فن التكرار في شعر ظافر الحداد السكندري
دراسة جمالية تحليلية

د. أحمد علي محمد عبد العاطي
الأستاذ المساعد بقسم الأدب والنقد
بجامعة المدينة العالمية

ملخص البحث:

يطوف هذا البحث بمعالم مهمة في النص عند ظافر الحداد السكندري، وقام بسبرها بما يتلاءم وطبيعة الرؤى الجمالية المنبثقة عن توجه اجتماعي خاص، يهفو إلى الجمال، ويطلبه حثيثًا أنى كان.

ولقد ميز هذا التوجه بسمات أبرزها السمو إلى عالم الحس في نسج النص، على مستوى الصوت.

ومستوى الصوت يبدو في جانبين، أحدهما: ينطلق من مبدأ التكثيف -كما في المبحث الأول من البحث- ويتدرج من الأدنى إلى الأعلى متبنيًا مبدأين مهمين، هما: الوحدة والتعدد.

وقد رصد البحث هذا التكثيف رأسيًا، بطول النص، عبر بيتين فأكثر، مما قد يصل إلى قصيدة كاملة، وبذلك يمكن للجانب الحسي أن يكون أكثر صرامة، وضوحًا، وربما طغيانًا على الدلالة، التي يلائمها المحور الأفقي، الذى يوازى تركيب الجملة.

ويختلف التكثيف الصوتي الأفقي في إمكانية توظيفه، لخلق ألوان متعددة الدلالات المتوازية مع الإجراءات التكرارية الموزعة على مستوى البيت، لذا نجده يبدأ فعاليته من الكلمة متجاوزًا إلى الشطر، ومنتهيًا بالبيت.

حيث نجد استغلالًا جديدًا ومتميزًا للتكرار اللفظي، يؤلف فيه بين أنماط الجناس الناقصة والتامة، والتكرار النمطي المتطابق لفظًا ومعنى، في سبيل نسج شكل محسوس ومتماسك يمكنه أن يحدث تأثيرًا جماليًا لحظيًا.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الخلق ومعلم الناس الخير سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليمًا كثيرًا، ثم أما بعد:

فهذا البحث يتناول فن التكرار عند أحد شعراء العصر الفاطمي الذي أحجم عن الدراسة الفنية له كثير من الباحثين، متجهين فقط إلى الدراسة الأدبية التاريخية دون تشريح للنصوص وتحليل لنواتج الإبداع.

مشكلة البحث:

1. هل يمكن للتكرار النمطي أن يقدم فنا على مستوى النص الشعري؟
2. هل هناك تميز معين للشاعر ظافر الحداد في إبداعه الشعري؟
3. هل استطاع ظافر أن يوظف فن التكرار بمستوياته المختلفة؟
4. هل يمكن أن يساعد فن التكرار في أن يعبر عن المنهج الجمالي في النص الشعري؟

أهداف البحث:

1. إبراز القيمة الفنية للتكرار.
1. خصوصية النص الشعري لظافر الحداد السكندري.
2. كيف استطاع ظافر توظيف فن التكرار في شعره.
3. التكرار كأحد أدوات المنهج الجمالي في تحليل النصوص.

حدود البحث:

ديوان ظافر الحداد وفن التكرار بمستوياته المختلفة.

الدراسات السابقة:

لا توجد دراسات سابقة تناولت التكرار عند شاعرنا ظافر ابن الحداد بصفة خاصة، وإن كانت هناك دراسات للتكرار في الأدب العربي، ولكنها لم تطال دراسة التكرار عند ظافر أو أي شاعر فاطمي آخر.

منهج البحث:

استخدم الباحث المنهج الجمالي كمرجعية والمنهج الوصفي والمنهج التحليلي كأدوات.

هيكل البحث وتقسيماته:

يتكون البحث من مقدمة تتناول إشكالية البحث وأهدافه وحدوده والدراسات السابقة ومنهج البحث.

وتمهيد يتناول توطئة لفن التكرار ومكانته بين الاتجاه الجمالي والنقدي، وفصلين: الأول يتناول التكرار الرأسي عند ظافر ومستوياته المتعددة، من قبيل الحرفي واللفظي، والثاني: يتناول التكرار الأفقي ومستوياته أيضًا من الحرف إلى اللفظ والتركيب، ثم خاتمه بها أهم نتائج البحث مع تذييله بالمصادر والمراجع التي اعتمد عليه البحث.

التمهيد

القيمة الجمالية للتكرار

يعد التكرار من أقوى الوسائل التي يمكن للشاعر أن يستخدمها في تكوين نسق صوتي محدد المعالم يتدرج من البساطة مرورًا بالاعتدال ووصولًا للدرجة القصوى، درجة الكثافة، وتتمثل قيمته في أنه "يمسك الشعر الغنائي عن التفكك والانحلال كما يقول شتايجر[1]، كما أن الشعر "يكتسب نوعيته المحسوسة، نوعية الوحدة، من العدد الكبير من الترابطات والتكرارات التي تربط بيتًا إلى بيت"[2].

وبذلك يقدم التكرار قيمة جمالية مهمة، فهو نمط إيقاعي رئيس، يتخلل كل عناصر الإيقاع، ويؤثر في طبيعتها، "كالتوازن"، "والتوافق"، "والتقابل".

بذلك يهيمن "التكرار" على كل عناصر "الإيقاع" ويبدو جليًا في تعريفاته المختلفة.

يعرف "بفر" Puffer الإيقاع بأنه "التكرار الموزون الوضع، أ و مركز قوة في حركات الرقص، أو الموسيقى أو تفاعيل الشعر... "[3].

كما يعرف بأنه: "نمط يتكرر في عدد من المواضع في العمل، ويؤكد فيه عنصر ثم يعقبه سكون أو افتقار نسبي إلى التوكيد... " [4].

يغلب على هذين التعريفين للإيقاع وكل التعريفات الأخرى له: أن العنصر الرئيسي فيه هو "التكرار"، ويقصد به ظهور عنصر أكثر من مرة، إما بصورته أو بصورة أخرى مقاربة، وبذلك يمكن وصف "التكرار" " بالتردد"، سواء أكان يعنى نسخ الوحدة المتكررة، أو تلونها وتشكلها في كل مرة تتردد فيها، المهم أن يشعر الراصد لمكونات النسيج اللغوي بوجود

(1) د/ صلاح فضل: نحو تصور كلى لأساليب الشعر العربي ص 78.

(2) ماري كاترين باتسون: الاطرد البنيوي في الشعر. دراسة لغوية لخمس قصائد جاهلية – فصول – م 4 – ع 2 – يناير – فبراير – مارس – 1984م – ص 309.

(3) روز غريب: النقد الجمالي وآثره في النقد العربي: ص 27.

(4) جيروم ستولينتز: النقد الفني: ص 100.

علاقة وثيقة بين العنصرين المترددين.

ولوصف " التكرار" بالتردد أهمية خاصة، تتصل بطبيعته الجمالية فيمكنه أن يسهم في تشكيل نسق مميز، يدرك بالحواس بل يؤسسه ويدعم بناءه.

وربما اضطلع التكرار بإبراز الجانب الحسي في النص فيراوح بين الاعتدال والكثافة في النسق الصوتي المكون له، وللصورة الصوتية أهمية قصوى في إبراز جمال النص وتفرده، ربما فاقت جانبي المعنى والصورة. وقد يرجع ذلك كما تذكر مرجري بولتون إلى: "أن قدرًا كبيرًا من شكل الشعر يدرك بالحواس بالأذن والعين؛ دون حدوث أية عملية ذهنية، والأطفال الصغار يستمتعون بالأشياء ذات الإيقاع المميز كذلك، فقد مر معظمنا بتجربة فتن فيها بأصوات قصيدة دون أن يكون قد فهم معاني كلماتها تمامًا... " [1] ومن المؤكد أننا استمتعنا بصوت قارئ القرآن الكريم صغارًا، دون أن نحيط بكثير من المعاني، ويرجع ذلك إلى إعجازه الصوتي المؤسس على نظام خاص.

وقد لا يمر هذا البيت على أذن غير المتخصص مرور الكرام دون أن يشعر بجمال صوتي خفي عنه، يقول المتنبي:

ليالِيَّ بعدَ الظَّاعنينَ شُكُولُ طِوالٌ وليلُ العاشقينَ طَويلُ [2]

وذلك لتميزه، بوصفه شعرًا تختلف قوانينه الصوتية "إلى حد ما عن تلك التي يخضع لها الكلام غير الفني، فإذا كان الكلام العادي ينظر إليه باعتباره كلامًا غير منتظم، بمعنى أنه لا يؤخذ في الحسبان تميز بنائه بوضع لغوي خاص، فإن اللغة الشعرية تتجلي كلغة قد رتبت على نحو خاص، بما في ذلك المستوى الصوتي..."[3].

من هذه الوجهة الجمالية يمكن معالجة الخصائص الحسية في النص الشعري عند ظافر

(1) من كتاب "The anatomy of poetry" عن "اللغة الفنية": د. محمد حسن عبدالله ص 36، ص 37

(2) ديوان المتنبي: ص 369.

(3) يورى لوتمان: تحليل النص الشعري ص 97.

الحداد[1] مع عدم التعجل في إطلاق الأحكام السابقة التنضيد عليه، سواء بجدوى تلك الوجهة فيه أو فسادها.

وتتوزع أنساق التكثيف الصوتي في شعر ظافر الحداد في مستويين:

المستوى الأول: رأسي متعامد، ينتشر في الأبيات بصورة عمودية Vertical "ترتب البدائل بحسبه بعضها تحت بعض، ويمكن أن نسميه محور المعاقبة أو محور الاختيار 000"[(2)].

المستوى الثاني: أفقي مواز للدلالة التي تتجلى من خلال الجملة والبيت Horizontal وهو "الذي تتوالى فيه العناصر اللغوية أفقيًا على السطر، أو تعاقبيًا في النطق في صورة جملة أو نص كامل تترابط أجزاؤه، وصولًا إلى الإفادة ويمكن أن نسميه محور التركيب [(3)].

الفصل الأول: النسق الرأسي للتكرار Vertical

يتسم هذا النسق بتكثيف البنية الصوتية للنص بشكل رأسي، تتدرج فيه الكثافة بين بيتين فأكثر، وبذلك ترسم هذه البنية الصوتية نمطًا مميزًا من أنماط الشكل الحسي، يتتابع رأسيًا بعمد واضح، وربما لا تأخذ أشكالًا زخرفية في كثير من الأحيان.

