رسائل أنسي الحاج وغسان كنفاني لغادة السمان–قراءة في المستوى الصوتي

أ. د. إسماعيل خلباص الزاملي الباحثة: مروى عويد سلمان

جامعة واسط ـ كلية التربية للعلوم الإنسانية

الـــخلاصة :

لم تخلُ ساحة القول للشعر وحده في الأدب العربي ، بل إن هناك فناً آخر شغل الساحة أيضاً وأخذ مكانة متميزة فيه ،وقد جرى الاهتمام بأنواع النثر في العصور الادبية ولاسيما في عصر صدر الاسلام من خطب ورسائل ووصايا واصبحت هذه الفنون وسيلة من وسائل الدعوة . فلم يتناول أحد من النقاد العرب القدامى مفهوم أدب الرسائل بالتفصيل الدقيق ،ولكن جلُّ ما نجده عن أدب الرسائل اداء متناثراً في عددٍ من مصادر النقد الادبي القديمة، أما الرسائل التي نحن بصدد دراستها فهي رسائل تحمل الكم الكثير من العفوية وعدم التكلف والعاطفة المتقدة لأنها كُتبت بثنايا الروح قبل اليد لتُعبّر عن مشاعر مكبوتة يُخشى عليها البوح .

Summary

The art of poetry was the only one in the Arab literature. There is another art that has also occupied the arena and took a distinguished place in it. There has been an interest in the types of prose in the literary eras, especially in the era of Islam, speeches, letters and commandments. No one of the old Arab critics addressed the concept of the literature of the letters in great detail, but most of what we find about the letters of letters performance is scattered in a number of sources of ancient literary criticism, while the messages we are studying are messages that carry a lot of spontaneity and lack of arrogance and passion, Spirit before hand to express pent-up feelings feared by revelation.

المـقــدمــة

شكلت الرسائل التي قامت بنشرها غادة السمان في العصر الحديث لأديبين مهمين من الأدباء العرب، أحدهما شاعر" أنسي الحاج"( )، والاخر اديب وروائي "غسان كنفاني"( )، صدمة كبيرة في الأوساط الثقافية العربية ، وبما أنهما عُرِفا في مجال الشعر والرواية فسوف ندرس الخصائص الصوتية التي انمازت بها رسائلهما إلى غادة السمان، وسيتصدر بحثنا تمهيداً عن مفهوم المستوى الصوتي، ثم سننتقل لدراسة أبرز الظواهر الصوتية في الرسائل، كالجرس الصوتي، والتكرار، والتجنيس، والتوازي. ثم ننهي البحث بخاتمة نبين فيها أبرز النتائج.

المستوى الصوتي

إنّ الصوت انسجام حي يتواطأ مع وعي المبدع بواقعه ، بينما تشده أهداب إبداعه نحو انسجام عاطفي ينتظم مع ما حوله من مؤثرات تتسابق إلى لا وعيه قبل أن تؤثر في حسه الداخلي فالموسيقى تنسجم مع فطرة الانسان وطريقة تكوينها الداخلي ، والإيقاع على مُدد متساوية ظاهرة مألوفة في طبيعة الانسان ، فنجد في ضربات القلب انتظام و كذلك في النوم واليقظة انتظاماً ، وهذا الإيقاع فطري فينا وهو ما يجعلنا نتوقعه في مداركنا ، ونستريح اذا وجدناه ويصيبنا القلق اذا فقدناه ، فإذا ما اضفنا صلة الإيقاع الوثيقة بالموسيقى وأنه اساسها الاستوائي ييسر لنا الاستماع اليها والاستيعاب السريع لها بما يقدمه من انغام و اوزان تيسر الفهم ، فالإيقاع الموسيقي له اهمية في الحياة الانسانية ، فهو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة الحياة والقلب ، وهو اداة الادب والشعر ، بل إنّ التأثير فيهما يتألف من الحركة الاساسية للإيقاع و من ضمنها الاصوات المنتقاة والتعبيرات الإيضاحية الصارمة .(١)

