بسم الله الرحمن الرحيم

جامعـــــة اليرموك

كليـــــــة الآداب

قســـم اللغة العربيـة

بنيـة اللغـة الشـعرية عند علي محمود طه

The Structure of Poetic Language for Ali Mahmoud Taha

إعـــداد

خلـــدون أحمـــد محمـــد بطـــاح

إشراف الأستاذ الدكتور

محمـود درابســـــــه

حقل التخصص – أدب ونقد

٢٠١٢م/ ١٤٣٣هـ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بنية اللغة الشعرية عند علي محمود طه

إعـــداد

خلدون أحمد محمد بطاح

بكالوريوس لغة عربية، ماجستير لغة عربية – أدب ونقد- وقدمت هذه الأطروحة

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في جامعة اليرموك، تخصص لغة عربية /أدب ونقد.

وافق عليها

الأستاذ الدكتور: محمود محمد درابسه.....مشرفاً ورئيساً

أستاذ النقد الأدبي والأسلوبي، جامعة اليرموك.

الأستاذ الدكتور: قاسم محمد المومني.....عضواً

أستاذ النقد الأدب، جامعة اليرموك.

الأستاذ الدكتور: نبيل يوسف حداد.....عضواً

أستاذ الأدب الحديث، جامعة اليرموك.

الأستاذ الدكتور: خليل محمد الشيخ.....عضواً

أستاذ الأدب الحديث، جامعة اليرموك.

الأستاذ الدكتور: محمد صالح الشنطي.....عضواً

أستاذ الأدب الحديث، جامعة جدارا.

تاريخ المناقشة

٢٠١٢/٤/٢٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى حضرة الحبيب الهادي (سيّدنا محمّد) عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم

إلى من حصدَ الأشواكَ من دربي ليمهد لي طريقَ العلم

رمز الصبر و الكفاح و الكبرياء... (والدي رعاه الله)

إلى من أرضعتني الحبَ والحنان رمز المودة والعطاء ... (والدتي حفظها ربّي)

إلى توأم روحي ومن رافقتني خطوة بخطوة

وانتظرتْ لحظات النجاح بلهفة ... (زوجتي الحبيبة)

إلى فراشة قلبي.. عطر الحياة.. وسيمفونية العمر ... (ابنتي جود)

إلى من أستَمِدُ من دعواتها قوّتي وزادي ... (عمتي الغالية " أم عبدالله ")

إلى روح عمي الطاهره شهيد الوطن والواجب

(رَحِمَهُ الله وجعل من الفردوس الأعلى سُكناه)

إلى من ووريا تحتَ الثرى وغيبتهم الأقدار ...

(قرة عيني أخي محمدي ، وابنة أخي ولاء)

إلى من وقفن بجانبي في كل لحظات حياتي ... (أخواتي الفاضلات)

إلى رفاق دربي وعوني دائماً

إخواني (أبو قصي، أبو علاء، أبو إيهاب، أبو تالا، أبو ياسر، أبو رزان) وزوجاتهم وأبنائهم

أنسبائي (عبد الله ، محمد، عدي).

أصدقائي (من بينهم أبو عبد الله، أبو محمد،أبو عمارمطالقه، أبو أنس عبابنه)

وإلى كل من علمني حرفاً ... وكل من أحببت

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشكر والتقدير

الحمد لله العظيم الذي هو بكل شيءٍ عليم حمداً يليق بجلال اسمه وعظيم سلطانه، والصلاةُ والسلام على من لا نبي بعده، خاتمُ الأنبياء والمرسلين، الذي بُعث رحمة للعالمين، سيدنا محمد وعلى من تَبِعَهُ وسار على نَهْجِه إلى يوم الدين وبعد.

يسعدني بعد أنْ أعانني الله على إتمام هذا الجُهد المتواضع وبعد أن بَلَغتْ هذه الأطروحة بعونه تعالى نِهايتَها أنْ أتقدّم بوافر الشكر، والعرفان، وعظيم الامتنان إلى أستاذي أولاً ووالدي ثانياً، الأستاذ الدكتور محمود درابسه الذي غمرني بلطفه، وبسعة صدره، وتعهّد أطروحتي بالرعاية والتّوجيه المستمرين، فكان خيرَ عونٍ لي في بلورة أفكارها، وإرساء دعائِمها بصورتِها النهائية ، حتى خرجت إلى حيز الوجود. فكل كلمةٍ من كلماتِها تَدينُ له بالفضلِ والعرفان والجميل.

كما يسعدني أن أتقدم بوافرِ التقدير وعميقِ الشكرِ إلى أعضاءِ لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور : قاسم محمد المومني.....عضواً

الأستاذ الدكتور : نبيل يوسف حداد..... عضواً

الأستاذ الدكتور : خليل محمد الشيخ..... عضواً

الأستاذ الدكتور : محمد صالح الشنطي..... عضواً

على تفضلهم بقبول تحمل عناء قراءة هذه الأطروحة و مناقشتها.

الباحث

خلدون بطاح

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهرس المحتويات

الموضوع **رقم الصفحة**

الإهداء ..... ج
الشكر والتقدير ..... د
فهرس المحتويات .....هـ
الملخص باللغة العربية ..... ح
المقدمة ١
التمهيد ٥
مفهوم اللغة والبناء ٥
لغة بناء القصيدة ٨
حياة علي محمود طه ١١

الفصل الأول : التشكيل اللغوي في شعر علي محمود طه.....

التكرار لغة.....١٨
التكرار اصطلاحا ١٩
التكرار في نظر النقاد و البلاغيين القدماء.....٢٠
التكرار في نظر النقاد و البلاغيين المحدثين.....٢٣
أولاً: أنماط التكرار في شعر علي محمود طه
أ- تكرار الاسم ٢٧
ب- تكرار الفعل ٣٠
ج- تكرار الحرف ٣١
ثانيا: التضاد
التضاد لغة ٣٦
التضاد اصطلاحا.....٣٦
التضاد وظواهره الأسلوبية في شعر علي محمود طه
أ- فاعلية التضاد على المستوى الإنساني ٤٠
ب- فاعلية التضاد على المستوى الزماني والمكاني ٤٥
ثالثا: المفارقة
المفارقة لغة ٥٤
المفارقة اصطلاحا.....٥٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المفارقة في شعر علي محمود طه
أ- مفارقة الأنا والآخر في شعر علي محمود طه ٥٨
ب- المفارقة وفلسفة الحياة والموت في شعر علي محمود طه.....٦١
الفصل الثاني : الإيقاع.....
أولا: الإيقاع في مستوى الأصوات ٦٧
أ- الصوامت ٧١
ب- الصوائت ٧٤
ج- السواكن ٧٧
د- الحروف المنونة ٨٠
هـ - الحروف المشددة.....٨١
ثانيا: إيقاع الوحدات اللغوية ٨٦
أ- التصريع ودوره في الإيقاع.....٨٧
ب- إيقاع الطباق والمقابلة.....٨٩
ج- إيقاع البحور الشعرية ٩٤
د- القافية ١٠٠
الفصل الثالث: الصورة الشعرية وظواهرها الأسلوبية في شعر علي محمود طه
أولا: مصادر الصورة في شعر علي محمود طه ١٠٨
أ- الطبيعة ١٠٩
ب- المرأة ١١١
ج- العوالم الرمزية والأسطوريّة ١١٥
د- الأحداث التاريخيّة والمناسبات السياسيّة والاجتماعيّة.....١١٩
ثانيا: وسائل الصورة في شعر علي محمود طه.....١٢٣
ثالثا: الصورة والبناء الفنّي للقصيدة عند علي محمود طه ١٥٤
أ- البعد الغنائيّ الصرْف ١٦٦
ب- البعد السردي.....١٦٧
ج- البعد الملحمي ١٧٠
د- البعد الدرامي ١٧٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رابعا: الجانب البلاغي في تشكيل الصورة الشعرية.....١٧٥
أ- التشبيه.....١٧٦
ب- الاستعارة.....١٨٣
ج- المجاز المرسل ١٨٧
د- الكناية.....١٨٨
الفصل الرابع: دراسة تطبيقية على نماذج مختارة من ديوان علي محمود طه .
أولا: قصيدة "أغنية الجندول".....١٩١
ثانيا: قصيدة التمثال.....٢١١
السمة العامة الغالبة على شعر علي محمود طه..... ٢٢٢
الخاتمة ٢٢٣
قائمة المصادر والمراجع.....٢٢٥
الملخص باللغة الإنجليزية ٢٣٨

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الملخّص باللغة العربية

بنية اللغة الشعرية عند علي محمود طه

إعداد

خلدون احمد محمد بطاح

إشراف الأستاذ الدكتور

محمود درابسه

هدفت هذه الدراسة إلى البحث في بنية اللغة الشعرية عند علي محمود طـــه، ومحاولـــة الوقوف على بعض الظواهر الأسلوبية في شعره لإبراز فاعلية هذه الظواهر في عملية الإبداع والخلق الفني. حيث تناولت نماذج شعرية تطبيقية على التشكيل اللغوي في شعره.

احتوت الدراسة على تمهيد نظري وأربعة فصول وخاتمة. أما التمهيدُ فتناول مفهومي اللغة والبناء وأثرهما في بناء النص و شعريته، والسمة العامة الغالبة على شعر علي محمـــود طه، ولغة بناء القصيدة ومن ثم أوردت نزراً يسيراً عن حياة علي محمود طه.

أما الفصل الأول فقد تناولت: التشكيل اللغوي في شعر علي محمود طه؛ وفيه ناقـــشت الدراسة مفهوم التكرار والتضاد والمفارقة من خلال عرض الآراء النقدية ثم اســـتقراء بعـــض النماذج الشعرية في محاولة الكشف عن فاعليتها في النص وقدرتها على نقل التجربة الإبداعية من الحيز الذهني إلى حيز التشكيل اللغوي.

كما خصصت الفصل الثاني للحديث عن الإيقاع، وتتبع التشكيل الصوتي في شعر علي محمود طه، وذلك ببيان الإيقاع على المستوى الأصوات، وإيقـــاع الوحـــدات اللغويـــة بهـــدف الكشف عن الخصائص الأسلوبية الصوتية التي تُعد أحد اتجاهات الأسلوبية التي تبحث في معنى النص الأدبي من الداخل في جميع مستوياته.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتحدثت في الفصل الثالث عن الصورة الشعرية وظواهرها الأسلوبية، وتجلياتها. في شعر علي محمود طه. وتلاه قراءة لبعض النماذج الشعرية التي تتمثل هذه الظاهرة ، بهدف الكشف عما تنطوي عليه الصورة من أبعاد فكرية ووجوديه عند الشاعر وطريقة حشدها أمام المتلقي، و إبراز قدرة هذه البنية على نقل التجربة الإبداعية من الحيز الفردي إلى العام.

أما الفصل الرابع ولأخير، فقد خصصته للدراسة التطبيقية على نماذج مختارة من ديوان علي محمود طه.

وذُيّلت الدراسة بخاتمةٍ هي خلاصة ما توصل إليه الباحث من فعالية لبعض الظواهر الأسلوبية في بنية اللغة الشعرية عند علي محمود طه، تبعها ثبت للمصادر والمراجع والدوريات التي استعان بها الباحث في دراسته.

فإن أصبتُ فبتوفيقٍ من الله، وله الحمد والمنة، وإلاّ فحسبي أنّني بذلتُ قُصارى جّهدي. والله أسأل أن ينفعني بهذا العمل، وأن يجعله في ميزان حسناتي.

الكلمات المفتاحية : بنية اللغة، التشكيل اللغوي، الإيقاع، الصورة الشعرية، نماذج تطبيقية.

والله الموفق

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المقدمة

اهتم النُقَّاد بالكلمة الشعرية، وخَصوها بكثير من العناية والدراسة والتفصيل؛ وذلك لأن اللغة الشعرية تُعدّ هوية الإبداع الشعري؛ لذلك حدد النقاد شروطًا محددة للكلام الشعري. بل لا بد أن يتحرى الشاعر كثيرًا في تعامله مع اللغة؛ إذ للشاعر ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة لا ينبغي له أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها. ولهذا طالب النقاد باختيار الألفاظ وانتقائها حتى تتميز لغة الشعر عن غيرها من اللغات المستعملة في العلوم والصنائع وكلام العامة. فحين نتحدث عن اللغة في الشعر والأدب عامة نقصد اللغة في خصائصها الفنية التي من شأنها أن تثيرها بتعمق مدلولاتها، وتنظيم سياق ألفاظها وجملها بما يوسع نطاقاتها الصوتية والإيحائية، ويجدد قرائنها ويغني مجالاتها التعبيرية. وعلى هذا الاعتبار، لا يمكن أن تكون كل لغة مادة صالحة للشعر، لأن لغة الشعر متميزة وذات خصوصية، لأنها لغة إيحاءات، إنها تقف على نقيض اللغة العادية أو لغة العلم التي هي لغة التحديدات ولغة الإيضاح.

والذي يجعل لغة الشعر تتميز عن غيرها، أنها أكثر من وعاء لحمل المعاني، وأكثر من وسيلة للتعبير عن الأفكار. فهي المعنى نفسه، بحيث تتحول إلى مقصد أساسي في الخطاب الشعري، وإلى هدف مركزي في العملية الإبداعية. إنها ليست وسيلة لأداء شيء ما، وإنما هي الغاية في حد ذاتها. فالشاعر يبحث عن المعنى وحيث يعثر عليه، يبنيه بناء شعريًا من خلال اللغة.

وترتبط اللغة الشعرية بثقافة الشاعر وبمرجعياته الفكرية وبكل العوامل الذاتية والموضوعية التي تسهم في تجاربه الشعرية. فهي ترجمان لتصوراته وحساسياته، كما أنها صورة معبرة عن انشغالاته وهمومه الفكرية والنفسية والاجتماعية. والشاعر دائم الاختيار والانتقاء بين الألفاظ سعيًا وراء ما يمكن أن يخدم قصيدته، ويقدم صورة تقريبية لما يعتمل في

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ذهنه وأعماقه. وهكذا تأتي اللغة الشعرية منسجمة مع السياق النفسي ومع التجربة الداخلية للمبدع. كما أنها تأتي منسجمة مع السياق الثقافي العام، ومع الاختيارات الفنية والجمالية التي أقرها المجتمع الأدبي، واستساغها الذوق الفني السائد. لأن الشاعر يبقى دائمًا ابنًا وفيًا لبيئته، ولسانًا صادقًا حاملًا لرؤية المجتمع الثقافي الذي ينتمي إليه. ولذلك تجد التجارب الشعرية المنتمية لسياق تاريخي أو ثقافي معين، قد انطبعت بالطابع الفني الذي تميز به ذلك السياق. فتحمل آثارًا بارزة وبصمات واضحة لما تم تكريسه، أو لما تم تداوله بين الطبقة المبدعة.

وإذا كان العمل الشعري مجموعة من المستويات الفنية التي تتناسج عضويًا لتنتج الصورة النهائية لهذا العمل. فإن أهمية هذه الدراسة تنبع في أنها تلقي الضوء على البنية اللغوية في الشعر؛ لما لهذه الظاهرة من أثر كبير في فهم الدلالات الشعرية.

أما فيما يتعلق بالدراسات السابقة التي تناولت ديوان علي محمود طه بالدراسة والنقد، فلم أجد دراسة واحده تتماس مع موضوع دراستي بشكل مباشر، أذكر منها: دراسة سيد أحمد الهندي: علي محمود طه بين شعراء مصر المعاصرين – (أطروحة دكتوراه) كلية الآداب – جامعة عين شمس – القاهرة ١٩٥٤. ودراسة سعاد عبدالوهاب: الصورة الفنية الرومانسية عند الشاعر علي محمود طه – رسالة ماجستير – بكلية الآداب جامعة القاهرة – ١٩٨١. ودراسة نازك الملائكة: الصومعة والشرفة الحمراء (ط٢) – دار العلم للملايين – بيروت ١٩٧٩.ودراسة سهيل أيوب: علي محمود طه – شعر ودراسة – دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر – دمشق ١٩٦٢. ولكن هذه الدراسات تطرقت للبنية اللغوية بشكل عام، لذلك ارتأيت التعرف على البنية اللغوية في شعر علي محمود طه الذي يعد أحد أعلام مدرسة أبولو التي أرست أسس الرومانسية في الشعر العربي. حيث اتبعتُ في هذه الدراسة منهجًا وصفيًا

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تحليليّا؛ يقوم على جمع المادة الممثِّلة من القصائد في ديوان علي محمـــود طـــه واســـتقرائها؛ لاستكناه البنية وتجلّياتها وبيانها.

وقد اقتضت خطة هذه الدراسة أن تقع في أربعة فصول، تسبق بمقدمة وتمهيد. وتضمنت المقدمة موضوع الدراسة وأهميتها والدافع لاختيارها ومنهجها.

وتناولت في التمهيد: مفهوم اللغة والبناء، والسمة العامة الغالبة على شعر علي محمـــود طه، وأما الفصل الأول فقد تناولت: التشكيل اللغوي في شعر علي محمود طه؛ وفيـــه ناقـــشت الدراسة مفهوم التكرار والتضاد والمفارقة من خلال عرض الآراء النقدية ثم اســـتقراء بعـــض النماذج الشعرية في محاولة الكشف عن فاعليتها في النص، وقد أدركت هـــذه الدراســـة البعـــد المؤثر لها في تشكيل بناء النص، وقدرتها على نقل التجربة الإبداعية من الحيز الذهني إلى حيز التشكيل اللغوي.

وخصصت الفصل الثاني للحديث عن الإيقاع، وتتبع التشكيل الصوتي في شـــعر علـــي محمود طه، وذلك ببيان الإيقاع على مستوى الأصوات، وإيقاع الوحدات اللغوية بهدف الكشف عن الخصائص الأسلوبية الصوتية التي تُعتبر أحد اتجاهات الأسلوبية التي تبحث فـــي معنـــى النص الأدبي من الداخل في جميع مستوياته.

وتحدثت في الفصل الثالث عن الصورة الشعرية ، وتجلياتها. في شعر علي محمود طه. وتلاه قراءة لبعض النماذج الشعرية التي تتمثل هذه الظاهرة، بهدف الكشف عما تنطوي عليـــه الصورة من أبعاد فكرية ووجوديه عند الشاعر وطريقة حشدها أمام المُتلقي، وإبراز قدرة هـــذه البنية على نقل التجربة الإبداعية من الحيز الفردي إلى العام.

أما الفصل الرابع فقد خصصته للدراسة التطبيقية على نماذج مختارة من ديـــوان علـــي محمود طه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبعد ذلك تأتي الخاتمة، وتتضمن خلاصة ما توصل إليه الباحث مـــن فاعليـــة لـــبعض الظواهر الأسلوبية في بنية اللغة الشعرية عند علي محمود طه، وقد ذيلت هذه الدراسة بعد ذلك بقائمة المصادر والمراجع والدوريات التي من شأنها أن تسهل على الباحث الوصول إلى أهـــم المصادر التي اعتمدت عليها الدراسة.

وختامًا أرجو أن أكون قد وفقت في هذا العمل، وأن أكون قد أضفت لبْنَة جديدة إلى لبنات الدرس الأسلوبي، فإن أصبت فلله الحمد والمنة، وإن كانت الأخرى فجلَّ من لا يخطـــئ، والله أسأل أن ينفعني بهذا العمل، وأن يجعله في ميزان حسناتي. وآخر دعوانـــا أن الحمـــد لله رب العالمين.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التمهيد

مفهوم اللغة والبناء:

إن دراسة الشعرية تقوم على نظام مؤسس على اللغة والأسلوب، فهي قراءة في مستويات لغة النص صوتية ونحوية ودلالية وبلاغية[1].

وعليه، فالنص الشعري تدرك غايته عند تحقق اللغة الشعرية، ويكون ذلك بالارتكاز على عنصرين أساسين، هما: البنية واللغة أو ما يسمى الدال والمدلول.

فهي تُعدُ قانوناً لا يمكن استبعاده في فضاء اللغة، إذ تتحدد خلاله آلية بناء النص ومعماريته بالجمع فيما بين الكلمات (الأداة) وصياغته نسيج متشكل يسمى (اللغة)، وعلى هذا "فالبنية تتضمن مجموعة من الوحدات والعناصر مرتبة ومنظمة تحمل دلالة وتؤدي غرضا، هذه الدلالة وهذا الغرض مرتبطان بطبيعة العلاقة التي تنتظم فيها هذه الوحدات والعناصر، ولولا هذه العلاقات ما تحقق للنص غرض ولا فائدة"[2]، وبذلك "تقوم البنية على ثلاثة أمور: العناصر والعلاقات بين العناصر، إحكام العلاقات وترتيبها"[3].

وعرّف عبد الملك مرتاض البنية بأنها: "الخصائص المورفولوجية الخالصة في الخطاب الشعري، والخطاب الشعري كلٌّ إبداع بلغ الحد المقبول ونال إعجاب أكثر من ناقد. والبنية عنده تنقسم إلى بنية إفرادية تبحث في خصائص العناصر، العنصر (الكلمة المفردة) التي اتخذت

---

(١) المسدي، عبد السلام: **الأسلوب والأسلوبية**. دار سعاد الصباح،الكويت ط٤، ١٩٩٣م. ص١١٧-١١٨.

(٢) ابن طباطبا: **عيار الشعر**، دمشق، ٢٠٠٥، ص٨ ص١٩.

(٣) عياشي، منذر: **اللسانيات والدلالة (الكلمة)**. مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٦. ص١٢٢.

(٤) مرتاض، عبد الملك: **بنية الخطاب الشعري**. عرض ومناقشة عبد الحكيم راضي، مجلة فصول، مج٨، العددان ١-٢،١٩٨٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لنسيج الخطاب، والثانية (التركيبية) التي تبحث في خصائص الوحدات (الوحدة، البيت الشعري) التي يتألف منها الخطاب أو النص الشعري" [1].

فنرى أن البنية مجموعة متشابكة من العلاقات، تقوم على عنصرين رئيسين هما: الشكل والدلالة.

وأما ابن جني عرف اللغة بأنها "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[2]. فاللغة في حقيقتها نظام مؤسس على تلك الوحدات وشبكة العلاقات الناتجة عن أثر البنية؛ إذ إن البنية تفضي إلى اللغة وتصفها من خلال أدواتها وطريقة تشكلها بالشعرية. واللغة بدورها تصبح أداة يتطلبها النص، ويبتغي إليها الوسيلة في الكشف عن جمالياته الشعرية المخبوءة[3]. فاللغة هي "التعبير عن الأفكار بواسطة الأصوات الكلامية المؤتلفة في كلمات"[4].

وأما (دي سوسير) فعرف اللغة بأنها:" نظام من العلامات، ولا تعد الأصوات إلا عندما تعبر عن الأفكار، أو تنقلها، وإلا فهي مجرد أصوات، ولكي تعبر الأصوات عن الأفكار أو تنقلها لها أن تكون جزءا من نظام العلامات، والعلامة هي اتحاد بين شكل يدل، يسميه سوسير الدال (Signifant) وفكرة يدل عليها تسمى المدلول (Signifie) ومع أننا قد نتكلم عن الدال

([1])مرتاض، عبد الملك: **بنية الخطاب الشعري**. عرض ومناقشة عبد الحكيم راضي، مجلة فصول، مج٨، العددان ١-٢،١٩٨٩.

[1] ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**، مج٢، تحقيق: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية، ط٤، بغداد، ١٩٩٠م. ص٣٤.

[٣] عليمات، يوسف: **بنية اللغة الشعرية عند العذريين**. رسالة ماجستير، إربد، كلية الآداب، جامعة اليرموك، ٢٠٠٠م.: ص٣١٥.

[٤] سابير، وأدوارد، وآخرون: **اللغة والخطاب الشعري. ترجمة: سعيد الغانمي**. المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣: ص١٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والمدلول، كما لو كانا عنصرين منفصلين، فإنهما لا يوجدان إلا بوصفهما مكوّنين للعلامة اللغوية "[1].

وبناءاً على ما سبق فإن اللغة تتكون من مجموعة من الأصوات التي يتواصل من خلالها مجموعة من الأشخاص بهدف التعبير عما في داخلهم.

فاللغة وسيلة تعبير تتخلل عبرها التجربة الإنسانية باختلاف المجتمعات التي تستعملها، وذلك من خلال وحدات تتشكل في الآن نفسه من مضمون دلالي ومن تعبير صوتي نسميها المورفيمات[2].

وهكذا ينكشف للمُتلقي العلاقة اللغوية بين البنية واللغة والنص، فالبنية هي الشرارة الأولى التي تنقلها اللغة، والنص منتوج لتلك الشرارة الحادثة بين بنيتين على حد تعبير سوسير، بنية سطحية وأخرى عميقة المعاني والدلالات التي لا يمكن أن تطفو على السطح إلا بفك مغاليق البنية الأخرى وهي ما سماه البنية العميقة والتي أطلق عليها الجرجاني معنى المعنى[3].

فقال فاليري الشعر "فن اللغة"، أو "لغة داخل اللغة"[4]، وتشكيل هذه اللغة الجديدة تأتي من أن الشاعر حين يتناول الألفاظ يبدأ بتهميشها، وتحطيمها ليعيد صياغة بنائها وفقا لتجربته الانفعالية ليخلق بناءً جديدًا له سمات خاصة تحمل سمات البنية التركيبية (الذاتية الموضوعية)

---

(١) يُنظر: سوسير، فرديناند: **أصول اللسانيات الحديثة وعلوم العلاقات**. ترجمة: عز الدين إسماعيل. المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٠م.: ص٧٢ وما بعدها.

(٢) عليمات، **بنية اللغة عند العذريين**: ص٣٣ وما بعدها.

(٣)سوسير، فرديناند: **أصول اللسانيات الحديثة وعلوم العلاقات**. ترجمة: عز الدين إسماعيل. المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٠م.: ص٧٢ وما بعدها.

(٤) فضل، صلاح: **نظرية البنائية في النقد الأدبي**. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧م.: ص٣٤٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لخالقها، وطبقًا لهذا التصور فإن الشعر لا يحطم اللغة الاعتيادية إلا ليعيد بنيتها على مستوى أعلى، يشكل فيه نمطًا جديدًا من الدلالة، تقول لنا ما لا تقوله اللغة بشكلها الطبيعي[1].

فاللغة الشعرية تتسم بسمات ذات بنية تركيبية، تتشكل من الجانب الدلالي والإيقاعي والرؤيوي في وحدة منصهرة.

لغة بناء القصيدة

أولاً: لغة المقدمات:

لقد اهتم النقد العربي القديم بالمقدمات التي عدّها بعضهم في الشعر بمنزلة المفتاح "أن الشعر قفل أوّله مفتاحه"[2]. وهناك من حثّ على الإجادة والتميّز في المقدمات "أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان"[3].

فقد عني النقد العربي قديمه وحديثه بالمطلع عناية فائقة، حتى أصبح عنصرًا أساسيًا من عناصر عمود الشعر العربي، مطالبين الشعراء ببذل غاية في إجادته وإتقانه، لما له من قوة أثر في النفس، وأنه سبب في شد ذهن السامع وإصغائه، مؤكدين في الوقت نفسه على وضوح وسهولة المطالع وبُعدها عن الغرابة والفحش، "أن تكون بيّنة واضحة لا غموض فيها، سهلة المأخذ، لا تعقيد في تركيبه، ولا صعوبة في فهم معناه، ولا ينافي أن يكون أسلوبه فخمًا جزلًا"[4].

---

(١) عليمات، **بنية اللغة عند العذريين:** ص١٢٩.

(٢) أبو هلال العسكري، حسن بن عبد الله: **كتاب الصناعتين**، تحقيق عيسى البابي الحلبي، دار التراث، القاهرة، ١١٩٧م.: ص٤٣١.

(٣) ابن الأثير، ضياء الدين: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**. تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة،ط٢، دار نهضة مصر: القاهرة، ج٣،: ٢٣٠/٢٠.

(٤) ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن: **العمدة في صناعة الشعر ونقده**. شرح وضبط: عفيف نايف حاطوم، بيروت، دار صادر، ط١، ٢٠٠٣م.: ١٤٥/١، ١٤٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويعدّ علي محمود طه احد الشعراء الذين تحرروا من نمطية القصيدة العربية التقليدية، لعل ذلك راجع إلى أن شعر علي محمود طه مرتبط بالإنفعالات الشعورية التي أثارته وبالظروف التي شكلته. فنجده يقف على الطلل بطريقته حيث يقول ذاكرًا أطلال لقائه بـ "أولفيرا":

حدثي القلب يا بحيرةُ ما لي لا أرى أولفيرَ فوق ضفافك
أوشك العامُ أن يمر وهذا موعد للقاء في مصطفاك[1]

وقال أيضًا:

وذكر الخليل في قصائده، إذ قال:

مرَّ بي طيفكما ذات مساء وأنا ما بين أحلامي وكأسي[2]

وذكر كأس الخمرة، إذ قال:

إني نذرت رأيتُ النذيرَ في الأثرِ تطلقُ كفَّاهُ طائرَ الفَجْرِ
فقربي الكأس واسكبي خمري[3]

ثانياً: لغة الموضوع:

إن اللغة في بناء القصيدة يجب أن تكون متجانسة وموضوعها الأساس، إذ قال قدامة بن جعفر في قصيدة الغزل: "ولما كان المذهب في الغزل، إنما هو الرقة واللطافة والشكل والدماثة، كان مما يحتاج في أن تكون الألفاظ المستعذبة مقبولة غير مستكرهه. فإن كانت جاسية مستوخمة كان ذلك عيبًا"[4].

---

(١) طه، علي محمود: **الديوان**، تحقيق: محمد نبيل طريفي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان٢٠٠١م: ص١٥٠.

(٢) **الديوان** : ص١٦٧.

(٣) **المرجع نفسه:** ص١٧٤.

(٤) بن جعفر، قدامة: **نقد الشعر**. تحقيق محمد الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان: ص٢٢٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقال ابن رشيق في قصيدة المديح: "وسبيل الشاعر إذا مدح ملكًا أن يسلك طريقة الإيضاح، وأن يجعل معانيه جزلة، ألفاظه نفيسة غير مبتذلة سوقية"[1].

أما انقاد والدارسون المحدثون فإنهم يرون أن الشعراء المحدثون إستجابوا للتقاليد الفنية المتوارثة فأخذوا بالمقدمة الطللية بما فيها من عناصر تراثية طللية وأدخلوها في شعرهم. ولم يكن البكاء على الأطلال عندهم بكاءً حقيقياً؛ لأنَّ أكثرهم عاش في المدن, فالطلل عندهم رمز للحب الماضي والحياة الماضية, واتخذوا من هذا الرمز سبيلا للتعبير عما في نفوسهم من خلجات ومشاعر وأحاسيس.

وإذا ما طالعنا شعر علي محمود طه فإنّنا نجد مقدماته الطللية تُعد قليلةً قياساً بمقدماته الغزلية, والوصفية فهو في مقدماته الطللية يجاري الشعراء الجاهليين والأمويين في بنائها فقط. فالقصيدة عند علي محمود طه تجاري الشعر القديم وفق نظرة الشاعر الحديث فهي بيت مكتمل البناء، ترابط لبنات القصيدة عنده تحت الوحدة الموضوعية، ويظهر ذلك من خلال الفصل التطبيقي.

---

[1] القيرواني: **العمدة**: ١٢٨/٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حياة علي محمود طه:

ولد علي محمود طه في الثالث من أغسطس سنة ١٩٠١ بمدينة المنصورة عاصمة الدقهلية لأسرة من الطبقة الوسطى وقضى فيها صباه. حصل على الشهادة الابتدائية وتخرج في مدرسة الفنون التطبيقية سنة ١٩٢٤م حاملاً شهادة تؤهله لمزاولة مهنة هندسة المباني. واشتغل مهندساً في الحكومة لسنوات طويلة، إلى أن يسّر له اتصاله ببعض الساسة العمل في مجلس النواب. وقد عاش حياة سهلة لينة ينعم فيها بلذات الحياة كما تشتهي نفسه الحساسة الشاعرة. وأتيح له بعد صدور ديوانه الأول " الملاح التائه " عام ١٩٣٤ فرصة قضاء الصيف في السياحة في أوربا يستمتع بمباهج الرحلة في البحر ويصقل ذوقه الفني بما تقع عليه عيناه من مناظر جميلة.

وقد احتل علي محمود طه مكانة مرموقة بين شعراء الأربعينيات في مصر منذ صدر ديوانه الأول "الملاح التائه"، وفي هذا الديوان نلمح أثر الشعراء الرومانسيين الفرنسيين واضحاً لا سيما شاعرهم لامارتين. وإلى جانب تلك القصائد التي تعبر عن فلسفة رومانسية غالبة كانت قصائده التي استوحاها من مشاهد صباه حول المنصورة وبحيرة المنزلة من أمتع قصائد الديوان وأبرزها. وتتابعت دواوين علي محمود طه بعد ذلك فصدر له: ليالي الملاح التائه (١٩٣٤) وأرواح وأشباح (١٩٤٢) وشرق وغرب (١٩٤٢) وزهر وخمر (١٩٤٣) و أغنية الرياح الأربع (١٩٤٣) و الشوق العائد (١٩٤٥)...وغيرها.

وقد كان التغني بالجمال أوضح في شعره من تصوير العواطف، وكان الذوق فيه أغلب من الثقافة. وكان انسجام الأنغام الموسيقية أظهر من اهتمامه بالتعبير. قال صلاح عبد الصبور في كتابه "على مشارف الخمسين": قلت لأنور المعداوي: أريد أن أجلس إلى علي محمود طه. فقال لي أنور: إنه لا يأتي إلى هذا المقهى ولكنه يجلس في محل "جروبي" بميدان سليمان باشا.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وذهبت إلى جروبي عدة مرات، واختلست النظر حتى رأيته.. هيئته ليست هيئة شاعر ولكنها هيئة عين من الأعيان. وخفت رهبة المكان فخرجت دون أن ألقاه.

وعلي محمود طه من أعلام مدرسة "أبولو"[1] التي أرست أسس الرومانسية في الشعر العربي.. يقول عنه أحمد حسن الزيات: كان شابّاً منضور الطلعة، مسجور العاطفة، مسحور

---

[1] مدرسة أبولو :

شهد الثلث الأول من القرن العشرين ميلاد حركات أدبية جديدة في بعض البلاد العربية، وفي المهجر الأمريكي هدفت إلى الارتقاء بمستوى الأدب العربي .ولاسيما الشعر، وتخليصه من قيود الصنعة والتقليد والمحاكاة التي ارتكس فيها طوال القرون الوسطى، وتوجيهه للتعبير عن مشاهد الطبيعة، وصور الحياة، والعواطف الإنسانية في لغة جميلة، وتعبير حي مؤثر، يزخر بالخيال البديع والصور الأدبية المبتكرة .

وقد لاحت في سماء هذه الحركات الأدبية المجددة معارك نقدية عكست كثيراً من الآراء والاتجاهات، وأسهمت في دفع عجلة الأدب إلى الأمام، وزودته بمقاييس جديدة، وأصبح ينظر إلى الأثر الأدبي من حيث قدرته على التأثير والإيحاء، وترجمته للمشاعر والانفعالات الإنسانية .

ومن هذه الحركات جمعية أبولو أو مدرسة أبولو التي أتت بعد مدرسة الديوان التي أنشأها العقاد والمازني وشكري بأكثر من عشر سنوات .

والفضل في إنشاء هذه الجمعية أو المدرسة يعود إلى الشاعر الأديب أحمد زكي أبي شادي (١٨٩٢ ــ ١٩٥٥م) الذي لم تصرفه اهتماماته العلمية عن الأدب، والتفكير في إنشاء مدرسة تحتضنه وتهتم به .

وقد أعلن أبو شادي ميلادها في القاهرة في شهر سبتمبر عام ١٩٣٢م، وصدرت عنها مجلة تحمل اسمها، وتنشر أدبها، وتذيع أفكارها وآراءها، هي مجلة (أبولو).

وفي افتتاحية العدد الأول من أعدادها كتب أبو شادي يقول: "نظراً للمنزلة الخاصة التي يحتلها الشعر بين فنون الأدب، ولما أصابه، وأصاب رجاله من سوء الحال، بينما الشعر من أجل مظاهر الفن لم نتردد في أن نخصه بهذه المجلة، التي هي الأولى من نوعها في العالم العربي، كما لم نتوان في تأسيس هيئة مستقلة لخدمته، هي جمعية أبولو، حبا في إحلاله مكانته السابقة الرفيعة، وتحقيقا للتآخي والتعاون المنشود بين الشعراء، وقد خلصت هذه المجلة من الحزبية، وتفتحت أبوابها لكل نصير لمبادئها التعاونية الإصلاحية ."...

وتضمن العدد الأول دستور الجمعية ونظامها وأغراضها، ويهمنا هنا ذكر الأغراض التي تمثلت في ثلاثة أمور:

1ــ السمو بالشعر العربي وتوجيه جهود الشعراء توجيها شريفاً .

2ــ ترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً، والدفاع عن صوالحهم (مصالحهم) وكرامتهم .

3ــ مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر .

وأسندت الجمعية رياستها إلى أحمد شوقي اعترافاً بأستاذيته وريادته في دنيا الشعر، وعقدت أول اجتماع لها في منزله (كرمة ابن هانئ) يوم الاثنين 10/10/1932م، قبل وفاته بأربعة أيام فقط، وأخذت صورة تذكارية للمجتمعين بدا فيها شوقي يتوسط الحضور .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتولى رياستها بعد شوقي خليل مطران (١٨٧١ ــ ١٩٤٩م) الذي لقب بشاعر القطرين، ثم بشاعر الأقطار العربية واستقطبت الجمعية عدداً كبيراً من الأدباء والشعراء في مصر وغيرها، أذكر منهم مصطفى صادق الرافعي، وأحمد محرم، وإبراهيم ناجي، وعلي محمود طه (شاعر الجندول) وكامل كيلاني، وأحمد ضيف، وأحمد الشايب، ومحمود أبو الوفاء، وحسن كامل الصيرفي، وصالح جودت .

وكانت جلساتها حافلة بالمناقشات الأدبية والنقدية الرامية إلى البحث في أنجع السبل لتطوير الأدب، ولاسيما الشعر، باعتباره أداة فنية تعبر عن روح الفرد والجماعة .

وأصبحت مجلتها ملتقى لإنتاج كثير من الشعراء والكتاب والنقاد في مصر وخارجها، فنشرت لشوقي، ومطران، ومحرم، والعقاد، والرافعي وزكي مبارك، ومحمد الأسمر، وإبراهيم ناجي، وعبدالحميد الديب، وسيد قطب، ومحمد عبدالمعطي الهمشري، ومحمود غنيم، وأبي القاسم الشابي، ومحمد مهدي الجواهري، والتيجاني يوسف بشير، وإيليا أبي ماضي، وإلياس أبي شبكة، وآل المعلوف. واستمرت المجلة في الصدور حتى شهر ديسمبر عام ١٩٣٤م .

وعلى الرغم من أن عمرها لم يتجاوز سنتين وبضعة أشهر فإنها أثرت في الأدب العربي الحديث تأثيراً كبيراً، تمثل في القصائد والدراسات الأدبية والنقدية التي تولت نشرها، ذكر أنها نشرت أكثر من سبعمائة قصيدة، وأربعمائة دراسة تحليلية ونقدية، بالإضافة إلى تخصيص عددين لإحياء ذكرى شوقي وحافظ .

واحتضنت الجمعية إصدار عدد من دواوين أعضائها وكتبهم منها دواوين: الينبوع، وأطياف الربيع، وفوق العباب لأحمد زكي أبي شادي، وديوان الغمام لإبراهيم ناجي، والألحان الضائعة لحسن كامل الصيرفي، وكتاب أدب الطبيعة لمصطفى عبداللطيف السحرتي .

ويتضح من أعضاء الجمعية ومن كتاب المجلة وشعرائها أنّ الجمعية لا تفرق في قبول عضويتها والانتساب إليها بين المقلد والمحافظ والمجدد، ومن يقف وسطاً بين التقليد والتجديد .

ولذلك أنكر بعض الدارسين أن يطلق عليها مدرسة; لأنها تضم أدباء وشعراء لا يخضعون لتيار أدبي واحد، وأصروا على تسميتها بالجماعة أو الجمعية، كما نلاحظ عند الدكتور عبدالعزيز الدسوقي في كتابه (جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث). وأرى أن إطلاق المدرسة عليها جائز إذا نظرنا إلى أثرها في تطوير القصيدة الشعرية والتجديد في بنائها الفني والداخلي، واحتضانها لمواهب الشعراء الشباب وتنميتها، والاتجاه إلى تشجيعهم بنشر إنتاجهم، ووضع أهداف محددة سارت على نهجها .

ومما ينبغي أن يشار إليه أن العقاد لم يكن على وفاق مع مدرسة أبولو، وحينما كتب ما كتب في عدد المجلة الأول لم يكن مشيدا ولا مادحاً، بل كان مفنداً ناقداً .

انتقد تسمية الجمعية بهذا الاسم اليوناني (أبولو)، واقترح اسم (عطارد) بديلاً عنه .

كتب يقول: "مساهمتي في تحرير العدد الأول من مجلة أبولو ستكون نقداً لهذه التسمية التي لنا مندوحة عنها فيما أعتقد، فقد عرف العرب والكلدانيون من قبلهم، رباً للفنون والآداب أسموه عطارد، وجعلوا له يوماً من أيام الأسبوع وهو يوم الأربعاء ، فلو أن المجلة سميت باسمه لكان ذلك أولى من جهات كثيرة، منها أن أبولو عند اليونان غير مقصور على رعاية الشعر والأدب، بل فيه نصيب لرعاية الماشية والزراعة، ومنها أن التسمية الشرقية مألوفة في آدابنا ومنسوبة إلينا.. وكذلك أرى أن المجلة التي ترصد لنشر الأدب العربي والشعر العربي لا ينبغي أن يكون اسمها شاهداً على خلو المأثورات العربية من اسم صالح لمثل هذه المجلة، وأرجو أن يكون تغيير هذا الاسم في قدرة حضرات المشاركين في تحريرها ."==

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المخيلة، لا يبصر غير الجمال، ولا ينشد غير الحب، ولا يحسب الوجود إلا قصيدة من الغـزل السماوي ينشدها الدهر ويرقص عليها الفلك!!

ويرى د. سمير سرحان ود. محمد عناني أن "المفتاح لشعر هذا الشاعر هو فكرة الفردية الرومانسية والحرية التي لا تتأتى بطبيعة الحال إلا بتوافر الموارد المادية التي تحرر الفرد من الحاجة ولا تشعره بضغوطها.. بحيث لم يستطع أن يرى سوى الجمال وأن يخصص قراءاته في الآداب الأوروبية للمشكلات الشعرية التي شغلت الرومانسية عن الإنسان والوجود والفن، ومـا يرتبط بذلك كله من إعمال للخيال الذي هو سلاح الرومانسية الماضي.. كان علي محمود طـه

=ورد عليه أحمد زكي أبو شادي، وذكر أن الجمعية استعرضت عدة أسماء للمجلة قبل اختيار اسم أبولو، ولـم تنظر إليه كاسم أجنبي، بل كاسم عالمي محبوب، وأنه لا انتقاص للمأثورات العربية، وأن النقل عـن الكلـدانيين ليس أفضل من النقل عند الإغريق

ولكن العقاد لم يقتنع بما قاله أبو شادي، أو أنه أراد ألا يقتنع; لأن الجمعية تضم أدباء وشعراء لا يرتـاح إلـيهم العقاد، وفي مقدمتهم رئيسها شوقي، فوقف منها هذا الموقف الذي تحول فيما بعد إلى سجال نقدي بينـه وبـين بعض الأدباء المنتسبين إلى الجمعية، كرمزي مفتاح طبيب الأسنان الذي جمع مقالاته النقدية في العقاد وأصدرها في كتابه (رسائل النقد).

وإذا تجاوزنا هذا الأمر، ونظرنا إلى الأسس الفنية والأدبية التي قامت عليها المدرسة أو الجمعية فـسنجد أنهـا دعت إلى الأعمال الأدبية الصادقة التي تعبر عن التجارب الشعورية في صور موحية، وإلى الوحدة العـضوية في القصيدة، وإلى اليسر في التعبير والأفكار والأخيلة، والتحرر من القوالب والصيغ المحفوظة، والابتعاد عـن التكلف والافتعال، والتغني بالطبيعة والريف الساحر، وظهور الشخصية الأدبية .

وقد لاقت دعوتها قبولاً في أوساط الشعراء الذين انتسبوا إليها وعاشوا في ظلها، وتابعوا إنتاجها وبخاصة عنـد كوكبة من الشعراء المتميزين كأبي شادي، وأبي القاسم الشابي، وإبراهيم ناجي، وحسن كامل الصيرفي، وإيليـا أبي ماضي .وانفرط عقد المدرسة برحيل رائدها الأول أبي شادي إلى المهاجر الأمريكي عام 1946م، بعـد أن ضاقت به سبل الحياة والعيش في مصر، وأوذي من بعض المنتسبين إلى الأدب .

المصادر:

1ــ مدرسة أبولو الشعرية ــ رابطة الأدب الحديث .

2ــ جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث ــ عبدالعزيز الدسوقي .

3ــ دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه ــ محمد عبدالمنعم خفاجي .

4ــ قضايا الشعر المعاصر ــ أحمد زكي أبو شادي .

5ــ مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث ــ د. محمد سعد فشوان .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أول من ثاروا على وحدة القافية ووحدة البحر، مؤكداً على الوحدة النفسية للقصيدة، فقد كان يسعى – كما يقول الدكتور محمد حسين هيكل في كتابه ثورة الأدب – أن تكون القصيدة بمثابة "فكرة أو صورة أو عاطفة يفيض بها القلب في صيغة متسقة من اللفظ تخاطب النفس وتصل إلى أعماقها من غير حاجة إلى كلفة ومشقة.. كان علي محمود طه في شعره ينشد للإنسان ويسعى للسلم والحرية؛ رافعاً من قيمة الجمال كقيمة إنسانية عليا..

ويعد الشاعر علي محمود طه أبرز أعلام الاتجاه الرومانسي العاطفي في الشعر العربي المعاصر، وقد صدرت عنه عدة دراسات منها كتاب أنور المعداوي" علي محمود طه: الشاعر والإنسان " وكتاب للسيد تقي الدين "علي محمود طه، حياته وشعره" وكتاب محمد رضوان "الملاح التائه علي محمود طه"، وقد طبع ديوانه كاملاً في بيروت [1].

وكان قضاء الله أسبق على الشاعر فما كاد يفرغ نفسه للشعر حتى عاجله القدر، فقد مات علي محمود طه في 17 نوفمبر سنة 1949 إثر مرض قصير "شلل نصفي مفاجئ" لم يمهله كثيراً وهو في قمة عطائه وقمة شبابه، ودفن بمسقط رأسه بمدينة المنصورة.

---

[1] ينظر: طه : **ديوان علي محمود طه:** ص٧-١١ و رضوان، محمد.**علي محمود طه شاعر الجندول:** ص٢٧-٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول

التشكيل اللغوي في شعر علي محمود طه

لا يخفى أن التشكيل اللغوي في الخطاب الشعري يحوي في حناياه المؤثرات النفسية التي دفعت الشاعر إلى إختيار حزمة أساليب لغوية دون غيرها، إذ أن الأختيار اللغوي محكوم بمؤثر نفسي ينبع من الوعي واللاوعي، ويستطيع المتلقي –إذا احسن رصد الأساليب اللغوية وتحليلها– ان يكشف عن الإشراقات الدلالية للنص.

وتتفاوت الأساليب اللغوية التي يتشكل منها النص في القدرة على رصد الإشراقات الدلالية في الخطاب الشعري، فالأمر مرتبط بقدرة المتلقي الذي يجب أن يقف على المثيرات الأسلوبية التي تنتهي الى ما تهدف اليه الدراسة.

وإستئناساً بما سلف فقد وقفت الدراسة على ثلاثة مثيرات أسلوبية وهي التكرار، التضاد، المفارقة.

التشكيل التكراري:

يشكل التكرار ظاهرة جمالية متميزة في شعر علي محمود طه، بوصفه أداة لغوية فنية إيحائية تعبر عن رؤية الشاعر وما يدور في نفسه من خواطر؛ إذ يقوم التكرار على جملة من الاختيارات الأسلوبية لمادة دون أخرى وصياغة لغوية دون غيرها؛ مما يكشف في النهاية عن رؤية الشاعر وسر اختياره لهذا النمط الأسلوبي دون سواه. ويعد التكرار ظاهرة أسلوبية قديمة الجذور ورثناها من الأوائل، تأتي للتحريض أو التوكيد أو لكشف اللبس، وقد تأتي لرفع الرتابة والملل ولمنع الكلام من أن يضيع في طيات ما سبقه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويقدم التكرار دورًا هامًا من خلال إشاعة الانتظام في العمل المُبدَع؛ مما يدفع المتلقي إلى النظر والتأمل في هذا العمل، ثم الوقوف عند خصوصية هذه الظاهرة؛ للكشف عن وحدته العضوية من خلال الترابط الكامن بين أنسجته الداخلية. وبذلك يعمل التكرار على توجيه الأنظار إلى اللغة الشعرية المستخدمة ذاتها قبل التوجه إلى المعنى الذي تقدمه هذه اللغة[١].

وعليه، فإن للتكرار قدرة على إعطاء اللغة الشعرية ميزة خاصة، تمكنه من شد انتباه المتلقي، وتحويله إلى طريقة التعبير بلغةِ وأسلوبِ الشاعر، والكشف عن خصوصية هذه القدرة لدى كل مبدع، وهذا ما يُبحثُ عنه في النص الأدبي.

لذلك جاء هذا البحث محاولًا التعرف على طبيعة ظاهرة التكرار وكيفية بنائها وصياغتها وتركيبها، وكشف المدى الذي استطاع أنْ يُوَظِّفَ هذه الظاهرة؛ ليجعل منها أداة فاعلة داخل النص الشعري؛ لتصبح أداة جمالية تحرك فضاء النص الشعري، وتنقله من السكون إلى الحركة والموسيقية.

وحاول البحث التعرف إلى محاور التكرار وأنماطه لدى علي محمود طه، ودور هذه الأنماط في بناء الجملة على اختلاف أشكالها، وإلى أي مدى كانت هذه المحاور قادرة على تكوين سياقات شعرية جديدة ذات دلالات قوية ومثيرة لدى المتلقي، تعمل على جذب انتباهه وشده ليعيش داخل الحدث الشعري الذي يصوره الشاعر[٢].

---

[١] يُنظر: المنصور، زهير أحمد: **ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي(دراسة أسلوبية)**، جامعة أم القرى.

[٢] المصدر نفسه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التَّكرار لغةً:

التَّكرار لغةً يعود إلى الأصل الثلاثي (كَرَرَ)، وهو مأخوذ من " الكَرّ " بمعنى الرجوع والإعادة، وفي هذا يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧١هـ): " الكرّ: الرجوع عليه، ومنه التَّكرار "[1].

كذلك فقد عرَّفه ابن منظور، الذي يقول فيه: " الكرُّ: الرجوع... والكَرُّ: مصدر كرَّ عليه تكرُّ كرًّا وكُرورًا وتَكْرارًا... وكَرَّ عنه: رجع... وكَرَّرَ الشيء وكَرْكَره: أعادهُ مرة بعد أخرى... ويقال: كَرَّرْتُ عليه الحديث وكَركَرتُهُ: إذا ردَّدتُهُ عليه. وكَركَرتُه عن كذا كَرْكَرةً إذا رددْته. والكَرُّ الرجوع على الشيء، ومنه التَّكرار "[2].

وقد عرفه صاحب تاج العروس بقوله: " كَرَّ عليه يَكُرّ كَرًا وكُرورًا كقُعود، وتَكْرارًا، بالفتح: عَطَفَ. وكَرَّ عنه: رَجَعَ، فهو كَرَّارٌ ومِكَرٌّ، بكسر الميم، يُقال في الرَّجل والفرَس. وكَرَّرَه تَكْرِيرًا وتَكْرَارًا، قال أبو سعيد الضَّرير: قلتُ لأبي عمرو: ما بين تَفْعَال وتِفْعال ؟ فقال: تِفْعال اسمٌ، وتَفْعَالٌ بالفتح مَصْدَر، وتَكِرَّةٌ كتَحِلَّةٍ وتَسِرَّة وتَضرِةٌ وتَدِرَّة كان أو قولًا "[3].

ونلحظ – مما سبق– أنَّ جميع المعاجم اللّغوية تتفق على أن التَّكرار، بالفتح أو بالكسر، مأخوذ من الفعل كَرَّ؛ الذي يكون إما مصدرًا أو اسمًا يفيدان نفس المعنى بالرجوع أو إعادة الذكر لشيء ما أكثر من مرة وترديده. وسنوضح فيما بعد أشكال التَّكرار وأبنيتها.

---

(١) الفراهيدي، الخليل بن أحمد: **كتاب العين**. تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية: بيروت، ط١، ٢٠٠٣ م.مادة (كَرَرَ).

(٢) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين المصري: **لسان العرب**. تحقيق: أمين عبد الوهاب ومحمد العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٩م، ودار صادر، بيروت، ١٩٧٠. مادة (كَرَرَ).

(٣) مرتضى زبيدي، أبو الفيض محمد بن محمد حسيني: **تاج العروس من جواهر القاموس**. وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٨٦م.: مادة (كَرَرَ).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التَّكرار اصطلاحًا:

بالرغم من تباين نظرة النقاد إلى التَّكرار فإن رؤيتهم لم تخرج عن إعادة الشيء مرة بعد أخرى، على أن يكون لهذه الإعادة وظيفة معينة، وهي الغاية من التَّكرار، وإذا لم يكن له وظيفة معينة، فإن التَّكرار يعد ضعفًا في الكلام.

فالتَّكرار اصطلاحًا عند القدماء والمحدثين "عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد أخرى"[1]. ويرى ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) في كتابه (المثل السائر) أن التكرار: هو ما يدلّه اللّفظ على المعنى بالترديد، فيأتي المتكلم بلفظ ويرده أو يأتي بمعنى ثم يعيده، ومنه ما يأتي لفائدة أو لغير فائدة"(2)،حيث أشار ابن الأثير إلى أثر التكرار وفائدته في إغناء التعبير، فقد تأتي الفائدة لتأكيد الكلام، ويظهر أثر ذلك على المستوى النفسي للمبدع.

وجاء في "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"، أن التَّكرار: هو "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتَّكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسًا لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات كما هو الحال في العكس، والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي"[3].

---

(١) الجرجاني، علي بن محمد السيد شريف: **كتاب التعريفات**. تحقيق: عبد المنعم الحفني، دار الرشاد: القاهرة،.ص ٧٣.

(٢) ابن الأثير، **المثل السائر،ج٢**: ص٣.

(٣) وهبة، مجدي: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**. مكتبة لبنان: بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.ص ١١٧-١١٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعَرَّفه السجلماسي (ت ٧٣٠هـ) بأنه: "إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع في القول مرتين فصاعدًا... وقد سمي التكرير اللفظي مشاكلة، والتكرير المعنوي مناسبة"[1].

التَّكرار في نظر النقاد والبلاغيين القدماء:

نظر النقاد والبلاغيون القدماء إلى التَّكرار على أنه ظاهرة من الظَّواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم دلالة النص الأدبي؛ لذلك قاموا بدراسته دراسة مفصلة، والوقوف عند كل شكل من أشكاله الجزئية؛ للوقوف على رؤية المبدع، والكشف عما تتركه من أثرٍ في نفس المُتلقي. وهنا لا بد من الإشارة إلى نظرة كل من النُقاد والبلاغيين القدماء والمحدثين إلى التَّكرار. ومن النُّقاد والبلاغيين الذين بحثوا في هذه الظَّاهرة، الأتي:

١. الجاحظ (ت ٢٥٥هـ):

يُعدُّ الجاحظ من أهم النُّقاد الذين اهتمُّوا بظاهرة التَّكرار" فكان تكرير اللفظ من أبرز سمات أسلوبه"[2]؛ إذ قال مُبَينًا الفائدة منه: "إنَّ النَّاس لو استغنوا عن التَّكرير _ التَّكرار_ وكفوا مؤونة البحث والتَّنقير لقلَّ اعتبارهم. ومن قلَّ اعتباره قلَّ علمه، ومن قلَّ علمه قلَّ فضله، ومن قلَّ فضله كثُر نقصه، ومن قلَّ علمه وفضله وكثُر نقصه لم يُحمد على خير أتاه، ولم يُذمّ على شرٍّ جناه، ولم يجد طعم العزّ، ولا سرور الظفر، ولا روح الرجاء، ولا برد اليقين ولا راحة الأمن"[3].

---

(١) السجلماسي، أبو محمد القاسم: **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**. تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٠م. ص ٤٧٦.

(٢) السّيد، عزالدين: **التَّكرير بين المثير والتأثير**. بيروت، عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٦م.: ص ٨٨.

(٣) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: **رسائل الجاحظ**. تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩١م، المجلد ٣.: ص ٢٣٦/٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كما تناول الجاحظ التَّكرار تحت مسمى التَّرداد، وربطه بالمثيرِ النَّفسي، والتفت الجاحظُ إلى أثر ذلك على المُتلقي؛ إذ قال فيه:" وجملة القول في التَّرداد، إنَّهُ ليس فيه حدٌ ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه. وإنما ذلك على قدر المستمعين، ومن يحضره من العوام والخواص. وقد رأينا الله عز وجل ردّد قصة موسى وهود، وهارون وشعيب، وإبراهيم ولوط، وعاد وثمود. وكذلك ذكر أهل الجنَّة والنَّار وأمور كثيرة، لأنّه خاطب جميع الأمم من العرب وأصناف العجم، وأكثرهم غبيّ غافل، أو معاند مشغول ساهي القلب"[1].

٢. ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ):

عَدَّ ابن قتيبة التَّكرار أحد طرق القول التي استخدمها العرب؛ إذ قال: "وللعرب المجازات في الكلام، ومعناها: طرق القول ومآخذه ففيها الاستعارة: والتَّمثيل والقلب، والتَّقديم، والتَّأخير، والحذف، والتَّكرار، والإخفاء، والإظهار، والتَّعريض، والإفصاح، والكناية، والإيضاح، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، والجميع خطاب الواحد، والواحد والجميع خطاب الاثنين، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص"[2].

عَرَضَ ابن قتيبة التَّكرار أنَّه طريقة من طرق القول؛ أي أنَّه أحد أساليب الكلام المتعددة التي استخدمها العرب ملتفتًا إلى النَّصِ الذي قُدِّمَ فيه هذا الأسلوب؛ بمعنى أنَّ العرب تعددت أساليبهم؛ تبعًا للغرض الذي يريدون الخوض فيه، ولذلك الكلام أهمية كبيرة على مستوى الدراسات الحديثة التي اهتمت بالنص.

---

(١) الجاحظ، **البيان والتبيين:** ص ١٠٥.

(٢) ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم: **تأويل مشكل القرآن.** شرح: السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣م. ص ٢٠-٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣. الخطَّابي (ت ٣٨٨هـ):

بيّن الخطَّابي أنواع التَّكرار؛ إذ قال: " فتكرار الكلام على ضربين: أحدهما مذمومٌ، وهو ما كان مستغنى عنه غير مستفاد به زيادة معنى لم يستفيدوه بالكلام الأول؛ لأنَّه حينئذ يكون فضلًا من القول ولغوًا، وليس في القرآن شيء من هذا النوع. والضرب الآخر ما كان بخلاف هذه الصّفة، فإن ترك التَّكرار في الموضع الذي يقتضيه، وتدعو الحاجة إليه فيه، بإزاء تكلف الزِّيادة في وقت الحاجة إلى الحذف والاختصار، وإنِّما يحتاج إليه ويحسن استعماله في الأمور المهمة التي قد تعظم العناية بها. ويخاف بتركه وقوع الغلط والنسيان فيها والاستهانة بقدرها"[1].

وبهذا يكون الخطَّابي قد نظر إلى التَّكرار بأنّهُ إما مكرور مفيد يحمل دلالة جديدة وإما أنه مكرور غير مفيد لا يحمل أي جديد.

٤. ابن رشيق القيرواني (ت ٤٦٣ هـ):

توقف ابن رشيق القيرواني للتَّكرار؛ إذ خصص له بابًا في كتابه العمدة، وبَيَّن مواطنه ومتى يكون حسنًا ومتى يكون قبيحًا مُدعمًا ذلك بالأمثلة؛ إذ قال: "وللتكرار مواضعُ يحسن فيها ومواضعُ يقبح فيها، فأكثر ما يقع التَّكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل"[2].

إذن، فالتَّكرار لا يحسن في كل المواطن، وإنما يستدعيه المقام والسياق، ويجب أن تكون له وظيفة حسب رأي ابن رشيق، وأن يكون التَّكرار موقعًا حميدًا لا مرمى بعيدًا، فالمتكلم لا بُدَّ

---

(١) الخطَّابي، أبو سليمان: **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**. تحقيق: محمد خلف الله _ محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٨م.: ص ٥٢.

(٢) القيرواني، **العمدة**ج٣: ص ٧٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ألا يُسمِعَك جملًا مكررة، فتذهب دلالتها وتجدها حينئذ مجهولة منكرة، وإن كان قد أقر بهذا ابن رشيق بقوله: " فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعًا فذلك الخذلان بعينه"[1].

فالتَّكرار لديه وظائفُ ترتبط بالغرض الشعري، وقد أوردها ابن رشيق ــ في معرض الحديث عن الموضع التي يستهجن فيها التَّكرار، وذكر أن للتَّكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، وأنه أكثر ما يقع في الألفاظ دون المعاني. كما تطرق للحديث عن أهمية التَّكرار ووقعه في النفوس، وضرورة مطابقته لمقتضى الحال بقوله: " لا يجب للشاعر أن يكرر اسمًا إلا على أسلوبية التَّكرار، يُخرجَ كل ما بداخله إلى الخارج ليستقر في رقعة النص المنظوم سواء كان ذلك الوعي أو اللاوعي"[2].

التَّكرار في نظر النُّقاد والبلاغيين المحدثين:

لم يغفل الدارسون المعاصرون للأدب العربي عن ظاهرة التَّكرار في دراساتهم، فكلمة (Repetition) كلمة لاتينية، وتعني: يحاول مرة أخرى، ومأخوذة من (Petere)، التي تعني: يبحث.

إضافةً إلى إسهامات النُّقاد والبلاغيين القدماء في تحديد مفهوم التَّكرار، والوقوف على فعاليته داخل النّص كان للمحدثين دور لا يقل في الأهمية عن من سبقهم، فمن وجهة نظر النقد الحديث أن وسائل اللغة وطرقها في التعبير، وما تتَّسم به من مرونة وتطوُّر واتّساع وعدول عن القاعدة أو انحراف عن الأصل، وغير ذلك من إجراءات أسلوبية لها دورها في تحريك ذهن المتلقّي وإثارة انتباهه؛ إذ يحاول من ناحيته البحث عن الأسباب التي أدَّت بالمبدع أن يمارس

---

[1] القيرواني، **العمدة**ج٣: ص ٧٤.

[2] **المصدر نفسه:** ص ٧٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذه الإجراءات، وهذا في حدِّ ذاته لونٌ من المشاركة الفعلية والوجدانية من جانب المتلقّي للوقوف على الغاية التي يتطاول إليها الشاعر.

من أوائل النُّقاد المحدثين الذين اهتموا بهذه الظاهرة: نازك الملائكة، فهي ترجع تطور التَّكرار" إلى الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثَّانية التي ساهمت بتطور ملحوظ في أساليب التَّعبير الشِّعري، وكان التَّكرار أحد هذه الأساليب، فبرز بروزًا يلفت النَّظر، وراح شعرنا المعاصر يتكئ إليه اتكاءً يبلغ أحيانًا حدودًا متطرفةً لا تنم عن اتزان"[1].

فيقصد كذلك بالتَّكرار تكرار لفظتين مرجعهما واحد؛ حيث يُعد ضربًا من ضروب الإحالة إلى السابق بمعنى أن الثاني منهما يحيل إلى الأول، ومن ثم يحدث السبك بينهما وبالتالي بين الجملة أو الفقرة الوارد فيها الطرف الثاني من طرفي التَّكرار.

