جماليات الإيقاع الصوتى المتحرك
فى شعر أبى القاسم الشابى(*)
تقدمة

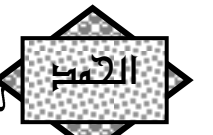
بقلم

د/ محمد عبدالحكيم محمد الفقى

مدرس الأدب والنقد

فى كلية الدراسات الإسلامية والعربية

للبنات بالزقازيق فرع القرين



لله حمد الشاكرين لعظيم منّه ، والمتضرعين لكريم عفوه ، والساعين للقاء وجهه ، والصلاة والسلام على المصطفى المختار المبعوث رحمة للعالمين ، نبينا محمد وعلى آله وصحبه ، ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين ، وبعد...

فالشعر يستمد قيمته من قدر الأثر الذى يبقيه فى نفوس متلقيه، عندما يقدح شرارة العقل ،ويتلمس حاجات النفس ، فإن له وقع السحر على متذوقيه ،ولعل الإيقاع هو الأساس فى ذلك ، بمعنى أن شرط الشعر ينبع من اكتساب لغته إيقاعاً خاصاً يرتكز عليه ارتكازاً أساسياً فى بناء موسيقيته ،" إذ إن المعنى لايتحول من

(*) أبوالقاسم بن محمد بن أبى القاسم الشابى شاعر تونسى ينتمى لشعراء العصر الحديث ولد فى قرية (الشابة) على مقربة من بلدة (توزر) التونسية، لأب يعمل قاضيا فأخذ بيده إلى العلم والدرس، حصل على الشهادة الابتدائية، ثم انتقل إلى تونس وهناك واصل دراسته الثانوية، ثم التحق بكلية الحقوق، وحصل منها على شهادته سنة ١٩٣٠م ، اطلع على الشعر العربى القديم والحديث، بالإضافة للشعر الغربى، كانت له آراؤه الأدبية المميزة التى قدم من خلالها عددا من المؤلفات منها: كتاب الخيال الشعرى عند العرب، وآثار الشابى، ومذكرات ، إلى جانب ديوان شعر مطبوع تضمن كل قصائده التى قدمها خلال حياته٠

اتخذ من مجلة أبولو منبرا له، ونشر فيها العديد من قصائده الكبار جعلت رئيس تحريرها الشاعر أحمد زكى أبوشادى يكلفه بكتابه مقدمة ديوانه (الينبوع) تميز شعره بالرومانسية، وحب الطبيعة، والتأمل فى النفس، والإحساس العميق بقضايا الوطن إلى جانب التعبير عن الكون، والموت والحياة، والحب والمرأة٠

إلا أن الموت لم يهمله طويلا وهو فى ريعان شبابه، فعاجله فى التاسع من أكتوبر من عام ١٩٣٤م٠انظر ترجمته: ديوان الشابى شرح مجيد طراد صـ٩ وما بعدها ٠ أبو القاسم الشابى حياته وأدبه زين العابدين السنوسى: ٢٧ ٠ مع الشابى محمد الحليوى تونس٠ دراسات عن الشابى ــ محمد كرو٠

نثرى إلى شعرى مطلق إلا من خلال اشتغال بنية إيقاعية تسهم فى إحداث هذا التحول الخطير فى شكل اللغة ،وطاقاتها الدلالية وصولاً إلى التعبير عن الظلال الوجدانية للدلالات"[١] .

وأى خلخلة فى هذا السياق الإيقاعى يصاحبه شرخ فى شعرية القصيدة الذى يؤدى ضرورة إلى اضطراب نظمها وقوانينها[٢].

لأن الإيقاع الصوتى يعمل بوصفه المرحلة الصوتية الأكثر نضجاً وصيرورة على دعم الفضاء الشعرى من خلال الإنتاج الصوتى فى الن٠ص ، ومن هنا تظهر قوة الشعر الكاملة فى الطاقة التى ينضوى عليها الصوت مشرباً بالمعنى.

وقد كان شعر أبى القاسم الشابى كذلك مفعما بإيقاعاته الصوتية، نظراً لخصوبته ، وتنوع مضامينه وأشكاله، وو فرته الكمية مما جعله مادة صالحة للدرس ، وبخاصة ظاهرة الإيقاع الصوتى فى شعره، التى لم تنل حظها الوافى من الدراسة والاهتمام.

لذا وجدتنى مدفوعا إلى دراسة جمالية الإيقاع الصوتى المتحرك فى شعره ، وذلك لأن الإيقاع من أكثر الموضوعات الأدبية إثارة للجدل والنقاش ، وأقربها التصاقاً بالدرس الحديث الذى يتواءم مع تدعوا إليه المذاهب النقدية الحديثة كالأسلوبية وغيرها ، التى تبرز أهمية الدراسة للإيقاع الشعرى فى أنها تضع على بساط البحث مالا يشك فى جدواه من عناصر البناء الشعرى٠

وقد حاول هذا البحث أن يجيل النظر بتأن وشمول فى شعر أبى القاسم الشابى بحثا عن جماليات الإيقاع الصوتى التحرك ، وقد استقام له ذلك من خلال ثلاثة مباحث يسبقها تمهيد، وتعقبها خاتمة ، ثم ثبت بالمصادر والمراجع ٠

أما التمهيد : فوقف عند مفهوم الإيقاع المتحرك ، ووظيفته فى البناء الشعرى ، وبيان قيمته عند الشابى ، وحسن توظيفه له فى شعره ٠

---

(١) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية د/محمد صابرعبيد : ٨-٩ ٠
(٢) نفسة : ٩ ٠

وأما المبحث الأول : فجعلت عنوانه : (جمالية إيقاع التكرار) وتحدثت فيه عن جمالية إيقاع التكرار فى شعره عبر أنواعه المختلفة، من تكرار للحرف (الصوت) ، وتكرار للكلمات ، وتكرار للعبارات ، وتكرار للازمة ، وما يؤديه من قيمة صوتية عالية قادرة على إحداث التنغيم الصوتى الهائل داخل البناء الشعرى.

وأما المبحث الثانى : فجعلت عنوانه : (جمالية إيقاع التدوير) وما يحققه من علاقة عضوية بين المعنى والموسيقى ، مما يجعله وسيلة فنية موسيقية توائم البناء النفسى للقصيدة الشابية .

وأما المبحث الثالث : فجعلت عنوانه : (جمالية إيقاع الموازنات الصوتية) وحضورها الفعال فى تشكيل الإيقاع الصوتى المتحرك فى شعره ، لما تحمله من قدرات صوتية متساوية ومتوازنة تعمل على جذب انتباه المتلقى .

ثم أنهيت تلك الدراسة بخاتمة تضمنت أبرز النتائج والتوصيات التى أسفر عنها هذا البحث .

وآمل أن أكون قد أبنت جانباً جديداً فى شعر أبى القاسم الشابى يضاف إلى جهود السابقين .

الله أسأل أن يوفقنى لإتمام ما بدأته ، وتحقيق ما قصدته ، وأن يهيئ لى من أمرى رشدا ، ويشرح لى صدرى ، وييسر لى أمرى ، وهوحسبى ونعم الوكيل .

الباحث

د/ محمد عبدالحكيم محمد الفقى

التمهيد
(الإيقاع المفهوم والوظيفة)

أولا: الإيقاع (المفهوم):

الإيقاع لغة: مأخوذ من الجذر الثلاثى (و.ق.ع)، والوقع: الضرب بالشىء[١]، ومنه وقع المطر، ووقع حوافر الدابة، وهو الصوت الذى يسمع منها[٢] ، وإذا زيد الجذر الثلاثى بالتاء والياء فصار (توقيعاً) انصرف معناه إلى وقوع الشىء على الشىء عن قصد وإرادة، ومنه إقبال الصيقل على السيف بميقعته[٣] ، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها[٤] .

وقد ذكر صاحب القاموس زيادة على ذلك و(يبْنيها) من البناء[٥] ، فكأن المعنى الأول المأخوذ من التبيين يشير إلى دور المتلقى، والمعنى الثانى المأخوذ من البناء ينظر إلى المبدع فكأن الإيقاع متعلق بكليهما.

غير أن الإيقاع فى معناه الاصطلاحى، ما يزال يفتقد فى طروحات الكثير من النقاد إلى الدقة والشمول والتحديد، لما يحيطه من غموض مفهومى ناتج عن اختلاف وتباين وجهات النظر النقدى فيه، وهذا ما حدا ببعض الباحثين إلى الاعتراف بأن الإيقاع لا يزال عصيا على الوضوح[٦] .

---

(١) القاموس المحيط للفيروزآبادى مادة (وقع) صـ٩٩٨ .
(٢) لسان العرب لابن منظور تحقيق عبدالله على الكبير وصاحبيه ٤٨٩٦/٦ .
(٣) القاموس المحيط ٩٩٨ / ٩٩٩ .
(٤) معجم النقد العربى القديم د/ أحمد مطلوب ١/ ٢٥٧ .
(٥) القاموس المحيط :٩٩٨ .
(٦) الشعر العربى الحديث بنياته وإبدالاتها د. محمد بنيس ١/ ١٧٥ .

وعند متابعة الآراء المحددة لمصطلح الإيقاع فى حقل الخطاب الشعرى يتضح للباحث أنها آراء متباينة، إن لم تكن متضاربة، فقد ظهرت آراء ترى أن الإيقاع لا يكمن إلا فى الأصوات دون المعانى، بينما توسعت آراء أخرى فى مفهومه لترقى به إلى مستوى أشمل من الإيقاع المتجسد فى المادة الصوتية[١] ، ومن أصحاب هذا الرأى من قال بأن الإيقاع "صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازى، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية وشكلية ومعنوية، ذلك أن للصورة إيقاعا"[٢] .

بينما جنحت آراء أخرى إلى عرض مفاهيم أكثر تحديدا له منها: أن الإيقاع "هو التناوب الزمنى المنتظم للظواهر المتراكبة وهو الخاصية المميزة للقول الشعرى، والمبدأ التنظيمى للغته"[٣].

وعرفه بعض النقاد بأنه "حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية"[٤] .

ومما سبق يلحظ أن مفهوم هذه الكلمة (الإيقاع) "تتعرض لأنواع من التوسع فى الاستعمال يجعل معناها يلتبس أحيانا"[٥].

وبناء عليه لابد من تلمس تعريفات تجعل من الإيقاع مصطلحا له رؤية محددة، ولعل الجنوح إلى البعد الصوتى الموسيقى لمفهوم الإيقاع أقرب إلى الدلالة الحقيقية للمصطلح، خصوصا أن الإيقاع فى الأصل هو من ميراث الموسيقى[٦] ، وهو يدل فى حقله المعرفى على "تناسب الأصوات والأزمنة، فاللحن يتكون من درجات إيقاعية لكل واحد منها زمن معين، وهذه الأزمنة تضبط الأصوات وأجزاءها والسكوت الذى يمكن أن يتخللها"[٧] .

---

(١) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى فى العصر العباسى د/ ابتسام أحمد حمدان صـ٢٤ .
(٢) حركية الإبداع ــ دراسات فى الأدب العربى الحديث ــ د/ خالدة سعيد صـ١١١ .
(٣) نظرية البنائية فى النقد الأدبى د/ صلاح فضل : ٧١ .
(٤) فضاء البيت الشعرى د/عبدالجبار داود: ١٥٧ .
(٥) بنية الإيقاع فى الخطاب الشعرى د/ يوسف إسماعيل : ١٨ .
(٦) المرجع السابق : ٦ .
(٧) كتاب الأدوار للأرمونى البغدادى: ١٣٩ ــ ١٤٠ شرح وتحقيق هاشم محمد الرحب .

وانطلاقا من البعد الصوتى للإيقاع يلاحظ أن أقرب التعريفات إلى الدقة تعريف الدكتور محمد مندور إذ يقول فيه: "الإيقاع عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة"(١) .

فالإيقاع الشعرى يتحقق بفعل التوظيف الخاص "للمادة الصوتية فى الكلام، يظهر فى تردد وحدات صوتية فى السياق على مسافات متقايسة بالتساوى أو بالتناسب لإحداث الانسجام، وعلى مسافات غير متقايسة أحيانا لتجنب الرتابة"(٢) .

ويعتمد فى تشكله على البنية الثقافية لكل من المبدع والمتلقى، فهو علاقة جدلية تقع على عاتقهما على حد سواء(٣) .

فالقيمة الحقيقية للإيقاع "تقع على عاتق الشاعر، وعلى المتلقى أن يستكملها جماليا، فهو مهمة فنية تأليفا، وجمالية استجابة وتلقيا"(٤) .

وعلى الرغم من انصراف هذا المصطلح فى العربية إلى هذه الدلالات وغيرها، فإن الكلمة مشتقة أصلا من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق .

والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتى الصمت والصوت، أو الحركة والسكون .. الخ، فهو يمثل بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفنى أو الأدبى، ويكون ذلك فى قالب متحرك ومنتظم فى الأسلوب الأدبى أو فى الشكل الفنى ، والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة فى الموسيقى والشعر والنثر الفنى .

فهو إذن بمثابة القاعدة التى يقوم عليها أى عمل من أعمال الفن، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباع طريقة من ثلاث "التكرار، أو التعاقب، أو الترابط"(٥) .

---

(١) ظاهرة الإيقاع فى الخطاب الشعرى د/ محمد فتوح أحمد: ٤٣ .
(٢) فى مفهوم الإيقاع / محمد هادى الطرابلسى: ٢١ .
(٣) أثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث د/توفيق الزيدى: ٧٠ .
(٤) ما لا تؤويه الصفة بحث فى الإيقاع الداخلى لقصيدة النثر خاصة د/ حاتم الصكر: ٦١ .
(٥) معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب د/مجدى وهبة:٧١ .

والمتتبع لآراء المنظرين لمفهومه يخلص إلى حقيقة مفادها أن الإيقاع يأخذ فى سياقاته الإجرائية أشكالا شتى مفادها "أن التكرار هو القانون الرئيسى المحقق للإيقاع، من خلال الحركة أو النقلة للوحدات الصوتية، أى تعاقبها وتجاوبها فى الزمن"(١).

فهو تناظر زمنى يقابله فى الطبيعة توقف الحركة أمام حاجز ثم استئنافها، ويقوم جماله على لذة انتظار ما نستبق حدوثه(٢)، إلا أن هذا يجب أن لا يوهم بوصف الإيقاع على أنه مجرد وسيلة إطراب أو استجابة لحالة نفسية صرف، فهو "ذو قيمة خاصة من حيث المعانى التى يوحى بها، وإذا كان الفن تعبيرا إيحائيا عن معانى تفوق المعنى الظاهر، فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التواتر والانفعال"(٣) .

لذلك ارتكز عليه الشعر ارتكازا أساسيا فى بناء موسيقيته، وعد أحد أهم أركانها التى ترتكز أولا على الانسجام أو تآلف الأصوات(٤) .

فالشعر يعمل من خلال عناصره المكونة جميعا على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق فى القصيدة، ويأتى الإيقاع لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام(٥) .

غير أن هذه المهمة التى ينهض بها الإيقاع فى تشكيل البنية الهيكلية للنص الشعرى يجب أن لا تصدر عن حركة خارجية إنما تنبع من الداخل كضرورة تعبيرية(٦).

وأعنى بالمتحرك :

---

(١) ظاهرة الإيقاع فى الخطاب الشعرى د/ محمد فتوح أحمد: ٤٣ .
(٢) تمهيد فى النقد الأدبى روز غريب: ١٠٧ .
(٣) المرجع السابق: ١١٠ .
(٤) نفسه : ١٧٧ .
(٥) بنية اللغة الشعرية جان كوهن : ٨٦ .
(٦) شعر الطليعة فى المغرب د/ عزيز الحسين: ٥٦ .

تلك العناصر الإيقاعية الأخرى "التى تتعدى التفعيلات العروضية، وما يعتريها من زحافات وعلل إلى جوانب ذوقية يدركها من كان ذا حس موسيقى نام، وتمرس بالإيقاعات المنسجمة، والترنيمات المعبرة، والأنغام الأصيلة"(١) .

من خلال ذلك نجد أن الإيقاع قائما على الفاعلية التى تعنى الحركة، التى تبعث فى المتلقى النشاط والإحساس بالفرح ، أو توقظ فيه مواطن الحزن فيتأسى ويتألم، فبحصول هذه الحركة المنتجة للحيوية يتواصل الإحساس والإدراك معا.

لأن الوزن العروضى قالب عام فى مقدور الشاعر المتمكن أن "يضفى عليه الصبغة التى يريد، بما يصف فيه من عبارات وكلمات ذات طابع خاص"(٢) ؛ لذلك كانت مهمة استجلاء الحيوية الإيقاعية فى الشعر لا يتوصل إليها إلا بتجاوز القوالب العامة.

وقد انتبه النقاد القدامى إلى الحركة الإيقاعية التى تغنى النصوص الشعرية، لكنهم لم يقفوا طويلا عند معاينة هذه الحركة، واكتفوا بعبارات دالة على تحسسهم لها ومن ذلك ما قرره أبوهلال العسكرى من أن خير الشعر ما كان "سلساً فى النظام، جارياً على اللسان، لا يتنافى ولا يتنافر، كأنه سبيكة مفرغة، أو وشى منمنم أو عقد منظم من جوهر متشاكل"(٣) .

وهذا ما يأتى متوائما مع النقد الحديث متمثلا فى قول الناقدة خالدة سعيد من أن الإيقاع "ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلى أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى الدقيق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن الحواس .. الإيقاع ليس مجرد تكرار الأصوات والأوزان تكرارا يتناوب تناوباً معيناً وليس قوافى تتكرر بعد مسافة صوتية معينة تتشكل مرارا"(٤) .

وقولها هذا يحيل على تعريف أبى هلال العسكرى السالف، فالشعور بالإيقاع المتحرك فى القصيدة يجعلنا نتحسس الأجواء الشعرية، وربطها بالحالة النفسية للشاعر أثناء صياغته لها؛ فتتشكل علاقة بين المتلقى والقصيدة "علاقة إحساس

---

(١) أوزان الألحان بلغة العروض د/ أحمد رجائى: ١٤ .
(٢) النقد الأدبى الحديث د/ محمد غنيمى هلال : ٤٤٢ .
(٣) كتاب الصناعتين / أبو هلال العسكرى: ٣٨٢ .
(٤) حركية الإبداع د/ خالدة سعيد : ١١١ .

وتذوق، وشعور بعالم القصيدة وما يكتنفه من مؤثرات فنية، وفكرية، ومادية، وروحية قائمة على أساس النظام"[١] .

والنظام والمؤثر مكونان رئيسيان من مكونات الإيقاع المتحرك، فالأول: ينشأ عن التتالى والتناوب مما يضفى الحركة والجريان، والثانى: يستفز المتلقى ويشعره بالوقع الصوتى فى السماع[٢].

فالتتالى يعنى أن الإيقاع متصل بالحركة وغير منفصل عنها، ولا ينفصل إلا إذا كانت غير فنية، والتناوب ضرورى لكى يتحقق الإيقاع، إذ لا إيقاع بلا تكرار، ومعاودة المؤثر الموسيقى هو الأسرع من غيره تأثيرا فى النفوس، وبالتالى فى التعبير عن العاطفة.

ثانيا: الإيقاع (الوظيفة):

مما لا شك فيه أن الإيقاع خاصية جوهرية فى الشعر، وأقوى وسائل الإيحاء فيه[٣] ، حيث "أكدت تجارب جميع الشعوب، وحتى البدائية منها أن الشعر يقترن اقترانا وثيقا بالإيقاع والموسيقى الشعرية، وأن الإيقاع ليس شيئا عرضيا أو زينة خارجية يمكن طرحها بسهولة"[٤] لأن المعنى لا يتحول من نثرى محدد إلى شعرى مطلق إلا من خلال اشتغال بنية إيقاعية تسهم فى إحداث هذا التحول الخطير فى شكل اللغة وطاقتها الدلالية[٥] .

وبذلك "يكون الاستغناء عن موسيقى الصوت الشعرى استغناء عن ما هو جوهرى"[٦] بما تمتلكه من قوة إيحائية تتجاوز الدلالات العادية للألفاظ إلى مستوى التعبير عن العاطفة التى لا يمكن أن تحيا التجارب بدونها[٧].

---

(١) البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة د/عبدالرحمن بترماسين:١٠٠
(٢) المرجع السابق: ١٠١ .
(٣) العروض وإيقاع الشعر العربى محاولة لإنتاج معرفة علمية د/سيد البحراوى: ١٠٩ .
(٤) موسيقى الشعر بين الثبات والتطور د/ صابر عبدالدايم: ١٧ .
(٥) جماليات القصيدة العربية الحديثة د/ محمد صابر عبيد : ١٢ .
(٦) الفضائل الموسيقية د/ فوزى كريم : ٥٤ .
(٧) النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى / روز غريب: ٩٩ .

فالشاعر مطالب بتعبئة لغته بالانفعال، وبالعاطفة التى تسرى فى كيان اللغة الموسقة فتؤثر فى المتلقى أو السامع وتجعله أسير حالة من التأمل الخيالى، وتسهل عليه الإحساس بالمعانى فى جو من الجلال الشعرى، "إذ إن من أخطر أسرار الشعر غير المعلنة تلك الجذوة الإيقاعية والموسيقية السرية التى تمتلئ بها القصيدة ، والتى تجعل من لغتها الاعتيادية لغة شعرية متوترة لها القدرة على التأثير على المخيلة والسمع والأعصاب بطريقة مذهلة"(١) .

فهو كعنصر من عناصر النص "يعدّل ويكيف بقية العناصر، ويمارس بالتالى تأثيرا حاسما على جميع مستويات الشعر الصوتية والصرفية والدلالية"(٢) ، وعليه يكون الإيقاع "العنصر المهيمن على العناصر الأخرى والمتفاعل معها فى آن"(٣) فهو "القطب الأعظم فى البناء الشعرى أو هو البناء كله"(٤) .

ولذلك كانت الدراسة الإيقاعية ذات أهمية كبيرة ضمن مستويات الدراسة النقدية، لأن "الإيقاع أهم أدوات التذوق الأدبى الذى يسعى الباحث إلى الإمساك بها"(٥) لأنها تنصب على العناصر الموضوعية التى تعتمد عليها الصورة الموسيقية للقصيدة ، إذ إن تناول هذه العناصر بالدرس هو الحكم الجمالى البحت الذى يعد حكما موضوعيا(٦) .

