مستويات التشكيل الأسلوبي

في ديوان " شموخ في زمن الانكسار "

للشاعر عبد الرحمن صالح العشماوي

المستوى الصوتي نموذجا

إعداد الدكتور

ياسر عكاشة حامد مصطفى

أستاذ الأدب والنقد المساعد بالكلية

مدخل:

تعد الدراسات الأسلوبية الرابط الأساسي بين اللغة والأسلوب في تحليل النص الأدبي ، فالأسلوبية تنظر في النص الأدبي ككيان مستقل ، وتهتم بإبراز ما فيه من ظواهر أسلوبية ، وقيم تعبيرية وجمالية بعيدا عن الانطباعية ، أو ذاتية المواقف ، فهي تقوم بعملية اختيار وانتقاء للظواهر الأسلوبية التي تكمن في بنية النص ، وتؤدي دورا هاما في تشكيل أسلوب المؤلف ، فهي " بمثابة الإضاءة والتنوير لمعرفة النص الأدبي لما لها من رؤية عميقة تتمثل في استكناه الفعل الإبداعي بلاغيا وجماليا ودلاليا " (١) .

فالدراسات الأسلوبية " إبحار في عالم النص للوقوف على تميز مبدعه ، وتفرده في الأداء عن وعي واختيار ، كما أنها تمتلك القدرة على إبراز الدلالات المختلفة التي يشحن بها المبدع خطابه ، كما تتعامل مع النص الأدبي ككل شامل تنسج يماته في وشاح متماسك " (٢) .

ومن هنا يتبين أن الدراسة الأسلوبية تقوم على الاختيار والانتقاء والانسجام من حيث اختيار مفردات معينة من أعيان المفردات والتراكيب، وانتقاء البنية التركيبية أو التشكيلة الملائمة لها مع اختيار بنية صوتية تحقق الانسجام لها ؛ ليتم ظهورها على نحو خاص للكشف عن الأثر الجمالي والانفعالي لدى المتلقي.

---

(١) " مستويات التشكيل الأسلوبي في قصيدة للشاعر عبد الحسن زلزلة " مقال منشور بمجلة كلية الآداب جامعة ذي قار العدد ٢ مجلد ١ عام ٢٠١٠م ص ٩٩ .

(٢) شعر بشر بن أبي خازم دراسة أسلوبية رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب جامعة الأزهر – غزة عام ٢٠٠٧م ص ٣ ، ٤ .

ومن خلال قراءة ديوان " شموخ في زمن الانكسار " للشاعر عبد الرحمن صالح العشماوي " تبين أنه ينطوي على الكثير من الخصائص والمستويات الأسلوبية الغنية بالطاقات الإيحائية ، فكان الاعتماد على المنهج الأسلوبي للكشف عن تلك السمات والعناصر الأسلوبية في بنية النص داخل الديوان .

ولما كانت الأسلوبية تسعى إلى دراسة الهيكل البنائي للشعر وتحليل أنساقه التي تكشف عن تنظيمه وفق مستويات صوتية وتركيبية ودلالية ، فقد سار هذا البحث في ديوان " شموخ في زمن الانكسار " حول مستويات ثلاثة :

المستوى الأول : المستوى الصوتي .

المستوى الثاني : المستوى التركيبي .

المستوى الثالث : المستوى الدلالي .

وسوف نعرض للمستوى الصوتي نموذجا للدراسة الأسلوبية على حدة من خلال رؤية نظرية وتطبيقية على قصائد الديوان محل البحث وذلك نظرا لضيق مساحة النشر عن تغطية جميع مستويات الدراسة .

وسوف نفيد في هذه الدراسة من منهج (الأسلوبية الإحصائية) حيث تستدعي الظاهرة الصوتية لموسيقى الإطار ذلك ، مع وضع بعض الجداول والإحصاءات التي ينكشف من خلالها نسبة المهيمنات الأسلوبية الصوتية للتعرف على المرامي الكامنة وراء ذلك .

المستوي الصوتي

إن البحث عن موقع الإبداع داخل النص يستوجب من الباحث الوقوف على البُنَى الصوتية التي تمثل جزءا لا يتجزأ من هيكل القصيدة، إذ تتجه الدراسات الأسلوبية إلى استقراء الظواهر الصوتية لدى الشاعر، لتبرز من خلال ذلك أهمية المستوى الصوتي في كونه يهتم بالمادة الصوتية التي تختزن في داخلها الطاقات التعبيرية والفكرية والعاطفية لدى الشاعر .

ومن ثمَّ يبرز التفاعل بين المادة الصوتية والطاقة التعبيرية للشاعر، إذ " المادة الصوتية تكمن فيها الطاقة التعبيرية ذات البعدين الفكري والعاطفي ، وإذا ما توافقت المادة الصوتية مع الإيحاءات العاطفية المنبعثة من مكامنها لتطفو على سطح الكلمة ، ولتتناسق مع المادة اللغوية في التركيب اللغوي ، فإن فاعلية الكشف الأسلوبي للتعبير القار تزداد لتشمل دائرة أوسع تضم التقويم بالإضافة إلى الوصف " [١] .

ولذا تعد الظواهر الصوتية من الركائز الهامة التي تستند إليها الأسلوبية فضلا عما يجسده المبدع من العلاقة بين الصوت والمعنى ، وبذلك " يعد التحليل الصوتي للأعمال الإبداعية وبخاصة الشعر ركنا أساسيا من أركان التحليل الأسلوبي للنص ، وقد شغل هذا التحليل حيزا كبيرا من الدراسات الأسلوبية " [٢] ، فللصوت إذن في بناء النص الشعري جمالية تفصح عن مهارة الشاعر في اختياره للأصوات

---

(١) الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، يوسف أبو العدوس دار المسيرة للنشر والتوزيع – عمان ط١ سنة ١٤٢٧هـ ص ٥١ .

(٢) عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر ، كمال أحمد غنيم ط١ مطبعة ستارة سنة ٢٠٠٤ ص ٣٠٣ .

وانسجامها مع المعاني المبتغاة في البناء اللغوي والفني للقصيدة الشعرية .

والمتتبع لدراسة الشعر يجد أنه يقوم بالدرجة الأولى على الموسيقى التي تكسبه قيمته الفنية ، كما أن له " نواحي عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ ، وانسجام في توالي المقاطع ، وتردد بعضها بعدد وقـــدر معين منها ، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقا الشعر " (١) .

والدراسات الأسلوبية للظواهر الصوتية في الشعر تقوم على إدراك الخصائص الصوتية من خلال التعبير اللغوي بما يشكله الشاعر للدلالات الإيحائية ، مما يتجاوب مع عواطفه وانفعالاته النفسية والفكرية ، ويؤكد ذلك ما رآه بعض الباحثين المهتمين بالدراسات الأسلوبية حين " يتعاملون مع الجملة كتعاملهم مع النص بأكمله ، لأنها قابلة للوصف على مستوياتها المتعددة من صوتية ، وتركيبية ، ودلالية ، والتحليل الصوتي يقوم أساسا على إدراك الخصائص الصوتية في اللغة العادية ، ثم ينتقل من ذلك إلى تلك التي تنحرف عن النمط العادي لاستخلاص سماتها التي تؤثر بشكل واضح في الأسلوب ، ذلك أن الصوت والأسلوب يمكن أن يكونا ذا طبيعة انفعالية " (٢) .

وقد اعتمدنا تقسيم المستوى الصوتي في ديوان " شموخ في زمن الانكسار" على نمطين : نمط يشمل الإيقاع الخارجي ويتمثل في الوزن والقافية، ونمط يشمل الإيقاع الداخلي وهو إيقاع غير ثابت يقوم على ما

---

(١) موسيقى الشعر العربي إبراهيم أنيس ص ٧،٨ .
(٢) البلاغة والأسلوبية د. محمد عبد المطلب ط مكتبة لبنان – ناشرون سنة ١٩٩٤م ص ٢٠٦.

تنطوي عليه الظواهر الصوتية من قيمٍ إيحائية مؤثرة وفعالة ، لها القدرة على خلق دلالات تكشف عن أحاسيس الشاعر وتجاربه الانفعالية ، وتبرز السمات الدلالية في سياق النص الشعري .

أولا : الإيقاع الخارجي :

١- الوزن : يمثل الوزن أبرز الخصائص الصوتية في القصيدة العربي " إذ لا يمكن الفصل بين الوزن والشعر ، فالفصل بينهما كما رآه بعض الباحثين يكاد يشبه إلى حد كبير الفصل بين الشعر والعاطفة "[١] ، والوزن في القصيدة العمودية " مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت "[٢] ، وفي القصيدة التفعيلية " الشعر الذي يعتمد على التفعيلة بوصفها وحدة موسيقية له ، تطول وتقصر حسب الدفقات الشعورية " [٣] ، فالوزن من أهم أحد عناصر التجربة الشعرية ، وأخص ميزات الشعر وأبينه في أسلوبه ، وذو تأثير واضح بتوقيعاته الصوتية في المتلقي لأن " ترتيب نغمات الموسيقى تألفه الأذن وتلذ به ، ولكن إذا فقدت الموسيقى التناسب والتساوي بين نغماتها كانت مَدْعاة للنفور ، وما الشعر إلا ضرب من الموسيقى إلا أنه تزدوج نغماته بالدلالة اللغوية " [٤] .

---

(١) التشكيل الإيقاعي ودلالته في شعر يوسف الصائغ رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب جامعة الأنبار سنة ٢٠٠٨ ص ١٣ .
(٢) النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، ط نهضة مصر سنة ١٩٦٧م ، ص ٤٣٦ .
(٣) موسيقا الشعر بين القديم والجديد ، عزة محمد جدوع ط مكتبة الرشد الرياض ط٣ سنة ١٤٢٤هـ، ص ٤٦٨ .
(٤) الأسلوبية الشعرية قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل ، عشتار داود ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ط١ سنة ١٤٢٨هـ ص ٨٩ .

ولقد اختلف النقاد حول علاقة الوزن بموضوع القصيدة ، ومناسبة بعض الأوزان لبعض المعاني والأحوال النفسية ، فذهب البعض[١] إلى القول بصعوبة الربط بين البحر وموضوع القصيدة ، ورأوا أن البحر الواحد قد كتبت به عدة موضوعات مختلفة المعاني حتى التناقض دون أن يؤدي ذلك إلى القصور في القصيدة ، والابتعاد بها عن كونها عملا فنيا ، فالوزن عندهم لا يعدو أن يكون ثوبا تلبسه المعاني أو إطاراً تصب فيه الأغراض .

وهناك فريق آخر[٢] ناصر قضية التناسب بين الوزن وموضوع القصيدة ، ويعد ابن طباطبا من أوائل النقاد العرب الذين أشاروا إلى هذا الموضوع عندما قال : " فإذا أراد كل شاعر بناء قصيدة ، مخَّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ، وأعدَّ له ما يُلبِّسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه " [٣] .

وكان حازم القرطاجني أول النقاد الذين أثاروا هذه القضية بشكل موسع في كتابه " منهاج البلغاء " حين يقول : " فإذا أراد الشاعر الفخر حاكى بالأوزان الفخمة الباهية الرضيَّة ، وإذا قصد في موضع قصدًا

(١) انظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، يوسف حسين بكار ط دار الأندلس ط٢ سنة ١٩٨٢م ص ٢١٨ .، والنقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ص ٤٤١ ، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية ، د/ إبراهيم عبد الرحمن ، ط مكتبة الشباب ص ٢٥٩ ، ٢٦٠ .
(٢) انظر : أصول النقد الأدبي د/ أحمد الشايب ط٨ سنة١٩٧٣ ص ٣٢٢- ٣٢٤ .، مقدمة الإلياذة لسليم البستاني ط دار المشرق ص ٩١- ٩٤ .
(٣) عيار الشعر لابن طباطبا ، تحقيق د. محمد سلام ط منشأة المعارف بالإسكندرية ط٣ ط ٦٨ .

هزليا أو استخفافيا ، وقصد تحقير شيء أو العبث به ، حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء ، وكذلك في كل مقصد " [١] .

ثم يتابع النقاد المحدثون هذا الرأي ذلك " أن المعاني المختلفة تفترض بحورا مختلفة ، ولهذا يجب في صناعة الشعر اختيار البحر المناسب للمعنى المناسب ....، حتى أن تسمية البحور مشتقة من صفاتها طولا أو انبساطا أو خفة أو انسراحا وسهولة أو اضطرابا " [٢]، وهذا يعني أن البنية الإيقاعية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالحقول الدلالية ، ولأن الوزن ليس له قيمة في ذاته ، إنما تكمن قيمته فيما ينبع منه من دلالات وإيحاءات .

وعلى هذا " فإن كل مبدع حالما يشرع في نسج القصيدة تكون لديه طائفة مـــــن الانفعالات التي تبحث عن تجسيد إيقاعي يوافقها ويتلبس به " [٣] ، وإنما تتم عملية اختيار البحر من طرف الشاعر حين تتوافق انفعالاته مع الدلالات والإيحاءات المنبعثة من إيقاع البحر .

وعند النظر في ديوان " شموخ في زمن الانكسار " نجد أن الأوزان الموسيقية تتنوع بتنوع الدفقات الشعرية التي تخضع لإيقاع موسيقي نفسي ، ويكون هذا الإيقاع في وحدة وزنية منسجمة متكررة تسمى (التفعيلة) ، سواء أتَّفقتْ تفعيلات الوزن أم اختلفت " والوزن في حقيقته يساعد على خلق التوازن في النفس بحيث يصبح الوزن أداة بواسطتها يمكن للشاعر السيطرة على عواطفه من خلال تجربته الثائرة المتوترة ،

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، أبي الحسن حازم القرطاجني ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة ط دار الغرب الإسلامي ط٣ سنة ١٩٨٦م ص ٢٠٥ – ٢٦٦ .
(٢) الشعرية العربية ، أدونيس (على أحمد سعيد) ص ٢٦ .
(٣) شعر ابن الفارض دراسة أسلوبية ، د. رمضان صادق ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٣٠.

وبذلك يمكن للوزن أن يكتسب قيمته الجمالية في قدرته على خلق لإيقاع عام للقصيدة " [١] .

وإذا نظرنا إلى الأوزان التي استخدمها الشاعر في ديوان " شموخ في زمن الانكسار " من حيث بناء تجاربه الشعرية ، يمكننا القول إنها استعملت كما يلي:

١- بحر الكامل خمس مرات .

٢- بحر البسيط أربع مرات .

٣- بحر الخفيف ثلاث مرات .

٤- بحر الوافر مرتين

كل من المتقارب والطويل والسريع والرجز مرة واحدة ، وهذا من مجموع قصائد الديوان التي بلغت إحدى وعشرين قصيدة .

ولقد توزعت قصائد الديوان على فضائين اثنين رئيسين ، وما يتولد عنهما من فضاءات أخرى تراوحت في سعتها وامتداداتها وتنوعاتها الموسيقية .

ويمثل الفضاء الأول موسيقى قصيدة " الشطرين " الخارجية بوزنها الواحد وقافيتها الموحدة ، وهو الفضاء الأوسع بين قصائد الديوان ، إذ يمثل هذا الفضاء ثلاث عشرة قصيدة من مجموع قصائد الديوان .

---

(١) ملامح التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الرحمن صالح العشماوي في ديوان " القدس انت " بحث منشور بمجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالمنصورة العدد ٢٠ جزء ٢ سنة ٢٠١١ ص ٢٦٩ .

ويمثل الفضاء الثاني موسيقى " شعر التفعيلة " الذي يعتمد على التفعيلة في بناء تجربته الشعرية ، وقد مثل هذا الفضاء ثماني قصائد من مجموع قصائد الديوان .

وتتفاوت موسيقى ديوان " شموخ في زمن الانكسار " في مجملها بين الانفعال الناتج عن شدة الألم وتفاقم الأحزان ، وحالة التوتر والقلق النفسي التي برزت من عنوان الديوان ، وبين الخفوت والهدوء الواضح من اختياراته الصوتية والإيقاعية .

الخصائص الإيقاعية في قصائد الديوان العمودية :

من خلال استقراء قصائد الديوان يلاحظ الباحث اعتماد الشاعر في ديوانه اعتمادا كبيرا على البحور الصافية التي مثلت ثلاث عشرة قصيدة من مجموع قصائد الديوان أي أكثر من نصف الديوان .

والشاعر في استخدامه للأوزان الصافية إنما " يطمح إلى حرية أكبر في التشكيل الوزني لقصائده ، وبالتالي في بنائه الشعري ، هذه الحرية تحققها وحدة التفعيلة في الأوزان البسيطة ، حيث يسهل تكرارها وتدفقها بعكس الحال مع الأوزان المركبة التي ترهق الشاعر وتتطلب منه جهدا في كيفية التناوب بين التفعيلتين اللتين يتركب منهما الوزن المركب " [1].

كما أن الاعتماد على الأوزان الصافية يؤدي إلى خلق إيقاع رتيب خافت نتيجة تكرار التفعيلة نفسها ، وعلى الرغم من دخول بعض التغييرات الناتجة عن استخدام الزحاف في الحشو فإنه لم يغير في

---

(١) مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة (دراسة في بلاغة النص) ، د. شكري الطوانسي ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٨م ص ٢٨ .

مستوى الإيقاع كثيرا كما أنها " تغييرات ضئيلة في الكمية فحسب ، وهي لا تضر بالإيقاع الجوهري للوزن"(١).

واتكاء الشاعر على البحور كثيرة المقاطع يدل دلالة واضحة على غلبة التعبير الوجداني على عواطفه الجليلة الحزينة ، مما يقتضي تمهلا وأناة وطول نفس ، وهذا يتفق مع طبيعة التجربة في ديوان " شموخ في زمن الانكسار " التي تتسم بالمواقف الوجودية المأساوية تجاه الوطن العربي عامة وفلسطين على وجه الخصوص ، وما ينتاب الشاعر من فواجع وآلام يراها الشاعر في وطنه العربي، وفيما يلي وصف للبحور العمودية بحسب تواترها لدى الشاعر:

أ – الكامل :

وزن موحد التفعيلة ويأتي تاما ومجزوءا ، ويمثل " جزالة وحسن اطراد"(٢) ، وتفعيلته (متفاعلن – ///٥//٥) ، فهناك خمس حركات مقابل ساكنين ، فهي ثورة من الحركات تحتضن سرعة الإيقاع الذي سرعان ما يوقفه السكون ، ويهدئ من عجلته مع دور الزحاف المتمثل في الإضمار (تسكين الثاني المتحرك) فتتحول (مُتَفَاعلن) إلى (مُتْفَاعلن) ، فيحاول الزحاف تعديل الكفة وإحداث نوع من التوازن على مستوى الوتيرة الإيقاعية ، وتفعيلة (متَفَاعلن) مشكلة من (سبب ثقيل + سبب خفيف + وتد مجموع) ، وهذا التشكيل المقطعي هو الذي يؤثر على الجانب الإيقاعي والصوتي مما يجعل بحر الكامل " أسرع

(١) بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف د/ عوني عبد الرؤف ط الخانجي القاهرة ١٩٧٦م ص ٧٤.
(٢) منهاج البلغاء ص ٢٦٩ .

الأوزان الشعرية إذا كان سالما، وهو أمر نادر الحدوث ، ويحد من سرعته زحافاته وعلله ؛ لأنها تسكن المتحرك وتزيد من الساكن فيه"[١].

