مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب
Issn:2572-0058/E-issn:1969-2676
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/485

المجلد:06 العدد: 02 (2022) ص 67 / 95

البنية الإيقاعية لـ قصيدة "التأشيرة" لـ"هشام الجخ"
دراسة في الأبعاد الدلالية والجمالية

The Rhythmic Structure of "Visa" poem by Hisham Al-Gakh
A study in semantic and aesthetic distances

بليل هـــــــــــدى*
جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج (الجزائر)
aoumaramour@gmail.com

أد، رحماني زهر الدين
جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج (الجزائر)
Bachou2009@yaoo.fr

معلومات المقال

تاريخ الارسال:
2022/04/05
تاريخ القبول:
2022/04/19

الكلمات المفتاحية:
- ✓ الإيقاع الداخلي،
- ✓ الإيقاع الصوتي،
- ✓ الإيقاع المعنوي،

الملخص:

تعد قصيدة "التأشيرة" للشاعر المصري "هشام الجخ" من أبرز القصائد المعاصرة شكلا ومضمونا؛ وذلك لانتمائها لشعر التفعيلة من جهة، ومعالجتها أحد أهم القضايا العربية المعاصرة من جهة أخرى؛ وهي قضية فرقة العرب وتشتتهم بين الأسباب والدواعي والنتائج والمستتبعات.

وهذه الورقة البحثية تتناول بالدراسة والتحليل قصيدة "التأشيرة" في جانبها الإيقاعي، محاولة معرفة كيفية مساهمة هذا الأخير بشقية الداخلي والخارجي في بناء نصها واستيعاب مضمونها الشعري، من أجل إيصال المعنى المطلوب وتحقيق التأثير المنشود.

Article info

Received
05/04/2022
Accepted
19/04/2022

Keywords:
- ✓ *Inner rhythm,*

Abstract :

The poem "Visa" is one of the most prominent contemporary poems in form and content For the poet Hisham Al-GakhThis is due to its affiliation with the Tafeelah poetry on the one hand, and on the other hand, its treatment of one of the most important contemporary Arab issuesAnd It is an issue of Arab division and dispersion between causes, motives, results andconsequences.This research studies and analyzes the poem "The Visa" in its rhythmic aspect, and attempts to find out how this aspect, with its internal and external ends, contributes to building the text and absorbing

* المؤلف المرسل.

✓ *External percussion,* ✓ *Acoustic rhythm,*	*its poetic content, in order to convey the meaning and achieve the desired effect.*

. مقدمة:

يتشكل النص الأدبي بصنفيه الشعري والنثري من مجموعة من البنى التي تتضافر فيما بينها وتتكامل من أجل إخراجه في شكله النهائي وصورته التامة، وتعتبر **"البنية الإيقاعية"** أهم البنى المميزة للنص الشعري عن نظيره النثري، وما تحاول هذه الورقة البحثية دراسته ومعالجته هو البنية الإيقاعية لقصيدة **"التأشيرة"**، وذلك من خلال الإجابة عن مجموعة من التساؤلات، أهمها: ما هي أبرز الأشكال والظواهر الإيقاعية التي وظفها الشاعر **"هشام الجخ"** عند بناءه نص قصيدته إيقاعيا، وكيف طوعها لخدمة نصه الشعري شكلا ومضمونا، وما مدى تحقيقه التأثير المطلوب في متلقيه تبعا لذلك؟ وما موقع نصه الشعري **"التأشيرة"** في كل هذا من معطيات النص الشعري العربي القديم من جهة، والنص الشعري العربي المعاصر من جهة أخرى؟

أولا: بنية الإيقاع الخارجي لقصيدة "التأشيرة":

فيما يلي، دراسة للإيقاع الخارجي لقصيدة **"التأشيرة"**، وذلك من خلال معالجة أربعة ظواهر إيقاعية بها تتمثل في: **"الوزن"** و**"القافية"** و**"الزحافات والعلل"** و**"التدوير"**.

01. إيقاع الوزن في قصيدة "التأشيرة":

نظم الشاعر **"هشام الجخ"** قصيدته **"التأشيرة"** على منوال بحر **"الوافر"**، وبحر **"الوافر"** مبني على وزن[i]: **(مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ)**،

وهو(من البحور المركبة، وإن كان وزنه في الدائرة العروضية يوحي بأنه مفرد؛ وقد بُرِّر الاختلاف الحاصل بوجوب قطف عروض وضرب بيت الوافر)[ii]؛ ما معناه أن الوافر بحر مركب من التفعيلتين **"مُفَاعَلَتُنْ"** و**"فَعُولُنْ"**.

والقارئ عروضيا لقصيدة **"التأشيرة"** يلاحظ بنائها على التفعيلة المفردة **"مُفَاعَلَتُنْ"**، وخلوها التام من التفعيلة الثانية **"فَعُولُنْ"**؛ وهذا أمر مفاده أن القصيدة قد نظمت على **"مجزوء الوافر"** وليس على التام منه.

وقد تعامل **"هشام الجخ"** مع **"مجزوء الوافر"** بحرية تامة، عكسها استعماله لأهم عروضه وضروبه؛ حيث تنوعت ضروب قصيدته بين صحيحة ومعصوبة، كما حضر فيها ممدود **"مفاعيلن"** وهو **"مفاعِيلان"** كضرب أيضا.

ومن أمثلة الضروب الصحيحة ما جاء على لسان الشاعر وهو يحكي عن أفعاله مع أترابه في صغره؛ حين قال:

وَكُنْنَا نَـرْسُمُ لْعَرَبِـيْ مَمْشُـوقَـنْ بِهَـامَتِـهِي

مَفَـاعِيـلُنْ/مُفَاعَلَـتُنْ/مفَـاعِيـلُنْ/**مُفَـاعَلَـتُنْ**

لَهُـو صَدْرُنْ تَصُدْدُ رْرِيـحَ إِذْ تَعْـوِي.. مُهَـابَنْ فِي عَبَـاءَتِـهِي

مَفَا عِيـلُنْ/مَفَـاعِيـلُنْ/مَفَـاعِيـلُنْ/ مَفَاعِيـلُنْ/**مُفَـاعَلَـتُنْ**

ومن أمثلة الضروب المعصوبة، ما أورده **"هشام الجخ"** في قصيدته وهو يؤكد إصراره على تحقيق حلمه في توحد العرب وعودتهم لأوج قوتهم عندما يكبر الطفل الذي يختبئ بين أضلعه؛ حيث قال:

سَأَكْبُرُ تَارِكًا لِطِفْلِ فُرْشَاتِي وَأَلْوَانِي

مُفَاعَلَتُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ **مَفَاعِيلُنْ**

وَيَبْقَى يَرْسِمُ لْعَرَبِيْ مَمْشُوقَنْ بِهَامَتِهِي

مَفَاعِيلُنْ مُفَاعَلَتُنْ مَفَاعِيلُنْ مُفَاعَلَتُنْ

وَيَبْقَى صَوْتُ أَلْحَانِي

مَفَاعِيـلُنْ **مَـفَاعِيلُنْ**

بِلَادُ لْعُرْبِ أَوْطَانِي وَكُلُ لْعُرْبِ إِخْوَانِي

مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ **مَفَاعِيلُنْ**

ومع حضور الضرب المعصوب في قصيدة **"التأشيرة"**، فقد حضر أيضا الضرب المعصوب المخروم، وكذلك الضرب المعصوب المسبوغ، ومن أمثلة هذين الأخيرين، ما جاء في قول الشاعر وهو يحكي عدم تحقق أحلام الطفل الصغير الذي يضمه بين أضلع صدره، قائلا:

وَحِينَ كَبُرْتُ لَمْ أَحْصُلْ عَلَى تَأْشِيرَتِنْ لِلْبَحْرْ

مُفَاعَلَتُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ **مَفَاعِيلَانْ**

لَمْ أُبْحِرْ

فَاعِيلُنْ

وَأَوْقَفَنِي جَوَازُنْ غَيْرُ مَخْتُومِنْ عَلَ شْشُبْبَاكْ

مَفَاعَلَتُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ **مَفَاعِيلَانْ**

لَمْ أَعْبُرْ

فَاعِيلُنْ

وبالإضافة إلى اعتماد الشاعر **"مجزوء الوافر"** لكونه من البحور الصافية التي توائم طبيعة نصه الشعري المنتمي إلى شعر التفعيلة، فقد جاء انتقاؤه له أيضا لمناسبته مضمون قصيدته، باعتبار أن(**"مجزوء الوافر"** بحر غنائي، يميل إلى التكرار والقص ومواصلة الحوار)[3]، وقصيدة **"التأشيرة"**، هي قصيدة تحكي قصة الشاعر بين صغره وكبره، وكيف كان يحلم في طفولته بأن يوحد العرب ويجمع شتاتهم ويعلي من شأنهم، وكيف فشل في تحقيق أحلامه والوصول إلى مراده حين كبر، وبالإضافة إلى سرد القصيدة لقصة الشاعر، فقد تضمنت أيضا مخاطبته لحكام بلده، محملا إياهم مسؤولية فرقة العرب وشتاتهم.

ومن أقوال الشاعر وهو يسرد تفاصيل قصته مع أحلامه بين صغره وكبره، قوله:

وكنَّا نرسم العربي ممشوقا بهامته

له صدر تصد الريح إذ تعوي.. مهابا في عبائته

وكنا محض أطفال تحركنا مشاعرنا
ونسرح في الحكايات التي تروي بطولتنا
...
سأبحر عندما أكبر
أمر بشاطئ البحرين في ليبيا
وأجني التمر من بغداد في سوريا
وأعبر من موريتانيا إلى السودان
أسافر عبر مقديشيو إلى لبنان
...
وحين كبرت.. لم أحصل على تأشيرة للبحر
لم أبحر
وأوقفني جواز غير مختوم على الشباك
لم أعبر
حين كبرت
كبرت أنا.. وهذا الطفل لم يكبر

وبالإضافة إلى أقوال الشاعر الساردة لقصته، هناك أقواله أيضا المخاطبة والمحاورة لحكام أمته، بخصوص الأوضاع المتدنية التي يعيشها العرب في بلدانهم، وفي علاقتهم مع بعضهم البعض، ومن أمثلتها قوله:

تقاتلنا طفولتنا
وأفكار تعلمنا مبادئها على يدكم
أيا حكام أمتنا
ألستم من نشأنا في مدارسكم؟
تعلمنا مناهجكم
ألستم من تعلمنا على يدكم
بأن الثعلب المكار منتظر سيأكل نعجة الحمقى إذا للنوم ما خلدوا؟
ألستم من تعلمنا على يدكم
بأن العود محمي بحزمته.. ضعيف حين ينفرد؟
لماذا الفرقة الحمقاء تحكمنا؟
ألستم من تعلمنا على يدكم أن "اعتصموا بحبل الله" واتحدوا؟
لماذا تحجبون الشمس بالأعلام؟
تقاسمتم عروبتنا ودخلا بينكم صرنا كما الأنعام
سيبقى الطفل في صدري يعاديكم
تقسمنا على يدكم فتبت كل أيديكم.

وعلاوة على سرد الشاعر لقصته، ومخاطبته لرؤساء بلده، فقد راح يتغنى في قصيدته بأنشودة تعبّر عن أحلام صباه ببلاغة وإيجاز جميلين، وهي أغنية كررها في قصيدته أكثر من مرة، وقال فيها:

وكنا في مدارسنا نردد بعض ألحان
نغني بيننا مثلا

"بلاد العرب أوطاني.. وكل العرب إخواني"

...

وكنت أخبئ الألحان في صدري ووجداني

"بلاد العرب أوطاني.. وكل العرب إخواني"

...

ويبقى صوت ألحاني

"بلاد العرب أوطاني.. وكل العرب إخواني".

وبالإضافة إلى مناسبة **"مجزوء الوافر"** لنظم قصيدة **"التأشيرة"** للاعتبارات السابقة، فهو يناسبها أيضا من حيث طبيعة الموسيقى التي يخلقها إيقاعه؛ ذلك أن إيقاعه يولد موسيقى واضحة غير خافته، وهو أمر يتناسب مع مجاهرة الشاعر بأحلامه، وغضبه على حكامه، ومعاتبه لهم، وتحميله إياهم مسؤولية تدهور حال العرب وتدني أوضاعهم.

و(السبب في وضوح موسيقى بحر الوافر هو انتهاء التفعيلة المشكلة له بسبب خفيف **"مَفَاعَلَتُنْ" "//0.//.0"**)[4].

ومع انتقاء الشاعر لـ **"مجزوء الوافر"** كقالب إيقاعي لنصه الشعري، فقد كان متوسط النفس فيه؛ أقرب إلى طولها منه إلى قصرها، ودليل ذلك هو بلوغ قصيدته واحدا وتسعين **(91)** سطرا شعريا؛ ما يعادل ثلاثمئة تفعيلة وأربع **(304)**.

وطول نفس الشاعر في النظم على منوال **"مجزوء الوافر"**، يدل على مجوعة أمور أهمها؛ ميله للنظم على منوال الأوزان القصيرة أو المجزوءة قليلة المقاطع، أكثر من حبه النظم على منوال الأوزان الطويلة كثيرة المقاطع، بالإضافة إلى تفضيله للأوزان الصافية على الأوزان المركبة، وعلاوة على هذا وذاك، هناك طول مراسه في النظم على منوال **"مجزوء الوافر"**: فـ(طول نفس الشاعر في الصياغة من بحر معين، يرتبط بمدى امتداد تجربته وطول امتزاج انفعالاته بإيحاءات البحر الشعري الذي يصوغ فيه قصيدته)[5]، و بصفة عامة فإن (طول نفس الشاعر في نظم الشعر يدل على امتلاكه تمكنا لغويا معضودا بتمكن إيقاعي)[6].

