الإيقاع الشعري في قصائد الغربة والحنين عند الشاعر هاشم منَّـاع[1] (دراسة وصفية تحليلية)

نورة ممتاز السعدون، جامعة الاسراء، الأردن
د. عمر عبدالله العنبر، جامعة الاسراء، الأردن
Omar.al-anbar@iu.edu.jo

الملخص: إنَّ الغربة والحنين هما الغرضين الشعريين المهينين على قصائد هاشم مناع، ويهدف البحث إلى دراسة جماليات الإيقاع الداخلي والخارجي وسماته في قصائد الغربة والحنين عن الشاعر منَّاع، من خلال توضيح خصوصية الإيقاع في قصائده إحصائياً، ومنهج البحث هو الوصفي التحليلي الذي يستعين بالأداة الإحصائية لبيان جوانب الإيقاع وأبعاده، وأهم النتائج البحث تتمثل في الكشف عن طريقة تشكيل الإيقاع الداخلي من خلال مختلف الفنون البديعية:(التكرار، والتضاد، والجناس)،إذْ توافقت معانيه البلاغية وإيقاعاته الموسيقية مع القصد الشعري، وكان إيقاعها الشعري نابضاً في مختلف دواوينه الشعرية، متنوعة منسجمة، ففي الإيقاعات الخارجية التزم الشاعر بالدوائر العروضية التي أوردها الخليل في البحور الشعرية، ولم يخرج عنها، وأما عن الإيقاعات الداخلية من رنين وإيقاع، فجاءت في أشعاره منسجمة والإيقاع الخارجي دونما نفور أو غرابة في الموسيقى، وبناءً على ما سبق، فإن البنية الإيقاعية عند الشاعر جاءت منتظمة، وقدم البحث الجداول الإحصائية لبيان البحور الشعرية في قصائد الغربة والحنين عند الشاعر، وإحصائية لحروف الروي الواردة في قصائده، فالإيقاع تمتاز بملائمتها النفسية للجو العاطفي الذي يعيشه الشاعر، فالبعد والفراق، والغربة والاغتراب، والشوق والحنين، أغراض شعرية تحتاج موسيقى خاصة تجذب المتلقي، وتدفعه لمشاركة الشاعر عواطفه وأحاسيسه.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع الشعري، أشعار الغربة، أشعار الحنين، الإيقاع الداخلي، الإيقاع الخارجي، هاشم مناع.

Abstract: *Alienation and nostalgia serve as the two demeaning poetic themes in Hashem Manaa's poems. This research aims to examine the aesthetics of internal and external rhythms, along with their characteristics, within Manaa's poems of alienation and nostalgia. This is achieved through statistical analysis, highlighting the unique rhythm in his poetry. Employing a descriptive and analytical methodology, the study utilizes statistical tools to elucidate rhythm's facets and dimensions. Key findings include revealing how internal rhythm takes shape through artistic techniques such as repetition, contrast, and analogy, aligning rhetorical meanings with musical rhythms and poetic intent. The consistent poetic rhythm resonates throughout Manaa's diverse and harmonious poetry collections. Adhering to metrical patterns outlined in poetic prosody, external rhythms remain harmonious, devoid of discord or musical oddity. The research furnishes statistical tables that illustrate poetic prosody in Manaa's alienation and nostalgia poems, including an analysis of letter usage. Notably, rhythm synchronizes with the poet's emotional atmosphere, as themes of distance, separation, alienation, estrangement, longing, and nostalgia necessitate a distinct musicality that captivates recipients, urging their emotional engagement..*

Keywords: *Poetic rhythm, poems of alienation, poems of nostalgia, internal rhythm, external rhythm, Hashem Manaa..*

[1]- الأستاذ الدكتور هاشم صالح مناع، شاعر عربي معاصر، ومن دواوينه:مغترب، خليجيات، الغربة والاغتراب، وغريب.

الفصل الأول :الإيقاع بين المفهوم والتشكيل

يعد الإيقاع عنصراً فاعلاً في البنية التركيبية الشعرية، ويعرف الإيقاع بأنه: "عنصر من عناصر التجربة الشعرية، ويعد نسيجاً من التوقعات التي يُحدثها تتابع المقاطع الصوتية، وبالتالي في مجمله ينتج نظاماً منسجماً ومنتظم الحركة في تحديد النغمات، والنبرات المتواجدة في هذه المقاطع الصوتية"[1]. والإيقاع من": أكثر المفاهيم غموضًا قديمًا وحديثًا إلى حد أننا لا نجد إلى اليوم تعريفًا واضحًا له... ورأوا فيهم عضلة، مصطلحًا ومفهومًا"[2]. ووقف الدارسين من الإيقاع موقفاً متفاوتاً، إذْ:"من الصعب فصله –الإيقاع– عن المدلول وعن التأثيرات العاطفية التي تنشأ عن طريق المدلول"[3]. فهو قائم على علاقة مشتركة متبادلة.

والناظر في مفهوم الإيقاع يُدركُ أنه لم يستقر على اصطلاح واحد في أذهان النقاد القدامى فبعد أن تجاذبته الآراء، وتناقلته لغة النقاد القدامى، وأصّلَ له أصحاب المعاجم اللغوية والأدبية والنقدية، وجاء الإيقاع لغة مأخوذ من:"إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها"[4]، وفي: "اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"[5]. بينما عُرف الإيقاع في المعجم الفلسفي أنه:" مصطلح موسيقي ينصب على مجموعة من أوزان النغم، فالإيقاع مركب موسيقي يشتمل أوزان غير متساوية وهو جانب الموسيقى في الشعر، والوزن صيغة آلية، والإيقاع إبداع جمالي"[6].

وقد وقف الفلاسفة والنقاد العرب القدامى من الإيقاع في مختلف مصنفاتهم الأدبية والنقدية مواقف مختلفة فسيبويه رأى في الإيقاع مدًّا للصوت، إذ يقول: "أما إذا ترنموا – أي العرب– فإنهم يلحقون الألف والياء والواو وما ينوّن وما لا ينوّن؛ لأنهم أرادوا مدّ الصوت...وإنما ألحقوا هذه المدة في حروف الروي؛ لأن الشعر وضِعَ للغناء والترنم"[7].

ويتضح من كلام سيبويه ارتباط الإيقاع بالصوت المرتبط بدوره بحرف الروي في الشعر، معللاً هذا الارتباط بوظيفة الشعر الموسيقية وهي الغناء والترنم، ومن النقاد من راوح بين الإيقاع والوزن الشعري، ومنهم من عد الإيقاع جزءً صوتياً، يتعلق بالمد والحركات والتفعيلات والسكنات، والزحافات والعلل، فهؤلاء الفلاسفة مزجوا بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع العروضي، فكانت نظرياتهم الفلسفية تحوم حول المراوحة بين علاقة التفعيلات الداخلية التي تشكل الوزن الشعري بالنغم الموسيقي الخارجي، وفي هذا يقول الكندي:"السبب في نقرة وإمساك وهو حرفان متحرك وساكن مثل هل، بل، قم... والوتد وتدان الأول نقرتان وإمساك وهو حرفان متحركان فساكن مثل عتب طرب"[8]. فالكندي حاول أنْ يحلل الوزن الشعري (فعولن، وفاعلن، ومفاعيلن، وفاعلاتن) على أساس موسيقي، وفي موضع آخر، إذْ يقول:"أوزان الأقوال العددية وهي الشعر، لها

---

[1]– قواجلية، سعاد (2016)، **البنية الإيقاعية في بائيات ابن حمديس الصقلي**، رسالة ماجستير (غير منشورة)، الجزائر: جامعة العربي بن مهيدي، ص8.

[2]– الزيدي، توفيق (1988)، **مفهوم الأدبية في التراث النقدي**،تونس: دار سراس للنشر، ص137. والصكر، حاتم (د،ت) بحث في **الإيقاع والإيقاع الداخلي**،العراق: مهرجان المربد الشعري العاشر، ص5.

[3]–راغب، نبيل (2003)، **عناصر البلاغة الأدبية**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص117.

[4]– ابن منظور، **لسان العرب**، مجلد 8، ص402. والفيروز آبادي، محي الدين (د،ت)، **القاموس المحيط**، ط5، القاهرة: شركة فن الطباعة، ج3، الملجد4، ص10، مادة وقع.

[5]–مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، ج2، ص1093، مادة وقع.

[6]– مجمع اللغة العربية (1979)**المعجم الفلسفي**، بيروت: مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون الأميرية،ص29.

[7]– سيبوية، عمر بن عثمان(1975) **الكتاب**، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ج4،ص204–206

[8]–الكندي، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق (1962)، **المصوتات الوترية، ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية**، ط1، تحقيق: زكريا يوسف، بغداد: دار بغداد، ص82.