ويطلق على التَّكرار "إعادة اللفظ": "وهو شكل من أشكال التماسك المعجمي التي تتطلب إعادة عنصر معجمي"[2]. ومما أورده جميل عبد المجيد قال: "ويطلق البعض على هذه الوسيلة (الإحالة التكرارية)، وتتمثل في تكرار لفظ أو عدد من الألفاظ في بداية كل جملة من جمل النص قصد التأكيد"[3]. وبالتالي فإن التَّكرار في ظاهر أمره يصنع ترابطًا بين أجزاء النص بشكلٍ بَينٍ.

---

(١) الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**. دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٧٨م.: ص ٢٧٥.

(٢) عفيفي، أحمد: **نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي**. مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م: ص ١٠٦.

(٣) عبد الحميد، جميل: **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، ١٩٩٠م: ص ١٠٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لكن هذا لا يعني دومًا أن العنصر المُكرر له المحال إليه نفسه، بمعنى أنه قد تكون بين العنصرين علاقة إحالية وقد لا تكون، وفي الحالة الثانية نكون أمام علاقات أخرى فرعية[1].

ذهب محمد مفتاح في حديثه عن التَّكرار إلى: "أنَّ تكرارَ الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضروريًا لتؤدِّي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه (شرط كمال) أو (محسِّنٌ) أو (لعبٌ لغويّ)"[2]. ويستدرك مقولته السابقة عن التَّكرار وأهميته قائلًا: " ومع ذلك فإنَّ التَّكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعريّ، أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية[3].

من خلال ما سبق من حديث حول آراء النُّقاد القدماء، والمحدثين، والنُحاة والبلاغيين حول ظاهرة التكرار، نجد هناك إشارات واضحة تدور حول الوظيفة التي تقدمها ظاهرة التكرار ضمن السياق الذي ترد فيه، إذ تعد ظاهرة من الظواهر اللغوية الواضحة في الشعر العربي؛ لذلك لا بد من وظيفة تقدمها إما بنائية أو إيقاعية أو نفسية، خصوصًا إذا استطاع الشاعر استخدامها بدقة وبراعة، فهي ليست جمالًا يُضاف إلى القصيدة، بحيث يُحسن الشاعر صُنعًا بمجرد استعمالها، وإنما هي كسائر الأساليب في كونها تحتاج إلى أن تجيء في مكانها من القصيدة.

إذ إنها تترك أثرًا واضحًا على نفسية المُتلقي، فهي تعكس جانبًا من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التَّكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه؛ فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري، وقد أشار الدارسون إلى ذلك، ومنهم محمود درابسة؛ إذ قال: "التَّكرار لا يقتصر على

---

(١) الخطابي، **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن:** ص ٢٣٧.

(٢) مفتاح، محمد: **الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**. المركز الثقافي العربي، ط٣.ص٣٩.

(٣) **المرجع نفسه:** ص ٣٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الدلالة المرتبطة بالصيغة والتركيب في النص بل يتجاوز ذلك إلى غاية مهمة، وهي المستوى الصوتي المرتبط بالبعد الإيقاعي المؤثر في المُتلقي"[1].

يعد التَّكرار أحد دعائم الموسيقى الداخلية؛ إذ يقوم بتثبيت الفكرة لدى المُتلقي، ويلح في توصيل المعنى.

من هنا جاءت هذه الدراسة لشعر علي محمود طه؛ لمحاولة رصد هذه الظاهرة، والكشف عن خصائصها الفنية؛ لبيان أبعادها ودلالاتها على اختلاف مواقعها وأنماطها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

[1] درابسة، محمود: **الشعرية عند السجلماسي في كتابه المنزع البديع**. مجلة أبحاث جامعة اليرموك، إربد / سلسلة الآداب / المجلد ١٧، العدد الثاني، ١٩٩٩م.: ص ١٩٩.

اولاً : التشكيل التَّكراري في شعر علي محمود طه:

أ : تكرار الاسم

إن تكرار صوت في قصيدة معينة يُحدِثُ إيقاعًا موسيقيًا له تأثيره الخاص على المُتلقي، لكنه لا يكون كالأثر الذي يُحدثه تكرار الكلمة؛ فهو يؤدي وظيفة أساسية داخل النص، ولا يمكن فصله عن السياق الذي هو فيه، كما أن الكلمة أقدر من الحرف على نقل رؤية الشاعر والتفاعل معها؛ لما تحمله من قدرة على الكشف عن دلالة هذه الرؤية.

من صور هذا التفاعل القائم بين تكرار الكلمة ورؤية الشاعر ما نراه في أشهر قصيدة عربية" قصيدة فلسطين":

أخي، جاوز الظالمون المدى ... فحقَّ الجهادُ، وحقَّ الفِدا

أنتركهُمْ يغصبونَ العُروبةَ ... مجد الأبوَّةِ والسؤددا

وليسوا بِغَيْرِ صليلِ السيوفِ ... يُجيبونَ صوتًا لنا أو صدى

فجرِّدْ حسامَكَ من غمدِهِ ... فليس لهُ، بعدُ، أن يُغمدا

أخي، أيها العربيُّ الأبيُّ ... أرى اليوم موعدنا لا الغدا

أخي، أقبل الشرقُ في أمةٍ ... تردُّ الضلال وتُحيي الهُدى

أخي، إنّ في القدسِ أختًا لنا ... أعدَّ لها الذابحون المُدى

صبرنا على غدْرِهم قادرينا ... وكنا لَهُمْ قدرًا مُرصدًا

طلعْنا عليهم طلوع المنونِ ... فطاروا هباءً، وصاروا سُدى

أخي، قُمْ إلى قبلة المشرقيْن ... لنحمي الكنيسة والمسجدا

أخي، قُمْ إليها نشقُّ الغمار ... دمًا قانيًا و لظى مرعدا

أخي، ظمئتْ للقتال السيوفُ ... فأوردْ شَباها الدم المُصعدا

أخي، إن جرى في ثراها دمي ... وشبَّ الضرام بها موقدا

ففتِّشْ على مهجةٍ حُرَّة ... أبَتْ أن يَمُرَّ عليها العِدا

وَخُذْ رايةَ الحق من قبضةٍ ... جلاها الوَغَى، ونماها النَّدى

وقبِّل شهيدًا على أرضها ... دعا باسمها الله واستشهدا

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فلـــسطينُ يفـــدي حِمـــاكِ الـــشبابُ وجـــلّ الفـــدائي والمُفتـــــدى
فلـــسطين تحميـــكِ منـــا الـــصـــدورُ فإمـــا الحيـــاة وإمـــــا الـــرَّدى[1]

إن اللافت للنظر في الأبيات السابقة اعتماد الشاعر على تكرار اسم "أخ" المُضاف إلى ياء المتكلم "أخي"؛ إذ يجعل منه نقطة محورية للنص مسيطرةً علـــى مختلـــف التراكيـــب اللغويـــة المستخدمة في الأبيات، وهذه السيطرة ليست في حقيقتها إلا انعكاسات لما في داخل الشاعر.

يبدأ الشاعر نصه بأسلوب نداء "أخي" الذي يفيد التقرب والتـــودد والإحـــساس بالانتمـــاء والمشاركة، وإضافة "أخ" إلى ضمير المتكلم، زادت الكلمة التصاقًا وخصوصية.

فالشاعر يخاطب أخاه بتقديم الحدث مباشرة "جاوز الظالمون المدى"، وجاوز المدى تفيـــد وجود حد أو مساحة مكانية أو حتى مجازية يمارس فيها الظالمون ظلمهم، لكنهم قد تجـــاوزوه؛ لذلك قال: "فحق الجهاد وحق الفدا ".

ولخوف الشاعر من التباطؤ في الاستجابة؛ أعاد النداء بـــ "أخي" وبنداء آخر أو بدل من النداء الأول "أيها العربي الأبي"، وهو نداء للتقدير وللتذكير بالأمجـــاد وبقـــيم العـــزة والمنعـــة والإباء.

ويعود مرةً أخرى ليحث السامعين مكررًا النداء "أخي" ليؤكد العلاقة الأخوية والعاطفيـــة الوثيقة التي تربط العرب معًا "إن في القدس أختًا لنا" ويقدم خبر إن" في القدس" علـــى اســـمها لتأكيد أهميتها، ويستثير المسلمين، بل المسيحيين أيضًا، وذلك فـــي قوله "قـــم إلـــى قبلة المشرقين لتحمي الكنيسة والمسجدا"، وفي عبارة "أخي قم" استنهاض وحث على الجهاد واتهـــام بالتقاعس، وذكر قبلة المشرقين "القدس" لاستنهاضهم، وقدَّم "الكنيسة" على "المسجد" ليستقيم لـــه الوزن والقافية.

---

[1] سبيل ايوب، **علي محمود طه شعر ودراسه** ،دار اليقظه العربية للتأليف والترجمه والنشر، دمشق ،١٩٦٢م: ص ١٢٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فتكرار "أخي" هنا جاء ليستحث المسلمين على المشاركة في الجهـاد، لأن الحـرب فيـه حماية الإسلام والمسلمين، وهذا ما يفهم ضمنا من جو النص العام. كما وأنه ينادي أخاه ليكون في الصفوف الأولى "قم إليها نشق الغمار" والغمار جمع الناس المزدحم المتكـاثف. فالـشاعر يدعو إلى شق الجمع الذاهب للقتال وتقدمه.

ثم ينتقل للحديث عن تضحيته القادمة بقوله: "أخي، إن جرى في ثراها دمي"، وقـد قـدم شبه الجملة "في ثراه" على الفاعل "دمي"؛ ليؤكد تضحيته من أجلها، وأنه يضحي بدمه وروحه، وهما أغلى ما يملك. ويظهر أنه قد أورد "أخي" هنا ليؤكد على الالتحام والالتصاق بين الشاعر والمُخاطب.

ويكمل الشاعر قائلًا وإن " نادى الحمام " والحمام قضاء الموت وقدره، ونـادى الحمـام، المقاتلين ودفعهم للقتال "جن الحسام" أصبح الحسام ينتقل بسرعة وخفة وكأنـه فـي حركاتـه وأفعاله قد جن وفقد عقله.

ينهي أبياته بمخاطبة الوطن " فلسطين، يفدى حماك الشباب " و" الحمى" المكان المحمـي والمقصود الوطن المحصن ماديًا ومعنويًا واختار الشاعر الشباب؛ لأنهم الأكثر قـوةً ونـصرةً واندفاعًا ويكمل "جل الفدائي والمفتدى"، وجل قد تكون بمعناها الحقيقي كفعل ماضٍ بمعنى عظم، وقد تكون دعاء للفدائي بالجلال والعظمة.

حيث يقول "فلسطين تحميك منا الصدور" والصدور موطن القلـوب، العـامرة بالحـب والإيمان، وفيها إشارة إلى الاندمـاج والإقـدام لا الجبن والإحجـام والهروب " فإما الحياة – الكريمة العزيزة – وإما الموت – الشريف[1].

---

[1] يُنظر:سعد، أيوب. تحليل قصيدة فلسطين
http://www.alaws2006.com/vb/showthread.php?t=44384. أسترجع بتاريخ ٢٠١٢/٥/١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يكشف لنا التكرار الوارد في النص السابق عن قيم إنسانية تتفاعل مع عناصر المادة اللغوية للنص، لتنقل لنا رؤية المبدع. وشعوره بالأسى والحزن بسبب ما جرى و يجري لفلسطين.

ب: تكرار الفعل

لقد كان لهذا النوع من التكرار حضور واضح في شعر علي محمود طه، لكثرة المصائب والهموم والأحداث التي مر بها هذا الشاعر منذ ولادته حتى وفاته، فكان الفعل هو الأقدر من غيره على نقل تجربته الخاصة للمتلقي والتأثير به " فالشاعر بشر يتحدث إلى بشر ويعمل جاهدًا ليعثر على أجود الألفاظ في أجود نسق لكي يجعل تجربته تعيش مرة أخرى لدى الآخرين"[1].

لذلك عمدَ الشاعر إلى التكثيف في استخدام هذا النوع من التكرار؛ ليجعل من الفعل حدثًا فعالًا مؤثرًا في المتلقي، من الأمثلة على ذلك قول الشاعر في قصيدة " إلى سيد درويش":

طويتَ الحياةَ خفيَّ السّرُى ... كما تذهبُ النجمةُ التائهة
تُطلُّ على عالمٍ ينظرون ... فتطرفك النظرةُ الشّائهة
وتلحظُهم من وراءِ الحياةِ ... بنفسٍ معذبةٍ والهة
شقيتَ بهم حيث ساد الغبيُّ ... وخصّوه بالسّمعةِ النابهة
لقد ضلَّتِ الأرض في ليلها ... فحقَّتْ بها لعْنة الآلهة[2]

نلاحظ من النص السابق اعتماد الشاعر على الفعل سواء أكان ماضيًا أم مضارعًا، حيث استخدمه أربعَ عَشرةَ مرةً، وهنا يمكن الكشف عن ملاحظة هامة في التحليل الأسلوبي لهذه القصيدة، وهو أن استخدام الفعل يَدُلُّ على التغير والاستمرارية على عكس استخدام الاسم الذي يَدُلُّ على الثبات وعدم التحول.

---

(١) درو، اليزابيث: **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**. بيروت، مكتبة منينعه، ١٩٦١ م: ص٢٩.

(٢) **الديوان:** ص١١٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فتكرار الأفعال مرات متتالية في النص يولد نغمةً موسيقيةً، وتشكيلا أسلوبيًا يعمل على ربط النص بطريقة تمكن الشاعر من نقل حزنه وآلامه وإيصالها إلى المتلقي؛ لذلك جعل من كل فعل من هذه الأفعال وسيلة للتأكيد على المعنى.

لقد وَظَّفَ علي محمود طه الفعل في قصائده وجعل منه أداة للتعبير عن رؤيته، وما يختلج في نفسه من هموم وآلام؛ ليصل من خلالها إلى الإطار العام وهو آلام الأمة وهمومها معتمدًا على الترديد، إذ جعل الشاعر من التكرار ومتعلقاته بعداً تأثيرياً على المتلقي.

ج : تكرار الحرف

يعد تكرار الحرف من أبرز الأساليب اللغوية التي مال علي محمود طه إلى استخدامها في بناء قصيدته، سواء كان هذا الاستخدام بوعي من الشاعر كالالتزام بقافية واحدة أو بحر واحد، أو بدون توجيه خاص، منه كأن يتكرر حرف ما في كلمات البيت الواحد أو المقطع أو القصيدة.

ومهما يكن الدافع وراء استخدام هذا الأسلوب، فإن تكرار حرف ما في بيت من القصيدة أمرٌ لافتٌ للانتباه، ولا يمكن تجاهل تأثيره الفعّال على الأداء الموسيقي والدلالي؛ ذلك أن قيمة الأداء الصوتي للحرف تتنامى في حدود التفاعل المشترك بين المستويين (الموسيقي والدلالي).

فإذا تم رصد أحرف قصيدة بأكملها، فإنه سيتضح أن هناك حروفا تم استخدامها أكثر من غيرها بشكل واضح، ومن غير الممكن أن نتجاهل هذا الاستخدام، لذلك سأقف على الأبعاد الدلالية التي يثيرها هذا الاستخدام عند علي محمود طه. ومن أوضح الأمثلة على التَّكرار قصيدة الشاعر التي تحمل عنوان "ثلج ونار" إذ قال:

أأيتها النارُ هذا المساءُ	قسى بردُهُ فانهضي واستفيقي
أما فيكِ بعدُ حياةٌ تُشَبُّ	أم فيكِ من جَذْوةٍ تُلْهَبُ
أمقرورةٌ أم غفا وانطوى	على نفسه اللَّهبُ المتعبُ
أأجلس يا نارُ وحدي هُنا	أراعيكِ وهْنًا وأستطلع

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أتُبقـــين حقًـــا علـــى مـــا بهـــا ... متـــى أنـــتِ أبقيـــتِ شـــيئًا متـــى
أجائعـــةٌ أنـــتِ يـــا للـــشراهة ... مـــا عِفْـــتِ غيـــر بلـــىً أو رَمـــادْ
أأيتهـــا النـــارُ ويْـــكِ اصبـــري ... أجئْـــكِ بكـــل الـــذي أملـــكُ
أزاهيـــرَ تُزهـــى بهـــا باقـــةٌ ... ذَوَتْ نـــضرةً وأصـــابت جفافـــا
ألا كـــم تـــألَّقنَ فـــوق الغـــصون ... زواهـــرَ فـــي روعـــةٍ واتقـــادْ
أحقًـــا فرغـــتِ إذن مـــا سُـــعارُكِ ... لـــم يبـــقَ يـــا نـــارُ مـــا يُـــنهَشُ
أهـــذي القُـــصاصةُ لا إننـــي ... أضـــمُّ عليهـــا يـــدًا تُـــرعَشُ
أكانـــت ســـوى قطعـــةٍ غُـــضِّنَتْ ... مـــن الـــورق اليـــابس الأصـــفر[1]

من خلال النظر في الأبيات السابقة وإجراء رصد لحروف القصيدة نلاحظ سيطرة حرف الهمزة على أبياتها على المستويين الدلالي والموسيقي إلى حدٍ يمكن اعتباره نقطة ارتكاز النص والمفتاح له. ووفق هذه المكانة التي يحتملها هذا الحرف في هذا النص يمكن للمُتلقي من خلاله سِبرَ غوره وفك مغاليقه. واعتباره المشكل الدلالي والصوري.

وقد اختار الشاعر حرف الهمزة ليتصدر قصيدته حين بدأها بقوله " أأيتها " ويتميز هـذا الحرف عن غيره من الحروف بأنه أول الحروف الأبجدية في اللغة العربية، وبسبب هذا التقدم قد تميز بأنه يمنح صاحبه القدرة على الكشف عمّا يجول في نفسه من شكوى مع الإصرار على الصمود أمام التحديات والتقدم. وهذا ما يُفسر ميل الشاعر إلى تكرار هذا الحرف " الهمـزة "؛ فالشاعر حزين يواجه آلام الفراق بعزة نفس وكبرياء، ومع نغمة الحزن نجد إصـرارًا وعـزةَ نفس.

كما ويشكل الإيقاع الصوتي لحرف "الهمزة" محورًا لخلق نسق تركيبي يُمَكِّن الشاعر من نقل ذاته، عبر الصور التي يفرضها هذا الصوت على البنية الإيقاعية، والدلالية، والتركيبية أُفقيًا بين شطري البيت، وعموديًا بين البيت والذي يليه، مما أدى إلى خلق تناغم وتجانس بين الإيقاع

---

[1] **الديوان:** ص٣٣٧-٣٣٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والتركيب والدلالة، منطلقًا من حرف الهمزة مؤيدًا له بحروف وحركات تماثله مخرجًا، وتؤكده إيقاعًا. ومن خلال هذا المزج تمكن الشاعر من بث خلجاته النفسية، وإيصالها إلى المتلقي دون التصريح بها في معظم الأحيان.

لقد تطرق القدماء إلى الحديث عن مظاهر الانسجام بين دلالات الألفاظ وأصواتها، حيث يشير ابن جني(٣٩٢ه) إلى التَّعَمّد في اختيار الأصوات الملائمة للتعبير عن دلالة الألفاظ في قوله " فأما مقابلة الألفاظ بما يشكل أصواتها من الأحداث فبابٌ عظيم واسع ونهج متلئب عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المُعَبر بها عنها"[1]. ومثل هذا النهج يتأتى من طرفين؛ الأول متصل بنظام القصيدة العربية التقليدي وهو الالتزام ببحر وقافية واحدة، والثاني إبداعي يكشف الشاعر من خلاله عن قدراته الخاصة على إحداث أصوات تتكرر في كل بيت تخلق في القصيدة تجانسًا صوتيًا وبُعدًا دلاليًا[2].

فالوظيفة التي يؤديها تكرار حرف الهمزة في هذه القصيدة مختلفة عن التي يؤديها تكرار الحرف نفسه في قصيدة أخرى، كما وأنه من غير الممكن تجاهل هذه الوظيفة.

وفي قصيدة أخرى للشاعر علي محمود طه نجده يعاني من آلام الفراق ولوعة الاشتياق، فيبحث عن إيقاع يتناسب مع حالته النفسية، حيث يقول:

آه هيهات أن يعود ولو أف ... نيتُ عمري تحرُّقًا وولوعا
آه هيهات أن يعود ولو ذَوَّ ... بتُ قلبي صبابةً ودموعا
أيُّها الشوق خَلَّ عنكَ ودعني ... وامضِ لا خادعًا ولا مخدوعا
أين هذا الجمالُ أرعاهُ كالبرْ ... قِ خلوبًا وأجتليهِ لموعا
أينَ هذا الخيالُ أُسقاهُ كأسًا ... بيدٍ منه فجَّرتْ ينبوعا

---

(١) ابن جني، **الخصائص**: ١٥٩/٢.

(٢) محمد، إبراهيم عبد الرحمن: **قضايا الشعر في النقد العربي**. دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.ص٤٢-ص٤٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أين لا أيــن مــا غنــائي بالذكْـــــ ـــــرى وقــد أصــبَحَ الوهــوبُ منوعــا
عُدتَ يا شــوقُ وعــادت لياليـــــ ـــــك ولكـــن وجـــدت قلبًـــا صـــريعا
عُدْتَ مــن بعــد لوعــةٍ أحرقتْــهُ وجفتْـــهُ علـــى الرَّمـــاد ضـــجيعا[1]

إن الناظر في الأبيات السابقة يلاحظ أن حرف العين قد ورد في كل بيت منهــا مــرة أو مرتين بالإضافة إلى القافية. وهذا التكرار لم يأتِ عَفْوَ الخاطر بل كان مقصود لذاته ولدلالتــه الوظيفية التي يُقدمها، فهو وثيق الارتباط بالشاعر وحالته النفسية.

وقد هدف الشاعر من خلال تكرار صوت معين لإثارة مشاعر المتلقي في الفرح والحزن معاً، ليضعه مباشرة أمام الحالة النفسية التي كان يعيشها الشاعر وقت كتابته لهــذه القــصيدة، ويشاركه إياها، فلا نظر للنص في معزل عن بيئته التي تحويه. لذلك فإن وظيفة هذا التَّكــرار تكمن في خدمة الشاعر وتمكينه من خَلق نغمة موسيقية فعّالة يبرز من خلالها الأنّات وزفــرات الشوق التي كان يعاني منها[2]. وبهذا يكون الشاعر قد وَظف تكرار حــرف العــين بطريقتــه الخاصة لتشكل بناء موسيقيًا خاصًا يضع المُتلقي أمام حالة الشاعر النفسية بلا حواجز.

بناءً على ما سبق عرضه من دراسة لبعض البنى التكرارية في شعر علي محمود طــه، نخلص إلى الكشف عن الجانب الوظيفي للتكرار ضمن السياق الذي يرد فيه، إذ يُعَدُّ ظاهرة من الظواهر اللغوية الواضحة في الشعر العربي، ولذلك لا بُدَّ له من إحداث وظيفة إمــا بنائيــة أو إيقاعية إذا استطاع الشاعر استخدامه بدقة وبراعة، فهو ليس جمالًا يضاف إلى القصيدة بحيــث يحسن الشاعر صنعًا بمجرد استعماله، وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة.

---

(١) **الديوان:** ص ٣١٧-٣١٨.

(٢) ربابعة، موسى: **التَّكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية**. مؤتة للبحوث والدراسات، المجلــد الخــامس، العدد الأول، ١٩٩٠م.: ص١٦٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لذلك يختار الشاعر الأسلوب الذي يناسبه ويتفق مع رؤيته الخاصة، كي يتمكن من استيعاب أفكاره ومعتقداته وفلسفته، وهذا ما حرص عليه علي محمود طه في شعره، فكان يسعى إلى أن يجعل من هذا الأسلوب التكراري – على اختلاف أشكاله وألوانه –، أداةً قادرةً على التعبير عما في ذهنه وتصوير مشاعره وأحاسيسه، وآلامه وهمومه، التي أصابته في حياته الاجتماعية، كما يظهر من خلال ما تقدَّمَ من تحليل مدى تعبير هذه الظاهرة الأسلوبية عن الهموم العامة التي مرت به، فقد قدم من خلال النص الشعري أبعاد الحياة بكل صورها، مازجًا الذاتي بالعام مرتفعًا فيه إلى البعد الجماهيري.

لقد حاول علي محمود طه أن يجعل من صور التكرار أداة جمالية تخدم الموضوع الشعري، وتؤدي وظيفة أسلوبية تكشف عن الإلحاح أو التأكيد الذي يسعى إليه الشاعر وقد نجح بذلك حيث جعل من النص الشعري مرآة يراه من خلالها المتلقي ويشاركه أحواله النفسية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثانيًا: التضاد

يُعَدُّ التضادُ من أهم الظواهر الأسلوبية التي أسهمت في نمو الثروة اللفظية، واتساع التعبير عند العرب. فتوجهت الأنظار إليها وخاصة في الدراسات النقدية الحديثة حتى أصبحت في بعض الأحيان تشكل المحور الأساسي في التعامل مع النص بهدف الوصول إلى رؤية المبدع، والولوج إلى جماليات التشكيل اللغوي عنده.

التضاد لغةً:

ورد في لسان العرب أن الضدَّ: كل شيء ضاد شيئًا ليغلبه، والسواد ضد البياض، والموت ضد الحياة والليل ضد النهار إذا جاء هذا ذهب ذلك...والقوم على ضدٍ واحدٍ إذا اجتمعوا عليه في خصوصه[1].

ويلتقي مصطلح التضاد مع (الطِباق أو التطابق أو المطابقة أو التكافؤ).في الدرس البلاغي العربي القديم حيث تصب هذه المسميات في نفس المعنى.

وَيَرِدُ الطباقُ في معاجم اللغة العربية بمعنى المساواة والموافقة، طبق كل شيء ما ساواه وتطابق الشيئان: تساويا، والمطابقة: الموافقة، والتطابق الاتفاق، وطابق بين الشيئين إذا جعلهما على حذو واحد[2].

التضاد اصطلاحًا:

لقد تفاوتت نظرة النقاد والبلاغيين إلى التضاد، ولكنها في مجملها لا تلتقي مع التعريف اللغوي لها. حيث عَرَّفَ دارسو البديع المطابقة أو الطباق بأنها الجمع بين الضدين في الكلام أو

---

(١) ابن منظور: **لسان العرب**: مادة (ضدّ).

(٢) الزمخشري، محمود بن عمر: **أساس البلاغة**، مزيد نعيم وشوقي المعري، دار الفكر، ١٩٧٩.: مادة (طبق).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بيت الشعر؛ كالجمع بين اسمين متضادين (النهار، الليل)، أو فعلين متضادين (يُعِز، يُـذِل)، أو حرفين متضادين (لها، عليها).

وقد جاء مصطلح المطابقة لمساواة أحد القسمين وإن اختلفا أو تضادا في المعنى، والطبق للشيء إنما قيل له طبق؛ لمساواته إياه في المقدار إذا جُعِل عليه أو غُطّيَ به وإن اختلف الجنسان[1].

التضاد في النقد العربي:

ورد مفهوم التضاد عند البلاغيين والنقاد القدامى بمعانٍ متعددة؛ فمنهم من عدَّهُ نوعًا من أنواع الاشتراك اللفظي لذلك عرفوه على أنه كلمة واحدة ذات معنيين يصل الخلاف بينهما إلى حد التناقض[2]، ومنهم من عَدَّ التضادَ بمعنى المقابلة: وهي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو بمعانٍ متوافقة ثم بما يقابلها على الترتيب، أو الجمع بين معنيين متقابلين في جملة[3].

وقد أشار قدامه بن جعفر (ت ٣٢٧ هـ) إلى التضاد عند حديثه عن التكافؤ، فالتضاد عنده تكافؤٌ، حيث يقول: ومن نعوت المعاني التكافؤ، وهو أن يصف الشاعر شيئًا أو يذمه ويتكلم فيه، أي معنى كان، فيأتي بمعنيين متكافئين. والذي أُريد بقولي: متكافئين في هذا الموضع؛ أي متقابلين إما جهة المصادرة أو السلب والإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل[4].

---

(١) الأمدي، الحسن بن بشر بن يحيى: **الموازنة**. تحقيق: محمد بن محيي الدين عبدالحميد، مكتبة العلمية، بيروت، ١٩٤٤.: ص٢٥٤.

(٢) عبد الباقي، ضاحي: **لغة تميم دراسة تاريخية وصفية**. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٨٥م: ١/٣٥٣.: ص٥٩٦.

(٣) القزويني، الخطيب: **الإيضاح في علوم البلاغة**، مج٢، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجه، المكتبة الأزهرية للتراث، ط٣، ١٩٩٣م.: ١/٣٥٣.

(٤) قدامه: **نقد الشعر**: ص ١٤٧_١٤٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأمّا ابن رشيق (ت ٤٦٣هـ)، فيرى أن المطابقة عند جميع الناس، جمعك بين الضدين في الكلام أو الشعر[1].

وتحدث ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) عن التضاد في كتابه (المثل السائر) تحت باب التناسب بين المعاني وسماه المقابلة، حيث يقول:... والأليق من حيث المعنى أن يسمى هذا النوع المقابلة، لأنه لا يخلو الحال فيه من وجهين، إما أن يقابل الشيء بضده أو يقابل بما ليس بضده[2].

وأما أبو بكر الرازي (ت ٦٧٣ هـ)، فقد تحدث عنه وناقشه من خلال مؤلفاته وأفرد له باباً أسماه التضاد[3]. وجاء التضاد عند حازم القرطاجني(ت ٦٨٤هـ) مرتبطًا بالمُتلقي باعتباره أحد صيغ الأسلوب التعبيري[4].

خلاصة القول إنَّ التضاد عند النقاد والبلاغيين القدماء لا يخرج على الجمع بين الضدين، وإن اختلفت المُسميات.

وكما كان لدراسة التضاد حضورٌ في الدرس البلاغي القديم، كان له حضور في الدرس البلاغي الحديث ولكن هذا الحضور أوسع وأهم؛ وذلك لاتساع قدرة النقاد والبلاغيين على استنطاق الشعور من خلال الكشف عن وجهي الحياة والأشياء[5].

---

(١) القيرواني: **العمدة:** ص٢٤٤.

(٢) ابن الأثير: **المثل السائر:** ١٤٤/٣.

(٣) الرازي، أبو بكر: **روضة الفصاحة**. تحقيق: أحمد نادي شعلة، دار الطباعة المحمدية، ط١، ١٩٨٢م.: ص٢٣٢.

(٤) القرطاجني، حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب، ط٢، لبنان، بيروت، ١٩٨١م.ص٤٥.

(٥) يُنظر: محمد، عبد المطلب: **بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)**. دار المعارف، ط٢، مصر، ١٩٩٥م.ص٤٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قد أشار كمال أبو ديب في كتابه (في الشعرية) إلى أهمية التضاد والدور الذي يقدمه في توليد الشعرية في الصورة؛ حيث يقول: " فازدياد درجة التضاد ثم البلوغ إلى التضاد المطلق قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية. وذلك أن مولد الشعرية في الصورة وفي اللغة هو التضاد لا المشابهة"[1].

وقد أكد محمد مفتاح في كتابه (تحليل الخطاب الشعري) على فاعلية الثنائيات الضدية في تصعيد الحركة الداخلية للنص حيث يقول: " إننا حينما نكتب كلمة، أو، ننطقها، أو نقرأُها، نتوقع أن تتلوها كلمات أخرى مثل ليل / نهار مما يُكَّون متتالية كلامية تحتوي على لفظين أو ألفاظ متقابلة[2].

من خلال الإشارة إلى مقتطفات من بعض آراء النقاد والدارسين المحدثين للتضاد نجد أنه من أهم الأسس التي يمكن الاعتماد عليها في دراسة النص وتحليله بهدف الوقوف على مكوناته التي ميزته عن غيره من النصوص.

---

(١) أبو ديب، كمال: **في الشعريّة**. مؤسسة الأبحاث العربية،ط١، بيروت، ١٩٨٧م: ص٤٧.

(٢) يُنظر: محمد، عبد المطلب: **بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)**. دار المعارف، ط٢، مصر، ١٩٩٥م.: ص ٦١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التضاد وظواهره الأسلوبية:

حظي شعر علي محمود طه باهتمام واضح من قبل الدارسين، إذ تناولوها في دراساتهم، حيث وَقَفُوا عند أسمى المعاني الإنسانية والعواطف النبيلة التي يحتويها شعره. إلا أن أحدًا منهم لم يلتفت إلى أهمية التضاد وظواهره الأسلوبية، وقدرتها على تمثيل النواحي النفسية وتجسيدها، حيث إن لظاهرة التضاد دلالةً سيميائيةً لكونها تثير حركة ديناميكية في السياق النصي، وتجعل تفاعل المعاني والأخيلة والأحداث والشخصيات محققًا في جوهر واحد يمثله المعنى، مما يسمح بإعادة ترتيب بنية النص وجعله أكثر تكاملًا وانسجامًا[1].

لذلك فإن بنية التضاد عند علي محمود طه تكتسب قيمتها الفنية من كونها تشكل مذهبًا أسلوبيًا خاصا يدفع القارئ إلى محاولة الكشف عن جماليات التشكيل الفني فيه.

وهذا ما دفع الباحث للوقوف على بعض النماذج الشعرية من شأنها أن تكشف عن فاعلية التضاد وجمالياته الفنية ضمن المستويين :

أ- فاعلية التضاد على المستوى الإنساني.

تتبلور معالم التضاد على المستوى الإنساني في شعر علي محمود طه عبر التصارع والتوتر والعلاقات المأزومة بين الأنا والأخر "المحبوبة" من خلال الثنائيات الضدية التي تعكس قدرة الشاعر على الاختيار الواعي لعناصرها، بما يُحقق رؤيته التي تصل إلى المتلقي من خلال كسر أفق التوقع لديه ونقله إلى فضاءات النص الدلالية التي تتجلي فيها رؤية الشاعر وتتجسد من خلالها مشاعره.

---

[1] بو قرة، نعمان: **مقال قراءة سيميائية في طوق الحمامة لابن حزم الظاهري**. مجلة جذور، العدد ١٢، السنة ٢٠٠٣م.: ص ٥٣٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أما عن نزعة الحب عند جماعة أبولو، وعلي محمود طه واحد منهم، فقد أعطت هذه الجماعة النزعة جل غايتها، وربما أكثر مما تستحق؛ ذلك أن مختلف أشعار هذه الجماعة تدور حول محور الحب والشكوى، وما سبَّبه عذاب الهوى وآلام الفراق من أسى وحرقة وإحساس بالحرمان نتيجة الجفاء حينًا أو عدم تكافؤ المشاعر حينًا أخر، لا سيما أن معظم شعراء هذه الجماعة من الشباب[1].

ولو تصفحنا شعر علي محمود طه، واستقرأنا الأشعار بنوع من التمحيص، وإمعان النظر لوجدنا أن أول دواوينه، والذي بعنوان (الملاح التائه) فيه العذرية والرقة والعفة والابتعاد عن طلب الناحية الحسية للمرأة[2].

يقول علي محمود طه:

ويطير سمعي صوب كلِّ مُرِنّة ... في الأفق تخفق عن جَناحيْ طائرِ
وترفُّ روحي فوق أنفاسِ الرُّبا ... فلعلّها نَفَسُ الحبيبِ الزّائرِ
ويخَفُّ قلبي إثرَ كلِّ شعاعةٍ ... في اللّيلِ تومض عن شهابٍ غائرِ
وسرى النّسيمُ من الخمائلِ والرُّبى ... نشوانَ يعبقُ من شذاكَ العاطرِ
وترنم الوادي بسلسلِ مائه ... وتَلَتْ حمائمُه نشيد الصّافرِ
وأطلّت الأزهارُ من ورقاتها ... حيرى تعجَّبُ للربيع الباكرِ
وجرى شعاعُ البدر حولكَ راقصًا ... طربًا على المرج النّضيرِ الزّاهرِ
وتجلّتِ الدّنيا كأبهج ما رأتْ ... عينٌ و صوّرها خيال الشّاعرِ
ومضت تكذّبني الظّنون فأنثني ... مُتسمِّعًا دقاتِ قلبي الثائرِ[3]

---

[1] بو جمعة: **موازنة بين شعراء المهجر الشمالي وجماعة أبولو**. منشورات جامعة قار يونس، بن غازي: ص ١٥٥.

[2] **المصدر نفسه:** ص ١٧٠.

[3] **الديوان:** ص ١٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتجلى التضاد في الأبيات السابقة بين رؤيتين: الأنـــا / العاشـــق والآخـــر / المحبوبـــة، فالشاعر يبدأ قصيدته بالشكوى من عذاب الهوى وآلام الفراق وأسى الحرمـــان، نتيجـــة بُعـــد المحبوبة عنه. وأما الآخر "المحبوبة"، فلا حضور لها إلا في خيال الشاعر.

تكشف معالم اللغة الشعرية في الأبيات السابقة عن تجليات الرؤية عنـــد الـــشاعر؛ فهـــو ينتظر المحبوبة بكل شوق ولهفة ولكن هذه المحبوبة لا تُجيب له صوتًا، لذا، تتشكل رؤية جديدة لدى الشاعر تجاه المحبوبة تتمثل في محاولة البحث عنها في الذاكرة والخيال. من هنا فالصراع يتمثل في ثنائية (الواقع والخيال) التي تسيطر على النص.

يُظهر التضاد من خلال ثنائية (الواقع المُحتمل في حياة الشاعر والخيال المتمثل في ذاكرة الشاعر) الحالة المأزومة التي يعيشها الشاعر، فهو ينتظر عودة المحبوبة في الظـــلام وعينـــاه ترقب كل طيفٍ، وسمعه يلتقط كل صوتٍ وقلبه يخفق.

أثناء هذه الحالة المضطربة لدى الشاعر يحضر الخيال ليحل محل الواقع ويسيطر علـــى الشاعر فتحضُر المحبوبة وتنبعث الحياة من حوله. فيسري النسيم ويترنم الوادي وتُطل الزهور.

التضاد هنا، هو الذي كشف عن مشاعر الشاعر وانفعالاته، بالتالي، أبـــان عـــن حالـــة الضعف التي وصل إليها الشاعر؛ إذ لم يجد سوى الخيال ليصل من خلاله إلى المحبوبة. ويتجلى التضاد في شعر علي محمود طه الشعرية من خلال علاقته بالمرأة ووصفه لها، ويتضح ذلـــك من خلال تقسيم هذه العلاقة إلى إطارين[1]: الأول لا يخرج به الشاعر عن العذرية في العلاقـــة والرقة في الوصف، والابتعاد عن طلب النواحي الحسية، ويتمثل في النص السابق. وأمـــا فـــي

---

[1] يُنظر: شتيوي، صالح: **تجليات التضاد في شعر العباس بن الأحنف**. الجامعة الهاشـــمية، دراســـات العلـــوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣٢، العدد ١، ٢٠٠٥م: ص ٦٣ –٦٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الإطار الثاني فتتلاشى هذه النظرة وتحل محلها النظرة الإباحية، والحديث عن مغامرات الهوى وأيام اللهو، وساعات اللقاء.

يقول الشاعر:

تُسائلني: وهل أحببتَ مثلي ... وكم معشوقةٍ لكَ أو خليلهْ
فقلتُ لها وقد هَمّت بكأسي ... إلى شَفَتيَّ راحتها النحيلهْ
نسيتُ وما أرَى أحببتُ يوماً ... كحبّك، لا، و لم أعرفْ مثيلهْ
فقالت لي جوابُكَ لم يَدَعْ لي ... إلى إظهار ما تُخفيه حيلَهْ
وفي عينيكَ أسرارٌ حيارى ... تُكذّبُ ما تحاول أن تقولَهْ
فقلتُ: أجلْ، عرفتُ هوى الغواني ... لكلٍّ غايةٌ، ولها وسيلهْ
خبرتُ غرامهنَّ قِلًى ووصلًا ... كثيرَ الوعد لم يُدركْ قليلَهْ
قلوبٌ قاسياتٌ قنّعتها ... وجوهٌ شاعرياتٌ نبيلَهْ
إذا طالعنني أُنسيتُ جُرحي ... وأنَّ الحبَّ لم يرحم قتيلَهْ
وجاذَبَني إلى اللّذات قلبٌ ... شقيٌّ ضلَّ في الدنيا سبيلَهْ
وعُدتُ كما ترينَ صريعَ كأسٍ ... أنا الظّمآنُ لم يُطفئْ غليلهْ
فقالت كيف تضعُفُ قلتُ ويحي ... وكيف أطاع شمشونٌ دليلهْ
فقالت: ما حياتُكَ؟ قلتُ: حُلْمٌ ... من الأشواق أوثرُ أن أُطيلَهْ
حياتي قِصَّةٌ بدأتْ بكأسٍ ... لها غنَّيتُ، وامرأةٍ جميلهْ[1]

يُسقِطُ الشاعر عالمًا ويقيم عالمًا آخر على أنقاضه، من خلال علاقته بالمرأة، مُعتَمِدًا بذلك على التضاد المتمثل بثنائية الغزل العفيف / الغزل الحسي.

[1] **الديوان:** ص ٣١٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يمكن توضيحها على النحو التالي

العلاقــة الأولى	السـبب	العلاقة الثانية" النتيجة"
غزل عذري	رحلة خرج مصر ←	غزل إلحسي
حرمان	رحلة خارج مصر ←	كثرة لقاء
عفة	حريـــــة ←	إشباع رغبات
محبوبة واحدة	حريـــــة ←	تعدد النساء
بُعدٌ عن الوصف الحسي	حرية التعبير ←	وصفٌ حسي صريح

لقد كشفت فاعلية التضاد على المستوى الإنساني، عن طبيعة علاقة الشاعر بالمرأة، فهي علاقة مضطربة بعيدة عن الاستقرار تقترب في بداياتها من الغزل العفيف أشد اقتراب لتبتعد عنه بعد ذلك وتقترب من الغزل الحسي. وربما يعود السبب في ذلك إلى أن الشاعر بدأ بالتنقل الترحال والإطلاع على ثقافات متنوعه تنظر الى المرأة نظرات متفاوته مما حول في نظرته الى المرأة فنتقل من الوصف الإباحي الى الحسي الصريح في بعض الأحيان. [1].

لذلك عَبَّرَ الشاعر عن علاقته بالمرأة في عالمٍ سامٍ عفيف. أما بعد مغادرته مصر وجد الحرية التي تُبيح له التعبير كيفما شاء، واختلط بالثقافات المتنوعة التي تتفاوت في نظرتها للمرأة، فاتّجهَ في شعره الاتجاه الحسي لإشباع الرغبات، والتمتع ليس مع المرأة الواحدة وإنما مع الكثيرات.

---

[1] يُنظر: الريعاني، وردة: **صورة المرأة بين الإحساس الجمالي والنظرة المادية في شعر علي محمود طه.** مركز النور،٢٠١٠م.: ص٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ب : فاعلية التضاد على المستوى الزماني والمكاني.

يحتل عنصرا المكان والزمان في التجربة الشعرية مكانةً بارزة؛ لما لهما من تماس مباشر بأدب الشاعر وحياته الاجتماعية، فلا يتعامل الشاعر مع الأماكن والأشياء على أنهـا مثيـرات شعورية وحسب، وإنما تعامل معها لحظة وجوده بها فتجاوز بذلك المحدود "الذاتي" إلى المطلق "الكوني".

تشكلت بنية التضاد في شعر علي محمود طه من خلال ثورته على وحدة القافية، والبحر الواحد، ورفضه للأماكن التي اعتاد الشعراء المثول أمامها كالطلل، والـصحراء، واسـتبدالها بالطبيعة المتمثلة بالخصب والنماء ووصفها.

وقصيدة التمثال للشاعر تصلح أن تكون نموذجًا ممتازًا لكـشف فاعليـة التـضاد علـى المستويين الزماني والمكاني؛ وذلك لما تحويه من بناء مكتمل، وصور جميلة، ورموز وعاطفة. لذلك سأقف عندها وقفة تحليلية متريثة لأدرس ما فيها من فاعلية للتضاد على المستوى الزماني والمكاني. يقول الشاعر :

أقبل اللّيل، واتخـذت طريقـي لكَ، والنّجم مؤنسـي ورفيقـي
وتوارى النّهـار خلـف ستـار شفقـيّ مـن الغمـام رقيق
مـدّ طيـر المساء فيـه جناحًـا كشـراعٍ في لجـةٍ مـن عقيق
هو مثلي، حيران يضرب في اللّيـ ـل ويجتاز كـلّ واد سحيـق
عاد من رحلة الحياة كمـاعـد تُ، وكـلّ لو كـره في طريـق
أيّهـذا التّمثال هأنـذا جئـ ـت لألقـاك في السّكـون العميق
حاملًا من غرائب البرّ، والبحـ ـر ومن كـلّ محدث، وعريـق

© Arabic Digital Library-Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

ذاك صيـــدي الـــــذي أعود به لي ـــــلًا وأمضـــي إليـــــه عند الشـّروق

جئت ألقي به على قدميـــــك الآ ن فـــــــي لهفة الغريـــــب المشـــوق

عاقــدًا منـــه حول رأســك تاجًـــا ووشاحـــًــا، لقـــدّك الممشـــــــوق[1]

تتضح ثنائية التضاد – على هذا المستوى الزماني والمكاني – في إطار التحـــول الـــذي يعتري المكان والزمان، فالواقع يكشف عن تمثال ولكن الشاعر في تقديم قصيدته يقـــول: إنهـــا "قصة الأمل الإنساني" وهو بهذا يخبر القارئ أن "التمثال" ليس حقيقيًّا، وإنما هو رمـــز للأمـــل الذي بناه الشاعر، أو تبنيه الإنسانية كلها، فما يلبث الزمن حتى يحطمه تحطيمًا. ووقوف الشاعر على هذه المفارقة، جعله يعيش مرحلة من التناقض وجدانيًا، كَشَفَت عن توتره وانفعاله، ذلك أن المكان عنده ارتبط بحالته النفسية، وكان للزمن دوره في إظهار المفارقة أيـــضًا. لـــذلك نجـــد الشاعر ينظر للمكان من اتجاهين ارتبط الأول منهما بالماضي والآخر بالحاضر. بحيث تعاقب الزمن على هذا التمثال في القصيدة، من الليل، إلى الضحى، إلى آلاف الليالي ابتداءً من شباب الشاعر حتى شيخوخته.

لقد وصلت هذه الحركة الزمانية تمثال الشاعر بالحياة كلها فكأنه عاد ينبض نبضًا. وهكذا تصبح سلسلة التحولات التي تصيب المكان في إطار فاعلية الزمان مؤثرة في المتلقي وقـــادرة على نقل رؤية الشاعر. تبدأ القصيدة في مرحلة شباب الشاعر؛ فنراه يمضي كل صباح ليصطاد غرائب البر والبحر، فلا يعود إلا مع المساء حاملًا صيده ليلقيه "على قدمي" تمثاله. وهو، فـــي نشوة هذا الشباب المتفجر بالحيوية، يصعد إلى النجوم ويهبط إلـــى أعمـــاق البحـــر، ويجـــوب البراري، ويقتحم الضحى في آسيا وإفريقيا، ويجوب عصور التاريخ، كل ذلك بحثًا عن الحلـــي التي يريد أن يتوج بها تمثاله الجميل. ولكن القصيدة لا تنتهي إلا بعد أن يشيب الشاعر فلا يعود

---

[1] **الديوان:** ص ١٩٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يقوى على دفع عادية العواصف والسيول عن تمثاله، ويصيح لا مفر له من أن يقف جامدًا مغلوبًا ليراه يتحطم وتجرفه الأمواج. وبهذا نجد الزمن قد تحرك خلال أبيات القصيدة حركة سريعة مدهشة، مستخدماً أساليب فذه في تصويرها وإبرازها.

وسوف ندرس فيما يلي القصيدة بالتفصيل لنلاحظ وسائل الشاعر في صياغتها وبنائها.

نلاحظ أولًا الحركة في الأبيات الافتتاحية في القصيدة:

أقبل الليل واتخذت طريقي لك، والنجم مؤنسي ورفي
وتوارى النهار خلف ستار شفقي من الغمام رقيق
مد طير المساء فيه جناحًا كشراع في لجة من عقيق[1]

نلاحظ أولًا الحركة في الفعل "أقبل" وفي ما توحيه عبارة "واتخذت طريقي لك"، حيث نرى الشاعر يسير في طريقه نحو التمثال. ويؤكد هذه الصورة بقوله "توارى النهار" فالفعل "توارى" بطبعه طويل، فيه بطء وانسحاب متريث، وتلك خاصية الأفعال المقيسة على"تفاعل" مثل: تلاشى وتهادى وتمادى؛ فهي توحي بحركة مرتخية متمهلة.

من المؤكد أن الشاعر لو استعمل كلمة "غاب" في مكان "توارى" لما استطاع أن يؤثر على المُتلقي في حدود رؤيته الخاصة. وينتقل إلى المشهد الآخر المتمثل بالليل الكامل فنرى الشاعر قد انتهى من اجتياز الطريق، وبلغ موضع التمثال، وراح يخاطبه:

أيهذا التمثال، هأنذا جئت لألقاك، في السكون العميق
حاملا من غرائب ال ـبر والبحر ومن كل محدث وعريق
ذاك صيدي الذي أعود به لـ ـيلًا وأمضي إليه عند الشروق[2]

---

(١) **الديوان:** ص١٩٦.

(٢) **المصدر نفسه:** ص١٩٦-١٩٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أبرز ما يلفت النظر هنا عبارة "أعود به ليلًا" التي كان الفعل فيها مضارعًا، وهو أول مضارع استعمله الشاعر، بعد سلسلة الأفعال الماضية "أقبل، توارى، مدَّ، جئت".

والسبب في استعمال المضارع هنا، أن الشاعر أراد أن يوحي بالاستمرارية في حركة هذه "العودة"؛ فهو يخرج كل صباح ويعود كل مساء ليصطاد الكنوز، ويلقيها على قدمي تمثاله. وفائدة هذه الاستمرارية أنها تمد الزمن وتطيله حتى يشيب الشاعر في القسم الثاني من القصيدة، وهي فترة عانى الشاعر كثيرًا قبل أن يبلغها، كما يتضح من خلال الأبيات التالية التي يخاطب بها تمثاله:

بيدي هذه جبلتُكَ، من قلبي ... ومن رونق الشبابِ الأنيقِ
كلما شمتُ بارقًا من جمال ... طرتُ في أثره أشق طريقي
شهد النجم كم أخذت من الـ ... ـروعة عنه ومن صفاء البريق
شهد الطير كم سكبت أغانيـ ... ـه على مسمعيك سكب الرحيق
شهد الكرم كم عصرت جناه ... وملأت الكؤوس من إبريي
شهد البر ما تركت من الغا ... ر على معطف الربيع الورق
شهد البحر لم أدع فيه من د ... ر جدير بمفرقيك خليق[1]

تظهر فاعلية التضاد على المستويين الزماني والمكاني عندما يكشف من خلال الأبيات السابقة عن مرحلتين من مراحل عمر الشاعر، حيث تُقدم حركة واسعة، لا في الزمان وحسب، ولكن في المكان أيضًا، في عرض العالم وطوله فيتجه إلى النجوم لاقتباس بريقها، وروعتها وإلى الكروم المملوءة كؤوسُها بالعصير لشفتيه، وإلى البحر اصطيادًا للؤلؤ والمرجان وكل ما يليق بمفرقه. ومما لا شك فيه أن هذه الحركة المكانية قد استغرقت زمانًا طويلًا، وقد قصد الشاعر أن يرينا كيف استنزف شبابه وسعادته في تنميق تمثاله، وتزينه، ومنحه العمق والجمال. وقد أفادت كلمة "كم" التي توحي بتعدد "الحدث" ما يقتضي زمانًا أطول وأبطأ.

---

(١) **الديوان** : ص١٩٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهكذا جعل الشاعر من بنية التضاد القائمة على المفارقة بين مرحلة الشباب، ومرحلة الشيخوخة محورًا لهذا التشكيل الفني الذي نماه من خلال الثنائيات الضدية.

ثم تأتي، بعد ذلك، الطبيعة بغاباتها وجبالها ووديانها وممالكها وقاراتها وتواريخها، فيمضي الشاعر يلفها حول تمثاله العجيب:

ولقد حير الطبيعة إسرا ... ئي لها كل ليلة وطروقي
واقتحامي الضحى عليها كراعٍ ... آسيوي أو صائد إفريقي
أو إلهٍ مجنحٍ يتراءى ... في اساطير شاعر إغريقي[1]

في هذه الأبيات نجد الشاعر ما زال يذرع العالم، والزمن من أجل تمثاله، وقد استعمل لفظي "الإسراء" و"الطروق" وهما فعلان يدلان على الزمن. جعل الشاعر إسراءه "كل ليلة" وجعل اقتحامه الضحى تارة على صورة راعٍ من رعاة آسيا وتارة على صورة صياد من إفريقيا، ثم رجع بالزمن إلى الوراء أكثر من عشرين قرنًا فاتخذ هيئة شاعر إغريقي تتراءى له خيالات الآلهة القدماء. فالعلاقة بين الأبيات قائمة بين " قوة فاعلة و ذات منفعلة"[2].

إلى هنا انتهى الشاعر من مرحلة "العرض" فأحاط القارئ بظروف تجربته الإنسانية. وقد رأينا أن العاطفة كانت متكافئة في الأبيات فلم تتركز في مكان أو زمان خاص، وإنما تحركت في الزمن في خطوات دائبة مستمرة متشابهة في سرعتها وسعتها. وكان المقصد في كل بيت أن يضفي الشاعر صورة جديدة من جهده ومتاعبه، في خلق هذا التمثال وتزيينه وتخليده. وفجأة يبدأ الشعور بالتعقد والاندفاع نحو قمة عاطفية يوحي بها جو القصيدة وكأنه ينذر بعاصفة رهيبة. وتظهر بوادر هذا في خطاب يوجهه الشعر المُنهَك إلى "الطبيعة":

---

(١) **الديوان:** ص١٩٧.

(٢) أبو ديب، كمال: **شوقي والمذاكرة الشعرية، دراسة في بنية النص الإحيائي**. مجلة فصول،ج١، مج ٣، ع١، ١٩٨٢م.: ص٩٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قلـــت: لا تعجبـــي! فمـــا أنـــا إلا شـــبح لـــجَّ فـــي الخفـــاءِ الوثيـــق
أنـــا، يـــا أمُّ، صـــانع الأمـــلِ الـــضا حِكِ في صورة الغـد المرمـوق
صغتـــه صـــوغ خالق يعشـــق الفـــ ـــنَّ ويسمـــو لكـــل معنًى دقيـــق

وتنظرتـــه حيـــاة، فأعيانـــــــي دبيـــب الحيـــاة فـــي مخلـــوقي
كـــلَّ يـــوم أقـــول: فـــي الغـــدِ. لكـــن لـــستُ ألقـــاه فـــي غـــد بـــالمفيقِ
ضاع عمـــري، ومـــا بلغـــت طريقـــي وشـــكا القلـــب مـــن عـــذاب وضـــيق[1]

الفعل "تنظر" أكثف من الفعل "انتظر" ويوحي بفترة انتظار أطول وأمر. وهذه هي حالـة الشاعر الذي أضاع عمره في صنع تمثاله الفذ أملًا بأن تدب فيه الحياة، وقد طال به انتظـاره، وعبث به الأمل، وبدأ يثقل عليه. وقد راحت طلائع اليأس الأخير تلوح إذ اقترب الشاعر مـن الشيخوخة. ولذلك يبعث صرخته الدامية:

ضـــــــاع عمـــــــري... ومـــــــا بلغـــــــت طريقـــــــي...

من الجدير أن ننتبه إلى الفرق الواضح بين الأبيات الثلاثة الأولى، والثلاثة الأخيرة، فـي كثافة مشاعر الشاعر وأحاسيس، ففي وسعنا أن نجزم بأنه أكثف في الأخيرة. إلا أننا لو أردنـا الدقة لقلنا إن هذه الكثافة تزداد بنسبة شبه ثابتة كلما تقدمنا في الأبيات. ففي البيت الأول يصف الشاعر نفسه بأنه شبح وثيق الخفاء وهذا يكاد يخلو من الانفعال وكأن الشاعر يحس أن عليه أن يقدم نفسه لأمه الطبيعة بهدوء. إلا أنه في البيت الثاني يبدأ بكشف أمره واصفاً نفسه إنه "صانع الأمل الضاحك" ويعرض هذا إلى بداية الانفعال فيصرخ في البيت الثالث:

صغتـــه صـــوغ خالق يعشـــق الفـــ ـــنَّ ويسمـــو لكـــل معنًى دقيـــق[2]

---

[1] **الديوان:** ص١٩٧.

[2] **الديوان:** ص١٩٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفي هذا أول بوادر الشكوى، فهو يذكِّر الطبيعة بأنه قد "جهد" في خلق تمثاله كما يجهد فنان أصيل. ولهذا التذكير دلالته النفسية التي تنذر بما بعدها. وسرعان ما يشتد انفعال الشاعر فيبرز بوضوح في الأبيات الثلاثة التالية حيث يشكو طول انتظاره وعدم دبيب الحياة في ذلك التمثال، ويبلغ الشعور درجة المرارة في قوله:

كل يومٍ أقول: في الغد لكن لست ألقاه في غد بالمفيق[1]

ويصل إلى درجة اليأس حين ينادي:

ضاع عمري، وما بلغت طريقي وشكا القلب من عذاب وضيق[2]

وبعد هذه الصرخة اليائسة تبدأ "قمة" القصيدة فيتركز الشعور في مشهد العاصفة التي يرمز بها الشاعر إلى فترة الشيخوخة في حياة الفنان. حيث يقول:

معبدي، معبدي، دجا الليل إلا رعشة الضوء في السراج الخفوق
زأرت حولك العواصف لما قهقهة الرعد لالتماع البروق
لطمت في الدجى نوافذك الصُم ودقت بكل سيلٍ دفوق
يا لتمثالي الجميل احتواه سارب الماء كالشهيد الغريق
لم أعد ذلك القوي فأحميـ ـه من الويل والبلاء المحيق
ليلتي، ليلتي، جنيت من الآ ثام حتى حُملت ما لم تطيقي
فاطربي واشربي صبابة كأسٍ خمرها سال من صميم عروقي[3]

---

(١) **الديوان:** ص١٩٧.

(٢) **المصدر نفسه:** ص١٩٧.

(٣) **المصدر نفسه:** ص١٩٧_ص١٩٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هنا تبلغ المأساة قمتها، فبعد أن شاركنا الشاعر في صنع تمثاله وجُبنا معه العالم لتزيينه، وقفنا معه نشهد تحطمه، في سورة العاصفة الرهيبة، وانجرافه في تيارات الماء السارية، وتتبعث صرخة "الخالق" المدحور أحدّ وأمرّ من أي صرخة سابقة:

لم أعد ذلك القوي فأحميـ ـه من الويل والبلاء المحيق[1]

نحس أننا هنا إزاء القمة نفسها، وقد تجمعت قوى الشعور والحياة لتخلق هذه القمة، فلا بد أن تبدأ القوى بالانخفاض بعدها. ويجيء البيتان التاليان بالصدق، فالفنان قد استسلم وانهزم وهو يدعو ليلته المخيفة إلى أن تسكر من دمه. وتسرع القوى العاطفية بعد ذلك إلى الانحلال والتشتت، وتبدأ النهاية، وقد أتمها الشاعر في سبعة أبيات بديعة الجمال:

مر نور الضحى على آدمي مطرقٍ في اختلاجة المصعوق
في يديه حطامة الأمل الـ ـذا هب في ميعة الصبا المرموق
واجمًا، أطبق الأسى شفتيه غير صوت، عبر الحياة، طليق
صاح بالشمس: لا يَرُعْكِ عذابي فاسكبي النار في دمي وأريقي
نارك المشتهاة أندى على القلـ ـب وأحنى من الفؤاد الشفيق
فخذي الجسم حفنة من رمادٍ وخذي الروح شعلةً من حريق
جنّ قلبي فما يرى دمه القا ني على خنجر القضاء الرقيق[2]

إن هذا المشهد يمتلك كل خصائص النهاية الجيدة، فبعد الحركة العنيفة التي دار بنا الشاعر خلالها في رحاب القرون ومجاهل العالم، وبعد مشهد العاصفة الجنونية، وهي تزأر وتلطم النوافذ وتتدفق سيولها محطمة مدمرة جارفة، بعد تلك الحركة وهذه الضجة، يهدأ كل شيء فجأة، ويطلع الضحى... وفي الضوء يبرز المشهد الأليم؛ فنرى الشاعر مختلجًا، مصعوقًا، واجمًا، صامتًا، وبين يديه بقايا تمثاله المحطم. وتتلاشى القصيدة شيئًا فشيئًا حتى تخبو في آخر

---

[1] **الديوان:** ص١٩٨.

[2] **المصدر نفسه:** ص١٩٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تأوهات الفنان وهو يتوسل إلى الشمس أن تسكب نارها في دمه دونما رأفة ولا شفقة. فهذا التلاشي والوجوم والصمت هو عنصر السكون في خاتمة هذه القصيدة الحركية.

وقبل أن ننتهي من دراسة هذه القصيدة، أن نشير إلى الأسلوب اللفظي الذي استعمله الشاعر لربط القصيدة وشدها إلى بعضها داخل إطار، ذلك أن القصيدة تقع في قسمين رئيسيين، ينتهي أولهما بهذا البيت:

ضاع عمري وما بلغت طريقي وشكا القلب من عذاب وضيق

وما بعده هو القسم الثاني. ولو دققنا النظر لوجدنا أن الشاعر قد استعمل في القسم الأول لفظتين كررهما في القسم الثاني، وهما "الليل" و"الضحى". وقد كان هذا التكرار نافعًا في المقارنة بين حالتين: ففي القسم الأول كان الليل هو الوقت الذي يلتقي فيه الشاعر بتمثاله، منتصرًا، حاملًا إليه غرائب البر والبحر. وكان الضحى مغلوبًا، فالشاعر –كما يخبرنا– "يقتحم الضحى". أما في القسم الثاني فقد انعكست الحالة انعكاسًا مؤلمًا فما يكاد الليل يهبط حتى تزأر العاصفة وتلطم النوافذ وتحطم التمثال. ونسمع الشاعر المدحور ينادي صارخًا:

ليلتي، ليلتي، جنيت من الآثام حتى حملت ما لم تطيقي
فاطربي. واشربي صبابة كأس خمرها سال من صميم عروقي

وأما "الضحى" في هذه المرة، يمرُّ على إنسان محطم انقطعت علاقته بذلك "المقتحم" القديم الغلاب بزهوه وشبابه وانتصاره. وهكذا استعان الشاعر بالليل والضحى في خلق هذا التضاد الفني الذي يسر المقارنة، وكثف جو القصيدة، وأحكم بناءها. فالمُتلقي هو الشخص الذي يمكنه أن يتلمس جوانب الصورة التي يرسمها الشاعر في حدود رؤيته.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد جاءت في هذه القصيدة صور أخرى من المقارنة غير المباشرة، فالشاعر في القسم الأول، قد سمى نفسه "خالقًا" يمتلك صفات الإلاه. وأما في القسم الثاني فهو ليس إلا "آدميًّا" وقد ساعد ذلك في تكثيف الجو النفسي في هذه القصيدة المتميزة بقدرتها التعبيرية.

ثالثًا: المفارقة

يعد أسلوب المفارقة من الأساليب البلاغية التي إعتمد عليها الشعراء في نقل مشاعرهم للمتلقي. ولكن الدارسون العرب لم يلتفتوا إليه،وإن التفتوا لم يمنحوه كثير الإهتمام وهذا لا يعني أن الأدب العربي قد خلا من هذا الأسلوب شديد التأثير في المتلقي، بل أن اللسان العربي مارس هذا الأسلوب على مر عصوره الطويلة بأنماطه المتعددة ومثل هذه الممارسات تؤكد ولاشك، على أهمية المفارقة وقدرتها على التأثير في المتلقي.

قد هدفتُ من خلال هذه الدراسة إلى تكوين إطار نظري للمفارقة يهدف إلى التعريف بها وبأهم أنماطها، وبالدور الذي تقدمه من تأثير في المتلقي من خلال دراستها وتطبيقها على ديوان على محمود طه.

المفارقة لغةً:

عندما بحث الدارسون العرب المفارقة تعاملوا معها كأي مصطلح من مصطلحات اللغة العربية، حيث لجأوا إلى معاجم اللغة فوجدوا أنها مصدر ميمي من الفعل (فارق)[1].

