الجمهورية العربية السورية

جامعة حماة

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

# التقابل والتكرار في شعر فاروق شوشة

بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

إعداد الطالبة:

**وفاء حسام سالمه**

بإشراف:

**د. زينب وليد حايك**

العام الدراسي ١٤٤٤هـ / ٢٠٢٣م

# إهداء

إلى كُتَّاب الأَمل،

مِشْعَلِي..

وناحِتي صخر الحياة من أجلي

أمي.. أبي.. أخي أختي

إلى بُستاني المُخْضَلّ... وظِلّيَ المَمْدود

عائلتي

إلى أكاليل المحبة... اللواتي يعرِفنَ حُبّي لهنّ

صديقاتي

إليكم جميعاً ..وفاء

# شكر وتقدير

الحمد لله

لا يسعني شكر أستاذتي د. زينب حايك على ما قدّمته لي،

سائلة الله أن يجزيها عني خيراً وأن يُعظم لها أجراً

وأوجهُ شكري لأعضاء اللجنة الموقرة، على قبولهم قراءة بحثي وسدِّ خَلَلِه

ولا أنسى كل من أضاء لي الطريق بنصيحة أو ملاحظة.

قُدمت هذه الرّسالة استكمالاً لمتطلّبات نيل درجة الماجستير في الآداب (دراسات لغويّة) قسم اللّغة العربيّة من كلّية الآداب في جامعة حماه.

**المرشّحة**

وفاء حسام سالمه

This thesis was submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree philosophy master in arts (linguistic studies) Department of Arabic Faculty of Arts, Hama University.

**Candidate**

**Wafa'a Husam Salmeh**

## تصريح

أُصرّح بأنّ هذا البحث "التّقابل والتّكرار في شعر فاروق شوشة" لم يسبق أن قُبل للحصول على أيّة شهادة، ولا هو مُقدَّم حالياً للحصول على شهادة أخرى.

**المرشّحة**

وفاء حسام سالمه

## DECLARATION

I hereby declare that this work "**Antithises and Repetition in the Poetry of Farouq Shusha"** has not been accepted for any degree, nor is it being submitted concurrently for any other degree.

**Candidate**

**Wafa'a Husam Salmeh**

**شهادة**

نشهد بأنّ العمل الموصوف في هذه الرّسالة هو نتيجة بحث قامت به المرشّحة وفاء حسام سالمه، تحت إشراف الدكتورة زينب وليد حايك المدرّس في قسم اللّغة العربيّة من كليّة الآداب في جامعة حماه، وأيّ رجوع إلى بحث آخر في هذا الموضوع موثّق في النّص.

| المرشّحة | المشرف |
|---|---|
| وفاء حسام سالمه | الدكتورة زينب وليد حايك |

**CERTIFICATE**

We cert that the work described in this letter is the result of research carried out by candidate **Wafa'a Husam Salmeh**, under the supervision of **Dr. Zainab Walid Hayek,** a teacher in the Department of Arabic language from the Faculty of Arts at Hama University, and any reference to further research on this subject is documented in the text.

| Candidate | Supervisior |
|---|---|
| **Wafa'a Husam Salmeh** | **Dr. Zainab Walid Hayek** |

**نوقشت هذه الرسالة بتاريخ ٢٠٢٣/٩/٣م، وأجيزت بتقدير /ممتاز/ وعلامة قدرها /٨٥/ من قبل لجنة المناقشة والحكم والمؤلفة من السّادة:**

**أ. د ابتسام حمدان رئيساً**

**أ. د رود خباز عضواً**

**د. زينب حايك مشرفاً**

This thesis has been discussed on 3/9/2023 and has been awareded a excellent grade with a mark of (85) by the discussion and judging committee composed of gentlemen:

Prof. Dr: Ibtesam Hamdan

Prof. Dr: Rawd Khabbaz

Dr: Zainab Hayek

الجمهورية العربية السورية
جامعة حماة
كلية الآداب

SYRIAN ARABIC REPUBLIC
UNIVERSITY OF HAMA
FACULTY OF ARTS

جامعة حماة
كلية الآداب والعلوم الإنسانية

السّيّدة الدكتورة عميدة كلية الآداب

تحيطكم علماً أنّ الطّالبة وفاء حسام سالمه قد أنهت مناقشة رسالتها الماجستير بعنوان:

"التقابل والتكرار في شعر فاروق شوشة"

**Antithesis and Repetition in the Poetry of Farouq Shusha**

ولم تطلب اللّجنة أيّة تعديلات.

وتفضّلوا بالاطّلاع

حماة ٢٠٢٣/٩/٣م

أعضاء اللّجنة:

| المشرف | رئيس اللجنة | رئيس قسم اللّغة العربية |
| --- | --- | --- |
| د. زينب حايك | أ. د. ابتسام حمدان | د. وجدان الصفدي |

## فهرس المحتويات

**الموضوع.....الصفحة**

**- الإهداء.....ت**

**- الشكر.....ث**

**- الملخص.....غ**

**-الكلمات المفتاحية.....ف**

**- مقدمة:.....١-٩**

**الباب الأول: التقابل: أنواعه وشعريته.....١٠-١٦٢**

- تقديم: مفهوم التقابل والشعرية:.....

١-مفهوم التقابل:..... ١١- ١٥

٢- أنواع التقابل:.....١٥-١٨

أ- التقابل المعجمي.....١٦

ب- التقابل التخالفي.....١٧

٣- علاقات التقابل:.....١٩

أ- علاقات التقابل المعجمي.....١٩

ب- علاقات التقابل التخالفي.....١٩

٤- مفهوم الشعرية:.....٢٠-٢٢

٥-أنواع الشعرية:.....٢١-٢٢

٦- شعرية التقابل.....٢٢

**الفصل الأول: أنواع التقابل**.....

**١- المبحث الأول: (التقابل المعجمي: محاوره الدلالية وفاعليته التأثيرية والتأثرية)**.....٢٣-٧٦

- تمهيد.....٢٤

- المحاور الدلالية للتقابل المعجمي.....٢٤-٣٦

- نتائج المحاور الدلالية للتقابل المعجمي.....٣٦-٤٠

- **أنماط التقابل المعجمي:**.....٤١-٦٨

**أ- في مستوى السطر:**.....٤١-٥١

١- قصيدة عصفورة.....٤١-٤٤

٢- قصيدة خطوط في اللوح.....٤٤-٥٠

**ب- في مستوى البيت:**.....٥١-٥٩

١- قصيدة سكن العبير.....٥١-٥٣

٢- قصيدة كلاسيكية.....٥٤-٥٩

**ث- في مستوى المقطع:**.....٥٩-٦٨

١- قصيدة خدم.....٥٩-٦٣

٢- قصيدة لماذا:.....٦٤-٦٨

أ- التقابل اللفظي:.....٦٥-٦٧

١- في مستوى الأسماء.....٦٥-٦٦

٢- في مستوى الأفعال.....٦٦-٦٧

ب- التقابل التركيبي.....٦٧-٦٨

**ج- في مستوى قصيدة (النيل):**.....٦٩-٧٦

١- الحركة- السكون.....٧١-٧٢

٢- الخيال- الواقع.....٧٢-٧٣

٣- الثابت- المتغير.....٧٣

٤- ما كان الأمر عليه- ما صار الأمر إليه.....٧٤

**٢- المبحث الثاني: (التقابل التخالفي: محاوره الدلالية وفاعليته التأثيرية والتأثرية).....٧٨-١٢٨**

- تمهيد.....٧٨

- المحاور الدلالية للتقابل التخالفي.....٧٨-٨٥

- نتائج المحاور الدلالية للتقابل التخالفي.....٨٦-٩٥

- المحور الدرامي.....٨٦-٩١

- المحور الرومانسي.....٩١- ٩٥

- **أنماط التقابل التخالفي:**.....**٩٦-**

**أ-التقابل في مستوى السطر:**.....٩٦-١٠٠

أ- قصيدة انتساب:.....٩٦-١٠٤

١- التقابل في مستوى السطر:.....٩٧-١٠٠

أ- الأسلوب المباشر وغير المباشر للتقابل.....٩٧

ب- جمع الضدين على نمطين:.....٩٨

أ- الاستفهام.....٩٨-٩٩

ب- العطف.....٩٩-١٠٠

٢- التقابل في مستوى مقاطع قصيدة انتساب:.....١٠٠-١٠٤

- الأنماط النحوية للتقابل في قصيدة انتساب.....١٠١-١٠٣

**ب-التقابل في مستوى المقطع:.....١٠٥-١٢٢**

١- قصيدة الدائرة المحكمة.....١٠٥-١٠٧

**أ- التقابل في المقطع الأول من قصيدة الدائرة المحكمة..... ١٠٧-١١٠**

ب- التقابل في المقطع الثاني من قصيدة الدائرة المحكمة.....١١٠-١١٧

- التقابل والالتفات في مستوى الضمير (أنا- أنت)..... ١١٣-١١٤

- التقابل والالتفات في مستوى الفعل(ظننت بأنك- وجدتك)..... ١١٤

٢- قصيدة مضحك الملك:.....١١٧-١٢٢

**ت- التقابل في مستوى القصيدة:..... ١٢٣-١٢٨**

١- تنويعات على لحن الأسى، وجه مدينتنا.....١٢٣-١٢٨

**الفصل الثاني: شعرية التشكيل النحوي للتقابل:.....١٣٠-١٥٩**

**- تمهيد.....١٣٠**

**- التشكيل النحوي للتقابل:.....١٣١-١٥٩**

**١) التقابل بين طرفي علاقة الإسناد:..... .....١٣١-١٤٠**

**أ- التقابل في الجملة الاسمية:.....١٣١-١٣٥**

١- التقابل المباشر..... .....١٣١-١٣٣

٢ - التقابل غير المباشر:.....١٣٣- ١٣٥

أ- بين المسند وصفته.....١٣٣-١٣٤

ب- بين صفة المسند إليه والمسند.....١٣٤

**ب- التقابل في الجملة الفعلية:.....١٣٥-١٤٠**

١- بين المسند والمسند إليه: ..... .....١٣٥-١٣٨

أ- تقابل الفعل المضارع مع الفاعل غير المقيَّد.....١٣٥-١٣٦

ب- تقابل طرفي جملة الشرط؛ الفعل الماضي مع الفاعل المقيَّد بشبه الجملة.....١٣٦-١٣٧

ت- تقابل الفعل المضارع مع الفاعل المقيَّد بالتمييز.....١٣٧-١٣٨

٢- التقابل بين مسندين لهما الفاعل نفسه .....١٣٨

٣- تقابل مسندين معطوفَين: .....١٣٩-١٤٠

أ- تقابل الفعلين من دون فاعليهما مع تقابل القيدين لاستقامة الدلالة.....١٣٩

ب- تقابل الفعلين مع اتحادهما بالفاعل.....١٤٠

**٢) تعريف أحد المتقابلين أو تنكيره..... ١٤١-١٤٢**

**٣) ذكر أحد المتقابلين أو حذفه.....١٤٣- ١٤٥**

**٤)تقديم أحد المتقابلين أو تأخيره.....١٤٦-١٥٠**

**٥)التقابل وتقييد الجملة:.....١٥٠- ١٥٣**

**٦) التقابل وأسلوب القصر:.....١٥٤-١٥٩**

أ- القصر بتعريف المسند.....١٥٤-١٥٥

ب- القصر بالتقديم.....١٥٥-١٥٦

ت- القصر بالنفي والإثبات.....١٥٧-١٥٨

ث- القصر بإنما.....١٥٨-١٥٩

**- نتائج الباب الأول**.....**١٦٠-١٦٢**

**الباب الثاني: التكرار: أساليبه، أنواعه، فاعليته**..... **١٦٤-**

**- التقديم النظري:** .....١٦٤-١٧٧

أ- مفهوم التكرار:.....١٦٤- ١٦٥

ب- تقنية التكرار في الشعر.....١٦٥-١٦٦

ت- وظائف التكرار وأغراضه:.....١٦٦-١٦٨

١- الوظيفة الحجاجية.....١٦٦

٢- الوظيفة الإفهامية.....١٦٧

٣- الوظيفة التأثرية.....١٦٧

٤- الوظيفة التأثيرية.....١٦٧

٥- الوظيفة البلاغية.....١٦٧

٦- الوظيفة الإيحائية.....١٦٨

٧- الوظيفة الفنية الصوتية.....١٦٨

- أغراض التكرار.....١٦٩

ث-أنماط التكرار:..... ١٧٠

١- التكرار البياني.....١٧٠

٢- تكرار التقسيم.....١٧٠-١٧١

٣- التكرار اللاشعوري.....١٧١

ج- الأثر الإيقاعي للتكرار.....١٧٢-١٧٤

ح- أنواع التكرار وأشكاله:.....١٧٤-١٧٧

١- التكرار الرأسي.....١٧٥

٢- التكرار الأفقي.....١٧٦

٣- التكرار الدائري.....١٧٦

٥- التكرار التراكمي.....١٧٦-١٧٧

**الفصل الأول: الظواهر البديعية التكرارية ودلالاتها وأثرها الإيقاعي.....١٧٩-٢٠٧**

**- تمهيد.....١٧٩**

**١- الترديد:.....١٨٠-١٨٧**

أ- الترديد في مستوى الاسم.....١٨٠-١٨٦

ب- الترديد في مستوى الفعل.....١٨٦-١٨٧

**٢- تشابه الأطراف:.....١٨٨-١٩٣**

أ- في مستوى الضمير.....١٨٨-١٨٩

ب- في مستوى الاسم..... .....١٨٩-١٩١

ت- في مستوى الفعل.....١٩١-١٩٣

**٣- المجاورة:.....١٩٣-١٩٨**

- أنماط المجاورة الثنائية وفق بعد اللفظين المتجاورين:.....١٩٤-١٩٨

أ- مجيء اللفظين المتجاورين في بيت واحد.....١٩٤-١٩٦

ب- مجيء اللفظين المتجاورين في سطر واحد أو شطر واحد.....١٩٦-١٩٨

**٤- العكس أو التبديل.....١٩٩-٢٠٢**

**٥- رد الأعجاز على الصدور:**.....٢٠٣-٢٠٧

- أنماط بنية رد الأعجاز على الصدور:.....٢٠٤-٢٠٧

أ- في بداية البيت ونهايته.....٢٠٤-٢٠٥

ب- في بداية السطر ونهايته.....٢٠٥-٢٠٦

ت- نهاية سطر ونهاية السطر الذي يليه.....٢٠٧

.....

**الفصل الثاني: أنواع التكرار وأشكاله وفاعليته التأثيرية والتأثرية .....٢٠٩**

- **تمهيد:**..... ٢٠٩

١- تكرار حروف المعاني:.....٢١٠-٢١٣

- تكرار الحرف (في) أفقياً.....٢١٠-٢١٣

٢- تكرار الكلمة: .....٢١٣-٢١٧

أ- تكرار الاسم.....٢١٣-٢١٤

ب- تكرار الفعل تكراراً رأسياً ودائرياً.....٢١٥-٢١٧

٣- تكرار العبارة:.....٢١٨-٢٢١

- تكرار صيغة العبارة.....٢١٩-٢٢١

٤- تكرار المقطع تكراراً دائرياً:.....٢٢١-٢٢٥

٥- التكرار التراكمي في نص (الرماد أمامك):.....٢٢٥-٢٤٤

أ- تكرار حروف المعاني: .....٢٣٥-٢٣٩

- تكرار الحرف (في).....٢٣٥-٢٣٦

- تكرار الحرف (مِنْ).....٢٣٦-٢٣٧

- تكرار ضمير الخطاب (أنتَ).....٢٣٧-٢٣٨

- تكرار اسم الإشارة.....٢٣٨

- تكرار الاسم الموصول.....٢٣٨-٢٣٩

- تكرار اسم الاستفهام (هل).....٢٣٩

ب- تكرار صيغة الفعل المضارع (يفعلون).....٢٣٩-٢٤٠

ت- تكرار الكلمة:.....٢٤٠

١- تكرار الاسم النكرة.....٢٤٠

٢- تكرار اسم الفاعل.....٢٤٠

- تكرار العبارات المتوازية.....٢٤١-٢٤٣

- **نتائج الباب الثاني**.....٢٤٤-٢٤٥

- **الخاتمة: نتائج البحث**..... **٢٤٦-٢٤٩**

- **المصادر والمراجع**.....٢٥٠-٢٥٦

- **الفهارس:**.....**٢٥٨-٢٧١**

أ- فهرس الآيات:.....٢٥٨

ب- فهرس الأشكال البيانية.....٢٥٩

ت- فهرس الجداول.....٢٦٠-٢٦١

**- ملخص البحث:**

يعد التقابل والتكرار أسلوبان لهما أهميتهما في شعر الحداثة، قامت عليهما كثير من نصوصها، وانطلاقاً من ذلك يأخذ البحث عنوانه: "التقابل والتكرار في شعر فاروق شوشة" وتتجلى أهميته في الكشف عن فاعلية الأسلوبين ووظيفتهما التأثرية والتأثيرية وقد تناولت الباحثة الأسلوبين في ثلاثة عشر ديواناً للشاعر، وجعلتهما وفق بابين، خصصت الأول منهما لدراسة التقابل، وكشفت في الفصل الأول عن المحاور الدلالية لكل من التقابل المعجمي والتخالفي، وفاعليتها التأثرية والتأثيرية، كاشفة عن سمات الحداثة في شعر شوشة، والملامح الرومانسية والدرامية بما تكتنفه من حوارات داخلية وخارجية، وسعت الباحثة إلى بيان شعرية التقابل وفاعليته في الفصل الثاني بدراسة التشكيلات النحوية للتقابل، في إطار علاقة الإسناد، ومسائل علم المعاني؛ كالتعريف والتنكير، والحذف الذكر، والتقديم والتأخير، والتقييد، ودرست التقابل مع أسلوب القصر. وقد أفردت الباحثة الباب الثاني لدراسة التكرار وبيان وظائفه، وأغراضه، وأنماطه، والظواهر البديعية التكرارية ودلالاتها وأثرها الإيقاعي؛ فدرست في الفصل الأول منه: الترديد في مستويي الاسم والفعل، وتشابه الأطراف في مستوى كلٍّ من الضمير والاسم والفعل، وتناولت المجاورة الثنائية في شعر شوشة كاشفة عن أشكالها وأهميتها الدلالية وشعريتها، ودرست بنية العكس أو التبديل بوصفها بنية تكرارية ملازمة للتقابل، وبنية رد الأعجاز على الصدور وأنماطها. وبينت الباحثة في الفصل الثاني أنواع التكرار وفق نوع الدال المتكرر بين حروف المعاني والاسم والفعل، ورصدت تكرار العبارة أو تكرار جزء منها أو تكرار صيغتها، وتكرار المقطع، فضلاً عن الأشكال التي تأخذها الدوال المتكررة في النص، والتي أحصت الباحثة منها: التكرار الرأسي والأفقي والدائري والتكرار الختامي، والتكرار التراكمي. وقد نهجت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي مع الإفادة من آليات المنهج الأسلوبي، وما يمكن أن يغني التحليل من المناهج الأخرى، لتحقيق أهداف البحث المتمثلة بالانتقال من بلاغة التقابل والتكرار في مستوى النص إلى بلاغتهما في مستوى النص، ورفد المكتبة العربية بدراسة تعنى ببيان الفاعلية والوظيفة التأثرية والتأثيرية للأسلوبين. وقد خلصت الدراسة إلى أن الأسلوبين يمثلان بنية رئيسة في شعر الحداثة، فقد قدما للنصوص الحداثية دلالتها المركزية والثانوية، فلم تكن دلالتهما هامشية أو ضيقة في إطار الجملة أو السطر، بل اتسعت دلالتهما في مستوى مقاطع النص، فضلاً عن إغناء القصيدة الحداثية بالشحنة الانفعالية، والإطار الإيقاعي المنبعث من الجمع بين التكرار والتقابل أو بين التكرار والتوازي.

**- الكلمات المفتاحية:**

التقابل، التخالفي (غير المباشر)، التكرار، المنشئ، المتلقي.

## المقدّمة

الحمد لله ملء السماوات والأرض وما بينهما، والصلاة والسلام على خاتم المرسلين وعلى آله وصحبه ومن اقتفى أثره، وبعد:

فإني أضع بين يديكم اليوم ثمرة جهدٍ أرجو أن تكون قد نضجت وصلُحت، وقد تناولت فيها بنيتي التقابل والتكرار في شعر الحداثة، واخترت أن تكون مادة البحث من ثلاثة عشر ديواناً لفاروق شوشة حفلت باللغة السهلة الأقرب إلى الطبع منها إلى التكلف، وكانت الحداثة فيها لا تتنكّر للتراث بل تحفل به وتستند إليه، ولم تكن قالباً مستقى من الغرب على ما فيه من مثالب وسلبيات – بزعمي– ومن هنا ظهر للبحث سببه.

وقد تناولت البنيتين بالبحث متوسلة ما استطعت إليه سبيلاً من الجمع والوصف والإحصاء والاستنتاج والتحليل، آملةً أن أحقق للبحث أهدافه، وأجيب عن إشكالياته. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة قد استفادت مما قدمته الدراسات السابقة التي أتيح للباحثة الاطلاع عليها، مع أنها تتناول جانباً آخر – لم أعلم حتى لحظة كتابتي هذه– أنه دُرس في شعر فاروق شوشة على النحو الذي أقمت البحث عليه.

وقد جعلت البحث في بابين وأربعة فصول، وقد بدأت الأول منهما بالتقديم النظري لمفهومي التقابل والشعرية، وتناولت في الفصل الأول الموسوم (بأنواع التقابل) شعرية التقابل التي تتبين من موقعه وحسن توظيفه في النصوص، بدراسة المحاور الدلالية والفاعلية التأثرية والتأثيرية لكل من التقابل المعجمي والتقابل التخالفي في مبحثين. وتناولت في الفصل الثاني شعرية التشكيل النحوي التي جاء التقابل عليه في مواضع مختلفة من شعره. أما الباب الثاني فقد خصصته للتكرار، وقدمت له بإيضاحِ مفهومه وتِقنيّته ووظائفه وأغراضه وأنماطه وأشكاله، وجعلت الفصل الأول لدراسة الظواهر البديعية التكرارية ودلالاتها وأثرها الإيقاعي، والفصل الثاني لدراسة أنواع التكرار وأشكاله.

واتبعت في البحث منهج الوصف والتحليل مع الإفادة من المنهج الأسلوبي وما يفيد التحليل من مناهج أخرى، وتوسلت للإيضاح الأشكال البيانية والجداول فيما رأيت الحاجة إليه.

**وتتجلى أسباب الدراسة فيما يأتي:**

١- توفر مادة لدى الشاعر فاروق شوشة في شعره تستحق البحث.
٢- تعرُّفُ خصيصتين أسلوبيّتين امتاز بهما شعر فاروق شوشة ووظيفتهما التأثرية والتأثيرية.
٣- الوقوف على فاعلية التقابل والتكرار في إيضاح الدلالة.
٤- تعرف أهمية التشكيلات اللغوية التي جاء عليها التقابل والتكرار وأثرها.
٥- قلة الدراسات التي تناولت دراسة مجموعة من دواوين الشاعر دراسة تعنى بالمنشئ والمتلقي.

إن دراسة التقابل والتكرار في ثلاثة عشر ديواناً لفاروق شوشة، تظهر مدى قدرة الشاعر على التصرف باللغة، والتعبير عن الفكر من خلال تغيير العلاقات بين المفردات، أو إيرادها متقابلة أو إعادة اللفظ توكيداً للمعنى. فضلاً عن أن الدراسة الأسلوبية بوصفها منهجاً لغوياً تكشف القيمة الجمالية للنص المدروس من خلال بيان الصلة بين العناصر المختارة والمعنى المقصود. وتتمثل أهمية هذا البحث فيما يأتي:

١- الكشف عن جانب من معالم الأسلوب عند الشاعر فاروق شوشة.
٢- رفد الدراسات النقدية والأسلوبية الحديثة بدراسة أسلوبية تعنى بدراسة التقابل والتكرار وفاعليتهما ووظيفتهما التأثيرية والتأثرية.

وسيجيب البحث عن الأسئلة الآتية:

١- هل يعد التقابل والتكرار خصّيصَتين أسلوبيّتين في شعر فاروق شوشة؟ وإن كان كذلك فماذا قدّم كلّ منهما للقصيدة الحديثة؟
٢- كيف استخدم فاروق شوشة أسلوبي التقابل والتكرار؟
٣- (التكرار بنية سطحية فقط غايتها التوكيد)، أتعد هذه المقولة صحيحة، أم إن التكرار بنية عميقة مرتبطة بمعانٍ وفكر تتطلب الكشف عنها؟
٤- ما الفاعلية التي حققها كل من الأسلوبين، وما وظيفتهما التأثرية والتأثيرية؟

ويهدف البحث إلى الانتقال من بلاغة كلّ من التقابل والتكرار على مستوى الجملة إلى بلاغة التقابل والتكرار على مستوى النص، مع بيان فاعلية الأسلوبين ووظيفتهما التأثيرية والتأثرية. وتنهج الباحثة المنهج الوصفي التحليلي مع الإفادة من آليات المنهج الأسلوبي، فضلاً عما يفيد في التحليل من مناهج أخرى.

– أما أبرز مصطلحات الدراسة فتتلخص فيما يأتي:

التقابل: لا يقصد به الطباق فقط وإنما المفهوم الأوسع الذي يضم علاقات التضاد والتخالف بين المفردات أو التراكيب أو الموضوعات.

الفاعلية: تعني قدرة أسلوب التقابل على إحداث أثر في النص الذي جاء فيه.

التأثيرية: وَتعني وظيفة الرسالة التي تتجه إلى المتلقي لغاية الإمتاع أو الإقناع وهي مقترنة بالمبدع أو الشاعر.

التأثرية: وتعني الوظيفة الانفعالية للغة أسلوب التقابل والتكرار، وهي مقترنة بالمتلقي.

التشكيل: هي صيغة التركيب – بما يحويه من عناصر لغوية – التي جاء عليها أسلوب التقابل.

– وسيدرس البحث وفق المنهجية الآتية:

١– جمع التقابلات المفردة أو المركبة في محاور دلالية، وإحصاؤها ثم بيان دلالة ذلك، مع بيان فاعليتها التأثيرية والتأثرية.
٢– دراسة التشكيلات النحوية التي جاءت عليها تلك التقابلات، وما الذي أضافته تلك التشكيلات من دلالة خاصة؟ وما فائدتها البلاغية والدلالية التأثيرية والتأثرية؟
٣– رصد الظواهر البديعية التكرارية، وتصنيفها، ثم دراستها وبيان دلالاتها، وأثرها الإيقاعي.
٤– رصد أنواع التكرار وبيان دلالتها ووظيفتها التأثرية والتأثيرية من خلال أشكالها التي جاءت عليها.

وتقع عينة البحث في ١٢٥٠ صفحة تقريباً، وتمثل ١٣ ديواناً، هي:

١- الأعمال الشعرية المجلد الأول، وفيه: إلى مسافرة، العيون المحترقة، لؤلؤة في القلب، في انتظار ما لا يجيء، الدائرة المحكمة، لغة من دم العاشقين.

٢- الأعمال الشعرية المجلد الثاني، ويشمل: يقول الدم العربي، هئت لك، سيدة الماء، وقت لاقتناص الوقت، وجه أبنوسي، الجميلة تنزل إلى النهر.

٣- ديوان أحبك حتى البكاء.

**- الدراسات السابقة:**

تناولت بالبحث دراسات ومقالات كثيرة جوانب عدة في شعر شوشة، إلا أن هذه الدراسات – على أهميتها – لم تخصص التكرار ببحث مستقل، فضلاً عن أنها لم تتناول أسلوب التقابل إلا بدراسة الطباق من زاوية الإيقاع، بل إن هذه الدراسات – بزعم الباحثة – هي دراسات إيقاعية، لا تضيء الجوانب التي ضمها هذا البحث الذي يجمع بين دراسة أسلوبي التقابل والتكرار بلاغياً مع ربط ذلك بفاعليتهما وبين ما جاء به ياكبسون (المرسل والرسالة والمتلقي)، وبيان أثر كلا الأسلوبين في المرسل أولاً والمتلقي ثانياً.

إن الدراسات عن الشاعر فاروق – وإن كثرت– إلا أنها لا تمثل كل الجوانب التي تستحقها مكانة الشاعر فاروق الإبداعية، بل تعد هذه الدراسات محفّزة ليسعى مزيد من الباحثين لإضاءة جوانب خفية دقيقة من شعره، بدراسة ظواهر لغوية جزئية مهمة ضمّتها لغة الشاعر الشعرية العذبة في أعماله – لا كما هو الحال في معظم الدراسات التي تأتي على ظواهر لغوية لها أهميتها ثم تستشهد من هنا ومن هناك من الدواوين الاثني عشر أو تكتفي بذكر مواضعها من دون بيان وظيفتها – لتكون الدراسة أكثر إفادة ووفاء لا سيما إذا علمنا صلة الشاعر الوثيقة بالتراث. وهذا مبيّن وفق الآتي:

١. التشكيل الفني بين الالتزام والصدق النفسي – نموذج تطبيقي من شعر فاروق شوشة: محمود محمد محمد عيسى، مجلة كلية التربية بدمياط، ع١٠، ج١، ١٩٨٨م.

٢. البنية الشعرية عند فاروق شوشة، د. مصطفى عبد الغني، الهيئة العامة المصرية للكتاب،١٩٩٢م.

٣. الاتجاهات الفنية في شعر فاروق شوشة: د. محمد السيد سلامة نصر، دار الكرمل– دار صامد،١٩٩٤م.

٤. شعر فاروق شوشة "دراسة تحليلية ناقدة"– رسالة ماجستير: إعداد: محمد بدر معبدي، إشراف: د.محمد لطفي حويل، مكتبة جامعة الأزهر،١٩٩٩م.

٥. التشكيل الموسيقي الموروث وإنتاج الدلالة في شعر فاروق شوشة: عزة محمد جدوع، مجلة كلية دار العلوم، القاهرة، ع٣٥،٢٠٠٥م.

٦. الإيقاع في شعر الحداثة– دراسة تطبيقية على دواوين: فاروق شوشة، إبراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام: د. محمد علوان سالمان، العلم والإيمان، كفر الشيخ، ط١، ٢٠٠٨م:

يدرس الدكتور محمد علوان في الفصل الثاني من الكتاب الإيقاع في شعر فاروق شوشة، وهو يدرسه من زوايا عدة: الوزن الشعري والتدوير، القافية، الطباق والسجع والجناس. ويُتبع ذلك بجدول يبين فيه الأوزان الشعرية المستعملة لدى الشاعر ويذكر نسب استعمالها، وتشمل الدراسة الدواوين الستة التي ستدرس في هذا البحث مع دواوين أخرى للشاعر نفسه.

٧. البنية الإيقاعية في شعر فاروق شوشة دلالياً– رسالة ماجستير: د. درية محمد مغري مكي، آداب قنا، ٢٠٠٨م.

٨. الشعر العربي المعاصر والتراث– دراسة نقدية تطبيقية في شعر فاروق شوشة: عزة محمد جدوع، مكتبة المتنبي، الدمام ط٣، ٢٠٠٩م:

قام هذا البحث على ثلاثة محاور، تحدث فيها الباحث عن اللغة الشعرية عند الشاعر مبرزاً المجالات والحقول اللغوية التي يتشكل منها معجمه، ثم تحدث عن التشكيل الموسيقي المستمد من الإيقاعات الموروثة للشعر العربي، ويتناول الباحث في المحور الثالث العناصر والمكونات التي تتشكل منها الصور الشعرية عند شوشة.

٩. الإيقاع في شعر فاروق شوشة– أطروحة دكتوراه: إعداد: محمد عبدالله محمد محمد، إشراف: أ. د يوسف حسن نوفل، جامعة عين شمس، ٢٠١١م:

تتناول هذه الدراسة البنية العروضية، وحركة القصائد الإيقاعية، ويظهر من نتائج الدراسة أن الباحث قد درس نسبة وجود شعر التفعيلة والشعر العمودي، كما رصد أكثر البحور شيوعاً في قصائد الشاعر.

١٠. تأملات نقدية في الحديقة الشعرية: محمد إبراهيم أبو سنة، دار المعارف، مصر، ٢٠١٤م:

إن هذه الدراسة رؤية انطباعية عن الشعر – كما يزعم صاحبها – وهو لا يحكم على العمل الشعري بل يفسره، وهو مهتم بدراسة أعمال ما سماهم الأصوات الشعرية العربية، وهو يعطي انطباعاً عن

قصائد شوشة في دواوينه: ( إلى مسافرة، العيون المحترقة، لؤلؤة في القلب، في انتظار ما لا يجيء) وغيرها .

١١. الرمز في شعر التفعيلة في الستينات– أمل دنقل وفاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو سنة نموذجاً: محمد حمادة غزالي بربري، جامعة قناة السويس، مركز البعث والدراسات الإندونيسية، مجلة الاستواء، ع٣،٢٠١٦:

نهج الباحث في هذا البحث المنهج التأويلي، وتتألف هذه الدراسة من تمهيد وأربعة فصول تتضمن ما يأتي: المستويات اللغوية للرمز، وأغراض النص، والأنماط الفنية، وروافد الرمز، وهو يبين كيف لجأ الشاعر المعاصر إلى الرمز بأنواعه المختلفة.

١٢. القصيدة العمودية في شعر فاروق شوشة "دراسة تحليلية ناقدة" – رسالة ماجستير: إعداد: أيمن ناجي عبد المنصف خليف، إشراف: أ.د حسن ذكرى حسن، ود.محمد عبد الرحمن عبد الظاهر، جامعة الأزهر، ٢٠١٨م.

– تعقيب:

إن هذه الدراسات على أهميتها وفضلها في إضاءة طريق البحث، لا تمنع من أن يشق البحث طريقاً جديداً بوصفه محاولة متعمقة تنظر إلى التقابل والتكرار من زاوية أخرى علّها تأتي بما يفيد.

**– خطة البحث:**

قام البحث على بابين؛ باب للتقابل وباب للتكرار، ويبدأ كل باب منهما بتقديم نظري، ويتألف من فصلين، وقد بدأ البحث بمقدمة ذكرت فيها:

١– أسباب الدراسة

٢– أهمية البحث

٣ – إشكالية البحث

٤– أهداف البحث ومنهجه

٥– مصطلحات الدراسة ومنهجية الباحثة

٦– عينة البحث

٧– الدراسات السابقة

وكان الباب الأول بعنوان (التقابل أنواعه وشعريته):

وقد بدأته بتقديم نظري عن مفهومي التقابل والشعرية، وجاء الباب الأول في فصلين:

- الفصل الأول عنوانه: أنواع التقابل، وهو يتألف من مبحثين، تحدثت في المبحث الأول عن التقابل المعجمي ومحاوره الدلالية ونتائجها، وتحدثت عن فاعليته التأثيرية والتأثرية بدراسة أنماطه على مستويات عدة منها السطر والمقطع والقصيدة كلها. وتناولت في المبحث الثاني التقابل التخالفي وبينت محاوره الدلالية ونتائجها وفاعليته التأثيرية والتأثرية بدراسة أنماطه على مستويات عدة في شعر شوشة.

- الفصل الثاني عنوانه: شعرية التشكيل النحوي للتقابل، وتناولت فيه التقابل بين طرفي علاقة الإسناد في الجملتين الاسمية والفعلية، وبينت فيه التقابل المباشر وغير المباشر، وفق الآتي:

أ- التقابل بين طرفي علاقة الإسناد في الجملة الاسمية:

١- التقابل المباشر

٢ - التقابل غير المباشر:

أ- بين المسند وصفته

ب- بين صفة المسند إليه والمسند

ب- التقابل بين طرفي علاقة الإسناد في الجملة الفعلية:

١- بين المسند والمسند إليه:

أ- تقابل الفعل المضارع مع الفاعل غير المقيَّد

ب- تقابل طرفي جملة الشرط؛ الفعل الماضي مع الفاعل المقيَّد بشبه الجملة

ت- تقابل الفعل المضارع مع الفاعل المقيَّد بالتمييز

ثم درست التقابل بين مسندين لهما الفاعل نفسه، والتقابل بين مسندين متعاطفين في حالتين:

أ- تقابل الفعلين من دون فاعليهما مع تقابل القيدين لاستقامة الدلالة

ب- تقابل الفعلين مع اتحادهما بالفاعل.

وتناولت في الفصل نفسه التقابل في ضوء مسائل علم المعاني المتعلقة بالتعريف والتنكير، والحذف والذكر، والتقديم والتأخير، فضلاً عن التقابل وتقييد الجملة لدى الشاعر. ثم بينت مجيء التقابل للدلالة على معنى القصر من طرقه الأربعة المتمثلة بالقصر بضمير الفصل مع تعريف المسند، والقصر بالنفي مع الاستثناء، والقصر بالتقديم، والقصر بإنما. وختم الباب الأول بنتائج البحث.

أما الباب الثاني فهو بعنوان: (التكرار: أساليبه، أنواعه، فاعليته)، بدأته بتقديم نظري عن مفهوم التكرار وتقنيَّته في الشعر، ووظائفه، وأغراضه، وتحدثت عن أنماطه، وأثره الإيقاعي، فضلاً عن أنواع التكرار وأشكاله. وقام الباب على فصلين:

- الفصل الأول بعنوان: الظواهر البديعية التكرارية ودلالاتها وأثرها الإيقاعي:

  بدأته بتمهيد وتحدثت فيه عن الظواهر البديعية التي لاحظتها في شعر شوشة والمتمثلة بـ:

  - الترديد
  - تشابه الأطراف
  - المجاورة
  - العكس والتدبيل
  - رد العجز على الصدر

  وبينت دلالة كل بنية وقدمت لها بمفهومها الاصطلاحي، ودرست دلالاتها وأثرها الإيقاعي على النحو الذي جاءت عليه في شعر شوشة.

- الفصل الثاني بعنوان: أنواع التكرار وأشكاله وفاعليته التأثيرية والتأثرية:

  بدأته بتمهيد، وتحدثت فيه عن أنواع التكرار التي وقفت عليها في شعر شوشة والمتمثلة بتكرار حروف المعاني، وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة وصيغتها، وتكرار المقطع.

ودرست أشكال التكرار التي يحدثها الدال المتكرر في الأنواع المذكورة؛ فكان منها الأفقي والرأسي والدائري، فضلاً عن التكرار التراكمي في نص واحد حيث تظهر أنواع التكرار، وأشكاله مجتمعة ومتراكمة، وختم الباب بنتائج البحث.

ختم البحث بنتائج عدة خلصت الباحثة إليها، وتضمنت الخاتمة المصادر والمراجع، ورسائل الماجستير، والمجلات والأبحاث، والمراجع المترجمة، فضلاً عن الرابط الإلكتروني الذي عادت عليه.
وشملت الخاتمة أيضاً فهرس الآيات، وفهرس الأشكال البيانية، وفهرس الجداول، وفهرس المحتويات.

وختاماً.. فالتقصير وارد جداً، والنقص لا شك فيه، إلا أنني حاولت أن أتجاوز من العثرات ما فطنت إليه، وما أسعفني إليه علمي المحدود؛ فسرتُ وقد سبقني القدَرُ، والله ولي التوفيق.

## الباب الأول: التقابل: أنواعه وشعريته

تقديم:

مفهوم التقابل

مفهوم الشعرية

## أولاً: مفهوم التقابل

**- التقابل لغةً:**

التقابل اسم على وزن (التفاعل)، ويفيد معنى المشاركة، ويمكن القول إنّه: إشراك لفظين أو أكثر في الدلالة على المعنى، ويأتي على معنى المواجهة، نحو ما جاء في مقاييس اللغة: "القاف والباء واللام أصلٌ واحدٌ صحيحٌ تدلُّ كَلِمُهُ كلُّها على مواجهةِ الشَّيءِ الشَّيءَ، ويتفرع بعد ذلك"[١]. وهو مأخوذ من (قَبَلَ)، وقَبَلَ الشيء ضدّ دَبَرَ، واستَقبَلَ الشّيءَ وقابَلَه بمعنى حاذاه بوجهه، والمقابلة نقيض المدابرة، وقابلَ الشيء بالشيء مقابلةً و قِبالاً بمعنى عارَضَه[٢]. إذن يمكن أن ننطلق من معنى المواجهة؛ بوصف وجود مواجهة بين متقابلين اثنين أياً كانا.

**- التقابل اصطلاحاً:**

كان التقابل عند البلاغيين القدامى حاضراً بمفهومه، وتجلّى ذلك في حديثهم عن الطباق والمقابلة، يقول ابن رشيق (ت٤٦٣هـ): "وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد؛ فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة"[٣]، لكن المقابلة عنده لا تقتصر على التضاد إذ يقول: "المقابلة: بين التقسيم والطباق، وهي تتصرف في أنواع كثيرة، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه"[٤]، وهو يشترط أمرين في غير التضاد: المناسبة والترتيب، ويظهر من قوله أن مفهوم التقابل يتجلّى في تعدد المتقابلات سواء أكانت العلاقة تضاداً أم مناسبةً، ويدخل في التناسب ما يسمّى بالتقابل التخالفي. وقد فرّق ابن رشيق بين الطباق والمقابلة أما ابن الأثير(ت٦٢٢هـ) فلم يفرّق بينهما؛ إذ يطلق لفظ المطابقة على الطباق ويسمّيها (المقابلة)[٥].

---

[١] مقاييس اللغة: أبو الحسين، أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، ١٩٧٩م، مادة (قبل).

[٢] ينظر: لسان العرب: محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر، بيروت، ط١، مادة (قبل).

[٣] العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني، د.ط ، ص٢١٥.

[٤] المرجع السابق نفسه، ص٢١٥.

[٥] ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين ابن الأثير، تقديم : أحمد الحوفي، وبدوي طبانه، دار نهضة مصر، القاهرة، ط١، د.ت، ج٣، من ص ١٤٤-١٥٢.

أمّا مفهوم التقابل عند حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) فيتجلى في حديثه عن المطابقة والمقابلة. وتشتمل المطابقة عنده على: الطباق (المطابقة المحضة) وتقابل التخالف (المطابقة غير المحضة)[١]."ولئن كان التضاد بين معاني الألفاظ أو التراكيب هو المبدأ الذي يقوم عليه الطباق والمقابلة، فإن هناك حالات يتخلف فيها هذا المبدأ، أو يتسامح فيه، فيحل التخالف محل التضاد، وبناء على هذا قسَّم حازم القرطاجني المطابقة إلى محضة وغير محضة"[٢].

فالمقابلة لا تختلف عن المطابقة إلا من حيث اجتماع أكثر من متقابلَين، يقول القرطاجني: "وأكثر ما يشعر به منها مقابلة التضاد والتخالف"[٣]. لكنّ المقابلة ذاتُ أضربٍ متشعّبة، وليست سهلة الملاحظة في كثير من مواضعها؛ فكأن القرطاجني يشير إلى أهمية المتلقي المدرك الخبير في التقاط المقابلة، وفي إبعاد ما ليس منها عنها حين يقول: "وأنواع المقابلات تتشعّب، وقلّ من تجده يفطن لمواقع كثير منها في الكلام، كما أن كثيراً من الناس يعدّ من المقابلة ما ليس منها"[٤].

ويبدو أنّ القرطاجني قد سبق دارسي التقابل اللغوي دلالياً – عربياً وغربياً – إلى بيان أنماط العلاقات الدلالية بين المتقابلات – وإن كان البيان موجزاً – وذلك في حديثه عن فساد التقابل المعجمي من جهة التضاد ومن جهة السلب والإيجاب، وفي حديثه أيضاً عن فساد تقابل التخالف من جهة الإضافة ومن جهة القنية والعدم، ممثّلاً للعلاقات بين الطرفين المتقابلَين في قوله: "وجهات التقابل أربعة: -١- جهة الإضافة: وهي أن تكون نسبة الشيء إلى شيء آخر مخالفة لنسبة ذلك الشيء إليه، مثل الضعف للعشرة بالقياس إلى نصفها، والأب إلى ابنه، والمولى إلى عبده.-٢- وجهة التضاد كالأبيض والأسود.-٣- وجهة القنية والعدم كالأعمى والبصير.-٤- وجهة السلب والإيجاب نحو زيد جالس، زيد ليس بجالس. فالجمع بين متقابلين من هذه الأربعة من جهة واحدة تناقض"[٥]. ومشيراً إلى أنّ فساد التقابل يأتي من الاستحالة في قوله: "وكذلك قول القائل: زيد بصير القلب أعمى العين صحيح. ولو قيل: إنه أعمى العين بصيرها كان محالا"[٦].

---

[١] ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: أبو الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م، ص٤٨-٤٩.

[٢] الأسلوبية والبلاغة العربية- مقاربة جمالية: مسعود بودوخة ، مركز الكتاب الأكاديمي، عمّان ،٢٠١٧م، ص ٢١٠.

[٣] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٥٢.

[٤] المرجع السابق نفسه، ص ٥٢.

[٥] المرجع السابق نفسه، ص١٣٧.

[٦] المرجع السابق نفسه، ص١٣٧.

إن حديث القرطاجني عن مواضع فساد التقابل يقتضي أن يورد شروط صحته[1] وهي:

١- أن يتقابل المعنيان من جهتين، حتى لا يقع التناقض، نحو قول الشاعر:

وَلَيْسُوا بِأَجْذَالِ الطِعَانِ ذَوي القَنَا وَلَكنَّهُمْ بِالحَزْمِ والرَّأيِ أَجْذَالُ

وَلَمْ يُخْلَقُوا أبطالَ بَأسٍ ونَجْدَة وَلَكنَّهُمْ بِالرِّفْقِ وَ اللِّينِ أَبْطَالُ[2]

٢- يجوز للشاعر أن يقابل بين بيتين في قصيدة واحدة، إذا كان كل منهما مستقلاً بنفسه، والحجة في ذلك: جواز إيراد الشاعر لقصيدتين متناقضتين.

٣- قد يأتي الشعراءُ التناقضَ، لكنّ حَمْلَ كَلامِهم على وجْهٍ مِنَ الصِّحَّةِ أولى من حَمْلِهِ على الإحالة؛ لأنهم أُمَراء الكلام.

وخلاصة الأمر: إنّ المطابقة المحضة وغير المحضة تشتمل على مفهوم التقابل كاملاً، أما المقابلة فهي تختلف عن المطابقة من حيث عدد المتقابلات، ولها ضروب خفيّة، ويتضح مفهوم التقابل الدلالي في حديث القرطاجني عن أنماط العلاقات الدلالية بين الطرفين المتقابلَين.

ويُظهرُ الزركشي (ت٧٩٤هـ) في كتابه البرهان فكراً متقدّماً في هذا المجال؛ فهو يفرق بين المقابلة والطباق من وجهين – كحال أكثر البلاغيين – إلا أنه يجعل المقابلة على ثلاثة أنواع، فيقول: "وهي ثلاثة: نظيري، ونقيضي، (وخلافي، والخلافي أتمها في التشكيك، وألزمها بالتأويل) والنقيضي ثانيها والنظيري ثالثها"[3]. وهذا هو مفهوم التقابل عند الأسلوبيين أو قريب منه: فالنظيري؛ المعاني المتقابلة المتماثلة، والنقيضي؛ ما تجمع بين المتقابلين فيها علاقة التضاد (التقابل المعجمي على وجهيه المجازي والحقيقي)، والخلافي؛ (التقابل التخالفي) فهذه تقابل هذه، تشابهت المقاصد واختلفت التسميات. ويذهب د.كمال عبد العزيز إلى أن الزركشي يقصد بأقسام المقابلة الثلاثة ما يأتي: النظيري هو الموافقة مع مراعاة النظير والتناسب، والنقيضي: التقابل على وجه الحقيقة لا المجاز، أما الخلافي؛ فالزركشي ربما وافق فيه القرطاجني بأنه مقارنة الشيء بما يقرب من مضاده[4].

---

[1] ينظر: المرجع السابق نفسه، ص١٣٧-١٤٤.

[2] البيت منسوب في كتاب القرطاجني لابن الرومي، ويذكر محقق الكتاب أن البيتان من فرائد القرطاجني في منهاجه. ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١٣٨.

[3] البرهان في علوم القرآن: بدر الدين محمد بن عبدالله بن بهادر الزركشي، تحقيق: أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٦م ، ص٩٠٨.

[4] ينظر: أسلوب المقابلة في القرآن الكريم- دراسة فنية بلاغية مقارنة: كمال عبد العزيز إبراهيم، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١،٢٠١٠م، ص١٢٢،١٢١.

ويتحدث الزركشي عن الطباق الخفيّ الذي جعل منه قوله تعالى: ﴿مِمَّا خَطِيئَاتِهِمْ أُغْرِقُوا فَأُدْخِلُوا نَارًا فَلَمْ يَجِدُوا لَهُم مِّن دُونِ اللَّهِ أَنصَارًا﴾[1]، وهو يعدّه من الطباق المعنوي[2]، فالطباق إذاً جليّ وخفيّ. ويفرّق الزركشي بين الطباق والمقابلة من وجهين فيقول: "وهي قريبة من الطباق والفرق بينهما من وجهين: الأول: أن الطباق لا يكون إلا بين الضدين غالباً والمقابلة تكون لأكثر من ذلك غالباً. والثاني: لا يكون الطباق إلا بالأضداد والمقابلة بالأضداد وغيرها ولهذا جعل ابن الأثير الطباق أحد أنواع المقابلة. الثاني: في أنواعها. وهي ثلاثة: نظيري، ونقيضي، وخلافي. والخلافي أتمها في التشكيك وألزمها بالتأويل والنقيضي ثانيها والنظيري ثالثها"[3]. ويُلاحظ من قوله ثلاث نقاط:

١- الطباق بين الأضداد فقط، أما المقابلة فأكثر اتساعاً منه.

٢- المقابلة عنده تُماثل التقابلَ في أنواعها الثلاثة: النظيري، والنقيضي، والخلافي.

٣- يجعل الطباق الخفيَّ من الطباق المعنوي، ويمثل لذلك بقوله تعالى: ﴿أُغْرِقُوا فَأُدْخِلُوا نَارًا﴾، وهو مثال عن التقابل التخالفي عند الأسلوبيين.

يقول د.كمال عبد العزيز: "وقد سبق للزركشي أن جعل من الطباق نوعاً يحتاج إلى تأويل هو الطباق المعنوي والخفي، وهو لا يبعد كثيراً عن النوع الثالث من المقابلة وهو(الخلافي)[4]". فهل يكون الطباق الخفي هو التخالفي نفسه؟ فإن كان الجواب بالإثبات – فإنه يوافق قول ابن الأثير في جعل الطباق نوعاً من المقابلة – على حدّ قوله – وإن كان بالنفي ففي هذا دليل على أن المفهوم وإن ظهر لكنه غير مستقرّ.

وقد اتّسع مفهوم التقابل– حديثاً – ليشمل كلاً من الطباق والتضاد والتكافؤ، والتناقض والمخالفة، فضلاً عن المقابلة. وهو مصطلح يتيح لنا أن نضع تحته مفردات لغوية عدّة، تشير جميعها إلى معنى المواجهة[5]. وهذا يعني أن مصطلح التقابل لا يجاوز دلالته اللغوية التي تفيد المشاركة والمواجهة والمعارضة، وهذا الاتساع في الدلالة هو المسوغ لضم تلك المصطلحات الجزئية المذكورة. وكانت نظرة الدارسين إليه قد تجاوزت النظرة التحسينية المحضة، إذ عُدّ التقابل أسلوباً تعبيرياً له أغراضه البلاغية ووظائفه التأثيرية والتأثّرية.

---

[1] سورة نوح، الآية٢٥.

[2] ينظر: البرهان في علوم القرآن، ج٣، ص٤٥٧.

[3] المرجع السابق نفسه، ج٣، ص٤٥٨.

[4] أسلوب المقابلة في القرآن الكريم، ص١٢٣.

[5] ينظر :التقابل والتماثل في القرآن الكريم – دراسة أسلوبية : فايز عارف القرعان، عالم الكتب الحديث ، إربد، ط١، ٢٠٠٦م، ص١٠.

**أنواع التقابل:**

للتقابل نوعان[1]:

١- معجمي: صريح مباشر

٢- تخالفي: غير مباشر.

[1] أما (التماثل) فليس من التقابل؛ لأنه يفقد ما في التقابل من التخالف الشكلي، وليس من التكرار؛ لأنه يفقد ما فيه من تساوي الدالين .ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي: د.محمد عبد المطلب، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٩٥م، ص٣١٥. وقد تحمل ظاهرة التماثل في علاقاتها السياقية مضامين قد تكون متشابهة أو مختلفة وقد تصل إلى حدّ التضاد. ينظر: التقابل والتماثل في القرآن الكريم، ص١٥٤.

**١- التقابل المعجمي:**

أسلوب تعبيري يكون بالجمع بين وصفين متضادين – تضادّاً في أصل وضع اللغة – لا يجتمعان معاً في شيء واحد، نحو: ليل/ نهار، شمال/جنوب، مدّ/جزر؛ فالتضاد بين اللفظين جاء من استحالة إطلاق اللفظين المتقابلَين على شيء واحد في وقت واحد، ويكون هذا التقابل حقيقياً نحو قوله تعالى: ﴿وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ﴾[١]، أو مجازياً نحو قوله تعالى: ﴿اللَّهُ وَلِيُّ الَّذِينَ آمَنُواْ يُخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّوُرِ﴾[٢].

أما الرابطُ بين المتقابلَيْن فقد يكون واحداً أو مختلفاً، وبذلك نكون أمام معنيين المواجهة أو الضم نحو قوله تعالى: ﴿وَسَبِّحُوْهُ بُكْرَةً وَأَصِيْلاً﴾[٣]؛ فالهاء هي الرابط بين الضدين، وهنا يظهر معنى الضَمّ، وفي قوله تعالى: ﴿قَالَ الَّذِيْنَ يَظُنُّوْنَ أَنَّهُمْ مُلَاقُوْ اللهِ كَمْ مِنْ فِئَةٍ قَلِيْلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيْرَةً بِإِذْنِ اللهِ وَاللهُ مَعَ الصَّابِرِيْنَ﴾[٤] يظهر معنى المواجهة، وكلمةُ (فئة) هي الرابطُ المختلف[٥].

أما مزيّة هذا النوع فتتمثل في وضعه المكانَ الصحيحَ من الصياغة، وإلّا فاللغة وحدها تصنعه[٦]، ولذلك لا يكون على صورته المعجمية دائماً، بل تتسعُ دلالته وتتنوع وفق السياق.

---

[١] سورة الكهف، الآية١٨.

[٢] سورة البقرة، الآية٢٥٧.

[٣] سورة الأحزاب، الآية٤٢.

[٤] سورة البقرة، الآية٢٤٩.

[٥] ينظر: التقابل والتماثل في القرآن الكريم، ص١١٧-١٢٢.

[٦] ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي، ص١٤٨.

**٢- التقابل التخالفي:**

أسلوب تعبيري، يرتكز فيه المنشئ على إدراكه الذاتي لطبيعة العلاقة بين المتقابلَين؛ لأن تقابلهما ليس معجمياً، وإنما يفهم من طبيعة العلاقة بينهما، يقول ابن عاشور تعليقاً على قوله تعالى:﴿ مِمَّا خَطِيئَاتِهِمْ أُغْرِقُوا فَأُدْخِلُوا نَارًا فَلَمْ يَجِدُوا لَهُم مِّن دُونِ اللَّهِ أَنصَارًا﴾[١]. "وفي قوله: ﴿أُغْرِقُوا فَأُدْخِلُوا نَاراً﴾ محسن الطباق؛ لأن بين النار والغرق المشعر بالماء تضاداً"[٢]؛ فالتخالف واقع بالجمع بين الإغراق والنار، وهما غير متضادين معجمياً، ولكن التضاد حاصل من ارتباط الإغراق بالماء، والنار والماء ضدان كما هو معلوم. وتظهر فطنة المنشئ في مقابلة عنصرين بينهما ما يُشْتَبَهُ به على أنه تضاد، وهو تخالف، يقول محمد عبد المطلب: "أي أن تكون اللفظة الأولى مخالفة للثانية على نحو شبيه بالتضاد، مع ملاحظة وجود تناسب بين الطرفين؛ فهو تخالف من جانب، وتناسب من جانب آخر، ينتهي إلى بناء تقابلي"[٣]، وإنما كان ذلك لعلاقة ربطت أحد العنصرين بضد العنصر الآخر ذهنياً"[٤]. وتظهر في هذا الأسلوب قدرة المنشئ، إذ "يكون له فضل الكشف (عن علاقة التناسب بين المتقابلين)، ثم فضل التركيب (البناء التقابلي)"[٥].

---

[١] سورة نوح، الآية (٢٥).

[٢] التحرير والتنوير: محمد الطاهر بن محمد الطاهر بن عاشور التونسي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط١،٢٠٠٠م، ج٢٩، ص١٩٧.

[٣] بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص٢٣٣.

[٤] ينظر: المرجع السابق نفسه، ص٢٣٣.

[٥] ينظر: المرجع السابق نفسه، ص١٤٨.

– أما الشكل البياني* للتقابل التخالفي فيبدو أكثر تعقيداً من التمثيل البياني للتقابل المعجمي؛ لأن العمليات الذهنية في الأول أكثر تعقيداً وتنوعاً في حين أن الثاني تصنعه اللغة بنفسها وتظهر مزيته في حسن النظم[1].

.....

**التقابل التخالفي** ← **يبدأ من المنشئ** ← **١- إدراك علاقة التناسب بين المتقابلين**

**٢- بناء تقابلي له مزيّة**

**تصل الرسالة إلى المتلقي بعد:**

١- إدراك علاقة المناسبة (العموم والخصوص، الجزئية والكلية، السببية، التشابه، التقارب، التضايف، طباق السلب،..)

٢- إدراك التخالف من خلال العمليات التي تتم على مستوى الذهن: (الحضور، الغياب، التداعي )

.....

**التقابل المعجمي** ← **يبدأ من المعجم** ← حُسن الصياغة ← بناء تقابلي له مزيّة

يدركه المتلقي من خلال عملية الحضور

والغياب التي تتم على مستوى الذهن

[1] ينظر: المرجع السابق نفسه، ص٢٣٤،٢٣٣. *هذه التمثيلات مستفادة مما كتبه د.عبد المطلب، من المرجع نفسه والصفحات المذكورة نفسها .

**علاقات التقابل:**

إن لكل نوع من التقابل علاقات دلالية تجمع بين طرفيه المتقابلَين، ونظراً لتنوع المتقابلات تنوعت العلاقات الدلالية بينهما، ولهذه العلاقات أنماط يسميها د.محمد عبد المطلب أشكال التقابل[١]. ويلاحظ تداخل العلاقات[٢] التي تخص كل نوع من التقابل لدى لاينز وروس[٣]، وذلك لأن التقسيم كان على أساس وجود ثلاثة أنواع للتقابل بحسب لاينز: الحاد(وهو المعجمي)، التخالف، التعاكس[٤]. وهذا الأخير لا يمثّل نوعاً رئيساً بل علاقة فرعية، إذ لابدّ من تحديد نوع التقابل بين الطرفين المتقابلين ثمّ تحديد العلاقة الدلالية التي تربط بينهما لا العكس، وعلى هذا الأساس كان التصنيف الآتي[٥]:

- **علاقات التقابل المعجمي:**

١- التقابل الحادّ / التباين (حيّ- ميّت، ذكر- أنثى، أبيض- أسود)

٢- التناظري (الناتئ- الغائر، الجاحظ- الأحوص)

٣- الاتجاهي (شمال- جنوب، أمام- خلف)

٤- الانعكاسي (خرج- دخل، هبط- صعد)  ٥- العكسي (قبل- بعد، خادم- مخدوم)

- **علاقات التقابل التخالفي:**

١- المتدرج (كبير- صغير، غني- فقير)  ٢- التضايف (أب- ابن، زوج- زوجة)

٣- التضارب (أحمر- أخضر)  ٤ - التحوّل (الطفل- يكبر)[٦]

٥- التعدد[٧]: أ- التقابل الثلاثي: (الماضي- الحاضر- المستقبل، الأمس- اليوم- الغد)

ب- التقابل الرباعي: (الفصول الأربعة)

---

[١] يدرج د.محمد عبد المطلب علاقات التقابل ضمن عنوان (أشكال التقابل )، ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي، ص٢٦٧.

[٢] والظن أن مرد هذا التداخل هو اختلاف اللغة ، أو أن يكون هذا التقسيم الثلاثي للتقابل في غير العربية .

[٣] ينظر: التقابل واللغة الشعرية: صادق القاضي، صحيفة الجمهورية اليمنية، نشر يوم ٢٠٠٧/١/٢١م.نقلاً عن: التقابلات الدلالية في العربية والإنجليزية- تحليل لغوي تقابلي: د.سعيد جبر أبو خضر، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠٠٤م، ص٥.

[٤] ينظر: علم الدلالة : جون لاينز، ترجمة: مجيد عبد الحليم ماشطة وحليم حسين فالح، وكاظم حسين باقر، كلية الآداب، جامعة البصرة،١٩٨٠م، ص٩٩،١٠٢،١٠٦.

[٥] هذا التصنيف مستفاد مما قدمه لاينز وروس ومما قدمه الدكتور محمد عبد المطلب، ومنطلقه أن لكل نوع من التقابل علاقات دلالية تُحدَّدُ بحسب الطرفين المتقابلَين. وهذه العلاقات الدلالية ليست جامعة، ويمكن أن تُرفد بعلاقات أخرى تستنبط من المتقابلات.

[٦] ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي، ص٢٧٨.

[٧] ينظر: المرجع السابق نفسه، ص٢٨٧و٢٩٤.

## ثانياً: مفهوم الشعرية

**- الشعرية لغةً:**

الشعرية من (شَعَرَ) و"الشين والعين والراء أصلان معروفان، يدلُّ أحدهما على ثَباتٍ، والآخر على عِلْمٍ وعَلَم[١]. وجاء في اللسان: شَعَرَ به وشَعُرَ يَشْعُر شِعْراً وشَعْراً وشِعْرَةً، ويقالُ: هذا البيتُ أَشْعَرُ من هذا أَي أَحسن منه. وأما قولهم: شَعُرَ أي أَجاد الشِّعْرَ، ورجل شاعر والجمع شُعَراءُ.[٢]

**- الشعرية اصطلاحاً:**

يقصد به ما يجعل من نصٍّ ما نصّاً "فريداً"[٣] متميزاً من غيره من ناحيتين:

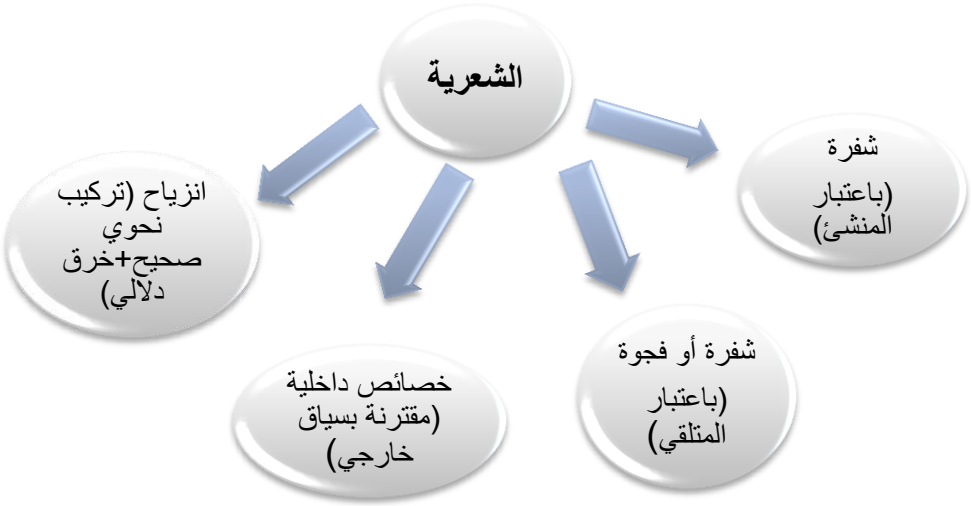
١- متميز من الكلام العاديّ لأنه شِعريّ.
٢- متميز في ذاته عن غيره من النصوص التي من جنسه.

وهو مصطلح يقصد به المصدر الصناعي للكلمة لا معنى النسبة، وهو قريب من النظم[٤]، والشعرية لدى د.محمد عبد المطلب هي: "عملية تحرك داخلي في الخطاب الأدبي تتحسس خيوطه التي تذهب طولاً وعرضاً، فتكوّن شبكة من العلاقات ذات فعالية متميزة...حيث تكون اللغة فيها هي الوسيلة والغاية معاً"[٥]، إذن يمكن القول: إنها تجلٍّ لحُسن النّظم.

ولا يمكن أن نُغفل تداخل المصطلح في الدراسات وتشابُكه، وذلك أنّ وجهات نظر النقاد والدارسين إليه قد تنوعت؛ فمنهم من عرّف المصطلح بالنظر إلى المنشئ أو إلى المتلقي أو بوصف بنية المصطلح أو ماهيته[٦]، ماهيته[٦]، وفق التمثيل الآتي:

---

[١] مقاييس اللغة: مادة(شعر).
[٢] ينظر: لسان العرب، مادة (شعر).
[٣] ينظر: الشعرية "مفاهيم نظرية ونماذج تطبيقية": د. سهام طالب، مجلة أوراق ثقافية، بيروت، ع٧، ٢٠٢٠، ص٦.
[٤] ينظر: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني: د. محمد عبد المطلب، لونجمان، مصر، ط١، ١٩٩٥م، ص٨٧،٨٨.
[٥] المرجع السابق نفسه، ص٨٩.
[٦] ينظر: شعرية الخطاب في المناجاة الصوفية – في القرن الرابع الهجري: إعداد: عبد الحميد جريوي، إشراف: أ.د عبد القادر دامخي، جامعة الحاج لخضر، باتنة،٢٠١٣م ، ص٣٢،٣٣،٣٥،٣٦،٤٧،٤٩.




من التمثيل السابق، تتضح النقاط الآتية:

١- المنشئ: يرسل نصّاً يحوي شفرات، فشعريّة نصّ ما مرهونة بمنشئ مجيد، وعلى المتلقي أن يكون على مستوى يرقى إلى فهم النص وشعريته.

٢- المتلقي: يتلقى الرسالة، وهي إما أن تكون (شفرة) تصله بحسب ثقافته، أو تكون (فجوة) لقصوره عن إدراكها؛ فإذا تداركَ المتلقي قصوره؛ فملأ الفجوات في النصّ وصلت الرسالة واضحة[١].

٣- نظر نقاد آخرون إلى أن تعريف الشعرية مرهونٌ بتمثّلها في الرسالة، بوصفها خصائص تُدرك بدرس النص وسبر أغواره، أو انزياحات لغوية، تكون نتائجها الإحصائية مقياساً لشعرية النصّ[٢].

**- أنواع الشعرية:**

**أ- الشعرية الموضوعاتية[٣]:**

يقصد بها شعرية موضوعٍ ما، وهي نظرة إلى الموضوع بوصفه شائعاً وممكناً في الشعر، كشعرية الحنين، والحبّ وغيرهما. ومنها: شعرية المكان، وشعرية العنوان إلى غير ذلك[٤]. وهي تبحث في تجليات الموضوع عند عند المنشئ، ومهمة الباحث هنا أن يكشف تَمَظهرات الموضوع الشعري، وما توسّله المنشئ لإعطاء الموضوع الشعريّ حقّه والتعبير عنه تعبيراً يلامس غايات نفسه وخوالجها.

---

[١] ينظر: شعرية الخطاب في المناجاة الصوفية، ص٤٩،٤٧.

[٢] ينظر: المرجع السابق نفسه، ص٣٦،٣٢.

[٣] المرجع السابق نفسه، ص١٠.

[٤] ينظر: الشعرية "مفاهيم نظرية ونماذج تطبيقية": د. سهام طالب ، مجلة أوراق ثقافية، بيروت،ع٧ ، ٢٠٢٠م، ص٧،٦.

**ب- الشعرية الأسلوبية:**

إن إضافة مصطلح الشعرية إلى كلمة أخرى تضيق مفهومها الواسع، فإضافتها إلى كلمة (الأسلوب)، تجعل المفهوم العام لها أكثر خصوصية، ويمكن القول إنّ شعرية أسلوب ما: هي الطاقة[1] اللغوية المختزنة في الأسلوب- التي يظهرها المنشئ بما لديه من ملكة لغوية- يشحن بها النص؛ فتتحقق أدبيته.

**- شعرية أسلوب التقابل:**

تتمثل الشعرية في حسن النّظم "الذي ينقل الصياغة من مستوى إلى آخر"[2]؛ فالشعرية لا تنبثق من الأسلوب نفسه بقدر ما تتأتى من حسن نظم المنشئ؛ بأن يرتب معاني الكلم على معاني النحو أولاً، ويشفع ذلك بأن يظهره على صورة تتناسب مع مَلكته وقدرته، وهو ما سمّاه د. محمد عبد المطلب "الاختيار الواعي"[3].

وبناءً على ما سبق فإن شعرية التقابل تتمثل في جانبين:

١- يتعلق أحدهما بالتقابل نفسه، وقدرة المنشئ على حسن توظيفه توظيفاً يحدث لدى المتلقي نوعاً من الإدهاش والمفارقة أو المفاجأة أو الاضطراب أو الانفعال أو غيره مما يجعله متفاعلاً مع النص، ومعايشاً له، وتظهر قدرة المنشئ على تحقيق الإدهاش والمفارقة من خلال براعته في صياغة هذا الأسلوب؛ فليس كل تقابل مدهشاً، ولا كل بناء تقابلي بُني على علاقة المفارقة.

٢- يتعلق الآخر بالسياق النحوي الذي يجيء فيه التقابل، والتشكيلات النحوية التي يجيء عليها، وما يحدثه ذلك من دلالات تتحقق من خلالها شعرية التقابل.

وقد درست الباحثة شعرية التقابل في فصلين اثنين:

أولهما: دراسة شعرية التقابل من جهة وظيفة الأسلوب التأثرية والتأثيرية.

وثانيهما: دراسة شعرية الأسلوب من خلال التشكيلات النحوية التي جاء التقابل عليها.

---

[1] نجد لفظ الطاقة مستعملاً لدى النقاد نحو ما نجده في كتاب( قضايا الشعر المعاصر) لنازك الملائكة وكتاب( البلاغة والأسلوبية) للدكتور محمد عبد المطلب.

[2] قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص٩٨.

[3] المرجع السابق نفسه، ص٩٨.

## المبحث الأول:

## التقابل المعجمي، محاوره الدلالية، فاعليته التأثيرية والتأثرية

**- تمهيد:**

تمتاز التقابلات المعجمية بوضوحها، وسهولة ملاحظتها، لكن نتائجها الدلالية لا تنحصر في مستوى الجملة فحسب، وإنما تمتد لتشمل النص المحصور بين المتقابلَين، إذ إنّ ما بينهما نسيج واحد، خاصةً أنّ العينة المدروسة – معظمها– شعرٌ حداثيّ. ومعلوم أن الشعر الحداثي لا يقوم على البيت المستقلّ، وإنما على المقاطع المتصلة دلالياً بوصفها نصاً واحداً، وإن بدا في أحايين كثيرة غير ذلك. وحتى لا تكون النتائج افتراضية وهمية – وهذه من مساوئ الأسلوبية الإحصائية– صنّفت الباحثةُ العناصرَ المتقابلةَ على محاور عدّة، ومن هنا كانت الدراسة الإحصائية للعناصر المعجمية المتقابلة المصنفة إلى محاور دلالية وسيلة للوصول إلى فاعلية الكثرة أو القلّة للثنائيات المتقابلة، فضلاً عن أهمية ذلك في الكشف عن الفكر الحداثي عند فاروق شوشة.

وتتكامل دراسة المحاور الدلالية للتقابل المعجمي مع النماذج المختارة والمحللة في الكشف عن فكر الشاعر الحداثي، فضلاً عن أهمية دراسة فاعلية التقابل في دراسةً تُراعى فيها عناصر الاتصال الثلاثة (المرسل– الرسالة– المتلقي) لبيان هدف البحث؛ وهو الانتقال من بلاغة التقابل الجزئية – على مستوى الجملة – إلى امتداد فاعلية التقابل على مستوى النص باعتبار التقابل بنيته الرئيسة، إذ كان لهذا التقابل وظائف عدّة وفق ما سيأتي.