وهذا البحر بسرعته وخفوته وتنوعه الإيقاعي يتناسب مع روح العشماوي في ديوانه " شموخ في زمن الانكسار " الثائرة الهائجة المتفجرة غضبا من أحوال الأمة العربية ، إذ نراه يفرغ من خلال مدود هذا البحر ومقاطعه الطويلة شحنات الغضب والحزن الذي يسيطر عليه .

كما أن رتابة الصور المتمثلة بتكرار التفعيلة الواحدة هيأت القول للعشماوي، وهيّأت كذلك الاستماع للمتلقي ، ثم يأتي القطع الذي هيأ له وآزره الإضمار في تفعيلات الحشو دون إلزام ، فيستثمر الشاعر هذا الزحاف أحسن استثمار ليتفق مع روحه الوثابة ، وحالة القلق النفسي ، وحالة الترقب بين المأمول والواقع الذي نراه بوضوح في عنوان الديوان " شموخ في زمن الانكسار".

وإذا نظرنا إلى الصور المستعملة لدى الشاعر في هذا البحر نجد سيطرة الصورة التامة ، فلم يستعمل هذا البحر بصورته المجزوءة في الديوان ، واستخدم الشاعر الفضاء العمودي التام في ثلاث قصائد هي: " شموخ في زمن الانكسار"[٢] ومطلعها :

سحبٌ تَلُوحُ ورعْدُهَا يتكَلَّمُ والأرضُ تسْمَعُ ما يُقَالُ وتَفْهَمُ

والثانية قصيدة " مليون توقيع "[٣] ومطلعها :

---

(١) في العروض واالإيقاع الشعري د/ صلاح يوسف عبد القادر ص ٧٠ .
(٢) ديوان شموخ في زمن الانكسار للشاعر عبد الرحمن صالح العشماوي ص ٧ ط دار العبيكان.
(٣) المرجع السابق ص ٨٩ .

مُت يا ربيعُ فقدْ جَفَا المطَرُ واقْرأْ بيانَكَ أَيُّهَا الحَجَرُ
مليُونُ تَوقِيعٍ ومَا سَلِمَتْ كَفُّ الجَبَان ولا انْتَفَى الخَطَرُ

والقصيدة الثالثة بعنوان " لغة الحجارة "[١] ومطلعها :

أَبَتاهُ ما زالتْ جِرَاحِي تنْزِفُ والليلُ أعمَى والمَدَافِعُ تقْصِفُ

ونجد هذه القصائد تستعمل صورتين من صور الكامل التام ، الأولى : " العروض والضرب صحيحان " ، والثانية : " العروض والضرب حذاء ".

واللافت هو استعمال التصريع في القصائد الثلاثة ، ولجوء الشاعر إلى هذا الأسلوب رغبة منه في التكثيف النغمي لمطالعه ، ومن ثم الوصول إلى التأثير في المتلقي ، وجعل تجربته الثائرة ماثلة في الأذهان حاضرة أمام العيون، إذ بالتصريع يستطيع الشاعر بتكثيف الإيقاع الصوتي أن يطرح ما يريد من قضايا وأفكار تكون أوثق في نفس المتلقي.

أما الزحاف والعلل في حشو الأبيات ، فيكثر لدى الشاعر زحاف الإضمار بتسكين الثاني المتحرك من التفعيلة فتصير (مُتَفَاعلن) إلى (مُتْفَاعلن) .

وقد ورد الإضمار في القصيدة الأولى:" شموخ في زمن الانكسار" (٣٠٥) مرة من مجموع تفعيلات القصيدة التي بلغت (٥٨٢) تفعيلة .

(١) المرجع السابق ص ١٩١ .

وهذا الاستخدام من الشاعر شائع في الشعر العربي ، فلا يشكل خصيصة تسجل للشاعر ، إلا أننا نلاحظ في بعض أبياته الإقلال من استخدام الإضمار لقيمة فنية يحتاجها المعنى ليتفاعل من خلالها مع تجربة الشاعر ، ففي قوله :

وإذا بجبهة فارس متوثب	يدنو ويرفع رأسه ويسلم
///ه //ه///ه//ه ///ه//ه	/ه/ه//ه ///ه//ه ///ه//ه
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متْفاعلن متفاعلن متفاعلن

ففي هذا البيت لم يستخدم الإضمار إلا مرة واحدة في التفعيلة الأولى من الشطر الثاني ، لأن البيت فيه الأمل المنشود الذي ترنو إليه عينه ، هو ذلك الفتى الفلسطيني ، ولذا لم يحتج الشاعر في إيقاعه إلى السكون (الإضمار)، وإنما احتاج إلى توالى الحركات طموحا منه وأملا في تحقق الأمل المنشود من هذا الفتى .

ويعود الشاعر مرة أخرى إلى هذه الوتيرة من الإقلال في استخدام الإضمار في قوله :

في كفِّه حجر وتحت حذائه	حجر ووجه عدوه متَوَرِّم
/ه/ه//ه ///ه//ه ///ه//ه	///ه//ه ///ه//ه ///ه//ه
متْفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعلن

فالشاعر استخدم الإضمار مرة واحدة أيضا في التفعيلة الأولى من البيت ، حين وقف الشاعر مذهولا من شموخ هذا الطفل ، فكان السكون

في التفعيلة الأولى بمثابة المفاجأة المصحوبة بالدهشة والاستغراب من قوة هذا الطفل ، وسرعان ما زالت هذه الدهشة فانسابت حركات الشاعر وتتابعت في باقي التفعيلات زهْوًا وافتخارًا بهذا الطفل .

وقد ورد الإضمار أيضا في حشو القصيدة الثانية من بحر الكامل: " لغة الحجارة " (١٢٠) مرة من مجموع تفعيلات القصيدة (٢٥٢) ، وفيها أيضا بعض الأبيات التي لم يستخدم الشاعر فيها الإضمار إلا مرة واحدة لقيمة فنية، احتاجتها التجربة عند الشاعر.

فحين يقف الشاعر موقف الناصح لقومه يكشف عن وجه العدو الذي يسوم العرب شر العذاب ، ويبشر بأن أبناء فلسطين سوف يعيدون المجد لقومهم ولأمتهم ، حينئذ يأتي إيقاعه سريعا متجاوبا مع سرعة الأمل في الوصول إلى الخلاص من هذه الشرور ، فيقول :

ويسومنا الأعداء شر عذابهم	فإلى متى لعدونا نتلطف؟
///٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥//٥	///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥
متفاعلن متْفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعلن
ها نحن يا أبتي نعيد لقومنا	شرف الدفاع عن الحمى ونشرِّف
/٥/٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥	///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥
متْفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعلن

فنجده لم يستعمل الإضمار في هذين البيتين إلا في التفعيلة الثانية من البيت الأول ، والتفعيلة الأولى من البيت الثاني ، وهو في هذه

الاستخدامات الإيقاعية لا يأتي بها إلا من خلال التعبير عــن تجربتــه ، فيأتي إيقاعه متعاونا متآزرا مع المعاني التي تجيش في نفسه .

وحين يعلو صوت الشاعر فاضحا هؤلاء العملاء الذين باعوا أنفسهم ومبادئ دينهم للعدو ، وأخذوا يروجون أفكار أعدائنا يعمد إلــى تــوالي الحركات وسرعة الإيقاع ، فيقلل من استخدام الإضمار في حشو البيــت في قوله :

وشبيبة هجرت مبادئ دينها وغدت لأفكار العدا تتلقف

///ه//ه ///ه//ه ///ه//ه ///ه//ه /ه/ه//ه ///ه//ه

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلن

ثم يجد الباحث صورة ثانية لبحر الكامل الذى استعمله العشــماوي وهي(عروض حذاء[1] وضرب مثلها) ، وجاءت هذه الصورة في قصيدة " مليون توقيع"[2] حين يقول :

مت يا ربيع فقد جفا المطرُ واقرأْ بيانكَ أيُّهَا الحجرُ

/ه/ه//ه ///ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه//ه ///ه

متْفاعلن متَفَاعلن متَفَا متْفَاعلن متَفَاعلن متَفَا

مليون توقيع وما سلمت كفٌّ الجبان ولا انتفى الخطرُ

/ه/ه//ه /ه/ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه//ه ///ه

متْفَاعلن متْفَاعلن متَفَا متْفَاعلن متَفَاعلن متَفَا

---

(١) الحذذ : حذف الوتد المجموع برمته من " متفاعلن " فتصير " متفا " .
(٢) الديوان ص ٩١ .

وقد عرض الإضمار كثيرا في حشو البيت ، فبلغت التفعيلات التي دخلها الإضمار (٨١) تفعيلة من مجموع تفعيلات القصيدة التي بلغت (٩٣) تفعيلة، وكما أشرت فهذا الأمر شائع في الشعر العربي قديمه وحديثه ، ولا أحسب أنه يشكل ميزة للشاعر إلا ما أتى متجاوبا مع أبعاد تجاربه الشعرية وإيقاعاتها كثرة وقلة .

ب – بحر البسيط :

وزن مزدوج التفعيلة " فيه شيء من الجلبة ، وتفعيلاته حافلة بالجلال والعمق والرصانة " [١] ، وهو من البحور الطويلة التي يعمد إليها الشعراء غالبا في الموضوعات الحيوية ، ويمتاز بجزالة موسيقاه ، ودقة إيقاعه .

وقد استعمل الشعراء العرب البسيط تاما ومجزوءا ، ولم يستعمله العشماوي في ديوان " شموخ في زمن الانكسار " مجزوءا ، فقد استحوذ البسيط التام التي استعملها في الديوان ، ومرد ذلك – في رأي الباحث – إلى كثرة ما لديه من الأحاسيس ، وسيطرة روحه الثورية التي لا تستوعبها إلا المقاطع الصوتية الطويلة ، ولهذا نظم على الصورة التامة دون الصورة المجزوءة .

وقد استخدم الشاعر في تجاربه الأربعة أسلوب التقفية في المطالع إذ يجدها القارئ في كل شعره لا في هذه التجارب وحدها ، وذلك لإكساب

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، ط٢ ، ط دار الغرب الإسلامي – بيروت سنة ١٩٨١م ص ٢٦٩ .

المطلع توقيعا موسيقيا صاخبا يجذب القارئ للنص ، ويشاركه أحاسيسه الثائرة .

وجاءت تجربته الأولى بعنوان " جولة مع جواد الشعر "[١] :

جَوادُ شِعرك في الميدانِ منْطلقُ وبَيْنَ عَينَيْهِ من إصرَارِه أَلَقُ

صهِيلهُ نَغَمٌ يُصْغِي الزَّمانُ له ونَقْعُهُ لحِجَابِ الشَّمسِ يخترِقُ

وتجربته الثانية بعنوان " عندما يحزن العيد " [٢] :

أقْبَلتَ يا عيدُ والأحزانُ أحزانُ وفي ضَميرِ القَوَافي ثَارَ بركانُ

أقبلتَ يا عيدُ والرَّمضَاءُ تلْفَحُني وقدْ شَكَتْ من غُبَارِ الدَّربِ أجفانُ

وتجربته الثالثة بعنوان " نقش على حائط الجراح " [٣] :

ما جئتُ أسْأل عنكِ التينَ والعِنَبَا ولا أجادلُ فيكِ التُّرْكَ والعَرَبَا

ما جئتُ أسأل عنكِ الليلَ مُمْتشقًا سوادُه تحتوي ظلماؤُه الشُّهُبَا

وجاءت تجربته الرابعة من البسيط بعنوان " تألقي يا حروف الشعر "[٤]:

لا تطفئي شمعةً لا تُغلقي بابا فمذ عرفتُك وجهُ الفجرِ مَا غَابَا

ومُذْ عَرفتُكِ عينُ الشَّمسِ ما انطفأت ومذ عرفتُكِ قلب الحُبِّ ما ارتابا

(١) ديوان شموخ في زمن الانكسار ص ٥١ .
(٢) المرجع السابق ص ١١٧ .
(٣) المرجع السابق ص ١٤١ .
(٤) المرجع السابق ص ١٤٧ .

وقد بنى العشماوي موسيقاه في هذه التجارب الأربعة على بحر البسيط ذي التفعيلات المتتابعة تتابعا خاصا ، وهذا التتابع يخلق ترديدا صوتيا يكاد ينسجم مع بعض ألوان الحالات الشعورية التي انتابت الشاعر لحظة كتابة التجارب ، فقد وافقت مشاعره ونفسه الملتاعة لما آل إليه حال الأمة العربية والإسلامية والذي استحوذت هذه المعالجات على جل شعره .

وقد شاع دخول الزحاف في هذه التجارب شيوعا كبيرا ، كدخول الخبن في تفعيلة (مستفعلن) فتصير (متفعلن) ، ومثل ذلك قوله من قصيدة " نقش على حائط الجراح " :

ما جئتُ أسْأل عنكِ التينَ والعِنَبَا ولا أجادلُ فيكِ التُّرْكَ والعَرَبَا
ما جئتُ أسأل عنكِ الليلَ مُنْتشقًا سوادُه تحتوي ظلماؤُه الشُّهُبَا
ما جئت أسأل عنك الدرب ملتويا ولا الحواجز والأشواك والحُجُبا
ولا الطواغيت كم باعوا ضمائرهم جهرا وباعوا الإباء الحرّ

فهنا أربع زحافات في مطلع القصيدة ، وهذه القصيدة حافلة بزحاف الخبن، وهو حذف الثاني الساكن من (مستفعلن) فتصير (متفعلن) فقد دخل الخبن التفعيلة الأولى من الأشطر الثانية في الأبيات الثلاثة الأولى ، والتفعيلة الأولى من البيت الرابع .

وقد ورد الخبن في هذه القصيدة (١٩) مرة على مدار أبيات القصيدة البالغ عددها (٢١) بيتا ، ولعل ذلك راجع إلى طبيعة الحالة الشعورية التي سيطرت على الشاعر ، فالشاعر في هذه القصيدة يبدو ثائرا منذ

بدايتها لما يراه من انكسارات للأمة العربية والإسلامية، ومثل هذه الحالة من الثورة يصاحبها السرعة فناسب ذلك كثرة الزحافات في القصيدة.

كما يـــــلاحظ التزام الشاعر في عروض البيت وضربه دخول الخبن (فعلن / ---٥) لنفس حالة الثورة والسرعة التي يبتغيها الشاعر لبث مشاعره الثائرة ، على حين نجده في حشو القصيدة يوازن بين المخبون (فعلن / ---٥) والمقطوع (فاعل / -٥-٥ = فَعْلن) رغبة في كسر الرتابة الإيقاعية باستخدام الإمكانات المتاحة للتكثيف الإيقاعي والصوتي. وعلى نفس الوتيرة شاع الخبن في تفعيلات قصيدة " جولـــة مـــع جـــواد الشعر" حين يقول[١] :

جَوادُ شِعرك في الميدانِ منْطلقُ وبَيْنَ عَينَيْهِ في إصرَاه أَلَقُ
صهِيلهُ نَغَمٌ يُصغي الزمان له ونَقْعُهُ لحِجَابِ الشَّمسِ يخترِقُ
وسَرجُه كلمات لا يخالطها زيف ولا يرتمي في حضنها نَزَقُ

فقد تكرر الخبن خمس مرات في هذا المطلع على حين ورد في أبيات القصيدة (٣٤) من مجموع أبيات القصيدة البالغ (٤١) بيتا .

وكذلك تكرار الخبن في قصيدة " عندما يحزن العيد " (١٧) مرة من مجموع أبيات القصيدة البالغ (٢٨) بيتا .

وتكرر كذلك في قصيدة " تألقي يا حروف الشعر " (٥٤) مرة من مجموع أبيات القصيدة البالغ (٤٦) بيتا .

---

(١) الديوان ص ٥٨ .

جـــ – بحر الخفيف :

هو بحر مزدوج التفعيلة ويأتي تاما ومجزوءا ، وهو " ساطع النغم ، بارز الموسيقى ، ثم إنه صالح للحوار " بقال وقلت " ويصلح للجدل وللترديد وللسرد، ويمتلئ بالروح الملحمي " [١] .

وهذا الوزن فيه مساحة إيقاعية جديرة لحمل المعنى الذي يدور حول التطريب حزنا وفرحا ، فهو بحر إيقاعاته توصل الفكـــرة إلـــى القلـــب ، وعلى موسيقاه تستطيع تحميل ما تشاء من أفكار متناقضة ، وأغـــراض متعارضة يسعها ويوصلها بعذوبة قلّ نظيرها .

والعشماوي استغل الطاقات الإيقاعية لهذا الوزن ليكشف عن حالة التمرد والقلق والتوتر النفسي الذي يعانيه من انكسار العرب ، ورغبته الملحة في التطاول والشموخ من أجل استعادة العرب مكانتهم ، فكانت تجاربه الثلاثة على هذا الوزن متوافقة معه إيقاعيا ونفسيا ، فجاءت التجربة الأولى بعنوان " رسالة إلى فلسطين " [٢] ، والثانية بعنوان " خيمة الظلماء " [٣] ، والثالثة بعنوان " صرخة في زمن الهمس "[٤] .

ويأتي هذا الوزن تاما ومجزوءا إلا أن العشماوي لم يستعمله في ديوانه " شموخ في زمن الانكسار " إلا تاما ، فتجاربه الثلاثة جاءت على الصورة التامة لما تحمله هذه التجارب في مضامينها من طابع سياسي بالإضافة إلى مشاعر الحزن والقلق التي سيطرت على الشاعر، فكان

---

(١) موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور د/ صابر عبد الدايم ، ط ٣ ، ط مكتبة الخانجي – القاهرة سنة ١٩٩٣م ص ١١٨ .
(٢) انظر ديوان شموخ في زمن الانكسار ص ٨١ .
(٣) المرجع السابق ص ١٦٧ .
(٤) المرجع السابق ص ١٨١ .

التطريب الحزين في موسيقى الخفيف موائما لهذه المضامين التي تهزُّ أعطاف الناس جميعا .

أما عن صور استعماله لهذا البحر ، فالتجارب الثلاثة التي نظمها في هذا الديوان من الخفيف ما كانت عروضه صحيحة وضربها صحيح مثلها مع دخول التشعيث[١] على العروض والضرب أحيانا .

ومما قاله ولم يدخله التشعيث قوله في قصيدة " رسالة إلى فلسطين"[٢]:

اصرخي ربما أفاد النواح في زمان يسود فيه الصياح
في زمان تسود فيه المآسي فشعار الوفاء فيه السلاح
في زمان تدار فيه كؤوس من دماء بريئة ونباح

وتقطيعها على النحو التالي :

(١) التشعيث : حذف أول أو ثاني وتد المجموع فتتحول تفعيلة (فاعلاتن) إلى (فالاتن) أو (فاعتن)، راجع فن التقطيع الشعري ص ٢٠٩ .
(٢) ديوان شموخ في زمن الانكسار ص ٨١ .

