10

الموتيف في قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة .

الدكتورة سليمه سلطان نور .

وزارة التربية.

مديرية تربية كربلاء المقدسة .

ملخص البحث .

تُعرّف كلمة موتيف بشكل عام بأنها الجزء المتكرر والمستمر الحامل لمعنى أو قيمة ثقافية، والذي يدخل في تكوين الشـــكل والمفهوم الدلالي والابداعي لنص ما أو المحتوى لمختلف أنواع الإنتاج الثقافي.

وقد اتفق معظم الباحثين على ان تكتسب بعض الأفكار أو الأحداث أهمية خاصة في حياة كل انســان، الأمر الذي يجعلها تحتل مكانة مهمة أو متقدمة، مثلما تصــبح هاجســه و ديدنه، ما يدفعه للإكثار من ترديدها و الإلحاح في ذكرها و إبرازها .

فالموتيف إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره في إثراء الدلالات والبناء الشعري بما أن التكرار في الشعر الحديث يهدف لاستكشاف المشاعر الدفينة وتبيين الدلالات النفسية والوجدانية لدى الشاعر، ويظهر ذلك من خلال تكرار الكلمة في صور مختلفة، تتمثل الصورة الأولى في تكرار نفس اللفظ في بداية كل مجموعة من أبيات القصائد أو في وسطها أو نهايتها ويكون التكرار بشكل متتابع حيث يؤدي إلى دلالات معينة ليعبر عن همومه ولإثارة إحساس المتلقي. ويتجلى ذلك خاصة في نص الموتيف قد يكون كلمة (فعلاً أو اسماً أو حتّى أداة)، وقد يكون فكرة أو جملة أو تعبير يتكرر في مرحلة ما، عند شاعر محدد، أو شعراء مرحلة، أو يصبح لازمة تتكرر في فترة تاريخية معينة.

في قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة التي كانت من اوائل القصائد التي كتبت على طريقة الشعر الحر او شعر التفعيلة لنجد انها لجات الى تقنية الموتيف وقد تمكنت فعليا من الوصول الى غايتها الابداعية والفكرية من خلال اســتخدام الفاظ دلت على العنوان مثل الموت الســكون الصــمت الصــوت ولكي نحدد الية دراســة الموتيف في النص فقد تم تحديد التكرار في النص من خلال تكرار حرف لنجد انه كرر حرف التاء والاحرف المهموسة ومن ثم تكرار الكلمة الاسم بالذات لاهمية تكرار الاســم ومن ثم تكرار العبارة وبالأخص اللازمة واهمية هذا التكرار في عرض الفكرة .

Abstract

The word motif is generally defined as the repetitive and continuous part that carries a meaning or cultural value, which enters into the formation of the form and the semantic and creative concept of a text or the content of various types of cultural production.

Most researchers have agreed that some ideas or events acquire a special importance in the life of every human being, which makes them occupy an important or advanced position, just as they become his obsession and his religion, which prompts him to repeat them and insist on mentioning and highlighting them.

The motif is one of the aesthetic tools that help the poet to form his position and portray him in enriching the semantics and poetic construction, since

repetition in modern poetry aims to explore the hidden feelings and show the psychological and emotional connotations of the poet, and this appears through the repetition of the word in different images, the first image is represented in The repetition of the same pronunciation at the beginning, middle, or end of each group of poems, and the repetition is in a sequential manner as it leads to certain connotations to express his concerns and to arouse the feeling of the recipient. This is especially evident in the text of the motif. It may be a word (verb, noun, or even a tool), and it may be an idea, sentence, or expression that is repeated at some stage, by a specific poet, or poets of a stage, or it becomes a necessity that is repeated in a certain historical period.

In the poem "Cholera" by Nazik Al-Malaika, which was one of the first poems written in the style of free verse or (al- tafaila poetry), we find that it resorted to the motif technique, and it was actually able to reach its creative and intellectual goal through the use of words that indicated the title, such as death, stillness, silence, sound, and in order to We define the mechanism of studying the motif in the text. The repetition in the text was determined through the repetition of a letter, to find that he repeated the letter Ta and the whispered letters, and then repeated the word the name in particular for the importance of repeating the name and then repeating the phrase, especially the necessary and the importance of this repetition in presenting the idea.

مدخل

الموتيف لغة واصطلاحا .

بما أن الموتيف مصطلح غربي جديد علينا، فمن الواجب أن نعرّج بداية على تعريفه، و تحديد مجالاته العلمية و النقدية بتفصيل وافي قدر الامكان .

ليس للموتيف جذر لغوي في معاجم اللغة العربية لأنه بالأساس مصطلح فرنسي لذا فهو قد وجد في معاجم النقد العربي مترجما بالأساس وورد مصطلحا نقديا متفق عليه .

مفردة الموتيف في اللغة تعني الحركة، الإثارة، الإلحاح و الدافع. و أصل الكلمة بهذه الهيئة و الاستعمال المتداول فرنسية و قد دخلت في اللغات العالمية الأخرى.

(Motif خلفيّة / موضوعة

Motivation تبرير / تحفيز / تعليل/ حافز / مبرّر اللفظ/ مسبّبات

Motivation du dire / دافع القول

Motivation des mots مبرّر الكلمات/ الألفاظ

Motivation psychologique/ حافز نفسي

Motivations sporadiques تحفيزات متفرقة).[1]

الموتيف كلمة لاتينية و تعني حرفيا العلة او التحريض، فهي ذات مفهوم واقعي و مادي محسوس، فهي المسبب او الذي يرتبط ما بعده به وتستخدم (كلمة الموتيف في فنون وعلوم مختلفة، منها: الرسم والنحت والهندسة والمعمارية والموسيقى والحياكة والخياطة والتصوير والأدب) [2] وقد تعرف كلمة موتيف بشكل عام بأنها (التفصيلة المتكررة والمستمرة الحاملة لمعنى أو قيمة ثقافية ، او تعبيرية والّذي يدخل في تكوين الشكل أو المحتوى لمختلف أنواع الإنتاج الثقافي) [3] ؛ لهذا ارتبط الموتيف بالتكرار . والموتيف قد يجلو لفظة وقد يكون فكرة أو صورة تتكرّر في الإنتاجات الأدبية ويشتمل على رافد أساسي تتبدّل فيه أشكاله ومركباته، ويرتبط بالإلحاح على قضيّة تشغل الذهن. يقوم الموتيف على تك رار تعكس زاوية من المواقف الذاتية والإنفعالية.

الموتيف وبحسب ما ورد في معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر - فرنسي عربي - معجم - سعيد علوش. يعني الحافز او الدافع وله معان اخرى.

وتعريف توماشوفسكي قد يعني (الحافز **وحدة غرضية** ، مثل: اختطاف الخطيبة... ومن هنا، فالنص عبارة عن مجموعة من الحوافز المتتابعة سببيا أو زمنيا . في حين، يعنى النص نفسه تلك الحوافز نفسها، حسب انتظامها داخل العمل الأدبي ترتيبا وصياغة وبناء وتركيبا كان الشكلاني الروسي توماشفسكي يطلق اسم الحافز على أصغر وحدة من الحبكة ، كما ميَّز أيضًا بين مصطلحين، هما؛ الحافز الحر والحافز المقيد، فالحافز الحر هو حافز غير أساسي حسب وجهة نظر القصة أو الحكاية، والحوافز الحرة تصبح موضوع تركيز الفن في المنظور الأدبي، أمَّا الحافز المقيد فهو الحافز الذي تتطلبه النص ايا كان نوعه ايا كان نوعه سواء كان نصا شعريا او متنا حكائيا سرديا) [4] .

وسأكتفي بهذا التعاريف ، والتي تعني الغاية او السبب في انشاء النص والواقع لا يوجد نص منذ عرفت الكتابة لم يكتب بغاية او دافع لا يوجد نص بدون حافز ، ومن هنا برزت اهمية دراسة النص لان الحافز بحد ذاته او الغاية تكتسب اهمية من مدى قدرة الكاتب على الاحاطة بمضمون النص والغاية منه من الادوات الابداعية واللغوية والتقنية في كتابة النص الابداعي وانشاءه - ان صح التعبير- للوصول الى احداث الفجوة ومسافة التوتر بين الشعرية والكلام العادية والوصول به الى المتلقي ليغدو هذا النص ابداعيا .

اعتبر النقاد أنَّ الحافز هو العنصر الاهم (الموتيف) في صناعة النص ، و الذي يأخذ مكانة المركز أو البؤرة في العمل الأدبي أو الفني، وهو العنصر الذي يفرض سيطرته على بقية المكونات والعناصر ويحوّرها ويحددها، وقد أكد ياكبسون على أهمية الطابع غير الآلي لنظرتهم إلى تلك التقنية، فذلك العنصر هو الشيء الذي يعطي العمل بؤرة تبلوره.

وقد عرف مجدي وهبة في معجم المصطلحات الادبية في اللغة والادب الموتيف على انه (معنى او حدث قصصي أو شخصية أو فكرة أو عبارة تذكر في أدب ما أو مأثورات شعبية معينة، وقد يتكرر في الأثر الأدبي الواحد، وذلك مثل عبارة أدركها الصباح فسكتت عن الكلام المباح) [5].

وعند دراسة الحافز بغض النظر عن تعريف توماشفسكي او ياكبسون له ، فاننا في الواقع ندرس المحفز اولا ، ونحدد مدى انسجام آليات المبدع مع المحفز واذا كان قد تمكن فعلا من التعبير عنه بصيغة ابداعية بحيث يتساوى الحافز مع المحفز من خلال اليات التعبير ودلالات اليات التعبير وبالتالي تمكن المبدع من استيفاء عناصر ابداع النص .

الموتيفات مرتبطة بالمعاني أكثر من ارتباطها بالمفردات التي تتحول الى اشارة او رمز ليس وراءه دافع ولكنه يكتفي بذاته و لذاته ، الايقاعات تتكرر ايضـــا عند الشـــاعر وهي تتحرك وفق الغاية الموسومة او الهدف،

الموضوع الّذي يتكرّر في العمل الأدبي، أو المفردة المتكررة، أو الحافز والباعث.