**- المحاور الدلالية:**

بلغت التقابلات المعجمية في عينة البحث ٣٦٢ ثنائية تقريباً، يمكن توزيع – كثير منها– على محاور رئيسة وفرعية:

١. **المحور العاطفي:** الحب– الألم– الحزن– الأمل– اليأس– الخوف– الأمان– التردد– التفاؤل– التشاؤم.
٢. **المحور الواقعي:** الوعي والعاطفة– الهزيمة والانتصار– محور المكان– محور الزمان.
٣. **الفلسفي:** الحضور والغياب– الفراغ والامتلاء– القرب والبعد– الموت والحياة.
٤. **المحور الديني:** الرجاء– القيم والمبادئ– الإيمان– الذنب والفضيحة.

| المحور العاطفي: ١ | | | |
|---|---|---|---|
| ١. الأمل | الحب | الخوف | الأمان |
| ٢. وتدق على الباب المغلق/ تنفتح الكوة.<br>٣. ارتفعت عين/ تدلى استبرق.<br>٤. فنعلن أن المضيق اتساع.<br>٥. وأن القفار جنان.<br>٦. هذي نهاية موتي/ وهذي بداية صوتي.<br>٧. وقطرة ضوء في الظلماء.<br>٨. غداً/ تتناثرُ أو تتبددُ مثل سرابٍ/ وتبعدُ مثل سحابٍ/ فتصفو السماءُ/ وتطهُر أرضٌ سترحلُ عنها/ تدنِّسُها الآن.<br>٩. وتتسّمناك روحاً يمنحُ المعنى/ لكونٍ فاقدِ المعنى/ ويعطينا مفاتيح النهارْ.<br>١٠. من قبل أن ينغمس السواد في البياض والبياض في السواد.<br>١١. ورف طائر..ينقر البياض والسواد.<br>١٢. يا فرحنا الصغير– يا عزاءنا الكبير. | ١- إنّي دفنتُكِ في نفسي وفي خَلّدي/ إني بعثْتُكِ في رُوحي وفي جسدي!<br>٢- غارق في العيون هيهات أطفو/ يالقلب يلذه الإغراق.<br>٣- وأنا في اليم فمن يدري/ أنجو بحياتي أم أغرق.<br>٤- تظلين: أنت البداية وأنت النهاية.<br>٥- أنت سفينة عمري – مرفأي السمح.<br>٦- في همسكِ المسترسل الدافئ<br>المنتهي في أو البادئ.<br>٧- أنا إليك، مبتداي، حاضري، نهايتي.<br>٨- أشعلت أيامي، فصارت نارها حقيقتي.<br>٩- فأغثنا أيها الحبُّ الشتائي الذي يعطي/ ولا يسأل عن صفقة ربحٍ/ أو خسارْ!<br>١٠-عنك انفصلت/ واتصلت.<br>١١-وفاتحة من بكاء تؤرخ خاتمة للغناء.<br>١٢-أصغر مما نتصور/ ثم | ١- لا تستثيري التخوم البعيدةَ/ وهي تُحدّقُ جازعةً/ تترجرجُ../عند اقتراب الصهيلْ!<br>٢- من وخزة في الصدر تنهي لحظة الأمان/ والخوف كم يتلفنا<br>٣- فتفجؤنا – حين نُغفي– الزلازل/ وتوقُظنا دماماتُ القنابل.<br>٤- أرى شجراً شاخصاً لا يريم/ فضاءً تأسّنَ/ والبومُ منتظرٌ/ والشقاءُ المقيمْ.<br>٥- ما بين فرحتنا والختام/ وموعد حزن نؤجله كل عام. | ١- يا بابي الصغير– يا جداري الكبير.<br>٢- يقبض صدري الصغير– صدرها الكبير.<br>٣- مازال متسعٌ للوقوف/ ومتسعٌ لاختيار الحتوف/ ومأوى/ لمن يؤثرون العراءَ/ على لغة في ظلال الكهوف. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ١٣. يا حلمنا القديم يا عزاءنا– يا فرحنا الجديد.<br>١٤. حزن المساء– فرحتنا الغامرة<br>١٥.فينغمس النور في الظلّ/ يختلط الصبح بالليل/ تصبح كل المرايا..حكايا.<br>١٦. لو أقبل النهار – يا ليل– لو يسعف النهار.<br>١٧. تهدمت جوانب الأسى المرير–وارتفعت مآذن النهار.<br>١٨. إنها في انطلاقها لا تبالي/ أجديد براقها أم قديم.<br>١٩. فانظر قَدَركْ/ واتبع هذا النجم التائه/ حيثُ يغيبُ وحيثُ يلوحُ. | تمتد وتكبر.<br>١٣– اتجاهات شمالي وجنوبي.<br>١٤– فإذا نحن صغيران كبيران.<br>١٥– فنرى الميلاد في قلب المنايا.<br>١٦– أنت في المرآة../ والمرآة في عينيكَ/ هل ثمّ اختلافٌ واتفاق.<br>١٧– الدوحةُ التي نمَتكَ – ما تزال/ تهتز للنسيم والأنداء/ حالمةٌ بطائر الصباح والمساء.<br>١٨– وجه "أبنوسيٍّ" /ينطقُ لا يتكلّمُ / لكنْ/ تومضُ فيه الشفتانِ/ وتنطلق العينانِ/ ويشعل فحمة وعدٍ كالبركان!<br>١٩– هل أنتهي كما بدأت؟ أنتِ أنتِ منحنى القوسِ/ وأنتِ الدائرة! | | |

| المحور العاطفي٢ | | |
|---|---|---|
| الحزن | الألم | اليأس |
| ١– ليس سوى حفنةٍ من بكاءٍ لديَّ/ وبعض اشتياقٍ../ وعينٍ ترى..لا ترى/ وفؤادٍ كظيم! | ١–والحلاوة مرة.<br>٢– المتجمّع خلف الحواجز/ المتناثر في كل أرض. | ١. ويصبح الوجود عدما.<br>٢. تخلَّفت أثقالنا/ وانطفأ السؤال/ وليس من بداية ولا نهاية لرحلة تدور في المحال. |

| | | |
|---|---|---|
| ٢- كانت "هالو" على فمه..تفتح أبواب القلوب الموصدة.<br>٣- لصغار نضجوا في صهد الأحزان/ كبروا..<br>٤- يبكين طلوع الشمس- مغيب الشمس.<br>٥- تظل مشهد اللقاء والفراق وموكب الغروب يولج النهار في الظلام.<br>٦-تتفتت غيمات الحزن وترحل لا ترحل/ تحتجب وتنأى/ تساقط شجواً وتجوس.<br>٧-أستجمع ما أبقته بكفيّ الأيام/ وما غرسته بعينيّ الأحلامُ / وأنثره في مقدم موكبك المجلوّ.<br>٨- تحدرت عيونه الثقال دمعتين/ وارتفعت هواجسُ الظُّلَم.<br>٩- جهلت ولكن حسب ذاكرتي، أني لطين الأرض عُرّفتُ.<br>١٠- ونداءات تدوّي حولنا/ برحيلٍ عن وجودٍ قد أسِن.<br>١١- كلما قلنا بدأنا وانتهينا.<br>١٢- صرخت فينا وفي أعماقنا، لحظة جوع ليس يهدا/ فرجعنا مثلما كنا.<br>١٣- خفرٌ في العيون أن تكتم الشجو/ فللشجو في العيون انبثاقُ.<br>١٤- أروّي الشقوق العطاش. | ٣- خاتمة للبكاء/ فاتحة للغناء.<br>٤- يعرّينا/ ويكسونا.<br>٥- ويوم يرمّمُ القلبَ/ فهل تستطيع لمّ شظاياهُ/- تناثرن في البلاد- / ووجهاً بين الدروب تفرّق.<br>٦- هل يعيد للسمع أنات السبايا/ ترحلن من زمان بعيدٍ/ وأنّات عبيدٍ/ تجمّعت في شعاب الوقت/ يغلي بها الأثير ويفهق.<br>٧- في السكون الأخير من صخب الليل / أنينٌ / وصحوة لعواءٍ/ وصفيرٌ/ وظلمة تتصادم.<br>٨- وخارطةً بدؤها في دمي/ ونهاياتها في المدى المستحيل.<br>٩- وترخي جدائل الليل/ من حول جياعٍ/ وفي نهار مراوغ.<br>١٠- ثم تمضي لوجهةٍ/ يعلم الله مداها-وقد تجيء ارتجالاً.<br>١١- الطعنة التي تخيرتكَ عمّدتك بالدماء/ وجمّعت أنفاسنا المذعورة المضطربة.<br>١٢- وشملنا البديد في مآدب الكلام!<br>١٣- عارٌ عليه أن يردَّ بسمتيْهما/ بوجهه الذي تجهما. | ٣. قد ضاقت بها الدنيا العريضة/ ثم أقعتْ..<br>٤. أمامَكُمْ/عارٌ تمطّى وجَثمْ/ وعِبرةٌ../ لمن يرونَ في البعيد قادماً/ وما قدِم!<br>٥. ونحسب أن الزمان الولودَ عقيم.<br>٦. عبثاً يُنسيك "لا" وجهُ "نعم".<br>٧. عبثاً تنهض من كبوة حُلمٍ لم يطلْ/ حين داسته الخيول الراكضة.<br>٨. واحتمل وقع الذي يأتي من العمر ويمضي/ دون أن تحفل فيه بانتظار.<br>٩. أيقنت الأرضُ../ أن انتظار السماء يطول!<br>١٠. ولم تزل مساحة لطائر أو حشرة/ يولدُ/ أو يموتُ/ في اكتمال تلك الشجرة.<br>١١. وتخرج من بينهم مثلما قد دخلت.<br>١٢. مُطفآتٌ عيونُ يومكَ كالأمسِ/ فأشعل بريق عينيْكَ / جوّابا/ وبادر إلى الفجاءات/ وارحل.<br>١٣. حمل العكاز وسار يحدق في الشطآن/ وفي البلدان/ قيل: القاهرةُ/ توقفَ../ جاء يدق الباب ويحلم..<br>١٤. وتراوغنا/ حتى لا ندري أن البسمة حين تروح وحين تجيء/ يشاغلها سمسار الموت.<br>١٥. هل يُصلح هذا النخبُ العابرُ ما أفسده الدهر.<br>١٦. وحينما أيقنْت أنْ ليس سواكَ/ ليس ثَمَّ عودةٌ/ وإن تعدْ/ فلن تعود سالما.<br>١٧. فصار نثاراً من أزمنة معوجّة/ تتداخل أو تتقاطع/ تتقارب أو تتباعد. |

| | | |
|---|---|---|
| ١٥- ولا ينبت الشجر/ تنبت فوقي حجارتكم.<br>١٦- ونحن شهود اليوم/ وغد يتصبانا، فهل يسعف الأمس؟<br>١٧- فاسترحنا../ للذي يأتي ولا يأتي.<br>١٨-حتى لم نعد نذكر يا مقلقنا/ معنى القلق.<br>١٩- تفرق السمّار/ وارتحل الجمع الذي هفا/ إلى ينابيع الصفا.<br>٢٠- فلتأذنوا للقادم المجهول/ أن يُترع الكؤوس للنهاية/ ويبدأ الإيقاع والحكايا.<br>٢١- هل كنت تعابثنا ويباغتنا شررك؟ الواري اللمح ككهربة تحيي وتميت/ حتى تصرفنا عنك.<br>٢٢- وتلملم هذا النثار البديد/ من الوقت/ والصيد/ والجزر/ والمدّ / والصبوات.<br>٢٣- كانت الأرض متكأً/ والسماءُ جداراً. | ١٤- هل الأرض تدري بأن خطاك الخفيفة/ مسرعة في المروق/ وذائبةً في العروق/ وكيف نزيح انكسار زمانٍ ثقيلٍ بليد؟ | ١٨. وهزائم قومٍ/ مثل بطولة قومٍ سيّان. |

| المحور العاطفي٣ | | |
|---|---|---|
| ١. التردد | التفاؤل | التشاؤم |
| ٢. ويصبح سيين: تصديق ما تدعين. | ١- فلتطُلْ هجماتُ الرماد القبيح /// أنت الحقيقيُ/ أنت الصحيح/ وأنت الجميلُ | ١- مارقاً في كل جمعٍ/ مُثبتاً دوماً حُضورهْ/ ناثراً |

| | | |
|---|---|---|
| ٣. وتكذيب ما تصدُقين.<br>٤. حائراً بين صعود وهبوط.<br>٥. الجناحان يرفان.. فيعلو.<br>٦. والجناحان يسفان فيدنو.<br>٧. ما بين ومضةٍ تضيء، وانطفاءة/ عبرتَ شاطئ الزمانِ (مكرر)<br>٨. ولا أستطيع التقدم/ لا أستطيع الرجوع إليك/ ولا أستطيع انفلاتاً من الحزن/ لا أستطيع إليك الدخول.<br>٩. فعجّل وارحلْ/ لا، لا ترحل/ ابقَ وصارع سقف الليل.<br>١٠. أتراجع؟ / لا أنوي أن أتراجع.<br>١١. لا أنوي../ أنوي أتراجع.<br>١٢. أو أتراجعَ/ لا/ لا أنوي أن أتراجعَ.<br>١٣. أنهض/ ها أنذا أتقدمُ/ لا أتعثر/ أخطو../ ماذا؟ /أدرك أني منسحبٌ/ خاوٍ/ أتكفف بعض فتات الوقت...وأفقد ذاكرتي.<br>١٤. ساعةً ويطلّ الصباح/ فلا أنت جاهزةٌ للرحيل/ ولا أنت مشدودة للبقاء.<br>١٥. ما الذي تزمعين؟ قفز إلى المجهول...<br>١٦. أم غفوةٌ إلى الأمس ترتدُّ/ وماضٍ يروم بعث الرواية.<br>١٧. عازفاً حيناً / وحيناً مقبلاً. | الجليل.<br>٢- تتردد أنفاسه في الفضاء المدلّى فتُشعل زيتاً / وتطلق طيراً يرفرفُ/ يُسقط ريش قوادمه/ فوق ياقوتة القلب/ ينطفئ اللهب المتأرجحُ.<br>٣- ويسكب في آبار الروح العطشى/ حُلم الريّ. | فيض بلاياه الدواهي/ وشروره!<br>٢- فَغُصْ في القَماءةِ حتى النهايةِ/ حتى انقشاعِ الغمامة عن أعينٍ لا تراكَ/ كما ينبغي أن تراكَ.<br>٣- وكيف أصبح الموتُ الكريهُ/ شهوةً/ تذوبُ في أتونها مُتيما؟<br>٤- لن تعود السماء لعينيك بيضاءَ/ سوداءَ/ والأرض قاحلةً.<br>٥- إن المنايا تسارعُ بالأبيض المتغصّن/ والأسود المتمكنِ.<br>٦- ليلٌ ويمضي/ وليلٌ قادمٌ أبداً.<br>٧- رحم الأرض مائجٌ../ والذي يسكن فيه/ مشوّهٌ/ وانتساب السماء ماعاد يجديه.<br>٨- شبعت/ وأتخمت/ وجوعك مرهون بالموت.<br>٩- ولّى زمن النفط/ وجاء زمان القحط. |

| المحور الواقعي | | | |
|---|---|---|---|
| الزمان | المكان | الوعي والعاطفة | الهزيمة والانتصار |
| ١- الليل حالٌ، والنهار حال/ بينهما الحلم الذي انقضى.<br>٢- إنه زمن عابر/ والقصيدة فاتحة../ وزمان مقيم.<br>٣- ما بين جلوة الغروب والشروق/ ما بين سكرة الصبوح والغبوق/ من حكمة.<br>٤- والصغار الذين يسيرون/ تحت النعوش/ لكي يكبروا في القبور/ والشيوخ الذين يؤهلهم عجزهم لابتلاع المرارة.<br>٥- خلف أستار لياليك الطويلات القصار!<br>٦- هذي إذن خاتمة المطاف/ وبداية العودة من مدينة الحلم الرمادي.<br>٧- وجدب الليل المتراكم فينا ليل نهار!<br>٨-الموغلِ في قهوتنا كل صباح/ القابع في أعيننا كل مساء. | ١- وشرقت وغربت سيان<br>٢- يا كم شرقت وغربت<br>٣- أمامك هول الدروب وخلفك.<br>٤- هذا بهو الديوان العام هذا بهو الديوان الخاص.<br>٥- وأنتمُ من حولنا/ وبينَنا/ أمامنا وخلْفنا/ حكايةٌ تُروى/ وباطلٌ بناسه ازدحم.<br>٦- اكتمل الشملُ/ تلاقت أطراف الحيّ الشرقي/ وأطراف الحيّ الغربيّ/ وصارت دائرةً واحدة.<br>٧- خناجرهم تحت عمائمهم/ وعمائمهم فوق رؤوس يملؤها الغدر.<br>٨- الرمادُ أمامكَ/ والبحرُ خلفكَ.<br>٩- الرمادُ أمامَك/ والنيل خلفك.<br>١٠- ألقى النيل عباءته فوق البر الشرقي ونام// ألقى النيل عباءته فوق البر | ١- يا أوانَ النَّزق الحلو اقترب/ يا فضاءات الوقار ابتعدي.<br>٢- الآن ..هل يُفيد العقلُ؟ الجنون حكمةٌ..<br>٣- والموقفُ الحصيفُ في حُسبانهم نَزَق.<br>٤- وخلّ الطريق وراءك- إن الحبيب أمامك.<br>٥- أصدق؟ لا أصدق.<br>٦- قصيدتي حملتها معي/ يثقل حملها/ تسقط من أصابعي، ولا أعي.<br>٧- تستطيل المسافة بين المودِّع والمترجّل/ بين المغامر والمتوجس/ بين الشجاع المحاذر والغرِّ..ذاك الذي لا يخاف. | ١- أقدمنا ثم ترجعنا<br>٢- تبدل وجه الليالي نهارا/ تفجر صمت السنين انتصارا.<br>٣-ودورة الأشياء حين يلتقي الشجاع والجبان.<br>٤- جاؤوا غزاة- فاتحي مُدنا<br>٥- إبصارهم- لو أمعنوا – عَمَه<br>٦- وبلوغهم – لو أدركوا- فوتُ<br>٧- ألمح ثم بيارق تأتي وتروح- بيارق ترتفع وتطوى<br>٨- يسقط الناس/ يقوم الناس.<br>٩- وتوشك أن تتعثر، أسقطُ، ثم أعاودُ.<br>١٠- يفلت مني، لا ضيرَ، تشبثت بآخر.<br>١١- ويصبح الأعداء فيه أصدقاء.<br>١٢- وما عدت تدري/ وسيل الرصاص بكل اتجاه/ أيأتيك من خائنٍ أو صديق!<br>١٣- والقامةُ التي اعتادتْ صنوفَ الانحناء / انتصبت فارعةً تهتزُّ كبرياء/ وتستدير في شموخ.<br>١٤- نسقط خائبين أو نقوم ظافرين، لا يهم/<br>١٥- محلقين في السماء، أو مضرجين في الثرى/ شعارنا |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٩- تعالوا../ أريكم أين كانت../ وكيف صارت..<br>١٠- واليوم الراهن موقوتٌ/ لصراع بقاءٍ وفناء/ والزمن الآتي زمن رهانٍ / فليختر كلٌّ ما شاء!<br>١١- حين تشيَّع ذات صباح/ حين تسجَّى ذات مساء.<br>١٢- ذلك الطفل الذي كانَ.../ وقد أصبحَ كهلاً: ما الذي يحمل في عينيه إلا جوع أيامٍ بعيدة .<br>١٣- أو يحتمونَ بظلّكَ/ كلَّ صباحٍ وكلَّ مساءٍ.<br>١٤- وحين أجعل الصباح في المساء.<br>١٥- واختلط المغيب بالشروق. | الغربي/ ونام. | | في رحلة الميلاد والوجود والعدم: الخبز والنبيذ يا صديقي العزيز كلاهما لذيذ.<br>١٦- وتقعي/ ليعبر من فوقها الفاتحون/ يراودها الصحوُ/ ترفعُ رأساً/ وتطلق همساً/ تلاحقها عربداتُ الغزاة/ وتسقط تحت صهيل الطغاة.<br>١٧- وتنفض الفجر القديم الجديد.<br>١٨- وتحمل الفجر القريب البعيد.<br>١٩- أرضاً صامتة تتكلم.<br>٢٠- أقسمت هذه بداية الطريق/ بادروا مختتمه.<br>٢١- إنهم عائدون من ساحة المجد المولّي/ فيالقاً تتزاحم.<br>٢٢- يهرول نحوه الجمع الشتيتُ/ وقد تمرغ في الرغامِ / ويسقط الشرف الرفيعُ/ ولا مناص!<br>٢٣- في البدءِ/ كان الذبحُ والسكين/ وفي الختام / كلنا المضرّجُ الطعين!<br>٢٤- السّفلة الأوغادُ/ قد دقّوا طبول الحرب/ وانكشف الغطاءُ عن السلام/ المستحيل. |
| ١٦- سيمر كثيراً هذا الوقت الفارغ منك// وستعبرنا هذي اللحظات// لكنا ندرك أن زمانا بعد زمانا بعد لنا/ | | | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| نتوقف فيه نريح لهاث العمر/ ونحدق فيه/<br>١٧- يحدث أن نتلاقى ذات صباح أو ذات مساء.<br>١٨- رحابهُ سقيفةٌ وبيتْ/ لكلِّ من صحبْت في ممالك الليل/ وفي أقبية النهار.<br>١٩- هذي طريقي، وهذا منتهي أمدي/ وأنت أمسي فلا تستمسكي بغدي.<br>الآن يا قصيدتي ونحن في سفر/ ماذا تراك تفعلين بي/// بالأمس كنت تعرفين علتي.<br>٢٠- وأودع الليل- حديث مطلع النهار. | | | | |

| المحور الفلسفي | | | |
|---|---|---|---|
| الحضور والغياب | الفراغ والامتلاء | الموت والحياة | القرب والبعد |
| ١- عندما طالعْتَنا ذات صباح/ أفقاً محدوداً/ غاب في أوج اكتمال<br>٢- تغيبُ لتشرق فينا/ | ١- ودوامة السكون والضوضاء<br>٢- وهذا الفراغ بنفسي/ ملء جدران نفسي. | ١- اسكندرية..."الحياة والردى"<br>٢- أنت صوت الجمال يعلو على الموت/ ويعطي | ١- ليتني أستطيع الاقتراب أكثر/ وعناق الأغصان البعيدة الممتدة / في زهو وكبرياء! |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ويسطعَ وجهك عبر ملامحنا.<br>٣- انطفأ الضوءُ/ فأهلاً بالظلمة قادمةً/ والأنياب المسنونة تحتشد لساعة فتكٍ/ ونفاذ الطعنة قبل حلول الفجر الكاذب.<br>٤- كل عامٍ حين يأتونَ/ يجيئون خفافاً كطيور البحر/ ترتاح إلى أول وكْرٍ أو شَركْ/ ثم يمضون/ ثقال الخطْو والروحِ/ يجرون الرهانَ المستحيلا.<br>٥- ثم عادوا بقبسة النار/ فانداح حريق في ظلمة الليل /// ثم عادوا../ تحرك الماء في النهر.<br>٦- وأضحى المسار/ جزراً ومدًّا.<br>٧- ثقيلاً في أعماق الناس/ خفيفاً حين يضلُّ العقل/ وعصْفاً تأكله النيرانْ.<br>٨- وتفهمُ معنى الحضورِ/ ومعنى الغيابْ؟<br>٩- ويطوى زمان / ويأتي زمان.<br>١٠- يعبر العام / يأتي العام.<br>١١- في قريتي الصغيرة | ٣- فيغمر نفسي انبهار. | الحياة لوناً وطعماً.<br>٣- أنت صوت الحياة يعلو على الموت.<br>٤- آن الأوانُ لنفخة في الصور/ تدعو أمةً كانت../ تكون الآنَ.. أو لا.. لا تكونْ.<br>٥- أضرمِ النار/ تقتل النار بالنار/ وفجّر في لحظة الموت والبعث/ خلاياك..<br>٦- أبعدَ ما تكون عن حفائر المنونِ/ واحتدام لحظة القرارِ/ نحتمي بزهونا الرخيص بالحياة / كالدّمى.<br>٧- تسممت الرئتانِ/ وحشرجةُ الصوت/ غرغرةُ الموتِ/ شهقةُ خيط الحياةِ الأخير.<br>٨- والعيشَ موتاً مؤجل!<br>٩- وفي أيقونة العمرِ/حياة تتصبَّى/ وموات.<br>١٠- يصبح الموت صدى/ وتصبح الحياة حزمة من الظلال.<br>١١- معلناً بالموت ميلاد الحياة.<br>١٢- يحيون/ يموتون. | ٢- تكسب في خطوتيكَ /اقتراباً وبعداً<br>٣- وازداد الغد المأمول بعدا/ ولقد قاربت جداً/ إنني قاربت جداً.<br>٤- لعلّي إذا ما اقتربت تنفست ذاك النسيمْ///// فهل أستعيدُكَ/ يا وجه هذا الصفاء الذي يتباعد عنِّي.<br>٥- ها أنتِ على رفرف الكون/ أبعد من نجم وحيد مراوغ/ وأقرب من دهشةٍ مُفاجئة.<br>٦- وليندغم في فيض حجمك الصغير فيض حبنا الكبير.<br>٧- ويقذفني اليوم للأمس ويقذفني الأمس للغد.<br>٨- القرار البعيد/ دنوت.<br>٩- برغم اقترابك مني/ أنادي/ برغم ابتعادك عني/ أنادي.<br>١٠- يمتد، يباعدني ويقربني.<br>١١- ونقتسم/ أقربَ ماكنتِ/ وأبعدَ ما جازفتِ.<br>١٢- وأفرخت فيك أوهام الطريق فلم/ تدنُ |

| | | | |
|---|---|---|---|
| / إلى المدينة الكبيرة.<br>١٢- طائر حط على الغصن وطار<br>١٣- يجيئون، يروحون.<br>١٤- تجيئين فجأة/ تغيبين فجأة.<br>١٥- وقبلَ المجيء المفاجئ/ وبعد الرحيل المناوئ.<br>١٦- ما الذي حين تقبلُ/ يملؤنا بانتظار ثقيل/ لوهمٍ قديم تجدد/ ما الذي حين تبعد/ يقذفنا للضياع. ويتركنا للشّجى ..والتوحد؟ | | | السبيلُ لنائي العيش مفتقد.<br>١٣- حتى إذا دنوت للحمى/ دنوت وارتميت. تراوغين/ وتكتمين عن مسامعي نداءك البعيد في المدار. |

| المحور الديني | | | |
|---|---|---|---|
| القيم والمبادئ | الرجاء | الإيمان | الذنب والفضيحة |
| ١- فالصاحب الأمين خان.<br>٢- إنها تعبر المسافة ما بين انطفاء السماء فينا/ ولهو أرضٍ بأرضِ.<br>٣- أمد كفي استغاثة أو محسناً سيان.<br>٤- ويسطع في الزمن المختل بهاء العقل.<br>٥- وأينا الظالم والمظلوم.<br>٦- ونصبح نحن الضحايا.. ونحن الجناة.<br>٧- لكن قلبك الكبير، كالشعاع ، دائماً | ١- هذا ابنك القديم وابنك الجديد.<br>٢- يبحث فيك عن زمانه وحلمه البعيد فافتح له خزائنك.<br>٣- وصرخة مكتومة يطلقها.<br>٤- خاشعاً، حاملاً أمسي ويومي/ | ١- ظامئاً جئت إلى النبع المصفى فارتويت.<br>٢- يتدفق فيها نهر الإيمان/ يروّينا عطشى، وظماءَ.<br>٣- فالساحة هديٌ ومضلّة!<br>٤- فحنَى، من فوق الوادي، الرأس الشامخ وانزلق بأحضان البركة. | ١- وستر ما تظنه الفضيحة../ فكل ما تفعله يفعله الجميع.<br>٢- لا الآبق الوحيد أنت/ ولا الذي عيناه في الجنة والنار معاً.<br>٣- وعينك تثقبهم وتعاين هذي |

| | | | |
|---|---|---|---|
| على سفر/ يجوب بدء الكون والختام.<br>٨- ويلحق القادم بالذي مضى.<br>٩- فأنت التابع والمتبوع.<br>١٠- وأنت الراسم والمرسوم.<br>١١- وأنت الخادم والمخدوم.<br>١٢- من مرغَمٍ/ لآخر راغمْ..<br>١٣- وما بيننا/ قاتلٌ وقتيل.<br>١٤- وأنت شاهدٌ/ وقاتل.. قتيل.<br>١٥- لست في عتمة الزقاق/ ولا في زحمة الريح والروائح والليل/ وحيداً / فثم من يتشهون/ ويسعون للوليمة والفتك/ ويغرون بالسجينات في الضوء.<br>١٦- والزمان الذي يُداجيك بالعدل/ سراب من الخرافة والوهم/ زمانٌ مخادع/ ويرى فيك غاصباً/ ويرى أرضك حِلاً لقاتليك/ وأنفاسك بغياً/ ونور عينيك ذنباً/ والعيشَ/ موتاً مؤجل!.<br>١٧-ومنطلقين لمائدة من لحوم العبيد/ وممتثلين لإمرة هذا الإله الجديد.<br>١٨- ولَدَيهم ما لَديْه/ من خساساتٍ وأطماعٍ صغيرة/ فلماذا لا يكون الصيد والصيادُ/ وجهاً واحداً.<br>١٩- ويُؤجرون/ في اتباع الشيءِ أو نقيضهِ.<br>٢٠- في البيع والشراءِ/ والجهادِ والفسادِ.<br>٢١- في القَبُول والعُدولِ/ في الكلامِ والصَّمتْ/ فلا يهمّ! | وغداً منه<br>اقتربت.<br>٥- وفي نفاذ ضوء<br>من بصيرتك/<br>جلاء ظلمتي<br>وكربتي.<br>٦- وأجرنا من غدٍ<br>آتٍ/ فإنّ الظلّ<br>ماضٍ/ في<br>انحسارْ! | | الفسولةَ سراً<br>وجهراً. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٢٢- حتي يخيَّلَ للناس أن القتيل/ هو القاتل.<br>٢٣- ويخيَّلَ للناس أن البريء هو الفاعلُ.<br>٢٤- ويخيَّلُ للناس أن الضحايا السبايا/ همُ المستحقون للنفي والطردِ/ والذبحِ والموتِ/ في كل آنٍ. | | | |

**- نتائج المحاور الدلالية:**

١- حظي المحور العاطفي بأكثر الثنائيات المتقابلة (١٢٨ثنائية) التي تنوعت بين الحب والحزن والألم واليأس والأمل، والخوف والتردد والأمان والتفاؤل التشاؤم. ويشير هذا إلى فاعلية التقابل في الكشف عما يعتري الوجدان، بوصفه أسلوباً تعبيرياً له أثره في بيان المشاعر المتضادة عند المنشئ. ويشير إحصاء الثنائيات التي تندرج في المحور العاطفي إلى معجم الشاعر الرومانسي، خاصة أن ثنائيات اليأس والحزن والحب تتصدر الثنائيات الأخريات.

ويلاحظ أن للحزن النصيب الأوفى من التقابل، أما إذا دققنا في مشاعر الأمل واليأس فقد تساويا تقريباً، وتفسير ذلك أن الحزن يورث الإنسان شيئاً من التبلّد في المشاعر. ونلاحظ أن المشاعر السلبية تطغى على الإيجابية وفق الثنائيات: (الحزن٢٢- واليأس١٨- والتردد١٦- والألم١٤) مقابل (الحب١٩ والأمل١٨) .

ويمكن ردُّ التردد لدى الشاعر إلى أنّ الفكر الحداثي يثير في النفس القلق، وهذا ما يقوله د.إبراهيم نصر الدين: "وتتبع الحداثة الإشكالي لسبب آخر، مؤداه أنه من الجيد والمناسب بل الجميل أن يعيش الإنسان القلق"[١]. ونظراً لشدة ظهور التردد في شعر شوشة يتضاءل في مقابله الأمان لانعدام الاستقرار، ويطغى التشاؤم – على قلته – على التفاؤل.

[١] الحداثة وما بعد الحداثة في الخطاب الأدبي – دراسة تطبيقية على قصة "ليس بعيداً عن وسط المدينة" للأديبة أورلي كاستل بلوم"نموذجاً" : د.إبراهيم نصر الدين عبد الجواد دبيكي، عالم الكتب، دار ثقيف، السعودية، مج ٣٢، العدد٣،٤، ٢٠١١م. ص٨.

ولا غرابة في حضور المحور العاطفي بكثرة فضلاً عن المعجم الرومانسي للشاعر في الشعر الحداثي، خاصة إذا علمنا أنّ "الحداثة قد خرجت جمالياً وتاريخياً من منعطف الرومانتيكية العربية"[١]. ويشير حضور العاطفة الطاغي إلى أن الشاعر لم يمجد منطق العقل على حساب العاطفة؛ لأن ما يتصل بالوجدان هو فاعل مؤثّر في المتلقي، وهو ما أكده شوشة في حديثه عن أشكال الشعر وتسمياته، حين قال: "أنا أكتب كل ألوان الشعر، ولا تفضيل لديّ للون معين على آخر؛ لأن العبرة بكيمياء القصيدة وكهربائها وشدة نفاذها إلى المتلقي"[٢].

٢- يأتي المحور الواقعي في الترتيب الثاني من حيث كثرة الثنائيات المتقابلة، وكانت أكثر الثنائيات تنتمي لمحور الهزيمة والانتصار، وهو موضوع أثيرٌ في الوجدان العربيّ، لاسيما أن الشاعر قد وظّف التقابل المعجمي في وصف الواقع الذي عاشه من خلال قراءاته التراثية أو الذي عاشه حقيقة وواقعاً، أو الذي استشرفه بناءً على معطيات الحال، و يبدو أن الصراع بين الوعي والعاطفة، يؤرِّقه فبالعاطفة يستشرف مستقبلاً يفاخرُ فيه، لكن هذه الأمنيات بعيدة المنال: (أصدقُ؟ لا أُصدّقُ[٣])

وبالوعي يرى مآل الحال إلى أن يكون كل شيء كما رأى، يقول:

"نَسْقُطُ خَائِبِينَ أو نَقُومُ ظَافِرِينَ، لا يَهُمّ
مُحَلِّقِيْنَ في السَّماءِ، أو مُضَرَّجِيْنَ في الثَّرَى
شِعَارُنَا في رِحْلَةِ المِيْلادِ والوُجودِ والعَدَمْ:
"الخُبْزُ وَالنَّبِيْذُ يا صَدِيقيَ العَزِيْز كِلاهُمَا لَذِيْذْ"[٤]

إن محور الهزيمة والانتصار يشير إلى أن حداثة فاروق شوشة – وفق تقسيمات د. كليب – هي رؤيا ثورية، تنطلق من الواقع، وتتخذ منه موقفها، وتنقده، وتصوّره، وليست شكلاً مزيفاً[٥]، وهي هزيمة نفسية أو حقيقة عناصرها: الخوف نحو( أقدمنا ثم ترجعنا)، واللامبالاة نحو: (نسقط خائبين أو نقوم

[١] وعي الحداثة –دراسات جمالية في الحداثة الشعرية: د.سعد الدين كليب، دار الينابيع، دمشق ،ط٢، ٢٠١٠م، ص٣٨.
[٢] قالها فاروق شوشة في أمسية شعرية أقيمت في جازان عام ٢٠١٤م، وكان حديثه عن أن شكل القصيدة والاهتمام به عن الشعر، جهد ضائع إذ العبرة ليست في التسميات، ينظر: الرابط في الدقيقة(١٣:٠٠): https://youtu.be/2-YFqguak-g
[٣] الأعمال الشعرية، ص٤٠١.
[٤] الأعمال الشعرية، م١، ص٣٦١.
[٥] ينظر: وعي الحداثة: د.سعد الدين كليب، ص٣٣.

ظافرين، لا يهم)، والتحوّل السريع: (ويصبح الأعداء فيه أصدقاء)، والخيانة: (وما عدت تدري وَسَيْلُ الرصاص بكل اتجاه أيأتيك من خائنٍ أو صديق! )، والألم: (في البدءِ، كان الذبحُ والسكين وفي الختام، كلنا المضرّجُ الطعين!)، ومع ذلك فإن الرؤيا الثورية عند الشاعر لا تقوده للاستسلام، ولذلك نلاحظ تبدل الليل نهاراً، والصمت الطويل انتصاراً، والنهوض بعد السقوط، والأمل في قوله: (تبدل وجه الليالي نهاراً، تفجر صمت السنين انتصاراً )، (وتنفض الفجر القديم الجديد) (وتحمل الفجر القريب البعيد) (وتوشك أن تتعثر، أسقطُ، ثم أعاودُ). إن محور الهزيمة والانتصار غير متصف بالثبات لوجود الصراع وهو ما يستلزم وجود طرفين: هازم ومهزوم، مندفع ومستسلم، فضلاً عن تنقُّل صفةِ (الظّفر) بين الطرفين:

وَتُقْعِي

لِيَعْبُرَ مِنْ فَوْقِها الفاتِحونَ

يُراوِدُهَا الصَّحْوُ

تَرفعُ رَأْساً

وتُطْلِقُ هَمْساً

تُلاحِقُها عَرْبَدَاتُ الغُزَاةِ

وتَسْقطُ تحتَ صَهيلِ الطُّغَاْةِ

أما محور الزمان فيوظفه الشاعر للدلالة على الاستمرارية: (وجَدْبِ الليلِ المتراكِم فينا ليلَ نهار!.)، (المُوغلِ في قهوتنا كل صباح، القَابِعِ في أعيُننا كُلَّ مساء)، والتحولات: (ذلك الطفلُ الذي كانَ.../ وقد أصبحَ كَهلاً: ما الذي يحْمِلُ في عينَيْهِ إلا جُوعَ أيّامٍ بَعيدَة)، وهو زمن حاليّ لا يتجه فيه الفِكرُ إلى الماضي إلا بقدر ما يَستذكرُ ويَعْتَبِر نحو قوله:

هذي طَريقي، وهذا منتهى أمدي وأنت أمسي فلا تستمسكي بغدي[1]

بل يَتَّجِهُ إلى المستقبل برؤيا مُشَوَّشَة حذِرَة، نحو قوله: (واليوم الراهن موقوتٌ/ لصراع بقاءٍ وفناء/ والزمن الآتي زمن رهانٍ/ فليختر كلٌّ ما شاء!)، وهو زمان مُرْتَبِطٌ بالمكان ارتباطاً وثيقاً: (تعالوا../ أريكم أين كانت../ وكيف صارت...).

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص٥٦٥

أما التقابلات التي تنتمي لمحور المكان، فهي مرتبطة بالاتجاه (الشرق والغرب– أمام وخلف)، وقد حمّلها الشاعر معاني الانتقال من دون بلوغ الهدف: (وشرَّقْت وغَرَّبْت سَيان)، والتغيّر والتحذير: ( خَنَاجِرُهم تحتَ عمائِمِهم/ وعمائِمُهم فوق رؤوسٍ يَمْلَؤُهَا الغَدْرُ) والمكان هنا هو المكان المجازيّ الذي يمتدّ في الاتجاهات كلها( وأنتمُ من حولنا/ وبينَنا/ أمامنا وخلْفنا/ حكايةٌ تُروى/ وباطلٌ بناسه ازدحم)، وقد يأخذ شكلاً دائرياً: (اكتمل الشملُ/ تلاقت أطرافُ الحَيّ الشَّرْقِيّ/ وأطرافُ الحَيّ الغَرْبِيّ/ وصارتَ دائرةً واحدة) فلا يبقى للاتجاهات أي معنى.

إن ارتباط الزمان بالمكان متعلق بوصف الواقع والانطلاق منه، إذ الأحداثُ مرهونة بحيّز مكاني شغلته، وزمان محدد حدثت فيه، ولذلك فإن رصد الواقع وانتقاده لا يكتمل من دونهما، وقد جاءت التقابلات المعجمية في محور الزمان دالة على استمرارية الأحداث المؤلمة، والتحولات الناتجة عن مرور الزمن، فضلاً عن أن الزمان مبعث الذكرى المحفزة لحصول رؤيا في المستقبل وإن كانت ما تزال مشوّشة. وقد حمّل المنشئ محور المكان معاني الضياع والفشل والتحذير وطغيان الباطل والحصار، وكل ذلك متصل برصد ما في الواقع من أحداث، وانتقادها، أو الاعتراض عليها.

٣– إنّ المحور الفلسفي تراثيّ حداثي، لأنّ الرؤيا الخاصة للمنشئ تتمثل في أنّ ثنائيات المحورين: (الحضور والغياب) و(البعد والقرب)، تختلف بين الحقيقة والمجاز. فقوله: (ويقذفني اليوم للأمس/ ويقذفني الأمس للغد)، يظهرُ أنه في حركة متضادة، تنطلق من الآن، وتأخذه إلى (قبل)، لكنها لا تعيده إلى حاله (اليوم)، بل ترسله إلى الغد مباشرةً، وهي رؤيا منشؤها اتكاءُ المنشئ على التراث ليفهم (الآن)؛ فإذا فهمه فهمَ غده وعرفه، وإن عزفَ عنه بدأ من الفراغ؛ فكان مصيره الضياع:

ما الذي حينَ تُقْبِلُ
يملؤُنَا بانتظارٍ ثَقِيل
لوهمٍ قَديمٍ تَجَدَّدْ
ما الذي حينَ تُبعدُ
يَقْذِفُنا لِلضَّياعِ
ويترُكُنا للشَّجَىْ.. والتَّوَحُّد؟[1]

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص٥٤٦،٥٤٥.

إن التعبير في محور الموت والحياة، ومحور الحضور والغياب يشي بحضور الوعي الجمالي في فكر شوشة وفق سمة "التجادلية" التي عرّفها د.سعد الدين كليب في كتابه وعي الحداثة بأنها: "سمة تحيل على فهم العالم والوجود الإنساني من منظور التناقض وتبادل التأثير فيما بين الظواهر والأشياء والعناصر.."[١]

٤- كان المحور الديني أقل المحاور عدداً من حيث الثنائيات المتقابلة التي توزعت على أربعة محاور فرعية، أكثرها حظاً محور القيم والمبادئ التي تغيرت وتبدلت؛ لأن الشاعر يتحدث عن واقع مليء بالتناقضات والمفارقات، ويبدو أنّ الشاعر لم يتمثل كلّ منطلقات الحداثة التي تدعو إلى نبذ التدين وتمجيد العقل، والتخلص من سلطة الدين، وهذا يعني أن شعر شوشة وإنْ كان حداثياً إلا أنه لم يأخذ الحداثة الغربية قالباً يسقطه على تجربته العربية، بل كانت الحداثة عنده اتصالاً بالتراث وامتداداً حديثاً له، فيه من الجديد ما لا يلغي القديم لكنه يستند إليه ويتكئ عليه، فلم تعد نظرة الشاعر إلى هذه القيم – وفق ما يراه – نظرةً تتصف بالثبات أو الكمال، وهذا ملمح آخر من ملامح التجادلية لدى فاروق شوشة، تلك السمة التي "لا يكاد مستوى من مستويات النص الشعري الحداثي يخلو منها أو من بعض آثارها"[٢]

[١] وعي الحداثة، ص٥١،٥٠.

[٢] وعي الحداثة، ص٥٠،٥١.

**- أنماط التقابل المعجمي:**

يأخذ التقابل المعجمي أنماطاً عدّة في شعر فاروق شوشة؛ فقد يأتي المتقابلان في سطر واحد لكن فاعليتهما الدلالية تمتدُّ لتشمل النص بكامله، إذ ينثر المنشئ ثنائيات أخرى تعضد الثنائية الرئيسة، وقد يجيء المتقابلان في البيت الواحد؛ فيتوزعان في شطر واحد أو في شطرين، وقد يستغرق التقابل المعجمي المقطع بكامله، أما على مستوى القصيدة فنجد أنّ أحد العنصرين يجيء في أول القصيدة والثاني في آخرها.

**أ- التقابل المعجمي على مستوى السطر:**

**١) قصيدة عصفورة:**

يمتدّ التقابل المعجمي على خمسة أسطر، (حطَّت) في السطر الأول و(طارت) في السطر الخامس، يقول الشاعر:

مِنْ فوقِ الجبلِ العَالِي حَطَّتْ عُصْفُورة
عينَاهَا وَطَنٌ في الأَسْرِ،
جَنَاحاها حُلْمٌ بالعَودةِ،
أَمَدٌ نَاءٍ كالأُسْطُورة
طارَتْ في بَهْوِ القَلعةِ
عبْرَ السُّورِ،
ومِن فوقِ الأَسْلاكِ المُمْتَدَّةِ
فارتَجَّ بداخِلِها فَرحُ اللُّقْيا[١]

***

تبدأ القصيدة بمقطع سُبك بين عنصرين متقابلَين(حطّت- طارت)، يمثلان تتابع حركتي السكون والحركة أربع مرات:

سكون (في الجبل العالي) ← حركةٌ فسكون(حطّت) ← حركة(طارت)

وهذا التتابع المتناوب للمتقابلَين يشي بحركة أخرى في النفس تسايرُها صعوداً وهبوطاً، إذ يُفهم من الكلمة معنيان؛ الأول: منطقي، يفهمه متحدث اللغة، والثاني: نفسيّ يختلف باختلاف المتكلم وحالته الشعورية

[١] الأعمال الشعرية: فاروق شوشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٨م، م٢، ص١٥٥.

وطبيعة النص الذي يشحن تلك الكلمة بسياقاته المختلفة[1]. والكلمة في الشعر– الحداثي خاصة – تحمل أبعاداً تأويليةً؛ لأن الشاعر "يُعنى أول ما يعنى بما تثيره الكلمات من إيحاءات ومن ظلال المعاني هذا هو شغله الأول"[2].

إنّ دراسة التتابع الذي أحدثه الفعلان في سياقهما، تقودنا إلى الموازاة بين (السكون– الحركة) و(حطت– طارت)، وهذا يعني أنّ رؤية العصفورة – سواء أكانت بصرية أم قلبية – أثارت في نفس المنشئ ما سَكَنَ لأعوام عديدة فحرّكته، فكان التعبير عن ذلك بالألفاظ المتضادة الدالة على استقرار اليأس في النفس أولاً، ثم حققت له الرؤية صدمة أو اهتزازاً نفسياً فتزعزع اليأس وتسلّلَ الأمل، ولذلك فإن اتجاه حركة العصفورة نحو الأسفل كان بتسارعٍ قويٍّ عسير، وهو ما أوحى به تشديد حرف الطاء في (حطَّت)، لكنّ العودة للارتفاع كانت أيسر لامتداد الألف في (طارت). وهذا بحدّ ذاته يثير في النفس تساؤلاً مفاده: إذا كان اللفظان متضادين؛ فكيف يعودان إلى ذاتٍ واحدة هي ذاتُ المنشئ؟

– إنّ إتيان الشاعر بلفظين متقابلين لا يعني بالضرورة عودة كل منهما إلى ذاتٍ مختلفةٍ عن الأخرى؛ لأن بين اللفظين تقارباً شكلياً أيضاً (الفعل ماضٍ– حرف الطاء– تاء التأنيث) والكلمتان وصف لفعل العصفورة وهما في الوقت نفسه وصف لذات الشاعر المهتزّة (فوصفُ الفعلِ هو وصفُ الذّاتِ)، لدينا إذن حركتان: الأولى خارجية ماثلةٌ في الطبيعة يراها الشاعر أو يتخيلها تبعاً للحركة الثانية التي هي حركةُ نفسهِ الداخلية المنبعثةِ من فكره أولاً ومن شعوره ثانياً[3].

– لقد حطت العصفورة (من فوق) فهي لم تكن في الحضيض إذن بل لم تكن في موقعٍ عاديّ، وربما كان نزولها لعَرَضٍ أجبرها، ولذلك يؤكد الشاعر لنفسه مكانها قبل أن تحُطَّ – تبعاً لتأثُّره؛ فيقول: حطت من فوق الجبل العالي، ولكن لماذا أشار المنشئ إلى المكان السابق لا المكان اللاحق؟ مع أن القارئ ربما يتساءلُ أينَ حطّت العصفورة لا أين كانت قبل ذلك؟

– وقد يخيّل للقارئ أن الحركة شاقولية تماماً لكنها منحنية؛ لأنها كانت (فوق الجبل العالي، حطت منه إلى نقطة ما هي الأخفض، ثم طارت في بهو القلعة وعبر السور)؛ فلماذا أتى الشاعر بنقيضين هما (حطت– طارت) وكانت حركة الانتقال من الأول إلى الثاني منحنيةً وليست عموديّة – لأنّ الطيران يكون بالجناح ويتعلق باتجاه الرياح– ليعبر عن نفسه؟

---

[1] ينظر: علم اللغة– مقدمة للقارئ العربي: د.محمود السعران، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، د.ت، ص٢٧٨.

[2] المرجع السابق نفسه، ص٢٧٩.

[3] ينظر: الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: د. عزّ الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، مصر، ط٣، ١٩٦٦م، ص٢٨٧.

– يسعى المنشئ إلى التأثير في المتلقي ببيان شدّة حدوث الفعل (حطّت)؛ فاختار(العالي) ولم يقل المرتفع، بل كانت العصفورة أعلى من الجبل لأنها حطّت من فوقه، وحتى يخفف المنشئ وطأة الحدث على نفسه أورد ثنائيات تقابلية عضدت الثنائية الرئيسة، وأراد من خلال ذلك نقل حالته إلى المتلقي بلغةٍ تقاربُ حركة نفسِه، "ذلك أن التقابل في العبارة الشعرية الدرامية ليس مجرد تقابل ألفاظ وإنما هو– بصفة أساسية – تقابل أبعاد نفسية"[1]وهذا وفق الآتي:

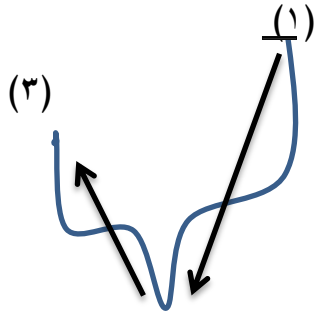
١– العصفورة تحمل الوطن في عينيها رغم الأسر(الجمع بين القيد والحرية في ذات واحدة).

٢– إن ميزة الطيران التي حُبيَت بها العصفورة لم تتحقق على النحو المتوقّع من أي طائر؛ لأن الذي أُتيح لها كان الطيران في بهو القلعة فقط (تحقّقُ الطيران المقيّد بحرف الجرّ (في)– غيابُ الطيران الحرّ).

٣– يستخدم المنشئ عنصراً مقابلاً ومعاكساً فيقول:(طارت)؛ فيخفف شدّة الهبوط بألف الصعود، لكنه لا يتجاوز الواقع؛ فينأى عن أساليب علم البيان، ويوظّفُ التقابلَ لتفسير شعوره ونقل فكره.

٤– يقدّم المنشئ المشاعر السلبية على الإيجابية بتقديم (حطت من) على (طارت في) ثم يصل إلى نقطة الاتزان –إذ كانت الحركة قد بلغت ارتفاعاً معتدلاً فهي في (بهو القلعة):

(١)ارتفاعٌ عالٍ– (٢)انخفاض– (٣)ارتفاعٌ أقلّ




– يلاحظ وجود مسافة بين (١) أعلى نقطة كانت فيها العصفورة (من فوق الجبل العالي) إلى (٢) أخفض نقطة ثم طارت إلى النقطة(٣) حيث تتوارى فيها حدّة المشاعر قليلاً وتتّزن.

ويُلاحَظ أنّ النص قد بدأ بعنصرين متقابلَين معجمياً ثم يعضدُ المنشئ الدلالةَ الرئيسةَ بعنصرين متقابلَين متخالفين هما: (عيناها وطنٌ في الأسر): الذي يمثل الغربة النفسية، و(جناحاها حلمٌ بالعودة): الذي يمثل الأمل.

[1] الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص٢٩٠،٢٩١.

ويمكن حملُ التخالف بين السطرين على ثنائيات عدّة أهمها: السكون ثم الحركة، الحال ثم الاستقبال، الأسرُ ثمّ الحرية، الاغتراب ثم العودة. ولذلك كان للتقابل بين هذين السطرين تأثيرٌ دراميّ[1] منشؤه تأثّر المنشئ أولاً، ونقله إلى المتلقي بألفاظ تتقارب مع حالته ليفهمها؛ لأنّ "الألفاظ ذات التأثير الدرامي هي مجرد ثغرات أو منافذ يطل منها الإنسان على أجزاء من عالم الشاعر النفسي،...إنها – بعبارة موجزة – متقابلات لفظية ذات رصيد نفسي ووجودي"[2].

**٢) قصيدة خطوط في اللوح:**

يتألف نصُّ الرباعيات – كما يسميه – من خمسة مقاطع، جاء في كل مقطع منها تقابلٌ، تموضَعَ في سطرٍ واحد أو سطرين، يقول:

بَيْنَ وقْعِ الظِّلِّ، والظِّلِّ، يَمِيلْ
رأسُهُ الغارِبُ في كُلِّ اتِّجَاه
والدَّمُ القانِي على الأُفْقِ يَسيلْ
**مُعْلِناً بالمَوْتِ، ميلادَ حَيَاة**

***

**طَائرٌ حَطَّ على الغُصْنِ وَطَارَ**
حامِلاً في صَدْرِه سِرَّ الرَّحِيْل
مالَهُ يبحثُ عنْ وَجْهِ نَهَارْ
يُرجع الحُلْمَ إلى العمرِ الجميلْ

***

**الجَنَاحانِ يَرِفَّانِ.. فَيَعْلُو**
**والجَنَاحانِ يُسفَّانِ.. فَيَدْنُو**
**رَوْضُهُ** الهامِدُ **إجْدَابٌ ومَحْلُ**
**والمَدَى** حَولَيْهِ **إيحَاشٌ وسِجْنُ**

[1] يقول د.عز الدين إسماعيل: "وإنما يُصبح استخدام هذه الألفاظ – يقصد المتقابلة – استخداماً درامياً عندما تدل على أبعاد نفسية حقيقة؛ أي عندما ترتبط ارتباطاً كلياً بالموقف الشعوري الذي يعبر عنه الشاعر "الشعر العربي المعاصر–قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص٢٩١

[2] المرجع السابق نفسه، ص٢٩١.

***

يَقْطَعُ العُمْرَ، ويَجْتازُ الوِهَادْ

**حَائِراً بينَ صُعُودٍ وَهُبُوط**

رأْسُهُ الطَّائِرُ مُلْقَىً في البلادْ

ويداهُ في شِعْابِ الأُخْطُبُوطْ

***

ذاتَ يَومٍ قَادمٍ سوفَ يَجِيءْ

باعِثَاً في كَوْنِهِ سِرَّ الخُلُودْ

روحُهُ تَنْبُضُ بالحُلْمِ الجَرِيء

وخُطَاهُ تَكْتَسي مَعْنى الوُجود![1]

أقام المنشئ مقاطع الرباعيات على التقابل المعجمي وشفعَها بالتخالفي، ويطالعنا في كل مقطع عنصران متقابلان معجمياً، وهذان العنصران؛ مصدران: (الموت– حياة)، (صعود– هبوط)، أو فعلان: (حطّ– طار)، أو تركيبان: (الجناحان يرفّانِ ..فيعلو– الجناحان يُسفَّانِ.. فيدنو) أمَّا التخالفيّ فتمثّلَ في تركيبين اسميين: (روضهُ الهامدُ– إجدابٌ ومَحْلُ)، (المدى– إيحاشٌ وسجنُ).

– وقد كانت الثنائيات المتقابلة مختلفة في مبناها عن بعضها لكن دلالاتها تصبّ في محور النص الرئيس؛ فالمنشئ يعكس بالتقابل حالة من التخبّط والتردد والحيرة المتمثلة ب (حطّ وطار، يعلو ويدنو، صعود وهبوط) لما ألمّ به في لحظةِ تأمُّلٍ لمُجريات الأحداث الحياتيّة القائمة على الصراع بين الموت والحياة، ونراه يأتي بكبرى التناقضات الفلسفية هي: (الموت– الحياة، الرحيل– الوجود) وكأنّ المأساةَ قد جعلت المنشئ يفكّر في وجوده الإنساني المسلوبِ الحياةَ المستقرةَ، ويصل إلى فلسفة خاصة أساسُها المفارقة، كان فيها الموت – وهو نهاية الحياة – إيذاناً بولادة جديدة.

إن مثل هذه القضايا الكبرى لا يمكن إلا أنْ يعبّر عنها بالمصدر لاتصافها بثباتِ وجودها، لا سيما وأن عنوان القصيدة يشير إلى الأقدار المكتوبة (في اللوح المحفوظ)، ولما كانت هذه الأقدار مكتوبة لا يمكن تغييرها كان العيشُ على الأملِ هو السبيلَ الوحيدَ، ولذلك قال:

[1] الأعمال الشعرية: فاروق شوشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م، م١، ص٥١٧–٥١٩.

ذاتَ يَومٍ قَادمٍ سوفَ يَجِيءْ

باعِثَاً في كَوْنِهِ سِرَّ الخُلُودْ

روحُهُ تَنْبُضُ بالحُلْمِ الجَرِيء

وخُطَاهُ تَكْتَسي مَعْنى الوُجود!

**أما تعبيره عن الحيرة والتردد فأخذ ثلاثة أبنية تقابليّة:**

أ- **فعلية ماضية:**

**تتمثل في (حطّ- طار)**، وهي إشارة إلى أن مثل هذه المشاعر ليست وليدة اللحظة، وإنما لها جذور ربما تمتدّ إلى بدايات المنشئ في طريق التأمل.

ب- **تركيبين متقابلين متوازيين:**

(الجناحان يرفّانِ.. فيعلو/ والجناحان يُسفَّانِ.. فيدنو)

اسم مكرر مثنى معرّف، فعل مضارع (يفعلان)، فاء العطف، فعل مضارع معتل الآخر

ولا يكون التوازي التركيبي[1]- في مثل هذه الدلالات - عبثاً إيقاعياً مزيّفاً[2]، فهو وإن كان إيقاعاً صوتياً إلا أنه يتلاءم مع انسيابية حركة الجناحين في العلوّ والدنوّ، فالتوازي بين التركيبين لدلالتهما على أمر واحد؛ لأنّ كل سطر يمثل جزءاً من حركة الطيران وحركة نفس الشاعر، خاصة إذا لاحظنا تكرارَ الفاء ٦مرات، في كل سطر ثلاث مرات، والفاء حرف شفويٌ سهلُ النطقِ يجري فيه النفسُ ولا ينقطع؛ فيلائم حركة الجناح، وهو "صوت رخو مهموس يتكون بأن يندفع الهواء ماراً بالحنجرة دون أن يتذبذب

[1] التوازي التركيبي: تركيب إضافي يرتكز على مصطلحين :١- مصطلح التوازي : وهو عند المحدثين أعمّ منه عند القدماء الذين سمَّوه (الموازنة)، وهما يشيران إلى وجود تماثل وتشاكل وتساوٍ بين وحدات الكلام المتوالية ، لكنّ الفرق بينهما أن الموازنة تشير إلى تساوي وحدات الكلام في صيغتها ، أما التوازي فيمتد ليشمل التركيب والبنية والصوت. ينظر: التوازي التركيبي الصرفي في القرآن الكريم (دراسة الأساليب النحوية): إعداد: أنصاف عبد الله الحجايا، إشراف: أ. د. عادل بقاعين، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠١٦م، ص٨،٩.

٢- التركيب: مجموعة العلاقات الناظمة لوحدات الكلام. ينظر: المرجع السابق نفسه ص ١١،١٢. نقلا عن: أسس علم اللغة: أحمد مختار عمر، دار علم اللغة ، دار عالم الكتب، القاهرة، ط٨، ص٣٦.

ويشير مصطلح (التوازي التركيبي) إلى "ملامح التماثل والتشاكل والتساوي بين وحدات الكلام المختلفة ضمن إطار التركيب" . التوازي التركيبي الصرفي في القرآن الكريم(دراسة الأساليب النحوية)، ص١٢.

[2] يمكن أن يُدرس التوازي بوصفه محسناً للإيقاع الدلالي، فهو ذو صلة بالدلالة لأنه يتعلّق بالبنية، خاصّة إذا بُنى على التضاد . ينظر: البديع والتوازي: د. عبد الواحد حسن الشيخ ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط١ ، ١٩٩٩م، ص٥٤-٥٧.

معه الوتران الصوتيان، ثم يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرج الصوت، وهو بين الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا. ويضيق المجرى عند مخرج الصوت؛ فنسمع نوعاً عالياً من الحفيف هو الذي يميز الفاء بالرخاوة"[1].

إن حركة الهواء من دون تذبذب الوترين الصوتيين في حرف الفاء تلائم حركة الطيران، إلا أنّ المفارقة تكمن في أن طائرَ الشاعر– في النّص – تذبذبت معه نفسُه، وكانت الحركة في النص تشير إلى تَنَقُّلِ المنشئ في قرارة نفسه بين أمرين متناقضين؛ فحركة الطائر بين صعود وهبوط سمةٌ إيجابية له، لكنها سلبيةٌ إذا وُسمت بها الحالة النفسية للإنسان تجاه قضيّة أو قرارٍ ما؛ لأنها تعكس عدم الاستقرار فضلاً عن التردد والحيرة.

ت– **مصدرية على صيغة فُعول:**

تتمثل في: (صعود– هبوط)، وحرف المدّ فيها يشير إلى امتداد حدث الصعود نحو الأعلى، وعمق الهبوط نحو الأسفل[2]، وهو تقابل لغوي يوازي حركة داخلية نفسية، يُستشفّ ذلك أيضاً من انفصال الرأس– مركز الفكر والقرار– وتفرّق أمره فهو طائرٌ و(ملقىً في البلاد)، في حين تكون أداتَا التنفيذ عالقتَيْن في (شعابِ الأخطبوطْ) في المقطع ذاته.

ويلاحَظُ أنّ التقابلَ المعجمي بنيةٌ أُنشئ النص عليها، إذ يمتدُّ التقابل المعجمي من المقطع الثاني إلى الخامس، وهو تقابل متفرّع (اثنان مقابل أربعة):

١. المقطع الثاني: (طائرٌ حطَّ على الغصن وطار)(حاملاً في صدره سرَّ الرحيل)
٢. المقطع الخامس: (ذات يومٍ قادمٍ سوف يجيءْ) (باعثاً في كونه سرَّ الخلودْ) (وخُطاه تكتسي معنى الوجود!)

فاللفظان (طار– الرحيل) يشيران إلى غياب الطائر وذهابه في البداية مع ذهاب الأمل بعودته، إذ بدأ المنشئ بالفعل الماض لتحقق وقوع اليأس في النّفس، ثم ثبّت المشهد اليائس في ذهن المتلقي في أنْ جاءَ بالمصدر؛ فقال: (الرحيل) ثم جاء بمجموعة من المفردات – المتقابلة مع اللفظين السابقين–

---

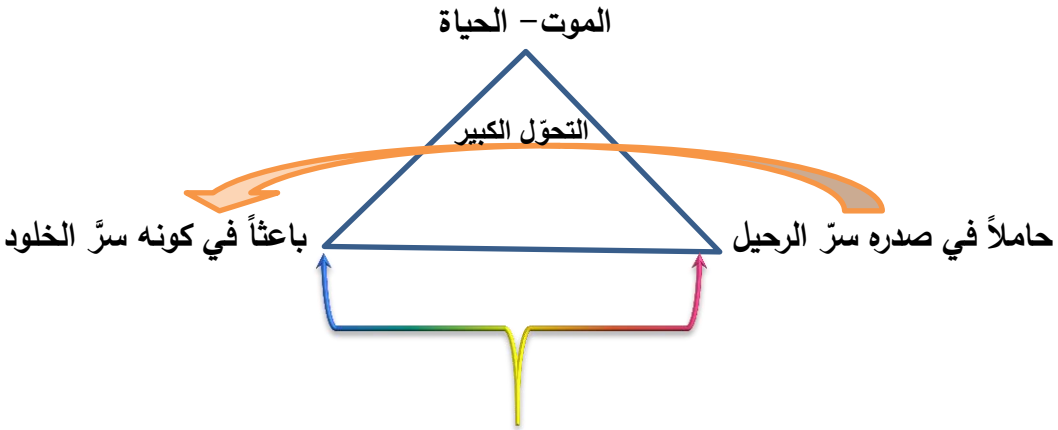
[1] الأصوات اللغوية: د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٧٥م، ص٤٦.

[2] مراتب طول أصوات اللين ثلاثة، أطولها ما كان نحو: (يسمو)، والفرق بين هذه المراتب يكون في كمية الصوت المنبعث في أثناء النطق بأحدها .ينظر: الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، ص١٥٧.

– ويزداد صوت اللين طولاً إذا ما وليه حرف مجهور. ينظر: المرجع السابق نفسه، ص١٥٩. ولدينا هنا :حرف الدال في (صعود)، وحرف الطاء في هبوط، وكلاهما حرفان مجهوران، لذا كان حرف الواو في الكلمتين في أطول حالاته تصويتاً وامتداداً.

والدَّالة على حضور الطائر من جديد، وبذلك اختار المنشئ (قادم، يجيء، الخلود، الوجود)؛ فاسم الفاعل أولاً، ثم الفعل المضارع؛ لأنهما يُضفيان الحركة على النص، وهي حركة ضرورية لإحداث الانتقال من حالة اليأس إلى الأمل؛ فلما استقرّ له ذلك، وارتضى مثل هذه الحالة لنفسهِ، أراد للمتلقي أنْ يتوقف عندها؛ فثبّتَ المَشهدَ في ذِهن المتلقي بمصدَري (الخلود والوجود) مناسباً في هذا بين المعنى والمبنى.

ويلاحظ أن المنشئ قد أقام نصه على المفارقات الفلسفية المتعلقة بالموت والحياة والرحيل والخلود؛ فابتدأ الموضوع الرئيس بثنائيَّة معجميّة (الموت والحياة) ثم كانت التقابلات الأخرى فروعاً عنها؛ فجاء بالتقابل التخالفي (حاملاً في صدره سر الرحيل- باعثاً في كونه سر الخلود)؛ ليظهرَ هذا التحول الكبير من الحياة إلى الموت، ومن الموت إلى الحياة، وعبّر عن الحيرة بثلاث بنياتٍ متقابلة، ويمكن تمثيل ذلك بالشكل الآتي:




وعبّر المنشئ عن التحول الكبير المتمثّل بتقابل رئيس- كما ذُكر- ثم رفدَه بإيراد تخالفَين بَيّنَ من خلالهما سبب حيرته، أساسُه تساؤلٌ خفيٌّ مفاده: كيف يكون كل هذا الموت ميلاداً لحياة أخرى؟ (معلناً بالموت ميلاد الحياة):

١- الأول: (روضهُ الهامدُ إجدابٌ ومَحْلُ): تحولٌ عامّ من الإنبات والخصب إلى الجدب والقحط.

٢- الثاني: (والمدى حولَيْهِ إيحاشٌ وسجنُ): تحولّ من السّعة والحريّة إلى الضيق والقيد.

ويبدو أن المنشئ قد ترك التساؤل الخفيّ بلا جواب صريح؛ فتركه مفتوحاً للمتلقي؛ ليفطَنَ إلى أنّ ثنائية الموت والحياة غيرُ منتهيةٍ إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، ولِيعلمَ أنّها ثنائية متلازمة، يؤدي كل طرفٍ منها إلى الآخر، بل لا يمكن أن يُذكر أحدهما من دون وجود الآخر حاضراً في الذهن، فلا وجود للموت إن لم يكن ثمّةَ مَنْ يحيا، وبذلك لم تُسَمَّ الحياةُ خلوداً إذْ عُلم انتهاؤها بالموت وإن طالت مُدتها.

ومتابعة لما سبق وفي ظلّ كل تلك التحولات التي يشهدها المنشئ يصعُب عليه أن يكون كل هذا الفناء ميلاداً لحياة أخرى، ومع ذلك يصرّ على جعل أحد الضدين غرساً يثمرُ ضدّه، وهنا تكمن المفارقة[1]؛ ومما يؤيد هذا أنه رفد فكرته الرئيسة بتحولاتٍ أخرى بثّها في نصه، تمثلُ أجزاء خاصة من الدلالة العامة؛ فالبحثُ في البداية (ماله يبحث عن وجه نهار) تحوَّل إلى البعث في النهاية (باعثاً في كونه سرَّ الخلودْ)؛ فهو تحوّل من المفقود إلى الموجود، وقد مرّت العلاقة بين المنشئ والحلم بأربع مراحل: يبحثُ عنه– يحملُه– ينبضُ فيه– يبعثُه، وكان الحلمُ مسلوباً (يُرجع الحُلْمَ إلى العمرِ الجميلْ) ثمَّ أصبح جزءاً من ذات المنشئ (روحهُ تنبضُ بالحُلم الجريء)، وهنا تحول من السلب إلى الاستعادة.

– ونخلصُ بعد هذا التحليل إلى أنَّ محور الموت والحياة في القصيدة يتمثل في الثنائيات الآتية:

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| حطّ | الرفرفة | العلوّ | الصعود | الخصب | الموت | السعة | الفقد | السلب | البحث |
| طار | الإسفاف | الدنو | الهبوط | المحل | الحياة | الضيق | الإيجاد | الاستعادة | الامتلاك |

من الإيجابية إلى السلبية **تحولات الشعور** من السلبية إلى الإيجابية

[1] المفارقة: "مصطلح غربي، لم يعرفه النقد العربي القديم في الدراسات النقدية العربية إلا حديثاً عبر الترجمة" ولها نوعان: ١– المفارقة اللفظية : ومنها مفارقة الحضور والغياب، ومفارقة السخرية والتهكم .٢– مفارقة الموقف: ومنها المفارقة الدرامية. ينظر: المفارقة في الشعر العربي الحديث بين سلطة الإبداع ومرجعية التنظير: أ. صليحة سبقاق، مجلة اللغة الوظيفية، جامعة حسيبة بن بو علي، الجزائر، العدد٤، ٢٠١٦م.
ونجد عند د.علي عشري زايد ما سماه بالمفارقة التصويرية وهي:" تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض...هذا التناقض يمتد ليشمل القصيدة برمتها، فتقوم كلها على مفارقة تصويرية كبيرة". عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د.علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة ، ط٤ ،٢٠٠٢م، ص١٣٠.
والحق أن المفارقة في التقابل هنا لا تعني مخالفة ظاهر الكلام للمقصود منه، بل هي الجمع بين المتناقضات على نحو يثير الدهشة والعجب. ولمصطلح المفارقة جذور في البلاغة العربية خاصة في البنى القائمة على التضاد والمقابلة، لكنّ "مبناهما على مجرد الجمع بين ضدين أو مجموعة من الأضداد دون اشتراط وجود تناقض واقعي في السياق الشعري". المرجع السابق نفسه، ص١٣١.

– وهذا نص حافلٌ بالمفاجآت والحيرة والتردد وهو ما تعكسه حركة الطائر، ويمثل تلازمية ثنائية الحياة والموت، بما فيها من صراع دراميٍّ بين الأمل واليأس، لا يُدرك من القراءة الأولى إذ لابدَّ من التعمّق في النص وسبر أغواره؛ لأن القيمة الدرامية للنصّ تكمن فيه، ولا تستجدى من خارجه[1]، فلا تستدعي من القارئ أو الناقد أن يفتشَ عنها في نفس الشاعر، وهل عاش هذا الموقف فعلاً أو لا؟ وتظهر درامية النص إذا تأملنا في رسالة المنشئ؛ فكيف تولد الحياة من الموت والدماء، وكيف ينفصل الرأس عن الجسد، وكيف يعيشُ المرء صراعَ الموت والحياة معاً؟

لقد رفدت الدلالة العامة للعنصرين المعجميين مجموعة من الثنائيات المتقابلة معجمياً وتخالفياً، وامتدت دلالة التقابل من مستوى السطر إلى مستوى مقاطع النص كله؛ فبناء نصٍّ ما على مجموعة عناصر متقابلة قد يوحي بأنه مِزقٌ لا يجمعُ عناصره إلا العنوان الذي وضع له، لكن الأمر ليس كذلك، واللافتُ في هذا أنّ التقابل التخالفي كان في وسط النص؛ فكانت وظيفته رفد التقابل المعجميّ بدلالة فرعية، وربطَ السابق باللاحق ربطاً غير مباشر؛ لأنه متصّلٌ بالسياق، ومنبثق عنه.

[1] ينظر: الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص٢٩٢.

**ب- على مستوى البيت:**

**١) قصيدة سكن العبير:**

نظم الشاعر هذه القصيدة في ذكرى رحيل الشاعر فوزي العنتيل صاحب ديوان عبير الأرض[١]، وهي تتألف من ٢٧ بيتاً، جاء التقابل في ثلاثة أبياتٍ منها؛ الخامس والتاسع و الرابع والعشرون[٢]:

٥- جَاؤُوا غُزَاةَ، فَاتِحِي مُدُنٍ صَمَّاءَ عَشَّشَ فوقَها المَقْتُ

٩ - إِبْصَارُهُم- لو أَمْعَنُوا- عَمَهٌ وبُلُوغُهم- لو أَدْرَكوا - فَوْتُ

٢٤- وجُهِلْتُ، لكنْ حَسْبُ ذَاكِرتي أَنِّي لِطِينِ الأَرْضِ عُرِّفتُ

- يرصد المنشئ - في هذا النص- أحوال الشعر وأهلَهُ بعد وفاة فوزي العنتيل، لكنّه يصف أصحابَ القلمِ بلفظين متناقضين (غزاة- فاتحي مدن) كل لفظ يستدعي في الذهن معنىً آخر؛ فلفظُ غزاة يستدعي في الذهن أنهم أعداء، ولفظ فاتحين يستدعي في الذهن أنهم أبطال أو أصدقاء، فجمعَ في شطر واحد معنيين متقابلين، لكنهما عائدان إلى جماعة واحدة، هم الغازون الفاتحون في آنٍ معاً.

- وتمثلُ هذه المدن المغزِّيةُ من الفاتحين- وقد جاءت منكّرةً - جماهيرَ الشعرِ ذوي الذائقة الضّحلة؛ ممن لا يغضبُون غيرةً على لغتهم ولذلكَ (عشَّش المقتُ فوقها)، وتنعدم مقاومة أهلها لغُزاةِ الحرف ويتحققُ لهم الاستسلام؛ فعزز المنشئ هذه الفكرة بالشطر الثاني، حين كانت المدنُ صماءَ تستدعي في الذهن اتصافها الضعف؛ لأن الأصمَّ لا يسمعُ ولا يتكلم .إذن نحن أمام ثنائية رئيسة (غزاة- فاتحين)، وثنائيات فرعية: (أعداء- أبطال/أصدقاء)، (انعدام المقاومة- تحقق الاستسلام).

- وقد اختار المنشئ (ضمير الغائب) في الحديث عن هؤلاء الغزاة؛ لأنّ غرضهُ - في البداية - إخبار الحضور عن تصوره لحال أصحاب القلم بعد فوزي؛ فلم يختر ضمير المتكلم ولا حتى المخاطبِ مع أنّ النصّ في الرثاء، وهنا يتبادر إلى الذهن تساؤل مفاده: لماذا لم يظهر الانفعال بوضوح في لغة المنشئ؟

- إنه انفعالٌ هادئ؛ لأن المنشئ يتوسَّل إحداثَ المفارقَة بين لفظَين متقابلَين لغايةٍ أسمى من الإمتاع الانفعالي الآنيّ، وهي إيصال فكرةٍ إلى المتلقي تنبهه إلى مآل الشّعر بعد الشاعر، وتحذّره من الأقلام الغازية، والذائقة الضحلة؛ فالإمتاع بالشعر وحده غير كافٍ لإيصال الرسالة المرجوّة، بل ربما يذهبُ

---

[١] الأعمال الشعرية: فاروق شوشة، م١، ص٤٧٣.

[٢] المصدر السابق نفسه، م١، ص٤٧٦،٤٧٤.

بأذهان المستمعين إلى عوالم أخرى – تأثراً– تُبعدُهم عن الهدف الحقيقيّ من المرسَلة اللغوية المتمثلة بنصّ (سكن العبير).

– ويرى المنشئ حاجةً إلى توكيد فكرته، وترسيخها لدى المتلقي؛ فيزيد في وصف هؤلاء القوم بتقابلَين متوازيَين، ويكثّف لغة النص بأنْ يُحدث مفارقةً مزدوجة على صعيد البيت الواحد، حين يقول:

إبصارهم – لو أمعنوا– عَمَهٌ  وبلوغهم– لو أدركوا– فوْتُ

وقد بَنى كِلا الشطرَين على قالب واحد هو التوازي التركيبي المؤلف من:

(مصدر، هم)، جملة اعتراضية (لو، فعل ماضٍ، واو جماعة)، مصدر

- فبدأ كل شطر وختمه بالمصدر، وبينهما اعتراضٌ غرضه التهكّم، بجعل عدم وقوع الفعل الماضي في كِلا الشطرين (أمعنوا– أدركوا) مقروناً بشرط غير متحقق الوقوع لاختياره حرف (لو).
- لقد كرّر المنشئ بنية الجملة لا لأن وزنَ القصيدة يستلزم ذلك – لأنها عمودية– بل القالبُ الشكليّ الواحد يشير إلى أنّ الحديث ما زال عن أمرٍ واحدٍ ولم يتغير، واللافتُ هنا أنّ البيت قد اشتمل على مفارقتين تهكميَّتين في كل شطرٍ واحدة، قوامُهما الجمعُ بين (الإبصار– والعمى) و(بلوغ الأمر– وفواتُه)؛ فجعل أحدَ النقيضينِ هو الآخر!
- ويشيرُ المنشئ إلى بذلِ الجُهد في تحقيق الأول، ومع ذلك لا يتحقق الأمرُ المرجوّ، وإنما يتحققّ نقيضُه المقابل له وهذا في قوله: لو أمعنوا؛ أي حاولوا وبذلوا جهداً في الإبصار لكنْ باءَ الجهد بالإخفاق، أو رُبّما خُيل إليهم أنّه الإبصار ولكنّه العمى– لجهلهم.
- ومثلُ ذلك في الشطر الثاني: فبلوغ الأمر لا يتحققُ إلا بالسّعي لإدراكه؛ فلمّا أدركوا، أو ظنّوا أنّهم قد أدركوا، لم يتحقق لهم ما كانوا يصبونَ إليه؛ فكان بلوغهم (فَوْتُ).
- إن اختيار الحرف (لو) من دون غيره من أدوات الشرط اختيارٌ متعمّدٌ كما يبدو، وهو وسيلةٌ أخرى يتوسّلها المنشئ لترسيخ ما في المرسَلة اللغوية في ذهن المتلقي وضمان اطمئنانه إلى محتواها، إذ يمتنعُ تحقق الثاني لامتناع تحقق الأول؛ فلا هم أمعنوا ولا هم أدركوا، وبذلك فإنّ غرضَ الجملتين المعترضتين نفيُ قدرتهم على القيام بكِلا الفعلَين؛ فهم لم يمعنوا ولم يدركوا، على سبيل التهكم لعجزهم وجهلهم.
- لقد جمع المنشئ في وصفه بين تركيبين متوازيين ومفارقة مزدوجة وعضَد كلّ هذا باعتراضٍ تهكمّي توكيداً لفكرته وضماناً لاطمئنان المتلقي إليها.

ويبدو أنّ المرسِل لم يفلح تماماً في إخفاء انفعاله، وحفاظه على رباطَة جأشه؛ فلا نلبث أنْ نرى سيطرةَ ضمير المتكلم وضمير الرفع على باقي أبيات القصيدة – وهي اثنا عشرَ بيتاً – بذكر الضمير (أنا) أو إضافة ياء المتكلم إلى الأسماء، أو جعلِ الأفعال مدعّمَةً بتاء الفاعل: (أنا، جئت، طرت، فضضت، فغنيت، صليتُ، أُنطقتُ، ضُمّختُ، سرتُ، وحملتُها، كفيّ، فارتعتُ، قاتلتي، نطقتُ، فأذنبتُ، عصيتُ، لم أخن، خُذلتُ، تشكّيتُ، نُفيتُ، ترفّعت، حسبي، تكسرتُ، جهلتُ، ذاكرتي، عُرِّفتُ)[1]، وينتهي ظهور الانفعال في البيت:

٢٤– وجُهِلتُ، لَكِنْ حَسْبُ ذَاكِرَتِي  أَنِّي لِطِينِ الأَرْضِ عُرِّفتُ

وجاء بيتُ الانفعال الأخير مغلقاً، فَحُصر حشوُ البيتِ بفعلَين متقابلَين(جُهلت– عُرِّفتُ) مبنيّين للمجهول، والذاتُ المجهولةُ – التي قصدَ المنشئ بها ذات المرثي، وتحدّثَ بلسانِها– هي الطرفُ الأضعفُ في هذا التقابل؛ فقدّم المنشئ الجهلَ بذات المرثيّ على معرفته لبيانِ حالِهِ بينَ منْ هُم في مركب الشعر، وحتى لا يظنّ المتلقي – بعد الحديث عن تلك الذات في الأبيات السابقة– أنّ المرثيّ قد بلغَ بين أقرانه منزلةً لا تُدانَى ولا تُوازَى عند محبّيه. ولمّا لم يأخذ المرثيّ حقَّه من التقدير، يرتدُّ إلى ذاتِه مواسياً فيقول: (ولكنْ حسب ذاكرتي) ولم يقل (حسب قلبي)، وبدأ البيت بلفظ عامٍ وموجز(جُهلت) من دون ذكر التفاصيل، وحينما أراد أن يأتي بما يناقضه، قدّمَ للفعل المناقِض بما يخصّصّهُ لغاية إقناع المتلقي، واختارَ طينَ الأرضِ لبيانِ الانتماء الأَصيل بعد التهميش الذي أنيطَ به المرثيّ.

– إن اختيار ألفاظ البيت مشتملة على ثمانية حروف مكسورة يشي بحزنٍ وانكسار في النفس، منشؤه تأثرُ المُنشئ وأراد إيصال الصوتِ الحزين إلى المتلقي؛ ليعيش شعور المنشئ ويعلمَ حال المرثيّ.

لقد انتقل المنشئ من الإخبار إلى الانفعال، ومن التوكيد إلى المواساة متوسلاً التقابل اللغويَّ، ونقل المتلقي معه من فكرة انعدام القيم والقلمِ الحقّ عند (هم) إلى فكرة الوجود القيمي واللغوي عند (أنا)، وهذا التقابل الكبير كان حاضراً بحضور المرثيّ، لكن غيابه أظهر التناقض بوضوح وأجلاهُ.

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص٤٧٥،٤٧٦.

**٢) قصيدة كلاسيكية:**

هَذِيْ طَرِيقي، وهَذا مُنْتَهى أَمَدِيْ ... وأَنتِ **أَمْسِي**، فلا تَسْتَمْسِكي **بِغَدِيْ**

وَقَفْتُ عُمْري على وَهْمٍ ظَفَرْتُ بِهِ ... والآنَ يا وَهْمُ ما أَبقَيْتَ مِلْءَ يَدِي

وَقَفْتُ صَحْوِي على أُفْقٍ طَلَعْتِ بِهِ ... شُعَاعَ مُسْتَدْفِئٍ يَدنُوْ لِمُرْتَعِدِ

وقَفْتُ خَطْوِي على دَرْبٍ بهِ اشْتَجَرَتْ ... هُوجُ الرِّيَاحِ وعَضَّ القَيْدُ في جَلَدِي

وَصَوَّحَتْ لَحَظاتٌ كُنْتُ أَحْسَبُها ... زَاداً وَرِيَّاً لِمَخْذُولِ المتَاعِ صَدِي

كانَتْ جَناحَيْنِ من نُعْمَى ومَرْحَمَةٍ ... ومِنْ تَمَازُجِ أَرْواحٍ ومُعْتَقَدِ

رَفِيفُ أَنْفَاسِهَا أَنْفاسُ عافِيَتِي ... وبَرْدُ أَنْدَائِهَا يَنْسَابُ في كَبِدِي

أَطْبَقْتُ عَيْنَيَّ، يا رُؤْيَا بِها اكْتَمَلَتْ ... مَلَامِحُ الأَبَدِ الغَافِيْ.. بِلَا أَبَدِ

حَتَّى صَحَوتُ على دُنْيَا بِلَا أُفُقٍ ... ولا شِعَابٍ، ولا فَجْرٍ ولا عَمَدِ

تَزَاحَمَتْ فِيْكِ أَضدَادُ الحَياةِ، فَلا ... نَجَاةَ مِنْ صَدَمَاتِ القَهْرِ وَالعُقَدِ

وَأَفْرَخَتْ فِيكِ أوهامُ الطَّرِيقِ فَلَم ... تَدْنُ السَّبِيْلُ لِنَائِي العَيْشِ مُفْتَقِدِ

تَوقَّفَ الزمنُ العَاتِي، وخَلَّفَنِي ... طَرِيحَ حُلمٍ، بَعِيْدِ المُنْتَأَى بِدَدِ

هذا صَهِيلُ الليالِي في مَحَابِسِها ... وتلكَ حَمْحَمَةُ الأَيَّامِ في الوَتِدِ

وأنتِ أُسْطورةٌ في اليَمِّ غَارِقَةٌ ... تَشِيْ بِها فَوْرَةُ الأَمْواجِ بالزَّبَدِ

ورَشْفَةٌ من شرابٍ سائِغٍ عَذُبَتْ ... تَناقَلَتْها يَدُ الأَقْدَاحِ كالرَّصَدِ

لا تَتْبَعِيْني، كفَانِي خَطْوُ مُبْتَئِسٍ ... أو تَسْبِقِيني، كَفَانِي نَأْيُ مُبْتَعِدِ

كانَ الزِّحَامُ يُدَاوِينِي ويُغْرِقُنِي ... فَصَارَ بعضَ عَزَائِي صَمْتُ مُنْفَرِدِ

لَمْ يَبْقَ مِنْ غَايَتِي وَعْدٌ يُعَلِّلُنِي ... وَمِنْ سَرَابِ الرُّؤَى كَشْفٌ لِمُجْتَهِدِ

اليومَ أَحْكَمَتِ الأَفْلَاكُ دَوْرَتَها ... هَيْهاتَ يَرْجِعُ عُمرٌ بالحَنَانِ نَدِي

ياوَيْلَتَاهُ وَظِلُّ العُمْرِ مُرْتَعِشٌ ... والكَونُ خَالٍ، وما في البُعْدِ مِنْ أَحَدِ

إِنِّي دَفَنْتُكِ في نَفْسي وفي خَلَدِي ... إِنِّي بَعَثْتُكِ في رُوحِي وفي جَسَدِي![1]

تبدأ القصيدة بتقابل كلمتين (أمسي– غدي)، وتنتهي بتقابل جملتين (إنّي دفنتُكِ– إنّي بعثتُكِ)، وبينهما تسعة عشر بيتاً، لم يقطع أيٌّ منها صلة البداية بالنهاية، ويقدّم المنشئ فكرة عامة موجزة مشحونة

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص٥٦٥–٥٦٧.

بالعاطفة، (وأنت أمسي، فلا تستمسكي بغدي)؛ ليشدّ المتلقي إليه لمعرفة سرّ الإيجاز، فإذا قال منْ هي؟ يجيبه العنوانُ: (كلاسيكية)، وإذا قال لماذا؟ أجابه المنشئ بإسهاب بعد أن اطمئنّ إلى تحقق الاتصال بينه وبين المتلقي، خاصة وأن الحديث عن مفارقة بين(هو وهي) من حيث: الأمس والآن والغد، الأمر الذي يحتاج من المتلقي إلى أن يكونَ متلقياً حاضرَ الذهن ومتفاعلاً مع المنشئ في كل ما يرسله إليه.

ويضع المنشئ المتلقي أمام مفارقتين: (حال الشاعر بين الأمس والآن، وحال الكلاسيكية بين الأمس والآن والغد) تمثلان مراحل الانتقال من (التقابل في البداية) إلى (التقابل في الختام)، ذلك أن قوله: (أنت أمسي فلا تستمسكي بغدي) يشير إلى كون (هي) حاضرة في العالم لا في نفسه، فإرادةُ المنشئ إبعاد الكلاسيكية عن غده إرادةٌ غير حقيقة؛ لأن جملة النهي(فلا تستمسكي بغدي) تشير إلى الانفعال لدفع الألم، لا إلى التقرير والتوكيد. أما قوله: (إني دفنتك – إني بعثتك) فتتغير إرادة المنشئ من إرادة وجود (هي) في العالم فقط، إلى دفنها في نفسه وخلَده؛ فيفصلها عن الخارج، ثم يُحييها في نفسه فقط، ولذلك جاء بالجملتين اسميتين مؤكدتين. إذن نكون أمام حالتين:

١- في البداية: كانت (هي) أمسَ الشاعر، ثم أراد المنشئ أن يخلص من ألامه؛ فأبعدها عن غده، لكن وجودها في العالم متحقق؛ لأنها لم تمت( الذات- العالم)

٢- في النهاية: أصبحت(هي) في ذات الشاعر فقط، إذ الدفن يكون للميت، والميت منعزل عن العالم الخارجي، فأماتها في نفسه ثم أحياها فيها فقط، وانتقلت من الذاكرة (في نفسي وفي خلدي) إلى الحياة (في روحي وفي جسدي)

أما مسوّغ هذ النقلة فهو أنها أسطورة غارقة- لأنها كانت أمسه وأراد التخلص من عبء وجودها- لكنها تطفو كلما هاج الموج فهي متصلة بذاته دُفنت بها وبعثت فيها، ولذلك قال:

وأنتِ أُسْطورةٌ في اليَمِّ غَارِقَةٌ  تَشِيْ بِها فَوْرَةُ الأَمْواجِ بالزَّبَدِ

ويرسل المنشئ مجموعة من الثنائيات المتضادة بين بيت البداية وبيت الختام، تفسّر سبب اختيار التقابل الأول، (أنت أمسي- بغدي)، وتوضح أسباب الانتقال إلى التقابل الأخير(إني دفنتك- إني بعثتك) وفق الجدولين:

| (هو) بين الأمس والآن | | |
|---|---|---|
| **الأمس** | **الآن** | **الشاهد** |
| الوهم | الحقيقة | وقفتُ عمري على وهم ظفرتُ به والآن يا وهمُ ما أبقيتَ ملء يدي |
| الأمان | الخوف | وقفتُ صحوي على أفقٍ طلعتِ به شعاعَ مستدفئٍ يدنو لمرتعد |
| التوسُّم | الخذلان | وصوَّحتْ لحظاتٌ كنت أحسبُها زاداً ورياً لمخذولِ المتاعِ صدي |
| الاطمئنان والأمل | الخيبة واليأس | أطبقت عيني يا رؤيا بها اكتملت ملامح الأبد الغافي...بلا أبد حتى صحوت على دنيا بلا أفقٍ ولا شعابٍ ولا فجرٍ ولا عمدِ |
| الحلم | طريح حلم | توقف الزمن العاتي ، وخلفني طريحَ حلم ، بعيد المنتأى بددِ |
| تلك حمحمة (الحزن والضعف) | هذا صهيل(القوة) | هذا صهيل الليالي في محابسها تلك حمحمة الأيام في الوتدِ |
| شخصية اجتماعية | فردية ومنعزلة | كان الزحام يداويني ويغرقني فصار بعضَ عزائي صمتُ منفردِ |
| وجود الغاية والهدف | غياب الرؤيا والغاية | لم يبق من غايتي وعدٌ يعللني ومن سراب الرؤى كشف لمجتهدِ |
| السّعةَ | الضِّيق والتحسّر | اليوم أحكمت الأفلاك دورتَها هيهاتَ يرجع عمرٌ بالحنان ندي |

| (هي) بين الأمس والآن والغد | | | |
|---|---|---|---|
| **الشاهد** | **الأمس** | **الآن** | **الغد** |
| وأنت أمسي فلا تستمسكي بغدي | حاضرة | غير حاضرة | إرادة الغياب مع الحضور |
| أنت أسطورة في اليم غارقة تشي بها فورة الأمواج بالزبد | حاضرة وجودها يمتد من الأمس وحتى الغد | | |
| ورشفةٌ من شراب سائغ عذُبتْ تناقلتْها يد الأقداحِ كالرصدِ | صفة العذوبة كانت وما تزال من الأمس وحتى الغد | | |
| كانت جناحين من نعمى ومرحمةٍ ومن تمازج أرواحٍ ومعتقد | النعمة الرحمة | – | – |
| تزاحمت فيك أضداد الحياة ، فلا نجاة من صدمات القهر والعُقد | – | النقمة(القهر والعقد) والقسوة | – |
| وأفرخت فيك أوهام الطريق فلم تدن السبيل لنائي العيش مرتعد | القرب | البعد و الخوف | – |

| | | | |
|---|---|---|---|
| لا تتبعيني، كفاني خطوُ مبتئسٍ<br>أو تسبقيني، كفاني نأيُ مبتعدِ | – | إرادة القّرب، ورفض البُعد في حالتي كونه تابعاً أو متبوعاً | – |
| يا ويلتاه وظلُّ العمر مرتعشٌ<br>والكونُ خالٍ، وما في البعدِ من أحدِ | – | غير حاضرة | لا وجود لها |

وبتتبع الثنائيات في الجدولين السابقين نصل إلى ما يأتي:

- يرسل المنشئ مجموعة من الثنائيات المتقابلة تبين اختلاف أحواله بين الماضي والحاضر، وحتى يخفف حدّة مشاعره يختارُ أن يصفَ الماضي بما فيه بالوهم، فلما عاد إلى وعيه رأى الحقيقة، وجرت للمنشئ تحوّلاتٌ على مستوياتٍ مختلفة، إذ تحوّلت المشاعر من: الأمان والتوسُّم والاطمئنان والأمل إلى الخوف والخذلان الخيبة واليأس.

