الإيقاع الداخلي في شعر علي الشرقي

سارة أسعد خليف تالي

أ.د. موسى خابط عبود

بعد قراءة ديوان الشرقي والتعمق في قصائده، وجدنا هناك أليات قد شكّلت ملمح إيقاعي على مستوى البنية التركيبية الصوتية الداخلية في شعر الشاعر وقد ساعدته في إنتاج رؤيته الشعرية، حيث مكنت الشرقي من إضفاء بعدا جماليا على شعره وسهولة في إيصاله الى المتلقي وكذلك ميّز شعره عن غيره من الشعراء، ومن هذه الأليات التي أعتمدها الشرقي، هو التكرار

أوّلاً: التكرار

وهو من الظواهر الأسلوبية القائمة على أساس الإيقاع والمهمة، والتي يركن إليها الأديب لأبعاد دلالية، تعطي النص حالة من التركيز على فكرة معينة أو توثيق دلالي يستدعي القارئ الى فسح مجال التفكّر والتأمّل الكامن وراء هذا التكرار، فعندما ذهب (ابن الأثير) في التكرار، وجده يحقق فائدة قصدية عندما يعمد مُنشئ النص الى زيادة اللفظ عن المعنى[1] وهذا ما استدعانا الى البحث في تلك الفائدة التي يحققها التكرار، فهل كل تكرار يحقق تلك الفائدة أم هنالك تكرار لا ينتج عنه سوى فيضان لفظي يجرف كلّ المعنى الى حيث اللافائدة.

إذا كان التكرار يحقق فائدة كما ذكرنا في أعلاه، هذا لا يعني بأنّ كلّ التكرار يصل لهذه الغاية، فهنالك تكرار لا ينمُّ إلّا عن كثرة لغوية تشوّه النص وتبعده عن معناه، إذ يذهب الجاحظ الى أنّ التكرار **((ليس عيا ما دام لم يجاوز لحكمة كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي أو الساهي، كما أن ترداد الألفاظ**

[1]() ينظر: نقلا عن علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، د. محمد كريم الكواز، منشورات جامعة، ليبيا، بنغازيا، ط1 1426هـ: 152

ليس بعي ما لم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث))[2] وعلى هذا الأساس يصبح التكرار يرضخ الى ضوابط، أهمها: أن يتناسب هذا التكرار مع المعنى المراد إيصاله، وأن لا يخرج عن حدود اقتضاء الحال، بهاتين الضابطتين يصبح التكرار يحقق الفائدة، و بدونهما يصبح عبثا على النص الأدبي.

وظلّ موضوع التأكيد على ضرورة أن يكون التكرار ذا فائدة، حتى عصرنا الحديث، وهذا ما تؤكد عليه (الملائكة) في (قضايا الشعر المعاصر)، كون التكرار هو أسلوب تعبيري يُستعمل لغاية تصب في إغناء المعنى واشباعه، لكي يصل المعنى الى أعلى مراتب الاكتمال، متى ما كان منشئ النص متمكن من توظيف التكرار بطريقة منسجمة مع وحدة الموضوع، وبخلافه يصبح توظيف التكرار عبء على النص الأدبي ويحط من شأن هذا النص حتى يصل به الى مرتبة الابتذال، إذ تعود صناعة التكرار الى الأديب نفسه فهو المتحكم الأوّل والأخير، فإذا كان الأديب بارعا حذقا كان التكرار مُغنيا، أما إذا كان فقير اللغة والأسلوب، أصبح التكرار مبتذلا[3]

وعن طريق ما تقدّم تتأكد لنا قضية مفصلية في موضوع التكرار، ألا وهي قضية ارتباط التكرار بالمعنى، إذا توجب على التكرار حتى يُحقق غايته في إغناء المعنى، أن يكون مرتبطا به ارتباطا وثيقا، ولا يخرج لأي غاية أخرى، فعن طريق هذا الارتباط تنتج لنا وحدة الموضوع الشعري والتي بدورها تبيّن أهمية التكرار في حصر المعنى حولها واشباع موضوعها عن طريق اشباع المعنى نفسه[4]

