

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة -1-

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي



## بناء النص وإنتاج الدلالة

# في ديوان "يطوف بالأسماء" ل: "عبد الله العشي"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

تخصص: نظرية الشعر

إشراف الدكتورة

وداد بن عافية

إعداد الطالبة:

آمال بولحم

أعضاء لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	إسماعيل زهرودي	أستاذ التعليم العالي	باتنة	رئيساً
02	وداد بن عافية	أستاذ محاضر	باتنة	مشرفاً
03	طارق ثابت	أستاذ محاضر	باتنة	مناقشاً
04	مليكة النوي	أستاذ محاضر	باتنة	مناقشاً

السنة الجامعية:

1437-1438هـ

2015-2016م

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

# شكر وعرفان

لا يفوتني أن أرفع أسمى آيات الشكر إلى الدكتور المشرفة التي  
كانت عوناً لي في كل مراحل إعداد البحث فقد كانت الأستاذة  
الموجهة والأخت الناصحة، إلى كل أساتذة كلية الأدب الذين ما مجلوا  
يوماً بالتوجيه والإرشاد أو التقويم والإصلاح. إلى كل من كان له فضل  
عليّ منذ بدأت مرحلة البحث هذه.. أرفع آيات الشكر والتقدير

# مقدمة

ينحدر مصطلح "Texte" في اللغة الفرنسية من لفظة "Textile" التي تعني النسيج؛ فالنسيج يتناسل من سداة ولحمة واحدة ليمتد ويتشكل حتى يكتمل، كذلك النص الأدبي الذي يتشكل من نواة لغوية أولى قد يوجزها العنوان لتتوالد وتتنامى عبر النص حتى يكتمل بناؤه شكلا ومضمونا.

إن فكرة التوالد هامة جدًا في فهم إستراتيجية نمو وتشكل النص الشعري، فهي تتم وفق تقنيات يفرضها النص داخل نفسه، فالنص يراقب نفسه بنفسه وفق إستراتيجية "التحكم الذاتي" حسب "جون بياجيه" محققا التماسك والانسجام الداخلي، حتى يستوفي صورته النهائية كنظام ونسق، وهو أكمال على المستويين البنائي والدلالي.

إن سؤال التوالد النصي هو الإشكال الرئيس الذي انطلقت منه هذه الدراسة مستقصية عن أهم الآليات النصية والأدوات الأسلوبية التي تسهم في بناء النص الشعري، مقتصرة على التكرار والتوازي والتشاكل باعتبار أنها مصطلحات متقاربة ومتباينة في الوقت نفسه، لتفصل في كل عنصر منها مبيّنة مدى دقّه واتساق هذه الأساليب داخل المتون الشعرية لديوان "يطوف بالأسماء" للشاعر "عبد الله العشي".

وكان بالإمكان أن تتخذ الدراسة أكثر من منحى، وأن تضيف عناصر أخرى: كالتنضيد والاتساق والتّرادف والتشابه والإبدال، إلا أن العناصر المدروسة كانت أكثر تواترا وبروزا في المدونة الشعرية، فضلا عن الحدود المشتركة والمتباينة بينها، والتي تحتاج إلى كثير من الدقّة والتركيز للتفرقة بينها.

كان الدكتور "عبد الله العشي" أستاذا للنظرية الشعرية في السنة الأولى ماجستير حافزا فاعلا بالنسبة إلي لولوج عالمه الشعري والجمع بين شخصية الأستاذ الناقد والفنان الشاعر.

كما كان لحصص "تحليل النصوص الشعرية" التي قدّمتها لنا الأستاذة "بن عافية" أثر في الاطّلي على المناهج النقدية وأدواتها الإجرائية في مقارنة النصوص الأدبية، ممّا حفّزني على تحليل مدونة شعرية جزائريّة وفق ما تلقيناه من مبادئ نقدية ومصطلحات إجرائية.

لقد ساعد كلّ من المنهج الأسلوبي والمنهج السيميائي في الكشف عن دلالات قصائد ديوان "يطوف بالأسماء" التي باحت عن بعض كوامنها، وفي تضافر المنهجين الأسلوبي والسيميائي ما ينقد الدراسة الوقوع في "الانطباعية"، وانطلاقاً من أنّ النواة الدلالية هي الموجه لمعاني النصّ ودلالاته التي تتمّ اعتمادها بالموازاة مع المنهج الأسلوبي والمنهج السيميائي، الذي ينأى بإشاريته عن المعاني المباشرة، محوّلاً عالم النصّ اللّفظي إلى مجرّة سيميائية منفجرة دلالياً، لإثراء النصّ بإبعاده عن السطحيّة من جهة أخرى.

وعليه فقد تمّ اعتماد خطة منهجية لإنشاء الهيكل البنائي للمذكّرة، المتكوّن عمومه من مقدّمة وثلاثة فصول وخاتمة.

تناول الفصل الأول ظاهرة التكرار باعتبارها ظاهرة نصيّة في قصائد الديوان، مع ذكر مستوياتها وهي: التكرار الصوّتي، تكرار الكلمة، تكرار العبارة، ومن ثمّ تعداد أنواع التكرار وأنماطه، المتمثلة في: "تكرار البداية، تكرار اللّزمة، تكرار التّجاور"، ومنها التّطرق إلى مختلف وظائف التكرار كالوظيفة الدلالية التأكيدية والوظيفة الإيجائية والوظيفة الإيقاعية، هذه الوظائف وبتظافرها أسهمت في إنتاج معاني ودلالات النصّ.

أمّا الفصل الثاني، فعُنون بـ"التّوازي" باعتباره آليّة نصيّة تتضمّن نوعاً من التّشابه، دون أن يكون تطابقاً تامّاً للأصوات والكلمات والعبارات، بل كان تكراراً بنيوياً يعتمد على تكرار الصيغ الصرفيّة، التي تهتمّ ببنية الكلمة، وكيف أثر ذلك على الجانب الدلالي للقصيدة، كون التّوازي "إعادة لبنية ما أو لبعض عناصرها مع اشتراك في المعنى واختلاف فيه"، ثمّ تطرقت إلى أشكال التّوازي المختلفة واعتمدت كلّ نوع على حدة وهي، "التّوازي الصوّتي"، "التّوازي التركيبي"، "التّوازي الدلالي".

انتقلت بعدها إلى الفصل الثالث، الذي وسمته بـ"التّشاكل"، ذلك لأنّه من أكثر المفاهيم الإجرائيّة فعاليّة في تحليل الخطاب الأدبي، وقد اقتصرنا المذكّرة على تناوله في جانبه "الإيقاعي، التّعبيري، الدلالي"، مع إثراء بعض الجوانب دون أخرى، وذلك لتماسها مع عنصري

"التكرار" و"التوازي"، إضافة إلى أن المتأخر بين بين الآليات الثلاث: "التكرار، التوازي، التشاكل"، إلا أن في التباين الموجود بينها ما يجعلها تتكامل في تطويق البنية النصية واعطائها دلالات مختلفة.

وأخيرا عرّجت الدراسة إلى خاتمة أوردت فيها أهمّ النتائج التي توصلت إليها.

اعتمدت المذكورة على مجموعة من المراجع التي كانت بمثابة روافد مغذية، فقد شكلت مجموعة كتب "محمد مفتاح" إستراتيجية التناص، التشابه والاختلاف، ديناميّة النصّ للتلقّي والتأويل.. وقضايا الشعريّة لـ: "رومان جاكسون"، وجدل الحداثة في نقد الشعر العربي الحديث لـ: "خيرة حمر العين" وتحليل الخطاب الشعري لـ: "يوري لوتمان" أهمّ المراجع المعتمدة خلال الدراسة.

لقد صادف هذا البحث جملة من الصعوبات والعراقيل، لعلّ أبرزها ضيق الوقت في حين البحث العلمي يحتاج إلى الكثير من التروي والتقصّي، ممّا زاد الأمر صعوبة هو ندرة المراجع للدراسات التطبيقية رغم ما تشتمل عليه بعض العناوين من إشارة الجمع بين التنظير والتطبيق معاً، إلا أننا لا نجد في صدور هذه الكتب تطبيقاً فعلياً لهذه المصطلحات - في الغالب -.

وفي الختام أتوجّه بكامل الشكر والتقدير إلى أستاذتي المشرفة الدكتورة "وداد بن عافية"، وكلّ من شجّعني في إنجاز هذه المذكورة من قريب أو من بعيد.

# الفصل الأول:

## التكرار

١. مفهومه

٢. مستوياته

٣. أنماطه

٤. وظائفه

يعتبر لكثرة بنية أسلوبية بارزة في الشعر العربي، حظيت باهتمام البلاغيين والنقاد العرب قديماً وحديثاً، كونه يكسب فن القول طاقة جديدة في الأداء يمنحها نوعاً من التلاحم العضوي والتناسق التصويري والإيقاعي، الذي يتوالد ويتنامى في كل مقطع مع البنية الدلالية الإيقاعية.

تهض البنية التكرارية على أسس نابغة من صميم التجربة الشعرية للمبدع، وتكثيفها داخل تراكيب لغوية نامية ومتجددة، إذ أنّ معالمة هذه البنية تستند كلياً إلى الموقف الشعوري، الذي يبرز على نحو ما في النتاج الأدبي فيأتي التكرار ليحققه جمالياً. فالتكرار إلحاح على جهة هامة من العبارتيين بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيّمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص، ويحلّل نفسيّة كاتبه، إذ يضع بين أيدينا الفكرة المتسلطة على الشاعر<sup>1</sup> لعب التكرار دوراً كبيراً في عكس تجربة الشاعر الانفعالية، ومن هنا «فلا يجوز أن ينظر إلى التكرار على أنّه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنّه وثيق الصلة بالمعنى العام»<sup>2</sup>؛ هذا يعني أن لا ينظر إلى التكرار على أنّه مجرد ترديد ألفاظ وحسب، بل يجب أن ينظر إليه من حيث اتّصاله الوثيق بالمعنى العام. فهو من الأساليب التعبيرية التي تسهم في بناء النص لتتقوى المعاني وتعمق الدلالات، فترفع بذلك من قيمة النصوص الفنية لما تضيفه عليها من أبعاد دلالية وموسيقية مميزة، لأنّ الصورة المكررة لا تحمل الدلالة السابقة، بل تنتج دلالات جديدة بمجرد خضوعها لظاهرة التكرار الذي يؤدي رسالة خفية عبر التراكب الفتي للحرف والكلمة وللجملة، ومن خلال هذا التراكب الكمي يلفت انتباه المتلقي إلى غاية دلالية أرادها الشاعر.

يمكن القول إنّ البنية التكرارية في القصيدة العربية الحديثة أصبحت تشكل نظاماً خاصاً داخل كيانها، ويتجلّى ذلك من خلال آفاقها المعنوية، هذه الأخيرة التي تكمن في تسليط الضوء على الوحدات اللغوية المكررة، وإبراز ما تحمله من دلالات وظائف إيقاعية دلالية وحائية ...

تتشكل ظاهرة التكرار في ديوان "يطوف بالأسماء" عبر مستويات مختلفة، تبدأ هذه المستويات من الحرف وتمتد إلى الكلمة ومن ثم إلى العبارة. كما تتعدّد وتنوّع أشكال التكرار

<sup>1</sup> ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص242

<sup>2</sup> موسى رابعة، التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية -، ع10، ضمن كتاب مؤتمر النقد الأدبي، جامعة اليرموك، الأردن، 1988، ص15

فيصعب حصرها، ولكن حاول البحث أن يرصد أهمّها وأوسعها انتشارا في هذا اللّيون المتمثّلة في تكرر البداية، تكرر النّهاية، تكرر اللّازمة، تكرر التّجاوز.

## 1. مفهوم التكرار (La Répétition):

يعدّ التكرار ظاهرة فنيّة، ليست وليدة القصيدة الحديثة بل عرفت عند القدامى، فقد وُظفوها في نثرهم وشعرهم، وهذا ما جعل العلماء يضعونها في دائرة دراساتهم.

تناولت المعاجم العربية منذ القدم مادة (كر) في ثناياها، وقد اقتصر هذا الفصل، في هذا المقام الحديث عن المعاني ذات الصلة بالتكرار.

### 1- لغة:

التكرار في العرف اللغوي من مادة (كر)، فقد جاء في كتاب العين >> الكر: الجبل الغليظ الذي يُصعد به على النخل ... والكر: الرجوع عليه ومنه التكرار<<<sup>1</sup>.  
كما ورد في مختار الصحاح للرازي: >>كرر: (الكر) بالفتح الجبل الذي يُصعد به على النخلة، و(الكرّة) المرّة والجمع (الكرّات) ... والكر الرجوع وبابه ردّ ويقال: (كره) و(كرّ) بنفسه يتعدّى ويلزم و(كرّ) الشيء (تكريرا) و(تكرارا) أيضا بفتح التاء وهو مصدر وبكسرهما وهو اسم<<<sup>2</sup>.

جاء في اللسان أيضا >>الكرّ: الرجوع، يقال كرهه وكرّ بنفسه، يتعدّى ولا يتعدّى، والكرّ: مصدر كرّ عليه يكُرّ كُرًا وكرورًا وتكرارًا: عطف وكرّ عنه: رجع وكرّ على العد وكرّ؛ ورجل كُرّار ومكرّ، وكذلك الفرس، وكرّ الشيء وكرّره: أعاده مرّة بعد أخرى. والكرّة المرّة، والجمع الكرّات. ويقال: كرّرت عليه الحديث وكرّرت: إذا ردّته عليه ... >><sup>3</sup>، نستنتج من هذا التعريف لـ"ابن منظور" أنّ التكرار كلّه بمعنى الإعادة والرجوع.

<sup>1</sup> الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تخ: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، مادة (كر)

<sup>2</sup> محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، تخ: عصام فارس الحرساني، دار غمار، عمان، ط9، 2005، ص280

<sup>3</sup> ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري، لسان العرب، ج13، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1300، مادة (كر)

والتَّكْرار بفتح التاء مصدر للفعل الثلاثي كَرَّ ويجوز كسرهما (التاء) في التَّكْرار فتكون اسماً، قال أبو سعيد: قلت لأبي عمرو: وما الفرق بين تَفْعال وِ فَعَال؟ فقال: تَفْعال: اسم وتَفْعال بالفتح مصدر.<sup>1</sup>

يقال للتَّكْرار التَّكْرير؛ فالتَّكْرار والتَّكْرير مصدران يدلان على مصطلح واحد، فالتَّكْرار بالألف (على وزن التَّفْعال) مصدر أصله التَّكْرير (على وزن التَّفْعيل) قلبت الياء ألفاً.<sup>2</sup> ورد في البرهان "للزركشي" أن التَّكْرار >> هو مصدر: كَرَّر إذا رَدَّد وأعاد؛ هو "تَفْعال، بفتح التاء؛ وليس بقياس، بخلاف التَّفْعيل"، وقال الكوفيون هو مصدر "فَعَل"، والألف عوض من الياء في التَّفْعيل، والأول ما ذهب إليه سيويه.<sup>3</sup>

يعرف "الزنجشيري" التَّكْرار بصيغة أخرى بقوله: >> كَرَّر: انهزم عنه ثم كَرَّر عليه كروراً وكَرَّر عليه رحمه وفرسه كَرَّراً، وكَرَّر بعدما فَرَّ وهو مَكْرَمٌ، كَرَّر فراراً، وكَرَّرت عليه الحديث كَرَّراً وكَرَّرت عليه تَكَرَّراً، كَرَّر على سمعه كذا وتَكَرَّر عليه.<sup>4</sup>

يُستنتج مما سبق تعدد التعريفات اللغوية لكلمة (تَكَرَّر)، في المعاجم القواميس العربية القديمة، وهذا طيل على أن هذه اللفظة لها جذور أصول في لغتنا العربية، كما نشير من خلالها على سعة لغة العرب وشموليتها، وتفاعلها في البناء اللغوي والدلالي. أجمع أصحاب هذه المعاجم على أن التَّكْرار في اللغة لا يخرج عن إطار الإعادة والرجوع إلى الشيء؛ الترجيع والترديد.

<sup>1</sup> ينظر: إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج2، تخ: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1956، ص 805

<sup>2</sup> ينظر: قدامة بن جعفر، قد الشعر، تخ: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978، ص 199

<sup>3</sup> بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج3، مكتبة دار التراث، القاهرة، دط، ص 8-9

<sup>4</sup> أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزنجشيري، أساس البلاغة، ج2، تخ: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1998، ص 128

## 2- اصطلاحاً:

بالرغم من الجهود الدائبة للباحث المتواليّة التي قام بها العلماء والباحثون من أجل تحديد مفهوم التكرار، إلا أنّ تعريفاتهم له ظلّت متقاربة إلى حدّ كبير، بالرغم من اختلاف نظرتهم له.

عرّفه "ابن الأثير" بقوله: «دلالة اللفظ على المعنى مردّداً، كقولك لمن تستدعيه: (أسرع، أسرع) فإنّ المعنى مردّد، واللفظ واحد»<sup>1</sup>، والمقصود هنا أنّ التكرار هو التّرديد. ويرى "السجلماسي" أنّ التكرار إعادة بالعدد أو النّوع، في قوله: «هو إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو النّوع في القول مرّتين فصاعداً»<sup>2</sup>.

وقد توسّع فيه وفاق سابقه وذلك بقوله: «كّرر تكريراً، ردّده وأعاده والتّكرار (عنده) جنس عال تحته نوعان: أحدهما التكرير اللفظي ولنسّمه (مشاكلة)، والثاني التكرير المعنوي ولنسّمه (مناسبة) وذلك أنّه إمّا أن يعيد اللفظ أو يعيد المعنى»<sup>3</sup>. يشير هذا القول إلى أنّ التكرار يتشكّل من نوعين وهما التكرار اللفظي والتكرار المعنوي، ممّا يدلّ على دقّة الملاحظة والكشف في السّياق البلاغي.

ورد في كتاب الإتيان في علوم القرآن أنّ «التكرير هو أبلغ من التّكيد، وهو من محاسن الفصاحة»<sup>4</sup> بمعنى أنّ التكرار يلتقي مع التّأكيد ويعدّ من محاسن الفصاحة.

يدرج التكرار تحت بوتقة التّكيد، ولعلّ هذا التّعريف الذي يظهر بصورة أوضح في قوله: «... وله مجريان عام وهذا يتعلّق بالمعاني الإظميّة ... وخاص يتعلّق بعلوم البيان ويقال له التكرير»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> ضياء الدين ابن الأثير محمد بن نصر الله الشيباني، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 2، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، دط، دت، ص 345

<sup>2</sup> السجلماسي، أبي محمد القاسم، المنزج البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: غلال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب، ط1، 1981، ص 119

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 476 - 477

<sup>4</sup> الحافظ جلال الدين السيوطي، الإتيان في علوم القرآن، مج3، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، دط، 1988، ص 199

<sup>5</sup> المرجع نفسه، مج3، ص 176

يعتبر "سيبويه" من الأوائل الذين تحدّثوا عن التكرار في كتابه الكتاب خلال حديثه عن المواطن التي يستحسن فيها إظهار الأسماء أو إضمارها، فزاه يستحسن تكرار الأسماء إذا تكررت في جملة أخرى غير الجملة المذكورة فيها، واستقبح وضع الاسم الظاهر موضع الضمير في الجملة الواحدة.<sup>1</sup>

أقرّ "ابن قتيبة" في كتابه (تأويل مشكل القرآن الكريم) بأنّ التكرار مذهب من مذاهب العرب وأنّ القرآن الكريم نزل بلسانهم وعلى مذاهبهم وهذا مبرر لتكرار بعض الآيات فيه.<sup>2</sup>

نجد أنّ التكرار يعرّف تعريفا موسيقيا قائما على الوزن <<التكرير هو أن يأتي بثلاث أو أربع كلمات موزونات، ثمّ يختم بأخرى تكون القافية، إمّا على وزنهنّ أو خارجة عنهنّ مثل أن يقال: لزال عالي المنار، حامي الدمار، عزيز الجار، (...)) جديد الجدّ، وافر القسم>><sup>3</sup>؛ نستشفّ من خلال هذا التعريف أنّه يخالف التعاريف السابقة، التي وجدت عند النقاد القدامى، فقد أراد صاحبه "ابن شيث القرشي" هذا النوع من التكرار ما عُرف عند النقاد المحدثين بالتكرار القائم على التوازي، والدليل على ذلك ما ورد في المثال السابق من تكرار أوزان أبنية الأفعال، وهذا ما يعرف بالتوازي، الذي سنتطرق إليه لاحقا، في الفصول القادمة.

يمكن أن نخلص من خلال استعراض مفهوم التكرار عند عدد من النقاد القدامى إلى أنّ ظاهرة التكرار ظهرت في الدراسات القديمة، وباتت رؤية النقاد القدامى لحقيقة متقاربة إلى حدّ ما، فهي لم تخرج من إعادة اللفظ أو المعنى لغرض ما، كما يجدر التنبيه والتذكير بمفهوم التكرار عند "ابن شيث القرشي"، الذي يقوم على أساس التوازي لأبنية الألفاظ.

<sup>1</sup> ينظر سيبويه عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، دت، ص 61

<sup>2</sup> ينظر: ابن قتيبة عبد الله بن مسلم الدينوري، تأويل مشكل القرآن الكريم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1981، ص 235

<sup>3</sup> عبد الرحيم بن شيث القرشي، معالم الكتابة ومغامم الإصابة، تح: محمد حسن شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988، ص 106

### 3- مفهوم التكرار عند المحدثين:

أخذ التكرار منحى جديدا على غرار ما لاحظناه لدى القدامى؛ لذلك فهو >> شكل من أشكال الأساق يتطلب إعادة عنصر معجمي أو ورود مرادف له أو شبه مرادف أو عنصر مطلقا أو اسما>><sup>1</sup>، فالتكرار إذا يعد وسيلة من وسائل الانسجام والتماسك النصيين.

يعد >> التكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف أنواع البديع، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتبّع المفردات البديعية في شكلها السطحي، ثم ربطها بحركة المعنى >><sup>2</sup>؛ بمعنى أن التكرار يرتبط بالبنية العميقة للمعنى.

ينظر "رومان جاكسون" إلى أن التكرار مؤسس للوظيفة الشعرية فهو لا يجد >> طريقة قياس المتاليات سبلا للتطبيق على اللغة خارج الشعرية، ففي الشعر فقط، و من خلال التكرير المنظم لوحات متساوية، نتجت عن زمن السلسلة المنطوقة تجربة مشابهة لتجربة الزمن الموسيقي >><sup>3</sup>.

يرتبط التكرار بالجانب الفني للنص فهو، كما يؤكد "بنيس" أنه >> خصيصة النص الفني لا النص الشعري بمفرده، وتكون مقارنته في العد والقياس، كما تبين لنا في التكرير العروضي لكل من الوقفة والوزن والقافية >><sup>4</sup>؛ وبالتالي فالتكرار يتعدى إلى الوقفة والوزن والقافية.

اهتم النقاد المحدثون بهذه الظاهرة اهتماما بارزا في دراساتهم، بحسبانها إحدى الأدوات الفنية الأساسية للنص، وتضطلع بدور هام في تشكيل موسيقاه، فالشعر جميل في تخير ألفاظه، تركيب كلماته، و انسجامها بحيث تتردد ويتكرر بعضها، فتسمعه الأذان موسيقى ونغما منتظما.

يشير التعريف الاصطلاحي للتكرار إلى أنه تجاوز التعريف اللغوي؛ إذ لم يقف عند المعاودة والترجيع، باستثناء ما ورد عن "ابن شيث القرشي"، بل أظهر أنه ظاهرة أسلوبية تسهم في تشكيل لحمة فنية تصل أجزاء النص فتجعله متماسكا؛ بالتالي فهو إحدى الوسائل الفنية التي يستعين بها الشاعر، لتصوير تجربته الشعورية، وذلك لما لهذه الوسيلة الفنية من طاقات تعبيرية

<sup>1</sup> محمد خطاي، لسانيات النص - مدخل إلى انسجام النص -، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 134

<sup>2</sup> محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحدائة، دار المعارف، مصر، ط1، 1995، ص 109

<sup>3</sup> محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية، دار توفيق للنش، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص 189، قلا

عن: Roman Jakobson, Essais de linguistique générale. op. cit. p.221.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 190

شديدة التأثير في المتلقي، بما تحدثه من حركة في ذهنه، نتيجة إلهام الشاعر على لفظه بعينها  
أوتركب ما.

## II. مستويات التكرار:

عمد الشاعر إلى إيراد ظاهرة التكرار ضمن قصائده لتكون صدى وتعبيراً عن مشاعره، فقد أصبح التكرار أحد العناصر الأساسية لبناء القصيدة في الشعر المعاصر، كما يمثل أهم الخصائص الفنية، التي تحقق للنص الشعري شعريته. لذلك يمكن أن يكون هذا التكرار على مستوى الحرف أو الكلمة أو العبارة.

تجيء صور هيكل التكرار على مستويات عديدة، لا يمكن حصرها حصراً دقيقاً نتيجة لارتباطها بقدرات الشعراء المستمرة على الابتكار والتجديد والتجريب، بما يناسب طبيعة التجربة الشعرية ووحدها، حيث أنه >> بتشكيلاته المختلفة ثمة من ثمرات قانون الاختيار والتأليف، ومن ثم يتم توزيع الكلمات وترتيبها، بحيث تقيم تلك الأنساق المتكررة علاقات مع عناصر النص الأخرى >> حيث بإمكانه أن يثري المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة الفنية، ذلك إن تمكن الشاعر من أن يسيطر عليه سيطرة تامة. وعليه فقد اقتصرَت الدراسة على الاهتمام بالمستويات الثلاثة، التي تتمثل في الحرف والكلمة ومن ثم العبارة أو الجملة.

### 1- التكرار على مستوى الحرف (الصوت):

اهتم النقاد بظاهرة التكرار اهتماماً بالغاً، ويعتبر الحرف (الصوت) أهم مقوم حطي بهذا الاهتمام؛ لكونه لبنة الأساسية المكوّنة للغة، حيث تتجاوز الأصوات مشكلة ما يسمى بالكلمة، ومن ثم بناء الجملة، ومن الجمل يولد ويتناسل النص.

يعدّ تكرار الحرف المنطلق الأول في الإيقاع المتحرك، لأنّ تكرار أصوات معينة تجعل القصيدة حافلة بالإيقاعات المتنوعة، ويعكس حاجة ملحة يحاول الشاعر إيصالها فهو عبارة عن >> تكرير حرف مهين صوتياً في بنية المقطع أو القصيدة >><sup>2</sup>.

لذا يعتبر الحرف حجر الزاوية والركن الرئيس في الوحدة اللغوية؛ اختيّر الشاعر لأصوات معينة والتركيز عليها يكشف مدى الطاقة التعبيرية، التي تتضمنها الأصوات المهيمنة في الخطاب

<sup>1</sup> عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبى النبوي في نقد الشعر، النار العربية، نصر، دط، 2001، ص 219

<sup>2</sup> حسن الغرني، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، النار البيضاء، دط، 2001، ص 82

الشعري. فزاه يختار صوتاً دون غيره في رسم تلك الصورة، أو الكشف عن مشاعره وعواطفه، فالصوت << يشبه العنصر الحي في الخليّة ، فهو لا يكتسب حيويته و نشاطه، إلاّ ضمن السّيج الكلي >><sup>1</sup> لاحتوائه على طاقة جماليّة وفنيّة، يشكّلها الشّاعر على شاكلة متميّزة ومنفردة، تجعل النصّ الشعري مشحوناً بطاقة موسيقية لا مثال لها.

تضمّن ديوان "عبد الله العشي" الموسوم بـ "يطوف بالأسماء" تنوعاً وتبايناً في الأصوات، فهو دلالة واضحة على الطّابع الحركي المستمر الذي خيم على نفسيّة الشّاعر بين هدوء واضطراب، أو فرح وحزن، لذا جاءت أصواته جامعة بين متناقضات، وما يتطلبه الموقف الشعري المعبر عنه. تسهم الأصوات التي تتكرّر في السّبق الدلالي للقائد في إيجاد الوّح الجماليّة للنصّ؛ فالإلحاح على الوّح المرتبط دلاليّاً بسياقه - فالصوت لا يدلّ منفرداً - يهيئ الأجواء الغنيّة لتقبّل الإيقاع وفرد النّغم على صفحات نفس الشّاعر والمتلقّي على حدّ سواء. و عليه كان لا بدّ من الوقوف على علاقة تكرار الأصوات بالمعنى والدّلالة، على اعتبار أنّه قد تنشأ ألفاظ أصواتها لا علاقة بدلالاتها.

وجب دراسة بعض صفات الأصوات للوصول إلى المعنى الكليّ للخطاب الشعري، بمساندة بقية المستويات << فالأصوات اللّغوية في داخل الكلمة رموز لغوية صوتية ذات دلالات معيّنة >><sup>2</sup>.

تُصنّف الأصوات إلى صوامت (مجهورة ومهموسة) وصوائت، ليزر أهمية تكرار الصوت في إبراز جماليّة قصائد ديوان "عبد الله العشي" - يطوف بالأسماء-، وعلاقته بإنتاج المعاني، آثرت الدراسة تصنيف الصّوامت كالآتي:

<sup>1</sup> راجح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عناية، ط1، 2006، ص 44

<sup>2</sup> تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتب، مصر، ط1، 2001، ص 116

## أ- توزيع الأصوات حسب الجهر والهمس:

وقف علماء اللّغة عند الصوت اللّغوي، وقسموه إلى مجهور ومهموس، المبني على اهتزاز الوترين الصوتيّين <من حيث ذبذبة هذه الأوتار أو عدم ذبذبتها في أثناء النطق><sup>1</sup>، فالمعيار الأساسي لحالتي الجهر والهمس يقوم على طبيعة الوترين الصوتيّين، الأصوات التي لا يهتزّ معها الوتران الصوتيّان هي الأصوات المهموسة وهي: <ذلك الصوت الذي لا يهتزّ معه الوتران الصوتيّان><sup>2</sup>. أما الصوت المجهور فهو <الصوت الذي يتذبذب في أثناء النطق به الوترين الصوتيّين><sup>3</sup>.

يوضّح الجدول الموالي تواتر الأصوات المهموسة والمجهورة ضمن ديوان "يطوف بالأسماء" لـ عبد الله العشي - وصفاتها مخارجها الصوتيّة:

<sup>1</sup> كمال بشر، علم الأصوات اللغوية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000، ص 173 - 174

<sup>2</sup> إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، دار وهدان للطباعة والنشر، مصر، ط5، ص 20

<sup>3</sup> كمال بشر، علم الأصوات اللغوية، ص 74

النسبة المنوية للمجموع الكلي	صفاته	مخارجه	تواتره					القصيدة الصوت	
			بغداد	مقاطع من سيرة الفتى	يوم رافق نون الوهم	لبيك	الفارس		
%37.63	رخو/مهموس منفتح/	شفوي	49	64	76	19	17	ف	المهموسة
	رخو/مهموس منفتح/	حلقي	30	55	82	46	8	ح	
	شديد/مهموس منفتح/	بين الأسنان	06	09	12	8	0	ث	
	رخو/مهموس منفتح/	حنجري	27	89	157	75	6	هـ	
	رخو/مهموس منفتح/	شجري	10	22	22	16	0	ش	
	رخو/مهموس منفتح/	حلقي	10	23	29	17	4	خ	
	رخو/مهموس	لثوي	19	23	25	26	1	ص	
	رخو/مهموس منفتح/	فوق ثنايا	25	58	71	42	5	س	
	شديد/مهموس منفتح/	ظهر اللسان	22	48	115	41	6	ك	
	شديد/مهموس منفتح	دلقي	53	157	253	142	15	ت	
	شديد/مهموس منفتح/	لهوي	20	52	80	37	9	ق	
	شديد/مهموس /مطبق	طبقي	13	35	38	13	0	ط	
%62.37	شديد/مجهور/ منفتح	شفوي	79	80	133	83	13	ب	المجهورة
	شديد/مجهور/ منفتح	شجري(غاري)	22	37	23	26	8	ج	
	شديد/مجهور/ منفتح	اسناني(لثوي)	116	66	80	55	5	د	
	رخو/مجهور/ منفتح	بين الاسنان	06	17	17	04	0	ذ	
	رخو/مجهور/	لثوي	46	103	154	72	11	ر	
	رخو/مجهور/ منفتح	فوق ثنايا اللثة	5	10	13	07	0	ز	
	شديد/منفتح	حنجري	43	112	199	75	10	الهمزة	
	شديد/مجهور/مطبق	أصول الثنايا	10	22	19	20	0	ض	
	رخو/مجهور/مطبق	بين الاسنان	02	07	10	07	01	ظ	
	رخو/مجهور/ منفتح	حلقي	31	67	81	42	04	ع	
	رخو/مجهور/ منفتح	ادنى الحلق	43	14	29	10	01	غ	
	رخو/مجهور/ منفتح	لثوي	151	244	315	179	20	ل	
	مجهور/منفتح/بين الشدة والرخاوة	شفوي	100	137	196	81	17	م	
رخو/مجهور/ منفتح	لثوي	58	132	198	81	01	ن		

جدول (1) يبين تواتر الأصوات حسب المخارج والصفات.

يتبيّن من خلال استقراء الجدول السابق أنّ هناك تفاوت وتباين في تكرار الأصوات، وهذا التباين يكمن في زيادة تكرار بعضها وانخفاض البعض الآخر، الذي يحدث تواءماً مع الحالات الفنّسيّة التي يشعر بها الشّاعر.

## ب- تكرار الأصوات المهموسة:

شكل تكرار الحروف المهموسة في ديوان "عبد الله العشي" حضوراً مميّزاً وقد وُظفها الشّاعر للتعبير عن انفعالاته ومشاعره ممّا أثرى المستوى الشعوري، تتمثّل في اثني عشر صوتاً وهي (ت - ث - ح - خ - س - ش - ص - ط - ف - ق - ك - ه) والجدير بالذكر أنّ صوتي "القاف" و"الطاء" هما مهموسان عند المحدثين و مجهوران عند القدماء<sup>1</sup>.  
اختر البحث أن يقف عند بعض الأصوات الأكثر تداولاً لدى "عبد الله العشي"، ليرز جماليّاته، وعلاقة ارتباطها بالمعنى العام للمنجز الشعري.

### - تكرار صامت التاء:

احتلّ صوت (التاء) المرتبة الأولى إذ بلغ تواتره مئتين وثلاثة وخمسين (253) مرّة في قصيدة "يوم رافق نون الوهم" \*\* فقد اتخذت القصيدة من هذا الحرف مادّة تشكيل إيقاع خاص، إذ نسجّل ورود هذا الصّوت ليعبر عن مناخ الحزن، فهذا الحرف يوحي بدلالة التوتّر والاضطراب لدى الشّاعر وهو في مرحلة الكشف عن الدّات وعن الحقيقة، عن المرأة، عن الحبّ عن الوطن يقول "عبد الله العشي":

طفوت على الماء،  
طففت على الرمل،  
مال بي الميل ...  
اختلط الحلم بالملح  
والحاء بالميم

.....

<sup>1</sup> ينظر: خالد بسندي، قراءة في الجهر والهمس بين القدماء والمحدثين، المجلة العربية، كلية دار العلوم، مصر، ص 06

.....

و حين أفقت  
 تفقدت ما قد رأيت  
 فلا كنت ثم أنا  
 ولا كنت أنت  
 تفرق ما بيننا  
 و انتهت رقصة كنت فيها (....)  
 و كنت (....)<sup>1</sup>

يحمل صوت (التاء) عبر هذه الأسطر الشعرية دلالة التيه والضياح والدهشة والحيرة، كما يدل على جملة من التساؤلات، وهي تساؤلات لم يجد الشاعر إجابة نظرا للتناقضات التي يعيشها الإنسان.

كما يطغى هذا الصوت في قصيدة (لبيك) كقوله في:

كانت بقايا الخطبة الأخيرة  
 تفيض من أنوارها علي  
 سكبت خمرتي، أرقتها على دمي، و أجهشت خطاي  
 رميت شملتي، و سرت فوق الماء، غار الماء، ...  
 كان الكون بين الظنّ و اليقين ،  
 ردّني، و عاد بي إلي  
 سمعت صوته الشريف: يا عبادي  
 فغبت في الصدى، و كنت ذائب الجسد  
 و ماؤها منسكب علي  
 ضمنت نشرها  
 حتى استوى الجنبان

<sup>1</sup> عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر، دط، 2008، ص 27-28

## حشتم على الصلاة والزكاة والصيام والعبادة

حشتم على الجهاد والشهادة  
أمرتهم بالشعر و الكتابة<sup>1</sup>

يشيع صوت (التاء) همسا، ويوحى بأنّ الشاعر في دوامة المونولوجست الداتي، وهذا مالم يأت اعتبارا بل مؤسس على مقصدية نفعالية تولد إحساسا شجياً ناعما كونه من الحروف المهموسة.

كما أنّ تكرار هذا الصوت ينسجم والتجربة الصوفية التي يعيشها الشاعر، وقد عبّر عن مظاهر الفتنة والغواية الإلهية بدوال رمزية استقاها من الصفات الخاصة بالمرأة، لأنّ المرأة في صورها الوجودية الخاصة هي لدى الصوفية قس من النور الإلهي <مثلت المرأة رمزا مهما ، إن لم يكن أهم رمز ، في الشعر الصوفي على الإطلاق، ذلك أنّ المرأة في الغزل الصوفي و الحبّ الإلهي هي رمز الذات الإلهية><sup>2</sup>.

يضطرّ الشاعر مع هذا الصوت المهموس لإخراج الهواء، كأنه آهة حبيبة ذبيحة، يتجلّى ذلك في الكلمات الاتية: (تفيض، سرث، خمرتي، عرفة، سمعت، ...) فهذا الحرف يدلّ على الضعف والرقة والليونة، و هو ضعف ينتاب الذات أثناء المناجاة العليا والاستعطاف، كما يدلّ على القوّة والشدة أثناء درجة الطهر والعفة كقوله في: (حشتم، رميت، أمرتهم، ألقيت، لبيت، ...)

## تكرار صامت (الهاء):

تواتر صوت (الهاء) في قصيدة "يوم رافق نون الوهم" مئة وثمانية وخمسين (158) مرة. يقول الشاعر:

كم تبقى من العمر ؟؟؟

ها أنا أدنو من القبر ،

منكسرا ، متعبا ، مطفاً الحلم ، مرتجفا،

<sup>1</sup>الديوان، ص30-31

<sup>2</sup>إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، طنطا، دط، دت،

ذاها في نشيد الذهاب  
 .....كم حلمت بأن أستريح بحضنك حين أموت  
 وتغلق عيني ، و تكفني ، و تودّعي  
 و تهيل علي التراب<sup>1</sup>

ينتشر هذا الصوت في هذه المقطوعة انتشارا واسعا، كما يطغى على الحروف الأخرى تقريبا، فهذا الصوت << حلقي عميق يكاد يخرج من أعماق الجهاز الصوتي، وهو نتيجة لذلك يحمل في طياته دلالة هي التعبير عما يكمن في النفس من حزن وألم و شقاء>><sup>2</sup>؛ فقد جاء ليعكس حزنا عميقا، دفينا في صدر الشاعر، وكأنه يريد به أن يفرغ ما في وجدانه من شجن وأسى، لهذا لفت صوت (الهاء) تنبأه لما رأى فيه من انسجام مع النغم وراحة في النفس، وتخفيف حالة الأسي التي تهيم على النص، فنجده يفرغ آهاته المتتالية وزفراته الحرة عبر ترديده لهذا الصوت.

يلاحظ أيضا في قصيدة "يوم رافق نون الوهم" صوت (الهاء) الذي ينتهي بمدّ، أفضى جوا متميزا على أسطر المقاطع، إذ جعلتها ترتبط بالمطلق واللامسوس، فكانّ الشاعر يطارد دخانا سرعان ما ينتشر في الأفق، وهذا ما ترجمته الأسطر الشعرية الآتية:

أتعبتني اللغة  
 كيف أصطاد لؤلؤها  
 و أطارد شاردها  
 كيف أجمعه من أقاصيه ...  
 مفردة مفردة  
 أتتبع أشكالها المرهقات  
 و أحفر في جوفها أحرفها  
 و غرائب أسماؤها  
 و تضاريس أوصافها<sup>3</sup>

<sup>1</sup> الديوان، ص 30 - 31

<sup>2</sup> ينظر: محمود السمران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت، ص 158

<sup>3</sup> الديوان، ص 33 - 34

اختر "عبد الله العشي" هذا الصوت ليوحى بجملة اللقاء، وهو ما يلمس من خلال تنامي البؤرة الدلالية من مقطع لآخر في القصيدة؛ فهو يشي بمدى معاناة الشاعر التي كلفته الكثير على مرّ رحلته المجهولة رحلة القبض على المعنى، والكشف عن الدلالة المخبوءة وراء حجب اللغة، وهنا تكمن فتنة قصيدة الحدائث، و ممارسة ضغوطها على الشاعر والمتلقي في آن واحد. فاختيار "عبد الله العشي" لصوت (الهاء) باعد بشكل كبير في نقل تلك اللحظة الحميمية بين الشاعر والقصيدة.

## ج- تكرار الأصوات المجهورة:

اعتنى "عبد الله العشي" إلى جانب الأصوات المهموسة بتكرار الأصوات المجهورة، وهي أقوى من المهموسة، إذ تمنع النفس أن يجري معها عند النطق بها لقوتها وقوة الاعتماد على مخرجها<sup>1</sup> فالأصوات المجهورة تمثل القوة والوضوح، ولقبت بالجهر لأنّ الصوت يجهر بها. وقد >> برهن الاستقراء على أنّ نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد على الخمس أو عشرين في المئة منه. في حين أنّ أربعة أخماس الكلام تتكوّن من أصوات مجهورة<<<sup>2</sup>؛ ممّا يدلّ على ارتفاع نسبة الأصوات المجهورة مقارنة بالمهموسة.

تكرار صامت (اللام): يحتلّ صوت (اللام) مكانة خاصّة في اللغة العربية، وهو صامت منحرف، يؤدّي دورا بارزا، فيتحدّ بالدلالة ويضفي على السطر الشعري إيقاعا متميّزا. كانت حصّة الأسد لهذا الصوت الذي تكرر ثلاثمئة وخمسة عشر (315) مرّة، في قصيدة "يوم رافق نون الوهم" يقول الشاعر:

كان لي ملك  
وكانت ملكه  
كنت سلطانا وكانت ملكه  
ثم ...  
يا... كم كنت أعمى  
ليتني ما سرت هذا الدرب

<sup>1</sup> ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 23

<sup>2</sup> راجع بو حوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993، ص 57

## ما امتدّت أُمّامي السنبلّة

ها أنا ...  
 مثلما شئت  
 بأرض التّيه  
 لا عرش ، ولا مجد ، ولا تاج  
 ولا ظلّ لكي أبكي تحته  
 وسط هذي الهاجرة  
 عائد نحوي ربّما أنسى قليلا  
 أنّي كنت مليكا ذات يوم  
 قبل أن يسقطه هؤلاء الخونة<sup>1</sup>

يدلّ صوت (اللام) على أصل الملك، وهي متكرّرة بهذه الدلالة في أغلب المواطن. فالشاعر يحاول في هذين المقطعين البحث عن الملكية المفقودة من خلال تأكّيده على وجوده شرعيّة هذه الملكية، فقد كان له وطن لكنّه أُستبيح وضاع وأصبح وحيدا، فاقتدا لكلّ شيء؛ لا عرش ولا مجد ولا تاج ...

يتحدّث "عبدالله العشي" - من خلال هذه الأسطر الشعريّة - عن حال العربي، الذي أصبح ضائعا في أرض التّيه ...

دغم الشاعر هذا الصّوت بموسيقى خارجية تمثّلت بحرف (اللام) الممدودة، طلبا لاستثارة مشاعر العرب المسلمين، علّهم يهبّوا لنجدة إخوانهم في تلك الأقطار الملهيّة المضطهدة، فالقتل والدمار الذي أصابهم على مرآى ومسمع من العالم، لا مبرّر لهذا التّماعس أمام هذه الجرائم النّكراء، من طرف أولئك الخونة...

جاء هذا الصّوت المجهور الانحرافي، بما فيه من قوّة وتردد صوتي مرتبّطاً بحالات الغضب والتوتّر والرّفص المطلق لهذا الواقع المضطرب، المليء بفوضى همجيّة، كما عبّر في حالات أخرى عن

<sup>1</sup> الديوان، ص 21 ، 22

الامتعاض الشديد من هذا الوضع المأساوي، ونحن نشعر بذلك الرّفص و الامتعاض عند نطق عدد كبير من اللّامات وبشكل متتال، فنشعر به نفسيًا ونحسبه عفوياً؛ لأننا عند النطق به ينحرف اللسان إلى أحد الجانبين.

ردّد الشاعر صوت (اللام)، بهذه الكثافة، في المقطع السابق ليصوّر هذا الموقف أحسن تصوير، كما جسّد مبدأ الانحراف، الذي انجرت جرّاءه انحراف الحقيقة إلى المجاز، تاركة في وجدان الشاعر أملاً متجدّداً في بعث الأمة العربيّة من جديد.

