بلاغة التكرار

في الشعر العربي الحديث

عنوان الكتاب: بلاغة التكرار في الشعر العربي الحديث

المؤلف: د. حسن البنداري

تصميم الغلاف: أحمد على بدوى

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية

الناشر

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ش محمد فريد – القاهرة

٠٢/٢٣٩١٤٣٣٧

رقم الإيداع: ٢٠٢٠/١٠٧٥٢

الترقيم الدولي: ٧-٣٣١٤-٠٥-٩٧٧-٩٧٨

الطبعة الأولى: ٢٠٢٠

حقوق الطبع محفوظة

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

بلاغة التكرار
في الشعر العربي الحديث

الناشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ش محمد فريد – القاهرة
٠٢/٢٣٩١٤٣٣٧

الطبعة الأولى : ٢٠٢٠

بطاقة فهرسة

البنداري، حسن.
بلاغة التكرار في الشعر العربي الحديث
د/ حسن البنداري

١٧× ٢٤ سم
© توزيع مكتبة الأنجلو المصرية ٢٠٢٠
١- القصص العربية
أ – العنوان
رقـم الإيداع: ٢٠٢٠/١٠٧٥٢
ISBN : ٩٧٨-٩٧٧-٠٥-٣٣١٤-٧

طبع فى جمهورية مصر العربية بمطبعة منتصر - الإسكندرية
مكتبـة الأنجلو المصريـة ١٦٥ شارع محمد فريد القاهرة – مصر
تليفون : ٢٣٩١٤٣٣٧ (٢٠٢) ؛ فاكس : ٢٣٩٥٧٦٤٣ (٢٠٢)
E-mail: angloebs@anglo-egyptian.com
Website: www.anglo-egyptian.com

المقدمة

المقدمة

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

وقد اصطلح النقاد العرب القدامى على تسمية هذه الظاهرة الأدائية أو الأسلوبية بـ"التكرير"[١] على حين أطلق عليها النقاد المحدثون في النقد العربي والنقد الأوربي اسم التكرار Repetition[٢]، وكلا الاسمين يدلان على معنى واحد وهو ترديد صيغ بعينها في إطار الصياغة الكلية للقصيدة أو النص الشعري لغرض فني ونفسي من حيث قدرتها على "تصوير إحساس الشاعر وعلى التأثير في نفس القاريء لتحدث عنده إحساسًا مماثلًا، وتنقل إليه تجربة الشاعر كاملة"[٣].

وتتنوع هذه الظاهر –في ضوء القصائد والأشعار التي تحفل بها– إلى أنواع تتعلق بصور الأداء اللغوي كالصوت، والحركة، والكلمة، والتركيب، أو التعبير، التي تهدف كل منها إلى "الضغط" على فكرة معينة، أو معنى خاص، لإبرازه وإضاءته للمتلقي، وإلى

---

(١) ابن رشيق العمدة تحقيق محيى الدين عبد الحميد ط(٤) – دار الجيل بيروت، ٧٣/٢، ٧٧-
وابن الأثير المثل السئر تحقيق د. الحوفى، ود. طبانة نهضة مصر ٤/٣، ٢٥و/١٢٩ والجامع الكبير ص٢٠٧.
(٢) مجدى وهبه: معجم مصطلحات الأدب. مكتبة لبنان-بيروت ط١٩٧٤، ص٤٧٣، وص١٣٩.
(٣) د. الطاهر أحمد مكى: الشعر العربى المعاصر، روائعه ومدخل لقراءته، دار المعارف بمصر ط(١)، ١٩٨٠، ص٧٦.

"تحقيق الإيقاع" اللفظي المؤثر في 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 في نماذج من الشعر الجاهلي والشعر الإسلامي، أثبتت –النماذج– الريادة للشعراء العرب قبل أن يتم التعرف على تراث الأمم الأخرى التي انضوت تحت لواء الدولة الإسلامية، وبخاصة التراث اليوناني المتمثل في كتابي "الشعر Poetque"، و"الخطابة Retorique" لأرسطو، اللذين لم تطلع عليهما البيئات الثقافية الإسلامية بشكل مستقر إلا في منتصف القرن الثالث الهجري[1].

فقد كرر شعراء من العصرين الجاهلي والإسلامي، كلمات، وحروف، وجملًا، لأهداف معنوية وفنية، كما نرى في تكرار امريء القيس لاسم "سلمى" في قوله[2]:

١–ديار لسلمى عافيات بذي خال ألحَّ عليها كل أسحم هطال
٢–وتحسب سلمى لا تزال ترى طلا من الوحش أو بيضا بميثاء محلال
٣–وتحسب سلمى لا نزال كعهدنا بوادي الخزامى أو على رس أوعال
٤–ليالي سلمى إذ تريك منصبا وجيدا كجيد الرئم ليس بمعطال

(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

فقد كرر اسم سلمى أربع مرات في أربعة أبيات متوالية بغرض تأكيد شدة شوقه إليها، والإخبار بقوة حضورها في 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 الليالي التي جمعتهما، فكانت فيها –وماتزال في عينيه– تبسم له بثغر منسق مستوٍ، وتعارضه بعنق أبيض يشبه عنق الظبي الخالص البياض.

ويضاف إلى هذه الإمكانية الفنية لتكرار اسم سلمى –إمكانية خاصة بأحد الحروف المكررة وهو "السين" "س"، باعتبار أنه "صوت صفيري" Siblants. حيث أنه قد تكرر تسع مرات ليدل بذلك على الرغبة في إطالة زمن استغراق النطق به، استعذابًا له وتلذذًا به من جهة أنه يطيل مدة تذكره لسلمى أو لتجربته معها، فضلًا عن تكرار حرف الطاء "ط" وهو صوت مفخم ساعد على إظهار قيمة محبوبته سلمى في نفسه، ومكانتها في قلبه، كما نجد مثيلًا لهذا في تكرار الخنساء لاسم أخيها "صخر" مسبوقًا بحرف التوكيد (إن)، وذلك في قولها[1]:

وإن صخـــــرًا لمـــــولانا وسيـــــدنا وإن صخـــــراً إذا نشـــــتوا لنحـــــارُ
وإن صـــــخراً لمقـــــدام إذا ركبـــــوا وإن صـــــخرًا إذا جـــــاعوا لعقـــــارُ
وإن صخـــــراً لتأتـــــم الهـــــداة بـــــه كأنـــــه علـــــم فـــــي رأســـــه نـــــارُ

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

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 في تأكيد قوي تملك هذه الشخصية لقدراتها النفسية والذهنية على نحو لا يقبل الشك في هذه القوة.

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

أما تكرار حرف النفي فيتمثل في موضع من قصيدة امريء القيس السابقة ينفي فيه بـ"لم" أن يكون مازال على قوته وشبابه المعطاء، وجاءت صيغة النفي لتثبيت ذهاب الشباب عنه وزواله، فيقول في إطار تناوله العذارى اللائي التقى بهن في حياته[1].

صرفتُ الهوى عنهن من خَشية الردى ولستُ بمَقْلِيّ الخلال ولا قالِ
كأنِّيَ لم أركب جواداً للذة ولم أتبطّن كاعباً ذات خَلْخالِ
ولم أسبأ الزقَّ الرويَّ ولم أقلْ لخيلي كُرَّى كَرَّةً بعد إجْفَالِ
ولم أشْهَدِ الخيل المغيرةَ بالضحى على هيكل عبل الجزارة جوال

فقد كرر حرف النفى "لم" خمس مرات، مع اختلاف المنفي عنه في كل مرة، وهو "أركب" و"أتبطن" و"أسبأ" و"أقل" و"أشهد"، ليفيد

(1) ديوانه: ص٣٦،٣٦.

بذلك إفادات متوالية متعاقبة محورها "شدة أسف وعمق وأسى" لتولي الشباب وتبدده، وكأن ما نعم به من قبل وهو تلك اللذات المتعددة لم يكن له وجود فى الأصل، فغرضه من هذا التوالي أو التعاقب – تعميق أسفه وتأكيده.

كما ورد التكرار بهذا الحرف في بيتين من قصيدة أخرى[1] له، وهما:

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

إذ يحدث نفسه أو يجرد منها شخصًا يوجه إليه كلامه، فينفي بالحرف "لم" على جهة التكرار الثلاثي –أن يتفوق عليه أحد بفخر، وأن يغلبه شاعر في مساجلة أو ممانتة أو منافسة، وأن يتخلى عن معشوقته بهجر سفر، فمحور هذين البيتين هو فكرة "صلابة نفسه وقوة شخصيته" وكان التكرار بحرف النفي مقويًا لهذه الفكرة.

وأما تكرار صيغة النفي فنراها في أشعار كثيرة، منها قول الشاعر الجاهلي" عبدالله بن سلمة الغامدي فى قصيدته[2]:

---

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

خليلى مرًّا بى على أم جندب نقض لبانات الفؤاد المعذب

(2)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 ٤٣/١-٤٤، والفصول والغايات لأبى العلاء: ص١٧٢-١٩٠.

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

فقد جاء التكرار بصيغة النفي "لم + أر مثل.." ثلاث مرات، لينفي في كل مرة أمرًا معينًا، فقد نفى في البيت الأول أنه لم ير في حياته امرأة مثل صاحبته "جنوب" ولا منظرًا أفضل مما رأى في هذا البيت، ونفي في البيت الثاني أنه رأى مثلها في أي موضع آخر، وإذا حدث فعليه بدنة، كما نفى رؤية ما يشابهها في هذا المكان في البيت الثالث، في مثل حسنها وجمالها، فمحور هذه الأبيات فكرة "تعظيم جمال هذه المرأة". وقد أبرزها بتكرار صيغة النفي كما رأينا.

وقد كرر الشاعر الجاهلي "التوكيد الثنائي"، كما في قصيدة عبدالله بن سلمه الغامدي أيضًا. حيث ورد فيها حرفا التوكيد "اللام" و"قد" متصلين في أربعة أبيات هكذا[1].

ولقـــد أصـــاحب صـــاحبًا ذا مأقـــة بصـــحاب مطلـــع الأذى نقـــريس
ولقـــد أزاحـــم ذا الشـــذاة بمـــزْحمٍ صـــعب البُدَاهَـــةِ ذا شـــذا وشـــريس

(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.

ولقـــد ألـــين لكـــل بـــاغى نعمـــة ولقـــد أجـــازى أهـــل كـــلَّ حـــويس
ولقـــــد أداوي داء كـــــل معبـــــد بعنيـــة غلبـــت علـــى النِّطِّـــيس

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

ويدعم هذا النوع من التكرار وجود تكرار للحرف الصفيري الصاد "ص" في الصيغ "صاحب – صاحبا – بصحاب – صعب"، الذي يضيف إلى المعنى الكلي للأبيات –قوى الجدية والصرامة والحزم والتنبيه.

ونجد مثيلًا لهذه النوعية من التكرار في قصائد وأشعار الشعراء القدامى في العصر الإسلامي، على نحو ما يظهر في أشعار: جرير، والفرزدق، وقيس بن الملوح وذي الرمة[١]، والوليد بن يزيد بن عبدالملك وغيرهم[٢]، فقيس يكرر الليالي ثلاث مرات في بيتين يخاطب فيهما ليلى[٣]:

---

(١) 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.
(٢) الأغانى: ٣٦/٧، ٣٧.
(٣) ديوان مجنون ليلى: جمع وتحقيق: عبدالستار فراج. مكتبة مصر. طبعة ١٩٧٩، ص٢٢٨.

تمــرُّ الليــالى والشــهور تنقضــي وحبــك لا يــزداد إلا تماديًــا
أعــد الليــالى ليلــة بعــد ليلــة وقد عشت دهرًا لا أعد لياليا

كما يكرر الفعل "دعا" واسم "ليلى" فى قوله[1]:

وداع دعا إذ نحن بالخيف من منى فهيج أشجان الفؤاد وما يدري
دعــا باســم ليلــى غيرهــا فكأنمــا أطار بليلى طائرًا كان في صدري
دعــا باســم ليلــى أســخن الله عينــه وليلــى بــأرض الشــام فــى بلــد قَفْر

ويكرر الفرزدق مادة "عز" فى قوله[2]:

لنــا العــزة الغلبــاء والعــدد الــذي عليــه إذا عُــدَّ الحصــى يتخلــف
ولا عــز إلا عزنــا قــاهر لــه ويسألنا النصف الذليل فينصف

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

وفي ضوء هذه النماذج التي شهدت على وجود "التكرار" بوصفه ظاهرة أسلوبية تعاقبية تملك طاقة فنية مؤثرة –يتأكد لنا أن التكرار أصيل في الشعر العربي، وأن الشاعر العربي الحديث حين عمد إلى توظيفه في أشعاره كانت تداخل وعيه أولا نماذج شعرية ذات صبغة تكرارية، وقف عليها في كتب التراث العربي الأدبي والنقدي، ومن ثم

(1) السابق: ص١٢٤.
(2) ديوان الفرزدق: تحقيق: إسماعيل الصاوى ، المكتبة التجارية بمصر، ص٦٩.

فإنه عندما وظفه لم يكن مقلدًا للشعر الأجنبي الذي احتفل به قبل أن يُعنى به الشعر العربي الحديث.

يتبين لنا حين نقرأ الأشعار العربية الحديثة التي تميزت بهذا الأسلوب التعبيري –أن أصحابها استهدفوه ومارسوا تطبيقه؛ لأنه يشتمل على طاقة فنية مؤثرة، إذ يقوي المعنى المركزي للنص المكرر، أو "يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة"[1] لاسيما إذا كان اللفظ المكرر "وثيق الارتباط بالمعنى العام"[2] للقصيدة أو لموضع معين فيها، على نحو ما ظهر لنا في النماذج الشعرية التي عرضنا لها منذ قليل.

وقد حفلت بعض القصائد العربية الحديثة بصور متنوعة للتكرار النوعي وآلياته يمكن فحصها لتحديد دلالاتها وجمالياتها في أربعة مباحث تختص بالتكرار الفني لكل من "الصوت"، و"الحركة"، و"الكلمة"، و"التركيب التعبيري"، حيث يصبغ التكرار فيها –كما سنرى– النص الشعرى بصبغة متفردة، تميزه عن غيره من النصوص الشعرية المؤيدة بظواهر وآليات تهدف إلى تقوية المعنى الشعري فيها وتأكيده.

من ثم فإن هذا الكتاب يتكون من أربعة مباحث هى: "**تكرار الصوت**"، و"**تكرار الحركة**"، و"**تكرار الكلمة**"، و"**تكرار التركيب التعبيري**".

وقد حرصت في هذه المباحث على الارتباط الوثيق بالنصوص الشعرية التي أفصحت عن الدلالات الجمالية لكل ظاهرة من هذه

---

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١٩٨٣، ص٢٦٩.
(2) السابق: ص٢٧٠.

الظواهر، فجاءت دراسة دلالات التكرار: الصوت من حيث الهمس والجهر ومحاكاة الحدث، وتكرار الحركات المختلفة، والتكرار النوعى للكلمة، والتركيب بنوعيه القصير والطويل، وهي الدلالات التي أرجو أن تكون إضافة إلى حقل النقد الأدبى المعاصر.

وأسأل الله تعالى التأييد والصواب،،،

د/ حسن البندارى

الجيزة - الهرم

٢٠٢٠/٦/٢٨

المبحث الأول
تكرار الصوت

المبحث الأول
تكرار الصوت

من المتوقع أن يبدأ البحث في آلية تكرار الصوت: Charater على أساس أن الصوت هو الركيزة الأولية التى تتشكل منها الصياغة الكلية للنص الأدبي، وهو الوحدة الصغرى للكلام العام، وللتركيب الأدبي، ولذلك جاءت عناية النقاد اللغويين القدامى والمحدثين به في المقام الأول، أو في 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 الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف، ولن تكون الحروف كلامًا إلا بالتقطيع والتأليف"[١].

وعلى نحو ما عبر عنه Romanes بكلمته المأثورة في 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 استقراره على الدراسة الصوتية بالمنهج "الفونولوجي Phonology" الذى يعنى "كلّ العناية بأثر الصوت اللغوي في تركيب الكلام نحوه

(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.

وصرفه"[١]، وكيف أن هذا المنهج يمكن أن يطلق عليه "علم الأصوات الذي يخدم بنية الكلمات، وتركيب الجمل"[٢]، وهو لهذا أفضل من المنهج "الفوناتيكي Phonetics" الذي لا يهتم بأثر الصوت الإنساني في اللغة من الناحية العلمية[٣].

والواقع أن البدء بدراسة الصوت يفسر لنا سر العناية بالبحث الصوتي في العصر الحديث على أساس علمي تجريبي، ولعل أول من عمد إلى ذلك الفنان العالم الإيطالي ليوناردو دافنشي Leonardo Davinci "١٤٥٢-١٥١٩"، الذي سجل أفكارًا كثيرة عن "تكوين الجهاز الصوتي، وحول عملية الكلام، وحول انتشار الصوت وتلقيه عند المستمع"[٤]، وقد كانت ملاحظاته مقدمة لنهضة واسعة خاصة بدراسة الصوت تمثلت في البحث الصوتي التجريبي لدى اللغويين الأوروبيين، مما يندرج تحت مصطلح "علم الأصوات الفسيولوجي Physiological Phonetics"، ومصطلح "علم الأصوات الفزيائى Acoustic Phonetics"، ومصطلح "علم الأصوات السمعي Auditory Phonetics"[٥]، وغير ذلك.

وإذا كان من الواجب على الشاعر بوصفه مرسلًا للنص الشعري، أن يهدف إلى التأثير في نفس المتلقي بوصفه مستقبلًا لهذا النص –بمختلف الوسائل اللغوية والفنية، فإن "الصوت" كوحدة

---

(١) السابق: ص٥.
(٢) السابق: ص٥.
(٣) السابق: ص٥.
(٤) د. محمود فهمي حجازى: البحث اللغوى، مكتبة غريب، ط(١) ١٩٩٣، ص٢٣.
(٥) السابق: ص٢٥.

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 هي "المؤثرات الصوتية Sound Effects"، التي تأخذ شكل الاتساع والتنوع، والتي أشار النقد الحديث إلى أهميتها على أساس كونها عنصرًا جماليًا فعالًا في القصيدة أو النص الشعري، إذ يرى الناقد المعاصر "جاري Garry, P" أنه ينبغي على الناقد أن يدرس المؤثر الصوتي من حيث ارتباطه بالمعنى، والخيال، والإيقاع[1]، ويضاف إلى ذلك ما نص عليه "رونالد إيلور" من ضرورة الالتفات إلى المؤثر الصوتي النوعي[2] Voice Qulity Effect الذي يتعين في "النبر Stress" و"التنغيم Intonation" و"المفصل Juncture" و"الجهر Raising" و"الهمس Whisperd Phonemes" وغير ذلك من المؤثرات التي تؤثر في بنية النص الشعري، فينفعل به –تبعًا لذلك– القاريء أو المتلقي بوجه عام.

ويقودنا هذا المفهوم للمؤثر الصوتي وإمكاناته إلى التماسه في القصيدة العربية الحديثة –أو مواضع فيها– التي تشتمل بالفعل على ألوان منه، مثل: تكرار الصوت أو الحرف Echo، الذي يعنى أن الشاعر يكرر في قصيدته أو جزء منها صوتًا واحدًا أو أكثر، أو يكرر أصواتًا متقاربة فى كلمة، أو مجموعة كلمات متوالية أو يكرر

(1) د. محمد العبد: إتساع الدلالة فى الشعر الجاهلى دار المعارف ط(١) ١٩٨٨، ص١٦.
(2) رونالد إيلور: مدخل إلى اللسانيات، ترجمة د. بدر الدين القاسم، دمشق ١٩٨٠، ص٣٤.

