فاعليَّة التعاقب

في الشعر العربي الحديث

عنوان الكتاب: فاعلية التعاقب فى الشعر العربى الحديث
المؤلف: د. حسن البندارى
تصميم الغلاف:
الناشر: مكتبة بورصة الكتب للنشر والتوزيع

مكتبة

بورصة الكتب للنشر والتوزيع

٢٥ شارع شريف- القاهرة

٠١٠٠١٨٨٩٣٦٣- ٠١٢٨٧٩٧٢٧٩٧ - ٠٢/٢٣٩٢٠٣٦٩

رقم الإيداع:

الترقيم الدولي:

الطبعة الثانية: ٢٠١٦

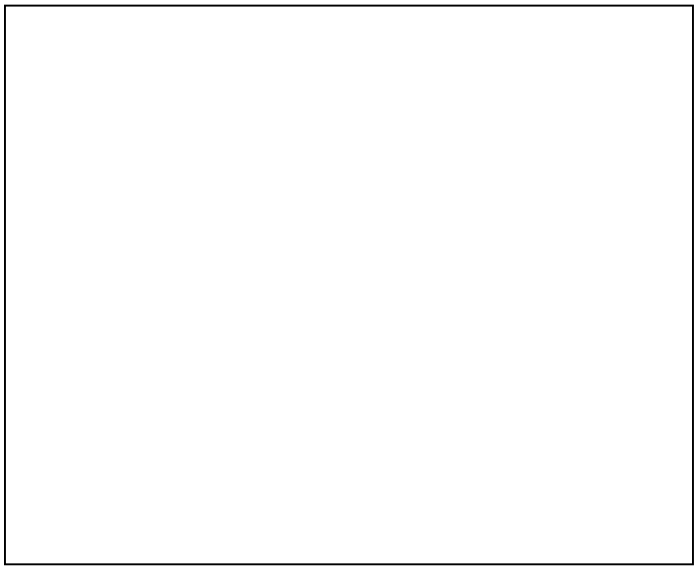
حقوق الطبع محفوظة

د. حسن البنداري
أستاذ البلاغة والنقد الأدبي
بكلية البنات – جامعة عين شمس

فاعليَّة التعاقب
في الشعر العربي الحديث

الناشـــر
بورصة الكتب
مكتبة بورصة الكتب للنشر والتوزيع

الطبعة الثانية: ٢٠١٦



المقدمة

المقدمة:

سيطرت على الحياة الأدبية والنقدية العربية منذ أواخر القرن الثالث الهجرى –مشكلة أفزعت الشعراء المحدثين والمولّدين، وكادت تحبط طاقاتهم الإبداعية، وتعصف بقدراتهم على قول الشعر. وتنحصر هذه المشكلة فى أنهم رأوا أن الشعراء القدامى والمعاصرين لهم قد حققوا إنجازاً كبيراً تعلق ببناء الشعر ومعناه يحاصرهم ويحيط بهم، وأنهم لذلك غير واثقين من تجاوزه أو الإضافة إليه.

وقد أدرك بعض نقادنا العرب القدامى خطورة هذه المشكلة، فعمدوا إلى بحث أبعادها وعلاجها على نحو ما صنع نقاد القرنين الثالث والرابع الهجريين، مثل ابن طباطبا العلوى (–٣٢٢هـ)، الذى قال مبيناً حال شعراء عصره: "والمحنة على شعراء زماننا فى أشعارهم أشدّ منها على من قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة خلاّبة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معانى أولئك ولا يربى عليها– لم يتلق بالقبول وكان كالمطروح المملول"(١).

(١) عيار الشعر. تحقيق د. محمد زغلول سلام. منشأة المعارف بالإسكندرية، طبعة ١٩٨٠، ص٢٢.

ويمكن القول إن ثمة شبهاً بين حال أولئك الشعراء وحال بعض نقادنا العرب فى السنوات العشر الأخيرة، ذلك أن سيلاً من الممارسات النقدية المحلية والعالمية أخذ ينثال عليهم من كل اتجاه. الأمر الذى جعل مهمتهم النقدية عسيرة ومعقدة، ودعاهم إلى متابعة هذه الممارسات فضلاً عن ملاحقة الإصدارات الإبداعية المتوالية قبل الشروع فى دراسة أى عمل إبداعى، تجنباً للتشابه، وتفادياً للتوافق، ودرءاً للتقارب، حتى يمكنهم أن يحققوا "الخصوصية" لرؤاهم النقدية.

وقد دفعهم الحرص على تحقيق هذه الخصوصية إلى مواكبة التحديث العالمى لآليات النقد الأدبى، فعمدوا إلى تقويم الأعمال الإبداعية بآليات حداثية، رغم ما يتمثل فى هذه الآليات –فى الغالب– من غموض فى الرؤية، وإبهام فى التناول، فبدت لغتهم النقدية حينئذ غريبة على القارئ المتخصص، وبعيدة عن إدراك القارئ العادى، وإن تظاهر كل منهما بتأييد هذه اللغة لدفع اتهام محتمل بتخلفهما عن الوعى بها.

والواقع أن استغراق النقد الأدبى الحديث فى تلك الآليات قد أفرز مشكلة غير هينة وهى "تحول" أغلب نقادنا المحدثين عن

دراسة كل من النص التراثى والنص المعاصر ذى الملامح التراثية، بدعوى أنهما أقل مرتبة وأدنى منزلة من النص الحديث أو الحداثى، القادر على تقديم رؤية نقدية جديدة.

ولكن هذه الدعوة تحتاج إلى نظر ومراجعة. ذلك أن النص الإبداعى مهما بلغ من "القدم" ومن "الاتكاء على التراث" –يمتلك قدرات كامنة يمكن للناقد المنصف أن يكشف عنها ويقدمها بنفس "الآليات" التى يفحص بها النص الحداثى، على النحو الذى عمد إليه عدد من النقاد العرب المحدثين فى السنوات الأخيرة، ممن طبقوا المناهج الحداثية على بعض النصوص الإبداعية والنقدية القديمة أو التراثية.

والواقع أن هذه المشكلات وما يشبهها –لم تحل دون "التسوية" فى العناية بالنصوص الشعرية القديمة والحديثة والحداثة. ولذلك عنيت– فى ضوء الظاهرة المخصصة للدراسة فى هذا الكتاب– بدراسة نصوص لشعراء تقليديين، وبنصوص لسواهم من المجدّدين، مادامت تكمن فيها مفردات هذه الظاهرة.

وقد عمدت فى هذا الكتاب إلى بحث ظاهرة "التعاقب اللغوى على المعنى المركزى" للقصيدة أو النص الشعرى، باعتباره آلية فنية، أراد بها الشعراء الذين توسلوا بها –الكشف عن هذا المعنى

وتعميقه، وذلك فى ضوء أشعار مختلفة فى الشكل، ومتباينة فى السمات، عكست نوعين من التعاقب: أحدهما يتعلق "بالتكرار النوعى"، والآخر يقوم على "التضاد الثنائى". فاقتضى ذلك بحث هذه الظاهرة فى فصلين.

أما الفصل الأول فهو "التعاقب بالتكرار، بحثت فيه مفهومه بحثاً قادنى إلى تناول الدلالات الجمالية لتكرار كل من الصوت والحركة والكلمة والتركيب فى أربعة مباحث. خصصت المبحث الأول لدراسة دلالة تكرار الصوت من حيث الهمس والجهر ومحاكاة الحدث. وبينت فى المبحث الثانى دلالة تكرار الحركات المختلفة، وكشفت فى المبحث الثالث عن دلالة التكرار النوعى للكلمة. ووضحت فى الفصل الرابع دلالة التركيب بنوعيه القصير والطويل.

وأما الفصل الثانى وهو "التعاقب بالثنائيات المتضادة" –فقد حددت فيه مفهومه على هدى من نصوص شعرية عكست لونين من هذا النوع من التعاقب، يتعلقان بمدى قربه من إدراك المتلقى أو بعده عنه. ومن ثم جاء تناول ذلك فى مبحثين، ذكرت فى المبحث الأول الطاقة الفنية للثنائيات القريبة، وجليت فى المبحث الثانى التأثير الجمالى للثنائيات البعيدة.

وقد حرصت أثناء بحث نوعى هذه الظاهرة على "الارتباط الوثيق" بالنصوص الشعرية المختارة للفحص والدراسة، و"الاجتهاد" فى الكشف عن مفردات هذه الظاهرة ولآلياتها المختلفة، بغرض تقديم رؤية أرجو أن تكون إضافة إلى النقد العربى الحديث.

وأسأل الله تعالى التأييد والصواب

د. حسن البندارى

الجيزة – الهرم

١٩٩٥/٢/٢٤

الفصل الأول
التعاقب بالتكرار

الفصل الأول
التعاقب بالتكرار

تمهيد:

تتجلى فى العديد من قصائد الشعر العربى القديم والحديث، ظاهرة أدائية يستعين بها الشعراء لتقوية "المعنى" المزمع طرحه فى القصيدة وتأكيده، وذلك للإشعار بقيمة هذا المعنى فى مجرى "التجربة الشعرية" التى يجتهد كل شاعر فى توصيلها إلى القارىء، بغية التأثير فى نفسه أو الاستحواذ على قدرة التلقى لديه أثناء القراءة.

وهذه الظاهرة تتعلق بالأسلوب Style أو الطريقة Techniqut التى يعمد فيها الشاعر –حال إبداعه القصيدة– إلى اختيار Choice أو انتقاء Selection[1] مفردة لغوية ذات سمات معينة، "تتحرى الخواص الإبداعية فى الصياغة"[2] الشعرية، ويكون اختيار الأسلوب حينئذ فى نظر الشاعر هو "اختيار أفضل السبل الكلامية للتعبير"[3] عن الفكرة أو المعنى، وهذا الاختيار فى الوقت

([1]) د. سعد مصلوح: الأسلوب – دار الفكر العربى ط(٢) ١٩٨٤، ص٢٣.

([2]) د. محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانى، القاهرة ط(١)، ١٩٩١، ص٢٠.

([3]) السابق: ص٢٠.

نفسه ليس سوى "تأكيد تعبيرى أو تأثيرى أو جمالى كما يرى مايكيل ريفاتير Michael Riffaterre [١].

وقد اصطلح النقاد العرب القدامى على تسمية هذه الظاهرة الأدائية أو الأسلوبية بـــ"التكرير"[٢] على حين أطلق عليها النقاد المحدثون فى النقد العربى والنقد الأووبى اسم التكرار Repetition[٣]، وكلا الاسمين يدلان على معنى واحد وهو ترديد صيغ بعينها فى إطار الصياغة الكلية للقصيدة أو النص الشعرى لغرض فنى ونفسى من حيث قدرتها على "تصوير إحساس الشاعر وعلى التأثير فى نفس القارىء لتحدث عنده إحساساً مماثلاً، وتنقل إليه تجربة الشاعر كاملة"[٤].

وتتنوع هذه الظاهر –فى ضوء القصائد والأشعار التى تحفل بها– إلى أنواع تتعلق بصور الأداء اللغوى كالصوت، والحركة، والكلمة، والتركيب، أو التعبير، التى تهدف كل منها إلى "الضغط"

---

(١) قضايا الحداثة: ص٢٤.

(٢) ابن رشيق العمدة تحقيق محيى الدين عبد الحميد ط(٤) – دار الجيل بيروت، ٢/٧٣، ٧٧– وابن الأثير المثل السئر تحقيق د. الحوفى، ود. طبانة نهضة مصر ٣/٤، ٢٥و١٢٩/ والجامع الكبير ص٢٠٧.

(٣) مجدى وهبه: معجم مصطلحات الأدب. مكتبة لبنان–بيروت ط١٩٧٤، ص٤٧٣، وص١٣٩.

(٤) د. الطاهر أحمد مكى: الشعر العربى المعاصر، روائعه ومدخل لقراءته، دار المعارف بمصر ط(١)، ١٩٨٠، ص٧٦.

على فكرة معينة، أو معنى خاص، لإبرازه وإضاءته للمتلقى، وإلى "تحقيق الإيقاع" اللفظى المؤثر فى النفس، وإلى "إضفاء مفردة جمالية" على الصورة الكلية للصياغة.

وتدلنا نصوص شعرية عربية قديمة جاهلية وإسلامية على تضمنها هذه الظاهرة على نحو من الأنحاء، فنرى ذلك فى نماذج من الشعر الجاهلى والشعر الإسلامى، أثبتت –النماذج– الريادة للشعراء العرب قبل أن يتم التعرف على تراث الأمم الأخرى التى انضوت تحت لواء الدولة الإسلامية، وبخاصة التراث اليونانى المتمثل فى كتابى "الشعر Poetque"، و"الخطابة Retorique" لأرسطو، اللذين لم تطلع عليهما البيئات الثقافية الإسلامية بشكل مستقر إلا فى منتصف القرن الثالث الهجرى[1].

فقد كرر شعراء من العصرين الجاهلى والإسلامى، كلمات، وحروف، وجملاً، لأهداف معنوية وفنية، كما نرى فى تكرار امرىء القيس لاسم "سلمى" فى قوله[2]:

([1]) انظر: د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث: النهضة العربية ط(٤) ١٩٦٩ ص١٥٣–١٤٥، ود. محمد مندور: فى الأدب والنقد. نهضة مصر ط(٥) ص٥٣، ود. عبد الرحمن بدوى مقدمة ترجمة كتاب فن الشعر لأرسطو، النهضة المصرية ط(١) ١٩٥٣ ص٥٠–٥٦.

([2])امرؤ القيس: ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط(٤)، دار المعارف ١٩٨٤، ص٢٧. والشعراء الستة: تحقيق: مصطفى السقا مكتبة الحلبى ١٩٧١، ص٢٢.

ومطلع القصيدة التى منها هذه الأبيات:

ألا عم صباحاً أيها الطلل البالى وهل يعمن من كان فى العصر الخالى

١-ديـــار لسلمى عافيات بذي خـــال ألـــحَّ عليهـــا كل أسحم هطـــــال
٢-وتحسب سلمى لا تزال ترى طلا من الوحش أو بيضا بميثاء محلال
٣-وتحسب سلمى لا نزال كعهدنـــــا بوادي الخزامى أو على رس أوعال
٤-ليالي سلمى إذ تريـــــك منصـــبا وجيدا كجيد الرئم ليس بمعطـــال

فقد كرر اسم سلمى أربع مرات فى أربعة أبيات متوالية بغرض تأكيد شدة شوقه إليها، والإخبار بقوة حضورها فى ذهنه، رغم رحيلها عن ديارها وخلوها منها، خاصة أنه قرنها بديار لا تزال آثارها تدل عليها بالرغم من هطول المطر الشديد، وأنه صورها بظبية تنظر إلى ولدها، وببيض النعام الأبيض الناصع، وأنه يتذكر الليالى التى جمعتهما، فكانت فيها -وماتزال فى عينيه- تبسم له بثغر منسق مستوٍ، وتعارضه بعنق أبيض يشبه عنق الظبى الخالص البياض.

ويضاف إلى هذه الإمكانية الفنية لتكرار اسم سلمى -إمكانية خاصة بأحد الحروف المكررة وهو "السين" "س"، باعتبار أنه "صوت صفيرى" Siblants. حيث أنه قد تكرر تسع مرات ليدل بذلك على الرغبة فى إطالة زمن استغراق النطق به، استعذاباً له وتلذذاً به من جهة أنه يطيل مدة تذكره لسلمى أو لتجربته معها، فضلاً عن تكرار حرف الطاء "ط" وهو صوت مفخم ساعد على إظهار قيمة محبوبته سلمى فى نفسه، ومكانتها فى قلبه، كما نجد مثيلاً لهذا فى تكرار

الخنساء لاسم أخيها "صخر" مسبوقاً بحرف التوكيد (إن)، وذلك فى قولها[1]:

وإن صخـــراً لمـــولانا وسيـــدنا وإن صخـراً إذا نشـــتوا لنحـارُ
وإن صـــخراً لمقـــدام إذا ركبـــوا وإن صـــخراً إذا جـــاعوا لعقـــارُ
وإن صخـراً لتـأتـــم الهـداة بـــه كأنـــه علم في رأســـه نـــارُ

فقد أشعرنا تكرار "صخر" خمس مرات بأنه مازال يملأ قلبها وسمعها وبصرها رغم مضى فترة من الزمن على موته، وأنها لذلك تفتقده كلما عرضت أمامها صورة لكرم وعطاء، أو صورة لنجدة وشجاعة، فإذا راعينا تكرار الحرف "إن" خمس مرات حيث تقدم اسم صخر –أدركنا مدى رغبة الشاعرة فى تأكيد قوى تملك هذه الشخصية لقدراتها النفسية والذهنية على نحو لا يقبل الشك فى هذه القوة.

وثمة نماذج شعرية قديمة عمد فيها أصحابها إلى تكرار حرف النفى وصيغة النفى قاصدين بها إما "إقرار" حالة معينة، وإما "نفى" أمر غير محمود.

أما تكرار حرف النفى فيتمثل فى موضع من قصيدة امرىء القيس السابقة ينفى فيه بـــ"لم" أن يكون مازال على قوته وشبابه

([1]) الخنساء: ديوانها تحقيق: عبد السلام الحوفى – دار الكتب العلمية، ط(١)، ١٩٨٥، ص٤٠.

المعطاء، وجاءت صيغة النفى لتثبيت ذهاب الشباب عنه وزواله، فيقول فى إطار تناوله العذارى اللائى التقى بهن فى حياته[1].

صرفتُ الهوى عنهن من خَشية الردى ولست بمَقْلىّ الخــلال ولا قــالِ
كــأنِّىَ لــم أركــب جــواداً للــذة ولم أتبطِّن كاعبــاً ذات خَلْخــالِ
ولم أسبأ الــزقَّ الــروىَّ ولــم أقــلْ لخيلى كُرَّى كَرَّةً بعــد إجْفَــالِ
ولم أشْهَدِ الخيــل المغيــرةَ بالضــحى على هيكل عبل الجزارة جــوال

فقد كرر حرف النفى "لم" خمس مرات، مع اختلاف المنفى عنه ى كل مرة، وهو "أركب" و"أتبطن" و"أسبأ" و"أقل" و"أشهد"، ليفيد بذلك إفادات متوالية متعاقبة محورها "شدة أسف وعمق وأسى" لتولى الشباب وتبدده، وكأن ما نعم به من قبل وهو تلك اللذات المتعددة لم يكن له وجود فى الأصل، فغرضه من هذا التوالى أو التعاقب –تعميق أسفه وتأكيده.

كما ورد التكرار بهذا الحرف فى بيتين من قصيدة أخرى[2] له، وهما:

وإنَــكَ لــم يفْخَــرْ عليــك كفــاخرٍ ضَعيفٍ ولم يَغْلِبْــكَ مثــلُ مُغَلَــبِ
وإنــك لــم تَقْطَــعْ لُبَانَــةَ عاشِــقٍ بمثــل غُــدُوٍّ أو رَوَاحٍ مُــؤَوِّبِ

---

(1) ديوانه: ص٣٦،٣٦.

(2) ديوانه: ص٤٤ والشعراء الستة ص٤٣، ومطلع هذه القصيدة:

خليلى مرَّا بى على أم جندب نقض لبانات الفؤاد المعذب

إذ يحدث نفسه أو يجرد منها شخصاً يوجه إليه كلامه، فينفى بالحرف "لم" على جهة التكرار الثلاثى –أن يتفوق عليه أحد بفخر، وأن يغلبه شاعر فى مساجلة أو مماتنة أو منافسة، وأن يتخلى عن معشوقته بهجر سفر، فمحور هذين البيتين هو فكرة "صلابة نفسه وقوة شخصيته" وكان التكرار بحرف النفى مقوياً لهذه الفكرة.

وأما تكرار صيغة النفى فنراها فى أشعار كثيرة. منها قول الشاعر الجاهلى" عبدالله بن سلمة الغامدى فى قصيدته[1]:

ولـــم أر مثـــل بنـــت أبـــى وفـــاءٍ غـــداة بـــراق ثَجْـــرَ ولا أحُـــوبُ
ولـــم أر مثلهـــا بـــأنيف فَـــرْع علـــىَّ إذاً مذرّعـــةٌ خضـــيب
ولـــم أر مثلهـــا بوحـــاف لُـــبْن يشـــب قســـامها كـــرم وطيـــب

فقد جاء التكرار بصيغة النفى "لم + أر مثل.." ثلاث مرات، لينفى فى كل مرة أمراً معيناً، فقد نفى فى البيت الأول أنه لم ير فى

([1])المفضل الضبىّ: المفضليات: تحقيق: هارون وشاكر، دار المعارف ط١٩٧٩، ص١٠٢، بنت أبى وفاء=هى جنوب، براق. جمع براقة، أرض غليظة مختلطة بحجارة ورمل، ثجر: موضع، الحوب: الإثم، يريد أنه لا يكذب، كأنه رأى منها منظراً معجباً فى هذا الموضع، أنيف فرع: موضع=لهذيل، المذرعة: البدنة تنحر فيسيل الدم على ذراعيها، الخضيب: المخضوبة بالدم، كأنه قال: إن رأيت مثلها فعلى بدنة: لبن: جبل. الوحاف: جمع وحفة، وهى الصخرة السوداء، يشب: يرفع ويذكى كما تشب النار، قسامها: حسنها، والصيب: العفاف، ومطلع القصيدة:

ألا صرمت حبائلنا جنوب ففرعنا ومال بها قضيب

وينظر منتهى الطلب ١/٤٣-٤٤، والفصول والغايات لأبى العلاء: ص١٧٢-١٩٠.

حياته امرأة مثل صاحبته "جنوب" ولا منظراً أفضل مما رأى فى هذا البيت، ونفى فى البيت الثانى أنه رأى مثلها فى أى موضع آخر، وإذا حدث فعليه بدنة، كما نفى رؤية ما يشابهها فى هذا المكان فى البيت الثالث، فى مثل حسنها وجمالها، فمحور هذه الأبيات فكرة "تعظيم جمال هذه المرأة". وقد أبرزها بتكرار صيغة النفى كما رأينا.

وقد كرر الشاعر الجاهلى "التوكيد الثنائى"، كما فى قصيدة عبدالله بن سلمه الغامدى أيضاً. حيث ورد فيها حرفا التوكيد "اللام" و"قد" متصلين فى أربعة أبيات هكذا[1].

ولقد أصاحب صاحباً ذا مأقة ... بصحاب مطلع الأذى نقريس
ولقد أزاحم ذا الشذاة بمزْحمٍ ... صعب البُدَاهَةِ ذا شذا وشريس
ولقد ألين لكل باغى نعمة ... ولقد أجازى أهل كلَّ حويس
ولقد أداوى داء كل معبد ... بعنية غلبت على النِّطِّيس

---

(1) المفضليات ص١٠٧، المأقة: شدة الحاجة وسرعة الغضب، صحاب: مصدر كالمصاحبة، مطلع الأذى: مطلع عليه، مالك امتلاك المستعلى، النقريس: العالم بالأمر الحاذق، ذا الشذاة: يقال فلان ذو شذاة على الصاحب، أى ذو أذى، مزحم: شديد المزاحمة، صعب البداهة: شديد البداهة وهى المفاجأة، الشريس: مصدر كالشراسة عنى بذلك نفسه، حويس: يقال للرجل أنه لذو حويس: إذا كان ذا عداوة ومضارة، يقول: أنا لين الجانب لمن قصدنى لنائل، شديد على من التمس شرى، المعبد=البعير الذى قد جرب فذهب وبره العنية: أبوال الإبل تطبخ مع أدوية أخرى ويطال نقعها فيعالج بها الجرب الذى قد أعيا، النطيس: كالطناسى: وهو الطبيب الحاذق، وهذا البيت مثل، أراد أنه يداوى حمق الأحمق وعداوة ذو الضغن، بقوته وحنكته. ومطلع القصيدة:

لمن الديار بتولع فيبوس ... فبياض ربطة غير ذات أنيس

انظر ص١٠٥، ١٠٧ من هامش المفضليات.

فقد تكرر هذا التوكيد خمس مرات لتعزيز المعنى الأصلى الذى قصد الشاعر طرحه وهو: "أنه يتميز بقوة نفسية قادرة على رد الشر، ومنح الخير، وعلاج أى أمر بحكمة" فهو يؤكد بـــ"لقد" قدرته على مصاحبة ذوى الطباع الحادة ممن يتوقع منهم الأذى، كما فى البيت الأول، وكرر الصيغة فى البيت الثانى لتأكيد قدرته على التعامل مع الأشرار، كما كررها فى البيت الثالث لتوضيح الجانب العطوف بنفسه، وكررها فى البيت الرابع والأخير لإظهار حكمته فى معالجة أى أمر وسياسته.

ويدعم هذا النوع من التكرار وجود تكرار للحرف الصفيرى الصاد "ص" فى الصيغ "صاحب – صاحبا – بصحاب – صعب"، الذى يضيف إلى المعنى الكلى للأبيات –قوى الجدية والصرامة والحزم والتنبيه.

ونجد مثيلاً لهذه النوعية من التكرار فى قصائد وأشعار الشعراء القدامى فى العصر الإسلامى، على نحو ما يظهر فى أشعار: جرير، والفرزدق، وقيس بن الملوح وذى الرمة[1]، والوليد بن يزيد

([1]) المرزبانى: الموشح: تحقيق: على محمد البجاوى، دار الفكر العربى –القاهرة ص٧٦، والعمدة لابن رشيق ص٧٦، وديوانه ص٥٧، ومقاييس الحكم الموجز لحسن البندارى. ط١ الأنجلو، ص٢٨.

بن عبدالملك وغيرهم[1]، فقيس يكرر الليالى ثلاث مرات فى بيتين يخاطب فيهما ليلى[2]:

تمرُّ الليـــالى والشـــهور تتقضـــى وحبـــك لا يـــزداد إلا تماديـــاً
أعـــد الليـــالى ليلـــة بعـــد ليلـــة وقد عشت دهراً لا أعد الليـاليـــا

كما يكرر الفعل "دعا" واسم "ليلى" فى قوله[3]:

وداع دعا إذ نحن بالخيف من منـــى فهيج أشجان الفؤاد ومـــا يـــدرى
دعا باســـم ليلـــى غيرهـــا فكأنمـــا أطار بليلى طائراً كان فى صدرى
دعا باســـم ليلـــى أســـخن الله عينـــه وليلى بأرض الشام فى بلـــد قَفْـــر

ويكرر الفرزدق مادة "عز" فى قوله[4]:

لنا العـــزة الغلبـــاء والعـــدد الـــذى عليه إذا عُـــدَّ الحصـــى يتخلـــف
ولا عـــز إلا عزنـــا قـــاهر لـــه ويسألنا النصف الـــذليل فينصـــف

فقد تكررت فى هذه النماذج "صيغ"، اسمية وفعلية لأغراض معنوية وفنية، باعتبار أنها تمثل تحميلاً وضغطاً على فكرة يهدف كل شاعر إلى توصيلها إلينا على نحو من الوضوح، فيتحقق له حينئذ ما يمكن أن نسميه "التكرار التوكيدى Epizeuxis".

---

(1) الأغانى: ٣٦/٧، ٣٧.
(2) ديوان مجنون ليلى: جمع وتحقيق: عبدالستار فراج. مكتبة مصر. طبعة ١٩٧٩، ص٢٢٨.
(3) السابق: ص١٢٤.
(4) ديوان الفرزدق: تحقيق: إسماعيل الصاوى ، المكتبة التجارية بمصر، ص٦٩.

وفى ضوء هذه النماذج التى شهدت على وجود "التكرار" بوصفه ظاهرة أسلوبية تعاقبية تملك طاقة فنية مؤثرة –يتأكد لنا أن التكرار أصيل فى الشعر العربى، وأن الشاعر العربى الحديث حين عمد إلى توظيفه فى أشعاره كانت تداخل وعيه أولا نماذج شعرية ذات صبغة تكرارية، وقف عليها فى كتب التراث العربى الأدبى والنقدى، ومن ثم فإنه عندما وظفه لم يكن مقلداً للشعر الأجنبى الذى احتفل به قبل أن يعنى به الشعر العربى الحديث.

يتبين لنا حين نقرأ الأشعار العربية الحديثة التى تميزت بهذا الأسلوب التعبيرى –أن أصحابها استهدفوه ومارسوا تطبيقه لأنه يشتمل على طاقة فنية مؤثرة، إذ يقوى المعنى المركزى للنص المكرر، أو "يغنى المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة"[١] لاسيما إذا كان اللفظ المكرر "وثيق الارتباط بالمعنى العام"[٢] للقصيدة أو لموضع معين فيها، على نحو ما ظهر لنا فى النماذج الشعرية التى عرضنا لها منذ قليل.

وقد حفلت بعض القصائد العربية الحديثة بصور متنوعة للتكرار النوعى وآلياته يمكن فحصها لتحديد دلالاتها وجمالياتها فى

---

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١٩٨٣، ص٢٦٩.

(٢) السابق: ص٢٧٠.

أربعة مباحث تختص بالتكرار الفنى لكل من "الصوت"، و"الحركة"، و"الكلمة"، و"التركيب التعبيرى"، حيث يصبغ التكرار فيها –كما سنرى– النص الشعرى بصبغة متفردة، تميزه عن غيره من النصوص الشعرية المؤيدة بظواهر وآليات تهدف إلى تقوية المعنى الشعرى فيها وتأكيده.

المبحث الأول
تكرار الصوت

المبحث الأول
تكرار الصوت

من المتوقع أن يبدأ البحث فى آلية تكرار الصوت: Charater على أساس أن الصوت هو الركيزة الأولية التى تتشكل منها الصياغة الكلية للنص الأدبى، وهو الوحدة الصغرى للكلام العام، وللتركيب الأدبى، ولذلك جاءت عناية النقاد اللغويين القدامى والمحدثين به فى المقام الأول، أو فى مفتتح أية قضية أو ظاهرة لغوية لفظية أو معنوية، على نحو ما ذهب إليه الجاحظ عند تناوله دور الصوت وقيمته بالنسبة للتركيب أو تأليف الكلام، فقد قال: "إن الصوت آلة اللفظ، والجوهر الذى يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف، ولن تكون الحروف كلاماً إلا بالتقطيع والتأليف"[١].

وعلى نحو ما عبر عنه Romanes بكلمته المأثورة فى موطن تفضيل الإنسان على المخلوقات الأخرى بوسيلة "الصوت"؛ فقد قال: "لو لم يوهب الإنسان مقدرة على النطق والإفصاح عما يخالج نفسه لكان من المحتمل ألا ينهض فوق أحط أنواع القردة"[٢]، وعلى نحو ما أشار الدكتور إبراهيم أنيس إلى وظيفة الصوت خلال

---

(١) الجاحظ البيان والتبين: تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجى بمصر، ص١٩٦٨، ٨٦/١.

(٢) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ط(٣) – دار النهضة العربية ١٩٦١، ص١٥.

استقراره على الدراسة الصوتية بالمنهج "الفونولوجى Phonology" الذى يعنى "كلّ العناية بأثر الصوت اللغوى فى تركيب الكلام نحوه وصرفه"[١]، وكيف أن هذا المنهج يمكن أن يطلق عليه "علم الأصوات الذى يخدم بنية الكلمات، وتركيب الجمل"[٢]، وهو لهذا أفضل من المنهج "الفوناتيكى Phonetics" الذى لا يهتم بأثر الصوت الإنسانى فى اللغة من الناحية العلمية[٣].

والواقع أن البدء بدراسة الصوت يفسر لنا سر العناية بالبحث الصوتى فى العصر الحديث على أساس علمى تجريبى، ولعل أول من عمد إلى ذلك الفنان العالم الإيطالى ليوناردو دافنشى Leonardo Davinci "١٤٥٢-١٥١٩"، الذى سجل أفكاراً كثيرة عن "تكوين الجهاز الصوتى، وحول عملية الكلام، وحول انتشار الصوت وتلقيه عند المستمع"[٤]، وقد كانت ملاحظاته مقدمة لنهضة واسعة خاصة بدراسة الصوت تمثلت فى البحث الصوتى التجريبى لدى اللغويين الأوروبيين، مما يندرج تحت مصطلح "علم الأصوات الفسيولوجى Physiological Phonetics"، ومصطلح "علم

---

(١) السابق: ص٥.

(٢) السابق: ص٥.

(٣) السابق: ص٥.

(٤) د. محمود فهمى حجازى: البحث اللغوى، مكتبة غريب، ط(١) ١٩٩٣، ص٢٣.

الأصوات الفزيائى Acoustic Phonetics"، ومصطلح "علم الأصوات السمعى Auditory Phonetics"[1]، وغير ذلك.

وإذا كان من الواجب على الشاعر بوصفه مرسلاً للنص الشعرى، أن يهدف إلى التأثير فى نفس المتلقى بوصفه مستقبلاً لهذا النص –بمختلف الوسائل اللغوية والفنية، فإن "الصوت" كوحدة صغرى قد استوجب منه المزيد من الاهتمام والرعاية من حيث طاقته التأثيرية الآحادية، ومن حيث تردده أو تكرره وتعاقبه، ولذلك حفلت قصائد وأشعار عربية حديثة بظاهرة فنية هى "المؤثرات الصوتية Sound Effects"، التى تأخذ شكل الاتساع والتنوع، والتى أشار النقد الحديث إلى أهميتها على أساس كونها عنصراً جمالياً فعالاً فى القصيدة أو النص الشعرى، إذ يرى الناقد المعاصر "جارى Garry, P" أنه ينبغى على الناقد أن يدرس المؤثر الصوتى من حيث ارتباطه بالمعنى، والخيال، والإيقاع[2]، ويضاف إلى ذلك ما نص عليه "رونالد إيلور" من ضرورة الالتفات إلى المؤثر الصوتى النوعى[3] Voice Qulity Effect الذى يتعين فى "النبر

---

(1) السابق: ص٢٥.

(2) د. محمد العبد: إتساع الدلالة فى الشعر الجاهلى دار المعارف ط(١) ١٩٨٨، ص١٦.

(3) رونالد إيلور: مدخل إلى اللسانيات، ترجمة د. بدر الدين القاسم، دمشق ١٩٨٠، ص٣٤.

Stress" و"التنغيم Intonation" و"المفصل Juncture" و"الجهر Raising" و"الهمس Whisperd Phonemes" وغير ذلك من المؤثرات التى تؤثر فى بنية النص الشعرى، فينفعل به –تبعاً لذلك– القارئ أو المتلقى بوجه عام.

ويقودنا هذا المفهوم للمؤثر الصوتى وإمكاناته إلى التماسه فى القصيدة العربية الحديثة –أو مواضع فيها– التى تشتمل بالفعل على ألوان منه، مثل: تكرار الصوت أو الحرف Echo، الذى يعنى أن الشاعر يكرر فى قصيدته أو جزء منها صوتاً واحداً أو أكثر، أو يكرر أصواتاً متقاربة فى كلمة، أو مجموعة كلمات متوالية أو يكرر عدة أصوات تنتمى إلى مجموعة صوتية واحدة[١] سواء أكان هذا التكرار لصوت مهموس، أم لصوت مجهور، أم لصوت محاك، ولذلك يتنوع تكرار الصوت إلى أنواع:

النوع الأول: "تكرار الصوت المهموس[٢] Voicles" "الذى لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال نطق الإنسان له"[٣]، وهو بوصفه

---

(١) إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى، ص١٦.

(٢) الأصوات المهموسة هى: "ت – ث – ح – خ – س – ش – ص – ط – ف – ق – ك – هـ".

(٣) د. كمال بشر: علم اللغة العام "الأصوات اللغوية"، دار المعارف بمصر ط(٣) ٧٣ ص٨٧، وتذوق الفن الشعرى فى الموروث النقدى البلاغى لحسن البندارى ط٨٩ الأنجلو المصرية ص٤١.

بنية أو أحد حروف الكلمة يدل حال توظيفه مكرراً على طائفة من المعانى، فصوت "الحاء" يوحى "بالبوح الاعترافى" على نحو ما نجد فى قصيدة "رجوع الهارب" لعلى محمود طه الذى يتناول فى موضع منها أحاسيس هارب سبق أن تمرد على سلطة "كيوبيد" الذى سمح له بمغادرة ديره، ولكن هذا الهارب سرعان ما رجع نادماً بعد أن أنكره العالم الخارجى.. يقول فى هذا الموضع[1]:

وصحوتُ من خبل وبى مما أرى ... إطراقُ مكتئب وصمتُ حــزينِ
فافتح لىَ البــابَ الــذى أغلقتَــه ... دونى، وهات القيد غير ضنينِ
دعنى أروّ القلبَ من خمر الرضى ... وأنِمْ على فجر الحنان عيــونى
وأعدْ إلى أسر الصــبابة هاربــا ... قد آب من سفر الليالى الجــون
عاف الحياة على نــواك طليقــة ... وأتاك ينشــدها بعــين ســجين

فقد تكرر صوت أو حرف الحاء "ح" وهو حلقى خمس مرات فى خمسة أبيات، وذلك فى الصيغ: "صحوت" و"حزين" و"فافتح" و"الحنان" و"الحياة"، على أساس ارتباط تكرار هذا الصوت بالمعنى المحورى للأبيات، وهو "بوح اعترافى" بضرورة العودة النادمة إلى الماضى الجميل، وحيث يكون التغنى بجمال الحب، أجمل من أى شىء آخر، وربما أن صوت "الحاء" صوت مهموس،

(1) على محمود طه: ديوان "ليالى الملاح التائه"، دار العودة، بيروت، ط١٩٧٢، ص٤٤.

فإن تكراره يفيد تأكيد معنى "العودة النادمة"، التى تتوافق مع الهمس، الذى يمر بمنطقة الحلق التى تصدره فى شكل "بحة" تشعرنا بتأثير الندم الهامس فى حلوقنا، فتوالى أصوات "أو حروف" من نوع واحد، وصادرة عن منطقة واحدة –يؤكد "البوح الاعترافى" الذى يتملك هذه الأبيات.

ومما يدعم ذلك أن هذه الأبيات قد احتوت على أصوات من نوع الحاء "ح" وهى: التاء "ت"، والصاد "ص"، والطاء "ط" والفاء "ف"، والقاف "ق"، والسين "س"، إذ هى أصوات "مهموسة Vowels"[1]، أعانت على تأكيد ما سبق أن دلت عليه الحاء المكررة وهو "البوح الاعترافى" كما ذكرنا.

ونرى فى قصيدة "شريد" للشاعر المصرى "عزيز فهمى" صوتاً يشارك صوت الحاء فى الوظيفة التأثيرية وهو صوت الهاء "هـ" الذى يكرره الشاعر حال وصفه للشريد، ليدل به على "المناشدة الحزينة" فيقول[2]:

مر بى كالخيال فى أسماله واهياً كالخيال عند زواله
حائر الطرف والخطى كطريد ذاهلاً عن يمينه وشماله
أيها المانعون عنه زكاة فرض الله بذلها لعياله

(1) الأصوات اللغوية، ص٢٧.

(2) عزيز فهمى: ديوان عزيز: دار المعارف بمصر ص١١١، ١١٢.

لا تصوموا ولا تقيمـــوا صـــلاة إن ضننتم بها على أمثالـــه
يعلـــم الله مـــا غنمـــتم جـــزاء أيها الممعنون فـــى إذلالـــه
أحسنوا البـــر إن أردتـــم ثوابـــاً وتواصَوْا بعتقه وانتشالـــــه

فالهاء –كما يلاحظ– قد تكررت (١٧) سبع عشر مرة فى خمسة أبيات، وهى صوت مهموس يناسب المعنى المركزى للأبيات، وهو "الدعوة إلى رحمة المشردين ومجابهة التشريد والعوز". ويهدف تردد الهاء وتكرارها إلى استنفار مشاعر الناس تجاه مشردى المجتمع المتمثلين فى هذا الشريد، وذلك لكسب ميل المراقبين وسواهم إليه وتعاطفهم معه، والشاعر –هنا– يملأه شعور الثقة من تصديقهم له، لأنه غلب على أدائه اللغوى أو على صوته الشعرى العام "الأصوات الهامسة" التى تدل على "شدة الاكتراث" به. ويعينه فى إقرار التصديق أن هذه الأصوات تأتى إليهم عبر مجرى "حلقه" وهو يناشدهم، وعبر مجرى حلوقهم حين يعمدون إلى قراءة هذه الأبيات والنطق بها همساً أو جهراً، انفراداً أو جماعة، فيتم التأثر بما تدل عليه وتوحى به من معانى الرحمة والرفق والتعاطف[١].

---

(١) ثمة تكرار لصوت الثاء (ث) المهموس فى (أمثاله – البيت الثالث) و(ثواباً – البيت الخامس).

ويتأكد المعنى المركزى بأصوات أخرى تتضمنها هذه الأبيات وهى "أصوات الصفير"، التى تكررت وتنوعت وهى الزاى "ز" فى الزكاة وجزاء، والصاد (ص) فى تصوموا، وصلاة، وتواصوا؛ من حيث أنها توحى بـــ"التحذير" من التقاعس عن العطاء، ومد يد المساعدة –لهؤلاء المحتاجين، كما أنها تدل على "تفخيم" هذه المشكلة وتكبيرها وتضخيمها أمام عيونهم. ويدعم هذا التفخيم تكرير صوت الضاد "ض" فى "فرض" بالبيت الأول و"ضننتم" فى البيت الثانى وتكرير صوت الطاء فى "الطرف" و"الخطى" بالبيت الثانى.