### تكرار صامت (النون):

لقد ورد صوت (النون) في قصيدة "يوم رافق نون الوهم" مئة وثمانية وتسعين (198) مرّة، هذا الصوت القويّ الأسناني المجهور<sup>1</sup>، الذي وطّفه الشّاعر في أغلب سياقات التحسّر والأسف والحزن والأين، الذي عاشه كقوله في: (انكسرن، انتهى، انسحب، منكسرا، أنفاسك، منيها، منفرداً، نازفاً، نبكي، تمنّيته، ..) وهو مرتبط بمعنى الشّجن والتّحسّر، فيضفي بذلك إيقاع السّطر نغماً شجياً يرتبط بالحالة الوجدانية للذات المبدعة.

كما جاءت النون المكسورة؛ تلك الكسرة التي توحى بالانكسار ولتي نجدّها مشبّعة بياء المتكلّم، التي تعود على الشّاعر نفسه لتدلّ على الآلام و المآسي التي أرقته، والتي منحت القصيدة بُعداً درامياً وتفصح المجال للتأمّل أكثر. فمجئ /ها/ التّنبيه متبوعاً بالصّير /أنا/ تلازم الأين واستمراره الذي يعانى وطأته الشّاعر، فالصّوت عند وصله بأصوات المد "ألفا و ياء" يحاكي صوت ذلك المريض العليل الذي أعياه المرض وجعله يئنّ أينما مستمراً دون توقّف، فنحن نكاد نسمع ذلك الأين عند توالي تلك النونات منها بالياء، وهو ما تجسّد فيما يلي:

ها أنا أحتجبُ

و القوا في انكسرن،

و هذا الكلام انتهى،

حين داعبته لم يجب

فالوداع الوداع

ها أنا أنسحب

<sup>1</sup> ينظر: عباس حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998، ص 52 - 53

حزنا لكأني ودّعت أمّا و أب  
لم تخني القصيدة معذرة  
إثما خاني من أحب<sup>1</sup>.

أول ما يعرف عن حرف (النون) أنه يسمّى حرف النّواح؛ لأنّه عادة ما يرتبط بالآلم والأسى والبكاء وما يسبّبّه، فيستخدم الشّاعر دال الفعل "أنسحب" الذي يحمل في بنيته صوت (النون)، فهو يوحي بموسيقى حزينة تتضمّن مسحة الحزن والأين على تغريب الشّاعر المحب عن الحبيبة المويّة الإلهيّة.

تكرار صامت الدال:

كانت قصيدة (بغداد) هي المسرح الشعري الذي طغت عليه نسبة صوت (الدال) ، حيث بلغ تواتره مئة وستة (116) مرّة.

يعلّختي ار هذا الصّوت الانفجاري الجمهور كان ملائماً؛ لأنّه يوحي بالصّلاية والقساوة، وهو أصلح <<الحروف للتعبير عن معاني الشدّة والفعالية الماديتين>><sup>2</sup>.

تأمّل قول الشّاعر:

بغداد.....

الدال مفتوح اليقين

دال لدجلة ، دوحه ، دمها المراق ، دمدمه

و الدال ورد الأبجدية .....

دولة الكلمات .....

دوح الشعر .....

ميلاد اللغة<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 46

<sup>2</sup> عباس حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 67

<sup>3</sup> الديوان، ص 80

أراد "عبد الله العشي" من خلال حديثه عن مدينة (بغداد) أن يتكئ على التاريخ لسند مرجعي، وحاول استشعاره في بناء نصه ليبرز مدى التحامه بالمكان، ولم تهدأ قريحته وهو يرى ما يحدث في (بغداد) المجد والحضارة، فعاد إلى الزمن الأول، زمن الحلم لينسى الخيَّانة والعار، لكنّه لا يملك إلا القصائد ليرثي بها حال (العراق) المتحوّل، ويحاول من خلالها إعادة المجد الضائع وإعادة مجد (دجلة) و(الفرات) في سماء العرب.

### - تكرر صامت الراء:

شكل التكرار الصوتي دورا هاما في إبراز القيم الصوتية للحروف، فجاء تكرر صوت (الراء) وبخاصة في قصيدة "يوم رافق نون الوهم"، إذ بلغ تكراره مئة وأربع وخمسين (154) مرة، هو صوت يتمتع بغزارة كثافة دلالية بارزة، والتي يقول فيها:

أتعبتني اللغة  
 أتبع أسرابها واحدا واحدا  
 باحثا عن صدى العبارة  
 أتتبع أحراسها حرسا حرسا  
 و أراوغها كي أروض معنى يعذبني

أتعبتني اللغة  
 كيف أصطاد لؤلؤها  
 و أطارد شاردها  
 كيف أجمعه من أقاصيه ...  
 مفردة مفردة

أتتبع أشكالها المرهقات  
 وأحضر في جوفها أحرفها  
 وغرائب أسماؤها

وتضاريس أوصافها  
 كيف أمد الطريق إليك  
 أريد احتضارك في جملة واحدة  
 فلماذا  
 لم تعبت سريعاً سريعاً  
 ولم تصبري  
 كان جمرك متقدماً  
 من ترى أخمده؟<sup>1</sup>

سُمِّي هذا الصّوت - (الراء) - بالتكراري بسبب تكرّر حركة اللسان عند مرور الهواء.<sup>2</sup>  
 فصوت (الراء) صوت غاري تكراري، ذلق مجهور متوسط<sup>3</sup>، ومن المخية الدلالية<sup>3</sup> فهناك علاقة  
 متينة بين المتن الشعري وهذا الحرف؛ لأنّ هذا الصّوت يلقي بظلاله على الخطاب.  
 استعان به "عبد الله العشي" كإشارة مرور تذكّر القارئ دوماً بمدى الأسى والشجن  
 المبتوث في هذه القصيدة، فهذه المقاطع تميل بصورة واضحة إلى التحرك وعدم الثبات في ضوء  
 جدلية التغير، ومن هنا فهي تفيض بدلالات الحركة المنشحة بالترديد والتتابع والترجيع، وهكذا  
 تتجاوب اللغة الشعرية مع إيقاعات الحركة المتواترة في النص، وتتناغم مع الانفعال النفسي السوداوي  
 المتأزم وهاجس التوتّر والقلق اللذان يراودان الشاعر.  
 تكشف هذه الأسطر الحداثيّة عن انسحاق الشاعر ومعاناته النفسيّة وحسّه المرهف  
 ووجدانه الرقيق، إذ رسم لنا صوت (الراء) في هذه القصيدة صورة معبرة عن الشقاء النفسي  
 والتحصّر والأسى الذي يلازم الشاعر. كما يهدف إلى تكرار المعاني وتثبيتها في الدّهن، فيضفي جواً  
 من القلق والتأزم والتزوع إلى الهول<sup>4</sup> بسبب طبيعته التكرارية.

<sup>1</sup> الديوان، ص 33-34

<sup>2</sup> ينظر، إبراهيم أنيس، ص 109

<sup>3</sup> ينظر: مصطفى حركات، اللسانيات العامة وقضايا العربية، المكتبة العصرية، صيدا، ط1، 1998، ص 18

<sup>4</sup> ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تخ: عبد الحميد هندراوي، دار الرشيد للنشر، العراق، دط، دت، ص 57

## ب- الصّوائت : (voyelles)

حظيت الأصوات اللغوية لاسيّما الصّوائت بحظ وافر من الدّراسات في كثير من اللّغات.

عرف علماءنا العرب الصّوائت منذ القدم، حيث يعدّ "الخليل بن أحمد الفراهيدي" أول من درس الأصوات العربية ونّسار إلى تقسيمها في قوله: «هي العربية تسعة وعشرون حرفا مها خمسة وعشرون حرفا صحاحا لها أحياز ومدارج، وأربعة أحرف جوف هوائية هي الواو والياء والألف والهمزة»<sup>1</sup>.

اعتبر "ابن جنّي" «الحركات أبعاض حروف المد واللين وهي الألف والياء والواو، فكما أنّ هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث وهي الفتحة والكسرة والضّمة، فالفتحة بعض الألف والكسرة بعض الياء والضّمة بعض الواو»<sup>2</sup>.

وافق من سبقه من العلماء بتسمية الفتحة بالألف الصّغيرة، والكسرة بالياء الصّغيرة، والضّمة بالواو الصّغيرة.

تتّصف هذه الصّوائت بقوّة الوضوح السّمي إذا ما قارناها بالصّوائت التي يقلّ وضوحها في السّمع، كما تصنّف هذه الصّوائت إلى صوائت قصيرة وهي: كسرة وضّمة وفتحة، وصوائت طويلة وهي: الألف الممدودة، الياء الممدودة، الواو الممدودة.

أولى علماء العربية عناية فائقة لأصوات الألف والواو والياء (الحركات الطويلة) سواء من النّاحية الصرفية أو النّحوية، وفي كتب التّراث العربي جهود رائدة دراسات قيّمة في هذا الحقل.

وطّف "عبد الله العشي" الحركات الطّوال بشكل لافت للانتباه، والمعروف أنّ «شعرنا الحدائي حافل بتوظيف الحركات الطّوال في جمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة لاسيّما في مجال الحزن»<sup>3</sup>، ويعني أنّ الشّاعر يستعين بالحركات الطّوال للتعبير عن حزنه وشجنه أكثر من فرحه.

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 57

<sup>2</sup> ابن جنّي أبو الفتح عثمان، سر صناعة الإعراب، ج 1، تخ: حسن هندواوي، دار القلم، دمشق، ط 1، 1985، ص 17

<sup>3</sup> مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص 37

النسبة	المجموع	بغداد	مقاطع من سيرة الفتى	يوم رافق نور الوهم	لييك	الفارس	القصيدة الصوت
5,62%	87	13	31	32	6	5	و
52,88%	819	158	217	301	126	17	ا
41,5%	643	32	77	460	67	7	ي

## جدول (2) يبيّن تواتر الصّوائت في ديوان يطوف بالأسماء

تستغرق حروف المد (**الصّوائت**) زمناً أطول من الصّوامت عند النطق بها، حيث تضفي جواً موسيقياً، وتزوّد المتلقي الحانا مختلفة تأثيرات نفسيّة متنوّعة، لتخلق نوعاً من الانسجام والحالة النفسيّة للمبدع.

لعبت حروف المد دوراً هاماً فيها قصيدة "يوم رافق نور الوهم" فقد بلغ تواترها سبعمئة وثلاثة وتسعين (793) مرّة. كان للألف الضيّب الأكبر في هذه القصيدة، واللافت للانتباه أنّ هذا الصّائت يبدو أنّه الصوت الأقدر على التعبير عن آهات الشّاعر المنبثقة من أزمة التوتّر والاضطراب النفسي في قوله:

طار من بين يديه  
طائر الفرحة حتى  
صار جبلا من مسد  
غاب لم يارك صدى  
غاص في أسراره  
وابتعد

يتكرّر الصّائت نفسه في قصيدة "مقاطع من سيرة الفتى" مئتين وسبعة عشر (217) مرّة. فكان هوألا أكثر دورانا وتكراراً وذلك لتمكّنه من التعبير عن مشاعر الألم والحزن وتصويرها من

<sup>1</sup> الديوان، ص 41

خلال موسيقاه الممتدة، والتي تفسح للضغط النفسي أن يتسرّب ويتسلّل، وينزاح من خلال امتداداتها العميقة، وهذا يتّضح أكثر من خلال قوله:

أطفأوا عينيك و استلقوا بجنب الباب  
لا دمعة ، لا ومضة صوت  
وتواصوا ان يعرفوا جسمك الشاحب  
للحزن و للبرد الشتائي<sup>1</sup>

يوظّف "عبد الله العشي"، بل يكثر من استعماله لأحرف المد، ولعلّ هذا يعود إلى خصائصها الطبيعية التي تنماز بالوضوح السمعي، فتشدّ الانتباه إلى ما في النصّ من معان توجب النّأمل، لذلك نجد هذه الصّوائت تتضافر فيما بينها للتعبير عن المعنى الذي أراد الشاعر ترسيخه، من خلال الإمعان في الأحزان والأشجان التي عاناها واكتوى بناورها، فهو يقاسي كل أنواع الهموم وربّما يتجلّى هذا أكثر في قوله:

حولك الدم و الميتون  
حولك الصحراء الصموت  
جئت تحيا هنا أوتموت  
واستوى ان تصبح و لا تصبح  
فقد سقط العالم  
تحت أيّ جدار  
تخبئين دمي عن رصاصاتهم  
تحت أيّ جدار  
زمني قمر مطلقاً<sup>2</sup>  
وطريقي لظى وانتحار<sup>2</sup>

<sup>1</sup> الديوان، ص 60

<sup>2</sup> الديوان، ص 58 - 59

استعان الشاعر بالمدّ المضموم في هذه الأسطر الشعرية الذي كانت له النسبة الأعلى في الكثافة، ليشير بدوره إلى لوعة المنفى و الغربة، ويتجاوب مع صدى الدلالات التي تبوح ببواطن النفس وتكشف ما فيها من الحرقلة ولتألم والمعاناة: (ميّتون، صموت، تموت، ...) فهذه المدود تتآزر وبشكل فعّال في نسيج الإيقاع الداخلي المتسم بالبطء والليونة والتوجّع. يتمتّع الصوت الصّائت بطاقات إيجابية تعكس ما بذات الشاعر من مشاعر وإيقاعات وجدانية. فالحركات الطّوال هي عبارة عن: «أصوات مفتوحة تستوعب الإنسانية بأبعادها السّارة وغير السّارة»<sup>1</sup>.

ساهمت هذه الحركات الطّوال بشكل كبير في إيصال مكونات النغمة الداخلية إلى المتلقّين، إضافة إلى أنّها أشبعت رغبتهم في تفرّغ أحاسيسهم و تجاربهم المرتبطة بذواتهم؛ فهي قادرة على منح المتلقّي إدراكات ودلالات أعمق وأكثر، هذا إلى جانب ما تتمتّع به هذه الأصوات من وظيفة موسيقية، حيث تترك المجال واسعاً لتنوع النغمة الموسيقية للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة، وهذا بفضل سعة إمكاناتها الصوتية ومرونتها<sup>2</sup>. وبذلك فإنّ هذه الحركات الطّوال امتداد وإشباع لقيمة الصوت الدلالية، هذا فضلاً عمّا تتّصف به من قوّة الإسماع.

يتّضح من خلال الجدولين (1)، (2) السابقين مدى شيوع الصّوامت المجهورة في النصّ الشعري، وغلبتها على الأصوات المهموسة (62,36% مجهورة من مجموع 4060 صوتاً، 37,64% مهموسة من مجموع 2432 صوتاً)، فقد عمد الشاعر إلى المجهور الذي يتوافق مع تّردّد الدّات على الواقع، وتطلّعها للأفضل، ممّا يتناسب وحالات الإفصاح والصّياح، كما عبّرت عن الانفعالات السّريعة والقوية؛ ممّا يدلّ على تمكّن "عبد الله العشي" من تطويع في بنية الكلمة بين الجهر والهمس لتتواءم وطبيعة أشعاره، فنراه يحلّل بعض الدلالات على مستوى ربط الصوت بالقوة من حيث الجهر أو العلو، مع الموقف الذي يؤدّي فيه، أو السّياق الذي يضمّه، وإذا ربطنا الصوت بالجانب الفيزيائي فإنّ «الصّوت المجهور يحمل جملة من المعطيات الفيزيائية التي تجعله الأقوى مقابل الصّوت المهموس»<sup>3</sup>؛ وهذا يعني أنّ الصّوت المجهور قوي إذا ما قورن بالصّوت المهموس.

<sup>1</sup> مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص 62

<sup>2</sup> ينظر: مصطفى السعدني، تأويل الأسلوب - قراءة حديثة في النقد القديم، مركز الدراسات للطباعة، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص 68

<sup>3</sup> سمير ستيتية، الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003، ص 173

يستثمر "عبدالله العشي" الأصوات المهموسة التي تعزز مشاعر القلق والأين عند وجده، وحسرتة من عدم تحقيق أمنيته الكبرى، وهي وصال المعشوق. وبالتالى فقد حمل تكرار الهمس في النص دلالات الانخفاض، وتوصيل الأفكار بصوت منخفض، لكنه مسموع، وذلك كاقترانها بالانكسار وخفوت التحدي، كما امتازت بالرهافة والهمس، وهما صفتان تبعثان إلى جانب ذلك على التأمل والتقصي والتعمق.

استعان الشاعر أيضا بتكرار المدود (الصوائت) التي حملها في نصه الشعري مزيدا من الامتداد والاستطالة، ذلك أنه صف معاناة ذاته العاشقة وتباريحها جراء ابتعاده عن المحبوب، استخدام المدود لا يخلو من نبرة الأين والتوجع.

يمكن القول: إن تكرار الصوامت (المجهورة والمهموسة) والصوائت، يتشكل وفقا للسياق اللغوي من ناحية، والفكرة المعبر عنها من ناحية أخرى، غير أنها لا تقف عند هذا الحد، بل تمتد لتسهم إلى حد كبير في تشكيل الإيقاع الصوتي الداخلي.

## 2- التكرار على مستوى الكلمة:

يعتبر تكرار الكلمة من الأنماط الشائعة في الشعر المعاصر، رغم وقوف القدماء عنده كثيرا فقد أفاضوا في الحديث عنه، فالكلمة تشكل الركن الثاني مباشرة بعد الصوت في بناء النص الشعري وهو <<تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة>><sup>1</sup>، أي أن هذه الكلمة المكررة قد تستحوذ على المقطع أو القصيدة بأكملها. حين تتكرر الدوال اللغوية داخل النسق الشعري تحدث نوعا من الإيقاع اللينذ المحبب إلى النفس، من الناحية النغمية الدلالية في آن واحد لذلك <<يُجاء بالتكرار لمجرد إظهار النعم وتقويته>><sup>2</sup>؛ سُمي ذلك التكرار الذي يراد به تقوية النعم بالتكرار الترتيبي أو النغمي، المراد به تقوية المعاني الصورية؛ فشكل تكرار الكلمة حضورا مميّزا في ديوان "عبد الله العشي"، فهو يحمل الدوال في المضى مسؤولية الكشف عن نواياه ومقاصده، فيشحن بعضها بقيم فكرية أكثر من غيرها، لتكون مؤشرا يعين القارئ على فهم أعمق لمضامينه ومدلولاته. و<<لعل أبسط ألوان التكرار تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر>><sup>4</sup>، بالتالي ف شعرنا المعاصر يستعمل تكرار الكلمة لأسباب فنية وإبداعية.

تتكرر الكلمة لأجل بلوغ غاية معينة، وبالتالي لا يكون هذا التكرار اعتباطيا، بل يهدف من وراءه الشاعر إلى تطعيم متنه الشعري بمعاني ودلالات ما؛ فلكل كلمة مكررة وظيفتها ودلالاتها في النص المنجز، كما هو الحال في ديوان "يطوف بالأسماء"، الذي تطغى عليه دوال دون غيرها، لما تشتمل عليه من حمولة دلالية.

أخذ الشعر المعاصر من ظاهرة تكرار الكلمات تقانة صوتية تسهم في تحقيق فاعلية الخطاب الشعري، تتجلى هذه الفاعلية في <<إنتاج الدلالة أحيانا، وفي إنتاج الإيقاع الخالص أحيانا أخرى، ثم مزج الإيقاع بالدلالة أحيانا ثلاثة>><sup>5</sup>.

<sup>1</sup> حسن الغري، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 82

<sup>2</sup> عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج2، دار جامعة الخرطوم، السودان، ط1، 1991، ص 88

<sup>3</sup> ينظر: المرجع نفسه، ج2، ص 89

<sup>4</sup> نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 231

<sup>5</sup> محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، القاهرة، ط1، 1997، ص 404

يوظّف "عبد الله العشي" هذا المستوى من التكرار مستغلاً هذه السمة الأسلوبية البارزة في إحداث الفاعلية الفنية، فهو لا يتوقّف فقط على ترديد اللفظة ذاتها، وإنما ما تؤدّيه اللفظة المكررة من دور خاص في سياق النصّ، بغية الوصول إلى إبراز الجماليّات بتكثيفها، وهذا يعني أنّ كلّ لفظة تحمل في صميمها معنى ودلالة تختلف عن الأخرى، فلك لإبراز فعاليتها ضمن النصّ. يقول الشاعر:

بغداد سيّدة الحروف

بغداد...

باب البوح، بابل

بدء البداية

بلح البويب

ديب روح الروح في الأشياء...

بلبلّة البلابل

بحر البنفسج، وأكتمال الأغنية

بغداد جذر الهوية

بغداد...

بغداد مفتح اليقين

دال لدجلة ، دوحه ، دمها المراق، دمدمه

والدال ورد الأجدية...

دولة الكلمات...

دوح الشعر...

ميلاد اللّغة

.

.

.

بغداد كانت حين تغسل جسمها

بين الفرات و دجلة...

كانت عصافير الفرات تنقط جسمها عسلا

بغداد وصف عرائنا ...  
كشف الخبأ عن فضائنا  
بغداد فاجعة المحن<sup>1</sup>

شاع تكرار اسم (بغداد) بصورة كبيرة؛ تردّد حوالي ثمانية وثلاثين (38) مرّة، عن كونه يحمل عنوان القصيدة، فتكراره يوحي بكون "عبد الله العشي" بغدادى الهوى أوراسى الانتماء، لم تهدأ قريحته وهو يرى ما يحدث في (بغداد) المجد، فعاد إلى الزّمن الأول زمن الحلم، لينسى الحيّانة والعار، لكنّه لا يملك إلاّ القصائد ليرثي بها حال المكان المتحوّل، ويحاول من خلالها إعادة المجد الضائع وإعادة مجد النخلة المتطاولة في سماء العرب.

يحاول الشّاعر أن لا يترك قارئه متحيّراً، يتساءل لو لم يذكر اسم (بغداد)، فإنّه من خلال أسطر القصيدة تكون صورة البيئة العراقية كأنّها ترتسم لك، كورود بعض المصطلحات: (النهر، دجلة، الفرات، بابل، البويب، النّخيل...). هذا الأخير - النّخيل - الذي يُذكر كلّما ذُكر العراق لأنّه أكثر الأقطار العربيّة نخيلاً حتّى أنّه كلّما أريد التعبير عن ظاهرة كثرة الشّعراء في العراق قيل: تحت كلّ نخلة في العراق شاعر.

هذه الأسطر تسلبك وقارك وتختلس دمع عينيك قهراً ثمّ أنت لا تدري من أين يجيء الحزن فيها...، فقد لجأ الشّاعر إلى تكرار هذا الاسم - (بغداد) - لتعريف القارئ من جهة وتوسيع دلالاته داخل السيّاق من جهة أخرى، وبهذا المعنى يجعل منه نقطة ارتكاز يقوم عليه المقطع منذ البداية.

تأتي فجّعة (بغداد) في التّسعينيّات لتفتح الجرح الذي لم يندمل بعد، فتتحوّل (بغداد) إلى مدينة الصّمود والعزّة عند الشّاعر الذي استحضر من خلالها التاريخ والمجد الماضي، حاضر الحيّانة برؤية شعريّة جعلته ينصهر في لحمه النصّ الشعري. ويدخل في تشكيله، ويعطيه بعداً جماليّة لم تكن تتأتّى لولا هذا الانصهار الذي كان بين الشّعور والمكان والشّاعر.

كما أوضح "عبد الله العشي" أنّ (بغداد) تركت لوحدها للغزاة وللطّامعين الطّامحين لبناء مجد على جماجم المستضعفين من العرب والمسلمين.

<sup>1</sup> الديوان، ص 81-82

## 3- تكرار الجملة:

يشكل هذا المستوى من التكرار ملمحا بارزا من ملامح الشعر الحديث لما يؤديه من وظائف متعددة على مستوى المبنى والمعنى، فهو يسهم في استبطان رؤيا الشاعر والإيحاء بها، وفي الوقت ذاته يعمل على تلاحم بنية النص تماسكها؛ لأنه يضيف عليها أشكالا هندسية تُسهم في <تحديد شكل القصيدة الخارجي، و في رسم معالم التسميات الأولى لأفكارها، لا سيما إن كانت ممتدة، وهو بذلك يشكل نقطة انطلاق لدى الناقد عنه توجهه للقصيدة بالتحليل>><sup>1</sup>، سجّل هذا التكرار حضورا معتبرا في ديوان "يطوف بالأسماء"، ولعلّ مردّ ذلك أنّ هذا التكرار يعدّ أكثر قدرة على التعبير من مستويات التكرار السابقة، فالعبارة المكررة <تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر، وتصل القارئ بمدى كثافة الدروة العاطفية عنده>><sup>2</sup>؛ فالعبارة المكررة تأتي للإفصاح عن مكنونات الشاعر. من التماذج الدالة في هذا السياق قول الشاعر:

لا تظني أنه يأتي غدا  
لا تظني أنه ...  
من بعد غد  
مات في غربته  
لم يودّع أحدا  
لم يودّعه أحد<sup>3</sup>

يلاحظ من تكرار هاتين العبارتين " لا تظني أنه "، "لم يودّع أحدا" أنّ المبدع يؤكد على أنّه أن لا تظنّ للحظة واحدة أنّ طائر الفرحة سيأتي في الغد أو بعد غد، بل مات وحيدا ولم يودّعه أحد في غربته.

عبّر الشاعر من خلال هذا التكرار عن مكنونات النفس الصّالة في متاهات الغربة الجسدية والنفسية بعد ضياع الفرحة، وفي هذا تعبير واضح عن حالة اليأس التي وصل إليها الشاعر.

<sup>1</sup> فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2004، ص 101

<sup>2</sup> عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986، ص 298

<sup>3</sup> الديوان، ص 41-42

مات من حرقته  
لم يدع قبرا لكي نبكي عليه  
لم يدع ملكا لدينا<sup>1</sup>  
أو ولد

كرر الشاعر عبارة (لم يدع)، ليوحي بالحالة النفسية المتأزمة لديه وبعث في النفس الوجد والتحسر وجمع على الواقع، وتحسر على المستقبل الذي مثله ورمز إليه بطائر الفرحة، فهو ينفي عنه وجود قبر لأجل البكاء عليه أو ملك أو ولد.

كشف تكرار العبارة (الجملة) عن وعي "عبد الله العشي" العميق بأهمية هذا النوع من التكرار فضلا عن أهمية تكرار الكلمة وتوظيفها ضمن سياق شعري خاص، يتسق مع تجربة الشاعر، وانفعالاته النفسية ورؤاه الفكرية، مما جعل صورة هذين المستويين من التكرار عنده تؤديان وظائف أسلوبية متنوعة تكشف عن رغبة الشاعر في تأكيد المعنى المكرر، ومخاطبة وجدان المتلقي بإيقاعات موسيقية فيها من قوة التأثير والظلية ما يكفي لجعله مشدودا للنص الشعري، ومنهمكا في اكتناه أسرار الخفية.

<sup>1</sup> الديوان، ص 42

## |||. أنماط التكرار:

يقوم التكرار على تكرير السمات الشعريّة، ومعاودتها في النصّ بشكل تأنس إليه النّفس التي تتلهّف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة<sup>1</sup>، ممّا يدلّ على أنّ التكرار يشكل نسقا تعبيرياً في بنية الشعر.

أصبح التكرار في القصيدة الحديثة يشكل نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثنائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفّر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال حدود المكانات النحويّة واللّغويّة، لتصبح أداة موسيقيّة دلاليّة في آن واحد. وهذا ما جعل أذهان النقاد تنفتح على بعض الأشكال والأنماط التكراريّة التي تمّ استخلاصها من خلال بعض الدراسات التّطبيقية على بنية اللّغة الشعريّة في الشعر الحديث<sup>2</sup>. وسيحاول هذا البحث أن يكشف عن بعض هاته الأنماط التكراريّة المجسّدة ضمن مجموعة من القصائد في ديوان "يطوف بالأسماء" للشاعر "عبد الله العشي".

### 1- التكرار الاستهلاكي (النمطي):

يقوم التكرار الاستهلاكي على تكرار الشاعر لاسم أو فعل أو حرف من حروف المعاني في مطلع كل سطر أو بعض الأسطر الشعريّة، ويكون تكرارها بشكل متتابع أو غير متتابع<sup>3</sup>، ويُشترط أن يكون فاعلاً في توجيه الدلالة التي يقصدها الشاعر، وتماسك مقاطع القصيدة وذلك عن طريق ما يحقّقه من انسجام وتناسق داخل المقاطع، وإلاّ فهو زيّادة لا هدف منها ولا غرض لها<sup>4</sup>، فهذا التكرار >>يكشف عن فاعليّة قادرة على منح النصّ الشعري بنية متّسقة، إذ أنّ كلّ

<sup>1</sup> ينظر: حسن الغرني، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 81

<sup>2</sup> ينظر: عصام شرتح، جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2010، ص 62

<sup>3</sup> ينظر: حسن الغرني، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 90

<sup>4</sup> ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 236

تكرار من هذا النوع قادر على تجسيد الإحساس بالسلسل والتتابع الشكلي يعين إثارة التوقع لدى السامع ، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل التلمع أكثر تحفزا لسماع الشاعر والانتباه إليه<sup>1</sup>

يتحوّل التكرار الاستهلاكي الذي نسجّه في بداية القصيدة إلى صوت مهين على البنية العتيّة وينتج عن ذلك التجانس الصوتي دلالة أو إحساسا يفرضان نفسيهما على المتلقي. يجد الناظر في ديوان " يطوف بالأسماء " أنّ هذا النمط التكراري يشكل المساحة الأكبر مما شكلته أنماط التكرار الأخرى، لعلّ ذلك يعود إلى اضطراب نفسيّة الشاعر المتوترة، التي وجدت فيه البداية القويّة المكثفة للانطلاق والتحرر. وهذا ما نجده في قصيدة "مقاطع من سيرة الفتى"

هل تلاقينا

هل تقاسمنا معا ذاك النهار

وتحدّثنا سويا

وشردنا في بلاد الله

لا نحمل في أضلاعنا

غيرّ عشب ومياه ومسافات اخضرار

هل دخلنا جنّة الله

وتنزّهنا بها

واسترحنا من عناء كان لا يبرحنا

وتزودنا لخطانا المتعبة

بعض أسرار الحياة

لست ادري

هل تلاقينا معا ذاك النهار<sup>2</sup>

يستهلّ الشاعر مطالع هذه الأسطر الشعريّة بتكرار صيغة الاستفهام (هل)، إذ تسهم في فتح المجال الدلالي وشحنه بقوة وإيجابية تستدرج القارئ إلى إكمال القصيدة، وتدفعه إلى البحث عن

<sup>1</sup> موسى رابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، ص 15

<sup>2</sup> الديوان، ص 75 - 76

عناصر الغياب من إجابات ونواقص، كما أنّ >> الاستفهام كان عاملاً في تجسيد ما يمر في خبيثة الشاعر، عبر اللغة، ومن ثم تقوم الإشارات اللاغوية بدورها بالإيجاء بمضمون هذه الخبيثة من أفكار ومشاعر كامنة، أي أنّ الاستفهام كان وسيلة فعّالة في خلق نسق علائقي<sup>1</sup>.

يبدو واضحاً جلياً من خلال هذه الاستفهامات أنّها تحتاج إلى أجوبة معيّنة، لأنّها استفهامات مجازية تخرج لأغراض بلاغية تُفهم من السياق، كما استطاعت أن تحقق في كلّ مرة صورة ودلالة، تتمثل همزة وصل بين الملقى والمتلقى، من خلال هذه الأسئلة التي تفسح المجال إلى الإبداع، وهذا بغية التأمل الوثاقيد. كما تكشف عن أوجاع أخرى لدى الشاعر لتعكس مرارة القهر والألم الذي اعتصر القلوب.

تمكّن الشاعر من التعبير عن حالاته النفسانية، عبر هذا الحرف الاستفهامي المكرر الذي لم يرد طبعاً من باب الاعتباطية، بل هو صدى للترسبات من دهاليزه النفسية، وتردده سبيل يمنح الشاعر فرصة أرحب لاستفراغ حيرته، كما يتيح للمتلقى أو القارئ اختبار الفروض والاختيار بينها.

يدلّ أسلوب الاستفهام على انفعال الذات واضطرابها، وتكراره عدّة مرّات في مطالع الأسطر الشعرية يمثّل صيغة احتجاجية على تلك المثل العليا، كما قد يكون صورة عجز وانهازم أمام تناقضات الواقع، وهو الأرجح، لذلك يرجع بعض أسباب شيوعها إلى >> اضطراب الرؤى واختلال المفاهيم والإحساس بالغربة والدأب في البحث عن المثال<sup>2</sup> فهي تساؤلات تبحث في أصل الأشياء لتسريب الشكّ إما لضرورتها أو جدواها، وهي في الوقت نفسه تحمل قلق وتوتر الشاعر في ظلّ الظروف التي تحرف كل شيء عن مقصده.

يشكّل تكرار البداية في هذا النص المنجز صورة من صور الترابط القائم بين الأسطر الشعرية بشكل يحقق تماسكاً وانسجاماً إيقاعياً ومعنوياً يزيد من شدة إحساس المتلقى بمأساة الشاعر وغربته رغم وجوده بين أبناء أمته.

<sup>1</sup> فتحي محمود رفيق أبو مراد، شعر أمل دقل (دراسة أسلوية)، عالم الكتب الحديث، إربد، دط، 2003، ص 144

<sup>2</sup> مصطفى السعدني، البنيات الأسلوية في الشعر العربي الحديث، ص 150

يجعل الشاعر من تكرار البداية مرتكزا يبرز من خلاله الوحدة الالائية الأساسية التي ينطلق منها ويعود إليها لأنها «الرباط الأساسي الذي يشدّ مفصل النص ويجنبه الانكسار، والتكسك، ذلك لأنه يتحكم بجميع الحركات الالائية التي تؤسس مجتمعة بنية النص»<sup>1</sup>، كما يسهم في فهم الدلالة المحورية لتكرار البداية، ويزيد من فهم حقيقته البنائية، لأن التكرار قائم على مبدأ الإلحاح، و«الإلحاح في المتابعة يتيح للمتلقي قدرا كبيرا من النواتج الدلالية»<sup>2</sup> التي تبرز ثراء بنية التكرار وقدرتها التأثيرية، وطاقها المواصلية.

## 2- التكرار الختامي (تكرار النهاية):

يعدّ هذا الضرب من التكرار شبيها إلى حدّ كبير بالتكرار الاستهلاكي، غير أنّ دوره التأثيري يتمركز في نهاية القصيدة فهو «يؤدّي دورا مقاربا للتكرار الاستهلاكي من حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية، غير أنّه ينحو منحى تتجيا في تكثيف إيقاع يتمركز في خاتمة القصيدة»<sup>3</sup>، وبذلك فإنّ التكرار الختامي يؤدّي وظائف دلالية إيقاعية داخل القصيدة.

لقي التكرار الختامي اهتماما بالغا عند نقاد الحداثة والأسلوبيين نول أهمية خاصة فهذا النمط التكراري «لا ينجح في القوائد التي تقدّم فكرة عامة لا يمكن تقطيعها، لأن البيت المكرر يقوم بما يشبه عمل المصّطة في ختام عبارة ثمّ معناها، ومن ثمّة فإنّه يوقف التسلسل وقفة قصيرة وبهيئ لمقطع، وهذا هو سرّ نجاح هذا التكرار في القصيدة»<sup>4</sup>، وبالتالي فإنّ التكرار الختامي لا ينجح في القصيدة المؤلّفة من مقطع واحد، بل من عدّة مقاطع.

يسمى هذا التكرار بتكرار النهاية «لأنّ الكلمة المكررة تقع في نهاية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع»<sup>5</sup>؛ ممّا يدلّ على عدم اشتراط التراتبية في تكرار النهاية.

<sup>1</sup> محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، دط، 1985، ص 34

<sup>2</sup> محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1997، ص 44

<sup>3</sup> محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاق الشعرية الأولى، -جيل الرواد والمستينات-، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، ص 199 - 200

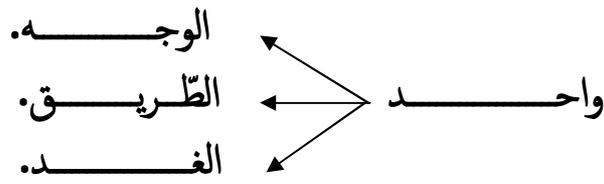
<sup>4</sup> نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 250 - 251

<sup>5</sup> حسن الغرني، حركة الإيقاع في الشعر المعاصر، ص 89

ويتّضح من خلال هذا المقطع الذي يقول فيه الشاعر:

فكن صامتاً ما استطعت  
وكن فائقاً ما استطعت  
وجمنا واحد  
والطريق واحد  
وكلانا جوى و حريق  
من ترى يوصل الآخرا؟  
غدنا واحد  
والخضاض  
تعسّر، يا وطني  
من ترى ينبج الآخرا؟<sup>1</sup>

اعتمد الشاعر على تكرار لفظة (واحد) ثلاث مرّات في نهاية الأسطر الشعريّة، ممّا أضفى هذا التكرار تناغماً إيقاعياً في سيرورة القصيدة. فأنسن (العشي) الوطن بترابه وأشجاره وأحجاره وتاريخه، ثمّ سلك طريقة (الحلول) الصّوفية في التعبير عن ذلك كلّّه.



تحت مصباح هذا الحلول والاتّحاد يتّسع مفهوم الوطن اتّساعاً هائلاً، إذ لم يعد الوطن مجرد تاريخ وجغرافيا، بل أصبح مكوّناً للذات ومساهماً عضويّاً في خلق الأنا، وأصبح واهب المفاهيم التي ننظر بها إلى أنفسنا وإلى العالم.

<sup>1</sup> الدّيون، ص 56 - 57

قد يجتمع تكرار البداية في بعض التّصوّص مع تكرار التّهاية، وهذا ما ورد في قوله:

أول الكلمات الوطن  
 أول الصبح ضوء الوطن  
 أول النبع ماء الوطن  
 أول الأرض عشب الوطن  
 أول الشعر لحن الوطن  
 أول الأفق نجم الوطن<sup>1</sup>  
 أول الزهر ورد الوطن

إذا حاولنا أن تقدّم تفسيراً لعدد تكرار لفظة (أول) التي شكّلت موقعا رئيسا في مطلع أسطر القصيدة، فجاءت مكرّرة على شكل متتال ومتعاقب، لتوحي بالنّعمة الحزينة المستنقاة من شعور الدّات المبدعة بالضّياح، رغم استحضر صورة الوطن في: (الكلمات، في ضوء الصبح، ماء النبع، عشب الأرض، لحن الشعر، نجم الأفق، ورد الزهر).

عندما تسمع كلمة (أول) تشعر أنّ القصيدة تنبض حبّا، وتوحي فخرا واعتزازا بهذا الوطن، ليشكّل بذلك توكيدا دلاليّا يستند إلى مناخ التأمّل ولتدبّر، لكن الشّعر يُعبّر ليقول:

فلماذا إذن  
 حين يحترفون السياسة  
 ليغدو الوطن  
 آخر الأحرف الأبجدية؟!<sup>2</sup>

ربط الشّاعر الوطن بسلوك سياسة السّياسة، وانحرافاتهم، وباعة الميمّ الوطنيّة والتاريخية ومن هنا جاء قوله: حين يحترفون السياسة... ليعرب عن وجود مسافة بينه وبين الوطن النّبي

<sup>1</sup> الديوان، ص 55

<sup>2</sup> الديوان، ص 55

يجتكره هؤلاء. فالوطن إذا لم يكن الفرد يتعّبه بسيدّ ادته وحرّيته يغدو مكانا لا دلالة له، وآخر الأحرف الأبجدية كما عبّر الشّاعر.

اتّكأ الشّاعر على هذا الضّرب التّكراري (الاستهلاكي / الختامي) لبلورة موقف عبّر عن تجاربه وانفعالاته، وبذلك حققت توافقا وانسجاما تامّين للنصّ الشعري، ممّا أفضت عليه نغما موسيقيا متناعما مع بداية ونهاية هذه الأسطر الشعريّة؛ بالتّالي فهذا النوع من التّكرار شكّل ظاهرة فريدة في عكس تجربة المبدع الانفعاليّة، فركّز اهتمامه على تكرار هاتين اللّفظتين (أول/الوطن) اللّتين جعلها نقطتين مركزيّتين يتمحور حولهما القصيدة بأكملها.

### 3- تكرار اللازمّة:

يعدّ تكرار اللازمّة التّقسيم<sup>1</sup> من أهمّ التكرارات التي لجأ إليها شعراؤنا المعاصرون، فهو عبارة عن تكرار سطر شعري أو جملة شعريّة عدّة مرّات، في ختام كل مقطوعة من القصيدة وذلك بغية توفير جوّ إيقاعي ودلالي.

ينبّه هذا النوع التّكراري <<القارئ على ابتداء فكرة جديدة يتفرّع عنها معنى جديد ليتضمّم مع غيره في الوصول إلى المعنى الكلي المقترن بالعبارة المكرّرة>><sup>3</sup>، هذه العبارة المكرّرة تعدّ حلقة وصل بين المقاطع المتتاليّة في جسد المتن الشعري، و<<تشكّل مفتحا يلقي ظلّاه الإيقاعيّة الدلاليّة على عالم النص>><sup>4</sup>.

يعمل تكرار اللازمّة على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها ضمن دائرة إيقاعيّة واحدة، وكأنّها قلب فنيّ متكامل في نسق شعريّ متناسق يجعل القارئ لها يحسّ بأنّها وحدة بنائيّة، ووحدة موسيقية ذات إيقاع واحد.

يقول الشّاعر:

أيتها القصيدة

أدعوك باسم الله أن تمنحني ساعة

<sup>1</sup> نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 250

<sup>2</sup> ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 22

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 208

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 208

لكي أعيد للطريق  
أيامي المنكسرة

أيتها القصيدة  
أشكو إليك

من بعد ما تيبست شفاهي  
و أثقلت خطاي  
وهديت التحديق  
في الأيام المقفرة  
وخاتي التي أحبته  
و كنت أستبقه نجما أخضرا  
لغربي العميا  
ورحلي المتظرة

لم يبق لي سواك  
أشكو إليك  
الامي المخنوقة المستعرة

أيتها القصيدة  
يا صرختي المنتحرة<sup>1</sup>

ينطلق "عبد الله العشي" في هذا النص الشعري من تكرار اللازمة (أيتها القصيدة)، ليعبر عما يختلج في مكونات الذات المبدعة المشحونة بالتوتر الانفعالي، كأن هذا التكرار يجعل من هذه القصيدة سبيل خلاص التي حولها إلى مركز شكواه وآلامه، فنجدته يناجيه ويجاورها، ويتوسل إليها، ويجادل أن يجعلها تبوح بما في داخله من عذابات، لأنه لا يمكن لأحد سواها أن يفعل ذلك فهي تشكل ذاتا مطابقة لذاته. لذلك نجد الشاعر يتجه إلى مخاطبة ملهمته القصيدة بلفظة (أيتها).

<sup>1</sup> الديوان، ص 35 - 36

جعل الشاعر من تكرار اللازمة وترددها على مسافات متباينة مشكلة بذلك فاصلا موضوعيا، وبنائيا بين مشاهد القصيدة، فهي تفصل المشاهد الشعرية، وتصل بينها في الوقت نفسه، فالفصل والوصل يكونان إيذانا بانتهاء مشهد شعري، والدخول في مشهد آخر، وهذا ما يبرز خصوبة المتن الشعري، وقدراته الامتدادية على المستويين: الإيقاعي، والمعنوي، ويكسب القصيدة بناء معماريا له أبعاده الدرامية وآفاقه الإيحائية.

أخذ الشاعر هذه اللازمة (أيها القصيدة) هي العنوان نفسه، ليرسم لنا من خلالها الصورة التي تتضح جوانبها، وتعكس همومه وعذابات وأحزانه الموجهة وصرخته المنتحرة. لذلك كان اللجوء إلى القصيدة ملمحا يعمق الرؤيا الاستشرافية ويوحد صوفيا بين الشاعر وبينها.

استخدم الشاعر تكرار اللازمة في شعره بشكل غير ثابت، ولا مستقر، شأنه في ذلك حالته النفسية المضطربة، فتراوحت اللازمة عنده بين تكرار العبارة، وبين تكرار السطر الشعري، متفاوتة في عدد مرات التكرار. فمن هذه الأشكال التي أخذها تكرار اللازمة في ديوان (يطوف بالأسماء) اللازمة الطويلة؛ تمتد عبر سطر شعري متكامل كقوله:

كم تبقى من العمر؟؟؟

ها أنا أدنو من القبر،

منكسرا ، متعبا ، مطفاً الحلم ، مرتجفا،

ذاهبا في نشيد الذهاب.

.....كم حلمت بأن أستريح بحضنك حين أموت

و تغلق عيني أنفاسي العطرات

تغسلني و تكفني، و تودعني

و تهيل علي التراب

كم تبقى من العمر...