المبحث الأول: التكرار الحرفي Phonemes:

ربما كان من المناسب أن نطلق على هذا النمط التكراري اسمًا آخر يتناسب مع طبيعته، حيث ينتشر عموديًا في أوائل الأبيات وفي نهايتها، بما يمكننا من وصفه بتكرار الأطراف.

أولًا: تكرار الحرف في أوائل الأبيات:

كرر الشاعر الحرف في صورتين متباينتين، فقد توالى الحرف مستقلًا غير متصل بشيء من عناصر الجملة وتوالى متصلًا بغيره من عناصرها.

---

1) ظافر بن الحداد السكندري: لحق بأوائل القرن الخامس وتوفى سنه (529) هـ

(2) د. تمام حسان: المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة – فصول – المجلد السابع – العددان الثالث والرابع – أبريل – سبتمبر 1987 ص 22.

(3) السابق: نفس الصفحة.

(أ) الحرف المستقل:

وتزداد هذه الظاهرة وضوحًا عند " ظافر الحداد" يصف الدنيا:

قـــد وَحِـــلَ العـــالمُ في سجنِهـــا فكـلُّ جـنسٍ تحـتَ بُـؤْسٍ وضُـرْ

فقيرُهـــا يطلـــبُ نيـــلَ الغِـــنى وذُو الغِـنَى يجمـــعُ كـــي يَـدَّخرْ

والزَاهـــــدُ العابـــــدُ في كُلْفِـــــه مـن شَـعَثِ الصـومِ وطـولِ السَّـهَرْ

وخـــوْفِ مـــا يلقـــاهُ مـــن رَبـــهِ في آخـــرِ الأمـــرِ إذا مـــا حُشـــرْ

وَهـــمُّهُ في القـــوتِ مـــن حِلِّـــهِ صَـعْبٌ شـديدٌ مسـتحيلٌ عَسِـرْ

والفاســـقُ المـــذنبُ في وصـــمة مُسَـــفَّهُ الـــرأي قَبـــيحُ الأثـــرْ[1]

وللواو – بوصفها صوتًا وعاطفًا نحويًا مستقلًا غير متصل بحروف أخرى– سمات مهمة تميز النسيج الصوتي الذى تسهم فيه.

فهي صوت شفوي مجهور، يدفع الهواء من الجوف إلى الخارج منسربًا من بين الشفتين، وربما كان لهوائية هذا الصوت أعظم الأثر في تحقيق السيولة والليونة للأبيات المتتابعة "وأهم أشخاص القصيدة هما دائمًا سلاسة الأبيات وقوتها"[2] كما يقول "فاليري".

إلى جانب هذه السمة التجميلية، يتوازى مفهوم دلالي ينبع من طبيعة الوظيفة النحوية للواو، فهي لمطلق الجمع دون ترتيب للكلمات أو الجمل المعطوفة؛ لذا تتيح حرية أكبر للشاعر في عطف ما يناسبه من كلمات أو جمل، حسب سياقها الدلالي عنده، وبناء على هذه الخصيصة يحقق الشاعر رغبته الجمالية بتوالي الكلمات، أو الجمل في سيولة ويسر، وسرعة دون توقف مما يعضد ترابطها.

ب- الحرف المتصل بغيره:

(1) ديوان ظافر الحداد: تحقيق د. حسين نصار – مكتبة مصر للطباعة – 1969 ص 139، 140.

(2) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية – ترجمة د. محمد عصفور – عالم المعرفة – الكويت – فبراير 1987م ص 53.

ومن الحروف التي تمثل هذا النمط "الفاء" العاطفة "وكاف" التشبيه "وكاف" الخطاب، وإن تميزت الأخيرة بأنها من اللواحق، أي تلحق بالاسم أو الفعل أو الحرف.

وفي قول "ظافر":

فلا يَغْرُرْ بكَ التسويفُ والآمالُ والعللُ
فإنكَ إن تجدْ أملًا تجدَّدَ بعده أملُ
فما يرويكَ مِنْ دُنْيا كَ لا علٌّ ولا نَهَلُ[1]

وفي تكرير الشاعر لحرف "الفاء" ربما استفاد من سماته، فهو صوت أقرب إلى الهمس منه إلى الجهر، رخو، يصدر بدفع الهواء من الداخل متخللًا الأسنان، لا يعيق اندفاعه شيء، وهذه المميزات أغرت الشاعر الفاطمي، باتخاذه أداة للكثافة الصوتية التي يرجوها، ومكنته من إبداع النسيج الملموس الذى يروق له.

ومن الحروف السوابق المتصلة التي كررها الشعراء "كاف" المماثلة كما في قول "ظافر":

وحُمرةُ الشمسِ في الغديرِ وقدْ مَرَّتْ عليه ريحُ الصَّبا تَعبقْ
كأنهُ صَدْرُ فضةٍ قُصِّرتْ حَافَّتهُ وهو مُذْهَبُ مُحْرقْ
كدرهمٍ حطَّ فوقَ سندسِة أدَقَّ فيه النقاشُ ما زَوَّقْ
كأنهُ والنباتُ يحصُرُه عينٌ بها هُدْبُ جَفْنُها مُحْدقْ
كالبدرِ في رُزْقةِ السماءِ وقد حفَّتْه فيها النجومُ بالمشْرقْ
صَفَا كودِّى وعبرَتِي وحَكى قلبي بتمويجِهِ كما يخفِقْ[2]

(ج) مزج الحرف المستقل مع المتصل بغيره:

(1) الديوان: 249.
(2) الديوان: 230.

وإمعانًا في التكثيف الصوتي كرر الشعراء الحرف المستقل، "الواو" العاطفة مع الحرف المتصل بغيره على نحو متباعد.

ومن أمثلة هذا النمط تكرار ظافر " للواو" و "الكاف" في الأبيات.

ودرَّجَتْ ماءَهُ الصَّبا فحكى ثوبَ حريرٍ مُدَمْقسٍ أزرقْ
وراقَ بين الرياضِ فهو كمَا فرَّجَ فوقَ الغُلالةِ اليلْمقْ [1]
وخُمرةُ الشمسِ في الغديرِ وقدْ مَرَّتْ عليه ريحُ الصَّبا تَعبقْ
كأنهُ صَدْرُ فضةٍ قُصِّرتْ حَافَّتهُ وهو مُذْهَبُ مُحْرقْ
كدرهمٍ حطَّ فوقَ سندسِة أدَقَّ فيه النقاشُ ما زَوَّقْ
كأنهُ والنباتُ يحصُرُه عينٌ بها هُدْبُ جَفْنُها مُحْدقْ
كالبدرِ في رُزْقةِ السماءِ وقد حفَّتْه فيها النجومُ بالمشْرقْ
صَفَا كودِّى وعبرَتِي وحَكى قلبي بتمويجِهِ كما يخفِقْ [2]

يصف الشاعر الطبيعة؛ حيث الليل والخليج ويبدو خلال هذا الوصف إعجابه المفرط بمفرداتها، لدرجة نتخيله معها محبًا يتعزل في محبوبته، ويتأمل حسنها، ويحاول الشاعر إبراز هذا الحسن في خير صورة تلمسها عين، وتحيط بها مخيلة، ويتوسل الشاعر –لكي يبرز هذا الجمال– بالكثافة الصوتية الرأسية، عبر تكرار صوتي "الواو" و "الكاف"، ومن خلاله يوحد النغم في خط واحد، منتظم العناصر ودرءًا للملل وكشفًا للرقابة، لا يقتصر الشاعر على صوت واحد، بل يمزج بين "الواو" وهى حرف مستقل، وبين "الكاف" وهى حرف يلزم وصله بغيره.

مع مراعاة تمايز نسبي بين "الواو" الصوت الهوائي المجهور و"الكاف" الصوت الطبقي،

(1) اليلمق: القباء كلمة فارسية معربه وجمعها يلامق.
(2) الديوان: 230.

الذى يتراوح بين الجهر والهمس.

ثانيًا: تكرار الحرف في نهايات الأبيات:

يكرر الشاعر "القافية" شأنه في ذلك شأن كل الشعراء، وليس فريدًا أنهم يدركون أهمية القافية في إكمال النسيج الصوتي للقصيدة الشعرية، وأنها تسهم بنصيب وافر في تحفيز النغم الموسيقي فيها.

ويحصر بعض النقاد المعاصرين وظيفة القافية في ثلاث وظائف:

الوظيفة الأولى: وهي "الخاصة في التطريب كإعادة (أو ما يشبه الإعادة) للأصوات"[1].

الوظيفة الثانية: وتختص بالناحية الجمالية "فترجح أهميتها وظيفتها الوزنية، باعتبار أن القافية تشير إلى ختام بيت الشعر، أو تقوم مقام المنظم أو المنظم الوحيد"[2]

أما الوظيفة الثالثة: فتتعدى كونها منشطًا إيقاعيًا للعنصر الغنائي في الشعر إلى: "إبراز الخطوة الدلالية لبعض الكلمات..."[3].

ويكاد مجال درسنا للنص عند ظافر ينصرف إلى الوظيفتين (الغنائية والجمالية)، فالشاعر بالطبع يعاود تكرار قوافيه، ويمكنه هذا –دون شك– من التكثيف الصوتي العمودي في الطرف الأخير للقصيدة، وربما حدا بها ذلك إلى تحقيق الوظيفة الأسمى عندهم، وهى التجميل الزخرفي للقصيدة، ويحققه توال صوتي مكثف في أوائل الأبيات، وتوال مماثل في نهاياتها.

ويبدو التدرج في التكرار الحرفي في نهايات الأبيات عند الشعراء كالتالي:

أ. تكرار حرفين:

تصرف الشاعر في البنية الصوتية لقصائده بحيث توائم الرؤية الجمالية عنده فنراه قد

1)) رينيه ويليك واوستن وارين: نظرية الأدب ص 167.

(2) السابق: نفس الصفحة.

(3) د. صلاح فضل: "نحو تصور كلي" ص 78.

أكثر من معاودة أصوات أخرى غير صوت الروي، سواء أكانت هذه المعاودة متطابقة أو متباينة في الشكل الإعرابي.