ويرى افلاطون – من قبل– أن الانسجام والايقاع سواء كان موسيقا داخلية او خارجية هما عنصران اساسيان في الشعر – وفي النثر ايضاً – وأن مردهما الى نزعة طبيعة الانسان ، وان الوزن عنصر عرضي ، بينما الانسجام والاتزان والايقاع عنصر جوهري ، فالارتباط جوهري بين الشعر والموسيقى.(٢)

وممّا لا شك فيه أن من العناصر في البنية النصية في المفهوم الشعري او النثري سواء كانت قصائد او رسائل ادبية فهو مصطلح نظام الاصوات الذي يضم في نطاقه الواسع الوزن والايقاع وضروب الترجيح والتكرار، والوقفات والنبرات والاقدام والعلو والقيم الصوتية في لغة الشعر وهي نقطة الانطلاق في وصف اي عمل شعري(٣)، وهذا يقتضي أن يضعه الفنان نصب عينيه على أن الجانب الصوتي عامل مهم في البنية العامة للقصيدة او النص الادبي ، وباستطاعة الفنان أن يلفت الانتباه اليه بوسائل عديدة كالوزن وانماط الحروف الصوتية المتعاقبة او الصامتة ويتم ذلك عن طريق الجناس والسجع والقافية والايقاع وغيرها ، فالأصوات غنية بالقيم المترابطة والتعبيرية التي يستطيع الفنان استثمارها والالفاظ تتداعى مع القوافي بأفكار جديدة(٤)، والصوت "هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع ، وبه يوجد التأليف ، ولن تكون حركات اللسان لفظاً ، ولا كلاماً موزوناً أو منثوراً الّا بظهور الصوت ولا تكون الحروف كلاماً الّا بالتقطيع والتأليف "(٥) والعرب يذكرون الكلام الموزون ويمدحون به ، ويفضلون إصابة المقادير ، ويذمون الخروج من التعديل ، " وقيل لعبد الصمد بن عيسى الرقاشي: لمَ تؤثر السجع على المنثور، و تلزم نفسك القوافي واقامة الوزن ؟ قال : إنّ كلامي لو كنت لا آمل فيه الّا سماع الشاهد لقل خلافي عليك ، ولكني لا أريد الغائب والحاضر ، والراهن والغابر فالحفظ اسرع ، والآذان لسماعه انشط ، وهو احق بالتقيد ،وبقلة التلفت ، وما تكلمت به العرب من جيد المنثور اكثر ما تكلمت به من جيد موزون فلم يحفظ المنثور عشره و لا ضاع الموزون عشره"(٦)

فللصوت قيمة سمعية في اللغة العربية ، فكل حرف له صوت ترجع طبقته من التنغيم الى مخرجه من جهاز النطق ، فيتألف اللحن من نقراته ويعبر تعبيراً عما تحس به الأذان ، ويفسره العقل والوجدان التفسير اللائق بإيقاعه (٧) والبديع هو الصور البيانية التي يُضمنها الكاتب نصه، تُضفي على النص جمالاً وحسناً (٨) والمُحسن اللفظي هو نوع أخّاذ من فن البديع وثيق الصلة بموسيقى الالفاظ فعند ترداد الاصوات في الكلام يكون نغماً موسيقياً، فيسترعي الآذان بألفاظه، كما يسترعي القلوب بمعانيه فهو مهارة في نظم الكلام، وبراعة في ترتيبه وتنسيقه، ه فيجمعها امر واحد هو العناية بحسن الجرس، وهو الوان منها الجناس والسجع وغيرهما(٩) وقد اثنى الإمام عبد القاهر على الجناس والسجع الخاليين من التكلف لأنهما حينئذ يخدمان المعنى والالفاظ تخدم المعاني ،وذكر أن المقام قد

يقتضيها والحال قد يستدعيها ، حتى إنه لو رام المتكلم تركها لتدخل في عقوق المعنى . ونجد في النصوص النثرية اعتناء بجرس الاصوات وهو ما تم التعارف عليه حديثاً بوصفه المظهر الجلي المؤثر في النص الابداعي (١٠).