---

(١) المفارقة مصدر ميمي من فارق، وجذرها الثلاثي (فرق): والفرق: خلاف الجمع، فرقة يفرقه فرقاء وفرقة، والفرق من الشيء إذا انفلق منه، ومنه قوله تعالى: فأنفلق فكان كل فرق كالطود العظيم وفارق الشيء مفارقة وفراقا: باينه والاسم الفرقة، والفرق: الفصل بين الشيئين.فرق يفرق فرقا: فصل، وقوله تعالى: فالفارقات فرقًا "قال ثعلب: هي الملائكة تزيل بين الحلال والحرام، والفرق: موضع المفرق وكل، ومفرق الطريق: متشعبة الذين يتشعب منه طريق أخر والفرقان: القرآن، وكل ما فرق به بين الحق والباطل فهو فرقان، والفاروق: ما فرق بين شيئين، ورجل فاروق: يفرق ما بين الحق والباطل.

(١)ينظر: ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين المصري: **لسان العرب**. تحقيق: أمين عبد الوهاب ومحمد العبيدي،مادة (فرق).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأما من حيث المعنى فوجدوا أنه ينصب في المفاهيم البلاغية التي تقوم على التضاد بين المعنى الظاهر والباطن، وكلما اشتد التضاد بينهما، ازدادت حدة المفارقة في النص.

أما من حيث الاستعمال، فقد كان خالد سليمان من أوائل من أشار إلى هذه النقطة حيث يقول: "أما عن استعمالها مصطلحًا أدبيًا أو بلاغيًا أو نقديًا، فقد تتبعناها في المصادر المهمة مثل، المثل السائر " لابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) و" العمدة " لابن رشيق (ت٤٥٦هـ) و" منهاج البلغاء "لحازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) ولم أجدها وارده فيها، وهذا يدل على عدم الإتفاق على مصطلح محدد للمفارقة.

كذلك تتبعنا ورودها في بعض المعاجم الحديثة التي جمعت المصطلح النقدي والبلاغي والأدبي والفلسفي في التراث العربي، فلم أجد لها ذكراً بين المصطلحات[1].

وعدم شيوع هذه اللفظة، لغة ومصطلحًا أدبيًا في التراث العربي لا يعني عدم وجود ألفاظ أخرى قامت مقامها، بشكل أو بآخر.

ودراسة المفارقة في هذا الأدب تساهم ولا شك في إضاءة جوانب ما زالت مطوية.

المفارقة اصطلاحًا:

المفارقة زنة مفاعلة، والمفاعلة لا تكون إلا بين اثنين أو أكثر بينهما توتر ومجاذبة، بحيث يكون الفرق هو العنصر الأساسى فى طبيعة العلاقة بينهما وهذا التوتر يمكن أن يشمل ما بين الناس بعضهم البعض من علاقات متناقضة وسلوكيات متباينة، وما بين مظاهر الكون من أحوال مختلفة وما بين وقائع الحياة من وجوه متضادة.

ويكشف كل ذلك عما تتضمنه المفارقة من تنافر يتوقع منه التجاذب. فبنية المفارقة تقوم على اجتماع عناصر ثنائية متضادة، لا يتوقع لها أن يجتمع فى سياق واحد أو موقف واحد.

---

[1] سليمان، خالد: **نظرية المفارقة**، مجلة أبحاث اليرموك، العدد ٢، ١٩٩١: ص٦٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فإذا كانت تجارب الشاعر ومواقفه تحوي جوانب المفارقية فإن تشكيلاته الشعرية لابد أن تكون صدى لتلك التجارب ، فالمفارقة الشعورية والحياتية ، تبدو فى صورة مفارقات شعرية ، تستغل الإمكانات اللغوية المتوترة والمراوغة.

وإنما تنعكس تجربة الشاعر المفارقة على شعره حين يحاول رؤية تلك التجربة رؤية تأملية ، بالارتداد إلى ذاته والغوص فيها ، متلمساً مواطن المفارقة ، ومازجاً إياها مزجاً تاماً بمفردات الوجود والعالم والناس من حوله ؛ أولئك الذين كانوا يمثلون جانباً بارزاً من جوانب تلك المفارقة ، أسهموا فى صنعها وتجسيد أبعادها.

لذلك قمت بحصر أكبر عدد ممكن من تعريفاته بهدف الوقوف على العناصر المشتركة التي بينها من خلال الجدول التالي:

معجم أوكسفورد المختصر	المفارقة تعبير عن معنى معين بلغة نقيضه ولهدف مختلف.
أوجست شليجل	المفارقة شكل من النقيضة.
ميويك	المفارقة قول شيء دون قوله حقيقة.
صموئيل جونسون	طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى فيها مناقضا أو مضادًا للكلمات.
صموئيل هاينز	نظرة في الحياة تجد الخبرة عرضة لتفسيرات متنوعة، ليس فيها واحدة حيحة دون غيرها، وذلك لأن التنافرات جزء من طبيعة الوجود.
ألان رودي	المفارقة ليست رؤيةَ معنى حقيقي تحت آخر زائف، بل مسألةَ رؤية صورة مزدوجة على صحفه واحدة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

رولان بارت	المفارقة شكوك تتحول إلى نوع من القلق مطلوب في الكتابة، ومن شأن هذا القلق إبقاء تلاعب الرموز (تعدد دلالاتها) قائمًا.
ماكس بيربوم	المفارقة إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرًا
ماريك فينلي	المفارقة علامة منتجه لعدد غير محدود من العلامات.
البلاغيون الجدد	المفارقة صيغة أو أ:ثر من الصيغ الثلاث: أ ــ " الباث" يقول " شيئًا " بينما هو يعني "شيئا" آخر. ب ــ " الباث" يقول " شيئًا " بينما شي آخر "يفهمه" المتلقي". جـــ ــ " الباث" يقول " شيئًا " بينما يقول في الوقت نفسه شيئًا آخر.

من خلال الجدول السابق وتأمل التعريفات الاصطلاحية لمصطلح المفارقة يمكن الوقوف على مجموعة من العناصر المشتركة بين هذه التعريفات، تتمثل فيما يلي:

أولًا: الرسالة: وهي ما تعمله المفارقة من المعاني أو دلالات تناقض المعنى المعجمي الظـــاهر، أو ما تود المفارقة أن تحققه في نفس صاحب البصيرة من رؤية.

ثانيًا: صاحب البصيرة: وهو الطرف الذي تحققت رسالة المفارقة لديه، وينحصر في:

أ. الباحث ب. المتلقي جـــ. الضحية وهو ما يقع عليه مضمون المفارقة

ثالثًا: الكلام: وهو الذي يتم تنسيقه في منظومة معينه بحيث يؤدي مـــدلولات ســـياقيه نقيـــضه للمدلول المعجمي.

المفارقة عند النقاد والبلاغيين العرب القدماء:

من الجلي أن مصطلح (المفارقة) –كمفهوم نقدي حديث– لم يظهر إلا في القرن السادس عشر الميلادي[1]. وعند البحث في المصادر العربية لم يكن يوجد هذا المـــصطلح فـــي أغلـــب

---

[1] يُنظر: المفارقة وصفاتها، (**موسوعة المصطلح النقدي**، ١٣) ديسي ميويك، ترجمة. د.عبد الواحد لؤلـــؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط٢، ١٩٨٧، ٢٩.: ص ٢٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المصادر، وهذا ما أشار إليه خالد سليمان عندما قال عن المفارقـــة: " أمـــا عـــن اســـتعمالها مصطلحًا أدبيًا أو بلاغيًا أو نقديًا، فقد تتبعناها في عدد من المصادر المهمة، مثل:(المثل السائر) لابن الأثير (ت:٦٣٧هـــ) و(العمدة) لابن رشيق (ت:٤٦٣ هـــ) فلم نجدها واردة فيها. كـــذلك تتبعنا ورودها في بعض المعاجم الحديثة التي جمعت المصطلح النقـــدي والبلاغـــي والأدبـــي والفلسفي في التراث العربي، مثل: (معجم النقد العربي القديم)، لأحمد مطلوب، فلم نجـــد لهـــا ذكرًا بين المصطلحات التي تضمنها المعجم.

ولعل عدم وجود مصطلح المفارقة في النقد العربي القديم يعود إلى الخلـــو مـــن الاســـم الظاهر لا من المضمون. ففكرة المفارقة ظاهرة وموجودة في النقد القديم ــ من حيث المعنـــى وأقسام المفارقة، لكن ذلك لا يدعونا_ في أي حال_ إلى الادعاء أو محاولة الادعاء بأن العرب القدماء هم الذين ابتدعوا المفارقة، وهذا ليس مجال بحثنا؛ فالمفارقةـــ موجودة عند اليونـــانيين القدماء من خلال كلمة (أيرونيئيا) المقابلة للفظة Irony في اللغة الإنجليزية_حديثًا_ وما نحاول أن نتوصل إليه هنا هو أن عددًا من وجوه المفارقة كان موجودًا عند النقاد والأدباء العرب، فقد عرف عند العرب.

مفارقة الأنا والآخر في شعر علي محمود طه:

لقد انفتح علي محمود طه كغيره من شعراء عصره على آفاق جديدة من خلال إطلاعـــه على الأدب الغربي وتأثره به، فقد انتمى إلى مدرسة أبولو، وكان من أكثـــر الـــشعراء تمثيلًـــا لخصائصها خاصة وإلى الرومانسية عامة، فجاء شعره تجسيدًا لتأملاته في الطبيعة والوجـــود، لذلك نجده يلجأ بذاته إلى الطبيعة ويعتمد على الخيال ليتأمل الكون والوجود ويخرج من الواقـــع المعاش ليبحث عن عالم بديل. فالأنا اسم مكني، لا يدل إلا على المتكلم وحده، بمعنى أنه تعبير

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عن الذات، أما الآخر، فهو غير المؤتلف أو المختلف. وتأسيسًا على هذا تكـون الأنـا مجـال المعرفة الجوهري؛ لأن السؤال عن الأنا سؤال عن الوجود، ومن هنا كان الإقرار بأن الآخـر، هو غير الأنا.

يتضح ذلك من خلال قصيدته " غرفة الشاعر " حيث يقول:

المقطع الأول.

أيّها الـشاعر الكئيـب مـضى اللّيـ ـل ومازلـت غارقًـا فـي شـجونك
مـسلمًا رأسـك الحـزين إلـى الفكـ ـر وللـسّهد ذابـلات جفونِـك
ويـد تمـسكُ اليـراعَ وأخـرى فـي ارتعـاشٍ تمـرّ فـوق جبينـك
وفـمٌ ناضـبٌ بـه حـرُّ أنفـا سـكَ يطغـى علـى ضـعيف أنينـك[1]

من خلال الأبيات السابقة، نجد أن الشاعر يقف موقف مفارقة بين الأنا "الشاعر" والآخـر "كل ما هو سواه"؛ فالأنا هي ذات الفرد الواحد، و"الآخر" هو كل ما سواها، ولكن هل يصحّ مثل هذا التجريد المنطقي في واقع الحياة؟

فأنا (الشاعر) هنا ليست مستقلة أو منفصلة عن كل ما سواها أو الآخر، بل هي جزء منه، لا يمكن أن تُعرف أو أن تتضح أو أن تتحدد أو أن تتشكل إلا من خلال الآخر، عبر علاقـات ومواقف متعددة ومختلفة ومتبادلة .وكذلك الحال بالنسبة إلى الآخر ، لا ينفصل عـن الأنـا ولا يستقل عنها، وهو لا يُعرف ولا يتضح ولا يتحدد ولا يتشكل إلا من خلال الأنا وعبر علاقـات ومواقف متعددة ومختلفة ومتبادلة. ولكن الشاعر يلوذ إلى الانفراد والانعزال ويـرتبط بذاتـه يصارع الاكتئاب.

---

[1] **الديوان:** ص٧٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقطع الثاني:

لست تصغي لقاصف الرّعد في اللّيـــــ ـــــــل ولا يزدهيـكَ فـي الإبـراقِ

قد تمـشّى خـلال غرفتـك الـصّمـ ـــــت ودبَّ الـسّكون فـي الأعمـاقِ

غير هذا السّراج فـي ضـوئه الـشّا حـب يهفـو عليـك مـن إشـفاقِ

وبقايـا النّيـرانِ فـي الموقـد الـذّا بـل تبكـي الحيـاة فـي الأرمـاقِ[1]

في هذا المقطع نجد الشاعر يلجأ إلى الخيال ويعتمد عليه ليتأمل من خلاله الكون والوجود ويرفض الواقع ليجد عالمًا بديلًا. فيحول الفرقة إلى فضاء واسع يسمع فيه قصف الرعود.

المقطع الثالث:

أنت أذبلتَ بالأسى قلبك الغـضّ وحطّمـت مـن رقيـق كيانـك

آه يا شاعري لقد نـصل اللّيـ ـــل ومازلـت سـادرًا فـي مكانـك

ليس يحنو الدّجى عليك ولا يـأ سـى لتلـك الـدموع فـي أجفانـك

ما وراء السّهادِ في ليلـك الـدّا جـي وهـلاّ فرغـت مـن أحزانـك؟[2]

في هذا المقطع من القصيدة نرى أن الشاعر قد استغنى عـن المجتمـع، وبـدأ بتوجيـه الخطاب إلى الذاتية من خلال قوله: "أنت أذبلت، آه يا شاعري، مازلت سادرًا، ما وراء السهاء في ليلك".

المقطع الرابع:

فقـم الآن مـن مكانـك واغـنم في الكـرى غطـة الخلـيّ الطـروب

والـتمس فـي الفـراش دفئـا ينـسّـ ـيك نهـار الأسـى وليـل الخطـوب

---

[1] **الديوان:** ص ٧٢.

[2] **المصدر نفسه:** ص ٧٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لست تُجزى مـــن الحيـــاة بمـــا حُمّـــــ ـــلت فيهـــا مـــن الـــضنى والـــشّحوب

إنّهـــا للمجـــون والختـــل والزيـــــ ـــــف وليـــست للـــشّاعر الموهـــوب[1]

في هذا المقطع الأخير من القصيدة يوجه الشاعر فعل الأمر "قم " لذاته طالبًـــا منهـــا أن تستفيق من سباتها والعودة إلى الواقع وممارسة الحياة. فلا يمكن لـــ (الأنا) عنـــد الـــشاعر أن تحقق كينونتها بمعزل عن (الآخر) ذلك من أجل إثبات الهوية.

فقد تكون هذه الهوية ذكورية / وطنية / إنسانية / آيديولوجية / الخ، لكن (الآخر) عنده، كثيرا ما تغترب بفعل (الأنا) حرصًا من (الأنا) في إثبات ذاتها معرفيا.

من خلال قصيدة غرفة الشاعر السابقة يمكننا القول بأن ذات الشاعر ذات متعالية منفصلة عن الجماعة، يحاول الشاعر من خلالها أن يعلو بها فوق قيود الزمان والمكان، معتمـــدًا علـــى الخيال ليتحرر من الشقاء ويهدي الناس إلى السعادة من خلال طريق آمن في الحياة.

المفارقة وفلسفة الحياة والموت في شعر علي محمود طه:

لقد أدرك الإنسان منذ الأزل الحقيقة المطلقة للموت ويبدو أن الشاعر لم يذهب إلى أبعـــد مما ذهب إليه من سبقه، إذ نجد هذه النظرة مملوءة بالتناقض، الذي يهيكـــل ويـــصوغ الفكـــرة الإنسانية للحياة والموت التي تسيطر على الشاعر ويتضح ذلك من خلال قصيدة "الله والشاعر".

إن الناظر في هذه القصيدة يجد الشاعر في حالة اضطراب وشك ثم اطمئنان ثـــم يجـــده رجلاً مُؤمن ثم منكراً نراه يتحدث عن القدر وإيمانه به، ثم نجده يثور على القدر. فهو في حالة الهائم المضطرب وحالة عدم الاستقرار، فنراه سعيدًا مرة ثم حزينًا قلقًا هادئًا ثم متأملًا لاهياً ثـــم مغامرًا.

---

[1] **الديوان:** ص ٧٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

يتحدث الشاعر عن تجربته الذاتية مع الحياة مخاطبًا الأرض فيقول:

لا تفزعـــي يـــا أرض: لا تفرقـــي مـــن شـــبحٍ تحـــت الـــدّجى عـــابر
مـــا هـــو إلاّ آدمـــيّ شـــقي ســـمّوه بـــين النّـــاس بالـــشاعر
حنانـــك الآن فـــلا تنكـــري ســـبيله فـــي ليلـــك العـــابس
ولا تـــضلّيه ولا تنفـــري مـــن ذلـــك المستـــصرخ البـــائس[1]

فهو يجعل من نفسه شبحًا وآدميًا يجول بين الناس؛ ليتحول إلى إنسان بائس في ليله العابس الظالم.

مـــدّي لعينيـــه الرّحـــاب الفـــساح ورقرقـــي الأضـــواء فـــي جفنـــه
وأمسكي يا أرض عـصف الرّيـاح والرّاعـــد المنـــصب فـــي أذنـــه
أتـــسمعين الآن فـــي صـــوته تهـــدّج الأنّـــات مـــن قلبـــه؟
وتقـــرأين الآن فـــي صـــمته تمـــرّد الـــرّوح علـــى ربّـــه؟[2]

يظهر الشاعر حبه للأرض والطبيعة ويخاطبها، ويطلب منها أن توظف عناصرها لخدمة هذا الشاعر البائس، ثم ينتقل الشاعر لإظهار آلامه وأحزانه وإبراز الأنّات النابعة من قلبه.

ثم يقول:

روحك في روحي تبثّ الحيـاة نزلـــت دنيـــاي علـــى فجرهـــا
فـــإن جفاهـــا ذات يـــوم ســـناه لاذت بليـــل المـــوت فـــي قبرهـــا
لكنّمـــا روحـــك مـــن جـــوهر صـــافي وروحـــي مـــا صـــفت جـــوهرا
تقـــول روحـــي إنّهـــا ملهمـــة فهـــي لمـــا قدّرتـــه مُتبعـــة[3]

---

(١) **الديوان:** ص ٩٣.

(٢) **المصدر نفسه:** ص ٩٣.

(٣) **الديوان:** ص ٩٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

من خلال الأبيات السابقة يظهر الشاعر روحه بالشقية المليئة بالـشر، وجـسده الملـيء بالشهوة، ثم يرجو الصفاء والنقاء الذي يستمده من الخالق (الإيمان بالقدر) والإيمان بشقاء الحياة ونعيمها، وكذلك الأمر الإيمان بالآخرة والجنة.

ثم يقول:

وما أرى !! هل في غـد لـي ثـواء بالخلـد ؟ مثـواي نـار الجحـيم؟
أمنـذري أنـت بيـوم الحـساب ؟ ولائمـي أنـت علـى مـا جـرى ؟
الخيـر والـشّر بهـا توأمـان والحـبّ والـشّهوة فـي طبعهـا
أفي سبيل العـيش هـذا الـصّراع ؟ أم فـي سـبيل الخلـد و الآخـرة ؟[1]

يتضح من خلال الأبيات السابقة إيمان الشاعر بيوم الحساب وإيمانه بأن النفسَ مجبولـةٌ على الخير والشر فلا بد من العيش في هذا العالم بكل ما يحتويه من سـعادة وحـزن وشـقاء وصراع. أما باقي القصيدة فمعظم أبياتها تدل على ما يلي:

أ. حتمية الموت وإن طالت الحياة والإيمان بالبعث بعد الموت.

ب. يموت الإنسان انتصارًا للحياة.

جـ. الدنيا وهم وغرور.

من خلال القصيدة السابقة للشاعر علي محمود طه نجد أن الشاعر وضع المُتلقـي أمـام رؤيته الخاصة وأجبره على التأثر بما أثر عليه من خلال المفارقة وفلسفة الحياة والموت.

في نظرة أخرى إلى الحياة والموت في ديوان الشاعر علي محمود طه نستعرض قصيدة (قبر الشاعر)، فقد نظر علي محمود طه- كغيره من شعراء مدرسة أبولو- إلى الموت بعـد أن

---

[1] **الديوان:** ص ٩٦-٩٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تجاوز الغربة وآمن بالموت المؤدي إلى البعث، لذا نرى في أشعاره الإيمان بـــالموت والحيـــاة وحتمية الموت بعد الحياة، كما أن الشاعر قد ربط موت الأمة بموت الفرد.

كما وقد تحدث علي محمود طه في أشعاره عن الطبيعة حتى في أثناء حديثه عن الموت؛ فهو يهرب إلى الطبيعة مناجيًا وحزينًا، فعندما يظهر حنينه إلى الوطن يظهره من خلال مخاطبة الطبيعة وينظر إلى الحياة ويتذكر شبابه من خلالها أيضًا، لكنه سيصل في النهاية إلـــى حتميـــة الموت وانتصاره على الحياة.

ويتضح ذلك من خلال قصيدته "قبر الشاعر" التي كتبها إلى صديقه فوزي المعلوف فـــي رثائه عندما توفي في البرازيل؛

إذ قال:

رفّت عليه مورقـــات الغـــصون وحفّـــــــــه العـــــــــشب بنـــــــــوّاره

ذلـــك فبـــر لـــم تـــشده المنـــون بـــــــل شـــــــاده الـــــــشّعرُ بآثـــــــاره

أقامـــه مـــن لبنـــات الفنـــون وزانـــــــــه المجـــــــــد بأحجـــــــــاره

ألقى الـــشّاعر عـــبء الـــشّجون وأودع القلـــــــــــب بأســـــــــــراره[1]

يدخل الشاعر في المقطع الأول إلى وصف المكان الذي ثوى فيه صديقه فوزي معلـــوف وهو القبر الذي وصفه بأنه قبر شاده الشعر وبناه، وجعل أركانه من لبنات الفنون وأحجاره من المجد فهو نهاية أسراره وكاتم سره.

وجاورتـــــــه نخلـــــــة باســـــــقة تجثم في الـــوادي إلـــى جنبـــه

كأنّهـــــــا الـــــــشاكلة الوامقـــــــة تقضي مدى العمر إلـــى قربـــه

---

[1] **الديوان:** ص ١٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وترســـــل الأغنيـــــة الـــــشّائقة قمريّة ظلّـت علـى حبّـه[1]

بدأ الجو العام في الأبيات السابقة حول القبر مليئًا بالحزن والكآبة والأنين. إلى قوله، في الأبيات:

ويقبــل الفجــر الرّقيــق الإهــاب يحنـــو علـــى القبـــر بأضـــوائه

كأنّمـــا ينـــشد تحـــت التّـــراب لؤلـــــؤة تـــــزري بلألائـــــه

أستلّ منها المـوت ذاك الـشّهاب غيـــر شـــعاع فـــي الـــدّجى تائـــه[٢]

في الأبيات السابقة نجد أن القصيدة مليئة بالحياة المتجددة من خلال الحياة في الطبقة ثـم موتها ثم الحياة مرة أخرى وهكذا.

وقوله أيضًا:

ويـــذهب النّـــور ويـــأتي الظّـــلام تبـــــزع الأنجـــــم فـــــي نـــــسقه

حيـــرى تحـــوم اللّيـــل كالمـــستهام أســـــهره الثّـــــائر مـــــن شـــــوقه

تبحـــث عـــن نجـــم بتلـــك الرّجـــام هـــوت بـــه الأقـــدار عـــن أفقـــه[٣]

يوضح الشاعر من خلال الأبيات السابقة نظرته إلى الإنسان فهو مجرد رميم وجيفه تحت التراب فالعالم زائل بائد.

إن الناظر إلى هذه القصيدة يجد فيها مجموعة من المفارقات والتناقضات بين الحياة ومـا تحتويه من نعيم وشقاء، وبين القدر وما يحمله الإنسان، وبين الموت والبعث والنشور.

---

[1] **الديوان:** ص ١٢٩-١٣٠.

[2] **المصدر نفسه:** ص ١٣٠.

[3] **المصدر نفسه:** ص١٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من هنا نجد أن الشاعر وظف سمات المدرسة التي ينتمي إليها (مدرسة أبوللو) في الحديث عن الحياة والموت والنشور حتى تخدم هذه السمات والخصائص الموضوع الذي قصده الشاعر.

من خلال ما سبق نستخلص الخصائص الآتية للقصيدة:

١. قام الشاعر بتوظيف عناصر الطبيعة ليخدم أبياته ويبث إليها الشكوى والآلام.

٢. تعددت القوافي في هذه القصيدة لتخدم غرض الشاعر.

٣. قام الشاعر بتقسيم القصيدة إلى مقطوعات، واستخدم الشعر المرسل.

٤. اهتم الشاعر بوحدة الموضوع حيث جعل من القصيدة جسدا واحدا.

٥. استخدم الشاعر الألفاظ السهلة القريبة من الناس أثناء الحديث عن الحياة والموت والبعث والنشور.

٦. قام الشاعر بتشخيص عناصر الطبيعة وتجسيدها في معظم أبيات القصيدة.

٧. تجربة الشاعر صادقه نابعة من قلب صادق.

٨. يظهر من خلال القصيدة الألم والحزن والتشاؤم ولكن هذا لم يمنعه من وصف الطبيعة وعناصرها.

من خلال ما سبق فإن القصيدة مليئة بالمفارقات؛ فمرة نجد الشاعر إنساناً يمتلك اليقين، ثم نجده مرة أخرى شاكًّا في القدر يتحدث على الروح والجسد، ثم يعتبر الجسد جثة هامدة تحت التراب، يظهر نفسه شقيًا ومرة أخرى سعيدًا يرى الخير موجودًا في الحياة ليعود مرة أخرى فيصور الحياة شرًّا مطلقًا.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثاني

الإيقاع

ورد الإيقاع في الثقافة العربية للدلالة على مكون من مكونات الموسيقى إهتم النقاد والدارسون به وصنفوا له العديد من المؤلفات.

ويقابل هذا المفهومَ مفهوم الوزن في الشعر .ويشترك المصطلحان في كثير من المواقع وذلك لطبيعتهما المتعلقة بالزمن، وتعاملهما مع هذا الزمن، بنيتهما، ونوعية الإحساس الذي يثيره كل منهما عند المتلقي، الفطرية التي هي من سمات ملكة ممارسهما، تلاقي مجاليهما في الغناء. فلم يستعمل النقاد العرب القدماء إلا كلمة الوزن عند دراستهم للشعر، وقد استعمل اللغويون المصطلح نفسه في تقنينهم للأشكال الصرفية. أما مصطلح الإيقاع فهو غائب أو شبه غائب من معجم أهل البلاغة وأصحاب فن الشعر وعلماء الكلمة.

وما نشاهده اليوم من تواتر لهذى المصطلح في خطاب الباحثين، وحتى في الكلام العادي، فهو ناتج عن التأثر بالثقافة الغربية التي أصبحت تستعمل هذا المصطلح في كل المجالات تارة كمرادف للتكرار، وتارة أخرى للدلالة على الوزن والقافية أو العروض، وأحيانا بدون معنى مضبوط.

أولًا: الإيقاع في مستوى الأصوات

في هذا المستوى البحثي يتم الانتقال بعناصر البنية من المستوى الدلالي إلى البنى التركيبية العميقة، واستقراء تحولاتها في شعرية علي محمود طه على المستوى الإيقاعي، بتجاوز النظرة التقليدية لهذا المبحث على اعتبارات العروضية التقليدية التي عهدناها في دراسة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشعر العربي، وأخضعت غير قليل من هذا الشعر لقيم معيارية ثابتة في ضبط موسيقاه، وجودته بمقدار تصاعدية درجاته في سلم الالتزام.

وشاعرنا، كما مر آنفًا، يمثل، أحد أقطاب مدرسة أبولو، وما أفصحوا به عن شعرية تنازعتها توجهات رومانسية، وأخرى واقعية، ويستشف ذلك في أشعار علي محمود طه، وما اتسمت به من المرحلية، فإذا كانت الرومانسية هي النزعة الطاغية في فترات شعريته الأولى، إلا أنه أصبح أكثر ميلا للواقعية في مراحل شعريته اللاحقة، الأخيرة منها على وجه الخصوص.

فشعرية علي محمود طه بكافة تبدلاتها، وتحولاتها على جميع المستويات الدلالية، والتركيبية مغرية بالبحث في هذا المجال لكثرة تنوعاتها الإيقاعية، وحركيتها التي تجاذبتها إيقاعية التجربة الحياتية للشاعر ذاتها، بكلية توجهاته الرومانسية الحالمة.

يقول أنور المعدَّاوي في التفريق بين شاعر الأداء اللفظي، والنفسي:" شاعر الأداء اللفظي هو من يقف بك عند المعاني الجامدة؛ المعاني التي تختنق بين قبضة الألفاظ الغارقة في لجج المادية البغيضة، ولكن شاعر الأداء النفسي هو من ينتزع من رأسك كل تهويمة ذهنية ليردك إلى شعورك، وهي تهويمة نفسية، وهنا تجد علي محمود طه"[1].

والمتمعن في تجارب مدرسة أبولو الشعرية، ومن ضمنهم علي محمود طه يجدهم ممن ثاروا على القافية الموحدة، وتحرروا من قيدها بما يتماشى وتلك التوجهات، فالتزموا الشعر المرسل، وعرفوا بعنايتهم القصوى بموسيقاهم الشعرية، وتنوع تفعيلات القصيدة الواحدة، والتفنن في ترتيبها حتى غدت قصائدهم تنويعات أسلوبية في مستويات الشكل المطعمة بمضامين الرؤية الشعرية، وإملاءاتها الداخلية وصولًا للشكل الذي تقتضيه تلك البنى على اختلاف

---

[1] طه، علي محمود: **شرح ديوان علي محمود طه**. شرح وتحقيق: محمد نبيل طريفي، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠١م.: ص ١٢٤– ١٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مستوياتها المعجمية، والدلالية، والتركيبية، وتعاضدها مع البنية الإيقاعية في الإطار الخارجي الشكلي للقصيدة بوصفها إحدى البنى المرتبطة بالوقع الدلالي، كما تتأكد لتلك المستويات بمجمل تقاطعاتها تحقيق مقصدية الشاعر التي ينشد من خلالها الوحدة العضوية لقصيدته، واستنبات محاور أخرى جديدة ذات وظائف دلالية مخصوصة.

وتندرج دراستنا لهذا الفصل تحت إطار الأسلوبية الصوتية أحد اتجاهات الأسلوبية التي عُني فيها أصحابها بمعاينة النص الأدبي من الداخل معاينة عميقة الأبعاد والدلالات على جميع المستويات التعبيرية والنحوية والصوتية والتكوينية، وتعتمد الأسلوبية الصوتية في أولى تجلياتها على "مفهوم المتغيرات الصوتية الأسلوبية، وبمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية، تستطيع اللغة أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية"[1].

والطرح البديل للعفوية، وانتفاء القصديّة لدى الأديب إزاء تشييده بنى القصيدة في كليتها يقابلها عند تودورف (التركيب): "العفوية نموذجا جدليا: أطروحة نقيضها تركيب"[2]. واعتمد تودورف لعمليته النقدية، ومعياريتها في استقراء بنى الخطاب الشعري، وتحليله، وكشف تجلياته على ما يعرف بـــ: "قانون التوازي"[3] الذي يُعنى فيه الناقد بالتعرف على القوانين التحولية الناجزة لأبنية الخطاب على مر العصور.

---

(١) جيرو، بيير: **الأسلوبية**. ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، فرنسا، ط٢، ٢٠٠٨م.: ص ٦٠.

(٢) بو مزير، الطاهر بن حسين: **التواصل اللساني والشعرية: مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون**. الـــدار العربية للعلوم، الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٧م.ص٥٨؛ نقلا عـــن: تزفتـــان تـــودورف، **الـــشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت؛ ورجاء بن سلامة، ط٢، ١٩٩٠م, ص ٧٩.

(3) **المرجع نفسه:** ص ٥٨-٦٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويتضمن عند رومان جاكبسون مجموعة:" أدوات شعرية تكرارية منها الجناس والقافية، والتصريع، والسجع، والتطريز، والتقسيم، والمقابلة، والتقطيع، وعدد المقاطع، أو التفاعل، والنبر، والتنغيم...إلخ "[١].

وتطرق جاكبسون في بحثه عن الأسلوبية الصوتية إلى عدة مسائل غاية في الأهمية منها: "ميل الشعر إلى نموذج مقطعي متكرر في قوافي الأبيات، أو ميله في نماذج أخرى إلى نوع من المقاطع التي تنتهي بالصوائت، وتطرق إلى المقاطع القصيرة والطويلة...إلخ "[٢].

على أن جاكبسون يميل إلى اعتبار ما تقدم في إطار الوظيفة الشعرية، وقلما نجده يستخدم كلمة الأسلوب؛ "لأنه يبدلها بأخرى هي الوظيفة الشعرية، إنه يدرس هذا الشعر من جهة أخرى، من منظور وصفي بحت يضع بالنسبة إلى كل نص الطبيعة البدهية لبناه الداخلية: علاقات بين الإشارات على مختلف المستويات الصوتية، والنحوية، واللفظية، والوزنية ...إلخ"[٣].

وجميع الدراسات الحديثة تؤكد العلاقة الوطيدة بين إيقاع الصوت، وجمالياته الشكلية في الإطار الخارجي، وبين المعنى العميق في المستوى الداخلي للقصيدة " فالأسلوبية الصوتية تدرس جرس الألفاظ والحروف، وتهتم بالنغمة والتكرار، ورد الكلام بعضه على بعض، وإشاعة أنواع التوازن المختلفة مثل: توازن الألفاظ والتراكيب والأسجاع، وتوازن الفواصل، وأيضًا انضباط القوافي وفقا للأسلوب، وبالتالي يجعل منها رنينا موسيقيا يتجاوز وظيفته الدلالية "[٤].

---

(1) جاكبسون، رومان: **قضايا الشعرية**. ترجمة: محمد الوالي؛ ومبارك، دار توبقال للنشر والتوزيع، البيـــضاء، المغرب،ط١، ١٩٨٨م.: ص٧٩.

(2) خليل، إبراهيم محمود: **النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك**. دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٣م.ص ١٥٣- ١٥٤.

(3) جيرو: **الأسلوبية:** ص١٢٤.

(4) ابراهيم، خليل: **النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك:** ص١٥٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبناء على ما تقدم، فملاحظة التكرار النمطي مثلا لأصوات بعينها، وتعقب جرسيتَها، وملاحظة الحركة والقافية، وعناية الشاعر في بناء أسلوبيته الخاصة كل ذلك من قبيل رفع الطاقة الإنتاجية لدلالات القصيدة، ورفدها أقصى درجات الإيحائية بمختلف مستوياتها التركيبية.

أ: الصوامت (Consonant)

تشمل الصوامت على جميع الحروف التي يعترضها معترض يضيق معه مجرى الهواء فيمنع من استطالتها كما الصوائت، وتطلق الصوامت على "مجموعة الأصوات المجهورة المرققة والمفخمة، والمجهور المركب، والمجهور الكلي، كما تطلق أيضًا على الأصوات المهموسة المفخمة والمرققة. وتطلق الحركات الطوال على الألف والواو والياء"[1].

ويلتزم الشاعر في هذا المستوى الصوتي ضبطًا إيقاعيًا خاصًا منوطًا بتسكين حرف الروي وتقييده لدواعٍ نفسيةٍ عميقة الدلالة. يقول علي محمود طه في قصيدة (خيال) :

وصُـــغنا لـــكَ الـــشعرَ حُـــبَّ الـــصِّبا ... وشـــدوَ الأمـــاني وشـــجو الـــذِّكَرْ
تغنَّـــــتْ بـــــه القُبَـــــلُ الخالـــــداتُ ... وغنَّـــــى بإيقاعهـــــا المبتكَـــــرْ
وجئنـــــا إليـــــكَ بمُلـــــكِ الهـــــوى ... وعـــــرشِ القلـــــوبِ وحكـــــم القـــــدَرْ
بأفئـــــــدةٍ مثلمـــــــا عَرْبَـــــــدَتْ ... يَـــدُ الـــريح فـــي ورقـــاتِ الـــشجَرْ
وأنـــــتَ بأفقِـــــكَ ســـــاجي اللحـــــاظِ ... تُطِـــــلُّ علـــــى سُـــــبُحاتِ الفِكَـــــرْ
دنـــــوتَ فقلنـــــا رُؤى الحـــــالمينَ ... فلمـــــا بَعُـــــدْتَ اتهمنـــــا النظَـــــر
وحامت علـــيك بأضوائهـــــــــــا ... مصابيحَ مثل عيون الزَّهـــــــــــر
تتـــــبَّعنْ خطـــــوك عَبْـــــرَ الطريـــــقِ ... كمـــــا يَتحـــــرّى الـــــدليلُ الأثَـــــرْ
يُقـــــبِّلنَ مـــــن قـــــدميكَ الخطـــــى ... كمـــــا قبَّـــــل الـــــوثنيُّ الحجَـــــرْ
مـــشى الحـــسنُ حولـــكَ فـــي موكـــبٍ ... يـــــرِفُّ عليـــــه لـــــواءُ الظفَـــــرْ

---

[1] السعدني، مصطفى: **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**. دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧م: ص٣٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تمثَّلَ صدرُك سلطانَـــــــــــــــــــه كجبـــــارِ وادٍ تحـــــدَّى الخطَـــــرْ
بِنَهـــــــدينِ يـــــــستقبلانِ الـــــــسماءَ كأنهمـــــــا يُرضـــــــعان القمَـــــــرْ
تَـــــساميتَ عـــــن لُغـــــةِ الكـــــاتبينَ وروعـــــةِ كـــــلِّ قـــــصيدٍ خطَـــــرْ
ســـوى شـــاعرٍ فـــي زوايـــا الحيـــاةِ دَعَتـــــــهُ مباهجُهـــــــا فاعتـــــــذَرْ
أكـــــبَّ علـــــى كأســـــه وانتحـــــى صدى الليـــلِ فـــي اللحظـــات الأُخَـــرْ
رنـــــا حيـــــث ترقُـــــبُ أحلامُـــــهُ خيالـــكَ فـــي الموعِـــدِ المنتظَـــرْ![1]

في قصيدة علي محمود طه السابقة تكمن المفارقة الحادة في وقْع إيقاعها المنساب عبر أقصى حدود الخيال، ومؤدى الوظيفية التي شغلتها الصوامت من تقييد لروي القصيدة المحتكم لدلالات بعيدة المغزى، فالشاعر يحسن استغلال أقصى الطاقات اللغوية الدالة على المجاز في استحضاره قصة الماضي الذي استغرق فيه عرى اللذة والعربدة وتعقب خُطا الجميلات، واستنفاد وصفه حال الأمس الذي أقضاه في المتاع واللهو على نحو يشي بالانتهاء من صيغة الحلم، واستقبال الواقع بتعقب أثر الأمس، والتقاط أطيافه متوجهًا بظلالها تلك يغزل أغنية مستقبله الآتي عبر أزمنة صيغ المضارعة: تطلُّ (على سبحات الفكر)، يقبلن (الخطى)، يتحرى (الأثر)، يرف (لواء الظفر)، يستقبلان (السماء)، يرضعان (القمر)، ترقب (أحلامه).

فجميعها دلالات غوث وتشوف لم يُستنفد ماضيها بعد فالسبحات، والخطى، والسماء وغيرها،هي عبارة عن مجموعة من الدالات التي جاءت على موازاة الخط الإيقاعي في سردية الحدث الواقع بتأثير تسكين حرف الروي الذي انتظم القصيدة ككل.

ففضلًا عن الواقع الصوتي الخاص بتأثير تكرار حروف بعينها على نحو لافت للنظر وانتظامها مثل الواو، والكاف المتحركتين بحركة قصيرة، ولا يخفى كذلك التـــأثير الصوتي

---

[1] **الديوان:** ص١٩٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لتكرار الكاف، والمرتبط بالتوجه بالخطاب والسرد نحو السامع لمشاركة الشاعر حسه في الإنتاج بقصة ماضيه سواء المتعلق منها بأبنية المخاطب أو تلك الكاف التمثيلية التي تأتي على موازاتها في استدعاء ميل القارئ، وقدرتها على رسم مشهدية الحدث الذي غدا بحكم الماضي وتأمله.

وتكرار (الواو) العاطفة اللافت للنظر كي يتمكن الشاعر من استيفاء عناصر الحدث في الجزء الأول في لوحته المعنونة بـــ (خيال)، حيث يستكمل الشاعر في هذا المستوى أبعاده الذاتية الخاصة بما يتماشى ومتطلبات الرؤية التي تقتضيها بنية المشاهد، التي انتظمتها الأبيات:(١-٥). وتتعاضد هنا البنيتان الإيقاعية والدلالية في إنجاز لوحة الأمس، ثم تأخذ القصيدة بانحراف التوجه في المستوى الثاني ولجوء الشاعر القاصد لنمو التكثيف النسقي لإيقاعية الكاف التي شكلت حضورا موسيقيا خاصا فائض الدلالة على مستوى القصيدة ومقصدية الشاعر.

وفي تحديد الشاعر للزمنين (الماضي) بوقعه الداخلي و(الحاضر) بوقعه الخارجي دلالات عميقة، فإحالة البنى المكانية للماضي ينسرح فيها الحدث من أي فاعلية زمنية للحاضر أو المستقبل، كما تشي بتاريخية الحدث المتعين بالماضي وهذا ما عنيته بالوقع الداخلي في رصْف تكاملية المشهد وبنائيته، خيال ماض (متعين)، وآخر (معلق) بتحول الشاعر عبر أزمنة الحاضر لمستوى أخر يفضي بالاستمرارية والتطاول.

فجميع أصوات القصيدة جاءت مقرونة بزمنها الخاص الدال عبر إيقاعية زمانية وأخرى مكانية في انتشار حروف بعينها وإشغالها مساحات صوتية مخصوصة شديدة التداخل ببنية القصيدة ككل، وابتداع قانونها الصوتي الخاص بها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي الدراسة التي ترجمتها سلمى الجيوسي لآرشيفالد ماكليش في:" الشعر والتجربة " ما يمكن الاستشهاد به على تكرارية أصوات بارزة بعينها، وتوقيعاتها الخاصة في البناء التكاملي الدلالي والإيقاعي للنص "القصيدة توجد في العلاقات بين الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعانٍ، وذلك التكشف للمعنى الذي نشعر به في أي قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة بناء الأصوات" [١].

والذي نستشفه مما سبق من عرض لبعض النصوص الشعرية لعلي محمود طه، أن الأصوات الصامتة وغيرها يستحيل معها تعيُّن الدلالة وضوحا واستكمالًا إلا بتجاوراتها مع الأصوات الأخرى حيث تقتسم معها التناوب في المستوى المكاني على صعيد البنية، والوقع الدلالي الملازم لحركية تلك التناوبات وتجاوراتها في الصعود والانحدار وتدرجها وصولا لمساحات قصوى في استكمال الحس الإيقاعي واكتمال بنائية النص على جميع الأصعدة الدلالية والتكوينية التي تصب في مركزية الوحدة العضوية للقصيدة التي يحرص الشاعر القبض بها بما يوجده من علاقات توحد بين جميع عناصر النص وأبنيته الداخلية ككل.

ب: الصوائت (Vowels)

الصوائت أو ما يُعرف بالحركات الطوال أحد المستويات الصوتية التي يلزم فيها الشاعر إطلاق حرف روي القصيدة مما يحدث وقعًا مستطالًا للمساحات الصوتية تستميل معها الأحاسيس. وقد عزا مصطفى السعدني لجوء الشاعر الحديث لهذه البنية إلى قدرتها على "حمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة لا سيما في مجال الحزن "[٢].

---

[1] ماكليش، آرشيفالد: **الشعر والتجربة**. ترجمة: سلمى الخضرا الجيوسي، دار اليقظة العربية ومؤسسة فرنكلين، بيروت، ١٩٦٣م.: ص٢٣.

[2] السعدني: **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث:** ص٣٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد سبق أن أشرت إلى أن لكل قصيدة تقنيات صوتية تسهم في ابتداع قانون صوتي خاص بها لا يتأتّى من صوت صامت بمفرده أو آخر صائت ولا بتمايز أحدهما على الآخر، بل تتداخل مجموعة من الأطياف الصوتية الشبكية والمعقدة في نسج البنى الإيقاعية الداخلية في القصيدة، وتحميلها دلالات خاصة.

وتتجاذب تلك البنى في تناوباتها على الصعيدين: الزماني والمكاني لأبعاد النص على نحو أفقي في تشكيل إيقاعاته الزمنية في الامتداد، وآخر عمودي انتشاري في رصْف حروف بعينها لها إيقاعاتها الصوتية التي تلازمها على كلا المحورين لا يدانيه في الأهمية والخصوصية في مركزية البناء التكويني التكاملي للنص والمحورية النى ينطلق منها الشاعر.

فإذا أخضعنا قصيدة (فاروس الثاني) للدراسة من هذه الوجهة سنشهد فيها إمعاناً واضحًا من قبل الشاعر في عنايته بموسيقاه، ووقع جرسية حروف بعينها التزمها في سائر هيكلة القصيدة، يقول علي محمود طه:

قصر فينيسيا إليـــكَ اليوم يُهـــدي ... لعنة الشرفة في قــربٍ وبُعْدِ
عجبًـــا! يـــا أيُّهـــذا المتحـــدِّي ... كيف ســاموك سـقوطَ المتــردِّي؟
أعتَزَلْـــتَ الحكـــم أم كـــانَ فـــرارا ... بعد أن ألفيْـتَ حوليْـكَ الـدَّمارا؟
سُقْتَ للمجــزرةِ الزُّغْــبَ الــصِّغارا ... بعد أن أفنيتَ في الحــرب الكبــارا
أعَلَـــى الـــصُّومال أم أديـــسَ أبابـــا ... ترفـــع الرايـــةَ أم تَبْنـــي القِبابـــا
أمْ علـــى النيـــل ضِـــفافًا وعُبابـــا ... لمحَـــتْ عينـــاكَ للمجـــدِ ســـرابا
موسُليني قِفْ علـــى أبـــوابِ رُومـــا ... وتأمَّلْهـــا طُلولًـــا ورســـوما
قِفْ تَـــذَكَّرْها علـــى الأمـــسِ نُجومـــا ... وتَنَظَّرْهـــا علـــى اليـــومِ رُجومـــا
أضرمتَ حولكَ في الأرض التُّخومـــا ... تقتفـــي شـــيطانكَ الفـــظّ الغَـــشوما
أو كانـــت تلـــك رومـــا أم ســـدوما ... يـــومَ ذاقـــتْ بخطايـــاكَ الجحيمـــا؟

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هيَ ذاقــتْ مــن يــدِ اللّــهِ انتقامــا لآثـــامِ خالـــدٍ عامًـــا فعامـــا
يومَ صبَّتْ فــوقَ بيــروت الحِمامــا لم تَذَرْ شيخًا ولــم تــرحمْ غُلامــا
أيــن راحَ اليــومَ هــل رام الــسَّلاما أم على الشاطئِ أغفــى ثــم نامــا
أيُّ عُـــــدوانٍ زَريِّ المظهَـــــرِ بِـــدَمٍ قـــانٍ ودمْـــعٍ مُهْـــدَرِ
تنـــشرُ المـــوْتَ بليـــلٍ مُقمِـــرِ! يــا لمــصرَ أتــرى لــم تثــأرِ[1]

أول ما نلحظه في هذه المقطوعة الطويلة هو الوقع الصوتي للقافية المطلقة بالتزام حرف الروي المتحرك الممتد وإطالته لاستيعابه أقصى حدود معاناة الشاعر في تأملاته، واحتواء زخرة كل تلك الأصوات ألمه المشرقي، وقدرتها على حمل معاناة الشاعر إلى حد الانكسار الكلي.

فضلًا عن التزام الشاعر حروف أخرى أسهمت إلى حد بعيد في تعميق حدة الاستطالة تلك وسرعة انتشارها كالراء الرنينية المجهورة: الدمارا / صغارى / حيارى / غبارى. ووقع الحروف الأخرى التي تشي بانبعاثية المرجعية التاريخية المختزلة في الذاكرة، وجلاء أبعادها من خلال رصد الشاعر حركية تلك الأحداث وفجائعيتها عبر تراكم الحالات، وحشدها كينونة النص بما يثقله إيحائية واكتنازا.

كذلك نشهد ملمحا آخر في تكرارية حروف بعينها دون غيرها كتكرار همزة الاستفهام مثلا: أعتزلت الحكم ؟ / أعلى الصومال ؟ / أترى تذكر ؟ / أحمت قمصانك السود البلادا...؟، إلى جانب أسماء الاستفهام المنتشرة بكثرة: كيف ساموك ؟ / أين وليت ؟ / لم آثرت ؟ / أين راح اليوم...إلخ التي تكمن أهميتها على المستوى الدلالي تعميق البنى الدالة على الحيرة والضياع والألم وتأكيدها.

(1) **الديوان**: مقتطفات من قصيدة(فاروس الثاني)، ص ٣٥٩ – ٣٦٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتتعزز من خلالها فرصة الإحالة للماضي واسترجاعه فإشباع الحركة الطويلة من الوجهة الإيقاعية هو إشباع بالضرورة لحركية الحدث في الماضي، واكتمال المشهدية في صورة تلك الأصوات الممتدة واستطالتها، تمثلا للأحداث الجسام التي تعاقبت على أرض المشرق العربي وتأملها وفق إيقاعية منغمة في استطالة حروف المد وعلى نحو تصعيدي، وما ينجم عن تعاضد كلا البنائين الدلالي والإيقاعي في انبناء المشهد الكلي، وصهر مقوماته على سبيل التقنيات الصوتية بجميع تفرعاتها في كلية الواحدة.

ج: السواكن

تسكين حرف الروي من الظواهر اللافتة للنظر في شعرية علي محمود طه وقلما نجد له قصيدة تخلو من هذه الظاهرة، وأحيانًا يعمد إلى دمجها بالصوائت دمجًا بعيدًا عن الغائية لا يتأتى من الفراغ، وإنما لتأدية وظائف إيقاعية ترتبط بدلالات مقصودة أرادها الشاعر، وقد ذهب مصطفى السعدني في بحثه أسباب ميل الشاعر الحديث توظيف هذه البنية إلى:" رغبته في خلق لغة إيحائية تحكي خفة الحياة الواقعية، وسرعتها، وتسكينها الطاغي لأواخر كلماتها"[1].

ولتمثل هذه الحيثية لنقف، مثلًا، على قصيدة المرأة والفن (ثورة)، يقول علي محمود طه:

سافو : لقد أخـذَتْنا شـجونُ الحـديث ... وكم في حديث الفتى مـن شـجونْ
سَـمَرنا بـهِ وجهلنَـا اسـمَهُ ... ومـا حظُّـه مـن رفيـعِ الفنـونْ
أمِـنْ ربَّـةِ الـشعر إلهامـهُ ... أم الـوترِ الأُرفُـسيِّ الحنـونْ
أم المرمـرِ الغـضِّ يجلـو بـهِ ... رفيـفَ الـشفاهِ ولمْـحَ العيـونْ

بليتس : هي وحيهُ من سماءِ الأُولمـبِ ... وآلهـةِ الحكمـةِ الغـابرينْ
فمـا هـو بالملَـكِ المـستعزِّ ... ولكنَّـهُ الآدمـيُّ المَهـينْ

---

[1] السعدني: **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث:** ص ٥٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وما الآدمية بنتُ السَّماءِ ... ولكنَّها بنتُ ماءٍ وطينْ
يريدُ لها الفنُّ أفقَ النُّجوم ... فيُقْعِدُها جسمُ عبدٍ سجينْ
سافو : وما فنُّهُ ما أراهُ سوى ... أداةِ مطامعِهِ الواسعة
غدًا يستَغلُّ غرامَ الحسانِ ... سبيلًا إلى الشُّهرة الذائعة
يصيبُ بهنَّ خُلودَ اسمه ... وهنَّ قرابينُهُ الضائعة
تمنَّيْتُ لو أطلقَتنا السماءُ ... ويا حَبذا لو بُعِثنا مَعَه[1]

في هذه القصيدة نشهد استدعاء للماضي بمدلوله المجازي المقرون باستدعاء الكينونة الأولى (أولية الوجود) عود على البدء، وارتداد للفطرة الزمنية بدئية التكوين والمغزولة عبر قواعد أسطورية شديدة التناغم بالوقع الدلالي والنفسي العميق الذي أراده الشاعر في محاكاة أشد العوالم تخفيًا وغموضًا من (سافو)[2] إلى (بليتس)[3]، والمزاوجة بين كلتا الأسطورتين على سبيل الدمج بين الواقع والخرافة بحثًا عن المعادل الموضوعي الذي ينهض برمزية الضياع لدى الشاعر والغرق في الملذات.

---

(1) **الديوان :** قصيدة المرأة والفن (ثورة)، ص٢٤٣.

(2) **سافو:** شاعرة إغريقية، ولدت في القرن السادس قبل الميلاد وأنشأت مدرسة لها في جزيرة (لسبوس) لتعليم الفتيات الشعر والموسيقى وكانت (لسبوس) في ذلك الوقت أشد جاذبية من (أثينا) لرجال الأدب والفن وأحفل منها بمباهج الحياة، ومرادًا فاتنًا للهو والقصف، وقد تغنت سافو في شعرها بالحب والجمال والأهواء العنيفة المضطربة بين الفتون والمرح واشتهرت بين بنات جنسها بالمذهب السافي في ملذات العشق. **شرح ديوان علي محمود طه:** ص١٩٢.

(3) **بليتيس:** هي الشاعرة من وحي الخيال التي خلقها إبداع الشاعر الفرنسي (بيرلويس) وأفرد كتبًا لأشعارها المزعومة باسم (أغاني بليتيس)؛ وهي مجموعة من الشعر الغنائي الذي يتحدث بالغزل والمكشوف، والحب الملتهب، ويرمز إلى رغبات الجنس المكبوتة؛ وهي صورة محرفة من الشاعرة (سافو)، وقد ولدت في القرن السادس قبل الميلاد على شاطئ (الملاس) بالقرب من (بانفلي)، ثم انتقلت في صباها إلى (لسبوس) حيث قضت حياتها في الحب والبؤس، والتهتك، وكانت معاصرة لسافو ومن صواحباتها الحبيبات. **المصدر نفسه:** ص١٩٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالمستويات التركيبية والبنائية في القصيدة تستدعي حروفها وإيقاعاتها الصوتية الخاصة بها، وقد تآزرت في هذه المقصدية الرامزة مجموعة من الأصوات التي أدت بالفعل مهمة الإسرار والتخفي ممثلًا بصوت السين المهموسة، والنون بإيقاعه الجهري بجميع سكناتها وارتداداتها نحو اللحظة الأولى للتكوين بمعنى آخر للمادية الأرضية ولزوجتها والتحول في المستوى الأخير من القصيدة للهاء المهموسة في سياق الضياع والاغتراب الذي اضطلعت به الراء المجهورة ورنينيتها في الأذن.

والتحول الإيقاعي الناجم عن تعددية الأصوات، والتحول بمستواها في إشباع السواكن في المتواليات : شجوْنْ / حنوْنْ / عيوْنْ / الغابريْنْ / المهيْنْ / طيْنْ..... حيث اللانهائية والإغراق في تأمل الأصل القبلي في (المكان) إلى مستوى لحني آخر في تخفيف حدة التسكين بإسباق الحرف الساكن حركة قصيرة: واسعَةْ / ضائعَةْ / ذائعَةْ / معَهْ... التي توصل الى النهائية في مستوى دلالي ما لا تستدعي معه الحال الإغراق والمبالغة في تعاقب السكنات.

فالقصيدة عبارة عن (ثورة) وهي في جميع تضارباتها الصوتية أدت إلى تكاملية تلك الثورة بدئًا من الرتابة في حشد السواكن وتعاقبها، وانتهاء بالتحول الذي أجراه الشاعر في الانعطاف بالمستوى الداخلي الدلالي للقصيدة، والخارجي الشكلي الذي انصبت فيه إيقاعية التغير.

كما جاءت أبنية التحول مدعمة بصيغ زمنية شتى تشي بالاستمرارية، والتطلع الذي يتجاوب وطموحات الشاعر في البعث والتسامي، و(المجاوَزة) للشهرة، و(المجاوِزة) لحدود بليتيس الأرضية في استشراق أفق سافو ومداراتها التي ربطها الشاعر بالبعث والتسامي والخلود

"غدًا يستغل غرام الحسان، يصيب بهن خلود اسمه، تمنيت لو أطلقتنا السماء".

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

د: **الحروف المنونة والمشددة**

١: الحروف المنونة :

سأتناول بالتحليل لتمثل التأثير الصوتي في مستوى الإيقاعي التكويني للحروف المنونة على الأبيات الأولى من قصيدة (فاروس الثاني) يقول فيها الشاعر :

نبـــأٌ فـــي لحظـــةٍ أو لحظتـــينْ طـــاف بالـــدنيا وهـــزَّ المـــشرقينْ
نبـــأٌ، لـــو كـــان همـــسَ الـــشفتينْ منـــذ عـــام قِيـــل إرجـــافٌ ومَـــيْنْ!
وتـــــراهُ أمـــــةٌ باللـــــضفتينْ أنَّـــــه كـــــان جنـــــينَ العلمـــــينْ
موسُليني! أين أنـت اليـوم؟ أيـنْ؟ حُلُـــمٌ؟ أم قـــصَّةٌ؟ أم بـــينَ بـــينْ؟[١]

يلتزم الشاعر في المقطوعة السابقة عددًا من التقنيات الصوتية بدءًا من إيراده عدداً من الحروف المنونة التي لا يبارحها في تعزيزها دالات معينة، واستئثارها بمساحات صوتية فيها شيء من التركيز على مواقع صوتية محددة والتأكيد على ثبات اللحظة ومركزيتها القارّة من خلال السواكن في إطارها السردي التقريري.

فلم يخل أي من الأبيات السابقة من التنوين، فالتنوين يشي بالقبض على تراسل الحركات ضمة كانت أم فتحة أم كسرة: نبأٌ / لحظةٍ / إرجافٌ / أمةٌ / قصةٌ. وحبس الهواء عند نقطة معينة يحد من إطلاق الصوت أو انفلاته بشكل منسرح، ويبقيه أسير اللحظة والآنية والانتهاء، فلا وجود لحركية تطاول في المساحة الصوتية التي يشيعها التزام الشاعر في هذه المقطوعة بحر الرمل الصافي، وإيقاعه الهادئ الذي يستميل معه العاطفة بتأثير الحروف المنغمة في

---

[1] طه: **شرح ديوان علي محمود طه:** من قصيدة (فاروس الثاني)، ص٣٣٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تلقائية وانسياب دونما مشقة أو تكلف، فضلًا عن الوقع الدلالي في استثارة الحواس إلى التنبه واليقظة بتكرار (نبأٌ)... وهو مقطع استهلالي موفق من قبل الشاعر أسنده الشاعر بالتزامه عددا من الحروف المنونة وتوالي التسكينات المتلاحقة على نحو يعزز الدلالة على السردية لحدث ما.

٢: الحروف المشددة:

وفي هذا المستوى الصوتي تعبير عن أشد العواطف اضطرابا، بأقصى درجاتها من الشدة والمرارة. يقول الشاعر في قصيدة نار ونار:

حبيبـــةَ قلبـــي هـــي النـــارُ لا ... تَـــشُبِّي لظاهـــا ولا تـــستثيري
دَعِيهـــا ولا تـــوقِظي جمْرَهـــا ... فمـــا النـــارُ أحنـــى مـــن الزمهريـــرِ
فِـــدى راحتيـــكِ فـــؤادٌ يلـــذُّ ... لـــهُ فـــي هـــواكِ عـــذابُ الـــسعيرِ
أنيليهمـــا دِفءَ ثغـــري الحنـــون ... وصـــونيهما رحمـــةً مـــن زفيـــري!
أُحـــسُّ بقلبـــك لـــذْعَ الأســـى ... وفـــي وجنتيـــكِ لهيـــبَ الـــدموعْ
محدّقـــــة فيـــــه، محنيّـــــة ... عليـــه، ويـــاللّظى كـــم يـــروع!
لهُـــنَّ لياليـــكِ أو ذكريـــاتيَ ... جـــئْنَ بأجنحـــةٍ مـــن ضـــياءْ
تسمَّعن صـــوتكِ تحـــت الظـــلام ... فجُـــبنَ الثـــرى وطـــوين الفـــضاءْ
تُمَـــسِّحُ كفَّيـــكِ راحـــاتهنَّ ... علـــى قُبَـــلٍ مـــن شـــفاهٍ ظمـــاءْ[1]

يشيع في المقطع الأول من القصيدة السابقة اعتماد الشاعر عددًا من البنى اللفظية التي ينزع من خلالها استثارة المدركات الحسية بشكل مباشر، وعلى نحو شديد العنف في التصريح

[1] **الديوان:** مقتطفات من قصيدة (نار ونار)، ص٣٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بألم الحب/ والرغبة/ اللذة / والجنس، وعندما يتعمد الشاعر الكشف أو البوح فمن المتوقع له الارتكاز على دالات صوتية خاصة تسعفه في الإبانة والتصريح. والنبرة المتحققة بتوالي الحروف المنونة والمشددة تحقق للشاعر هذا الغرض، وخلق شعرية القصيدة الخاصة بها بما تمليه الرؤية الشاعرية من الداخل هي: النار / تشبِّي / لظاها / تستثيري / توقظي جمرها / عذاب السعير / أنيلها دفء ثغري / صونيهما / رحمة من زفيري...إلخ.

تناوب مستمر بين الأسماء والأفعال وتجاورها على نحو محكم للدلالة على الاحتراق في سعير اللذة. يردنا الشاعر من خلالها للمنبع الأصيل (اللذات) إمعاناً بدواخل المحب، وعنف التجربة، وتكثيف حجم المعاناة، والتأكيد عليها في مواضع التشديد بكل رومانسية وعفوية العاشق دونما افتعال أو مبالغة. فنلحظ أن جميع الأصوات التي تقاسمتها تلك الحروف المشددة كانت ضرورية بحيث يسند أحدها الآخر في تصعيد الحس الإيقاعي بما ينسجم وتصعيد الحس الدلالي للأبيات على نحو شمولي.

وأما على سبيل الدمج بين هاتيك البنى: البنية المتشكلة من التداخل العميق بين الأصوات ككل وازدواجية كل واحدة منها في المساحة الوظيفية التي تشغلها صامتة كانت أم صائتة، منونة أم مشددة أو ساكنة. فشعرية علي محمود طه تزخر بمثل تلك التناوبات وإشغالها المساحات الإيقاعية على امتداد البنى الأخرى للنص وتعالقاتها، إذ لا يتأتى للباحث دراستها على سبيل الفصل التام، وإنما تأتي على قدر عال من التماهي والتداخل لتعزيز البنية الإيقاعية للنص في كليتها. يقول علي محمود طه :

ليلة فوق ضفاف الرّاين حلم الــشّعراء أليالي الشّرق يا شــاعر ؟ أم عــرس الــسّماء

الدّجى سكران، والأنــجم بعض النّــدماء أنصت الغاب وأصغى الــنّهر من صخر وماء

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فاسمع الآن البشير المعلنا حانت اللّيلة، والفجر دنا

فاملإ الأقداح من هذا الجنى واسقنا من خمرة الرّين، اسقنا

هاهم العشّاق قد هبّوا إلى الوادي خفافا أقبلوا كالضّوء أطيافا وأحلاما لطافا

ملأوا الشّاطئ همسا والبساتين هتافا أيّها الشاعر! هذا الرّين! فاستوح الضّفافا

الصّبا والحسن، والحبّ هنا يا حبيبي هذه الدّنيا لنا

فاملأ الكأس على شدو المنى واسقنا من خمرة الرّين، اسقنا!

يا ابنة الإر حديث الأمس ما أعذب ذكره كان حلما أن نرى الرّين وأن نشرب خمره

وشربنا فسكرنا، وأفقنا بعد سكره ووقفنا لوداع، وافترقنا بعد نظرة

أين أنت الآن؟ أم أين أنا؟ ضربت أيدي اللّيالي بيننا!

الشاعر في القصيدة السابقة يستهمّ لفاعلية ما وهو ما يدب العشق فيه من الحياة متذرعًا بصَحْبه فهم جميعًا متوحدون في تأهبهم للملتقى الذي يتعزز حضوره بلفظة (الوادي)، وهذه الحركية وفاعليتها لابد لها من الإطلاق والانشراح، وفاعلية الأصوات المرفقة بها عليها أن تأتي موازية لمثل تلك الحركية والخفقان. وجاءت الأصوات الممتدة المستطالة موازية في رسم خطوطها الإيقاعية للبنى الدلالية متماشية مع الجو المنبعث بالرومانسية، وفيض العشق، وتوق الشاعر ورفاقه للتلاقي.