اصرخي ربما أفاد النواح	في زمان يسود فيه الصياح
اصرخيرب / بما أفا / دننواحو	فيزمانن / يسودفيــ/ هصصياحو
٥-٥--٥-٥/--٥--٥/-٥--٥-٥	-٥--٥-٥--٥/--٥--٥/-٥--٥-٥
فاعلاتن / متفع لن / فاعلاتن	فاعلاتن / متفع لن / فاعلاتن
في زمان تسود فيه المآسي	فشعار الوفاء فيه السلاح
فيزمانن / تسود في / هلمآسي	فشعارلــ / وفاءفيــ /هسسلاحو
-٥--٥-٥/ --٥--٥/ -٥--٥-٥	---٥-٥/--٥--٥/-٥--٥-٥
فاعلاتن / متفع لن / فاعلاتن	فعلاتن / متفع لن / فاعلاتن
في زمان تدار فيه كؤوس	من دماء بريئة ونباح
فيزمانن / تدارفيــ / هكؤوسن	من دماءن / بريئتن / ونباحو
-٥--٥-/--٥--٥/---٥-٥	-٥--٥-٥--٥/--٥--٥/---٥-٥
فاعلاتن / متفع لن / فعلاتن	فاعلاتن / متفع لن / فعلاتن

ويلحظ هنا كثرة دخول الخبن ، أي حـــــــــذف الثاني الساكن في (فاعلاتن) فتصير (فعلاتن) ، (مستفع لن) فتصير (متفع لن) ، والعشماوي يكثر من استخدام الخبن في هذه القصيدة وغيرها في وزن الخفيف لما يعطيه هذا الزحاف من الانطلاق والسرعة التي ناسبها توالي المتحركات بعد دخول الخبن ، والتكثيف الصوتي المتجاوب مع تجربته الحزينة لما آل إليه حال فلسطين .

ومما قاله من الخفيف التام ودخله التشعيث[1] قوله في قصيدة " صرخة في زمن الهمس "[2] :

اضربوا فالخضوع يلوي الرقابا والشعارات تملك الألبابا
اضربوا فالنسور صارت بغاثا والهزار الجميل صار غرابا
اضربوا فقد غفونا وصارت في يدينا سيوفنا أخشابا
يا أذل العباد إلا علينا مذ غدونا لغيرنا أذنابا

وتقطيعها على النحو التالي :

اضربوا فالخضوع يلوي الرقابا والشعارات تملك الألبابا
اضربوفلـ / خضوعيلـ / ورقابا وششعارا / تملكلـ / ألبابا
ـه-ه--ه-/--ه--ه/-ه--ه-ه -ه--ه-/--ه--ه/-ه-ه-ه
فاعلاتن / متفع لن / فاعلاتن فاعلاتن / متفع لن / فالاتن
اضربوا فالنسور صارت بغاثا والهزار الجميل صار غرابا
اضربوفنـ / نسور صا / رتبغاثا والهزارلـ / جميلصا / رغرابا
ـه-ه--ه/--ه--ه /-ه--ه-ه -ه--ه-ه/--ه--ه/---ه-ه
فاعلاتن / متفع لن / فاعلاتن فاعلاتن / متفع لن / فاعلاتن

(١) التشعيث : حذف أول أو ثاني وتد المجموع فتتحول تفعيلة (فاعلاتن) إلى (فالاتن) أو (فاعتن)، راجع فن التقطيع الشعري ص ٢٠٩ .
(٢) ديوان شموخ في زمن الانكسار ص ١٨٣ .

اضربوا فقد غفونا وصارت في يدينا سيوفنا أخشابا

اضربونا / فقد غفو / نا وسارت في يدينا / سيوفنا / أخشابا

ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه

فاعلاتن / متفع لن / فاعلاتن فاعلاتن / متفع لن / فالاتن

يا أذل العباد إلا علينا مذ غدونا لغيرنا أذنابا

يا أذللـــ / عباد إلـــ / لا علينا مذ غدونا / لغيرنا / أذنابا

ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه

فاعلاتن / متفع لن / فاعلاتن فاعلاتن / متفع لن / فالاتن

وهنا يجد الباحث أن الضرب الأول والثالث والرابع جـــاء مشـــعثا (فالاتن) بينما هو في البيت الثاني صحيح على وزن (فاعلاتن) .

وقد أسهم استخدام الشاعر للإمكانات المتاحة من صور الخفيف فـــي إثراء النغم ، وتقوية الجانب الموسيقى من خلال استخدام الزحاف الـــذي قام بدوره في الانطلاق والسرعة أحيانا والتؤدة والأناة أحيانا أخرى كما في استخدام التشعيث ، مما يعطي تكثيف للإيقـــاع الملائـــم لمضـــامين تجاربه الشعرية .

د – بحر الطويل :

وزن مزدوج التفعيلة ولا يأتي إلا تاما ، وقد أقام العشـــماوي عليـــه قصيدة واحدة بعنوان " إلى أين يا قومي "[١] وتدور معانيها حول الشكوى

(١) الديوان ص ١٧٥ .

والتعجب من حال أمته ، وهجاء الواقع السياسي لهذه الأمة التي غَضَّت الطرف عما يُحَاك ببنيها وأرضها ، وسارت وراء شعارات لم تحقق للأمة مجدا أو عزة أو تقدما ، فجاءت هذه الصرخة بروحها الوثابة .

وجاءت هذه القصيدة ضربها صحيح ، ومن المعلوم أن عروض الطويل تأتي دائما مقبوضة [1] (مفاعلن) إلا في حالة التصريع كما في هذه القصيدة التي مطلعها[2] :

خجلت ورب البيت من حال أوطاني فلا الحرب أرضتني ولا السلم أرضاني

ويلحظ مجيء البيت مصرعا فجاءت (لـــ أوطاني / مفاعيلن) لتوافق الضرب مع أن عروض الطويل دائما تأتي مقبوضة ، لكنه لجأ إلى التصريع إمعانا في زيادة التوقيع الموسيقي الناتج من وجود ساكن السبب الخفيف .

أما على مستوى الزحاف فيجد الباحث استعانة الشاعر بزحاف القبض في الكثير من تفعيلات (فعولن) ، وتشكل خصيصة أسلوبية في القصيدة ، حيث يقول :

أرى في الوجوه الباسمات وفي نظرات القوم إغضاء حيران

ويطعنني سهم الصديق فأنثني وفي جسدي جرح وجرح

وتقطيعها على النحو التالي :

(١) القبض حذف الخامس الساكن فتصير مفاعيلن إلى مفاعل بعد دخول القبض .
(٢) الديوان ص ١٧٧ .

أرى في الوجوه الباسمات تجهما وفي نظرات القوم إغضاء حيران

أرى فل / وجوهلبا / سمات / تجهمن وفينـــ / ظراتلقو/ مإغضا / ء حيراني

--ه-ه/--ه-ه-ه-ه-/--ه-/--ه- --ه-/--ه-ه-ه--/ه-ه--/--ه-ه--ه

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن فعول / مفاعيلن / فعولن / مفاعيلن

ويطعنني سهم الصديق فأنثني وفي جسدي جرح وجرح بوجداني

ويطعـــ /نني سهمصـــ / صديق / وفيجـــ/سدي جرحن/ وجرحن/بوجداني

--ه-/--ه-ه-ه/--ه-/--ه—ه --ه-/--ه-ه-ه--/ه-ه--/--ه-ه--ه

فعول / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن فعول / مفاعيلن / فعولن / مفاعيلن

فهذا التقطيع يظهر تغيرا طرأ على تفعيلة (فعولن) وقد أصابها القبض (٥) مرات في البيتين فتحولت إلى (فعول) ، وكذلك دخل القبض عروض البيتين في تفعيلة (مفاعيلن) فتحولت إلى (مفاعلن) ، ويتكرر مثل ذلك بشكل ملحوظ في القصيدة .

ولعل هذا يدل على خاصية نفسية لدى الشاعر ، فهو في القصيدة مستثار لوطنه ولأمته ، فأكثر من الزحافات في حشو البيت لشدة إحساسه بالثورة العارمة تجاه أمته ، فالثورة كما أشرنا قرينة السرعة ، والسرعة الإيقاعية ناسبها كثرة الزحافات التي أعطت هذه السرعة من خلال امتداد الصوت بعد دخول القبض في تفعيلتي فعولن ومفاعيلن وتحولهما إلى فعول ومفاعلن ، فأعطى ذلك إيقاعا ممتد الطول.

هـ – بحر السريع :

هو بحر مزدوج التفعيلة ، واستعمله عبد الرحمن العشماوي تاما في هذا الديوان، وقد أقام عليه قصيدة واحدة بعنوان "أما لهذا الليل من آخر "[١] ، وبلغت أبياتها (٤٣) بيتا ، ودار موضوعها حول نقد الواقع العربي من خـــلال إرسال تحيته إلى أبطال الحجارة في فلسطين، ومطلعها [٢] :

لا تقلقي يا حسرة الشاعر ولا تديري مُقْلة الحائر

وجاءت هذه القصيدة عروضها مطوية[٣] مكسوفة[٤] ، والضرب مثلها ، وفيه تتحول التفعيلتان من (مفعولاتْ) إلى (مفعلا) وتحول إلى (فاعلن) ، يقول:

لا تقلقي يا حسرة الشاعر ولا تديري مُقْلة الحائر
ففي جراحي ما سيلقي إلى كفيك عزم الصامد الصابر
أنا إليك اليوم يا حسرتي أحْوجُ من أعمى إلى ناظر

وتقطيعها على النحو التالي :

---

(١) الديوان ص ١٥٧ .
(٢) المرجع السابق نفس الصفحة .
(٣) الطي : حذف رابع التفعيلة متى كان ساكنا .
(٤) الكسف : حذف آخر الوتد المفروق .

لا تقلقي يا حسرة الشاعر ولا تديري مقلة الحائر

لا تقلقي / يا حسرتشـــ / شاعري ولا تديـــ / ريمقلتل / حاذري

-ه-ه--ه/-ه-ه--ه/-ه--ه --ه--ه/-ه--ه-ه/-ه--ه

مستفعلن مستفعلن فاعلن متفعلن مستفعلن فاعلن

ففي جراحي ما سيلقي إلى كفيك عزم الصامد الصابر

ففي جرا / حيماسيلـــ / قي إلى كفيك عز / مصصامدص /صابري

--ه--ه/-ه-ه--ه/-ه--ه -ه-ه--ه/-ه-ه--ه/-ه--ه

متفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

أنا إليك اليوم يا حسرتي أحْوجُ من أعمى إلى ناظر

أنا إليـــ / كليوم يا / حسرتي أحوج من / أعمى إلى / ناظري

--ه--ه/-ه-ه--ه/-ه--ه -ه---ه/-ه-ه--ه/-ه--ه

متفعلن مستفعلن فاعلن مستعلن مستفعلن فاعلن

ويقع الباحث على زحافات كثيرة في القصيدة على هذا الوزن ، فهذه الأبيات دخل حشوها زحافي الطي (مســـتعلن) والخـــبن (مـــتفعلن) ، والقصيدة مليئة من هذا الزحاف ، مثل وروده في قوله :

لكنني ما زلت أرجو إذا ناديتُ أن يسعدني طائري

فهذه القدس وقد خلْتُها مقطوعة الأوّل والآخر

تحرَّكت فيها بطُولاتها وأفْرجتْ عن سيفِها الباترِ

ثارت على أعدائكم فاسْألوا أعداءكم عن شعبها الثائر

طبيعة الأحجار في كفها تحولت نارًا على الفاجرِ

ففي هذه الأبيات أيضا كثُرَ ورود تفعيلتي (مستعلن) ، (متفعلن) بما فيهما من زحافي الطي والخبن لإثراء الجانب الإيقاعي المعبر عن السرعة الناتجة من توالي المتحركات التي تعطي إيحاء قويا بالسرعة المناسبة لثورته وتفاعله مع ثورة القدس .

هـ : بحر المتقارب :

هو بحر موحد التفعيلة ويجيء تاما ومجزوءا ، غير أن العشماوي في ديوانه " شموخ في زمن الانكسار " لم يستخدمه إلا تاما ، ولم يستخدم هذا الوزن إلا في مقطوعة واحـــــــــدة من (٦) أبيات بعنوان " موقف " صدَّر بها ديوانه، وقال فيها :

تموت المبادئ في مهدها ويبقى لنا المبدأ الخالد
مراكب أهل الهوى أتخمتْ نزولا ومركبنا صاعد
سوانا يلُوذُ بعرَّافة وأسطورة أصلها فاسدُ
نسير ونسمع من حولنا نباحًا ويرمقنا حاسد
يحدثنا الليل عن نفسه وفيه على نفسه شاهد
إذا عدَّد الناس أربابهم فنحن لنا ربنا الواحد

ه--/ه-ه--/ه-ه--/ه-ه-- ه--/ه-ه--/ه-ه--/ه-ه--

فعولن فعولن فعولن فعو فعول فعولن فعولن فعو[1]

والصورة التي استعملها الشاعر في هذه المقطوعة هي ما كانت عروضه محذوفة[2] (فعو) والضرب مثلها ، وهذه الصورة جاءت على غير نظام العروضيين ، إذ لم نجدها في التشكيلات العروضية لبحر المتقارب .

واستخدام الشاعر لذلك ناسب حالة السرعة التي انتابته في عرض ألوان التخاذل التي سيطرت على بعض المتخاذلين مع سرعة الانتقال للكشف عن حالة الشموخ المأمول وسط هذه الانكسارات .

فتشكيلات بحر المتقارب في صورته التامة هي كما أشار إلى ذلك العروضيون[3]: عروض صحيحة ولها أربعة أضرب :

(١) الديوان ص ٧ .
(٢) الحذف : إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة .
(٣) انظر : كتاب العروض للأخفش تحقيق وتقديم د/ أحمد محمد عبد الدايم ط . مكتبة الفيصلية بمكة المكرمة سنة ١٤٠٥ه – ١٩٨٥م ص ٦٣ .

أ – عروض صحيح وضرب صحيح (فعولن).
ب – عروض صحيح وضرب مقصور(فعولُ) .
ج – عروض صحيح وضرب محذوف (فعو).
د – عروض صحيح وضرب أبتر (فعْ).

ولقد آثر العشماوي زحاف القبض بشكل كبير في المقطوعة لكسر رتابة تكرار تفعيلة (فعولن) .

القافية :

تعد القافية من أكثر الأصوات بروزا في إيقاع الأبيات ، وهي " في بعض الأحيان أهم حافز للمتلقي يدفعه إلى توقع ما ستكون عليه كلمة القافية " [١].

وموسيقى القافية " من أسس بناء القصيدة العربية في إطارها التراثي ، وقد التزمت كل موجات التجديد بسحر إيقاع القافية الأخاذ " [٢].

وتعرف القافية بأنها : " الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري " [٣] ، والقافية كذلك " عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكوِّن جزءا هاما من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع

(١) شعر محمد الفايز دراسة أسلوبية ، رسالة ماجستير مخطوطة بكلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود بالرياض ، للباحث عبد الإله بن موسى بن سوداء ، ص ٩١ .
(٢) موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ص ١٥١ .
(٣) أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية ، تحقيق إبراهيم محمد إبراهيم ، مكتبة المتنبي، الدمام سنة ١٤٢٢هـ ، وهذا التعريف هو تعريف الخليل للقافية ورجحه ابن رشيق في كتابه العمدة. انظر العمدة لابن رشيق ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل بيروت ، ط٥ ، ١٩٨١م ، ص ١٥١ .

ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين منة مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن "[١].

وبالنظر إلى حروف الروي[٢] في قافية العشماوي في قصائده في ديوان " شموخ في زمن الانكسار " نجده استخدم تسعة حروف من مجموع حروف الهجاء في رويّه ، فاستخدم حرف (الباء) في ثلاث قصائد بمقدار (٩٩) بيتا ، يليها حرف الراء في قصيدتين بمقدار (٧٤) بيتا ، ثم النون في قصيدتين بمقدار (٦٧) بيتا، ثم روي (الميم) في قصيدة بلغت أبياتها (٩٧) بيتا ، ثم (الفاء) في قصيدة بلغت أبياتها (٤٢) بيتا ، ثم (القاف) في قصيدة بلغت (٤١) بيتا ، ثم (الحاء في قصيدة بلغة (٣٢) بيتا ، ثم الهمزة في قصيدة بلغت أبياتها (٢٩) بيتا ، ثم مقطوعة دالية من ستة أبيات .

وجاءت إحصائية حروف الروي التي استعملها العشماوي في ديوانه في الجدول التالي مرتبة ترتيبا تنازليا :

المسلسل	حرف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الباء	٩٩	% ٢١.٦٦
٢	الميم	٩٧	% ٢١.٢٢
٣	الراء	٧٤	% ١٦.١٩

(١) موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ص ٢٤٦ .
(٢) الروي : هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، فيقال الهمزية للقصيدة التي رويها الهمزة ، والبائية للتي رويها الباء . راجع في ذلك : المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر د . إميل بديع يعقوب ، ط ١ ط دار الكتب العلمية بيروت سنة ١٩٩١م ص ٢٤٧ .

٤	النون	٦٧	% ١٤.٦٦
٥	الفاء	٤٢	% ٩.١٩
٦	القاف	٤١	% ٨.٩٧
٧	الحاء	٣٢	% ٧.٠
٨	الهمزة	٢٩	% ٦.٣٤
٩	الدال	٦	% ١.٣١

ومن خلال هذا الجدول يتبين لنا :

أن أكثر الحروف شيوعا عند العشماوي في ديوانه " شموخ في زمن الانكسار " هي التي مخارجها شفوية (الباء والميم والفاء) إذ تبلغ عدد أبياتها (١٧٨) ، تليها الحـــروف التي مخارجـــــها أسنانية لثوية (١٤٧)، ثم تأتي بقية الحروف التي استخدمها رويا على المخارج الحلقية والحنكية .

كما يلاحظ أن العشماوي في ديوانه قد سار على منهج القدماء في اختيار رويه وشيوع حـــروف شاعت لديهم (الباء والراء والميم والنون)، مما يدل على تأثره بهم في شعره العمودي فضلا عن تأثره بهم في اختيار البحور الشائعة عندهم .

وقد استخدم العشماوي القافية المطلقة في ديوانه ، ولم يستعمل المقيدة ، والقافية المطلقة هي التي يكون فيها الروي متحركا بالضم أو الكسر أو الفتح ، فجاءت أبياته كلها ذات قافية مطلقة ، ولعله سعى إلى استخدام القافية المطلقة رغبة في إيجاد التلاحم الإيقاعي بين أبيات

القصيدة حين جعل القافية جزءا لا يتجزأ من البيت ، فالشاعر لا يحبذ الوقف على سكون كما هو الحال في النثر، وهذه الظاهرة من أهم ما يميز الشعر عن لغة النثر ، ولذا فإن أكثر من تسعة أعشار الشعر العربي رويه مطلق [١] .

وكذلك لأن إيقاع القصيدة المطلقة يأخذ دورته في الأبيات ، فالإطلاق ينقلنا من نهاية البيت إلى البيت الذي يليه ليظل الإيقاع الموسيقي متدفقا عبر أبيات القصيدة.

وأبيات العشماوي ذات القافية المطلقة تنوعت حركات الروي فيها بين الضمة والكسرة والفتحة ، وتتصدر الضمة عدد مرات مجيئها مُجْرَى للروي إذ وردت في خمس قصائد ومقطوعة من مجموع قصائد الديوان العمودية ، وقد كثر استخدامها مع (الميم والراء والنون) ثم الكسرة التي وردت في ثلاث قصائد من مجموع قصائد الديوان العمودية ، وكثر استخدامها مع (الراء والنون والهمزة) ، ثم الفتحة التي استأثرت بحرف الراء في ثلاث قصائد من مجموع قصائد الديوان، وفي الدلالة الصوتية لهذه الحروف وحركاتها تكشف الروح الثائرة المسيطرة على الشاعر من أجل الرغبة الملحة لديه لإيقاظ الضمير العربي تجاه قضايا الأمة .