لعلنا نلمس هذه الخصيصة الجمالية عند الشاعر الإسكندري "ظافر الحداد"، فنجده يكرر حرفين متطابقين في الشكل. يقول "ظافر":

أخلني حبُّك يا مُتْلِفي وزَادَني الشوقُ فلم أعرفِ
وذُبْتُ حتى لو رَمى بي الهَوى في ناظرِ الناظرِ لم يَطرفِ
وجُلْتُ في ناحيةٍ طولها كَعْرضِ حَدِّ الصارمِ المرَهِفِ [1]

يكثف الشاعر من مظاهر تعلقه بمحبوبته مبينًا فعل الشوق واللهفة به، يوازي هذه الكثافة الإلحاح الصوتي في تكرار حرفين، من بينهما حرف "الروي" "الفاء" المكسورة. كما تلعب هذه الكثافة الصوتية دورًا مناسبًا لطبيعتها في استلفات سمع محبوبته وإرهافه لكلامه.

تكرار ثلاثة حروف:

من بينهما الروي، وربما تيسر في هذا النمط التكراري التطابق التام في الحروف المتوالية، ما يفسح المجال لتحقيق كثافة صوتية مناسبة.

ومن أمثلة هذا النمط الثلاثي:

قوله:

انظرْ إلى الخالِ على خدِّها ولونهِ الأسودِ في الحُمْرَةْ
كطابعٍ من عنبرٍ حطَّهُ مُبَخِّرٌ في وَسَطِ الجمرةْ
أو قطعةٍ من نثرِ مسكٍ عَلَتْ طافيةً في رائقِ الخمرةْ[2]

كرر الشاعر حروف "الميم" و "الراء" و "التاء" المربوطة أو "الهاء" إن وقف عليها، ويوحد هذا التكثيف التكراري الصوت، وينعكس التوحد على الدلالة في الأبيات،

(1) الديوان: 215.
(2) الديوان: 132، 133

"فالحمرة"، و"الجمرة"، و"الخمرة"، إلى جانب التشارك الصوتي بينها هناك تشارك آخر في المعنى، فهي عناصر متشابهة تدعم نظره في جمال المحبوبة.

وهذه البنية التكرارية الطارئة نلمسها كذلك في قول "ظافر":

ففي تِلْكَ الشقائقِ منهُ شاقَتْ شقائقَ شُقِّقَتْ منها **الثيابْ**

تراءتْ من كمائمهِ فكانتْ كحُمْرِ اللاذِ آبْدَتْها **العيابْ**

تُحرِّكُها الصَّبا فتخالُ فيها بحارَ دمٍ يموِّجُها انْصبابْ [1]

وهنا يكرر الشاعر الياء والألف مع " الباء " في بيتين متتاليين ثم يعود إلى التقفية الثابتة في القصيدة.

ج تكرار أربعة حروف:

من هذا النمط الرباعي قول ظافر:

انظرْ إلى البُسْرِ إذْ تَبَدَّى ولونهُ قد حَكىَ الشفَيقا

كأنَّما خُوصه عليه زَبرْجدٌ مُثْمرٌ **عَقيقا**[2]

وقوله:

د- تكرار خمسة حروف:

ويسير هذا اللون الخماسي في الاتجاه الذى ينشده الشعراء الفاطميون؛ لأنه يقوم على توحد أكبر عدد من الحروف يمكن نسخه بصورة رأسية في نهايات الأبيات.

ونلمس هذه الخصوصية اللغوية عند "ظافر الحداد" في قوله -وقد كرر معظم الكلمة مع تباين في حرف واحد-:

وليلةٍ من حِسانِ الدهرِ بتُّ بها بساحل الثَّغْرِ في أعلى مَناظرِهِ

وفي المنارةِ من تلقائِنا قَبَسٌ والبدرُ يَظْهَرُ ثُلُثاهُ **لناظرِهِ**

1)) الديوان: 28.

(2) السابق: 301.

كشـــاربٍ قـــامَ إجْـــلالًا، وفـــي يـــدهِ كأســـانِ للشـــرب مســـرورًا بزائـــرِهِ[1]

وتكرار الشاعر لجزء كبير من الكلمة في البيت التالي، وفي المكان المماثل ربما أبان عن قصده إلى زخرفة نهايات الأبيات –إن صح التعبير– بوحدات لغوية متماثلة، وبصورة أكثر وضوحًا، فهي تعتمد على التكثيف.

المبحث الثاني: التكرار اللفظي Word:

ينقلنا الشاعر إلى مرحلة أكثر تقدما في التكثيف الصوتي، حين يتعامل في تكراره مع اللفظ الذي يتميز بجانبين:

الأول: أن اللفظ يتجاوز الحرف الواحد؛ لأنه لا يقل عن حرفين، بل يزيد، وبذلك يتيح بتكراره، فرصة للكثافة الصوتية والتنويع الصوتي داخله.

الثاني: ينبثق من الطبيعة المعجمية للفظ؛ حيث يحمل معنى مستقلًا مسبقًا قبل أن يدخل في سياق الجملة والعبارة، ومن ثم يمكن للشاعر أن يفرز بتكراره للفظ دلالة مناسبة، تعتمد على تاريخه المعجمي أو معناه السياقي، وربما خلق هذا التكثيف الصوتي إيقاعًا ذا بعدين، أحدهما دلالي، والآخر نغمي، وبذلك يخدم التكرار اللفظي القيمة الاستطيقية[2]، وفي هذه الحالة لن يتحول النسيج اللغوي إلى مجرد أصوات مكثفة بعيدًا عن الخط الدلالي، وهنا كما يقول إليوت: "لا يفضي النسيج الصوتي الكثيف إلى قيمة شعرية عالية بالضرورة..."[3].

غير أن اللفظ ربما أفضى إلى تلك القيمة المرجوة، إذا تمكن الشاعر من وضعه بوعي في نسيجه اللغوي وسياقه، بحيث يتعلق بصلة ما في هذا السياق، "فلو لم تكن هناك علاقة واضحة بين الأجزاء والمجموع لما تكون هذا المجموع، ومناقشة معنى كلمة أو جملة دون ربطها بسياقها في الفقرة أو القطعة أو الفصل أو القول كله تقود إلى أخطاء متتالية في الفهم

(1) الديوان: 153.

(2) علم الجمال

(3) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية – ص 442.

والتفسير.."[1]، وهذا الخطأ في التفسير يقف عقبة في تكوين القيمة الجمالية التي يرومها الشاعر.

وربما وظف الشاعر ظافر الألفاظ من واقع طبيعتها الصوتية أولًا، ثم هدف بعد ذلك إلى خصائصها الدلالية، "والكلمات أصوات، ودلالة الأصوات موسيقية إيجابية قبل أن تكون تعبيرية وصفية"[2] ويرجع ذلك إلى الوجهة الجمالية التي يشايعها الشعراء الفاطميون.

وقد كرر الشاعر اللفظ في أشكال متنوعة، فكرره اسمًا وفعلًا وحرفًا، وهذا التلوين التكراري، مع تدرج كثافته، ربما أومأ إلى تأكيد النزعة الجمالية الخاصة عنده.

أولًا: تكرار الاسم:

يعرف "كولن" التكرار بأنه: "استنساخ يتم بوسائل تكوينية خالصة لا تحمل أية دلالة ذاتية..."[3]، إنما دلالتها وجمالها في الثنائية التي تجمع المفردات المكررة.

ومن قصيدة مدحية أخرى يمتدح فيها "الآمر"، يكرر "ظافر" اسم الإشارة:

هذا الإمامُ إمامي حاضرٌ بادى فاليومُ أشرفُ أيامى وأعيادِي

هذا مقامٌ سَما عن كلِّ مرتبةٍتسمُو لها في المعالى نفسُ مرتادِ[4]

يؤدي التكثيف الصوتي –عبر التكرار الرأسي "لهذا"– دورًا بارزًا في إظهار عجب الشاعر بصفات الممدوح، حيث إن تكرار اسم الإشارة مع ما يحمله من معانى التشخيص والتفخيم – يعد تكثيفًا للسمات الطيبة التي يهدف الشاعر إلى بلورتها في ذهن المتلقي. علاوة على ما يميز هذا التكثيف الصوتي من ملامح جمالية حسية.

ثانيًا: تكرار الفعل:

(1) د. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته – ط2 – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1985 – ص 81.

(2) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث – ص 446.

(3) د. نبيل نوفل: العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي: ص 135.

(4) الديوان: 111، 112.

ينقلنا الشاعر الفاطمي إلى مرحلة مختلفة في التجسيم الصوتي للنص، بمعنى جعل النص جسمًا صوتيًّا ملموسًا.

يمتاز الفعل بولوجه إلى عالم رحب، يمكنه أن يستوعب الدلالة أيًا كان حقل هذه الدالة، وطبيعة أهدافها، رمزية أو غير ذلك. هذا العالم هو الزمن، الكنف الذى يحتوى العوالم كافة رغم تميزها.

والعمل الأدبي فن زماني[1] مكاني في أن واحد، فالذي يقرأ أو يستمع لقطعة من الشعر يتمثل له في وقت واحد صورتان، صورة صوتية، هي ما للألفاظ من امتداد منسق في الزمان، وسورة مرئية "أو مفهومة"، هي ما للفظ من دلالة على شيء أو ما للألفاظ من دلالة على الأشياء[2]

ولقد وظف الشاعر ظافر الفعل، لتحقيق قيمة جمالية، مراعيا التكثيف والتنوع، مما ينعكس إيجابًا على عموم الدلالة.

(أ) تكرار الفعل الماضي:

يحمل الفعل الماضي ملامح قديمة للحدث، فيقف به عند حد معين، تتبلور عند هذا الحد سماته النهائية، وتظهر بروزاته وأغواره، وربما شحبت هذه الملامح أو تلاشت، وصارت في طي الذكريات.