وبمراجعة مكانة بحر **"الوافر"** عموما و**"مجزوء الوافر"** خصوصا عند الشعراء العرب، يُلاحظ أن **"الوافر"** بحر عرفه العرب ونظموا عليه قديما وحديثا أفضل القصائد وأجودها؛ حيث (قيلت عليه معلقة **"عمرو بن كلثوم التغلبي"** في **"العصر الجاهلي"**، وقصيد **"حسان"** الهمزية في **"العصر الإسلامي"**، وفي **"العصر الأموي"** هناك قصيدة **"جرير"** في مدح بني أمية، وفي **"العصر العباسي"** نظمت عليه رائعة **"المتنبي"** في وصف الحمى، وبقي **"الوافر"** أحد البحور التي تحتل مكانتها في الشعر العربي الحديث، ومن أبرز شعراءه **"شوقي"** و**"مفدي زكرياء"**)[7]، و(إن كان الأقدمون قد حفلوا بالوافر التام، فإن شعراء حركة الشعر الحر قد أولعوا بمجزوءه)[8].

والظاهر أن **"هشام الجخ"** قد سار مع **"مجزوء الوافر"** سيرة معاصريه من جهة، ومن جهة أخرى فقد وظفه لصياغة نصه الشعري لما يحمله من صفات وميزات تخدم نص قصيده إيقاعيا ودلاليا.

02. إيقاع القافية في قصيدة "التأشيرة":

فيما يلي، توضيح لأهم الحروف الواقعة رويا في قصيدة **"التأشيرة"**، مع تبيان لصفاتها، وتعداد لنسبة حضورها في النص الشعري:

ماهية الحرف	عدد مرات ورود الحرف	نسبة حضور الحرف	صفات الحرف
الهاء	03	%3,70	مهموس
النون	25	%30,86	مجهور
التاء	03	%3,70	مهموس
الصاد	02	%2,47	مهموس
اللام	09	%11,11	مجهور
الراء	05	%06,11	مجهور

الياء	02	%02,45	مجهور
الميم	17	%20,99	مجهور
الدال	09	%11,11	مجهور
الفاء	02	%02,47	مهموس
الجيم	02	%02,47	مجهور
القاف	02	%02,47	مهموس

بالنظر إلى معطيات الجدول أعلاه، يُلاحظ أن الشاعر قد عدَّد ونوع في أرواء قصيدته؛ حيث بلغ عددها إثنتا عشر **"12"** حرفا، كما أنها تمايزت واختلفت فيما بينها من حيث صفاتها وخصائصها الصوتية، ومع تعدد الحروف الأرواء للقصيدة؛ وبلوغ نسبتها إثنان وأربعين فاصل ستة وثمانين بالمئة **"42,86%"** من مجموع حروف الهجاء، يمكن القول بأن الشاعر أعطى لقارئه صورة معتبرة عن كيفية توظيف كم لا بأس به من الحروف الهجائية بصفة روي عند بناء أي قصيدة شعرية، ومع تنوع الخصائص الصوتية للحروف الأرواء، فقد كان المجال واسعا أما الشاعر لاستثمار مختلف الميزات الصوتية لكل حرف على حدة، وتوظيفها بما يخدم مختلف المعاني الجزئية المشكلة للمعنى الكلي للقصيدة.

وفي سياق الحديث عن الصفات الصوتية للحروف الأرواء، هناك صفتان أساسيتان لا بد من تناولها بالدراسة والتحليل، وتلك الصفتان هما **"الجهر"** و**"الهمس"**، وفيما يلي بيان لنسبة حضور كل من الأصوات المجهورة والأخرى المهموسة في نص القصيدة:

نوع الأصوات	عددها	نسبة حضورها
الأصوات المهجورة	07	%58,33 (%58)
الأصوات المهموسة	05	%41,67 (%42)

انطلاقا من معطيات الجدول أعلاه، يمكن القول بأن الأصوات المجهورة كانت صاحبة الحضور الأقوى مقارنة بالأصوات المهموسة، و(الأصوات المجهورة أوضح في السمع وأقوى من الأصوات المهموسة، وطغيان الأولى على الثانية، يعني حرص الشاعر على أن يكون إيقاع القافية واضحا في السَّمع بهدف إحداث التأثير على المتلقي وجذبه إليه)[9]؛ ما معناه أن **"هشام الجخ"** قد وظف المجهور من الأصوات بنسب أكبر من المهموس منها، بهدف استدعاء واسترعاء انتباه متلقيه إلى قضية **"تشتت العرب وانقسام كلمتهم، وضرورة توحدهم فيما بينهم من جديد، باعتبار أن توحدهم هو مصدر قوتهم وتقدمهم ورقيهم وسط غيرهم من الأمم الأخرى"**.

وبتركيز النظر في طبيعة الأصوات المجهورة التي احتلت المراتب الأولى من حيث نسبة حضورها في نص القصيدة، يُلاحظ تقدم خمسة أصوات، هي على الترتيب: صوت **"النون"** بنسبة ثلاثين فاصل ست وثمانين بالمئة **"30,86%"**، ثم صوت **"الميم"** بنسبة عشرين فاصل تسعة وتسعين بالمئة **"20,99%"**، وبعدها صوتي **"اللام"** و**"الدال"** بالنسبة ذاتها المقدرة بإحدى عشر فاصل إحدى عشر بالمئة **"11,11%"**، وبعدهم صوت **"الراء"** بنسبة ستة فاصل إحدى عشر بالمئة **"06,11%"**، وما تبقى من أصوات كانت نسبة حضورها ضعيفة جدا؛ حيث حُصرت بين إثنان بالمئة **"02%"** وأربعة بالمئة **"04%"**.

و(حروف الراء واللام والميم والدال والنون، هي الحروف التي نالت الصدارة باعتبارها رويا في دراسة **"جمال الدين بن الشيخ"** لقافية كتب**"الأغاني للأصفهاني"** و**"الشعر والشعراء لابن قتيبة"** و**"حماسة أبي تمام"** وشعر **"البحتري"** و**"أبي تمام"** وكذلك في دراسة **"إبراهيم أنيس"** لنسب شيوع حروف الهجاء التي تقع رويا في الشعر العربي)[10]؛ وهذا الأمر مفاده أن الشاعر **"هشام الجخ"** قد تمسك ببعض القديم، حين استعمل الأدوات الصوتية نفسها التي استعملت من طرف الشعراء العرب القدامى، بعدما أكسب نصه شيئا من الجديد، حين نظم قصيدته الشعرية على منوال الشعر الحر، ومن ثم يمكن القول بأنه كان متمردا على ما جاء به سلفه ومن سبقه من الشعراء القدامى بعض التمرد وليس كله.

وبالإضافة إلى دراسة حروف الروي، لابد من التطرق إلى دراسة أهم حركاته التي اتخدها في نص القصيدة، وقد تم إحصاء عدد مرات ورود كل حركة من الحركات الإعرابية بما فيها **"الفتحة"** و**"الضمة"** و**"الكسرة"** و**"السكون"** ، وكانت النتائج المتحصل عليها كالتالي:

طبيعة الحركة	عدد مرات ورودها	نسبة حضورها
الفتحة	17	%20,98
الضمة	13	%16,05
الكسرة	15	%18,52
السكون	36	%44,44

بعد استقراء معطيات الجدول أعلاه، يمكن القول بأن الحركات الإعرابية قد ترتبت من حيث قوة حضورها في النص الشعري بداية بحركة **"السكون"**، ثم **"الفتحة"** وبعدها **"الكسرة"**، وبعدهم جميعا تأتي **"الضمة"**.

و(حركات الروي، تقوم مقام حاضنات رمزية لبعض الدلالات أو الحالات النفسية المودعة في النصوص الشعرية أو في الذوات الشاعرة؛ فـ**"الكسرة"** تكثر في اللين والرقة، وتوحي بالانكسار والألم، وتأتي بعدها **"الفتحة"** و**"السكون"** من حيث ملائمتهما للحال نفسها، أما **"الضمة"** فتكثر في القوة والفخامة والثورة والشدة والغضب اللاهب الحارق وفي التدفق العاطفي أيضا)[11].

وبطغيان حضور كل من الفتحة والكسرة والسكون مع ضعف حضور الضمة، يمكن القول بأن الطابع العام للقصيدة كان طابع انكسار وألم، انكسار لحال العرب وقد حكمتهم القرفة الحمقاء، وألم شديد لعدم القدرة على تحقيق ذلك الحلم المرتقب في لم شملهم وتوحيد كلمتهم وإعلاء راية توحدهم عاليا بين غيرهم من الأمم.

ورغم اتسام القصيدة في عمومها بسمة الألم والانكسار، إلا أنها لم تخل من مواضع عمرتها معان الفخر والشدة والقوة، ومن أمثلة تلك المواضع، ما قال فيه الشاعر وهو يعقد مقارنة بين شدة خبث ومكر عدوه من جهة، وبين قوة وعظم فعل جيوش أمته من جهة أخرى، وذلك عند حديثه عما رُوِيَ لهم في المدارس وهم صغار عن أمجاد أجدادهم في مواجهة أعدائهم؛ حيث قال:

وكنا محض أطفال تحركنا مشاعرنا
ونسرح في الحكايات التي تروي بطولتنا
وأن بلادنا تمتد من أقصى إلى أقصى
وأن حروبنا كانت لأجل المسجد الأقصى
وأن عدونا صهيون شيطان له **ذيلُ**
وأن جيوش أمتنا لها فعل كما **السيلُ**

وفي موضع آخر، يصف الشاعر قوة الشعوب العربية، وقوة مرجعها وسندها الديني والعقائدي الذي تستمد منه الطاقة والدعم، وذلك في سياق تحذيره لحكام الأمة العربية، حيث قال:

أحذركم
سنبقى رغم فتنتكم فهذا الشعب **موصولُ**
حبائلكم وإن ضعفت . فحبل الله **مفتولُ**

وهناك أيضا موضع ثالث، اتخذ فيه الروي الضمة حركة إعرابية له، وهو موضع عبر فيه الشاعر عن عظم الذات الإلهية وعظيم خشيته لها، وإيمانه القوي جدا بالقدر، يقول في مطلع القصيدة:

أسبح باسمك **اللهُ**
وليس سواك **أخشاهُ**

وأعلم أن لي قدرا سألقاه.. **سألقاهُ**

ومن المواضع التي حضرت فيها الفتحة والسكون وعبرتا عن الانكسار والألم، قول الشاعر وهو يسرد تفاصيل الأوضاع المتدهورة للأمم العربية، ويوضح أسباب تلك الحال ومسبباتها؛ مخاطبا في ذلك الحكام العرب، قائلا لهم:

ملأتم ديننا كذبا وتزويرا وتأليفا

أتجمعنا يد الله.. وتبعدنا يد الفيفا؟

هجرنا ديننا عمدا فعدنا الأوس والخزرجْ

نولي جهلنا فينا.. وننتظر الغبا مخرجْ

أما بخصوص المواضع التي عبرت فيها الكسرة عن الحال المأساوية ذاتها التي عبرت عنها كل من الفتحة والسكون، فقد تمثل أهمها فيما قاله الشاعر، حين عبر عن فشله في تحقيق حلمه في توحد العرب، من خلال تأكيده احتفاظه بحلمه وعدم تفريطه به، في انتظار أن يستطيع تحقيقه يوما ما؛ حيث قال:

سأكبر تاركا للطفل فرشاتي و**ألواني**

ويبقى يرسم العربي ممشوقا **بهامتِه**

ويبقى صوت **ألحانِي**

"بلاد العرب أوطاني.. وكل العرب **إخوانِي**"

ومثلما شهدت القصيدة تنوعا في الحروف الواقعة أرواء، وتنوعا في حركات الروي، فقد شهدت كذلك تنوعا في أشكال القافية التي تضمنتها، سواء ما تعلق منها بحال الروي ساكنا أو متحركا، أو ما ارتبط منها بعدد المتحركات الواقعة بين ساكنيها، وفيما يلي توضيح لمختلف أشكال القافية الواردة في نص القصيدة، مع إحصاء لنسب حضورها:

أنواع القافية		عدد مرات ورودها	نسبة حضورها	
القافية المطلقة	مطلقة مؤسسة	03	%03,70	%55,55
	مطلقة مردفة	22	%27,16	
	مطلقة مجردة	20	%24,69	
القافية المقيدة	مقيدة مؤسسة	00	%00,00	%44,45
	مقيدة مردفة	04	%04,94	
	مقيدة مجردة	32	%39,51	

أنواع القافية	عدد مرات ورودها	نسبة حضورها
القافية المتواترة	46	%56,80
القافية المترادفة	05	%06,17
القافية المتداركة	00	%00,00
القافية المتراكبة	30	%37,04
القافية المتكاوسة	00	%00,00

بالنظر إلى محتويات كلا الجدولين، يمكن القول بأن كلا القافيتين المطلقة والمقيدة كانتا ذات حضور قوي في نص القصيدة؛ الأولى غطت أكثر من نصف نص القصيدة بقليل، والثانية شملت أقل من نصف النص الشعري بشيء يسير، ولعل توظيف الشاعر لكلا القافيتين بقوة، كان بسبب رغبته في الاستفادة من ميزات كل واحدة على حدة، بالإضافة إلى درئه سلبيات الواحدة منهما

بإيجابيات الأخرى؛ فـ(القوافي المطلقة تتمتع بثراء إيقاعي كبير مقارنة بالقوافي المقيدة، كما تمتاز بخاصية الوضوح السمعي؛ حيث أن حركات الإطلاق تستحيل حروف مد عند الإنشاد، وهي أوضح الأصوات اللغوية على الإطلاق)[12]، و(القافية المقيدة تمنح الشاعر حرية أكبر في التعامل مع القافية، ثم مع المعنى؛ إذ إن حركات الروي تمثل قيدا على المبدع، إضافة إلى قيد القافية والوزن)[13]، ومع تقارب القافيتين في قوة الحضور في النص الشعري، فقد فاقت القافية المطلقة القافية المقيدة في قوة الحضور، و(توظيف القوافي المطلقة بنسب كبيرة في شعر أي شاعر، يعد مؤشرا على تمكنه من قوانين النحو)[14].

وبمقارنة نسب حضور كلا القافيتين المطلقة والمقيدة في نص القصيدة مع نسب حضورهما عند الشعراء العرب القدامى والشعراء العرب المعاصرين، يلاحظ طغيان القافية المطلقة على المقيدة عند الشعراء القدامى؛ حيث أن (نسبة شيوع القافية المقيدة في الشعر العربي القديم لا تتجاوز التسعة بالمئة، والعكس بالنسبة للشعراء المعاصرين؛ فحركة الشعر الحر تعتمد على نظام القافية المقيدة اعتمادا كبيرا، رغبة منها في الانفلات من الغنائية التي يحفل بها الشعر القديم)[15]، وانطلاقا مما سبق ذكره يمكن القول بأن **"هشام الجخ"** في تعامله مع عنصر القافية كان أميل وأقرب إلى سلفه منه إلى معاصريه.