غير أنّ كل تكرار لابدّ من أنْ يملك في ثناياه دلالات نفسية وتأثرية مختلفة على أساس السياق النصـــي، ولولا ذلك لكان تكرارًا بحتًا يفقد قيمته المعنوية والقصـــدية، ومجموعة من أشـــياء لاتضـــطلع بإبداع أو وظيفة في بنائية النص؛ لأنّ التكرار أحد أدوات جمالية تجعل الأديب يقدر على ترتيب موقفه وتصويره ؛ فمن المحتمّ أنْ يعتمد التكرار على مضمون اصيل ، وإلّا يغدو هذا مجرد حشو بلا قيمة جمالية تكرارها، لا يعني شيئًا قيما لأنّ طبيعة الموضوع تقتضي ذلك.

وكان إنّ أوّل دراســـات معمّقة و خصـــبة حول الموتيف في الأعمال الأدبية لقد ظهرت في الأوســـاط الثقافية الغربية وأوّل دراســـة في هذا الصـــدد، هي الدراســـة التي أعدّها عالم الفولكلور الأمريكي ســـتيف طومســـون في بدايات القرن العشـــرين في معجم الموتيفات في الأدب الشـــعبي (1932) ثم في كتابه الحكاية الشـــعبية (1946) وكان طومســـون يســـتهدف من خلال الموتيف - إيجاد محاولة- لتصنيف الحكايات الشعبية العالمية وهي محاولة تعد بمثابة استكمال أو تطوير لما انتهي إليه عالم الفولكلور الفنلندي آنتي آرني في تصـنيفه المشـهور الذي ارتبط باسـمه والذي مثّله الكتاب الذي يحمل عنوانه الذي يقوم علي تصـــنيف الحكايات علي أســـاس) النمط Type (أما طومســـون فانه أقام كل تصـــنيفه علي أســـاس الموتيف... يعرّف الدكتور (ســـليمان العطار)، (الموتيف) بأنه موقف نمطي مكثف في بنية السطحية يترجم في العمل إلي عدد كبير من العناصر الســـردية تتعالق رأســـياً وأفقياً لتشـــكيل بنية عميقة، فهي تتحول خطياً، وهذا الموقف النمطي له ملامح خارجية وداخلية محدودة تتميز بقدر كبير من الثبات ولفهمها جيداً يمكن اعتبار الموتيف دالاً وبين لتحقيق مدلول. ولعل الدكتور العطار يســـتهدف من تعريفه هذا امكانية تعميم الموتيف في ثقافتنا العربية بوصـــفها مدخلاً مهماً لفهم الحضـــارة الإســـلامية والعربية في شـــتي المجالات والتي تنبئ علي موتيفات متكررة في سباقات مختلفة كما في العمارة الإسلامية والموسيقي مثلاً، من كلمة موتيف تتجاوز كونها أصغر وحدة جزئية في الحكاية الشعبية حسب ما عرفها طومسون لتصـــبح منهجاً متكاملاً يصـــلح لفهم كثير من الظواهر الثقافية والفنية المحيطة حولنا، فهو أول دراسة علمية عربية كاملة عن التعريف بوصفه منهجاً، ويقول الدكتور سليمان العطار في مقدمة كتابه: يظن البعض أن الندرة هي مصـــدر القيمة التي نالها البلاتين والذهب بجانب لأحجار الكريمة، بل وينالها الماء في البقاء فالذهب والبلاتين لا يصـــدآن ولا يتآكلان والأحجار الكريمة تتميز بقيمة وصلابة ضد الزمن وبريق مضيء وكذلك (الموتيف) تبقي قدرته علي البقاء في حياة الأدب والفن كعنصر بنائي أساسي. ، وتستطيع خلال تحليل عدد من الأعمال موتيفيا الكشف عن قيمة الموتيفة كمنهج لدراسة الأعمال الأدبية [6]

ارتبطت ظاهرة الموتيف بقضـــية التكرار ارتباطا وثيقا في الدرس البلاغي العربي و نلاحظ لهذه النظرية الحديثة التي دخلت الآداب الإنســـانية أصـــولاً في النقد و البلاغة القديمين، ظاهرة الموتيف تعني في الأدب الفكرة الرئيسة أو الموضوع الذي يتكرر ، الموتيف لايقصد به التكرار عموما بل التكرار خصـوصـا وذلك انما هو من عناصـر التي تسـاعد الناقد في تحديد الرؤيا على المدى الابعد في الدراسـة النقدية للشـاعر خاصـة ، وقد يكون تحديد الرؤيا للشـعر في جيل معين على وجه العموم ، فلفظ يتكرر في شـعر (مظفر النواب) قد نجده يتكرر في شـعر (احمد مطر)

مثلا او (الجواهري) وذلك لتشابه قضياهم ومجايلتهم لبعض ، وكذا الامر في شعر (ابي تمام والبحتري والمتنبي)، والامر نفسه يحصل مع (امرؤ القيس وزهير بن ابي سلمى) مع فارق ان يكون الاول يدعو للحرب والاخر يدعو للسلام لكن بمغريات سلم تتشابه مع مغريات حرب في المعلقتين ، لذا لو عدا الى كتاب (طبقات الشعراء لابن سلام) فسنتمكن لابد من دراسة لفظ معين قد يتكرر كثيرا في شعراء الطبقة الواحدة وذلك لتشابه الظرف الاجتماعي والبيئي وكذلك الثروة اللغوية للشعراء.

إنّ الموتيف يعتمد في طبيعته على الإعادة لقوالب لغوية متنوعة ومختلفة في إيقاعها وطاقاتها الإيحائية التي تعتمد على اللغة الشعرية ذات الدلالات والطاقات المميزة عن لغة النثر(تؤدي ظاهرة التكرار دوراً مهماً في تحفيز النصوص الشعرية و ربط إيقاعها الداخلي بالخارجي، إذ تزيده تناغماً و تنامياً إيقاعياً ينساب مع أصداء العبارة المكررة، و من هنا فلا يصح أن يُنظر الى التكرار على أنه تكرار الفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ينظر اليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام) [7].

واللغة الشعرية تعتمد على الإثارة والانفعال فاللغة الشعرية هي لغة انفعالية، تتوجه إلى القلب وتعتمد بشكل رئيس على اللغة الموسيقية التي يمكنها هي الأخرى أن تثير انفعالات وإحساسات لا تحصى .

لذا فان تعريف مصطلح الموتيف نقديا واجرائيا نقصد به ذلك الجزء المتكرر والمستمر الحامل لمعنى أو قيمة ثقافية، والّذي يدخل في تكوين الشكل أو المحتوى لمختلف أنواع الإنتاج الابداعي ، وهو فكرة أو موضوع أو مفردة أو جملة أو تعبير يتكرّر في العمل الأدبي بالتالي يقدم لنا رؤيا المبدع وعناصر التاثير في انتاج العمل الابداعي .

واقعا ان دراسة الموتيف تصلح ان تكون اسلوبا صفيا في صقل مواهب الدراسين بالنسبة للاخر وليس بالنسبة للشاعر، فدراسة الموتيف - وهي وجهة نظر شخصية للباحثة قابلة للنقاش والرد - تصلح موضوعا مدرسيا اكاديميا اولا ، ومن ثم درسا نقدياوهذا الراي المتواضع وان كان يصح على معظم كتب النقد بل ايضا على الكتب الابداعية نفسها والنتاج الابداعي الانساني عموما ،على اعتبار ان الاطلاع على تجارب الابداع والنقد تصقل المواهب ، الا ان دراسة الموتيف تصلح اكثر من غيرها في التعرف على اليات الكتابة وتقنياتها فضلا عن إن هذه الدراسة تكشف عن نفسية المبدع وعناصر التاثر والتاثير في منجزه ومدى قدرته الاحترافية والابداعية في استخدام قاموسه والتحكم بقدراته وآلياته في العمل الابداعي ، وبلا شك ستساعد على الكشف عن ذات وتفكيرالمبدع وطبيعة مجتمع ذلك المبدع .

وهذه الدراسة قد تستدعي سؤالا الا وهو لماذا يدرس الموتيف في قصيدة غامرت كاتبته بالتخلي عن ابرز موتيف ، الا وهو الموتيف الصوتي واقصد الايقاع هذه القصيدة ، نعم لقد كانت طلائع الشعر الحر وسواء كان شعرتفعيلة او شعر حر ، الا ان هذا النوع من الشعر قد تخلى فعليا عن القافية المنتظمة ؛ ليخسر النص عنصرا يعتمد عليه الشاعر غالبا في خلق افق توقع يترقبه القارئ من خلال القافية ، فلماذا تغامر الباحثة بمثل هذه الدراسة وتسير على خطى الشاعرة المغامرة قبلها ؟. يمكن ان ارد ببساطة دون ان اتوقع ان يكون جوابي دقيقا او ربما حتى دون ان يكون صحيحا ، انا ادرس الموتيف لاقنن قدر الامكان لبحث الموتيف في النص الابداعي احاول ان اجري احصاءً يستنتج منه المبدع اهمية الموتيف ومدى اهميته في صناعة النص ، فاذا كان حلمي للنقد ان يكون ابداعا موازيا لمبدع النص ، فاني بالوقت عينه احاول ان اجعل من النقد

بطريقة ما درسا صفيا في صناعة الابداع ، اي ان اجعل النقد علما وتعليما وابداعا ، وقد تكون محاولتي طموحة وتحتاج الى ادوات نقدية ومعرفية عالية وزمنا اكبر مما يملكه شخص واحد، الا اني استطيع ان اقول بكثير من التواضع ، انها محاولة لصنع درس في الكتابة الابداعية وتحديد آلياتها، ولكن لابد ستبقى تتبع الدراسات السابقة وتستضيء بما قدمه الباحثون قبلها فلهم كل التقدير والاحترام وبلاشك ايضا لهم قصب السبق .

قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة .

تعد نازك بمنجزها الابداعي إحدى علامات حركة التجديد الفارقة في الابداع الادبي العربي ، فهي من أبرز روّاد شعر التفعيلة مع بدر شاكر السياب، وتعدّ "الكوليرا "من أولى قصائد شعر التفعيلة، وفي العودة إلى قصيدة الكوليرا وتحليل قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة يُمكن ملاحظة تغيُّر الشكل الشعريّ ، والتغيُّر في توزيع التفعيلات وعددها ، واختلاف القافية ، إنّ التقطيع العروضيّ لقصيدة الكوليرا يعتمد في تقسيمه على الشعر الحرّ، فكان بحر قصيدة الكوليرا هو البحر المتدارك ، ويتصل اسم نازك الملائكة بالشعر الحر وشعر التفعيلة ، وقد كان لها دور في التّنظير لهذا الشعر الجديد في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد"، وفيها حاولت أن تثور على العروض الخليلي في الشعر، وهذا أثّر في الأوساط الأدبيّة والنّقدية؛ إذ اختلف النقّاد والشّعراء حول هذا الشعر، وانقسموا بين مُؤيّد ومُعارض له، واختلف النقاد أيضًا حول قضية ريادة هذا الشعر أيضًا هل هي نازك الملائكة أم بدر شاكر السياب، أم أن ثمّة من سبقهما إلى هذه الريادة الشعريّة، ويرى بعض النقاد أنّ الملائكة هي رائدة هذا الشعر، والسبب في ذلك أنّها لم تكتبه فقط، وإنّما نظّرت له في كتابها: "قضايا الشعر المعاصر". يُضاف إلى ذلك أنّ جدلًا كبيرًا دار حول قصيدة "الكوليرا"، فيما إذا كانت أوّل قصيدة كُتبت في الشعر الحر، أم أنّ أول قصيدة كانت للسيّاب، الذي قام بنشر قصيدة له بعنوان:"هل كان حبًا" في ديوانه "أزهار ذابلة" في عام 1946، أي قبل أن تنشر الملائكة قصيدتها "كوليرا" بعام ؛ اذ تقول نازك الملائكة انها اول من كتب قصيدة الشعر الحر ، وذلك في قصيدتها الكوليرا التي نشرتها في مجلة العروبة في بيروت بتاريخ 1 / 12 / 1947. [8]

كانت أول قصيدة حرة الوزن هي قصيدة (الكوليرا) لنازك الملائكة التي نظمت على وزن البحر المتدارك وصوّرت في هذه القصيدة مشاعرها وأحاسيسها نحو مصر حين داهمها وباء الكوليرا. [9]

وقد وظّفت الشاعرة نازك الملائكة مرض الكوليرا في قصيدتها موضوعيًّا ويمكن ملاحظة أنّ الشاعرة قد اعتمدت على وقائع اجتماعيّة ظاهرة، والأسلوب الأدبي في النصّ يقوم على مبدأ التضمين، أي وجود انعكاس للمفردات، وللصور الفنيّة الواردة في الأبيات.، حيث صوّرت الشاعرة في الأسطر الشعريّة مشاعرها نحو مصر حين داهمها وباء الكوليرا، وحاولت التعبير عن وقع أرجل الخيل التي تجرّ عربات الموتى من ضحايا المرض في الريف المصري، وتبدأ القصيدة بقول الشاعرة .

سَكَنَ اللَّيْلُ (
أَصْغِ إِلَى وَقْعِ صَدَى الأَنَّاتْ
فِي عُمْقِ الظُّلْمَةِ, تَحْتَ الصَّمْتِ, عَلَى الأَمْوَاتْ
صَرَخَاتٌ تَعْلُو, تَضْطَرِبُ
حُزْنٌ يَتَدَفَّقُ, يَلْتَهِبُ

يتعثّر فيه صَدى الآهاتْ
في كل فؤادٍ غليانُ
في الكوخِ الساكنِ أحزانُ
في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُلُماتْ
في كلِّ مكانٍ يبكي صوتْ
هذا ما قد مَزّقَهُ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ) (10)

تُعبّر الشاعرة في الأسطر الشعريّة السابقة عن الحزن والألم الذي يملأ البيوت بسبب الموت الذي يُحدِثه مرض الكوليرا، فالموت يعمّ المكان بصورة واضحة، ولذلك فإنّ كلمة الموت جاءت مُكرّرة في المقطع الشعري؛ لتُعبّر عن سيطرة الموت أمام الحياة، فمرض الكوليرا يصنع الموت، والألم، والأنين، والصرخات التي تجعل الأمر لافتًا للنظر، إضافة إلى أنّها ذكرت في القصيدة سكون الليل، وعدم حركته ذلك رغم امتلائه بالأنّات، والصرخات على رحيل الأموات وفراق الأحباب، ولكن السكون حاضر بسبب غيابهم، فهم من أحدثوا الفراق والصمت، ولقد لجأت الى الانسنة كثيرا في قصيدتها حيث منحت الليل صفة الانسان حين وظّفت العلاقة بين مرض الكوليرا والإنسان الشرس المتوحّش؟ وشبّهت الليل بالإنسان الذي يهدأ ويسكن ، كما شبّهت أصوات الأنّات والأوجاع بالوقع إثر ضرب الشيء الثقيل وهي ذات الصوت العالي الذي يُسمع ويُصغى إليه، والاستعارة هنا هي استعارة مكنيّة ، إذ صُرّح بالمشبه ، وحُذف المشبه به. كما صوّرت الكوخ المسكون بالناس بالقلب المسكون بمختلف المشاعر والأحاسيس، ولكنّها اقتصرت في هذه المشاعر على وجود الأحزان فقط دون غيرها، والتشبيه في هذا البيت هو استعارة مكنية، إذ صُرح بالمشبه وحُذف المشبه به. في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُلُماتْ في كلِّ مكانٍ يبكي صوتْ هذا ما قد مَزّقَهُ الموتْ إنّا تُحاول أن تُحيط المكان في القصيدة بالصور الفنية، فهي تقول إنّ هناك في كل مكان روح تبكي، فشبّهت الصوت والروح وهي تنازع الموت بالإنسان الذي يبكي رفضًا لما يحدث حوله، والاستعارة هنا هي استعارة مكنية، إذ صُرح بالمشبّه وهو الروح والصوت، وحُذف المشبه به وهو الإنسان الذي يبكي. وتُتابع وصف ما يُحدثه المرض من آثار، فتقول:

يا حُزْنَ النيلِ الصارخِ مما فعلَ الموتْ(
طَلَعَ الفجرُ
أصغِ إلى وَقْعِ خُطَى الماشينْ
في صمتِ الفجْرِ, أصِخْ, انظُرْ ركبَ الباكين
عشرةُ أمواتٍ, عشرونا
لا تُحْصِ أصِخْ للباكينا
اسمعْ صوتَ الطِّفْلِ المسكين
مَوْتَى, مَوْتَى, ضاعَ العددُ
مَوْتَى, موتَى, لم يَبْقَ غَدُ) (11)

حزنٌ يتدفقُ يلتهبُ يتعثَّر فيه صَدى الآهاتْ لا تتخلى عن وصف الحزن، وجعله صورة فنية في أبياتها، فهي تصوّر الحزن بتدفق الماء، وأحيانًا تتنقل فتُشبهه بالشيء الذي يلتهب من شدة الحروق والندبات، ثم تُشبه الحزن بالشيء الكبير الذي يقف في المنتصف ويمنع أي شيء من

تخطّيه، فما أن يتعثر به الفرد حتى يواجه الآهات، وفي هذه الصور الثلاث ذكرت الشاعرة المشبّه وحذفت المشبّه به مع الحفاظ على وجود قرينة دالّة، والاستعارة هنا هي استعارة مكنيّة. في كل فؤادٍ غليانُ في الكوخِ الساكن أحزان صوّرت الشاعرة القلب ودماءه بالماء الذي يغلي، وذلك كناية عن مدى الحزن والقهر الذي يتأجّج بالقلب فيجعله يغلي ويفور من شدّة الغضب، فالفجر هنا لا يدلّ على الإشراق والأمل، بل هو دليل على اليأس، لأنّ هناك أخبار ستُسمع من وفاة ورحيل، والشاعرة ما زالت تشرح حال البلاد بعد تفشّي المرض، فهي تُعبّر عن الأحداث وما صاحبها من دمار لا يعتمد على الوطن فحسب، بل هو دمار في البشريّة ذاتها، إذ تقول إنّ الأعداد في تزايُد، والموت يقضي على الناس، ولا يفرّق بين صغير وكبير، فأعداد الموتى لا تحصى، والموت يقضي على أمل الغد والمستقبل.

(في كلِّ مكانٍ جَسَدٌ ينْدُبُه محزونْ
لا لحظَةَ إخلادٍ لا صَمْتْ
هذا ما فعلتْ كفُّ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ) [12]

تستمرّ بشرح ما أوْرَثَه داء الكوليرا، فهي تقول: إنّه في كلّ مكان على هذه الأرض ثمّة جسد مُصاب بنُدبة الكوليرا، تلك النّدبة التي أزالت الصمت والخلود المرجوّ، فانتشر كفّ الموت على البشريّة، وفي هذا الحال أصبح الموت هو الدواء الوحيد الذي يُنقذ من هذا الداء، كما تنتقل الشاعرة من وصف المرض إلى الوصف الاقتصادي والحياة المعيشية، فهي تقول في كهف الرعب، وهنا المقصود به حال المصريّين آنذاك، إذ كانوا يعيشون في الأكواخ ثم يبيتون في الكهوف لقلّة حيلتهم وفقرهم.

(استيقظَ داءُ الكوليرا
حقْدًا يتدفّقُ موْتورا
هبطَ الوادي المرِحَ الوُضّاءْ
يصرخُ مضطربًا مجنونا
لا يسمَعُ صوتَ الباكينا
في كلِّ مكانٍ خلَّفَ مخلبُهُ أصداءْ
في كوخ الفلاّحة في البيتْ
لا شيءَ سوى صرَخات الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ) [13]

شبّهت الشاعرة داء الكوليرا بالإنسان الغاضب، والذي يستيقظ من شدّة غضبه، فيصحو وهو يتدفّق بالحقد، والكوليرا هنا هي المشبه، والمُشبّه به هو الإنسان، فالاستعارة هي استعارة مكنيّة. يصرخُ مضطربًا مجنونا لا يسمَعُ صوتَ الباكينا تستمرّ الشاعر بتشبيه داء الكوليرا بالإنسان المُضطرب والشرس، الذي يصرخ من شدّة جنونه، هذا الإنسان المشبّه به هو في حقيقته إضافة إلى جنونه فهو يمتلئ بالقسوة، إذ يسمع صوت الباكين ولا يحرّك ساكنًا، وهنا كان المشبّه داء الكوليرا، والمُشبّه به الإنسان المضطرب، فالاستعارة هي استعارة مكنيّة، فالقرينة الدالة هي كلمة يصرخ ويسمع. في كلِّ مكانٍ خلَّفَ مخلبُهُ أصداءْ في كوخ الفلاّحة في البيتْ شبّهت الشاعرة الكوليرا بالحيوان المفترس، وذلك في الصورة عندما قالت خلف مخلبه أصداء، إذ شبّهته بالحيوان

الذي يسرق فريسته بمخالبه وحقده، فحُذف المشبه به، وصُرح بالمشبه، والاستعارة هنا هي استعارة مكنية.