ها أنا أمضي، كما جئت، منفردا

خارجا من زمانك

منهيا في متاه الغياب

كم تبقى من العمر

## يا زهرة العمر كي تذهبي كل هذا الذهب<sup>1</sup>

يمتدّ هذا النوع من تكرار اللازمة عبر سطر شعري كامل؛ أي ذات بناء لغوي متعدّد ومتباين المسافات، فنجده يكرّر اللازمة الأولى **(كم تبقى من العمر)** بعد سبعة أسطر وبعد ثلاثة أسطر مرّة وبعد سطرين مرّة أخرى؛ هذا ليتمكّن من خلالها التعبير والتنفيس عمّا يجول في خاطره من حسرات وآهات واستفهامات، فيجد المتأمل سيطرة الأسلوب الاستفهامي عليها، وهذا إن دلّ على شيء فهو يدلّ على الحيرة الشديدة التي ألمّت بالشاعر للمفارقة العجيبة، التي يراها في صورة امرأة يحلم أن يستريح بحضنها حين يموت، فلموت عند الشاعر هو الحقيقة الماثلة أمامه، والمتجسّدة في دنوّه من القبر، ثم ينتقل ليصف لنا الخطوات الأولى نحو الانقياد إلى الموت **(تغسلني، تكفني، تودعني، تهيل علي التراب)**، ثم نراه يتفنّن في كيفية وضع اللازمة - **(كم تبقى من العمر...)** في مكانها المناسب ليتأكّد من اقتراب الذات الشاعرة من الموت وجدانياً، فيخلق حواراً بينه وبين زهرة العمر، هذه الأخيرة المجهولة الهوية، فتتداخل بذلك الذات بالموضوع والمعقول باللامعقول... وهذا يعتبر من الأنساق الصوفية التي دخلت الشعر الحديث وساهمت في تشكيل جماليات القصيدة الحدائرية؛ فكلّ من الشاعر والمتصوّف يشتركان في حقائق كثيرة، أو مواضيع عديدة منها فكرة الموت. فكلاهما يمجّد الموت ويعدها بداية حياة خالدة

استطاع الشاعر أن يحدث تغييراً في بنية المكرر، بما يحقق تجديداً في الدلالة، دون الإحساس بالملل والرتابة الذي يمكن أن يتسلّل إلى ذهن المتلقّي عند استقباله لهذه النمطية، لذلك نجد **"عبد الله العشي"** خرج نوعاً ما عن الرتابة التكرارية لللازمة، فأحدث تغييراً على العبارة المكررة، ذلك لأنّه من **<لوسائل التي تساعد على تكرار التقسيم وتنقده من الرتابة أن يدخل الشاعر تغييراً طفيفاً على العبارة المكررة في كل مرّة يستعمل فيها وبذلك يعطي القارئ هزة مفاجئة>>**<sup>2</sup>

<sup>1</sup> الديوان، ص 32

<sup>2</sup> نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 251

يقول الشاعر في هذا الصدد:

وجمنا واحد

و الطريق

واحد ... و كلانا جوى و حريق

من ترى يوصل الآخرا؟

كلانا واحد

تعسر يا وطني

من ترى ينبج الآخرا؟<sup>1</sup>

أحدث الشاعر بتغييره الطفيف على تكرار اللازمة متعة في وجدان المتلقي الذي يدعى باللائمة المائعة وهو غالبا ما >> يتوقع توقعا غير واع أن يجده كما مرَّ به تماما ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف، وأن الشاعر يقدم له في حدود ما سبق أن قرأه لونا جديدا<sup>2</sup>.

يبدو لنا الشاعر من خلال هذه اللازمة التكرارية أنه حزين مترع بالالام والامال، إنَّها آلام الواقع المعيش، وفي الوقت نفسه تحمل آمالا حيَّة لغد جديد، وهذا ما عبَّر عنه بولادة خيل جديدة يمتطيها مع وطنه.

توصَّلت الدراسة، من خلال ما تقدّم ذكره أن تكرار اللازمة تقنيَّة هامة، تسعى إلى ترتيب عناصر المتن الشعري، وذلك بمنحه شكلا معمّارا هندسيًا متماسكا ومنسجما، خاصّة وأنَّها في كلّ مرّة تأتي حُبلى بدلالات جديدة ومغايرة، و إن كانت عناصرها واحدة، وهذا التباين للعناصر الشعريّة هو الذي يحفظ للقصيدة كينوتها، ويكشف عن رؤى الشاعر المختلفة.

<sup>1</sup> الديوان، ص 56-57

<sup>2</sup> نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 252

## 4- تكرار التجاور:

يتضح هذا النمط التكراري من خلال التسمية، وفيها تتكرر لفظة بعينها أمام أخرى لتجسد رأياً أو فكرة، لذا >> فالتجاور بين الألفاظ المكررة، أي أنّ النطق فيها يتلازم مع حركة الفكر في أهدافه التوكيدية أو التقريرية<sup>1</sup>. نجد هذا النوع في:

**رميت ما رميت من حصي**  
**حتى استبان لي الضحي**  
**نحرت شكي**  
**و عدت، عاد لي يقيني<sup>2</sup>**

يظهر هذا النوع بتكرار الفعلين (رميت، عدت) الذي يدلّ على أنّ الأمر شديد الأثر، وليس بالأمر الهين، فلو جاء هذان الفعلان غير مكررين لما كانت وطأتها أشد وأعمق أثر، عليه فإنّ هذا التكرار (التجاوري) خدم الصورة صوتياً بتظافر حروفه التي خلقت جواً موسيقياً مناسباً لحالة الشاعر الفسّية، أما دلاليّاً فقد جاء دالاً على استمرار الحالة، وكيفية وصوله إلى اليقين وبرّ الأم.

<sup>1</sup> حسن الغرني، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 93

<sup>2</sup> الديوان، ص 17

## IV. وظائف التكرار:

يعتبر التكرار من الطرائق المعتبرة التي حظيت باهتمام الشعراء الحدائين، باعتباره مكوناً هاماً من مكونات دراسة المفردة الشعرية، لما تضيفه من ثراء للنص، وتوجيه بتعددة الدلالات تنوعها بشكل معبر عن التجربة الشعرية وقيمتها. فالتكرار يعدُّ بؤرة فاعلة في النسيج التركيبي للمنجز الشعري.

يظهر التكرار بأشكال وصور متعدّدة، يحمله الشاعر مهمّة جديدة في التعبير تمنح من خلاله القصيدة أبعاداً جماليةً وإيحائيةً ترفع من قيمتها في ميزان النقد الأدبي.

لا يخرج التكرار إذا عن تلازم الوظيفتين الدلالية والإيقاعية، هما الوظيفتان اللتان ظهرتتا بجلاء في توظيف التكرار في القصيدة الحديثة والمعاصرة لأنَّ «قيمة كل عنصر (مكرر) بنائياً، تكمن على وجه التحديد، في كيفية اندماجه، وتصاعده إلى ما يليه، لذلك تكتسب بعض الصيغ أهمية خاصة من خلال تكرارها، إذ يصبح تكرارها ليس مجرد توقيع رتيب، بل هو إمعان في تكوين التشكيل التصويري للقصيدة، و إدغام لمستوياتها العديدة في هيكل متراكب»<sup>1</sup>؛ وهذا يعني ما تكتسبه بعض الصيغ من أهمية وذلك من خلال تكريرها.

يوظف الشاعر التكرار للإفصاح والإبلاغ عن حالات الشعور التي تختلج وجدانه، وتحوّل بخاطره، ومنه نستشف مدى ارتباط ظاهرة التكرار بالبواعث النفسانية والإيقاعية والدلالية التي يرمي إليها الشاعر، ومن ثم تهدف هذه الدراسة إلى إبراز أهم وظائف التكرير. من أهمها: الوظيفة الإيقاعية والإيحائية والتأكيديّة.

### 1- الوظيفة الإيقاعية:

يحقق التكرار انسجاماً موسيقياً خاصاً، ذلك لأنه يعدُّ أحد ركائز الإيقاع الداخلي وأحد لبنات البناء الفني للقصيدة، لذا تجدر الإشارة إلى أنّ الجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار، فقد عرّف الإيقاع على أساس تكرار التفعيلات، فيكون بذلك عبارة عن تردد وحدة نغمية على مسافات زمنية متساوية، وهذه الوحدة في الشعر العربي هي التفعيلة، فقدّم اللسانيون

<sup>1</sup> صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، دت، ص 275

تعريفًا آخر من منطلق <<لأنه الإعادة المنتظمة داخل السلسلة داخل السلسلة المنطوقة، لإحساسات معيئة متماثلة تكونها مختلف العناصر النغمية>><sup>1</sup>؛ يتضح مما سبق أن الإيقاع يقوم على مبدأ التكرار المبني على الانتظام والتناغم.

تعدّ ظاهرة التكرار من الظواهر الصوتية التي يمكن أن تؤدي دورا بالغ الأهمية في تعميق الإيقاع الصوتي فكل <<تكرار مهما يكن نوعه تستفيد منه زيادة النغم وتقوية الجرس>><sup>2</sup>، فالتكرار أهم بنية تحركت عليها القصيدة العربية المعاصرة، لملها من طاقات تعبيرية إيقاعية، فكانت حاجة الشاعر المعاصر إلى تنوع إيقاعاته تماشيا مع حالاته الشعورية وتعدد تجاربه الشعرية، فقد أفاد من تقنية التكرار، التي تؤدي إلى تولد الإيقاع من خلال تناسب الأصوات أو الألفاظ أو العبارات، وهو <<في حد ذاته وسيلة من الوسائل السحرية، التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معيئة في العمل الشعري>><sup>3</sup>. وهذا ما نجده في قوله:

أول الكلمات الوطن  
أول الصبح ضوء الوطن  
أول النبع ماء الوطن  
أول الأرض عشب الوطن  
أول الشعر لحن الوطن  
أول الأفق نجم الوطن  
أول الزهر ورد الوطن<sup>4</sup>

شكل التكرار المثير لكلمة (الوطن) توافقا صوتيا، مما أضفى إيقاعا موسيقيا داخليا زادت من جاذبيته، يضاف إلى أن تكرارها سبع مرّات بشكل متلاحق يوحي ببعد دلالي لهذه الكلمة، فبدت عنصرا ملحا في ذهن الشاعر من جهة، وإثارة شعور المتلقي من جهة أخرى، وهذا لا يتأتى للشاعر إلا بالموسيقى، التي تتفاعل فيها الموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن الشعري، وأنظمة تشكيل

<sup>1</sup> توفيق الزبيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984، ص63

<sup>2</sup> عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، ص548

<sup>3</sup> علي البطل، الصورة في الشعر العربي المعاصر حتى آخر القرن الثاني هجري، دراسة في أصولها وتطوراتها، دار الأندلس للطباعة والنشر، د ط، 1981، ص218

<sup>4</sup> الديوان، ص55

القوافي، مع الموسيقى الداخلية المنبثقة من إيجائية الاختيار المشكل للدوال التعبيرية، فقد جاءت هذه الأسطر وفق بحر المتدارك، وهو بحر معروف بـ «ضجيج الصّاحب فهو أشبه ما يكون بوصف جيش أو وقع مطر أو ملاح، وهو يصلح أكثر ما يصلح للحركة الراقصة والنغمة السريعة، ولهذا استخدمه كثير من الشعراء في العصر الحديث، وذلك نظرا لحفّته وسرعته وتلاحق أنغامه، وكلّ هذا جعله يصلح لأغراض معينة كما أنّ هذه السرعة التي اشتهر بها البحر المتدارك (الخبب) والتي بسببها سمي بركض الخيل جعلته ملائما لسرعة إيقاع هذا العصر، وهي أيضا انعكاس لشدة الانفعال وتأجج العاطفة وتوقّدها»<sup>1</sup>

بالتالي فقد استطاع هذا البحر، بتفعيلاته المتأثلة (فاعلن فاعلن فاعلن) أن يترجم ما يشعر به الشاعر من حسرة وألم، كما أسهم هذا البحر وقافيته في إثراء الإيقاع بنقرات متّحدة تلح على المعنى التصويري الذي شكّل القصيدة.

اتخذ حرف الروي وهو حرف النون المجهورة، ولا يخفى وضوح الأصوات المجهورة في السّمع، و"عبد الله العشي" هنا حرص على أن يكون إيقاع القافية واضحا مميّزا في أذن المتلقي، وهو بذلك يتفق مع أغلب الشعراء المعاصرين الذين يعتمدون على الأصوات المجهورة ويتخذونها رويًا في الأبيات الشعرية لنصوصهم.<sup>2</sup>

## 2- الوظيفة الإيجائية الجمالية:

ينحو التكرار في القصيدة لمربية المعاصرة منحى جديدا ومخالفا لما كان عليه في السابق، فنجده قائما على الإيجاء والرمز والأسطورة، لذلك فالشعراء المعاصرون يتخذون من التكرار قناعا يتنوّعون به للتعبير عمّا يختلج في وجدانهم، فالتكرار يقوم «بوظيفة إيجائية بارزة وتعدّد أشكاله وصوره بتعدّد الهدف الإيجائي الذي ينوطه الشاعر به، وتتراوح هذه الأشكال ما بين التكرار البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة معينة أو عبارة معينة، وبين أشكال أخرى أكثر تركيبا وتعقيدا يتصرّف فيها الشاعر بحيث تغدو أقوى إيجاء»<sup>3</sup>؛ ممّا يدلّ على أنّ الإيجاء يتناسب تناسبًا طرديًا مع أشكال التكرار المختلفة.

<sup>1</sup> محمد علوان سلمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2008، ص 147

<sup>2</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 264

<sup>3</sup> علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط4، 2002، ص 61

جاءت ظاهرة التكرار في شعر "عبد الله العشي" لخدمة رؤيته في إيصال رسالته للمتلقّي، ومنح شعره طاقة تعبيرية وإيحائية ذات صلة بتجربته الشعرية، إذ يتشكل التكرار وفق أبعاد نفسية وفكرية تنبع من عالم الشاعر ورؤاه الفكرية.

ليس بإمكان الشاعر المعاصر - والحالة هذه - غير التجديد، والتجديد المستمر لأدواته وأساليبه، لأنه بإمكانه التعبير بطرق وأساليب وجدت واستخدمت في ظروف اجتماعية نفسية وحضارية مغايرة - تماما - لما يشهده اليوم ويتفاعل معه، فهو كالمحارب يحمل هذا التراث نحو المستقبل، وقد يُحرق وهو يرحل، وبعض أسلحته وأدواته، لكي يصنع أسلحة وأدوات جديدة بدلا منها، تتناسب مع أجواء العالم الجديد؛ من أهمها التكرار، الذي أصبح ظاهرة معنوية تكمن أهميتها فيما يتضمّنه المكرر من دلالات إيحائية قصد إليها الشاعر.

استطاع "عبد الله العشي" أن يجلّ شعره (ديوانه) بطاقات دلالية وشعورية رمزية لإيصال فكرته للقارئ، فالشاعر <يوظف الرمز الأسطوري للتعبير عن تجربة معاصرة، تقرأ القصيدة فإذا هي أسطورة تتخذ لها مضمونا جديدا يفرضه السياق العام وتعبّر عن تجربة الشاعر الذي يتقمص الشخصية أو يتناول الحدث ليعبّر من خلالها تعبيرا من خلال أحدهما تعبيرا غير مباشر عن إحساسه><sup>1</sup>؛ فالأسطورة يوظفها الشاعر للتعبير غير المباشر عما يختلج وجدانه. يقول "عبد الله العشي" في قصيدة "الفارس":

في غدير الظلام  
فافتحوا للفتى سرّ أسراركم  
وافتحوا للعريس  
باب أيامكم  
واخرجوا من رماد الرماد  
ومن عتمة الكهف  
اخرجوا للدليل  
إنّه مقبل، مقبل  
قاتلا أو قتيل

<sup>1</sup> خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991، ص 112

حين يفتح أبوابه العالم<sup>1</sup>

رَكَر الشَّاعِرُ كَلِمَةَ الرَّمَادِ، لِيَحْمِلَهَا طَاقَةٌ إِجْهَادِيَّةٌ، فَاسْتَعْلَّ لِأَجْلِ ذَلِكَ أُسْطُورَةَ الْفَنِيْقِ الَّذِي يَنْبَعثُ مِنَ التَّهَابِ رَمَادِهِ، فَالْمَعْرُوفُ عَنِ هَذَا الطَّائِرِ أَنَّهُ «طَائِرٌ مَدِيدُ الْعَمْرِ بَعْدَ مِائَاتِ السَّنِينَ يَحْتَرِقُ فِي عَشِّهِ وَيَصْبِحُ رَمَادًا ثُمَّ يُولَدُ مِنْ جَدِيدٍ. وَهَكَذَا فِي دَوْرَةِ أُبْدِيَّةٍ. وَالفَنِيْكُسُ رَمَزُ الأُبْدِيَّةِ»<sup>2</sup>.

استثمر الشَّاعِرُ هَذِهِ الأُسْطُورَةَ فِي بِنَاءِ قَصِيدَتِهِ، اسْتِنَادًا إِلَى ظُرُوفِ مَجْتَمَعِهِ وَخُصُوصِيَّتِهِ، وَقَدْ وَجَدَ فِي تَوْضِيْفِهِ لَهَا مَجَالًا رَحْبًا يَعْبرُ مِنْ خِلالِهِ عَمَّا يَجْتَاحُهُ مِنْ مَكُونَاتٍ وَمَكْبُوتَاتٍ، فَمَا كَانَ مِنْهُ إِلَّا أَنْ يَسْتَعِينَ بِرَمُوزِ أُسْطُورِيَّةٍ تَمَثَّلُ فِيهَا بِصِيصِ الأَمَلِ، وَحَاكِي بِهَا وَضْعَهُ المَعاشِ، نَظْرًا لِتَوَافُقِ هَذِهِ الرَّمُوزِ مَعَ جَدَلِيَّةِ المَوْتِ وَالانْبِعَاثِ الَّتِي أَرَهَقَتْ كَاهِلَ الشُّعْرَاءِ؛ كَمَا سَاهَمَتْ فِي ثَرَاءِ بِنْيَةِ القَصِيدَةِ وَكَسَبَتْهَا حُضُورًا وَدِيمُومَةً.

يُلاحِظُ فِي هَذِهِ التَّجْرِبَةِ الشُّعْرِيَّةِ أَنَّ الكَلِمَةَ المَفْتَاحَ هِيَ "الفارس"، فَهِيَ الكَلِمَةُ الَّتِي تَدُورُ حَوْلَهَا القَصِيدَةُ، وَلا يَخَالِجُنَا شَكُّ أَنَّ "عَبْدَ اللَّهِ العَشِي" فِي هَذِهِ القَصِيدَةِ يَسْبِغُ فِي أَثِيرِ اللُّغَةِ الكُونِيَّةِ الَّتِي تَخاطَبُ إنْسانَ الجَزائِرِ وَفارسَهَا المُنْتَظَرِ، بَلْ وَإنْسانِيَّةِ الإنسانِ، بَلِغَةً الإِجْهَادِ وَالرَّمْزِ الأُسْطُورِي الَّذِي يُعْطِيانَ لِلشُّعْرِ صَوْتَهُ القَوِيَّ، فَالأُسْطُورَةُ تَعَدُّ سَلِيلَةَ الشُّعْرِ، لِأَنَّ مَنابِتَهَا وَاحِدَةٌ إِذْ أَنَّ «الأُسْطُورَةَ تَوَامُ الشُّعْرِ، فَعُودَةُ الشُّعْرِ إِلَيْهَا إِنَّمَا هُوَ حَنِينُ الشُّعْرِ لِتَرابِ طِفْلُوتِهِ، وَالأُسْطُورَةُ إِذْ تَحْتَضِنُهَا القَصِيدَةُ فَهِيَ تَتَحَوَّلُ فِي بِنْيَتِهَا إِلَى طَاقَةٍ خَالِقةٍ لِلأَدَاءِ الشُّعْرِي»<sup>3</sup>.

أَدْرِكُ الشَّاعِرُ حِينَئِذٍ أَنَّ الأُسْطُورَةَ أَهْمِيَّةٌ بَالِغَةٌ فِي تَعْمِيقِ تَجْرِبَتِهِ الشُّعْرِيَّةِ وَمَدِّ الجُسُورِ المَعْرِفِيَّةِ وَالدَّلَالِيَّةِ بَيْنَ الحَقْبِ الإنْسانِيَّةِ جَمْعًا لِانْتِزَاعِ جَلَدِ القَوْلِ وَتَقْنِيَّةِ فَيْدَةٍ «تَسْعَفُ الشَّاعِرُ عَلَى الرِّبْطِ بَيْنَ المَاضِي وَالحَاضِرِ وَالتَّوْحِيدِ بَيْنَ التَّجْرِبَةِ النَّاتِيَةِ وَالتَّجْرِبَةِ الإِجْتِمَاعِيَّةِ وَتَنْقُلُ القَصِيدَةَ مِنَ الغَنائِيَّةِ المَحْضَةِ وَتَفْتِخُ آفاقًا لِقَبُولِ ألوانِ عَمِيقَةٍ مِنَ القَوَى المَتصارَعَةِ فِي أَشْكالِ التَّرْكِيبِ وَالبِنَاءِ»<sup>4</sup>.

تَمَكَّنَ الشَّاعِرُ مِنْ تَطْوِيعِ الأُسْطُورَةَ بِمَرْجِعِيَّتِهَا وَمَنابِلِهَا مَعَ المَوَاقِفِ الشُّعْرِيَّةِ، عَبْرَ هَذَا التَّكْرارِ الإِجْهَادِيِّ، الَّذِي اسْتِطَاعَ أَنْ يُوْحِي لِلآخِرِينَ بِمَضْمُونِ مَعْنَى، يُوَكِّدُهُ مِنْ خِلالِ تَكَرُّرِهِ، فَيَساعِدُهُ عَلَى

<sup>1</sup> الديوان، ص 6<sup>2</sup> ماكس شايرو رودا هندريكس، معجم الأساطير، تر: حنا عودا، دار علاء الدين، دمشق، دط، ص 209<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 209<sup>4</sup> رجاء عيد، لغة الشعر - قراءة في الشعر العربي المعاصر - منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2003، ص 369

طبع هذه الصورة في الأذهان، ولفت الأنظار إلى ضرورة تأويل وتقليب معاني الألفاظ المكررة على وجوه عدّة لضمان الحصول على ما أراده المبدع، لذلك يقوم التكرار بدور المولد للصورة الشعريّة وذلك عن طريق ما يحمله للمكرر من دلالات وإيحاءات جديدة في كلّ مرّة.

### 3 الوظيفة التأكيدية الدلالية:

يشكل التكرار نسقا تعبيريا في بنية الشعر التي تقوم على تكرير السمات الشعرية في النص بشكل تأنس إليه النفس فهو يؤدي <رسالة دلالية غير صريحة، رسالة لا تحملها الأبيات مباشرة، ولا تؤدّيها مفردة بعينها، فالتكرار يقوم بدوره الدلالي عبر التراكب الكمي للكلمة أو الجملة أو الحرف، عبر الإلحاح على هذا الموضوع أو ذاك ينبّه المتلقي إلى غاية دلالية أرادها وارتأى تأديتها عبر التكرار>> فكلما كان هناك تراكبا كميا من خلال تكرار الحرف الكلمة أو الجملة تولدت هناك دلالة معينة يريد بها الشاعر استقطاب المتلقي للولوج إلى عالمه الشعري.

يوظف الشاعر التكرار عبر مستوياته الثلاثة سواء على مستوى الحرف أو الكلمة أو الجملة لتأهية غاية دلالية، يهدف الشاعر إلى تأديتها وإبرازها للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، هادفا من ذلك إثارة التوقع لدى المتلقي.

استطاع "عبد الله العشي" من خلال قصائد الديوان أن يطوع تكرار بعض الكلمات لاداء الوظيفة الدلالية، فاسحة المجال أمام المتلقي للغوص فيها والبحث عن دلالاتها، فينقلها من محيطها القاموسي الجامد إلى وسط حيوي؛ يمنح لها إلى جانب دلالاتها المعجمية دلالات أخرى مما يضفي عليها أبعادا فنية دلالية أكثر غنى وأبعد أفقا، وأشد عمقا <<النص الشعري هو الفضاء الذي تقوم فيه دلالة اللفظ، ويضع فيه المعنى بما يعنيه من توحد لصالح التعدد والتنوع والغموض>><sup>2</sup>، وبالتالي فإن النص هو موطن الدلالات المختلفة، من خلال تضافر بناه المختلفة. يمكن أن نضع أيدينا على بعض الأمثلة، التي تدخل في إطار آداء بعض المكرورات للوظيفة الدلالية.

يقول الشاعر:

بغداد معربة..

بغداد ماضية و مقبلة...

وباقية بقاء الميم في جسد الكلام

بغداد حالتنا...

<sup>1</sup> كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، دط، 2006، ص 304

<sup>2</sup> جمال حضري، ظاهرة الانزياح في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005، ص 334

ومستثنى هزائماً...  
 بغداد جمع "مفرد" سالم  
 بغداد لؤلؤة المواسم في حقول الغيم  
 أو برد الخيام..  
 قمر يمام

بغداد...  
 ألف على الف ومؤتلفة  
 بغداد مختلفة  
 ألفاتها ممدودة...  
 .  
 .  
 .  
 بغداد مفردة<sup>1</sup>

تكررت كلمة (بغداد) تكراراً مكثفاً في الأسطر الشعرية السابقة شكلاً بناءً درامياً أسهم إلى حد بعيد في التعبير عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر ضمن نسق إيقاعي موحد، ف (بغداد) هنا تحمل في كل مرة دلالة تختلف عن دلالتها الأصلية، فهي لم تعد عنواناً للمستقبل المشرق المضيء، بل أصبحت تحمل بعداً آخر يعبر عمماً آلت إليه الأمة العربية من ضعف وذل وهوان، فهذه الكلمة تعكس حالة اليأس التي وصل إليها الشاعر، لذلك نجده يعتذر ويتأسف عمماً فعله اللصوص ببغداد وكيف حولتنا إلى أحذية إمعة قديع.

تشكل مدينة (بغداد) عنصراً نواتياً داخل بنية النص، وتتماهى ذات الشاعر مع المكان من خلال هذا التكرار، وتحضر في بعدها التاريخي، كما يضفي أهمية دلالية المكرر، فهو >خاصية لغوية، أضحت في الشعر المعاصر عاطفة مشحونة بالأجاء والتوتر في نسقها العلائقي الذي يوقره السياق الشعري، أما على المسعى الدلالي والنفسي فيؤدي التكرار وظيفة تعبيرية وإيحائية في

النص من خلال سيطرة فكرة العنصر المكرر على فكر الشاعر<sup>1</sup>؛ وهذا يدل على الدور الذي يلعبه التكرار من تعبير وإيحاء.

استطاع "عبد الله العشي" بتكراره لهذه اللفظة (بغداد) أن يجسد من خلالها ملامح العصر الذي قتل أحلامه وآماله وأحلام وآمال كل إنسان ينتظر حياة مستقرة هادئة. فعصرنا اختلفت فيه القيم والمبادئ، ف (بغداد) أصابها الصمت والإعياء ولم تعد قادرة على تحقيق طموحاتها، فظهرت بأئسة حزينة تعكس حالة الشاعر والضمير العربي التي وصل إليها من انكسار وهزيمة.

يعبر تكرار كلمة (بغداد) عن رؤيا الشاعر لحقيقة هذه الأمة التي تبدلت أحوالها، فهي أمة تعاني من الفراغ والذل والغربة والضيق والخيانة... إلخ، لهذا عمد الشاعر إلى تكرارها لنقطة تتجمع حولها المعاني المختلفة التي أراد أن يصف أبناء الأمة بها.

كشفت هذه الدراسة عن الجانب الوظيفي للتكرار ضمن السياق الذي يرد فيه؛ لأن التكرار ظاهرة لغوية يستدعيها السياق النفسي والجمالي لتؤدي وظيفة جديدة في القصيدة، لا للملء فراغ وزني أو تعداد سطري يبغيه الشاعر، بل ليجعل هذه الطهارة الأسلوبية أداة قادرة على التعبير عما يجول بخاطره وذهنه، وتصوير همومه وعذابات التي تنتابه وتسيطر عليه، وعليه تحول التكرار في ديوان "عبد الله العشي" إلى أسلوب فني يقوم بوظائف إيقاعية وإيحائية لولائية.

يمكن أن يشير هذا الفصل، وفي ضوء ما تقدم أن التكرار شكل تقني بارزة في ديوان "عبد الله العشي" "يطوف بالأسماء"، حيث تمكن من تطويع هذه التقنية لخدمة بناء صرح قصائده، من أجل إنتاج الدلالة، كما أنه أتى به على وفق ما يطرحه الموقف والمخبرة الانفعالية التي يعيشها المبدع، مما تفرض عليه تكرارها هنا أو هناك وبصورة أكثر أو أقل، وما استدلل به هذا الفصل من قصائد خير دليل على ذلك. بالإضافة إلى ذلك عزز التكرار من البنية الإيقاعية للنص الشعري، إذ عمل على تقوية رنين اللفظ في القصيدة، رافقت هذه الطهارة الإيقاعية الداخلية، تجربة الشاعر الشعرية، المضيئة في عالم المجهول والكشف والخروج عن المألوف، فكان تكرار الأصوات (الصوامت، الصوائت) بمثابة صرخات وآهات معبرة عن روح الشاعر.

<sup>1</sup>عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات الشعر الحدائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2007، ص 167

وظف الشاعر ظاهرة التكرار بأنماطه المختلفة، كما استحدث نظماً تكراريةً جديدةً - (التكرار الاستهلاكي/ الختامي) - تماشت مع ثقافته المتنوعة وثرأ تجربته في تماسك معظم قصائد الديوان، توصلها إذ عملت هذه الأنماط على نمو الحركة دلاليًا من مقطع لآخر، فشكّلت بؤرة رئيسة تعزز التواصل بين المبدع والمتلقي.

أسهم التكرار في تحميل بعض الدوال فدياً إيجابيةً دلاليةً إيقاعيةً أسهمت في تلوين حياة النص بألوان الطيف الجميل.

# الفصل الثاني:

## التوانري

I. مفهومه

II. أهميته

III. بين التوانري والتكرار

IV. أشكال التوانري

تشكل اللغة الشعرية بأساليب متنوعة تتباين من نص لآخر، ولأن الشعر يقوم على التفاعيل المتشابهة التي ينظم وفقها، فكثيرا ما تتردد بنية التوازي في القصائد الشعرية، وذلك نظرا لدورها الأساسي والمهم في تفعيل الجانب الإيقاعي/البنائي والدلالي في النص، باعتبار أن التوازي عنصر تنظيمي، ينتج بوساطة الانسجام والاتساق بين البناء الصوتي والتركيبي والدلالي، كما يهيئ التوازي أيضا فرصة لتنامي النص، من خلال إضافة عناصر جديدة قادرة على إنشاء تيار دلالي متدفق في ذهن المتلقي.

## المفهوم التوازي (Parallélisme):

دأب الشعراء منذ القديم على توظيف بعض الأساليب، التي تسهم في زيادة الجمال والقوة لنصوصهم الشعرية، وقد كان من أبرز ما نال الحظوة عندهم ظاهرة التوازي التي كثرت تعريفاته، وتعددت تسمياته بين النقاد، فكان لكل فريق منهم تفسيره الذي تمليه عليه رؤيته. لذلك ستحاول الدراسة أن تتقصى المفهوم الدقيق للتوازي انطلاقا من معناه اللغوي.

### أ. لغة:

لم يذكر اللغويون العرب القدامى معنى لمصطلح (التوازي) فقد جاء: مادة (وزي) في المعاجم العربية معانٍ متعددة منها ما يدل على تجمع في شيء واكتناز، يقال للحمار المجتمع الخلق: **وزي**، وللرجل القصير: **وزي**، والمستوزي المنتصب المرتفع، وأوزي ظهره إلى الحائط أسنده، ووزي فلان الأمر غاضه، والوزي الطيور والموازاة المقابلة والمواجهة.<sup>1</sup>

والذي يهمننا من هذه المعاني المقابلة والمواجهة. قال (أبو البحتري): <<فوازينا العدو وصافنهام والموازاة المقابلة والمواجهة، قال: والأصل فيه الهمزة يقال آزيتته إذا حاذيته>><sup>2</sup>؛ مما يدل على دوران معاني التوازي في اللغة حول المحاذاة والمواجهة والمقابلة.

<sup>1</sup> أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، د ط، 1972، ص 107

<sup>2</sup> ابن منظور، لسان العرب، ج 15، مادة (وزي)

لم ترد لفظة التوازي واشتقاقاتها في القرآن الكريم، أما الحديث النبوي الشريف فوردت في مواضع كثيرة منها ما رواه النسائي في سننه عن ثعلبة بن زهرم قال: «كنا مع سعيد بن العاص بطبرستان، فقال: أيكم صلى مع رسول الله - صلى الله عليه وسلم - صلاة للخوف؟ فقال حذيفة أنا، فقام نصف الناس خلفه صقّين، صفا خلفه وصفا موازي العدو، فصلى بالذين خلفه ركعة ثم انصرف هؤلاء إلى مكان هؤلاء، وجاء أولئك فصلّى بهم ركعة ولم يقضوا»<sup>1</sup>، إذن فهي في الحديث الشريف وفي غير هذا الموضوع لا تكاد تخرج عن معنى واحد هو (المواجهة والمقابلة).

## 2- اصطلاحاً:

أصل مصطلح التوازي هندسيّ بحت، وانتقل بعدها إلى اللّغات الأدبيّة، مع كثير من المفاهيم الرّبطيّة والعلميّة، وهذا بفعل حركة الأخذ والعطاء المتبادلة بين مختلف العلوم والفنون، ولقد أُصطلحت مفاهيم وتعريف عديدة تعكس في مجملها نظرة كل دارس، إلاّ أنّها تصبّ في دلالة واحدة لمفهوم التّوازي:

التّوازي عبارة عن «تماثل قائم بين طرفين من السلسلة اللّغوية نفسها (...). تقوم إمّا على أساس المشابهة أو على أساس التّضاد»<sup>2</sup>؛ ومنه فإنّ التّوازي عبارة عن تشابه وتماثل بين جملتين لها البنية نفسها، وترتبط بينها علاقات إمّا علاقة المشابهة أو علاقة التّضاد.

ينطلق التّوازي من مكونات التّركيب الصّوتي، فهو يمثّل سمة بارزة، لها ضرورتها عبر شبكة الخطاب، لأنّه من «حيث الجوهر مبدأ أساسي في كل أنواع الفن وأشكاله، ولكن له في كل نوع أو شكل مظهراً متميّزاً ينبع من طبيعة الأداة التي يتشكّل منها هذا النوع»<sup>3</sup>.

كما يعرف التّوازي على أنّه «مفهوم ألسني بلاغيّ يتعلّق ببنية العبارة ودلالاتها، والخصوصيّة الأساسيّة له، أنّه تناظر بين جمل العبارة يقوم على استعادة (مخطط إسنادي) واحد اسمي

<sup>1</sup> أحمد بن شعيب بن علي بن سنان بن دينار، صحيح سنن النسائي باختصار السند، صحّح أحاديثه محمد ناصر الدين الألباني، تح: زهير الشاويش، مكتبة التريّة العربيّة، لدول الخليج، ط1، 1988، ص 334

<sup>2</sup> محمد كوني، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر وقد، ع8، الكويت، 1999، ص 80

<sup>3</sup> جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، دط، 1982، ص 425

أوفعلي»<sup>1</sup>، ذلك لأنّ التّوازي الشعري يقدّم <بدوره دعماً ثميناً للتّحليل اللّساني للّغة؛ إنّه يعيّن بدقّة ما هي المقولات النّحويّة وما هي مكّونات البنيات التركيبيّة التي يمكن إدراكها بوصفها تماثلات في نظر جماعة لغويّة ما وتصبح بهذا وحدات متوازيّة»<sup>2</sup>.

والملاحظ من التعريفات الاصطلاحية السابقة أنّها تتفق في وقوع التّوازي بين تركيبين لغويّين أو أكثر تجمع بينها علاقة التّشابه أو التّضادّ المحسّدة بالإيقاعات الصّوتية التّكراريّة، مما يحقّق تماسك النّص وانسجامه.

صفوة القول رغم الاختلاف في تعريف التّوازي وتحديد خصائصه إلاّ أنّ هناك شبه اتّفاق على أنّه <<التّشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعريّة»<sup>3</sup>، وبالتالي فقد احتلّ التّوازي مركزاً هاماً في تحليل الخطاب الشعري، كما لا يعني هذا أنّ التّوازي مقتصر على الشّعر فقط دون سائر أنواع التّعبير اللّغوي؛ فهو من حيث المبدأ موجود في التّعبير اللّغوي مهما كان جنسه ونوعه وصنّفه، ولكن درجة تجلّياته في الشّعر أكثر، فهو يسهم بشكل كبير في بناء هيكلية النّص الشعري وإنتاج الدّلالة، وهذا ما سيكشف عنه هذا الفصل.

<sup>1</sup> عدنان بن ذريل، النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق - دراسة -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1989، ص 278

<sup>2</sup> رومان جاكسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص 109

<sup>3</sup> محمد مفتاح، التّشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 97

### 3- مفهوم التوازي في البلاغة العربية:

يلتبس مفهوم التوازي عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى بجملة من المفاهيم في البلاغة العربية كالترصيع، والسجع، والتماثل، والمناسبة والمقابلة، والمعادلة ...

بيد أن الغرض هنا ليس استقصاء هذا الالتباس، وإنما محاولة إمطة اللثام قدر الإمكان عن هذا المصطلح عند القدماء.

يعدّ التوازي من أبرز الطواهر الأسلوبية التي اتسم بها الشعر العربي القديم، وقد عدّه القدماء قسماً من السجع .

أجمع "أبو هلال العسكري"<sup>1</sup>، والنويري<sup>2</sup>، والقزويني<sup>3</sup>، والسيوطي<sup>4</sup> على أنّ التوازي هو أن تتفق الفاصلتان الأخيرتان وزناً وتقفيّة في حشو البيت، أما التوازن فهو اتفاق الفاصلتين الأخيرتين في الوزن دون تقفيّة في حشو البيت.

فالتوازي إذاً عند القدامى هو اتفاق الفاصلتين الأخيرتين وزناً وتقفيّة، أما حشو البيت فمنهم من عدّه توازياً ومنهم من عدّه ترصيعاً.

يساوي "أبو هلال العسكري" بين التوازي والتساوي والتعادل، كما أخرج القرينتين الأخيرتين من الترصيع وقصره على حشو البيت فهو عنده «أن يكون حشو البيت مسجوعاً»<sup>5</sup>، في حين يساوي "ابن الأثير" بين التوازي والتساوي لكن يعتبر أن الترصيع الشكل العام والتوازي جزء منه، ف«الترصيع... أن تكون لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية»<sup>6</sup>، ويقتصد بالفصل هنا الشطر الشعري.

<sup>1</sup> أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهيل العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984، ص 287

<sup>2</sup> شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت، ص 104 - 105

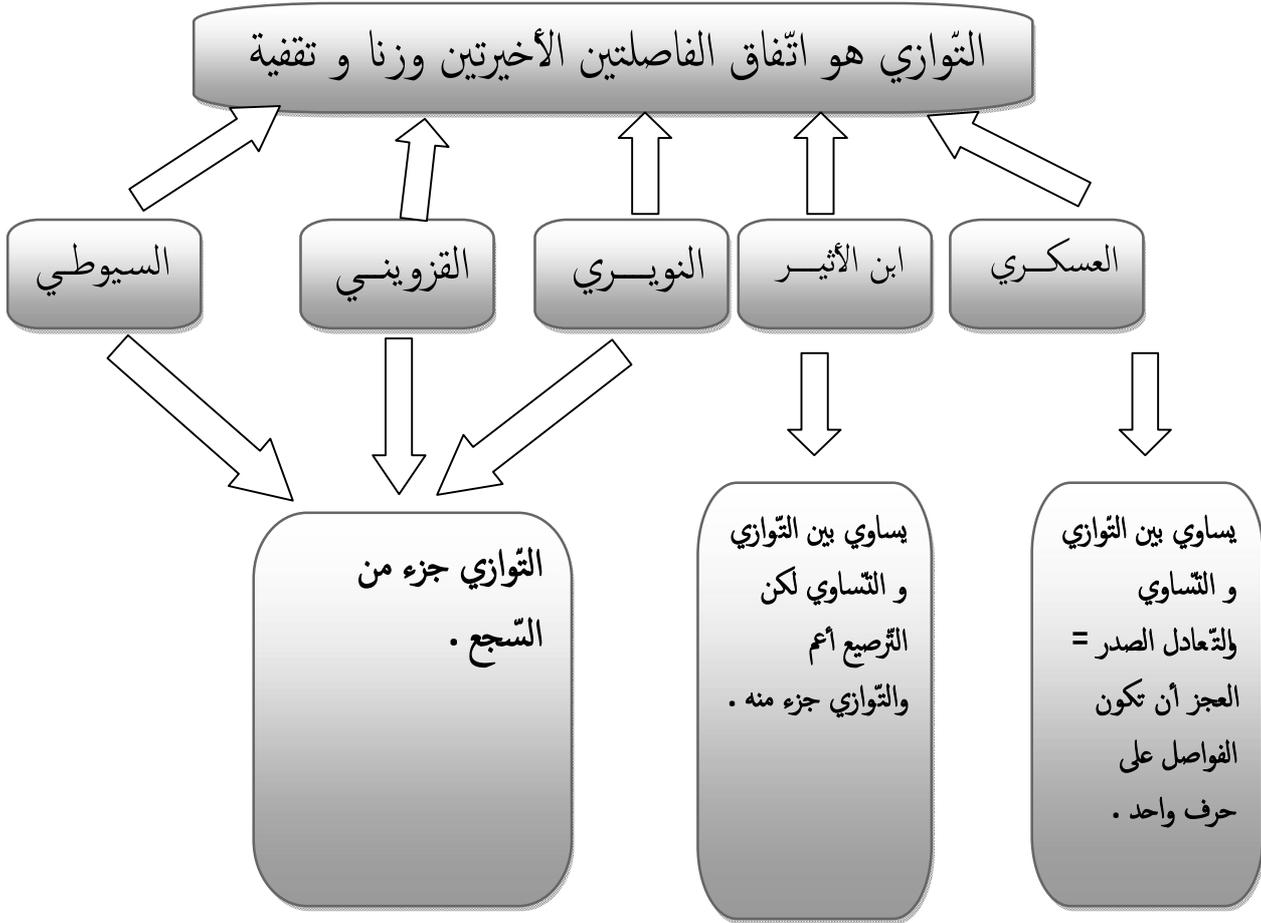
<sup>3</sup> جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بالجامع الأزهر، مكتبة المنشي، بغداد، دط، دت، ص 394

<sup>4</sup> أبو بكر السيوطي، معترك الإقران في إعجاز القرآن، تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988، ص 39

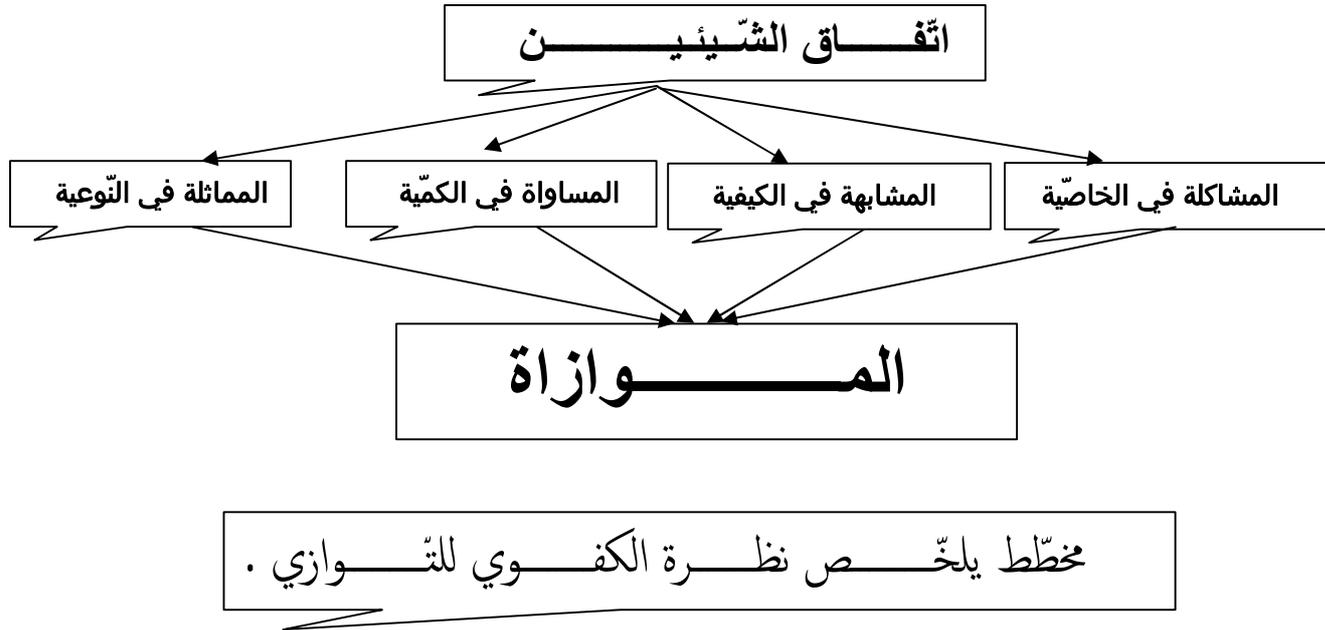
<sup>5</sup> ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص 258

<sup>6</sup> العسكري، الصناعتين، ص 375

وبناء على ما سبق اتفق كل من "النويري" و"القزويني" و"السيوطي" على أن التوازي جزء من السجع.  
وفيما يلي رسم توضيحي يبين أوجه الاتفاق والاختلاف في نظرة علماء البلاغة العربية لمفهوم التوازي:



مخطط توضيحي لمفهوم التوازي في البلاغة العربية



يوضح المخطّط أعلاه نظرة "الكفوي" للتّوازي التي كانت مختلفة بالمقارنة مع الدّارسين البلاغيّين السّابقين؛ فعنده «المشاكله هي اتّفاق الشّيئين في الخاصية ، كما أنّ المشابهة اتّفاقها في الكيفية ، والمساواة اتّفاقها في الكميّة ، والمماثلة اتّفاقها في النوعية (...) والموازاة اتّفاقها في جميع المذكورات»<sup>1</sup> ؛ وهذا يعني أنّه لم يجعل التّوازي قسماً من أقسام السّجع، وإنّما نظر إليه على أنّه اتّفاق الشّيئين في الخاصية وفي كلفيّة وفي الكميّة وفي النوعيّة.