إيقاعات مشاكلة لإيقاعات الألحان، بمعنى أنَّ الإيقاعات الثقيلة الممتدة في الزمن تشاكل الشجن والحزن، والخفيفة المتقاربة تشاكل الطرب وشدة الحركة"[1].

وأما في العصر الحديث، فقد عرف النقاد العرب مصطلح الإيقاع أنه:"كلمة مشتقة من اللغة اليونانية Rhuthmos ومعناها الجريان والتدفق، والمقصود به عامة هو التواتر والتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام"[2]. إذْ يؤكد محمد مندور:"الكم أو الوزن، فقصد به هنا كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمناً ما، وكل أنواع الشعر لا بد أن يكون البيت فيها مقسماً إلى تلك الوحدات، وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلاً، وقد تكون متجاوبة كالطويل، إذْ يساوى التفعيل الأول التفعيل الثالث، والتفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا، وأما الإيقاع، فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة"[3].

وإن الإيقاع يتولد من الارتكاز، وهو بذلك يبدو متناقضاً في اعتماده الكم وحدة لتحقيق الوزن في بعض الأعاريض؛ لأن هذا يتعارض مع ما قرره من أن الكم والارتكاز ضروريان معاً لقيام الوزن الشعري؛ "لأننا إذا تأملنا في تعريف الوزن أنه كم التفاعيل فإننا لا بد أن نسأل: وكيف تتميز التفاعيل بعضها من بعض؟ لابد إذن من تلك الظاهرة الصوتية التي تتردد بين تفعيلة وأخرى، وإذن فإن تعريف الوزن يتضمن الإيقاع أيضاً، والاصطلاحان لا يفهم أحدهما دون الآخر... فليس الإيقاع هو مجرد تلوين صوتي، إنما هو فاعلية مؤثرة في بنية القصيدة، فالنبر في الإيقاع الموسيقي يلعب دوراً رئيساً، وأما الإيقاع الشعري، فإنه يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر"[4]. والنبر له دور في بنية الإيقاع الموسيقي؛ لأن: "المرء حين ينطق بلغته، يميل عادة إلى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة ليجعله بارزاً أوضح في السمع من غيره من مقاطع الكلمة، وهذا الضغط هو الذي نسميه النبر"[5]. فالنبر والارتكاز من عناصر الإيقاع الرئيسة التي يعتمدها الشعر العربي وسيلة مميزة بين الأدوار المتساوية، وهو ينتج بالضرورة عن: "عملية إنتاج الأصوات في كل اللغات، ولا تتميز لغة من غيرها بوجوده، ولكن اللغات تختلف في طريقة توزيعه وتوظيفه، فبعض اللغات تستفيد منه بوصفه مؤثراً في المعنى للتفريق بين المعاني والصيغ عن طريق تغيير مكانه، والبعض الآخر يثبته في مكان معين"[6].

وأما النقاد والباحثون في الثقافة العربية المعاصرة فأشاروا إلى أنَّ الإيقاع ظاهرة قديمة في الكون: "فالخالق الذي أرسى قواعد الحياة على مبدأ الإيقاع، هو خالق الإيقاع، اختاره قانوناً يضمن استمرار حركة الكون وبقائه"[7]. فالإيقاع لا يقتصر على الصوت إنه:" النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما صوتي أو شكلي أو جو ما، حسي، فكري، سحري، روحي، وهو كذلك صيغة العلاقات، التناغم، التعارض، التوازي، التداخل، فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية"[8].

وهو من ناحية أخرى عنصر مهم لا غنى عنه: "فالإيقاع المنتظم عنصر أساسي من عناصر الشعر لا غنى عنه، ومن المغالطة التعامل معه وكأنه قيد محض"[9].

---

[1]– الكندي، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق (1969)، **رسالة في صناعة التأليف**، ط1، تحقيق: يوسف شوقي، القاهرة: دار الكتب، ص111.

[2]–وهبة والمهندس، مجدي وكامل (1984) **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، بيروت: مكتبة لبنان،ص71.

[3]– مندور، محمد (1973) **في الميزان الجديد**، ط1، القاهرة: دار نهضة مصر ،ص233.

[4]– عياد، شكري (1968)، **موسيقى الشعر العربي**، ط1، القاهرة: دار المعرفة، ص53– 62.

[5]– أنيس، إبراهيم (1961)، **الأصوات اللغوية**، ط1، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية،ص138– 139.

[6]– بحراوي، سيد (1996)، **الإيقاع في شعر السياب**، ط1، القاهرة: نوارة للترجمة والنشر، ص14.

[7]– عياشي، محمد (1986)، **نظرية الإيقاع الشعر العربي**، تونس:المطبعة العصرية، ص41.

[8]– سعيد، خالدة (1982)، **حركية الإبداع**، ط2، بيروت: دار العودة، ص111.

[9]– سامي، مهدي (1988)، **أفق الحداثة وحداثة النمط، دراسة في مجلة شعر بيئة ومشروعا ونموذجا**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص105.

وأما الإيقاعات الخارجية، فتتمثل في: "الوزن والقافية، وما يلحق بهما من تنويع، وأما الإيقاع في مستواه الداخلي، فتمثل فيما يتوفر في النص الشعري من قواف داخلية، وضروب بديع، وحروف مد أو حلق أو همس، ومدى الانسجام بين هذه الظواهر وجو القصيدة، أو تجربة الشاعر، أو نفسيته"[1].

الفصل الثاني :الإيقاع الخارجي في شعر هاشم منَّـاع

يتمثل الإيقاع الخارجي في الوزن والقافية وما يشكلانه من تأثير موسيقي في بنية القصائد، وأما عن الوزن في شعر منَّاع فجاء مرتبطاً بالبحور الشعرية متضمناً القافية، إذْ جاءت أوزان منَّاع في شعر الغربة والحنين على أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي، فقد نظم الشاعر في شعر الغربة والحنين على البحور الآتية:(الوافر، البسيط، الكامل، الطويل) إذْ كان نظمه على تلك البحور بصور متفاوتة ويمكننا تبيان ذلك من خلال جدول إحصائي يبين للمتلقي أوفر البحور حظاً في غرض الغربة والحنين في مختلف دواوين هاشم منَّاع:

اسم البحر	عدد وروده
الطويل	2 مرة
الوافر	8 مرات
البسيط	32 مرة
الكامل	24 مرة

وإن الملاحظ من الجدول السابق أنَّ بحر البسيط حظي باهتمام الشاعر منَّاع في نظمه لغرض الغربة والحنين، وهذا يتماشى مع منهج الشاعر في التعامل مع البحور، ثم يأتي في المرتبة الثانية بحر الكامل، ثم الوافر، وهذا البحران يمتازان بكثرة استخدامهما عند مختلف الشعراء؛ والسبب في ذلك أن تفعيلاتهما تسمح للشعراء بث أحزانهم وشكواهم تجاه ما يعانونه من غربة وحنين وشوق فهذه البحور بتفعيلاتها المختلفة أسهمت في إظهار عواطف الشاعر في غربته، ومشاعر الحنين إلى كل ما هو عزيز عليه، وهنا نستذكر أننا:" نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع صب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة النفس وازدياد النبضات القلبية"[2]. وأما عن القافية لدى هاشم منَّاع فقد اهتم الشاعر بها اهتماماً كبيراً فجاءت متنوعة بتنوع حرف الروي عنده، وجاءت حروف الروي متمثلة في:(الباء، الياء، الراء، الألف، اللام، الميم، النون، الهاء، الدال) وجاء نسبة ورودها في القصائد وفق الجدول الإحصائي الآتي:

حروف القوافي	عدد ورودها
الباء	9 مرات
الياء	7 مرات
الراء	4 مرات
الألف	13 مرات
اللام	6 مرات

[1]– سليمان، خالد (1996)، **بحث في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة تشرين للبحوث والدراسات العلمية**، سوريا، مجلد 18، عدد 11، ص40.

[2]– أنيس، إبراهيم (1988) **موسيقى الشعر العربي**، ط1، القاهر: مكتبة الأنجلو، ص175– 176.

الميم	5 مرات
النون	9 مرات
الهاء	3 مرات
الدال	6 مرات
الهمزة	1مرة

وبناءً على الجدول السابق نلاحظ أن أكثر حروف الروي تكراراً حرف الألف إذا ما قورن بالحروف الأخرى، ولعل الألف من الحروف التي تسهم في جذب انتباه السامع، فهو من الأصوات الانفجارية التي تستخدم للنداء والتعبير عن المشاعر والأحاسيس، وهو صوت جهوري شديد، ويخرج من أقصى الحلق وأبعد نقطه فيه عن أقصى اللسان"[1]. ويعبر الألف عن مدّ صوتي شديد، ولعل توظيف الشاعر له بكثرة يعود إلى صرخات الآهات والألم في الغربة، والتوجه والحنين.