(يا حُزْنَ النيلِ الصارخِ مما فعلَ الموتْ
في شخص الكوليرا القاسي ينتقمُ الموتْ
الصمتُ مريرْ
لا شيءَ سوى رجْعِ التكبيرْ
حتّى حَفّارُ القبر ثَوَى لم يبقَ نَصيرْ
الجامعُ ماتَ مؤذّنُهُ
الميّتُ من سيؤبّنُهُ
لم يبقَ سوى نوْحٍ وزفيرْ
الطفلُ بلا أمٍّ وأبِ
يبكي من قلبٍ ملتهِبِ
وغدًا لا شكَّ سيلقفُهُ الداءُ الشرّير) [14]

تستمرّ بتشبيه داء الكوليرا بالإنسان القاسي الذي ينتقم بالموت، ذلك الموت الذي يتّم الأطفال، وأخذ الكبار فأصبح الأموات لا حفّار لقبورهم، والجوامع لا شيوخ ترفع الآذان في مآذنهم، وذلك كله كناية عن مدى الدّمار الذي أحدثه هذا المرض، وذلك الداء الشرير الذي جعل القلوب تبكي بكلّ حرقتها، كما أن الصمت وُصف بالمرير وذلك بسبب عجز الأفراد حينذاك على التعبير، فلم يبقَ ضدّ هذا الصمت سوى صوت التكبير على أرواح الأموات، وكلاهما مرير وصعب على القلب.

(يا شبَحَ الهيْضة ما أبقيتْ
لا شيءَ سوى أحزانِ الموتْ
الموتُ, الموتُ, الموتْ
يا مصرُ شعوري مزَّقَهُ ما فعلَ الموتْ) [15]

صرّحت الشاعرة بالتّشبيه المقصود لداء الكوليرا، وهو الشبح، إذ صُرّح بالمشبّه به وهو الشبح، وحُذف المشبّه وهو الكوليرا، والاستعارة هنا هي استعارة تصريحية، والعلاقة بين الشبح الشرس والكوليرا أنّ كليهما لا يُبقيا الحياة على ما هي عليها، وإنّما يُسبّبان الحزن والدّمار والموت. الموتُ الموتُ الموتْ يا مصرُ شعوري مزَّقَهُ ما فعلَ الموتْ في آخر الأسطر تستخدم الشاعرة أداة النداء للعاقل، فتُنادي مصر وتشكو من شعورها، فشبّهت شعورها بالشيء الذي يُمزّق ويُقطّع إربًا إربًا، والسبب في ذلك هو الموت إذ شُبّه بالموت بالأداة الحادّة التي تُمزّق كلّ ما هو أمامها بكلّ شراسة، والاستعارة هنا هي استعارة مكنية، لإنّه ذُكر المشبه وهو الشعور الممزق، وحُذف المشبه به، وهو الشيء الممزق بشراسة، وذلك في حقيقته تعبير صادق عن الموت وعن مدى خطورة الكوليرا.

تُعبّر الشاعرة هنا عمّا عجز غيرها عن تعبيره، فهي تُعاتب الموت في هذه الأبيات، فتُخاطبه وتقول له إنّه أنهى على كلّ شيء، فلم يبقَ سوى الحزن، فالموت يقضي على كلّ شيء، فيتملّكها الحزن على مصر؛ بسبب ما أحدثه هذا المرض من موت وحزن.

الحرفية في صناعة النص

هناك سؤال يطرح في كل النصوص ولنه في نص مثل قصيدة الكوليرا يطرح بقوة الا وهو تقنية كتابة القصيدة التي اعتمدتها نازك ، سواء كانت مقصودة او جاءت عفوا ولكن لابد من الدراسة لأننا اتفقنا سابقا هل ان القصيدة والى حد ما تصلح ان تكون درسا نقديا اولا ، وهل تصلح لدراسة تقنية النص الشعري وتدريسه . هل نازك كانت تلجا الى قوالب جاهزة حتى وهي تصنع اعظم انجاز شكلي في الشعر العربي بعد الشكل العمودي ، وربما نتج هذا بدءا نتيجة ثقافتها خاصة وانها درست في مدارس اجنبية ودرست اللغة الانكليزية والادب الانكليزي ، والامر الاخر هو تجربتها الشعرية كانت في بداياتها وهي في مرحلة صنع اسلوبها الابداعي الناضج ، حين كانت بشكل ما اسيرة افكار رومانتيكية ظلت اسيرة لها طويلا ، كانت نازك موهوبة وصانعة محترفة للنص الابداعي ، فهي منذ بدايتها كانت ناقدة اكثر منها شاعرة وتجيد استخدام ادواتها الابداعية ، وتعرف تماما مدى تاثير هذا اللفظ دونا عن غيره في النص ؛ لذا فهي في قصيدة الكوليرا التي اضحى الابداع العربي بعدها غيره قبلها ، كانت تعرف ماذا تصنع وتجيد اختيار نصها ومناسبته وشكله كانت ضربة موفقة تماما لاحداث التغيير .

ولنبدأ بشخصية نازك في العام 1947 اقصد زمن كتابة القصيدة والتي اعتمدت فيها ثيمة الكوليرا عنوانا ومضمونا وعبرت عن القصيدة بالموت لتنهي القصيدة بعبارة .

(يا مصرُ شعوري مزَّقَهُ ما فعلَ الموتْ).[16]

الشاعرة تأثرت جدا وتفاعلت مع مناسبة النص وذلك لانه حدث يهز الضمير والشعور ،ولكن الموهبة ورغبتها في السبق تغطي على الابداع نفسه والاحساس ايضا ، والشعر العربي قبل هذا النص الذي يكاد معروف اسما اكثر منه مضمونا فلو سالت أي شاعر او دارس ادب عن نص الكوليرا فسيقول بسرعة نازك الشعر الحر شعر التفعيلة أيا كان ولكن قلة من يعرف تفاصيله وهنا النص الذي يجمع الشهرة العالمية والجهل بالتفاصيل ؛ لذا كانت الدراسة محاولة لدراسة تقنية النص واحترافية نازك في كتابته ، دون ان نغبن حقها في الاحساس والتأثر ، وهي التي تربت في عائلة نهضت في وجودها على الاحساس والتفاعل مع الاحساس ولكن لأهمية النص في تغيير خرائط الابداع ، كان لابد ان يدرس الموتيف الذي اعتمدته القصيدة الا وهي فكرة الموت او لنقل لفظة الموت .

كتبت نازك القصيدة سنة 1947 لم يكن الموت يعني لها شيء اكثر من كلمة موسيقية تصلح ثيمة شعرية مدوية على مدى العصور ولم تكن قد تعاملت معه فعلا .

وتلاحظ (سلمى الجيوسي) (ان نازك الملائكة بدأت في ديوانها الاول عاشقة الليل انطوائية ورومانسية، وفردية تحمل في طيات تجربتها الشعرية ابداعا اكبر مما كان لدي معاصريها من الرومانسيين العرب. عموما ظلت الانطوائية ملمحا هاما من ملامح شعرها وحياتها، خاصة قصائدها في قرارة الموجة و شظايا ورماد . ومع ذلك كتبت قصائد عالية الجودة تخوض في هموم الفرد العربي والقلق الانساني). [17]

وتأخذ الجيوسي علي النقاد العرب تضخيمهم لموقفها الانطوائي، ربما بسبب طريقتها الشخصية في تناول المشكلات الشمولية. واتفق مع الدكتورة سلمى الجيوسي في مبالغة النقاد في تضخيم موقفها الانطوائي وغلبة الحزن والكابة على روح وابداع نازك على الاقل في الوقت الذي كتبت فيه نازك قصيدة الكوليرا اذ لم يكن حزنا واقعيا وكابة حقيقة انما مجرد تفجر ابداعي في نفس أي مبدع ومرحلة نضوج

حصل ان هذه القصيدة رغم مافيها من صدق مشاعر الا ان نازك في الرابعة والعشرين من عمرها، وهو العمر الذي كتبت فيه القصيدة وفي ذروة انشغالاتها بطلب المعرفة وهي تعيش بين افراد عائلتها فهي في هذا الوقت كانت تعيش تحت ظل العائلة وفي كنف والديها ومتابعتهما لها ، تلك القصيدة التي قدمتها علي انها محاولة للخروج لفضاء شعري جديد، وقد ذكرت قصة كتابة هذه القصيدة في مقدمة ديوانها حين تقول: (بعد صدور عاشقة الليل بأشهر قليلة عام 1947 انتشر وباء الكوليرا في مصر الشقيقة ، وبدأنا نسمع الإذاعة تذكر أعداد الموتي يومياً، وحين بلغ العدد ثلاثمئة في اليوم انفعلت انفعالاً شعرياً، وجلست أنظم قصيدة استعملت لها شكل الشطرين المعتاد، مغيرة القافية بعد كل أربعة أبيات أو نحو ذلك، وبعد أن انتهيت من القصيدة، قرأتها فأحسست أنها لم تعبر عما في نفسي، وأن عواطفي ما زالت متأججة، وأهملت القصيدة وقررت أن أعتبرها من شعري الخائب الفاشل وبعد أيام قليلة ارتفع عدد الموتي بالكوليرا إلي ستمئة في اليوم ، فجلست ونظمت قصيدة شطرين ثانية أعبر فيها عن إحساسي، واخترت لها وزناً غير القصيدة الأولي، وغيرت أسلوب تقفيتها ظانة أنها ستروي ظمأ التعبير عن حزني، ولكني حين انتهيت منها شعرت أنها لم ترسم صورة إحساسي المتأجج، وقررت أن القصيدة قد خابت كالأولي، وأحسست أنني أحتاج إلي أسلوب آخر أعبر به عن إحساسي، وجلست حزينة حائرة لا أدري كيف أستطيع التعبير عن مأساة الكوليرا التي تلتهم المئات من الناس كل يوم . وفي يوم الجمعة 1947/10/27 أفقت من النوم، وتكاسلت في الفراش أستمع إلي المذيع وهو يذكر أن عدد الموتي بلغ ألفاً فاستولي علي حزن بالغ، وانفعال شديد ، فقفزت من الفراش، وحملت دفتراً، وغادرت منزلنا الذي يموج بالحركة والضجيج يوم الجمعة، وكان إلي جوارنا بيت شاهق يبني، وقد وصل البناؤون إلي سطح طابقه الثاني، وكان خالياً لأنه يوم عطلة العمل، فجلست علي سياج واطئ، وبدأت أنظم قصيدتي المعروفة الآن (الكوليرا) وكنت قد سمعت في الإذاعة أن جثث الموتي كانت تحمل في الريف المصري مكدسة في عربات تجرها الخيل ، فرحت أكتب وأنا أتحسس أصوات أقدام الخيل:

سكن الليل
أصغ، إلي وقع صدي الأنات
في عمق الظلمة، تحت الصمت، علي الأموات

ولاحظت في سعادة بالغة أنني أعبر عن إحساسي أروع تعبير بهذه الأشطر غير المتساوية الطول ، بعد أن ثبت لي عجز الشطرين عن التعبير عن مأساة الكوليرا ، ووجدتني أروي ظمأ النطق في كياني ، وأنا أهتف:

الموت، الموت، الموت
تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

وفي نحو ساعة واحدة انتهيت من القصيدة بشكلها الأخير ... وركضت بها إلي أمي فتلقفتها ببرودة، وقالت لي: ماهذا الوزن الغريب؟ إن الأشطر غير متساوية، وموسيقاها ضعيفة يا ابنتي ، ثم قرأها أبي ، وقامت الثورة الجامحة في البيت، فقد استنكر أبي القصيدة وسخر منها واستهزأ بها علي مختلف الأشكال، وتنبأ لها بالفشل الكامل، ثم صاح بي ساخراً: وماهذا الموت الموت .... وراح أخوتي يضحكون وصحت أنا بأبي: قل ما تشاء، إني واثقة أن قصيدتي هذه ستغير خريطة الشعر العربي) [18].

وقد حصل هذا فعلا ، فالشعر العربي بعد هذه القصيدة غيره قبل هذه القصيدة ، ومن هنا تتأتى الدراسة لهذه القصيدة التي شاء حسن الطالع ان تكون الاشهر عربيا في العصر الحديث رغم العنوان المرعب الذي يذكرنا بعنوان رواية صدرت في العام نفسه للروائي (البير كامو باسم الطاعون) مع الفارق في المضمون والصياغة الا ان العنوان للنصين الابداعيين يبدو غريبا ومرعبا ، ويبتعد عن الرومانسية التي يفرضها الابداع ولكن يبقى الحدث يفرض مثل هذه العنوانين التي ترعب ، ولكنها واقعا عنوانين جاذبة ومحفزة للاطلاع على مثل هكذا نصوص .

وتعاملها الحقيقي والصادم مع الموت جاء في مرحلة تالية من عمرها حين توفيت والدتها .لم تكن تدرك حقيقة الموت كما ادركته في العام 1953 عندما اصبحت في الثلاثين وحين توفيت والدتها في لندن وهي وحيدة شبه عاجزة تعصف بها المشاعر بين حزن وغضب وعجز هنا حين كتبت قصيدة رثاء اسمتها (ثلاث مرات لامي) [19] ، يمكن ملاحظة انها لم تذكر اسم الموت قط ولم تتحدث عنه بصورة مباشرة ولم يرد في مرثيتها لفظ من الفاظ الموت استعملت فيها أسلوبا جديدا في الرثاء لم يسبقها أليه أحد وسرعان ما ذاعت قصيدتها تلك واستقبلها الشعراء بحرارة وإعجاب بالغين ن الرؤية التي تقدمها نازك للموت ليست رؤية تجربة، لأن الموت لا يُجرَّب، وإنما رؤية وعي بالموت تتكئ على رؤيتها للحزن[20] لنجد ان رؤياها للموت والشعر قد اختلف عما كانت عليه في العام 1947 حين كتبت قصيدة الكوليرا ، فها هي تقول في تقديمها للقصائد الثلاث(قد يكون الشعر بالنسبة للإنسان السعيد ترفا، غير انه للمحزون وسيلة حياة) [21] من المؤكد ان خوفها من الموت نابع من حوادث في حياتها وهو موت والدتها في لندن عام 1953 بعد معاناة طويلة مع المرض ، وهو ما تحدثت عنه في لمحات من حياتي وثقافتي.

الموتيف في قصيدة الكوليرا .

عند دراسة موضوع موتيف الموت في شعر نازك فانه واقعا يتوجب دراسته تقنية ابداعية اكثر منها تقنية نفسية او شعورية رغم الحزن الذي يؤطر ثيمة النص ومناسبته خاصة في هذا النص بالذات .

في البداية لا بد من أن ننطلق من عتبة العنوان كعتبة نصية لها دلالاتها ؛ فالعنوان يأتي لإثبات شيء لابد واقعا في نفسية الشاعرة ، فمن خلال هذا العنوان نلاحظ أن الشاعرة حرصت على أن تدور القصيدة في فلك العنوان ، وهو ما يوحي بعدة دلالات ومدى حاجة الشاعرة إلى تعميق الارتباط بالمكان الذي يبحث عنه والذي يشير الى الانفراد والوحدة .

وبعيدا عن نوايا المبدعة والتي ستبقى خاصة ومميزة لها شخصيا الا اننا قد اتفقنا ان موتيفا معينا في ابداعها يعطي سمة غالبا وبالتالي قد يكون اسلوبا يقترب في حالة الجودة من العام ويولد ذلك تقليدا شعريا او ابداعيا فهو أسلوب تعبيري يصوّر انفعالات النفس وخلجاتها، واللفظ المكرَّر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة، لاتّصاله الوثيق بالوجدان؛ فالمتكلّم إنّما يكرّر ما يثير اهتماماً عنده، وهو يحبّ في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو مَن هم في حكم المخاطبين ممّن يصل القول إليهم على بُعد الزمان والمكان . ولذا اتُّخذ التكرار وسيلة لتحقيق الموسيقى، التي هي بلا شك (أقوى وسائل الإيحاء، وأقربُ إلى الدلالات اللغوية النفسيّة في سيولة أنغامها)[22]

لعلي ابدا من مقولة نازك نفسها عن التكرار والذي هو بمعنى اخر الموتيف نفسه بطريقة عرض اخر يتم من خلاله الكشف عن مدى اهمية هذا التكرار في نفسية الشاعر ودوره لفظا ومعنى في التعبير وصناعة النص . لقد اشارت نازك الملائكة إلى هذه الظاهرة في الشعر

العربي وبينت (أن التكرار في ذاته ليس جمالاً يضاف إلى القصيدة وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات، لأنه يمتلك طبيعة خادعة فهو على سهولته وقدرته في إحداث موسيقي يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري، فهو يحتوي على إمكانيات تعبيرية تغني المعنى إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه ويستخدمه في موضعه وإلا فإنه يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة)[23]

ولقد اخترت ان ادرس تكرار حرف واحد ومن ثم تكرار كلمة واحدة فقط ، وذلك لان النص اوضح من الشرح وليس فيه من القاموسية والصور المركبة التي تحتاج توضيح ، انما كان الاتفاق بدءا درس تقنيات النص وآليات المبدع في كتابة هذا النص الخالد ، والمؤثر في تاريخ الابداع الانساني عامة والعربي خاصة .

.الموتيف في قصيدة الكوليرا .

حين يدرس موضوع موتيف الموت في شعر نازك فانه واقعا يتوجب دراسته تقنية ابداعية اكثر منها تقنية نفسية او شعورية رغم الحزن الذي يؤطر ثيمة النص ومناسبته .

في البداية لا بد من أن ننطلق من عتبة العنوان كعتبة نصية لها دلالاتها ؛ فالعنوان يأتي لإثبات شيء لابد واقعا في نفسية الشاعرة ، فمن خلال هذا العنوان نلاحظ أن الشاعرة حرصت على أن تدور القصيدة في فلك العنوان ، وهو ما يوحي بعدة دلالات ومدى حاجة الشاعرة إلى تعميق الارتباط بالمكان الذي يبحث عنه والذي يشير الى الانفراد والوحدة .