ونقف على مثيل لتكرار "صوت الهاء" فى قصيدة للشاعر المصرى على الجارم "ضحك القدر" فى وقت كان الضباب فيه كثيفاً يغطى كل شىء، فلم يعد أحد قادراً على الرؤية والتمييز إلا بصعوبة شديدة. ولاحظ الشاعر خلال ذلك أن "الأعمى" كان أكثر دراية بالطريق، وخبرة بمسالكه، ومعرفة بمنحنياته فانطلق يوجّه المبصرين. وقد بين الشاعر ذلك فى قصيدته[1]:

١–أبصرتُ أعمى فى الضبّاب بلندن يمشى فـــلا يشـــكو ولا يتـــاوهُ
٢–فأتاه يســـأله الهدايـــةَ مُبصِـــرٌ حيران يخبط فى الظلام ويعمهُ

(1) على الجارم: ديوان الجارم: مطبعة العارف القاهرة ١٩٣٩، ٢٤/١

٣-فاقتاده الأعمـــى فســـار وراءه أنـــى توجّـــه خطـــوُة يتوجّـــهُ
٤-وهنا بدا القدر المعربدُ ضاحكاً ومضى الضبابُ ولا يزال يقهقهُ

إن هذه الأبيات -كما نلاحظ- تعكس مفارقة حياتّية تدل على "هوان" الإنسان وضآلته حين يحدث شيء من الاختلال الطبيعى المؤقت، كضباب كثيف أو عاصفة رعدّية، أو زلزال مدمّر، فأراد الشاعر فى أبياته أن ينبه إلى أن الحضارة الماديّة مهما تقدمّت بالإنسان الذى يصنعها فإنه سيظل غير قادر على مواجهة اختلال مفاجئ أو كارثة طبيعية مقدّرة تحدث فى نطاق العلم الإلهى الذى يعجز البشر عن الإحاطة بجميع أسراره، وتقع هنا أو هناك. ولذلك استحق الإنسان "التنبيه". ومن ثم خاطبه الشاعر بأبيات غلب عليها "صوت مهموس مكرر وهو الهاء" ليكون أفعل فى نفسه، ومؤثراً فى عقله، فقد تكرر هذا الصوت (١٣) ثلاث عشرة مرة.

وقد اشترك فى التأثير تكرار "صوت صفيرى" يعمل فى نطاق "التنبيه" المستهدف فى هذه الأبيات، وهو الصاد "ص" فى (أبصرت – البيت الأول)، و(مبصر – البيت الثانى) لما لهذا الصوت من تنبيه لمراكز السمع. كما شارك فى التأثير تكرار الصوت المفخم وهو: الضاد "ض" فى (ضاحكاً، ومضى، والضباب – البيت الرابع)، والقاف "ق" فى (فاقتاده – البيت الثالث)، وفى – يقهقه- البيت الرابع)، فقد تكرر كل منهما ثلاث مرات كما نلاحظ.

وثمة قصائد وأشعار عموديّة غير ما سبق يوظف فيها الشعراء أنواعاً من الصوت المهموس "المرقق أو المفخم" أو هما معاً. على نحو ما نجد فى قصيدة "أيها النيل" لشوقى التى تكرر فيها صوت القاف والفاء، بشكل لافت، وخاصة فى موضع تناوله زفاف الجميلات الحسان إلى النيل فيما عرف باسم "عروس النيل". حيث يجيء الصوت المهموس متوافقاً مع شعوره تجاه طقوس هذا النهر، ليدل به على "إحساسه بالإشفاق" يقول[1]:

١-ونجيبة بين الطفولة والصـــبا عذراء تسر بها القلوب وتَعْلَقُ
٢-كان الزفاف إليك غاية حظها كالشيخ إن بلغ النهاية موبـــق
٣-لاقيت أعراساً ولاقت مأتمـــا كالشيخ ينعم بالفتاة وتُزهـــق
٤-فى كل عام درة تلقـــى بـــلا ثمن إليك وحـــرة لا تصـــدق
٥-حول تساق فيه كـــل نجيبـــة سبقت إليك متى يحول فتلحق
٦-والمجد عند الغانيات رغيبـــة يُبغى كما يُبغى الجمال ويُعشقُ

ويكرر صالح جودت فى قصيدته "الهيكل المستباح"[2] صوت القاف تكراراً لافتاً أيضاً يتلاءم مع انفعاله بموقف إنسانى يحتاج همسة تنبيه فى آذان من يمتهن جسد امرأة بغى تنتظر من يأخذ ويدفع الثمن، ليرسى إحساساً بالقهر والإشفاق" يقول[3]:

---

(1) أحمد شوقى: الشوقيات المكتبة التجارية – القاهرة ٦٩/٢.
(2) صالح جودت: ديوانه رسالة حب، دار العودة، بيروت ط١٩٨٧، ص٢٣-٢٧
(3) السابق ص٢٦، ٢٧.

١-وانقضى الليل فناديتُ أمـــا آن يا مرمى البلايا أن تُفيـــقْ؟
٢-فتحت فاها وقالت مرحبـــا بأخى اللذات أهـــلاً بالعشـــيق
٣-قلت لا أبغى متاعاً ليس لى جنبيه ما أنا إلا صـــــــــديق
٤-خبرينى يا ابنتى أنت التـــى لقيت فى خدرها ألفَىْ عشـــيقْ
٥-هل وجدت اللين منهم ساعة هل وجدت الطاهر القلب الرفيقْ؟

ويتناسب تكرار "التاء" وهى صوت مهموس، مع المعنى المركزى للنشيد الأول من قصيدة "قصة مها"[١] للشاعر المصرى أحمد زكى أبو شادى. حيث جاء تكرارها متوافقاً مع "إحساس الحزن المأساوى" الذى تملك الصوت الشعرى وذلك بقوله:

١-هات الحديث عن الضحية هاتِ وخذ الشكاة إلى الزمان الآتـــى
٢-روحى فداء الحب أسمعنى أعد واسمع حنين الحب فى أبيـــاتى
٣-كانت فتاة فـــى جمـــال فـــاتن وكـــذا الجمـــال أعـــزُّهُ بفتـــاة
٤-دعيت مها من سحر عينيها وما نصفت بجمع محاســـن لمهـــاةِ

فلكى يؤدى الصوت الشعرى وظيفته التأثيرية بتوصيل "الحزن المأساوى" إلينا، عمد الشاعر إلى استخدام صوت "التاء" المهموس على نحو من التغليب حتى يكون هذا الحديث حديثاً

---

(١) د. أحمد زكى أبو شادى: قصة مها -القاهرة ١٩٢٩ ص٢١-٢٢ والقصيدة صياغة شعرية من خمسة أناشيد لقصة "مها" التى سردها نثراً، حبيب جاماتى فى مقال له بعنوان "تاريخ ما أهمله التاريخ" نشره بالمصور، ع٩٥ ص١٠ سنة ١٩٢٦ وينظر د. حسن محسن: الشعر القصصى دار النهضة العربية ط(١)، ص٢٥٧، وما بعدها.

هامساً يستهدف أسماعنا فتحسّ به قلوبنا بالضرورة خاصة أن عدد هذا الصوت المكرر قد بلغ (١٢) اثنتى عشرة مرة.

وقد ساعد الشكل الجديد للشعر العربى الذى يطلق عليه وصف "الشعر الحر"[١] –الشعراء على تكرار "الصوت" المعين فى حريّة ومرونة وانطلاق، واستعانة بما يقاربه أو يتحد معه من أصوات أخرى. ففى قصيدة الشاعر المصرى "صلاح عبد الصبور" (ثلاث صور من غزّة)[٢] –يقول فى الصورة الأولى[٣] مثلاً:

١–لم يكن فى عينيه وصوته ألــم
٢–لأنه أحسّـــــــــــــــه سَنَهْ
٣–ولاَكَه... استنشقـــــــــه سَنَهْ
٤–وشالـــــه من قلبـــــه سَـــنَهْ
٥–وطالـــــــــت السنون أزمنّـــةْ
٦–فأصبحت آلامه فى صدره حقداً
٧–بـــل أمـــلا ينتظـــر الغـــدا"

فقد تكررت الهاء "هــ" ثلاث عشرة مرة فى صورة واحدة من القصيدة، بغرض التأكيد على معنى مركزى وهو "شدة حزنه

---

(١) قضايا الشعر المعاصر، ص٣٥.

(٢) صلاح عبد الصبور. ديوان أقول لكم ط١٩٨٢ –دار الشروق – مصر، ص٤٩.

(٣) السابق: ص٤٩.

ومرارة إحساسه بفقد الهوية والمواطنة". إن الشاعر بوصفه مراقباً مكترثاً بالمأساة الفلسطينية –قد التقى بطريق مباشر أو غير مباشر– بفلسطينى من مدينة "غزة" –عكست عيناه هذا المعنى المركزى، فعمد بدوره إلى التعبير عنه "بانفعال صادق"، أراد أن يهمس به إلينا همساً متأنياً يضمن وصول انفعاله إلى الأسماع والقلوب بواسطة صوت مهموس –بدلاً من صخب أو ضجيج صوتى خطابى قد يقلل من درجة الانفعال أو يحجبه، ولذلك وظف صوت "الهاء" توظيفاً تكرارياً لتحقيق ما أراده ونشده، وصولاً بذلك إلى قلوبنا، بوصفنا الطرف المنشود الذى يلتمس الطريق إليه كل مبدع بهذه الوسيلة أو تلك.

وإذا تأملنا مرة أخرى هذه الصورة من صور القصيدة –تبين لنا ما يدعم إرادة الشاعر "الهامسة"؛ إذ نجد من الأصوات المهموسة الأخرى صوت السين "س" مكرراً فى (أحسه – السطر الأول)، و(سنه –السطر الثانى والثالث والرابع)، و(استنشقه –السطر الثالث)، و(السنون –السطر الخامس) بعدد خمس أصوات من نوع واحد –كما نرى الشين "ش" فى استنشقه، و"شاله"، والصاد "ص" فى (صوته –السطر الأول)، و(صدره –السطر السادس). والحاء (ح) فى (أحسه –السطر الثانى)، و(حقدا –السطر السادس).

إن هذه الأصوات جميعاً عملت فى نطاق "إرادة الهمس المؤثر" وكشفت عنها، لتنبيه إلى حال الفلسطينى الذى فقد "المواطنة". ولكن الشاعر عمد فى هذه الصورة إلى المزيد من إثارة انتباهنا إلى معاناته وذلك بتوظيف أصوات "الصفير" المنبهة، وهى (س – ز – ص)، فى (سنة – أزمنة – صدره، وأصوات "التفخيم" المحرضة (ط – ق – ظ) فى (طالت – حقدوا – ينتظر)، وذلك لإظهار خطورة هذه المعاناة وتجسيدها أمام نفوسنا.

ويحفل المقطع الأول من قصيدة (مازلت أسبح فى عينيك)[1] للشاعر فاروق جويدة بصوت مهموس مكرر غالب وهو "السين" – إذ يبلغ عدد هذا الصوت (١٦) ستة عشر صوتاً، وبأصوات مهموسة أخرى أقل عدداً، وبأصوات مفخمة كذلك. وهى جميعاً مرتبطة بالحالة العامة أو المعنى المركزى وهو "التشاؤم" الذى يعنى الشاعر بالكشف عنه. يقول مستهلاً هذا المقطع "بضمير المتكلم" يتحدث به عن نفسه:

١–العمرُ فـــى عينـــى ســـردابٌ طويـــلْ
٢–نفـــق مخيـــف ذلـــك الســـرداب
٣–يصعد.. ثم يهبط. ثم فـــى ســـأم يميـــلْ
٤–يبدو قريباً

(١) فاروق جويدة. صحيفة الأهرام المصرية ع٢٣/١٠/١٩٩٤، ص١٦.

٥-حـــين يغرينـــا بريـــق الحُلـــم
٦-تجـــذبنا بحـــار المســـتحيل
٧-يبدو بعيداً
٨-حـــين يخـــدعنا ســـراب الحُلـــم
٩-يسكننا الأسى..
١٠-ونعود بالجسد الكليلْ..
١١-فالناس تمشى فـوق أقـدام تهـاوتْ
١٢-والـدروب تنـوء بـالخطو الثقيـلْ
١٣-كانت رؤوس الناس تيجانـاً محطمـة
١٤-وأجساداً تصـارع بعضَهـا
١٥-وحنـاجراً بـالقهر أدمنـت العويـل
١٦-كانت عيون النـاس أنهـاراً مشـققة
١٧-وأغصـاناً يصـيحُ نزيفهـا
١٨-وجداولاً بالحزن أرضـعت النخيـل
١٩-كانت وجوه الناس أشـرعة مكسـرة
٢٠-تواسى بعضها
٢١-وشواطئها تبكى على أطلال نيـلْ"[١]

([١])السابق: ص١٦.

فالشاعر فى هذا المقطع كرر صوت "السين" المهموس (١٦) ست عشرة مرة، قاصداً بهذا التكرار أن يكون دلالة تعاقبية على مدلول أو معنى يستبدّ به ويتملك قدراته النفسية، وهو "التشاؤم" من غدٍ ضبابى ومستقبل غير مأمون" وهى معنى اقتضى من الشاعر "الهمس" و"التلطف" يمكنه أن يبلغ سمع القارئ وقلبه، ولذلك كثرت وتكررت الأصوات التى يمكن أن تحقق هذا الهدف "العضوى النفسى" وهى أصوات "السين"، التى يدل تكرار ورودها وكثرته على رغبة الشاعر فى إطالة "زمن استغراق القارئ النطق بهذا الصوت ليشعر جيداً بشدة قلق الشاعر من الخطر القادم لا محالة، الذى يتعين فى صور تحذيرية وفيرة يبرز فى كل صورة منها هذا الصوت، الذى سيشعر به دون ريب القارئ وهو ينطق به، إذ هو "صوت صفيرى" يؤثر فى مراكز التنبيه السمعية. فتحتشد بسبب ذلك قوى المتلقى النفسية، حيث يظهر له حينئذ مدى "الأهمية" أو "الخطورة" التى تحتوى عليها تلك الصور التحذيرية المتكررة التى يعلوها هذا الصوت الهامس: وهى "سردابية العمر والحياة"، و"سأم الحركة"، ومحاصرتنا ببحار المستحيل"، وبسراب الحلم الخادع، وبوهن الجسد، بعد أن تمكن الأسى منه، وبرؤوس الناس المحطمة، وبالأجساد المتصارعة، أو بعيون الناس الزائغة، وبوجوه أناس ذات أشرعة مكسرة، تواسى بعضها. إن جميع هذه

الصور –كما نرى– تتعاقب لتؤيد المعنى المركزى الذى يستشعره الشاعر وهو "التشاؤم من المستقبل".

ويتأكد هنا التعاقب المؤيد بصوتين مهموسين آخرين: الأول وهو صوت الحاء (ح) الذى يتكرر (١٠) عشر مرات؛ حيث نجده فى (حين – الحلم: السطر الخامس)، و(بحار – المستحيل: السطر السادس)، و(حين –الحلم: السطر الثامن)، و(محطمة: السطر الثالث عشر)، و(حناجر: السطر الخامس عشر)، و(يصيح: السطر السابع عشر)، و(بالحزن: السطر الثامن عشر). والثانى هو صوت التاء "ت" الذى تكرر (١٤) أربع عشرة مرة فى كلمات "تجذبنا – المستحيل – تمشى – تهاوت – تنزء – كانت – تيجانا – تصارع – أدمنت – كانت – أرضعت – كانت – تواسى – تبكى).

كما تأكد هذا التعاقب بأصوات من نوع مغاير، وهو "التفخيم" حيث تكررت الصاد "ص" أربع مرات، والطاء "ط" ست مرات، والضاد "ض" مرتين، والقاف "ق" أربع مرات: لتفيد خطورة التشاؤم ولتدعونا إلى الاحتشاد النفسى لتجاوزه.

وقد برز صوت الكاف "ك" المهموس الشديد[١] مكرراً فى عدد من القصائد بروزاً ملحوظاً دلّ على معنى حرص أصحابها

---

(١) الأصوات اللغوية: ص٦٦.

على الإفضاء به أو توصيله إلينا: مثل قصيدة "صلوات فى هيكل الحب" للشاعر "أبى القاسم الشابى" وقصيدة "أهواه": للشاعر العراقى "بدر شاكر السياب"، وقصيدة "أنت دير الهوى وشعرى صلاة" للشاعر المصرى: محمود حسن إسماعيل.

ففى قصيدة "صلوات فى هيكل الحب"[١] يكرر أبو القاسم الشابى الكاف فى بعض مواضعها ليدل بها على مدى استحواذ الحبيبة على مشاعره، فيقول[٢]:

١-عذبة أنت كالطفولة كالأحـــ ـــلام كاللحن كالصباح الجديد
٢-كالسماء الضحوك كالليلة القمـــ ـــراء كالورد، كابتسام الوليد

ثم يقول بعد اثنى عشر بيتاً:

٣-كلما أبصرتك عيناى تمشـــــ ين بخطو موقّع كالنشيـــــــد
٤-خفق القلب للحياة ورفَّ الزّ هرُ فى حقل عمرى المجرود
٥-وانتشت روحى الكئيبة بالحب وغنت كالبلبل الغرّيـــــــد

ثم يقول بعد عشرة أبيات:

٦-خطوات سكرانة بالأناشيـــــد وصوت كَرَجْع ناى بعيـــد

---

(١) أبو القاسم الشابى. ديوان: أغانى الحياة. دار المعارف للطباعة والنشر تونس ١٩٨٧، ص١٤١.

(٢) السابق: صفحات ١٤١، ١٤٢، ١٤٣.

فقد تكررت "الكاف" فى الأبيت (١٥) خمس عشرة مرة. منها ثمانى كافات فى البيتين (١، ٢) وأربع فى الأبيات (٣، ٤، ٥)، وثنتان فى البيت (٦). وإلى جانب ما يوحى به تكرارها من "سموّ عاطفى وحبّ مثالى" يبوح بهما الشاعر لمحبوبة مستحضرة – فإن الشاعر قصد أن يضيف أمراً آخر.

ففى البيتين (١، ٢) كرر الكاف رغم إمكانية استبدالها بحرف عطف وهو "الواو"، فيقول مثلاً (عذبة أنت كالطفولة، والأحلام...)، ولكنه آثر الكاف لغرضين متصلين أحدهما فنى، والآخر نفسى، أما الفنى، فلأن الكاف المكررة أتاحت للشاعر أن يعدّد توصيف محبوبته وينوّعه، لبيان مدى ما تتميز به من سموّ وقدسية وللإفضاء بشحنة شعوره أو "فيض من الإحساس اكتسى فيضاً من الصور وعالماً من النقاء والتسامى"[١] فالكاف المكررة على هذا تمتلك طاقة فعالة، لأنها أمدّت الأداء الشعرى بحرية الحركة التصويرية، ولأنها "تجدد التشبيه وتقوية"[٢]. وأما الغرض النفسى وهو مرتبط بالغرض الفنى وناشىء عنه، فهو أن تكرارها على هذا النحو المتواصل يمنحها القدرة على إثارة المتلقى

(١) فاروق شوشة: مجلة العربى – الكويت. ع٤٢٦-مايو ١٩٩٤، ص١٨٠.
(٢) قضايا الشعر المعاصر: ص٢٧٣.

والاستئثار بطاقة التلقى عنده، وتحتفظ بإمكانية التصوير أو التشبيه فى أنها تجعل يقظة المتلقى كاملة فيرتبط بتوالى الصور ارتباطاً تاماً.

ويبدو تكرارها فى الأبيات (٣-٦) بوحاً اعترافياً ذاتياً مسوغاً. إذ هو يكشف عن تعليل نظرته المتسامية إلى هذه المحبوبة ورؤيته المجنحة المقدسة لها؛ ذلك أن "الكافات" الثمانى التى قامت بعقد التشبيه المتنوّع -قد أثمرت هذا "البوح" المتعيّن فى "خفق القلب" للحياة حباً لها وإقبالاً عليها، وفى "ازدهار حياته"، وفى "انتشاء روحه الكئيبة بالحب" وفى تغنيها كتغريد بلبل سعيد.

وفى أبيات من قصيدة (أنت دير الهوى وشعرى صلاة)[١]، للشاعر محمود حسن إسماعيل التى تتوافق مع القصيدة السابقة للشابى اعتمادها على "أنفاس شعرية مشتركة"[٢] تتمثل فى "الخضوع لذات المحبوب" وفى البحر الشعرى إذ هما من بحر الخفيف، وفى التركيز على "أنت" المخاطبة فى "سوق معانى الاحتياج والرجاء"[٣] -يتكرر صوت الكاف على هذا النحو فى صيغة "لك" الدالة على الملكية المتحكمة.

---

(١) ديوان: هكذا أغنى - دار المعارف بمصر، ط١٩٨١، ص٧٢-٨٠.

(٢) فاروق شوشة: العربى ٢٤٣٤ يناير١٩٩٥، ص٢٠٦.

(٣)السابق: ص٢٠٦.

١-ولكِ الصوتُ ناغمٌ عادهُ الشَو قُ فأضحى حنينــه يترسّــلْ
٢-ولكِ البسمةُ الوديعــةُ طهــر وصفاء، وصَبْــــوَةُ وتَغَــزُلْ
٣-ولكِ الهدأة التى تَغْمر الحسّ فيرُوى من الســكون وَيَثْمَــلْ
٤-ولكِ العفةُ التى عــادَ منهــا مَرْيَمُّى الستور فوقَك مُسْــبَلْ
٥-ولكِ الحب، ساعدى فى وغى الأيــام والقلــبُ وَهْنــانٌ أَعْــزَلْ
٦-فتعالى نغيب عن ضجة الدّنيــا، ونمضى عن الوجود ونَرْحَــلْ

فقد كرر الشاعر الكاف خمس مرات، فى خمسة أبيات فى "إطار الخطاب" الموجّه إلى محبوبته (كما صنع الشابى)، ليدل التكرار حينئذ على "خضوع" تام لهذه المحبوبة المقدّسة، وليثبت استسلامه الكامل لها؛ ولم لا؟، فهو يمتلك قوى مؤثرة تستعبده؛ وهى "الصوت الناغم" و"الهدأة" التى تغمر الحسّ، و"العفة" التى تذكر بطهارة مريم أم المسيح عيسى عليه السلام، وأخيراً "الحب" الذى يعينه فى الشدة والضعف.

إن تكرار الكاف على هذا النحو الدال -لم يكن إلا وسيلة لإيراد القوى المالكة المتحكمة، فهى تسويغ لمدى سيطرة هذه المحبوبة وتغلغل شخصيتها المعبرة فى نفسه. ولذلك جاء البيت السادس (أو الــ٥١) -نتيجة طبيعية لسطوة هذه القوى؛ حيث ناداها بأن تتوحد به وتتلاشى فيه، ليمكنها الرحيل عن ضجّة الدنيا. إن

هذا القرار الذى اتخذه الشاعر ما هو إلاّ رغبة فى "الانفصال" عن العالم، وهى رغبة لا ندم عليها ولا تراجع عنها مادام "الانفصال" قد جاء نتيجة لقوى مؤثرة استجابت لها نفس الشاعر عن رضا واقتناع.

وفى قصيدة (أهواء)[1] للشاعر بدر شاكر السياب، يعمد فى المقطع الحادى عشر[2]، إلى هذا النوع من تكرار الكاف ليشير به إلى حالة الشعور بالإخفاق العاطفى، يقول:

١-وهيهات إن الهوى لن يموت ولكن بعض الهوى يأفِلُ
٢-كما تأفل الأنجم الساهرات كما يغرب الناظر المُسْبَلُ
٣-كما تستجمّ البحار الفساحُ مليًّا، كما يرقد الجَدْولُ
٤-كنوم اللظى، كانطواء الجناح كما يصمت النأى والشمْألُ

فقد تكررت الكاف (سبع مرات). وذلك لداعٍ فنى نفسى أيضاً: فهو يعنى فى هذا المقطع بالتعبير عن "أثر ذهاب الحب وموت الهوى"، وهو معنى مستمد من تجربة الشاعر الإنسانية، عمد إلى إرسائه بصور متعاقبة، أو تشبيهات متلاحقة لم يتم عقدها إلا بالكاف، التى قامت بمهمة إتمام كل صورة، وهى مهمة فنية لا

---

(١) بدر شاكر السياب.. ديوان: أزهار وأساطير، دار العودة، بيروت، ط(٢)، ص١٢-٢٠،
(٢) السابق: ص١٦.

يمكن الاستغناء عنها أو استبعادها؛ بدليل أننا لو قمنا بحذف التكرار "لفقدت الصور الفرعية كثيراً من جمالها"[1]، واختلّ الأداء الفنى للأبيات.

وإذا كانت غلبة تكرار الصوت المهموس فى النماذج السابقة قد دلت على وَهَن الشعراء وخضوعهم، حيث أفاد نص على محمود طه "البوح الاعترافى"، وجاء نص عزيز فهمى دليلاً على "الدعوة" المستجدية لرحمة المشردين"، وأفاد نص الجارم "وهن الإنسان وضعف قدراته عند المفاجأة"، وأشار نص شوقى إلى "ضآلة الإنسان أمام قوة النهر"، وأوحى نص صالح جودت بـــ"الإحساس بالقهر"، ونص أحمد زكى أبو شادى بـــ"الحزن الاستسلامى"، ونص صلاح عبد الصبور بـــ"فقد الهوية"، ونص فاروق جويدة بـــ"التشاؤم من المستقبل"، وأشار نص كل من أبى القاسم الشابى، ومحمود حسن إسماعيل إلى "تحكم المحبوب بالمحب واستحواذه عليه"، وباحت أبيات السياب "بالإخفاق العاطفى".

إذا كانت هذه الغلبة قد أفادت "ضعف الحسّ الإنسانى وضآلته –فإن ذلك لا يعنى أن "الضعف" خصيصة جوهرية لكل صوت تكرارى مهموس، أو لكل نص يغلب عليه تكرار الصوت

([1]) قضايا الشعر المعاصر: ص٢٧٤.

المهموس، وذلك لأن "الهمس فى الشعر ليس معناه الضعف"[١] فقد يكون الهمس صادراً عن قوة مؤثرة "فالشاعر القوى هو الذى يهمس فتحسّ صوته خارجاً من أعماق نفسه فى نغمات حارة"[٢]. كما أن غلبة تكرار المهموس لا تعنى "الارتجال وعدم إحكام الصياغة" كما قد يزعم البعض –لأن المهموس "إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر فى تحريك النفوس وشفائها مما تجد"[٣]. كما أن هذه الغلبة للمهموس ليس الغرض منها قصر النص الشعرى على المشاعر الشخصية؛ "فالأدب الإنسانى يحدثك عن أى شىء يهمس به، فيثير فؤادك، ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت إليك بسبب"[٤].

وأما النوع الثانى فهو تكرار "الصوت المجهور[٥] Consonant" الذى يعنى أن أوتار الناطق الصوتية تتذبذب عندما ينطق به[٦]، حيث "ينحبس معه الهواء انحباساً محكماً، فلا يسمح له بالمرور لحظة من الزمن، يتبعها ذلك الصوت الانفجارىّ، أو

---

(١) د. محمد مندور: فى الميزان الجديد، نهضة مصر، ط ١٩٧٣، ص٦٩.
(٢) السابق: ص٦٩.
(٣) السابق: ص٦٩.
(٤) السابق ص٦٩–٧٠.
(٥) الأصوات المجهورة هى [ب – ج – د – ذ – ر – ز ض– ظ – ع – غ – ل – م – ن – و – ى].
(٦) علم اللغة العام: ص٨٧.

يضيق مجراه فيحدث فى النفس نوعاً من الصفير أو الحفيف"[١] – هذا النوع من التكرار الصوتى نجده مائلاً فى عدد من القصائد العربية القديمة والحديثة، على نحو من "التغليب" الذى يمثل سمة جوهرية فى الكلام الإنسانى بشكل عام، فغلبة الأصوات المجهورة فى الشعر العربى، بل فى اللغة العربية وغيرها من اللغات الأخرى– يشكل "أربعة أخماس الكلام"، فى حين أن الأصوات المهموسة لا تكاد تزيد على الخمس[٢]، وهذا يعنى أن عدد الأصوات المجهورة فى الشعر العربى أكثر من عدد الأصوات المهموسة التى تتخلله.

وعلى أساس هذا التغليب، جاء "تكرار الصوت المجهور" بكثرة تفوق "تكرار الصوت المهموس" فى النصوص الشعرية القديمة والحديثة؛ فتكرار صوت الجيم "ج" المجهور الانفجارى فى الشعر القديم نراه مثلاً فى بيت من قصيدة للأعشى يصف فيه ناقته بسرعة العَدْو وخفة الحركة فى حفيف ملحوظ[٣].

---

(١) الأصوات اللغوية: ص٢٧.

(٢) السابق: ص٢٢.

(٣) الأعشى: ديوانه. تحقيق: د.محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، ص١٩٥، وراعها: أفزعها، أجّت: عدت أو جرت جرياً حفيفاً. المصلم: المقطوع الأذنين وهو النعام، يزفى: ينشر جناحيه (أى الظليم) وزفت الريح السحاب: طردته.

إذا ما رُعتَهـــا بـــالزَّجْر أجَّـــت أجيج مُصَـــلم يزفـــى لغامـــا

حيث دل تكرار الجيم على الشدَّة (لأنه صوت انفجارى) فى وصف هذه الناقة، بسرعة العَدْو أو الجرى، الذى يحدث صوتاً شديد الوقْع على السّمع، كما نجد مثيلاً لهذا التكرار فى بيت من قصيدة

لبيد بن ربيعة يبين فيه أثر السيول فى إزالة التراب والحصى عن الطلول[1]:

وجلا السُيولُ عن الطلول كأنها زُبُـــــــرٌ تجدُّ مُتونَها أَقْلاَمُهَا

فلبيد يشبه حركة السيل المؤثرة التى أزاحت التراب والغبار عن هذه الأطلال، فكشفت عن لونى البياض والسواد، على نحو من الشدة والعنف تاركة بعض آثار السيل على الأرض –شبه ذلك بكتابة على لوح أو ورق، كانت قد طمست لكن بقيت بعض آثارها؛ فالإجراء فى كلا الحالين يمثل نوعاً من "الشدة" يلائمها صوت الجيم "ج" المجهور الانفجارى الذى جاء مكرراً كما نلاحظ، ليثبت هذا

---

(1) التبريزى: شرح القصائد العشر. بتحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، الناشر: مكتبة صبيح القاهرة ط(١) ١٩٦٢، ص١٧٦. وجلت: كشفت، الزبر: الكتب، تجد: تجدد، أى يعاد عليه الكتاب بعد أن درست. متونها: ظهورها وأوساطها وأرادها كلها. يقول إن هذا السيل قد كشف عن بياض وسواد. فشبهه بكتاب قد تطمس فأعيد على بعضه وترك ما تبين منه. فكأنه مختلف وكذلك آثار هذه الديار.

المعنى ويؤكده من جهة أن هذا الصوت يدل على قليل من الشدة، أو يدل على شدة مخففة على أساس أن الجيم الفصيحة من حيث طبيعتها "الفسيولوجية" أو الوترية "يختلط صوتها الانفجارى بنوع من الحفيف يقلل من شدتها، وهو ما يسميه القدماء بتعطيش الجيم"[1]. وقد تناسبت هذه الطبيعة لصوت الجيم مع "أثر كل من السيول والكتابة فالسيول لم تمح التراب تماماً من الطلول، كما أن أثر الكتابة مازال باقياً على الكتاب الممحوّ.

وثمة نماذج شعرية حديثة تشتمل على هذا الصوت المكرر، وغيره من الأصوات المجهورة المكررة، ويلاحظ أنها تتسم بسمات ثلاث هى: "ارتفاع النبرة، وانخفاضها، وكسر الرتابة"... أما السمة الأولى وهى: "ارتفاع النبرة" فنجده فى تكرار صوت الراء فى بعض القصائد المعاصرة، مثل قصيدة (سارية الفجر)[2] للشاعر على محمود طه، إذ يقول فى موضع منها:

١-عَبَرتْ بى فى صـــباح بـــاكر فتنةَ العين وشغلَ الخـــاطر
٢-شـــعرها الأشـــقر فيـــه وردة لونها من شهوات الشـــاعر

---

(١) الأصوات اللغوية: ص٢٤-٢٥.

(٢)على محمود طه. ديوان: زهر وخمر، ضمن الأعمال الكاملة، دارة العودة بيروت ط١٩٧٢، ص٤٨٥، ٤٨٦.

٣-وبعينيهـــا رؤى حائـــــــرة بين أسراب مســـاء غـــادر
٤-صورت من حاضر العيش ومن أمسها قصـــة حـــب عـــاثر
٥-مَنْ تُراها وإلـــى أيـــن ومـــن أى خدر طلعت أو ســـامر
٦-تقطع الإفريـــز مـــن نـــاحيتى كأسير هـــارب مـــن آســـرِ
٧-أنت يا سارية الفجر اســـمعى دعوة الروح البرىء الطاهر

فقد تكرر صوت الراء (١٩) تسع عشرة مرة، بالإضافة إلى حرف الروى فى القافية، فيكون مجموع الراءات (٢٦) ست وعشرين مرة. فإذا عرفنا أن الشاعر كما يتبين فى المشهد الأول من هذه القصيدة يعرف هذه المرأة، حيث سبق له أن تحدث إليها وشغف بها، وأنه الآن يراها على الحال التى يقدِّمها لنا -فإن نفسه قد أصيبت "بهمٍّ وضيق" جاء الإفصاح عنهما بصوت مجهور مكرر وهو "الراء" الذى بدا غالباً فى هذا النص أكثر من أى صوت آخر[١]، وذلك لما يتميز به من شدة الوقع على السمع، ولما يدل عليه من إحساس الشاعر بالتوتّر النفسى الحاد"، الذى أثارته -بالطبع- هذه المرأة البائسة -فتكرار "الراء" على هذه الصفة المثيرة داخل أو ضمن الوحدات اللغوية، وفى حدود سياقاتها- يؤيّد إحساس الشاعر بالتوتّر، ويقوِّى ميلنا إلى تقبل ما يطرحه علينا، ويدعم انفعالنا به.

(١) مثل النون فى (فتنة، والعين، بعينيها، وبين، ومن، [مرتان] (فى البيت الرابع) ومن ومن فى البيت الخامس، ومن – وناحيتى، ومن فى البيت السادس بعدد ١٢ نوناً.

ونرى مثل هذا التكرار لصوت الراء فى قصيدة محمود سامى البارودى التى يصور فيها موقفاً شديد الوقع على نفسه، شارك خلاله طائراً –أيقظه من نومه– الحيرة والخوف والاضطراب[١] –يقول فى هذا واصفاً عينه التى أبصرت هذا الطائر[٢].

ثم أشرأبت وألفت طائراً حذراً على قضيب يدير السمع والبصرا

فقد تكررت "الراء" ناقلة عنف الإحساس الذى توافق مع هذا الصوت الانفجارى.

ويتكرر صوتان مجهوران آخران هما "الميم والنون" فى قصيدة حافظ إبراهيم (الشمس)[٣]، التى يتناول فى جزء منها موقف إبراهيم عليه السلام من والده وعشيرته، خلال اجتهاده فى سوق الحجج والأدلة على وجود الله سبحانه وتعالى –أمام عشيرته المكذبة له، الرافضة لدعوة التوحيد التى دعاهم إليها. فقال الشاعر عارضاً ذلك أثناء حديثه عن الشمس[٤].

١–لاح منها حاجب للنـــاظرين فنسوا بالليل وضَـــاح الجبـــين

---

(١) البارودى: ديوان محمود سامى البارودى – تحقيق: محمود الإمام المنصورى ط القاهرة ١٦٧/١.
(٢) السابق: ص١٦٦.
(٣) حافظ إبراهيم: ديوانه، الهيئة المصرية العامة للكتاب –ط(٣) ١٩٨٧، القاهرة، ص٢٠٧، ٢٠٨.
(٤) السابق: ص٢٠٧.

٢-نظر إبراهام فيهـــا نظـــرة فَأرى الشكَّ وما ضـــل اليقـــين
٣-قال: ذا ربّى، فلمـــا أفلـــت قـــال لا أحـــــــب الآفلـــين
٤-ودعا القـــوم إلـــى خالقهـــا وأتى القـــوم ســـلطان مبـــين
٥-ربّ إن الناس ضلوا وغووا ورأوا فى الشمس رأى الخاسرين
٦-خشعت أبصارهم لما بـــدت وإلى الأذقان خـــرُّوا ســـاجدين
٧-نظروا آياتها مبصـــــــرة فعصوا فيها كـــلام المرســـلين
٨-نظروا بدر الدجى مرآتهـــا تتجلى فيه حينـــاً بعـــد حـــين

فقد تكررت "النون" فى حشو هذه الأبيات عشر مرات، وفى بداية البيت الثانى والبيت السابع والبيت الثامن ثلاث مرات، فضلاً عن نون القافية ثمان مرات، فيكون المجموع (٢١) احدى وعشرين مرة ليكون عدد المجهور من الصوتين (٣٢) اثنين وثلاثين صوتاً، وهى نسبة نوعيّة تدل على (جلال المعنى) الذى تناوله الشاعر، وعلى "حالة الشجن والحزن" التى سرت فى هذا المعنى، بسبب الجدل الذى أثاره قوم إبراهيم حول قدرة الله تعالى.

يريد الشاعر من تكرار هذين الصوتين داخل السياق -إثارة "تعجّبنا" من هذا الجدل الذى انتهجه القوم حول القدرة الإلهية؛ فليس من حقهم ذلك أصلاً، لأن قدرة الله تعالى ظاهرة لا تحتاج إلى دليل، أو جدل، أو برهان، لاسيما أن هذين الصوتين (النون -

الميم) يمتلكان قوة "غنّة" Nasal Sounds[1] تتلاءم مع جلال المعنى وشجنه.

وتتعين السمة الثانية وهى "انخفاض النبرة" فى تكرار صوتى النون والميم فى (القصيدة النونية)[2] لحامد طاهر التى تتألف من ثلاثة وثمانين سطراً شعرياً، اندرجت فى سبعة مقاطع؛ ففى المقطع الخامس مثلاً[3] –تتكرر النون "ن" فى حشو السطور (٩) تسع مرات؛ فضلاً عن تكرارها تسع مرات فى نهايات السطور (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ١١، ١٢، ١٤)، بينما تتكرر الميم "م" (١٤) أربع عشرة مرة فى حشو السطور، يقول فى هذا المقطع:

١–متداخلون.

٢–فى كل دائرة تراهم يبرزونَ.

٣–فيمنحونَ ويمنعون.

٤–وإذا قربت وجدتهم يتباعدون.

---

(١)الغنة: إطالة صوت النون مع نغمة موسيقية محببة إلى الأذن العربية. وهى وسيلة لجأ إليها القراء منذ القدم حتى لا يقرأ القرأن الكريم كاللغة الدارجة –فى أحاديث الناس. ص٢٦٧، من معجم المصطلحات العربية.

(٢) حامد طاهر: ديوان عاشق القاهرة، طبعة ١٩٩٠، ص٧٩–٨٥.

(٣) السابق: ص٨٢.

٥-وإن ابتعدت... فإنهم لا يبعدون.

٦-أبداً وراءك.

٧-من أمامك... يهدرون، ويصرخون.

٨-وتريد أن تشكو...

٩-تفضفض.

١٠-تستجير.

١١-ومَنْ تكون.

١٢-هم دائماً متوقعون.

١٣-يئدون فى الصدر الكلامَ.

١٤-يجمدون الدمع فى بُؤَر العيونْ.

إن هذا المقطع -كما نرى- إذا كان يعكس إحساس الشاعر "بالقهر الممتزج بالحزن" - فإن الذى يمكن أن يتناسب مع هذا الإحساس هو تكرار صوتى: "النون والميم" على النحو الذى تقدّم، ذلك أن هذا التكرار يبقى على تواصل هذا الإحساس، وتوقّده، ونشاطه.

وأما السمة الثالثة فهى "كسر رتابة تكرار النون". التى تنشأ عن تكرار صوت أو حرف بعينه مثل "النون" كجزء من المقطع "ون" وبوصفه حرف روى للمقاطع فى نهايات السطور. وقد عمد

بعض الشعراء إلى ذلك الكسر بإجراءات ثلاثة؛ الأول هو "فتح حركة النون وإلغاؤه أحياناً" كما صنع حامد طاهر عندما فتح نهاية المقطع الثانى (يبرزونَ)، التى أخذها كل من المقطع الواقع فى بداية السطر الثالث (فيمنحونَ)، والمقطع الواقع فى أول السطر الثالث عشر (يئدون)، والمقطع الواقع فى مطلع السطر الرابع عشر (يجمدونَ) مخالفاً بذلك استمرارية النون الساكنة وتحكّمها، بغرض وقف الرتابة أو التخفيف من آثارها السلبية، كما أن الشاعر قد ألغى هذا الصوت الساكن من نهاية كل من السطر السادس وهو (وراءك)، والسطر الثامن وهو (تشكو)، والسطر التاسع وهو (تفضفضَ)، والعاشر وهو (تستجيرَ)، والثالث عشر وهو (الكلام)، مريداً بذلك الإلغاء –كسْر تحكّم المقطع الواحد، وتنويع المقاطع بغية تسهيل وقعها على سمع المتلقى، ومن ثم اجتذابه والاستحواذ عليه.