وإن المدود الصوتية جاءت مناسبة للحالة النفسية عند الشاعر؛ فهي تدل على توجع، وألم، وأسى، وصراخ، وحزن، فتوظيفه للألفاظ التي تحوي على المدّ دليل على ذلك فضلاً عن المعاناة التي ترسمها هذه الأصوات، ومن أمثلة ذلك: (تزلزلنا – يفندها– مذموم– ممدود– مقصود– مصيبتنا–ماسرنا)، فهذه الأصوات هي عبارة عن تفجير نفسي وعاطفي لمشاعر الألم، والحزن وليس أدل على ذلك من انتشار هذه الأصوات وتوزيعها بين الأبيات الشعرية:"فحين تأخذ أعضاء النطق شكلاً عمودياً ساكناً تفسح المجال للحرق المذمومة كي تخرج في شكل آهات الواحدة تلو الأخرى، وفي نفس متصل، وبالتالي، فإن كثرة حركات المد المفتوحة تدّل على توجع الشاعر وأسفه"[2].

والناظر في مجمل قصائد منَّاع يُدركُ مدى اعتماد الشاعر على الأصوات المجهورة، ولعل القصد من ذلك التعبير عمّا يجول في خاطره من لواعج الحزن والألم والشوق والحنين، وليس أدل على ذلك من تكرار توظيفه لصوت الباء والنون في قصائده، إذْ جاء هذا التوظيف متساوياً.

فحرف الباء صوت شفوي مجهور، يمتاز بالشدة المرتفعة من حروف القلقة"[3]. ومما يتلاءم والصوت المطالب بالبحث والتقصي عن عاطفة الحنين، فاللجوء إلى حرف الباء هو في أصله صراخ من نوع آخر صراخ في البحث عن الموسيقى التي تتفاعل مع العاطفة التي تجتاح الشاعر؛ لذلك وظف حروفاً جهرية تعينه على رفع صوته بشدة أمام قسوة الغربة وشدة الحنين.

وأما حرف النون فقد حاز اهتمام الشاعر وهو حرف يدل على كثرة الألم والحزن في نفس الشاعر، ويرجع ذلك إلى الآهات النفسية في الغربة التي عاشها منَّاع، كما يدل على سيطرة اللهفة والشوق والحنين.

وأما حرف الياء فهو من الحروف المجهورة اللينة التي تمتاز بصوت رقيق فيه ميل إلى العطف والحنو، وربما نستطيع تسمية قافية الياء بقافية الحزن والشجن لما ينتاب الشاعر من شوق وحنين، وأما ما تبقى من حروف القافية فهي لا تبتعد في إطارها عن الحس النفسي الحزين، والشوق الجارف، فالميم تدّل على الآلام والمعاناة، والغصة في القلب، فآهات الغربة كثيرة وقاسية وقد تلونت بألوان القوافي المشعرة بهذه الأحاسيس، وخلاصة الأمر إن الشاعر أجاد في موسيقاه الخارجية، فأحسن اختيار قافيته المتماشية مع مشاعره.

---

[1]– أنيس، إبراهيم (1988) **موسيقى الشعر العربي**، ط1، القاهر: مكتبة الأنجلو، ص20–22.

[2]– حشلاف، عثمان (د.ت) **التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية يف: مواده، موسيقاه، لغته**، ط1،الجزائر: ديوان المطبوعات الجزائرية، ص163.

[3]– حركات، مصطفى (1998) **الصوتيات والفونولوجيا**، ط1، بيروت: المكتبة العصرية، ص109.

الإيقاع الداخلي في شعر هاشم منَّـاع :الفصل الثالث

يتكون الإيقاع الداخلي بين ثنايا النص الشعري، ويأتي هذا النوع من الإيقاع في لغة الشاعر والعلاقة التي يؤسسها بين الألفاظ من جهة ومعانيها من جهة أخرى، وتعتمد على مهارة الشاعر في ربط ملفوظه الشعري بحسه العاطفي، وإقناع المتلقي بالجو النفسي الذي يعيشه.

وأما عن الإيقاع الداخلي في شعر هاشم منَّاع فقد تمثل في قدرة الشاعر على توظيف البعد الموسيقي المتناسب مع البعد الدلالي للألفاظ والعبارات، ولعل أهم ما يميز الموسيقى الداخلية عند منَّاع اعتماده على التكرار، التضاد، الترادف، الجناس، حُسن التقسيم.

1- التكرار:

يعد التكرار في نظر النقاد أحد أهم آليات الإيقاع الداخلي، ويقول (ياكبسون): "الإيقاع لا يستقيم دون آلية التكرار؛ لأن الآلية الأساسية للبيت هي التكرار[1]. وأما (يوري لوتمان) فأشار إلى ارتبط الإيقاع بظاهرة التناوب الصحيحة للعناصر المتشابهة، ويشمل تكرار هذه العناصر وهذه الخاصية من خواص العمليات الإيقاعية نعني بذلك خاصية التردد هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاع، فإن في الحركات الطبيعية للإنسان، وإن في نشاطه العملي على حد سواء، وقد أصبح من التقاليد المستقرة في البحث الأدبي التأكيد على التطابق بين الإيقاع في النشاط العملي والطبيعي والإيقاع في الأدب بعامة والشعر بخاصة"[2]. بينما يرى (سوريو) أن الإيقاع: "تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد بصرف النظر عن اختلافهما الصوتي"[3]. ويستند (شيللي) إلى أن الإيقاع متعلق بالانسجام: "الصوتي القائم على اختيار الألفاظ وائتلاف الأصوات في لغة الشعر وفق نمط خاص مما يتيح عنه تكرار أصوات تمتاز بالانتظام والتآلف مما يحقق للشعر فاعليته"[4]. إذن فالإيقاع الداخلي مرتبط بآلية التكرار سواء أكان تكراراً صوتياً أو ما يعرف بالتنغيم الصوتي، أو تكراراً في الحروف والأدوات، أو تكراراً في الألفاظ والجمل والعبارات، فجميع هذه التكرارات تنتج موسيقى داخلية لها تعبيرها الخاص، ووقعها المتناسب مع الحالة الشعورية للشاعر.

ولقد اهتم منَّاع بآلية التكرار اهتماماً ملحوظاً في قصائده وأشعاره، إذْ برز التكرار بأنواعه المختلفة في قصائده، ومن ذلك:

أ- التكرار الصوتي (التنغيم).

يعد التكرار الصوتي أو التنغيم أحد "العناصر التي تضفي على النص الأدبي تأثيرات دلالية، وإيقاعية مميزة تجعل للّنص أبعاد جمالية، وترسم سنفونية تعجز الكلمات عن التعبير عنها، فقد عرفه مجموعة من العلماء منهم أحمد مختار عمر قال: "التنغيم اتتابعاتمطردة من مختلف أنواع الدرجات الصوتية متنوعة تحدث عبر مجموع التغيرات الإيقاعية التي تطرأ على الكلام"[5]. ويرى إبراهيم أنيس أن " اللحن الموسيقى الناشئ عن تكرار نسب صوتية محددة بين أجزاء القصيدة يقوم بدور أساسي في تنشيط الصور الشعرية، والت حكم في مسارها النفسي، وملئ الفجوات العاطفية الناتجة عن قصور الأداة اللغوية، ولهذا السبب يستعين الشاعر بكلمات يمكن أن يوحي من ظلال وأنغام تساهم كلها في تبليغ المعنى الشعري"[6].

---

[1]- ياكبسون، رومان (1988) **قضايا الشعرية**، ط1، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، المغرب: دار توبقال للنشر، ص43.

[2]- لوتمان، يوري (1995) **تحليل النص الشعري، بنية القصيدة**، ترجمة: محمد فتوح أحمد، القاهرة: دار المعارف، ص70.

[3]- إسماعيل، عز الدين (1974) **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ط1، بيروت: دار الفكر العربي،ص122.

[4]- جنيس، ديفد (1967) **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، ترجمة: محمد نجم، بيروت: دار صادر،ص179.

[5]- عمر، أحمد مختار (1991) **دراسة الصوت اللغوي**، ط1، القاهرة: عالم الكتب، ص366.

[6]- أنيس، إبراهيم (1988) **موسيقى الشعر العربي**، ط1، القاهر: مكتبة الأنجلو، ص175.