الخصائص الإيقاعية في شعر التفعيلة :

اعتمد العشماوي في ديوانه " شموخ في زمن الانكسار " على نمط الشعر التفعيلي في ثماني تجارب من مجموع تجارب الديوان ، وقد استخدم فيها أربعا من الوحدات التفعيلية في بناء قصائده ، وهي " الرمل

(١) ينظر موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس ص ٩٤ .

– الكامل – الوافر – الرجز "، كما حاول العشماوي استثمار الإمكانات المتاحة لتشكل التفعيلة محـــاولا تطويعها لإيصال تجاربه الشعرية للمتلقي ، وجاءت وحداته الإيقاعية مرتبة على النحو التالي :

١– تفعيلة بحر الرمل " فاعلاتن "

بلغ عدد تفعيلات الرمل (٨٨٨) تفعيلة ، ووظف الشاعر فيها أغلب التشكيلات الممكنة للتفعيلة ، فيجد الباحث التفعيلة التامة (فاعلاتن) والمخبونة (فعلاتن) تسيطران على تفاعيله المستخدمة .

ثم تأتي بعدهما تفعيلة (فاعلاتْ) أو (فعْلاتْ) المعلة بالقصر أو القصر والخبن معا ، ثم (فاعلا) أو (فعلا) المعلة بالحذف أو الحذف والخبن معا ، كما يجد الباحث في تجاربه غلبة عنصر السرد القصصي على هذا الوزن ، وكأن تفعيلة الرمل كانت طيعةً للشاعر في سرده ، ونلمح ذلك في قصيدة " أي ليل يتمطى فوق أرضي "[١] ، حيث يقول :

شبَّ ضوء الفجر	(فاعلاتن فاعِ)
في أطراف ليلي	(لاتن فاعلاتن)
وأنا أجتر بؤسي	(فعلاتن فاعلاتن)
وأنا أسأل نفسي :	(فعلاتن فعلاتن)
أيُّ ليلٍ ونجومٍ	(فاعلاتن فعلاتن)
وقمرْ؟	(فعلا)
أي زهرٍ وشجرْ؟	(فاعلاتن فعلا)

(١) ديوان شموخ في زمن الانكسار ص ٩٧ .

وجبالٍ شامخاتٍ (فعلاتن فاعلاتن)

ومدرْ؟ (غعلا)

أي وجهٍ جامدٍ (فاعلاتن فاعلا)

ألمحه؟ (فاعلا)

أي عينين أرى ؟ (فاعلاتن فعلا)

أهما سجنانِ مينيّانِ (فعلاتن فاعلاتن فاع)

في صحراء قَفْرِ (لاتن فاعلاتُ)

أم هما غارانِ محفوران (فاعلاتن فاعلاتن فاع)

في جلمود صخرْ ؟ (لاتن فاعلاتْ)

كان ضوءُ الفجرِ مصفرًا (فاعلاتن فاعلاتن فعْــ)

يوريه السحابْ (لاتن فاعلاتْ)

وسؤالي .. (فعلاتن)

لم يزل يبحثُ (فاعلاتن فَعِــ)

عن طيفِ جوابْ (لاتن فعلاتْ)

أوَ ما للعين حظُ من منامْ ؟ (فعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ)

أوَ ما للقلبِ حظٌ من غرامْ ؟ (فعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ)

ومن الملحوظ في تفاعيل هذه القصيدة تناوب تفعيلتي (فاعلاتن) التامة ، و(فعلاتن) المخبونة في حشو الأسطر الشعرية ، كما يلحظ استخدام صيغة (فعلاتْ) في ضرب السطرين الأخيرين .

وقد سيطرت هذه الصيغة – فعلاتْ – على معظم الضرب في هذه القصيدة، مثل قوله:

ولداي اقتتلا (فعلاتن فعلا)

كنتُ قد خبَّأتُ رشَّاشين (فاعلاتن فاعلاتن فاع)

للزوج الشهيد (لاتن فاعلات)

أملي (فعلا)

أنْ يُكملَ الرحلةَ (تن فاعلاتن فعِـ)

سعدٌ وسعيدْ (لاتن فَعلات)

ولدَاي احتملا – في الليل – (فعلاتن فعلاتن فاع)

رشاشيهما (لاتن فاعلا)

ولداي امتشقا (فعلاتن فعلا)

سيفيهما (تن فاعلا)

سيف " سعدٍ " (فاعلاتن)

تاه في صدر " سعيدْ " (فاعلاتن فعلات)

صدر " سعدِ " (فاعلاتن)

صار غمدًا (فاعلاتن)

يحتوي سيف " سعيدْ " ولداي اقتتلا (فاعلاتن فعلات)

أشهيدان هما ؟؟ (فعلاتن فعلا)

أصديقانِ	(فعِلاتن فــ)
هما	(علا)
أعدوان هما ؟	(فعلاتن فعلا)
لست أدري	(فاعلاتن)

أما التدوير[١] فيكثر استخدام الشاعر له في هذا الوزن ، وحين نستعرض قصائده على تفعيلة الرمل (أيكون القلب صخرا[٢] – أي ليل يتمطى فوق أرضي[٣] – وقفة على أعتاب مستوطنة يهودية[٤]) ، فنجد التدوير بجمله الطويلة والقصيرة قد تخلل نسيج هذه القصائد بشكل مكثف ،ويقوم التدوير بدور الرابط بين السطور الشعرية، وذلك مناسب لغلبة العنصر السردي على هذه التجارب التي يناسبها ويخدم تجربتها التتابع الناجم عن تقنية التدوير .

٢– تفعيلة الكامل (متفاعلن)

بلغ عدد تفعيلات الكامل (٥٦٦) تفعيلة ، وقد استخدم العشماوي عدة تشكلات لتفعيلة الكامل ، وغلب عليه في حشو الأسطر استخدام التفعيلة التامة (متفاعلن) والمضمرة (متْفاعلن) ، بينما غلب عليه في الأضرب التفعيلة المذالة (متَفاعلان) أو المضمرة المـــــــــــذالة

(١) التدوير في الشعر العمودي : هو اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة ، بينما هو في الشعر التفعيلي هو : ما تتشطر فيه التفعيلة بين بيتين دون مساس بالكلمة ، أو اشتراك السطرين الشعريين في كلمة واحدة .
انظر : الصوت القديم الجديد – دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث – د . عبد الله الغذامي كتاب الرياض عدد ٦٦ ، يونيو ١٩٩٩م ص ٦٩ ، ٧٠ .
(٢) ديوان شموخ في زمن الانكسار ص ٦٩ .
(٣) ديوان شموخ في زمن الانكسار ص ٩٧ .
(٤) المرجع السابق ص ٢١١ .

(متْفاعلان) ويتمثل ذلك في قصيدة (قصاصة من حقيبة الذكرى)[1] حيث يقول :

يومٌ أتى (متْفَاعلن)

وحقيبةُ الذِّكرى ممزقَةٌ (متفاعلن متْفاعلن متَفا)

وفي وجهى ارتباكْ (علن متْفاعلانْ)

هذا وذاكْ (متْفاعلانْ)

هذا يغصُّ بضحكةِ استهزائِهِ منِّي (متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفا)

ويرمقُ وجه ذاكْ (علن متفاعلانْ)

ماذا دهاكْ ؟؟ (متفاعلان)

كان السؤال مغلَّفًا بشماتةِ الباغي(متْفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفا)

فهلْ تاهتْ رؤاكْ ؟ (علن متْفاعلان)

منْ أينَ يبتديء الطريقُ (متْفاعلن متفاعلن مـــ)

إلى العِراكْ؟! (تفاعلن)

كلُّ الخيوط تشابكتْ (متْفاعلن متفاعلن)

خيطٌ هنا (متْفاعلان)

خيطٌ هناكْ (متْفاعلانْ)

ويدٌ تمدُّ لنا الشباك (متفاعلن متفاعلانْ)

---

(١) المرجع السابق ص ٣٧ .

متوقفونَ (متفاعلن مــ)

بلا حراكْ (تفاعلان)

متَهوِّرون يسابقون الريحَ (متفاعلن متفاعلن متْفاعــ)

في درب الهلاك (لن متفاعلان)

ونلاحظ احتلال تفعيلة (متْفاعلان) بعض الأسطر الشعرية منفردة كما في الأسطر (٤ ، ٧ ، ١٣ ، ١٤) ، وتناوبها مع غيرها مشكلة لوحدها وقفة شعورية يحَمِّلها الشاعر شحناته وانفعالاته وحزنه وأساه من الواقع الأليم ؛ لما لخصوصية هذه التفعيلة التي تتميز بالطول وكثرة المدود والحركات ، فلا تكاد تخلو جملة شعرية إلا ونجد هذه التفعيلة تطل برأسها في ثنايا الجملة تارة ومنفردة بالسطر تارة أخرى .

وأحيانا يستخدم الشاعر تفعيلة (متفاعلاتن) المرفلة [١] ، كما في قوله في القصيدة ذاتها :

حبٌّ وأشواقٌ (متْفاعلن متْفا)

وتبتديء الحكايهْ (علن متفاعلاتن)

سيفٌ ورايهْ (متفاعلاتن)

والفارسُ المغوارُ (متْفاعلن متفاعــ)

ينتظرُ البدايهْ (لن متفاعلاتن)

هَذي رَحَى الأفكار تطْحنُهُ (متْفاعلن متْفاعلن متفا)

(١) الترفيل : زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع .

وتلبسهُ الجِنايهْ	(علن متفاعلاتن)
والخوف يرسم صورةً	(متْفاعلن متفاعلن)
سوداءَ تشعرُ بالنهايهْ	(متْفاعلن متفاعلاتن)
والواقفونَ على التلالِ	(متْفاعلن متفاعلن مــ)
تساءلوا	(تفاعلن)
من أين تبتديء الحكايهْ	(متْفاعلن متفاعلاتن)
وهناك عينٌ تحتويهِ بنظْرةٍ	(متفاعلن متْفاعلن متفاعلن)
وهناك قلبٌ خافقٌ	(متفاعلن متْفاعلن)
وعنايةٌ تتلو عنايهْ	(متفاعلن متْفاعلاتن)
وهناك صوتٌ هامسٌ	(متفاعلن متْفاعلن)
يأتي فيختصر النهايهْ	(متْفاعلن متفاعلاتن)
يغدو الحنان هدية	(متْفاعلن متفاعلاتن)
عظمى لمن فقد الرعايهْ	(متْفاعلن متفاعلاتن)

فنلاحظ تكثيف استخدام تفعيلة (متفاعلاتن) في هذا المقطع من القصيدة ويستمر هذا التكثيف على تفاوت بين مقاطع القصيدة كلها .

وحين النظر إلى التدوير في هذا الوزن يجد القارئ فيضا غزيرا منها ، فلم يغفله الشاعر في هذا الوزن إلا نادرا ، فتجربة العشماوي مع تفعيلة الكامل مدورة أغلبها إذ نجد فيها الجمل ذات النفس الموسيقى

المتتابع ، المناسب لحالة الشاعر الشعورية تجاه قضايا الوطن العربي والإسلامي .

٣- تفعيلة الوافر (مفاعلتن)

بلغ عدد تفعيلات الوافر (٧١٥) تفعيلة ، ولقلة التفعيلات الممكنة في هذه التفعيلة فإن الشاعر في ديوانه " شموخ في زمن الانكسار " لم يستخدم إلا مـــا كانت التفعيلة فيه تامة (مفاعلتن) أو معصوبة (مفاعلْتن) ، وقد أكثر الشاعر من استخدام التفعيلة المعصوبة بشكل ملحوظ مثل قوله من قصيدة (مساء الخير يا وطني) [١]:

مساء الخير يا وطني (مفاعلْتن مفاعلَتن)

أتيتك أنقش الإصرار في بوابة الزمن

(مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلَتن)

أتيتك .. (مفاعلـَ)

هيبة التاريخ من خلفي (تن مفاعلْتن مفاعلْتن)

ونور الحق يطرد من أمامي ظلمة الفِتَنِ

(مفاعلْتن مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلَتن)

أتيتك .. (مفاعلَـ)

أحمل الرشَّاش في كفٍّ (تن مفاعلْتن مفاعلْتن)

وفي أخرى حملتُ لفَافَةَ الكَفَن (مفاعلْتن مفاعلَتن مفاعلَتن)

---

(١) الديوان ص ٢٧ .

ونلاحظ هنا أن الشاعر زاوج بين التفعيلة التامة (مفاعلَتن) والتفعيلة المعصوبة (مفاعلْتن) ، ولعل رغبة الشاعر في كسر روتين الإيقاع الصادر من تفعيلة بحر الوافر قليلة الزحاف والعلل سوغ له هذا التوازن بين التفعيلتينٍ لإحداث نوع من التكثيف الموسيقي لتجربته .

واعتمد الشاعر في تجربتيه من الوافر في الديوان على التدوير بشكل ملحوظ، ليحدث ألوانا مت الترابط الإيقاعي بين السطور الشعرية ، فكان لتقنية التدوير حضور بارز في تجربته (أعط القوس باريها) في أثناء توجيه خطابه للأقصى حين يقول [1]:

رفعنا رأس أمتنا؟؟	(مفاعلْتن مفاعلَتن)
سؤالٌ	(مفاعلْــ)
لا جواب له	(تن مفاعلَتن)
خفضنا رأسَ أمتنا	(مفاعلْتن مفاعلَتن)
جوابٌ	(مفاعلْــ)
لا سؤال له	(تن مفاعلَتن)
ألسنا في المحافلِ	(مفاعلْتن مفاعلَــ)
نطلقُ الكلماتِ	(تن مفاعلَتن مــ)
نيرانًا	(فاعلْتن)
ونهزمُ منْ ينازِلُنا؟	(مفاعلَتن مفاعلَتن)

(١) الديوان ص ١٢٥ ، ١٢٦ .

ألسنا	(مفاعلْـ)
في ظلام الفكرِ	(تن مفاعلْتن مـ)
نعشقٌ وجهَ " لينينٍ "	(فاعلَتن مفاعلْتن)
ونلمح في " كسنجرَ "	(مفاعلَتن مفاعلَـ)
حلَّ أزمتنا ؟	(تن مفاعلَتن)

وبذلك يكون العشماوي قد استثمر الإمكانات المتاحة لتَشكُّل التفعيلة ، محاولا إيصال تجاربه الشعرية للمتلقي ، مع التكثيف النوعي لإيقاعه الصوتي والموسيقي داخل تجربته .

تشكيل القافية في شعر التفعيلة

شعر التفعيلة – كما هو معلوم – متحرر من قيود القافية المعروفة في الشعر العمودي ، بمعنى انه ليس بلازم على الشاعر أن يأتي بها في نهاية الأسطر اعتمادا على أن " الوقفات أو القوافي فيها ترتبط بالعاملين الفسيولوجي والنفسي ، ومن ثم فإن اختيار أماكنها ، واختيار أنسب الأصوات إيقاعيا لها أمر بالغ الخطورة ، وينبغي أن يأتي هذا كله طواعية تبعا لمقتضيات فنية أو نفسية خاصة بعيدا عن الطريقة الصارمة التي جرى عليها الشعر العربي التقليدي " [١] .

(١) عضوية الموسيقى في النص الشعري د/ عبد الفتاح صالح نافع ط مكتبة المنار – الزرقاء – الأردن ط ١ ١٩٨٥م ص ٢٩٨ ، ٢٩٩، وانظر كتاب التفسير النفسي للأدب د/ عز الدين إسماعيل ط دار الثقافة بيروت سنة ١٩٦٣م ، موسيقى الشعر بين الثبات والتطور د/ صابر عبد الدايم يونس ط مكتبة الخانجي القاهرة ط٣ سنة ١٩٩٣م ص ٢١٨ .

ولقد اهتم شعراء التفعيلة بالقافية اهتماما كبيرا لأنها " تساعد على تماسك القصيدة الحرة وإعطائها جوها الانفعالي الخاص " [١] .

والعشماوي عُني بالقافية في نماذجه التفعيلية داخل ديوان " شموخ في زمن الانكسار " ، ووظف القافية في تجاربه بغية الوصول إلى بؤرة فنية مؤثرة في المتلقي .

ولحظ الباحث أن قوافيه في شعر التفعيلة قد سارت على نمط القوافي المتراسلة : وهي القافية التي تسترسل في مقطع " وتتم وفق نظام (أأأأ ...) حيث يتواتر التماثل صوتا وصيغة في أغلب الأحيان في نفس المقطع " [٢].

وهذا النمط هو ما عرف عند علماء العروض المحدثين بالجملة الشعرية التي " لا تتمسك في إيقاعها الموسيقي بنظام السطر الشعري الذي ينتهي بقافية، وغالبا يكون الكلام تاما ومفيدا في آخر السطر "[٣]، وهذه الجملة الشعرية أو القافية المتراسلة " بنية موسيقية مكتفية بذاتها وإن مثلت في الوقت نفسه جزئية مـــن بنية عضوية أعم وهي القصيدة " [٤] .

---

(١) موسيقى الشعر العربي د/ شكري محمد عياد ط دار المعرفة ، القاهرة ط٢ ١٩٧٨م ص ١٢٩ .
(٢) حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن العريفي، ط الدار البيضاء ط١ ٢٠٠١م ص ٧٦ .
(٣) موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ص ٢١٧ .
(٤) المرجع السابق نفس الصفحة .

وقد جاءت قصائد العشماوي الثمانية بنظام التفعيلة[١] على هذا النمط من القافية المتراسلة – الجملة الشعرية – ومن ذلك قصيدة " قصاصة من حقيبة الذكرى " التي تسترسل فيها القافية مع التنويع في حرف الروي كلما انتقل الشاعر من جملة غلى أخرى ، فيقول :

حربٌ

ولكن الفوارس يلعبونْ

والواقفونَ على خطوطِ النارِ

لا يتَلفَّتونْ

مُتَربِّصونَ وغافلونْ

والسُّذَّجُ البسطاءُ باللَّحنِ الدَّخيلِ

يُدَنْدنونْ

يحْيَا أُباةُ الضَّيمِ

يحيا الجائرونْ

والجَاهِلونَ بِلهْوهِمْ يتمرَّغُونْ

يُعْطُونَ ألفَ هديَّةٍ لكنَّها

لَمْ تبلُغ المعشارَ مما يسرقُونْ

****

(١) القصائد الثمانية هي : مساء الخير يا وطني ص ٢٥ ، قصاصة من حقيبة الذكرى ص ٣٧ ، دمع ودم ص ٥٩ ، أيكون القلب صخرا ص ٦٩ ، أي ليل يتمطى فوق أرضي ص ٩٧ ، أعط القوس باريها ص ١٢٣ ، خلا لك الجو ص ١٩٩ ، وقفة على أعتاب مستوطنة يهودية ص ٢٠٩ .

