أنساق بِنية التكرار الإيقاعي الدِّلالي في الأساليب الأدبية المصرية القديمة والعربية

(مقدمة للدراسة التحليلية المقارنة في ضوء الأسلوبيات الحديثة)

د. أيمن عبد الفتاح وزيري ؛ و أحمد علي منصور *

إن من المفارقات التي تستوقف النظر أن البُنَى البديعيَّة كانت –قديمًا وحديثًا– من أهم البُنَى وأكثرها استخدامًا لأقلام المبدعين في النصوص الأدبية شعرًا ونثرًا، ما يدل على هيمنة هذه الأنساق على مخيلة الإبداع العربي[١]. بينما نجد –على النقيض من ذلك– تأخرًا لمنزلة الفنون البديعية في المخيِّلة والنِّتاج النقديِّ والبلاغيِّ قديمًا وحديثًا، منذ أن اعتُبر علمُ البديع ذيلاً لعلوم البلاغة[٢]، ولاستمرار النظر –في كثير من الأدبيَّات الحديثة– لأدوات ومظاهر البديع بوصفها زينةً وزخرفًا للقول[٣].

ولا يزال تعريف "القزوينيِّ" المستخلص من "السَّكَّاكِيِّ" لعلم البديع بأنه: (العِلم الذي تُعرَفُ به وُجُوهُ تحسين الكلام بعد رعاية مطابقته لمُقتَضَى الحال ووضوح الدَّلالة)[٤]– هو التعريف الرائج والراجح لدى البلاغيين العرب التقليديين، الذين يزالون يتوارثون مقولات وتطبيقات السَّكَّاكِيِّ والقَزوينِيِّ، تثبيتًا لهذه النظرة القديمة للبُنَى البديعيَّة الأصيلة والموروثة. ومن هنا تجمَّد الدرس البلاغيُّ في هذا الباب، بل وفي غيره من أبواب المَوروث البلاغي[٥]، إلى الدرجة التي أتاحت لبعض المُحدَثين مبرراتٍ للهجوم على الدَّرس البلاغيِّ العربيِّ بِرُمَّتِه باعتباره قاصرًا عن مُجاراة تطور الأدب، فضلاً عن جفافه وجفائه مع الدَّرس التحليليِّ الأسلوبيِّ الحديث[٦]، ذلك الذي يتجاوز الجوانبَ الشكليَّة والوصفيَّة المحدودة للتراكيب الجزئيَّة المعزولة[٧]، وُصولاً إلى تحليل أعماق البِنية التشعُّبيَّة شديدة التداخل والتعقيد[٨].

وبالرغم من تأسيس كثير من مناهج وأدوات تحليل الخطاب الأدبيِّ الحديث (والحداثيِّ أيضًا) على الموروث البلاغي القديم، يونانيًا أرسطيًّا كان أم عربيًا، إلا أن الهجوم على البلاغة (نظرياتٍ وأساليبَ) قد وصل مداه على أيدي الألسُنيِّين المُحدَثِين، وبخاصة علماء الأسلوبيَّة المعاصرين، مُتنكِّرين لفِضَلِ البلاغيَّات القديمة على الفكر الأَلسُنِيِّ الحديث بِرُمَّته. وعليه فقد تمَّ إقصاءُ الفِعل البلاغيِّ من الدَّرسِ الألسُنِيِّ الحديث، وصار علماء الأسلوب أكثرَ إخلاصًا للنظريات اللِّسانِيَّة المُحدَثة، ومنهم من كان أشدَّ إنكارًا واستنكارًا للموروث النقديِّ البلاغي العربيِّ بخاصة.

وفي الوقت الذي يقِرُّ فيه الأسلوبيُّون الألسُنِيُّونَ بتأسيس علم الأسلوبيَّات على العطاء البلاغيِّ القديم، فإنهم يرون أن ذلك قد يعني أنه ما عاد للبلاغة أن تتواجد ما دامت الأسلوبيَّةُ مؤهلةً لِتَحِل بديلاً عنها في الدَّرس الألسُنِيِّ والنقديِّ الحديث، حتى قيل: "إنَّ للأسلوبيَّة واللِّسانِيَّات أن تتواجدا، أما الأسلوبيَّة والبلاغة كمُتصَوَّرَيْنِ فِكريَّين فتُمثلان شُحنتَين مُتنافرتين مُتصادِمتَين، لا يستقيم لهما تواجُدٌ آنِيٌّ في تفكيرٍ أُصُوليٍّ

واحد. والسبب في ذلك يُعزَى إلى تاريخيَّة الحدث الأسلوبيِّ في العصر الحديث. وإذا تَبيَّنَّا مُسلَّماتِ الباحثين والمُنظِّرينَ وجدناها تُقرِّر أن الأسلوبيَّة وليدةُ البلاغة ووريثُها المباشر. معنى ذلك أن الأسلوبيَّةَ قامت بديلاً عن البلاغة، والمفهومُ الأصوليُّ للبديل –كما نعلم– أن يتولَّد –عن واقعٍ مُعطًى– وريثٌ ينفي –بِمُوجَبِ حُضورِه– ما كان يتولَّد عنه. فالأسلوبيةُ امتدادٌ للبلاغة، ونفيٌ لها في نفس الوقت"[٩].

إلا أن كثيرًا من الأسلوبيين العرب انتهجوا مواقفَ أكثرَ حرصًا مع الدَّعوات التَّصادُمِيَّة بين الأصيل الموروث والجديد الجامِح، فأخذوا من القديم وابتَنَوْا عليه مبادئَ نظرياتٍ تُمثِّل عِناقًا وتكامُلاً بين علم الأُسلوبيَّات (Stylistics) الألسُنِيِّ الحديث، وبين البلاغة القديمة بعلومها الثلاث؛ المعاني، والبيان، والبديع. ومِثْلُ هذه الدراسات المُنصِفة المتوازنة (وبخاصة الدراسات التطبيقية على النتاج الإبداعي المعاصر شعرًا ونثرًا) ردَّت الاعتبار كثيرًا للبلاغة العربية؛ حيث مهَّدت لإعادة اكتشاف أبعاد دلالية جديدة للبِنَى البلاغية في مستويات التركيب المعقد بين البِنيتين السَّطحيَّة والعميقة على مستوى الجمل والفقرات، وصولاً لمستوى تفسير النَّصِّ الأدبيِّ تفسيرًا لغويًّا حديثًا من البُعدين النظريِّ والتطبيقيّ[١٠].

أنساق الإيقاع الدَّلاليِّ بين البلاغة التقليدية والأسلوبيَّات الحديثة:

كان ميدانُ الإيقاع الشعريِّ بمستوياته المختلفة، ولا سيَّما المستوى الموسيقيُّ العَرُوضيُّ (الوزن)، وكذا المستوى البديعيُّ الإيقاعيُّ بنظامه النَّسِيقِ النَّغِيم– هو الميدان الأكبر للصَّوَلاتِ الحداثِيَّة، والتي بلغت حدَّ التَّسفِيهِ للنَّسَقِيَّةِ الصَّوتيَّةِ والإيقاعيَّةِ المُتناظِمَةِ المُتَراصِفَةِ وقوانينها المِعياريَّة المألوفة والمحفوظة. وتركَّزت سائرُ النُّقود الحداثيَّة على التأكيد المَكرُور على ما يقولون من أنَّ نظام الإيقاع الموروث ما هو إلا تراجيعَ وتساجِيعَ وألحانًا أنتجتها آذانُ المُبدعين وتقبَّلتها آذانُ المُتلقِّين في أزمانِ الاتصال الشفاهيِّ القديم، وهو ما لم يعد يناسب زمنَنا بوسائله الحديثة المتقدمة والمتغيرة في التلقِّي والاتصال[١١]. وبدت النظرياتُ الجديدة برَّاقةً ولها وَقْعُ السِّحر على مبدعي العصر والمُنظِّرِينَ لهم في حومات التَّعالي والرغبة في تأصيل الوجود الزمنيِّ الفاعل للمُجدِّدين لينتزعوا لهم قرارًا مَكِينًا في ذاكرة الإبداعِ الإنسانيِّ أمام سلطان وسطوة القديم بسحره اللُّغويِّ الإيقاعِيِّ الأخَّاذ.

على أنَّ من المفارقات الحادة أن ذات الأساليب الإيقاعيَّة القديمة، بل الموغلة في القِدَم، وعلى رأسها إيقاعاتُ النَّظم، ونعني بها الإيقاعات البديعيَّة، كانت هي ذات الأساليب الإيقاعية للنَّصِّ الأدبيِّ الحديث والحداثيّ، على اختلاف أشكال وأجناس النَّوع الأدبي، والشِّعرُ منه بصفة خاصَّة. وحتى قصيدةُ النثر، التي قدَّمها مبدعُوها ومُنَظِّرُوها بديلاً عن الأشكال الشِّعرِيَّة القديمة، بل وما تفرَّع عنها من أشكال الشِّعر التفعيليِّ، لم تكن إلا وليدًا عصريًّا للأشكال القديمة بشكلٍ أو بآخر، بما يمتلكه ذلك الجديدُ من جِينَاتِ وأمشاجِ وسِيمِيائِيَّات الشِّعر القديم، ولا يضيف إليها إلا ما يُعَدُّ تطورًا وتنامِيًا طبيعيًّا للأشكال الأصيلة، وبما يناسب رُوحَ العصر ولغتَه وقضاياه، وهو أمر طبيعيٌّ وفقًا لقوانين الارتقاء.

وعلى ذلك كانت النماذج العليا من الشِّعر الحُرِّ، وكذلك ما يُعرف بقصيدة النثر (أو شعر النثر) تلعب على ذات الأوتار الإيقاعية القديمة، وخاصة الأنساق البديعية الإيقاعية القديمة، إلا أنهم طوَّروها وطوَّروا معها الإيقاعات العروضية الوزنيَّة، وقدموا إيقاعًا متطورًا عن القديم، يأخذ منه، ويضيف إليه، ولكن لا على الأنساق العروضيَّة النَّظيمة والنمطية، وهو ما يُحسب لهم على أية حال من جهة طَلاقَةِ الإيقاع ودَفْقِهِ الحُرِّ، وذلك مما نُنصِفُهم به، بصرف النظر عن بعض محاور الخلاف أو الاختلاف الحادِّ معهم فيما ذكرناه.

ولكنَّ ما يعنينا بحسب موضوع هذا البحث هو إيقاعات التركيب، لا إيقاعات العروض، حيث تتجه الدراسة –ههنا– للأنساق البديعية (بحسب الاصطلاح العربي)، باعتبارها من أبرز الأنساق تأثيرًا في تشكيل إيقاع النَّصِّ الأدبي، قديمًا وحديثًا على السواء كما سلف البيان في بداية الدراسة بالقرائن المرجعية.

ولأن الدراسة لا تحتمل تناولَ البُعدينِ المُتتامَّيْنِ للإيقاع، كما أنها لا تتوجَّه للنَّصِّ الشِّعريِّ وحده، فإننا نؤجل النظر في القراءة الأسلوبية للبُعد الإيقاعي العَرُوضِيّ؛ لأنه يحتاج لدراسة خاصة مستفيضة لدمج الرؤية الشاملة للإيقاع بأبعاده معًا دون انفصالٍ، ليس فقط في الشِّعر النَّظِيم القديم، وإنما أيضًا في الشِّعر الجديد بنسختيه التفعيلية والنثرية.

وبالإضافة إلى ذلك فإن إيقاع النَّصِّ المصري القديم هو قسيم هذه الدراسة المقارنة، وهو ما نجهل أوزانَه ومبانيه العَرُوضِيَّة حتى يومنا هذا، وذلك بسبب عدم إمكانية القراءة الصَّوتية الكاملة والدقيقة للألفاظ والمباني المصرية القديمة، لعدم اشتمال نظام الكتابة المصرية القديمة على إثبات إشارات حركة الحروف الصَّوامِت (consonants)، وغياب الأحرف الصَّائِتة أو أحرف الحركة (vowels) بالمفهوم الأبجديِّ النَّسقِيِّ الذي يساعد على التعرف على مواضع الحركات القصيرة والطويلة، ومواضع ومفاصل النَّبْرِ والتَّنغِيم بين المقاطع الصوتية المختلفة. وعلى ذلك لا يمكن بأية حالٍ التعرُّض لقضية الأوزان العَرُوضِيَّة للشِّعر المصريِّ القديم[١٢]، وذلك حتى تنجح دراساتُ علماء المصريَّات في الكشف عن الأدوات الممكنة للبحث في هذه الإشكالية التي تقف حائلاً أمام القراءة الأسلوبية الدقيقة للنصوص الأدبية المصرية القديمة.

ولذلك تقتصر هذه المقاربةُ على دراسة المحور الإيقاعيِّ البديعيِّ، مع المقاربة والمقارنة بين المظاهر والسِّمات الأسلوبيَّة في هذا النطاق بين أدبيَّاتِ اللُّغتين العربية، والمصرية القديمة، بما توصَّل إليه الباحثان من توافق تلك الأساليب البديعيَّة التركيبيَّة الإيقاعيَّة بين النُّصوص الأدبية القديمة والحديثة في التراثين المصري القديم والعربي. هذا التوافق يراه الباحثان مادةً ثَرِيَّةً للتعرُّف على البُعد التاريخيِّ للأساليب العربية، أو لِنَقْلِ الشرقيَّةَ إذا جاز التعبير باعتبارها عربيَّة الهوى، شرقِيَّة الموضع الجغرافي والتاريخي الحضاري.

وبذلك سيتبيَّن لنا كيف كانت عراقةُ أساليب البديع وعمقها الزَّمنيِّ الضَّارب في القِدَم، وبذات فلسفتِها وأنساقِها الإيقاعية والدلالية، وهو ما يعيد النَّظرَ في كثير من المسلَّمات، ويطرح جديدًا من الفروض والتساؤلات، ليس فقط من المنظور التاريخيِّ أو اللِّسانيِّ (اللُّغوي)، وإنما من المناظير الفنية والأسلوبية وما يكتنفها من استراتيجيات الإبداع والتلقِّي.

وعلى أية حال، فإن دراسة الإيقاع من المنظور البِنائيِّ والأسلوبيِّ، قد أفادت في اكتشاف أثر البُنَى الإيقاعيَّة التركيبيَّة في تشكيل الأفق الدَّلالي للنَّصِّ، وبناء هيكله الشَّكلِيِّ التركيبي من جهةٍ، ومن جهة أخرى تشكيل المؤثرات الصَّوتِيَّة والإيقاعيَّة شديدة التأثير والإيحاء. ومن ثمَّ فقد توسَّع الأسلوبيُّون في القراءات الإيقاعيَّة للنُّصوص، وبدأت تظهر مناهج جديدة في النقد الأدبيِّ تضعُ الإيقاعَ على رأس أولويَّاتِها في سَبْرِ أغْوار النُّصوص الأدبية، وخاصةً الشِّعرُ، باعتبار الإيقاع هو الخَصِيصةُ الشِّعرِيَّة الأولى.

بيد أنَّ الوزنَ لم يعد وحدَه مِعيارَ الإيقاع، وإنما صار التركيبُ البديعيُّ هو الإطار الأوَّلِيُّ للإيقاع، وبه وبالأوزانِ العَرُوضِيَّةِ تكتمل المنظومةُ الإيقاعيَّة، مُتآزِرِينَ بالعناصر الصَّوتية التناغُمِيَّة المُتوزِّعة بين التراكيب والمفردات، حيث تتردَّد الأحرفُ المُتناسبة على مسافاتٍ تُثرِي الإيقاعَ الخارِجِيَّ، إلى جانب القوافي والفواصل التي تُعدُّ نمطًا من التَّسجِيع، وإن لم يُسَمُّوها أسجاعًا على وِفْقِ الاصطلاحِ التقليديِّ.

وبالرغم من أن الأسلوبيين لا يزالون يبحثون لعلمهم الحديث ليستقل بنفسه عن البلاغة القديمة، أو أن يكتمل بناؤُه المؤسَّس على قواعد واصطلاحات القدماء بالتطوير والتجديد الشامل، بحيث يحلُّ محلَّ البلاغة إحلالاً تامًا، إلا أنَّ تمكُّنَ واقتدار المنهج البلاغيِّ التأسيسيِّ يحول دون هذا الاستقلالِ أو الفصلِ المقصود؛ لتبقى القواعد القديمة –بأدواتِها واصطلاحاتِها– حَيَّةً وقادرةً على الوفاء بصنعة الأسلوبيين المحدثين لتحليل النَّصِّ الأدبيِّ، والوصول إلى أعماقه الدلالية الكامنة، بعد تطويع هذه الأدوات لحاجة النقد الأسلوبي المعاصر.