وذلك أمر "لا طاقة لعلم العروض وحده به، إذ تنتهى مهمته عند القوالب العامة، ويغدو البحث عن درجات التفرد والخصوصية للبنية الإيقاعية فى الشعر مهمة داخلة فى مهام النقد(٧) .

ومن هنا تبرز أهمية الإيقاع ووظيفته من أهم مزايا الفن الشعرى، وأكبر وجوه التمايز بينه وبين فنون الكتابة الأخرى المنضوية تحت سقف الإبداع، ولعل أوضح

---

(١) الصوت الآخر- الجوهر الحوارى للخطاب الأدبى د/ فاضل ثامر: ٢٨٨ .
(٢) نظرية البنائية فى النقد الأدبى د/ صلاح فضل: ٧١ .
(٣) الشعر العربى الحديث بنياته وإبدالاتها محمد بنيس: ١/ ١٣٤ .
(٤) شعرية الإيقاع د/ خيرة حمر العين: ٢١٢ .
(٥) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى فى العصر العباسى د/ ابتسام أحمد حمدان: ٧ .
(٦) الأسس الجمالية فى النقد العربى عرض وتفسير ومقارنة د/عزالدين إسماعيل:١٠٥ .
(٧) فى النقد اللسانى دراسات ومناقشات فى مسائل الخلاف د/ سعد عبدالعزيز مصلوح: ٩٢ .

صور أهميته فى نسيج النص الشعرى أنه يخضع مستويات النص الأخرى لسلطته، ويستبد بها مكيفا إياها لمقتضياته٠

ولذلك أدرك أبوالقاسم الشابى بحسه الشعرى إدراكا واعيا خطورة الإيقاع وقدرته المباشرة على السمو بفن الشعر إلى أرفع الذرى، من حيث أنه روح يسرى فى جسد النص، فاهتم به اهتماما بالغا فيما ينظم من أشعار، مما يدل على ولعه الكبير بالإيقاع وحرصه المتزايد على أن يكون شعره ذا فضائل إيقاعية أكثر من أى شىء آخر فقام بتوظيف كلمة إيقاع بمختلف مشتقاتها فى كثير من أشعاره، فإذا أراد أن يقدم رؤيته لشعره ركز على الجانب الإيقاعى فيه، فهو وحى الوجود، ولغة الملايك، وأيامه تبكى على إيقاع نايه ، إذ يقول:

يا شعر يا وحى الوجو ∴ د الحىّ يا لغة الملايك
غرد فأيامى أنا ∴ تبكى على إيقاع نايك[1]

ومن شدة تحسسه للإيقاع يستلهم النغم الخفى من مشية محبوبته، بخطو منتظم كالنشيد، ولفتة الجيد، وصوت كرجع نای بعيد، فيقول:

كلما أبصرتك عيناى تمشيـ ∴ ـن بخطو موقع كالنشيد
خفق القلب للحياة ورف الـ ∴ ـهر فى حقل عمرى المجرود
كل شىء موقع فيك حتى ∴ لفتة الجيد واهتزاز النهود
خطوات سكرانة بالأناشيـ ∴ ـد وصوت كرجع نای بعيد[2]

وإذا أراد الشابى أن يتحدث عن جمال الإيقاع فى شعره كانت صورة الآلات الموسيقية حاضرة فىمخيلته،فمن ذلك صورة المزمار، التى يوظفها من خلال حديث الأم لطفلها من خلال قلبها فيقول:

يصغى لصوتك فى الوجود ∴ ولا يرى إلا بهاك
يصغى لنغمتك الجميلة ∴ فى خرير الساقيه
فى رنة المزمار فى لغو الطيور الشادية[3]

---

(١) ديوان أبى القاسم الشابى ورسائله: ٣٦ تقديم وشرح مجيد طراد٠
(٢) المرجع السابق: ٢٩ ٠
(٣) ديوان أبى القاسم الشابى ورسائله: ١٣٧ ٠

ولا ينسى أن يستعير للناى صفة الرفيق والصديق الذى يقف بجانبه، ويشد أزره ولولاه لمات بلوعته وكآبته، فيقول:

يا نـاى أحلامـى الحبيبـة ∴ يـــا رفيـــق صـــبابتى
لـــولاك مـــت بلـــوعتى ∴ وبشـــقوتى وكـــآبتى[١]

وصورة القيثار أيضا تجد طريقها فى شعر الشابى مجسدة الجانب الإيقاعى فيه، فقيثارته الشعرية لا تنتهى أنغامها ما دام يحيا على وجه البسيطة أحياء ، فيقول:

سـأظل أمشـى رغـم ذلـك عازفـا ∴ قيثـــارتى مترنمـــا بغنـــائى
إنـى أنـا النـاى الـذى لا تنتهـى ∴ أنغامـه مـا دام فـى الأحيـاء[٢]

إن الشابى الذى يهوى النغم بفطرته يتسمع إلى الطبيعة، ويقبس من أصواتها ألحانا يزين بها شعره، فيقول:

نحـن نغـدو بـين المـروج ونمسـى ∴ ونغنـــى مـــع النســـيم المغنـــى
ونـناجى روح الطبيعـة فـى الكـون ∴ ونصـــغى لقلبهـــا المتغنـــى[٣]

ومن تحسسه لإيقاع الطبيعة يسمع للرياح عزفا، وللرعد قصفا، وللمطر وقعا، فيقول:

وأطرقـت أصـغى لقصـف الرعـود ∴ وعـــزف الريـــاح ووقـــع المطـــر[٤]

هذا عن الإيقاع مفهوما ووظيفة عند الشابى من الوجهة التنظيرية ، وسيعهد إلى المباحث التطبيقية مهمة استجلاء مناحى جمالية الإيقاع الصوتى المتحرك فى شعره، وهى قيد التحقق والظهور فى نسيج النص، وذلك بعد القراءة المتأنية والمعايشة الطويلة لشعر أبى القاسم الشابى وهذا ما ستسفر عنه المباحث التالية "إن شاء الله رب العالمين"٠

---

(١) نفسه: ٤١ ٠
(٢) نفسه: ٣٠ ٠
(٣)ديوان الشابى : ١٣٢ ٠
(٤) نفسه : ٩٢ ٠

المبحث الأول
جمالية إيقاع التكرار

التكرار فى القول الشعرى هو: "إلحاح على جهة هامة من العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"(١).

وهو من أبرز الظواهر الأسلوبية الجمالية ذات القيمة البالغة فى العمل الإبداعى ، فالمبدع إنما يكرر ما يثير اهتماما عنده، ويرغب فى نقله إلى أذهان ونفوس المخاطبين.

"ولغة التكرار فى الشعر تظل باعثا نفسيا يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها، وتعلق الشاعر بهذا الضرب من فنون الكلام لأمر يحسه الشاعر فى ترجيع ذات اللفظ، وما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس وتقويته، تثير فى ذاته تشوقا واستعذابا، أو ضربا من الحنين والتأسى"(٢) .

فالأذن تنجذب إلى التكرارات الصوتية قبل أن يتدبر الإدراك معانيها ،وبذلك يجذب التكرار الانتباه إلى المدلول عن طريق الإيقاع نفسه.

مما يجعل التكرار "من الوسائل اللغوية التى يمكن أن تؤدى دورا تعبيرا واضحا فى القصيدة، فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحى بشكل أولى بسيطرة هذا العنصر المكرر، وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق فى أفق رؤياه من لحظة لأخرى"(٣) .

فهو كسائر الأساليب التى يحتاج أن يجئ فى مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التى تبعث الحياة فى الكلمات، لأنه يمتلك طبيعة خادعة، فهو على سهولته، وقدرته فى إحداث الإيقاع يستطيع أن يضلل الشاعر، ويوقعه فى مزالق، فهو يحتوى على إمكانيات تعبيرية تغنى المعنى؛ إذا استطاع الشاعر أن

---

(١) ظواهر أسلوبية فى شعر بدوى الجيل د/ عصام شريح:٩ .
(٢) جرس الألفاظ ودلالاتها فى البحث البلاغى والنقدى عند العرب د/ماهر مهدى هلال: ٢٣٩ .
(٣) أبوفراس الحمدانى الموقف والتشكيل الجمالي النعمان القاضى: ٤٠٢، ٤٠٣ .

يسيطر عليه، ويستخدمه فى موضعه، وإلا فإنه يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة"[١] .

لذلك فإن التكرار الشعرى البارع الذى ينم على وعى فنى متقدم يجيئ فى القصيدة على وفق أشكال مختلفة موظفة أساسا لتأدية دلالتها[٢] ، بأسلوب يضفى على التشكيل عناصر إبداعية جديدة تحقق له شعرية أكبر .

وفى شعر أبى القاسم الشابى جاء تشكيل التكرار ضمن محاور متنوعة وقعت فى الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة أو المقطع، وتكرار اللازمة ، وقد ظهر فى شعره بشكل واضح وشكّل منه إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل المتلقى يعيش الحدث الشعرى المكرر، وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية "عندئذ تتصاعد البنية الإيقاعية لتسيطر على المستوى التصويرى، وتصبح رمزا يتكثف حوله دلالة الشعر، ويتمركز معناه، وتصبح الصياغة هى محور القوة التعبيرية ونقطة التفجير الشعرى"[٣] .

أولا: التكرار على مستوى الحرف (الصوت) :

تعد ظاهرة تكرار الحروف المنطلق الأول فى الإيقاع المتحرك الذى يتركب منه النص الشعرى، وهى موجودة فى الشعر العربى، ولها أثرها الخاص فى إحداث التأثيرات النفسية للمتلقى فهى قد تمثل الصوت الأخير فى نفس الشاعر، أو الصوت الذى يمكن أن يصب فيه أحاسيسه، ومشاعره عند اختيار القافية مثلا، أو قد يرتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشعرية تكون له نغمته التى تطغى على النص؛ لأن الشىء الذى لا يختلف عليه اثنان أن لا وجود لشعر موسيقى دون شىء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية[٤].

فالشاعر عندما يكرر صوتا بعينه أو أصواتا مجتمعة، إنما يريد أن يؤكد حالة إيقاعية أو يبرز منطقة من مناطق النص بنسيج إيقاعى يوفر إمتاعا لآذان المتلقين،

---

(١) قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة: ٢٤٦ .
(٢) خطوط عريضة فى البحث عن هوية للقصيدة العربية الحديثة مجلة الكرمل العدد ١٤٧/٢ د/ يمنى العيد سنة ١٩٨٢م.
(٣) ظواهر أسلوبية فى شعر شوقى د/ صلاح فضل ــ مجلة فصول: عدد (٣ ــ ٤) صـ٢١١ سنة ١٩٩١م.
(٤) نظرية الأدب ــ رينيه ويلك وأوستن وارين: ١٦٥ ترجمة محيى الدين صبحى .

ويعكس الحالة الشعورية للشاعر، وقدرته على تطويع الحرف ليؤدى وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى.

وشواهد ذلك فى شعر الشابى كثيرة إذ يعتمد فى معظمه على موسيقى راقصة، فكل حرف يوحى لك بموسيقية مميزة لا تستطيع أن تفلت من أسارها، وتشعر فى كل نغمة ملامح تكوينه النفسى، وتشكيلا متدرجا لمراحل حياته التى تبدأ بالحرف ثم تنتهى إلى الكل وهو الكلمة التى تتشكل منها العبارة أو الجملة ثم إلى بيت الشعر، فهو من دعاة الثورة وليس السكون، لذا رسم من بعض صور تكرار الحروف أشكالا هندسية جاذبة لكل الحروف ،ومفجرة لطاقات الشاعر الإبداعية ومن ذلك قوله من قصيدة (جدول الحب) :

هو جدول قد فجرت ينبوعه مهجتى
أجفان فاتنة أرتنيها الحياة لشقوتى
أجفان فاتنة تراءت لى على فجر الشباب
كعروسة من غانيات الشعر فى شفق السحاب(١)

(١) ديوان أبى القاسم الشابى ورسائله: ١٩٨ .

فقد كرر فى الأبيات حرف التاء ثلاث عشرة مرة ،وشكل منه بؤرة مركزية متوحدة ،كسعى الشاعر للتعبير عن حبه ومواجده العاطفية التى نقشها الزمن فى خياله، مما جعله يتغنى بها، ويسبح فى عالمها السحرى الجميل٠

ولا يخفى ما فى هذا التكرار الصوتى من هندسة صوتية موطدة للإيقاع العام ،وخصوصا إيقاع حرف الروى فى البيتين الأول والثانى، على نحو يبدو الروى وكأنه رجع لصوت مماثل ورد من قبل، "فالشاعر يحاصرنا بهذا الحرف الذى لا يصبح حرفا، وإنما يتحول إلى مناخ موسيقى يتفق وطبيعة التجربة ، بل إنه ليثير بغزارته الخيال"(١) ٠

ونظير ذلك استغلال الشاعر الدلالة الموسيقية لحرف السين، وهو مهموس مرقق، فأنشأ من الترديد الصوتى له إيقاعا حزينا هادئا ينسجم مع حالة الأسى العميق، الذى خيم عليه بسبب تقلب حياته من البسمة إلى الوجوم إذ يقول:

بالأمس كانت حياتى كالسماء الباسمة
واليوم قد أمست كأعماق الكهوف الواجمه
وأصبح النبع الجميع يسير فى وادى الألم
متعثرا بين الصخور يغور فى تلك الظلم(٢)

فتكرار حرف السين الرخو المهموس يجعل النطق به عسيرا، مما جعل الشاعر يخفف من هذا العسر النطقى بتكرار مجموعة من الأصوات المجهورة التى يسهل النطق بها كا "الميم، والنون، والياء، والألف" فخلق بذلك توازنا صوتيا بين الهمس والجهر أكسب الأبيات كثيرا من الجمال المستند إلى عنصر التنويع٠

ويواصل الشاعر من خلال تكرار الحرف (الصوت) التعبير عن آلامه النفسية، وأحزانه العميقة وبخاصة بعد وفاة والده، فيتخذ من تكراره لحرف الواو وسيلة لذلك كما فى قصيدته "يا موت" حيث كرر هذا الحرف أربعة وعشرين مرة، إذ يقول:

يا موت قد مزقت صدرى ∴ وقصمت بالأرزاء ظهرى
ورميتنى من حالق ∴ وسخرت منى أي سخر

---

(١) موسيقى الشعر بين الثبات والتطور د/ صابر عبدالدايم: ٢٢ ــ النص الشعرى د/ عبده بدوى: ٢٠ ٠

(٢) ديوان أبى القاسم الشابى ورسائله : ١٩٩ ٠

وقســـــوت إذ أبقيـــــتني ∴ فـــى الكـــون أذرع كـــل وعـــر
وفجعتنـــى فـــيمن أحـــب ∴ ومـــن إليـــه أبـــث ســـرى
وأعـــده فجـــرى الجميـــل ∴ إذا دلهـــم علـــى دهـــرى
وأعـــده وردى ومزمـــارى ∴ وكاســـاتى وخمـــرى[1]

فقد جاء حرف الواو مكررا فى بداية السطر الشعرى بشكل مكثف، وكأنه بذلك يعبر عما يعانيه بعد وفاة والده بشكل مفصل متتابع بأسلوب ترتبط به كل واو بحـدث معين يعكس من خلاله صورة من صور حياته، متمثلا فى قوله: (ورميتنى، وسخرت، وقسوت، وفجعتنى، وأعده..) مما جعلنا نجزم أن هذا التكرار لهـذا الحـرف يصـور الحالة النفسية الحزينة التى آلت إليها نفسه بعد فقده والده، وأى عزيز علـى الأرض أغلى من الوالد ٠

حتى أن الأفعال "مزقت، قصمت، رميتنى، قسوت، سخرت، فجعتنى" تلاحمت مع الواو فى شكل متلاحق، وكأنه بذلك يعدد المراحل النفسية التى مر بها الشاعر، والتى كانت سببا فى فقد الفجر الجميل، والمزمار الذى يعزف على أوتاره، ويبثـه أفراحـه وأتراحه، وهذا التكرار يعضد من دلالة النص الرامية إلى تأكيـد الفقـدان المعنـوى للمرثى، إذ إن الحالة الشعورية للمبدع لا تنفصل عـن إيقاعيـة أصـواته اللغويـة المتشكلة ٠

كما جعل الشابى من تكرار الحرف نغمة موسيقية تنقل القـارئ إلـى طبيعـة الموقف الذى عايشه، متخذا من تكرار حرف الكاف وسـيلة للتعبيـر عـن تجربتـه الإبداعية الانفعالية الثائرة، إذ يقول من قصيدة "صلوات فى هيكل الحب" :

عذبـة أنـت كالطفولـة كـالأحلام ∴ كـــاللحن كالصـــباح الجديـــد
كالسماء الضحوك كالليلة القمراء ∴ كـــالورد كابتســـام الوليـــد[2]

(١) ديوان أبى القاسم الشابى ورسائله: ١٠٦ ــ ١٠٧ ٠
(٢) ديوان الشابى ورسائله: ٧٩ ٠

فهذه المراحل العاطفية المتتابعة التى عاشها الشاعر مع محبوبته عبر عنها من خلال التكرار الرائع لحرف الكاف الذى تصدر كل مرحلة منها، مما جعلها تشكل فى بنائها الأسلوبى وحدة إيقاعية مستقلة "كالطفولة أو كالصباح الجديد، أو كابتسام الوليد" وجعلت السامع يستشعر المعنى الذى جسده هذا الصوت بطريقة مباشرة٠

وفى حالة الحزن الشديد والتوتر الذى يصل إلى حد التمرد والغضب الانكسار النفسى لدى الشابى ، يتكرر حرف (الياء) بصورة متوالية مع الكسرات، فى مطلع قصيدته (أيها الحب) :

أيها الحب أنت سر بلائى ∴ وهمومى وروعتى وعنائى
ونحولى وأدمعى وعذابى ∴ وسقامى ولوعتى وشقائى[١]

فالمطلع هذا يمثل ضربة إيقاعية قوية اشتركت فى نسجها مجموعة من الياءات تكررت وتوالت مكسورة، محدثة أثرا عنيفا فى القصيدة ، كشف عن حالة الشاعر النفسية "لأن الكسرة توحى بالانكسار"[٢] ، ومهدت لحركة الروى، لتكون نقطة التقاء هذه النداءات الخارجة من أعماق الشاعر، ولحظة الإشعاع النفسى، التى تكونها هذه الحركات المكسورة، وما التصريع الموجود فى هذه القصيدة إلا تنغيم متلاحم مع بقية الأبيات٠

كما يظهر الشابى حرصه وعنايته كذلك بتشكيلات صوتية معينة تتلاحم مع الحروف، وتتناغم مثيرة نوعا من التأثير النفسى على نسيج البيت، ونجد هذه التشكيلات بارزة فى قصيدته (تحت الغصون) التى يقول فيها:

هاهنا فى خمائل الغاب تحت الزا ∴ ن والسنديان والزيتون
أنت أشهى من الحياة وأبهى ∴ من جمال الطبيعة الميمون
ما أرق الشباب فى جسمك الغضى ∴ وفى جيدك البديع الثمين
وأدق الجمال فى طرفك الساهى ∴ وفى ثغرك الجميل الحزين
وألذ الحياة حين تغنيـ ∴ ـن فأصغى لصوتك المحزون[٣]

(١) ديوان الشابى ورسائله: ٣١ ٠
(٢) موسيقى الشعر العربى بين الثبات والتطور د/ صابر عبدالدايم:٢٤ ٠
(٣) ديوان أبى القاسم الشابى ورسائله: ١٧٩، ١٨٠ ٠

فالقصيدة حوارية نفسية، يستعيد فيها الشاعر ذكرى حالمة يستحضر فيها لحظة عزيزة عليه، كان قد التقى فيها بفتاة غضة، بادلها الشوق والحنين، وبثها أشجانه وأحزانه ، فرصدت هذه القصيدة حالات التوتر والهدوء، التى صاحبته مع رفيقته ومحبوبته، من خلال توظيفه من بعض الظواهر اللغوية تشكيلات معينة تلاحمت مع الحروف المكررة كحرفى "السين، والشين" اللذان تكررا فى أكثر من موضع، مما يضفى على القصيدة طابع الحزن، وجوا نفسيا خاصا، مستخدما ذلك من خلال تعاقبها فى قوله "ما أرق الشباب فى جسمك.." أو تباعدهما كما فى لفظتى "السنديان وأشهى" مما يحدث الأثر الموسيقى فى القصيدة، وكذلك حرف (الهاء) الذى تكرر فى قوله: "هاهنا" وفى قوله "أشهى وأبهى" الذى يخرج من نهاية الجهاز الصوتى، فيضيف آهة إلى آهات الشاعر الذى وقف يسائل حبيبته، ويبثها حزنه وألمه ٠

وكذلك الحال فى قصيدته "إلى قلبى التائه" التى مطلعها:

ما لآفاقك يا قلبى سودا حالكات؟
ولأورادك بين الشوك صفرا ذاويات ؟
ولأطيارك لا تلغو؟ فأين النغمات؟
ما لمزمارك لا يشدو بغير الشهقات؟
ولأوتارك لا تخفق إلا شاكيات
ولقد كانت صباح الأمس بين النسمات
كعذارى الغاب لا تعرف غير البسمات(١)

فقد عمد الشاعر فى هذه القصيدة إلى تشكيلات موسيقية موحية، فقد ولدت الشين ذات الجرس القوى كلا من "الشوك، يشدو، الشهقات، شاكيات" لتمثل الموقف النفسى الحزين لدى الشاعر، كما جمع بين حرفين يختلفان فى المخرج الصوتى هما "الهاء والقاف" وذلك ليعطى التنغيمات الموسيقية المختلفة، من خلال تعاقب حروف متباعدة فى المخرج، تعبر عن حالته النفسية والوجدانية٠

"فالحروف المتباعدة التى هى أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر، ولا شك فى أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت فى المنظر أحسن من الألوان المتقاربة"(٢)٠

---

(١) ديوان الشابى : ٥٩ ٠
(٢) موسيقى الشعر العربى بين الثبات والتطور د/ صابر عبدالدايم صـ٣١، ٣٢ ٠

وإن كانت الشواهد السابقة معقودة على تكرار الشابى للحروف التى يدعوها أهل اللغة (حروف المبانى) فإننا لم نعدم فى شعره تكرار الحروف التى يدعوها أهل اللغة أيضا (حروف المعانى) ومن ذلك حسن توظيفيه موسيقيا وبنائيا لحروف النداء، والجر، وغيرها، ليجسد فى كل نمط منها نوعا خاصا من المعاناة، ويشرح من خلال تكراره لها ما يجول فى نفسه من قلق واضطراب، فتكون بمثابة وسائل الاستيعاب وتخفيف الهموم، فشكل من أسلوب النداء جملة مركزية ثابتة ينطلق منها ليعبر عما فى أعماقه من خلال حرف النداء (يا) الذى تكرر فى قصائده:(النبى المجهول، ونشيد الأسى، ويا موت، ويا شعر)[١] ، يقول من قصيدته الأشواق التائهة :

يا صميم الحياة إنى وحيد ∴ مدلج تائه فأين شروقك ؟
يا صميم الحياة إنى فؤاد ∴ ضائع ظامئ فأين رحيقك؟
يا صميم الحياة قد وجم الناى ∴ وغام الغضا فأين بروقك؟
يا صميم الحياة أين أغانيك ∴ فتحت النجوم يصغى مشوقك

....