كان هذا بخصوص القوافي المطلقة والمقيدة عموما، أما فيما يتعلق بالتركيز على نسب حضور أشكال كل قافية منهما على حدة في النص ككل، فالمُلاحَظ هو تقدم نسبة حضور القافية المقيدة المجردة، ثم القافية المطلقة المردفة، ثم القافية المطلقة المجردة، وبالعودة إلى ترتيب السلم الجمالي لأصناف القوافي المطلقة والمقيدة، يلاحظ أن (أقل القوافي موسيقية هي القافية المقيدة، تليها القافية المقيدة المردفة، وبعدها القافية المقيدة المؤسسة، وبعد القافية المقيدة بأنواعها تأتي القافية المطلقة، وأقل أنواع القوافي المطلقة موسيقية هي القافية المطلقة المجردة، وأجمل منها القافية المطلقة المردفة، فالقافية المطلقة المؤسسة، والأجمل هي قافية لزوم مالا يلزم)[16].

واستنادا لهذا التصنيف، يمكن القول بأن قصيدة **"التأشيرة"** لم تكن ذات غنى موسيقي كبير، ولعل سبب ذلك هو حالة الحزن والأسى واليأس التي اعتملت في ذات الشاعر وهو يحكي تشتت العرب وتدهور أوضاعهم بين الأمم.

وبالانتقال إلى أنواع القافية باعتبار عدد المتحركات الواقعة بين ساكنيها، يلاحظ غياب **"القافية المتكاوسة"** غيابا تاما عن نص القصيدة، مع حضور **"القافية المترادفة"** حضورا ضعيفا جدا لا يكاد يذكر. وهذا الحضور شبه المنعدم للقافية المترادفة، مع غياب القافية المتكاوسة تماما، هو مما يحسب لصالح قصيدة **"التأشيرة"**، وسبب ذلك هو أن (وجود أربع متحركات بين ساكنين في القافية المتكاوسة، يحدث شيئا من الثقل على الأذن، وخلو شعر أي شاعر منها، دليل على اختياره من القوافي ما كان له طلاوة ووقع نغمي مقبول، أما القوافي المترادفة، فهي تتميز بفقر إيقاعي ناشئ من تجاور الساكنين فيها، مما حدا بالشعراء إلى استعمالها استعمالا ضئيلا في شعرهم)[17]، وبهذا فقد جنب **"هشام الجخ"** قصيدته **"التأشيرة"** أسوء نوعين من أنواع القافية، وجعل لها إيقاعا تقفويا مقبولا ومستساغا.

ومع تنوع حروف الروي وحركاته، وأنواع القافية وأصنافها، تنوعت أيضا الكلمات الواقعة قافية في نص القصيدة، بين كونها اسمية و فعلية وحرفية، وفيما يلي إحصاء لنسبة حضور كل نوع من أنواع الكلمات القوافي في نص القصيدة:

نمط الكلمة القافية	عدد مرات ورودها	نسبة ورودها
إسم	61	%75,31
فعل	17	%20,99
حرف	03	%03,70

ما يلاحظ بخصوص فحوى هذا الجدول، هو غلبة صفة **"الإسمية"** في الكلمات القوافي، على صفتي **"الفعلية"** و**"الحرفية"**، ولما كانت (صيغة الإسمية تتصف بالثبات الذي يؤكد عمق الرؤية وثباتها)[18]، فإنه من الممكن القول بأن قصيدة **"التأشيرة"** قد

تضمنت في طياتها وبين أسطرها رؤية ثاقبة ودقيقة ومشخصة بشكل جيد لوضع الشعوب العربية حاليا، وما يجب أن تكون عليه مستقبلا، حتي تستمر في البقاء، وحتى تقوى شوكتها، وتسمو رايتها عاليا بين باقي الأمم.

وبطغيان صفة الإسمية دون صفتي الفعلية والحرفية على الكلمات القوافي في نص القصيدة، يمكن القول أيضا بأن الشاعر قد سار سيرة الشعراء العرب القدامى في هذا الخصوص؛ وذلك لأن (جزءا كبيرا من الشعر الجاهلي إسمي المقطع، والمتأمل في درة الشعر العربي القديم، أو ما يسمى بالمعلقات، يجد التفوق الإسمي في مقاطع القافية على المقاطع الفعلية والحرفية، وذلك في مطالعها وسائر أجزاء قصيدها معا)[19].

ومع تنوع حروف الروي وحركاته، وأشكال القافية، والكلمات القوافي، فقد تنوع نمط التقفية أيضا في نص القصيدة، وكان تنوعا غير منتظم، وما يؤكد هذا الحكم، هو ترتُّب مقاطع القافية الواردة في نص القصيدة على النحو الآتي:

آهُو/آهُو/آنِي/آنِي/نْ/آنِي/آمَتِهِي/آءَتِهِي/نَا/نَا/صَى/صَى/يْلُو/يْلُو/رْ/يَا/يَا/آنْ/آنْ/آنِي/

آنِي/رْ/رْ/رْ/نَا/نَا/مْ/مْ/مْ/دُو/مْ/دُو/نَا/دُو/آمْ/آمْ/مْ/مْ/لْ/نْ/لْ/آنِي/آنِي/نْ/لْ/لْ/يفَا/يفَا/جْ/جْ/مْ/دَا/نْ/دَا/نُو/نُو/دَا/مْ/مْ/مْ/مْ/مْ/دَ

ا/مْ/دَا/آلُو/دَا/مْ/ولُو/ولُو/آقِي/نْ/نْ/آقِي/آنِي/آمَتِهِي/آنِي/آنِي/

إن التنوع الموضح في الفقرة أعلاه، وإن بدا في كثير من المواضع تنوعا منتظما في إطار ما يسمى بـ**"القافية المتتابعة"**، إلا أن ذلك الانتظام لا يلبث أن يخرج عنه الشاعر إلى اللانظام.

ومن الأمثلة الموضحة بشكل أفضل لتنوع نمط التقفية دونما انتظام في قصيدة **"التأشيرة"**، قول الشاعر وهو يتحدث عن فشله في تحقيق حلمه في توحيد راية العرب:

حين كبرت

كبرت أنا.. وهذا الطفل لم يكبر (رْ)

تقاتلنا طفولتنا (نَا)

وأفكار تعلمنا مبادئها على يدكم (مْ)

أيا حكام أمتنا (نَا)

ألستم من نشأنا في مدارسكم؟ (مْ)

تعلمنا مناهجكم (مْ)

ألستم من تعلمنا على يدكم (مْ)

بأن الثعلب المكار منتظر سيأكل نعجة الحمقى إذا للنوم ما خلدوا؟ (دُو)

ألستم من تعلمنا على يدكم (مْ)

بأن العود محمي بحزمته.. ضعيف حين ينفرد (دُو)

لماذا الفرقة الحمقاء تحكمنا (نَا)

ألستم من تعلمنا على يدكم أن "اعتصموا بحبل الله" واتحدوا؟

إن الشاعر لم يعتمد نمط **"التقفية المتنوعة دونما انتظام"**، إلا لمجموعة من المزايا التي يكتسبها هذا النمط التقفوي على وجه الخصوص؛ و(من مزايا التقفية المتنوعة، أنها تسهل للشاعر مهمة اختيار قوافيه والملائمة فيما بينها في سبيل إضفاء قوة تعبيرية وإيقاعية جديدة على النسيج الداخلي المشكل للقصيدة، كما أنها تمتاز بدقة الجمال الموسيقي وعذوبته مقارنة بالقافية الموحدة)[20]، ومن (ميزات التقفية المتنوعة دونما انتظام، منحها الشاعر قدرة أكبر على استثمار الوظيفة الدلالية للقافية مقارنة بما تمنحه إياه الأنواع الأخرى؛ وذلك لأن الشاعر غير مضطر فيها لاستخدام تقفية معينة ما لم تؤد وظيفة دلالية زائد وظيفتها الإيقاعية، كما أن تنوع القوافي تنوعا عفويا يضفي على القصيدة جوا موسيقيا داخليا، وهذا الجو الموسيقي غالبا ما يكون خافتا هادئا؛ أي ليس مجهورا وواضحا كما يحدث في ورود القوافي بالطريقة التقليدية)[21]، وهو مناسب جدا لحالة الحزن والأسى التي تعم أرجاء قصيدة **"التأشيرة"**.

وفي هذا الشأن يمكن القول بأن **"هشام الجخ"** لم يسر سيرة العرب القدامى في نمط التقفية الذي أورده في نص قصيدته، بل قدم حاجة نصه الشعري لنمط إيقاعي معين دون غيره.

ما سبق ذكره كان بخصوص أنماط التقفية باعتبار تنوع القافية أو توحدها، أما ما يتعلق بأنماط التقفية باعتبار موقع ورود القافية من النص الشعري بين **"تقفية سطرية"** و**"تقفية جملية"** و**"تقفية مقطعية"** و**"تقفية مختلطة"**، فقد غطت **"التقفية السطرية"** كافة أجزاء القصيدة عدا موضع واحد منها، قال فيه الشاعر:

وَخَافُوا

إن هذا الشعب حمالو

وطغيان **"التقفية السطرية"** على نص القصيدة، يحمل العديد من السلبيات التي تحسب على النص الشعري ولا تحسب له؛ ومن تلك السلبيات أن (التقفية السطرية تنحاز إلى الجانب الإيقاعي على حساب الجانب الدلالي، كما أنها تحقق نوعا من الرتابة والملل في إيقاع القصيدة، وهذه الرتابة وذلك الانحياز تقل نسبتهما بالانتقال من التقفية السطرية الموحدة إلى التقفية السطرية المتنوعة بانتظام، فالتقفية السطرية المتنوعة دونما انتظام)[22]، والظاهر أن الشاعر قد كسر الرتابة الإيقاعية الناشئة عن التقفية السطرية بتنويعه لقوافي قصيدته تنويعا غير متنظم.

والمدقق أكثر في نمط **"التقفية السطرية المتنوعة دونما انتظام"** في قصيدة **"التأشيرة"**، يخرج بنتيجة مفادها اعتبار هذا النمط التقفوي مكسبا للقصيدة وامتيازا لها لا عليها، والسبب في ذلك هو خدمته لطبيعة المضمون الذي تختزنه القصيدة؛ فـ(انفصال السطر الشعري عن السطر الآخر باتخاذ الواحد منهما قافية تغاير قافية السطر اللاحق؛ بحيث تتفتت القافية على سطور القصيدة وتختفي في داخلها، هو أمر يعكس الموقف أو الجو الثقيل الذي يتحدث عنه الشاعر؛ حيث يوحي بترصم الصلات، وتقطع الروابط)[23]، و**"هشام الجخ"** تحدث في قصيدته **"التأشيرة"** عن قضية تثقل كاهله، وتقض مضجعه، وتؤرق جفنه، وتطيل ليله، وتلك القضية هي قضية تقطع الصلات والأواصر بين أفراد وبلدان الشعوب العربية، التي من المفترض أن تكون كلا متكاملا، حتى يعلو شأنها، وتتحقق لها السيادة والريادة بين كل الأمم.

03. إيقاع الزحاف والعلة في قصيدة "التأشيرة":

فيما يلي بيان لمختلف أشكال **"الزحافات والعلل"** الطارئة على نص قصيدة **"التأشيرة"**، مع إحصاء لنسبة التغيير الذي أحدثته بها:

طبيعة التغيير	موقعه	عدد مرات وروده	نسبة حضوره
زحاف العصب	الحشو/الضرب	198	%95,19
علة التسبيغ	الضرب	06	%02,89
علة الخرم	الحشو	03	%01,44
علة القطف	الضرب	01	%00,48

حال التفعيلة	عددها	نسبة حضورها
التفعيلات السالمة	103	%33,88
التفعيلات المتغيرة	201	%66,12

بعد استقراء معطيات الجداول أعلاه، يُلاحَظ حضور عنصر الزحاف والعلة في قصيدة **"التأشيرة"** حضورا قويا، ترجمه وعبر عنه مقدار التغيير الكبير الذي أحدثه على مستوى التفعيلات المشكلة للنص الشعري محل الدراسة، وقد تجاوزت نسبة التفعيلات المتغيرة الخمسين بالمئة؛ ما معناه أن الترخصات العروضية قد شملت أكثر من نصف القصيدة.

وقد يبدوا للملاحظ لهذا التواجد المعتبر للزحاف والعلة بنص القصيدة، أنه أمر يعيب القصيدة وينقص من قدرها، لكن واقع الحال يقول غير ذلك؛ إنه يقول بمسلمة وجودها من جهة، وبإيجابيات تواجدها من جهة أخرى.

وبخصوص بديهية وجود الزحافات والعلل في أي نص شعري، فما يوضح ذلك ويؤكده هو (خرق **"الخليل بن أحمد الفراهيدي"** نفسه لنظام الوزن في العربية؛ وذلك بوضعه للصور الافتراضية للبحور التي لم يقرها الشعر الجاهلي وحتى الإسلامي الذي سبق مشروعه؛ كما هو الحال في صورة بحر **"المديد"** و**"الوافر"** و**"الهزج"** و**"الخفيف"** وغيرهم)[24]، بالإضافة إلى أن (الزحافات والعلل لا تمثل خروجا أو انحرافا عن النسق بصورة تؤدي إلى تقويضه كلية؛ بل هي مجرد انتهاكات جزئية يستوعبها النظام الإيقاعي الوزني؛ حيث أنها تولد أنساقا إيقاعية جديدة متساوقة مع الأنساق الأصلية غير ناشزة عنها)[25].