أصالة فنون البديع بين التراثين العربي والمصري القديم:

كان الدَّاعي لهذه الدراسة المقارنة هو ما وجده الباحثان من غزارة ظواهر الأساليب البديعيَّة في نصوص المصريين القدماء، وبنفس التقنيات والتشكيلات الشائعة في الأدب العربيّ، وهو ما دفع الباحثَين لاتخاذ هذه المقارنة سبيلاً لإعادة النظر في قراءة الأسلوبيات البديعية في التراثين الشرقيين قراءة جديدة، في إطار البعد التاريخي للبلاغة الإنسانية وتطورها عبر العصور.

غير أن تركيز البحث سيقتصر على تناول بُنَى التَّكرار الإيقاعيِّ المتماثلة تمامًا بين التراثين الإبداعيين محل المقارنة، بُغية الكشف برؤًى جديدة عن القيم الفنية والدَّلالية التي حقَّقت التَّمكِينَ والانتِشار لهذه الآليَّات الإبداعية الرشيقة المُوغلة في القدم، وما تزال على سطوتها المُهيمِنة على أساليب وتراكيب الإبداع الأدبيِّ المعاصر شرقًا وغربًا.

على أنه من الضروري أيضًا التذكير بأنه على الرغم من البون الشاسع بين اللغتين المصرية القديمة والعربية، وعلى الرغم من مَوَات الأُولى ببطلان استعمالها منذ عشرات القُرون، إلا أنها تُعدُّ لغةً حيَّة لا تزال، بما تركه المصريون الأقدمون من التراث الأدبي المكتوب والمقروء، والذي لا يزال يلقى عناية الدرس العلمي الألسنيَّ والحضاري من علماء المصريات.

وصحيح أن قراءتنا للنُّصوص المصرية قراءةٌ شائهة ومضطَّربة إلى حد كبير بسبب عدم تعرُّفنا على القواعد الصوتيَّة الكاملة للغة المصرية، إلاَّ أن هذا لا ينفي قدرتنا على قراءة النَّصِّ المصريِّ القديم، وترجمته المقبولة القريبة من الصِّحة، وفهم دلالاته وتفسير رموزه.

وأما عن العلاقة بين اللُّغتين المصرية القديمة والعربية فقائمةٌ في كثير من النواحي التي تعزِّزُها الصِّلات التاريخية، وتثبتها كثيرٌ من أوجه التشابه والتقارب على مستوى اللُّغة مفرداتٍ وتراكيب، وهو ما تناولته بالتفصيل دراسات كثيرة، تؤكد في مجملها حقيقة التواصل والتماثُل بين اللغتين[١٣]، بصرف النظر عن قضية انفصال العائلات اللغويَّة إلى ساميَّات وحاميَّات، وآسيويَّاتٍ وإفريقيَّات[١٤]. وإذا كانت هناك دراساتٌ مُعجمِيَّة متعددة تُثبت وجودَ المُشترك اللَّفظِي بين اللغتين[١٥]، فإنها –على كثرة ما توصلت إليه من المفردات المشتركة– لم تَلْقَ العنايةَ الكافية من الباحثين للوقوف على خلفيات هذه الشِّراكة اللُّغوية لاستثمارها المناسب في إثراء الدراسات اللغوية المقارنة، بل وفي إثراء الدرس الألسُنيِّ بشكل عام.

وهناك من يقلل من قيمة هذا المُعجم اللُّغوِيِّ المشترك بين اللغتين أو أيَّة لغتين، ولا يعتبرونه يُعبِّرُ عن صلات حقيقية مباشرة بين اللغات، وإنما يجعلون الاعتبار للقواعد التركيبيَّة بصفة خاصة، وخاصة التراكيب الأُجرومية (النَّحويَّة)، وهو الأمر الذي يصعُب تحقيقُه عند المقارنة بين اللغتين المصرية القديمة والعربية، وفقًا لما توقفت عنده الدراسات حتى الآن. لكنَّ هناك بالتأكيد دراساتٍ عديدةً يضعُ أصحابُها أيديَهم على مقارباتٍ أجرُومية ولُغوِيَّة متعددة بين اللُّغتين، غير أنَّها –في المجموع– تظل محدودةً لا تكفي لاكتشاف أواصِرَ لُغوِيَّة متينة بين اللغة المصرية القديمة، وبين اللغة العربية في نسختها المعروفة المتداولة فيما وصَلَنا من التراث العربيِّ المَنقُول عَبْرَ الوسيلتين الشَّفاهِيَّة والكتابيَّة.

ولكنَّ من حقِّنا أن نتساءلَ عن حقيقة العربيَّة أبنيةً وألفاظًا في تلك القرون المُتزامنة وقُرون المصريين القدماء، فهل كانت عربيَّتُنا القديمة –آنذاك– هي تلك العربيةُ التي نعرفها اليوم وبالأمْسَيْنِ القريبِ والبعيد، أم كانت على شاكِلةٍ غيرَها، ربما كانت قريبةً من لغة المصريين القدماء على نحو من الأنحاء.

التَّكرار الإيقاعي الدِّلالي بين الوزن العَروضِي والبُنَى البديعية:

ليس الإيقاع قاصرًا على الشِّعر وحده، وإنما هو من خصائص التركيب الأدبيِّ الشِّعريِّ والنَّثريِّ على السَّواء. على أنه خَصِيصَةٌ فنية أصيلة في الشِّعر بِحُكم الكثافة الإيقاعيَّة فيه مقارنة بالنثر. وتتجلَّى المظاهر الإيقاعيَّة المشتركة بين النوعين الأدبيين فيما تتسم به أساليبُهما من فنِّيَّاتِ "التَّغيُّر والتَّساوي

والتَّوازي والتَّوازُن والتَّكرار، وكلُّها عناصرُ إيقاعيةٌ اهتمَّ بها البلاغيُّون، وبذلوا جهدًا وفيرًا في اكتشاف قوانينها"[١٦].

وقد حصرتْ أدبياتُ النقد القديم الإيقاعَ في الوزن، وبذلك لم يغادر موضوعُه مباحثَ علم العَرُوض، بينما استقرت بحوث الأسلوبيَّات الحديثة على أنَّ الوزن يمثِّل نمطًا إيقاعيًا مُتعيِّنًا بين جُملةٍ من الأنماط الإيقاعيَّة الصَّوتيَّة والتركيبيَّة الأخرى، تتناغَمُ جميعًا بتشكيلاتِها الوفيرة المُتنامِيَة في تشكيل البِنية الإيقاعيَّة الشاملة والمتكاملة في النَّصِّ الأدبيّ، والشِّعريّ منه على الخصوص.

وقد فرق "لوتمان" بين الإيقاع والوزن الشِّعرِي، فيرى "أن الإيقاع كِيانٌ نَصِّيٌّ مُعارضٌ للوزن؛ لأنه مُتغيِّر، أما الوزنُ فنِظامِيٌّ؛ أي أنه خاضع للتَّقعِيد لِثُبُوتِه، فهو نمطٌ مُجرَّد يُعرَف بواسطة التَّقطِيع، وله نظامُ توقُّعِهِ الخاص، والذي سُرعان ما يُصبح إدراكُه آلِيًّا، مِمَّا يؤدي إلى جُموده. أما المُتغيِّرات الإيقاعيَّة فإنها تعمل على تحطيم آلِيَّةِ الإدراك، مما يجعلها مُقوِّمًا أساسِيًّا في التأثير الجمالِيِّ العامِّ في النَّصِّ"[١٧].

على أنَّ الجامع بين الوزن والإيقاع ليس فقط هو التناسُبُ الصَّوتِيُّ بالمفهوم الموسيقي الإيقاعِيِّ التَّردُّدِيِّ المُتناغِم، وإنما التناسُبُ والانسِجامُ والتَّراتُب، ويتحقَّق ذلك –بصفة خاصة– في الجامع الأكثر ارتباطًا بطبيعة وأنساقِ البُنَى الإيقاعيَّة والعَرُوضِيَّة، وهو خاصيَّة "التَّكرار" بأشكالها وأنساقها المتنوعة. فالطبيعة التَّكراريَّة تحكُم النظامَ الإيقاعيَّ بكافة أنساقِه، والوزنُ العَروضيُّ من بينها.

ومن ثمَّ فإن التَّكرار الذي يحكُمُ التَّردُّدَ التَّكراريَّ للأجزاء العَرُوضِيَّة من تفاعِيلِ أبحُرِها، وكذا أضرُبُ البحور واتِّساق الأعجاز والصُّدور، هو في الإجمال تمثيلٌ لخاصِيَّة تِرداديَّةٍ أو تُردُّدِيَّةٍ منتظمة مُتَّسقة بين التَّوافق والتَّناسُب، سواءَ في البحور أُحادِيَّةِ التَّفاعِيل، أو ثُنائِيَّة التَّفاعِيل من البحور المُركَّبة، في الشِّعر النَّظِيمِ المُقفَّى، والشِّعر الحُرِّ التَّفعِيلِيِّ المُرسَل عن القافية المُوحَّدة.

وكذلك كانت الطبيعة التَّكراريَّة التَّردُّدِيَّة بين التوافُق والتناسُب، مضافًا إليهما التَّخالُف والتَّضادُّ، من السِّمات الأصيلة الحاكمة للإيقاع التركيبيِّ البديعيِّ بأنساقِهِ المتعددة على اختلاف أشكالها ومُسمياتها، حتى لتكاد تتحكَّم هذه الخاصيَّة الإيقاعيَّة على آلية توليد وإنشاء كافة الأنساق الإيقاعيَّة الدَّلاليَّة، وبخاصة البُنَى البديعيَّة الأكثر حضورًا وتأثيرًا في تشكيلات بِنيَةِ النَّصِّ الأدبي.

ومن هنا نستطيع أن نتلقَّى التعريفات الحديثة للإيقاع ومظاهره، بوصفه "الإعادةَ المنتظمةَ داخل السلسلة المنطوقة لإحساساتٍ سمعيَّة مُتماثلة تُكوِّنها مُختلَفُ العناصر النَّغَمِيَّة"[١٨]. "فالإعادة المنتظمة الناشئة عن مختلف العناصر النَّغمِيَّة تعني "التَّكرار"؛ إذ يشمل مفهومُ الإيقاعِ ظاهرةَ التناوُبِ الصحيح للعناصر المتشابهة، كما يشمل تَكرارَ هذه العناصر. وخاصية التَّرديد هذه هي بعينِها ما يحدِّدُ معنى الإيقاع. وتهدف خاصيَّةُ التردُّد في الإيقاع الشِّعرِيِّ إلى التَّكرار الدوريِّ لعناصرَ مختلفةٍ في ذاتِها، متشابهةٍ في مواقِعها ومواضِعها من العمل، بُغيَةَ التَّسوِيَة بين ما ليس مُتَسَاوٍ، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوُّع. وقد تعني تَكرار المُتشابِهِ بُغيَةَ الكشف عن الحَدِّ الأدنى لهذا التشابُه، أو حتَّى إبرازِ التنوع من خلال الوحدة"[١٩].

وعلى ذلك يتجاوز مفهومُ التَّكرار الإيقاعيِّ المفاهيمَ المحدودة للظاهرة التَّكراريَّة والتردُّدِيَّة اللَّفظيَّة، سواء أكانت تَكرار كلمةٍ معيَّنة بلفظِها ومعناها، أو بلفظِها دون المعنى، أم كانت تَكرارَ جملةٍ أو شبهِ جملةٍ عَبْرَ مَواضِعَ مُتناسِبة من النَّصِّ الأدبيّ، ليشمل مفهومُ التَّكرار البِنَى التشكيليَّة والدلاليَّة لمقاطع النَّصِّ وفِقراتِه، من خلال العناصر التَّكريريَّة بأنواعها، في تقابُلاتها التَّماثُلِيَّة والتَّضادِيَّة أيضًا، في إطار وحدة البيت أو الشطر الأدبي، ثم في إطار الوحدة الكُليَّة البِنائِيَّة للنَّصِّ، وبما يتجاوزُ البِنيةَ الإيقاعيةَ إلى البِنيَةِ الدَّلاليَّة الكُليَّة.

ولذلك فقد كان التوازي الإيقاعيُّ من أخص البُنَى الأسلوبيَّة التي تعتمد آلِيَّات وأنماط التَّكرار؛ حيث تأخذ البُنى الإيقاعيَّة المُتوازِية نمطين أساسيين؛ إما البُنى المُتطابقة، أو البُنى المُتماثلة؛ حيث المُتطابِقةُ هي تَكرارُ جملةٍ أو مَقطَعٍ بلفظِه ومعناه، بينما البُنَى المُتوازية المُتماثِلة هي التي لا تتطابق جميعًا ألفاظًا ومعاني، وإنما تتشابه في التركيب والترتيب، مع المخالفة اللَّفظيَّة الكاملة أو الجزئيَّة. ومُؤدَّى ذلك أن بعض أبنية التَّوازي المُتماثِل تقتضي تكرارَ الأنماط التركيبيَّة للجمل على التَّوازي، مع تكرار بعض الألفاظ، وخاصة الأجزاء الافتتاحية للجمل الشِّعرية، والمُتضمِّنة عناصرَ الإسناد، كما في الشاهد من قصيدة "أغنية لباب توما"، لمحمد الماغوط:

حُلوة عيونُ النساء في بابِ تُوما
حُلوةٌ حُلوة
وهي ترنو حزينةً إلى اللَّيل والخبز والسَّكارى.
وجميلةٌ تلك الأكتاف الغجرية على الأسرَّةِ.
لتمنحيني البكاءَ والشهوةَ يا أمِّي

ليتني حصاةٌ ملوَّنةٌ على الرصيف
أو أغنيةٌ طويلةٌ في الزُّقاق
هناك في تجويفٍ من الوحل الأملسِ
يُذكِّرُني بالجوع والشفاهِ المُشرَّدةِ
حيث الأطفال الصغار
يتدفقون كالملاريا
لَيتني وردةُ جُوريَّةٍ في حديقةٍ ما
يقطفني شاعرٌ كئيبٌ في أواخر النَّهار
... ...
... ...
أشتهي أن أكون صفصافةً خضراءَ قُربَ الكنيسة

أو صليبًا من الذهبِ على صدر عذراء

... ...

... ...

أشتهي أن أُقبِّلَ طفلاً صغيرًا في باب توما

... ...

... ... [٢٠]

ولقد قمنا بتوزيع الأسطُر الشِّعريَّة على هذه الشَّاكِلة لإبراز العناصر التَّكراريَّة المُتماثلة، والتي خلقت البِنيَةَ التركيبيَّةَ والإيقاعيَّةَ للنَّصّ، كما وضَعْنا النقاطَ مكانَ الأسطُر التي تجاوزناها وهي المُكمِّلة للفِقْرات الشِّعريَّة المتنوعة، والتي تنبسِطُ من وراء هذه البُنَى التَّكراريَّة. هذا معناه أن البُنَى التَّكراريَّة المُتوازية لم تتطابق لفظيًا إلا من خلال البِنية الإسناديَّة الافتتاحية للجمل: (ليتني..، أشتهي..)، مع ما لا يخفَى من التماثُل الدَّلاليِّ بين التمنِّي والاشتِهاء، وهو ما يُعدُّ تكرارًا دلاليًا دون اللَّفظِيّ، وإلا لكان جعل البدايات كلَّها (ليتني)، أو بدلاً منها (أشتهي). وهذا شكل من أشكال التَّكرار اللفظيِّ والدَّلاليِّ معًا عَبْرَ الجمل الإنشائيَّة المُتوازية، مع التَّخالُف بين البِنية الإنشائيَّة الحقيقيَّة لِلتمنِّي: (ليتني)، والبِنية الخبريَّة الدَّالة على التمنِّي: (أشتهي). وهو ما خلق إيقاعاتٍ للدَّلالات المُتقابلة المُتماثلة والمُتخالفة معًا عَبْرَ البِنية الإيقاعيَّة الغنيَّة، بِنية التوازي، والمتضمِّنةِ (أو المُتضَمَّنةِ) بِنيَةَ التَّكرار.

فالتَّكرار خاصِيَّة تتحقق في بِنية التوازي التي تعتمد على أشكال التَّكرار، ومن ثم تتداخلُ البُنَى الإيقاعية وتتنامَى الدلالاتُ من خلالها. وليس هذا التَّنامي الدَّلاليُّ الإيقاعيُّ –إذن– من خصائص الجملة الشِّعريَّة وحدها، بل هو يمتد ليشمل الجملةَ بإزاء الجملة، والفِقرة بإزاء الفِقرة، ليشمل النَّصَّ كلَّه. وهكذا ظلت بِنيةُ التَّوازي الإيقاعيِّ التَّكراريِّ من أخصب البُنَى المُهيمنة على الخطاب الشِّعريِّ الحديث، بقدر ما كانت مُهيمنةً على الخطاب الشِّعريِّ القديم، ومنه الخطاب الشِّعريُّ المصريُّ القديم.