ولا نغفل وقع الأصوات الصفيرية المهموسة وما ترفده من الدلالات على الرقة في الهوى واللطف، وما تشيعه من موسيقية عالية المستوى بتوالي الأصوات الصافرة وامتداداتها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثم ينعطف الشاعر عن ذلك المستوى لمستوى أخر في القصيدة ذاتها المقرون بتقييد حرف الروي وتسكينه عند عدوله المباشر بتعقب حديث الأمس: يا ابنة (الأرز)... إلخ.

كما نشهد ذلك الانبناء الدلالي في الارتداد للعمق من السكر للإفاقة ومن اللقيا إلى الوداع والافتراق الذي يلزمه جذب القارئ واستمالته نحو خواطر الماضي بآنيتها، وانقضائها، وتكرار حرف النون بكل مقوماته الصوتية جاء على مستوى النهوض بكل تلك المشاعر ودفقها. ويعود الشاعر مرة أخرى في آخر القصيدة لإطلاق الروي ومده بما يتماشى مع الوضعية النفسية الراهنة برغبته في السكر والتغييب وإعراضه التام عن تقبل صوت الواقع المرير. والانتقال مجددًا من الصحوة التي شهدت لحظة الوداع إلى السكر حيث الاستمرارية في التغييب التام والمطلق توقا للانعتاق من مرارة الواقع بحرمانه معشوقته، ففي الخمرة لذة التسامي، وارتفاع على مستوى الأحداث والألم : اسقنا خمره الرين... اسقنا...

وكل تلك البنى الرامزة للحرية، والانعتاق من آنية اللحظة تحقق لها كمال البنائية في الدلالة بتوقيعات أصوات مخصوصة منضبطة في الانبناء الإيقاعي للقصيدة من خلال المراوحة والمزاوجة بين الصوامت والصوائت وما تخللها من البنى الصوتية الأخرى في تكرارية حروف بعينها، ووقع جرسها الموسيقي في تدعيم، وتعزيز تكاملية الأصوات ودلالتها على مستوى القصيدة ككل.

والكشف عن دلالات الأصوات صامتة كانت أم متحركة ساكنة أو مشددة، ودورها في الإطار التركيبي العام بكافة تقاطعاتها الأفقية والعمودية، ومقصدية الشاعر باتباعه نظم حل الترابطات الثابتة لأبنية الكلمات على المستوى السطحي في بناء قصيدته.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإجراء عمليات استبدالية بإحلال كلمات مكان أخرى وصولًا لأقصى الإمكانات التعبيرية التي تزيد من تماسك أبنية النص، وجلاء البنى التركيبية الداخلية فيه على المستوى الآخر العميق.

هذا ما دعاه جاكبسون عند بحثه البنى العميقة في تحليل النص الأدبي بمبدأ التوازي[١]، الذي أشرت إليه سابقا، وهو ما يحقق للنص الأدبي شعريته.

وتؤكد جميع الدراسات الحديثة أن تحقيق مبدأ الشمولية، والمنهجية، والعلمية في دراسة النص الأدبي لا تتأتى إلا باكتناه العلائق بين البنيتين: السطحية والعميقة[٢]، والكشف عنها يندرج تحت مبدأ التوازي، الذي يتحقق للنص من خلال شبكة العلاقات الداخلية المحتحكمة في بنيتها التركيبية لمجموعة من النظم والقوانين التي تأتي على موازاة محور التأليف الأفقي.

فالتوازي الشعري يتحقق عبر التداخل بين مستويين أحدهما، داخلي عمقي، والآخر، يتعلق بالبناء الخارجي لبنية الخطاب، ومنبع ذلك: "تنوعات الأشكال والدلالات الصوتية والنحوية والمعجمية"[٣].

والالتفاف بهذا المستوى القرائي للنصوص الأدبية بالنقد من الدراسة الجزئية والتوجه إلى النص بكليته، وقراءة النص قراءة عميقة من داخله لا يُقيِّد فيها الناقد سوى رؤيته لمقومات هذا النص التي تحتوي على التفاعل الخلاق بين البنى الشعرية المكونة له بعيدا عن الأحكام المجتلبة هو ما يفضي إلى تغير جذري في مفهوم أدبية الأدب، وشعرية الشعر.

---

(1) يُنظر بو مزير: **التواصل اللساني والشعرية:** ص ٦٠.

(2) يُنظر: **المرجع نفسه:** ص٦٢.

(3) بو مزير: **التواصل اللساني والشعرية:** ص٦٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثانيًا: إيقاع الوحدات اللغوية

في هذا المستوى من البحث تأكيد على ارتباط الإيقاع بالدرجة الأولى بالموسيقى الداخلية للشعر، وانعتاقة من القولبة الوزنيَّة، وتحجيمها لوحدات أو بنيات أكثر فاعلية في اكتساء الـــنص ببنى دلالية تقوم على العلاقة التكاملية لتجاورات الوحدات الصوتيَّة واللغويّة،ودورها في تعزيز دلالات النص وتماسك أبنيته الداخلية على اعتبار الوزن جزءًا من الإيقاع وليس العكس، كما أنَّ الوزن وضروراته تعكس نوعًا من الرتابة والثبات في حين يعبر الإيقاع عن حركية الأصوات، والدّالات اللغوية، وامتزاجها وائتلافها على نحو يحقق التناغم والانسجام.

والتأكيد على دور الإيقاع، وأهميته أحد مطالب شعراء مرحلة الحداثة التي تعكس أولـــى توجهاتهم ومساعيهم الحثيثة في التحرر من قيْد القافية الواحدة، والتوجُّـــه لاســـتكمال عناصـــر شعريّتهم نحو الدّاخل، فهو الإملاء الوحيد الذي يستقطب معه الشكل الخارجي الذي يحويه دونما افتعال أو إضرار بالوحدة النفسية العميقة التي يبتغيها الشاعر.

وفي التأكيد على الجانب التشكيلي الذي يحققه الشاعر من خلال اللغة حيث لا يختلـــف فيها دوره عن الفنَّان يقول عز الدين إسماعيل:" اللغة حقًا أداة زمانيَّة، لأنها لا تعدو أن تكـــون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعًا لحركاتٍ وسكنات في نظـــام اصـــطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها. وبهذا المعنى تكون اللغة الدَّالة تشكيلًا معيَّنا لمجموعـــة المقاطع أو الحركات والسكنات خلال الزمن، أو هي في الحقيقة تشكيلٌ للزمن نفسه تشكيلًا يجعل

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

له دلالة معينة، تمامًا كما أن الرسم تشكيلٌ للألوان في المكان له دلالته، أو هو تشكيلٌ للمكـــان، للمادة الغفل، بحيث تكتسب معنىً خاصًا"[١].

أ: التصريع ودوْره في الإيقاع:

ظاهرة التصريع تشي بتشييد الدلالات على نحو سلاسل تأتلف فيما بينها وفق نظم إيقاعية تلتحم

فيها البنيات الدلالية بالبنى الصوتية على نحو يحقِّق للقصيدة إيقاعًا حركيًا خاصًـــا[٢] فـــي اجتذابه العناصر الدلاليَّة، والبنائيَّة على حدٍّ سواء.

ومظهر التصريع في بنائيته الخارجية، ووقع جرسه الداخلي يتناسب تمامًـــا ومتطلبـــات الشعرية في بلوغ أقصى درجات الإيقاعية.

وشعرية علي محمود طه تزخر بآلية التصريع، وفي التمثيل على هذا الجانب يقول علي محمود طه في قصيدة: "بين الحب والحرب" من منظومة: " هي وهو صفحات من حب":

بعد خمس جئتني يا ذكرياتي والأماني بين موت وحياة

بعد خمس يا لها في السّنوات حملت كلّ ذنوب الكائنات

حان أن ننشر خفّاق الشّراع يا سفيني ويك ! هيّا ! لا تراعي

---

[1] إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية**. المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤م.: ص٤٢.

[2] للإفادة أكثر حول المجال الحركي الذي يحققه مظهر التصريع بوصفه أحد مجالات التكوين الإيقاعية المتعلقة بالسمع. يُنظر: الهاشمي، علوي: **السكون المتحرك: دراسة في البنية والأسلوب**. منشورات اتحـــاد كتـــاب وأدباء الإمارات، دبي، ١٩٩٢م.ص٣١١-٣١٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قد تدانى البحر من بعد امتناع وغدت فينيسيا قيد ذراع

هذه الجنّة، يا ويح الأفاعي! نقثت في زهرها سمّ الخداع !!

آه دعني من أحاديث الصّراع ضاع عمري! ويح للعمر المضّاع

أيّها البحر! سفيني ما عراها؟ رنّحتها نبأةٌ رقّ صداها

أو حقّا قَرُبت من منتهاها هذه المحنة وإنجاب دُجاها ؟

أغدًا تستقبل الدّنيا مُناها حرّةٌ تشدو بمكنون هواها ؟

وأرى حرّيّة عزّ حماها لأم يضع عقباه من مات فداها ؟

أيها الشّرق! تأمل!! أتراها ؟ أنت من داراتها أين سناها؟

يدُ هاتور على كلّ جميل تنشر النّوار في كلّ سبيل

وأوزيس على الشّط الظّليل يعصر الخمر ويسقي السّلسبيل[1]

نلاحظ في المقطوعات الشعرية السابقة غزارة في تعددية الأصوات بتعدديـــة القـــوافي وردِّها على الصدور على نحوٍ يومىء بحرص الشاعر على التشكيل الصوتي وفْق دورةٍ تنغيميَّةٍ على جميع المستويات الصوتيَّة في النصِّ أعلاه، إذ نلحظ مزْجًا تفاعليًّا على المستوى الإيقاعي بين الصوائت المستطالة في إيقاع العُين المهجورة ونبريّتها، فضلًا عن علّو الحضور في مستوى الأصوات العينيَّة بارتداداتها المتلاحقة إثر لزوم حرف الروي واقترانه بالكسرة المـــشبعة فـــي تأثيرها الصوتي، وما يصدر عنها من أصواتٍ أخرى توازيها في مستوى الإمالة على الجانـــب التنغيمي وقعًا آخر يستنبت على المحور الدلالي للقصيدة ككل.

[1] **الديوان:** مقطع من قصيدة (بين الحب والحرية)، ص٣٤٩ – ٣٥٠- ٣٥١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهذا ما ينطبق على مظهري التصريع الآخرين في رد الهاء المشبعة في عجْز الأبيات وقوافيها على الهاء في آخر الصدور، ونغمتها المهموسة التي تتوافق على المستوى النظمي لمحاور القصيدة الأخرى إشغال مساحة دلالية قاصدة يبتغي الشاعر من خلالها التشوُّف والتطلُّع نحو الغد الآتي، لمستقبل مجبولٍ بالعزَّة والحريِّة في بوْح نداءاته القادمة على نفس المحور الموازي للوقْع الصوتي والنفسي في المنادى المعلّق والمتعيّن خفية بـ لفظة أيّها... كأنَّ الشاعر في غمرةٍ من صوْغ الحلم يتمثَّل البعيد، وينشده ويترقّبه، يطمح من ورائه تشكيل واقعٍ جميل في الما بين بين، وهذه هي مركزيَّة المفارقة بين الحبّ والحرب التي تنطبع نهاياتها الرومانسيَّة الحالمة بتوقيع الأصوات الصفيريَّة الممثَّلة بتعاقب السين في كل من (سبيل/سلسبيل) في آخر بيتين؛ ليتّضح لنا في النهاية أنّ التصريع يتجاوز الحدود القاصرة في اعتباره حليةً فنيَّة أو تشكيليَّة ليصبح أداة شعريَّة هامَّة من أدوات الشاعر يشغل من خلالها مساحات دلالية معيّنة في إطار البنية الإيقاعيَّة بوجْهٍ عام.

ب: إيقاع الطباق والمقابلة

على الرغم من أنَّ الطباق والمقابلة من المحسِّنات المعنوية التي تدخل في إطار علم البديع، ولكن عندما ندرسها في إطارها الإيقاعي لا بد وأن ندخلها مساحات أشمل من اعتباراتها الخاصة بحدود إيراد الألفاظ وضدّها في الكلام، إذ تدخل في هذا المستوى في دائرة المفارقة التي بدونها لا تكتمل شعريِّة القصيدة.

كما تقوم هذه الأداة دورًا إيقاعيًا هامًا في الفاعليّة القصوى لحركيّة- البنى الدلاليِّة، ودورها في تعميق بؤرة التقاطعات اللفظية على المستوى الدلالي ومفارقاتها الحادَّة، فالتنويع

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على المحاور الدلاليّة للغة تسهم بالتحامها مع البنيات الأسلوبية الصوتيَّة في ضبط إيقاعيَّة القصيدة.

والأمثلة على الأطراف الثنائيَّة المتضادَّة في شعرية علي محمود طه كثيرة ومتنوِّعة، وهي على عدة مستويات فمنها المتقابلات الجزئيَّة البسيطة والمباشرة في ازدواجيتها القائمة على التّضاد. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة:"إلى البحر":

ففّ من الليل مصغياً والعبابِ	وتأمل في المزبداتِ الغضابِ
صاعدات تلوك في شدقها الصّخر	وترمي به صدور الشّعاب
هابطات تئنّ في قبضة الرّ	يح وترغي على الصّخور الصّلاب
أو ما تبصر الكواكب غرقى	في دياجيه كاسفات خوابي؟
وسواء في العين شارقة الفجـ	ـر أو اللّيل أسود الجلباب
بيد انّي أحسّ فيك شفاء	من سقامي ورحمة من عذابي
أنت مهد الميلاد والموت يا بحر	ومثوى الهموم والأوصاب[1]

إذا نلحظ وضوح المقابلة بين صاعدات /هابطات، والتي يتدرَّج من خلالها لمستوى إمعاناً وأشد تداخلًا بالعناصر الأسلوبية الأخرى حيث تمتد مساحات تأثير البنى المتقابلة لتشمل عدّة أبيات متواصلة من نفس القصيدة يقول علي محمود طه:

وسواء في العين شارقة الفـ	ـر أو الليل أسود الجلباب
بيد أنّي أحسّ فيك شفاء	من سقامي ورحمة من عذابي

[1] **الديوان:** ص ١٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أنــت مهــد الميــلاد والموت يا بحر	ومثـــــوى الهمـــــوم والأوصـــــاب[1]

نلحظ في هذه المقطوعة إمعاناً من قبل الشاعر في تأسيسه مركزيّة الدلالة على أساس من التفاعلات المتضادّة، حيث يدخلها أطوارًا تركيبية أخرى تتشابك في بنائيَّتها والأبعاد التخييليَّة على المستوى الأبيات ككل بين "شارقة الفجر/الليل" وبين "شفاء /سقام" و "رحمة / وعذاب" وبين "الميلاد والموت." ليس على المستوى اللفظي فحسب، فإيراد الشاعر لفظَتَيْن على نحْـوٍ مـن التقابل والتّضاد لا تستطيع بمفردها على هذا النحو من الخصوصيَّة والاجتزاء أن تشكّل رافـدًا إيقاعيًا يُضاف لمجمل التشكُّلات الأخرى المساهمة برفع طاقة النص الإيقاعية.

كما تشغل الأبعاد الدلالية الرَّامزة التي تنطوي على الازدواجيَّة حيِّزًا واسعًا في مجـالٍ يقضي بتعدديِّة الاحتمالات بما تؤكّده من قوى التداخل، والتشابك بين الألفاظ في بـؤر تأسـيس التقابلات الخاضع لنظم المفارقة.

وبناءً على ما تقدّم يجب أن ينصبَّ الاهتمام في بحثنا لهذا المنحى على الوقْـع النفـسي لتلك المتقابلات التي تكون أشدّ ارتباطًا بوحدة الأثر النفسي على مستوى القصيدة ككل.

تلك البنى الثنائية التي تتعزَّز أهميتها الإيقاعية بالتحامها مع البنيات الأسـلوبية الأخـرى الصوتيَّة والدلاليَّة والنحْويَّة والتكوينية والتي يتحدد من خلالها خطّ شـعريَّة القـصيدة. يقـول مصطفى السعدني حول أهميَّة المفارقة الناشئة من التحام البنى المتقابلة: " من خـلال الـوعي بطبيعة هذه الأداة، يتجسد للشاعر الاتفاق الماثل في التطابق، والاتحاد بين المواقـف والأشـياء التي تبدو في الظاهر غير متفقة موحدًا في النهاية بين صوته الأوّل، وصوته الثـاني، وصـار

---

[1] **الديوان:** ص ١٤٢ – ١٤٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأول هو أحد وجْهيَ الثاني، كما صار الثاني أحد وجْهَيْ الأول، مُضيفًا كلاهما للآخر ومثْريًـا إياه"[1].

ومن أبرز القصائد في التمثيل على تأسيس الشاعر نصّه على أساس مـن المفارقـات الحادَّة التي تعمَّقت عبر زخرة وامتدادات البنى اللفظيَّة المتنافرة على مساحات القصيدة جميعها، قصيدته المعنونة بـِ: " على النيل". وهذا ما يتناسب ووقع المنظومة التي تنتمـي إليهـا هـذه القصيدة حيث نظم فيها طه قصائد تبرز حس القوميَّة لديه وهي بعنوان: " شرق وغرب أصداء من الغرب" ينبئ فيه الشاعر عن حسٍّ عالٍ بالوطنية، وحسن الولاء للقوميَّة العربيَّة يقول علـي محمود طه في: "على النيل" :

أخي ! إن حواك الـصبح ريـان مـشرقا ... أفقـت علـى يـوم أغـرَّ سـعيد
أخي ! إن طواك الليل سهمان سادرا ... نبـا فيـه جنبـي و اسـتحال رقـودي
أخـي ! إن شربت الماء صـفوا فقـد ... خمائـل جنّـاتي و طـاب حـصيدي
أخي ! إن جفاك النهر أو جـفّ نبعه ... مشى الموت في زهري و قصّف عودي
أخوّتنـا فـوق الـذي مـان وادّعـى ... ومـا بيننـا مـن سـيّد ومـسود
ألا سـلهُ مـاذا بعـد سـبعين حجـةً ... أنجـز مـن وعـد أفـكَّ قيـودي
وطـال ارتقـاب الـسّاغبين لنـاره ... على عاصـف يرمـي الـدّجى بجليـد
إذا يـدنا لـم تـذْك نـار حياتنـا ... فلا ترْج دفئًـا مـن ومـيض رعـود
إذا يـدنا لـم تحـم نبـع حياتنـا ... سـرى ريّـه سـمًّا بكـل وريـد
يُبَـدِّلُني قيـدًا بقيـد كأنـه ... مـدى الـدهر فيهـا مُبـدئي ومُعيـدي
سـيُجْريهِ مـا شـاءَتْ مطـامعُ قومِـهِ ... ويحبـسُهُ مـا شـاءَ خَلْـفَ سـدودِ
أحـال ضـياءَ الـصبح حـوليَ ظُلمـةً ... بهـا الحـزنُ إلْفـي والهنـاءُ فقيـدي
أرادك مفـصوم العُـرى وأردانـي ... بهـدم إخـاء كالجبـال مـشيد

[1] السعدني: **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث:** ص٢٣٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقلْ: يـــا ســـماء النيـــل ويحـــك أقلعـــي ويـــا أرض بالـــشمّ الرّواســـخ ميـــدي
وغيـــضي عيـــون المـــاء! أو فتفجّـــري لظىً، وإن اسطعت المزيـــد فزيـــدي![1]

نلحظ خروج الشاعر في تقابلاته تلك وبنائية المفارقات إلى حيِّزٍ أوسع يمتد فيهـــا وفـــق شبكية من المتضادَّات العميقة لتشمل العديد من الأبيات التي تتطلّبها المنظومة الإيقاعيَّة ككـــل. "إن حواك الصبْح أفقْت"، التي تأتي على موازاة النمط الإيقاعي في : "إن طواك الليل".

ثم يعقبها بـــ:" إن شربت الماء صَفْوًا في مقابلة "إن جفاكَ النهر". وبين "زَكَتْ خمائـــل جنَّاتي ومشى الموت في زهْري وقصَّف عودي".

والتي تلحظ فيها حركيَّة إيقاعيّة عالية المستوى إثْر التركيز الضَّاغط من قبل الـــشاعر على تعاقب المفارقات في أعمق نقاطها المتضادَّة، والتي استطاع أن يكسر مـــن خلالهـــا تلـــك الغنائية المفرطة في استجدائه الوِقْفة في التراتب الإيقاعي للفظ المنادى القريـــب أخـــي! علـــى التوالي وأسس من خلالها قاعدةً عريضة على المستوى الدلالي امتدَّت بتشعيباتها علـــى جميـــع أبنية القصيدة.

فالإيقاعية المنسرحة عبر ألفاظ التضاد بين:" سيّد ومسود"،وبين "مبدئي/ ومعيدي". استطاع الشاعر من خلالها تعميق بؤرة الصِّراع بين العنصر الغالب، والمغلوب وأن يحقق للقصيدة إيقاع الدرامَّية وحركيته في كشف العلاقات غير المتكافئة بين الشرق والغرب السيِّد والمسود.

وتدخل التقابل في هذا المستوى دائرة الخفاء لأنه يصبح تحققًا مفترضًا فـــي تقابليـــة تلـــك العلاقات بالاعتماد على الوحدة النفسية العميقة أكثر من الاعتماد اللفظي لتصبح في هذا المستوى حاملة فكر وموقف. فبين "نار الانتظار والتشوف لشعلة الصحو/ وبين عاصفٍ يرمـــي الظلمـــة

[1] **الديوان:** مقتطفات من قصيدة (على النيل)، ص ٤٠٨ – ٢١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بجليدِ"، " وبين نار الحياة/ ووميض الرعود"، وبين "تبع الحياة/ والسمُّ بكل وريد"، وبين "يجريه/ ويحبسه". جميعها مفارقات تعمق الفجوة بين الشرق والغرب في العلاقات غير المتكافئة واتّساع الهوة بين طرفي العالم وعبر واقعين متناقضين عالمٌ مظلم تتسيّده قوى استبداديّة، آخر مستباح مستبدٌّ لا حرية له في أرض أو وطن أو سماء.

وهذه التعالقات الرمزية وعمق أبعادها الدلالية من تداعيات التشابك والالتحام في فضاء النص بين البنى الدلالية عبر مستوى الطباق والمقابلة، وتوقيعاتها الصوتية بالغة الأثر في تعميق الحس الإيقاعي الداخلي بوصفه المحصل النهائي للتفاعل بين كلا البنيتين الدلالية والصوتية.

وباتت إيقاعية المقابلات المتضادة في هذا المستوى تخرج من إطار الجزئية إلى حيز أوسع في تعميق الدلالة على التقابل المرتبط بالأثر المعنوي للأبيات ككل لتشكل الموقف النفسي للشاعر بعيدًا عن حدود اللفظتين، وتضادهما لتدخل طورًا أخر في منظومة من المتقابلات السياقيّة التي تجري بحريّتها تلك لتشمل الموقف المناط بالشاعر، وبنائيّة تلك التقابلات المناطة بالقصيدة وتحقيق تماسكها على سبيل الوحدة الواحدة في الأثر والشعور.

ج: إيقاع البحور الشعرية

إيقاع البحور الشعرية من المتعلقات العروضية المعنيَّة بوزن القصيدة ويصرِّح رينيه ويلك في كتاب:"نظرية الأدب" الذي عُني فيه على نحو عالي التخصصية استقصاء عناصر الأدب ومقاييسه. بالارتباط العميق بين الوزن والإيقاع تأسِّيًا بالنظريَّة الموسيقيَّة التي تقوم على افتراض أن" الوزن في الشعر يماثل الإيقاع في الموسيقى"[1].

---

[1] ويليك، رينيه وارين، أوستن: **نظريّة الأدب**. ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.: ص ١٣٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولكن ينماز الوزن عن الإيقاع بثباته ونمطيّته المؤطّرة والمحصورة في دائـــرة الأوزان الخليليَّة؛ إذ يدخل في دائرة من التكرار والثبات. ويأتي الإيقاع على الجانب المقابل ليشمل الوزن في القصيدة وغيرة من الظواهر الصوتيَّة الأخرى، وإعطاء قدر أكبر للـــشاعر مـــن الحريَّـــة والحركيَّة في آن[١].

وفي تحديد أدق لماهية الوزن يصفه كمال أبو ديب بـــ أنه:" التتابع الذي تكوّنه العناصر الأولية المكوِّنة للكلمات، وتشكّل هذا التتابع في كتلة مستقلة فيزيائيًا لها حدّان واضحان: البـــدء والنهاية. يمكن للكتلة هنا أن تعني: الوحدة الوزنية الصغرى (التفعيلية)، كما يمكـــن أن تعنـــي الوحدة التي تنشأ عن تركيب عددٍ من الوحدات الصغرى (الشطر) والبيت باعتباره في الـــشعر التناظري تركيبًا لشطرَيْن" [٢].

ومن يُمعن النظر في ديوان علي محمود طه يجدْه ملتزمًا ببحور العروضيين القـــدامى، مخلصًا لأوزانهم، فلم يجرِ لديه المزج بين عدَّة بحور إلا في مواضع قلَّة أذكرها علـــى ســـبيل الحصْر كما حدَّدها سيِّد البحراوي وفق جدولةٍ توضيحيَّة في دراسته:" موســـيقى الـــشعر عنـــد شعراء أبولو" [٣].

فعلى سبيل التجزئة السابقة، والتنوع الذي التزمه علي محمود طه فـــي بحـــور الـــشعر سأكتفي بعرض النموذجين الأخيرين يقول علي محمود طه في قصيدة :"منها":

---

(1) يُنظر: البحراوي، سيّد: **موسيقى الشعر عند شعراء أبولو**، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩١م.: ص١٥.

(2) أبو ديب، كمال: **في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل**. دار العلم للملايـــين، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.: ص٢٣٠.

(3) يُنظر: البحراوي: **موسيقى الشعر عند شعراء أبولو**: (الملحق جدول ٨)، ص٢٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وحيـــدةٌ ويْحـــي! بـــلا راحـــةٍ مـــا بـــين مَـــوْجٍ طاغيـــاتٍ قُـــواهْ
تجـــري بـــيَ الفُلـــكِ كأرجوحـــةٍ حَيـــرىَ بأقيـــانوس هـــذي الحيـــاة
أبحـــث عنـــه وسُـــدىً مـــا أرى أينَ حبيبي؟ أيـــن ســـارت خُطـــاهْ[1]

إذ نلحظ في هذه المقطعة التزام الشاعر ببحر السريع الذي يرتدُّ في تـسميته بالـسريع:" لسرعته في الذوْق والتقطيع"[2]. كما نلحظ الغنائية المفرطة التي حفلت بها تلك الأبيـات التـي يتعقب الشاعر من خلالها خطو الحبيب وينشد رؤيته. ثم ينتقل محمود طه في المقطوعة التـي تليها للمزاوجة بين السريع، والمتقارب، فالخفيف، ثم السَّريع. يقول:

يكفـــي مـــداه أن تـــواري بـــه جميـــعُ آلامـــي؟ أيكفـــي مـــداهْ (الـــسريع)
نمت زهرة في غـضون الخريـف كحلـــم مـــن المـــاء والخـــضرة
ألا إنهـــا هـــي بقيـــا الهـــوى وآخر مـــا فيـــه مـــن نـــضرةِ (المتقـــارب)
إن أنـــا قاومـــتُ هِيـــاجَ العُبـــابْ مطرعًا والأفق داجي الـــسحابْ (الخفيـــف)
ولـــم تـــدع كفِّـــي إلـــى زورقـــي زمامهُ حُرّاً و خُضتُ الصِّعابْ[3] (الـــسريع)

نلحظ في المقطوعة تفاوت جرسية الألفاظ ووقعها الصوتي الذي يتناسـب تمامًـا مـع تموّجات النفس بسكناتها وخلجاتها إذ تختلط فيها الأصوات المهموسـة التـي تـلاءم الحـب، بالأصوات الصاخبة الجزلة في المواقع الدَّالة على المقاومة والاهتياج النفسي لدى الشاعر كمـا في البيتيْن الأخيريْن.

---

(1) **الديوان:** ص٣٣١.

(2) التبريزي، الخطيب: **كتاب الكافي في العروض والقوافي**. تحقيق: الحسّاني، حسن عبد الله، مطبعة المـدني، شارع العبَّاسيّة- القاهرة، ١٩٦٩م.، ص٩٥.

(3) **الديوان:** مقتطفات من قصيدة (منها)، ص٣٣١-٣٣٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهذا ما يؤكِّده أحمد زكي أبو شادي في حكمه على شعر علي محمود، وحسن استغلاله للوزن الموسيقي يقول:" برز علي محمود طه في هذه الناحية، واستغلَّ الموسيقى استغلالًا قويًّا في التعبير عن الحالات النفسية التي يمرُّ بها وعن موضوعاته" [١].

وقد حافظ علي محمود طه على الوجه المقابل في جلِّ أشعاره على وحدة الوزن مع التنويع في القافية. ففي الدراسة المقارنة بين شاعرينْ مجدَديْن إيليا أبو ماضي، وعلي محمود طه يقول عبد المجيد عابدين:" أمَّا المهندس فقد كان في أسلوبه واختياره لأوزان شعره متأثرًا بالشعر التقليدي إلى حدٍّ بعيد. فهو أقل تنويعًا وتفنُّننًا في استخدام بحور الشعر...وهو فوق ذلك يميل إلى استخدام البحور المنبسطة التي تتألف من تفاعيل عديدة مثل بحر الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) مرتّين، وبحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) مرتين، وبحر البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) مرتين، وفي الملاّح التائه نجد بحر الكامل أكثر شيوعًا، ويليه البحور الأخرى على الترتيب المذكور"[٢].

وفي التمثيل على المنحى المحافظ لدى طه في التزامه بحرًا واحدًا لا يبارحه، قصيدة له بعنوان:"الوحْي الخالد". يقول فيها:

لوجهك هذا الكون يا حسن- كلّه- وجوه يفيض البِشْر من قسماتها

وتستعرض الدّنيا غريب فنونها وتعرب عن نجواك شتّى لغاتها

ولولاك ما جاش الدّجى بهمومها ولا افترّ ثغر الصّبح عن بسماتها

---

[1] السيّد، السيّد تقي الدين: **علي محمود طه: حياته وشعره**. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ١٩٩٤م.: ص٣٩٤.

[2] عابدين، عبد المجيد: **بين شاعريْن مجدّديْن: إيليا أبو ماضي؛ وعلي محمود طه المهندس**. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط٤، ١٩٨٠م.: ص١٥٦-١٥٧

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

ولا سعدت بـــالوهم فـــي عـــالم المنـــى ولا شـــقيت بالحـــبّ بـــين لـــداتها
ولا حبـــــت الفنّـــــان آيـــــات فنّـــــه ولا رزق الإبـــداع مـــن نفحاتهـــا
بكرت إلى الرّوض النّـــضير فزاحمـــت إليـــك ورود الأرض نـــور نباتهـــا
وألقـــت بأنـــداء الـــصّباح شـــفاهها على قـــدميك العـــذب مـــن قبلاتهـــا
تـــشتهّي خطـــىً فيهـــا الـــرّدى وكأنّهـــا تصيب حيـــاة الخلـــد بعـــد مماتهـــا
وملـــت إلـــى الأدواح فانطلقـــت بهـــا صوادح طار الـــصّمت عـــن وُكُناتهـــا
ومـــدّ شـــعاع الفجـــر ريـــق نـــوره يحيّيك يا ابن الفجـــر مـــن شـــعفاتها
فـــضاء يـــروع الـــرّيح فيـــه نـــشيجها وتفزع فيه البوم مـــن صـــرخاتها
وتنثـــــر الأزهـــــار مـــــن عـــــذباتها وتعرى الغصون النّضر مـــن ورقاتهـــا
ويغشى السّماء الجهم مـــن كـــلّ ديمـــة تخـــدّد وجـــه الأرض مـــن عبراتهـــا[1]

وتعكس هذه القصيدة التزامًا واضحًا ضمن قصائد المهندس بإطار وزْنيٍّ ثابـــت، والتـــي تحقِّق للقصيدة من خلالها الوحدة الفنية والشعوريَّة معًا، حيث التزم الشاعر فيها البحر الطويـــل ولم يبارحْه حتى نهاية القصيدة، وظلَّ فيها محافظًا بين قوَّة اللفظ وجزالة التراكيـــب، والوحـــدة الشعوريَّة وانسيابيَّة المعنى، فضلًا عن الامتدادات الصوتيَّة المـــصاحبة لمـــدِّ حـــروف الـــروي وإشباعها، فالتزام الوزن هنا غير مضرٍّ أو مخلٍّ بالمعنى؛ بل محمود للشاعر؛ لأنه جاء متماشيًا وبشدَّة مع فيْض الدّفق الشعوري واستطالته وفْق تناوبات شغلتها الأصوات المهموسة الليِّنة، كما نلحظ وضوحًا بارزًا لقوَّة النّبر التي تحققت بفعل التراتب الكمِّي لتكرار صوت التاء على نحـــوٍ

[1] **الديوان:** مقتطفات من قصيدة (الوحي الخالد)، ص٦٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مكثَّف. والنَّبر[1] كما توضح الدراسات:" عامل صوتي هام يؤدي وظائف عديدة في الشعر. فهو يؤكِّد جزءًا من اللَّفظ، وبالتالي المعنى الذي يحمله، ويعوِّق القارئ عن الاسترسال في القراءة بهدف زيادة التأمُّل في المعنى، أو زيادة الإحساس بصعوبة النطْق، إشارةً إلى ثقل المعنى"[٢].

وبناءً على ما تقدَّم فالوزن في شعريَّة علي محمود طه يعدُّ من ضرورات البنية الأساسية لدى الشاعر المتِّسمة بالثبات في ظاهرها الخارجي، والمؤطّر بأوزان الخليل والتزامها، إلا أنه تعيَّن لهذه البنية من خلال ما تقدم لزامًا على الشاعر بالتحرُّك ضمن أطرٍ معيَّنة تحتكم لبنيةٍ ديناميَّةٍ أعمق، وتسري وفقًا لنظمها التركيبيِّة الداخليَّة وهي البنية الإيقاعية، التي تنتظم الجدولة الوزنيَّة لأية قصيدة بتوافق وحدتها الصوتيَّة وتجاوراتها، فضلًا عن التنويعات الأخرى التي يمارسها الشاعر بتعدديَّة القوافي مع التزامه بحرًا واحدًا تبعًا لتصاعد الدفق الشعوري في القصيدة، الذي يسير بكليّته ضمن نظم تركيبيَّة تنسجم في أطرها الخارجية المعامَّة وحركيَّة الإيقاع الداخلي.

---

[1] **النبْر(Accent)أو (Stress):** هو ارتفاع في علوّ الصوت ينتج عن شدَّة ضغط الهواء المندفع من الرئتين، يطبع المقطع الذي يحمله ببروز أكثر وضوحًا عن غيره من المقاطع الصوتيَّة المحيطة به. يُنظر تبرماسين، عبد الرحمن: **العروض وإيقاع الشعر العربي**. دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣م.: ص٩٣.

[2] البحراوي: **موسيقى الشعر عند شعراء أبولو:** ص٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

د: القافية[1]:

اختلفت نظرة المحدثين للقافية على اعتبارها جزءًا من المنظومة الإيقاعية ككل للقصيدة الواحدة، والتي تشغل دورًا بارز الأهمية في توقيعها مساحة صوتية خاصة أرادها الشاعر سواء تعيّن عليه الالتزام بها، أم قصد إلى التنوع بها فكلٌّ له مقصديته في إيقاع النص الشعري ووسمه موسيقية خاصة تلبي احتياجات الشاعر الحديث، وتتواءم ومنطلقاته الفكريّة، وزخرة منابعها التخييليّة، ودورها في بناء المشهد الشعري ككل على المستوى الإيقاعي التكويني الذي تلتحم فيه عناصر الشعرية بتوحّد المعنى واكتمال المبنى فكلٌّ من المادة اللغوية، والوحدات العروضية المكونة للوزن والقافية يتعيّن من خلالها الصوت الإيقاعي الخاصّ بكل قصيدة.

ويمكن أن نعد ظاهرة الثبات والالتزام، أو التنويع في القوافي في شعريّة علي محمود طه على حدٍّ سواء ذات إبعاد نفسيّة خاصّة في المنحى والتوجّهات فالوقع الصوتي في اعتماده تقفية

---

(1) اختلف العروضيون في تعريفهم للقافية، فقد حددها الخليل بن أحمد وهو الرأي الأكثر قربًا إلى الصواب عند **القيرواني** بـ: " هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن". يُنظر: **العمدة في محاسن الشعر**: ص١٢٩ و**موسيقى الشعر العربي**: ص ٨٩- ١٣١. فيه حديثًا موسعًا عن القافية وتحديدها. ولتعرف على التفاوت الشديد حول ماهية القافية عند العروضيين القدماء. أنظر، **موسيقى الشعر عند شعراء أبولو**: ص٦٣-٦٤.

وأما على صعيد النقاد المحدثين فقد جاء تحديدهم للقافية ودورها منسجمًا مع المتغيرات التي طرأت على الشعر الحديث، وأكثر تجاوبًا مع توجهات الشعراء الحداثيّة. ومن بينهم: **إبراهيم أنيس** يقول: " ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررّها هذا يكون جزءًا هامًا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فتراتٍ زمنيّة منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمّى (الوزن)". يُنظر: **موسيقى الشعر**:ص٢٤٦.

ويلخص **شكري عيّاد** بعد عرض وتحليل طويلَيْن إلى: " أن القافية لا تختص فقط بتكرار حرف ساكن في أخر البيت وهو المسمى بالروي بل تختص إلى جانب ذلك بشيئين هما **الأول**: الحرص على أن تتساوى القوافي تساويًا تاما من الناحية الكمية ويظهر ذلك لا في تساوي عدد المقاطع فحسب...بل في التمييز بين المقاطع المفتوحة والمقاطع المغلقة... **والثاني**: أن للقافية إلى جانب وظيفتها الإيقاعية، قيمة موسيقية خاصة من حيث اشتمالها على حرف مد أو أكثر...إلخ". يُنظر: **موسيقى الشعر العربي**: ص٩٣- ٩٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

موحدة ينسجم وشعر المناسبات وثقل ألفاظه ورصانتها التي يتناغم فيها ثقل المناسبة والحضور الشعري الأدعى للالتزام بوحدة القافية.

وأما على الجانب الأخر النقيض، وهو التنويع في القافية فإنه يأتي استجابة لمتطلبات الشعر الرومانسي؛ لتوافقاته مع المتغيرات العاطفيّة المصحوبة بتموّجات النفس، حيث تستدعي معها تنوّعاتها التقفويّة في ارتباطاتها الدّالة على:(الصّخب/ الحب/ الحنين/ الثورة/ الفرح/ الألم/ الاشتياق/ الحزن/ والفزع).

وهذا ما أكّدته نازك الملائكة لدى بحثها ظواهر مخصوصة في شعريّة علي محمود طه تقول: "أمّا القافية الموحّدة فقد استعملها في تلك القصائد التي تنتظم فكرةً واحدة يمكن جمعُها في إطارٍ متين مثل قصائد: " طارق بن زياد"، و" ليلة عيد الميلاد"، " وعودة المحارب"... وأما القافية المتغيرة فقد استعملها في القصائد ذات الفكرة المتسلسلة المنثورة بحيث يرد جزء من الفكرة في كل مقطع ويكون تغيُّر القافية متجاوبًا مع تغيّر الفكرة. وهذا النوع من الشعر ذو وقفات فكريّة وتموّج عاطفي تختلف علوًا وانخفاضًا من مقطع إلى مقطع؛ ولذلك تجيء القافية المتغيّرة ملائمة للمحتوى كما في قصائده: " الموسيقى العمياء"، و " ميلاد شاعر"...إلخ"[1].

وحتى في القصائد التي يتحرّر فيها علي محمود طه من وحدة القافية نراه لا يبارح فيها النزعة الخطابيّة المعهودة لديه، والأسلوب المدوِّي في استخدامه الألفاظ القويّة الرنّانة على غِرار الشعر العربي القديم[2].

---

[1] الملائكة، نازك: **الصومعة والشرفة الحمراء: دراسة نقديّة في شعر علي محمود طه**. دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.: ص٢٠٧.

[2] للإفادة أكثر حول هذا الجانب يُنظر: عابدين: **بين شاعرين مجدِّدَيْن: إيليا أبو ماضي، وعلي محمود طه المهندس:** ص١٦٠-١٦٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعلى صعيد آخر لا ينكر عبد المجيد عابدين في الدراسة المقارنة بين علي محمود طـــه وأبي ماضي، نزوع علي محمود طه إلى نوعٍ آخر من الشعر الذي يلتزم فيه نظام المقطوعات حيث تتنوع فيه القوافي على نحوٍ واضح فيها قدرٌ عالٍ من الغنائيّة المصحوبة برقـــة الألفـــاظ، وعذوبة لحنها. ومثّل عابدين على ذلك بقصائد: " الجندول"، و " كليـــوبترا"، و " خمـــرة نهـــر الرين".[١]

وفي التمثيل على الجانب الذي يلتزم فيه علي محمود طه وحدة القافية ما جاء في قصيدته المعنوية بـــ: " **الشوق العائد**":

إهدئي يا نوازع الشّوق فـــي قلبـــــ ـــــي فـــل تملكـــي لاضٍ رجوعـــا
آه هيهـــات أن يعـــود ولـــو أفـــــ ـــــنيتُ عمـــري تحرّقًـــا وولوعـــا
آه هيهـــات أن يعـــود ولـــو ذوّ بـــتُ قلبـــي صـــبابةً ودموعـــا
فاهـــدئي الآن يـــا لثورتـــك الهـــو جـــاء جبّـــارةً تـــدك الـــضّلوعا
رحمـــة يـــا نـــوازع الـــشّوق لـــو نـــا ديـــت ماضـــيّ مـــا وجـــدت ســـميعا
أســـدل القلـــب دونـــه ألـــف ســـتر عبـــــراتٍ ومـــــثلهنّ نجيعـــــا
رحمـــة يـــا نـــوازع الـــشّوق لـــو حـــا ولـــت بعـــث الهـــوى فلـــن أســـتطيعا
كيـــف يحيـــى زهـــر ذوى فـــي إنـــاء بـــات فـــي قبـــضة الحيـــاة صـــديعا[٢]

---

(1) يُنظر: عابدين: **بين شاعرين مجدّدَيْن: إيليا أبو ماضي، وعلي محمود طه المهندس**: ص١٦٤-١٦٥.

(2) **الديوان**: مقطع من قصيدة (الشوق العائد)، ص٣١٧ – ٣١٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إذ نلحظ في المقطع السابق أعلاه التزام الشاعر بأقصى درجات الوحدة على المستويين التركيبي في محافظته على وحدة الوزن، والقافية، والدلالي الذي انصهرت فيه جميع أبيات القصيدة ضمن إيقاعية التدوير الموحَّدة لجزأيْ كل بيت؛ مما يفضي إلى إلغاء جميع الثنائيات المجتزأة في وحدةٍ واحدة، وعلى قدرٍ عالٍ من التماسك على المستويين البنائي والدلالي. فالشاعر في الأبيات السابقة يستجلب الهدأة والسّكينة بعيدًا عن العواطف الحارّة، وتلوناتها اللفظيّة التي تتطلّب وفرة موسيقيّة تزخر بالتّنويع على أوتار القلب وتجاوباتها النشطة؛ لذا فالتماسك البنائي هنا يصبح ضرورةً تقتضيها مناسبة القصيدة وتداعياتها.

وأما على الجانب الآخر الشكلي في قصائد علي محمود طه التي نشهد فيها حرصه على التحرّر من القافية، فقد برز لديه الصياغة الشّعرية على شكل المربع[1]. ومن القصائد التي صاغها علي محمود طه على هذا النحو قصيدة: "**النشيد**":

عِنْدَما ظَلّلني الوادِي مساءً ... كانَ طيفٌ في الدُّجى يَجلس قُربي

في يَديْهِ زهرةٌ تَقْطرُ ماء ... عرفتْ عيني بِها أدمعَ قلبي!

وتعانقْنا وأَجْهَشنا بُكاءٌ ... وانْطَلَقْنا في حَديثٍ وشُجونْ

ودَنا الموعدُ فاهْتَجْنا غِناءٌ ... وَتَنظّرناكَ واللَّيلُ عُيُونْ

أقبلَ اللَّيلُ فأقبِلَ مُوْهِنًا ... والتمسْ مجلسنا تَحْتَ الظِّلالِ

وافِني نَصْدحْ بِأَلْحانِ المُنَى ... ونَعبُّ الكَأْسَ مِنْ خَمرِ الخيالِ

أقبلِ الليلةَ وانظر واسمع ... كُلُّ ما في الكَونِ يشدُو بِمزارِكْ

جئتُ بالأَحْلامِ والذّكرَى مَعِي ... وجلسنا فِي الدّجَى رهنَ انْتِظارِكْ

---

[1] **المربع:** هو ذلك الشعر الذي يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام، يتضمن كل قسم منها أربعة اشطر، ويراعي الشاعر في هذه الأشطر الأربعة نظامًا ما للتقفية. يُنظر: أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**. مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط٤، ١٩٧٢م.: ص٣٠٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سَـــتَرَى يـــا حُـــسْنُ مـــا أعددتُـــه لـــكَ مـــن ذُخـــرٍ وحُـــسنٍ ومَتـــاعِ
هُـــوَ قَلْبـــي فـــي الهَـــوَى ذَوَّبْتُـــه لـــكَ فـــي رفْـــافِ لَحـــنٍ وشـــعاعِ
وَهْـــوَ شِـــعرٌ صَـــوَّرتْ ألوانُـــه بَهْجَـــةَ الفَجـــرِ وأحـــزانَ الـــشّفقْ
ونَـــــشِيدٌ مثّلـــــتْ أَلْحانُـــــه هَمَـــساتِ الـــنَّجْمِ فـــي أُذْنِ الغَـــسَقْ
ذاكَ قَلبـــي عاريًـــا بَـــيْنَ يَـــديكْ أخذتْـــهُ مِنْـــكَ رَوْعـــاتُ الإلـــه
فَتأمَّلْـــه دَمًـــا فـــي راحَتَيْـــكْ وذَمـــاءً مِنـــكَ يَـــسْتَوْحِي الحَيـــاةْ[1]

إذ نلحظ التزام الشاعر بوحدة تقفويّة واحدة يلزمها على شكل مقطوعات متعاقبـة، وقـد تعقب سيد البحراوي في دراسته لموسيقى الشعر عند الشعراء أبوللو، هذا النموذج الشكلي فـي شعر طه ومثّل عليه بقصيدة: " الله والشاعر"، وبرّر لجوء الشاعر لمثل هذه الـصياغة بقولـه: "علي محمود طه يدرك أن الشكل يحقّق له قدْرًا من الحريّة والقدرة على التنويع".

كما يدرك أيضًا أن يحقّق إمكانيّة صوتية تتمثل في إتاحة الفرصة لتكرار صوتٍ معـيّن مرّات أكثر في عدد قليل من الأبيات، فيبدو تأثير الصوت أكثر وضوحًا، وبالتالي أكثـر دلالـة على مضمون المقطوعة"[2].

وشعريّة علي محمود طه لا تقتصر على هذا الشكل فحسب فقد برز لديه النظم على شكل المقطوعة حيث يلتزم خلالها قافية واحدة لكل مجموعة من الأبيات، وخير ما يمثل ذلـك فـي شعره قصيدة:" غرفة الشاعر" يقول فيها:

---

(1) **الديوان:** مقتطفات من قصيدة (النشيد)، ص٦٨ – ٦٩.

(2) البحراوي:**موسيقى الشعر عند شعراء أبولو:** ص٨٢– ٨٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أيُّها الشّاعر الكَئِيبُ مَضَى اللَّيْـ ـل وما زلتَ غَارِقًا فِي شُجونِكْ

مُسْلِمًا رَأْسَكَ الحَزِينَ إلى الفِكْـ ـرِ، وللسُّهدِ ذابِلاتٍ جُفونِكْ

ويَدٌ تمسكُ اليَراعَ وأخْرَى في ارْتعاشٍ تمُرّ فَوقَ جَبينِكْ

وَفَمٌ ناضِبٌ بِهِ حَرُّ أنْفا سِكَ يَطْغَى على ضَعِيفِ أَنينِكْ

لستَ تُصْغِي لقاصفِ الرَّعْدِ في اللـ ـيلِ ولا يَزْدَهِيكَ في الإبْراقِ

قد تمشي خلال غرفتك الصَّمـ ـتُ ودبَّ السُّكونُ في الأعْماقِ

غَيَر هذا السِّراجِ في ضَوْئِه الشَّا حِبِ يَهْفُو عَلَيْكَ مِنْ إشْفاقِ

وبقايا النِّيرانِ في المَوْقَدِ الذْا بل تَبكِي الحَياةَ في الأرْماقِ

والتمِسْ في الفِراشِ دِفئًا يُنَسِّـ ـيكَ نهارَ الأسَى ولَيْلَ الخُطُوبِ

فَقُمِ الآن مِنْ مَكانِكَ واغنمْ في الكَرَى غَطَّةَ الخليّ الطَّروبِ

لَسْتَ تُجزَى مِنَ الحَياةِ بِما حُمّـ ـلتَ فِيها مِن الضَّنَى والشُّحُوبِ

إنَّها للمُجُونِ والخَتْلِ والزّيـ ـفِ ولَيست للشَّاعرِ المَوْهُوبِ[1]

يلتزم طه في الأبيات السابقة نظام المقطوعة في تشكيلات رباعية متعاقبة، ولنقل متعانقة[2].

---

(1) **الديوان** : مقاطع من قصيدة (غرفة الشاعر)، ص٧٢.

(2) **القوافي المتعانقة:** " وهي التي تتخذ داخل النظام الفونيمي شكلًا متلاحقًا مع قافية أو مجموعة من القوافي... وهذا النظام يجمع بين ثلاث قواف متعانقة، ونظامها على الشكل التالي: (أأأ)، وقد يتعدّى هذا النظام إلى تشكيلات رباعية(أأأأ)، أو خماسية (أأأأأ)...إلخ". يُنظر: **حركيّة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر:** ص١٤١- ١٤٢- ١٤٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويحلو لبعض الدارسين تسميتها بذلك، وقد هيأ الشكل المقطعي للشعر على النحو السابق لشعراء مدرسة أبوللو قدْرًا أكبر من الحريّة التي يهيئها شكل المربَّع: " حرية اختيار تعدد أبيات المقطوعة، وهي حرية لم تكن متاحة في شكل المربع، هذا بالإضافة إلى إمكانيات التنويع الأخرى، التي يتفق فيها شكل المقطوعة مع شكل المربع مثل إمكانية تغيير الوزن بين مقطوعة وأخرى. وإمكانية تغيير القافية وبالتالي إمكانية تغيير الضرب مع كل تغيير في القافية"(١).

وبناءً على ما تقدم في الدراسة البحثيّة لإيقاع الوحدات اللغوية على مختلف المستويات السابقة تتأكد لنا القناعة الراسخة بتكاملية الإيقاع وشموليته على العناصر الأخرى، وفي نظرية ريتشاردز حول الإيقاع الشعري يعرّفه بـ: " أنه هو هذا النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات، والمفاجآت التي يحددها تتابع المقاطع"(٢).

والطبيعة الإيقاعية التي يؤكد عليها ريتشارز لا تتأتَّى من تتابع الأصوات وتوالياتها فحسب، بل بما فيها من المعنى والشعور، وأكبر درجة من التوقُّع النفسي إنما تحدث في الشعر الموزون (٣). فيتكفل في تشكيل الإيقاع عدد من العناصر والمعطيات، وإنَّ تفنُّن الشاعر في قولبتها وفق نسيج محكم الروابط على جميع الأطر الشكلية الخارجية والمعنويّة الداخليّة. بمهارة الموسيقى الخبير، وضبطه أنغامه في كل تشظياتها وائتلافها نحو بؤرة إيقاعية يجعلها أشد اغتناءً

---

(1) البحراوي: **موسيقى الشعر عند شعراء أبولو:** ص٨٧.

(2) عيّاد، شكري محمد: **موسيقى الشعر العربي**. دار المعرفة؛ القاهرة، ١٩٦٨م.ص١٣٩. نقلًا عن:
A.Richards: principle of literary criticism.(Routledge & Kegan, paul, 17th imp) p. 137.

(3) يُنظر: **المرجع نفسه:** ١٣٩- ١٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

واحتواءً للبنى الأخرى، واجتذاب وحداته الموسيقية الصغرى إلى الوحدة العليا الأعم والأشمل. "فالنمط الوزني سكوني ترسيمي، والحافز الإيقاعي ديناميكي متحرّك".[١]

ويتأكد من جميع ما تقدم أن " القيمة الحقيقية للإيقاع وذلك النوع منه المسمى بـــالوزن لا تكمن في العلاقات الصوتيّة نفسها؛ بل في التهيؤ النفسي الذي يحدثه الأثر الأدبي الجيِّد من خلال شبكة عظيمة من العادات، والمشاعر، والدوافع...إلخ"[٢].

وبهذا يتبين لنا أنَّ الإيقاع هو الوحدة الأغنى والأشمل والأعمق الذي تتضافر العديد مـــن الوحدات الداخليّة الصغرى في تشكيل بنائيّته، وتدخل دائرته في وحدات ترتبط بالوزن/ اللغـــة/ وتشكلات المشهد الشعري المتعلِّق بالخيال فضلًا عن التعلقات الأخرى بعددٍ من الظواهر البديعيّة من جناس/ طباق، ومقابلة حيث تنطوي بمجملها تحت مظلّة البلاغة في عرْف التقليديين وهـــي من المستلزمات الأسلوبية المساهمة في تشكيل البنية الإيقاعية العليا، التي تنتظم جميع البنيـــات الأخرى للوحدات المتجاورة في اجتذابها نحو المركزة الإيقاعية الأشمل وتتكامـــل عنـــد هـــذا المستوى الأخير البنية الإيقاعية ككل بتضافر البنيات السابقة.

---

(1) الهاشمي: **السكون المتحرك: دراسة في البنية والأسلوب:** ص٣٠٠.

(2) عياد: **موسيقى الشعر العربي:** ص١٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث

الصورة الشعرية وظواهرها الأسلوبيَّة في شعر علي محمود طه

أولًا: مصادر الصورة:

شغلت النزعة الرومانسية حيزًا واسعًا في أشعار علي محمد طه، وارتبطت شعريته منذ البدء بالتوجهات الوجدانية الحالمة التي ينزع من خلالها منزعًا ثوريًا لا على مستوى الحياة الواقعية فحسب، بل على المستوى الفني الإبداعي أيضًا لتأتي الصورة مركَّبًا مزجيًّا من عدة مستويات بمختلف أطوارها التشكيلية، وحصيلة تضافر لمكون النزعة الذاتية والعاطفية الممتزجات بحرية الفكر، والثورة على الأشكال التقليدية بتحرير مضامينها، وصورها من القيود الكلاسيكية القديمة ليُخرج لنا الشاعر صوره بمختلف تشكلاتها نابضةً بوعي الشاعر الثقافي والفكري وامتزاجها بالبنى الفنية الداخلية لديه.

وقد ذهب بعض الدارسين حول ما يُعنى به الشاعر الرومانسي في شعره وما تنطوي عليه صوره من رؤى وأبعاد: "...لما كان الأدب الرومانسي يُفرط في الاستجابة للنوازع الفردية، فإنه– والحالة هذه– لا يصبح صورة دقيقة وصادقة لكل ما يعتمل في المجتمع الذي نشأ فيه إذ أنه لا يهدي إلى معرفة المجتمع في حركته وتطوره، وصراع المصالح فيه، والتناقضات الطبقيّة، والظروف والعوامل الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، ولا حتى الدّوافع النفسية، والبواعث التي تتحكم في سلوك الناس العاديين داخل المجتمع، وإنّما يعبِّر فقط عن "ذات معينة تنتمي إلى "طبقة" معينة، لها طبائع وغرائز ومشكلات وأمان أيضًا"[1].

---

[1] النساج، سيد حامد: **في الرومانسيّة والواقعيّة**. مكتبة غريب، الفجّالة، ١٩٨١م.: ص١٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والصورة هي المصدر الأساس الذي يتكئ عليه الشاعر في نسج رؤاه التخييلية، وفي شعريّة علي محمود طه تتعدد مصادر الصورة وتتخذ أبعادها التشكيلية من واقع العالم الرومانسي الحالم الذي يتطلع إليه الشاعر في المثال المطلق.

وسأتعقب هذه المصادر بالبحث تباعًا حسب أبرزها حضورًا وكثافةً في تمثّلات الشاعر لها، وقدرته على استثمار ما تختزله تلك المصادر من أبعاد ورؤى تدخل في إطار من العمليات التفاعلية يمتزج عندها البناء التصويري الداخلي بحضور الأنا للشاعر ووقع استجابتها للعوالم التي ينشدُها في استحضاره للمصادر تلك وهي: الطبيعة، المرأة، والعوالم الرمزية والأسطورية، فضلًا عن الأحداث السياسية والتاريخية للواقع المشرقي التي ارتبطت في شعريّة محمود طه في مراحل لاحقة بالواقعية القومية.

أ- الطبيعة:

الصورة في شعر علي محمود طه رومانسية حالمة منبتّة عن الصور الواقعية الماثلة في وجود الشاعر، بعيدة عن محيطه المكاني والزماني الآنيين، والهروب إلى الطبيعة هو ملاذ الشاعر الآمن الذي يجد فيه ذاته وهي عند الشعراء الرومانسيين: "....لا تكتشف من خلال الكتب والنظريّات، وما سجّله الأقدمون عنها، وإنّما هي مادة حيّة متغيرة يمارسها المرء ويفهمها بأن يعيش فيها ويتلقى على صفحة نفسه انعكاساتها المتجدّدة"[١].

وعلي محمود طه يحتفي بالطبيعة كثيرًا في ثنايا شعره ويشكّل حضورها حيّزًا واسعًا في ثنايا دواوينه، وقد ذهب أحد الدارسين في تحليل إحصائي لشعر الطبيعة (وتحقيقه بنسب متفاوتة) في منتوج شعراء أبولو بشكل عام.

---

[1] النساج: **في الرومانسية والواقعية:** ص٢٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إنّ قصائد الطبيعة مثّلت في أشعار علي محمود طه حضورًا واسعًا وصلت إلى ما نسبته (٥٤,٥%)، كما شكّلت أبيات الطبيعة فيها ما نسبته (٦٢,٣٩%) من مجمل إنتاجه الشعري في بواكيره الأولى[١]. يقول علي محمود طه في قصيدة: "أغنية ريفيّة":

إذا داعَـــبَ المـــاء ظـــلّ الـــشّجر وغازلـــت الـــسُّحب ضـــوءَ القمـــر
وردّدت الطيـــــــر أنفاســـــــها خوافِـــقَ بـــين النّـــدى والزهـــر
وناحـــــت مطوّقـــــةٌ بـــــالهوى تُنـــاجي الهـــديل وتـــشكو القـــدر
ومـــرّ علـــى النهـــر ثغـــر النـــسيم يُقبّـــل كـــلّ شـــراعٍ عَبَـــرْ
وأطلعـــت الأرض مـــن ليلهـــا مفـــاتن مختلفـــات الـــصور
هنالـــك صفـــصافةٌ فـــي الـــدُّجى كـــأنّ الظـــلام بهـــا مـــا شـــعر
أطـــالعُ وجهـــكِ تحـــت النخيـــل وأســـمع صـــوتك عنـــد النهـــر[٢]

لا يخفى على دارسي الشعر الحديث احتفاء الشاعر بعوالم الطبيعة في هذه المقطوعة وانسراحها من القيدين الزماني والمكاني بحصرهما الآني، وامتزاجهما بعالم الشاعر الخاص ورؤاه الدّاخلية التي جاءت على نحو مضخّم بتجسيم الشاعر لها وأنسنتها على نحوٍ يشي بمشاركة الطبيعة إياه الكآبة والضّجر.

وقد أشار أحد الدارسين إلى أنّ ورود الطبيعة على نحوٍ مكثّف في أشعار علي محمود طه ليس من البساطة في عرض أفكاره ورؤاه[٣]، وإنّما تتخلّلها الكثير من التفصيلات التي تتصل

---

(1) عوين، أحمد: **الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث**. تقديم: سعيد حسين منصور، دار الوفاء لـدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠١م.: ص٤٥– ٥٠.

(2) **الديوان:** ص٧٨.

(3) يُنظر: الحلوجي، عبد الستّار: **مع الملاح التائه: علي محمود طه**. دار الكاتب العربـي، الهيئـة المـصريّة العامّة للتأليف والنشر، ١٩٧٠م.: ص٨٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بنفس الشاعر أعمق نقاطها والتي تشي بمعالم الفرح الظاهري إلا أنّ في احتوائها ألم الشاعر عبر امتداد مساحاتها أصبحت مهيّأة لحمل عواطفه جلّها بأفراحه وأحزانه.

وتشكّل الطبيعة في شعريّة علي محمود طه منحىً تأمليًا خاصًا يتقاطع محوريَّتها أبعاد أساسية ثلاثة تعدُّ قوام التجربة الرومانسيّة ألا وهي: البعد المكاني والبعد الصوتي، والبعد الزماني هي في مجمل تقاطعاتها: "... خلاصة تجربة داخلية تدور حول محور الذات الحالمة حين نلجأ إلى الهروب من قسوة واقعٍ خارجيّ... أكثر من أن يُطاق.... يحلم- الشاعر- في نطاق البعد الزمني ليفرّ من هجير عصره إلى واحة العصور الوسطى،....ويحلم في نطاق البعد المكاني ليفرّ مرّة أخرى من قتام مجتمعه وضيقه وكآبته إلى تلك الجزر البعيدة في أقصى المحيط، أو إلى ربوع الشرق بما كان يتخلّله من وداعة البيئة وسحر الغموض، ويحلم في نطاق البعد الصوتي ليفرّ مرّة ثالثة من صخب الحياة التي تحيط به.... هو أدب الحلم والوهم والعاطفية المرهفة، والميل إلى الحزن والتفكير في الموت والإغراق في الخيال والإيمان بالغيبيّات...إلخ"[1].

ب- المرأة:

شكّلت المرأة هاجسًا نفسيًّا عميق الأثر بالنسبة لعلي محمود طه في مراحل شعريّته الأولى، فكان يحلم بلقائها، يزورها، يستجديها في محض الخيال دون القدرة على الامتزاج بها أو التواصل معها. وذلك بحكم التقاليد الموروثة وما فرضته من قواعد صارمة تحول دون حريّة اللقاء بها[2].

---

[1] المعداوي، أنور: **علي محمود طه: الشاعر والإنسان**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القـــاهرة، ١٩٨٦ م.: ص٣- ٤.

[2] للتوسع حول طبيعة ما يربط الشاعر بالمرأة يُنظر: **المرجع نفسه:** ص٢٦- ٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولقاء الشاعر الرومانسي بالمرأة هو المطلب الأكبر الذي يسعى من خلاله جاهدًا لملء أركان مزاجه وانفعالاته الذاتيّة الخاصّة، وعندما تحول العوائق المجتمعيّة بينهما يصبح الشاعر منبتًّا عن واقعه المأزوم، ونراه هاربًا إلى أحضان الطبيعة يستجدي في آفاقها رغباته الملّحة بلقاء المرأة في عالم المثال، فنجده باحثًا عنها متغنيًا بها في أشعاره بصورة شفافة تستمدُّ قوّتها التعبيريّة من وقَع ذلك الحرمان والتشوُّق للقائها يقول علي محمود طه في "الشاطئ المهجور":

أخــذ القلــب لمحهــا مــن وراءِ ... المــوجِ يجتــاز لجّــة الــديجور

فتبيّنــت فــي الــشواطئ حــولي ... أثــرًا مــن غرامنــا المــأثور

صخرةً كانــت المــلاذ لقلبيْــ ... ــنِ حبيبــين فــي الــشّباب النــضير

جمعتنا بها الحــوادث فــي ظــلٍّ ... هــوىً طــاهرٍ وعــيشٍ قريــر

كم وقفنــا العــشيّ نرقــبُ منهــا ... مغــرب الــشمس وانبثــاق البــدور

وجلــسنا فــي ظلّهــا نتملــى ... صفحة الماء فــي الــضُّحى والبكــور

فــإذا مــا تهلّلــت ليلــةٌ قمــرا ... ءُ هــزّت بنــا خفــيَّ الــشعور

وســرَيْنا فــي ضــوئها نتنــاجى ... بهوىً فاض عــن حنايــا الــصدور[1]

نلحظ في المقطوعة السابقة الحدّة في الخفاء وحرص الشاعر الشديد فموضع اللقاء: "شاطئ مهجور" وتتكثّف للعلن بدءًا في عنوان الشاعر المكبوت بتجاور البعدين المكاني والزماني فموعد اللقاء مرتهنٌ بحلول الليل وذلك في: "لجة الديجور، العشيّ، مغرب الشمس".