أما على مستوى الشخصية: فكان التحول من الشخصية الحالمة، القوية، الاجتماعية، إلى الشخصية المحبطة، الضعيفة الحزينة، المنعزلة.

وامتدّ التحول إلى الأهداف والغايات والطموح؛ فشوّهها وألغاها؛ فأورثه ذلك شعوراً بالضيق بعد السّعة حين قال:

اليومَ أحْكَمَت الأفْلاكُ دَورَتَها  هيهاتَ يرجِعُ عُمْرٌ بالحَنانِ نَدِي

ومع كل ذلك يتحسّر على ما فات مع أنّه كان قد عدّهُ وهماً، حين قال:

وقفتُ عُمْري على وَهْمٍ ظَفَرتُ به  والآن يا وَهْمُ ما أبْقَيتَ مِلءَ يَدِي

- أما الثنائيات الدالة على أحوال الكلاسيكية؛ فنجدها أقلَّ عدداً وأكثر تفرُّقاً بين الأبيات؛ لشتات أمر المنشئ؛ فقد كانت حاضرة في أمس المنشئ لكنه لا يريد حضورها في الغد بل في الآن، وبما أنها أسطورة فهي موجودة رغماً عنه.

فوجودها نعمة ورحمة وغيابها نقمة وقسوة، وبين الأول والثاني تتلاقى الأضداد في الآن، فهي الحاضرة الغائبة، وهذا ما دفع المنشئ إلى القول: (إني دفنتك في نفسي وفي خلَدي)؛ لأنها مازالت حاضرة في نفس المنشئ، واختار الجملة الاسمية لثبات موقعها في نفسه، واختار الزمن الماضي مع

حدث الدفن؛ لأنه غايته من الدفن ليست إنهاء وجودها وإنما أراد الاحتفاظ الخاصّ بها؛ فلم يقل: وأنت أمسي والآن أدفنك، ولم يقل: إني أدفنُك.

❖ وقد يتوهم المتلقي من قوله: (إني بعثتك) أنّ الحدث الماضيَ خارجيٌّ لكنه داخلي لاقترانه بالروح والجسد، و(هي) لم تجاوزهما، وأمّا النهي في بداية القصيدة (فلا تستمسكي بغدي)، فلم يكن سوى تعبير حزين؛ لأنها كانت جزءاً من سعادةِ النفس، تستعيدُ الروحُ فيها الحياةَ، ويلتمسُ الجسدُ فيها عافيته ولذلك قال:

رفيفُ أنفاسِهَا أنفاسُ عافِيَتِي وبَرْدُ أَنْدَائِها يَنْسَاب في كَبِدِي

❖ ويلاحظ من الجدولين أن المنشئ وظّف توزيع التقابل تبعاً لطغيان الشعور وامتداد الأثر؛ فإنْ طغى على المنشئ تأثّره وكان التحول في نقطة واحدة فقط، نرى أنه قد انكفأ على ذاته وشعوره، ولم يجاوز التقابلُ البيتَ الواحد، وكانت وظيفة كلّ تقابل إظهار مفارقة جزئية مفردة، واكتفى بتوزيعه على شطريّ البيت، ومثاله تقابلات الجدول الأول كلها.

وحين طغى تأثيرها فيه، وشمل حياته كلها، جعل البيت يقابلُ البيت، وكانت وظيفة التقابل إظهار مفارقة عامّة مُركّبة وممتدة، وذلك في قوله:

كانتْ جَنَاحَيْنِ من نُعْمَى ومَرْحَمَةٍ ومِنْ تَمَازُجِ أَرْواحٍ ومُعْتَقَدِ

فالحديث هنا عن الرحمة والنعمة التي ملأت حياته كلها، ولذلك فإن الحياة الأخرى المتقابلة معها تحتاج إلى بيت شعري يناسب امتدادها وطولها وصعوبتها، وخاصة أنَّ النعمى والمرحمة استحالتا إلى نقماتٍ تمثلت بصدمات من القهر وبآلامٍ استحالت في نفسه عقداً لا نجاة منها، فقال:

تَزاحمَتْ فيكِ أَضْدادُ الحَياةِ فَلا نَجَاةَ من صَدَمَاتِ القَهْرِ والعُقَدِ

بُنيت القصيدة على مفارقة بين الأمس والآن، أدركها المنشئ فنقلها بمراحلها وجزئياتها إلى المتلقي بتقابُلين، أساسهما اقتران حضور الكلاسيكية بالزمن؛ فانتقل المنشئ من الإنشاء إلى الخبر؛ ليشد المتلقي إلى معرفة ما حدث بين التقابلين الرئيسين من تحولات على مستوى شخصية المنشئ ومشاعره وآماله؛ فأظهر بالتقابل الانتقال من حدّة الانفعال إلى هدوء الإقرار، فضلاً عن الدهشة التي أحدثها في نفس المتلقي حين يحزن على حاله في الماضي ثم يتحسر على حالته تلك؛ فبعد أن قال: وقفت عمري– وقفت صحوي– وقفت خطوي، قال: توقف الزمن العاتي وخلَّفني..، وبعد أن بدأ قصيدته بقوله: أنت أمسي فلا

تستمسكي بغدي، تحسّر فقال: هيهات يرجع عمر بالزمان ندي. ثم أقرّ بحضورها في وجدانه بالتقابل الأخير: إِنّي دَفَنْتُكِ في نَفْسي وفي خَلَدِي إِنّي بَعَثْتُكِ في رُوحِي وفي جَسَدِي

وظف المنشئ أسلوب التقابل لبيان المفارقة بين الأمس والآن والغد، وإثارة دهشة المتلقي وشدّه إلى القصيدة كلها من التقابل الأول حتى الأخير، بمجموعة من التقابلات الجزئية التي توضّح القرار الأول للمنشئ، ثم إصراره عليه بداعي الحزن والألم، ثم الانتقال إلى التحسر على ما فات وصولاً إلى الإقرار الأخير.

**ث- على مستوى المقطع:**

جاء التقابل في شعر شوشة في حشد مجموعة من التقابلات في مقطع واحد كما في قصيدة (خدم)، وقد يتقابل المقطعان في نصٍ واحدٍ، ونكون أمام تقابلات داخلية وخارجية كما في (لماذا).

**١) قصيدة خدم[١]:**

خَدمْ

خدمْ

طائِفَةٌ مِنْ بَيْنِنَا

مَجْبُولَةٌ على عِبادَة الصَّنَمْ

تصْنَعُهُ- إِنْ لَم تَجِدْهُ -

لا تَعِيشُ دُونَهُ

مَذْعورةً أَنْ تُتَّهمْ

لعلَّهُ مِيْرَاثُها مِنَ القِدَمْ!

ويُؤْجَرُون- في اتِّبَاعِ الشَّيءِ أو نَقِيْضِهِ-

في البَيْعِ وَالشِّرَاءِ

[١] أحبك حتى البكاء: فاروق شوشة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط٢ ، ٢٠٠٧م ، ص٩٣-٩٥.

والجِهَادِ والفَسَادِ

في القَبُول والعُدولِ

في الكلامِ والصَّمَمْ

فلا يَهُمّ!

لأنهم – طَوَالَ هذا العصْرِ –

يُبدِعُونَ عندما يُراوِغُونَ

في التِبَاسِ أَمْرِهِمْ

ويُقْسِمُون– كُلَّ يَوْمٍ–

أَعْظَمَ القَسَمْ

وجَاهِزُوْنَ لِلْفَريسَة التي تُلْقَى

نفوسُهُم لَيْسَتْ تُعَافُ

في وَلِيْمَةِ الرِّمَمْ!

يقدّم المنشئ صورة لقومٍ يلصق فيهم وصف (خدم) مكرراً، ثم يبين سبب إطلاق مثل هذا الوصف بجملة من التناقضات السلوكية والقيميّة، وبكونهم أداة تنفيذ توجهها أيادٍ سوداء، لا تُرغم هؤلاء(الخدم) على التنفيذ بقدرِ ما تُغريهم لتحقيق مآربها، ولذلك لا يجدُ الطرف الأضعف حرجاً في الإتيان بالشيء وضده معاً؛ فازدواجيّةُ الادّعاء والتنفيذِ ضربٌ من النفاق ومخالفة المنطق ومجانبة الصواب. ولإيضاح ذلك كله قدم المنشئ الرسالة على شكل ثنائيات معجمية متتالية، حملت دلالات جزئية عن جوانب حياتية تمثلت في نقاط عدّة:

- عبّر عن التبعية المطلقة بـ(وجود الصنم– غياب الصنم)؛ لأن هذه الطائفة من القوم لا تستطيع السير وحدها، بل تصنع من تتبعه صناعةً إنْ لم تجدْ من يلقي عليها أوامره، ومثل هذا يستدعي في ذهن المتلقي حالةَ من يصنع إلهاً إن لم يجد ما يعبده، ثم إذا جاع أكله، لكن هذه الثلة تنتظر

إشباع الجانب الحياتيّ الماديّ المتمثل بالأجر أولاً، لا إشباع الجانب الروحيّ! ولذلك شملت التناقضات في سلوكهم جوانب متعددة:

١- الجانب الاقتصاديّ: تمثلت التناقضات باتباع الشيء ونقيضه في البيع والشراء.
٢- الجانب القيمي: تمثلت في ادعاءِ فضيلةٍ عُظمى متمثلة بالجهادِ، وضلوعهم فيما يجانب كل الفضائل وهو الفساد.
٣- غياب المبادئ وتغير المواقف: ويتضح هذا في مواقفهم المزدوجة في زعمهم قَبُول الحقّ ثم عُدولِهم عنه.

- أما مواقفهم الحياتية المتناقضة؛ فمردها إلى أنهم لا يستندون إلى مبدأ بل ينتظرون تنفيذ مآرب المتبوعين حتى في الكلامِ والصَّمتْ، ولم يختر المنشئ الصمت؛ لأنه محمود إذا كان عن علمٍ وفهم، ولم يختر السكوت؛ لأنه يكون وقت الغضب، ولو اختار هاتين اللفظتين فكأنه أراد التبرير لهم، بل وصفهم بالعجز عن الكلام مطلقاً؛ فهم لم يسمعوا يوماً لإصابتهم بعاهةٍ دائمةٍ عبّر المنشئ عنها بالصَّمم؛ فكل ذلك (لا يهمّ) إذ لا يرون في التناقض بأساً أو عيباً، إذ كان الضعف جبلّةً في أصل طبعهم، وجزءاً من ذواتهم.

- التبعية عندهم صفة مدح يخشون فقدانها؛ فلا يحتملون عدم وجود من يتبعونه.
- تحول في القيم: فالمدح ذم، والذم مدح.
- الخوف من التهمة- الأمن بالمذمة بالتبعية.
- لا عيش بوصفهم سادة – العيش في كونهم خدم.
- يقسمون كذباً وينتظرون من (الفريسة) تصديقهم.
- يقذفون باطلاً – ويتلقّون أجوراً (يؤجرون في اتباع الشيء أو نقيضه).
- ينطلق الفساد منهم – فيعود عليهم بالأجر.

تمثل الثنائيات السابقة دلالات فرعية (صفات جزئية تفصيلية عن الذّين اتّبعوا) عن الدلالة الرئيسة (أنهم خدم)، وهي مفارقة بين الظاهر والباطن، والقول والفعل، لا تحتاج إثباتَ وجودها؛ لأنها ظاهرة واضحة باعتراف أصحابها، والمقامُ هنا مقام توصيف لا اتهام، لكن المنشئ يقدّم من الأدّلة ما يُطَمئِن المتلقي إلى أنّ الكلام عنهم ليس جزافاً، أو محض ادعاءات ومبالغات، وهذه الأدلة يستشفها المتلقي من قناعات

هؤلاء القوم التي تظهر في كلامهم وسلوكهم؛ فهم يرون التناقضات في أنفسهم محمودةً، وصفة تميزهم من غيرهم؛ لأنّ الإبداع عندهم يكمنُ في المراوغة، ولا يجدون حرجاً في الإتيان بأعظم الأَيمان لإثبات صدقهم ونزاهتهم وهم كاذبون وفاسدون، بلهَ يؤكدون بألسنتهم ما يخالف أعمالهم، وهو ما يتضح في قول شوشة:

لأنهم – طَوَالَ هذا العَصْرِ –
يُبدِعُونَ عندما يُراوِغُونَ
في التِبَاسِ أَمْرِهِمْ
ويُقْسِمُونَ – كُلَّ يَومٍ –
أَعْظَمَ القَسَمْ
وجاهِزُونَ لِلْفَرِيسَةِ التي تُلْقَى
نُفوسُهُم لَيْسَت تُعَافُ
في وَلِيْمَةِ الرِّمَمْ!

- يحرص المنشئ على أن تكون رسالته متكاملة الجوانب؛ فيجعل لها مقدمة وعرضاً وخاتمة، ويمهد لفكرته ويراعي حال القارئ حينما يعلل قوله، ويثير في ذهن المتلقي ما أثارته المعاينة لهؤلاء القوم عن كثب، وينأى بنفسه فلا يستعمل ضمير المتكلم بأي شكل كان؛ إذ ينأى بذلك كرهاً ومقتاً لحال هؤلاء، وغياب الانفعال يفسره تركيز المرسل على الرسالة أكثر من أي شيء آخر، فوظيفة التقابل – بوصفه بنية أساسية للنص– هي ذاتها وظيفة الرسالة (الوظيفة الشعرية)، ويمكن تمثيل توزع التقابل في المقطع كاملاً بالشكل الآتي:

تقابلات تخالفية ← التقابلات المعجمية → تقابلات تخالفية

- إن اختيار المنشئ للسطور الشعرية الأولى – تمهيداً للتقابلات المعجمية– كانت مكثّفة؛ فكل لفظ منها لا يشكك أيّ متلقٍ في أنها تستدعي لديه النقيض تماماً؛ فكأن المنشئ يحاول تخفيف الصدمة أو الأوصاف الثقيلة على النفس بتهيئة ذهن المتلقي لاستقبالها؛ فمهّد لكل ذلك بأوصاف عدة، كانت تستدعي الضدّ وفق ما يأتي:

| السطر الشعري | ما يستدعيه السطر الشعري في ذهن القارئ |
|---|---|
| خَدمْ | ليسوا سادة |
| تصْنعهُ– إن لم تجدْهُ – | عدم وجود المتبوع– لا يعني غياب التبعية |
| لا تعيشُ دونَهُ | جبلّة لا يمكن تغييرها باعتقادهم– ووجودهم مقرون باتصافهم بتلك الصفات |
| مَذْعورةً أن تُتَّهمْ | تخاف التهمة بعدم التبعية– |
| لعلَّهُ ميراثُها من القِدمْ! | وراثة الذل –غياب عزة النفس |
| نفوسهم ليست تعافُ<br>في وليمة الرِّممْ! | |

لقد امتد التقابل المعجمي معضوداً بالتخالفي من بداية المقطع إلى آخره، ومهّد المنشئ له بالتقابل التخالفي؛ فكان التقابل المعجمي للتعبير عن الموضوع الرئيس، وكان التخالفي يعضد الكلام ويمهد له ويلخصه ويثبته، وبذلك يكون المتلقي أمام وسيلتين لغويتين في قصيدة واحدة: يأخذ المعجمي فيها دور البطولة– إن صح التعبير– ويؤدي فيها التخالفي دوراً ثانوياً مهماً؛ فلا يكون ثمة جانب مغفل، وتصل الرسالة كاملة.

- **قصيدة لـمـاذا:**

***

لِمَاذا: كُلَّما اقترَبَتْ منَ الْمَرْسَى سفينَتُنَا

وأوشَكَتِ الرُّؤى ترتَاحُ والدُّنيا تُعانِقُنَا

وقُلنَا نَحْمِلُ الأَشواقَ والأَحزانَ والذِّكرَى

نُوَسِّدُهَا إلى صَدْرٍ يُهَدْهِدُ نَارَها الحَرَّى

أَتَى شَيءٌ ثَقيلُ الخَطْوِ بَدَّدَ ما وَهمْنَاهُ

وغَاضَتْ لَحْظَةُ الصَّفْوِ الذي كُنَّا صَنَعْنَاهُ

وَعُدْنَا نَسألُ الأيَّامَ عَنْ حُلْمٍ فَقَدْنَاهُ

وفِي أَعْماقِ أَعْيُنِنا التي احْتَرَقَتْ رأَينَاه[1]

***

يمثل المقطع السابق مجموعة من التقابلات الفرعية عن التقابل الرئيس بين الحلم والواقع، والذي يمكن تمثيل نموذجه العام في القصيدة بالتركيب الآتي: (لماذا كلما حلمنا ...حدث غير ما حلمنا به). ويوظف المنشئ التقابل على مستويي الألفاظ والتراكيب؛ ليقنع المتلقي بالفرق الشاسع بين الحلم وما يبقيه من أثر في النفس، وبين الواقع المخالف تماماً وما يبثه من يأس وحزن، وليرسل المنشئ رسالة مفادها أن الخيبة قد شملت جزئيات الحياة وغطت كل جوانبها، الأمر الذي دفعه إلى تأمل ما يحدث، والتفكير فيه، والتساؤل عن الأسباب تساؤلاً حزيناً بقوله: (لماذا؟).

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص٢٩٥.

– وقد شمل تقابل الألفاظ الأسماء والأفعال، وشمل تقابل التراكيب المقطع كاملاً وهو ما سيبين وفق الآتي:

❖ **التقابل اللفظي:**

هو تقابل بين الكلمات، ويتجزأ إلى تقابلات على مستوى الأسماء، وتقابلات على مستوى الأفعال.

**١– في مستوى الأسماء:**

يرسل المنشئ مجموعة من المفردات المتضادة المتصلة بعنصرين رئيسين من عناصر الحياة هما: الماء والنار، إشارة إلى أن الخيبات قد جاءته من أشد جوانب الحياة حاجة وضرورة، وعبّر عنها وفق ما يأتي:

– **الماء:** مرسى، سفينتنا، ثم أكدها المنشئ بالفعل (غاضت)

– **النار:** نارها، الحرى، ثم أكدها المنشئ بالفعل( احترقت)

ويلاحظ أن عنصر الماء هنا(خارجي بعيد عن النفس) آتٍ من عمق البحر، لعمق الحاجة إليه، لكن الخاتمة كانت بأن سفينة النجاة ولحظة الصفو قد غاضت وتبددت؛ فاختار المنشئ الفعل (غاضت) ولم يقل غرقت؛ لأن الحديث مرتكز على الماء وحتى لا يذهب ذهن المتلقي إلى السفينة والتركيز عليها، إذ لا وجود لها أصلاً بوصفها رمز النجاة. أما عنصر النار فداخلي منبعث من النفس الإنسانية وما فيها من تشوّق وتلهّف وتذكّر، لكن هذه النار تحرق صاحبها؛ فلا تكون عاملاً يقرّب الحلم بل يبعده، خاصة أنّ العيون المحترقة بالواقع هي التي رأت الحلم المفقود.

وقد وظف المنشئ التقابل لإيضاح أضداد الحياة التي عاشها وتأملها، ومثلها بعنصري (الماء والنار)؛ فلم يكن اختياره عبثياً؛ فإذا تأمل المتلقي رسالة المنشئ على نحوِ تأمُّل المنشئ للحياة، وصل الأول إلى ما وصل إليه الأخير خاصة وأن الفِكَر الفلسفية المتصلة بالوجود لا تدرك إلا بالتأمل الطويل. وبتأمل العنصرين المتضادين نجد أنّ أحدهما خارجٌ عن النفس بعيدٌ عنها (الماء) ونرى أن الثاني(النار) جزءٌ من النفس وملتصق بها، وبذلك يكون لكل عنصر منهما مجموعة من الصفات والدلائل وفق ما يأتي:

– الماء: خارجي، بعيد عن النفس، مقترن بالحلم الذي لم يتحقق.

– النار: داخلي، قريب من النفس وجزء منها، مقترن بالتشوق الداخلي إلى الحلم، متحقق لكنه متبدد إذ لم يكن عاملاً مساعداً للوصول إلى الحلم.

ومن ذلك نستدل على أن الحلم قد أخذ معاني الماء لكونه حياة للمنشئ، لكن نفسه ترفضه وقد ألصق بها لفظ (النار)، ولا يجتمع الضدان، وإن اجتمعا فلا بدّ أن يطغى أحدهما على الآخر، والمنشئ خاسرٌ في الحالتين.

**٢- في مستوى الأفعال:**

عمد المنشئ إلى اختيار الأفعال المتضادة سياقياً بكثرة، ولم يقتصر على توظيف التقابل لإيضاح التناقضات على مستوى الأسماء؛ لأن التقابل الرئيس بين الحلم والواقع هو أحد الثنائيات المتضادة في الحياة، والحياة لا تتصف بالثبات؛ فلاءم ذلك أن تطغى الأفعال على الأسماء. ورصد المنشئ بالأسماء المتضادة ما يتصف عادة بالثبات، بوصف (الماء والنار) وما يرمز إليه كل منهما ضرورياً لوجود الإنسان وعيشه، لكنه رصد بالأفعال التناقضات على مستوى المشاعر الإنسانية المتقلّبة المتغيّرة بين موقف وآخر، وكانت المتقابلات من الأفعال ذات دلالة فرعية عن التقابل الرئيس (الحلم والواقع)، وتمثل تقابلاً سياقياً بين محوري الأمل واليأس وفق (أ) و (ب) في الجدول الآتي:

| **الأفعال الإيجابية(أ)** | اقتربت- أوشكت | ترتاح- تعانقنا | وقلنا نحمل | نوسدها | يهدهد |
|---|---|---|---|---|---|
| تركيب التحول والانتقال من الأمل إلى اليأس | أتى شيءٌ ثقيل الخطو | | | | |
| **الأفعال السلبية(ب)** | بدَّد ما وهمناه | كنَّا صنعناه | عدنا نسأل | فقدناه | احترقت- رأيناه |

ويلاحظ أن المنشئ قد انتقل من مجموعة الأفعال ذات الدلالة الإيجابية (٨أفعال) إلى مجموعة الأفعال ذات الدلالة السلبية(٩أفعال)، بسطرٍ غير مكتمل، وقد كان يُؤتى في الشعر ببيتٍ يسمى حُسن التخلص، لكن المنشئ هنا أتى بنصف سطر للانتقال من محور الأمل إلى اليأس، للدلالة على التحول السريع المفاجئ خاصةً أنه اختار (أتى) ولم يقل (جاء)، ونكَّر (شيء) لعظم الحدث الذي أراد إيصاله للمتلقي، وحتى لا يصاب المتلقي بصدمة مفاجئة بعد تلقّيه جرعات الأمل المتمثلة بالأفعال الإيجابية، أتى المنشئ بنصف سطر تمهيداً لإرسال المشاعر السلبية إلى المتلقي.

لقد شمل التقابل في مستوى الألفاظ الأفعالَ والأسماءَ، وامتد على المقطع كله، كما أن حسن توظيف التقابل أظهر تأثر المنشئ؛ فحمّلَه من مشاعره وفكره ما يمكن أن يؤثّر في المتلقي "فطبيعة المتلقي

حاضرة حضوراً بيناً في العملية الإبداعية، وهذا راجع- بلا شك - إلى أن المبدع يحاول بقدر ما أوتي من مقدرة بيانية أن ينقل المتلقي إلى الحالة الي يعايشها هو، أو بمعنى آخر يحاول أن ينقله إلى نفس التجربة التي دفعته إلى هذا الإبداع"[1]. خاصة وأنّ وجود أي نصّ شعري وجوداً فاعلاً مرهون بتقبّل المتلقي له، على اختلاف المتلقّين وأحوالهم وقراءاتهم، وهذا ما يذهب إليه الدكتور محمد عبدالمطلب في قوله: "إن العملية الإبداعية – وإن تحقق وجودها من خلال مبدعها- فإن فاعليتها لا تتم إلا بوجود المتلقي"[2].

**٢- التقابل التركيبي:**

يتألف المقطع من ثمانية أسطر، وتقابل السطور الأربعة الأولى السطور الأربعة الأخرى والتي تبدأ بسطر الانتقال من الجدول(أ) إلى (ب) وقد سبقت الإشارة إليهما في مستوى الأفعال. وقد يتساءل المتلقي عن سبب اختيار المنشئ إيرادَ التراكيب ذات الدلالة الإيجابية أولاً، ثم الانتقال منها إلى التراكيب ذات الدلالة السلبية، كما فعل في التقابل اللفظي، ولماذا لم يُلْحِقْ كل شطر بما يقابله مباشرة؟

إذ يرصد المنشئ في هذا المقطع تحوّل المشاعر من الأمل واليأس، ولم يكن التحوّل جزئياً، بل كان تحولَ حالٍ كاملة من محور إلى محور مناقض تماماً، ولذلك قدمّ الأول وكل ما يتعلق به ثم انتقل إلى الثاني، إذ كان تركيز المنشئ أن يوصل للمتلقي كل ما يتعلق بكل محور منهما عاشه و أحسَّ به، وفي مثل هذه الحالة يكون تأثير النصّ في المتلقي أعلى، إذ يعيش متأثراً بآمال المنشئ، ثم تخيبُ آماله معه، ولا يكون ثمة مناص من التأثّر بيأسه.

ويرسل المنشئ مجموعة من الثنائيات المتقابلة، تفهم من السياق، وهي: (قرب الحلم وبعده وتبدّده، حضور السكينة والاطمئنان وغيابهما، حمل الشيء وفقدانه في وقت واحد، تحولّ التهدئة والإخماد إلى الاشتعال)، وقد قدمها المنشئ على هيئة سطرين متقابلين وفق ما يأتي:

- كلما اقتربت من المرسى سفينتنا- أتى شيء ثقيل الخطو بدد ما وهمناه:
  اقتراب الحلم والأمل – تبدد الحلم وابتعاده فكأنه غير متحقق بوصفه وهماً لا حقيقة.

- وأوشكت الرؤى ترتاح والدنيا تعانقنا- وغاضت لحظة الصفو الذي كنا صنعناه:
  حضور السكينة والطمأنينة المتمثلة بارتياح الرؤى في الذهن والخيال- وغيابها في الواقع؛ لأنها من

[1] البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط١، ١٩٩٤م، ص٢٣٥.
[2] البلاغة والأسلوبية، ص ٢٥٥.

صنع الخيال فقال: غاضت؛ أي غارت في الأرض، والغيض يكون للماء نحو قوله تعالى: ﴿وَغِيْضَ الْمَاْءُ﴾[1].

إن تلك اللحظات المتخيّلة – من وجهة نظر المنشئ – ماءٌ غاض فجفت بعده النفوس، وتعست بغيابه– فأدى التقابل والتشبيه وظيفة تعبيرية أطلع بها المرسل المتلقي على حاله في غياب ما يؤمّل هو، واختار بنية التقابل وشفعها بالاستعارة متوسلاً بهما إبراز شعوره وإحساسه؛ فتساؤلاته مردها شجون ملأ نفسه؛ فامتلأ نصه بضمير المتكلم– تكرار ضمير المتكلم ١٣ مرة في مقطع واحد– متحدثاً عن تجربة شخصية عايشها فأدرك فيها نفسه، وأظهر ما اعتراه من خيبةٍ كان مردّها أن باءت آماله بخلاف ما يرجوه ويأمله.

- وقلنا نحمل الأشواق والأحزان والذكرى– وعدنا نسأل الأيام عن حلم فقدناه:
  المفارقة متمثلة بحمل الشيء وفقدانه معاً، وهما محسوسان – الدلالة الحسية تتمركز بحمل الأشواق والأحزان والذكرى ثم يتحول أمره إلى بداياته؛ فلا أشواق ولا أحاسيس أو ذكريات (فلا قلب ولا عقل)؛ لأنه قد فقد كل شيء.

- نوسدها إلى صدر يهدهد نارها الحرى– وفي أعماق أعيننا التي احترقت رأيناه:
  يتقابل السطران بمفارقة تتمثل في: هدهدة النار (وهي تكون للطفل لتهدئته)، نيران الأشواق والذكرى المتأججة في الصدور واحتراق الأداة المسببة لوجود الحلم أساساً وهي العين؛ فكيف يرى حلمه وعيناه قد احترقتا بالنار الحرى التي لم تهدأ بالهدهدة؟

لقد وظّفَ التقابلُ في هذا المقطع توظيفاً متكاملاً؛ فجاء على مستويي الأسماء والأفعال، كما ظهر على مستوى التراكيب (السطور) وبذلك يكون التقابل بنية أساسية في بناء النص؛ فلم يكن طارئاً عليه، ولم يقحمه المنشئ إقحاماً يبرز فيه ذخيرته اللغوية في غير موضعها، بل توسل التقابل أسلوباً لإيضاح المشاعر والأحوال المتناقضة، وإبراز أضداد الحياة بوصف هذه الأخيرة جزءاً يظهر منه تفكيره الفلسفي، ونظرته إلى الحياة من جوانبها المتصارعة والمتلازمة في آنٍ معاً.

[1] سورة هود، الآية ٤٤.

**ج- على مستوى القصيدة:**

- قصيدة **النيل:**

أَلقَى النِّيلُ عباءَتهُ فوقَ البَرِّ الشَّرْقِيِّ ونَامْ

هذا الشَّيخُ المَحْنِيُّ الظَّهْرِ

احدَوْدَبَ،

ثُمَّ تَقَوَّسَ عَبرَ الأيَّامْ

العُمرُ امتَدَّ

وليلُ القَهْرِ اشتدَّ

وصاغَ الوَرَّاقُونَ فُنونَ الكِذْبةِ في إِحْكامْ

لكنَّ الرِّحلةَ ماضِيةٌ

والدَّرْبُ سُدودٌ

والأَلغَامْ!

حَملَ العُكَّازَ وسارَ يُحَدِّقُ في الشُّطْآنِ

وفي البُلدانْ

قِيلَ: القاهِرةُ

توقَّفَ..

جاءَ يدقُّ الباب ويَحلُمُ..

هل سيُصَلِّي الجُمعَة في أزْهَرِها؟

يمشِي في "الموسكى" و"العَتَبةْ"؟

يَعبرُ نحوَ "القلعةِ"

أو يَتخَايلُ عُجبْاً في ظِلِّ الأَهرامْ؟

ويظلُّ الشَّيخُ النِّيلُ يُحدِّقُ

لا يَجِدُ وجُوهاً يعرِفُها

وبُيوتاً كانَ يُطِلُّ علَيها

وسماءً كانت تعكِسُ زُرْقَتَهُ

وهو يَمُدُّ الخَطْوَ

ويَسْبِقُ عَزْفَ الرِّيْحِ

ويَفْرِدُ أَشْرِعَةَ الأَحْلامْ

وقفَ الشَّيخُ النِّيلُ يُسائِلُ نفْسَهْ:

هل تَتَغَيَّرُ سحنُ النَّاسِ

كما يتَغيَّرُ لَونُ الزِّيِّ؟

وهل تتراجَعُ لُغةُ العينِ

كما يَتَراجَعُ مَدُّ البَحرِ؟

وهل يَنْطَفئُ شُعاعُ القلْبِ

فتَسقطُ جَوهرةُ الإنسانِ

ويَرْكُلُها زحْفُ الأَقدامْ؟

دَقَّ الشَّيخُ النِّيلُ البَابَ

فما اخْتَلَجَتْ عَينٌ خَلفَ الأبْراجِ

ولا ارتَدَّ صَدَيٍ في المَرْسى الآسِنِ

أو طارَ يَمامْ!

مَنْ يَدري أنَّ النِّيلَ أَتَى

أو أنَّ لهُ مِيْعاداً تَصدَحُ فيهِ الموسيقى

ويؤذَّنُ فيه الفجرُ

فَتَنْخَلِعُ الأفئدَةُ

ويكْسو العَيْنَينِ غَمَامْ!

وتَنَحْنَحَ مُزْدَرِداً غُصَّتَهُ

عَاوَدَ دَقَّ البابِ

النَّاسُ نِيَامْ!

أَلْقَى النِّيلُ عباءَتَهُ فوقَ البَرِّ الغَرْبيِّ

ونَامْ![1]

[1] الأعمال الشعرية، م٢، ص٢١٩-٢٢٢.

يقدم المنشئ التقابل المعجمي منشطراً إلى نصفين، الأول في بداية النص والثاني في نهايته، وهو تقابل بين تركيبين لا مفردتين، ويمثل كل تركيب حالة مكتملة من جوانب عدة، وحالة متفردة عن الأخرى بمكان حدوثها وزمانه فضلاً عن أسباب حدوث كل منها، لكنَّ الرابط بين التركيبين المتقابلَين هي علاقة السبب والنتيجة؛ فالحالة الأولى (في البر الشرقي) تمثل اطمئنان الشيخ مع الغفلة، وعدم توقع التغيّرات مع عدم التحرّز منها، أما الحالة الثانية (في البر الغربي) فتمثل خيبة الشيخ مما حدث له و رآه. فالحالة الأولى سبب والأخرى نتيجة، وحتى يبرهن المنشئ على صحة ما يقرّره في نصّه، يسوق مجموعةً من التناقضات الجزئية التي تمثل جوانب عدّة من مفارقة تصويرية موقفية بين ما كان عليه الحال في البرّ الشرقي من قبل، وما صار إليه حال البرّ الشرقي من بعد، مبرراً الانتقال إلى البر الغربي لإقناع المتلقي به.

وقبل الخوض في دراسة تقابلات النصّ والكشف عنها، تجدر الإشارة إلى اختيار المنشئ عنوان (النيل)؛ ليكون دليلَ المتلقي، وبتتبع سير (النيل) تظهر الأضداد بين ما يعرفه الشيخ وما يراه، متأثراً حين يسير ثم يتوقف، وحين يحلم وينتظر ثم يعود خائباً.

وقد حشد المنشئ الأفعال والتراكيب المتقابلة لإيضاح أسباب لجوء الشيخ (النيل) إلى البر الغربي للمتلقي، والتي يمكن رصدها من أربعة جوانب، هي:

**١) الحركة والسكون:**

إن المتتبع لحركة النيل في النصّ يجد أنها حركة استمرت رغم صعوبتها وتوقفها، لكنها غيرت اتجاهها من البرّ الشرقي إلى البرّ الغربي

| بداية الرحلة (ابتدأت من البرّ الشرقي) | |
|---|---|
| لكنّ الرحلة ماضية | والدرب سدودٌ |
| حمل العكاز وسار | توقفَ |
| جاء يدق الباب ويحلم | وقف الشيخ النيل يسائل نفسه |
| دقّ الشيخ النيل الباب | تنحنح مزدرداً غصته |
| عاود دقّ الباب | الناس نيام |
| نهاية الرحلة (الباب لم يُفتح، فتغير اتجاه الحركة إلى البرّ الغربيّ) | |

ويقدم المنشئ للمتلقي جملة تمهيدية مفادها (لكن الرحلة ماضية)، تلك الرحلة التي تبدأ منذ أن حمل الشيخ العكاز وسار متأملاً، ويقدم المنشئ هنا تقابلَين؛ الأول معجميّ (سار– توقف)، والثاني تخالفي (جاء – وقف)، واللافت أنه اختار في الأول (سار) ولم يقل( مشى)، إذ السير أعم منه وأشمل، والتقابل بين الفعلين سلبيٌّ؛ لأنه يمثلُ السيرَ ثم التوقف عنه، كما أن اختيار المنشئ للفعل سار يشير إلى أنه أراد السير مع التأمل[1] وإجالة الفكر خاصة وأنه قد قرنه بقوله: (يحدّق في الشطآن)، وهنا يقص المنشئ على المتلقي ما قد يعتبر به، ويجذبه إليه، وغايته الأولى إقناع المتلقي بأن ما فعله الشيخ النيل كان نتيجة لأسباب كثيرة، ويطرح المنشئ مبررات الانتقال من البر الشرقي إلى البر الغربي، ويوظف التقابل لإبراز التفاصيل الدقيقة في رحلة النيل.

أما في التقابل الثاني فنجد أن التركيب (جاء يدق الباب ويحلم) يقابل التركيب (وقف الشيخ يسائل نفسه) سياقياً، ويمثل الأول حالة من الاندفاع والتّشوق، ويمثل الثاني حالة من الخيبة والصدمة والارتداد إلى الذات، وكأن المنشئ أراد إرسال رسالة مفادها أن الشيخ النيل أراد أن يتراجع عن رحلته فقال: (وقف)، وهو واقف في الأساس، إذ الوقوف هنا ليس ( ضد الجلوس) بل ضد المجيء أو المسير؛ لأن السياق أكسبها معنى الثبات فكانت على معنى التوقف.

إن محور الحركة والسكون يظهر عدم ثبات حركة النيل، وعدم تحقيق مآربه في رحلته، منذ أن بدأت الرحلة وحتى الوصول إلى الباب الذي لم يفتح لأن (الناس نيام)، وقد باءَ السعي (دقّ الباب) بالخيبة (تنحنح مزدرداً غصته – عاود دقّ الباب – الناس نيام).

**٢) الخيال– الواقع:**

يعقد المنشئ مقارنة بين حالتين يبين من خلالهما اختلاف مشاعر الشيخ وآماله بين التوقّع والواقع، يبتغي المنشئ منها إيصال اختلاف الحالتين في الوقت نفسه، وقدمها بتقابلات تخالفية لاتساع شعوره في توقعه ثم اتساع خيبته في واقعه؛ فكان السياق هو الوعاء المناسب لاحتواء سعة التعبير عمّا أراد.

[1] يأخذ (السيرُ) معنى التأمل والاعتبار كما في قوله تعالى: ﴿قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِكُمْ سُنَنٌ فَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَانْظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُكَذِّبِينَ﴾: سورة آل عمران، الآية (١٣٧). ينظر: دلالات ألفاظ السير في القرآن الكريم – دراسة دلالية موضوعية: د.عبد الله محمد فهد، مجلة كلية العلوم الإسلامية، مجلد ١، عدد(٥٤)، ٢٠١٨م، ص٦٦.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **الخيال** | هل سيصلي الجمعة في أزهرها؟ | يمشي في "الموسكى" و"العتبةْ"؟ | يعبرُ نحو "القلعةِ" | أو يتخايل عُجبْاً في ظل الأهرام؟ | |
| **الواقع** | ويظلُّ الشيخُ النيلُ يحدّقُ | لا يجدُ وجوهاً يعرفها وبيوتاً كان يطلُّ عليها<br>وسماءً كانت تعكسُ زرقتهُ وهو يمدُّ الخطوَ<br>ويسبقُ عزفَ الريحِ ويفردُ أشرعةَ الأحلام | | | **من يدري أن النيل أتى؟** |

**٣) الثابت والمتغير:**

يُظهر التقابل في هذا المحور التحولات على مستوى القيم والمبادئ، ولذلك بدا انفعال المنشئ واضحاً حين خرج الاستفهام إلى التقرير والإثبات، وهو تساؤلُ المتعب المصدوم المتحيّر[١] من التغيرات التي طالت ما ظنه الشيخ ثابتاً وهو ما رمز إليه بسحن الناس ولغة العين وفق الجدول الآتي:

| **الثابت الذي تغير** | **المتغير** |
|---|---|
| هل تتغيرُ سحنُ الناس | كما يتغيرُ لونُ الزيّ؟ |
| وهل تتراجع لغةُ العين | كما يتراجعُ مدُّ البحرِ؟ |
| وهل ينطفئُ شعاعُ القلب<br>فتسقطُ جوهرةُ الإنسانِ<br>ويركلها زحفُ الأقدام؟ | |

ويلاحظ أن المنشئ اختار لفظ (سحن الناس) فهو يشير إلى شيء أصيل فيه، وجزء منه؛ فلما تغير هذا الجوهر، سقط هذا الإنسان إلى الحضيض، وهنا يظهر الفرق بين منزلة الإنسان الحقّ- ذي القيم والقيمة- وبين منزلة الإنسان الذي تجرد من إنسانيته حين تخلى عن جوهره. أما التقابل الآخر فمعقود بين ألفاظ (تتراجع/ يتراجع – مدّ)، وهنا يبيّن المنشئ الفرق بين حصول الرؤيا وامتلاك البصيرة وهو ما أوحت به كلمة (لغة العين)، وبين فقدان هاتيك الخصيصتين، بل إنه يقرن هذا الفقدان بأمر طبيعي الحدوث إذ يعقده في علاقة مشابهة مع ظاهرة طبيعية تتمثل في (تراجع مدّ البحر)، وهو ما يشير إلى انحسار ماء العين.

[١] ينظر: حكاية النيل في هذا الزمان: حسني سيد لبيب، مجلة الفيصل، الرياض، العدد٢٥١، ١٩٩٧م، ص٣٧.

**٤) ما كان الأمر عليه – ما صار الأمر إليه:**

يُظهر المنشئ حالتين مختلفتين بتقابل سياقي بين ما كان يفترضُ الشيخ النيل حصوله من الاهتمام به والتأثر بقدومه، وبين ما حدث معه، إذ لم يجد من يهتم لأمره، فضلاً عن غياب التأثّر بقدومه، فهم لا يعرفونه لغيابه وغفلته عنهم طويلاً، ولذلك كانت نهاية الرحلة أن عاد النيل فنام، ولكن في (البرّ الغربي). ويمكن أن نلاحظ تقابل الحالتين:

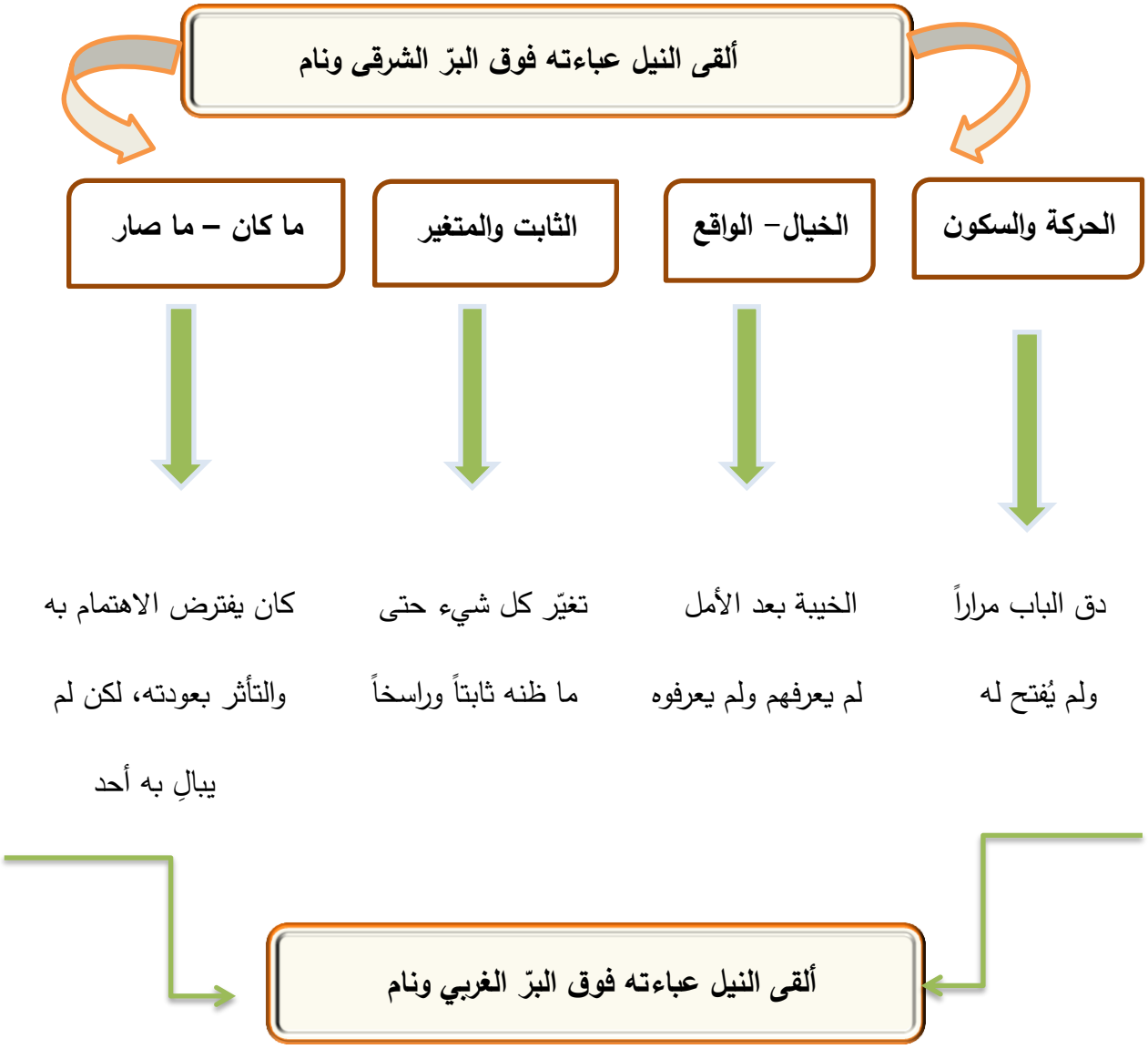
١– الحالة الداخلية المتخيَّلة في نفس الشيخ: حالة مبعثها ما كان يلقاه النيل في السابق؛ فهي مقترنة بالماضي.

٢– الحالة الخارجية من واقع الحال: حالة لا ترتكز على قيمة ما كان بل ما صار، وهي مقترنة بالآن والحاضر، وتشي بالانفصال عن التراث والاتكاء على الفراغ، ونرى في الجدول الآتي دوالّ عدّة:

| كان | الشاهد |
|---|---|
| تنخلع الأفئدة<br><br>تصدح الموسيقى– ويؤذن الفجر | دقَّ الشيخُ النيلُ البابَ<br>فما اختلجتْ عينٌ خلف الأبراج<br>ولا ارتدّ صدى في المرسى الآسنِ<br>أو طار يمام! |
| **صار** | **الشاهد** |
| لم تختلج عين–<br>لا يرتد الصدى فلا يسمع الصوت | أو أن له ميعاداً تصدح فيه الموسيقى<br>ويؤذّن فيه الفجرُ<br>فتنخلعُ الأفئدةُ<br>ويكسو العينينِ غمام! |

ويلاحظ أن (الموسيقا والفجر والأفئدة والغمام) دوال على أحداث إيجابية يظهر من خلالها التأثر في الماضي. أما التأثر في الحالة الأخرى فهو تأثر مبالغ فيه وزائد عن الأول لدلالة (الاختلاج والارتداد والطيران) لكنه غير موجود في الحاضر لأنه منفيّ، ويبدو التحول من التأثر إلى عدمه، تحولاً مؤثراً في الشيخ النيل؛ فغيّر وجهته من البر الشرقي إل البر الغربي. ويمكن أن المنشئ قد وظف التقابل لإرسال رسالة مفادها: أنّ تغير تأثير الحدث(من تحققه إلى عدمه) عبر الزمان يقابله تغيّر في المكان(من الشرق إلى الغرب)، وأنّ غياب التأثر يحدث أثراً في حدّ ذاته.

ونخلص مما سبق إلى أن المنشئ قد أوضح بالتقابل المعجمي التحول من البر الشرقي إلى الغربي، وحدد أسباب التحول بتقابلات أخرى، ويمكن أن نمثل النص وفق التقابل الرئيس والمحاور الفرعية إلى بالشكل الآتي:



– لقد حمّل المنشئ الثنائية المعجمية (البرّ الشرقي– البرّ الغربي) فكرة التحوّل والانتقال من الشرق إلى الغرب، وبذلك قدم الفكرة عامّة في البداية، ثم وضّح جوانب هذا التحوّل وأسبابه على الصعيد الاجتماعي والعاطفي والقيَميّ، متوسلاً التقابل المعجمي والتخالفي، محاولاً إقناع المتلقي، ومبرراً صحة ما فعله الشيخ النيلُ في النهاية.

ظهر التقابل المعجمي في شعر فاروق شوشة على أربعة مستويات هي: السطر، البيت، المقطع، القصيدة – بحسب توزّعه وشكله– وقد امتدّ التقابل من حيز المفردة أو الجملة إلى النص بكامله، وقد وظف التقابل المعجمي في إبراز التضاد وإيضاح التناقضات، وتجاوز ذلك إلى وصف الحيرة والتردد، وبيان التناقضات الفلسفية الفكرية المتعلقة بالموت والحياة واليأس والأمل، كما استُعمل لجذب المتلقي بتقنية المفارقة، وإقناعه بأسباب التحولات والتغيرات، وحُمّلت الثنائيات المعجمية الدلالة الرئيسة، وعضدها المنشئ بثنائيات معجمية وتخالفية.

## المبحث الثاني:

## التقابل التخالفي: محاوره الدلالية، فاعليته التأثيرية والتأثرية.

**– تمهيد:**

إن الدراسة الإحصائية للتقابل التخالفي تُظهر كثرةً تجعل من الصعب إحصاءها إحصاءً دقيقاً لارتباطها بالسياق، فضلاً عن نظرة المتلقي، ولذلك فهي تتجاوز التقابلات المعجمية، وهي كثرة محمودة في نظر الباحثة؛ لأنها تكوّن علاقات دلالية تضيء جوانب مختلفة في النصوص قد لا تضيئها العناصر المعجمية وحدها. أما دراسة المحاور الدلالية للتقابل التخالفي فتُظهِر أهمية أسلوب التقابل التخالفي في التعبير عن محاور أكثر شمولاً وتصويراً من محاور التقابل المعجمي، تتمثل في شعر شوشة بمحورين مُخْتارَينِ هما: المحور الدرامي والمحور الرومانسي.

**– المحاور الدلالية:**

يأتي التقابل التخالفي في محاور دلالية عدة، ونظراً لتنوع سياقات النصوص فإن تأويله قد لا يكون في كثير من مواضعه تأويلا دقيقاً؛ لأنه مرهون برؤية المتلقي. وبما أن إحصاء التقابلات التخالفية يعطي نتائج وهمية؛ فالمحاور الدلالية التي تتمخّضُ عنها نتائجُ مبنيةٌ على الإحصاءِ والمقارنةِ العدَديةِ تكاد تكون غير منطقية، وانطلاقاً من ذلك كله تذهب الباحثة إلى تلمّس المحاور التي جاء عليها التقابل التخالفي، تلك التي تثري البحث لا تثقله، كالمحورين الرئيسين المُخْتارَين: الدرامي والرومانسي.

المحور الدرامي: ويشتمل على محاور فرعية تتمثل في الحوار الخارجي والداخلي المتشعب إلى قسمين: التساؤلاتُ، والصراعُ النفسي، فضلاً عن محور التحولات بين القبل والبعد، ومحور التجسيد والتشخيص وما يشتملان عليه من حركة يقتضيها الفكر الدرامي[1].

المحور الرومانسي: ويشتمل على محاور متنوعة ذات صبغة ذاتية، تتمثل في: محور المشاعر الذاتية كالحب والحزن والألم، ومحور الطبيعة، ومحور الرؤيا الثورية المنبعثة من رفض الواقع، ومحور القلق الذي يكشف جانباً نفسيّاً للذاتِ الشّاعرة.

– وبيانُ الكلام السابق في الجدولَين الآتيين:

[1] ينظر: الشعر العربي المعاصر-قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص٢٨١.

| المحور الدرامي(أ): الحوار الخارجي | |
|---|---|
| **الطرف الأول** | **الطرف الثاني** |
| – يقول **الدم** العربي: **تساويت والماء**/ أصبحتُ لا طعمِ/ لا لونَ /لا رائحة! / أخيراً / يقول الدم العربي:/ أسيل../ فلا يتداعى ورائي النخيل/ ولا ينبتُ الشجر المستحيل/ أسيل../ أروّي الشقوق العطاش.<br>– يقول الدم العربي: اكتفيتُ/ تجاوزت جسر الشرايين/ **أسرجتُ** خيلي بقلب العراء/ **وخيمّت** في نقطة الجدب.<br>– يقول الدم العربي المسافرُ عبر العواصمِ/ **والمتجمعُ** خلف الحواجز/ **والمتناثر** في كل أرض: تعبت/ وهذي هوية جلدي/ وبعض ملامح أرضي التي سكنت في العيونِ/ تعبتُ/ فمن يحمل الآن عني بقيّة يومي. | – وقلتُ: / أطاولُ كل الدماءِ التي أنضجتها الحرائقُ/ كل الدماء التي أهرقتها الملاحمُ/ كل الدماء التي اعتصرتها المآدبُ/ فاخرُتُ أني الوحيد الذي جعلوا من بقاياه **خاتمة للبكاء/ وفاتحة للغناءِ/ ومن** رئتي مذبحة! |
| – هو: يعلّمني **الليل** أن **الضياء** الذي نترقبُ/ لم يأت بعد/ وأناّ قطعنا المسافات عدواً/ وفي الأفق وعدٌ<br>– هو: متى نتعانقُ **والفجرَ**/ يحملنا العمرُ إلى نبع تياره؟<br>– هو: يعلمني الليل شيئين: أن أنتظر/ وأن أتأمل لحن الوجود/ وصمت القمر..<br>– هو: **سؤال..جواب**/ وتمضي الحياة بنا لهفٌ واقتراب/ وآناً **رحيق**/ وآناً **عذاب**.<br>– هو: **سيجمعنا الصفو:**/ صفو الجمالِ، وصفو الكمال/ **وينثرنا الليل:** فوق الروابي/ وفوق الذرى والظلال. | – هي: متى نتآلف **والليلَ**/ نصبح بعض نجواهُ[1] /أو بعض أسراره؟<br>– هي: بداخلنا يشرقُ النور/ فلنتجه للحنايا/ ونمض وراء الزوايا/ إذا **أعتم** الليل، حلّ **ضياء** القلوبِ<br>– هي: تطلّعتُ: هل آن للضوء أن يحتجب!<br>وأصغيت: هل آن للبوح أن ينسحب!/ وينثال في القلب دمع السحب!<br>– هي: نعود إلى **الليل**، نضرع من كل أعماقنا / ونترك عصف **الشجون** على بابنا/ لعلّ **صباحاً** يجيء يدثرنا **بالأمانِ**/ ويحملُنا/ ويضيء لنا كالشهاب.<br>– هي : **وفوق الهجير** الجحيم، تلظى/ ودبت أفاعيه **تحت الرمال.** |

[1] ذُكِرتْ: نجناواهُ ، في ن بعنوان: الليل موعدنا. ينظر: الأعمال الشعرية، م٢، ص٧٦.

| | |
|---|---|
| – قيل: انتسبوا<br>– قيل: اعترفوا<br>– قيل: **انصرفوا** | – قلنا: ننتسب إلى الماءِ/ الشمسِ/ الريحِ/ البركانْ.<br>– قلنا: أجرمنا في حق القوم/ فلم نطنب في القولِ/ ولم نظفر ببراعة أي استهلال/ لم نعرف **كيف نفرق بين الصفوة والسوقة/ بين الأمراء الخلص، والأجراء الأعوان.**<br>– قلنا: **لن نبرحَ** هذي الساحةَ/ حتى يندحر الإفكُ/ وحتى ينبلجَ الفجرُ/ وحتى ينتصب الشعر/ ويعتدل الميزان. |
| – **كرةُ النار في يديك/ وفي وجهك سدّ**/ أتلك آخرة الشوطِ/ **أم البحرُ** مسعفٌ حين تغرق! | – قلتَ لي: لا نجاة إلا بأن أعدوَ/ حتى ألاصق الأفق مأخوذاً/ وأرمي **كلّ الوجوه ورائي.** |
| – قالوا: **سلامٌ،** | – فقلنا: علّ، ثم أتى/ أنّى يكون **سلامٌ وجهه بشعُ** وهل طلبنا مزيداً من مكائدهم؟ / إنّا نغصّ ولما تنته الجُرَعُ. |
| – قلتَ لي: لا تُراهنْ/ فكلُّ **الرهاناتِ خائبةٌ**/ والزمانُ الذي نرتجيهِ/ **سرابٌ** بليدٌ/ **ومحْضُ رُغاءْ.**<br>– قلتَ لي: **لا تُسدِّدْ**/ فكلّ سهامك طائشةٌ، **والمنايا مراوغةٌ**/ والذي تتقصَّدُ/ جلدٌ سميكٌ/ تلافيفه لا تُتيح نفاذاً /**لسهم القضاءْ!**<br>– قُلتَ لي: هل لديك قليلٌ من الذاكرة؟/ ما الذي قد جرى في رهانات من سبقوا/ راهنوا أنّ هذا الذي – لم يزلْ يتلعثمُ–/ هو صوتُ السنينَ التي سوف تأتي<br>– قلتَ لي: لا تراهنْ/ فكلُّ الرهاناتِ خائبةٌ/ والسهامُ التي سوف تطلق: طائشةٌ. | – قلتُ: إن **الرهان طريقٌ إلى الحُلْمِ**/ والحُلمُ يمنحُنا فرصةً **لاقتناصِ النجومِ/ وبوَّابةً لامتلاكِ السماءْ/**<br>– قلتُ: إن **القصيدة سهمٌ، فسدِّدهُ**/ ليس عليك إذا طاشَ/ أو كان فرقعةً في الهواءِ/ وصار الذي قلتَ محضَ ادّعاءٍ/ ويكفيكَ أن **النوايا** فرائسُ صيدٍ/ وأنّ **الحياة اشتهاءْ!**<br>– قلتُ: حَتَّى! / وإنْ! |
| – الشواهدُ في **الأفْقِ** شاخصةٌ/ هل ترينَ؟ / الشواهد فوق القبورِ/ وفي مَدْرجِ الرمل/ تسبحُ في **ثبجَ الغيمِ**/ تُعلن عن مأتمٍ لا يُفضُّ/ وعن نسوةٍ في السواد/<br>– هل تُريدينَ شيئاً من الحلْمِ؟ / إنَّ لكِ الآن ما تشتهينَ / فمُدّي يديكِ /العناقيد جاهزة للقطاف. | – هل تجالسُ نفسَك كل مساءٍ/ وحيداً كحبة رملٍ/ تمدّ يداً في **الفراغ** / لتُمسكَ **حبَّة رمل**/ وتُلصق وجهكَ، **كفَّيكَ بالأرضِ.**<br>– وتطلقُ حلم الدخانِ/ دخان المرائي التي تتجسّد/ ها أنتَ تلمِسُها / **ما الذي في يديْكَ ؟ / الّسديم!** |

| المحور الدرامي(ب): الحوار الداخلي | |
|---|---|
| التساؤلات | الصراع النفسي |
| ١. أرد الطعنة كيف؟\\\ في داخل سمّي وطعامي.<br>٢. لا أتساءلُ: كيف انسلّ وخيّم ثم أقام/ لا أتساءلُ: كيف تسوَّر أُفقي/ أصبح كابوسي/ قلقي/ صحوي/هربي، حين أنام.<br>٣. وهم سائلوكَ:/ ومن أنت/ ماذا تكون/ وما تبتغي؟/ ما أنا!/ من أكون! / وما أبتغي!.<br>٤. من يتجاسرُ أن يزرع القدمين/ ويثبت للمدّ/ يقسم/ هذي نهاية موتي /وهذي بداية صوتي.<br>٥. كيف يذوب القلب الوعر/ وكيف يرق الجبل الصلد وكيف يصير الوجه القاسي إحساناً.<br>٦. كيف ألقاك هروباً وانهزماً.<br>٧. ما الذي يجعل الصحراء– إذا امتدت حوالينا– بساتين فرح.<br>٨. كلما امتدت ذراعاي، وأوشكت/ تناءيت.<br>٩. لماذا، وقد عدت، ألقاك حضناً عزوفاً/ ووجهاً بخيلاً.<br>١٠.قلت: خير سيأتي/ ودنيا ستمطر../ لكنه إنجاب ..رعدٌ عقيم! /هل أجاريه قعقعة؟<br>١١.تقول الآن وصلت/// ففيم العجلة؟/ خفّف هذا الوطء/ وإلا حركتَ الأشلاء.<br>١٢.وهل ننجح في صيد الوعل البري/ وكرة اللهب المرتجة/ وخرير الماء؟<br>١٣.هل همو نُصُبٌ؟ / أم تماثيلُ، ليس لها بعضُ طُهر التماثيلِ/ إنَّ العفونة ليست تُطاقُ.<br>١٤.ما الذي يجعلني الآنَ أناديكْ: وشيءٌ في ألأنّي لم أُفق بعدُ/ من العام الذي ولّى.<br>١٥.أنتِ../ هل تطلعينَ من البحرِ؟ /أم تخرجينَ من الأرض؟ /أم يتدلّى بهاؤكِ من شرفة النجمِ/ منسكباً كالنعيم، الذي قيل عنه/ النعيم المقيم!<br>١٦.وتعلّمتُ كيف أُصغي لصوتينِ/ يصوغان هيكل الوجد والوعي: / جُموحَ الرؤى/ ووقْدَ المشاعرْ.<br>١٧.وملءُ خياشيمنا الرائحة:/ جثثٌ يتفاوح منها النَّتنْ/ ونفوس يعشِّشُ فيها العفن/// فمتى يدفعون الثمن؟/ | ١. وأسقطُ ما بين حُلميْنِ: حلمٍ سريع الزوال،/ وآخرَ– في القلب– يشكو الذبولا!<br>٢. نتساءلُ: هل هو هذا الزمن المزعوم لنا؟/ نلعنه!/ أم نبكيه!<br>٣. كيف تصعد؟/ رمحك منكسر/ في الفضاء يداك معلقتان/ ووجه البلاء مقيم!<br>٤. لكنّ وجهكَ مختلفٌ..!/ هل تُبدلُ وجهكَ؟ / تلغيه؟/ سارعْ../ وعدْ لهمو بالقناع البديلْ!<br>٥. تبعث في الأعضاء حرارتها/ فيسيل الماء/ وأن تغوص في البحارِ/ أو تطير صُعُدا/ بحثاً عن الذي فقدته، أو اكتسبت.<br>٦. ترفضُ ما تحبهُ/ تحب ما ليس موافقاً هواكَ/ أو متابعاً نجم سراك.<br>٧. ها أنت بين اثنين/ نشوة الجنون/ وانكسارةِ الهلاك.<br>٨. وأنت في المابين/ يستهويك صيادٌ/ وتدميك شباك..<br>٩. أنا الآن أبحر في لغةٍ/ لم تكن لغتي/ وأخرج من لغةٍ/ لم تعد لغتي.<br>١٠.يا وجعاً أخشاهُ ولكنْ/ أترقب موعد الريان. |

| | |
|---|---|
| ومتى نتنسَّمُ ريح الوطنْ؟<br>١٨.وماذا قالت هذي اللغة؟ / وماذا قلتَ؟/ وأنت تصيد أوابدَ/ راحلةً في قلب هجير المحْل/ وقطرة طلٍّ/ راحت تتشكل في قلب الليل<br>١٩.الوعد يقول: غداً/ ومدائن هذا الليل تقول: غداً/ لكني أعلم أن العمر/ جميعَ العمر/ يقول الآنَ/ الآنْ! | |

| المحور الدرامي(ج) | |
|---|---|
| تحولات المشهد (قبل/ بعد) | التجسيد والتشخيص |
| ١- الآن عندما اختلطنا/ صرت واحداً/ صرت اثنين/ عدت واحد.<br>٢- زمنٌ لا يصلح إلا للسوقةِ/ أو أشباه رجالٍ/ يفترشون الحلبة / دقّ الطبلُ/ فطاروا مذعورين من الأصداء/ أو فرسانٍ/ يقتحمون الليل لساعة حظٍّ/ فإذا طلع الصبح عليهم/ صاروا ملء الجوّ هباء/ منخوبين من الإعياء!<br>٣- إنهم فوق مسرحهم واقفون مستعرضون/ ولكنهم – خلف هذي الستارة/ منكمشون/ ومرتعشون/ ولا يعرفون إذا كان يوم جديد سيأتي/ وهم شاخصون!<br>٤- المماليك يحتشدون لحفل زفاف المدينة/ها../ الوليمة ساخنة/ والميادين مفعمة بعتاق الخيول/ فمن يرث الآن هذي التكايا/ وعصر السبايا/ وأوزار كل البغايا// وينصب مملكة الفقراء وراء جدار العويل/ المماليك يستعرضون الوجوه الحزينة/ منتفخين/ على وقع دق الطبول.<br>٥- كانت في البدء الكلمة/ طيراً خفاقاً لم تحبسه قبضة إنسان.<br>٦- كانت في البدء الكلمة/ طيراً حراً / يتنقل عبر الأوطان.<br>٧- فلماذا حين تغيب الحكمة/ يطغى الإنسان/ فيطارد هذا الطير الشارد/ ويقص جناحيه/ ويحرمه حلم الطيران.<br>٨- فليصوغوا الكون للزيف/ وللعهر/ كما شاءوا وشاء/ | ١- كيف يذوب القلب الوعر/ وكيف يرق الجبل الصلد/ وكيف يصير الوجه القاسي إحساناً.<br>٢- قلت: لا تمتثل، فاستدار الصدى.<br>٣- قلت: لا تمتثل/ لم يجبني الصدى.<br>٤- كان ما أعددتَهُ حُلماً بهياً/ أملاً مخضوضراً/ أعبرُ منه للخريف/ غيرَ خائف/ من شتاء قادمٍ/ يعتصرُ القلب/ ويُبقيه وحيداً / وشقياً.<br>٥- يعلن أن البهاء البديع أطلّ/ وأن الرقاب اشرأبتْ/ تحاول أن تدرك اللحظة الآزفة.<br>٦- وفي الفجر اغتسلنا/ ورشفناه، ونحن الظامئان.<br>٧- يلوكُ النهر منها ما يشاءُ النهر/ يرويه على الأسماعِ/ والأسماع ترتجُّ/ كما ترتجُّ في الريح غصونٌ واجفة.<br>٨- تُلقي بجمرها على الوجوه الصّلدة المُقفرة/ وتُنبتُ فيها الحياة/ فتخضوضر صفحتها بالرَّغائب.<br>٩- لأن الذي قد تبقى من الوقت أصغر من رشفةٍ/ وأقل من اللحظة السانحة! /// وكيف نزيح انكسار زمانٍ ثقيل بليد/<br>١٠- وضوء شاحب في الأفْقِ/ يُنسابُ حييّاً وخجولاً.<br>١١- وامتدت سحاباتٌ من الغيم الذي حلّ/ وغيمٍ رفّ في صهد الحنايا/ واستدارْ.<br>١٢- تُحيين جدبَ الروح/ –حين تشقّقت عطشاً– / ألسْتِ النيل حين يفيضُ؟<br>١٣- ينسدل ليلٌ/ وتنطلق الرغائبُ من مكامنها/ وينزل |

| | |
|---|---|
| لم نزل نملك حلماً/ في غدٍ يأتي/ –سيأتي– / حلم تصحيح الموازين/ وترويض القضاء. | فوق شُرفتنا ستارْ.<br>١٤– ونحن نمسك وجه الأرض في لهفٍ / والأرض– من نخوةٍ –تعصي وتمتنع.<br>١٥– إنه الموت كامنٌ/ طلقة الغدر تُدوّي/ طفولة الحلم تنهارُ/ وراعي الجنوب يفقد نايه! |

| الرومانسي | | |
|---|---|---|
| **الطبيعة** | **الثورية** | **القلق** |
| – أني سقطت في بحيرتين من صفاء/ وأنني أسير في السماء.<br>– وأنا العطشى../ يغمرني الظل،/ وأستلقي في قطرة ماء!<br>– تلفحُها الشمس/ ويقتلها البرد.<br>– وهذي صفحتنا/ نعرضها في صفحتهم: أرضٌ وسماء.<br>– سرى جسمك فينا/ شجراً يورق في أوصالنا/ عشبا نديّاً،حارقاً/ ونسيماً ..لافحاً.<br>– سارياً في لغة الأرض/ وفي جذع السماء.<br>– كيف أسلمناك للقهر الذي يغتالنا/ ونسينا أنّ هذا الجبل الشامخ/ ماء ورمال/ عصب عار/ وأوتارٌ/ وجوعٌ/ وسؤال.<br>– وزمان بالوصل شحيح/ رامبو/ إخصاب تحمله الريح.<br>– لا تقل للربيع سرّك/ فالعطر مذاعٌ/ والطير تلتمس الصحو.<br>– تعودين للماء – ياحظّه الماء../ يا جسداً يشتهيه/ يالهباً في الضلوع.<br>– مارقةً من شراك الهواجس/ موغلةً في انعقاد الظلال.<br>– من الماء أنت/ فلا تبرحي الماء/ إنّ جفاف الجداول/ ترضعه شهقة منك/ يندى/ وتنعطف الريح/ حين تروم احتواءك. | – من يجاسر أن يزرع القدمين/ ويثبت للمدّ/ يقسم/ هذي نهاية موتي/ وهذي بداية صوتي وهذا طريقي إلى المستحيل!<br>– اشتعل أثير الصمت/ وغضب الوقت/ وفاضت موجات الطوفان/ تهوي بالسجن وبالسجان.<br>– الكلمة حرف عربي/ غنى في زمن الحلم العربي/ ممدود الظل، ومنكسراً / معروق الوجه ومنتصراً.<br>– وانشقت عنهم كل الجدران/ ذاقوا ثمر الحكمة/ لم يسعفهم ثمر الحكمة/ فرموا حجرا في وجه الموت/ حجراً يصبح وطنا.<br>– وأنت اشتعال النجم، أو طلقة الردى/ تسددها، والليل عاتٍ وجاثم.<br>– وأنت أمام الصف تحمل مشعلاً/ تخوض به وجه الدجى وتصادم.<br>– ليست سحابة/ تلك التي عيونها تبكي/ ولا الذي يهمي مطر/ هذا شواظٌ حارق/ من زحم الارض ابتدا/ ومن تصدّع الحجر.<br>– ها أنت بالباب منتظرٌ/ هل يتاحُ لك الآن..؟/ إنك منزلق كالنسيم/ وهذا أوان الدخول!<br>– فإن صوته هناك ما يزال/ مختبئاً في الطلقة المنكتمة/ والصيحة المنبهمة/ يحلم أن يحرك البلد! | –وجه عدويّ في نافذتي،/ في مرآتي/ في داخل سمّي وطعامي/ يترصدني.<br>٢– والذي نبتني/ مدن للبكاء/ وأقبية للعواء.<br>٣– حين تعول ريحُ/ وترعد عاصفة في الخيام/ يتوارى خبر/ ويدوّي خبر.<br>٤– يا من يعيد إليها تباريح شوق/ ويضرم أعصابها في جوى واشتعال/ ما الذي لم يزل يترصدُ فاتنةَ الماء.<br>٥– هو الوقت/ ما بينَ عينيك والدمع/ صوتك والقهر/ فرحتنا والختام/ وموعد حزن نؤجله كل عام.<br>٦– يرى نذير العاصفة / على مرايا كاشفة/ والرعب في الحالين/ إن أخطأَنا/ وإن صدق.<br>٧– طلٌّ يذوب/ دمعة تنهلّ/ مارد بثقله يدوس وجثث تطير في الهواء.<br>٨– نذير شؤم أنتَ؟/ أم وشايةٌ/ أم صاحبٌ أنيس!<br>٩– وما الذي يطلُّ في يديكَ؟/ |

| | | |
|---|---|---|
| – رحلة أنت بين ماء ورملٍ/ عبثاً ترتوين/ لا أنت موفورة الغمر / ولا في الوطاب غيث/ ولا الغيمة توحي/ ولا السراب يوافيك فتعرين../ في المسيل الدفوق.<br>– تأتي النوارس/ تحمل أجنحة من لهيب/ وتقلع باحثة عن فضاء جديد!<br>– أم هو الحلم؟ يخلع بعض الأمان من القلب/ بعض السكون/ فيشتعل البحر/ يشتعل الكون.<br>– مداراتي تجفوها الشمسْ/ ينطفئ على أبواب مشارفها النجم/ يتراكم فيها الليل الجدب. | – هو الضوء يسطع، كم ينكرون.<br>هو الليل يزحف، كم يعمهون.<br>– قد آن للظلام أن يبدد الأسداف عن صدورنا/ ويرتحل/ مشيعاً بألف لعنة/ وألف طعنة تدمى بها الأكف، ترتجف/ ويقبل النهار!<br>– ودفينٌ يطفو/ آت من أغوار البئر/ وكان الظنُّ بأن البئر انطمرتْ/ والأيامَ انطمستْ / فإذا الأعماق تكشّفُ. | حربةٌ/ أم وردةٌ ميّتةٌ ../ تعافها النفوس.<br>– وهل تسعف الصبوات/ نداءاتنا/ حين يرتج خفقُ الزناد/ يدوسُ على لغتينا السلاحُ/ فيخرس صوت الكلام المباح.<br>– وانفرجت شفاههم عن دهشة ونقمة/<br>هل أخطؤوا حين أتوا/ هل أحسنوا /<br>لا يعرفون.<br>– هؤلاء القابعين وراء أقنعة القضاء/ هؤلاء الهاربين من الشهادة/ والذين تجمعوا حول القضية في وجوم.<br>– الريح عند بابنا/ هناك تعوي ما تزال/ في صمتها اللجوج في ارتطامها العنيف/ بقية من سؤال../ أين انتهت أقدامنا/ وكيف أطبق الزوال.<br>– أغفو/ أستيقظ مرتاعاً/ أتحسس قدري عندك..أسأل عني واخجلي. |

| **المحور الرومانسي: التعبير الوجداني** | | |
|---|---|---|
| **الحب** | **الحزن** | **الألم** |
| – تبدأ الأشياء منك/ ثم ترتد إليك.<br>– سارياً في عبق الطين دما/ صاعداً في ألق الجو غمامة.<br>– وأنا أدلف من بين الشرايين، وأرتدُّ/ فلا يسعفني نبض حضوري وانتمائي.<br>– ذائباً في دورة الحلم الذي يولد حتى يتشكل/ طالعاً في سنبلات القمح / أو عيدان كرمة.<br>– تَسقينَ نَبْتَها بالحنانِ السَّمحِ/ تلقَيْن | – من أي قاع سحيق سوف نبتدئ/ وكلما لاح نجمٌ راح ينطفئ.<br>– وجهان شاخصان.. يشهدان/ على اندلاع الحزن في الفؤاد/ واشتعال النار في الرماد/ واجتياح القهر للعباد/ وانطفاءة الحلم الذي احترق!<br>– والتمعت في جلوة الشهاب والظلم/ عينان طفلتان غاصتا معك/ أطلَّ فيهما..<br>– وعاصفةٍ أكلت نفسها/ وزمانٍ جريح/ ونجمٍ | – وأنادي في صوت مكتوم:<br>العصر مُدان.<br>– ليس العدو أشقاء عصفت بهم/ غدراً، وأنت على الأرحام تجترئ.<br>– في معرض الكون يجلو الناس صورتهم/ ونحن يأسى على مأساتنا الملأ.<br>– فأسرعتَ، صرت حروف النبأ/ رماداً يذكرنا بالمشيب المطلّ/ |

شوكَها بابتسامٍ.
– وتدوسين في الطريق شكوكَ النفْسِ/ إذ تشرئبُّ لحظةُ ضعفٍ.
– أيها الحبُّ الشتائيُّ الذي قد تصبّانا/ ولا نملك غيره/ أنت مأوانا ومبكانا..
– وحده – الآن – وجهكِ يمنحُ مأوى/ ويفسحُ مهجع ضوءٍ/ لضيف وحيدٍ شريدٍ مقيم!
– ولكُم أشعلتُ أياميَ نوراً لليالِيهِ/ وفجراً لأمانيهِ.
– ومأوى من شتات/ وانهياراتٍ / وإخصاباً لجدب الروح– حين الروح تعرى / ويجفُّ الصحو فيها.
– وهما عينان في عمان أشعلتا رماد العمر/ فانسكب اللهيب على الفتيل/ وضج الصحو في العود النحيل.
– الحب/ يا روعة اللقيا/ و يا وعداً به يتلطف الزمن البخيل.
– تمتمت بذكرك في خلواتي/ وجهرت بحبك في صلواتي، وأبحت السر برغمي.

تدلّى../ تدلّى../ وأوشكتُ ألمسهُ../ فانطفأ.
– لماذا تظلين صماء بكماء/ إنهم يعزفون، وهم ينزفون.
– ويغتسلون بدمع الغناء/ فلا تسمعين/ ولا تبصرين.
– إن الحروف التي صنعت حلمنا تتفكك/ والثمر المرتجى قبل موعده يتساقط/ إن الطيور التي آذنت باكتمال الربيع/ لتصنع أغنية/ باغتتها المرارة.
– تُبقي لنا الهشيم/ ولا يُبقي لظاها/ مساحة لامتداد العشبِ/ أو موعداً ../ لبدء المواسم!
– هذي أنفاسنا تسرق الصحوَ/ وهذي رؤوسنا/ فوق موج اليم تعلو/ وعلى الأفق ../ كلكلُ الليل جاثم !
– وحسبُ الأزقة أن تمسكَ اللونَ/ في طلعهِ الشفقيِّ/ وأن تحبسَ الشجنَ المتناثرَ /عبر الشقوق/ وعبر النوافذ.
– وصبايا –خلف ثياب العرس/ يصنعن مآتم كل الناس.
– لعل مآتم الأحزان تمنح يأسنا مأوى/ وتسدل فوقه الأستار.

بوجه جميل توارى/ وصوت تمزق نزفاً.
– داسها حظّها مرتين، استكانت/ وعاودها الصحو/ فانفجرت، بدأت عزفها/ في اندلاع الحريقِ/ ونزف الخلايا/ شظايا/ شظايا.
– إن هذا الفضاء الذي كان متسعاً قد ترجع/ والأفق المستدير تناثر/ واللحظة الفاصلة/ شطرت هامة العاكفين.
– وفي القلب جرح يقطر ماءه.
– يا فرسان الليل و يا جرذان النور/ أوشك أن أطعنكم بالسيف المبتور!
– وبحّة الناي الذي/ كنت أظنه ابتدا/ فهل لديك ما يصون الهاجس الذي تبدّدا.
– ويمضي/ يظلّ وحيداً يغنّي/ ويقبع مؤتنساً بالحكايا/ فتفجؤه الطلقةُ القاتلة!
– وأينا الظالم والمظلوم لا ندري؟ ولا نهتم أن ندري.
– والتقت– برغم عبئها– أزماننا/ تصادمت أقدارنا/ تناثرت جسورنا شظايا.
– يدميني، يحرق سمتي، يغرق وجهي باللعنات.
– ويبقى الحجر الجامد وجه عزيز ذل/ يطالع سمت المشدوهين.