وفي الشاهد التالي من القصيدة التي اشتهرت بعنوان "حوار بين اليائس من الحياة ورُوحه"، نلاحظ اعتماد الشاعر على البُنَى التَّكراريَّة الإيقاعيَّة المُتوازية لتشكيل بِنية النَّصِّ الشِّعريّ، وربطِ الفِقرات بعضِها ببعضٍ، واتخاذِها تَمَفْصُلاتٍ إيقاعيَّةٍ للانتقال بين الفقرات على مستوى التركيب، وعلى مستوى التَّواتُر والتَّنامي الدَّلالي للفكرة أو الموضوع الشِّعريِّ العام للنَّصِّ.

وسنكتفي بعرض جزء من ترجمة النَّصِّ دون رسم كتابته بالخَطِّ المصري القديم، اقتصادًا في المساحة، كما سنوزِّع الأسطُرَ على طريقة الشاهد السابق. يقول الشاعر المصري:

انظر إن اسمي **مَقِيتٌ**

انظر ، **أَمقَتُ** مِن رائحة الطير

في يومِ صيفٍ والسَّماءُ لافحة

انظر إن اسمي مَقِيتٌ

انظُر ، أَمقَتُ مِن اسمِ الزوجة

حين تُتَّهَمُ بالإفك مع زوجها

لِمَن أَتحدَّث اليومَ

والإخوانُ أشرارٌ

وأصدقاءُ اليوم لا يستأهلون الحُبَّ

لِمَن أَتحدَّث اليومَ

وقد نُؤتُ بالشقاء

وقد عزَّ الصديقُ الحميم

لِمَن أَتحدَّث اليومَ

والشَّرُّ الذي نزل بالبلاد

لا آخر له

إنَّ الموت أمامي اليومَ

كالشفاء الذي يعود للمريض

... ...

إنَّ الموتَ أمامي اليومَ

كعبير زهرة اللوتس

... ...

إنَّ الموتَ أمامي اليومَ

كالطريق المُعبَّد

إنَّ الموت أمامي اليومَ

كحنين المرء لرؤية بنيه

وقد أنفق السنين في الأسر [٢١]

... ...

ولقد كانت هذه هي الطريقة الفنية (الأسلوبية، لا التَّسطيريَّة التَّوزيعيَّة) هي الطريقة الشائعة لتشكيل بُنَى النُّصوص الأدبيَّة المصريَّة، الشِّعريَّة والنثريَّة على السَّواء، من خلال توزيع أفكار النصِّ إلى فِقرات متتابعة مستقلة، تحددها البُنَى الإيقاعيَّة التَّكراريَّة المُتوازية؛ سواء أكانت عَبْرَ تَكرار جملة (أو جملٍ) بعينِها تكرارًا لفظيًا مُتطابقًا (كما في الشاهد السابق)، أم عبر تَكرار النَّمط التركيبيِّ النَّحوِيّ، وكلُّها وسائل إيقاعيَّة تساعد في تقسيم أجزاء النَّصِّ؛ بدايةً من أشباه الجمل، إلى الجمل الصُّغرَى، فالجمل الكُبرَى، ووصولاً للمقطع الشِّعريّ، وانتهاءً بالبِنية الكُليَّة للنَّصِّ.

والحقيقية أن الشاهد الشِّعريَّ المصريَّ السابق لم يتم توزيع أسطُرِه في مخطوطته على الشَّاكلة التي عرضناها آنفًا أو بالطرق المعروفة لنا في التَّسطِير الكِتابي للقصيدة الحُرَّة، وإنما كان هذا النَّصُّ – والغالبيةُ العظمى من النُّصوص المصرية– يُكتب في أسطر متوالية مُمتدة، كأنما هو نَصٌّ نثريٌّ، وهو ما يضعُ العراقيل أمامنا للتعرُّف على التراكيب المقطعيَّة للنُّصوص الشِّعريَّة المصرية.

على أن الجمل المُتوازية كانت وسيلة أسلوبيَّة فارِقة تُعِينُنا على التعرُّف على مقاطِع النَّصِّ، لنُعِيد توزيع أجزائِه في التلقِّي على الشَّاكِلة التي عرضناها بترجمة أستاذنا عبد الحميد يوسف. ولنا أن نتساءل: ما لو ان هذا النَّصَّ كان خالِيًا من مثل هذه الجمل المتوازية، أكان مُمكنًا التعرُّفُ بوسيلة أخرى على مقاطِعه وأجزائِه بهذا الوضوح.

هنالك سنجد العلماء يسبقوننا إلى هذا السؤال ويجيبون عنه بالبحث، حيث وجدوا سبيلاً أخرى للتعرف على إمكانات التوزيع والإيقاع لدى المصريين القدماء، منها ما يسمُّونه "إيقاع الفكرة". والمقصود بإيقاع الفكرة هو ما يَجمع سلسلةً معيَّنةً من الجمل في النَّصِّ في إطار فكرةٍ واحدة يمكن اعتبارها بمثابة فقرةٍ في النَّصِّ[٢٢].

ومن ثمَّ فإنَّ إيقاع الفكرة لا يستند على المُعطيات الإيقاعية أو التركيبية الظاهرة في النَّصِّ، وإنما يعتمد على المُعطيات الدلاليَّة وحدها، باعتبار كل مجموعة من الجمل تتلاحم دلاليًّا في تكوين المعنى العام للفقرة الواحدة، وهكذا حتى يمكن تفكيك النَّصِّ إلى مجموعاتٍ من الأفكار المُتتابعة، التي تلتحم فيها أجزاؤها، وهكذا من فكرة إلى فكرة، ومن فقرة إلى فقرة.

وإذا كان الأسلوبيون المحدثون قد تنبهوا إلى الخصائص التَّكراريَّة الإيقاعيَّة الدلاليَّة لأبنية التوازي والتَّكرار، فإنهم لم يسبقوا المبدعين إلى دورها الأكبر الفاعل في النَّظْم والدَّلالة، حيث كان المبدعون يذهبون إليها قصدًا أو عفوًا، ويتخذونها وسائطَ أساسية للتشكيل الإيقاعيّ، دون أن يفطن المبدعون أنفسهم للطاقات الدَّلالية الثَّريَّةِ لهذه البُنَى الأسلوبيَّة الغنِيَّة والغَنَّاء. وحتى علماءُ البلاغة في دراساتهم الجزئية (أو التجزيئية) لكافة الأشكال البديعيَّة التي تدخل في المفهوم الشامل للإيقاع، لم يتوسعوا في دراستها بالشكل الذي يقودهم للرؤية الأسلوبيَّة العميقة لهذا الفن، والذي كشف عن أبعاد دلاليَّة مؤثرة في أساليب البديع، تتجاوز مفاهيم الانسِجام والائتِلاف وغير ذلك من الأوصاف التي خلعها البلاغيون على فنون البديع.

على أن هذه الطريقة صعبة للغاية، مقارنة بالجهد الأسلوبيِّ المحدود في التفكيك والتحليل عند توافر البُنَى الأسلوبيَّة. كما أن تحديد الفقرات بناءً على الأفكار المتصلة أو المنفصلة ربما يخضع لرؤية القائم بالعملية التحليلية، وقد لا يكون له أيَّةُ علاقة بالمنهج الأصليِّ للمُبدِع في الصِّياغة، بما قد يُضلِّلنا عن الأسلوبيَّات المصرية القديمة كما كانت في تصوُّرات ومذاهبِ أصحابِها. ولكن الطريقة التَّتبُّعِيَّة لمقاطع الأفكار تظل وسيلةً ضرورية لتحليل النُّصوص المصرية القديمة، أو فهمِها على الأقل، وإزالةِ ما يعتري تسلسلَ أجزائِها من التَّلابُس والغموض. وهذا المَلمح يُبيِّن لنا كم تبدو أهميةُ البُنَى التَّوزيعيَّة الإيقاعيَّة

التركيبيَّة، وخاصة أبنية التوازي التَّكراري، وكيف يمكن أن يؤدي غيابُها إلى الغموض والالتِباس الدَّلالي، ليس فقط على مستوى النُّصوص القديمة، بل على مستوى النَّصِّ الحديث أيضًا.

وقد تحدث الدكتور حاتم الصَّكر عن إيقاع الفكرة في قصيدة النثر، بيد أنه تناولها في نطاق البُنَى الإيقاعيَّة المتوازية، مُبيِّنًا كيف كان التلاحُم بين إيقاعِ الفكرة، وإيقاعِ المعنى، وإيقاعاتِ التركيب. غير أنه يبيِّن كيف أن الفكرة الشِّعريَّة تتخلَّق تمامًا في بيئة إيقاعيَّة، تلعب فيها أنواع التوازي الدورَ الفاعل والمُهيمن على التشكيل الشِّعريِّ.

وفي هذا السِّياق يميز "الصكر" بين أنواع ثلاثة من الإيقاعات القائمة على التوازي، والذي يعنى به –مجاراةً لـ "جاكوبسون"– "ما يتشكَّل من علاقات أصلية بين الوحدات المتكررة المُرتَّبة في مُشابَهَاتٍ وتَبايُناتٍ تُرِيَنا العلاقةَ بين الشَّكل الخارجيِّ والدلالة"[٢٣]:

- "في النوع الأول، وهو التَّكرار أو الإعادة، تُبنى القصيدةُ على إعادة الفكرة بألفاظ متنوعة، أو بالألفاظ نفسِها أحيانًا، وهذا يتطلب قراءةً تكراريَّةً تتجاوز استقلالَ البيت أو الجملِ الشِّعريَّة الصُّغرى.
- وفي النوع الثاني، وهو إيقاعُ التَّعاقُب، أو النُّمُو المُتوالي، تكون للجملة الشِّعريَّةِ أجزاءٌ صُغرى يؤدي أحدُها إلى الآخر، وصولاً إلى النهاية. وهو إيقاعٌ ذو مِيزة نثريَّةٍ سَرديَّة، يَقرُب من القَصِّ، بِنبرة هادئة تُناسب تسلسلَ الحكاية.
- أما النوع الثالث فهو المُستحدَث من الإيقاع التَّرابُطي، الذي لا يكتفي بعلاقة المُجاورة بين العبارات، أو تتابعِ معانيها، بل يربط بعضَها ببعضٍ ربطَ السبب بالنتيجة. ودون هذه العودة لا يظل لجريانِ القصيدة أو تدفُّقِها أيُّ معنى"[٢٤].

والحقيقة إن مصطلح الإيقاع بات يزداد اتساعًا وتشابكًا على أيدي الأسلوبيين، وذلك بفضل الكشوفات المتوالية لعناصر الإيقاع، وعلى رأسها أبنية التَّكرار والتوازي. وصار توسُّع مفهومُ الإيقاع مُتناميًا بحسب تنامي هذه الأشكال الإيقاعيَّة التي أصبح التعامُل معها داخل الدائرة الدلاليَّة البؤريَّة للنَّصّ، بعد أن كان الإيقاع مفهومًا منعزلاً في البِنية الخارجيَّة أو الشَّكلِيَّة التركيبيَّة لا غير.

ولذلك لم يكن غريبًا أن يقترح "الصَّكر" استجلاءَ الإيقاع الداخليِّ لقصيدة النثر بما يُسميه "مفهوم البُؤرة والمَوْجَة، أي بمفهوم المركز الذي يبني له أغلفةً تتَّسِع من حوله لِتبتَعِدَ عنه، رغم انبِثاقِها منه". كما يتحدث عن أنساق التوازي التي اقترحها بعض الباحثين للأنساق المتنوعة للتوازي، نحو ما يسمُّونه بالتوازي المُتصاعِد، وتوازي الذُّروة، وكذلك تلك الأنساق التي أشار إليها "موريه" في سياق تحليله لأنساق التوازي، ومنها: التوازي التركيبي، وتوازي التَّرادُف، وتوازي التَّضَاد، وهي جميعًا مظاهر متنوعة لإيقاع الفكر[٢٥].

و"يظهر التوازي (أو التوازُن) التركيبيُّ على شكل نسق من التَّناسُبات المستمرة على مستويات متعددة: في مستوى تنظيم وترتيب البُنَى التركيبيَّة، وفي مستوى ترتيب وتنظيم الأشكال والمَقُولات النَّحويَّة، وفي مستوى تنظيم وترتيب التَّرادُفات المُعجميَّة وتَطابُقات المُعجم التامَّة. وفي الأخير مُستوى ترتيب

وتنظيم تأليفاتِ الأصوات والهياكل التَّطريزيَّة. وهذا النَّسق يُكسِبُ الأبياتِ المترابطة بواسطة التوازي انسجامًا واضحًا وتنوعًا كبيرًا في الآن نفسه. وبما أن التوازي يظهر في المرتبة الأولى في المستوى النَّحويِّ التركيبيِّ بوصفه مُثيرًا أسلوبيًا يُؤشِّر إلى بِنيةٍ أسلوبيَّةٍ دلاليَّة، فإنَّه يظهر في صورةِ تَعاقُب مُتواليَّتَيْن تشتركان في نظام تركيبيٍّ واحد"[٢٦].

وأما توازي التَّرادُف، أو "التَّوازي التَّرادُفي، فيتأسَّس على بِنية تركيبيَّة أساسية، تترادف عليها بُنَى تركيبيَّة لاحقة تؤدي وظيفة تقوية البِنية الأساسيَّة من خلال تفصيلِها وتوضيحِها بالتأثير الإقناعِيِّ على المُتلقِّي"[٢٧]. ويقدم "بن سالم الصَّفراني" نموذجًا تطبيقيًا على هذا النوع من التوازي، من قصيدة "حجرٌ كنعانِيٌّ في البحر الميت" لمحمود درويش:

وأنا أنا، ولو انكَسَرْتُ على الهواءِ المعدنِيِّ.. وأسلَمَتْنِي
حربُ الصَّليبِيِّ الجديد إلى إلهِ الإنتقام
وإلى المَغوليِّ المرابطِ خلف أقنعة الإمام
وإلى نساء الملح في أسطورةٍ نخرت عِظامي[٢٨].

فيقول الصفرانيُّ: "إن المقطع السابق يتأسَّس على عبارة أساسيَّة: (وأنا أنا)، هي في حدِّ ذاتها مُتوازية ترادفيًا من حيث أنها مبنيَّةٌ تركيبيًّا على تَكرارِ ضمير الرَّفع نفسه. فهي البِنية التركيبيَّة الأساس التي توازت عليها البُنَى التركيبيَّة اللاحقة ترادُفيًّا، فترادَفَتْ عليها الجملُ الفعليةُ (انكسرت..، أسلمتني..)، وأشباهُ الجمل المبنِيَّة تركيبيًّا من الجار والمجرور: (وإلى المغوليِّ..، وإلى نساء..). والتماثل قائم في المترادفات بواقع جملتين فعليتين مضارعتين، مُقابل شِبْهَي جملتين مُبتدِئَتَيْن بالجار والمجرور. وقد أسَّسَت الجملُ السابقة –في المقطع السابق– لبِنيةٍ أساسيَّةٍ لاحقة هي: (وأنا أنا، إن كنتَ أنتَ أبي، ولكنِّي غريب). وبهذا يكون التوازي الترادُفي تأسيسًا يتبع تأسيسًا، في توازياتٍ ترادُفيَّةٍ يُوازي بعضُها بعضًا تَقْوِيةً وإيضاحًا"[٢٩].

ويتلاحظ لنا أن البُنَى التَّرادُفيَّة المُؤسِّسة في الشاهد السابق، وهي: (وأنا أنا)، هي بُنَى تكراريَّة مُتطابِقةٌ لفظًا ومعنًى، وتنتمي لنوع الإيقاع التركيبيّ، بيد أن البُنَى اللاحقة على كلٍّ منها تنتمي للإيقاع الترادُفيّ، وهو الذي تتكون به بِنيةُ المقطَع الشِّعريِّ بأجزائِها المختلفة أو المُؤتلِفَة أو المُتوازية أيضًا. ومن ثمَّ فإننا نستطيع ملاحظةَ تركيب البِنية الشِّعريَّة للنَّصّ، تأسيسًا على المُستويات الإيقاعيَّة بأبنِيَتِها المُتوازية المتنوعة بين المقطَع والمقطَع عبر التوازي التركيبيّ، وبين الجُملة والجُملة، أو السَّطر الشِّعريِّ وغيرِه داخلَ إطار المقطَع.