وتجدر الإشارة إلى أن بعض النقاد يطلق على تكرار المقطع الصوتي أو التنغيم في القصيدة الواحدة النبر، وهو:" وضوح نسبي لصوت أو المقطع إذ قورن بغيره من الأصوات أو المقاطع المجاورة"[1]. ومن أمثلة القصائد التي وظف فيها الشاعر التكرار الصوتي أو التنغيم قصيدة (مهداة إلى الكويت) فالمتلقي يلحظ أن هذه القصيدة دونما قصائد الشاعر امتازت بنغم خاص معبر عن عاطفة الشوق والحنين، والفخر والحماس، فالشاعر عمل على توزيع التكرار الصوتي بين كل مقطع شعري وآخر مانحاً القصيدة نبرة صوتية معبرة، فقال:

كـــــويـــــتُ يـــــا بـــــلـــــدي!
يـــــا مـــــهـــــجـــــة الـــــكـــــبـــــد!
طـــويـــتَ صـــفـــحـــة ذُلٍ خـــطَّ كـــاتِـــبُـــهـــا
ســـطـــور بـــغـــي وظـــلـــمٍ، كـــاد يُـــفـــنـــيـــهـــا
هـــذي الـــعـــنـــايـــة مـــن ربِّ الســـمـــاء بِـــنَـــا
أن هـــيـــأ (الـــجـــابـــر) الـــمِـــقـــدامَ يـــحـــمـــيـــهـــا
كـــــويـــــتُ يـــــا بـــــلـــــدي!
أغـــــلـــــى مـــــن الـــــولـــــدِ! [2].

ونلاحظ أن الشاعر طرز قصيدته بإيقاع صوتي داخلي قائم على تكرار النغمة بعد كل شطر من القصيدة، فالصوت المتردد في عبارة (كويت يا بلدي) تكرر في القصيدة سبع مرات، في كل مرة تتكرر معها هذه العبارة يتكرر معها صوت موسيقي موحد، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

كـــويـــت يـــا بـــلـــدي...(يـــقـــابـــلـــهـــا)... يـــا فـــرحـــة الأبـــدي !
كـــويـــت يـــا بـــلـــدي... (يـــقـــابـــلـــهـــا)... يـــا مـــهـــجـــة الـــكـــبـــدِ!
كـــويـــت يـــا بـــلـــدي...(يـــقـــابـــلـــهـــا)... أغـــلـــى مـــن الـــولـــدِ!
كـــويـــت يـــا بـــلـــدي... (يـــقـــابـــلـــهـــا)... قـــلـــبـــي لـــهـــا ويـــدي!
كـــويـــت يـــا بـــلـــدي... (يـــقـــابـــلـــهـــا)...دومـــاً عـــلـــى الأمـــد!
كـــويـــت يـــا بـــلـــدي... (يـــقـــابـــلـــهـــا)... بـــالـــعـــز والســـنـــدِ !
كـــويـــت يـــا بـــلـــدي... (يـــقـــابـــلـــهـــا)... يـــا زأرة الأســـدي !
كـــويـــت يـــا بـــلـــدي... (يـــقـــابـــلـــهـــا)... يـــا حُـــبـــنـــا الأبـــدي ! [3]

وإن التكرار الصوتي في القصيدة أو النبر وما رافقها من موسيقى داخلية خاصة جاءت لتدل على عاطفة جياشة تعبر عن فخر الشاعر بحبه لدولة الكويت، وما حققته هذه الدولة من انجازات تاريخية، ولقد أدى تكرار الصوت أو النبر إلى إضافة جمالية حسية على القصيدة، وكشف عن علاقة متينة بين حس الشاعر المرهف والمكان الذي يحن ويشتاق له:" فالتكرار الذي هو أقرب ما يكون للمادة الصوتية المسموعة لا يمكن أن يثير في نفس المرء حسّاً عظيماً، وأن يوقظ انفعاله

[1]- بشر، كمال (2000) **علم الأصوات**، ط1، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، ص162.
[2]- منّاع، هاشم (2011) **ديوان خليجيات**، الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث،ص141- 144.
[3]- منّاع، هاشم (2011) **ديوان خليجيات**، الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث،ص141-144.

كما لو كان مكتوبا، فالأصوات لا يمكن أن ترى، ولكن تسمع، وسماعها هو الذي يثير في النفس استجابة مع ذلك الجو الذي ترد فيه"[1].

ب- تكرار الضمائر:

شكلت ضمائر المتكلم، والمخاطب، ركيزة أساسية في شعر منَّاع وتمثل هذه الضمائر حلقة وصل بين شوق الشاعر وحنينه وبين رغبته في التواصل في غربته مع وطنه، وأهله، وزوجته، وأصحابه، وأولاده وغيرهم ممن يمثلون الشيء المقدس في نفس الشاعر.

وإن وجود الضمائر على نحو متناثر في القصائد والأشعار ربما يعد من الأمور المتعارف عليها في شعر الشعراء، ولكن أن تأتي على نحو متكرر متوال في قصيدة واحدة فهذا يوحي بانتظام إيقاعي داخلي يهدف منه الشاعر إلى التعبير عما يعتريه من أحاسيس ومشاعر، ومن أمثلة ذلك تكراره ضمير المتكلم (أنا) للدلالة على صبره وقوة تحمله في غربته، وفي إعلان موقفه ممن يشككون في تغيير موقفه وتراجعه، إذْ يقول:

أنا النسرُ الذي يعلو شموخاً أُحلقُ في حمى الربِّ البصيرِ
أنا الضرغامُ تخشاني ليوثٌ وتعرفُني تماماً من زئيري
أنا من يُشرع السُّمرَ العوالي يُدير رحى الحُروب بلا مُديرِ
أنا مَنْ يرفعُ الأفقَ المعالي وأعلُو قَشعماً وقت المصير
أنا مَنْ لم تُغيره الليالي ولم تسحقه بالعُمر القصيرِ[2]

وإن تكرار الإيقاع الداخلي في صوت ضمير المتكلم (أنا) منح القصيدة أفقاً تفاعلياً بين المتلقي والشاعر من خلال انسياب صوت الفخر والإحساس بالقوة والتعالي على ذاته المنكسرة لما واجهته من مصاعب ومحن، كذلك تكرر الضمير (أنا) في قصيدة (الغريب لا يُرحم) التي يقول فيها:

أأنا أنا؟ في الأنين بغربةٍ
قد جاش كالنَّار التي بشبابي
أأنا الغريبُ بفألِه في غربة؟ [3].

إنَّ دل التكرار على الشعور بالألم من الغربة، فالشاعر يحس بألم وحزن يخالطهما قهر من هذه الغربة التي لم يكن يتوقعها في يوم من الأيام، إذْ كان يقيم في وطنه آمناً لا يعكر صفو حياته شيء، ولكن جاءته الغربة فاختطفته واختطفت شبابه.

ج- تكرار الألفاظ والأسماء:

تبدو ظاهرة تكرار الألفاظ لا سيما الأسماء في شعر هاشم منَّاع صفة إيقاعية متلازمة، وهذا التكرار يدل على علاقة وطيدة بين الشاعر وهذه الأسماء فمثلاً تكرر ذكر (القدس) في شعر منَّاع على نحو لافت للنظر وهذا يدل على وجود إيقاع موسيقي مليء بالحنين والشوق، والحزن على فراقها والبعد عنها، وليس أدل على ذلك من قوله:

(القدسُ) عاريةٌ من ذا يُدثرها و(القدسُ) خادرةٌ والعِجْلُ من ذهب

---

[1]-ربابعة، موسى، (1990). **التكرار في الشعر الجاهلي**، ط1، عمان: مكتبة الدراسات،ص164.

[2]- منَّاع، هاشم (2005) **ديوان مغترب**، الإمارات: دار القلم،ص16- 17.

[3]- منَّاع، هاشم(2019) **ديوان غريب**، ط1، عمان: دار يافا للنشر والتوزيع، ص16- 17.