يا صميم الحياة كم أنا فى الد ∴ دنياغريب أشقى بغربة نفسى
بين قوم لا يفهمون أناشيـ ∴ د فؤادى ولا معانى بؤسى[٢]

هذا الشعوربالاغتراب النفسى للشاعر الذى تؤكده تساؤلاته وحيرته يكاد يطبع معظم شعره، ويقيم داخل نفسيته، وقد حاول الشابى أن يتخلص منه، برحلته الخيالية إلى فردوسه الذى كان قد حلم به، عن طريق الرؤيا الصوفية، ولكن الوحشة والهموم عاودته، فاتخذ من الناى وصمته رمزا لأشواقه المضطربة عبر أسلوب النداء، فجعل من تكرار لحرف النداء (يا) خمس مرات نقطة مركزية يعود إليها كل حين ليبدأ موقفا جديدا يعكس بعضا من ملامحه النفسية، ورؤيته التى يسعى جاهدا للتأكيد عليها.

(١) انظرديوان الشابى صـ١٢٠، ٤٢، ١٠٨، ٣٣ .
(٢) نفسه: ١٣٣، ١٣٤ .

كما استطاع أن يحدث نغمة موسيقية عبر تكراره لها تقوية للإيقاع، وتأكيدا للدلالة المنطوية عليها نفسه من الغربة والأسى.

فضلا عن أن هذا التكرار ساعد على إنشاء جمل متعددة ساعدته على المبالغة فى الوصف وتقويته.

وبنفس الكشف يكرر الشابى حرف الجر (إلى) بشكل متعاقب ومتوالى، مما يخلق وحدة بنائية تعكس مشاعره الأسوانة الحزينة تجاه الوجود الذى يحاول جاهدا للخلاص منه بطلب الموت بإلحاح شديد، جاعلا منه صوت الحياة الرخيم، وقلب الدهر الرحيم، وروح جميل، ورواء لكل ظمآن مهموم، ومهد وثير تركن إليه الكائنات تخلصا من الهموم، كل ذلك فى خطوات ثابتة يتردد صداها فى بداية كل سطر شعرى فيقول:

إلى الموت يا ابن الحياة التعيس ∴ ففى الموت صوت الحياة الرخيم
إلى الموت إن عذبتك الدهور ∴ ففى الموت قلب الدهور الرحيم
إلى الموت فالموت روح جميل ∴ يرفرف من فوق تلك الغيوم
إلى الموت فالموت جام روى ∴ لمن أظمأته سموم الفلاة
إلى الموت فالموت مهد وثير ∴ تنام بأحضانه الكائنات[1]

فجاء تكرار حرف الجر(إلى) الذى يفيد الانتهاء الزمانى والمكانى[2] فى بداية كل سطر شعرى، ليجسد من خلاله عذاباته وسآمته من الحياة ، وتوليده إيقاعا صوتيا يضاعف من الدلالة التى قصد الشاعر إلى تقويتها من خلال هذا التكرار.

كذلك يأتى تكرارحرف الجر (فى) عند الشابى من خلال توظيفه لهذا الحرف ، وما يحمله من معان مختلفة يحددها السياق الأسلوبى كالظرفية، والسببية، والمصاحبة، والاستعلاء[3] .

والحديث عن تكرار حرف الجر هو حديث عن صيغة الجار والمجرور والتعويل عليهما، فى تصوير ما يرمى إليه الشاعر من الناحية الإيقاعية، وخاصة إذا كان معروفا أن الجار والمجرور ــ شبه الجملة ــ من حقه التأخير لا التقديم، إلا أن

---

(١) ديوان أبى القاسم الشابى ورسائله: ٧٦ .
(٢) المفردات فى غريب القرآن للراغب الأصفهانى :٢٢ .
(٣) معجم الإعراب إميل يعقوب : ٣٠٧، ٣٠٨ .

الشابى جعلها فى مقدمة كل بيت شعرى مما يدل على إلحاحه على هذا الحرف بصيغته، وهذا من "أحد التقنيات التى يتخذها الشاعر آلية دفاعية تستدرج حصره العاطفى وتستدرجه"[١] وذلك لما يتيحه له من إمكانات تعبيرية وصوتية تجذب إليه المتلقى، إذ يقول من قصيدته (النبى المجهول):

وبعيدا هناك فى معبد الغاب ∴ الذى لا يظله أي بؤس
فى ظلال الصنوبر الحلو والزيتون ∴ يقضى الحياة حرسا بحرس
فى الصباح الجميل يشدو مع الطير ∴ ويمشى فى نشوة المتحسى
نافخا نايه حواليه تهتز ∴ ورود الربيع من كل قنس[٢]

(١) سيكولوجية الشعر محمد طه عمر: ٦٨ .
(٢) ديوان الشابى : ١١٩٠ الحرس: الزمن الطويل. المتحسى: الشارب. القنس: أعلى الرأس .

فجاء تكرار الحرف (فى) ليحدث نوعا من التواصل الفكرى والشعورى لدى الشابى ، حيث يعود من حيث بدأ، حاملا لمبادئه وقيمه، نافخا نايه لأصله الروحى، ومندمجا فى عالم الطبيعة الصافى الرقراق٠

هذا التكرار الإيقاعى لحرف الجر (فى) يحدث نغمة موسيقية فى كل بيت، مما يعكس حرص الشاعر على استحضار كل ما فى ذهنه من الصور والمعانى الجميلة التى تساعده على التماهى والتواحد مع الطبيعة، مما يحدث تأثيرا فى المتلقى، هذا التأثير الذى يمتد ويسير عبر الإيقاع التركيبى فى البيت الثانى من قوله: (حرسا بحرس) ، وحركه الكسر التى تظهر فى معظم الكلمات داخل الأبيات (فى معبد الغاب، فى ظلال الصنوبر، فى الصباح الجميل) فجعل منها إيقاعات موسيقية متناسقة متلاحق داخل الأبيات ليؤكد حضوره وتمسكه بمبادئه حتى النفس الأخير، وبذلك فإن ما يثيره التكرار من نفس السامع هو تجسيد لقيمته ووظيفته٠

ومن خلال تلك النماذج التى وظفها أبوالقاسم الشابى فى تكرار الحروف، يلاحظ أن الحرف لا يمكن أن يخضع لقواعد نقدية ثابتة يمكن تعميمها على النصوص الشعرية لاختلاف طبيعة أسلوب الدلالة التى يحدثها كل حرف ضمن السياق فى النص الواحد، وإن كان تكرار الحروف موسيقيا لا يرقى فى قوته إلى التأثير الذى تحدثه الكلمة، فإنه قد كان له الأثر الواضح فى ذهن المتلقى، مما يجعله متهيئا إلى الدخول فى عمق النص الشعرى٠

ثانيا: التكرار على مستوى الكلمة:

يعد تكرار الكلمة فى شعر أبى القاسم الشابى مظهرا ذو قابلية عالية فى إغناء الإيقاع، مما جعله يشكل حضورا مميزا وظفه الشاعر فى التعبير عن انفعالاته، وذلك بأن تؤدى اللفظة المكررة "دورا خاصا ضمن سياق النص العام"[١] ٠

فهى تتوحد فى بنائها، وتأثيرها سواء أكانت هذه الكلمة المكررة ذات صفة ثابتة كالأسماء، أو ذات طبيعة متغيرة كالفعل، فهى تسعى جميعها لتؤدى وظيفة سياقية تفرضها طبيعة اللغة المستخدمة٠

---

(١) كتابة الذات ــ دراسات فى وقائعية الشعر د/ حاتم الصكر : ٩٥ ــ ٩٦ ٠

وقد شغلت ظاهرة تكرار الكلمة مساحة واسعة من المتن الشعرى لأبى القاسم الشابى، فقد كان حريصا أن يجعل من هذه الكلمات قوة فاعلة ــ أحيانا ــ لإيقاظ الحس القومى والثقافى لدى أبناء عصره، وبعث الهمة والتبصير بالواقع وكشف زيفه على طريقة الرومانسيين، لذلك نراه يسعى إلى استخدام التكرار وسيلة للإعادة والإلحاح والتأكيد على ما فى ذهنه لإصلاح الواقع٠

ففى تكراره للأسماء لم معنيا بتكرار اسم بعينه فهو لا يبحث عن فرد وإنما يبحث عن قيم ومعانى، لذلك جاءت الأسماء فى تكراره للكلمة أسماء ذات معان، ومن ذلك تكراره لكلمة الحب فى قصيدته "الحب" :

الحب شعلة نور ساحر هبطت ∴ من السماء فكانت ساطع الفلق
ومزقت عن جفون الدهر أغشية ∴ وعن وجوه الليالى برقع الغسق
الحب روح إلهى مجنحة ∴ أيامه بضياء الفجر والشفق
يطوف فى هذه الدنيا فيجعلها ∴ نجما جميلا ضحوكا جد مؤتلق
الحب جدول خمر من تذوقه ∴ خاض الجحيم ولم يشفق من الحرق
الحب غاية آمال الحياة فما ∴ خوفى إذا ضمنى قبر؟وما فرقى؟ (١)

فهو يرفع من شأن الحب ويجعل منه رمزا للطهر والصفاء والنقاء، وهو غايته فى هذه الحياة، ولهذا اتخذ من تكراره لكلمة (الحب) وسيلة للتعبير عن غايته كشاعر فى التأكيد على حب الإنسان لأخيه الإنسان٠

وقد فصل الشاعر بين الأبيات التى ترد فيها الكلمة المكررة (الحب) بأبيات أخرى تخفيفا من كثافة التراكم الإيقاعى، محققا بذلك نوعا من التعاقب الذى لا يقل أثره الجمالى عن تراكم أصوات متشابهة، إن لم يكن أقرب إلى الجمال الفنى نظرا لخروجه من بساطة التكرار ونمطيته، ويلاحظ أن إيقاع التكرار المتباعد كان مقترنا بتنامى حركة النص الدلالية، فقد وردت كلمة الحب أول مرة متبوعة بأنها شعلة نور هبطت من السماء فبددت أغشية الدهر، وظلام الفسق، ثم اقترنت فى المرة الثانية بتسويغه لهذا بأنها روح إلهى، فى حين ارتبطت فى المرة الثالثة بجدول خمر من تذوقه أمن من حرق الجحيم، وتلك غايته إذا ما مات فهذا مبتغاه، وهكذا أصبحت

(١) ديوان الشابى ورسائله: ١٣٠ . الفلق: الصبح ، الغسق: ظلمة الليل. أشفق: خاف. الفرق: الخوف الشديد ٠

الكلمة المكررة بؤرة تفرعت عنها الخيوط الدلالية فى بناء يعتمد التعاقب فى التكـــرار وصولا إلى الترابط الكلى للدلالة ٠

وقد يكرر الشاعر الكلمة تكرارا تتابعيا دون فاصل بينهما كقوله:

وقـــال لى الغـــاب فـــى رقـــة ∴ محببـــة مثـــل خفـــق الـــوتر
يجـــىء الشـــتاء شـــتاء الضـــباب ∴ شـــتاء الثلـــوج شـــتاء المطـــر
فينطفـئ السـحر سـحر الغصـون ∴ وســحر الزهــور وســحر الثمــر
وســحر المســاء الشــجى الوديــع ∴ وســحر المــروج الشــهى العطــر[1]

فالتكرار فى هذه الأبيات لكلمتى "الشتاء" و"السحر" زيادة على قيمته الإيقاعية، يؤكد المعنى عن طريق التفصيل فيه، ويضفى نوعا من الإيحاء على النص لتكتمل به مغازيه، فمن أجل ذلك كررت كلمة "شتاء" فى أربعة مواضع، واحد منها يـــأتى علـــى هيئة تكرار مركب "يجىء الشتاء شتاء"، والتكرار الثانى ارتبطت فيه كلمة شتاء على جهة الإضافة بالضباب فقال "شتاء الضباب"، وواضح أن ثمة تدرجا يشى به التكـــرار هنا برز بقدوم الشتاء الذى يبدأ وفق التسلسل الزمنى مع الضباب، وينتهى بانهمـــار المطر ليبشر بالخصوبة والنماء والخير، ومن الواضح أن تقلب حالات الشتاء لا تدعو إلى شىء من القلق لأن الضباب يعقبه انكشاف ووضوح، ومن ثم يعم الخير وتنهمـــر الأمطار ٠

وهذه الدورة يعقبها سحر وجمال وخصوبة لهذا عمد فى البيتين الثالث والرابع إلى تكرار كلمة "السحر" فى عدة مواضع متبعا الصنيع نفسه، إذ يذكر السحر بصـــور تكرار مركب "السحر سحر الغصون" ثم يذكر فى الموضع الثانى "سحر الزهور" وفـــى الثالث "سحر الثمر" وفى الرابع "سحر السماء" وفى الخامس "سحر المروج" على جهة الإضافة ليعبر عن تكامل دورة الفصول بين شتاء وربيع، ثم يضم إلـــى ذلـــك ســـحر المساء لتكتمل لديه لوحة الطبيعة الزاهيـــة بعناصـــر النمـــاء والعطـــاء والخصـــوبة والجمال ٠

فالتكرار هنا عبر عن تفصيل لا يحسن معه إجمال، لأن الشـــتاء متنـــوع ولـــه وجوه وظواهر، والسحر مختلف وله أيضا وجوه وظواهر لا يمكن أن تبرز بمثل ذلك

---

(١) ديوان أبى القاسم الشابى ورسائله: ٩١ ٠

الوضوح إلا بطريق التكرار الذى أشبع الدلالة، وفى الوقت نفسه أسبغ على النص انسجاما من شأنه أن يبعث أصداء تستأثر بكامل اهتمام المتلقى الذى يجد نفسه سابحا فى بحر من الإيقاع البديع ٠

وقد يجعل الشابى من تكرار كلمة القافية تكرارا لكلمة سابقة مرت فى صدر البيت ، فيتوفر بذلك بما أسماه البلاغيون "رد العجز على الصدر" ومثال ذلك قوله من قصيدة (نظرة فى الحياة) :

الكون كون شقاء ∴ الكون كون التباس
الكون كون اختلاق ∴ وضجة واختلاس
سيان عندى فيه ∴ السرور والابتئاس[1]

فالشاعر يبحث عن كون أكثر أمنا وطهرا ونقاء ،لأنه آيس من كونه القائم على الشقاء والضجيج والافتراء ، مما جعل السرور والابتئاس عنده سواء٠

وللتأكيد على قيمة هذا الكون حتى وإن كان قائما على التناقص فقد لجأ إلى هذه الخاصية الموسيقية القائمة على التكرار، ليخلق من خلالها إيحاءات وإيقاعات موسيقية جديدة، فكرر كلمة (الكون) أربع مرات ٠

ومزية هذا النوع من التكرار تكمن فى أنه يرد دائما فى كلمة تتمتع بموقع متميز من البيت هو نهايته التى تبقى عالقة بالسمع، فإذا كانت هذه الكلمة تكرارا لكلمة مرت من قبل كان أثرها الإيقاعى أوضح وأجلى؛ لأنها ستعيد إلى الذهن الصورة الصوتية للكلمة السابقة، وتجعل من الأبيات دائرة إيقاعية محكمة، ومن أجل هذه الخصال مال الشاعر كثيرا إلى رد العجز على الصدر فى صورته التى يكون فيها التكرار تكرارا محضا٠

وأحيانا يكرر بكلمة القافية كلمة قبلها مباشرة فيؤدى التكرار بذلك دورا تهييئيا للقافية يجعلها مستقرة فى موقعها استقرارا إيقاعيا دقيقا ، كقوله من قصيدة "أغنية الشاعر" :

تبرمتْ بينى الدنيا وأعوزها ∴ فى معزف الدهر غريد الأرانين
وراحة الليل ملأى من مدامعه ∴ وغادة الحب ثكلى لا تغنينى

(١) ديوان الشابى ورسائله: ١١٣ ٠

فهل إذ لذت بالظلماء منتحبا ∴ أسلو؟ وما نفع محزون لمحزون؟ (١)

فتكراره لكلمة "محزون" أعطى بعدا إيقاعيا دقيقا ومعبرا عن حالته النفسية الرهيبة فى التمزق والضياع النفسى فى مواجهة العالم الخارجى، الذى لا يجد فيه مواسيا له غير شعره.

أما تكرار الفعل: فكان له حضور كبير وفاعل عند الشاعر أبى القاسم الشابى، لأن الفعل نام ومتغير وممتد داخل النص الشعرى، وقادر على استيعاب هموم الشاعر وآلامه، وهو أكثر قدرة على التعبير عن التحولات الزمنية بأشكالها المختلفة لنقل التجربة الشعورية، بطريقة مثيرة تهيئ لها مكانة فى نفوس السامعين فيتلقونها مشفقين على صاحبها.

ولقد أراد الشابى من خلال تكراره للفعل أن يجعل منه حدثا فاعلا سواء أكان "ماضيا، أم حاضرا، أم مستقبلا" لاستيعاب آلامه وآهاته وأناته، متناسيا دور الفاعل والمفعول الظاهرين، ويخفيهما فى ذاته فتتوحد هذه الفاعليات وتنصهر فى ذات الشاعر من أجل التأكيد على مدى تحمله لتلك الآلام، والعزم على إحداث التغيير فى حياته، فيقول من قصيدة "إرادة الحياة" :

ظمئت إلى النور فوق الغصون ∴ ظمئت إلى الظل تحت الشجر
ظمئت إلى النبع بين المروج ∴ يغنى ويرقص فوق الزهر
ظمئت إلى نغمات الطيور ∴ وهمس النسيم ولحن المطر
ظمئت إلى الكون أين الوجود ∴ وأنى أرى العالم المنتظر (٢)

---

(١) ديوان الشابى ورسائله: ١٨٤ ــ الأرانين: أصوات البكاء.
(٢) ديوان الشابى ورسائله: ٩٢ .

هذا اللون الإيقاعى لا يجسد علاقة ضدية متنافرة بقدر ما يوحى بعلاقة ضدية تكاملية، ذلك لأن التكرار هنا بطريق الفعل (ظمئت) حدد مسافة واحدة بين الشاعر والحالين المشار إليهما فى البيت الأول وضوح النور، وأستار الظل، وفى البيت الثالث نغمات الطيور، وهمس النسيم، وفى البيت الرابع الوجود والعالم المنتظر ٠

لذا فإنها منسجمة ومتناغمة، وعليه فإن هذا الضرب من التكرار يعبر عن النهم الآدمى بالتوحيد مع الطبيعة بصورتها الكلية ٠

وهذا اللجوء إلى الطبيعة وشوقه إلى أسرارها وجمالها، جعله يتخذ بعض صور التكرار للتعبير عن رؤيته الخاصة تجاه عالم الغاب بحثا عن الحرية والمثالية التى يسعى إليها، لذا نراه يصر على أداء هذه الرؤية بأسلوب معين، وبكلمات تثرى هذه التجربة وتنمى التفاعل بينه وبين المتلقى، فيختار الكلمات التى تستطيع أن تستوعب هذا الحب واللجوء إلى الطبيعة والتماهى فى جوهرها بحيث يصبح جزءا منها، فيقول من قصيدته "مناجاة عصفور" :

يا أيها الشادى المغرد ههنا ∴ ثملا بغبطة قلبه المسرور
متنقلا بين الخمائل تاليا ∴ وحى الربيع الساحر المسحور
غرد ففى تلك السهول زنابق ∴ ترنو إليك بناظر منظور
غرد ففى قلبى إليك مودة ∴ لكن مودة طائر مأسور
غرد ولا ترهب يمينى إننى ∴ مثل الطيور بمهجتى وضميرى
غرد ولا تحفل بقلبى إنه ∴ كالعزف المتحطم المهجور[1]

(١) ديوان أبىالقاسم الشابى ورسائله:١٠٤، الثمل: السكران. الخمائل: الأشجار الملتفة . المعزف: ما يعرف عليه من آلات موسيقية ٠

فتكرار فعل الأمر (غرد) يفيد الانعتاق فى عالم الطبيعة، ويعطى توحداً فى المشاعر والأحاسيس والأحداث، لتشكيل صوت قوى يدوى فى أعماق هذا الغاب الساحر لا يستطيع أى فعل آخر أن يقوم مقامه، وأن يعطى هذه القوة المؤثرة فى نفس المتلقى، مما يجعل التكرار الصوتى والتوتر الإيقاعى يقوم بمهمة الكشف عن القوة الخفية فى الكلمة المكررة[١] .

فالشاعر يعيش بإحساس الطائر المكسور، الذى سدت أبواب آماله، لكن هذا الواقع الذى استبد بالشاعر وعصف به، جعله يبحث عن ذلك (المثال) فى صورة العصفور الشادى المغرد، والمتنقل بين الخمائل والسهول، من خلال تكراره للفعل "غرد" مما خلق توحدا شعوريا فى نسيج النص، وصورا شعرية رمزية ذات أبعاد نفسية مختلفة ودلالات متنوعة، فالعنصر "الذى يتردد أقوى من العنصر المفرد"[٢].