<sup>1</sup> أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)، طبعه وفهرسه عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1998، ص 843

## 4- التوازي عند العرب المحدثين:

شهد التوازي في الدراسات العربية الحديثة تطورا ملحوظا في المفهوم، فقد أخرج من دائرة المجمع الضيقة، لذلك عدّ التوازي <<سمة إيقاعية قلما يخلو أي شعر منها وتتجاوز الشعر إلى كثير من صيغ الخطاب والنصوص الدينية- القرآن الكريم >><sup>1</sup>، مما يدلّ على أنّ التوازي لا يقتصر على الشعر فقط بل يتعدى إلى بعض النصوص القرآنية.

من أبرز الوجوه النقدية العربية التي أولت لظاهرة التوازي اهتماما واسعا "محمد مفتاح"، الذي عالج قضية التوازي، انطلاقا مما استقاه من النقد الغربي، فهو يرى أنّ التوازي هو عبارة عن تشابه البنيات واختلاف المعاني؛ أي بمعنى الاتفاق في المبنى والاختلاف في المعنى. كما يرى أنّ الشعر العربي هو <<شعر التوازي >><sup>2</sup>؛ وهو يقصد بذلك أنّ التوازي يتّضح في مستويات الشعر بشكل كبير.

يتمثل التوازي في أنّه <<سمة لنواحيّنة يراكم قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعنوية وتداولية ضامنا لانسجام الرسالة >><sup>3</sup>؛ التي تؤكد على أهميّة وجود النواة بوصفها المادة الأساس التي تتشكل منها بنى التوازي المختلفة ليتسنى للباحث دراستها على المستويات كافة (الصوتية والمعنوية والتأويلية) ومن هنا تظهر أهميّة التوازي بالنسبة للنص الشعري، فهو يقوم على تكرار أجزاء متساوية وعلى <<تماثل أو تعادل المباني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها البعض وتسمى عندئذ بالمطابقة أو المتعادلة أو المتوازية >><sup>4</sup>، وهذا يعني أنّ المتكلم عندما يلقي جملة ما ثمّ يتبعها بجملة أخرى متصلة بها، سواء متضادة في المعنى أو مشابهة لها.

يلعب التوازي دورا هاما في القصيدة العربية الحديثة لما يقوم عليه من عنصر أساسية كالتقطيع الصوتي (في التكرار والترصيع والجناس)، وتوزيع الألفاظ في الجمل (ردّ الإعجاز على

<sup>1</sup> سامح الرواشدة، التوازي في شعر يوسف الصانع وأثره في الإيقاع والدلالة، مج 16، ع 2، مجلة أبحاث اليرموك، الأردن، 1998، ص 9

<sup>2</sup> محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1999، ص 161

<sup>3</sup> محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1994، ص 149

<sup>4</sup> عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط 1، 1999، ص 7

الصدور) وتوظيف المعنى عن طريق التّضاد والتّقابل بين الألفاظ المفردة والجمل المركّبة (الطباق، المقابلة والمماثلة).

ومهما يكن الأمر يظل التّوازي عند المحدثين العرب من أهم الطّواهر الموسيقية الدلالية. كما يمكن أن تتعلّى أهميّة التّوازي في أنّه **<<عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد>>**<sup>1</sup>، لما له من أثر في إبراز العلاقات الصّوتية على ترابط بنية النص من خلال تقاربها الصّوتي والدّلالي والإيقاعي، وبذلك فهو من الأنساق التي تسهم في انتظام النص.

<sup>1</sup> محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص 149

## 5- التوازي عند الغرب:

تمّ دراسة التوازي في الشعر العربي خلال القرن الثامن عشر للميلاد، وفي النصوص المقدّسة من طرف مجموعة من الدارسين خاصّة الراهب (روبرت لوث) (R.Lowth) الذي اقترح أنّ التوازي وسيلة لتحليل الآيات التوراتيّة، في ظلّ ثلاث مظاهر هي: التوازي الترادفي والتوازي الطباق والتوازي التوليفي<sup>1</sup> ومنطلق (لوث) في حدّ التوازي بأنّه «عبارة عن تماثل قائم بين طرفين من نفس السلسلة»<sup>2</sup>. يقصد بهذين الطرفين أنّهما عبارة عن جملتين لهما البنية نفسها، بحيث تكون بينهما علاقة متينة تقوم على أساس المشابهة أو على أساس التّضاد<sup>3</sup>.

كما عرّفه الباحث البولندي (أوسترلين) (Austerlis) على أنّه «كلّ شطرتين في البيت يمكن اعتبارهما متوازيتين إذا كانتا فيما عدا جزء واحد يشغل في كلّ منهما نفس الموقع تقريباً»<sup>4</sup>. غير أنّ أهمّ من انتبه إلى ظاهرة التوازي باعتباره ظاهرة جوهريّة في الشعر هو (رومان جاكسون) (Roman Jakobson) الذي كان له الفضل الكبير في تحديد مفهوم التوازي، وقد استند في كثير من مواقفه على الشّاعر الإنجليزي (ج.م. هوبكينس) (J.M.Hopkins)، الذي يقول: «إنّ الجزء المصنوع من الشّعر، ويمكن بلا شك أن نصيب القول أنّ كلّ صنعة تختزل إلى مبدأ التوازي فبنية الشّعر تميّز بتواز مستمر...»<sup>5</sup>.

في حين تنتج بنية التوازي في شعريّة "رومان جاكسون" من خلال إسقاط مبدأ المماثلة الواقع في محور الاختيار على محور التّأليف، فبنية التّأليف الشعري تستلزم عنصري الاختيار والتّأليف اللذين يعدّان محوري بنية التوازي، والتّالي تتحقّق شعريّة النّص بـ «إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التّأليف»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> ينظر: محمد كوني، التوازي ولغة الشعر، ص 02

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 33

<sup>3</sup> ينظر: يوري لومان، تحليل النص الشعري-بنية القصيدة-، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، دط، 1995، ص 129

<sup>4</sup> محمد كوني، التوازي ولغة الشعر، ص 33

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص 47

<sup>6</sup> رومان جاكسون، قضايا الشعريّة، ص 103

يعدّ التّوازي عند "رومان جاكسون" أهمّ مقوّمات الخطاب الشعري، وأنّ أيّ دراسة صوتيّة تتخطّى سطوح النّصوص الشعريّة من خلال رصد البُعاد الدلاليّة لتشكلاتها، لا بدّ من أن تصطدم بمصطلح التّوازي؛ ذلك لأنّ القصيدة هي «ذلك التّرّد الممتد بين الصّوت والمعنى»<sup>1</sup>.

يقوم التّوازي على أساس «التّماثل أو التّناقض بين جملتين شعريّتين أو بين مستويين تعبيريين يشكّلان وحدة الجملة الإيقاعيّة»<sup>2</sup>.

عرض "جاكسون" فكرة وجود تناسبات تحدث أثناء الخطاب الشعري بمستوياته المختلفة منها تناسب «في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبيّة، وهي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النّحوية، وفي مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهيكل التطريزيّة وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التّوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه»<sup>3</sup>، هذا بمعنى أنّ التّوازي يحدث نتيجة تفاعل ثلاث بنى فيما بينها وهي (صرف ونحو وعروض) لتكتمل صورته. وتشكّل لآلة موسيقيّة في حدود السّطر أو القصيدة.

ولأنّ التّوازي في رأي (ج. مولينو) (J.Molino) و(ج. تامين) (J. Tamine) قد ظهر تاريخيّا ليعيد الاعتبار لظواهر تتعلّق بالمستوى الصّرفي النّحوي، وبدرجة أقل من المستوى المعجمي الدلالي، فهذا يعرفانه بأنّه «جملة متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النّظام الصّرفي - النّحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعيّة صوتيّة أو معجميّة - دلاليّة»<sup>4</sup>. نستشفّ من هذا التعريف أنّ التّوازي عبارة عن علاقة - تماثل - تتمّ على مستوى أو مستويات - لسانية - بين طرفين أو أكثر.

يحتلّ التّوازي مكانة بالغة الأهميّة في نظرية "رومان جاكسون" الشعريّة، فهو أساس بناء الشّعر ومحور العلاقات، المورفو - تركيبية - والدلالية في نسيج القصيدة الشعريّة. كما أنّه عبارة عن تماثل أو تعادل المباني والفقرات أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات والجمل.

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 46

<sup>2</sup> بسام قطوس، البنى الإيقاعيّة في مجموعة محمود درويش (حصار لمدايح البحر)، مجلة أبحاث اليرموك، مج 9، ع 1، الأردن، 1991، ص 61

<sup>3</sup> رومان جاكسون، قضايا الشعريّة، ص 106

<sup>4</sup> محمد كنواني، التوازي ولغة الشعر، ص 33

## II. أهمية التوازي :

تعدّ ظاهرة التوازي إحدى الطواهر التي يزخر بها الشعر العربي الحديث، ذلك أنّها تتخلط من أنماط التعبير في اللغة، والشاعر عند اختياره لهذه الطاهرة (النمط) إنّما هو يريد بذلك تطعيم خطابه بدلالات خاصّة لكون الخطاب في حقيقته يتشكل في العقل والنفس معاً، ويولد عنها إبداعاً جديداً يميّزه عن غيره.

يدخل نظام التوازي في علاقة مباشرة مع الأسلوبية الصوتية (Phonostylistique)، التي تعدّ فرعاً من فروع علم الأسلوب. وعلم الأسلوب هذا جزء لا يتجزأ من اللسانيات (linguistique) إذ كان التوازي أداة تعنى بتحليل الطاقة الصوتية الكامنة في السّوج اللفظية ولتركيبة لبناء معمارية الخطاب، وتهتمّ بوحدة الصوت (الفونيم - Phonème)، ووحدة البناء الصّرفي (morphème). وتهتمّ بدرس التشكيل اللّغوي والبلاغي والعروضي، لذلك فأهمية التوازي تكمن في «سبر أغوار التسيج اللّفظي الشعري واستكناه جماله الصّوتي الموظف لخدمة المعاني والأخيلة والصور الشعريّة»<sup>1</sup>، وهذا يدلّ على أنّ التوازي يحتلّ موقعا هاما في إبراز الجمال الصّوتي ولّدالي للنصوص؛ فظاهرة التوازي تحقّق تلك الشاعرية الصّادرة عن تأثير الإيقاع الصّوتي على حاسة السمع، وهذا ما دفع إلى اعتبار «الشعر هندسة حروف وأصوات نغم بها في نفوس الآخرين عالما يشبه عالما الداخلي، والشعراء مهندسون لكلّ منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها»<sup>2</sup>، ومن ثمّ فلا مناص من جعل تلك الجمل المتوازية يشدّ بعضها أزر بعض بهدف التأثير في نفس المتلقّي.

شكلت بنية التوازي بجوانبه المختلفة؛ الصّوتية والصرفية والتركيبة والدالية محورا جاليا في إثارة الدلالة والإيقاع، وذلك بالاعتماد على التّقابل في بناء المتوازيات.

لفتت دراسة "رومان جاكسون" حول التّراث الشّفوي للشعر الروسي انتباهه إلى التّنظيم الداخلي، وإلى التوازي الذي يربط الأبيات المتجاورة، فهو يعترف بأنّه استوحى هذا المبدأ من (ج.م. هوبكنز)، ويرى (جاكسون) أنّ اللغة الأدبية تخضع لهذا المبدأ - التوازي -، وكما تنشأ

<sup>1</sup> محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000، ص 46

<sup>2</sup> والي دادة عبد الحكيم، مباحث إيقاعية في اللغة العربية، دار هومة، الجزائر، ط1، 2014، ص 103

الكثير من العلاقات على المستويين الفتي والدلالي، وقد عني "جاكسون" بـ (مبدأ التوازي) من خلال الشعرية، تقدم نظرية متكاملة في عناصر التواصل ووظائف اللغة، التي يرى في عدادها الوظيفة الأدبية والتي يدعوها بـ (الوظيفة الشعرية) فالتواصل بين بني البشر يعتمد على ستة عوامل هي:

- 1- المرسل: (المتكلم)
- 2- المرسل إليه: (المتلقي)
- 3- الرسالة: (التي يبثها و ينصتها المتكلم للمتلقي)
- 4- السياق: (الذي ترجع إليه هذه الرسالة)
- 5- نظام الرموز (تبنى الرسالة انطلاقاً منه ويكون مشتركاً بين المرسل والمرسل إليه)
- 6- قناة التواصل: التي تؤمن التواصل الفعلي بينهما<sup>1</sup>

والرسالة تكون لها ست وظائف هي كالتالي:

- أ- الوظيفة التعبيرية (الانفعالية) التي تركز على موقف المرسل من مضمون الرسالة.
  - ب- الوظيفة الندائية: التي تركز على المرسل إليه.
  - ج- إقامة الاتصال: التي تركز على أن الاتصال قائم بين المرسل والمرسل إليه.
  - د- وظيفة ما وراء اللغة التي تركز على اللغة نفسها فتكون بذلك مادة الكلام.
  - هـ- الوظيفة المرجعية: التي تحدد العلاقة بين المرسل والمرسل إليه.
  - و- الوظيفة الشعرية: التي تركز على الرسالة نفسها، وهذه الأخيرة التي انطلق منها "جاكسون"، ومن تبعه من الباحثين في اللغة والأدب لتحليل الخطاب الشعري وتفسير بنياته<sup>2</sup>.
- تماز الوظيفة الشعرية عند "جاكسون" عن طريق العلاقة التي تقوم بين محوري الخطاب، المتمثلين في محور التأليف: (التركيب، التجاور علاقات حضور)، التي تتحرك أفقياً؛ وهي علاقة بشكل تدريجي مع كل كلمة تبرز في الجملة لتكون أخيراً مجموعة علاقات تجاورية هي وظيفة الوحدة.

ينبج الاختيار >> عن أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، في حين يعتمد التأليف وبناء المتواليّة على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكوّنة للمتواليّة >><sup>3</sup>، وبهذا ينبج التوازي، فمجرد ما

<sup>1</sup> ينظر: جاكسون، قضايا الشعرية، ص 33

<sup>2</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 33

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 36

يتحول التّمائل من محور الاختيار إلى محور التّأليف، فإنّه يسهم في بناء متواليّات شعريّة متوازيّة، حصرها بعضهم في التّوازيّات النّحويّة والتّوازيّات الاصطلاحية القوّازيات الصّوتيّة والعروضيّة والتّوازيّات الدلاليّة<sup>1</sup>. وبالتالي: فالتّوازي ينتج في الوظيفة الشعريّة عندما يتحوّل التّمائل من محور الاختيار إلى محور التّأليف، وهذا يدلّ على دور التّوازي في الوظيفة الشعريّة.

تتداخل أنواع التّوازي في الشّعركي يجب عن كثير من التّساؤلات اللّسانية النّصية الحديثة؛ فتكثر ألوان التّوازي وتداخلها تجعل النّص أكثر تلاحماً وانسجاماً في الإقناع والإيقاع، ومن ثمّ ترتز البؤرة الدلاليّة التي تتمركز حولها مجمل الدلالات الشعريّة في أبيات القصيدة.

يعتبر التّوازي في أبسط تعاريفه أنّه من أبرز الملامح الإيقاعيّة في النّص، ممّا يدلّ على دوره في الإيقاع القائم في النّص، لذا كان مدار اهتمام التّوازي الصّوتي هو أثر العلاقات الصّوتية على ترابط البنى الشعريّة من خلال تقاربها الصّوتي الدلالي، وربّما كان مسألة وحدة النّص هي أهمّ إشكاليّة يحاول أن يعالجها، ومن هنا جاءت أهميّة التّوازي القصوى.

تعدّ خاصية التّوازي التركيبي بين الجمل من الوظائف المهمّة التي تعمل على شحن الدّفعة الشعريّة، ويكون مثيراً لنمو النّص في مستوييه الداخلي والخارجي محققاً له درجة عالية من التّكثيف والإيقاع.

تكمّن أهميّة التّوازي من جهة أخرى في إشباع الرّغبة السّمعية لدى المتلقّي نتيجة توالي المقاطع المتتابعة والمتناسقة الممتثلة في <<الأصوات الساكنة والحركات الكلامية بهيّي وعي المتلقّي لاستقبال تتابع جديد من نفس النمط دون غيره>><sup>2</sup>.

يتمتّع التّوازي بأهميّة بالغة نتيجة لاشتغاله على مساحة التّعبير الأدبي، وجودة سبكه وصيّاغته سواء كان ذلك ضمن حدود الفقرة أم العبارة؛ بحسب ما يقتضيه التّوظيف الذي يرمي إليه الشّاعر، وينتج هذا من خلال تهيئة المبدع لألفاظه ووضعها ضمن نظام ونسق خاص يسمح لها بأن تحمل شحنات وظلالاً من الدلالات والإيقاعات الجميلة التي تؤطر القصيدة.

<sup>1</sup> ينظر: المرجع السابق، ص 36

<sup>2</sup> محمد فتوح أحمد، ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، ع228، مجلة البيان، الكويت، 1990، ص 43

يبد أن أهميّة التّوازي في النّص الشعري لا يمكن قسرها على المستوى الإيقاعي فحسب، لأنّ التّوازي <<ظاهرة موسيقية ومعنوية في آن واحد>><sup>1</sup>، فالذي يدرس التّوازي يكشف عن دور البعد الصّوتي- الإيقاعي في إنجاز البعد الدّلالي<sup>2</sup>، وهذا يدلّ على أنّ التّوازي ذو أهميّة تكمن في إنتاج الدّلالة انطلاقاً من الكشف عن البعد الإيقاعي.

<sup>1</sup> صالح خليل أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي (1948 - 1975)، دار البركة للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2009، ص 410

<sup>2</sup> ينظر: محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص 161

## البيان التوازي والتكرار:

تعتبر لحظة الصياغة اللفظية اللغوية الجمالية لحظة الانتقال باللغة من مهمة الامتثال لصرامة القواعد اللغوية إلى الاستسلام لنداء الوظيفة الجمالية، وهذا يدل على استعمال اللغة استعمالاً يسترعي لفت الانتباه إلى المادة اللفظية، التي يتخذها الشاعر مادة لتشكيل لوحات فنية بديعة سواء على مستوى الإيقاع أو على مستوى التراكيب، أو على مستوى الصورة الشعرية، وقد لفت انتباهنا إلى ظاهرتي التكرار والتوازي في بناء التراكيب الشعرية، هاتان الظاهرتان اللتان خلقنا نوعاً من التداخل بين هذين المصطلحين (التكرار والتوازي)، ولهذا سيكشف البحث عن إيجاد بعض نقاط الاشتراك والاختلاف بينهما، وذلك من خلال بعض العناصر المميزة.

ليس ثمة شك أنّ دراسة كل من التوازي والتكرار ليست بالجديدة في أدبنا العربي، فقد تطرق لها البلاغيون العرب في كتبهم. فالتوازي عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في أبيات شعرية، كما يمكن النظر إلى التوازي على أنه «ضرب من التكرار وإن يكن تكراراً غير كامل»<sup>1</sup>، والذي نلاحظه من خلال التعريفات المقدمة تركز على عنصر التكرار، لأنه ضرورة لإقامة التوازن والتكافؤ في النص، بشرط شغله الموقع نفسه، وهو ما يدعى «بالموقعية التكرارية»<sup>2</sup> وبالتالي تحقيق موسيقى النص، ذلك لأن كلاهما يتمتع بملامح إيقاعية في النص. من جهة أخرى تبرز القيمة الوجودية للتكرار عن طريق القيام بالمحافظة على وحدة الروح الشعرية، وضمان عدم اندثارها في مقابل الأنماط المختلفة للكتابة، لأن «قوام الروح الغنائي الذي يسند ذاتية الشعر والشاعر هو التكرار؛ فهو الذي يصون الشعر من خطر التوبان والتلاشي باطراده. وطريقة التكرار المنتظمة هي التي تعطي للشعر وحدته»<sup>3</sup>، وهذا ما أشير إليه في إبراز التأثير الذي يحدثه التكرار في الشعر مقارنة بالنثر، إذ أنه «لا شيء يظهر الطبيعة اللاتأثيرية للنثر في مقابل الشعر أفضل من ظاهرة التكرار، الذي هو محظور بشدة في النثر تحت اسم "الثثرة"، وهو شائع في الشعر، بل إنه لازم في بعض الأشكال المحددة»<sup>4</sup> ويقصد أن تداول ظاهرة التكرار

<sup>1</sup> يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص 129

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 63

<sup>3</sup> صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص 344

<sup>4</sup> جون كوهن، النظرية الشعرية، ص 230

في الشعر بصورة ملحة بالمقارنة مع النثر الذي يصبح فيه التكرار محظورا، فيعدّ حينها ضربا من التثرة.

أما عن خصائص التوازي فيمكن تلخيصها في أنّ:  
\*التوازي مركب ثنائي؛ أي أنه يفترض توافر بنيتين لغويتين.  
\*العلاقة بين الطرفين، ليست علاقة تطابق كامل ولا تباين مطلق إنّما هي علاقة مشابهة.

يكافئ التوازي بين الطرفين غير المتطابقين أي أنّ «التوازي مركب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يعرف إلاّ من خلال الآخر، وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنّها ليست علاقة تطابق كامل ولا تباين مطلق، ومن ثمّ فإنّ هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامّة بما يميّزه الإدراك من الطرف الأول ولائها في نهاية الأمر طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما»<sup>1</sup> مما يؤكد أنّ التوازي يتشكل من طرفين لا تربط بينهما علاقة تطابق أو تباين تامين.

لا مناص في أنّ التوازي هو اتفاق اللّفظة الأخيرة مع القرينة، ممّا يعني أنّه التوازي هو أن تتساوى الكلمة الأخيرة مع نظيرتها في البيت أو السطر الموالي في الوزن والروي، كما سلف الذكر، ويمكن أن يتكرر التوازي عدّة مرّات في أكثر من مقطع متتابع .

يشترط تواجد التكرار في التوازي لأنّ الأسطر الشعريّة لا تتوازي إلاّ إذا تردّدت وتكرّرت على الأقل مرّتين في القصيدة أو المقطع الشعري. في حين أنّ التوازي قائم على التنسيق الصّوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة، و لهذا فهو «عمّ» من التكرار والتكرار أخصّ من التوازي»<sup>2</sup>، فالتوازي يعمل على إبراز الموسيقى الداخليّة للتركيب الفنّي.

تعني دراسة البنية الإيقاعيّة للنصّ الشعري دراسة الموسيقى الداخليّة والخارجيّة التي تعتبر مظهرا من مظاهر التكرار وكلّ من شأنه يحدث نغما في الأذن أو أثرا في النّفس.

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 129

<sup>2</sup> عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص 18

عرف التوازي في الدرس الأسلوبي عناية بالغة الأهمية، ورغم أنّ الاختلاف يبدو واضحاً حول تبني مصطلح واحد له، إذ ترجّحت لكثرتها بين التكرار والتكرير والتزديد والإعادة...، ولكن هذا الاختلاف والتباين في التسميات، وعدم الأخذ بمصطلح واحد لمفهوم التكرار لا ينفى حدوث الاتفاق حول دور التكرار والتأكيد على قيمته البلاغية وظيفته في النسيج اللغوي للنص الأدبي، حيث يمثل **<<التكرار اللغوي بؤرة دلالية مهمة في النص الأدبي>>**<sup>1</sup>، فالتكرار يعدّ مولداً لمتعة النص<sup>2</sup>.

تبنى ظاهرة التكرار على خاصية إعادة تركيب لغوية متنوعة ومتباينة، حيث تتمثل مهمة التكرار في أنه **<<يعيد توظيف النظام اللغوي في جاهزيته، ويحاول إعادة إنتاجه من خلال نصوص جديدة>>**<sup>3</sup> وهذا ما يساعد على إبراز الطاقة الشعرية للغة التي تعتمد في بنائها على تكثيف الدلالة الإيجابية وتوليد القيمة الجمالية. ومن هنا يصبح التكرار ذا فاعلية تبعث على الإحساس بالمتعة لفظية، لأنّ النظر إلى التكرار عندئذ لا يكون على أساس اعتباره مجرد استدعيه السياق اللغوي للنص؛ بل على أنه ظاهرة **<<تحمل دلالة حضورها ليس عبثاً، بل مقصوداً يراد من ورائه تحقيق أهداف نصية (لغوية بالأساس)>>**<sup>4</sup>.

يمكن أن تتحقّق ظاهرة التوازي في النثر، خاصّة ما يعرف بالنثر المقفى الذي يظهر خاصّة في الخطب الدينية والسياسية، إلا أنه في الشعر أوضح منه في النثر لتقييد هذا الأخير بالوزن، فينشأ بين بيت شعري وآخر وبين مقطع وآخر.

تعدّ خاصية التوازي التركيبي بين الجمل من الوظائف المهمة التي يولدها التكرار التقابلي على مستوى الجمل وتتمثل في تكرار الصيغة نفسها في جملتين متتاليتين، وقد أطلق عليها "خاصية التماثل"، والحقيقة أنّ إدراك التماثل عملية ذهنية خفية لا بدّ وأن يعينها حدس داخلي أيضاً، ذلك أنّ الدالّ يرد كعنصر في بنية الأسلوب، ومن ثمّ يشغل الّهن فوراً بالارتداد إلى المدلول لإدراك

<sup>1</sup> ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970 - 2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2004، ص 105

<sup>2</sup> ينظر: رولان بارت، لغة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، دط، دت، ص 44، 45

<sup>3</sup> حسن خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 275

<sup>4</sup> خالد سليكي، من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، الشعرية النبوية أنموذجاً، مج 23، ع 23، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994، ص 411

المطابقة أو عدما (... ) من هذا المنطلق كان التماثل غير التكرار وغير التقابل، إذ إنه يفقد ما في التكرار من تساوي الدالين تساويًا مطلقه كما يفقد ما في التقابل من التخالف الشكلي، فهو يأخذ من هذا وذاك، ويقتم بنية مفارقة تجمع بين التكرار والتقابل، أو بينه وبين التخالف فيحدث بهذا الجمع اهتزاز في عملية إدراك المماثلة داخليًا وإن ظل لها وجودها الشكلي<sup>1</sup>.

يعتبر " جاكسون " التكرار جوهر الشعر <يكن جوهر التقنية الفنية في الشعر، في أشكال الرجوع المتكررة><sup>2</sup>، ويؤكد الفكرة نفسها بالإحالة على عبارة شهيرة لـ "جيرار مانلي هوبكنس" تعرّف النظم باعتباره <خطابا يكرر كدّيا أو جزئيا نفس الصورة الصوتية><sup>3</sup>.

يقوم التوازي إذن على أساس التماثل وليس التطابق، فالتماثل يحو بطريقة ما عدم التساوي بين طرفين، فهو ووفقا لما سبق يعكس التكرار القائم على التطابق التام بين وحداته، فالتماثل أرحب بكثير من التطابق، فكل تطابق تماثل، ولكن ليس كل تماثل تطابق، ومن ثم لا يكون التكرار والتوازي شيئا واحدا، إنّما التكرار هو أحد تجليات التوازي الكثيرة، لأنّ التماثل هو قاسمها المشترك، ربّما يمثّل التكرار أقصى درجة من درجات التوازي. ولذلك بعض التراكيب التي تصنّف -حسب تداولها في الدرس النقدي- ضمن أنماط التكرار، تثير بما فيها من تواز واضح، كما أنّ التكرار قد يكون أساسا في قيام الكثير من الصور التي نصنّفها ضمن أنماط التوازي.

<sup>1</sup> محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحدائث، ص 15

<sup>2</sup> جاكسون، قضايا الشعرية، ص 106

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 43

## IV. أشكال التوازي:

يعتبر التوازي نسقا هاما في بناء القصيدة العربية، حيث تعتمد عليه في نصوصها بشكل يجذب القارئ ويجعله يرتاد مغامرة الكشف عن الدلالات، فقد أصبح أحد العناصر الأساسية في الشعريّة المعاصرة، فالقصيدة <تسعى إلى التوازن والتوازي بشكل ما بين جملها، التي تشكلها فهي تعرض عددا متنوعا من الصور، كل صورة منها تختلف عن الأخرى في مادتها وكميتها، ولكنها تتوازي في حركتها الداخلية، وقد يبدو أنّ هذه الصور متباعدة، ولكن تتوازي في حركتها الداخلية يؤلّف بينها ويعمل على الترابط الإيقاعي، عن طريق الموازنة والموازاة><sup>1</sup>؛ يتجلى هذا من خلال الأشكال والأنواع المختلفة التي يتظاهر بها في كلّ مرّة، وحسب ما تقتضيه حاجة الشاعر في توظيف هذا الشكل أو ذاك.

كثّر الحديث عن أنواع التوازي في دراسة النصّ الشعري، فمنهم من عدّ مستويات التوازي أنواعا: كالتوازي الصوتي والتوازي التركيبي والتوازي الدلالي، ومنهم من حدّد أنواع التوازي بحسب بنيته الشكلية التي تتمثل في التوازي المترادف والمتضاد والتوليفي<sup>2</sup>.

ومنهم من قسمه إلى قسمين: التوازي الطاهر؛ الذي يشمل (التوازي المتطابق، المتماثل، المتشابه، المتشاكل، المتضاهي)، أمّا القسم الثاني: يتمثل في التوازي الخفي<sup>3</sup>.

لم تقصر الدراسات المعاصرة التوازي على الجملة فقط، بل اتّسعت في دراستها ليشمل التوازي تركيب المفردة وعلاقتها مع المفردات الأخرى، ليصبح التوازي في ضوء هذه الدراسات مشتملا على عدّة مستويات، هي على النحو الآتي: المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي. ستقف هذه الدراسة قدر الإمكان على تحليل تلك الأشكال والمستويات، وأن تكشف عن صور التوازي التي تجلّت بشكل بارز في مدونة "يطوف بالأسماء".

<sup>1</sup> محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط1، 1992، ص 80

<sup>2</sup> ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص 97

<sup>3</sup> ينظر: محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص 161

## 1- التوازي الصوتي:

تعتمد دراسة التوازي الصوتي على رصد كمية الأصوات المتشابهة، المتكررة والمتقابلة أحيانا، وكيفية توزيعها وتموقعها في بناء النص، فالتوازي يتشكل من أبنية ذات صفات صوتية متقاربة، ودلالات مختلفة تصل إلى حد التضاد أحيانا، حتى يصبح التوازي حينئذ أداة سبك تعمل على تماسك أجزاء النص ومكوناته. بالإضافة إلى أن «عناصر التركيب الصوتية والنحوية واللائية» تؤلف شبكة من العلاقات المتنافسة لا تتوفر في اللغة وحدها، فالكلمة والعبارة والشكل اللغوي الدال تدخل في ألوان متنوعة من التّظام، لتشكل أنماطا من البنى اللغوية، ويحدث تناسق عام في الأصوات والآلات والأنماط التركيبية»<sup>1</sup>؛ بمعنى أن الصوت قد يوحي بانسجام دلالي، إذا نظرنا إليه في بنية الكلمة وسيّاقها، وفي موقعيتها مع غيرها من مفردات النص، وهذا يدلّ على أن البحث في مختلف الجوانب الجمليّة للمستوى الصوتي ليس أمرا منعزلا عن الدلالة العامّة للنص.

لا مناص أن الحديث عن الصوت يتبعه ويلزمه الحديث عن الإيقاع؛ فقد صار الإيقاع الشعري عموما «ظاهرة أوسع من مجرد الوزن، فبالإضافة إلى الإيقاع الصوتي صار من الممكن عقلا وذوقا الحديث عن إيقاع الصورة الشعرية وإيقاع الدلالة، بل وإيقاع التنظيم الطباعي للصفحة الشعرية، وكلّها لإيقاعات وثيقة الصلة بإنتاج الدلالة»<sup>2</sup>؛ ممّا يدلّ على الارتباط الوثيق بين الإيقاع وإنتاج الدلالة.

وظّف الشاعر "عبد الله العشي" التوازي الصوتي كأداة أسلوبية في تشييد معماره التقصيدي، وهو ما يمكن استقصاؤه من خلال بعض النماذج الشعرية المختلفة، التي تقدّم تأكيدا على قوت تأثير البعد الصوتي في الأبعاد الدلالية للمتن الشعري. يقول "عبد الله العشي":

كشفت مرة وردة البحر

<sup>1</sup> محمد عزام، الأسلوبية قدا ومنهجا، وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 1989، ص 39

<sup>2</sup> محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د ط، 1995، ص 31

عن وجهها  
لحظة واحدة  
فهوى القلب  
واختلط الثلج بالنار  
والرمل بالماء  
والصمت بالأسئلة  
أغلقت بابها وردة البحر  
فانفتحت جمرة الصدر  
وانهارت المملكة  
كيف تدخل سوسنة الشعر  
هذا اليباب  
أي باب ستعبره أي باب  
والمسافات موصدة  
والدروب ذئاب  
سوف تمسك ريشتها  
وتوقع لحن العراء  
ولحن الغياب  
ثم تذرف من عينها دمعتين

ومن قلبها

و تعيد إلى قمر الوجه

ليل النقاب<sup>1</sup>

المتأمل للهندسة الصوتية لهذين المقطعين الشعريين يجد أنه زاخر بالمتوازيات الصوتية المعتمدة من قبل الشاعر، محققاً بذلك أعلى درجات الانتظام الصوتي، مما يخلق تساوفاً وانسجاماً بين الإيقاع والتركيب.

من خلال التوقف ملياً عند هذا النص الشعري، نلاحظ أن كلاً من الأصوات، **(الراء والتاء والفاء)** تشكل توازياً خاصاً، فبإجراء إحصاء صوتي لهذه الأسطر الشعرية نصل إلى أن صوت **(الراء)** تكرر سبعة عشر **(17)** مرة، وتواتر صوت **(الفاء)** ثماني **(08)** مرات، في حين تكرر صوت **(التاء)** اثنين وعشرين **(22)** مرة.

اتكأ الشاعر على توازي هذه الأصوات بما تحمله من توافق وتخالف في الصفات والمخرج. فالتأمل في صوت **(التاء)** يتوصل إلى أنه وما يميز به من طلاوة وطرارة، هو المفتاح الصوتي، الرئيس للولوج إلى استكناه بعض الدلالات، التي يرمي إليها الشاعر، ومن خلال توازيه مع صوت **(الراء)**، الذي يعتبر مقوماً أساسياً من مقومات المرونة والحيوية والقدرة الحركية<sup>2</sup>، ولعلّ هذا يتجلى في بعض المفردات ك**(البحر، النار، الصدر، ريشتها، انهارت، ستعبره، ...)**.

من جهة أخرى فحرف **(الفاء)** يمتاز برفقة صوته، وكثيراً ما يضيف معنى الضعف والوهن على الألفاظ، التي يدخل في تركيبها، ولا سيما المؤلفة من حروف: **(د، ت، ط، ر، ل، ن)**<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> الديوان، ص 71-72

<sup>2</sup> عباس حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 83

<sup>3</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 83

نجد في المقابل أنّ هناك اختلافا وتناقضا بين الصّوتين **(الفاء)** المهموسة و**(الراء)** المجهورة، وبالتالي تقابل دالتين متضادّتين؛ بمعنى دلالة الضّعف مع دلالة القوة، وهذا ما زاد البعد الدلالي عمقا وتناغما وانسجاما مع الجو العام للقصيدة؛ هذا الجو المفعم بالشكوى المرّة والألم الممّض.

حاول إذن **"عبد الله العشي"** أن يربط أسلوب التّوازي ربطا عميقا ووثيقا بالدلالة، فهو لم يأت به لخدمة الإيقاع فحسب، بل جاء بهطواعا لمتطلّبات الدلالة النصّية ليعملا معا في نسج الصورة، ورسم أبعادها فنّيا، وهذا نابع من حسّه الشعوري في عرض التّجربة.

وفي إطار البحث عن الدلالات المضمرّة من خلال التّوازي، الذي خلّفه صوت **(التاء)**، الذي ورد في أغلب مواضعه تاء تأنيث. ومن المهمّ جدّا التوقّف قليلا هنا عند ملامح الحضور الأثوي في الشعر العربي فحضور الأثى فيه لا يكاد يدانيه حضور آخر.

كانت هذه الأثى من خلال النصّ الشعري السّابق هي تلك: الوردة البحرية، التي كشفت عن وجهها، ثمّ أغلقت بابها، فانفتحت جمرة الصّدر، فتذرف اللّموع، توقّع، تمسك ريشتها...

لعلّ **"عبد الله العشي"** كان يرمي من خلال توظيفه لملامح العنصر الأثوي تلك الكتابة، القصيدة، اللّغة ...

الكتابة  
اللّغة  
القصيدة

} ت (ة)

فبعدها أغلقت هذه الوردة بابها انهارت مملكة الشعر، وعمّ الخراب والجهل، الذي أرخى سدول ظلامه.

إذا كانت بنية الأصوات تخلق لونا من التوازي الظاهري لأنها تمارس فعلها على خط الكلمات، فإن بنية الوزن تخلق لونا من التوازي الخفي الذي يسهم في بناء متواليات على المستوى الصّرفي النّحوي، وذلك لوقوع صيغ متماثلة صرفيًّا بأدائها للوظائف النّحويّة في مواقع عروضيّة متماثلة، ولاستخراج «كما يمكن أن ندعوه بشبه التوازي الخفي سيكون مقياسنا (...) اشتراك الكلمتين في صوتين فأكثر مع الأخذ بعين الاعتبار القرب في المخارج الصّوتية»<sup>1</sup>.

يقول "عبد الله العشي":

أتعبني اللّغة

كيف أصطاد لؤلؤها

وأطارد شاردها

كيف أجمعه من أقاصيه...

مفردة مفردة

أتتبع أشكالها المرهقات

وأحفر في جوفها أحرفها

وغرائب أسماها

وتضاريس أوصافها<sup>2</sup>

يتّضح في المقطع الشعري أعلاه شبه التوازي الخفي من خلال بعض المفردات بالتالي تشترك في صوتين فأكثر ك «أتعبني، أتتبع»، «لؤلؤها، شاردها، أشكالها، أوصافها، أسماها»، «أحفر، أحرفها، جوفها»، يحمل الشاعِر ثورة داخلية تحمل قلقه وتساؤلاته المكررة

<sup>1</sup> محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص 154

<sup>2</sup> الديوان، ص 3433

عن هذه اللّغة، فهو يكشف ويوح عن مكانه المتمثلة في رحلته المضيفة التي أرهقته، وأتعبته جرّاء تتبعه للغة، فيبدو بذلك تعالي وتمنّع القصيدة، فنجده يتساءل كيف يصطاد لؤلؤها وجوهرها، يجمعها مفردة مفردة... فهو يطاردها علّه يمسك بها ليتحقّق الإبداع، وهذه المطاردة ما هي إلاّ إشارات ترتبط ببعضها البعض وتتولد منها المعاني والدلالات الدالة على أنّ اللّغة في حالة توالد مستمر لتنسج قصيدة الشّاعر.

أسهمت مجموعة من الوحدات الصوتية المكررة، في دوال القصيدة في إثراء الإيقاع الموسيقي داخل القصيدة عزّزه الإيقاع الخارجي المبني على الوزن والقوافي. فالقافية عبارة عن عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة وتكرّرها يكون جزءاً مهمّاً من الموسيقى الشعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقّع السّامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا الوزن الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة وبعدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ؛ وعليه فالقافية عنصر مهمّ وأساسي في بناء معماريّة القصيدة العربيّة، وقد استطاع الشعراء في العصر الحديث أن ينفلتوا من صرامتها، التي كانت تثقل كواهلهم وتجبرهم في بعض الأحيان على الحشو أولئك الكلف الزائد لجلها واستحضارها.

يتحدّد معنى القافية من خلال التناغم الموسيقي لحرف الرّوي، واتّفاقه مع أحاسيس الشّاعر، وهي اشترك بيتين أو أكثر في الحرف الأخير. ومبحث علم القافية ضروري، وفائدتها ضبط الإيقاع حتّى نعرف النسق الذي رسم للشعر، والانفعال الذي يتلاءم بين القافية وموضوع القصيدة.

يعرض "جاكسون" رأي "هوبكنس" في التّوازي بقوله: «ليست القافية سوى حالة خاصّة مكثّفة نوعاً ما من مسألة أكثر عمومية، بل و يمكننا القول إنّها حالة خاصّة للمسألة الأساسية للشعر التي هي التّوازي»<sup>2</sup>؛ وهذا يدلّ على أنّ القافية مسألة ضرورية للشعر، وبالتالي فهي ضرورية للتّوازي «تبعاً لعلاقتها العضوية بلحمة اللّغة الشعريّة حيث تختزل أبلغ سمة للشعر وهي التّوازي الصوتي»<sup>3</sup> فعلاقة القافية باللّغة الشعريّة تختزل التّوازي الصوتي.

<sup>1</sup> ينظر: أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، دط، 2002، ص 97

<sup>2</sup> جاكسون، قضايا الشعريّة، ص 74

<sup>3</sup> حسن الغرني، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 68

تنج الهندسة الإيقاعية للقافية نوعاً من التوازي، ولكن يتم التوازي من انسجام بين مخارج الحروف وصفاتها التي تزيد الإيقاع روعة، وتضفي على الجرس بهجة تزيد رونقا ولذة. ارتأت الدراسة أن تتبنى مقولة أن الروي هو القافية، تتفاعل معه مجموعة من الأصوات فتزيد من انسجامه ورونقه، وتحدث فيه تناغماً وانسياباً يتسلل مع حركة المشاعر المفعمة بحبّ الجمال.

من نماذج التوازي الصوتي على مستوى القافية قصيدة "يوم رافق نون الوهم".

كان قلبي يحدثني.  
 أن هذا الطريق  
تعب  
 كنت أعرف أن القصيدة  
 خائنة  
 سوف تتركني ضائعاً  
 عند أول قافية  
تضطرب  
 كنت أعرف  
 لكنتي عاشق وله.  
 ليس لي غيرها  
 من يللمني في الزحام للأجب  
 كنت فتحت قلبي لها  
 كي تغني بأرجائه  
 وافرا طبعاً و خبب  
 كان إن حضرت  
 مزقت ما تبقى من القلب  
 إربا إرب  
 وهي إن غاب إيقاعها

أضربت في الصلوع لله<sup>1</sup>

لا تظهلقيمة الصوتية والنفسية للقافية بجلاء، ولا ييوح بها النص الشعري، إذا ظلت دراسة القافية شكلية بعيدة عن التغلغل في النص والوقوف على خصائص الحروف.

يشكل صوت (الباء) رويالقافية الأكثر تردداً في نهاية الأسطر الشعرية السابقة، (تعب، تضطرب، اللّجب، خبب، القلب، إرب، اللّهب...)، وقد جاء هذا الصوت متوافقاً مع نهاية التفعيلة الوزنية (مستعلن) - بحر الرجز - مما أسهم في بروز النغمة الإيقاعية الحزينة. فمن ميزات هذا الحرف - الباء - أنه يتم نطقه بجعل الشفتين مطبقتين، بعد اندفاع الهواء، وباهتزاز الوتران الصوتيان، وانفتاح الشفتين يحدث صوتاً انفجارياً، ومن بين دلالاته الانفجار والتحطيم والشق والمفاجأة والشدة<sup>2</sup>، لذلك فقد تعمّد الشاعر أن يجمع بين هذا الصوت المجهور ودلالة الانفجار ليفجر بذلك براكين الفن في عمق من أعماقه.

اختار "عبد الله العشي" قافيته التي تنتهي بصوت (الباء) من قيمة صوتية موسيقية، فهو يومئ من خلاله إلى حالة الحزن المترسبة في ذاته، وأنّ توظيف الشاعر لهذا الصوت يأتي منسجماً والحالة الشعورية التي اتّسمت بالمعاناة، فدلالة تكرار هذا الصوت تعكس العلاقة الحميمة بين المبدع وغاياته النفسية. لذلك يمكن القول >>إنّ الصوت الذي تحدّثه القافية هو صوت يتجاوب مع إيقاع القصيدة، وإيقاع النفس، فهو صوت يتلاحم مع المعنى ويتعاوض معه، ولا تظل كلمات القافية دون ارتباط بالجوّ الموسيقي العام الذي يضيء على المعنى إيجاء وقوة وعمقا>><sup>3</sup>؛ وهذا يعني ما تضيفه القافية على المعنى من إيقاع وإيجاء.

تستطيع القافية أن تكون أحياناً ترجمانا للمعنى الذي يريد الشاعر إيصاله للمتلقّي، كما تعمل على تعميقه وتقويته.