و(القدسُ) تائهة من ذا يُسددها دوَّتْ بأرجائها صرخاتُ مُنتحِبِ [1]

فتكرار الشاعر للفظة (القدس) منح القصيدة إيقاعاً موسيقياً متواتراً، فتكرار اللفظة جذبت أسماع المتلقي وأنظاره، والغاية من ذلك تأكيد الشاعر على الروابط الإنسانية بين مشاعره وأحاسيسه ومدينة القدس العزيزة عليه، كما أدى الإيقاع الداخلي القائم على التوازن في الألفاظ والكلمات إلى تسليط الضوء على الغاية من تكرار لفظة (القدس)، وهي إظهار الحنين والشوق والحسرة والألم على ما حل بالقدس من اعتداء صهيوني غاشم، وقد تجلى هذا التوازن فيما أحدثته الألفاظ (عارية، خادرة، تائهة) من ترابط وثيق بين الموسيقى واللفظ والمعنى. ومما يُلحظ على شعر منَّاع تكراره لأسماء الأمكنة التي تحتل مكانة عالية في نفسه، ولعل في تكرارها دليل شوقٍ لها، ومحبة يكنها الشاعر في نفسه، ففي قصيدة مدح فيها ملك البحرين (حمد بن عيسى آل خليفة) كرر الشاعر لفظة البحرين في هذه القصيدة ثماني مرات، ومن ذلك:

أين الملوك مُلوك الأرض تُرضينا؟ أن الشُّموخُ وأين الأُسد تَحمينا؟
قالت لي الزَّوج: طِرْ فوق (الخليجِ) إلى (البحرين) فيها مَليكٌ قام يدعونا
كيف السبيلُ إلى أن اهتدي؟ فَسَمَتْ في جَوِّنَا دُرَّةُ (البحرين) تَهدينا
قالت: تعال إلى (البحرين) بحر ندىً تجني اللآلِئ منها والرَّياحينا[2]

وأما تكرار الشاعر لـ(مكة المكرمة) فجاء في قصيدة (حب وإجلال للبلد الحرام) إذْ كرر الشاعر لفظ (مكة) على نحو مشعر بالحنين الديني، والشوق الإنساني للبلاد المقدسة، فالشاعر كان يحن لمكة المكرمة بعد أن قام بزيارتها لأداء مناسك العمرة، في عهد الملك عبد الله بن عبد العزيز آل سعود وقد بقيت هذه البلد حاضرة في نفس الشاعر وروحه؛ لما لها من أثر ديني في نفوس المسلمين، فهي موطن العبادات والطاعات، وموطن الرسول – صلى الله عليه وسلم، إذ يقول:

بلد الرسول مدائنُ الأحباب فيها بداياتٌ مع الأصحاب
قد زرتُ (مكة) ذات يومٍ فانقضى في (عمرة) و(الحجُّ) يطرق بابي
ملكٌ حفاوتهُ أعادت للدُّنا إشراق خير للورى وإهابِ
لقبٌ بخدمة (مكةٍ) قد حُزْتَهُ فاهنأ به وبأجمل الألقاب[3]

وإن تكرار الأمكنة في القصائد أحدث إيقاعاً موسيقياً خاصاً، إذ بالتكرار قرب الشاعر صورة المكان النفسية إلى ذهن الشاعر، وسلط الضوء عليه، فكان المكان وكأنه نقطة ارتكاز موسيقي عمل على ضبط إيقاعات الموسيقى وانتظامها في القصيدة، ولم يقتصر تكرار الأسماء والألفاظ على الأمكنة فحسب، بل تكرر ذكر ألفاظ أخرى في قصائد منَّاع مثل (الأم) ولعل من أبرز القصائد التي تكررت فيه لفظة (الأم) قصيدة (أمي الحبيبة) إذْ يظهر التكرار شدة حنين الشاعر لأمه، وشوقه لها فلفظة (الأم) تكررت في هذه القصيدة ما يقارب عشر مرات، إذْ عبرت عن لوعة الشاعر في فقد أمه، ورغبته النفسية في التواصل معها، والتقرب منها، كما نلاحظ أن الشاعر لم يرثيها في أي قصيدة؛ ربما لأنه قريبة من نفسه، ماثلة في قلبه وعقله، ومن ذلك ما نجده في العبارات الشعرية التي يستذكرها فيها، فيقول:" فوزية (أمي) التي رحلت. (أمي) الحنون بقبرها تحت الثرى. (زَيْتَا) على جبلٍ به (أمي). كنت الصغيرَ يصيحُ (أمي). (أمي) بدارٍ لا تغيب فألعب. لا تندمي (أمي) على موتٍ أتى. (أمي) لمن أودعت أبناءً؟ لمن؟. طوبى لـ(أمي) إنها قد جاهدت"[4] فجميع هذه الجمل تضمنت تكرار لفظة

---

[1]– منَّاع، هاشم (2005) **ديوان مغترب**، الإمارات: دار القلم،ص102

[2]– منَّاع، هاشم (2011) **ديوان خليجيات**، الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث،ص109.

[3]– المصدر نفسه، ص115– 116.

[4]– منَّاع، هاشم صالح (2018) **ديوان الغربة والاغتراب**، ط1، عمان: دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، ص15– 20.

الأم دونما أن تتضمن عبارة رثاء؛ لأن ذكرى أمه خالدة في نفسه كذكرى قريته (زَيْتَا)، وأن حنينه لها حنين دائم متواصل لا ينقطع أبداً.

وتكررت كلمة (بعيد وبعيدة) في قوله:

إني بَعيدٌ عنك يا (ليلى) فلا يذهب بكِ التفكيرُ أنيّ مهملُ
ما غاب عيدُ ميلاد لها وهي البعيدةُ بًعدها لا يُحملُ
هي في (دمشق) بعيدةٌ في حُسنها طوبى لها أعيادها تتجَّملُ[1].

ونلاحظ أن الشاعر كرر لفظة (بعيد/ بعيدة) في الأبيات السابقة، وقد حمل تكرارها نبضاً معبراً عن ألم الشاعر من البعاد عن ابنته ومفارقه لها، فإيقاع تكرار اللفظة حرك مشاعر المتلقي ووجدانه ليتفاعل مع لحظات الفراق والبعد.

ويأتي التكرار اللفظي في ديوان (غريب) أسلوباً دلالياً، وصورة محملة بالمعاني العميقة، فالناظر في قصائد الديوان يدرك كم يصر الشاعر على تكرار الألفاظ (الغربة، الغريب، التغرب)، فمن خلال الجدول الآتي يتبين للمتلقي إحصائية هذا التكرار ودلالاته.

اللفظة	عدد التكرارات
الغربة	40 مرة
الغريب	40 مرة
التغرب	21 مرة

وإن تساوي أعداد التكرار للفظتي (الغربة/ الغريب) يدّل على العلاقة النفسية المتينة التي ربطت فكرة الغربة بصورة الغريب، وأما تكرار كلمة (تغرب) فلا شك أنها مرتبطة بالشعور الذاتي للشاعر فالغربة والغريب لفظان يرتبطان بالإنسان والمكان، وأما التغرب فيرتبط بالحال أو الشعور الداخلي كالاغتراب النفسي، ولكن جميع هذه الألفاظ حملت تصوراً واحداً هو رفض الشاعر للغربة بأشكالها كافة، وليس أدل على ذلك من الصفات التي ألحقها الشاعر بلفظة الغربة، فتارة نعتها بالغربة الظلماء كما في قوله: "في الغُربة الظلماء وهي تُخاطبُ"[2]. وتارة أخرى كان ينعتها بالغربة العجفاء كما في قوله: "أويتُ للغربة العجفاء مضطربا"[3]. ومرة نعتها بغربة الشؤم فقال:" يا غربة الشؤم في الأوطان في الغير"[4]. ونعتها بالغربة الشنعاء فقال:" والغربة الشنعاء فأل محطتي"[5]. كما نعتها بالغربة السمجاء والرعناء فقال:"هل تُحمدُ الغربة السَّمجاءُ سطوتها؟ ما أصعب الغربة الرَعناء زورتها"[6].

ت- تكرار الجمل والعبارات:

شكلت تكرار الجمل في شعر منَّاع ظاهرة أسلوبية لا بد من التوقف عندها، وبيان الأثر الإيقاعي لها، إذ اعتمد منَّاع في بعض قصائده على تكرار جمل معينة لإيصال غرضه الشعري المتمثل في التعبير عن شوقه وحنينه، ومن أمثلة

---

[1]- المصدر نفسه، ص53.

[2]- منَّاع، هاشم(2019) **ديوان غريب**، ط1، عمان: دار يافا للنشر والتوزيع،ص12.

[3]- المصدر نفسه، ص14.

[4]- المصدر نفسه، ص36.

[5]- منَّاع، هاشم(2019) **ديوان غريب**، ط1، عمان: دار يافا للنشر والتوزيع،ص40.

[6]- المصدر نفسه، ص51.

ذلك التكرار المتقطع لجملة (كويت يا بلدي كما في قصيدة (مهداة إلى الكويت)، وظهر هذا الأسلوب في تكرار الشاعر لجملة (غربة الأوطان) في قصيدة (الغربة تشكو) فقال:

شكت غُربة الأوطان حيف تغربٍ
ببعدٍ وآهاتٍ وضيقٍ من الهجر
إذا غُربة الأوطان ضربٌ من الأسر[1].