**- نتائج المحاور الدلالية:**

**١- المحور الدرامي:**

يُظهر المحور الدرامي قدرة المنشئ على تطويع الحوار الخارجي والداخلي مستعيناُ بأسلوب التقابل التخالفي، إذ يشكل هذا الأسلوب اللغوي البنية المناسبة لنص حداثي يشتمل على بعدٍ دراميّ، خاصة إذا علمنا أن "التفكير الدرامي: اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائماً في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن"[١]. وعلى الرغم من أن هذا الفكر موجود لدى شوشة إلا أنه لم يجعل شعره مسرحياً بل لم يوظّفه في غير الشعر، وإذا كان الشعر الحداثي ذا بنية درامية؛ فلا عجب من ظهور الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي وفق ما يأتي:

أ- **الحوار الخارجي:** وله قسمان: واقعيّ أو ممكن ومتخيّل:

١- حوار حقيقي واقعي أو ممكن التحقق، كالذي عقده المنشئ بين فردين أو أكثر، وقد يحمل الحوار بعداً رومانسياً كما في قصيدة (الليل...موعدنا)[٢] إذ تجمع نجوى الليل الطرفين الحالمين(هو- هي)، والتقابل في مثل هذا الحوار لا يُحدثُ المفارقةَ، وإنما يُذكرُ الضّدانُ ليعلَم المتلقي عِظَمُ التحول المتأمَّلِ حصوله، فضلاً عن أثر حدوثه في نفس المنشئ، وقد ينسجم الطرفان انسجاماً لا يكون فيه الحديث مقسماً بين (هو- هي)؛ فيبث كل منهما إلى الآخر حديثاً وجدانياً يتقابل فيه الأفق وثبج الغيم والسديم مع الأرض والرمال، وقد يحمل صبغة المواجهة والثورية كالذي يظهر بين فعلي(قالوا- قلنا) في قصيدة انتساب[٣]، أو صبغة التحدي كالذي دار بين الطرفين المتمثلين بفاعلي (قلتَ لي- قلتُ) في قصيدة رهان[٤]، ويظهر أحياناً على هيئة استذكار حوار قديم كالذي كان بين شوشة والشاعر محمد إبراهيم أبي سنة في نص( كرة النار)[٥]، وقد يكون حواراً مقتضباً يوجز في كلمتين (قالوا: سلام- فقلنا: علَّ) نحو قوله:

قالوا: سَلامٌ، فقُلنا: عَلَّ، ثُمَّ أَتَى  أنّى يكونُ سَلَامٌ وجهُهُ بَشِعُ
وهل طلَبْنا مَزِيداً مِنْ مَكائِدِهِم؟  إنّا نَغُصّ ولمَّا تَنْتَهِ الجُرَعُ[٦]

---

[١] الشعر العربي المعاصر، ص٢٧٩.
[٢] الأعمال الشعرية، م٢، ص٧٦-٨٠.
[٣] المصدر السابق نفسه، ص١٠٠-١٠٢.
[٤] أحبك حتى البكاء، ص٦٩-٧٤.
[٥] ينظر: حاشية الأعمال الشعرية، م٢، ٢٢٣.
[٦] المصدر السابق نفسه، ص٤٧١.

ومثل هذا الإيجاز يتيح للمتلقي التفاعل الوجداني مع المنشئ الذي جعل للسلام وجهاً بشعاً أشار به إلى الحرب والخيانة، ثم اختار لمزيد من التأثير في المتلقي أن يُقرن السلام بالمكايد على صيغة استفهامٍ تتجلى إجابتُه غيرُ المباشرة في الشطر الثاني.

٢- حوار متخيل: كالذي جاء على لسان الدم العربي والمنشئ، وهو حوار يعرض فيه المنشئ رؤيته لمسرح الأحداث العربية، واختار لرؤيته أن تتجسّد واقعاً مسموعاً - يتمثل بالنص- يقود المتلقي إلى تأييد نظرته أو احترامها، فضلاً عن التأثير الذي تحدثه المفارقة تأثيراً ينبعث من حديث الطرف الأول، بتساوي الماء مع الدماء تساوياً تتحد فيه الصفات الفيزيائية لكل منهما اتحاداً غير متعادلٍ، إذ تُلغى كل صفات أحدهما، وتطغى صفات الآخر، ويضع المنشئ المتلقي أمام مصيبة كبيرة حدثت، لكنها لم تجد صدى وحّلاً ينهيها، ويقف المتلقي مندهشاً من موقف الطرف الآخر في حديثه المقتضب، الباحثِ عن الخلاصِ بالتَّجاوز، وهو ما يتمثل في قول الشاعر: (أطاول كل الدماء- فاخرت أني الوحيد)[١]. وإذا كان الطرف الأول يمثل اتحاداً غير متعادلٍ؛ فإن الطرف الثاني يمثل تفرقاً وبقايا ومزقاً تعلن اختتام عهد البكاء وابتداءَ عهد الغناء.

**ب- الحوار الداخليّ:**

ويتضح منه الجانب النفسي للشخصية - وهي غالباً ذات المنشئ - بما يشتمل عليه من تساؤلات وأحاديث خفيّة، تكتنفها الحيرة، فتجتمع الفِكَر المتناقضة في ذات واحدة، ويبدو أن الجوانب التي تَتَكَشّفُ من الحوار الداخلي قضايا أصيلة تتعلق بالانتماء والهوية والغاية، كقول الشاعر: وهم سائلوكَ:

ومَنْ أنْتَ

ماذا تكونُ

وما تَبْتَغِي؟

ما أنَا!

مَنْ أكونُ!

وما أَبتَغي![٢]

[١] الأعمال الشعرية، م٢، ص١١.

[٢] المصدر السابق نفسه، ص٢١،٢٠.

وهنا يتفَتَّق السؤال الخارجي عن صراع داخلي تتقابل فيه الثنائيات الدالة على ذات المنشئ (من أنت– ما أنا)، وإذا لاحظنا أن السؤال الأول موجهٌ للعاقل؛ فإنّ انعكاسَه في ذات المنشئ يجعله هائماً على وجهه في البحث عن نفسه؛ فيقول: (ما أنا!)، ولذلك كان انعكاس السؤال الثاني (من أكون!) دالّاً على بدء البحث عن الذات الحقيقية، لكن نتائج هذا البحث لا تؤتي أُكلها على نحو يسعى فيه المنشئ إلى الخلاص، إذ الوجهُ الحقيقيُّ مرفوضٌ رفضاً أَلجأَ المنشئ للقناع، في صراعٍ بين الحقيقة والزّيف يتبدّى في ثنائية (وجهك– القناع ) في قوله:

لكنّ وجهكَ مختلفٌ..!

هل تُبدلُ وجهكَ؟

تلغيه؟

سارعْ..

وعدْ لهمو بالقناع البديلْ![1]

وقد يحمل الحوار بعداً رومانسياً تتلاقى فيه أضداد الحياة تلاقياً لا يؤثر في المنشئ تأثيراً سلبياً، بل يتلقّاه تلقّياً رحباً بوصف وجوده من المسلّمات، على نحو يدفعُه إلى رسم طريقه الخاص من خلال الثنائية المتمثلة في (الوجد– الوعي) وما ينبثق عنها من تقابل بين(جموح الرؤى– وقد المشاعر) يتضحُ في قوله:

وتعلَّمتُ كيفَ يُصبِحُ هذا القلبُ

رَحْبَ المعْنَى، يَقُوتُ حَياةً

لا يُبالي أربَاحَها والخَسائرْ!

وتعلّمتُ كيف أُصْغِي لصَوتَيْنِ

يَصُوغَانِ هَيكَلَ الوَجْدِ والوَعْيِ:

جُموحَ الرُّؤَى

ووقْدَ المَشاعرْ[2]

[1] الأعمال الشعرية، م٢، ص٢٤٨،٢٤٩.

[2] أحبك حتى البكاء، ص٣٦.

ويتبدّى منه صراع الإرادة في العجز عن إمساك المرغوب و رَدّ المحذور، وهو ما يتمثل في قول الشاعر: (وأسقطُ ما بين حُلميْنِ: حلمٍ سريع الزوال، وآخرَ- في القلب- يشكو الذبولا! )[1]، وقوله: (كيف تصعد؟ /رمحك منكسر / في الفضاء يداك معلقتان / ووجه البلاء مقيم !)[2].

- وتجدر الإشارة إلى أن الحوار الخارجي قد لا يكون حقيقياً هو الآخر، وإنما حديث متخّيل ينبعث من الذات الشاعرة ذات الخيال الحيّ؛ فيكون الحوار بنوعَيْه حواراً ذاتيّاً متخيّلاً يكشف جوانب نفسية وفكرية لذات المنشئ.
- ويتبدّى المحور الدرامي في تحولات المشاهد واختلافها، وتتجلى المفارقة التي يفرزها التقابل التخالفي في تحولات المواقف التي تنضوي تحت ثنائية(قبل- بعد)، وهنا نلحظ ملمحاً دراماتياً يتمظهر في التحولات على مستوى (الحال- والشعور- والفكرة )، إذ تعني الدراما " الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة"[3]، ويمكن أن نلحظ تحول الحال تحولاً إيجابياً، إذ لا يدل التخالفُ الظاهرُ على التناقضِ، وإنما يدل على الاتصال والتناغم، وهو ما يتجلى في قول الشاعر: (الآن عندما اختلطنا- صرت واحداً- صرت اثنين- عدت واحد- عنك انفصلتُ، واتصلت- وانفصلتُ، واكتملتُ)[4]؛ فالدلالة ها هنا تتنقل من الاتصال إلى الانفصال، ومن التجانس إلى التمايز لكنه تخالف إيجابيّ حزين.

أما التخالف على مستوى الشعور فيتجلى في الموقف من الواقع، وهو تحولٌ من الشعورِ بالواقع الآني شعورَ رفضٍ إلى الشعورِ بالمستقبل المَأمول شعورَ قبُول، وهو يتلخص في موقفين[5]:

- الآني المرفوض: امتلاء الكون بالعهر والزيف بفعل الطغاة.
- المستقبلي المأمول: امتلاء الكون بالعدل والحق، وزوال الظلم.

---

[1] الأعمال الشعرية، م٢، ص٥٩،٦٠.

[2] المصدر السابق نفسه، ص٢٣٩-٢٤٠.

[3] الشعر العربي المعاصر، ص٢٧٩.

[4] الأعمال الشعرية، م٢، ص٤٠،٤١.

[5] ينظر: المصدر السابق نفسه، (قصيدة: أيها الصيف الذي ولى سريعاً)، ص٥٢١.

أما على مستوى الفكرة فنلاحظ التخالف بين أمرين[1]:

– (ظهور الحكمة): الكلمة طائر حرٌّ خفاقٌ، لم تعبث به يد الإنسان ولا قيوده، الوجهة متاحة.

– (غياب الحكمة): الكلمة طائر مقيد مهيض الجناح، طغى الإنسان فحرمه حريته. الوجهة غير متاحة وغير معلومة.

- إن الدراما بما تقتضيه من الحركة الداخلية النفسية والحركة الخارجية للشخوص، فضلاً عن الحركة المنبثقة من المواقف المعبَّر عنها بالأفعال، تجعل النص الحداثي نشطاً حيّاً، تلك الحركة "لا تتمثل المعنى أو المغزى، وإنما هي تتمثل فيما قد يؤدي فيما بعد إلى معنى ومغزى"[2]، وعندئذ تضعف صفة التجريد للنص لظهور التجسيد، لكن هذا الظهور لا يطغى طغياناً يُجرّدُ شعر شوشة من صبغة الحداثة، ونراه يتداخل مع المكونات الدرامية الأخرى؛ فنلاحظه في سياق عاطفي تارة:

كيفَ يذوبُ القلبُ الوعرُ

وكيف يَرِقُّ الجبلُ الصّلْدُ

وكيف يصيرُ الوجهُ القاسي إحساناً[3]

ويظهر في سياق حواري:

قلتُ: لا تمتَثِلْ، فاستدارَ الصَّدى

قلتُ: لا تَمْتَثِلْ

لم يُجِبنِي الصَّدَى[4]

ويظهر في سياق الوصف:

يُعلنُ أنّ البهاءَ البديعَ أطلّ

وأنّ الرّقابَ اشْرأبّتْ

تحاولُ أنْ تُدركَ اللَّحْظةَ الآزِفَة[5]

---

[1] ينظر: المصدر السابق نفسه، (قصيدة: الكلمة)، ص١٩٠،١٨٩.

[2] الشعر العربي المعاصر، ص٢٨١.

[3] الأعمال الشعرية، م٢، ص٧١.

[4] الأعمال الشعرية، م٢، ص١٥٩.

[5] المصدر السابق نفسه، ص٤٩٨.

فضلاً عن كثرة التشخيص، وليس هذا بغريب عن الشعر، لكننا إذا قيدنا ذلك بإطار وجود التقابل التخالفي فإن لهذا دلالة إضافية تتمثل في أن شعر شوشة "مزيج"[١]، لا تتغلب فيه النزعة إلى التراث على المعاصرة، ولا تطغى فيه العناصر الدرامية فتحيله شعراً مسرحياً، بل يبقى نسيجاً تتلاقى فيه الحداثة مع التراث، وتمتزج فيه الملامح الدرامية مع الملامح الرومانسية التي ستبين في المحور الآتي.

**٢- المحور الرومانسي:**

تتصل دلالة الثنائيات المتقابلة على التخالف في شعر شوشة بملامح رومانسية؛ لأنّ شعره ذاتيٌّ يصدر عن الذات ويتمحور حولها، وهو ما دفع الدكتور حاتم الفطناسي بوصف الذات مفتاح التأويل لشعر شوشة في قوله: "إن قصائد فاروق شوشة تحتفي كلها تقريباً بالذات، تصدر عنها، تقولها، تترصد حالاتها، مما يجعلنا نجزم أنها "المفتاح التأويلي" الأجدر أو الأكثر أهمية لمقاربة نصوص مدوّنة الرجل"[٢].

وتتمثل الملامح الرومانسية في ظهور المشاعر الذاتية المتمثلة بالحب والألم والحزن، فضلاً عن القلق الذي يكشف جانباً نفسياً من الذات الشاعرة، والرؤيا الثورية، واللجوءِ إلى الطبيعة لجوءَ تعبيرٍ، بتوظيف عناصرها في الشعر، وهو ليس لجوءَ هروبٍ بل استمدادٍ؛ إذ يستمد من الطبيعة ما يُسْعِفه؛ لفهم الواقع وتصويره على نحوه يسعى فيه المنشئ إلى تحسين الواقع أو تغييره، بإبراز الصور المتناقضة والفاسدة والزائفة، ومعارضة ما لا يتوافق مع رؤاه. ولذلك سماها الدكتور الفطناسي: رومانسية إيجابية وليست سلبية هروبية[٣]، بل وصفها بأنها رومانسيةٌ "مجنحة ترفض الواقع ولا تهرب منه، يتمنى تغييره ولا يستطيع، ويتألم لأحوال الناس فيه ولا يملك القدرة على مساعدتهم"[٤].

---

[١] ينظر: فاروق شوشة نصير الشعر عاشق العربية: محمد صالح قادري، محمد آيت ميهوب، عبد الرحيم الكردي، حاتم الفطناسي، تقديم: سعود هلال الحربي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ٢٠١٨م، ص١٥٢.

[٢] فاروق شوشة نصير الشعر عاشق العربية– معالم الكون الشعري عند فاروق شوشة، ص١٥٣.

[٣] ينظر: المرجع السابق نفسه، ص١٠٥.

[٤] المرجع السابق نفسه، ص ١١٠.

إن تعبير المنشئ تعبيراً وجدانياً بوساطة التقابل التخالفي يُظهر امتزاجاً للمشاعر الذاتية؛ فلا تقتصر دلالة الثنائيات المتخالفة على شعور واحد كالحب وحده أو الحزن من دون غيره، بل كان سياق التقابل التخالفي سياقاً ولّاداً لمجموعة من المشاعر وفق ما نلاحظه فيما يأتي:

١- تجتمع الخيبة مع الحب في ثنائية (أدلفُ- أرتدُّ) مع ملاحظة ما تقتضيه كلمة (أدلف) من القرب والرغبة، مقابل (الارتداد) الإرادي وما يقتضيه من البعد، في قول الشاعر:

وأنا
حَذِراً أَخْطُو إلى مَوْعِدِ صَحْوي وانْتِشَائي
وأنا أَدْلُفُ مِنْ بينِ الشَّرَايين، وأَرْتدُّ
فلا يُسْعِفُني نَبْضُ حُضُوري وانتِمَائي[١]

٢- وقد يمتزج الألم مع الكره في ثنائية (العدو- أشقاء)، ويتضح التداخل بين الشعورين بوساطة قرائن دالّة هي: عصفت، غدراً، الأرحام، تجترئ. في قول الشاعر:

ليسَ العدوُّ أشقاءَ عَصَفْتَ بِهِم غَدْراً، وأنتَ على الأَرْحَامِ تَجْتَرِئ[٢].

٣- ويلتقي الحزن والألم والخيبة في التقابل بين (تمسك، تحبس- المتناثر عبر الشقوق، وعبر النوافذ) في قول الشاعر:

وحَسْبُ الأَزِقَّةِ أنْ تُمْسِكَ اللَّونَ
في طَلْعهِ الشَّفَقيّ
وأنْ تَحْبِسَ الشَّجنَ المُتَناثِرَ
عبرَ الشُّقُوقِ
وعبْرَ النَّوافِذ[٣]

٤- وقد يتقابل شعوران أحدهما متكرر مثل: تقابل شعوري الحزن والألم مع الأمل والحزن في العبارات المتتابعة الآتية: (داسَها حظّها مَرَّتين، استَكَانت، وعاوَدَها الصَّحو، فانفَجَرت، بدأتْ عَزْفَها، في اندِلاع الحريقِ، ونَزْفِ الخَلايا، شَظَايا...، شظايا)[٤].

---

[١] الأعمال الشعرية، م٢، ص١٦٨.
[٢] المصدر السابق نفسه، ص١٧٤.
[٣] المصدر السابق نفسه، ص٢٦٠،٢٥٩.
[٤] الأعمال الشعرية، م٢، ص٢٠٠.

ويكشف محور القلق جانباً نفسياً في شخصية المنشئ، فضلاً عن أنه ملمح رومانسيٌ لا يكاد يخلو منه نص رومانسي، ويمكن إرجاعُ القلق إلى مسبِّبَيْن: داخليٌّ يتصل بتكوين الشخصية، وخارجيٌّ يتصل بأحداثٍ تجري في الواقع الذي تعيشه تلك الشخصية؛ فالمسبب الداخلي يتبدى شعراً سلبياً قلقاً، والمسبب الخارجي يمهّد لملمح رومانسي آخر هو الرؤيا الثورية، ويتبدى شعراً إيجابياً، ويتجلى في رؤيا ترفض الواقعَ، وتحثّ على تغيير ما فيه من سلبيات من دون أن تظهر بوصفها شعوراً سلبياً. ويتجلى القلق في التقابل بين الخطأ والإحسان، وبين الدهشة والنقمة، وهذا يعني أن التقابل أسلوبٌ يُظهر القلقَ بجلاء لاقتران اللفظين المعبرين عن حالة نفسية غير مستقرة، وهو ما يظهر في قول الشاعر:

وانْفَرَجَتْ شَفْاهَهُمُ عن دَهْشَةٍ وَنَقْمَةٍ

هل أَخْطَؤوا حينَ أَتَوا

هل أَحْسَنوا

لا يَعرفون[1]

ويتكشَّف الشعور السلبي الذي يتلقفه المتلقي، والذي يُحدثُه القلقُ الممتزجُ بالخوف، في التقابل بين (أخطأنا– صدق) في قول الشاعر:

يَرى نَذِيرَ العاصِفَةْ

على مَرَايا كَاشِفَة

والرّعْبُ في الحَالَيْنِ

إِنْ أَخْطَأَنا

وإِنْ صَدَقْ[2]

أما في محور الرؤيا الثورية؛ فينعكس التقابلُ شعوراً إيجابياً لدى المتلقي، وهو ما يتجلى في التقابل بين (الظلام– النهار) في قول شوشة:

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص٤٥٥.

[2] الأعمال الشعرية، م٢، ص١٨٠.

قَدْ آنَ لِلظَّلامِ أنْ يُبَدِّدَ الأَسْدَافَ عن صُدُورِنَا

ويَرْتَحِل

مُشَيَّعَاً بألفِ لَعْنَةٍ

وأَلفِ طَعْنَةٍ تَدْمَى بِها الأَكُفُّ، تَرْتَجِفْ

ويُقْبِلُ النَّهَار![1]

ويمكن القولُ: إن الظلام بخمس مفردات دالة عليه يقابل لفظين دالين على النهار، وهو تقابل مزدوجٌ بين الظلمة والنور، والإقبال والإدبار يتضح في: (الظلام، الأسداف– النهار) وَ(يبدد، يرتحل، مشيعاً– ويقبل).

وقد يرسل مجموعة من المفردات التي تصورُ عمق الشعور الرافض للأحداث؛ فيبين ظلمة الحال ثم تغيره، ويصور لحظة جلاء الحزن والقلق اللذين تشي بهما لفظة البئر، في قوله:

وَدَفِينٌ يَطْفُو

آتٍ منْ أَغوارِ البِئرِ

وكانَ الظَّنُّ بأنَّ البِئْرَ انطَمَرتْ

والأيَّامَ انطَمَسَتْ

فإذا الأَعْمَاقُ تَكَشَّفُ[2]

وهنا يتقابل العمق ذو الدلالة السلبية، والسطح ذو الدلالة الإيجابية، والثاني يُنْهي دلالة الأول، ويبدو التقابل التخالفي في مجموعتين:

– الدلالة السلبية المنتهية: دفين، أغوار، البئر، كان الظن، انطمرت، انطمست.

– الدلالة الإيجابية التي ظهرت: يطفو، تكشّفُ.

ويلاحظ أن المنشئ قد أكثر من الألفاظ ذات الدلالة السلبية؛ لأنه أراد طولَ المعاناة وشدتها؛ فإذا زالت تلك الأيام التي لم يُظنّ أنْ تَنتهي، لم يبقَ من المعاناة شيء؛ فكانت دلالة لفظ إيجابي واحد أو اثنين(يطفو، تكشف) كافية لذلك المعنى.

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص ٣٤٢.

[2] الأعمال الشعرية، م٢، ص٣٨٥.

أما محور الطبيعة؛ فينطوي على بُعدين متلازمَين في شعر شوشة هما: الرومانسي، والرمزي. ويتمثل البعد الرومانسي لمحور الطبيعة، بوصفها الملجأ للشاعر من الواقع؛ لكنه ليس لجوء هروب إليها، وانغماسٍ فيما تغذّيهِ بهِ من خيالات، بل هو لجوء استمداد كما ذُكر سابقاً. أما البعد الرمزي فيتمثل بأن لجوء الشاعر إلى الطبيعة كان مثمراً؛ لأنه أفاد من عناصرها، ووظفها توظيفاً تعبيرياً رمزياً، واستلهم منها ما يُغْني به شعره دلالياً وجمالياً؛ فنرى التعبير عن الحزن بتقابل ذي دلالة سلبية في قوله:

مدَاراتِي تَجْفُوها الشَّمْسْ

يَنْطَفِئ على أبوابِ مشَارِفها النَّجْم

يتَراكَمُ فيها اللَّيلُ الجَدْبُ[1]

فالشمس هنا تجفو ويذهب نورها أمام الليل المتراكم؛ فهو ليس ليلاً واحداً، ولا تسعفها النجوم؛ لأنها انطفأت. وربما حَمَلت بعض التقابلات دلالةً على الامتزاج بالطبيعة والانغماس فيها حتى صارت جزءاً من المنشئ وهو ما يبدو في قوله:

أَمْ هو الحُلْمُ؟

يَخْلَعُ بعضَ الأمَانِ منَ القلبِ

بعضَ السُّكونِ

فَيَشْتَعِلُ البحرُ

يشتعلُ الكَونُ[2]

وتخلص الباحثة إلى أن دراسة الملامح الرومانسية المعبر عنها بالتقابل التخالفي تفسحُ مجالاً رحباً لاستنطاق دلالات العناصر المستقاة من الطبيعة، فضلاً عن تنوع دلالات العنصر الواحد منها، والاستدلال بها على فكرة المنشئ واختياره المقصود. وأن الملامحَ الرومانسية التي تكشَّفتْ عنها التقابلات التخالفية المتمثلةَ بالمشاعر الذاتية والقلق والرؤيا الثورية واللجوء إلى الطبيعة، جديرة بالدرس الموّسع الذي يستخرج الخبء الجمالي والبلاغي للنصوص الشعرية.

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص٥٠٦.

[2] الأعمال الشعرية، م٢، ص٢٦٩

❖ **أنماط التقابل التخالفي:**

إن للتقابل التخالفي في شعر شوشة أنماط عدة يمكن ملاحظتها ودراستها في ثلاثة مستويات هي:

**١)مستوى السطر الواحد:**

أ- قصيدة انتساب[١]

قِيْلَ: انْتَسِبوا

قُلْنَا: نَنْتَسِبُ إلى الماءِ

الشَّمسِ

الرّيحِ

البُركانْ

هل ينْتَسِبُ الحَطبُ لِغيرِ النَّارِ،

وهل تَنتسِبُ الأرضُ لِغَيرِ لُصوصِ الأَرضِ،

وتَنْتَسِبُ الجُرْذَانُ لِغيرِ خَزَائنِ بَيتِ المَال،

وتَنتسِبُ الحِمْلانُ لِغَير الذؤبانِ

وينتَسِبُ الأفَّاكونَ لِغَير السُّلْطانْ؟

***

قيلَ: اعتَرِفوا

قُلنا: أَجْرَمنَا في حَقّ القَومِ،

فلمْ نُطْنِبْ في القَولِ،

ولمْ نَظْفَرْ بِبَراعَةِ أَيّ اسْتِهلالْ

لَم نَعرِف كيفَ نُفَرّقُ بينَ الصَّفْوَةِ والسُّوقَة

بينَ الأُمَرَاءِ الخُلَّصِ، والأُجَرَاءِ الأَعْوانْ

بينَ بُغامِ الطَّيْرِ،

وَنَفْخِ دُعَاةِ الأَبْواقْ

فخلَطْنا الأَوراقَ

وخَالَطْنَا الأَسْواقَ

[١] الأعمال الشعرية، م٢، ص١٠١،١٠٠.

ولَم نُدرِك مَعنى أيّ سُؤالْ

لَم نَكْسَبْ غيرَ الأَعداءِ وغيرَ الأَرْزَاء

في زَمَنٍ آفَتُهُ النِّسيان!

***

قيل: انْصَرِفوا

قُلنا: لَن نَبرحَ هَذي السَّاحَةَ،

حَتَّى يَنْدَحِرَ الإِفْكُ

وحتَّى يَنْبَلِجَ الفَجْرُ

وحتَّى يَنْتَصِبَ الشِّعْرُ

ويَعْتَدِلَ المِيزانْ!

***

يقدم المنشئ في هذا النص مجموعة من التقابلات التخالفية يبثّها على مستويين:

١- **مستوى السطر:**

لقد بثّ المنشئ مجموعة من الثنائيات المتجاورة المتخالفة والمتناسبة، والتي تتمثل فيما يأتي: (الماءِ- البركانْ)، ( الحطبُ - النارِ)، ( الأرض- لصوص الأرضِ)، ( الجرذان- خزائن بيتِ المال) ، (الحملان- الذؤبانِ)، ( الأفّاكون- السلطانْ)، (الصفوة - السّوقة)، (الأمراءِ الخُلَّصِ- الأُجراء الأعوانْ)، ( بُغام الطَّيْر- ونفخ دعاةِ الأبواقْ)، ( ولم نظفرْ ببراعةِ أيّ استهلالْ- لم نكسبْ غير الأعداءِ وغير الأرزاء)، ( قيل: انصرفوا / قلنا: لن نَبرحَ هذي السّاحةَ). ويلاحظ أن المنشئ يقدم الثنائيات المتقابلة بين طرفين على أساليب عدة، منها:

أ. **الأسلوب المباشر وغير المباشر معاً بدءاً من نقطة واحدة:**

إذ يمكن أن نلاحظ خطّ التضاد المباشر وغير المباشر الممتد من السطر الثاني إلى السادس، والمتمثل في: (الماء- البركان، الحطب، النار)، وقد قدّمه المنشئ في ثلاث علاقات تعود إلى نقطة مركزية واحدة هي (الماء)، وتتجلى هذه العلاقات فيما يأتي:

١. تحمل العلاقة الأولى: التضاد بين صفتي البرودة (للماء) والحرارة (للبركان) .

٢. تحمل العلاقة الثانية: التضاد بين السبب والمسبب، فالماء سبب لإنبات الشجر ثم استحالت الأشجار حطباً وكان الحطبُ سبباً لاشتعال النار.

٣. أما العلاقة الثالثة فتمثل تضاداً مباشراً، وهي العلاقة الرئيسة التي انبثقت منها العلاقتان السابقتان. ونلاحظ أن المنشئ قد جمع بين الماء وضده من حيث: صفته، وأنه سبب الحياة، والمضاد المعجمي له، فجمع بذلك العنصر الطبيعي وما يقابله من ثلاث جهات؛ ليوضح اقترانه بالأرض وشدة انتمائه إليها بما فيها من براكين ونيران.

**ب. جمع الضدين على نمطين:**

**١-الاستفهام على وجه السخرية- النفي والإقرار:**

يقدم المنشئ التقابل التخالفي من خلال عقد مفارقة بين:

أ- الانتماء الأصيل- اللصوصية:

يمكن أن نرى هذا التقابل حين يجعل الصفة الأولى مقترنة بالأخرى المتضادة معها اقتراناً بدهياً طبيعياً، وفي هذا ما يثير العجب ويحمل على الدهشة، إذ المعلوم أن الأرض- والمراد أهلها الذين ينتمون إليها انتماءً أصيلاً حتى صاروا هم هي- تمقت ناهبيها وتلفظهم ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً، فما الذي حمل المنشئ على القول:

وهل تنتسب الأرض لغير لصوص الأرضِ،

وتنتسب الجرذان لغير خزائن بيتِ المال[١]

يبدو أن المنشئ أراد تقرير الواقع لا الصورة المثالية التي يريد، وهو في موقف مواجهة مع من يطالبه بالانتساب إلى أرضه، يحمله على ذلك شعور عميق بالاغتراب عنها، وبالحنين إليها، ذلك الشعور المتناقض يظهر في رسالته اللغوية على هيئة المفارقة "وتتفاوت قصائد فاروق شوشة من حيث انتماؤها إلى فضاء الاغتراب أو إلى فضاء الحنين، وقد تبدو القصيدة أحياناً مساحة مكانية لتجسيد لحظات المواجهة بين هذين العالمين كما نرى في نص "انتساب" "[٢]

ب- الوداعة- المكر:

وهو تقابل تخالفي رمزيّ بين طبيعتَين مختلفتين لعدويَّن طبيعيين (الحملان- الذؤبان)، في قوله :

---

[١] الأعمال الشعرية، م٢، ص١٠٠.

[٢] فاروق شوشة بين الاغتراب والحنين: أحمد حسن عوض، مجلة العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٧٥٨ ، ٢٠٢١م.

وتنتسب الحملان لغير الذؤبانِ

وينتسب الأفّاكون لغير السلطانْ؟[1]

وقد خرج الاستفهام إلى النفي في السطور الشعرية الأربعة، وهو ما يمكن أن يفسّر بقولنا: لا تنتسب الأرض لغير لصوصها، ولا تنتسب الجرذان لغير خزائن بيت المال، ويمكن حمل السطور السابقة على النفي مع الاستثناء على افتراض أن المنشئ أراد المبالغة في النفي نحو: لا تنتسب الحملان إلا إلى الذؤبان، ولا ينتسب الأفاكون إلا إلى السلطان.

وأما التقرير المفهوم من الاستفهام فيشير إلى أن المتلقي يعرف ما يقوله المنشئ و يُقرُّ به. والمنشئ ها هنا يحمل المتلقي على الإقرار بما يقول، وما يؤيد هذا قول الشيخ سعد الدين التفتازاني: "قد يقال التقرير بمعنى التحقيق والتبكيت، وقد يقال بمعنى حمل المخاطب على الإقرار بما يعرفه و إلجائه إليه"[2].

**٢- العطف(عطف الجمل) على وجه الجهل الزائف:**

يُظهر المنشئ اختلاف المكانة الخُلُقية والاجتماعية بين فريقين، متوسلاً تقابل التخالف، ويعقد مفارقة بين (المكانة والضَّعة) فيجمع بين النقيضين، مُظهراً جهله وضعفه وعدم قدرته على التمييز بين المتمايزَين، وعجزه عن إعطاء كل ذي قدرٍ قدره؛ فيعطف التقابلات بعضها على بعض، ويُشركها جميعاً في الحكم (وهو الجهل بمكانة أصحابها) نظراً لشعور الاغتراب الذي يلازمه، وينقل تأثره بالاغتراب إلى المتلقي بأسلوب العطف، وعلى وجه الاستعطاف حين يبين اختلاط أمره، وضعف موقفه، حين يقول:

"لم نعرف كيف نُفرّق بين الصفوة والسّوقة

بين الأمراءِ الخُلَّصِ، والأُجراء الأعوانْ

بين بُغام الطَّيْر،

ونفخ دعاةِ الأبواقْ

فخلَطْنا الأوراقَ

وخالَطْنَا الأَسْواقَ"[3]

---

[1] الأعمال الشعرية، م٢، ص١٠١.

[2] ينقل هذا القول د. محمد أبو موسى عن سعد الدين التفتازاني صاحب المطول، ينظر: دلالات التراكيب– دراسات بلاغية: محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، مصر،١٩٨٧م، ص٢٢٣.

[3] الأعمال الشعرية، م٢، ص١٠١.

- إن الجهل بمكانة القوم، وإظهار المنشئ عجزه عن التفريق بين صفوة القوم وأسواقهم، ما هو إلا شعور عميق بالاغتراب عن الأرض التي لم يعرف أهلها، مع انتمائه إليها، وقد وظف التقابلَ التخالفي لنقل ذلك الشعور الحزين إلى المتلقي وحملِهِ على الاقتناع والإقرار بما يذكره في القصيدة كلها.

**٢- مستوى مقاطع القصيدة :**

بني النص السابق على الحوار بين طرفين يتمثلان بالتقابل التخالفي بين فعلي (قيل- قلنا)، وهو حوار جاء على هيئة أسلوب الأخذ والردّ لا أسلوب المحاورة الودّية بل الندّيّة، وهو يحمل صبغة التحقيق والإهانة لا صبغة الاستفهام.

١- الطرف الأول: يتمثل بالفعل (قيل)، وهو يحيل على "السلطة تغيب ماهيتها وتظهر أفعالها عبر إصدار الأوامر للشعراء بالانتساب ثم الاعتراف ثم الانصراف"[١]. وقد جاء لفظ الفعل (قيل) مجهول الفاعل ثلاث مراتٍ خوفاً من الفاعل وتأكيداً لسطوته وعدوانيته، وإشراكاً للمتلقي في كشفه، وهو ما أشار إليه عبد الفتاح محمد من أن فاعل المجهول قد يحذف للخوف منه"[٢] وذلك لاتصافه بالظلم.

وقد عبّرَ المنشئ عن الطرف الأول بفعل مبني للمجهول على صيغة تحتمل الدلالة على الإفراد أو الجمع (قِيل) وهي صيغة المجهول من قال أو قالوا، ومسوغه أنّ الفعل المتسلط إنما يصدر عن نفوس متشابهة في اتصافها بظلم الناس والتعالي عليهم فضلاً عن ازدرائهم؛ فكانت كلها كالنفس الواحدة، واتصفت لغة هذا الطرف بالإيجاز الذي يتلخّص في طلب الانتساب والاعتراف والانصراف من الطرف الثاني على سبيل الازدراء والتعالي.

٢- الطرف الثاني: يتمثل بلفظ (قُلنا) وبمقول القول وهو(الشعر)، وربما يشير إلى جماعة الشعراء[٣]، ولذلك صاغه المنشئ مبنياً للمعلوم، ومشتملاً على الشاعر وأنصاره في ضمير الفاعل المستتر(نحن)، وقد صاغه المنشئ على زمن الحاضر مجموعاً ومعلوماً لشعوره بالاعتزاز بهذا

---

[١] فاروق شوشة بين الاغتراب والحنين :أحمد حسن عوض، مجلة العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد٧٥٨، ٢٠٢١م.

[٢] ينظر: الفعل المبني للمجهول في اللغة العربية (أهميته- مصطلحاته- أغراضه): عبد الفتاح محمد، مجلة جامعة دمشق، م٢٢، ع(١+٢)، ٢٠٠٦م، ص ٥٣.

[٣] ينظر: فاروق شوشة بين الاغتراب والحنين، العدد٧٥٨.

الانتماء، فضلاً عن أنه أراد أن يبين للمتلقي رسالة مفادها أنّ: الشعر والشعراء مستمرون في مواجهة الظلم والتسلط سواءٌ في حضورهم وتستّرهم عن أعين السلطة أم في غيابهم عن أرضهم، لانتمائهم إليها.

ويمكن أن نلاحظ أوجه التقابل بين الطرفين من جوانب عدة هي: الإفراد والجمع، بناء الفعل، الفاعل، الموقف، الوصف. وبيانها في الجدول الآتي:

| | **الطرف الأول** | **الطرف الثاني** |
|---|---|---|
| **الإفراد والجمع** | إفراد (يدل على الجهة الظالمة- السلطة) | جمع (جماعة الشعراء) |
| **البناء** | مجهول | معلوم |
| **الفاعل** | مجهول- غائب(هي) | مستتر- مخاطب(نحن) |
| **الموقف** | هجومي | دفاعي |
| **الوصف** | التعالي(طلب بيان الانتماء)، الازدراء، الاتهام، الطرد. | إثبات الانتماء، التهكم، ردّ الاتهام، الثبات على الموقف. |

ويمتد هذا التقابل على القصيدة كلها إذ يتكرر في كل مقطع، وقد أراد المنشئ أن يبين للمتلقي موقفه الخاص؛ فجعل ضمير المتكلم مضافاً إلى الطرف الثاني؛ فانحاز إليه أولاً، ثم توسّل بالتخالف بيان موقفه المضادّ، وقدّم التقابل على ثلاثة تشكيلات نحوية، يمكن فهم بنيتها العميقة من سياق القصيدة:

**١- النفي مع التوكيد:**

يمكن أن يوجز المقطع الأول بجملتين تمثل كل منهما طرفاً في التقابل بقولنا:

- انتسبوا

- لن ننتسب إلا إلى هذه الأرض رغم شعورنا بالاغتراب عنها.

ويلاحظ أن المنشئ في قمة انفعاله في اختياره فعل الأمر(انتسبوا) موجزاً؛ فلم يُرِدْ أن يطيل لأنه قولُ مَنْ يمقُتُه، ثمّ لمّا أراد أنْ يُبيّن موقفه للمتلقي بسط القول وفصّل لينقل شعوره إليه، وأما اختيار التقدير

بوجود (لن) فلأنها تخلص زمن المضارع بعدها إلى المستقبل المحض غالباً، ولأن السياق يدل على أن النفي هنا ليس على جهة التأبيد؛ فلا يدل على الاستمرارية إلا بوجود قرينة[1].

**٢- الجزم بلم:**

و نستطيع أن نُظهر التقابل الذي قدمه المنشئ بأن نوجز المقطع الثاني في قولنا:

- اعترفوا

- نعترف أننا (أجرمنا- لم نطنب- لم نظفر- لم نعرف)، وأننا (خلطنا الأوراق- وخالطنا الأسواق- لم ندرك- لم نكسب). وفي هذا إشارة إلى أن المنشئ في سلسة الاعترافات التي قدمها لا يعترف بجرمه بقدر ما ينفي عنه ذلك الإجرام؛ فهو ينفي قيام جماعة الشعراء المتمثلة بقوله (أننا) بأفعال عدة تتلخص في: الإطناب في المديح، المجاملة بالباطل، التكبر. وفق ما يوحي به المقطع الثاني.

ويخالف المنشئ توقع المتلقي الذي ينتظر أن يكون الجواب (لم نفعل أي شيء)؛ فيصطدم بجملة الاعتراف: (أجرمنا في حقّ القومِ)، وهنا ينجذب المتلقي إلى المنشئ ليتبين تغيّر موقفه المفاجئ؛ فإذا انصرف المتلقي إلى المنشئ انصرافاً كُلياً أتته مفاجأة أخرى أن الموقف لم يتغير، لكنه تلاعب لفظي من المنشئ ليس من أجل المفاجأة وإثارة المتلقي، بل ليكون ما بعدها راسخاً في ذهن المتلقي رسوخ المبادئ التي يدافع عنها المنشئ وهو ما يظهر في قوله: (فلم نُطنب في القولِ، ولم نظفرْ ببراعةِ أيّ استهلالْ، لم نعرف كيف نُفرّق بين الصفوة والسّوقة،...، ولم نُدرك معنى أيّ سؤال، لم نكسبْ غير الأعداءِ وغير الأرزاء).

وحتى يتأكد المنشئ من رسوخ رسالته لدى المتلقي لجأ إلى تكرار النفي في خمسة تراكيب متوازية تتألف من: تتألف من: {حرف نفي وجزم وقلب (لم)، فعل مضارع فاعله (نحن)}، وتتمثل في: فلم نُطنب- ولم نظفرْ- لم نعرف- ولم نُدرك- لم نكسبْ.

وقد أراد المنشئ من اختيار الحرف (لم) التي تنفي وقوع الفعل في الماضي، أن يذكّر محدثه بأنه ينتسب إلى هذه الأرض وينتمي إليها، بدليل عدم قدرته على الإتيان بما يعجب أولئك المتسلطين من الإطناب في مدحهم ومجاملتهم، ولم تتأتَّ له مداهنتهم على قدرٍ يكسبه من العلاقات والمصالح ما يبقيه في أرضه فاغترب عنها بشعوره فقط، ولما نفى وقوع الفعل منه في الماضي أثبت للمتلقي

---

[1] ينظر: الجنى الداني في حروف المعاني: الحسن بن القاسم المرادي، تحقيق: د.فخر الدين قباوة، وأ.محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٢م، ص٢٧٠. وينظر: الأدوات العاملة وخصائصها النحوية: إعداد: عواض السلمي، إشراف: د.عادل البقاعين، جامعة مؤتة،٢٠١٠م، ص٥١. نقلاً عن: شرح التصريح على التوضيح: خالد الأزهري، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١،٢٠٠٠م، ج٢، ص٣٥٧.

حضوره في ذلك الزمن وأنه من أهل هذه الأرض، وجعل اعترافهُ حجَّة لهُ بل حُجَّةً على من طالبه بالانتساب ثم الاعتراف.

وتتجلى المفارقة في اعتراف متعمّد غير مقصود بذاته، ومعنى مضمر مقصود؛ فالاعتراف يحمل في طياته معنيين:

١- الشاعر يعترف بذنبه أمام من يطالبه بالاعتراف، وهذا ما يظنه المتلقي عند قراءته قول المنشئ: أجرمنا في حقّ القوم.

٢- الشاعر يعترف بعدم قدرته على مجاملة الباطل والتملق لأهله؛ فالشاعر إذن بريء، وهذا ما أراد المنشئ إيصاله للمتلقي.

**٣- النفي مع دلالة الاستمرار:**

يتلخص التقابل التخالفي الذي يفهم من سياق المقطع الثالث في قولنا:

- انصرفوا

- لن ننصرف حتى يقام العدل، وهو ما يتبين من قوله "قلنا: لن نبرح هذي الساحة" وهو قول مقترن بشروط عدة تتبين من قوله: حتى يندحر الإفْكُ، وحتى ينبلجَ الفجرُ، وحتى ينتصب الشعرُ، ويعتدلَ الميزانْ.

إذ يوظفُ المنشئ لغته توظيفاً يمكّنه من إيصال رسالته الشعورية وحالَتيه الوجدانية والفكرية؛ فلا يساوره اليأس والشك في اندحار الإفك والظلم، ولذلك اختار(لن) التي تفيد نفي المضارع لا على جهة التأبيد، وقَرَنَ شروطه المذكورة سابقاً بـ(حتى) مكررة أربع مرات، وقد جاءت (حتى) مع دخولها على المضارع المنصوب على معنى مرادفة (إلى)[١]، في تناص مع قوله تعالى: ﴿قَالُوْا لَنْ نَبْرَحَ عَلَيْهِ عَاكِفِيْنَ حَتَّى يَرْجِعَ إِلَيْنَا مُوسَى﴾[٢] إلا أنه في قول الشاعر شرط لتحقيق العدل بينما هو في قول بني إسرائيل غير ذلك. ويوحي تكرار (حتى) أن المنشئ ينتظر مؤمّلاً تحقيق ما يصبو إليه، مؤكداً إصراره على موقفه؛ فنفى حدوث الانصراف عن المقاومة الشعرية في المستقبل إلا إذا أُقيم العدل وعلا صوت الحق.

---

[١] ينظر: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: جمال الدين بن هشام الأنصاري، تحقيق: مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، مراجعة: سعيد الأفغاني، مكتبة سيد الشهداء، قم ، ط٥، ١٢١٢هـ، ص١٦٩.

[٢] سورة طه، الآية (٩١).

ومما سبق نتبيّن أن التقابل التخالفي قد أدى وظائف مختلفة، لحُسن توظيفه من المنشئ، فضلاً عن أنه أسلوب يتناسب مع البنية الدرامية والحوار المشحون بالانفعال، والمواجهة بين طرفين؛ بما يشتمل عليه من جمع المتناقضات والمتعارضات.

**٢) مستوى المقطع :**

**أ- قصيدة الدائرة المحكمة[١]**

**أَجِيئكِ**

مُزْدَحِماً بالوُعودِ،

مُضِيئاً كدَائرةِ البَرْقِ،

مُنْتَظِراً لانهِمارِ السَّواقي،

أُلَاصِقُ عُرْيِي بِجُدرانِ عُزْلَتكِ المُوحِشَة

تُلَوِّحُ للعابِرينَ الحَيَارَى

أَن انغَمِسُوا في رِحَابِي

ولُوذُوا بِبَابي

وسِيْحُوا، دُرُوبيَ مُمتَدَّةٌ مُدْهِشَة

**وأَنْشَطِرُ اثنَينِ:**

بَعْضِي يُلاعِنُ يومَ قُدُومي لَديكِ

وبَعْضِي يُبَارِكُ يَومَ انتِسَابي إليكِ،

**وَأَمْضِي،**

تُلَاحِقُني دَمْدَمَاتُ انشِطَاري

وَيَصْلِبُنِي في المَيَادِيْنِ جُوعِي وَعَاري

وذُلُّ انتِظَاري

**وأَرْجِعُ مُخْتَنِقاً بانْكِسَاري!**

****

**أَجِيئُكِ**

تَحْمِلُنِي صَهَواتُ الرُّؤَى المُعْلَمَة

[١] الأعمال الشعرية، م١، ص٤٤٣-٤٤٧.

بِكفَّيَّ سَيْفُكِ،

أَحْمِلُهُ عنْ مَيامِينَ قَبْلِيْ،

مَضَوا في هَواكِ، وغَطَّوا ثَرَاكِ،

وفَاحُوا مَبَاخِرَ تَمْسَحُ بالعِطْرِ أَحْزَانَكِ المُظْلِمَة

وَمَازِلْتِ شَاخِصَةٌ، كالشَّوَاهِدِ فوقَ القُبُورِ،

كَوَجْهِ الخَرَائبِ في لَيْلَةٍ مُعْتِمَة

وأَنْزِلُ في المَعْمَعَانِ،

أُطَاعِنَ ثَبتَ الجَنَانِ،

وظَهْرِي إليكِ،

أَمِنْتُ فُجَاءاتِ هذا الزَّمَانِ،

تَلَبَّسْتُ جِلْدَ الأَمَانِ،

عَرَفْتُ اخْتِلَاطَ المَسَالِكِ،

بَلْبَلَةَ المُدْلِجِين،

وطَعْمَ المَرَارةِ في طَعَنَاتِ الجَبَانِ

ظَنَنْتُ بِأَنَّكِ في الرَّوعِ حِصْنِي

مَلاذِي وَأَمْني،

وزَادِي إذا جِعْتُ،

كَهْفِي إذا خَلَعَتْني القَبائِلُ،

واخْتَطَفَتْني الأَسِنَّةُ،

وانْهَرْتُ في سَاحَةِ المَلْحَمة

وها أَنْتِ،

عَارِيَةً تَسْتُرِين البَقَايا

تَكَشَّفَ وَجْهُكِ لي،

وتَساقَط جِلْدُكِ،

هذا الخَبِئُ وراءَ مدى الأَقْنِعَة

وَجَدْتُكِ راجِمَةَ الأَنبياءِ

وَقَاتِلَة الشُّعَراءِ

ومُخْرِسَةَ الأَلْسِنَة

وَجَدتُكِ عَاتِيَةَ القَهْرِ

شَامِخَة العُهْرِ،

فَاسِدَة الأَمْكِنَةْ

**وأَرْتَدُّ،**

أينَ المَفَرُّ

وأينَ بَراءَةُ حُلمٍ تَقَصَّفَ،

خَطْوٍ تَوَقَّفَ،

عُمْرٍ تَجَاعِيدُهُ مُبْهَمَةْ

**وَأَسْقُطُ،**

تَتَّسِعِينَ فَمَاً لازْدِرَادِي،

ولَحْدَاً عَمِيقَ القَرارِ

وفَخَّاً،

ودَائِرَةً مُحْكَمَةْ!

**تحليل المقطع الأول:**

يطالعنا في المقطع الأول تقابلات تخالفية عدة؛ تقابل رئيس يتصل بالمحور الرئيس للنص كله، وتقابلات أخرى فرعية تتصل بمضمون المقطع، ويأخذ التقابل الرئيس في هذا المقطع شكلاً متدرجاً محمّلاً بالتحولات الشعورية، إذ يبدأ المنشئ المقطع بفعل المجيء (أجيئكِ) ويختمه بفعل الرجوع (وأرجعُ)، ويبثُّ بينهما مجموعة من التحولات العاطفية؛ من الأمل والتشوّق والانتظار والالتجاء إلى اليأس والخيبة والانكسار، وهي تحوّلات متدرجة عانى المنشئ في ذروتها من التردد والاهتزاز النفسي؛ فعبّر عن هذا باختيار (الانشطار)؛ فكأنه يتمزق من داخله لا من خارجه، وهذا الشعور منبعث من صراع بين شعوري الندم الممتزج بالغضب والرضى، وهو ما يتمثل في التقابل بين (يُلاعن– يُبارك)، وينقل المنشئ قدرته على كبح الصراع الداخلي حين استطاع أن يمضي وقد غالبَ تمزُّقَه، لكنه باءَ باليأس والخيبة حين رجعَ مُنكسراً.

ويُلاحَظُ أنّ المفارقة قد تبيّنت على المستوى النفسي للمتكلم؛ فهو بين رغبة ورهبة، وهو ما يظهر من قوله: (بعضي يُلاعن يوم قدومي لديك\ وبعضي يبارك يوم انتسابي إليك)، وهو إن كان يمثل صراعاً داخلياً إلا أنه يمثل حالة من التفكير والتعقل بعد الاندفاع العاطفي في البداية، ولذلك فقد آل حال المتكلم إلى التراجع والعودة، فقال:

**وَأَمْضِي،**

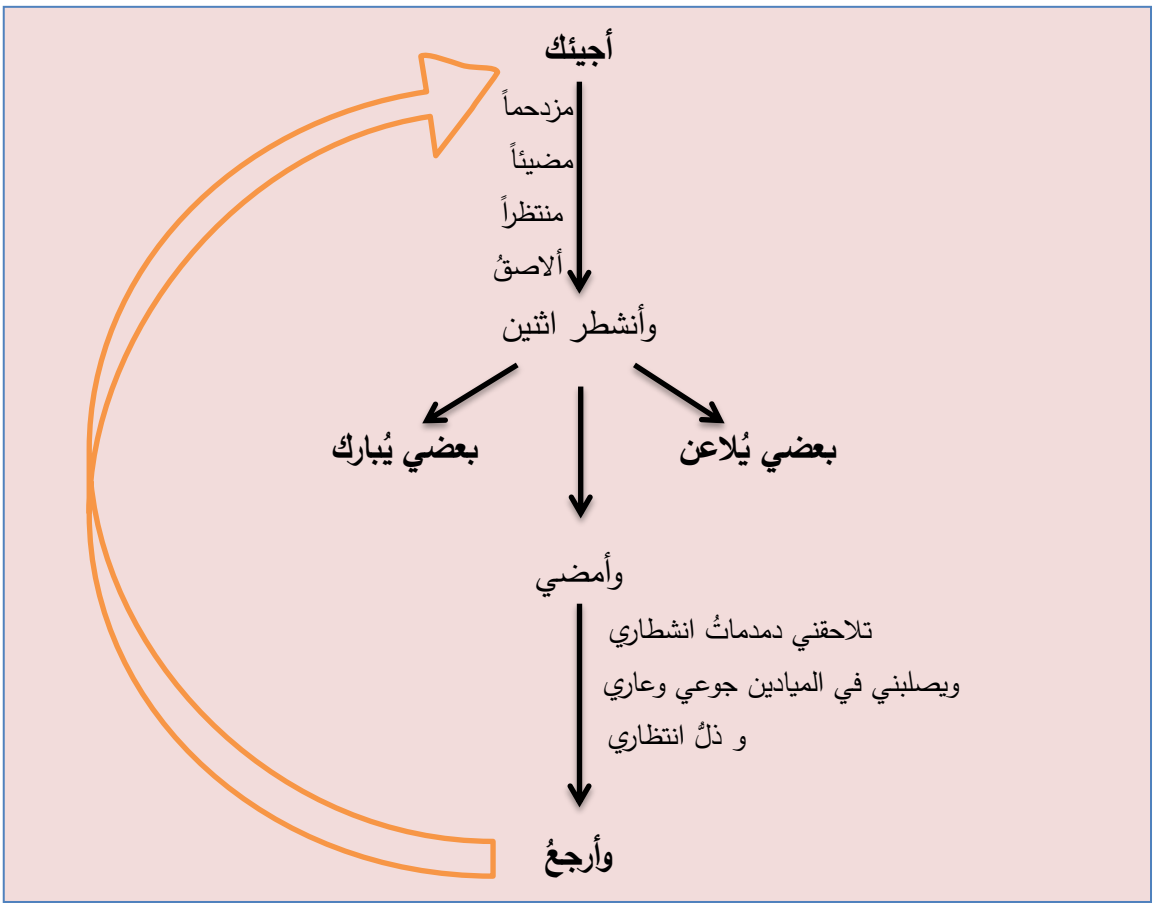
تُلَاحِقُني دَمْدَمَاتُ انشِطَارِي

وَيَصْلِبُنِي في المَيَادِيْنِ جُوعِي وَعَارِي

وذُلُّ انتِظَارِي

**وأَرْجِعُ مُخْتَنِقاً بانْكِسَارِي!**

ووفقاً لما سبق يقدم المنشئ التقابل التخالفي على أربع مراحل: (أجيئك– أنشطر– أمضي– أرجع) وتمثل الأولى والأخيرة التأثُّر العاطفي، لكن الثانية تمثّل الالتفات إلى صوت العقل الذي قاده إلى المُضيّ، وقد لاحقته دمدماتُ هذا الصراع، وقد استطاع المنشئ أن يُبَيّنَ بالتقابلِ التناوبَ بين العاطفة والعقل، ومع أن صوت العاطفة هو المسيطر على النص إلا أنّ صوتَ العقل غيَّر اتجاه المسير، ويمكن رصد ذلك في الشكل الآتي:



ويحمّل المنشئ رسالته إلى المتلقي شحناتٍ عاطفيةً عالية، ويبلغ الانفعال أوجَهُ في النص بوصفه مقترناً ومسايراً لخط التحولات الشعورية الممتدة من (المجيء) في البداية وحتى (الرجوع) في النهاية. وهو انفعال يظهر في مستوى الضمائر والأفعال والمشتقات وفق الآتي:

| الضمائر | الشاهد |
|---|---|
| ضمير المتكلم المفرد (أنا) مع الفعل الحاضر | أجيئك– ألاصقُ– وأنشط– وأمضي– وأرجع |
| ياء المتكلم مع الأفعال | تلاحقني– ويصلبني |
| ياء الملكية مع الأسماء | رحابي– ببابي– دروبيَ– بعضي– وبعضي– انتسابي– انشطاري– جوعي وعاري– انتظاري– بانكساري |

| الأفعال | الشاهد |
|---|---|
| أفعال الأمر مضافاً إليها ضمير الجماعة | تلوّح للعابرين الحيارى<br>أن انغمسوا في رحابي<br>ولوذوا ببابي<br>وسيحوا، دروبيَ ممتدّة مدهشة |

| المشتقات | الشاهد |
|---|---|
| اسم الفاعل | مزدحماً بالوعود<br>مضيئاً كدائرة البرق<br>منتظراً لانهمار السواقي<br>مختنقاً بانكساري |

ويمكن أن نلاحظ النقاط الآتية:

١. تكثرُ في المقطع أفعال الحاضر، وتأتي على صيغ: أفعلُ– أُفاعلُ– تُفاعلُ– يفعَلُ. وتختفي صيغ الماضي، ولذلك فإنّ الخط البيانيّ للعاطفة في المقطع الأول لا يتصف بالثبات أبداً، حتى إنّ المشتقات الدالة على التأثّر قد انحصرت في أربع صيغ دالّة على الاستمرارية هي: (مزدحماً– مضيئاً– منتظراً– مختنقاً) .

٢. استخدم المنشئ في إبراز انفعاله فعل الأمر مضافاً إليه ضمير الجماعة، وهي أفعال مشتقةٌ من: الانغماس واللوذ والسَّوح، وهي دالة على الانتماء والالتجاء، خاصة أن تلك الرسالة قد وُجّهت للعابرين الحيارى.

٣. أما استخدامه لاسم الفاعل فقد وظفه مع المعاني ذات الدلالة الإيجابية، لردف فعل المجيء بأحوال تبيّنه وتوضحه. وقد حمّل المنشئ صيغ اسم الفاعل دلالة مجازية لمّا بلغ تأثُّره مبلغاً ضاقت عنه الدلالة الحقيقة فقال: (مزدحماً بالوعود، مضيئاً كدائرةِ البرق، منتظراً لانهمار السواقي، وأرجع مختنقاً بانكساري)؛ فالازدحام بمعنى امتلاء النفس بتلك الوعود حتى قادها ذلك إلى التصديق بها والازدحام بها، ولما حصل التصديق أضاءَ خياله، وتصوّر لحظة اللقاء وانهمار السواقي فانتظر ذلك، ولما خابت آماله امتلأت نفسه بمشاعر سلبية عبّر عنها بالاختناق، وهو اختناق نفسي لأن الاختناق لا يكون بالانكسار.

**تحليل المقطع الثاني:**

يبدأ المنشئ المقطع الثاني بما بدأ به المقطع الأول (أجيئك)، وهي بدايةٌ تخالف ما انتهى به في المقطع الأول، إلا أنّ ذلك لا يمثل تراجعاً عن قراره ولا عودة عنه. ولما أراد المنشئ أن يبيّن للمتلقي ما أجْمَلَهُ في المقطع الأول، حافظ على بداية المقطع (أجيئكِ)؛ لأن المضمون هُوَ هُوَ، لكنّ حال المتلقي في هذا المقطع يختلف عنه في المقطع السابق – الذي لم يقف فيه على شيءٍ مما قدمه المنشئ يدعم موقفه وقراره – فهو يطّلع على تفاصيل الأحداث والمواقف بدءاً باندفاع المنشئ وختاماً بارتداده وخيبته.

ويبني المنشئ هذا المقطع على محور رئيس يتمثل في (أنا– أنتِ)، وينضوي على محور آخر يتمثل بالفعلين (ظننتُ– وجدتُكِ)، وهو محور يبدأ بالظن وتوسّم الخيِّر، ويُختتم بالخيبة والقهر.

وإذا تتبعنا حركة المنشئ النفسية المسايرة لانفعاله وجدناها سريعة في البداية، وتفسيرها أن المنشئ يحمل من الصّهوات ما يدفعه للاستماتة في سبيل انتمائه ومآربه، وفعلهُ هذا فعلُ سابقيه الذين وصفهم بـ(الميامين) في قوله:

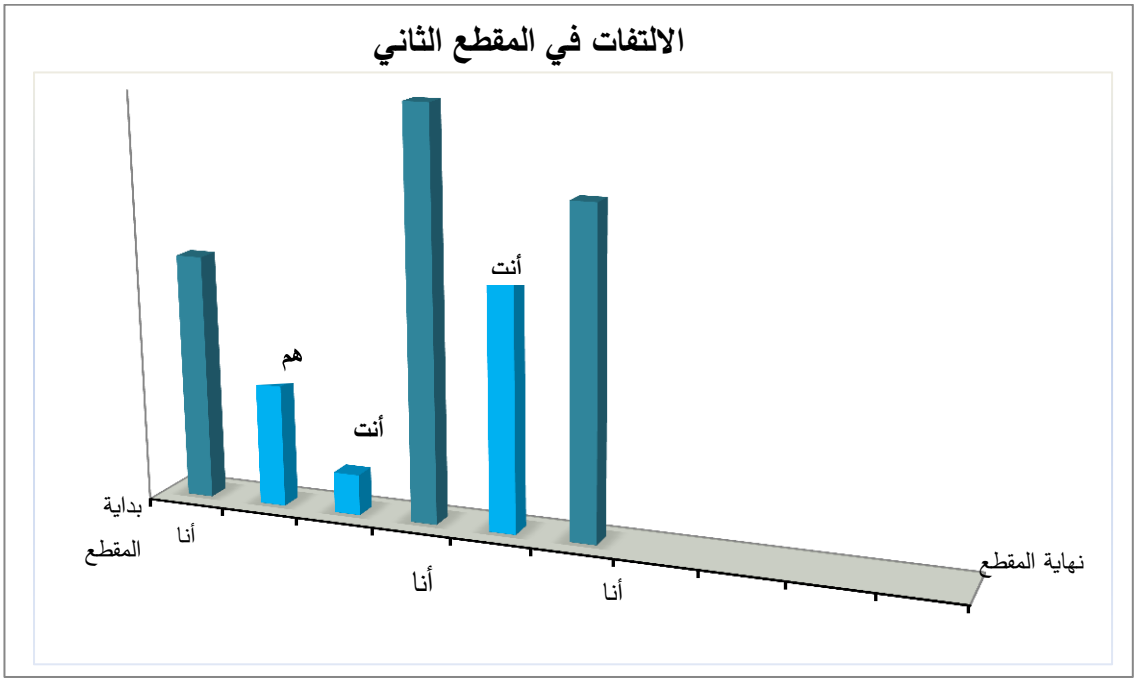
بكفَّيَّ سيفكِ،

أحملُهُ عن ميامين قَبلي،

مَضَوا في هَواكِ، وغَطَّوا ثَراكِ،

وفَاحُوا مَبَاخِرَ تَمْسَحُ بالعِطْرِ أحزَانَكِ المُظلمة

ونلاحظ توظيف الالتفات للتأثير في المتلقي وكسب تعاطفه، واهتمامه وجذبه إليه، ويمكن أن نرسم لأسلوب الالتفات خطّاً بيانياً يوضح الالتفاتات الكبرى والصغرى بحسب امتداد كل التفات في فضاء النص:




أما توزعه في النص فيبدو وفق الجدول:

| الضمير | الشاهد | امتداد الأسلوب |
|---|---|---|
| **أنا** | **أجيئكِ**<br>تحملني صهواتُ الرؤى المعلمة<br>بكفَّيَّ سيفكِ،<br>**أحمله** عن ميامين قبلي | **خمسة أسطر** |
| **هم** | **مضوا** في هواكِ، **وغطَّوا** ثراكِ،<br>**وفاحوا** مباخرَ تمسحُ بالعطر..<br>أحزانك المظلمة | **سطران** |

| | | |
|---|---|---|
| **أنت** | **ومازالت** شاخصة، كالشواهد فوق<br>القبورِ ،<br>كوجه الخرائب في ليلةٍ معتمة | **سطر** |
| **أنا** | **وأنزلُ** في المعمعان،<br>**أطاعن** ثَبتَ الجنان،<br>**وظهري** إليكِ ،<br>**أمنتُ** فجاءات هذا الزمان،<br>**تلبّسْتُ** جلد الأمانِ،<br>**عرفتُ** اختلاط المسالك،<br>بلبلة المدلجين،<br>وطعم المرارة في طعنات الجبان<br>**ظننتُ** بأنك في الرَّوع حصْني<br>ملاذي وأمني،<br>وزادي إذا جعتُ،<br>كهفي إذا خلعتْني القبائلُ،<br>واختطفتْني الأسنّةُ،<br>**وانهزْتُ** في ساحة الملحمة | **١٥ سطر** |
| **أنت** | **وها أنت،**<br>عاريةً تسترين البقايا<br>تكشَّف وجهك لي،<br>وتساقط جلدك،<br>هذا الخبيءُ وراء مدى الأقنعة | **خمسة أسطر** |
| **أنا** | **وجدتكِ** راجمة الأنبياءِ<br>وقاتلة الشعراءِ<br>ومخرسةَ الألسنة<br>**وجدتكِ** عاتية القهرِ<br>شامخة العهْرِ،<br>فاسدة الأمكنة<br>**وأرتدُّ،**<br>أين المفرُّ<br>وأين براءة حُلمٍ تقصّفَ،<br>خطْوٍ توقف،<br>عمرٍ تجاعيدُه مبهمة<br>**وأسقط،** | **١٢ سطر** |

نلاحظ من الخط البياني والجدول:

أن المنشئ قد التفت في مواضع عدة؛ لبيان أمره وشعوره وإيضاحهما للمتلقي مع ضمان سلامة سمعه من الضجر والملل، ونرى أن امتداد الالتفات كان بحجم شعوره، إذ لم يُتِحْ له انطلاقُه السَّريع في بداية القصيدة أن يطيلَ الحديث عن نفسه، فكل ما جاء في بداية المقطع تمهيد وتقديم للموضوع الرئيس، وكان انتقاله إلى ضمير الغائب (هم) لبيان سبب اندفاعه؛ لأنّ (أنا– هم) واحد، والهدف والطريق واحد.

وانتقل من الغيبة إلى المخاطب مباشرة بانتقال قصير لتنبيه المتلقي إلى مكانة المتحدَّثِ عنه في قوله: (ومازالت شاخصة، كالشواهد فوق القبورِ، كوجه الخرائب في ليلةٍ معتمة)، وهو انتقال يناسب سرعة اندفاعه؛ فالمقدمات لا تحتاج إلى توقف طويل عندها؛ لأنها تمهيدٌ للبّ الذي يمثل ذروة الشعور، ولما وصل نقطة الذروة انتقل من الخطاب إلى التكلم لعظم تأثره؛ فاتسع في حديثه عن نفسه في خمسة عشر سطراً أفاض فيها وفصّل في جزئياتها؛ لأنه سيقابلها بحالة أخرى توازيها في الشدة على النفس، وتُناقِضها، ثم التفتَ إلى المخاطب ليبيّن خيبتَه؛ فمرّ مروراً سريعاً، ثم عاد إلى ضمير التكلم مرة أخرى[1].

وكان أسلوب الالتفات داعماً لأسلوب التقابل؛ فبدأ الالتفات في المقطع بضمير التكلم (أنا) وختمه به، ليطمئن إلى وصول انفعاله إلى المتلقي، وتأثره به، ومن ثَمّ يؤيده في موقفه؛ لأن غاية المنشئ من الالتفات ضمان اهتمام المتلقي بحديث التقابل الذي تجلّى في مستويين:

**١– الضمير (أنا– أنت):**

مستوى رئيس عامّ، يُفهم من السياق، وهو محور القصيدة كلها، ويرتكز على طرفين: أحدهما بارز (أنا) والآخر أقل بروزاً منه (أنتَ).

وبتتبع المسار الرئيس للضمير (أنا) نجده يرتكز على أربعة أفعال: أجيئك– انهرت– أرتد– أسقط. وفي فضاء الضمير (أنا) يحكي المنشئ شعوره ويحاكيه بأفعال تدل على الحاضر؛ فكأن المتلقي يشاهد عن كثب (أحمله– وأنزل– أطاعن)، لكنه لما أراد أن يُظهرَ اطمئنانه وأَمْنَهَ جاء بالجملة الاسمية الحالية (وظهري إليكِ)، واختار الفعل الماضي لاستقرار نفسه على شعورها بالأمن، وهو ما يتمثل في: (أمنتُ– تلبّستُ– عرفتُ– ظننتُ)، والكلام في فضاء الأنا أقرب إلى الشكوى، وأشبه باستجداء تعاطف المتلقي، وهذا ما يسوغ بروز (أنا) على حساب (أنت).

---

[1] وفقاً لأغراض الالتفات الستة التي حددها السكاكي، ينظر: تنوع صور الالتفات في القرآن الكريم– ومقاصده البلاغية والإعجازية: إعداد: عبد القادر سيبوكر، إشراف: د. محمد الحسن علي الأمين، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان، ٢٠٠٨م، ص١٣٢، ١١٤، ١٠٤.

أما إذا تتبعنا الكلام في فضاء (أنتَ) وجدناه مجرد إشارات لئلا يكون الكلام مبهماً (سيفكِ- هواك- ثراك -ما زلت- إليك) وهذه الإشارات لا توضح الصورة الكاملة، فالمشار إليه غير محدد تماماً، وهل التأنيث فيه إشارة إلى مؤنث حقيقي أم مجازي؟

**٢- الفعل(ظننتُ بأنك- وجدتك):**

مستوى فرعي منضوٍ تحت المستوى السابق، وهو خاصّ يفهم من الألفاظ الدالة على شعور المنشئ في حالتي الظن والحقيقة، وهو تقابل يشتمل على تحول كبير لا تظهر آثاره على المنشئ، بل يتعداهُ إلى أمثاله وأشباهه كذلك؛ فهو يشمل الأنبياء والشعراء، ويظهر التحول من قوله:

ظننتُ بأنك في الرَّوع حصْني

ملاذي وأمني،

وزادي إذا جعتُ،

كهفي إذا خلعتْني القبائلُ،

واختطفتْني الأسنّةُ،

ثم قوله:

وها أَنْتِ،

عَارِيَةً تَسْتُرِين البَقَايا

تَكَشَّفَ وَجْهُكِ لي،

وتَساقَط جِلْدُكِ،

هذا الخَبِئُ وراءَ مدى الأَقْنِعَة

وَجَدْتُكِ راجِمَةَ الأَنبياءِ

وَقَاتِلَة الشُّعَراءِ

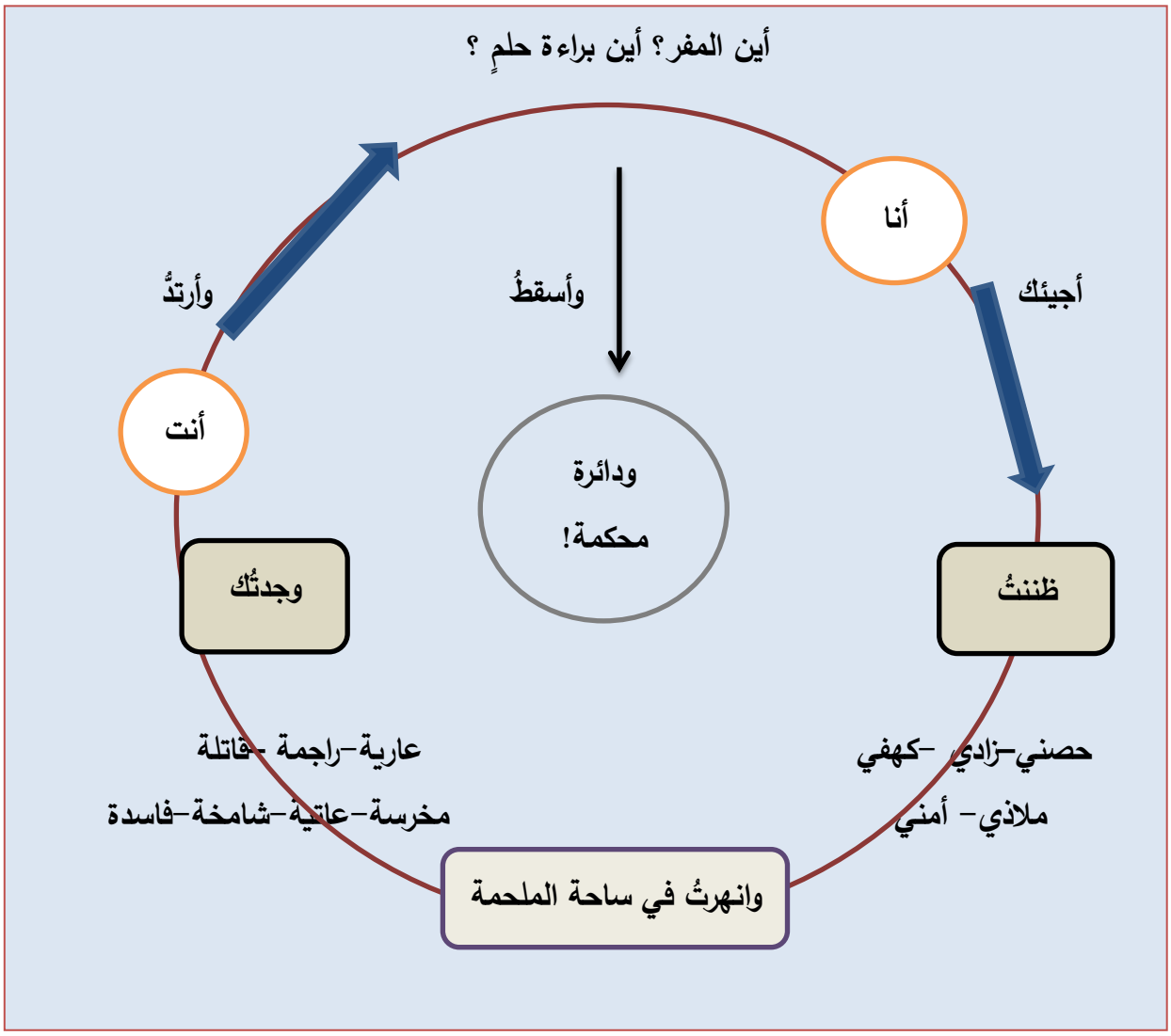
ومُخْرِسَةَ الأَلْسِنَة

وَجَدتُكِ عَاتِيَةَ القَهْرِ

شَامِخَة العُهْرِ،

فَاسِدَة الأَمْكِنَةْ

وتكمن المفارقة في المقابلة بين الظن والحقيقة، وهي مفارقة شعورية تضع المتلقي أمام تقابل ثنائي مزدوج يتمثل في (الوهم الحسن– اليقين القبيح)، ويظهر منه أن المنشئ لم يكن حيادياً في عرض مسألته؛ فهو يحكي منطلقاً من نفسه وشعوره ويعود إليهما سواءٌ أكان حديثه عن (أنا) أم عن الطرف الآخر(أنت)، ولذلك نجده يدور في دائرة مُحْكَمة مبدؤها نفسه ومنتهاها نفسه وفق الشكل البياني الآتي:



وتجدر الإشارة إلى وجود تقابل آخر بين بداية كل مقطع ونهايته، وهو تقابل تخالفي بين معنيين هما: الإرادة الكاملة– الإرادة القسرية؛ فالمجيء كان بكامل الإرادة والرغبة لكن الرجوع والارتداد كان قسرياً، وهذا ما دفع المنشئ لتقديم مسوغات للمتلقي تقنعه بسبب الرجوع؛ ولذلك فقد خرج الاستفهام إلى الإنكار في قول المنشئ:

**وأَرْتَدُّ،**

أينَ المَفَرُّ

وأينَ بَراءَةُ حُلمٍ تَقَصَّفَ،

خَطْوٍ تَوَقَّفَ،

عُمْرٍ تَجَاعِيدُهُ مُبْهَمَةْ

**وَأَسْقُطُ،**

تَتَّسِعِينَ فَمَاً لازْدِرَادِي،

ولَحْدَاً عَمِيقَ القَرارِ

وفَخَّاً،

ودَائِرَةً مُحْكَمَةْ!"[1]

وهو إنكار مشوب بخيبة الرجاء دلت عليه الألفاظ المنكّرة لأنها مجهولة المعالم، فضلاً عن أنها ألفاظ وصفت بالمضي ثابت الوقوع في قوله: حلمٍ تقصّف، خطوٍ توقّف، عمرٍ تجاعيده مبهمة.

واختار المنشئ صورة الكهولة ليبين أثر تلك المفارقة في نفسه؛ فكان عُمرهُ كشيخٍ كهل غطّت معالمَ وجهه التجاعيدُ فلم تتضح، كما أصبح طريق المنشئ مبهماً غير واضح المعالم.

ونخلص من خلال تحليل المقطعين السابقين إلى أن التقابل التخالفي لا يتصف بالجزئية، بل لا يمكن أن يحقق الغرض منه إذا دُرِسَ باجتزاء الكلام، وهو وسيلة لربط المعنى وتماسك النص، ويمكن أن نتصور التقابل التخالفي بتوزّعه في النص على هيئة شبكة لغوية لها عقدها التي تُحكِم الارتباط المعنوي بين السابق واللاحق، وهذه العقد تمثلها التقابلات الفرعية الداعمة، وهذا التصور مردّه إلى أن التقابل بنية

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص٤٤٧.

رئيسة في بناء النص الحداثي، ولذلك فإننا قد لا نجده في نصوص ما بعد الحداثة على هذا النحو الذي نراه في نصوص الحداثة؛ لأن من مبادئ الأولى اللامركزية والتشتت والانفجار الدلالي[1].

ب – قصيدة (مضحك الملك)[2]:

لا يقتصر وجود التقابل التخالفي على المستوى اللغوي في شعر شوشة، وإنما يظهر في مستوى الشخصيات في النص، وهو ما يتمثل في التقابل بين (المتحدث– المستمعين) في المقطع الثاني من نص (مضحك الملك):

يَجتمعُ الصِّغارُ حَولَ تحفَةِ المُسامِرِ الأَنيس

يُسْمِعُهُم ما دَارَ في مَجَالِسِ السَّمَرْ

مُطَأطِئِينَ في ذُهُولْ

مُحَدِّقِينَ في العَجَائبِ التي يَقُولْ

وفِي الغَرَائبِ التي لَمْ يَحْوِها كِتَابْ:

"تَشَهَدُ أنَّكَ المُقَرَّبُ الأَثير

والصَّاحِبُ الخَطِير

وأنَّنا بينَ أَصابِعِكَ

تَمْلِكُنا، كيفَ تَشَاء"

فَيَستحيلُ شاعِرُ الرَّبَابَة

في سَمْتِهِ المَنْفُوخ

[1] يقول ديك هيبدايج: "إن ما بعد الحداثة هي حالة من فقدان المركزية، ومن التشعب، نساق فيها من مكان إلى مكان عبر سلسة متصلة من السطوح العكسية كالمرايا المتقابلة" وهو يصفها بالتلفيق والتعارض. ينظر: الخطاب والقارئ– نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة: د. حامد أبو أحمد، سلسلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، ع ٣٠، ١٩٩٦م.ص ١٧٧–١٧٨

[2] الأعمال الشعرية، م١، ص٥٥٦.

رَبَّاً يُجَالِسُ المُسُوخ

والقَامَةُ التي اعتادَتْ صُنُوفَ الانحناءْ

انتَصَبتْ فَارِعَةً تَهتزُّ كِبرياءْ

وتَستَديرُ في شُموخ

لتمنحَ الصِّغارَ لَفْتَةً أو لَفْتَتَيْن

وَيَنتَهي الكَلام

تُسكِتُهم إِشارةٌ منَ اليَدَين

أو نَظْرةٌ بَطَرْفِ عَيْن

ويزْحَفُ الصِّغارُ ظَامِئينَ للمَزيد

ما ضَرَّ أَنْ يكونوا تَابِعِينَ للتَّبِيع

فليُحْسِنوا الصَّنِيع

لَعلَّ في عَطَائِهِ ما يَشْملُ الجَميع

ولْيَهتِفوا،

ولْيُطْلِقوا البُخُورَ والأَشْعَار

أَليسَ سَيِّدَ السُّمَّار

والواحدَ المَعْدودَ في غَرائِبِ الأَسْفارْ

والآمرَ المُطَاعَ في بَوّابَةِ الرَّجَاء

فَمَنْ يُلامِسْ حَوْضَهُ مَلَكْ

وَمَنْ يُخالِفْ وِرْدَهُ هَلَكْ

ومَنْ تَزِغْ عَيْناهُ ساعَةَ اللِّقاءْ

أَغْرَقَهُ التَيَّار!

**- التحليل:**

يقدم المنشئ في هذا النص لوحة رمزية يصور فيها حال المُسامر الذي تحلّق القوم حوله؛ فكان اجتماعهم حوله وانبهارهم فيه قد أورث المسامرَ التعالي والغرور؛ فتحول من إنسان إلى معبود نظراً لشدة تقديسهم له، واستحال الشاعر البسيط صاحب الربابة إلى معبود لا يجالس (المسوخ)، وهنا يُظهر المنشئ أن المكانة التي أُعطيت للمسامر قد انعكست سلبياً على أصحابها (فكانوا مسوخاً تشبع له غروره)، ويبدو التأثر والتأثير المتبادل بين المتحدث والمستمعين، فأثره فيهم حَمَلَهُمْ أنْ ينظروا إليه نظرة تقديس، لكن الأثرَ قد انعكس انعكاساً سلبياً عليهم حين بادلهم بنظرة التعالي والازدراء.

ويمكن أن نرى أنّ للمتلقين أهمية بارزة في التحول الرئيس لشخصية المتحدث، إذ كانوا سبباً في سلسلة من التحولات التي طرأت على شخصيته، ويتمثل التقابل في ثنائية(المتحدث- المستمعين)، والتي يمكن رصدها في محورين رئيسين:

أ. محور المتحدث: وهو (المسامر الأنيس)، وتظهر في هذا المحور تحولات عدة، كانت نتيجةَ تأثر المستمعين به وغلوّهم فيه.