وهو ما يمكن أن يعيدنا للشواهد الأسبق، ومنها الشاهد المصري القديم من قصيدة "حوار اليائس وروحه"، لنعرف –بتطبيق هذه القاعدة الإيقاعية– كيف يمكننا أن نتعرَّف على مقاطع القصيدة المصرية من خلال التقنيَّات الأسلوبيَّة، بصرف النظر عن الوسيلة الكِتابيَّة في التَّسطِير والتوزيع. فهكذا يمكننا أن نُحدِّدَ بدايةَ المقاطع بالجُمل التَّكراريَّة المُتوازية تركيبيًّا، وأن نتعرَّف على كيفية تواتُر الأفكار والأجزاء داخل المقطع الشِّعريّ، بالتعرف على الجمل المتوازية توازيًا ترادُفيًا وفقًا للمصطلح الشائع هذا، والذي يخلو من

العلاقة بالمصطلح الدلالِيِّ "التَّرادُف"، والذي يشير إلى الكلمات المختلفة لفظًا، والمتوافقة معنىً. وإنما يشير التَّرادُف هنا للمعنى اللغويِّ للمصطلح، وهو "التتابُع والتوالي"، في إشارة للتتابع وتوالي أجزاء المقطع الشعري في مجرى الدفقة الشعرية.

وأما النوع الثالث، وهو التوازي الطِباقِيّ، "فينهض على وجود بنيتين تركيبيَّتين مُتماثلتين تركيبيًّا، ومُتطابِقتين/ مُتناقضتين دلاليًّا، لقيامهما على مبدأ التَّماثُل في القِسمة ظاهِريًّا، وتناقُض المَقسُوم واقعِيًّا ودلاليًّا"[٣٠].

ويقدم "الصَّفراني" نموذجًا تطبيقيًا على هذا النوع من التوازي، من قصيدة أخرى لمحمود درويش:

لنا ما لنا .. ولكم ما لكم من سماء

لكم ما لكم ولنا ما لنا .. من هواء ماء

لنا ما لنا من حصى.. ولكم ما لكم من حديد[٣١].

فيقول "إن المقطع السابق يتكون من بُنَى تركيبيَّة مُتناسبة نحويًّا، ومتوازية طِباقِيًّا على النحو التالي: (لنا ما لنا...)، (ولكم ما لكم...)، ويأتي السطر الثالث بتوازٍ طِباقِيٍّ يُرسِّخ التَّضادَ الدَّلاليَّ في عَتَادِ كلِّ طرفٍ من الطرفين المُتضادين **[لنا ما لنا** من حصى/ **ولكم ما لكم** من حديد**]**. إن تأمل المتوازيات التركيبيَّة الطِباقِيَّة السابقة يقودنا إلى توازياتٍ مقسومة تركيبًّا على طرفين، الطرف الأول: الأنا/ النحن: (لنا ما لنا)، والطرف الثاني هو الآخر: (ولكم ما لكم)؛ ما يعني قيامَ البِنيَةِ الشِّعريَّة على ثُنائيَّة ضِدِّيَّة مُتمثِّلة في الأنا/ النحن"[٣٢].

ويلاحظ "الصَّفرانيُّ" أن هذه البُنَى الإيقاعيَّة التَّرادُفيَّة تستدعي الخصائص الأسلوبية التركيبية لسورة "الكافرون"، ويقول: "القصيدة فيها توازيات طِباقِيَّة مِثل التوازيات الطِّباقِيَّة في سورة (الكافرون)، والمواجهة في القصيدة بين الحقِّ/ الفلسطينيِّ، والباطل/ الصُّهيونيِّ؛ والمواجهة في السُّورة الكريمة بين الحقِّ/ الرَّسُولِ، والباطِلِ/ كُفَّارِ قُريش. وفي كلتا المواجهتين يحاول طرفُ الباطل اقتسامَ الموضوعِ مَحِلِّ الخلاف مع طرف الحقِّ، لكنَّ طرفَ الحقِّ يرفض القِسمةَ في المُواجهتين كلتيهما...، لذا يمثل مبدأ القِسمة طِباقًا ضِدِّيًّا تركيبيًّا على الصورة التركيبيَّة الطِباقيَّة التي جاء عليها في النَّصَّين"[٣٣].

ويضيف "الصَّفرانيُّ" أن هذه البنية التركيبيَّة الطِّباقِيَّة التَّضادِّيَّة تؤدي بدورها إلى مُنحنًى إيقاعيٍّ دلاليٍّ آخر، يُسمِّيه (المُنحنى الخطابيّ التَّصاعُديَ)، نلاحظ بلوغَه مداه في نهاية المقطع الشِّعرِيّ، أو كما نلاحظه في نهاية السُّورة الكريمة: (لَكُمْ دِينُكُمْ ولِيَ دِينِ)؛ فيقول: "وانتهت البُنَى التركيبيَّة المتوازية طِباقِيًا إلى تراكيب تصاعُدِيَّة تُشبه التركيبَ الذي انتهت إليه سورة الكافرون؛ على النحو التالي: ١- لكم ربُّكُم ولنا ربُّنا، ولكُم دينُكُم ولنا دينُنا (ص ٥٠٤- الديوان)؛ ٢- لَكُم عَالَمٌ ولنا عالَمٌ (ص ٥٠٧- الديوان)؛ ٣- لَكُم ربُّكُم ولنا ربُّنا، ولكُم أمسُكُم ولنا أمْسُنا (ص ٥١٠- الديوان)"[٣٤].

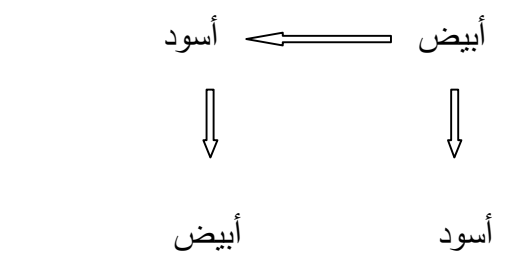
التَّكرار الإيقاعي، وأنساق التوازي التقابلي الدلالي:

عند هذا المستوى من البحث، وبعد استقراء الشواهد التأسيسية السابقة للظواهر العامة للإيقاع، يمكننا أن نبدأ من الشكل الأخير من أشكال التوازي التقابُلي التَّضادِيّ (أو الطِباقِيِّ بحسب الاصطلاح) مستوىً آخر حاسمًا، تنفتح فيه كافة المستويات الإيقاعيَّة لتُفضِي بأشكالها المتنوعة المختلفة والمتماثلة في آنٍ واحد، المستقلة بأنساقها والمتَّصِلة بغيرها في آنٍ واحد، ما يؤكِّد تشعُّبِيَّة البناء الإيقاعيِّ التركيبيِّ الدلاليّ، وتضافُر وتداخُل وتآزُر عناصرِه في ما تحدَّثنا عنه سلفًا من التَّصاعُد الإيقاعيِّ والدلاليِّ في النَّصِّ الأدبيّ.

فقد توقفنا مؤخرًا عند التوازي الطِباقِيّ، والذي اتَّخذ اسمَه من اللون البديعيِّ المعنويِّ المسمَّى "الطِّباق"، والذي يجمع بين الألفاظ المختلفة ذات المعاني المُتقابلة المُتضادَّة أو الشَّبيهة بالمُتضادَّة. وجمهور البلاغيين على أن التحديد المعرفيَّ للطِّباق هو: الجمع بين المُتضادَّين. والمقصود بالتَّضادِّ مجردُ (التَّقابُل) في الجملة. ويصل السكَّاكِيُّ بعلاقة التَّناسُب بين المُتقابِلين إلى درجة التَّضَايُف؛ فالسَّوادُ والبياضُ، والسُّكُون والحركةُ، والقيامُ والقعودُ، والإيمانُ والكفر، كلُّها يُنزِّلُها الذِّهنُ منزلةَ المُتضايِفَين؛ لأن الذِّهنَ يستحضر الضِّدَّ على الفور قبل مجيء الطرف الآخر"[٣٥].

ومن هذا المستوى الإيقاعيِّ التَّضادِيِّ التَّقابُلِيِّ، يمكننا أن نتَّخذ من ظاهرة الطِّباق أساسًا لكافة الظواهر البديعيَّة والإيقاعيَّة، ومنطَلَقًا حاسمًا لاختبار كافة أنساق الإيقاع المؤسَّسة في أغلبها على خاصية التَّكرار الإيقاعيِّ الدلاليّ. على أنه ينبغي التأكيد على مفهوم الطِّباق، والذي يعني في أساسه التَّضادَ الدَّلاليَّ بين اللَّفظين المُتقابلين، ولكنه على العموم يضم الألفاظَ المتقابلة التي يستدعي كلٌّ منها نقيضَه أو مُضادَه، أو ما يتناسَب معه، وفقًا لمُتضايِفات السَّكَّاكِيِّ والقزوينيِّ[٣٦].

وقد شرح "د. محمد عبد المطَّلب" دلالةَ مَقولة السَّكاكِيِّ عن استحضار الذِّهن لأحد المُتضايِفَين المُتقابِلين أو الضِّدَّين عند ذكر أحدِهما، وكيف أن ذلك يعني أن بِنيةَ الطِّباق ذات طبيعة تكراريَّة بالنظر إلى ما يستحضره الذِّهنُ من مُقابلات الألفاظ حالَ ذِكْرِها، من قبل أن يتلفَّظ المُتكلِّم بالمقابل أو الضِّدِّ. ويقدم د. عبد المطلب الشكلَ التجريديَّ التالي بين المستويين؛ "الملفوظ": (المستوى الظاهر المذكور، أو البِنية السَّطحِيَّة)، و: "المفهومِ" مما يحضر في الذِّهن (المستوى الدلاليّ أو البِنية العميقة):



"فهناك خطَّان: الخطُّ الملفوظ، وهو الخَطُّ الأفقيّ، والخَطُّ التقديريُّ هو الرأسِيُّ؛ إذ أنَّ البَياضَ يستدعي السَّوادَ رأسيًا، قبل مجيئه في الخَطِّ الأفقيّ. والسَّوادُ عندما يحضُر في الخَطِّ الأفقِيِّ يستدعي البياضَ رأسيًّا دون اعتبارٍ للخَطِّ الأفقيّ، وهو ما يعني أننا أمام بناءٍ تكراريٍّ من الطِّراز الأول؛ حيث يتردّد

البياضُ مرتين، والسَّوادُ مرتين، وإن خَلُصَ التَّردُّد التكراريُّ لبِنية العُمق، في حين احتفظ السَّطحُ لنفسه بالتقابُل الضِّدِّيّ"[٣٧].

"أو بمعنى آخر نقول إن التَّكرار يتحقَّق بالنظر إلى عملية الحُضور والغِياب، فالطرفان الحاضران على مستوى السطح متقابلان، لكنهما يستدعيان طرفين غائبين لإكمال الدائرة التكرارية على النحو التالي"[٣٨]:

حضور: أبيض ⟸ أسود

غياب: ⇓ ⇓

أسود ⟹ أبيض

ويأخذنا د. عبد المطلب من الطِّباق (أو التَّكافُؤ) بوصفه ظاهرةً إيقاعيَّة تكراريَّة تقابُليَّة ثنائيَّة، ليذهب بنا إلى مستوًى آخر غير ثنائيّ، وإنما يُعَدُّ امتدادًا له، إلا أنه في تركيب متعدد العناصر المتقابلة، بعضها مُتطابق تطابقًا ضِدِّيًّا، أو على التَّناسُب والتَّضايُف. وهنا علينا أن نلاحظ كيف يُفضِي بنا النموذجُ الإيقاعيُّ إلى غيره، ويقود النَّسَقُ إلى النَّسَق، وكأنما يتولَّد عنه، أو كأنما يُعَدُّ امتدادًا له من وَجْهٍ من الأوجه.

فنحن سنتعامل الآن مع نَسَقٍ تالٍ يعرف بالمُقابلة، حيث تتعدد عناصرُ التركيب ذي العناصر المتقابلة. يقول د. عبد المطلب: "وتزداد الطبيعة التَّكراريَّة في الطِّباق عندما تتعدَّد مُفرداتُه ليدخل دائرةَ التقابُل، حيث تتشكل البِنية بأكثر من طرفين مُتقابلين. ففي قول حافظ إبراهيم:

العِلْـمُ فـي البأسـاءِ مُزْنَـةُ رحمـةٍ والجهـلُ فـي النَّعمـاء سَـوْطُ عَـذابِ

نلحظ كثافةَ التقابُل في أربعة أزواج، قد لا يكون بين مفرداتها تناسُبٌ على مستوى السَّطح، لكنَّ العُمقَ يربطُ بينها على التَّناسُب، حيث يقوم الإنتاج الدلاليُّ في البيت على فائدة العِلم ومَضَرَةِ الجهل، مع ما يستتبع ذلك من علاقاتِ الحضور والغياب على النحو الذي أوضحناه. وهذا التَّناسُب الذي نؤكِّده هو الذي جعل "ابن الأثير" يدرس هذه البِنية في دائرة (التَّناسُب بين المعاني)، سواء أكانت البِنيةُ بسيطةً كما في الطِّباق، أم مُركَّبة كما في التَّقابُل"[٣٩].

ويمكننا –إذن– أن نتصوَّر التَّشكِيلَ الإيقاعيَّ الدلاليَّ لبيت "حافظ" السابق، وفي ضوء التصوُّر التجريديِّ لحركة الدلالة التكراريَّة بين السَّطح والعُمق، على النحو التالي:

حضور: **العِلمُ في البأساءِ مُزْنَةُ رحمةٍ** ⟸ **والجهلُ في النَّعْماء سَوْطُ عَذابِ**

غياب: ⇓ ⇓ ⇓ ⇓ ⇓ ⇓ ⇓ ⇓

والجهلُ في النَّعْماء سَوْطُ عَذابِ ⟹ **العِلمُ في البأساءِ مُزْنَةُ رحمةٍ**

ولكي نتصوَّر المقصودَ بالاستحضار الذِّهنِيِّ المؤدِّي لتلك الطبيعة التكراريَّة بين السَّطح (الملفوظ) والعُمق (المفهوم)، سنفترض أن حافظ إبراهيم تلفَّظ بصدر البيت وحده: (العِلمُ في البأساءِ مُزْنَةُ رحمةٍ)، أما كان الذِّهنُ سيضَعُ مؤدَّى ذلك ومقابِلَه، مفهومًا ومُتصوَّرًا من المذكور الملفوظ، فيستكمل المعنى من عنده، فيكون الحاصلُ هو ذات ما نطق به "حافظُ" في عجُز البيت قائلاً: (والجهلُ في النَّعماءِ سَوْطُ عَذابِ)، على اعتبار أن الأوَّل يستدعي –في المفهوم– مُقابِلَه وضِدَّه، أو ما يتناسَبُ معه. وهل يُقابَل العِلمُ إلا بالجهلِ نَقِيضِه، وهل تُقابَلُ النَّعمَاءُ إلا بالبأساءِ أو الضرَّاءِ، وهل تُقابَل الرحمةُ إلا بالعذَابِ، فما يتبقَّى إذن سوى لفظةِ "السَّوط" مُقابِلةً للمُزْنَةِ، ليكون التقابُل المُتصوَّرُ في الذِّهن صحيحًا تمامًا.

ونفس الشيء يكون في حال كان عَجُزُ البيتِ هو صَدره، فإنه كان سيقتضِي في الذِّهن ما هو مذكور آنفًا في الصَّدر، وهكذا تتحقَّق التَّكراريَّة التَّردُدِيَّة الكثيفة في بِنية التَّقابُل، وتتعدَّدُ مُستوياتُ الإيقاع والدلالة. وذلك مع ما لا يخفَى من أن حُضور المُتلقِّي في التَّفاعُل من صُدور الكلام يقودُه عَبْرَ البُنَى التَّقابُليَّة إلى توقُّع المعاني، بل والمفردات والبُنَى التَّقابُليَّة المناسبة أو المُتناسِبة. وهو ما يعني اشتراكَ المُتلقِّي في عملية إنتاج المعاني والمباني، وتوقُّعِها الصَّائِب، ما يُعطي حيويَّة للخِطاب التَّفاعُلِيِّ التَّواصُلِيِّ بين المُتكلِّم والمُخاطَب، والكاتب والقارئ.

وسوف نتذكَّر ذلك ونحن نتناول لاحقًا ترتُّب أبنِيةٍ أخرى على هذه الخواصِّ التَّقابُلِيَّة، مثل: (العكس والتبديل، وردِّ الأعجاز على الصدور، والتَّرديد)، وكلها أبنية ترتفع فيها حاسَّةُ التَّوقُّع لدى المُتلقِّي، ويكون البِناء ضامِنًا لِصَوابِ تَصَوُّرات ومُقترحات أو توقُّعات المُتلقِّي لآفاق البُنَى السَّطحِيَّة اللَّفظِيَّة، فضلاً عن الحركة التَّفاعُليَّة الفاعِلة بين المُستويين السَّطحيِّ والعميق لبِنية النَّصِّ الأدبيّ.