يمتاز تناول الشاعر ظافر للزمن الماضي بخصيصة فريدة لم تقف عند مجرد توظيف الفعل الماضي، بل تعدت ذلك إلى النسخ الصوتي له، وتحقيق مبدأ الكثافة من خلاله، بوصفه مادة طيعة ذات دلالات متسقة ومتوازنة. بتكرار الشاعر "ظافر" للفعل "قال" في حوار بينه وبين زوجته، يجسم لنا الحدث بملامحه الكاملة وقسماته ومفرداته، بحيث يجعلنا نعيش معه ونسمع حواره مع زوجته، يقول ظافر:

1)) في تقسيمة الفنون: يعد جيروم ستولينتز في كتابه النقد الفني الأدب فنًا زمانيًا

(2) د0 عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ص: 174

يـــا رُبَّ لائمـــةٍ شَـــجَاها أنـــني سَمْـــحٌ بمـــالي والزمـــانُ ضـــنينُ

قالــتْ: أضَـعْتَ المـالَ هـلْ لـكَ عنْـهُ مـا تعتـاضُ؟ **قلــتُ**: الحمـدُ وهـو ثمـينُ

قالــتْ: غَبِيْـتَ. فقلـتُ: حَسْـبُكِ فـاعلمي أنَ البخيـــلَ بمالـــهِ المغبـــونُ

قالــتْ: فـإنَّ الفقـرَ هـونٌ **قلــتُ**: لم يَهُـــنْ الكـــريمُ بـــل اللئـــيمُ يهـــونُ

قالــتْ: فـإنَّ المـالَ نِعْـمَ معونـةٍ ال إنســانِ0 **قلــت** لهـا: الإلـهُ معـينُ

قالــتْ: فـإنَّ الـوفْرَ زيـنُ. **قلــتُ**: كسـ ـــبُ الحمـــدِ يرفـــعُ أهلَـــه ويُـــزِيْنُ

والمـــالُ يَـــذْهبُ والثنـــاءُ مُخَلَّـــدٌ يحيـــا بـــه الإنســـان وهـــو دفـــينُ [1]

تكرار الشاعر للفعل "قال" رأسيا في أوائل الأبيات وقد لحقت به تاء التأنيث، وتكراره له في حشو الأبيات متصلًا بتاء الفاعل، تجسيد صوتي للحوار الدرامي المتصل بين الشاعر وزوجه، والذي يستحضره بصيغة الماضي وبأسلوب قصصي، يمكنه من تقديم رؤية نهائية من بعيد، خصوصا بعد أن انتهى الحدث، واستقرت مفرداته، وبرد رد فعله الآني.

ب . تكرار الفعل المضارع:

يقف الزمن المضارع على الجانب الآخر إزاء الزمن الماضي، حيث يتضمن حضور الحدث، وحيويته، واستمراره، وقابليته للتجديد، حتى يستقر في إطار مستقل مميز ينتهي عنده0

ويتميز الفعل بالحركة الحالية والحية التي تستلزم رد الفعل مباشرة بالإيجاب أو السلب تجاه الحدث0

ويقرر "ظافر" حقيقة واقعة باستخدامه للفعل المضارع "يكن" منفيًّا ومكررًا رأسيًّا: يقول محدثا نفسه:

يا نفسُ ما عيشكِ بالدائب فقصِّرِى من أملٍ خائبِ

1)) الديوان: 320

ثم يقول:

فهلْ تبقى لك من حُجةٍ إلا غرورَ الأملِ الكاذبِ؟
لو لم يكنْ شيء سوى الموتِ كا ن الزُّهدُ في الدنيا من الواجبِ
لو لم يكنْ موتٌ لكانتْ همو مُ الدهرِ تَنْفي رغبةَ الراغبِ
فكيفَ والإنسانُ من بعدِهِ مُناقشٌ من عالِمٍ حاسِب؟ (1)

فتكرار الفعل "يكن" يقرر واقعية الموت، وكونه حقيقة مطلقة لا ريب فيها فهو حقيقة حاضرة مستمرة لا تنقطع.

جـ تكرار الفعل مع تقارب صوتي وتخالف زمني:

يتيح التطابق الصوتي أو التقارب قدرًا من التجميل للمقطع الشعري، وربما للنص بأكمله عند الفاطميين، وقد يحمل قدرًا من التوفيق بين الصوت والدلالة عادة.

ويجمع ظافر بين زمني الماضي والمضارع بصيغتين صوتيتين متقاربتين في قوله، يصف غزالًا ربض وجعل رأسه في حجر أمير الإسكندرية؛ فأنشد:

عَجِبْتُ لجُرْأة هذا الغزالِ وأمرٍ تخطَّى لَهُ فاعَتمدْ
وأعْجَبُ بهِ إذْ أَتى جاثمًا فكَيفَ اطمأنَّ وأنْتَ الأسَدْ(2)

بوصفه لجرأة الغزال لوضع رأسه في حجر الأمير، يود "ظافر" أن يمتدح قوة ذلك الأمير وشجاعته، ومن هنا ولد عجب الشاعر، ويبدو أن هذا العجب قوى لدرجة توزيعه بين زمنين مختلفين، الأول سريع ولحظي، يناسب نظرة الشاعر السريعة للغزال الرابض، والتي ترتب عليها استشعار بالانبهار، لهذا استخدم الفعل الماضي "عجبت" وقد تضمن الرؤية والدهش في آن.

ويعبر الزمن المضارع المتمثل في الفعل "أعجب" عن أصالة هذا العجب واستمراره في

(1) الديوان: 15، 16
(2) الديوان: 126.

إحساس الشاعر، ومصدر هذا الإحساس هو التساؤل الذى يلح عليه: "فكيف اطمأن وأنت الأسد؟" ويؤكد التوافق الصوتي بين "عجبت" و"أعجب" المفارقة في توظيف الشاعر للتباين الزمنى، فالسطح الصوتي متقارب رغم تخالف الباطن الدلالي.

ثالثًا: تكرار الحرف:

ربما أمكن تلمس التكثيف الصوتي عند الشاعر في الحرف النحوي، بوصفه لفظًا كرره الشعراء رأسيًا.

وكرر "ظافر الحداد" "عن"، يقول:

يـــا مَـــنْ نصـــيبي منُـــه قُـــرْ بٌ مثـــلُ سُـــرْعةِ عِيْسِـــه

أسْـــقَمتني فَخَفِيْـــتُ عـــنْ نَظَـــرِ البصـــيرِ ولمسِـــه

ورَجِعْـــتُ جـــزءً دقَّ عـــنْ وهـــم الـــذكي وحدْسِـــه

ولطُفْـــتُ حـــتى أنـــني عَـــرَضٌ يقـــومُ بنفـــسِه [1]

تتملك الشاعر فكرة يود إيصالها لمحبوبته، وهى ما عرا جسمه من نحول لفقدها[2]، لذلك كرر حرف الجر "عن" إلى تعلق تارة بخفاء جسم الشاعر عن نظر الرائي، وتارة عن وهم الذكي، وفي ذلك إمعان في توضيح تلك الدلالة.

وتحمل "من" ملامح قديمة وذكريات وخواطر، وتجسد شخوص عهود مضت، وتذيق الشعور متعًا ذاهبة وأحداثًا دارسة في قول "ظافر":

يـا سـاحلَ الثغـرِ كَـمْ لي فيـكَ مـن أرب ومـن سـرورٍ ومـن عَهْـدٍ ومـن طَـرَبِ

ومِـــنْ حبيـــب أراني فـــيكَ منظَـــرُة روضًـا مـن الحُسْـنِ في روضٍ مـن الأدبِ

(1) الديوان: 175.

(2) تكررت هذه الفكرة عند الشعراء العرب ومن أبرزهم المتنبي الذى قال:

كَفَى بجسمِي نُحُولًا أنَّني رجُلُ لولا مُخَاطبتِي إياكَ لم تَرَنِي

العرف الطيب في شرح ديوان أبى الطيب ص 3.

ومِـــنْ أصـــيلٍ كـــأنَّ المـــاءَ فيـــكَ بـــهِ ذَوْبُ اللُّجَـــينِ عَـــلاهُ ذَائِـــبُ الـــذهبِ

ومِـــنْ حـــديثٍ يَسُـــرُّ الـــنفْسَ موقعُـــه كأنَمَـــا اشْـــتقَّ مـــن صِـــرْفِ ابنـــةِ العِنَـــبِ

وقوله:

فَلَقَـــدْ علمْـــتُم أنـــني أغْشَـــى الـــوَغَى وأَنـــوبُ في الجلـــي قَـــؤُوْلًا مُسْـــمعًا

ولَقَـدْ علمْـتُم أنـني رُضْـتُ العُـلا يَفِعًـا وحَاولـــتُ المكـــارمَ مُرْضِـــعًا [2]

ومن ثم يمكن للتكثيف الصوتي أن يقوم بدور مزدوج، فهو يكشف عن سمات نفسية رابضة في الأعماق تسهم في رسم الخط الدلالي، كما أنه يحدد ملامح رؤية جمالية خاصة.

إن التكرار اللفظي يمكننا من النظر في حروف ملتئمة ذات ظل دلالي أولي[3]، يسهم تكثيفها رأسيًا في تكوين شكل صوتي ذي ملمح خاص، ربما أحدث تأثيرًا جماليًا.

ويمضي بنا هذا إلى قناعة بعدم جدوى الفصل جماليًا بين التكثيف الصوتي الحرفي ونظيره اللفظي، اللهم إلا في دلالة الكلمة، التي تحمل معنى معجميًا مبدئيًا، قبل أن تكتسب معنى خاصا في سياق الجملة.

(1) الديوان: 30، 31.

2)) الديوان: 271.

(3) ونعني به المعنى المعجمي.

الفصل الثاني

النسق الأفقي للتكرار Horizontal

يأخذ هذا النمط التكثيفي بعدًا جماليًا مغايرًا لذلك الذى لمسناه في النمط الرأسي؛ لقربه الوثيق من الدلالة؛ لأن الدلالة تنمو أفقيًا في البيت حسب طبيعة التركيب اللغوي في الجملة، ثم ينتقل هذا النمو تدريجيًا إلى سائر الأبيات.

ويقترب الشكل التكراري بذلك من الدلالة والإيقاع في آن واحد، فإلى جانب سهمه في الشكل المحسوس، فإن له سهمًا آخر يتعلق بالدلالة، حيث يصبغها بصبغة نفسية.

وكان لاهتمام الشاعر بإظهار العناصر الحسية في شعره وقع يبدو صداه في أشكال التكثيف الصوتي الأفقي على مستوى الحرف واللفظ.

المبحث الأول: التكرار الحرفي: Phonemes

مع كون الحرف أصغر وحدات الجملة، وقد لا يبدو مؤثرًا دلاليًا إلا حين يترابط مع غيره في كلمة هي أحد عناصر تركيب يكتنف الدلالة ؛ فإن الشاعر يستطيع أن ينسج من هذا الصوت نسقًا إيقاعيًا مميزًا، نتيجة لتكثيفه بطريقة خاصة محددة المعالم، ومتنوعة الألفاظ، وعلى مستويات متباينة ومتكاملة. ويستطيع الشاعر أن يوظف هذا التنسيق الصوتي للكشف عن أجواء نفسية متسقة وملائمة، وهذا ما يميز شاعرًا عن آخر.