ويكشف الشابى من خلال تكراره للفعل المضارع عن دلالات وإيحاءات تعكس لهفته لاستغلال كل لحظات حياته ، لإحداث التغير النوعى فى المجتمع الذى سبب له صدمة اجتماعية وسياسية جعلته ينسحب من حلبة الحياة، والتحلل من قيدها الذى منحه بعض العزاء فى العودة إلى الحياة الأولى حيث البكارة والطفولة والفردوس الضائع، ومعانقة الكون[٣] ، فيقول من قصيدة "صفحة من كتاب الدموع" :

ولما فاضت بالشعر الحى ∴ ى مشاعره وقصائده
تمشى فى الغاب فتتبعه ∴ أفراح الحب وتنشده
ويرى الآفاق فيبصرها ∴ زمرا فى النور تراصده
ويرى الأطيار فيحسبها ∴ أحلام الحب تغرده
ويرى الأزهار فيحسبها ∴ بسمات الحب تواردة
ويرى الينبوع ونضرته ∴ ونسيم الصبح يجعده
ويرى الأعشاب وقد سمعت ∴ بين الأشجار تشاهده[٤]

فكرر الفعل (يرى) خمس مرات فى بداية الأبيات الشعرية مشكلا بذلك من هذا الفعل وحدة صوتية، وموسيقية ذات إيحاءات، تعكس إلحاح الشاعر على دلالة معينة

---

(١) الأفكار والأسلوب أ.ف تشتثرين ترجمة د. حياة شرارة: ٥٠ .
(٢) التكرار فى الشعر الجاهلى د/ موسى ربايعة ــ مجلة فصول مجلد (٥) عدد (١) / ٦٥ .
(٣) دراسات عن الشابى ــ أبوالقاسم محمد كرو : ٢٥٨ .
(٤) ديوان أبى القاسم الشابى ورسائله: ٢٠٨ .

تعبر عن موقفه الجمالى، الذى يؤكد الحضور للذات الغائبة فى عالم الطبيعة، ليظهر الصدق فى نقل تجربته، وتصوير مراحل حياته المتعددة من خلال لوحات الرؤيا والآمال التى يبحث عنها الشابى فى (الأطيار، والأزهار، والينبوع، والأعشاب) وبذلك يعد الفعل طريقة للتعبير عن الرفض، والتمرد على الواقع، ورغبة جامحة فى التحول إلى عالم الغاب بنقائه وصفائه٠

وبذلك كان للفعل حضور واضح بصيغه المختلفة فى شعر أبى القاسم الشابى مما ولد صورا إيقاعية حركية هادرة تعمق الانفعال، وتعدد الدلالة، وتهب النص أقصى جماليات التشكيل٠

كما جعل أبو القاسم الشابى من تكرار الضمير فى القصيدة الشعرية من الوسائل التى تثرى الإيقاع الداخلى، مما يعكس الحالة الشعورية لديه ومدى قدرته على تطويع الضمير ليؤدى وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى، ومن ذلك قوله من قصيدة (ألحانى السكرى) مكررا الضمير (نحن) :

نحن نحيا كالطير فى الأفق الساجى ∴ وكالنحل فوق غض الزهور
لا ترى غير فتنة العالم الحى ∴ وأحلام قلبها المسحور
نحن نلهو تحت الظلال كطفلين ∴ سعيدين فى غرور الطفولة
وعلى الصخرة الجميلة فى الوادى ∴ وبين المخاوف المجهولة
نحن نغدو بين المروج ونمسى ∴ ونغنى مع النسيم المغنى
وننـاجى روح الطبيعة فى الكون ∴ ونصغى لقلبها المتغنى
نحن مثل الربيع نمشى على أرض ∴ من الزهر والرؤى والخيال
فوقها يرقص الغرام ويلهو ∴ ويغنى فى نشوة ودلال
نحن نحيا فى جنة من جنان السحر ∴ فى علم بعيد بعيد
نحن فى عشنا المورد نتلو ∴ سور الحب للشباب السعيد[1]

فقد شكل الشابى من الضمير (نحن) تكرارا عموديا تكرر ست مرات فى قوالب عمودية مختلفة يرتبط كل منها باللفظ المكرر "نحن نحيا كالطير فى الأفق الساجى، نحن نلهو تحت الظلال، نحن نغدو بين المروج، نحن مثل الربيع نمشى على أرض من الزهر، نحن نحيا فى جنان السحر، نحن فى عشنا المورد نتلو" وهى صور غير

(١) ديوان أبى القاسم الشابى: ١٣١، ١٣٢ ٠

متنافرة لكونها تصب جميعا فى سياق المعنى العام لهذه الأبيات ،وهو السعى للعيش فى حياة هادئة فى اللحظة الحاضرة من خلال الحب للذات ٠

وفى هذا دليل على قدرة الشاعر وتمكنه من اشتقاق المعانى التفصيلية التى يوطد بها المعنى العام، ويكسبه بعدا جديدا ومذاقا خاصا متفردا، يعكس إحساس الشاعر بذاته فى وقتها الحاضر ٠

ويلاحظ أن الشابى قد حشد لهذا النص معينات إيقاعية أخرى كالإتيان بعد الضمير المتكرر (نحن) بفعل مضارع مختلف عن الآخر مثل (نحيا، نلهو، نغدو، نمشى، نتلو) ليعكس لحظة الزمن الراهنة من خلال حسن التوظيف لحرف النون الذى يعد جزءا من الذات الحالمة فى الضمير (نحن)، وكأنه يهيئ المتلقى لما يحدث للشاعر ٠

فالتكرار للضمير (نحن) فى هذا النص قام بوظيفة إيقاعية متمثلة فى إعادة الصور المختلفة للكلمة من جهة، وبوظيفة بنائية تجلت فى تهيئة جسر رابط بين هذه الكلمات من جهة أخرى ٠

كثيرة هى القصائد الشعرية فى التجربة الشابية الحاملة لنفس الخصائص التكرارية[1]، وإن اختلف نوع الضمير المكرر ٠

بقى نوع أخير من تكرار الكلمة الذى أفاد منه الشاعر فى تغذية الجانب الإيقاعى المتحرك لنصوصه الشعرية، وهو ما يمكن أن يطلق عليه (تكرار الصيغة) وفى هذا النوع لا تتكرر الكلمة بعينها بل تتكرر بصيغها الموحدة، كما فى تكراره لصيغة (فعلْت) فى قوله من قصيدته (صوت تائه) :

قضيت أدوار الحياة مفكرا ∴ فى الكائنات معذبا مهموما
فوجدت أعراس الوجود مآتما ∴ ووجدت فردوس الزمان جحيما
وحضرت مائدة الحياة فلم أجد ∴ إلا شرابا آجنا مسموما
ونفضت أعماق الفضاء فلم أجد ∴ إلا سكونا متعبا محموما
ولمست أوتار الدهور فلم تفض ∴ إلا أنينا داميا مكلوما
شردت عن وطنى السماوى الذى ∴ ما كان يوما واجما مغموما

(١) مثل تكرار أداة النداء فى قصيدته نشيد الأسى/ ٤٢، وما الاستفهامية فى نفس القصيدة، وغيرهما. الديوان / ٤٣ ٠

شردت عـن وطنـى الجميـل أنـا الشقـ .. ى فعشـت مشـطور الفـؤاد يتيمـا[1]

يتميز تكرار صيغة (فعلت) فى هذا النص باتصاله المباشر بحركة الذات الشاعرة، فالنص يبدأ بحركة سلبية سوداوية هى العذاب، والقلق، والمعاناة النفسية الرهيبة التى سيطرت على مشاعره ، وتظل هذه الحركة آخذة فى النحو والتطور، فالشاعر قضى حياته مفكرا فلم يجنى غير العذاب والهموم، التى حولت أعراس حياته مآتما، وفروسه جحيما، وشرابه مسموما، والتعب والمعاناة المتواصلة التى أوصلته إلى السكون وعدم الحركة.

ثم ينتقل إلى أسلوب آخر من التطور فى حركة أحاسيس الذات فيجسد المعاناة التى يعيشها بين الأنين، والدماء، والكلوم كل ذلك سببه تشريده عن وطنه الجميل الذى كان فى الماضى تعلو صفحته البشر والسرور، مما جعله مشطور الفؤاد يتيما، وجاء التدوير فى البيت الأخير ليعبر بدلالة واضحة وإيقاع قوى عن هذا الانشطار النفسى.

إن تكرار صيغة الكلمة الظاهرى، مع تلون إيقاعها الكامن فى تنويع حروفها، أسهم إلى حد كبير فى تلوين الصور الشعرية المنبثقة عنه، حيث تجاوب تنوع الإيقاع ضمن الصيغة الموحدة مع تنوع الدلالات المتفرعة عنه، والمنضوية تحت صيغة شعورية واحدة هى الحزن والأسى، والمعاناة، والتشريد عن الوطن.

ويستثير الشاعر فى نفسه المشاعر الحزينة فى إيقاع نفسى كثيف ظهرت آثاره فى إيقاع تكرارى على صيغة (فعلت) متحقق فى نسيج النص، حتى إذا أفرغ التكرار كثيرا من العواطف المتراكمة أخذ فى التقلص والتراجع فى البيت الأخير تاركا المجال للقوافى لتقوم بفعل التشريد (شردت) ، فالمعاناة والألم تبدو واضحة فى كل أنفاسه الشعرية من خلال توظيفه للتكرار على مستوى الكلمة بكل دلالاتها.

ثالثا: التكرار على مستوى العبارة:

لا يقف التكرار فى شعر الشابى عند حدود التكرار على مستوى الحرف والكلمة، بل يتعدى ذلك فى أحيان كثيرة إلى تكرار العبارة، ولا شك فى أن هذا

---

(١) ديوان الشابى: ١٥٢، الشراب الآجن: الذى تغير طعمه ولونه فسد.

الضرب من التكرار يسهم إلى حد كبير فى تغذية الإيقاع الصوتى المتحـرك للخطـاب الشعرى، فالعبارة المكررة تكسب النص طاقة إيقاعية أكبـر بفعـل اتسـاع رقعتهـا الصوتية، مما جعل الشابى يوظف هذا النوع من التكرار عبر أنماط أسلوبية متنوعـة وأنماط لغوية متعددة، جسد فى كل نوع منها نوعا خاصا من المعاناة، وشـرح مـن خلالها ما يدور فى نفسه من حيرة واضطراب، فكانـت بمثابـة وسـائل لاسـتيعاب وتخفيف هذه الهموم٠

لذا نراه وظف العبارات عبر أساليب النداء والاستفهام، والتمنى ، والجملـة، للوصول إلى اعتبار أن التكرار عبر هذه الأساليب المختلفة على مسـتوى العبـارة، ظاهرة لسانية تعبيرية، تساهم فى التخريج الصوتى للبنية الإيقاعيـة فـى التجربـة الشعرية عند أبى القاسم الشابى٠

فشكل من العبارة عبر أسلوب النداء منطلقا للتعبير عن حالته النفسـية تجـاه الواقع المؤلم الذى يعيشه ، والتطلع إلى دنيا مليئة بالمشاعر والأحلام، وهذا التطلـع المتزايد فى أعماق الشاعر، يفسر صورة من صور المقاومة النفسية الدفينـة بـين الإحساس النابض بالحياة والخلود، وبين الواقع المر الذى يعيشه، إذ يقول من قصيدة "الأبد الصغير":

يا قلب كم فيـك مـن كـون قـد اتقـدت ∴ فيـه الشـموس وعاشـت فوقـه الأمـم
يـا قلـب كـم فيـك مـن أفـق تنمقـه ∴ كواكـب تتجلـى ثـم تنعـدم
يا قلب كـم فيـك مـن غـاب ومـن جبـل ∴ تـدوى بـه الـريح أو تسـمو بـه القمـم
يا قلب كم فيك من كهف قد انبجست ∴ منـه الجـداول تجـرى مـا لهـا لُجـم
تمشـى فتحمـل غصـنا مزهـرا نضـرا ∴ أو وردة لم تشـوه حسـنها قـدم[1]

(١) ديوان الشابى: ١٥٧ ٠ انبجس:انفجر ، لجم:جمع لجام وهومايجعل فى فم الفرس من حديد٠

فالتكرار للعبارة (يا قلب كم فيك) يكشف فضلا عن طاقته الإيقاعية، عن عثور الشاعر على رمز للأمل الهارب وللمدينة المجهولة ، مما يتلاءم وحالته النفسية التى تنزع إلى الطبيعة فهى مصدر حلمه ، وأنيسه الذى يشعر بآلامه٠

ولا شك فى أن اقتران العبارة المكررة بصورة من صور الطبيعة فى كل مرة قد أتاح لها مسوغ وجودها، وأبعدها عن اللفظية المكررة٠

وبنفس الكشف يكرر الشاعر عبارة (ماذا أود من المدينة وهى) عن طريق التوظيف البارع لأداة الاستفهام (ماذا) وكلمة (أود) التى تعبر عن رغبته القوية فى التغيير إلى الأفضل والأحسن، إذ يقول من قصيدة (مناجاة عصفور) :

ماذا أود من المدينة وهى غا ∴ رقة بموار الدم المهدور؟
ماذا أود من المدينة وهى لا ∴ ترثى لصوت تفجع الموتور؟
ماذا أود من المدينة وهى لا ∴ تعنو لغير الظالم الشرير؟
ماذا أود من المدينة وهى مر ∴ تاد لكل دعارة وفجور؟ (١)

فاستخدام أسلوب التكرار لعبارة (ماذا أود من المدينة وهى لا) فى بداية كل بيت، كان استجابة تلقائية للعاطفة المتحركة والمتنامية فى ذات الشاعر، تلك العاطفة التى فجرتها فى نفسه العلاقة المتوترة بينه وبين مجتمعه، فتدفعه إلى الثورة والانفعال، لينفى عن المدينة كل صفات الأمن والاستقرار، والخير والمحبة، فهى غارقة فى الدماء، ولا ترثى لذوى الحاجات، ولا ترضخ إلا للظالم الذى يتخذها مرتادا للفساد وللتجبر على العباد٠

لذا كان التكرار المتلاحق لتلك الصيغة التى بدأ بها كل بيت من أبياته، معبرا خير تعبير عن رغبة الشاعر فى إصلاح مجتمعه ، والانطلاق به نحو التغيير والتجديد٠

وقد اعتمد فى هذا التكرار على أسلوب الاستفهام (بماذا) الذى استدعى استنفارا إنشاديا وجهدا وفيرا للتلفظ بمقاطعه الطويلة، وكذلك التماثل الإيقاعى التام إذ ورد ت كل صدور هذه الأبيات الشعرية الأربعة على وزن بحر الكامل (متفاعلن . متفاعلن .

---

(١) ديوان الشابى: ١٠٥ ــ موار: كثير الحركة، الموتور: الذى يطالب بدم مهدور٠

متفاعلن)، إلى جانب ذلك كان لتقنية التدوير أثره الفعال فى توزيع الكلمات بين صدور الأبيات وأعجازها ٠

وهكذا يتصل التكرار الإيقاعى للعبارات اتصالا وثيقا بحركة النص الداخلية المتنامية، فيصعب تصور الدلالات التى يقدمها الشاعر بدونه٠

وفى تكراره للعبارة عبر (أداة التمنى واسمها وخبرها)يتخذ من هذا التكرار وسيلة للثورة على نفسه ، ومن الطبيعة معادلا موضوعيا لذاته ، فهى عنده مصدر الحياة والتجدد، إذ يقول من قصيدة "النبى المجهول" :

أيها الشعب ليتنى كنت حطابا ∴ فأهوى على الجذوع بفأسى
ليتنى كنت كالسيول إذا سالت ∴ تهد القبور رمسا برمس
ليتنى كنت كالرياح فأطوى ∴ كل ما يخنق الزهور بنحسى
ليتنى كنت كالشتاء أغشى ∴ كل ما أذبل الخريف بقرسى
ليت لى قوة العواصف يا شعبى ∴ فألقى إليك ثورة نفسى
ليت لى قوة الأعاصير إن ضجت ∴ فأدعوك للحياة بنبسى
ليت لى قوة الأعاصير لكن ∴ أنت حى يقضى الحياة برمسى[1]

إن تكرار الشاعر للعبارة (ليتنى كنت) تعبر عن التوتر الانفعالى القائم على التمنى بشكل مكثف، كما تكشف عن طبيعة البنية المكونة لهذا التمنى كونها قوة فاعلة وسلطة قوية فى نفس المتلقى للتأثير عليه، وجعله يعيش جو النص ليؤكد قيمة التغيير إلى الأفضل، والثورة على الواقع الراكد الآسن، فالسيول، والرياح، والشتاء، والأعاصير، ماهى إلا عناصر ومظاهر تتخذها الطبيعة وسيلة للثورة على ذاتها، حينما تغتسل مما قد ران عليها، وتجدد ما كان قد أصابه الركود والموت، وهذه الثنائية التى يعطيها للطبيعة تسير فى القصيدة كلها، إلى أن يعتنقها الشاعر فى النهاية، ويذوب فى عالمها، حينما تمنى قوتها وعتقها فى سيولها ورياحها وشتائها، ليقتلع بها مظاهر الجمود التى انبثقت جذورها فى شعبه٠

وفى تكراره للعبارة (ليتنى كنت) فى الأربعة أبيات الأولى تكرارا عموديا فى بداية كل بيت "يحدث تيار التوقع"[2] لدى المتلقى بأنه سيتهيأ لاستقبال تتابعات جديدة

---

(١) ديوان الشابى: ١١٧ . الرمس: القبر، القرس: البرد الشديد، النبس: الكلام٠
(٢) التكرار فى الشعر الجاهلى دراسة أسلوبية د/ موسى ربابعة مجلة مؤتة العدد ١ : ١٦١ ٠

من هذا التكرار، وهو ما يحصل فعلا فى الأبيات الأربعة الأولى ، لكن الشابى الشاعر الثائر سيحطم آلية هذا التوقع لدى المتلقى بإدخاله بعض التغيير على اللفظة المكررة فى الأبيات الخامس والسادس والسابع إلى "ليت لى قوة" ليحرك فيه الدهشة الإيقاعية الناشئة من مخالفة السياق الإيقاعى لمجرى التوقع لديه، وهذا ما يتناسب مع التمنى الذى بدأ به الشاعر أبياته "ولذا كانت الحاجة إلى هذا التكرار ماسة، والضرورة إليه داعية لعظم الخطب، وشدة موقع الفجيعة"[١] .

وفى تكراره للجملة على مستوى العبارة يتخذ من الجملة الفعلية التى تبدأ بفعل الأمر "سر مع الدهر" بؤرة مركزية لمبدأ الثورة والتمرد على الواقع المظلم، والرفض للخضوع والاستسلام، وذلك من خلال اقتحام الأهوال، وخوض غمار الأحداث، وعدم الانخداع بأقوال الوشاة، حتى لا يصاب المرء بالشقاء، وسخرية الأحداث بعد مماته، إذ يقول:

سر مع الدهر لا تصدنك الأهـ ∴ وال أو تفزعنك الأحداث
سر مع الدهر كيفما شاءت الدنـ ∴ ـيا ولا يخدعنك النفاث
فالذى يرهب الحياة شقى ∴ سخرت من مصيره الأجداث[٢]

(١) الصناعتين لأبى هلال العسكرى: ١٤٤ ت/ محمد أبوالفضل إبراهيم.
(٢) ديوان الشابى : ٦٣ . النفاث :الذى ينفث الكلام الكاذب،الأجداث: القبور .

فالتكرار لعبارة (سر مع الدهر) تعبر عن الحالة المهيمنة على الشاعر، وتخلق إيقاعا حادًا عالى النبرة أسهم فى وضع المتلقى فى حالة تناظر الحالة التى عاشها الشاعر، فالعبارة المكررة بفعل الأمر (سر مع الدهر) أخذت خيرها المكانى والزمانى فى ذاكرة الشاعر لأنه يقوم على تأكيد الحضور للذات المخاطبة، فيلمس المتلقى صدق التجربة.

وقد عضد هذا الإيقاع الحاد من خلال توظيفه لحروف المد (الألف، والواو، والياء) على مستوى الأبيات، كما كان للحروف المجهورة "الدال، والراء، والنون" المشددة أثرها الواضح فى إثراء النغم الإيقاعى العالى، الذى يعكس ذات الشاعر التى تسعى إلى الانطلاق والتحرر من قيود المجتمع الزائفة .

لا شك أن ترديد الأصوات يزيد من حلاوة جرسها، واكتمال الإيقاع المطرب لها ،وتحقيق الانسجام بين ألفاظها المتجانسة، وبخاصة فى الجناس بين "الأحداث والأجداث"، لما فيه من عاملى التشابه فى الوزن، والصوت القوى، ولأنه يقرب بين مدلول اللفظ وصوته من جهة، وبين الوزن الموضوع فيه اللفظ من جهة أخرى[١].

وبذلك تتجلى قيمة التكرار على مستوى العبارة، لأنه يخرج القصيدة من حالة إيقاعية متراخية إلى حالة أكثر هيجانا.

رابعا: تكرار اللازمة :

يقوم تكرار اللازمة على انتخاب شطر شعرى، أو بيت شعرى، تشكل بمستويهما الإيقاعى والدلالى محورا أساسيا ومركزيا من محاور القصيدة[٢] يتكرر هذا الشطر ، أو البيت الشعرى بين فترة وأخرى على شكل فواصل تخضع فى طولها وقصرها إلى طبيعة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللازمة فى بنية القصيدة من جهة أخرى.

وقد تتعدد وظائف هذا التكرار حسب الحاجة إليها، وحسب قدرتها على الأداء والتأثير[٣] .

---

(١) تشكيل البنية الإيقاعية فى الشعر الفلسطينى المقاوم د/ عبدالخالق العف: ١٥ .
(٢) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية د/محمد صابر عبيد : ٢١٤ .
(٣) نفسه: ٢١٤ .

ويكشف عن إمكانات تعبيرية وطاقات فنية، تغنى المعنى وتجعله أصيلا إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه، وأن يجئ فى موضعه، بحيث يؤدى خدمة فنية ثابتة على مستوى النص تعتمد بشكل أساسى على الصدى والترديد لما يريد الشاعر أن يؤكد عليه، أو يكشف عنه بشكل يبتعد عن النمطية الأسلوبية[١] .

وجاء تكرار اللازمة فى شعر الشابى بشكل غير ثابت، شأنه فى ذلك شأن نفسية القلقة والمضطربة، فتراوحت اللازمة عنده بين تكرار الشطرالشعري أو بين البيت الشعرى ليجسد من خلالهما عذابات نفسه، وآهاته المتألمة، لتجد هداها الصوتى والموسيقى فى أبناء وطنه لبناء مجتمع مثالى أفضل.