سلمٌ

وما أقسا السلامَ

بلا كرامَهْ

سِلمٌ

وكلُّ الراحلونَ ينقِّبونَ

عن السَّلامَهْ

أعماقهم تغلي أسًى

وعلى وجوههم العلامَهْ

قومٌ يهزُّون الصَّليبَ

ويعتدونْ

والآخرونَ يُنقِّبونَ عن الإمامَهْ

وكأنّها..

في جُبَّةٍ سوداءَ تكمُنُ

أو عمامَه !!!

فنلاحظ في المقطع الأول توالي الجمل الشعرية بقافيتها المقيدة وروي النون المردوفة[1] بالواو ، ثم يأتي المقطع الثاني بروي آخر هو الهاء

(١) الردف : حرف لين ساكن (واو – أو ياء بعد حركة لم تجانسها) أو حرف مد (ألف – واو – ياء بعد حركة مجانسة قبل الروي يتصلان به) . انظر موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ص ١٧١ .

الساكنة ، وقد سار هذا التنويع في الروي بين الجمل الشعرية في القصيدة كلها .

والباحث يلحظ أن العشماوي في تجاربه التفعيلية داخل الديوان وإن كان قد اعتمد على القافية المتراسلة – الجملة الشعرية – فقد أتي في ثنايا بعض هذه التجارب بنظام السطر الشعري داخل القصيدة ، ثم سرعان ما يلتزم الشاعر بنظام الجملة الشعرية ، ونلحظ ذلك في قصيدة " دمعٌ ودم "[١] حين يقول:

دمعٌ ودمْ ..

وصحيفة بيضاءُ في

شوق إلى شفتيْ قلمْ

وقصيدةٌ ..

ما زالَ يهجُرُها النَّغمْ

وجدارُ أسئلةٍ يُقامْ

هذي الصفوف تسير في غير انتظامْ

هذا التناحرُ والصِّدامْ

هذا الخصامْ

---

(١) الديوان ص ٥٩ .

هذا التدافعُ والزحامْ

هذا تناطحه الحدود

هذا حلالٌ أم حرامْ

فنلاحظ التزامه نمط السطر الشعري داخل هذا القصيدة كما أشرنا ، ونراه يعود لمثل هذا النمط في قصيدة " خلا لكَ الجَوُّ "[1] حين يقول :

سمعت بين النّاسِ قائلا يقولْ

الجدب سوف يأكل الحقولْ

والوهم سوف يأكل العقول

وسوف تأتي سنة

ليس لها فصولْ

خريفها ربيعْ

وصيفها شتاءْ

وحرها صقيعْ

وغيمها صفاءْ

---

(١) الديوان ص ١٩٩ .

ولعل سيطرة الحالة الانفعالية على الشاعر هي الدافع لمثل هذه التقنية التي تبعد الملل عن المتلقي ، فتكثيفه للسطر الشعري داخل نسيج الجملة الشعرية يعد نواة إبراز الحالة الانفعالية المسيطرة على الشاعر .

ثانيا : الموسيقى الداخلية – موسيقى الحشو ـ :

تأتي هذه الموسيقى في مقابل موسيقى الإطار أو الموسيقى الخارجية التي تشتمل على الوزن والقافية ، أما هذا اللون من الموسيقى – أعني الموسيقى الداخلية – فيعرف أيضا لدى النقاد بالموسيقى الخفية كما أشار د/ شوقي ضيف إلى ذلك بقوله : " ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته ، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات ، وكأن للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف وحركة بوضوح تام ، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء " [١] .

وتسمى هذه الموسيقى أيضا بموسيقى الحشو كما عرّفها محمد الهادي الطرابلسي بقوله : " وليس الوزن والقافية كل موسيقى الشعر ، فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه وشأن موسيقى الإطار تحتضن موسيقى الحشو في الشعر شأن النغمة الواحدة تؤلف منها الألحان المختلفة في موسيقى الغناء"[٢]، فموسيقى الحشو تقوم في طبيعتها على الوحدات الصوتية المنطوقة بذاتها ، ولهذا فهي تمثل الجانب الصوتي الظاهر في النص الشعري .

(١) في النقد الأدبي د/ شوقي ضيف ط دار المعارف ص ٩٧ .
(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات ، محمد الهادي الطرابلسي ص ٦٣ .

فالموسيقى الداخلية هي المنبهات الصوتية الأكثر تجسيدا لمقاصد الشاعر وأغراضه ، والأكثر توافقا مع الحالة النفسية التي يعد الصوت بالنسبة لها مرتكزا أساسيا في إبراز التأثر فضلا عن التأثير في المتلقي بما تمنحه الإيقاعات الداخلية من أثر دلالي ونفسي تشحن النص بمعطيات التجربة الشعرية .

والمظاهر الصوتية الخاصة بموسيقى الحشو متوافرة في ديوان " شموخ في زمن الانكسار " على نحو بارز ، وتدل في مجموعها على اهتمام الشاعر بموسيقاه اهتماما بالغا وتوفره عليها ، فنلحظ اهتمامه بموسيقية الكلمة مفردة أو متعالقة بغيرها على نحو ما ستكشفه الدراسة.

التكرار :

يعد التكرار ظاهرة أسلوبية مألوفة في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي ، وقد تحدث النقاد القدامى[١] والمحدثون ، وتطور مفهوم التكرار كثيرا لدى نقاد العصر الحديث، إذ لم يعد التكرار مجرد تأكيد للمعنى ، كما لم يعد فرعا ثانويا من فروع البديع كما نظر إليه النقاد القدامى .

والتكرار في اللغة : يدور حول" كرر الشيء وكركره أعاده مرة بعد أخرى ....، والكر : الرجوع على الشيء ومنه التكرار " [٢]، فالمعنى يدول حول الرجوع إلى الشيء وإعادة فعله مرة بعد أخرى .

---

(١) راجع في ذلك : البيان والتبيين للجاحظ ، والخصائص لابن جني ، وتأويل مشكل القرآن لابن قتيبة، وغيرهم من النقاد القدامى .

(٢) لسان العرب لابن منظور مادة (ك ر ر) .

وفي الاصطلاح : " الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني "[١] ، وعرفته نازك الملائكة بأنه: " إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ... ، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه ....، فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر ، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنَقُلْ إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما " [٢] .

فالتكرار يعتمد في طبيعته على الإعادة لقوالب لغوية متنوعة ومختلفة في إيقاعها وطاقاتها الإيحائية التي تعتمد على اللغة الشعرية ذات الدلالات والطاقات التي تميز الشعر عن النثر .

والتكرار لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة أو غيرها في السياق الشعري، وإنما يهدف إلى ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانبا من الموقف النفسي والانفعالي ، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه ، فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري .

---

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجي وهبة ، وكامل المهندس مكتبة لبنان – بيروت ط٣ ١٩٨٤م ص ١١٧ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ص ٢٧٦ ، ٢٧٧ .

فالتكرار يعد إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره لتجربته الشعرية ، فالشاعر حين يكرر يعكس أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما بعده حتى تتجدد العلاقات وتثرى الدلالات مما يساعد في نمو البناء الشعري .

والشاعر العشماوي شأنه شان شعراء العربية في مختلف العصور يحفل شعره بالتكرار سواء أكان ما نهج فيه المنهج الخليلي في بنائية القصيدة العمودية، أو ما جنح فيه إلى شعر التفعيلة ، حتى لا تكاد قصيدة من قصائد ديوان " شموخ في زمن الانكسار " تخلو من شكل من أشكال التكرار لتحقيق مغزى نفسي أو فني يدل عله التكرار .

صور التكرار في شعر العشماوي :

أولا : التكرار اللفظي: هو الصورة الأولى من صور التكرار في ديوان " شموخ في زمن الانكسار " ، وفيه يعمد الشاعر إلى ألوان من تكرار حرف أو أداة أو كلمة أو تركيب بغية تحقيق غايات موضوعية وفنية وموسيقية ونفسية ، والتكرار اللفظي يعد ظاهرة أسلوبية بارزة في شعر العشماوي بصفة عامة وفي الديوان محل الدراسة على وجه الخصوص، وقد اتخذ التكرار في ديوان " شموخ في زمن الانكسار " ألوانا من أبرزها : تكرار الحرف، تكرار أداة ، تكرار كلمة، تكرار تركيب ، على نحو ما سيتضح .

١ – تكرار الحرف – الصوت – :

يعد تكرار الحرف صورة من صور التكرار اللفظي الذي شاع في شعرنا العربي قديمه وحديثه ، وهو " تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة "[١] ، ويأتي هذا التكرير غالبا " إما لإدخال تنوع صوتي يخرج القول من نمطية الوزن المألوف ليحدث إيقاعا خاصا يؤكده التكرار ، وإما أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات فيما بينها"[٢].

وتكرار الحروف أقرب ما يكون بالصوت المعزول ، فيرى (بالي) أن المادة الصوتية " تكمن فيها إمكانات تعبيرية هائلة ، فالأصوات وتوافقها وألوان النغم ، والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة ، كل هذا يتضمن بمبادئه طاقة تعبيرية"[٣] .

وظاهرة تكرار الحرف موجودة في الشعر العربي ، ولها أثرها الخاص في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقي فهي " قد تمثل الصوت الأخير في نفس الشاعر، أو الصوت الذي يمكن أن يصب فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار القافية مثلا ، أو قد يرتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشعرية يكون له نغمته التي تطغى على النص"[٤] .

---

(١) حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، حسن العرفي ، ط إفريقيا الشرق – الدار البيضاء ط١ سنة ٢٠٠١ ص ٨٢ .

(٢) الأسلوبية وتحليل الخطاب ، منذر عياشي ، ط مركز الإنماء الحضاري – سوريا – حلب ط ١ سنة ٢٠٠٢م ص ٧٨ .

(٣) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته د/ صلاح فضل ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ط٢ سنة ١٩٨٥ ص ٢٧.

(٤) نظرية الأدب رينيه ويليك ترجمة حسام الخطيب ط المجلس الأعلى للفنون والآداب بالكويت سلسلة عالم المعرفة ص ١٦٥.

فتكرار الحروف يقصد به القيم الصوتية التي تحــدثها الحــروف ، وما تحدثه من نغم موسيقي يطلق عليه موسيقى الحرف ، وهي تعنــي " النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف ، وعلاقة هذا النغم بالتيار الشــعوري والنفسي في مسار النص الشعري ، ومن المعروف أن لكل حرف مخرجا صوتيا ، ولكل حرف صفات ، ومخارج الحروف وصفاتها بينهــا وبــين دلالة الكلمة علاقة شعورية وفنية لا يتعمد الشاعر إظهارها بــل يتجســد التوافق النغمي والانسجام اللفظي تجسدا فطريا لدى الشاعر الموهوب ، المتمكن من أدواته اللغوية والفنية"(١).

وهذا يعني أنَّ مهارة التكرير تكمن في هيمنة بعض الحروف مع إعطائها الأبعاد الدلالية والقيم التعبيرية وحسن توزيع الحروف حين تكرارها .

وبذلك يرتبط تأثير الجرس الموسيقى لألفاظ الشعر على المتلقي بالطبيعة الصوتية لحروف اللغة العربية ، وطريقة تأليفها في إيقاع داخلي يناسب الحالة الشعورية للمبدع ، إذ أن الحرف المجرد ليس له قيمة صوتية بمفرده ، وإنما يكتسب الحرف المفرد خصائصه الإيقاعية نتيجة ارتباطه بالكلمة داخل البنية الشعرية ، وقد تتغير قيمته الموسيقية تبعا لاختلاف موقعه من كلمة أخرى .

وتبدو هذه الظاهرة الأسلوبية واضحة في شعر عبد الرحمن العشماوي في " شموخ في زمن الانكسار " ، ويظهر هذا اللون من التكرار في نسيج القصيدة كاملة أحيانا ، كما يظهر في مقاطع تتخلل بعض قصائده في الديوان .

---

(١) موسيقى الشعر بين الثبات والتطور د/ صابر عبد الدايم يونس ط الخانجي ص ٢٨.

ففي قصيدة (مليون توقيع) التي يبلغ عدد أبياتها (٣١) بيتا ، ويقول في مطلعها[١] :

مُتْ يا ربيع فقد جفا المطر واقرأ بيانك أيها الحجر

يشيع في هذه القصيدة حرف الراء ويشكل ظاهرة صوتية بارزة ، فقد بلغت هذه القصيدة (٣١) بيتا تكرر صوت الراء (٣١) مرة في الروي ، وتكرر الراء في الحشو دون الروي (٤٨) ، وهذا يدل على اعتناء خاص من الشاعر بالطاقة الموسيقية لحرف الراء، ومن ذلك قوله:

برقية الأرض التي انتفضت أوفى وأبلغ أيها البشرُ
أوَليسَ يكفي أنَّ صبيتكم كتبوا الحروف وسافر الخبر
هم وقعوها بالدماء ومن بوَّابة التاريخ قد عبروا
الأرض كل الأرض دفترهم وماؤهم حبر بها نذروا
ما زلت أبصرهم وقد رفعوا تكبيرهم فانزاحت الأطر

فتكرر حرف الراء في هذا النموذج (١٦) مرة ، والراء حرف مجهور ذو صفة تكرارية وهو متوسط بين الشدة والرخاوة[٢]، فتكرار حرف الراء هنا يبعث الحركة التي تلائم حالة الإنكار التي في تلك الرسالة التي يوجهها إلى الحكام في كل مكان لينال الشعب الفلسطيني حقه ، وتكرار الراء أضفى على تلك الرسالة قوة وانسجاما وحيوية

---

(١) الديوان ص ٨٩ .
(٢) الأصوات اللغوية د/ إبراهيم أنيس ط نهضة مصر د.ط ، د.ت ص ٥٦ .

سيطرت على الإيقاع، لأن الجرس الموسيقي الناشئ من تكرار الراء الذي يتصف بأنه مكرر يعلو دون رتابة وبلا خفوت في توحد نغمي ينسجم مع المعنى .

ومن الملاحظ أن الشاعر كان يزاوج بين الحرف المتكـــرر وبـــين حرف الروي ، وهذا التجانس الصوتي من شأنه أن يبعث فـــي الـــنفس ارتياحا ويُمهِّد السمع لتلقي القافية وقبولها ، " فالأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشـــبه بفاصـــلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الأوان ، يستمتع بها من له درايـــة بهـــذا الفن، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية "[١].

ومثل هذه الملاءمة بين الحرف المتكرر وحرف الروي نلمسها في قول العشماوي في قصيدة " أيكون القلب صخرا" [٢] ، ففي أحـــد مقـــاطع القصيدة يزاوج بين الراء في حشو الجمل الشعرية وبـــين الـــراء رويـــا للجملة حين يقول :

يا إلهي ..

أيكون المرء وحشا

أيكون القلب صخرا ؟

أتكونُ البسمةُ الغَرَّاء إعراضا وكُفرَا

(١) موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس ص ٤٥ ط الأنجلو المصرية ط ٥ ١٩٨١ .
(٢) ديوان شموخ في زمن الانكسار ص ٦٩ .

أيكون النغم العذب ضجيجا

يكسر الآمال كسرا

أيكون العدل في عرف طغاة اليوم

إرهابا وقهرا

آهٍ ممن يتغنَّى

بجراح الناسِ نُكرا

آهٍ ممن يزرع الشوك مكان الورد

يستسهل وعرا

ومثل هذه المجانسة الصوتية نجدها أيضا في قصيدة " عندما يحزن العيد"[١] حين يقول:

(١) ديوان شموخ في زمن الانكسار ص ١٢١ .

أقبلت يا عيد والأحزان نائمة على فراشي وطرف الشوق
من أين نفرح يا عيد الجراح قلوبنا من صنوف الهمِّ ألوان؟
من أين نفرح والأحزان عاصفة وللدُّمى مقلٌ ترنو وآذان؟
من أين والمسجد الأقصى آماله وفؤاد القدس ولهان؟
من أين نفرح يا عيد الجراح دروبنا جُدُرٌ قامت وكثبان؟
من أين والأمة الغرَّاء نائمة على سرير الهوى والليل
من أين والذُّل يبني ألف منتجع في أرض عزَّتنا والريح خسرانُ؟
من أين نفرح والأحباب ما منا ولا أصبحوا فينا كما كانوا؟

فقد تكرر حرف النون في حشو هذه الأبيات وغيرها من القصيدة مجانسا حرف الروي وهو النون الذي تكرر في كل أبيات القصيدة ، محدثا نوعا من الانسجام الإيقاعي والالتحام الدال مع الانسجام التام مع المعنى الحزين الغاضب الذي يسيطر على تجربة النص ، فتفجرت إشعاعات كان من الممكن – لولا النزعة الخطابية – أن تصل بالنص إلى درجة كبيرة من الجمالية والإيحائية المكثفة .

وقد يعمد الشاعر إلى استخدام لون آخر من الألوان الإيقاعية التي تعتمد على المزاوجة بين حرفين أو أكثر في التجربة الشعرية كسبيل لخلق إيجاد توافق نغمي متكرر ، ففي قصيدة " رسالة إلى فلسطين" [1] يزاوج العشماوي بين صوتي السين والصاد فيقول :

(١) الديوان ص ٨١ .

اصرخي ربما أفاد النُّواح في زمان يسود فيه الصياحُ
في زمان تسود فيه المآسي فشعار الوفاء فيه السلاحُ
في زمان تدار فيه كؤوس من دماء بريئة ونباح
اصرخي ربما تيقن غافٍ وتخلَّى عن بغْيهِ السَّفَّاح
اصرخي فالدموع تغسل قلبا عصرتهُ الآلام والأتْراحُ
اصرخي فالذي يصونك ولَّى وحمى القوم للعدا مُسْتباح

فقد زاوج الشاعر هنا بين حرفي السين والصاد وهما حرفان مهموسان، كما أن صفة التفخيم لحرف الصاد شحنت هذا المقطع الشعري بقوة إيقاعية زاد من تأثيرها الجمالي مزاوجة حرفين جاء اتفاقهما في المخرج وفي صفة الهمس ، والتباعد بينهما في التفخيم والترقيق مشعرا بحالة الحزن والشجن التي سيطرت على الشاعر.

وهناك ظاهرة أخرى تلفت نظر الباحث في تشكيل المستوى الصوتي في ديوان " شموخ في زمن الانكسار "، وهي تكرار حروف المد التي تشبه تنوع الألحان الموسيقية في تذبذب إيقاعاتها ، وتعدد نغماتها الأمر الذي يحدث ألحانا متنوعة وتأثيرات نفسية متعددة ، إذ أن الحالة الشعورية للمبدع لا تنفصل عن إيقاعية أصواته اللغوية المتشكلة .

فإذا أردنا الوقوف على أهمية الأصوات الطويلة في السياق الشعري في الديوان محل الدراسة ، فإننا نتبين أن لهذه الأصوات صلة قوية بالخلفية النفسية للعشماوي التي سيطرت عليها حالة الحزن والأسى لواقع الأمة العربية والإسلامية ، وحالة الشموخ الذي يحسها ويبتغيها لأمته، فجاءت هـــذه الأصوات لتمكنه من إخراج زفراته

الحزينة كاملة .