كما لا يفوتنا بأن التكرار ينتج عن طريق عوامل عدّة، أهمها العامل النفسي. إن التكرار يتأثر بصورة مباشرة بالجوانب النفسية التي يعشيها منشئ النص الأدبي، فهو يعمد الى التكرار– في الغالب - عندما يكون متأثرا بقضية معينة منصهرة بجوانبه النفسية، فتظهر لنا في نصه الأدبي عبر عملية إفراغ لمجمل حالاته الوجدانية، فتتكرر عبر الفاظه بصورة قصدية أو غير قصدية[5]

وبالحديث عن التكرار وأهميته في الشعر بصورة عامة والشعر الحديث بصورة خاصة، نجد بأن الشرقي كان هو أحد شعراء الحداثة الذين استعملوا أسلوب التكرار في قصائده، وهذا الاستعمال شكّل اسلوبا شعريا رسم لنا رؤية شعرية خاصة بالشرقي، وأنتج أنواع من التكرار أهمها

---

[2]() البيان والتبين: الجاحظ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 1998،ج1: 79

[3]() ينظر: قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط1 1962: 263-264

[4]() ينظر: المصدر نفسه: 264

[5]() ينظر: المصدر نفسه: 267

1- تكرار الكلمة:

تكرار الكلمة في الشعر له مدلول، لأنها وببساطة تُكرّر لغاية دلالية بطريقة القصدية، إذ يصبح المثير الصوتي المترتب بفعل التكرار ذات تركيز على معنى الكلمة المكررة. وبهذا ينصرف ذهن المتلقي الى البحث والوقوف وراء مدلول التكرار عبر الجرس الصوتي المترتب في حروف الكلمة الواحدة والمتكرر في النص الأدبي، وعبر دلالة الدال اللفظي المتكرر في النص نفسه[6]

وعند دراسة القيمة الصوتية لهذه الكلمة، هذا لا يعني استقلالها عن الكلمات الأخرى، ودراسة قيمتها الصوتية وحدها، فهي مجاورة إلى كلمات أخرى مكملة لها ومتجاوبة معها، فلا يمكن فصلها عمّا يجاورها، فإن الجمال في الكلمة وحدها لا يكتمل، إنما يكون مكملا **((إن اعتبار التجربة كما لو كانت تتألف من أجزاء يمكن فصلها افتراض أولي، لا تستغني عن أيّة نظرية موضوعية في الجمال، ولكنّه افتراض كاذب، فلا يتألف الكل العضوي من أجزاء، ولا يمكن بناءه من أجزاء، ولكنّه مركب من عناصر لا توجد منفصلة وإنما توجد في هيأة واحدة، وهكذا فالتجربة الجمالية هي كلّ عضوي))**[7]

وعلى هذا الأساس يكون تكرار الكلمة ذا دور مهم في البيت الشعري، فهو يساعد الشاعر في التعبير عن مشاعره واحاسيسه بصورة أدق وأوضح، لأن الكلمة المكررة تؤدي رسالة ذات هدف يُرمي إليه الشاعر ويصل الى المتلقي، وبهذا التكرار تخلق جانب التميّز أكثر من غيرها، وهو ما يحاول مُنشئ النص الأدبي إيصاله. ويمكن أن نعدّ الكلمة المكررة بأنها موجهة للأضواء حول صورة معينة تتصل اتصالا وثيقا في وجدان الأديب نفسه، لأن ذلك وبطبيعة الحال أن يتكرر كلّ ما هو مثيرا للاهتمام في نفس الأديب، إذا ينتقل هذا الاهتمام الى المتلقي بفعل التكرار نفسه[8]

بعد معرفة الغاية من تكرار الكلمة في الشعر، يمكن أن نقول بأن الشرقي كان تكرار الكلمة عنده هو الغالب على تكرار أنماط التكرار الأخرى، إذ حملت الكلمات المكررة موسيقى مؤثرة وقد شكّل تكرار الكلمة ملمحا أسلوبيا لديه، وأثّر على تبيان رؤيته الشعرية، فكما قلنا التكرار يكون غاية في نفس

[6]() ينظر: التكرير بين المثير والتأثير: د. عز الدين علي السيد، بيروت، المزرعة بناية الإيمان، ط2 1986: 80
[7]() نقلا عن: التكرير بين المثير والتأثير: 81
[8]() ينظر: المصدر نفسه: 136

الأديب ويحاول إيصالها الى المتلقي، والشرقي لديه قصائد كثيرة استخدم نمط تكرار الكلمة، وسنعرض بعض القصائد التي نجد فيها هذا الملمح محاولين معرفة الغاية في كل قصيدة من هذا التكرار.