"ولم يكتف البلاغيون برصد الثنائيَّات التقابُليَّة التي يقدمها المُعجم اللُّغوي، بل امتد هذا الرَّصدُ إلى الثنائيَّات التي يفرز السِّياقُ طبيعتَها التَّقابُلِيَّة، ولو لم يتحقَّق فيها حقيقة التَّضادِّ"[٤٠]، كما في قول الشاعر:

يُجْـزَوْنَ مِـن ظُلْـمِ أَهـلِ الظُّلـمِ مغفـرةً ومِـــن إســـاءةِ أَهـــلِ السُّـــوءِ إحســـانَا

على أنه يلاحظ إمكانية إفراغ بِنية التَّقابُل من ضِدِّيَّتِها، وهو ما نلاحظه بكثافة في الشِّعر الحديث، بحيث تكون البِنية خالصةً للتَّناسُب، وتصبح البِنيةُ جامعةً بين المُفارقة والمُوافقة، أو التَّوافُق والتَّخالُف، والتَّماثُل والتَّضاد[٤١]. وقد سبق التنويه لهذه البِنية عند الحديث عن "التَّوازي الطِّباقِي"، أو "توازي الطِّباق"، وشواهده من شعر محمود درويش:

على صورتي خنجري، وعلى خنجري صورتي ... ...
لا الشرق شرقٌ، ولا الغربُ غربٌ ... ...
في داخلي خارجي ... ... خارجي داخلي ... [٤٢].

ففي مثل هذه البُنَى الشِّعريَّة لا تتقابل البُنَى المتوازيَّة فقط، وإنما تتضاد معاني ألفاظ كل نسق منها، بينما تتوافق الدلالات حينًا، وتتنافر حينًا، وتترادف حينًا، وتُفرَغُ من ضِدِّيَّتها حينًا؛ حيث نجد في الشاهد

أكثر من نسقٍ تَقابُليٍّ، لا تحتاج لتفصيلها وقد فصَّلت نفسَها عَبْرَ أبنية التوازي والتَّكرار اللَّفظيِّ والتناسب الدلالي.

ومن هذا المستوى التقابليِّ نجد أنفسنا أمام نَسَق بديعيٍّ إيقاعيٍّ جديد، ألا وهو (بِنية العكس والتبديل)، والتي تتفرغ لمثل هذه الإيقاعات المخصوصة التي تتقابل فيها الدلالات والألفاظ تقابلاً عكسيًّا، يُحدِثُ تفاعُلاً دلاليًّا مدهشًا، ومن أخصِّ عجائبه إفراغ الضِّديَّة من البناء التَّضادِيِّ، ودفعه ليكون بناءً تناسبُيًا توافُقِيًا، لا تقابُلاً ضِدِّيًّا، برغم عكس الترتيب التركيبيِّ للعناصر المُتقابلة أو بعضها، نحو قوله تعالى: (لا هُنَّ حِلٌّ لَّهُمْ ولا هُمْ يَحِلُّونَ لَهُنَّ)[٤٣]، وكقوله تعالى: (يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ، ويُخْرِجُ المَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ)[٤٤].

ومن الملحوظ في هذا المستوى التقابليِّ أن التَّكرار لم يعد خفيًّا في المستوى العميق من البُنَى التَّقابُليَّة، وإنما صار التَّكرار مضاعفًا بما بين البُنَى التَّقابُليَّة من الألفاظ المتكررة في المستوى السَّطحيِّ الملفوظ. ففي بِنية العكس والتَّبديل تتكرر ذات ألفاظ أحد طرفي معادلة التقابُل في الطرف الثاني من المعادلة. ومؤدَّى ذلك أن كل لفظ يُذكَرُ مرتين، مرةً في أول طرفي المعادلة التَّقابُليَّة (صدر البيت الشعريِّ مثلاً)، ومرةً أخرى في الطرف الثاني (أو العَجُزِ من البيت الشعريّ). وفي الجملة النثرية يتحقَّق ذات التوازُن التركيبيِّ والإيقاعيِّ بين جملتين مُتماثلتين في البناء، مُتقابلتين مُتناسبتين، على نحو ما رأينا في الجمل القرآنية سلفًا. فإذا عدنا إلى التَّصَوُّر التجريديِّ على طريقة د. عبد المطلب، سنجد اللَّفظَ الواحد قد تكرَّر أربع مراتٍ؛ مرتين في السَّطح بين طرفي الجملة، ومرتين كذلك في المستوى العميق. وهو مثلاً في التَّصوُّر التجريديِّ التالي للآية الكريمة السابقة:

حضور:	**يُخْرِجُ**	**الْحَيَّ**	**مِنَ**	**الْمَيِّتِ**	⟸	**وَيُخْرِجُ**	**الْمَيِّتَ**	**مِنَ**	**الْحَيِّ**
غياب:	⇩	⇩	⇩	⇩		⇩	⇩	⇩	⇩
	وَيُخْرِجُ	**الْمَيِّتَ**	**مِنَ**	**الْحَيِّ**	⟹	**يُخْرِجُ**	**الْحَيَّ**	**مِنَ**	**الْمَيِّتِ**

فقد تكرَّر فِعلُ الخروج أربع مراتٍ، و"الحَيُّ" مثلهنّ، و"الميتُ" مثلهن، و"حرف الجر" مثلهنَّ، وكلُّ جملةٍ من المعادلة مِثلهنّ، مع التوازي التركيبيِّ والتضاديِّ التقابُليِّ والتوافُقِيِّ العَكسِي في آن معًا. لذلك يقول د. عبد المطلب "أنَّ عناصر بِنية العَكسِ تتوافق تمامَ الموافقة، فإنها تقدم شكلاً تعبيريًا فريدًا؛ لأن التَّقابُل فيه يُنتج التَّوافُقَ، فهو مُؤشِّر على تداخُل الدلالة في العُمق أولاً، ثم تداخُل المستوى السَّطحيِّ ثانيًا"()[٤٥].

ويلاحظ د. عبد المطلب أن هذه البِنية المدهشة الغَنِيَّة "تعتمد عمليةَ التَّعليق في إنتاج الدلالة، على معنى أنها بِنيةٌ تركيبيَّة لا إفراديَّة، وهذا التركيب لا يعتمد على التَّنافي بين الدَّوال المُكررة، بل إنه يعمل على عقد علاقةِ تَلازُمٍ بينها. وهو تلازُمٌ مع المُغايَرة؛ إذ إن اكتمال بِنية العكس بمجيء الطرف الثاني

يترتَّبُ عليه تعديلٌ في المعنى على نحوٍ من الأنحاء؛ لأنَّ هذا التَّغايُرَ التَّركيبيَّ يقتضي بالضرورة تغيُّرَ الناتج الدلاليّ[٤٦].

ويكشف د. عبد المطلب عن بعد آخر لهذا البناء الثريِّ العجيب، نتعرّف منه على حركة الدلالة وتناميها؛ فيقول إن "التأمل في بِنية العكس يؤكِّد وجودَ مُنعطفاتٍ، أو لنقُلْ إنَّها عمليةُ توقُّف مؤقتةٍ تُعدِّلُ فيها الصِّياغةُ خَطَّ سيرها، لتجعله خطًّا مُزدوجًا يعتمد على التقديم والتأخير، الذي تتبادله الدَّوالُّ المُتماثلة، وهو ما يُدخله دائرة التَّكرار؛ لأن الذِّهنَ يتحرك إلى الأمام، فيدفع الصِّياغةَ إلى متابعته، ثم يرتدُّ للوراء، فتلاحِقُه الصِّياغة أيضًا. وبين التقدُّم والتَّراجع تتوافق البِنيةُ السَّطحية، وتتخالَفُ بِنيةُ العُمق"[٤٧].

وعلى ذلك يمكننا بتأمل هذه البِنية بلوغَ إلى أُفقٍ دلاليٍّ أبعدَ وأكثرَ أثرًا في حركة الإيقاع الدلاليّ، حيث أن هذه الدِّيناميَّة التفاعُليَّة الحيَّة والمتحرِّكة بالألفاظ والمباني تُعَدُّ حركةً إيقاعيَّةً ودلاليَّةً مُتغيِّرةً ومُتجدِّدةً في البناء نفسه، وتُمثِّل نشاطًا حيًّا بين بِنيَتَيِ السَّطح والعُمق، بحيث تتحوَّل البِنَى التقابُليَّةُ من العُمق إلى السَّطح، بيد أنها تخرج مرةً أخرى للسَّطح بنَسَقٍ مدهشٍ ومُتوقَّع في آنٍ، هو نَسَقٌ عكسِيٌّ تخالُفِيٌّ في جانب، وتوافُقِيٌّ في جانبٍ آخر. وبذلك فإن حركة الإيقاع والتركيب والدلالة تبدو على وضوحها حاملةً للمفاجآت والمُفارقات عبر الأشكال المتعددة لتراكيب "العكس والتبديل"، كالنماذج التي سبق ذكرها.

غير أن البُنَى التقابُليَّة العكسِيَّة في النُّصوص المصرية القديمة لها طابعها الخاص المناسب للسِّياقات والمقامات، ولابد وأن تخضع في تفسيرها وتأويلها لهذه السِّياقات والمقامات. والشواهد التالية تمثِّل أنماطًا من بُنَى العكس والتبديل، برغم أن صياغتها تبدو مرتكزة بالدرجة الأولى على مبدأ التبديل النَّحوي والإيقاعيّ؛ حيث يغلُب عليها عكسُ البِنية الإسنادِيَّة الخبريَّة للجملة الاسميَّة ذات الخبر الاسميِّ (nominal predicate)، وبخاصة الجملة ذات الضمير الإشاري (pw= ذا، هذا)، نحو:

Nht. k npt. k , npt. k nht. k. [٤٨] = **جِمِّيزَتُكَ نَباتُكَ ، نَبْتُكَ جِمِّيزَتُكَ**[٤٩].

الجملة فاتحة إحدى التعاويذ الدينية من "متون الأهرام"، وهي عبارة عن خطاب في العالم السفليِّ (أو من العالم الآخر) لأحد الكائنات الثُّعبانِيَّة لِحَثِّه على الابتعاد عن الأرض وأكل جِيَفِ الموتى، وليأكل من خشاش الأرض. وتكثر في التعويذة الكلماتُ المكرَّرة لتأكيد الخِطاب الإنشائِيِّ الطَّلبي وتحقيق فاعليَّتِه، وإن بدأت الفقرةُ التعويذية بهذه الجملة الخبريَّة، لا الطلبِيَّة الإنشائِيَّة. ومن هنا كان أسلوب "العكس والتبديل" –هنا– لا يتَّسِمُ بالطابع الثنائِيِّ التَّضادِيِّ، وإنما الطابع الثنائِيِّ التَّرادُفِيّ، حيث أن مجرد عكس طرفي الإسناد غير التَّضادِّيين يمتَصُّ الطاقةَ التقابُليَّة لهذه البِنية، ويُحيلها إلى نَسَقٍ تَرادُفِيٍ في الجانب

الدلاليّ، تقابُليٍ في الجانب النحويِّ التركيبيِّ لا الدلالي. بيد أن البِناء يظل فاعلاً دلاليًا في السِّياق، لا سيَّما دلالتُه التوكيديَّة التي تُعَدُّ من أهم سِمات البِنية التَّكراريَّة من هذا النَّسَق.

Ntf pw ink , ink pw ntf. [٥٠] **= هو ذا أنا ، أنا ذا هو.**

والشاهد السابق من نسق الجملة الاسميَّة ذات الضمير الإشاري (pw) المُتعدد الاستخدامات والدلالات[٥١]، ومن أهمها كونه العنصرَ الإسناديَّ المركزيَّ للجملة ذات الخبر الاسميِّ المقدَّم، ويليه المبتدأ المؤخَّر اسمًا أو ضميرًا مُنفصلاً (independent pronoun)[٥٢]. وفي هذا الشاهد تتأسس كذلك بنية العكس والتبديل على قلب عنصري الإسناد الاسميين المختلفين، وهو ما يخلق بنية تكرارية تأكيدية في المقام الأول، وهو الخَصِيصة الدلاليَّة الأساس لهذا النسق التقابليِّ التركيبيّ.

على أن البِنية تنطوي كذلك على مفهوم تقابُليٍّ تضادِيّ، أو بمنزلة التَّضادِيّ، حيث المبتدأ هو ضمير ذات المتكلم، والخبر هو ضمير ذات الغائب في الجملة الصغرى الأولى: (هُو ذا أنا)، وهما ذاتان مختلفتان، أو متخالفتان، فهما بمنزلة المتضادَّين، غير أنهما صارا متوافقين بالرابط التعلُّقِيّ الإسنادِيّ، والذي يقضي بكون ذات الخبر دليلاً إشاريًّا على ذات المبتدأ، ليصير هو هو. وهكذا تستحيل البِنية التَّضادِيَّة المتوقَّعة بين المُتخالفين بالبِنية الإسناديَّة الاسميَّة التي عقدت العلاقة التوافُقِيَّة بين المختلفين، ثم تأكدت البِنية التوافقُيَّة بتحقيق العنصر الثنائيِّ التقابليِّ المُضاد عكسيًا، والذي يؤدي بدلالته الخاصة نفس المفهوم السابق، أي التوافُق بين الذاتين المتقابلتين بين عنصري الإسناد. أي أن الدلالة التَّضادِّيَّة في مفردات الجملة الأولى تتحول إلى بِنية تقابُليَّة توافقيَّة تِرادِيَّة (تَكراريَّة) في المستويين السَّطحي والعميق، وذلك بوجود الجملة الثانية المضادَّة للأولى في الاتجاه، والمُتوافقة معها في الدلالة:

حضور:	**هُو**	**ذا**	**أنا**	⟸	**أنا**	**ذا**	**هُو**
	ntf	***pw***	***ink***		***ink***	***pw***	***Ntf***
غياب:	⇓	⇓	⇓		⇓	⇓	⇓
	أنا	**ذا**	**هُو**	⟹	**هُو**	**ذا**	**أنا**

فحركة الدلالة تسير في الاتجاهين العميق الرأسيِّ، والسَّطحيِّ الأفقيِّ. ففي الاتجاه الأول نجد بِنية الجملة الأولى (الاسميَّة ذات الخبر الاسميّ المتوافق مع المبتدأ بدلالة الإسناد)– قد تحولت مباشرة للمستوى الرأسيِّ العميق، ما يحقق دلالة توكيديَّة بالتقابُل العكسيِّ التركيبيّ، مع تحقيق إيقاع دلاليٍّ في العمق. حتى إذا تحققت الجملة الثانية في المستوى السَّطحيِّ الأفقيِّ، يتحول الإيقاع الدلاليُّ السابق إلى إيقاع صوتي لفظيٍّ عبر النَّسق التَّكراريِّ العكسيِّ، وكذا تتأكد التكراريَّة الدلاليَّة بتحوُّلها من المستوى العميق للمستوى السَّطحِيِّ الأفقي.

وهذه الحركة الإيقاعيَّة الدلاليَّة واللفظيَّة تتم في نسق تقابُليٍّ عكسيٍّ، يمتصُّ بتقابُلاته التَّوافقيَّة أيَّةَ احتمالات تضادِيَّة تخالُفيَّة بين المستويين السَّطحيِّ والعميق، وهو ما يؤكِّد الدلالةَ ويُرسِّخها باتجاه البؤرة المركزيَّة الأساس، وهي الدلالة على الاتحاد والتَّماهِي بين الذَّاتين المُخبَرِ عنهما. وبهذا الاتحاد والتَّماهِي تنتفي الضِّدِّيَّة التقابُليَّة العكسِيَّة للبناء على المستوى الدلاليّ، ويتأكَّد نفيُ التَّضاد تأكيدًا قطعِيًّا بين ذات المُتكلِّم وذات الغائب، في أقصى مستويات الدلالة على التَّماهي.

[٥٣] *N pw ṯw , ṯwt pw N.*

= ذا أنت الملكُ ، الملكُ ذا أنتَ (أو: الملكُ ذا أنتَ، أنت ذا الملكُ)[٥٤].

(= أنا ذا أنتَ، وذا أنتَ أنا)[٥٥].

الجملة من التعويذة (٤٠٥) من "متون الأهرام"، يخاطب فيها الملكُ (أو روحُه) المعبودَ "رع" (ربّ الشمس المشرقة) وفقًا للاَّهُوت المصريّ القديم: ([يا] رع، [... ...]، أنا ذا أنتَ وذا أنتَ أنا، سُرَّ بِي، وسُرَّ بِقَريني. لتُشرِقْ بِي فأُشرِقْ بك، الخ). ويبدو تمامًا ما سبق الإشارة إليه من الدلالة المُراوغة لبُنَى التَّقابُل العكسِيِّ التركيبيّ، وإحالاتِها التوافقيَّة النَّافِيَة للتَّضاد، والمؤكِّدة للاتحاد مع الكِيان الشمسيِّ المقدَّس/ المُخاطَب.