وبعيدا عن نوايا المبدعة والتي ستبقى خاصة ومميزة لها شخصيا ، الا اننا قد اتفقنا ان موتيفا معينا في ابداعها يعطي سمة غالبة، وبالتالي قد يكون اسلوبا يقترب في حالة الجودة من العام ويولد ذلك تقليدا شعريا او ابداعيا فهو أسلوب تعبيري يصوّر انفعالات النفس وخلجاتها، واللفظ المكرَّر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة، لاتّصاله الوثيق بالوجدان؛ فالمتكلّم إنّما يكرّر ما يثير اهتماماً عنده، وهو يحبّ في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو مَن هم في حكم المخاطبين ممّن يصل القول إليهم على بُعد الزمان والمكان . ولذا اتُّخذ التكرار وسيلة لتحقيق الموسيقى، التي هي بلا شك (أقوى وسائل الإيحاء، وأقربُ إلى الدلالات اللغوية النفسيّة في سيولة أنغامها)[24]

لعلي ابدا من مقولة نازك نفسها عن التكرار والذي هو بمعنى اخر الموتيف نفسه بطريقة عرض اخر يتم من خلاله الكشف عن مدى اهمية هذا التكرار في نفسية الشاعر ودوره لفظا ومعنى في التعبير وصناعة النص ، لقد اشارت نازك الملائكة إلى هذه الظاهرة في الشعر العربي وبينت أن التكرار في ذاته ليس جمالاً يضاف إلى القصيدة ، وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات، لأنه يمتلك طبيعة خادعة فهو على سهولته وقدرته في إحداث موسيقي يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري، فهو يحتوي على إمكانيات تعبيرية تغني المعنى إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه ويستخدمه في موضعه وإلا فإنه يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة ، كما أشارت إلى أنواع التكرار وحصرتها في تكرار الكلمة والعبارة والمقطع والحرف وترى أن أبسط أنواع التكرار؛ تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر، يلجأ إليه صغار الشعراء ولا يعطيه الأصالة والجمال إلا شاعر موهوب حاذق يدرك المعول لا على التكرار نفسه وإنما ما بعد الكلمة

المكررة و الموتيف هو تكرار الفكرة التي تحمها هذه اللفظة المفردة الكررة أو العبارة المكررة (25)

وهنا سنبدأ فعليا بدراسة الموتيف ، لكي اختصر البحث فقد اخترت ان ادرس تكرار حرف واحد ومن ثم تكرار كلمة واحدة فقط ؛ وذلك لان النص اوضح من الشرح وليس فيه من القاموسية والصور المركبة التي تحتاج توضيح ، انما كان الاتفاق بدءا درس تقنيات النص واليات المبدع في كتابة هذا النص الخالد والمؤثر في تاريخ الابداع الانساني عامة والعربي خاصة .

1- تكرار الحرف .

1- تكرار الحرف .

تكرار الحرف الواحد الذي هو جزء من بنية الكلمة، وهذا النوع من التكرار لا يقتصر دوره على مجرد تحسين الكلام، بل يمكن أن يكون من الوسائل المهمّة التي تترك أثراً بالغا في التعبير عن الغاية النصية.

قد يعد تكرار صوت الحرف من يُعدّ هذا التكرار أبسط أنواع التكرار، (يؤدي تكرارُ الحروفِ دوراً عظيماً في الموسيقى اللفظيّة، فقد تشترك الكلمات في حرف واحد أو أكثر، ويكون لهذا الاشتراك فائدة موسيقيّة عظيمة، وقيمة نغميّة جليلة تؤدّي إلى زيادة ربط الأداء بالمضمون)[26]

والتكرار الصوتيّ ناتج من تكرار الحروف التي تعدّ بمنزلة المادّة الرئيسة التي تثري الإيقاع الداخلي للنصّ بلون خاصّ، و(يحمل في ثناياه قيمة دلالية، إذ يضيف إلى موسيقية العبارة نغمات جديدة)[27] .

يُعَدّ التكرار الصوتيّ بطريقة ما مثيرا للانتباه ودعم لمشاعر المبدع في النص بوظفه الشاعر بقصدية واحيانا بدون قصد وخلق ايقاع معين يمنحه تكرار الحرف في العبارات (إذ يكرّر الشاعر أصواتاً بعينها، رغبة في إبراز الجانب الإيقاعيّ النغميّ للتركيب؛ وهذا الأسلوب في التشكيل الشعريّ يسهم في تنغيم الجملة ويبرز الجانب الدلاليّ أو النفسيّ للنصّ في كثير من الأحيان)[28]

لعل ابرز حرف تكرر في القصيدة كان حرف التاء ، وهذا التكرار نبع اصلا من تكرار كلمات ومقاطع كان هو جزء من صياغتها اولا ، والامر الاخر من كلمات تكررت في النص تضمنت هذا الحرف ، وتكرار هذا الفونيم الصوتي الساكن كان نتيجة حتمية لمضمون النص الحزين فنجده قد تكرر (69) مرة نلحظ في هذه الأشطر أنّ تكرار حرف التاء أعطى النصّ نغماً موسيقيّاً داخليّاً وزخماً دلاليّاً، لما له من وقع في الآذان والأسماع، وهو من الحروف المهموسة التي توحي بنوع من الحزن والكآبة. وقد كرّر الشاعر في هذا السياق «ربما» للدلالة على مدى الشك والتردّد.

الأنَّاتْ / الظلمةِ / تحتَ / الصمتِ / الأمواتْ / صَرخَاتٌ / تعلو / تضطربُ / يتدفقُ / يلتهبُ / يتدفقُ / يلتهبُ / يتعثَّر / الآهاتْ / يتعثَّر / الآهاتْ / تصرخُ / الظُّلُماتْ / صوتْ / الموتْ الموتُ الموتُ الموتْ ، الموتْ / صمتِ / عشرةُ / أمواتٍ / تُحْصِ / صوتَ / مَوْتَى, مَوْتَى مَوْتَى, موتَى / لحظَةَ / صَمْتْ / البشريّةُ / تشكو / يرتكبُ / الموتْ / صمْت الموتُ / استيقظَ / يتدفّقُ / موْتورا / صوتَ / الفلاّحة / البيتْ / صرَخات / الموتْ الموتُ الموتُ /

الموتْ / ينتقمُ / الموتْ / الصمتُ / التكبيرْ / حتّى / ماتَ الميّتُ / ملتهِبِ / أبقيتْ / الموتْ الموتُ, الموتُ / الموتْ / الموتْ .

تكرر حرف الصاد (24) مرة .

أصغِ / صَدَى / الصمتِ / صَرخَاتٌ / صَدى / تصرخُ / صوتْ / الصارخِ / أصغِ / صمتِ / أصِخْ / تُحْصِ أصِخْ / صوتَ / صَمْتْ / صمْت / يصرخُ / صوتَ / أصداءْ / صرَخات / شخص / الصمتُ / نَصِيرْ / مصرُ

كان معظم حروف القصيدة من الحروف المهموسة (سكت فحثه شخص) فقد تكرر الفاء (34) مرة الكاف (34) مرة بينما نجد ان حرف الصاد قد تكرر (24) مرة والحاء (17) مرة وحرف الهاء(16) مرة والسين (15) مرة والشين (14) مرة وحرف الخاء (14) مرة الثاء (4) مرات .

لنجد ان هذه الحروف تكررت(237) مرة في كلمات شكلت قصيدة عدد كلماتها (224) كلمة . ليغلب جو الصمت والسكون في النص ؛ اذ لا يخفى أنّ تكرارها يحقّق أثراً واضحاً في ذهن المتلقّي، يجعله متهيّئاً للدخول إلى عمق النص الشعريّ.

لقد كرّرت الشاعرة الفونيم (ق) وهو من حروف الإطباق، ويؤدّي إلى تفخيم الموسيقى 20 مرة . وَقْع ، عُمْق ، يتدفقُ, قد ، مَزّقَهُ ، وَقْع ، يَبْقَ ، القاسي ، حقْدًا ، يتدفّقُ ، القاسي ، ينتقمُ ، القبر ، يبقَ ، لم يبقَ ، قلبٍ ، سيلقفُهُ ، أبقيتْ ، مزَّقَهُ .

يمكننا القول: إنّ هذا التنويع في بناء الأصوات يحقّق وحدة صوتية متناغمة ومنسجمة، يكسب الكلمات قيمة جمالية من خلال جرسها المميّز، وانسجامها، وتناسقها[29] فهذا الحرف أسهم بتكراره في إعطاء النص نغماً موسيقيّاً داخل العبارات من خلال المفردات.

وقد اعتمدت الشاعرة في بعض الأحيان على تكرار حروف المعاني، قامت بتكرار حرف الجر(في) اذ كررته (15) مرة وهذا لابد ان يبدو مبالغا فيه في نص واحد وربما ارادت الشاعر ان تؤكد على معنى الاحتواء الذي يعطيه حرف الجر في .

2- تكرار الكلمة:

يمتلك تكرار الكلمة في النصّ أثراً عظيماً في موسَقَته. إذ تكون القيمة السمعيّة لهذا التكرار أكبر من قيمة تكرار الحرف الواحد في الكلمة. ويكون هذا التكرار ناتجاً عن أهمية هذه المفردة وأثرها في إيصال المعنى، وتأتي للتأكيد أو التحريض ولكشف اللبس، فضلاً عن ما تقوم به من إيقاع صوتي داخل النصّ الشعريّ. (وهذا النوع من أبسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعاً بين أشكاله المختلفة وتكرار الكلمات يمنح النصّ إمتداداً وتنامياً في الصور والأحداث لذلك يعدّ نقطة إرتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث وتنامي حركة النصّ) [30].

وممّا لاشك فيه أنّ الكلمات تتكوّن من أصوات وطاقات معنوية وتحفيزية ؛ لذلك فإنّ أحسن استخدام للكلمات المكرّرة اضفاء حلية إيقاعية ودلالة موحية للنص. ولعلي هنا الجأ الى مقولة نازك نفسها عن تكرار الكلمة حين تقول (القاعدة الأساسية في التكرار أنّ اللفظ المكرّر ينبغي أن يكون

وثيق الإرتباط بالمعنى العامّ وإلّا كان لفظية متكلّفة لا سبيل إلى قبولها. كما أنّه لابدّ أن يخضع لكل ما يخضع له النصّ عموماً من قواعد ذوقية وجمالية)[31]

من المعروف (ان تكرار الأسماء يترك بصمة في ذهن القارئ، من خلال تواتره في النص، وتوصيفه الحال الشعورية بثبات واستقرار وتنامٍ جمالي) [32] ، وقد قامت نازك بتكرار الأسماء في النص لتستقطب المتلقّي إلى دلالات النص ومداليله المفتوحة؛ ولعل ابرز اسم ورد في النص كان كلمة الموت حيث ورد (21) مرة وكلها كانت معرفة بال التعريف ، واربع مرات بلفظة موتى وكانت نكرة لتتكرر (25 مرة) .

(مَوْتَى, مَوْتَى, ضَاعَ العددُ
مَوْتَى, موتَى, لم غَدُ
في كلِّ مكانٍ جَسَدٌ ينذُبُه محزونْ) [33]

لقد كانت الموت بمعناه الذي قدمت له نازك مركز اكوان النص لتدور كل الفاظ القصيدة في فلكه ولتوصلنا الى النتيجة الحتمية التي راتها نازك حين جعلته دواء وغاية قائمة بذاتها .