ولعل هذا الإجراء الفنى الذى حققه حامد طاهر كان بمثابة تجنب "ارتفاع النبرة" الذى وقع فيه بعض الشعراء قبله، نتيجة تكرارهم المقطع "ون" أو "ين" على النحو الذى حدث للشاعر نزار قبانى، فلم يستطع التخلص من سطوة المقطع "ين" الذى كرره دون مبرر فى مقطع من قصيدته (طوق الياسمين)[1]، التى بدأها بقوله[2]:

([1]) نزار قبانى: ديوان قصائد. بيروت، ط(٨) ١٩٦٩، ص١٠٩-١١٣.
([2]) السابق: ص١٠٩.

شكراُ

لطوق الياسمينْ

وضحكت لى، وظننت أنك تعرفينْ

يأتـــــــى بـــــــه رجـــــــل

إليـــــــــــــــــــــــــك

ظننـــــــــــت أنـــــــــــــك

تدركيـــــــــــــــــــــــنْ

ثم يقول فى المقطع الثانى منها[١]:

بحانة صغرى رأيتــك ترقصـــينْ

تتكسَّرينَ على زنُـــود المعجبـــين

وتدمدمينْ

فـــى أذْن فارســـك الأميـــــــنْ

لحنا فرنسىّ الرنيـــــــــــــــنْ

لحنـــا كأيـــامى حزيـــــــــــنْ

فقد نشأ عن تكرار هذا المقطع الموحّد "ين" ارتفاع النبرة الصوتية وعلوّها، لأن هذا المقطع "ثقيل بطبعه، وتكراره يزيده ثقلاً، خاصة أنه لم يكن له مبّرر نفسى"[٢].

---

(١) السابق: ص١١٢.

(٢) د. عزالدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر. ظواهره وقضاياه المعنوية والفنية، دار العودة –بيروت ط(٢) ١٩٧٢، ص١١٥.

ويبدو الإجراء الثانى فى أن رواد حركة الشعر "الحر" أمثال نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبدالمعطى حجازى. قد التفتوا إلى ضرورة كسر رتابة المقطع الواحد المتكرر وسطوته لداع جمالى يؤثر فى المتلقى وهو "التنويع فى حركات الأصوات أو الحروف المجهورة المتكررة والمختلفة"، فنازك الملائكة فى قصيدتها (الكوليرا)[1] خففت من ثقل تكرار المقطع "ين" بانتهاج تنويع حركة "النون" المجهورة، واستغلال حروف مجهورة أخرى. تقول[2]:

١-طلع الفجر.

٢-اصغ إلى وقع خطى الماشينْ

٣-فى صمت الفجر، أَصخْ، انظرْ ركب الباكين

٤-عشرةُ أمواتٍ، عشروناً

٥-لا تُحص، أَصخْ للباكينا.

٦-اسمع صوت الطفل المسكينْ.

٧-موتى، موتى، ضاع العددُ

---

(١) نازك الملائكة: شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط١٩٧١، ص١٣٦-١٤٠، وقضايا الشعر المعاصر: ص٣٦.

(٢) السابق: ص١٣٧.

٨-موتى، موتى، لم يبقَ غدُ.

٩-فى كل مكان جَسَدٌ يندبه محزونْ.

١٠-لا لحظة إخلاد لا صَمْتْ.

١١-هذا ما فعلتْ كفٌ الموتْ.

١٢-الموتُ الموتُ الموتْ.

١٣-تشكو البشريةُ تشكو ما يرتكبُ الموتْ.

حيث تكررت "النون" الساكنة فى المقطع "ين" ثلاث مرات فى نهاية كل من السطر الثانى، والسطر الثالث، والسطر التاسع، وتكررت النون المفتوحة فى المقطع "نا" مرتين فى السطرين الرابع والخامس، على حين تكررت الدال "وهى صوت مجهور أيضاً" مرتين فى السطرين: السابع والثامن، بينما انفردت نهاية السطر التاسع (محزون) بنون ساكنة من المقطع "ون".

إن هذا التنوع فى حركة النون المتكررة كما ترى يخفف من الثقل الذى قد ينشأ عن تكرار حركة واحدة، ويمدّ النص الشعرى – ضرورة- "بإيقاع صوتى" يسهم فى إثارة استجابتنا للمعنى، ويعمل على "ثقل التأثير العاطفى Emotional Impreession الذى يود الشاعر خلقه"[١]. كما يقول بورتون Burton:

---

(١) إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى: ص٣٣.

فإذا أضيف إلى تغيير حركة صوت النون- صوت مجهور آخر مثل "الدال" فى المقطعين (عدد، وغد) فإن الإيقاع الصوتى يكون أكثر تأثيراً فى نفوسنا وأشد إثارة لانفعالنا. ومما يعزز هذا وذاك –أن الشاعرة وظفت "صوتاً" مهموساً هو "التاء" فى آخر مقاطع السطور (١٠-١٣)، يلائم معنى "خمود الحركة" الذى يوحى به كل من "الصمت" و"الموت"، ويحقق فى نفس الوقت –التنوع المخفف لشدة وقع النون المتكررة، على نحو ما تحقق فى قصيدة (هل كان حباً) للشاعر العراقى بدر شاكر السياب[١]، وقصيدة (السلام)[٢] لصلاح عبد الصبور، الذى يقول فى المقطع الثانى منها:

١-كان على ظهر الطريق عصابة من أشقياءْ.

٢-متعذبين كآلهةٍ

٣-بالكتْب والأفكار والدّخّان والزمنِ المقيتْ

٤-طال الكلام... مضى الماء لجاجةَ... طال الكلامْ

٥-وابتلّ وجه الليل بالأنداء

٦-ومشت إلى النفس الملالة، والنعاس إلى العيون

---

(١) بدر شاكر السياب. ديوانه: (أزهار وأساطير)، ص١٠١.

(٢) صلاح عبد الصبور. ديوان الناس فى بلادى ط(٦) ١٩٨١ – دار الشروق ص٢٧-٢٨.

٧-وامتدت الأقدام تلتمس الطريق إلى البيوت
٨-وهناك فى ظل الجدار يظل إنسان يموت
٩-ويظل يسعل، والحياة تجف فى عينيه إنسان يموت
١٠-والكتب والأفكار مازالت تسد جبالُها وجه الطريق
١١-وجه الطريق إلى السلامْ

فقد تكرر صوت "النون" إحدى عشرة مرة -كما نلاحظ- حيث توزعت عشر نونات فى حشو السطور، ولم توظف إلا نون واحدة فى آخر سطر واحد هو السادس، وذلك فى المقطع "ونْ". ويكون الشاعر بذلك قد تفادى أو تجنب "علو النبرة" الناتجة عن اطراد المقطع أى الصوت المجهور وتواليه، أو "صخب الإيقاع"، الذى "يجافى طبيعة الشعر الجديد"[١] أو الحر، وقد أعانه فى هذا "التجنب" -تنوع الصوت المجهور المكرر فى أواخر السطور، وهو "الهمزة (أشقياء) -السطر الأول، و(بالأنداء) -السطر الخامس، و"الميم" فى (الكلام) و(السلام) فى السطرين (الرابع، والحادى عشر).

والمؤكد أن تخلّص الشاعر فى هذا المقطع -وفى قصائد أخرى له- من رتابة "الصوت المجهور" المكّرر -حتى لا يملّها

(١) د. عزالدين إسماعيل، الشعر المعاصر، قضاياه وظواهر المعنوية والفنية، ص١١٦.

القارئ ولا يسأم منها- جعل سطور المقطع حافلة "بحركة موسيقية متموجة"[١] تؤكد المعنى المراد وهو "إحساس الفئة المثقفة بالضياع والعجز عن إصلاح الواقع الردىء".

ويتاح لهذه الحركة أن تؤدى دورها التأكيدى الكاشف على نحو من الاتساع بالإجراء الثالث، وهو أن يكثّف الشاعر اهتمامه بالتلوين الصوتى، أو يعمد إلى الجمع الواعى بين جَرْسيْن صوتين فأكثر، وهو ما قد تجلى فى قصيدة (عبدالناصر)[٢] للشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى، الذى قال فى موضع منها[٣]:

١-فَلْنَملأ الطريق، هذا هو رَكْبُه الصديق

٢-هذى يداه، وجهه، ابتسامتُهْ

٣-جبينهُ الذى يموج بالغصونْ

٤-هذا الذى سعى إليه ألف سيف وانْكسَرْ

٥-هذا الذى تمسحه الأيدى وتجلوه العيونْ

٦-هذا الذى مشى على أيدى المنُونْ

٧-وعاد باسماً كما يعود ذارع تتسم المطرْ

---

(١) السابق: ص١١٧.

(٢) أحمد عبدالمعطى حجازى: ديوان: لم يتبق إلا الاعتراف، طبعة أخبار اليوم القاهرة ١٩٨٩، ص٦١-٦٣.

(٣) السابق: ص٦٣.

٨-كما يعود عاشق من السَّفَرْ

فقد جمع الشاعر فى هذه السطور بين صوتين مجهورين فى إطار الصيغ: الأول هو صوت الراء "ر"، الذى تكرر (٦) ست مرات، منها اثنتان فى حشو السطر الأول، وحشو السطر السابع، متحركتان بالفتحة والأربع الباقية سواكن وهى نهايات السطور (١، ٤، ٧، ٨). وأما الصوت الثانى فهو "النون" الذى تكرر (٩) تسع مرات، منها ثلاث فى حشو السطور (١، ٣، ٧) متحركة بفتح وضم، على حين جاءت الست الباقة ساكنة.

ويفيد تكرار "الراء" محاكاة "الحركة الحاسمة" التى تضىء بطولة هذا البطل وشجاعته، كما يوحى بالتصميم على ضرورة "الاحتفاء به" تقديراً لما أدّاه من دور مؤثر فى قوى الوطن السياسية والاجتماعية والفكرية، على حين دلّ تكرار "النون" (بما تمتلك من غنّة) على "التغنّى بأمجاد هذا البطل المتفائل الجاد الشجاع، حيث يعكس تردّد النون "رنيناً Resonance" بارزاً أثناء الإنشاد أو القراءة -يلائم الحديث عنه بوصفه قد ضحّى بنفسه من أجل الكبرياء الوطنى تضحية صادرة عن شعور مخلص، ورغبة صادقة، واعتقاد لا ريب فيه.

ولأن البطل لم تسلم نفسه من المعاناة، ولم يخل جسمه من الإصابات والجراح -فقد عنى الشاعر بتكرار النون، لإرساء حالة

"الشجن والحزن" أمامنا فنتفاعل معه ونزهو بمعاناته وجراحه، وحالة "الهدوء والجلال والوقار" التى يجب أن نعيها، ولا نغفل عن تذكّرها.

وإذ تبين لنا أن الشاعر قد تحاشى الرتابة التى ربما أصابت القارئ بالملل والضجر وذلك بتنويعه "الجرس الصوتى المجهور" فإنه للسبب نفسه قد أضاف جرساً صوتياً مخالفاً للمجهور وهو صوت "الهاء" المهموس الذى كّرره أربع مرات فى السطر الثانى (يداه+ وجهه+ ابتسامته)، حيث خفف به من "علوّ النبرة"، وقلّل من "الصّخب الصوتى" المطّرد الذى ينشأ من تتابع صوت مجهور واحد، أو صوتين مجهورين متماثلين. فكل من ارتفاع نبرة الأداء اللغوى وصخبه "يجافى طبيعة الشعر الجديد" كما سبق أن ذكرنا.

أما النوع الثالث وهو "تكرار الأصوات المحاكية للحدث والفعل المجرّد"، فيتمثل فى أنّ ثمة قصائد أو أشعاراً معاصرة تحفل "بأصوات" وصفها اللغييون "بالشدة". وهى أصوات: الجيم "ج"، والعين "ع"، والقاف "ق"، والكاف "ك"[1]، إذ إنها داخل إطار الكلمة والجملة –تمدّ الفعل بالقوة، والحدث الحركى بالشدة.

([1]) الجيم: صوت من وسط الحنك مجهور، بين الشدة والرخاوة. والعين: صوت حلقى متوسط بين الشدة والرخاوة، وكل من القاف والكاف صوت من أقصى الحنك شديد مهموس، الأصوات اللغوية: ص٦٦، ٦٧، ٧١.

كما تحفل هذه القصائد والأشعار بأصوات أخرى وصفها اللغويون بوصف "الإطباق"، وبينوا أنها تمتلك قوة "تفخيم المعنى أو الحدث" عندما تتشكل منها "بْنية الكلمة"، وعندما تكون أحد عناصر الجملة العاملة فى نطاق الحدث الحركى، وهى أصوات الصاد "ص"، والضاد "ض"، والطاء "ط"، والظاء "ظ"[١]، ويؤازر ذلك تكرار بعض الأصوات الصفيرية.

وتتجلى هذه الظاهرة "الصوتية الثلاثية" فى الشعر العربى القديم، إذ نجدها فى بعض شعر القدماء كعنترة وزهير بن أبى سلمى وامرئ القيس، والبحترى والمتنبى وأبى فراس وغيرهم. فمن نماذج الشعر العربى الجاهلى –هذا النموذج من قصيدة (زهير بن أبى سلمى) التى مطلعها[٢].

أمن أم أوْفى دمنة لــم تكلــم بحومانة الدّراج فالمتثلَّـــــــم

يتناول فى موضع منها –خبراً أو موقفاً حرجاً عن (حُصين بن ضمضم)، الذى أضمر فى نفسه الثأر لأخيه رغم معاهدة الصلح التى وُقّعت عقب حرب (عبس وذبيان)– فقد قرر أن يقتل واحداً من (عبس)، ثم من (بنى غالب)، إكراماً لأخيه وثأراً له[٣] فيقول زهير فى ذلك[٤]:

---

(١) الصاد: صوت رخو مهموس (السابق ص٥٠)، – الطاء: شديد مهموس (السابق ص٥١).

(٢) شرح القصائد العشر، ص١٣٧.

(٣) السابق: ص١٣٦.

(٤) السابق: ص١٥٨–١٦٢.

١-لعمرى لنعم الحىُ جَر عليهمُ بما لا يُواتيهم حُصَيْنُ بن ضَمْضَمْ
٢-وكان طوى كشحاً على مستكّنةٍ فــلا هــو أبــداها ولــم يتقــدّم
٣-وقال سأقضى حاجتى، ثم أتقى عَدُوى بألف من ورائــى مُلجَــمِ
٤-فشدّ ولم ينظر بيوتــاً كثيــرة لدىَّ حيث ألْقَتْ رَحْلَهَا أمُّ قشْــعمِ
٥-لدى أسد شاكى السلاح مقاذف له لِبَــــــد أظفــاُره لــم تُقلــمِ
٦-جرىء متى يُظلمُ يُعاقِبْ بظُلمه سريعاً، وإلاَّ يُبْدَ بالظلم يَظْلِــمِ[1]

ففى هذه الأبيات تطالعنا أصوات محاكية لهذا الخبر أو الموقف الذى يبدو فيه "تشدد" الحصين بن ضمضم فى طلب الثأر وتنفيذه له. وهذه الأصوات تتضح فاعلية محاكاتها حال اقترانها بالأداء اللغوى بوصفها إحدى مكوّناته، ومن حيث تعاقبها التكرارى. فصوت كل من الضاد "ض" يتكرر ثلاث مرات فى البيتين (١، ٣)، والجيم "ج" أربع مرات فى الأبيات (١، ٣، ٦) والعين "ع" أربع مرات فى الأبيات (١، ٣، ٦)، والكاف "ك" أربع مرات فى الأبيات (٢، ٣، ٥)، والقاف ثمان مرات فى الأبيات (٢، ٣، ٤، ٦)، والظاء "ظ" ست مرات فى الأبيات (٤، ٥، ٦). فمجموع الأصوات الشديدة (التى تكرر كل صوت منها) الواصفة

(١) بما لا يواتيهم = بما لا يوافقهم. الكشح= الجنب. المستكنة=أى على حالة مستكنة. فلا هو أبداها= فلم يبدها ولم يظهرها. ألف ملحم= ألف فرس ملجم. ينظر =يؤخر. أمُّ قشعم=المنية، أو الحرب. مقاذف مرام، اللبد = جمع لبدة = وهى الشعر المتواكب. أظفاره لم تقلم = فامن السلام، واللفظ للأسد، والمراد به الجيش. شاكى = سلاحه ذو شوكة. جرىء= هو جرىء أى الأسد.

لقوة حدث الموقف وشدته قد بلغ تسعة وعشرين صوتاً، منها صوتا الإطباق: الضاد "ض"، والظاء "ظ" تكراراً تسع مرات.

إن هذه الأصوات الشديدة، التى استكملت شدتها واستمدت قدرتها على الحكى من وحدات الأداء اللغوى ،قد تعاونت على تقديم صورة حكائية لتصميم "الحصين بن ضمضم"، وكيف أن تكرار هذه الأصوات بهذه الصفة – قد كشف عن "نوع حركته وطبيعتها"؛ ذلك أنه انفرد باتخاذ قرار الثأر وتنفيذه دون أن يستعين بأحد؛ فخاض حرباً شديدة ضد جيش مستعد للحرب من غير رهبة أو خوف، فعاقب بذاك من بدأ بالظلم والعدوان. وقد عزز التكرار الصوتى الإطباقى نوعية المحاكاة الصوتية، لأنه أضاف إليها "طاقة" تفخيم الحدث وتكبيره، وأعلى من أهميتها وضخم من شأنها، لتؤدى دورها التأثيرى المنشود. خاصة أن ثمة بعض الأصوات الصفيرية قد تكررت كما نرى.

ونقف على هذه الثلاثية فى نموذج من الشعر العربى الإسلامى –وهو لأبى الطيب المتنبى، من قصيدته التى رثى فيها صديقه (أبا شجاع فاتك)، الذى ربطته بالمتنبى صداقة وصلة حميمة وعلاقة وثيقة أثناء إقامته بمصر زمن كافور الإخشيدى. وهى قصيدة حافلة بقوة عاطفية إزاء صديقه الراحل الحبيب، التى

تستمد طاقاتها من "سمو الرجل ونبله وكرمه"، وغير ذلك من الصفات التى تجعله يفوق (كافورا) فى المكانة والمنزلة. يقول[1]:

١-الحزن يُقلق والتجملُ يَـرْدَعُ والدمع بينهمـا عصـىّ طَيّـعُ
٢-يتنازعان دموع عَـيْنٍ مُسَـهَّدٍ هذا يجىء بها وهـذا يرجـعُ
٣-النوم بعد أبـى شـجاع نـافرٌ والليل مُعْيٍ والكواكـب ضُـلعُ
٤-كنـا نظـنّ يسـاره مملـوءةً ذَهَباً فمـات وكـل دار بَلْقَـعُ
٥-وإذا المكارم والصوارم والقنـا وبنات أعوجَ كل شىء يَجمـعُ
٦-المجدُ أخْسرُ والمكارم صـفقةٌ من أن يعيش لها الهمام الأروعُ
٧-والناس أنزل فى زمانك منزلاً من أن تعايشهم وقدرك أرفـعُ
٨-بَرِّد حشاى إن استطعت بلفظة فلقد تضـرّ إذا تشـاء وتنفـعُ
٩-من للمحافل والجحافل والسُّرى فقدت بفقـدك نيـراً لا يطلـعُ
١٠-ومن اتخذْت على الضيوف خليفة ضاعوا ومثلك لا يكاد يُضـيعُ
١١-قبحاً لوجهك يا زمـان فـات وجْه له من كـل قُـبح بُرقـعُ
١٢-أيموت مثلُ أبى شجاع فإنـك ويعيش حاسدهُ الخَصىّ الأوكعُ
١٣-أيدٍ مقطَّعـة حَـوَالىْ رأسـه وقفا يصيح بها: ألاَ منْ يَصْـفَعُ
١٤-أبقيتَ أكْذَبَ كـاذب، أبقيتَـهُ وأخذتَ أصدقَ مَن يقول ويَسمعُ
١٥-وتركتَ أنتن ريحة مذمومـة وسَلبتَ أطيب ريحة تتضـوع

فالأصوات المكررة الشديدة المتنوعة وهى (٦٨) ثمانية وستون صوتاً، أسهمت بتكرارها وبارتباطها بالوحدات اللغوية فى

---

(١)المتنبى:ديوانه:تحقيق الحاضرى وحمادى،دار الشروق العربى،بيروت، ط(١)،١٩٩٢،ص٣٧٥.

الكشف عن شعوره ودرجة عاطفته ومدى علاقته النفسية بصديقه المتوفى، كما أظهرت انفعاله بمواقف الفقيد المتنوعة، فهى بين كرم غير مسبوق، وشجاعة فائقة، وخصوصية فى الحياة لا يدانيها أحد، وصدق لا يقارن، وصراحة لا تبارى. فهذه "المواقف" استدعت للتعبير عنها "وحدات ذات أصوات مخصوصة" تبرز نوع "الانفعالات" التى تنطوى عليها هذه المواقف.

وقد وظف الشاعر أصواتاً أخرى ضمن وحداتها اللغوية وهى أصوات "الإطباق" التى بلغت (١٧) سبعة عشر صوتاً مكرراً، لتؤازر هذا الانفعال وتقويه، من حيث تفخيمه وتضخيمه، بحيث يعدى المتلقى ويستفز مشاعره ويثير انفعاله أثناء قراءة القصيدة، وعقب الفراغ من قراءتها. فإذا أضيف إلى ذلك "تكرار" الأصوات "الصفيرية" "السين، الصاد، الذال، الزّاى" التى بلغت (١٨) ثمانية عشر صوتاً صفيرياً –أى من نوع واحد– فإن الانفعال يكون غاية فى العنف والشدة.

وفى الشعر المعاصر نجد مثيلاً لهذه "الثلاثية الصوتية" التى يمكن لنا –الآن– توصيفها بأنها تعنى "الجمعُ بين الأصوات الشديدة المعبرة عن الحدث" وأصوات "الإطباق" المفخمة المهولة له، وأصوات "الصفير" المحذرة من وقوعه اللافته إلى جدّيته...، حيث

يشتمل كثير من شعرنا المعاصر والحديث –على هذه الظاهرة. ففى أحد مشاهد مسرحية– "غروب الأندلس" للشاعر المصرى الراحل: عزيز أباظة، يستلهم –الشاعر– الماضى بغرض حثّ المسلمين على اليقظة والانتباه. ويعكس –المشهد– شدة انفعاله، وقوة عاطفته، وعمق اكتراثه بأحوال العالم الإسلامى المعاصر. يقول فى هذا المشهد[1]:

١–أنظل ننظـــر للعظـــائم نظـــرة قبليـــــة الإدراك والإلمـــــامِ
٢–نستهدف المرمى الهزيل وتجتزئ بالهُضب دون بواذخ الأعـــلامِ
٣–تقفون والدنيا تسير جديدة الـــــ آراء والنّزعـــات، والأحكـــامِ
٤–ألقتْ صوالحكم على أبصاركم وقلوبكم كِسَفـــاً من الإظـــلامِ
٥–كلّ يقـــول (أنـــا) ولـــو قلـــتم (نحن) اتقيْنـــا هَيْضَـــة الأيـــامِ
٦–تتناحرون ممالكـــاً وطوائفـــاً والشرق بينكمُ الجريح الـــدامى
٧–باسم العروبة والجوار دَعَوْتُكمْ والدينِ والحرمـــات والأرحـــامِ
٨–فَصَدَدْتُمُ متوجســين كأنمـــا أدعـــوكمُ لكبـــائر الآثـــام
٩–واضيعة الإسلام إن لم تقهروا أهواءكم واضـــيعة الإســـلام

لقد استوجب هذا المشهد الانفعالى أن يجرى التعبير عنه بصياغة متوافقة معه، وذلك بأن تشتمل وحداتها اللغوية على تلك الثلاثية الصوتية ذات الصفة التكرارية "فالأصوات الشديدة" وهى:

([1]) عزيز أباظة: مسرحية غروب الأندلس. القاهرة، ط(١) ١٩٦٠.

الجيم "ج" بلغت خمس مرات، والعين "ع" سبع مرات، والقاف "ق" ثمانية مرات، والكاف "ك" أربع عشرة مرة. فيكون المجموع (٣٤) أربعة وثلاثين صوتاً. كشفت ضمن وحداتها عن شدة حرض الشاعر، وقوة اكتراثه بأحوال المسلمين المتعثرة، وعن شدة تحذيره من التهاون أو التفريط فى "وحدة الرؤية الإسلامية" خشية تكرار ما حدث فى الماضى، حيث فقد المسلمون الأندلس بسبب التفرّق والتفكك.

إن هذا "الحرص الاكتراثى التحذيرى" قد احتوى على مساحة انفعالية واسعة دفعته إلى التنقل الصوتى الدال الراصد لتلك الأحوال المتعثرة، وقد استعان الشاعر –دون أن يدرى بالطبع– بكل من "أصوات الإطباق" و"أصوات الصفير" على نحو تكرارى لتأكيد اتساع هذه المساحة؛ حيث تضمنت الصياغة من أصوات الإطباق –صوت الصاد بعدد ثلاثة، والضاد "ض" بعدد أربع مرات، والطاء "ط" مرة واحدة، والظاء "ظ" بعدد أربع مرات. فيكون المجموع (١٢) اثنتى عشرة مرة، وتضمنت من أصوات الصفير –السين "س" بعدد سبعة مرات، والصاد "ص" ثلاث مرات، والزاى "ز" ثلاث مرات. فيكون المجموع (١٣) ثلاثة عشر صوتاً.

وقد أوحى كل من الإطباق والصفير بتفخيم هذه المساحة الانفعالية وبحدّة تمكنها من نفس الشاعر، وبقوة استحواذها عليه،

وهذا الإيحاء هو ما يهدف إليه الشاعر، فبواسطته يمكن أن تتأثر نفس المتلقى به، وتستجيب له، على أساس أن هذه المجموعات الصوتية لها القدرة على التأثير فى النفس لكونها ترتبط بما يحسّ به من انفعال تجاه المعانى التى تحتوى عليها هذه الثلاثية الصوتية حال ارتباطها بوحدات الصياغة.

وتتجلى هذه الثلاثية كذلك فى المقطع الثانى من قصيدة (صوت المعركة)[١] للشاعر محمود حسن إسماعيل[٢]. يقول فى هذا المقطع:

أنا قبل أن أطأ الترابَ
سمعت صوتك هادراً
وسمعت نهش صدرك
وهو يشب كالإعصار،
فى أعماق ذاتى للتفجر والشروق
وسمعت دقّ يديكَ،
فى بابى المصفَّد بالقيود،
وبالسدود الضاربات على رحيقى!

---

(١) ديوان صلاة ورفض. ط(١) القاهرة، ١٩٧٠، ص٧٠.
(٢) السابق: ص٧٢-٧٥.

وسمعت خطوَك كالرياح،
تذيق صمت الذّل ما شاءت
من الندم العميق!
وسمعت كفّك
تَلْطمُ الوجه المكفّن بالهدوء،
على سفين فى سلاسله غريق،
وسمعت نارَك فى الفضاء
تذيق كل صدى سواكَ
مجازر العدم السحيق،
وسمعتُ زجْرَكَ للهديلِ،
يقص نَوْحَ حمامةٍ
بسكينة الأقفاص جاثية الخفوق!
وسمعتُ جَمْرَكَ يلسعَ الأيامَ،
وهى تسير فى خلدى
مُطَفَّأَةَ البَريق
شوْهاء، ثاكلة الوجود
تئن ضاحكةً
وترتعُ فى الطريق بلا طريق

بكماء، غافلةَ السكونِ
تموت بين يديه
وهى تعبٌ زمزمةَ الحريقِ
***
زَمْجِرْ على كبدى،
على جسدى
على روحى المزَنَّر فى خيالكْ!
واعصف على قلبى،
على دَرْبى،
على وَتَرى المصَفَّد فى حِبَالك
وانزف لهيبك،
فى دمى، وعلى فمى،
واصْهَرْ وجودىَ فى اشتعالك!

فالقصيدة –كما نرى– تعرض معاناة الشاعر فى "البحث عن الحقيقة"، أو عن "التوازن العقائدى"، وكيف أن تجربته مع إرساء هذا المعنى. قد جعلته فى حالة غليان فكرى واتقاد ذهنى، واضطراب نفسى، مما دفع "قدرة الإبداع" لديه إلى أن تنتخب من مخزونها اللفظى ما يتلاءم مع هذه المعاناة الشديدة ويناسبها؛ ومن ثم جاء توظيف الألفاظ ذات "الأصوات المتوافقة مع معاناته" تلك.

ويمكن تصنيف هذه الألفاظ المنتخبة إلى ثلاث مجموعات مختلفة تشكل "الثلاثية الصوتية التكرارية" التى أشرنا إليها.

أما المجموعة الأولى فهى "الأصوات الشديدة" وعددها (٧١) واحد وسبعون صوتاً، تكررت تكراراً دالاً حال ارتباط الصوت بالوحدة اللغوية، حيث تكرر صوت الجيم "ج" احدى عشرة مرة. والعين "ع" (٢٦) ستا وعشرين مرة. والقاف "ق" (١٥) خمس عشرة مرة، والكاف "ك" (١٩) تسع عشرة مرة. فقد دل تكرار هذه الأصوات المنّوعة ضمن الوحدات اللغوية على قوة انفعال الشاعر خلال رحلة البحث المتسائلة، لاسيما أن هذا الانفعال ناشىء عن أدلة وقرائن مادية "مبصرة"، استهدفت "إضفاء اليقين" و"الجدوى" على رحلته الباحثة، التى بدأها فى مرحلة مبكرة من عمره.

وقد تعزّزت هذه الدلالة الانفعالية بالمجموعة الصوتية الثانية وهى "أصوات الإطباق المفخمة" وعددها (١٨) ثمانية عشر صوتاًز تكررت تكراراً يدل على معنى إضافى؛ فصوت الصاد "ص" تكرر تسع مرات، والضاد "ض" أربع مرات، والطاء "ط" خمس مرات؛ حيث أضفى تكرار الأصوات الثلاثة على المعنى الشعرى مشاعر "المهابة" و"الإجلال"، و"فخم" من حركة الشاعر الباحثة، وأعلى من

هدفه الذى يسعى إلى تحقيقه وهو: "الوصول" إلى تلك اللحظة أو النقطة التى تتكشف عندها الرؤيا اليقينية.

وهنا يأتى دور المجموعة الصوتية الثالثة وهى "أصوات الصفير"، وعددها (٣٣) ثلاثة وثلاثون صوتاً، اتخذ تكرارها دلالة إضافية؛ فصوت السّين "س" تكرر (١٩) تسع عشرة مرة، والصاد "ص" (٩) تسع مرات، والزاى "ز" (٥) خمس مرات، حيث أحدثت هذه المجموعة أجراساً متوالية نبَّهت المتلقى إلى المعنى المحورى، الذى يحكم القصيدة، سواء فى مرحلة سوق الأدلة والقرائن، أو فى مرحلة اتخاذ القرار، التى تولتها الصيغ الفعلية الأمريّة، الداعية إلى التمسّك "بالنظرة الأمامية المستقبلية"، وإلى التخلّى عن "النظرة الموروثية الماضية". وهى صيغ "زَمْجِر" و"اعصف" و"انزف" و"اصهر" وتوابعها الماثلة فى "كبدى، وجسدى، وروحى، ووترى المصفد، ولهيبك ووجودى".

ويمكن لنا فى ضوء هذا التكرار النوعى للصوت، حيث حرص الشاعران –وغيرهما من الشعراء المعاصرين– على أن تكون له وظيفة دالة، وطاقة موحية، يمكن لنا أن نعده عنصراً جمالياً مع العناصر الجماليّة الأخرى فى القصيدة أو النص الشعرى

–فى إحداث "حركة نشطة" فى نفس المتلقى، تثير فيها أحاسيس الرضا والتقبّل، أو الإنكار والنفور التى يحرص كل شاعر –أو فنان بعامة– على توافرها. فقيمة العمل الأدبى أو الفنى رهن بمدى استحواذه على قدرة التلقّى لدى القرّاء أو المتلقين.

المبحث الثانى
تكرار الحركة

المبحث الثانى
تكرار الحركة

تحفل قصائد من الشعر العربى المعاصر بتكرار الحركة Diacritic Vowel من حيث أنها "أصوات لين قصيرة" أو صغيرة كما أطلق عليها ابن جنى بقوله: "اعلم أن الحركات أبعاض لحروف المدّ واللين وهى الألف والواو والياء، فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث وهى: الفتحة والكسرة والضمة. وقد كان متقدمو النحاة –رحمهم الله تعالى– يسمون الفتحة الألف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة، والضمة الواو الصغيرة، وقد كانوا فى ذلك على طريقة مستقيمة"(١).

إن هذه الحركات الثلاث –إلى جانب وصفها بالقصر أو الصغر كما رأى القدماء– عمد علم اللغة الحديث – فى ضوء التجارب المعملية الصوتية التى يعنى بها "علم الأصوات التجريبى Experimental Phonetics" الذى يستفيد من مناهج البحث الفسيولوجى والفيزيائى فى بحث قضايا الأصوات اللغوية"(٢) –عمد

---

(١) ابن جنى: سر صناعة الإعراب، تحقيق: د. حسن هنداوى، دار القلم، دمشق، ط(١)، ١٩٨٥، ود.إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية: ص٣٨، ٣٩.

(٢) البحث اللغوى: ص٢٤.

علم اللغة إلى الوصف النوعى لها؛ فبين أن "الفتحة تعدّ من أصوات اللين المتسعة... أما الضمة والكسرة فهما من أصوات اللين الضيقة"[1].

وبناء على هذا التوصيف يمكن القول إن هذه الحركات الثلاث تشكّل دلالة نفسية معنوية حين اقتران كل منها بالوحدة اللغوية المعبّرة عن المعنى المراد، لاسيما إذا جاء هذا الاقتران فى شكل تكرارى بالقصيدة أو جزء منها.

كما أن هذه الحركات تغاير "السكون" على أساس أنّ طاقته محدودة، فهو يوحى بتحديد المشاعر وتضييقها وتقليل نشاطها ونموّها. بينما تتميز الحركات الثلاث بميزتين حيوّيتين؛ الأولى تمدّ التعبير الشعرى والنثرى بالنغم المنساب أو المتدفق الممتدّ. "Stromende-Klingen" ومعنى هذا أن تكرار الحركات الثلاث فى ضوء هاتين الميزتين –يدل على مشاعر وفيرة، وعواطف كثيرة، وانفعالات غزيرة يستمد منها الأداء الشعرى طاقته، ويستجيب لها المتلقى ويتفاعل معها.

أما دلالة "تكرار الضمة" حال اتصالها بالصيغة –فنقف عليها فى شعرنا القديم والحديث– ففى الشعر القديم تتجلى هذه الدلالة فى

---

(1) الأصوات اللغوية: ص٤٢.

قصائد وأشعار كثيرة، مثل قصيدة الأعشى، التى يتألم فيها لمقتل أخيه (وهب) على أيدى بنى الحارث ثأراً لرجل منهم: يقول الأعشى فى ذلك[1]:

١-إن أتتنى لســـان مـــا أســـرُّ من عَلوُ لا عجْبٌ فيها ولا سَخَرُ
٢-جاءت مُرَجِّمَةً قد كنتُ أحذُرها لو كان ينفعنى الإشفاقُ والحـــذُر

ويقول:

٣-فبتُ مكتئبـــاً حيـــران أندُبُـــهُ ولستُ أدْفَعُ ما يأتى بـــه القـــدرُ
٤-فجاشت النفس لما جاء جَمْعُهُم وراكبٌ جاء من تثليـــثَ مُعتَمـــرُ
٥-إن الذى جئتُ من تثليثَ تَنْدُبُهُ منه السماحُ ومنهُ الجُودُ والغِيَـــرُ
٦-تنعى امرأً لا تُغِبُ الحىَّ جَفنتُهُ إذا الكواكبُ خوّى نْوءها المطرُ[2]

نجد الضمات فى هذه الأبيات الست وحدها بلغ تسعا وثلاثين ضمة، خمس فى البيت الأول، ومثلها فى الثانى، وثمان فى الثالث، وست فى الرابع، وتسع فى الخامس، وست فى السادس، ليفيد هذا

---

(1) المنتخب من أدب. دار الكتب العربى، ط١٩٥٤، جـ ٤/٩٣، ٩٤.

(2) لسان = المراد، رسالة. علو الشىء = أعلاه، أى من بعد. سخرت: الاستهزاء = الذى وصل إليه من مكان بعيد، خبر صحيح لا عجب فيه، لأنه كان صحيحاً ولا الاستهزاء بصحته. مرجمة: الحديث المرجم: ما لا يوقف على حقيقته. الإشفاق = الخوف. جاشت النفس = غلت واضطربت من الحزن. تثليث= موضع. معتمر=معتمر. الغير: جمع غيرة وهى النخوة. نعى = أخبر بموته. الجفنة = القطيعة. خوى الكوكب = لم يمطر. والمعنى: أنه كريم يساند الناس ويساعدهم وقت الشدة.

العدد "وفرة شعورية" تدل على حزن شديد، وأسى عميق قد تنشأ عن مقتل أخيه وهب.

ولكن هذه الوفرة لا نتعرف عليها دفعة واحدة، حيث قدمها الشاعر بشكل تدريجى، يدل على ذلك "طريقة توزيع الضمات" على الصيغ المفردة والتركيبية، فهى خمس فى كل من البيت الأول والثانى، حيث يعكس هذا العدد ضمن الصيغ –حزناً خفيفاً، أو تمهيداً لحزن تطور إلى كآبة" نفسية فى البيت الثالث، الذى ارتسمت فوق صيغه ثمان ضمات "أظهرت" إحساسه بفقد شقيقه الراحل العزيز، و"كشفت: عن حركة "نفسية" تمثلت فى اكتئابه، وإعلان حزنه، ودلت على إحباط نفسه وإقراره بالأمر الواقع أمام سطوة القدر الذى لا يرد.

وقد أحدثت هذه الوظائف المتوالية للضمات الثمانى –حركة ضاغطة وترت نفسه وهيجتها وجعلتها تضطرب بالحزن اضطراباً عبَّر الشاعر عنه بصيغ ذات ضمات ست فى البيت الرابع، لينشأ عن ذلك انبثاق إحساس بالحسرة الشديدة على فقد شقيقه، مما دعاه ذلك إلى تعديد مناقبه، مثل السماح والجود والنخوة، بوصفها مظاهر لإحساسه بالتحسر وأدلة عليه، ومن ثم كثرت "الضمات" فبلغت تسعاً فى البيت الخامس، لتشير إلى تدافع المشاعر

وتزاحمها. ولكن ما لبث أن خف التوتر، وهدأ الإحساس قليلاً بعد هذا التدافع والتزاحم الشعورى، حيث عمد الشاعر إلى "التأكيد" على ما سبق أن تناوله من مناقب وصفات، ومن ثم جاءت الصيغ فى البيت السادس أقل عدداً مما كانت عليه فى البيت السابق، لتواكب خفة التوتر وهدوء الإحساس.

وعلى أية حال فإن "وفرة الضمات" التى تُزَوَّدُ بها صيغ النص الشعرى، تعد معادلة وموازية لوفرة المشاعر الحركية لدى الشاعر، وذلك راجع إلى "طبيعة الضمة" منفردة ومتكررة؛ فهى تمتلك خاصية حركية، يشعر بها المتلقى حيث ينطقها ضمن بنية الصيغة، إذ إنها تجعله يمد شفتيه إلى الأمام، فهى على هذا "حركة أمامية"[١] تتسم بالاندفاع.

وتتجلى كثرة الضمات فى صيغ شعرنا المعاصر، على نحو ما نرى فى بعض أشعار البارودى، وشوقى، وصالح الشرنوبى وغيرهم؛ فالبارودى يتغنى فى قصيدة له بمجد أجداده وآبائه، ليصل من ذلك إلى التغنى بمجده الشخصى فيقول بانفعال واضح، وتوتر غير خفى[٢]:

---

(١)إيداع الدلالة: ص٣٠.

(٢) ديوان البارودى: ١٣٥/١.