ب. محور المستمعين: وهم(الصغار)، ويشتمل المحور على أوصافهم تلك التي حملتهم على السلوك السلبي الذي انعكس عليهم.

| **محور المتحدث(محور النتيجة)** | |
|---|---|
| **التحولات** | **الشاهد** |
| المتحدث يمارس عمله الاعتيادي، ومكانته حقيقية | تحفة المسامر الأنيس- يُسمعهم ما دارَ في مجالسِ السَّمر |
| بداية التحول اكتساب (أحاديث مجالس السمر) صبغة القدسية؛ فالمتحدث غدا شاعراً ثم إلهاً | شاعر الربابة -سمته المنفوخ - رباً يجالس المسوخ |
| التحولات الشعورية التي جرت في نفس المتحدث انعكست على سلوكه فاتسم بالكبرياء والشموخ بعد أن اعتاد صنوف الانحناء والذلّ والتملق | والقامةُ التي اعتادَتْ صنوفَ الانحناء<br>انتصبت فارعةً تهتزُّ كبرياء<br>وتستدير في شموخ |

| | |
|---|---|
| انعكس الشعور على الآخرين انعكاساً سلبياً على هيئة الاستخفاف بهم | لتمنحَ الصغار لفتةً أو لفتتين<br>لعلَّ في عطائه ما يشملُ الجميع |
| هالة التقديس جعلت منه (السيّد –الواحد – الآمر)<br>فأوجب على المتلقين الطاعة إذ (أل) التعريف هنا للشمول والاستغراق<br>كان من الطائعين ثم أصبح المطاع | أليس سّيد السمّار<br>والواحدَ المعدودَ في غرائب الأسفار<br>والآمرَ المطاعَ في بوّابة الرجاء |
| إن شعور المتحدث بلزوم طاعته استوجب تحذير الخارج عنها وإيقاع العقاب به | فمن يلامسْ حَوْضهُ ملكْ<br>ومن يُخالف وردهُ هلكْ<br>ومن تزغْ عيناهُ ساعةَ اللقاء<br>أغرقه التيّار! |

ويظهر من محور المتحدث أن المنشئ يجمع بين نقيضين هما (الذلة– الكِبر) جمعاً غير مباشر بدلالة لفظي (الانحناء– الكبرياء)؛ فيجملُ معاني الذّلة في قوله: (والقامة التي اعتادت صنوف الانحناء)، ثم يُفصّل في ذكر الأوصاف المتصلة بالمعنى المناقض؛ لأنه وصفٌ جديدٌ في شخصية المتحدث ويحتاج إلى إثبات؛ فاختار له ما يثبته من الأسماء والأفعال: (فارعةً– تستدير– شموخ– لتمنحَ )، واختار معنى (الاعتياد) على صيغة المضي الثابت الوقوع فضلاً عن أنه قرنها بلفظ (القامة) سابقاً للدلالة على المعنى الأول، ولم يختر غيرها لأنه أراد بيان ذلّة نفس صاحبها وَضعَتها، وقرنها باعتياد الانحناء، حتى كان طبعاً لصيقاً بنفس صاحبها، وَجرَتِ المذلة في حياة صاحبها مجرى العادة؛ فتتبّعت نفسُه صنوفَها، وبذلك يدفع الشك عن المتلقي؛ فيتيقّن صحةَ قوله، وتجدر الإشارة إلى أن المنشئ اختار الفعل الماضي في التعبير عن الحالتين السابقة واللاحقة لشخصية المتحدث؛ فقال: (اعتادت– انتصبت) لترسيخ التحول في ذهن المتلقي، ثم بيّن سلوك الشخصية بالفعل المضارع حين قال:( تهتزُّ– وتستدير– لتمنح)؛ لأن مثل هذا السلوك لا يقتصر على موقف واحد فقط، خاصة أن شعور الرّفعة لدى الشخصية سلبيّ حينما انعكس سلوكاً سلبياً يبدأ بالتعالي وينتهي بالتسلط والتهديد.

ويُذكر أن المنشئ قد توسّل التقابل التخالفي المتناوب بين معنيَي (الكلام– السكوت)، وهو ما أضفى الحركة على النصّ الذي بدا مرئياً أمام المتلقي تجلى في: (يُسمعهم ما دار في مجالس السمر– وينتهي الكلام–تُسكتُهم إشارة من اليدين– وليهتفوا– وليطلقوا البخور والأشعار).

ويلاحظ من الجدول السابق أن شخصية المتحدث تحولت تحولاً سلبياً على مستوى المكانة الاجتماعية والشعور الشخصي والمستوى العملي. أما محور السبب فقد اشتمل على أوصاف سلبية غير متقابلة وفق الآتي:

| **محور المتلقين(محور السبب)** | |
|---|---|
| **أسباب التحول في شخصية المتحدث صفات المتلقين وسلوكهم** | **الشاهد** |
| الجهل المؤدي إلى الاستغراب والإعجاب | الصغار– مطأطئين في ذهول– محدّقين |
| نزع صفات الإنسان المكرم بلفظ (المسوخ) بما تحمله من دلالة القبح | اختيار المنشئ لفظ (المسوخ) في مقابل كلمة (ربّ) |
| الضعف والخوف | تسكتهم إشارةٌ من اليدين/ أو نظرةٌ بطرْف عين |
| التبعية والذلة | اختيار المنشئ لفظي (الزحف) و(الظمأ) في قوله: ويزحف الصغار ظامئين للمزيد |
| التبرير الداخلي للموقف الذليل | ما ضرَّ أن يكونوا تابعينَ للتبيع |
| انتظار العطاء، وإظهار الحاجة | فليُحسنوا الصنيع<br>لعلَّ في عطائه ما يشملُ الجميع |
| التملّق | وليهتفوا، وليطلقوا البخورَ والأشعار |

ويبدو أنّ محوري (المتحدث– المستمعين) ظهرا في النص بصورة متناوبة لكنها غير متوازنة؛ إذ يحدث التناوب بين المفرد(المسامر الأنيس) والجماعة(الصغار)، فضلاً عن وجود تراكيب عدة توحي بتفاوت درجة الصوت في حديث مشهد النص في ضخامتها وارتفاعها وحدّتها، نحو: (يُسمعهم ما دار في مجالس السمر–نشهد أنك المقرب الأثير – وينتهي الكلام –تسكتهم إشارة من اليدين– وليهتفوا– وليطلقوا البخور والأشعار)، وهو ما يشير إلى موقف المنشئ المتوتّر فضلاً عن انفعاله الملموس من استخدامه الجمل الإنشائية لإيصال موقفه.

وثمة تقابل آخر يحشدُ المنشئ لبيانه التوازي والشرط الجازم والتكرار والجناس الناقص، وذلك لتضمنه معنى التهديد والوعيد، يتضح في قوله:

فمَنْ يُلامِسْ حَوْضهُ مَلَكْ

ومَنْ يُخالفْ وِرْدَهُ هَلَكْ

ومَنْ تَزِغْ عيناهُ ساعةَ اللقاء

أغرقَهُ التيّار!

والملاحظُ أنَّ التراكيب الثلاثة في السطور السابقة تشترك في بنية واحدة هي:

١- حرف شرط جازم: فمَنْ- وَمنْ- ومَنْ.

٢- فعل الشرط المضارع المجزوم: يُلامسْ- يُخالفْ- تَزِغْ.

٣- المفعول مضافاً إلى ضمير: حَوضَهُ- وِردَهُ- عيناهُ.

٤- فعل الجواب الماضي: مَلَكْ- هَلَكْ- أَغرقَه.

وقد وظَّفَ المنشئ التوازي والشرط والتكرار لإبراز حالين متعاكسين؛ الأولى: موافقة التابع للمتبوع ونتيجتها الظفر، والثانية: مخالفة التابع للمتبوع ونتيجتها الهلاك. والتضاد بين الحالين لم يكن بين الموت والحياة، بل بين المَلْكِ والهلاك، وذلك لما كان الملك والزهو بالماديات هو كل الحياة التي يرجوها المتملقون جاء مقابل الهلاك الذي يحمل معنى مناقضاً تتلاشى فيه حياة. والتعبير عن الحالين مجازيّ غير حقيقي؛ لأن مقصده الترهيب وإخضاع المستمعين للطاعة؛ فاحتاج المنشئ إلى المبالغة إذ كانت الملامسةُ ظفراً، والمخالفةُ هلاكاً، وكان الخضوع الناقص المتمثل في قول الشاعر(ومن تزغ عيناه ساعة اللقاء) جرماً يغرق صاحبه.

إن دراسة التقابل التخالفي على مستوى مقاطع النص الحداثي تظهر نتائج قد لا تظهرها دراسة التقابل على مستوى السطر؛ فالمنشئ يوظف الأسلوب اللغويَّ توظيفاً تعبيريّاً دراميّاً؛ لإبراز التناقض المتجلّي في المفارقات الموقفية والشعورية تلك التي تنبعث من شعور المنشئ وتستقر في شعور المتلقي، ولإبراز التحول السلبي غالباً على مستوى المكانة الاجتماعية والمستوى العاطفي والعملي، ولإظهار التعاكس بين حالين لا يكون الحياد فيهما سبيلاً للنجاة.

وقد كان التقابل التخالفي وسيلة لغوية ليبدو النص مرئياً لا مقروءاً فقط، فوُظِّفَ لبيان الظُّهور المتناوب غير المتوازن لشخصيات النص، والمشهد المتوتر الذي تتفاوت فيه درجة الصوت المسموع. وقد رفده المنشئ بأساليب أخرى كالالتفات لكسب اهتمام المتلقي به وتعاطفه معه، ورفده بالتوازي والتكرار والشرط والجناس لإحداث تأثير بالغ في المتلقي، ولتحقيق أغراض عدة منها التهديد والترهيب.

**٣)مستوى القصيدة :**

**أ- تنويعات على لحن أساسي: وجه مدينتنا**[١]

أَعرفُ أنَّ خُطايَ **تُسَابِقُني** في الدَّرْبِ إليكِ

أَعرفُ أنَّ يَديَّ **تُشِيرانِ**،

وأنَّ هوايَ الكامِنَ **يَتَواثَبُ** في عَينيَّ وفي شَفَتيَّ

بَحثاً عن لَحْظَةِ ضَوءٍ مَنْشُودَة

أَعرِفُ أَنَّكِ في خَاتِمَة السَّاعَاتِ مَلاذُ المُتْعَبِ المَكْدُود

مِنْ زَحْمَةِ هَذي الأيَّامِ،

وقَسْوةِ زَيْفِ الأَوهامِ،

ولَغْوِ الزَّمَنِ الكَاذِبِ

أعرفُ أنَّكِ أَنتِ أَمَانُ المُغْتَرِبِ المَهْدُود

يَأوي في جَوفِ اللَّيلِ إليكِ

يَرتاحُ إلى صَفْحَة عَيْنَيكِ

يُسْلِمُ لِلصَّدْرِ الحَانِي رَأْساً مُجْهَد

أعرفُ، لَكنْ لا أَعرفُ عَنكِ

إلَّا ما يَمْنَحُنا وَجهَ مَدينَتِنا **الأَسيَان**

حينَ يُثيرُ بِعُمْقَيْنا قَلَقَ الرَّغْبَةِ

ويُفَجِّرُ في وَهْمَينا خَوفَ المَجهولِ

[١] الأعمال الشعرية، م١، ص١٧٣-١٧٥.

فَيَئِزُّ بِصَدْرَينا شَوكُ الحِرْمانْ

يَفْجَؤُنا وَجْهُ مَدينَتِنا...

فَيُحِيلُ لَياليَنَا نَدَما

يَقهَرُنا وَجْهُ مدينَتِنا

فيُحيلُ أَمَانِينا سَأَما

يَصْهَرُنا وَجهُ مَدِينَتنا

فتذوبُ سَحَاباتُ الأَشواقِ

مَطراً مُنْهَمراً في الأَعماقِ

يَطْويهِ بِئرُ الأَحزان

يا مَنْ يُرجِعُ وجهَ مدينتنا النَّدْيان

يَخْضَلُّ بِأيدينا فَرَحَا

وَيَجيءُ، فَتَهْتَزُّ الأَوراقُ، وتَسَّاقَطُ ثَمراتُ الحبِّ

ويُغَرِّدُ طَيرٌ في القلبِ

فالدُّنيا ..لا أَبْهى .. لا أَحْلى

والعمرُ غِناءٌ، وأَناشيد

**تحليل النص:**

يقدم المنشئ في هذا النص تصوّرَه الذاتي عن مدينته في صورٍ متقابلةٍ ترتبط بالزمن، وهي على ثلاث صور:

**١) الصورة المثالية المعهودة:**

وهي صورة ترتبط بالزمن الماضي، إذ يستدعيها خيال المنشئ الحيّ الحرّ المعبر عنه بالألفاظ الآتية: (تسابقني– تشيران– يتواثب– منشودة– ملاذ– أمان)، وهي ألفاظ مشحونة بالأمل وتنبض بالحركة. أما على المستوى النفسي للمنشئ فنرى اطمئنانه واستقرار نفسه باستحضاره صورة المدينة كما يعهدُها، وهو ما يتمثل بالتراكيب الآتية:

- أعرف أنك في خاتمة الساعات ملاذ المتعب المكدود.
- أعرفُ أنك أنتِ أمان المغترب المهدود.
- يأوي في جوف الليل إليك
- يرتاح إلى صفحة عينيك
- يُسلم للصدر الحاني رأساً مجهد.

ويلجأ المنشئ إلى تكرار اللفظ (أعرف) خمس مرات تكراراً رأسيَّاً في بداية الكلام وتكرار جزء من الجملة المتمثل في تكرار (أعرف أنك) مرتين، وتكرار بنية الجملة في قوله:

أعرف أن خطاي تسابقني في الدرب إليك

أعرف أن يديَّ تشيرانِ،

وأنَّ هوايَ الكامن يتواثب في عينيّ وفي شفتيَّ

إن لجوء المنشئ إلى التكرار الرأسيّ جاء لأهمية لحظة التلقي الأولى إذ يكون المتلقي خالي الذهن إلا من عنوان النص، ولذلك فإن أكثر لحظةٍ لتركيز المتلقي وانجذابه إلى النص هي اللحظة الأولى لتلقي النص المتمثلة في بدايته، وبذلك يوظف المنشئ التكرار في نقل الصورة المتخيلة ونقل شعوره إلى المتلقي لحظة استحضار تلك الصورة، فضلاً عن أهمية أسلوب التكرار في ترسيخ الفكرة لدى المتلقي.

**٢) الصورة الواقعية:**

وهي صورة تقترن بالموقف الآني للمنشئ، وترتبط بالزمن الحاضر، وهي مشحونة بعواطف متواثبة تشي بنفسٍ غير مستقرة، وتتمثل هذه الصورة في معجمَيْن يدلان على عدم الاستقرار هما:

١- معجم القلق: توحي مفردات هذا المعجم بالحالة النفسية للمنشئ قبل حدوث التحول، وقد أراد المنشئ أن يحدث ما يمكن أن نسميه التهيئة النفسية الشعورية للمتلقي ببث مفردات تثير قلقه، وهو اختيار منطقي مسوغه أن النفس المستقرة شعورياً لا تنتقل إلى حالة عدم الاستقرار مباشرة، بل لا بد من القلق؛ لأن الانتقال المباشر المفاجئ قد يتسبب بصدمة نفسية لا يظهر معها الانفعال المؤدي إلى كتابة نصّ أو إيصال فكرة، فضلاً عن فهم رسالة شعرية. وتتمثل مفردات هذا المعجم بأفعال وأسماء، هي: يثير، قلق، الرهبة ، يفجر، خوف، المجهول، فيئز، شوك، الحرمان.

٢- معجم التحول: بعد التهيئة الشعورية المحدثة بالمعجم السابق، يظهر المنشئ التحول المتسلسل من الحالة المستقرة إلى حالة أخرى معاكسة تماماً، ويمثل هذا المعجم لحظة اصطدام النفس بالواقع مع غياب الصورة المثالية المعهودة في الذهن، هذا الاصطدام يدفعه إلى عدم تصديق ما يحدث، فَرَاْحَ يُعِيْدُ ذِكْرَ المسبب بتكراره ثلاث مرات متتالية في قوله: (يفجؤنا وجه مدينتنا، يقهرنا وجه مدينتنا، يصهرنا وجه مدينتنا)؛ فكأنه يريد أن المفاجأة لم تكن بحدوث التحول، بل بفاعل هذا التحول (وجه مدينتنا)، وقد بين المنشئ ما أحدثه ذلك الفاعل بثلاثة أفعال متتابعة تبدأ بالمفاجأة ثم القهر ثم الصهر. والملاحظ أن هذه الأفعال متتابعة ومتعاقبة لكن المنشئ لم يعطفها بحرف، بل أراد تمام الاتصال بينها، مع أنّ حدوثها لم يكن في لحظة واحدة لكنه كان سريعاً جداً. ثم بين أثر التحول بتركيبين متوازيين: فيحيل لياليا ندما، فيحيل أمانينا سأما. ويشترك التركيبان ببداية واحدة تتمثل في تكرار الفعل(فيحيلُ)، ويشتملان على تقابلين مختلفين:

١- تقابل تخالف بين الثنائيات: (لياليا- ندما) و(أمانينا- سأما).

٢- تقابل التماثل بين الثنائيات: (لياليا- أمانينا) و(ندما- سأما).

فالليالي تشتمل على الأماني التي تحمل دلالة الأمل، والأماني تشتمل على طلب السعادة بعيداً عن السأم والملال، ومن هنا تشابهت الليالي مع الأماني، ولما كان الندم يفضي إلى الملال قابله

بالسأم، وبذلك يوظف المنشئ تقابل التخالف وتقابل التماثل للدلالة على التحول من حال إلى حال بل من شعور إلى شعور.

وبناءً على ما سبق فإن الصورة الواقعية الآنية تتلخَصُ في تغيّر الصورة الماضية المتصفة بالاستقرار النفسي إلى صورة أخرى مقرونة بعواطف غير مستقرة، أَظْهَرُهَاْ القلقُ والندمُ والسّأم.

**٣) الصورة المرجوَّة:**

وهي صورة غير واقعة لكنها مرجوةٌ يتأمَّل المنشئ حدوثها، وهي مرتبطةٌ بالمستقبل، وتتبدى معالمها من لحظة الحزن العميق، إذ تبدأ قبل أن تنتهي الصورة الواقعةُ في الزمن الحاضر، ويمكن أن تكون هذه الصورة ملاذاً للمنشئ من حزن الحاضر، ويمكن أن نلحظ تشابهاً مع الملامح الرومانسية من حيث الهروب من الواقع، لكن اللجوء هنا كان إلى خيالٍ خصبٍ يستقي عناصره من الطبيعة بما تشتمل عليه من النسمات والأوراق والثمرات والطير. إن الملامح الرومانسية في الصورة المرجوة لدى المنشئ لا تغذيها الوحدة والحزن والتشاؤم، وإنما نراها موصوفة بالأمل والبشر والفأل الحسن، وهو ما يظهر من مجموعة الألفاظ المكونة للصورة المرجوّة: يخضلُّ– فرحاً– الحبّ– يغرّد– القلب– أبهى–أحلى– غناء– أناشيد.

وبتأمّل الصور الثلاث نخلص إلى أن التقابل بينها كان على مستويات عدة وفق الجدول الآتي:

| مستوى التقابل | الصورة الأولى | الصورة الثانية | الصورة الثالثة |
|---|---|---|---|
| الزمن | ماضي | آنيّ | مستقبل |
| نوع الصورة | مثالية خيالية، معهودة | واقعية، مشاهدة | مثالية خيالية، مرجوّة |
| العواطف | مطمئنة، مستقرة، إيجابية | متواثبة، غير مستقرة، سلبية | مستبشرة، مستقرة، إيجابية |
| معجم الصورة | الاطمئنان | القلق– التحول | الأمل |
| المشاعر عند انتهاء الصورة | سلبية | سلبية | إيجابية |
| موقف الشاعر من الصورة | الانطلاق منها | الهروب منها | اللجوء إليها |

فالمنشئ ينطلق من نظرته الخاصة إلى الواقع ثم يرتد إلى ذاته مرة أخرى، وهو ارتداد إلى ذاتٍ لم تَعُدْ هي نفسها التي حملت الصورة المثالية الأولى، بل ذات أخرى اصطدمت بالواقع، وكانت نتيجة هذا الاصطدام إيجابية إذا عادت الذات منه بالأمل؛ فلم تحمل نظرة سوداوية تدفع صاحبها للانعزال والتشاؤم. ويمكن القول: إن الصورة المعهودة قد آتت أكلها حين أفضت بالمنشئ إلى صورة أخرى، تتشابه معها من حيث الشعور الإيجابي، وتختلف عنها في أنّ الأولى كانت المُنْطَلَق والأخيرةَ كانت الملجأ.

## الفصل الثاني:

## شعرية التشكيل النحوي للتقابل

**أ- تمهيد:**

إن التقابل بنوعيه المعجمي والتخالفي لا يقتصر على أنه أسلوب لغوي يثري النصّ، بل هو بنية تغني النصوصَ- الحداثيَّةَ منها على وجه الخصوص- بدلالات ومعانٍ مبعثها الطاقة اللغوية للأسلوب، فضلاً عن ملَكة المنشئ التي تتبدى في حسن التوظيف والصياغة، وبراعة المتلقي في ملاحظتها والتقاطها وحسن تأويلها؛ فالغنى في الأسلوب لا ينبعث منه تلقائياً في أي سياق أو في أي توظيف، بل لا بد من الأمرِ المنوطِ بكل منشئ والمتوسمِ به؛ وهو حسن التأليف، وقد أشار الجرجاني إلى ذلك فيما سماه النظم، والذي يعني: "توخي معاني النحو في معاني الكلم"[1]، وتتجلى البراعة الفنية عند الجرجاني بحسب الدكتور محمد عبد المطلب في المستوى السطحي الذي "يخلق فيه المبدع تراكيب وهيئات وتآليف من خلال إمكانات النحو الإبداعية[2]. ولما كان علما البلاغة والنحو أخوين متلازمين، كانت بلاغة الأسلوب تتعلق بتشكيله النحوي، وتقترن به، بل لا يمكن أن يُدرس تركيب قبل صحته الإعرابية، ثم تدرس بلاغة الأسلوب دراسة تبين حسن التأليف، وحتى إن كان في الأسلوب انزياح؛ فتدرس بلاغته بمعرفة الأصل أولاً ثم الوقوف على براعة التأليف.

ووفقاً لما سبق فإن شعرية التقابل تتجلى في التشكيلات النحوية التي جاء عليها، وهو ما ستتناوله الباحثة في هذا الفصل، وهو المنوط بالدرس فيه.

---

[1] دلائل الإعجاز في علم المعاني: عبد القاهر الجرجاني، تصحيح: الإمام: محمد عبده، والمحدث: محمد محمود التركزي، تعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص٢٣٥.

[2] البلاغة والأسلوبية: د.محمد عبد المطلب، مكتبة لونجمان، مصر، ط١، ١٩٩٤م، ص ٥٧.

**التشكيلات النحوية للتقابل:**

تتنوع التشكيلات النحوية للتقابل في شعر شوشة تنوعاً واسعاً، إذ يحدثه المنشئ بين طرفي علاقة الإسناد، أو فيما هو خارجها، ونراه يعرف أحد المتقابلين أو ينكره، وقد يقدمه أو يؤخره، وربما لجأ إلى حذف أحد المتقابلين لدلالة السياق عليه، وقد يعمد إلى قصر أحد المتقابلين على الآخر إلى غير ذلك مما ستتناوله الباحثة فيما يأتي:

**١- التقابل بين طرفي علاقة الإسناد في:**

**أ- الجملة الاسمية:**

نتبيّن من شعر فاروق شوشة أن المنشئ يُقْدِم على إحداث المفارقةِ، بتقابل طرفي علاقة الإسناد تقابلاً مباشراً كأن يتقابل المسند إليه مع المسند، أو غيرَ مباشر كأن يتقابل أحد طرفي الإسناد مع قيد الطرف الآخر، أو أن يتقابل أحد طرفي الإسناد مع صفته، وفق الآتي:

**١) التقابل المباشر بين المسند والمسند إليه:**

- تتجلى شعرية أسلوب التقابل في علاقة الإسناد؛ بوقوع التناقض بين المسند والمسند إليه، نحو قول الشاعر:

وَخَيْطُ دَمٍ يَنْصَبُّ فِينا، وَلَم تَزَلْ ... كُؤوسُ الرَّدَى الظَّمْأى لِسَيَّالِهِ تَحْسُو

تَنَازَعَها الفِتْيَانُ في كُلِّ سَاحَةٍ ... وهَامُوا بِها خَوْداً مَراشِفُها لُعْسُ

عَـرَفْنَا وذُقنـا، **والحَـلاوَةُ مُـرَّةٌ** ... وأَغْلى مِنَ النَّفْسِ الذي تَفْتَدِي النَّفسُ[١]

إذ يلاحظُ أن المنشئ قد أحدث تقابلاً تخالفياً بين المبتدأ والخبر؛ فبنى علاقة الإسناد على التناقض؛ لأن إسناد المرارة إلى الحلاوة في التركيب الاسميّ (الحلاوةُ مُرَّة) يجعل النقيضين بحكم الواحد؛ فلا يطغى أحدهما على الآخر، وقد أراد من هذا الإسناد أن يكشِفَ عما في النفس من مشاعرَ يمتزج فيها الألم والحزن مع الاعتزاز والفخر، مَبْعَثُها موكب الشهداء، فضلاً عن أنّ اختياره لفظ (مُرّة) بعد لفظ (الحلاوة) المعرفة بأل العهدية اختيار مفاجئ من ألفاظ أخرى متوقعة نحو: قليلة، غائبة، ناقصة.

[١] الأعمال الشعرية، م٢، ص٢٥.

- وقد يقيّد المنشئ التقابل بين المسند والمسند إليه بالمكان؛ فيخصصه به، وهو ما نلاحظه في مقطع من (تائه على الخليج) يقول فيه:

يا تَائِهاً عندَ الخَليجِ... يكادُ يَلْفِظُكَ الخَليجُ

أَبَداً تُهَاتي بالحِكاياتِ الطِّوال

وتَظَلُّ تَهرِفُ والأَكُفُّ تُشيرُ نحوَكَ بِالجُنونْ

**فإذا الحَقيقةُ في عُيونِهمُ خَيالْ**

**وَإذا التَّغَنِّي في قُلُوبهمُ[1] نشيجْ**

والهُفَتا...لو أنقَذَتكَ يَدُ السنينْ

وعرفتَ أنَّ هناكَ شيئاً لا يُقالْ

الوَهمُ يَعصِفُ بالرِّجَال![2]

وهنا يَفْصِلُ المنشئ بشبهِ الجملَةِ بين المسند والمسند إليه في تركيبين متوازيين مبدوأَين ب(إذا) الفجائية، والمكانُ في التركيبَين نفسيٌّ غيرُ حقيقي، مقترن بأشد الأعضاء شاعريةً (العين والقلب)، وقد تقدم ذكر المكان(في عيونهمُ، في قلوبهمُ) على متلازمَينِ متقابلَين هما (المبتدأ والخبر)؛ لأهميته في التخصيص والتقابل؛ فالحقيقة خيالٌ محدد في عيونهم، والتغني نشيج محددٌ في قلوبهم، وهذا يقتصر على المكان المحدد في التركيبين، ويقتصر على(هم) من دون غيرهم أيضاً. وهذا يعني أن التقابل –لا يصح وفق رؤيا المنشئ– على إطلاقه، وإنما هو مرهون بالنفس وشعورها وما يتصل بها والمُخْبَرِ عنها بالضمير (هم). وتتجلى شعرية التقابل في إسناد غير الواقعي إلى المتحقق، وإسناد ما يقترن بالفرح(التغني) إلى ما يقترن بالنحيب والبكاء(نشيج) فضلاً عن أثر تقييد المسند إليه بشبه الجملة.

- وقد يمهد المنشئ باستفهام إنكاري لعلاقة الإسناد المبنية على مخالفة ما هو معلوم بالمنطق، ويمهّد لاختياره بتقديم لفظ (الآن)؛ فيحدِّدُ الزمانَ؛ فيأمنُ جانبَ نفور المتلقي من طبيعة التركيب، وهو ما يتضح من قوله:

الآن...هل يُفيدُ العَقلُ؟

**الجُنونُ حِكْمَةٌ..**

**والمَوقِفُ الحَصِيفُ في حُسبانِهِمْ نَزَقْ**

---

[1] وردت في المصدر: عيونهمو ،قلوبهمو ، بالواو.

[2] الأعمال الشعرية، م١، ص٥٥.

ونحنُ مَقْذُوفونَ في العَرَاءِ

ليسَ في خَارِطَة الدُّنيا مَكانُنا

وليسَ في صحائِفِ التَّاريخِ مَوضِعٌ لنا

نَدورُ خَارجَ السِّياقِ

والسِّباقُ دوننا انطلق![1]

إذ يقابل المنشئ هنا بين (العقل– الجنون) على التخالف ثم يُسْنِدُ الحكمةَ إلى الجنون في تقابل تخالفي معلَّلٍ؛ لأن مثل هذا الإسناد لا يكون مقبولاً منطقياً؛ فمهّد له بتقابل آخر جعله حجة لهُ؛ فإذا كان العقل لا يفيد، في مثل موقف الشاعر؛ فالموقف الحكيم (في مملكة الغسق) يتطلب ما يخالف العقل وهو الجنون، ومردُّ هذا الاختيار هو نظرة الآخرِ الذي يترجمُ الموقف الحكيم على أنه ضرب من الطيش(والموقف الحكيم في حسبانهم نزق)، وإن كانت الباحثة لا تبرر مثل هذا السلوك المتأثر بنظرة الآخر تأثراً يجعل المرء يجاوز فيه ذاته، إلا أنّ الذات[2] هنا حكمَت المنشئ أيضاً في دفعِهِ لسلوك حكيم بحسب تقديرها. ولذلك كانت شعرية التقابل تنبعث من موافقتها لمقتضيات الموقف الفردي للمنشئ مع مراعاتها لاعتبارات الآخَرِ وحُكْمِهِ على السلوك الفردي. ويلاحظ من المقطع السابق أنّ التقابل جاء على طريقتين؛ التقابل بين المسند والمسند إليه، والتقابل بين صفة المسند إليه المقيّد بشبه الجملة والمسند، وهو نقطة البحث في الفقرة التالية.

**٢) التقابل غير المباشر:**

وهو التقابل الذي لم يكن بين طرفي علاقة الإسناد مباشرة، بل كان بين أحد طرفيها وقيد الطرف الآخر كالنعت وشبه الجملة وغيرهما، ويتمثل في شعر شوشة في نمطين:

أ– التقابل بين المسند وصفته: ومن ذلك إسنادُ معنَيَيْنِ متضادّين هما المسند والاسم المعطوف عليه إلى المسند إليه للدلالة على اشتماله عليهما معاً، نحو قول الشاعر:

وَيُعلِنُ أَنَّ الحَقَّ غَرِيبٌ، لا يَعرِفُ أَهْلَهْ

لا نَدري مَنْ في فَلَكِ الشَّيطانِ

---

[1] الأعمال الشعرية، م٢، ص١٨٠–١٨١.

[2] شعر شوشة يتسم بالرومانسية الفردية، يدور في فلك الذات ومن هنا كان تأثيرها واضحاً فيه. ينظر: فاروق شوشة نصير الشعر عاشق العربية– الشعر عند فاروق شوشة بين التصور والإنجاز، ص١٠٥–١٠٧.

ومَنْ في حِزْبِ الرَّحمنِ

وأيُّ النَّاسِ يُحَكِّمُ عَقْلَه!

**فالسَّاحَةُ هَدْيٌ وَمَضَلَّة!**[1]

وهذا الاشتمال جاء من أنّ الكلمتين المتضادتين متعاطفتان بالواو التي تفيد إشراكهما في حكم واحد، فكأننا أمام مبتدأ وخبرين؛ الساحة هديٌ، الساحةُ مضلَّة. وقد أراد المنشئ من هذا التركيبِ بيان اختلاط الأمر بين (الهدي– المضلة) اختلاطاً حار فيه العاقلون، ومثل هذا التركيب لا ينبغي أن يُذْكَر من غير تفصيل يُوازي عُمق شُعور المنشئ، ولذلك مهَّد له بتقابل سابق ابتدأَه بالفعل (لا ندري) ويتقابل فيه (فلك الشيطان– حزب الرحمن). فكانَ التقابل بين المسند وصفته موجَزاً يلخّصُ الحالة الشعورية للعقلاء بما تكتنفه من الحيرة بين الهدى والضلال.

ب– التقابل بين صفة المسند إليه والمسند: ومن ذلك التقابل بين المسند إليه المقيّد بالنعت والمسند، وهو ما يبدو في السطر الخامس من قول الشاعر:

مكانَكِ الوَثيرَ...لا تُبَدِّلِي ولا تُغَادِري

في الزَّمَنِ المَجنونِ بالتَّغيير كُلَّ آنِ

تمَاسَكي، واتَّئِدي

واستَمْسِكي، لا تُفَرّطَي ولا تُداوِرِي

**فالصَّاحِبُ الأَمِينُ خانْ**

وكُلُّنَا مِنْ كَأْسِ غَيْرِهِ رَشَفْ[2]

ويلاحَظ أن تقييد المسند إليه بالنعت في قول المنشئ (فالصاحبُ الأمين خانْ) هو مبعث المفارقة؛ لأنَّ (الأمين) صفة على وزن (الفعيل)، وهي تكون للمتصف بالشيء اتصافاً دائماً ثابتاً لا يجتمع معه نقيضه، إذ لا يمكن إطلاق لفظ الأمين على الخائن، ومن هنا دلت الصفة على الاستمرار في زمان سابق، إلّا أنها الآن لم تدل عليه، ويؤيد هذا ما ذهب إليه الدكتور فاضل السامرائي من أن الصفة المشبهة لا تدل على الاستمرار دائماً في قوله: "والذي أرى أن الصفة المشبهة كما أنها ليست موضوعة للحدوث في زمان ليست أيضاً موضوعة للاستمرار في جميع الأزمنة؛ لأن الحدوث والاستمرار قيدان في الصفة ولا دليل

[1] الأعمال الشعرية، م٢، ص١٠٨،١٠٩.

[2] الأعمال الشعرية، م١، ص٣٧٣.

فيها عليهما"[1]. ولما بيَّن المنشئ حال الصاحب مع تمام اتصافه بالأمانة وثبوتها فيه في زمان سابق، جاء الخبر عنه بضدَّ ما اتصف به، وكان على صيغة الماضي(خان) لدلالته على الثبوت وتحقق الوقوع؛ ليوازي بذلك مقابلَه الاسميّ.

**ب- في الجملة الفعلية:**

تتنوع التشكيلات النحوية للتقابل في الجملة الفعلية؛ فنجد التقابل بين المسند والمسند إليه، وقد يتجاوز المنشئ طرفي علاقة الإسناد؛ ليُحدث التقابل بين مسندين لهما الفاعل نفسه، أو بين مسندين معطوفين، ويتضح هذا وفق الآتي:

**١- التقابل بين المسند والمسند إليه:**

قد يتكرر التقابل بين المسند(الفعل) والمسند إليه (الفاعل) في شعر شوشة، ويمكن ملاحظته في ثلاثة نصوص متفرقة هي: (رحيل النوارس، نبوءة العراف الأعمى، الرماد أمامك)، وتشترك هذه التقابلات في المسند (فعل الاشتعال)، وتتقارب في المسند إليه (البحر أو الماء)، وتتمثل في: (فيشتعل البحر، إذا اشتعل الماء، ويشتعل الماء)، وستتبين الباحثة شعرية كل تقابل بحسب سياقه:

أ- تقابل الفعل المضارع مع الفاعل غير المقيَّد، في تركيب يوازي تركيباً غير متقابل في قوله:

أَمْ هو الحُلْمُ؟
يَخْلَعُ بعضَ الأمانِ مِنَ القَلبِ
بعضَ السُّكونِ
**فَيشتَعِلُ البَحرُ،**
يَشتَعِلُ الكَونُ،
تَأتي النَّوارِسُ
تَحمِلُ أجْنِحَةً مِنْ لَهيبٍ
وتُقلِعُ باحِثةً عن فَضاءٍ جديدٍ![2]

تتجلى شعرية التقابل في النص في إسناد الاشتعال المتصل بالنار إلى البحر، والبحرُ ماءٌ، والاشتعال يكون في الحطب الجاف لا الرطب؛ فإذا كان رطباً لم يتحقق اشتعاله، ويتبادر إلى الذهن عند تلقي

[1] معاني الأبنية في العربية: د. فاضل السامرائي، دار عمار، عمّان، ط٢، ٢٠٠٧م، ص٦٦.
[2] الأعمال الشعرية، م٢، ص٢٦٩.

الكلمة الأولى من التركيب أن الكلمة الثانية الآتية هي: الحطب، الخشب، اليباسُ. وتعدُّ هذه التوقعاتُ منطقيةً إذا كان قصدُ المنشئ الاشتعالَ الحقيقيَّ، لكن الاشتعالَ هنا على غير حقيقته؛ لأنه اشتعالٌ نفسيٌّ بمعنى الاضطراب، وقد يكون بمعنى تأجج الشعور، والبحر على غير حقيقته؛ لأنه رمز لذات المنشئ، فلما تأثَّر بأمرٍ ما تأثراً عظيماً، أخرجه ذلك عن طبيعته، وغدا ضِدَّ نفسه؛ فصار وسطاً ملائماً للاشتعال. ولم يرد المنشئ من قوله: (فيشتعل البحر) إيضاح حالته الشعورية فحسب، بل أراد المبالغة في إيضاحها لتتلاءم مع عمق شعوره، ولذلك كانت ذاته متحدة مع البحر لاتصافها بصفاته، وهنا نجد احتفاء الشاعر بذاته احتفاءً كبيراً جعل الكون يتفاعل معها؛ فيشتعل بأسره في قوله: يشتعل البحر، يشتعل الكون. ويلاحظ أنه لم يعطف الفعلين لتمام الاتصال بينهما، إذِ الجملة الثانية بدل من الأولى؛ لأنها تبين أن الاشتعال ليس مقتصراً على البحر بل يجاوزه إلى الكون كله بوصف شعوره الخاص (الذاتي) مشتركاً جماعياً، وذلك على سبيل المبالغة والتضخيم.

ب- تقابل طرفي جملة (فعل الشرط)؛ الفعل الماضي مع الفاعل المقيَّد بشبه الجملة في قوله:

لقد هُزِمَ السّدْرُ والسّنديانُ
**إذا اشتعلَ المَاءُ في السّاقِ**
جَفَّتْ يَنابيعُ هذا الفُراتِ
ورنَّقَ يومُ الشَّتَاتِ
وضَلَّتْ خُطَى الكَائِناتِ
وجاءَ زمانٌ بِحَجم المَواتِ[1]

وهنا يقترن الماء بالاشتعال أيضاً، ولكن في سياق التحذير، إذ يورِده المنشئ على لسان عرَّافٍ يستشرف بتشاؤم ما سيحدث، وإسناد الاشتعال إلى الماء لا إلى الساق يعني أن الاشتعال مجازي؛ لأن اشتعال الماء في الساق الأخضر يشي باحتراقه كله، خاصة أن التركيب قد جاء في سياق الهزيمة بدليل قول الشاعر:(لقد هُزِمَ السّدْرُ والسّنديانُ)، وشعرية التركيب هنا لا تتوقف على إسناد الاشتعال إلى الماء فحسب، وإنما يتقاطع هذا الإسناد عكسياً مع خروج الماء من التنور[2] في قصة نبي الله نوح عليه السلام،

---

[1] الأعمال الشعرية، م٢، ص٤٤٦،٤٤٧.

[2] جاء في تفسير قوله تعالى: ﴿حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَ أَمۡرُنَا وَفَارَ ٱلتَّنُّورُ قُلۡنَا ٱحۡمِلۡ فِيهَا مِن كُلّٖ زَوۡجَيۡنِ ٱثۡنَيۡنِ﴾ سورة هود، الآية٤٠: حتى إذا جاء أمرنا بإهلاكهم كما وعدنا نوحاً بذلك، ونبع الماء بقوة من التنور-وهو المكان الذي يخبز فيه- علامة على مجيء العذاب. ينظر: التفسير الميسر: إشراف وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، ٢٠٠٩م، ص٢٢٦.

بوصف اشتعال الماء في النص وخروج الماء من التنور علامتان تنذران بالهلاك. فالتقابل إذن بين الاشتعال(علامة الموت) والماء(رمز الحياة)، ومسوغ هذا الإسناد لدى المنشئ أنه أراد التحذير من أنّ الزمان القادم يحمل في طياته من المأساة ما يكفي ليكون رمزُ الحياةِ (الماء) علامةً للموت والهلاك.

ت- تقابل الفعل المضارع مع الفاعل المقيَّد بالتمييز في قوله:

إنَّ الرَّماد أمامكَ
عمرٌ بكاملِه في انتِظاركَ
تُصبحُ فيه الرِّياحُ سَمُوماً
**ويشْتَعلُ الماءُ جَمراً وغِسْلينَ**
تَهْرعُ حتَّى الشَّياطِينُ
هاربةً من جَحيم القيامةِ[1]

يأتي إسناد الاشتعال إلى الماء في هذا النص في سياق الانتفاضة على الأعداء، وقد ميّز المنشئ علاقة الإسناد بأن قيّدها بما يؤكدها بالتمييز والاسم المعطوف عليه في قوله: (ويشتعلُ الماءُ جمراً وغسلينَ)، فحمّل علاقة الإسناد دلالة إيقاعِ العذابِ الأليم بالأعداء، بلفظين يتناصان مع القرآن الكريم؛ فاشتعال الماء جمراً مقتبس من اشتعال البحر ناراً الذي هو من أهوال يوم القيامة، وقد ورد في سورة التكوير في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ﴾[2] أي: "أوقدت فصارت-على عظمها- ناراً تتوقد"[3]. ويتناص لفظ غسلين مع الآية: ﴿وَلَا طَعَامٌ إِلَّا مِنْ غِسْلِينٍ﴾[4]. والغسلينُ "صديد أهل النار، والذي هو في غاية الحرارة، ونتن الريح، وقبح الطعم ومرارته، لا يأكل هذا الطعام الذميم "إلا الخاطئون" الذين أخطؤوا الصراط المستقيم، وسلكوا سبل الجحيم، فلذلك استحقوا العذاب الأليم"[5]. فتقييد علاقة الإسناد المبنية على التقابل بلفظين مقتبسين من القرآن الكريم زاد شعريّة التركيب، "فالتناص بالقرآن له هدف أدبي جمالي حيث أن أسلوب القرآن هو الأسلوب الأمثل للغة العربية، واتخاذ بعض صوره وأساليبه نموذجاً يضاعف الصياغة

[1] الأعمال الشعرية، م٢، ص٥٣٨،٥٣٩.
[2] سورة التكوير، الآية ٦.
[3] تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان: الشيخ عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تحقيق: عبد الرحمن بن معلا اللويحق، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ٢٠٠٥م، ص٩١٢.
[4] سورة الحاقة، الآية ٣٦.
[5] تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنام، ص ٨٨٤.

الأدبية، مما يكسبها رونقاً وجمالاً"[1]. وكأن المنشئ أراد من قوله: (اشتعل الماء جمراً وغسلين) أن أهوال القيامة في انتظار الأعداء، حتى إن الشياطين ستهرع خوفاً ورعباً.

**٢- التقابل بين مسندين لهما المسند إليه ذاته:**

نجد التقابل بين مسندين يجمعهما المسند إليه نفسه، وهو ما يتمثل في السطر السادس من قول الشاعر:

الجَليلُ المُسَجَّى، أمامَ العُيونِ،
قليلاً... ويُبحرُ في الشَّفَقِ الأُرجوانِ،
ونُبحرُ في الدَّمعِ،
ها، لحظةٌ
ونَنوءُ بأحمَالِ عِبْءٍ ثَقيلٍ
**تَغِيبُ لِتُشرِقَ فينا**
ويَسْطَعَ وجهُكَ عبرَ ملامِحنا[2]

إذ يظهر من النص تقابل المسندين (تغيب- لتشرق) المتحدين بالمسند إليه المستتر(أنتَ)، والمتصلين دلالياً بلام التعليل، فكأن الغياب كان لغاية الإشراق، لكن الغياب حقيقي لأنه غياب الموت، والإشراق مجازي لأنه إشراق الذكرى بدليل قوله: (ويسطعَ وجهكَ عبرَ ملامحنا)، ومن هنا جعل المنشئ ما كان حقيقياً سبيلاً لتحقيق ما هو مجازي؛ لأنه جاء في سياق تسلية النفس وتصبيرها والتخفيف عنها.

[1] ينظر: التناص في شعر نزار قباني: عيسى بن سعيد الحوقاني، مكتبة الغبيراء، عُمان، ط١، ٢٠١٢م ، ص٩٩، نقلاً عن: دراسات في أدب مصر الإسلامية: عوض الغباري، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م،ص١٨١.

[2] الأعمال الشعرية، م٢، ص٤١٧،٤١٦.

**٣- تقابل مسندين معطوفَين:**

أ- قد يتقابل في شعر شوشة فعلان من دون فاعليهما مع تقابل قيديهما لاستقامة الدلالة، وهو ما يتضح وفق النص الذي يقول فيه المنشئ:

يا وَهَمْنَا الذي أضَاءَ سَاعةً وطَار

**تهدَّمَتْ جَوانبُ الأَسَى المَريرْ**

**وارتَفعتْ مآذنُ النَّهارْ**

واتَّسعَ الحُلْمُ...وأَوْرَقَ المكانْ

ودوَّت الأَجراسُ في البَعيد

وطَرْقَةٌ ...وطَرْقَتَان

شيءٌ بأعماق يدقُّ من جديدْ[١]

إذ تتجلى شعرية تقابل المسندين في اجتماع أسباب عدة تتعلق باختيار المنشئ؛ فتقابل الفعلين في السطرين الثاني والثالث يوحي بسرعة الحدث، والقرينة الدالة على ذلك قول المنشئ في السطر السابق(أضاء ساعة وطار)، وقد كانت هذه الساعة كافية وفق نظر المنشئ للتهدم والبناء، بل وارتفاع ذلك البناء في آن معاً، وهذا المعنى جائز مجازياً؛ لأنه تعبير عن شعور غير لحظي، انتقل به المنشئ من الماضي المتمثل بالأفعال: (تهدمت، ارتفعت، اتسع، أورق، دوّت) إلى الحاضر المتمثل بالفعل: (يدقُّ). ويلاحَظُ أنّ تقابل المسندين المعطوفَين كان من دون فاعليهما، والفاعلان غير متحدين في الدلالة على فاعل حقيقي واحد، إذْ لم يقل المنشئ: تهدمت جوانب الأسى، وارتفعت جوانب النهار؛ لأن كلاً منهما مقترن بشعور مختلف؛ فالفاعل الأول مضاف إلى (الأسى) المتصف (المرير)؛ فهو مقترن بالحزن والألم، والفاعل الآخر مضاف إلى (النهار)، وهو مقترن بالبشر والسّعة. ولكنه أتى بتقابل تخالفي بين قيدي الفاعلَين (الأسى- النهار) لاستقامة الدلالة.

أما عطف المسندين(تهدمت- ارتفعت) فقد جاء للدلالة على تتابعهما تتابعاً سريعاً؛ فكأنهما حدثا في آن واحد، واختيارُ اقترانهما بالزمن الماضي؛ لأن (الأسَى) وقع في الماضي حتى ظُنَّ أنْ لن يزول، فجاء وصفه(بالمرير)على وزن الصفة المشبهة (الفعيل)؛ فلمّا زالَ بأنْ تهدَّمَتْ جوانبه، أحدثَ في نفس المنشئ شعوراً يوازي شعوره الأول في شدة تأثيره فعطفه عليه، ولكنه يناقضه في معناه.

---

[١] الأعمال الشعرية، م١، ص ٢٣.

ب- وقد يأتي تقابل الفعلين في تركيبين معطوفين، وفاعلهما نفسه، وهو ما يلاحظ في السطرين الرابع والخامس من قول فاروق شوشة:

ونَحنُ في دَوَّامةِ الحَنينِ والشُّجونِ غارقُون

تَلْفَحُنا الأيَّامُ، نَكْتَوي بِصَهْدِهَا[1] وبَرْدِهَا

ولَم تزلْ تَمُوجُ زَهْوَةُ الحَياةِ في عُرُوقِنا وتَحْتَدِم

**نسقطُ خَائبينَ أو نَقومُ ظافرينَ، لا يَهُمّ**

**مُحلِّقينَ في السَّماءِ، أو مُضَرَّجِين في الثَّرى**[2]

إذ لا يقتصر التقابل على مستوى اللفظ، وإنما يتسع ليشمل التركيب، ويمكن أن يتضح تقابل التركيبين أكثر بإرجاع التعبير الشعري إلى البنية الأساسية له بقولنا:

نسقط خائبين، مضرجين في الثرى أو نقوم ظافرين، محلقين في السماء، لا يهم

وتقتصر التقابلات على مستوى: الفعل والقيد، ويستقيم التركيبان دلالياً لأن الفاعل واحد(نحن)، وتتبدى شعرية تقابل التركيبين في التعبير عن أن الحياة مع الرفاق كانت حافلة بالخيبات والانتصارات لكنها مرت من دون التفات كبير إليها، لغياب الشعور الفردي وحضور الشعور الجماعي في(نسقط، نقوم، محلقين، مضرجين) إذ النص استحضار لذكريات قديمة[3] كانت فيها زهوة الحياة تبلغ أوجها، وكان الطموح والأحلام وقود المسير؛ لذلك كانت العقبات تواجه باللامبالاة أو لا تواجه أساساً. ولما كانت الأحلام والآمال تغطي العيون بزهوتها والتماعها، بدا الطريق إليها ممهداً عذباً من دون التفات إلى المشاعر العارضة في ذلك الطريق، السلبية منها أو الإيجابية، ولذلك فقد تساوى السقوط مع القيام، والخيبة مع الظفر، والتحليق مع التضرج، والسماء مع الثرى؛ فاجتماع الأضداد هنا ليس لتمايز كل ضد عن ضده، وإنما جاء لتساوي الشعور تجاهها أياً كانت.

---

[1] الصهد:

[2] الأعمال الشعرية، م١، ص٣٦١،٣٦٠.

[3] ينظر: المصدر السابق نفسه، حاشية ص٣٦٠.

**٢- تعريف أحد المتقابلين أو تنكيره:**

تتنوع أغراض التعريف والتنكير للألفاظ المتقابلة في شعر شوشة بحسب السياق، ونجد ذلك على أنماط عدة؛ منها تعريف المسند إليه، وتنكير المسند وهو ما يتبدى من قول شوشة:

هذا طريقُ الموتِ

مفتوحٌ على لغةٍ تَعرَّى سَاكِنوها

فالهوانُ بَلاغةٌ

وتراجُعُ المَدِّ الجَليلِ زَعَامَةٌ

وخِيَانةُ المَوتَى

سبيلٌ للخلاص![1]

إذ يُلاحظ تعريف أحد المتقابلين وهو المسند إليه، وتنكير المسند في ثلاثة تقابلات هي: (الهوان بلاغةٌ، تراجع المد لجليل زعامةٌ، خيانةُ الموتى سبيلٌ للخلاص)، وليس في هذا غرابة لأنه مبني على الأصل، إذ لا فائدة من الإخبار عن مجهول[2]، ولذلك فإن براعة المنشئ تتبدى في ملاءمة تعريف المسند إليه لسياق النص؛ فتعريف المسند إليه بأل في( الهوان) للاستغراق، أي استغراق كل أنواعه وصوره، وتنكير (بلاغة) جاء للإنكار والإدهاش، ثم أتبع ذلك بتعريف التراجع بأن أضافه إلى (المد) وقيّده (بالجليل)، ولم يعرفه بأل الاستغراق كما فعل بالأول، بل أراد التحديد والتخصيص، وذلك حتى لا يظن المتلقي أن في التراجع شيئاً من الحنكة والحكمة؛ فأتى به معرفاً بالإضافة إلى لفظ مقيَّدٍ بصفة (الجليل)، ثمّ نكّر المسند للتهكم بوصف التراجع (زعامة).

ومثلها قوله: وخيانةُ الموتى سبيلٌ للخلاص. إذ كان تعريف المسند إليه للمبالغة في الذم بإضافته إلى الموتى؛ لأن الخيانة مذمومة على كل حال، لكنها أشد إذا كانت خيانة لمن لا يستطيع رد الضرر عن نفسه كالموتى؛ فالتعريف بالإضافة هنا جاء للمبالغة ثم كانت تلك الخيانة المذمومة مسوغةً بأنها سبيل للخلاص؛ فعرّف المسند إليه للتحديد والمبالغة؛ ثم لما أخبر عنه نكّر المسند ليشمل كل سبل الخلاص، وبذلك تتحق المفارقة في قصر كل سبل الخلاص على (خيانة الموتى).

---

[1] الأعمال الشعرية، م٢، ص٣٠٢،٣٠٣

[2] ينظر: قضايا الإسناد في الجملة العربية: إعداد: علي كنعان بشير، إشراف: د.طلال يحيى إبراهيم الطوبجي، جامعة الموصل، ٢٠٠٦م، ص٨٧،٨٨.

وقد يأتي المسند إليه معرفة لكنه محذوف؛ لأنه معلوم من السياق مع تنكير المسند، وهو ما نجده في السطر الأخير من قول الشاعر:

يَفْجَؤُنا أنَّا نَحملُ سَمْتَ الوجهِ

ويَغْمُرنا عَبقُ الأَسماءِ

نَنْتَسِبُ إليهم

كيفَ؟

وهذي صَفْحَتُنا

نَعْرِضُها في صَفْحَتِهم: أرضٌ وسَمَاء[1]

وتقدير علاقتي الإسناد: (هذه) أرض، و(تلك) سماء، إذ يحذف المنشئ المسند إليه لأنه معلوم من قرينة سابقة تدل عليه، هي قوله: وهذي صفحتنا، نعرضها في صفحتهم. أما تنكير المسندين فجاء لغرضين: التواضع في الأول والتعظيم في الثاني، وقد جاء بهما المنشئ في سياق المقارنة؛ فتنكيرُ لفظ (أرض) جاء للتواضع واستصغار الفعل والتقليل من شأن النفس، احتراماً لمكانة الآخر، وليس من طريق الإهانة، لأن المنشئ مشمول بهذا الحكم أيضاً لاختياره ضمير(نا) في قوله: (وهذي صفحتنا)، وتنكيرُ لفظ (سماء) جاء للتعظيم والدلالة على الرفعة والصفاء والعلو والتبجيل.

وقد يكون تنكير المسند إليه أولى من تعريفه، كما يظهر من قوله:

هو: سؤالٌ...جوابْ

وتَمضي الحَياةُ بِنَا لَهفٌ واقتِرابْ

وآناً رحيقٌ،

وآناً عَذابْ[2]

إذ يتقدم الخبر(بنا) على المسند إليه(لهفٌ) لإرادة المنشئ قصرَ شعور الحزن على الضمير(نا)؛ فعبر عنه بالكلمة منكّرةً لعمق شعوره بالحزن، ثم عطف على الجملة كلها(بنا لهفٌ) جملتين تتوازيان وتشتركان معها في بنية واحدة هي: (شبه جملة، مسند إليه نكرة)؛ لأن الجمل الثلاثة متصلة دلالياً ببعضها لاشتمال الحياة عليهم جميعاً، أما التنكير في الجملتين المتقابلتين جاء لتنوع مصادر الرحيق والعذاب تنوعاً يلائم الحياة بكل ما تحتويه من آمال وآلام، ولذلك فهو غير محدد تماماً؛ فكان التنكير ملائماً للدلالة.

---

[1] الأعمال الشعرية، م٢، ص٧٤،٧٣.

[2] المصدر السابق نفسه، ص٧٨،٧٧.

**٣- الحذف والذكر:**

قد يُذكر اللفظ في شعر فاروق شوشة مكرراً من دون الاستغناء عنه بالضمير تبعاً لأغراض تتعلق بالسياق، ومقتضيات الرسالة الشعرية، ويصدُق ذلك إذا كان مبنياً على اختيار موفَّق مناسب، وقد تتحقق شعرية التركيب بذكر ما يعد فضلة في الكلام، خاصة إذا كان ذكرها يرفد – دلالياً– التقابل بين التركيبين. ويكشف الذكر المكرر للكلمة في شعر فاروق شوشة أن المستغنى عنه قد يكون ضميراً متصلاً أو منفصلاً، ومن ذلك ذكر كلمة (نفسي) مرتين، من دون اللجوء في التعبير إلى الضمير المتصل نحو قوله:

**وهذا الفَرَاغُ بِنَفسيَ،**

يَفْزَعُ مِنْ مُقْلَتيَّ،

ويَحْجُبُ ضَوءَ النَّهارِ

أُحسُّ انبِجَاسَتَهُ

**مِلْءَ جُدرانِ نَفْسِي**

يُثَقِّلُ خَطْوي

يَشُدُّ رُؤايَ الصِّغَارْ

**فَيَغمرُ نَفسي انبهارْ**[١]

أي أنه كان بإمكان المنشئ أن يقول: ملء جدرانها؛ فيغمرها انبهار. لأن الكلمة المكررة مذكورة في البداية، ويبدو أن المنشئ قد استغنى عن الضمير بذكر كلمة (نفسي) لأمرين:

١. أن استعمال الضمير المتصل(ها) والاستغناء عن ذكر كلمة (نفسي)، يجعل غرض الكلام لغاية الإخبار؛ لأن الحديث عن النفس(الذات) بضمير الغائب يبعد النص عن غرض المنشئ من التعبير عن إظهار الانفعال الذي تحققه ياء المتكلم في كلمة (نفسي)، فضلاً عن أهمية الاسم الظاهر في التعبير الواضح.
٢. وقد يكون الذكر ضرورة للتحقق من وصول الرسالة الشعرية إلى المتلقي على نحوٍ يراه المنشئ؛ فهو إن قال: ملء جدرانها، قد يُظنُّ أن الضمير عائدٌ على (مقلتيَّ)، وإن قال: فيغمرها انبهار، قد يُظنُّ أن الضمير عائدٌ على (رؤاي) وفي ذكر الكلمة (نفسي) أمانٌ من وقوع هذا اللبس.

---

[١] الأعمال الشعرية، م١، ص١٦،١٥.

– وربما تذكر الكلمة من دون أن يلجأ المنشئ في التعبير عنها إلى استعمال الضمير المنفصل كما في قول الشاعر:

**أنتَ في المرآةِ**

**والمِرآةُ في عَيْنيكَ**

هل ثَمَّ اختِلافٌ واتِّفَاق

فَأَعِرْها ما تُعِيرُ الرِّيحُ للفَوضَى

وبَادِرْها عِنَاقاً بِعِنَاق[1]

إذ يكون الذكر لإحداث جوٍّ إيقاعيٍّ لا يخلو من الدلالة؛ فالمرآة في النص قد تكون تعبيراً مجازياً بوصف الإنسان مرآة الإنسان، والطرفان المتقابلان (أنتَ– المرآة) واضحان محددان فليس ثمة حاجة لذكرهما مرة أخرى، ويمكن للمنشئ أن يقول: (أنت في المرآة، وهي في عينيك)، لكن إعادة ذكر الكلمة جاء لغرض التعبير عن الانسجام والتمازج، والتعبير بالضمير(هي) يخالف غرضه؛ لأن التعبير عن الشيء بالضمير يعني تحديده وتعيينه إذ الأصل في الضمير أن يكون للتعيين لأنه يدل على معروف[2]، وخروج الاستفهام إلى النفي في قول المنشئ: (هل ثمَّ اختلافٌ واتفاق؟) يؤيد هذا التمازج بل التماهي حتى لا يتمايز الطرفان من بعضهما، ولا حاجة حينئذ للحديث عن الاختلاف أو الاتفاق.

ويأتي ذكر الكلمة مع عدم الحاجة إليها للدلالة على الملال والسأم؛ فلجأ المنشئ إلى التكرار لإيصال شعور السأم موثقاً ومؤيداً بدليل عملي:

في الزَّمنِ المُغْرِقِ في السَّآمَة

ولَذْعَةِ التَّكرارِ حينَ يُصبِحُ التَّكرارُ يَومَنَا وأَمْسَنَا

وتَأسَنُ الأشياءُ، تَأسَنُ الطُّعومُ في حُلُوقِنا

تَوقَّفَتْ سَنَابِكُ الزَّمَنْ[3]

فكرر كلمة(التكرار) مع عدم الحاجة إليها، إذ كان يمكنه القول: (ولذعة التكرار حين يصبح يومنا وأمسنا) لكنه أراد توكيد الشعور بالسآمةِ فكررها، وقيدها بقيدين متقابلين هما(يومنا– وأمسنا) لزيادة التوكيد،

---

[1] الأعمال الشعرية، م٢، ص٣٢٤.

[2] ينظر: خصائص التراكيب: د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٤، ١٩٩٦م، ص١٩٢–١٩٤.

[3] الأعمال الشعرية، م١، ص٢٤٩.

إذ التقابل بين ظرفي الزمان يدل على استمرار الشعور بالسآمة فضلاً عن الشعور اليأس الذي توحي به الأفعال في التراكيب اللاحقة للتكرار: تأسن الأشياء، تأسن الطعوم في حلوقنا، توقفت سنابك الزمن.

أما الحذف فيكون – بعكس الذكر – في الأجزاء الأساسية من الجملة؛ لأن حذف الفضلة لا يؤثر في استقامة المعنى، ولا يمكن أن يقع الحذف لأحد المتقابلين؛ فحينئذ لا يوجد تقابل إلا إذا دلت قرينة على الآخر المحذوف، وهو ما يتضح من قول الشاعر:

ونَحنُ نُمسكُ وجْهَ الأَرضِ في لَهَفٍ  والأرضُ– مِنْ نَخْوَةٍ– تَعْصِي وتَمْتَنِعُ
قالوا: سَلامٌ، فَقُلنا: عَلَّ، ثُمَّ أَتَى  أَنَّى يكونُ سَلامٌ وَجْهُهُ بَشِعُ
وهل طَلَبْنا مَزيداً مِنْ مَكائِدِهم؟  إنَّا نَغُصُّ ولَمَّا تَنْتَهِ الْجُرَعُ[1]

فلفظ (سلام) يقابل لفظ (الحرب) المحذوف، مع وجود قرينة تدل عليه، تتضح من قول المنشئ: (أنى يكون سلامٌ وجهه بشعُ)، ويتبدى من البيتين السابقين تقابل آخر بين (الأمانة– الخيانة)، والأول محذوف لقرينة دالة عليه وهي قول المنشئ: (قالوا: سلامٌ)، ولما خالفَ فعلُهم قولَهم، قال المنشئ:

وهل طلبنا مزيداً من مكائدهم؟  إنَّا نغصُّ ولما تَنْتَهِ الْجُرَعُ

ويلاحظ أن شعرية التقابلَين: (سلام– الحرب) و (الأمانة– مكائدهم)، لا تتحقق بذكرهما معاً بل بالرمز والإشارة إليهما، إذ وصف الفعل وبيان أثره أرسخ في ذهن المتلقي من ذكر اللفظ المجرد؛ فكأن المنشئ يقدّم إثباتاً موثقاً لما يقتضيه اللفظ المحذوف من دون تسميته، وهو بهذا يتيح للمتلقي أن يلتقط تلك الإشارات التقاطاً يرسّخ في ذهنه اللفظين المحذوفين؛ لأن الحذف إذا وقع موقعه الصحيح كان له أثره البليغ في نفس المتلقي إذ "تصفى به العبارة ويشتد به أسرها، ويقوى حبكها، ويتكاثر إيجازها، ويمتلئ مبناها، وتصير أشبه بالكلام الجيد، وأقرب إلى كلام أهل الطبع"[2].

[1] الأعمال الشعرية، م٢، ص٤٧١.
[2] خصائص التراكيب، ص١٥٣.

**٤- تقديم أحد المتقابلَين أو تأخيره:**

يتقدم في الشعر ما حقه التأخير لغرض مقترن بقصدية المنشئ، وكذلك تأخير ما حقه التقديم، ونرى في شعر فاروق شوشة تقديم أحد الطرفين المتقابلين أو تأخيره، ولكلٍ منهما غرض يرنو إليه المنشئ؛ فقد يتقدم أحد المتقابلَين الذي أصله الفاعل؛ فيُنصب على التمييز؛ لبيان الأثر العظيم للفظ المتقدم، وهو ما يبدو من قوله:

**وجَحِيماً مَاجَ في "دِجْلَةَ"**

يَشْوِي الأَبرياءْ

قَدْ تَشَظَّى قَمَرُ "الكَرخِ"

على جِسْرِ "الرَّصافَة"

و"الفراتُ" العَذْبُ مَخْنوقٌ

ولا قَطرةُ ماء!"[١]

فالمنشئ إن قال: ماج في دجلة جحيمٌ، جعل اهتمام المتلقي ينصرف إلى بداية الجملة (ماج) وشبه الجملة (في دجلة)، وليس هذا قصده؛ لأنه أراد الدلالة على العذاب والألم إذ الحديث عن بغداد، ولذلك قدمَ (جحيماً) لأهميتها في رفد الرسالة الشعرية المراد إيصالها، وهو تقديم يخالف المتوقع لدى المتلقي، إذ الأصل: (ماجَ في دجلة ماءٌ)، فحول الجملة إلى (ماج في دجلة جحيمٌ)، ثم قدم فقال: وجحيماً ماجَ في دجلةَ. لجذب اهتمام المتلقي إلى اللفظ المتقدم، فضلاً عن إحداث المفارقة باجتماع النار مع الماء اجتماعاً طغت فيه النيران حتى أصابت من حولها من الأبرياء. وقد يؤخر المنشئ ما حقه التقديم كتأخير المبتدأ في قوله:

أُسطورةُ السَّلامِ أَنْتِ؟

أَم أُسطورة الدَّمارِ والرَّدَى؟

وروعَةُ الحَياةِ أنتِ؟

أم بَقِيَّةُ المَطامِعِ المُحَطَّمَة؟"[٢]

وهنا يخرج الاستفهام إلى غرضين، الإنكارُ في السطر الأول(أسطورة السلام أنت؟)، والتوكيد في السطر الثاني(أم أسطورة الدمار والردى؟) وذكر المتقابلَين على صيغةٍ واحدة هي الاستفهام، وتكرار كلمة

[١] الأعمال الشعرية، م٢، ص٥٢٢.

[٢] الأعمال الشعرية، م١، ص٢١٧.

أسطورة، مع تقديم الخبر؛ جاء لأهميته أولاً، ولقصره على الضمير(أنتِ) أي: أنت لا غيرك؛ فالمنشئ يفترض أن الحديث يتوجه مباشرةً لمن يخاطبه؛ لأن "الأصل في ضمير الخطاب أن يكون لمعين"[1]؛ فأخّر الضمير، وقد فعل هذا مرة أخرى في السطر الثالث.

ويُلاحظ أن المنشئ لم يقل:

أنت أسطورة السلام أم أسطورة الدمار والردى؟

وأنت روعة الحياة أم بقية المطامع المحطمة؟

بل أخّر المبتدأ في التركيبين؛ فتصدر الخبرُ الذي أراد إنكاره، من دون المعطوف عليه الذي أراد إثباته بعد (أم)؛ لأنه إذا تحقق في نفس المتلقي نفي صفةٍ ما؛ فقد وَقَرَ في نفسه إثبات ضدّ تلك الصفة، وهذا أرسخُ في ذهن المتلقي وأوثق من إثبات صفةٍ ثم نفي ضدها، وليس ثمَّة حاجة لذكرِ الضمير (أنتِ) مرةً أخرى في السطرين الثاني والرابع؛ لأن ما بعد (أمْ) في السطرين معطوف على الخبر لا على الجملة كلها، والغرض من النص لا ينصبُّ عليهما لافتراض توجه الحديث مباشرة إلى المخاطب بالضمير(أنت).

وربما جاء المتقابلان في شبه جملة متقدمة على الفعل نحو قوله:

أُنَادي عليكَ..

بِرَغمِ المَسافَاتِ، رَغْمَ انهِمَار اللَّيالي

بِرغمِ انطِلاقِ الزَّمانِ، برغمِ امتِدَادِ الحَالِ

**برَغمِ اقترابِكَ مِنِّي... أُنادي**

**برغمِ ابتعادِكَ عَنِّي...أُنادي**

وأَعْلَم أَنَّكَ فيَّ..

وأنَّ طَريقي إليكَ يؤدِّي إليَّ

ويُفْضِي إلى خَاطِرِي واعتِقَادي

ويَنْثُر زَهرَ هَوانا القَديمَ على كُلِّ ظِلٍّ وَوادِ

وَما زِلتُ رغمَ الليالي أُنَادي

ألستَ رَحيقي وزَادِي[2]

---

[1] خصائص التراكيب، ص١٩٢.

[2] الأعمال الشعرية، م١، ص٢٧٧، ٢٧٨.

إذ يقدم المنشئ متعلَّقَ الفعل عليه في تركيبين متقابلَين، وهذا التقديم غرضه بيان انعدام السبب مع ثبات الطلب، و دلالة الاستمرار على النداء جاءت من الجمع بين الحالتين المتضادتين: (برغم اقترابك مني– برغم ابتعادك عني) مع تعلقهما بالفعل المتكرر(أنادي)؛ فالنداء الأول كان مع الاقتراب النفسي لا المكاني المادي لقرينة سابقة تتجلى في قول المنشئ: (برغم المسافات) وقرينة لاحقة تتجلى في قوله: (وأعلم أنك فيَّ)، والنداء الثاني كان برغم الابتعاد الحقيقي، وتقديمُ ما يدل على اليأس من الإجابة في لفظ (ابتعادك) جاء للإصرار على المناداة في كل حال، ويظهر هذا الغرض واضحاً بالرجوع إلى النص كله، وملاحظة تكرار(أنادي عليك) ثمان مرات في نص مؤلف من ٣٩ سطراً فقط[١]، أي أن تكرار هذا التركيب يأخذ ربع النص تقريباً. وثمة تقابل آخر في السطرين السادس والسابع يرفد التقابل الأول ويسوغه، وذلك أن استمرار المنشئ في النداء على كل حال مسوغ بشدة تأثير المنادى في نفسه، بوصفه جزءاً منه، والطريق إلى المنادى هو طريق إلى ذات المنشئ وخاطره واعتقاده وهو ما يتضح من قوله:

وأَعلمُ أنَّكَ فيَّ..

وأَنَّ طريقي إليكَ يؤدِّي إليَّ

ويُفْضِي إلى خَاطِري واعتِقادي

فسوغ تكرار النداء بأن كل وسيلة ظاهرة خارجة من الذات كالنداء والطريق عائدةٌ إليه ببلوغ مناه، أو بالتخفيف عن نفسه ببذله ما يستطيع على رجاء حصوله.

وقريب من هذا، تقديم أحد المتقابلَين –وهو جزء من جواب النداء– على النداء، وهو ما يبدو من قوله:

**أَعشَى يا عَيْنَيَّ، فكونا باصِرَتَيَّ**

فَمَالي بَعدُ أَنيسٌ أو صَاحِب

يا وَيْلي، لو حَدَّقْتُ وَرائي

عيناكِ تَرُدَّانِي

وتَصُدَّاني عن وَجهِ الغُربَةِ والمَجْهول[٢]

[١] ينظر: الأعمال الشعرية، م١، ص٢٧٧،٢٧٨،٢٧٩،٢٨٠.

[٢] الأعمال الشعرية، م١، ص٣٨٧،٣٨٨.

إذ نجد من السطر الأول أن التقابل التخالفي واقع في جواب النداء، فالباصرة تشتمل على تحقق وظيفة العين وهي الإبصار وتخالف ضعف الرؤية المتمثل بلفظ أعشى، إذن فأحد طرفيه (باصرتيَّ) والطرف الآخر(أعشى) إذ الأصل أن يقول المنشئ: (يا عيني كونا باصرتي، لأنني أعشى)، وكأن المنشئ قد قدم عذره أولاً على سبيل الاستعطاف، إذ يتطلب الاستعطاف تقديم العذر قبل بذل الطلب، وتتضح شعرية التركيب في أن المنشئ قدم ما حقه التأخير ليبين عذره والنقصَ الذي فيه بذكرِ (أعشى)، ثم أتى بالنداء (يا عينيَّ) مع استحالة بعد عينيه عنه؛ لأنه نداء استعطاف أشبه بالاستغاثة، وقدم طلبه فقال: ( فكونا باصرتيَّ)، ثم أتبع ذلك ببيانِ حاله وانقطاع رجائه فقال: (فما لي بعد أنيس أو صاحب). وربما كان التقابل رمزياً بوصف (باصرتي- أعشى) للدلالة على طلب الرشاد بعد الضياع.

وقد يتقدم أحد المتقابلَين وهو جواب الشرط على فعل الشرط[1] في قول الشاعر:

الآنَ لا مَفَرَّ

وَحْدَكِ المَلاذُ لِي،

وقَبْضَةُ الشِّتاءِ حَولَنا، عَتِيَّةٌ، ومُحْكَمَة

**تَدْفَعُنِي إِذا اتَّأَدْتُ،**

**تَستَثِيرُنِي إذا انتَظرتُ**[2]

وهو ما يظهر في التقابل بين حالَين يقتضي حدوث أحدهما حدوث الآخر المعاكس له في تركيبين متوازيَين هما: (تدفعني إذا اتأدت، تستثيرني إذا انتظرت)، ويبدو أن تقابل طرفين إذا جاء في تشكيلٍ شرطي فإن أحد الطرفين سيكون سبباً في حدوث الآخر المعاكس له؛ فإذا اتّأد المنشئ أو انتظر دفعته قبضة الشتاء واستثارته، وقد تقدم جواب الشرط[3] في التركيبين؛ لأن المنشئ أراد إثارة الانتباه إليه أولاً

---

[1] يذهب د. عبد الجبار فتحي زيدان إلى جواز تقديم الجواب على شرطه في قوله: (فأهل اللغة والنحو والتفسير تطرقوا إلى سر حذف الجواب في كل أبواب حذفه إلا في باب تقديم الجواب على شرطه؛ لأنه لا حذف في الحقيقة في هذا الباب، بل الذي في هذا الباب تقديم الجواب على شرطه لا حذف الجواب، وهم لم يتطرقوا إلى سرّ هذا التقديم؛ لأنهم لا يقولون بجوازه،....فتقديم جواب الشرط لابد أن يكون له وجه من وجوه الدلالة). تقديم الجواب على شرطه في النحو العربي – وشواهده في القرآن الكريم: د.عبد الجبال فتحي زيدان، مكتبة لسان العرب، ص١٦.

[2] الأعمال الشعرية، م١، ص٣٥٥.

[3] يذهب د.عبد الجبال فتحي زيدان إلى أن (كل جملة شرطية تقدم فيها الجواب على شرطه وجب تعلق هذا الجواب بالشرط المتأخر عنه، ولا يصح أن يكون جملة مستقلة، أو إخباراً مطلقاً) ويخالف بذلك البصريين في قولهم أن ما تقدم على الشرط لا يصح أن يكون جواباً ، ويذهب د. عبد الجبار إلى أن تقديم الجواب على شرطه له دلالة بلاغية ، وهذا الأمر ينطبق على أدوات الشرط كلها الجازمة وغير الجازمة. ينظر: تقديم الجواب على شرطه في النحو العربي –وشواهده في القرآن الكريم: د. عبد الجبال فتحي زيدان، مكتبة لسان العرب، ص١٦،٨،٧.

والتركيز عليه، وذلك أنَّ الإعلامَ عن جواب مسألةٍ ما قبل بيان حالها يشي بالحزم في الجواب، وأنه لا مناص منه مهما كان الحال. والمنشئ هنا يتبع الطريقة ذاتها، ولكن للدلالة على استمرار حدوث الفعلين المتقدمين من دون حدوث انقطاع يستلزمه حدوث فعل الشرط، فقبضة الشتاء، تدفعه وتستثيره مباشرة بما لا يتيح وقتاً لحدوث (الاتّآد والانتظار)، وقد مهّد المنشئ لذلك كله بقوله: (وقبضة الشتاء حولنا، عتية محكمة)؛ فبين بذلك أن لا مناص من تأثير قبضة الشتاء فيه؛ فقدَّم ما ثبت وقوعه واستمراريته (تدفعني، تستثيرني) على ما يتوقع حدوثه (اتأدت، انتظرت) لكن أثره لا يبقى، بل يزول بتأثير الجواب المتقدم عليه.

**٥ – التقييد:**

نجد في شعر شوشة مجيء أحد طرفي التقابل أو كليهما تقييداً للجملة وتخصيصاً لها، كأن يكون أحدهما أو كلاهما اسماً مجروراً أو حالاً أو مفعولاً لأجله أو مفعولاً به أو تمييزاً أو جواباً للنداء، ومن ذلك مجيء التقابل التخالفي قيداً في تركيبين متوازيين نحو قوله:

وانْطَفَأتْ نَجْمَةُ الرُّوحِ

**فاعتَصَمتْ وَردَةٌ في الدِّماءِ**

**وماتَ نَدى العُشبِ في المَاء**

أَيْقَنَتِ الأَرضُ..

أنَّ انتظارَ السَّمَاءِ يَطُولْ![1]

والقيد في السطرين الثاني والثالث أفاد التخصيص؛ فبينَ الأولُ بأيّ شيءٍ كان الاعتصامُ، وبيّن الثاني مكان الموت، وبتحليل التركيبين إلى عناصرهما المفردة وفق الجدول:

| التركيبان المتوازيان المتقابلان | الفعل | الفاعل | حرف الجر | الاسم المجرور |
|---|---|---|---|---|
| فاعتصمتْ وردةٌ في الدماءِ | فاعتصمت | وردة | في | الدماء |
| وماتَ ندى العشب في الماء | وماتَ | ندى العشب | في | الماء |

[1] الأعمال الشعرية، م٢، ص٢٦٢.

نتبيَّنُ أنَّ المنشئ قد أحدث التقابل بين قيدي الفعلين المتقابلَين أيضاً (اعتصمت– ماتت)، وتتبدى من التقابل مفارقة بين الحياة والموت، إذ تكون الدماء سبيل النجاة بالاعتصام بها، ويكون الماء مكاناً للموت، فضلاً عن أن الفاعلَين في التركيبَين من النبات الذي لا يعيش بدون الماء. وبالنظر إلى عنوان النص (ماوية) يتضح منه أن الماء رمزُ الحياة غدا في نهاية النص رمزاً للموت، وهذا يوحي بأن المنشئ أراد أن يبين إحباطه؛ فقلب الحقيقة العلمية لحياة النبات؛ فكان الاعتصام بالدماء نجاة الورد، أما الماء فهو موت محقق بوصفه مكاناً يموت فيه ندى العشب، وربما تحملُ الألفاظ: الورد وندى العشب والدماء والماء دلالة رمزية تخرجها عن معناها الحقيقي إلا أنها تتقابل فيما بينها أيضاً، وما كان المعنى ليتم لولا أن خصص المنشئ الفعلين بقيدين متقابلين.

وتأتي التشكيلات النحوية للتقابلات التي جاءت قيداً في الجملة متنوعةً بين المفعول والجار والمجرور والظرف والتمييز وغيرها وفق الآتي:

| | الشاهد | نوع القيد |
|---|---|---|
| ١ | ولا أعقد ظل مقارنة بين الشاخص والمتبدد فيَّ[١]<br>فيَّ[١] | مضاف إليه / اسم معطوف |
| ٢ | أمطري يا غيمتي ناراً وشهداً[٢] | تمييز / اسم معطوف |
| ٣ | فنرى الميلاد في قلب المنايا[٣] | مفعول به / مضاف إليه |
| ٤ | يا أوان النزق الحلو اقترب،<br>يا فضاءات الوقار ابتعدي[٤] | جواب النداء / جواب النداء |
| ٥ | واغرفي من البئر الممتلئة بكل فصول الحياة،<br>رياً لظمأ قديم،<br>وعطشاً لزمان قادم[٥] | مفعول لأجله / مفعول لأجله |
| ٦ | معلنا بالموت ميلاد الحياة[٦] | اسم مجرور / مضاف إليه |
| ٧ | من أي أسطورة.. من أي قيثار | صفة / اسم مجرور |

[١] الأعمال الشعرية: م٢، ص١١٣.

[٢] المصدر السابق نفسه، ص٥٦.

[٣] المصدر السابق نفسه، ص٥٤.

[٤] المصدر السابق نفسه، ص١٥٢.

[٥] أحبك حتى البكاء، ص٢٧.

[٦] الأعمال الشعرية، م١، ص٥١٧.

| | | |
|---|---|---|
| | أشعلتِ أنشودة ظمأى إلى النار[١] | |
| ٨ | ماذا يجدي...، أن تنفخ ناراً في الموج[٢] | مفعول به/ اسم مجرور |
| ٩ | أصطلي نيرانها الثلجية الدبيب[٣] | مفعول به/ صفة |
| ١٠ | لفحتنا الأيامُ، نكتوي بصهدها وبردها[٤] | اسم مجرور/ اسم معطوف |
| ١١ | كانت شجراً ينبت فيَّ وأنبت فيه[٥] | ضمير في محل جر/ضمير في محل جر |

وتتكشّف من التشكيلات النحوية السابقة نقاط عدة، هي:

١. تتجلى شعرية التقابل إن جاء قيداً في تخصيصه معنى لفظٍ مطلق قبله، وقد يُحدث المنشئ بهذا التقابل مفارقة تنبعث من تعليق قيدَين متضادين أو متخالفين بلفظ واحد، نحو التقابل المتبادَلِ بين الضميرين (هو – أنا) في مكانَي الإنبات؛ في قوله: كانت شجراً ينبت فيَّ وأنبت فيه. ويتضح في:{ يَنْبُتُ (هو) فيَّ (أنا)– أَنْبُتُ(أنا) فيه (هو) }

٢. ويحمل تبادل الضميرين دلالتين؛ تتجلى إحداهما في الانغلاق على الذات؛ بسبب الحزن على ما مضى، فلقد كان (هو) المبتدأ والمنتهى، وتتجلى الثانية في الإخبار عن حالة من التمازج والانسجام كانت في الزمن الماضي، وافتقدت في الآني.