عدة أصوات تنتمي 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" "الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال نطق الإنسان له"[٣]، وهو بوصفه بنية أو أحد حروف الكلمة يدل حال توظيفه مكررًا على طائفة من المعاني، فصوت "الحاء" يوحى "بالبوح الاعترافي" على نحو ما نجد في قصيدة "رجوع الهارب" لعلي محمود طه الذي يتناول في موضع منها أحاسيس هارب سبق أن تمرد على سلطة "كيوبيد" الذي سمح له بمغادرة ديره، ولكن هذا الهارب سرعان ما رجع نادمًا بعد أن أنكره العالم الخارجي.. يقول في هذا الموضع[٤]:

وصحوتُ من خبل وبى مما أرى ... إطراقُ مكتئب وصمتُ حزينِ
فافتح لىَ البابَ الذى أغلقتَه ... دونى، وهات القيد غير ضنينِ
دعنى أروّ القلبَ من خمر الرضى ... وأنِمْ على فجر الحنان عيونى
وأعدْ إلى أسر الصبابة هاربا ... قد آب من سفر الليالى الجون
عاف الحياة على نواك طليقة ... وأتاك ينشدها بعين سجين

فقد تكرر صوت أو حرف الحاء "ح" وهو حلقي خمس مرات في خمسة أبيات، وذلك في الصيغ: "صحوت" و"حزين" و"فافتح"

---

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

و"الحنان" و"الحياة"، على أساس ارتباط تكرار هذا الصوت بالمعنى المحوري للأبيات، وهو "بوح اعترافي" بضرورة العودة النادمة إلى الماضي الجميل، وحيث يكون التغني بجمال الحب، أجمل من أي شيء آخر، وربما أن صوت "الحاء" صوت مهموس، فإن تكراره يفيد تأكيد معنى "العودة النادمة"، التي تتوافق مع الهمس، الذي يمر بمنطقة الحلق التي تصدره في شكل "بحة" تشعرنا بتأثير الندم الهامس في حلوقنا، فتوالي أصوات "أو حروف" من نوع واحد، وصادرة عن منطقة واحدة –يؤكد "البوح الاعترافي" الذي يتملك هذه الأبيات.

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

ونرى فى قصيدة "شريد" للشاعر المصري "عزيز فهمي" صوتًا يشارك صوت الحاء في الوظيفة التأثيرية وهو صوت الهاء "هـ" الذي يكرره الشاعر حال وصفه للشريد، ليدل به على "المناشدة الحزينة" فيقول[2]:

مـــر بـــى كالخيـــال فـــي أســـماله واهيـــاً كالخيـــال عنـــد زوالـــه

---

(1) الأصوات اللغوية، ص٢٧.
(2) عزيز فهمى: ديوان عزيز: دار المعارف بمصر ص١١١، ١١٢.

حـائر الطـرف والخطـى كطريـد ذاهـلًا عـن يمينـه وشـماله
أيهـا المـانعون عنـه زكـاة فـرض الله بـذلها لعيالـه
لا تصـوموا ولا تقيمـوا صـلاة إن ضـننتم بهـا علـى أمثالـه
يعلـم الله مـا غنمـتم جـزاء أيهـا الممعنـون فـي إذلالـه
أحسـنوا البـر إن أردتـم ثوابًـا وتواصَـوْا بعتقـه وانتشالـه

فالهاء –كما يلاحظ– قد تكررت (١٧) سبع عشر مرة في خمسة أبيات، وهي صوت مهموس يناسب المعنى المركزي للأبيات، وهو "الدعوة إلى رحمة المشردين ومجابهة التشريد والعوز". ويهدف تردد الهاء وتكرارها إلى استنفار مشاعر الناس تجاه مشردي المجتمع المتمثلين في هذا الشريد، وذلك لكسب ميل المراقبين وسواهم إليه وتعاطفهم معه، والشاعر –هنا– يملأه شعور الثقة من تصديقهم له، لأنه غلب على أدائه اللغوي أو على صوته الشعري العام "الأصوات الهامسة" التي تدل على "شدة الاكتراث" به، ويعينه في إقرار التصديق أن هذه الأصوات تأتي إليهم عبر مجرى "حلقه" وهو يناشدهم، وعبر مجرى حلوقهم حين يعمدون إلى قراءة هذه الأبيات والنطق بها همسًا أو جهرًا، انفرادًا أو جماعة، فيتم التأثر بما تدل عليه وتوحي به من معاني الرحمة والرفق والتعاطف[1].

ويتأكد المعنى المركزي بأصوات أخرى تتضمنها هذه الأبيات وهي "أصوات الصفير"، التي تكررت وتنوعت وهي الزاي "ز" في

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

الزكاة وجزاء، والصاد (ص) في تصوموا، وصلاة، وتواصوا؛ من حيث أنها توحي بـ"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" في "فرض" بالبيت الأول و"ضننتم" في البيت الثاني وتكرير صوت الطاء في "الطرف" و"الخطى" بالبيت الثاني.

ونقف على مثيل لتكرار "صوت الهاء" في قصيدة للشاعر المصري على الجارم "ضحك القدر" في وقت كان الضباب فيه كثيفًا يغطي كل شيء، فلم يعد أحد قادرًا 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 في الضّباب بلندن يمشـــي فـــلا يشـــكو ولا يتـــاوهُ
٢–فأتـــاه يســـأله الهدايـــةَ مُبصِـــرٌ حيران يخبط في الظلام ويعمهُ
٣–فاقتـــاده الأعمـــى فســـار وراءه أنـــى توجّـــه خطـــوُة يتوجّـــهُ
٤–وهنا بدا القدر المعربدُ ضاحكًا ومضى الضبابُ ولا يزال يقهقهُ

إن هذه الأبيات –كما نلاحظ– تعكس مفارقة حياتّية تدل على "هوان" الإنسان وضآلته حين يحدث شيء من الاختلال الطبيعي المؤقت، كضباب كثيف أو عاصفة رعدّية، أو زلزال مدمّر، فأراد

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

الشاعر في 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 في نطاق العلم الإلهي الذي 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 في نفسه، ومؤثرًا في عقله، فقد تكرر هذا الصوت (١٣) ثلاث عشرة مرة.

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

وثمة قصائد وأشعار عموديّة غير ما سبق يوظف فيها الشعراء أنواعًا من الصوت المهموس "المرقق أو المفخم" أو هما معًا. على نحو ما نجد في قصيدة "أيها النيل" لشوقي التى تكرر فيها صوت القاف والفاء، بشكل لافت، وخاصة في موضع تناوله زفاف الجميلات الحسان إلى النيل فيما عرف باسم "عروس النيل"، حيث

يجيء الصوت المهموس متوافقًا مع شعوره تجاه طقوس هذا النهر، ليدل به على "إحساسه بالإشفاق" يقول[1]:

١-ونجيبة بين الطفولة والصبا عذراء تسر بها القلوب وتَعْلَقُ
٢-كان الزفاف إليك غاية حظها كالشيخ إن بلغ النهاية موبق
٣-لاقيت أعراسًا ولاقت مأتما كالشيخ ينعم بالفتاة وتُزهق
٤-في كل عام درة تلقى بلا ثمن إليك وحرة لا تصدق
٥-حول تساق فيه كل نجيبة سبقت إليك متى يحول فتلحق
٦-والمجد عند الغانيات رغيبة يُبغى كما يُبغى الجمال ويُعشقُ

ويكرر صالح جودت في قصيدته "الهيكل المستباح"[2] صوت القاف تكرارًا لافتًا أيضًا يتلاءم مع انفعاله بموقف إنساني يحتاج همسة تنبيه في آذان من يمتهن جسد امرأة بغى تنتظر من يأخذ ويدفع الثمن، ليرسي إحساسًا بالقهر والإشفاق" يقول[3]:

١-وانقضى الليل فناديتُ أما آن يا مرمى البلايا أن تُفيقْ؟
٢-فتحت فاها وقالت مرحبًا بأخي اللذات أهلًا بالعشيق
٣-قلت لا أبغي متاعًا ليس لي جنبيه ما أنا إلا صديق
٤-خبريني يا ابنتي أنت التى لقيت في خدرها ألفَىْ عشيقْ
٥-هل وجدت اللين منهم ساعة هل وجدت الطاهر القلب الرفيقْ؟

---

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

ويتناسب تكرار "التاء" وهي صوت مهموس، مع المعنى المركزي للنشيد الأول من قصيدة "قصة مها"[١] للشاعر المصري أحمد زكي أبو شادي، حيث جاء تكرارها متوافقًا مع "إحساس الحزن المأساوي" الذي تملك الصوت الشعري وذلك بقوله:

١-هات الحديث عن الضحية هاتِ وخذ الشكاة إلى الزمان الآتي
٢-روحي فداء الحب أسمعني أعد واسمع حنين الحب في أبياتي
٣-كانت فتاة في جمال فاتن وكذا الجمال أعزُّهُ بفتاة
٤-دعيت مها من سحر عينيها وما نصفت بجمع محاسن لمهاةِ

فلكي يؤدي الصوت الشعري وظيفته التأثيرية بتوصيل "الحزن المأساوي" إلينا، عمد الشاعر إلى استخدام صوت "التاء" المهموس على نحو من التغليب حتى يكون هذا الحديث حديثًا هامسًا يستهدف أسماعنا فتحسّ به قلوبنا بالضرورة خاصة أن عدد هذا الصوت المكرر قد بلغ (١٢) اثنتي عشرة مرة.

وقد ساعد الشكل الجديد للشعر العربي الذي يطلق عليه وصف "الشعر الحر"[٢] -الشعراء على تكرار "الصوت" المعين في حريّة ومرونة وانطلاق، واستعانة بما يقاربه أو يتحد معه من أصوات أخرى، ففي قصيدة الشاعر المصري "صلاح عبد الصبور" (ثلاث صور من غزّة)[٣] -يقول في الصورة الأولى[٤] مثلًا:

---

(١) د. أحمد زكى أبو شادى: قصة مها -القاهرة ١٩٢٩ ص٢١-٢٢ والقصيدة صياغة شعرية من خمسة أناشيد لقصة "مها" التي 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.
(٢) قضايا الشعر المعاصر، ص٣٥.
(٣) صلاح عبد الصبور. ديوان أقول لكم ط١٩٨٢ -دار الشروق - مصر، ص٤٩.
(٤) السابق: ص٤٩.

١-لم يكن في عينيه وصوته ألم
٢-لأنـــــه أحسّـــــــه سَـــــنَهْ
٣-ولاَكَـــه... استنشقـــــه سَـــنَهْ
٤-وشالـــــه مـــن قلبـــه سَـــنَهْ
٥-وطالـــــت الســـنون أزمنّـــةْ
٦-فأصبحت آلامه في صدره حقدًا
٧-بـــل أمـــلًا ينتظـــر الغـــدا"

فقد تكررت الهاء "هـ" ثلاث عشرة مرة في صورة واحدة من القصيدة، بغرض التأكيد على معنى مركزي وهو "شدة حزنه ومرارة إحساسه بفقد الهوية والمواطنة". إن الشاعر بوصفه مراقبًا مكترثًا 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 همسًا متأنيًا يضمن وصول انفعاله إلى الأسماع والقلوب بواسطة صوت مهموس -بدلًا من صخب أو ضجيج صوتي خطابي قد يقلل من درجة الانفعال أو يحجبه؛ ولذلك وظف صوت "الهاء" توظيفًا تكراريًا لتحقيق ما أراده ونشده، وصولًا 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" مكررًا في (أحسه – السطر الأول)، و(سنه –السطر الثاني والثالث والرابع)، و(استنشقه –السطر الثالث)، و(السنون –السطر الخامس) بعدد خمس أصوات من نوع واحد –كما نرى الشين "ش" في استنشقه، و"شاله"، والصاد "ص" في (صوته – السطر الأول)، و(صدره –السطر السادس). والحاء (ح) في (أحسه –السطر الثاني)، و(حقدًا –السطر السادس).

إن هذه الأصوات جميعًا عملت في نطاق "إرادة الهمس المؤثر" وكشفت عنها، لتنبيه إلى حال الفلسطينى الذي فقد "المواطنة". ولكن الشاعر عمد في هذه الصورة إلى المزيد من إثارة انتباهنا إلى معاناته وذلك بتوظيف أصوات "الصفير" المنبهة، وهي (س – ز – ص)، في (سنة – أزمنة – صدره، وأصوات "التفخيم" المحرضة (ط – ق – ظ) في (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 صوتًا، وبأصوات مهموسة أخرى أقل عددًا، وبأصوات مفخمة كذلك. وهي جميعًا مرتبطة بالحالة العامة أو المعنى المركزي وهو "التشاؤم" الذي يعنى الشاعر بالكشف عنه. يقول مستهلًا هذا المقطع "بضمير المتكلم" يتحدث به عن نفسه:

(١) فاروق جويدة. صحيفة الأهرام المصرية ع١٩٩٤/١٠/٢٣، ص١٦.

١-العمــرُ فــي عينــي ســردابٌ طويــلْ
٢-نفـــق مخيـــف ذلـــك الســـرداب
٣-يصـعد.. ثـم يهـبط. ثـم فـي سـأم يميـلْ
٤-يبدو قريبًا
٥-حـــين يغرينـــا بريـــق الحُلـــم
٦-تجـــذبنا بحـــار المســـتحيل
٧-يبدو بعيدًا
٨-حـــين يخـــدعنا ســـراب الحُلـــم
٩-يسكننا الأسى..
١٠-ونعود بالجسد الكليلْ..
١١-فالنـاس تمشـي فـوق أقـدام تهـاوتْ
١٢-والـــدروب تنـــوء بـــالخطو الثقيـــلْ
١٣-كانـت رؤوس النـاس تيجانًـا محطمـة
١٤-وأجســـادًا تصـــارع بعضَهـــا
١٥-وحنـــاجرًا بـــالقهر أدمنـــت العويـــل
١٦-كانـت عيـون النـاس أنهـارًا مشـققة
١٧-وأغصـــانًا يصـــيحُ نزيفهـــا
١٨-وجـــداولًا بـــالحزن أرضـــعت النخيـــل
١٩-كانـت وجـوه النـاس أشـرعة مكسـرة
٢٠-تواسي بعضها

٢١-وشـواطئها تبكـي علـى أطـلال نيـلْ"[١]

فالشاعر في هذا المقطع كرر صوت "السين" المهموس (١٦) ست عشرة مرة، قاصدًا بهذا التكرار أن يكون دلالة تعاقبية على مدلول أو معنى يستبدّ به ويتملك قدراته النفسية، وهو "التشاؤم" من غدٍ ضبابي ومستقبل غير مأمون" وهي معنى اقتضى من الشاعر "الهمس" و"التلطف" يمكنه أن يبلغ سمع القاريء وقلبه، ولذلك كثرت وتكررت الأصوات التي يمكن أن تحقق هذا الهدف "العضوي النفسي" وهى أصوات "السين"، التى يدل تكرار ورودها وكثرته على رغبة الشاعر فى إطالة "زمن استغراق القاريء النطق بهذا الصوت ليشعر جيداً بشدة قلق الشاعر من الخطر القادم لا محالة، الذي يتعين في صور تحذيرية وفيرة يبرز في كل صورة منها هذا الصوت، الذي سيشعر به دون ريب القاريء وهو ينطق به، إذ هو "صوت صفيري" يؤثر في مراكز التنبيه السمعية، فتحتشد بسبب ذلك قوى المتلقي النفسية، حيث يظهر له حينئذ مدى "الأهمية" أو "الخطورة" التي تحتوي عليها تلك الصور التحذيرية المتكررة التى يعلوها هذا الصوت الهامس: وهي "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، تواسي

([١])السابق: ص١٦.

بعضها، إن جميع هذه الصور –كما نرى– تتعاقب لتؤيد المعنى المركزي 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 في (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). والثاني هو صوت التاء "ت" الذي تكرر (١٤) أربع عشرة مرة في كلمات "تجذبنا – المستحيل – تمشي – تهاوت – تنزء – كانت – تيجانا – تصارع – أدمنت – كانت – أرضعت – كانت – تواسي – 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 النفسي لتجاوزه.

وقد برز صوت الكاف "ك" المهموس الشديد[١] مكررًا فى عدد من القصائد بروزًا ملحوظًا دلّ على معنى حرص أصحابها على الإفضاء به أو توصيله إلينا: مثل قصيدة "صلوات في هيكل الحب" للشاعر "أبي القاسم الشابي" وقصيدة "أهواه": للشاعر العراقي "بدر

(١) الأصوات اللغوية: ص٦٦.

شاكر السياب"، وقصيدة "أنت دير الهوى وشعري صلاة" للشاعر المصري: محمود حسن إسماعيل.

ففي قصيدة "صلوات في هيكل الحب"[1] يكرر أبو القاسم الشابى الكاف في بعض مواضعها ليدل بها على مدى استحواذ الحبيبة على مشاعره، فيقول[2]:

١-عذبة أنت كالطفولة كالأحـ ـلام كاللحن كالصباح الجديد
٢-كالسماء الضحوك كالليلة القمـ ـراء كالورد، كابتسام الوليد

ثم يقول بعد اثنى عشر بيتًا:

٣-كلما أبصرتك عيناي تمشـ يـن بخطو موقّع كالنشيد
٤-خفق القلب للحياة ورفَّ الزّ هرُ في حقل عمري المجرود
٥-وانتشت روحي الكئيبة بالحب وغنت كالبلبل الغرّيد

ثم يقول بعد عشرة أبيات:

٦-خطوات سكرانة بالأناشيد وصوت كَرَجْع ناي بعيد

فقد تكررت "الكاف" في الأبيت (١٥) خمس عشرة مرة. منها ثماني كافات في البيتين (١، ٢) وأربع في الأبيات (٣، ٤، ٥)، واثنتان في البيت (٦). وإلى جانب ما يوحي به تكرارها من "سموّ عاطفى وحبّ مثالي" يبوح بهما الشاعر لمحبوبة مستحضرة – فإن الشاعر قصد أن يضيف أمرًا آخر.

---

(١) أبو القاسم الشابى. ديوان: أغانى الحياة. دار المعارف للطباعة والنشر تونس ١٩٨٧، ص١٤١.
(٢) السابق: صفحات ١٤١، ١٤٢، ١٤٣.

ففى البيتين (١، ٢) كرر الكاف رغم إمكانية استبدالها بحرف عطف وهو "الواو"، فيقول مثلًا (عذبة أنت كالطفولة، والأحلام...)، ولكنه آثر الكاف لغرضين متصلين أحدهما فني، والآخر نفسي، 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 فيضًا من الصور وعالمًا من النقاء والتسامي"[١] فالكاف المكررة على هذا تمتلك طاقة فعالة؛ لأنها أمدّت الأداء الشعري بحرية الحركة التصويرية؛ ولأنها "تجدد التشبيه وتقوية"[٢]، وأما الغرض النفسي وهو مرتبط بالغرض الفني وناشيء عنه، فهو أن تكرارها على هذا النحو المتواصل يمنحها القدرة على إثارة المتلقي والاستئثار بطاقة التلقي عنده، وتحتفظ بإمكانية التصوير أو التشبيه فى أنها تجعل يقظة المتلقي كاملة فيرتبط بتوالي الصور ارتباطًا تامًا.

ويبدو تكرارها في الأبيات (٣-٦) بوحًا اعترافيًا ذاتيًا مسوغًا. إذ هو يكشف عن تعليل نظرته المتسامية إلى هذه المحبوبة ورؤيته المجنحة المقدسة لها؛ ذلك أن "الكافات" الثماني التي قامت بعقد التشبيه المتنوّع -قد أثمرت هذا "البوح" المتعيّن في "خفق القلب" للحياة حبًا لها وإقبالًا عليها، وفي "ازدهار حياته"، وفي "انتشاء روحه الكئيبة بالحب" وفي تغنيها كتغريد بلبل سعيد.