ونمثل لذلك بمقطع من قصيدة " خيمة الظلماء " [1] حين يقول :

نصبَ الليلُ خيمةَ الظَّلماءِ وأبانَ الصقيعُ جورَ الشتاء
والرِّياح الهوجاء تنشد لحنا ملحميا يزف عرش الفناء
وصغير يخبئ الليل منه تحت إبطيه باقي الأشلاء
وبيوت تبرَّأ الأمن منها وكساها الإرهاب ثوب الشقاء
رب طفل يموت فيها بجوع وعلى بابه صنوف الغذاء
والعذارى نحيبهن نداء أين منْ يفهمون معنى النداء؟
لا مجيب يا صوت ليلى وسعدى مات من يستجيب للضعفاء

فلقد وافق الطول الزمني لحركات المد التي تكررت بشكل لافت في هذا المقطع والتي تستغرق وقتا أو زمنا عند النطق بها حالة الأسى التي يحسها الشاعر ، وقد امتد جرح الوطن– القدس على وجه الخصوص– في أعماقه ، وصنع ذلك إيقاعا هادئا رتيبا يمنح المتلقي شعورا بالراحة والاطمئنان مما يمكنه من مشاركة الشاعر حالته النفسية ، كما استخدم الشاعر حرف المد في القافية ليزيد الإيقاع نوعا من البطء الذي يومئ إلى حالة الحزن المترسبة في ذاته ، واختياره لحركة الكسر يوحي بالانكسار وهو ما يتناسب مع حالة الطفل الفلسطيني الذي يموت جوعا في مخيمه .

كما تظهر القيمة الصوتية لتكرار حرف الألف الذي يسبق الهمزة التي هي حرف مجهور لا مهموس بل نسيج وحده ، كما أن حرف المد

(١) ديوان شموخ في زمن الانكسار ص ١٦٩ .

بالألف ليس له ولا لبقية حروف المد طول زمني محدد ، لأن الذي يحدد الطول الزمني موقع الكلمة في السياق اللغوي الذي تدخل في تأليفه ، ولقد أعطانا الشاعر صورة ممتعة رائعة بتكرار حرف المد في هذه القصيدة .

٢ – تكرار اللفظة المفردة

ثالثا : تكرار الكلمة

تعد اللغة أداة هامة لنقل الشعور والتعبير عن التجربة الشعرية ، وهي " تتسم بالسعة والمرونة التي تمكن الشاعر من استغلال كل طاقاتها الدلالية والنغمية ، والألفاظ هي وسيلة التعبير اللغوي ، ومن دلائل مرونة ألفاظ اللغة الشعرية قابليتها للاشتقاق والتكرار والترادف ، وإجراء ألوان البديع اللفظي عليها ، وهذه الأمور وثيقة الصلة بموسيقى اللفظ ، فهي لون من ألوان التفنن في طرق ترديد الألفاظ في الكلام حتى يكون للأصوات موسيقى ونغم " [١] .

وإدراك دلالات الألفاظ من خلال أصواتها وأجراسها أمر شائع عند العرب حتى ولو كانت المفردات من الدخيل ، وقد أورد السيوطي في المزهر تحت عنوان " المناسبة بين اللفظ ومدلوله " أن هناك من العرب من كان يدرك تلك المناسبة ، فقد سئل أحدهم – على سبيل المثال – عن معنى أذغاغ[٢] ، قال : أجد فيه يبسا شديدا وأراه الحجر [٣].

---

(١) مجلة الجامعة الإسلامية – غزة المجلد التاسع العدد الثاني مقال بعنوان " تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم " د/ عبد الخالق محمد العف .

(٢) ورد هذا اللفظ في معرض الحديث عن المناسبة بين اللفظ والمعنى ، انظر المزهر في علوم اللغة وأنواعها للسيوطي ط١ ط دار الكتب العلمية – بيروت سنة ١٩٩٨م ٤٠/١ .

(٣) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، سمير أبو حمدان ط المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط١ سنة ١٩٩١م ، ص ٢٥.

ولم تغب هــذه الظاهرة عن قدماء اللغويين والبلاغيين والنقاد العرب ، إذ كان لديهم إحساس بإيقاع اللفظ وجرسه وموسيقاه ، حتى إن نغمة اللفظ كانت تنقل إلى أذهانهم صورة من الصور التي تتعادل معها ، مما دعاهم إلى التأكيد على الربط بين إيقاع اللفظ ومدلوله وصوره الإيحائية ، فالألفاظ عندهم تجري مجرى الصور في البصر .

وهذا يعني أن تكرار الشاعر للفظ واحد في قصيدة واحدة أو في قصائد متعددة يحمل من الدلالات ما يوازي الإحساس الكامن في ذات الشاعر ، ويدفعه ذلك إلى تأكيد هذا الإحساس وتسليط الأضواء عليه ، فالتكرار " يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها "[1] ، فتشكل في النهاية معلما بارزا من معالم البناء الشعري والإيقاعي ، إذ هي لوازم موسيقية ونغمات أساسية تخلق جوا نغميا ممتعا .

وتمثل الكلمة مصدرا هاما من مصادر التكــرار عنــد العشــماوي ، والتي تتشكل من صــوت معــزول أو جملــة مــن الأصــوات المركبــة الموضوعة داخل البيت الشعري أو القصيدة بشكل أفقي أو رأسي، وهذه الأصوات تتوحد في بنائها وتأثيرهــا ســواء أكانــت ذات صــفة ثابتــة كالأسماء أو ذات طبيعة متغيرة تفرضها طبائع السياق كالفعل ، فجميعها تسعى لتؤدي وظيفة سياقية تفرضها طبيعة اللغة المستخدمة وإلا أصــبح التكرار إعاقة ونمط لا يثير في السامع أو القارئ أي انفعال أو إثارة .

---

(١) قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة ص ٢٤٢ ط دار العلم للملايين ، بيروت سنة ١٩٨٣م .

ولقد برزت ظاهرة تكرار اللفظة المفردة في ديوان " شموخ في زمن الانكسار" بروزا لافتا ، حيث يلجأ إليها الشاعر لتفريغ شحناته العاطفية والشعورية ، كما يلجأ إليها الشاعر في بعض نماذجه لدافع فني ، وربما اجتمعت الدوافع الفنية والشعورية في بعض نماذجه .

ولقد بلغ انفعالنا ذروته ونحن نستمع إلى الإيقاع الهادر لرسالة العشماوي في تكراره للفظة (هناك) التي تكشف عن المتسلقين المنتفعين دون النظر إلى مصلحة الوطن في قصيدته (شموخ في زمن الانكسار) حيث يقول(١):

وهناكَ منْ يبني سعادَتهُ علَى كتف الضعيف ويستبد ويظلم
وهناك منْ يسخُو على شهواته ويُمضُّه في المكرمات الدرهم
وهناك من ينسى بأن رحاله تمضي وأنَّ الموتَ أمرٌ مبرمُ
وهناك من يدعو إلى سفن وهو الغَويُّ إذا خلا والمُجْرِمُ
وهناك من يشدو بشعرٍ باردٍ وما زال يسرق لفظه ويترجمُ

فنلاحظ أن دوران النص حول المرتكز الدلالي ونقطة الانفعال (هناك) تخلق توحدا شعوريا في نسيج النص وترديده يشكل تحديا صارخا لهؤلاء الذين يعيشون بيننا ولا يبالون بما نعاني ، كما يشكل تكرار هذه اللفظة ثقلا نغميا عاليا وحادا يتموج في جسد النص المشتعل دلاليا وإيحائيا .

(١) الديوان ص ٢٣ ، ٢٤ .

ومن ذلك أيضا تكراره للفظة (الصوت) في القصيدة ذاتها حين يقول :

من أبن هذا الصوت؟ كلُّ إجابة تاهت ووضع بلادنا يتأزم
ومضت بنا الأيام حتى أسفرت عن وجهها الحداث واختلط الدم

وتجدد الصوت الغريب نداؤه شؤم وأصوات المدافع أشأم
وتجددت مأساتنا وتمزقت أوصال امتنا ونام الضيغم
من صاحب الصوت الغريب الذي أغراه بي أني أتهجَّم؟
هو صوت شذاذ اليهود وراءه قوات أمريكا تغير وتهجم
ماذا يقول الصوت؟ نصف حديثه دعوى ونصف حديثه لا يفهم

فنلاحظ تكرار لفظ (الصوت) مفردا أو بصيغة الجمع ست مرات في ثنايا هذا المقطع ، ليكشف شعوريا عن حالة الأسى والألم في نفس الشاعر ، وفنيا يحدث هذا التكرار نوعا من التكثيف الصوتي والموسيقى المنبعث من تلك اللفظة المفردة بصفيرها مما أسهم في تعميق الدلالة الشعورية إذ يعيش الشاعر صدمة قوية من ارتفاع صوت المعتدي وهيمنته في الوقت الذي خبا وضاع صوت العرب والمسلمين ، فجاء صوته صارخا لسيطرة حالة الشموخ على نفسه.

وعلى نفس الوتيرة يسعى الشاعر لتكرار لفظة (اصرخي) في قصيدة " رسالة إلى فلسطين " حين يدعوها للصراخ لعل صراخها يحرك قلب أبنائها فيسعون لخلاصها من المغتصب اليهودي ، فيقول فيها[١] :

اصرخي ربما تيقظ غافٍ وتخلى عن بغيه السَّفاح
اصرخي فالدموع تغسل قلبا عصرته الآلام والأتراح
اصرخي فالذي يصونك ولَّى وحِمى القوم للعدا مستباح

كما يجد القارئ لشعر العشماوي تكرارا بارزا للاستفهام ، ومن ذلك تكرار حرف الاستفهام في قصيدة : جولة مع جواد الشعر " من خلال اسم الاستفهام " لمن " الذي يتتابع صوتيا ليقرع سمع المتلقي إلى حد الإلحاح ، فيقول :

لمنْ نرقِّص أوزان الخليل وما في قومنا فارس إلاَّ به رَهَقُ
لمنْ تُصفِّفُ أشعاري ضفائرها والسامعون بماء اللهو قد شَرِقُوا
لمن أغرِّدُ والأحداث تكشف لي عن ساقها وسرايا أمَّتِي نزَقُ
لمن أبث شجوني والأحبةُ ما أصغوا وإن بذلوا لي النصح ما

ففي هذه الأبيات يتكئ العشماوي على الاستفهامات المتوالية في بث آلامه لحال الأمة العربية والإسلامية ، فهو يشكو فعالهم وعجزهم وتوانيهم وتخاذلهم عن نصرة أمتهم ، ولعل موسيقية الحرف (من) الصاخبة ودلالتها الشعورية المكتسبة من هذا الصخب هي التي دفعت

(١) الديوان ص ٨٣ .

العشماوي إلى اختياره مكررا في هذا المقطع ليتوافق انفعاليا وشعوريا مع حالة الأسى المسيطرة على نفسه .

ويتكرر الاستفهام في قصيدة " عندما يحزن العيد " من خلال اسم الاستفهام (أين) الذي يتتابع تتابعا صوتيا ملحا في قوله :

من أين نفرح يا عيد الجراح وفي ... قلوبنا من صنوف الهمِّ ألوان؟
من أين نفرح والأحداث عاصفة ... وللدمى مُقل ترنو وآذان؟
من أين والمسجد الأقصى محطمة ... آماله وفؤاد القدس ولهان؟
من أين نفرح يا عيد الجراح وفي ... دروبنا جُدُر قامت وكثبان؟
من أين والأمة الغراء نائمة ... على سرير الهوى والليل
من أين والذل يبني ألف منتجع ... في أرض عزَّتنا والريح خسران؟
من أين نفرح والأحبابُ ما اقتربوا ... منا ولا أصبحوا فينا كما كانوا؟

ففي هذه الأبيات يستمر العشماوي في جعل الاستفهامات المتوالية متكئا لبث آلامه وأحزانه لحال الأمة التي دفعته إلى إنكار العيد ببهجته ، فهو يستنكر ويتعجب من عجز أمته التي يستحيل معه الإحساس بالعيد وفرحته ، وقد أعطى هذا التوالي لصيغة الاستفهام نغما حزينا موقظا للمتلقي ليشاركه معاناته .

كما يبرز نوع آخر من التكرار ، وهو تكرار المفردة في بداية الأسطر الشعرية لقصائد التفعيلة ،ة وهو ما يطلق عليه تكرار الصدارة[1]، كقصيدته" دمع ودم " ، فيقول[1] :

(١) تكرار الصدارة : هو تكرار الكلمة أو العبارة الأولى في أبيات أو جمل متتالية . (انظر معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ص ١١٨) ، ويسميه مصطفى السعدني بـــ (تكرار البداية) ، انظر البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، ط منشأة الإسكندرية ، د.ط ، د.ت ، ص ٩٠ .

هذي الصفوف تسير في غير انتظام

هذا التناحر والصدام

هذا الخصام

هذا التدافع والزحام

هذا يسافر لا يعود

هذا تناطحه الحدود

هذا حلالٌ أم حرام؟

من أين أبدأ يا مَدَى؟

ومتى أرى الأزهار ضاحكة الندى؟

يلاحظ الباحث تكرار اللفظة المفردة (هذا) ست مرات بشكل متتابع يوحي بحالة من التشتت تتملك الشاعر حين ينظر إلى أبناء الوطن ، فيرى فيهم التناحر والصدام التدافع والزحام ، الهروب من الوطن ، وغير ذلك مما عمق إحساسه بالمرارة والألم .

ويتكرر هذا الأمر في قصيدة " مساء الخير يا وطني " حين يقول [٢]:

مساء الخير يا وطني

مساء الفل والريحان والكادي

مساء عراقة التاريخ يا وطني

---

(١) الديوان ص ٦١ .
(٢) الديوان ص ٣٥ .

مساء زمان ميلادي

مساء عقيدة الإسلام

تمحو كل إلحاد ..

فإذا استثنينا اللازمة (مساء الخير يا وطني) وجدنا تكرار الشاعر للفظة (مساء) لتوحي بالتلذذ بإلقاء التحية على الوطن إيمانا وشعورا بشموخ هذا الوطن وشموخ الشاعر المستمد منه ، ، وكلمة (مساء) تحتوي على حرف السين الدال على الصفير الذي ينتشر بخروج الصوت من الفم ، ليعمق الإحساس بالشموخ ، ويحدث نوعا من التلاؤم بين الصوت والمعنى .

ثانيا : تكرار التركيب واللازمة

وهي عبارة عن " مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منتظمة ، واللازمة على نوعين اللازمة الثابتة : وهي التي يتكرر فيها بيت شعري بشكل حرفي ، واللازمة المـــــــــــائعة : وهي التي يطـــــــــــرأ فيها تغيير خفيف على البـــــــيت المكرر " [1] .

وتكرار اللازمة يعمل على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها ضمن دائرة إيقاعية واحدة ، وكأنها كما نلاحظ قالب فني متكامل في نسق شعري متناسق متناغم ، كما أن تكرار اللازمة يجعل القارئ لديه إحساس بأن القصيدة وحدة بنائية واحدة ، ووحدة موسيقية ذات إيقاع

---

(١) التكرار في الشعر الجاهلي د/ موسى ربابعة ص ٣٧ ، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الثاني ١٩٨٨م ، جامعة اليرموك ، إربد .

واحد ، ويكشف هذا التكرار عن إمكانات تعبيرية وطاقات فنية تثري المعنى إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه وأن يأتي في موضعه ، بحيث يؤدي خدمة فنية ثابتة على مستوى النص الشعري.

كما أنه من الملاحظ أن اللازمة تعتمد بشكل كبير على الصدى أو الترديد لما يريد الشاعر أن يؤكد عليه أو يكشف عنه بشكل يبتعد به عن النمطية الأسلوبية ، ولذلك " فإن أضمن سبيل إلى إنجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر ، والتفسير السيكلوجي لهذا التغيير حيث إن القارئ وقد مر به هذا المقطع يتذكره حين يعود إليه مكررا في مكان آخر من القصيدة ، وهو بطبيعة الحال يتوقع توقعا غير واعٍ أن يجده كما مر به تماما ، ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف ، وأن الشاعر يقدم له في حدود ما سبق أن قرأه لونا جديدا " [١] .

ولكي يؤدي تكرار اللازمة فائدة فنية وإيقاعية لابد في تكرارها إلى مهارة ودقة ، بحيث يعرف الشاعر أين يضعه فيجيء في مكانه اللائق ، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات، وتعمل على إحداث موسيقى ظاهرية لها تأثيرها في المعنى وفي المتلقي .

ولقد استخدم العشماوي تكرار اللازمة في ديوان (شموخ في زمن الانكسار) بشكل غير ثابت ولا مستقر شأنه في ذلك شأن حالته النفسية المضطربة بين حالة الشموخ الذي يطمح إليه الشاعر ، والانكسار

(١) قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة ص ٢٧ .

الواقعي من حالة الأمة العربية والإسلامية ، فتراوحت اللازمة عنده بين تكرار العبارة وتكرار البيت الشعري متفاوتة في عدد مرات التكرار ، مع إحداث تغيير طفيف في هذه القوالب ليجسد من خلالها آهاته وعذاباتــه ، فيرددها ويلح عليها لتجد صداها في أهل زمانه وأبناء عصــره ليعملــوا على التغيير في محاولة حالة الشموخ التي يجب أن يكون عليها المســلم والعربي.

ويمثل هذا النوع من تكرار اللازمة قصيدته " أقبلت يا عيد " التي يكرر فيها تركيب (عندما يحزن العيد) عدة مرات ، فيقول :

أقبلت يا عيد والأحزان أحزان وفي ضمير القوافي ثار بركان
أقبلت يا عيد والرمضاء تلفحني وقد شكت من غبار الدرب أجفان
أقبلت يا عيد هذي أرض حسرتنا تموج موجًا وأرض الأنس قيعان
أقبلت يا عيد والظلماء كاشفة عن رأسها وفؤاد البدر حيران
أقبلت يا عيد أُجري اللحن في شفتي رَطْبًا فيغبطني أهل وإخوان

ويضطلع تكرار اللازمة في هذه القصيدة بمهمة الربط الدلالي بــين أفكار القصيدة المتنوعة ، فالشاعر يصف حالــة الألــم والحــزن التــي سيطرت على نفسه مما جعله لا يشعر ببهجة ذلك العيد الذي أتــى وقــد حلت الأحزان بالنفوس لما آل إليه حال أمتنا ، واستقرار هذه المشــاعر في نفسه أتت من استخدام الفعل الماضي (أقبلْــت)، واســتمرار هــذه المشاعر حين لم يجد في الأفق بارقة أمل ، ولذا آثر اســتخدام الأفعــال المضارعة (تلفحني ، تموج ، يغبطني) .