أما ما يتعلق بإيجابيات الزحاف والعلة على عمومهما فتتمثل في أن (الزحافات والعلل تشعر بالمزيد من النظام؛ إذ إن إدراك اطراد النسق يكون أقرب إلى الوعي بالخروج الجزئي عنه، بالإضافة إلى أنها تكسر الرتابة وتقاوم الخدر الناشئ عن الالتزام الصارم بالنظام، ومن ثم تؤدي دور عامل مساعد على الانتباه واليقضة، وتخلق نوعا من المفاجأة في سياق التوقع الملازم للنظام)[26].

وبالنظر إلى الحضور القوي للزحافات والعلل، باعتبار أن (الترخصات العروضية هي تارمومتر القصيدة)[27]، يمكن القول بأن قصيدة **"التأشيرة"** قد اتسمت بتوتر انفعالي شديد ترجمته حالة الحزن والأسى على حال الأوطان العربية، كما عبرت عنه أيضا حالة الغضب الشديد تجاه حكام الدول العربية ورؤسائها اللذين حملهم الشاعر مسؤولية ما آلت إليه أوضاع العرب قاطبة.

ومن الأمثلة الموضحة لترجمة كثرة الزحافات والعلل لتوتر الشاعر، ما قاله هذا الأخير وهو يعدد أسباب تدهور الأمم العربية:

سَئِمْنَا مِنْ تَشَتُّتِنَا وَكُلُّ نْنَاسِ تَتَكَتْتَلْ
مَفَاعِيلُنْ مُفَاعَلَتُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ
مَلَأْتُمْ دِينَنَا كَذِبَنْ وَتَزْوِيرَنْ وَتَأْلِيفَا
مَفَاعِيلُنْ مُفَاعَلَتُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ
أَتَجْمَعُنَا يَدُ لْلَاهِي وَتُبْعِدُنَا يَدُ لْفِيفَا
مُفَاعَلَتُنْ مَفَاعِيلُنْ مُفَاعَلَتُنْ مَفَاعِيلُنْ
هَجَرْنَا دِينَنَا عَمْدَنْ فَعُدْنَ لْأَوْسَ وَلْخَزْرَجْ
مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ
نُوَلِّي جَهْلَنَا فِينَا وَنَنْتَظِرُ لْغَبَى مَخْرَجْ
مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مُفَاعَلَتُنْ مَفَاعِيلُنْ
أَيَا حُكْكَامَ أُمْمَتِنَا سَيَبْقَ طِفْلُ فِي صَدْرِي يُعَادِيكُمْ يُقَاضِيكُمْ
مَفَاعِيلُنْ مُفَاعَلَتُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ

الناظر في مجموع التفاعيل المشكلة لهذا المقطع الشعري، يلاحظ بشكل جلي الحضور الكبير للتغيرات العروضية به؛ حيث مسَّ التغيير العروضي عشرين **"20"** تفعيلة منه من أصل ست وعشرين **"26"** تفعيلة، أي ما نسبته ستة وسبعون فاصل إثنان وتسعون بالمئة **(76,92%)**، وهي نسبة معتبرة جدا، يمكن القول معها بأن الشاعر كان على درجة عالية من الانفعال، وكيف لا ينفعل وهو يناقش حيثيات قضية حساسة جدا بالنسبة له؛ قضية تشتت العرب وضياع كلمتهم وقوتهم ووجودهم بين غيرهم من الأمم، مع اندثار قضيتهم الكبرى قضية تحرير فلسطين الأبية من أيدي بني صهيون.

ومع اتسام حضور الترخصات العروضية بالقوة، فقد اتسمت أيضا بالتنوع، وهو تنوع لا بأس به؛ حيث تمثل في دخول ثلاث علل على نص القصيدة؛ هي علة **"التسبيغ"** و**"الخرم"** و**"القطف"**، مع دخول نوع واحد من أنواع الزحاف هو زحاف **"العصب"**، وبتدقيق النظر في هاته الترخصات العروضية، يلاحظ خلوها من **"الزحاف المزدوج"** من جهة، وتضمنها لعلة مستحدثة لم يسبق وأن استعملها الشعراء القدامى في **"مجزوء الوافر"**، وتلك العلة هي علة **"التسبيغ"**، مع وقوع إحدى العلل في غيرها موضعها الأصلي، وهي علة **"الخرم"**؛ حيث وقعت في العديد من ضروب القصيدة، والمفترض وقوعها في التفعيلة الأولى من السطر الشعري فقط.

وخلو القصيدة من أي شكل من أشكال **"الزحاف المزدوج"** يعد مكسبا لها؛ فـ(الزحاف المزدوج وصفه أهل العروض بأنه قبيح وغير جائز؛ ذلك أن كل زحاف مفرد هو تغيير في إيقاع التفعيلة، فإذا اجتمع زحافان زادت كمية التغيير، وزاد الإحساس بالخروج عن الإيقاع، ومن ثم كانت الزحافات المزدوجة من أشد الزحافات إثارة للإحساس بالنشوز)[28].

أما تضمين الشاعر قصيدته علة مستحدثة تمثلت في علة **"التسبيغ"**؛ أي استخدامه ممدود **"مفاعيلن"** وهو **"مفاعيلان"**، فذاك أمر سار فيه الشاعر سيرة معاصريه؛ حيث أن (الشاعر المعاصر رأى أن الزحافات والعلل إمكانية إيقاعية، فسعى إلى استنفاذ طاقتها الإيقاعية، وذلك من خلال استغلاله لتقلباتها المشروعة التي استحدثها الشاعر القديم، بالإضافة إلى استشماره لتقلباتها غير المشروعة التي أجبَر الشاعر المعاصر التفعيلة على الجود بها)[29]، و(شعراء القصيدة الحرة، وجدوا **"مجزوء الوافر"** مناسبا لتقديم تجاربهم المشفوعة بشيء من الحرية في استخدام إيقاعه، فلم يلتزموا بضرب معين في القصيدة الواحدة، بل توسعوا في استعمال كل ضروب الوزن وعروضه، كما توسعوا أيضا في جعل **"الهزج"** و**"مجزوء الوافر"** وزنا واحدا، وأجازوا فيه دخول **"الكف"** في حشوه، وعلة **"القصر"** مع استخدام ممدود **"مفاعيلن"** وهو **"مفاعيلان"** في ضربه أيضا)[30].

وتنويع الشاعر في أضرب قصيدته، باستخدامه العديد من التغييرات العروضية زحافات كانت أو عللا أسهم في تنويع إيقاعية القصيدة، وأخرجها من رتابتها القائمة على تكرار تفعيلة مفردة، إلى إيقاعية متنوعة قائمة على تواجد أكثر من تفعيلة واحدة، ومثال ذلك قول **"هشام الجخ"** وهو يحكي قصة فشله في تحقيق أحلامه حين كبر، قائلا:

حِينَ كَبُرْتْ لَمْ أَحْصُلْ عَلَى تَأْشِيرَتِنْ لِلْبَحْرْ
مَفَاعَلَتُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلَانْ
لَمْ أُبْحِرْ
فَاعِيلُنْ
وَأَوْقَفَنِي جَوَازُنْ غَيْرُ مَخْتُومِنْ عَلَ شْشُبْبَاكْ
مَفَاعَلَتُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلَانْ
لَمْ أَعْبُرْ
فَاعِيلُنْ
حِينَ كُبُرْتْ
فَاعِلَتَانْ
كَبُرْتُ أَنَا وَهَذَا طِفْلُ لَمْ يَكْبُرْ
مُفَاعَلَتُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ

إن المتمعن جيدا في مجموع التفاعيل المشكلة للمقطع الشعري أعلاه، يدرك أن هذا النص الشعري تضمن إيقاعا على درجة معتبرة من التنوع؛ حيث احتوى العديد من التفعيلات المختلفة في بينها، والتي من أبرزها التفعيلة السليمة **"مُفَاعَلَتُنْ"** والتفعيلة المعصوبة **"مَفَاعِيلُنْ"**، والتفعيلة المعصوبة المسبوغة **"مَفَاعِيلَانْ"**، وهذا التنوع أخرج إيقاع المقطع الشعري أعلاه من رتابته، لو التزم التفعيلة السليمة ولم تدخله أي زحافات أوعلل.

ومثلما كان للزحافات والعلل خصائصها الكمية والنوعية، كان لها أيضا أثرها في بناء إيقاع بمواصفات معينة لنص القصيدة، وذلك من خلال إحداثها التغيير في مكونين اثنين من مكونات إيقاع النص الشعري؛ التغيير الأول تعلق بكم السواكن والمتحركات، والتغيير الثاني ارتبط بمقدار المقاطع الطويلة والقصيرة، وفيما يلي توضيح لمعطيات هذين التغييرين، كل واحد منهما على حدة:

إجمالي عدد تفعيلات النص الشعري هو**(304)** تفعيلة.

.كم السواكن والمتحركات المشكلة لإيقاع القصيدة قبل دخول التغييرات:

طبيعة الأصوات	عددها	نسبة حضورها

المتحركات	1520	%71,43
السواكن	608	%28,57

.كم السواكن والمتحركات المشكلة لإيقاع القصيدة بعد دخول التغييرات:

طبيعة الأصوات	عددها	نسبة حضورها
المتحركات	1317	%68.20 (%68)
السواكن	614	%31,80 (%32)

.كم المقاطع القصيرة والطويلة قبل دخول التغييرات:

طبيعة المقطع	عدده	نسبة حضوره
المقطع القصير	912	%60
المقطع الطويل	608	%40

.كم المقاطع القصيرة والطويلة بعد دخول التغييرات:

طبيعة المقطع	عدده	نسبة حضوره
المقطع القصير	511	%38,80 (%39)
المقطع الطويل	806	%61,18 (%61)

بمقارنة كم السواكن والمتحركات المشكلة لإيقاع النص الشعري قبل وبعد دخول التغييرات العروضية عليه، يلاحظ ارتفاع نسبة السواكن إلى درجة قاربت فيها ثلث مجموع السواكن والمتحركات، وعندما تكون (نسبة السواكن إلى مجموع السواكن والمتحركات هي الثلث أو **"أكثر/أقل"** بقليل، وأقل من الثلث أفضل بكثير، يكون الإيقاع المتولد عن توالي الحركات والسكنات منسابا متلائما بعيدا عن التقطع؛ فكلما قلت السواكن قل التقطع وظهر التدفق والاسترسال، وتوالت المتحركات في حركة سبطة لدنة، يبرزها التوزيع الحاذق للسواكن القليلة المتباعدة)[31]؛ وهذا الأمر يؤدي إلى القول بأن الشاعر **"هشام الجخ"** قد منح نص قصيدته إيقاعا بعيدا عن التقطع والجعودة، قريبا من السباطة واللدونة، من خلال مجموع التغييرات التي أدخلها عليه؛ حيث ساهمت جل الزحافات والعلل الطارئة على نصه الشعري في اقتراب نسبة السواكن من ثلث المجموع الكلي للسواكن والمتحركات، دون أن تساوي الثلث بالضبط.

ومن الأمثلة الموضحة لانسيابية الإيقاع وخلوه من التقطعات الناشئة عن كثرة السواكن، قول الشاعر وهو يخاطب حكام العرب ومسؤوليهم مخبرا إياهم بما سيفعله ذلك الطفل الموعود الذي يحتضنه بين أضلعه حين يكبر:

سَـيُشْـعِلُ مِنْ جَـزَائِــرِنَــا مَشَـاعِـلَ مَـالَـهَا وَهَـنُـو

01.11.011.01.11.011.01.11.011.01.11.011

إِذَا صَـنْـعَـاءُ تَـشْـكُونَـا فَـكُلُ بِـلَـادِنَـا يَـمَـنُـو

01.11.011.01.11.011.01.01.011.01.01.011

سَـيَخْـرُجُ مِنْ عَـبَـائَـتِـكُمْ رَعَـاهَ لْـلَـاهُ لِـلْـجُمْـهُـورِ مُتْـتَـقِـدَا

01.11.011.01.01.011.01.01.011.01.11.011.01.11.011

هُـوَ لْـجُمْـهُورُ لَـا أَنْــتُمْ

01.01.011.01.01.011

هُـوَ لْـحُكْـكَـامُ لَـا أَنْـــتُمْ

01.01.011.01.01.011

أَتَـسْـمَعُـنِي جَحَـافِـلُـكُمْ

01.11.011.01.11.011

أَتَـسْـمَعُـنِي دَوَاوِيـــنُ لْـمَعَـاقِـلِ فِي حُـكُومَـتِـكُمْ

01.11.011.01.11.011.01.01.011.01.11.011

بعد إحصاء كم السواكن والمتحركات المشكلة للمقطع الشعري أعلاه، يُتوصل إلى أن السواكن قد مثلت ما نسبته أربعة وثلاثون فاصل تسعة وخمسين بالمئة **"34,59%"** من المجموع الكلي للسواكن والمتحركات، وهذه النسبة ملائمة جدا لإيقاع سلس خال من التقطعات، مناسب لاسترسال الشاعر في الكلام مع مسؤولي العرب بشكل اندفاعي، نتيجة استنكاره لأفعالهم من جهة، وإيمانه بقدرة طفله الموعود على إحداث التغيير المطلوب من جهة أخرى.

وبالانتقال من مقارنة نسبة حضور السواكن والمتحركات قبل وبعد دخول التغييرات العروضية على نص القصيدة، إلى بمقارنة نسبة حضور المقاطع القصيرة والطويلة قبل وبعد دخول الزحافات والعلل، يلاحظ طغيان حضور المقاطع الطويلة على القصيرة، وقد كان الأمر عكسيا قبل ذلك، وبما أنه (كلما استعمل الشاعر مقاطع قصيرة كان أكثر حركة، وكلما استعمل المقاطع الطويلة كان أكثر بطئا)[32] يمكن القول بأن الطابع العام لإيقاعية قصيدة **"التأشيرة"** كان بطيئا.