---

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

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

١-ولك الصوتُ ناغمٌ عادهُ الشَو قُ فأضحى حنينه يترسّلْ
٢-ولكِ البسمةُ الوديعةُ طهر وصفاء، وصَبْوَةُ وتَغَزُلْ
٣-ولكِ الهدأة التي تَغْمر الحسّ فيرُوى من السكون وَيَثْمَلْ
٤-ولكِ العفةُ التي عادَ منها مَرْيَمٌي الستور فوقَك مُسْبَلْ
٥-ولكِ الحب، ساعدي في وغى الأيام والقلبُ وَهْنانٌ أَعْزَلْ
٦-فتعالى نغيب عن ضجة الدِّنيا، ونمضي عن الوجود ونَرْحَلْ

فقد كرر الشاعر الكاف خمس مرات، في خمسة أبيات في "إطار الخطاب" الموجّه إلى محبوبته (كما صنع الشابي)، ليدل التكرار حينئذ على "خضوع" تام لهذه المحبوبة المقدّسة؛ وليثبت استسلامه الكامل لها؛ ولم لا؟، فهو يمتلك قوى مؤثرة تستعبده؛ وهي "الصوت الناغم" و"الهدأة" التي تغمر الحسّ، و"العفة" التي تذكر

(١) ديوان: هكذا أغنى - دار المعارف بمصر، ط١٩٨١، ص٧٢-٨٠.
(٢) فاروق شوشة: العربى ٢٤٣٤ يناير١٩٩٥، ص٢٠٦.
(٣)السابق: ص٢٠٦.

بطهارة مريم أم المسيح عيسى عليه السلام، وأخيرًا "الحب" الذي يعينه في الشدة والضعف.

إن تكرار الكاف على هذا النحو الدال –لم يكن إلا وسيلة لإيراد القوى المالكة المتحكمة، فهي تسويغ لمدى سيطرة هذه المحبوبة وتغلغل شخصيتها المعبرة في نفسه؛ ولذلك جاء البيت السادس (أو الـ٥١) –نتيجة طبيعية لسطوة هذه القوى؛ حيث ناداها بأن تتوحد به وتتلاشى فيه؛ ليمكنها الرحيل عن ضّجة الدنيا. إن هذا القرار الذي اتخذه الشاعر ما هو إلاّ رغبة في "الانفصال" عن العالم، وهي رغبة لا ندم عليها ولا تراجع عنها مادام "الانفصال" قد جاء نتيجة لقوى مؤثرة استجابت لها نفس الشاعر عن رضا واقتناع.

وفي قصيدة (أهواء)[١] للشاعر بدر شاكر السياب، يعمد في المقطع الحادي عشر[٢]، إلى هذا النوع من تكرار الكاف ليشير به إلى حالة الشعور بالإخفاق العاطفى، يقول:

١–وهيهات إن الهوى لن يموت ولكـــن بعـــض الهـــوى يأفِـــلُ
٢–كمـا تأفـل الأنجـم السـاهرات كمـــا يغـــرب النـــاظر المُسْـــبَلُ
٣–كمـا تسـتجمّ البحـار الفسـاحُ مليًّـــا، كمـــا يرقـــد الجَـــدْولُ
٤–كنوم اللظى، كانطواء الجناح كمـــا يصـــمت النـــاي والشـــمْألُ

فقد تكررت الكاف (سبع مرات). وذلك لداعٍ فني نفسى أيضًا: فهو يعني في هذا المقطع بالتعبير عن "أثر ذهاب الحب وموت

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

الهوى"، وهو معنى مستمد من تجربة الشاعر الإنسانية، عمد إلى إرسائه بصور متعاقبة، أو تشبيهات متلاحقة لم يتم عقدها إلا بالكاف، التي قامت بمهمة إتمام كل صورة، وهي مهمة فنية لا يمكن الاستغناء عنها أو استبعادها؛ بدليل أننا لو قمنا بحذف التكرار "لفقدت الصور الفرعية كثيرًا من جمالها"[1]، واختلّ الأداء الفني للأبيات.

وإذا كانت غلبة تكرار الصوت المهموس في النماذج السابقة قد دلت على وَهَن الشعراء وخضوعهم، حيث أفاد نص على محمود طه "البوح الاعترافي"، وجاء نص عزيز فهمي دليلًا على "الدعوة" المستجدية لرحمة المشردين"، وأفاد نص الجارم "وهن الإنسان وضعف قدراته عند المفاجأة"، وأشار نص شوقي إلى "ضآلة الإنسان أمام قوة النهر"، وأوحى نص صالح جودت بـ"الإحساس بالقهر"، ونص أحمد زكي أبو شادي بـ"الحزن الاستسلامي"، ونص صلاح عبد الصبور بـ"فقد الهوية"، ونص فاروق جويدة بـ"التشاؤم من المستقبل"، وأشار نص كل من أبي القاسم الشابي، ومحمود حسن إسماعيل إلى "تحكم المحبوب بالمحب واستحواذه عليه"، وباحت أبيات السياب "بالإخفاق العاطفي".

إذا كانت هذه الغلبة قد أفادت "ضعف الحسّ الإنساني وضآلته –فإن ذلك لا يعني أن "الضعف" خصيصة جوهرية لكل صوت تكراري

([1]) قضايا الشعر المعاصر: ص٢٧٤.

مهموس، أو لكل نص يغلب عليه تكرار الصوت المهموس؛ وذلك لأن "الهمس في الشعر ليس معناه الضعف"[١] فقد يكون الهمس صادرًا عن قوة مؤثرة "فالشاعر القوي هو الذي يهمس فتحسّ صوته خارجًا من أعماق نفسه في نغمات حارة"[٢]. كما أن غلبة تكرار المهموس لا تعني "الارتجال وعدم إحكام الصياغة" كما قد يزعم البعض –لأن المهموس "إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد"[٣]. كما أن هذه الغلبة للمهموس ليس الغرض منها قصر النص الشعري على المشاعر الشخصية؛ "فالأدب الإنساني يحدثك عن أي شيء يهمس به، فيثير فؤادك، ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت إليك بسبب"[٤].

وأما النوع الثاني فهو: تكرار "الصوت المجهور"[٥] Consonant" الذي يعني أن أوتار الناطق الصوتية تتذبذب عندما ينطق به[٦]، حيث "ينحبس معه الهواء انحباسًا محكمًا، فلا يسمح له بالمرور لحظة من الزمن، يتبعها ذلك الصوت الانفجاري، أو يضيق مجراه فيحدث في النفس نوعًا من الصفير أو الحفيف"[٧] –هذا النوع من التكرار الصوتي نجده مائلًا في عدد من القصائد العربية القديمة

---

(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.
(٧) الأصوات اللغوية: ص٢٧.

والحديثة، على نحو من "التغليب" الذي يمثل سمة جوهرية في الكلام الإنساني بشكل عام، فغلبة الأصوات المجهورة في الشعر العربي، بل في اللغة العربية وغيرها من اللغات الأخرى- يشكل "أربعة أخماس الكلام"، في حين أن الأصوات المهموسة لا تكاد تزيد على الخمس[١]، وهذا يعنى أن عدد الأصوات المجهورة في الشعر العربي أكثر من عدد الأصوات المهموسة التى تتخلله.

وعلى أساس هذا التغليب، جاء "تكرار الصوت المجهور" بكثرة تفوق "تكرار الصوت المهموس" في النصوص الشعرية القديمة والحديثة؛ فتكرار صوت الجيم "ج" المجهور الانفجاري في الشعر القديم نراه مثلًا في بيت من قصيدة للأعشى يصف فيه ناقته بسرعة العَدْو وخفة الحركة في حفيف ملحوظ[٢].

إذا مـــا رُعتَهـــا بـــالزَّجْر أجَّـــت أجـــيج مُصَـــلم يزفـــى لغامًـــا

حيث دل تكرار الجيم على الشدَّة (لأنه صوت انفجاري) في وصف هذه الناقة، بسرعة العّدْو أو الجري، الذي يحدث صوتًا شديد الوقْع على السّمع، كما نجد مثيلاً لهذا التكرار في بيت من قصيدة لبيد بن ربيعة يبين فيه أثر السيول في إزالة التراب والحصى عن الطلول[٣]:

---

(١) السابق: ص٢٢.

(٢) 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.

(٣) 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.

وجـلا السُيولُ عـن الطلـول كأنهـا زُبُـــرٌ تجــدٌ مُتونَهــا أَقْلاَمُهَــا

فلبيد يشبه حركة السيل المؤثرة التي أزاحت التراب والغبار عن هذه الأطلال، فكشفت عن لوني 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 في كلا الحالين يمثل نوعًا من "الشدة" يلائمها صوت الجيم "ج" المجهور الانفجاري الذي جاء مكررًا كما نلاحظ، ليثبت هذا 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 الانفجاري 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 تمامًا من الطلول، كما أن أثر الكتابة مازال باقيًا على الكتاب الممحوّ.

وثمة نماذج شعرية حديثة تشتمل على هذا الصوت المكرر، وغيره من الأصوات المجهورة المكررة، ويلاحظ أنها تتسم بسمات ثلاث هي: "ارتفاع النبرة، وانخفاضها، وكسر الرتابة"... أما السمة الأولى وهي: "ارتفاع النبرة" فنجده في تكرار صوت الراء في بعض

(1) الأصوات اللغوية: ص٢٤-٢٥.

القصائد المعاصرة، مثل قصيدة (سارية الفجر)[1] للشاعر على محمود طه، إذ يقول في موضع منها:

١-عَبَرتْ بي في صباح باكر فتنةَ العين وشغلَ الخاطر
٢-شعرها الأشقر فيه وردة لونها من شهوات الشاعر
٣-وبعينيها رؤى حائرة بين أسراب مساء غادر
٤-صورت من حاضر العيش ومن أمسها قصة حب عاثر
٥-مَنْ تُراها وإلى أين ومن أي خدر طلعت أو سامر
٦-تقطع الإفريز من ناحيتي كأسير هارب من آسرِ
٧-أنت يا سارية الفجر اسمعي دعوة الروح البريء الطاهر

فقد تكرر صوت الراء (١٩) تسع عشرة مرة، بالإضافة إلى حرف الروي في القافية، فيكون مجموع الراءات (٢٦) ست وعشرين مرة؛ فإذا عرفنا أن الشاعر كما يتبين في المشهد الأول من هذه القصيدة يعرف هذه المرأة، حيث سبق له أن تحدث إليها وشغف بها، وأنه الآن يراها على الحال التي يقدِّمها لنا -فإن نفسه قد أصيبت "بهمٍّ وضيق" جاء الإفصاح عنهما بصوت مجهور مكرر وهو "الراء" الذي بدا غالبًا في هذا النص أكثر من أي صوت آخر[2]؛ وذلك لما يتميز به من شدة الوقع على السمع، ولما يدل عليه من إحساس الشاعر بالتوتّر النفسي الحاد"، الذي أثارته -بالطبع- هذه المرأة

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

البائسة –فتكرار "الراء" على هذه الصفة المثيرة داخل أو ضمن الوحدات اللغوية، وفي حدود سياقاتها– يؤيّد إحساس الشاعر بالتوتّر، ويقوّي ميلنا إلى تقبل ما يطرحه علينا، ويدعم انفعالنا به.

ونرى مثل هذا التكرار لصوت الراء في قصيدة محمود سامي البارودي التي يصور فيها موقفًا شديد الوقع على نفسه، شارك خلاله طائرًا –أيقظه من نومه– الحيرة والخوف والاضطراب[١] –يقول في هذا واصفًا عينه التي أبصرت هذا الطائر[٢].

ثم أشرأبت وألفت طائرًا حذرًا على قضيب يدير السمع والبصرا

فقد تكررت "الراء" ناقلة عنف الإحساس الذي توافق مع هذا الصوت الانفجاري.

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

١–لاح منها حاجب للناظرين فنسوا بالليل وضَاح الجبين

---

(١) البارودى: ديوان محمود سامي البارودي – تحقيق: محمود الإمام المنصوري 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–نظـر إبراهـام فيهـا نظـرة فَـأرى الشـكَّ ومـا ضـل اليقـين
٣–قـال: ذا ربّـي، فلمـا أفلـت قـــال لا أحـــب الآفلـــين
٤–ودعـا القـوم إلـى خالقهـا وأتـى القـوم سـلطان مبـين
٥–ربّ إن النـاس ضـلوا وغـووا ورأوا فـي الشـمس رأي الخاسـرين
٦–خشـعت أبصـارهم لمـا بـدت وإلـى الأذقـان خـرُّوا سـاجدين
٧–نظـروا آياتهـا مبصـرة فعصـوا فيهـا كـلام المرسـلين
٨–نظـروا بـدر الـدُجى مرآتهـا تتجلـى فيـه حينًـا بعـد حـين

فقد تكررت "النون" في حشو هذه الأبيات عشر مرات، وفي بداية البيت الثاني والبيت السابع والبيت الثامن ثلاث مرات، فضلًا عن نون القافية ثمان مرات، فيكون المجموع (٢١) إحدى وعشرين مرة ليكون عدد المجهور من الصوتين (٣٢) اثنين وثلاثين صوتًا، وهي نسبة نوعيّة تدل على (جلال المعنى) الذي تناوله الشاعر، وعلى "حالة الشجن والحزن" التي سرت في هذا المعنى، بسبب الجدل الذي أثاره قوم إبراهيم حول قدرة الله تعالى.

يريد الشاعر من تكرار هذين الصوتين داخل السياق –إثارة "تعجّبنا" من هذا الجدل الذي انتهجه القوم حول القدرة الإلهية؛ فليس من حقهم ذلك أصلًا، لأن قدرة الله تعالى ظاهرة لا تحتاج إلى دليل، أو جدل، أو برهان، لاسيما أن هذين الصوتين (النون – الميم) يمتلكان قوة "غنّة" Nasal Sounds[١] تتلاءم مع جلال المعنى وشجنه.

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

وتتعين السمة الثانية وهي: "انخفاض النبرة" في تكرار صوتي النون والميم في (القصيدة النونية)[1] لحامد طاهر التي تتألف من ثلاثة وثمانين سطرًا شعريًا، اندرجت في سبعة مقاطع؛ ففي المقطع الخامس مثلًا[2] –تتكرر النون "ن" في حشو السطور (٩) تسع مرات؛ فضلًا عن تكرارها تسع مرات في نهايات السطور (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ١١، ١٢، ١٤)، بينما تتكرر الميم "م" (١٤) أربع عشرة مرة في حشو السطور، يقول في هذا المقطع:

١–متداخلون.

٢–في كل دائرة تراهم يبرزونَ.

٣–فيمنحونَ ويمنعون.

٤–وإذا قربت وجدتهم يتباعدون.

٥–وإن ابتعدت... فإنهم لا يبعدون.

٦–أبدًا وراءك.

٧–من أمامك... يهدرون، ويصرخون.

٨–وتريد أن تشكو...

٩–تفضفض.

١٠–تستجير.

---

(١) حامد طاهر: ديوان عاشق القاهرة، طبعة ١٩٩٠، ص٧٩-٨٥.
(٢) السابق: ص٨٢.

١١–ومَنْ تكون.

١٢–هم دائمًا متوقعون.

١٣–يئدون في الصدر الكلامَ.

١٤–يجمدون الدمع في بُؤَر العيونْ.

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

وأما السمة الثالثة فهي: "كسر رتابة تكرار النون". التي تنشأ عن تكرار صوت أو حرف بعينه مثل "النون" كجزء من المقطع "ون" وبوصفه حرف روي للمقاطع في نهايات السطور. وقد عمد بعض الشعراء إلى ذلك الكسر بإجراءات ثلاثة؛ الأول هو "فتح حركة النون وإلغاؤه أحيانًا" كما صنع حامد طاهر عندما فتح نهاية المقطع الثانى (يبرزونَ)، التي أخذها كل من المقطع الواقع في بداية السطر الثالث (فيمنحونَ)، والمقطع الواقع في أول السطر الثالث عشر (يئدون)، والمقطع الواقع في مطلع السطر الرابع عشر (يجمدونَ) مخالفًا 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)، مُريدًا بذلك الإلغاء –كسْر تحكّم المقطع الواحد، وتنويع المقاطع بغية تسهيل وقعها على سمع المتلقي، ومن ثم اجتذابه والاستحواذ عليه.

ولعل هذا الإجراء الفني الذي حققه حامد طاهر كان بمثابة تجنب "ارتفاع النبرة" الذي وقع فيه بعض الشعراء قبله، نتيجة تكرارهم المقطع "ون" أو "ين" على النحو الذي حدث للشاعر نزار قباني، فلم يستطع التخلص من سطوة المقطع "ين" الذي كرره دون مبرر في مقطع من قصيدته (طوق الياسمين)[١]، التي بدأها بقوله[٢]:

شكرًا
لطوق الياسمينْ
وضحكت لي، وظننت أنك تعرفينْ
يأتـــى بـــه رجـــل إليـــك
ظننـــت أنـــك تدركيـــنْ

ثم يقول في المقطع الثاني منها[٣]:

بحانـة صـغرى رأيتـك ترقصـينْ
تتكسَّـرينَ علـى زنُـود المعجبـين
وتدمدمينْ

---

(١) نزار قبانى: ديوان قصائد. بيروت، ط(٨) ١٩٦٩، ص١٠٩-١١٣.
(٢) السابق: ص١٠٩.
(٣) السابق: ص١١٢.

فـــــي أذْن فارســـــك الأميـــــنْ
لحنًـــــا فرنســـــي الرنيـــــنْ
لحنًـــــا كأيـــــامي حزيـــــنْ

فقد نشأ عن تكرار هذا المقطع الموحّد "ين" ارتفاع النبرة الصوتية وعلوّها؛ لأن هذا المقطع "ثقيل بطبعه، وتكراره يزيده ثقلًا، خاصة أنه لم يكن له مبّرر نفسي"[1].

ويبدو الإجراء الثاني في أن رواد حركة الشعر "الحر" أمثال نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبدالمعطي حجازي، قد التفتوا إلى ضرورة كسر رتابة المقطع الواحد المتكرر وسطوته لداعٍ جمالي يؤثر في المتلقي وهو "التنويع في حركات الأصوات أو الحروف المجهورة المتكررة والمختلفة"، فنازك الملائكة في قصيدتها (الكوليرا)[2] خففت من ثقل تكرار المقطع "ين" بانتهاج تنويع حركة "النون" المجهورة، واستغلال حروف مجهورة أخرى. تقول[3]:

١-طلع الفجر.

٢-اصغ إلى وقع خطى الماشينْ

٣-في صمت الفجر، أَصخْ، انظرْ ركب الباكين

---

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

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

(3) السابق: ص١٣٧.

٤–عشرةُ أمواتٍ، عشرونًا

٥–لا تُحص، أَصخْ للباكينا.

٦–اسمع صوت الطفل المسكينْ.

٧–موتي، موتي، ضاع العددُ

٨–موتي، موتي، لم يبقَ غدُ.

٩–في 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 في المقطع "ين" ثلاث مرات في نهاية كل من السطر الثاني، والسطر الثالث، والسطر التاسع، وتكررت النون المفتوحة في المقطع "نا" مرتين في السطرين الرابع والخامس، على حين تكررت الدال "وهي صوت مجهور أيضًا" مرتين في السطرين: السابع والثامن، بينما انفردت نهاية السطر التاسع (محزون) بنون ساكنة من المقطع "ون".

إن هذا التنوع في حركة النون المتكررة كما ترى يخفف من الثقل الذي قد ينشأ عن تكرار حركة واحدة، ويمدّ النص الشعري

–ضرورة– "بإيقاع صوتى" يسهم في إثارة استجابتنا للمعنى، ويعمل على "ثقل التأثير العاطفي Emotional Impreession الذى يود الشاعر خلقه"[١]. كما يقول بورتون Burton:

فإذا أضيف إلى تغيير حركة صوت النون– صوت مجهور آخر مثل "الدال" في المقطعين (عدد، وغد)؛ فإن الإيقاع الصوتي يكون أكثر تأثيرًا في نفوسنا وأشد إثارة لانفعالنا، ومما يعزز هذا وذاك –أن الشاعرة وظفت "صوتًا" مهموسًا هو "التاء" في آخر مقاطع السطور (١٠–١٣)، يلائم معنى "خمود الحركة" الذي يوحي به كل من "الصمت" و"الموت"، ويحقق في الوقت نفسه –التنوع المخفف لشدة وقع النون المتكررة، على نحو ما تحقق في قصيدة (هل كان حباً) للشاعر العراقي بدر شاكر السياب[٢]، وقصيدة (السلام)[٣] لصلاح عبد الصبور، الذي يقول في المقطع الثاني 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

---

(١) إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى: ص٣٣.
(٢) بدر شاكر السياب. ديوانه: (أزهار وأساطير)، ص١٠١.
(٣) صلاح عبد الصبور. ديوان الناس فى بلادى ط(٦) ١٩٨١ – دار الشروق ص٢٧-٢٨.