١-إذا استل منّا سيِّدٌ غرب سيْفِهِ تَفَزعَت الأفلاكُ والتفتَ الــدهرُ
٢-لهم عُمُدٌ مرفوعــةٌ ومعاقــلِ وألويــةٌ خَمْــرٌ وأفنيــةٌ خُضْــرُ
٣-ونارٌ لها فى كلِّ شَرْقٍ وَمَغْرب لُمدَّرِعِ الظَّلْمَاءِ ألسنةٌ حُمْــــــرُ
٤-تمدُّ يداً نحو السمَّاء خَصَــيبَةً تصافحُهَا الشِّعْرى وَيلَثَمُهَا الغُفْرُ
٥-وخيلٌ يَعُمُّ الخافقين صَــهيلُها نَزَائعُ معقودٌ بأَعْرَافِهَا النصــــرُ
٦-مُعَوّدةٌ قطعَ الفيــافى كأَنهِّــاَ خُدَارِيّةٌ فَتْخَاءُ لَيْس لَهَــا وكْــرُ

فقد بلغت الضمات (٤٦) ستا وأربعين ضمة، جاءت على هذا النحو التكرارى فى أبيات ستة فقط؛ ففى الأول خمس، والثانى عشرون، والثالث سبع، والرابع ثمان، والخامس ثمان، والسادس ست، لتدل حال ارتباطها بصيغها على تدافع المعانى الوفيرة فى إبراز الهدف الأساسى الذى اجتهد الشاعر فى طرحه والتعبير عنه بشكل حركى، حيث سعت ضمات كل بيت إلى عكس مشاعره المتقدمة، نتيجة التوتر الحركى المتنامى من أجل إقرار "المجد السالف" لأجداده، الذى استمد منه الشاعر مجده الذاتى؛ فلولا ذلك المجد القديم لما حقق الشاعر أى مجد على المستوى الشخصى.

وتطالعنا هذه الكثرة فى موضع من قصيدة (أيها النيل) لأحمد شوقى يتناول فيه "وفاء المصريين القدامى" تجاه نهر النيل، تمثل فى عبادتهم له. يقول فى ذلك[١]:

---

(١) أحمد شوقى: ديوان شوقى (الشوقيات صفحات ٦٦، ٦٨، ٦٩.

١–دِينُ الأَوائِل فيــك دِينُ مُروءَةٍ لِمَ لا يُؤَلَّه مَــنْ يَقُوتُ ويَــرزُقُ؟
٢–لو أَن مخلوقًا يُؤَلَّــه لم تكــن لِسواكَ مَرْتبـــــةُ الأُلوهَــةِ تَخْلُقُ
٣–كم موكبٍ تَتخَــايلُ الدنيــا به يُجْلَى كما تُجْــلَى النجومُ ويُنْســقُ
٤–(فرعونُ) فيه من الكتائبِ مُقبِــلٌ كالسُّحْبِ: قَرْنُ الشمس منها مُفتِقُ
٥–تَعْنو لعزَّتِه الوجوه، ووجهــهُ للشمسِ في الآفاقِ عانٍ مُطــــرِقُ
٦–آبتْ من الســفرِ البعيدِ جنــودُه وأَتتْه بــالفتحِ الســـعيدِ الفَيْلَــقُ
٧–ومَشى الملوكُ مُصفَّدِين، خدودُهم نعلٌ لفرعونَ العظِــيم، ونُمْــرُقُ
٨–مملوكــةٌ أَعنــاقُهم ليمينـــــهِ يَأْبَى فَيَضْرِبُ، أَو يَمُــنُّ فَيُعتِــقُ

إن المحور الذى تدور حوله هذه الأبيات –كما نرى– هو: "موكب الاحتفال بوفاء "النيل"، وهو احتفال يعكس قوة اكتراث، وشدة محبة فرعون وشعبه لهذا النيل العظيم، وقد تكررت الضمات التى اعتلت صيغ كل بيت من الأبيات، فبلغت –كما نلاحظ (٧١)، إحدى وسبعين ضمة؛ عشر فى الأول، وتسع فى كل من الثانى والثالث، وسبع فى الرابع، وثمان فى الخامس، وست فى السادس، وثلاث عشرة فى السابع، وتسع فى الثامن.

وقد اقتضت وجوّدها التكرارى –مشاعرُ وفيرة تدافعت فى قلب الشاعر تدافعاً "تدريجيا" ارتهن بدرجة الشعور، وعبرت هذه الضمات عن قوة هذه الوفرة وشدتها، حيث عكست تقدمها الحركى باعتبارها "حركة أمامية" كما قلنا، ذات وظيفة تأثيرية. كما نجد مثل

هذه الوظيفة للضمة المتكررة فى قصيدة (فرحة) لصالح الشرنوبى[1].

وإذا كانت الوظيفة الأساسية للضمة المتكررة –كما رأينا– هى الدلالة على حركية المشاعر المتقدمة واضطراد الانفعال بالاتصال بمشاعر وانفعالات أخرى مماثلة لها– فإن "الفتحة المتكررة" تشاركها هذه الوظيفة، وإن اختلفت –حال ارتباطها بالصيغ– عن الضمة فى أنها غير مقصورة على الاندفاع لوصل المشاعر المتجانسة، لأن الفتحة المكررة إلى جانب ذلك تتسم باتساع مدى وظيفتها، من حيث أنها –غالباً– تفيد التخلص من الشعور المعين كالتشاؤم مثلاً، لكى تندفع تجاه شعور جديد مغاير بغرض الاتصال به كالتفاؤل مثلاً. أى أنها قد تعنى بمشاعر وانفعالات غير مماثلة لها ولا متجانسة معها، على نحو ما تبين ذلك فى بعض شعرنا القديم والمعاصر.

ففى الشعر القديم نجد غير قصيدة تعلو صيغَها أو صيغَ مواضع منها –"الفتحة المكررة" بشكل غالب يفوق حركتى "الضمة"، و"الكسرة"، وتشكل الفتحة حينئذ حركة متحولة من

---

(1) صالح الشرونبى: ديوان الشرنوبى، تحقيق: عبد الحى دياب، دار الكتاب العربى، القاهرة، ١٩٦٦، ص٣٧٢.

إحساس إلى آخر، كما يظهر فى "ميمية البحترى"[١]، و"نونية ابن زيدون"[٢]، وغيرهما. فابن زيدون يستهل قصيدته مخاطباً صاحبته النائية ليدل بذلك على "حالة اليأس" التى تتمكن منه. يقول[٣]:

أضحى التنائى بديلاً من تــدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينــا

ثم يطرح فى الأبيات التالية ما يفيد تحوله عن هذه الحالة، إلى الضد، وذلك بقوله:

١-بِنْتُم وبِنّا، فَما ابتَلّتْ جوَانِحُنَــا شَوْقاً إلَيكُمْ، وَلا جَفّــتْ مآقِينَــا
٢-نَكادُ، حِينَ تُنَاجِيكُمْ ضَمائرُنا، يَقضي علَينا الأسَى لَوْلا تأسّــينَا
٣-حَالَتْ لِفقدِكُمُ أيّامُنــا، فغَــدَتْ سُوداً، وكانتْ بكُمْ بِيضاً لَيَالِينَــا
٤-إذْ جانِبُ العَيشِ طَلْقٌ من تألُّفِنا؛ وَمَرْبَعُ اللّهْوِ صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا
٥-وَإذْ هَصَرْنَا فُنُونَ الوَصْلِ دانيةً قِطَافُها، فَجَنَيْنَا مِنْــهُ مــا شِــينَا
٦-لِيُسقَ عَهدُكُمُ عَهدُ السّرُورِ فَما كُنْــتُمْ لأرواحِنَــا إلاّ رَياحينَــا
٧-لا تَحْسَبُوا نَأيَكُمْ عَنّا يغيّرُنــا؛ أذ طالَما غَيّرَ اليــأس المُحِبّينَــا
٨-وَاللهِ مَا طَلَبَتْ أهْواؤنَا بَــدَلاً مِنْكُمْ، وَلا انصرَفتْ عنكمْ أمانينَا

---

(١) البحترى: ديوانه، تحقيق: حسن كامل الصيرفى، دار المعارف بمصر ط٣- ١٩٥٤/٣، التى يمدح بها ابنى المدبر، وأولها:

أمحلتى سلمى بكاظمة اسلما وتعلما أن الجوى ما هجتما

(٢) ابن زيدون: ديوانه، تحقيق: كرم البستانى، دار صادر، بيروت، ط ١٩٧٥، ص٩.

(٣) السابق: ص٩.

فتكرار الفتحات فى الأبيات الثمانية –كما تلاحظ– قد بلغ (١٢٢) مائة واثنتين وعشرين مرة، أفاد تكرارها وترددها ضمن الصيغ اتساعاً وانطلاقاً أدائياً نجح فى التعبير أو فى وصف حالة نفسية لم تقنع بالأمر الواقع، حيث تحولت إلى أخرى مضادة لها؛ فالشاعر قد تأثر كثيراً بنأى صاحبته عنه تأثراً أو صلة إلى الشعور باليأس المتشائم، فانطلق يصوره فى الأبيات الثلاثة الأولى (١–٣)؛ فهو فى شوق وحزن وكآبة، وهو يائس كلما ناجى هذه الغائبة. وهو يرى أن كل أيامه مجللة بالسواد نتيجة تشاؤمه. وهذه المعانى تدل على حدوث حركة ثائرة غير مستكينة فى نفس الشاعر العاشق، استدعت تعبيراً اعتلت صيغَه "فتحات" مكررة كثيرة بلغت (٤٨) ثمان وأربعين فتحة.

ومن ثم جاء التحول من هذه الحالة إلى أخرى مغايرة أكثر انطلاقاً وأشد اندفاعاً، وهى حالة "الأمل المتفائل" بمستقبل علاقته بصاحبته التى عكستها قوة إرادته. ولذلك واكب هذه الحالة أداء أو تعبير لغوى، اعتمدت صيغة على عدد أكبر من الفتحات بلغ (٧٤) أربعاً وسبعين فتحة وذلك فى الأبيات (٤–٨)، ليدل هذا التكرار حينئذ على انبساط نفسه وانفراجها وشدة تفاؤلها.

ويعنى هذا أن الشاعر –على الرغم من نأى صاحبته عنه– لم يكن يأسه تاماً ولا تشاؤمه مستحكماً؛ لأنه كان يرى فى جانب من

حياته صور صفو وبشر واستبشار، وأن تلك الصور كانت وماتزال باهرة؛ فهى سجل للقاءاتهما البريئة رغم الرقباء والحاسدين، ولذلك يدعو الآن لهذه اللقاءات أن تظل حية باقية، وهى كذلك لأنه يستشعر عبيرها المعطر، لاسيما أنه لم يتغير، فلم ينل من حبه يأس عابر، أو حزن طارىء، وهو فى ذلك ليس كغيره من العشاق الذين ييأسون ويفقدون الأمل لمجرد نأى معشوقاتهم عنهم. إنه لم ينس صاحبته؛ فروحه باقية على العهد. وأمانيه فى الالتقاء بها لا تزال قوية صامدة مستبشرة. فهذه المعانى المنطلقة قد ساعد على انطلاقها تكرار هذه الحركة (الفتحة) التى تمتلك –كما قلنا– قوة "الاتساع" والتوسع الشعورى، وبخاصة عندما يوظف تكرارها فى رصد التحول من حالة إلى أخرى مضادة لها متناقضة معها.

وقد احتوت نصوص كثيرة من شعرنا المعاصر وعلى الأخص الرومانسى منه –على "حالة التحول" هذه، لأن جوهر الرومانسية هو "الإيمان بقيمة الحب المثالى"، الذى يفرض على الشاعر أن يجتاز أى عائق، ويتغلب على أية معضلة فى سبيل تحقيقه والحصول عليه، ولذلك حرص شعراء الرومانسية فى أغلب أشعارهم على تحويل "إحساس التمنى" إلى "إجراء تنفيذى" حتى ولو كان فى شكل مجنح، أو عن طريق الخيال الفنى الحركى، كما نرى

فى الأشعار المبكرة لشعراء حركة "المهجر" و"أبوللو" مثل إيليا أبى ماضى وإبراهيم ناجى وصالح جودت وغيرهم.

من ثم حفل الأداء اللغوى لبعض الشعراء المرتكز على هذا التحول –بصيغ ذات "فتحات متكررة"، ساعدت على إنجاز "التحول من حالة إلى أخرى"، أى من اليأس إلى الأمل، ومن التشاؤم إلى التفاؤل، أو من الأمل إلى اليأس، ومن التفاؤل إلى التشاؤم، مما يصبغ هذا الإجراء بصيغة نوعية ثنائية... حيث تتدافع العواطف وتتصارع الانفعالات لتشكل منظومة حركية، كما نرى عند شعراء مثل أبى القاسم الشابى وعبدالرحمن شكرى وغيرهما ممن برزت فى بعض أشعارهم هذه الظاهرة.

فمن نماذج التحول من "التمنى" إلى "التنفيذ" –قصيدة "فلسفة الحياة" للشاعر المهجرى إيليا أبى ماضى، التى يقول فيها[1]:

١–أيّهذا الشّاكي ومـــا بـــك داء كيف تغدو اذا غـــدوت علـــيلا؟
٢–إنّ شرّ الجناة في الأرض نفس تتوقّى، قبل الرّحيـــل، الـــرّحيلا
٣–وترى الشّوك في الورود، وتعمى أن ترى فوقهـــا النّـــدى إكلـــيلا
٤–والذي نفســـه بغيـــر جمـــال لا يرى في الوجود شيئا جمـــيلا
٥–فتمتّع بالصّبح ما دمـــت فيـــه لا تخف أن يزول حتى يـــزولا

(١) ديوان إيليا أبى ماضى.. دار العودة، بيروت، ص٦٢٤.

فمحور هذه الأبيات الخمسة هو "تجاوز الإحباط النفسى"، حيث ينبغى التخلص من الإحساس بالهزيمة أو التخاذل بقوة الإرادة واجتياز اليأس إلى الأمل، والتشاؤم إلى التفاؤل. وقد اقتضى هذا التحول أداء لغوياً مناسباً ذا صيغ مفتوحة تفيده، ومن ثم اعتلت الفتحات المتكررة الصيغ بعدد سبع وسبعين فتحة محدثة حركة وحيوية وانطلاقاً داخل الأبيات؛ ففى البيت الأول وبه ثمان عشرة –يخاطب الشاعر الإنسان المتشائم الشاكى المتبرم من الحياة، فيحذره من اليأس إذا أصابته علة مادية أو نفسية. وتكرار الفتحات هنا منحصر بين صيغتى "النداء الإنكارى" فى الشطر الأول، و"الاستفهام التعجبى" فى الشطر الثانى. وليست الصيغتان سوى صيحتين منطلقتين مفتوحتين، تدلان على وفرة شعورية فى قلب الشاعر أبانت عنها وأظهرتها هذه الفتحات المتكررة.

وفى البيت الثانى جاء التأكيد (إنّ شرّ...) لإقرار التحذير، من الضعف الإنسانى أمام عقبات الحياة وصعوباتها المتوقعة دائماً، مما يدفع "الشاكى الضعيف" إلى استعجال موته هروباً من أية مواجهة. لقد جاء تأكيد هذا المعنى بصيغة إخبار تأكيدى هدفه "تبصير" الشاكى بضرورة تجاوز هذا الإحساس، ولذلك توالت الفتحات وتكررت فوق صيغ هذا البيت لتوحى بهذا التحوّل.

وقد عاد الشاعر إلى الدعوة إلى "التحول" فى البيت الثالث، داخل إطار آخر، فكما أن جناية الإنسان المتشائم تتمثل فى استعجال الرحيل عن الدنيا، فإنها (أى الجناية) تتعين فى تلك النظرة السوداء المتشائمة إلى كل ما هو جميل وبديع، فلا يرى – مثلاً– فى الورود إلاّ أشواكها، على حين لا يلاحظ الجمال والإبداع الكامن فى اللون والرائحة والشكل، التى تكفى لإثارة مشاعر التفاؤل والأمل. وهذا يعنى أن الشاعر يواصل حثّه على تحويل نظرته السوداء المتشائمة، واستبدالها بأخرى تنطلق إلى مظاهر الجمال المؤثرة فى النفس، ولذلك حفلت الصيغ بفتحات متكررة لتوحى بهذا التحوّل. وعلى هذا النحو جاء "تكرار الفتحات" فى صيغ البيتين (الرابع)، و(الخامس) –ليدل على "التحوّل"، ويوحى بوفرة العواطف وكثرة الانفعالات.

ولئن أفاد تكرار كل من (الضمة) و(الفتحة) التقدّم الحركى حيث الاندفاع والتحوّل من حالة إلى أخرى –فإن "تكرار الكسرة" حال ارتباطها بصيغ الأداء اللغوى للقصيدة أو بعضها– يدل على معان عكسية هى: "التراجع" و"الانكسار" و"الإنسحاب"، وغير ذلك من المعانى الدالة على حالات الحزن الشديد، والأسى العميق، والأسف البالغ، بحيث يمكن وصف "حركة الكسرة" حينئذ بأنها

"المعادل الصوتى" لهذه المعانى ونحوها. ويتجلّى ذلك فى كثير من شعرنا القديم والمعاصر.

فمن أمثلة "تكرار الكسرة" فى الشعر –قول الحارث بن هشام يرثى أخاه أبا جهل[1]:

١–ألا يا لقومي للصــبابة والهجــر وللحزن منِّي والحرارة في الصدر
٢–وللدمع من عيني جــواداً، كأنــه فريدٌ هَوَى من سلْك ناظمه يجــري
٣–على البطلِ الحلوِ الشمائِل إذ ثوى رهينَ مُقَــامٍ للركيــة مــن بَــدْرِ

فمحور هذه الأبيات هو "مزيج من الحزن والأسف البالغ" الناشىء عن مقتل هذا المرثىّ، فقد اصطبغت الأبيات بصبغة "اليأس الاستسلامى"؛ فليس فيها ما يدل على الدعوة إلى التحفّز للثأر من قتلته وهم المسلمون، الذى صرعوا عدداً –غيره– من قوّاد قريش وأبطالها فى موقعة "بدر"، والتى كانت أول إعلان صريح عن "قوة ناهضة" ذات طاقة "نفسية" أذّلت المشركين، وأحدثت فى قلوبهم أحاسيس الخوف والانكسار بعدد (٣٢) ثنتين وثلاثين كسرة؛ فى البيت الأول عشر، وفى الثانى ثلاث عشرة، وفى الثالث تسع، ليدل هذا العدد على تراجع مشاعر الشاعر، وانسحابه إلى داخل نفسه، حيث يندلع فيها "إحساس التسليم" بقدرات المسلمين المعنوية،

(١) د. أحمدى بدوى. من النقد والأدب (المجموعة الأولى)، نهضة مصر، ص٢٠، ٢١.

و"الاقتناع" بضآلتها لدى المشركين، وكل من التسليم والاقتناع كاف لبيان مدى توافق تكرار الكسرة معه، ومناسبتها له، على نحو ما يظهر ذلك فى بعض أشعار "الخنساء" التى بكت فيها شقيقها "صخراً"[1]:

١-بكيت ولكــن بالــدموع الســخينة وما نَفَذَت حتى بكيتُ بمهجتــي
٢-على الكامل الأخلاق والنّدب مصطفى فقد كان زين العقلِ زين الفتــوّة
٣-نعاه لنا الناعي فكادت بنــا الــدّنى تميد لّهول الخطب خطب المروءة
٤-ومــا حَزِنَــتْ أمّ لفقــد وحيــدهِا بأعظم من حزني عليك ولوعتي

فقد تكررت الكسرة فى هذه الأبيات (٢٧) سبعا وعشرين مرة حال اقترانها بأغلب حروف صيغ الأبيات... وتكرارها يأتى متوافقاً مع حالة "الحزن" التى امتلأ بها قلب الشاعر، ودالاّ على "انكسار" نفسه أمام هذا الحدث الرهيب، فصاحبه ما يزال فى قمة شبابه وعطائه. ولم يكن البيت الرابع إلا استسلاماً لحالتى الحزن والانكسار اللتين لا تفيدان بشىء أمام قضاء الله تعالى.

وفى قصيدة (من الماضى) لصالح الشرنوبى تتكرر الكسرة تكراراً غالباً بحكم تصدّى الشاعر لرصد حالة الانكسار التى

---

(١) ديوانها: ص٤١. كما فى قولها:

أعينى هلاّ تبكيان على صخر يدمع حثيث لا بكىء ولا نذر

أصابت نفسه نتيجة تجربة القصيدة التى تغلب فيها موقف مادّى حسّى على "المثالية" التى كان يؤمن بها. يقول:

١-شاعرٌ عاش مُؤمنا بالمثـــــا ليّة يفنى فى كونِها الــلاّ نهــائيِ
٢-أنت زَيَّنْتِ لىِ الخطيئة حتـــى كدْتُ أرتاب فى عقابِ الســماءِ
٣-حينما رُحتِ تجْنحــين بأفكــا رِى إلى عَالم عنِ الزّهْــدِ نــائيِ
٤-وتقولين: ما مقامــك فى الأر ض بـــلا لـــذَّة ولاَ حـــــوّاءِ
٥-وتساءلتِ ما دعاؤك فى دَيْر ى؟... فقلت: النوال قبل الــدعاءِ
٦-فتهللتِ ثم قمــت إلــى المــذْ بَحِ نشــوى وَهْنائــةَ الأعضــاءِ
٧-وخبا الضوء غير إشاعة سكــ رى، تحيْى المكان فى اســتحياءِ
٨-وعلى مَذْبحِ القداسَات أديـــ نا صــلاة العواطــف الحمــراءِ
٩-ومضى الليل فانطلقتُ وحيدا أتـــوقّى نـــواظرَ الأحيـــاءِ
١٠-أنا طهرتُ بالندامــة ذَنبِــى فارجعىِ أو فامعنىِ فى الجفــاءِ
١١-إن تعودى فسوف أنفخ فى رو حك طُهرى وحكمتــى ونقــائيِ
١٢-وإذا ما عشقت أرضك فامضى ودعينــى فمــا نســيت ســمائى

فقد أدّى غياب "المثالية" فى هذه اللحظة –إلى إحساس عنيف بالذنب وشعور حادّ بالندم فانسحب إلى داخل نفسه ليكيل لها اللوم والعتاب، وقد ناسب ذلك أداءٌ لغوى ذو صيغ مزّودة بعدد من "الكسرات" التى تعمق الإحساس بالتراجع والانكسار، حيث بلغ عددها (٧٥) خمسا وسبعين كسرة، ويؤيد تناسب هذه الحركة لحالة

العتاب الذاتى –تكرار الكسرة فى كل بيت على حسب الإحساس الانفعالى الذى يتخلله ويشيع فيه، فالتكرار هنا غير متساو ولا موزّع توزيعاً عادلاً مقصوداً، بل هو نسبيٌّ مرهون بدرجة الانفعال ونوعيته. ومن ثم وجدنا عدد الكسرات فى البيت الأول قد بلغ سبع كسرات ارتبطت بصيغ دلت على طرح مقدمة ممهدة لانكساره النفسى، الذى اتّسع مداه فى البيت الثانى فبلغت كسراته تسعاً، ليدل بها على ندمه لسقوطه فى "الخطيئة" التى زيّنتها له صاحبته، فإذا ما ركّز على فاعلية هذه الخطيئة وكيف أنها "جنحت بأفكاره" فى البيت الثالث –جاء عدد كسراته احدى عشرة لتتناسب إحساسه بفداحة الإثم. وعلى هذا النحو من التناسب بين نوع الإحساس وعدد الكسرات تمضى الأبيات (٤–١٢).

فى ضوء التكرار النوعى للحركات الثلاث، يمكن القول إن هذا النوع من التكرار يُعَدّ بمثابة "إيقاع حركى، يؤازر الإيقاع الموسيقى الذى تتبناه النصوص الشعرية. كما أن هذا التكرار يمتلك وظيفتين الأولى: أنه يثير فينا الاستجابة إلى المعنى الذى يريد الشاعر توصيله إلينا، والثانى: أنه يحدث فى نفوسنا حركة فعّالة ونشطة تتمثل فى أنه "يساعد فى إنتاج الانفعال القوى"، والتأثير المتزايد، والمتانة والمهابة، وخفة السمع، والاسترخاء". وغير ذلك

من المؤثرات، وبعبارة أخرى إن تأثير "الإيقاع" بهذه الحركات – وبالكلمة والتركيب أيضاً كما سنرى بعد– يهدف إلى الكشف عن إرادة الشاعر فى أن يحدث فى نفوس المتلقين أو يفجر فيها "التأثير العاطفى Emotional Impression"[1] فيمكنه بواسطته أن يستأثر "بقوة متابعاتهم" الذهنية والوجدانية للنص التى هى هدف كل أديب أو مبدع.

(1) إبداع الدلالة: ص٣٣.

المبحث الثالث
تكرار الكلمة

المبحث الثالث
تكرار الكلمة

ثمة تكرار آخر هو: "تكرار الكلمة" (Word) المعينة ضمن الجملة أو التركيب فى القصيدة أو النص الشعرى فيقصد به الشاعر أن يؤكد المعنى المراد، أو يبرز قيمته، ويظهر أهميته، بغرض إثارة انفعال المتلقى به وتفاعله معه. أملاً فى الاستحواذ عليه وكسب ميله إليه.

والمؤكد أن الكلمة حين تتكرر فى البيت أو الأبيات بصورة متماثلة أو مختلفة إنما "تؤدى دوراً تعبيرياً واضحاً.. فتكرار لفظة أو عبارة ما يوحى بسيطرة هذا العنصر المتكرر، وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق فى أفق رؤياه من لحظة إلى أخرى"[1]. على نحو ما تكررت "الكلمة" فى أبيات عمران بن حطان[2](-٨٩هـ) (وهو من الخوارج)، يرثى فيها أبا بلال مرداس بن أدية الخارجى:

١-يا عين بكّى لمرداسِ وَمَصْرعِهِ يارَبُّ مرداس اجعلنى كمرداسِ
٢-تركتنى هائماً أبكى لْمرزئتى فى منزل موحش من بعد إيناسِ

---

(١) د. النعمان القاضى: أبو فراس الحمدانى، القاهرة، ص٢٥٣.

(٢) المنتخب من أدب العرب، دار الكاتب العربى بمصر، ١٩٥٤، ١٥٠/٤.

٣-أنكرت بعدك ما قد كنت أعرفــه ما الناس بعدك يا مرداسُ بالنـــاسِ
٤-أما شـــربت بكـــأس دار أولهـــا على القرون فذاقوا جُرعة الكـــاسِ
٥-فكل من لم يَذُقْها شارب عَجِـــلاً منهـــا بأنفـــاس وِرْدٍ بعـــد أنفـــاسِ

فقد تكررت كلمات "مرداس" أربع مرات، و(الناس) مرتين، و(الكأس) مرتين – وذلك تعبيراً عن قيمة هذه "الكلمات" فى نفس الشاعر وشدة تمكنها من ذهنه.

وكما حفلت بعض الأشعار القديمة بظاهرة تكرار "الكلمة" – فإن بعض شعرنا المعاصر قد اشتمل على هذه الظاهرة، التى نراها مرة تتعلق بالإبصار، وأخرى بالمسموع، وثالثة بالمشموم. وهذا يدعونا إلى دراسة هذه الظاهرة على نحو ثلاثى، هو: التكرار المرئى، والتكرار المسموع، والتكرار المشموم.

أما "التكرار المرئى" فالمراد به: أن تتكرر الكلمة الدالة على شىء محسوس مما تقع عليه العين أو يدركه البصر. والشعر العربى قديمه وحديثه حافل بهذا النوع من التكرار الذى يبدو فى تكرار كلمة تشير إلى "إنسان" أو حيوان، أو جماد، أو صورة لزمن كالليل والنهار.. وغير ذلك مما يراه الشاعر العربى ويعاينه، على نحو ما ظهر فى أبيات امرئ القيس التى كرر فيها اسم "سلمى" وبيتى الخنساء حين كررت اسم "صخر" ليدل التكرار عند الشاعرين على

قوة ارتباطهما بهذا الاسم[١] كما كرر قيس بن الملوح مادة "ليلة" خمس مرات ليكشف عن تمكن عنصر الزمن من لا شعوره، حيث كان فى حالة انتظار لمحبوبته، ورأيناه يكرر مادة الفعل (دعا) ليشير إلى عمق تأثره بالصوت الداعى خلال شعائر الحج[٢]:

وفيما يتعلق بشعرنا المعاصر –فإن الشعراء قد اتفقوا على الوعى بتميز طبيعة لغة الشعر، ولكن كان منهم من انفردوا باستخدام اللغة استخداما تراكمياً أو كمياً، لاعتقادهم بأن لغة الشعر حينئذ تعمل على توظيف تحقيق التأثير والانفعال فى نفس المتلقى، ومن ثم عمدوا إلى توظيف التكرار الكمى باعتباره وسيلة لغوية مؤثرة، على نحو ما نجد فى تكرار الكلمة أو الصيغة الدالة على "المبصر" المرئى فى نماذج غير قليلة من أشعارهم؛ إذ يكرر الشاعر محمود حسن إسماعيل هذا النوع من الصيغ فى قصيدة مع "النور الأعظم"[٣] التى يخاطب فيها الرسول (ص) حيث وردت فى موضع منها كلمة (نور) مقترنة بأل، وبدونها مكررة ضمن التراكيب يقول:

---

(١) انظر صفحة ص٢٤ من هذا الفصل.

(٢) انظر ص٢٠ من هذا الفصل

(٣) محمود حسن إسماعيل. ديوان: نهر الحقيقة، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط(١)، ١٩٧٢م، ص١٩٠.

يا أول نور
سكب الله النور الأعظم من شفتيه
يا أول نور
كل النور تألق منه، وجاب الكون على كفيه
يا أول نور
خف إليه الروح القدس وكبر شوقاً بين يديه
يا أول نور[1]

فقد تكررت صيغة "نور" ست مرات، وهى مما تبصره العين أو يقع عليه البصر، وإن اختلفت دلالة كل صيغة على حسب موقعها فى الصياغة، فالصيغ الأولى والثالثة والخامسة "نور" والسادسة حال ارتباط كل منها بما قبلها "أول" ترمز إلى الرسول (ص)، والصيغتان "النور" حسب موقع كل منهما – تشيران إلى القرآن الكريم، وإلى التحولات الثورية التى أحدثتها رسالة الإسلام فى البيئة العربية خاصة، وفى العالم أجمع. والصيغ الخمس تشترك فى خصيصة واحدة وهى: أنها تلح على ذهن الشاعر إلحاحاً شديداً، كما تلح على ذهن كل مسلم يدرك الدور العظيم الذى نهض به الرسول (ص) ويعتز به، ويفيد منه، ويهتدى بهديه، وينتهج نهجه، ويقتفى آثاره.

---

(1) السابق، ص١٩٠.

كما كرر هذه الصيغة، وما يقرب منها فى قصيدته "تسبيحة" التى بحث فيها عن الحقيقة[1]:

على الأرض نور، وفـــى الأفـــق
نـــــــــــــــــــــــــــــور
وفى كـــل قلـــب شـــعاع يـــدور
ولحـــن يســـبّح طـــىّ الصـــدور

***

إلهـــى تباركـــت رب الســـماء
مع الليل تبعـــث فجـــر الضـــياء
وتفـــتح لليـــأس بـــاب الرحمـــة

***

لك الملك والحمد، أنت النصـــيرْ
وأنـــت الأمـــان لمـــن يســـتجير
وأنت لمن قـــال يـــارب.. نـــورْ
تـــــرد الســـــكينة للحـــــائرين
وتســـكب للـــروح نـــور اليقـــين
وتمحو الأسى من ظلام الصدور

([1]) ديوان: قاب القوسين: الناشر دار العروبة، القاهرة، ط(١)، ١٩٦٤، ص١٤٣-١٤٦، والأبيات المثبتة ضمن قصيدته التى بلغ عدد أبياتها خمسة وثلاثين بيتاً، جعلها الشاعر فى أربعة مقاطع.

فأمضى إلى النور خلف الحجاب
صـــلاة تغنـــى بُقـــدْسِ الضـــياءْ
إلهى أعنّـــى وبـــارك صـــلاتى
وبالعفو طهر خطـــأ معصـــياتى
وبالنور يارب أنعـــش جنـــاحى
إلهـــى ومـــالى دعـــاء ســـواكاً
ولا لى مـــع الليـــل إلا ضـــياكا
ولا عـــون للـــروح إلا يـــداكا
إذا رِفْرفَتْ كنـــت ســـر الـــدعاءْ
وإن هَتَفَتْ كنت نُـــورَ الرجـــاء"

فقد تكررت صيغة "نور" نكرة خمس مرات، وصيغة "النور" معرفة مرتين، وتكرر ما يقرب من هاتين الصيغتين وهو صيغة (الضياء) ثلاث مرات، فيكون المجموع عشر مرات، ليفيد هذا التكرار عناية الشاعر بتوظيف الصيغ ضمن الجمل والتراكيب – توظيفاً فنياً يرسى معانى تدل بدورها على المثالية وشفافية النفس وصفاء الروح، وهو ما يجرد الصيغ المكررة من "الدلالات المادية المحددة"[1]، ويمنحها بالتكرار القدرة العالية على "الرمز والإيحاء

(1) د. عبد القادر القط: فى الأدب الحديث، مكتبة الشباب – القاهرة ط(١)، ١٩٧٧م، ص٨٦.

والتعبير المهموم المجنح"[١]، ويجعل تكرارها إشارة قوية إلى ما يجرى من أشواق "حادة فى نفس الشاعر إلى الحقيقة والخير، والجمال"[٢]، فالتكرار بناء على هذه الإمكانات الحركية – يثير فى نفس المتلقى الانفعال بهذه "المعانى المثالية" فيرتبط بها، ويتفاعل معها، فتمضى حركية حياته فى ضوئها، على أساس أن محور هذه الصيغ هو "القوة النورانية" القادرة على تخليص النفوس من "الماديات" ومدها بالطاقة الروحية.

ويتجلى هذا النوع الإفرادى فى قصائد لشعراء آخرين، وبخاصة شعراء الشعر الحر، مثل قصيدة "أغنية حب"[٣] لصلاح عبد الصبور التى تكررت فى مقطع منها صيغة "حبيبى" سبع مرات، لتدل على "سمو منزلة الحبيب" سمواً يكاد يدخله فى عالم مغاير لعالم البشر، وعلى "شفافية الشاعر المحب ومثالية نظرته" إلى هذا المحبوب، رغم ما يبدو من "مادية" الكلمات المضافة إلى "حبيبى" لأنها مما تراه العين ويقع عليه البصر: فهى "الوجه" و"الشعر"، و"الخدان"، و"الجيد"، و"النهدان"، و"الحصن"، والقرب"، يقول[٤]:

---

(١) السابق، ص٨٦.
(٢) السابق، ص٨٧.
(٣) ديوان الناس فى بلادى: دار الشروق، ط(٦)، القاهرة – بيروت، ١٩٨١م، ص٣٩/٤٠.
(٤) السابق، ص٣٩.

"وجـــه حبيبـــى خيمـــة مـــن نـــور
شـــــعر حبيبـــــى حقـــــل حنطـــــه
خـــــدا حبيبـــــى فلقتـــــا رمـــــان
جيـــد حبيبـــى مقلـــع مـــن الرخـــام
نهدا حبيبى طـــائران توأمـــان أزغبـــان
حضن حبيبى واحة من الكروم والعطور
الكنـــز والجنـــة والســـلام والأمـــان
قـــــــــــرب حبيبـــــــــــــى"

ويتوافق مع هذا التكرار الدال على "الإبصار"، الحسى، تكرار اسم مدينة "البصرة" للشاعر العراقى: مهدى محمد على. وذلك فى قصيدته "قصة مدينتين"[1]. التى أسسها على معنى مركزى هو "تحول المدينة رغم ثباتها". يقول:

* البصـــــرة التـــــى غادرتهـــــا
هى غير البصرة التى ولـــدت فيهـــا
* البصـــــرة التـــــى مـــــررتُ
ببعض صحرائها على ظهـــر ناقـــة
– دون أن تـــــــــــــــــدرى–
هى غير البصرة التى كتبـــت إليهـــا!

(1) مجلة شئون أدبية: الإمارات العربية المتحدة، العدد ٥ صيف ١٩٩٣م، ص١١٤، ١١٥.

* البصـــرة التـــى كتبـــت إليهـــا
هـــى ذاتهـــا التـــى صـــحبتنى
علـــــى تخـــــوم البحـــــر!
* البصرة التى أحملها هنـــا وهنـــاك
هى غيـــر البصـــرة التـــى تحتـــرق
هى غير البصرة التى غادرتها أمـــى
هى غير البصرة التى يهجرها الناس!
* البصـــرة التـــى أريـــدها الآن
هـــــى الشـــــريط المقلـــــوب
يعـــيش مـــن هنـــا إلـــى هنـــا
يعيـــدنى مـــن هنـــا إلـــى هنـــاك
إلـــــــــى البحـــــــــر
إلى ظهر ناقـــة – دون أن تـــدرى–
إلى أيام الشناشيل والأطواق والأسواق
إلـــــى حضـــــن أمـــــى
إلـــــــى البســـــــتان
إلـــــــــــــــى الأرض
إلـــــــــى الطـــــــين
إلـــــــــى النهـــــــر:
ســـــــــــــــمكة!

فقد تعاقب اسم "البصرة" على هذا المعنى المركزى، قصداً إلى إضاءته وتعميقه. فعلى الرغم من أن مدينة البصرة باقية بمعالمها الثابتة المرئية لكن الشاعر الذى اضطر إلى الرحيل عنها بسبب أو بآخر – لا يرى ثباتاً فى تلك المعالم؛ فقد تغير بالنسبة إليه معنى اسم "البصرة" بسبب نفيه عنها بواسطة تلك القوة العاتية. وهذا يعنى أن تردد اسمها وتكراره قد امتلك دلالتين؛ دلالة تحوطها مشاعر قديمة حميمة، ودلالة تغشاها مشاعر جديدة طارئة.

ومن ثم فإن "البصرة" فى السطور (٢، ٦، ٧، ١٠، ١٤) توحى بالمشاعر الحميمية لأنه ولد بها، وكتب إليها وصحبته، وحملها بين جوانحه متذكراً معالمها وتشوق إليها وحن لها.

على حين جاءت "البصرة" فى السطور (١، ٣، ١١، ١٢، ١٣) مفيدة لمشاعر طارئة مضادة لأن البصرة قد طرد منها أو أرغم على مغادرتها (السطر الأول) وأنه قد مر بمعالمها مروراً اضطرارياً فلم يتهيأ له تأملها (السطر الثالث) ولأن البصرة لم تعد آمنة ولم تسلم من احتراق مشاعر القاطنين فيها (السطر ١١)، وكيف يمكن لها أن تكون مثل البصرة القديمة، وأمه قد أكرهت مثله على مغادرتها ؟ (سطر ١٢). وهل يمكن ضمان الاستقرار فى مدينة هجرها بضغط العسف والقهر؟ (السطر ١٣).

وأما "التكرار المسموع": فيعنى أن ثمة تكراراً لنوع من الصيغ يكون له إيقاع ووقع تتأثر به أذنا المتلقى أثناء إنشاد القصيدة المتضمنة له، سواء أكان هذا التأثر بالسلب أم بالإيجاب، أو أكان بالإقبال أم بالنفور، على نحو ما تبين فى عدد من قصائد الشعراء المعاصرين..

إن هذه الظاهرة تختص "بالغنائية"، على أساس أن الشعراء الذين يكررون هذه الصيغ الدالة على الغنائية يرون أنها "تغم علوى"، ومن جهة كونها "غناء للجمال والحياة"، أو بكاء لما فى الحياة من شر وسعادة، وتدل على إحساس الشاعر "بضياع ذلك النغم العلوى فى ضجيج العالم المادى الحديث"[١].

ومن أمثلة هذا النوع من التكرار – تكرار صيغ دالة على المسموع متماثلة ومتحدة اللفظ والمعنى، أو مختلفة اللفظ ودالة على معنى واحد، مما يندرج تحت مفهوم "الترادف Synonymy الذى يراد به وجود ألفاظ متحدة المعنى وقابلة للتبادل فيما بينها فى أى سياق"[٢] – كما نرى ذلك فى قصيدة (أنا والنفس والطريق)[٣] لمحمود حسن إسماعيل التى يبدأها بقوله مخاطباً نفسه فيها:

([١]) فى الأدب الحديث، ص٨٧.

([٢]) أولمان: دور الكلمة فى اللغة ترجمة د. كمال بشر، ط(١)، ١٩٦٢م، ص٩٨.

([٣]) ديوان: قاب قوسين، ص٩ وما بعدها.

اتبعينى فى دروبى واحذرى أى هـــروبِ

إذ يقول فى هذه القصيدة:

١-واسمعى شدوى، وكونى من صلاتى عــن قريــبِ

٢-لترى ذاتك فى ذاتى شعاعاً فــى الغـــــــروبِ

****

٣-إن دعــاك العطــر فامضـــى... واتركيــه لشــذاهُ

٤-كم ســكرنا مــن أماســيه وأشــجاناً ضحـــــــاهُ

٥-وزرعنا فيــه أحلامــاً طواهــا مــن طـــــــواهُ!