ويؤكد العشماوي على هذه المشاعر أيضا من خلال تأكيد اســتخدامه لهذه اللازمة حيث يعود إليها بعد مجموعة من الأبيات ، فيقول :

أقبلت يا عيد والأحزان نائمة على فراشي وطرف الشوق سهران

وعلى نفس الوتيرة تأتي قصيدته " نقش على حائط الجراح " التي يقول فيها :

ما جئت أسأل عنكِ التين والعنبا ولا أجادل فيك التُّركَ والعَرَبا

ما جئت أسأل عنكِ الليل ممتشقًا سواده تحتوي ظلماؤه الشُّهبا

ما جئت أسأل عنكِ الدرب ملتويا ولا الحواجزَ والأشواكَ

ثم يعود إلى اللازمة مرة أخرى بعد بيت واحد فيقول :

ما جئت أسأل عنكِ النائمين على أوهامهم والذين استرخصُوا الذَّهبَا

ما جئت أسأل عنكِ السيف كبَّله في غمده فارس يستمريء اللعبَا

ما جئت أسأل عنك الصمت غلَّفنا فلمْ نُطِقْ بعده أن نبلغ الأربا

وبعد سبعة عشر بيتا يعود مرة أخرى إلى اللازمة نفســها لخلــق دلالات إيحائية بتجدد الأمل في مَنْ ينقذ هذه الأمة ، فيقول :

ما جئت أسأل إلا الصاعدين إلى عليائهم وسواهم يعبد اللقبا

ويلاحظ الباحث طول اللازمة التي تتكون من وحدات متداخلة متلاحمة تلاحما يحدث بها تأثيرا قويا وفاعلية في نفس المتلقي ، لأنها تمتد عبر سطر شعري أو سطرين في شكل متكامل وذات بناء لغوي متعدد ليتمكن من خلالها التعبير والتنفيس عما يجول في خاطره من حسرات وآهات ، كما نوع في مواقعها فكانت في شكل افتتاحيات وأقفال على طريقة نظم الموشحات .

وهذه الظاهرة في شعر العشماوي تدخل في صميم تركيب النص الشعري عنده ، وتشكل محطات منتظمة تعمل على خلق إيقاعات شعرية متساوية ، " فاللازمة الرنانة المنتظمة عنصر هاما في بناء القصيدة ، كما أن البناء الخلفي الذي أحدثته اللازمة استطاع أن يكوِّن بنية متلاحمة متصلة " [1] ، ويعمل على الربط بين أجزاء القصيدة من خلال هذه اللازمة .

وتأتي اللازمة أحيانا مكثفة في بداية المقاطع الشعرية دون تغلغلها في سياق القصيدة ، وهو ما يعرف بالتشكيل الاسمي البسيط ويأتي في دوائر الاستغاثة والأسى والأحزان والمواجع والدموع ، مما يكشف عن حاجة الشاعر للهروب والفرار من الواقع المرير الذي يرى فيه حال الأمة باحثا عن التغيير للانطلاق إلى فضاء رحب تحلم به نفسه ، ويحقق فيه ذات أمته وتسمو روحه للخلاص من العذاب الذي يسيطر على نفسه لما يشاهده من حال الأمة الإسلامية والعربية ، وإن كانت الجملة الاسمية أحيانا لا تستطيع أن تستوعب كل هذه الأحداث ، فهي ذات فضاءات أقل

(١) التكرار في الشعر الجاهلي د/ موسى ربابعة ص ٣٧ .

تأثيرا وانتشارا من الجملة الفعلية وتتميز بالسكون ، لكن شاعرنا استطاع أن يمنح هذا النمط الأسلوبي شيئا من الفاعلية والسلطة، ونوعا من التكثيف النغمي الذي يحتاجه من وقت لآخر ، فيعود إلى اللازمة مرة أخرى مع بداية كل مقطع ، ومن ذلك قصيدته " وقفة على أعتاب مستوطنة يهودية " حين يقول :

يا أبي ..

هذي روابينا تغشَّاها سكونُ الموت ..

أدماها الضَّجرْ

هذي قريتنا تشكو ..

وهذا غصنُ أحلامي انْكسرْ

يا أبي ..

وجهك معروق ..

وهذا دمع عيْنيْكَ انهمرْ

هذه قريتنا كاسفة الخدَّين

صفراء الشجرْ

ما الذي يجري هنا يا أبتي ..

هل نفضَ الموتُ التَتَرْ؟

يا أبي ..

فنلاحظ تكثيف اللازمة في مطلع القصيدة ، فقد تكررت في هذا المطلع ثلاث مرات ، ويتبع هذا التكثيف غياب اللازمة في وسط القصيدة بحيث لا يبقى لها إلا صدى ضعيف في نفس المتلقي – وهو يقرأ – إلا على مسافات بعيدة.

فبعد المطلع السابق تعود اللازمة بعد (١٦) سطر شعريا حيث يقول :

فلماذا سكت اليوم ..

فلم أسمع سوى رجع السؤال؟!

يا أبي ..

ثم يعود إليها مرة أخرى بعد خمسة أسطر، حيث يقول :

هذا هو الفجر ترامى في الأفقْ

هذه الشمس تمادت في عروق الكونِ

ساحت في الطرقْ

فلماذا يا أبي لم نسمع اليوم الأذان؟

ولماذا اشتدت الوحشة في هذا المكان؟

يا أبي ..

ثم تغيب اللازمة بعد هذا المقطع حتى نهاية القصيدة ولم تختم بهـــا ، إذ تكرر في الختام تركيب (هذه القرية) حن يقول :

هذه القرة ما عادت لنا

هذه القرية كانت آمنة

هي بالأمس لنا

واليوم لهم مستوطنة

ولعل في غياب اللازمة إيحاء دلاليا يتوافق مع الإيحاء الشعوري ، فغياب اللازمة يعني غياب القرية التي لم تعد لها معالمها المعروفـــة ، إذ تغيرت وتحولت إلى مستوطنة يهودية، فُقِدَتْ اللازمة مع فقدان الهويـــة الفلسطينية في هذه القرية واندثارها .

ونرصد هذه التقنية نفسها في قصيدة " دمع ودم "

دمعٌ ودمْ ..

وصحيفة بيضاء في

شوق إلى شفتَيْ قلمْ

وقصيدةٌ ..

ما زال يهجرها النغمْ

وجدارُ أسئلة يُقامْ :

هذي الصفوف تسير في غير انتظام؟

هذا التناحر والصدام؟

هذا الخصام؟

هذا التدافع والزحام؟

هذا يسافر لا يعود؟

هذا تناطحه الحدود؟

هذا حلالٌ أم حرام؟

من أين أبدأ يا مَدَى؟

ومتى أرى الأزهار ضاحكة الندى؟

دمع ودم ..

فاستخدم الشاعر اللازمة على هيئة مطالع لمقاطعه الشعرية ليجعل من هذه المسافات بين صور التكرار دائرة يتحرك فيها ليشرح أحاسيس نفسه وعذاباتها ويضعها في صورة جلية أمام العرب والمسلمين .

ويتجلى في شعر العشماوي نوع آخر من التكرار وهو تكرار التركيب ، وذلك حين تستغرق الحالة الشعورية عنده بعدا دلاليا لا يقوم به الحرف او الكلمة فلا يجد سوى تكرار التركيب أو الجملة لتستوعب تلك الدفقة الشعورية المسيطرة عليه لأن التكرار يغني المعنى ، ويشكل

تكرار التركيب سمة من سمات لغته الشعرية ويبرز ذلك في قصيدة " عندما يحزن العيد " فيقول:

أين الأحبة لا غيم ولا مطر ولا رياض ولا ظل وأغصان؟
أين الأحبة لا نجوى معطرة بالذكريات ولا شيح وريحان؟
أين الأحبة لا بدر يلوح لنا ولا نجوم بها الظلماء تزدان؟
أين الأحبة لا بحر ولا جزر تبدو ولا سفن تجري وشطآن؟
أين الأحبة وارتد السؤال إلى صدري سهاما لها في الطعن إمعان؟

ويلاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر كرر التركيب (أين الأحبة) خمس مرات في خمسة أبيات ، ولهذا مقصد فني يتمثل في تكثيف النغمة وإثراء الجانب الموسيقي والتأكيد على جانب شعوري هام يتمثل في كثرة الانفعالات والتساؤلات في نفسه والإلحاح على المتلقي ليشاركه معاناته .

ويتفاوت تكرار التركيب في شعر العشماوي حسب تصاعد انفعالاته وحدتها ، فيقول في قصيدة " مليون توقيع ":

مليون توقيع وما سلمت كفٌّ الجبان ولا انتفى الخطر
مليون توقيع وأمتنا في ساحة الإغضاء تنتظرُ
مليون توقيع وأمتانا خطب وأشعار ومؤتمرُ
مليون توقيع على ورق سيزول من تأثيرها الضررُ

فيرصد الباحث هنا تكرار للتركيب (مليون توقيع) أربع مرات وهو نوع من التكويم الصوتي المقصود ، إذ يراد به تكثيف الدلالة واستحضار المشهد المتمثل في حالة الانقياد والتخاذل .

ونرصد هذه التقنية أيضا في قصيدته " شموخ في زمن الانكسار " حين يقول [1]:

من أنت؟ وانبهرت حروفي وجه السؤال وأثبتتني الأسهم
من أنت؟ أوزان القصيدة لم تزلْ عطشَى وأفْقُ الشَّاعريَّة معتمُ
من أنت؟ أشعر أن بئر مخاوفي من بعد ما شاهدت وجهك تُردمُ
من أنت؟ لا كفٌّ تُمدُّ إلى العِدا مسلوبة المعنى ولم ينطق فمُ

كما نلحظ أن العشماوي يحدث نوعا من الهندسة الموسيقية في تكرار تركيب متتالٍ في حيز قصير ، ليشكل بعدا دلاليا يتفاعل مع نفسه المشبوبة بالانفعال الثائر ، فيقول في قصيدة " شموخ في زمن الانكسار " [2]:

لا ترفعوا راسا فإن بإزالة الرأس العزيزة
لا ترفعوا كفًّا فإن عيوننا مُبْثوثة والقيد قيد أدهم

(١) الديوان ص ١٦ ، ١٧ ، وانظر في القصيدة ذاتها العديد من مثل هذه التكرارات .
(٢) المرجع السابق ص ١٤ .

وفي القصيدة نفسها يقول[١]:

طفل صغير غير أن شموخه أوحى إليّ بأنه لا يهزم
طفل صغير والمدافع حوله مبهورة والغاصبون

وفي قصيدة " رسالة إلى فلسطين " يقول[٢] :

أين أهلي؟ يا جوْره من تغتلي في حروفه الأتراح
أين أهلي؟ يطرزون الأماني والأماني عن دربهم
أين أهلي؟ مشردون وبابي مقفل والتئامهم مفتاح

فهذه التكرارات التي جاءت متفاوتة وفق التصاعد الانفعالي لدى الشاعر جاءت موزعة مرة على خمسة أبيات وعلى أربعة وعلى ثلاثة أبيات وعلى بيتين في هندسة موسيقية تكشف عن قدرة الشاعر الفنية في هذا التشكيلات الأسلوبية.

وبذلك يكشف التكرار عن دلالات وإيحاءات تعكس صورة الواقع الممزوجة بأمنياته في إحداث التغيير لهذا الواقع الذي سبب له صدمة جعلته يستشعر الألم والحزن .

---

(١) المرجع السابق ص ١٧ .
(٢) الديوان ص ٨٥ .

ثالثا : التوازي

يعد التوازي ظاهرة بارزة في الدراسات الأسلوبية الحديثة ، وترجع أهميته الصوتية في أنه " قـــــد يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للفن الأدبي "[١] ، فبنية الشعر تقوم في أساسها على بنية التوازي المستمر المتمثل في الروي والتفعيلات الوزنية في الشعر العمودي ، وكذلك المتمثل في التوازي الانفعالي والشعوري في شعر التفعيلة.

ويعرفه (يوري لوتمان): بأنه عبارة عن " مركب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر ، وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه ، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول ، ولكنهما في نهاية الأمر طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما "[٢] .

وهذا يعني أن التوازي مركب ثنائي التكوين يقوم على طرفين متقابلين وليسا متطابقين بالضرورة ، فالتوازي يختلف عن التكرار الذي هو " تماثل وليس تطابق" .

ويعرفه (محمد مفتاح) بأنه : " تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية ، وانه يكون أحـــيانا مترادفا أو متضادا أو توليفيا "[٣].

---

(١) قضايا شعرية – روان جاكسون – ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال ، الدار البيضاء ط١ ص ١٠٣ .

(٢) شعرية القصيدة العربية المعاصرة – دراسة أسلوبية – محمد العياشي كنوني ، عالم الكتاب الحديث، الأردن ط١ سنة ٢٠١٠م ص ١٤٤ ، ١٤٥ .

(٣) التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية ، محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ط١ سنة ١٩٩٦م ، ص ٩٧ .

وبناء على ذلك فإن دراسة التوازي تقوم على الوحدات الصوتية التي ليس بينها تطابقا تاما كما في التكرار ، وإنما يكون بينها تماثلا .

ولقد برز التوازي في ديوان " شموخ في زمن الانكسار " بشكل ملحوظ ، عمد إليه العشماوي لإحداث ألوان من التكثيف الصوتي داخل قصائد الديوان ، ويشكل لديه خاصية أسلوبية تقوم على علاقة التماثل بين طرفين أو أكثر ، والعلاقة القائمة بين هذين الطرفين من حيث التشابه والتضاد .

ومن النماذج التي برز فيها التوازي قوله :

وإذا ضربناكم فلا تتحركوا وإذا سحقناكم فلا تتألموا

وإذا أجعناكم فلا تتذمروا وإذا ظلمناكم فلا تتظلموا

إن المتأمل لهذين البيتين يجد توازيين صوتيين ، ففي البيت الأول نجد التوازي الترادفي بين الشطرين ، وهذا ما يطلق عليه " التوازي الحادي"[١]، وقد ارتكزت بنية التوازي هنا على أساس تركيبي نحوي وصرفي هو :

أداة شرط + فعل شرط + جواب شرط مقترن بالفاء = التوازي .

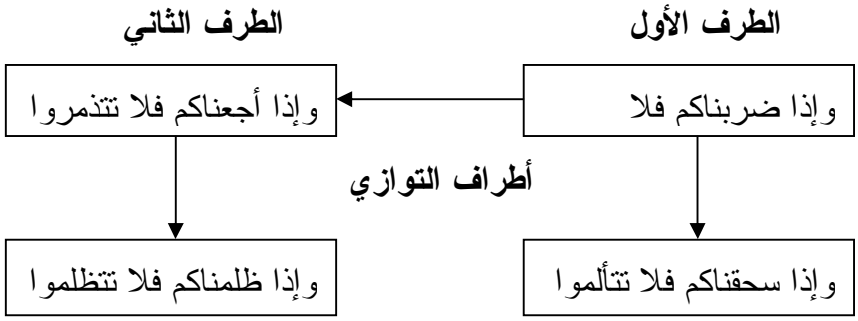
كما أن التوازي العروضي يتجلى من خلال تفعيلات بحر الكامل بين الشطرين (المتواليين) :

(متفَاعلن متْفاعلن متفاعلن).

---

(١) انظر التلقي والتأويل مقاربة نسقية – محمد مفتاح ، ط المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء ط١ سنة ١٩٩٤م ص ١٥٢ .

ثم نجد هناك توازيا بين البيتين ، إذ لم يكتف العشماوي بما أحدثه من هندسة صوتية بين شطري البيت الأول ، وشطري البيت الثاني الذي خلق توازيا إيقاعيا ، بل راح يكشف من هذا التوازي الإيقاعي بين البيتين من خلال التوازي التركيبي الذي يتضح من هذا الرسم :



ولعلنا نلحظ تكرار أداة الشرط إذا ، وتكرار لا الناهية ، ولا مانع أن تدخل الوحدات الصوتية المتطابقة عن طريق التكرار في نسيج التوازي، لأن " التكرار أحد تجليات التوازي الكثيرة "[١] ، إذ " الوحدات المكررة لا تتفق في دلالة خاصة واحـــدة ، لأن الدلالة مصطلح في غاية الخصوصية ، فهي لا تتشكل عبر ما تحيل إليه الكلمة بمفردها ، وإنما عبر تضافر معناها المعجمي مع السياق الكلي الذي وردت فيه "[٢] ، وهذا يعني أن التطابق الصوتي في التكرار يكون المعنى فيه متطابقا ، غير أن الدلالة تكون حينئذ متماثلة أي متوازية .

---

(١) الأسلوبية الشعرية ص ٥٩ .
(٢) الأسلوبية الشعرية ص ٦٥ .

ومن النماذج التي برز فيها التوازي قوله:

ومذ عرفتك عين الشمس ما ومذ عرفتك قلب الحب ما
ومذ عرفتك ريح الخوف ما عصفت ومذ عرفتك ظن الشعر ما خابا

فنلحظ في هذين البيتين عددا من المتواليات المتوازية ، تتوزع في كل شطر من أشطر البيتين ، وأساسها التركيبي هو :

ظرف + فعل متصل بضمير الفاعل والمفعول + اسم مضاف + مضاف إليه + حرف نفي + فعل ماضي منفي = التوازي .

فإذا استثنينا التكرارات المتعدد للظرف (مذ) وللفعل الماضي (عرفتك) وما تؤديه هذه التكرارات من إثارة المتلقي وشحذ عزيمته التوقعية ، تكون أطراف التوازي على النحو التالي :

عين الشمس ←——— ما انطفأت = قلب الحب ———→ما ارتابا

ريح الخوف ←——— ما عصفت = ظن الشعر ———→ما خابا

وهذه المزاوجة بين المضاف والمضاف إليه " عين الشمس ، قلب الحب ، ريح الخوف ، ظن الشعر " وبين الفعل المنفي " ما انطفأت ، ما ارتابا ، ما عصفت ، ما خابا " توحي بدلالة القوة التي يتمناها الشاعر للإنسان العربي في مواجهة حالة الانكسار والخضوع المسيطرة على الواقع العربي والأمة كلها .

ومن التقنيات الصوتية التي يستعملها الشاعر في التوازي تكرار جملة شعرية في بداية بعض المتواليات المتوازية ، وذلك لإحداث الترابط والانسجام بين الأبيات ، وهو ما يسمى بالتماسك النصي ، كقوله :

ومضت بنا الأيام بيت رذيلة يبنى وبيت فضيلة يتهدم
ومضت بنا الأيام مركب حسرة ينجو وزورق فرحة

ففي هذه الأبيات ثلاثة توازيات هي :

التوازي الأول :

ويقع بين أربع متواليات وهي : المضاف والمضاف إليه (بيت رذيلة – بيت فضيلة – مركب حسرة – زورق فرحة) ، والبنية التركيبية لهذا التوازي تقوم على: (اسم مضاف + مضاف إليه = توازي) .

التوازي الثاني :

ويقع أيضا بين أربع متواليات وهي (بيت رذيلة يبنى – بيت فضيلة يتهدم – مركب حسرة ينجو – زورق فرحة يتحطم) ، والبنية التركيبة هي : (اسم مضاف + مضاف إليه + فعل مضارع = التوازي) .

التوازي الثالث :

يقع بن متواليتين تستند لمحور ثابت متكرر هو (مضت بنا الأيام) وبيتها التركيبية هي : (فعل ماض متصل بتاء التأنيث + جار ومجرور + فاعل مؤخر = التوازي التكراري) .

ونلاحظ لون من التعاقب الصوتي المتراكم بين المضاف والمضاف إليه وبين الفعل المضارع ، وهذا يشكل نواة صوتية دلالية في النص تبنى عليه توازيات النص الذي يصور حالة الشاعر المستاءة من حالة

الانكسار ورغبته الملحة في استبدال الانكسار بحالة من الشموخ المرجو ، ولهذا لجأ إلى التوازي المضاد بين : بيت الرذيلة – بيت الفضيلة ، مركب حسرة – زورق فرحة .