٦–ومشت إلى النفس الملالة، والنعاس إلى العيون

٧–وامتدت الأقدام تلتمس الطريق إلى البيوت

٨–وهناك في ظل الجدار يظل إنسان يموت

٩–ويظل يسعل، والحياة تجف في 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 في حشو السطور، ولم توظف إلا نون واحدة في آخر سطر واحد هو السادس، وذلك في المقطع "ونْ". ويكون الشاعر بذلك قد تفادى أو تجنب "علو النبرة" الناتجة عن اطراد المقطع أي الصوت المجهور وتواليه، أو "صخب الإيقاع"، الذي "يجافي طبيعة الشعر الجديد"[١] أو الحر، وقد أعانه في هذا "التجنب" –تنوع الصوت المجهور المكرر في أواخر السطور، وهو "الهمزة (أشقياء) – السطر الأول، و(بالأنداء) –السطر الخامس، و"الميم" في (الكلام) و(السلام) في السطرين (الرابع، والحادي عشر).

والمؤكد أن تخلّص الشاعر في هذا المقطع –وفي قصائد أخرى له– من رتابة "الصوت المجهور" المكّرر –حتى لا يملّها القاريء ولا يسأم منها– جعل سطور المقطع حافلة "بحركة موسيقية

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

متموجة"[1] تؤكد المعنى المراد وهو "إحساس الفئة المثقفة بالضياع والعجز عن إصلاح الواقع الرديء".

ويتاح لهذه الحركة أن تؤدي دورها التأكيدي الكاشف على نحو من الاتساع بالإجراء الثالث، وهو أن يكثّف الشاعر اهتمامه بالتلوين الصوتي، أو يعمد إلى الجمع الواعي بين جَرْسَيْن صوتين فأكثر، وهو ما قد تجلى في قصيدة (عبدالناصر)[2] للشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي، الذي قال في موضع منها[3]:

١-فَلْنَملأ الطريق، هذا هو رَكْبُه الصديق

٢-هذي يداه، وجهه، ابتسامتُهْ

٣-جبينهُ الذي يموج بالغصونْ

٤-هذا الذي سعى إليه ألف سيف وانْكسَرْ

٥-هذا الذي تمسحه الأيدي وتجلوه العيونْ

٦-هذا الذي مشي على أيدي المنُونْ

٧-وعاد باسمًا كما يعود ذارع تتسم المطرْ

٨-كما يعود عاشق من السَّفَرْ

فقد جمع الشاعر في هذه السطور بين صوتين مجهورين في إطار الصيغ: الأول هو صوت الراء "ر"، الذي تكرر (٦) ست مرات، منها اثنتان في حشو السطر الأول، وحشو السطر السابع،

---

(١) السابق: ص١١٧.
(٢) أحمد عبدالمعطى حجازى: ديوان: لم يتبق إلا الاعتراف، طبعة أخبار اليوم القاهرة ١٩٨٩، ص٦١-٦٣.
(٣) السابق: ص٦٣.

متحركتان بالفتحة والأربع الباقية سواكن وهي نهايات السطور (١، ٤، ٧، ٨). وأما الصوت الثاني فهو "النون" الذي تكرر (٩) تسع مرات، منها ثلاث في حشو السطور (١، ٣، ٧) متحركة بفتح وضم، على حين جاءت الست الباقة ساكنة.

ويفيد تكرار "الراء" محاكاة "الحركة الحاسمة" التي تضيء بطولة هذا البطل وشجاعته، كما يوحي بالتصميم على ضرورة "الاحتفاء به" تقديرًا لما أدّاه من دور مؤثر في 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 "رنينًا Resonance" بارزًا أثناء الإنشاد أو القراءة –يلائم الحديث عنه بوصفه قد ضحّى بنفسه من أجل الكبرياء الوطني 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" التي يجب أن نعيها، ولا نغفل عن تذكّرها.

وإذ تبين لنا أن الشاعر قد تحاشى الرتابة التي ربما أصابت القاريء بالملل والضجر وذلك بتنويعه "الجرس الصوتي المجهور" فإنه للسبب نفسه قد أضاف جرسًا صوتيًا مخالفًا للمجهور وهو

صوت "الهاء" المهموس الذي كّرره أربع مرات في السطر الثاني (يداه+ وجهه+ ابتسامته)، حيث خفف به من "علوّ النبرة"، وقلّل من "الصّخب الصوتي" المطّرد الذي ينشأ من تتابع صوت مجهور واحد، أو صوتين مجهورين متماثلين، فكل من ارتفاع نبرة الأداء اللغوي وصخبه "يجافي طبيعة الشعر الجديد" كما سبق أن ذكرنا.

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

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 في نطاق الحدث الحركي، وهي أصوات الصاد "ص"، والضاد "ض"، والطاء "ط"، والظاء "ظ"[2]، ويؤازر ذلك تكرار بعض الأصوات الصفيرية.

وتتجلى هذه الظاهرة "الصوتية الثلاثية" في الشعر العربي القديم، إذ نجدها في بعض شعر القدماء كعنترة وزهير بن أبي سلمى

([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.

([2]) الصاد: صوت رخو مهموس (السابق ص٥٠)، - الطاء: شديد مهموس (السابق ص٥١).

وامريء القيس، والبحتري والمتنبي وأبي فراس وغيرهم. فمن نماذج الشعر العربي الجاهلى –هذا النموذج من قصيدة (زهير بن أبي سلمى) التي مطلعها[1].

أمـن أم أوْفـى دمنـة لـم تكلـم بحومانـــة الـــدّراج فالمتثلَّـــم

يتناول في موضع منها –خبرًا أو موقفًا حرجًا عن (حُصين بن ضمضم)، الذي أضمر في نفسه الثأر لأخيه رغم معاهدة الصلح التي وُقّعت عقب حرب (عبس وذبيان)– فقد قرر أن يقتل واحدًا من (عبس)، ثم من (بني غالب)، إكرامًا لأخيه وثأرًا له[2] فيقول زهير في ذلك[3]:

١–لعمري لنعم الحـي جَر عليهمُ بما لا يُواتيهم حُصَيْنُ بن ضَمْضَمْ
٢–وكان طوى كشحًا على مستكّنةٍ فـــلا هـــو أبـــداها ولـــم يتقـــدّم
٣–وقال سأقضي حاجتي، ثم أتقي عَـدُوي بـألف مـن ورائـي مُلجَـمِ
٤–فشـدّ ولـم ينظـر بيوتًـا كثيـرة لـدىَّ حيـث ألْقَتْ رَحْلَهَـا أمُّ قشْـعمِ
٥–لدى أسد شاكي السلاح مقاذف لـــه لِبَـــد أظفـــاُره لـــم تُقلـــمِ
٦–جريء متى يُظلمُ يُعاقِبْ بظُلمه سـريعًا، وإلاَّ يُبْـدَ بـالظلم يَظْلِـمِ[4]

ففي هذه الأبيات تطالعنا أصوات محاكية لهذا الخبر أو الموقف الذي يبدو فيه "تشدد" الحصين بن ضمضم في طلب الثأر وتنفيذه له،

---

(1) شرح القصائد العشر، ص١٣٧.
(2) السابق: ص١٣٦.
(3) السابق: ص١٥٨-١٦٢.
(4) 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. جريء= هو جريء أى الأسد.

وهذه الأصوات تتضح فاعلية محاكاتها حال اقترانها بالأداء اللغوي بوصفها إحدى مكوّناته، ومن حيث تعاقبها التكراري. فصوت كل من الضاد "ض" يتكرر ثلاث مرات في البيتين (١، ٣)، والجيم "ج" أربع مرات في الأبيات (١، ٣، ٦) والعين "ع" أربع مرات في الأبيات (١، ٣، ٦)، والكاف "ك" أربع مرات في الأبيات (٢، ٣، ٥)، والقاف ثمان مرات في الأبيات (٢، ٣، ٤، ٦)، والظاء "ظ" ست مرات في الأبيات (٤، ٥، ٦). فمجموع الأصوات الشديدة (التي تكرر كل صوت منها) الواصفة لقوة حدث الموقف وشدته قد بلغ تسعة وعشرين صوتًا، منها صوتا الإطباق: الضاد "ض"، والظاء "ظ" تكرارًا تسع مرات.

إن هذه الأصوات الشديدة، التي استكملت شدتها واستمدت قدرتها على الحكي من وحدات الأداء اللغوي 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 الصوتي الإطباقي نوعية المحاكاة الصوتية؛ لأنه أضاف إليها "طاقة" تفخيم الحدث وتكبيره، وأعلى من أهميتها وضخم من شأنها، لتؤدي دورها التأثيري المنشود، خاصة أن ثمة بعض الأصوات الصفيرية قد تكررت كما نرى.

ونقف على هذه الثلاثية في نموذج من الشعر العربي الإسلامى –وهو لأبي الطيب المتنبي، من قصيدته التي رثي فيها صديقه (أبا شجاع فاتك)، الذي ربطته بالمتنبي صداقة وصلة حميمة وعلاقة وثيقة أثناء إقامته بمصر زمن كافور الإخشيدي، وهي قصيدة حافلة بقوة عاطفية إزاء صديقه الراحل الحبيب، التي تستمد طاقاتها من "سمو الرجل ونبله وكرمه"، وغير ذلك من الصفات التي تجعله يفوق (كافورا) في المكانة والمنزلة. يقول[1]:

١–الحـزن يُقلـق والتجمـلُ يَـرْدَعُ والـدمع بينهمـا عصـيّ طَيّـعُ
٢–يتنازعـان دمـوع عَـيْنِ مُسَـهَّدٍ هـذا يجـيء بهـا وهـذا يرجـعُ
٣–النـوم بعـد أبـي شـجاع نـافرٌ والليـل مُعْـيٍ والكواكـب ضُـلعُ
٤–كنـا نظـنّ يسـاره مملـوءةً ذَهَبًـا فمـات وكـل دار بَلْقَـعُ
٥–وإذا المكـارم والصـوارم والقنـا وبنـات أعـوجَ كـل شـيء يَجمـعُ
٦–المجـدُ أخْسـرُ والمكـارم صـفقةٌ من أن يعيش لها الهمام الأروعُ
٧–والنـاس أنـزل فـي زمانـك منـزلًا مـن أن تعايشـهم وقـدرك أرفـعُ
٨–بَـرِّد حشـاي إن اسـتطعت بلفظـة فلقـد تضـرّ إذا تشـاء وتنفـعُ
٩–مـن للمحافـل والجحافـل والسُّرى فقـدت بفقـدك نيـرًا لا يطلـعُ
١٠–ومن اتخذْت على الضيوف خليفة ضـاعوا ومثلـك لا يكـاد يُضـيعُ
١١–قبحـاً لوجهـك يـا زمـان فـات وجْـه لـه مـن كـل قُـبح بُرقـعُ
١٢–أيموت مثلُ أبـي شجاع فإنـك ويعيش حاسدهٌ الخَصـيّ الأوكـعُ
١٣–أيـدٍ مقطَّعـة حَـوَالىْ رأسـه وقفا يصيح بها: ألاَ منْ يَصْفَعُ

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

١٤-أبقيـتَ أكْـذَبَ كـاذب، أبقيتَـهُ وأخذتَ أصدقَ مَن يقول ويَسمعُ
١٥-وتركـتَ أنـتن ريحـة مذمومـة وسَـلبتَ أطيـب ريحـة تتضـوع

فالأصوات المكررة الشديدة المتنوعة وهي (٦٨) ثمانية وستون صوتًا، أسهمت بتكرارها وبارتباطها بالوحدات اللغوية في الكشف عن شعوره ودرجة عاطفته ومدى علاقته النفسية بصديقه المتوفي، كما أظهرت انفعاله بمواقف الفقيد المتنوعة، فهي بين كرم غير مسبوق، وشجاعة فائقة، وخصوصية في الحياة لا يدانيها أحد، وصدق لا يقارن، وصراحة لا تبارى، فهذه "المواقف" استدعت للتعبير عنها "وحدات ذات أصوات مخصوصة" تبرز نوع "الانفعالات" التي تنطوي عليها هذه المواقف.

وقد وظف الشاعر أصواتًا أخرى ضمن وحداتها اللغوية وهي أصوات "الإطباق" التى بلغت (١٧) سبعة عشر صوتًا مكررًا، لتؤازر هذا الانفعال وتقويه، من حيث تفخيمه وتضخيمه، بحيث يعدي المتلقي ويستفز مشاعره ويثير انفعاله أثناء قراءة القصيدة، وعقب الفراغ من قراءتها، فإذا أضيف إلى ذلك "تكرار" الأصوات "الصفيرية" "السين، الصاد، الذال، الزّاى" التي بلغت (١٨) ثمانية عشر صوتًا صفيريًا -أي من نوع واحد- فإن الانفعال يكون غاية في العنف والشدة.

وفي الشعر المعاصر نجد مثيلًا لهذه "الثلاثية الصوتية" التي يمكن لنا -الآن- توصيفها بأنها تعني "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. ففي أحد مشاهد مسرحية– "غروب الأندلس" للشاعر المصري الراحل: عزيز أباظة، يستلهم –الشاعر– الماضي بغرض حثّ المسلمين على اليقظة والانتباه. ويعكس –المشهد– شدة انفعاله، وقوة عاطفته، وعمق اكتراثه بأحوال العالم الإسلامي المعاصر. يقول في هذا المشهد[1]:

١–أنظـل ننظـر للعظـائم نظـرة قبليـــة الإدراك والإلمـــامِ
٢–نستهدف المرمى الهزيل وتجتزيء بالهُضـب دون بـواذخ الأعـلامِ
٣–تقفون والـدنيا تسير جديـدة الـ آراء والنّزعـــات، والأحكـــامِ
٤–ألقتْ صوالحكم على أبصاركم وقلـوبكم كِسَفًـا مـن الإظـلامِ
٥–كـلّ يقـول (أنـا) ولـو قلـتم (نحـن) اتقيْنـا هَيْضَـة الأيـامِ
٦–تتنـاحرون ممالكًـا وطوائفًـا والشـرق بيـنكمُ الجـريح الـدامى
٧–باسم العروبـة والجوار دَعَـوْتُكمْ والـدينِ والحرمـات والأرحـامِ
٨–فَصَـدَدْتُمُ متوجسـين كأنمـا أدعـوكمُ لكبـائر الآثـام
٩–واضـيعة الإسـلام إن لـم تقهـروا أهـواءكم واضـيعة الإسـلام

لقد استوجب هذا المشهد الانفعالي أن يجري التعبير عنه بصياغة متوافقة معه، وذلك بأن تشتمل وحداتها اللغوية على تلك الثلاثية الصوتية ذات الصفة التكرارية "فالأصوات الشديدة" وهي: الجيم "ج" بلغت خمس مرات، والعين "ع" سبع مرات، والقاف "ق" ثمانية

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

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 في "وحدة الرؤية الإسلامية" خشية تكرار ما حدث في الماضي، حيث فقد المسلمون الأندلس بسبب التفرّق والتفكك.

إن هذا "الحرص الاكتراثي التحذيري" قد احتوى على مساحة انفعالية واسعة دفعته إلى التنقل الصوتي الدال الراصد لتلك الأحوال المتعثرة، وقد استعان الشاعر –دون أن يدرى بالطبع– بكل من "أصوات الإطباق" و"أصوات الصفير" على نحو تكراري 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) اثنتي عشرة مرة، وتضمنت من أصوات الصفير –السين "س" بعدد سبعة مرات، والصاد "ص" ثلاث مرات، والزاي "ز" ثلاث مرات. فيكون المجموع (١٣) ثلاثة عشر صوتًا.

وقد أوحي 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 المتلقي به، وتستجيب له، على أساس أن هذه المجموعات الصوتية لها القدرة على التأثير في النفس لكونها ترتبط بما يحسّ به

من انفعال تجاه المعاني التي تحتوي عليها هذه الثلاثية الصوتية حال ارتباطها بوحدات الصياغة.

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

أنا قبل أن أطأ الترابَ
سمعت صوتك هادرًا
وسمعت نهش صدرك
وهو يشب كالإعصار،
في أعماق ذاتي للتفجر والشروق
وسمعت دقّ يديكَ،
في بابي المصفَّد بالقيود،
وبالسدود الضاربات على رحيقي!
وسمعت خطوَك كالرياح،
تذيق صمت الذّل ما شاءت
من الندم العميقِ!
وسمعت كفّك

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

تَلْطمُ الوجه المكفّن بالهدوء،
على سفين في سلاسله غريقِ،
وسمعت نارَك في الفضاء
تذيق كل صدى سواكَ
مجازر العدم السحيق،
وسمعتُ زجْركَ للهديلِ،
يقص نَوْحَ حمامةٍ
بسكينة الأقفاص جاثية الخفوقِ!
وسمعتُ جَمْرَكَ يلسعَ الأيامَ،
وهي تسير في خُلدي
مُطَفَّأَةَ البَريق
شوْهاء، ثاكلة الوجود
تئن ضاحكةً
وترتعُ في الطريق بلا طريقِ
بكماء، غافلةَ السكونِ
تموت بين يديه
وهي تعبٌ زمزمةَ الحرِيقِ
***

زَمْجِرْ على كبدي،
على جسدى
على روحي المزَنَّر فى خيالكْ!
واعصف على قلبي،
على دَرْبي،
على وَتَرى المصَفَّد في حِبَالك
وانزف لهيبك،
في دمي، وعلى فمي،
واصْهَرْ وجودي في اشتعالك!

فالقصيدة –كما نرى– تعرض معاناة الشاعر في "البحث عن الحقيقة"، أو عن "التوازن العقائدي"، وكيف أن تجربته مع إرساء هذا المعنى. قد جعلته في حالة غليان فكري واتقاد ذهني، واضطراب نفسي، مما دفع "قدرة الإبداع" لديه إلى أن تنتخب من مخزونها اللفظي 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" التي أشرنا إليها.

أما المجموعة الأولى فهي "الأصوات الشديدة" وعددها (٧١) واحد وسبعون صوتًا، تكررت تكرارًا دالًا حال ارتباط الصوت بالوحدة اللغوية، حيث تكرر صوت الجيم "ج" إحدى عشرة مرة، والعين "ع"

(٢٦) ستًا 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 ناشيء عن أدلة وقرائن مادية "مبصرة"، استهدفت "إضفاء اليقين" و"الجدوى" على رحلته الباحثة، التي بدأها في مرحلة مبكرة من عمره.

وقد تعزّزت هذه الدلالة الانفعالية بالمجموعة الصوتية الثانية وهي "أصوات الإطباق المفخمة" وعددها (١٨) ثمانية عشر صوتًا تكررت تكرارًا يدل على معنى إضافي؛ فصوت الصاد "ص" تكرر تسع مرات، والضاد "ض" أربع مرات، والطاء "ط" خمس مرات؛ حيث أضفى تكرار الأصوات الثلاثة على المعنى الشعري مشاعر "المهابة" و"الإجلال"، و"فخم" من حركة الشاعر الباحثة، وأعلى من هدفه الذي يسعى إلى تحقيقه وهو: "الوصول" إلى تلك اللحظة أو النقطة التي تتكشف عندها الرؤيا اليقينية.

وهنا يأتي دور المجموعة الصوتية الثالثة وهي "أصوات الصفير"، وعددها (٣٣) ثلاثة وثلاثون صوتًا، اتخذ تكرارها دلالة إضافية؛ فصوت السّين "س" تكرر (١٩) تسع عشرة مرة، والصاد "ص" (٩) تسع مرات، والزاي "ز" (٥) خمس مرات، حيث أحدثت هذه المجموعة أجراسًا متوالية نبَّهت المتلقي إلى المعنى المحوري، الذي يحكم القصيدة، سواء في مرحلة سوق الأدلة والقرائن، أو في

مرحلة اتخاذ القرار، التي تولتها الصيغ الفعلية الأمريّة، الداعية إلى التمسّك "بالنظرة الأمامية المستقبلية"، وإلى التخلَّي عن "النظرة الموروثية الماضية". وهي صيغ "زَمْجِر" و"اعصف" و"انزف" و"اصهر" وتوابعها الماثلة في "كبدي، وجسدي، وروحي، ووترى المصفد، ولهيبك ووجودي".