الإلحاح على قافية معينة وروي معين على المستوى البنائي للقصيدة، يتبعه تراكم دلالي من خلال تكثيف صوت بعينه أو أكثر في نهاية السطر الشعري، إذ >>يوطف الشاعر الحاذق في

<sup>1</sup> الديوان، ص 43-44

<sup>2</sup> ينظر: عباس حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 59

<sup>3</sup> موسى رابعة، قراءة في النص الشعري الجاهلي، مؤسسه حمادة ودار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، د ط، 1998، ص 148

قوافيه، أو في ثنايا أبياته بعض الأصوات التي ترتبط بموضوع القصيدة وبصورتها الفنية، فيعمد إلى صوت يكرره مصوراً به اللوحة والحركة المطلوبة<sup>1</sup>.

يقول "عبد الله العشي" في موضع آخر:

كلّما لمعت نجمة في المدى المستحيل.  
 شدني نحوها الظماً القاتل  
 يا طريقي الثقيل  
 أيها الوجع القاتل  
 ليس لي قمر أو دليل  
 وأنا في سفر دائم

لو تعرّت أمامي السنون  
 وتعرّى أمامي المدى الهائل  
 يا صداي الطويل  
 أيها الوجع القاتل<sup>2</sup>

يتبدى من خلال هذين المقطعين الشعريين أنّ حرف **(اللام)** شكّل قافية لهما، فالقافية تمثّل النتيجة أو النهاية الدلالية لهذه الأسطر، علاوة على ذلك فإنّها أسهمت في رسم إيقاع خاص للقصيدة باتخاذ حرف **(اللام)** رويّاً لها، يُلاحظ أنّ هناك نزوعاً قوياً إلى الاحتفاظ بالروي الذي يكسب هذه الأسطر إيقاعاً مرتبطاً بالألم والتّوقيع، ف**(اللام)** في هذه القصيدة يدلّ على الحزن والأسى واستمرارية هذا الوجع في الطّريق الثقيل، والصّدى الطّويل ...

يبدو توظيف الشاعر لهذه القافية اللامية وبهذه الكثافة في هذه القصيدة، قد صوّر موقف اللات الشاعرة أحسن تصوير، فهي تتدفّق على نحو تراكمي لا يدع فرصة لقافية أخرى إلاّ بعد أن

<sup>1</sup> محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص 28

<sup>2</sup> الديوان، ص 63

يكون الشاعر قد أحسّ بإشباع في سيّاق هذه القافية اللامية، فالذات الشاعرة هنا تحتفظ بجيِّز تتعرّف ضمنه في بناء القافية. فقد جاء النّسق التقفوي، الذي اختاره الشّاعر متساوقاً ومتماشياً مع الحالة الشعوريّة والانفعاليّة التي يعيشها، فهو يبوح بموقفه الثائر أمام طريق قاتل، فلا يجد إلاّ ذاته متفاعلاً مع هذا الواقع، ومحاولاً تغييره بكلّ ما يمتلك من إرادة، فكانت التّقويّة متجاوبة والاندفاع الشعوري المتوتّر الذي تعيشه الذّات الشاعرة.

مثّلت القافية عنصراً فعّالاً في بنية التّوازي، كونها تدخل في تشكيل الجانب الإيقاعي؛ فهي تخلق نوعاً من الانفعال يأسر الاذان والقلوب، واختيار "عبد الله العشي" لتلك القوافي يصدر عن نفسيّة متوتّرة ترغب في الأمن والاستقرار، وترغب عن الموت والانكسار، وهذا يعني أنّ <العلاقة بين الفكرة والقافية مرتبطة ارتباطاً باطنياً خفياً لا يظهر للعيان إلاّ أنّ خفاءه هذا واستتاره لا يمكن أن يلغى وجوده><sup>1</sup>، فكانّ القافية هي الصّوت الآخر للشّاعر، أو هي التّرجيع النّفسي الذي يتلاحم مع المعنى في جوّ إيقاعي يوحى بالعمق والقوّة.

يحاول الشّاعر أن يبني النّغمة الإيقاعيّة في نصّه الشعري من خلال أصوات تتكرّر بعينها، وتتوزّع على مسافات محدّدة تسهم في تشكيلها وبروزها، فتوفّر التّوازي الصّوتي في قصيدة "عبد الله العشي" يحقّق نوعاً من التّناغم الموسيقي والإيقاعي داخل النّص، والملاحظ أنّ الشّاعر يحرص على إيجاد صوت معيّن في بعض الفقرات، له أثره في تحقيق الإيقاع من جهة، وإثراء الإحساس بالدلالة من جهة أخرى، من ذلك تكرار الحروف المجهورة الانفجاريّة، أو الحروف الصّامتة المهموسة، أو كليهما معاً في عدّة أسطر شعريّة متقاربة. بالإضافة إلى دور القافية التي يضيف تكرارها الملموس بعداً إيقاعياً ملفتاً، ممّا يحدث صدى صوتياً بارزاً ومتناغماً خلال الأسطر الشعريّة. وقد تجلّى التّوازي الصّوتي من خلال توازي الحروف وشبه التّوازي الخفي وتوازي القوافي.

<sup>1</sup> يوسف حسين بكر، بناء القصيدة في ضوء النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1982، ص 74

## 2- التوازي الصّرفي:

يعتمد النص على ظاهرة التوازي التي تربط وحداته، وتنظمه تؤسس تراكيبه على دلالات متشابهة ومتناسقة يضبطه في الشعر الوزن والقافية، وفي النثر المشابهة والمغايرة<sup>1</sup>. فالمعنى الذي قد يوحي به الاسم أو الفعل أو الحرف قد يُستقى من قبل الصيغة الصرفية، وطريقة بناء الكلمة، وميزانها الذي صُبت فيه أو قيس عليه.

يشير "رومان جاكسون"<sup>2</sup> >> "أن نثمة نسقا من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة من الخطاب منها: مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة، مما يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما وتنوعا كبيرا في الان نفسه"<sup>2</sup>، سبق وأن تحدثت الدراسة عن جهود "ر. جاكسون" عندما وضع أنماطا مختلفة للتوازي، فقد جعل من بينها مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة، التي يراها من أهم ركائز التوازي الصّرفي التي تمثل عنصرا هاما فيه.

يعتمد هذا النوع من التوازي على تكرار بُنى لفظية ذات صفات متشابهة؛ كأن تتكرر المفردة نفسها في بدايات الأبيات، أو جزء منها، أو تتكرر مفردات ذات خصائص متشابهة نوعا ما من مثل الصيغ الاشتقاقية، اسم الفاعل مثلا، أو اسم المفعول، على وزن واحد، وبالتالي فالبنية الصرفية المتشابهة، وتكرار ألفاظ بعينها، في مواضع معينة من الأبيات هما المعياران المعتمدان على تقوية إيقاع الفكرة، وتدعيم الدلالة التي يعبر عنها النص.

من أمثلة التوازي الصّرفي في ديوان "عبد الله العشي" قوله:

سوف يفجؤكم  
سوف يقبل فارتقبوا  
قد يفاجئكم من وراء الغمام  
قد يفاجئكم في هديل الحمام

<sup>1</sup> ينظر: عبد الله خليف خضير عبيد الحيّاني، التوازي التركيبي في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، إشراف هاني صبري علي آل يونس، كلية الآداب بجامعة الموصل، العراق، 2004، ص 17

<sup>2</sup> جاكسون، قضايا الشعرية، ص 106

قد تحبّه نجمة  
وتجيء به خفية<sup>1</sup>  
في غدير الظلام<sup>1</sup>

تكررت في القصيدة صيغ مثل الفعل المضارع **(يُفاجئكم)**، الذي ورد بالصيغة نفسها مرتين، ومرة على وزن **(يُفعلُ)**، وهذا ما جعلها توفّر للقصيدة منحي إيقاعيا متميّزا، فالزمن المضارع زمن حي يمكنه أن يبث الحياة في أي نص أدبي، وذلك بحكم دلالة الانبيّة الحاضرة، لذا فقد وظفه الشاعر لخلق تفاعل مباشر وحيوي بين الخطاب والعالم الخارجي، إضافة إلى ذلك فالزمن المضارع يجعل الأفكار أوثق بمكانها وزمانها، ويعمل على حضور الأشياء، ويؤكد على وجود الأحداث، كما يمكنه أن يخلق تفاعلا مباشرا مع المتلقي بحكم دلالة الانبيّة الحاضرة التي تجعل المتلقي دائم التركيز والانتباه.<sup>2</sup> وقد بدأ الشاعر بالصيغة **(يُفجؤكم)**، ثم أردف بالفعل **(يُفاجئكم)** إذ نتيجة لهذا التوازي المفاجئ في هذين السطرين قد يوهم القارئ بأنّ قد تكرر مرتين، ومع إعادة النظر في الكلمتين معًا، يزول شيء من هذا الإيهام، وذلك لوجود سمة ميّزت بينهما. فالصيغة الأولى **(يُفجؤكم)** جاءت مسبقة بـ "سوف" **(حرف تسويق)**، التي تفيد حدوث الفعل المضارع في المستقبل البعيد، وكانّ بالشاعر يستشرف ويتوقّع المفاجأة في المستقبل، ليوفّر للفعل ديمومة وحركة زمنية مستمرة، ثم كرر بعد ذلك الجذر اللغوي نفسه على وزن **(يُفعلُ)**، وفي هذه المرة لا يفسح المجال أمام خيال القارئ، بل يترك له بصمات تؤكد حدوث المفاجأة لدى الذات المخاطبة، وذلك بتكرار **(قد)** التي تفيد التحقيق، وتستمر مع ذلك دلالة المفاجأة في زمن المستقبل، يسيطر الفعل المضارع على خلجات الشاعر، فمن يعن النظر في تكرار هذا الفعل يجده أنّه ذو طابع درامي؛ لأنّ **<<لغة الدراما هي لغة الفعل المضارع الذي يجري ولم ينقض>>**<sup>3</sup>، انفعال الذات الشاعرة، وهذا الانفعال قد أخذ بالتطور، بفضل هذا النمط من التوازي الذي خلق جوا موسيقيا واضحا.

<sup>1</sup> الديوان، ص 5

<sup>2</sup> ينظر: محمد العبد، بحث في الخطاب الانشائي، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، مصر، دط، 1999، ص 69

<sup>3</sup> ناصر يعقوب، قصيدة القناع، قراءة في قصيدة "رحلة المتبني إلى مصر" لمحمود درويش، مج 24، ع 4+3، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، دمشق، 2008، ص 263

يقول "عبد الله العشي":

فافتحوا للفتى سرّ أسراركم  
وافتحوا للعريس  
باب أيامكم  
واخرجوا من رماد الرماد  
ومن عتمة الكهف  
اخرجوا للدليل  
إثمه مقبل، مقبل  
قاتلا أو قتيل  
حين يفتح أبوابه العالم<sup>1</sup>

تردّد في النّص الشعري السابق صيغ متشابهة حرفياً من حيث الشّكل، فالبنية الصّرفية المتشابهة، وتكرار ألفاظ بذاتها في مواضع معيّنة من الأبيات هما المعياران المعتمدان في استقصاء الدّلالة التي يثبتها ويقوّيها هذا النوع من التّوازي، وهذا من خلال الفعل **(فُتِحُوا)**، على وزن **(فُعِلُوا)** الذي تكرر مرّتين، والفعل **(اخرجوا)** على وزن **(فُعِلُوا)** هو الآخر الذي تكرر مرّتين في نصّ شعري قصير. يهدف الشّاعر من تكرارها ومعاودتها إلى أن يقرّ هذين الفعلين في أذهاننا، وقد جاء هذان الفعلان في كلّ مرّة على صيغة الأمر في سياق المستقبل، ومما لا شكّ فيه أنّ تكرار هذان الفعلان فعزّزا عمق الخواء النّفسي، الذي حقّق توازياً إيقاعياً ودلاليّاً، فكشف عن الحالة النّفسية التي تسيطر على الشّاعر، فهما يمثّلان بؤرة مركزية ارتكز عليها النّص الشعري إذ عبّرا عن الرّغبة العظيمة والملحّة على عودة إشراق هذا الوطن في زمن الغياهب والظّلام. والشّاعر هنا يوجّه صرخة إلى منقذ افتراضي يراه الفارس المنقذ، الذي يضطلع بمهمّة تغيير العالم حين يفتح أبوابه العالم.

ومثمة مثال آخر في: **(قاتل)** أو **(قتيل)**. كرر الشّاعر الجذر اللّغوي **(قتل)**، بصيغتين مختلفتين مرّة على وزن **(فعل)**؛ **(قاتل)** ومرّة على وزن **(فعل)**؛ **(قتيل)**، لقد جاءت هاتان الصّيغتان

<sup>1</sup> الديوان، ص 5-6

محمّلتان بدلالة الضجر والاضطراب جرّاء هذا الوضع اللّإنساني، إنّهُ الجرح العربي الذي ينتظر (فارسا) يكفّ نزهه، لكنّ هذا الفارس يبدو بعيدا ومحيّته لا يحمله المستقبل القريب، وهذا من خلال ما توحى به لفظة (سوف)، التي تفيد المستقبل البعيد، وسيبقى ذلك الجرح العربي مفتوحا لفترة أطول، والتّامه يصير أصعب، غير أنّ الطّروف الحالكة التي تتجّطّ فيها المجتمعات العربيّة تؤكّد أنّه سيأتي فارسها فجأة من حيث لا تدري حاملا معه شعلة أمل تضيء للأمة هذا الظلام الحالك.

جاء هذا النّوع من التّوازي ليكشف عن حالة العجز التي تعزي الأمة، والشّاعر ينتظر مخلص هذه الأمة ليخلصها من براثن هذا العجز.

أدى التّوازي الصّرفي دورا فاعلا في الموسيقى المنبعثة من هذا التّناغم، لهذا اعتمد الشّاعر على ترديد تلك الأوزان في مواضع صرفيّة معيّنة. جاء الإيقاع الدّخلي متناغما والخارجي للنّص، وبالتّالي فالإيقاع الذي شكّله تكرار الصيغ الصّرفيّة >>يساعد في إنتاج الانفعال القوي، والتأثير المتزايد والمتانة، والمهابة، وخفة السّمع، والسّرعة، أو أيّ تأثير آخر يقصده الشّاعر<<<sup>1</sup> فظهرت بذلك هندسة الأسطر الشعريّة في غاية من التّناسق والانسجام.

<sup>1</sup> محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط1، 1988، ص33

### 3- التوازي التركيبي:

لا يمكن أن نفهم أي كلمة بمعزل عن الكلمات الأخرى ذات الصلة بها التي تعين معناها فالمعنى لا ينكشف إلا من خلال وضع الوحدة اللغوية في سياقات مختلفة، وهذا ما أشار إليه "الجرجاني" في قوله: >> «لألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب»<sup>1</sup>؛ بمعنى أن الكلمة تكون محققة لذاتها في فاعليتها في السياق، ومعنى الجملة ليس إلا مجموع السياقات التي تشكل الكلمة جزء منها، وليست دلالاتها إلا مجموع التأليفات المتحققة لكلمة ما.

تتشكل اللغة الشعرية من تراكيب نحوية مكونة من كلمات، وفق أنساق معينة، تتفق والبناء الصوتي للنص الشعري من جهة، والبناء الدلالي من جهة ثانية .  
يختص هذا النوع من التوازي بتنظيم الكلمات في جمل، ودراسة تركيب الجملة والبنى المتكئة على التركيب النحوي تعد من أهم العناصر المكونة للتوازي، فهي تحدد السبك النحوية الأساسية في اللغة وانتظامها . التركيب النحوي يؤدي وظيفتين أساسيتين<sup>2</sup> : يخدم الإيقاع، وذلك بتكرار التراكيب وأنظمتها من جانب، ويحقق المعنى الدلالي من جانب آخر .

سعى "سمويل ر. ليفن" ( S.R.Liven ) - وذلك بالاعتماد على دراسات ( ر. جاكسون ) - إلى تأسيس نحو خاص للغة الشعرية يمارس فعله في مساحة أوسع من الجملة حتى تصبح مؤشرات التعلق النحوي من أهم أسس المساهمة في بناء وحدة النص، لعل هذا ما يعبر عنه مفهوم (الازدواج)\* الذي عني به ( ر. ليفن )، فالصنع التي تظهر في الموازنات الشعرية هي في الآن نفسه أطراف لبدلين مختلفين .

<sup>1</sup> عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: هريتر، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1983، ص 3

<sup>2</sup> بنظر: سامح الرواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ، ص 19

<sup>3</sup> بنظر: محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، ص 85

\* الازدواج: هو بديل مصطلح التوازي، سمويل ليفن، البنات اللسانية في الشعر، تر: محمد الولي وخالد التوزاني، منشورات الحوار الأكاديمي، المغرب، دط، دت، ص 44

رصد البحث - فيما سبق - أشكالاً من التوازي الصوتي والصرفي، وبين دور الشاعر في إنتاج هذين النمطين من التوازي لتحقيق غايات فنية ودلالية عديدة. والأمر هنا أكثر عمقا وتميزاً لدور المبدع (عبد الله العشي) وخصوصيته في الإبداع الفني .

لنتأمل هذا النوع من التوازي في قول (عبد الله العشي) :

كشفت مرة وردة البحر

عن وجهها

لحظة واحدة

فهوى القلب

واختلط الثلج بالنار

والرمل بالماء

والصمت بالأسئلة

أغلقت بابها وردة البحر

فانفتحت جمرة الصدر

وانهارت المملكة<sup>1</sup>

يتضح من خلال الأسطر الشعرية السابقة ، وبجلاء التوازي التركيبي بين السطر الأول والثامن والتاسع والأخير، (كشفت، أغلقت، انفتحت، انهارت) ويظهر أيضا بين السطرين الثالث والرابع في الفعلين (فهوى، واختلط)، فالتوازي في هذا المثال يُدرك بالبصر، في كيفية تشكيل الكلمة، وتوزيعها على فضاء الصفحة، لما بين وحداتها من تماثل ناتج عن الصورة نفسها، وهذا الأمر كشف عن نسق تركيبى وحد بين المتواليات المتوازية، إذ أنّ <التوازي والتكرار يحافظان على النغمة المتساوية>><sup>2</sup>، كما ساعد على تقوية الفكرة التي حاول الشاعر طرحها. لذلك يركز الشاعر على حضور النسق النحوي في المقطع الشعري الواحد، بشكل رأسي ليعبر من خلاله عن مدّ انفعالي ينبسط فوق مساحة الأسطر كلها، ولا شك في أنّ تكرار النسق النحوي على هذا النحو وبشكل متتابع يبرز درجة الانفعال التي تكهن أنها الشاعر من ناحية والتوازي الدلالي من ناحية أخرى.

يقول الشاعر في موضع آخر:

<sup>1</sup> الديوان ، ص 70

<sup>2</sup> موسى رابعة، ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء،، مج 22، ع5، مجلة دراسات العلوم الإنسانية ،الأردن، 1995، ص 2037

في عذاب المتاه السحيق

في عذاب الحريق

.

.

.

في الطريق الطويل<sup>1</sup>

أنظر كذلك إلى هذا الرّصف المتوازي الرائع قول الشّاعر:

السّحيق	المتاه	عذاب	في
	الحريق	عذاب	في
الطّويل	الطّريق		في

استطاعت هذه الأسطر الشعريّة المتوازيّة أن تنقل إلينا بفضل تكرار النّسق النّحوي نفسه حالة الشّاعر الحزينة، ومدى تألّمه وعذابه لأجل وطنه. مع وجود تغيير طفيف لبعض عناصرها. بحيث تضيف كلّ كلمة (جديدة) معنى إضافيًّا تراكميًّا إلى المعاني السّابقة، وتصبح الدّلالة الأساسيّة هي حاصل مكّونات هذه الأنساق وتوابعها. ربّما يتّضح ذلك من خلال مايلي:

في + الاسم المجرور المضاف + المضاف إليه + نعت ← الجملة الأولى.

في + الاسم المجرور المضاف + المضاف إليه ← الجملة الثانية.

في + الاسم المجرور + نعت ← الجملة الثالثة.

يكرّر الشّاعر نسق شبه الجملة في ثلاث جمل شعريّة متتاليّة، التي خلقت فيما بينها توازيا نسقيًّا واضحًا، وقد كرّر "عبد الله العشي" كلمة (عذاب) في بداية الجملتين الأولىين مسلّطًا عليها الضّوء بشكل مباشر، ليجعل منها بؤرة مركزيّة تتفرّع منها الدّلالة. فلشّاعر بتكراره على هذا النّحو

<sup>1</sup>الديوان، ص 57.56

يوثق العرى الدلالية بين المقاطع الشعريّة، كما أنّ <جمية التوازي الناتجة عن تماثل الأبيات لا تعني البعد الشكلي، وإنما تعمق البعد المعنوي وذلك من خلال تصاعد بنية التوازي وتناميها><sup>1</sup>.

تحافظ الجمل السابقة على ترتيب عناصرها، غير أنّ كل جملة تزيد أو تنقص عن سابقتها بعنصر لغوي أو أكثر، وبين التوقع ومخالفته تحدث اللذة الشعريّة لدى المتلقّي. يكرّر الشاعر الصيغة الاسميّة التي تمنح الخطاب ثباتاً وديمومتعلّى خلاف الفعلية التي تمنحه الحداثيّة والحركيّة، وهذا لينقل القارئ إلى مشهد مليء ومستقرّ على أشكال العذاب والألم، فحاول أن يؤكّد هذه الحال من خلال بنية التوازي بين المفردات (عذاب، الحريق، المتاه، السّحيق، الطّويل، الطّريق)، التي يحمل كلّ منها جزء من المعنى، الذي تعبّر عنه الأسطر الشعريّة. ووقوع هذا التّركيب في مواضع محدّدة من الصّيغة يكسب توازيا تركيباً متماثلاً يعكس بالتّالي توازيا دلالياً بين الأسطر.

تعدّ ظاهرة التوازي التّركيبي من أبرز السمات لثنيّة للنصّ الشعري التي حاول الشاعر أن يستغلّها استغلالاً واسعاً، ممّا جعل من بنية نصّه الشعري نسيجاً متماسكاً محكم الخيوط، ومتناسب الوحدات والبنى والإيقاع والموسيقى. إضافة إلى ذلك استطاع "عبد الله العشي" أن يوظّف الشّكل والمضمون توظيفاً دقيقاً، وذلك عبر هذا الصّرب من التوازي، فالمتّفق عليه أنّ التوازي شكل من <أشكال النّظام النحوي، الذي يتمثّل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والثّغمة والتّكوين النحوي، بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب><sup>2</sup>، كما أنّ تكرار البنية نفسها استطاع أن يقوم بتكثيف الدلالة الإيحائية للنص، وحمل القارئ على الانتباه والتّركيز حتّى يمكنه أن يمثّل التجربة، فيشعر بشعور أمّته، ويجزن لأحزانها ويتألّم لآلامها وعذاباتها. كما أنّ للتوازي التّركيبي إيقاع خاصّ تظهره جملة من البنيات الأسلوبية، هذه البنيات تتصافر فيما بينها من أجل بناء وحدة النصّ الشعري ضمن سياق إيقاعي متميّز ومن ثمّ إنتاج الدلالة.

<sup>1</sup> موسى رابعة، ظاهرة التوازي في قصيدة الحنساء، ص 2033

<sup>2</sup> صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 164، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص 198

## 4- التوازي الدلالي:

يتبنين المعمار الشعري وفق أسلوب التوازي، بأنواعه المختلفة، مما ينعكس على الجانب الدلالي، إذ تتظاهر تلكم الأنواع والأشكال في تآلف وانسجام لأجل تنمية تمهوية دلالية مركزية تحقق وحدة القصيدة، فالتوازي الدلالي يمكنه أن يلقا النص بأكمله، فإذا انزاحت إحدى بناه عن ذلك اختل نظامه، وبالتالي كان هذا النوع من التوازي هو النوع الرئيس الذي تأتي الأنواع السابقة لخدمته؛ فالتوازي عامة - تنمية لنواة معنوية كما سبق الذكر.

ينبغي أن يشار هاهنا إلى أن البنية المتشكلة في النمط التركيبي المناسب، تتوزع فيه الأدوار الوظيفية للكلمات بمقتضى دلالاتها، وأن يتأثر المعنى اللغوي ببنية الشكلية ويرتبط بها، وموقع الكلمة في الجملة يكشف عن حقيقة المعنى؛ لأن المعنى اللغوي يختلف لنوع الوحدات الداخلية في التركيب ولموقعها، فاختلاف البنيات التشكيلية والمواقع الوظيفية يتبعه اختلاف دلالي وفقا لحالات الاستعمال، إذ «لا يمكن أن تكون بنية التوازي بنية شكلية فقط، وإنما هي بنية ترتبط بالمعنى والدلالة ارتباطا وثيقا»<sup>1</sup>.

يمكن أن يشار إلى أن طريقة دراسة الدلالات، لا تمتلك وسائل محددة لإنتاج دلالة محددة، وإنما الأنساق هي التي تنتج دلالاتها نتيجة علاقاتها وصلتها بالواقع.

يتحكم المبدأ العام في تشكيل الحضور الشعري الذي يكمن في ظاهرة التماثل التي تتخذ لها أشكالا متعددة تبرز عن طريقها أشكال التقابل والترادف والتضاد..إلا أن كل ذلك يبقى بعيدا عن التطابق التام، ذلك لأن «إك التماثل عملية ذهنية خفية لا بد وأن يعينها حدس داخلي أيضا، ذلك أن الدال يرد كعنصر في بنية الأسلوب ومن ثم يشغل الذهن فورا بالارتداد إلى المدلول لإدراك المطابقة أو عدمها»<sup>2</sup>، ولهذا السبب نجد المقاربة الأسلوبية للنصوص الشعرية خاصة، تتقاطع مع المقاربة السيميائية من أجل تحويل الظاهرة الأسلوبية إلى علامة سيميائية. فمن الملاحظ أن «البيت العربي يتميز بخاصية ممتازة في التحليل البنيوي، خاصة إذا ما عدنا إلى المدرسة التقليدية في الشعر سوف نجد تركيزا دائما على تناظر الكلمات، والترديد والتجاوب والتقابل والتوازي والتفاهم والاشتقاق والتخالف، والتوافق...»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> موسى رابعة، ظاهرة التوازي في قصيدة الحنساء، ص 2033

<sup>2</sup> محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحدادة، ص 315

<sup>3</sup> سمير علي سمير الديلمي، الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1990، ص 125

يجسد "عبد الله العشي" هذا النمط من التوازي في أشكال متعدّدة، تقوم على التشابه أو التّقابل بين الوحدات الدلالية في معظم الأحيان وبالتالي لا يمكن التّأكد من تحقيق الفكرة ما لم ينطلق هذا التّأكد من دراسة نصيّة لإثبات التّقابل والتّمائل التي «خصّص الأبنية اللّغويّة التي تشكّلت كحصيّة للتفاعلات والتوترات بين الواقع وبين رؤية الشّعر الخاصّة، فهناك انطباع يختبره العقل عن الواقع، وكلّما ابتعث الشّاعر هذا الانطباع أدّى ذلك إلى مسلك لغوي ذي خواص مميزة ربما كان التّقابل أبرز نتائجها»<sup>1</sup>، هذا التّقابل قد يتخذ شكلاً مختلفاً، لكن البلاغة العربيّة تتفق مع ما وصلت إليه الأكشوف النقديّة الحديثة من خلال رصد أهمّ ظواهره المتمثّلة في التّرادف والتّضاد.

**1-4- التّرادف:** يعدّ التّرادف وسيلة من وسائل تحقيق التّوازي الدلالي، وتأكيد المعنى وتقويته في نفس المتلقّي في «اللفظ الواحد قد يتأبى باستعماله مع لفظ آخر السّجع والقافية، والتّجنيس والتّرصيع وغير ذلك من أصناف البديع، لا يتأبى إلاّ باستعمال مرادفه من ذلك اللفظ»<sup>2</sup>

يتشكّل التّرادف بالتّآزر بين المحورين الاستبدالي والتألفي فيحدث التّوازي بين المترادفات بسبب تلاؤمها الدلالي ويتم إسقاط الحالة العاطفيّة للذات الشّاعرة على ملامح اللّغويّة التي يعمل التّوازي ضمن منظومتها اللّغويّة، في هذا الصّدد يقول "عبد الله العشي" في قصيدة "ليبيك":

البحر من تحتي عميق  
والنار في في  
وهذه الأشياء لا تبين  
كأنما غيبها حريق  
قررت أن أغادر الرماد  
والجسد المفتون بالبريق  
حملتها نبوة أشق أرض الله  
يقودني الطريق للطريق  
ليبيك قد لبيت

<sup>3</sup> محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحدادّة، ص 147

<sup>2</sup> جلال الدين السيوطي، المزهرة في علوم اللغة، ج 1، تخ: محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين، القاهرة، دط، 1958، ص 406

الصمت مطبق،  
 والشمس في بهائها كأنها  
 نهر يصب في جسد  
 وليس حول البيت من أحد  
 إلا أنا وأنت...  
 وكان وجه الله باسماء يلوح في الأبد  
 سمعت قلبها يمور بالدعاء  
 معلقا بالواحد الأحد  
 مشيت على الصدى، مشيت...  
 أتبع انسياب الماء نحو الغيمة البعيدة  
 وقفت في حراء قلت لها: هنا أتاني الكتاب آية فآية  
 حتى استوى قصيده  
 سمعت صوته الشريف:  
 أن آمنوا... لبيك  
 آمنت، أمني وأمنها، وظللنا  
 فليس من ظل سوى لديك...  
 ظللنا بظلك الذي وعدت.  
 لبيك قد لبيت.

حملها إلى جبال الله في الصعيد  
 كانت بقاياي الخطبة الأخيره  
 تفيض من أنوارها علي  
 سكبت خمرتي، أرقتها على دمي، وأججشت خطاي  
 رميت شملتي، وسرت فوق الماء، غار الماء،...

## 1 كان الكون بين الظن و اليقين،

بُنيت المقاطع الشعرية السابقة على تلاؤم دلالي قائم بين مجموعة من المترادفات التي تتكاثف وتتراص في ذهن الشاعر لتشكّل ثلّة من الدوال تفضي إلى مدلول واحد. ومجىء الترادف في النصّ الشعري يشير إلى درجة حضور المعنى في ذهن المتكلّم، حيث يبقى في حالة من التجلّي والحضور التي تضغط على الذاكرة بالخروج والتجسّد في النصّ. لهذا تتواجد مجموعة لا يستهان بها من المترادفات، من بينها مايلي:

البحر = النهر = انسياب الماء = الغيمة البعيدة.

النار = حريق = الرماد.

الجسد = فمي = جوانحي = قلبها = كفّها = صدرها = يدي.

أرض الله = الطريق = بيته الحرام = حراء = الركن.

صلينا = دعوت = دعت.

بكت = بكيت = صحت.

الصمت مطبق = عميق.

الشمس = بريق = أنوارها = شرارة = الصّباح .

قصيدة = كتاب.

آمنوا = آمنت = أمّني = أمنها.

ظللنا = ظل = بظلك.

جبال الله = الصعيد = صعيد عرفة = الربوة الخضراء.

الخطبة الأخيرة = صوته الشريف.

من خلال هذه السلسلة من المترادفات، وعند تتبّع معانيها بدقّة يلاحظ أنّها تصبّ في قالب دلالي واحد؛ رغم أنّها تتراءى للعيان بكونها مختلفة، لكنّها في حقيقة الأمر تتماهى فيما بينها لتدلّ على شيء واحد وهو إعادة خلق جديد؛ أي بمعنى مرحلة ولادة القصيدة، الذي يكون في أجواء شبيهة إلى حدّ ما بمرحلة نزول الوحي.

من المتعارف عليه أنّ الماء هو مصدر الخصب والحياة والبعث. لذلك استغلّ الشاعر هذا المعنى عبر المترادفات: (بحر، النهر، الماء، الغيمة)؛ فالشاعر استهل قصيدته بكلمة "البحر"، الذي

يشمل الأسرار الدّفينّة والعميقة التي لا يمكن سبر أغوارها بسهولة، فهو كاللّغة المترامية الأطراف، ثمّ بعد ذلك ضيق المفهوم والدّلالة في كلمة النّهر على سبيل الحصر وكأنّه يقول بأنّ من ذلك البحر الدّقيق العميق والغيمة البعيدة تنساب مياه جديدة أفولّد وتبعث لتصبّ في نهر، و تبع بقيّة المترادفات حيث وظّف الشّاعر مايلي: (النّار، حريق، الرماد).

فمن العدم يتمّ خلق وبعث جديد لكل شيء في هذا الكون، أمّا عملية الخلق وإعادة البعث هذه فقد شاركت فيه بعض أعضاء جسده، ولعلها تدل على حالة من الرّعشة واللاوعي التي يعيشها الشّاعر، فهذه الدّلالة أسعفتها وكادتها المترادفات التّالية:

صلّت، دعت، دعوت.

بكت، بكيت، صحت.

الصّمت، مطبّق، عميق.

فالشّاعر كالرسول يكون في حالة رجاء وتذلّ ثمّ تهيج فيسرّها بكاؤه وصيّاحه، وبعدها يسود كل هذا صمت مطبق، لكن ما يفتأ أن ينقطع ببريق من الصّوء أي قرب الولادة الجديدة، أو إعادة بعث جديدة للكلمات، وهذا ما تضافرت عليه المترادفات التّالية: (الشّمس، بريق، أنوارها، شرارة، الصّباح، برق) ففي هذه الحالة من المعاناة التي يسودها الظلام نجاة يخترقها ضوء يبعث شرارته الأولى ثمّ يبدأ يبرق ليبعث أنوارها الصّباحية مع الشّمس وهذه تأذن بقرب الميلاد، وحين يتمّ شعائر الحج يكون بذلك قد عاد إلى وعيه بخلق وبعث جديد للكلمات والتي تشكل ميلاد قصيدة وهذا كلّهُ يؤكّده تناسل دلالات العنوان " لبيك " وكأنّ القصيدة دعتّه فلم يأبى بل وافق ولّى الدّعوة، لكي يضع بين أيدينا خلقا جديدا وحياة جديدة وأسلوبا منفردا لم يتسنّ لأحد من قبل أن ينتجه.

#### 2-4- التّضاد:

يعدّ التّضاد من أهمّ الوسائل، الذي إذا ما تكرّرت تحقّق للنّص تماسكه وانسجامه، وهذا عبر ما تشكّله المفردة وضدّها على المستوى السّطحي، لتمتدّ جذوره إلى المستوى العميق (الدّلالي)، فالّتضاد اللّغوي >>يستطيع أن يثير تحركا في الخيال ذا اتجاهين متباينين، ولكنها مندغان في الحركة الواحدة، وبذلك تستطيع أن تحرك عاطفة اصطراعية مضطربة>> وتأتي أهميّة التّضاد من كونه يشكل عنصر المخالفة تغدو فاعليّة أساسية تميّزها القارئ عبر كسر السيّاق والخروج عليه، فالّتضاد

<sup>1</sup> يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، دط، 1990، ص55

بصيّغته المختلفة يمثّل أسلوباً يكسر رتابة النّص وجموده، بإثارة حساسيّة القارئ ومفاجأته بما هو غير متوقّع من ألفاظ وعبارات وصور ومواقف تتضاد فيما بينها، لتحقق في النهاية صدمة لقارئه، ولعلّ التّضاد من أكثر الأساليب قدرة على إقامة علاقة جدليّة بين النّص من جهة والقارئ من جهة أخرى، والشّاعر بدوره يوظّف هذا التّضاد في خلق حالة من التّوازي الدّلالي، فيسهّم بذلك في رفع مستوى الدّلالة للتّركيب.

كما يمكن رصد بعض الوحدات المتضادّة في قصيدة "لبيك" السّابقة وذلك على النّحو الآتي:

الماء ≠ النّار.

الرّماد ≠ البريق.

باسمها ≠ بكت.

مشت ≠ وقفت.

قلت ≠ سمعت.

فوق ≠ تحتي.

الظنّ ≠ اليقين.

فغبت ≠ استبان.

لا رخوا ≠ لا عصي.

السّماء ≠ الأرض.

أسرع ≠ أنخت.

أنزلتها ≠ ترفع.

دخلت ≠ خرجت.

اللّيل ≠ الضحى.

هزّني ≠ فاساقت.

الصّمت ≠ صحت.

جنّوت ≠ ارتقيت.

تكشف الرّاسة من خلال هذه الوحدات المتضادّة عن هيمنة روح المضاد في سياقات هذا النّص الشعري، التي تصبّ جميعها في تنامي الأبعاد الدلالية. فالتوازي المتحقّق هنا فرضته لغة الشّاعر الصّوفية، ذلك الزّخم الروحي الذي يختلف من صوفي إلى آخر ومن حالة إلى أخرى، ممّا يكسبها مرونة خاصّة، ومن ثمّ فإنّ <<البنى المتضادّة تقدّم تركيباً يتجاوز ما هو لغوي إلى ما هو نفسي، فعلى الرّغم ممّا تحمله هذه الكلمات من معنى مضاد إلا أنّ التّمائل الوزني ظلّ متساوياً ممّا هياً للشّاعر الاستمرار في تكريس الإيقاع الذي ينسجم وإيقاع النّفس والوجدان>><sup>1</sup>، لذلك فالمصطلح عند الصّوفية منطلقات تجريدية، يصعب التّعامل معها، فهو لا يحافظ على طبيعته المعجمية حتى مع تحرّكه ضمن الإطار المعجمي، وذلك لأنّ الشّاعر الصّوفي يتعامل مع مفردات على وفق مخزونه الفكري الذي فرضته التجربة، فتكتسي الألفاظ لديه بالدلالات الفنّية ليشمل الدّات والموضوع معاً، وما يتّصل بهما من مشاعر وأحاسيس وجدانية، وما يرتبط بهما من خلفيات معرفية مؤسّسة لهذه المغايرة الأسلوبية، فالتضاد الذي لعب دوراً كبيراً في التوازي الدلالي، إنّما هو سمة أسلوبية ودلالية تخلق الأسباب التي تحفظ وجودها، إذ لا غنى للمتصوّفة من استغلال الإمكانيات التعبيرية للمصطلح خدمة للمرجعيّات، الذي يتميّز بالتّقابل في الغالب: فالظن يقابله اليقين، الغياب يقابله الاستبانة، والدخول يقابله الخروج، والصّمت يقابله الصّحو، والماء يقابله النّار وهكذا...

وبهذا تصبح العلاقة بينها علاقة طردية إن صحّ التعبير، وهذا يشكل إيقاعاً متميّزاً، أي <<كلّما زاد التّضاد كبر التوتّر>><sup>2</sup> في بنية النّص الشعري، وما تحقّقه من تفاعل في إنتاج الدلالة. وطّف "عبد الله العشي" بنية التّضاد الدلالي في قصيدة "لييك" توظيفاً مكثّفاً، ليستغلّ هذه البنية في تحقيق نوع من التوازن الدقيق بين الوحدات اللغوية، حتى يتكشّف المعنى الشعري للقصيدة، فالشاعر يعكس رؤيته الشعريّة بطريقة خاصّة تسهم في إثراء تجربته الشعريّة وتحقّق جليّة قصيدته.

تكرّرت هذه المتضادّات باستمرار من خلال مناجاة المرأة الملهمة، في سياق خطاب شعري صوفي، تتوافر من خلاله الدّلات والمعاني في تقابلات ثنائية خادمة لمركزيّة هذه التجربة الشعريّة مؤلّدة فاعليّة شعريّة ينبض بها الديوان.

<sup>1</sup> موسى رابعة، ظاهرة التوازي في قصيدة الحنساء، ص 2037

<sup>2</sup> استانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترة إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، دط، 1958، ص 57

تشكل مترادفات قصيدة "ليكنواة دلالية" تتمركز حول "الخصب والحياة"، في حين توالي الأفعال كلّها يشكّل ظاهرة لافتة، إذ تتداخل دلالاتها مع المتضادات، التي تصب وتتنامي في نواة دلالية واحدة، والمتمثلة في "الأنتى الملهمه" التي تلهم الأشعار للذات المبدعة فتجدّد حياة الشّاعر مقترنة جميلة الإلهام، فالصوت الذي تظهر ماءً وتبدى عشقا، ما هو إلاّ منطقة عبور ونبع للحياة، بالإضافة إلى كون هذه الأنتى المحرّضة على الشّعر والكتابة التي تراود الشّاعر لتخرجه من صمته المطبق إلى لحظة الصّحو، ومن اللّيل إلى الصّحى، ومن الطّن إلى اليقين، كما يكشف "عبد الله العشي" عن <<خبايا تغريبة الإنسان ومصيره العاني، فيضيع الفارق بين النّبوءة والشّعر، فيغدو التأسيس الشّعري نبويًا بالترجة الأولى>><sup>1</sup>، وبهذا تتوافق رؤى الشّاعر الحالم مع الوحي النبوي وهذا يتجلّى من خلال (قفت في حراء، أثنى الكتاب آية فآية حتى استوى قصيدة، بالربوة الخضراء، على صعيد عرفة)، فكما النّبوءة وحي وسعي وراء تطهير البشريّة من الدّنايا والخطايا كذلك الشّعر، ولعلّ القصيدة هي الوسيط الذي يخرج الشّاعر من الدّنس إلى الطّهارة، وتتفاعل القصيدة مع مكونات العالم الخارجي "السّماء، الأرض، اللّيل، الشّمس، الجبال، الكون،...". فهي تحتويها وتطوّعها لمطالبات دون أن تخضع لها خضوعا تاما، بغية تشكّل دلالات تتناسب والحالة الشّعورية للشّاعر المفعمة بالأحاسيس وبالخيال، إذ هو تفعيل لآليات التّوازي والاستعارة والرمز بشكل يؤدّي إلى الكشف عن التّجربة في مستوياتها العديدة، التي قد تصل إلى أبعاد رؤيوية، لكنّها تظلّ تعبيرية على الحقيقة المكنونة المعطافي الصيغ اللغوية والصّانعة لتجربة متماسكة خلاقة<sup>2</sup>

يقول "عبد الله العشي" في موضع آخر من قصيدة "مقاطع من سيرة الفتى":

كشفت مرّة وردة البحر

عن وجهها

لحظة واحدة

فهوى القلب

واختلط الثلج بالنار

والرمل بالأسئلة

<sup>1</sup> محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية واطلالة على مدارس الرعب، البار التونسية للنشر، تونس، د ط، 1969، ص 226

<sup>2</sup> صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1998، ص 41

أغلقت بابها وردة البحر  
فانفتحت جمرة الصدر  
وانهارت المملكة<sup>1</sup>

يجمع الشاعر من خلال هذا النص الشعري بين الثنائيات المتضادة الذي تختزله الوحدات التالية:

- (1) كشفت ≠ أغلق ≠ انفتحت.
- (2) الثلج ≠ النار.
- (3) الصمت ≠ الأسئلة.
- (4) الرمل ≠ الماء.

تشكل هذه المتضادات مقوماً أساسياً في الأسطر الشعرية السابقة، فيجمع الشاعر بين (الثلج والنار) لتعبير عن حالته النفسية المضطربة، فدلالة الثلج الذي يتشكل عن طريق تكاثف قطرات الماء-، هذا الماء وما يحمله من دلالة الحياة، «وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيًّا»<sup>2</sup>، ومن النار وما تحمله من دلالة الخراب والدمار كما هو متواضع عليه، وعبر الجمع بين النقيضين (الماء والنار) عن علاقته بوردة البحر، فالماء رمز لحياتها، والنار رمز لتألمه عليها، وانهارها، لذلك فمن الواضح أنّ «تشكيل الصورة التناظرية في النص الشعري يتطلب وعياً خلاقاً من قبل المتلقي لإحداث حالة من الانسجام بين المعنيين المتناظرين، وبين الدال والمدلول»<sup>3</sup>. لذلك سعى الشاعر الحديث إلى مزج المتناقضات في كيان واحد، تتعاقب هذه الثنائيات الضدية، وتمتزج لتعبر عن حالة الشاعر النفسية والأحاسيس الغامضة المهمة، التي تتعاقب فيها المشاعر المتضادة.

يحرص الشاعر من الناحية الأخرى على أن يجعل الكلمات المتضادة متجاورة مكانها في النص، ولا يفصلها شيء، وكان لهذا القرب المكاني بين أطراف التوازي أهمية في إنتاج الدلالة. يتحدث الشاعر في هذا المقطع عن صمت الذات، وسكونها المطبق، في عالم مليء بالفقدان والضيق، وقد جلها الحزن والأسى، إنه صمت قد محا حضور الذات وفعاليتها، وجعلها تقيم في عالم الغيب، عالم اللاوجود، لذلك يضاعف الشاعر من الإحساس بهذا الغياب، وذلك من خلال نسيج خط دلالي آخر يتوازي بالتضاد مع الخط الدلالي في المقطع نفسه. بالتالي فالتضاد من

<sup>1</sup> الديوان، ص 70

<sup>2</sup> سورة الانبياء الآية: 30

<sup>3</sup> يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 319

الأساليب التي يعمد إليها الشاعر في إبداع نصه الأدبي لما له من أثر في بناء نصه الشعري، فهو يعني النص الشعري بالتوتر والإثارة، واشتمال القصيدة على تضاد يدل على حالة تناقض وصراع وتقابل وبين أطراف الصورة الشعرية.

تمكّن التوازي بأشكاله المختلفة في إثراء الجانب الدلالي الذي، يوضح معاناة **(عبد الله العشي)** وآلامه، فقد جسّد هذا التوازي إصرار الشاعر وتعمده على حضور الزمن الماضي في حياته، ورؤيته وأفكاره وأحلامه.