[1] **الديوان:** مقطوعات من قصيدة الشاطئ المهجور ،ص١٢٥ – ١٢٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأمّا عن وصف الشاعر أحاسيسه لدى اللقاء فإنّه يذكرها على سبيل اللغز والإلماح: "لمحُها، ظلّ هوىً، جلسنا في ظلّها، خفيَّ الشعور، سرينا نتناجَى... ويبقى حبهما متعثرًا ضائعًا في زوايا الحرمان.

وهذه التطلُعات المكبوتة لدى طه في بدايات شعريّته الأولى أفرزت ما يُسمى بالوجودية الرومانسية: "...حرمان البيئة من المرأة كان له أبعد الأثر في خلق الرومانسيّة الوجوديّة والفنيّة في حياة علي محمود طه الأولى وإنتاجه الأول، وكانت مصدرًا عميقًا من مصادر القلق الدفين والأسى الملحّ والشكاة التي تعلن عن نفسها في كثيرٍ من شعر ديوانه "الملاّح التائه"!.."[١].

وقد تدرّجت رؤية طه إلى المرأة، ومرّت بمراحل، فكان يغلب على أشعاره الأولى ذلك البعد الروحاني الشفيف الذي لا يحفل به الشاعر، بلقاء الجسد وغرائزه على نحوٍ ملحوظ، بل كانت المرأة تمثل لديه ذلك الحلم البعيد غير المنجز بكمال الوصْل.

وأمّا المرحلة الثانية فقد اتّسمت فيها نظرة طه للمرأة بالحسيّة والمباشرة ولكن ليست اللّذة المقصودة لذاتها فكانت معبر الشعر للما وراء. يقول المعدّاوي حول مدى احتفاء طه بالجسد الأنثوي: "...كان على التحقيق واحدًا ممّن ينشدون ذلك الجسد لأن فيه اللّذة وهي "مقترنة" بالجمال، وكأن المرأة هي المعبر الرئيسي لكلّ شعور يريد أن ينفذ إلى ما وراء الصور الحسيّة من قيم جماليّة!!" [٢].

---

[1] المعداوي: **علي محمود طه: الشاعر والإنسان:** ص٢٧.

[2] **المرجع نفسه:** ص٦٢– ٦٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول علي محمود طه في "فلسفة وخيال":

خطـــرةٌ ثـــمّ أطرقـــت فـــي حيـــاءٍ وأدارت فـــي جانـــب الغـــاب عيْنـــا

وانثنـــــت بابتـــــسامةٍ فـــــدعتني ثـــم قامـــت تمـــشي هنـــاك الهوينـــا

وتلاقـــــت عيوننـــــا فتـــــدانت لـــي، وجُـــنّ الحنـــانُ فـــي شـــفتينا

فاعتنقنـــا فـــي قبلـــةٍ قـــد أذابـــت جـــسديْنا، ومازجَـــتْ روحيْنـــا[1]

بات الوصل في هذه المرحلة مطلبًا لبلوغ الشاعر كماله الروحاني باكتمال لقاء الجسد.

ولم يكن طه مستهترًا بالجسد الأنثوي ولم يهدف البتّة الإغراق في وصف جسدها في حدود ألفاظه وصوره. يقول المعدّاوي: "...لم يكن إباحيًّا ولا مستهترًا ولا شريرًا تبعًا لاختلاف البيئة والنشأة وأثر الوراثة في تكوين الشخصيّة الإنسانية. كان كما عرفناه يعفُّ عن المرأة حين يدرك بفطنته بإنسانيته أنها ليست بائعة جسدٍ في سوق الرذيلة...كان يفرّق بين الصديقة وبين العشيقة، بين امرأة خلقت للحبّ الروحي وبين امرأةً خلقت للحب الجسدي... بين ثمرة مهيّأة للقطاف، وبين ثمرة مهيّأة للصون والعفاف... كلمات نقولها ونحن نعي ما نقول، لأنّ شخصيته كانت بالنسبة إلينا أشبه بغرفة مفتَّحة النوافذ إلخ"[2].

وطه في جميع صوره التعبيرية الوصفيّة منها والحسيّة المتصلّة بالمرأة ينبغي ألا يفصلنا عن تمثلنا لها ارتباطاتها العميقة بالمدلولات النفسية لدى الشاعر في كل مرحلة من مراحل حياته.

---

[1] **الديوان** : مقطع من قصيدة فلسفة وخيال: ص٣٧٥- ٣٧٧.

[2] المعداوي: **علي محمود طه: الشاعر والإنسان**: ص(٦٤- ٦٥).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد أكدّت نازك الملائكة في بحثٍ سابقٍ لها حول شعريّة علي محمود طه أنّ المرأة كانت العنصر الغالب على طبع علي محمود طه، وأنّ النواحي الحسيّة، وطلب اللذّة في شعره عارضان[1].

ج- العوالم الرمزية والأسطوريّة:

لم تخلُ تجربة علي محمود طه من استحضارٍ لعددٍ من الرموز التي تعدُّ مصدر إلهام يستوحي الشّاعر من خلالها ظلالًا تصويرية لتعميق أفق تجربته الذاتيّة التي تتمحور حولها بعض قصائد الديوان.

ويتشابك من خلال ذلك التمثُّل للرموز المستفادة البعدين الداخلي للشاعر والخارجي، واستثماره كافّة الإمكانات التخييلية التي يتحقّقها الرمز المستدعى، والاستفادة من الطاقة الإيحائية التي يوفرّها لإحكام البناء الداخلي للقصيدة على المستويين الدلالي والرؤيوي.

وتتفاوت تلك الرموز في مستوى حضورها في أشعار علي محمود طه، والمتأمّل في مدى تمثّل الشاعر لها يلحظ بوضوح أنها لم تصل لمستوى يمكن الحكم من خلاله أن نعدّها مصادر أساسيّة يتكئ عليها طه في مراحل شعريّته وخاصّة الأولى منها، وإنّما جاءت على شكل أطيافٍ مستدعاة يسعى الشاعر من خلالها إلى التأكيد على هويّة حضور التجربة الذاتيّة وتعزيزها، وتكثيف امتدادات أبعادها الزمانية عبر استدعاءاته الرمزيّة تلك.

---

[1] يُنظر: الملائكة، نازك: **شعر علي محمود طه**. جامعة الدول العربية- معهد الدراسات العربيّة العالمية، القاهرة، ١٩٦٥م: ص٨١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول طه في قصيدة "تاييس الجديدة"[١]:

روحي المقيمُ لـديك؟ أم شـجي؟ لِعبـتْ برأسـي نـشوة الفـرح!

يا حانـة الأرواح مـا صـنعتْ بـالرُّوح فيـكِ صـبابة القـدح

مـا للـسماء أديمهـا لهـبٌ؟ الفجـرَ؟ إن الفجـرَ لـم يَلُـحْ!

ولِـمَ الجيـرةُ مثلمـا سُـجرت أو فُجِّـرت مـن عـرقٍ منـذبح! [٢]

ويقول كذلك في قصيدة: "ليالي كليوباترة":

كليوباتر! أيُّ حلمٍ من لياليكِ الحسان طاف بالمـوج فغنّـى وتغنّـى الشاطئان

وهفا كلُّ فؤاد وشدا كـلُّ لسـانٍ هذه فاتنـةُ الدُّنـيا وحسنـاءُ الزمان[٣]

ويقول في قصيدة: "من قارّةٍ إلى قارَّة": المستوحاة من الرمز الشهير طارق بن زياد[٤] فاتح الأندلس:

---

[1] تاييس: تلك الراقصة الفاتنة اللعوب، التي لا تستقيم حياتها الخاصّة بدون الرجال وغير مـوادتهم، والتـي لا ينمو فنّها ولا يتفتّح ولا يزدهر إلاّ في أجواء محبّتهم وإعجابهم وتحت أشعَّات أبصارهم، وبين رفيف شفاههم وقلوبهم، هذه المرأة الذكيّة القلب لم يكن لها غير أن تدافع عن الرجال لأنّ الحياة كما تعرفها وكما خَبِرتها لا معنى لها بدونهم، ولا بهجة فيها إلاّ بهم.....إلخ. يُنظر: **شرح علي محمود طه:** في مقدمـة ديـوان "أرواح وأشباح"، ص١٩١.

[2] **الديوان** : مقطع من قصيدة تاييس الجديد: ص٢٠٠-٢٠١

[3] **المصدر نفسه** : مقطع من قصيدة كليوباترة. ص ٢٧١.

[4] طارق بن زياد: (٦٧٠- ٧٢٠م) طارق بن زياد الليثي فاتح الأندلس أصله من البربر أسلم على يد موسى بن نصير ولاّه موسى طنجة، وجهّز نحو (١٢٠٠٠) مقاتلًا معظمهم من البربر لغزو الأندلس ولّى طارقًا قيادتهم فنزل طارق بهم البحر واستولى على (جبل طارق) وفتح حصن قرطاجة وتغلغل في أرض الأندلس ساعيًا في فتوحاته المتعاقبة. يُنظر: الأعلام: **قاموس تراجم لأشهر الرجـال والنـساء مـن العـرب والمـستعمرين والمستشرقين:** ص٢١٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أشـــباحُ جـــنٍّ فـــوق صـــدر المـــاء تهفـــو بأجنحـــةٍ مـــن الظّلمـــاءِ؟

أم تلـــك عقْبـــانُ الـــسماء وثـــبْنَ مَـــن قُـــنن الجبـــال علـــى الخِـــضمِّ النـــائي؟

لا، بـــل ســـفينٌ لُحْـــنَ تحـــت لـــواءِ لمـــن الـــسَّفين تُـــرى وأيُّ لـــواء؟

ومـــن الفتـــى الجبَّـــار تحـــت شـــراعها متربِّـــصًا بـــالموْج والأنـــواء؟[1]

ويقول علي محمود طه في قصيدة: "فاروس الثاني":

موســـيلني! لـــستُ مـــن أمـــسٍ بعيـــدًا فـــاذكر المختـــار والـــشعب الـــشّهيدا

هـــو روحٌ يمـــلأ الـــشرق نـــشيدًا ويُناديـــك، ولا يـــألوا وعيـــدا!

موسُـــليني! خُـــذ بكفّيـــك الحديـــدا وصُـــغْ القيـــدَ لـــساقيك عتيـــدا

أو فَـــضَعْ منـــك علـــى النَّـــصل وريـــدا فـــدمي يخنقـــك اليـــوم طريـــدا!! [2]

نلحظ من خلال المقاطع الشعريّة الأربعة السابقة أنّ كل من رموز: تابيس، وكليوباترة، وطارق بن زياد، وفاروس الثاني استدعاءاتٌ روحيّة يمتزج فيها الواقع الذاتي للشاعر بعالم المثال الذي ينشده في المطلق والمودعة في ثنايا تلك الرموز، كما يرتبط في المقطوعات السابقة وحي الخيال بالمعنى المطلق المتجسِّد في كل رمز من الرموز السابقة وهذا ما يسوِّغ للشاعر تكرار ألفاظ بعينها دون غيرها مثل: "روحي أم شبحي، يا حانة الأرواح، ما صنعت بالروح أيّث حلمٍ، أشباح جنٍّ، وثَبْنَ".

---

(1) **الديوان** : مقطع من قصيدة من قارة الى قاره : ص٢٥١.

(2)**المصدر نفسه** : مقاطع من قصيدة فاروس الثاني. ص ٣٥٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وربّما كانت هذه الحالات في امتزاج الأرواح وأشباحها وميْل الشاعر مزج الروحي. وخيالات أشباحه بالواقع النفسي الذاتي لديه أثرٌ واضح في اتكائه الحادّ عليها فيما بعد في ديوان "أرواح وأشباح" والتي شكّلت فيها العوالم الرمزية الأسطورية المصدرَ الأساس في استيحاء الشاعر منها صوره وجلّ رؤاه الدلالية والتخييلية.

وتاتيس: رمز للفتنة وغِواية الرجال.

فكليوباترة: رمز للسحر والجمال الأنثوي واكتماله.

وطارق بن زياد: رمز الدهاء والتفوُّق الحربيين.

وفاروس الثاني: ارتبط اسمه بالطاغية المستتبّة ثم السقوط. لذا فهو رمزٌ لقهريَّة الدهر وتبدُّل الحال.

وكل رمز من الرموز السابقة فاعليته وحركيّته في امتزاجه بواقع التجربة الداخليّة لدى الشاعر متوائمًا ووقعْ انفعالاته الذاتيّة ومن هنا تكمن قيمة العوالم الرمزيّة أو الأسطوريّة لا بوصفها مصدرًا ينهل منه الشاعر في الكثير من أبعاده التخييلية ونسج رؤاه التصويريّة فحسب وإنّما في امتزاجها بقوام التجربة الشعوريّة لدى الشاعر أيضًا.

وقد ذهب أحد الدّارسين إلى الغاية التي يطمح من خلالها الأديب توظيف العوالم الرمزيّة والأسطوريّة يقول: "...يطمع الأديب باستخدامها إلى إضفاء ظلال اكتسبت هيبةً على مرِّ الأجيال، إنّها عمليّة تعاون بين الأديب وقرّائه توفّر كثيرًا من التفصيلات على أن يكون الرمز معروفًا في أوساط لا تشكّل أرستقراطية أدبيّة ضئيلة"[1].

[1] الطعان، هاشم، **التراث والأدب المعاصر**، الشعر، القاهرة، العدد التاسع، سنة ١٩٧٨م.: ص٣٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كما أن تاييس، وكليوباترة، وطارق بن زياد، وفاروس الثاني ارتبط حضورها الرمزي ارتباطًا نفسيًّا عميقًا بحاضر القصيدة ووقْعها الدّاخلي الخاصّ في ذات الشاعر[١].

وفي تعزيز هذا الرأي يقول عز الدين إسماعيل: "مهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربةً بجذورها في التاريخ، ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسيّة النمطيّة (أي بوصفها رموزًا حيّة على الدوام) فإنّها حين يستخدمها الشاعر المعاصر، لا بدّ أن تكون مرتبطةً بالحاضر بالتجربة الحالية، وأن تكون قوّتها التعبيريّة نابعة منها؛ فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها، وليست راجعة إلى صفة الديمومة التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها"[٢].

ويتضح مما سبق أنّ اتكاء الشاعر على مرجعيّة الرمز التاريخية أو الأسطورية في طور استشرافه الرؤى البعيدة لتلك الرموز البعيدة، واستبطانها في مغاور المثل يستوجب منه التنقيب على مركزيّتها الدلاليّة وشحنها بمستحثّات الحاضر وتكون هذه العمليّة أنجح كلما ازدادت استجابة الحاضر لتلك المركزيّة وتواءمت مع ظلالها التخييليّة.

د- الأحداث التاريخيّة والمناسبات السياسيّة والاجتماعيّة

أُفرد لهذه المصادر قصائد عديدة شغلت مساحات غير قليلة في شعر علي محمود طه على مستويين: الشخصية والحدث، اتكأ عليها الشاعر في نسْج الرؤى التخييلية للنصوص على أبعاد الشخصيات المستلهمة لاسيما الأدبية والتاريخيّة، وفي نصوص أخرى اتكأ على مجموعةٍ من

---

(1) لتمثُّل الامتزاج الرمزي بواقع التجربة الذاتيّة للشاعر وتجاوبات الداخلي الخاص لدى الشاعر بالخارجي العام وظلاله المودعة في كل رمز من الرموز السابقة يُنظر جو المناسبة التي يقدّم بها الشاعر كل قصيدة، ص١٥٦، وص٢٣٣، وص٢٥١، وص٣٣٠.

(2) إسماعيل، عزالدين : **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة:** ص١٧٢- ١٧٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأحداث السياسيّة والتاريخية الماضية، حيث اعتمدها الشاعر في استلهامه منها مآثر وحوادث كان مغنيًّا من خلالها بتعرية الماضي وكشْفه.

كما جرى اعتماد الشاعر في تصوير مجريات الأحداث المعاصرة على المناسبة ليستلهمها في العديد من البنى التصويرية، وكان يعتمد حين ينظم هذه القصائد على الجانب الوصفي في التصوير، والنبرة الخطابية الرنّانة، وكان فيها شديد الالتزام بوحدة الوزن والقافية فضلًا عن اعتماده رصانة اللغة وجزالة اللفظ على نحوٍ خطابيّ يقترب كثيرًا في خصائصه لسمات الشعر المنبري، وخاصّة عند اقتران القصيدة بمناسبةٍ يستوجب من الشاعر إلقاؤها في المحافل الوطنية أو الأدبية.

وكانت تلك المصادر المتعلقّة بالأحداث والمناسبات الاجتماعية في بدايتها على شكل إشارات في شعر علي محمود طه تناوبت أبنيتها التصويريّة دواوين عدّة على مختلف مراحله الشعريّة. والمرجعيّة الأدبيّة كانت المصدر الأساس في توزعاتها على تلك الدواوين ولكن لم يصل بها الحد أن تشكّل ظاهرة بارزة بوصفها المرجعيّة الأساس التي يتكئ عليها طه في نظم قصائده لأنّها دائمًا شديدة الارتباط بالمناسبة التي نُظمت لأجلها.

كما أنّها لم تستحوذ على مساحة كبيرة في أشعار علي محمود طه لتشغلها ضمن دواوينه، إذ كان معنيًّا بالدرجة الأولى أن يكون شعره تمثيلًا صادقًا لعواطفه الحادّة بعيدًا عن واقعه المأزوم، وكان طه منكبًّا على نفسه التي اعتاد أن يمزجها بالطبيعة والمرأة بشكلٍ أساسي. مصدرًا حقيقيًّا ينهل منها في انفعالاته الشاعريّة وتصويرها بأدّق تفاصيلها في مراحل شعريّته لا سيّما الأولى منها. وذهب أحد الدّارسين أن طه في تلك المراحل كان: "يميل هذا الشاعر الصافي أن يتجرّد كثيرًا من شعر المناسبات ومن أولى دواوينه من الملاح التائه بدأ بالتجرُّد من ذلك،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهو الذي وقف حياته على الشعر الصافي، والواقع أنّ الشاعر لا يمكن أن ينسلخ كليّةً من عصره ومن مجتمعه لأنّ الإنسان كما يقول علماء الاجتماع مدنيٌّ بالطبع...إلخ"[١].

فبالرغم من انصباب الشاعر على النوازع الذاتية في ما يصدر عنه من شعريّة إلا أن ذلك لم يقف حائلًا بينه وبين مجتمعه والانخراط بقضاياه الاجتماعية فيما يصله بالآخرين من وشائج إنسانية فقد نظم علي محمود طه في شاعر النيل: "حافظ إبراهيم"[٢]، بقصيدةٍ عنونها باسمه، وأعقبها مباشرة بقصيدة: "شوقي"[٣]. في حفلة تأبين خاصّة أقيما له سنة ١٩٣٣. وكلتا القصيدتين جاءتا ضمن مجموعته الشعريّة.

كما نظم علي محمود طه في الخيام في قصيدة: "كأس الخيّام"[٤]. ضمن مجموعة "ليالي الملاح التائه"، ومن المجموعة نفسها أيضًا نظم قصيدة يرثي فيها الشاعر عبد المعطي حجازي بعنوان: "موت الشاعر"[٥]. وقصيدة أخرى ألقيت في حفْل تكريم الشاعر إبراهيم ناجي بعنوان: "الشاعر"[٦] ضمن ديوانه الرابع: "زهر وخمر".

وأمّا المرحلة التي مثّل فيها الاستدعاء على مستويي الأحداث، والشخصيات التاريخيّة والسياسية مصدرًا أساسًا لتشكُّلات علي محمود طه التصويريّة فجاءت ضمن مجموعته الشعريّة

---

(1) السيد، تقي الدين:**علي محمود طه: حياته وشعره:** ص٢٤١.

(2) طه: **شرح ديوان علي محمود طه:** ص٨٠ وتكرّر رثاؤه لحافظ إبراهيم في احتفال ذكراه ربيع سنة ١٩٣٧ بقصيدة: "شاعر مصر"، ص١٦٠.

(3) **ديوان الشاعر:** ص٨٤.

(4) طه: **شرح ديوان علي محمود طه:** ص١١٥.

(5) **المصدر نفسه:** ص١٦٣.

(6) **المصدر نفسه:** ص٢٥٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأخيرة: "شرق وغرب" ١٩٤٧م التي وسمها الناقدون بمرحلة "الواقعيّة القوميّة"[١]، والتزام الشاعر فيها بقضايا أمته الوطنيّة والإنسانيّة، تلك المتعلّقة منها بالواقع المشرقي، والتي جاءت تحت عنوان: "أصوات من الشرق".

يقول علي محمود طه في قصيدة: "بطل الريف":

لا الـــسَّيف قـــرَّ ولا المحـــاربُ عـــادا ويْـــحَ البـــشير! بـــأي ســـلمٍ نـــادى؟
الأرض مـــن أجـــساد مـــن قُتلـــوا بهـــا تجنـــي العـــذاب وتُنبـــتُ الأحقـــادا
فاضَ الـــسَّحاب لهـــا دمًـــا مـــذ شـــيّعت شـــمس النهـــار فخالطتـــه ســـوادا
رأتِ الحـــدادَ بـــه علـــى أحيائهـــا أتُراهمـــو صـــبغوا الـــسّماء حـــدادا؟
ودّ الطُّغـــاة بكـــلِّ مطلـــع كوكـــبٍ لـــو أطفـــؤوه وأســـقطوه رمـــادًا[٢]

وعلى نحو ما جاء في المقطوعة السابقة فإنّ في كل قصيدة لِـ طه في تلك المجموعة ما يعكس حسًّا واقعيًّا ملتزمًا، فكلُّ قصيدة كانت ترتهن بوقْع الحادثة التاريخية أو السياسية التي تعصف بخيال الشاعر وتناوباتها بين استدعاء المجد المشرقي حينًا ورثاء الأمّة العربية باستلاب كيانها الحضاري حينًا آخر، كما تعكس قصائد: "شرق وغرب" التزامًا واضحًا من الشاعر بالبنى الفنية المرتبطة بالبناء الإيقاعي المنضبط بوحدة الوزن والقافيّة في قصائد هذه المجموعة بكليّتها.

---

[1] يُنظر للاستزادة في تمثل المرحلة الواقعيّة القوميّة عند علي محمود طه في المعداوي: **علـــي محمـــود طـــه: الشاعر والإنسان**، ص٧٩– ١٠٧

[2] **الديوان** : مقطع من قصيدة بطل الريف : ص٤٢٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثانيًا: وسائل الصورة في شعر علي محمود طه.

يقودنا هذا الجانب البحثي إلى نطاقٍ أكثر رحابةً وشموليّة من السابق الذي انحصر فيه اعتناء الباحث بتسليط الضوء على مصادر الصورة في شعر علي محمود طه، التي مثلت القاعدة الأساس التي نهل الشاعر منها في نسج بناه التصويريّة.

وقد تميّزت الصورة الشعرية في أشعار علي محمود طه بالتمرحُل والتطوّر بتطوّر رؤى الشاعر وتدرُّجاته في سلّم الشعريّة التي لا تنفصل فيها كل مرحلة عن أحلامه وتطلُّعاته الذاتيّة.

ويمكننا تمثُّل تلك الرؤى وتدرُّجاتها بربطها وعناوين دواوينه ابتداءً "بالملاح التائه"، وكذا: "ليالي الملاح التائه" وغيرها من الدواوين مما ينطبق عليها النزعة الرومانسية بجلاء في تمثّل الرؤى الوجدانيّة وتشكيلاتها التصويريّة في صميم تجربة الشاعر، وباختزاله العميق للعديد من المشاهد المستمدّة من البيئة المصريّة التي عاشها، أو البيئات الأوروبية في سفره وتجواله بها. ويمكن للباحث أن يمايز بين ثلاثة من الأطوار التجريبيّة التي مرّت الصورة الشعرية لدى علي محمود طه:

الطور الأول:

يتمثل فيه غلبة الجانب الوصفي على الظواهر الشعرية الأخرى وخاصة الصورة الشعريّة وذلك بحكم ما تعشّقته ذاكرة الشاعر ببوْح الطبيعة وجمالها، لذا نشهد في تلك الدواوين التي ينطبق عليها هذا الجانب غزارةً للألفاظ الدّالة على الطبيعة بصورةٍ متكرّرةٍ في دائرة رسم المشهد وتشكيل الصورة الفنية لذا فقوام الصورة في هذا الجانب من البساطة والمباشرة ما يجعلها تحاكي صور القدماء وفي شعريّتهم وبلاغتهم المعهودة في الصورة القائمة على التشبيه، الاستعارة، المجاز المرسل والكناية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول علي محمود طه في قصيدة "الشاطئ المهجور":

يا صخور الوادي يـضجُّ عليهـا الـــ بحـــر فـــي جهْـشَةِ المحـــبِّ الغيـــور
يا رمال الكثبـــان تـــنقش فيهـــا الـــسرِّ يـــــحُ أســـــطورة الحيـــــاةِ العَـــــرُور
يـــا خِفـــاف الأمـــواج تحلـــم بالإينـــا س مـــن كوكـــب المـــساء الـــصغير
يـــا نـــسيم الـــشِّمال يعبـــث بـــالرَّغْو ويهفـــو علـــى الرشَّـــاش النثيـــر
أنتِ يا مـــن شـــهدتِ فجـــر غرامـــي ووعيـــت الغـــداةَ ســـرّ الـــدُّهور[1]

والمتّتبع لتشكُّلات الصورة في القصيدة السابقة بأكملها لا يجد فيها سوى تنويعات تشكيليّة في رسم الصور التي يوصف الشاعر بها العديد من العناصر المرتدّة لمصدرٍ واحد وهو الطبيعة.

الطور الثاني:

يغلب فيه الجانب الفلسفي التأمُّلي، وفيه إغراقٌ من الشاعر بالصورة على نحوٍ تجريدي واضح، وفي الصورة الواحدة اختزال أكثر عمقًا للوجود وما ورائيّاته. كما نشهد في هذا الطور تكثيفًا للعناصر البلاغيّة المعنيّة بالمجازات واتّساع دائرة البنى الاستعارية، والاستقطاب ترابطات جديدة في بنيتَي الاستعارة والمجاز المرسل قوامهما التداخل بين المحسوس والمجرّد. يقول علي محمود طه في قصيدة عودة "ابن السماء":

هرميس: هـــو ابـــن الـــسماء ولكنّـــه مـــــن الـــــنقص تركيبـــــه والتمـــــامْ
صَـــناعُ الطبيعـــة، بـــل صُـــنعها فمنهـــــــا دمامتُـــــــه والوَســـــــامْ

[1] **الديوان** : مقطع من قصيدة الشاطئ المهجور: ص١٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يُـــسفُّ إلـــى حيـــثُ لا ينتهـــي ويـــسمو إلـــى قمّـــةٍ لا تُـــرام

ويُـــسعَى بكـــأسٍ إلهيَّـــةٍ مرنّقـــةٍ بـــالهوى والأثـــام

نقيـــضان شـــتّى فمـــا يـــستقرّ علـــى غـــضبٍ منهمـــا أو رضـــاء[1]

يلحظ من خلال هذه الأبيات التفاوت الكبير بينها وبين سابقتها في التمثيل على الطور الأوّل على البعدين الدلالي والرؤيوي التصويري وينطبق الحديث عن الطور الأوّل على معظم أشعار علي محمود طه مع تخفيف حدّة الوصف والنبرة الخطابيّة في المسار الثاني. وأمّا الطور الثاني فنجده ينطبق على ديوانه الثالث "أرواح وأشباح".

الطور الثالث:

والأخير ويبرز فيه غلبة الجانب التصويري المعني برسم الواقع وفي هذا الطور يلحظ فيه الصورة أكثر انغماسًا بواقع الشرق ووصف ويلاته، كما أنّه أقرب لما يُعرف بشعر المناسبات.

وينطبق هذا الطور على القسم الثاني من ديوان علي محمود طه الأخير "شرق وغرب" المعنون بـــ: "أصوات من الشرق" الذي ينبئ فيه الشاعر عن حسٍ عالٍ بالقوميّة العربيّة. يقول علي محمود طه في "لقاء ودعاء":

لقاؤكمـــا قـــد كـــان حُلْـــمَ زمـــاني وعهـــدكما للـــشّرق فجـــر أمـــاني

ولا عهـــد إلاّ للعروبـــة والعُلـــى لقلبـــين فـــي كفَّـــين يعتنقـــان

تُحدّثني عيني، وقـــد ســـرتما معًـــا جبيـــان ســـارا، أم همـــا أخـــوان!

ويسألني قلبـــي، وقـــد لاح موكـــبٌ مـــن الأحمـــر اللجـــيِّ أشـــرق دانـــي

---

[1] **الديوان** ، مقطع من قصيدة عودة " ابن السماء". ص٢٥٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على ملكَـــيٍّ مـــن شـــراعٍ ولجَّـــةٍ تطـــامَنُ فـــي صـــفْوٍ لـــه وأمـــان[1]

نلحظ في الصور السابقة أنها جاءت في جميع تشكُّلاتها ترجمةً للواقع الحي بلقاء الأخوين صاحب الجلالة الملك "عبد العزيز آل سعود" إبّان زيارته لمصر والملك "فاروق الثاني"، فهي لا تعدوا أن تكون صورة وصفية ينقل من خلالها الشاعر إحساسه الصادق بالفرح الممتزج بنشوة اللّقاء بين الملكين العربيين.

ومما سبق يُلاحظ أن الصورة في جميع أطوارها لدى علي محمود طه جاءت مقرونة بخطٍّ سير مراحل شعريّته، وأن كل مرحلة من المراحل السابقة قد تدلّنا عليها عناوين القصائد وحتى الدواوين المرتبطة بها، والرؤى الاستشرافية لدى الشاعر في تطوُّراتها، و"زهر وخمر"، و"الشوق العائد"، و"هي وهو صفحات من حب" مثلًا نستأنس في جلِّها بالرؤى الحالمة وتطلعات الشاعر الرومانسيّة وما هي سوى تنويعات على هذه المركزيّة.

إذ يمضي علي محمود طه بشعريّته خطوات أكثر غورًا بالحسيّة في تجربة "ليالي الملاح التائه" سابقتها. تقول الجيوسي: "...كان شعر علي محمود طه أحد المتنفسّات الكبرى لشباب الشرق الأوسط المكبوت عاطفيًّا وجنسيًّا، يمثّل صورة من النشوة يتعلقون بها. فبعد القصائد المشرَّبة بالدموع وغير ذلك من الشعر الرومانسي تقدِّم الليالي تعبيرًا عن روحٍ مرحة متوثّبة، قويّة بما تضمّه من ثقة بالنفس وتأكيد للقوّة الرجوليّة..." [2].

وفي: "أرواح وأشباح" تنسرح الرؤى الشاعريّة لدى طه عبر التركيز على العوالم الأسطوريّة وحشدها. وفي "زهر وخمر" يطالعنا الشاعر برؤى أكثر إغراقًا بالحسيّة وفي:

---

[1] **الديوان** : مقطع من قصيدة لقاء ووداع. ص٤١٤-٤١٥.

[2] الجيوسي، سلمى الخضرا: **الاتّجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠١. ص٤١٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

"الشوق العائد" عودٌ على البدْء إذ نلحظ فيه ارتداء الشاعر لنزعته الرومانسية وبنفس الحسّ العالمي من الغنائية الذي شهدناه في مطلع شعريّته الأولى وفي التأكيد على ما سبق يقول محمد الطريفي في تعليقه على ديوان: ذلك الديوان: "ويعود إلى مجاله الغنائي فينشر في سنة ١٩٤٥م ديوانه الشوق العائد، وفيه يتحدّث عن بعض ذكرياته لرحلاته إلى أوروبا قبل الحرب العالمية الثانية..." [١].

وفي "شروق وغرب" يمضي بالجزء الأوّل فيه والمعنون بـِ: "أصداء من الغرب بنفس الرؤى التي والإحساس الذي شهدنا قبيلهما في "ليالي الملاّح التائه" و"الشوق العائد" يقول الطريفي: "...أمّا قسمه الغربي فنراه يصدر عن نزعته الأبيقوريّة متحدّثًا عن ذكرياته في أثناء رحلاته بأوروبا"[٢].

وأمّا في الجزء الثاني من ديوانه الأخير الذي جاء بعنوان "أصوات من الشرق" فقد خصّه الشاعر: "بأحداث الشرق السياسية والقضايا الوطنيّة والعربية والإسلاميّة"[٣].

إذ نلحظ في هذا الجزء من الديوان استشراقًا من الشاعر لرؤىً أكثر واقعية والتزامًا بقضاياه الوطنيّة والعربيّة.

---

(1) طه: **شرح ديوان علي محمود طه:** ص٧، مقدمة الديوان.

(2) **المصدر نفسه:** ص٧.

(3) **المصدر نفسه:** ص٧، ويُنظر أيضًا للاستزادة المعداوي حول مرحلة الواقعية القومية في أشعار علي محمود طه في كتاب:**علي محمود طه: الشاعر والإنسان:** ص٧٩- ١٠٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

تقول الجيوسي: "...الشاعر في هذا الديوان يعكس انهماكًا وطنيًّا واسعًا في الحياة العربيّة...ولأنه كان يتميّز بحدس فطري عميق فقد استطاع أن يشعر بالأحاسيس الوطنية ويصوّرها...إلخ"[١].

وقد ترافق هذا الحس بالقوميّة شعر علي محمود طه بسبب ازدياد الضغوط السياسية والمشكلات الاجتماعيّة في أواخر الأربعينات الذي نشهد فيه ارتدادًا للتقاليد الكلاسيكيّة في الأدب وهذا شأن معظم الشعراء في تلك الفترة[٢]. الذي اتّسم بصفات الشعر المنبري وهو على حدِّ تعبير الجيوسي: "شعر يتسّم بلهجة خطابيّة عالية، ويشكو إفراطًا في استعمال مخزون المفردات والعبارات والصور الجاهزة، ومثابرة على استعمال الشطرين والقافية الواحدة، واللجوء إلى المشاعر العامّة، وإهمال التجربة الشخصيّة"...إلخ[٣].

وسينتقل اهتمام الباحث إلى الوسائل التي اعتمدها الشاعر في تشكيلاته التصويرية بعد جلاء الأطوار الشعريّة الثلاثة بما يتلاءم وطبيعة الصورة وماهية تشكلاتها اعتمادًا على محاور عدّة:

*- الجانب الوصفي. *- الجانب الحسِّي. *- الجانب التجريدي.

لا تسعى الدراسة في تقسيم هذه الجوانب للفصل أو التجزئة أو إقصاء إحداها عن الأخرى، إذ جاء جميعها في إطارٍ دورانيّ من التكامل والانسجام سَعيًا من الشاعر في تطوير أدواته التي تسمه توقيعات شعريّة خاصّة به يمتاز بها عن غيره من شعراء عصره.

---

(1) الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث:** ص٤٢٣.

(2) يُنظر: الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث:** ص٤٢٤.

(3) **المرجع نفسه:** ص٤٢٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- **الجانب الوصفي**

إن الشّاعر معنيٌّ فيه بالوصف الذي تتناوبه حركتا التجاور بين الداخلي والخارجي، إذ يقوم الشاعر برسم معطيات الواقع الخارجي بالاعتماد على استقبال المدركات الحسيّة ووقع تأثيرها في وجدان الشاعر وما يعتمل به من العواطف المتضاربة من فرح/ وحزن/ وسعادة/ وألم/ ووصل وحرمان...إلخ، والتي تتحكّم في نسج صورها قوى نفسية وعاطفيّة في تمثّل المعطيات الخارجية، وإسباغ الحياة على الموجودات الطبيعية.

ويتأتّى للشاعر ذلك من خلال استقطاب الصور الخارجيّة لتلك المظاهر وإخراجها تأمليًا خاصًّا بعيدًا عن السطحية وأكثر انغماسًا بذاتيّة الشاعر بإعادة نمذجة مظاهر الطبيعة عبر امتزاج الواقع (الطبيعي) بالواقع (النفسي) لديه. يقول الشاعر في قصيدة "ميلاد شاعر" :

وهنا جـــدول علـــــى صفحتيـــه يرقص الظـــل والسّني والوضّاح
وعلـــى حافتيـــه قـــــام يغنّيـــــ ـــنا مـــن الطيـــر هاتـــف صدّاح
كـــان فجر وكـــان ثـــمّ صبـــاح فيـــه للحُســـــن غـــــدوة ورواح
بكرت للرّيـــاض فيهـــا عـــذارى تزدهيهـــــنّ صبـــــوة ومـــراح
حيـــن لاحـــت لهـــنّ رنّ هتـــاف وعلـــت بالدّعـــاء منهـــــنّ راح
قُلن: ما لأجمل الصباح فمـــا حـــ ـــلّ على الأرض مثل هذا صباح
فتعالـــوا بنا نغني ونلهـــــــــــو فهنـــا اللّهـــو والغنـــاء يُتـــــاح[1]

[1] **الديوان** : مقطع من قصيدة ميلاد شاعر، ص٦٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لذا، نلحظ من الشاعر ميلًا في توظيف عنصر التشخيص[١] أو التجسيم حينًا والتجريد[٢] حينًا آخر لإضفاء مزيد من الحيويّة والحركيّة على الجانب الوصفي الذي يتكئ عليه الشاعر في غالبيّة أشعاره؛ بل يكاد يكون ركيزة الشاعر الأساس التي يعتمدها في دواوينه كافّة، وسعيه الدائم للركون إلى الطبيعة الذي يعدُّ هاجسه الأكبر في جلّ مراحله الشعريّة. يقول علي محمود طه في قصيدة: "ميلاد شاعر"[٣].

كــان فجر وكــان ثــمّ صبــاح فيــه للحُســـن غــدوة ورواح

بكرت للرّيــاض فيهــا عــذارى تزدهيهـــنّ صبـــوة ومــراح

حيــن لاحــت لهــنّ رنّ هتــاف وعلــت بالدّعــاء منهــنّ راح

قُلن: ما لأجمل الصباح فمــا حـــ ــلّ على الأرض مثل هذا صباح

يُلحظ في القصيدة السابقة إتكاء الشاعر على الوصف على نموٍ ملحوظ كما يُلحظ أنّ الجانب الوصفي في شعريّة علي محمود طه متلازم الحضور والجانبين الأخيرين الحسي والتجريدي؛ إذ يتداخل الوصفي بالحسّي في استحضاره عوالم المرأة كما يتداخل الوصفي بالتجريدي في تجربة علي محمود طه عند التعريب عن فلسفةٍ ذاتيَّة خاصَّة وهي لحظة ميلاد الشاعر، أو كونيَّةٍ عامَّة كقول علي محمود طه في قصيدة: "شيطان الشاعر" من قصيدة "الكيد العظيم":

---

[1] (التشخيص/ Personification): التشخيص في الأدب إسباغ الحياة على الجماد. يُنظر: **المعجــم الفلــسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية:** ٢٧٦/١.

[٢]: يُنظر: **المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية:**٢٤٦/١.

[٣]**الديوان** : مقطع من قصيدة الكيد العظيم :ص٢٤٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

سافــو: أطلنــا الأحادــيث عــن عالم ملثّمـــــة أرضـــــه بالخفـــــاء

جعلنـــاه مطمـــــح أحلامنـــــا كأنّـــا شقينـــا بسكنـــــى السمـــاء

طوانـــا علـــى حبّـــه شاعــر كثيــر المجانـــة نـــــزر الحيـــاء

تاييس: بليتيس هل هو ذاك الخيال المجنّح بين حواشي الغيوم ؟

عشيّة صاحب أترابنا وقد أخطأته قسيّ الرّجوم ؟

وقيل لنا ملك عاشق يسرّي الهموم ببنت الكروم

يجوب السّماء إذا ما انتشى يعربد بين خدور النّجوم[1]

نلحظ التفاوت بين كلا المقطعين السابقين على الرغم من وضوح الجانب الوصفي وبروزه أكثر من غيره في دواوين طه الأولى قياسًا بدواوينه الأخيرة لأنَّه أشدّ ارتباطًا بالطبيعة والمرأة، تلك المصادر الرئيسية في تشكيل الصورة الفنية في شعره، التي أخذت أبعادًا أخرى تنضاف لها عبر امتزاجها بالجانب الرمزي والأسطوري الذي نشهده على نحوٍ لافت للنظر في "أرواح وأشباح"، ومن ضمنه المقطع المقتبس أعلاه فضلًا عن المسحة الفلسفية التي بدأت تتضح لتشكّل منحىً مغايرًا في التوجُّهات الشعريّة لدى علي محمود طه، وأكثر إمعانًا بتجلِّيات الذات والوجود.

إلا أنّ من يُمعن النظر في دواوين علي محمود طه الشاعر يتأكّد له أنَّ الحضور الفلسفي في شعره لم تتبلور اتجاهاته بوضوح أو على نحوٍ لافتٍ للنظر لتشكّل ظاهرة أو لتصل حدّ الظاهرة ولربّما يمكن أن نعدّها ملمحًا أو نزعة في الظهور، فجنوح الشاعر للرومانسية ظلَّت هي السمة الطاغية على جلّ أشعاره، إلا أنه كان يتفاوت في إخراج تشكيلاته التصويريّة إمَّا بقالبٍ وصْفي مباشر أو بقالبٍ حسِّي، وآخر فلسفي.

---

[1] **شرح ديوان علي محمود طه:** ص٢٠٦-٢٠٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأمَّا عن العلائق التصويريَّة التي ينشئها علي محمود طه بين الموجودات فمنها ما هو قائمٌ على الوصف ومنها ما يقوم على الالتفات الذي لم يُغرِق فيه الشاعر حدًّا يَسِمُ شعريّته بالغموض أو القدرة العالية على الاستبطان الفلسفي العميق. يقول شوقي ضيف تأكيدًا على ما سبق: "علي محمود طه شاعر غني من حيث اللفظ فقير من حيث المعنى وتنقصه دقَّة المناطقة وتحديد الفلاسفة"[1].

كما يتراوح الشاعر في إخراج صوره وتشكيل رؤاه فتارَّةً يعتمد على ما هو حسِّي يسعى فيه لتجسيم الصورة أو ما يسمَّى بالتشخيص وتارَّةً يميل في إخراجها إلى التجريد بينّ الموجودات عن أواصرها الأولى استكناهًا بروابط أخرى أكثر انصهارًا بعوالم الشاعر الفكريّة.

- **الجانب الحسِّي:**

يمكن أن نتلَّمس هذا الجانب في أشعار علي محمود طه بدْءًا من ديوانه الثاني: "ليالي الملاح التائه" ١٩٣٤م، كما نشهد هذه الحسّية في الجزء الأوَّل من منظومة شرق وغرب بعنوان: "أصداء من الغرب"، والشاعر في إصداره عن مثل هذا النَّوع الذي يبتعد فيه عن المثاليَّة الرومانسيّة التي عهدناها في ديوانه الأول لا نجد فيه إفراطًا من قبل الشاعر للنزوع الحسِّي المفتعل بل كان نتيجةً طبيعية لمستجدَّات فارقة في حياة علي محمود طه التي أعقبت رحلاته إلى أوروبا، واطّلاعه على ثقافاتٍ مغايرة على قدْرٍ عالٍ من الحريَّة، والبوح عن نوازعه الذاتيَّة يقول علي محمود طه في قصيدة: القمر العاشق".

علـــى خـــديك خمـــر صبابـــــــــــة أفرغهـــــــا دنّـــــــا

رحيـــق مـــن جنـــى الفتنـــــــــــة لا ينـــضب أو يفنـــى

---

[1] علي محمود طه: **حياته وشعره:** ص٣٣٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفـــــي نهـــــديك طلـــــسما ن فـــــي حلهمـــــا افتنـــــــــــا

إلـــــى كنزهمـــــا المعبـــــو د بـــــات يعـــــالج الردنـــــــا

أغـــــار أغـــــار إن قبَّـــــ ـــــل هـــــذا الثغـــــر أو ثنَّـــــى

ولف النهـــــــــد فـــي لـــين وضـــم الجـــسد اللدنـــــــــــا

فـــإنَّ لـــضوئه قلبـــــــــا وإنَّ لـــــــسحره جفنـــــــــــا[1]

ففي الملاّح التائه كان يقلب على البنى التصويريَّة نبرة الحزن والكآبة، وهو أمرٌ منوطٌ بالعنونة ابتداءً. ففي الملاح التائه ما يشي بالتعبير عن حالةٍ من الضياع النفسي والتشرُّد الروحي اللتان يعاينهما الشاعر.

وأمَّا في: "ليالي الملاح التائه" فنشهد فيه نبرةً تحرّريَّة عاطفيّة كان الشاعر في أمسِّ الحاجة إليها، ويحاول أن يلتمسها في جلّ أشعاره الأولى ولكن في خياله المحْض، والتي أخذ يستظهرها في هذا الديوان على نحْوٍ لا يتعقَّب فيه الشاعر الوصْف المادّي، أو القصديَّة بأشعاره لمحْض اللَّذة، ولربَّما بات يمزجها بصميم تجربته الذاتية وواقعها، فلم تأْتِ مقصودةً لذاتها، ولم يتخلَّلها الافتعال، لذلك نأى بها الشاعر عن الإسفاف والابتذال. تقول الجيوسي: "تطلق الليالي عنصرًا رومانسيًا جديدًا. فإذا كان الشرق بمفاتنه العجيبة وما يقال عن أسراره الغامضة قد استهوى الرومانسيين الغربيين، فإنَّ مفاتن الغرب وما يبدو فيه من تمتُّع طليق بالحياة، وما أعطى الفرد من حريّة، قد شكّل جاذبيّة رومانسيّة- عظيمة للشباب العرب في الأربعينيات وقد ظهر ذلك في الليالي على أحسن صورة. والواقع أنّ الليالي تمثّل يقظة من ظلام الكآبة

[1] **الديوان** : مقطع من قصيدة القمر العاشق ص ١٦٢-١٦٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرومانسية. فقد تحوّلت أوروبا إلى أرض سلام وجمال تسود فيها الخمرة والنساء والغناء... إلخ"[١].

وواقع الأمر أنَّ تناول الجيوسي لهذا الجانب في شعريَّة طه لم يكن من السطحيّة بما ينفي وجود حياة البهجة واللذّة في المجتمعات الشرقيّة آنذاك، وإنَّما تودّ تسليط الجانب على ذلك الواقع المكبوت وازدواجيّته مما يعزز هذا النوع من الحركة التحرريَّة والانعتاق من القيود المجتمعيّة في النظرة إلى المرأة. تقول الجيوسي: "... كان الشاعر مثاليًّا رومانسيًّا في ديوانه الأول فقط، عندما كان غِرّا فتيًّا يعيش في مجتمعٍ مكبوت.

فالجمع بين احترام البراءة في المرأة وبين التشوُّق نحو لذائذ الجسد في دواوينه الأخيرة يجب أن يُفهم على أنّه ناجم عن الثنائيَّة العربية التي تعتبر النساء عادة إمّا بريئة وإمّا ساقطة وعن مستوىً أخلاقي مزدوج يفرض القيود على حريّة المرأة الشخصيّة بينما يمنح الحريّة للرجال.. إلخ"[٢]. وتكتسب الحسية في أشعار علي محمود طه أبعادًا عديدة في صميم محوريّة الصورة الفنية لديه وطبيعة تشكلاتها ستتناولها الدراسة بالتفصيل.

أ- امتزاج الحسِّي بالروحي:

صورة الجمال التي يطمح لها الشاعر في هذا الجانب الجمال الحسِّي الممزوج بالعديد من الأبعاد الروحانيّة الأخرى التي لا تنفصل في أشعاره عن الجانب الجسّدي بل مكمّلةً لها وممتدةً بامتدادها. يقول علي محمود طه في قصيدة: "إلى راقصة":

بعينيـــــك مـــا يُلهـــــم الخاطـــرا ويتـــــرك كـــلّ فتـــــى شاعـــــرا

---

[١] الجيوسي: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث:** ص٤١٨.

[٢] الجيوسي :**الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث:**ص٤١٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فيـا فتنـــــة مـــن وراء البحـــار ... لقيـــت بهـــ القـــدر السّاخرا

دعتنـــي فجمّعـت قلبـــي لهـــا ... ونـاديـــت ماضـيّ و الحاضـرا

و أقبلـــــت في موكـــب الذّكريـات ... أحـــيّ الخميلـــــة والطّائـــرا

و ساءلنـي القلـــب: مـاذا تـــرى؟ ... فقـــلت: أرى حلمـــا عابـــرا

أرى جنّـــــة، و أراني بهـا ... أهيـم بأرجائهـــا حائـــــرا

مـــــلأت بتفّاحهـــــا راحتـــيّ ... وبـــتّ لكرمتهـا عاصـــــرا

وذقـــت الحنـان بها والرّضـى ... يـدا بـــرّة وفمـــا طاهـــرا

فيـــا ليلـة لم تكن في الخيال ... أجـــدّت لـي المـرح الغابـــرا

أفـاءت على النيـــل سحر الحيـاة ... وأحيـــت لشعـري بـــه سامرا

نسيـت لياليّ مـن قبلهـا ... وكنـــت لهـا الوافـي الذّاكـرا

سلـــي من أثـارت بقلب الفتـــون ... وخلّتـــه مجتدمـا ثائـــــرا !

بربّـــك ! مـن ألّف الأصغريـــن ... وعلـــّق بالنّاظـر النّاظـرا

إذا أطلـــق الضّـــوء أطيافـه ... ولفّ بهـا خصـرك الضّامرا

وطـوّق نحرك لحظ العيـون ... وعـاد بكرّته حاسـرا

ووقعّـت من خفقـــات القلـوب ... على قدميك الصّـدى السّاحرا

وحـــــدّث كـــلّ فتـــى نفـــسه ... أرى الفنّ أم روحـه القاهرا ؟

تمثلتـــه طيـف إنسانـة ... ومثّـَل فيك الصِّبا الناضرا[1]

---

[1] **الديوان** : مقطع من قصيدة الى راقصة : ص١٧٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رغم ما نشهده من الصور المغدقة بالحسيّة في المقطع السابق إلا أنّ الشاعر كان يأتي في موازاة كلٍّ منها بالعديد من الأبعاد الروحيَّة المعهودة في شعريّته ككل، التي يمكن أن نعدّها من تداعيات فرْط استجاباته للرؤى الحالمة في عالم المثل حيث تكفَّل الشاعر في نسْج صورها عبر عددٍ من البنى الاستعاريّة في:

بعينيـــــك مـــا يُلهـــــم الخاطـــرا ويتـــــرك كـــلّ فتـــــى شاعـــــرا
فيـــا فتنـــــــة مـــــن وراء البحـــــار لقيـــــــت بهـــــ القـــــدر السّاخرا
دعتنـــــي فجمّعـــت قلبـــــي لهـــــا ونـاديـــــــت ماضـــيّ و الحاضـــرا
و أقبلـــــــــت في موكـــــب الذّكريـــات أحـــــيّ الخميلـــــــــة والطّائـــرا
و ساءلنـــي القلـــــب: مـــاذا تـــــرى؟ فقـــــــلت: أرى حلمـــــا عابـــرا

فالمنظومة التصويريَّة في القصيدة ككل تنهض على قواعد روحيَّة ممزوجة بأطياف الحسيَّ في النظرة إلى تلك المرأة بوصفها الملهمة والفتنة الغائرة فيما وراء البحار كما أنها تتمثّل الماضي والحاضر الجميل ويواجه الشاعر بها سخرية القدر وتقلّباته العاصفة وبهذا فالمرأة من منظور الشاعر التصورّي تمدّه بالقوّة والقدرة على المواجهة كي يقبل على الحياة كما نعت الشاعر ذاته بأنّه دائم الوفاء والذكر لها في: "وكنت لها الوافي الذّاكرا". ومثل هذه التصوُّرات يستحيل أن تدع مجالًا للشك بأن تناول الشاعر للمرأة من الوجهة الحسيّة فيه استهتارٌ للجسد الأنثوي لا بل العكس فقد كان علي محمود طه يرى في ذلك الجسد كمالًا للأبعاد الروحيَّة ومتمّمًا لها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ب- التركيز على الجانب الوصفي :

ينطبق الحديث في هذا الجانب على القصيدة السابقة: "إلى راقصة" إذ نلحظ فيها البعد الوصفي الملازم للبنى التصويريّة فالمقطوعة الشعريّة تلك تقوم برمّتها على وصْف ما استشارته رؤية الراقصة في نفس الشاعر وخاطره، وإخراجها برؤىً تصويريّة مختلفة بتقاطع كلا البعدْين الحسي والروحي.

يقول الشاعر في قصيدة "هي":

هي الكأس مشرقة في يديك، فماذا أرابك في خمرها؟
نظرت إليها وباعدتها كأنّ المنيّة في قطرها
أما ذقتها قبل هذا المساء وعربدت نشوان من سُكرها؟
حلا طعمها يوم كنت الخليَّ، وكلّ الصّبابة في مرّها
سقيت بها من يدٍ لم تكن سوى الرّيح تنفخ في جمرها
تلفّت! فهذا خيال التي مرحت وغرّدت في وكرها
وغُرفتها لم تزل مثلما تنسّمت حبّك من عطرها
وقفت بها ساهمًا مطرقًا يحدّثك اللّيل عن سرّها
مكانك فيها كما كان أمس، وذلك مثواك في خدرها[1]

[1] **الديوان** : مقطع من قصيدة هي. ص ١٧٧-١٧٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

إذ نلحظ الحضور المكثَّف للجانب الوصفي في هذه القصيدة، والوصف هو السمة الغالبة والملازمة لشعريّة علي محمود طه. وهذا ما دعته نازك الملائكة بـِ: "قصائد الوصف الغنائي"[1].

ويمضي علي محمود طه في شعريّته أطوارًا من حدود الوصف المباشر أكثر إمعانًا بحضور الذات من خلال معايناته الخارجيَّة ورصْده أدقّ التفاصيل في التقاط الصورة حيث راح يمزج أشعاره ورؤى الأمكنة بأسمائها وتفاصيلها أثناء رحلاته إلى أوروبا بالغزل في شعره في إطارٍ في الوصف المكثَّف ومن ذلك قوله في: "قصيدة الجندول في كرنفال فينيسيا":

أيــنَ مــنْ عَينــيَّ هاتيــكَ المجــالي ... يــا عــروسَ البحــرِ يــا حُلْــمَ الخيــالِ
أيــنَ عُــشاقُك سُــمَّار الليَــالي ... أيــنَ مــن واديــكِ يــا مهــدَ الجمــالِ
موكــبُ الغيــدِ وعيــدُ الكرنفــالِ ... وَسُرَى الجُنْــدولِ فــي عــرض القنــالِ
بين كــأسٍ يتشهــى الكــرمُ خمــرَهْ ... وحبيــبٍ يتمنَّــى الكــأسُ ثَغْــرَهْ

إلتقتْ عينــي بــهِ أوَّلَ مــرَّهْ ... فعرفــتُ الحــبَّ مــن أوَّلِ نظــرَهْ
أيــنَ مــنْ عَينــيَّ هاتيــكَ المجــالي ... يــا عــروسَ البحــرِ يــا حُلْــمَ الخيــالِ
مرَّ بي مُستــضحكًا فــي قــربِ ســاقي ... يمْــزُجُ الــراحَ بأقــداحٍ رِقــاقِ
قــد قــصدناهُ علــى غيــرِ اتفــاقِ ... فنَظرنــا وابتــسمنا للتَّلاقــي
وهوَ يَستهــدِي على المفــْرِقِ زهرَهْ ... ويُســتوِّي بيدِ الفتنــةِ شَعْــرَهْ
حين مسَّــتْ شَفتــي أوَّل قطــرَهْ ... خِلْتُــهُ ذوَّبَ في كأســيَ عِطــرَهْ

---

[1] **المصدر نفسه:** ص٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أيــنَ مــنْ عَينــيَّ هاتيــكَ المجــالي يــا عــروسَ البحــرِ يــا حُلْــمَ الخيــالِ

ذَهبــيُّ الــشَّعرِ شَــرقيُّ الــسِّماتِ مــرِحُ الأعْطــافِ حلــوُ اللَّفتــاتِ

كُلَّمــا قلــتُ لــهُ خُــذْ قــالَ هــاتِ يا حبيــبَ الــرُّوحِ يــا أُنــسَ الحيــاةِ[1]

وينطبق ما سبق على ما جاء في: "بحيرة كومو"[2] و"تاييس الجديدة"[3] التي قصد الشاعر من خلالها التغنّي بجمال مدينة زيوريخ السويسرية وكذا قصيدة: "خمرة نهر الريف"[4].

ج- مزْج الطبيعة بالجانب الحسَّي:

كما نلحظ من وسائل تشكيل الصورة التي يعمد إليها طه في الجانب الحسِّي المزْج بين الطبيعة والمرأة حتى في أكثر القصائد إغراقًا في الحسيّة إذ لا يقدِّم الشاعر فصلًا بينهما؛ بل يمضي في توظيفه جلّ عناصر الطبيعة مرحلةً أكثر تطوُّرًا وإمعانًا من سابقاتها عبر امتزاجها بالعنصر الأنثوي الحقيقي وحضوره

يقول علي محمود طه في مقطع آخر قصيدة له بعنوان: "البحر والقمر".

والسّابحات الحــسان حولهمــو كــــأنهنّ النّجــــوم والزّهــــر

يزيــد ســيقانهنّ مــن بهــج لــونٌ عجيــبُ الــرّواء مبتكــر

يضيء وردًا وخمــرةً وســنىً ذوبٌ مــن المغريــات معتــصر

تغاير المــوج إذ طلعــن بــه وثــار مــن حــولهنّ يــشتجر

---

[1] **الديوان** : مقطع من قصيدة أغنية الجندول. ص ١٥٩.

[2] **المصدر نفسه** : ص١٧٩

[3] **المصدر نفسه:** ص٢٠٠.

[4] **المصدر نفسه:** ص٢٠٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بهــنّ يلتــفّ مرتقــى ويُــرى ينـــشق عـــنهنّ فيـــه منحـــدر

منفـــتلاتٍ قـــدودهنّ كمـــا ينفتـــل الغـــصن آده الثّمـــر

ملوّحـــات بـــأذرعٍ عجـــبٍ تحـــذرهنّ النّهـــود والـــشّعر

والضّوء فوق الخصور منهمـرٌ والمـــاء تحـــت الـــصّدور مـــستعر

ما زلن والبحر في توثّبه يُرْغي كما راع قلبه خطرُ[1]

إذ نلحظ تداخلًا لدى علي محمود طه في تشكيله صوره وأخيلته للطبيعة الممزوجة بمفاتن المرأة ممَّا يكسب تصوّراته للمشاهد الطبيعيّة المقصودة بالوصْف حركة وحيويّة عبر امتزاجها بالجانب الأنثوي ففي: "خمرة نهر النيل" مثلًا نلحظ لتشكُّلاته التصويريّة بعدًا قصصيًّا من خلال سرديّة الحدث، ممّا يُضفي نوْعًا من الحركيَّة على المشهد الشعري، وصوره الغزليَّة الممتزجة بعناصر الطبيعة وجمالها التي لم تبارحها أيضًا الصيغة الوصْفيّة، الأمر الذي يستوجب معه حضور الصوت الشعري الثاني على حدِّ تعبير ت. س إليوت وهو ما أسماه: "بـــ المونولوج التمثيلي"[2] وقد عنى به: "صوت الشاعر مخاطبًا جماعة قليلة أو كثيرة...."[3].

وهذا الصوت متطوِّرٌ عن الصوت الأوَّل (الغنائي)، والذاتيّة المفرطة التي شهدناها في أشعار علي محمود طه الأولى وفي التمثيل على هذا الجانب يقول علي محمود طه في قصيدة: "طاقة زهر "إلى المودِّعة الجميلة":

---

[1] **الديوان** : مقطع من قصيدة البحر والقمر. ص ٣٨٤- ٣٨٥.

[2] إليوت،ت. س: **أصوات الشعر الثلاثة**. ترجمة: منح النموري، الآداب، ع١، كانون الثـــاني (ينـــاير) ، ســـنة ١٩٥٥م.: ص٣٥.

[3] **المصدر نفسه:** ص٣٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

زهراتـــك الحمـــر التـــي أســـلمتها بيـــــديْ مودِّعـــــةٍ يمـــــينَ مُـــــودِّعِ

لما وصـــلتُ إلـــى المـــصيف حملتُهـــا كالطفـــلِ نـــامَ علـــى ذراعِ المرضـــعِ

أمـــشي بهـــا فـــوق الرِّمـــالِ كـــأنني أمـــشي بطيـــفٍ فـــي الظَّـــلامِ مُقنَّـــعِ

مَـــضْمومةَ الورَقـــاتِ طـــيَّ غِلاَلَـــةٍ وسُـــمَتْ بطـــابَعِ ذوقـــكِ المترفِّـــعِ

محْجوبـــــةً كـــــأميرةٍ شـــــرقيةٍ فـــي هَـــوْدَجٍ أســـتارُهُ لـــم تُرفَـــعِ

حتـــى إذا أويتُهـــا بَعْـــدَ الـــسُّرى وخلعْـــتُ عنهـــا لِبـــسةَ المتمنِّـــعِ

هَـــشَّتْ لآنيتـــي وأشـــرَق لونُهـــا وتـــردّدتْ أنفاسُـــها فـــي مَـــضْجعي

ومـــضتْ تُخالِـــسُني حَيـــيَّ لحاظُهـــا لا تـــشتكي سَـــهْرًا وفَـــرْطَ تطلُّـــعِ

هـــي أنـــتِ أحـــلامٌ تغـــازلُ نـــاظري وتـــصبُّ حُلـــوَ حَـــديثها فـــي مِـــسمعي

هـــي أنـــتِ أطيـــافٌ تعـــانقُ مُهجتـــي وتفِـــرُّ حـــين تُحـــسُّ حُرْقـــةَ أضـــلعي[1]

يتوجّه علي محمود طه في هذه القصيدة مخاطبًا محبوبته إثر تودعيها له. حيث يقيم جميع أبنية القصيدة التصويريّة من خلال طاقة الزهر، يداعبها ويبثُّ فيها أوجاعه وآلامه لرحيل محبوبته عبر الالتفات في التوجُّه من الذات إلى الآخر/ المحبوبة.

د- ميل الشاعر للتجسيم في صياغة الصورة الحسيَّة:

يعمد علي محمود طه في صوْغه الصورة الشعريّة القائمة على الحسيّة وهو أمرٌ منوطٌ بالطبيعة الذاتيّة للصور الحسيَّة في شعره، إذ لا يقصد في تشكيلها إقصاءها عن الحضور المادّي وحيويّته، فلا يتعيَّن على القارئ تمثُّلاته لتلك الصور بفكرة أو أفكار تجريدية لعلائق الصور

---

[1] **الديوان** : مقطع من قصيدة طاقة الزهر : ص ٣٢١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وترابطاتها، وإنّما تغدو الصورة على نحوٍ حيويّ مادّي يسهل تمثّله. يقول علي محمود طه في قصيدة: "راكبة الدرَّاجة":

تكـــاد تغنّـــي الطّيـــر عـــن جنـــاح! يـــــا لهـــــواء عابـــــث مفـــــراح
ســـكران، لا مـــن خمـــرة الأقـــداح بـــل مـــن صـــباك، والـــصّبا كـــالرّاح
يرفـــع طـــرف الثّـــوب فـــي مـــزاح لا يـــستحي مـــن لائـــم ولا حـــي
قـــد أذن الفخـــذين بافتـــضاح ونـــمّ عـــن خميلـــة التّفّـــاح
فـــوق كثيـــب الـــورد والأقـــاحي أخـــشى علـــى حـــسنهما الوضّـــاح
عـــين اشـــتهاء ويـــد اجتـــراح بـــل صـــرت أخـــشى ثـــورة الأرواح
فـــي مثـــل هـــذا الحـــرم المبـــاح وددت لـــو بـــالرّوح أو بـــالرّاح
صنتهما حتّـــى عـــن الصّبـــاح! [1]

نلحظ تشخيص الشاعر لموجودات الحياة فرحًا بـ(راكبة الدرَّاجة) تلك، ممَّا أضفى على الصورة الكثير من الحركيّة وحس المرح بمشاركة الشاعر موجودات الطبيعة فرحه الغامر برؤية تلك الراكبة حتى أسند الغناء للطير/ والعبث والسكر للهواء بل وامتدّ الشاعر بتلك الرؤى الإسنادية لتشخيصه ذاك الهواء بإنسان يسمح لطرف الثوب أن يرتفع ويأذن للفخذين بالافتضاح، وأسند إليه فعل الممازحة لجسد تلك الراكبة وقلّة الحياء وعدم اكتراثه بلوم اللائمين. ووصل الشاعر بنا في آخر المقطع الشعري أن جسّد الصباح شخصًا يخشى على تلك الرّاكبة أن يخترق حرم فتنتها وجمالها ويتمنّى أنْ يُصنها عن ذاك الصباح.