وتتأكَّد من الفقرة المذكورة من الترجمة كثافة البُنَى التقابُليَّة المُماثلة، على اختلافِها بين البُنَى الاسمِيَّة والفِعلية. كما يبدو جليًا ما يتصاعد من الإيقاعات التركيبيَّة المُتقابلة عكسًا أو طردًا، مع كثافة الدَّوال التَّكراريَّة، لتتأكد شِعريَّة المقطع عبر التراكيب الإيقاعِيَّة شديدة التَّوازن، والتي لا شك أنها كانت مُتوازنةً صوتيًّا (أي: موزونة) بالمفهوم العَرُوضِيِّ كذلك. وهكذا تتضافَرُ البُنَى الإيقاعيَّة الدلاليَّة في المستوى التجريديِّ الذِّهنيّ، عبر تناغُم الأفكار والتعبيرات المُوجَزة المكثَّفة، مع البُنَى الإيقاعيَّة التركيبية عَبْرَ البُنَى النَّحويَّة المُتماثلة المُتقابِلة عَكسًا أو طردًا، بالإضافة إلى الإيقاعات الصوتيَّة المُتولِّدة عن التَّكرار اللَّفظيّ، فضلاً عن الاحتمال الراجح لدينا لوجود بِنيَةٍ عَرُوضيَّة مُحكمَةٍ من وراء كل ذلك.

على أننا نريد عند هذا المستوى من التناول والتحليل أن نتوقَّف عند ظاهرة التَّكرار الإيقاعيِّ الدلاليِّ في المستوى اللَّفظيّ، مع تواصُلِ تناولنا التراتُبِيِّ للبُنَى الإيقاعيَّة التركيبية، مُستغلِّين بعضَ الظواهر التركيبيَّة الإيقاعيَّة السابقة للتعرُّف على أنساقٍ أخرى من التعبير الإيقاعيّ الدلاليّ.

وسنُعاود النظر في الشواهد السابقة، لنُلاحظ تلك البِنية المسمَّاة في البديع العربي (ردُّ الأعجاز على الصدور). وفي العموم فإن هذه البِنية لا تقتصر على البيت الشِّعريِّ النَّظِيم المُقفَّى، وإنما تشمل أيضًا الجملةَ النثريَّة، سواء أكانت جملةً واحدةً، أم كانت مُركَّبةً من جملتين. وفي كل الأحول فإن الكلمةَ الأخيرةَ

بنهاية الجملة –الشِّعريَّة أو النثريَّة (وهي كالعَجُز –أو الشطر الثاني– من البيت الشعري) تُرَدُّ بذاتها أو بلفظٍ مُشتقٍّ أو مُجانِسٍ منها لتُوافِقَ وتُقابِلَ أوَّلَ كلمة في القسم الأول الجملة (وهو كالصَّدر –أو الشطر الأول– من البيت الشعري)، وذلك في شكلٍ من أشكال التَّكرار اللفظيّ. هذا هو توصيفنا لنَسَقِ "رَدِّ الأعجاز على الصُّدور"، من واقع مراجعة شواهد ومَقُولات البلاغيين العرب.

ومن الشواهد العربية على هذا النَّسَقُ الغنِيُّ المُتكاثِر في الشِّعر والنثر والقرآن الكريم، سنكتفي –ههنا– بذكر القسم الثاني منه وفقًا لابن أبي الإصبع المصريّ[٥٦]، وهو: (ما وافق آخر كلمة من الكلام أوَّلَ كلمة منه)، كقوله تعالى: (قَالَ إِنِّي لِعَمَلِكُم مِّنَ الْقَالِينَ)[٥٧]، وكقوله سبحانه: (وَهَبْ لَنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً إِنَّكَ أَنتَ الْوَهَّابُ)[٥٨]. ويلاحَظُ –في الشاهدين القرآنيين– إن التَّوافُق بين اللَّفظين –الأول والأخير– قد يكون تجنيسًا: (قال/ القالين)، حيث يتشابه اللَّفظان دون المعنيين، أو قد يكون اللَّفظان مُتوافِقَين في المعنى، مع تكرارٍ أو تجانسٍ بين اللَّفظين المُتوافِقَين بالاشتِقاق: (هَب/ الوهَّاب). وليس في وُسعِنا الإشارةُ إلى كل أشكال هذا النَّسق التركيبيّ، والذي يستدعي –بالضرورة أيضًا– التَّطَرُّق لأنواع الجِناس، والتي يحتاج وحدها لدراسة مطوَّلة.

وبالعودة للشواهد المصرية السابقة، سنُحيل مباشرةً إلى الرَّسم الهيروغليفي ذاته، وسيكون لغير المُتخصِّص في اللغة المصرية، ونِظام الكتابة الهيروغليفية، المقدرةَ على التَّعامل مع هذه الرسوم والكتابات بمجرد النظر (مطالعة بصرية)، ليلاحظ على الفور أن ما تبدأ به كلُّ جملةٍ (من الرُّسوم)، هو نفس ما تنتهي به الجملة، وكأنها لوحة فنية متوازنة العناصر في توافقيَّةٍ كِتابيَّةٍ مُتناغِمةٍ كذلك. وتلك ظاهرة بديعية أخرى على المستوى الكتابيّ، سنُشير إليها وإن لم تكن موضوعًا لهذا البحث، إلا أنها وثيقة الصلة بمفاهيم المصريين عن البُنَى التشكيلية اللُّغويَّة، والتي تتأكَّد –كذلك– من خلال التوازيات والتوازنات بين العلامات الهيروغليفية التصويريَّة.

وهكذا نجد أن البِنية البديعيَّة الإيقاعيَّة الواحدة (في الشواهد السابقة) قد اشتملت على أكثر من نسق إيقاعيٍّ تركيبيٍّ دلاليٍّ، فقد رأينا نسقًا من البُنَى التقابُليَّة التوافُقِيَّة أو التَّرادُفِيَّة، كما وجدنا نسقًا من بِنية "رَدِّ الأعجاز على الصُّدور" في ذات الشواهد، وهو ما يؤكد غِنَى هذه الأنساق المصرية والعربية على السواء.

بل ويمكننا أن نلاحظ في ذات الشواهد السابقة وجود نَسَقٍ بديعيٍّ تركيبيٍّ رابع، عدُّ شكلاً من أشكال التَّكرار، غير أن البديعيين جعلوه قسمًا قائمًا بذاته، يُسمَّى "الترديد". ونرى لهم الحقَّ في ذلك؛ لأن التَّكرار ظاهرة لفظية عامة لها أنساق كثيرة، وأما "الترديد" فيتكرر فيه اللَّفظُ على نحو مخصوص، نعتقد أنه يُمثِّل الوجهَ العكسِيَّ لبِنية "ردِّ الأعجاز على الصُّدور". فبينما نجد في "ردِّ الأعجاز على الصُّدور" تكرارًا للَّفظ عند منطقتي البداية والختام من الجملة، فإن في "الترديد" يتخذ اللَّفظان (أو اللَّفظُ المكرر) موضعين آخرين، وذلك تحديدًا بمنتصف الجملة، أو في الجزء المِفصَلِيِّ الإيقاعيِّ منها. وسنوضح في الشكل

التجريديِّ التالي الفارق بين النَّسقَين التَّكراريين مُتعيِّنًا بمواضع اللَّفظين في التركيب، حيث الرَّمز (س) المُكرَّر يُشير للَّفظين، وحيث يُشير التَّقطِيعُ لأجزاء الكلام من الجملة:

نسق "ردّ الأعجاز على الصُّدور": **(س)** [البداية] ⇦ - - - - ⟸ - - - - [النهاية] **(س)**

نسق "الترديد": [البداية] - - - - **(س)**/⇦/**(س)** - - - - [النهاية]

ويشير السَّهم –في الشكل الأول– إلى اتجاه الكلام في جريانه، إما كجملة واحدة، أو كبيت شِعريٍّ ذي جملتين، أو شطرين. وأما السَّهم الثاني فيُمثِّل نقطةَ الالتقاء والانفِصال بين اللَّفظين، حيث يتجاوران في الموقع، وينفصل عندهما التركيبُ السابق عن اللاَّحق. أي تُمثِّل اللَّفظة الأولى نهايةَ تركيبٍ سابق، بينما تبدأُ الثانيةُ تركيبًا لاحقًا. وهو ما نلاحظه في الشواهد الهيروغليفية السابقة عند منطقة وسط الجملة، من توالي كلمتين تُمثِّلان ذات اللَّفظِ مُكَرَّرًا، ولكنهما مُستقلَّتين (كلٌّ في تركيبٍ منفصلٍ)، ثم يتَّصِل التركيبان دلاليًا وإيقاعًا مرة أخرى فيلتحمان عَبْرَ أنساق التراكيب التَّقابُلِيَّة.

ويعرِّف "ابن أبي الإصبع" التَّرديد: "وهو أن يُعلِّقَ المُتكلِّم لفظةً من الكلامِ بمعنًى، ثمَّ يردُّها بِعَينِها ويُعلِّقُها بمعنًى آخر". ولا يقصد بالمعنى الآخر الدِّلالة، وإنما الإعراب، حيث يكون للَّفظ محلٌّ إعرابي أولاً، ثمَّ اللَّفظ المُكرَّر يحتلُّ موقعًا إعرابيًا آخر، وهو ما لاحظناه في البُنَى العكسِيَّة التركيبيَّة كما سبق. ومن أمثلته من الكتاب العزيز قوله تعالى: (حَتَّى نُؤْتِيَ مِثْلَ مَا أُوتِيَ رُسُلُ اللهِ **اللهُ** أَعْلَمُ حَيْثُ يَجْعَلُ رِسَالاتِه)[٥٩]؛ فالاسمُ الأول مضاف إليه، والثاني مبتدأ به[٦٠]؛ وكقوله تعالى: (ولَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لا **يَعْلَمُونَ يَعْلَمُونَ** ظَاهِرًا مِّنَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا)[٦١]؛ وكقوله تعالى: (لَمَسْجِدٌ أُسِّسَ عَلَى التَّقْوَى مِن أَوَّلِ يَوْمٍ أَحَقُّ أَنْ تَقُومَ **فِيهِ فِيهِ** رِجَالٌ يُحِبُّونَ أَن يَتَطَهَّرُوا)[٦٢].

ولنعد لملاحظة الأنساق السابقة مجتمعة مرةً أخرى في أحد الشواهد، ونستجمع مَحاوِرَ النَّظر عند الإيقاع التَّشكيليِّ الكتابي، وعند التَّشكيل الصوتيِّ للقراءة المُتيسِّرة، وكذلك عند الترجمة العربية التي يَسَّرت لها التراكيبُ الواضحةُ المُتَّسِقَةُ أن تجيءَ على وِفْقِها على المستويين الإيقاعيِّ والدلاليِّ:

Ntf pw ink , ink pw ntf. [٦٣] = **هو ذا أنا ، أنا ذا هو.**

إيقاع الكتابة الخطوط المصرية القديمة والانسدا بأنساق الإيقاع:

وسنعرج قليلاً على العلاقة الوثيقة بين الإيقاعين البصريِّ والصوتيِّ والتركيبيِّ في النُّصوص المصرية القديمة، وخاصة بالخط الهيروغليفيِّ، مُنطلقين من الشواهد البديعة السابقة، والتي تتجلَّى فيها هذه الظاهرة المهيمنة على أساليب الكتابة المصرية الهيروغليفيَّة. وسنقدم فيما يلي عددًا من الشواهد المتتالية، والتي نريد أن يتابعها المتلقي ببصره لا غير، وسيجد عنده من الملاحظات الفنيَّة واللغويَّة –تبعًا– ما يسبق

تعليقنا اللاَّحق عليها. ولذلك سنعرضها تباعًا بقراءتها الصَّوتِيَّة وترجمتها، للكشف عن هذه السِّمَة البديعيَّة الخاصة، التي تتعانق فيها الفنون، تمامًا كما أبدع الخطاطون المسلمون في صناعة فنِّ الخطِّ العربيّ، فخلقوا لوحاتٍ تُظهر الإيقاعَ البصرِيَّ الخَفِيَّ لآياتٍ مِن القرآن الكريم. على أن تلك النماذج الكتابية المصرية قد تدعونا للتساؤل: هل كان إيقاعُ الصُّورة هو ما قاد إلى إيقاعِ النَّسَقِ البديعيِّ، أم العكس (؟!):

[٦٤] *Nb nbw it iwwt wsr wsrw.* = **ربُّ الأَربابِ ، أَبو الآباء ، شَدُّ الأَشداء.**

[٦٥] *It iwwt wr wrw,* = **أبو الآباءِ ، كبيرُ الكُبراء.**

[٦٦] *Pr pr pr N pn.* (*??*)

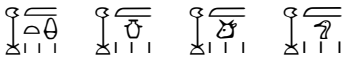
صعدَ الصَّاعِدُ وأنا هذا أصعدُ. [٦٧] ؛ أو: **([وكما] صعدَ الصَّاعِدُ هذا الملك سيصعدُ).**

أو: خرج الخارج وأنا هذا أخرج [٦٨] **=([وكما] خرج الخارج هذا الملك سيخرج).**

[٦٩] *p3 p3 p3 r.f N m-ˁ .ṯn rmṯ.*

طار الطائرُ وإذًا أنا بينكُمُ يا ناسُ أطيرُ. [٧٠]، أو: ([وكما] **طار الطائرُ طار الملكُ إذًا عنكم يا ناس)**[٧١].

أو: صعدَ الصَّاعِدُ وأنا أصعدُ بينكُمُ يا ناس.[٧٢] **=([وكما] صعدَ الصَّاعِدُ صَعَدَ الملكُ إذًا عنكم يا ناس).**



[٧٣] *ḫ3 m t , ḫ3 m ḥnḳt , ḫ3 m k3w , ḫ3 m 3bdw.*
= ألفًا من الخبز ، ألفًا من الجِعَّة ، ألفًا من الأبقار ، ألفًا من الطيور.

[٧٤] *s3 n s3 .f , s3 n s3 n s3 .f.* = **ابن ابنه ، وابن ابن ابنه**[٧٥].

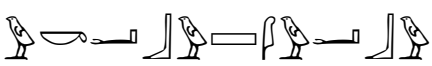
[٧٦] *3nḫ .k wḏ3 .k snb .k.* = **لتعِش تَنتعِشْ تَصِحَّ.**

[٧٧] ʿnḫ .k wḏ3 .k snb .k wsr .k nḫt .k. = لتعِش تَنتعِشْ تَصِحَّ (و) تشتدَّ (و) تَقوَى.

[٧٨] Wʿb .k wʿb Ḥr , wʿb .k wʿb St , wʿb .k wʿb Ḏḥwty.

= طهارتُك طهارةُ "حُور" ، طهارُتك طهارةُ "سُوت" ، طهارتك طهارة "جِيحُوت"[٧٩].

[٨٠] Wʿb .k wʿb Ḥr , wʿb Ḥr. = فلتتطَهَّرْ .. فليتطَهَّرْ "حُورُ" طَهَارةَ "حُور".[٨١].



[٨٢] ʿbw .k ʿbw Šw, ʿbw .k ʿbw Tfnwt.

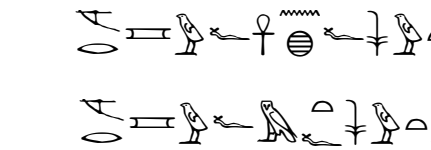
= طهارتك طهارة "شُو"، طهارتك طهارة "تفنوت"[٨٣].

أو: (فلتتطَهَّرْ طَهَارةَ "شُو" ، فلتتطَهَّرْ طَهَارةَ "تفنوت"[٨٤].

[٨٥] Wʿb .kw(i) , ntr .kw(i) , wsr .kw(i) , b3 .kw(i) sḫm .kw(i) 3ḫ .kw(i).

= طاهرًا كُنتُ، مُقدَّسًا كُنتُ، قويًّا .. فَتِيًّا وراسخًا كُنتُ رُوحانِيًّا.

[٨٦] Šwty mwt mt(.ti). = شَبَحُ المَيِّتِ ميِّت (؟!).



[٨٧] Mrw .f ʿnḫ .f , swt ʿnḫ.f , mrw .f mwt .f , swt mwt .f.

= مَن يُرِدْ ليعيشَ إنَّه سيعيش، و مَن يُرِدْ ليموتَ إنَّه سيموت.

وقد وصلنا إلى الشاهد الأخير السابق، وبه نعود للبُنَى التقابُليَّة المُتوازية، والتي يتضافَر فيها البديع بأنساقه المُتنوِّعة، وينضاف إليها –في الشاهد الأخير– حضورُ البُنَى التَّضادِيَّة الدَّلاليَّة، ليس فقط من خلال التَّوارُد التَّكراريِّ الدلاليِّ للفعلين المُتطابقين (يعيش، يموت)، أو (يحيا، يموت)، وإنما –أيضًا– من خلال المعنيين المُتضادَّين للمشيئتين المُتضادَّتين بين الجملتين الشَّرطِيَّتين المُتقابلتين. ففي الأولى تعليقُ شرط الحياة بإرادة الحياة ومشيئتها، مقابل تعليق الموت بإرادة الموت، الذي هو ضدّ إرادة الحياة.