يتّضح أنّ **"عبد الله العشي"** يمارس العشق مع القصيدة ليشبع شهوة الكتابة والإبداع، وهكذا تبقى القصائد دالة على ميزات عشق اللّغة والكتابة، فتكون القصيدة المتولدة.

استطاع **"عبد الله العشي"** أن يظهر الائتلاف بين الأشياء المختلفة، نتيجة بنية التوازي الدلالي المؤسسة في النص، يقوم في بنائه للنص المحكم، بتوزيع الألفاظ والتراكيب بدقة، فقد برز التوازي بالتضاد رغم علاقة الترادف المفعمة بالطاقة الإيقاعية من تطابق وتمائل الألفاظ والتراكيب في البناء الشعري، لذلك تجد الشاعر يتمرد على اللّغة الطبيعية وينزاح عن الدلالات المألوفة ليبدع لغة جديدة مليئة بالغرابة والإيجاء.

يعدّ التوازي وسيلة نقدية تعنى لتوزيع والتنسيق الصوتي واللفظي والإيقاعي في الصياغة الشعرية، فهو يمثّل في تشابه البنيات واختلاف المعاني.

أفاد الشاعر **"عبد الله العشي"** من استخدامه للتوازي بأشكاله وأنماطه المختلفة **(التوازي الصوتي، التوازي الصرفي، التوازي التركيبي، التوازي الدلالي)**، بما يتناسب مع الدفقات الشعرية ومحاولة إنتاج دلالاتها.

جاء الإيقاع الصوتي ملائماً، بل ووثيق الصلة بالصورة الشعرية، لارتباطه مع العناصر الأخرى داخل حدود النص، فهو يعبر عن المشاعر والأحاسيس المكتنزة في نفس المبدع. يعتبر التوازي قضية جوهريّة، إذ يعمل على تجميع العناصر والوحدات في شبكة متماثلة، تبت في النص حركة تحمل القارئ على الإحساس بهذا التنوع الإيقاعي القائم بين سطر وآخر نتيجة التوازي سمويّاً وتركيبياً ودلاليّاً؛ وهذا فالتوازي يسهم مساهمة فعّالة في بناء وحدة النص ضمن سياق إيقاعي معيّن، بوساطة دالات لغوية معيّنة، إذ تتضافر مع الإيقاع لإبراز التوازي بوصفه ظاهرة لغوية دلالية تدرس متواليّات اللّغة وفق مديات إيقاعية تعمل على تناغم وتناسق بين أسطر القصيدة الواحدة.

# الفصل الثالث:

## التشاكل

- I. مفهومه
- II. بين التوانري والتشاكل
- III. أنواع التشاكل
- IV. فاعليته
- V. مقارنة بين التكرار والتوانري والتشاكل

لا تتشكل الدلالة فقط من خلال العمليّات والعلاقات التي تشتغل في المستوى العميق للنص، بل تتشكل كذلك من خلال عامل أساسي، هو انسجام الخطاب وبالتالي تسقط الدلالة حيثما يسقط هذا الانسجام.

يعتبر تحليل الخطاب من أهم المراحل التي يتعرّض لها المحلّل وأصعبها، وبخاصّة الخطاب الشعري، لما يميّز به من معانٍ خارقة تتجاوز المستوى اللّغوي العام، وهو بذلك ينزع نحو التّقطير الشّديد في انتقاء المواد وتنظيمها .

لذلك يروم المحلّل إلى جمع ذلك الشّتات، ويجعل قطب اهتمامه الشّكل الذي انتظمت من خلاله تلك المستويات، وبالتالي لا يتحقّق الشّكل الفّي النهائي إلاّ من خلال تآلف الأصوات والكلمات والعبارات بشكل تكاملي يعبر عن تماسك النصّ وانسجامه.

احتلّ الدرس السيميائي في حقل الدّراسات النّقدية الحديثة منزلة كبيرة أخذت من العناية والاهتمام ما جعل النّقد العربي يغتني بكتابات تمتلك قدرًا كبيرًا من العمل الجاد والمنهجية في التّحليل والقراءة ومساءلة النصّ الإبداعي، وفق قراءة سيميائية تعدّ نقطة الانطلاق في الولوج لسبر أغوار النصّ، واستكناه دلالاته، لذلك أصبحت القراءة السيميائية كمقاربة نقدية تستخدم أدواتها الإجرائيّة من أجل الكشف عن شبكة العلاقات المترتّبة عن الوحدات اللّسانية والوصول إلى معاني النصوص المختلفة .

يمثّل التشاكل بمفهومه السيميائي الحديث أهم إجراء نقدي بوسعه الإحاطة أو الاقتراب من إزالة الغموض وانسجام النصّ وإنتاج الدلالة، فالتشاكل يندرج ضمن مقولة التماسك بصفة عامّة على اعتبار أنّه يمثّل تفضلات النصّ الكبرى.

يعدّ التشاكل من المفاهيم السيميائية التي كان لها دور في ميدان تحليل الخطاب، وذلك لاعتباره من أهم الإجراءات التي استخدمت في دراسة النصّ الأدبي >> ممّا جعل منه نظرية لتحليل

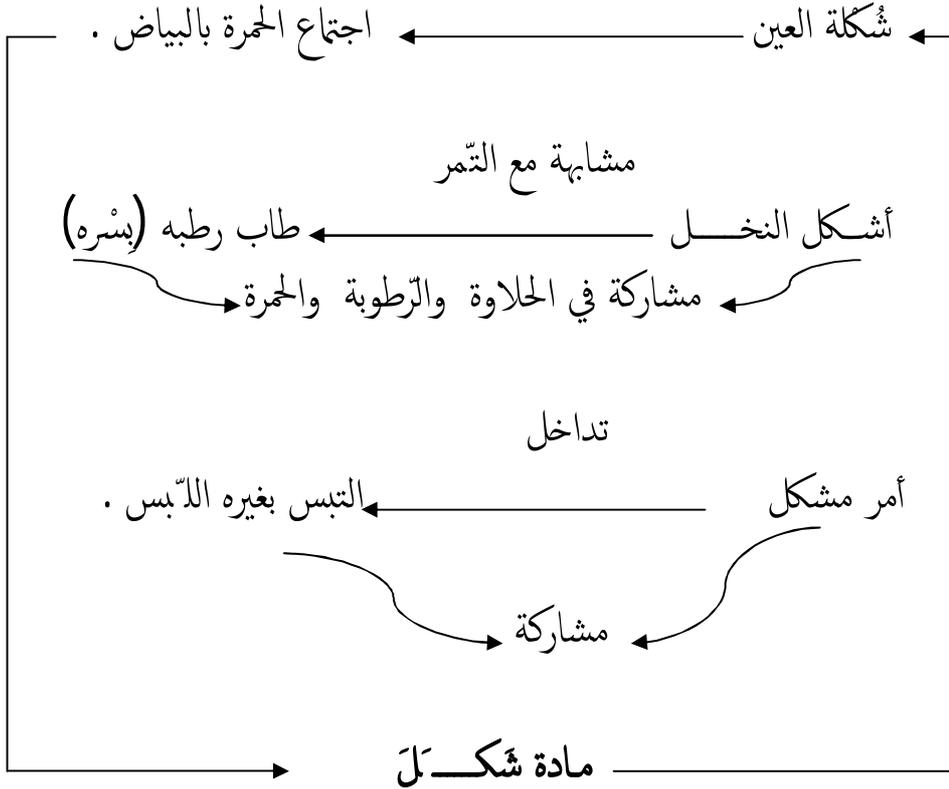
النص من جميع جوانبه شأنه شأن كل مفهوم موسع (...) مما يجعله يجمع بين التحليل المفرد والتحليل الجملي والتحليل النصي ويتجاوز المعاني الظاهرة في النص إلى إيجاءاته الكاشفة<sup>1</sup>؛ فهو من الإجراءات التي تتناول جميع مستويات النص، حيث يمكن أن يكون على مستوى الخطاب، ويكون أيضا على مستوى المضمون والدلالة.

<sup>1</sup> محمد مفتاح، التلقي والتأويل - مقارنة نسقية -، ص 159



يورد أصحاب معجم الوسيط في مادة (شَكَل): «شَكَلَ الأمر شَكُولاً التَّبَسُّ؛ والمريض تماثل؛ والتَّمْر أَيْنَعُ بعضه؛ والدَّابَّة ونحوها شَكَلًا قَيْدًا بالشَّكَل، ويقال شَكَلها به شَدَّ قوائمها؛ والكتاب ضَبَطه بالشَّكَل. شَكَلَ اللَّوْنُ شَكَلًا خَالِطًا لَوْنٍ غَيْرِهِ؛ ويقال شَكَلَتِ العَيْنُ خَالِطًا بِيَاضِهَا حَمْرَةً؛ وشَكَلَتِ الخَيْلُ خَالِطًا سَوَادَهَا حَمْرَةً، فَهُوَ شَكَلٌ وَأَشْكَلٌ؛ وَهِيَ شَكَلَةٌ وَشَكْلَاءٌ»<sup>1</sup>.

مشكلة



تمثل الخطاطة أعلاه حصيلة لمفهوم مادة (شَكَل) في المعاجم العربية؛ فهي تتشاكل مع العين من خلال اجتماع الحمرة بالبياض، وتتشابه مع حلاوة ورطوبة وحمرة التمر والبسر، وتتداخل وتتشارك في أمن اللابس في أمر ما.

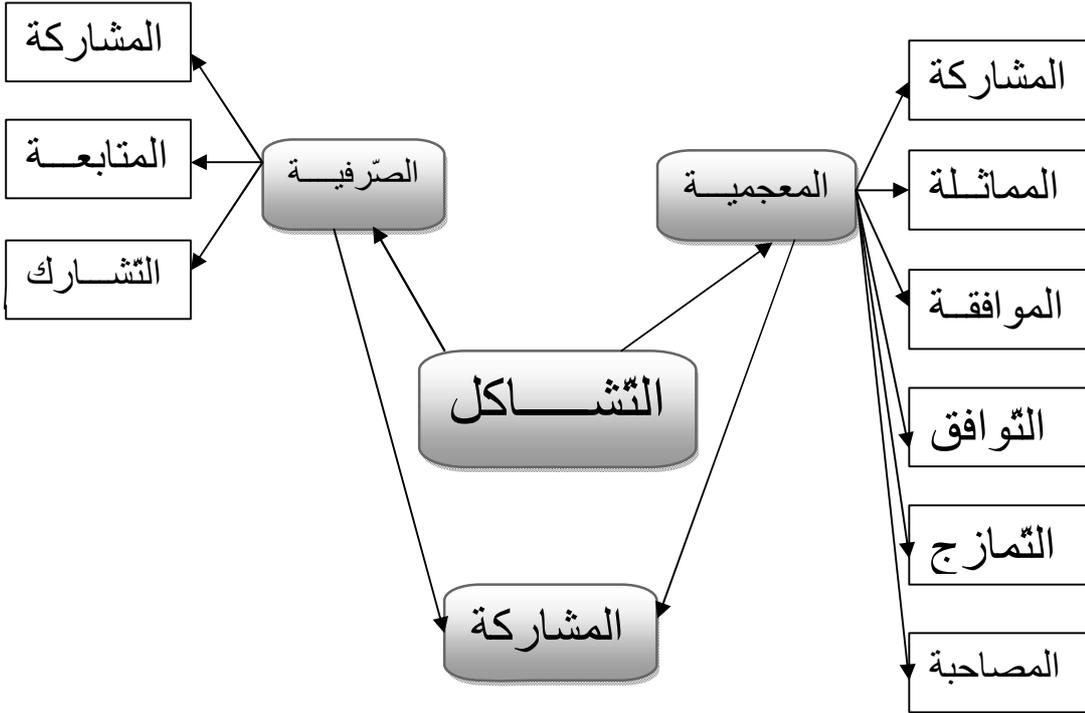
أما إذا تطرقنا إلى الدلالة الصرفية لمصطلح التشاكل أدركنا أن بنية الكلمة تنعكس على دلالتها، فالوزن الصرفي قاعَل له أثر على دلالة الكلمة:

- 1- المشاركة: وهي الدلالة على أن الفعل حادث من الفاعل والمفعول معاً.
- 2- المتابعة: هي الدلالة على عدم انقطاع الفعل.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> لجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004، 491

<sup>2</sup> ينظر: عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، ص 31

أيضا من بين أشهر معاني الوزن " تفاعل المشاركة بين اثنين فأكثر، مثل تقابل زيد وعمر وعلي<sup>1</sup> .  
يتبدى من خلال الدلالة المعجمية ودلالة الوزن الصّرفي لمصطلح التشاكل اشتراكها في معنى المشاركة أو التشارك في شيء واحد.



### مخطط يوضح اللة المعجمية والصرفية لمصطلح التشاكل

وبالتالي فالمتبّع للدلالة المعجمية والصرفية لمصطلح التشاكل يلاحظ أنّ جميعها ينصرف إلى المعاني الآتية: المماثلة؛ الموافقة أي التوافق؛ التمازج؛ المصاحبة واشتراك أمرين واجتماعها في شيء واحد.

يمكن أن يُستخلص مما سبق أنّ التشاكل هو قيام أمرين على وجه من التماثل والتشابه بدوره يقوم على توافق أمرين في وجوه معينة وتمازجها والتوافق بين أمرين غالبا ما تكون صفته المتابعة وعدم الانقطاع، كما يدلّ التشاكل على الاشتراك والمساوية والمماثلة ، واجتماع الأمور على وجه واحد.

<sup>1</sup> ينظر: المرجع السابق، ص 34

## 2- في البلاغة العربية:

بدأت ملامح مصطلح (المشاكلة) بالظهور والبروز على أيدي بعض البلاغيين العرب، وذلك بمصطلحات عديدة منها (المزاوجة)، (التصدير)، (ردّ الأعجاز على الصدور)، (الترديد)، (المماثلة) كما قصد بها البعض التناسب في النظم والتلاؤم في الألفاظ مع السياق<sup>1</sup>.

تناول ابن الأثير المصطلحات السابقة في باب واحد هو المشاكلة >> (...)) وهذه الأبواب مادتها واحدة ، لكن فرق أهل البديع بينها بفروق، وقالوا: الترديد: ما تردّد لفظه في البيت سواء كان أولاً أو آخرًا، والتصدير ما كان أحد اللفظين في صدر البيت والآخر في عجزه، وهو أيضا يسمى "ردّ الإعجاز إلى الصدور"، أما التعطف: فهو أن تكون إحدى الكلمتين في المصراع الأول ، والآخرى في المصراع الثاني، وكذلك المشاكلة، وحاصل الأمر، أنّ هذه الأنواع كانت مادّة واحدة ، وشواهدا متقاربة، وهي باب واحد<<<sup>2</sup>

يمكن تقسيم المشاكلة إلى نوعين اثنين؛ مشاكلة عامة: وهي تلك التي تعنى بتحقيق الانسجام والتوافق بين عناصر العمل الفني، حتى يحصل التناغم بين الشكل والمضمون، أما المشاكلة الخاصة: التي يتكرر فيها اللفظ في العبارة مرتين، مع إمكانية استبدالها في المرات اللاحقة بمرادفاتها، مع الإبقاء على الإيقاع الناتج عن التردد هي المشاكلة الإيقاعية<sup>3</sup>.

والمشاكلة >>من المحسنات البديعية ومرجعها إلى الاستعارة وإثما سماها استعارة وسموها المشاكلة ، وإثما هي الإتيان بالاستعارة بداعي مشاكلة لفظٍ للفظٍ وقع معه، فإن كان اللفظ المقصود مشاكلته مذكورا فهي المشاكلة<<<sup>4</sup>؛ وهذا يدلّ على علاقة المشاكلة بالبنية الفنية للاستعارة، وهذه الرؤية للمشاكلة على أنّها من البديع عموما سوى أنّها فنّ قائم بذاته يستقلّ بمفهومه عن الاستعارة وإن قاربها في الآلية.

<sup>1</sup> ينظر: منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2000، ص352

<sup>2</sup> القزويني، الإيضاح، ص493

<sup>3</sup> ينظر: منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، ص353

<sup>4</sup> محمد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج1، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، ص744

بينما نجد أنّ هناك من جعل المشاكلة من المحسّنات اللّفظية لا المعنويّة، ولعلّه في ذلك نظر إلى وقعها الإيقاعي في السّياق<sup>1</sup>.

هناك إشارات طفيفة إلى مجهودات بعض البلاغيّين الذين حاموا حول هذه المسألة دون أن يلامسوا جوهرها. <<حيث ظلّوا ينظرون إليها، لا على أساس أنّها ظاهرة أسلوبية كلّية، ولكن من حيث هي جزئيات وأطراف مشدّدة تحت مصطلحات مختلفة أهمّها الطّباق والمقابلة واللفّ والنّشر والجمع...>><sup>2</sup>

فالمفهوم البلاغي لمصطلح المشاكلة لا يقترن بمفهومها السّيميائي المعاصر القائم على تكرار مقوّمات معنوية، لكن المتتبّع لبعض المصطلحات البلاغية الأخرى يلمس في مفهومها تجانسا كبيرا مع مفهوم التشاكل السّيميائي، فالحديث عن مصطلحات كالطّباق والمقابلة واللفّ والنّشر والجمع... من المفاهيم البلاغية يظهر تعالقا بين المقوّمات المعنوية<sup>3</sup>.

إذا أردنا الحديث عن مصطلح التشاكل عند العرب القدامى، نجد أنّهم لم يستنكفوا جهدا في محاورة العلوم والمصطلحات، فمن بين المرادفات التي تبعت مصطلح التشاكل مصطلحا آخر من جنسه مختلف عنه وزنا وهو المشاكلة.

إذا عدنا إلى مصطلح التشاكل في البلاغة العربية، نجد أنّ هذا التشابه في الوضع الاصطلاحي لم يتبعه تطابق في المفاهيم، وعلى الرّغم من ذلك فإنّ الجهود البلاغية العربية القديمة يحسب لها الانتباه لمفاهيم كالتّي سبق الإشارة إليها مثل: الطّباق والمقابلة واللفّ والنّشر، التي تتضمّن مفهوم التشاكل. حتّى وإن لم تستطع الوصول إلى المصطلح السّيميائي المعاصر إلاّ أنّها استطاعت الانتباه إلى ذلك التّعالق بين المقوّمات المعنوية ممّا كان نوع هذه العلاقة.

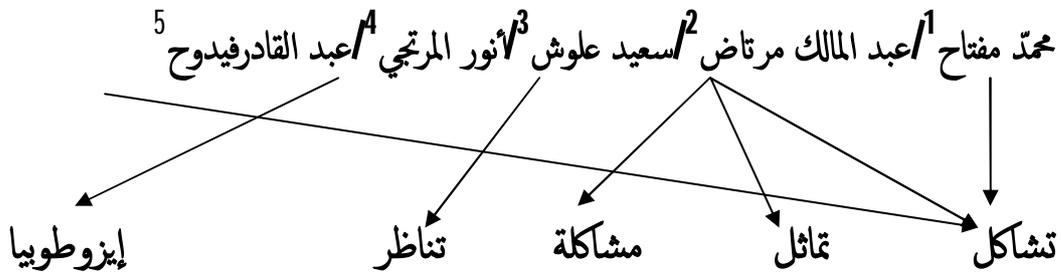
<sup>1</sup> ينظر: عبده عبد العزيز قليقة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992، ص 300

<sup>2</sup> يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 266

<sup>3</sup> ينظر: عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة - تحليل مركب لقصيدة أمّ حيان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 33

## ب- التشاكل عند المحدثين العرب:

نجم عن التطوّات الكبيرة التي شهدتها العلوم الإنسانية الغربية منذ أوائل القرن الماضي شحذ الآليات التقدّ العربي الحديث، وذلك في إطار المثاقفة بين الدّراسات العربية والغربية، وعن طريق التّرجمة، التي نشطت في الوطن العربي بشكل ملفت للانتباه. وعليه فقد أدّت التّرجمة إلى تعدّد المصطلح النّقدي، وهنا بالتّحديد مصطلح التشاكل فهناك من ترجمه على أساس التناظر وهناك من عدّه تماثلاً وهناك من قال إيزوطوييا... إلخ، ولعلّ المخطّط الآتي يوضّح بعض هذه التّرجحات عند ثلّة من النّقاد، من أبرزهم "محمد مفتاح"، "عبد المالك مرتاض"، "عبد القادر فيدوح"، "سعيد علوش" "أنور المرتجي"



استلهم العرب مفهوم التشاكل من التّنظيرات الغربية، الأمر الذي يجعله لا يخرج من التّصوّر الغربي، إلاّ في بعض المحاولات. مثل ما نجده عند "محمد مفتاح" الذي انطلق من المفاهيم الغربية لصياغة مفهوم جديد وموسّع للتشاكل، فهو يعرفه بأنّه <<نمية نواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإرقام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرّسالة>><sup>6</sup> من خلال هذا التعريف يمكن أن يكون التشاكل عبارة عن تكرار في جميع المستويات الصّوتية والمعجمية والتركيبة والمعنوية والتداولية، ويكون التّدال في علاقة المتكلّم باستعماله اللّغة من أجل نجاح عمليّة التّواصل، غير أنّ أهم ما يضيفه هو إدماج عنصر التّناس <<فأي نصّ مها كان ليس إلاّ إركاما وتكرارا لنواة معنوية موجودة قبل>><sup>7</sup>، فكلّ نصّ لاحق يشترك مع النصّ السابق

<sup>1</sup> محمد مفتاح، تحليل الخطاب- إستراتيجية التّناس، ص 19-21

<sup>2</sup> عبد المالك مرتاض، شعريّة القصيدة قسيده القراءة تحليل مركّب لقصيدة أشجان يمانية، ص 24-42

<sup>3</sup> سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1، 1985، ص 75-127

<sup>4</sup> أنور المرتجي، سيميائية النصّ الأدبي، إفريقيا الشرق، البار البيضاء، دط، 1987، ص 40

<sup>5</sup> عبد القادر فيدوح، دلالة النصّ الأدبي دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1، 1993، ص 46

<sup>6</sup> محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التّناس، ص 21

<sup>7</sup> المرجع السابق، ص 25

في تكرار لنواة معنوية؛ فالتشاكل وفق هذا المفهوم يشمل البنية والدلالة والوظيفة. نلاحظ هنا أن "محمد مفتاح" في تعريفه هذا قد توسّع في مفهوم التشاكل ليشمل بذلك المضمون والتعبير، فهو ألمّ به أكثر من "غريماس" (A.J.Greimas) و"راستي" (F.Rastier) و"جماعة مو" (Mu)، حيث كان تعريفه أكثر شمولية خاصة عندما أضاف عنصر التداول، الذي لم يطرح في التعريفات السابقة. فالتشاكل عنده بمثابة توسيع وتمطيط وتكرار لنواة دلالية معينة أكرر لمقومات دلالية وسميائية، قد تكون عنوانا أو فكرة أو جملة محورية. وتتسم هذه النواة بالتراكم داخل النص تردداً وتواتراً، غير أنّ هذا التراكم قد يكون اختيارياً خاضعاً لحركة المبدع أو إجبارياً تفرضه ضرورات اللغة وإمكاناتها المحدودة.

يعرّف "عبد المالك مرتاض" التشاكل على أنّه >يتألف من مكّرات (Iteratives) أوتواترات عبر سلسلة تراكيية، كما يتألف من أصناف سيميائية تحفظ للخطاب الملفوظ تناسقه...<<sup>1</sup>؛ فالتشاكل هو تكرار أو تواتر على مستوى سلسلة تركيبية بغية انسجام الخطاب.

وبناء على هذا ونظراً من التمثّل الغربي للتشاكل يعرّف التشاكل أيضاً بأنّه >تشابك لعلاقات دلالية عبر وحدة السنية، إمّا بالتكرار أو بالتماثل؛ أو بالتعارض سطحا وعمقا وسلبا وإيجاباً<<<sup>2</sup> ومن هنا تتعدّد وجوه التشاكل (إمّا بالتكرار أو التماثل أو التعارض)، ولعلّ "عبد المالك مرتاض" ألو من اجتهد وطبّق هذا الفرع السيميائي على النصّ العربي.

ينحو التشاكل عند "عبد القادر فيدوح" نحو أدبية التّأويل أو بحسب إملاءات الفهم التّأويلي، فهو ينتج من مبادئ السيميائية مستمداً منحى تحليله من التراث الفلسفي، والموقف التّاريخي ليضيف إلى رصيد المعرفة بالنصّ منحى تأملياً يغوص في باطن النصّ.

يجمع التشاكل عنده بين الجمالية والتأثيرية والانفعالية >>ضمن مناخات حرّة تساعد المستقبل في أن يتفاعل مع المعنى وفق رؤياه التّأويلية التي تمنح العمل نوعاً ما من الحرية في وظيفة الخطاب الشعري الذي من شأنه أن يجمع بين المتناقضين وفي ذلك الجمع غرابة هي سرّ قبول الشعر والتلذذ

<sup>1</sup> عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ص 42

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 43

به<sup>1</sup>، لذلك فقد توسّع "عبد القادر فيدوح" في مفهوم التشاكل لينفتح على أفق التّأويل الواسع في نطاق من التّلقّي الحرّ الذي لا يحدّد مقصدية معيّنّة للمتلقّي، وإثما يترك له الحرّية في استجابة خاصّة تخضع لمعارفه وأفق تقبّله ووفق ما ينسجم مع رؤيته.

عالج النّقاد العرب المعاصرون مفهوم التشاكل استنادا على البعد السّيميائي الغربي، ويظهر التّأثر بالمفهوم الغربي واضحا جليّا كما اتّضح اختلافهم المعهود حول ترجمة المصطلح من موطنه الغربي حيث لاحظنا تشتت النّقاد المعاصرين بين مترجم ومعرب (تشاكل، مشاكلة، إيزوتوبيا) ضف إلى ذلك فهمهم المختلف للمصطلحين الأجنبيّين المختلفين أساسا ( Isomorphisme و Isotopie) هذا الاختلاف في ترجمة المصطلح رافقته اختلافات طفيفة في المفهوم.

يمكن التّوصّل إلى أنّ:

1-مصطلح التشاكل بمفهومه السّيميائي الغربي يستند أساسا على مرجعيّة عملية الكيمياء.  
2-مصطلح التشاكل لا يمكن أن يفصل عن مفاهيم مرافقة له مثل التّباين والتّمائل

والتّلاؤم.

3-الالتباس الحاصل بين المصطلحين الأجنبيّين (Isotopie و Ismorphisme) حيث ترجم كلاهما على يد بعض النّقاد بمصطلح التشاكل والمصطلحان مستمدّان من ميدان العلوم حيث يرى "يوسف وغيلسي" أنّ التّرجمة الأصحّ هي: «تناظر: Isotopie، والتشاكل Isomorphisme، بعد أن لاحظنا أنّ المصطلح الأخير مكوّن من تركيب السّابقة Iso Morph والتي تحوّلت في اللّاتينية إلى Forma بمعنى (الشّكل) Forme، والقالب Moule فيكون معنى الكلمة إذن التّساوي في الشّكل أو الأشكال المتساوية»<sup>2</sup> للاستعمال العربي الواسع الذي عرفه المصطلح والاهتمام به إجرائيا ومصطلحيا في المنجز التّقدي العربي المعاصر. كانت هذه متابعة لمصطلح التشاكل لغة واصطلاحا لدى الدّرس العربي التّراثي منه والحديث، وكان لا بدّ من هذه المتابعة لكي تنطلق الدّراسة من أساس المصطلح المدروس في منبعه الأوّل من خلالها سنحاول التّعرف على المجرى الذي اتّخذه.

<sup>1</sup>عبد القادر فيدوح، دلالية النّص الأدبي، ص 98

<sup>2</sup>يوسف وغيلسي، إشكالية المصطلح التّقدي في الخطاب التّقدي العربي الجديد، ص 268

## 1- مفهوم التشاكل عند الغرب:

يقابل مصطلح التشاكل الأجنبي (Isotopie): و هو مصطلح إغريقي يتكوّن من Isos تعني يساوي، gale، و Topos تعني: المكان أو الموضع endroit و lieu فالمصطلح أريد به تساوي المكان.<sup>1</sup>

## أ- التشاكل عند "غريماس":

نقل "غريماس" -رائمدرسة باريس السيميائية- مصطلح (التشاكل): من حقل الكيمياء مستثمرا إياه في حقل السيميائية السردية؛ فقد اقتبس عام 1966م هذا المصطلح الكيميائي وحمله دلالة سيميائية جديدة، التي تقوم على التواتر والتكرارية (Iterativité)، حيث يعرف "غريماس" التشاكل باعتباره مصطلحا سيميائيا بأنه «مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية (أي المقومات) التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حلّ إبهامها، هذا الحلّ نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة»<sup>2</sup>، إذا ما حاولنا مقارنة هذا التعريف بمفهوم التشاكل الكيميائي، لنجد قطبينها، فالمركّبات الكيميائية باعتبارها مجموعة من اللّرات بعد معرفتنا لطريقة توزيعها نتمكّن من تحديد تشاكلها وتجانسها من عدمه، فالقراءة المنسجمة تحدّد الصيغة الجزئية الموحّدة للمقولات المتراكمة والمختلفة، وبالتالي نجد أنّ هناك تطابقا بين رؤية "غريماس" للتشاكل كمفهوم وبين الأصول الكيميائية التي أخذها عنها، إلاّ أنّ تعريف "غريماس" للتشاكل يلحظ فيه تخصيص واقتصار على الحكاية، في حين أنّ التشاكل قد يوجد في أيّ تركيب لغوي.

يحصّر "غريماس" التشاكل في تشاكل المعنى من خلال قوله (المقولات المعنوية)، كما أنّه يقصره على الحكاية دون غيرها، ممّا يجعل هذا المفهوم ضيقا لأنّ ميدان التشاكل واسع يشمل كلّ المجالات وهذا ما سيكشف عنه هذا الفصل.

<sup>1</sup> ينظر: يوسف و غليسي، مفاهيم التشاكل في السيميائيات العربية المعاصرة، الملتقى الرابع، السبعاء والنص الأدبي، بسكرة، 2006،

## ب-التشاكل عند جماعة مو "(Mu):

اقترحت جماعة "مو" (Mu) (1977م) بدورها تحديد التشاكل فيما يلي <<تكرار مقنن لوحادات الئال نفسها نفسها (ظاهرة أو غير ظاهرة)، صوتية أو كتابية أو تكرار لنفس البنيات التركيبية (عميقة أو سطحية) على مدى امتداد قول>><sup>1</sup>؛ أول ما يشار إليه في هذا التعريف هو توسيع جماعة (M) لمفهوم التشاكل فاعتبرته تشاكلا تركيبيا ومنطقيا حيث وضعت شروطا محددة لوجود التشاكل أهمها:

- وجود التراكم المعنوي لرفع إبهام القول وإزالة غموضه.
- صحة القواعد التركيبية المنطقية<sup>2</sup>.

وبناء على هذين الشرطين حدت الجماعة تعريفا جديدا للتشاكل <<مجموعات محددة من وحدات الدلالة المؤلفة من تكرار لمقومات متماثلة ومن غياب مقومات مبعدة في موقع تركيبى تحديدي>><sup>3</sup>، وبالتالي فهذا التعريف جامع للشرطين السابقين، لكنه بالشرط الثاني يُخرج من دائرته الخطاب الشعري، فاشتراطها للتركيب المنطقي يتناقض مع ناقد يأتي به الشعر من غرابة تعتبر في الخطاب الشعري جوهره ولبّه، فهذه الرؤية لجماعة "Mu" قد تنطبق على خطابات أكثر اعتيادية أو مفهومية.

فالتشاكل في نظر الجماعة "Mu" يشمل كل تكرار للوحدات الصوتية والصرفية والتركيبية ويقع على المستويين السطحي والعميق للنص، ولا يقتصر على الخطاب الأدبي فقط، بل يتعداه إلى كل أنواع الخطابات الأخرى كالعلمي والسياسي والفلسفي، و... ويمكن للتشاكل حسب مفهومها بمراعاة قواعد التركيب والمنطق أي مراعاة ثنائية الصدق والكذب.

<sup>1</sup> محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 21، قلا عن: Groupe M , La rhétorique de la poésie, P. U. F. Paris, 1977, P35

<sup>2</sup> ينظر المرجع نفسه، ص 24

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 23

يفهم التشاكل في المنظور الغربي على أنه تكرار يشمل كلّ خواص البنية التركيبية والدلالية، ويتعدّى البنية السطحية إلى البنية العميقة، ولا يقتصر الخطاب الأدبي فقط بل يتعداه إلى أنواع الخطابات الأخرى.

كما يعدّ "فرانسواراستي" "François Rastier" من أهمّ السيميائيين الغربيين الذين وسّعوا مفهوم التشاكل ليشمل الدلالة والشكل على حدّ سواء، ويعني هذا أنّ هناك تشاكلا صوتيا وصرفيا وإيقاعيا وتركيبيا... فهو يعرف التشاكل بأنّه <<تكرار لوحدة لغوية مها كانت>><sup>1</sup> وبالتّالي فالتشاكل بهذا المعنى يتّخذ بعدا دلاليا وشكليا.

يضيف "راستي" عناصر أخرى لما جاء عند "غريماس"، وبهذا فقد وسّع معنى التشاكل في أن يكون في المعنى والشكل، كما لا يقتصر على الحكاية فقط بل يتعداها إلى مجالات أرحب.

## II. بين التّوازي والتّشاكل:

يعدّ استكشاف الفاعليّة التي تنشأ عن التّوأمين التّوازي والتّشاكل على المستويين الإيقاعي (الصّوتي) والدّلالي (المعنوي)، يمكن أن يستعرض البحث ما يصير إليه الاثنان من استقلالية في المفهوم الإجرائي من خلال المنظور الشعري، والموازنة بين الاثنان لإظهار الملامح الفنيّة للتّشابه والاختلاف بينهما وصولاً إلى الذّحو الذي استقرّ عليه كل مصطلح واستوى على سوقه، في التّنظير والتّطبيق.

ليس التّوازي سوى جزء من التّشاكلات الممكنة، وذلك أنّ أسسه هي التّشابه والتّمائل والاشترك في المقومات، في مختلف أنواع التّوازي تطرد العناصر التّالية: يتكوّن كلّ توازٍ من طرفين أو أكثر؛ يشترك الطرفان في مقوم معيّن؛ معيار الاشتراك هو المشابهة أو المماثلة أو التّباين.

يسهم التّوازي في تنظيم بنية الخطاب مثلما يفعل التّشاكل. ولبين ذلك لابدّ من الوقوف على النقاط الآتية:

-يقوم كلّ من التّوازي والتّشاكل على صورة التّكرار والإعادة للفظ الواحد على المستوى الإجرائي، إلاّ أنّ التّشاكل هو ذلك الانزياح الدّلالي للفظ الثّاني الذي ترك فيه المخيّلّة أثراً فاعلاً، فتلقّي بظلالها عليه، أمّا التّكرار اللفظي في التّوازي يكون ملائماً لحقيقة المعنى الذي يؤدّيه في المستوى السيّاتي.

ومن ثمة فإنّ قراءة التّوازي بالتّشاكل أمر معلّل منهجياً، مثلما أنّ قراءة التّشاكل بمفهوم التّسق أمر مفسّر كذلك من خلال مبدأ التدرّج الذي يرى أنّ التّسق مفهوم عام يحوي التّشاكل وأنّ التّشاكل يحوي مفاهيم أخرى مثل: التّوازي والتّناس؛ لأنّ الكلّ يسهم في ضمان انسجام الخطاب. فالتّوازي الأصلي <<يتولد عنه توازٍ فرعي، ثمّ يعود التّوازي الأصلي الذي يتناسل منه توازٍ آخر، وهكذا، فإنّ النّص يراقب نفسه بنفسه، ويضبط إيقاع نمو القصيدة وتناسلها، بناء على هذا فإنّ التّوازي بأنواعه آلية من آليات انتظام عالم النّص<><sup>1</sup>. بما يدلّ على إسهام جميع أنواع التّوازي في انتظام النّص.

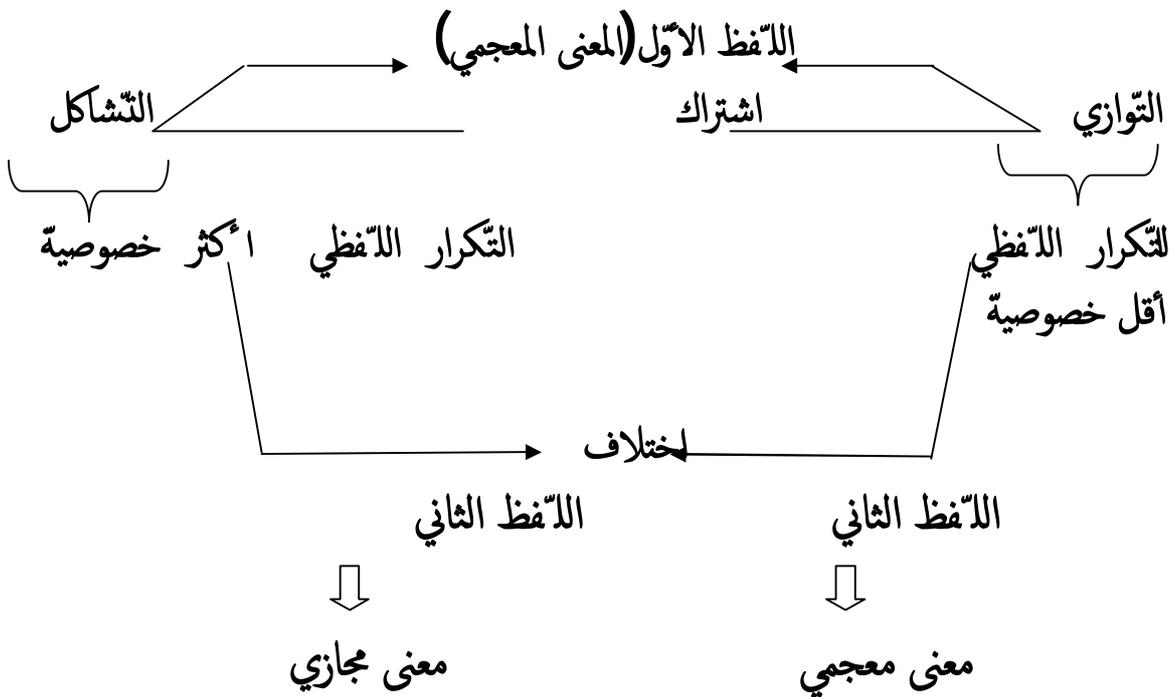
تقترب آلية التّشاكل من آلية التّوازي، بوصفها نوعاً من التّكرار اللفظي، أي ما تكرر لفظه واختلف معناه، يستند إلى تشابه الدّوال اللّغوية الذي يمنحه معجم اللّغة، بينما يستند التّشاكل إلى

<sup>1</sup> محمد مفتاح، التّشابه والاختلاف، ص 121

تشابه لفظي يصنعه التنوع في الدلالة (أي دلالة اللفظ الثاني)، بمقتضى السياق، وليس أصل الوضع اللغوي مدلول الكلمة، زيادة على أنّ التشاكل كثيرا ما يصل إلى حدود المقابلة أو المفارقة الدلالية بين اللفظين المتماثلين أوضح مما يظهر في تطبيقات التوازي.

يمتدّ المصطلحان في المستوى الفاعلي للإيقاع، فكلاهما يضفي على النصّ الشعري ظللا موسيقية تعكس صورة التلاؤم الصوتي بين اللفظ وموسيقاه، والمعنى ودلالاته وإيجاءاته. لا يشمل التوازي تحليل الكلمات إلى مقومات التي من شأنها أن تحدّد علاقات الاختلاف والتشابه بين الوحدات المعجمية.

تكون المساحة الذهنية التي يتركها التشاكل في أفق التوقع والتخييل أوسع مضمارا من تلك التي يلقها التوازي على الدلالة، وعليه فإنّ بناء التشاكل يستند إلى القراءة والتأويل اللين يطبّقان إحدى أهمّ عمليّاتهما على الوحدات الدلالية، وهي المماثلة بوساطة مبدأ الإسقاط. يمكن أن تقف الدراسة على المفهوم الإجرائي للمصطلحين من خلال الشكل التوضيحي الآتي، الذي يعلّل اقترابهما.



يدلّ المخطط السابق على اقتراب دلالاتي التشاكل والتوازي من ظاهرة لغوية اختصت بها اللغة العربية وهي ظاهرة (لمشترك اللفظي) إلا أنّ الاشتراك اللفظي يقع في اللفظ الواحد الذي تشترك فيه معان عدة، وفي التشاكل والتوازي لا بدّ فيهما من لفظين يتحدّ مبناهما ويختلف معناه.

تقترب دلالة التكرار أيضا من التوازي والتشاكل، إلا أن التكرار يخالفها من جهة وقوعه في اللفظ حيناً، وفي المعنى حيناً آخر، وفي اللفظ والمعنى جميعاً، في حين يكون موقع التوازي والتشاكل في السياق متضمناً لتكرار اللفظ مع اختلاف المعنى حقيقة أو مجازاً، فهما أخص من التكرار.

▪ تتداخل ظاهرة التشاكل التركيبي مع ظاهرة التوازي، ذلك لأنّ جلّ التراكيب النحوية الموظفة يسيطر عليها طابع الازدواج أو التقابل >>فقد كانت البنية التكوينية للجملة الشعرية تقوم على أساس التساوي فيما بينهما، أو التوازي بين عناصر كل جملة تامة، وربما تتعدى ذلك إلى وجوده في سطرين متتاليين يربط بينهما المعنى فتوازي أو تشابه وتتعادل المعاني غالباً مع المعاني>>.

وتبقى كلّ من ظاهرتي التشاكل والتوازي، من أهم الطواهر التي توقّف الباحثون والدارسون عندها، في مجالات كثيرة من الدراسات التطبيقية المطبّقة على النصوص الشعرية، لا سيّما في توضيح كيفية تبئين المنجز الشعري وإنتاج دلالاته .

<sup>1</sup> عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص 10

### III. أنواع التشاكل:

ينقسم التشاكل إلى: تشاكل الإيقاع، تشاكل التعبير، تشاكل الدلالة.

#### 1. تشاكل الإيقاع:

يقترن مصطلح التشاكل بمصطلح الإيقاع، الذي يجعل للكلام نمطا متميِّزا، إذ يعكس البنائية التي يقوم عليها السياق، فالمثالة الإيقاعية تظهر واضحة من خلال التناسقات الصوتية الماثلة في النصّ مما يجعل النصّ يخرج على وتيرة إيقاعية واحدة، لذلك فتشاكل الإيقاع من بين التشاكلات التي تضيف على الخطاب وقعا ترتاح له النفس، و طربا يطرب له السمع، فهو يقع على مستوى الصوت والكلمة والمقطع. يعدّ الإيقاع من الخصائص الجوهرية الملازمة للخطاب الشعري، فهما <ترجمان متلازمان، لا يفصل أحدهما عن الآخر (...)> و الإيقاع لا ينكر في الشعر، بل هو من خصائصه القوية، التي تجعله شعرا وتخرجه من دائرة الكلام العادي <<إذن فالإيقاع هو خصيصة الشعر الذي يرقى عن الكلام العادي، لما يعطيه من حيوية وتناغم صوتي رائع، فهو إلى جانب ذلك يعدّ <نوعا من الترجيع في تريد وتكرار الصوت الذي يمنح الألفاظ صدى وصدعا، فتدهشنا وتثير فينا اهتزازات فتستجيب لحركتها ووقعها ولصورتها أيضا بعد مفاجئنا طبعاً...>><sup>2</sup> يقع الإيقاع من خلال تلك المكررات الصوتية التي تمنح للصوت صدى وصدعا مما يؤثّر في نفسية القارئ، ويمنح الخطاب الانسجام والاتساق وهذا من خلال <<الجانب الصوتي بجميع مستوياته في " مفهوم الإيقاع" و"حسن الألفاظ" والإيقاع هو نتيجة التركيب>><sup>3</sup>؛ بالتالي فالألفاظ تشكل عنصرا متحرّكا، إذ تسير دلالاتها على وفق مسار من الانسجام والتناغم.

<sup>1</sup> أحمد مداس، لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دط، 2007، ص 34

<sup>2</sup> عبد الرحمن تيرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003، ص 86

<sup>3</sup> سامح الرواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، مجلة أبحاث البرموك، مج16، ع2، الأردن، 1988،

يولد التشاكل بدوره نوعا من الانسجام محدثا نوعا من التماسك النصي، وهذا كله يفضي إلى تحقيق ترابط ما بين الأجزاء، فالتشاكل والتباين والتماسك والانسجام والتناسق وغير ذلك من الخصائص يحقق تعادلا إيقاعيا وتعادلا معنويًا، وفي الغالب يحقق الاثنين معًا<sup>1</sup>. يمكن القول إن ارتباط التشاكل بالخطاب الشعري الذي يتجدد ليس بالإيقاع فحسب، وإنما يتجدد بالمشكلة بين ألفاظه، فالألفاظ الواردة وإن كان فيها شيء من المماثلة إلا أنها تمنح النص في كل مرة من ورودها شيئًا جديدًا من ناحية المعنى ومن ناحية الإيقاع، وهذا شيء ليس بالجديد على النص الشعري .