فيقول في قصيدة بعنوان (شرار)[9]

أرى بناءً ولكن مهددا بالطواري

أرى وجوها ولكن مخطوفة باصفرارِ

أرى عيونا ولكن تفادحت بشرارِ

فكم يداري عراقي رجاله ويجاري

ولو توقفنا قليلا على التكرار العمودي المتمثل في لفظة (أرى)، لوجدناه تكرار يخدّم على عنوان القصيدة (شرار)، إذ يستعمل الشرقي هذا النوع من التكرار الذي يتناسب مع الشرار الذي تلحظه في كلّ مكان، فأينما يسقط نظرك في موضع فيه شرار فإنّك ترى هذا التطاير منه، وكأنّه يريد أن يقول بأنّ (البناء، الوجوه، العيون)، جميعها متناثرة كالشرار، لأنّ البناء مصحوبا بالتهديد، والوجوه مقرونة بالاصفرار، والعيون متناثرة مع الشار، وهنا رؤيته الشعرية تكمن في أن لا شيء طبيعي ومستقر، إنّما كلّه قلق متشعب تشوبه حالة من عدم الاستقرار.

ويقول في قصيد أخرى بعنوان (بين المعرفة والانكار)[10]

عندي وعند الكناري روحٌ يعرفها الفجرُ والأصيلُ

يعرفها العودُ والندامى يعرفها الكأس والخميلُ

يعرفها المنعش ارتياحا يعرفها الرونق الجميلُ

يعرفها الورد وهو ضاحٍ يعرفها الروح والقبولُ

---

[9]() ديوان الشرقي: 181

[10]() ديوان الشرقي: 276

ويكرر هذا الاسقاط العمودي ويجعله متناظرا في مقدمة صدر البيت وعجزه، عن طريق لفظة (يعرفها)، وأيضا يجعلها تخدّم على عنوان القصيدة (بين المعرفة والانكار)، عن طريقة إظهار رؤيته الشعرية التي تصرّح بأن الإنسان بالدرجة الأساس يعرف كلّ شيء إلا أنّه ينكر هذه المعرفة ويغيبها بفعل سيطرة العاطفة عليه، لأنّه وبطبيعة الحال يتحرك وفق معطيات عاطفية بالدرجة الرئيسة، وهذا ما يبثّه النص المختار من القصيدة نفسها فيقول:

عندي وعند الأديب روحٌ ينكرها الدمُ والعروقُ

ينكرها البيتُ والزوايا ينكرها البابُ والشقوقُ

ينكرها الحيّ والضواحي ينكرها الركبُ والطريقُ

ينكرها حادثٌ جديدٌ ينكرها العالمُ العتيقُ

إذ بدأ نصّه بالأديب، لأنّه متحرك وفق عاطفة، والعاطفة تغيّب كلّ ما هو ضمن المعرفة؛ لأنّ المعرفة نابعة عن طريق المنطق، فتبدأ العاطفة بالنكران مع كلّ ما يعارض ميولها، فمتى ما تعارضت العاطفة مع المعرفة، بدأت العاطفة بالنكران، والإنسان بشكل عام والأديب بشكل خاص ميالٌ إلى العاطفة بنسبة كبيرة.

وفي قصيدة بعنوان (رثاء وتعزية)[11]

أبكيك للبدرِ خلقا للصِبا خلقا أبكيك للناسِ عِلما للهدى عَلما

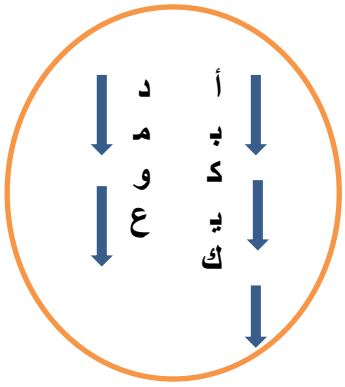
أبكيك للعِلمِ كالمصباحِ مقتبسا أبكيك للمالِ بين الناسِ مقتسما