وقد يعطف المنشئ القيدين للدلالة على التتابع المؤلم كما في قوله: (نكتوي بصهدها وبردها)، أو يعطفهما للدلالة على لحظة من الفرح تستدعي حضور ثلاثة أزمنة في قوله: (واغرفي من البئر الممتلئة بكل فصول الحياة، رياً لظمأ قديم، وعطشاً لزمان قادم)، وتقترن الصورة الآنية التي تظهر من قوله: (واغرفي من البئر) بصورتين يجمعهما شعورٌ واحدٌ؛ إحداهما تروّي شوقاً في الماضي في قوله: (ريّاً لظمأ قديم)، والثانية تتوقع شوقاً أعظم في المستقبل تتجلى في قوله: (وعطشاً لزمان قادم). وقريب من لحظة الفرح تلك، لحظة أخرى يرى المرء فيها ولادة الآمال في قلب الموت، تتجلى في قول المنشئ: (فنرى الميلاد في

[١] المصدر السابق نفسه، ص٨٠.
[٢] الأعمال الشعرية، م١، ص٩٢.
[٣] المصدر السابق نفسه، ص٣٥٥.
[٤] المصدر السابق نفسه، ص٣٦٠.
[٥] المصدر السابق نفسه، ص٤٩٣.

قلب المنايا) إذ الحديث عن الحب، وعندئذ يحدث ما هو خارج عن المألوف والمنطق حيث يتجاوز الإنسان آلامه حتى يرى آماله فيها.

٣. وقد يبدو التقابل منطقياً فلا يُحدِث أيّ مفارقة، وجيء به لتعزيز الشعور بالسرور؛ نظراً لانبساط مشاعر الذات الحالمة والشاعرة[١] في رياض الحب والطبيعة، نحو قوله:

يا أَوانَ النَّزَقِ الحُلْوِ اقتَرِبْ، يا فَضَاءاتِ الوَقَارِ ابتَعِدي

فطلب المنشئ اقتراب النزق يقترن منطقيا بطلب ابتعاد الوقار؛ إذ ليس من الحكمة الوقارُ في الرياض.

٤. يلاحظ أن فاروق شوشة يكثرُ من جمع العنصرين المتضادين(الماء– النار) في تشكيلات نحوية ذات دلالات عدة؛ فنرى: اجتماع الإمطار مع النار في قوله: (أمطري يا غيمتي ناراً وشهداً) في سياق التفاؤل والفرح، واقتران النار مع الثلج في قوله: (ماذا يجدي...، أن تنفخ ناراً في الموج)، في سياق اليأس والإحباط، وفي قوله: (أصطلي نيرانها الثلجية الدبيب) في سياق الدلالة على الألم.

٥. إن التقابل بين قيدين يوحي أن التضاد دقيقٌ فيما وُصِف له؛ لأنه وقع في الجزء المكمّل للمعنى الأساسي، ووقوع الألفاظ المتقابلة فضلة في الكلام، لا تقلل من أهميتها في رفد الدلالة العامة بجزئيات تتفاضل بها التراكيب على غيرها، بحسب حسن توظيفها ودقة اختيارها من دون غيرها.

[١] وقد تحدث الدكتور(حاتم الفطناسي) عن الذات الحالمة المسكونة لدى فاروق شوشة بوصفها ذاتاً تحلم بالواقع في بحث بعنوان: (معالم الكون الشعري عند فاروق شوشة) ينظر: فاروق شوشة نصير الشعر وعاشق العربية، ص١٥٤،١٥٣.

**٦- التقابل وأسلوب القصر:**

يقدم المنشئ التقابل بأسلوب القصر، ويأتي ذلك من طرائق شتى؛ كالقصر بالضمير مع تعريف المسند، والقصر بتقديم شبه الجملة، والقصر بالاستثناء، والقصر بإنما، وتوضيح ذلك فيما يأتي:

**١- القصر بتعريف المسند[١]:**

يظهر التقابل التخالفي في ثلاثة تراكيب متوازية تفيد معنى القصر الذي يستشفّ من تعريف المسند بلام الجنس في قول الشاعر:

وعَلَوْتَ عَلَوْتَ
فَلا أَعلَى مِنْ بَيْرَقِ مَجدِكَ أَو أَسْنَى
يَتَلأْلَأُ في جَلَواتِ الوَمْضِ
فأنتَ التَّابِعُ والمَتْبوعُ،
وَأنتَ الرَّاسِمُ والمَرْسُومُ،
وأَنتَ الخَادِمُ والمَخْدوم[٢]

وقد أشار الدكتور محمد أبو موسى إلى هذا النوع من القصر في قوله: "وقد يفيد تعريف المسند قصر المسند على المسند إليه لقصد المبالغة، تقول: زيد الجواد، وعمرو الشجاع فتفيد قصر جنس الجود على زيد، وقصر جنس الشجاعة على عمرو، ولكنك لا تقصد القصر الحقيقي"[٣]. والقصر في النص ليس حقيقياً، خاصة إذا علمنا أن النص قد قيل في الرثاء[٤]، إذن فهو يأتي في سياق المبالغة. وتشتمل التراكيب الثلاثة: (فأنت التابع والمتبوع، وأنت الراسم والمرسوم، وأنت الخادم المخدوم) على تقابل بين المسند وما عُطف عليه، وتتجلى المفارقة في قصر الوصفين المتقابلين تخالفياً على الضمير(أنت)، وبذلك يُحَمّلُ المنشئ الضمير (أنت) ثلاثة معان متخالفة، وهذا كله للمبالغة، خاصة أن النص قيل في الرثاء حيث يبلغ الانفعال ذروته، إذ يجيء المنشئ

---

[١] ينظر: دلالات التراكيب، ص٩٢.

[٢] الأعمال الشعرية، م٢، ص٢٠٨، ٢٠٩.

[٣] خصائص التراكيب، ص ٣٠٣.

[٤] النص قيل في رثاء الشاعر طاهر أبو فاشا، ينظر: الأعمال الشعرية، م٢، حاشية ص٢٠٣.

بالتراكيب الثلاثة متوازية في بنيتها وفق: (حرف عطف، ضمير المخاطب، اسم الفاعل، حرف عطف، اسم مفعول)

فيكرر الضمير (أنت) لبيان انفعاله بتوجه إلى المخاطب، مع تكرار اسم الفاعل الدال هنا على ثبوت الوصف في الزمن الماضي أي عندما كان المرثي حياً[1]، وكرر بنية اسم المفعول للدلالة على استمرار تأثيره فيمن بعده، ولذلك كان متبوعاً مرسوماً مخدوماً[2]، وبذلك يوصل المنشئ رسالة مفادها تأثير الشاعر في حياته مع استمرار تأثيره فيمن بعده بما تركه من الشعر على سبيل المبالغة.

**٢- القصر بالتقديم:**

تتجلى شعرية التراكيب المتقابلة فيما أجرى عليها المنشئ من التقديم، ومن ذلك تقديم شبه الجملة مع تأخير الخبر، ومن ذلك أن يُحدثَ المنشئ التقابل بين المبتدأ والخبر(الوجود الرحب- سجن)، لكنّه يقدم على الخبر شبه الجملة (من غيرك)؛ لتخصيص المعنى المراد بالمبتدأ قبل الإخبار عنه، وذلك في قوله:

أَنَا أَهْواكِ،
وأفدي ومضة منك بعمري
وأرى فيك امتداداتي وأسرار وجودي
ذائقاً من خمرك الشهد المصفى
مدركاً أن الخلايا تتعانق
والنسيج الحيّ فينا يتشابك
والوجود الرحب، من غيركِ، سجنٌ ضمّنا
أنا أهواكِ،
ولكنّ وجوه الناس حولي مستعارة
ألفت هدهدة العيشِ
وإيثار السلامة![3]

---

[1] ينظر: معاني الأبنية في العربية: د.فاضل السامرائي، دار عمار، الأردن، ط٢، ٢٠٠٧م، ص ٤٤-٤٥.

[2] ينظر: المرجع السابق نفسه، ص٥٢.

[3] الأعمال الشعرية، م٢، ص١٧١.

فالوجود برحابته يصير سجناً بغير المتكلَّمِ عنْهُ لا بغيابِ غيره، ولذلك قدَّم شبه الجملة وأخّر الخبر. إذا الأصل أن يتلازم المبتدأ والخبر، واعتراض ما بينهما بشبه الجملة وتأخير الخبر جاء لإرادة القصر، فقصر استحالة الرحابة في الوجود إلى ضيق السجن على غياب المتحدَّثِ عنهُ من دون غيره، وبذلك قصر رحابة الوجود على المتحدث عنه. والتقابل قائم بين المسند إليه والمسند مع صفتيهما (رحابة الأول– ضيق الثاني).

ومن ذلك أيضاً تقديم شبه الجملة على الفعل، إذ يجعل المنشئ الفُضلة في الصدارة؛ فيقدم متعلَّق الفعل عليه؛ لقصر الحدوث في الفعل على المخاطب نحو قول فاروق شوشة:

صِرْتُ واحِداً،
وصِرْتُ اثنَينِ،
عُدْتُ واحِداً،
عنكَ انفصَلْتُ، واتَّصَلْتُ،
وانفَصَلْتُ، واكتَمَلْت[1]

ومن هنا يبدو أن شبه الجملة (عنك) تقدَّم على فعله، وعلى فعلين آخرَين معطوفَين عليه؛ فالانفصال والاتصال والانفصال كلها كانت عن المخاطب لا عن غيره، وهذا مؤيّدٌ بعنوان النص: (رسالة إلى أبي)، فالمخاطب هو والدُ الشاعر، ولذلك فإن قصرَ المعنى عليه واختصاصه به من دون غيره أفرزَ دلالة أخرى هي تأثر المنشئ بوالده بذكِر علاقته به في مراحل حياته كلها: فالانفصال الأول كان بأن غادرَهُ إلى أمه قبل أن يصير جنيناً، ثم كان الاتصال بعد ولادته بمصاحبته، ثم كان الانفصال الثاني بموت والده ومفارقته، ثم كان اكتماله باستقلاليته.

[1] المصدر السابق نفسه، ص٤٠،٤١.

**٣- القصر بالنفي والإثبات:**

ويظهر هذا النوع من القصر مع طباق السلب في قول شوشة:

لَا قَيدَ يُكَبِّلُ رُوحَيْنا،
إِلَّا قَيدٌ في رَوحَيْنا،
قَيدٌ يَجْذِبُنا لِلأَرضِ
يَجْمعُ عَيْنَيْنا...وَالهَفَا
يَجْمَعُ عَيْنَيْنا في الغَمْضِ![1]

فالتقابل بين السطرين الأول والثاني يجمع بين نَفْيِ القَيْدِ وإثباتِهِ إثباتاً مؤكَّداً، بِنَفْيِ وجودِ كل قيودِ تكبيل الروح، ثم يُثبتُ المنشئ وجودَ القيدِ بتحديد مكانه (في روحينا)؛ فالنفي في بداية التركيب نفيٌ للقيد الخارجي، والإثبات كان للقيد الداخلي، وبذلك يلغي المنشئ تأثير الآخرِ الخارجِ عن الذات، ويُعلِي من تأثير الذات في صاحبها، في إشارة إلى أن المشكلة تكمن في الذات أولاً التي هي عدو المرء حين لا يقدر عليه غيرها. وتتجلى دلالة القصر بالاستثناء مع التقابل المعجمي في إلغاء طرف التقابل الأول (القيد الخارجي)، وإثبات طرف التقابل الثاني (القيد الداخلي).

ويمكن أن نرى في شعر شوشة وقوع طرفي التقابل موقع المستثنى، وعندئذ فالنفي والإثبات لا يقعان على طرفي التقابل، ولا يُلْغَى طرفٌ ويثْبُتُ آخر كما في الشاهد السابق، وإنما يبقى التقابل قائماً، نحو قوله:

كَيفَ الغِنَاءُ وَوجْهُ الذُّلِّ يَلْبَسُنَا  وَجْهٌ كَئيبٌ، خَفِيضُ الرَّأسِ، مُمتَقِعُ
في مَوقِفٍ ليسَ إِلَّا فَارِسٌ ومدَىً،  وَليسَ إِلَّا جَبانٌ دَأْبُهُ الفَزَعُ[2]

فالاستثناء الناقص المنفي في التركيبين (ليس إلا فارس- ليس إلا جبان) يعني حصر الدلالة فيما بعد (إلا) مع عدم وجود مستثنى منه، وهنا يبقى طرفا التقابل (فارسٌ- جبانٌ) مثبَتَين لأن كلاً منهما في تركيب مع أنَّ الموقفَ المتحدَّثَ عنه واحد، ويمكن للمنشئ أن يقول: ليس إلا فارس ومدى وجبان دأبه الفزع، لكنه آثر إعادة أسلوب الاستثناء مرة أخرى لا لإقامة الوزن الشعري وحده، وإنما لأن كل منهما يمثل طرفاً غير متوافق مع الطرف الآخر لهذا لم يعطف بين الأمور الثلاثة، ويبدو من النص أن

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص٩٢،٩٣.
[2] الأعمال الشعرية، م٢، ص٤٧٠.

المنشئ أراد إلغاء تأثير وجود طرف التقابل الثاني لقوله: (دأبُهُ الفَزَع)، والفزع يحمل صاحبه على السكون من دون حراك أو الهربِ؛ فألغى بذلك تأثيره في الموقف، ولم يلغِ وجوده مطلقاً.

وقد يجتمع القصر بالاستثناء مع التقابل، إلا أن النفي والإثبات فيه لا يقع مباشرة على طرفي التقابل، نحو قوله:

لِماذا لا أَرَى إِلَّاكِ في صَحْوٍ وفي حُلُمِ
وَأَنَّى فَتّحتُ عَيْنَيَّ، وَأَنَّى طَوَّفتُ قَدَمي[1]

وإنما ذُكِرَ طرفا التقابل(صحوٍ– حلم) للدلالة على الشمول بذكر الضدين، بمعنى في كل الأحوال، والتقابل بطرفيه متعلق بالفعل ( أرى)، وقد قصر المنشئ دلالته على المخاطب بالكاف في قوله (إلاك)، وجيء بالتقابل لبيان وقت الفعل مع إفادته المبالغة؛ لأن الرؤية هنا ليست حقيقة بدليل قول المنشئ: وأنى طوَّفت قدمي.

**٤– القصر بإنما:**

وقد يأتي المنشئ بالتقابل التخالفي مع أسلوب القصر بإنما، وهو أسلوب يتضمن معنى النفي والاستثناء، لكنه أرق منهما، إذ إن أسلوب النفي والاستثناء له قعقعة وجلبة[2] وهذا لا يتناسب مع سياق القصيدة التي كُتبت في الذكرى الخمسين لرحيل إلياس أو شبكة[3]، وقد جاء فيها:

وَإِنَّما أَنتَ نَارُ اللهِ مُوْقَدَةٌ  وَذاكَ فِردَوْسُكَ العَالي وَما يَسَعُ
أَطلِقْ أَفَاعِيهِ، إِنَّا أُمَّةٌ بَشَمَتْ  فَهل سَيُوقِظُها مِنْ عَجْزِها الهَلَعُ؟[4]

ويتضح التقابل بين (نار الله– فردوسك)، وقد قصر المنشئ بإنما طرف التقابل الأول، وعطف على المقصور طرف التقابل الثاني. فكأنّ لهما حكماً واحداً، وتبدو المفارقة من التساؤل أن كيف يجمع المنشئ بين النار والفردوس في(أنت)؟ إنها إشارة إلى ديوان (أفاعي الفردوس)، فلما حمل الديوان لفظ أفاعي الدال على الترهيب الذي يبعث الرهبة في النفوس، أتى المنشئ بلفظ آخر يقابله؛ فأتى بما يخوف الله به عباده وهي النار الموقدة، ولما كان الديوان لإلياس أبو شبكة من دون غيره قال في بداية التركيب إنما، إنما هو لك وليس لغيرك، ولذلك كان هو النار لا غيره، وهي مفارقة غير حقيقية؛ لأن الفردوس هنا ليس حقيقياً

---

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص٢٩٥.

[2] دلالات التركيب: د. محمد محمد أبو موسى، ص ١٤٨.

[3] ينظر: الأعمال الشعرية، م٢، حاشية ص٤٦٥.

[4] المصدر السابق نفسه، ص٤٦٨.

وإنما المقصود به اسم الديوان، والمراد منها أن قوة البيان بالشعر في (أفاعي الفردوس) هي النار التي يرجو المنشئ أن توقظ الأمة المتخمة ضعفاً وتبعية من عجزها.

وتتجلى شعرية التقابل مع أسلوب القصر بإنما من دون غيرها هنا في ملاءمتها لمعاني النص ومناسبته، إذ "المعاني التي تدخل عليها(إنما) معانٍ مأنوسة قريبة من النفوس، فلا تدخل على الحقائق الغريبة، والأفكار البعيدة، هذا هو الأصل فيها"[1]، ويبين الدكتور محمد أبو موسى دلالة (إنما) وتأثيرها في أنها "أداة رقيقة هامسة، لا تنزعج النفوس لما دخلت عليه، ولا ترفض ما جاء في وعائها، ألا تراك حين تقول لصاحبك لا تغضب من فلان فإنما هو صديقك ألا ترى أنك تمتص برفق ثورة غضبه وكأنك تربت على كتفه في لين ومودة وتؤدة، تمسح برفق ضغينة نفسه فتذهبها؟"[2] وهذا الهمس يوافق موقف المنشئ في استحضار ذكرى إلياس أبو شبكة ومشاركته فيها بفيض وجداني رقيق.

مما تقدم نجد أن شعرية التقابل بنوعيه المعجمي والتخالفي قد تجلت في التشكيل النحوي الذي جاء عليه كل تقابل، مع ضرورة ملاءمة التقابل للدلالة العامة للنص والدلالة الخاصة للمقطع أو البيت الذي ورد فيه، ويمكن القول: إن شعرية التقابل تتحقق في وضعه موضعاً ملائماً لغرض المنشئ، ويكشف البحث عن أهمية دراسة التقابل في ضوء مسائل علم المعاني كالتعريف والتنكير والحذف والذكر والتقديم والتقييد والقصر في الكشف عن جمالية التقابل وشعريته، فضلاً عن أهمية دراسة التقابل في إطار علاقة الإسناد للكشف عن بلاغته وفاعليته النصية.

---

[1] دلالات التراكيب، ص ١٤٨.

[2] دلالات التراكيب، ص ١٤٨.

**نتائج الباب الأول:**

١) اتّسع مفهوم التقابل– حديثاً – ليشمل كلاً من الطباق والتضاد والتكافؤ، والتناقض والمخالفة، فضلاً عن المقابلة، وهو مصطلح يتيح لنا أن نضع تحته مفردات لغوية عدّة تشير جميعها إلى معنى المواجهة.

٢) لا يمكن أن نُغفل تداخل مصطلح الشعرية في الدراسات وتشابُكه، وذلك أنّ وجهات نظر النقاد والدارسين إليه قد تنوعت؛ فمنهم من عرّف المصطلح بالنظر إلى المنشئ أو إلى المتلقي أو بوصف بنية المصطلح أو ماهيته.

٣) تتعلق شعرية التقابل بحسن توظيف المنشئ له، ومدى قدرته على التأثير في المتلقي من خلال ما يقدمه من تقابلات يعبر فيها عن انفعاله وتأثره، وبما تحدثه تلك التقابلات من الإدهاش والمفارقة الأمر الذي يجعل المتلقي متفاعلاً مع النص ومعايشاً له، فضلاً عن إقناعه وإمتاعه.

٤) وتتعلق شعرية التقابل أيضاً بتنوع التشكيلات النحوية التي جاء عليها؛ فقد أحدثه المنشئ بين طرفي علاقة الإسناد في الجملتين الاسمية والفعلية، وفيما هو خارجها، فضلاً عن تقديم أحد المتقابلين أو تأخيره، وتعريف أحدهما أو تنكيره، وربما لجأ إلى الحذف أو القصر خاصة القصر (بإنما) بوصف ملاءمتها لمعاني نص الرثاء خاصة.

٥) كان للتقابل المعجمي الدلالة الرئيسة في نصوص عدة، وكان للتقابل التخالفي الدلالة الثانوية، وفي نصوص أخرى كان العكس وفقاً لموضوع النص.

٦) تكشف دراسة المحاور الدلالية للتقابل المعجمي عن فكر الشاعر الحداثي، وقد بلغت التقابلات المعجمية في عينة البحث ٣٦٢ ثنائية تقريباً، يمكن توزيع كثير منها على محاور رئيسة وفرعية تتمثل في: المحور العاطفي والمحور الواقعي، والمحور الفلسفي، والمحور الديني.

٧) يشير المحور العاطفي إلى فاعلية التقابل في الكشف عما يعتري الوجدان فضلاً عن أثره في بيان المشاعر المتضادة عند المنشئ، وقد كان للحزن النصيب الأوفى من التقابل، ويمكن ردُّ التردد لدى الشاعر إلى أنّ الفكر الحداثي يثير في النفس القلق.

٨) ويشير حضور العاطفة الطاغي إلى أن الشاعر لم يمجد منطق العقل على حساب العاطفة؛ لأن ما يتصل بالوجدان هو فاعل مؤثّر في المتلقي.

٩) وظّف المنشئ التقابل المعجمي في وصف الواقع الذي عاشه من خلال قراءاته التراثية أو الذي عاشه حقيقة وواقعاً، أو الذي استشرفه بناءً على معطيات الحال، ويشير محور الهزيمة والانتصار إلى أن حداثة فاروق شوشة هي رؤيا ثورية.

١٠) يوحي المحور الفلسفي للتقابلات المعجمية بحضور الوعي الجمالي في فكر شوشة وفق سمة "التجادلية" التي تظهر أيضاً من المحور الديني، إذ لم تعد نظرة الشاعر إلى القيم نظرةً تتصف بالثبات أو الكمال.

١١) يظهر المحور الديني أنّ الشاعر لم يتمثل كلّ منطلقات الحداثة التي تدعو إلى نبذ التدين والتخلص من سلطته، وهذا يعني أنه لم يأخذ الحداثة الغربية قالباً يسقطه على تجربته العربية، بل كانت الحداثة عنده اتصالاً بالتراث وامتداداً حديثاً له.

١٢) امتدّ التقابل المعجمي من حيز المفردة أو الجملة إلى النص بكامله، وقد وظفه المنشئ في بيان الحيرة والتردد، وبيان التناقضات الفلسفية، ووظفه لجذب المتلقي بتقنية المفارقة.

١٣) إن الدراسة الإحصائية للتقابل التخالفي تُظهر كثرةً تجعل من الصعب إحصاءها إحصاءً دقيقاً لارتباطها بالسياق، فضلاً عن نظرة المتلقي، وتبرز أهميتها في أنها تكوّن علاقات دلالية تضيء جوانب مختلفة في النصوص قد لا تضيئها العناصر المعجمية وحدها.

١٤) يبرز المحور الدرامي قدرة المنشئ على تطويع الحوار الخارجي والداخلي مستعيناً بأسلوب التقابل التخالفي، إذ يشكل هذا الأسلوب اللغوي البنية المناسبة لنص حداثي يشتمل على بعدٍ دراميّ، وعلى الرغم من أن هذا الفكر موجود لدى شوشة إلا أنه لم يجعل شعره مسرحياً.

١٥) إن شعر شوشة (مزيج)، لا تتغلب فيه النزعة إلى التراث على المعاصرة، ولا تطغى فيه العناصر الدرامية فتحيله شعراً مسرحياً، بل يبقى نسيجاً تتلاقى فيه الحداثة مع التراث، وتمتزج فيه الملامح الدرامية مع الملامح الرومانسية

١٦) تتصل دلالة الثنائيات المتقابلة على التخالف في شعر شوشة بملامح رومانسية؛ لأنّ شعره ذاتيٌّ يصدر عن الذات ويتمحور حولها.

١٧) تتمثل الملامح الرومانسية في ظهور المشاعر الذاتية المتمثلة بالحب والألم والحزن، فضلاً عن القلق الذي يكشف جانباً نفسياً من الذات الشاعرة، فضلاً عن الرؤيا الثورية، واللجوءِ إلى الطبيعة.

١٨) وظف المنشئ عناصر الطبيعة في شعره، إذ يستمد منها ما يُسْعِفه، لفهم الواقع وتصويره على نحوه يسعى فيه المنشئ إلى تحسين أو تغيير الواقع، بإبراز الصور المتناقضة والفاسدة والزائفة، ومعارضة ما لا يتوافق مع رؤاه.

١٩) كان سياق التقابل التخالفي سياقاً ولّاداً لمجموعة من المشاعر، منها: اجتماع الخيبة مع الحب، وامتزاج الألم مع الكره، وغيرها.

٢٠) إن دراسة الملامح الرومانسية المعبر عنها بالتقابل التخالفي تفسحُ مجالاً رحباً لاستنطاق دلالات العناصر المستقاة من الطبيعة، فضلاً عن تنوع دلالات العنصر الواحد منها، والاستدلال بها على فكرة المنشئ واختياره المقصود، وهي ملامح جديرة بالدرس الموّسع الذي يستخرج الخبء الجمالي والبلاغي للنصوص الشعرية.

٢١) إن دراسة التقابل التخالفي على مستوى مقاطع النص الحداثي تظهر نتائج قد لا تظهرها دراسة التقابل على مستوى السطر؛ فالمنشئ يوظف الأسلوب اللغويَّ توظيفاً تعبيريّاً دراميّاً؛ لإبراز التناقض المتجلّي في المفارقات الموقفية، ولإبراز التحول السلبي، وإظهار التعاكس بين حالين.

٢٢) لقد كان التقابل التخالفي وسيلة لغوية ليبدو النص مرئياً لا مقروءاً فقط؛ فوُظِّفَ لبيان الظُّهور المتناوب غير المتوازن لشخصيات النص، والمشهد المتوتر الذي تتفاوت فيه درجة الصوت المسموع.

٢٣) رفد المنشئ التقابل التخالفي بأساليب أخرى كالالتفات لكسب اهتمام المتلقي وتعاطفه، ورفده بالتوازي والتكرار والشرط والجناس لإحداث تأثير بالغ في المتلقي، ولتحقيق أغراض عدة منها التهديد والترهيب.

٢٤) يمكن تصور التقابل التخالفي في نصوص شوشة على هيئة شبكة لغوية، لها عقدها التي تُحكِم الارتباط المعنوي بين السابق واللاحق، هذه العقد تمثلها التقابلات الفرعية الداعمة، وهذا التصور مردّه وصف التقابل على أنه بنية رئيسة في بناء النص الحداثي، ولذلك فإننا قد لا نجده في نصوص مابعد الحداثة؛ لأن من مبادئها اللامركزية والتشتت والانفجار الدلالي .

٢٥)التقابل التخالفي قد أدى وظائف مختلفة، وهو يتناسب مع البنية الدرامية والحوار المشحون بالانفعال، والمواجهة بين طرفين، بما يشتمل عليه من جمع المتناقضات والمتعارضات.

## الباب الثاني:

## التكرار: أساليبه، أنواعه، فاعليته

## التقديم النظري

**أ- مفهوم التكرار:**

**- التكرار في اللغة:**

يدل الجذر اللغوي للتكرار (كرر) على الرجوع، ومنه الكرُّ؛ أي الرجوع مرة بعد مرة، وفعله كَرَّ يَكُرُّ كُرُوراً والتكرير والتكرار مصدران من (كرّرَ)[١]، وثمة فرق بين المصدرين خلاصته أن: "(تفعيل) لا تعدو كونها نحوية صرفية وإن استعملها البلاغي فللتأكيد فقط، بخلاف صيغة (تَفعال) التي لا تعني مجرد الحدث، وإنما تحوي فوق ذلك دلالة وافية بالمضمون الذي يريده البلاغي منها"[٢] ولذلك فإن التكرار أعم وأشمل و"أقدر على الإيحاء بالاستمرار وأبلغ في تصوير تكرر الفعل"[٣]. ومن المعاني اللغوية للفعل كرَّر: رجع وعطف وأعاد وردد وتردد، والكرّة: المرة، وجمعها كرَّات[٤].

**- التكرار اصطلاحاً:**

إن المتتبع لمصطلح التكرار يجده لدى العسكري (ت٣٩٥هـ) في باب الإطناب، وهو مستحسنٌ في موضعه كما يُستحسن الإيجاز؛ لقوله: "وهو إذا لم يكن منه بُدٌّ إيجاز"[٥]. ويظهر مصطلح التكرار لدى ابن الأثير في (ت٦٣٧هـ): "دلالة اللفظ على المعنى مردداً"[٦] ونراه يفرق الأثير بين التكرار وبين الإطناب والتطويل كما فرق العسكري من قبله، بوصف أن "الإطناب بلاغة، والتطويل عِيٌّ"[٧]، وهو يقسم إلى نوعين: أحدهما تكرار اللفظ مع المعنى، والآخر تكرار المعنى من دون اللفظ، ويدخل فيه الترادف والاشتقاق وغيرهما. ويبدو من قوله: ( تكرار اللفظ) أنه تعبير عن كل ملفوظ لا عن نوع ذلك الملفوظ؛ فلا يعني أن تكرار العبارة لا يدخل في هذا التحديد الذي ذكره. والتكرار الذي عنت الباحثة به هنا هو تكرار الملفوظ بأنواعه. أما التكرار عند ابن أبي الإصبع (ت٦٥٤هـ) فهو يتجلى من قوله: "أن يكرر المتكلم

---

[١] ينظر: لسان العرب، مادة (كرر).

[٢] التكرار مظاهره وأسراره: إعداد: محمد عبد الرحمن الشهراني، إشراف: أ.د.علي محمد حسن العماري، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٩٨٣م، ص٥.

[٣] المرجع السابق نفسه، ص٥.

[٤] ينظر: لسان العرب، مادة (كرر).

[٥] كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، مصر، ط٢، ١٩٧١م، ص١٩٨.

[٦] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين ابن الأثير، تقديم: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانه، دار نهضة مصر، القاهرة، ط١، د.ت، ج٣، ص٣.

[٧] كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص١٩٧.

اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد"[1]، فوظيفته التوكيدية – وفق قوله– مقترنة بغرضه، إلا أن الأغراض لا يمكن حصرها، في حين يكون التوكيد ملازماً للتكرار دائماً مهما كانت وظيفته أو غرضه.

والتكرار أسلوب لغوي يعمد فيه المنشئ إلى إعادة ذكر دالّ ما لغاية إيقاعية ودلالية، وتذهب الناقدة نازك الملائكة إلى أن التكرار قد يكون لإحداث جوٍّ موسيقي للنصوص الرديئة لدى صغار الشعراء الذين ضاقت بهم أساليب التعبير، وبذلك يتحول التكرار إلى اللفظية المبتذلة، خاصة إذا كان هذا التكرار ضعيف الارتباط بالمعنى العام للنص وفق ما ذهبت إليه الناقدة[2]. وقد ورد التكرار قديماً في باب الإطناب، وظهر التفريق بين تكرار اللفظ وتكرار المعنى لدى ابن الأثير، وهو في كل ذلك مقترن بالتوكيد، سواءٌ أكان هذا الاقتران مرتبطاً بأغراضه أم منفصلاً عنها. وقد غدا التكرار بنية أساسية في النصوص لها أنماطها وأشكالها وأنواعها وأساليبها البلاغية، وأصبح ظاهرة مهمة في نصوص الحداثة.

**ب– تقنية التكرار في الشعر:**

– إذا كان التكرار في الشعر العمودي أسلوباً ذا وظيفة دلالية وإيقاعية؛ فإن له ذات الخصائص في شعر الحداثة إلا أنه بات ظاهرة مهمة، وبنية أساسية في كثير من قصائدها، سواء أكان هذا التكرار إيجابياً أم سلبياً، وحتى يكون التكرار ناجحاً لا بد أن ينتظم في النص وفق قوانين منوطة بالمنشئ، وتخص دلالة التكرار وموضعه من العبارة وارتباطه بالمعنى العام، وقد بينت الناقدة نازك الملائكة[3] في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) تلك القوانين والتي تتلخص في:

١– أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام؛ فلا يكون التكرار فيما هو هامشي.

٢– أن يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة، ومنها قانون التوازن، ولذلك فإن على التكرار أن يجيء في موضع لا يثقل العبارة، ولا يهدم التوازن الهندسي لها، وهذا القانون يشير إلى أهمية وجود الحس اللغوي لدى المنشئ وامتلاكه موهبة أصيلة.

---

[1] تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ابن أبي الإصبع، تحقيق: د.حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، مكتبة يوسف الرميض، ١٩٦٣م، الكتاب الثاني، ص ٣٧٥.

[2] ينظر: قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، مكتبة النهضة، مصر، ط٣، ١٩٦٧م، ص٢٣٢،٢٣١.

[3] ينظر: المرجع السابق نفسه، ص٢٣١.٢٤٦،٢٤٥،٢٤٤،٢٤٣.

٣- أبسط مكونات التكرار أن تكون العبارة المكررة مستقلة بمعناها عما حولها، بحيث يصح انتزاعها من سياقها وتكرارها. وهذا القانون متمم للأول؛ لأنه يتصل بالمعنى الخاص.

٤- القانونان القائمان على الأساس العاطفي والهندسي للعبارة هما الشرطان الرئيسان في كل تكرار مقبول؛ فإذا تحققا، نبحث في الدلالات المختلفة التي يقدمها التكرار، ويغني بها المعنى ويمنحه امتدادات من الظلال والألوان والإيحاءات.

ويبدو أن الناقدة في قوانين قبول التكرار تولي اهتماماً للمرسلة الشعرية من جوانب عدة:

١- الحفاظ على الشكل العالم للعبارة (قانون التوازن، والأساس الهندسي).

٢- التوافق مع الجانب التأثري لدى المنشئ، ومن ثَمَّ التأثيري في المتلقي (الأساس العاطفي).

٣- إغناء التكرار للمعنى في السياق الخاص، مع اشتراط صلته الوثيقة بالمعنى العام.

لكن هذه القوانين تنطبق على التكرار إذا كان عارضاً على النص لا أساسياً فيه، ولذلك اشترطت الناقدة أن يكون ذا صلة وثيقة بالمعنى العام؛ لأن شعراء الحداثة تعاملوا مع بنية التكرار "في شكلها المطلق، دون تقييد، لكنه تعامل صنع أشكالاً جديدة في وظيفتها الفنية، باتصالها بإنتاج الدلالة، وربما كان التكرار هو وحده المنتج للدلالة في النص، باعتباره ركيزة تعبيرية ينطلق منها المعنى"[١].

**ث- وظائف التكرار وأغراضه:**

تتداخل وظائف التكرار مع أغراضه إلا أن وظيفة التكرار مرهونة بالقصد منه، فيأتي للحجاج أو التأثير أو الإفهام، أو لبيان التأثر لغاية التواصل، وله وظيفة فنية وصوتية، فضلاً عن الوظيفة البلاغية، أما أغراضه فتتعلق بسياقه، وتتشابه مع أغراض الشعر كالمديح والغزل والرثاء والوصف وغيرها.

١- الوظيفة الحجاجية:

إن تكرار المنشئ لفكرة ما بأكثر من طريقة في النص يجعل المتلقي مؤمناً بها من غير قصد منه، خاصة المتلقي الغافل- إن صح التعبير- عن الذي بين السطور، "فإذا ردد المحتج لفكرة حجة ما أدركت مراميها وبانت مقاصدها ورسخت في ذهن المتلقي، وإن ردد رابطاً حجاجياً أقام تناغماً بيّناً بين أجزاء الخطاب وأكد الوحدة بين الأقسام أو أوهم المتلقي بها"[٢].

---

[١] ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص٤٢١.

[٢] الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه: أ.د سامية الدريدي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط٢، ٢٠١١، ص١٦٨.

وتظهر قوة التكرار الحجاجية في سياقات مختلفة، لكنها تزيد وتنقص وفق موضعه، ونوعه، وطريقة تقديمه للمتلقي، وتتناقص قوة التكرار في أداء وظيفته الحجاجية كلما أساء المنشئ توظيفه، أو قدمه تقديماً مملاً أو مبالغاً فيه[١].

٢- الوظيفة الإفهامية:

يعد التكرار وسيلة من وسائل إيصال المعنى، خاصة المعنى الذي لم يتضح تماماً، أو الذي لم يُفهم كما ينبغي لدى ذكره في المرة الأولى، وتتحقق هذه الوظيفة في إعادة ذكر الملفوظ هُوَ هُوَ، أو بإعادة ذكره مرة أخرى بطريقة مختلفة، ومناسبة لتحقيق الغاية منه.

٣- الوظيفة التأثرية:

يكشف تكرار جزء ما من الكلام عن تأثّر المنشئ بما يكرّره، انفعالاً أو اضطراباً أو حزناً أو استعطافاً أو غيرها، وقد لا تكون هذه الوظيفة غاية في ذاتها، وعندئذٍ يكون التكرار ذا "دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر، ويحلل نفسيه كاتبه"[٢]، وهذه الدلالة تتبدى من تسليط الضوء على نقاط حساسة في النص أو في العبارة فتكشف عن اهتمام المتكلم بها[٣].

٤- الوظيفة التأثيرية:

تتجلى الوظيفة التأثيرية للتكرار في رسوخ المكرر مرة بعد مرة في الذهن، بل ربما صار مسلَّماً به، ويمكن أن نراها في الشعر وفي غيره، إذ يعمد المنشئ إلى لفظٍ يكرره حتى يصير أمراً بديهياً لدى المتلقي، وربما قُرِنَ اسم المنشئ بلفظ تكرّرَ في شعره أو في إحدى قصائده أو كتاباته، ولذلك فإن هذه الوظيفة ترتكز على غاية المنشئ من النص بوصف التكرار موجه ومقصود للتأثير أولاً.

٥- الوظيفة البلاغية:

تُلازم هذه الوظيفةُ التكرارَ الذي حَسُنَ توظيفه وموضعه، وتتضح في أن يحقق الدالّ المتكرر غرضاً بلاغياً؛ كالتحذير والتنبيه، والتعظيم، والتقرير، وغيرها، مع إفادته معنى لا يمكن أن يفيده الاستغناء عنه، فضلاً عن استقامة المعنى وأمن اللبس.

---

[١] ينظر: الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص١٧١.

[٢] قضايا الشعر المعاصر، ص٢٤٢.

[٣] ينظر: المرجع السابق نفسه، ص٢٤٢.

٦- الوظيفة الإيحائية:

يذهب الدكتور علي عشري زايد إلى أن التكرار في القصيدة الحديثة ذو وظيفة إيحائية بارزة، تتجلى في البسيطِ منه والمُعَقّد، إلا أنها في الأخير أكثر إيحاءً، ويربط الدكتور علي عشري زايد تعددَ أشكال التكرار وصوَرِه بالهدف الإيحائي للمنشئ، ويرى أن الوظيفة الإيحائية للتكرار تتعاظم كلما مزج المنشئ بين التكرار والوسائل اللغوية الإيحائية الأخرى[١].

ويبدو أن الوظيفة الإيحائية – وفق كلام الدكتور- تظهر في التكرار التراكمي أكثر من غيره، إذ الحديث عن الوظيفة الإيحائية يتجاوز النظرة الجزئية في مستوى تكرار اللفظ أو العبارة- إلى النظرة الأقرب للشمول بوصف امتداد الدوال المتكررة في مستوى الفضاء النصي، والنظر في علاقاتها دلالياً مع الوسائل اللغوية الأخرى؛ فالتكرار عندئذ لا يكون وحده منتجاً للدلالة؛ لأن الوسائل اللغوية الإيحائية تُعلي منه دلالياً، ولذلك فإن الوظيفة الإيحائية تتجلى في الجمع بين التقابل والتكرار، والتكرار مع التوازي، وفق ما نجده مثلاً لدى فاروق شوشة.

٧- وظيفة فنية وصوتية:

تعدّ الوظيفة الفنية الصوتية للتكرار من أكثر وظائفه ملازمة له؛ فإذا لم يكن التكرار ذا صلة وثيقة بالمعنى، اختُصرت وظيفته في إحداث الإيقاع، فضلاً عن أن الأوزان الشعرية في أساسها قائمة على تكرار حركات وسكنات بترتيب وتوزيع معيَّنَيْن.

والحق أن وظائف التكرار تتداخل وتتشابك؛ فلا تكون كلٌّ منها على حدة، وهذا عائد إلى طبيعة بنية التكرار، و"مواءمة التكرار للفطرة أولاً، وأن له وظيفة مزدوجة الأداء ثانياً، تحمل مع التوثيق للمعنى ودفع المساهلة في القصد إليه، قيمة صوتية وفنية تزيد القلب له قبولاً، والوجدان به تعلقاً"[٢].

[١] ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د.علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م، ص٥٩.

[٢] التكرير بين المثير والتأثير: د.عز الدين علي السيد، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م، ص٨٦.

**٧- الأغراض:**

يرى الدكتور جميل عبد المجيد أن ابن رشيق القيراوني (ت٤٦٣هـ) قد ربط وظائف التكرار بالغرض الشعري؛ فرصد له بذلك تسع وظائف[١]، لكنها أكثر من ذلك؛ لأن هذا الربط عامٌ، والظن أنه على سبيل العرض لا الحصر، ولا يُقصد به قصر وظائفه على ما ذكره من أغراض تتلخص في:

التشوق والاستعذاب في الغزل والنسيب، التنويه أو الإشادة في المدح والتفخيم، الاستغاثة في باب المديح، التقرير والتوبيخ، التعظيم، الوعيد والتهديد في العتاب الموجع، التوجع في الرثاء والتأبين، إشهار المهجوّ مع شدة التوضيع به في الهجاء، ومنه الازدراء والتهكم والتنقيص[٢].

ويذهب الدكتور جميل عبد المجيد إلى عدم فرض هذه الأغراض على التكرار، بل الأمر متروك لما يأتي به التحليل[٣]، إذ لا يمكن حصر أغراض التكرار؛ لأن لكل شاهد ميزته وسياقه، وربط الغرض بالوظيفة يغفل خصوصية الوظيفة؛ لأن الغرض من الكلام هو الغاية منه والمعنى العام المراد إيصاله، لكن الوظيفة قد تكون صوتية إيقاعية لا أكثر.

ويمكن القول: إن التكرار له أغراض عامة هي ذاتها أغراض الشعر، منها: الغزل، والفخر، والتعظيم، والرثاء، والذم، والاعتذار، والوعظ، وغيرها، وله أغراض خاصة بلاغية: كالتعليل، والتحذير، والإغراء، والتحذير، والمبالغة[٤]، وغيرها رُصدت في القرآن الكريم، ولكن هل تصدُقُ هذه الأغراض في شعر الحداثة أو لا، إذ الغرض من التكرار في شعر الحداثة مختلف بوصفه بنية أساسية في نصوصها؟ وبناءً على ذلك فإن أغراض التكرار قد تتلاشى أمام الوظائف الجديدة التي يحدثها شعراء الحداثة، والنصوص هي الحَكم في ذلك.

---

[١] ينظر: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية: د.جميل عبد المجيد، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٩٨م، ص٨٦.

[٢] ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني، د.ط، د.ت، ص ٢٥٨،٢٥٧،٢٥٦.

[٣] ينظر: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص٨٩.

[٤] ينظر: التكرار مظاهره وأسراره، ص٣٦٧ وما بعدها، وص٣٨٣ وما بعدها.

**ح- أنماط التكرار:**

للتكرار في شعر الحداثة أنماط عدة تخضع لطبيعته وخصائصه، وقد وضعت بالنظر إلى دلالة التكرار، لا إلى نوع الدال المتكرر، وقد جعلتها الناقدة نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) على ثلاثة أنواع، هي:

١- التكرار البياني:

أبسط أنماط التكرار، ويجيء لأجل التوكيد غالباً، لكنه لا يقتصر عليه. وتذهب الناقدة إلى التفريق بين التكرار في الشعر العربي القديم والقصائد الحديثة[١] من حيث: صفة التكرار، وآلية التأثير. إذ يتصف التكرار في الشعر العربي القديم بالجهورية، ويعتمد على الإلقاء، أكثر من الحروف المكتوبة، ويرتكز في التأثير على وقع الكلمة (المثيرة) التي تقرع السمع؛ فيتحقق الغرض من التكرار، ويبدو أن الناقدة قد ربطت طبيعة بيئة الشاعر العربي بأسلوبه، وربطت آلية تأثير التكرار بالمتلقي العربي في ذلك العصر أيضاً، ذاك الذي يُعلي من شأن الكلمة؛ فتنجيه من الموت إذا ما قال قصيدة، ويخوض لأجل أخرى حرباً ضروساً، وهي وسيلة الفخر والانتقام والتكسب.

أما التكرار في القصيدة الحداثية؛ فترى الناقدة أنه يتصف بالرهافة والهمس، ولذلك فإن آلية تأثير التكرار تعتمد على الحركة التي يحدثها في القصيدة، فضلاً عن ارتكاز الشاعر على المعاني الأكثر اتصالاً بالحواسّ، وملامسة لما في النفس وخلجاتها؛ ولذلك فإن متلقي الشعر الحداثي - بحسب قول الناقدة- يهتم بالحركة التي يحدثها التكرار، ويستقبل تلك المعاني الهامسة، فضلاً عن أن التكرار يأخذ صفة وجدانية رقيقة أكثر من أن تكون حماسية خطابية.

٢- تكرار التقسيم:

هو تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة، ووظيفة هذا التكرار أن يجعل دلالة القصيدة في اتجاه معين، وهنا يفقد التكرار بيانيَّته؛ لأنه يتكرر كثيراً، ولذلك فإن اهتمام المنشئ ينصَبّ على ما قبل الكلمات المكررة، وينجح هذا النمط التكراري - وفق الناقدة- في القصائد التي تقدم فكرة أساسية يمكن تقسيمها إلى فقرات، ولذلك لا ينبغي توظيف تكرار التقسيم في النصوص التي تقدم فكراً متسلسلة متتابعة،

[١] ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٤٦-٢٤٨ .

لأن تكرار الخاتمة يفقدها تسلسلها، ومن غير المستحب لدى الناقدة أن يأتي التكرار على أساس غنائي فقط، بل إنه يفضح ضعف البيت الرديء[١].

٣- التكرار اللاشعوري:

تضع الناقدة لهذا النمط شرطاً، قد يبدو متناقضاً مع تسميته: وهو أن يأتي التكرار في "سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة"[٢] لكن هل يعني هذا بأنه يمكن اصطناعه؟ وكيف يكون تكراراً لا شعورياً إذا كان اختيارياً، ثم إن الناقدة تحكم على الإتيان بهذا النمط من التكرار فيما عرضَته من قصائد بأنه "محاولات في طريق وعر لم يسلك"[٣]، فكيف يكون التكرار لا شعورياً هنا؟ ولو صحت تسميته باللاشعوري لأصبح التكرار عَرَضاً لحالة نفسية معينة يصاب بها المنشئ، وتدفعه إلى تكرار عبارة بعينها في حالة أشبه بالهذيان.

ومما يؤيد هذا أن الناقدة في ذات الكتاب تشترط أن يكون التكرار ذا دلالة نفسية واضحة، إذ ينبغي لقبول هذا النمط من التكرار أن يرفع "مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية"[٤]، بوصفه أثراً نفسياً ينبعث من اللاشعور، وناتجاً عن مرور المنشئ بحالة مرضية أو صدمة عنيفة أو حادث يذكّر بحزن قديم، أو ندم نائم أو سخرية موجعة، وفق تعبيرها. ومن تجليات هذا التكرار(البَتْرُ): إذ يحذف المنشئ بعض أجزاء الكلمة للدلالة على شدة تأثره، إلا أن ذلك قد يكون اصطناعاً ومحاولة متسرعة منه، وصفتها الناقدة بالبتر الضعيف أو الفذلكة أو الافتعال[٥].

---

[١] ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٥٠-٢٥٣.

[٢] المرجع السابق نفسه، ص٢٥٣.

[٣] المرجع السابق نفسه، ص٢٥٦.

[٤] قضايا الشعر المعاصر، ص٢٥٣.

[٥] ينظر: المرجع السابق نفسه، ص٢٥٥،٢٥٦.

**خ- الأثر الإيقاعي للتكرار:**

يُحدثُ التكرار في النصّ أثراً إيقاعياً يتجلى في جانبَين[١]:

١- إيقاع عروضي متصل بالبحور الشعرية وتفعيلاتها، وهو ما قدمه الدكتور محمد علوان سالمان في كتابه (الإيقاع في شعر الحداثة)، حيث درس نِسَب البحور في شعر شوشة، وبيَّنَ دلالاتها وتنوعَها وأكثرها استعمالاً.

٢- إيقاع صوتي متمثل بمباحث علم البديع والتقابلات الدلالية والصوتية.

والتوفيق بين الجانبين هو ما يعزز الأثر الإيقاعي للتكرار في النص- وفق الدكتور سالمان- وهو ما "يكسبُ الإيقاع الشعري ذاتيته، التي ترتبطُ بمبدعه ثقافةً وإحساساً"[٢]

لكن الإيقاع الذي يُحدثه التكرار في النص الحداثي يختلف عنه في الشعر العمودي، لا من حيث البحور الشعرية، ولكن من حيث الإيقاع الداخلي الذي يتحكم -وفق الدكتور محمد عبد المطلب- في عملية الاختيار تلك التي يختار فيها المبدع "مفردات بعينها من بين مجموعات لها طواعية الاستبدال فيما بينها، ثم في مرحلة تالية يقوم بتوزيع هذه المفردات سياقياً"[٣]. وهذا يعني أن أهمية التكرار في النص تقترن بحسنِ اختيار المنشئ؛ لتعلق الإيقاع الداخلي بعمليتي الاختيار والتوزيع. خاصة أن التركيز على الإيقاع الداخلي في شعر الحداثة أكثر من الخارجي، إلا أن ذلك لا يلغي أهمية الآخر؛ فالجانبان مهمان ومتكاملان؛ فالإيقاع الداخلي -وفق محمد الظفيري- "ترنيمٌ صوتي يكسب الجملة الشعرية تنغيماً لغوياً، إلا أنه أقلُّ من إيقاع الوزن والقافية، لكن النص الشعري الجيّد، لا غنى له عنه"[٤]، لكن يبالغ قليلاً حين يذهب يذهب إلى أن القصيدة التي ليس فيها ما يعزز إيقاعها الداخلي تقل أهميتها وتضعف فاعليتها لثلاثة أسباب هي: أن الإيقاع الداخلي يساير المعنى، وهو تجسيد لإحساس الشاعر، ويمنح المعنى قوة التأثير والفاعلية[٥]؛ لأن الأسباب ذاتها يمكن أن يحققها الإيقاع الخارجي.

---

[١] ينظر: الإيقاع في شعر الحداثة- دراسة تطبيقية على دواوين: فاروق شوشة، إبراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام : د. محمد علوان سالمان، سالمان، العلم والإيمان، كفر الشيخ، ط١، ٢٠٠٨م، ص٢٩.

[٢] المرجع السابق نفسه، ص٢٩.

[٣] بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص ٣٦٣.

[٤] ينظر: علاقة الصورة الشعرية بالإيقاع: محمد مهاوش الظفيري، جريدة الصباح، الكويت، ٢٠١٣م.

[٥] ينظر: المرجع السابق نفسه.

ويمكن الكشف عن مدى علاقة الإيقاع الداخلي بالمعنى بدراسة البنى البديعية من باب التكرار؛ لأنه "الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف أنواع البديع"[١]. ويمكن عرض أبرز ما جاء به الدكتور محمد عبد المطلب في حديثه عن الطبيعة التكرارية للبنى البديعية[٢] وفق الجدول الآتي:

| البنى البديعية | التكرار | الشاهد |
|---|---|---|
| الطباق<br>المقابلة<br>التكافؤ | اختلاف دالين مع اتفاق مدلولين<br>واستحضار النقيضين حضوراً وغياباً هو ما يكثف<br>الدلالة التكرارية في البيت | العِلمُ في البَأساءِ مُزْنَةُ رَحْمَةٍ<br>والجَهْلُ في النَّعماءِ سَوطُ عَذَابِ |
| العكس | التقديم والتأخير فيها يفضي إلى تبادل الدوال<br>المتماثلة | قال تعالى: ﴿يُخْرِجُ الحَيَّ مِنَ المَيِّتِ وَيُخْرِجُ<br>المَيِّتَ مِنَ الحَيِّ﴾[٣] |
| المشاكلة | المماثلة فيها تؤدي إلى التكرار | قال تعالى: ﴿ومَكَرُوا مَكْرَاً وَمَكَرْنَا مَكْراً﴾[٤] |
| رد الأعجاز على<br>الصدور | التكرارية ملحوظة على مستوى البناء الشكلي<br>وعلى مستوى البنية العميقة | قال تعالى: ﴿وَتَخْشَى النَّاسَ وَاللهُ أَحَقُّ أَنْ<br>تَخْشَاهُ﴾[٥] |
| الإرصاد أو<br>التوشيح أو التسهيم | يحتوي الكلام على ما يدل على آخره، أو ما<br>يشعر به | قال تعالى: ﴿ذَلِكَ جَزَيْنَاهُمْ بِمَا كَفَرُوا وَهَلْ<br>نُجَازِي إِلَّا الكَفُور﴾[٦] |
| تشابه الأطراف | تتمثل التكرارية في إعادة اللفظ<br>نهاية البيت الأول مع بداية البيت الذي يليه | إذَا نَزَلَ الحَجَّاجُ أَرْضَاً مَرِيضَةً<br>تَتَبَّعَ أَقْصَى دَائِهَا **فَشَفَاها**<br>**شَفَاها** مِنَ الدَّاءِ العُضَالِ الذي بِها<br>غُلَامٌ إذا هَزَّ القَنَاةَ **سَقَاهَا**<br>**سقاها** فَرَاولها بِشربِ سجالِهِ<br>دماءَ رجالٍ يَجلِبونَ صِرَاها |
| الترديد | ترديد اللفظ مع تعليقه بمعنى آخر، مع اختلاف<br>المنطقة التي يسلط كل دال فاعليته عليها. | مَنْ **يَلْقَ** يَوماً على عِلَّاتِهِ هَرِماً<br>**يَلْقَ** السَّماحَةَ مِنهُ والنَّدَى خُلُقاً |
| المجاورة | تكرار الدوال تكراراً متجاوراً | كَأَنَّ الكَأْسَ في يَدِهِ وَفِيهِ<br>عَقيقٌ في عَقيقٍ في عَقيقِ |

[١] بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص١٠٩

[٢] ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص١١١-١١٦، والبلاغة العربية قراءة أخرى، ص٣٥٦-٣٨٠.

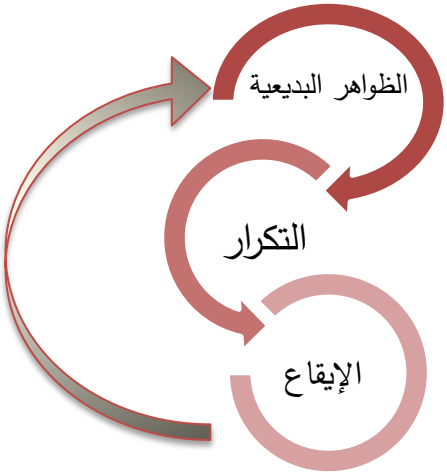
[٣] سورة الروم، الآية ١٩.

[٤] سورة النمل، الآية ٥٠.

[٥] سورة الأحزاب، الآية ٣٧.

[٦] سورة سبأ، الآية ١٧.

ولما كانت البنى البديعية بنى تكرارية، كان "الإيقاع أبرز خصائصها الفنية"[1]، حتى إن خصائصها لتَتحدَّد "بدرجة وجود العناصر الإيقاعية بين مكوناتها من توافق أو تناظر أو توازن أو تضاد أو تقابل.."[2] ومن هنا تتضح الصلة بين الإيقاع والتكرار، والتكرار والبديع، والإيقاع والبديع، ويمكن تمثيل العلاقة بين العناصر الثلاثة بالشكل الآتي:




وهي علاقة تلازم، فالإيقاع الداخلي تحدِثُه البنى البديعية، وهي ذات طبيعة تكرارية كذلك.

وقد رصدت الباحثة في شعر شوشة ظواهر بديعية عدة، أبرزها: الترديد، ورد الأعجاز على الصدور، والمجاورة، والعكس أو التبديل، وتشابه الأطراف. والمقصود هنا هو التكرار اللفظي، أما التكرار المعنوي فربما شمل بنى أخرى تقوم على التقابل الذي يفضي إلى التماثل في مستوى العمق، ومن ثمَّ يفضي إلى التكرار. ومن هنا تتضح أهمية التكرار البلاغية في مستوى السطح في التكرار اللفظي، وفي مستويي السطح والعمق في التكرار المعنوي.

**د- أنواع التكرار وأشكاله (أشكال التكرار):**

تأخذ أنواع التكرار اسمها من نوع الدال المتكرر، إن كان صوتاً أو حرفاً أو كلمة، أو عبارة أو غيرها، ولكل نوع أهمية إيقاعية ودلالية في سياقه إذا كان باختيار موفّق. أما توزع الدوال المتكررة في نصوص شوشة فنجده على نمطين:

---

[1] الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: د. ابتسام أحمد حمدان، مراجعة: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط١، ١٩٩٧م، ص٢٨٩.

[2] المرجع السابق نفسه، ص ٢٩٥.

١- توزع عشوائي لا يؤلف شكلاً محدداً، وقد لا يمتدّ في الفضاء النصي، وبذلك تُختصر وظيفته الإيقاعية والدلالية في سياقه الخاص. وقد يشكل توزع الدوال في الفضاء النصي مجموعة من التكرارت العشوائية المتباينة نحو التكرار التراكمي، وهنا تُدْرَسُ وظيفة كل تكرار مع علاقتها بغيرها من التكرارات الأخرى فيه، مع مراعاة صلتها أو عدم صلتها بالدلالة النص العامة.

٢- توزع منتظم يتمثل في أشكال محددة، كأن يكون رأسياً أو أفقياً أو دائرياً، وهنا تمتد دلالته غالباً على مساحة واسعة من الفضاء النصي، خاصة الدائري منها، وربما زاوجَ المنشئ بين شكلين تكراريين أو أكثر، أو ربما أتى بأحدهما وزاوج معه شكلاً آخر، ثم كرر الشكل الأخير أو أعاد الأول، وهذه في الأساس حيلٌ إيقاعية، قد تكون لها دلالتها أو لا. ولذلك لا تُختصر دلالة التوزع المنتظم للدوال المتكررة في سياقه الخاص، بل ربما قام النص كله على ما تكشِفه بنية التكرار من دلالات. ويأخذ التوزع المنتظم للدوال المتكررة في شعر شوشة ثلاثة أشكال، هي:

١- التكرار الرأسي:

أن يتكرر الدال تكراراً عمودياً في بداية السطر، أو في نهايته فيكون "قفلاً للمعنى"[١]، ويكون متتابعاً أو غير متتابع؛ مما يكثف الإيقاع، وله جانب تأثيري في المتلقي بجعله مشدوداً إلى النص، وهذا النوع أشبه بحيلة ظاهرة يقدمها المنشئ لترسيخ المتكرر في ذهن المتلقي، فضلاً عن اتكاء المعاني على ما تكرّر، ويبين الدكتور محمد عبد المطلب وظيفة هذا الشكل من التكرار في قوله: "ولا شك أن هذا الشكل الرأسي للتكرار يجعل من نقطة الارتكاز شيئاً ذا كثافة عالية من حيث الإيقاع، أو من حيث الإلحاح على دال بعينه يشد المتلقي إليه، ويقوي عنده حاسة التوقع، أو بمعنى أصح يشبعها على المستوى الشكلي أو على المستوى الضمني"[٢]. ويوحي قوله: (من حيث الإلحاح على دال بعينه): أن دلالة الشكل التكراري تتعلق بنوعه أيضاً؛ فلا تتأتى من أنه رأسي بل بالنظر إلى نوع الدال المُخْتار.

[١] ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص٤٢٤.

[٢] المرجع السابق نفسه، ص٤٢٣.

٢- التكرار الأفقي:

أن يتكرر الدال بخط أفقي النص؛ فيكون متوزعاً في الفضاء النصي، وقد يكون أكثر تقارباً من التكرار الرأسي؛ "فيعمل على تراكم الدلالة على نحو يجمع بين التأسيس والتقرير"[١]، ويقترن هذا الشكل التكراري بالدلالة العامة للنص أكثر من الخاصة أحياناً، وهو ما يشير إليه الدكتور محمد عبد الطلب لدى دراسة أثر التكرار الأفقي في حركة الصياغة في نصوص الحداثة إذ يقول: "ومن اللافت أن هذا التكرار الأفقي قد يتعاكس في خطوطه، على معنى أنه يتحرك نمواً إلى الأمام، وقد يتراجع تنازلياً إلى الوراء، لكنه في هذا وذاك يظل داخل إطار بنية التكرار"[٢]، ولا يمكن الحكم بدلالة التكرار الأفقي على التعاكس بدراسة الدال المتكرر ظاهراً على مستوى السطح، وإنما بدراسة الدلالة في مستوى العمق كذلك، حتى يُعْلَم تراجعها من نموها.

٣- التكرار الدائري:

يتبدى هذا الشكل التكراري في "تكرار جملة شعرية واحدة أو أكثر في المقدمة والخاتمة"[٣]، ويتشابه الشكل الدائري للتكرار مع بنية رد الأعجاز على الصدور، إلا أن دلالته تمتد على النص كله؛ فيغدو النص محاطاً بالتكرار ومغلقاً به، وإذا كان العنوان دليل المتلقي إلى النص؛ فإن النص المقيد بالتكرار الدائري يكون دليلاً إضافياً إلى جانب العنوان. ولا يشترط الدكتور محمد صابر عبيد التطابق التام في التكرار الدائري بين مقدمة النص وخاتمته، لكنه يشترط أن يكون لعدم التطابق التام إفادة وتطوراً دلالياً يُغني النص[٤].

أما التوزع غير المنتظم للدوال المتكررة في شعر شوشة؛ فيشكل ما يسمى (التكرار التراكمي)، ويقصد به: "تكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء تكراراً غير منتظم، لا يخضع لقاعدة معينة سوى لوظيفة كل تكرار وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد، ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى التي تتراكم في القصيد بخطوط تتباين في طولها وقصرها"[٥]

---

[١] بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص٤٢٨.

[٢] المرجع السابق نفسه، ص٤٣٠.

[٣] القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: أ.د محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص٢٠٥.

[٤] ينظر: المرجع السابق نفسه، ص٢٠٥.

[٥] المرجع السابق نفسه، ص٢١٥.

وتظهر من مفهوم التكرار التراكمي أهمية أن تعضد التكرارات المتنوعة في النص بعضها بعضاً، ولذلك فإن مهمة المنشئ إذا استعمل هذا الأسلوب في نصوصه أن يختار بدقة ووعي كل تكرار، مع صلته بدلالة النص العامة، وذلك حتى لا يصبح النص فوضى إيقاعية يحيل فيها التكرار على جوانب هامشية من دلالة النص.

وبعد المتقدم؛ فإن الباحثة لا تزعم أنها قد استغرقت بالبحث أشكال التكرار كلها في شعر شوشة، وربما ثمة أشكال أخرى تتمثل في: التكرار الاستهلالي، والختامي، وتكرار اللازمة، والتكرار الهرمي[1]، وربما وجدنا مزاوجة بين شكلين تكراريين في نص واحد.

والحقُّ أن هذه الأشكال لا تعد قيوداً أو قوانين تُفرض على النصّ، وإنما تُستَقى منه؛ لأن تلك الأشكال مرهونة بأسلوب المنشئ، وتوظيفه التكرارَ توظيفاً جديداً ربما ولّد أشكالاً أخرى، كتكرار يكون مركزياً يحيط به الفضاء النصي ليبدو معاكساً للتكرار الدائري.

[1] ينظر: المرجع السابق نفسه، ص٢١٠،٢٠١،١٩٥،١٩٢.

## الباب الثاني:

## الفصل الأول: الظواهر البديعية التكرارية ودلالاتها وأثرها الإيقاعي

**- تمهيد:**

يعدّ التكرار ملمحاً أسلوبياً مهماً في شعر فاروق شوشة العمودي وشعر التفعيلة، خاصة أن التكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف أنواع البديع. وقد ذهب الدكتور محمد عبد المطلب إلى أن التكرار هو المدخل الصحيح لدراسة البنى البديعية، بوصفها بنى تكرارية تضيف إلى التكرار ويضيف إليها من دون أن يلغي أحدهما الآخر[1].

وقد رصدت الباحثة من الظواهر البديعية التكرارية في شعر شوشة: الترديد، وتشابه الأطراف، والمجاورة، والعكس أو التبديل، ورد الأعجاز على الصدور، وهو ما سيُدرس في الصفحات الآتية.

[1] ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى: د. محمد عبد المطلب، لونجمان، مصر، ط٢، ٢٠٠٧م، ص٣٥٣.

**١- الترديد:**

يعد الترديد أسلوباً بلاغياً يتمثل في ترديد كلمة بعينها، وقد حدده ابن أبي الإصبع (ت٦٥٤هـ) في: "أن يعلّق المتكلم لفظةً من الكلام بمعنى، ثم يردّها بعينها ويعلقها بمعنى آخر"[١]، وهنا يُشترط أن يكون اللفظ المردّدُ متعلقاً بمعنى آخر، إذ لا بدَّ من وجود معنى جديد مضاف حتى يسمى ترديداً، ويحدد د. محمد عبد المطلب المعنى المضاف بأنه "اختلاف المنطقة التي يسلط كلُّ دالٍ فاعليته عليها"[٢]، ولهذا الاختلاف أهمية دلالية تتلخص في امتداد فاعلية اللفظين المتكررين في مساحة واسعة من الصياغة وفق الدكتور عبد المطلب، ونجد الترديد حاضراً في شعر شوشة العمودي وشعر التفعيلة، في مستويين:

١- الترديد في مستوى الاسم:

إن لترديد الاسم نصيبا وافراً في شعر شوشة، ذلك أن لترديد الاسم غرضاً لا يقتصر على توكيد اللفظ المتكرر، بل يجاوزه إلى تقديم معنى جديد مبني على لفظٍ مُثْبَت سابِقٍ، وهنا تظهر إرادة المنشئ في إثبات اللفظ المتكرر أولاً وترسيخه في ذهن المتلقي؛ فإذا اطمأن المتلقي إلى ذلك المعنى، قدم له معنى آخر، نحو قول المنشئ:

يا عارَنَا...يا عارَنَا الحَزِينْ:

أَنا وأَنتَ والكُرومُ والظِّلَالْ

بقيةٌ منَ السُّؤالْ![٣]

وهنا يتردد المنادى المضاف (يا عارنا) الذي يمثل تمهيداً للفظ الثاني؛ إذ يأتي التكرار خاتمة لمجموعة تكرارات حفل بها النص، يتجلى في قول فاروق شوشة:

لِأَنَّهُ عَارِيْ..

عارِي المُدَلَّىْ فوقَ أَقْدَارِي

أُخْفِيْهِ حتَّى لا يَمُرَّ الزَّمَانُ

---

[١] تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ص٢٥٣.

[٢] البلاغة العربية قراءة أخرى، ص٣٦٥.

[٣] الأعمال الشعرية، م١، ص٦١.

يَوماً على أنْقاضِ تِذْكَارِي

كي لا تُحَيِّينِي طَويلاً يَدَانْ

قَدْ ناءَتَا مِن رِحْلَةِ الثَّأْرِ

مُلْقَى بِه نِسْياً وراءَ الرِّمَالْ

حتَّى تعودَ الخَيْلُ بِالْغَارِ

يَطْفُو عليهِ مِنْ أَسَانَا ظِلَالْ

وَصْفَحِةٌ شَوْهَاءُ كالْقَارِ

لِأَنَّهُ عَاري الذي ما يَزَالْ

جُرْحَاً سِدِيْمِيَّاً بِأَغْوَارِي

وعارُكُم، يا جامِعِيْنَ الغِلَالْ

مِنْ كُلِّ خُلْقُومٍ ومِنْقَارِ

يا طامعينَ– الدهر– غِبَّ الزَّوَالْ،

بعضَ انسكابِ الوَهْمِ، بعضَ الخيالْ

في عودةٍ لِلأهْلِ والدَّارِ

يا حامِلينَ الأُمْنِيَاتِ الثِّقَالْ

عِبْئَاً توارَى خَلْفَ أسْتَارِ

وجْهَاً ذَلِيْلاً واجِمَاً مُسْتَعَارْ

لَمْ يَخْتَلِجْ في لَفْحِ إعْصَارِ

الأُفْقُ كَالْبٍ... يا شَذَا البرتُقالْ

أزهِرْ وأَمْرِعْ فوقَ أشْجَاري

وانْشُرْ جناحَيْ نُضرةٍ وازدِهارْ

على رَوَابِي حُلْمِنَا الْعَاري

الموسِمُ المَخْبُوءُ، أَثْقَالُهُ

تَنْعَي دَواليهِ، وتُبْكي الرِّجَالْ

وَالَهْفَتَاْ وَالهَدْبُ عَارٍ كَسِيْحْ

والمَوْسِمُ الدَّانِي خَصِيْبُ التِّلَالْ

وَالَهْفَتَا والحُزْنِ ثَاْوٍ طَرِيحْ

وقَبْضَتَاْهُ تَنْشُدَان المُحَال

وبارقٌ طُفْنَا بهِ.. فاسْتَحَال

بُقْيَا رمادٍ....لم يَعُدْ فيه رُوحْ

لا نَبْضَ في عُرُوقِهِ....لا جُرُوحْ

يافَا... وَما زَالَتْ عُيُونُ الصِّغَارِ

مَشدودةً للشَّمسِ كفّىْ مَسِيْح

أُخْفيهِ في أعماقِ أسرارِي

لأنَّهُ – وَاْخَجْلَتِيْ– عَاري!

***

مَنْ لِي بمَنْ يَسْتَوقِفُ الحَائرين

يوماً إذا ضَلُّوا...فلم يَعْبُروا

مَنْ لِي بمَنْ يُوقِفُ زَحْفَ السِّنينْ

تراكَمَتْ ثَكْلَى...فلا أُبصرُ

إلَّا خَطايَا، عشَّشَتْ في جَبْيِن

جَاثٍ على الأَعْتَابِ يَسْتَغْفِرُ

مَنْ لِيْ بِمَنْ يَفْضَحُ زَيْفَ الحَنِينْ

إلى دِيَارٍ في المَدَى تَخْطُرُ

لمَّا نَسيْنَا أَنَّنَا عائِدونَ

وأنَّ يَوماً قَادِمَاً يَثْأَرُ!

***

يا شَيْخَنَا... في خَيْمَة الشِّتاءِ

ذُبالةٌ تَهْتَزُّ..كارْتِعَاشَةِ المَساءِ

يَوماً حمَلْنَاها...وسارَ واحدٌ

مِنَّا.. يَذُقَّ أرضَ كِبرياءِ

ولم نَكُن نَدْري بأنَّ زيْتَها

مُعَلَّقٌ بلَفْحَةِ الهَواءِ

تَنْدَاحُ مِنها للطَّرِيْقِ شُعْلَةٌ

مَخْنُوقةٌ كَشَهْقَةِ البُكَاءِ

يَمُوجُ أَلفُ فارسٍ...وفارس

على دَوَالي نُوْرِهَا الظِّمَاءِ

ويَسْتَفِيقُ غافِلٌ وهَاجِعْ

يُعَانِقانِ صَحْوَة النِّدَاءِ

ولم نَكُن نَدْرِي بأنَّ دَرْبَنَا

تَقُوْدُنَا لِلْأَمْسِ...لِلْوراءِ

تُعِيْدُنا لِسَاحةٍ مَهْجُورةٍ

أَنْكَرْتُ في شِعَابِهَا دِمَائِي

تُعِيدُنا لِلَحْظةٍ مَمْرُوْرَةٍ

فَقَدْتُ عندَ بابِها رَجَائِي

حتَّى صَحَوْنا....فاكْتَسَتْ رُؤوسُنا

لما اشْرَأَبَّتْ.. وَمْضَةُ العَزَاءِ

ذُبَالَةٌ كانتْ لَنَا ولم تَزَلْ

يا شيخَنا...في خَيْمَةِ الشتاءِ!

***

قَوَافِلُ الحَجِيجِ في العَرَاءِ ما تَزَالْ

عَاراً مُبَعثَراً على الرِّمَالْ

عارَاً مُلحَّاً.. كاسِفَ السُّؤالْ

يسألُنِي...يَسألُ عن رِجَالْ

نَجِيْعُهُم كَمْ خَضَّبَ التِّلَالْ

وسالَ يَسْقي "الكَرْمِل" الأَمَين

يا عَارَنا...يا عارَنا الحَزينْ:

أنَا وأنتَ والكُرومُ والظِّلَالْ

بَقِيَّةٌ مِنَ السُّؤَال![1]

ويشكل لفظ (العار) نقطة محورية في النص، يبدأ من عنوانه الموسوم ب: (كلمات للعار) وحتى ختامه بالترديد (يا عارنا.. يا عارنا)، والمتتبع لهذا اللفظ في النص يرى سلسلة تحولات طرأت عليه: تبدأ بلفظ (عاري) ثم أصبح (وعاركم) ثم صار مطلقاً(عاراً)، ثم تحوَّل وقُيّدَ فصار(عارنا). وهذا يعني أن الشحنة الانفعالية قد بدأت عالية بإسناد اللفظ إلى ضمير المتكلم المفرد (أنا) ثم خبت قليلاً بإضافته إلى الضمير المخاطب الجماعي(أنتم)، ثم أُطلق اللفظ لحالة من التشوش والضياع فنُكّرت من دون إسنادها إلى ضمير(عاراً)، ثم تضاعفت الشحنة الانفعالية وبلغت أوجها فأضيفت إلى ضمير المتكلم الجماعي(نحن)، في إشارة إلى تزايد الألم مع الزمن، وثمة مفارقة لغوية تتبدى من استعمال أداة نداء البعيد مع لفظ مضاف إلى الضمير(نا) الدال على القرب بوصف العار لصيقاً بالنفس وملازماً لها.

ولما أنْ ثبت لدى المتلقي تحقق كل تلك المعاني، قدم المنشئ له جرعةً أخرى من التكرار لغاية التأثير فيه؛ فكرر لفظ (يا عارنا) مرة أخرى، وأضاف للفظ المكرر معنى آخر بوصفه بلفظ (الحزين)؛ لأن (العار) بأشكاله المختلفة قد صار معلوماً لدى المتلقي؛ فجاء الوصف تلخيصاً لحالات الحزن كلها المنثورة في النص، والتي تتمثل في مجموعة كلمات، منها: (أنقاض، تذكاري، أسانا، جرحاً، بأغواري، توارى، العاري، تنعى، تبكي، والهفتا، الحزن، ثاو، نجيعهم)، وجاء اللفظ المكرر مضافاً إلى وزن (الفعيل) للدلالة على ثبات الحزن فضلاً عن تحقق الوصف الأول المتمثل بلفظ (عارنا).

وقد كان الترديد بين (عاري، عاركم، عارنا)؛ فعلقه المنشئ في المرة الأولى بالمتكلم، وفي الثانية بالمخاطب، وفي الثالثة بجماعة المتكلمين؛ فأحدث إيقاعاً صوتياً يتمثل في تكرار حروف (العين والألف والراء)، في مستوى واسع من الصياغة، وهذا التماثل الذي أحدثه ترديد الحروف الثلاثة زاد من إيقاع النص، " وكلما ازداد التماثل ازدادت الطبيعة الإيقاعية التي تؤكد شاعرية الصياغة"[2]

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص٥٦-٦١.
[2] بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص ٣٦٤.

وقد يتردد الاسم للدلالة على استمرارية معناه – مع أنه يدل على الثبوت– لاقترانه بلفظ يدل على زمن حدوثه، وهو ما يتجلى من قول المنشئ:

عَذَّبْتَنَا: كُنّا نَظُنُّ **الأَسَىْ** يَمْحُو **الأَسى** المَاضِي ويُنْسِيهِ

تَـراكَمَتْ يا رَبّ أَرْزَاؤُهُ وانْبَـهَـمَتْ عَنّـا مَعَانِيْـهِ

كيفَ التَقَى في جَوْفِنَا حَاضِرٌ وغَـابِـرٌ وَلَّـى، وآتِـيْـهِ[1]

فاللفظ الأول (الأسى) معرف بأل العهدية؛ لأن المقصود به الأسى الحاضر؛ فلما ذكر المعهود الحاضر، ذكر المعهود الماضي (الأسى الماضي) للدلالة على استمرارية الأسى بأن تراكم؛ فلم يلغِ الحاضرُ مصابَ الماضي، وهو تكرار يبتدئ من النهاية ثم يرجع إلى البداية؛ لأن التراكم يقتضي اجتماع الجديد مع القديم، ولذلك قال (تراكمت)، وهذا مبيَّن في البيت الثالث أيضاً مع إضافة زمن آخر، وذلك في قوله: (حاضرٌ، غابرٌ ولَّى، وآتيه)، وقد جاء التكرار لتوكيد وجود الأسى الأول، وبيان تراكمه وامتداده حتى زمن التكلُّمِ، وهذه الإضافة تنبعث من أنّ اللفظين المكررين يقعان في تركيبين اثنين، مع أنهما يختلفان في دلالتهما الزمنية إذ كانت دلالة الأول على الحاضر والثاني على الماضي، وهذا يوحي بأن مصدر (الأسى) ليس واحداً، بل تنوعت مصادره وأشكاله.

٢– الترديد في مستوى الفعل:

يأتي ترديد الفعل في سياق وجداني، إذ يبين المنشئ باللفظ المكرر جانباً دقيقاً من جوانب اللفظ الأول، ومن ذلك تكرار الفعل الماضي في قوله:

**سَمِعْتُ** عَيْنَيكِ....وَمَا قَالَتَا **سَمِعْتُ** كُلَّ الهَمْسِ خَلْفَ الجُفُون

وارتَعَشَتْ كَفَّايَ في لَمْسَةٍ أَوْدَعْتُهَا حُبّي وَسِرّيَ الدَّفِين[2]

فالفعلان يشتملان على معنيي السماع – مجازاً – والفهم، لكنّ في الآخَر إضافة تبين دقة السماع وحدَّتَهُ؛ فإذا كان السماع الأول متعلق بالقول (وما قالتا)؛ فإن الآخر قد تعلق بالهمس بل كل الهمس، وفي هذا التكرار توكيد لحدوث الفعل، ثم بيان لدّقته، وهو يحمل طمأنةَ المخاطب بالضمير في لفظ (عينيك).

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص١٢٩.

[2] المصدر السابق، ص٣١٥.

أما ترديد فعل الأمر في قول المنشئ:

سَيُشرِقُ الصَّباحُ يا حَبيبَتي، سَيُشرِقُ الصَّبَاح

**فَلْيَسكُتِ** الأَسى الذي أَظَلَّنَا، **وَلْتَسكُتِ** الجِرَاحْ

اليومَ لا مَكانَ للدُّموعِ في عُيونِنا، ولا نُوَاحْ

إِنَّا مَعاً على المَدَى، يُظِلُّنَا مَعاً جَنَاح

ما دُمْتِ مِلءَ خَافِقِي، فَأَلْفَ أَهْلاً يا رِياحْ[1]

فيأتي للدلالة على تأثير المتكرر(فلْيسكت) في نوع آخر من أنواع الألم وهو(الجراح)، وبذلك يتحقق فيه معنى الاستمرارية الزمانية لمجيئه على صيغة المضارع المتصل بلام الأمر، لكن ربما يظن المتلقي أن تأثير الفعل المتكرر قد لا يتحقق على النحو المطلوب، أو أن تأثيره في أمور من دون أخرى، ولذلك أضاف المنشئ للاستمرارية الزمانية، قوة التأثير وتنوعها، وهو ما أوحى به اختلاف فاعلي كل منهما، (فالأسى) مختلف عن (الجراح)، فضلاً عما يحمله ذلك من دلالة على إسكات ما يتعلق بالنَّفْس من إحساس مجرَّد متمثل في لفظ (الأسى)، وما يتعلق بالبدن من ألم محسوس متمثل في لفظ (الجراح). أما الألم الناتج عن (الأسى) فهو ألم معنوي غالباً.

ويبدو أن الإيقاع الذي يحدثه الترديد يتعلق ببعد اللفظين عن بعضهما؛ فكلما ازداد القرب تكثف الإيقاع، ويتعلق أيضاً بنوعيهما، حيث يكثف الفعل الإيقاعَ لاشتماله على الحركة المقترنة بالزمان أكثر مما يفعل الاسم.

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص٣٠٢.