فالإيقاع <يجاوز وظيفته الجمالية الخالصة الطاهرة إلى وظيفة أخراة أعمق غورا ، وأبعد مدى و هي الوظيفة الدلالية التي تجعل الإيقاع ، انطلاقا من القراءة التأويلية لهذا الإيقاع، مجرد وسيلة لا غاية شعرية باردة >> إذن بمعنى تبرز الوظيفة الدلالية من خلال القراءة التأويلية التي تجعل من الإيقاع وسيلة للوقوف على الدلالة ، وليس غاية يطمح من وراءها إلى إظهار جمالية الخطاب .

يقوم الإيقاع على التكرار والتناسب، فهو لا يقع بذلك في البنية السطحية فقط، بل يتعداها إلى البنية العميقة، فيتحقق بذلك الانسجام والاتساق . وينقسم بذلك الإيقاع الداخلي الذي يتسلط على الصياغة الداخلية لسطح النص الشعري، والإيقاع الخارجي الذي ينصرف إلى القافية والوزن<sup>3</sup> ، في هذه الحال لا يهتم الوزن والقافية ، لكن ما يهتم هو تشاكل البنية الإيقاعية، وما تحقّقه من انسجام واتساق، الذي يكون له وقع في نفسية المتلقي .

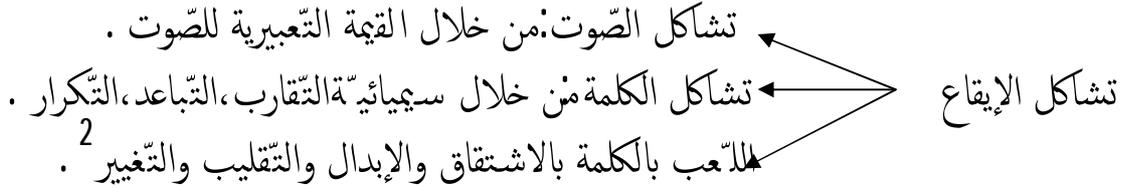
اهتم "عبد الله العشي" بانسجام واتساق البنية الشعرية، لذلك اتجه إلى الإيقاع الداخلي حيث وجد ضالته فيه؛ لأنه يكمن في << الاختيار الواعي للكلمات و دلالاتها من جهة وبين

<sup>1</sup> ينظر مصطفى الجوزو، في التوازن اللغوي، المعادل الإيقاعي والمعنوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع68 + 69، بيروت، 1989، ص

<sup>2</sup> عبد الملك مرتاض، (أي)، تحليل مركب لقصيدة ليلاي محمد العيد آل خليفة، دار الغرب، وهران، دط، 2004، ص260

<sup>3</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص244-245

الألفاظ وما تحقّقه من انسجام صوتي...»<sup>1</sup>، وهكذا حرص "عبد الله العشي" على اختيار وحداته اللغوية وإخراجها في شكل إيقاعي متميّز. يتمثل تشاكل الإيقاع في تكرار يشمل كلّ من الصّوت والكلمة، ويمكن توضيحه بالمخطط الآتي :



يكون تشاكل الصّوت من خلال إيجاءاته وتراكمه في سياق معجمي وتركيب، وتشاكل الكلمة يكون بالتكرار، ف«التكرار قد يكون متجاوزًا و قد يكون متباعدًا»<sup>3</sup>، كما يتحقّق بالملّعب بالكلمة وذلك عن طريق الاشتقاق والإبدال والتّقليب والتّغيير، وهكذا يكون تكرار الكلمات والأصوات والتّراكيب ليس ضروريا فقط بل شرط كمال أو لعب لغوي يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري<sup>4</sup> .

يعتمد "عبد الله العشي" في تشاكل بنيتة الإيقاعية على تكرار الوحدات نفسها، ويظهر هذا في قوله:

طلع اليام فما أفقنا  
 طلع الحمام  
 طلع الغمام  
 طلع الرصاص، ومّر فوق جفوننا...  
 وتوسّد الرؤيا، ونام

<sup>1</sup> يوسف بكوش، جاليات اللغة في شعر المقاومة الوطنية الجزائرية (1919-1930)، رسالة ماجستير، إشراف عبد المالك مرتاض، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، 2007-2008، ص 103

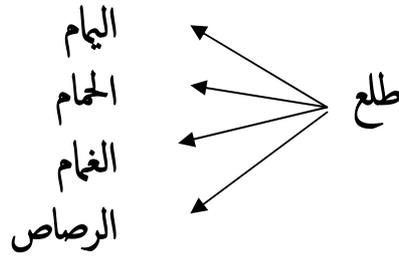
<sup>2</sup> ينظر: خيرة حمر العين، جدل الحدائفة في نقد الشعر العربي -دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997، ص 175

<sup>3</sup> محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص 39

<sup>4</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 39

عاماً، وعام<sup>1</sup>

يظهر تشاكل الإيقاع من خلال إلحاح الشاعر على تكرار الفعل "طلع" الذي جاء بصيغة الماضي، وهذا لتعلّقه بمناخ ماضوي، استذكاري لجملة من الأحداث والوقائع المرتبطة نسبياً بحالة انكسار عاشتها الذات الشاعرة، فالشاعر بتكراره لهذا الفعل، يحدث جرساً موسيقياً في بداية كل سطر من الأسطر الأربعة الأولى وبشكل متتال، ومسنداً إلى كلٍّ من "اليام، الحمام، الغمام" المنتمية إلى حقل الطبيعة والمتاهية دلالياً، ومرة إلى الرصاص الذي يمثّل الطرف النقيض في هذه المعادلة، لكنّه في علاقته بما ورد في سياقه "مرّ الرصاص لما أفقنا" يفقد هذا الاختلاف فنعدم فاعليّته كما حدث مع المقومات الأخرى.



شكل تشاكل الفعل "طلع" شبكة من العلاقات ألقى بظلاله على النصّ بأكمله، بل يكاد يسيطر على النصّ من أوله إلى آخره، فهو يمثّل بؤرة مركزية ارتكز عليها النصّ الشعري، والكلمة المفتاح التي تشكل النصّ، وبمعنى أدقّ <النصّ يتخلّق في رحمتها ويتشكل في إطارها، وهكذا فإنّ الكلمة المفتاح تلد في القصيدة وتجسّد الرؤيا الجوهرية للواقع>><sup>2</sup>، ممّا يوّلّد تناسبا في عضويّة القصيدة، ومن هنا وُلد الفعل (طلع) بتكراره مقوماً دلالياً، يلج من خلاله المتلقي إلى النصّ ليكشف خباياه. من جهة أخرى ردّد الشاعر ذكر "الحمام" و"اليام" في شعره وما يبيّجانه من كوامن الأشواق، ولوعة الحنين، وحرقة الجوى، ففي رقّة تسجيّعهما ما يبعث المتذكّر ويولّد الشجون، وبهيج الأسي؛ فاليام الذي حلّق في سماء العراق يفاجأ بظلام الرصاص الذي يسدّ الرؤية فتنهشه، وتخنقه سحابات دخان القذائف السوداء المتّجهة إلى أسراب الحمام واليام، التي تحمل رمز السلام، فتتحولّ بذلك إلى رمز الشجون والمآسي.

عزز عمق الخواء النفسي الإلحاح على تكرار الفعل "طلع" الذي يحقّق تشاكلاً إيقاعياً ودلالياً، فقد جاء هذا الفعل ليكرّس الحالة النفسية للشاعر، مجسّداً ما يختلج في نفسه من مشاعر

<sup>1</sup> الديوان، ص 84<sup>2</sup> رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1995، ص 188

الألم والحسرة، ممّا وصلت وآلت إليه الأمة العربية من ضعف وهوان، فحرب الخليج لم تكن قضية الشعب العراقي وحده، بل هي قضية الأمة العيرة برمّتها، وقضية انتهاك الصّмир العربي ككل.

نوع الشاعر في بنية الأسطر الشعرية من حيث الطول والقصر، ممّا أدّى إلى خلق إيقاع جديد يقوم على تشابه الوحدات اللغوية، وتجانسها النحوي والمورفولوجي، لبناء وحدة شعرية تتشاكل إيقاعيا فيما بينها من خلال التكرار والتشابه والتقارب بين الوحدات، الأمر الذي يشكل تواشج وترابط البنية الإيقاعية ومنها البنية الدلالية للقصيدة، فالتشاكل في هذه القصيدة لا يقتصر على التعبير فقط بل تعدّاه إلى الإيقاع، حيث أنّ التشاكل التعبيري يحدث نوعا من الموسيقى في القصيدة على سبيل التشاكل الإيقاعي، اعتمد الشاعر على تكرار المقاطع القصيرة والطويلة والمتوسطة، التي تظهر في "اليام، الحمام، الغمام، نام، عام"، كما اعتمد "عبد الله العشي" على تتابع الكلمات المتطابقة والمتشابهة من حيث الأصوات، فحاول المزج بين المجهورة والمهموسة وبين اللين والقوة التي تدلّ على وخز الشاعر واثارته لانتباه القارئ بهذا الشعور القوي، وماله من مكانة في نفسية المبدع الذي يحاول أن يحدث وقعا في نفسية القارئ.

يمكن أن يُستلّ التشاكل الإيقاعي في المقطوعة نفسها:

مّر الرصاص فما أفقنا

مّر الرصاص، وكلنا...

جثث نيام.

تكشف هذه المقطوعة الشعرية عن رؤية عميقة للشاعر تسري خيوطها في ظلال ما يؤكّده المقوم "مّر"، "الرصاص" المكرران مرتين، دلالة على ضيق الشاعر بالزمن الحاضر، وما يعتري الأمة العربية من متناقضات، فعمد بذلك إلى هذا النوع من التشاكل، ولعلّ تكرار صوت "الراء" من جهة أخرى ليس مجرد فونيم يؤدّي وظيفة صوتية في هذا النصّ الشعري، بل إنّ صفة صوت "الراء"، المكررة في النطق، تدفع القارئ إلى الحركة والإحساس بالانفعال الذي يدفع بالنفس إلى الوثب والاندفاع في نغم موسيقي يمتلئ حركة وإيقاعا، فيأخذ صوت "الراء" بعدا نفسيا يتماهى مع البعد الفيزيائي للنطق، متحدّين معا للكشف عن عيوب الواقع وإبراز مساوئه، ولعلّ اتساع الهوة بين الماضي العريق للعراق، والحاضر المؤلم هي من أهمّ المنابع التي أدت بالشاعر إلى توظيف هذا

النمط التشاكلي في شعره، فمن خلال هذا الإيقاع المتولد كشف عن رؤية الشاعر ونعته الأمة العربية بالجنث النائمة، في زمن لا يكاد الإنسان فيه أن يبصر الحق من الباطل.

يقول "عبد الله العشي":  
 مطر مطر  
 بغداد مبتدأ الخبر  
 بغداد توكيد الحضارة والحضر  
 مطر مطر<sup>1</sup>

ترتكز هذه المقطوعة على تشاكل إيقاعي، يتمثل في الانصراف إلى ما تحدته القافية "مطر"، "مطر"، "مطر" في رحاب الدات المتلقيّة، وذلك لإيجاد المقابل النفسي للنغمة أو الدفقة الشعورية. مما يدلّ على علاقة القافية بالمعنى <<إذ هي عامل مستقل، وصورة كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى>><sup>2</sup>، وما تلحظه الدراسة في بعض المقاطع الأخرى هو غياب القافية لتحلّ محلاً حركة وتوتر داخلياً مع تنوع التفعيلات وطغيان التفعيلة "مفاعلن" من بحر "الكامل" التي رافقت بعض المقاطع. ومن الملاحظ أنّ المقاطع الشعرية في قصيدة "بغداد" لا تبنى وفق تدرج إيقاعي موحد تصاعدي أو تنازلي، نظراً إلى سلسلة التوتّمات الوزنية والإيقاعية التي تنتشر عبر نسيج النصّ الإيقاعي دون أن تحدث خلافاً في البنية الصوتية، فعلى الرغم من التنوع الملاحظ في البحور إلا أنّنا نستشعر نوعاً من الانسجام النغمي في تقفيته الداخلية. وبهذا حاولت القافية أن تحدث تشاكلاً إيقاعياً ذو أبعاد ضاربة في العمق ومتجذرة في الداخل، بغية استجلاء دلالات وإيحاءات ينطوي عليها النصّ.

كما يمكن أن يُستدلّ على هذا النمط التشاكلي "الإيقاعي" من خلال المقطع الآتي الوارد في قصيدة "مقاطع من سيرة الفتى"، التي يقول فيها الشاعر:

مرة حولوه حجر  
 فاستحال ضياء  
 مرة حولوه شجر

<sup>1</sup> الديوان، ص 79

<sup>2</sup> جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 74

فاستحال عطاء  
 مرة حولوه تراب  
 فاستحال سماء  
 مرة سكبوه  
 كما يسكب الماء  
 غير أن الفتى  
 إن أضاعوه ما يضيع الكبرياء<sup>1</sup>

يرسي البناء المعماري لهذه المقطوعة الشعرية أسسه على خاصية التشاكل الإيقاعي الذي حققه بحر "المتدارك" بتفعيلاته المنسجمة والمتكررة "فاعلن فاعلن فعلمن"، انسجاما وتناسقا على امتداد الأسطر الشعرية، والذي يميّز بتلاحق أنغامه وخفّته، ممّا ولد إيقاعا منسجما ومتناغما مع اللقطات التصويرية الواردة في النص؛ لذلك فالإيقاع يمتلك قابلية شدّ القارئ إلى جمالية القصيدة، وسحب المتلقي إلى العناصر غير الظاهرة، وقد لعبت بعض المفردات دورا هاما في إثراء النغم الإيقاعي كـ "ضياء، عطاء، سماء، ماء، كبرياء".

يتّضح التشاكل جليّا في هذا المقطع من قصيدة "مقاطع من سيرة الفتى" من خلال تكرار عبارة "مرة حولوه" فكلمّا زادوا الضّغط على هذا الفتى، الذي ما أظنه إلا الشاعر نفسه استفاد من الطّروف الصّعبة التي من حوله لتكون مدارجه للكمال، فحينما حولوه إلى حجر استحال إلى ضياء يملأ الأفق، وينير الدروب وكذلك الشعر كلاً حاولوا تقزيم دوره أبانت الأيام عن قدرته في الرقي بالألم والنهوض بها، واستشراف الحضارات وحينما أرادوا تحويله حجرا استحال عطاء، وكان به كلاً ما أراد به القوم سوء زاده الله مددا، ورفعة وفضلا، حتّى حينما أرادوه ترابا يداس بالأقدام صار سماء عالية المقام... إلى أن حولوه ماء سكبه ليضيع جمده كما يضيع الماء المسكوب، إلا أنّ هذا الفتى، حتّى وإن أضاع كلّ ما يملك لا ينقص من عزّته وكبريائه شيء، ذلك لأنّ كبرياء الشاعر وفخره يكمن في قدرته على الإبداع، فهو رأس ماله الذي لا ينال منه أحد مهما حاول المساس به والانتقاص من قدره.

يشاكل الشاعر في هذا المقطع حياته ككل، به كعود المسك الذي كلاً ما زدته دقا زادك طيبا؛ كلاً كانت الطّروف قاسية كان عطاؤه أكبر وإيمانه برسالية الشعر أشدّ وأوثق، وليس كبريائه إلا

<sup>1</sup> الديوان، ص 73

حصنه المنيع الذي يربأ به أن يتحوّل إلى شاعر مناسبات يتكسّب من شعره وربّما خير دليل على هذا تأخّر الشعر في نشر دواوينه على رغم من احترافه الشعر منذ زمن غير بعيد.

من يتأمل في الدلالة الإيجابية لموسيقى اللّفظة الداخليّة يدرك الأثر الإيجابي من خلال الصّور الذهنيّة التي تعدّ من المنبّهات المهمّة في إثارة الانفعال المناسب في نفس المتلقّي، ممّا يشيع مناخاً تخييليّاً خاصّاً، يتماشى وحركة النّفس وذذبتهما الشعوريّة، ويقع ذلك أكثر ما يقع في الألفاظ، التي تدلّ على معانيها ودلالاتها بأصواتها وتألّف حروفها.

لاغرو أنّ عفويّة "عبد الله العشي" في الإتيان بهذا النّوع من التشاكل هي ما يكسب المعنى لطافة ورونقا وابتكاراً، لهذا لا يمكن إنكار الحسّ والتّوق اللّذين يتولّدان، بفضل الجرس الذي تحدّثه الألفاظ المتجانسة، ومن ثمّ انسجام المعنى.

يعتمد تشاكل الإيقاع لدى "عبد الله العشي" بالدرجة الأولى على تكرار وحدات بعينها، وهو ما يحدث دوراناً ليس على مستوى البنية الدلالية أُولشكليّة فقط، بل يتعدّاه إلى البنية الإيقاعية، حيث يكون الانفتاح بالتّراكيب نفسها، فيضمّ بذلك تكرار الأصوات والوحدات نفسها.

## 2. تشاكل التعبير:

يتم تشاكل التعبير بتكرار الكلمات أو الوحدات الدلالية، ويقوم على مبدأ التماثل في جميع المستويات ويكون في الصوت والنبر والتفعية وفي بعض أنواع الجناس بصفة خاصة والتركيب النحوي والمعجم؛ هو تكرار يقع على مستوى التراكيب النحوية، وبوساطة تعادل هذه التراكيب يتحقق هدف الرسالة، لأن التراكيب النحوية في الشعر تصبح ذات طابع تأثيري جمالي؛ بمعنى «تأخذ التراكيب النحوية في الشعر طابعا جماليا تأثيريا إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلائقية»<sup>1</sup>؛ إذن فتعدّ التشاكلات لا بد أن يؤخذ من زاوية التنوع النحوي والدلالي، في السياقات الاستعملاتية في النصوص؛ لأن الشاعر عندما يريد أن ينظم قصيدة يلجأ إلى اختيار وانتقاء عبارات تتبعها عبارات أخرى، متصلة ببعضها البعض، أو مترتبة عنها، سواء أكان هذا الاتصال، أو هذا الترتيب مضادا في المعنى أو مشابها لها في الشكل النحوي<sup>2</sup>.

يبني الشاعر نصه على تراكيب معينة لتحقيق المزيد من الانسجام بين الخارجي والداخلي في النص المعبر عن باطن الشاعر نفسه وليس هذا من قبيل اللعب اللغوي غير أنه لعب لغوي من نوع خاص لأنه خاضع لقواعد معينة «إن اللعب بالكلام محكوم بقواعد تكوينية و تنظيمية وهو اضطراري أو اختياري من قبل المتكلم تاليفا و المخاطب تأويلا»<sup>3</sup>؛ معناه أن هناك قواعد صوتية تركيبية دلالية، يجب أن تراعى ولا أخطأ الكلام هدفه.

يبرز تشاكل التعبير في قصيدة "مقاطع من سيرة الفتى"، حيث يقول الشاعر:

أول الكلمات الوطن

أول الصبح ضوء الوطن

<sup>1</sup> محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 26-27

<sup>2</sup> ينظر: عبد الواحد حسن الشيخ، البدع والتوازي، ص 8

<sup>3</sup> محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص 40-41

أول النبع ماء الوطن

أول الأرض عشب الوطن

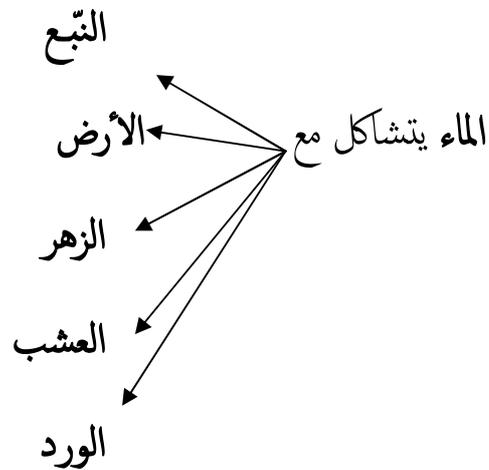
أول الشعر لحن الوطن

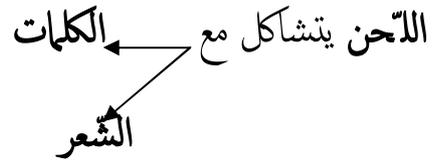
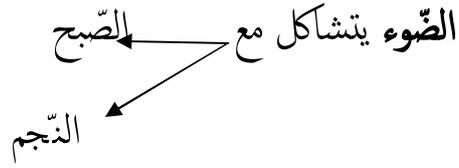
أول الأفق نجم الوطن

أول الزهر ورد الوطن<sup>1</sup>

يتّضح من خلال توالي التشاكل التعبيري بتلك الطريقة التي تكمن في اعتماد الشاعر على التّعادل في التّكيب النّحوية والتّشابه في الصور الفنيّة والإيقاعية، سمح بالوقوف على تلك المشاعر، التي تزخر بها هذه القصيدة، وذلك من خلال العلقّ الشّديد، والحبّ الكبير الذي يتسلّل في ثنايا هذا المقطع، خاصّة وأنّ هذه الدّلالة تتمحور حول المقوم السيّاق الممثل في (الوطنية)، فالشاعر غارق في نشو هذه الوطنيّة، ممّا يدلّ على أنّ الوطن عبارة عن كتلة متراصّة، تكررت سبع مرّات على سبيل التشاكل التعبيري، حرص الشاعر على تكرارها نظرا لأهميتها، الأمر الذي يدلّ على براعة التشاكل التركيبي وإخراجه إلى الدّلالة الموسّعة.

يمكن أن يُجمل لكلّ مجموعة من هذه التشاكلات التركيبيّة التي تصبّ في دلالة مشتركة (تشاكل دلالي) على النّحو التّالي:





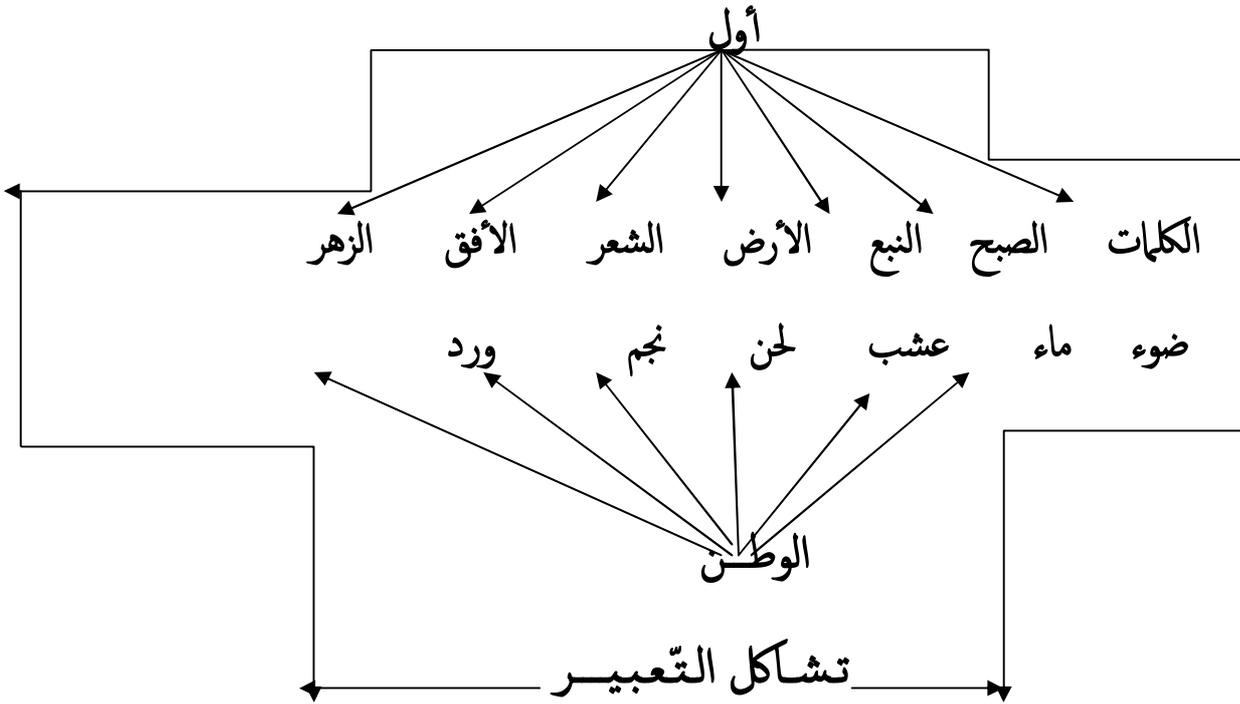
يحفّل المقطع السابق بالتشاكلات التعبيرية من البداية إلى النهاية، والتشاكل بدوره في هذه الحال يولّد نوعاً من الانسجام، محدثاً نوعاً من التماسك الصّي، وهذا كلّهُ يفضي إلى تحقيق ترابط ما بين الأجزاء، فالتشاكل والتّباين والتّماسك والانسجام والاتّساق وغير ذلك من الخصائص، يحقّق تعادلاً إيقاعياً<sup>1</sup> وتعادلاً معنوياً وفي الغالب يحقّق الاثنين معاً<sup>1</sup>، والشّاعر في هذه الأسطر الشعريّة شاكل إلى درجة كبيرة من اللّحمة التركيبيّة، ممّا أدّى إلى تماسك معناها انطلاقاً من تماسك مبناها، ومن ثمة فإنّ كلّاً من المقّومات الاتيّة: (الصّبح، النّبغ، الماء، العشب، النّجم، الأفق، الزّهر، الورد) تنشط في تفجير "الوطن" دلاليّاً.

وبهذا يشكّل "عبد الله العشي" تركيباً متشاكلًا على جميع المكوّنات اللّفظيّة ممّا يدلّ على دوران البنية التركيبيّة وهو دوران يحقّق الانسجام والتماثل في البنية الدلاليّة، فضلاً عن ذلك الإيقاع المترتب عن تكرار المقّومين "أول"، "الوطن" المفعمين بالمشاعر النبيلة المتدفّقة في القلب.

حرّك هذان المقّومان وقعا موسيقياً، لتأكيد مكانة الوطن ومنزلته في قلب الشّاعر؛ هذا الوطن النّبي عانى الويلات، وتشربّ مرارة أبنائه النّاكرين حتى الثّمالة.

ولعلّ هذا المخطّط يوضّح جريان المعنى في شكل دائري.

<sup>1</sup> ينظر: مصطفى الجوزو، في التوازن اللّغوي، المعادل الإيقاعي والمعنوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع68+69، الهيئة المصريّة للتأليف والنشر، القاهرة، 1989، ص103.



لقد شكلت كلمتا "أول"، "الوطن" نواتين متواليتين عبر النص أسهمتتا في بنائه معمارياً، وفي إثرائه دلاليًا من خلال الإلحاح على ورود هاتين الكلمتين وعلى طول الأبيات. أدى التناسب والتشاكل بين الألفاظ، في أسطر القصيدة إلى إحداث تجاوب موسيقي صادر عن تماثل الكلمات تماثلاً واضحاً، و آليّة التشاكل التعبيري في هذه الحال تظهر وتتضح أكثر من خلال التكرير اللفظي للمقومين السابقين، الذين أسهما في تشييد معماريّة النص، ومن ثمّ إنتاج المعنى.

### 3. تشاكل الدلالة:

يرتبط تشاكل المعنى على الخصوص بالحلل المعجمي الذي يرد في شكل تيمات موسّعة داخل النصّ الشعري، إذ «مهما أعرنا الاهتمام إلى التعبير فإنّ المضمون يبقى قطب العملية التواصليّة»<sup>1</sup>

يمكن رصد التشاكلات من خلال البنية المعجميّة للديوان، إرھاصا بالعنوان الرئيس، فالعنوان في مقارنة النصّ الأدبي «مفتاح أساسي يتسلّح به المحلّل للولوج إلى أغوار النصّ العميق قصد استنطاقها وتأويلها»<sup>2</sup>، وهو أول عتبة يطوّها المحلّل الأسلوبي بوصفه «توقيعا شخصيا يتقدّم النصّ ويرمز إلى احتمالاته، ويكشف عمّا يوجّه الممارسة النصّية ذاتها لديه»<sup>3</sup>، إذن فتمّة علاقة وثيقة الصّلة بين العنوان ونصّه، تتأسّس على وفق علاقة جدليّة، ولا سيما أنّ «العنوان في القصيدة هو آخر ما يكتب منها، والقصيدة لا تؤكد من عنوانها، إنّما العنوان يتولد منها» ما من شاعر حق إلاّ ويكون العنوان هو آخر الحركات لديه وهو بذلك عمل في الغالب عقلي»<sup>4</sup>، كما يمكن إذا ما تتبّعنا المسار التّأويلي في ضوء أنّ «تأويل النصّ المكبّر (القصيدة) انطلاقا من النّواة الدّلاليّة المختزلة في النصّ المصغّر (العنوان) يمكن أن يتمّ من علاقات التّوازي والتّقاطع والتّقابل التي ينسجها الفضاء الدّلالي الذي تتمّ تميّته في أجواء القصيدة، فأطر الدّلالة المثبتة في تراكيب النصّ، هي توسيع وتفرّغ للبنية الأم»<sup>5</sup>

وهذا يعني أنّ العنوان أداة تقنيّة تسهم في تفكيك أجزاء النصّ بهدف إعادة تركيبه بعد استكناه البناءات والتشاكلات الدّلاليّة والرمزيّة، بغية استجلاء المفاهيم النصّية المتراكمة داخل النصّ الشعري، لهذا فالنصّ يعتبر مجالا للانتهاك ونسيجا لا نهاية من تقاطعات القوى الفاعلة الداخليّة أو خارجيّة، وهو ملتقى لعدد من المكوّنات، لذا فمحاورته قد ولدت جدلا وسجلات واسعة لدى القراء في كفيّة القبض على مكنونه وفكّ مغاليقه، ومن ثمّ إضاءة الجوانب الغامضة فيه، «ولعلّ التشاكل بمفهومه الحديث يمثّل أهمّ إجراء نقدي بوسعه الإحاطة أو الاقتراب من هذه

<sup>1</sup> محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص 26

<sup>2</sup> جملي حمداي، السيميوطيقا والعنونة، ع 3، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1997، ص 96

<sup>3</sup> بلقاسم خالد، أدونيس والخطاب الصوفي، مج 16، ع 2، مجلة فصول، مصر، 1997، ص 63

<sup>4</sup> عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية - قراءة نقدية لأمّودج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية -

النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 1، 1985، ص 261

<sup>5</sup> محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، دار الأمان، الرباط، ط 1، 2010، ص 88

التعالقات الغامضة لما يملكه من قدرة على تجميع الرموز المبتوثة على امتداد نسوج النص المتوارية وإعادة تفكيكها»<sup>1</sup>.

أول ما يستوقف قارئ ديوان "عبد الله العشي" هو عنوانه المميز "يطوف بالأسماء"، لما يتفول عليه من طاقات إيجائية تعبيرية كامنة فالذي يبعث على التساؤل حول المضمون الداخلي لهذه المجموعة الشعرية هو مجيء العنوان على هذه الشاكلة:

يطوف: فعل مضارع دلالة على الاستمرار.

الفاعل: ضمير مستتر "محذوف".

بالأسماء: جار ومجرور.

ابتدأ الشاعر "عبد الله العشي" العنوان بفعل لم يأت اعتباطاً، بل جاء دلالة على كثرة الحركة والاضطراب، لذلك تلعب كلمة "يطوف" دوراً مركزياً في توقع دلالات قصائد الديوان، فأتى الشاعر بهذا الفعل "يطوف" على الحركية والفاعلية، لكنه كان من المفروض عليه أن يذكر فاعله، وهذا ما أثار الغرابة والدهشة، وجعل العنوان مشقراً، فهذا التوظيف المخصص الذي يشرك المتلقي في العملية الإبداعية يعطي الخطاب الشعري جماليات فنية من إيجاءات وتأويلات.

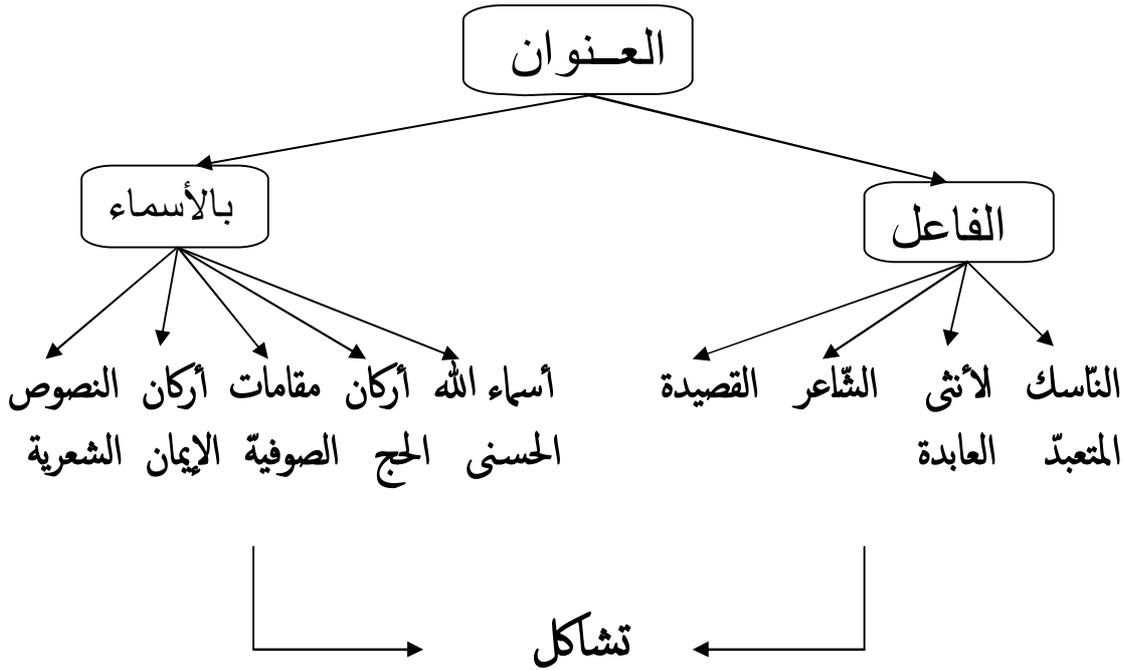
فالطواف هو <<الإحاطة بالشيء (...)>> والحوام به (...)>> والتوران عليه»<sup>2</sup>.

كما أردف الشاعر هذا الفعل بالجار والمجرور في "بالأسماء"، لأن هذا الفعل بمفرده لا يرشح للعنوان لأن يكون ذا وظيفة دلالية، دون كلمات أخرى تعمل كدعامة، ويدعم النص من جهة أخرى. حذف الشاعر الفاعل - وهذا طبعاً لغرض في نفسه - يريد أن يستفز به القارئ، للبحث عن هذا الفاعل المجهول، ويسارع في تأويله، الذي يتشاكل مع فعل التطواف، ومن ثم الكشف عن هويته فمن هذا الطواف؟ وما الأسماء التي يطوف بها؟.

يجد البحث أمامه ثلة من الفرضيات التي يسعى إليها من أجل فك مغاليق هذا العنوان، وسبر أغواره، يمكن توضيح ذلك من خلال الشكل أدناه:

<sup>1</sup> خيرة حمر العين، ع86، مجلة نزوى الإلكترونية، [http:// www. Nizwa.com](http://www.Nizwa.com).

<sup>2</sup> ابن منظور، لسان العرب، ج9، مادة (طاف)



يجد المتلقي نفسه أمام نواة تشاكيّة متراكمة، تمثل مفتاحاً أولياً أو بؤرة تتوالد وتتناسل ممّا تزيد من حيرته وتيهيه للبحث والتقصّي عن الدلالة، الذي ينتجها هذا التشاكل.

"يطوف بالأسماء" طقس تعبدي في حضرة الشعر، حجّ إلى جوهره، فهو يمثّل تشاكلاً مع ركن من أركان الإسلام الخمس، وكما هوت الأفتدة لأرض مكّة، التي جعلها الله مزاراً للقلوب قبل الأجساد، هوت قلوب الشعراء إلى أرضه العجيبة وجوهره الأصيل، وما كان الشعر الذي قيل منذ الأزل إلاّ طوّافاً حول هذا الجوهر المكنون.

يجعل التشاكل الدّراسة تقرأ الديوان بطريقة متدرّجة، وقصائده لا تكشف عن ذاتها ولا تفصح عن هويّتها بل تتوارى خلف حجب كثيرة، فيأتي التشاكل بدوره ليعدّل القراءة في ذهن المتلقي، بل في تأويله وتمّوه، باكتشاف الدلالات المحبّوة في نسيج العنوان وطرائقه في التعبير. وهذه العلاقة ما هي إلاّ عليّة إستراتيجية تضيء عتمة النصّ وتقود إلى مساراته، لتستمدّ مقوماتها من داخله.

فهل كان تطواف "عبد الله العشي" حول اللّغة، محاولة منه ططيّاًاد المعنى كما توحى به لفظة "الأسماء"، أم أنّه كان تطوّافاً في الحياة أجمعها هذه الأسماء وحاول هو فكّ أسرارها، إذ ما تعلم

"آدم" الحياة إلاّ عندما كلّمه الله، وعلّمه الأسماء كلّها فقال <وعلم آدم الأسماء كلّها><sup>1</sup>، ويتّضح هذا في قصائد الديوان أيّما وضوح، فالأسماء عند "عبد الله العشي" تحمل دلالات متعدّدة بل للاسم الواحد عنده دلالات كثيرة، حتى قال:

أتعبني اللغة

أتتبع أسرابها واحدا واحدا

باحثا عن صدى للعبارة

أتتبع أحراسها حرسا حرسا

وأراوغها كي أروض معنى يعذبني

أتعبني اللغة

كيف أصطاد لؤلؤها

وأطارد شاردها

كيف أجمعه من أقاصيه...

مفردة مفرده

أتتبع أشكالها المرهقات

وأحفر في جوفها أحرفها<sup>2</sup>

تجلى الأسطر الشعريّة أعلاه إلى قصيدة الحداثة، وما هي فاعلة بمنشئها، فهي قصيدة هاربة فلوثة، فهي توهم بالحلول والتّماهي، هي في الواقع تأبى الانصياع والخنوع للشاعر.

<sup>1</sup> سورة البقرة، الآية: 31

<sup>2</sup> الديوان، ص 33

أثبت الشاعر من خلال هذين المقطعين اتساع اللاّغة، وعدم مقدرته على مجاراتها، فصرّح بأنّ اللاّغة أتعبته ولم يستطع الحصول على كنوزها، فكلّما حاول ذلك إذ بها تنفّلت من بين يديه لترجعه إلى نقطة الصفر، حقًا كانت رحلة مضيئة أتعبت الشاعر من محاولة صوغ تجربته الشعريّة في عبارات محدودة، وأرهقته مراودة اللاّغة عن نفسها لتهديه سرّها المكنون، فيقترب من المعنى.

كما تمثل قصيدة "لبيك" حج في جوّ صوفي، ونفحات شعريّة، فهي بالتّالي مشاكلة لطقس تعبدي في أجواء صوفية، ومناسك شعريّة الهوى، ولعلّ ما يعضد هذا القول هو قول الشاعر:

قررت أن أغادر الرماد.

والجسد المفتون بالبريق.

حملتها نبوة أشق أرض الله.

يقودني الطريق للطريق.

لبيك قد لبيت.

دخلت بيته الحرام.

طافت معي بالبيت، صلينا معا، دعت، دعوت.

ضممتها إلى جوانحي بكت، بكيت...

صحت عند الركن يا الله.

ذوبنا معا، لكي نصيرا واحدا ولا أحد.

الصمت مطبق.

والشمس في بهائها كأنّها.

نهر يصب في جسد.

وليس حول البيت من أحد.

إلا أنا وأنت....

وكان وجه الله باسمًا يلوح في الأبد<sup>1</sup>.

تتشاكل هذه الأسطر الشعرية، مع تخلي الصوفي عن الماتة الممتثلة في الجسد وزهده في زخرف الحياة، طالبا التقرب من الله وإيصال روحه بملكوت علي خلقت بنفخة منه، فالشاعر في هذه القصيدة يضاها الصوفي في خلوته وقت يدفعه شوقه إلى لحظة التجلي والحلول في الذات الإلهية، كذلك فإن لحظة الإبداع عند "عبد الله العشي" تتشاكل مع أجواء التجلي الصوفية، فنراه تهزه في ذلك حالة الوجد الصوفي التي انعكست على لغته، حتى غدت قصائده بنى تمثل كل واحدة منها رمزا صوفيًا مستقلًا فتحطمت بذلك حدود الألفاظ، لتصل القصيدة منتهاها >>حيث تنزاح الألفاظ ويتداخل بعضها في بعض، وتكاد تتحول جميعها إلى نغم واحد في فم الصوفي، يحمل أشواقه ومواجهه، ويجسد تطلعاته وتصورات ورؤاه<sup>2</sup>.

اتخذ الشاعر "عبد الله العشي" من فكرة الأنوثة مادة ثرية حركت نفوذ وإرادة الكلمة في الارتقاء إلى مرتبة الكشف، فهذه الأثى التي رافقته طيلة رحلته، لم تكن أنثى عادية، إذ هي أنثى تتشكل قصيدة. ويبقى الشعر يسبح في أجواء صوفية، التي تتجلى فيها ظاهرة "الحلول الصوفي" حتى صار ذائب الجسد، فالإنسان جسد وروح، وكلما تسامت الروح وعلا مستوى الإيمان والخشوع عنده نقصت كثافة الجسد، وأصبح متخففاً من عبء المادية، حتى أنه سجد فلم يشعر بطول سجوده، إلى غاية التجلي:

سجدت، لم أرفع، ظللت ساجدا

حتى استبان وجهه

<sup>1</sup> الديوان، ص 9-10

<sup>2</sup> عامر النجار، التصوف الفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2002، ص 139

واخضرت الأبعاد من حولي<sup>1</sup>

وأمضت شراره

جثوت، ما احتملت صهده، واغرورقت عينا<sup>2</sup>

ولأنّ الله نور، وحجابه نور إذا تجلّى للصوفي كان نوره فوق احتمال الرؤية البصريّة العاديّة، ما كان بمقدور النّاس احتمالّه. إنّ نور السّموات والأرض، نور على نور فكيف لشخص أن يحتمل هذا النّور.

حرص الشّاعر على ذوقه اللّفظي، فانتخب أجود ما قيل في المعجم الدّيني، من أمثلتها: "السّموات، أرض الله، الرّكن، سجدت، شرارة..."، هذه المفردات التي كان لها وقعها الجلي على النّص الشعري الدّيني، وانتقاء الشّاعر لهذه المقوّمات كان مبعثه قوة اللّفظ ذاتها، فهي في حملاتها الروحيّة أشدّ وقعا على السّمع وأقرب للنّفس، كونها تحمل في طاقاتها التّعبيرية ومن خلال تشاكلاتها المعنويّة قيّما شعوريّة وجماليّة عالية، لذا ارتكز عليها الشّاعر لتحمل شعوره ولتعبّر عمّا في نفسه من جهة، ولتنقل إلى المخاطب ما فيها من شعوريّة عالية.

تضييق العبارات عمّا يجيش بخاطر الشّاعر، وإنّ زمان ومكان الحجّ يجعل القصيدة توج في جوّ من الخشوع والرّهبة، وهو ما تجلّى أيضا في وصايا الشّاعر حين وقف بعرفة فراح يدعو النّاس بالحفاظ على أركان الدّين قائلا:

ألقيت في الحجيج خطبتي

حثّتهم على الصلاة والزكاة والصيام والعبادة

حثّتهم على الجهاد والشهادة

أمرتهم بالشعر والكتابه

<sup>1</sup> الديوان، ص 12  
<sup>2</sup> الديوان، ص 13

## 1

يحثُّ الشَّاعر الحجيِّج على تَأديَّتِهِم لأركان الإسلام المتمثِّلة في الصَّلَاة والصَّيام والزَّكاة، وأمرهم بممارسة الشَّعر واحتراف الكتابة، ولأنَّ الشَّعر عنده طريقة حياة وأسلوب للترقي بالأمم، وليس مجرد ترف لغوي ترك نقاطا وفجوات يملؤها القارئ بالدور الذي ينيطه للشَّعر والكتابة، فهذه النِّقاط التي تشغل المساحة ليست عبثا، بل إنها مقصودة، تفسح المجال للقارئ كي يشارك الشَّاعر تجربته الشعريَّة، فالقارئ الفطن يدرك أنَّ النِّقاط تخفي الإيمان القوي بدور الشَّعر في نظر ناظمه، وعليه أن يملأها بما تملي عليه قريحته، وهذا يتمُّ على أهميَّة الشَّعر في بناء الحضارات منذ الأزل.

يقول "عبد الله العشي" في موضع آخر، من القصيدة ذاتها:

لبيك...

عند النفرة احتملتها على ركاب القلب...

كنت واحدا، وليس في الطريق والدا ولا ولد

المشعر الحرام

يبين لي، فأسرع الخطى كأنما إلى الفردوس

## 2

<sup>1</sup> الديوان، ص 13-14  
<sup>2</sup> الديوان، ص 14-15

يسرع الشاعر الخطى عندما بان له المشعر الحرام، والمسرع نحو هدفه لا يرى في طريقه إليه سواه، كأنها هو متجه نحو الفردوس كما ذكر الشاعر، ففي الجنة ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر، وما تلك النقاط إلا ليُعمل قارئ النص خياله، فيتصوّر شكل الفردوس، التي أشار إليها؛ إنها لغة الشعر التي تومئ إلى الشيء ولا تحدده، تشير إليه ولا تعينه، هكذا هي التجربة الحديثة تضيئ جانباً من النص وتترك جانبه الآخر معتماً ليشحذ القارئ همته، ويشحن معارفه للإحاطة بخفاياه.