وبالنظر إلى فحوى قصيدة **"التأشيرة"**، يلاحظ أنها تضمنت سردا ووصفا وحوارا، و(إيقاع السرد ووصف الأمكنة يكون أكثر ميلا للهدوء والبطء، أما أسلوب المحادثة والحوار فهو يميل إلى السرعة في الإيقاع؛ وذلك لأن السرد ينبع من ذات الفرد الكاتب وهو يسترسل بالوصف أو الحدث تبعا لرغباته الخاصة، بينما يتألف الحوار من المشاركة مع الآخر، أي أنه ليس ذاتيا محضا وثابتا بل متغيرا، لأنه لا ينبع من ذات واحدة)[33]، وقصيدة **"التأشيرة"** كانت ذات طابع سردي وصفي بامتياز، وهي حتى وإن تضمنت شيئا من محاورة الشاعر لحكام العرب، إلا أنه لم يكون حوارا بمعنى الكلمة، وإنما كان بمثابة رسائل مبعوثة للمسؤولين العرب من قبل ذات الشاعر؛ ما معناه أن الخطاب كان ينبع من ذات الشاعر فقط، وكان هو المتحكم فيه لوحده.

ومن الأمثلة الموضحة لبطئ الإيقاع أثناء حضور عنصر السرد في القصيدة، ما قاله الشاعر وهو يحكي تفاصيل ما كان يفكر في فعله حين يكبر وهو صغير؛ حيث قال:

سَـ/أُبْـ/حِـ/رُ/ عِنْـ/دَ/مَا/ أَكْـ/بُـرْ/

ق ط ق ق ط ق ط ط ط

أَ/مُـرْ/رُ/ بِـ/شَا/طِـ/ئِ لْـ/بَحْـ/رَيْـ/نِ/ فِي/ لِبْـ/يَا/

ق ط ق ق ط ق ط ط ق ط ط ط

وَ/أَجْـ/نِ تْـ/تَمْـ/رَ/ مِنْ/ بَغْـ/دَا/دَ/ فِي/ سُـرْ/يَا/

ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط ط

وَ/أَعْـ/بُـ/رُ/ مِنْ/ مُـ/رِيـ/تَنْـ/يَا/ إِ/لَ سْـ/سُو/دَانْ/

ق ط ق ق ط ق ط ط ط ق ط ط ط

أُ/سَا/فِـ/رُ/ عَبْـ/رَ/ مَقْـ/دِشْـ/يُو/ إِ/لَى/ لُبْـ/نَانْ/

ق ط ق ق ط ق ط ط ط ق ط ط ط

لقد اتسم هذا المقطع الشعري بإيقاع بطيء؛ تسبب فيه الحضور القوي للمقاطع الطويلة مقارنة بالمقاطع القصيرة؛ حيث بلغت نسبة حضور المقاطع الطويلة فيه ثلاثة وستين فاصل ثلاثة وثلاثين بالمئة (63,33%)؛ ما معناه أن المقطع الطويل قد غطى أكثر من نصف النص الشعري، مما تسبب في بطئ إيقاعه، وهو بطئ تناسب وانسجم مع الطابع السردي الذي اتسم به.

ومن النماذج المبينة لبطئ الإيقاع عند تواجد عنصر الوصف بنسبة غالبة على السرد في قصيدة **"التأشيره"**، قول **"هشام الجخ"** وهو يحكي تفاصيل ما عاشه أيام صغره:

وَ/كُنْ/نَـا/فِي/ مَ/دَا/رِ/سِـ/نَـا/ ذُ/رَدْ/دِ/دُ/ بَعْ/ضَ/ أَلْ/حَـا/نِي/

ق ط ط ط ق ط ق ط ق ق ط ق ط ط ط

ذُ/غَنْ/نِي/ بَيْ/نَ/نَا/ مَ/ثَ/لَنْ/

ق ط ط ط ق ط ق ق ط

بِـ/لَا/دُ لْ/عُرْ/بِ/ أَوْ/طَا/نِي/ وَ/كُلْ/لُ لْ/عُرْ/بِ/ إِخْ/وَا/نِي/

ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط ط

وَ/كُنْ/نَا/ نَرْ/سِـ/مُ لْ/عَ/رَ/بِيْ/يَ/ مَمْ/شُو/قَنْ/ بِ/هَا/مَ/تِ/هِي/

ق ط ط ط ق ط ق ق ط ق ط ط ق ط ق ق ط

لَ/هُو/ صَدْ/رُنْ/ تَ/صُدْ/دُ رْ/رِدِ/حَ/ إِذْ/ تَعْ/وِي/ مُ/هَا/بَنْ/ فِي/ عَ/بَا/ذَ/تِ/هِي/

ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ق ق ط

وَ/كُنْ/نَا/ مَحْ/ضَ/ أَطْ/فَا/لِنْ/ تُ/حَرْ/رِ/كُ/نَا/ مَ/شَا/عِ/رُ/نَا/

ق ط ط ط ق ط ط ط ق ق ط ق ط ق ق ط

و/نَسْ/رَ/خُ/ فِلْ/حِـ/كَا/يَا/تِ لْ/لَ/تِي/ تَرْ/وِي/ بُ/طُو/لَ/تَ/نَا/

ق ط ق ق ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ق ق ط

وَ/أَنْ/نَ/ بِـ/لَا/دَ/نَا/ تَمْ/تَدْ/دُ/ مِنْ/ أَقْ/صَى/ إِلَى/ أَقْ/صَى/

ق ط ق ق ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط ط

وَ/أَنْ/نَ/ حُ/رُو/بَ/نَا/ كَا/نَتْ/ لِ/أَجْ/لِ لْ/مَسْ/جِـ/دِ لْ/أَقْ/صَى/

ق ط ق ق ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط ط

وَ/أَنْ/نَ/ عَ/دُوْ/وَ/نَا/ صُهْ/يُو/نَ/ شَيْ/طَا/نُنْ/ لَ/هُو/ ذَيْ/لُو/

ق ط ق ق ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط ط

وَ/أَنْ/نَ/ جُ/يُو/شَ/ أُمْ/مَ/تِ/نَا/ لَ/هَا/ فِعْ/لُنْ/ كَ/مَ سْ/سَيْ/لُو/

ق ط ق ق ط ق ق ط ق ط ط ط ق ط ط ط

لقد اتسم هذا المقطع الشعري ببطء إيقاعي نتيجة حضور المقاطع الطويلة بنسبة كبيرة قدرت بستين فاصل ستة وتسعين بالمئة (60,96%)، وهو بطء تناسب وانسجم مع غلبة طابع الوصف على النص الشعري؛ ففي هذا الأخير وصف الشاعر براءة الأطفال من أترابه في صغره، ووصف اتساع الرقعة الجغرافية للأمة العربية، كما وصف قوة جيوشها، وخبث عدوها وغيرها من الأمور التي طوع لها الإيقاع بشكل يسمح بإعطاء الموصوف حقه من الأوصاف التي يريد منحه إياها، وإعلام قارئه بها.

04. إيقاع التدوير في قصيدة التأشيرة:

لم تحفل قصيدة التأشيرة بتوظيف كبير لتقنية **"التدوير"**: حيث لم يُسجل لهذه الأخيرة حضور بالقصيدة إلا في موضعين فقط، في الموضع الأول، تحدث الشاعر عما سيفعله طفله الموعود حين يكبر، قائلا:

سَيَجْمَعُ لُـؤْلُـؤَاتِ خَلِـيجِنَ لْعَرَبِـيْ فِسْسُـودَانِ يَـزْرَعُـهَا

مُفَـاعَلَـتُنْ مَفَاعَـلَـتُنْ مُـفَـاعَلَتُـنْ مَفَـاعِـيلُنْ مُفَـاعَلَـتُنْ

فَيَـنْبُتُ حَبْهَا فِـلْمَغْرِبِ لْـعَرَبِـيْ قَمْحَنْ

مُفَـاعَلَـتُنْ مَفَـاعِيـلُنْ مُفَاعَلَـتُنْ مَفاعِـيـ

يَعْـصِرُونَ نَـنَاسُ زَيْـتَنْ فِي فِلِسْـطِينَ لْـأَبِـيْـيَةَ

لُـنْ مَفَـاعِيـلُنْ مَـفَـاعِيـلُنْ مَفَـاعِيـلُنْ مُفَـاعَلَ
يَشْـرَبُـونَ لْأَهْلُ فِصْصُومَالِي أَبَـدَنْ
تُـنْ مَفَـاعِيلُنْ مَـفَـاعِـيـلُنْ فَاعَلَتُنْ

أما في الموضع الثاني للتدوير، فقد تحدث الشاعر إلى حكام العرب، محذرا إياهم من التمادي في سلوكاتهم وقراراتهم غير المشروعة مع الشعوب العربية قائلا:

وَخَـافُـو
مَفَـاعِيـ
إِنْـنَ هَاذَ شْـــشَعْبَ حَمْمَالُـــو
لُنْ مَفَـاعِـيـلُنْ مَـفَـاعِيـلُنْ

إن أهم ما يلاحظ على التدوير في القولين السابقين، هو صغر المساحة التي شغلها فيهما؛ ففي الموضع الأول شغل ثلاثة أسطر شعرية، وفي الموضع الثاني اقتصر على سطرين شعريين فقط، و(تضييق الشاعر دائرة توظيفه للتدوير؛ باستخدامه إياه في مساحة لا تتجاوز السطرين أو الثلاثة أسطر، يكون هدفه منه هو استكمال التفعيلة، حتى لا يُحدِث خللا عروضيا في القصيدة)[34]، بالإضافة إلى أنَّ (قصر البيت المدوَّر على مدار التجربة الإبداعية، هو دليل اهتمام الشاعر بالقافية)[35]؛ ذلك أن حضور التدوير يلغي وجود القافية، وكلما امتد واستطال، كلما غابت القافية أكثر، والعكس صحيح.

ولما (كان من خصائص التدوير أنه يقضي على القافية لأنه يتعارض معها تمام التعارض، كان من الضروري أن يعمد الشاعر إلى ما يستعيض به عن القافية الغائبة؛ كأن يعمد إلى التقفية الداخلية)[36] وبالفعل فـ (مع استخدام التدوير، اندفع الشعراء المعاصرون إلى تكثيف الموسيقى الداخلية؛ من جناس وسجع وطباق ... الخ، في محاولة لتعويض ما قد يحدث من فقدان الإيقاع نتيجة غياب الوقفات العروضية، وتذويبها داخل السطر الشعري)[37].

وعلى الرغم من أن التدوير في كلا الموضعين اللذين وردا بهما لم يَطُل إلى درجة يفتقد معها القارئ إيقاع القافية، فقد عمد الشاعر إلى تعزيز نصه الشعري بمولدات لإيقاع داخلي في الموضع الأول الذي ورد فيه التدوير وشغل ثلاثة أسطر شعرية، وذلك من خلال توظيفه لظاهرة **"التوازي النحوي"** بين **"يعصرون الناس"** و**"يشربون الأهل"**؛ وهو **"توازٍ نحوي"** معضود بـ**"توازٍ صرفي"** بين مفردات كلا العبارتين.

وباعتبار أن (ظاهرة التدوير ليست ظاهرة اعتباطية، وإنما هي أداة تعبيرية ذات قدرة على تحقيق مرمى نفسي ودلالي يقصده الشاعر)[38]، وبغض النظر عن الموضع الثاني للتدوير نظرا للصغر الشديد للمساحة التي غطاها، وبتوصيب النظر تجاه الموضع الأول الذي وقع فيه، وشغل فيه مساحة لا بأس بها، يُلاحظ ارتباط التدوير في هذا الأخير بتتالي مجموعة من الأفعال التي استشرف الشاعر قيام طفله الموعود بها، فراح يسردها تباعا؛ الفعل تلو الآخر دون انقطاع، إلى أن وصل إلى فعله الأخير، وتوظيف الشاعر تقنية التدوير بالتوازي مع احتدام أحداث قصته وتتابعها وتتاليها، يوضح خدمة التدوير لنص القصيدة في جانبه الدرامي، وهذا أمر يوافق ما توصلت إليه الدراسات المتعلقة بمجموع الوظائف التي يضطلع التدوير بالقيام بها في النص الشعري عموما؛ حيث (ألح النقاد في تأكيد أن ظاهرة التدوير في الشعر الحر ترتبط ارتباطا وثيقا بتلك النصوص التي يطغى عليها التعبير الدرامي، إلى درجة يمكن القول معها بأن العلاقة بين ظاهرة التدوير والأداء القصصي حقيقة لا يمكن التغافل عنها أبدا، كما أن لأسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دورا آخر يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر، وواضح أن التدوير هو الظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هذه الصفات، وتحمل بتكوينها المتكرر متطلبات التلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة)[39].

ثانيا: بنية الإيقاع الخارجي في قصيدة "التأشيرة":

فيما يلي، دراسة للإيقاع الخارجي لقصيدة **"التأشيرة"**، من خلال معالجة أربعة ظواهر إيقاعية هي: **"الجناس"** و**"الطباق"** و**"المقابلة"** و**"التكرار"**.

01. إيقاع "الجناس" في قصيدة "التأشيرة":

فيما يلي، توضيح لأهم تجليات **"فن الجناس"** في نص قصيدة **"التأشيرة"**، مع تبيان لمواقع وروده فيها:

مفردات الجناس	موقع الجناس	النص الذي ورد فيه الجناس
ذَيْلُ/سَيْلُ	جناس القافية	وأن عدونا صهيون شيطان له **ذيل** وأن جيوش أمتنا لها فعل كما **السيل**
أوعية/أدعية	جناس القافية	سُقينا الذل **أوعية** سقينا الجهل **أدعية**
ألواني/ألحاني	جناس القافية	سأكبر تاركا للطفل فرشاتي و**ألواني** ويبقى يرسم العربي ممشوقا بهامته ويبقى صوت **ألحاني**
ألواني/إخواني	جناس القافية	ويبقى صوت **ألحاني** بلاد العرب أوطاني.. وكل العرب **إخواني**
أكبر/أعبر	جناس القافية والحشو	سأبحر عندما **أكبر** أمر بشاطئ البحرين في ليبيا وأجني التمر في سوريا و**أعبر** من موريطانيا إلى السودان
باقٍ/سَّاقٍ	جناس القافية	أنا **باق** وشرعي في الهوى **باق** سقينا الذل أوعية سقينا الجهل أدعية مللنا السقي و**الساقي**
أقصى/الأقصى	جناس القافية	وأن بلادنا تمتد من **أقصى** إلى **أقصى** وأن حروبنا كانت لأجل المسجد **الأقصى**

الناظر لمعطيات الجدول، يدرك توظيف الشاعر لـ**"فن الجناس"** توظيفا معتبرا، يمكن القول معه بأن الجناس كان من البنى الفاعلة في تشكيل نصه الشعري، والشاعر في هذا الخصوص سار سيرة من عاصره من الشعراء؛ فـ (بنية الجناس تعد من البنى التي أُولع المحدثون باستعمالها واستخدامها في بناء إنتاجهم الأدبي)[40]، وما توظيف الشعراء لبنية الجناس إلا استثمارا منهم لما تؤديه هذه البنية من أدوار إيقاعية ودلالية وأسلوبية في بناء نصوصهم الشعرية؛ فـ (الجناس في النص الشعري لا يُنظر إليه على أنه مصادفة، أو ضرورة لجأ إليها الشاعر مضطرا؛ وذلك لأنه يتفاعل مع غيره من الأنماط القائمة على التوافق الصوتي في بناء النص الشعري، وإنتاج دلالته، إضافة إلى الناحية الموسيقية والإيقاعية)[41].