(في صمْت الأبدِ القاسي حيثُ الموتُ دواءْ) [34] .

مع ملاحظة انها لم تذكر في القصيدة اسم مصر سوى مرة واحدة في السطر الاخير من القصيدة .

يا مصرُ شعوري مزَّقَهُ ما فعلَ الموتْ[35]

وهي اذ تفعل ذلك لانها لم تكن بحاجة لتأكيد اهمية مصر في ذهن المتلقي ، فمصر اشهر من التأكيد فضلا عن انها رات كما اعتقد مصر اكبر من الكارثة والوباء فلم تكرر اسمها وذكرته مرة واحدة فقط وايقنت ان هذا يكفي .

لقد كانت القصيدة تغص بالأفعال وقد كرّرت الشاعرة الأفعال بكثافة لتعطي حركة وان كانت كئيبة احيانا لتتماشى مع مضمون النص وغايته ، الا انها كانت تقدم لنا مشهدا من خلال الافعال يعكس لنا ما يدور في مصر آنذاك، حين كانت الهيضة تستبد بالناس وتنتقم منهم بحقد ولا يخفى أنّ تكرار الأفعال في الجملة الشعرية يترك أثراً مهمّاً في بث الائتلاف والتناغم النسقيّ بين إيقاعات القصيدة على اختلاف أنساقها الشعرية، وتمظهراتها اللغوية، ومثيراتها النسقيّة ضمن السياق، فالقارئ يستهويه تكرار الفعل، إذا كان مقوّماً من مقوّمات النبض الشعوري والإحساس الدافق بالمعاناة والتجربة.

(سكَن الليلُ
أصغِ إلى وَقْع صَدَى الأنَّاتْ
صَرخَاتٌ تعلو, تضطربُ
حزنٌ يتدفقُ, يلتهبُ
يتعثَّر فيه صَدى الآهاتْ
في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُلُماتْ
في كلِّ مكانٍ يبكي صوتْ
هذا ما قد مَزّقَهُ الموتْ
يا حُزْنَ النيلِ الصارخ مما فعلَ الموتْ
طَلَع الفجرُ

أصغ إلى وَقْعِ خُطَى الماشينْ
في صمتِ الفجْرِ, أصِخْ, انظُرْ ركبَ الباكين) [36]

وغيرها من صيغ الفعل ولكن حين تعاملت مع الموت نجد انه لم يرد الا في صيغة الاسم فضلا عن انها اختارت حركة السكون لتجعلها قافية في اغلب الاسطر فتضفي على النص صمتا وسكونا يتلائم مع اجواء الحزن والشاعرة تكرّر هذا الصامت تكراراً شعورياً .

(أصغ إلى وَقْعِ صَدَى الأنَّاتْ
أصغ إلى وَقْعِ خُطَى الماشينْ
اسمعْ صوتَ الطِفْلِ المسكين) [37]

3- تكرار التركيب:

كان لابد في قصيدة الكوليرا ان نتعرض لتكرار التركيب لوجود لازمة قامت نازك بتوظيفها في النص الا وهو.

الموتُ الموتُ الموتْ). [38] (

مما يتوجب الانتباه اليه ان تكرار العبارة او الجملة او حتى التركيب يحمل معان اصطلاحية قد اصطلح عليها النقاد بالتكرار الاستهلالي، والتكرار اللزومي، والتكرار الختامي ، وكل شكل من هذه الأشكال يتخذ منحىً نغمياً وجمالياً خاصاً في القصيدة يختلف عما سواه ، يجمعها خيط واحد هو الفاعلية وقوة التأثير ؛ فإذا كانت الوظيفة الأول للتكرار مقرونة بترديد النص على ضوء من التفصيل ، فإن الوظيفة الثانية مرتبطة بتجسير المقاطع الشعرية عن طريق رجع الصدى الذي تتمثله الدلالة العامة ، فتتوالى الصور الشعرية ، وتتناثر محققة تراكماً مشهدياً يغني العمل الشعري لكنه في جوهره ينظم الخطاب الذي تحكمه علاقة العام بالخاص. [39]

و لعلي هنا ارجع الى تعريف محمد صابر عبيد لتكرار العبارة او التركيب حين قال (الضغط على حالة لغوية واحدة، وتوكيدها عدّة مرّات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسين: إيقاعي ودلالي) [40]

والتكرار الجملة (التكرار اللزومي) ومن الأشكال الجمالية التي يتخذها وفيه يحقق الشاعر قيمة جمالية رابطة تتمثل في تحقيق تماسك القصيدة، وتلاحمها، ونغمها الإيقاعي المنسجم . يؤدي التكرار- على مستوى الجملة – فاعليته في بنية القصيدة الحداثية التي تتحرك على أكثر من مثير، ودلالة ، وهذا ما انعكس على بنيتها النصية التي تتحرك على أكثر من محور ،وأكثر من رؤية، وأكثر من دلالة، ولذلك لا تقتصر دلالة التكرار، وجماليته على مقوم جمالي أو رؤيوي معين، وإنما ينفتح بانفتاح المثير المتكرر في القصيدة على تنوع رؤاها ومؤثراتها الفنية.

ان تكرار التركيب أو الجملة هو تكرار يعكس الأهمية التي يوليها المتكلّم لمضمون تلك الجمل المكرّرة بوصفه مفتاحاً لفهم المضمون العام الذي يتوخّاه المتكلّم، فضلاً عمّا تحقّقه من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه؛ وربّما تكون هذه العبارة هي المرتكز الأساس الذي يقوم عليه البناء الدلالي للنصّ، فضلاً عن المهمّة النغمية التي يؤدّيها التكرار، ويحتاج تكرار التركيب إلى مهارة ودقّة بحيث يعرف الشاعر أين يضعه، فيجيء في مكانه اللائق، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات؛ لأنّه يمتلك طبيعة خادعة، فهو بسهولته وقدرته على ملء البيت، وإحداث موسيقى ظاهرية، يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه

في مزلق تعبيريّ(يعدّ تكرار الكلمة في النصّ، وتكرار الجملة في السياق ذا أثر عظيم في توافر الجانب الموسيقيّ، ولهذا التكرار من القيمة السمعيّة ما هو أكبر ممّا هو لتكرار الحرف الواحد في الكلمة أو في الكلام) [41]

لنجد بعد ان نرجع للنص ان نازك قد اوردت كلمة الموت مع تسكين اخره في كل النص باختلاف موقعه الاعرابي ماعدا اللازمة.

(في كلِّ مكانٍ يبكي صوتْ) [42] .

صوت فاعل ووضعت علامة السكون لتكون قافية ، ومع انها لم تخترها عبثا ولكن نراها تصر حتى حينما لاتكون هناك ضرورة للتسكين وخاصة انها لم تلتزم بالقافية ولا حتى الوزن ليكون السكون علامة قائمة بذاتها ونوعا من الموتيف الموحي بالحركة والسكون ؛ لنجد انها تكرر هذه العلامة خاصة مع حرف التاء .

(هذا ما قد مَزّقَهُ الموتْ) [43] .

الموت هنا فاعل وما قيل عن صوت يقال عنه بالضبط .

(الموتُ الموتُ الموتْ) [44] .

هذه العبارة هي موضوع حديثنا في دراسة النص اذ يتوجب بدءا دراسة التركيب نفسه ومن ثم التعرف على الغاية من تكراره ، وردت العبارة بصورة افقية وليست رأسية لتعبر عن السكون لا الحركة ، كما قد تعطية اللازمة العمودية او المائلة ، كانت كلمة الموت الاولى والثانية قد وضعت عليها ضمة ورمزية الضمة كحركة تأتي بالدرجة الثانية بعد حركة الكسر بالقوة والحركة وهي من ابرز علامات الرفع لتدل على سطوة الموت بعد ذلك وضعت كلمة الموت ساكنة لتقودنا في هذه اللازمة التي اراها عبقرية - وهو راي شخصي خاضع للنقاش والرد - فكأنك حين تقرا فتردد **الموتُ الموتُ** ، تشعر باضطراب الوضع في الكون الشعري ثم تردد **الموتْ** لتسكن الحركة مع التاء فيحل صمت ، تتبعه بكلمة سكون او صمت فتشعر ان الحركة في عالم النص قد سكنت فعلا ،ونشرت غلالة من حزن واسى مدوية ؛ لذلك يحق لها ان تشعر بالفرح كما ذكرت في قصة كتابة القصيدة ، فقد تمكنت من القبض على الحركة في عالم النص وكونه الممتد لتستبد بالقارئ وتشعره بالكآبة والحزن كما ينبغي في نص بطله الوباء المميت الكوليرا ، لقد تمكنت بطريقة ما من خلق افق توقع لتجر المتلقي الى حيث تريد ، وذلك لعمري منتهى القدرة والاحتراف على الرغم من انها غامرت هنا بالتضحية بأفق توقع لا يستهان به من خلال مغادرة الشكل الشعري الكلاسيكي ، الذي كان يمنحها ذلك الافق الممتد على مدى امتداد قافية واحدة وتفعيلات محدد وثابتة ومدركة من قبل المتلقي ليفقدها هنا ، وتعوض عنها بحركة واضحة وجلية من خلال السكون ولازمة افقية كررتها بحركاتها الموحية ، وما ان تجعل المتلقي يشعر بالحزن حتى نجدها تقول .

(يا حُزْنَ النيلِ الصارخِ مما فعلَ الموتْ) [45] .

الموت فاعل وساكن وسيقيا مع انه مرفوع بالضمة قواعديا .

(مَوْتَى, مَوْتَى, ضاعَ العددُ) .

مَوْتَى, موتَى, لم غَدُ[46]

هاهي تضع قافية فيها ضم بينما مع الموت والصمت والصوت كانت تضع علامة السكون .

(لا لحظَةَ إخلادٍ لا صَمْتْ

هذا ما فعلتْ كفُّ الموتْ) [47]

صمت هنا مضاف اليه مع ذلك وضعت السكون مع انها وضعت الضمة الكسرة كقافية في جزء اخر من النص .