ويمكن لنا في ضوء هذا التكرار النوعي للصوت، حيث حرص الشاعران –وغيرهما من الشعراء المعاصرين– على أن تكون له وظيفة دالة، وطاقة موحية، يمكن لنا أن نعده عنصرًا جماليًا مع العناصر الجماليّة الأخرى في القصيدة أو النص الشعري –في إحداث "حركة نشطة" في نفس المتلقي، تثير فيها أحاسيس الرضا والتقبّل، أو الإنكار والنفور التي يحرص كل شاعر –أو فنان بعامة– على توافرها؛ فقيمة العمل الأدبي أو الفني رهن بمدى استحواذه على قدرة التلقّي لدى القرّاء أو المتلقين.

المبحث الثاني
تكرار الحركة

المبحث الثاني
تكرار الحركة

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

إن هذه الحركات الثلاث –إلى جانب وصفها بالقصر أو الصغر كما رأى القدماء– عمد علم اللغة الحديث – في ضوء التجارب المعملية الصوتية التي يعنى بها "علم الأصوات التجريبي Experimental Phonetics" الذي يستفيد من مناهج البحث الفسيولوجي والفيزيائي في بحث قضايا الأصوات اللغوية"[٢] –عمد علم اللغة إلى الوصف النوعي لها؛ فبين أن "الفتحة تعدّ من أصوات اللين المتسعة... أما الضمة والكسرة فهما من أصوات اللين الضيقة"[٣].

---

(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.
(٣) الأصوات اللغوية: ص٤٢.

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 في شكل تكراري بالقصيدة أو جزء منها.

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

أما دلالة "تكرار الضمة" حال اتصالها بالصيغة –فنقف عليها في شعرنا القديم والحديث– ففي الشعر القديم تتجلى هذه الدلالة في قصائد وأشعار كثيرة، مثل قصيدة الأعشى، التي يتألم فيها لمقتل أخيه (وهب) على أيدي بني الحارث ثأرًا لرجل منهم: يقول الأعشى في ذلك[1]:

١–إن أتتـــي لســـان مـــا أســـرُّ من عَلوُ لا عجْبٌ فيها ولا سَخَرُ
٢–جاءت مُرَجِّمَةً قد كنتُ أحذُرها لـو كـان ينفعنـي الإشـفاقُ والحـذُر

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

ويقول:

٣–فبــتُ مكتئبًــا حيــران أندُبُــهُ ولسـتُ أدْفَـعُ مـا يـأتي بـه القـدرُ

٤–فجاشت النفس لما جاء جَمْعُهُم وراكـبّ جـاء مـن تثليـثَ مُعتَمـرُ

٥–إن الذي جئتُ من تثليثَ تَنْدُبُهُ منـه السـماحُ ومنـهُ الجُـودُ والغِيَـرُ

٦–تنعي امرأُ لا تُغِبُ الحي جَفنتُهُ إذا الكواكـبُ خـوّى نْوءهـا المطـرُ[١]

نجد الضمات في هذه الأبيات الست وحدها بلغ تسعًا وثلاثين ضمة، خمس في البيت الأول، ومثلها في الثاني، وثمان في الثالث، وست في الرابع، وتسع في الخامس، وست في السادس؛ ليفيد هذا 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 تدريجي، يدل على ذلك "طريقة توزيع الضمات" على الصيغ المفردة والتركيبية، فهي خمس في كل من البيت الأول والثاني، حيث يعكس هذا العدد ضمن الصيغ –حزنًا خفيفًا، أو تمهيدًا لحزن تطور إلى كآبة" نفسية في البيت الثالث، الذي ارتسمت فوق صيغه ثمان ضمات "أظهرت" إحساسه بفقد شقيقه الراحل العزيز، و"كشفت: عن حركة "نفسية" تمثلت في اكتئابه، وإعلان حزنه، ودلت على إحباط نفسه وإقراره بالأمر الواقع أمام سطوة القدر الذي لا يرد.

---

(١) لسان = المراد، رسالة. علو الشيء = 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.

وقد أحدثت هذه الوظائف المتوالية للضمات الثماني –حركة ضاغطة وترت نفسه وهيجتها وجعلتها تضطرب بالحزن اضطرابًا عبَّر الشاعر عنه بصيغ ذات ضمات ست في 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 تسعًا في البيت الخامس؛ لتشير إلى تدافع المشاعر وتزاحمها، ولكن ما لبث أن خف التوتر، وهدأ الإحساس قليلًا بعد هذا التدافع والتزاحم الشعورى، حيث عمد الشاعر إلى "التأكيد" على ما سبق أن تناوله من مناقب وصفات، ومن ثم جاءت الصيغ في البيت السادس أقل عددًا مما كانت عليه في البيت السابق، لتواكب خفة التوتر وهدوء الإحساس.

وعلى أية حال فإن "وفرة الضمات" التي تُزَوَّدُ بها صيغ النص الشعري، تعد معادلة وموازية لوفرة المشاعر الحركية لدى الشاعر، وذلك راجع إلى "طبيعة الضمة" منفردة ومتكررة؛ فهي تمتلك خاصية حركية، يشعر بها المتلقي حيث ينطقها ضمن بنية الصيغة، إذ إنها تجعله يمد شفتيه إلى الأمام، فهي على هذا "حركة أمامية"[1] تتسم بالاندفاع.

وتتجلى كثرة الضمات في صيغ شعرنا المعاصر، على نحو ما نرى في بعض أشعار البارودي، وشوقي، وصالح الشرنوبي وغيرهم؛

([1])إبداع الدلالة: ص٣٠.

فالبارودي يتغنى في قصيدة له بمجد أجداده وآبائه؛ ليصل من ذلك إلى التغني بمجده الشخصي فيقول بانفعال واضح، وتوتر غير خفي[1]:

١-إذا استل منّا سيِّدٌ غرب سّيْفِهِ تَفَزعَـت الأفـلاكُ والتفـتَ الـدهرُ
٢-لهـم عُمُـدٌ مرفوعـةٌ ومعاقـلِ وألويـــةٌ خَمْـــرٌ وأفنيـــةٌ خُضْـــرُ
٣-ونارٌ لها في كلِّ شَرْقٍ وَمَغْربٍ لُمـــدَّرِعِ الظَّلْمَـــاءِ ألســـنةٌ حُمْـــرُ
٤-تمدُّ يداً نحو السمَّاء خَصَيبَةُ تصـافحُهَا الشِّـعْري وَيلَثَمُهَا الغُفْرُ
٥-وخيـلٌ يَعُـمُّ الخـافقين صّـهيلُها نَزَائـــعُ معقـــودٌ بأَعْرَافهَـــا النصـــرُ
٦-مُعَـوّدةٌ قطـــعَ الفيـــافي كأَنهِّـــاَ خُدَارِيّـــةٌ فَتْخَـــاَءُ لَـــيْس لَهَـــا وَكْـــرُ

فقد بلغت الضمات (٤٦) ستًا وأربعين ضمة، جاءت على هذا النحو التكراري في أبيات ستة فقط؛ ففي الأول خمس، والثانى عشرون، والثالث سبع، والرابع ثمان، والخامس ثمان، والسادس ست، لتدل حال ارتباطها بصيغها على تدافع المعاني الوفيرة فى إبراز الهدف الأساسي الذي اجتهد الشاعر في طرحه والتعبير عنه بشكل حركي، حيث سعت ضمات كل بيت إلى عكس مشاعره المتقدمة، نتيجة التوتر الحركي المتنامي من أجل إقرار "المجد السالف" لأجداده، الذى استمد منه الشاعر مجده الذاتى؛ فلولا ذلك المجد القديم لما حقق الشاعر أي مجد على المستوى الشخصي.

وتطالعنا هذه الكثرة فى موضع من قصيدة (أيها النيل) لأحمد شوقى يتناول فيه "وفاء المصريين القدامى" تجاه نهر النيل، تمثل في عبادتهم له. يقول في ذلك[2]:

---

(1) ديوان البارودى: ١٣٥/١.
(2) أحمد شوقى: ديوان شوقى (الشوقيات صفحات ٦٦، ٦٨، ٦٩.

١-دِينُ الأَوَائِل فيك دِينُ مُروءَةٍ لِمَ لا يُؤَلَّه مَنْ يَقُوتُ ويَرزُقُ؟
٢-لو أَن مخلوقًا يُؤَلَّه لم تكن لِسواكَ مَرْتبةُ الأُلوهَةِ تَخْلُقُ
٣-كم موكبٍ تَتخَايلُ الدنيا به يُجْلَى كما تُجْلَى النجومُ ويُنْسقُ
٤-(فرعونُ) فيه من الكتائبِ مُقبِلٌ كالسُّحْبِ: قَرْنُ الشمس منها مُفتِقُ
٥-تَعْنو لعزَّتِه الوجوه، ووجههُ للشمسِ في الآفاقِ عانٍ مُطرِقُ
٦-آبتْ من السفرِ البعيدِ جنودُه وأَتتْه بالفتحِ السعيدِ الفَيْلَقُ
٧-ومَشى الملوكُ مُصفَّدِين، خدودُهم نعلٌ لفرعونَ العظِيم، ونُمْرُقُ
٨-مملوكةٌ أَعناقُهم ليمينهِ يَأْبَى فَيَضْرِبُ، أَو يَمُنُّ فَيُعتِقُ

إن المحور الذي 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 التي اعتلت صيغ كل بيت من الأبيات، فبلغت -كما نلاحظ (٧١)، إحدى وسبعين ضمة؛ عشر في الأول، وتسع في كل من الثاني والثالث، وسبع فى الرابع، وثمان في الخامس، وست في السادس، وثلاث عشرة في السابع، وتسع في الثامن.

وقد اقتضت وجوّدها التكراري -مشاعرُ وفيرة تدافعت في قلب الشاعر تدافعًا "تدريجيًا" ارتهن بدرجة الشعور، وعبرت هذه الضمات عن قوة هذه الوفرة وشدتها، حيث عكست تقدمها الحركي باعتبارها "حركة أمامية" كما قلنا، ذات وظيفة تأثيرية، كما نجد مثل هذه الوظيفة للضمة المتكررة في قصيدة (فرحة) لصالح الشرنوبي[١].

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

وإذا كانت الوظيفة الأساسية للضمة المتكررة –كما رأينا– هي 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 في أنها غير مقصورة على الاندفاع لوصل المشاعر المتجانسة؛ لأن الفتحة المكررة إلى جانب ذلك تتسم باتساع مدى وظيفتها، من حيث أنها –غالبًا– تفيد التخلص من الشعور المعين كالتشاؤم مثلًا، لكي تندفع تجاه شعور جديد مغاير بغرض الاتصال به كالتفاؤل مثلًا: أي أنها قد تعنى بمشاعر وانفعالات غير مماثلة لها ولا متجانسة معها، على نحو ما تبين ذلك في بعض شعرنا القديم والمعاصر.

ففي الشعر القديم نجد غير قصيدة تعلو صيغَها أو صيغَ مواضع منها –"الفتحة المكررة" بشكل غالب يفوق حركتي "الضمة"، و"الكسرة"، وتشكل الفتحة حينئذ حركة متحولة من إحساس إلى آخر، كما يظهر في "ميمية البحترى"[1]، و"تونية ابن زيدون"[2]، وغيرهما. فابن زيدون يستهل قصيدته مخاطبًا صاحبته النائية ليدل بذلك على "حالة اليأس" التي تتمكن منه. يقول[3]:

أضحى التنائي بديلًا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

---

(1) 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

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

(3) السابق: ص٩.

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

١-بِنْتُم وَبِنّـا، فَمـا ابتَلّـتْ جَوَانِحُنَـا شَــوْقًا إِلَــيكُمْ، وَلا جَفّــتْ مآقِينَــا
٢-نَكـادُ، حِينَ تُنَـاجِيكُمْ ضَمائرُنا، يَقضــي علَينـا الأسَـى لَـوْلا تأسّـينَا
٣-حَالَـتْ لِفقـدِكُمُ أيّامُنـا، فغَـدَتْ سُـودًا، وكانـتْ بكُـمْ بِيضـاً لَيَالِينَـا
٤-إِذْ جانِبُ العَيشِ طَلْقٌ من تألُّفِنا؛ وَمَرْبَـعُ اللّهْـوِ صَـافٍ مِـنْ تَصَـافِينَا
٥-وَإِذْ هَصَـرْنَا فُنُـونَ الوَصْـلِ دانيـةً قِطَافُهـا، فَجَنَيْنَـا مِنْــهُ مـا شِـينَا
٦-لَيُسقَ عَهدُكُمُ عَهدُ السّرُورِ فَما كُنْــتُمْ لأرواحِنَــا إلاّ رَياحينَــا
٧-لا تَحْسَـبُوا نَـأيَكُمْ عَنّـا يغيّرُنـا؛ أذ طالَمـا غَيّـرَ اليـأس المُحِبّينَـا
٨-وَاللهِ مَـا طَلَبَـتْ أهْواؤنَـا بَـدَلًا مِـنْكُمْ، وَلا انصـرَفتْ عـنكمْ أمانينَـا

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

ومن ثم جاء التحول من هذه الحالة إلى أخرى مغايرة أكثر انطلاقًا وأشد اندفاعًا، وهي حالة "الأمل المتفائل" بمستقبل علاقته بصاحبته التى عكستها قوة إرادته؛ ولذلك واكب هذه الحالة أداء أو تعبير لغوي، اعتمدت صيغة على عدد أكبر من الفتحات بلغ (٧٤) أربعاً وسبعين فتحة وذلك في 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 تامًا ولا تشاؤمه مستحكمًا؛ لأنه كان يرى في 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 وهي كذلك؛ لأنه يستشعر عبيرها المعطر، لاسيما أنه لم يتغير، فلم ينل من حبه يأس عابر، أو حزن طاريء، وهو في ذلك ليس كغيره من العشاق الذين ييأسون ويفقدون الأمل لمجرد نأى معشوقاتهم عنهم، إنه لم ينس صاحبته؛ فروحه باقية على العهد، وأمانيه في الالتقاء بها لا تزال قوية صامدة مستبشرة. فهذه المعاني المنطلقة قد ساعد على انطلاقها تكرار هذه الحركة (الفتحة) التي تمتلك -كما قلنا- قوة "الاتساع" والتوسع الشعوري، وبخاصة عندما يوظف تكرارها في رصد التحول من حالة إلى أخرى مضادة لها متناقضة معها.

وقد احتوت نصوص كثيرة من شعرنا المعاصر وعلى الأخص الرومانسي منه –على "حالة التحول" هذه؛ لأن جوهر الرومانسية هو "الإيمان بقيمة الحب المثالي"، الذي يفرض على الشاعر أن يجتاز أي عائق، ويتغلب على أية معضلة في سبيل تحقيقه والحصول عليه؛ ولذلك حرص شعراء الرومانسية في أغلب أشعارهم على تحويل "إحساس التمني" إلى "إجراء تنفيذي" حتى ولو كان في شكل مجنح، أو عن طريق الخيال الفني الحركي، كما نرى في الأشعار المبكرة لشعراء حركة "المهجر" و"أبوللو" مثل إيليا أبي ماضى وإبراهيم ناجي وصالح جودت وغيرهم.

من ثم حفل الأداء اللغوي لبعض الشعراء المرتكز على هذا التحول –بصيغ ذات "فتحات متكررة"، ساعدت على إنجاز "التحول من حالة إلى أخرى"، أي 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 أبي القاسم الشابي وعبدالرحمن شكري وغيرهما ممن برزت في بعض أشعارهم هذه الظاهرة.

فمن نماذج التحول من "التمني" إلى "التنفيذ" –قصيدة "فلسفة الحياة" للشاعر المهجري إيليا أبي ماضي، التى يقول فيها[1]:

([1]) ديوان إيليا أبى ماضى.. دار العودة، بيروت، ص٦٢٤.

١-أيّهـذا الشّـاكي ومـا بـك داء كيـف تغـدو اذا غـدوت علـيلا؟
٢-إنّ شرّ الجناة في الأرض نفس تتـوقّى، قبـل الرّحيـل، الـرّحيلا
٣-وترى الشّوك فـي الورود، وتعمـي أن تـرى فوقهـا النّـدى إكلـيلا
٤-والـذي نفسـه بغيـر جمـال لا يـرى فـي الوجـود شـيئا جمـيلا
٥-فتمتّـع بالصّبح مـا دمـت فيـه لا تخـف أن يـزول حتـى يـزولا

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

وفي البيت الثاني جاء التأكيد (إنّ شرّ...) لإقرار التحذير، من الضعف الإنساني أمام عقبات الحياة وصعوباتها المتوقعة دائمًا، مما يدفع "الشاكى الضعيف" إلى استعجال موته هروبًا من أية

مواجهة. لقد جاء تأكيد هذا المعنى بصيغة إخبار تأكيدي هدفه "تبصير" الشاكي بضرورة تجاوز هذا الإحساس؛ ولذلك توالت الفتحات وتكررت فوق صيغ هذا البيت؛ لتوحي بهذا التحوّل.

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

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

الصوتي" لهذه المعانى ونحوها. ويتجلّى ذلك في كثير من شعرنا القديم والمعاصر.

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

١–ألا يـا لقـومي للصـبابة والهجـر وللحـزن منِّـي والحـرارة فـي الصـدر
٢–وللـدمع مـن عينـي جـواداً، كأنـه فريـدٌ هَـوَى مـن سـلْك ناظمـه يجـري
٣–علـى البطـلِ الحلـوِ الشـمائِل إذ ثـوى رهـينَ مُقَـامٍ للركيـة مـن بَـدْرِ

فمحور هذه الأبيات هو "مزيج من الحزن والأسف البالغ" الناشيء عن مقتل هذا المرثي، فقد اصطبغت الأبيات بصبغة "اليأس الاستسلامي؛ فليس فيها ما يدل على الدعوة إلى التحفّز للثأر من قتلته وهم المسلمون، الذي صرعوا عددًا –غيره– من قوّاد قريش وأبطالها فى موقعة "بدر"، والتي كانت أول إعلان صريح عن "قوة ناهضة" ذات طاقة "نفسية" أذّلت المشركين، وأحدثت في قلوبهم أحاسيس الخوف والانكسار بعدد (٣٢) اثنتين وثلاثين كسرة؛ في البيت الأول عشر، وفي الثاني ثلاث عشرة، وفي الثالث تسع، ليدل هذا العدد على تراجع مشاعر الشاعر، وانسحابه إلى داخل نفسه، حيث ينداح فيها "إحساس التسليم" بقدرات المسلمين المعنوية، و"الاقتناع" بضآلتها لدى المشركين، وكل من التسليم والاقتناع كاف لبيان مدى توافق تكرار الكسرة معه، ومناسبتها له، على نحو ما

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

يظهر ذلك في بعض أشعار "الخنساء" التي بكت فيها شقيقها "صخرًا"[1]:

١-بكيـــت ولكـــن بالـــدموع الســـخينة ومـا نَفَـذَت حتـى بكيـتُ بمهجتـي
٢-على الكامل الأخلاق والنّدب مصطفى فقـد كـان زيـن العقـلِ زيـن الفتـوّة
٣-نعـاه لنـا النـاعي فكـادت بنـا الـدّني تميد لّهول الخطب خطب المروءة
٤-ومـــا حَزِنَـــتْ أمّ لفقـــد وحيـــدهِا بـأعظم من حزنـي عليك ولـوعتي

فقد تكررت الكسرة في هذه الأبيات (٢٧) سبعا وعشرين مرة حال اقترانها بأغلب حروف صيغ الأبيات... وتكرارها يأتى متوافقًا مع حالة "الحزن" التي امتلأ بها قلب الشاعر، ودالًا على "انكسار" نفسه أمام هذا الحدث الرهيب، فصاحبه ما يزال في قمة شبابه وعطائه. ولم يكن البيت الرابع إلا استسلامًا لحالتي الحزن والانكسار اللتين لا تفيدان بشيء أمام قضاء الله تعالى.