وبالنظر إلى **"الجناس"** في بعده الإيقاعي، يمكن القول بأن (للجناس أهمية معتبرة في خلق الموسيقى الداخلية للنص الأدبي وبناء وشائج تنغيم بين ألفاظه؛ وذلك نتيجة التجاوب الموسيقي الصادر عن تماثل الكلمات فيه تماثلا كاملا أو ناقصا، وهو تماثل تطرب له الأذن، وتهتز له أوتار القلوب، فتتجاوب في تعاطف مع أصداء أبنيتها)[42].

ومن الأمثلة الموضحة للفعل الإيقاعي لـ**"بنية الجناس"** في النص الشعري، ما جاء به الشاعر، وهو يوضح أسباب تدهور حال العرب، ويؤكد بقاء حلمه في صدره دائما وأبدا؛ حين قال:

أنا **باق**

وشرعي في الهوى **باق**
سقينا الذل **أوعية**
سقينا الجهل **أدعية**
مللنا السقي **والساقي**
سأكبر تاركا للطفل فرشاتي **وألواني**
ويبقى يرسم العربي ممشوقا بهامتهي
ويبقى صوت **ألحاني**
"بلاد العرب أوطاني.. وكل العرب **إخواني**"

لقد وقع الجناس في هذا النص الشعري بين مجموعة معتبرة من الثنائيات؛ هي **"باق/ساقي"** و**"أدعية/أوعية"** و**"ألواني/ألحاني"** و**"ألواني/إخواني"**، وهي ثنائيات توزعت وانتشرت على كافة الأسطر الشعرية، كما أنها جاءت متقاربة فيما بينها إلى حد كبير، وورود الجناس بهذه الصفة يثير المتلقي ويشد انتباهه تجاه أقوال الشاعر، فـ(عند تقارب المفردات المتجانسة مع كثرتها، يكون المتلقي أمام هزات إيقاعية متتالية، يزيد معها حرصه على متابعة المبدع متابعة دقيقة حتى لا يفلت المعنى من ذهنه، ولا تفلت الصورة من بين يديه)[43].

ومن جهة أخرى، فإن كثرة المفردات المتجانسة مع تقاربها، أحدث صخبا إيقاعيا تناسب مع حالة الاضطراب الداخلي التي عاشها الشاعر في مقطعه الشعري؛ حيث تأججت عواطفه، وتتالت أفكاره، واشتبكت تعبيراته فيما بينها؛ بين تأكيد منه على بقاء العنصر العربي، وبين حسرة له على ما يعيشه العرب قاطبة، وبين افتخاره بماضيه التليد وأجداده العظماء، وبين استعاضته عن فشله في تحقيق حلمه في توحد العرب، باحتضانه لحلمه في صدره للأبد.

ولا بد من الإشارة هنا ولو من بعيد لتناسب غنائية المقطع مع تغني الشاعر بأنشودة حلمه "بلاد العرب أوطاني.. وكل العرب إخواني".

وبتدقيق النظر في طبيعة المواقع التي وردت فيها المفردات المتجانسة في نص المثال، يلاحظ تموقعها كلية في موضع القافية، ومعلوم أن (الكلمات القوافي تمثل لبنة أساسية في بناء النص الشعري، فإذا ما تقاربت هذه الكلمات صوتيا من خلال الجناس، فإنها لا تسهم فقط في إنتاج الدلالة، وإنما تزيد عن ذلك بإحداث أثر موسيقي في نفس المتلقي يصل إلى حد المتعة، وهي إحدى وظائف الشعر)[44].

وبالانتقال إلى توضيح كيفية خدمة فن الجناس للجانب الدلالي في النص الشعري، يمكن القول بأن (فائدة الجناس تتمثل في حسن الإفادة مع أن الصورة صورة تكرير وإعادة؛ فهو فن خادع موهم؛ تشعر من خلاله أن المتكلم قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة، وقد أعطاها، ويوهمك أنه لم يزدك شيئا، وقد أحسن الزيادة و وفاها)[45].

ومن الأقوال الموضحة لهذا الأمر، ما أورده الشاعر وهو يتحدث عمَّا تم تلقينه إياه أثناء فترة صباه؛ حين قال:

وكنا محض أطفال تحركنا مشاعرنا
ونسرح في الحكايات التي تروي بطولتنا
وأن بلادنا تمتد من **أقصى** إلى **أقصى**
وأن حروبنا كانت لأجل المسجد **الأقصى**

الناظر للنص الشعري أعلاه، يبدو له بادئ الأمر أن لفظة **"الأقصى"** كررت مرات عدة بالمعنى ذاته، لكنه ما إن يقرأ بتمعن فحوى النص، ويربط الألفاظ الثلاث **"أقصى"** و**"أقصى"** و**"الأقصى"** بمعطيات السياق؛ حتى يتبين له أن اللفظتين الأولى والثانية وردتا بالمعنى ذاته؛ حيث عبرتا عن اتساع وامتداد الرقعة الجغرافية لبلاد العرب، أمَّا اللفظة الثالثة **"الأقصى"** فقد دلت على رقعة جغرافية محدودة من بلاد العرب هي بلاد فلسطين الأبية.

ومع تكرار لفظة "**الأقصى**" بمعنيين مختلفين، فقد شوق الجناس الحاصل نفس قارئه ونشط فكره، وثبت المعنى المعبر عنه في ذهنه؛ وذلك لأن (النفوس تتشوق إلى سماع اللفظة الواحدة إذا كانت بمعنيين، والذهن ينشط لاستخراج المعنيين المشتمل عليهما ذلك اللفظ، وتنشيط الفكر للوقوف على المعنى المراد من اللفظين المتشابهين أدعى إلى تثبيت الدلالة وتأكيدها في الذهن بعد معرفتها)[46]، وهكذا كان للتجنيس وقع في نفس متلقيه وفائدة.

ومع خدمة الجناس للنص الشعري إيقاعيا ودلاليا فإنه يخدمه أسلوبيا أيضا؛ لأنه (يعد من أسباب تلاحم الأسلوب وترابطه؛ وذلك لما بين طرفيه من المماثلة الشكلية)[47].

ويمكن توضيح دور الجناس في تعزيز تلاحم أجزاء قصيدة "**التأشيرة**"، من خلال توضيح ذلك الرابط الدلالي القوي الذي يجمع بين أطراف كل ثنائية متماثلة شكليا مهما اتسعت أو ضاقت مساحة الأسطر الشعرية الجامعة بين طرفيها، وكمثال على ذلك، هناك قول "**هشام الجخ**" حين راح يتحدث عما سيفعله في كبره قائلا:

سأبحر عندما **أكبر**
أمر بشاطئ البحرين في ليبيا
وأجني التمر من بغداد في سوريا
و**أعبر** من موريتانيا إلى السودان
أسافر عبر مقديشيو إلى لبنان

إن التماثل الصوتي الحاصل بين اللفظتين "**أكبر**" و"**أعبر**" ساهم في ترابط أجزاء المقطع الشعري بعضها ببعض، وذلك من خلال ما عكسه من تتابع وتلازم بين معني المفردتين في السياق الذي وردتا فيه؛ فما يهم الشاعر ويعنيه بالدرجة الأولى والأخيرة عندما "**يكبر**" هو أن "**يعبر**" بين مختلف أقطار الوطن العربي دون حواجز مانعة أو إجراءات رادعة، وهذا التلازم المعنوي الجامع بين المفردتين المتجانستين اختصر وأجمل ما تم التفصيل فيه على طول المقطع الشعري.

02. إيقاع "الطباق" في قصيدة "التأشيرة":

فيما يلي توضيح لأهم مظاهر الطباق في قصيدة "**التأشيرة**" مع تحديد لمختلف أنواعه:

مفردات الطباق	نص الطباق	نوع الطباق
أبحر/لم أبحر	**سأبحر** عندما أكبر ... **لم أبحر**	طباق سلب
أعبر/ لم أعبر	**وأعبر** من موريتانيا إلى السودان ... **لم أعبر**	طباق سلب
أكبر/لم يكبر	سأبحر عندما **أكبر** ... كبرت أنا..وهذا الطفل **لم يكبر**	طباق سلب
أخشاه/لاأخشى	وليس سواك **أخشاه** ... **ولا أخشى** لكم أحدا	طباق سلب
المكار/الحمقى	بأن الثعلب **المكار** منتظر سيأكل نعجة **الحمقى** إذا للنوم ما خلدوا	طباق إيجاب

تشتتنا/تتكتل	سئمنا من **تشتتنا** وكل الناس **تتكتل**	طباق إيجاب
متحدا/منقسما	ويعلن شعبنا العربي **متحدا** فلا السودان **منقسم** ولا الجولان محتل	طباق إيجاب
الفرقة/اتحدوا	لماذا **الفرقة** الحمقاء تحكمنا ألستم من تعلمنا على يدكم أن "اعتصموا بحبل الله" و**اتحدوا**؟	طباق إيجاب

الناظر في فحوى الجدول أعلاه، يلاحظ تعدد وتنوع مظاهر الطباق في نص القصيدة بشكل جلي؛ حيث سُجِّل حضور ستة عشر "16" مفردة متطابقة فيما بينها مثنى مثنى، كما تنوع الطباق الحاصل في القصيدة بين طباق إيجاب وطباق سلب بالمقدار ذاته.

والحضور الكمي الجيد لـ **"فن الطباق"** بنص القصيدة هو أمر طبيعي ومتوقع إذا ما نظر إلى الطباق على أنه (لون بديعي فطري، يشيع في أساليب العامة والخاصة، بناء على ما هو مركوز في الطباع من مقارنة بين الأضداد، وموازنة بين المتقابلات، نظرا لكثرتها أمام الأنظار في مشاهد الكون ومظاهر الحياة وصفات الخلائق على اختلاف ألوانها)[48].

أما الحضور المتنوع لـ**"فن الطباق"** بنص القصيدة، فقد كان بمثابة صورة موسعة إلى حد جيد عن أشكال الطباق، أعطاها الشاعر لقارئه من جهة، واستثمر مختلف طاقاتها الإيقاعية والدلالية في بناء نصه الشعري من جهة أخرى؛ فـ(الطباق يعد من العناصر المعتمد عليها في توفير الإيقاع للمتلقي، وفي استكمال الدوائر والحلقات الدلالية داخل النص أيضا)[49].

وبخصوص الدور الإيقاعي لـ**"فن الطباق"**، فـ (الطباق يعد أحد عناصر الإيقاع المعنوي، وإن كان الإيقاع يعتمد في أكثر أحواله على الناحية الصوتية)[50]، ومن الأمثلة الموضحة لدور الطباق في بناء قصيدة **"التأشيرة"** إيقاعيا، قول **"هشام الجخ"** وهو يخاطبا حكام العرب سائلا إياهم عن أسباب حالة التشتت التي تعيشها شعوبهم العربية؛ قائلا:

ألستم من تعلمنا على يدكم

بأن الثعلب **المكار** منتظر سيأكل نعجة **الحمقى** إذا للنوم ما خلدوا؟

ألستم من تعلمنا على يدكم

بأن العود محمي بحزمته..ضعيف حين ينفرد؟

لماذا **الفرقة** الحمقاء تحكمنا؟

ألستم من تعلمنا على يدكم "أن اعتصموا بحبل الله" و**اتحدوا**؟

إن تتابع الألفاظ المتضادة فيما بينها في هذا النص الشعري، وتقاربها في مواضع ورودها، مع حضور **"المقابلة"** معها في عبارة **"العود محمي بحزمته ضعيف حين ينفرد"**، بالإضافة إلى وجود الإيقاع الصوتي الناشئ عن إيقاعي **"البحر الشعري"** وظاهرة **"التكرار"** في عبارة **"ألستم من تعلمنا في مدارسكم"**، كل هذا زاد من إيقاعية المقطع الشعري، وهي إيقاعية انسجمت مع حالة الانفعال والغضب لدى الشاعر تجاه أوضاع الشعوب العربية التي عبر عنها وفصل في حيثياتها.

وعلاوة عما لـ**"الطباق"** من دور في بناء النص الشعري إيقاعيا، فإن له دورا أيضا في بناءه دلاليا، وذلك من خلال (ما يحققه من إيضاح المعنى وإظهاره وتأكيده وتقويته، عن طريق المقارنة بين الضدين، وتصور أحد الضدين فيه تصور للآخر، وعلى هذا فالذهن عند ذكر الضد يكون مهيأ للآخر ومستعدا له، فإذا ورد عليه ثبت وتأكد فيه)[51]، ومن الأقوال الشعرية لـ**"هشام الجخ"** المبينة لدور **"الطباق"** في بناء النص دلاليا، ما أورده في نصه الشعري حين قال:

أيا حكام أمتنا سيبقى الطفل في صدري يعاديكم.. يقاضيكم

ويعلن شعبنا العربي **متحدا**

فلا السودان **منقسم** ولا الجولان محتل

ولا لبنان منكسر يداوي الجرح منفردا

إذا كان الطباق يوضح المعنى ويرسخه لقارئه من خلال ذكره الشيء وضده، فإن الشاعر في هذا النص الشعري عرَّف قارئه بمعطيات واقعه العربي المعيش بكل تفاصيله الدقيقة ورسخه لديه، حين راح يعقد له مقارنة بين طبيعة مستقبل جيد مأمول للأمة العربية وبين واقع متدني لها غير مرغوب فيه، من خلال توظيفه للمفردتين المتطابقتين **"متحدا"** و**"منقسم"**، وما محاولة الشاعر توضيح وترسيخ طبيعة الواقع العربي في ذهن قارئه، إلا رغبة منه في حثه على رفض واقعه الحالي وسعيه نحو التغيير، بمحاربته كل دواعي **"الانقسام"** في العالم العربي، وزرعه كل أسباب **"التوحد"** والتجمع والتكتل بين دوله العربية؛ أي بنقل بلدان أمته العربية من الضد إلى الضد من **"الانقسام"** إلى **"التوحد"**.