---

[1] **الديوان** : مقطع من قصيدة راكبة الدراجة.ص٣٩٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومن خلال ما تقدّم نلحظ التأثير الناجم لفاعلية التشخيص في تشكيل الصورة الشعرية لدى علي محمود طه، وإسباغ الحركيّة والحياة على جميع الموجودات وأنسنتها ممّا أكسبها فاعليّة أكبر في الانصهار بنفسيّة الشاعر ومشاركته انفعالاته وأحاسيسه.

وينبغي أن يُنظر إلى التجسيم في الصور الفنيّة كوسيلة أو أداة تنقل انفعالات الشاعر وأحاسيسه. ويرى بعض النقّاد أنّ الصور الناجحة- هي التي تأتي من تحويل المعاني المجرَّدة إلى هيئات وأشكال تنثقل بالحواس[1].

- **الجانب التجريدي:**

يرتبط الجانب التجريدي في العلاقات التصويريّة بالأفكار الذهنية المجرّدة، لتأتي الصورة على هذا النحو التشكيلي مثقلةً بحمولات عدّة على المستوى الفكري لبنائية الصورة الشعرية وتجريَّدية- الصورة متلازمة الحس الفلسفي في الحياة والطبيعة والكون والخلْق في النزوع إلى ما وراء الواقع.

ويمكن للمتأمِّل في أشعار علي محمود طه أنْ يتلمَّس أطياف ذلك البعد الفلسفي للقضايا الوجودية لديه بدْءًا من ديوانه الأول في قصيدة: "الله والشاعر" يقول فيها:

لا تفزعـــي يـــا أرض: لا تفرقـــي ... مـــن شـــبح تحـــت الـــدّجى عـــابر
مـــا هـــو إلاّ آدمـــيّ شـــقي ... ســـمّوه بـــين النّـــاس بالـــشاعر
حنانـــك الآن فـــلا تتكـــري ... ســـبيله فـــي ليلـــك العـــابس
ولا تـــضلّيه ولا تنفـــري ... مـــن ذلـــك المستـــصرخ البـــائس

[1] يُنظر: بدوي، عبد الرحمن: **الشعر الأوروبي المعاصر**. الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٥م: ص٧٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مـــــدّي لعينيـــــه الرّحـــــاب الفـــــساح ورقرقـــــي الأضـــــواء فـــــي جفنـــــه

وأمـــسكي يـــا أرض عـــصف الرّيـــاح والرّاعـــد المنـــصب فـــي أذنـــه

أتـــــــسمعين الآن فـــــــي صـــــــوته تهـــــدّج الأنّـــــات مـــــن قلبـــــه؟

وتقـــــــرأين الآن فـــــــي صـــــــمته تمـــــرّد الـــــرّوح علـــــى ربّـــــه؟

وفـــي وقفـــة الـــذّاهل ألقـــى عـــصاه مـــولّي الجبهـــة شـــطر الفـــضاء

كأنمـــــا يرقـــــى الـــــدّجى نـــــاظراه ليستـــــشفّا مـــــا وراء الـــــسّماء[1]

ورغم امتزاج المقطع الشعري السابق بالنزعة الفلسفيّة- التأمليّة في الكون وموجوداته وأوّليتها في التواجد العقلي والارتداد الأرضي للطبيعة الإنسانية وهي من حمولات الصورة التجريديّة إلا أنّه لم يبارح الغنائية المفرطة والصيغة الوصْفيّة في إبرازه موجودات الطبيعة.

كما نلحظ ذلك الحس الفلسفي في قصيدة "كأس الخيّام"[2] في ديوانه الثاني: "ليالي الملاح التائه"، وكذلك في قصيدة "العشّاق الثلاثة"[3] في نهاية الديوان السابق ذاته، التي يخاطب فيها الشاعر أدعياء الحكمة والمعرفة يقول:

ســـرى القمـــر الوضّـــاح بـــين الكواكـــب يفكّـــر فيمـــا تحتـــه مـــن غياهـــب

فنـــــاداه مـــــن وادي الخليّـــــين هـــــاتف بصوت محـــبّ فـــي الحيـــاة مقـــارب

يقول له : يـــا روعـــة الحـــسن و الـــصّبا أجمـــل أحـــلام اللّيـــالي الكواعـــب

أنـــا العاشـــق الـــوافي إذا جننّـــي الـــدّجى وراعيـــك بـــين النّيـــرات الثّواقـــب

---

[1] **الديوان** : مقطع من قصيدة الله والشاعر : ص ٩٥.

[2] **الديوان** : قصيدة كأس الخيام: ص ١٦٤.

[3] **المصدر نفسه:** ص٢٢٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ألا ليتنـــي حـــرّ كـــضوئك أرتقـــي عوالمـــك المـــلأى بـــشتّى العجائـــب

ويـــا ليـــت لـــي كنـــز ابتـــسامتك التـــي تبعثرها في الكون من غيـــر حاســـب

فاصغي إليه الـــضوّء فـــي صـــفو جـــذلان وأضفى على الـــوادي شـــعاع حنـــان

وجاس خـــلال الـــسّحب والمـــاء والثّـــرى فلم يـــر فـــي أنحائهـــا وجـــه إنـــسان

فصاح بـــه: يـــا صـــاحبي ضـــلّ نـــاظري فأين تـــرى ألقـــاك أم كيـــف تلقـــاني

فأومـــا لـــه إنّـــي هنـــا تحـــت شـــرفتي وراء زجاجيهـــا أخـــذت مكـــاني

أبـــى البـــرد أن أســـتقبل اللّيـــل قائمـــا وأن أنـــزل الـــوادي بحيـــث تراني

وحسب الهـــوى مـــن عاشـــق لـــك وامـــق تزوّد عيني من سنا ضوئك الحـــاني[١]

حيث عني الشاعر في تلك القصيدة بنقل العوالم الداخلية لموجودات الكون، وينبئ فيها عن رؤىً تصويريّة أكثر عمقًا في اختزال البعد الفلسفي لمجاهيل الكون واستبطانها.

وفي "العشّاق الثلاثة" نشهد تلك النبرة التحرريّة بتعدديّة الأصوات بعيدًا عن الغنائية المفرطة متلازمة الحس الرومانسي لدى علي محمود طه إذ أصبحت الصورة أكثر نضارةً وحيويّةً واستيعابًا بانفتاحها على حركيّة الوجود، وعدم حضرها باليّةٍ تشكيليّة أحاديّة الرؤى.

إلا أن النزعة الفلسفيّة الأكثر بروزًا ظهرت في ديوان علي محمود طه الثالث: "أرواح وأشباح" التي تعدُّ فيه الرموز الأسطوريّة إحدى الوسائل البارزة في تشكيل الصورة الشعريّة.

وهي: "... حوار شعري فلسفي بين شخصيات استمدّها – الشاعر من الأساطير الإغريقيَّة وقصص التوراة"[٢].

([1]) **الديوان** : مقطع من قصيدة العشاق الثلاث: ص ٢٢٢.

[٢] **طه، شرح ديوان علي محمود طه:** المقدمة، ص٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

فقد استطاع علي محمود طه أن يحقِّق قدْرًا من الأبعاد الفلسفية عبر الفاعلية الرمزيّة المستوحاه من العوالم الأسطورية، وجنوحه نحو الغرابة في تشكيل صوره الشعريّة، واكتساء التجربة الذاتيّة آفاق العالمية المتحقّقة من خلال تلك الرموز يتعزَّز من خلالها حضور تجربة الشاعر الذاتيّة عبر امتزاجها بما هو خارجي عنها.

حيث سافو، وتاييس، وهرميس، وبليتيس، والأرفسي، والأليمْب، والسامري، ومسانا، وهواي، وموسوي.

وتأتي الرموز الأسطوريّة تجسيدًا لفكرةٍ ما يهدف الشاعر إيصالها إلى القارئ وامتزاجها بين ما هو داخلي معنيّ بتجربة الشاعر وما هو خارجي هو المزْج ذاته (كلا الزمنين الماضي المتعيّن بالحدث الأسطوري وحاضر التجربة وبين كلا البعدْين المعجمي، والدلالي بحيث تغدو شديدة الامتزاج بقوام التجربة الذاتية للشاعر، متوائمة مع الحالة أو الفكرة المراد إيصالها.

وقد ذهب أحد الدَّارسين إلى أن الإفادة من الرمز وحثّه بمستجدّات الحاضر غاية بحدّ ذاتها: "إنّ الرمز وله تاريخٌ عريق يكثِّف تجربة واسعة ومألوفة تشحن اللفظة بأبعادٍ تاريخيّة واجتماعيّة وتجعلها تستحْضر في الأذهان تراكماتها التي تعبت العصور في ادّخارها"[١].

وفي التأكيد على ذلك المزج التفاعلي بين بُعديْ الرمز الأسطوري الماضي والحاضر يقول أنس داوود: ".. يطرح الفنان المعاصر في استخدامه للأساطير كثيرًا من تفاصيلها، ولا يجد حرجًا في البعد عن دلالاتها القديمة أي أنّه يطوِّر الأسطورة ويطوِّعها لفنّه ويبثّ من خلالها مضامين حديثة"[٢].

---

[١]الطعان، هاشم، **التراث والأدب المعاصر**، الشعر، القاهرة، العدد التاسع، سنة ١٩٧٨م.: ص٣٩.

[٢]داوود، أنس: **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**. دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م. : ص١٠٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهذا ما أكّده علي محمود طه في استلهامه تلك الأساطير في سياق توظيفها البنى التصويريّة لشعره يقول: "... وحببَّ لي هذا البحو الإغريقي الساحر، وأساطيره الغادية الشادية، أنّي وأنا أتمثّل هذه الأرواح صورًا واستلهمها إحساسًا وفكرًا، خُيِّل لي أن روحي قد انسرقت من طيفها... مأخوذة بما ترى، مشفقة – ممّا تسمع كأني بها وراء سحابة في عالمها الذي سبق لها أن عاشت فيه عند بعثها الأوّل... إلخ"[١].

وباستظهار الأثر الرمزي الأسطوري في مشهديَّة الصورة في منظومة علي محمود طه الشعرية "أرواح وأشباح" على وجه الخصوص نجد أنّ الصورة قد تحرَّرت من الأنظمة البيانيّة القائمة على علاقات التشابه بين أطرافها ودخلت آفاقًا أكثر رحابةً واستشرافًا لما وراء الواقع، مجال المجاز العقلي في حيز التشكيل الصوري القائم على التكثيف والتداعي للعناصر المتجاورة والتوفيق فيما بينها فالجانب الحسي أساسيٌ في الصورة في نقله العالم الخارجي أو الظاهري، أمَّا الجانب الباطني من الصور فهو في الأغلب يأتي حاملًا لأفكار الشاعر ونفسيَّته التي هزَّتها تجربة عميقة[٢].

وعلى الرغم ممّا تؤكده نظريّة الأدب أنّ الأسطورة نقيضة للفلسفة فالأسطورة بحسب نظريّة الأدب: "شيء سردي، قصة، في مقابل الحوار الديالكتيكي، الشرح، كما أنّها أيضًا الحدْسي وغير العقلي في مقابل ما هو فلسفة منهجية... إلخ"[٣].

---

[١] طه.**شرح ديوان علي محمود طه:** ص١٨٩.

[٢] يُنظر: كروتشة: **المجمل في فلسفة الفن**. ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربـــي، مـــصر، ١٩٤٧م. : ص٤٩.

[٣] ويليك و اوستن.**نظريّة الأدب:** ص٢٤٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بل وذهب منظرو الأدب إلى أنه إذا كان "للأسطورة ما يعتبر نقيضًا لها سواءً في العلم أو في الفلسفة فإنّها تعارض العقلاني المجرَّد بالعيني البديهي القابل للتصوير"[١].

وبمعنى آخر فالأسطورة بوصفها شيء قابل للتجسيم تتعارض مع الأفكار الذهنية المجرَّدة، إلا أنّ الشاعر في توظيفها في شعريّته يدخلها في سياق المجاز العقلي الذي يردف الفكرة فيصبح الرمز الأسطوري في هذا المستوى رافدًا لها ومعزِّزًا لوجودها وذلك بتجريد الرمز من إطاره المعجمي ودخوله في الإطار السياقي لمجمل توجُّهات الشاعر الفكريّة التي تحويلها القصيدة.

ويدخل التوظيف الأسطوري في إطار تشكيل الصورة الشعريّة عند هذا المستوى بانحرافه عن الدالاّت المباشرة والقريبة إلى حيّز الرمزيّة (الإنتاجية) للمعاني العميقة والبعيدة.

تقول إحدى الدَّراسات: "...إنّ الصورة الرمزيّة تمثّل وعي الشاعر وإدراكه الفني لأنّ الشعر في حقيقته يتعدّى دائرة المحسوسات ويتجاوزها إلى دائرةٍ أوسع وأشمل وأكثف... إلخ"[٢].

فالرمز الأسطوري في حيّز تشكُّلات الصورة الفنيَّة يشير إلى ما هو حسِّي ابتداء وما إن يدخل سياق الشعريّة ينتقل إلى طورٍ أكثر نضوجًا عبر ارتباطه ذهنيًّا بفكرة مجرَّدة.

وللتأكيد على ما ذهبت إليه يقول أحد الدّارسين: "... الرمز: وحدته الأولى صورة حسيّة تشير إلى معنوي لا يقع تحت الحواس... إلخ"[٣].

---

(١) **المصدر نفسه:** ص٢٤٧.

(٢) عيد، رجاء، **دراسة في لغة الشعر: رؤية نقدية**، منشأة المعارف، الإسكندريّة، ١٩٧٩م.: ص٤٤.

(٣) أحمد، محمد فتّوح: **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**. دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨م: ص١٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويقول في موضع آخر: "... يبلغ الرمز درجةً عاليةً من الذاتيّة والتجريد يصبح معها[١] "طبيعة منقطعة، مستقلة بحدّ ذاتها، وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادّي إلا بالنتائج"[٢].

وفي "أرواح وأشباح" لم تعد الطبيعة هي المحور التصوّري أو الأساس المقصود لذاته في بنية تشكيل الصورة، وإنّما جزءٌ من منظومة فكريّة محكومة بإطار فلسفة الشاعر، وامتزاج الطبيعة بالرمز يرفدها برؤى جديدة وحمولات فكريّة عديدة أكثر شموليةً واحتواءً لفلسفة الشاعر الذاتيّة وعلي محمود طه عندما طرق باب الرمز كان ينشد الحقيقة الكونية الغائبة في الماوراء يقول علي محمود طه: "... فتنفَّسْتُ في هذا البحر طليقًا حرًّ إلا تقيدني بيئة أو عقيدة ولا يتحدّ من حريّتي حذرًا أو اتّهام، وأرسلت بصري في هذا الطريق الصَّاعد البعيد فلم يصل إلى مداه، وبدأت البصيرة عملها من حيث انتهى البصر، فإذا أبواب سحريّة موصدة وراءها خفايا وأسرار وقضايا وأقدار، وإذا بي عند ختام قصيدتي لا أزال في ذات الطريق، لم أصل إلى غاية، ولم أوفِ على نهاية"[٣].

يقول الشاعر في قصيدة: "عودة".

هرميس: سلام لكنّ عــذارى الــسّماء ســـــلام لهـــرميس روح الإلـــه

الحوريات:

هرميس: أرى ومضة الشّر في جوّكنّ وأســـــمع صـــــوتا كـــــأنّي أراه

يلاحقنـــي فـــي رحـــاب الـــسّماء ويـــرتجّ فـــي مـــسمعي صـــداه

---

[١] **المصدر نفسه:** ص١٤٠.

[٢] **المصدر نفسه:** ذاتها نقلًا عن أنطون كرم، **الرمزيّة**، ص٩.

[٣] **طه. شرح ديوان علي محمود طه:** ص١٨٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

لقـــد فـــارق البـــشر غـــرّ الوجـــوه وشـــاع الـــذّبول بـــورد الـــشّفاه!

الحوريات: أجل أيّها الملـك المجتبـى صـــدقناك فـــاغفر عـــذاب الـــضّمير

لقـــد مـــرّ كـــالطير مـــن قربنـــا فتـــى فـــي رعايـــة ربّ خطيـــر

رآنـــا فـــأعرض عنّـــا ولـــم يحيّـــي الـــسّماء بـــروح قريـــر

تخايـــل عجبـــا بأوهامـــه وأمعـــن فـــي شـــرّه المـــستطير

هرميس: ظلمتنّ هذا الغـلام البـريء وقـد غـضّ مـن ناظريـه الحـذر

أهـــلّ بقلـــب كفـــرخ القطـــا يرفـــرف تحـــتّ جنـــاح القـــدر

رآكـــنّ فيـــه وحيّـــا بـــه فلـــم أدر حاجتـــه للنّظـــر!

الحوريات: وكيف تكلّـم قلـب الفتـى ومـــا هـــو إلاّ ســـليل البـــشر[١] ؟

نلحظ في القصيدة السابقة التقابل المستمر بين الجانب الإنسوي في عالم الأرض والجانب الألوهي في السماء، الذي استوحاه الشاعر من العوالم السحريّة لأسطورة هرميس[٢] الذي يرمز الشاعر من خلاله للازدواجية عند ذوو الطبائع المتنافرة.

ويفسِّر منّظرو الأدب المجازات السحريّة التي يحقّقها الرمز الأسطوري على أنّها: "تجريد من عالم الطبيعة"[٣].

---

[١] **الديوان** : مقطع من قصيدة عوده : ص٢٥٣.

[٢] هرميس: ابن الإله، وزوج أفروديت هو رسول آلهة الإغريـق، إلـه اللـصوص والمنافـسات، والبلاغـة، والموسيقى، والوحي، ومبتكر جميع الفنون، ومخترع القيثارة في طفولته، وتروي الأساطير حوادث كثيـرة عن رجولته ومغامراته الغرامية. **شرح علي محمود طه:** ص١٢٩.

[٣] ويليك وارين.**نظريّة الأدب:** ص٢٦٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومن هنا تنبع قيمة الرمز واستحضاره عندما يمتزج النص الداخليّ، وينبض بوقْع حاضرنا الحي وحركيّته عبر امتدادات ذاك الرمز المنسرحة من القيد الزماني والمكاني.

يقول عز الدين إسماعيل: "العناصر الرمزيّة التي يستخدمها الشاعر المعاصر بعد أن يستكشف لها بعدًا نفسيّا خاصًّا في واقع تجربته الشعوريّة معظمها مرتبطٌ في الأسطورة أو القصة القديمة بالشخوص أو بالمواقف.

وهذه الشخوص أو المواقف إنّما تستدعيها التجربة الشعوريّة الراهنة لكي تُضفي عليها أهمية خاصّة، فالتجربة إنّما تتعامل مع هذه الشخوص والمواقف تعاملًا شعريًا على مستوى الرمز، فتستغل فيها خاصيّة الامتلاء بالمغزى أو بأكثر من المغزى... إلخ"[1].

يقول علي محمود طه في قصيدة: "الفنّان الأوّل":

هنالك حيث تشبّ الحياة ... وحيث الوجود جنين العدم
وحيث الطبيعة جبّارة ... تشقّ الوهاد وتبني القمم
وحيث السّعادة بنت الخيال ... ولذّتها من معاني الألم
وحيث الطريدان شجّا الكؤوس ... ومجّا صبابتها من قدم
رنا، والطّبيعة في حليها ... وحواء عارية كالصّنم
فمن أين سارة أنّى سرى ... تصدّته مقبلة من أمم
هنالك أول قلب هفا ... وأول صوت شدا بالنّغم
وأول أنملة صوّرت ... وخطّت على اللوح قبل القلم
فما لك حواء أغويته ... وأعقبته حسرات النّدم؟

[1] اسماعيل.**الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية:** ص١٧٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقـــــد كـــــان راعيـــــك المجتبـــــى فأصـــــــبح راميـــــــك المـــــــتّهم!

ولـــــــولا مـــــــا ذرفـــــــت عينـــــــه لا شـــــــام بارقـــــــة فابتـــــــسم

وعـــــــاش كمـــــــا كـــــــان آبـــــــاؤه يغنـــــيّ بـــــالنجوم ويرعـــــى الغـــــنم! [1]

فالقصيدة مرتبطة بسلْب هرميس الجانب الألوهي، وهذا يوضّحه البيت الأخير فضلًا عن: "الفنان الأوّل" المرتبط برمزيّة هرميس أيضًا وهذا يستشف من الأسطورة ذاتها وامتزاجها بالبنى التصويريّة الدّاخلية. فالقصيدة بأكملها تقوم على فكرة الغواية وهذه الفكرة من تداعيات رموزه الأسطورية (النسوة اللواتي يمثِّلن جانب الإغواء) المرتبط بهبوط آدم إلى الأرض كما أنّ الشاعر معنيٌّ في هذه القصيدة بالخوض في فلسفة الماورائيات حول الوجود والعدم والبعث والمصير والذوات الإنسانية والإرادة الإلهية فجميع قصائد المنظومة- أرواح وأشباح- تقوم على فكرة الصراع بين الخير والشر وتمثُّل الجانب الأرضي المرتبط بالانجذاب الآدمي نحو الغرائز، وقد جعله علي محمود طه في هذه القصيدة وراء هبوطهم إلى الأرض، وسلبهم رفعة السماء فالقصيدة مرتبطة بسلْب هرميس الجانب الألوهي، وهذا يوضّحه البيت الأخير فضلًا عن "الفنان الأوّل" المرتبط برمزيّة هرميس أيضًا وهذا يستشف من الأسطورة ذاتها وامتزاجها بالبنى التصويريّة الدّاخلية. فالقصيدة بأكملها تقوم على فكرة الغواية وهذه الفكرة من تداعيات رموزه الأسطورية (النسوة اللواتي يمثِّلن جانب الإغواء) المرتبط بهبوط آدم إلى الأرض كما أنّ الشاعر معنيٌّ في هذه القصيدة بالخوض في فلسفة الماورائيات حول الوجود والعدم والبعث والمصير والذوات الإنسانية والإرادة الإلهية. فجميع قصائد المنظومة- أرواح وأشباح- تقوم على فكرة الصراع بين الخير والشر وتمثُّل الجانب الأرضي المرتبط بالانجذاب الآدمي نحو الغرائز، وقد جعله علي محمود طه في هذه القصيدة وراء هبوطهم إلى الأرض، وسلبهم رفعة السماء

[1] **الديوان** : مقطع من قصيدة عوده "الفنان الأول": ص ٢٢٥٤-٢٥٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

واستحقاقهم سخْط الآلهة وطردهم للعالم الأرضي الذي ربطه الشاعر في تلك القصيدة بصورة الأنثى حوَّاء التي مثَّلت الجانب الشيطاني وجسَّد الشاعر من خلالها فكرة الغواية ومن هنا تكون حوَّاء المعادل الموضوعي لفكرة الغواية.

فكرة تجريديّة أخرجها الشاعر في قالبٍ من الحسيّة جسّدته هنا: حوَّاء. إلاَّ أنَّ قوام تلك الصورة فلسفة تجريديّة في تمثُّل الشاعر لما ورائيات البدء ونشأة الإنسان على هذه الخليقة وفي مقدّمة منظومة "أرواح وأشباح" ما يدلِّل على بروز هذه الفكرة في قصائد هذا الديوان يقول علي محمود طه: "... إن كان ثمّة فرق محسوس بين نزوع هذه الأرواح في السماء، وبين صنيع أصحابها في الأرض، فهو الذي تقضي به طبائع الأشياء، ويستقيم به المنطق؛ فكل روح قد سمعت بحديث الخير والشر، وتأثّرت به وطبعت على ما هيئت له وهي في صحبة الآلهة قبل حلولها في أطيافها الأرضيّة... وهي روحٌ مجرّد في العالم المعقول؛ كما نرى ذلك ونلمسه في أفعالها وهي مزاج من روح وجسد في العالم المنظور؛ وهذه الأطياف الأرضيّة، مسجون أرواحنا، مثار الأهواء الآثمة، ومستقرّ الغرائز فينا"[1].

فالصورة الأساسيّة في تلك القصيدة ونواة وحدتها الأولى تركيبٌ مزْجي بين الفكرة المجازية المرتبطة بذهن الشاعر فيما الماوراء بالعقل وبين الحسيّة التي جسَّدتها: حواء أي حسِّي مقابل تجريدي. ويذهب عز الدين منصور في دراسته لقصائد بـــ "أرواح وأشباح لنتيجةٍ مؤدَّاها "... الصورة التي ابتدعها المهندس علي محمود طه محكومة بانفعالٍ طاغٍ من روح الشاعر ذاته، ولعلّنا نشعر فيها بأنَّها تجسيد لفكرة عميقة قال بها كولردج... ولوحاته الفنيّة التي ترتد إلى

---

[1] طه. **شرح ديوان علي محمود طه:** ص١٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وحدةٍ فنيّة... ترتبط فيها الصور برباطٍ انفعالي واحد بل توحَّدت حول صورة ذهنيّة رسمها لنا الشاعر... إلخ"[1].

ثالثًا: الصورة والبناء الفنِّي للقصيدة

تؤكد جميع الدراسات الأسلوبيَّة الحديثة- في دراستها لبنية الصورة على اعتبارها كل متكامل، وجزء من منظومة تكوينية في بنية الشعر، تشاركها العديد من البنى الأخرى اللّغوية والصوتية في استظهار الأثر الدلالي للنص الأدبي، وتتضافر معها في إطار شبكة من العلاقات المعقَّدة التي تتأكّد من خلالها شعريّة النص.

وتلك الانطلاقة النقديّة في النظر للصورة هي من تداعيات فلسفة الشعر الحداثي وما طرأ عليه من تغيُّرات في استقراء الصور وتشكُّلاتها البنائية، وجلاء عناصرها الدَّاخليّة بتفسير المضامين الشعرية وتطوُّراتها حيث دخلت الصورة في خضمّ هائل من تغيُّر الروابط والاقترانات، وافتراض قرائن أسلوبيّة جديدة تتجاوز معها النظرة التقليديّة للصورة الشعريّة، بتجاوز عهد الغنائية المفرطة واستحداث أساليب جديدة فيها من علاقات المجاورة بين طرفيْ التشبيه أكثر من علاقات المشابهة.

وغاية تلك التوجُّهات البحث عن قرائن جديدة أكثر استيعابًا واحتواءً للرؤى الشعريّة لدى الشاعر، وإيفاءً بمتطلّبات الصورة الحداثيَّة للحد التي تخرج معه من قوالب التشبيه والاستعارة إلى رمزيّة المجازات الواسعة، وهدم المعالم الفاصلة بين العناصر الأساسيّة المكوّنة لبنية الصورة وقوامها، فغدت الصورة مركَّبًا مزْجيًا بين عدَّة علاقات شديدة التداخل والتشابك بين

---

[1] منصور، عز الدين: **دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر**. مؤسسة المعارف، بيـــروت، ١٩٨٥م. : ص١٧٢. وللتوسُّع أكثر حول نظرة النقّاد في ديوان: "أرواح وأشباح" وتمثّل اختلافاتهم النقدية حوله يُنظر: **السابق:** ص١٣١-٢٠١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بنياتها لحدٍ ينتفي معه التركيز عند رصد عناصرها التركيبيّة على الشكل الخارجي، وينصب الاهتمام على البنى الداخليّة التي تتطلَّب معها الشكل الذي يحتويها، ويكون وفْقًا لاملاءاتها الداخلية لتوحِّد من تشظِّيات البنى المتجاورة في تركيبيّة الصور وبنائها عبر امتزاجها بكليّة التجربة الشعوريّة في وحدةٍ واحدة. يقول نعيم اليافي حل الصورة الحداثيّة: "... هي واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة متكاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكِّل مع أخواتها الصورة الكليَّة التي هي العمل نفسه"(١).

ومن هذه الوِجْهة التي تمثِّل إضاءة في سبيل الكشْف عن بنية تشكيل الصورة وماهيتها يمكننا تناول هذا المحور بالعرض والمناقشة والتحليل واستقرائها في أشعاره علي محمود طه، وملاحظة مدى تمثّلاته الأسلوبية لها أو افتراقه عنها.

وترتبط الصورة في شعريّة علي محمود طه ارتباطًا عميقًا بمنابع الرومانسية وتصوُّراتها حول الوحدة يقول أحمد عوين: "تأثر شعراء "أبولو" بشعراء الإنجليز الرومانسيين في فكرة وحدة الكون ومن أولئك الشعراء "وردزورث، "شلي"، و"بيرون"، و"كيتس"، ويشاركهم شاعر الرومانسيّة الألماني "جوته"، فقد كان هؤلاء الشعراء يجولون بين مظاهر الطبيعة ساكنة ومتحركة، يستلهمون فيها معاني الألوهيّة. واعتقدوا أن الشاعر لا بدَّ أن يعيش داخل الكل حتى يتَّصل بالوجود الكلي"(٢).

---

(١)اليافي، نعيم حسن: **تطوُّر الصورة الفنيّة في الشعر العربي الحديث**. منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣م. :ص٩٩.

(٢)عوين، أحمد: **الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث**. تقديم: سعيد حسين منصور، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠١م.: ص١٤١-١٤٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وتتمثَّل هذه الوحدة فيما تُحلينا إليه من استظهار الرؤى الدّاخلية للشاعر في كل مرحلة على اختلاف تنوُّعاتها وتطوُّر منابعها التخيلية وأسلوبيّة التشكيلية في رسم الصورة الشعرية بما يتوافق وتلك الرؤى في كلٍّ متكامل، وامتزاجها بكلية التجربة الشعوريّة لتحقيق ما يصبو إليه الشاعر آنذاك من مقوّمات الوحدة الموضوعيّة للقصيدة، وتسخير كافّة الإمكانات الأسلوبية واستجماعها حول بؤرة تتلاقى عندها جميع المستويات النَّحْويّة والدّلاليّة والمعجميّة والصوتيّة والتصويريّة تأكيدًا على هذه الوحدة.

وأشعار علي محمود طه –كما مرّ بنا آنفا– تمثِّل في غالبيتها التيار الرومانسي الشفيف الذي نلمس فيه إغراء الشاعر وولعه بالطبيعة والمرأة وأسلوبيّته في وصفها مع الإغراق في ذلك، إلا أنّه لم يكن بعيدًا عن النزوع إلى ما وراء الواقع في أشعاره التي نشهد في جزءٍ منها بعدًا فلسفيًا لم يصل إلى حد الظاهرة، فطبيعة أشعار طه الرومانسية في تركيزها على العواطف الجيّاشة والمعالم الماديّة في الكون والحياة لا تتّسق وحدود الفكر الفلسفي الذي يعتمد العقل أساسًا، والتي تتطلَّب معها بنائيّة أسلوبيّة خاصة في تشكيل الصور القائمة على الرؤى التجريديّة، فضلًا عن أن النزوع إلى ما وراء الواقع يتطلَّب بناءً متينًا يعمق من وحدة القصيدة ويشدّ تلك الرؤى إلى بؤرة تتلاحم عندها وتلتقي جميع أجزاء القصيدة، وهذا ما يسم قصائد بعينها بالقوام المتمالك والذي يجعلها مصنَّفة ضمن القصائد المشتملة على الوحدة العضوية، وهذا ما لا يتاح لشعريّة علي محمود طه حتى في أكثر قصائده تطوُّرًا وهذا ما تسعى الدراسة لإثباته من خلال بحث الصورة الفنية والبناء الفني للقصيدة عند علي محمود طه.

فعلي محمود طه لا يعتمد مذهبًا فلسفيًا محددًا يمكن أن نتلمَّس أوجهه التأثيريّة في شعره. لذا ظلَّت آراؤه الفلسفيّة رهينةً النزعة التي تكاد لا تمثّل ظاهرة مستقلة أو تشي بالتزام الشاعر تيارًا فلسفيًا بعينه فالمتأمِّل في أشعار علي محمود طه يلحظ بوضوح أن هنالك دائرة مفرغة من

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حلقات ثقافة الشاعر لم تستكمل بعد، ولم يتشرَّب الشاعر من خلالها ثقافات الغرب على اتساع صراعاته المذهبيّة في تلك الفترة– فترة شاعريّة طه– وفي التأكيد على ما ذهبتُ إليه فقد ذهب صلاح عبد الصبور إلى أن عدَّ ذلك من سوء حظّ الشاعر يقول: "... من سوء الحظ أنّ علي محمود طه حسين زار أوروبا عام ١٩٣٨م لم يكن يفطن إلى أنّ هذه السنة كانت سنة تجمع نذر الحرب العالمية الثانية، وقمّة النزاع بين المذاهب والآراء. ولم يعرف من أوروبا إلا مناظر بحيرة كومو وزورق الجندول في عرض البحر، وخمر الراين المعتّقة، وهبّنا تسامحنا في أن لا يعرف صراع الفلسفات والآراء، فهل نتسامح في أن يجهل صراع المذاهب الفنيّة بين السوريالية والواقعيّة والرمزيّة... لعلّ ممّا قاد علي محمود طه إلى هذا المزلق في مواجهته لأوروبا أنّه لم يتلقَّ في صباه ومطالع شبابه تعليمًا منظّمًا فهو ينظر إلى الأدب والأدباء كظواهر منفردة لا تيارات حضاريّة وفكريّة لها أصولها وامتداداتها في تربة المجتمع وفي عروق السياسة والاقتصاد والفلسفة والتاريخ... إلخ"[١].

ورغم ما تقدّم لا وجود ليقين نجزم من خلاله عدم اطلاع الشاعر على تلك الثقافات، وعلى مدى استحواذها اهتمام الشاعر فلكل شاعر الحق في بناء تصوّراته الخاصة وانفعالاته ومن التعسُّف بحال أن نحكم على شاعريّة علي محمود طه من منظور تلك التوجُّهات الثقافية، حيث استطاع الشاعر أن يخطّ لذاته منحىً رومانسيًّا انطبعت له من خلاله الكثير من الخصوصيّة، وهذا –في حدّ ذاته– يعد مسلكًا أساسيًّا لتوجّهات الشاعر ومن خلاله يُقاس على مدى شاعريّته واقتداره.

ويقودنا القول بعدم انتماء الشاعر لمذهب فلسفي بعينه أو انتفاء البعد الفلسفي الخالص بشعره إلى الحكم بضعف شاعريَّته، بل على العكس سيؤدي إلى نتيجةٍ عكسيّة في حال عدم

---

[١] عبد الصبور، صلاح: **علي محمود طه**. دار الآداب، بيروت، ١٩٧٨م، ط٢. : ص٢٨–٢٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التمثُّل العميق لتلك الفلسفات من قِبل الشاعر. أو امتزاجها برؤاه الداخليّة في تشكيله بنية القصيدة على المستويين الدلالي والتصويري.

ورغم ما نشهده من تداخلات عددٍ من الجوانب البلاغية في أشعار علي محمود طه في الصورة الواحدة إلاّ أن هذا الأمر لا يُسعف الباحث للقول الجازم بوجود الصورة العريضة "المتوسّعة"[١] حسب النظريات النقدية الحديثة في أشعاره كالتي نشهدها في القصائد المنتمية لحقول الحداثة، وما بعدها والتي ترتكز في قوامها على المجاز بشكل واسع، والذي يتشكّل بدوره من عددٍ من البنى القائمة على طرفَيْ التجاور أكثر من التشابه وتكون الصورة في مثل هذه المستويات مشدودة من أوّلها إلى آخرها بخيط ذهني واحد نظرًا لاحتكامها إلى الفكرة.

فالرومانسيون منذ النشأة نلحظ رفضهم الفكرة، يقول أحد الدّارسين: "وليس غريبًا أن تولد جماعة "أبولو" في الثلاثينات... فتتكوّن من شباب الشعراء الموهوبين، وكهول الأدباء السَّاخطين على التقاليد الأدبيّة البحارية... ويتمرَّدون على شعراء التقليد، وعلى شعراء الفكرة، ويلتفُّون حول مبدأ الحريّة، والطلاقة، ويستهدفون الإعراب عن نوازعهم وخلجات نفوسهم في شعر دافق العاطفة متحرّكة الأوّل الحماسة، وقوامه الوجدان...إلخ" [٢].

وبناءً على ما تقدَّم نجد الرومانسيين يحتكمون في شاعريَّتهم للعواطف الجيّاشة، والنوازع الذاتيّة، وهذا ما يَسمُ أشعارهم بالذاتيّة عكس الواقعية التي نشهد فيها امتزاجًا خالصًا بين الذاتي والموضوعي. وتقيم وزنًا للفكرة التي يتجاوزها الرومانسيون.

---

[١] ويليك وأرين. **نظريّة الأدب:** ص٢٦٣.

[٢] النساج. **في الرومانسيّة والواقعيّة:** ص٦٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولا يمكن انتفاء الفكرة بالمطلق في شعر علي محمود طه، وتكمن المفارقة في فهمه للفكرة من منظور رومانسي فكرة محكومة بالنزعة الذاتيّة الخالصة، والتي يتحقّق للقصيدة من خلالها نوع من التسلسل المنطقي غير القائم على مبدأ العليّة أو الترابط السببي، وإنّما ذلك التسلسل الذي يستجمع الشاعر من خلاله جميع التشكّلات التصوُّريّة في القصيدة في مركزيّة الوحدة. التي تعزز من بنى الترابط الموضوعي بين الوحدات التركيبيّة للصورة.

يقول أحد الدارسين: "... التجربة الشعرية– من حيث هي وحدة– لا تتكوّن في النفس على نحو ما يتكوّن التفكير المنطقي المنظم، ولا هي تتبّع الطريق الذي يسلكه ذلك التفكير حتى نخرج في صورة لفظية وقد رحنا نقول إن هذا معنى شعري، وذاك منطقي على أساس من اعتبار للتجربة الشعريّة عند الشاعر والفكرة المنطقية عند غير الشاعر وهو اختلاف جوهري كما يقول "جاك ماريتان"[1] كما أنّ وجود الترابط الموضوعي في أشعار علي محمود طه لا يصل بقصائده إلى مستوى تصويري يجعلها في مصاف القصائد التي يتحقّق لها ما يسمّى بالوحدة العضوية كما ذهب أحد الدّارسين في قوله: "أراد الشاعر الوجداني أن يجعل للصورة وظيفة أساسيّة وأن تكون هذه الوظيفة نابعة من تجربته الذاتيّة ومن رؤيته للحياة عبر تلك التجربة، ولم يعد التدبيج والزخرفة هدفه الأساسي من استخدامه لها، بل إنّ هذه الوظيفة أصبحت ذات علاقة بوظائف العناصر الشعريّة الأخرى من أفكار وعواطف وأحاسيس ومن هذه العلاقة الأخيرة تنشأ خاصة

[1] إسماعيل، عزالدين. **الأدب وفنونه: دراسة ونقد:** ص١١٠-١١١. نقلًا عن :Jacques Maritain Creative Thought in Art and poetry Bollingen Series. 1, New York 1953, p.p 257-

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

أخرى من خصائص الشكل في القصيدة الوجدانية الحديثة، هي خاصّة الوحدة العضويّة... إلخ"[١].

والمعدّاوي لم يجانب الصواب فيما ذهب إليه من أنّ العناصر البلاغيّة المعهودة لم تعد مقصودةً لذاتها لهدفٍ بديعي شكلي صرْف وإنّما بات موظَّفًا على نحْوٍ محكم في إطار من التكاملية على جميع المستويات وإنّما يصعب التسليم بتحقُّق الوحدة العضوية في أشعار علي محمود طه وهذا ما سيثبته الباحث في هذا المحور.

كما أنّ في القول السابق ما يشي بالتأكيد على الوحدة العضوية عامل توحيدٍ أساسي يربط بين جميع الصور العديدة والمتلاحقة لتشكيل المشهد الشعري بأكمله كما في فلسفة كولردج: "... تصبح الصور معيارًا للعبقريّة الأصيلة حين تشكّلها عاطفة سائدة، أو سلسلة من الأفكار والصور ولّدتها عاطفة سائدة وحينما تتحوّل (الكثرة) إلى (الوحدة)، و(التتالي) إلى (لحظة واحدة)، وحينما يُضفي الشاعر من روحه حياةً إنسانية وفكريّة"[٢].

وفي شعريّة علي محمود طه نشهد تكرارًا على نحوٍ واضح لمشاهد الطبيعة التي بدت في عالمه الشعري مقصودةً لذاتها نظرًا لانتماءاته الرومانسيّة، كما نلحظ أنّ قوام تلك الصور التشبيهات المفرقة بالطبيعة والمرأة وتكرارها على نحوٍ لافتٍ للنظر دونما بروز لحسّ التداخل أو التفاعل اللّذان يولّدان التتالي حسب فلسفة كولردج واللذات بحسب النظريّة الشعريّة الحديثة: "صورة أساسيّة للعمل الشعري، يحدثان بأعظم غناهما في المجاز المتوسّع"[٣].

---

[١] المجاطي، أحمد المعداوي: **ظاهرة الشعر الحديث**. مراجعة وتقديم: نجيب العوفي، شركة النشر والتوزيع المدارس، شارع الحسن الثاني– الدار البيضاء، ٢٠٠٢م. : ص٣٨.

[٢] بدوي.**كولردج:** ص٩٠.

[٣] ويليك وأورين. **نظريّة الأدب:** ص٢٦٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالصورة في أشعار علي محمود طه مركَّبةٌ من عدد من الوحدات البنائية التي لا يتغيرُّ معها قوام البنية الداخليّة بحذف أحد الأبيات أو حتى عدد منها أو عند تحريكنا لموقع الأبيات وغالبية صورها مفردة لا تتجاوز تعالقاتها بغيرها البيت أو البيتين ولا تشتمل في امتداداتها لتشمل القصيدة بأكملها، وهذا لا يمكن أن نعدّه بحال نفْيًا للوحدة فالصورة في قصائده تظل مشدودة بخيط نفسي رفيع يعزّز من تماسكها في الانتماء للفكرة المبثَّة في القصيدة ككل وهذا ما يُمايز ما دعاه كولردج بالحصْر أو الهتْر الذي جعل منهما مقياسًا على أداء الشاعر حيث يشبه كولردج أثر الخيال (بالحصْرة)، والتوهُّم (بالهتّر) يقول: "... ففي حالة الهتْر (يَفرِّغ العقل) مكوناته في صورةٍ مضطربة مفكّكة، لا تربط بين أجزائها فكرة واحدة... بينما في حالة (الحصْرة) (ينحصر العقل) في حدود فكرة واحدة ثابتة توحِّد بين تعبيراته المختلفة ويرى الأشياء جميعًا بالنسبة إلى هذه الفكرة المسيطرة عليه فالتوُّهم إذًا يجمع الأشياء ويضعها جنْبًا إلى جنْب دون أن يصهرها أو يحيلها إلى كلٍّ موحّد كما يفعل الخيال"[1].

فانتفاء الوحدة العضوية ليس انتفاءً لشاعريّة الشاعر واقتداره لطالما يحتكم إلى وحدة موضوعية في نهاية الأمر فلكل شاعر الحق فيما ينتهجه، وعلي محمود طه اختطَّ لنفسه طريق الرومانسية ونرى أنّ الوحدة العضويّة على الخط المعاكس لهذا الاتجاه فهي من سمات الرمزيّة والغموض، شعر المجازات الواسعة القائم على الأفكار الذهنيّة المجّردة. وتتضافر فيه العديد من الصور لتشكل المشهد الشعري بأكمله بحيث لا تستكمل الصورة فيها أبعادها الكليّة إلاّ باكتمالها وتعالقات بنياتها على نحوٍ متنامٍ مركَّب.

---

[1] بدوي. **كولردج:** ص٩٠-٩١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويبدو أن الأثر الحقيقي الذي يشهده القارئ لتطوُّر الصورة الشعريّة لدى علي محمود طه تتبّدى في ديوانه الثالث: "أرواح وأشباح" نظرًا لاحتوائها على عددٍ من الرؤى الفلسفية التي كان ارتباطها بالفكرة أكثر من العاطفة ففي طوْر "أرواح وأشباح" لم تعدّ صورة الطبيعة والمرأة مقصودة لذاتها بقدْر ما جاءت أداة الشاعر التصويرية التي دخلت أطوارًا احترافيّة أخرى أكثر تقدُّمًا عن دواوينه الأخرى عبر امتزاجها برموز عديدة جاءت حاملة لفكر معين.

ففي "أرواح وأشباح" وصل الشاعر لمرحلةٍ أكثر نضوجًا على المستويين الفني التصويري والفكري الفلسفي الذي أخرجه من حيّز الذاتيّة المفرطة قليلًا فجاءت صوره ناقلة لرؤية فلسفية معيّنة انطبعت لدى الشاعر إثْر اطّلاعه على الأساطير الإغريقية وتوظيفه لها الذي أحدث للصورة تنوُّعًا على مستويي الرؤية، والبنية.

وعلى الرغم من ذلك لم ترْقَ فيه الصورة لمستوى يمكننا من خلاله الحكم بوجود وحدة عضوية وفي التأكيد على ذلك، يقول احد الدّارسين: "لعلَّ أبرزها في هذه القصائد هذه الوحدة في الغاية تنطلق معها من فاتحتها إلى خاتمتها إنّ "أرواح وأشباح" ديوان شعر لشاعر يحمل لواء التجديد ويرتكز على دعائم ثابتة من اطّلاع موفور، وخيال خصْب... إلخ"[1].

فالناقد لم ينفِ عن الديوان صفة التجديد من ناحية الرؤية في صدوره عن خيال خصْب ولم يقرْ بالوقت ذاته بوجود وحدة عضوية في بنية تركيبه الصوري حيث تمركزت الوحدة في: "الغاية" المضمون الذي أراد الشاعر أن يبثّه وقصد إليه.

وفي "أرواح وأشباح" تحرَّرت فيه الصورة من قالب الغنائيّة المفرطة والنبرة الخطابيّة العالية باحتوائها رموز عديدة شكّلت مصدرًا ملهمًا أسسّ الشاعر من خلالها العديد من القواعد

---

[1] السيد. **علي محمود طه: حياته وشعره:** ص٢٨٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأسطوريّة التي اشتملت عليها البنى التصويريّة، وتشييد المشهد الشعري في ظل التصوُّرات جديدة، ومنابعها تكوينها التي تعدُّ بمثابة مستجدّات فارقة في بنية النص الشعري لعلي محمود طه، واستجاباتها لمعطياته الفكريّة، وتطويعها لتتواءم مع المستويات الأخرى الدلاليّة والإيقاعيّة على نحوٍ يحقق للشاعر خصوصيّة تجريبيّة– في مستوى "أرواح وأشباح" أكثر تطوُّرًا لرؤاه التخيلية.

كما تتعزَّز من خلال الرموز الأسطوريّة الأبعاد الثلاثيّة محور التجربة الرومانسيّة المكانيّة/ الزمانيّة، والصوتيّة إذ يتكثَّف ويتداخل عبر بنية التشكل الصوري الماضي بالحاضر ممّا يُضاعف من حجم الحدث، كما يهيئ هذا التداخل التعددّية في الأصوات التي تخرج بالشاعر من إطار الذاتية/ والغنائية وتقلّل من حدّتهما في الشعر إلى درجةٍ لا يمكننا الحكم بانتفائها بالمطلق، فعلى الرغم مما أضفته تلك المحاولة التجريبيّة من تطوُّر بالصورة وتشكلاتها في بنية قصائد علي محمود طه إلاّ أنّ النبرة الغنائية والقالب الوصفي التي قدِّمت من خلاله تلك الرموز في الكثير من الأحيان ظلَّت الملامح الطّاغية في شعريّة علي محمود طه.

وقد ذهبت سلمى الجيوسي في وقتٍ مبكّر للحكم على: "أرواح وأشباح" مؤدّاه: "... في عام ١٩٤٢م استعمل علي محمود طه الأساطير الإغريقيّة في مجموعة أرواح وأشباح لكن تناوله، كما هو الأمر في عبقر، كان مسطحًا خاليًا من أي رمزيَّة"[١].

ويذهب كمال أبو ديب إلى أنّ التوظيف الأسطوري من المقوِّمات الأساسيّة لبلوغ شعريّة النص إذ تشتمل في ذاتها على أبعاد حدْسية مخصوصة يؤسس الشاعر من خلالها (فجوة/ مسافة توتُّر).

---

[١] الجيوسي. **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث:** ص٧٩٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي تفصيل تلك العلاقة يقول كمال أبو ديب: "لنُسَم الحدث الأسطوري البعد المعجمي للأسطورة، والحل الذي تطرحه الأسطورة للتناقض الأساسي الذي تميّزه: البعد الإشاري لها. تُحدَّد شعرية النص بطبيعة الفجوة.. مسافة التوترٌ التي يخلقها بين البعد الإشاري والبعد المعجمي للأسطورة"[1].

فالأسطورة بأبعادها المعجميَّة المباشرة تمثّل الأرضية الأساس ولكن في توظيف الشاعر لها تدخل أطوارًا أخرى من النضوج والاندغام بالأبعاد الأخرى في القصيدة وذلك كله بحسب ثقافة الشاعر وأطر توجُّهاته وتحقيقها دلالات خاصَّة تمتزج بخصوصيّة التجربة الشعريّة الداخليّة وهذا ما يثبت للنص شعريّته.

ويستنتج من الرأي السابق لأبي ديب في الحكم على شعريّة الشاعر واقتداره أنّ الأسطورة تخرج من إطارها المعجمي لتشير بالكثير من الرمزيّة. وما دعاني لاستقرار هذا الكم من آراء الناقدين في هذا المحور هو استظهار الأثر الرمزي للأساطير التي قام علي محمود طه بتوظيفها، وإلا أي مدى استطاع الخروج بها إلى إطار أكثر رمزيّة وشموليّة في استيعاب حالات أخرى وضمِّها في سياق التجربة الداخلية للشاعر في إطار البناء التكاملي لمشهديّة الصورة الشعرية.

فليس كل رمز يورده الشاعر هو حتمي للرمزيَّة فالحكمة من ذلك هي صياغة الرمز والقدرة على تحويره، كما أنَّ الرمز ليس المقياس الوحيد للحكم على شعريّة النص، إذ ثمّة العديد من العناصر التكوينية الأخرى التي تساهم في استيعاب أثر الرمز على بنية القصيدة ككل وفي ديوان "أرواح وأشباح" لم يأتِ الرمز على درجة عالية من المواربة والالتفاف ما يشير بالعمق

---

[1] أبو ديب، كمال: **في الشعريّة**. مؤسسة الأبحاث العربية،ط١، بيروت، ١٩٨٧م. : ص٨٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفلسفي الذي يصل معه القارئ حدًا للحكم بوجود الوحدة العضوية التي يتصاعد فيها الحس بتنامي التجربة الشعوريّة وفق سلسلة من الحلقات إلى حدّ تصبح الصورة نفسها هي المؤدَّى الفلسفي الذي يُحيلنا للرمز وليس العكس.

ويمكن أن نخرج من هذا الديوان بنتيجة مؤدّاها: تجاوز الشاعر فيه بالصورة إلى مراحل أكثر تقدميّة من سابقاتها وممّا قلّل من حدّة رمزيّتها القالب الوصفي المودعة فيه والميل للتجسيم اللذان يقدّم الشاعر من خلالهما صوره الشعريّة وهذه متلازمة التجربة الرومانسية التي لم يتجاوز بها طه في أشعاره حدًّا كافيًا ما يمكن أن ينعت شعره بالرمزيّة.

لذا يمكن القول بوجود نزعة رمزية أو ملامح أسهمت إلى حد بعيد في اغتناء الصورة بالحركيّة والتنوّع ولكن تبقى في حدود ما يصبُّ بتشكلات الصور في وحدة موضوعية توحِّد بين أجزاء القصيدة.

ومن خلال ما تقدَّم، وبالاعتماد على ما يبثه علي محمود طه من الصور والأخيلة في قصائد دواوينه يمكن الخلاص بنتيجةٍ مفادها أنّ الوحدة الموضوعيّة هي قوام بنية القصيدة في أشعار علي محمود طه، إلاّ أنها اتّخذت أبعادًا عدَّة أو ملامح أسلوبيّة أكثر حداثةً في تشكيل الصورة الشعرية بحْسب توجُّهات الشاعر ومدى تطوُّر شاعريَّته.

إذ نلحظ امتزاج قصائده علي محمود طه أحيانًا بأبعاد قصصيَّة وأخرى ملحمية وأطياف من الدراميّة، دون الحكم على التمثُّل الخالص من قبل الشاعر في امتزاج شعره بتلك الأنواع الأدبية الثلاثة، فالشاعر إن استطاع من خلالها أن يتخلَّص من الغنائية المفرطة إلا أنّه لم يستطع تحرير الصورة فيها من القالب الوصفي المسيطر في الكثير من الأحيان، وهذا ما لم يجاوز بالصورة حدودًا يتشكل للقصيدة من خلالها الوحدة العضوية، وسبق وأن ذكرتُ آنفًا أنَّ انتفاء

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوحدة العضوية ليست بالضرورة انتفاء لاقتدار الشاعر أو الحكم على شعريَّته فوحدة الموضوع التي يتكئ عليها علي محمود طه، والموسيقيّة العالية في شعره تنبئ عن نزعةٍ رومانسية يتضح أثرها إذا ما قورنت بمصافّ الشعر الرومانسي لمن عاصروه، وهذا هو الأساس فالشّاعر يمتلك زمام التعبير عن رومانسيّته، ومن هذه الوِجهة ينتفي عن الشاعر أن يكون شاعر رمزيّة، فالوحدة العضوية متلازمة المجازات الواسعة والفلسفات الماورائية القائمة على علاقات التجاور والتفاعل والتداخل في نسيج البناء الكلي للقصيدة بشكلٍ حيّ متنامٍ يزيد من لحمة أبنية النسيج التصويري للقصيدة من بدايتها إلى نهايتها. ويمكن أن نمايز بنية القصيدة في أشعار علي محمود طه وفْقًا للأبعاد التالية:

أ- البعد الغنائي الصرْف:

ونسق قصائد علي محمود طه في هذا المستوى محكومٌ بتوجُّهات الشاعر الرومانسيّة في تركيزه على الناحية التجسميَّة في شعره أكثر من التجريديّة، وثمَّة إلحاح من قبل الشاعر على الصور المشتملة على عناصر الطبيعة ، لكنَّها تصبُّ في النهاية في بؤرة الوحدة الموضوعيّة الواحدة. وليست وحدة الوجود التي تنم عن نزعة فلسفية صوفية في ماورائيّة الوجود.

يقول علي محمود طه في قصيدة: "أيّتها الاشباح" وهي من ديوانه الأول الملاح التائه:

لـــمَ أقبلـــت فـــي الظّـــلام إلـــيّ؟ ولمـــاذا طرقـــت بـــابي لـــيلا؟
لات حـــين المـــزار أيّتهـــا الأشـــ ـــباح فامضي فمـــا عرفتـــك قـــبلا!
اتركينـــي فـــي وحـــشتي ودعينـــي فـــي مكـــاني بوحـــدتي مـــستقلا
لـــست مـــن تقـــصدين فـــي ذلـــك الـــوا دي فعذرا إن لـــم أقـــل لـــك أهـــلا !
لا تطيلـــي الوقـــوف تحـــت ســـياجي لـــن تـــري فيـــه للثّـــواء محـــلاّ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ضـــلّ مـــسراك فـــي الظّـــلام فعـــودي واحـــذري فيـــه ثانيـــا أن يـــضلاّ

ذاك مـــــأوى فـــــي تخـــــوم الفيـــــافي طلـــــل واجـــــم عليـــــك أطـــــلا

قـــــد تخلّيـــــت عـــــن زمـــــاني فيـــــه وهو بي عـــن زمانـــه قـــد تخلّـــى[1]

لو تأملنا القصيدة السابقة لوجدنا من الشاعر إغراقًا في سرْد ذكرياته القديمة وتكرارها بقوالب بلاغيّة شتّى بحيث لا يختل نظام القصيدة وبنيتها بقلْب مواقع الأبيات بالتقديم أو التأخير ولكن بمجملها تقودنا لوحدة ذات مضمون واحد وهو شعور الشاعر بالفزع، وممّا أسهم في حيويّة صور القصيدة اعتماد الشاعر عددًا من الأساليب الإنشائية، فضلا عن اتكاءه على العديد من الصور التجسيميّة في شتّى تمثلاته التخييليّة التي جاءت مصحوبةَ بحس موسيقي عالٍ، وهذا ما لا يخفى على شعريّة علي محمود طه الأمر الذي يثري لدى القارئ حسّ الاستجابة والتأثُّر.

ب- البعد السردي:

وقد اشتملت العديد من قصائد علي محمود طه على هذا البعد فلم ينحصر في ديوان واحد بل امتدّ تأثيره على معظم دواوين علي محمود طه. ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "العشاق الثلاثة".

فـــرفَّ علـــى الـــوادي الـــشّعاع طروبـــا وناداه من بين الظّلال مجيبا :

أزح هـــذه الأغـــصان عنـــك لعلّنـــي أصافح وجهـــا، مـــن هـــواك حبيبـــا

فجاوبـــه: يـــا قـــرّة العـــين إنّنـــي قد اخترت من شـطّ الغـدير كثيبـا

إذا أتعبـــت عينـــي الـــسّماء تطلّعـــا وخالـــست لحظًـــا للنّجـــوم مُريبـــا

---

[1] **الديوان:** مقطع من قصيدة أيتها الأشباح: ص ٨١-٨٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ففـــي صـــفحات المـــاء نهـــزة عاشـــق ... يـــراك علـــى بعـــد المـــزار قريبـــا

خلـــوت بـــه، أرعـــاك أو فـــي قـــسامة ... وأوفر من سحر الجمال نصيبا!

فغاض ابتسام الـضوّء مـن فـرط حيـرة ... وصاح: نجييّ أنت حقّـرت سـيرتي

هـــو الكـــون مرآتـــي، ومجلـــى مفـــاتني ... ومـــا لغـــدير أن يمثّـــل صـــورتي

ومـــــا نظـــــر العـــــشّاق إلاّ لعـــــالم ... يعظّم فـــي المعـــشوق كـــلّ صـــغيرة

أعيـــــذ الـــــذي شـــــبّهتني بجمالـــــه ... أديم مُحيّـــا مثـــل صـــمّاء صـــخرتي

أنـــا الفحمـــة البيـــضاء إن جنّنـــي الـــدّجى ... أنا الحمّـــة الـــسوداء، رأد الظهيـــرة

فـــدع عـــالم الأفـــلاك واقنـــع بلجّـــة ... وغازل من الأسـماك كـلّ غزيـرة!

وبينـــا يهـــيم الـــضوّء فـــي ســـبحاته ... وقد غط هذا الكـون فـي سـخرياته

رأى شـــبحا فـــي قـــرب نـــار كأنّمـــا ... يـودّع طيفـا غـاب عـن نظراتـه

يمـــدّ ذراعيـــه، ويرســـل صـــوته ... بلوعـــة قلـــب فـــي نبراتـــه

إلـــى القمـــر الـــسّاري محيّـــاه شـــاخص ... كصاحب نسك غـارق فـي صـلاته

فحام عليـه الـضوء واسـتمهل الخطـى ... وأجرى سـناه الطّلـق فـي قـسماته

وصاح بـــه: يـــا شـــيخ مـــا أنـــت قائـــل ... تكلّـــم! فـــإنّ اللّيـــل فـــي أخرياتـــه

فقـــال لـــه: يـــا باعـــث الحـــبّ والمنـــى ... ســـلمت وحيّتـــك العـــوالم والـــدّنى

شـــفيت جـــوى شـــيخ أحبّـــك يافعـــا ... وعاش بهذا الحب جـذلان مؤمنـا[1]

من اللاّفت للنظر في هذه القصيدة أن الشاعر ينهج فيها منزعًا تجريديًا واضحًا فالعلاقات الإسناديّة في الحوارات السابقة لم تصل لمستوى تشخيص الحدث على نحوٍ حقيقي، كما أنها

[1] **الديوان:** مقطع من قصيدة العشاق الثلاث : ص ٢٢٢-٢٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تفتقد للموضوعيّة فالشّاعر يجري فيها الحوار بلسان ذاته بين ما ينعتهم بـِ "العشّاق الثلاثة" القمر المتعيَّن بالضوء في الأبيات/ والشاعر ذاته/ والكون.

وعلى الرغم من النزعة الرومانسية التي لا يكاد يبارحها الشاعر إلاّ أنه تخطّى بمشهدية الصورة أطوارًا أكثر تقدميّة من القصائد الغنائية الصرف، ممّا أسبغ تأثيره على البناء التكاملي لبنية القصيدة فجميع الصور المنبثّة فيها تصبُّ في وحدةٍ موضوعيّة واحدة تتمحور حول الحكمة الوجوديّة من خلق الإنسان، ويكاد يكون البيت الذي يقول فيه الشاعر:

هو الكــون مرآتــي، ومجلــى مفــاتني ومـــا لغـــديرٍ أن يمثِّـــل صـــورتي

مثالًا للحكمة المعبّرة التي يُعبِّر الشاعر من خلالها عن نزعةٍ صوفية في تمثُّله لفكرة وحدة الوجود وأن يرى في مظاهر الكون تجلِّيات عديدة قوامها التنوُّع والتغيُّر لحقيقة جوهريَّة واحدة لا تتغيّر.

ولكن في تعبير الشاعر عن هذه الفكرة لم يصل إلى حد (الاستبطان/ Introspection) [1] الفلسفي العميق وإنَّما كان تعبيره عنها مباشرًا "هو الكون" فالكون هو الشاعر ذاته، مرآته التي يعكس من خلالها شتّى مفاتنه وتجلّياتها والتي يستحيل عن أي غدير القدرة على تمثيل صورته، وهنا إشارة خفيّة لمرآة نرسيس، إحساس بتعالي الذات امتزجت فيه الفكرة الصوفية بالروح الأسطورية في مرايا نرسيس. لكنّها مباشرة ولم تصل إلى حد العمق الفلسفي إذ لم يثبت للشاعر حسّ الانتماء لمذهب فلسفي بعينه. وهذا ما أشرتُ إليه في مواضع عديدة في هذا المحور.

---

[1] جميل صليبا، **المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينيـــة**، جـــزء١، دار الكتـــاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م، ص٦٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ورغم ما ذهب إليه بعض النقاد من اعتبار العناصر القصصيّة الموظَّفة إحدى العوامل التي يتحقَّق من خلالها للعمل الأدبي الوحدة العضوية[١]، إلاّ أنّه لا يمكن أن نعدّ هذه القصيدة في مصاف القصائد المشتملة على تلك الوحدة.

ج- البعد الملحمي:

وتمثَّل هذا البعد بشكلٍ جليّ في ديوان علي محمود طه الثالث: "أرواح وأشباح". حيث عدَّه بعض النقّاد ملحمة رومانتيكيّة، وعلى اعتبار الديوان بأكمله قصيدة واحدة. يقول السيّد تقي الدين: "إذا علمنا أنّ مدرسة التجديد في الشعر المصري الحديث قد تأثّرت فيمن تأثرت بهم بشعراء فرنسا وإنجلترا في القرنين التاسع عشر والعشرين، وإنّ علي محمود طه من أنصار هذه المدرسة، وقد اطَّلع على أدب الفرنسيين والانجليز كما اطَّلع غيره من أنصار الجديد. إذا علمنا ذلك وإذا سلّمنا بصحة ما جاء في كتاب: "نظرية الأنواع الأدبية" استطعنا أن نطلق على "أرواح وأشباح" اسم الملحمة الرومانطيقية بدون عناء أو مشقّة"[٢].