ويمكننا أن ندرس الكثافة الصوتية للحرف عند ظافر على مستويات متكاملة، فربما نجد الشاعر قد كثف من أحرف معينة في لفظة، أو شطرة، أو على مستوى البيت كله.

أولًا: تكرار الحرف على مستوى الكلمة:

ينبغي أن نتعامل مع الحرف بوصفه صوتًا مكتوبًا أو مخطوطًا مصوتًا "فقد استعمل" دي سوسير" الكلمة الفرنسية phoneme رغم أن ذلك كان بوجه عام بمعنى الصوت

الكلامي بوصفه واقعة صوتية"[1].

ولكن بعد ذلك تم التعامل مع "الفونيم" على أساس جدواه في الكتابة الصوتية الواسعة، ونظر إليه على أن كل "فونيم" يتكون من عدد من الملامح المميزة، أو "وثيقة الصلة" المستقلة، التي تميزه وحدها بوصفه كيانًا لغويًا، وكل ملمح مميز يقف في تقابل محدد مع غاية أو مع ملمح آخر في فونيم واحد آخر على الأقل في اللغة.. "[2].

ولكون كل فونيم يمتاز عن غيره بسمات صوتية خاصة، فقد أغري علماء اللغة والنقد للنظر في التغير الدلالي، الذى قد يتوازى مع هذا التمايز الصوتي ودفعهم ذلك إلى تعريف "الفونيم" تعريفًا يخص فاعليته الصوتية والدلالية فهو "كل صوت قادر على إحداث تغير دلالي على المستوى الصوتي"[3].

وعلى ذلك فإن التوزيع الفونيمي داخل الكلمة بصورة مختلفة يمكن أن يقدم شكلًا ذا قيمة، يمكن وصفه بالجمالي، لا تبتعد كثيرا عن الدلالة، ويتنوع تكرار الحرف في الكلمة فتارة يتكرر حرف، وتارة حرفان، وربما اتصل الحرف بلفقه أو انفصل عنه.

(أ) تكرار حرف واحد:

إذا كان "الفونيم" هو كل صوت ذي سمات خاصة يمكن أن يغير في الدلالة فإن في ترداد هذا الصوت في كلمة قيمة يمكن رصد معالمها، وحين يتردد الحرف في الكلمة متصلا دون أن يكون هناك حرف آخر يفصل بين هذا الترداد، تكون الغنيمة الجمالية المتخلفة متباينة مع مثيلتها حين يتردد الحرف مع وجود فاصل.

(1) د.هـ. روبنز: موجز تاريخ علم اللغة "في الغرب": ترجمة د. أحمد عوض عالم – المعرفة العدد 227 – الكويت نوفمبر 1997م – رجب 1418هـ ص324.

(2) السابق: 325.

(3)د/كريم زكى حسام الدين: الدلالة الصوتية – الطبعة الأولى – مكتبة الأنجلو المصرية 1412 هـ - 1992 م0 ص: 191.

(1) وقد ورد في شعر ظافر تكرار الحرف دون فاصل:

ومن ذلك قوله مادحا الأفضل بعد تولية الوزارة:

لَقَدْ **سُسْتُما** المُلْكَ في العالَمينَ وأَعْجَزْتُما مَلِكًا أن يسُوسَا[1]

ففي الفعل الماضي "سستما" تكرارًا لحرف السين. دون فاصل، وفي ذلك تكثيف له، يمكن أن يتناسب مع إلحاح الشاعر على تضخيم سمات يعتقد أنها متفردة عند الممدوح.

وإذا أخذنا في الاعتبار السمات الخاصة بصوت "السين" يمكن أن نلمس فائدة ما لترداده، فهو صوت رخو مهموس، يسهم خروجه من بين اللثة والأسنان في إحداث صفير ناعم، يزداد حين يتكرر بلا فاصل، وربما زاد من فاعليته الفعل المضارع "يسوس" الذي ورد في نهاية البيت، حيث تكرر فيه الصوت مع وجود "الواو" بوصفها فاصلًا.

(2) وورد الحرف مكررًا بفاصل أيضًا:

تعمل الواو، وهي صوت لين ساكن، عمل الجسر الواصل بين "الراء" المضمومة ومثيلتها المكسورة، حيث تشكلان معًا تغييرًا تنويعيًا في إيقاع الكلمة من "الضم" في الراء الأولى إلى الكسر في الثانية.

قول "ظافر":

ما أبعَد الأشياء مما يَسُرُّ فعلًا وأدناها إلى ما يَضُرُّ

فالخيرُ في النادرِ **إلمامُهُ** والشرُّ ليلًا ونهارًا يَكْرُرُ [2]

وقوله: فاصلًا "بالنون" الساكنة بين التائين:

فَيَا دَهْرُ، مهلًا ما بَقي في مطمعٍ لحادثةٍ تنْتاشُني فتؤودُ[1]

(1) الديوان: 341.

(2) الديوان: 141.

وكذلك قوله في حدائق غناء:

سَمَتْ أشجارُها فالنورُ فيها لِفَرْطِ الضيقِ كالشُّهُب الدَّرَاري [2]

(ب) تكرار حرفين:

يتضمن هذا النمط التكراري التنوع من جهة والتكثيف من جهة ثانية، فحين يتم تكرار حرفين في الكلمة تسنح الفرصة لتحقيق ازدواج صوتي؛ حيث يتكرر صوتان متباينان في سماتهما وفي توزيع الحركات والسكنات مما يثري النسيج الصوتي.

من جهة أخري يكتسب الجانب التكثيفي دعمًا مهمًا بتكرار صوتين بدلًا من صوت واحد؛ وقد يتكرر الصوتان في الكلمة الواحدة دون فاصل، كما في قول "ظافر":

فقد شَكَرَتْ آثارَ سيفكَ فِيهم قَشَاعِمُ تتلوها **مُحَلْحَلَةٌ** عِقْدِ [3]

يقدم الازدواج الصوتي في لفظة "محلحلة" جانبين ملفتين وهما التنوع والتكثيف، مما يميز تلك اللفظة عن سائر ألفاظ البيت، كما يبرز جانب الحسية في البيت.

وفي تكرار الحرفين قول "ظافر" متغزلًا في فتيات يسبحن في الماء.

حَكَتْ بيننا الأمواجُ أثقالَ رِدْفِهِ فآونةٌ تُخفي وآونةٌ تُبدِي

هو الماءُ فوقَ الماءِ: هذا نعَافُه **أُجَاجٌ**، وهذا فيهِ أحلى من الشَّهْدِ[4]

ويحقق هذا التضافر الصوتي ترديدًا في الكلمة، ربما وازى تغيرًا ملائمًا في الدلالة كما في كلمتي "محلحلة" و"مذبذب".

ثانيًا: تكرار الحرف على مستوى الشطر:

=

(1) الديوان: 111.

(2) الديوان: 144.

(3) الديوان: 118.

(4) الديوان: 99.

يبدو الشطر الشعري حقل اختبار محدود وشبه مكتمل، اتخذه الشعراء الفاطميون للكشف عن مدى نجاعة بنائهم الحسي والزخرفي للنص بشكل عام.

وكان عليهم للوصول إلى هذه الجدوى –قياس فاعلية التجاور الصوتي، والتزاحم المكاني حال إجراء التوفيقات التكرارية المختلفة معتمدين –إلى حد كبير– على قصر مسافة الشطر، وقلة التراكيب فيه بالقياس إلى البيت.

وتتدرج تلك الكثافة بحيث تبدأ بحرف ثم تزداد إلى حرفين أو ثلاثة.

(أ) تكرار حرف واحد:

حين يتعدد الصوت الواحد عبر الشطر، تبدو له غلبة على سائر الأصوات، بحيث يمكن رصد ذلك بصورة ملموسة.

من ذلك قول "ظافر":

يا **رُبَّ بدرٍ باتَ** يَرْشُفُ مَسْمَعي وفمي **شهيُّ رضابهِ** وحديثهِ[1]

ففي الشطر الأول يبدو صوت "الباء" المفتوحة مسيطرًا على التركيب اللغوي، مما يمكننا من تمييزه في النسيج الصوتي، كلون ملفت للنظر في لوحة فنية، أو عنصر آثر الرسام إظهاره للعيان. وكذلك الأمر في الشطر الثاني، حيث يقوم صوت "الهاء" بدور المسيطر.

ومن قول "ظافر":

له بي**اضٌ يغُضُّ** الطرفَ لامِعُه فالعينُ تلحظُ منه الحُسْنَ في الملَحِ[2]

نلمس تكرار "الضاد" في الشطر الأول وتكرار "الحاء" في الشطر الثاني.

(ب) تكرار حرفين:

(1)الديوان: 74.

(2)الديوان: 81.

ينتظم هذه المرة –في الشطر حرفان بدلًا من حرف واحد، ومن ثم فإن عملية الظهور والخفاء التي تحكم الإيقاع تميل إلى الازدواج الصوتي، ويوفر هذا الازدواج التكثيف من جهة والتنوع من جهة أخري، لتباين الأصوات المتعددة.

ويرد الصوتان المزدوجان متصلين كما يردان منفصلين.

(1) تكرار الحرفين متصلين:

ومن أمثلة تكرار الحرفين متصلين، قول "ظافر الحداد" في وصفه الكانون:

كأنَّ جيوشَ الفَحْمِ من فوقِ جمرِهِ وقد جُمِعَا فاسْتُحسِنَ الضِّدُّ بالضِّدِّ

غدائرُ خودٍ فَرَّقَتْها وقد غَدَتْ على خَفَرٍ مِنْ تحتِها خُمرةُ الخدِّ[1]

يوازي الصدى الصوتي الذي يثيره تكرار الحرفين متصلين صدى دلالي شكله خيال الشاعر، فعلى المستوى الصوتي تجاور لوحدتين صوتيتين متطابقتين (ض + د) (ض + د)[2] وبينهما تباين في حركة الدال من ضم إلى كسر، فالتطابق الذى حققه التكرار لم يمنع من وجود تباين صوتي.

كذلك الأمر على المستوى الدلالي، فتجاور مادتين مختلفتين في اللون يفعل من تمييزها، ولا يسهم في تمازجها، الشأن في ذلك شأن الفحم والجمر، والشعر وحمرة الخدود.