أبكيك في الله للمظلومِ منتصرا من يدِ الظالمِ الجبارِ منتقما

[11]() ديوان الشرقي: 101

وعندما كان عنوان القصيدة (رثاء وتعزية)، جاء التكرار العمودي المتناظر في مقدمة صدر البيت وعجزه يحمل لفظة (أبكيك)، وكأنها صورة رسمت عن طريق التكرار متمثلة بصورة الدموع التي تنزل من العينين بشكل خطّين على يمين الوجه ويساره، ذلك لأنّ الدموع صورة من صور البكاء، كما في الشكل الآتي:

وجه الإنسان



2- تكرار العبارة:

يكون هذا النوع من التكرار هو أقلّ من تكرار الكلمة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، بيد أن تكرار العبارة كان حضوره كبيرا في الشعر العربي القديم[12]

وتكرار العبارة يرتبط ايضا بالحالة النفسية للشاعر، وكذلك لإثارة الحماس عند المتلقي. ويأتي هذا التكرار أمّا عبارة عن أبيات متتالية، أو عبارة عن بداية لكل مقع من القصيدة.

وهذا النوع من التكرار يحتاج إلى شاعر ذا وعي كبير، ولضمان هذا النوع من التكرار، يتوجب أن يكون هنالك تغيير بسيط جدا في كل بداية مقطع من القصيدة، ذلك أن هذا التغيير البسيط يُحدث إضافة جمالية على النص الشعري، كذلك يرتبط بشكل مباشر مع المعنى العام للقصيدة، أي كل مقطع مكرر من هذه القصيدة يرتبط في الهيكل العام والشاعر يُكرر العبارة لكي يسلط الضوء على ما بعد العبارة المكررة[13]

وتكرار العبارة والتكرار بصورة عامة، أصبح أمرا مألوفا وكثيرا في القصيدة الحديثة، إذ يعدّ من أساسيات القصيدة الحديثة **((في القصيدة الحديثة أصبح تكرار العبارة مظهرا أساسيا في هيكل**

---

[12]() ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 266
[13]() ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 270

القصيدة، ومرآة تعكس كثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر، وإضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور))[14]

إذ نستنتج من النص المذكور في أعلاه ثمة أمور، أولها: بأن التكرار بصورة عامة وتكرار العبارة بصورة خاصة هو عنصر مهم من عناصر البناء الشعري في القصيدة الحديثة. وثانيها: أن التكرار يصدر من التكوين الوجداني لنفسية الأديب نفسه، ويفتح الأفق أمام المتلقي في خلق مناطق دلالية يستطيع عن طريقها القارئ أن يصل الى معاني كامنة في أفكار مُنشئ النص الأدبي.

والشرقي كان من الشعراء الذين اعتمدوا أسلوب تكرار العبارة في الكثير من القصائد والمزدوجات والموشحات، ومن هذه القصائد قصيدته بعنوان (رذاذ المطر)[15]

آه لو تمطر السماء سياسة ليدارَ العراق بالأقطابِ

أيُّ سرٍّ حول انتخاب الرياسة قد تجلى في مجلسِ النوابِ

.

.

آه لو تمطر السماء لطائف تدع القطر زاهيا بابتهاجِ

إنَّ في المصر كهرباء عواطف فبآنٍ تشع ألف سراجِ

ويعتمد الشرقي في تكرار العبارة عندما يكون الموضوع يميل إلى أبعاد نفسية عميقة، فيحتاج إلى مجموعة الفاظ تتحد في جملة وتتكرر لتعبر عن البعد النفسي الذي يراود الذات الشاعرة، فآهاته في التمني لوقوع المطر هي أقرب ما تكون إلى المستحيل، لأن التمني هو للأمر الغير ممكن حصوله،

[14]() التكرار في شعر محمود درويش: فهد ناصر عاشور، عمّان، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 2004: 101

[15]() ديوان الشرقي: 283_ 284

فمن المستحيل أن تمطر السماء سياسة، وهو تعبير مجازي. على خلاف تكرار الكلمة، فهو غالبا ما يعتمد هذا الأسلوب لحاجة ملحة في ذات الشاعر.