وفي قصيدة (من الماضي) لصالح الشرنوبي تتكرر الكسرة تكرارًا غالبًا بحكم تصدّى الشاعر لرصد حالة الانكسار التي أصابت نفسه نتيجة تجربة القصيدة التي تغلب فيها موقف مادّي حسّي على "المثالية" التي كان يؤمن بها. يقول:

١-شـاعرٌ عـاش مُؤمنًـا بالمثـا ليّـة يفنـى فـي كونِهـا الـلاّ نهـائي
٢-أنـت زَيّنْـتِ لـي الخطيئـة حتـى كـدْتُ أرتـاب فـي عقـابِ السـماءِ
٣-حينمـا رُحـتِ تجْنحـين بأفكـا رِي إلـى عَـالم عـنِ الزّهْـدِ نـائيِ

(1) ديوانها: ص٤١. كما في قولها:
أعينى هلاّ تبكيان على صخر يدمع حثيث لا بكىء ولا نذر

٤–وتقولين: ما مقامك في الأر ض بـــــلا لـــــذَّة ولاَ حـــــوّاءِ
٥–وتساءلتِ ما دعاؤك في دَيْر ي؟... فقلت: النوال قبل الدعاءِ
٦–فتهللتِ ثم قمت إلى المذْ بَــحِ نشــوى وَهْنائــةَ الأعضــاءِ
٧–وخبا الضوء غير إشاعة سكـ ري، تحيْـى المكـان فـي اسـتحياءِ
٨–وعلـى مَـذْبحِ القداسَـات أديـ ـنـا صـــلاة العواطـــف الحمـــراءِ
٩–ومضى الليل فانطلقتُ وحيدًا أتـــــوقّى نـــــواظرَ الأحيـــــاءِ
١٠–أنـا طهـرتُ بالندامـة ذَنبِـي فـارجعي أو فـامعنيِ فـي الجفـاءِ
١١–إن تعودي فسوف أنفخ في رو حـك طُهـري وحكمتـي ونقـائيِ
١٢–وإذا ما عشقت أرضك فامضي ودعينـــي فمـــا نســـيت ســـمائي

فقد أدّى غياب "المثالية" في هذه اللحظة –إلى إحساس عنيف بالذنب وشعور حادّ بالندم فانسحب إلى داخل نفسه ليكيل لها اللوم والعتاب، وقد ناسب ذلك أداءٌ لغوي ذو صيغ مزّودة بعدد من "الكسرات" التي تعمق الإحساس بالتراجع والانكسار، حيث بلغ عددها (٧٥) خمسًا وسبعين كسرة، ويؤيد تناسب هذه الحركة لحالة العتاب الذاتي –تكرار الكسرة في كل بيت على حسب الإحساس الانفعالي الذي يتخلله ويشيع فيه، فالتكرار هنا غير متساو ولا موزّع توزيعًا عادلًا مقصودًا، بل هو نسبيٌّ مرهون بدرجة الانفعال ونوعيته، ومن ثم وجدنا عدد الكسرات في البيت الأول قد بلغ سبع كسرات ارتبطت بصيغ دلت على طرح مقدمة ممهدة لانكساره النفسي، الذي اتّسع مداه في البيت الثاني فبلغت كسراته تسعًا، ليدل بها على ندمه لسقوطه في "الخطيئة" التى زّينتها له صاحبته، فإذا ما ركّز على

فاعلية هذه الخطيئة وكيف أنها "جنحت بأفكاره" في البيت الثالث –جاء عدد كسراته إحدى عشرة لتناسب إحساسه بفداحة الإثم، وعلى هذا النحو من التناسب بين نوع الإحساس وعدد الكسرات تمضي الأبيات (٤-١٢).

في ضوء التكرار النوعي للحركات الثلاث، يمكن القول إن هذا النوع من التكرار يُعَدّ بمثابة "إيقاع حركي، يؤازر الإيقاع الموسيقى الذي تتبناه النصوص الشعرية، كما أن هذا التكرار يمتلك وظيفتين الأولى: أنه يثير فينا الاستجابة إلى المعنى الذي يريد الشاعر توصيله إلينا، والثاني: أنه يحدث في نفوسنا حركة فعّالة ونشطة تتمثل في أنه "يساعد في إنتاج الانفعال القوي"، 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 في القصيدة، أو النص الشعري فيقصد به الشاعر أن يؤكد المعنى المراد، أو يبرز قيمته، ويظهر أهميته، بغرض إثارة انفعال المتلقي به وتفاعله معه. أملًا في الاستحواذ عليه وكسب ميله إليه.

والمؤكد أن الكلمة حين تتكرر في البيت أو الأبيات بصورة متماثلة أو مختلفة إنما "تؤدي دورًا تعبيريًا واضحًا.. فتكرار لفظة أو عبارة ما يوحي 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"[١]. على نحو ما تكررت "الكلمة" فى أبيات عمران بن حطان[٢](-٨٩هـ) (وهو من الخوارج)، يرثي فيها أبا بلال مرداس بن أدية الخارجي:

١-يا عينِ بكّى لمرداسِ وَمَصْرعِهِ ... ياربُّ مرداس اجعلني كمرداسِ
٢-تركتني هائمًا أبكي لْمرزئتي ... في منزل موحش من بعد إيناسِ
٣-أنكرت بعدك ما قد كنت أعرفه ... ما الناس بعدك يا مرداسُ بالناسِ
٤-أما شربت بكأس دار أولها ... على القرون فذاقوا جُرعة الكاسِ
٥-فكل من لم يَذُقْها شارب عَجِلًا ... منها بأنفاس وِرْدٍ بعد أنفاسِ

---

(١) د. النعمان القاضى: أبو فراس الحمدانى، القاهرة، ص٢٥٣.
(٢) المنتخب من أدب العرب، دار الكاتب العربى بمصر، ١٩٥٤، ١٥٠/٤.

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

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

أما "التكرار المرئي" فالمراد به: أن تتكرر الكلمة الدالة على شيء محسوس مما تقع عليه العين أو يدركه البصر، والشعر العربي 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 العربي ويعاينه، على نحو ما ظهر في أبيات امريء القيس التي كرر فيها اسم "سلمى" وبيتي الخنساء حين كررت اسم "صخر" ليدل التكرار عند الشاعرين على قوة ارتباطهما بهذا الاسم[1] كما كرر قيس بن الملوح مادة "ليلة" خمس مرات ليكشف عن تمكن عنصر الزمن من لا شعوره، حيث كان في حالة انتظار لمحبوبته، ورأيناه يكرر مادة الفعل (دعا) ليشير إلى عمق تأثره بالصوت الداعي خلال شعائر الحج[2]:

---

(1) انظر صفحة ص٢٤ من هذا الفصل.
(2) انظر ص٢٠ من هذا الفصل

وفيما يتعلق بشعرنا المعاصر –فإن الشعراء قد اتفقوا على الوعي بتميز طبيعة لغة الشعر، ولكن كان منهم من انفردوا باستخدام اللغة استخداما تراكميًا أو كميًا؛ لاعتقادهم بأن لغة الشعر حينئذ تعمل على توظيف تحقيق التأثير والانفعال في نفس المتلقي؛ ومن ثم عمدوا إلى توظيف التكرار الكمي باعتباره وسيلة لغوية مؤثرة، على نحو ما نجد في تكرار الكلمة أو الصيغة الدالة على "المبصر" المرئي في نماذج غير قليلة من أشعارهم؛ إذ يكرر الشاعر محمود حسن إسماعيل هذا النوع من الصيغ فى قصيدة مع "النور الأعظم"[١] التي يخاطب فيها الرسول (ص) حيث وردت في موضع منها كلمة (نور) مقترنة بأل، وبدونها مكررة ضمن التراكيب يقول:

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 شوقًا بين يديه

يا أول نور[٢]

---

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

فقد تكررت صيغة "نور" ست مرات، وهي مما تبصره العين أو يقع عليه البصر، وإن اختلفت دلالة كل صيغة على حسب موقعها في 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 التي أحدثتها رسالة الإسلام في البيئة العربية خاصة، وفي العالم أجمع، والصيغ الخمس تشترك في خصيصة واحدة وهي: أنها تلح على ذهن الشاعر إلحاحًا شديدًا، كما تلح على ذهن كل مسلم يدرك الدور العظيم الذي نهض به الرسول (ص) ويعتز به، ويفيد منه، ويهتدي بهديه، وينتهج نهجه، ويقتفي آثاره.

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

على الأرض نور، وفي الأفق نور
وفـــي كـــل قلـــب شـــعاع يـــدور
ولحـــن يســـبّح طـــىّ الصـــدور

***

إلهـــي تباركـــت رب الســـماء
مـــع الليـــل تبعـــث فجـــر الضـــياء

(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.

وتفـــتح لليـــأس بـــاب الرحمـــة

***

لـك الملـك والحمـد، أنـت النصـيرْ
وأنـــت الأمـــان لمـــن يســـتجير
وأنـــت لمـــن قـــال يـــارب.. نـــورْ
تـــــرد الســـــكينة للحـــــائرين
وتســـكب للـــروح نـــور اليقـــين
وتمحو الأسى من ظلام الصدور
فأمضى إلى النور خلف الحجاب
صـــلاة تغنـــي بُقـــدْسِ الضـــياءْ
إلهـــي أعنّـــي وبـــارك صـــلاتي
وبـــالعفو طهـــر خطـــأ معصـــياتي
وبـــالنور يـــارب أنعـــش جنـــاحي
إلهـــي ومـــالى دعـــاء ســـواكا
ولا لـــي مـــع الليـــل إلا ضـــياكا
ولا عـــون للـــروح إلا يـــداكا
إذا رِفْرفَـــتْ كنـــت ســـر الـــدعاءْ
وإن هَتَفَـــتْ كنـــت 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 –توظيفًا فنيًا يرسي معاني تدل بدورها على المثالية وشفافية النفس وصفاء الروح، وهو ما يجرد الصيغ المكررة من "الدلالات المادية المحددة"[١]، ويمنحها بالتكرار القدرة العالية على "الرمز والإيحاء والتعبير المهموم المجنح"[٢]، ويجعل تكرارها إشارة قوية إلى ما يجري من أشواق "حادة في نفس الشاعر إلى الحقيقة والخير، والجمال"[٣]، فالتكرار بناء على هذه الإمكانات الحركية – يثير في نفس المتلقي الانفعال بهذه "المعاني المثالية" فيرتبط بها، ويتفاعل معها، فتمضي 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 الإفرادي في قصائد لشعراء آخرين، وبخاصة شعراء الشعر الحر، مثل قصيدة "أغنية حب"[٤] لصلاح عبد الصبور التي تكررت في مقطع منها صيغة "حبيبي" سبع مرات؛ لتدل على "سمو منزلة الحبيب" سموًا يكاد يدخله في عالم مغاير لعالم البشر، وعلى "شفافية الشاعر المحب ومثالية نظرته" إلى هذا المحبوب، رغم ما يبدو من "مادية" الكلمات المضافة إلى "حبيبي" ؛لأنها مما تراه

---

(١) د. عبد القادر القط: فى الأدب الحديث، مكتبة الشباب – القاهرة ط(١)، ١٩٧٧م، ص٨٦.
(٢) السابق، ص٨٦.
(٣) السابق، ص٨٧.
(٤) ديوان الناس فى بلادى: دار الشروق، ط(٦)، القاهرة - بيروت، ١٩٨١م، ص٣٩/٤٠.

العين ويقع عليه البصر: فهي "الوجه" و"الشعر"، و"الخدان"، و"الجيد"، و"النهدان"، و"الحصن"، والقرب"، يقول[1]:

"وجـــه حبيبـــي خيمـــة مـــن نـــور
شـــعر حبيبـــي حقـــل حنطـــه
خـــدا حبيبـــي فلقتـــا رمـــان
جيـــد حبيبـــي مقلـــع مـــن الرخـــام
نهـدا حبيبـي طـائران توأمـان أزغبـان
حضن حبيبي واحة من الكروم والعطور
الكنـــز والجنـــة والســـلام والأمـــان
قـــــــــرب حبيبـــــــــي"

ويتوافق مع هذا التكرار الدال على "الإبصار"، الحسي، تكرار اسم مدينة "البصرة" للشاعر العراقي: مهدي محمد علي، وذلك فى قصيدته "قصة مدينتين"[2]. التي أسسها على معنى مركزي هو "تحول المدينة رغم ثباتها". يقول:

* البصـــرة التـــي غادرتهـــا
هـي غيـر البصـرة التـي ولـدت فيهـا
* البصـــرة التـــي مـــررتُ
بـبعض صـحرائها علـى ظهـر ناقـة

(1) السابق، ص٣٩.
(2) مجلة شئون أدبية: الإمارات العربية المتحدة، العدد ٥ صيف ١٩٩٣م، ص١١٤، ١١٥.

-دون أن تـــــــــــــــــــــدري-
هـي غيـر البصـرة التـي كتبـت إليهـا!
* البصـــرة التـــي كتبـــت إليهـــا
هـــي ذاتهـــا التـــي صـــحبتني
علـــــى تخـــــوم البحـــــر!
* البصـرة التـي أحملهـا هنـا وهنـاك
هـــي غيـــر البصـــرة التـــي تحتـــرق
هـي غيـر البصـرة التـي غادرتهـا أمـي
هي غير البصرة التي يهجرها الناس!
* البصـــرة التـــي أريـــدها الآن
هـــــي الشـــــريط المقلـــــوب
يعـــيش مـــن هنـــا إلـــى هنـــا
يعيـــدني مـــن هنـــا إلـــى هنـــاك
إلـــــــــــى البحـــــــــــر
إلـــى ظهـــر ناقـــة – دون أن تـــدري-
إلـى أيـام الشناشيل والأطواق والأسواق
إلـــــى حضـــــن أمـــــي
إلـــــــــــى البســـــــــتان
إلـــــــــــــــــى الأرض
إلـــــــــــى الطـــــــــين

إلـــــــــــــى النهـــــــــــــر:

ســـــــــــــــــــــــــــــــمكة!

فقد تعاقب اسم "البصرة" على هذا المعنى المركزي، قصدًا إلى إضاءته وتعميقه، فعلى الرغم من أن مدينة البصرة باقية بمعالمها الثابتة المرئية لكن الشاعر الذي 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 يعني 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) توحي بالمشاعر الحميمية؛ لأنه ولد بها وكتب إليها وصحبته، وحملها بين جوانحه متذكرًا معالمها وتشوق إليها وحن لها.

على حين جاءت "البصرة" في 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 مرورًا اضطراريًا 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 في مدينة هجرها بضغط العسف والقهر؟ (السطر ١٣).

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

إن هذه الظاهرة تختص "بالغنائية"، على أساس أن الشعراء الذين يكررون هذه الصيغ الدالة على الغنائية يرون أنها "نغم علوي"، ومن جهة كونها "غناء للجمال والحياة"، أو بكاء لما في الحياة من شر وسعادة، وتدل على إحساس الشاعر "بضياع ذلك النغم العلوي في ضجيج العالم المادي 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 الذي يراد به وجود ألفاظ متحدة المعنى وقابلة للتبادل فيما بينها في أي سياق"[٢] – كما نرى ذلك في قصيدة (أنا والنفس والطريق)[٣] لمحمود حسن إسماعيل التي يبدأها بقوله مخاطبًا نفسه فيها:

اتبعيني في دروبي واحذري أي هروبِ

إذ يقول في هذه القصيدة:

١–واسمعي شدوى، وكوني من صلاتي عن قريبِ
٢–لترى ذاتك في ذاتي شعاعًا في الغروبِ

---

(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.

****

٣-إن دعـــاك العطـــر فامضـــي... واتركيـــه لشـــذاهُ
٤-كـــم ســـكرنا مـــن أماســـيه وأشـــجانًا ضحـــاهُ
٥-وزرعنـــا فيـــه أحلامًـــا طواهـــا مـــن طـــواهُ!
٦-وشـــدوناه وكنـــا نغمًـــا يشـــجي ربـــاهُ
٧-ســاحرًا يُخجــل لحــنَ الطيــر فــي الــروض صــداهُ

****

٨-وإذا مـــا الـــدم المســـعور أهـــوى كالمصيـــرِ
٩-ضـــاربًا حولـــك أســـدادًا مـــن الـــوهم الضريـــرِ
١٠-ناهشًـــا خطـــوك مـــن كـــل اتجـــاه فـــي المسيـــرِ
١١-عازفًـــا: لـــو كـــان ! ياليـــت! علـــى نـــاي كسيـــرِ
١٢-فَهْـــو صـــيّاحٌ يُهـــاتي نفســـه بـــين القبـــورِ
١٣-فـــي ظـــلام يَئِـــدُ الشـــكوى بصـــدر المستجيـــرِ
١٤-غَلِّفِـــي ســـمعك عنـــه واســـمعي أصـــداء نـــوري

****

١٥-لـــي مـــع الأمـــس حكايـــات شـــقيات البلابـــلْ
١٦-كنـــت أشـــدوها دموعًـــا غفلـــت عنهـــا الثواكـــلْ
١٧-لـــم تـــزل أســـمارها فـــي الحقـــل، ترويهـــا السنابـــلْ
١٨-وشـــيوخ الطيـــر تحكيهـــا لمولـــود الخمائـــلْ

١٩-اتبعنـــي وانظـــري حـــولي أقـــداح الضيـــاءْ
٢٠-والربابـــات بكفـــي نشـــاوى بالغنـــاءْ

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

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

١-واقعـــدي فـــي حجـــره أســـطورة تحكـــي زَوَالَـــهْ
٢-وتغنِّـــى للتوابيـــت مُـــذِلاّت وُرْقًـــا وَضَـــلاَلَهْ

****

٣-أنـــت للمـــوت نشـــيد، لـــم تُوقّعـــه جنـــازهْ

****

(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.

٤-لســتِ منــي فأنــا لحــن علــى كــل ربــابِ

****

٥-آلوجـــود الضـــخم لا يبصـــره الأطريقـــا

٦-صـــاغر الخطـــوة، يســـتندى لـــدنياه الرحيقـــا

****

٧-كــل مــا فيــه يــد تكســب للــنفس الضــياءَ

٨-وتحيـــل الـــدمع أنغامًـــا وعطـــرًا ورجـــاءَ

****

٩- وســلامًا كصــلاة الطيــر فــي جَفْــن الضــياء

١٠- تــوقظ الــنفس مــن الأعمــاق نشــوى للغنــاء

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

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

١-دعونـــــــــــــي أغنـــــــــــــي

٢-فـإن الغنـاء طريقـي إلـى كـل سـر بعيـد

([1]) قاب قوسين، ص٣٣-٤١.

٣-خلقـــــــت لأرتـــــــاد روح الحيـــــــاة
٤-وأســـــــتل أعماقهـــــــا للوجـــــــود

****

٥-ربـــابي علـــى الـــنفس نفـــس تطـــلُ
٦-وتُصـــغي، وتعـــرف همـــس النفـــوس
٧-ففـــي كـــل صـــدر لنـــايي دروبْ
٨-وألفـــاف تيـــه لـــديها تجـــوسْ

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

فالصيغة المفردة في كل نموذج من هذه النماذج، وفي كل نوع من هذه الأنواع – قد تكررت لتفيد أن ثمة عذوبة للصوت تستهدف المتلقى بغرض التمكن منه. و"ترنما نغميًا" يتوافق مع إحساسه المسبق بموسيقية الأداء، كما أن تكرار أدوات العزف والطرب، توحي بتعدد الألحان الصادرة عنها وتنوعها.. مما يسهم في الاستحواذ على وعي مخاطبته، وقدر التلقي لديها، وإحداث توتر فيها، لاسيما أنه قد أمرها أن تسمع شدوه وأن تنصت إلى النغم الذي شداه.

وأما "التكرار المشموم"، فإنه يعني أن تتكرر الصيغة المتعلقة بحاسة الشم التي تذكرنا بها تكرارًا يريد به الشاعر تثبيت المعنى وتأكيده، كما يستهدف به الجانب الإيجابي الرمزي إلى المعنى المراد.