ومع خدمة **"فن الطباق"** للنص الشعري دلاليا وإيقاعيا، فإنه يخدمه أيضا أسلوبيا؛ وذلك باعتبار أن (الطباق من الفنون التي تربط الكلام ببعضه البعض عن طريق علاقة التضاد؛ فالضد أقرب خطورا بالبال عند ذكر ضده)[52]، ولعل أفضل مثال موضح لذلك، قول الشاعر:

سأبحر عندما **أكبر**
أمر بشاطئ البحرين في ليبيا
وأجني التمر من بغداد في سوريا
وأعبر من موريتانيا إلى السودان
أسافر عبر مقديشيو إلى لبنان
وكنت أخبئ الألحان في صدري ووجداني
"بلاد العرب أوطاني.. وكل العرب إخواني"
وحين كبرت.. لم أحصل على تأشيرة للبحر
لم أبحر
وأوقفني جواز غير مختوم على الشباك
لم أعبر
حين كبرت
كبرت أنا.. وهذا الطفل **لم يكبر**.

من خلال الطباق السلبي الجامع بين أطراف الثنائيات المتضادة في النص الشعري أعلاه؛ ربط الشاعر بين فترتين حساسيتين جدا من عمره؛ هما فترة الطفولة وفترة الشباب؛ حيث أسند لفترة الطفولة مجموعة من الأفعال في حالتها المثبتة، وهي أفعال طمح وفكر في تحقيقها مستقبلا؛ مثل أن **"يكبر"** أن **"يبحر"** أن **"يعبر"**، أما فترة الشباب فقد أسند لها كمًا من الأفعال في حالتها المنفيه، وهي الأفعال ذاتها التي أثبتها في فترة طفولته، حيث قال بأنه حين شبَّ **"لم يكبر"** و**"لم يبحر"** و**"لم يعبر"**.

والشاعر من خلال الطباق الذي أورده في نصه، كأنه أراد أن يجمع لقارئه فتات ما تفرق في أسطر شعرية عديدة، في القول بأن فترة شبابه هي نقيض فترة طفولته، وما تصوير الشاعر لقارئه انتقال شخصه من الضد إلى الضد بين فترتي الطفولة والشباب، إلا محاولة منه لوضع متلقيه في الصورة، صورة التطحم الذي عاشه، والألم الذي اعتمله، وهو يكبر شيئا فشيئا.

03. إيقاع المقابلة في قصيدة "التأشيرة":

لقد تضمنت قصيدة **"التأشيرة"** قدرا يسيرا من مظاهر **"فن المقابلة"**؛ حيث وردت فيها في ثلاثة مواضع فقط، وعلى الرغم من ضئالة هذا الحضور، إلا أنه كان حضورا فاعلا في بناء نص القصيدة إيقاعيا ودلاليا.

والمقابلة إيقاعيا (تُوجِد في القصيدة نمطا من التوازن والتناسب له حسنه وبهاؤه؛ فالألفاظ متجانسة، والجمل متوازنة، والتقابل بينها يحدث أثرا صوتيا له قيمته في وقع الأسلوب)[53]، ومن الأمثلة الموضحة للأثر الإيقاعي للمقابلة، قول **"هشام الجخ"**:

سئمنا من تشتتنا وكل الناس تتكتل
ملأتم ديننا كذبا وتزويرا وتأليفا

أتجمعنا يد الله وتبعدنا يد الفيفا؟

المقابلة الواقعة في السطر الأخير من هذا النص الشعري، تساءل فيها الشاعر محتارا عن كيفية تفرق شعب توحده أمور عظمى كالانتماء العقدي بسبب مسائل دنيوية؛ كلعبة كرة القدم وما يحدث فيها مشاكل، وقد أراد لقارئه أن يتنبه لهذه المسألة المحورية والمفصلية في موضوع قصيدته، فصاغها له في شكل مقابلة موجزة بليغة، ذات وقع موسيقى عذب، يجذبه ويثر انتباهه وتركيزه نحوها، فيعي مضمونها ويأخذ بمراميه الضمنية.

والوقع الموسيقي الحاصل في هذه المقابلة، نشأ عن التوازي التركيبي التام الواقع بين أطرافها؛ فالفعل **"تجمعنا"** يقابله الفعل **"تبعدنا"**، والفاعل **"الله"** يقابله الفاعل **"الفيفا"**، وكلمة **"يد"** كررت في كلا الطرفين، وكل من الأفعال والفواعل جاءت على الميزان الصرفي نفسه.

وعلاوة على جذب المقابلة القارئ نحوها من خلال وقعها الموسيقي، فقد أضفت على القول الشعري رونقا وبهاء، ومنحته قوة وتأثيرا في نفس قارئه ومتلقيه.

وبخصوص دور **"المقابلة"** في بناء النص الشعري دلاليا؛ فيتجلى في كونها (تظهر المعنى واضحا قويا مترابطا، من خلال ذكر الشيء ومقابله وعقد مقارنة بينهما، فتتضح خصائص كل واحد منهما، وتتحدد المعاني المرادة في الذهن تحديدا قويا)[54]، ومن أبرز الأمثلة الموضحة لبناء المقابلة لقصيدة **"التأشيرة"** دلاليا، ما ورد منها في قول الشاعر وهو يخاطب حكام العرب قائلا لهم:

ألستم من تعلمنا على يدكم

بأن الثعلب المكار منتظر سيأكل نعجة الحمقى إذا للنوم ما خلدوا؟

ألستم من تعلمنا على يدكم

بأن العود محمي بحزمته.. ضعيف حين ينفرد؟

في هذا المقطع الشعري، حاول الشاعر أن يقنع قارئه ومتلقيه بضرورة توحد الشعوب العربية، فانتخب له حكمة صيغت في شكل مقابلة بين وضعين للعود ومدى قوة العود في كل وضعية على حدة؛ في الوضعية الأولى كان العود منتميا لجمعه متمسكا به فصعب كسره وتعسرت أذيته، وفي الحالة الثانية، انعزل العود عن جمعه ومجموعته فسهل تحطيمه، وتيسرت إذايته، وما على القارئ أمام تجسيد الشاعر له لكلا الحالتين اللتين قد يتواجد عليهما الإنسان العربي عموما . وهما حالتان اثنتان لا ثالث لهما ولا رابع . إلا أن يختار ما يخدمه وما يخدم الصالح العام لوطنه وللأمة العربية جمعاء.

ومع خدمة المقابلة لقصيدة **"التأشيرة"** إيقاعيا ودلاليا، فلا بد من مجيئها صحيحة سليمة، حتى يعتبر توظيفها من قبل الشاعر في نصه مكسبا له لا عليه، و(صحة المقابلة تتحقق من ترتيب الكلام على ما ينبغي؛ فإذا أتى المتكلم في صدر الكلام بأشياء، قابلها في عجزه بما يلائمها من أضدادها أو أغيارها من المخالف والموافق على الترتيب، فإذا قابل القائل أحد المعاني بما يخالف الآخر ولا يوافقه، فالمقابلة فاسدة لعدم التلاؤم بين المعاني)[55].

وبمراجعة مجموعة المقابلات الواردة في نص القصيدة؛ يُلاحَظ مجيئها جميعا صحيحة سليمة؛ في المقابلة الأولى "**أتجمعنا يد الله وتبعدنا يد الفيفا**"، قابل فعل الجمع **"تجمعنا"** فعل التفرقة **"تبعدنا"**، كما قابل الفاعل **"الله"** الفاعل **"الفيفا"**، وفي المقابلة الثانية "**العود محمي بحزمته.. ضعيف حين ينفرد**"، قابلت صفة الحماية وما يتولد عنها من قوة **"محمي"** صفة الضعف **"ضعيف"**، كما قابلت حالة العود في جمعه **"حزمته"** حالة العود وهو منعزل **"ينفرد"**، وفي المقابلة الثالثة "**حبائلكم وان ضعفت فحبل الله مفتول**"، قابلت حبائل الحكام **"كُم"** حبل المولى عز وجل **"الله"**، كما قابلت صفة الضعف في حبائل الحكام **"ضعفت"** صفة القوة في حبائل المولى جلا وعلا **"مفتول"**.

وما يلاحظ على أغلب المقابلات الواردة في القصيدة هو عدم حصولها على أساس التضاد بين أطرافها؛ حيث تقابلت أطرافها فيما بينها بناء على اعتبار معين اختلف من مقابلة لأخرى؛ ففي المقابلة الأولى التي نصها **"أتجمعنا يد الله وتبعدنا يد الفيفا"**، جاء التقابل بين داع للجمع متمثل في التوحيد الإلهي، وبين داع للتفرقة متمثل في الفيفا، وفي المقابلة الثانية التي نصها **"حبائلكم وإن**

ضعفت فحبل الله مفتول"؛ وقع التقابل بين شيئين يتباينان في درجة القوة، ويقف الإنسان منهما وقفة مختار لأحدهما؛ إما أن يتمسك بالقوي دائما وأبدا وهو حبل المولى، وما إن يتمسك بما قوته نسبية وآيلة للزوال لا محالة، وهو حبل الحكام.

ولعل ما يفسر ورود أغلب المقابلات في نص القصيدة بناء على اعتبارات أخرى غير اعتبار التضاد، هو الفرق الحاصل أساسا بين المقابلة وبين الطباق؛ فـ(الطباق لا يكون إلا بالأضداد، أما المقابلة فتكون بالأضداد وبغيرها، ولكنها بالأضداد تكون أعلى رتبة وأعظم موقعا، وعندما تقع المقابلة بغير الأضداد، فلا بد أن يكون هناك اعتبار على نحو ما)[56]، وقد سبق توضيح جميع الاعتبارات التي بنيت على أساسها المقابلات الواردة في نص القصيدة.

وفي سياق مناقشة سبب عدم توظيف الشاعر لمفردات متضادة فيما بينها في مقابلاته من أجل تحسينها وإعلاء رتبتها وموقعها، واستعاضته عن ذلك بجمعه بين مفردات لا تربطها علاقة تضاد بأتم ما تحمله كلمة التضاد من معنى؛ والتي من أمثلتها مقابلة الفعل **"تجمعنا"** للفعل **"تبعدنا"**، والمفترض مقابلته للفعل **"تفرقنا"**، ومقابلة لفظ **"ضعيف"** للفظ **"محمي"**، والأصح مقابلته للفظ **"قوي"**، ومقابلة كلمة **"ضعفت"** لكلمة **"مفتول"**، والمفترض مقابلتها لـ كلمة **"قوي"**، في هذا السياق، يمكن القول بأن الشاعر قد انتخب مفرداته وانتقاها بعناية جيدة، كانت ذات دور فعال في الارتقاء بمقابلاته بشكل أفضل مما لو وردت على أساس التضاد.

وبيان ذلك مثلا؛ أن الشاعر اختار لفظة **"مفتول"** دون لفظة **"قوي"** حتى يجسد معنى القوة لقارئه ويصوره له كما ينبغي ويجب؛ فكلمة **"مفتول"** تعبر عن أحد أبرز ملامح القوة في الحبل على وجه الخصوص، أما **"القوة"** فهي صفة تطلق على عموم الأشياء. كما اختار الشاعر كلمة **"تبعدنا"** بدل **"تفرقنا"** حتى يقنع قارئه بأنه هو وغيره من أفراد الشعوب العربية لم تنقطع الأواصر بينهم نهائيا وبشكل قطعي، قد يفقده الأمل في اجتماعهم وتوحدهم من جديد، مما قد يوحي به الفعل **"تفرقنا"**، وإنما حدث تباعد فقط، وجب معه تقريب المسافة لا أكثر، وهذا ما عبر عنه الفعل **"تبعدنا"**. وبالإضافة إلى ما سبق ذكره، فالشاعر اختار كلمة **"محمي"** بدل **"قوي"** لأجل إظهار عنصر التفاعل بين أفراد المجموعة مع بعضها البعض؛ فالإنسان يحميه أفراد قومه، وهو يحميهم أيضا؛ كل في موقعه وحسب وظيفته ودوره المنوط به في مجتمعه، ولا تكون القوة بشكل مطلق هبة للفرد إذا ما انتمى لجماعة معينة.

ولعل ما سبق توضيحه لأسباب مقابلة الشاعر بين مفردات غير متضادة فيما بينها، يثبت أن غياب عنصر التضاد لم يسئ للمقابلة أو يعبها بقدر ما جودها وحسن معناه ومبناها.

04. إيقاع "التكرار" في قصيدة "التأشيرة":

فيما يلي، توضيح لمختلف تجليات ظاهرة التكرار في قصيدة **"التأشيرة"**، مع بيان لمختلف أصناف التكرار الواردة بها:

نص التكرار	نوع التكرار الحاصل
. "بلاد العرب أوطاني.. وكل العرب إخواني"	. تكرار تدويم.
. وأنَّ	. تكرار بداية.
. لم	. تكرار بداية.
. ألستم من تعلمنا على يدكم	. تكرار تدويم
. لماذا	. تكرار بداية.
. أنا	. تكرار بداية.
. أيا حكام أمتنا	. تكرار تدويم
. هو الجمهو لا أنتم	. تكرار تدويم
. أتسمعني	. تكرار البداية.
. سقينا	. تكرار البداية.
. لن تجدوا لها لبنا	. تكرار تجاور.
. باق	. تكرار النهاية.
. ويبقى	. تكرار البداية.