ومن القصائد الأخرى في تكرار العبارة قصيدة بعنوان (أينَ الحق)[16]

معي يا بلبل الروض إلى النرجسِ والأساسِ

لضمِّ الوردِ للوردِ وقرعِ الكأس بالكأسِ

.

.

.

معي يا بلبل الروض إلى شمِّ الرياحينِ

وعلّق فقص الجسمِ بأشواكِ البساتينِ

ولو لاحظنا القصيدة في أعلاهن ولوجدنا بأنّ هنالك مجموعة أشياء كامنة في ذات الشعر تحمل أبعادا نفسية عميقة، متمثلة بتحقيق بعض الأشياء التي يتمناها الشاعر ويحاول الوصول إلى نشوتها، وذلك عن طريق اصطحاب البلبل معه وهو بعد رمزي للبلبل القائم على التحرر، وكأنّه باصطحابه البلب يتحرر من المقيدات الاجتماعية وغيرها وينطلق بعنان نفسه إلى تحقيق بعض الرغبات العالقة في نفسه.

[16]() ديوان الشرقي: 392

ثانيا: الجناس

وهو لون من ألوان البديع الذي جاء في الأدب القديم، ولكن لم يكن بصورة واضحة مثل الأدب الحديث **((ورد في الشعر القديم والنثر عفو الخاطر، دون إعمال فكر، كما يُعدّ من أبرز أساليب البديع ارتباطا باللفظ))**[17]

وعن طريق ارتباط الجناس باللفظ يصبح البديع هو أحد اشتغالات الأسلوبية، ذلك كون المنهج الأسلوبي يعتمد في أحد مستوياته على الجانب التركيبي والذي بدوره يرجع إلى قضية اللفظ من حيث الاختيار والتوزيع، فاختيار اللفظ بشكل معين عائد الى رؤية الأديب نفسه وأسلوبه. وعلى هذا الأساس يكون التحليل الأسلوبي للنصوص الأدبية هو البحث عن العنصر التأثيري للأدوات البلاغية والتي توظف داخل النص الأدبي عِبر الأديب نفسه[18]

والشرقي أعتمد على الجناس كثيرا في شعره، إذ شكّل ملمحا أسلوبيا هاما في إنتاج رؤيته الشعرية بوصف الجناس **((ضروب كثيرة: منها المماثلة، وهي: أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى))**[19] إذ عمد الشرقي الى توظيف الجناس في نصوصه وفق ما ينسجم مع التماثل اللفظي بتعدد المعنى. ذلك كون الجناس ليس تكرار الكلمة دون إحداث فائدة، وإلا يصبح مجرد زيادة غير مجدية، وعلى الأديب أن يُحسن في استعمال الجناس عِبر تحقيق فائدة، وتتمثل بتعددية المعنى واختلافه، فيصبح ثراء دلالي للنص الأدبي. وهذا ما يؤكد عليه (الجرجاني)، إذ يرى بأن استعمال الجناس يجب أن يكون وفق تحقيق دلالي لا وفق إكثار لفظي، وهو وفق الأخير إنما يكون مستهجن[20]

[17]() الجناس الناقص في القرآن الكريم: رسالة ماجستير مقدمة من الباحثة (ألاء عصام عبد اللطيف) في جامعة النجاح الوطنية، نابلس،فلسطين، عام 2019: 9

[18]() ينظر: أليات التحليل الأسلوبي، موقع على شبكة المعلومات الإلكترونية

[19]() العمدة: ابن رشيق القيرواني، دار الجيل، سوريا، ط5 1981،ج1: 321

[20]() ينظر:أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق، السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت: 16_17

وعند الوقوف على أشعار الشرقي نجد نوعين من الجناس قد شكّلا ملمحا أسلوبيا:

1- الجناس التام:

وفي الجناس التام يكون اتفاق اللفظين في كلّ شيء إلا المعنى[21] وهذا ما يمكن أن نطلق عليه بالاستيفاء التام، أي مستوفٍ لجميع شروط الجناس، فيحصل اتفاق في اللفظين من حيث الشكل والهيأة وتختلف من حيث الدلالة، إذ يصبح اللفظين يحتكمان لإيقاع واحد.