فتكرار لفظ أو صيغة "العطر" مثلًا أو تكرار ما يكون في معناها مثل "الشذا" بالارتباط "بمعاني الحب أحيانًا وبالشوق إلى عوالم بعيدة خفية أحياناً أخرى، هذا التكرار يمثل جانبين من جوانب الرومانسية، هما عشق الجمال والتطلع إلى الانطلاق"[١]، ففي قصيدة "أنا والنفس والطريق"[٢]، لمحمود حسن إسماعيل تتكرر الصيغة الدالة على "المشموم" أو المتصلة بحاسة الشم. وذلك في قوله[٣]:

١-إن دعـاك العطـر، فامضـي.. واتركيـه لشـذاهُ
٢-كـم سـكرنا مـن أماسـيه، وأشـجانا ضـحاهُ

****

٣-وسـهونا مـرة فـي الفجـر لـم نشـرب طـلاهُ
٤-فتـوارى عـن لياليـنا وخانتنـا رؤاهُ
٥-فاشـربي مـن عطرنـا الآتـي، ولـو طـال لقـاهُ
٦-واتبعينـي، دربنـا بالطيـب لا يفنـى مـداهُ

****

٧-وإذا أشـعل سـاقي الحـب دنيـاهُ بصـدركْ
٨-وأذاب العـاتي المجهـول مـن أعمـاق سـركْ
٩-وأحـال الـروض كأسًـا، والضـحى حانـا لخمـركْ

---

(١) فى الأدب الحديث، ص٨٩.
(٢) ديوان قاب قوسين، ص٩-١٨.
(٣) السابق، ١٠، ١١، ١٢.

١٠-فاحـذري أن تعبـر الـريح علـى بسـتان زهـركْ
١١-فيغيـب العطـر، والحـب... ولا يبقـى لعمـركْ
١٢-غيـر ذكـرى، تنقـل الليـل إلـى أعتـاب فجـركْ
١٣-فـاتبعيني... فأنـا الحـب الـذي يجـري بـأمركْ
١٤-وأنـا العطـر الـذي لا ينتهـي يومًـا بـذرّكْ

فقد تكررت صيغة "العطر" وما يدل عليه سبع مرات تكرارًا يفيد أهمية هذه الصيغة بالنسبة إلى الشاعر، فهي بوصفها دالة على المشموم – إذ العطر هو ما يختص بحاسة الشم – وظفها الشاعر مكررة لا تحصر وظيفتها في هذا الاختصاص؛ بل ليعبر بها عن أمله ومعاناته في أن يسود ما يدل عليه هذه الاختصاص وهو "الحب الأسمى المتجاوز" الذي يتطلع المحب العاشق –مثل شاعرنا– من خلاله إلى "المطلق"، الذي تتحقق به وعنده السعادة الدائمة القائمة على معان روحية لا تشوبها شوائب الحياة المادية.

لقد جاء اختيار الشاعر لهذه الصيغة "عطر" وما يقرب منها، قاصدًا بتكرارها "المعنى المتجاوز السامي"، وهو اختيار قد وفق فيه؛ لأن المحب العاشق الباحث عن المعنى الكلي الطامح إلى الجمال الأسمى – يستشعر في حبه – الذي قد يبدو لنا جزئيًا – العطر والرائحة الطيبة في كل شيء، وفي أي كائن، حتى لو بدا لغيره أن ما يستشعره غير عطري أو خال من الرائحة الطيبة، على أساس أن مصدر حبه هو "الإحساس النفسي" بالمحبوب. وهذا ما جعل النقاد

القدماء يحتفون بهذا الإحساس ويميزون على أساسه بين شعر وآخر؛ فالأصمعي[١] حين استمع إلى قول مالك الفزاري في بيته يخاطب محبوبته[٢]:

وإذا الـــدر زان حســـن وجـــوه كـان للـدر حسـن وجهـك زينـا
وتزيـدين طيـب الطيـب طيبًـا إن تمســيه أيــن مثلــك أينــا

آثر قول – سابقه – امريء القيس، يتحدث عن محبوبته[٣]:

ألـم تريـاني كلمـا جئـت طارقًـا وجدت بها طيبًا وإن لم تطيب

لأن "الطيب" الذي يعنيه مصدره إحساس معنوي، بينما الطيب الذي تناوله مالك الفزاري مرتبط بلمس حسي؛ إذ لو لم تمس يدها الطيب لما تضاعف أثره وازداد؛ ولذلك فضل الأصمعى معنى قول امريء القيس، خاصة أن هذا المعنى يفيد أن محبوبته التى يتحدث عنها ذات رائحة طيبة دائمة دون أن تستعمل أي عطر، ومن ثم لم ترض إحدى ناقدات العصر الأموي[٤] عن قول كثير بن عبد الرحمن[٥]:

فمـا روضـة بـالحزن طيبـة الثـرى يمـــج النـــدى جثجاثهـــا وعرارهـــا
بأطيـب مـن أردان عـزة موهنـا إذا أوقـدت بالمنـدل الرطـب نارهـا

---

(١) المرزباني: الموشح: ص٢٠٣، ٢٠٤. ود. حسن البندارى، مقاييس الحكم الموجز فى الموروث النقدى، ص١٣٧.
(٢) السابق، ص٢٨٢.
(٣) السابق، ص٢٨٢. وديوان امرىء القيس، ص٤١.
(٤) الموشح: ص٢٠٤.
(٥) ديوانه: ص٢٠٢، ٢٠٤. الجثجاث: رائحة طيبة، العرار: البهار البري، طيب الرائحة، المندل: العود. موهنا بعد هدوء الليل.

وذلك بقولها له: أرأيت لو أن ميمونة الزنجية بخرت بمندل الطيب أما كانت تطيب؟!، ألا قلت لها كما قال سيدك امرؤ القيس: "ألم تريانى..." قاصدة بذلك أنه قد ربط طيب رائحتها بالعطر المعين، فهي رائحة مصنوعة، ويشاركها به أقل النساء شأنًا.

وعلى هذا النحو من التكرار الدال على المشموم، يكرر محمود حسن إسماعيل في نص آخر له[1]، ألفاظًا 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]:

إلهـي..

وإن ذبلـت فـي يـدي الزهـورْ
وجفـت حـوالي كـل العطـورْ
ولم يبق حتى خريف الغصونْ
وأحلامــه فــي ربيــع الظنــونْ
ولـم تبـق للظـل رؤيـا سـفوحْ
علـى فرخهـا مـال طيـر جـريحْ
وآنـــا يغنـــي، وآنـــا ينـــوحْ
وآنــا علــى صــمته يســتريحْ

---

(1) ديوانه نهر الحقيقة، ص١٥٤.
(2) السابق، ص١٥٤ – ١٥٥.

وإن غـــام كـــلُّ الســـطوحْ
وأغمضـت الجفـن كـل الشـموعْ
فأنــت العبيــر، وأنــت الربيــعْ
وأنــت الغـدير وأنــت الشــعاعْ

فقد جاء الاهتمام بـ"العطر الأسمى"، بصيغ (الزهور)، و(العطور)، و(الربيع)، و(العبير)، ومع اختلافها الظاهر فإن مدلولاتها مشمومة أو تختص بحالة الشم، وهذا نوع من التوالي أو التكرار المعنوى، تآزرت صيغه وتعاونت في تقديم معنى "العطر المطلق" رغم تنوع السياقات التي تضمها. فصيغة (الزهور) ذات الخاصة العطرية استعملت في سياق عدمي، وكذلك صيغة (العطور) فهي جافة في 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" دليلًا على البشارة والتفاؤل حينما توصل إلى أن "العطر الحقيقي" ليس منظورًا، بل هو خفي لا تدركه الحواس الظاهرة، بل تحسه "الأرواح"، لأنه ليس إلا "الجمال المثالي الأسمى"..

المبحث الرابع
تكرار التركيب التعبيري

المبحث الرابع
تكرار التركيب التعبيري

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

وتتجلى فنية "تكرار التركيب التعبيري Repetition of syntagma" باعتماده أيضًا على مدى تحكم الشاعر في التكرار، وسيطرته عليه، و"وثاقة ارتباطه بالمعنى العام أو الكلي" الذى يبنى عليه قصيدته أو أبياته.

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

ذهـب الصـلح أو تـردّوا كليبًـا أو تحلّـوا علـى الحكومـة حـلا
ذهـب الصـلح أو تـردّوا كليبًـا أو أذيـقُ الغـداة شـيبان ثُكـلاَ

---

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر: ص٢٦٤.
(٢) أبو هلال العسكرى. كتاب الصناعتين. تحقيق البجاوى دار الفكر العربى، القاهرة، ص٢٠٠.

ذهـب الصـلح أو تـردّوا كليبًـا أو تنـــال العُـــداة هونًـــا وذلا

فقد تكرر الشطر الأول جميعه – في كل بيت، أي تكرر ثلاث مرات، وهي أشطر تامة المعنى كاملة المحتوى – وعلى هذا جاء تكراره لعبارة (على أن ليس عدلًا من كليب)[١] أكثر من عشرين مرة، كما أشار إلى ذلك أبو هلال العسكري[٢]، وتكراره لعبارة (قربا مربط المشهر مني) – ويقصد فرسه – حين عمد إلى استدعائه إيذانًا بعزمه على خوض الحرب، وردًا منه على قصيدة الحارث بن عباد التي استدعى فيها فرسه مكررًا عبارة (قربًا مربط النعامة مني)[٣].

فالتكرار التركيبي بوصفه أسلوبًا تعاقبيًا يؤكد معنى مرادًا، قد نشأ في القول الأول عن "موقف نفسي" خاص بتهديده بالحرب ضد خصومه، وتكراره يجري هذا المجرى، ويشير إلى تصميمه وتأكيده على تنفيذ تهديده ووعيده إذا لم يتوصل الخصمان إلى الاتفاق المنشود أو المصالحة المطلوبة، وكذلك جاء التكرار في القولين الآخرين مرتبطًا بإثارة الحماسة في قلوب قومه واستفزاز نفوسهم للقتال والتحفز للحرب، وقد علل أبو هلال العسكرى لتكرار العبارة في هذين القولين تعليلًا نفسيًا بأن بين أن تكرار العبارة فيهما ملائم؛ لأن "الحاجة إلى تكريرها ماسة، والضرورة إليه داعية، لعظم الخطب، وشدة موقع الفجيعة"[٤].

---

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

ولئن تبين أن وظيفة "تكرار التركيب" هي أنه يقرر المعنى المعين ويثبته في النفس المتلقية –فإن هذه الوظيفة قد عكستها بعض آيات القرآن الكريم التي ورد فيها التكرار في سياق الإنذار والتخويف، كقوله تعالى "كلا سوف تعلمون، ثم كلا سوف تعلمون". "أي سوف تعلمون الخطأ فيما أنتم عليه إذا عاينتم ما ينتظركم من أهوال الحشر يوم القيامة، وفي تكرير قوله تعالى "كلا سوف تعلمون" تأكيد للردع والإنذار"[١].

ونقف على "التكرار التركيبي" المرتبط بالسياق أو الموقف النفسي المعين الداعي إلى هذا التكرار الملحّ عليه، وذلك في قصائد كثيرة من شعرنا المعاصر، كما نرى في قصائد لنازك الملائكة، والسّياب، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، وعبد الوهاب البياني، وبشارة الخوري، ووفاء وجدي، وحامد طاهر، ومحمد مهدي –وغيرهم. وتدلنا قصائدهم على تنوّع التكرار التركيبي إلى نوعين، أحدهما قصير موجز، وثانيهما طويل متسع.

أما النوع الأول: وهو "التكرار القصير الموجز" – فإننا نطالعه في قصيدة (لنكن أصدقاء)[٢] للشاعرة نازك الملائكة، تدعو فيها إلى إرساء رغبة مثالية وهي: أن تسود الصداقة البشر وتعمهم وتسري إلى جميع طوائف المجتمع وفئاته ومستوياته وطبقاته؛ لأن سيادة الصداقة توحد النفوس، وتقلل من احتدام الصراع والصدام بينهم. تقول[٣]:

---

[١] سعد الدين التفتازانى: مختصر المعاني ٤٥/٣، ود. حسن البنداري، علم المعاني، الأنجلو المصرية، ١٩٩٠، ص٢٤٢.
[٢] نازك الملائكة: ديوانها شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص٤١.
[٣] السابق: صفحات ٤١.

لنكـــــــــــن أصدقـــــــــــاء
فـــي متاهـــات هـــذا الوجـــود الكئيـــبْ
حيـــث يمشـــي الـــدمار ويحيـــا الفنـــاء
فـــــي زاويـــــا الليالـــــي البطـــــاء
حيـــث صـــوت الضـــحايا الرهيـــبْ
هازئـــــــــــا بالرجـــــــــــاء

*****

لنكـــن أصدقـــاء فعيـــون القضـــاء
جامـــــــــــدات الحَـــــــــــدَقْ
ترمـــــق البشـــــر المتعبيـــــن
فـــــي دروب الأســـــى والأنـــــين
تحـــــت ســـــطو الزمـــــان النـــــزِقْ

*****

لنكـــن أصدقـــاء نحـــن والظالمـــون
نحـــــن والعـــــزّل المتعبـــــون
والـــــذين يقـــــال لهـــــم مجرمـــــون
لنكـــــــــــن أصدقـــــــــــاء
إن صـــــــــوتًا وراء الـــــــــدماء
في عروق الذين تساقوا كؤوس العداء

فقد كررت عبارة أو تركيب "لنكن أصدقاء" ثلاث مرات في هذا الجزء من القصيدة، رغبة منها في تحقيق هذا المطلب المثالي، الذي كرّست حياتها من أجله؛ لتتغلب الإنسانية على مشاكل الوجود والحياة[١].

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

١-أقـــرأ فـــي عينيـــك كتابـــى..
٢-مســـطورًا بحـــروف مـــن نـــور
٣-أقـــرأ أحرفـــه الوالهـــة بقلبـــي
٤-حـــرف يتـــوهج بضـــياء الحـــب
٥-حـرف تعصـره.. تصـهره آلام القهـر
٦-حـــرف تطحنـــه أحـــزان الغربـــة
٧-حـــرف تصـــعقه أفـــراح اللقيـــا
٨-وحروف تتساءل: كيف يكون الصبر؟!
٩-لـــــم أنـــــت بعيـــــد؟
١٠-موطنـــــك بأحداقـــــي...
١١-تتدثـــــر بغلالـــــة قلبـــــي

(١) د. محمد عبد المنعم خاطر، دراسة في شعر نازك الملائكة: هيئة الكتاب. القاهرة. ط(١)، ١٩٩٠، ص٢٠٠.
(٢) وفاء وجدي: الحب في زماننا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١٩٧٠، ص٧٤-٧٧.

١٢-يدفئـــــــــــك الحـــــــــــب

١٣-لـــــــم أنـــــــت بعيـــــــد؟

١٤-ألمســـــــــــك بأعماقـــــــــي

١٥-تتدفـــق نبضـــاً مـــلء عروقـــي

١٦-وبحبـــــك يشتعـــــل القلـــــب

١٧-لـــــــم أنـــــــت بعيـــــــد؟

١٨-أهـــي حســابات الـــزمن اضـــطربت!

١٩-فاختلـــــــــف أوان اللقيـــــــا

٢٠-عـــــن موعـــــد نبـــــض الحـــــب

٢١-أهـــــي الأيـــــام تـــــدور تـــــدور

٢٢-تلهـــــــــــو بمصيرينـــــــــا

٢٣-تمتـــــص عصـــــارة عمرينـــــا

٢٤-فتظـــــــــــل بعيـــــــــــد؟

٢٥-لـــــــم أنـــــــت بعيـــــــد؟

٢٦-أتشمـــــم عطـــــرك يسكرنـــــي

٢٧-أعرفـــــه. هـــــذا العطـــــر الأزلـــــي

٢٨-بـــــــــــلا أزهـــــــــــار

٢٩-إلا زهـــــــــــرة حبـــــــــــك

٣٠-أتشـــممها حتـــى لـــو كنـــت بعيـــد

٣١-يـــا أقـــرب مـــن كـــل ذوي القربـــى

٣٢-يـا أقـرب مـن أنفاسـي.. مـن أعراقـي
٣٣-يـــــا أقـــــرب منـــــي لـــــي..
٣٤-لـم أنـت بعيـد رغـم وثـوقي أنـك لـي؟

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

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

وأما الجملة الثالثة: المرقمة برقم (١٧) فإنها وردت؛ لتكشف عن إحساس جديد تجاوز مجرّد العتاب –وهو "استنكار بُعده" الذي يهدد مصيرهما، ويحد من تنامي شعورها الصادق؛ ولترسي إلى جانب ذلك إحساسًا بالحسرة على ما آلت إليه علاقتهما، وذلك في السطور (١٨-٢٤).

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

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

وقد تكررت صيغة الاستفهام ذات الجملة القصيرة أيضًا في قصائد أخرى منها قصيدة (حلم ليلة فارغة)[١] لأحمد عبد المعطي حجازي، الذي عمد إلى جعل "الجملة الاستفهامية" صورة لحوار داخل "مونولوج" Monologue يكسب القصيدة قيمة درامية تؤثر في المتلقّي فيتفاعل معها. يقول[٢]:

١-بالأمس طائر الغرام زارني
٢-جناحة أخضرْ
٣-أليس حقًا ما أقولْ؟
٤-جناحة أخضرْ

[١] أحمد عبد المعطى حجازى: ديوان: مدينة بلا قلب، دار الكاتب العربى، ط (٢)، ١٩٦٨، ص١٥٩.
[٢] السابق، ص١٦٠.

٥-وبالنـــدى جناحـــه مبلـــولْ
٦-ألـــيس حقًـــا مـــا أقـــولْ؟

فتساؤل الشاعر مرتين بالجملة (أليس حقًا ما أقول؟) وهو يروي لنا تجربته عن زيارة طائر الغرام له -يؤدي وظيفة فنية وهي: مواجهة صوت داخلي يعترض على "الحلم" الذي رآه الشاعر في نومه وذلك؛ لسذاجته وزيفه، وكأنه ينفي خضرة جناح الطائر، مبينًا بذلك عدم صدق الشاعر في قوله، ومن ثم أكد الشاعر صدق رؤيته بأن كرر جملة "جناحه أخضر" في السطر الرابع دعمًا لمواجهة هذا الصوت المعترض.

وفي 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 الداخلي قد عاد إلى اعتراضه على تأكيد الشاعر رؤيته أو حلمه، ومن ثم جاء تساؤله هذا متضمنًا استنكاره لهذا الاعتراض.

والحق أن الشاعر قد أضفى على سطوره الحركة الفعالة بهذا الحوار الداخلى، وهي حركة أمكن لها أن تؤثر فينا؛ فعلى الرغم من "أننا لم نسمع إلا طرفًا واحدًا من طرفي هذا الحوار، يتمثل في الصوت الخارجي للشاعر نفسه -فإننا كنا بحيث نستنبط في يسر ما يقوله الصوت الآخر، الصوت الذي لم نسمعه"[١] أي أن الشاعر

(١) الشعر العربى المعاصر، ظواهره المعنوية والفنية، ص٢٩٧.

بواسطة تكرار هذه الجملة الاستفهامية قد أحدث فينا حركة ذهنية ونفسية، كما أنه قد تمكن بهذه الجملة من أن "يستثير الصوت الداخلي المضمر في نفوسنا" الذي كان قد بدأ يتحرك عندما أخذ (الشاعر) يحدثنا عن زيارة الطائر ذي الجناح الأخضر له، لقد دار بخلده هو كذلك – نفس الشيء الذي كان قد بدأ يدور في خلده في سرية وخفاء عجيبين"[١]، وهذا يدل على أن هذا التكرار المسبب المبرر قد أضاف للمعنى الذي أراده الشاعر – "أبعادًا لم تكن لتظهر لو اكتفى الشاعر بالحركة في اتجاه واحد"[٢]؛ ولذلك كان تكرار الجملة أكثر تأثيرًا فنيًا وإقناعًا لنا.

وأما النوع الثاني وهو: "**التكرار المطوّل**" فإنه يتعين في تكرار بيت كامل أو تعبير طويل كما نرى في قصيدة "الطمأنينة"[٣] للشاعر اللبناني المهجري ميخائيل نعيمة حيث جاء التكرار فيها لبيت كامل عقب كل مقطع فيها على هذا النحو:

١–سـقف بيتـي حـدد ركـن بيتـي حجـر
٢–فاعصـفي يـا ريـاح وانتحـب يـا شجـر
٣–واسـبحي يـا غيـوم واهطلـي بالمطـر
٤–واقصـفي يـا رعـد لسـتُ أخشـى خطـر

*** * ***

---

(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.