وإن تكرار جملة بعينها يركز المعنى المتصل بعنوان القصيدة في ذهن المتلقي من زاوية وليحدث الإيقاع الذي يدخل في تعداد ألوان الموسيقى الداخلية لديه من زاوية أخرى، وتغدو هذه الموسيقى صورة نفسية يتفاعل معها المتلقي، وربما يأتي تكرار المقطع "أكثر موسيقية في تغلغله داخل النفس البشرية لطول النغم الذي يفرض نفسه عند تكرار الجملة مقارنة بتكرار اللفظة أو المفردة"[2].

ث- تكرار الأساليب:

يعرف التكرار الأسلوبي أنه تكرار الاستفهام، والتعجب، والنداء وغيرها من صيغ النفي، والشرط، والقسم، وما يصحبه من علامات أو نقط، ومن تكرار الصيغ"[3] ومن أمثلة هذا التكرار ما ورد في مرثية الشيخ (زايد آل نهيان) إذْ كرر الشاعر الجملة المنفية على نحو ملحوظ، فقال:

ما ماتَ مَنْ فعل الخيرات في بلدٍ ما ماتَ مَنْ حَوْلَهُ الأبطال والجنودُ
ما ماتَ مَنْ جعل الأوطان زاهيةً فيها زهورٌ وأشجارٌ عناقيدُ
ما ماتَ مَنْ خَلَّدَ الأفعال شاهدةً أبقى رواسيها والفعل مَعمودُ
ما ماتَ مَنْ وَحَّدَ الإخوان قاطبةً للخير في دولةٍ والفألُ مسعودُ
ما ماتَ مَنْ عَرَّفَ الأنجال سُنته الله قد عَرَفُوا والدهرُ مشهودُ[4]

وإن تكرار الجملة المنفية في عبارات (ما مات مَنْ) يعد شكلاً من أشكال التكرار الأسلوبي الذي يلعب دوراً مهما في الإيقاع الداخلي للقصائد:" للتكرار الأسلوبي دورين، أحدهما: إشباع الإيقاع، والثاني: دور الرابط بين حالات النص"[5]..ويلاحظ المتتبع لشعر هاشم منَّاع أن التكرار الأسلوبي كان تكراراً متصلا لم ينقطع في القصيدة.

ولقد عمل هذا الأسلوب على أبقاء المتلقي مرتبطاً مع القصيدة، فلم يشعر بالانفصال الموسيقي بين جملة وأخرى، كما أن هذا التكرار عمل على تقوية الرنة اللفظية ليصل الشاعر بها الكلام بين ما سبق وبين ما هو قادم من ألفاظ، فإعادة الجملة وتكرارها كما هي على نحو "متقطع أو متصل نمط شعري قديم دل على أن الشاعر يوظفها لتقوية جرس الألفاظ"[6].

2- التضاد أو الطباق:

---

[1] - المصدر نفسه، ص34- 35.

[2]- النجار، مصلح وأفنان (2007) **الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار، وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، مجلة جامعة دمشق**، المجلد 23، العدد الأول، ص146.

[3]- المصدر نفسه، ص141.

[4]- منَّاع، هاشم (2011) **ديوان خليجيات**، الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث،ص17-18.

[5]-المناصرة، عز الدين (2002) **إشكاليات قصيدة النثر (نص مفتوح عابر للأنواع)**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص109.

[6]-المجذوب، عبد الله الطيب (1955) **المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج2، ط1، دون ناشر، ص501.

التضاد هو الجمع بين متضادين أي معنيين متقابلين في الجملة: "سواء أكان التقابل حقيقياً كتقابل القِدَم والحدوث، أم اعتباريا كتقابل الإحياء والإماتة، فإنهما لا يتقابلان إلا باعتبار بعض الصور، وهو أن يتعلق الإحياء بحياة جُرمٍ في وقت، والإماتة بإماتته في ذلك الوقت، وإلا فلا تقابل بينهما باعتبار أنفسهما"[1]. ويعرفه العلوي بقوله: "التضاد، والتكافؤ، والطباق وهو أن يؤتى بالشيء وبضده في الكلام كقوله فليضحكوا قليلاً، وليبكوا كثيراً، وأعلم أن هذا النوع من علم البديع متفق على صحة معناه، وعلى تسميته بالتضاد والتكافؤ، وإنما وقع الخلاف في تسميته بالطباق، والمطابقة، والتطبيق، فأكثر علماء البيان على تلقيبه بما ذكرناه، إلا قدامه الكاتب"[2].

فالطباق أو التضاد يعده علماء البلاغة من أهم المحسنات البديعية، لما يحمله من وظائف جمالية تقوم بتحسين اللفظ والمعنى، ولما يتضمنه من إيحاءات وإشارات خفية بين المعنيين المتقابلين،فعندما يجتمع متضادين في جملة تتحرك الأذن الموسيقية عند المتلقي، فيتحرك ذهنه وحسه للمقارنة، وإزالة الإيهام والغموض عن المتضادتين، واستجلاء للغاية التي تتطلب التفريق بين الأمرين، فالتضاد يحدث إيقاعاً داخلياً هدفه استجلاب السامع لحواسه وتفعيلها مع البنية الداخلية للنص الشعري؛ مما يعني ذلك تفاعل المتلقي مع مشاعر الشاعر وعواطفه، ولا سيما في ضوء الاهتزازات الإيقاعية للكلمات، ومن أمثلة التضاد في شعر هاشم منَّاع ما نلمسه في صوت الخوف على طالبات كلية الدراسات الإسلامية، فالشاعر يؤكد في هذه القصيدة على أنه إنسان يحنو ويعطف على طالبته كأنهن بناته، فيخاطبهن (بُنياتي) وفي هذا الصوت حنين أبوي فطري، إذْ يقول:

بُنياتي سلاحُ العلمِ نورٌ به نمحو دياجير الظّلامِ[3].

فالتضاد وقع بين (النور/ الظلام) كما كرر الشاعر هذا التضاد في القصيدة ذاتها عندما قال:

بل اتخذي من الظلمات نُوراً تحاكي فيه (زرقاء اليمامة)[4].

فالتضاد وقع في (الظلمات/ نور) وهذا يؤكد أن توظيف الشاعر لاسمين مختلفين في المعنى في البيتين السابقين كان قصداً إيقاعياً لجذب أسماع المتلقي وتحريك ذهنه للتفريق بينهما، وجاء التضاد في الأسماء في قصيدة (عذاب الغربة) فالشاعر وظف كلمتي (الصمت/ الحديث) في صورة متضادة عبرت عن خوفه من الغربة وقلقه منها، فقال:

لكنني عَذبتُ نفسي صامتاً إني أخاف من الحديث وأرهبُ[5].

وجاء التضاد يخدم الإيقاع الداخلي في جذب أسماع المتلقي في بيان مدى حنينه لأمه، فوظف منَّاع كلمتي (الأعاجم/ العرب) في قوله:

أُماهُ أنت بحُكم الله راضيةٌ أنتِ المُنى لبَنِي الأعاجم والعربِ[6].

كما خدم التضاد الإيقاع الداخلي في قول الشاعر:

هذي(فلسطين) في الدنيا تُناصرنا في السِّلم والحرب والأعداء تنهمر[7].

---

[1]– طبانة، بدوي، (1997). **معجم البلاغة العربية**، ط1، جدة: دار المنارة،ص367.

[2]– العلوي، يحيى، (1982). **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، ج2، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، ص377.

[3]– منَّاع، هاشم (2005) **ديوان مغترب**، الإمارات: دار القلم،ص99.

[4]–منَّاع، هاشم، **ديوان مغترب**، ص100.

[5]– منَّاع، هاشم صالح (2018) **ديوان الغربة والاغتراب**، ط1، عمان: دار يافا العلمية للنشر والتوزيع،ص23.

[6]– منَّاع، هاشم صالح (2018) **ديوان الغربة والاغتراب**، ط1، عمان: دار يافا العلمية للنشر والتوزيع،ص29.

[7]– المصدر نفسه، ص38.

فالتضاد بارز في كلمتي(السِّلم/ الحرب) اللتين عبرتا عن مكانة فلسطين في نفس الشاعر، وكشفتا عن معاناة فلسطين في ضوء الاحتلال الصهيوني لها. كما جاء التضاد في الأسماء في قصيدة الرثاء النابعة من القلب في مرثية الشيخ (زايد) إذْ يقول:

يومُ (الثلاثاء) مذمومٌ بفقدكمُ يا (زايد الخير) أنت الخير محمود[1].