والجناس التام قد أخذ حيّزا كبيرا في ديوان الشرقي، ومنها قوله في البسيط[22]

أبو العزيز الذي ذلّ العزيز له من بالآباء تلا آباءه القدما

ولو رجعنا إلى (أبو العزيز) الأولى لوجدنا بانّ هنالك شخص يدعى بأبي العزيز، أمّا (العزيز) الثانية وهي تعني هنا شخصٌ ذو عزة.

وقوله في الوافر[23]

أميلُ مع الهوى وتميلُ عنّي ألستَ مع الهوى يا غصنُ مائلْ

وهنا الـ (هوى) الأولى هي بمعنى الحب والعشق والهيام، والـ (هوى) الثانية بمعنى الرياح الجوية.

وقوله في مجزوء الكامل[24]

أرى قارورة الروحِ حكتْ قارورة العطرِ

---

[21]() ينظر: جواهر البلاغة: أحمد الهاشمي، تحقيق: د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، 1999: 326

[22]() ديوان الشرقي: 103

[23]() ديوان الشرقي: 110

[24]() ديوان الشرقي: 145

وهنا الـ (قارورة) الأولى هي مجازية، والـ (قارورة) الثانية هي حقيقية، تحمل معنى زجاجة العطر، والأولى تحمل معنى وعاء الروح المتمثل بالجسد.

وقوله في الوافر[25]

أطيبُ أوقات الليالي سَحرٌ والليل في بغدادِ كلّهُ سِحرْ

وهنا لفظة (سَحرٌ) الأولى بمعنى وقت السحر، ولفظة (سِحرْ) الثانية هي بمعنى الجمال والفتنة.

2- الجناس الناقص

وهوما يكون فيه اللفظين مختلفين بحرف واحد في الشكّلِ ، فيكون هذا الاختلاف في بداية الكلمة أو في وسطها أو في النهاية، حينها يسمى الجناس ناقصا[26]

كقول الشرقي في الوافر[27]

نشرتَ على كمالِكَ ليلَ شعرٍ به يُطوى شعارَ الناشراتِ

والجناس الناقص هنا بين لفظتي الـ (شعر، شعار)

وقال في البحر[28]

قد يفيدُ الدلالُ إن ضاعَ شيءٌ ما احتيالي والضائع الدلالُ

وهنا بين لفظتي الـ (ضاع، ضائع)

وقوله في الكامل[29]

[25]() ديوان الشرقي:213
[26]() ينظر: جواهر البلاغة: 326
[27]() ديوان الشرقي: 43
[28]() ديوان الشرقي: 348
[29]() ديوان الشرقي: 141

تترادف الأمواجُ فيه فلن ترى في الجري غير تمواج الأردافِ

وكذلك يكمن الجناس الناقص هنا بين لفظتي الـ (أمواج، تمواج)

وفي جميع الأمثلة التي ذكرناها في الجناس التام والناقص' إنّما تنمُّ عن براعة في استعمال المحسنات البديعية، ولها عدّة غايات، منها بانها تضفي على النص الشعري بعدا صوتيا يقوم على أساس التأثير في ذائقة المتلقي، ومنها بأنها تعطي للقارئ فسحة تأمليّة للكشف عن الفرق بين اللفظتين في المعنى والمبنى، ومنها ما قائم على خلق مهارة شعرية في التلاعب بين معاني اللفظتين نفسهما.

ثالثاً: الطباق

إذ يُعرف الطباق بأنه تطابقا من حيث الشكل، فالفظتين على زنة واحدة، لكنهما متضادتين في المعنى[30] وعلى هذا الأساس البعض اسماه تضادا.

ويقسم الطباق الى نوعين:

1- طباق الإيجاب:

2- طباق السلب:

1- **طباق الإيجاب:** وهو **((ما لم يختلف فيه الضدّان إيجابا وسلبا))**[31] وعلى هذا الأساس يكون طباق الإيجاب عاملا على الضدان سواء أكان الضدان ايجابيان أم سلبيان.