**٢- تشابه الأطراف:**

يعد تشابه الأطراف أسلوباً بلاغياً يتمثل في تكرار لفظ ما تكراراً طرفياً؛ فينتهي الشطر أو السطر بلفظ، ويبدأ الشطر أو السطر الذي يليه به على نحو متتابع غير منفصل بلفظ آخر، ويعده الخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ) من مراعاة النظير؛ لأنه يعني "أن يُتْمَم الكلامُ بما يناسب أوله في المعنى كقوله تعالى: ﴿ لا تُدْرِكُهُ الأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الخَبِيرُ﴾[١]؛ فإن اللطف يناسب ما لا يدرك بالبصر، والخبرة تناسب من يدركُ شيئاً؛ فإن مَنْ يُدْرك شيئاً يكون خبيراً به"[٢]، وقد حدده ابن معصوم (ت١١٢٠هـ) في قوله:" تشابه الأطراف عبارة عن أن يعيد الشاعر لفظة القافية في أول البيت الذي يليها. فتكون الأطراف متشابهة...وقد يكون ذلك في النثر أيضاً، بأن يعيد الناثر سجعة القرينة الأولى في أول القرينة التي تليها"[٣]، وإذا أقرّ ابن معصوم وجود هذا الأسلوب في الشعر والنثر؛ فلا بأس إذن من الإقرار به في شعر التفعيلة لدى فاروق شوشة، إذ يتبدى في تشابه أطرافِ بعض السطور في نصوص متفرقة، وبالنظر إلى الألفاظ المشكّلة لهذا الأسلوب في شعر شوشة نجدها متنوعة بين الضمير والاسم والفعل، وبذلك تتنوع الوظيفة الجمالية البلاغية بحسب اللفظ المتكرر، وهو ما يتضح وفق الآتي:

١- مستوى الضمير:

يتكرر ضمير الرفع المنفصل في نهاية سطرٍ وبداية السطر الذي يليه، فيتشابه طرفا السطرين، مما يضفي اتصالاً إيقاعياً ودلالياً بينهما، نحو قوله:

لَو مَرَّةً تَقولُ: **أَنتَ**

**أَنتَ** الذي أَعْنِيهِ بِالكَلامْ

غَدرْتَ بِي يَا أَيُّهَا الصَّدِيقْ

طَعَنْتَنِي يا مَوْئِلِي...

---

[١] سورة الأنعام، الآية ١٠٣.

[٢] الإيضاح في علوم البلاغة- المعاني والبيان والبديع: الخطيب القزويني، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، ص٢٦١.

[٣] أنوار الربيع في أنواع البديع، ج٣، ص٤٥.

فَلا تُدِرْ خُطَاكَ... وارفَعِ اللِّثَامْ

عن وَجْهِكَ المُحَجَّبِ العَمِيقْ[1]

وقد أورد المنشئ الضمير المتكرر في سياق اللوم للدلالة على شدة الاضطراب والانفعال، وهو تكرار يتوافق مع حالة المنشئ الذي تمنى قصدية الخطاب من الآخر، ولكن بعد فوات الأوان. وهنا يخالف المنشئ توقعات المتلقي إذ ينتهي السطر بالضمير (أنت)؛ فيظن المتلقي أن ذروة الانفعال قد هدأت؛ فيُفَاجأ بإعادته مرة أخرى، توكيداً للفظ الأول، وتقريراً للَّوم الممزوج بالألم، والذي يدل عليه لفظ (غدرت بي)، ويلاحظ أن الانفعال لا ينتهي بانتهاء السطر، بل يمتد إلى السطر الأخير من المقطع، وبتتبع الأفعال في السطور الستة، فإننا نلحظ التوجه للمخاطب بتكرار (أنت) مقدراً، وفق ما يأتي:

– تقولُ/ أنت

– غدرتَ بِي/ أنت

– طعنْتَني/ أنت

– فلا تُدر/ أنت – خُطا(ك)

– وارفع/ أنت – وجْهَ(ك)

وبذلك لا يقتصر المنشئ على تكرار الضمير بذكره ظاهراً، وإنما يكرره مستتراً أو بما يوحي به؛ ليقنع المتلقي بأن المخاطب يستحق اللَّوم، وينقل بذلك الحالة الشعورية التي عاشها إلى المتلقي تلقياً مُسَلَّماً به، غير مشكوك به، وبذلك تتضح أهمية بنية تشابه الأطراف دلالياً وإيقاعياً، ويشير الدكتور محمد عبد المطلب إلى أهمية تشابه الأطراف في أنه بنية "تحاول أن تتفادى توقعات المتلقي؛ لأنها تقوم على مفاجأته بإحداث توافق شكلي ومضموني بين البدء والختام، ومن مثل هذه المفاجآت يحدث الأثر الأسلوبي على المستوى الدلالي، وعلى المستوى الصوتي"[2]

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص٥٠.

[2] البلاغة العربية قراءة أخرى، ص٣٦٥،٣٦٤.

٢- مستوى الاسم:

ونجد في شعر شوشة تجاور بنية تشابه الأطراف مع أخرى تماثلها في البنية، وتختلف عنها في اللفظ المكرر، كتشابه طرفي السطرين الأول والثاني، وطرفي السطرين الرابع والخامس، وذلك في قوله:

وأعلمُ أَنَّكِ مازِلتِ **أَبْعَدَ**

**أَبْعَدَ** مِنْ كُلِّ مَا يَسْتَبِيني

وأَبحثُ عنهُ

وَأَلْهثُ مُحْتَمِياً في **يَقِيني**

**يَقِيني** الذي يَتَشَقَّقُ

حِينَ تُداهِمُهُ طَرَقاتُ الغُزَاةِ

فَيُصبحُ حُلْمي الجَميلُ شَظَايا

ويُصبحُ ما كانَ عُمْراً...بَقايَا[١]

والبنيتان تتشكلان من تكرار لفظي (أبعد) و (يقيني) على الترتيب، ويفصل بينهما سطر واحد؛ مما يؤمن للنص إيقاعاً متوازي النغمات، ومتسع الدلالات؛ فالبينة الأولى تضفي دلالة مضاعفة للبعد؛ فإذا كان المخاطب بالضمير (أنكِ) هو (أبعدَ) من كل شيء؛ فإن تكراره جاء للمبالغة في البعد، وتكرار هذا اللفظ يجعل المنشئ يتوقف عند الكلمة الأولى غير المقيدة؛ فيأخذها المتلقي بشيء من الظن، ثم تأتي الكلمة الأخرى لتوكيد الأولى بل المبالغة فيها حتى يخرج المتلقي عن التصور الأول، خاصة بعد قوله: (من كل ما يستبيني).

ويكرر المنشئ في البنية الثانية لفظ (يقيني)، مع إضافة وصف يوحي بضعف الاحتماء به؛ لأنه (يتشقق) بعامل تأثير خارجي (حين تداهمه طرقات الغزاة)؛ فلا يطمئن المتلقي لحال المنشئ عند ذكر اللفظ الأول، بل يتفاعل مع حالته التي آلت إلى أن تحول الحلم إلى شظايا. أما العلاقة بين البعد واليقين فهي متخالفة ومتناوبة، ويمكن توضيحها وفق الآتي:

---

[١] أحبك حتى البكاء،: فاروق شوشة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٧م، ص٢٩،٣٠.

وأعلمُ أنَّكِ ما زلتِ أبعدَ (يقين بالبعد)

أبعدَ منْ كُلِّ ما يستَبِيني (يقين بالبعد)

وأَبحثُ عنهُ (يقين بالبعد) + (يقين بالوصول)

وأَلْهثُ مُحْتَمياً بِيَقيني (يقين بالوصول)

يَقيني الذي يَتَشَقَّقُ (اليقين بالبعد)

ويلاحظ أن المنشئ قد اختار في البنية الأولى أن يكون اللفظ المكرر(أبعدَ)، فلم يقل أبعد مني، ولم يُضف البعد إليه مباشرة حتى في اللفظ المكرر(أبعد من كل ما يستبيني)؛ لئلا يحمله ذلك على تصديق البعد؛ فيبعده ذلك عن البحث، لكنه قال في البنية الأخرى (يقيني)؛ فأضاف(اليقين) إليه لدافعه الذاتي، ولرغبة خاصة تدفعه للوصول، وتأتي أهمية التكرار في تشابه الأطراف المتمثل في:

أبعدَ– أبعدَ مِنْ كُلِّ ما يَسْتَبيني

يَقيني– يَقيني الذي يَتَشَقَّقُ

في التوكيد مع تتميم المعنى، والتقييد بعد الإطلاق، فضلاً عن وظيفته الإيقاعية.

٣– مستوى الفعل:

إن لتكرار الفعل في نهاية سطر وبداية السطر الذي يليه إضافة دلالية وإيقاعية تزيد الحركة في النص زيادة مضاعفة عن الاسم، ومرَدُّ ذلكَ إلى الحركة التي يُحدثها الفعل لاشتماله على حدث وزمن، ومن ذلك تكرار الفعل(بدا) في قوله:

ها أنتِ!

رَفَّةٌ كَما النَّسيمِ، وارْتِجَافَةٌ تُزلزِلُ الخَلايا

وشَاطِئٌ مُنَوّرٌ **بَدَا**،

**بَدَا** وغَامَ في الضَّبَابْ،

غَابَ في تَلَفُّتِ الأَسْرارِ والخَفَايا[1]

إذ يكرر المنشئ فعل المضي (بدا) في سياق حديث الذات العاشقة، وإذا كان الفعل الأول ذا دلالة إيجابية يوحي بها ما سبقه (وشاطئ منّور)؛ فإن الفعل الآخر يحمل دلالة سلبية مناقضة للأول، تتمثل في عطف الفعلين (غام، غاب) عليه، ولو ذكر المنشئ الفعل بلا تكرار لأفاد دلالة التضاد وحدها، لكنّ ذكرَ الأول ثم تكراره مع عطفه على ما يخالفه يحمل إضافة دلالية وإيقاعية تتجلى في:

١- إضفاء حالة من الضياع في طريق (الرحلة إلى بحار العشق)، تُعرف فيها نهاية الطريق، ولكن لا يعرف ما في الطريق إليها، ولذلك فإن (بدا) الأولى تخصُّ هدف الرحلة، والأخرى تخص الطريق إليها، ولذلك بدا هدف الرحلة، ثم بدا طريق الرحلة، ثم غامَ لما لم يُعرف الطريق المحدد إليها.

٢- إيصال رسالة تتعلق بفكر المنشئ، وهي أنّ ما ظهرَ للمنشئ لم يكن وهماً؛ فعبّرَ عنه بالماضي، فقال: (بدا)، وربما كان واضحاً لكن ليس على نحو دائم أو مستمر.

٣- يضفي الفعل حركة تنبعث من ذكر الحدوث مع الزمن في كلمة واحدة؛ فإذا تكرر الفعل تضاعفت دلالته، فضلاً عن أن اللفظ المكرر قد اقترن بما يخالفه، وبذلك يحيل التكرار اللفظي إلى تكرار معنوي بين ثنائية (ظهور- غياب) تتضح وفق الآتي:

بَدَا (ظهور)

بَدَا (ظهور) + غَامَ (شبه غياب)

غابَ (غياب)

والفعلان المتكرران كانا في ابتداء الرحلة، فجاء تكرارهما للدلالة على اندفاع المنشئ، وتشوقه للبدء فيها، وهو ما توحي به كلمة (منوّر) أي أنه مرئي، ثم اختفي تدريجياً بأن (غام) ثم (غاب) لإضفاء حالة من التمازج مع الهدف الذي (بدا)، وهنا يظهر ملمح من ملامح الصوفية الإنسانية الفلسفية لدى فاروق شوشة حيث يعيش في رحلته حالة من الأشواق اللانهائية في عالم مجهول ضبابي[2]، وبذلك تتجلى فاعلية تكرار

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص٣٣٦.

[2] ينظر: فاروق شوشة نصير الشعر عاشق العربية- الشعر عند فاروق شوشة بين التصور والإنجاز، ص١١٢،١١١.

الفعل في إضفاء إيقاع ودلالة، وإحداث مفاجأة للمتلقي، بذكر اللفظ مرة أخرى مع إتباعه بما يخالفه ثم بما يتضاد معه.

**٣- المجاورة:**

يأتي التكرار في شعر شوشة على هيئة أسلوب بلاغي آخر يسمى: المجاورة، ويتمثل في تجاور لفظين مكررين تجاوراً ذا معنى؛ فلا يكون أحدهما حشواً في الكلام، وهو ما بينه العسكري (ت٣٩٥) في قوله: "المجاورة: تردُّد لفظتين في البيت، ووقوع كل واحدة منهما بجنب الأخرى أو المجاورة قريباً منها، من غير أن تكون إحداهما لغواً لا يحتاج إليها"[١] ويبدو أن العسكري قد حدد بنية المجاورة بالبيت الشعري، ولم يتطرق إليها في النثر، مع أن الكلام قد يدل على العموم، ومع أنه قد أورد شواهد تشتمل على المجاورة من دون ذكر البيت كاملاً، نحو: "إنما يغفرُ العظيمَ العظيمُ" ونحو: "أَنْضَاءَ شَوْقٍ على أنضاءِ أسْفَار"[٢]. وقد لاحظت الباحثة في الشواهد التي أوردها العسكري أن المجاورة كانت تأتي على أبعاد مكانية مختلفة[٣]، منها ما يأتي في شطر واحد، نحو :

كَأَنَّ الكَأْسَ في يَدِهِ وَفِيْهِ **عَقيقٌ** في **عَقِيقٍ** في **عَقيقِ**

ومنها ما يأتي موزعاً على شطرين، نحو ما أورده من قول ابن الرومي:

**مُشتَرك** الحَظِّ لا **مُحَصِّله** **مُحَصّلُ** المجد غيرَ **مُشتركهْ**

**مُنتهك** المال لا **مُمَنِّعهُ** **ممنِّعُ** العِرضِ غير **منْتهكهْ**

فبعد اللفظين المتجاورين في البيتين السابقين يحقق أقصى البعد بأن أتى الأولُ في أولِ البيت، والآخَرُ في آخرِهِ. وهنا نلحظ اجتماع أكثر من بنية بديعية، إذ يجمع البيت بين المجاورة والعكس أو التبديل ورد الأعجاز على الصدور، وتبرز في هذا الأسلوب أهمية الفضاء النصي بين اللفظين المتجاورين، إذ تتصل دلالة اللفظ المكرر بقربه من اللفظ الأول أو بعده عنه، وبما يفصله عنه من دوال لغوية أخرى، وتقترن بحسن التوظيف والاختيار المنوطين بالمنشئ، ذاك التوظيف الواعي المساير للسياق العام للنص والسياق الخاص للمقطع.

---

[١] كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص٤٣١.

[٢] ينظر: المرجع السابق نفسه، ص٤٣١.

[٣] ينظر: المرجع السابق نفسه، ص٤٣٢-٤٣٣.

ويأتي التجاور في شعر شوشة في مستوى السطر الواحد أو العبارة الواحدة، ونجد في شواهد أخرى توزع بنية المجاورة في سطرين أو شطرين، وتتألف معظم الشواهد التي وقفت الباحثة عليها من مجاورة لفظين؛ أي (المجاورة الثنائية)[1]، وتأتي المجاورة الثنائية في شعر شوشة على نمطين:

**١- مجيء اللفظين المتجاورين في بيت واحد:**

ويمكن أن نلاحظ في المجاورة مجيء كل لفظ في شطر، والبعد بين اللفظين يبلغ أقصاه، وأقصى بعد للفظ الثاني وقوعه قبل نهاية البيت، ولو ابتدأ البيت باللفظ وانتهى به لتغيرت بنية المجاورة إلى بنية رد الأعجاز على الصدور، وتتشكل المجاورة من تكرار اسمين منكّرين نحو قوله:

الخُطَى **لَهْفَةٌ**، وبَعضُ انعِطافِ النَّفْـ ـسِ وَجدٌ و**لَـهْفَـةٌ** واشتياقُ[2]

والبعد المكاني بينهما واسع جداً، وبالنظر إلى اللفظ المكرر(لهفة) نجد أنه منكّر ومطلقٌ للدلالة على عمق معناه، واللهف: هو الحزن[3]؛ فلما ذكر المنشئ اللفظ لأول مرة في تركيب مجازي(الخطى لهفة)، قدّم له مسوغاً لإقناع المتلقي به، وبيّن سبب إسناد الحزن إلى الخطى، بقوله: (وبعض انعطاف النفس وجد ولهفة واشتياق)؛ أي أن اللهف الذي في نفسِه مُضمَرٌ فيها، لكنّه زاد عنها حتى ظهرَ سلوكاً ودافعاً؛ فكانت الخطى لهفة، أما البعد المكاني بين اللفظين؛ فهو ضروري لإعطاء المتلقي وقتاً كافياً لقبول المسوغ المقدَّم في قوله: (وبعض انعطاف النفس...). أما في قوله:

عُوقِبْتَ **بالصَّمتِ** والنِّسْيانِ، فانهَزَما خَمْسُونَ مَرَّتْ، وهذا **الصَّمْتُ** يَنْقَشِعُ[4]

فتتشكل بنية المجاورة من تكرار اسمين معرّفَين، ولكلٍّ منهما إفادة دلالية وجمالية؛ فالأول متحقق، ومترافق مع النسيان، لكن الآخر زائل غير متحقق، والبعد بين اللفظين ملائم لقوله: (خمسون مرت)؛ لأنها مدة طويلة جداً، بين تحقق الصمت والنسيان بوصفهما عقوبتين، وبين انهزامهما وانقشاع الصمت بوصف العقوبة ظالمة. وهنا يجتمع التقابل مع التكرار، وهو تقابل تركيب مقابل تركيبين المتمثل في: (عوقبت بالصمت والنسيان- فانهزما، وهذا الصمت ينقشع)، ويبدو أن لفظ (انهزما) دل على أن العقوبة ظالمة، ولذلك كانت نهايتها الانهزام والانقشاع.

---

[1] ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى، ص٣٦٩.

[2] الأعمال الشعرية، م١، ص٥٧٥.

[3] ينظر: لسان العرب، مادة (لهف).

[4] الأعمال الشعرية، م٢، ص٤٦٦.

ويبدو أن الإيقاع الذي تحققه المجاورة الثنائية لِلَفظَينِ في أقصى بعد ممكن لا يكون بتلك الكثافة التي يحققها قربُهُما، وإنما يأتي –وفق الشاهدين السابقين– أميل إلى الدلالة منه إلى الإيقاع، إذ وظف المنشئ البعد المكاني لأمرين أحدهما يتصل بالمتلقي، والثاني يتصل بتناسب المعنى، وفق ما ذُكر.

ومن ذلك أيضاً مجيء كل لفظ في شطر، لكن البعد بينهما قليل، وقد يكثر المنشئ من بنية المجاورة في النص الواحد، وهو ما فعله في قصيدة بعنوان (إلياس أبو شبكة)[1]، إذ تأتي المجاورة في سبعة أبيات، ومنها قوله:

**هذا** فَضاؤُكَ خِلْوٌ ما بِهِ أَحَدٌ  **هذا** غِنَاؤكَ، لَكنْ... مَنْ سَيَسْتَمعُ؟

كيفَ الغِناءُ **وَوجْهُ** الذُّلِّ يَلْبَسُنا  **وَجهٌ** كَئيبٌ، خَفيضُ الرَّأسِ، مُمْتَقِعُ[2]

وتتجلى هنا علاقة التكرار بالرثاء، إذ المجاورة بنية تكرارية ترتكز على تكرار لفظين، وهذا يؤمن لنص الرثاءِ الإطار الإيقاعي والدلالي بتكرار الدلالة المركزية المعبّر عنها؛ فتكرار اسم الإشارة (هذا) مع إشارته إلى (فضاؤك– غناؤك) يبين شدة الانفعال وقوته، فضلاً عن أهمية كاف الخطاب في المشار إليه بدلالتها على معيَّن محدد هو أثرُ المَرْثِيّ المتبقي، لكن الإحباط الذي ملأ نفس المنشئ جعل الأثرَ غير واضح؛ فالفضاء خلوٌ ما به أحد، والغناءُ غير مستَمعٍ إليه. وبذلك يكشف التكرار شيئاً من مواساة النفس بالتأكيد على وجود الأثر، إلا أنه غير واضح. أما في البيت الثاني؛ فتأتي بنية المجاورة لتفسر البنية الأولى؛ فيوضح المنشئ سبب أن لم يؤتِ الأثرُ أُكُلَهُ، بقوله: (وجه الذل يلبسنا)، ثم ميَّزَ الذل بأنه قد صار وجهاً يقابل به الناس بعضهم، وبين صفات أصحابه (كئيب، خفيض الرأس، ممتقع)، وإسناد تلك الصفات إلى اللفظ (وجه) جاء؛ لأن الوجه الذليل صار ملازماً صاحبه، المتصف بتلك الصفات، حتى أُسندت صفات الشخص إلى الوجه؛ وكأنّ للذلة وجهاً ممقوتاً معروفاً يرتديه من اتصف من الناس بها.

ويبدو أن تكثيف الإيقاع يتناسب عكساً مع بُعْدِ اللفظين المتجاورَيْن؛ فكلما زاد البعدُ بينهما نَقصت الكثافة الإيقاعية، وكلما نقص البعدُ ازدادت الكثافة الإيقاعية، نحو مجيء اللفظين المتجاورين متتابعين، وعدم وجود بُعد بين اللفظين المتجاورين يحمل دلالات تتصل بوظيفة التكرار، منها الدلالة على تتابع الحدوث،

[1] الأعمال الشعرية، م٢، ص٤٦٥.

[2] المصدر السابق نفسه، ص٤٧٠.

والاستلزام، وضرورة إتمام المعنى المقدَّم في قالبٍ مبالغ فيه، ومنها أن اللفظ المكرر هو فكرة البيت المركزية، ولذلك لم تكن ثمَّة حاجة لوجود بُعد بين اللفظين.

**٢- مجيء اللفظين المتجاورين في شطر واحد أو سطر واحد:**

ومن ذلك ما تتابع فيه اللفظان المتجاوران، نحو قول فاروق شوشة:

كُلَّما ارْتَدَّتْ إلينا ذِكرٌ

سَكنَ القَلبُ إليها، واطمَأنّ

مَسْرحٌ **يُطْوى، ويُطوى** سَامرٌ

وهَوَى النَّفسِ بَقَايا مِنْ فِتَنْ![1]

فتجاور اللفظين المكررين تجاوراً متتابعاً يضفي على النص مزيداً من الحركة، فضلاً عن أنهما فعلان مضارعان مبنيان للمجهول، لكن أياً منهما ليس لغواً؛ فقد أراد المنشئ أن يبين انطواء عهد مضى، بما فيه من حدث ومُحدِثٍ؛ بإلغاء مكانه (مسرح) وإلغاء المؤثِّر(سامر)، لكن التأثير ما يزال موجوداً لقوله: (وهوى النفس بقايا من فتن)، ويؤيد هذا ما أورده في سطر سابق في قوله: (كلما ارتدت إلينا ذكر)؛ فهي لحظة استحضار عهد مضى، وجاء التكرار لتوكيد انطواء ذلك العهد بمكانه (مكان حدوثه) وفاعله- إن صح التعبير- والبعد المكاني بين اللفظين لا حاجة له هنا للدلالة على التتابع، والدلالة على استلزام المطويّ الأول (مسرح) أن يطوى الثاني معه (سامر).

وتظهر الوظيفة الإيقاعية التي يحدثها تجاور اللفظين بملاحظة خَطِّ الدلالة في البيت أو السطر وفق محمد عبد المطلب؛ إذ يمتد الخط الدلالي في المجاورة أفقياً وصولاً إلى اللفظ المكرر الذي سماه (نقطة الارتكاز)، "ويتوقف عندها توقفاً مؤقتاً أو توقفاً نهائياً، ليتحول من الأفقية إلى الرأسية بفاعلية الإلحاح على هذه النقطة عن طريق التكرار"[2]. ومن ذلك تتابع الفعلين (فات، فاتَ) في قول الشاعر:

وكُنَّا نَظُنُّ بِأَنَّ الذي **فَاتَ، فاتَ**

---

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص٥٤٨.

[2] البلاغة العربية قراءة أخرى، ص ٣٧٠، ٣٧١.

وَأَنَّ الهَوى ذِكرياتْ

وأنَّ الصَّغيرَ الذي قَدْ رَعَيْنَاهُ مَاتْ[1]

فالفعل المكرر في قوله المنشئ (فات، فات) لا يخرج إلى الجناس؛ لأن دلالتهما واحدة، وليست مختلفة كثيراً، لكن سياق المقطع الشعري قد أوحى باختلاف دقيق بينهما؛ فالأول يتلخص معناه في الدلالة على ما مضى، أي: بأن الذي مضى، أما الآخر فيدل على المضي من طريق آخر: وهو أنه مضى لكنه لن يعود لفواته؛ فالفعل الثاني يؤكد الأول لكنه يتمّمهُ بأن جاء الأول لتحديد (الشيء الذي فات) بسبب صلة الموصول، وقد جاء الآخر للإخبار عنه، ويلاحظ تحول الامتداد الأفقي للدلالة إلى الامتداد الرأسي بأن ما تكرر ذكره (فات) قد أفضى إلى (مات)، وهذا التكرار هو ما يغني إيقاع المقطع الشعري بتكرار المعنى، وتكرار الصيغة كذلك.

إن الكثافة الإيقاعية التي يحدثها المنشئ بجعل اللفظين المتجاورَين متتابِعَيْن؛ لتقترن أيضاً بنوعَيْهما؛ فتزدادُ إنْ كانا على صيغة فِعلية –على نحو ما جاء في الشاهدين السابقين (يُطوى، فاتَ)– عما تكون عليه إنْ جاءَا على صيغة اسمية نحو تجاوُرِ كلمَتي (حِمَاها) و(الشَّجْو) في موضع آخر من شعره ، إذ نجد أن المنشئ يكثر من بنية المجاورة في سياق البوح الوجداني، نحوَ النص الذي قاله في مناسبة عيد المرأة العالمي، وأعياد المرأة العراقية[2]، وبذلك تكون بنية التكرار حاضناً لتلك المعاني، وميداناً خصباً للفيض الوجداني، وهو ما يتضح من قوله:

والهَوَى مَرْكَبي لِدَارِ **حِمَاها** **وحِمَاهَا** النُّجومُ والأَشْواقُ

خَفَرٌ في العُيونِ أَنْ تَكْتُمَ **الشَّجْـ** **ـوَ فَلِلشَّجْوِ** في العُيونِ انبثاقُ

وارتِدَادٌ إلى المَسافاتِ **يَنْأَيـ** **ـنَ، وَيَنْأَى** الوَمِيضُ والإبرَاقُ[3]

حيث نجد في البيت الأول أن تكرار اللفظ جاء لتبيين معنى اللفظ الأول، وتسويغ الصورة الخيالية التي قدمها المنشئ بقوله: (والهوى مركبي)، فلما كان الحمى (النجوم والأشواق) كان السبيل إليها هو(الهوى)، ويختفي البعد بين اللفظين لضرورة إتمام المعنى مباشرة، وتسويغ ما تقدم. أما في البيت الثاني فقد جاء

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص١٧٥،١٧٦

[2] الأعمال الشعرية، م١، ص٥٧٥.

[3] المصدر السابق نفسه، ص٥٧٦،٥٧٧.

تكرار اللفظ بوصفه الفكرة المركزية للبيت، حيث يجمع المنشئ مع التكرارِ التقابلَ التخالفي في قوله: (تكتم الشجو– فللشجو انبثاق)، لتوكيد وجود الشجو، وبيان استحالة كتمانه، ولذلك لم يكن ثمة حاجة للبعد المكاني بين اللفظين؛ لأن الشجو حديثُ البيتِ كلهِ. ويبدو من البيت الثالث أنه كرر الفعل لكنه لم يكرر الدلالة؛ فأسندَ الفعل نفسه إلى فاعلين مختلفين؛ فإذا بَعُدَتِ المسافات، بَعُدَ معها الوميض والإبراق بأن زال تأثيرُهما فيه، واستلزام حدوثُ الفعل الأول حدوثَ الثاني هو ما جَعلَ لتتابُعِ اللفظَيْنِ أهميتَهُ. ويبدو أن الكثافة الإيقاعية التي تحدثها المجاورة في البيت الثالث بما تضفيه الحركة المنبعثة من تجاور الفعلين (يَنْأَينَ) تزداد عما كانت عليه في البيتين السابقين إذ التجاور فيهما كان على الصيغة الاسمية.

ونصل مما سبق إلى أنه يمكن الكشف عن أهمية المجاورة الثنائية وشعريتها بدراسة علاقة اللفظين المتجاورين ببعضهما، وبعدهما عن بعضهما أو قربهما، وتتابعهما، ونوعيهما، وإسنادهما، وما يضفيه ذلك من إفادة دلالية، وجمالية إيقاعية تتأتى من كونها بنية تكرارية.

**٤ – العكس أو التبديل:**

يؤلف التكرار في شعر شوشة بنية بديعية تسمى العكس أو التبديل، وهو ما حدده أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) في قوله: "العكس: أن تَعْكِسَ الكلامَ فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلْتَهُ في الجزء الأول"[١]. وتشتمل بنية العكس على التقابل الضدي أو التخالفي، وهو ما يتضح من بعض ما أورده العسكري من شواهد نحو: "ليس معي مِنْ فضيلةِ العلم إلا أَني أعلم أَني لا أعلم"[٢]، فضلاً عن أن أبا هلال يوردُ أن للعكس وجهاً آخر: "وهو أن يذكر المعنى ثم يعكسه بإيراد خلافه"[٣] ويوحي قوله هذا بأن العكس والتقابل متلازمان، على أن التقابل لا يعني التضاد وحده؛ لأنه يشتمل على معنيي التعاكس والتخالف.

ويذكر الخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ) للعكسِ وجوهاً[٤] صنفها وفق الموقع النحوي للعنصرين المكررين، تتمثل في وقوعه بين أحد طرفي جملة وما أضيف إليه مثل: عادات السادات سادات العادات، أو وقوعه بين متعلقي فعلين في جملتين، نحو قوله تعالى: ﴿ يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ﴾[٥]، أو وقوعه بين لفظين في طرفي جملتين، كقوله تعالى: ﴿هُنَّ لِبَاْسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاْسٌ لَهُنَّ﴾[٦]. ويبدو من تصنيف الخطيب أن البنية لا تقع مسنداً أو مسنداً إليه، ولكنها ترتكز عليهما، ولو لم تكن كذلك لما صارت بنية عكس، فضلاً عن أنها تقع في جملتين متلازمتين، وهذا التلازم متأتٍّ من التكرار الذي يتجلى بحسب الدكتور محمد عبد المطلب في (تبادل الدوال المتماثلة) بوصف بنية العكس بنية تكرارية، وهذا التبادل لا يعني (التنافي بين الدوال المتكررة) لكنه يعقد بينها علاقة تسمى (تلازم المغايرة)[٧]. وهذا التلازم هو ما يُظهر في بنية العكس معنى التقابل الذي يكون ضدياً أو متخالفاً وفق ما تقدم.

---

[١] الصناعتين الكتابة والنثر، ص٣٨٥.

[٢] المرجع السابق نفسه، ص٣٨٥.

[٣] المرجع السابق نفسه، ص٣٨٦.

[٤] ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة– المعاني والبيان والبديع: الخطيب القزويني، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، ص٢٦٦،٢٦٥.

[٥] سورة الروم، الآية ١٩.

[٦] سورة البقرة، الآية ١٨٧.

[٧] ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى، ص٣٧٩.

ونجد في شعر شوشة وقوع هذه البنية بين متعلقي فعل واحد متعاطفَين، في نص بعنوان (مواجهة)، يقول فيه:

كَانَ يُؤَدِّبُني.. ويقولُ:

"يا وَلَدي

هذا قَدَرُكَ..

أنْ تَحيا في سِيرك العَصرِ، ولا تَنْجُو

تَتعَثَّرُ في قَبْضَة مِهْمَازيْهِ، وسَطْوَةِ جَلَّادِيهِ

**تَسقُطُ ما بينَ الآهَةِ.. والتَّصريحِ**

**في زَيفِ اللَّغْوِ وَلَغْو الزَّيفِ**

وتَقولُ كَلاماً مَحزُونَاً وعَليلاً[1]

ولهذه البنية في شعر شوشة وجه آخر، وهو وقوعها بين مضافين متعاطفَين، نحو قوله في نهاية النص نفسه:

يا رَبِّي.. قَدْ وَقَعَ المَحْظُورْ

وتَمَادَى زَيْفُ اللَّغوِ، وَلَغْوِ الزَّيف

فارفَعْ مَقْتَكَ عَنَّا

وأَنِلْني بعضَ يَقِيني

كَي أُحْكِمَ قَبْضَةَ هذا السَّيفْ![2]

ويبدو أن المنشئ يكرر بنية العكس في موضعين من النص نفسه بإسناد مختلف، فضلاً عن أن البنية الأولى واقعة في سياق التحذير، والثانية واقعة في سياق الاستغاثة والرجاء؛ فالأولى محتملة الوقوع، والثانية وقعت وانتهت، وتتبين البنية التكرارية وفق الجدول:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| تسقط في | زيف | اللغو | ولغو | الزيف |
| وتمادى | زيف | اللغو | ولغو | الزيف |

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص٥٨٢.

[2] المصدر السابق نفسه، ص٥٨٤.

إذ يرتكز المنشئ على لفظ (زيف) المقيّد بلفظ سلبي آخر هو(اللغو) في البنيَتين، وتتعاظم الدلالة السلبية بتبديل اللفظين؛ فإذا تكررت البنية مرة أخرى فنحن أمام أربع دلالات سلبية، فضلاً عن أهمية الفعلين في توجيه دلالة التكرار؛ فالأول يعني توقع السقوط، ويعني الثاني تحقق السقوط مع تمادي تأثير ذلك السقوط. وتتجلى بلاغة العكس في "تمكين المعاني وتقرير الأغراض"[1]؛ أي تمكين معنى السقوط أولاً بتحديده ببنية تكرارية، مع تقرير التحذير في التركيب الأول، وتمكين معنى المبالغة في السقوط مع التمادي، بإسناد الفعل(تمادى) إلى لفظ (زيف) والذي يعد أساساً ترتكز إليه بنية العكس، مع تقرير معنى الاستغاثة والرجاء والذي توحي به عبارة (يا ربي...قد وقع المحظور). ونلاحظ تقابل البنيتين التكراريتين؛ بين حال سابقة كان فيها التحذير من دون الوقوع، وحال لاحقة صار فيها التحذير واقعاً يستلزم الاستغاثة. وقد تشتمل بنية العكس على تقابل خفيّ جيءَ به للمبالغة، نحو قوله:

قد يُطاقُ الجمالُ فَرْدَاً، ولكنْ  كُلُّ هذا الجمالِ كيفَ يُطاقُ؟[2]

وهو تقابل غير حقيقي؛ لأن القصد منه المبالغة، وقد أوحى به الاستدراك والاستفهام، ويلاحظ أن الأصل في الجمال لدى المنشئ أنه لا يطاق لمعنى التقليل الذي أفادته (قد)، ولذلك لما لم يعد الجمال فرداً استحال لدى المنشئ أن يطاق؛ فالأول مثبت على التقليل، والآخر منفي، وقد وقعت بنية العكس في تركيبين يتضحان من الجدول:

| التركيب الأول | | | التركيب الثاني | | |
|---|---|---|---|---|---|
| مسند | مسند إليه | قيد | مسند إليه | قيد | مسند(مسند إليه+ مسند) |
| يطاق | الجمال | فرداً | كل | هذا الجمال | كيف– يطاق |

ويحقق تكرار الفعل المضارع المبني للمجهول في بداية البيت ونهايته، مع تكرار لفظ (الجمال) في حشو البيت توازياً إيقاعياً، فضلاً عن التداخل بين بنية العكس وبنية رد العجز على الصدر في ابتداء البيت وانتهائه بالفعل (يطاق).

[1] التكرير بين المثير والتأثير: د.عز الدين علي السيد، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م، ص ٢١٦.

[2] الأعمال الشعرية، م١، ص٥٧٧.

وقد لا يكون التكرار المؤلف لبنية العكس لفظياً تماماً؛ لاختلافٍ بين الألفاظ المكررة، فضلاً عن التقابل المؤدي إلى التكرار، وذلك نحو قوله:

فَيَنْغَمِسُ النُّورُ في الظِّلّ،

يَخْتلطُ الصُّبحُ باللَّيل،

تُصبحُ كُلُّ المَرايَا.. حَكَايا

**ويُصبِح سيين: تَصْدِيقُ ما تَدَّعِينَ**

**وتَكْذيبُ ما تَصْدُقينَ**

فأنتِ عَجيبةُ هذا الزَّمانِ[1]

وتتجلى هذه البنية في: {تصديق (الادعاء: الكذب) – تكذيب (الصدق)}، ولهذا التبديل دلالة تتكشف من قول المنشئ: (ويصبح سيين)؛ وهي تساوي الأمرين لديه (التصديق– والتكذيب) بوصفه متلقّياً لخطاب الآخر؛ أي المخاطب بالياء المؤنثة في قوله: (تدّعين– تصدقين). والتكرار في هذه البنية مع التبديل بين المتقابلَين لا يكون توكيداً بقدر ما يكون للدلالة على اللامبالاة وانقلاب الموازين واختلاط الأمر الذي أدى إلى تساوي حكمي (التصديق– التكذيب)؛ لأن الزمان الذي يتحدث عنه المنشئ هو (زمان التقنع، عصر انتهاء البراءة)، وترتكز بنية العكس على التوازي التركيبي؛ بتكرار بنيتين وفق:

مصدر(تصديق)، اسم موصول(ما)، صلة الموصول(تدعين)

مصدر(تكذيب)، اسم موصول(ما)، صلة الموصول(تصدقين)

ويؤمّن التوازي التركيبي الإيقاع الصوتي لبنية العكس والمنبعث من تكرار بنيتَيْهِما، والحقيقة أن التكرار بين اللفظين هنا لا يتجلى تجلياً واضحاً لاختلافٍ بين الألفاظ المؤلِّفَة لبنية العكس والمتمثلة في: (تصديق– تصدقين– تدعين– تكذيب)، لكنه يتضح من بنية تلك الألفاظ وفق ما تقدم.

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص٤٨٨.

**٥- رد الأعجاز على الصدور:**

يشكل تكرار اللفظ في شعر شوشة بنية بلاغية آخرى تتمثل في رد ما كان في آخر الكلام على أوله، وفي الشعر ما كان في عجزه على صدره، وقد حدده ابن المعتز(ت٣٩٩هـ) بقوله: "ردّ أعجاز الكلام على ما تقدمها"[١] وقد يسمى بالتصدير[٢]، وقد حدد له ابن المعتز ثلاثة أنماط[٣]؛ فالأول: أن ينتهي الشطر الأول بالكلمة نفسها التي ينتهي بها الشطر الثاني وهو ما يُعرف بالتصريع. والثاني: أن يبدأ البيت بنفس الكلمة التي انتهى بها، والثالث: أن يبدأ الشطر الثاني بنفس الكلمة التي ينتهي بها. ومرجع ابن المعتز في هذا التقسيم مكانُ اللفظ المكرر، وهو يرتكز على نقطة رئيسة هي أن يكون أحد اللفظين بداية والثاني نهاية، من دون أن يكون أحدهما حشواً. ويلاحَظُ أنه يشترط في بنية رد الأعجاز على الصدور أن يثبُتَ اللفظ الثاني في نهاية البيت، وتتغير أنماط البنية بتغير موقع اللفظ الأول؛ كأن يكون في بداية البيت أو نهاية السطر الأول أو بداية السطر الثاني.

أما الدكتور محمد عبد المطلب؛ فيجعل للبنية نمطاً إضافياً يتمثل في وقوع اللفظ الأول في حشو السطر الأول، والثاني في نهاية السطر الثاني[٤]. ويشير إلى أهمية المساحة المكانية بين اللفظين، تلك التي يكون ضيقها أو اتساعها مقترناً بحركة اللفظ الأول مع ثبات الثاني، فضلاً عن أن غياب تلك المساحة ينقل البنية إلى بنية أخرى[٥]. وقد تتسع بنية رد الأعجاز على الصدور بتجاوزها البيت الشعري لتستغرق أسطراً عدّة في شعر الحداثة؛ فيكون الفضاء النصي لامتدادها هو: الجملة الشعرية[٦]، وهو ما يمثل له الدكتور محمد عبد المطلب بقول فاروق شوشة:

وما نَزَالُ في انتظارِ شَيءٍ غَامضٍ

قَدْ لَا يجيءُ

ما نَزَال![٧]

---

[١] البديع: أبو العباس عبد الله بن المعتز، تحقيق: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط١، ٢٠١٢م، ص٦٢.

[٢] ينظر: المرجع السابق نفسه، حاشية ص٦٢.

[٣] المرجع السابق نفسه، ص٦٢.

[٤] ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى، ص٣٦٧.

[٥] المرجع السابق نفسه، ص٣٦٧،٣٦٦.

[٦] ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي، ص٣٨٩.

[٧] الأعمال الشعرية، م١، ص٣٦٣.

ويرى الدكتور محمد عبد المطلب أن دلالة هذه البنية تتعلق باختيار المنشئ للفظ المكرر، إذ لا يتحقق فيها التكرار على مستوى العمق، وإنما يبقى التكرير ظاهراً من دون أن يكثف الدلالة، وذلك لاختلاف مرجعية اللفظين، ويبرهن على ذلك باختيار تسميتها بكلمة (رد) والتي تعني الشكلية، إلا أن الأمر لا ينطبق تماماً على كل البنى في شعر الحداثة؛ لأن تغاير مرجعية اللفظين المكررين ينمّ عن اختيار واعٍ له دلالاته[1].

وبتتبع بنية رد الأعجاز على الصدور في شعر شوشة المحدّد للبحث، نجدها تتوزع في ثلاثة أنماط:

**أ- بداية البيت ونهايته:**

ويتجلى هذا النمط في ابتداء البيت الشعري وانتهائه بالاسم نفسه أو الفعل نفسه، وذلك نحو قوله:

غارقٌ في العُيونِ هَيهاتَ أَطْفُو  يا لِقَلْبٍ يَلُذُّهُ الإِغْرَاقُ[2]

وهنا يأتي المنشئ بلفظ (غارق) على صيغة اسم الفاعل في بداية البيت للدلالة على حدوث الغرق مجازاً؛ لأنه غرق شعوري غير حقيقي مع استمرار ذلك الشعور وعمقه، لكنه جاء بلفظ (هيهات أطفو) للدلالة على استحالة النجاة منه، لكنه حين يذكره في آخر البيت، يبين عدم انزعاجه من هذا الغرق، ولذلك فإن بَدْءَ البيت وانتهاءه به يعني أنه دلالته في البيت مركزية؛ أي أنه فكرةُ البيت كلها، وتتجلى أهمية هذا النوع من التكرار(في جعل البيت دائرة مغلقة من بدايتها حتى نهايتها)[3] الأمر الذي يتناسب مع معنى (الغرق)[4]؛ لتناسبٍ بين الامتلاء والإغلاق في الإحاطة بالشيء، إلا أن الأول داخلي والآخر خارجي.

وترتكز بنية رد العجز على الصدر على ذكر لفظين يشتركان في الجذر، ويختلفان في الفعل؛ فاللفظ الأول من الثلاثي، واللفظ الثاني من الرباعي، وبذلك يستدعي اختيار المنشئ في ذهن المتلقي كل معاني الغرق وتصريفاته، وفق الآتي:

| الاختيار | النوع | الجذر | الفعل | نوع الفعل | اسم الفاعل | المصدر | الدلالة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **غارق** | اسم فاعل | غ ر ق | غرق | ثلاثي | **غارق** | غرقاً | فردية |
| **الإغراق** | مصدر | غ ر ق | أغرق | رباعي | مُغْرِق | **الإغراق** | مشاركة |

[1] ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي، ص٣٨٣

[2] الأعمال الشعرية، م١، ص٥٧٧.

[3] ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى، ص٣٦٨.

[4] لأن الغرق: دخول الماء في سَمِّي الأنف حتى تمتلئ منافذه فيهلك. ينظر: لسان العرب مادة (غرق)

فلما بدأ المنشئ البيتَ باسم الفاعل تحدث عن نفسه، ولما ذكر الإغراق، لمَّح إلى العيون (بوصفها المغرِق)، وجاء باللفظ الثاني مفيداً معنى المشاركة، ومتناسباً مع قوله: ( يلذه الإغراق) لئلا يُحَمِّلَ اللفظَ الأولَ دلالة سلبية؛ فجعل البيت دائرة حول الجذر(غ رق) مع نفي دلالته السلبية التي تتبادر إلى الذهن تلقائياً؛ بإثبات رضاه عن ذلك، وبإخراج اللفظ من معناه الحقيقي إلى المجازي.

ومن ذلك النمط أيضاً تكرار الفعل (يطاقُ)[1]في قوله:

قد يُطاقُ الجَمالُ فَرْدَاً ولكِنْ  كُلُّ هذا الجَمَالِ كيفَ يُطاقُ[2]

لكنه لم يأتِ في ابتداء البيت تماماً، ويمكن أن يعدّ التكرار في هذا البيت من النمط الرابع لبنية رد الأعجاز على الصدور، والذي أضافه الدكتور عبد المطلب بأن يكون اللفظ الأول في حشو الشطر وفق ما سبق ذكره.

**ب- بداية السطر ونهايته:**

ويبدو هذا النمط في رد آخر كلمة من السطر إلى بدايته، وهنا يعمد المنشئ إلى إطلاق الكلمة (منكّرة) مطلقة، ثم يرددها معرّفة بالعهد الخارجي الصريح، وذلك في قوله:

ونَرُوحُ نَغيبُ معَ النَّجوى، وتُهَدهِدُ سَمعَيْنَا الهَمَساتُ

**كَلِماتٌ** سَكَنتْ في قَلبٍ لَنْ يَنْسى دِفْء **الكَلِماتْ**[3]

يلجأ المنشئ في هذه البنية إلى تكرار الاسم الظاهر من دون الضمير؛ فلم يقل (دفئها)؛ لتوكيد عدم النسيان، وبيان أثر تلك الكلمات في نفسه؛ فالمكررُ في النطقِ دليلُ تأثرٍ في النفس يظهرُ على اللسان.
ولدى الرجوع إلى الفقرة نفسها نجد أن البنية السابقة هي بنية صُغرى من بنية كبرى تتشكل من ذكر لفظ (كلمات) في بداية الفقرة، ثم تكرارها مرة أخرى في السطر الثاني. وبناءً على هذا فإن الشاهد السابق لا ينطبق عليه ما ينطبق على البيت في أن بنية رد الأعجاز على الصدور تجعل السطر دائرة مغلقة؛ لأن البيت إن أمكن عزله عن غيره فإن السطر لا يمكن عزله عما يسبقه أو يليه.
لكن إحداث البنية في مستوى السطر قد يؤدي معنى القصر، خاصة إذا كان اللفظ المكرر ضميراً، وذلك نحو قوله:

---

[1] وقد سبقت الإشارة إلى هذا الشاهد في بنية العكس.
[2] الأعمال الشعرية، م١، ص٥٧٧.
[3] المصدر السابق نفسه، ص٣٠٤.

**أنتِ** حَرْفَانِ رَائعَانِ

وكَنْزٌ **أَنتِ**

فَيروزَةٌ منَ النُّورِ

ضَوَّأْتِ زَمَاني[1]

وتتألف البنية من تكرار ضمير المخاطب (أنت)، ويبدو أن تأخير المنشئ للمبتدأ في السطر الثاني هو ما أحدث تلك البنية، إذ الأصل أن يقول المنشئ: أنت كنز وفيروزة من النور. وربما جاء تكرار الضمير حتى لا تحمل المبالغةُ المتمثلة في قوله: (أنت حرفان رائعان، وكنز) المتلقيَ على أن المنشئ يلقي كلاماً من دون قصد، فلما قال المنشئ (وكنزٌ) استلزم ذلك أن يذكّر المتلقي بمن يتوجه إليه الخطاب، خاصة أنّ الكلمة خاليةٌ من دلالات التأنيث الظاهرة؛ فجاء بالضمير (أنتِ) مفيداً التعيينَ والتحديدَ مع القصر؛ للدلالة على القصدية في توجيه ما ذَكره من أوصاف للمخاطب بالضمير(أنتِ). ونكون هنا أمام موضع من مواضع الفصل وهو تمام الاتصال[2]؛ لأن في السطر الثالث أوصافاً أخرى لمن تقدّم ذكره، ولا حاجة لحرف العطف؛ لأن الجملة الثانية مشتملة على معنى الثالثة؛ فقوله: (كنز) يشتمل على معنى (فيروزة)؛ لأن الفيروز حجر كريم. ويحتمل أن يشتمل السطر الثالث على الضمير مقدراً بوصفه مفهوماً من السياق، بتقدير الكلام على النحو الآتي: أنت حرفان رائعان، وكنز أنت، (أنت) فيروزة من النور، ضوأت زماني.

وقد لا يكون في السطر الثاني تأخير؛ فيأتي الضمير (أنتِ) لتحقيق الاتصال الإيقاعي، بين السطور الثلاثة، وللدلالة على توكيد توجيه الخطاب للمخاطب وتحديده من دون غيره، بسبب خلو السطر الثالث من حرف العطف؛ فيكون الكلامُ: أنت حرفان رائعان وكنزٌ، أنت فيروزة من النور ضوَّأت زماني.

وفي الاحتمالات الثلاثة السابقة، تكون دلالة بنية رد الأعجاز على الصدور قد أفادت التعيين، وتحقيق الاتصال الإيقاعي سواءٌ أفادت معنى القصر بسبب التأخير، أم تعيين المخاطب بالضمير.

---

[1] أحبك حتى البكاء، ص٣٤.

[2] ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: السيد أحمد الهاشمي، ضبطه: د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، لبنان، ط١، ١٩٩٩م، ص١٨٣.

**ت- نهاية سطرٍ ونهاية السطر الذي يليه:**

ويشبه هذا النمط التصريع الذي يكون في البيت الشعري، إلا أنه لا يكون في مطلع النص، لكن غايته إيقاعية، وله إفادة دلالية، ومن ذلك قول فاروق شوشة:

وَأَنَّني هَزِئْتُ بالوُعودِ،

وبالعُهودِ، والهَوى العَميق

وأنَّني دَفنْتُ **كُلَّ شَيءٍ**

في أمسيَ الرَّهِيبِ، **كُلَّ شَيء**[1]

وأنني بداية مهينة لموكب كئيب

ويأتي التكرار في هذه البنية للدلالة على صعوبة تصديق ما حدث؛ فكأن المنشئ يكرر (كل شيء) لتأثّره بفعلِهِ المُبَيَّنِ في قوله: (وأنني دفنت)، وأن ما فعله ناجم عن تأثير أمرٍ ما فيه، حملَه على أن قال: (دفنت كل شيء)، بعد أن ذكر (الوعود والعهود والهوى)، ومن دلالات هذا التكرار:

١. مواساة النفس بانتهاء عهد مضى بوصفه رهيباً لقوله: (في أمسي الرهيب)
٢. إرادة المنشئ إقناع نفسه قبل المتلقي بأن انتهاء الأمس حقيقي، وبذلك يوحي التكرار بأن المنشئ لا يكاد يصدق ما فعلَه؛ لبقاء أثره في نفسه، ولذلك كان (بداية مهينة لموكب كئيب).

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص٣١٧.

# الباب الثاني

## الفصل الثاني:

## أنواع التكرار وأشكاله وفاعليته التأثيرية والتأثرية

**- تمهيد:**

يأتي التكرار في شعر شوشة على أنواع عدة، منها: تكرار حروف المعاني، وتكرار الاسم، وتكرار الفعل، وتكرار العبارة أو جزء منها، أو صيغتها، فضلاً عن تكرار مقطع مؤلف من أكثر من سطر شعري.

وتأخذ الدوال المتكررة أشكالاً متنوعة، تتعلق بموقع اللفظ المتكرر وتوزعه في الفضاء النصي، أحصت الباحثة منها في العينة المختارة للبحث ثلاثة أشكال هي: التكرار الرأسي، والتكرار الأفقي، والتكرار الدائري، ومن أشكال التكرار التي عرضتها الباحثة من شعر شوشة: التكرار التراكمي الذي لا يقتصر على تكرار دال بعينه، بل ربما تكرر فيه الحرف والاسم والفعل والعبارة معاً بطريقة غير منتظمة.

وتقترن دلالة كل شكل من أشكال التكرار بنوع الدال المتكرر، وموقعه في السياق، ويمكن الكشف عن فاعلية التكرار التأثرية والتأثيرية بدراسة تعنى بنوع الدال المتكرر، والشكل الذي يأخذه في النص، وهو ما تتناوله الباحثة في الصفحات الآتية.

**١- تكرار حروف المعاني:**

يعده البلاغيون نوعاً من الترديد، ويسمونه المتعدد، يقول ابن أبي الإصبع (ت٦٥٤هـ): "ومن الترديد نوع يسمونه الترديد المتعدد، وهو أن يتردد حرفٌ من حروف المعاني، مرة أو مراراً، وهو الذي يتغير فيه مفهوم المسمى لتغير الاسم: إما لتغاير الاتصال؛ أو تغاير ما يتعلق بالاسم"[١] وهذا يعني أن يكون تكراره ذا معنى، فلا يعدّ من الترديد ما كان فيه الدال المتكرر زائداً. ويعدّ تكرار حروف المعاني أحد أكثر أنواع التكرار انتشاراً في نصوص الحداثة؛ وربما كان هذا لسهولة تحقيقه الجوّ الإيقاعي للنص من دون أن يؤثر ذلك تأثيراً سلبياً بالغاً في معناه العام؛ لتعلقه بأحد الألفاظ المختارة فيه. ويمكن الحكم على نجاح التكرار أو إخفاقه في تقديم إفادة دلالية بالنظر إلى ما تعلق به، وإلى ما أسهم في توجيه دلالته وتغاير معناه، مبعداً النص عن الرتابة، ودافعاً الملال عن المتلقي. ومما نجح فيه التكرار – بزعم الباحثة – تكرار حرف الجر (في) ثلاث عشرة مرة في تسعة أسطر، من مقطع مؤلف من خمسةٍ وعشرين سطراً، يقول فيه فاروق شوشة:

تُدْفِئُنِي الكَلِماتُ الحَرَّى..

تَنْقُرُ صَدري بدَبِيْبِ الأملِ المشرقِ **في** نبضَاتِ العمرِ

تَنْطِقُ صَمْتي،

بِرَنينِ الصّوتِ الرَّاعِشِ **في** خفقَاتِ الحرف..

كلماتُكِ أنتِ..

بيضاءُ بلون الصِّدقِ الباقي

**في** الأصواتِ و**في** النَّظَراتِ و**في** الأشياء

كلماتُكِ أنتِ..

خضراءُ بلونِ الحّبِّ المُزْهِر **في** الصحراء

**في** قلبِ الصحراء الجَرْداء..

[١] تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ص٢٥٣.

كلماتُكِ تاريخي وخطايَ

ولونُ القادم من أيّامي

هذا الفجرُ الأبيضُ يشرقُ **في** صَفْحة أَوْهامي

وَيَجِيءُ شِتَاء..

نَتَحَسَّسُ ماذا تركتْ **فينا** الأيامُ؟

اللونَ الباقي **في** الأحداقِ و**في** الأعماق..

والعمرَ الذَّائِبَ **في** التَّذْكَارِ و**في** الأشْواق

يَتَحَدَّى المَوْت![1]

ويلاحظ أن (في) كلها ظرفية مكانية مكاناً مجازياً وحقيقياً، وقد جاء شبه الجملة في سياق وجداني هو (الذكرى)، ويحمّل المنشئ الكلمات المجرورة فيضاً من المشاعر الرقيقة التي تُسْتَشفُّ من تتبع الدال المكرر في النص كله، إذ نلحظ تكراره عشرين مرةً مع انتشاره أفقياً في أربعين سطراً؛ فكان تكراره موحياً بالشوق والحنين إلى أماكن ومواضع محددة مقترنة بالزمان الذي أشار إليه المنشئ ابتداءً في عنوان النص (ويجيء شتاء).

ويُظهر الإلحاحُ على الظرفية المكانية المقترنة بالزمان، استدعاء كل منهما الآخر؛ فالأول محسوس لدى المنشئ والآخر متخيل. ويأتي تكرار حرف المعاني في إطار (خلق تأثير شعري) إلا أن هذا التأثير لا يُلغِ تقديم معنى للمتلقي لدى فاروق شوشة على النحو الذي ركز فيه بعض الحداثيين على أثر الشعر في المتلقي بدلاً من معناه[2]؛ لأن مثل هذا التأثير يكون وهمياً، بل كيف يؤثر كلام لا معنى له؟ وربما كان هذا من باب إطلاق المعاني العامة؛ لغاية الوصول إلى أكبر عدد من المتلقين، أو لكي يُفْتَح النص على تأويلات عدة، تكون تبعاً لثقافة المتلقي، ولذلك فإن الدكتور عبد الرحمن[3] يستبعد إحداث التأثير في

---

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص١٥٦،١٥٥،١٥٤.

[2] ينظر: الإبهام في شعر الحداثة- العوامل والمظاهر وآليات التأويل: د.عبد الرحمن محمد القعود، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ع٢٧٩، ٢٠٠٢م، ص١٩٣-١٩٢.

[3] المرجع السابق نفسه، ص١٩٤.

المتلقي من دون معنى في قوله: "من الصعب تصور حصول ذلك على نحو جمالي متكامل إذا أقفرت القصيدة دلالياً"[1].

وبالبحث عن المعاني التي يقدمها المنشئ بتكرار الحرف (في) مع ما يتبعُه من اسم يُجَرُّ به، نجد أنها تعود إلى ثلاثة معانٍ رقيقة تتجلى في:

أ- معنى الحب: وذلك بتعلقه واقترانه بما يدل على معنى الحب من تراكيب تتمثل في: الصوت الراعش، خفقات الحرف، الحب المزهر، قلب الصحراء، الصدق الباقي.

ب- التعبير عن الأمل بتعلقه بجذر (شرق) مرتين:

١- تعلقه بصفة محذوفة للفظ المعرّف (المشرق) في قوله: (تنقر صدري بدبيب الأمل المشرق في نبضات العمر)؛ للدلالة على اطمئنان المنشئ إلى ما يجيء به المستقبل، وهذا الاطمئنان مبعثه (الكلمات الحرّى) على حد تعبيره.

٢- تعلقه بفعل دال على الحال (يشرق)، في قوله: (هذا الفجر الأبيض يشرق في صفحة أوهامي) للدلالة على الأمل بتجدد الإشراق الذي كان متحققاً سابقاً.

ت- التعبير عن الحزن بتساؤل مفاده: (ماذا تركت فينا الأيام؟)، وتتمثل إجابته في التركيبين المتوازيين المتمثلَين في قوله: (اللون الباقي في الأحداق وفي الأعماق.. والعمر الذائب في التذكار وفي الأشواق)؛ فنقل بذلك عمق الشعور بالحزن مع إضافة معنى آخر هو التحسر على ما فات، فضلاً عن تسليط الحرف (في) على أربعة أماكن تتصل بالوجدان، منها المرئي: كالأحداق والتذكار، بوصفهما المثير للذكرى، ومنها المحسوس غير المرئي: كالأعماق والأشواق بوصفهما موضع الأثر وماهيته.

إن التبديل الذي أحدثه المنشئ بين المرئي وغير المرئي هو تبديل بين المثير والأثر، ويتضح وفق الآتي: تركت فينا اللون الباقي في الأحداق المؤثر في الأعماق، وتركت العمر الذائب في التذكار الذي يبعث الأشواق. وهو ذو وظيفة تأثيرية وحجاجية تقوم على التأثير في المتلقي من خلال عرض المُسبِّب والنتيجة معاً عرضاً متناوباً مبرهناً.

[1] الإبهام في شعر الحداثة، ص ١٩٤.

ويفيد التكرار المنتشر في المقطع أفقياً طغيان الشعور على المنشئ مع تنوعه بين الحب والأمل والحزن، ويوحي باستغراق نفسي، تتناوب فيه المشاعر بين الإيجابية والسلبية وتتداخل، وتتمثل في التراكيب: الأمل المشرق، الصوت الراعش، الصدق الباقي، الفجر الأبيض، الحب المزهر، قلب الصحراء، ماذا تركت فينا الأيام؟ اللون الباقي، العمر الذائب، يتحدى الموت.

إلا أن تلك المشاعر تتلخص في إفصاح المنشئ عن (التحدي) بوصفه نتيجة لكل ما مر به، وهو تحدٍّ في مستوى السلوك؛ لأنه كان بدافع الحب الذي سبب الحزن، وفي مستوى الشعور؛ بتمسكه بالأمل.

**٢- تكرار الكلمة:**

يكرر فاروق شوشة الكلمة في شعره وفق مستويين، هما: مستوى الاسم، ومستوى الفعل، ولكل مستوى معناه ودلالته.

**١- تكرار الاسم:**

تأخذ الكلمة المكررة في شعر شوشة دلالة مركزية، وتمتد في مستوى النص كله، نحو تكرار كلمة (الرماد) التي تبدأ من عنوان النص (الرماد أمامك)[١]، وتتوزع في مقاطعه، إلا أنها لا تتردد في خاتمة المقاطع كما في "اللازمة البعدية التي تؤدي دوراً وظيفياً محدوداً، بحكم استقرارها في نهاية مقاطع القصيدة على شكل ثوابت نتجية"[٢]؛ وذلك لأنها لا تحمل دلالة ثابتة جامدة بل دلالة متجددة ومتغيرة. وتتوزع هذه الكلمة في النص وفق الجدول الآتي:

| عنوان النص: الرماد أمامك | | | |
|---|---|---|---|
| المقطع | بداية المقطع | وسط المقطع | خاتمة المقطع |
| الأول | الرماد أمامك<br>والبحر خلفك | الرماد يسود | – |
| الثاني | – | إن الرماد أمامك | – |
| الثالث | الرماد انطلق | الرماد أمامك<br>والنيل خلفك<br>فلتطل هجمات الرماد القبيح | – |

ويتضح من الجدول أن اللفظ المركزي المكرر هو (الرماد) والعبارة المركزية هي: (الرماد أمامك).

[١] الأعمال الشعرية، م٢، ص٥٤٥- ٥٣٤.

[٢] القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: د.محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص٢١٤.

والرماد من (رمد) وهو ما يبقى بعد الاشتعال[1]، ونجد أن العبارة المركزية مع ما عُطف عليها في قوله: (الرماد أمامك والبحر خلفك، الرماد أمامك والنيل خلفك) تتناص مع القول المعروف لطارق بن زياد تناصاً عكسياً: "أيها الناس، أين المفر؟ البحر من ورائكم والعدو من أمامكم"[2]، وبمقاطعة القولين السابقين، نصل إلى أن العدو هو الرماد، أو أن الرماد بقايا العدو المتصف بالقبيح، والذي سادَ حيناً وانطلق. أما المخاطب بضمير الكاف في قول المنشئ (أمامك، خلفك) فربما كان النشءَ الذي يُرْجَىْ منه أن يواجه هذا الرماد، وهو بذلك محاطٌ من جهتين:

فجهة البحر أو النيل أمان واتِّكاءٌ، تؤكدها عبارات المنشئ: (لا رجوع، والنيل خلفك يغلي، وفي الصدر أنفاسه من لظى، والضفاف بما حملته تفور، إنه مدد من عيون السماء). والرماد جِهةُ مُوَاْجَهَةٍ، بدليل قول المنشئ: (بل أطاعنه ما حييت؛ فلتطل هجمات الرماد القبيح، في قبضة الباطشين العتاة، لعل الجراح يرممها الثأر، والثأر نارٌ بغير انتهاء).

ويوحي تكرار صيغة العبارة مع بعض مفرداتها وتناصّها بتقابل تخالفي بين قول فاروق شوشة، وما قاله طارق بن زياد فيما يتعلق بجزئية (البحر/ النيل) يتجلى في أن ما يذكره الشاعر في نصه جاء لغرض الحثّ مع بثّ الاطمئنان بوصف النيل –مجازاً– مسانداً للمخاطب أو هو إطلاق للفظ، والقصد أهل مصر، أما ما قاله طارق بن زياد فقد جاء لغرض الحثّ مع التحذير؛ لانعدام الأمان بمعنى: الموت محيط بكم من كل جانب فلا مفرّ إذاً من المواجهة.

وبالنظر إلى موقع اللفظ المتكرر من النص نجد أن المنشئ يستهل بكلمة (الرماد) مقاطع النص أو يعمد إلى توسيطه بها؛ لأنها مفتاح النص، والغرض من هذا التكرار: تعريف المتلقي والمخاطب بالكاف في قوله: (أمامك– خلفك) بصفات (الرماد) فهم: (الرماد القبيح، الباطشين العتاة، يعيثون فيه فساداً، يرتكبون صنوف الخطايا، الناهبين، البغاة)، للتيئيس والتحذير منهم، مع تأكيد وجودهم، وأثرهم السلبي بذكر العبارة مؤكّدَةً في مركز النص تقريباً (إن الرماد أمامك)، مع الحث على مواجهتهم.

---

[1] ينظر: لسان العرب، مادة (رمد).

[2] التاريخ الأندلسي من خلال النصوص: د. إبراهيم القادري بوتشيش، ود. محمد رزوق، د. أحمد الطاهري، د.محمد المنوني، د. محمد بن عبود، د. السعدية فاغية، المدارس، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١، ص١٤

**٢ – تكرار الفعل:**

يطالعنا في المقطع الأخير من نص (مرثية شاعرة عاشقة) تكرار رأسي ودائري للفعل المضارع (أحلم)، يتضح من قول شوشة:

**أَحْلُمُ** بالجزائر البعيدةِ..

بسنديانةٍ ملتَفَّةِ الجذُوعِ تَحْجُبُ المَدَى..

منقوشَةٌ على ضُلُوعِها حُرُوفُ عَاْشِقَيْنِ

بِشَاطئ لمّا تَزَلْ على رِمَاْلِهِ آثارُ عابرَيْنْ

تعاهَدَا.. واتَّحَدا..

وأصبحَا حَرْفَيْنِ في قصيدة..

**أحلمُ** بالرِّمالِ، بالصحراءِ، بالعَوالِمِ الخَصِيْبَة

**أحلمُ** بالمدائِن الشّرْقِيَّةِ المَهِيْبَة

بلَوْثَةِ السِّحْرِ الخُرَافِيّ، وبارْتِعَاْشَةِ الجُنون،

يُفْضِيْ إلى العوالِمِ العَجِيْبَة

**أحلمُ** أنْ أكونَ طائراً، كالنَّوْرَسِ المُهاجِر

مُنَقِّراً في **لُجَّة** البِحارِ وجْهَ مَوْجَةٍ عَنِيدة

**أحلمُ** أن أَطلَّ في خزائنِ الذين هاجروا ونَقَّبُوا

وَأن أعيشَ في طفولَةِ الذين عانَقُوا الشُّموسَ والبِحَار

واحترقَتْ وجوهُهُمْ بِزَهوةِ النَّهَار،

لكي يَصِيْدوا فرحةً جديدة!

**أحلمُ** أن أكونَ في صِبَاكِ، في زمانِكِ السَّعيد

في زمرةِ الذين طَوَّفُوا **حِيَالَ** سُدّتِكِ

يَلْتَمِسُوْنَ الإِذْنَ بِالْمُثُول

لدَيْكِ يا مَلِيْكَةَ النِّساء..

وأنتِ تأمُرِينَ، **تَعْتَبِيْنَ**، تَصْفَحِين

وتَمْنَحين وُدَّكِ الثَّمِينَ مَنْ تشاءُ حِكْمَتُك

وتَغْفرينَ للصِّغارِ أن **تَجَرَّأوا**..

**أحلمُ** أنْ أكونَ في زمانِكِ الذي مَضَى،

ووهمِكِ الذي قَضَى..

**أحلمُ** بالجزائر البعيدة![1]

وهذا التكرار متجدد المعاني غير ممل؛ خاصة أن المنشئ قد جاء بشكلين تكراريين، وقد وسع دلالة الفعل بتسليطه على دوال متنوعة، وفق الجدول الآتي:

| تكرار الفعل مع الباء | تكرار الفعل مع أن |
|---|---|
| أحلم – بالجزائر البعيدة<br>– **بسنديانة ملتفة**<br>– **بشاطئ** | أحلم أن أكون طائراً |
| أحلم – بالرمال<br>– **بالصحراء**<br>– **بالعوالم الخصبة** | أحلم – أن أطل في خزائن الذين هاجروا ونقبوا<br>– وأن أعيش في طفولة الذين عانقوا الشموس والبحار |
| أحلم – بالمدائن الشرقية<br>– **بلوثة السحر**<br>– **بارتعاشة الجنون** | أحلم – أن أكون في صباك<br>في زمانك السعيد<br>في زمرة الذين طوفوا حيال سدتك |
| أحلم بالجزائر البعيدة | أحلم أن أكون في زمانك الذي مضى<br>ووهمك الذي قضى |

ولدينا وفق الجدول تكرارات ظاهرة (ثماني مرات)، وتكرارات خفيّة (ست مرات) مُقدّرة، تتبين من ذكر ما يتعلق بالفعل دون عاطف، مع تكرار حرف (الباء) في بدايتها، نحو: (بسنديانة، بالرمال،..)

ولذلك فإننا لا نرى مثل هذه التكرارات الخفية للفعل مفرداً– إن صح التعبير– مع العبارات التي تبدأ بقوله: (أحلم أن)، إذ التكرار في كل منها لا يرتكز على الفعل وحده، بل على عناصر أخرى من العبارة تتمثل في تكرار (أحلم أن أكون) خمس مرات على النحو السابق.

ويمكن أن نفهم دلالة التكرار في النص بدءاً من عنوانه (مرثية)، والذي يشير إلى ارتباط التكرار بالرثاء ومناسبته له، إلا أن مآثر المرثي المباشرة وغير المباشرة لا تظهر في المقطع، والخطاب في النص ذاتي فردي انفعالي، وفيض وجداني يرسله المنشئ مواساةً لنفسه؛ باللجوء إلى الحلم، بوصفه وسيلة للوصول

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص١٦٥–١٦٧

إلى عالم المرثيّ الساحر، وهو حلم لا يتعلق بالمستقبل بل يرجع إلى الماضي، ويستحضر ما كان مسموعاً عن المرثي أو مرئياً أو معاشاً معه، وهو ما يتجلى من قوله: (زمانك الذي مضى، ووهمك الذي قضى).

وهذا الحضور للذكرى مع غياب المرثي جسداً أثرٌ نفسي واضح المعالم لدى المنشئ، إذ الرثاء (فن يقوم على جدلية الحضور والغياب، غياب جسدي ليتمنى الرائي لو لم يكن، وحضور نفسي تذكري يستبد بنفس الراثي، ويجري على لسانه شعراً، ويتمنى دوامه)[1].

ويستَشَفُّ من تكرار الفعل (أحلم) أن لدى المنشئ في كتابة هذا النص استحضاراً لمسموعٍ عن المرثية ترك أثراً بالغاً في نفسه، انبعث عنه حلمه المعبَّرِ عنه بتكرار لفظ (أحلم).

والحلم عالَمٌ ذو ملامح رومانسية، تؤلفه ثلاثة أجزاء، وتوحي به:

أ- الطبيعة: (بالجزائر البعيدة، بسنديانة ملتفة، بشاطئ، بالرمال، بالصحراء، بالعوالم الخصبة)

ب- الحرية: (أحلم أن أكون طائراً)

ت- الطفولة: (وأن أعيش في طفولة الذين عانقوا الشموس والبحار)

وقد حمَّله المنشئ فيضاً من المشاعر يتمثل في: الحنين إلى عالم لم يعش فيه، العشق، الفرح، الحزن.

وللحلم ثلاث صفات تتمثل في: المواجهة والنقاء والانتماء.

وهذه الدلالات كلها قد أوحى بها التكرار الرأسي للفعل (أحلم) الذي يرتكز فيه المنشئ على اللفظ في بداية السطر؛ فيرسخه في ذهن المتلقي، ويجعل اللفظ منطَلَقاً لكل ما يأتي بعده دلالات، وهو بذلك يجذب المتلقي بتقديم معنى جديد في كل مرة يكرر فيها الفعل.

أما التكرار الدائري لعبارة (أحلم بالجزائر البعيدة)؛ فهو يغلق النص على دلالات تخص المنشئ وانفعاله، بوصفها دلالة بعيدة عن مآثر المرثية مباشرة، وإن كانت توحي بها بطريقة غير مباشرة؛ لأن المنشئ ما تأثر إلا مما سمع أو علم أو اطَّلع؛ فكان بذلك حلمه.

[1] في التشكيل اللغوي للنص الشعري- مقاربات في النظرية والتطبيق: د. محمد عبده فلفل، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٣م، ص٩٢.

**٣- تكرار العبارة:**

يأتي تكرار العبارة في شعر شوشة على أنماطٍ، منها: تكرار العبارة كاملة من دون إحداث تغيير فيها مع إضافة معنى جديد، أو تكرار جزء من العبارة في تشكيلات نحوية متنوعة[١]، أو تكرار صيغة العبارة، وبذلك يجمع المنشئ بين أسلوبين يشتمل أحدهما على الآخر، هما: التوازي والتكرار.

فأما ما تكررت فيه العبارة كاملة من دون إحداث تغيير فيها؛ فيتمثل في تكرار عبارة (نحن في يومك) خمس مرات في ختام نص بعنوان (زيتٌ ونيران)، وهو يظهر من قوله:

ونِدَاءٌ من حُمَيَّا الرُّوحِ،

لا يَحْدُوهُ صَوتُ..:

نحنُ في يومِكَ، لا نحنُ...!

ولا بيتُكَ بيتُ!

نحنُ في يومكَ:

تَاريخٌ..

وتَذكارٌ

وفَوْتُ!

نحنُ في يومكَ..

أحزانٌ عميقاتٌ

وصمتُ..!

نحنُ في يومكَ..

إعْصارٌ..

ونِيرانٌ..

وزَيتُ..!

نحنُ في يومِكَ.. ثَأرٌ

يمسحُ العارَ

وموتُ![٢]

---

[١] درست الباحثة تكرار جزء من العبارة مع التكرار التراكمي في الصفحات الآتية.

[٢] الأعمال الشعرية، م٢، ص٩٤،٩٥.

ويظهر من العبارات المتكررة أن المنشئ يعيش حالتين شعوريتين تقترن إحداهما بما مضى، ولذلك فإن العبارات المتكررة تبَيّن التحسر والانكسار، وتقترن الحالة الأخرى بما سيأتي، ولذلك توحي العبارات المتكررة بالأمل والاعتذار.

وهو تكرار لا يخلو من حزن عميق واعتراف بجسيم الفعل، وهو ما يوحي به قوله ابتداءً: (ونداءٌ من حُمَيَّا الروح، لا يحدوهُ صوتُ)، إذ المنشئ في الطرف الذي خَذَلَ أو تخاذل، ولذلك فإن التكرار الختامي – من غير أن يكون في النص شكلٌ تكراريٌّ غيره– ليبدو وكأنه رسالة اعتذار، على لسان جماعي يتمثل في الضمير (نحن)، ويكشف عن وعد بتصحيح ما ارتُكِب من خذلان، وعن أملٍ بتخليص النفس مما لحقها من العار، وبذلك فإن تكرار عبارة (نحن في يومك) وفقاً لما جاء بعدها، يمثلُ نقطة اتصال لثلاثة أزمنة، هي: الماضي والحاضر والمستقبل، وفق الشكل الآتي:

| نحن في يومك | | |
|---|---|---|
| الماضي ← | الحاضر | → المستقبل |
| نحن | لا نحن | نيران وزيت |
| تاريخ | تذكار | إعصار |
| بيتُك | لا بيتُ | – |
| – | فوتُ | ثأر يمسح العار |
| – | أحزان عميقات وصمت | وموتُ |

وتبدو الألفاظ بعد العبارة المكررة متداخلة متخالفة، ينطلق فيها المنشئ من الحاضر حزيناً متحسراً على ما كان، إلا أنه حزن إيجابي؛ لاستحالته دافعاً نفسياً لإحداث تغيير. وليس المتلقي بمنأى عن الذي يرسله المنشئ في النص؛ لأنه مشمول بقول المنشئ (نحن)، وبذلك فإن المنشئ يجعل المتلقي يقرّ بمضمون رسالة الاعتذار، ويحثه على الالتزام بما جاء فيها – إن صح التعبير.

أما تكرار صيغة العبارة فيبدو من عبارات يجمعها البناء الصرفي، وهو النمط الأكثر إحداثاً للإيقاع منه للدلالة، إلا أنه لا يخلو منها، ويتجلى في نص بعنوان (في الليل) يقول في آخره:

لِأَنّي وَحِيدْ

سأَبقَى طويلاً بِبَابكْ

لِأَنّي بَعيدْ

سأرْقُبُ فجرَ إيابِكْ

لِأَنّي صَغيرْ

سأعْزِفُ لحنَ شَبَابِكْ

لِأَنّيْ تَعَرَّيْتُ دَهراً

سَتُدفِئُنِي في إِهَابِكْ

لِأَنّي حَزينْ

سَأُجَرِعُ نَفْسَ شَرَابِكْ[1]

إذ يلاحظ أن المنشئ لا يكرر صيغة العبارة وحدها، بل يكرر بعض عناصرها المؤلفة لها كذلك، كتكرار (لأني) في بداية كلٍّ منها، وتكرار التسويف في الجزء الثاني منها، وهو ما يوحي بأن غرض التكرار الأول هو التسويغ، ويحرص المنشئ على تعاطف المتلقي بتقديمِ (لأني) بما فيها من لام التعليل ومعنى التوكيد في الجمل كلها، ولكسب مزيد من التأييد فإن الصفات المتكررة بعدها قد جاءت على صيغة (فعيل)، تتضح في: ( وحيد، بعيد، صغير، حزين)؛ ليوحي المنشئ بثبات اتصافه بها زَمَنَ الحالِ أو في الزمن الماضي مع استمراريته إلى الحال؛ للدلالة على تأصُّلها فيه وملازمتها له.

وتتوجه دلالة الأفعال كلها في الجزء الثاني من العبارة إلى المستقبل، ويعمد المنشئ للتأثير في المتلقي لقبوله المسوغات المقدمة إلى وسيلتين مُتَتَامَّتَيْنِ، هما: إثارة الشفقة، واستجداء التعاطف. وذلك بتقديم مجموعة من الصفات تتمثل في: ( وحيد، بعيد، صغير، حزين) يسوغ بها انتظاره المعبر عنه بلفظي: (سأبقى– سأرقب) ويسوغ بها سلوكه المعبّر عنه باللفظين: (سأعزف– سأجرع).

أما استجداء التعاطف؛ فيتمثل بقوله: (لأني تعريت دهراً ستدفئني في إهابك).

وتجدر الإشارة إلى أن مثل هذا التكرار أشبه بالحوار الداخلي الذي يسوغ الإنسان به لنفسه ما يفعل، قبل أن يسوغه للمتلقي، وبذلك فإن هذه الطريقة لتغدو أكثر إقناعاً للمتلقي إذ كانت مقصودة لأجل التأثير أولاً.

ويظهر أن المنشئ في المقطع السابق يعول على التكرار لتقديم سلسلة من المسوغات للاستعطاف والإعْذَار بوصفه يعاني من الوحدة والضعف والخوف والألم فضلاً عن الحزن، "وكثيراً ما يعول الشاعر على الإطناب والتكرار في تأكيد معاناته ومعاينته، إذ ليس المهم أن يخبرننا بما نعرف أو

[1] الأعمال الشعرية، م١، ص٣٢.

نجهل، بل المهم أن يقدم هذه الأمور بقالب فني مؤثر ومثير"[1]، إذ ليست غاية المنشئ الإخبار بل التعبير عن التأثر وإحْدَاثُ التأثير في المتلقي.

**٤- تكرار المقطع:**

نجد في شعر شوشة تكرار ثلاثة أسطر أو أكثر في مواضع مختلفة من النص الشعري، ويبدو أن هذا النمط من التكرار لا يكون إلا في القصائد التي يشتد فيها الانفعال، ويبلغ فيها أوجه وذروته، وهو ما يدفع المنشئ لإعادة ذكر عبارات عدة بعينها من دون إحداث أي تغيير فيها، وذلك تعبيراً عن الحالة الانفعالية التي وصل إليها والتي يريد إيصالها.

ونراه يغلف النص الشعري- إن صح التعبير- بعبارات متكررة، يُرسلها إلى المتلقي ويطلعه على دلالتها في بداية النص، ثم يذّكِّرُهُ بها ويؤكد ما جاء فيها في نهايته، وفي هذا تقرير لدلالة تلك العبارات، وترسيخ لها لدى المتلقي.

ومن ذلك أن يوردَ المنشئ في بداية النص ونهايته ثلاثة أسطر، جاعلاً إياها سياجاً يمنع تشعب الدلالة أو اقترانها بما يفتحها على دلالات أخرى تغير معناها ومسارها الذي يريد، وهو ما يتجلى من قول فاروق شوشة في نص (بغداد تثور)[2]:

**شيءٌ يولَدُ كالأُسْطُورَة**

يولَدُ في أعماقِ بِلادِي

شيءٌ يا عَيْنِي المَبْهُورَة

يَتفَجَّرُ في وَهْجِ الشَّمْسِ[3]

ويتكرر هذا المقطع في نهاية النص مع اختلاف ترتيب الأسطر، لكن المنشئ يحافظ على إنهاء النص بالعبارة التي بدأه بها، فيقول:

شيءٌ يا عَيْنِي المَبْهُورَةْ

يَتَفَجَّرُ في وَهْجِ الشّمْسِ

**شيءٌ يولدُ كالأُسْطُورَة**[1]

---

١ في التشكيل اللغوي للشعر، ص٦٢.

٢ الأعمال الشعرية، م١، ص١٠٦-١١٠.

٣ المصدر السابق نفسه، ص١٠٦.