(2) تكرار الحرفين منفصلين:

ويرد ترداد الحرفين منفصلين، مما قد يقلل من هذه الكثافة الصوتية، وربما أتاح هذا التباعد بين الصوتين المرددين التميز للإيقاع المتخلف عنهما، حين يتسم بتباعد وحداته إلى حد ما، مما يمكننا من مقارنته بذلك الذى يتسم بالحدة والصخب الصوتي.

وقول ظافر في وصف خليج الإسكندرية:

(1)الديوان: 91.

(2)يرمز للاتصال بين الحرفين بالعلامة (+) وللانفصال بالعلامة (−).

وقدْ **راق** لما **رَقَّ** عَذْبُ زُلالهِ فأصبحَ ملآنَ الموارد زائدًا[1]

(ر – ق) (ر + ق)

(ج) تكرار ثلاثة أحرف:

يتسم هذا النمط التكراري باتصاله بالدلالة، فالأحرف الثلاثة تمثل نواة للكلمة في العربية، وبذلك فإن هذا التكرار يحمل ظلالًا دلالية، معجمية أو سياقية.

(1) باتصال:

ومن تكرار الأحرف الثلاث باتصال قول "ظافر":

وتشْدو بينها الأطيارُ شدوًا رخيمًا للقلوبِ بهِ انجذابُ [2]

(ش + د + و) (ش + د + و)

في تركيز الشاعر على مادة (شدو)، وتكرار "الشين" و"الدال" و"الواو" متصلين في الشطر الأول، إبداء لعجبه وولعه بتغريد الأطيار، حيث لم يكف الفعل المضارع (تشدو) – عند الشاعر– لإبراز هذا الشغف، فأعاد الأحرف الثلاث متجاورة في آخر الشطر.

وعلى المستوى الجمالي، يتشكل إيقاع في الشطر مبدأه الصوتي ومنتهاه واحد تقريبًا، ومن ثم يغلب إيقاع الشدو على الشطر الأول، وهذا ربما ينقلنا خياليًا إلى سماع صوت الطير الرخيم، الذى يصل مباشرة إلى الأفئدة.

(2) بانفصال:

وتتعدد الأصوات الثلاثة في الشطر منفصلة كذلك. ويتيح هذا الانفصال قدرًا من التنوع في الكيان الصوتي في الشطر وفي البيت. والقصيدة.

(1)الديوان: 94.

(2)الديوان: 27.

ويرد هذا التكثيف الصوتي علي أساس ثبات الجذر الصرفي. ففي قول "ظافر":

تُغازلُ من غزْلانهِ كل سانحٍ لهُ مقلةٌ عاداتُها قَنْصُ الأَسَدِ [1]

(غ – ز + ل) (غ + ز + ل)

هذا الانفصال وإن لم يحقق التطابق، فقد أقام التجانس بدلًا منه، وهذا التجانس الصوتي يقابله علي مستوي الدلالة، تجانس آخر، فقد مزج الشاعر صوتيًا ودلاليًا بين الغزل، وهو خاص بكل جمال مؤثر، وبين من وصفهن بالغزلان، وهن فتيات الإسكندرية، وكأن الغزل لا يكون إلا فيهن.

ثالثًا: تكرار الحرف على مستوى البيت:

يتلاءم هذا النمط التكراري مع الرؤية النقدية العربية للشعر، باعتماده على وحدة البيت لا القصيدة، فكل التنظيرات النقدية العربية القديمة، إن جاز التعبير – تبحث عن بيت القصيد لشاعر من الشعراء، حتى تستجيد شعره. فالبيت عند الشعراء والنقاد هو كيان مستقل خرج من القريحة ربما منفصلًا ثم التأم مع غيره، وقد "عد من عيوب الشعر أن يكون البيت له اتصال إعرابي بما بعده، أو يتوقف معناه على غيره من الأبيات[2] كما أن القافية يجب أن تكون "مستقلة منفصلة عما بعدها"[3]

ويتكرر على مستوى البيت حرف واحد، أو حرفان، أو ربما ثلاثة فأكثر.

(أ) تكرار حرف واحد:

من ذلك تكرار صوت السين عند "ظافر" في قوله في كتاب تلقاه:

أقسَمْتُ لو أخفي الرسولُ مكانهَ لسَرَى النسيمُ بعَرْفِهِ فوشَى بهِ

(1)الديوان: 98

(2)عمر الدسوقي: الأدب الحديث – دار الفكر العربي – القاهرة: 2: 258.

(3)حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه – الطبعة الثانية – دار الغرب الإسلامي – بيروت 1981. ص 267.

الروضُ في قِرطاسِهِ، والمِسكُفي أنفاسِهِ والسِّحرُ في آدابِهِ [1]

وفي البيتين طغيان بين لصوت "السين"، وهو صوت رخو مهموس مرقق، يبث في أصوات البيتين روحًا من تلك السمات، تلتقي تلك الروح مع انتشاء الشاعر من هذا الكتاب الذى وصله.

إلى جانب هذا يمثل صوت "السين" بقاعًا صوتية منتشرة بانتظام في البيتين، مكونة نسقًا إيقاعيًا ملائمًا.

(ب) تكرار حرفين:

يتكرر الحرفان في الشعر الفاطمي تارة باتصال، وأخرى بانفصال.

(1) باتصال:

ومن نماذج تكرار الحرفين باتصال قول "ظافر الحداد":

أَحِنُّ إلى الفُسطاطِ ما لمْ أَكُنْ بهِ حَنِينَ طليحِ الرَّكبِ بعدَ ذهَابِهِ[2]

(حـ + ن) (حـ + ن)

ويرد هذا الترديد الحرفي بمثابة تكريس للدلالة التي تتمحور حولها القصيدة كلها، وهى حنينه إلى ذكرياته الجميلة في مدينة الفسطاط.

(ج) تكرار ثلاثة أحرف:

كرر الشاعر الفاطمي ثلاثة حروف متصلة، كما كررها منفصلة.

(1) باتصال:

ويكرر " ظافر الحداد " مادة "وصل" في حديثه عن خلافة "علي":

إنَّ الهناءَ لهَا برِتُبةِ وَصْلِهِ ضعفُ الهناءِ له برتْبةِ وَصْلِها [1]

(1)الديوان: 53، 54.

(2)الديوان: 47.

(و + ص + ل) (و + ص + ل)

(2) بانفصال:

ويوظف " ظافر" التضافر الصوتي لإضفاء الحركة والحيوية في وصفه للطبيعة المصرية، يقول:

نعَرَتْ نواعيرُ المياهِ، وأُترعَتْ تِلكَ التِّراعُ وفْضَّ فَيْضُ عُبَابِهِ [2]

(ن + ع + ر) (ن – ع – ر) (ت + ر + ع) (ت + ر – ع)

يري الشاعر –إمعانًا في إبراز الجمال في الطبيعة إضفاء المزيد من الجمال في لغته الشعرية بهذه الضفائر الصوتية المقصودة لذاتها، (نعرت نواعير)، (أترعت التراع)، (فض فيض).

يمكن للصوت أو الفونيم إذا أن يكون أهم العناصر المميزة للنص المجمل إن صح التعبير – "باعتباره الوحدة الأولية لمستوى لغوى معين – يندرج ضمن مجموعة الدلائل المميزة، وبهذه الصورة فإن عنصر الفعالية في هذه الحالة ينتمى إلى خطة التعبير"[3].

=

(1)الديوان: 262.

(2)الديوان: 23.

(3)يورى لوتمان: تحليل النص الشعري – بنية القصيدة: 92.

المبحث الثاني: التكرار اللفظي: words

يتميز التكرار اللفظي باتصاله الوثيق بالدلالة، لما يتضمنه اللفظ من سمات ماسة بالدلالة، فلم ينفصل عن حقله المعجمي إلا في سياقه الجديد، فهذا السياق هو الذى يحدد الكيفية التي يمكن للدلالة أن تفيد بها من اللفظ، فلا ينظر إلى اللفظ في ذاته، كما يري " عبد القاهر الجرجاني"، فلا يقول أحد: "هذه اللفظة فصيحة إلا ويعتبر مكانها من النظم وحسن ملائمة معناها لمعنى جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها"[1].

من هذه الناحية ينظر إلى قيمة الجانب الدلالي في التكرار اللفظي "وأن المعول ليس على التكرار نفسه، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة"[2].

وربما دفع تقديم هذا الجانب الدلالي "عبد القاهر الجرجاني" إلى رفض أية قيمة جمالية ممكنة في اللفظ، فليس الغرض بنظم الكلم "أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها..."[3].

إلا أننا يجب ألا نغفل قيمة الإيقاع الصوتي، الذى قد يفيد الدلالة إفادة مباشرة، فالمعنى "يعظم شأنه ويرقي إذا ما صاحبته المؤثرات الصوتية التوقيعية الخالصة..."[4].

بل إن القصيدة الشعرية قبل أن تصبح فكرة وصورة كانت نغمًا إيقاعيًا لدى الشاعر، كما يقول ت. س إليوت: "أنا أعرف أن القصيدة أو المقطوعة الشعرية يمكن أن تنحو إلى أن تتحقق أولًا كإيقاع خاص قبل أن تدرك حياتها في كلمات، وأن هذا الإيقاع ربما هو الذى يقوم بتوليد الفكرة والصورة، ولا أظن أن هذه تجربة متميزة لي عن غيري من

(1)دلائل الإعجاز: ص 44.

(2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر – الطبعة السابعة – دار العلم للملايين – بيروت 1983 – ص264.

(3)دلائل الإعجاز: 49.

4ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة: ترجمة د. كمال بشر – مكتبة الشباب – القاهرة – 1975 ص 77

الشعراء"[1]

وبذلك فإن صور التكثيف اللفظي عند الشاعر ظافر الحداد ثلاث:

أولها: تطابق أو تقارب اللفظين في الأصوات وتخالفهما في الدلالة ويمثل هذه الصورة الجناس بأنواعه.

ثانيهما: تقارب اللفظين في الأصوات وتطابقهما في المعنى.

ثالثهما: تطابق اللفظين في الأصوات وتطابقهما في المعنى.