وبذلك لم تكن البُنَى التقابُلِيَّة المصرية القديمة لغوًا ولا حشوًا، وإنما كان توظيفُها مناسبًا في السِّياقات الشِّعريَّة، كما لعب التشكيلُ الإيقاعيُّ الدورَ الأكبرَ في الصِّياغةِ تراكيبَ وألفاظًا. فضلاً عما لاحظناه في سائر الشواهد السابقة من التشكيل الفنيِّ الواعي بحقيقة هذه التراكيب، وكونها تراكيبَ تكراريَّةً وإيقاعيَّة، وهذا ما عَبَّرت عنه هذه الطُّرقُ البديعة في الرَّسم الهيروغليفي البديع، الذي يستوقف نظرَ المُشاهِد والقارئ.

بل لا نبالغ حين نقول أن غير العليم بأصول اللغة المصرية ونُظُم كتاباتِها (بالخُطوط الهيروغليفيَّة أو الهيراطيقيَّة أو الدِّيوطيقيَّة)[٨٨]، سيُدرك –بمجرد النظر– أنَّ هذه الرُّسوم تتميَّز بالتوازي والتَّوازُن والإيقاع البصريّ، بل بالانسِجام المتناهي في التركيب، وهو ما نجده حقًا في الأساليب البديعيَّة المصرية القديمة، بذات سِمات السِّحر والتأثير، مع الحفاظ على المعاني من خطورة الاحتِفال والاحتِفاء الدَّائب الدَّائم بالأنساق الإيقاعيَّة الجمالية.

وقد لاحظنا –عَرَضًا بين الأنساق السابقة وشواهدها– كيف كانت هذه الفنون وتلك الأنساق تزداد غِنًى والتحامًا وانسجامًا فيما بينها من جهة، وفيما بين غيرها من الفنون التي لم نتعرَّض بالإشارة لها، رغم كونها تقف من وراء هذه الهارمونية الإيقاعيَّة البديعة. وعلى رأس هذه الفنون "الجِناس"، و"السَّجع". وقد التَحَمَ كلا الفنَّين معًا وتآزرا في إنتاج البُنَى التقابُليَّة المُتوازيَّة، وصار لهما الاختصاص بأداء الدور التَّناغُمِيِّ بين الألفاظ، ما أعطى البُنَى الكليَّة طلاوةً وانسِجامًا وتلاحمًا. فقد كان "السَّجع" في نهايات الفقرات، أو الجمل وأجزاء الجمل– عنصرًا حاسمًا في التركيبين النحويِّ والبديعيِّ. وكذلك كان "الجِناس" عنصرًا حاسمًا في مقابلة اللَّفظ باللَّفظ، والتركيب بالتركيب.

وهل كان الشاهدُ العجيب: (صَعدَ الصَّاعِدُ وأنا هذا أصعدُ)، إلا منظومةً مُحكمَةً من الكلمات المُتجانِسة ذات الأصل الاشتقاقيِّ الواحد من الفعل الدَّالِّ على الطيران. ولأن الكاتب المصري فطن إلى ضرورة إشراك المُتلقِّي في لعبة الدِّلالة، فقد رسم الألفاظَ المُتجانِسةَ المُشتقَّةَ بشكل واحد تمامًا، مع أنها مختلفة النُّطق والكتابة بالتأكيد. أو كان الأمر يستلزم الاختلافَ، لكنَّ نظامَ الكتابة المصرية يتيح للكاتب حرية اختيار كيفيَّةٍ مخصوصة للكتابة، ليتحكم في البِنيَّة الفنيَّة التشكيليَّة للكتابة (الرُّسُوم التصويريَّة) بقدر ما يتحكم في النظام التركيبيّ، ولتصبح لعبةُ التقاط الدِّلالة من اللوحة الفنية المشتملة على النصِّ عمليةً تحتاج لمهاراتٍ تُكتَسب بالمِرانِ والمُزالة والخبرة بأساليب الإبداع المصري.

وبعدُ، ألم نحدد في دستور الدراسة أن المقارنة بين أنساق البنى البديعية الإيقاعية المصرية القديمة كانت هدفًا مصوبًا نحو إعادة كشف هذه البُنَى الدَّلاليَّة الغنيَّة الفائقة التأثير في أساليب اللُّغتين، وأن النظر إليهما من منظور الزِّينة والزخرف يَجنِي على التَّلقِّي الدلاليِّ في المستويات العميقة للمعاني، وحتى الوصول إلى أغوار منطقة معنى المعنى، بتعبير العلاَّمة عبد القاهر الجرجاني. وهل يمكن الوُلوجُ إلى منطقة معنى المعنى، وما وراء المعنى، دون الوُلُوج إلى تلك الحَلَزُوناتِ الدِّلالية التَّقابُلِيَّة لأنساق البديع الإيقاعيّ، وهي التي تتصعَّد رويدًا رويدًا، ومعها تتصَّعد الدلالات إلى الذُّرَى.

وأخيرًا، ليت مساحات النَّشر المُتاحة كانت أرحب، لنتمكن من استكمال ملاحقة آثار هذه الأنساق الدلالية، ومعاودة النظر فيها عبر هذه المقارنات والمقاربات الأسلوبيَّة الحديثة، التي تستعير كلَّ روافدها الغنية من أسلوبيَّات البلاغة العربية القديمة، وعلى رأسها فن البديع. وإذا كان البلاغيون القدماء قد تركوا لنا حصاد عبقريَّة ملاحظاتهم في الاستقراء والحصر والتَّصنيف، لَمَا كان لعِلمِ الأسلوبيَّاتِ الحديثة أن يتقدم شبرًا في مهامِّه التحليليَّة والتطبيقيَّة لتفسير النُّصوص القديمة أو الحديثة سواءً بسواء.

وإذا كانت البديعيَّات المصريَّة القديمةُ –فيما يبدو جليًّا– قد وضعت أساسًا ركينًا لهذا الفنِّ الإبداعيِّ الإنسانيِّ بأنساقه اللاَّنِهائيَّة، فإن المبدعين العرب قد استلهموه من القرآن الكريم، الذروةِ التي لا تُطاوَلُ في تأصيل وتفعيل فنون البديع الإيقاعيّ، بعد أن كانت العَرَبُ قبله لا يلتفتون إليه قَدْرَ التفاتِهم للتصوير المجازيّ، فأخذوه عن القرآن الكريم، وصار البديعُ فنًّا عربيًّا أسهم في تشكيل ديوان العربية ودستُورِها الشِّعرِيِّ الخالد.

قائمة الاختصارات

JEA. = *Journal of Egyptian Archaeology*, London (Egypt Exploration Society), 1914-2016.

B.D. = WALLIS BUDGE., *The Book of the Dead: The chapters of coming forth by Day*, 3 vols, London, 1998.

Pt. = E. DIVAUD, *Les Maximes de Ptahhotep, Texte*., Fribourg (Suisse), 1916.

Kri. = K. A. KITCHEN, *Ramesside Inscriptions,* Oxford.

Pyr. = K. SETHE, Die altagyptischen Pyramidtentexte, 4 vols. Leipzig, 1908-22. Also posthumously. *Obersetzung und Kommentar zu den altagyptischen Pyramidentexten*. Gluckstadt-Hamburg, no date.

Urk. = G. STEINDORFF, *Urkuntien des ägyptiselten Altertums*.
Section I, K. SETHE, *Urkunden des alten Reichs*., Leipzig, 1903.
Section IV, K. SETHE, *Urkunden der 18. Dynastie*, *historisch-Biographische Urkunden*, 4 vols. Leipzig, [906-9; vol. i, second edition, 1927-30.
Section V, H. GRAPOW, *Religiose Urkunden*, 3 parts. Leipzig, 1915-17.

حواشي الدراسة

* د. أيمن عبد الفتاح وزيري، أستاذ الآثار المصرية القديمة المساعد بكلية الآثار جامعة الفيوم. وأحمد علي منصور شاعر وناقد وباحث دكتوراه في اللغة المصرية القديمة.

١ وهذا ما يؤكده الدكتور محمد عبد المطلب في دراساته الرائدة عن الشِّعر العربيّ الحديث؛ فقد أفاض بالدرس التحليليِّ والتطبيقيِّ في تناول التجلِّيات الإيقاعيَّة والبديعيَّة في الشِّعر الحديث. ومن جُملة نِتاجِه النقديِّ يتبيَّن مدى شيوع وهيمنة البُنَى البديعيَّة في مُجمل دواوين شعراء العربية المعاصرين، الذين "وإن حقَّقُوا لأنفسهم مكانًا راسخًا وعاليًا، بل وحقَّقُوا للشِّعر مرحلةً فنيةً مُكتملة العناصر، إلاَّ أنَّهم -في كلِّ ذلك- لم يتخلَّصُوا من التشكيل الأساسيِّ لِبنيَةِ الشِّعر العربيّ" (يعني التشكيل البديعي)، والذي يُعدُّ التشكيلَ الأساسيَّ لِبنية الشِّعر العربي. ويقول د. عبد المطلب في ذلك أنَّهم "ما كان لهم أن يفعلوا ذلك أو يستطيعونه" (يُنظر: محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، ط٢، (القاهرة، ١٩٩٥م)، ص ٥، كذا ص ص ٦-٧).

٢ حول منزلة علم البديع من علوم البلاغة، ومنزلته بين علمي المعاني والبيان، وتطور النظرة البلاغية لعلم البديع وفنونه، يُنظر: (عبد الفتاح لاشين: البديع في ضوء أساليب القرآن، دار المعارف، ط١ (القاهرة، ١٩٧٩م)، ص ص ١٣-١٩).

٣ يُنظر: مصطفى الصاوي الجويني: البديع لغة الموسيقى والزخرف، دار المعرفة الجامعية (الإسكندرية، ١٩٩٣م)، ص ص ١٨-٢٨.

٤ التفتازاني (سعد الدين مسعود بن عمر): المطوَّل- شرح تلخيص مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي (سلسلة شروح التلخيص)، دار الكتب العلمية، ط ٢ (بيروت- لبنان، ٢٠٠٧م)، ص٦٤٠.

٥ يُنظر: محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص ٦.

٦ وللتعرف على مُجمل المآخذ والاتهامات المعاصرة للبلاغة العربية من بعض وجهات النظر المعاصرة، وكذا للتعرف على وجهات النظر المنصفة في نطاق جدلية الاتصال والانفصال بين مناهج وتطبيقات البلاغة والأسلوبيات المعاصرة، يُنظر: محمد عبد المطلب: البلاغة العربية- قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط١ (القاهرة، ١٩٩٧م)، ص ص ١-٣٥.

٧ يُنظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط١ (القاهرة، ١٩٩٤م)، ص ص ٢٥٨-٢٥٩؛ ٣٤٩؛ ٣٢٥.

٨ حول تجاوز الأسلوبية للتناول التجزيئي لعناصر الخطاب الأدبي، وأدواتها للتناول الشامل لبنية الخطاب الأدبي، يُنظر: صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النَّصّ، عالم المعرفة/ ١٦٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت، أغسطس/ آب ١٩٩٢م)، ص ص ١٧٨-٢٢٦.

٩ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب- طبعة منقحة ومشفوعة ببليوجرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية، ط٣ (د. ت)، ص ٥٢.

١٠ وتُعدُّ دراسات الدكتور محمد عبد المطلب رائدةً في هذا المجال، حيث ترتكز دراسات العلاَّمة الجليل بصفة خاصة إلى التنظير والتطبيق التحليلي الأسلوبي الحديث على التراث الإبداعي العربي القديم والمعاصر، مع تأسيس القراءة الحداثية على مرجعيات البلاغة العربية القديمة بمفاهيمها المستقرة المتوارثة. وبذلك فإن دراسات الدكتور عبد المطلب تمثل امتدادًا حداثيًّا للبلاغة العربية، بعيدًا عن ذلك الإقصاء التعسفي للبلاغة العربية، والادعاء بأن علم الأسلوبيات يؤذن بالقضاء على الدرس البلاغي العربي. وللمزيد من القراءة التفصيلية حول جدلية البلاغة والأسلوبية، يُنظر: (محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط١، القاهرة، ١٩٩٤م). ويُنظر أيضًا: (محمد عبد المطلب: البلاغة العربية- قراءة أخرى، مرجع سابق). وذلك بالإضافة لكتابيه الرائدين في التحليل الأسلوبي للشعر العربي الحديث: (محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشِّعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة، ١٩٩٥م)؛ (محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي، مرجع سابق).

١١ ويمكن الرجوع لأحد المباحث المطولة في ثنائية الإبداع والتلقي، وخاصة نظرية الاتصال الشفاهيِّ وأثرها على الإبداع والإيقاع، يُنظر: حاتم الصكر: حلم الفراشة- الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، دار أزمنة (عمان، ٢٠١٠م)، ص ص ٨٣-١٦٧.

[١٢] وحول بعض المقاربات بشأن إشكاليات قراءة النصوص المصرية، وعدم إمكانية القراءة الصوتية الإيقاعية الصحيحة والدقيقة للشعر المصري، وأوزانه، مه الإشارات لكافة الجهود العلمية لدراسة إشكاليات الأوزان المصرية القديمة، يُنظر: هاني محمد علي رشوان: الشِّعر المصري القديم وبناؤه الإيقاعي– دراسة لغوية أدبية، مخطوطة رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار والحضارة، شعبة الآثار المصرية، كلية الآداب، جامعة حلوان (حلوان، ٢٠٠٩م)، ص ص ٢٨٨–٣٣٩م.

[١٣] ومن بين هذه الدراسات: أحمد بدوي: اللغة المصرية القديمة وصلتها باللغات السامية ، في: مؤتمر مجمع اللغة العربية في حياة وأعمال د. أحمد بدوي، صفحات مشرقة من التاريخ والحفائر (سقارة– ميت رهينة)، القاهرة، ١٩٨٤م).

[١٤] ومن بين الدراسات المقارنة بين اللغة العربية واللغات السَّامية والحامية، وتصنيف عائلات اللغات والعلاقات بينها، ومنها اللغة المصرية القديمة المصنَّفة من اللغات الإفريقية، أو الأفرو– آسيوية، انظر مثلاً: فولف ديتريش فيشر (محرر): دراسات في اللغة العربية– أصولها– مراحلها التاريخية– بنيتها، لهجاتها– علاقاتها بأخواتها الساميَّات (لمجموعة من المستشرقين)، نقله إلى العربية وعلَّق عليه: سعيد حسن بحيري، مكتبة الآداب، ط١ (القاهرة، ٢٠٠٥م). ويُنظر كذلك: عبد الصبور شاهين: في التطور اللغوي، مكتبة الشباب (القاهرة، ١٩٨٩م).
Ember, A., *Egypto-Semitic Studies,* Leipzig, 1930; Calice, FR., *Grundlagen der ägyptisch·semitischen Wortvergleichung,* Vienna, 1936.

[١٥] هناك الكثير من الدراسات والمعاجم المتخصصة في تتبع وتحليل المشترك اللفظي بين اللغتين المصرية القديمة والعربية، وتوصلت لنتائج كبيرة في هذا المجال، تؤكد الصلة المتينة بين اللغتين على المستوى اللفظي الدلالي، وأهما: **أحمد باشا كمال: معجم اللغة المصرية القديمة (٢٢ جزءًا)، صدرت أغلب الأجزاء منجَّمةً على مدار السنوات السابقة (مطبعة المجلس الأعلى للآثار)**. يُنظر أيضًا: **أحمد بدوي وهيرمان كيس: المعجم الصغير في مفردات اللغة المصرية القديمة، مطبعة جامعة عين شمس (القاهرة، ١٩٥٨)**؛ وأيضًا: **سمير أديب: "كلمات مصرية قديمة في اللغة العربية"، في: دراسات في آثار الوطن العربي، كتاب المؤتمر الرابع للأثريين العرب– الندوة العلمية الثالثة ٢٧–٢٩ أكتوبر ٢٠٠١م (القاهرة، ٢٠٠١م)**. وكذلك مجموعة مؤلفات الدكتور علي فهمي خشيم، ترصد الصلات الإيتيمولوجية والدلالية الوثيقة بين اللغتين على مستوى واسع من المفردات والتراكيب، ومن أهمها: **علي فهمي خشيم: آلهة مصر العربية، مجلدان (طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة)؛ و: القبطية العربية– دراسة لغوية مقارنة بين لغتين شقيقتين (مقدمة وثلاث معاجم)، مركز الحضارة العربية (القاهرة، ٢٠٠٣)**. وله أيضًا: **البرهان على عروبة اللغة المصرية القديمة، مركز الحضارة العربية (القاهرة، ٢٠٠٧م)**.

[١٦] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية (مرجع سابق)، ص ٢٩١.