(الجامعُ ماتَ مؤذّنُهُ

الميّتُ من سيؤبّنُهُ

لم يبقَ سوى نوْح وزفيرْ
الطفلُ بلا أمٍّ وأبِ
يبكي من قلبٍ ملتهِبِ) [48] .

لقد كررت حركة السكون في موضعها وفي غير موضعها (50) مرة في النص واذا اضفنا له حرف الالف على اعتبار انه حرف ساكن فقد تكرر حرف الالف وليس همزة الوصل والقطع او الهمزة على الالف في وسط الكلمة بل الالف تكرر كحرف تنفيس اكثر من (60) مرة .

(الموتُ الموتُ الموتْ
لا لحظَةَ إخلادٍ لا صَمْتْ
هذا ما فعلتْ كفُّ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
تشكو البشريّةُ تشكو ما يرتكبُ الموتْ
في صمْت الأبدِ القاسي حيثُ الموتُ دواءْ
استيقظَ داءُ الكوليرا
لا شيءَ سوى صرَخات الموتْ
الموتُ الموتُ الموتْ
في شخص الكوليرا القاسي ينتقمُ الموتْ
لا شيءَ سوى أحزانِ الموتْ
الموتُ, الموتُ, الموتْ
يا مصرُ شعوري مزَّقَهُ ما فعلَ الموتْ) [49]

وهنا اضطر للعودة الى آلية استخدام او توظيف التكرار في النص لأستنير برأي نازك الناقدة بالتكرار حين اشترطت في التكرار أن يحقّق انسجاماً وتناسقاً داخل المقاطع الشعرية فـــ " يوحد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر إلّا إذا كان زيادة لا غرض لها" [50]

ويمكن ان نجد قصـدية نازك الشـاعرة في وضـع اللازمة في قصـيدتها ، لقد ارادت ان توحد القصـيدة من خلال التكرارات العديدة المقصـودة في نص شـاعرة شـابة تكتب بتقنية مقصـودة ، ولحسن الحظ انها كانت مبدعة فقامت بثورة شكلية عصفت بالشكل القديم وجعلت الابداع يصنف الى ما قبل الكوليرا القصـــيدة وما بعد الكوليرا، والفرق بين الموتيف و اللازمة هو أنّ اللازمة تعبير شـكلي يتكرر بوعي، و غالباً ما يكون هدفه شـكلياً، في حين أن الموتيف فكرة تسـيطر على الشـاعر و يبرزها بغير شـكل، وليس تكرارها واعياً بالضـرورة[51] ، وقد لا اتفق مع الناقد طه المتوكل في وعي او لاوعي المبدع من حيث سيطرة الموتيف فكرة على ابداعه الا اني قطعا اتفق معه في اللازمة تعبير شكلي واعي ومقصود

الهوامش

(1) مشروع المصطلحات الخاصة ، بالمنظمة العربية للترجمة ، منظمة العربية للترجمة ، إعداد الدكتور هيثم الناهي ، هبه شرّي، حياة حسنين ، ص727 . ينظر . https://langue-arabe.fr/IMG/pdf/attachment44_107.pdf .

(2) حدائق ابراهيم، طه المتوكل ، ط 1، بيروت: الموسسة العربية للدراسات والنشر2004 ، ص 208 .

(3) مفاهيم أساسية في دراسة الموروث الشعبي الشفهي ، بحث ، مجلة الخطاب الثقافي – دراسات ، المملكة العربية السعودية، الرياض، ، جامعة الملك سعود ، ع 2 ، الشامي، حسن ، 2007 ، ص29 .

(4) معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر - فرنسي عربي ، سعيد علوش ، دار الكتاب الجديد المتحدة ط 1 ، 2019 ، ص416 -417.
(5) ينظر: معجم المصطلحات الادبية في اللغة والادب ، مجدي وهبة و كامل المهندس ، ط2، ، بيروت ، 1984 ،ص 396 .
(6) للمزيد ينظر الموتيف في الأدب الشعبي والفردي ، الدكتور سليمان عبد العظيم العطار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة – 2012 ،المقدمة .
(7) التكرار في الشعر الجاهلي، ربابعة موسى، ،دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسات،1990، م5، ع1،ص170..
(8) ينظر - قضايا الشعر العربي المعاصر، نازك الملائكة، الطبعة الثالثة، بغداد، منشورات مكتبة النهضة، 1967، ص21- 22 .
(9) ديوان نازك الملائكة المجلد الثاني ، دار العودة بيروت ، ص 139-142 .
(10) م . س .
(11) ديوان نازك الملائكة ، ص 139-142 .
(12) م.س.
(13) ديوان نازك ، ص 139-142 .
(14) م .س .
(15) ديوان نازك الملائكة ا ، ص 139-142 .
(16) م .س .
(17) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث دسلمى الخضراء الجيوسي ت عبد الواحد لؤلؤة . مركز دراسات الوحدة العربية . ط 2 بيروت 2007 ص 598 .
(18) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص 19 .
(19) ديوان نازك ، قرار الموجة ، قصيدة ثلاث مرات لامي ، ص 309 -317.
(20 الحياة والموت في شعر نازك – الثنائية الضدية والثنائية المتوافقة ، أ . د. عبد الكريم راضي جعفر ، مجلة الاقلام ، العدد الاول ، 2008 ، ص 12.
(21) لمحات من سيرة حياتي و ثقافتي ، نازك الملائكة ، النشر نازك الملائكة ، بغداد.
(22) التكرير بين المثير والتأثير، عزّ الدين علي السيّد، ط2، بيروت، عالم الكتب، 1978: 136 .
(23) ينظر قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص363 .
(24) التكرير بين المثير والتأثير، عزّ الدين علي السيّد، ط2، بيروت، عالم الكتب، 1978، ص 136 .
(25) ينظر قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص363- 369 .
(26) أبو فراس الحمدانيّ الموقف والتشكيل الجماليّ، النعمان القاضي، مصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ودار التوفيق ، 1981:ص 501.
(27) المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ممدوح عبدالرحمن، دار المعرفة الجامعية، اسكندرية ، 1994 م، ص 94 .
(28) موحيات الخطاب الشعري/دراسة في شعر يحيى السماوي، عصام شرتح، دمشق، دار الينابيع، ط1، 2011 ، ص158.
(29) ينظر دراسة الموسيقى الداخلية في الصحيفة السجادية ، حسن خلف وآخرون، اصفهان، مجلة بحوث في اللغة العربية وآدابها، العدد 8، 1392، ص 72.
(30) حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن الغرفي، المغرب، إفريقيا الشرق، 2001،ص 84.
(31) قضايا الشعر العربي المعاصر، نازك الملائكة، ص 321.
(32) موحيات الخطاب الشعري/دراسة في شعر يحيى السماوي، ص164.
(33) ديوان نازك الملائكة المجلد الثاني ، دار العودة بيروت ، ص 139-142 .
(34) م .س. ن .
(35) م. س .ن .
(36) م. س .ن .
(37) م. س .ن .
(38) م. س .ن .

(39) للمزيد ينظر جمالية التكرار في الشعر العربي السوري المعاصر ، عصام شرتح، دار رند،دمشق، ط1، 2010 . (فصول الكتاب مجتمعة تتحدث عن هذه التقنية الفنية).
(40) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، دمشق، اتحاد الكتب العرب، 2001، ص161.
(41) التكرير بين المثير والتأثير،ص80 .
(42) ديوان نازك الملائكة ، ص 139-142 .
(43) م. س .ن .
(44) م. س .ن .
(45) م. س .ن .
(46) م. س .ن .
(47) م. س .ن .
(48) م. س .ن .
(49) م. س .ن .

(50) قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 269.
(51) حدائق ابراهيم، طه المتوكل ، ص 208 .

المصادر .

- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث دسلمى الخضراء الجيوسي ت عبد الواحد لؤلؤة . مركز دراسات الوحدة العربية . ط 2 بيروت 2007 .
- التكرير بين المثير والتأثير، عزّ الدين علي السيّد، ط2، بيروت، عالم الكتب، 1978.
- التكرار في الشعر الجاهلي، ربابعة موسى، ،دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسات،1990، م5، ع1.
- جمالية التكرار في الشعر العربي السوري المعاصر ، عصام شرتح، دار رند ، دمشق ، ط1،2010
- حدائق ابراهيم، طه المتوكل ، ط 1، بيروت: الموسسة العربية للدراسات والنشر2004.
- حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن الغرفي، المغرب، إفريقيا الشرق، 2001.
- دراسة الموسيقى الداخلية في الصحيفة السجادية ، حسن خلف وآخرون، اصفهان، مجلة بحوث في اللغة العربية وآدابها، العدد 8، 1392
- ديوان نازك الملائكة المجلد الثاني ، دار العودة بيروت.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، دمشق، اتحاد الكتب العرب، 2001.
- قضايا الشعر العربي المعاصر، نازك الملائكة، الطبعة الثالثة، بغداد، منشورات مكتبة النهضة، 1967.

- مشروع المصطلحات الخاصة ، بالمنظمة العربية للترجمة ، منظمة العربية للترجمة ، إعداد الدكتور هيثم الناهي ، هبه شرّي، حياة حسنين .
- معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر - فرنسي عربي ، سعيد علوش ، دار الكتاب الجديد المتحدة ط 1 ، 2019 .
- معجم المصطلحات الادبية في اللغة والادب ، مجدي وهبة و كامل المهندس ، ط2، ، بيروت ، 1984 ،ص 396 .
- مفاهيم أساسية في دراسة الموروث الشعبي الشفهي ، بحث ، مجلة الخطاب الثقافي – دراسات ، المملكة العربية السعودية، الرياض، ، جامعة الملك سعود ، ع 2 ، الشامي، حسن ، 2007.
- الموتيف في الأدب الشعبي والفردي ، الدكتور سليمان عبد العظيم العطار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة – 2012.
- المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ممدوح عبدالرحمن، دار المعرفة الجامعية، اسكندرية ، 1994 م.
- موحيات الخطاب الشعري/ دراسة في شعر يحيى السماوي، عصام شرتح، دمشق، دار الينابيع ، ط1، 2011 .
- موقع الكتروني https://langue-arabe.fr/IMG/pdf/attachment44_107.pdf .