لقد حضرت ظاهرة **"التكرار"** حضورا جيدا في قصيدة **"التأشيرة"**، سواء على مستوى الكم أو النوع؛ والشاعر في استثماره لها، من خلال توظيفه إياها في نصه الشعري، سار سيرة من عاصره من الشعراء؛ فـ (التكرار أصبح سمة من سمات الشعر الحديث، والمتتبع للشعر المعاصر، يدرك أن بنية التكرار هي أكثر البنى التي تعامل معها هؤلاء الشعراء؛ بحيث يمكن القول بأن بنية التكرار على اختلاف أنماطها تحل في كل نص شعري على نحو من الأنحاء، بل إنها أحيانا قد تستغرق النص الشعري كله)[57].

وقد استثمر الشاعر **"ظاهرة التكرار"** في بناء نصه الشعري إيقاعيا ودلاليا وأسلوبيا، مستغلا في ذلك أهم أشكال التكرار؛ المتمثلة في **"تكرار البداية"** و**"تكرار النهاية"** و**"تكرار التدويم"**.

ومن أمثلة **"تكرار البداية"** في نص القصيدة، ما ورد في قول الشاعر وهو يتحدث عن شخصه لحكام الأمة العربية قائلا لهم:

أنا العربي لا أخجل
ولدت بتونس الخضراء من أصل عماني
وعمري زاد عن ألف وأمي لم تزل تحبل
أنا العربي في بغداد لي نخل، وفي السودان شرياني
أنا مصري موريتانيا وجيبوتي وعمان
مسيحي وسني وشيعي وكردي وعلوي ودرزي
أنا لا أحفظ الاسماء والحكام إذ ترحل
...
أنا باق
وشرعي في الهوى باق

إن تكرار البداية بصفة عامة (يخلق نوعا من التوازي الصوتي الواضح ، وهو بذلك يعمل على إيقاظ المتلقي وتنبيهه جيدا لأقوال الشاعر)[58]، ومع تنبيه **"هشام الجخ"** متلقيه لما يقوله من خلال التكرار الذي أحدثه في بداية مجموعة معتبرة من الأسطر الشعرية في المقطع الشعري أعلاه، فقد نبه متلقيه أيضا من خلال ترداده لضمير المتحدث **"أنا"** بالذات، إلى أن ذات الشاعر هي محور المضموني الشعري لنص قصيدته فـ (تكرار الضمير **"أنا"** و**"نحن"** يفيد أن الذات هي محور العملية الشعرية والإبداعية؛ ما معناه أن المنتج الإبداعي يأتي على صورتها أو انعكاسا لها، لأنها صاحبة السيادة الإنتاجية فيه، فهي التي تحرك الدوائر الدلالية، وقد تنفرد بمهمتها أحيانا أخرى)[59] .

ومع تتبع القارئ لمحتويات الأسطر الشعرية المشكلة للنص الشعري أعلاه، يجد نفسه في كل مرة يتعرف على جانب معين من شخص الشاعر وذاته؛ حيث يعرف أن الشاعر عربي الأصل، مفتخر بأصوله وجذوره العربيه، ينتمي لجميع أقطار الأمة العربية، وينخراط في جميع الطوائف دون أي استثناء، ولا يعترف باقتسام الأمة العربية إلى دويلات، وتقاسم الحكم فيها بين مجموعة من الحكام، كما أنه لا يعرف أيضا الفناء أو الاندثار، هو وطموحاته على حد سواء.

وكل المعلومات السابق ذكرها عن شخص الشاعر، أعلم الشاعر قارئه بها من خلال تكراره لكلمة **"أنا"** في بداية أسطره الشعرية؛ فـ (تكرار الكلمة في بداية الأسطر الشعرية يجعلها بؤرة لانبثاق المعنى؛ في كل مرة ينبثق عنها معنى جزئي، ومجموع المعاني الجزئية يشكل المعنى العام الذي يريد الشاعر التعبير عنه)[60].

ومثلما كان لتكرار الضمير **"أنا"** دور في بناء النص الشعري إيقاعيا ودلاليا، فقد كان ذا دور فاعل في ترابط أجزاء المقطع الشعري الذي ورد به أيضا؛ ذلك أن (تكرار الكلمة في بداية الأسطر الشعرية يخلق نوعا من التواشج والترابط فيما بينها؛ حيث تعمل هذه الكلمة على شد الأبيات إلى بعضها البعض من خلال الإيقاع المتولد عن الصورة السمعية ذاتها في كل مرة)[61]، وقد تكررت الصورة السمعية للكلمة **"أنا"** خمس مرات جامعة بذلك أربعين سطرا شعريا؛ سبعة منها وقعت بشكل متقارب لبعضها البعض، أما

باقي الأسطر الشعرية فقد انتقل الشاعر فيها للحديث مع الحكام العرب بعد أن ذكر عدم اعترافه بهم وعدم اهتمامه لهم، ليعود بعد ذلك لذكر الضمير **"أنا"** مؤكدا للحكام العرب بقاء العنصر العربي وعدم انقراضه إلى أبد الآبدين.

والشاعر لم يورد الضمير **"أنا"** بصفة متتالية؛ أي في بداية مجموعة أسطر شعرية متلاحقة، وإنما أورده في بداية أسطر شعرية تتالت أحيانا، وتقاربت أحيانا، وتباعدت في أحيايين أخرى، مما أضفى على النص رونقا وبهاء؛ فـ(تكررا الكلمة في بداية الأسطر الشعرية دونما تراكم، أي دون تكريرها في بداية الأبيات جميعا، يحدث أثرا أقرب إلى الجمال الفني من نظيره الذي يحدث في كل الأسطر الشعرية بشكل متتابع؛ وذلك بسبب خروجه من بساطة التكرار ونمطيته، كما أن التكرار المتباعد يقترن بتنامي حركة النص الدلالية)[62]، وقد سبق توضيح كيفية تنامي نص قصيدة **"التأشيرة"** دلاليا بفعل تكرار الضمير أنا.

وفي مقابل تكرار البداية، أورد الشاعر في نصه **"تكرار النهاية"** أيضا، وقد تجلى ذلك في قوله:

أنا **باق**

وشرعي في الهوى **باق**

سقينا الذل أوعية

سقينا الجهل أدعية

مللنا السقي والساقي

كرر الشاعر في هذا القول كلمة **"باق"** مرتين في نهاية سطرين شعريين متتاليين، و(في تكرار الكلمة، قد تكون الكلمتان المتماثلتان متجاورتين، وقد تتباعد المسافة بينهما، والكلمة الثانية تضيف هوامش دلالية إلى الأولى، وتجعلها أكثر عمقا وأقوى تأثيرا)[63]، وبتكرار الشاعر لكلمة **"باق"**، فقد أضاف لمعنى بقاء العنصر العربي، معنى بقاء طموحات وأحلام الإنسان العربي أينما كان وحيثما وجد، كما أكد التصاق صفة البقاء بالعرب مهما كانت صفة الشيء الذي يختص بالبقاء فيهم، وبصفة عامة فقد حقق الشاعر من خلال تكراره للفظ البقاء شيئا من تخويف وتحذير من يترصد بالأمة العربية ويريد فساد حالها وانهيار كيانها.

وقضية البقاء؛ بقاء العنصر العربي، وبقاء مشاريعه وطموحاته وأحلامه، تمثل مسألة محورية في قصيدة **"التأشيرة"**، لذلك سلط الشاعر الضوء على كلمة **"باق"** من خلال تكراره لها؛ و عموما (التكرار يؤكد على قيمة الدال اللغوي ودوره في بناء النص الشعري؛ ففي حال التكرار، الشاعر يؤكد الدلالة الموجودة في الدال اللغوي، ويحاول إظهار الإيقاع لجذب المتلقي له، ومن ثم فالمكرر في النص ليس أي جزء من أجزائه، وإنما هو الجزء الأهم في نفسية الشاعر الذي يريد من المتلقي الانتباه له)[64].

ومع استثمار الشاعر لفوائد تكراري البداية والنهاية في بناء قصيدته إيقاعيا ودلاليا، فقد استغل أيضا فوائد **"تكرار التدويم"**؛ حين كرر عبارة **"بلاد العرب أوطاني.. وكل العرب إخواني"** في قوله:

...

وكنا في مدارسنا نردد بعض ألحاني

نغني بيننا مثلا

"بلاد العرب أوطاني.. وكل العرب إخواني"

...

وكنت أخبئ الألحان في صدري ووجداني

"بلاد العرب أوطاني.. وكل العرب إخواني"

...

ويبقى صوت ألحاني

"بلاد العرب أوطاني.. وكل العرب إخواني"

لقد كرر **"هشام الجخ"** في قصيدته **"التأشيرة"** جملة **"بلاد العرب أوطاني.. وكل العرب إخواني"** ثلاث مرات؛ مرة في بدايتها، ومرة في وسطها ومرة في ختامها، و(تكرار جملة أو مجموعة جمل في بداية القصيدة وفي نهايتها، يحقق نوعا من التوازي والتماثل بين

المقدمة والخاتمة، وهذا التوازي والتماثل الصوتي الناتج، من شأنه خلق إيقاع يسيطر على المتلقي فيعود به مرة ثانية إلى بدء القصيدة متأملا هذه الأصوات والجمل، فيقف عند الدائرة الدلالية لهذا المكرر. وهذا النوع من التكرار يعمل على توحد القصيدة أيضا؛ فهي تسير وفق رؤى واحدة من مطلعها وحتى نهايتها؛ حيث أن الجمل المكررة تمثل الشحنة المعنوية والدلالية الكامنة في نفس الشاعر، وبترادها مرتين، واحدة في المنطلق والأخرى في المنتهى، يجد المتلقي نفسه واقفا بين المجموعتين، كل مجموعة جملية تحاول جذبه نحوها، وهما في الحقيقة جملة واحدة، وما بينهما من سطور شعرية، يعد بمثابة الشرح والتبسيط لهما)[65].

وإذا كان هذا فعل تكرار جملة في موضعين هما بداية ونهاية نص شعري، فقد زاد الشاعر **"هشام الجخ"** في قصيدته **"التأشيرة"** موضعا ثالثا لتكرار جملته **"بلاد العرب أوطاني.. وكل العرب إخواني"** هو موضع الوسط، وكأنه بذلك أراد محاصرة متلقيه، من خلال حصره مضمون قصيدته في فكرة توحد العرب، بتأكيد أخوتهم ونفي كل الأسباب التي تفصل بين مجموعهم، وعلى رأس تلك الأسباب، القول بالانتماء لقطر عربي دون آخر؛ بأن يكون واحد مغربي وثاني سوداني وثالث عماني...الخ، وهذا خطأ في عرف الشاعر لأنهم كلهم عرب، وكل الأمة العربية من أقصاها إلى أقصاها موطنهم.

خاتمة:

اعتمد الشاعر **"هشام الجخ"** في بناء قصيدته **"التاشيرة"** إيقاعيا مجموعة متعددة ومتنوعة من الظواهر الإيقاعية، منها من ساهم في بناء الإيقاع الخارجي لها؛ كـ **"الوزن"** و**"القافية"** و**"التدوير"**...، ومنها من كان له دور في بناء إيقاعها الداخلي مثل **"الطباق"** و**"الجناس"** و**"التكرار"** وغيرها، وقد استثمر في ذلك الخصائص الإيقاعية لكل ظواهره الموظفة بما يخدم مضمون قصيدته ويثريه ويجذب قارئه ويغريه بمتابعة منتجه الإبداعي وتبني مخزونه الفكري، كما أنه أيضا استثمر مختلف خصائص النص الشعري العربي القديم والآخر الحديث بما يحقق التأثير المطلوب في متلقيه ويبلور منتجه الإبداعي ويخرجه في أبهى صورة وأجمل حلة.

الهوامش

نص قصيدة التأشيرة: www.alqudsnews.net، 2022/02/15، 11:04

[i] مصطفى حركات، نظرية الوزن (الشعر العربي وعروضه)، ص129.

[ii] عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص109.

[3] عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص115.

[4] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص67.

[5] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص56.

[6] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص69.

[7] صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص67.

[8] عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص115.

[9] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص93.92.

[10] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص93.

[11] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص141.

[12] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص139.

[13] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص95.

[14] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص

[15] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص95.

[16] صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص146.144.

[17] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية لشعر الجواهري، ص135.134.

[18] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص97.

[19] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص97.
[20] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)، ص123.
[21] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)، ص143.
[22] محمد صابر عبيد، القيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)، ص105.
[23] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص105.
[24] مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، ص212.
[25] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الغيقاعية في شعر الجواهري، ص93.
[26] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص93.
[27] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)، ص42.
[28] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص100.99.
[29] جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، ص224.
[30] عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص114.113.
[31] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية لشعر الجواهري، ص95.94.
[32] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبينة الإيقاعية)، ص31.30.
[33] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والإيقاعية)، ص47.46.
[34] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص85.
[35] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص163.162..
[36] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص87.
[37] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص84.
[38] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص85.
[39] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص88.
[40] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص337.
[41] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، 113.
[42] بسيوني عبد الفتاح، علم البديع (دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع)، ص294.
[43] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص283.
[44] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص279.
[45] الشحات أبو ستيت، دراسات منهجية في علم البديع، ص219.
[46] الشحات أبو ستيت، دراسات منهجية في علم البديع، ص220.
[47] الشحات محمد أبو ستيت، دراسات منهجية في علم البديع، ص220.
[48] الشحات محمد أبو ستيت، دراسات منهجية في علم البديع، ص50.
[49] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص217.
[50] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص303.
[51] الشحات محمد أبو ستيت، دراسات منهجية في علم البديع، ص51.
[52] الشحات محمد أبو ستيت، دراسات منهجية في علم البديع، ص50.
[53] الشحات محمد أبو ستيت، دراسات منهجية في علم البديع، ص67.
[54] الشحات محمد أبو شتيت، دراسات منهجية في علم البديع، ص67.
[55] الشحات محمد أبو ستيت، دراسات منهجية علم البديع، ص64.
[56] بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البديع (دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع)، ص155.
[57] محمد علوان سالمان، الغيقاع في شعر الحداثة، ص200.199.
[58] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص128.
[59] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص353.
[60] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص179.

[61] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص178.

[62] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص.

[63] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص289.290.

[64] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص120.

[65] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص129.130.