٥-ســـقف بيتـــي حديـــد ركـــــن بيتـــــي حجـــــر
٦-مـــن ســـراجي الضـــئيل اســـــــــتمد البصـــــــــر
٧-كلمـــــا الليـــــل طـــــال والظـــــــــلام انتشـــــــــر
٨-وإذا الفجـــــر مـــــات والنهـــــــــار انتحـــــــــر
٩-فـــــاختفى يـــــا نجـــــوم وانطفـــــــيء يـــــا قمـــــر
١٠-مـــن ســـراجي الضـــئيل استمـــــــــد البصـــــــــر

ففي المقطع الأول -تكرر في نهايته البيت الأول لسبب فني نفسي وهو أن افتتاح المقطع بهذا البيت يطرح معنى عامًا هو "الطمأنينة" التي حصل عليها الشاعر أخيرًا؛ ولذلك جاءت الصيغ الأمرية الخمس (فاعصفي...)، و(انتحب...)، و(اسبحي...)، و(اهطلى...)، و(اقصفى...) في سياقات التراكيب دالة على هذا المعنى، فليس ثمة قلق أو هم أو خوف في ظل هذه الطمأنينة المتمكنة التي لا تتأثر بأي مؤثر خارجي؛ 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 أي خطر، ومن ثم جاء تكرار البيت الأول بنصه ليختم به هذا المقطع على أساس أنه "يقوم بما يشبه عمل النقطة في ختام عبارة تم معناها"[1]، وأنه يؤكد على حالة الاطمئنان

[1] قضايا الشعر المعاصر، ص٢٦٨.

التي تسري في نفس الشاعر. وأنه "يوقف التسلسل وقفة قصيرة، ويهيء لمقطع جديد"[١].

وإذا سلمنا بأن ختام المقطع الأول ليس إلا تهيئة نفس القاريء لتلقي المقطع الجديد الثاني –فإن الشاعر يكون قد عني بمواصلة طرح حالة "الطمأنينة"، وعمد إلى وصل تسلسل هذه الحالة التي تدعو إلى التفاؤل والأمل، وعلى هذا استهل الشاعر المقطع الثاني بالبيت السادس الذي يوافق التفاؤل، ويلائم الأمل، إذ يكفي بصر الشاعر ويقنعه أن يبصر ويهتدي 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، ويقوي اقتناعه بذلك، وذلك بإصدار أمرين لكل من النجوم بالاختفاء، والقمر بالانطفاء (البيت التاسع)، وهنا يعمد إلى تكرار البيت السادس في ختام هذا المقطع بوصفه تبريرًا لعدم اكتراثه بالظلام الذي عكسته الأبيات (٧–٩).

ويعمد بدر شاكر السياب أيضًا إلى "التكرار المطول" بنص بيت كامل في قصيدة (فى القرية الظلماء)[٢] حيث كرر ستة سطور في المقطع الخامس، استهل بها هذه القصيدة، دعمًا وتقوية لإحساسه بالخواء الفكري العام الذي يتحكم في بيئته، وقصيدة (الأسلحة

---

(١) السابق، ص٢٦٨.
(٢) ديوان: أزهار وأساطير. دار العودة – بيروت، ط (٢)، ١٩٨١م. ص٧٩ و ص٩٣.

والأطفال)[1]. حيث كرر بيتًا كاملًا وهو (حديد عتيق رصاص حديد) في المقطع الثاني والثالث أربع مرات لينبه بتكراره إلى الخطر المحدق بأطفال المستقبل، وقصيدة (سجين[2]) التي يختم المقطع الأول منها بتكرار بيت استهله، كما ينهي المقطع الثاني ببيت بدأه به. يقول:

١-ذراعا أبي تلقيان الظلال على روحي المستهام الغريب
٢-ذراعا أبي والسراج الحزين يطاردني في ارتعاش رتيب
٣-وحفت بي الأوجه الجائعات حيارى فيا للجدار الرهيب
٤-ذراعا أبي تلقيان الظلال على روحي المستهام الغريب

*****

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

فقد ختم الشاعر المقطع الأول بالبيت الذي استهل به هذا المقطع، وهذا تكرار مبرر؛ لأنه يتفق مع رغبته في تأكيد معنى يستأنس به وهو "استمرار تأثير الأب في حياته" بما أسبغه عليه من نعم الأمن والأمان والاطمئنان والظلال، رغم تحدي هذه النعم بالأحزان المطاردة الملحة، وبالاحتياج المادي الشديد (البيتان الثاني

(1) السابق، ص٢٤.
(2) السابق، ص٧٣.

والثالث). ومن هنا عقب الشاعر على هذين البيتين بالبيت الرابع المكرر لإقرار تأثير الأب، وتأكيد حاجته إليه.

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

ومن البين أن البيتين (الأول والرابع) من المقطع الأول، والبيتين الأول والرابع من المقطع الثاني –قد أسهما في ربطنا بالمعنى العام للمقطعين وهو (تأثير الأب الاستمراري رغم غيابه)، مما يحقق دفق "الانسياب الشعوري" الذي يربط المقطعين، ويوحد بينهما، وهو ما يدفع حكمًا عليهما بافتقادهما "الانسياب الشعوري"، وبوجود "وحدة فيهما تتعثر لاهثة في ختام كل مقطع"[1].

---

[1] قضايا الشعر المعاصر، ص٢٦٨.

الفهرس

الفهرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة:.....	٥
المبحث الأول: تكرار الصوت وأنواع تكراره.....	١٧
١-تكرار الصوت المهموس ودلالاته المعنوية.....	٢٢
٢-تكرار الصوت المجهور وسماته النوعيّة.....	٣٩
٣-تكرار الأصوات المحاكية للحدث والفعل المجرّد.....	٥٤
المبحث الثانى: تكرار الحركة وأنواع تكرارها.....	٦٧
١-دلالة تكرار الضمة.....	٧٠
٢-دلالة تكرار الفتحة.....	٧٥
٣-دلالة تكرار الكسرة.....	٨٠
المبحث الثالث: تكرار الكلمة، التكرار الحسِّى النوعى.....	٨٥
١-التكرار الدال على المُبْصَر.....	٨٩
٢-التكرار الدال على المسْموع.....	٩٦
٣-التكرار الدال على المشموم.....	١٠٠
المبحث الرابع: تكرار التركيب التعبيرى ونوعاه:.....	١٠٧
١-التكرار القصير الموجَز.....	١١١
٢-التكرار المطوَّل.....	١١٨

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) مكتبة بورصة الكتب ٢٠١٣.
- **الكـلام:** مجموعة قصصية، ط(١) دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨١، ط(٢) الآداب، القاهرة، ١٩٩١، ط(٣) دار الإبداع ٢٠٠٨، ط(٤) مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٣.
- **أمواج الفردوس:** مجموعة قصصية، ط(١) الأنجلو المصرية، القاهرة ٢٠٠٥، ط(٢) دار الإبداع ٢٠٠٩، وط(٣) مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٨.
- **يـوم:** مجموعة قصصية، ط(١) أجيال، الجيزة، ٢٠٠٨، وط(٢) مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٥.
- **الصياح فى الوديان:** قصص قصيرة، ط(١) مكتبة بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٣، وط(٢) مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٨.
- **طائر الحب الحزين:** الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٥.
- **تغريدة البلبل:** مكتبة بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٧.
- **مرايا الحب:** قصص قصيرة، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ٢٠١٧
- **جوهرة:** قصص قصيرة، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ٢٠١٧.
- **بَوْح الترانيم:** قصص قصيرة، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ٢٠١٩.

ب- الروايات:

- **سلوى الروح:** ط(١) مكتبة صقر، طنطا، ١٩٦٠، وط(٢)، دار الإبداع، القاهرة، ٢٠٠٧، وط(٢)، مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٨، وط(٣)، مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٨.
- **العائد بالحب:** ط(١) دار الإبداع، القاهرة، ٢٠٠٦، وط(٢) أجيال- الجيزة، ٢٠٠٨، وط(٣) مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٥.
- **فوق الأحزان:** ط(١) دار الإبداع، القاهرة، ٢٠٠٨، وط(٢) إيزيس، المنصورة، ٢٠١٢، وط(٣) مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٥.
- **صخب الهمس:** (ط١) دار الإبداع، القاهرة، ٢٠٠٩، وط(٢) مكتبة بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١١.
- **حدائق الخريف:** ط(١) مكتبة بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٢، وط(٢) مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٣، و(ط) مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٢٠.
- **تحت الأحزان:** ط(١) مكتبة بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٣، وط(٢)، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٧.
- **سهام غير شاردة:** ط(١) مكتبة بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٤، وط(٢) مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٧.
- **أحزان حمزة:** ط(١) مكتبة بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٥.
- **أناهيد "زهرة القمر":** ط(١) مكتبة بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٦، وط(٢) مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٧.
- **ثلاثية الحزن "فوق الأحزان، تحت الأحزان، أحزان حمزة":** ط(١) مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٧.

- **ثلاثية الحب: العائد بالحب، صخب الهمس، أناهيد"زهرة القمر"**: ط(١) مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٧.
- **هدير الصمت:** ط(١) مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٩.
- **ثورة هاميس:** ط(١) مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٢٠.
- **أحزان حازم المنصورى:** تحت الطبع.

ثانياً: الكتب النقدية:

١. فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ. ط(١) مكتبة أم القرى، الكويت، ١٩٨٤، وط(٢) الأنجلو المصرية ١٩٨٨، وط(٣) الأنجلو المصرية، ٢٠١٧.

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. ط(١) الأنجلو المصرية ١٩٩١، وط(٢) مكتبة بورصة الكتب ودار السياب بلندن٢٠١١.

٧. الخطاب النفسي في النقد العربي القديم، ط(١) ١٩٩٣ مكتبة الأنجلو المصرية، وط(٢)، مكتبة الآداب ٢٠٠٦، وط(٣) مكتبة بورصة الكتب ودار السياب بلندن، ٢٠١٢، وط(٤) مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٨.

٨. فاعلية التعاقب في الشعر العربي الحديث. الأنجلو المصرية، ط(١) ١٩٩٥، مكتبة الأنجلو المصرية، وط(٢) مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٦.

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

١٠. الصنعة الفنية في التراث النقدي. ط (١)، مركز الحضارة العربية ١٩٩٩، وط(٢) مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٥.

١١. طاقات الشعر في التراث النقدي. ط(١) الأنجلو المصرية ١٩٩٩، وط(٢) مكتبة الآداب، ٢٠٠٧.

١٢. إحكام النص الشعري في الموروث النقدي والبلاغي. ط(١) الأنجلو المصرية ٢٠٠٠، وط(٢) مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٥.

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

١٤. تحليل النص الأدبي، دراسات في الأجناس الأدبية (بالاشتراك مع د. عزة الغنام ود. الزهراء بدوي)، ط(١) الأنجلو المصرية ٢٠٠١.

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

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

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

١٨. النثر الفني في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي. ط(١)، الأنجلو المصرية ٢٠٠٣، وط(٢) مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٧.

١٩. الشعر العربي في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي. ط(١)، الأنجلو المصرية ٢٠٠٣، وط(٢)، مكتبة بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٨.

٢٠. البنيات الكاشفة عند نجيب محفوظ دراسات في النص القصصي من عام ١٩٧٩ إلى عام ١٩٩٦. الأنجلو المصرية ٢٠٠٤.

٢١. مرايا التجلي: رؤى نقدية كاشفة.ط(١) الأنجلو المصرية ٢٠٠٥.

٢٢. فيض القلم: مقالات فى الثقافة والأدب. ط١، الأنجلو المصرية ٢٠٠٥.

٢٣. نجيب محفوظ حالماً بالقمر. ط(١)، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٦.

٢٤. الأداء التبادلى فى الشعر العربى، مكتبة الآداب، ط(١)، ٢٠١٠.

٢٥. لعبة الضمائر فى قصص ورويات نجيب محفوظ، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١١.

٢٦. تقنيات السرد فى الشعر العربى: ط(١) مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٣، وط(٢) مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٧.

٢٧. عمود الشعر العربي بين الثبات والتحول في الموروث النقدي (حتى نهاية القرن الخامس الهجري): مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٥.

٢٨. اتجاهات معاصرة في دراسة النقد العربي القديم: مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٥.

٢٩. اتجاهات نقد الشعر العربي في الموروث النقدي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٦.

٣٠. أحلام الاستحواذ في النص القصصي عند نجيب محفوظ، مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٦.

٣١. تقنيات السرد القصصى: مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٧.

٣٢. تقنية الحلم فى النص القصصى عند نجيب محفوظ، مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٧.

٣٣. تقنية الزمن فى النص القصصى عند نجيب محفوظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٧.

٣٤. تقنية الانعطاف فى النص القصصى عند نجيب محفوظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٧.

٣٥. حداثة سرد القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٨.

٣٦. جماليات الموقف القصصى فى السرد الشعرى، مكتبة بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٨م.

٣٧. جماليات الرسالة فى التراث العربى "من العهد النبوى إلى نهاية العصر العباسى"، مكتبة بورصة الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٨.

٣٨. نظرية الإبداع الشعرى عند حازم القرطاجنى، دار النابغة، ٢٠١٨.

٣٩. قضايا النقد الأدبى فى القرن الخامس إلى العاشر الهجرى، مكتبة بورصة الكتب، القاهرة، ٢٠١٩.

٤٠. بلاغة التعبير عن الحب فى الشعر العربى الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٩.

٤١. التحول الأسلوبى فى الشعر العربى الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٢٠.

٤٢. تجليات الحب فى الشعر والنثر، تقديم: أ.د/ حامد طاهر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٢٠.

٤٣. أبنية الخطاب الأدبي في التراث النقدي العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٢٠.

عن المؤلف:

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

٢. آفاق الإبداع الروائى عند حسن البندارى: دراسات نقدية لعدد من النقاد، ط(١)، مكتبة الآداب، 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 بكلية الآداب، جامعة طنطا بعنوان "حسن البندارى مبدعاً وناقداً"، ٣-٤ ديسمبر ٢٠١٣م، نشر جامعة طنطا، ٢٠١٤م.

٥. كتاب رواية "فوق الأحزان" لـ/ حسن البندارى "بحوث ودراسات"، جمع وإعداد وتحقيق ودراسة تحليلية: د/ صباح صابر، مكتبة بورصة الكتب، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٦م.

٦. كتاب "الحب فى النص القصصى، والنص النقدى عند حسن البندارى"، جمع وترتيب وتحقيق ودراسة تحليلية: د/علياء محمد أحمد، مكتبة بورصة الكتب، الطبعة الأولى، القاهرة، ٢٠١٧م.

٧. كتاب الدلالات الرمزية وآفاق التوقع والانتظار فى إبداعات حسن البندارى القصصية رؤى نقدية، أ.د/ نصر محمد عباس، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠١٧م.

٨. كتاب رؤى نقدية فى الفن الروائى عند حسن البندارى، جمع وترتيب وتحقيق وتصدير: د/ نجوى شحاتة، وآيات شعبان، وآلاء سامى، دراسة تحليلية لبحوث الكتاب أ.د/ عبدالمنعم أبو زيد عبد المنعم، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٧.

٩. كتاب آفاق نقدية فى الإبداع القصصى والروائى عند حسن البندارى، جمع وترتيب وتحقيق وتصدير: د/ نجوى شحاتة، وآيات شعبان، وآلاء سامى، دراسة تحليلية لبحوث الكتاب أ.د/نصر محمد عباس، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٧.

١٠. كتاب قصة "يوم" بحوث ودراسات، جمع وترتيب وتحقيق وتصدير: د/ نجوى شحاتة، وآيات شعبان، وآلاء سامى، دراسة تحليلية لبحوث الكتاب أ.د/ نصر محمد عباس، مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٨.

١١. الأم فى النص القصصى والروائى عند حسن البندارى، جمع وإعداد وتحقيق وتقديم ودراسة تحليلية: د/ آلاء عبد الغفار هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٨.

١٢. كتاب شخصية الأم فى قصص حسن البندارى القصيرة بحوث ودراسات كاشفة، جمع وإعداد وتحقيق وتقديم ودراسة تحليلية: د/زينب عبد الكريم أحمد، مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٨.

١٣. رؤى لغوية كاشفة عن الإبداع القصصى عند حسن البندارى، جمع وترتيب وتحقيق وتصدير: د/نجوى شحاتة، وآيات شعبان، وآلاء سامى، دراسة تحليلية لبحوث الكتاب أ.د/ محمد رجب الوزير، مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٨.

١٤. التنويع السردى فى النص القصصى عند حسن البندارى، جمع وترتيب وتحقيق وتصدير: د/ نجوى شحاتة، وآيات شعبان، وآلاء سامى، دراسة تحليلية لبحوث الكتاب أ.د/نصر محمد عباس، مكتبة بورصة الكتب، ٢٠١٨.

١٥. كتاب المؤتمر الدولى الأول بقسم اللغة العربية، كلية البنات، جامعة عين شمس بعنوان: "قضايا الفكر والإبداع فى أعمال أ.د/ حسن البندارى"، فى الفترة من ١١-١٢نوفمبر ٢٠١٨م، نشر قسم اللغة العربية، كلية البنات، جامعة عين شمس.

١٦. لغة الإبداع فى النص عند حسن البندارى، جمع وترتيب وتحقيق وتصدير: د/ نجوى شحاتة، ود/ آيات شعبان، وآلاء سامى، وشيرين عزت، دراسة تحليلية لبحوث الكتاب أ.د/ أميرة أحمد يوسف، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٨.

١٧. الإثبات النحوي في قصة (يوم) للدكتور حسن البنداري، للدكتورة/ شيرين أحمد عشماوي، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٩.

١٨. كتاب رواية أناهيد "زهرة القمر" للدكتور/ حسن البندارى بحوث ودراسات، جمع وترتيب وتحقيق وتصدير: د/ نجوى شحاتة، ود/ آيات شعبان، وآلاء سامى، وشيرين عزت، دراسة تحليلية للبحوث والدراسات د/ عزة شبل، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٩.

١٩. كتاب رواية "حدائق الخريف" للدكتور/ حسن البندارى بحوث ودراسات، جمع وترتيب وتحقيق وتصدير: د/ نجوى شحاتة، ود/ آيات شعبان، وآلاء سامى، وشيرين عزت، دراسة تحليلية للبحوث والدراسات د/شعيب خلف، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٩.

٢٠. كتاب "الجرح" مجموعة قصصية للدكتور/ حسن البندارى بحوث ودراسات، جمع وترتيب وتحقيق وتصدير: د/ نجوى شحاتة، ود/ آيات شعبان، وآلاء سامى، وشيرين عزت، دراسة تحليلية للبحوث والدراسات د/شعيب خلف، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٩.

٢١. كتاب فى علم اجتماع الأدب رؤية تحليلية لبعض إبداعات حسن البندارى الروائية والقصصية، للدكتور/ حسن الخولى، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٩، تحت الطبع.

الرواية تطلب من :

مكتبة بورصة الكتب ٢٥ شارع شريف – القاهرة ت: ٠٢/٢٣٩٢٠٣٦٩ - ٠١٠٠١٨٨٩٣٦٣
مكتبة الآداب ٤٢ ميدان الأوبرا – القاهرة ت: ٠٢/٢٣٩٠٠٨٦٨
مكتبة دار النابغة طنطا – أمام مجمع كليات جامعة طنطا ت: ٠١٥٥٠٤٠٤٣٥١
مكتبة ليلى ١٧ شارع جواد حسني، من شارع قصر النيل ت: ٠٢/٢٣٩٢٤٤٧٥
مكتبة دار العلم الفيوم – حى الدامعة ت: ٠٨٤٦٣٤٥٨١٣

مطبعة المنتصر بالله بالإسكندرية

ت: ٠٣/٥٢٧٢٠٩٩ ـ ٠١٠٠٦٦٠٨٢٤٤