٦-وشــدوناه وكنــا نغمــاً يشــجى ربـــــــــــاهُ

٧-ساحراً يُخجل لحــنَ الطيــر فــى الــروض صــداهُ

****

٨-وإذا ما الــدم المســعور أهــوى كالمصيـــــــــرِ

٩-ضارباً حولك أســداداً مــن الــوهم الضريـــــــرِ

١٠-ناهشاً خطوك مــن كــل اتجــاه فــى المسيـــــرِ

١١-عازفاً: لو كــان ! ياليــت! علــى نــاى كسيـــرِ

١٢-فَهْو صــيّاحٌ يهــاتى نفســه بــين القبـــــــورِ

١٣-فى ظــلام يَئــدُ الشــكوى بصــدر المستجيـــــرِ

١٤-غلفــى ســمعك عنــه واســمعى أصــداء نــوريِ

****

١٥-لى مـــع الأمـــس حكايـــات شـــقيات البلابـــــــلْ
١٦-كنـــت أشـــدوها دموعـــاً غفلـــت عنهـــا الثواكـــلْ
١٧-لم تزل أسمارها فـــى الحقـــل، ترويهـــا السنابـــــلْ
١٨-وشيوخ الطير تحكيهـــا لمولـــود الخمائـــــــــــلْ
١٩-أتبعنى وانظرى حـــولىَ أقـــداح الضيـــــــــــاءْ
٢٠-والربابات بكفى نشـــاوى بالغنـــــــــــــــاءْ

فقد تكررت الصيغ المفردة[١] الدالة على معنى "الغناء" فى هذه القصيدة كما نرى. وهى "صيغ مسموعة" تتعلق بالسمع، بمعنى أنها توحى للمتلقى عند إنشادها عليه أو حال قراءته لها -"بالغنائية أو النغمية الدالة على الشجن" وهذه الخصيصة تتأكد – بالضرورة – بتكرار هذه الصيغ. هذا التكرار الذى يدل على "حسن الصوت وشجوه". كما نرى فى تكرار مادة [شدا] المسندة إلى القائل وهى: "شدوى" فى البيت الأول، و"شدوناه" فى البيت السادس، و"أشدوها" فى البيت السادس عشر.

وتتكرر صيغ دالة على "الترنم النغمى" فى أبيات من قصيدة: "عاشقة العنكبوت"[٢] لمحمود حسن إسماعيل. وذلك فى قوله يخاطب من "تتلفت إلى الماضى"[٣].

---

(١) ثمة صيغ مركبة فى السطور: ٥، ٦، ٨، ١٨، ١٩، ٢٣، ٢٧.
(٢) قاب قوسين، ص١٩-٣٢.
(٣) صفحات. ١٩، ٢٠، ٢١، ٣٠، ٣١.

١-واقعدى فى حجــره أســطورة تحكــى زَوَالَــهْ
٢-وتغنِّـــى للتوابيـــت مُـــذِلاّت وُرْقـــاً وَضَـــلاَلَهْ

****

٣-أنـــت للمـــوت نشـــيد، لـــم تُوقّعـــه جنـــازهْ

****

٤-لســـتِ منـــى فأنـــا لحـــن علـــى كـــل ربـــابِ

****

٥-آلوجـــود الضـــخم لا يبصـــره الأطريقـــا
٦-صـــاغر الخطـــوة، يســـتندى لـــدنياه الرحيقـــا

****

٧-كـــل مـــا فيـــه يـــد تكســـب للـــنفس الضـــياءَ
٨-وتحيـــل الـــدمع أنغامـــاً وعطـــراً ورجـــاءَ

****

٩- وسلاما كصلاة الطيـــر فـــى جَفْـــن الضـــياء
١٠- توقظ النفس مـــن الأعمـــاق نشـــوى للغنـــاء

فكما نرى تكررت مادة "غنى" مجردة أو مسندة إلى الفاعل، وهى "تغنى" فى البيت الثانى، والغناء فى البيت العاشر، على حين جاءت كلمة "نشيد" فى البيت الثالث و"لحن" فى البيت الرابع -لتفيدا التغنى أو الترنم، رغم اختلاف شكل الصيغة عن شكل مادة "غنى".

وقد عمد الشاعر فى قصيدته "الضباب الأخضر"[1] إلى هذا النوع من التكرار فقال:

١-دعونـــــــــــى أغنـــــــــــــــى

٢-فإن الغناء طريقى إلى كـــل ســـر بعيـــد

٣-خلقـــــــت لأرتـــــــاد روح الحيـــــــاة

٤-وأســـتل أعماقهـــا للوجـــــــــــــود

****

٥-ربـــابى علـــى الـــنفس نفـــس تطـــلُ

٦-وتصـــغى، وتعـــرف همـــس النفـــوس

٧-ففـــــى كـــــل صـــــدر لنـــــايى دروبْ

٨-وألفـــــاف تيـــــه لـــــديها تجـــــوسْ

حيث تكررت صيغ "أغنى" و"الغناء"، رقم (١)، (٢) وتكرر ما يدل عليها ويقاربه وهو (ربابى) فى رقم (٥) و(نايى) فى رقم(٧).

فالصيغة المفردة فى كل نموذج من هذه النماذج، وفى كل نوع من هذه الأنواع – قد تكررت لتفيد أن ثمة عذوبة للصوت تستهدف المتلقى بغرض التمكن منه. و"ترنما نغمياً" يتوافق مع

([1]) قاب قوسين، ص٣٣-٤١.

إحساسه المسبق بموسيقية الأداء، كما أن تكرار أدوات العزف والطرب، توحى بتعدد الألحان الصادرة عنها وتنوعها.. مما يسهم فى الاستحواذ على وعى مخاطبته، وقدر التلقى لديها، وإحداث توتر فيها، لاسيما أنه قد أمرها أن تسمع شدوه وأن تنصت إلى النغم الذى شداه.

وأما "التكرار المشموم"، فإنه يعنى أن تتكرر الصيغة المتعلقة بحاسة الشم التى تذكرنا بها تكراراً يريد به الشاعر تثبيت المعنى وتأكيده، كما يستهدف به الجانب الإيجابى الرمزى إلى المعنى المراد. فتكرار لفظ أو صيغة "العطر" مثلاً أو تكرار ما يكون فى معناها مثل "الشذا" بالارتباط "بمعانى الحب أحياناً وبالشوق إلى عوالم بعيدة خفية أحياناً أخرى، هذا التكرار يمثل جانبين من جوانب الرومانسية، هما عشق الجمال والتطلع إلى الانطلاق"[١]، ففى قصيدة "أنا والنفس والطريق"[٢]، لمحمود حسن إسماعيل تتكرر الصيغة الدالة على "المشموم" أو المتصلة بحاسة الشم. وذلك فى قوله[٣]:

---

(١) فى الأدب الحديث، ص٨٩.

(٢) ديوان قاب قوسين، ص٩-١٨.

(٣) السابق، ١٠، ١١، ١٢.

١-إن دعاك العطـــر، فامضـــى.. واتركيـــه لشـــذاهُ
٢-كـــم ســـكرنا مـــن أماســـيه، وأشـــجانا ضـــحاهُ

****

٣-وسهونا مـــرة فـــى الفجـــر لـــم نشـــرب طـــلاهُ
٤-فتـــــوارى عـــــن لياليـنـــــا وخانتنـــــا رؤاهُ
٥-فاشربى من عطرنـــا الآتـــى، ولـــو طـــال لقـــاهُ
٦-واتبعينـــــى، دربنـــــا بالطيـــــب لا يفنـــــى مـــــداهُ

****

٧-وإذا أشـــعل ســـاقى الحـــب دنيـــاهُ بصـــدركْ
٨-وأذاب العـــاتى المجهـــول مـــن أعمـــاق ســـركْ
٩-وأحال الروض كأساً، والضحى حانـــا لخمـــركْ
١٠-فاحذرى أن تعبر الريح علـــى بســـتان زهـــركْ
١١-فيغيب العطر، والحـــب... ولا يبقـــى لعمـــركْ
١٢-غير ذكرى، تنقل الليل إلـــى أعتـــاب فجـــركْ
١٣-فاتبعينى... فأنا الحب الـــذى يجـــرى بـــأمركْ
١٤-وأنا العطـــر الـــذى لا ينتهـــى يومـــاً بـــذرّكْ

فقد تكررت صيغة "العطر" وما يدل عليه سبع مرات تكراراً يفيد أهمية هذه الصيغة بالنسبة إلى الشاعر، فهى بوصفها دالة على المشموم – إذ العطر هو ما يختص بحاسة الشم – وظفها الشاعر

مكررة لا تحصر وظيفتها فى هذا الاختصاص، بل ليعبر بها عن أمله ومعاناته فى أن يسود ما يدل عليه هذه الاختصاص وهو "الحب الأسمى المتجاوز" الذى يتطلع المحب العاشق –مثل شاعرنا– من خلاله إلى "المطلق"، الذى تتحقق به وعنده السعادة الدائمة القائمة على معان روحية لا تشوبها شوائب الحياة المادية.

لقد جاء اختيار الشاعر لهذه الصيغة "عطر" وما يقرب منها، قاصداً بتكرارها "المعنى المتجاوز السامى"، وهو اختيار قد وفق فيه، لأن المحب العاشق الباحث عن المعنى الكلى الطامح إلى الجمال الأسمى – يستشعر فى حبه – الذى قد يبدو لنا جزئياً – العطر والرائحة الطيبة فى كل شىء، وفى أى كائن، حتى لو بدا لغيره أن ما يستشعره غير عطرى أو خال من الرائحة الطيبة، على أساس أن مصدر حبه هو "الإحساس النفسى" بالمحبوب. وهذا ما جعل النقاد القدماء يحتفون بهذا الإحساس ويميزون على أساسه بين شعر وآخر؛ فالأصمعى[١] حين استمع إلى قول مالك الفزارى فى بيته يخاطب محبوبته[٢]:

([١]) المرزبانى: الموشح: ص٢٠٣، ٢٠٤. ود. حسن البندارى، مقاييس الحكم الموجز فى الموروث النقدى، ص١٣٧.

([٢]) السابق، ص٢٨٢.

وإذا الدر زان حســن وجــوه كان للدر حسن وجهك زينــا
وتزيدين طيب الطيــب طيبــاً إن تمسيه أيــن مثلــك أينــا

آثر قول – سابقه – امرىء القيس، يتحدث عن محبوبته[1]:

ألم تريانى كلما جئت طارقــاً وجدت بها طيباً وإن لم تطيب

لأن "الطيب" الذى يعنيه مصدره إحساس معنوى، بينما الطيب الذى تناوله مالك الفزارى مرتبط بلمس حسى؛ إذ لو لم تمس يدها الطيب لما تضاعف أثره وازداد، ولذلك فضل الأصمعى معنى قول امرىء القيس، خاصة أن هذا المعنى يفيد أن محبوبته التى يتحدث عنها ذات رائحة طيبة دائمة دون أن تستعمل أى عطر. ومن ثم لم ترض احدى ناقدات العصر الأموى[2] عن قول كثير بن عبد الرحمن[3]:

فما روضة بالحزن طيبة الثرى يمج النــدى جثجاثهــا وعرارهــا
بأطيب من أردان عزة موهنــا إذا أوقدت بالمندل الرطب نارهــا

وذلك بقولها له: أرأيت لو أن ميمونة الزنجية بخرت بمندل الطيب أما كانت تطيب؟!، ألا قلت لها كما قال سيدك امرؤ القيس:

---

(1) السابق، ص٢٨٢. وديوان امرىء القيس، ص٤١.

(2) الموشح: ص٢٠٤.

(3) ديوانه: ص٢٠٢، ٢٠٤. الجثجاث: رائحة طيبة، العرار: البهار البرى، طيب الرائحة، المندل: العود. موهناً بعد هدوء الليل.

"ألم تريانى..." قاصدة بذلك أنه قد ربط طيب رائحتها بالعطر المعين، فهى رائحة مصنوعة، ويشاركها به أقل النساء شأناً.

وعلى هذا النحو من التكرار الدال على المشموم، يكرر محمود حسن إسماعيل فى نص آخر له[1]، ألفاظاً ليست متحدة الصور، ولكنها تدل على معنى العطر إذ يتوجه بخطابه إلى الله سبحانه ليؤكد فيه اهتمامه بهذا "العطر الأسمى الصادر عن الجمال المطلق". يقول[2]:

إلهـــــــى..

وإن ذبلت فى يدى الزهــورْ
وجفت حوالى كل العطــورْ
ولم يبق حتى خريف الغصونْ
وأحلامه فى ربيــع الظنــونْ
ولم تبق للظل رؤيــا ســفوحْ
على فرخها مال طير جــريحْ
وآنا يغنـــــى، وآنا ينـــــوحْ
وآنا على صــمته يســتريحْ

---

[1] ديوانه نهر الحقيقة، ص١٥٤.

[2] السابق، ص١٥٤ – ١٥٥.

وإن غـــام كـــلُّ الســـطوحْ
وأغمضت الجفن كل الشموعْ
فأنت العبير، وأنـــت الربيـــعْ
وأنت الغدير وأنت الشـــعاعْ

فقد جاء الاهتمام بـــ"العطر الأسمى"، بصيغ (الزهور)، و(العطور)، و(الربيع)، و(العبير)، ومع اختلافها الظاهر فإن مدلولاتها مشمومة أو تختص بحالة الشم. وهذا نوع من التوالى أو التكرار المعنوى، تآزرت صيغه وتعاونت فى تقديم معنى "العطر المطلق" رغم تنوع السياقات التى تضمها. فصيغة (الزهور) ذات الخاصة العطرية استعملت فى سياق عدمى، وكذلك صيغة (العطور) فهى جافة فى كل ما يحيط بها فلم تعد لها الرائحة المميزة، وصيغة الربيع بما يمتلكه الربيع من أريج – أوردها الشاعر لتدل على أن هذا الفصل من العام – مغلف بالكآبة والظنون. ولكن الشاعر مالبث أن جعل "الربيع" دليلاً على البشارة والتفاؤل حينما توصل إلى أن "العطر الحقيقى" ليس منظوراً، بل هو خفى لا تدركه الحواس الظاهرة، بل تحسه "الأرواح"، لأنه ليس إلا "الجمال المثالى الأسمى"..

المبحث الرابع
تكرار التركيب التعبيرى

المبحث الرابع
تكرار التركيب التعبيرى

فى ضوء ما سبق يتضح أن "التكرار" بوصفه أسلوباً تعاقبياً تعاقبى يمتلك طاقة فعالة أساسية وهى: "إغناء المعنى الشعرى" والأدبى بعامة، بشرط أن يتيهأ للشاعر قدرة التحكم فيه والسيطرة عليه؛ فلا يلجأ إليه إلا لحاجة أو ضرورة فنية، وذلك بأن يكون ناشئاً عن انفعال ما، أو نتيجة لدافع معين، وأن يكون إلى جانب هذا وذاك "وثيق الارتباط بالمعنى العام"[١] للقصيدة، أو للفكرة الكلية التى يهدف الشاعر إلى إرسائها وتمكينها فى البيئة الفكرية، على النحو الذى تبين لنا ونحن نتناول فكرة فنية التكرار على مستوى الكلمة.

وتتجلى فنية "تكرار التركيب التعبيرى Repetition of syntagma" باعتماده أيضاً على مدى تحكم الشاعر فى التكرار، وسيطرته عليه، و"وثاقة ارتباطه بالمعنى العام أو الكلى" الذى يبنى عليه قصيدته أو أبياته.

وقد ورد تكرار التركيب فى الشعر القديم، كما نرى فى بعض أشعار مهلهل بن ربيعة كقوله[٢].

---

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر: ص٢٦٤.

(٢) أبو هلال العسكرى. كتاب الصناعتين. تحقيق البجاوى دار الفكر العربى، القاهرة، ص٢٠٠.

ذهب الصلح أو تردّوا كليبـــا أو تحلّوا على الحكومة حـــلا
ذهب الصلح أو تردّوا كليبـــا أو أذيقُ الغداة شـــيبان ثُكـــلاَ
ذهب الصلح أو تردّوا كليبـــا أو تنـــال العُـــداة هونـــا وذلا

فقد تكرر الشطر الأول جميعه – فى كل بيت، أى تكرر ثلاث مرات، وهى أشطر تامة المعنى كاملة المحتوى – وعلى هذا جاء تكراره لعبارة (على أن ليس عدلاً من كليب)[١] أكثر من عشرين مرة، كما أشار إلى ذلك أبو هلال العسكرى[٢]، وتكراره لعبارة (قربا مربط المشهر منى) – ويقصد فرسه – حين عمد إلى استدعائه إيذاناً بعزمه على خوض الحرب. ورداً منه على قصيدة الحارث بن عباد التى استدعى فيها فرسه مكرراً عبارة (قربا مربط النعامة منى)[٣].

فالتكرار التركيبى بوصفه أسلوباً تعاقبياً يؤكد معنى مراداً، قد نشأ فى القول الأول عن "موقف نفسى" خاص بتهديده بالحرب ضد خصومه، وتكراره يجرى هذا المجرى، ويشير إلى تصميمه وتأكيده على تنفيذ تهديده ووعيده إذا لم يتوصل الخصمان إلى

---

[١] كتاب الصناعتين، ص٢٠٠.
[٢] السابق، ص٢٠٠.
[٣] السابق، ص٢٠٠.

الاتفاق المنشود أو المصالحة المطلوبة. وكذلك جاء التكرار فى القولين الآخرين مرتبطاً بإثارة الحماسة فى قلوب قومه واستفزاز نفوسهم للقتال والتحفز للحرب. وقد علل أبو هلال العسكرى لتكرار العبارة فى هذين القولين تعليلاً نفسياً بأن بين أن تكرار العبارة فيهما ملائم لأن "الحاجة إلى تكريرها ماسة، والضرورة إليه داعية، لعظم الخطب، وشدة موقع الفجيعة"[١].

ولئن تبين أن وظيفة "تكرار التركيب" هى أنه يقرر المعنى المعين ويثبته فى النفس المتلقية – فإن هذه الوظيفة قد عكستها بعض آيات القرآن الكريم التى ورد فيها التكرار فى سياق الإنذار والتخويف، كقوله تعالى "كلا سوف تعلمون، ثم كلا سوف تعلمون". "أى سوف تعلمون الخطأ فيما أنتم عليه إذا عاينتم ما ينتظركم من أهوال الحشر يوم القيامة. وفى تكرير قوله تعالى "كلا سوف تعلمون" تأكيد للردع والإنذار"[٢].

ونقف على "التكرار التركيبى" المرتبط بالسياق أو الموقف النفسى المعين الداعى إلى هذا التكرار الملحّ عليه، وذلك فى قصائد

---

[١] السابق، ص٢٠٠.

[٢] سعد الدين التفتازانى: مختصر المعانى ٤٥/٣، ود. حسن البندارى، علم المعانى الأنجلو المصرية، ١٩٩٠، ص٢٤٢.

كثيرة من شعرنا المعاصر، كما نرى فى قصائد لنازك الملائكة، والسّياب، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطى حجازى، وعبد الوهاب البيانى، وبشارة الخورى، ووفاء وجدى، وحامد طاهر، ومحمد مهدى – وغيرهم. وتدلنا قصائدهم على تنوّع التكرار التركيبى إلى نوعين، أحدهما قصير موجز، وثانيهما طويل متسع.

أما النوع الأول وهو "التكرار القصير الموجز" – فإننا نطالعه فى قصيدة (لنكن أصدقاء)[1] للشاعرة نازك الملائكة، تدعو فيها إلى إرساء رغبة مثالية وهى: أن تسود الصداقة البشر وتعمهم وتسرى إلى جميع طوائف المجتمع وفئاته ومستوياته وطبقاته، لأن سيادة الصداقة توحد النفوس، وتقلل من احتدام الصراع والصدام بينهم. تقول[2]:

لنكـــــــــن أصدقـــــــــــــاء
فى متاهات هــذا الوجــود الكئيــبْ
حيث يمشى الــدمار ويحيــا الفنــاء
فـــى زاويـــا الليالـــــى البطـــــاء

---

[1] نازك الملائكة: ديوانها شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص٤١.

[2] السابق: صفحات ٤١.

حيــث صــوت الضــحايا الرهيــبْ
هازئـــــــــــا بالرجـــــــــــاء

*****

لنكـــــــــن أصدقـــــــــــاء
فعيـــــــــون القضـــــــــاء
جامـــــــــدات الحَـــــــــــدَقْ
ترمق البشـــــــر المتعبيـــــــن
فـــــى دروب الأســـــى والأنـــــين
تحـــت ســـطو الزمـــان النـــزِقْ

*****

لنكـــــــــن أصدقـــــــــــاء
نحـــــــــــن والظالمـــــــون
نحـــن والعـــــزّل المتعبـــــون
والـــذين يقـــال لهـــم مجرمـــون
لنكـــــــــن أصدقـــــــــــاء
إن صـــــــوتاً وراء الـــــــدماء
فى عروق الذين تساقوا كؤوس العداء

فقد كررت عبارة أو تركيب "لنكن أصدقاء" ثلاث مرات فى هذا الجزء من القصيدة. رغبة منها فى تحقيق هذا المطلب المثالى،

الذى كرّست حياتها من أجله، لتتغلب الإنسانية على مشاكل الوجود والحياة[١].

وتكرار جملة (لم أنت بعيد؟) الاستفهامية الدالة على النفى فى قصيدة "لم أنت بعيد"[٢] ؟ للشاعرة وفاء وجدى، حيث تكررت هذه الجملة خمس مرات، بعد أن بدأت القصيدة بهذه البداية:

١-أقــرأ فــى عينيـــك كتابـــــى..
٢-مسطوراً بحروف من نـــــــــور
٣-أقـــرأ أحرفـــه الوالهـــة بقلبـــى
٤-حـــرف يتـــوهج بضـــياء الحـــب
٥-حرف تعصره.. تصهره آلام القهـر
٦-حـــرف تطحنـــه أحـــزان الغربـــة
٧-حـــرف تصـــعقه أفـــراح اللقيـــا
٨-وحروف تتساءل: كيف يكون الصبر؟!
٩-لـــــم أنـــت بعيـــــد؟
١٠-موطنـــــك بأحداقـــــــى...
١١-تتدثـــر بغلالـــــة قلبـــــــى

---

(١) د. محمد عبد المنعم خاطر، دراسة فى شعر نازك الملائكة: هيئة الكتاب. القاهرة. ط(١)، ١٩٩٠، ص٢٠٠.

(٢) وفاء وجدى: الحب فى زماننا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١٩٧٠، ص٧٤-٧٧.

١٢-يدفئـــــــــــــك الحـــــــــــب

١٣-لـــــم أنـــــــت بعيـــــــــــد؟

١٤-ألمســـــــــــك بأعمـــاقـــــى

١٥-تتدفـــــــق نبضـــاً مـــلء عروقـــى

١٦-وبحبـــــــــك يشتعـــــل القلـــــب

١٧-لـــــــــم أنـــــــت بعيـــــــد؟

١٨-أهى حسابات الـــزمن اضـــطربت!

١٩-فاختلـــــــــف أوان اللقيـــــــــا

٢٠-عـــــن موعـــد نبـــض الحـــب

٢١-أهـــى الأيـــــام تـــــدور تـــدور

٢٢-تلهـــــــــــو بمصيرينـــــــــا

٢٣-تمتـــص عصـــــــارة عمرينـــــا

٢٤-فتظـــــــــــل بعيـــــــــــد؟

٢٥-لـــــــم أنـــــــت بعيـــــــــد؟

٢٦-أتشـــمـــم عطـــــرك يسكرنـــــــى

٢٧-أعرفـــــه. هـــذا العطـــر الأزلـــى

٢٨-بـــــــــلا أزهـــــــــــــار

٢٩-إلا زهـــــــــرة حبـــــــــــك

٣٠-أتشممها حتى لو كنت بعيـــــــــد

٣١-يا أقــرب مــن كــل ذوى القربــى
٣٢-يا أقرب من أنفاسى.. من أعراقــى
٣٣-يـــا أقـــرب منـــى لـــى..
٣٤-لم أنت بعيد رغم وثوقى أنــك لــى؟

فقد تكررت هذه الجملة الاستفهامية – تكراراً مسوغاً تقتضيه الحالة النفسية التى تعانى منها الشاعرة، أو الصوت الشعرى الناقل لهذه الحالة؛ فإذا كانت الجملة الأولى المرقمة برقم(٩) قد جاءت لتثبت شعوراً صادقاً بالحب تجلّى فى السطور الثمانية الأولى قبلها، فإنها قد اتاحت للشاعرة أن تؤكد على استمرار هذا الشعور وتواصله فى السطور الثلاثة الواقعة بعدها، وانطوت فى نفس الوقت على "عتاب" توجهه الشاعرة أو صوتها إلى هذا الحبيب، لأنه آثر البُعد والهجر رغم الأدلة التى تسوقها على صدق معاناتها وتمسكها به.

ولم تكن الجملة الثانية المرقمة برقم (١٣) إلاّ عتاباً ثانياً للحبيب، كررته الشاعرة ليمكنها من تقديم أدلة أخرى تبرر عتابها له تمثلت فى السطور (١٤-١٦) فهى تحس به فى أعماقها، وهو نبض يتدفق فى عروقها، وحّبه يملأ قلبها.

وأما الجملة الثالثة المرقمة برقم (١٧) فإنها وردت لتكشف عن إحساس جديد تجاوز مجرّد العتاب – وهو "استنكار بُعده" الذى يهدد مصيرهما، ويحد من تنامى شعورها الصادق، ولترسى إلى جانب ذلك إحساساً بالحسرة على ما آلت إليه علاقتهما، وذلك فى السطور (١٨-٢٤).

وتأتى الجملة الرابعة المرقمة برقم (٢٥) لتعزّز هذا الإحساس، ولتزيد من وقعه وامتداده، لاسيما أنها ما تزال تراه متمكناً من نفسها فهو عطر دائم يسكرها، وهى عالمة بقدرة تأثيره فيها سواء فى القرب أم فى البعد، وهو أقرب الناس إليها بل وهو أقرب من ذوى القربى ومن نفسها، كما نرى فى السطور (٢٦-٣٣).

ولم تكن الجملة الخامسة والأخيرة فى السطر (٣٤)، إلاّ ترجمة لإحساس عارم بالحسرة واللوم، يكشف عن مدى تهاوى هذه العلاقة وعن مشارفتها على اليأس من هذا الحبيب بسبب جفائه. فهو مازال بعيداً رغم وثوقها به.

وقد تكررت صيغة الاستفهام ذات الجملة القصيرة أيضاً فى قصائد أخرى منها قصيدة (حلم ليلة فارغة)[١] لأحمد عبد المعطى

[١] أحمد عبد المعطى حجازى: ديوان: مدينة بلا قلب، دار الكاتب العربى، ط (٢)، ١٩٦٨، ص١٥٩.

حجازى. الذى عمد إلى جعل "الجملة الاستفهامية" صورة لحوار داخل "مونولوج" Monologue يكسب القصيدة قيمة درامية تؤثر فى المتلقّى فيتفاعل معها. يقول[1]:

١-بالأمس طائر الغرام زارنى
٢-جناحـــــــــــــــــــة
أخضـــــــــــــــــــــرْ
٣-أليس حقــاً مــا أقـــولْ؟
٤-جناحـــــــــــــــــــة
أخضـــــــــــــــــــــرْ
٥-وبالندى جناحه مبلـــــــولْ
٦-أليس حقــاً مــا أقـــولْ؟

فتساؤل الشاعر مرتين بالجملة (أليس حقاً ما أقول؟) وهو يروى لنا تجربته عن زيارة طائر الغرام له – يؤدى وظيفة فنية وهى: مواجهة صوت داخلى يعترض على "الحلم" الذى رآه الشاعر فى نومه، وذلك لسذاجته وزيفه، وكأنه ينفى خضرة جناح الطائر، مبيناً بذلك عدم صدق الشاعر فى قوله. ومن ثم أكد الشاعر صدق رؤيته بأن كرر جملة "جناحه أخضر" فى السطر الرابع دعماً لمواجهة هذا الصوت المعترض.

---

(١) السابق، ص١٦٠.

وفى السطر الخامس عمد الشاعر إلى وصف جناح الطائر الأخضر بأنه مبلل بالندى. حيث قال "وبالندى جناحه مبلول". ويكشف السطر السادس والأخير المصوغ صياغة استفهامية "أليس حقاً ما أقول؟" – عن أن الصوت الداخلى قد عاد إلى اعتراضه على تأكيد الشاعر رؤيته أو حلمه، ومن ثم جاء تساؤله هذا متضمناً استنكاره لهذا الاعتراض.

والحق أن الشاعر قد أضفى على سطوره الحركة الفعالة بهذا الحوار الداخلى، وهى حركة أمكن لها أن تؤثر فينا؛ فعلى الرغم من "أننا لم نسمع إلا طرفاً واحداً من طرفى هذا الحوار، يتمثل فى الصوت الخارجى للشاعر نفسه – فإننا كنا بحيث نستنبط فى يسر ما يقوله الصوت الآخر، الصوت الذى لم نسمعه"[1] أى أن الشاعر بواسطة تكرار هذه الجملة الاستفهامية قد أحدث فينا حركة ذهنية ونفسية. كما أنه قد تمكن بهذه الجملة من أن "يستثير الصوت الداخلى المضمر فى نفوسنا" الذى كان قد بدأ يتحرك عندما أخذ (الشاعر) يحدثنا عن زيارة الطائر ذى الجناح الأخضر له. لقد دار بخلده هو كذلك – نفس الشىء الذى كان قد بدأ يدور فى خلده فى

([1]) الشعر العربى المعاصر، ظواهره المعنوية والفنية، ص٢٩٧.

سرية وخفاء عجيبين"[١]. وهذا يدل على أن هذا التكرار المسبب المبرر قد أضاف للمعنى الذى أراده الشاعر – "أبعاداً لم تكن لتظهر لو اكتفى الشاعر بالحركة فى اتجاه واحد"[٢] ولذلك كان تكرار الجملة أكثر تأثيراً فنياً وإقناعاً لنا.

وأما النوع الثانى وهو "التكرار المطوّل" فإنه يتعين فى تكرار بيت كامل أو تعبير طويل كما نرى فى قصيدة "الطمأنينة"[٣] للشاعر اللبنانى المهجرى ميخائيل نعيمة حيث جاء التكرار فيها لبيت كامل عقب كل مقطع فيها على هذا النحو:

١-سقف بيتى حدد ركن بيتى حجر
٢-فاعصفى يا رياح وانتحب يا شجر
٣-واسبحى يا غيوم واهطلى بالمطر
٤-واقصفى يا رعد لست أخشى خطر

*** * ***

٥-سقف بيتى حديد ركن بيتى حجر
٦-من سراجى الضئيل استمد البصر
٧-كلما الليل طال والظلام انتشر

---

(١) السابق: ص٢٩٨.

(٢) د. عز الدين إسماعيل، وقضايا الشعر المعاصر:، ص٢٦٧.

(٣) ميخائيل نعيمة: ديوان: همس الجفون، دار صادر، بيروت، ص٣، ١٩٥٩م، ص٧٣، ٧٤.

٨-وإذا الفجـــــر مـــــات والنهـــــــار انتحـــــــــر
٩-فـــــاختفى يـــــا نجـــوم وانطفـــــــيء يـــــا قمـــــر
١٠-من ســـراجى الضـــئيل استمـــــــــــد البصـــــــــر

ففى المقطع الأول – تكرر فى نهايته البيت الأول لسبب فنى نفسى وهو أن افتتاح المقطع بهذا البيت يطرح معنى عاماً هو "الطمأنينة" التى حصل عليها الشاعر أخيراً، ولذلك جاءت الصيغ الأمرية الخمس (فاعصفى...)، و(انتحب...)، و(اسبحى...)، و(اهطلى...)، و(اقصفى...) فى سياقات التراكيب دالة على هذا المعنى، فليس ثمة قلق أو هم أو خوف فى ظل هذه الطمأنينة المتمكنة التى لا تتأثر بأى مؤثر خارجى، ولذلك لن ينال منها أن يصدر أوامره إلى "الرياح" لتعصف، و"الشجر" لينتحب، و"الغيوم" لتسبح، و"المطر" ليهطل، و"الرعد" ليقصف.

وعلى الرغم من رداءة هذه العناصر المستدعاة، لكنه غير مكترث، لأنه لا يخشى أى خطر. ومن ثم جاء تكرار البيت الأول بنصه ليختم به هذا المقطع على أساس أنه "يقوم بما يشبه عمل النقطة فى ختام عبارة تم معناها"[١]، وأنه يؤكد على حالة الاطمئنان

[١] قضايا الشعر المعاصر، ص٢٦٨.

التى تسرى فى نفس الشاعر. وأنه "يوقف التسلسل وقفة قصيرة، ويهىء لمقطع جديد"[١].

وإذا سلمنا بأن ختام المقطع الأول ليس إلا تهيئة نفس القارىء لتلقى المقطع الجديد الثانى – فإن الشاعر يكون قد عنى بمواصلة طرح حالة "الطمأنينة"، وعمد إلى وصل تسلسل هذه الحالة التى تدعو إلى التفاؤل والأمل. وعلى هذا استهل الشاعر المقطع الثانى بالبيت السادس الذى يوافق التفاؤل، ويلائم الأمل، إذ يكفى بصر الشاعر ويقنعه أن يبصر ويهتدى بضوء قليل وضئيل يصدر عن سراجه المتواضع، و"يمتد تفاؤله، ويتسع اقتناعه"، بهذه الضآلة الضوئية رغم إقبال الليل، وانتشار الظلام، وغياب ضوء الفجر وبياض النهار (البيتان السابع والثامن)، ويدعم الشاعر تفاؤله، ويقوى اقتناعه بذلك، وذلك بإصدار أمرين لكل من النجوم بالاختفاء، والقمر بالانطفاء (البيت التاسع)، وهنا يعمد إلى تكرار البيت السادس فى ختام هذا المقطع بوصفه تبريراً لعدم اكتراثه بالظلام الذى عكسته الآبيات (٧–٩).

ويعمد بدر شاكر السياب أيضاً إلى "التكرار المطول" بنص بيت كامل فى قصيدة (فى القرية الظلماء)[٢] حيث كرر ستة سطور

---

(١) السابق، ص٢٦٨.

(٢) ديوان: أزهار وأساطير. دار العودة – بيروت، ط (٢)، ١٩٨١م. ص٧٩ و ص٩٣.

فى المقطع الخامس، استهل بها هذه القصيدة، دعما وتقوية لإحساسه بالخواء الفكرى العام الذى يتحكم فى بيئته، وقصيدة (الأسلحة والأطفال)[١]. حيث كرر بيتاً كاملاً وهو (حديد عتيق رصاص حديد) فى المقطع الثانى والثالث أربع مرات لينبه بتكراره إلى الخطر المحدق بأطفال المستقبل، وقصيدة (سجين[٢]) التى يختم المقطع الأول منها بتكرار بيت استهله، كما ينهى المقطع الثانى ببيت بدأه به. يقول:

١-ذراعا أبى تلقيان الظلال على روحى المستهام الغريب
٢-ذراعا أبى والسراج الحزين يطاردنى فى ارتعاش رتيب
٣-وحفت بى الأوجه الجائعات حيارى فيا للجدار الرهيب
٤-ذراعا أبى تلقيان الظلال على روحى المستهام الغريب

*****

١-وطال انتظارى.. كأن الزمان تلاشى فلم يبق إلا انتظار
٢-وعيناى ملء الشمال البعيد فيا ليتنى أستطيع الفرار
٣-وأنت التقاء الثرى بالسماء على الآل، فى نائيات القفار
٤-وطال انتظارى كأن الزمان تلاشى فلم يبق إلا انتظار

---

(١) السابق، ص٢٤.

(٢) السابق، ص٧٣.

فقد ختم الشاعر المقطع الأول بالبيت الذى استهل به هذا المقطع، وهذا تكرار مبرر، لأنه يتفق مع رغبته فى تأكيد معنى يستأنس به وهو "استمرار تأثير الأب فى حياته" بما أسبغه عليه من نعم الأمن والأمان والاطمئنان والظلال، رغم تحدى هذه النعم بالأحزان المطاردة الملحة، وبالاحتياج المادى الشديد (البيتان الثانى والثالث). ومن هنا عقب الشاعر على هذين البيتين بالبيت الرابع المكرر لإقرار تأثير الأب، وتأكيد حاجته إليه.

وكان هذا الختام تمهيداً للمقطع الثانى من حيث أن البيت المكرر يفيد فى أن الشاعر غير مستقر الروح نتيجة إحساسه الشديد بالغربة، وأن المقطع الثانى ليس إلا بحثاً منه عن هذا الاستقرار، وسعياً لتخليص نفسه من الإحساس بالغربة، وذلك بالانتظار الطويل، والعيون العالقة المتعلقة بمن أو بما يتوقع مجيئه من الشمال، وإحساسه بتقييد حركته، وطمعه فى أن تتم رعاية أهله ممن ينشدون تجاوز شظف العيش وخشونة الحياة (البيتان الثانى والثالث). ولكى يؤكد الشاعر بحثه وسعيه – عمد إلى تكرار البيت الأول من هذا المقطع – دلالة على تصميمه على الاستقرار الروحى، وتحقيق التوازن النفسى.

ومن البين أن البيتين (الأول والرابع) من المقطع الأول، والبيتين الأول والرابع من المقطع الثانى – قد أسهما فى ربطنا

بالمعنى العام للمقطعين وهو (تأثير الأب الاستمرارى رغم غيابه)، مما يحقق دفق "الانسياب الشعورى" الذى يربط المقطعين، ويوحد بينهما. وهو ما يدفع حكماً عليهما بافتقادهما "الانسياب الشعورى"، وبوجود "وحدة فيهما تتعثر لاهثة فى ختام كل مقطع"[1].

[1] قضايا الشعر المعاصر، ص٢٦٨.

الفصل الثانى
التعاقب بالثنائيات المتضادة

الفصل الثانى
التعاقب بالثنائيات المتضادة

يحفل الشعر العربى القديم والحديث بظاهرة أسلوبية تنشأ عن ضرورة نفسية جمالية، ذات قدرة على التأثير فى نفس المتلقى لها، وهى "تعاقب الثنائيات المتضادة" لتأكيد المعنى الشعرى أو الكشف عنه. ويقترب هذا المفهوم من مفاهيم كل من طريقة التناقض Technique of Contraddiction أو طريقة التضاد technique of Polaytires أو طريقة المطابقة technique of Antithesis التى تتردد فى التناولات النقدية العربية والأوروبية الحديثة، كما ترددت فى النص اليونانى، حيث تحدث أرسطو فى كتاب الخطابة عن "التضاد" بوصفه أحد مواضع الحجج فى القياس المضمر الاستدلالى، وعرفه بأنه: "البحث عن ضد الموضوع فى جملة، وهل يثبت له محمول يضاد المحمول فى الجملة الأولى"[١]. ففى التضاد – بناء على هذا "توخ للحجة بواسطة التضاد بين الأشياء"[٢] مثل "مادامت الأكاذيب تصادف لدى الناس أذنا صاغية،

---

(١) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، دار النهضة العربية، الطبعة الرابعة ١٩٦٩، ص١٠٧.

(٢) السابق، ص١٠٧.

فكن على ثقة كذلك من نقيض هذا الأمر: وهو أن كثيراً من الحقائق لا تلقى منهم تصديقاً"، ومثل "إذا كانت الحرب سبب الشرور الحاضرة، فبالسلم يجب إصلاحها"[١].

ويعلل أرسطو لقيمة "التضاد" بأن الطبيعة مشتملة عليه، ولذلك فهى – كما يرى – "تحب الأضداد"، ويحدث التناغم فيها لا من المتشابهات بل من المتضادات[٢] التى تقع عليها أبصارنا وتستقبلها آذاننا، دون رفض لها أو إعراض عنها.

ويشهد تراثنا النقدى والبلاغى، أن النقاد والبلاغيين العرب قد درسوا ظاهرة التضاد فى نصوص الإبداع الشعرى، ومع أن أساليب تناولها له قد تعددت وتنوعت – لكنها تنطلق من معنى واحد وهو "التضاد التعبيرى"؛ إذ رأى أبو هلال العسكرى أن الناس قد اتفقوا على أن معنى "المطابقة" هو "الجمع بين الشىء وضده فى جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة، أو بيت من بيوت القصيدة مثل: الجمع بين السواد والبياض، والليل والنهار، والحر والبرد"[٣] وأشار إلى ورودها فى القرآن الكريم مثل قوله تعالى ((ذَٰلِكَ بِأَنَّ ٱللَّهَ يُولِجُ ٱلَّيۡلَ فِي ٱلنَّهَارِ وَيُولِجُ ٱلنَّهَارَ فِي ٱلَّيۡلِ وَأَنَّ ٱللَّهَ

---

(١) السابق، ص١٠٧.

(٢) مجاهد عبد المنعم: دراسات فى علم الجمال، الدار القومية، القاهرة، ص٦٢.

(٣) أبو هلال العسكرى، كتاب الصناعتين، ص٣١٦.