يقول الشرقي من الوافر[32]

ضحّت العمالُ عن أوطانها فالحياةُ الموتُ والنفعُ الضرر

---

[30]() ينظر: العمدة، ج2: 5

[31]() االبلاغة الواضحة: علي الجارم ومصطفى امين، دار المعارف، ط 1999: 281

[32]() ديوان علي الشرقي: 252

نلاحظ الطباق هنا بين الـ (حياة/موت، نفع/ضرر)

ويقول من الوافر[33]

ولا يغرْكَ إن قدحوا شرارا فقد خمدوا كما خمد الشرارُ

وهنا بين (قدحوا/خمدوا)

ويقول من البسيط[34]

يا سلطةَ الجهلِ طيَّ العاصفِ إندرجي بشرى الرعيّة إنَّ العلمَ سلطانُ

وهنا بين الـ (جهل/ علم)

ويقول من[35]

عندي وعند المريض روحٌ تنكرها الأرضُ والسماءُ

تنكرها ظلمةٌ ونورٌ ينكرها اليأسُ والرجاءُ

تنكرها يقظةٌ ونومٌ ينكرها الضعنُ والثواءُ

ينكرها رائحٌ وغادٍ ينكرها الصبحُ والمساءُ

ولو لاحظنا الطباق هنا، نجده يسير على طول القصيدة وهو في (ظلمة/نور، يأس/رخاء، يقظة/نوم، ضعن/ثواء، رائح/غادٍ، صبح/مساء)

[33]() ديوان علي الشرقي: 33
[34]() ديوان علي الشرقي: 87
[35]() ديوان علي الشرقي: 277

وطباق الإيجاب هو لعبة بلاغية قائمة على المتضادين في المعنى وهو ما يسمى في البلاغة التقابل في المعنى، وهذه الطريقة تثير المتلقي نحو القبول على النص الأدبي بروح المناظرة في المعنى والتقابل الدلالي، فضلا عن البعد الصوتي فيها.

2- **طباق السلب:** وهو **((ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا))**[36] وعلى هذا يكون طباق السلب في الضدين قائم على الإثبات والنفي، أي يكون اللفظ الأوّل مثبت واللفظ الثاني منفي، شرط أن يتحقق الضد عن طريق الإثبات والنفي في اللفظة الواحدة.

ويقول الشرقي من الوافر[37]

ويومُك ليس تقدمةً لأمسٍ فإنَّ اليومَ تقدمةُ الغداةِ

وهنا نجد بأنّ لفظة (تقدمة) الأولى منفية ولفظة (تقدمة) الثانية مثبة

ويقول من مخلع البسيط[38]

لا السماءُ السما ولا الأرضُ أرضا كلٌّ هذا للبقلةِ الحمقاءِ

وهنا ايضا بين الـ (السماء) الأولى منفية والثانية مثبتة وكذلك بين لفظة الـ (أرض) الأولى منفية والثانية مثبتة

وفي طباق السلب لا يبتعد كثيرا عن الغايات البلاغية التي قلناها في طباق الإيجاب وحتى الجناس.

أمّا ما قدّمه الشرقي لنا وتفرد به آنذاك في أسلوب طباق السلب، هو أن يأتي الطباق في المعنى لا في اللفظ، عن طريق قسم البيت الشعري إلى شطرين في المعنى، يمثل صدر البيت الشطر الأوّل في المعنى المنفي، ويمثل عجز البيت الشطر الثاني في المعنى ذاته ولكن بطريقة الإثبات

كقوله من الخفيف[39]

---

[36]() االبلاغة الواضحة: 281
[37]() ديوان علي الشرقي: 42
[38]() ديوان علي الشرقي: 417
[39]() ديوان علي الشرقي: 418

لستُ أدري بما تقصُّ ولكن متعتي كلُّ متعتي ما تقص

فالـ (قص) الأوّل منفي في سياق المعنى عن طريق أداة النفي (ليس) الواردة في صدر البيت والذي يمثل الشطر الأوّل في المعنى، والـ (قص) الثاني الوارد في عجز البيت مثبتة في سياق المعنى، والجديد هنا بأن أداه النفي تنفي معنى الشطر الأوّل كلّه ومعنى الشطر الثاني يأتي مثبتا وكلاهما يدور في معنى واحد.

وكذلك قوله من البسيط[40]

ما الحقُ في ..... ما الحقُ في ..... الحقُ في الكوخِ أو في الكهفِ تلقاهُ

[40]() ديوان علي الشرقي: 295