وقد بدأ النصَّ وختمَه بالعبارة نفسها: (شيءٌ يولد كالأسطورة)، ولذلك فإن إيراد المقطع مكرراً في نهاية النص مع إعادة ترتيب عباراته يجعل النص ينغلق ملتفّاً حول نقطة مركزية تبدو من العنوان أولاً، وتظهر في منتصف النص تقريباً، وتتمثل بجملة (بغداد تثور) أو (بغداد الثورة)، ويمكن إيضاح الشكل التكراري الدائري وفق الآتي:

| | |
|---|---|
| بداية النص | **(هو) شيء** – يولد كالأسطورة<br>– يولد في أعماق بلادي<br>– يا عيني/ يتفجر |
| وسط النص | السطر (١٤) : تطلقه بغداد الثورة<br>السطر (٣٤): في أرض الفرحة في بغداد<br>السطر (٣٥): **بغداد تثور**<br>السطر (٥٧): يا أرضي يا أرض الثورة |
| نهاية النص | **(هو) شيء** – يا عيني/ يتفجر<br>– يولد كالأسطورة |

وتتبدى معالم الثورة المعبَّر عنها بالفعل (تثور) في تكرار جملة (شيءٌ يولد كالأسطورة)، إذ يحذف المنشئ المسند إليه، والذي يُقدّر بالضمير(هو)؛ لاندفاعه وانفعاله وثورته، خاصة وأن ذروة الانفعال لا تتيح للمرء أن يحدد ماهية المثير الحقيقي في كثير من الأحيان، ولذلك ابتدأ المنشئ بالاسم النكرة وحذف المسند إليه (هو)، ويبدو أن المُعَيّنَ بالضمير المقدر غير مفهوم تماماً، ولذلك كان (كالأسطورة)؛ لأنها لا تنبعث من سبب واحد غالباً، وإنما يكون لظهورها أسباب عدة متداخلة[٢].

ونظراً لأن لغة المنشئ تُتَرجم ثورته، يكشف تكرار المقطع عن حركةٍ تَتَتَابَعُ، وتتعاظمُ، وتستمرّ، وقد عبر عنها بالأفعال المضارعة وفق الترتيب: (يولد، يولد، يتفجّر، تثور، يتفجّر، يولد)، وهي حركة ذات مسارين متتابِعين يفضي أحدهما إلى الآخر، وينتقلان بين ثلاثة عناصر:

أهل بغداد – الثورة – ذات المنشئ

وتتجه الحركة من الداخل إلى الخارج ومن الخارج إلى الداخل، وتتمثل في:

---

١ الأعمال الشعرية، م١، ص١١٠.

٢ ينظر: الأسطورة توثيق حضاري: تأليف قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية في مملكة البحرين، دار كيوان، دمشق، ط١، ٢٠٠٩م، ص٣٣.

١- حركة داخلية متأججة لدى أهل بغداد، استحالت حركة خارجية (سلوكاً) تتمثل في قوله:

(يولد- يتفجر- تثور)

٢- حركة خارجية ثائرة في بغداد، أثارت لدى المنشئ انفعالاً تعاظم معها؛ لأن السلوك الخارجي أورث في النفس انفعالاً موازياً.

وربما يكرر المنشئ سبعة أسطر من غير أن يُحدث فيها أي تغيير أو تبديل، وهو ما نجده في نص بعنوان (يا مغرب) يقول فيه:

ثِقْ بالشَّعْبِ الزَّاحِفِ نحوَ القِمَّةْ..

ثِقْ بِدماءِ الجُثَثِ المُنْدَفِعَاتِ الجَهْمَة

إنَّا حَطَّمنا ماضِينا الأَسودَ،

حَطَّمْنا الظُّلْمة

سَنَسيرُ.. سَنَكْبو..

سَنُواصلُ هذا المَرْقَى

لَن نَستسلمْ..![1]

إذ يكرر المنشئ سبعة أسطر في ختام المقطع الأول وفي ختام النص، وتتجلى أهمية التكرار الختامي في ترسيخ المكرر من الألفاظ، والتأكيد عليه بعد كل إضافة جديدة؛ لأن السطور المكررة مدار النص كله، وفكرته الموجزة.

وقد مهد المنشئ للمقطع المكرر الأول بتكرار(يا مغرب) ثلاث مرات، أما في المقطع الأخير فقد سَبَقَهُ بتكرار (يا وطني) ست مرات، ولذلك فإن الثورة المعبر عنها بالتكرار تنتشرُ وتتسع رقعتها، وتخرج دلالتها من (الوطنية) المعبر عنها بلفظ (المغرب) إلى القومية المعبر عنها بلفظ (وطني)، والتبديل الحاصل بين اللفظين يعبر عن امتدادها من الغرب إلى الشرق.

ويبدو أن الانفعال الموازي لها يسيطر على المنشئ، ويظهر في النص وفق الترتيب الآتي:

(يا مغرب) أربع مرات - يا وطني- (يافا) ثلاث مرات-(المغرب)- (يا وطني) خمس مرات

ويعبر هذا التكرار عن المساحة المكانية الحقيقية وغير الحقيقية التي تثور فيها العروبة مع أبناء الجزائر الذين وجَّهَ إليهم المنشئ قصيدته[2]، ولذلك ينبغي أن يكون الملفوظ في النص موازياً السلوكَ المعبر عنه

---

١ الأعمال الشعرية، م١، ص١١٢- ١١٨.

٢ ينظر: الأعمال الشعرية، م١، حاشية ص ١١٢.

والمشار إليه، اندفاعاً وقوةً وحدّة، وهو ما استلزم أن تكون التراكيب إنشائية ندائية مقصودة غير طائشة أو عشوائية في قوله: (يا مغربُ)، ومضافة إلى المنشئ بوصفه معنياً بالثورة العربية في الجزائر ومشاركاً فيها بالشعر والمتمثلة في قوله: (يا وطني).

ويشكل المقطع المكرر في نهاية النص تكثيفاً دلالياً لما جاء في النص، ويَظهر هذا من تتبع الدوال: (حطمنا الظلمة، سنواصل، ثق بدماء الجثث، سنسير)، وفق الآتي:

| | |
|---|---|
| نهاية المقطع (١) | **سنسير... سنكبو** |
| وسط النص | سنظل نسير ولا نصعد |
| نهاية النص | **سنسير... سنكبو** |

| | |
|---|---|
| نهاية المقطع (١) | **حطمنا ماضينا الأسود/ حطمنا الظلمة** |
| وسط النص | أيام الظلم– سقطت كل قلاع الظلمة– فلتقبل أيام الظلمة– فليسود الليل الباقي– فليتحول كل العالم– ظلمات راعدة مهمة– فلتتلاحق .. فلتتلاحق يا وطني أيام الظلم |
| نهاية النص | **حطمنا ماضينا الأسود/ حطمنا الظلمة** |

| | |
|---|---|
| بداية المقطع (١) | لعله في الدمْ |
| نهاية المقطع (١) | **ثق بدماء الجثث المندفعات الجهمة** |
| وسط النص | يفهق بالدم– قل للقرصان الساكر بالدم– قل للقرصان الساكر بالدم– من أجل الجثث– يا وطني صرخات الدم– لم ينضب دمّ – عرفوا أن طريق الإنجاب.. الدم |
| نهاية النص | **ثق بدماء الجثث المندفعات الجهمة** |

| | |
|---|---|
| نهاية المقطع (١) | **سنواصل هذا المرْقى/ لن نستسلمْ..!** |
| وسط النص | مازال هناك– مازال يعانق– مازال يجرجر– مازال يسور– مازال يلاحق– مازال يداوي– مازالت طلقات–مازال كثير– مازال بكل شهيد– مازلنا– مازال الإصرار– وسيأتون– وسينهض– ينهض– لم يقفوا– كانوا– عرفوا |
| نهاية النص | **سنواصل هذا المرْقى/ لن نستسلمْ..!** |

ويظهر من الجداول السابقة أن التكرار الدائري قد حصر الدلالة بين المقطعين المكررين، بعد أن مهّدَ المنشئ لها في المقطع الأول؛ فبينها بإيجاز ثم عمد إلى توضيحها، وتبيين جزئياتها، ثم تكثيفها في ختام النص بإعادة المقطع الأول، ولا يحتمل السياق أن يغير المنشئ الدلالات ويبدلها بين المقطعين المكررين؛ لأن الموقف يتطلب المباشرة والإفصاح والسهولة، وغرضه أن تصل الرسالة الشعرية لأكبر جمع من المتلقين نظراً لتوجيه النص إلى (أبطال الثورة العربية في الجزائر)[1]

ولذلك فإن المكرّرِ في بداية النص جاءَ تمهيداً للمتلقي؛ لئلا تحمله الشحنة الانفعالية المتوقدة لدى المنشئ على المفاجئة والنفور، ثم قدم المنشئ الدلالة المركزية بتفصيلاتها وصورها؛ فإذا وصل المتلقي إلى نهاية النص توحّد مع المنشئ في الضمير (نحن) وسايره بالشعور، ووافقه في الحالة الانفعالية؛ فأيده في موقفه، وأثار حماسته التي ربما وجهته لسلوك محدد، أو أيقظت فيه مبدأ نائماً.

وربما مثّل المقطع المكرر جرعة من المساندة الشفوية، إذ يرتكز الشاعر على التكرار لبث روح الحماسة، وإذكاء الروح الجماعية؛ لما للشعر من أهمية في مثل تلك المواقف، يمكن تسميتها: المقاومة الشعرية.

ورفداً لما سبق، فثمة جانبٌ سلبي في التكرار الدائري لمجموعة من الأسطر، يتجلى في أن المتلقي قد ينصرف بذهنه بعد القراءة الأولية للنص عن بداية النص ونهايته إلى ما بينهما؛ فلا يكون تركيزه حول المكرر مخالفاً بذلك غرض المنشئ من التكرار، ومعاكساً لوظيفة التكرار الدائري خاصة إن كان التكرار مملاً، أو يتناول جانباً هامشياً من النص.

وهناك أشكال أخرى للتكرار في شعر شوشة لعل من أبرزها **التكرار التراكمي** الذي لا يقوم على تكرار نوع معينٍ أو تَوَزُّعٍ مُنْتَظَمٍ لدالٍّ ما، بل يكون عشوائياً، إلا أنه يملأ الفضاء النصي، وتتعاضد في هذا الشكل التكراري التكرارات الجزئية في إحداث دلالة النص، ويكون لكلٍّ منها وظيفة محددة لا تطغى على النص كله، وإنما تتابع التكرارات وتتراكم؛ فيرفد بعضها بعضاً.

وللتكرار التراكمي أثر واضح في إيقاع النص، مهما كانت دلالته، إلا أنه قد يكون أحد أكثر الأشكال التكرارية المتسببة في إفساد النص، والنزول به إلى مستوى الرداءة والفوضى الإيقاعية والدلالية، ولذا فإن اللجوء إلى هذا الشكل من التكرار ينبغي أن يؤخذ بجانب من الحذر والوعي الشديدَين.

[1] ينظر: الأعمال الشعرية، م١،حاشية ص١١٢.

ويمكن أن نمثل لهذا التكرار بنص (الرماد أمامك)[1] الذي يقول فيه:

الرَّمادُ أَمامَكَ

والبَحْرُ خَلْفكَ..

فاتركْ – لِمَنْ خَلَعوكَ– الخِلافَةَ

هذا زمانٌ لدَهْماءِ هذا الزمانِ

يَعيثونَ فيهِ فساداً

ويّرجونَ مِنهُ امتِداداً

ويَحْيَوْنَ..

يَرتَكبونَ صُنوفَ الخَطايا

وفي طيشِهم يُوغلونَ

فلا يستديرُ إليهم أحدْ!

الرَّمادُ يسودُ..

تقدّمْ..

وكن واحداً لا نصيبَ له

في الرِّهانِ

ولا شوكةٌ تَستفزُ،

وإلّا..

فأنتَ الحَصاةُ التي تُفسدُ الزيْتَ

[1] الأعمال الشعرية، م٢، ص ٥٤٥– ٥٣٤.

في آلةِ النَّاهبينَ،

وأنتَ البلاءُ المُسلّطُ،

أنتَ الدمارُ المُسيْطرُ

حاذرْ

فَرأسُكَ أوَّلُ ما سيطيرُ

إن ارتفعَ الرَّأسُ عن شبرهِ المُفتَرض

أو تجاوز أبعدَ مِنْ كتِفِ القَانِصِ

المُعترِضْ

أو تأمَّل بعضاً من اللوحة المُدهشة

مشهداً،

مشهداً

كازدحامِ الأفق..

بالجياعِ الذينَ يَبيعونَ أعمارَهم

لاقتناءِ رصاصَة

والصغار الذين يسيرون

تحت النُّعوشِ

لكي يكبروا في القبور

والشيوخ الذين يُؤهّلُهم عجزهم

لابتلاعِ المرارة

حين يَنهارُ حَائطُ هذا الوطن

فوقَهُم،

ينهضونَ، كأنَّ الجِدارَ خَزَفْ

والمَنايا شرف

والبُغاةُ– لجهلهمُ[1]– يَحسبونْ

أنَّ هذا الذي يحلمُ الشهداءُ به

ترفٌ

أو خَرَف!

***

السِّباقُ الذي لم تَعُد طَرفاً فيهِ

يَبدأ قبلَ انطِلاقِ الأَذانِ

وقبلَ انبلاجِ الصَّباحِ الذي

لَنْ تَرَاه،

وقبل اعترافِكَ بالذَّنب

هل أنتَ أذنبْتَ؟

لا تَبتئسْ

فالجميعُ يدورُ مع الدّائرة

رغبةً

[1] وردت: لجهلهمو، ينظر: الأعمال الشعرية، م٢، ص٥٣٧.

أو مخافةً!

طَمَعاً

أو إضافة

أو دُنواً من العرْشِ..

عَرْشِ الخِلافَة!

الجَميعُ!

– الذين تصوَّرتَهم يُهرعونَ

الذين تَصوَّرتَهم يَصمُدون

الذين تصوّرتَهمْ بينَ بيْنَ–

ولكنَّ صوْتَكَ مازالَ..

صوتُك يُحدثُ وخْزتهُ

في ضمائرَ لا تستجيبُ

ولكنَّها تتجمَّلُ..

إنَّ الرَّمادَ أمامكَ

عمرٌ بكاملهِ في انتظاركَ

تُصبحُ فيه الرِّياحُ سَموماً

ويشتعلُ الماءُ جمراً وغسلينَ

تُهرَعُ حتَّى الشَّياطينُ

هاربةً من جَحيمِ القِيامةِ

قُلْ للعداواتِ هذا زَمانُكِ

يُعْشِبُ،

هذا فَضاؤُكِ تُفرخُ فيه الأفاعي

وينْقلبُ السِّحرُ يفتكُ بالسّاحرين

ويَأوي الصَّعاليكُ

في ظُلمات الكُهوفِ

وتَهوي الأوابِدُ عبرَ المَفاوز

وهي تُنقّبُ عن طللٍ في الرمالِ

هنالكَ..

تُصبحُ عوْلمةُ الفاتحينَ شظايا

وبعضَ زجاجٍ تَهشّمَ

فوق الرُّؤوس المليئةِ بالكِبرِ

لا تملكُ الآنَ غيرَ الخُشوعِ

لسيّدها الموت

يدفعها في اتجاهِ العنادِ

وفي لوثة الكِبرياء

لعلَّ الجراحَ يرمِّمها الثأرُ

والثّأرُ نارٌ بغيرِ انتهاء!

***

الرّمادُ انطلقْ..

هل تُطيقُ لصهيون هيمنةً لا تُردُّ!

وهل تتنازلُ عن قُدْس أَقداسِكَ

المُسْتباحة؟

هل يُطعمونك حتَّى تكونَ شَريكاً

وأنتَ الذي يتحلَّقُ حولكَ

كلُّ الذين يَرونَكَ خَيطَ الرَّجاءِ

إلى وطنٍ مُستباحٍ

وأَرض بأَحمَالها كم تئنُّ

وخاتمة –حُرَّة– للمطاف؟

هل تَخونُ دَمَك؟

إنَّه وطنٌ ساكنٌ في شرايين قلبكَ

مُلتَصِقٌ في وَتينِكَ

مُشتَعِلٌ في رُؤاكَ

ومُخْضَوضِلٌ في جَبينِكَ

مُرتسمٌ في يَقِينكَ

مُنطلقٌ في جَناحَيْكَ

مُحتشِدٌ في قرارةِ ذاتكَ

مُستمسكٌ بالضّلوعْ!

فانطلقْ..

لا رجوعْ!

الرَّمادُ أَمامَكَ

والنّيلُ خَلفكَ..

يَغلي

وفي الصّدر أنفاسُهُ من لظىً

والضّفافُ بما حُمِّلتْهُ

تفورْ!

إنَّهُ مددٌ من عُيون السماءِ

على كوكب الأرضِ

–في قبضةِ الباطشينَ العُتاةِ–

وعمرٌ بحجم الدُّهورْ

هو ذا شاخصٌ..

– هم يظنّونه يتراجعُ–

ها ظلُّهُ يترامى..

وموجاتهُ تتدافعُ..

في موكبِ الغضبِ المستطيرْ

فاضَ من دَمعِ إيزيسَ

مُنحدراً في الزَّمانِ

ومخترقاً للشِّعابِ

ومُستلْقياً بالأمانِ

وها نحنُ نغسلُ أَوزَارنا

ونُصلّي..

ونُقسمُ أن نحفظَ العَهدَ:

"كيف أكون جديراً بقطرة مائكَ؟

إنك أَسمى، وَأَنقى

تأملتُ وجهيَ في لمحةٍ منك،

في صفحةٍ من بَهائك

فارتعْتُ..

هل هذه صورتي في مراياكِ؟

كيف أكون غريباً إلى ذلك الحدِّ!

أُصبحُ مختلفاً عن يقينيَ

مُبتعداً عن صفاتيَ

مرتبكاً،

أتخاذلُ..

هذا أوانُ التَّطهر فيكَ

لعلّيَ أَصعدُ

تمنحني من سَجَاياكَ

مرتبةً، فأُشيحُ عن القهْرِ..

لا!

بل أُطاعنهُ ما حَييتُ

ولو مِتُّ جُوعاً

وهُدِّدْتُ دَهراً

ولو لم يعدْ لي صديقٌ سوايَ

ولا حائط غيرُ جِلْدي

ومتّكأٌ غير مائكَ

مَسْرجةٌ غير وجهكَ

أنت الرَّفيقُ الذي لا يخونُ

وأنتَ المعينُ الذي لا يضيقُ

وأنت الدّليل الذي لا يُضلُّ

وأنت الزّمان القديمُ الجديدُ

الزّمانُ الذي ليس عنهُ بديل!"

فلْتطُل هجماتُ الرّماد القبيح

وليضعْ مَرّةً واحِدة

ما بدا واهناً مِنْ رَجَاء شَحِيحْ

وليفزْ بالغنيمة من يُهرعون

ومَنْ يؤجَرونَ

ومَن يهتفونْ..

لا يهمّ!

وحدَكَ الآنَ..

تبقى مدى الدّهرِ

أنتَ الحقيقيُّ،

أنت الصحيحُ

وأنت الجميلُ الجَليل!

***

إذ يقوم النص على مجموعة غير متساوية من التكرارات من حيث العدد، ومختلفة من حيث النوع، فضلاً عن توازي العبارات، ويمكن إيضاحه وفق الجداول الآتية[1]:

| العدد | حروف المعاني |
|---|---|
| ٢٨ | حرف الجر (في) |
| ١٢ | حرف الجر (مِن) |
| ١١ | ضمير الخطاب (أنت) |

حيث تشير تكرارات حروف المعاني في نص واحد إلى أن المنشئ يلحُّ على تقييد المعاني التي أتى بها، خاصة مع كثرة تكرار الكلمات المنكرة فيه، وهو ما يحقق نوعاً من التوازن في النص بين الإطلاق والتقييد؛ فقد بلغ عدد الكلمات المنكرة في النص (٦٠) كلمة تقريباً.

وربما أشارت كثرة حروف الجر في النص إلى ضعف لغوي خفيّ، لكننا إذا دققنا في تكرار الحرف (في) وجدنا تنوعاً في معانيها بين الظرفية المكانية والزمانية والمجازية، فضلاً عن معاني التوكيد والتعليل، وقد جاءت مرادفة للباء ومرادفة ل (مِنْ) و(إلى)[1].

١ يتبع د. محمد صابر عبيد طريقة الجداول والإحصاء في التكرار التراكمي، ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص٢١٧،٢١٨. وقد أفادت الباحثة من طريقة الدكتور في تحليل هذا النص.

وتتبين تلك المعاني وفق الجدول الآتي:

| المعنى | الشاهد[٢] | المعنى | الشاهد |
|---|---|---|---|
| ظرفية مكانية | يعيثون فيه فساداً | مرادفة (مِنْ) | السباق الذي لم تعد طرفاً فيه |
| التعليل | يرتكبون صنوف الخطايا وفي طيشهم يوغلون | ظرفية مكانية | فأنت الحصاة التي تفسد الزيت في آلة الناهبين |
| مرادفة (مِنْ) | وكن واحداً لا نصيب له في الرهان | ظرفية مكانية | لكي يكبروا في القبور |
| ظرفية مكانية | صوتك يحدث وخزته في ضمائر لا تستجيب | مرادفة الباء | عمرٌ بكامله في انتظارك |
| ظرفية زمانية | تصبح فيه الرياح سموماً | مكانية مجازية | هذا فضاؤك تفرخ فيه الأفاعي |
| ظرفية مكانية | وهي تنقب عن طلل في الرمال | مرادفة (إلى) | ويأوي الصعاليك في ظلمات الكهوف |
| مرادفة الباء | هذا أوان التطهر فيك | مرادفة الباء | يدفعها في اتجاه العناد |
| مرادفة (مِنْ) | منحدراً في الزمان | مرادفة الباء | وفي لوثة الكبرياء |
| مجازية | ساكن في شرايين قلبك | مجازية | محتشدٌ في قرارة ذاتك |
| مرادفة للباء | ملتصق في وتينك | مجازية | يغلي وفي الصدر أنفاسه من لظى |
| مجازية | مشتعلٌ في رؤاك | **مجازية** | تأملت وجهي في لمحة منك |
| مجازية | مُخضوضل في جبينك | **للتبعيض** | في صفحة من بهائك |
| مرادفة (مِنْ) | منطلقٌ في جناحيك | مجازية | على كوكب الأرض في قبضة الباطشين |
| مجازية | مرتسمٌ في يقينك | مكانية | وموجاته تتدافع في موكب الغضب الكبير |

وهذا التنوع في المعاني دليل على أن تكرار (في) أضاف تنوعاً دلالياً، وما كان مؤشر ضعف لغوي لدى المنشئ، ويُظهر تكرار معاني الحرف (مِنْ) تنوعاً دلالياً كذلك بدلالته على التبعيض، وبيان الجنس، وابتداء الغاية، وفق الآتي:

---

١ ينظر: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: جمال الدين بن هشام الأنصاري، تحقيق: د.مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، مراجعة: سعيد الأفغاني، مكتبة سيد الشهداء، قم ، ط٥، ١٢١٢هـ، ص٢٢٣-٢٢٥.

٢ الأعمال الشعرية، م٢، ص ٥٤٥- ٥٣٤.

| المعنى[1] | الشاهد[2] | المعنى | الشاهد |
|---|---|---|---|
| ابتداء الغاية | يرجون منْه امتداداً | ابتداء الغاية | فاض من دمع إيزيس |
| **الغاية** | أو تجاوزَ أبعدَ من كتف القانص | التبعيض | تأملت وجهي في لمحة منك |
| بيان الجنس | وفي الصدر ألفاظه من لظى | التبعيض | في صفحة من بهائك |
| بيان الجنس | أو تأمل بعضاً من اللوحة المدهشة مشهداً مشهداً | بيان الجنس | وليضعْ مرة واحدة ما بدا واهناً من رجاءٍ شحيحْ |
| ابتداء الغاية | إنه مددٌ من عيون السماء | التبعيض | تمنحني من سجاياك |
| الغاية | أو دنواً من العرشِ | بيان الجنس | هاربة من جحيم القيامة |

وهذا التنوع في المعاني مع تنوع المتعَلَّقِ به يلغي صفة الضعف التي أشير إليها سابقاً، فضلاً عن الأهمية الإيقاعية التي تحدثها إعادة ذكر(مِنْ)، وتتجلى أهمية امتداد هذا التكرار في مستوى النص في تحقيق السبك في النص[3] بوصف التكرار أحد وسائل الإحالة، لأن اللفظ "الثاني منهما يحيل إلى الأول؛ ومن ثم يحدث السبك بينهما، وبالتالي بين الجملة أو الفقرة الوارد فيها الطرف الأول من طرفي التكرار، والجملة أو الفقرة الوارد فيها الطرف الثاني من طرفي التكرار"[4].

ووظف المنشئ تكرار ضمير الخطاب وفقاً لمقتضيات المقام، إذ النص أشبه بالخطاب الحماسي، ولذلك فإن تكرار ضمير الخطاب مع تنوع صفات المخاطب وتعارضها، يُحدث شيئاً من الدهشة لدى المتلقي والاستغراب، وتتمثل تلك الأوصاف في: (الحصاة، البلاء، الدمار، **هل أنت أذنبت**، الذي يتحلق، الرفيق، المَعين، الدليل، الزمان، الحقيقي، الصحيح، الجميل). لكن الأوصاف الأولى ليست على لسان المنشئ، بل هي في سياق الاتهام والحديث بلسان الآخر، ولذلك فقد فصل المنشئ الأوصاف الإيجابية عنها باستفهام إنكاري يتمثل في قوله: (هل أنت أذنبت؟)، وقد خرج إلى النفي بمعنى: أنت لم تذنب، ثم أتى المنشئ بجملة من الأوصاف يرتضيها للمخاطب بالضمير (أنتَ)، وعددها يجاوز ضِعْفَ الأولى، وبذلك فإن الأوصاف الإيجابية تنفي الأولى، وتعدل مسارها، وتأتي بالحق الذي يراه المنشئ، ويوحي تكرار الضمير باستمرارية ظهور الانفعال في النص وانعدام تلاشيه مع ازدحام النص بالتكرارات المتنوعة،

[1] ينظر: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص٤١٩-٤٢٥.

[2] الأعمال الشعرية، م٢، ص ٥٤٥- ٥٣٤.

[3] من وسائل السبك أو الترابط النصي: إعادة اللفظ، والإحالة، والسبك أو الربط هو معيار يهتم بظاهر النص ويعنى بدراسة وسائل تحقيق الاستمرار اللفظي، ينظر: نحو النص تجاه جديد في الدرس النحوي: د. أحمد عفيفي، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م، ص٩٠، ١٠٥،١٠٦،١٠٧.

[4] البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص٧٩.

وكانت له إفادة دلالية تتعلق بقصر الأوصاف المخاطب ونفي الأوصاف السلبية عنه، إذ جاءت كل منها محلَّاة (بأل) الاستغراق، ولذلك فإن دلالة تكرار الضمير متجددة غير مملة، وتقدم إفادة دلالية تتمثل فيما تقدم ذكره.

ومن حروف المعاني الأقل تكراراً: اسم الإشارة، والاسم الموصول، واسم الاستفهام، وبيان تكراراتها وفق الآتي:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| تكرار اسم الإشارة (ذا) ( ١٠) مرات | هذا زمان | هذا الزمان | هذا الوطن | أن هذا الذي يحلم | هذا زمانُك |
| | هو ذا شاخص | ها ظله يترامى | هذا أوان التطهر | إلى ذلك الحد | هذا فضاؤك |

إن تكرار المنشئ اسم الإشارة يجعل المتلقي يشاركه المشهد ويعايشه؛ لأن الإشارة من الإحالة[١]، "والإحالة دليل معايشة الحدث والمشاركة فيه"[٢]، ومما يؤيد ذلك أن المشار إليه معلوم لدى المتلقي، ومحدد، ولذلك جاء مُعرّفاً.

ويقدم المنشئ بتكرار الاسم الموصول في صيغتي الإفراد والجمع دلالتين متبادلتين بين المخاطب بالضمير (أنتَ) والمتحدث عنه بالضمير(هم)، وبذلك فإن الشحنة العاطفية في النص تُسْتشفُّ من تداخل بين أمرين واضحين هما: الانفعال وتوجيه الخطاب لـ(أنت) مع تقرير ما يفعله المتحدث عنهما بـ(هم)، وبذلك يغدو الخطاب أكثر إقناعاً، بوصف اقتران الفعل بفعل الآخر وارتباطه به؛ فيكون أحدهما ناتجاً عن الآخر لا مُحْدَثاً من غير أسباب، خاصة إذا لاحظنا تساوي عدد تكرارات صيغتي الإفراد والجمع، والمبينة وفق الجدول:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| (الذين): ٧ مرات | الذين يبيعون | الذين يسيرون | الذين يؤهلهم | (الذين تصورتهم)[٣] | الذين يرونك |
| (الذي): ٧ مرات | الذي لم تعد طرفاً فيه | الذي لن تراه | الذي يتحلق حولك | الذي لا يخون<br>الذي لا يضيق | الذي لا يضل<br>الذي ليس عنه بديل |

[١] الإحالة النصية (Texlaul): تعني الرجوع إلى متقدم، وذلك بالإشارة والضمير إلى شيء في اللغة أو في النص. ينظر: تحليل النص– دراسة الروابط النصية في ضوء علم اللغة النصي: د. محمود عكاشة، مكتبة الرشد، ط١، ٢٠١٤م، ص٢١٩.

[٢] المرجع السابق نفسه، ص٢٤٢.

وبذلك فإن تصوير حال المعبر عنهم (بالذين) في سياق الحديث الموجه إلى المخاطب (بالذي)، يجيء لتصوير واقع (هم) بما فيه من حركة (يبيعون– يسيرون)، مع بيان حال أصحابه من ضعف وخوف (الذين تصورتهم)، ورجاء (يرونك)، ثم يربط ذلك بالمخاطب بوصفه بعيداً عن حالهم (لم تعد طرفاً فيه– لن تراه)، ثم يبين الرجاء مرة أخرى مع الالتجاء،و استثارة للعاطفة، واستنهاضاً للسوك المنتظر من المخاطب بكاف الخاطب في قوله: (أمامكَ– خلفك).

أما تكرار الاستفهام فقد جاء للاستنكار والنفي، فضلاً عن الغرض الرئيس من النص، وهو الحثّ مع الطمأنة، واستنهاض همة المخاطب بالضمير في قوله: (الرماد أمامك)

| | | | |
|---|---|---|---|
| تكرار (هل) ٦ مرات | هل أنت أذنبت | هل تطيق | هل تتنازل |
| | هل تخون دمك | هل يطعمونك | هل هذه صورتي |

ووفقاً لما سبق فإن تكرار أسماء الإشارة والموصول والاستفهام يؤدي وظيفة ثانوية ترفد الغرض الرئيس للنص من حيث مشاركة المتلقي المنشئ في المشهد، وإقناعه بحجة المنشئ على المخاطب، وتصوير الحال في سياق الاستعطاف، والحثّ في سياق الاستنكار.

ولا يقتصر التكرار على حروف المعاني بل يجاوزه إلى تكرار صيغة الفعل المضارع (يفعلون) في سبع عشرة صيغة، وفق الجدول:

| العدد | تكرار الفعل المضارع (الأفعال الخمسة) |
|---|---|
| ١٧ | يعيثون، يرجون، يحيون، يرتكبون، يوغلون، يبيعون، يسيرون، ينهضون، يحسبون، يهرعون(مرتين)، يصمدون، يطعمونك، يرونك، يظنونه، يؤجرون، يهتفون |

ويوظف المنشئ هذا التكرار لإضافة تصويرية، وإثارة حركة في النص تبين سلوكا متنوعاً فاسداً يَتَزَيّا بالفَضل، وهي تبين الضعف والهشاشة والانقياد التي وُسِمَ بها المتحدَّثُ عنهم بالضمير(هم)، لكنها صفات غير مباشرة، عبر عنها المنشئ بتبْيين السلوك الناتج عن تلك الصفات، فضلاً عن أنها تأتي في سياق

الحثّ والانتقاد، لما تمتع به شعر شوشة من واقعية تتلخص في وصف الواقع أو الإشارة إليه مع انتقاد سلبياته لتغييرها.

وقد جاءت الصفات غير المباشرة على هيئة أفعال غير متقابلة، ذلك الذي يعزز الوظيفة التكرارية للبناء الصرفي لها. خاصة إذا علمنا أن هذه الحركة غايتها الضغط على المخاطب بالضمير (أنت) الذي يمثل الطرف الأقل حركة، عن طريق عرض سلوك (هم) عرضاً متوتراً قد يصل حدّ الاستفزاز.

ويشمل التكرار التراكمي تكرار الكلمات المنكرة تكراراً يتلاءم مع النص، وما فيه من تكرارات ودلالات متراكمة؛ فكان أوفى أن يعبر عنها بما يدل على الشمول والإطلاق، وبما يوحي باختلاط الأمر، والفوضى، والثورة على الظلم ورفضه.

| تكرار الكلمة | | | |
|---|---|---|---|
| العدد | الاسم النكرة | العدد | اسم الفاعل |
| ٣٩ | زمانٌ، فساداً، امتداداً، شوكةٌ، مشهداً، شرفٌ، ترفٌ، خرفٌ، رغبة، مخافة، طمعاً، إضافة، دنواً، عمرٌ (مرتين)، سموماً، جمراً، طللٍ، زجاجٍ، نارٌ، هيمنةً، وطنٌ، مستباحٍ، خاتمةً، حرة، لظىً، مددٌ، لمحة، صفحةٍ، مرتبةً، جوعاً، دهراً، صديقٌ، حائطٌ، متكأٌ، شحيح، مَسْرَجةٌ، رجاء، أحدٌ ، واحداً، مرةً، واحدةً | ٢١ | ساكنٌ ، شاخصٌ، واهناً، شريكاً، هاربةً، القانص، المعترِض، ملتصقٌ، مشتعلٌ، مخضوضل، مرتسمٌ، منطلق، محتشد، مستمسكٌ، الباطشين، منحدراً، مخترقاً، مستلقياً، مختلفاً، مبتعداً، مرتبكاً، |

أما تكرار اسم الفاعل فهو يثري دلالة تكرار البناء الصرفي للفعل المضارع (يفعلون)، وهو عامل محفز لإثارة عواطف المتلقي في سياق الحديث الموجه إلى المخاطب بالضمير(أنت)، وإصابته بالتوتر الذي يصل حد الاستفزاز كما ذكرنا سابقاً. إذ التكرار ينبعث "عن المثير النفسي لدى المنشئ أولاً ثم يفضي إلى نفس المخاطب بأثره، ولذلك فإن اللفظ المتكرر يدق بعدد ما يتكرر أبواب القلب موحياً بالاهتمام الخاص بمدلوله. فيشعل شعور المخاطب إن كان خافتاً، ويوقظ عاطفته إن كانت غافية"[١]

[١] التكرير بين المثير والتأثير، ص١٩٨.

ويلاحظ من النص نفسه أن المنشئ يجمع بين التكرار والتوازي، فضلاً عن تكرار العبارات المتوازية وتنوعها، بين الثنائي والثلاثي والرباعي والسباعي، وفق الجدولين الآتيين:

| النوع | العدد | الشاهد | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ثنائي | ٣ | كيف أكون جديراً<br>كيف أكون غريباً | إنه وطنٌ<br>إنه مددٌ | يعيثون فيه فساداً<br>يرجون منه امتداداً | |
| ثلاثي | ٤ | قبل انطلاق الأذان<br>وقبل انبلاج الصباح<br>وقبل اعترافك بالذنب | الذين تصورتهم يهرعون<br>الذين تصورتهم يصمدون<br>الذين تصورتهم بين بين | وأنت البلاء المسلط<br>أنت الدمار المسيطر<br>وأنت الجميل الجليل | وأنت الحصاة<br>أنت الحقيقي<br>أنت الصحيح |

| النوع | العدد | الشاهد |
|---|---|---|
| رباعي | ١ | أنت الرفيق الذي لا يخونُ<br>وأنت المَعين الذي لا يضيقُ<br>وأنت الدليل الذي لا يُضلُّ<br>وأنت الزمان القديم الجديدُ |
| سباعي | ١ | إنه وطن ساكنٌ في شرايين قلبكَ<br>ملتصقٌ في وتينكَ<br>مشتعلٌ في رؤاكَ<br>ومُخضوضل في جبينكَ<br>مرتسمٌ في يقينكَ<br>منطلقٌ في جَناحَيْكَ<br>محتشدٌ في قرارةِ ذاتكَ |

ويتضح من الجدولين السابقين نقاط عدة:

أ. أن التوازي في النص على نوعين:

١- توازٍ تكررت بعض عناصره المؤلفة له، مع تكرار بنية بعضها الآخر من دون لفظها، وهو الأكثر في النص، وهذا النوع من التوازي يستدعي في الذهن بنية الترديد التي ترتكز على تكرار اللفظ مع إضافة معنى جديد، وهو ما نراه في قوله: (الذين تصورتهم يهرعون، الذين تصورتهم يصمدون، الذين تصورتهم

بين بين). وقد لا يكون مثل هذا التوازي متتابعاً، ولكن يفطن إليه مباشرة بسبب العناصر المتكررة فيه، وهذا يعني أن التوازي يشدّ المتلقي بما يُحدثه من إيقاع في النص؛ فيبحث عن دلالة ذلك الإيقاع؛ فإما أن يجدها وإما لا.

٢- توازٍ لم تتكرر ألفاظه أبداً ولكن تكررت بنيتها، وهذا النوع إيقاعي بالدرجة الأولى، إذ يضفي على النص الحداثي إيقاعاً منتظماً، خاصة إن كان متتابعاً غير منتشر في الفضاء النص عشوائياً، ومن ذلك قوله: (يعيثون فيه فساداً، يرجون منه امتداداً).

ب. غالباً ما يأتي تكرار جزء من العبارة في عبارات متوازية، والمنشئ في هذه الحالة يضع المتلقي أمام أمرين مهمين:

١- أنه ينطلق من الجزء المكرر من العبارة، والذي يمثل نقطة ترتكز عليها الدلالات المضافة، وهي حيلة نفسية تؤثر في المتلقي، وتقنعه بأن الجزء المكرر أمر بديهي لا مفر منه؛ لأن تركيزه يكون حينئذ على الجديد المضاف.

٢- توجيه تركيز المتلقي نحو نقاط معينة يريدها المنشئ، ولذلك فإنه يجيء بالتوازي لإحداث إيقاع يساعده في أداء الوظيفة التأثيرية للتكرار، وهو ما نراه في التوازي الثلاثي:

الذين تَصَوَّرتَهُم يهْرَعُون

الذين تَصَوَّرتَهُم يَصْمُدُون

الذين تَصَوَّرتَهُم بَيْنَ بَيْن

وهنا يتوسل المنشئ التكرار والتوازي والتقابل لإيصال معنى جامع ينفي التصور الحاصل لدى المخاطب بكل جزئياته، ولذلك قدم ثلاثة أصناف من الناس ذوي سلوك مختلف (يهرعون أو يصمدون أو بين بين)؛ لأن الحكم المطلق يشملهم جميعاً من دون أن يثير في نفس المتلقي أي شيء من التساؤل أو الاستثناء.

ت. يكْثُرُ التوازي في العبارات التي تكون دلالاتها أشد اتصالاً بمعاني الانتماء التي لا تتغير، بل يتماهى الوطن بكل ما فيه بالمخاطب، ولذلك فهو: ( ساكنٌ، ملتصقٌ، مشتعلٌ، مُخضوضل، مرتسمٌ، منطلقٌ محتشدٌ)، وهذا التماهي لا يتيح مجالاً لتكرار لفظ محدد؛ ولذلك يذكر المنشئ جوانب هذا الانتماء لبيان الاستغراق والتماهي: (في شرايين قلبكَ، في وتينكَ، في رؤاكَ، في جبينكَ، في يقينكَ، في جَناحَيْكَ، في قرارةِ ذاتكَ)، وهذا أوفى بالمعنى من الارتكاز على جزء يكرره المنشئ من دون غيره.

ث. تمثل التنوعات المتوازية إضافات إيقاعية لها أهميتها في إثراء المستوى الدلالي للنص وإغنائه، فضلاً عن أهميتها في الكشف عن الحالة الانفعالية أو النفسية لدى المنشئ، وهيمنتها على المتلقي من جانبين يُذكِي أحدهما الآخر، أحدهما إيقاعي والآخر دلالي، نحو قوله:

السِّباقُ الذي لم تَعُد طَرفاً فيهِ

يَبدأ قبلَ انطِلاقِ الأَذانِ

وقبلَ انبلاجِ الصَّباحِ الذي

لَنْ تَرَاه،

وقبل اعترافِكَ بالذَّنب

هل أنتَ أذنبْتَ؟

لا تَبتئسْ

فالإيقاع ينبعث من تكرار صيغة العبارات الثلاثة، وقد أدى التوازي إلى تقابل اثنين مقابل واحد في (الأذان، الصباح– الذنب)، لكنه تقابل يقود إلى التماثل لأن اللفظين (انطلاق، وانبلاج) لا يتضادان مع (الاعتراف)، بدليل قوله: (هل أنت أذنبت؟)؛ فالذنب غير حقيقي؛ فالاعتراف غير صادق كذلك.

وبالعودة إلى نص (الرماد أمامك) الذي يعد – في نظر الباحثة– دليلاً وافياً على التكرار التراكمي، بما فيه من تكرارات مختلفة من حيث نوع الدال المتكرر، وعدد مرات التكرار لكل نوع من الدوال، فضلاً عن الجمع بين التوازي والتكرار. وتكشف هذه الفوضى الموحية– إن صح التعبير– عن ثورة تعتري وجدان المنشئ مع غليان واضطراب مستمدٍّ من الواقع الذي عاصره، فضلاً عن الانفعال الذي جعل النص أشبه بخطاب حماسي، والذي أثار في نفس المتلقي توتراً واندفاعاً قد لا يهدأ بانتهاء النص، بل يبقى أثراً فيه.

وفقاً لما سبق؛ يعد التكرار ظاهرة لها أهميتها الدلالية قبل الإيقاعية في شعر شوشة، ويبدو أن فاروق شوشة يأخذ – بحسه الشعري– بما ذهب إليه ابن رشيق صاحب العمدة، في استحسان التكرار في الشعر الوجداني، خاصة الرثاء والغزل. ونراه لا يدخر جهداً في أن يقدم التكرار وفق ظواهر بديعية عدة تتمثل في: الترديد، وتشابه الأطراف، والمجاور، والعكس أو التبديل، ورد الأعجاز على الصدور، وأن

يأتي به على أشكال متباينة ومتنوعة من حيث الدال المتكرر، تتمثل في التكرار الرأسي والأفقي والدائري والتراكمي، فضلاً عن الجمع بين التكرار والتقابل فيغني كل أسلوب الأسلوب الآخر، ويغنيان بذلك النص، وأما الغنى الإيقاعي للتكرار فيتضاعف مع التوازي فتتراكم الدلالات ويرفد بعضها بعضاً.

**نتائج الباب الثاني:**

١. يعد التكرار ظاهرة لها أهميتها الدلالية والإيقاعية في شعر شوشة، ويبدو أن فاروق شوشة يأخذ – بحسه الشعري– بما ذهب إليه ابن رشيق صاحب العمدة، في استحسان التكرار في الشعر الوجداني، خاصة الرثاء والغزل.
٢. رصدت الباحثة في شعر شوشة ظواهر بديعية تكرارية تتمثل في: الترديد، وتشابه الأطراف، والمجاورة، والعكس أو التبديل، ورد الأعجاز على الصدور، يحكم فيها التكرار حركة المعنى في البنية العميقة.
٣. كان الترديد حاضراً في شعر شوشة العمودي وشعر التفعيلة في مستويي الاسم والفعل، وقد كان لترديد الاسم في شعره نصيباً وافراً مع تنوع دلالاته، وكان لترديد الفعل إفادة دلالية في بيان جانب دقيق من جوانب الفعل الأول، ودلالته على الاستمرارية الزمانية.
٤. تتنوع الوظيفة الجمالية البلاغية للفظ المكرر في بنية تشابه الأطراف بتنوع اللفظ المكرر بين الضمير والاسم والفعل، وقد تتجاور بنيتان في نص واحد؛ مما يؤمن للنص إيقاعاً متوازي النغمات، متسع الدلالات، خاصة مع وجود علاقة تخالف بينهما.
٥. تضفي بنية تشابه الأطراف إيقاعاً مضاعفاً إذا كان اللفظ المكرر فعلاً؛ فكيف إذا أَتبعه المنشئ بأفعال أخرى تخالفه أو تتناقض معه؟
٦. كانت معظم المجاورة ثنائية، وهي تتمثل في أشكال عدة تتعلق بمكان اللفظين، وتتعلق دلالتها بمدى قرب اللفظين من بعضهما، وتكثر بنية المجاورة في سياق البوح الوجداني المتصل بالرثاء أو الغزل.
٧. تتلازم بنية العكس أو التبديل مع التقابل التخالفي وأحياناً مع التقابل المعجمي.
٨. تتعاظم دلالة بنية العكس بتكرارها، وعندئذ نكون أمام أربع دلالات، اثنتين متقابلتين في كل بنية، ومن دلالاتها: التحذير، والاستغاثة، والمبالغة، وتساوي الحكمين.
٩. إن بنية رد الأعجاز على الصدور في السطر لا تجعله دائرة مغلقة كما هي الحال في البيت الشعري؛ لأن البيت الشعري إن أمكن عزله عن غيره؛ فإن السطر لا يمكن عزله عما يسبقه أو يليه.
١٠. قد تفيد بنية رد الأعجاز على الصدور معنى القصر بتكرار الضمير، أما انتهاء سطرين متتابعين باللفظ نفسه فيحمل نوعاً من مواساة النفس.

١١. لقد جاء التكرار على أشكال متباينة ومتنوعة من حيث نوع الدال المتكرر، كتكرار حروف المعاني، وتكرار الاسم والفعل، وتكرار العبارة أو جزء منها، فضلاً عن تكرار صيغتها، وتكرار سطور شعرية عدة.

١٢. يأخذ الدال المتكرر في شعر شوشة أشكالاً عدة رصدت الباحثة، منها: التكرار الرأسي والتكرار الأفقي والتكرار الدائري، وقد يأتي أحد هذه الأشكال مفرداً أو مترافقاً مع شكل تكراري آخر.

١٣. التكرار التراكمي من أشكال التكرار في شعر شوشة، تتعاضد فيه التكرارات الجزئية، ويكون لكلٍّ منها وظيفة محددة، لا تطغى على النص كله، وإنما تتابع التكرارات وتتراكم؛ فيرفد بعضها بعضاً.

١٤. يجمع فاروق شوشة بين التوازي والتكرار في شعره، ويأتي على نمطين:

١- توازٍ تكررت بعض عناصره المؤلفة له مع تكرار بنية بعضها الآخر من دون لفظها، وهو ما يستدعي في الذهن بنية الترديد التي ترتكز على تكرار اللفظ مع إضافة معنى جديد، وقد لا يكون التوازي متتابعاً، لكنه يشدّ المتلقي بما يُحدثه من إيقاع في النص.

٢- توازٍ لم تتكرر ألفاظه أبداً ولكن تكررت بنيتها، وهذا النوع إيقاعي بالدرجة الأولى، إذ يضفي على النص الحداثي إيقاعاً منتظماً، خاصة إن كان متتابعاً غير منتشر في الفضاء النص عشوائياً.

**نتائج البحث**

التقابل والتكرار بنيتان أساسيتان في شعر فاروق شوشة، وقد رفدا نصوصه بدلالات امتدت في فضاء النص بأكمله، وتعاضد فيها نوعا التقابل المعجمي والتخالفي، وقد اجتمعت البنيتان حيناً وترافقتا بالتوازي حيناً آخر، وكان لكل منهما أهميته في إغناء النص الحداثي.

وقد خلصت الباحثة إلى نتائج عدة أهمها:

١. ظهر التقابل في شعر شوشة بنوعيه المعجمي والتخالفي، وكان للمعجمي الدلالة الرئيسة في نصوص عدة، وللتخالفي الدلالة الثانوية، وفي نصوص أخرى كان العكس.
٢. تكشف دراسة المحاور الدلالية للتقابل المعجمي عن فكر الشاعر الحداثي، وقد بلغت التقابلات المعجمية في عينة البحث (٣٦٢) ثنائية تقريباً، يمكن توزيع كثير منها على أربعة محاور رئيسة تتمثل في: المحور العاطفي والمحور الواقعي، والمحور الفلسفي، والمحور الديني.
٣. يشير المحور العاطفي إلى فاعلية التقابل في الكشف عما يعتري الوجدان؛ بسبب أثره في بيان المشاعر المتضادة عند المنشئ، وقد كان للحزن النصيب الأوفى من التقابل.
٤. يمكن ردُّ التردد لدى الشاعر إلى أنّ الفكر الحداثي يثير في النفس القلق، ويشير حضور العاطفة الطاغي إلى أن الشاعر لم يمجد منطق العقل على حساب العاطفة؛ لأن ما يتصل بالوجدان هو فاعل مؤثّر في المتلقي.
٥. وظّف المنشئ التقابل المعجمي في وصف الواقع الذي عاشه من خلال قراءاته التراثية أو الذي عاشه حقيقة وواقعاً، أو الذي استشرفه بناءً على معطيات الحال، ويشير محور الهزيمة والانتصار إلى أن حداثة فاروق شوشة هي رؤيا ثورية.
٦. يوحي المحور الفلسفي للتقابلات المعجمية بحضور الوعي الجمالي في فكر شوشة وفق سمة "التجادلية" تلك التي تعنى فهم الوجود الإنساني من منظور التناقض، ولم تعد نظرة الشاعر إلى القيم نظرةً تتصف بالثبات أو الكمال.
٧. يظهر المحور الديني أنّ الشاعر لم يتمثل كلّ منطلقات الحداثة التي تدعو إلى نبذ التدين والتخلص من سلطته، وهذا يعني أنه لم يأخذ الحداثة الغربية قالباً يسقطه على تجربته العربية، بل كانت الحداثة عنده اتصالاً بالتراث وامتداداً حديثاً له.
٨. امتدّ التقابل المعجمي من حيز المفردة أو الجملة إلى النص بكامله، وقد وظفه المنشئ في إيضاح التناقضات، وتجاوز ذلك إلى وصف الحيرة والتردد، وبيان التناقضات الفلسفية، ووُظِّفَ لجذب المتلقي بتقنية المفارقة، وإقناعه بأسباب التحولات والتغيرات.

٩. إن الدراسة الإحصائية للتقابل التخالفي تُظهر كثرةً تجعل من الصعب إحصاءها إحصاءً دقيقاً لارتباطها بالسياق، فضلاً عن نظرة المتلقي، ولذلك فهي تتجاوز التقابلات المعجمية وتكوّن علاقات دلالية تضيء جوانب مختلفة في النصوص قد لا تضيئها العناصر المعجمية وحدها.

١٠. تُظْهِرُ المحاور الدلالية للتقابل التخالفي أهميته في التعبير عن محاور أكثر شمولاً وتصويراً من محاور التقابل المعجمي، تتمثل في شعر شوشة بمحورين بارزين هما: المحور الدرامي والمحور الرومانسي.

١١. يبرز المحور الدرامي قدرة المنشئ على تطويع الحوار الخارجي والداخلي إذ يشكل التقابل التخالفي البنية المناسبة لنص حداثي يشتمل على بعدٍ دراميّ.

١٢. إن شعر شوشة (مزيج)، لا تتغلب فيه النزعة إلى التراث على المعاصرة، ولا تطغى فيه العناصر الدرامية فتحيله شعراً مسرحياً، بل يبقى نسيجاً تتلاقى فيه الحداثة مع التراث، وتمتزج فيه الملامح الدرامية مع الملامح الرومانسية

١٣. تتصل دلالة الثنائيات المتخالفة بملامح رومانسية؛ لأنّ شعره ذاتيٌّ يصدر عن الذات ويتمحور حولها.

١٤. تتمثل الملامح الرومانسية في ظهور المشاعر الذاتية المتمثلة بالحب والألم والحزن، فضلاً عن القلق الذي يكشف جانباً نفسياً من الذات الشاعرة، وكذلك الرؤيا الثورية، واللجوءِ إلى الطبيعة

لجوءَ تعبيرٍ، وهو ليس لجوءَ هروبٍ بل استمدادٍ؛ لفهم الواقع وتصويره على نحو يسعى فيه إلى تحسين الواقع أو تغيير الواقع.

١٥. يظهر التقابل التخالفي امتزاجاً للمشاعر الذاتية؛ فلا تقتصر دلالة الثنائيات المتخالفة على شعور واحد، بل كان سياق التقابل التخالفي سياقاً ولّاداً لمجموعة من المشاعر، منها: اجتماع الخيبة مع الحب، وامتزاج الألم مع الكره، وغيرها.

١٦. إن دراسة الملامح الرومانسية المعبر عنها بالتقابل التخالفي تفسحُ مجالاً رحباً لاستنطاق دلالات العناصر المستقاة من الطبيعة، فضلاً عن تنوع دلالات العنصر الواحد منها، والاستدلال بها على فكرة المنشئ واختياره المقصود. وهي ملامح جديرة بالدرس الموّسع الذي يستخرج الخبء الجمالي والبلاغي للنصوص الشعرية.

١٧. تبرز أهمية التقابل التخالفي على مستوى مقاطع النص الحداثي بتوظيفه دراميّاً، لإبراز التناقض المتجلّي في المفارقات الموقفية، ولإبراز التحول السلبي، وإظهار التعاكس بين حالين؛ فهو يتناسب

مع البنية الدرامية والحوار المشحون بالانفعال، والمواجهة بين طرفين، بما يشتمل عليه من جمع المتناقضات والمتعارضات.

١٨. كان التقابل التخالفي وسيلة لغوية ليبدو النص مرئياً لا مقروءاً فقط؛ فوُظِّفَ لبيان الظُّهور المتناوب غير المتوازن لشخصيات النص، والمشهد المتوتر الذي تتفاوت فيه درجة الصوت المسموع.

١٩. رُفِدَ التقابل التخالفي بأساليب أخرى كالالتفات لكسب اهتمام المتلقي به وتعاطفه معه، ورُفِدَ بالتوازي والتكرار والشرط والجناس لإحداث تأثير بالغ في المتلقي، ولتحقيق أغراض عدة منها التهديد والترهيب.

٢٠. تتمثل شعرية التقابل في شعر شوشة في:

أ- حسن توظيف المنشئ، ومدى قدرته على التأثير في المتلقي من خلال ما يقدمه من تقابلات تجعل المتلقي متفاعلاً مع النص ومعايشاً له، فضلاً عن إقناعه وإمتاعه.

ب- تنوع التشكيلات النحوية التي جاء عليها، حيث أحدثه المنشئ بين طرفي علاقة الإسناد في الجملتين الاسمية والفعلية، وفيما هو خارجها، فضلاً عن تقديم أحد المتقابلين أو تأخيره، وتعريف أحدهما أو تنكيره، وربما لجأ إلى حذف أحد المتقابلين لدلالة السياق عليه.

وقد يعمد إلى القصر من طرائق شتى؛ كالقصر بتعريف المسند للمبالغة، والقصر (بإنما) بسبب ملاءمتها لمعاني نص الرثاء خصوصاً.

٢١. يعد التكرار ظاهرة لها أهميتها الدلالية والإيقاعية في شعر شوشة، ويبدو أنه يأخذ – بحسه الشعري- بما ذهب إليه ابن رشيق صاحب العمدة في استحسان التكرار في الشعر الوجداني، خاصة الرثاء والغزل.

٢٢. رصدت الباحثة في شعر شوشة ظواهر بديعية تكرارية تتمثل في: الترديد، وتشابه الأطراف، والمجاورة، والعكس أو التبديل، ورد الأعجاز على الصدور، يحكم فيها التكرار حركة المعنى في البنية العميقة.

٢٣. كان الترديد حاضراً في شعر شوشة العمودي وشعر التفعيلة في مستويي الاسم والفعل، وكان للاسم النصيب الأعلى لتنوع دلالاته، وكان لترديد الفعل أهمية، توجز في بيان جانب دقيق من جوانب الفعل الأول، ودلالته على الاستمرارية الزمانية من الماضي إلى الحاضر.

٢٤. تتنوع الوظيفة الجمالية البلاغية للفظ المكرر في بنية تشابه الأطراف بتنوع اللفظ المكرر بين الضمير والاسم والفعل، وقد تتجاور بنيتان في نص واحد؛ مما يؤمن للنص إيقاعاً متوازي النغمات، متسع الدلالات، خاصة مع وجود علاقة تخالف بينهما، وتضفي بنية تشابه الأطراف إيقاعاً مضاعفاً إذا كان اللفظ المكرر فعلاً؛ فكيف إذا أَتبعه المنشئ بأفعال أخرى تخالفه أو تتناقض معه؟

٢٥. كانت معظم المجاورة ثنائية، ولم يكن ثمة ثلاثية، وهي تتمثل في أشكال عدة تتعلق بمكان اللفظين في البيت أو السطر، وتتعلق دلالتها بمدى قرب اللفظين من بعضهما.

٢٦. وتكثر بنية المجاورة في سياق البوح الوجداني المتصل بالرثاء أو الغزل.

٢٧. إن بنية العكس أو التبديل بنية تكرارية متلازمة مع التقابل التخالفي وأحياناً مع التقابل الضدي (المعجمي).

٢٨. تتعاظم دلالة بنية العكس بتكرارها، وعندئذ نكون أمام أربع دلالات، اثنتين متقابلتين في كل بنية، ومن دلالاتها: التحذير والاستغاثة والمبالغة وتساوي الحكمين.

٢٩. إن بنية رد الأعجاز على الصدور في السطر لا تجعله دائرة مغلقة كما هي الحال في البيت الشعري؛ لأن البيت الشعري إن أمكن عزله عن غيره؛ فإن السطر لا يمكن عزله عما يسبقه أو يليه.

٣٠. قد تفيد بنية رد الأعجاز على الصدور معنى القصر بتكرار الضمير، أما انتهاء سطرين متتابعين باللفظ نفسه فيحمل نوعاً من مواساة النفس.

٣١. لقد جاء التكرار على أشكال متباينة ومتنوعة من حيث نوع الدال المتكرر، كتكرار حروف المعاني، وتكرار الاسم والفعل، وتكرار العبارة أو جزء منها، فضلاً عن تكرار صيغتها، وتكرار سطور شعرية عدة.

٣٢. يأخذ الدال المتكرر في شعر شوشة أشكالاً عدة رصدت الباحثة، منها: التكرار الرأسي والتكرار الأفقي والتكرار الدائري، وقد يأتي أحد هذه الأشكال مفرداً أو مترافقاً مع شكل تكراري آخر.

٣٣. التكرار التراكمي من أشكال التكرار لدى شوشة، تتعاضد فيه التكرارات الجزئية، ويكون لكلٍّ منها وظيفة محددة لا تطغى على النص كله، وإنما تتابع التكرارات وتتراكم؛ فيرفد بعضها بعضاً.

## المصادر


- القرآن الكريم

١. الأعمال الشعرية: فاروق شوشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م١، ٢٠٠٨م.
٢. الأعمال الشعرية: فاروق شوشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، م٢، ٢٠٠٨م.
٣. أحبك حتى البكاء: فاروق شوشة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٧م.


## المراجع


١- الإبهام في شعر الحداثة- العوامل والمظاهر وآليات التأويل- سلسلة عالم المعرفة: د.عبد الرحمن محمد القعود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ع٢٧٩، ٢٠٠٢م.
٢- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: د. ابتسام أحمد حمدان، مراجعة: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط١، ١٩٩٧م.
٣- أسس علم اللغة: أحمد مختار عمر، دار علم اللغة، دار عالم الكتب، القاهرة، ط٨. نقلا عن.
٤- الأسطورة توثيق حضاري: تأليف قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية في مملكة البحرين، دار كيوان، دمشق، ط١، ٢٠٠٩م.
٥- الأسلوبية والبلاغة العربية- مقاربة جمالية: مسعود بودوخة، مركز الكتاب الأكاديمي، عمّان، ٢٠١٧م.
٦- أسلوب المقابلة في القرآن الكريم- دراسة فنية بلاغية مقارنة: كمال عبد العزيز إبراهيم، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١،٢٠١٠م.
٧- الأصوات اللغوية: د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٧٥م.
٨- أنوار الربيع في أنواع البديع: السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني، تح: شاكر هادى شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط١، ١٩٦٩م.
٩- الإيضاح في علوم البلاغة- المعاني والبيان والبديع: الخطيب القزويني، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

١٠- الإيقاع في شعر الحداثة- دراسة تطبيقية على دواوين: فاروق شوشة، إبراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام : د. محمد علوان سالمان، العلم والإيمان، كفر الشيخ، ط١، ٢٠٠٨م.

١١- البديع: أبو العباس عبد الله بن المعتز، تحقيق: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط١، ٢٠١٢م.

١٢- البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية: د.جميل عبد المجيد، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٩٨م.

١٣- البديع والتوازي: د. عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط١، ١٩٩٩م.

١٤- البرهان في علوم القرآن: بدر الدين محمد بن عبدالله الزركشي، تحقيق: أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٦م.

١٥- البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط١، ١٩٩٤م.

١٦- بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي: د.محمد عبد المطلب، دار المعارف، ط٢، ١٩٩٥م.

١٧- التاريخ الأندلسي من خلال النصوص: د. إبراهيم القادري بوتشيش، ود. محمد رزوق، د. أحمد الطاهري، د.محمد المنوني، د. محمد بن عبود، د. السعدية فاغية، المدارس، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م.

١٨- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز لقرآن: ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق: د.حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، ١٩٦٣م.

١٩- التحرير والتنوير: محمد الطاهر بن محمد الطاهر بن عاشور التنوسي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

٢٠- تحليل النص- دراسة الروابط النصية في ضوء علم اللغة النصي: د. محمود عكاشة، مكتبة الرشد، ط١، ٢٠١٤م.

٢١- التفسير الميسر: إشراف وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، ٢٠٠٩م.

٢٢- التقابلات الدلالية في العربية والإنجليزية- تحليل لغوي تقابلي: د.سعيد جبر أبو خضر، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠٠٤م.
٢٣- التقابل والتماثل في القرآن الكريم- دراسة أسلوبية: فايز عارف القرعان، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠٠٦م.
٢٤- التكرير بين المثير والتأثير: د.عز الدين علي السيد، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م.
٢٥- التناص في شعر نزار قباني: عيسى بن سعيد الحوقاني، مكتبة الغبيراء، عُمان، ط١، ٢٠١٢م.
٢٦- تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنام: الشيخ عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تحقيق: عبد الرحمن بن معلا اللويحق، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٣، ٢٠٠٥م.
٢٧- الجنى الداني في حروف المعاني: الحسن بن القاسم المرادي، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، و أ. محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
٢٨- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: السيد أحمد الهاشمي، ضبطه: د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، لبنان، ط١، ١٩٩٩م.
٢٩- الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه: أ. د سامية الدريدي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط٢، ٢٠١١م.
٣٠- خصائص التراكيب: د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٤، ١٩٩٦م.
٣١- الخطاب والقارئ- نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة: د. حامد أبو أحمد، سلسلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة،ع٣٠،١٩٩٦م.
٣٢- دراسات في أدب مصر الإسلامية: عوض الغباري، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، نقلا عن
٣٣- دلائل الإعجاز في علم المعاني: عبد القاهر الجرجاني، تصحيح: الإمام: محمد عبده، والمحدث: محمد محمود التركزي، تعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
٣٤- دلالات التركيب- دراسة بلاغية: د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، مصر، ط٢، ١٩٨٧م.
٣٥- شرح التصريح على التوضيح: خالد الأزهري، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

٣٦- الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: د.عزّ الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، مصر، ط٣، ١٩٦٦م.
٣٧- الصناعتين الكتابة والشعر: أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، مصر، ط٢، ١٩٧١م.
٣٨- علم اللغة- مقدمة للقارئ العربي: د. محمود السعران، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، د.ت.
٣٩- العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني، د.ط، د.ت.
٤٠-عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د.علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م.
٤١- في التشكيل اللغوي للنص الشعري- مقاربات في النظرية والتطبيق: د. محمد عبده فلفل، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٣م.
٤٢- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: أ. د محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
٤٣- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني: د. محمد عبد المطلب، لونجمان، مصر، ط١، ١٩٩٥م.
٤٤- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، مكتبة النهضة، مصر، ط٣، ١٩٦٧م.
٤٥- لسان العرب: محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر، بيروت، ط١، مادة (قبل)، مادة (شعر)، مادة كرر غرق رمد.
٤٦- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين ابن الأثير، تقديم: أحمد الحوفي، وبدوي طبانه، دار نهضة مصر، القاهرة، ط١، د.ت.
٤٧- معاني الأبنية في العربية: د. فاض السامرائي، دار عمار، عمّان، ط٢، ٢٠٠٧م.
٤٨- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: جمال الدين بن هشام الأنصاري، تحقيق: د.مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، مراجعة: سعيد الأفغاني، مكتبة سيد الشهداء، قم ، ط٥، ١٢١٢هـ.
٤٩- مقاييس اللغة: أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر،١٩٧٩م.
٥٠- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: أبو الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م.

٥١- نحو النص تجاه جديد في الدرس النحوي: د. أحمد عفيفي، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م.
٥٢- وعي الحداثة – دراسات جمالية في الحداثة الشعرية: د. سعد الدين كليب، دار الينابيع، دمشق، ط٢، ٢٠١٠م.

## رسائل الماجستير

٥٣- الأدوات العاملة وخصائصها النحوية: إعداد: عواض السلمي، إشراف: د. عادل البقاعين، جامعة مؤتة،٢٠١٠م.
٥٤- التكرار مظاهره وأسراره: إعداد: محمد عبد الرحمن الشهراني، إشراف: أ.د.علي محمد حسن العماري، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٩٨٣م.
٥٥- تنوع صور الالتفات في القرآن الكريم- ومقاصده البلاغية والإعجازية: إعداد: عبد القادر سيبوكر، إشراف: د. محمد الحسن علي الأمين، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان، ٢٠٠٨م.
٥٦- التوازي التركيبي الصرفي في القرآن الكريم- دراسة الأساليب النحوية: إعداد: أنصاف عبد الله الحجايا، إشراف: أ.د.عادل بقاعين، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠١٦م.
٥٧- شعرية الخطاب في المناجاة الصوفية- في القرن الرابع الهجري: إعداد: عبد الحميد جريوي، إشراف: أ. د عبد القادر دامخي، جامعة الحاج لخضر، باتنة،٢٠١٣م.
٥٨- قضايا الإسناد في الجملة العربية: إعداد: علي كنعان بشير، إشراف: د. طلال يحيى إبراهيم الطوبجي، جامعة الموصل، ٢٠٠٦م.

٥٩- التقابل واللغة الشعرية: صادق القاضي، صحيفة الجمهورية اليمنية، ٢٠٠٧/١/٢١م.
٦٠- تقديم الجواب على شرطه في النحو العربي– وشواهده في القرآن الكريم: د. عبد الجبال فتحي زيدان، مكتبة لسان العرب، د.ت.
٦١-الحداثة وما بعد الحداثة في الخطاب الأدبي – دراسة تطبيقية على قصة "ليس بعيداً عن وسط المدينة" للأديبة أورلي كاستل بلوم "نموذجاً": د. إبراهيم نصر الدين عبد الجواد دبيكي، عالم الكتب، دار ثقيف، السعودية، مج ٣٢، العدد٣،٤، ٢٠١١م.
٦٢- حكاية النيل في هذا الزمان: حسني سيد لبيب، مجلة الفيصل، الرياض، العدد٢٥١، ١٩٩٧م.
٦٣- دلالات ألفاظ السير في القرآن الكريم– دراسة دلالية موضوعية: د.عبد الله محمد فهد، مجلة كلية العلوم الإسلامية، مجلد١، عدد (٥٤)، ٢٠١٨م.
٦٤-"الشعرية "مفاهيم نظرية ونماذج تطبيقية": د. سهام طالب، مجلة أوراق ثقافية، بيروت، ع٧، ٢٠٢٠م.
٦٥- علاقة الصورة الشعرية بالإيقاع: محمد مهاوش الظفيري، جريدة الصباح الكويتية، الكويت، ٢٠١٣م.
٦٦- فاروق شوشة بين الاغتراب والحنين: أحمد حسن عوض، مجلة العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد٧٥٨، ٢٠٢١م.
٦٧- فاروق شوشة نصير الشعر عاشق العربية: محمد صالح قادري، محمد آيت ميهوب، عبد الرحيم الكردي، حاتم الفطناسي، تقديم: سعود هلال الحربي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ٢٠١٨م.
٦٨- الفعل المبني للمجهول في اللغة العربية (أهميته– مصطلحاته– أغراضه): د.عبد الفتاح محمد، مجلة جامعة دمشق، م٢٢، ع(١+٢) ، ٢٠٠٦م.
٦٩- المفارقة في الشعر العربي الحديث بين سلطة الإبداع ومرجعية التنظير: أ. صليحة سبقاق، مجلة اللغة الوظيفية، جامعة حسيبة بن بو علي ،الجزائر، العدد٤، ٢٠١٦م.

## المراجع المترجمة

٧٠- علم الدلالة: جون لاينز، ترجمة: مجيد عبد الحليم ماشطة، وحليم حسين فالح، وكاظم حسين باقر، كلية الآداب، جامعة البصرة،١٩٨٠م.

## الروابط

**-1-** https://youtu.be/2-YFqguak-g

**الفهارس:**

أ- فهرس الآيات

ب- فهرس الأشكال البيانية

ت- فهرس الجداول

## أ- فهرس الآيات

| الترتيب | الآية | رقم الآية | السورة | الصفحة |
|---|---|---|---|---|
| ١ | ﴿مِمَّا خَطِيئَاتِهِمْ أُغْرِقُوا فَأُدْخِلُوا نَارًا فَلَمْ يَجِدُوا لَهُم مِّن دُونِ اللَّهِ أَنصَارًا﴾ | ٢٥ | نوح | ١٤<br>١٧ |
| ٢ | ﴿وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ﴾ | ١٨ | الكهف | ١٦ |
| ٣ | ﴿اللَّهُ وَلِيُّ الَّذِينَ آمَنُواْ يُخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ﴾ | ٢٥٧ | البقرة | ١٦ |
| ٤ | ﴿وَسَبِّحُوْهُ بُكْرَةً وَأَصِيْلاً﴾ | ٤٢ | الأحزاب | ١٦ |
| ٥ | ﴿قَالَ الَّذِيْنَ يَظُنُّوْنَ أَنَّهُمْ مُلَاقُوْ اللهِ كَمْ مِنْ فِئَةٍ قَلِيْلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيْرَةً بِإِذْنِ اللهِ وَاللهُ مَعَ الصَّابِرِيْنَ﴾ | ٢٤٩ | البقرة | ١٦ |
| ٦ | ﴿قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِكُمْ سُنَنٌ فَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَانْظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُكَذِّبِينَ﴾ | ١٣٧ | آل عمران | حاشية ٧٢ |
| ٧ | ﴿حَتَّىٰ إِذَآ جَآءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّوْرُ قُلْنَا احْمِلْ فِيْهَا مِنْ كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ﴾ | ٤٠ | هود | ١٣٦ |
| ٨ | ﴿وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ﴾ | ٦ | التكوير | ١٣٧ |
| ٩ | ﴿وَلَا طَعَامٌ إِلَّا مِنْ غِسْلِيْنَ﴾ | ٣٦ | الحاقة | ١٣٧ |
| ١٠ | ﴿يُخْرِجُ الحَيَّ مِنَ المَيِّتِ وَيُخْرِجُ المَيِّتَ مِنَ الحَيِّ﴾ | ١٩ | الروم | ١٧٣<br>١٩٩ |
| ١١ | ﴿ومَكَرُوا مَكْراً وَمَكَرْنَا مَكْراً﴾ | ٥٠ | النمل | ١٧٣ |
| ١٢ | ﴿وَتَخْشَى النَّاسَ وَاللهُ أَحَقُّ أَنْ تَخْشَاهُ﴾ | ٣٧ | الأحزاب | ١٧٣ |
| ١٣ | ﴿ذَلِكَ جَزَيْنَاهُمْ بِمَا كَفَرُوا وَهَلْ نُجَازِي إِلَّا الكَفُور﴾ | ١٧ | سبأ | ١٧٣ |
| ١٤ | ﴿لا تُدْرِكُهُ الأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الخَبِيرُ﴾ | ١٠٣ | الأنعام | ١٧١ |
| ١٥ | ﴿هُنَّ لِبَاْسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاْسٌ لَهُنَّ﴾ | ١٨٧ | البقرة | ١٩٩ |

## ب- فهرس الأشكال البيانية


| الرقم | موضوع الشكل | الصفحة |
|---|---|---|
| ١ | العمليات الذهنية التي يستدعيها التقابل المعجمي | ١٨ |
| ٢ | العمليات الذهنية التي يستدعيها التقابل التخالفي | ١٨ |
| ٣ | مصطلح الشعرية | ٢١ |
| ٤ | الحركة في نص "عصفورة" | ٤٣ |
| ٥ | التحولات وفق محور (الموت- الحياة) في نص "خطوط في اللوح" | ٤٨ |
| ٦ | التقابلات المعجمية في مستوى القصيدة في نص "النيل" | ٧٥ |
| ٧ | التقابل في المقطع الأول من نص "الدائرة المحكمة" | ١٠٨ |
| ٨ | الالتفات في المقطع الثاني من نص "الدائرة المحكمة" | ١١١ |
| ٩ | التقابل في المقطع الثاني من نص "الدائرة المحكمة" | ١١٥ |
| ١٠ | الإيقاع والتكرار والبنى البديعية | ١٧٤ |
| ١١ | تقابل(البحر/ النيل- الرماد) في نص "الرماد أمامك" | ٢١٤ |

## ت- فهرس الجداول


| الرقم | موضوع الجدول | الصفحة |
|---|---|---|
| ١ | المحور العاطفي(١): الأمل- الحب- الخوف- الأمان | ٢٥-٢٦ |
| ٢ | المحور العاطفي(٢): الكزن- الألم- اليأس | ٢٦-٢٨ |
| ٣ | المحور العاطفي (٣): التردد- التفاؤل- التشاؤم | ٢٨-٢٩ |
| ٤ | المحور الواقعي | ٣٠-٣٢ |
| ٥ | المحور الفلسفي | ٣٢-٣٤ |
| ٦ | المحور الديني | ٣٤-٣٦ |
| | ثنائيات محور (الموت-الحياة) في قصيدة "خطوط في اللوح" | ٤٩ |
| ٧ | الضمير (هو) بين زمني (الأمس/ والآن) | ٥٦ |
| ٨ | الضمير (هي) بين (الأمس/ الآن/ الغد) | ٥٦-٥٧ |
| ٩ | التقابل بين السطر الشعري وما يستدعيه في ذهن المتلقي | ٦٣ |
| ١٠ | تقابل الأفعال الإيجابية والسلبية وفق محوري الأمل واليأس | ٦٦ |
| ١١ | التقابل في محور(الحركة- السكون) في نص "النيل" | ٧١ |
| ١٢ | التقابل في محور(الخيال- الواقع) في نص "النيل" | ٧٣ |
| ١٣ | التقابل في محور(الثابت- المتغير) في نص "النيل" | ٧٣ |
| ١٤ | التقابل في محور(ما كان- ما صار) في نص "النيل" | ٧٤ |
| ١٥ | المحور الدرامي (أ): الحوار الخارجي | ٧٩-٨٠ |
| ١٦ | المحور الدرامي(ب): الحوار الداخلي(الصراع النفسي- التساؤلات) | ٨١-٨٢ |
| ١٧ | المحور الدرامي(ت): تحولات المشهد(قبل/ بعد)، التجسيد والتشخيص | ٨٢-٨٣ |
| ١٨ | المحور الرومانسي(١): الطبيعة، الرؤيا الثورية، القلق | ٨٣-٨٤ |
| ١٩ | المحور الرومانسي(٢): التعبير الوجداني(حب- حزن- ألم) | ٨٤-٨٥ |
| ٢٠ | التقابل من خمسة جوانب في نص "انتساب" | ١٠١ |
| ٢١ | الانفعال في مستوى الضمائر | ١٠٩ |
| ٢٢ | الانفعال في مستوى الأفعال | ١٠٩ |
| ٢٣ | الانفعال في مستوى المشتقات | ١٠٩ |
| ٢٤ | الالتفاتات الكبرى والصغرى في نص "الدائرة المحكمة" | ١١١-١١٢ |
| ٢٥ | محور المتحدث(محور النتيجة) | ١١٩-١٢٠ |

| الرقم | موضوع الجدول | الصفحة |
|---|---|---|
| ٢٦ | محور المتلقين(محور السبب) | ١٢١ |
| ٢٧ | تقابل ثلاث صور في مستوى الزمن | ١٢٧ |
| ٢٨ | تقابل تركيبين مع توازيهما | ١٥٠ |
| ٢٩ | التشكيلات النحوية للتقابلات التي جاءت قيداً | ١٥١-١٥٢ |
| | أبرز البنى البديعية التكرارية | ١٧٣ |
| ٣٠ | البنية التكرارية للعكس أو التبديل | ٢٠٠ |
| ٣١ | بنية العكس بين تركيبين | ٢٠١ |
| ٣٢ | ما تستدعيه بنية رد العجز على الصدر المتمثلة في (غارق- الإغراق) | ٢٠٤ |
| ٣٣ | توزع تكرار كلمة (الرماد) في مقاطع نص "الرماد أمامك" | ٢١٣ |
| ٣٤ | التكرار الأفقي للفعل (أحلم) | ٢١٦ |
| ٣٥ | تكرار عبارة (نحن في يومك) نقطة اتصال ثلاثة أزمنة | ٢١٩ |
| ٣٦ | التكرار الدائري لمقطع من نص "بغداد تثور" | ٢٢٢ |
| ٣٧ | جداول التكثيف الدلالي الذي يحققه تكرار المقطع | ٢٢٤ |
| ٣٨ | جداول التكرار التراكمي في نص "الرماد أمامك": ١- حروف المعاني | ٢٣٥ |
| ٣٩ | ٢- تنوع معاني الحرف (في) | ٢٣٦ |
| ٤٠ | ٣- تنوع معاني الحرف (مِنْ) | ٢٣٧ |
| ٤١ | ٤- تكرار اسم الإشارة | ٢٣٨ |
| ٤٢ | ٥- تكرار الاسم الموصول | ٢٣٨ |
| ٤٣ | ٦- تكرار (هل) | ٢٣٩ |
| ٤٤ | ٧- تكرار صيغة المضارع (يفعلون) | ٢٣٩ |
| ٤٥ | ٨- تكرار الاسم النكرة، واسم الفاعل | ٢٤٠ |
| ٤٦ | التكرار والتوازي في نص "الرماد أمامك" | ٢٤١ |

The study concluded that the two styles represent a major structure in the poetry of modernity. They presented the modernist texts with their central and secondary significance, so their significance was not marginal or narrow within the framework of the sentence or the line, but rather their significance expanded at the level of the text passages, as well as enriching the modernist poem with the emotional charge and the rhythmic framework emanating from the combination of repetition and contrast, or between repetition and parallelism.

**Key words**:

Antithesis– Indirect –Originator – Recipient– Repetition

**Master Thesis Summary**:

Antithesis and repetition are two important styles in modern poetry, Many of its texts are based on it.

From this, the research tagged: "Antithesis and Repetition in Farouk Shousha's Poetry" take its importance in revealing the efficacy of the two styles and their affective and influencing function. The researcher dealt with the two forms in thirteen collections of his poetry. And I grouped them according to two chapters, the first of which was devoted to the study of contrast, and revealed in the first chapter the axes the semantics of each of the lexical and contrastive oppositions, and their affective and influencing effectiveness, revealing the features of modernity in Shusha's poetry, romantic and dramatic features, including internal and external dialogues, the researcher discussed the statement of the poetic contrast and its effectiveness in the second chapter by studying the grammatical formations of contrast in the context of a relationship of attribution, issues of semantics; such as definite and indefinite nouns, mention omission, anteriority and posteriority, restriction, and studied contrast with the concise style.

The researcher dedicated the second chapter to studying repetition and explaining its functions, purposes, patterns, and creative phenomena of repetition, its connotations and its rhythmic effect; In the first chapter, she studied: reverberation at the noun and verb levels.

And the similarity of the parties in the level of each pronoun, noun and verb, and dealt with the bilateral juxtaposition in Shusha's poetry, revealing its forms, semantic significance, and poetry, and studied the structure of contrast or exchange as a repetitive structure inseparable from comparison, and with the structure of the beginning and ends of poetry lines and their styles. In the second chapter, the researcher showed the types of repetition according to the type of recurring signifier between the letters of meanings, the noun and the verb, and monitored the repetition of the phrase or the repetition of part of it or the repetition of its form, the repetition of the syllable, as well as the forms that recurring concepts that occur in the text. The researcher included: vertical, horizontal, and circular repetitions, as well as closing repetitions, and cumulative repetitions. The researcher used the descriptive anatomical approach while benefiting from the mechanisms of the stylistic approach, which can enrich the analysis from other approaches, to achieve the objectives of the research represented by the transition from rhetoric contrast and repetition at the level of the text to their rhetoric at the level of the text, and to provide the Arab library with a study concerned with the statement of efficacy, affective function, and effectiveness of the two approaches.

**Syrian Arab Republic**

**Hama University**

**Faculty of Arts**

**Department of Arabic Language**

# Antithesis and Repetition in the Poetry of Farouq Shusha

Research for a master's degree in Arabic language

And literature

Prepared by

**Wafa'a Husam Salmeh**

Supervised by

**Dr. Zainab Walid Hayek**

1444 - 2023