أولًا: التقارب الصوتي والتخالف الدلالي:

ويمثله الجناس الذى ميزه النقاد والبلاغيون عن سائر ألوان التكرار، ولخشيتهم من الخلط بينه وبين التكرار رفض بعضهم[2] الصورة الاشتقاقية له، لأنه ربما قربه من التكرار التام.

يقول "العسكري" في تعليقه على قول "زهير":

بَعزْمةِ **مأمورٍ مطيعٍ وآمِرٍ** **مُطاعٍ** فلا يَلْقَى لحزمهمُ مِثلُ

وليس المأمور والآمر والمطيع والمطاع من التجنيس.."[3]

ويرد البلاغيون هذا الاختلاف إلى طبيعة الجناس الجمالية دون التكرار الذي لم يصرحوا بقيمته الجمالية، ولم يجدوه في الجناس، حتى "عبد القاهر " جعله "وخصوصًا المستوفي

(1)د. صلاح فضل: علم الأسلوب: 92.

(2) من البلاغيين من لا يركن إلى هذا الفصل ومن أبرزهم " ابن سنان الخفاجي" الذي يدخل التكرار في أبواب التجنيس، تابعًا خطا "قدامة"، ناقلًا شواهده، ومن ثم يلتفت إلى قيمته الجمالية، فيعرف الجناس بأن "يكون بعض الألفاظ مشتقًّا من بعض إن كان معناها واحدًا، أو بمنزلة المشتق إن كان معناهما مختلفًا، أو تتوافق صيغتنا اللفظين مع اختلاف المعنى... " سر الفصاحة – الطبعة الأولى – تحقيق وطبع دار الكتب العلمية – بيروت 1402هـ - 1982 م ص 193.

(3) الصناعتين: 354.

منه المتفق في الصورة من حلى الشعر..."[1]

ولم يركن الشعراء إلى ذلك الفصل بين التكرار والتجنيس، ووظفوا كليهما توظيفًا ملائمًا لطبيعتهما الجمالية.

ويتدرج شكل الجناس عند ظافر من أنواعه الناقصة إلى التامة.

(أ) الأشكال الناقصة:

ومن هذا اللون الناقص قول "ظافر":

وأهجرُ عذْبَ الماءِ مع طولِ غُلةٍ إذا لمْ **يُنِلْنِي النيلُ** بَرْدَ شَرَابِهِ[2]

ويصنع الشيء نفسه في قوله:

مَوْلايَ قَدْ **أَوْلَيْتُ** عِنْدك نِعْمةً فَلهُ عليكَ بِها ثناءٌ سَرْمَدُ[3]

(ب) الشكل الشبيه بالتام:

وهو يقل درجة عن النمط التام، حيث تتماثل اللفظتان في الحروف وتتابين في الشكل[4] والدلالة، وهو عند "ابن الأثير" أن تكون الحروف متساوية في تركيبها مختلفة في وزنها...[5]. ويعد هذا النمط التجنيسي أعلى درجة من الأشكال الناقصة في التكثيف الصوتي؛ لأن فيه يكرر الصوت ولكن مع تخالف في الحركة والسكون.

ومن هذا النمط المشابه للتام قول "ظافر" مادحًا الأفضل" ومتحدثًا عن "فرعون":

ورأى **النِّيلَ** الذى استَعْظَمَهُ قطرةً من **نيلِكَ** المُنتَهبِ[6]

(1) أسرار البلاغة: ص 8.

(2) الديوان: 47.

(3)الديوان: 123.

(4)الشكل: أي الوزن الصرفي ويسميه ابن أبي الأصبع المصري "جناس الشكل أو التحريف، تحرير التحبير 1: 106.

5المثل السائر: 1: 248.

6الديوان: 42.

فما بين النيل و"النيل" اختلاف طفيف في الشكل، قوامه كسر "النون" أو فتحها، يوازي هذا التخالف الصوتي تباين دلالي، لإسداء المبالغة في فيض عطاء الممدوح الذى لا يدانيه فيضان ماء النيل في موسمه.

(ج) الشكل التام:

ويسميه "عبد القاهر الجرجاني" المستوفي[1]، وفيه ينحت الشاعر اللغة لكي يجمع بين لفظتين متطابقتين في الأصوات ومتخالفتين في المعنى، لكى يغنى دلالته ويبثها بواعث الحركة، حين يثير ذلك اللون الصوتي الفريد ذهن السامع بجرس موسيقي يحمل فكرة.

ففي قول "ظافر الحداد":

أضْحَى بفضلكَ **ثغْرُ الثغْرِ** مُبتسمًا يزهوُ من العَدْل في أثوابِهِ الجُدُدِ[2]

نلحظ نسخًا صوتيًا كاملًا للفظة "لثغر" بحيث توقع تأثيرًا جماليًا خاصًا يدفع إلى التفكير في تماثل الباطن الدلالي أيضًا، الذى يفاجئ السامع بتخالف غير متوقع، وهذا هو سر جمال هذا اللون التكراري، الذى يحمل تناقضًا بين السطح والعمق، لذلك أطلق عليه "المطابق والمجانس"[3].

وقد أنطلق النقاد والبلاغيون من هذه الفكرة، يفرقون بين التكرار وبين النمط التام للجناس

ومن النمط التام قول ظافر:

فكفَّ كفَّ عَواديهَا وأمَّنَنِي مِنْها وصَيَّرَ لي في ظِّلهِ شَانَا[4]

(1)أسرار البلاغة: 8 وهو المماثل عند ابن رشيق والتام عند جل البلاغيين.

(2)الديون: 105.

(3) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص 162.

(4) الديوان: 313.

وقوله أيضًا:

من لم **يَبن لْم يبنْ** لا قدْرَ للدرِّ إن حازَه الصَّدَفُ [1]

حيث يعنى الفعل الأول يبن "التميز وعلو المكانة"، بينما يعنى الفعل الثاني" الظهور والشهرة".

لأن الجناس يتمثل "في تكرار الملامح الصوتية ذاتها في كلمات وجمل مختلفة بدرجات متفاوتة في الكثافة، وغالبًا ما يهدف ذلك إلى إحداث تأثير رمزي عن طريق الربط السببي بين المعنى والتعبير، حيث يصبح الصوت مثيرًا للدلالة[2].

ثانيًا: التقارب الصوتي والتوافق الدلالي:

لا يلجأ الشاعر في هذا الشكل التكثيفي إلى نسخ اللفظة مع تغيير دلالتها، كما في الجناس، أو إلى نسخها بمعناها، بل يتمحور أداؤه الصوتي حول الأصل الاشتقاقي، كأنه يكرر اسمين أو فعلين أو اسمًا وفعلًا، فهو يكرر اللفظة مع تغير طفيف في أصواتها، ولا تبتعد اللفظة حينئذ عن جذرها الاشتقاقي، وبالتالي لا يطرأ على المعنى عظيم تغير.

ويتيح هذا النمط التكثيفي للشاعر حرية في التوزيع الصوتي والتنويع الإيقاعي، فلا يلحق بالمتلقي فتور محتمل من النسخ المتعمل والمقحم أحيانًا على النسيج الصوتي.

وربما تراوحت درجات الكثافة لهذا الشكل التكراري في نتاج الشعراء الفاطميين.

فقد يكرر الشعراء أصول الكلمة مرة في البيت:

وكذلك في قول "ظافر":

لَهْفي على الإسكندريـ ـةِ كيفَ يسْكُنها اللِّئامُ

بلد **عَدِمْتُ** بها السُّرور كَمَا بهَا **عُدِمَ** الكرامُ

(1)الديوان: 217.

(2) د0 صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 210.

حَسُنتْ وقُبِّح أهلُها فضياؤها بِهِمُ ظلامُ [1]

يكثف الشاعر في البيت الثاني من مادة "عدم"، مع تباين وزني، ولعل هذا التكثيف الصوتي يشي بما يشعر به "ظافر" من خواء نفسي، وعدم توافق روحي مع أهل الإسكندرية، حيث لم يهنأ بمقامه فيها، وربما كرر الشاعر أصول الكلمة أكثر من مرة:

ثالثًا: التطابق الصوتي والتوافق الدلالي:

يمكن للبنية التكرارية الرديئة أن تزج بالملتقى في الفتور والملل، ولا يشفع لها إيقاع مترتب عنها، وهذا الفتور شاهد على عدم نجاعة تلك البنية التكرارية، ولذلك فإن السعي الدؤوب للشاعر أو الأديب هو البعد بالمتلقي عن حالة اليأس التي ربما تسربت إليه، ولن يتأتى ذلك إلا إذا أدهشنا الكاتب، أو الشاعر بعلاقات لغوية جديدة غير متوقعة، ولا مألوفة ولن يصل الفنان، إلى هذه العلاقات الجديدة إلا بتمكن الفنان من فنه وقدراته الذاتية الخالقة على الخلق وتجاربه الطويلة في مجال فنه ....."[2]

وقد تنوع تناول ظافر لهذا الشكل التكراري، بحيث تدرج تكرار اللفظة خلال البيت من النمط المتباعد إلى النمط المتقارب، وصولًا إلى النمط المتجاور.

(أ) النمط المتباعد:

وفيه يكرر الشاعر اللفظة بأصواتها ووزنها ومعناها بين شطري البيت، أي على مستوى البيت كله، ومن ثم بين حقلين دلاليين مختلفين.

وقد ترد الكلمتان المتطابقتان في مكانين متناظرين في الشطرين كما في قول "ظافر":

فلقدْ أحنُّ لَها **ولسْنَ** منازِلي وأودُّهَا شَغَفًا **ولسْنَ** بلادِي[3]

يتفاعل ترديد كلمة "لسن" مع التكرار التركيبي في الشطرين لرسم صورة إيقاعية، يزيد من فاعلية هذه الصورة وجود اللفظة في موضع مماثل في شطري البيت.

(1) الديوان: 293

(2) د. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي والبلاغة–دار الكاتب العربي للطباعة والنشر–القاهرة 1967 ص18.

(3) الديوان: 89.

(ب) النمط المتقارب:

وفي هذا الشكل التكراري تتقارب اللفظتان المتقابلتان بحيث تكونان شطرًا واحدًا يفصل بينهما فاصل أو أكثر.