سَمِيعُۢ بَصِيرٌ))[1]، وفى قوله تعالى ((لِّكَيْلَا تَأْسَوْاْ عَلَىٰ مَا فَاتَكُمْ وَلَا تَفْرَحُواْ بِمَآ ءَاتَىٰكُمْ ۗ وَٱللَّهُ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ))[2]، وفى الحديث النبوى "إنكم لتكثرون عند الفزع، وتقلون عند الطمع"[3]. وفى أقوال كبار المسلمين والأدباء مثل قولهم "إن من خوفك حتى تبلغ الأمن، خيّر ممن أمّنك حتى تلقى الخوف"[4]. وألمح أبو هلال إلى ورودها فى بعض الشعر العربى فى مختلف عصوره، حيث جاءت فى قول امرئ القيس[5]:

مكر مفر مقبل مدبر معــا كجلمود صخر حطه السيل من عل

وفى قول دعبل الخزاعى[6]:

لا تعجبى يا سلم من رجل ضــحك المشــيب برأســه فبكــى

وفى قول جرير[7]:

وباسط خير فــيكم بيمينــه وقــابض شــرّ عــنكُم بشــماليا

---

(1) سورة الحج، آية ٦١.

(2) سورة الحديد، آية ٢٣.

(3) كتاب الصناعيتن ص٣١٨.

(4) السابق ص٣١٨.

(5) ديوانه، ص١٩.

(6) العباسى: معاهد التنصيص، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بالقاهرة ١٩٤٨ ٨٤/٢.

(7) جرير: ديوانه تحقيق: محمد إسماعيل الصاوى، ط(١)، المكتبة التجارية بمصر، ص٩٣والنويرى نهاية الأرب، دار الكتب المصرية، ١٩٤٩، ٩٩/٧.

وفى قول أبى تمام[١]:

وضل بك المرتاد من حيث يهتدى وضرّت بك الأيام من حيــث تنفــعُ
وقد كان يُدعى لابس الصّبر حازما فأصبح يدعى حازما حــين يجــزع

ولم يبتعد نقاد القرن الخامس الهجرى كثيراً عن تعريف أبى هلال؛ فقد قال ابن رشيق (-٤٥٦) "المطابقة عند جميع الناس: جمعك بين الضدين فى الكلام أو بيت شعر"[٢] وقد صدر هذا بالتحديد بقوله "المطابقة فى الكلام أن يأتلف فى معناه ما يضاد فى فحواه"[٣]، وذكر طائفة من الشواهد النثرية والشعرية، بعضها متفق مع ما أتى به أبو هلال، وإن كان قد حرص على بسط أقوال السابقين عليه من العلماء والنقاد. مثل قدامة بن جعفر، والخليل بن أحمد، والرمانى، وحاول التوفيق بين هذه الأقوال. ومن أمثلته التى استحسنها قول السيد أبى الحسن فى قصيدة له[٤]:

ألا ليــت أيامــاً مضــى لــى نعيمهــا تكــرُّ علينــا بالوصــال فنــنعمُ
وصفراء تحكى الشمس من عهد قيصــر يتــوق إليهــا كــل مــن يتكــرّم
إذا مزجت فــى الكــأس خلــت لآلئــا تنثــر فــى حافاتهــا وتــنظمُ
جمعنا بها الأشــتات مــن كــل لــذة على أنه لم يغش فــى ذاك محــرم

---

(١) أبو تمام: "ديوانه"، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، ط(٣)، ١٩٨٣.
(٢) ابن رشيق: العمدة، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد ط٤ – دار الجبل ٢
(٣) السابق ٩٤/٢.
(٤) السابق ٩٥/٢.

فالطباق هنا – كما قال – "من أخف الطباق روحاً، وأقله كلفة وأرسخه فى السمع، وأعلقه فى القلب"[1]؛ وذلك لأنه قد "طابق بين "تنثر وتنظم" وبين "جمعنا والأشتات" – أسهل طباق وألطفه من غير تعمّل ولا استكراه، وأتى فى البيت الأول من قوله "مضى وتكرّ" بأخفى مطابقة وأظرف صنعة على مذهب من انتحله"[2].

وقد اقتربت من هذا المفهوم للطباق تحديدات نقاد ما بعد القرن الخامس، كما تقاربت وتشابهت فيما بينها؛ فأسامة بن منقذ (–٥٨٤) يسميه "التطبيق" ويعرفه قائلاً: "إن التطبيق هو أن تكون الكلمة ضد الأخرى"[3]. ويطلق عليه ضياء الدين بن الأثير (٦٣٧هـ) "المطابقة"، وبيّن أنها "الجمع بين الشىء وضده، كالسواد والبياض، والليل والنهار"[4]. ويصفه ابن أبى الإصبع المصرى (–٦٥٤هـ) بأنه "حسن المقابلات"[5].

---

(1) السابق ٩٦/٢.

(2) السابق ص٩٦.

(3)أسامة بن منقذ: البديع فى نقد الشعر تحقيق: د. أحمد بدوى. د. حامد عبد المجيد، مكتبة الحلبى، القاهرة، ١٩٦٠، ص٣٦.

(4) ابن الأثير: المثل السائر. تحقيق د. الحوفى. ود. طيانة. نهضة مصر ٢٩٧/٢.

(5) ابن أبى الأصبع: تحرير التحبير. تحقيق د. حنفى شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية – القاهرة، ص١٧٩.

ويعلل بعض النقاد العرب المحدثين لوجود هذه الظاهرة فى الفن الشعرى أو الفن الأدبى عامة، فيذكرون أنها ناشئة عن حالة الشاعر النفسية ذات "الأحاسيس الغامضة المبهمة، التى تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل"[١]، وأنها راجعة إلى إفادة الشاعر أو الأديب من واقع تجربته الحياتية التى "تجمع بين المتناقضات النابعة من وجدانه المأساوى الحزين"[٢]، وأنها عائدة إلى وعيه بالتحولات المفاجئة لبعض من عرفهم، حيث يفاجأ بتبدّلهم وتغيّرهم بعد وثوقه فى ثبات مشاعرهم، وحيث يصدم بغدرهم بعد اعتقاده فى دوام وفائهم. وأنها عند بعض الشعراء مرتبطة بأخلاقه "الحافلة بالتناقض، أو بعقولهم المفعمة به"[٣]، كما نرى فى بعض أشعار أبى تمام.

ويدعم بعض النقاد هذه التعليلات ويؤكدها حين أعطى لهذه الظاهرة "أهمية حيوية" تتحدد فى أن "المقابلة بين الأفكار والصور وسيلة أو بالأحرى ضرورة فنية، وبنية فكرية لجا لاستخدامها

---

(١) د. على عشرى: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ط(٢)،مكتبة دار العلوم، القاهرة، سنة ١٩٧٩.

(٢) د. النعمان القاضى: أبو فراس الحمدانى، القاهرة، ص٤٥٥.

(٣) د. شوقى ضيف: الفن ومذاهبه فى الشعر العربى – دار المعارف بمصر، ط(٧)، ١٩٦٠، ص٢٥٢.

الفنان والشاعر والمفكر، وكل من له بوسائل التعبير الفنى صلة؛ فعندما تتعمق التجربة الفنية أو الفكرية، وتتسع أبعادها، وتصل لحد الاستيعاب الشمولى يغدو بالإمكان معالجة المتباين من الأفكار والصور على صعيد واحد، وربما يمكن القول أيضاً إنه يمكن احتواء المتضادات دفعة واحدة وتسييرها فى إطار عمل فنى، وذلك لبيان موقف، أو جلاء فكرة، أو إحداث احتمالات جديدة وخلقها"[١].

ويبدو من النصوص الشعرية العربية القديمة الحافلة بهذه الظاهرة، أن أصحابها الشعراء قد سبقوا المحدثين فى الوعى بطبيعة هذه الظاهرة، ووظيفتها الفنية ودلالتها النفسية، على نحو ما يظهر ذلك فى بعض أبيات من رائية أبى فراس الحمدانى التى مطلعها[٢].

أراك عصى الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهى عليك ولا أمر

إذ يقول مصوراً مرارته وعمق حزنه وإحساسه بخيبة أمله بسبب تحوّل صاحبته المفاجىء، وتغيّرها المباغت؛ ففى الوقت الذى كان وفياً مخلصاً ومحباً لها ودوداً معها، واثقاً من حبها

---

(١) د. على الشرع: بنية القصيدة القصيرة فى شعر أدونيس، حلب، سوريا، ١٩٨٧، ص٨٨.

(٢) أبو فراس الحمدانى: ديوانه تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط(٢)، ١٩٨٦، ص٦٤.

ووفائها له – كانت هى على النقيض من ذلك، فلم تخلص له، ولم تبادله الود والوفاء، يقول[1]:

حفظتُ وضيّعتِ المودة بيننا وأحسن من بعض الوفاء لك العذر

ويقول[2]:

وفيت وفى بعض الوفاء مذلةُ لإنسانة فى الحىّ شـــيمتها الغـــدرُ

فقد طابق أو قابل أو أجرى مضادة بين (حفظت) و(ضيعت) فى البيت الأول، وبين (الوفاء) و(الغدر) فى البيت الثانى: لتجسيد إحساسه بالحسرة وخيبة الأمل، وتعجبّه من حدوث هذا التناقض الصريح الصارخ الجارح لمشاعره.

وقد عمد الشعراء العرب المعاصرون بحكم إدراكهم قيمة هذه الظاهرة الفنية والوعى بدورها فى إثراء النص الشعرى، وبحكم وقوفهم على تجارب الشعراء القدامى، وممارستهم لها فى إبداعاتهم الشعرية – عمدوا إلى توظيفها توظيفاً نوعياً. بأن تكون هذه الثنائية المتعاقبة بارزة فى القصيدة، أو تكون ضمنية تفهم من سياقها أو الأبيات التى تشتمل عليها كما سنرى.

---

(1) السابق، ص٦٤.

(2) السابق: ص٦٥.

وينبىء حرصهم على استغلال هذه الظاهرة الفنية فى أشعارهم، وإجادتهم لذلك فى الغالب – عن هدف ثنائى، فهى من جهة تمثل صبغة أسلوبية جمالية تكشف عن جدلية تباينية فى النص تدل على تباين الواقع، ومن جهة أخرى تؤثر فى قدرة التلقى لدى متلقى النص من حيث إثارة إقباله عليه، لأنه بحكم طبيعته المجبولة على الطموح المعرفى – يحب الوقوف على "التحولات العجيبة بين النقائض سواء أكان ذلك فى جماد الطبيعة أو حيّها، أو المعقولات والأخلاق من رذائل وفضائل"[1]. وتدلنا قصائد وأشعار مختارة من شعرنا المعاصر بمختلف اتجاهاته وأبنيته الشكلية أن الشعراء قد عنوا بتوظيف هذه البنية الأسلوبية وجمعها فى ثنائيات تتعاقب على المعنى الشعرى الكلى فى القصيدة أو النص الشعرى، وأن هذه العناية قد أثمرت لنا نوعية متميزة من الأداء الفنى تحتّل حيّزاً فوق "خريطة" الإبداع الشعرى الحديث، وإن كانت هذه النوعية غير موحدة، إذ تتسم بسمتين، تتضحان فى مبحثين، محورهما مدى قرب هذه الظاهرة من إدراك المتلقى أو بعدها عنه. وهما: "التعاقب الثنائى المتضاد القريب"، و"التعاقب الثنائى المتضاد البعيد".

([1]) رئيف خورى. الأدب المسئول، دار الآداب، بيروت ١٩٨٦، ص٦٤، وجبور عبد النور، المعجم الأدبى، بيروت ١٩٧٩، ص١٦٢، ١٦٣.

المبحث الأول
التعاقب الثنائى المتضاد القريب

المبحث الأول
التعاقب الثنائى المتضاد القريب

يمكن لمتلقى الشعر الحديث أن يتبين سمة "القرب" وهو يتلقى بعض نصوصه الحافلة "بظاهرة تعاقب ثنائيات متضادة أو متابينة Contrast على معنى ما"، وذلك بقدر من الجهد الذهنى، مما يجعلنا نصفها بوصف "التعاقب الثنائى". وتدلنا النظرة الفاحصة فى هذه النصوص فى ضوء هذا الوصف للتعاقب، أنه يتنوع إلى نوعين حسب طاقة الذهن الاستيعابية.

أما النوع الأول فهو "التعاقب بالثنائية الضدية المباشرة" التى يسهل على ذهن المتلقى التعرف عليها والإحاطة بدلالتها، كما نرى فى عدد من القصائد، مثل قصيدة "دنشواى"[١] لحافظ إبراهيم (١٨٧٠-١٩٣٢)، التى استقبل بها المعتمد البريطانى السير غورست بدلاً من كرومر وتناول فيها حادثة دنشواى المأساوية[٢]، والتى يقول فيها[٣]:

---

[١] حافظ إبراهيم: ديوانه ٣٤٥-٣٥١، وأولها:

بنات الشعر بالنفحات جودى فهذا يوم شاعرك المجيد

[٢] عبد الرحمن الرافعى: شعراء الوطنية فى مصر، الدار القومية للطباعة والنشر، ط(٢)، ١٩٦٦، ص١٣٦.

[٣] ديوان حافظ إبراهيم: ص٣٤٧-٣٤٨.

١- قتيل الشمس أورثنا حياة وأيقظ هاجع القــوم الرقــود
٢- فليت كرومراً قد دام فينا يطوّق بالسلاسل كــل جيــد
٣- ويتحف مصرآناً بعــد آن بمجلــود ومقتــول شــهيد
٤- لننزع هذه الأكفان عنــا ونُبعثَ فى العوالم من جديد

فقد توالت الثنائيات المتضادة وتعاقبت بشكل ظاهر وبارز أربع مرات، حيث جمع الشاعر بين هذه الثنائيات، مثل الجمع بين (قتيل) و(حياة) و(أيقظ) و(الرقود) فى البيت الأول، وبين (يطوق بالسلاسل رمزاً للعبودية) و(الجيد) رمزاً للتحرر فى البيت الثانى. وبين (الأكفان علامة على الموت) و(نبعث) إشارة إلى الحياة فى البيت الرابع. وكان هدفه من هذا الجمع التأكيد على معنى حركى وهو "ضرورة النهوض" لمواجهة العسف والظلم، ولتبنىّ موقف إيجابى يجب على أساسه الدفاع عن الكبرياء الوطنى. بالإضافة إلى أن هذه الثنائية قد صبغت الأداء الشعرى بصبغة جمالية بما احتوت عليه من تباين بين المعانى، وبما كشفته من استحالة استمراء الركون إلى "السلبية"، واستمرار حالة الخضوع للإرادة الأجنبية والتغاضى عما ترتكبه من مظالم.

وتشترك أبيات من قصيدة "طيف الأمة[١]" للشاعر المصرى على الغاياتى مع أبيات حافظ إبراهيم فى اشتمالها على هذه الثنائية،

---

[١]على الغاياتى: ديوانه: وطنيتى مطبعة عطايا، القاهرة، ط(٢)، ١٩٣٨، ص٤٥-٤٦، ومطلع القصيدة:
فى سلام الليل حاربت المناما فسلاماً أيها الطيف سلاما

كما توافقها فى المحور الذى تتبنّاه وهو "التنديد بالاحتلال الأجنبى لمصر، وحثّ المصريين على رفض الظلم، ودعوتهم إلى التحرّر، وحضّهم على مواجهة القصر الحاكم المتعاون مع المحتلين"[1].

يقول فى هذه الأبيات[2]:

١-وعداة ملكــوا الأمــر ولــم يحفظوا للشعب فى حق ذمامــا
٢-وولاة أقســموا أن يســجدوا كلما رام العــدا مــنهم مرامــا
٣-رب ماذا يصنع المصرى إن جاوز الصبر مدى الصبر فقاما
٤-طال يوم الظلم فى مصر ولم نَدْر بعد اليــوم للعــدل مقامــا
٥-هل يرى المحتــلّ أنّــا أمــة مُذْ عرفنا السلم لا ندرى الخصاما

فالشاعر فى إطار الوطنية الصادقة – يدين "المحتلين" و"حكام القصر" لعبثهم بمقدرات الوطن الاقتصادية، وقمع قدراته الوطنية. وقد لجأ إلى صيغة التضاد التعاقبى القريب أو الثنائية الواضحة المتمثلة فى الجمع بين "امتلاك" الأمر تحقيقاً للأمان"، و"التفريط فيه بخيانته" وذلك فى البيت الأول، وبين "ضعف الولاة أو الحكام"، و"قوة المحتلين المعادية" فى البيت الثانى، إذ الأولون بضعفهم فى حالة خضوع دائم لمطالب الآخرين الأقوياء، وبين

---

[1] شعراء الوطنية ص٣٦٨، ود. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث فى مصر، دار المعارف بمصر، ط(٥) ١٩٨٧، ص١١١.

[2] وطنيتى، ص٤٦.

"الصبر أو التصميم على التحمل" و"الجزع أو رفض الصبر المتصل" فى البيت الثالث، وبين "تمكن الظلم" الصادر عن الولاة والمحتلين، و"العدل المنشود". فى البيت الرابع.

فكما نلاحظ نجد أن عدد "هذه الثنائيات" قد بلغ أربع ثنائيات أوردها الشاعر فى أبياته استجابة لضرورة نفسية وهى: وضع صورة مأساوية للحال التى يمر بها الوطن فى تلك الفترة – أمام عين المتلقى، فهى ثنائيات متوالية غرضها إحداث تأثير فى نفس المتلقى يتسم بالفورية، أو المباشرة؛ لأن هذه الثنائيات الظاهرة لا يحتاج الذهن إلى وقت طويل لمعرفة مواضعها، وإدراك دلالاتها النوعية، بسبب وضوحها وسرعة إحاطة الذهن بها، على نحو ما يتمثل أيضاً فى قصيدة (من الماضى) للشاعر المصرى صالح الشرنوبى (١٩٢٤-١٩٥١)، حيث تبرز فى بداياتها[١] هذه الثنائية بشكل مباشر وصريح يقول:

١-بين يأسى وحيرتـــى ورجـــائى وصـــباحى مكفَنـــا بمســـائى
٢-بين كاسى وخمرها ذوب وجدا نى، وحسّى ووحدتى وشقائى
٣-سأعيش الحيـــاة عبـــداً لـــذكرا ك، وأحيى رُفاتهـــا ببكـــائى

[١] صالح الشرنوبى: ديوان الشرنوبى. تحقيق د. عبد الحى دياب، دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٦، ص٢٤١.

٤-أنت يا من عرفتُ نفسى فيهـــا حين أنكرتُ عفَتى وحيـــائى
٥-كيف أنساك جنـــة أو جحيمـــاً وأنا بالهموم بعـــتُ صـــفائى
٦-أنت أمسى وحاضرى وغدى فيـــ ـــك سرابُ تهفو له صحرائى

فعدد الثنائيات الضدية يبلغ عشر ثنائيات تتمثل فى التضاد بين (يأسى ورجائى) و(صباحى ومسائى) فى البيت الأول، وبين (سعادته الناشئة عن النشوى المادية أو الروحية) و(شقائه بحياته رغم السعادة) فى البيت الثانى، و(الرفات الناتجة عن الموت) فى البيت الثالث، وبين (التعرف الجسدى عليها)، و(إنكاره لعفته وحيائه) فى البيت الرابع. وبين (الجنة) و(الجحيم)، وبين (الكدر الباعث للهموم) و(الصفاء النفسى الخالى منها) فى البيت الخامس، وبين (أمسه أو ماضيه) و(حاضره أو واقعه الحالى الآنىّ)، و(غده أومستقبل أيامه)، وبين (سراب يحسبه الظمآن ماءً) و(صحراء قد لا تخلو من الماء) فى البيت السادس والأخير.

إن تعاقب الثنائيات العشر على هذا النحو فى ستة أبيات فقط -يكشف عن "حالة شعورية ومعاناة دعت الشاعر إلى استرجاع ماضيه واجتراره"[١]، بمعنى أن "استرجاع الماضى" ليس إلا رغبة من الشاعر فى "الهروب" من واقع آنىّ ردىء أملا فى التخلص من

[١] د. عبد الحى دياب. مقدمة ديوان الشرنوبى، ص٢٤١.

شدة وقعه على نفسه وإيلامه لها، يتمثل فى "حرمانه" ممن أحبها فى زمن مضى، وجمعته بها تجربة روحية مازجتها لحظة حسية – كما تشير إلى ذلك الأبيات الباقية من القصيدة[1].

وهذا يعنى أن "التذكر الاسترجاعى" – اقتضى هذه "الثنائيات" الكثيرة حتى يتبين لنا مدى توتّر عواطفه وتضاربها، وكيف أن ذلك قد فجّر فى نفسه إحساساً ازدواجياً، فثمة إحساس باليأس من استئناف صلة ماضية تتوق لها نفسه وترجو أن تستأنف، ولكن كيف يمكن استئنافها وهذا "الصباح" الدال على الصفاء والنقاء مهدّد دائماً بمساء محمّل بالكآبة والكدر والغموض؟! "البيت الأول". وهل يكرر العودة إلى لحظة السعادة المؤقتة الناشئة عن نشوة عابرة، وهو مدرك لسرعة زوالها بشقاء متولّد عنها؟!. "البيت الثانى". وكيف يتصور أن يعود إليها وهى ليست سوى ذكرى هامدة ميتة منتهية يحاول إحياءها؟!. "البيت الثالث". وهل باستطاعته أن يستجيب لهذه الذكرى فيهرع إلى هذه "المحبوبة" التى عرفها وأدرك الكثير من خلالها فى مقابل "إنكاره" عفته وتغاضيه عنها؟! "البيت الرابع".

---

(1) ديوان الشرنوبى، ص٢٤٢.

وإذا قرر نسيانها فكيف له أن ينسى من كانت ذات يوم "جنةً" بما منحته من لذة ماديّة، أو "جحيماً" بما أثارته فى نفسه من إحساس عارم بالذنب؟! "البيت الخامس". إن واقعه الآنى نتيجة لذلك يحفل بهموم كدرت صفو الحياة. ومع ذلك فإنه غير قادر على النسيان الحاسم.

لقد كشفت هذه الثنائيات – كما نرى – عن "مدى المعاناة" التى تعرض لها الشاعر فى تجربته، وعن "تأثره العميق" بتلك التجربة، تأثراً يوضح أنه مازال متعلقاً بهذا الماضى، وراغباً فى تكرار تجربته الحيّة. وهذا يدل على أن ما يبديه من تماسك ليس سوى قناع يخفى وراءه لهفته على الماضى وشوقه إليه؛ ذلك أنه ما لبث أن عاوده "التذكر الحنينى" إلى ماضيه الذى سبق له أن جرحه وحمل عليه كما رأينا، وهو تذكّر عبر عنه "بالثنائية الضدية" الأخيرة "فى البيت السادس"، التى أظهرت أن الماضى حىّ يملأ نفسه، حيث تعتليه هذه المرأة التى يخاطبها بالضمير "أنت"؛ فهى أمسه وحاضره وغده؛ وهذا يعنى أن "الأمس/الماضى" متمكن من نفسه ووعيه، بل يمتد هذا التمكن إلى "الحاضر/الآن"، بل إلى "الغد/المستقبل"، ليفتح باب تكرار التجربة. ويؤكد ذلك اعتقاده بأهمية هذه المرأة. إنها بالنسبة إليه حاجة أو ضرورة ملحة تهفو

لها نفسه، كما تهفو الصحراء الظامئة المتعطشة إلى ماء غير متاح لا يظهر إلا فى هيئة سراب خادع للبصر لكنه برغم ذلك يتضمن أملاً لمن يقرر المحاولة"[1].

وأما النوع الثانى فيتعين فى "التعاقبية الثنائية الموحية الأقل خفاء" التى تدعو إلى توظف قدر من الجهد الذهنى للإحاطة بما تشير إليه هذه الثنائية – فى بعض شعر أحمد محرم الذى كان "كثير التشهير بكبت الحريات، وضياع البلاد على يد المستعمرين ومخالبهم من الحكام غير الشرعيين"[2] شأنه فى ذلك شأن كثير من شعراء عصره؛ ففى أبيات له يتجه بها إلى طوائف الأمة، ويصف ما آلت إليه أحوالها، ثم يندد – مثل الغاياتى – بالمستعمر والحاكم، ويدعو الأمة إلى الثورة لتحرير البلاد من الظلم والاستغلال، وإن كان يختلف عن الغاياتى فى ميله إلى الثنائية الموحية. يقول فى قصيدته "نداء إلى الأمة"[3]:

١- يا أمة خاط الكـــرى أجفانهـــا هبىّ فقد أودت بك الأحـــلام

---

(1) تبدو الثنائيات الصريحة الظاهرة أيضاً فى قصيدة (الطلاسم) لإيليا أبى ماضى التى يبدأها بقوله "أجديد أم قديم أنا فى هذا الوجود؟... هل أنا حر طليق أم اسير فى القيود ؟ إلخ. ديوانه ص٦٣٨.

(2) تطور الأدب الحديث فى مصر، ص١١٩.

(3) أحمد محرم. ديوان محرم، مكتبة الفلاح، الكويت، ط(١)، ١٩٨٤ – ١/٧٨.

٢- هبى فما يحمى المحارم راقدّ والمرء يظلم غافلاً ويضـــام
٣- هبىّ فما يغنى رقادُك والعـــدا حول الحمى مستيقظون قيـــام
٤- عجبا لهذا النيل كيـــف نعقّـــه ويدوم منه البـــرّ والإكـــرام

فكما نرى تتضمن الأبيات الخمسة "صيغة ثنائية تعاقبية" حافلة "بضديات متنوعة"؛ ففى البيت الأول وقع التضاد بين "الكرى أو النوم" الذى أغلق عيون أبناء الأمة عن أن ترى الحقيقة، رامزاً به إلى الاكتفاء باللامبالاة، و"الأمر بالنهوض الفعّال" تخلصا من أحلام لا تنفذ إلا بالحركة والعمل، وفى البيت الثانى جاء التضاد بين "ضرورة النهوض الحركى"، و"الرقاد الساكن الدال على فقدان الهمّة" الذى يعجز المواطن بسببه عن حماية نفسه ووطنه، ويتعرض نتيجة لذلك إلى وقوع الظلم عليه. وفى البيت الثالث عمد الشاعر إلى مقابلة "الرقاد الساكن" الذى أصاب الأمة واستمرأته بـــ"يقظة الأعداء" الحركية ذات التدبير والتآمر لإحكام قبضة السيطرة على البلاد، على حين أوقع التضاد فى البيت الخامس بين "العقوق" أو قطع الصلة بالنيل بخلاً عليه بالحرص والرعاية، و"الكرم أو العطاء" الذى يغمرنا به، وتفيد حياتنا منه إفادة دائمة.

إن هذا المنهج الثنائى يشكل نوعاً من التركيز على قدرة التلقى لدى الأمة بغرض تنبيهها لتفيق من نومها وغفلتها، وبغرض

إحداث صدمة لديها أو استثارتها لتتمكن من كشف "التدبير التآمرى" الذى تنسج خيوطه خفية للنيل منها، فيمكنها اتخاذ تدبير مضاد، أو على الأقل تأييده ودعمه.

وتتجلى هذه الثنائية المتضادة فى نظرة الشاعر المهجرى "فوزى المعلوف"[1] فى جدلية التباين بين عالم الحس وعالم النفس، وذلك فى ملحمته "على بساط الريح" التى "يتغنى فيها بسمو الروح وارتفاعها عن معانى الجسد الأرضية" مما أدخل هذه الملحمة فى منعطف "الإيحاء والترميز"؛ الذى يبتعد عن المباشرة، وسرعة التعرف على الثنائيات القائمة بالنص يقول فى أبيات من هذه الملحمة:

١-بين روحى وبين جسمى الأسير كان بعد ذُقـــت مُـــــرهْ
٢-أنا فى الترب وهى فوق الأثيـر أنـــا عبـــــــد وَهْى حـــرهْ
٣-أنا عبد الحياة والموت أمشـــى مكرها من مهودهـــــا لقبوره
٤-أنا عبد القضـــاء تمـــلأ نفســـى رهبة من بشيـــــــره ونذيره
٥-عبد عصر من التمـــدن نلهـــو ضلة عن لبابـــــه بقشـــوره
٦-عبد مالى، أسعى إليه فـــأحظى بعد طول العناء بوظأة نيـــره
٧-عبد اسمى أذيب نفسى وجسمى طمعاً فى خلـــوده وظهـــوره

[1] ديوانه: على ضفاف الريح "قصيدة: العبد"، (ط) دار مؤسسة هنداوى للتعليم، القاهرة.

٨-عبد حبى جعلــت قلبـــى مـــأوا ةُ، فأحرقت أضلعه بســـعيره
٩-كل ما بى تحت العبودية العميــ ياء فى ذا الخلود بين شروره
١٠-غير روحى، فإنها حرة تمـــــ شى بروض الخلود بين زهوره

ففى هذه الأبيات تتعاقب "الثنائيات الضدية" لتضىء المعنى المحورى الذى يهدف إليه الشاعر وهو "الانتصار لنوارنية الروح ضد ظلمة الجسد المادى". ومن ثم أوقع الشاعر التضاد بين "الروح والجسد" فى البيت الأول، وبين "التراب والأثير" و"العبودية والحرية" فى البيت الثانى، وبين "الحياة والموت" و"المهود والقبور" فى البيت الثالث، وبين "البشير والنذير" فى البيت الرابع، وبين "اللباب والقشور" فى البيت الخامس، وبين "الإحساس بالانطلاق بسبب المال"، و"الخضوع والعبودية له"، فى البيت السادس، وبين "النفس والجسم" فى البيت السابع، وبين "إبقاء حبه الذى أسكنه قلبه، وإضاعته نتيجة التدخل الجسدى"، فى البيت الثامن. وبين "العبودية المتحكمة والحرية المنطلقة" فى البيتين التاسع والعاشر.

وينتهج صالح الشرنوبى هذا النهج "الثنائى الموحى" فى قصيدته (ذكريات)[١] التى تبدأ بقوله:

---

[١] ديوان الشرنوبى، ص٩٠-٩٣.

ذكرتك والذكرى تضاعف من كربى فغنى لحون الدمع فى كهفه قلبى

وفيها يعنى بالحديث عن مشاعر الأسى والشوق الناشئة عن حرمانه ممن أحبها، وكيف أن هذا الحرمان قد أحدث فى نفسه آلاماً، وبدد آماله فلم يبق أمامه إلا بث آهاته التى داخلتها "نجواه" فزادت من وقعها[1]. ويبدو أنه عمد إلى "الثنائية الضدية" الموحية لبيان مدى التعارض الشعورى، والتضارب الانفعالى فى نفسه. فيقول فى المقطع الثالث[2]من هذه القصيدة:

١-ذكرتك فانسابت مع الليل آهــة ترققها النجــوى ليرحمنــى ربــى
٢-وضاقت رحاب الصبر بى فتركتُها لتقذفنى الأوهام فى صدرها الرحبِ
٣-وجن بصدرى راهــب متبتــل يضج بشكواه على البُعــد والقــربِ
٤-ففى البعد نار يُصهر الروح جمرها وفى القرب رمضاء الوشايات والكذب
٥-يعالجه العراف بالطب والرُّقــى وما لجراحــات القلــوب وللطــبّ
٦-ومن كان روحى الهوى عبقريُّه فكيف يزود الضُرَّ عنه أخو التُــرْبِ

فلكى يعزز عنف إحساسه أجرى التضاد بين "قوة الآهة" و"ترقيقها أو تخفيفها" فى البيت الأول، وبين "ضيق القدرة النفسية على الصبر وضعف تحملها للواقع"، و"تهويمها فى عالم الخيالات

---

(١) السابق، ص٩٠-٩١.

(٢) السابق، ص٩٣.

والأوهام" فى البيت الثانى. وبين "الخشوع أو الخضوع لواقع إحساسه بهزيمة قلبه" و"إعلان تمرده على هذا الواقع". وبين "شكواه من بعد الحبيبة عنه دليل جفائها" و"شكواه من قربها منه لبخلها العاطفى تجاهه" فى البيتين الثالث والرابع، وبين "محاولة إشفائه من الجفاء العاطفى بالطب المادى" و"إشفائه بالطب النفسى أو الروحى" فى البيت الخامس. وبين "روحانية من أحب بصدق" و"مادية من جهل هذه الروحانية فى البيت السادس.

إن الشاعر قصد بهذه الثنائيات الضدية الست، أن يبوح لنا "بحالة يأسه النفسى"، على نحو من "الاعتراف الموضوعى"، الذى لا يدعى خلاله التماسك الزائف، والبطولة المزعومة، والثبات المشكوك فيه، فلم تكن هذه الثنائيات إلا تعميقاً لما قصده وهدف إليه، فالثنائية الأولى "القسوة والرقة" أوقفتنا على "الطبيعة الرومانسية" للشاعر فى هذا الموقف الشعورى، التى تعد بمثابة تمهيد للثنائيات الأخرى؛ ذلك أن الثنائية الثانية "الضيق والرحابة أو الاتساع" قد توافقت مع هذه الطبيعة التى تفيد أن "طاقة صبره أو تحمله" قد انكمشت حدودها وضاقت إلى حد اليأس، فأتاح هذا الانكماش أو الضيق للأوهام أن يتسع مداها، لتزيد يأسه وتضاعف

إحباطه، فيوقن بفقد أية بارقة أمل فى الالتقاء بمن أحبها. وجاءت "الثنائية الثالثة" "البعد والقرب" القائمة على الشكوى لتعميق هذا الإحساس اليائس على نحو إعلانى صارخ، حيث ضج صدره بالشكوى، التى لم يمنعه من إصدارها "استسلامه للأمر الواقع"، و"خضوعه للحرمان" و"استغراقه فى التبتل" الذى توطن قلبه واستحوذ على ذهنه، استحواذاً" جعله يشكو من بعده عنها واقترابه منها. وقد عقد الشاعر "الثنائية الرابعة" بين "البعد الموصوف بالنار المصهرة" و"القرب الموصوف بالرمضاء الحارة" لتفسير الثنائية السابقة وتأكيدها؛ "فبعده" عنها قاس وشديد على نفسه، فهو أشبه بنار يصهر جمرها روحه فتكون فى حالة اشتعال دائم. و"قربه" منها مؤلم لا يقل قسوة ولا شدة؛ لأن ثمة "وشايات وأكاذيب" تسببت فى افتراقهما، فهذا "القرب" أشبه برمال دائمة السخونة والحرارة العاتية. وجاءت "الثنائية الخامسة" "الإشفاء المادى" و"الإشفاء الروحى" بمثابة "الاعتراف" بعجز العلاج المادى عن الإشفاء، و"اليقين" من عبث المحاولة به. لأن "اليأس" سيبقى حينئذ. ومن ثم فإن الطريق إلى الشفاء هو "تطبيب" القلب وعلاج العاطفة وهو ما يجب أن يتبعه "العارف المعالج". ولم تكن "الثنائية السادسة

والأخيرة" التى أجراها الشاعربين "روحية الجانب الروحى المصفّى للتجربة العاطفية" و"مادية جانبها المادى" إلا صراعاً بين قوتين كل منهما ينشد الغلبة، ويهفو إلى الانتصار، ويريد السيادة والتحكم، ومن ثم التوجيه الموسوم بسمته والمختوم بعلامته، والحامل لبصماته وقسماته. ولكن الغلبة سوف تكون من نصيب "الجانب الروحى". القادر على أن يزيح "اليأس" ويبدد القنوط. وذلك ما أفاده سياق الشطر الثانى من البيت السادس، الذى تضمنت صيغته التساؤلية "النفى" لنجاح أية محاولة مقصورة على العلاج الجسدى أو الإشفاء المادى. فهذه الثنائية الأخيرة حكم نهائى قد أنار للشاعر طريقه فتبددت منه الظلمات، ليمكنه أن يسعى إلى هدفه المنشود.

ومن الملاحظ أن التوصل إلى الدلالات النفسية "للثنائيات المتضادة" فى أبيات الشرنوبى هذه، وما سبقها من أبيات للمعلوف، ومحرم – ليس بالأمر الميسر دائماً، وذلك بسبب ما تشتمل عليه هذه الثنائيات من "إمكانات الإيحاء والإحالة" التى تدعو المتلقى إلى توظيف المشاركة الذهنية، للوعى بهذه الإمكانات الداعية، وبسبب ما تحدثه الثنائية من صدمة لذهنه تحثه على النظر والتأمل.

المبحث الثانى
التعاقب الثنائى المتضاد البعيد

المبحث الثانى
التعاقب الثنائى المتضاد البعيد

يتعين هذا المبحث فى أن التعاقب الثنائى المتضاد يتسم بالبُعد عن إدراك المتلقى، حين يوظف بعض الشعراء الثنائية الضدية توظيفاً غير قريب، حيث لا تظهر دلالتها لأول وهلة للمتلقى فيحتاج إلى "وقت" يبذل خلاله قدراً كبيراً من الجهد الذهنى يمكنه من توجيه حركة تأملية نشطة لها أملاً فى الإحاطة بدلالاتها الفنية، والكشف عن دورها فى الصياغة، وذلك بسبب تضاد المواقف وتعارض الأحوال من جهة، بحيث لا نجد الضديات بارزة مرئية، ولأنها من جهة أخرى معنية "بمزج المتضادات" وتداخلها مما يصعب من مهمة الفاحص العادى وغير العادى فى القيام بتمييز بعضها من بعض، ويباعد بينه وبين الوقوف الفورى عليها، أو بين سرعة الكشف عنها كما رأينا فى الثنائية السابقة. ولذلك اتخذت هذه السمة "البعيدة" وجهتين متمايزتين. إحداهما "موقفية حالية" والأخرى "امتزاجية متداخلة".

أما الوجهة الأولى وهى "ثنائية التضاد الموقفى المتعاقب" فتتعين فى أن تعاقب هذه الثنائية يختص بتعارض أو تباين مضمونين أو حالين أو موقفين فأكثر، بحيث يضغط هذا التعاقب

على "الفكرة الأساسية" للقصيدة أو الأبيات ضغطاً يحتاج خلاله الذهن المتلقى إلى زمن طويل لإدراك دلالة هذه الثنائية، أو الكشف عن معناها أو التوصل إلى معرفة أبعادها وإظهار خفائها.

وتزداد درجة بُعْدها عن الذهن كلما كثرت وتداخلت المواقف أو اختلطت وتمازجت الأحوال، وقد يصل "البُعد" إلى "الإبهام" "Ambiguity"، حين توظف "المواقف أو الأحوال المتضادة" خلوا من "القرائن" الموحية بها، أو مجردة من "الأدلة" المشيرة إليها، فيتطلب ذلك جهداً إضافياً، وتأملاً مضاعفاً يبذله المتلقى للإحاطة بهذا البُعد وتطويعه وتقريبه. ومن ثم فإن هذه الوجهة للتعاقب تتنوع إلى نوعين:

الأول: "التعاقب الموحى الأقل خفاء"، ومن أمثلته أبيات للهمشرى، يحدث فيها "قريته" طارحاً مواقف أو أحوالاً متعارضة تشكل رؤية لواقعها، وتستثير فى الوقت نفسه عواطفنا ومشاعرنا تجاه هذه القرية. وهذه الرؤية هى "الاغتراب عن القرية" بما يحمل من ألوان المتاعب والمشاق والحرمان والحنين، وهى "العودة" إليها بما تنطوى عليه العودة من راحة وأمن واطمئنان، يقول:

١-رجعتُ إليك اليوم من بعد غربتى وفى النفس آلام تفــيض ثــوائرُ

٢-أتيتُ لألقى فـــى ظلالـــك راحـــة فيهدأ قلبى وهـــو لهفـــان حـــائرُ
٣-ولكن بلا جدوى، أتيتُ فلم أجـــد ســـوى قفـــرة أشـــباحها تتكـــاثرُ
٤-وقد نسجت أيدى الشتاء ســـياجها عليها، وأسوارُ الظـــلام تحاصـــرُ

فالأبيات الأربعة تبوح "بمواقف أو أحوال ثنائية متباينة ومتعارضة، إذ يتباين كل موقف منها عن الآخرويتعارض معه؛ فثمة تعارض بين "تعبه" من جرّاء الاغتراب عن القرية" و"راحته المتوقعة من الرجوع إليها"، وثمة تضاد بين "اليقين فى امتلاك الراحة المنشودة بين أهله وعشيرته"، و"تبدد هذا اليقين بانعدام الراحة فى الواقع الحالى لقريته"، كما أن ثمة تبايناً بين "مجيئه وهو ممتلئ النفس بأمل الاستقرار النفسى بها"، و"اكتشافه" أن مظاهر اليأس تغشى كل متحرك وساكن وتنفى استقراره.

إن التضاد على هذا النحو -ليس استقلاليا يمكن بسهولة تحديده بالفصل بين المتضادات، بل هو تضاد لمواقف انداحت فى نفس الشاعر حين قرر العودة من المدينة إلى "القرية" بوصفها -فى اعتقاده- واحة أمن وأمان، فقد أمّل أن تكون "العودة إليها مهرباً لروحه المعذب، وملاذاً لقلبه الجريح، ولكنه اكتشف أنه انتقل إليها بأعباء نفسه، وعذاب روحه، وجراحات قلبه، وبكل ما حملته الدنيا من أوجاع، فانعكس كل هذا على جمال القرية، فجعلها شائهة،

واختلط بصفو الطبيعة فيها فكدرها، وكانت خيبة الأمل واصطدام الذكريات الحلوة بالواقع المرير"[١].