ومن ذلك قوله من موشحته "أغانى التائه" :

كان فى قلبى فجر ونجوم ∴ وبحار لا تغشيها الغيوم
وأناشيد وأطيار تحوم ∴ وربيع مشرق حلو جميل
كان فى قلبى صباح وإياه ∴ وابتسامات ولكن وا: أساه
آه ما أهول إعصار الحياه ∴ آه ما أشقى قلوب الناس
كان فى قلبى فجر ونجوم
فإذا الكل ظلام وسديم
كان فى قلبى فجر ونجوم[٢]

فالشاعر فى هذه الموشحة يكرر ما قد بدأ به فى بداية ونهاية كل مجموع من أشطرها ، فقد تكررت اللازمة (كان فى قلبى نجوم) فى هذا النص ثلاث مرات، اثنتان منها فى بداية كل مقطع، وواحدة فى نهاية المطلع، فهى إذن تقوم بدور افتتاحى للمقاطع الشعرية التى تتألف منها الموشحة ، وذلك عن طريق تكرار الجملة المحورية فى القصيدة وبناء معان فرعية عليها، جسد فيها ماضيه المشرق الذى فقده لعظم المصائب المتراكمة عليه، مؤكدا هذه المعانى الجميلة من خلال الأساليب التكرارية المتلاحقة للازمة.

فمجرد إعادة اللازمة يعنى انتهاء مجال معنوى، والولوج فى مجال معنوى آخر، وبذلك يكون لها وظيفتان فى آن واحد: الفصل بين الأجزاء، والوصل بينها،

---

(١) قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة : ٢٧٠ .
(٢) ديوان الشابى: ١٤٩، ١٥٠ .

فهى تفصل لأنها تفيد "انتهاء مسرودية ذات معنى جزئى، وتصل بين المسروديات كلها صوتيا لإكساب النص بناءه المعمارى العام"(١) ، وتعمل على جعل القصيدة قادرة على تكوين تركيب متناسق(٢) .

وفى الحالة الأخرى تمتد العبارة المكررة لتشمل بيتا برمته، يعيده الشاعر فى المقطع الختامى من القصيدة، وكثيرا ما يكون البيت المكرر تكرارا لبيت المطلع، ومن قوله من قصيدة (يا موت):

يا موت قد مزقت صدرى ∴ وقصمت بالأرزاء ظهرى
ورميتنى من حالق ∴ وسخرت منى أي سخر
فلبثت مرضوض الفؤاد ∴ أجر أجنحتى بذعر

....

يا موت قد فرقت صدرى ∴ وقصمت بالأرزاء ظهرى
يا موت ماذا تبتغى منى ∴ وقد مزقت صدرى؟
ماذا تود وأنت قد ∴ سودت بالأحزان فكرى

....

يا موت قد مزقت صدرى ∴ وقصمت بالأرزاء صدرى
يا موت قد شاع الفؤاد ∴ وأقفرت عرصات صدرى
وغدوت أمشى مطرقا من ∴ طول ما أثقلت فكرى
يا موت نفسى ملت الدنـ ∴ ـيا فهل لم يأت دورى؟ (٣)

فمن خلال تكرار هذا البيت الذى صدر به قصيدته وجعله فى بداية كل مقطع واتخذه لازمة لقصيدته، ثارت ثائرة أبى القاسم الشابى منتجة تلك الدفقات الشعورية المتلاحقة، التى غذاها هذا التكرار المتلاحق الذى وضعه فى مقدمة كل مقطع دونما إحداث تغيير ولو طفيف على بنيته اللغوية، حتى إذا مر به القارئ "يتذكره حين يعود إليه مكررا فى مكان أخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال، يتوقع توقعا غير واع أن يجده كلما مر به تماما"(١) ، تأكيدا لدلالة البيت الشعرى المكرر، لأنه يجسد معاناته وآلامه من هذا الموت الذى حطم صرحه بوفاة والده، فأصبحت صورته لا تفارقه

(١) البنيات الدالة فى شعر أمل دنقل : ٧٩ .
(٢) التكرار فى الشعر الجاهلى د/ موسى ربايعة : ١٨٨ ، ١٨٩ .
(٣) ديوان الشابى : ١٠٦ ــ ١٠٨ .

فأحس بالنهاية، مما جعل هذا الشعور مسيطر على كل أبيات القصيدة التى تلت هذه اللازمة ٠

فيقوم التكرار عندئذ بوظيفة الربط الإيقاعى بين مفتتح القصيدة وخاتمتها، وكأنه بهذا التكرار للبيت الأول فى كل مقاطع القصيدة حتى نهايتها يضعنا أمام فعل شعرى متكامل، ويلوح لنا بأن القصيدة قد غدت دائرة محكمة أكملت فعل التعبير عن مراده بما لا مزيد عليه، بل إنه ليعيد المتلقى فى خاتمة القصيدة إلى غرتها الإيقاعية المتمثلة بالمطلع، وهو بذلك يتخذ من هذه اللازمة وسيلة يسقط عليها همومه وآلامه المتواصلة٠

لقد شكلت هذه اللازمة محطات منتظمة، تعمل على خلق إيقاعات شعرية متساوية "فاللازمة الرنانة عنصر مهم فى بناء القصيدة، كما أن البناء الخلفى الذى أحدثته اللازمة استطاع أن يكون بنية متلاحمة متصلة"(٢) ربطت المقاطع معنويا وإيقاعيا، وأكسبت القصيدة تألقا، تتلذذ الأذن بتتبعه، والتفاعل مع معطياته الجمالية٠

وهكذا تبين من خلال توظيف التكرار بمختلف أنواعه أن أباالقاسم الشابى نجح إلى حد بعيد فى استغلال طاقات اللغة، ودلالاتها الصوتية، وجرس أصواتها، وإيقاعات حروفها المتناغمة، وأنغام تراكيبها المتناسقة المنسجمة فى بناء البنية الإيقاعية المتوقدة حيوية وجمالا، فتلاحم نبض الأحاسيس المتقدة لدى الشاعر مع نبض الإيقاعات الشعرية٠

---

(١) قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة / ٢٣٤ ٠
(٢) التكرار فى الشعر الجاهلى د/ موسى ربابعة: ٣٧ ٠

المبحث الثانى
جمالية إيقاع التدوير

التدوير بوصفه مصطلحا فنيا إيقاعيا، يدل على "اشتراك الشطر الأول مع الشطر الثانى (أى الصدر والعجز) بكلمة يكون بعضها فى آخر الشطر الأول وباقيها فى أول الشطر الثانى، ويعنى ذلك أن تمام وزن الشطر الأول يكون بجزء من الكلمة.

وهذا التدوير فى الشعر العربى موجود كثيرا، وهذا يدل على تواصل موسيقى البيت وامتدادها"[١] لا أكثر، إذ إن التأثير الشكلى لهذه التقنية الموسيقية لم يكن يتعدى بأى حال من الأحوال مهمة التواصل الموسيقى الموجود بين شطرى البيت الواحد.

وقد خضع التدوير عبر عصور الشعر العربى لتطورات جزئية لم تسهم كثيرا فى دفع بنية المصطلح إلى مراحل جديدة واضحة التطور، حتى حلت ثورة الشعر الحديث، ونقلت القصيدة العربية بتقنياتها ومشكلاتها الفنية إلى مرحلة حافلة بالجدة والتطور، وأصبح التدوير هو "امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن معروفا فى الشعر العمودى، ولم يكن مألوفا فى الشعر الجديد فى مراحله الأولى، فقد يمتد التدوير حتى يشمل القصيدة كلها، أو يشمل أجزاء كبيرة منها، بحيث تصبح القصيدة أو يصبح البيت المدور فيها بيتا واحدا[٢] ، مما يؤكد المحاولة الواضحة لهذه التجربة فى تلوين البناء الموسيقى للقصيدة العربية الحديثة، ولإحداث شىء من الترديد لنبضها الإيقاعى الذى بدا مستقرا وقليل التنوع أيضا"[٣] .

وبهذا تخرج هذا التقنية تماما من كونها مؤشرا موسيقيا صرفا هدفه الربط الموسيقى المجرد من الدلالة "وإنما له وظيفة تعبيرية"[٤] تستهدف فى المقام الأول تحقيق علاقة عضوية بين المعنى والموسيقى، مما يجعل هذه التقنية وسيلة فنية موسيقية توائم البناء النفسى للقصيدة، وتستدعى لتحقيق هذا التواصل والتركيب طاقة شعرية كبيرة[٥].

---

(١) معجم مصطلحات العروض والقوافى د/ رشيد العبيدى: ٩١ .
(٢) النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الحديث د/ على يونس : ٦٥ .
(٣) مجلة الأقلام د/ على جعفر العلاق ــ العدد ١١ــ١٢/ ١٠٣ ــ ١٩٨٧م.
(٤) شعر الطليعة فى المغرب د/ عزيز الحسين: ٢٣٣ .
(٥) الحركة الشعرية فى فلسطين المحتلة د/ صالح أبو إصبع: ٢٧٩ .

إن الربط العضوى بين الإيقاع والمحتوى الفكرى والعاطفى داخل بنية التدوير، يجب أن يتحقق فى ظل انسجام تام[١] .

وهذا لا يمكن أن يحدث عبثا أو لمجرد رغبة الشاعر الشكلية فى تحقيقه، إنما "يشير إلى فلسفة شعرية محددة يمكن أن نسميها فلسفة الحالة، أى رغبة الشاعر فى خلق حالة متكاملة وممتدة دون توقف بفيض مشاعرها وانفعالاتها ودلالاتها"[٢]، استجابة لطبيعة التجربة الشعرية وضروراتها الفنية وليست خارج ذلك ، إذ إن آلية التدوير يجب أن تنبثق عضويا أو عفويا من صميم النص ، ومن باطن التجربة، وتنطوى على تنوع فى الأصوات، وعلى قدرات درامية"[٣] .

بما يشكل تناسبا حيا بين التعدد والتنوع الجزئى للنغمات وبين الوحدة الكلية التى تشكل النسيج الموسيقى لهيكل القصيدة .

ويمكن القول فى ضوء هذه المقاربة أن تقنية التدوير بواقعها الراهن "كانت كامنة فى صلب القصيدة العمودية، إلا أن القصيدة المعاصرة فجرت نواة هذه التقنية على نحو خلاق وعميق"[٤] خرج بها من محدودية استخدامها وضيق أهدافها إلى استخدام أوسع وأهداف كبرى .

وبالنظر فى شعر أبى القاسم الشابى وجد أن التجربة الشابية أرضية خصبة لمباشرة فن التدوير وكثر عنده بخاصة على إيقاع بحر الخفيف وهذا ما يوافق ما جاء به ابن رشيق القيروانى من أن من التدوير "أكثر ما يقع ذلك فى عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل قوة، إلا أنه فى غير الخفيف مستثقل عن المطبوعين"[٥].

وهو يحيل البيت الشعرى شطرا واحدا لا أثر للوقفة العروضية فى منتصفه كما فى قوله:

---

(١) مجلة الأقلام د/ على جعفر العلاق: ١٠٣العدد : ١١ــ ١٢ .
(٢) فى البحث عن لؤلؤة المستحيل د/ سيد البحراوى: ١٦٥ .
(٣) جدل القراء ملاحظات فى الإبداع المغربى المعاصر نجيب العوضى: ٤٠ .
(٤) جدل القراءة ــ ملاحظات فى الإبداع المغربى المعاصر د/ نجيب العوفى: صـ٤٠ .
(٥) العمدة لابن رشيق : ١/ ٢٨٤ .

فـى حبـال الهمـوم أنبـتّ أغصـا ∴ نـــى فرقّـــت بـــين الصـــخور بجهـــد
وتغشـــانى الضـــباب فأورقـــ ∴ ـــت وأزهـــرت للعواصـــف وحـــدى
وتمايلـت فـى الظـلام وعطـر ∴ ت فضـــاء الأســـى بأنفـــاس وردى
وبمجـد الحيـاة والشـوق غنيـ ∴ ـــت فلـم تفهـم الأعاصـير قصـدى
ورمـتّ للوهـاد أفنـانى الخضـ ∴ ـــر وظلـت فـى الـثلج تحفـر لحـدى
وتغزلـــت بـــالربيع وبالفجـــ ∴ ـــر فمـاذا سـتفعل الـريح بعـدى[1]

فقد هيمن فن التدوير على كل أبيات القصيدة، مما يسبغ علـى الـنص سـمة الاسترسال لعدم توافر الوقفة المتجانسة (انتهاء الشطر وتمدد الكلمة للشطر الثـانى) ويؤجل موسيقاها، ويفتت وقعها النغمى، والنبرة العاليـة التـى يسـببها التمـادى، فيتناسب الإرسال والتمدد بين الشطرين مع ما فى القصيدة من سرد تتـابعى وتـوال للأفعال، وكذلك لاحتواء الفكرة المعبرة عن الحزن والحيرة مما لا يناسـبه التقسـيم الموسيقى الصاخب والحاد ٠

فالشاعر قد قاده حدسه، وإبداعه الفنى إلى استغلال مرونة وانسيابية إيقاع بحر الخفيف، فى جعل قصيدته مفعمة بفن التدوير، فلا يكاد يخلو بيت شعرى منـه، ممـا جعل القصيدة لحمة واحدة، أولها يهدى لثانيها، فكأنما أفرغت إفراغا واحدا، وسبكت سبكا واحد[2]٠

وهذا مؤشر أسلوبى وإيقاعى وصوتى، يدل على مدى اتكاء الشاعر على فـن التدوير، وقيمته فى إعطاء القصيدة طابعا موسيقيا، وإيقاعيا متزنا، يقوم على فكـرة التناسب والإمتاع٠

والتدوير بوصفه ظاهرة إيقاعية تخترق الوقفة العروضية والدلالية علـى حـد سواء، يعطى للشاعر فرصة أكبر للتعبير عن دفقاته الشعورية، وهذا ما نجده فى قول الشابى:

يـا كوكـب الشـفق الضـحوك ∴ أمـا ألم بـك الشـحوب؟
هـا أنـت ذا فـى الأفـق تضـحك لا تُهِـم ولا تخيـب
تلقـى علـى قـنن الجبـال رداءًا لألاءٍ قشـيب

(١) ديوان الشابى: ٨٩ ــ الأعاصير: الرياح الشديدة . اللحد: القبر٠
(٢) البيان والتبيين للجاحظ ١/ ٦٧ ٠

لتنـــام أوراد الجبـــال الشـــم فـــى مهـــد عجيـــب
ولكـــى تغنيـــك الجـــداول لحنهـــا العـــذب الحبيـــب
وتـــرى جمالـــك مـــن بنـــات الغـــاب معطـــار لعـــوب
معشـــوقة فـــى فرعهـــا تـــاج مـــن الـــورد الخضـــيب
تتلـــو أناشـــيد الربيـــع كأنهـــا نجـــوى القلـــوب
يـــا كـــوب الشـــفق الضـــحوك وأنـــت مبتهـــل الكئيـــب
لح فـــى الســـماء وغـــن أبنـــاء الشـــقاوة والخطـــوب
أنشـــودة تهـــب العـــزاء لكـــل مبتـــئس غريـــب[1]

فالشاعر بدأ هذا المقطع ببيت غير مدور يعلن فيه للكوكب الضـحوك همومـه وأوجاعه التى تزاحمت فى صدره فأصابته بالشحوب، وما إن تمنى أن يكون مثل هذا الكوكب الضحوك الذى يلبس الجبال بضوئه حللا قشيبة تزهوا بها، وفى ظل سـكونه تنام أسراب الطيور وكأنها فى مهد عجيب ، عله يخرج من همومه وأحزانه البائسة، أخذ يدور الأبيات كلها، وكأن الشطر الواحد من البيت ضاق عن اسـتيعاب المعـانى المتدفقة التى تمور بها مشاعره، وبهذا أصبح التدوير إمكانية تعبيرية "تعمـل علـى الربط بين الإيقاع والمحتوى الفكرى والعاطفى فى انسجام تـام"[2] وهـذا هـو سـر الخصوبة والنماء فى شعره "خاصة أن هذه الأبيات فيها من التدفق والاطراد ما يلائم هذا الأسلوب الإيقاعى"[3] .

وقد يرتبط التدوير بالتعبير المحتدم فى شعر الشابى، مما يعكس تدفق المشاعر واحتدامها على نحو تصبح فيه الوقفة عند نهاية الشطر الأول أمـرا متعـذرا، ففـى قصيدته (يا شعر) التى تعبر عن هم الشاعر نحو مفهوم الشعر وأبعاده وما أصابه من غربة فى عالم لا يفهم معناه، يعزز من قيمة الشعر ويعلى من شأنه ، حيث لم يبقى له سواه، يبوح له بأسراره وآلامه متخذا منه معادلا موضوعيا لإدراكه أن الشعر يعانى هو الآخر كما يعانى الشاعر .

وهنا يصبح التدوير فى مقاطع منها مؤشـرا إلـى "تـوتر الشـاعر ورغبتـه بالاستمرار وعدم التوقف، للتعبير عن حالة وجدانية داهمته، يصبح معها القطع للحالة

---

(١) ديوان الشابى: ٤٢، ٤٣ ــ الشحوب: الاصفرار. اللألاء: الضوء، أوراد: جمع ورد وهو السرب من الطيور .
(٢) البنية الإيقاعية فى شعر حميد سعيد د/ حسن الغرفى: ٥٥ .
(٣) موسيقى الشعر بين الثبات والتطور د/ صابر عبدالدايم: ١٧٧ .

قبل اكتمالها أمرا صعبا ، وكأن الفجاءة لا تهمله لالتقاط أنفاسه فى نهاية كل شطر ، فيواصل الكلام ولا يقف إلا عند آخر البيت" فيقول:

يـا شـعر أنـت فـم الشـعو ∴ روصـرخة الـروح الكئيـب
يـا شـعر أنـت صـدى نحيـ ∴ ـب القلـب والصـب الغريـب
يـا شـعر أنـت دم تفجـ ∴ ـر مـن كلـوم الكائنـات[١]

مكررا هذه العبارة "يا شعر أنت" عشر مرات على مستوى القصيدة ليعلن صرخته ودعوته الأكيدة لإنقاذ الشعر الذى أصابه ما أصاب الشاعر من غربة فكرية وروحية، ويحاول أن يعطيه بعدا ومفهوما أوسع وأشمل فيجعله وسيلة سعادة للنفس البشرية، ووسيلة للتعبير عن خيال الشاعر فلم تعد رسالة الشاعر ألفاظا منمقة، وعبارات مرصوصة"[٢] .

وقد انعكس ذلك على صفحة الإيقاع متجلبا فى ظاهرة التدوير، ومؤكدا أنه "ليس ظاهرة اعتباطية بل أداة تعبيرية ذات قدرة على تحقيق مرمى نفسى ودلالى يقصده الشاعر"[٣] .

وهذا التنويع بين التكرار والتدوير فى الأبيات هو فى الحقيقة سعى لإكساب القصيدة طاقة إيقاعية موسيقية من خلال "هذه الرزمة الصوتية"[٤] التى تبرز ما لم يكن متوقعا فى السياق "بحيث يكون ذلك البروز بمثابة المنبه الذى يجلب اهتمام السامع دفعة واحدة، ويشد انتباهه إلى المقال شدا.." [٥] .

وقد ألح النقاد فى تأكيد أن ظاهرة التدوير ترتبط ارتباطا وثيقا بالنصوص التى يطغى عليها التعبير الدرامى[٦]، إلى درجة يمكن معها القول بأن العلاقة بين ظاهرة التدوير والأداء القصصى "حقيقة لا يمكن التغافل عنها أبدا، كما أن لأسلوب السرد الذى يتصف بالتتابع والاسترسال دورا آخر يسهم فى خلق أداء موسيقى له صفة التتابع المستمر، وواضح أن التدوير هو الظاهرة التى تتصف بمثل هذه الصفات،

---

(١) ديوان الشابى: ٣٣ وما بعدها.
(٢) مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ديفيد ديتش ترجمة يوسف نجم: ١٧٢ .
(٣) لامية المتنبى (ما لنا كلنا جويا رسول الله) قراءة إيقاعية د/ بشرى البستانى: ١٥٦ .
(٤) البنيات الأسلوبية د/ مصطفى السعدنى: ٣٠ .
(٥) التفكير البلاغى عند العرب حمادى صمود: ٢٤٧ .
(٦) البنية الإيقاعية فى شعر حميد سعيد : ٥٤ .

وتحمل ــ بتكوينها المتكرر ــ متطلبات التلاحق الإيقاعى الذى ينسجم مع الأحداث المتلاحقة"[١] ومن ذلك قول الشابى من قصيدة (قلب الأم) :

هو ذلك القلب الذى مهما تقلبت الحياة
وتدفّع الزمن المدمدم فى شعاب الكائنات
وتغنت الدنيا وغرد بلبل الغاب الجميل
سيظل يعبد ذكرياتك لا يميل ولا يميل
كالأرض تمشى فوق تربتها المسرة والشباب
والحب تنبت فى مواطنه الشقائق والورود
وتظل تورق ثم تزهر ثم ينشرها الصباح[٢]

فقد استدعى المشهد الدرامى فى هذا النص القائم على السرد من جهة وعلى تواصل الشاعر المستمر، وإيمانه بالحياة، وتفاؤله فى الربط بين الماضى والحاضر من جهة أخرى، ظاهرة التدوير للنهوض بمهمة الكشف عن قدرة الشاعر فى تشكيله لمختلف مظاهر الكون حسب رؤاه النفسية، دون أن يحدث اضطرابا فى الرؤية، أو اهتزازا فى الوحدة النفسية والمعنوية، حينئذ يعود الأمل، وينمو الماضى فى قلب الشاعر بذكرياته وأحلامه.

فالشاعر لا ينجذب إلى تقنية التدوير دونما حاجة من الدوافع الداخلية للتعبير، التى تنبثق عن تصدعات النفس فى أعلى درجات توترها[٣].

وهذا ما كان عليه أبوالقاسم الشابى من وعى فنى كبير فى استخدامه لهذه الظواهر الصوتية الإيقاعية، حرصا منه على توازن أقواله الشعرية.

---

(١) دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية فى الشعر العراقى المعاصر د/ محسن أطميش صـ٣٣١ .
(٢) ديوان الشابى : ١٣٨، ١٣٩ .
(٣) فى حداثة النص الشعرى د/على جعفر العلاق : ١٠٢ .

المبحث الثالث
جمالية إيقاع الموازنات الصوتية

نقصد بالموازنات الصوتية هى تلك الظواهر الإيقاعية المحددة الناتجة عن تفاعل عنصرين صوتيين أو أكثر فى فضاء النص الشعرى، تنتج عنه بنية من البنيات المكونة للإيقاع الكلى، حيث إن الإيقاع بنية كلية تجمع البنيات والدلالات الجزئية لجسد النص، ومن بينها البنية الدلالية للتوازن الصوتى، ونعنى بها فى هذا السياق مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها، بحيث يتوقف كل عنصر على باقى العناصر الأخرى، ويتجدد بعلاقته بمجموعة من العناصر"[١].