فالتضاد هنا جاء بين اسمين هما (مذموم/ محمود) وقد حقق التضاد لفتة صوتية معبرة عن صورة الحزن في الفقد والحنين، وجاء اللفظان متوازيان في الدقة والمعنى، فالثلاثاء في نظر الشاعر يوم وفاة (زايد) يومٌ مذموم، والفقيد (زايد) خير محمود.

وجاء التضاد في الأفعال ومن ذلك توظيفه للفعلين (تشقى/ تسعد) قوله في قصيدة (صاحب العلم يشكو من الغربة) فقال:

يا حامل العلم إن الفقر دَيدنُهُ تشقى به، وبجَهْلٍ يَسعدُ البشرَ! [2].

فالشاعر في ضوء تضاد الفعلين سعى لإبراز صوت خفي عبر بحرقة عن المفارقة الحاصلة بين منازل العلماء والجهلة، بين من يشقى في الحصول على العلم، وبين من يهنأ بتعلمه. وجاء التضاد بين الأفعال في قصيدة رثاء الشيخ (زايد) التي قال فيها الشاعر منَّاع:

(الشيخُ) غادرنا، والحزن لازمنا فلتبك أشعارنا فالشعر منشودُ[3].

فالفعلان (غادرنا/ لازمنا) عملا على إحداث صدى موسيقي، وإيقاع داخلي ضبط مشهد الحزن فما بين رحيل الشيخ زايد، وملازمة الأحزان تتصدر مشاهد الحنين للشيخ زايد مختلف الأشعار. كما جاء التضاد في الفعلين (حملتْ/ وضعتْ) في قول الشاعر:

في الوهن قد حملت، في الكره قد وضعت في الليل قد سهرت، بالسُّهد والنَّصبِ[4].

ونلاحظ أن الإيقاع الموسيقي في البيت السابق قد جاء متوازناً بفضل الضبط الإيقاعي لتوالي الكلمات المنتهية بصوت التاء، وأما التضاد الذي وظفه الشاعر في ديوان (غريب) فلا بد من القول إن هذا التضاد جاء مختلفاً إلى حد ما، فقد أشعل التضاد في هذا الديوان حرارة العاطفة، وكشف عن عمق المعاناة النفسية، فكان التضاد في هذا الديوان أقرب إلى الإيقاع الداخلي المعبر عن كره الشاعر للغربة ونفوره منها؛ وذلك لما واجهه من مصاعب فيها، ومن ويلات، فالناظر في توظيف التضاد بين لفظتي (السر/ الجهر) يلمح موقف الشاعر من الغربة، إذ يرى أن التغرب ما هو بالخيار الأمثل للإنسان في هذه الحياة ففي كلا الأمرين سواء بالعلن أم بالخفاء سيلاقي المغترب آلام الغربة ومرارتها، إذْ يقول:

وما كان التَّغربُ ذات يومٍ
بشأوٍ إن أتى سِراً وجهرا [5]

وجاء التضاد بين الأفعال (يدري/ لا يدري) في قول الشاعر معبراً عن صورة الغريب في الغربة، إذْ إن الإنسان المغترب عن وطنه قسراً يعاني من ويلات كثيرة بداية بظلم الأوطان، والبعد، والآهات والأحزان، والطرد والتشريد، فالغريب

---

[1]- منَّاع، هاشم (2011) **ديوان خليجيات**، الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث،ص16.

[2]- منَّاع، هاشم صالح (2018) **ديوان الغربة والاغتراب**، ط1، عمان: دار يافا العلمية للنشر والتوزيع،ص40.

[3] - منَّاع، هاشم صالح (2018) **ديوان الغربة والاغتراب**، ط1، عمان: دار يافا العلمية للنشر والتوزيع،ص17.

[4]- المصدر نفسه، ص28-29.

[5]- منَّاع، هاشم(2019) **ديوان غريب**، ط1، عمان: دار يافا للنشر والتوزيع، ص32.

المهجر عن وطنه قسراً يكون منبوذاً، فيدري أنه غريب، ولكنه لا يدري ماذا يفعل في غربته أمام كل ما يوجهه، إذْ يقول منَّاع:

شكت غربة الأوطان حيف تغرب
ببعد وآهات وضيق من الهجر
بقسر ونبذٍ حيث يدري ولا يدري[1].

وجاء التضاد في لفظتي (سمع/ صمم) في قصيدة (غربة الشؤم) معبرا هذا التضاد عن علاقة فقد الإنسان حواسه بعد أن يفقد وطنه، ويعيش في غربة بعيداً عنه، ويقول الشاعر:

يا غُرْبَة الشُّؤمِ في الأوطانِ في الغِيَرِ
فَلْتَغربي غُربة في البُعدِ عن بَصري
فالسَّمْعُ عندي أصَبتِهِ بِدا صَمَماً
حتَّى غَدوْتَ بلا سَمْعٍ ولا بَصَرِ[2].

وخلاصة الأمر أن التضاد صورة بلاغية دلالية حاملة لعلاقة غير متوافقة في المعنى، هدفها إبراز الصوت الشعري المراد، وإعلان عن الفكرة المطروقة، وجذب للمتلقي في مشاركة الشاعر رؤيته ومشاعره وأحاسيسه. فالتضاد يظهر السياق العاطفي الذي يحدد مدى القوة والضعف في الانفعال وذلك من خلال الحركة التوليدية في الجرس الموسيقي للكلمات.

3- الجناس:

يعرف الجناس أنه:" تشابه الكلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى، ويسمى التجانس والتجنيس"[3]. والجناس من الأدوات الموسيقية التي تبعث في النفس انسجاماً صوتياً وحسياً متناغماً مع النص الشعري، ولقد وظف هاشم منَّاع هذا اللون البديعي في أشعاره؛ مما أضفى على شعره بريقاً من نوع خاص، وموسيقى تفاعلية ظهرت جلية بين ثنايا القصائد، ومن الأمثلة على الجناس ما نجده في قوله:

ما خفت الأوجاع في آلامها وطني الأسير بقبضة الفُجار
كُنا بأحداثٍ مَصائرنا بها ما جاءت الأخطار بالإخطار[4].

فقد ورد الجناس بين كلمتي (الأخطار) التي بمعنى الوقائع والحوادث، وكلمة (الإخطار) والتي بمعنى التبليغ والإنذار، فالجناس هنا أدى قوة إيقاعية في بنية البيت الشعري، وأفاد معنى الإعلان والتصريح عن موقفه من احتلال وطنه وتشريد أهله في غربة واغتراب.

وورد الجناس في قول الشاعر:

ما أجمل القُربَ بَعْدَ البُعدِ يؤنسني البُعدُ فيه الجفا يأتي يُعنينا[5].

فالملاحظ أن الشاعر وظف في البيت السابق الجناس بين لفظة (بَعْدَ) التي هي ظرف زمان وكلمة (بُعْدُ) أي الابتعاد والافتراق، كما نلاحظ أن اتحاد الجناس مع الطباق بين كلمتي (القرب/ البعد) منح الإيقاع الموسيقي وقعاً جميلاً،

---

[1]- المصدر نفسه، ص34.

[2]- المصدر نفسه، ص36.

[3]- منَّاع، هاشم(2019) **ديوان غريب**، ط1، عمان: دار يافا للنشر والتوزيع، ص20.

[4]- منَّاع، هاشم صالح (2018) **ديوان الغربة والاغتراب**، ط1، عمان: دار يافا العلمية للنشر والتوزيع،ص49- 50.

[5]- المصدر نفسه، ص74.

وتناسقاً دلالية عبر عن رؤية الشاعر للبعد والغربة والفراق. أما الجناس غير التام الذي وظفه الشاعر فجاء في مواطن مختلفة منها توظيفه لكلمتي (العَدُّ/ التعداد) في قول الشاعر:

قُـــتِـــلـــوا وجـــاء الـــعـــدُّ والـــتَّـــعـــداد
صـــمـــت الـــغـــريـــبُ وهـــزه الأجـــنـــاد[1].

فالجناس الناقص في اللفظتين أحداث ترابطا موسيقياً، ومنح البيت الشعري صورة محزنة لكثرة قتل الشعب الفلسطيني، وتغريبهم عن الأوطان.