ويعي "ظافر" ما يمكن أن يخلقه التقارب الصوتي المكاني على مستوى النص من شكل جمالي مؤثر، ومجد للدلالة، يقول:

غَـــدَا بـــالثغر لي ثغـــرٌ شَـــتِيْتُ فثغـــري عنهمـــا نـــاءٍ شَـــتِيْتُ

رَشَـــفْتُ بـــه ثنايـــا في ثنايـــا كـــأنَّ المِسْـــكَ بينهمـــا فَتيْـــتُ

أقـــاحِي هـــذهِ كأقـــاحِي هَـــذِي ينـــوحُ حمامُهـــا لي كَيْـــفَ شِـــيْتُ

أطـــالَ عليـــه لَـــوْمِي عـــذولٌ خلـــيٌ لا يَبِيْـــتُ كمـــا أبيـــتُ

غنِـــايَ لَـــدَى سِـــوَى مَغنـــاي فَقْـــرٌ ولـــو أنِّي عنِيْـــتُ بـــه فنِيْـــتُ

ولي أمـــل طَويـــلُ لَـــيْسَ يَفْـــنى ولـــولا مـــا أؤمِّلـــهُ فنِيْـــتُ [1]

عمد الشاعر إلى جعل بعض الكلمات المتطابقة صوتيًا متقاربة مكانيًا، لا يفصل بينهما سوى فاصل واحد، فنجد (غدا بالثغر لي ثغر شتيت فثغري)، (ثنايا في ثنايا) و (أمل – أؤمله) و (يفني – فنيت).

هذا التقارب الصوتي المكاني يتيح للشاعر قدرًا من المنبهات الصوتية التي تثري نصَّه – حسب رؤيته الجمالية– كما يمكن أن تلفت إلى قيمة دلالية خاصة – في هذا الإجراء اللغوي الانتفائي والتأليفي الطارئ.

(جـ) النمط المتجاور:

(1) الديوان: 73.

وترد فيه الألفاظ المقررة متجاورة دون فاصل [1]، وقد ترد في أول البيت ومن ذلك قول "ظافر":

وما بيننا من حُسْنِ لفظكِ روضةٌ بها حَسَدَتْ منا المسامعَ أحداقُ
حديثٌ حديثٌ، كلَّما طالَ مُوْجَزُ مفيدٌ إلى قلب المحدَّثِ سبَّاقُ[2]

وقوله في وصف الشعر:

وأسودُ كالأسودِ المستَطِيْلِ يَلْدَغ ذاكَ وذا يَلْسبُ
إذا جالَ سُمُّهما في الفؤادِ فدِرياقُه البارِدُ الأشْنبُ[3]

وقد ترد في آخر البيت مثل قول "ظافر":

لله دَرُّكِ يا أثيلاتِ الحِيِّ سُقْياً لعيشكِ **والزمانُ زَمَانُ**[4]

ومن وصف " ظافر" للكانون:

كأنَّ جيوشُ الفَحْمِ من فوقِ جمرِهِ وقد جُمِّعا فاستُحْسِنَ **الضِّدُّ بالضِّدُّ**
غدائرَ خودٍ فرَّقَتْها وقد بَدَتْ على خَفَرٍ من تَحْتِها خُمْرَةُ الخدِّ[5]

يقدم هذا النمط المتجاور دعمًا للدلالة، ليس بتطابق اللفظتين صوتيًا فحسب، بل بتلاصقهما مكانيًا كذلك، حتى يصبح التكثيف ذا أثر فاعل في خلق دلالة قوية، لا تحتاج إلى معين من خارج النسيج اللغوي المكون للنص.

الخاتمة ونتائج البحث

(1) "المجاورة": تردد لفظتين في البيت ووقوع كل واحدة منها بجنب الأخرى أو قريبًا منها " أبو هلال العسكرى "الصناعتين ص 466.
(2) الديوان: 228.
(3) الديوان: 55.
(4) الديوان: 318.
(5) الديوان: 91.

من خلال درسنا للأنماط المختلفة للتكرار –سواء أكان حرفيًا أم لفظيًا– نجد أن اهتمام الشاعر ظافر الحداد السكندري بالشكل المحسوس دفعه إلى عدم الالتزام بمنهج النقاد والبلاغيين، في نظرتهم للقيمة الجمالية للتكرار، حين أخرجوه من أشكال الجناس، ولم يلتفتوا إلى أية قيمة جمالية صوتية فيه.

وبذلك التزم الشاعر منهجًا خاصًا بوصفهم شعراء جل ما يهمهم هو عالم الإبداع لا عالم التقعيد والتحديد، ومن هنا كان ارتياده طرقًا متعددة في التكثيف الصوتي، بتدرج ووعي لتمايز أنماطه، سواء أكانت بشكل متعامد عبر المقطع أو القصيدة، أو أفقيًا كنظام البيت الشعرى، في تنوع ملموس ومؤثر.

وقد انتهى البحث إلى نقاط مهمة، ربما كانت في مستوى النتائج، التي نرجو أن تكون مفيدة في الكشف عن فحوى الاتجاه الجمالي في الشعر الفاطمي في مصر، **وهي على النحو التالي:**

لمس البحث الرؤية الجمالية في النقد العربي وتمثل المصدر الذي –غالبًا– استقى منه الشعر الفاطمي وجهته الجمالية العامة.

ووجد البحث أن الرؤية النقدية العربية للتكثيف الصوتي لم تتعدد الفائدة الدلالية للتكرار، وبذلك لم تلتفت إلى القيمة الجمالية المجردة له، بل انصب اهتمامها على المعنى وحده.

وقد لاحظ البحث توجه الشاعر –في غالب الأحيان– إلى التعمد في إحداث تشكيل خاص ملموس، عبر تكثيف الحروف رأسيًا في تنويع واضح، حيث نجدها تتتابع بتدرج نحو الكثافة، تارة في أوائل الأبيات، وأخرى في نهايتها، بما يلمح إلى العمد والخصوصية، وكذلك فقد كرر الشعراء الفاطميون الألفاظ، في تصرف وتنوع ما بين الاسم والفعل والحرف.

المصادر والمراجع

1- ابن أبي الأصبع المصري:

* تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: تحقيق حفني شرف – طبع المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – القاهرة 1383 هـ.

2- ابن الأثير (ضياء الدين):

* المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: تحقيق محمد محيي عبد الحميد – المكتبة العصرية –بيروت 1411هـ – 1990 م.

- ابن سنان الخفاجي" سر الفصاحة – الطبعة الأولى – تحقيق وطبع دار الكتب العلمية – بيروت 1402هـ - 1982 م

3- تمام حسان (دكتور):

المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة – فصول – المجلد السابع - العددان الثالث والرابع – أبريل – سبتمبر 1987.

4- الجرجاني (الشيخ عبد القاهر):

* دلائل الإعجاز: تحقيق: محمود محمد شاكر – الطبعة الثالثة – مطبعة المدني بالقاهرة وجدة – 1413 هـ – 1992 م.

أسرار البلاغة: تحقيق محمود محمد شاكر – الطبعة الأولى – مطبعة المدني بجده – السعودية – 1412 هـ – 1991 م.

5- حازم القرطاجنى:

منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه – الطبعة الثانية – دار الغرب الإسلامي – بيروت 1981

6- د.هـ. روبنز:

موجز تاريخ علم اللغة "في الغرب": ترجمة د. أحمد عوض عالم - المعرفة العدد 227

– الكويت نوفمبر 1997م – رجب 1418هـ

7- روز غريب:

النقد الجمالي وأثره في النقد العربي – الطبعة الثانية – دار الفكر اللبناني –بيروت – بدون تاريخ.

8- رينيه ويليك:

مفاهيم نقدية – ترجمة د. محمد عصفور – عالم المعرفة – الكويت – فبراير 1987م

9- رينيه ويليك وأوستن وارين:

نظرية الأدب: ترجمة: محيي الدين صبحي – مراجعة د. حسام الخطيب – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – 1987 م.

10- ستولينتز (جيروم):

النقد الفني – ترجمة د. فؤاد زكريا – الطبعة الثانية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1981 م

11- ستيفن أولمان:

دور الكلمة في اللغة: ترجمة د. كمال بشر – مكتبة الشباب – القاهرة – 1975

12- صلاح فضل (دكتور):

* نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر – مجلة عالم الفكر – مجلد22 – العدد الثالث– يناير – إبريل – يونيو 1994 – الكويت.
* بلاغة الخطاب وعلم النص – عالم المعرفة – ع 164 – أغسطس 1992 م. الكويت.
* علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته – الطبعة الثانية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1985 م.
* نظرية البنائية في النقد الأدبي: مكتبة الانجلو المصرية – 1980 م.

13- ظافر الحداد:

(الديوان): تحقيق د. حسين نصار – مكتبة مصر للطباعة – 1969م.

14- عز الدين اسماعيل (دكتور):

الأسس الجمالية في النقد العربي – الطبعة الثالثة – دار الفكر العربي – القاهرة– 1974 م.

15- العسكرى (أبو هلال):

* كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر: تحقيق د. مفيد قميحة – الطبعة الثانية – دار الكتب العلمية – بيروت: 1404 هـ – 1984م.

16- عمر الدسوقي:

الأدب الحديث – دار الفكر العربي – القاهرة –بدون تاريخ.

17- قدامة بن جعفر:

* نقد الشعر: تحقيق: كمال مصطفي – الطبعة الثالثة – مكتبة الخانجي – القاهرة – 1979م.

18- كريم زكى حسام الدين (دكتور):

الدلالة الصوتية – الطبعة الأولى – مكتبة الأنجلو المصرية 1412 هـ - 1992م.

19- ماري كاترين باتسون:

الاطراد البنيوي في الشعر. دراسة لغوية لخمس قصائد جاهلية – فصول – م 4 – ع 2 – يناير – فبراير – مارس – 1984م.

20- المتنبي:

الديوان: تحقيق الشيخ نصيف اليازجي – دار القلم – بيروت – د. ت

21 - محمد زكى العشماوي (دكتور):

قضايا النقد الأدبي والبلاغة – دار الكاتب - العربي للطباعة والنشر – القاهرة 1967.

22- محمد غنيمى هلال (دكتور):

* النقد الأدبي الحديث – دار نهضة مصر للطباعة – 1997 م.

23- نازك الملائكة:

قضايا الشعر المعاصر – الطبعة السابعة – دار العلم للملايين –بيروت 1983

24- نبيل نوفل (دكتور):

العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي – منشاة المعارف – الإسكندرية- 1993

25- يوري لوتمان:

تحليل النص الشعرى: بنية القصيدة – ترجمة د. محمد فتوح أحمد - دار المعارف – مصر 1995م.