ولمزيتها الجليلة فى تكوين الإيقاع الصوتى المتحرك، من حيث أنها تناظر طرفين "كليا أو جزئيا فى عناصر تكوينهما الصوتى"[٢] أولاها الدارسون العناية الكاملة، فهى عند بعضهم تشكل إحدى أعمدة الإيقاع المتحرك[٣]، الذى بها يكتسى ثوب الروعة والجمال، ويرتقى الفن إلى أسمى درجات الكمال ، "لما تحمله من قدرة على جذب انتباه المتلقى، وإثارته، وتوجيهه نحو الاستخدام اللغوى الموظف شعريا"[٤].

وللموازنات الصوتية حضور فعال فى تشكيل الإيقاع الصوتى المتحرك فى شعر أبى القاسم الشابى، وأبسط صورها (الموازنة المفردة)، وهى التى تكون بين لفظتين متشابهتين فى البنية المقطعية لكل منهما، كقوله:

يروعها فيه قصف الرعود ∴ ويحزنها فيه ندب الزفيف[٥]

فالموازنة فى هذا البيت واقعة بين كلمتى (قصف) و(ندب) المتشابهتين فى الوزن (فعل) وهما جاءتا على نفس الوزن لإثراء الجانب الإيقاعى الصوتى المتحرك الذى يعبر عن معاناة الشاعر، والحديث عن غربته ووحدته النفسية متخذا من زهرة

---

(١) مفهوم البنية الزواوى بغورة: ٩٥، ٩٦ .
(٢) الموازنات الصوتية فى الرؤية البلاغية د/ محمد العمرى: ١١ .
(٣) الشعرية ــ قراءة فى تجربة ابن المعتز العباسى ــ د/ أحمد جاسم الحسين : ١٢٧ .
(٤) قراءة النص الشعرى الجاهلى د/ موسى ربايعة : ١٤١، ١٤٢ .
(٥) ديوان الشابى : ١٢٥ . الزفيف: هبوب الريح .

الخريف التى يروعها القصف الرعدى، ويحزنها ندب الرياح الشديدة، معادلا موضوعيا لذاته القلقة فى وحدتها وغربتها النفسية ٠

وحين يريد الشاعر أن يكشف عن نزعة التحسر والأسى والإشفاق الكامنة فى نفسه، يخف إلى السؤال فيقيمه على موازنة صوتية للأبيات فى الشطر الأول منها، توحى بمعاناته فيقول:

أين يا شعب قلبك الخافق الحساس؟ ∴ ..... [1]
أين يا شعب روحك الشاعر الفنان؟ ∴ .....
أين يا شعب فنك الساحر الخلاق؟ ∴ .....

فقد وازن الشاعر بين الكلمات (قلبك، وروحك، وفنك) وكلها على وزن (فعل)، وكذلك الكلمات (الخافق، الشاعر، الساحر) وكلها على وزن (فاعل)، وكذلك الكلمات (الحساس، الفنان، الخلاق) على وزن (فعّال)، فإذا كان مجرد ورود اللفظتين على وزن واحد كافيا لإحداث الإيقاع المتمثل فى الموازنة، فإن ورود هذه الألفاظ بصيغ مختلفة فى فضاء النص، يحقق قاعدة الترجيع الدورى القاضية بوضع الألفاظ المتوازنة فى موقع واحد من هذه الأشعار، مما يزيد الإيقاع الانسجام والجمال٠

وقد يأتى الشاعر بكلمة ذات وزن معين قبل لفظة القافية، ثم يأتى بلفظة القافية موازنة، فيخلق بذلك ضربا من التلاؤم الإيقاعى يجعل من كلمة القافية مستقرة فى قرارها الإيقاعى الأخير، ومثال ذلك قوله:

بيت بنته لى الحياة من الشذى ∴ والظل والأضواء والأنغام
بيت من السحر الجميل مشيد ∴ للحب والأحلام والإلهام
فى الغاب سحر رائع متجدد ∴ باق على الأيام والأعوام[2]

فالكلمة التى قبل القافية توازيها تماما وتوافقها فى بنائها المقطعى، وتطابقها فى عنصرها الصوتى الأول والأخير (الهمزة والميم) كما فى (أضواء: أنغام) و(أحلام: إلهام) و(أيام : أعوام)، وهى بذلك تقوم بدور الممهد الإيقاعى للقافية، وتحدث نوعا من الثراء الموسيقى، مما يعكس الصدى النفسى لدى الشاعر، ومحاولاته فى تشييد

---

(١) ديوان الشابى : ١٥٣ ٠
(٢) ديوان الشابى : ١٦٤ ٠

عالم مثالى يتجرد فيه الإنسان من كل تقاليد المجتمع وقيوده، ورغبته فى تحويل واقع هش فى صورة طبيعية جميلة، رمز إليها بالغاب٠

غير أن الشاعر لا يكتفى بالموازنة بين لفظة القافية ولفظة أخرى قبلها مباشرة، بل أحيانا يجعل الكلمة الموزونة لكلمة القافية فى نهاية الصراع الأول من البيت لما لنهاية هذا المصراع من أهمية إيقاعية ضمن الإيقاع الوزنى، والمتمثلة فيما يصطلح عليه أهل الاختصاص بتفعيلة (العروض)، وإذا علمنا أن "الشىء الجوهرى فى العروض العربى ــ على الأقل ــ ليس هو عدد الوحدات التى يتكون منها الوزن، بل هو المواقع التى تحتلها هذه الوحدات فى أنساق متوازنة فى الشطرين"(١)٠

يتبين لنا أهمية وضع المتوازنات فى مواقع عروضية متقابلة، فإذا ما وقع التوازن فى موقعين عروضيين متميزين (العروض والضرب) ازدادت قابلية على استقطاب النغمة الإيقاعية ، وإثارة انتباه المتلقى، ومن ذلك قول الشابى:

عجبا للنفوس وهى بواك ∴ عجبا للقلوب وهى دوام(٢)

وقوله أيضا:

راعها منه صمته ووجومه ∴ وشجاها شحوبه وسهومه(٣)

فالملاحظ فى هذين البيتين أن الكلمة الواقعة فى نهاية الشطر الأول موازنة للكلمة الواقعة فى نهاية الشطر الثانى٠

كما يلاحظ أن الشاعر فى البيتين الأول والثانى يوظف الموازنة التى هى تشابه صوتى فى سياق التخالف الدلالى (بواك : دوام)، (وجومه: سهومه) وذلك ما من شأنه أن "يخلق قدرا كبيرا من التجانس الصوتى"(٤)٠

وأحيانا تأتى الكلمتان المتوازنتان فى هيأة تتحقق معها درجات أعلى من التماثل الصوتى، أى إنها ــ إضافة إلى توازنها من حيث الوزن والسجع ــ تتشابه فى

---

(١) تحليل الخطاب الشعرى ــ البنية الصوتية فى الشعر ــ د/محمد العمرى : ١٧٠ ٠
(٢) ديوان الشابى : ١٧٠ ٠
(٣) نفسه : ٢٠٠ ٠السهوم: تغير اللون من مرض أو ذهول ٠
(٤) بنية الإيقاع فى الخطاب الشعرى د/ يوسف إسماعيل: ١٢ ٠

الصوت الأخير الذى تلحقه الحركة الإعرابية، فينشأ عن ذلك أنساق إيقاعية تتجلى فى صورة تقفيات داخلية، مما يمنح البيت أو الأبيات تناغما إيقاعيا متزايدا، كقوله:

فعجبت بقلبي دماء الشباب ∴ وضجت بصدري رياح آخر[1]

....

وأطرقت أصغى لقصف الرعود ∴ وعفز الرياح ووقع المطر

فالموازنة الصوتية بين الكلمات التى يبرزها الخط المرسوم تحتها تسعى عن طريق تماثلها فى الحرف الأخير (السجع) و(الحركة الإعرابية) إلى تأسيس نظام من التقفيات الداخلية المغايرة للقافية الختامية، وهى تقفيات لم تلتزم بموقع عروضى محدد ضمن إيقاع الحشو، وإنما جاءت موزعة توزيعا حرا فى أثناء الأبيات، وقد تقدم أن الموضع العروضى للموازنات ذو أهمية فى إبرازها وجعلها أشد تأثيرا فى بناء الإيقاع، الأمر الذى حاول الشاعر مراعاته فى نماذج أكثر تطورا على صعيد إيقاع الموازنات الصوتية كالنماذج الآتية:

إلى النور فالنور عذب جميل ∴ إلى النور فالنور ظل الإله[2]
هنا تهتف أصداء الفنا ∴ هنا تعزف ألحان الخلود[3]
وإذا ما ضاع عطر ∴ كان فى العطر شذاه
وإذا ما رف زهر ∴ كان فى الزهر صباه[4]
وإذا أضجرتك أغاني الظلام ∴ فقد عذبتنى أغاني الوجوم
وإن هجرتك بنات الغيوم ∴ فقد عانقتنى بنات الجحيم[5]

إن التقفيات الداخلية فى هذه الأبيات تنزع إلى إقامة نظام داخل نظام الوزن الواحد والقافية الموحدة، وذلك واضح فى بروزها فى بدايات الأشطار، مما يمنح هذه الأبيات نغمة موسيقية موحدة فى بدايتها ونهايتها، ويجعل السياق الدلالى فيها ذا إيقاع واحد، مشكلا بؤرة إيقاعية تقوم بدور الرابط الصوتى بين طرفى البيت "فتجمع

---

(١) ديوان الشابى: ٩٠ .
(٢) ديوان الشابى:١٨٨ .
(٣) نفسه : ٧٨ .
(٤) نفسه : ١٨٧ .
(٥) نفسه : ٢٠٦ .الوجوم : الامتناع عن الكلام من شدة الحزن .

الأجزاء حول مركز موحد، وترتبها ترتيبا يجعل أحد الجانبين معادلا للآخر فى الجاذبية"[١] هو جوهر الموازنة فى الأمثلة السابقة.

وفى شعر الشابى ضرب آخر من الموازنات التقفوية الداخلية لا ينتظم مع الأنواع السابقة، لأنه لا يميل إلى نظام تقفوى مغاير للقافية الموحدة المشروطة، بل يتجه إلى توطيد إيقاع القافية الموحدة المطردة بموافقته لها، كما يأتى فى هذه الأمثلة:

والحق مقطوع اللسان قبل ∴ والظلم يمرح مذهب الجلباب
هذا قليل من حياة مرة ∴ فى دوله الأنصاب والألقاب[٢]
أنت تحيين فى فؤادى ما قد ∴ مات فى أمسى السعيد الفقيد[٣]
أخمدوا صوته الإلهى بالعسف ∴ أماتوا صداحه ونواحه[٤]
لولاه ما عذبت فى الكو ∴ ن مصادره وموارده[٥]

ففى هذه الأبيات تأتى الكلمة الموازنة لكلمة القافية فى العجز، وذلك لضمان قرب موقعها من القافية العامة، فهى تقوم بدور المنبه الإيقاعى الذى يهيئ السامع لاستقبال القافية بصفتها موقع القرار الذى ينتهى عنده البيت الشعرى.

ويجد الناظر فى شعر أبى القاسم الشابى نوعا آخر من التقفية يتموضع دائما عند نهاية الشطر الأول من البيت الشعرى، وهو ما وافقت التقفية فيه تقفية نهاية الشطر الأول من البيت السابق مع مخالفة القافية العامة الموحدة، ومن ذلك قوله:

لست أبكى لعسف ليل طويل ∴ أو لربع غدا العفاء مراحه
إنما عبرتى لخطب ثقيل ∴ قد عرانا ولم نجد من أزاحه[٦]
فإذا ما لاح فجر ∴ كان فى الفجر سناه
وإذا غرد طير ∴ كان فى الشدو صداه[٧]

---

(١) تمهيد فى النقد الحديث روز غريب: ١٠٥ .
(٢) ديوان الشابى: ٥٨ .
(٣) نفسه : ٨٠ .
(٤) نفسه: ١٨٩ .
(٥) نفسه: ٢٠٨ .
(٦) ديوان الشابى : ١٨٩ .
(٧) نفسه: ١٨٧ .

فهذا النمط من التقفية يحتاج كحد أدنى إلى بيتين من الشعر ليتحقق إيقاعه ويتجلى لسمع المتلقى، فالبيت الثانى الحامل للتقفية الداخلية سيعيد إلى الذهن إيقاع الكلمة التى مرت فى نهاية الصدر من البيت الأول، وهكذا ٠

وهذه حالة تقوى الرابطة الإيقاعية بين البيتين، فلو قرئ البيتان منفصلين على سبيل الفرض، لضاعت التقفية الداخلية، وتبددت قيمتها الإيقاعية ٠

أما ما يأتى من التقفيات التى تتخذ لها نهاية الشطر الأول موضعا، وتأتى موافقة للقافية العامة، فهو ما اصطلح عليه النقاد بـ (التصريع) :

"وهو فى حقيقته ليس إلا ضربا من الموازنة والتعادل بين العروض والضرب، يتولد منهما جرس موسيقى رخيم"(١) تكون "عروضه تابعة لضربه، وتنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"(٢) ٠

لذلك توخاه الشعراء للإعلاء من القيمة الإيقاعية لنصوصهم، لكونه ذو فاعلية فى إثارة مجرى التوقع لدى المتلقى، وتحقيق هذا التوقع بحصول التماثل الصوتى بين نهاية الطرفين الصدر والعجز، وفى هذا الأمر يقول حازم القرطاجنى: "فإن للتصريع فى أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتى العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك"(٣) وقد تواتر هذا النوع فى شعر الشابى:

سأعيش رغم الداء والأعداء ∴ كالنسر فوق القمة الشماء(٤)
أيها الحب أنت سر بلائى ∴ وهمومى وروعتى وعنائى
وتحولى وأدمعى وعذابى ∴ وسقامى ولوعتى وشقائى(٥)

فإلى جانب الإيقاع الصادر عن حس جمالى راق ناتج عن التصريع، والتعرف من خلاله على حرف روى القصيدة، فإنه توافق مع مضمون الحزن والمعاناة التى يعانيها هذا المحب، الذى ابتدأه بحرف (الهمزة) بصوته الحزين المكسور، فرفع وتيرة

---

(١) الشعراء وإنشاد الشعر د/ على الجندى: ١٣٤ ٠
(٢) العمدة لابن رشيق ١/ ١٧٣ ٠
(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٢٨٣ ٠
(٤) ديوان الشابى : ٢٩ ٠
(٥) نفسه: ٣١ ٠

النغم الموسيقى للبيت، لتتواءم مشاعر الحزن والأسى التى تعترى الشاعر لفقدانه حريته، وحبه، متخذا من التصريع وسيلة ليلقى بكل مشاعره دفعة واحدة فى نهاية الشطر الأول من البيت، فهو لا يستطيع الصبر حتى يصل إلى آخر البيت ليعبر عن آلامه وآماله.

"فالقافية من خلال موقعها المتميز فى آخر البيت، والتناغم الصوتى التى تحتوى عليه تفرض على المتلقى تشابهات صوتية"(١).

فإذا ما ألحق الشاعر قافية العروض بقافية الضرب (القافية الموحدة) عن طريق التصريع، بلغ التناغم الصوتى منتهاه الدقيق وعليه! فإن وروده فى المطالع أو الاستهلال يخلع عليه وظيفة أخرى بنائية(٢)، إذ يغدو عنصرا "من عناصر بناء وتصعيد شاعرية النص وتفجيرها، إنه قطرة الماء الأولى، نطفته التى بها ينشأ ، ومن هنا يكون تسربه إلى الاستهلال والانعطاف مؤديا لأكثر من وظيفة، وباستحواذه على الاستهلال يستحوذ الاستهلال بدوره فى القصيدة، وينشر من سلطته عليها فيما هو ينشرها على سامعها ــ قارئها، وبهذا يكون دالا من دوال الإيقاع"(٣).

ويأتى التصريع فى غير مطالع القصائد بحسب ارتباطها بقضايا بنائية أو دلالية أو فنية، ومن ذلك :

ــ ارتباط ظاهرة التصريع ببدايات القطع الشعرية التى تؤلف بمجموعها القصيدة، فهناك قصائد لأبى القاسم الشابى تخضع لتقسيمات داخلية تجعل منها قطعا مستقلة المعنى فى إطار المعنى العام للقصيدة، فكأنها قصائد صغيرة مضمومة إلى بعضها، وكثيرا ما يرد التصريع فى مطالع المقاطع الشعرية، والتصريع فى الحالة ذو دور بنائى يبرز المعانى المنتهية للمقطع السابق، ويعلن عن دخول الشاعر فى معنى جديد، "فيأتى حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك وتنبيها عليه"(٤)، ومثال ذلك قوله فى قصيدة

---

(١) اللغة العليا ــ النظرية الشعرية ــ جون كوين ترجمة د/ أحمد درويش: ١٢٠ .
(٢) الشعر العربى الحديث ــ بنياته وإبدالاتها د/ محمد بنيس : ١٣١/١ .
(٣) نفسه ١/ ١٣٣ .
(٤) العمدة لابن رشيق : ١/ ١٧٤ .

(الدموع)، حيث أفاض الشابى فى الحديث عن يأسه وتشاؤمه من الحياة التى سقته من كأس التعاسة، وخدعته بآمانيها المزيفة إذ يقول:

ينقضى العيش بين شوق ويأس ∴ والمنى بين لوعة وتأسى
هذه سنة الحياة ونفسى ∴ لا تود الرحيق فى كأسى رجسى

ثم انعطف بالقصيدة إلى الحديث عن ضياع أمسه وعيشه بيأسه بعيدا عن الحب بين سخط وبؤس، وإحساسه باللوعة التى تتهادى بين غصات قلبه، وهذه المعانى لم تخرج عن الخط العام للقصيدة التى موضوعها (الدموع) وقد جاء التصريع لإبراز المنعطف الدلالى، إذ يقول الشاعر فى البيت العاشر معلنا عودته بالتصريع مرة أخرى:

ضاع أمسى وأين منى أمسى؟ ∴ وقضى الدهر أن أعيش بيأسى
لم تخلف لى الحياة من الأمس ∴ سوى لوعة تهب وترسى[1]

ــ وفى حالة أخرى يأتى التصريع فى نهاية المقطع، ليكون كالخاتمة الإيقاعية له، ومشكلا حاجزا جزئيا بينه وبين المقطع الذى يليه، ومن ذلك قوله بعد تسعة أبيات من قصيدة (قلت للشعر) فى نهاية المقطع الأول منها:

فيك إن عانق الربيع فؤادى ∴ تتثنى سنابلى وورودى

ثم يبدأ مقطعا جديدا بدون تصريع ويختمه بقوله:

أنت يا شعر إن فرحت أغاريدى ∴ وإن غنت الكآبة عودى[2]

---

(١) ديوان الشابى: ١٢٠، ١٢١ .
(٢) ديوان الشابى: ٨٣، ٨٤ .

فهذا بمثابة التنبيه الإيقاعى للمتلقى، وتجديد نشاطه للسماع، بوصف التصريع تصعيدا إيقاعيا، لشد المتلقى إلى القصيدة بإيقاع التصريع٠

ــ وقد يأتى التصريع مرتبطا بدلالة البيت ، أى أن الشاعر يصرع بيتا ذا معنى مهم ودلالة استثنائية فى سياق الدلالة العامة للقصيدة، ويمكن النظر إلى التصريع فى هذه الحالة على أنه (عامل من عوامل إبراز المعنى وجلوه لمخيلة المتلقى) [١] ففى قول أبى القاسم الشابى من قصيدة "يا حماة الدين" :

لقد نام أهل العلم نوما مغنطسا ∴ فلم يسمعوا ما رددته العوالم
ولكن صوتا صارخا متصاعدا ∴ من الروح يدرى كنهه المتصامم
سيوقظ كل من هو نائم ∴ وينطق منهم كل من هو واجم
سكتم حماة الدين سكتة واجم ∴ ونمتم بملئ الجفن والسيل داهم[٢]

فالشاعر فى البيتين الأول والثانى وقد خليا من التصريع يتوجه إلى علماء الدين وقد تملكه الإحساس الدينى القومى منددا بالحالة السيئة التى آل إليها رجال الدين، وسكوتهم على مظاهر الكفر والإلحاد التى انتشرت فى شعبه٠

ثم يأتى بالتصريع فى البيت الثالث ممهدا للبيت المحورى الذى يعبر عن مدى تغافل رجال الدين عن حمايته والدفاع عنه ضد ظلمات الكفر والإلحاد التى سادت فى شعبه، ثم يجىء بالبيت الرابع (البيت المحورى) مصرعا، وذلك لأهميته الدلالية، وكأن الشاعر لم يندد بالحالة السيئة التى عليها رجال الدين إلا ليحرضهم على حمايته والدفاع عنه فى ظل الأفكار السائدة التى تحمل معانى الكفر والإلحاد، وقد جاء التصريع لإبراز هذا المعنى٠

ــ وبنفس الكشف يأتى التصريع فى البيت الأخير علامة على انتهاء الجملة الشعرية التى قد تمتد على مساحة أبيات عدة، فيكون بذلك مؤشرا إيقاعيا لانتهاء دلالة تلك الجملة مما يجعل المعنى أجلى للفهم، وأوقع فى النفس ومن ذلك قول الشابى من قصيدة "شعرى":

يا شعر أنت ملاكى ∴ وطارفى وتلادى
قف لا تدعنى وحيدا ∴ ولا أدعك تنادى

(١) الشعرية ــ قراءة فى تجربة ابن المعتز العباسى: ١٢٩ ٠
(٢) ديوان الشابى: ١٦١ ٠

كـــم حطـــم الـــدهر ∴ ذا همـــة كـــثير الرمـــاد
ألقـــاه تحـــت نعـــال ∴ مـــن ذلـــة وحـــداد
رفقـــا بأهـــل بـــلادى ∴ يـــا مجنـــون العـــوادى[1]

فالبيت الأخير جاء مصرعا ومختوما به القصيدة، ليشعر بانتهاء الدالة وتمـام المعنى، لما له من وظيفة الدال الإيقاعى٠

(١) ديوان الشابى : ١١٠ . الطارف: المال المكتسب، التلاد: المال الموروث٠

إن هذا التطابق الصوتى على اختلاف أشكاله التى جاء بها التصريع، ينم عن اهتمام كبير يوليه الشاعر لقصائده، محققا بذلك مطلبا جماليا، ومبدعا تشاكلا فنيا هو من خصائص اللغة الشعرية التى تجعل من الشاعر مهندس أصوات[١].