يقول "عبد الله العشي" في قصيدة "بغداد":

مطر .. مطر

بغداد مبتدأ الخبر

بغداد همزة وصلنا

وجملتنا المفيدة

بغداد توكيد الحضارة و الحضرة

مطر .. مطر ..

بغداد سيدة الحروف

بغداد ..

.

.

.

بغداد تمييز المضاف ...

إلى اللاصق ..

من المضاف ..

إلى الوطن

بغداد تمييز الذكورة عن أنوثتنا

وتمييز الرجال ..

عن الوثن

بغداد وصف عرائنا ..

كشف المخبأ عن فضائنا

بغداد فاجعة المحن

.

.

.

بغداد بغداد ...

من الألف المعفر بالدماء ...

إلى جراح الصمت ...

في مر الرحيل

بغداد بغداد

وان تاه الدليل<sup>1</sup>

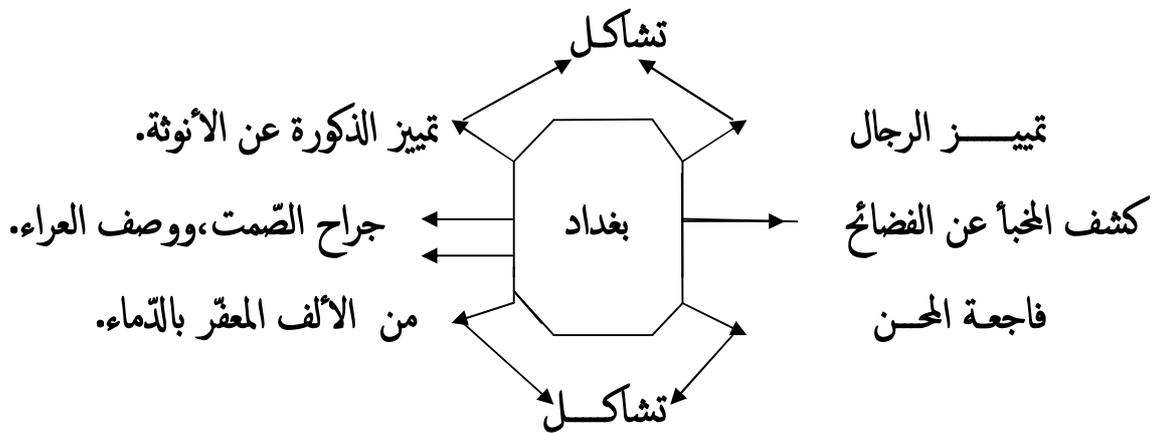
تتواتر عبر النص مؤشرات لغوية كالتكرار والتّرادف والتّبين التي توشي بتغلغل التشاكل في ثناياه، مما يؤدّي إلى حدوث ضغط لغوي على كلمة بعينها أو مرادفاتها، وهذا ما تظهر في هذا

<sup>1</sup> الديوان، ص 79-85-86-87

النص الشعري من خلال تكرار لفظة "بغداد" ، ف "بغداد" هنا مقوم يرمز للخير والعطاء، والذي تتشاكل معه جملة من المقومات الآتية: (مطر، مبتدأ الخبر، همزة وصلنا، تمييز الذكورة عن الأنوثة، تمييز الرجال، سيّدة الحروف، توكيد الحضارة والحضر...)

لقد كانت لفظة "مطر" منذ الأزل رمزا للخصب والنماء، يتيمّن به الناس، كذلك كانت "بغداد" ومنذ فجر التاريخ العربي رمزا للعلم ومظنة للعلوم والمعارف، لأنّ التمكن من العلم هو أول الخير، كذلك نزول المطر هو أول العطاء، فبغداد سيّدة الأسماء والحروف بل هي مختصر الوطن، إنّها جذر الهوية...، في حين ف "بغداد" هي آهة كلّ عربي اصّاعدت من صدر الشاعر ليقربها بأهات الدات الجمعيّة، ويتّضح ذلك من خلال اصطناع الأنا الجمعي "نا" الدال على ضمير المتكلّم، الذي يعود على الوطن العربي ككلّ، وهو ما ترجمه بعض العبارات كـ (أنوثننا، عرائنا، فضائنا، هزائنا) فمن خلال تواتر هذا الصّمير (نا) الذي كشف لنا عن تشاكل الاحتياز، الذي >يقوم على النزعة الدّاتية التي تجسدها الأنا المقترسة في النفس البشرية منذ نشأتها الأولى<><sup>1</sup>، وذلك ما يتّضح أكثر من خلال تكرار الشاعر للفظه "بغداد" ليكشف لنا عن مكبوتاته واستيائه من الوضع الرّاهن للوطن العربي بصفة عامّة، ومن وضع الجزائر إبان العشريّة السّوداء بصفة خاصّة، فنراه يوصف "بغداد" بفاجعة المحن، وكشف عرائنا وهزائنا لتشاكلها مع تلك المحن التي عانت منها الجزائر والأمة العربيّة جمعا.

يمنح الشاعر لفظة "بغداد" دلاليّا خاصّا، مبرزاً بذلك أهميّتها وفاعليّتها، ليأتي تشاكل المعنى فيدعم فكرة هذا الثقل الدلّالين الذي تحمله كلمة "بغداد"، لذلك يمكن تجسيد وتمثيل تلك التشاكلات والتّمائلات الواردة في هذه القصيدة كما يأتي:

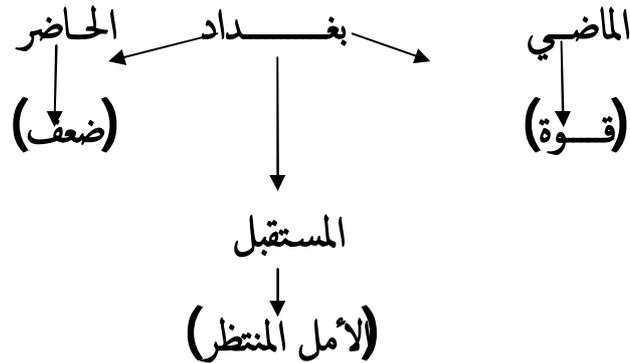


<sup>1</sup> عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، ص 26

توضح الترسيم دوران الدلالة حول البؤرة المركزية "بغداد"، كما أنّ لمثل هذا التشاكل أبعادا دلالية، ف«التشاكل لا يعمل على تحقيق الانسجام النصي داخل وحدات الخطاب وحسب، وإنما يكمن وراءه ذلك المغزى الدلالي الذي هذا التكرار والتوران على مستوى التشاكل التعبيري»<sup>1</sup>، الذي يؤكدنا هنا وحدة نسيج قصيدة "بغداد"، فهي بمثابة الخلية التي نسل منها نسيج النص، وتوالد وتنامي.

يقوم الهيكل البنائي لقصيدة "بغداد" على آليتي "التوازي والتكرار"، فتتشابك المستويات الصوتية والتربوية والدلالية، فتتفاعل فيما بينها لتنتج عنها حزمة من الدلالات الموحدة، التي تفضي إلى كشف البؤرة الدلالية التي تنبثق منها القصيدة، ومن ثمّ تحديد محورها الأساسي والمتمثل في انكسار الذات الشاعرة جرّاء ما آلت إليه "بغداد" التي توحى عن لمة ضاعت بوصولها مذ فقدت "بغداد" العزة والسؤدد.

يستند "عبد الله العشي" على المقوم السيميائي "بغداد" الذي يتشاكل مع الثلاثية الزمانية المتمثلة في (الماضي، الحاضر، المستقبل).



لقد كانت "بغداد" الماضية بغداد العزة والكرامة، بغداد العلم والمعارف، بغداد الخير والعتاء،...، ثم سرعان ما استحالت في الزمن الحاضر إلى جراح الصمت المعقر بالدماء، إلى بغداد تميز المضاف إلى اللاصوح، ليعرّج بعدها الشاعر إلى "بغداد" المستقبلية التي تنتظر فارسا

<sup>1</sup> جوزي كورتيس، سيميائية اللغة، تر: جمال حضري، مجد للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010، ص112

ليخلّصها من براثن الجهل وغياب الطّلام، لذلك نراه يحمّل الأسطر السّابقة بعبارات تنبثق منها دلالات تشدّ الأزر، وتشحذ الهمم برؤيا استشرافيّة لغد أفضل.

يردّف الشّاعر ويقول في القصيدة نفسها:

بغداد قافية الغزل

بغداد ما حفظت بثينة عن جميل

بغداد ما أهدى الحبيب حبيبه

من دافئ الهمس الجميل

بغداد

بغداد وردة عاشقين

بغداد

ما وضع العريس

على شفاه عروسه

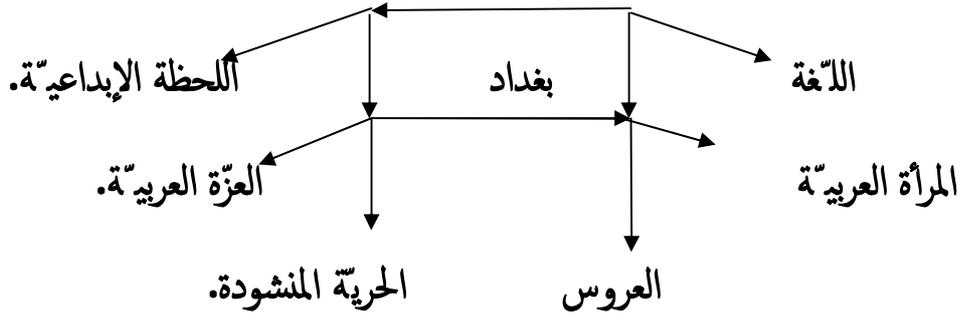
والماء يسمع والنخيل

بغداد

ديوان الصبايات<sup>1</sup>

<sup>1</sup> الديوان، ص 86-87

يلجّ الشاعر "عبد الله العشي" على تكرار المقوم السياقي ذاته "بغداد"، وفي ذلك الإلحاح علامية على دالة على تميّة لنواة دلالية تنامي وتتوالد، لتتفجّر دلاليًا وتكشف عن مكوناتها، ممّا يؤديّ إلى إثارة وانتاج عدد من التّأويلات على مستوى البنية العميقة، فـ "بغداد" يمكن أن تفتح دلاليًا وتتعدّد قراءاتها:



قد تكون "بغداد" إحدى هذه القراءات، فالشاعر يستعير رمز الأنتى ليطعم نصّه الشعري والذي استقى وافرده من الصّوفيّة، وطوره ليرقى إلى الدّات الإلهيّة، فيصير غزلا صوفيًا<sup>1</sup> مرتقين -- في ذلك- بالمرأة إلى جوهرها الأصلي، فهي مصدر الوجود، وهي تجلّي الدّات العلويّة، ولهذا فإنّ <<الشوق والحين والافتنان هي الروابط الرئيسيّة التي شدّت الصّوفي إلى المرأة، التي ترك غيّاها عن ناظره مجالاً للحلم والخيال الخلاق، وهو الخيال الذي شكّل المرأة من الحجارة المكّومة في تجارب الغزل، خاصّة منه العذري<><sup>2</sup>، وهذا ما تجلّى أكثر من خلال بعض العبارات (الغزل، بثينة وجميل، الحبيب، عاشقين، شفاه عروسه، الصّبابات)، ممّا يحقّق التشاكل بين الغزل العذري والتّجربة الصّوفيّة التي استلهم الشاعر فضلها هذه الدّلة لبناء نصوصه الشعريّة الغزليّة في ظاهرها، ولكنّها في الحقيقة تحمل في طيّاتها وظيفة دلالية ارتقائيّة متساميّة من الإطار البشري إلى الإطار الروحي، وهذا ليس بغريب على العمل الشعري الإبداعي.

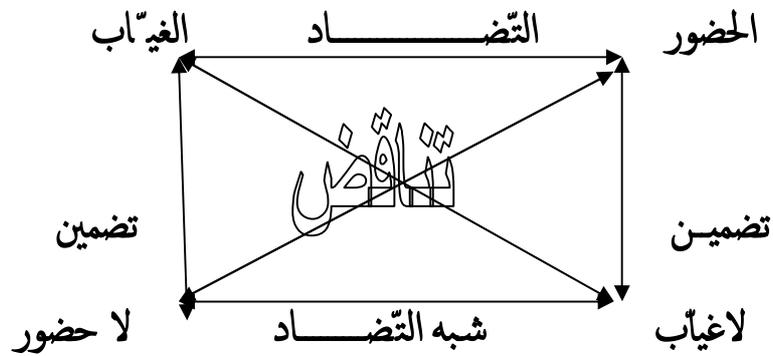
<sup>1</sup> ينظر: عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، -قراءة في الشعر المعاصر-، رابطة أهل القلم، سطيف، دط، 2008، ص 69

<sup>2</sup> سليمان القرشي، الحضور الأنتوي في التجربة الصوفية بين الجمالي والمقدس، مجلة فكر وقاد، ع 40، الرباط، يونيو 2001

تجدر الإشارة إلى أنّ المربع السيميائي لا يمكن أن يُباشَر به التأويل، وإنّما يجب أن يسبق باليات أخرى، وأهمّها التشاكل الدلالي- الذي سبق وأن وضحناه هذا الفصل-، لأنّ قيمته تكمن في قدرته على استكشاف العلاقات بين الأطراف المتشاكلّة، وتوضيح الروابط التي تجمع فيما بينها، واستنطاقها من أجل اكتشاف المعنى العميق الذي يخفيه النصّ، كذلك لا بدّ من الحذر من الاستعمال الاتي للمربع، لأنّ الهدف منه هو الوصول إلى البنية العميقة للنص، عن طريق التحقّق من مدى ترابط العلاقات التي تؤدي لانسجام النص، ومعرفة ما يجعله كلاًّ دلاليّاً، أي لا يتمثل الهدف في إعطاء أو استظهار رسالة "مضمون" النصّ، بل في توضيح الظروف الخاصّة التي تكون فيها الرسالة ممكنة، وبالتالي وصف الشفرة "اللغة" التي تحمّ الرسالة أو "الخطاب" وسعى المربع السيميائي إلى تمثيل الشفرة.

يجسّد المربع السيميائي شكل المعنى الذي يبني عليه النصّ في جملته، بالإضافة إلى أنّه يبيّن بحكم فاعليّته وقدرته على ضبط العلاقات المنطقيّة القائمة بين الوحدات الدلاليّة الكامنة في عمق النصّ، واكتشاف بنية الدلالة العميقة المؤسّسة للنصّ والمتحكّمة في بنيته السطحيّة<sup>1</sup>.

يمكن تمثيل مربع "غرماس" لديوان "طوف بالأسماء" على النحو الاتي:



<sup>1</sup> ينظر: عبد القادر شرشار، مدخل إلى السيميائية السردية- نماذج وتطبيقات-، منشورات الدار الجزائرية، ط1، 2015، ص44-45

تنبني هالتهقابات الدلايية على أساس عنصرين سيّاقيين، هما (الحضور والغياب)، وذلك من خلال شدة تواترها، بحيث يتحدّد كلّ منها انطلاقاً من العلاقة الخلافيّة التي تربطها ببعضها، إذلا يمكن إدراك معنى كلّ عنصر منها إلاّ إذا تمّت مقابلته بنظيره.

## IV فاعليّة التشاكل:

يعدّ التشاكل من المفاهيم التي كان لها دور في تحليل الخطاب، وذلك لاعتباره من أهمّ الإجراءات التي استخدمت في دراسة النصّ الأدبي «كما جعل منه نظرية لتحليل النصّ من جميع جوانبه شأنه شأن كلّ مفهوم موسّع (...)» مما يجعله يجمع بين التحليل الفردي والتحليل الجملي والتحليل النصّي، ويتجاوز المعاني الظاهرة في النصّ إلى إيجاءاته الكاشفة<sup>1</sup>، فهو من الإجراءات التي تتناول جميع مستويات النصّ، حيث يمكن أن يكون على مستوى الجملة كما يمكن أن يكون على مستوى الخطاب، ويكون أيضا على مستوى المضمون والدلالة.

تنج فاعليّة التشاكل من خلال الأثر الصوتي الذي يتركه في سياق القول نثرا أو شعرا، وتمثّل آليّة التشاكل - في الشعر بلاغة إيقاعيّة مؤثّرة من خلال السمة التكراريّة التي تنج عنه، فضلا عن الأثر البليغ في المستوى الدلالي في توليد المعاني المجزيّة التي يوظّف فيها المبدع عنصر التخييل والمفاجأة، فيأتي اللفظ الأول مكررا بدلالة إيجائيّة مغايرة للمعنى الوضعي الحقيقي.

تتحقق سيميائيّة التشاكل على مستوى التركيب والدلالة، وتضمن للنصّ الانسجام والاتساق الذين يحقّقان وحدة التركيب لذلك فهي «لا تفصل عناصر النصّ وإنما تصهرها في وحدة تركيبية تظهر من خلال البنيات الخفية لمجمل التشاكلات التي تنهاى ولغة الشاعر الاخرافية»<sup>2</sup> فتتناسق عناصر النصّ وتنصهر في وحدة تركيبية.

يضيف "عبد المالك مرتاض" عن أهميّة وفاعليّة التشاكل أو ما يسميه هو أحيانا بالمشاكله فهي إذن «تستخدم في الكشف عن العلاقة الدلالية، بوساطة الإجراءات التحليلية (...)» كما تتألف من أصناف سيميائية تحفظ للخطاب الملفوظ تناسقه<sup>3</sup>؛ بمعنى أنّ إجراء التشاكل لا يتوقّف عند خدمة الدلالة فقط، بل يوظّف في الكشف عن العلاقات الدلالية الخفية، التي قد يدلي بها سطح النصّ، وبالتالي يتمّ فضح وتعريّة رموز اللّغة، بمختلف انزياحاتها؛ من خلال تفكيك

<sup>1</sup> محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقارنة نسقية، ص 159

<sup>2</sup> خيرة حمر العين، جدل الحدائث في نقد الشعر العربي، ص 175

<sup>3</sup> عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب الشعري، ص 42

التشاكل للنصوص من خلال هذه التعرّيب للعلاقات الدلالية يتم الكشف عن الجماليات الفنية في النصّ الأدبي.

يرسم التشاكل آلية التوسّع الدلالي في الاستعمال اللغوي لمفردة واحدة تنسج دلالتها لمعنيين بينهما المغايرة على وفق رؤية استعارية مجازية المعنى الثاني، كلّ ذلك يلقي بظلاله على النظرية الاستبدالية في اللغة<sup>1</sup>.

يمكن أن يتأسس على ما تقدّم ذكره أنّ التشاكل أسلوب فريد يفسّر من خلاله عن طبيعة التلاحم بين الدلالة والصوت والتركيب على حدّ سواء.

يعرّف التشاكل بأنّه تكرار لأيّ وحدة لسانية أو لغوية سواء كان صوتاً أو بنية جميلة. يسهم التشاكل في هندسة وبناء معاربية مدونة "يطوف بالأسماء"، بأشكاله المختلفة "التشاكل الإيقاعي، التشاكل التركيبي، التشاكل الدلالي" وإنتاج اللّالة، لهذا يعتمد التشاكل على التحليل الدلالي، وذلك من خلال التركيز على التحليل بالمفومات، بغية تحقيق وحدة النصّ، وخلق انساقه وانسجامه وإزالة غموضه وإبهامه.

يتحقّق التشاكل عبر الجملة والخطاب معاً، بل تمكّن الحديث عن تشاكل بسيط يتعلّق بتشاكل الوحدات الصوتية وتشاكل الوحدات الصرفية، وتشاكل الوحدات الدلالية. لذلك استغلّ "عبد الله العشي" أنواع وأشكال التشاكل المختلفة، في بناء نصّه بيد أنّه وطف التشاكل الدلالي بصورة كبيرة، هذا لأنّ التشاكل يعتمد بشكل كبير على المعنى، خاصّة إذا ما قورن بالتوازي، الذي يهتّم بصيغ الكلمات والبنى المتعاودة والمتشابهة دون اشتراط الاشتراك في المعنى، فالتشاكل يتمتّع بخاصية توجيه معاني النصّ الشعري، ودلالاته نحو اتجاه معيّن وذلك من خلال قيّامه على تكرار معاني ودلالات النصّ، كما لا يعني هذا التماثل القائم بين العناصر المتطابق التّام، بل يشترط تماثل المعاني.

<sup>1</sup> ينظر: منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، دط، 1986، ص101

## V. مقارنة بين التكرار والتوازي والتشاكل :

التكرار	التشاكل	التوازي
<p>* إن التكرار قد يكون أساسا في قيام الكثير من الصور التي نصنفها ضمن أنماط التوازي. * يعتبر " ر. جاكسون " التكرار جوهر الشعر. * تبنى ظاهرة التكرار على خاصية إعادة تراكيب لغوية متنوعة ومتباينة. * يشترط تواجد التكرار في التوازي لأن الأسطر الشعرية لا تتوازي إلا إذا ترددت وتكررت على الأقل مرتين في القصيدة أو المقطع الشعري.</p>	<p>* التشاكل هو ذلك الانزياح الدلالي للفظ الثاني. * التشاكل كثيرا ما يصل إلى حدود المقابلة أو المفارقة الدلالية بين اللفظين المتماثلين أو ضح مما يظهر في تطبيقات التوازي. * بناء التشاكل يستند إلى القراءة والتأويل الذين يطبقان إحدى أهم عمليّاتهما على الوحدات الدلالية، وهي المماثلة بوساطة مبدأ الإسقاط. * المساحة الذهنية التي يتركها التشاكل في أفق التوقع والتخييل أوسع مضارا من تلك التي يلقها التوازي على الدلالة. * يستند التشاكل إلى تشابه لفظي يصنعه التنوع في الدلالة (أي دلالة اللفظ الثاني)، بمقتضى السياق، وليس أصل الوضع اللغوي مدلول الكلمة. * تقترب آلية التشاكل من آلية التوازي، بوصفها نوعا من التكرار اللفظي، أي ما تكرر لفظه واختلف معناه.</p>	<p>* ليس التوازي سوى جزء من التشاكلات الممكنة. * يسهم التوازي في تنظيم بنية الخطاب مثلا يفعل التشاكل. * يقوم الاثنان (التوازي والتشاكل) على صورة التكرار وإعادة للفظ الواحد على المستوى الإجرائي. * يشترك التوازي والتشاكل في المستوى الفاعلي للإيقاع. التوازي أعم من التكرار والتكرار أخص من التوازي. * يمكن أن تتحقق ظاهرة التوازي في النثر. * يقوم التوازي على أساس التماثل وليس التطابق. * التوازي قائم على التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة. * يكافئ في التوازي بين الطرفين غير المتطابقين. * التوازي مركب ثنائي؛ أي أنه يفترض توافر بنيتين لغويتين. * العلاقة بين الطرفين في التوازي ليست علاقة تطابق كامل ولا تباين مطلق إنما هي علاقة مشابهة.</p>

خاتمة

وترسو الدراسة بعد طول إبحار على مجموعة من النتائج أبرزها:

- تقوم لبنية النصية أساسا على خاصية التحول في حركة تناسلية مستمرة، تنطلق فكرة التوالد من تكاثر وتناسل أبيات القصيدة بغية إضافة دلالات جديدة للنص، ويعدّ التكرار آلية أسلوبية تسهم في تحقيق النص الشعري معنى ومبنى.
- يسهم التكرار في بناء الجانب الإيقاعي للقصيدة من خلال إشاعة نغم إيقاعي موحد في أجوائها يجعلها تبتعد عن النثرية.
- غلبت الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، ف "عبد الله العشي" بصدد البوح عن العالم الداخلي الذي يعيشه مع اللحظات الإبداعية، وقد حاول بلغة الشعرية أن يتعالى على الأشياء.
- تحوّل التكرار في العصر الحديث إلى أسلوب فني تتكئ عليه القصيدة الحداثيّة، ونقطة ارتكاز من خلالها يمكن الناقد من الكشف عن الفكرة المتسلطة على الشاعر، كما يقوم التكرار بوظائف مختلفة من الوظيفة الإيقاعية والوظيفة الإيجائية والوظيفة التأكيديّة.
- شكل التكرار في شعر "عبد الله العشي" ظاهرة أسلوبية، وبنية فنية توأمة امتدادية، هيأت للنص الشعري تماسكا وتلاحما، بالمعنى الكلي للقصيدة، وأوجدت معمارا تكراريا فاعلا، أضفى على الخطاب الشعري ملامح توكيدية، ونغمات إيقاعية متباينة بلورت حسا جماليا متناميا، يلتقي فيه، المرسل والمستقبل.
- يعتمد الشاعر إلى انتقاء الأصوات والتأليف بينها بحيث تنقل إحساسه، وتوحي بتجربته الشعرية، وتسهم في ترجمة هواجسه، وتجعل المتلقي يعيش أبعاد الحالة التي عاشها الشاعر لحظة الإبداع، فتمت تراسل بين المشاعر والتأثيرات الحسية التي تصدرها اللّغة.
- تكمن فاعلية البناء التكراري في الإلحاح الذي يؤكد الفكرة، ويعمق الدلالة، ويوحي بقدر كبير من النواتج الدلالية التي تزيد من كثافة النص، لذلك لا يكون التكرار، إلاّ للوحدات التي تمثل بؤرة شعور المبدع، ومحور رؤيته ليوحي بعمق الفكرة المسيطرة عليه أثناء إبداعه للنص.

- يعتبر التكرير أو التكرار أحد المكونات الهامة في البناء الإيقاعي للشعر العصر الحديث، ويتم بتكرار جملة أو شبه جملة أو كلمة أو عدد من الحروف، وقد وُظف عبد الله العشي "التكرار بأنماطه المختلفة (تكرار البداية، تكرار اللازمة، تكرار التجاور، تكرار النهاية) حيث حققت هذه الطرائق التعبيرية غنى في تجربة الشاعر الشعرية، وأفصحت عن الدواخل النفسية العميقة للذات المبدعة.
- وُظف "عبد الله العشي" التكرار بكثرة، بمختلف أنماطه وأشكاله وعلى رأسها تكرار البداية "التكرار الاستهلاكي"، الذي زاد من تناغم إيقاع القصيدة، ووحدتها.
- استخدم الشاعر التوازي بأشكاله المتنوعة: التوازي الصوتي، التركيبي، الصرفي، الدلالي، وهو خاصية أسلوبية تسهم في توالد النص وبناء معماريته فضلا عن دورها البارز في إنتاج دلالة النص.
- ومما لا شك فيه أن التوازي إذ يلقي اهتماما كبيرا من قبل الدرس البلاغي والأسلوبي، فلأنه يخدم اللغة ويرصد حركتها ليعطيها الحرية في التعبير عن نظامه اللغوي الفريد، الذي يسعى إلى استثمار كل الطاقات الاداء وتجاوز القوانين الثابتة، فالشاعر "عبد الله العشي" يهدف إلى رسم عالم لغوي بديل عن العالم الواقعي لكنه عالم يحاول أن يستلهم كل عناصر ووظائف اللغة في تمثيلها الشعري والجمالي، فيبقى الشعر هو الأقدر على تمثل أهمية التوازي الجمالية والدلالية.
- تمكن الشاعر من حسن توظيف التوازي الدلالي، وذلك من خلال إجادته في تحويل الكلمات لديه إلى مادة غنية، أحسن استعمالها، فنجده استعان ببعض الأدوات اللغوية كالترادف والتضاد، مما يدل ذلك على عمق الإنفعالات الصادقة، التي تعكس الجانب الدلالي وفق هذا النمط من التوازي "الدلالي"، الذي يتظافر مع الأنماط الأخرى <التوازي الصوتي، التوازي الصرفي، التوازي التركيبي> تالف وانسجام لإجل تنمية بؤرة دلالية تحقق وحدة بناء القصيدة.
- يلاحظ تداخل بنيتي التكرار والتوازي وتكاملهما، دون أن يعني ذلك تماهيها أو ذوبان أحدهما في الآخر، فإذا كان التكرار يعتمد على تكرير وترديد كلمات بعينها، فإن التوازي يهتم بصيغ وبنية هذه الكلمات، ومدى تناظر وتقابل كلمتين أو أكثر على مستوى سطر

أوسطين أقطع، فهو يعتمد على البنى المشابهة والمتعاودة، بغض النظر عن مدى اشتراكهما في المعنى واختلافهما فيه؛ إذ لا يشترط في البنى المتوازية الاشتراك الدلالي شأن التكرار تماما.

- تقود دراسة التشاكل في الشعر إلى لمس الفوائد على المستويين الصوتي من جهة الأثر الإيقاعي، الذي يتركه التشاكل لما يتضمّنه من فاعليّة التكرار اللفظي بشكل ملفت للأنظار، منسجما مع التأثير الدلالي في نفس المتلقّي، متظافرا معه على نحو جمالي يسيطر على الأسماع والأذهان معا.
- يسهم التشاكل، بأنواعه وأشكاله المختلفة في إثراء بناء القصيدة وقراءتها قراءة سيميائية، ومن ثمّ إنتاج دلالاتها المتشاكلّة لضمان وحدة الخطاب وانسجامه.
- يتمتّع التشاكل بخاصيّة نصيّة مولدة، فهو يتشكل من نواة دلالية تتراكم وتتوالد، ممّا يؤدّي إلى توالد النصّ وتناسله.
- تنسجم دراسة التوازي والتشاكل مع دراسة الإيقاع الداخلي للقصيدة العربية، وتنشأ بذلك الموسيقى الداخليّة بو انتقاء واختيار الشاعر لألفاظ بعينها، ودلالات مقصودة لتحقيق التلاؤم والتناغم الصوتي، إذ هي عمليّة قائمة على التكرار المتحقّق في الأصوات بصورة ترتبط بالمعنى المتوالد، والانسجام التلقائي مع الموسيقى الخارجيّة؛ المتمثلة في الوزن والقافيّة، ولأجل ذلك عمل "عبد الله العشي" على شحن الأصوات والألفاظ والعبارات، بطاقات إيجائية أحدثت بدورها اتساقا وتواؤما مع الحالات الشعوريّة التي تكتنف الشاعر، وتعبّر عمّا يختلج وجدانه، بالإضافة إلى الدور الرئيس الذي أسهم في بناء النصّ لإنتاج الدلالة.

في الختام لقد سعت هذه المذكرة إلى استقصاء فكرة التوالد النصي في الخطاب الشعري، وعن أهمّ الآليات الأسلوبية التي تُسهم في تشييده معارياً وإخصابه دلاليّاً، على أن يكون لبنة ضمن الدراسات النقدية المهمّة بالشعر الجزائري، ويكون حافزا في تفعيل السؤال النقدي عن المدوّة الشعريّة الجزائرية لمزيد من البحث والتقصّي.

والله أسأل التوفيق والسداد.

# قائمة المصادر والمراجع

# قائمة المصادر والمراجع

1- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أ. الدواوين الشعرية:

عبد الله العثي:

2- يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر، دط، 2008.

II. الكتب العربية:

-أ-

إبراهيم أنيس:

3- الأصوات اللغوية، دار وهدان للطباعة والنشر، مصر، ط5، دت.

إبراهيم محمد منصور:

4- الشعر والتصوّف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، طنطا، دط، دت.

أحمد مداس:

كشانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دط، 2007.

أنور المرتجي:

6- تمهيداً للنص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 1987.

-ب-

بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي:

7- البرهان في علوم القرآن، ح3، مكتبة دار التراث، القاهرة، دط، دت.

- ت -

تمام حسان:

8- اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتب، مصر، ط1، 2001.

توفيق الزيدي:

9- أثر اللسانيات في النقد العربي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984.

- ج -

جابر أحمد عصفور:

10- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، دط، 1982.

ابن جني أبو الفتح عثمان:

11 - سر صناعة الإعراب، ح1، تخ: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط1، 1985.

جلال الدين السيوطي:

12 - الإتقان في علوم القرآن، ح3، تخ: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، دط، 1988.

13 - المزهر في علوم اللغة، ح1، تخ: محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين، القاهرة، دط، 1958.

جلال الدين محمد بن عبد الرحمان القزويني:

14- الإيضاح في علوم البلاغة، تخ: لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بالجامع الأزهر، مكتبة المثني، بغداد، دط، دت.

جمال حضري:

15- ظاهرة الانزياح في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005.

- ح -

حسن خمري:

16- نظرية لهنّ، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

حسن الغرني:

17-حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، الدار البيضاء، دط،  
2001.

## خ-

خليل الموسى:

18-الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991.

خيرة حمر العين:

19-جدل الحداثة في نقد الشعر العربي-دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،  
ط1، 1997.

## ز-

راجح بو حوش:

20-البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993.

21-اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، ط1،  
2006.

رجاء عيد:

22-القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1995.

23-لغة الشعر- قراءة في الشعر العربي المعاصر-، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط،  
2003.

## ز-

أبو زكريا يحيى بن زياد الفراء:

24-معاني القرآن الكريم، 2، تح: محمد علي النجار و آخرين، دار السرور، بيروت، دط،  
دت.

س-

السجلماسي أبي محمد القاسم:

25- الميزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علاال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب، ط1، 1981.

أبوالسعود سلامة أبو السّعود:

26- الإيقاع في الشّعر العربي، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية، دط، 2002.

سمير ستيتية:

27- الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2003.

سمير علي سميّر الديلمي:

28- الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1990.

سيبويه عمرو بن عثمان بن قنبر:

29- الكتاب، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، دت.

ش-

شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري:

30- نهاية الأرب في فنون الأدب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت.

ص-

صالح خليل أبو إصبع:

31- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي (1948 - 1975)، دار البركة للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2009.

صلاح فضل:

32- أساليب الشّعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998.

33- إنتاج الدلالة الأدبيّة، مؤسّسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، دت.

34- علم الأسلوب، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

-ض-

ضياء الدين ابن الاثير محمد بن نصر الله الشيباني:

35- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ح (1،2)، تخ: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، دط، دت.

-ع-

عامر النجار:

36- التصوف الفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2002.

عباس حسن:

37- خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998.

عبد الرحمن تيرماسين:

38- العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003.

عبد الرحيم بن شيث القرشي:

39- معالم الكتابة ومغامم الإصابة، تخ: محمد حسن شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988.

عبد القادر شرشار:

40- مدخل إلى السيميائية السردية- نماذج وتطبيقات- منشورات الدار الجزائرية، ط1، 2015.

عبد القادر عبو:

41- فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات الشعر الحدائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2007.

عبد القادر فيدوح:

42- دلالاتية النص الأدبي دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993.

عبد القاهر الجرجاني:

43-أسرار البلاغة، تح: هريتر، دار المسيرة ، بيروت، ط3، 1983.

عبد الله الطيب:

44-المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ح2، دار جامعة الخرطوم، السودان، ط1، 1991.

عبد الله الغدائي:

45-الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشریحية- قراءة نقدية لأتمودج إنساني معاصر مقدّمة نظرية ودراسة تطبيقية-، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985.

عبد المالك مرتاض:

46-(أ،ي)، تحليل مركب لقصيدة ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، دار الغرب، وهران، دط، 2004.

47-شعرية القصيدة، قصيدة القراءة - تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية-، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1994.

عبد الواحد حسن الشيخ:

48-البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999.

عبد الرأجي:

49-التطبيق الصّرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت.

عبد العزيز قليقطة:

50-البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992.

عدنان بن ذريل:

51-النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق - دراسة- ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1989.

عدنان حسين قاسم:

52-الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، الدار العربية، نصر، دط، 2001.

عز الدين علي السيد:

53-التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986.

عصام شرخ:  
54 جماليّات التكرار في الشّعر السّوري المعاصر، رند للطباعة والنشر والتّوزيع، الأردن،  
دط، 2010.

علي البطل:  
55- الصّورة في الشّعر العربي المعاصر حتى آخر القرن الثّاني هجري، دراسة في أصولها  
وتطوّراتها، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1981.

علي عشيري زايد:  
56 عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط4، 2002.

## ف-

فتحي محمود رفيق أبو مراد:  
57- شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية)، عالم الكتب الحديث، إربد، دط، 2003.  
أبو الفضل جلال الدين عبد الرحمان أبي بكر السيوطي:  
58- معترك الإقران في إعجاز القرآن، تخ: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت،  
ط1، 1988.

فهد ناصر عاشور:  
59- التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1،  
2004.

## ق-

أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري:  
60- أساس البلاغة، -2، تخ: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، دط،  
1998.

قدامة بن جعفر:  
61- نقد الشعر، تخ: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978.  
ابن قتيبة عبد الله بن مسلم الدينوري:  
62- تأويل مشكل القرآن الكريم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1981.

كاميليا عبد الفتاح:

63- القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، دط، 2006.

كمال بشر:

64- علم الأصوات اللغوية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000.

محمد بازي:

65- العنوان في الثقافة العربية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.

محمد بنيس:

66- الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، ح1، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001.

محمد حماسة عبد اللطيف:

67- اللغة وبناء الشعر، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط1، 1992.

محمد خطاي:

68- تسانيات النص - مدخل إلى انسجام النص -، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

محمد صابر عبيد:

69- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاق الشعرية الأولى - جيل الرواد -، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001.

محمد عبد المطلب:

70- البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، لبنان، ط1، 1997.

71- بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، مصر، ط1، 1995.

72- هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1997.

محمد العبد:

73- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط1، 1988.

74- بحوث في الخطاب الإنشائي، دار الفكر العربي، مصر، دط، 1999.

محمد عزام:

75- الأسلوبية نقداً ومنهجاً، وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 1989.

محمد علوان سالماني:

76- الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2008.

محمد صالح الضالع:

77- الأسلوبية الصوتية، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2000.

محمد الطاهر بن عاشور:

78- التحرير والتنوير، ح1، الدار التونسية للنشر، تونس، د ط، دت.

محمد فكري الجزاري:

79- ثسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د ط، 1995.

محمد لطفي اليوسفي:

80- في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، د ط، 1985.

81- لحظة المكاشفة الشعرية وإطلالة على مدارس الرعب، الدار التونسية للنشر، تونس، د ط، 1969.

محمد مصطفى السعدني:

82- لبنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، دت.

83- المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، دت.

84- تأويل الأسلوب - قراءة حديثة في النقد القديم - مركز الدراسات للطباعة، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، دت.

محمد مفتاح:

85- التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية، ط1، 1996، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

86- التلقي والتأويل، مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994.

87- مفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

88- تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1992.

محمود السعران:

89- علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت.

مصطفى حرکات:

90- اللسانيات العامة وقضايا العربية، المكتبة العصرية، صيدا، ط1، 1998.

منير سلطان:

91- الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2000.

92- البديع تأصيل وتجديد، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، دط، 1986.

موسى رابعة:

93- قراءة في النص الشعري الجاهلي، مؤسسه حمادة ودار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 1998.

## -ن-

نازك الملائكة:

94- قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، ط3، 1967.

ناصر يعقوب:

95- اللغة النثرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970 - 2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2004.

## -ه-

أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهيل العسكري:

96- الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984.

## -و-

والي دادة عبد الحكيم:

97- مباحث إيقاعية في اللغة العربية، دار هومة، الجزائر، ط1، 2014.

## ي-

يوسف حسين بكار:

98- بناء القصيدة في ضوء النقد العربي القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1982.

يوسف عليات:

99- جماليّات التحليل الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

يوسف وغيلسي:

100- إشكاليّة المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

يوسف اليوسف:

101- مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، دط، 1990.

## III. الكتب المترجمة:

## ه-

استانلي هايم:

102- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، دط، 1958.

## ج-

جوزيف كورتيس:

103- ميمياء اللغة، تر: جمال حضري، مجد للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010.

جون كوهن:

104- النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2000.

## ر-

رولان بارت، لذة النص:

105- تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، دط، دت.

رومان جاكسون:

106-قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.

-س-

سمويلر ليفن:

107-البنيات اللسانية في الشعر، تر: محمد الولي وخالد التوزاني، منشورات الحوار الاكاديمي، المغرب، دط، دت.

-م-

ماكس شايبرو رودا هندريكس:

108-معجم الأساطير، تر: حنا عودا، دار علاء الدين، دمشق، دط، دت.

-ي-

يوري لوتمان:

109-تحليل النص الشعري-بنية القصيدة-، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، دط، 1995.

#### IV. الرسائل الجامعية:

عبد الله خليف خضير عبيد الحيّاني:

110-التوازي التركيبي في القرآن، رسالة ماجستير، إشراف هاني صبري علي آل يونس، كلية الآداب بجامعة الموصل، العراق، 2004.

يوسف بكوش:

111-جماليات اللغة في شعر المقاومة الوطنية الجزائرية (1919-1930)، رسالة ماجستير، إشراف عبد المالك مرتاض، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، 2007-2008.

## V. المجلات و الدوريات:

بسام قطوس:

112+البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش (حصار لمداخ البحر)، مج 9، ع1، مجلة أبحاث اليرموك، الأردن، 1991.

بلقاسم خالد:

113- أدونيس والخطاب الصوفي، مج 16، ع2، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1997.

جميل حمداي:

114+لسيموطيقا والعنونة، ع3، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1997.

خالد بسندي:

115- قراءة في الجهر والهمس بين القدماء والمحدثين، المجلة العربية، كلية دار العلوم، مصر.

خالد سليكي:

116- من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، الشعرية البنيوية أمودجا، مج 23، ع23، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994.

سامح الرواشدة:

117-التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، مج16، ع2، مجلة أبحاث اليرموك، الأردن، 1988.

صلاح فضل:

118- بلاغة الخطاب وعلم النص، ع164، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

محمد فتوح أحمد:

119- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، ع228، مجلة البيان، الكويت، 1990.

محمد كنوني:

120- التوازي في لغة الشعر، ع8، مجلة فكر ونقد، الكويت، 1999.

مصطفى الجوزو:

121- في التوازن اللغوي، المعادل الإيقاعي والمعنوي، ع68+69، مجلة الفكر العربي المعاصر، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، 1989.

موسى رابعة:

122- التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، ضمن كتاب مؤتمر النقد الأدبي، ع10، جامعة اليرموك، الأردن، 1988.

123- ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، مج 22، ع5، مجلة دراسات العلوم الإنسانية، الأردن، 1995.

ناصر يعقوب:

124- قصيدة القناع، قراءة في قصيدة "رحلة المتبّي إلى مصر" لمحمود درويش، مج 24، ع3+4، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، 2008.

يوسف وغليسي:

125- مفاهيم التشاكل في السّيميائيات العربية المعاصرة، الملتقى الرابع، ضمن كتاب السّيمياء والنصّ الأدبي، بسكرة، 2006.

## VI. المواقع الإلكترونية:

خيرة حمر العين:

126- مجلة نزوى الإلكترونية، ع86. <http://www.nizwa.com>

## VII. المعاجم:

إسماعيل بن حماد الجوهري:

127- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ح 2، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1956.

أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي:

128- التكلية - معجم في المصطلحات والفروق اللغوية-، طبعه وفهرسه عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1998.

أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا:

129- معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، د ط، 1972.

الخليل بن أحمد الفراهيدي:

130- العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003.

سعيد علوش:

131-معجم المصطلحات الأدبيّة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي:

132- تفسير الكشّاف، ح1، تح: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة للطباعة والنشر،

لبنان، دط، 2009.

مجمع اللغة العربية:

133- المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّولية، القاهرة، ط4، 2004.

ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري:

134- لسان العرب، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، ط1، دت.

الفهرس

الصفحة	فهرس الموضوعات
(أ.ب.ج)	مقدمة
5	الفصل الأول: التكرار
6	أ. مفهومه:
7	1. لغة
9	2. اصطلاحا
11	3. مفهوم التكرار عند المحدثين
13	أ. مستوياته:
32	1. التكرار على مستوى الحرف
35	2. التكرار على مستوى الكلمة
	3. التكرار على مستوى الجملة
37	أ. أنماطه:
40	1. التكرار الاستهلاكي
43	2. التكرار الختامي
48	3. تكرار اللازمة
	4. تكرار التجاوز
49	أ. وظائفه:
49	1. الوظيفة الإيقاعية
51	2. الوظيفة الإيجائية الجمالية
55	3. الوظيفة التأكيية الدلالية
58	الفصل الثاني: التوازي
59	أ. مفهومه:
59	1. لغة
60	2. اصطلاحا
62	3. التوازي في البلاغة العربية
65	4. عند العرب المحدثين
67	5. عند الغرب

69	II. أهمية التوازي:
73	III. بين التوازي والتكرار
77	IV. أشكال التوازي
78	1. التوازي الصوتي
88	2. التوازي الصرفي
92	3. التوازي التركيبي
96	4. التوازي الدلالي
97	1.4: الترادف
100	2.4: التضاد
106	الفصل الثالث: التشاكل
107	I. مفهومه:
109	1. لغة
112	2. في البلاغة العربية
114	3. عند المحدثين العرب
118	4. عند الغرب
118	1-5 عند غريماس
119	2-5 عند جماعة Mu
119	
121	I. بين التوازي والتشاكل
124	II. أنواع التشاكل
124	1. تشاكل الإيقاع
132	2. تشاكل التعبير
136	3. تشاكل الدلالة
151	III. اعليته
153	IV. مقارنة بين التكرار والتوازي والتشاكل
154	خاتمة
160	قائمة المصادر و المراجع