أى أن هذه المواقف يصعب تمييز عناصرها أو تناول كل عنصرين متضادين على حدة، ومن ثم يكون علينا أن نستخلص ببعض النظر "التمييز" من سياقات المواقف وفحواها، على الرغم مما يبدو فى هذه الأبيات، وما يماثلها من إمكان التمييز السريع والتحديد الفورى لعناصر مواقف متضادة.

وتتجلى هذه الثنائية على نحو أكثر توضيحاً فى قصيدة: (القيثارة الحزينة) لمحمود حسن إسماعيل[٢] الذى يطرح فيها "رؤية اجتماعية" تتعلق بمعاناة الفلاح المصرى، الكادح فى أرضه، ورغم ذلك لا يحصل منها على ما يوازى كمدحه وشقاءه، فما يصله إلا القليل، على حين يذهب الكثير إلى أيد أخرى يحسّ بوجودها، ولا يجهلها، كما أنه لا يلقى التقدير المعنوى مكافأة على كدحه فيها بوسيلة "الساقية" والثور المغمض العينين الذى يديرها. يقول واصفاً الساقية[٣]:

---

(١) تطور الأدب الحديث: ص٣٢١.

(٢)ديوان أغانى الكوخ ص٧-١٧٥ الأعمال الكاملة. دار سعاد الصباح ط(١)، ١٩٩٣، ص٦١.

(٣) السابق صفحات ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤.

١-ناحت... فلا الزهر على عوده ألقى عقود الطلّ من جيدهِ
٢-ولا مغنى الطير فى وكره رق لها وازورً عن عودهِ
٣-ولا رثى المطراب فى أيكه من ساجع الروض وغريدهِ
٤-لها عيون دائمات البكا بمدمع كالسيل فى رفدهِ
٥-تفنى دموع الناس من فيضها ودمعها باقٍ على عهدهِ
٦-دءوبة الشكوى على راسف فى الذل مفجوع على جسده
٧-دارت به البلوى، فما راعه إلا عماءُ غال من رُشْدِهِ
٨-وضلةٌ يسعى بلا رائد على سبيل فّل من جهده
٩-أعمى... رماه البين فى دارة لم يدر نحس الخطو من سعده
١٠-شدت حبال الذل فى رأسه وفِتّ صرف الدهر فى كبده
١١-منادح الضجة فى أذنه وملعب السوط على جلده
١٢-والسائق الأبله لا ينثنى عن ضربه العاتى وعن كبده
١٣-يتلو على آذانه سورة من قوة السَّيْد على عبده
١٤-كأنه الدهر يُزجى الورى قسراً إلى ما نَدَ عن وُجْدِهِ

فهذه الأبيات -كسابقتها- تتألف من ثنائيات موقفية أو حالية متضادة، متعاقبة، الأولى: هى الجمع أو المقابلة الضدية بين "حال الفلاح" الكتوم لمشاعره، المتأبى على البكاء -و"حال الساقية" التى تندفع من فتحاتها شلالات مائية غزيرة وكأنها تبكى صبر الفلاح وأحاسيسه المقهورة. والمقابلة الثانية، تجمع بين "حال الفلاح

المقهور" الذى يتحمل فداحة "ظلم" واقع عليه مدرك وعليم، غير جاهل بمصادره، و"حال الثور الممنوع من الرؤية"، الذى يجهل ما حوله وما تحت أقدامه أثناء الدوران بالساقية. وعقدت المقابلة الثالثة بين "حال الفلاح الصبور، الطيب الرقيق القلب" و"حال السائق" العنيف القاسى القلب، الذى يلهب جلد الثور بسياطه فبدا كسيد يعذب عبده الخاضع الذليل.

والمؤكد أن الثنائيات الموقفية أو الحالية على هذا النحو لها عدة وظائف؛ ففضلاً عن اختصاصها بخاصية استثارة ذهن المتلقى كى يكوّن هذه الثنائيات الخفية –فإنها تمتلك وظيفة الكشف عن "المفارقة الحياتية" الصارخة التى تتسم بها حياة الفلاح، وهى ضياع القدر الأكبر من جهوده الجسمية والنفسية سدى، مع علمه بذلك وإدراكه له، كما أنها تحث المتلقى على إبداء مشاركة ذهنية بانية للمعنى المركزى الذى يحكم هذه الأبيات، إذ هو معنى بنائى يتعين فى الدعوة الجماعية إلى رفع المعاناة عن كاهل هذا الفلاح، ونفى الظلم عنه، ومواجهة الأسباب التسلطية التى تتحكم فى مصيره، رغم الدور الحضارى الذى ينهض به هو وغيره من الفلاحين؛ فلولاهم لما ارتقت الدولة صحياً ومادياً، ولما أخذت بأسباب المدنيّة والتحضّر.

وتعمد الشاعرة العراقية نازك الملائكة إلى التضاد الموقفى الموحى وذلك فى قصيدة (لغة الزمن)[١] التى ترصد فيها بالوصف والتصوير لقاء بين "عاشقين" تضمهما لحظة سعادة، لا تلبث أن تتراجع بشبح الفراق.

وأما النوع الثانى فهو "التعاقب بالثنائية التضادية الأشد خفاء أو التأويلى" الذى تستهدف ثنائياته المتضادة تحريك ذهن المتلقى على نحو ما نرى فى بعض نصوص الشعر الحر خاصة، حيث يزداد ميل التعاقب فيها إلى الغموض، وذلك بسبب "اتساع المدى أو المسافة" بين الموقفين المتضادين، أو بسبب "الامتداد الشعورى العاطفى"، بحكم مرونة شكل هذا الشعر، الذى تتنوع فيه إمكانات الأداء الوصفى والتصويرى، وتتعدد خلاله الأصوات المجاورة للصوت الشعرى الأصلى؛ ففى قصيدة "غزاة مدينتنا"[٢] للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، يبدو "تضاد المواقف" غير قابل للتمييز والفصل إلا بقدر كبير من التأمل الذهنى يوجهه المتلقى لها لجمع طرفى كل ثنائية موقفية على حده، وتضييق المساحة الفاصلة بينهما، يساعده فى ذلك إدراكه للمعنى الكلى الذى تطرحه القصيدة

---

(١) ديوان قرارة الموجة – دار الأدب. بيروت، ط١٩٧١، ص٢٣، وما بعدها.

(٢) محمد إبراهيم أبو سنة: ديوان: حديقة الشتاء، العربى للنشر والتوزيع، القاهرة، ص٢٨–٣٠.

وهو "تعليل الهزيمة النفسية للوطن عام ١٩٦٧"، وكيف أن عناصر عديدة مرئية وغير مرئية تدخلت فى تشكيلها،وأن مسؤولية ذلك موزعة على الجميع، حتى أولئك الذين لم يشاركوا فيها. يقول:

١- حين فقدنـــا صـــــدق القلـــــب
٢- حـــين تعلمنـــا أن نـــتقن أدواراً عـــدهْ
٣- فـــــى فصـــــــــل واحـــــد
٤- حين أقمنا من أنفســنا آلهـــة أخـــرى
٥- وعبدنـــــــا آلهـــــــة شـــوهاء
٦- حـــين أجبنـــا الغرقـــى بالضـــحكات
٧- حين جلسنا نصخب فى أعراس الجـــن
٨- حين أجـــاب الواحـــد منـــــــــا:
٩- "مادمت بخير فليغرق هذا العالم طوفان"
١٠- كنـــــا نحـــــــن الأعـــــداء
١١- كنا نحن غـــــزاة مدينتنـــــــا[١]

فقد وظف الشاعر لتعليل الهزيمة – ثنائيات ذات مواقف متضادة أو متباينة، أحد المتضادين فى كل ثنائية غير منظور، ولكنه موحى به ومشار إليه بالآخر المذكور صراحة.

---

[١] السابق، ص٢٩-٣٠.

فثمة "ثنائية أولى" اشتمل عليها السطر الأول تتناول "الصدق المفقود من قلوب مواطنى المدينة"، وهذا يعنى أنه قد أجرى تضاداً بين "صدق مرغوب" حلم به وأحبه، و"كذب ممقوت" آثرته المدينة، كرهه ورفضه.

وثمة "ثنائية ثانية" فى السطرين الثانى والثالث، أوقعها بين "أسلوب الخداع" الذى انتهجته المدينة، و"الوضوح" الذى كان يجب أن تتحلى به وتحرص عليه.

وتتعين "الثنائية الثالثة" فى السطرين الرابع والخامس، حيث نرى التضاد بين "مناصرة المدينة لنظام حكم زائف متخاذل" ما كان لها أن تدعمه وتؤيده، و"نظام حكم آخر قوى" كان عليها أن تأتى به وتؤازره، وتتشيع له.

ويعقد الشاعر "الثنائية الرابعة" فى السطر السادس، بين "المروءة الإيجابية" التى توارت من المدينة رغم احتياجها إليها فى أوقات الشدة، و"الأنانية السلبية" التى اتصف بها بعض مواطنى المدينة الذين لم يقع عليهم ضرر، ولم تُصب مصالحهم الشخصية بسوء غير مبالين بالكارثة التى حلت بسواهم وتوشك أن تحل بهم.

وتأتى "الثنائية الخامسة" فى السطر السابع، حيث نسج الشاعر التضاد بين "الهزل" الطاغى المغيب للعقول، المبدّد لطاقتها المكترثة، و"الجدّ" الذى لم يسلم من طغيان "الهزل" الذى حيد

المجدِّين وبقى من اتصف به لاهياً عن الخطر المحدق، الموشك على إحكام قبضته الضاربة القاضية على أحلام الوطن وأمانيه.

ولم تكن "الثنائية السادسة" فى السطرين الثامن والتاسع إلا جمعاً بين "لامبالاة بعض المواطنين" – ممن يمتلكون الفعل المؤثر، والتوجيه الفعال – بالأخطار المحدقة بالوطن، و"اكتراث مواطنين آخرين بها اكتراثاً لا يجاوز صدورهم" رغم إمكان استغلاله فى دفع هذه الأخطار أو على الأقل فى وقف نموها والحدّ من اتساعها.

لقد توالت هذه الثنائيات الست وتدافعت على هذا النحو المتقدم لتعرض "المعنى الكلى"، الذى عمدت الذهنية المتلقية إلى الكشف عنه، وهو "جماعية المسئولية تجاه هزيمة الوطن فى حرب ١٩٦٧". أى أن هذه الثنائيات كانت بمثابة الأسباب والدوافع والدواعى التى أدّت بالوطن إلى النتيجة أو الحال المأساوية التى شارك فى صنعها مع أعدائه – كل طوائف الوطن، كما أنها (الثنائيات) قد نبهت إلى أن العدوّ لم يكن خارجياً غريباً عنا – بقدر ما كنا "نحن الأعداء" أصحاب الوطن، لأننا أتحنا للهزيمة أن تغزو ذواتنا وقدراتنا المادية والمعنوية، ولذلك جاء السطران الأخيران فى هذا المقطع نتيجة طبيعية لتلك الثنائيات بوصفها مقدمات منطقية.

- كنـــا نحن الأعـــداء
- كنا نحن غزاة مـــدينتنا[١]

وقد عمد الشاعر إلى هذه "الثنائية" فى قصيدة أخرى وهى "الصرخة والخوف"[٢]. التى تشترك مع القصيدة السابقة فى تبنى "رؤية مهمومة" يدين فيها الواقع الاجتماعى، والسياسى فى مصر الذى تسبب فى هزيمة ١٩٦٧ المأساوية يقول فى المقطع الثانى[٣] منها:

١- قلنـــا نحن مصابيح العالـــــــم
٢- وكذبنـــا
٣- خانتنـــــا ذاكـــــــرة الريـــح
٤- كنـــا نحمـــل ألـــف ضريـــــح
٥- ونصلى لإلـــه مشـــبوه ذى وجهـــين
٦- وبحثنا عن ســـيف شجاعتنـــــــا
٧- بين تجاويـــف هياكلنـــا الخشبيـــــة
٨- وتصايحنـــا
٩- كذبا: "نحن حماة الحريـــــــــة"

---

(١) السابق، ص٣٠.
(٢) السابق، ص٣٠.
(٣) السابق، ص٣٣.

١٠- قلنا: إن الله إله واحـــــــــــــد
١١- وتهامسنا إن الله كثيـــــــــــــر
١٢- قلنا: إن الحـــــب شفاء الأوجـــاع
١٣- وتبادلنا فى الظلمة طــاعون الحقــد
١٤- قلنـــــــا سنقـــــول الصـــدق
١٥- وقطعنا كل لســـــان صـــــادق
١٦- قلنا لا يُهـــزم قلـــب المؤمـــن
١٧- لا يدركه جزع فـــى موقـــــــف
١٨- لكنـــا حيـــن أتانـــا الأعـــــــداء
١٩- حاصـــــــرنا ثعبـــان الخـــوف
٢٠- عبثـــاً نبحث عن ســيف شــجاعتنا
٢١- حيـــــن كذبـــــنا خفـــــنا
٢٢- وفرحنا بهدايانا من سوق الزيـــــف
٢٣- هذا قـــــدر الكذابيـــــــــن
٢٤- الخـــــــوف... الخـــــــوف

فقد عبر الشاعر عن هذه الرؤية بثمان ثنائيات موقفية متضادة، طرف كل ثنائية منها غير منظور، ولكن يدل عليه الطرف الآخر ويوحى به، فالسطور (١-٣) تتضمن "تضاداً موقفياً" بين "التصريح بالقدرة على العطاء المضىء" إذ نحن "مصابيح

العالم"، و"العجز عن تنفيذ ذلك" بسبب هو أن "التصريح" لم يكن صادراً عن قلوب صادقة، كان مجرد وّعْد أو "شعار" زائف خادع.

وفى السطرين (٥،٤) نقف على هذا التضاد بين "الإيمان الموروث بالحرية" والمشار إليه "بألف ضريح"، يحمله الأحرار وينادون به، ويدعون إليه و"عبودية هؤلاء الأحرار" الذين تبين لنا أنهم فى نفس الموقف كانوا خاضعين لحاكم فرد تسابقوا إلى تأليهه، أو تحريضه على المضى فى انتهاج الحكم الفردى "الدكتاتورى".

وتعكس السطور (٦-٩) هذا النوع من التضاد الواقع بين "شجاعة متوقعة" ينادى أصحابها بحرية حقيقية غير مشكوك فيها، ويعملون على إرسائها فى النفوس المشوقة إليها، "وادّعاء زائف بالدعوة إليها والدفاع عنها" يُصدره عدد من ذوى الرأى اتخذوا هذا الادعاء ساتراً يخفى خوفهم وجبنهم وجزعهم.

ويبدو هذا التضاد فى السطرين (١١،١٠) بين "الإقرار بوحدة النظام السياسى"، لأن الحاكم واحد، لا يشاركه فى الحكم آخر، و"ضرورة تعدد النظم السياسية" بدعوى أن عملية صنع القرار السياسى لا يجب أن يتفرد بها فرد واحد، بل يجب أن يشاركه فى صنعها أفراد كثيرون، لضمان "الحيدة" و"الموضوعية".

ولكن لم تتوحد الآراء بشأن ذلك فبات "الاختيار" أملاً عزيز المنال، ومن ثم انفتح الباب للصراع الذى أضعف البناء السياسى للدولة.

وفى السطرين (١٣،١٢) يجىء هذا النوع من التضاد بين "الدعوة إلى التمسك بالحب" بوصفه موحداً للقلوب، وجامعاً للجهود ودافعاً إلى التسامح، و"غلبة الحقد" المفرق للجماعة، والداعى إلى الكراهية، والباعث على إشاعة البغضاء بين طوائف الوطن فيسهل على القوى المتربصة به اختراق أمنه وسلامته.

ويجئ التضاد الموقفى فى السطرين (١٥،١٤) بين "المناداة بضرورة إرساء الصدق عامة والتمكين لسيادة الحق والحقيقة" من حيث أن ذلك مقدمة أساسية لإعلاء حرية الرأى، و"تكميم الأفواه، وقمع كل رأى ينادى بالحرية"، لإحباط أية فكرة تواجه الاستبداد فى حكم الوطن الذى صار مسرحاً لصدام غير متكافئ بين ضعف الصدق ووهن الحقيقة وقوة الاستبداد وطغيان الحكم الفردى.

وينحصر التضاد السابع والأخير فى السطور (١٦-٢٠) بين "التظاهر بتفوق القدرات المادية، وارتفاع القوى المعنوية استعداداً لمواجهة العدوّ المتربص بالوطن"، و"ضعف الإرادة، ووهن الاستعداد، وزيف التظاهر والادعاء" عندما حلّ الخطر، وتعرضت ربوع الوطن وجوانبه للعدوان الكاسح المدمّر.

إن الشاعر عقد هذه المتضادات، أو "الثنائيات الموقفية الضدية" السبع على هذا النحو، لكى يكشف من جهة عن عبثية هذا التضاد، لأنه يقع دائماً بين طرفين يشيران إلى موقفين غير متكافئين، أحدهما له الغلبة والقوة والسطوة، ولكى يطرح أمامنا من جهة أخرى حقيقة الواقع المؤلم عقب حرب ٦٧، الذى نال من نفوس أبناء الوطن جميعاً، فلم يكن هذا الواقع إلا هزيمة ساحقة قاسية أثارت فيهم أحاسيس اليأس والإحباط والندم.

كما أن الشاعر قد أراد بهذه الثنائيات أن يبين مدى وقع هذه الهزيمة، وأن يعلل لحدوثها، ويحدّد المسئول عنها؛ فهى مأساة مستحكمة تمثلت فى انكسار القدرة العسكرية الدفاعية، فأدى ذلك إلى فقدان التوازن الأمنى، ووهن الروح المعنوية للقائد والجندى والمواطن على السواء. لقد كان هذا الانكسار المركب حاداً أو هائلاً بسبب تلك التناقضات وأمثالها.

ولكن الشاعر لا يحمّل – وقتئذ – النظام الحاكم وحده مسئولية حدوث هذا الانكسار، لأن المحكومين مسئولون عن وقوعه أيضاً، وذلك لقبولهم عبث هذا النظام بعقولهم واستخفافه بوجودهم، ولانصياعهم لما أنزله بهم من قمع وعسف ومهانة. ولذلك استحق الاثنان معاً اللوم العنيف وقسوة حكم الأجيال اللاحقة.

وربما تعالت أصوات الاثنين (الحاكم والمحكوم) معتذرة عما حدث، وآسفة على ما جرى. ولكن سوف يتذكران دائماً ذلك، ويعترفان بغير توقف بأننا "حين كذبنا خفنا، وفرحنا بهدايانا من سوق الزيف"، وبأن "هذا قدر الكذابين: الخوف. الخوف"، ليكون الاعتذار والأسف مَعْلَمين واضحين، يفيد منهما كل جيل فى وطننا، وأى وطن يطمح إلى تجاوز "التقصير" و"الزيف"، وهو يسعى إلى بناء قدراته المادية والمعنوية، وإلى التمكين للقيم النبيلة فى النفوس، واستنهاض ما سبق لنا أن تغاضينا عنه من "قيم أصيلة" تعيننا على القيام من عثرتنا والنهوض من كبوتنا.

وإذا كان الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة قد ركز فى القصيدة السابقة وغيرها على "أثر" وقع الهزيمة عقب انتهاء الحرب، و"رَدّ" أسبابها إلى ذواتنا الحاكمة والمحكومة – فإن الشاعر فاروق شوشة يعمد إلى فحص الواقع المصرى بعد انقضاء سنوات عديدة على تحقيق أول نصر عسكرى وسياسى ونفسى على العدو التقليدى لمصر والأمة العربية فى عام ١٩٧٣، وإلحاق أول هزيمة فادحة بقدراته العسكرية والمعنوية.

لقد لاحظ الشاعر – كما لاحظ غيره من الأدباء وبخاصة كتاب القصة[1]– أن "القيم النبيلة" التى أحيتها مرارة انتظار ردّ الاعتبار خلال سنوات ما قبل حرب ١٩٧٣، والتى تأكدت وتعمقت بعد النصر – لاحظ أنها قد بدأت فى التراجع أمام مدّ "قيم زائفة" أتاحت الفرصة لظهور طائفة من الشعب المصرى ألحقت أضراراً بالغة بالبناء الاجتماعى للوطن" الطامح إلى تعويض ما خسره خلال سنوات الهزيمة وما قبلها. وهى طائفة متنوعة تضم "السفهاء"، و"الأدعياء"، و"اللصوص"، و"السفلة"، و"الانتهازيين"، و"المخادعين"..

وقد جاءت قصيدته "شاعر الحراب المدببة"[2] لتسلط الضوء على حركة هذه الطائفة، وتحذر من نشاطها المستشرى، وتنبه إلى خطورة ممارستها التى تتعارض مع مصلحة الوطن، بل وتقوض من بنائه، وتحد من ارتقائه، الذى ينشده الأغلبية المكترثة من أبنائه، كما تذكرنا هذه القصيدة – ضمنياً – بتلك "القيم النبيلة" التى اجتهدنا فى إحيائها وإرساء معالمها، ووجوب صمودها أمام تيار

---

(١) ثمة كتاب تناولوا ذلك. نذكر فى مقدمتهم نجيب محفوظ الذى نبّه إلى خطورة القفز فوق القيم النبيلة؛ وذلك فى العديد من رواياته وقصصه القصيرة، مثل قصة الحب فوق هضبة الهرم / وغيرها. انظر المجموعة القصصية: الحب فوق هضبة الهرم – مكتبة مصر، ص٥٨-٥٩.

(٢) فاروق شوشة: ديوان لغة من دم العاشقين، دار الوطن العربى، القاهرة، ط(١)، ١٩٨٦، ص٥٥-٦١.

"القيم الزائفة" التى تتبناها تلك الطائفة. يقول فى المقطع الثالث منها[1] يحمل فيه "على هذا الزمن الذى انقلبت فيه المعايير؛ فَسَادَ فيه السفلة والأدعياء، وارتدى فيه اللصوص ثياب الشرفاء"[2]. يقول فى هذا المقطع كاشفاً عن حركية الصراع بين "القيم النبيلة والقيم الزائفة":

١- فى زمن يعلن عن حاجته لكبرياء
٢- يخرج فيه السفهاء من جحورهم
٣- والأدعياء من شقوقهم
٤- ويعتلى المخادعون كل موكب وساحه
٥- ليملأوا الدنيا ويزحموا الفضاء
٦- فى زمن ملوكُه السوقة والطغام
٧- وناصحوه أغبياء
٨- يلبس فيه السفلة العصاة، واللصوص
٩- مسوح أنبياء
١٠- ينداح صوتك الجسور واخزا وصاعقاً
١١- محذراً من هجمة الوباء

---

(١) السابق، ص٥٨-٦١.

(٢) د. فوزى عيسى: شعراء معاصرون، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط(١)، ١٩٩٠، ص٢٥٧.

إن الشاعر – كما نرى – قد عمد إلى توظيف "ثنائيات التضاد الموقفى"، لإقرار هذه الجدلية، توظيفاً يدل على تعارض موقفين أحدهما – فى الغالب – غير مذكور بينما الآخر يوحى به، ويومئ إليه، وذلك بعدد ست ثنائيات ذات مواقف متضادة، تعلن عن احتياج الوطن إلى استعادة "القيم النبيلة" القادرة على أن تعصمه من التفكك والانهيار.

ففى الوقت الذى تبدو فيه الحاجة الماسة إلى "كبرياء وطنى" يقود الوطن ليحفظ له كرامته ويرعى حقوقه فى مواجهة المتغيرات العالمية ذات الإيقاع السريع – تبرز فى مواجهة هذه الحاجة "قوة معاكسة" ذات قيم زائفة تتمثل فى "طائفة قليلة الشأن" غير مؤهلة لقيادة الوطن وحماية إنجازاته، ورعاية مصالح أبنائه، على نحو ما نتبين ذلك فى السطرين (الأول والثانى).

ويفيدنا الشاعر فى السطر الثالث، أن هذه "القوة المعاكسة" قد أحكمت قبضتها الحديدية على مسيرة الوطن الطموح. فنشأت عن ذلك "أقوال كاذبة زائفة مضللة" أصدرها أدعياء لا يكترثون إلا بما يتوافق مع مصالحهم الشخصية، فتوارت بسبب هذه القوة، أو احتجبت الإنجازات النوعية التى أنجزتها قوة مخلصة صادقة لم تسمح لها القوة المعاكسة أن يتّسع مداها أو يمتد تأثيرها إلى بعيد.

وقد اتسع مدى هذه القوة وامتد تأثيرها مما أوجد تناقضاً صارخاً – كما بين الشاعر فى السطرين (الرابع والخامس) – وهو أن أهل الرأى والثقة قد تبددت أصواتهم بطغيان ارتفاع أصوات المخادعين التى مكنت لها القوة المعاكسة، وذلك لتضليل أبناء الوطن وإغراقهم بالوعود الكاذبة التى لن تُنفّذ أبداً.

وقد تعززت قدرة هذه القوة – كما يظهر فى السطرين السادس والسابع – حين خلقت تناقضاً أو تضاداً موقفياً آخر بين "قلة" من الشرفاء والنزهاء القادرين على أداء أدوارهم فى الارتقاء بالوطن، و"كثرة" من السوقة والغوغائيين الذين حالوا دون تحقيق ما أراده الشرفاء، فجعلوا مصالحهم الفردية تفوق المصلحة العليا للوطن.

وقد واصل الشاعر إظهار قدرة هذه القوة بربطها بطبيعة "الفترة الزمنية" التى أسهمت فى إخراج هذه الطائفة من جحورها وشقوقها، (وذلك فى البيت الثامن) فهى تتسم بسطحية الفكر، وفوضى الأحكام؛ ولذلك عقد تضاداً بين موقف "الناصح المؤهل" بمؤهلات الحكمة والأمانة والصدق والذكاء والموضوعية، حتى يمكن لنصيحته أن تؤتى ثمارها فيعمل بها من يستمع إليها، وموقف "الناصح غير

المؤهل الذى يتظاهر بالحكمة وهو أحمق، وبالأمانة وهو خائن، وبالصدق وهو كاذب، وبالذكاء وهو غبى، وبالموضوعية وهو مفعم بالهوى، ملىء بالغرض، ومع ذلك فقد أتاحت تلك الفترة لغير المؤهلين للنصيحة أن يعبثوا بآمال الوطن وأحلامه.

ومن هنا عمد الشاعر إلى طرح الثنائية التضادية الموقفية الأخيرة فى البيت التاسع –ليوضح بها التضاد بين "صدق رغبة الأمناء" على مستقبل هذا الوطن، وفى اجتهادهم لحمايته والذود عنه، وتحريره من تلك القوة المعاكسة، إذ لا خلاص للوطن ولا تقدم له بدون ذلك – و"كذب دعوى الأدعياء" لأنها قائمة على التظاهر بالأمانة والعفة والشرف، وغير ذلك من الصفات التى ليست فيهم، ولا تعرفها شخصياتهم.

ويعنى الشاعر السورى اللبنانى "أدونيس" –على أحمد سعيد– بهذه الثنائية عناية ملحوظة فى كثير من قصائده، وعلى نحو خاص القصيرة، باعتبار أن هذه الظاهرة –كما يرى نقاده– "بنية فكرية فنية" لأنه يوظفها "لبيان موقف، أو جلاء فكرة، أو إحداث احتمالات جديدة وخلقها"[1].

([1]) د. على الشرع: بنية القصيدة القصيرة فى شعر أدونيس، دار القلم العربى، سوريا، ١٩٨٧م، ص٨٨

وتدلنا قصائده القصيرة –والطويلة معاً– على أنه واع تماماً بدور هذه البنية فى التعبير عن رؤاه ذات الطبيعة "الثنائية" المتضادة، مثلما كان على وعى بها غيره من الشعراء ممن سبق لنا أن تحدثنا عنهم منذ قليل. ذلك أنه قد عمد فى قصيدته (العصفور)[1]، إلى الثنائية الموقفية المتضادة بقوله:

١–أصغيتُ

٢–عصفور على صنّين

٣–يضج كى تسيطر السكينهْ

٤–كى يصبح الغناء

٥–كشفرة السكين

٦–يجرح بالبحة والبكاء

٧–برودة المدينه

فقد قصد الشاعر فى هذه السطور الشعرية السبعة تقديم صورة نائية تضم فى جزء منها "عصفوراً" يغنى على جبل صنين فيحدث بصوته حركة صوتية ذات صدى يسمعه من بالجبل وبالوادى. على حين يحتل الجزء الآخر من الصورة "سكون عميق" يخيم على أحياء المدينة القريبة، التى يشرف عليها هذا الجبل ذو العصفور المغرّد. ولكن الشاعر لم يكتف برصد حالتى "الغناء

(١) أدونيس: المسرح والمرايا، الآثار الكاملة، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧١م، ٢/٥٥٥.

الحركى" و"السكون المستحكم"، إذ عنى "بتحديد نوعية الغناء" الصادر عن العصفو؛ فهو غناء حزين يرسله من أعلى الجبل، ليصل إلى أسماع سكان هذه المدينة، و"تحديد نوعيّة تأثير هذا الغناء"، فهو تأثير فعَّال ما لبث أن يبعث حرارة الاكتراث فى نفوس هؤلاء السكان.

وفى ضوء هذا التحديد المزدوج –يمكن لنا القول إن الشاعر قد عقد ثنائية متضادية موقفية أو حاليّة عمد إلى تكريرها. أما الثنائية الأولى فقد جعلها بين "حالة الغناء الحزين" الذى أحدث ضجّة صوتية مؤثرة، أخذت تنساب من فوق الجبل الصامت فتجر "صمته" وهى تتجه نحو المدينة، و"حالة السكون العميق" الذى غشى أحياءها القريبة للعواطف الدافئة فى نفوس السكان إذا ما استعموا إليه"، و"حالة السكان التى لا تستجيب لهذه الإمكانية المؤثرة"؛ وذلك لأن البرودة الدالة على "اللامبالاة" –قد تمكنت من نفوسهم وأجسادهم... فانتفى عنها دفء تلك العواطف المثارة.

إن تعاق الثنائيتين على هذا النحو يعكس –دون ريب– رغبة الشاعر فى التأكيد على أهمية تنبيه أو إيقاظ سكان المدينة بالغناء أو الصوت المخلص، الصادر عن قوة الاكتراث الحارَّة لدى الشاعر التى يفترض لها أن تذيب "البرودة" أو تنهى حالة اللامبالاة التى يعيشونها.

كما أن تعاقبهما على هذا النحو التضادى –يكشف عن مدى حاجة هذه المدينة، بل الإنسانية إلى مثل هذا "الغناء المكترث" لكى تنتبه من غفلتها وغفوتها وتستقيظ من نومها. وهو ما يلقى تقبلاً من المتلقى، وانفعالاً به، لأن هذا التضاد يطرح له تباين موقفين؛ موقف "الاكتراث" الذى يتبناه صوت الشاعر أو الفنان الملتزم عامة، من حيث إحساسه العارم بأنه مسئول عن ذلك مسئولية حضارية لا تقبل التنازل أو التفريط أو الإهمال، وموقف "اللامبالاة" الذى يقابل به الشاعر أو الفنان من قبل تلك الطبقة الغافلة أو المتغافلة عن هذا الموقف أو الغناء الاكتراثى، الداعى إلى مواكبة سرعة إيقاع التحوّلات أو التغييرات العالمية –خاصة أن المتلقى يشعر بمثل هذا التباين دائماً فيما حوله.

والمؤكد أن تفاعل المتلقى مع هذا التباين وانفعاله به مرتبط بطبيعة "النفس الإنسانية" التى هى "نوع من النغم"[١] كما يرى فلاسفة اليونان القدماء مثل فيثاغورس (٥٧٢–٤٩٧ق.م)، حين فطنوا إلى ظاهرة "الأضداد" فى الحياة والكون فـ"النغم توافق الأضداد وتناسبها، بحيث تدوم الحياة مادام هذا النغم، وتنعدم بانعدامه"[٢].

---

(١) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، لجنة التألف والترجمة والنشر – القاهرة ط(١)، ١٩٣٦م. ص٢٣.

(٢) السابق: ص٢٤.

ومما يعزّز تفاعل المتلقى وانفعاله أن هذا التباين الموقفى يختص بقيمة يهفو إليها الإنسان دائماً وينشدها ويسعى إلى إرسائها وهى قيمة "الحريّة" فإذا اعتبرنا أن عصفور الشاعر أو صوته الشعرى يغنى أو يصدح بحريّة وانطلاق فى هدأة الليل –فإن ثمة تقابلاً بين "حرص العصفور أو الشاعرعلى الحرية" التى تتمثل فى هذا الصوت الحر، الذى يرسله العصفور رمزاً لضرورة امتلاء النفس الإنسانية دائماً بقيمة الحرية، والتحرّك فى الحياة على أساسها، وبمقتضاها، و"عبودية سكان هذه المدينة وأمثالهم"، حيث كُبّلت قواهم، وقيدت بأغلال الخضوع والصمت واللاّمبالاة، ولا يمكن تحريرهم إلاّ بإحياء إحساسهم بالحرية التى تبدو فى "نغم" هذا الطائر المغرّد.

ويتوافق مع هذا "التناغم بين الموقثف المتضاد" قول الشاعر عبد العزيز شرف فى أبيات من قصيدة له[1]. يعقد فيها ثنائية حالية متضادة. وإن اختلفت عن ثنائية أبيات أدونيس السابقة، من حيث استغلاله لفصلى الربيع والشتاء استغلالاً أكثر تقابلية ووضوحاً ليصل من هذا الاستغلال إلى طرح تصوره لنغمية التضاد الحالى أو الموقفى الحاملة لمبدأ الحرية المنشود يقول:

---

(1) د. عبدالعزيز شرف: صحيفة الأهرام المصرية ع١٩٩٤/١٠/٢١م. ويبدو أن الأبات جزء من قصيدة للشاعر تأخذ طريقها إلى ديوانه الجديد.

١-فى مطلع الربيع

٢-رأيت أن أعيش للربيع

٣-أن أعانق الصفاء

٤-رأيتُ أن أحب إذ كرهتُ أن أظل فى الشتاء

٥-فأن تعيش دونما غناء

٦-عليك أن تعانق الشتاءْ

٧-عليك أن ترافق الصقيعْ

فقد عقد هذه "الثنائية" بين حالة "الربيع: الرامز للأمل، الدال على التفاؤل الباعث للنشاط، المثير لعواطف الحب ومشاعر الهوى وأحاسيس الغرام، الدافع إلى التوحدّ الروحى والنفسى والجسدى، المحرّك لأسراب الطيور والحيوانات والفراشات، وحالة "الشتاء: فى كآبته، وغموضه، وغيومه، وعواصفه، ورعوده وأمطاره، وبرودته، وصقيعه، وارتفاع نغمة "التشاؤم" فى أجوائه وأوقاته المختلفة. وذلك فى السطور (١-٤).

والمؤكد أن الشاعر لم يرد الاقتصار على "التضاد الظاهرى" فى هذه الثنائية الحالية -فهو يهدف إلى إبراز ما وراءه. ويؤيد ذلك السطور الثلاثة الأخيرة (٥-٧)، فلم يكن "الربيع" بما يوحى به

وربما وبما يصنعه وبما يثيره– إلاَّ قوة شباب الشاعر المتوائبة المتطلعة الطامحة إلى تأكيدات الذات وتثبيت الأقدام، وتكوين "الحيّز الخاص المثالى" الذى سيحتله ليرسل منه خصوصية أدائه الحياتى أو غنائه التبشيرى، الذى يدعوه إلى التمسّك بهذا الحيّز، والبقاء فيه، وعدم التخلَّى عنه، وكيف يمكن له التخلى ومغادرته وهو المحب له، والكاره لما يقابله ويضادّه. ولم يكن "الشتاء" بما يتضمن من ملامح غير مريحة إلاَّ وهن قوة متوقعة تدعو إلى الانزواء وتوحى بالصمت، وتدفع إلى "ركن مظلم مهمل" لا يرتاده أحد، ولا يجب أن يرتاده أحد أو يتوقف عنده؛ فمن منا يحب أن يكون له صلة بمكان كهذا المكان، أو يكون له علاقة بزمن كهذا الزمان؟؟ ما لم يكن مجرَّد عابر يهمه رَصْد تُحولٍ، والاعتبار بحالة ربما يحتاج إليها ذات يوم أو فى لحظة ما.

وإذا تبيّن لنا أنه مؤمن بضرورة استمرار "قوته الربيعية" – فإن عليه أن نتوقع أن يخطر– بسبب هذه القوة خطوة أخرى. يعبر من خلالها عن ثنائية ذات موقفين متضادين، أحدهما ظاهر وهو "العيش دون غناء" أو الحياة فى عبودية، والآخر منوىٌّ غير ظاهر، وهو "الحياة بالغناء" أو الحياة فى حرية يملك بها الإنسان قرار الحركة والتصرّف الفعلى أو القولى. أى أنه عقد مضادة ثنائية بين

موقفين أولهما هو "العجز عن الغناء الحر" فاقترن هذا العجز بانعدام حرارة الرغبة فى الحرية أو ببرودة الشتاء وصقيعه، فيكون على هذا العاجز أن "يعانق الشتاء" وأن "يوافق الشتاء والصقيع" أى يظل قانعاً بالعبودية والهوان. فهذا الموقف –كما نرى– حالة ظاهرة؛ وثانيهما هو "القدرة على الغناء" أو التحرك الحر. وهى حالة مضمّنة فى الموقف الأول وداخلة فى تكوينه الذى يوحى بحصول "الغناء" الحر الذى وظفه الشاعر ليتولى مهمة التحذير من العبودية.

وتبدو هذه الغنائية المضمّنة فى الموقف المعين فى قصيدة (لحن)[1] للشاعر صلاح عبد الصبور، يطرح فيها "نغمة غنائية" دالة على "تباين موقفى" أحد طرفى النغمة منظور ومؤيّد بأوصاف متنوعة، كما نرى فى هذا المقطع:

١–جارتى مدَّت من الشـــرفة حـــبلاً مـــن نغـــم

٢–نغم قاسٍ رتيبِ الضـــربِ منـــزوفِ القـــرار

٣–نغم كالنار

٤–نغم يقلع من قلبى السكينةْ

---

(١) صلاح عبد الصبور: الناس فى بلادى. دار الشروق، ط(٦)، ١٩٨١م، ص٤٧–٤٩.

٥-نغـــمٍ يـــؤرق فـــى نفســـى أدغـــالاً حزينـــة
٦-بيننا ياجارتى بحر عميق
٧-بيننـــا بحـــر مـــن العجـــز رهيـــب وعميـــق
٨-وأنا لست بقرصـــان... ولـــم أركـــب ســـفينَةْ
٩-بيننا يا جارتى سبع صحارى،
١٠-وأنا لـــم أبـــرح القريـــة منـــذ كنـــت صـــبياً
١١-ألقيت فى رجلى الأصفاد منـــذ كنـــت صـــبياً

ففى هذا المقطع تعكس سطوره الأحد عشر تبايناً بين حالتين متقابلتين. إحداهما غير مصرح بها وهى "حالة التدفق النغمى" الدال على "الحرية" التى لا نحصل عليها بسهولة ويسر، فعلى من يريدها أن يتحمل المشاق والقلق والقسوة، وأن يتجاوزوا كل عائق ومعوّق، يتمثل فى أن هذا "النغم" "شظية نار تنطلق فتقتحم صدره فتثير فيه الاضطراب، ثم ما لبث أن يجد هذا الصدر قد اتسع وخرج على طبيعته فإذا هو غابة من الأدغال القائمة"[١]. وأما الحالة الثانية فهى "حالة العجز عن الوصول إلى هذه النغمة، التى تفصله عنها (بحار وصحارى) وقيود حديدية تكبّل قدميه وتمنعه من الخطو والحركة. أى أن ثمة تضاداً بين "حرية" مرادة و"عبودية" مرفوضة، وينتظر الشاعر وأمثاله -أن تتكسر أصفادها وتتحطم قيودها، عن طريق

(١) د. عزالدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر، ط(٢)، ١٩٧٩م، دار العودة، بيروت ٢٣٦.

نغمة الحرية المتدفقة، لتخلص كل منتظر لها من العجز والعبودية[1].

فالتضاد الثنائى –كما نرى– بين ما هو "ظاهر مدرك" و"خفى يحتاج إلى تفسير أو تأويل" قد انتهج "التعاقب التوضيحى" على مركز القصيدة أو فكرتها الكلية التى أرادها الشاعر وقصد إليها قبل إنشاء القصيدة ليمكن لنا أن نقف على خصوصية الأداء التى تضمن اتصال الأثر النفسى واستمراره لبعض الوقت إن لم يكن لوقت أطول. وهو ما ينسجم مع الغاية الأساسية للفن الشعرى أو الأدبى بوجه عام.