وهو بهذا التصريع على مختلف أحواله استطاع أن يخلق تنسيقا صوتيا موسيقيا جماليا، ومكن للإيقاع من البروز والحركة، ذلك أن طبيعة الإيقاع الصوتى للعروض، هى التى أفرزت الإيقاع الصوتى للضرب.

والتصريع فى شعر الشابى لم يكن قيدا حدّ فيه الشاعر من حريته، وإنما راجع إلى طبيعة الموقف الشعورى الذى انتابه لحظة نظم القصيدة، ومن هنا برز الجمال التعبيرى، ونقاء الحس الإيقاعى.

ومما ينتظم فى عقد الموازنات الصوتية أيضا (الجناس):وهو يعد مظهرا من مظاهر التماثل الصوتى، وهو يشكل البنية الإيقاعية فى الشعر، إذ يمثل لونا من التكرار على نحو من الأنحاء تتوارد فيه اللفظتان مع اختلاف مدلولهما[٢]، بمعنى "تشابه اللفظين فى النطق واختلافهما فى المعنى، ولا يشترط فى الجناس تشابه جميع الحروف، بل يكفى فى التشابه ما نعرف به المجانسة"[٣] وهو بذلك يؤدى إلى أن "التوازن هو فى الأساس اتفاق الأصوات واختلاف الدلالة"[٤] وعلى هذا يكون الجناس أحد أنماط الموازنات الصوتية، وهو من المقومات المهمة التى تنهض عليها بنية الإيقاع المتحرك فى الشعر.

وقد وظفه الشابى فى نصوص كثيرة من شعره بغية إيجاد موجات إيقاعية تضفى على شعره الرونق والجمال، ومن ذلك قوله متحدثا عن قيمة الأمومة وحرمتها مبينا أنها كالحرم السماوى:

الأم تلثم طفلها وتضمه ∴ حرم سماوى الجمال مقدس
حرم الحياة بطهرها وحنانها ∴ هل فوقه حرم أجل وأقدس[٥]

---

(١) دليل الدراسات الأسلوبية جوزيف ميشال شريم: ٩١ .
(٢) جدلية الإفراد والتركيب فى النقد العربى القديم د/ محمد عبدالمطلب: ١٤٦ .
(٣) علم البديع د/ عبدالعزيز عتيق: ١٩٦ .
(٤) الموازنات الصوتية فى الرؤية البلاغية د/ محمد العمرى : ٣ .
(٥) ديوان الشابى: ١١٦ .

ظهر الجناس بإيقاعه المتميز فى قول الشاعر (حرم) و(حرم) فى البيت الثانى فالأولى تدل على أن لها حرمة ومكانته عظيمة، والثانية تدل على أن هذه الحرمة هى حرمة سماوية دلت عليها كلمة (حرم) فى البيت الأول٠

وهى صفات معبرة عن الجو العام الذى عبر عنه الشاعر من أن للأم حرمة تشبه حرمة الحرم السماوى، مما يدل على قدسيتها وإعلاء قيمتها ومكانتها٠

هذا الجناس أضفى رداء القدسية والطهر والجلال على النص، وعبر بقوة عن الجو النفسى الرائع الذى عايشه هذا الشاعر، مما جعلنا نعايش معه هذه المشاعر الجميلة، كما أنه فوق ما له من قيمة سمعية ذات مردود إيقاعى ذو قيمة إيحائية تكمن فى دمج اختلاف المعنى فى سياق التماثل الصوتى٠

وقد يأتى الجناس ملتفا بالطباق لإثارة الخيال عبر جوّين متضادين متنافرين كما فى قوله:

كئيب وحيد بآلامه ∴ وأحلامه شدوه الانتحاب[1]

فالتجنيس بين كلمتى (آلام) و(أحلام) مبنى على التضاد الدلالى، وبنفس الكشف تجنيس الشاعر بين كلمتى (هب: دب) وكلمتى (نام: جام) من قوله:

كل ما هب وما دب وما ∴ نام أو جام على هذا الوجود
كلها تحيا بقلبى حرة ∴ غضة السحر كأطفال الخلود[2]

---

(١) ديوان الشابى : ٤٧ ٠
(٢) ديوان الشابى: ٧٧ ٠

فالتجنيس هنا قائم على استحضار المعنى المضاد بين كل زوج من الكلمات المتجانسة، بحيث يحرك التوافق الإيقاعى بين المتجانسين تنافرا دلاليا فى ذهن المتلقى، ومن هنا تتجلى وظيفة الجناس فى أنها لا تقتصر على الترجيع الصوتى بما تحمله الكلمات من موازنة، بل يتعدى ذلك إلى إثارة الفكر عبر التضاد والتنافر بين الكلمات .

وإذا كانت الشواهد السابقة توظف إيقاع الجناس فى خدمة المعنى، فإن هناك شواهد أخرى تنزع إلى تشكيل مناطق مضيئة وحيوية على صعيد بنية الإيقاع ، من خلال تكرار الكلمات ، ولعل الأبيات التالية توضح ذلك:

فتصوغ القلوب منها أغاريدا ∴ تهز الحياة هز الخطوب[1]
لا تحاول أن تنكر الشجو إنى ∴ قد خبرت الحياة خبر لبيب[2]
فتبسم الثعبان بسمة هازئ ∴ وأجاب فى سمت وفرط كذاب[3]
لا رأى للحق الضعيف ولا صدى ∴ والرأى رأى القاهر الغلاب[4]
وقبست من عطف الوجود وحبه ∴ وجماله قبسا أضاء ظلامى[5]

صبى الحياة الشقى العنيد ∴ ألا قد ضللت الضلال البعيد[6]
موتى نسوا شوق الحياة وعزمها ∴ وتحركوا كتحرك الأنصاب
لا قلب يقتحم الحياة ولا حجى ∴ يسمو سمو الطائر الجواب[7]

---

(١) نفسه: ٥٠ .
(٢) نفسه: ٥١ .
(٣) نفسه: ٥٤ .
(٤) نفسه: ٥٥ .
(٥) نفسه: ١٦٧ .
(٦) ديوان الشابى: ٧٥ .
(٧) نفسه: ٥٦ .

إن هذه الشواهد ومثلها كثير فى ديوان الشابى تنبئ عن مدى اهتمام الشاعر بهذا المقوم الإيقاعى من خلال توظيفه للجناس الذى جعلها أكثر انسجاما وحساسية إيقاع، "بما يمثله من ثنائية صوتية خالصة، تتوافق فيها الصورة اللفظية من كلمتين"(١) تحدث هزه فى النفس، "لأن ورود الجناس فى كلمات متناظرة يكسبه ميزتين يعسر توفرهما له بدونه وهما الترديد الدورى، وقوة الوقع فى السمع"(٢).

وقد يأتى الجناس بين كلمة القافية وكلمة أخرى قبلها فى صدر البيت، وهو ما يسميه النقاد "برد العجز على الصدر" وقد جعله ابن الأثير فرعا من فروع التجنيس، إذ ذهب إلى أنه "ضرب منه، وقسم من جملة أقسامه"(٣) نظرا لقيمته الصوتية المسهمة فى تشكيل الإيقاع الصوتى المتحرك .

مما "يكسب البيت الذى يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة"(٤) .

لذا وظفه الشابى فى شعره بأنواعه المختلفة من خلال وضع الكلمة المجانسة فى صدر البيت، فقد تأتى الكلمة المجانسة فى صدر البيت، مثل قوله:

وجناح الفجر يومى ∴ نحو ربات الجناح(٥)
والوجود الرحيب كالقبر لولا ∴ ما تجلين من قطوب الوجود(٦)

وقد تأتى الكلمة الحاملة للجناس فى منتصف صدر البيت:

ورأينا الخدود ضرجها السحر ∴ فآها من سحر تلك الخدود(٧)
ولكنه أن تصد بهمة ∴ عن العالم المرزوء فيض الأسى صدا(٨)

---

(١) موسيقى الشعر بين الثبات والتطور د/ صابر عبدالدايم: ٣٨ .
(٢) الإيقاع فى السجع العربى ــ محاولة تحليل وتحديد د/ محمود السعدى: ١٠٣ .
(٣) العمدة لابن رشيق ٢/ ٣ .
(٤) المثل السائر لابن الأثير: ١/ ٣٨٤ .
(٥) ديوان الشابى: ٦٨ .
(٦) ديوان الشابى: ٨٥ . قطوب: عبوس.
(٧) ديوان الشابى: ٨٦ . ضرجها: خضبها وصبغها .
(٨) ديوان الشابى: ٧٩ . المرزوء: من الرزء وهى المصيبة، وهو يريد أن يقول أن البطولة الحقة هى فى رد الظلم عن بنى البشر.

وقد تأتى الكلمة المجانسة فى نهاية صدر البيت كقوله:

لا يعبد الناس إلا كل منعدم ∴ ممنع ولمن حاباهم العدم[١]
سوف يأتى ربيع ∴ إن تقضى ربيع[٢]

فالقيمة الجمالية تكمن فى المقوم الإيقاعى الوارد فى هذه الأبيات من خلال الجمال الموسيقى الناتج عن التصدير فى قوله: "جناح" فى الشطر الأول، و"الجناح" فى الشطر الثانى، ومثله "الوجود" و"الوجود"، ومثله "الخدود" و"الخدود" وغيرها كما ورد فى الأبيات.

أعطى البيت الشعرى نبضا إيقاعيا رائعا رفع من قيمته فى الأسماع، ووضح المعانى التى يريدها الشاعر من خلال الترديد لهذه الألفاظ فى الأبيات السابقة، ومن هنا جاءت قيمة التصدير فى إبقاء الفكرة مترددة حية طوال البيت الشعرى حتى آخر كلمة به، فى أنه يمثل "حلقة مغلقة يرتبط فيها أول الكلام بآخره ،حيث يرد اللفظ فى الكلام ثم ينمو بعده المعنى وصولا إلى خاتمة يتكرر فيها اللفظ، سواء اتحد اللفظان فى المعنى أو اختلفا فيه"[٣] فيكون بذلك دالا على القافية ومنذرا بمجيئها على الوجه الذى هى عليه.

وإذا كانت الموازنة الصوتية بإيقاعها المتميز تأتى فى شطرين أو أكثر من أبيات متوالية سميت (بالتطريز) وهو نوع من الموسيقى التى تمس التركيب، " وهو أن يقع فى أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية فى الوزن، فيكون كالتطريز فى الثوب"[٤] ومما ورد فيه التوازن بين شطرين من بيتين قول الشابى:

الوداع الوداع ∴ يا جبال / الهموم
يا ضباب الأسى ∴ يا فجاج / الجحيم[٥]

فالتطريز هنا يتجلى فى تساوى وزن الكلمات الآتية (يا جبال ــ يا فجاج) و(الهموم: الجحيم) هذا التوازى يزيد فى غنائية القصيدة، إذ كل كلمة لها ما يناسبها

---

(١) ديوان الشابى: ١٦٣ .
(٢) ديوان الشابى: ١٧٨ .
(٣) البلاغة والأسلوبية د/ محمد عبدالمطلب: ٢٢٣ .
(٤) الصناعتين أبى هلال العسكرى: ٤٦٣ .
(٥) ديوان الشابى: ٧٩ .

وزنيا، "وهو عامل يعزز الجانب الوجدانى الذى منح للبنيـــة، التـــى تعـــزز شـــعرية الكلمات، ليس فقط بمدلولاتها، وإنما أيضا بطبيعة موقعها المتماثل، ويظهر مثل هـــذا الأسلوب بعدا نفسيا من جهة المبدع، ومن جهة المتلقى أيضا"[١] ٠

وظاهرة التطريز ذات الجمال الإيقاعى النابع من طبيعة الموازنات الصوتية ليس حكرا على أعجاز الأبيات، بل يتعدى ذلك إلى الصدور، كما فى الأبيات التالية:

ويـــرى/ الآفـــاق /فيبصـــرها ∴ زمـــرا فـــى النـــور تراصـــده
ويـــرى /الأطيـــار /فيحســـبها ∴ أحـــلام الحـــب تغـــرده
ويـــرى /الأزهـــار /فيحســـبها ∴ بســـمات الحـــب تـــراوده[٢]

فورود التطريز بهذا الشكل على مستوى الصدور فى هذه الأبيات يثرى القيمـــة السمعية للتوازن الصوتى، معززة بالشكل البصرى الناجم عن كتابة ألفاظ هذه الأشطار بطريقة متعامدة، تتيحها الطبيعة الإيقاعية لظاهرة التطريز، وهى فى تداخلها وتشابكها دليل على تداخل عدة عواطف فى نفس الشاعر٠

وقد تمتد ظاهرة التطريز فى البيتين على مستوى الشطرين، مثل قوله:

فعســـى/ يكـــون/ الليـــل/ أر ∴ حـــم /فهـــو/ مثلـــى/ ينـــدب
وعســـى /يصـــون /الزهـــر/ دمـــ ∴ ـــعى/ فهـــو/ مثلـــى /يســـكب[٣]

فقد سيطرت ظاهر التطريز على مساحة البيتين، حتى كأن البيت الثانى صـــورة سمعية مطابقة للصورة السمعية للبيت الأول، وقد وطد الإيقاع الصوتى للتطريز بمجئ بعض الألفاظ مسجوعة على نسق واحد، كما هو موجود فى الألفاظ الآتيـــة "عســـى، يكون، فهو، مثلى، يندب" التى جاءت متفقة مع الألفاظ فى البيـــت الثـــانى "عســـى، يصون، فهو، مثلى، يسكب"، ولم تختلف إلا الكلمتان "الليل، الزهر" و"أرحم، دمعى" فى السجع دون الوزن٠

فالموازنات الصوتية بكل أنواعها ذات فاعلية إيقاعية تقوم بدور الربط والتوكيد الإيقاعى على مستوى الشطر أو البيت، أو البيت الشعرى والذى يليه، فهـــى بمثابـــة

---

(١) قراءة النص الشعرى الجاهلى د/ موسى ربابعة: ١٣٧ ٠
(٢) ديوان الشابى: ٢٠٨ ٠
(٣) ديوان الشابى : ٣٧ ٠

موسيقى الغناء التى تصاحب موسيقى الشعر، فتكسبه إيقاعا إضافيا، وطاقة جديدة فى الأداء[١].

وأما إذا كانت الموازنات الصوتية قائمة على خط من التضاد الدلالى فإنها تبدو أرقى فنا، وأعلى درجة فى القدرة على تحريك المتلقى الذى تشد المماثلة الإيقاعية انتباهه، ولهذا قرر النقاد أن "الجمع بين الأضداد من أهم أركان الجمال فى الشعر والأدب"[٢] .

ومن هذه الموازنات الصوتية القائمة على التضاد فى شعر الشابى قوله:

لماذا نمر بوادى الزمان ∴ سراعا ولكننا لا نعود
فتشرب من كل نبع شرابا ∴ ومنه الرفيع ومنه الزهيد
ومنه اللذيذ ومنه الكريه ∴ ومنه المشيد ومنه المبيد
أشكال هذى الوجوه ∴ وفيها الشقى وفيها السعيد
وفيها البديع وفيها الشنيع ∴ وفيها الوديع وفيها العنيد
فيصبح منها الولى الحميم ∴ ويصبح منها العدو الحقود[٣]

إن ورود التطريز فى الأبيات ممتزجا بالطباق فى الخمسة أبيات الأولى، وبالمقابلة فى البيت الأخير بين "الولى الحميم: العدو الحقود" وبالتشطير القائم فى عجز هذه الأبيات، لدليل على تضام كل الأدوات البلاغية ، والسمات الأسلوبية لخدمة النص إبلاغا، والمبدع تعبيرا، والمتلقى تأثيرا.

كما أن التماثل الإيقاعى بين الأبيات ينكشف عن تنافر دلالى فى المعنى، مما يجعله أقدر على تحريك المتلقى، وأكثر فهما للمضمون الذى يحمل إليه التنافر "لأن تشابه عناصر مختلفة يمكن أن يزداد تأكده خلال تواجدها فى مواضع وزنية متطابقة"[٤]، وأبيات الشابى السابقة أكدت هذا المنحى بشكل جيد.

---

(١) خصائص الأسلوب فى الشوقيات محمد الهادى الطرابلسى: ٧٧، ٧٩ .
(٢) نظرية إيقاع الشعر العربى د/ محمد العياشى : ٦٧ .
(٣) ديوان الشابى : ٧٣، ٧٤ .
(٤) دراسة يورى لوتمان البنوية للشعر : ١٥١ .

إلى جانب ذلك يحدث الشابى توازنا صوتيا بالغ الأهمية بين مقطوعات من قصائده ودفقاتها الشعورية من خلال تنويعه فى حرف الروى، وهو ما يتمثل فى القصائد التى يقسمها الشاعر إلى عدد من المقاطع، كل مقطع بروى واحد، مما يثرى الجانب الإيقاعى والتنغيمى، كما فى قصيدته (شعرى) التى يقول فيها:

شعرى نفاثة صدرى ∴ إن جاش فيه شعورى
لولاه ما انجاب عنى ∴ غيم الحياة الخطير
ولا وجدت اكتئابى ∴ ولا وجدت سرورى
به ترانى حزينا ∴ أبكى بدمع غزير
به ترانى طروبا ∴ أجر ذيل حبورى

* * * *

لا أقرض الشعر أبغى ∴ به اقتناص نوال
الشعر إن لم يكن فى ∴ جماله ذا جلال
فإنما هو طيف ∴ يسعى بوادى الظلال
يقضى الحياة طريدا ∴ فى ذلة واعتزال

* * * *

يا شعر أنت ملاكى ∴ وطارفى وتلادى
أنا إليك مراد ∴ وأنت نعم مرادى
قف لا تدعنى وحيدا ∴ ولا أدعك تنادى
فهل وجدت حساما ∴ ينباط دون نجاد[1]

هذه القصيدة تتألف من خمسة مقاطع، كل مقطع يتكون من خمسة أبيات أحيانا، ومن أربعة أو ثلاثة أحيانا أخرى، وأما بالنسبة للروى فإنه مقطعى متنوع، بمعنى أن لكل مقطع رويا خاصا به تقريبا، من حرف الراء إلى حرف الدال إلى حرف اللام، وهذه الحروف متقاربة المخرج من الجهاز الصوتى، من حيث كونها متآلفة فى الجرس الصوتى ، ومن هنا يأتى اختيار الشاعر لهذه الحروف بالذات ليجعل من القافية وحدة فى الإيقاع، وانسجاما أو تناسبا فى الأصوات وتفاديا للرتابة، ورغبة فى إيجاد التوازن بين هذه التشكيلات، ومدعما هذا التناسب والتوازن الصوتى من خلال الجناس فى قوله: (شعرى: شعورى)، و(مراد: مرادى) و(ظلال: جلال)، كما أن جو النداء الموجود فى هذه القصيدة يضفى عليها حالة من الحزن والأسى، وهو يتناسب

(١) ديوان الشابى : ١٠٨ ــ ١١٠ .

وحالات الكسر التى يحدثها الشاعر فى قوافيه، والتى تفسر قلق الشاعر وتوتره وهذا يتناسب ونزعته الرومانسية، ذلك أن مثل هذه الظواهر الموسيقية التى شاعت فى شعره هى مجموعة من الشرائح النفسية والمعنوية التى ترسبت عليها تجارب الشاعر ٠

وبعد .. فالإيقاع الصوتى المتحرك بجمالياته المختلفة فى شعر أبى القاسم الشابى من تكرار، وتدوير، وموازنات صوتية، لم يجئ مقحما تمجه الأسماع، وتجافيه الأذواق، وترغب عنه النفوس، وإنما جاء عفويا لذيذا، غير متوقع، وفى صور شتى، مما أحدث فى النص الشعرى تنوعا، وعند المتلقى متعة، بتناغمه الداخلى، وانسجامه الصوتى الإيقاعى ، وهو ليس غاية فى حد ذاته، وإنما هو وسيلة فنية ، وإبلاغية لتوصيل المعنى وتحديده، وبالتالى أداة لوظيفة بلاغية ٠

ومن أجل ذلك ظل سمة أسلوبية لها أثرها اللافت ، ودلالتها العميقة والمؤثرة الحرية بالدراسة، لأننا أمام شاعر يحمل فى شعره بذور حياته، وعلة وجوده وقضايا مجتمعه، وذلك من خلال انفتاح دلالاته، وسعة أفقها، وموسيقاه التى جاءت متناسقة تصب كلها فى تيار واحد يعكس التجربة الصادقة لأبى القاسم الشابى، وقد وفق شاعرنا فى تشكيله لهذه الظاهرة الإيقاعية الصوتية بحسب المثيرات النفسية، والتى كشفت فى الوقت نفسه عن جوانب إبداعية فى فنه الشعرى ٠

الخاتمة

فى نهاية هذه الدراسة لشعر أبى القاسم الشابى، والمعاينة المتتابعة لبنيته الإيقاعية الصوتية المتحركة، أجد من واجبى تسجيل أهم النتائج المنبثقة من النصوص المستشهد بها فى مواضعها المختلفة من البحث، والتى تم التوصل إليها سعيا لإبراز جماليات تلك التجربة الإيقاعية الثرية، والتى يمكن إجمالها على النحو الآتى:

ـ حاول الباحث فى التمهيد الوقوف على مفهوم الإيقاع المتحرك، وبيان وظيفته، فتبين أن أرجح الآراء فى ذلك هى جعل الإيقاع وقفا على البعد الصوتى الموسيقى أقرب إلى الدلالة الحقيقية لهذا المفهوم، كما جاء وصفه بالمتحرك ليتعدى التفعيلات العروضية وما يعتريها من زحافات وعلل، إلى جوانب ذوقية ناشئة عن التتالى والتناوب الذى يضفى على الإيقاع الحركة والجريان.

ـ تبرز وظيفة الإيقاع فى أنه من أهم مزايا الفن الشعرى، وأكبر وجوه التمايز بينه وبين الكتابات الأخرى المنضوية تحت سقف الإبداع الأدبى، لذا اهتم به الشابى اهتماما كبيرا فيما ينظم من أشعار موظفا كلمة (إيقاع) بمختلف مشتقاتها فى كثير من أشعاره، لكونها فى نظره وحى الوجود، ولغة الملايك، وإيقاع أيامه الباكية الشاكية.