[١٧] **محمد بن سالم الصفراني: "البِنَى الأسلوبية في مجموعة أحد عشر كوكبًا لمحمود درويش"، في: مجلة فصول، العدد ٩٥، خريف ٢٠١٥م، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة)، ص ١٥٦**. يُنظَر أيضًا: جونسون، بارتون: "دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر"، ترجمة: سيد البحراوي، في: مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٢٥–٢٦ (بيروت، ١٩٨٢م)، ص ١٤٠.

[١٨] محمد بن سالم الصفراني: "البِنَى الأسلوبية في مجموعة أحد عشر كوكبًا لمحمود درويش"، السابق، ص ١٥٨. يُنظَر أيضًا: الزيدي (توفيق)، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، دار الآداب، ط١ (بيروت، ١٩٨٤م)، ص ٦٣.

[١٩] محمد بن سالم الصفراني: "البِنَى الأسلوبية في مجموعة أحد عشر كوكبًا لمحمود درويش"، السابق، ص ١٥٦. يُنظَر أيضًا: لوتمان (ميخائيلوفيتش): تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد أحمد فتوح، نادي جدة الأدبي، ص١ (جدة، ١٩٩٩م)، ص ص ٩٥–٩٦.

[٢٠] محمد الماغوط، الآثار الكاملة، دار العودة (بيروت، ١٩٧٣م)، ص ٢٦. وحول القراءة التحليلية لإيقاعات القصيدة، يُنظر: حاتم الصكر: حلم الفراشة– الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، مرجع سابق، ص ص ٤٣–٤٧.

[٢١] مصدر الترجمة: أحمد عبد الحميد يوسف، في الأدب المصري القديم، تصدير: محمد أنور شكري، دار الكرنك (القاهرة، د. ت)، ص ص ٧٦–٧٧.

[٢٢] وحول تناول شامل لإشكاليَّات تقسيم بنية وفقرات النصَّ في مصرية القديمة، مع تناول إشكالية "إيقاع الفكرة" بمفاهيم متنوعة، يُنظر: هاني محمد علي رشوان: الشِّعر المصري القديم وبناؤه الإيقاعي– دراسة لغوية أدبية، مرجع سابق، ص ص ٢٨٨–٣٥٤.

[٢٣] حاتم الصكر: حلم الفراشة- الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر (مرجع سابق)، ص ٣٨. يُنظر أيضًا: جاكوبسون (رومان): قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر (الدار البيضاء، ١٩٨٨م)، ص ١٠٦.

[٢٤] حاتم الصكر: حلم الفراشة- الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر (مرجع سابق)، ص ٣٩.

[٢٥] حاتم الصكر: حلم الفراشة- الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر (مرجع سابق)، ص ٣٩. يُنظر أيضًا: فاضل ثامر: الخطاب الشعري ونسق التوازي، بحوث المؤتمر الخامس عشر لاتحاد الكتاب العرب، الجزء الثاني، دار الثورة (بغداد، ١٩٨٦م)، ص ٢٠٤.

[٢٦] محمد بن سالم الصفراني: "البِنَى الأسلوبية في مجموعة أحد عشر كوكبًا لمحمود درويش"، السابق، ص ١٧٣. يُنظر أيضًا: يُنظر أيضًا: جاكوبسون (رومان): قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص ١٠٦ .

[٢٧] محمد بن سالم الصفراني: "البِنَى الأسلوبية في مجموعة أحد عشر كوكبًا لمحمود درويش"، السابق، ص ١٧٣.

[٢٨] محمود درويش: قصيدة "أحد عشر كوكبًا"، في: ديوان محمود درويش، دار العودة (بيروت، ١٩٩٤م)، مج ٢، ص ٥٢٤.

[٢٩] محمد بن سالم الصفراني: "البِنَى الأسلوبية في مجموعة أحد عشر كوكبًا لمحمود درويش"، السابق، ص ١٧٤.

[٣٠] محمد بن سالم الصفراني: "البِنَى الأسلوبية في مجموعة أحد عشر كوكبًا لمحمود درويش"، السابق، ص ١٧٤.

[٣١] محمود درويش: قصيدة "خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة للهندي الأبيض"، في: ديوان محمود درويش، مرجع سابق، مج ٢، ص ٥٠٣.

[٣٢] محمد بن سالم الصفراني: "البِنَى الأسلوبية في مجموعة أحد عشر كوكبًا لمحمود درويش"، السابق، ص ١٧٥.

[٣٣] محمد بن سالم الصفراني: "البِنَى الأسلوبية في مجموعة أحد عشر كوكبًا لمحمود درويش"، السابق، ص ١٧٥.

[٣٤] محمد بن سالم الصفراني: "البِنَى الأسلوبية في مجموعة أحد عشر كوكبًا لمحمود درويش"، السابق، ص ١٧٥.

[٣٥] محمد عبد المطلب: البلاغة العربية- قراءة أخرى، مرجع سابق، ص ٣٥٥.

[٣٦] حول عرض مستفيض لمفهوم "الطباق" وشواهده المتنوعة من القرآن الكريم والشِّعر العربي، مع بيان الاصطلاحات والتقسيمات الداخلة فيه، ومنها التكافؤ، والمقابلة، يُنظر: السُّبكي (بهاء الدين): عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ج٢، المكتبة العصرية (بيروت، ٢٠٠٣م)، ص ص ٢٢٥-٢٣٤.

[٣٧] محمد عبد المطلب: البلاغة العربية- قراءة أخرى، مرجع سابق، ص ٣٥٦.

[٣٨] محمد عبد المطلب: البلاغة العربية- قراءة أخرى، السابق، ص ٣٥٦.

[٣٩] محمد عبد المطلب: البلاغة العربية- قراءة أخرى، مرجع سابق، ص ص ٣٥٦-٣٥٧.

[٤٠] محمد عبد المطلب: البلاغة العربية- قراءة أخرى، مرجع سابق، ص ٣٥٨.

[٤١] يُنظر: محمد عبد المطلب: البلاغة العربية- قراءة أخرى، السابق ص ص ٣٦٠-٣٦٢.

[٤٢] محمود درويش: قصيدة "فرس للغريب"، في: ديوان محمود درويش، مرجع سابق، مج ٢، ص ٥٥٧.

[٤٣] القرآن الكريم، سورة الممتحنة، الآية ١٠.

[٤٤] القرآن الكريم، سورة الأنعام، الآية ٩٥.

[٤٥] محمد عبد المطلب: البلاغة العربية- قراءة أخرى، مرجع سابق، ص ٣٧٩.

[٤٦] محمد عبد المطلب: البلاغة العربية- قراءة أخرى، مرجع سابق، ص ٣٧٩.

[٤٧] محمد عبد المطلب: البلاغة العربية- قراءة أخرى، السابق، ص ٣٧٨.

[٤٨] *Pt.*, 689 a.

[٤٩] رأينا الترجمة المناسبة للسياق أن تكون كلمة (npt) أو (npnt) بمعنى النبات، وهي قريبة من المعاني المعجمية لها، ولو أنها غير مؤكدة، وقد ترجمها بعض العلماء بمعنى (غذاء، قوت)، وترجمها "فوكنر" بمعنى: "الحبوب" (grain): Your sycamore be your grain, your grain (be your sycamore)، يُنظر: Faulkner, (R. O), *The Ancient Egyptian Pyramid Texts translated to English*, Oxford, 1969, p129. كما يُلاحظ عدم وجود أداة عطف بين الجملتين، وكانت الترجمة الحرفية تقتضي تقدير "واو" العطف، لكن الصياغة العربية الشعرية تتقبل الفصل دون الوصل، وهو ما أغنى إيقاع الترجمة تناسبًا مع إيقاع الجملة.

٥٠ B.D, 64.5.

٥١ عن الدراسة التفصيلية بشأن الضمير الإشاري (pw) واستخداماته في الجمل المصرية القديمة، يُنظر: أحمد علي منصور: الجمل الصغرى التابعة السَّادَّة مسَدَّ الاسم في اللغة المصرية القديمة في عصريها القديم والوسيط، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي لحضارات الشرق الادنى القديم- جامعة الزقازيق (٢٠٠٥م)، ص ص ٤٩٧-٥٥٥؛ ٦٥١-٦٨٦.

٥٢ وعن استخدامات الضمير المنفصل (independent pronoun) في اللغة المصرية القديمة، يُنظر: Gardiner, A. H., *Egyptian Grammar, Being an introduction to the study of Hieroglyphs*, Oxford University press, 3rd ed. (London, 1973), pp. 53-45, 100.

٥٣ *Pyr*., 703 b.

٥٤ الترجمة بين القوسين على ترتيب الذكر، والأولى قبلها على ترتيب الإسناد النحوي، حيث يتقدم الخبر على المبتدأ وبينهما الضمير الإشاري (pw).

٥٥ وعن هذه الترجمة الثالثة بين القوسين، يُنظر: Faulkner, (R. O), *The Ancient Egyptian Pyramid Texts,* p132.؛ وعن تأويل العلامة البيضاوية (الخرطوش الملكي) ببداية الرسم بوصفها دالة على ضمير المتكلم (الملك)، وليس الدلالة على الاسمية على الملك، يُنظر: (Sethe, K., *Übersetzung und kommenter zu den altägyptischen Pyramidentexten*, III, p. 290).

٥٦ ابن أبي الإصبع المصري: بديع القرآن، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، نهضة مصر للطباعة والنشر (د. ت)، القسم الثاني (التحقيق)، ص ٣٦.

٥٧ القرآن الكريم، سورة الشعراء، الآية ١٦٨.

٥٨ القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية ٨.

٥٩ القرآن الكريم، سورة الأنبياء، الآية ٢٣.

٦٠ ابن أبي الإصبع المصري: بديع القرآن، مرجع سابق، ص٩٦.

٦١ القرآن الكريم، سورة الروم، الآيتان ٦-٧.

٦٢ القرآن الكريم، سورة التوبة، الآية ١٠٨.

٦٣ B.D, 64.5.

٦٤ *Kri*., II, 637.

٦٥ *Urk*., IV, 495.

٦٦ *Pt*., 1107.

٦٧ المعنى: (ثمَّة مَن يطير أو يصعد، وكذلك يطير -أو يصعد- هذا الملك). وقد سبق الإشارة إلى مثال آخر كتب فيه الضمير الدَّال على الملك (المتكلم) بالعلامة البيضاوية (الخرطوش الملكي)، لذلك ترجمناه هنا -ووفقًا لفوكنر- بالضمير لا بالاسم. وهناك شواهد أخرى مماثلة استخدمت فيها صيغة الفعل التام مصرفًا في حالة الشخص الأول المتكلم بالنهاية الصرفية للصيغة (pr.kwi) بمعنى: (أصعد)، يُنظَر: Faulkner, R. O., *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*, p.184. ولكن في هذا الشاهد تم حذف أية دلالة كتابيه أو صوتية دالة على الصيغة الفعلية.

٦٨ المعنى: (ثمَّة مَن يصعد، وكذلك يصعد هذا الملك). وقد سبق الإشارة إلى مثال آخر كتب فيه الضمير الدال على الملك (المتكلم) بالعلامة البيضاوية (الخرطوش الملكي)، لذلك ترجمناه هنا -ووفقًا لفوكنر- بالضمير لا بالاسم. وهناك شواهد أخرى مماثلة استخدمت فيها صيغة الفعل التام مصرفًا في حالة الشخص الأول المتكلم بالنهاية الصرفية للصيغة (pr.kwi) بمعنى: (أصعد)، يُنظَر: Faulkner, R. O., *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*, p.184. ولكن في هذا الشاهد تم حذف أية دلالة كتابيه أو صوتية دالة على الصيغة الفعلية.

٦٩ Pt., 812,f -813,f & Faulkner, R. O., *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*, p.146.

٧٠ المعنى: (ثمَّة مَن يصعد، وكذلك يصعد هذا الملك). وقد سبق الإشارة إلى مثال آخر كتب فيه الضمير الدال على الملك (المتكلم) بالعلامة البيضاوية (الخرطوش الملكي)، لذلك ترجمناه هنا -ووفقًا لفوكنر- بالضمير لا بالاسم. وهناك شواهد أخرى مماثلة استخدمت فيها صيغة الفعل التام مصرفًا في حالة الشخص الأول المتكلم بالنهاية الصرفية للصيغة (pr.kwi) بمعنى: (أصعد)، يُنظَر:

Faulkner, R. O., *The Ancient Egyptian Pyramid Texts*, p.184. ولكن في هذا الشاهد تم حذف أية دلالة كتابيه أو صوتية دالة على الصيغة الفعلية.

[٧١] قد يحتمل حرف الجر المركب معنى (بينكم، بين أيديكم)، وقد يعني (عنكم، دونكم)، لذلك اقترحنا الأمرين في الترجمتين.

[٧٢] فلقد يحتمل الفعل المتردد معنى الصعود باعتباره فعل الطيران، لذلك اقترحنا هذه الترجمة أيضًا.

[٧٣] Kri., I, 288. Kri., IV, 355.

[٧٤] Kri., I, 392.

[٧٥] لم يكن الباحث والشاعر أحمد علي منصور قد اطلع على هذا الشاهد من قبل، حين كتب في إحدى قصائده تعبيرًا مماثلاً لهذه الصياغة الجناسية الترددية حين قال مخاطبًا رمزًا مصريًا: (فَيَا ابنَ النيلِ وابْنَ بَنِي بَنِيهِ .. أهذي مصرُ أم ماذا دهاها)، يُنظر: أحمد علي منصور: مُخرَبَشَاتُ الأَودِيَةِ البَهِيمَة (ديوان)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، النشر الإقليمي بالغربية (٢٠١٠م)، قصيدة "سليل النيل". وهكذا تتطابق البنية الجناسية ذاتها (يا ابن بَنِي بَنيهِ)، مع ما جاء في الشاهد الأكثر ترديدًا. وليست كثرة المجانسات بعيبٍ فنيٍّ، وإنما تُقاسُ قيمتها الدلالية بحسب حسن التوظيف في السياق الشِّعري، وفقًا لما استقر عليه سائر البلاغيين قديمًا وحديثًا.

[٧٦] Gardiner, A.H., *Egyptian hieratic texts, Leipzig*,1911, 12.7.

[٧٧] Gardiner, A. H., *Late Egyptian Miscellanies*, Bruxelles,1937, p. 19, 8.

[٧٨] Gardiner, A. H., *The Baptism of Pharaoh*, in *JEA*., 36, 1950, p. 7 ff.

[٧٩] الأسماء المذكورة –ههنا– أسماء مجموعة من أشهر أرباب اللاهوت المصري القديم.

[٨٠] عادل زين العابدين: المناظر المسجلة على أعمدة مقابر النبلاء في الدولة الحديثة بمنطقة طيبة، مخطوط رسالة ماجستير غير منشورة،كلية الآداب، جامعة طنطا (١٩٩٨م)، ص ٢٣.

[٨١] الخطاب –ههنا– للملك، والملك كان يُعدُّ رمزًا بشريًّا للربِّ "حور" أو "حورس"، رب الملكية المصرية وراعيها وحاميها. وفي قوله: "فليتطهَّر حور" أي: (الملك) بوصفه رمزًا عليه أن يتطهَّر طهارة الرَّبِّ إلي هو رمزٌ له.

[٨٢] *Pyr*., 481.

[٨٣] الأسماء المذكورة –ههنا– أسماء مجموعة من أشهر أرباب اللاهوت المصري القديم.

[٨٤] الأسماء المذكورة –ههنا– أسماء مجموعة من أشهر أرباب اللاهوت المصري القديم من تاسوع "أون" أو "عين شمس" القديمة، من أقدم مراكز فلسفة اللاهوت المصري القديم. و"شو" هو الهواء، وأما زوجته الأنثى "تفنوت" فهي ربة الرطوبة.

[٨٥] *BD*., 79, Budge, vol. II, p. 35.

[٨٦] Wb., IV,433. Wreszinski, W., *Der grosse medizinische Papyrus des Berliner Museums,* Leipzig, 1909, s.17, 70.

[٨٧] Pyr., 155d, 157d, 157c.

[٨٨] هذه هي الأسماء الاصطلاحية للخطوط المصرية القديمة الثلاثة. فالهيروغليفية هي الكتابة التصويرية المعروفة، وأما الهيراطيقية فطريقة الكتابة الخطِّية على صحائف البرديّ بصفة خاصة. والخطُّ الهيراطيقيُّ اختصار خطي للعلامات التصويرية الهيروغليفية. وأما الخط الديموطيقيُّ فهو اختصار آخر للخط الهيراطيقيّ. وعن خطوط اللغة المصرية القديمة، يُنظر: عبد الحليم نور الدين: اللغة المصرية القديمة، ط٨ (القاهرة، ٢٠٠٨م)؛ عبد الحليم نور الدين، ومراد علام: اللغة المصرية القديمة– الخط الهيراطيقي، اللغة المصرية القديمة، ط١ (٢٠١٠م).