وأما في ديوان (غريب) فالشاعر لجأ إلى الجمع بين أساليب بلاغية مختلفة لا سيما الجناس الذي بدا في الشعر وكأنه صنعة بلاغية متقنة، ففي قصيدة (دالية العيد العجيبة) يظهر للمتلقي قدرة الشاعر على التلاعب الإيقاعي بالموسيقى الداخلية للشعر، فكانت هذه القصيدة نبضاً متصلاً، وفكراً معبراً عن نظرة الشاعر للعيد، وللدهر، وللغربة، وللطرد، والتهجير، فالقصيدة قائمة بشكل فاعل على آلية التكرار اللفظي من خلال الجناس الذي أدى إيقاعا خاصا في القصيدة، فقال هاشم منَّاع:

والـــعـــيـــدُ عـــيـــدُ الـــدَهـــر أدهَـــرَ دَهْـــرَهُ مـــا دَهْـــرُنَـــا وَقْـــدٌ بـــه ووقُـــودُ
يـــا دهـــرُ، تشـــريـــدٌ أتـــى قـــد هَـــدَّنـــا والـــبـــعـــد: إبـــعـــادٌ بـــه وعـــبـــيـــدُ
والـــرَّدُّ: تـــنـــديـــدٌ لِـــنِـــدٍّ شَـــدَّهُ طـــردٌ وتـــهـــديـــدٌ بـــدا وَقُـــيُـــودٌ
حَـــدِّدْ حُـــدودَ الـــحَـــدِّ واحـــدُدْ حَـــدَّهـــا مـــا حَـــدَّ حَـــدَّاً لـــلـــحُـــدودِ حَـــدِيـــدُ[2].

وإن الناظر في سياق تفسيرات الشاعر لمعاني هذه الكلمات في هامش القصيدة يدرك أن الجناس كان لسيقاً في هذه القصيدة، فقال: "الدهر أدهر دهره: أي أنزل نازلته، وما دهرنا: أي ما غايتنا، والوقد: الإشعال، والنِّدُ واحد الأنداد وهو القِرن جمع الأقران، والضد جمع الأضداد، وحدد: أقم له لحداً، والحَدُّ: الفصل أو الحاجز بين الشيئين لئلا يختلط أحدهما بالآخر، أو لئلا يتعدى أحدهما على الآخر، وجمعه حدود، واحدد حدها: أي امنع حدودك من العدوان عليها واحفظها، ودافع عما يجب الدفاع عنه، وما حد حداً: أي ما فصل الحديد مثل السيف وغيره دون وجود العقل، حداً: حماه"[3].

وخلاصة الأمر أنَّ الشاعر وظف الإيقاع الداخلي للتعبير عن موقفه من الغربة والاغتراب، وإعلان حنينه وشوقه لوطنه، ولقريته، ولأهله، وزوجته، وأولاده، وأصحابه، فالشاعر لم يعدم الوسيلة البلاغية لإيصال مشاعره وأحاسيسه الكامنة في صدره للمتلقي، فضلاً عن إظهار بلاغته، وقدرته اللغوية في التلاعب بالألفاظ، والإيقاعات، وتوظيف المعاني ذات الأبعاد النفسية الداخلية والخارجية.

---

[1]– منَّاع، هاشم(2019) **ديوان غريب**، ط1، عمان: دار يافا للنشر والتوزيع، ص19.

[2]– منَّاع، هاشم(2019) **ديوان غريب**، ط1، عمان: دار يافا للنشر والتوزيع، ص24– 25.

[3]– المصدر نفسه، هامش القصيدة في ص24– 25.

الخاتمة

رصد البحث اعتماد قصائد الغربة والحنين وأشعار مناع على إيقاعات داخلية وخارجية منظمة محددة، إذْ جاءت الإيقاعات الخارجية قائمة على الأوزان، والبحور الشعرية، ولعل الأوفر حظاً في دواوين هاشم منَّاع البحور الآتية:(الوافر، البسيط، الكامل، الطويل)، وعَمِدَ إلى اختيار القافية التي تتناسب والجو النفسي الذي يعيشه من غربة وحنين، وتلاحظ الدراسة أنَّ الشاعر كان يتجنب القوافي التي لا تنسجم مع الغرض الشعري المقصود، وجاء الإيقاع الداخلي متنوعاً في قصائد منَّاع، فقد تمثل في قدرة الشاعر على توظيف البعد الموسيقي الداخلي المتناسب مع البعد الدلالي للألفاظ والعبارات، ولعل أهم ما يميز الموسيقى الداخلية اعتماده على التكرار، التضاد، الجناس.

قائمة المصادر والمراجع

طبانة، بدوي، (1997). **معجم البلاغة العربية**، ط1، جدة: دار المنارة.

ابن منظور، **لسان العرب**، مجلد 8، ص402. والفيروز آبادي، محي الدين (د،ت)، **القاموس المحيط**، ط5، القاهرة: شركة فن الطباعة، ج3، المجلد4.

إسماعيل، عز الدين (1974) **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ط1، بيروت: دار الفكر العربي.

الزيدي، توفيق (1988)، **مفهوم الأدبية في التراث النقدي**،تونس: دار سراس للنشر.

العلوي، يحيى، (1982). **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، ج2، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية.

الكندي، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق (1969)، **رسالة في صناعة التأليف**، ط1، تحقيق: يوسف شوقي، القاهرة: دار الكتب.

النجار، مصلح وأفنان (2007) **الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار، وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، مجلة جامعة دمشق**، المجلد 23، العدد الأول.

النجار، مصلح وأفنان، **الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار، وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، مجلة جامعة دمشق،سوريا.**

أنيس، إبراهيم (1961)، **الأصوات اللغوية**، ط1، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

بحراوي، سيد (1996)، **الإيقاع في شعر السياب**، ط1، القاهرة: نوارة للترجمة والنشر.

بشر، كمال (2000) **علم الأصوات**، ط1، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.

جنيس، ديفد (1967) **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، ترجمة: محمد نجم، بيروت: دار صادر.

حركات، مصطفى (1998) **الصوتيات والفونولوجيا**، ط1، بيروت: المكتبة العصرية.

حشلاف، عثمان (د.ت) **التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية يف: مواده، موسيقاه، لغته**، ط1،الجزائر: ديوان المطبوعات الجزائرية.

سامي، مهدي (1988)، **أفق الحداثة وحداثة النمط، دراسة في مجلة شعر بيئة ومشروعاً ونموذجاً**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

سعيد، خالدة (1982)، **حركية الإبداع**، ط2، بيروت: دار العودة.

سليمان، خالد (1996)، **بحث في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة تشرين للبحوث والدراسات العلمية**، سوريا، مجلد 18، عدد 11.

سيبوية، عمر بن عثمان(1975) **الكتاب**، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ج4.
عمر، أحمد مختار(1991) **دراسة الصوت اللغوي**، ط1، القاهرة: عالم الكتب.
عياد، شكري (1968)، **موسيقى الشعر العربي**، ط1، القاهرة: دار المعرفة.
عياشي، محمد (1986)، **نظرية الإيقاع الشعر العربي**، تونس:المطبعة العصرية.
قواجلية، سعاد (2016)، **البنية الإيقاعية في بائيات ابن حمديس الصقلي**، رسالة ماجستير، الجزائر: جامعة العربي بن مهيدي.
لوتمان، يوري (1995) **تحليل النص الشعري، بنية القصيدة**، ترجمة: محمد فتوح أحمد، القاهرة: دار المعارف.
مجمع اللغة العربية (1979)**المعجم الفلسفي**، بيروت: مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون الأميرية.
منَّاع، هاشم صالح (2018) **ديوان الغربة والاغتراب**، ط1، عمان: دار يافا العلمية للنشر والتوزيع.
منَّاع، هاشم (2011) **ديوان خليجيات**، الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث.
منَّاع، هاشم(2019) **ديوان غريب**، ط1، عمان: دار يافا للنشر والتوزيع.
منَّاع، هاشم (2005) **ديوان مغترب**، الإمارات: دار القلم.
مندور، محمد (1973) **في الميزان الجديد**، ط1، القاهرة: دار نهضة مصر.
ياكبسون، رومان (1988) **قضايا الشعرية**، ط1، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، المغرب: دار توبقال للنشر.
الكندي، أبو يوسف يعقوب بن إسحاق (1962)، **المصوتات الوترية، ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية**، ط1، تحقيق: زكريا يوسف، بغداد: دار بغداد.
المجذوب، عبد الله الطيب (1955) **المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج2، ط1، دون ناشر.
المناصرة، عز الدين (2002) **إشكاليات قصيدة النثر (نص مفتوح عابر للأنواع)**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
راغب، نبيل (2003)، **عناصر البلاغة الأدبية**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
ربابعة، موسى، (1990). **التكرار في الشعر الجاهلي**، ط1، عمان: مكتبة الدراسات.
مصطفى، إبراهيم وآخرون(1960) **المعجم الوسيط**، ط1، مجمع اللغة العربية، القاهرة: والمكتبة الإسلامية، إسطنبول، ج2.
وهبة والمهندس، مجدي وكامل (1984) **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، بيروت: مكتبة لبنان.