وهذا التراكم الصوتي الموزع على هذه المتوازيات يجذب القاريء ويشده متوازيات مفردة تشيع ضمن نسيج التوازي المركب مثل :

يبنى ← بيت رذيلة

يتهدم ← بيت فضيلة

ينجو ← مركب حسرة

يتحطم ← زورق فرحة

فهذه النماذج وغيرها[١] في ديوان شموخ في زمن الانكسار تؤكد انتشار التوازي في شعر عبد الرحمن العشماوي واعتماد الشاعر عليه في البُنى التركيبة المتعددة ، ويعد التوازي الترادفي من أكثر الألوان ورودا في الديوان .

رابعا : الجناس :

هو أن يتفق اللفظان في الهيئة، وهو إما كامل أو ناقص، فالكامل هو أن يتفق اللفظان في نوع الحروف، وحركاتها، وترتيبها ، والناقص ما اختل فيه أحد هذه الشروط.

---

(١) انظر الديوان قصيدة عنما يحزن العيد الأبيات الأربعة قبل البيت الخير ص ١٢٢ ، قصيدة إلى أين يا قومي البيتين ٢٨ ، ٢٩ ص ١٨٠ ، وقصيدة صرخة في زمن الهمس أول بيتين ص ١٨٥ .

ويسهم الجناس بشكل كبير في " خلق الموسيقى الداخلية في النص الأدبي، وبناء ما بين ألفاظه من وشائج التنغيم "[١] .

والجناس مظهر من مظاهر التماثل الصوتي ، وهو يشكل إحدى البُنَى الإيقاعية في الشعر " إذ يمثل لونا من ألوان التكرار على نحو من النحاء ، تتوارد فيه اللفظتان مع اختلاف مدلولهما ، وقد يصل التطابق التكراري بين اللفظين حد الكمال في اللفظ والوزن والحركة "[٢].

وتبرز هذه التقنية الصوتية بشكل واضح في ديوان " شموخ في زمن الانكسار " في القصائد العمودية وقصائد التفعيلة ، غير أن الجناس الذي يشكل سمة أسلوبية متكررة داخل قصائد الديوان هو (الجناس الناقص) ولا يعني هذا عدم وجود الجناس التام ، إذ يلقاه الدارس في بعض النماذج لكنه لم يشكل خصيصة أسلوبية يوقف عندها ، إذ لم يحدث نوعا من التراكم الصوتي داخل الديوان ، ولذلك لن نتعرض له في الدراسة .

ونستهل حديثنا عن الجناس الناقص في بعض نماذجه العمودية حين يعمد العشماوي إلى مضاعفة التنغيم الصوتي بالمجانسة بين الألفاظ في الشعر العمودي كقوله[٣] :

ليله السرمديّ لا يتوانى عن ظلام يتيه فيه الصباح
أين يغدو؟ لقد دعا فتلاشى صوتُه الحرّ حين ضجَّ النّباح

(١) علم البديع ، بسيوني عبد الفتاح ص ٢٤٨ .
(٢) جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم ، د/ محمد عبد المطلب ، ط الشركة العربية للنشر لونجمان – القاهرة ط١ ، سنة ١٩٩٥م ص ١٤٦ .
(٣) الديوان ص ٨٤ .

حيث جانس بين لفظتي (الصباح ، النباح) ، وما كان ذلك منه لفقر معجمه الشعري ، وإنما لأن الجو العام لهذه الأبيات يقتضي هذه المجانسة إ إن ضياع الصباح وسط انتشار الظلام استدعى دلاليا كثرة أصوات النباح ، والنباح لا يكون إلا في جنح الظلام ، وهذه الدلالة هي التي أوحت إلى الشاعر مثل هذه المجانسة .

ونلمح ذلك أيضا في قوله[١] :

سوانا يلوذ بعرافة وأسطورة أصلها
نسير ونسمع من حولنا نباحا ويرمقنا حاسد

فقد جانس بين (فاسد ، حاسد) ويتضح هنا بعد الشاعر عن التكلف في الصياغة ، فقد ورد البيتان في أثناء حديثه عن المبادئ الباطلة لدى أهل الهوى والتي تموت في مهدها ، فيلجأ أصحابها إلى العرافين والكهنة ، أما أصحاب المبادئ فلا يعمدون إلى مثل ذلك لثبات مواقفهم ولذا يرمقهم غيرهم بالحسد ، فكانت لطافة هذه المجانسة خاصة حين صور أصوات أصحاب المبادئ الفاسدة بنباح الكلاب .

كما يستعمل العشماوي هذا الجناس الناقص بين الألفاظ في أواخر الأسطر والجمل الشعرية في شعر التفعيلة ، إذ نلحظ أن " الجناس الناقص ليس توسعا في الكلام بل تنوعا في عرض جنبات الفكرة ، وتعمقا لمختلف دقائق الصورة"[٢]، على نحو قوله :

---

(١) الديوان ص ٧ .
(٢) البديع في شعر شوقي ، منير سلطان ، ط منشأة المعارف بالإسكندرية ط٢ ، سنة ١٩٩٢م ، ص ١٥٥ .

خَسيء اليهودْ
كلماتُنَا خَجِلتْ ولمْ نخجلْ
ولم نرع العهودْ
خسيء اليهودْ[1]

وقوله أيضا :

لبنانُ ..
يرسلُ لحنتَ حسْرتِه الحزينْ
والقدسُ ..
يحرقُه الحَنينْ[2]

ولجوء الشاعر لمثل هذا التجانس ليس لفقره اللفظي إنما يهدف إلى عرض أفكار تجاربه الشعرية بطرق مختلفة مع إحداث تكثيفات صوتية متنوعة .

وقد يجانس العشماوي بين أكثر من لفظتين لإحداث تكثيف للتجانس الصوتي مما يسهم في تصعيد الإيقاع الصوتي بين أكثر من مفردة ، كقوله :

تعالوا يا بني قومي
لكي تتعلموا في حضننا لغة الجراحِ
ومنطقَ الحسْرهْ
وحتى تأخذوا من حالنا عبره

---

(١) الديوان ص ٤٦ .
(٢) المرجع السابق ص ٦٢ .

وحتى تأكلوا من خبزنا

كسرهْ

تعالوا ..

واقرؤوا في وجه ليلى قصَّة العسرهْ (١)

فنجد في هذا المقطع التجانس بين (حســره – كســره – عســره) والعشماوي هنا لا يهدف فقط إلى الغاية الموسيقية الناتجة عن المجانسة بين هذه الألفاظ ، بل يعمد إلى مجانسة دلالية بينها ، فالحسرة ناتجة عن حياة الفقر المدقع الذي لا يأكل الإنسان فيه إلا الكسرة ، مما يخلف فــي حياته كلها ألوانا من العسرة ، فهناك ارتباط شرطي بــين هــذه الألفــاظ المتجانسة .

كما نجد الشاعر يكثف من الجرعة الجناسية في بعض مقاطعه الشعرية التي لا يبدو فيها جناسه متكلفا ، بل تلوح عليه أمارات التلقائية والاستجابة للتدفقات الشعرية كقوله :

رأيت المجد يضحك في مرابعها

وينسى عندها همَّهْ

وأبصرتُ اللحَى

وعمائم الأبطالِ

في القمَّهْ

رأيت الليل ينسى في مدَى أنوارها الظُّلمَهْ

دعوني ـ يا بني قومي ـ

دعوني أخبر القمر المنير بلهفة النَّجمهْ

(٣) المرجع السابق ص ٣١ ، ٣٢ .

وأغسل الدماء

نجاسة الوصمهْ

دعوني أحلب الصمت الطويلَ

وأرسل الحكمهْ

دعوني ـ يا بني قومي ـ أحدِّثكم

عن المأساة في القدس

عن المأساة في غزهْ

عن المأساة في حيفا وفي يافا

وكيف تحولت آهاتنا العظمى إلى هزَّهْ

وكيف تحركت فينا بطولتنا ..

فقمنا نطلب العزَّهْ (١)

وقد خلق هذا التجانس اللفظي بين هذه المفردات صورة دلالية أراد الشاعر تثبيتها في ذهن التلقي ، فحين وظف مفردة (الغمه) التي هي حالة مسيطرة على لحى وعمائم الأبطال لما يرونه من الواقع المؤلم ، فأراد الشاعر تثبيت هذه الصورة في ذهـــــــن المتلقي فلجأ إلى لفظة (غزه) ليكشف الوشيجة الدلالية بين (همه ، غمه) فالهم كان مسببا لتلك الغمه، كما أن واقع الحال في (غزه) أحدث لونا من (الهزه) ومن هنـــــا كان التجانس بين (غزه ، هزه) والنتيجة المرجوة وهي (العزه) .

وفي بعض نماذجه نلتقي ذات التكثيف الجناسي إلا أنه جناس رأسي يقع في أواخر الأسطر والجمل الشعرية مثل قوله :

---

(١) الديوان من ص ٣٣ : ٣٥ .

دمع ودم

والكاتبون على المناضد يكتبون

باعت مبادئها الممثلة القديرهْ

رفعت عقيرتها المغنية الشهيرهْ

ذهبت إلى باريس راقصةً

وأسمعنا مُرقِّصها

شخيرهْ

والعاشق الولهان تقتله العشيرهْ (١)

وقد أحدث هذا الجناس انسجاما إيقاعيا أسهم في ترسيخ الصورة التي أراد الشاعر التعبير عنها ، كما أحدث ترابطا بين الجمل الشعرية من خلال الوحدة النغمية المتجانسة .

ومن أنواع الجناس التي يوظفها العشماوي في ديوانه (جناس الاشتقاق)، وهو ان يجمع اللفظين الاشتقاق ، بمعنى أن يرجع اللفظان إلى أصل واحد في اللغة ، ومن ذلك قوله مجانسا بين اسمين :

مراكب الصمت نامت وهي واقفةٌ والراكبون عليها قلَّما اتفقوا(٢)

---

(١) الديوان ص ٦٢ .
(٢) المرجع السابق ص ٥٥ .

وقوله :

مراكب أهل الهوى أتخمت نزولا ومركبنا صاعد[١]

وقوله مجانسا بين اسمين أيضا :

تعالوا ..
وامتطوا خيل التَّذكُّر نحو ماضينا
لعلَّ تذكُّرَ الماضي
يجمعنا ويدنينا

وقوله مجانسا بين فعلين[٢] :

يا عازف الحرف آمالي بك انبثقت من ظلمة اليأس والآمال تنبثق

وقوله أيضا[٣] :

أما ترى بعض قومي كلما نعقت غربان أعدائهم في إثرها

ويأتي عند نوع من الجناس يشبه الاشتقاق ، وهو أن يوجد في اللفظ ما في الآخر من الحروف أو أكثرها ، ولكن لا يرجعان إلى أصل واحد من حيث الاشتقاق ، مثل قوله مجانسا بين اسم وفعل [٤]:

وكم صبوح على جهل به اصطبحوا وكم غبوق على جهل به

(١) المرجع السابق ص ٧ .
(٢) الديوان ص ٥٤ .
(٣) المرجع السابق ص ٥٦ .
(٤) المرجع السابق ص ٥٦ .

وقوله أيضا[١] :

أنا منكم وفيكم

غير أن الجرح ينجب في دمي جرحا

ونار الحزن تلفح

خاطري لفحا

وما سبق من الشواهد ليس استقصاء ، وإنما نماذج منتقاة من تجارب الشاعر في ديوانه " شموخ في زمن الانكسار " للدلالة على بروز التجانس داخل الديوان ، وتكشف مدى اهتمام الشاعر بموسيقية ألفاظه .

وهكذا يتبين لنا من خـــلال معايشة ديوان (شموخ في زمن الانكسار) مدى نجاح الشاعر العشماوي في استغلال طاقات اللغة ودلالتها الصوتية ، وجرس ألفاظها وإيقاعات حروفها المتناغمة من خلال دراسة الأسلوب داخل الديوان متمثلا في المستوى الصوتي الذي أبرز الجوانب الحيوية والجمال الشعري داخل بنية قصائد الديوان.

وبرز ذلك من خلال دراسة موسيقى شعره العمودي والتفعيلي ، وصناعة بعض الجداول والإحصاءات التي أسهمت في تناول الأسلوب في موسيقاه الشعرية وقيمه الصوتية مع تناول الجانب الإحصائي الأسلوبي في استخدامه لزحافات والعلل .

---

(١) المرجع السابق ص ٣٣ .

كما كشفت الدراسة الأسلوبية للمستوى الصوتي شيوع سمة التكرار سواء أكان تكرار الحرف (الصوت) أو تكرار اللفظة المفردة وتكرار التركيب مع تعدد أشكال مجيء التكرارات ، لتدل على حالة شعورية تساعد على تفريغ الشحنات العاطفية المكبوتة .

وبرز كذلك أثناء تحليل المستوى الصوتي بروز عنصر التوازي في بعض نماذجه سواء كان التوازي التركيبي الواقع في البيتين التاليين مع تخلل الوحدات الصوتية المتطابقة والمتماثلة ، أو التوازي الأحادي الواقع في بيت واحد كما أشرنا إلى ذلك .

كما برزت عند العشماوي سمة التجانس ، حيث جانس الشاعر بين قوفيه في الشعر العمودي والتفعيلي ، وفيه دلالة على طول دفقاته الشعورية التي تربطها علاقة الجناس .

ولست أدعي أنني أحطت بكل الجوانب الجماليات الإيقاعية والصوتية في شعر العشماوي ، وإنما هي ومضات وإضاءات وخطوات متواضعة في صرح نتاج نقدي تحليلي لإبراز الجماليات الأسلوبية الصوتية في ديوان (شموخ في زمن الانكسار) .

المراجع والمصادر

١- الأسلوبية الرؤية والتطبيق – يوسف أبو العدوس ط دار المسيرة للنشر والتوزيع – عمان ط١ سنة ١٤٢٧ه .

٢- الأسلوبية الشعرية – قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل – عشتار داوود، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع – عمان – الأردن ط١ سنة ١٤٢٨ه .

٣- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية – سمير حمدان – ط المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع – بيروت ط١ سنة ١٩٩١م .

٤-الأسلوبية وتحليل الخطاب – منذر عياشي ط مركز الإنماء الحضاري – سوريا – حلب ط١ سنة ٢٠٠٢م .

٥-الأصوات اللغوية د/ إبراهيم أنيس ط نهضة مصر – د.ط .

٦-أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية تحقيق إبراهيم محمد إبراهيم ط مكتبة المتنبي – الدمام سنة ١٤٢٢ه .

٧-بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف د/ عوني عبد الرؤف ط الخانجي – القاهرة سنة ١٩٧٦م .

٨-البديع في شعر شوقي – منير سلطان ط منشأة المعارف – الإسكندرية ط٢ سنة ١٩٩٢م .

٩-البلاغة والأسلوبية د/ محمد عبد المطلب ط مكتبة لبنان – ناشرون سنة ١٩٩٤م .

١٠-بناء القصيدة في النقد العربي القديم – يوسف حسين بكار – ط دار الأندلس ط٢ سنة ١٩٨٢م .

١١-التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية – محمد مفتاح – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء ط١ سنة ١٩٩٦م .

١٢-التلقي والتأويل مقاربة نسقية – محمد مفتاح – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء ط١ سنة ١٩٩٤م .

١٣-جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم د/ محمد عبد المطلب ط الشركة العربية للنشر لونجمان – القاهرة ط١ سنة ١٩٩٥م .

١٤-حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر – حسن العرفي ط الدار البيضاء ط١ سنة ٢٠٠١م .

١٥-خصائص الأسلوب في الشوقيات – محمد الهادي الطرابلسي – منشورات الجامعة التونسية د.ط ، سنو ١٩٨١م .

١٦-ديوان شموخ في زمن الانكسار – عبد الرحمن صالح العشماوي – ط العبيكان – الرياض ط٣ سنة ١٤٢٧ه – ٢٠٠٦م .

١٧-شعر ابن الفارض دراسة أسلوبية د/ رمضان صادق ط الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة سنة ١٩٩٨م .

١٨-شعرية القصيدة العربية المعاصرة – دراسة أسلوبية – محمد العياشي ط عالم الكتب الحديث – الأردن ط١ سنة ٢٠١٠م .

١٩-عضوية الموسيقى في النص الشعري د/ عبد الفتاح صالح نافع ط مكتبة المنار – الزرقاء- الأردن ط١ سنة ١٩٨٥م .

٢٠-علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته د/ صلاح فضل ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ط٢ سنة ٢٠٠٢م .

٢١-علم البديع – بسيوني عبد الفتاح – مؤسسة المختار للنشر والتوزيع – القاهرة ط٢ سنة ١٤٢٥ه .

٢٢-عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر – كمال أحمد غنيم – مطبعة ستارة ط١ سنة ٢٠٠٤م .

٢٣-عيار الشعر لابن طباطبا تحقيق محمد سلام ط منشأة المعارف – الإسكندرية ط٣ .

٢٤-في النقد الأدبي د/ شوقي ضيف ط دار المعارف ط٧ سنة ١٩٨٨م.

٢٥-قضايا الشعرية – رومان جاكسون – ترجمة محمد الولي ومبارك حنون – دار توبقال – الدار البيضاء ط١ سنة ١٩٨٨م .

٢٦-قضايا الشعر المعاصر – نازك الملائكة ط دار العلم للملايين – بيروت ط٥ سنة ١٩٧٨م .

٢٧-لسان العرب لابن منظور ط دار المعارف – القاهرة .

٢٨-مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة – دراسة في بلاغة النص – د/ شكري الطوانسي ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١ سنة ١٩٩٨م.

٢٩-معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان – بيروت – ط٢ سنة ١٩٨٤م .

٣٠-منهاج البلغاء وسراج الأدباء – أبي الحسن حازم القرطاجني – تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة ط دار الغرب الإسلامي ط٣ سنة ١٩٨٦م .

٣١-موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس ط مكتبة الأنجلو المصرية ط٢ سنة ١٩٥٢م.

٣٢-موسيقى الشعر العربي شكري محمد عياد ط دار المعرفة – القاهرة ط٢ سنة ١٩٧٨م .

٣٣-موسيقى الشعر العربي – عزة محمد جدوع – مكتبة الرشد الرياض ط٣ سنة ١٤٢٤ه .

٣٤-موسيقى الشعر بين الثبات والتطور د/ صابر عبد الدايم يونس ط مكتبة الخانجي – القاهرة ط٣ سنة ١٩٩٣م .

٣٥-نظرية الأدب – رينيه ويليك – ترجمة حسام الخطيب ط المجلس الأعلى للفنون والآداب – الطويس – سلسلة العلوم الاجتماعية .

٣٦-النقد الأدبي الحديث – محمد غنيمي هلال – ط نهضة مصر د.ط ، سنة ١٩٩٧م .

فهرس الرسائل الجامعية :

١-التشكيل الإيقاعي ودلالته في شعر يوسف الصائغ ، رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب – جامعة الأنبار سنة ٢٠٠٨م .

٢-شعر محمد الفايز دراسة أسلوبية – رسالة ماجستير مخطوطة بكلية اللغة العربية – جامعة الإمام محمد بن سعود – الرياض سنة ١٤٣٥هـ.

فهرس الدوريات :

١-مجلة الجامعة الإسلامية – غزة – المجلد التاسع العدد الثاني سنة ٢٠٠١م .

٢-مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية – بنات المنصورة – عدد ٢٠ سنة ٢٠١١م .