يقول علي محمود طه في "دنيا النساء" من أرواح وأشباح:

أيغريـــكِ بالحـــبِّ سُـــودُ اللِّحـــى ... غِـــلاظُ الـــشِّفاهِ العـــراضُ الطِّـــوالْ

كـــأنَّ الـــــهوى صُـــنْعُ أيـــديهمُ ... فمـــن غيـــرهم كـــلُّ عـــيشٍ مُحَـــالْ

إذا شـــئتِ كـــان لنـــا عـــالَمٌ ... يحـــوط الأنوثـــةَ فيـــهِ الجـــلالْ

حَمـــتْ رِقَّـــةَ الجـــنسِ ربَّاتُـــهُ ... فلـــيس بهـــا حاجـــةٌ للرجـــالْ

---

[١] الشنطي، محمد صالح: **في النقد الأدبي الحديث: مدارسه ومناهجه وقضاياه.** دار الأندلس للنشر والتوزيـــع، حائل، ١٩٩٩م. : ص٣١٩.

[٢] السيد، تقي الدين.**علي محمود طه: حياته وشعره:** ص٢٩٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لكـــلٍّ اثنتـــينِ هَـــوىً واحـــدٌ تلاقَـــى علـــى ســـرِّهِ مهجتـــانْ

وعُـــشٌّ يـــضمهما فـــي المـــساءِ وروضٌ بـــه فـــي الـــضُّحَى يعبثـــانْ

وفـــي ركـــنِ خـــدْرهما مِغْـــزَلٌ وفـــوقَ الأريكـــةِ قيثارتـــانْ

وتحـــت الوســـادة أقـــصوصةٌ لقلبـــين لـــم يَروِهـــا عاشـــقانْ

ومـــاذا تُـــرى صَـــنَعَ العاشـــقان ومـــا ذكريـــاتُ الليـــالي الحـــسانْ

حـــديثُكِ إنْ لـــم يكـــنْ بدْعـــةً فحُلـــمٌ جَـــرَى في قـــديم الزمانْ

وصـــيحةُ مُخفقـــةٍ فـــي الـــهوى مُعَربـــدةِ الـــرُّوحِ ســـكرَى اللـــسانْ

الأنوثـــةَ هـــذا الـــهوانْ وفيهـــا الـــدهاءُ القـــويُّ الجنـــانْ[1]

لو تأملنا القصيدة السابقة لوجدناها جزءًا من كل الديوان وهكذا تجري جميع قصائد الديوان على شكل مقطّعات تحمل في كل منها عنوانًا تستقل به عن القصائد الأخرى، وبذلك يغدو الحكم باعتبار الديوان (ملحمة) واعتبارها كلًا متكاملًا أو قصيدة واحدة أمرًا مبالغًا فيه فالملحميّة أحد أبعاد تلك القصائد، وربّما ما دعا الناقد اعتبار الديوان على ذلك النحو أنّ الديوان بمجمله خليطٌ من كم كبير من الأساطير التي تتمحور حول فكرة واحدة وهي فكرة الصراع بين الجسد/ والروح، والرجل/ والمرأة، والسماء والأرض/ الهبوط الآدمي على الأرض في اقترافه الخطيئة الأولى، والتوق للخلاص بالارتقاء إلى السماء.

(١) **الديوان** : قصيدة دنيا النساء: ص ٢٤٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وذهب لبعض الدارسين إلى اعتبار الديوان من حيث البناء الفني مسرحيّة وهذا ما رفضه كل من: أنس داوود، ونازك الملائكة، كما رفضت الملائكة اعتبار "أرواح وأشباح" قصيدة واحدة[١].

فعلى الرغم من أنّ الشاعر يبتعد في هذا الديوان كثيرًا عن الإفراط في غنائيته المعهودة إلا أنّه لا يمكننا أن نعد "أرواح وأشباح" بأي حال ملحمة أو مسرحيّة، فالكثير من الأفكار المجرَّدة المودعة في تلك القصائد بعيدة عن التمثُّل الحقيقي المجسّم أحد الأدوات الرئيسيّة التي ينهض عليها العمل المسرحي وهذا ما ذهب إليه أنس داوود يقول: "... إنّ هذه الشخصيات– أي الأساطير– كانت مجرّدة عن ماضيها التاريخي والأسطوري لا تتحرك مثيرة له في نفوسنا بقدْر ما تتحرّك داخل الشاعر، وتعبِّر عن نزعات لا صلة لها– تاريخيًا وأسطوريًّا بماضيها بل قلْ إنها لا تتحرّك أصلًا فالحركة التي تؤدي بالأحداث والشخصيات إلى النحو والتحوُّل مفقودة أو تكاد في "أرواح وأشباح" لأنها لا تصنع شيئًا غير الحوار الذي أداره الشاعر حوله وحول صلاته بالفن وصلاته بالمرأة... ومن ثمَّ نجد الشكل بعيدًا عن (القصيدة الغنائية) بما فيه من مواقف وحوار وزوايا مختلفة للرؤية والتصوير... كما نجد "أرواح وأشباح" بعيدة عن (الملحمة) حيث لا توجد أحداث وأبطال أسطوريون وبعيدة عن (المسرحيّة) لفقدان الحركة والأحداث، وبروز طابع الذات وانعدام الخصائص النفسيّة للأشخاص الذي جرى بينهم الحوار لأنهم بأسلوبه الشعري وصفاتهم غير المميّزة يكادون أن يكونوا أصواتًا مختلفة لحوار الشاعر مع نفسه"[٢].

---

[١] يُنظر للإفادة أكثر حول هذا الموضوع: منصور :**دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر**: ص١٦٢–١٦٣.

[٢] **دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر**: ص١٦٢–١٦٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وعلى الرغم مما تقدّم إلاّ أن الشاعر استطاع أن يحققّ لقصائد الديوان قدرًا من الوحدة الفنيّة يقول عز الدين منصور في ذلك: "... ويلاحظ أن الشعراء المعاصرين الذين حاولوا أن ينتحوا هذا النحو في أشعارهم قد سبقهم المهندس علي محمود طه إليه وكان رائدًا لهم في ديوانه كما أصبح لهم نبراسًا في شمول الوحدة الفنيّة في هذا الديوان... إلخ"[1].

د- البعد الدرامي:

ويبرز هذا الحس كما تقدّم آنفًا في "أرواح وأشباح" على نحوٍ واضح في الحوارات التي يقيمها الشاعريين شخصيّاته الأسطوريّة التي لم يرتقِ بها إلى حدود العمل المسرحي المتكامل، وإنّما هي ملامح من الدراميّة أغنت في تشكُّلات الصورة وأثرتها بالنضارة والحركيّة.

وقد اخترت قصيدةً يتجلّى فيها البعد الدرامي بشكلٍ واضح في قصيدةٍ بعنوان "سؤال وجواب" من ديوان علي محمود طه الخامس "الشوق العائد" يقول فيها:

تُسائلني: وهل أحببت مثلي؟ وكم معشوقة لك أو خليلة؟
فقلت لها وقد همّت بكأسي إلى شفتيّ راحتها النحيلة
نسيتُ وما أرى أحببت يوما كحبّك، لا، ولم أعرف مثيله !
فقالت لي: جوابك لم يَدَعْ لي إلى إظهار ما تُخفيه حِيله
وفي عينيك أسرارٌ حيارى تكذّب ما تحاول أن تقوله
فقلتُ: أجل، عرفت هوى الغواني لكلّ غاية، ولها وسيله
خبرتُ غرامهنّ قليً ووصلًا كثير الوعد لم يُدرك قليله
قلوبٌ قاسياتٌ قنّعتها وجوهٌ شاعرياتٌ نبيلة

---

[1] **شرح ديوان علي محمود طه:** ص١٧١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إذا طـــــالعنني أُنـــــسيت جرحـــــي وأنّ الحـــبّ لـــم يـــرحم قتيلـــه

وجـــاذبني إلـــى اللّـــذات قلـــبٌ شـــقيّ ضـــلّ فـــي الـــدنيا ســـبيله

وعـــدت كمـــا تـــرين صـــريع كـــأسٍ أنـــا الظّمـــآن لـــم يطفـــئ غليلـــه

فقالـــت: كيـــف تـــضعف؟ قلـــتُ: ويحـــي وكيـــف أطـــاع شمـــشونٌ دليلـــه؟

فقالـــت: مـــا حياتـــك؟ قلـــت: حلـــمٌ مـــن الأشـــواق أوثـــرُ أن أطيلـــه

حيـــاتي قـــصّةٌ بـــدأت بكـــأس لها غنّيت، وامـــرأةٍ جميلـــة[1] !!

ففي القصيدة السابقة يقيم الشاعر حوارًا مع حبيبته التي ينطقها بلسان حاله أيضًا؛ لهذا ذهبت في هذا المحور البحثي إلى الإلحاح على أن نزوع الشاعر القصصي أو الملحمي أو الدرامي لم يكن بتمثُّل الشاعر الحقيقي لجنس أدبي بعينه وإنّما ظهرت على شكل ملامح وأبعاد.

ومتطلَّبات العمل الدرامي في هذه القصيدة لم تكن مستوفاة حالها حال قصائد "أرواح وأشباح" إذ تتطلَّب في أساسها بؤرة من (الصراع) [2] تحتدم المواقف حولها وتتأزّم، كما تتطلَّب من الشاعر أن يتجرَّد من ذاتيّته ليُكسب كل شخصية حوارية مواضعاتها النفسيّة الخاصَّة الرهينة بموقفها المضاد الذي يثبت لها استقلاليَّتها ومن هنا تبرز الموضوعية ويبرز الصوت الشعري الثالث الدرامي وهذا ما تفتقده قصائد علي ديوان، وإن استثنينا ديوان "أرواح وأشباح" من تلك النتيجة على أطلاقها فلأنه ينبئ عن رؤية مستقبليه أكثر نضوجًا في التعبير عن مواقف الشاعر الوجودَّية إلاّ أنه لا يمكن أن نعدّه بحال عملًا مسرحيّا لافتقاره للكثير من الأدوات المسرحية

---

[1] **الديوان:** قصيدة الشوق العائد: ص ٣١٧-٣١٨.

[2] الصراع الدرامي(Conflict Dramatic) مناضلة بين قوَّتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما الحـــدث الدرامي. يُنظر: حمادة، إبراهيم: **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**. دار الـــشعب، القـــاهرة، ١٩٠٠م. : ص١٩٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأساسية التي يمكن تجسيمها على نحوٍ حقيقي، واتّكائه على العوالم التجريديّة غير القابلة للتجسيد.

رابعًا: الجانب البلاغي في تشكيل الصورة الشعرية.

تتّخذ الصورة في أشعار علي محمود طه أبعادها من مجمل التمثُّلات التي شكلت مصدر إلهام الشاعر في معظم قصائده، وعلى امتداد جميع الدواوين، فالطبيعة والمرأة هما عماد الصورة الفنيَّة وقوامها لدى الشّاعر حيث أشغلتا حيّزًا واسعًا في دواوين علي محمود طه، وكانتا أساسًا في تشكيلات الصورة لديه نظرًا لانتماءات الشّاعر الرومانسيَّة منذ البدء وارتباطها بالطبيعة والمرأة. يقول علي محمود طه في قصيدة: ألحان وأشعار":

يا للطَّريق الضيِّق الصَّاعد بين ربوتَيْن كأنَّما خطَّ على قدْ رِ خُطىً لعاشقَيْن

الشّجرات حوله كأنَّها أهداب عيْن كعهده بصاحب الدَّار ظلل الجانبين[1]

فالشاعر لا يبارح في جميع صوره تلك الصورة المستلهمة من الطبيعة والمرأة ورغم ما سنشهده في كثير من الأحيان من مزْج العناصر البلاغية من تشبيه، واستعارة، ومجاز، وكناية، إلاّ أنّها ظلّت في حدود البناء التقليدي، وهذا هو حال الشعر الغنائي الذي اتَّسمت به شاعريّة علي محمود طه ككل، حيث لم يخرج به من حيز الذاتيّة إلى الموضوعيّة عبر امتزاجه بحالات كونيّة أخرى إلا في القليل النادر كالذي نشهده في ديوانه الثالث "أرواح وأشباح" من خلال امتزاجه بالرموز الأسطورية ومحاولة الشاعر تمثل أبعادها ناقلًا لنا عوالم تنم عن نزعة فلسفية

---

[1] **الديوان:** قصيدة الحان وأشعار: ص ٣٧٢.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غير ما عهدناه في دواوينه الأخرى، حيث شكّل هذا الديوان بالفعل نقلة مغايرة في شعريّة علي محمود طه وتطويرًا لأدواته الشعريّة.

فبدخول الشاعر حيّز الرمز الذي وإن كان يقوم في أساسه على إطار من المشابهة إلا أنّه يؤسس لجدليّة في المتناقضات ويهيئ الفرصة لتوالدات مجازيّة واسعة النطاق في تنافر بعدَي الصورة. حيث تجاوز علي محمود طه في ديوانه الثالث بالصورة الكثير من الحدود في النظرة إلى الأساليب البلاغيّة من تشبيهات وكنايات واستعارات على اعتبارها مجرّد زخرفات لفظية إلى أداة ناقلة وحاملة لفكر وانفعالات الشاعر. يقول أحد الدّارسين: "إنّ الصورة هي استعارة غير استعارة، هي تشبيه وغير تشبيه، هي رمز وغير رمز، إنها كل الأدوات التي تبني جسدها وروحها. كل هذه الأدوات تدخل في نسيج لغتها الموقّعة، والمخالفة للغتنا الطبيعيّة. وفي ضوء هذا الفهم يمكن أن ننظر إلى كل صورة شعريّة باعتبارها وحدة لا تتجزّأ، وفي هذه الحال لن تكون الصورة إلاّ النص بكامل عناصره المكوِّنة له"[1].

أ: التشبيه:

يستطيع الباحث عند تحليله الصورة الشعرية في دواوين علي محمود طه أن يقبض على الجوانب البلاغية التي تدخل في إطار تشكيل تلك الصور من تشبيه واستعارات وكنايات ومجازات، ورغم التفاوت في أغلبيتها حضورًا في شاعريتَّه إلاّ أنّه غالبًا ما نجد في أشعار طه الصورة المؤتلفة من جانبيْن أو عنصرين فأكثر. وهناك من يقول حول الصورة: "هي المادَّة

[1] الطريسي، أحمد: **النص الشعري: بين الرؤية البيانيّة والرؤيا الإشاريّة**. الدّار المصريّة السعوديّة للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٤م.: ص١١١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التي تتركَّب من اللغة بدلالاتها اللغوية والموسيقيّة، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية وحسن التعليل"[1].

وفي أشعار علي محمود طه نشهد تداخلًا بين التشبيه والاستعارة والكناية معًا لحدّ تغتني معه الصورة وتصبح أكثر حركيّة واحتواءً لجلّ انفعالات الشاعر ورؤاه وذلك بتداخلات جوانب عديدة في الصورة الواحدة.

ويكاد يكون التشبيه من أكثر الجوانب البلاغيّة توظيفًا في أشعار علي محمود طه، يعقبها الاستعارة. فقلما نجدهما على سبيل الإفراد، بل متداخلين، فالتشبيه يعقبه استعارة واستعارة متضمنة للتشبيه وهكذا. وهذا من تداعيات الطبيعة التي يتّسم بها الشعر الرومانسي عمومًا حيث يستعير الشاعر جلَّ عناصر الطبيعة ويوظِّفها على نحْوٍ تشكيليّ مغرق في الحسيَّة، فضلًا عن العلاقات الإسناديّة التي تصبّ في حل تشكُّلاتها على أساسٍ من تشخيص موجودات الطبيعة وتجسيمها، وإغنائها بعناصر الحركة والحياة.

وهذا ما يقودنا إلى النظر بعين الاعتبار في دراسة الجانب البلاغي المعنيّ بالتشبيه إلى اشتمال الصورة على نوعيْن من التشبيه كلاهما: البسيط والمباشر، والآخر: من النوع الذي يتفاعل فيه مع غيره من العناصر البلاغيّة الأخرى في تشكيل الصورة الفنية.

ومن أمثلة التشبيه البسيط ما جاء في قصيدة "قلبي":

كالنّجم في خفق وفي ومض ... متفرّدًا بعوالم السُّدم

حيران يتبع حيرة الأرض ... ومصارع الأيّام والأمم

مستوحشًا في الأُفق منفردا ... وكأنّه في سامر الشّهب

---

[1] الشايب، أحمد: **أصول النقد الأدبي**. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣م. : ص٢٤٨.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هـــذا الزحـــام حيالـــه احتـــشدا هـــو عنـــه نـــاءٍ جـــدّ مغتـــرب

مترنّحًـــا كالعاشـــق الثَمـــل ريّـــان مـــن بهـــج ومـــن حَـــزن

نـــشوان مـــن ألـــم ومـــن أمـــل مـــستهزئا بـــالكون والـــزّمن

ويمـــرّ بالأحـــداث مبتـــسما كالـــشّمس حـــين يلفّهـــا الغـــيم

زادتـــه علمًـــا بالـــذي علمـــا دنيـــا تتـــاهى عنـــدها الـــوهم

يـــا قلـــب: مثـــل الـــنّجم فـــي قلـــقِ والنّـــاس حولـــك لا يحـــسّونا

لـــولا اختـــلاف النّـــور والغـــسق مـــرّوا بأفقـــك لا يُطلّونـــا[1]

نلحظ في الأبيات المستقطعة من قصيدة قلبي احتواء أول بيتٍ في كلِّ جزء من وحداتها المتفرِّقة على التشبيه حيث يصور قلبه: كالنجّم/ وكأنه في سامر الشُّهب، كالعاشق الثَّمل/ ريّان/ كالشَّمس/ مثل النجَّم...

ويعقب الشاعر كل تشبيه ببيت يحمل صورة وصفيّة مدَعمة لأبعاد الذات لدى الشَّاعر وما يُعانيه قلبه من الاغتراب بالرَّغم من شدّة الزحام.

ويقول الشاعر أيضًا في قصيدة "الله والشاعر":

الأرض مـــن أقطارهـــا راجفـــة كأنّمـــا طـــاف عليهـــا المنـــون

تـــضجّ فـــي أرجائهـــا العاصـــفة كأنّمـــا النّـــاس بهـــا يُحـــشرون!

ثـــمّ اســـتقرّ العـــالم الثّـــائر وأقبـــل النّـــور وولّـــى الظّـــلام

واعجبًـــا ممّـــا يـــرى الـــشّعر كأنمـــا أمـــسى بـــوادي الحمـــام!

---

[1] **الديوان:** مقطع من قصيدة قلبي: ص ٨٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بـــــدت لـــــه الأرض كقبـــــرٍ عفـــــا إلاّ بقايـــــا رِمّـــــةٍ أو حجـــــر[١]

فجميع الأبيات السابقة تقوم على أساس التشبيه البسيط والممتزج أيضًا بالجانب الوصْـفي القائم على السَّرد: سرد قصَّة مجيء الشّاعر وبدْئه من العدم.

يقول علي محمود طه في: "صخرة الملتقى":

أنـــا فـــوق المحـــيط كالطّـــائر التّـــا ئـــــه يعلـــــو مـــــوائج اللجّـــــات

ناشـــرًا فـــوق عرضـــه مـــن جنـــا حـــــيّ ظـــــلال الهمـــــوم و الحـــــسرات

أنـــا ذاك الـــشادي الـــذي نـــسلت ريـــ ـــــــش جناحيـــــه هبّـــــة العاصـــــفات

أنـــا ذاك الـــشّريد فـــي صـــحراء الـــ ـــــعيش ضـــلّ الـــسّبيل فـــي الفلـــوات

أنـــــا قيثـــــارة جفتهـــــا اللّيـــــالي مـــــن زوايـــــا النّـــــسيان والغفـــــلات

وأرثّـــــت أوتارهـــــا فهـــــي تبكـــــي مـــــن شـــــجاها حبيـــــسة النّغمـــــات

أنا طيـــف الماضـــي علـــى صـــخره الآ بـــــاد، أستـــــشرف الزّمـــــان الآتـــــي[٢]

رغم ما نشهده من مباشرة تلك الصور في قوامها على ركن التشبيه بشكلٍ أساسي، إلّا أنّ التشبيه جاء هنا تكريسًا لذاتيّة الشاعر واعتزازه بتلك الذّات فهو: الطـــائر/ الـــشادي/ الـــشريد/ القيثارة/ طيف الماضي/ ومستشرق المستقبل.

---

[١] **الديوان** مقطع من قصيدة الله والشاعر : ص ٩٣.

[٢] **الديوان**. مقطع من قصيدة صخر الملتقى: ص١١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتركيز الشاعر على الجانب البلاغي المعنيّ بالتشبيه في هذه الصورة يعزِّز من وجوديّته، وكيانه في استشراق الزمن الآتي وتتكرَّس تلك الصور المشرقة التي باتت بحكم (الماضي) بصدمة القارئ بالزّمن الآتي، والمفارقة لتطلُّعات الشاعر الحالمة بصخرة الملتقى وذلك في قوله:

ووراءي الصّحراء وادي المنايا وأمامي المحيط لُجُّ الحياة
بين عبريهما ثوت غُرُّ أياّ مي و حال الوضيء من ليلاتي
لا أسمّيك صخرة الملتقى لكن أسّميك صخرة المأساة!! [1]

وعلى الوجه المقابل لصورة الذات لدى الشّاعر يأتي تركيزه على ذاتيّة وجود المرأة يقول:

لقد كنتِ وحْي رَخامٍ يصاغُ فأصبحتِ لحمًا يثير الدماءْ
وكنتُ فتىً ساذجًا لا أرى سوى دميةٍ صوِّرت من نقاءْ
أنيلُ الثرى قَدَميْ عابرٍ يعيش بأحلامِه في السماءْ
فأصبحتُ شيئًا ككل الرجال وأصبحتِ شيئًا ككل النساءْ
وكنتِ أميرة هذي الدُّمى وصورةَ حُسنٍ عزيز المنالْ
وكنتِ نموذجَ فنٍّ الجمالِ أحبُّكِ للفنِّ لا للجمالْ
أرى فيكِ ما لا تحدُّ النّهى كأنكِ معنىً وراء الخيال[2]

---

[1] **الديوان**.مقطع من قصيدة صخر الملتقى: ص١١٠.

[2] **الديوان: قصيدة الحية الخالدة**، ص٢٤١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فالشاعر يركز اهتمامه في هذه الأبيات على الجانب الروحي في صَوْغه لذاتــه/ أو ذات المرأة التي يتطلَّبها ويطمح لها، وبنفس المستوى السّابق الذي رأيناه في "صخرة الملتقــى" مــن النظر لكلا الذاتَيْن على اعتبارهما (وحيُ من الخيال) يصطدم دومًــا بمــرارة الواقــع المــادِّي وحسيّته التي ينفر منها الشّاعر، ويؤسس الشّاعر لهذه الجدليّة عبر بؤرة المفارقــة إذ يــستدعي الذات التي يطمح لها بحشْد كمٍّ كبير من المتشابهات، ثم يعقبها بصدمة الواقع الحسِّي الذي يضيقُ به الشّاعر.

حيث يقول في القصيدة ذاتها على الوجه المفارقِ لما سبق:

فجرَّدْتِنِـــــي رجلًـــــا أشـــتهي وجـــرَّدتُ أنثـــى تـــشهَّى الرجـــالْ
دعينـــــي حـــــواءُ أو فابعـــــدي دعينـــــي إلـــــى غـــــايتي أنطلِـــــقْ
أخمـــرٌ ونـــار لقـــد ضـــاق بـــي كِيـــاني وأوشِـــكُ أن أختنِـــقْ
أرى مـــا أرى لـــهبًا بـــل أشـــمُّ رائحـــةَ الجـــسد المحتـــرقْ
فيـــا لـــكِ أفعـــى تـــشهَّيتُها ويـــا لـــيَ مـــن أُفعـــوانٍ نـــزقْ[1]

فالشّاعر يتحسر على تلك الذات/ ذات المرأة إذ نلحظ تكثيفًا لها في الأبيات التي تسبق هذه المقطوعة للعقل الماضي (كنتِ)، إذ يتحسّر الشاعر على الماضي الروحي لتلك المــرأة والــذي أعقبه حاضرٌ مليءٌ بالرغبة واللذّة والحسيّة.

ويكرّس الشاعر هذا الحاضر بالأفعال الدّالة على المضارعة أرى/ أشتهي/ تشَهّى/ أختنق/ أشمّ.

---

[1] **الديوان**. مقطع من قصيدة صخر الملتقى: ص١١٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي صَوغ الشاعر لمثل التشبيهات السابقة في صورة المرأة التي يتطلّع إليها في خياله الكثير ومن ذلك قوله في قصيدة "القمر العاشق":

إذا ما طاف بالشرفة ضوء القمر المُضنى
ورفّ عليكِ مثل الحلم أو إشراقة المعنى
وأنت على فراش الطهر، كالزنبقة الوسنى
فضمي جسمك العاري وصوني ذلك الحسنا[1]

ففي هذه الأبيات تركيزٌ من قبل الشّاعر على الجانب الروحي للمرأة ومُزْيَة الصون والعفاف اللتان تبرزان معالم ذلك الحسن. ومن أمثلة التشبيه الذي يتداخل بعددٍ من الجوانب البلاغيّة الأخرى ما جاء في قصيدة "قيثارتي":

كالبلبل الشّاكي رويت صبابتي لحنا تمشّى في دمي وعظامي
أنشودة الوادي ولحن شبابه ذابت على صدر الغدير الطّامي
شاق الطّبيعة من قديم ملاحني أصداؤك الحيرى على الآكام
وشجا البحيرة واستخفّ ضفافها لحن كفائر موجها المترامي[2]

إذ نلحظ في هذه الأبيات ذات المزج التفاعلي بتداخل العديد من الجوانب البلاغيّة من تشبيه واستعارة ومجاز مرسل وكنايات، حيث ساهمت بمجملها في تشكيل العديد من الصور الموحية والمغدقة في الحسيّة ومحاكاة الطبيعة، ليُكنى الشاعر بها في نهاية المطاق عن نوازعه

---

[1] **الديوان** : مقطع من قصيدة القمر العاشق: ص١٦٢.

[2] **الديوان** : مقطع من قصيدة قيثارتي:ص ٧٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الذاتيّة وانفعالاتها إزاء موجودات الكون وفرْط حزنه حيث ابتدأ قصيدته بمعاتبة القيثـــارة فـــي قوله:

بـــــدّدت يـــــا قيثـــــارتي أنغـــــامي ونـــسيت لحـــن صـــبابتي وغرامـــي

مـــرّت ليـــال كنـــت مؤنـــستي بهـــا وعـــــزاء نفـــــس جمّـــــة الآلام

تـــروين مـــن طـــرب الـــصّبا وحنينـــه وتـــــذهبّين حواشـــــي الأحـــــلام[1]

والتشبيه في قول الشاعر "كالبلبل الشاكي" يعمِّقُ من فاعليّة القيثارة بالمشاركة والاحتـــواء لآلام الشّاعر.

كما يشبّه الشاعر ما ترويه القيثارة من الألحان بـِ "أنشودة الوادي" ولجن شبابه على سبيل الاستعارة التصريحيّة.

وفي قول الشّاعر "شاق الطبيعة" يوظِّف المجاز المرسل في إطارٍ من العلاقة النديّة، وأنّ لحن أشجانه من الجلالِ ما يستعصي على الطبيعة ذاتها البوْح بها.

وكذا في توظيف الشّاعر للعلاقات الإسناديّة بين الأطراف المتنافرة على نحْوٍ من مجازيّة الرؤية في "شجا البحيرة"، و"استخفَّ ضفافها". فالصورة في الأبيات السابقة لا تخلو أن تكـــون أداة الشاعر الناقلة حيث جاءت محمّلة بالكثير من الأبعاد النفسية.

وهذا ما قاد أحد الدّارسين إلى اعتبار أشعار علي محمود طه ذات نزعة نفسية واضـــحة يقول: "إنّ علي محمود طه شاعر فنان وليس شاعرًا من أولئك الذين يصوغون الحيـــاة أفكـــارًا منظومة عارية من وشائج اللّحم والدم، وليس شاعرًا من أولئـــك الـــذين ينقلـــون الحيـــاة نقْلًـــا

[1] **المصدر نفسه** : مقطع من قصيدة قيثارتي : ص ٧٩

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فوتوغرافيًّا خاليًا من عناصر الإبداع والفن، ولكنّه من أولئك الذين ينفردون بالذاتيّة والأصالة عند تصوير الحياة في لحظات التوهُّج والتوثّب والانطلاق... إلخ"[١].

ب: الاستعارة:

تعدُّ الاستعارة من أكثر القوالب البلاغيّة احتواءً لفكْر الشّاعر وإغناءاً لعوالمه الذاتيّة بالحيويّة والحركة لأنها تحفّز مدركات الخيال في التقاط روابط المشابهة بين طرفَيْ التشبيه رغم استبعاد أحدهما في العلاقات الإسناديّة التي تقوم عليها أبعاد الصورة في القصيدة وذلك عبر القرائن الدّالة التي يبثُّها الشاعر عبر إجرائه لكل عملية استعاريّة.

يقول علي محمود طه في قصيدة: "الشاطئ المهجور":

يا رمال الكثبان تنقش فيها الرّيـ ـح أسطورة الحياة الغرور
يا خفاف الأمواج تحلم بالإينا س من كوكب المساء الصّغير
يا نسيم الشمال يبعث بالرّغـ ـو ويهفو على الرّشاش النّثير
أنت يا من شهدت فجر غرامي ووعيت الغداة سرّ الدّهور[٢]

هذه الأبيات من أولى دواوين الشاعر، حيث تتبدّى فيه الاستعارات على نحوٍ مباشر، وعلى نحوٍ لا تتأثر فيه مجريات القصيدة إذا أجري عليه فعل الحذْف أو التقديم والتأخير؛ لأنّه جزءٌ من صور كثيرة ومتعاقبة صورة على صورة على نحو كميّ لا يشي بترابطها مع الأبيات الأخرى في القصيدة ذاتها السابقة لها أو التالية عليها إلاّ من حيث المضمون فقط، أمّا من الوجهة الفنيّة ومن المستوى من الاستعارة لا يؤثِّر فيه حذف البيت على النسيج الداخلي للقصيدة

---

[١] السيد: علي محمود طه: **حياته وشعره:** ص٣٨٣.

[٢] **الديوان** : مقطع من قصيدة الشاطئ المهجور: ص ١٢٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لأنّه لا يشكِّل في أوليّة بنية تشكيل الصورة ككل. وبشكل أكثر دقة لا وجود في هــذه القــصيدة كلية تحوي العديد من البنى التصويريّة الجزئية التي تصبُّ في كليّة واحدة وإنّما صورة ضــمن صُور كثيرة لا يربطها سوى الجو الانفعالي الموحِّد لأجزائها.

ويقول الشاعر في قصيدة "انتظار"

طال انتظــارك فــي الظّــلام ولــم تــزل عينــاي ترقــب كــلّ طيــف عــابر

ويطيــر ســمعي صــوب كــلّ مُرنّــة في الأفــق تخفــق عــن جنــاحيّ طــائر

وتــرفّ روحــي فــوق أنفــاس الرّبــا فلعلهــا نفــسُ الحبيــب الزّائــر

ويجــفّ قلبــي إثــر كــل شــعاعة في اللّيل تــومض عــن شــهاب غــائر[1]

نلحظ في هذه الأبيات أنّ الجانب البلاغي المعنيّ بالاستعارة مُوجّهٌ من قبل الشاعر لغايةٍ ذاتيةٍ عاطفيّة يبثُّ من خلالها الشكوى وترقُّب الحبيب ففي: يطير سمعي/ ترفُّ روحي/ يخــفُّ قلبي ما يشي بلهفة الشاعر وتوقه الشديد لرؤية معشوقته التي يرقبها في الظّلام الغــائر حيــث: يسمع صوتها في: كل طائر

ويشتم أنفاسها في: كلِّ ربا

ويرى طيفها في: كلِّ شعاعٍ غائر.

والجامع بين تلك الاستعارات أنّ جميعها يصبّ في قالبٍ من الرومانسية المرتبطة بالشّجن ولوعة الانتظار دونما جدوى، فجاءت جميع تلك الصور وتشكُّلاتها في صميم توجُّهات الشاعر في أولى دواوينه "الملاح التائه" الذي يعكس في معظم صوره الملالة والسأم والممزوجة بــشتىً

---

[1] **المصدر نفسه** : مقطع من قصيدة انتظار: ص ١٤٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تمظهرات الطبيعة وعناصرها، كما نلحظ أن مباشرة الاستعارة ووضوحها في أشعار علي محمود طه لا تأتِ على نحوٍ مبتذل، ولكن قيمتها في إضفاء وحدة الجو الانفعالي وتكريسه فضلًا عن انسيابيّتها التي يكمن وراءها حس موسيقي عالٍ تتبني خصوصيّتها الجمالية بما يتحقّق للصورة من الاستعارات الحركيّة التي يبثّ الشاعر لنا من خلالها موجودات العالم من حوله، وتشفّ عنها صوره، فضلًا عن الغنائيّة التي تحقّق قدْرًا عاليًا من الضبط الموسيقي الذي يتماشى مع انفعالات الشاعر، ويجري وفقًا لاستجابات نبضه الدّاخلي.

ومن ذلك ما جاء في قصيدة "ميلاد شاعر" من ديوان: الملاح التائه يقول:

قمر مشرق يزيد جمالا كلّما جدّ في السّماء انتقالا
وسكون يرقى الفضاء جناحاه على الأرض يضفوان جلالا[1]

ونلحظ هذه المباشرة في الصور التي تتضمن الجانب الاستعاري في دواوين الشاعر الأخيرة، خاصّة تلك التي تصبُّ في قالبٍ رومانسي منها وتدور مضامينها حول المرأة والتغزّل بصفاتها يقول علي محمود طه في قصيدة "تحت الشراع "بين الشرق والغرب:

مسراك نور وأنسام وأنداء فاخفق شراعي، وطِرْ، يصدح لك الماء
يا أيها القلق الحيران كم أمل تشدو به موجة في بحر عذراء
يحدوك بالنّغم السّكران أرغنها في مسبح ماؤه زهر وصهباء
أما ترى البحر يبدو في مفاتنه لكلّ حُبّ جديد فيه أجواء ؟
وفجره صائد طارت بمهجته حوريّة في فجاج اليمّ شقراء ؟

[1] **الديوان** : مقطع من قصيدة"ميلاد شاعر": ص ٦١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وليلـــــه مـــــرقص تغـــــشاه غانيـــــة فـــي مطـــرفٍ أســـود وشّـــاه لألاء[1]

لا يبارح الشاعر في هذه الأبيات الصور القائمة على الاستعارة بشكلٍ أساسي. ويعمد إلى دمج المرأة واندغامها بموجودات الطبيعة إذ يصل فيها إلى جلّ انفعالاته الرومانـسيّة الحالمـة بالطبيعة لا لذات الطبيعة بل لما يتحقّق للشاعر من خلالها فيْضًا من الجمال، فعطـاء الطبيعـة اللامحدود يغني عوالم الجمال التي يتطلّع إليها الشاعر في المرأة/ مرآته التي تجلـو بمفاتنهـا مرارة الواقع وتخفف من حدّته، وسبيل الشاعر إليه يكون بالتوحدُّ التام بين المرأة والطبيعة.

ولكن ما تقدّم من أحكام حول مباشرة الشاعر ووضوحه في توظيف الاسـتعارة لا ينفـي وجود ذلك الجانب في بنى تصويريّة أكثر إيحائيّة وتقدّما على المستويين الدلالي والفني، والتي تتركّب من خلاله الصور في على نحوٍ شديد التتالي والاتّساق وتصبُّ في مجمل تشكُّلاتها فـي كليةٍ واحدة.

ج: المجاز المرسل:

يأتي توظيف المجاز المرسل من الناحية الكميّة في أشعار علي محمود طه تاليًـا علـى الاستعارة ومردُّ ذلك السمة العامّة لكلا الجانبين حيث تذهب الدّراسات إلى اعتبار: "الاسـتعارة هي المهيمنة في الشعر في حين يهيمن المجاز المرسل في النثر... إلخ"[2].

كما أنّ المجاز المرسل يقوم في أساسه على: "... التنسيق والدَّمج والمجاورة، في حـين تقوم الاستعارة على الانتقاء والاستبدال والمشابهة... إلخ"[1]. ومن ذلك ما جاء في قصيدة عوده "الفنان الأول":

---

[1] **الديوان:** مقطع من قصيدة"تحت الشراع": ص٣٨٦.

[2]بركة، فاطمة الطبّال: **النظرية الألسنيّة عند رومان جاكبسون**. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣م. : ص٥٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هنالـــــك حيـــــث تـــــشبّ الحيـــــاة وحيـــث الوجـــود جنـــين العـــدم

وحيـــــــث الطبيعـــــــة جبّـــــــارة تـــشقّ الوهـــاد وتبنـــي القمـــم[٢]

نلحظ أنّ المجاز المرسل أكثر التصاقًا بالأشعار ذات البعد الفلسفي وهذه القصيدة إحـدى نتاجات هذه المرحلة التي امتزجت فيها شاعريّة علي محمود طه بالرموز الأسطوريّة وتمثُّلاتها ضمن ديوانه الثالث: "أرواح وأشباح" فقد جعل الشّاعر من الحياة/ جنين العدم، والطبيعة / تشقُّ الوهاد، وتبني القمم.

وكلها على سبيل المجاز الذي يتطلَّب معه إعمالًا للعقل ليستطيع القارئ القبّض على بُعديْ الصورة المتنافريْن وإغناء توقُّعاته القائمة على الحدْس بصلاتٍ تتوافق وأبعاد القصيدة التخييليّة ككل، وإيجاد صلات قربى بينها وبين العنصر المجاور اكتناهًا بطرفَيِ التشبيه، والقـدرة علـى تمثُّل العلاقة الغائية بين كليهما والحدْس بها.

لذا فالمجاز المرسل يضع القارئ في صميم الإنتاجيّة للمعنى المراد والمدلولات الغائيـة، وأكثر استيعابًا بالمتغيرات وربطها بدوالِّها بما يتماشى مع التجربة الـشعوريّة الداخليـة لـدى الشّاعر.

د: الكناية:

تبدو الكناية في أقصى تجلِّياتها مرهونةً بالطبيعة الرمزيّة في الشعر فمتى تحقّقت الصيغة الرمزيّة للقصيدة نجد وفرةً في الكنايات التي ترتبط بأوّليتها بخيالٍ خـصْب، وتتطلَّـب جهـدًا لتحصيل المعنى المكنىّ عنه في الكناية المودَعة بلفظٍ أو تركيب وذلك عن طريق الوسائط.

---

(١) **المصدر نفسه:** ص٥٢.

(٢) **الديوان** : مقطع من قصيدة عوده "الفنان الأول" : ص٢٥٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يقول علي محمود طه في قصيدة: "إلى سيِّد درويش":

طَوَيْـــتَ الحيـــاة خفـــيَّ الـــسُّرى كمـــا تـــذهب النجمـــة التائهـــة
تُطـــلُّ علـــى عـــالمٍ ينظـــرون فتطرفُـــك النظـــرة الـــشائهة
وتلحظهـــم مـــن وراء الحيـــاة بـــنفْسٍ مُعذَّبـــةٍ والهـــة
شـــقيتَ بهـــم حيـــث ســـاد الغبـــيّ وخَـــصَّوْه بالـــسمعة النابهـــة
لقـــد ضـــلَّت الأرض فـــي ليلهـــا فحقـــتَ بهـــا لعنـــة الألهـــة[1]

فالقصيدة بمجملها وبجميع صورها يُكني الشاعر من خلالها الرَّاحل سيِّد درويش في رحلة ظلامه الطويل وحياته التي أثقله الناس فيها جهلًا حتى ضلت الأرض، واستحقّ فيها الناس لعنة الآلهة.

ومن القصائد الأخرى في التمثيل على هذا الجانب البلاغي على نحوٍ مـن الـدمج بـين الاستعارة والكناية ما جاء في قصيدة: "هزيمة الشيطان"، يقول فيها الشاعر:

ألا مـــا لـــهذا الليـــل تـــدجى جوانبـــه علـــى شَـــفَقٍ دامٍ تلظَّـــى ذوائبُـــهْ!؟
ومـــا ذلـــك الظـــلُّ المَخـــوفُ بأُفْقِـــهِ يُطِـــلُّ فترتـــدُّ ارتياعًـــا كواكبُـــهْ
أأيتها الأرضُ انظـــري ويـــكِ واســـمعي توثَّـــبَ فيـــكِ الـــشرُّ حمْـــرًا مخالبُـــهْ
أرى فِتنـــةً حمْـــراءَ يَلْفُظُهـــا الثـــرى دُخانًـــا تُغَـــشِّي الكائنـــاتِ ســـحائبُهْ
وأشـــتمُّ مـــن أنفاســـها حَـــرَّ هَبْـــوَةٍ كـــأنَّ هجيـــرَ الـــصيف يلفـــحُ حاصـــبُهْ
أرى قبـــضةَ الـــشيطان تـــستلُّ خنجـــرًا تـــوهَّجُ شـــوقًا للـــدماءِ مَـــضارِبُهْ[2]

---

[1] **الديوان** : مقطع من قصيده الى سيد درويش: ص١١٦.

[2] **الديوان** : مقطع من قصيده هزيمة الشيطان: ص٣٦١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فمن خلال التركيب المجازي في كلٍّ من: الظل المخوف/ توثَّب الشر/ يلفظها الثَّرى، أشتمّ حرّ هبوةٍ، يستجمع الشاعر من خلالها الصورة المهيبة والمرعبة للشيطان، ليمهِّد للصورة النهائية، وهي شروعه بقتل سيّدنا محمد عليه الصلاة والسلام، والتي يُكني الشاعر بمجملها عن تربُّص أعداء الإسلام للرسول صلى الله عليه وسلم، وأتباعهِ من المهاجرين والأنصار بالمكرْ والعداء والكناية في هذه القصيدة جاءت على سبيل دمْج العديد من البنى الاستعارية في كليّةٍ واحدة ومجمل القوْل أن في كل كناية استعارة وليس العكس.

وهنالك من الدّارسين من يعد الرمز "من وسائل الكناية... إلخ"[1]. ممًا يجعل الكناية في مصاف يعلو على الجوانب البلاغيّة الأخرى نظرًا لتوافقاته وثراء تجربة الشاعر، وتطوُّر مخزونه الثقافي إلى حدٍّ ما يمكنه من القدرة على إجمال العلاقات والقدرة على تكثيف صورهِ بلفظة أو بجملة، وإجمال تركيبه التصوريّ حول العالم والأشياء على نحوٍ رمزي بالغ في تأثيره وإيحائيته. وهذا ما استفضنا في الحديث عنه سابقًا حول ديوان "أرواح وأشباح" بالتحديد. إثر توظيف الشاعر للرمز الأسطوري.

[1] جبرا، جبرا إبراهيم: **من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر: المونولوج المونتاج، التضمين. الآداب،** عدد٣، سنة ١٤، ١٩٦٦م. : ص٦٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الرابع

دراسة تطبيقية على نماذج مختارة من ديوان علي محمود طه

أولًا: قصيدة " الجندول"

أيــنَ مــنْ عَينــيَّ هاتيــكَ المجــالي ... يــا عــروسَ البحــرِ يــا حُلْــمَ الخيــالِ

أيــنَ عُــشاقُكَ سُــمَّار الليَــالي ... أيــنَ مــن واديــكِ يــا مهــدَ الجمــالِ

موكــبُ الغيــدِ وعيــدُ الكرنفــالِ ... وَسُــرَى الجُنْــدولِ فــي عــرض القنــالِ

بين كــأسٍ يتشهــى الكــرمُ خمــرَهْ ... وحبيــبٍ يتمنَّــى الكــأسُ ثَغْــرَهْ

التقتْ عينــي بــهِ أوَّلَ مــرَّة ... فعرفــتُ الحــبَّ مــن أوَّلِ نظــرَة

أيــنَ مــنْ عَينــيَّ هاتيــكَ المجــالي ... يــا عــروسَ البحــرِ يــا حُلْــمَ الخيــالِ

مرَّ بــي مُستــضحكًا فــي قــربِ ســاقي ... يمْــزُجُ الــراحَ بأقــداحٍ رِقــاقِ

قــد قــصدناهُ علــى غيــرِ اتفــاقِ ... فنَظرنــا وابتــسمنا للتَّلاقــي

وهوَ يَستهــدِي على المفــْرِقِ زهرَهْ ... ويُســتوِّي بيدِ الفتنــةِ شَعْــرَهْ

حين مسَّــتْ شَفَتــي أوَّل قطــرَة ... خِلْتُــهُ ذوَّبَ في كأســيَ عِطــرَهْ

أيــنَ مــنْ عَينــيَّ هاتيــكَ المجــالي ... يــا عــروسَ البحــرِ يــا حُلْــمَ الخيــالِ

ذَهبــيُّ الــشَّعرِ شَــرقيُّ الــسِّماتِ ... مــرِحُ الأعْطــافِ حلــوُ اللَّفتــاتِ

كُلَّمــا قلــتُ لــهُ خُــذْ قــالَ هــاتِ ... يــا حبيــبَ الــرُّوحِ يــا أُنــسَ الحيــاةِ

أنــا مــن ضيــَّع في الأوهام عمــره ... نســي التاريــخ أو أُنســي ذكــره

غير يــومٍ لم يعــد يذكــر غيــره ... يــوم أن قابلتــه أول مــرة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أيــنَ مــنْ عَينــيَّ هاتيــكَ المجــالي يــا عــروسَ البحــرِ يــا حُلْــمَ الخيــالِ

قــال: مــن أين؟ وأصغــى ورنــا قلــت: من مصــرَ, غريــبٌ ههنــا

قــال: إن كنــت غريبًــا فأنــا لم تكــن فينيسيــا لــي موطنــا

أيــن منــي الآن أحــلام البحيــرة وسمــاءٌ كســت الشطــآن نضــرة

منزلــي منهــا على قمــة صخــرة ذات عيــنٍ مــن معيــن الماء ثــرَّه

أيــنَ مــنْ فارســوفيا تلــك المجــالي يــا عــروسَ البحــرِ يــا حُلْــمَ الخيــالِ

قلــت, والنشوة تســري فــي لســاني هاجــت الذكــرى, فأيــن الهرمــان؟

أيــن وادي السحــر صــداح المغانــي؟ أيــن مــاء النيــل؟ أيــن الضفتــان؟

آه لــو كنــت معــي نختــال عبــره بشــراعٍ تسبحُ الأنجــمُ إثــره

حيــث يروي الموجُ في أرخــم نبــرة حلــم ليــلٍ مــن ليــالي كليوبتــرة

أيــنَ مــنْ عَينــيَّ هاتيــكَ المجــالي يــا عــروسَ البحــرِ يــا حُلْــمَ الخيــالِ

أيُّهــا الملاحُ قــف بيــن الجســور فتنــة الدنيــا وأحــلام الدهــور

صفــقَّ المــوج لولدانٍ وحــور يُغرقــون الليــل في ينبــوع نــور

مــا تــرى الأغيــد وضــاء الأســرة؟ دق بالســاق وقــد أسلــم صــدره

لمحــبٍ لــف بالساعــد خصــره؟ ليــت هذا الليــل لا يُطْلِــعَ فجــره

أيــنَ مــنْ عَينــيَّ هاتيــكَ المجــالي يــا عــروسَ البحــرِ يــا حُلْــمَ الخيــالِ

رقــص الجنــدول كالنجــم الوضيِّ فاشْــدُ يا مــلاح بالصوت الشجــي

وترنــم بالنشيــد الوثنــي هــذه الليلــة حُلــمُ العبقــري

شاعــت الفرحــة فيهــا والمســرة وجــلا الحــبُّ علــى العشــاق ســره

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يَمنـــةَ مِـــلْ بي على الماء ويَســـرة إنَّ للجنـــدول تحـت الليـــل سحـــره

أيـــن يـــا فينيسيـا تلـــك المجالـي؟ أيـــن عشاقـك سُمَّـــار الليالـــــــي؟

أيـــن مـــن عينـــي يا مهـــد الجمـــال؟ موكـب الغيـــد وعيـــد الكرنفـــــــال؟

يـــــا عـــــروس البحـــــر يا حلـــــــــــم الخيـــــال[1]

لقد اخترت هذه القصيدة من قصائد بين قصائد الشاعر علي محمود طه،على كثرتها لما لمست فيها من الجمال، يتمثل في التشكيل الأسلوبي وجمال الموسيقى وقوة التعبير ، وأجمل ما فيها تلك الوظيفة التي تقوم بها الحروف.

وتأتي القصيدة في معرض زيارة الشاعر لمدينة فينيسيا عام ١٩٤١، حيث يحتفل الفينيسيون بها فيملؤون الجندول بالمصابيح الملونة والورود المتنوعة، ويمرون في قنوات المدينة بين القصور التاريخية والجسور الرائعة يمرحون ويطلقون الغناء ويلبسون الأزياء التنكرية الجميله. مما دفع الشاعر علي محمود طه لإبداع هذه القصيدة، وفينيسيا هي مدينة في شرق إيطاليا، تقع على جزر متعددة، وَتَدُلُّ كنائسُها وقصورُها على تاريخ وماضٍ عريق، وأطلق عليها الإيطاليون ملكة البحار، وقد استهوت المدينة في عصور النهضة كل هذه الصور الرائعة عن تلك المدينة، حيث أبهرت الشاعر وجعلته يرسم هذه الأبيات الرائعة.

تُعدُّ قصيدة الجندول من القصائد المتميزة من بين قصائد الوصف الغنائي، حيث يقف فيها الشاعر متفرجًا، حيث نجده في هذه القصيدة يتفرج ويصف دون أن تتوهج عواطف الحب في قلبه، فهي نشوة حسية عارضة عنده، انتهت بانتهاء المساء، ونجد الشاعر هنا أنه التقى بفتاة، لذا لم ينجح في أن يجعل نفسه جزءًا حيًا من المنظر وإنما بقي فيه غريبًا.

([1]) الديوان : قصيدة "أغنية الجندول": ص١٦٠-١٦١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قــال: مــن أين؟ وأصغــى ورنــا قلـــت: من مصــرَ، غريـــبٌ ههنـــا

وهناك نقطة أخرى في هذه القصيدة، وهي أنها تمتلك صفة حسية بارزة؛ لأن الأوصاف فيها ترتكز على الحواس، ومن الأمثلة الحسية قوله:

مــا ترى الأغيــد وضــاء الأسرة؟ دق بالســـاق وقــد أسلـــم صـــدره

لمحــبٍ لــف بالساعــد خصــره؟ ليـــت هذا الليـــل لا يُطْلِـــعَ فجــره

وهناك صفات جمة تنبع في هذه القصيدة الرائعة، إضافة إلى الناحية الحسية الرائعــة، والوصف الدقيق، فهناك النغم والفنون اللفظية وأسلوب الموشح، فكل ذلك دفعني إلى الغوص في بحر هذه القصيدة الرائعة، التي سأقوم بالحديث المفصّل عنها راجيًا العون من الله.

التشكيل اللغوي في شعر علي محمود طه في قصيدته قصيدة الجندول:

يعد التكرار في الحروف أو الكلمات أو حتى البيت الشعري من الأساليب الرائعــة التــي اتصف بها الشاعر، التي تستهوي القارئ بشعره، يجد فيها القطعة الموسيقية الرائعة النابعة من الألفاظ، فهو يرفع النغم لدرجة الرنين الصادر من الألفاظ المعنية. ومن أبرز ملامــح التكــرار عنده ما يسمى بالتناغم الصوتي، أي إحساسه بالحروف إحساسًا خاصًا، وسر جمال الحــروف عنده في هذه القصيدة أنها تتجاوب بشكل دقيق مثل قوله:

أيــنَ مــنْ عَينــيَّ هاتيــكَ المجــالي يــا عــروسَ البحــرِ يــا حُلْــمَ الخيــالِ

بروز حرف النون والياء في أين، من، عيني.

هاتيكَ المجالي (بروز الياء)، يا عروس البحر(تكرار الراء).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مرَّ بي مُستضحكًا فـــي قـــربِ ســـاقي يمْـــــزُجُ الـــــراحَ بأقـــــداحٍ رِقـــــاقِ

(بروز حرفي القاف والحاء وتكراراها).

ثم نجد في أسلوبه التجاوز في الكلمات التي تحتوي على حرف مشترك أو أكثـــر مـــن حرف مثل قوله:

بين كـــــــأسٍ يتشهـــى الكرمُ خمـــرَهْ (الكاف في كأس والكرم يفصل بينهما ليتشهى)

حين مسَّـــــــتْ شَفَتي أوَّل قطـــــرَة خِلْتُـــهُ ذوَّبَ في كأســـــــــيَ عِطـــــــرَهْ

(تكرار حرف التاء في هذا البيت)

غير يـــــــومٍ لم يعـــــــــد يذكـــــــر غيـــــــــــره (تكرار حرف الياء)

منزلـــي منهـــــا على قمـــة صخـــرة ذات عيـــــنٍ مـــــن معيـــن المـــاء ثـــرَّه

(تكرار حرف الميم في هذا البيت)

صفـــــق المـــوج لولـــدانٍ وحـــور يُغرقـــــون الليـــــل في ينبـــــوع نـــور

(تكرار حرف الواو في هذا البيت)

لمحـــبٍ لـــــف بالساعـــد خصـــــره؟ ليـــــــت هذا الليـــــل لا يُطْلِـــعَ فجـــره

(تكرار حرف اللام في هذا البيت)

وترنـــــم بالنشيـــــد الوثنـــي هـــــذه الليلـــــــة حُلـــــمُ العبقـــــــري

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(تكرار حرفي النون والياء في هذا البيت)

يَمنــةَ مِــلْ بي على المــاء ويَســـرة إنَّ للجنــدول تحت الليـــل سحـــــره

(الحاء في تحت وسحره بينهما الليل).

ومن وسائل الشاعر ما يسمى (المناسبة) أي الأبيات بكلمات متزنة مثل قوله:

بين كــأسٍ يتشهــى الكـــرمُ خمــرَهْ وحبيـــبٍ يتمنَّـــى الكـــأسُ ثَغْـــرَهْ

(التناسب بين يشتهي ويتمنى والتناسب بين الكرم والكأس).

وقوله:

وهوَ يَستهــدِي على المفـــرْقِ زهرَهْ ويُســـــتوِّي بيدِ الفتنـــةِ شَعْـرَهْ

(التناسب بين يستهدي ويسوي والتناسب بين زهره وشعره).

ومن وسائل الشاعر وأساليبه اعتماد تكرار الألفاظ من أسماء أو أفعال مثال ذلك: أيــن، وهنا تفيد التساؤل عن المكان، لأن الشاعر كما أسلفنا وصف هذه المدينة، وكانت رحلة عــابرة وانتهت بانتهاء المساء. ومنه تكرار الفعل قال وقلت في قوله:

قــال: مــن أين؟ وأصغى ورنــا قلـــــت: من مصــرَ, غريـــبٌ ههنا

(مما يدل على أسلوب التحاور)

أما من حيث تكرار القصة فقصيدة الجندول هي من القصائد الغنائية كما أسلفنا، وهــي قصيدة تدل على رحلة عابرة مرّ بها الشاعر من هذه المدينة، وأعجــب بمناظرهــا، وروعــة طبيعته، وقصورها وجداولها، فقال فيها هذه الأبيات وحال الشاعر هنا كحاله في أي رحلة يقوم بها (قصة الرحلة) واصفًا ومعجبًا ومندهشًا من جمال المدن الأوروبية، ونذكر في هذا المجــال

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قصيدة (بحيرة كومو)، وهي من أجمل البحيرات التي تنفرد بها إيطاليا، حيث جذبت الشعراء وألهمتهم بأرق الأشعار، قد زارها الشاعر، فقال فيها قصيدته (بحيرة كومو). ونكاد نلمس تشابهًا كبيرًا بين قصيدة الجندول وبحيرة كومو، فالشاعر في كلتا القصيدتين يذكر الجمال والطبيعة والأمسية والذكريات وإبداع الخالق وقضاء الأمسيات والتغني بمفاتن الطبيعة ونعيم الحياة في تلك الديار الرائعة، ووصف الماء والقصور والأرض والنساء.

وتتكرر القصة في قصيدته (خمرة نهر الراين)، حيث قضى فيها الشاعر ليلة على ضفاف النهر، فنظم قصيدة أهداها إلى صديقة التقى بها في ذلك الجو الساحر.

ولمقارنة تكرار الرحلة أو القصة أو الأحداث في هذه القصص نأخذ الأمثلة التالية:

قصيدة الجندول:

أينَ منْ عَينيَّ هاتيكَ المجالي يا عروسَ البحرِ يا حُلْمَ الخيالِ

خمرة نهر الرين:

كنزُ أحلامكَ يا شاعرُ في هذا المكان	سحر أنغامك طوّاف بهاتيك المغاني

قصيدة الجندول:

أينَ منْ عَينيَّ هاتيكَ المجالي يا عروسَ البحرِ يا حُلْمَ الخيالِ

خمرة نهر الراين:

سَكِرَ العشّاقُ إلاّ أنّنا	فاسقنا من خمرة الرّاين، اسقنا

إذن، تعدّ قصيدة الجندول من قصائد الوصف الغنائي، وهي قصيدة كغيرها من القصائد التي تكرر فيها العديد من الظواهر و المواقف منها:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١. ظاهرة الموسيقة العالية.

٢. يقف فيها الشاعر متفرجًا.

٣. الشاعر يعاني في هذه القصيدة كل لحظة لأنه يعيش الواقع.

٤. يجعل الشاعر من نفسه الرجل الغريب من الموقف أو المشهد.

ومن أساليب التكرار عند الشاعر علي محمود طه في قصيدته الجندول، تكرار البيت الشعري الآتي في القصيدة، وهو:

أينَ منْ عَينيَّ هاتيكَ المجالي يا عروسَ البحرِ يا حُلْمَ الخيالِ

فقد تكرر هذا البيت في القصيدة ست مرات، وهذا من أساليب الموشح، ولكن الشاعر لم يكن مقلدًا للموشحات الأندلسية، وإنما هو تجديد في الأساليب لأن أسلوب الموشح يزيد نغم الشعر بروزًا، ويتطلب التكرار رنين الألفاظ. وسيمر معنا هذا الأسلوب عندما يتحدث عن الإيقاع في قصيدة الجندول ودور البحور العروضية.

مما لا شك فيه أن أسلوب التضاد ظهر في الشعر العربي القديم، وحتى الحديث في صور شَتَّى، أمثال الطباق أو التكافؤ أو المقابلة. وأما التضاد عند شاعرنا علي محمود طه، فهو يشكل ظاهرةً أسلوبيةً خاصةً به، وقد أحببت أن أتعمق في صور التضاد في قصائد الشاعر مُختارًا قصيدة التمثال مثالًا على ذلك والتي يقول في أولها:

أقبل الليل واتخذت طريقي لك، والنجم مؤنسي ورفيي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يبدأ الشاعر القصيدة بمقدمة نثرية، تمهيدًا للدخول إلى القصيدة مستندًا إلى صور التضاد من الطبيعة، التي ظهرت ظهورًا بارزًا إلى الطبيعة في معظم أشعاره، ففي الأبيات الأولى صور الليل الذي ينتشر في كل مكان ليواري النهار خلف الشفق.

أقبل الليل واتخذت طريقي لك، والنجم مؤنسي ورفيقي
وتوارى النهار خلف ستار شفقي من الغمام رقيق

يظهر التضاد أيضًا في هذه القصيدة من خلال ثنائية الحال لحال الشاعر الحيران، وحال طائر المسّاد الحيران، مثل الشاعر يجتاز البحار والأودية، ثم عودة ذلك الطائر الذي ربطها الشاعر بعودته من رحلة الحياة. ومن خلال هذا الربط بين حالة الشاعر والطائر، نجد أن المشاعر قد ظهرت وكذلك الانفعالات، وهنا نجد العلاقة بين الشاعر والطائر كما يلي :

إن كنت لم يتصبر ولم تسمع فقف إلى ميدانها الأعظم
ما بين ميلادك والمصرع ما بين نابي ذلك الأرقم

ومن صور البديع عنده استخدام التشبيه في قوله:

يا أرض ولى عهد نوح وزال فمن لك اليوم بطوفانه؟
مسكينة تطوين بحر الليال قد عزاك المُرسى بشطآنه!
إلام تطوين عباب السنين شوقًا إلى فردوسك الضائع

جاء الوزن والقافية في القصيدة على البحر السريع، ويمتاز هذا البحر بقسوة الوتد، الذي تنتهي به تفعيلات البحر (مستفعلن مستفعلن فاعلن).

تتميز لغة القصيدة بالبساطة والوضوح واستعمال الألفاظ الدارجة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبالنسبة للمفارقة يجد الناظر في أبيات هذه القصيدة، أن الشاعر وقف وقفة مفارقة بينه وبين من التقى معهم في مدينة فينيسيا، فالقصيدة جاءت من ديوانه الملّاح التائه، التي عبرت عن مغامرات هذا الشاعر ورحلاته، فكان لقاؤه بسكان المدينة وإعجابه باحتفالاتهم إعجابًا عابرًا لحظة حياتية عاشها الشاعر، إلا أن عامل الوقت لم يكن كافيًا، وإنما مرّ بشكل سريع، فما إن حلّ المساء حتى انتهت تلك اللحظات الجميلة، وتلك المقتطفات من حياة الشاعر أثناء رحلته.

إلا أنه يمكن القول إن الشاعر علي محمود طه في هذه القصيدة، وقف موقف المفارقة الرومانسية حتى رأى روعة الجمال الطبيعي التي رسمته لوحة الجندول في مدينة فينيسيا وهي عناصر جمالية لا متناهية، فوجد فيها الشاعر نفسه، التي ولدت فيه حماسة معينة من الإعجاب، جعلته ينظم هذه الأبيات، أي أنها تجربة لحياة مؤقتة، انتهت بانتهاء الاحتفال (الكرنفال).

إذن، جاءت المفارقة في هذه القصيدة مفارقة رومانسية عابرة، ثارت لها عواطف الشاعر، ولكن سرعان ما انتهت، وإذا كان الشاعر قد ارتبط بفتاة في هذه المدينة، فإن نظرته إليها كانت عابرة، بمعنى أن اللقاء لم يكن مطولًا فما إن انتهت الأُمسية حتى انتهى هذا اللقاء.

وعليه، تعدّ قصيدة (الجندول) من قصائد العبث العاطفي؛ إذ نجد الشاعر فيها يقف موقف اللاهي من الآخر (الفتاة الأوروبية)، فلا ينظر إلى الحياة نظرة حادة خاصة مع الفتيات في أوروبا، فهُنَّ بالنسبة إليه لقاء عابر في مكان مؤقت يأخذ طابع المغامرة، فقد كان عابثًا لاهيًا. يقول الشاعر:

قال: من أين؟ وأصغى ورنا قلت: من مصرَ, غريبٌ ههنا
قال: إن كنت غريبًا فأنا لم تكن فينيسيا لي موطنا

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فغربة الشاعر في هذا البيت تؤكد لنا عدم بقائه المستمر، وإنما هي ساعات من الزمن تمر وتنتهي.

من خلال أبيات هذه القصيدة، نرى نظرة الشاعر إلى الحياة والموت، فهو أي الشاعر في هذه القصيدة، قد زار المدينة وأُعجب بمناظرها وطبيعتها، فكان لقاؤه فيها لقاء العاجل الذي يريد أن يستغل كل لحظة من لحظات الزمن؛ حتى يعيش السعادة والفرح واستغلال مرحلة الشباب قبل أن ينتهي به الأمل، حيث لا عودة إلى الوراء، فنراه يصف ويتغنى ويعشق ويعجب ويلهو مع السكارى والفتيات، ويقف على ضفاف الجندول ويصف الموكب (الكرنفال) ويلتقي النساء... إلخ. فهو الملّاح الذي يبحر من مدينة إلى مدينة حتى لا تفوته لحظة من لحظات العمر.