وأما الوجهة الثانية للتعاقب الثنائى البعيد فهى "ثنائية التضاد الامتزاجى" التى يمكننا أن نتعرف عليها فى قصائد وأشعار عمد فيها أصحابها إلى "مزج المتناقضات فى كيان واحد، يعانق فى إطاره الشىء نقيضه، ويمتزج به مستمداً منه بعض خصائصه،

---

(1) يرى بعض نقاد هذه القصيدة مثل الدكتور عزالدين إسماعيل. أن التضاد فيها من النوع الأسطورى. لأنه يقدم صورة لصراع خالد بين "الجنس والموت"، حيث تُجسم القصيدة لنا "شعور الرغبة فى الحياة، والخوف من المجهول". ص٢٣٦، وص٢٣٧. من الشعر العربى المعاصر. قضاياه وظواهره المعنوية والفنية. ومثل د. محمد فتوح أحمد، الذى يجد فى القصيدة صورة لصراع بين الواقع الاجتماعى وقيمه الوضعية الضيقة الرادعة، والرغبة فى إنشاء علاقة عاطفية خاصة، ص٢٧٨، ٢٧٩، من الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، دار المعارف ط(٢)، ١٩٧٨م.

ومضيفاً عليه بعض سماته"[١]، وذلك بسبب نفسى يتصل بالعالم الباطنى لشخصية هذا الشاعر أو ذاك. وهو قصده التعبير عن "الحالات النفسية"، والأحاسيس الغامضة المبهمة التى تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل"[٢].

ويتجلى هذا المزج فى قصائد غير قليلة وبخاصة القصائد المنتمية للمذهب الرمزى Symbolism حيث لايمكن للمتلقى أن يدرك معانيها إلا بجهد ومشقة بسبب طبيعة الشعر الرمزى المائلة للغموض والتعقيد، نتيجة إيمان شعرائه بضرورة التعبير عن "الواقع المتسامى الذى هو فوق ما يدركه الإنسان السوى"[٣] كما يفعل الصوفيون، ونتيجة تبنيهم نظرية إدراك الواقع من خلال الحواس كلها، وطريقة التعبير عنه فى الفن يجب أن يمتزج بالمدركات البصرية والصوتية والذوقية والشمية[٤]، على نحو ما يظهر فى عدد غير قليل من قصائد الشعر العربى الحديث التى تأثرت بهذا

---

(١) د. على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط(٢)، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ١٩٧٩م، ص٨٤.

(٢) السابق: ص٨٤.

(٣) د. ناصر الحانى: المصطلح فى الأدب الغربى، المكتبة العصرية – بيروت، ١٩٦٨، ص٦٥.

(٤) السابق، ص ٦٤، والجدير بالذكر أن شعراء المذهب الرمزى تأثروا بأدب الشاعر الفرنسى بودلير ولاسيما قصيدته الشهيرة مراسلات Correspondances.

المذهب أيما تأثر، مثل قصيدة "نشيد السكون" للشاعر اللبنانى المعاصر أديب مظهر، وغيره من الشعراء.

فيقول فى هذه القصيدة[1]:

١-أعـــد علـــى نفســـى الســـكون حلـــواً كمـــر النســـم الأســـود
٢-واســـتبدل الأنـــات بـــالأدمع واسمع عزيف اليأس فى أضلعى

٣-واستبقنى بالله يا منشـــــــدى

٤-فالليـــل ســـكرانٌ وأنفاســـه تلفـــح أجفـــانى وأحلامـــى
٥-تنســـاب حـــولى زفـــرة زفـــرة حاملـــة أكفـــان أيـــامى
٦-بـــالله هـــلاّ نَغَـــمٌ قـــاتِمٌ علـــى بقايـــا الـــوتر الـــدامى
٧-فإن فى أعمـــاق روحـــى صـــدى مثل دبيب الموت بين الجفـــون
٨-أكلمـــا هـــزك تـــذكارُها بكيـــت تحنـــان الصـــبا الأول
٩-صحبتُ فى الوادى خيال الطيـــوب مرافقـــا رقرقـــة الجـــدول
١٠-تفـــر أحلامـــى علـــى نســـمة نحيلـــة معســـولة المبســـم
١١-فتنحنى فوق بساط المغيب وترتمى فيـــا لتحنـــان الصـــبا الأول

فقد مزج الشاعر وخلط بين طائفة من "المتضادات الثنائية" مستهدفاً بذلك إحداث تشكيل فنى، وذلك لإبراز المعنى الكلى الكامن

---

(١) صلاح لبكى: التيارات الأدبية الحديثة فى لبنان (لبنان الشاعر)، معهد الدراسات العربية – القاهرة – ط(١)، ١٩٥٥، ص ١٧٤، د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، درا المعارف بمصر، ط(٢)، ١٩٧٨، ص١٩٣، ١٩٤، أديب حاوى: الرمزية والسريالية فى الشعر الغربى والعربى، دار الثقافة، بيروت، ص ١٧٦.

فى هذه الأبيات – كما نرى بعد – وهو "الرضا برداءة الحاضر، لأن الماضى السعيد يبشر بالأمل ويعد بالتخلص من تلك الرداءة".

ولإظهار هذا المعنى مزج بين (النشيد) حيث الكلام الصريح الجهورى و(السكون) الدال على عدمية الحركة وتبدد الصوت، وذلك فى البيت الأول، مريداً بهذا المزج خلق معنى حركى جديد وهو أن للسكون أو الصمت صوتاً عالياً ذا سمة جهورية، بغرض أن يكشف لمخاطبه الوهمى عن توحده أو عزلته الساكنة التى يمازجها صمت ذو صوت مسموع يشاركه هذه العزلة.

كما مزج الشاعر فى البيت الثانى بين (عزيف) الموحى بقوة الحركة الصادرة عن الريح الشديدة واليأس المنبئ بوهن الحركة الصادرة عن الإنسان اليائس، ليظهر لنا أن ثمة توتراً يحدث فى نفسه بسبب وقوع صراع غير متكافئ بين قوتين إحداهما أضعف من الأخرى.

وقد تابع الشاعر هذا النهج الامتزاجى فى البيت الرابع وإن كان فى شكل تصويرى بأن مزج بين صورة (سكر الليل أو خدره) التى تفيد سكون الحركة وهدوئها – وصورة (أنفاس الليل) الدالة على توالى حركة غير منظورة فى ظلامه، مشيراً بذلك إلى مدى

الأرق النفسى والقلق العاطفى اللذين يستبدان بالشاعر كلما ظن أنه بمنأى عن الاستثارة وبمنجى من الاستفزاز.

وبهذا النهج أيضاً عمد الشاعر إلى الجمع بين متضادين فى البيت الخامس، وهما صورتان لحركتى "الحياة والموت"، حيث مزج بين (انسياب الأنفاس) دلالة على الحركة والحيوية والتفاعل، و(الأكفان) الرامزة إلى الموت الحاكم الذى يصاحبه بالضرورة خمود الجسد الإنسانى أو الكائن الحى، وانتفاء الحركة عنه وموته، فأمكن له عن طريق هذا المزج إرساء إحساسه بعدمية الأمل فى الحاضر وبتشاؤمه من المستقبل.

إن هذه الضديات الأربعة المتمازجة – كما نرى – محورها عنصر أساسى هو "السكون الحركى" الذى يعتبر مظهراً جمالياً لأوجه الإبداع عنى به علم الجمال الذى يؤسس الجمال الكامن فى الشئ الجمادى أو الحى – على "سكون حى أو هدوء نشيط، أو ما يثير النشاط الهادئ" وأرجع علماء الجمال هذه الجدلية إلى الإحساس النفعى، وعللوا ذلك بطبيعة الجمود الماثل فى الجامد، فهو من ثم فراغ وعدم، حيث لا ينطوى على إحساس، وبالتالى فهو غير ممتع ولا مؤثر. فى حين رأوا أن الجمال ينتفى عن الشىء لو

لم تكن الحركة الكامنة فى الكون منضبطة أو مقيدة إلى حد ما، وذلك لأن "النشاط الهائج غير جميل، لأنه إزعاج لصاحبه ومعاينه، كذلك الجمال حرية مع قيود، لأن الحرية المطلقة هى الفوضى والتهور، وهكذا يكون الجمال سكوناً يرافقه نشاط وحرية ترافقها حدود أى حدة مع تنويع"[1].

وإذا تبينت لنا جمالية السكون على هذا النحو فإن الشاعر قد قصد هذه الجمالية، حيث جعل الضديات المتمازجة تعمد إلى إثبات حالته النفسية ذات البوح المعبر عن الحاضر، فحاضره يتسم بحزن حافل بالحركة رغم استعذابه السكون الذى يرغب الشاعر فى استمراره لكى يمتلك هذا الحاضر ويخضعه ويتسيده.

وبالإضافة إلى ذلك تعكس هذه الأبيات تضاداً امتزاجياً على نحو أكثر غموضاً وأشد تعقيداً بحكم الأساس الذى يرتكز عليه هذا الامتزاج؛ فأساسه "مبدأ تراسل الحواس المختلفة" الذى نادى به نقاد المذهب الرمزى وشعراؤه. فبهذا المبدأ يهدف الشاعر إلى عدم الإبقاء على العناصر المحسوسة كما هى، أو يصف عنصراً بوصف هو ليس له فى الأصل لأنه يلائم عنصراً آخر، والشاعر

---

(1) روز غريب: النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى، دار الفكر اللبنانى، بيروت، ط(٢)، ١٩٨٣، ص٢٨.

بذلك يبادل بين العناصر أو يراسل Correspond وبعبارة أخرى تفصيلية أن "تراسل الحواس" Synaesthsia يعنى أن يعمد الشاعر إلى "وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألواناً وتصير المشمومات أنغاماً وتصبح المرئيات عاطرة... وذلك أن اللغة فى أصلها رموز اصطلح عليها لتثير فى النفس معانى وعواطف خاصة، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجدانى واحد، فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسى كما هو، أو قريب مما هو، وبذلك تكمن أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة، وفى هذا النقل يتجرد العالم الخارجى من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعوراً، وذلك أن العالم الحى صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل[1]، على نحو ما حقق ذلك فى شعره وما تبين من أرائه الشاعر الفرنسى بودلير Baudelaire الذى تأثر به بعض شعرائنا العرب المحدثين، مثل أديب مظهر فى هذه القصيدة. فقد عمد إلى الخلط وتراسل الحواس وتبادلها Synaesthsia هكذا:

---

(1) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، ط(٤)، ١٩٦٩، ص ٤١٩-٤٢٠.

أ) فقد وصف (النشيد) وهو فى أصل اللغة موضوع لحاسة السمع بالحلاوة، وهى صفة تستخدم فى المطعومات فجعل فى البيت الأول "نشيد السكون حلواً"، فالوصف هنا مزج بين مقابلين غير متوافقين أو بين مسموع ومذوق.

ب) وأضفى على النسيم – وهو أمواج أثيرية لاترى مظاهرها إلا فى حركة خفيفة ذات أريج عطرى – صفة السواد اللونية الخاصة بالأبصار، كما جاء فى البيت الأول "كمر النسم الأسود"، فالوصف هنا كما نلاحظ مزج بين مشموم ومبصر أراده الشاعر ليظهر ما يتجاوب فى نفسه من إحساسى التفاؤل والتشاؤم.

ج) كما تحقق التراسل فى البيت السادس بقوله "هلا نغم قاتم" حيث نعت النغم وهو مختص بحاسة السمع بالقتامة – وهى صفة لونية مبصرة – ليفيدنا بأن بباطنه صراعاً بين إحساسه بجمال النغم الموسيقى بما يحمل من سعادة وأمل وإحساس بخلو هذا النغم من أى جمال لأنه يشتمل على تعاسة ويأس.

د) وقد تحقق التراسل فى البيت السادس أيضاً وذلك بقوله "بقايا الوتر الدامى" لأنه وصف الوتر المتعلق بحاسة السمع بصفة الدموية ذات اللون المرئى دلالة على شجنية نفسه وتوزعها بين رغبتها فى أن تطرب كما يطرب الآخرون وعزوفها

عن ذلك نتيجة سطوة اليأس الذى يسعى إلى التمكن منها وإخضاعها وامتلاكها.

وعلى هذا النحو من التراسل جاء وصفه فى البيت العاشر "النسمة" الدالة على الحركة المعطرة الحيوية بوصف "النحيلة" الخاص بجسد الكائن الحى، وذلك فى قوله "تفر أحلامى على نسمة نحيلة"، إشارة منه إلى وهن حركته الساعية إلى بلوغ أمانيه فى الاستقرار النفسى والتوازن الروحى. وبذلك يكون قد حقق هدفه من بناء هذا النوع من التناقض وهو الكشف عن المعانى المتعارضة بداخله، أو الإفضاء بما يعتمل فى نفسه من أحاسيس بتلك الحالة المتداخلة المختلطة المتمازجة التى تعانى منها قدرات الشاعر النفسية.

وقد أتيح لظاهرة "مزج المتناقضات" التواصل والاستمرار على نحو متسع بإبداعات بعض شعراء الشعر الحر، إذ صار "المزج" وسيلة أساسية يلجأ إليها هؤلاء الشعراء، كما نرى فى قصيدة "أجلس كى انتظرك" لمحمد إبراهيم أبو سنة التى يقول فيها[1]:

---

[1] ديوان: أجراس المساء، ص٤١.

١-أدخل وحدى نصف القمر المظلم
٢-تبلغُنـــى فـــى منفـــاى رســـالة
٣-يبعثهـــا الصـــيف القـــادم
٤-يتســـاقط منهـــا ثلـــج أســـود

فقد وظف الشاعر هذا المزج الذى يتعين فى "الجمع بين الإضاءة والإظلام" كما فى السطر الأول، حيث أضفى الظلمة على نصف القمر المضىء أو وصفه بها، ليشير بذلك إلى إصابته بقدر كبير من ظلام اليأس يزاحم أمله الواضح المنير، كما يتعين هذا المزج فى تضاد "الثلج المتصف بالبياض" الدال على الصفاء والوضوح مع "السواد" الموازى للاعتكار والغموض، وتضاد "سقوط الثلج" مع "حرارة الصيف" دليلاً على إمكان توازن نفس الشاعر والسيطرة عليها على نحو ما يعكسه السطران الثالث والرابع.

وفى ضوء هذا التشكيل الثلاثى يمكن القول إن ثمة أمرين تهدف إليهما هذه الأبيات وما يماثلها: الأمر الأول هو: أنها توحى بحالة قلق نفسى يجتاح الشاعر الذى "ينتظر حبيباً أو شخصاً ما يبدو أنه لن يجىء وانتظاره له لا يزيده إلا إحساساً بالوحشة"[١].

[١] عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٨٦.

والأمر الثانى هو: استثارة نفس المتلقى لهذه الأبيات فينفق جهداً ذهنياً لإدراك ما يدل عليه هذا المزج، تحقيقاً "لمتعة الكشف عن الخافى" التى صارت مطلباً أساسياً لمتلقى الأعمال الأدبية أو الفنية القائمة على نهج التراسل الحسىّ.

ويؤيد أبو سنة نهجه هذا بقصائد أخرى مثل قصيدة "أتامل الجليد"[١] التى تعكس حلمه بأن تشيع فى الواقع الحياتى العلاقات الدافئة والصلات الحميمة، والمودة الصادقة الحقيقة، حتى يمكن "إذابة الجليد" الذى يحيط بنا ويحاصرنا، و"إرساء الصدق" فى مواجهة الكذب والزيف والادعاء، حتى نضمن لمسيرتنا أن تتواصل، ولأحلامنا أن تتحول إلى واقع، ولآمالنا أن تتحقق، ولأعمالنا أن تثمر وتزدهر. يقول[٢]:

١-الـــــدفء فـــــى قلوبنـــــا
٢-لـــــو حطمـــــت جليـــــدها
٣-لـــو تبـــدأ العواطـــف الخرســـاء
٤-حديثهـــــا
٥-لو نرفع الستائر الثقيلـــة الســـوداء

(١) محمد إبراهيم ابو سنة: الأعمال الشعرية، ص٣٩٢-٣٩٣.
(٢) السابق، ص٢٩٨.

٦-عـــن النـــدى وزرقـــة الســـماء
٧-كى يبدأ الربيع فى حـــدائق الشـــتاء

فقد عقد الشاعر فى هذه الأبيات مزجاً بين التضادات تمثل فى التضاد بين "حرارة القلوب أصلاً"، و"برودتها الطارئة"، قاصداً من ذلك البوح برغبته فى التخلص من الجمود القلبى وبرودته، حتى تشيع "المودة" الخالصة الحارة بين الناس جميعاً، كما تعين هذا المزج فى التضاد بين "إخفاء" العواطف ومداراة المشاعر، ومواراة الأحاسيس، و"إظهارها والإعلان عنها"، وذلك لتحقيق رغبته فى تحررنا من الهروب والتراجع أمام "التحديات" التى يراد بها انحراف مسيرتنا إلى غير ما نتمنى ونحب. كما جاء التضاد الثالث بين إحلال "الربيع"، فى "فصل الشتاء" جمعاً توحدياً، أملاً فى شيوع صدق الحب، واجتياحه مشاعر الكراهية.

ويلاحظ أن النصوص السابقة قد وظفت "ثنائية التضاد الامتزاجى" -توظيفاً تعاقبياً، يتعين فى "اتجاه الثنائيات" نحو المعنى العام الذى ارتكزت عليه هذه النصوص للكشف عنه والإشارة إليه، وفى "حثّ المتلقى" على استدعاء قدرته الذهنية للقيام بمهمة البحث عن الوجه الآخر للتضاد الامتزاجى فى ضوء هذا التوالى التعاقبى لتتحقق له

حينئذ متعة التوصل إلى "المدلول الكامن" فى هذا الامتزاج الفنى، الذى يحتاج إلى رؤية فاحصة عمادها "التأويل Interpretation" أو تفسير ما فى النص الشعرى من غموض، بحيث يبدو واضحاً جليًّا ذا دلالة يدركها المتلقى العادى وغير العادى على السواء.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

١-إبراهيم أنيس (د): الأصوات اللغوية، دار النهضة العربية، ط(٣)، ١٩٦١م.

٢-ابن الأثير: المثل السائر تحقيق: د. أحمد الحوفى، ود. بدوى طبانة، نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).

٣-أحمد بدوى (د): من النقد والأدب، المجموعة الأولى، نهضة مصر (د.ت).

٤-أحمد زكى أبو شادى: قصة مها، القاهرة، ١٩٢٩م.

٥-أحمد شوقى: الشوقيات، المكتبة التجارية المصرية (د.ت).

٦-أحمد عبد المعطى حجازى: ديوان: مدينة بلا قلب، دار الكتب العربى، ط(٢)، القاهرة، ١٩٦٨م.

٧-أحمد عبد المعطى حجازى: ديوان: لم يبق إلا الاعتراف، ط أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٩م.

٨-أحمد محرّم: ديوان محرم، مكتبة الفلاح، الكويت، ط(١)، ١٩٨٤م.

٩-أحمد هيكل (د): تطور الأدب الحديث فى مصر، دار المعارف ط(٥)، ١٩٨٧م.

١٠- إخلاص فخرى (د): قراءة نقدية فى الشعر المعاصر، مكتبة الآداب، ط(١)، ١٩٩٢م.
١١- أدونيس: المسرح والمرايا (الآثار الكاملة)، دار العودة، بيروت، ١٩٧١م.
١٢- أديب مظهر: قصيدة (نشيد السكون ضمن كتاب: التيارات الأدبية الحديثة فى لبنان (لبنان الشاعر) لصلاح لبكى، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٥٥م.
١٣- أسامة بن منقذ: البديع فى نقد الشعر، تحقيق: د. أحمد بدوى، ود. حامد عبد القادر، مكتبة الحلبى، القاهرة، ١٩٦٠م.
١٤- ابن أبى الأصبع المصرى: تحرير التحبير، تحقيق: د. حنفى شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة.
١٥- الأعشى: ديوانه، تحقيق: محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة.
١٦- الأعشى: ديوانه تحقيق: مهدى محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط(١)، ١٩٨٧م.
١٧- الأعلم الشنتمرى: الشعراء الستة، تحقيق: مصطفى السقا، مكتبة الحلبى، القاهرة، ١٩٧١م.

١٨- امرؤ القيس: ديوانه تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط(٤)، دار المعارف بمصر ١٩٨٤م.
١٩- أولمان: دور الكلمة فى اللغة، ترجمة: د. كمال بشرط، ط(١)، القاهرة، ١٩٦٢م.
٢٠- إيليا حاوى: الرمزية والسريالية فى الشعر الغربى، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).
٢١- إيليا أبو ماضى: ديوانه (الأعمال الكاملة)، دار العودة، بيروت.
٢٢- البارودى: ديوان البارودى، تحقيق وشرح: محمود الإمام المنصورى، القاهرة، (د.ت).
٢٣- البحترى: ديوانه، تحقيق: حسن كامل الصيرفى، دار المعارف بمصر، ط(٣).
٢٤- بدر شاكر السياب: ديوان أزهار وأساطير، دار العودة، بيروت، ط(٢)، ١٩٧٢م.
٢٥- التبريزى: شرح القصائد العشر، تحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد، مكتبة صبيح، القاهرة، ١٩٦٢م.
٢٦- أبو تمام: ديوانه، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، ط(٣)، ١٩٨٣م.

٢٧- الجاحظ: البيان والتبين: تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجى بمصر، ١٩٨٦م.
٢٨- جبور عبد النور: المعجم الأدبى، دار العلم للملايين، بيروت، ط(١)، ١٩٨٩م.
٢٩- ابن جنى: سر صناعة الإعراب، تحقيق: د.حسن هنداوى، دار القلم، دمشق، ط(١)، ١٩٨٥م.
٣٠- جرير: ديوانه، تحقيق: محمد إسماعيل الصاوى، المكتبة التجارية، ط(١)، القاهرة.
٣١- حافظ إبراهيم: ديوانه، تحقيق: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الإبيارى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط(٣)، ١٩٨٧م.
٣٢- حامد طاهر: ديوان حامد طاهر، سجل العرب، القاهرة، ط(١)، ١٩٨٤م.
٣٣- حامد طاهر: تجربتى مع الشعر، مقدمة ديوان حامد طاهر. سجل العرب، القاهرة، ط(١)، ١٩٨٤م.
٣٤- حامد طاهر: ديوان عاشق القاهرة، ط(١)، القاهرة، ١٩٩٢م.

٣٥- حسن البندارى (د): علم المعانى، الأنجلو المصرية، ط(١)، ١٩٩٠م.
٣٦- حسن البندارى (د): تذوق الفن الشعرى فى الموروث النقدى، الأنجلو المصرية، ط(١)، ١٩٩١م.
٣٧- حسن البندارى (د): مقاييس الحكم الموجز فى الموروث النقدى، الأنجلو المصرية، ط(١)، ١٩٩١م.
٣٨- حسن محسن (د): الشعر القصصى، النهضة العربية، القاهرة، ط(١)، ١٩٧٠م.
٣٩- الخنساء: ديوان الخنساء، تحقيق: عبدالسلام الحوفى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط(١)، ١٩٨٥م.
٤٠- ابن رشيق: العمدة، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط(٤)، ١٩٧٤م.
٤١- رئيف الخورى: الأدب المسئول، دار الآداب، بيروت، ط(١)، ١٩٦٨م.
٤٢- ابن زيدون: ديوانه، تحقيق: كرم البستانى، دار صادر، بيروت، ١٩٧٥م.
٤٣- سعد الدين التفتازانى: مختصر المعانى، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، القاهرة، (د.ت).

٤٤- سعد مصلوح (د): الأسلوب، دراسة إحصائية، دار الفكر العربى بمصر، ط(٢)، ١٩٨٤م.
٤٥- شوقى ضيف (د): الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، دار المعارف بمصر، ط(٧)، ١٩٦٠م.
٤٦- صالح جودت: ديوان: رسالة حب "الأعمال الكاملة"، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م.
٤٧- صالح الشرنوبى: ديوان الشرنوبى، تحقيق: عبد الحى دياب، دار الكتب العربى، القاهرة، ١٩٦٦م.
٤٨- صلاح عبد الصبور: ديوان: الناس فى بلادى، دار الشروق، القاهرة، ط(٦)، ١٩٨١م.
٤٩- صلاح عبد الصبور: ديوان: أقول لكم، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٢م.
٥٠- صلاح لبكى: التيارات الأدبية الحديثة فى لبنان (لبنان الشاعر)، معهد الدراسات العربية – القاهرة، ١٩٥٥م.
٥١- الطاهر مكى (د): الشعر العربى المعاصر، روائعه ومدخل لقراءته، دار المعارف، ط(١)، ١٩٨٠م.
٥٢- العباسى: معاهد التنصيص، تحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٤٨م.

٥٣- عبدالحى دياب (د): مقدمة ديوان الشرنوبى، دار الكتب العربى، القاهرة، ط(١)، ١٩٦٦م.
٥٤- عبد الرحمن بدوى (د): مقدمة ترجمة كتاب نقد الشعر لأرسطو، النهضة العربية، ط(١)، ١٩٥٣م.
٥٥- عبدالرحمن الرافعى، شعراء الوطنية فى مصر، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ط(٢)، ١٩٦٦م.
٥٦- عبدالعزيز شرف (د): صحيفة الأهرام المصرية، العدد ١٩٩٤/١٠/٢١م.
٥٧- عبدالقادر القط: فى الأدب الحديث/ مكتبة الشباب، القاهرة، ط(١)، ١٩٧٧م.
٥٨- عزالدين إسماعيل (د): الشعر العربى المعاصر، ظواهر وقضاياه المعنوية والفنية، دار العودة، بيروت، ط(٢)، ١٩٧٢م.
٥٩- عزيز فهمى: ديوان عزيز، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).
٦٠- على الجارم: ديوان الجارم، مطبعة المعارف، القاهرة، ١٩٣٩م.
٦١- على الشرع: بنية القصيدة القصيرة فى شعر أدونيس، حلب، سوريا، ط(٢)، ١٩٨٧م.

٦٢- على عشرى (د): عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، ط(٢)، القاهرة، ١٩٧٩م.
٦٣- على الغاياتى: ديوان: وطنيتى، مطبعة عطايا، القاهرة، ط(٢)، القاهرة، ١٩٧٩م.
٦٤- على محمود طه: ديوان ليالى الملاح التائه، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م.
٦٥- على محمود طه: ديوان: زهر وخمر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢م.
٦٦- عمران بن حطان: المنتخب من الأدب العربى، دار الكاتب العربى بمصر، ١٩٥٤م.
٦٧- أبو الفرج الأصفهانى: الأغانى، دار الشعب، القاهرة.
٦٨- فاروق جويدة: صحيفة الأهرام المصرية العدد ١٩٩٤/١٠/٢٣م.
٦٩- فاروق شوشة: مجلة العربى (الكويت) عدد ٤٢٦- مايو ١٩٩٤م.
٧٠- فاروق شوشة: مجلة العربى (الكويت) عدد ٤٣٤- مايو ١٩٩٥م.
٧١- فاروق شوشة: ديوان، لغة من دم العاشقين، دار الوطن العربى، القاهرة، ط(١)، ١٩٨٦م.

٧٢- أبو فراس الحمدانى: ديوانه، تحقيق: عباس عبد السائر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط(١)، ١٩٨٦م.
٧٣- فوزى عيسى (د): شعراء معاصرون، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط(١)، ١٩٩٠م.
٧٤- فوزى المعلوف: ديوانه، على ضفاف الريح "قصيدة: العبد"، (ط) دار مؤسسة هنداوى للتعليم، القاهرة.
٧٥- أبو القاسم الشابى: ديوان أغانى الحياة، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ١٩٨٧م.
٧٦- قيس بن الملوح: ديوان: مجنون ليلى، جمع وتحقيق: عبدالستار فراج، مكتبة مصر، ط(١)، ١٩٧٩م.
٧٧- كمال بشر (د): علم اللغة العام (الأصوات اللغوية)، دار المعارف بمصر، ط(٣)، ١٩٧٣م.
٧٨- المتنبى: ديوانه، تحقيق: الحاضرى، وحمادى، دار الشرق العربى، بيروت، ط(١)، ١٩٩٢م.
٧٩- مجاهد عبد المنعم مجاهد: دراسات فى علم الجمال، القاهرة، (د.ت).
٨٠- مجدى وهبة (د): معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت، ط(١)، ١٩٧٤م.

٨١- مجدى وهبة و(كامل المهندس): معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط(٢)، ١٩٨٤م.
٨٢- محمد إبراهيم أبو سنة: ديوان: أجراس المساء (الأعمال الشعرية الكاملة).
٨٣- محمد إبراهيم أبو سنة: ديوان: حديقة الشتاء، العربى للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت).
٨٤- محمد العبد (د): إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى، دار المعارف بمصر، ط(١) ١٩٨٨م.
٨٥- محمد عبد المنعم خاطر (د): دراسة فى شعر نازك الملائكة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط(١)، ١٩٩٠م.
٨٦- محمد عبد المطلب (د): قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجانى، ط(١)، القاهرة، ١٩٩١م.
٨٧- محمد غنيمى هلال (د): النقد الأدبى الحديث، النهضة العربية، القاهرة، ط(٤)، ١٩٦٩م.
٨٨- محمد فتوح أحمد (د): الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر، ط(٢)، ١٩٧٨م.
٨٩- محمد فهمى: الروائع لشعراء الجيل، القاهرة، ١٩٤٥م.

٩٠- محمد مندور (د): فى الأدب والنقد، نهضة مصر، ط(٥)، (د.ت).
٩١- محمد مندور (د): فى الميزان الجديد، نهضة مصر، ١٩٧٣م.
٩٢- محمود حسن إسماعيل: ديوان نهر الحقيقة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط(١)، ١٩٧٢م.
٩٣- محمود حسن إسماعيل: ديوان صلاة ورفض، القاهرة، ط(١)، ١٩٧٠م.
٩٤- محمود حسن إسماعيل: ديوان هكذا أغنى، دار المعارف بمصر، ١٩٨١م.
٩٥- محمود حسن إسماعيل: ديوان أغانى الكوخ (الأعمال الكاملة)، دار سعاد الصباح، ط(١)، ١٩٩٣م.
٩٦- محمود حسن إسماعيل: قاب قوسين، دار العروبة، القاهرة، ط(١)، ١٩٦٤م.
٩٧- محمود فهمى حجازى (د): البحث اللغوى، مكتبة غريب، القاهرة، ط(١)، ١٩٩٣م.
٩٨- المرزبانى: الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: على محمد البجاوى، دار الفكر العربى، القاهرة، (د.ت).

٩٩- المفضل الضبّى: المفضليات، تحقيق: عبد السلام هارون، أحمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط(٦)، ١٩٧٩م.
١٠٠-مهدى على محمد: قصيدة (قصة مدينتين) شئون أدبية، الإمارات العربية المتحدة، صيف، ١٩٩٣م.
١٠١-مهلهل بن ربيعة: قصيدة (ذهب الصلح) مهذب الأغانى، ١/١٩٠.
١٠٢-ميخائيل نعيمة: ديوان همس الجفون، دار صادر، بيروت، ط(٣)، ١٩٥٩م.
١٠٣-نازك الملائكة: ديوان شظايا ورماد، بيروت، ١٩٧١م.
١٠٤-نازك الملائكة: ديوان قرارة الموجة، بيروت، ط(١)، ١٩٧١م.
١٠٥-نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط(٧)، ١٩٨٣م.
١٠٦-ناصر الحانى: المصطلح فى الأدب الغربى، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٨م.
١٠٧-نجيب محفوظ: الحب فوق هضبة الهرم، مكتبة مصر، (د.ت).

١٠٨-نزار قبانى: ديوان قصائد، بيروت، ط(٨)، ١٩٦٩م.
١٠٩-نصرت عبد الرحمن (د): فى النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان-الأردن، ط(١)، ١٩٧٩م.
١١٠-النعمان طه (د): أبو فراس الحمدانى، القاهرة.
١١١-النويرى: نهاية الأرب، طبعة دار الكتب المصرية، ١٩٤٩م.
١١٢-أبو هلال العسكرى: كتاب الصناعتين، تحقيق: على محمد البجاوى، دار الفكر العربى، القاهرة.
١١٣-وفاء وجدى: ديوان الحب فى زماننا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط(١)، ١٩٧٠م.
١١٤-يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط(١)، القاهرة، ١٩٣٦م.

الفهرس

الفهرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة: التعاقب النوعى.....	٥
الفصل الأول: التعاقب بالتكرار:.....	١٣
-تحديد مفهومه: وتنوعه إلى أربعة مباحث:.....	١٥
المبحث الأول: تكرار الصوت وأنواع تكراره.....	٢٧
١-تكرار الصوت المهموس ودلالاته المعنوية.....	٣٢
٢-تكرار الصوت المجهور وسماته النوعيّة.....	٥٢
٣-تكرار الأصوات المحاكية للحدث والفعل المجرّد.....	٦٩
المبحث الثانى: تكرار الحركة وأنواع تكرارها.....	٨٣
١-دلالة تكرار الضمة.....	٨٥
٢-دلالة تكرار الفتحة.....	٩٢
٣-دلالة تكرار الكسرة.....	٩٨
المبحث الثالث: تكرار الكلمة، التكرار الحسِّى النوعى.....	١٠٥
١-التكرار الدال على المُبْصَر.....	١٠٩
٢-التكرار الدال على المسْموع.....	١١٧
٣-التكرار الدال على المشموم.....	١٢٢

المبحث الرابع: تكرار التركيب التعبيرى ونوعاه:.....	١٢٩
١- التكرار القصير الموجَز.....	١٣٤
٢- التكرار المطوَّل.....	١٤٢
الفصل الثانى: التعاقب بالثنائيات المتضادة.....	١٤٩
-تحديد مفهومه وتنوعه إلى مبحثين:.....	١٥١
المبحث الأول: التعاقب الثنائى المتضاد القريب ونوعاه.....	١٦١
١- التعاقب الثنائى المباشر.....	١٦٣
٢- التعاقب المائل إلى الإيحاء.....	١٧٠
المبحث الثانى: التعاقب الثنائى المتضادّ البعيد ووجهتاه.....	١٧٩
الوجهة الأولى: ثنائية التضاد الموقفى المتعاقب.....	١٨١
الوجهة الثانية: ثنائية التضادّ الامتزاجى المتعاقب.....	٢١٠
المصادر والمراجع:.....	٢٢٣
الفهرس.....	٢٣٩

كتب أخرى للمؤلف

كتب أخرى للمؤلف

أولاً- الإبداع القصصى والروائى:

أ- المجموعات القصصية:

- **الجرح:** مجموعة قصصية، ط(١) لجنة النشر للجامعيين، ١٩٧١، ط(٢)، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩١، ط(٣) دار الإبداع ٢٠٠٨، ط(٤) بورصة الكتب ٢٠١٣.
- **الكلام:** مجموعة قصصية، ط(١) دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨١، ط(٢) الآداب، القاهرة، ١٩٩١، ط(٣) دار الإبداع ٢٠٠٨، ط(٤) بورصة الكتب، ٢٠١٣.
- **أمواج الفردوس:** مجموعة قصصية، ط(١) الأنجلو المصرية، القاهرة ٢٠٠٥، ط(٢) دار الإبداع ٢٠٠٩.
- **يوم:** مجموعة قصصية، ط(١) أجيال، الجيزة، ٢٠٠٨.
- **الصياح فى الوديان:** بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٣.
- **طائر الحب الحزين:** الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٥.
- **تغريدة البلبل:** بورصة الكتب، القاهرة، (تحت الطبع).

ب- الروايات:

- **سلوى الروح:** ط(١) مكتبة صقر، طنطا، ١٩٦٠، وط(٢)، دار الإبداع، القاهرة، ٢٠٠٧.
- **العائد بالحب:** ط(١) دار الإبداع، القاهرة، ٢٠٠٦، وط(٢) أجيال – الجيزة، ٢٠٠٨.
- **فوق الأحزان:** ط(١) دار الإبداع، القاهرة، ٢٠٠٨، وط(٢) إيزيس، المنصورة، ٢٠١٢.
- **صخب الهمس:** (ط١) دار الإبداع، القاهرة، ٢٠٠٩، وط(٢) بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١١.
- **حدائق الخريف:** ط(١) بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٢.
- **تحت الأحزان:** ط(١) بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٣.
- **سهام غير شاردة:** ط(١) بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٤.
- **أحزان حمزة:** ط(١) بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٥.
- **أناهيد "زهرة القمر":** ط(١) بورصة الكتب، القاهرة ، ٢٠١٦.

ثانياً: الكتب النقدية:

١. فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ. ط(١) مكتبة أم القرى، الكويت، ١٩٨٤، ط(٢) الأنجلو المصرية ١٩٨٨.

٢. في البلاغة العربية (علم البيان). ط (١)، الأنجلو المصرية ١٩٨٨.

٣. قيم الإبداع الشعري في النقد العربي القديم. الأنجلو المصرية ١٩٨٩.

٤. تذوق الفن الشعري في الموروث النقدي والبلاغي. الأنجلو المصرية ١٩٨٩.

٥. في البلاغة العربية (علم المعاني). ط (١)، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩١.

٦. مقاييس الحكم الموجز في الموروث النقدي. الأنجلو المصرية ١٩٩١، ط ٢، بورصة الكتب ودار السياب بلندن٢٠١١.

٧. الخطاب النفسي في النقد العربي القديم، ط(١) ١٩٩٣ مكتبة الأنجلو المصرية، ط(٢) ٢٠٠١ مكتبة الآداب، ط(٣)، مكتبة الآداب ٢٠٠٦، ط(٤) بورصة الكتب ودار السياب بلندن، ٢٠١٣.

٨. فاعلية التعاقب في الشعر العربي الحديث. الأنجلو المصرية ١٩٩٥.

٩. جدلية الأداء التبادلي في الشعر العربي المعاصر. ط(١) مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٥، ط(٢)، الانجلو المصرية ١٩٩٩.

١٠. الصنعة الفنية في التراث النقدي. ط (١)، مركز الحضارة العربية ١٩٩٩.

١١. طاقات الشعر في التراث النقدي. ط(١) الأنجلو المصرية ١٩٩٩، وط٢ مكتبة الآداب، ٢٠٠٧.

١٢. إحكام النص الشعري في الموروث النقدي والبلاغي. ط(١) الأنجلو المصرية ٢٠٠٠.

١٣. نظرية الإبداع الشعري عند النواجي. ط (١)، الأنجلو المصرية ٢٠٠٠.

١٤. تجليات الإبداع الأدبي: دراسات في الشعر والقصة والمسرحية. ط(١) مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٢.

١٥. أساليب علم المعاني بين النظرية والتطبيق. ط (١)، مكتبة الآداب ٢٠٠٣.

١٦. الفنون البيانية والبديعية بين النظرية والتطبيق. ط (١)، مكتبة الآداب ٢٠٠٣.

١٧. النثر الفني في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي. ط (١)، الأنجلو المصرية ٢٠٠٣.

١٨. الشعر العربي في عصر صدر الإسلام والعصر الأمـــوي. ط (١)، الأنجلو المصرية ٢٠٠٣.
١٩. البنيات الكاشفة عند نجيب محفوظ دراسات في النص القصصي من عام ١٩٧٩ إلى عام ١٩٩٦. الأنجلو المصرية ٢٠٠٤.
٢٠. مرايا التجلي: رؤى نقدية كاشـــفة.ط(١) الأنجلـــو المصـــرية ٢٠٠٥.
٢١. فيض القلم: مقالات فى الثقافة والأدب. ط١، الأنجلو المصـــرية ٢٠٠٥.
٢٢. نجيب محفوظ حالماً بالقمر. ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافـــة ٢٠٠٦.
٢٣. الأداء التبادلى فـــى الشـــعر العربـــى، مكتبـــة الآداب، ط(١)، ٢٠١٠.
٢٤. لعبة الضمائر فى قصص ورويات نجيب محفوظ، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١١.
٢٥. تقنيات السرد فى الشعر العربى: بورصة الكتب، ٢٠١٣.
٢٦. عمود الشعر العربي بين الثبات والتحول في الموروث النقـــدي (حتى نهاية القرن الخامس الهجري): بورصة الكتب، ٢٠١٥.
٢٧. اتجاهات معاصرة في دراسة النقد العربي القديم: بورصة الكتب، ٢٠١٥.

٢٨. اتجاهات نقد الشعر العربي في الموروث النقدي حتى نهاية القرن الخامس الهجري: مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٦.
٢٩. رؤى نقدية فى النص الإبداعى: بورصة الكتب، تحت الطبع.

عن المؤلف:

١- تجليات الفن القصصى عند حسن البندارى: دراسات نقدية لعدد من النقاد، ط(١)، دار الإبداع، القاهرة، ٢٠٠٩، ط(٢) دار الإبداع، ٢٠١٠.

٢- آفاق الإبداع الروائى عند حسن البندارى: دراسات نقدية لعدد من النقاد، ط(١)، دار الإبداع، القاهرة، ٢٠١٠.

٣- دراسات عن بعض روايات المؤلف فى مجلة الرواية قضايا وآفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد العاشر، ٢٠١٣م.

٤- كتاب المؤتمر الدولى الثالث بجامعة طنطا، كلية الآداب بعنوان "حسن البندارى مبدعاً وناقداً"، ٣-٤ ديسمبر ٢٠١٣م، نشر جامعة طنطا، ٢٠١٤م.