ـ جاء التكرار بأنواعه المختلفة فى شعره ـ كمظهر من مظاهر الإيقاع الصوتى المتحرك، من حرف، وكلمة وعبارة، وبيت ـ وسيلة تعبيرية لها صلة بالناحية النفسية للشابى، إضافة إلى خلق حركية إيقاعية صوتية داخل القصيدة الشعرية، مما أكسبها صفة جمالية مرتكزة على لذة التوقع لما نستبق حدوثه، وإشاعة جو من الحركة، والتواشج والتلاحم والترابط بين أبيات القصيدة.

ـ أصبح تكرار الحرف (الصوت) بحضوره الواضح فى شعر الشابى ظاهرة جمالية تدعم الإيقاع الصوتى المتحرك، وتؤكد حضور الذات المخاطبة، مما يجعل الصياغة به محور القوة التعبيرية، ونقطة التفجير الشعرى.

ـ جاء تكرار الفعل فى النص الشعرى الشابى تعبيرا عن التحولات الزمنية المختلفة، ونقل التجربة بطريقة مثيرة تهيئ مكانة فى النفوس، مما ولد صورا

إيقاعية حركية هادرة تعمق الانفعال، وتهب النص أقصى درجات التشكيل الإيقاعى الصوتى المعبرة عن الرفض والتمرد، والرغبة فى التحول.

ـ تميز تكرار العبارة فى شعره بوظيفة الضبط الإيقاعى المنتظم الذى يخرج بالقصيدة من حالة إيقاعية متراخية إلى حالة أكثر هيجانا، مما يمكن المتلقى من العودة شعوريا إلى لحظة البداية الأولى.

ـ غدا تكرار اللازمة فى شعره بمثابة محطات منتظمة تعمل على خلق إيقاعات صوتية متساوية، ربطت المقاطع الشعرية، موسيقيا ودلاليا، وأكسبتها تألقا تتلذذ الأذن بتتبعه، والتفاعل مع معطياته الجمالية.

ـ أفاد الشاعر من إيقاع التدوير بوصفه مؤشرا إلى توتر الشاعر ، ورغبته فى الاستمرار وعدم التوقف عند نهاية الشطر الأول للتعبير عن حالة وجدانية داهمته يصبح معها القطع قبل اكتمالها أمرا صعبا، مما يكسب القصيدة طاقة إيقاعية موسيقية غير متوقعة، تكون بمثابة المنبه الذى يجلب اهتمام السامع دفعة واحدة، ويشد انتباهه إلى ما يقول ، ومسبغا على البيت غنائية وليونة، لأنه يمده ويطيل نغماته.

ـ أقام الشاعر إيقاع الموازنات الصوتية فى شعره بمختلف أشكالها على نظام من التقفية الداخلية يتغاير أو يتشابه مع نظام التقفية الموحدة، ليمهد بذلك للقافية الأصلية تمهيدا إيقاعيا، يحدث نوعا من الثراء الموسيقى الذى يعكس الصدى النفسى لدى الشاعر.

ـ تحول التصريع بوصفه إحدى صور الموازنات الصوتية إلى ملمح إيقاعى بارز فى شعر الشابى، له مزايا بنائية ودلالية فضلا عن وظيفته الإيقاعية التى تحدث نوعا من التناغم الصوتى يبلغ منتهاه.

ـ وظف الجناس الملتف بالطباق فى شعره كمظهر من مظاهر التوازن والتماثل الصوتى، التى تنهض عليها بنية الإيقاع الصوتى، عبر جويين متضادين متنافرين بحيث يحرك التنافر الإيقاعى بين المتجانسين تنافرا دلاليا فى ذهن المتلقى لإثارة الفكر عبرهما.

ــ جاء التنوع عبر حرف الروى فى شعره ليحدث قيمة إيقاعية عالية تعبر عن إحساس الشاعر بالألم جراء غربته النفسية، التى تكشف عن تناقضات العالم الذى يعيش فيه، وتدفع المتلقى لمشاركة الشاعر آلامه وأحزانه٠

تلك هى أهم النتائج التى ــ وفقنى الله ــ لتقديمها فى دراسة متواضعة، والتى تبقى قراءة تحكمها ظروف معينة، فقد تتفق وقد تختلف مع قراءات أخرى، ويبقى الأدب شامخا تحاول الدراسات تسلقه، فقد تبلغ أعطافه لكنها تعجز أن تعتلى قمته٠

أما عن التوصيات: فنظرا لخصوبة شعر أبى القاسم الشابى، ونظرا لعمق أفكاره، وتجاربه الفنية، وأسلوبه الشعرى المتميز، وأدائه الموسيقى الرائع، يجب أن يحظى بدراسات عديدة تتلمس جوانب التجديد فى شعره، والتى تتطلب قدرا كبيرا من المتابعة والتحليل٠

ــ كما يجب الانفتاح على التراث المغربى الثر الذى لا يزال يفتقر إلى بحوث جادة تسبر غوره، وتكشف عن مواطن الفن والجمال فيه٠

وأخيرا لا أزعم أن هذا البحث قد برئ من المآخذ، فهو عمل بشرى يعتريه النقص، ولكن حسبى أننى أخلصت النية، ولا أقول إلا كما قال الشاعر أسامة بن منقذ عن شعره "وفيه بعد ذلك عيوب يشهد بها إقرارى وإنصافى، ويشفع فى سترها اعترافى واعتذارى، وفيه ما فيه مما لا أنكره ولا أخفيه، فمظهره قائل صدق وعدل، وساتره أخو كرم وفضل"[١]٠

وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم

---

(١) ديوان أسامة بن منقذ صـ٤٧ حققه وقدم له د/ أحمد أحمد بدوى ود/حامد عبدالمجيد ــ عالم الكتب ــ بيروت ــ ط ثانية١٩٨٣م٠

ثبت المصادر والمراجع

أولا (الكتب)

١ – أبوفراس الحمدانى الموقف والتشكيل الجمالى د. النعمان القاضى ــ دار الثقافة ــ القاهرة ــ سنة ١٩٨٢م٠

٢ – أثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث ــ توفيق الزيدى ــ الدار العربية للكتاب ــ تونس ــ ١٩٨٤م٠

٣ – الأسس الجمالية للإيقاع فى النقد العربى عرض وتفسير ومقارنة ــ د/ عزالدين إسماعيل ــ دار الفكر العربى ــ القاهرة ــ ط ١٩٩٢م٠

٤ – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى فى العصر العباسى د/ ابتسام أحمد حمدان ــ دار القلم العربى ــ حلب ــ سورية ــ ط أولى سنة ١٩٩٧م٠

٥ – الأفكار والأسلوب ــ أ.ف تشنترين ــ ترجمة د/ حياة شرارة ــ آفاق عربية ــ بغداد ــ د.ت٠

٦ – أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض د/ أحمد رجائى ــ دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر ــ دمشق ــ سورية ــ ط أولى ١٩٩٩م٠

٧ – الإيقاع فى السجع العربى محاولة تحليل وتحديد ــ د/محمود المسعدى ــ مؤسسات عبدالكريم عبدالله ــ تونس ــ ١٩٩٦م٠

٨ – البحث عن لؤلؤة المستحيل ــ د/ سيد البحراوى ــ دار الفكر الجديد ــ بيروت ــ سنة ١٩٨٨م٠

٩ – البنيات الأسلوبية فى لغة الشعر العربى الحديث ــ د/مصطفى السعدنى ــ منشأة المعارف بالإسكندرية ــ مصر ١٩٨٧م٠

١٠ – البنيات الدالة فى شعر أمل دنقل ــ د/ عبدالسلام المساوى ــ مطبعة اتحاد العرب ــ دمشق ــ ١٩٩٤م٠

١١ – بنية الإيقاع فى الخطاب الشعرى ــ قراءة تحليلية للقصيدة العربية فى القرنين السابع والثامن الهجريين ــ د/ يوسف إسماعيل ــ منشورات وزارة الثقافة ــ دمشق ــ سورية ــ ط أولى ــ سنة ٢٠٠٤م٠

١٢ – البنية الإيقاعية فى شعر حميد سعيد ــ د/ حسن الغرفى ــ دار الشئون الثقافية العامة ــ بغداد ــ ط أولى ــ ١٩٨٩م٠

١٣ – البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة فى الجزائر د/ عبدالرحمن تبر ماسين ــ دار الفجر للنشر والتوزيع ــ القاهرة ٢٠٠٣م٠

١٤ – بنية اللغة الشعرية ــ جان كوهن ــ ترجمة د/ محمد الولى ، د/محمد العمرى ــ دار توبقال للنشر ــ الدار البيضاء ــ ط أولى ١٩٨٦م٠

١٥ – البيان والتبيين ــ أبوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ ــ تحقيق وشرح د/عبدالسلام هارون ــ مكتبة الخانجى للطباعة والنشر والتوزيع ــ ط خامسة ــ ١٩٨٥م٠

١٦ – تحليل الخطاب الشعرى ــ البنية الصوتية فى الشعر ــ د/محمد العمرى ــ الدار العالمية للكتاب ــ الدار البيضاء ــ ط أولى ــ سنة ١٩٩٠م٠

١٧ – التفكير البلاغى عند العرب ــ أسسه وتطوره إلى القرن السادس ــ مشروع قراءة ــ منشورات الجامعة التونسية ــ تونس ــ ط أولى ــ سنة ١٩٨١م٠

١٨ – تمهيد فى النقد الحديث ــ روز غريب ــ دار المكشوف ــ بيروت ــ لبنان ــ ط أولى ــ ١٩٧١م٠

١٩ – جدل القراءة ــ ملاحظات فى الإبداع المغربى المعاصر ــ دار النشر المغربية ــ الدار البيضاء ــ ١٩٨٣م٠

٢٠ – جدلية الإفراد والتركيب فى النقد العربى القديم ــ د/محمد عبدالمطلب ــ الشركة العالمية للنشر لونجمان ــ القاهرة ــ ط أولى ــ ١٩٩٥م٠

٢١ – جرس الألفاظ ودلالتها فى البحث البلاغى والنقدى عند العرب ــ د/ ماهر مهدى هلال ــ دار الحرية للطباعة ــ بغداد ــ ١٩٨٠م٠

٢٢ – جماليات القصيدة العربية الحديثة ــ د/ محمد صابر عبيد ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ــ سوريا ــ ط أولى ــ ٢٠٠٠م٠

٢٣ – الحركة الشعرية فى فلسطين المحتلة ــ د/ صالح أبوإصبع ــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت ــ ط أولى ــ ١٩٧٩م٠

٢٤ – حركية الإبداع ــ دراسات فى الأدب العربى الحديث ــ د/خالدة سعيد ــ دار العودة ــ بيروت ــ ط ثانية ــ ١٩٨٢م٠

٢٥ – خصائص الأسلوب فى الشوقيات ــ د/محمد الهادى الطرابلسى ــ منشورات الجامعة التونسية ــ المطبعة الرسمية ــ تونس ــ ١٩٨١م٠

٢٦ – دراسات عن الشابى ــ أبوالقاسم محمد كرو ــ الدار العربية للكتاب ــ طرابلس ــ ١٩٨٤م٠

٢٧ – دليل الدراسات الأسلوبية ــ جوزيف ميشال شريم ــ المؤسسة الجامعية للدراسات ــ بيروت ــ ط أولى ١٩٨٤م٠

٢٨ – دير الملاك ــ دراسة نقدية للظواهر الفنية فى الشعر العراقى المعاصر د/محسن إطميش ــ دار الشئون الثقافية العامة ــ بغداد ــ ط ثانية ــ ١٩٨٦م٠

٢٩ – ديوان أبى القاسم الشابى ورسائله ــ قدم له وشرحه د/مجيد طراد ــ نشر دار الكتاب العربى ــ بيروت ــ ط ثانية ــ ١٩٩٤م٠

٣٠ – سيكولوجية الشعر ــ العصاب والصحة النفسية ــ د/ محمد طه عمر ــ عالم الكتب ــ القاهرة ــ ط أولى ــ ٢٠٠٠م٠

٣١ – الشعراء وإنشاد الشعر ــ د/ على الجندى ــ دار المعارف ــ مصر ــ ١٩٦٩م٠

٣٢ – شعر الطليعة فى المغرب ــ د/ عزيز الحسين ــ منشورات عويدات ــ بيروت ــ ط أولى ــ ١٩٨٧م٠

٣٣ – الشعر العربى الحديث بنياته وإبدالاتها ــ د/ محمد بنيس ــ دار توبقال للنشر ــ الدار البيضاء ــ المغرب ــ ط أولى ١٩٨٩م٠

٣٤ – الشعرية ــ قراءة فى تجربة ابن المعتز العباسى ــ د/أحمد جاسم الحسين ــ دار بترا للنشر والتوزيع ــ دمشق ــ ط أولى ــ سنة ٢٠٠٠م٠

٣٥ – الصوت الآخر ــ الجوهر الحوارى للخطاب الأدبى ــ فاضل ثامر ــ دار الشئون الثقافية العامة ــ بغداد ــ ط أولى ــ سنة ١٩٩٢م٠

٣٦ – ظواهر أسلوبية فى شعر بدوى الجبل ــ د/ عصام شرتح ــ منشورات اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ــ ط أولى ٢٠٠٥م٠

٣٧ – العروض وإيقاع الشعر العربى ــ محاولة لإنتاج معرفة علمية ــ د/سيد البحراوى ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ ١٩٩٣م٠

٣٨ – علم البديع ــ د/ عبدالعزيز عتيق ــ دار النهضة العربية ــ بيروت ــ ١٩٨٥م٠

٣٩ – العمدة فى صناعة الشعر ونقده ــ أبوالحسن على بن رشيق القيروانى ــ تحقيق د/ النبوى عبدالواحد شعلان ــ مكتبة الخانجى ــ القاهرة ــ ط أولى ــ سنة ٢٠٠٠م٠

٤٠ – فضاء البيت الشعرى ــ عبدالجبار داود ــ دار الشئون الثقافية العامة ــ بغداد ــ سنة ١٩٩٦م٠

٤١ – الفضائل الموسيقية ــ د/ فوزى كريم ــ دار المدى للثقافة والنشر ــ دمشق ــ سنة ٢٠٠٢م٠

٤٢ – فى حداثة النص الشعرى د/ على جعفر العلاق ــ دار الشروق للنشر والتوزيع ــ عمان ــ الأردن ــ ط أولى ــ ٢٠٠٣م٠

٤٣ – فى النقد اللسانى ــ دراسات ومثاقفات فى مسائل الخلاف ــ د/سعد عبدالعزيز مصلوح ــ مطابع الفاروق الحديثة للطباعة والنشر ــ القاهرة ــ ط أولى ٢٠٠٤م٠

٤٤ – قراءة النص الشعرى الجاهلى ــ د/موسى ربابعة ــ دار الكندى للنشر والتوزيع ــ الأردن ــ ١٩٨٨م٠

٤٥ – القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية والإيقاعية ــ د/ محمد صا عبيد ــ منشورات وزارة الثقافة السورية ــ دمشق ــ ط أولى سنة ٢٠٠٥م٠

٤٦ – قضايا الشعر العربى المعاصر ــ نازك الملائكة ــ ط دار العلم للملايين ــ بيروت ــ ط رابعة عشر ــ ٢٠٠٧م٠

٤٧ – كتاب الأدوار ــ صفى الدين عبدالمؤمن الأرمونى البغدادى ــ شرح وتحقيق هاشم محمد الرجب ــ دار الرشيد ــ بغداد ــ سنة ١٩٨٠م٠

٤٨ – كتابة الذات ــ دراسات وقائعية ــ د/ حاتم الصكر ــ دار الشروق للنشر والتوزيع ــ عمان ــ الأردن ــ ط أولى ــ ١٩٩٤م٠

٤٩ – كتاب الصناعتين ــ الكتابة والشعر ــ أبوهلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكرى ــ تحقيق: على محمد البجاوى ومحمد أبوالفضل إبراهيم ــ دار الكتب العلمية بيروت ــ ط أولى ــ ١٩٨١م٠

٥٠ – اللغة العليا ــ النظرية الشعرية ــ جون كوين ــ ترجمة وتقديم د/ أحمد درويش ــ المجلس الأعلى للثقافة ــ القاهرة ــ ١٩٩٥م٠

٥١ – المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر ــ ضياء الدين بن الأثير ــ قدم له وحققه وشرحه وعلق عليه د/ أحمد الحوفى ، ود/بدوى طبانة ــ منشورات الدار الرفاعى ــ الرياض ــ ط ثانية ــ ١٩٨٤م٠

٥٢ – مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ــ ديفيد ديتش ــ ترجمة د/يوسف نجم ــ مراجعة د/إحسان عباس ــ دار صادر ــ بيروت ــ ١٩٦٧م٠

٥٣ – منهاج البلغاء وسراج الأدباء ــ أبوالحسن حازم القرطاجنى ــ تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ــ دار الكتب الشرقية ــ تونس ــ ١٩٦٦م٠

٥٤ – الموازنات الصوتية فى الرؤية البلاغية ــ د/ محمد العمرى ــ مطبعة النجاح الجديدة ــ الدار البيضاء ــ ط أولى ١٩٩١م٠

٥٥ – موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ــ د/ صابر عبدالدايم يونس ــ دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع ــ الزقازيق ــ ١٩٩١م٠

٥٦ – نظرية الأدب ــ رينيه ويلك وأوستن وارين ــ ترجمة محيى الدين صبحى ــ مراجعة حسام الخطيب ــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت ــ ط أولى ١٩٨٥م٠

٥٧ – نظرية إيقاع الشعر العربى د/ محمد العياشى ــ المطبعة العصرية ــ تونس ــ ١٩٧٦م٠

٥٨ – نظرية البنائية فى النقد الأدبى ــ د/ صلاح فضل ــ دار الشئون الثقافية العامة ــ بغداد ــ ط ثالثة ــ ١٩٨٧م٠

٥٩ – النقد الأدبى الحديث ــ د/ محمد غنيمى هلال ــ مطابع نهضة مصر ــ الفجالة ــ القاهرة ــ ١٩٧٧م٠

٦٠ – النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد ــ د/على يونس ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة ــ ١٩٨٥م٠

٦١ – النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ــ روز غريب ــ دار العلم للملايين ــ ط أولى ــ ١٩٥٢م٠

ثانيا : (المعاجم العربية)

٦٢ – القاموس المحيط ــ العلامة اللغوى مجدالدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادى ــ مؤسسة الرسالة ــ دار الريان للتراث ــ ط ثانية ــ ١٩٨٧م٠

٦٣ – لسان العرب ــ ابن منظور ــ تحقيق عبدالله على الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلى ــ ط دار المعارف ــ القاهرة٠

٦٤ – معجم الإعراب والإملاء ــ إميل بديع يعقوب ــ ط دار شريفة ــ د.ت٠

٦٥ – معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب ــ د/مجدى وهبة ــ مكتبة لبنان ــ بيروت ــ ط ثانية ــ ١٩٨٤م٠

٦٦ – معجم مصطلحات العروض والقوافى ــ د/رشيد العبيدى ــ بغداد ــ ط أولى ــ ١٩٨٦م٠

٦٧ – معجم النقد العربى القديم ــ د/ أحمد مطلوب ــ ط دار الشئون الثقافية العامة ــ بغداد ــ ط أولى ــ ١٩٨١م٠

ثالثا (الدوريات)

٦٨ – تشكيل البنية الإيقاعية فى الشعر الفلسطينى المقاوم د/عبدالخالق العف ــ مجلة الجامعة الإسلامية ــ غزة ــ المجلد التاسع ــ العدد الثانى ــ ٢٠٠١م٠

٦٩ – التكرار فى الشعر الجاهلى دراسة أسلوبية ــ د/ موسى ربايعة ــ مجلة مؤتة للبحوث والدراسات ــ الأردن ــ العدد الأول ــ ١٩٩٠م٠

٧٠ – التكرار فى الشعر الجاهلى دراسة أسلوبية ــ د/ موسى ربايعة ــ مجلة فصول ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ المجلد الخامس ــ العدد الأول ــ شتاء ١٩٨٤م٠

٧١ – خطوط عريضة فى البحث عن هوية للقصيدة العربية الحديثة ــ د/ يمنى العيد ــ مجلة الكرمل ــ العدد الرابع ــ ١٩٨١م٠

٧٢ – دراسة يورى لوتمان ــ البنيوية للشعر ــ بارتون جونسون ــ ترجمة د/سيد البحراوى ــ مجلة الفكر العربى ــ العدد الخامس والعشرون ــ السنة الرابعة ــ ١٩٨٢م٠

٧٣ – الشعر خارج النظم ــ الشعر داخل اللغة ــ دراسة فى قصيدة النثر ــ د/ على جعفر العلاق ــ مجلة الأقلام ــ العدد الحادى عشر والثانى عشر ــ سنة ١٩٨٧م٠

٧٤ – شعرية الإيقاع ــ دخيرة حمر العين ــ مجلة المعرفة ــ العدد: أربعمائة وتسعة وثلاثون ــ السنة التاسعة والثلاثون ــ شهر أبريل ٢٠٠٠م٠

٧٥ – ظاهرة الإيقاع فى الخطاب الشعرى ــ د/ محمد فتوح أحمد ــ مجلة البيان ــ العدد مائتان وثمانية وثمانون ــ مارس ١٩٩٠م٠

٧٦ – ظواهر أسلوبية ــ د/ صلاح فضل ــ مجلة فصول العدد الثالث والرابع ــ ١٩٩١م٠

٧٧ – فى مفهوم الإيقاع ــ د/ محمد الهادى الطرابلسى ــ مجلة حوليات الجامعة التونسية ــ كلية الآداب جامعة تونس ــ العدد الثانى والثلاثون ــ سنة ١٩٩١م٠

٧٨ – لامية المتنبى ــ ما لنا كلنا جو يا رسول الله (قراءة إيقاعية) د/بشرى البستانى ــ مجلة آداب الرافدين ــ العدد الحادى والثلاثون ــ ديسمبر ــ ١٩٩٨م٠

٧٩ – ما لا تؤديه الصفة ــ بحث فى الإيقاع والإيقاع الداخلى فى قصيدة النثر خاصة ــ د/حاتم الصكر ــ مجلة الأقلام ــ العدد الخامس ــ السنة الخامسة والعشرون ــ مايو ــ ١٩٩٠م٠

٨٠ – مفهوم البنية ــ د/ الزواوى بغورة ــ مجلة المناظرة ــ العدد الثالث ــ السنة الثالثة ــ يونية ــ ١٩٩٢م٠