ويمتاز أسلوب الشاعر علي محمود طه بالعديد من الوحدات اللغوية، التي تعطي القصيدة إيقاعًا متميزًا، ومنها، على سبيل المثال، إيقاع الطباق والمقابلة والجناس، من خلال الأبيات الجميلة في قصيدة الجندول، يقول الشاعر:

موكبُ الغيدِ وعيدُ الكرنفالِ وَسُرَى الجُنْدولِ في عرض القنالِ

(ففي لفظي العيد وعيد جناس)

وهوَ يَستهدِي على المفْرِقِ زهرَهْ ويُستوِّي بيدِ الفتنةِ شَعْرَهْ

(ففي لفظي مرة ونظرة جناس)

حين مسَّتْ شَفَتي أوَّل قطرَة خِلْتُهُ ذوَّبَ في كأسيَ عِطرَهْ

(ففي لفظي زهره وشعره جناس)

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حين مسَّــتْ شَفَتـــــي أوَّل قطـــــــرَة خِلْتُـــــــهُ ذوَّبَ في كأســـيَ عِطـــــرَهْ

(ففي لفظي قطره وعطره جناس)

ذَهبـــيُّ الـــشَّعرِ شَـــرقيُّ الـــسِّماتِ مـــــرِحُ الأعْطـــــافِ حلـــــوُ اللَّفتـــــاتِ

(ففي لفظي السمات واللَّفتات جناس)

كُلَّمـــا قلـــتُ لـــــهُ خُـــذْ قـــالَ هـــاتِ يـــا حبيـــبَ الـــرُّوحِ يـــا أُنـــسَ الحيـــاةِ

(ففي لفظي هات والحياة جناس وفي لفظي خذ وهات طباق)

أنـــا مـــن ضيـــَّع في الأوهام عمره نســـــــي التاريـــخ أو أُنســـي ذكـــره

(ففي لفظي عُمره وذِكره جناس وفي لفظي نسي وأُنسي جناس)

قـــال: مـــــن أين؟ وأصغـــــى ورنـــا قلـــــت: من مصـــرَ, غريـــبٌ ههنـــــا

(ففي لفظي رنا ههنا جناس)

أيـــــن منـــي الآن أحـــلام البحيـــــرة وسمـــاءٌ كســـت الشطـــآن نضـــرة

(ففي لفظي البحيرة ونضرة جناس)

منزلـــي منهـــا على قمـــــة صخـــرة ذات عيـــنٍ مـــن معيـــــن المـــاء ثـــــرَّه

(ففي لفظي صخرة وثرّة جناس)

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أيــنَ مــنْ فارســوفيا تلــكَ المجــالي يــا عــروسَ البحــرِ يــا حُلْــمَ الخيــالِ

(ففي لفظي المجالي والخيالِ جناس)

ومنها أيضًا في الأبيات:

(ففي لفظي لساني والهرمانِ جناس) و(في لفظي المغاني والضفتانِ جناس) و(في لفظي عبرة وإثره جناس)

و(في لفظي نبره وكليوبترة جناس) و(في لفظي الجسور والدهور جناس) و(في لفظي حور ونور جناس)

و(في لفظي الليل ونور طباق) و(في لفظي الأسِرَّة وصدْرَه جناس) و(في لفظي الليل وفجره طباق)

و(في لفظي حضره وفجره جناس) و(في لفظي الوثني والعبقري جناس) و(في لفظي المسرة وسرّه جناس)

و(في لفظي يمنة ويسرة طباق) و(في لفظي الجمال والكرنفال جناس).

ومن أساليب الشاعر في إحداث الإيقاع والنغم والموسيقى رد العجز إلى الصدر. كما يقول الشاعر:

بين كــأسٍ يتشهــى الكــرمُ خمــرَهْ وحبيــــبٍ يتمنَّــــى الكــأسُ ثَغْــرَهْ

(ورود كلمة الكأس في العجز كما وذكرها في صدر البيت)

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غير يـــومٍ لم يعـــد يذكـــر غيـــره يـــوم أن قابلتـــه أول مـــرة

(ذكر كلمة يوم في العجز والصدر)

وبالنسبة لإيقاع البحور الشعرية حيث تبدأ القصيدة الشعرية ببيت يحمل موسيقى عالية:

أيـــنَ مـــنْ عَينـــيَّ هاتيـــكَ المجـــالي يـــا عـــروسَ البحـــرِ يـــا حُلْـــمَ الخيـــالِ

ثم يتكرر هذا البيت في القصيدة حسب أسلوب الشاعر الموشح، فيتكرر في نهايـــة كـــل مقطوعة، وقد عمد الشاعر إلى هذا الأسلوب من أجل إضفاء نغم معين على القصيدة، ثم استخدم الشاعر مشطور بحر الرمل لكل أربعة أشطر منها قافية، حيث تتكرر قافية حرف الـــراء فـــي المقطوعات، ثم تتغير قوافي الأشطر الأربعة الأولى، وهنا نوع من التجديد عند الشاعر، وقـــد كان له دور كبير في تجديد الموشح وإبرازه شكلًا حديثًا حتى يستعمل في القصائد العاطفية.

إذن، يسمى البيت الأول من هذه القصيدة لازمة، وقد استطاع الشاعر علي محمود طـــه أن ينجح في توظيفها في قصيدته الجندول، ثم تليها المقاطع التي تصبح مناســـبة لعـــودة تلـــك اللازمة، وقد ينجح الشاعر أيضًا في اختيار أسلوب الموشح في هذه القصيدة، فهي قصيدة غنائية ذات نغم وصور حسية تصلح للغناء.

ولقد كان الشاعر علي محمود طه من الشعراء الذين استخدموا القافيـــة الموحـــدة فـــي القصائد التي تنتظم فكرة واحدة، واستعمل القافية المتغيرة في القصائد المنثورة، وهذا فـــي دور يخدم القصيدة الغنائية العاطفية لما فيه من انخفاض وعلو من مقطع وآخر.

الصورة الشعرية وظواهرها في شعر علي محمود طه في قصيدته (الجندول):

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويُعدُّ الشاعر علي محمود طه من الشعراء البارعين في خلق الجــو العــام للقــصيدة، فنجدها مليئةً بالصور ومنها الصور الحية التي تنبض، ثم إن الشاعر يستند إلى الخيال البصري في استخدام الصورة.

وتعدُّ قصيدة (الجندول) من القصائد الجميلة التي لعبت فيها الصورة الــشعرية دورًا لا بأس به، وقد أحسن الشاعر علي محمود طه توزيع الظل والظلام والضوء والنور على قصائده.

موكــــبُ الغيــــدِ وعيــــدُ الكرنفــــالِ وَسُــــرَى الجُنْــــدولِ فــــي عــــرض القنــــالِ

يُلاحظ في هذا البيت الرائع العديد من الصور التي رسمها الشاعر، والتي تــدل علــى الحركة، ففي كلمة مثل: (الكرنفال) تحمل معاني الحركة والاحتفال الزاهي بالألوان المــضيئة، فقد جاءت الكلمة في المكان المناسب في هذه القصيدة، لتدل على الاحتفال الكبير الذي تــشهده المدينة.

ثم ينتقل إلى سريان الجندول في عرض القنال، وهنا تظهر لنا حركتان؛ حركة المختلفين في الكرنفال السائر، وحركة الماء في القناة، وهذه صورة رائعة رسمها الشاعر بنبض الحركة.

بين كــأسٍ يتشهــى الكــرمُ خمــرَهْ وحبيــبٍ يتمنَّــى الكــــأسُ ثَغْــــرَهْ

ونجح الشاعر هنا في استخدام اللون الذي رسمه للصورة، وهو اللون الأخضر التــي تدل عليه كلمة الكرم، نلحظ في المقطع الأول من القصيدة معالم الجمال، حيث العروس والعشاق الذين تجمعوا لإحياء الليلة في فينيسيا بين مواكب النساء وكؤوس الخمر، ثم وصف الحبيبة التي يمازح شعرها الذهبي، وظهرت تحركاتها الرشيقة المتمايلة، ففي خضم هــذا الاحتفــال وهــذه النشوة، تظهر الذكريات التي رسمها الشاعر في بلده مصر.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهي صور أخرى استوحاها الشاعر من الأهرامات ومن النيل وظهور كليوبترة في مخيلته، التي قارنها بامرأة فينيسيا وصورة المركب الذي يختال وسط المياه والسماء تملؤها النجوم المضيئة، فكان الشاعر يعيش في عالم من السحر والنشوة، لعب الخيال والواقع فيه دورًا عظيمًا.

لذا نقول إنّ الشاعر علي محمود طه، قد استمد صورته الشعرية في هذه القصيدة، بالاعتماد على موطنين،؛ الموطن الأول: الصورة الحسية الواقعة التي ظهرت أمامه في هذا الاحتفال، والصورة الخيالية التي كوّنها عن مصر ونيلها وكليوبترة. والتقاء الصور هنا كان معبرًا عن المشاعر التي عاشها الشاعر في تلك الحقبة من عمره، لذا مزج الشاعر بين الأصوات مثل قلت، قال، يروي، أين، وبين الحركة مثل سرى الجندول، خذ، هات، وبين الألوان مثل الكرم، النيل، النجم، الموج، الذهب...إلخ، ثم لم يكتفِ الشاعر بذلك، ذهب إلى النجم، وجعل الأمور المعنوية أمورًا حسية.

حيث يروي الموجُ في أرخم نبرة حلم ليلٍ من ليالي كليوبترة

جعل الموج إنسانًا يروي (صورة تجسيدية)، وجعل الجندول إنسانًا يرقص.

وأما من الناحية الأُسلوبية، فنجد أن الشاعر قد استخدم أسلوب الخبر والإنشاء، واحتلت الجمل الخبرية عنده مساحةً واسعة في وصف الطبيعة، إضافةً إلى الرومانسية التي غلبت على قصائد الشاعر، فالرومانسي ذاتي الشعر ومنغلق على نفسه، فلا يكترث للأسلوب الإنشائي، إلا أن الشاعر علي محمود طه عندما استخدم الإنشاء في هذه القصيدة، جذب انتباه القارئ،الى شعره. كما في قوله:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أيــنَ مــنْ عَينــيَّ هاتيــكَ المجــالي يــا عــروسَ البحــرِ يــا حُلْــمَ الخيــالِ

ويلاحظ أن أسلوب الاستفهام، قد غلب على هذه القصيدة، بتكرار كلمة أين، التي تـدل على استفهام المكان، ثم يخرج الاستفهام إلى أغراضٍ أخرى،تصويريه تخدم الـنص وتجـذب القارئ ، تجري في الأبيات، ومن الأساليب المستخدمة أيضًا نداء الندبة في قوله:

آه لــو كنــت معــي نختــال عبره بشــراعٍ تسبــحُ الأنجــمُ إثــــره

إلا أن الجمل الخبرية طغت في هذه القصيدة على الجمل الإنشائية. إذنُ نجد أن الشاعر قد اعتمد على الطبيعة بوصفها مصدراً آمناً من مصادر الصورة الشعرية عنـده، حيـث ينـدمج الشاعر مع الظاهرة ويصورها كإنسان يبادله الحديث، وهذا يدل على كثرة التأمل في الأحـداث التي تكون أم الشاعر.

أمثلة من الصور الشعرية:

صفــقَّ المــوج لولــدانٍ وحــور يُغرقــون الليــل في ينبــوع نــور

(صورة تصفيق الموج)

لذا نجد الشاعر في القصيدة قد عمد إلى العديد من أدوات الـصور منهـا: الاسـتعارة والتشبيه والكناية، وكانت مختلفة من حيث الكثرة والقلة.

كما نجح الشاعر في توظيف الصورة في خدمة المعنى الذي أراده، ووصل بها إلى غاية عظمى في هذا المجال، وتقوم نفسية الشاعر بدورٍ كبيرٍ في انتقاء الصورة، ففي قصيدة الجندول نجد الشاعر يمرح ويعبر عن نفسية فرحة، لذا أثرت نفسيته على القصيدة، فظهـرت الـصورة مندمجة أمامه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

قدَّم الماءُ في هذه القصيدة دوراً مهماً، ويعد الشاعر علي محمود طه من الشعراء الذين اهتموا به و أكثروا من ذكره على صورهِ المختلفة، من البحر والنهر والجندول والنيل...إلـــخ، فاستطاع الشاعر في هذه القصيدة أن يصور منظر الماء من خلال الجندول الـــساري تـــصويرًا واقعيًا محسوسًا، تدل على مدى النشوة التي عاشها في تلك المدينة، كما وأنه تَصَوَّر النيل فـــي خياله، فاستحضره ليربط بين الواقع المُعاش والخيال البعيد.

كما يقدم الليل دوراً آخر بارزاً في قصائد علي محمود طه، فنجد بعض القصائد تمـــوج بذكر الليل، وتكشف وقعه على الشاعر ونفسيته، خاصة في قصيدته (ميلاد شاعر)، لكن الليـــل عنده لم يتوقف عند معنى الحزن فقط، بل يتجاوز ذلك أحياناً إلى معنى السهر والسمر والخمر والتمتع، ودلالة ذلك قضاء أجمل الأوقات مع الحبيبة والاحتفال واللهو.

أيـــن يـــا فينيسيـــا تلـــك المجالـــي؟ أيـــــــن عشاقـــك سُمَّـــار الليالي؟

ثم نجده من الليل في القصيدة أخرى راوٍ، يروي قصة كليوبترة، من خلال حلم الشاعر:

حيث يروي المـــوجُ في أرخـــم نبـــرة حلـــم ليـــــلٍ مـــــن ليـــالي كليوبتـــــرة

ولو ذهبنا إلى المرأة لنجد أن الشاعر قد خصص لها مساحة من شعره، لأنه كما أســـلفنا، فإنَّ الشاعر مَرَّ بمرحلة العبث العاطفي، فكلمة (عبثا) هنا تعني المتعة الآنية إذا صح التعبيـــر، ونجد ذلك واضحًا في هذه القصيدة، ففي باب الحديث عن المرأة نقول: إنّها فتاة أوروبية، مـــرّ بها الشاعر عن كثب، وشاطرها فرحه، وعبر من خلالها عن لذة المرح واللقاء، إلا أن العلاقـــة هنا، هبت وتلاشت مع مرور الزمن فلم تكن علاقة ودية مطولة، وإنما هي رحلة مر بها الشاعر في أوروبا، وانتهت بانتهاء اليوم الذي احتفلت به المدينة بالكرنفال، ومما يؤكد هذا الكلام أننـــا

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نلمس تعلق الشاعر نفسه بفتاة أوروبية في جانب آخر من قصائده، ولكن هذا التعلق لا يـــستمر، فما هي إلا أوقات، تمر ثم تنتهي هذه العلاقة وهكذا.

والمتأمل في قصيدة (الجندول)، يجد فيها الصور الشعرية الجزئية التي ذكرها الشاعر وكأن أمامه مرآة، ثم يلحظ الاعتماد على الصور التي استوحاها من الخيال، فتلاقت الصورتان لتكون جمال هذه القصيدة.

لقد ذكرنا قبل ذلك أن القصيدة (الجندول) تمتعت بنصيب وافر من النـــواحي البلاغيـــة مثل الاستعارة والكناية والمجاز والتشبيه...إلخ.

ولكن أحببت هنا أن أعرض بعض الأبيات الجميلة من القصيدة بنوع من التفصيل:

آه لو كنـــت معي نختال عبـــــره بشـــــراعٍ تسبـــــحُ الأنجمُ إثـــــــره

حيث يروي الموجُ في أرخم نبرة حلـــم ليـــــلٍ مـــن ليـــالي كليوبتـــرة

يشبه الشاعر الموج بإنسان يروي على سبيل الاستعارة المكنية.

صفـــقَّ الموج لولدانٍ وحـــــور يُغرقـــــون الليـــــل في ينبـــــوع نـــــور

استعارة مكنية في تصفيق الموج.

رقـــــص الجنـــدول كالنجـــم الوضيِّ فاشْدُ يامـــلاح بالصـــوت الشجـــــي

استعارة مكنية في رقص الجندول.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شاعــت الفرحــة فيهـــا والمســرة وجـــلا الحبُّ علـــى العشـــاق ســره

استعارة مكنية في جلا الحبُ.

ذَهبـــيُّ الـــشَّعرِ شَـــرقيُّ الـــسِّماتِ مـــرِحُ الأعْطـــافِ حلـــوُ اللَّفتـــاتِ

استخدم الشاعر أسلوب التقسيم الحسن كنوع من أنواع البلاغة.

ونلاحظ أن الشاعر عندما وصف الواقع المحسوس رسم في خياله صورة بلاده (مــصر) المتمثل بالنيل وليالي كليوبترة، فكأن الشاعر ذهب إلى الشبه بين الصورتين الواقعية والخياليــة بين الجندول وفينيسيا ونيل مصر وبين ليالي فينيسيا وليالي كليوبترة، وبين حالته في بلده وحالته في إيطاليا.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثانيًا: قصيدة التمثال.

أقبـــــل اللّيـــل، واتخـــذت طريقـــي ... لـــكَ، والنّجـــم مؤنـــسي ورفيقـــي
وتـــوارى النّهـــار خلـــف ستـــار ... شفقـــيّ مـــن الغمـــام رقيـــق
مـــدّ طيـــر المســـاء فيـــه جناحًـــا ... كشـــراعٍ فـــي لجـــةٍ مـــن عقيـــق
هو مثلي، حيـــران يـــضرب فـــي اللّيـــ ... ـــل ويجتـــاز كـــلّ واد ســـحيق
عـــاد من رحلة الحيـاة كمـــاعـــد ... تُ، وكـــلّ لـــو كـــره فـــي طريـــق
أيّهـــذا التّمثـــال هأنـــذا جئـــ ... ـــت لألقـــاك في السّكـــون العميـق
حامـــلًا مـــن غرائـــب البـــرّ، والبحـــ ... ـــر ومن كـــلّ محـــدث، وعريـــق
ذاك صيـــدي الـــذي أعـــود بـــه ليـــ ... ـــلًا وأمضـــي إليـــه عند الشـــّروق
جئـــت ألقـــي بـــه علـــى قدميـــك الآ ... ن فـــي لهفـــة الغريـــب المـــشوق
عاقـــدًا منـــه حول رأســـك تاجًـــا ... ووشاحًـــا، لقـــدّك الممـــشوق
صـــورة أنـــت مـــن بدائـــع شتّـــى ... ومثـــالٌ مـــن كـــلّ فـــنّ رشيـــق
بيـــدي هـــذه جبلـــتك مـــن قلـــ ... ـــبي ومـــن رونـــق الشّبـــاب الأنيـق
كلّمـــا شمـــتُ بارقًـــا من جمـــال ... طـــرت في إثـــره أشـــقّ طريقـــي
شهـــد النّجـــمُ كـــم أخـــذت مـــن الـــرّو ... عـــة عنـــه، ومـــن صفـــاء البريـــق
شهـــد الطّيـــرُ كـــم سكبـــت أغانيـــ ... ـــه على مسمعيـــك سكـــب الرّحيـــق
شهـــد الكـــرمُ كـــم عصـــرت جنـــاه ... ومـــلأت الكـــؤوس مـــن إبريقـــي
شهـــد البـــرُّ مـــا تركـــت من الغا ... ر علـــى معطـــف الرّبيـــع الوريـــق
شهـــد البحـــر لـــم أدَعْ فيـــه درٍ ... جديـــرٍ بمفرقيـــكَ خليـــق
ولقـــد حيّـــرَ الطّبيعـــة إســـرا ... ئـــي لهـــا كـــلّ ليلـــةٍ وطروقـــي
واقتحامـــي الـــضُّحى عليهـــا كـــراعٍ ... أسيـــويٍّ أو صـــائد إفريقـــي
أو إلـــهٍ مجنّـــح يتـــراءى ... فـــي أســـاطير شـــاعر إغريقـــي
قلـــتُ: لا تعجبـــي فمـــا أنـــا إلاّ ... شبـــحٌ لـــجّ فـــي الخفـــاء الوثيـــق
أنـــا يـــا أمُّ صانعُ الأمـــل الـــضّنـــا ... حـــك في صـــورة الغـــد المرمـــوق

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صُغتُــه صـــوغَ خـالقٍ يعـشـقُ الفـــنّ يـــسمـــو لكـــــلّ معنـــــى دقيـــق
وتنظـــــرتُه حيـــــاةً، فأعيـــــا نـــي دبيـــبُ الحيـــاة فـي مخلوقـــي
كلّ يـومٍ أقـولُ: في الغـدِ، لكـــــن لـــستُ ألقـــاهُ فـي غـدٍ بالمُفيـــق
ضـــاع عمـري، ومـــا بلغـتُ طريـــي وشكـــا القلـــبُ مـــن عذابٍ وضـق
معيـــدي معبـــدي دجـــا اللّيـــل إلا رعشـة الضّـــوء فـي الـسّراج الخفـوق
زأرت حولـــك العواصـــف لمّـــا قهقـــه الرّعـــد لالتمـــاع البـــروق
لطمـــت في الدّجى نوافـــذك الـصّـــم وضقـــّت بكـلّ سيـــل دفـــوق
يـــا لتمثالـــي الجميـــل، احتـــواه ســـارب المـــاء الشّهيـــد الغريـــق
لـــم أعـــد ذلك القـــويّ، فأحميـــ ـــه من الويـــل والبـلاء المحيـــق
ليلتـــي ليلتـــي جنيـــت مـــن الآ ثـــام حتّـــى حملـــت ما لم تطيقـــي
فاطربـــي واشربـــي صبابة كـــأس خمرهـــا ســال من صميـــم عروقـــي
مـــرّ نـــور الضّحـــى على آدمـــي مطـــرق ي اختلاجـــة المـصعـــوق
فـــي يديـــه حطامـــة الأمـــل الـــذا هـــب في ميعـــة الصّبـــا المرمـــوق
واجمًـــا أطبـــق الأســـى شفتيـــه غيـــر صـوت عبر الحياة طليـــق
صـــاح بالـشّمس لا يرعـــك عذابـــي فاسكبـي النـار في دمـي وأريقـــي
نـــارك المشتهـــاة أنـــدى على القلـــ ـــب وأحنـى مـن الفـؤاد الـشّفيـــق
فخـــذي الجسـم حفنـــة من رمـــاد وخـذي الـــروح شعلـــةً من حريـــق
جـــنّ قلبـي فما يُرى دمـه القـــا نـــي على خنجـر القـضاء الرّقيـــق[1]

تعدُّ قصيدة التمثال للشاعر علي محمود طه رائعة من روائعه التي قامت عليها الكثير من الدراسات، ولكنها لم تتناول النص ككل متكامل فلم تتعدى المقطوعة أو الظاهره، وقـد قمـت باختيار هذه القصيدة من ديوان ليالي الملّاح التائه، بسبب ما وجدت فيها من صور جميلة فنيـة رسمها الشاعر، ومن لوحات رومانسية جميلة، ومن وصف للطبيعة، وأظن أنه من خلال هـذه

[1] **الديوان** : قصيدة التمثال: ص ١٩٦-١٩٨

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

القصيدة، سوف أجد الكثير من الأمور التي ستخدمني في دراستي التحليلية لقصائد الشاعر علي محمود طه، والتي تقوم على دراسة التشكيل التكراري في شعره، ودراسة التضاد، ثم دراسة المفارقة من حيث مفارقة الشاعر مع ذاته والآخر ومفارقة الحياة والموت ثم دراسة الإيقاع. لتنتهي لدراسة الصورة ومصادرها ولأبعاد الدلالية التي تقدمها للمتلقي.

- التشكيل التكراري في شعر علي محمود طه من خلال قصيدة التمثال:

يرى الشاعر علي محمود طه قصيدته التمثال، والتي قسمها إلى أربعة فصول، قصة الأمل الإنساني؛ لأن الإنسان هو الذي يصنع الأمل، وينحت تمثاله ويبدع في تصويره، متخيلًا فيه الحياة وما فيها من مرح وجمال، حتى يمضي به الزمن، وهو ما زال تمثال من طين أصم، تمضي به السنين، فيشعر بالعجز والضعف هاتفًا ومناجيًا لتمثاله، ولكن لا مجيب لذلك.

نرى الشاعر من الناحية الموسيقية العروضية، قد استخدم بحر الحفيف، وهو من البحور التي تستخدم قافية واحدة، تتكرر في جميع الأبيات، والبحر العروضي يجسد ذاته من خلال تكرار يستخدمه الشاعر، إضافة إلى تكرار القافية التي اعتمد فيها الشاعر حرف القاف(روي).

يعتمد الشاعر في بداية هذه القصيدة، على عنصر التكرار والمقصود هنا تكرار صور الطبيعة من ليل وجو وطائر فيقول:

أقبل اللّيل، واتخذت طريقي ... لكَ، والنّم مؤنسي ورفيقي

وتوارى النّهار خلف ستار ... شفقيّ من الغمام رقيق

مدّ طير المساء فيه جناحًا ... كشراعٍ في لجةٍ من عقيق

هو مثلي، حيران يضرب في اللّيـ ... ـل ويجتاز كلّ واد سحيق

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تكرار الرحلة في النهار والليل والعودة إلى التمثال في المساء، وما حمله من صيد، وهذه صورة فيها تكرار، ففي النهار يظهر كصياد، فإذا جاء المساء رجع بصيد وافر على تمثال يزين فيه.

أيّهـــــذا التّمثـــال هأنـــذا جئـــ ـــت لألقـــاك في السّكون العميـــــق
حامـــلًا من غرائب البرّ، والبحـــ ـــر ومن كـــلّ محـــدث، وعريـــق
ذاك صيـــدي الـــذي أعود به ليـــ ـــلًا وأمضـــي إليـــه عند الشّـــروق
جئـــت ألقـــي به على قدميـــك الآ ن في لهفـــة الغريـــب المشـــوق

صورة متكررة للقاء التمثال في السكون، حيث جملة (ذاك صيدي) صورة متكررة عـن استمرارية الصيد، أعود به صورة متكررة عن العودة إلى التمثال، تكرار الزمن في السكون ثم في الشروق وهكذا، وتكرار صورة البحث عن مواطن الجمال في الطبيعة والعودة بهـا إلـى التمثال من أجل تزينه بها.

صـــورة أنـــت من بدائـــع شتّـــى ومثـــالٌ من كـــلّ فـــنّ رشيـــق
بيـــدي هـــذه جبلـــتك مـــن قلـــ ـــبي ومن رونـــق الشّبـــاب الأنيـــق
كلّما شمـــتُ بارقًـــا من جمـــال طـــرت في إثـــره أشـــقّ طريقـــي

استخدام كلمة كلما وهي أداة شرط غير جازمه، تفيد التكرار، أي تكرار الفعل وجوابـه، فكلما وجد الشاعر بارقًا من الجمال طار إليه وعاد يزين به التمثال.

أراد الشاعر أن يشهد الطبيعة وعناصرها التي استخدمها كلَّ ما زين تمثاله الذي رسـمه في خياله، ومن لحظات عمره، لذا نرى الشاعر علي محمود طه يكرر الفعل الماضي (تكـرار لفظي زمني) شهد في قوله:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

شهـــد النّجـــمُ كم أخذت من الـــرّو عـــة عنـــه، ومـــن صفـــاء البريق

شهـد الطّيـــرُ كم سكبت أغانيـــــ ـــــه على مسمعيك سكـــب الرّحيـــق

شهـد الكرمُ كـــم عصـــرت جنـــاه ومـــلأت الكـــؤوس مـــن إبريقـــــــي

شهـد البـرُّ ما تركـــت من الغـــا ر علـــى معطـــف الرّبيـــع الوريـــق

شهـد البحـــر لـــــم أدَعْ فيـــه درٍ جديـــــرٍ بمفرقيـــكَ خليـــــــــق

وتفيد كم الخبرية هنا التكثير، وهذا يدل على كثرة ما أخذه الشاعر من صور الروعـــة، وتكرار الفعل شهد للدلالة على حدث سابق قام به الشاعر.

ويعود الشاعر مرة أخرى إلى تمثاله مكررًا عبارة معبدي معبدي، وهـــذا تأكيـــد لدلالـــة التقديس الذي يحملها المكان، ثم يقوم الشاعر بتكرار وإعادة الرمز (رمز التمثال الفني)، ويعود الشاعر مرة أخرى إلى مناجاة القمر مكرسًا لفظ ليلتي ليلتي في البيت الذي يقول فيه:

ليلتـــــي ليلتـــي جنيـــت مـــن الآ ثـــام حتّـــى حملت ما لم تطيقـــي

فاطربي واشربي صبابة كـــــــأس خمرهـــا سال من صمي عروقـــي

فتكرار كلمة (ليلتي) هي مناجاة زمن التجربة، ثم تمتد هذه الليلة حتى النهار التالي.

لقد حوت هذه القصيدة العديد من الأفعال التي دلت وتدل على الاستمرارية، وهذه الأفعال بدورها تولد نغمة موسيقية، وتشكل أسلوبًا للعمل على ربط النص بطريقة، تمكن الشاعر مـــن نقل حزنه وآلامه. وقد وظف علي محمود طه في هذه القصيدة الأفعال للتعبير عن رؤيته، وما يختلج نفسه من هموم للوصول إلى الإطار العام.

وأما عن تكرار الحرف، فنجد حرف القاف ورد في كل بيت من أبيات القصيدة، خاصـــة في القافية كحرف روي وهذا التكرار في الحرف له ارتباط بالشاعر وحالتـــه النفـــسية، ومـــن

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المعروف أن حرف القاف من حروف القلقة، ومعناه في اللغة الاضطراب أو التحريك، ومعناه في الاصطلاح اضطراب صوت الحرف من مخرجه حتى يكون له نبرة قوية، في أبيات القصيدة، وحتى يشعر القارئ بمدى الاضطراب والمعاناة التي يظهرها الشاعر في قصيدته.

ولقد جاءت المفارقة وفلسفة الحياة والموت في هذه القصيدة بارتفاع الشاعر علي محمود طه إلى الذروة، فلقد صوَّر فيها الصراع بين الإنسان والزمن، وأنهاها بانحدار الإنسان، حيث يبدأ الشاعر حياته بالأمل المتمثل بالتمثال، الذي يكرس له الشاعر حياته، فيقوم بتزيين هذا الأمل، ويجمع له الحلي والكنوز، من خلال خوض الحياة المتمثل في الرحلة والعودة والجمع والكنوز من الوجود كله، إلا أن الأيام تمر وكذلك الليالي فلا يتخفف هذا الأمل، ثم تأتي الشيخوخة التي رمز لها بالعاصفة والسيل فتحطم المعبد وتهدمه.

فيما تعدُّ الموسيقى من أشهر الأساليب عند الشاعر علي محمود طه، لما فيها من نغم ورنين عالٍ، وقد استخدم الشاعر في هذه القصيدة بحر الخفيف، وهو بحر يمتاز بالنغم العالي والألفاظ الموسيقية، مثل: مؤنسي، توارى، رقيق، سحيق، وغيرها، مما جعل الشاعر يرفع من درجة الموسيقى ورنينها الناتج من الألفاظ.

ومن أبرز خصائص الشاعر ما يسمى بالتناغم الصوتي، وهو إحساسه بالحروف إحساسًا خاصًا، حيث تأتي الحروف متناسقة ومتجاوبة، ونجد ذلك في استخدام الشاعر حرف القاف وهو من حروف القلقلة الذي يدل على الاضطراب في تصوير شخصية الشاعر من خلال القصيدة، وعند النظر إلى أبيات القصيدة نجد أن حرف القاف موجود في معظم أبيات هذه القصيدة.

أقبل اللّيل، واتخذت طريقي لكَ، والنّجم مؤنسي ورفيقي

يرد حرف القاف في هذا البيت ثلاث مرات في كلمات متفرقة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عاقــدًا منـــه حول رأســـك تاجًـــا ووشاحـًـ، لقـــــدّك الممشـــوق

إضافة إلى القافية وحرف الروي الذي بنى عليه الشاعر هذه القصيدة. ومن الأمثلة عليــه الحروف في البيت الواحد:

وتــوارى النّهــار خلــف ستــار شفقـــــــيّ مـــن الغمام رقيــق

(تكرار حرف الراء)

وكذا تكرار حرف الياء في آخر البيات مثل (رفيقي، رقيقِ، عقيقِ، سحيقِ...إلخ).

ومن أساليب الشاعر أيضًا أنه يجعل الكلمات المتجاورة تشترك في حرف على الأقل مثل قوله: (أقبل الليل (حرف اللام)، وتوارى النهار(حرف الراء)، عاد من رحلة الحيــاة (حــرف الحاء)، وكل لو كره (حرف الكاف)، البرّ والبحر(حرفي الباء والراء)، صيدي الذي (حــرف الياء)، تاجًا ووشاحًا (حرف الحاء وتنوين اللف).

ومن أساليبه أيضًا جعل كلمتين تشتركان ببعض الحروف، ويفصل بها كلمات وحــروف مثل قوله:

أيّهـــذا التّمثـــال هأنــذا جئـــــ ـــت لألقــاك في السّكــون العميـــق

وهنا تشترك بحرف الهاء والذال والألف ويفصل بينهما التمثال، إذن نرى أن الشاعر في القصيدة يتحسس جرس الكلمات والتناغم عنده يرتبط أشد الارتباط بالموسيقى التي يملكها شعره.

وعندما يكثر الشاعر علي محمود طه من الحروف في شطر البيت أو في شطريه، فهــذا يدل على انسجام هذه الحروف مع المعنى، ففي مثل هذه القصيدة، كما أشرنا يــسيطر حــرف القاف عليها، وهو حرف يمتاز بالخشونة والقسوة، يضيف إليه الشاعر بعض الحروف الدالــة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على اللين والرقة مثل الهاء واللام...إلخ، إضافة إلى استخدام الشاعر حروف المد (الممـــشوق، الأنيق، طريقي).

ومن أساليبه ما يسمى بالمناسبة، وهو الإتيان بكلمات متزنات مثل قوله: راعٍ أســيوي أو صائدٍ أفريقي، لطمت وضقت. ومن وسائله أيضًا في إحداث الموسيقى استعمال التكــرار مثــل قوله: معبدي معبدي، وليلتي ليلتي، والفعل شهد، ومن وسائله أيضًا فــي إحــداث الموســيقى استعماله للجناس، مثال ذلك عاد وعدت، سكبت وسكب.

إضافةً إلى كل ذلك نجد أن الشاعر يستعمل العديد من الصوامت والصوائت والــسواكن والحروف المنونة، مثل قوله: ستارٍ، جناحًا، كشراعٍ، والمشددة مثل قولــه: الــسّكون، البــرِّ، الشَروق، لقدّك، شتَّى.

ومن الإيقاعات الموسيقية عند الشاعر، استخدام الطباق في قصيدته مثل قوله: أقبل الليل، توارى النهار، البرّ والبحر، محدث وعريق.

وأما عن القافية، فقد التزم الشاعر علي محمود طه القافية الموحدة، وهو بذلك يحافظ على مستواه الفني، والقافية الموحدة لكون الشاعر عندما يتحدث عن موضوع واحد، لن الفكرة تكون قوية.

ومن أساليبه أن يكتب القصيدة على شكل مقطع رباعي أو ثنائي، وقصيدة مثــل قــصيدة التمثال، نجد الشاعر قد اعتمد فيها على التقطيع والتقسيم، إلا أنه صاغها كلها تحت قافية واحدة تمتد من البيت الأول إلى البيت الأخير.

ويعتمد الشاعر علي محمود طه في قصائده على خلق الجو العام فيها حيث تقوم معظم قصائده على الصورة معتمدًا فيها على الخيال البصري، مستخدمًا الألفاظ الحسية. أما الرمز في شعر علي محمود طه، فتكاد لا تخلو قصيدة من قصائده من الرموز؛ لأنه يمنح القصيدة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أبعادًا تستثير الفكر، وتفسح المجال للخيال، وتجد هذا واضحًا في قصيدة التمثال حيث يرتفع الشاعر إلى ذروة عالية من الشعرية والجمال جاعلًا من التمثال رمزًا، فهو ليس تمثالًا من طين أو حجر، لكنه تمثال من الخيال مادته قلب الشاعر(رونق الشباب وأدواته من الكون).

بيـــدي هـــذه جبلـــتك مـــن قلـــ ـــبي ومـــن رونـــق الشّبـــاب الأنيـــق

ومن صور الرمزية أيضًا قوله:

أو إلـــــهٍ مجنّـــح يتـــــراءى في أســـــاطير شـــاعر إغريقـــــي

وأما عن مصادر الصورة الشعرية في شعره، فالشاعر يستمدها من الضوء واللون، فهو فنان يحسن توزيع اللون والضوء حيث يغلب عليه في قصيدته التمثال اللونين الأبيض والأسود كما في الأبيات:

أقبـــل اللّيل، واتخـــذت طريقـــي لـــكَ، والنّجـــم مؤنســـي ورفيقـــي
وتـــــوارى النّهـــار خلـــف ستـــار شفقـــي مـــن الغمـــام رقيـــق
مـــدّ طيـــر المســـاء فيـــه جناحًـــا كشـــراعٍ في لجـــةٍ مـــن عقيق
عـــاد من رحلة الحياة كمـــا عـــد تُ، وكـــلّ لو كـــره في طريـــق
حامـــلًا من غرائب البرّ، والبحـــ ـــر ومن كـــلّ محـــدث، وعريق
معبـــدي معبـــدي دجا اللّيـــل إلا رعشة الضّـــوء في السّراج الخفـــوق
لطمت في الدّجى نوافـــذك الصّـــم وضقـــنّت بكـــلّ سيـــل دفـــوق

فمصادر الصورة في هذه الأبيات جاءت من الليل، الذي اتخذه الشاعر، لأن الليل في قصيدته هو طريق العودة من الحياة المليئة بالجهد والتعب؛ فالليل طريق الوصول إلى التمثال محط الرحلة الحياتية، والليل هو الظلام والظلمة التي تختلج النفس البشرية.

وأما عن الجانب البلاغي في قصيدته التمثال، فنجد أن التشبيه قد اتخذ سبيله في أبياته، ومنه قوله:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أقبــل اللّيل، واتخــذت طريقـــــي لــكَ، والنّجـــم مؤنسي ورفيقــي

(حيث شبه الشاعر النجم بالإنسان والأنيس)

مـــدّ طيــر المســاء فيــه جناحًــا كشـــــراعٍ في لجــةٍ مـــن عقيـــق

(شبه الشاعر جناح الطير بالشراع)

ذاك صيـــدي الــذي أعود به ليـــ ـــلًا وأمضـــي إليــه عند الشـــرّوق

(كلمة صيدي كناية عن تعبي وهمومي)

بيـــدي هــذه جبلـــتك مـــن قلـــ ـــبي ومــن رونــق الشّباب الأنيـــق

(جعل قلبه مادة طينية لصنع التمثال)

ولقد قام الشاعر بتشخيص العناصر الطبيعية كما في الأبيات التالية:

شهـــد النّجــمُ كم أخذت مــن الــرّو عة عنــه، ومــن صفاء البريـــــق

شهــد الطّيــرُ كــم سكبــت أغانيــ ــه على مسمعيــك سكــب الرّحيــق

شهــد الكــرمُ كــم عصــرت جنــاه ومــلأت الكــؤوس مــن إبريقــي

شهــد البـــرُّ مــا تركــت من الغــا ر على معطف الرّبيـــع الوريــق

شهـــد البحـــر لــم أدَعْ فيـــه درٍ جديـــرٍ بمفرقيـــكَ خليـــق

ولقد شبه الطبيعة بإنسان يحتار كما في قوله:

ولقـــد حيّـــرَ الطّبيعـــة إســرا ئي لهــا كـــلّ ليلـــةٍ وطروقـــي

ولقد صور الشاعر الأمل بإنسان ضاحك كما في قوله:

أنـــا يــا أمُّ صانــعُ الأمــل الضّــا حــك في صورة الغـــد المرمـــوق

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكذا شبه الشاعر العواصف بالأسود، وهذه استعارة مكنية، وكما هنالك استعارة مكنيــة في تركيب (قهقه الرعد).

زأرت حولـــك العواصــف لمّـــــا قهقــه الرّعـــــد لالتمـــاع البـــروق

يتضح من خلال ما سبق، أنَّ التكرار، والتضاد، والمفارقــة مــن أبــرز الظــواهر الأسلوبية التي تكرّرت في شعر علي محمود طه، فقد وظَّفها في قصائده توظيفا سعى عــن طريقه إلى تكريس البعد الثاني من القراءة التأويلية، تتجاوز السّطح، والغور في البنية العميقة لذات الشاعر في جنوحه المستمر إلى تلك الأساليب اللافتة في شعره على نَحْوٍ يكــشف ذات الشاعر ورؤاه، ويستكمل بنية المشهد التصويري.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library Yarmouk University

السمة العامة الغالبة على شعر علي محمود طه:

تعد اللغة الشعرية من أهم مقومات النص الشعري، وتدلُّ دلالة واضحة على مقدرة الشاعر على التعبير وتصوير الأشياء، ويعكس انفعاله بالحدث من خلال صيغها وألفاظها المحددة سياقًا بما يكفل حضور عملية التفاعل بين المتلقي وشعر الشاعر. ويعدُّ علي محمود طه من شعراء جماعة أبولو الذين أحسنوا استخدام اللغة وأجادوا من خلالها إيصال الفكرة بطريقة ذكية، فاعتنى علي محمود طه بالعبارة وانتقى الكلمة، ولاءم بين أجزاء الكلام مركزًا أحيانًا كثيرة داخل مقطوعاته الشعرية على التكرار، والتضاد، والمفارقة، فقد وظَّفها في قصائده توظيفًا سعى عن طريقه إلى تفعيل القراءة التأويلية، والبنية العميقة ليرسم بنية المشهد التصويري في شعره.

وتكشف دراسة اللغة الشعرية عند علي محمود طه عن نسيج لغوي يتشكل من مجموعة من العناصر على اختلافها في مصادرها وتباينها في طبيعتها تندرج بمجملها في إطار البسيط المألوف من حيث المفردات والأنساق والسياقات؛ فقد ورد في شعر علي محمود طه التكرار بمستوياته الثلاثة: تكرار الاسم، والفعل، والحرف، للكشف عن قوة الدلالة الإيحائية للنّص، ويظهر (التضاد) في شعره من خلال المزج بين المتناقضات، إذ قامت بنية التضاد في شعر علي محمود طه في ثورته على وحدة القافية والبحر الواحد، ورفضه للأماكن التي اعتادها الشعراء. وأما (المفارقة) في شعره تتكشف في ثنائية الحياة والموت، والعلاقات المتضادة بين الموت والبقاء، وحتمية الموت وانتصاره على الحياة، وتم توضيح ذلك في فصول الدراسة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الخاتمة

هدفت هذه الدراسة إلى معالجة البنية اللغوية بالدراسة والتحليل، وسعت للوقــوف علـــى الملامح الأسلوبية الأكثر شيوعاً في شعر علي محمود طه، كونه واحداً من صانعي التجديد في الشعر العربي المعاصر، ومعالجتها، بالإتكاء على الدراســات النقديــة القديمــة ،والدراســات الأسلوبية الحديثه، التي أسست لمنهجية نقدية واضحة لخوض غمار النص الأدبي، بعتباره كــلٌ متكامل يقوم على أساس شبكةٍ واسعةٍ من العلاقات، ومن هنا جاءت اهمية هذه الدراسة في أنها تهدف إلى تسليط الضوء على الجوانب الفنية والجمالية الأسلوبية فيه.

وتناولتُ في التمهيدِ مفهومي اللغة والبناء وأثرهما في بناء النص و شعريته، ولغةِ بنـــاء القصيدة، من خلال عرض لبعض أراء النقاد وعرضٍ لبعض النصوص الشعرية التي تؤكد مـــا توصل اليه الباحث من نتائج. ومن ثم أوردت نزراً يسيراً عن حياة علي محمود طه. وبعد ذلك تأتي الظواهر الأسلوبية التي استند اليها الشاعر في إبداعاته الشعرية، لتكشف عن فاعليتها داخل النص في التشكيل الإبداعي ، ومواطن جماله.

حيث جاء الفصل الأول لدراسة التشكيل اللغوي ويتضمن التــشكيل التكراري،التــضاد، المفارقه. حيث عرض للتشكيل التكراري انطلاقاً من مستوياته الثلاثة: تكرار الاسم، والفعــل، والحرف. بعد عرضٍ لتعريفه على المستويين اللغوي ، والإصطلاحي. و عرضٍ لأراء النقــاد والبلاغيين القدماء والمحدثين في التكرار، فتبين للباحث القيمة الفنية التي يقدمها التكرار وأثــر ذلك على تماسك النص و تلاحمه على المستوى البنائي والإيقاعي والدلالي. حيث واستطاع الشاعر توظيفه في بلورة رؤيته، وتأكيد موقفه. كما كشف عن مخزون النص الفني والفكــري والجمــالي، وعمق الدلالة الإيحائية ، ثم عكس تجربة الشاعر الانفعالية، وعبَّر عن كثير من جوانبــه النفــسية والفكرية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وقد كشف الفصل الثاني عن فاعلية الإيقاع في شعر علي محمود طه الذي يكشف بدوره عن التشكيل الصوتي في شعره، وذلك ببيان الإيقاع على المستوى الأصـــوات، وإيقـــاع الوحـــدات اللغوية بهدف الكشف عن الخصائص الأسلوبية الصوتية التي تُعد أحد اتجاهات الأسلوبية التي تبحث في معنى النص الأدبي من الداخل وقد عمد الشاعر إلى التلوين بين الأنماط الصوتية ليبث من خلالها مشاعره و تجربته الشخصية.

أما الفصل الثالث فقد كشف عن قدرة الشاعر الفاعله في خلق الأبعاد الإيحائية التصويرية لدى المُتلقي، حيث تتجلى الصورة الشعرية عند الشاعر بغزارتها وجزالتها وقدرتها على نقل رؤية الشاعر، التي تتجاوز الواقع والوقوف على البيت الواحد الى الخيال وتمتد الى الأبيات التي تليـــه. مما يدفع القارئ للأستمرار في القراءة.

وجاء الفصل الرابع والأخير ليكشف عن قدرة الشاعر الشعريه، متكئـــاً علـــى الظـــواهر الأسلوبية للدخولُ إلى مكوّناتِ النّص الأدبيّ عنده ، والوقوق على ما في شعره مـــن خـــصائصَ أسلوبيّةٍ تساهمُ في بناء مجالٍ دلاليّ وبعد إيحائي عند المتلقي.

و قد خلصْنا في دراستنا هذه إلى أنّ لكلّ نصٍّ خصائصَه الأسلوبيةَ المستقلّة، فما يكون فـــي هذا النّص قد لا يكون في نصٍّ آخر، و عليه فإنّ اختلافَ الخصائصِ الأسلوبية وتوظيفَهـــا يـــؤدّي دلالةً معيّنةً تكشفُ الظواهر الأسلوبيةُ عنها وعن قدرة الشاعر اللغوية في رسم الصورة الـــشعرية والتفنن بها. ليجدَ المتلقي فيها معانيَ أخرى لم يكنْ يتصوّرُها لولا التعاملُ مع النّصِّ أسلوبياً، ولعلَّ الشيءَ الأهمّ الذي وصلْنا إليه في دراستنا المتواضعةِ هذه هو أنّ الظواهر الأسلوبيةَ جميعاً جـــاءتْ مرتبطةً بالنسيج العامّ للنّصّ، وما توظيفُها فيه والإتيانُ بها إلا للإحاطة بالموضوع والأفكارِ المرادِ التعبيرُ عنها، وتقديمِها بشكلِها الأقرب لما يجول في خاطر الشّاعر، وقد عُرف شاعرنا ببراعتُـــه وقدرته على استخدام اللغة و التعاملِ معها بتقنيةٍ خاصّةٍ مكنته من نقل رؤيته للمتلقي بكل وضوح.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المصادر والمراجع

أولًا : المصادر العربية القديمة :

١. ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة،ط٢، دار نهضة مصر: القاهرة، ج٣، (د.ط)، (د.ت).

٢. الأمدي، الحسن بن بشر بن يحيى: الموازنة. تحقيق: محمد بن محيي الدين عبدالحميد، مكتبة العلمية، بيروت، ١٩٤٤.

٣. التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي. تحقيق: الحسّاني، حسن عبد الله، مطبعة المدني، شارع العبَّاسيّة– القاهرة، ١٩٦٩م.

٤. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين. تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، (د.ت).

٥. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: رسائل الجاحظ. تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩١م، المجلد ٣.

٦. الجرجاني، عبد القادر: أسرار البلاغة. تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط٢،بيروت،١٩٩٩م.

٧. الجرجاني، عبد القادر: دلائل الإعجاز. تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط٣، ١٩٩٣م.

٨. الجرجاني، علي بن محمد السيد شريف: كتاب التعريفات. تحقيق: عبد المنعم الحفني، دار الرشاد: القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

٩. ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر. تحقيق محمد الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٠. ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، مج٢، تحقيق: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية، ط٤، بغداد، ١٩٩٠م.

١١. ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن: العمدة في صناعة الشعر ونقده. شرح وضبط: عفيف نايف حاطوم، بيروت، دار صادر، ط١، ٢٠٠٣م.

١٢. الرازي، أبو بكر: روضة الفصاحة. تحقيق: أحمد نادي شعلة، دار الطباعة المحمدية، ط١، ١٩٨٢م.

١٣. الزمخشري، محمود بن عمر: أساس البلاغة، مزيد نعيم وشوقي المعري، دار الفكر، ١٩٧٩.

١٤. السجلماسي، أبو محمد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع. تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٠م.

١٥. ابن طباطبا : الحسن محمد بن أحمد:عيار الشعر , تحقيق : عبد العزيز بن ناصر المانع , دمشق , ٢٠٠٥

١٦. طه، علي محمود: الديوان، تحقيق: محمد نبيل طريفي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان٢٠٠١م.

١٧. الفراهيدي، الخليل بن أحمد: كتاب العين. تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية: بيروت، ط١، ٢٠٠٣ م.

١٨. ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم: تأويل مشكل القرآن. شرح: السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣م.

١٩. القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٢، لبنان، بيروت، ١٩٨١م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٢٠. القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة،مج٢،تحقيق محمد عبد المنعم خفاجه، المكتبة الأزهرية للتراث، ط٣، ١٩٩٣م.

٢١. مرتضى زبيدي، أبو الفيض محمد بن محمد حسيني : تاج العروس من جواهر القاموس. وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٨٦.

٢٢. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين المصري: لسان العرب. تحقيق: أمين عبد الوهاب ومحمد العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٩م، ودار صادر، بيروت، ١٩٧٠.

٢٣. أبو هلال العسكري، حسن بن عبد الله: كتاب الصناعتين،تحقيق عيسى البابي الحلبي، دار التراث، القاهرة، ١١٩٧م.

٢٤. وهبة، مجدي: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان: بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المراجع العربية الحديثة :

١. أحمد، محمد فتّوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨م

٢. إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه: دراسة ونقد. دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٥٨م.

٣. إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية. المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤م.

٤. أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط٤، ١٩٧٢م.

٥. البحراوي، سيّد: موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩١م.

٦. بدوي، عبد الرحمن: الشعر الأوروبي المعاصر. الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٥م.

٧. بدوي، محمد مصطفى: كولردج. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨م.

٨. بركة، فاطمة الطبّال: النظرية الألسنيّة عند رومان جاكبسون. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣م.

٩. بسيوني، سمير إبراهيم: ديوان علي محمود طه. مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، ٢٠٠٩.

١٠. بو مزبر، الطاهر بن حسين: التواصل اللساني والشعرية: مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون. الدار العربية للعلوم، الجزائر، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٧م.

١١. تبرماسين، عبد الرحمن: العروض وإيقاع الشعر العربي. دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣م.

١٢. الجيوسي، سلمى الخضرا: الاتّجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠١.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٣. الحلوجي، عبد الستّار: مع الملاح التائه: علي محمود طه. دار الكاتب العربي، الهيئة المصريّة العامّة للتأليف والنشر، ١٩٧٠م.

١٤. حمادة، إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. دار الشعب، القاهرة، ١٩٠٠م.

١٥. الخطَّابي، أبو سليمان: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق: محمد خلف الله _ محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر ط٢، ١٩٦٨م.

١٦. خليل، إبراهيم محمود: النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك. دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٣م.

١٧. الخولي، محمد علي: مدخل إلى علم اللغة. دار الطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٣م.

١٨. داوود، أنس: الأسطورة في الشعر العربي الحديث. دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.

١٩. أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل. دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

٢٠. أبو ديب، كمال: في الشعريّة. مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، بيروت، ١٩٨٧م.

٢١. رضوان، محمد: علي محمود طه شاعر الجندول. دار الكتاب العربي، دمشق، ٢٠٠٦.

٢٢. الريعاني، وردة: صورة المرأة بين الإحساس الجمالي والنظرة المادية في شعر علي محمود طه. مركز النور،٢٠١٠م.

٢٣. سبيل ايوب، علي محمود طه شعر ودراسه، دار اليقظه العربية للتأليف والترجمه والنشر، دمشق ، ١٩٦٢م: ص ١٢٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٤. السعدني، مصطفى: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث. دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧م.

٢٥. السيّد، السيّد تقي الدين: علي محمود طه: حياته وشعره. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ١٩٩٤م.

٢٦. السيّد، عزالدين: التَّكرير بين المثير والتأثير. بيروت، عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٦م.

٢٧. الشايب، أحمد: أصول النقد الأدبي. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣م.

٢٨. الشنطي، محمد صالح: في النقد الأدبي الحديث: مدارسه ومناهجه وقضاياه. دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ١٩٩٩م.

٢٩. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية. دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م.

٣٠. الطريسي، أحمد: النص الشعري: بين الرؤية البيانيّة والرؤيا الإشاريّة. الدّار المصريّة السعوديّة للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٤م.

٣١. طه، علي محمود: شرح ديوان علي محمود طه. شرح وتحقيق: محمد نبيل طريفي، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠١م.

٣٢. عابدين، عبد المجيد: بين شاعريْن مجدّديْن: إيليا أبو ماضي؛ وعلي محمود طه المهندس. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط٤، ١٩٨٠م.

٣٣. عبد الباقي، ضاحي: لغة تميم دراسة تاريخية وصفية. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٨٥م.

٣٤. عبد الحميد، جميل: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، ١٩٩٠م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٣٥. عبد الصبور، صلاح: علي محمود طه. دار الآداب، بيروت، ١٩٧٨م، ط٢.

٣٦. عفيفي، أحمد: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي. مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م.

٣٧. عيّاد، شكري محمد: موسيقى الشعر العربي. دار المعرفة؛ القاهرة، ١٩٦٨م.

٣٨. عياشي، منذر: اللسانيات والدلالة (الكلمة). مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٦.

٣٩. عيد، رجاء، دراسة في لغة الشعر: رؤية نقدية، منشأة المعارف، الإسكندريّة، ١٩٧٩م.

٤٠. الغرفي، حسن: حركيّة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠١م.

٤١. فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧م.

٤٢. المجاطي، أحمد المعداوي: ظاهرة الشعر الحديث. مراجعة وتقديم: نجيب العوفي، شركة النشر والتوزيع المدارس، شارع الحسن الثاني– الدار البيضاء، ٢٠٠٢م.

٤٣. محمد، إبراهيم عبد الرحمن: قضايا الشعر في النقد العربي. دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

٤٤. محمد، عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي). دار المعارف، ط٢، مصر، ١٩٩٥م.

٤٥. المسدي، عبد السلام: الأسلوب والأسلوبية. دار سعاد الصباح،الكويت ط٤ ١٩٩٣ه.

٤٦. معداوي، أنور: علي محمود طه : الشاعر والإنسان. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٤٧. مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري. المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٥م.

٤٨. مفتاح، محمد: الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص). المركز الثقافي العربي، ط٣.

٤٩. الملائكة، نازك: شعر علي محمود طه. جامعة الدول العربية- معهد الدراسات العربيّة العالمية، القاهرة، ١٩٦٥م

٥٠. الملائكة، نازك: الصومعة والشرفة الحمراء: دراسة نقديّة في شعر علي محمود طه. دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.

٥١. الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٧٨م.

٥٢. منصور، عز الدين: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر. مؤسسة المعارف، بيروت، ١٩٨٥م.

٥٣. النساج، سيد حامد: في الرومانسيّة والواقعيّة. مكتبة غريب، الفجّالة، ١٩٨١م.

٥٤. الزركلي، خير الدين: الأعلام: قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعمرين والمستشرقين. دار العلم للملايين، بيروت- لبنان.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثالثًا : المراجع المترجمة

١. إليوت،ت. س: أصوات الشعر الثلاثة. ترجمة: منح النموري، الآداب، ع١، كانون الثاني (يناير)، سنة ١٩٥٥م.

٢. تودورف، تزفتان: الشعرية. ترجمة : شكري المنجوت؛ ورجاء بن سلامة، ط٢، ١٩٩٠م.

٣. جاكبسون، رومان: قضايا الشعرية. ترجمة : محمد الوالي؛ ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر والتوزيع، البيضاء، المغرب،ط١، ١٩٨٨م.

٤. جيرو، بيير: الأسلوبية. ترجمة : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، فرنسا، ط٢، ٢٠٠٨م.

٥. درو، اليزابيث: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. بيروت، مكتبة منينعه، ١٩٦١ م.

٦. د .ميشال جوزيف شريم: دليل الدراسات الأسلوبية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط 1،.1984

٧. ريكور، بول: البنية والكلمة الحدث. ترجمة: سعاد بن إدريس. نوافذ النادي الأدبي الثقافي، جدة.

٨. سابير، وأدوارد، وآخرون: اللغة والخطاب الشعري. ترجمة: سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣.

٩. سوسير، فرديناند: أصول اللسانيات الحديثة وعلوم العلاقات. ترجمة: عز الدين إسماعيل. المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٠م.

١٠. كروتشة: المجمل في فلسفة الفن. ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٤٧م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١١. كوهن، جون: بنية اللغة. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦.

١٢. ماكليش، آرشيفالد: الشعر والتجربة. ترجمة : سلمى الخضرا الجيوسي، دار اليقظة العربية ومؤسسة فرنكلين، بيروت، ١٩٦٣م.

١٣. ويليك، رينيه؛ وارين، وأوستن: نظريّة الأدب. ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

رابعًا: المقالات والبحوث

١. أبو ديب، كمال: شوقي والمذاكرة الشعرية، دراسة في بنيـــة الـــنص الإحيـــائي. مجلـــة فصول،ج ١، مج ٣،ع١، ١٩٨٢م.

٢. بو جمعة: موازنة بين شعراء المهجر الشمالي وجماعة أبولو. منشورات جامعـــة فـــان يونس، بن غازي.

٣. بو قرة، نعمان: مقال قراءة سيميائية في طوق الحمامة لابن حزم الظاهري. مجلة جذور، العدد ١٢، السنة ٢٠٠٣م.

٤. جبرا، جبرا إبراهيم: من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر: المونولوج المونتاج، التضمين. الآداب، عدد٣، سنة ١٤، ١٩٦٦م.

٥. درابسة، محمود: الشعرية عند السجلماسي في كتابه المنزع البديع. مجلة أبحاث جامعـــة اليرموك، إربد / سلسلة الآداب / المجلد ١٧، العدد الثاني، ١٩٩٩م.

٦. ربابعة، موسى: التَّكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية. مؤتة للبحوث والدراســـات، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٩٠م.

٧. ساسي، عمار. تلقي اللغوي للنص الأدبي. بحث مقدم لي مؤتمر النقد الأدبـــي الـــسابع، جامعة اليرموك، تموز ١٩٨٨.

٨. سليمان، خالد: نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك ، العدد ٢، ١٩٩١: ص٦٤.

٩. شتيوي، صالح: تجليات التضاد في شعر العباس بن الأحنف. الجامعة الهاشمية، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣٢، العدد ١، ٢٠٠٥م.

١٠. الطعان، هاشم، التراث والأدب المعاصر، الشعر، القاهرة، العدد التاسع، سنة ١٩٧٨م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١١. عبيد، حاتم: أسلوبية الشعر في كتاب (الأسلوبية) لجوال قادر ــ تامين، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج٩، ج٣٣، سبتمبر ٩٩، ص١١٧-١١٨.

١٢. عوين، أحمد: الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث. تقديم: سعيد حسين منصور، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠١م.

١٣. لؤلؤه،عبد الواحد، المفارقة وصفاتها، (موسوعة المصطلح النقدي، ١٣) دي سي ميويك، ترجمة. دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط٢، ١٩٨٧.

١٤. مرتاض، عبد الملك: بنية الخطاب الشعري. عرض ومناقشة عبد الحكيم راضي، مجلة فصول، مج٨، العددان ١-٢، مايو ١٩٨٩.

١٥. المنصور، زهير أحمد: ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي(دراسة أسلوبية)، جامعة أم القرى.

١٦. الهاشمي، علوي: السكون المتحرك،: دراسة في البنية والأسلوب. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي، ١٩٩٢م.

١٧. اليافي، نعيم حسن: تطوُّر الصورة الفنيّة في الشعر العربي الحديث. منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

خامسًا : الرسائل الجامعية

١. الحاج علي، ماجدة: بنية اللغة الشعرية عند أبي نواس، رسالة ماجستير،غير منـــشورة، اربد، كلية الآداب، جامعة اليرموك، ٢٠٠٩م.

٢. الجبر، خالد عبد الرؤوف: نظرية التلقي عند العرب "دراسة في التراث النقدي والبلاغي ": رسالة ماجستير , الجامعة الأردنية ٢٠٠٢

٣. سعاد عبدالوهاب: الصورة الفنية الرومانسية عند الشاعر علي محمـــود طـــه – رســـالة ماجستير – بكلية الآداب جامعة القاهرة –

٤. ١٩٨١سيد أحمد الهندي: علي محمود طه بين شعراء مصر المعاصـــرين – (أطروحـــة دكتوراه) كلية الآداب – جامعة عين شمس – القاهرة ١٩٥٤.

٥. عليمات، يوسف: بنية اللغة الشعرية عند العذريين. رسالة ماجستير، إربد، كليـــة الآداب، جامعة اليرموك، ٢٠٠٠م.

٦. عبيدات، محمود: بنية اللغة الشعرية مسلم بن الوليد، رسالة ماجستير غير منشورة، اربد، كلية الآداب، جامعة اليرموك، ٢٠٠٣م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Abstract in English Language

The Structure of Poetic Language For Ali Mahmoud Taha

By

Khaldoun Ahmed Mohammed Battah

Supervision of Prof. Dr. Mahmoud Darabseh

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

This study aimed to study the structure poetic language for Ali Mahmoud Taha's Poetry, and attempt to identify some stylistic phenomena in his poetry to highlight the effectiveness of these phenomena in the process of the artistic creativity and inventiveness. Where dealt with lattice models applied on the language formation in his poetry.

This study was presented in four chapters preceded by a theoretical preface and a conclusion.

The preface was presented the concepts of language and Structure and their influence on building texture and the poetic aspects of it, and discussed the dominant public feature of Ali Mahmoud Taha's poetry and the building language of the poem; this preface was followed by a brief biography of Ali Mahmoud Taha.

Chapter One tackled the formation of language in the poetry of Ali Mahmoud Taha; and the study discussed the phenomenon of repetition and contrast and paradox by reviewing the critical viewpoints, then by inducing some samples of Ali Mahmoud Taha's poetry in an effort to detect the effectiveness of the texture and their ability to transfer the creative experience from the realm of mental to the formation of linguistic.

In Chapter Two, the present researcher allocated it to talk about rhythm, tracked the sound configuration in the poetry of Ali Mahmoud

Taha, in a statement on the rhythm at the sounds, the rhythm of language unites in order to detect characteristics of stylistic sound which is a trend stylistic looking at the meaning of the literary texture from the inside at all levels.

In Chapter Three, The present researcher talked about poetic image and stylistic phenomena and its pronounced influences on Ali Mahmoud Taha's poetry.

And then he examined some poetic samples through this phenomenon, in order to reveal what it entails the image of an intellectual and existential dimensions of the poet and the way of the mobilization to the recipient, and highlight the power of this structure on the transfer of the creative experience of the individual space to the public.

The Last chapter, chapter Four, allocated for the study of applied models selected from the Collection of poems of Ali Mahmoud Taha.

And the study appended by a conclusion included the most important results of this study.

Key words: the structure of language, configuration language, rhythm, poetic image, models applied.

If I had good work, that was from God, with praise and gratitude to Allah, and only I did my best. And ask God to benefit me in this work, and to make it in the balance of my works.

God bless

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University