_جرس الاصوات : "الجِرس : الصوت خفية ، ويكسر ، او اذا أُفرد ، فُتح ، فقيل : ما سمعت له جرساً ، واذا ما قالوا : ما سمعت له حساً ولا جرساً ، كسروا" (١١)

والجِرس هو أي أثر سمعي غير ذي ذبذبة مستمرة مطردة ، كالنقرة على الخشب او الطبلة او ما شابه ذلك.(١٢) وقال القاضي الجرجاني :" وإنّما الكلام اصوات محلها من الاسماع محل النواظر من الأبصار"(١٣) فمن المعروف أن الجدل اشتد بين القدامى والمحدثين عن دور الصوت المفرد في تشكيل اللفظة فكان بعضهم يرى أن الاصوات اللغوية تتشابه مع الاصوات غير اللغوية، فالهاء والحاء يتشابهان نوعاً ما مع اصوات التنهد والتأوه وتنفس الارتياح بعد التعب ، والصوائت الطويلة تشبه صيحات الانفعال والفاء تشبه الزفرة التي تعبر عن الضجر وكذلك الغضب والحزن(١٤) ولتطبيق عملي على دور الصوت في احداث الاثر المتوازن في رسائل أُنسي الحاج نجد أن مفهوم الصوت يتجلى بصورة متساوية مع الإحساس المبثوث في الرسالة، إذ يقول مثلا: " ماذا ستقولين الآن ؟ لا اعرف ، اخاف أن افكر فيه ، هذا هو اليوم الثالث الذي لا استطيع فيه أن اجلس و اياك على انفراد ماذا سيصير اليوم ؟ هل سأظل مذبوحاً "(١٥) ،نلاحظ استعمال صوت السين الصفيري

وتكراره مع الفعل المضارع (ستقولين، لا استطيع، اجلس، سيصير، سأظل) عبّر لنا عن ذلك الصوت الداخلي الذي يشبه الوسوسة التي تدور في نفس المرسل، وكذلك جاء مناسباً للدلالة التي ارادها وهي حالة السكون والهدوء البعيد عن الضجيج والصراخ، فأنسي الحاج كان حبيباً متخفياً ذا إحساس مرهف، فضل أن يبقى حبه همسا لا ضجيجاً، فانسجام هذا الصوت جاء ملائماً مع الوسوسة الداخلية في نفسهِ ، وجاء مفهوم الصوت متجلياً بصورة متساوية مع الإحساس المبثوث في الرسالة، ويطرح انسي من خلال هذا النص استفهامات متجددة وكثيرة بطريقة الحوار مع نفسه، وهذا ينم عن الحيرة والقلق التي يعيشها، فهو يسأل ويفترض الاجابة في آن واحد.

وقوله : " التمرد الذي كنت بواسطته اردّ الفعل واندلع من قلب وحدتي كالنار صرت موضوعاً لتمرّد الآخرين دون أن اقوى على الدفاع"(١٦). صوت العين هو المعول عليه في هذا النص وتكراره بتوازن صعد من الجو الايحائي للنص اذا أن صوت العين هو صوت حلقي مجهور ومخرجه عميق اي من الجوف وعند النطق به يستنزف طاقة كبيرة ، فتكراره بهذه الطريقة يولد احساساً بالتناسب مع ما اراد أن يبثه المرسل من المشاعر المتوهجة في قلبه وكأنما وضع روحه مع الرسالة التي ارسلها الى من يحب .

وقوله: " المتهم : (يسبقه الوقت . الوقت يمر بسرعة وهو لا يستطيع أن يتكلم)– رئيس المحكمة : ماذا تطلب ؟– المتهم: ...(يحرك شفتيه ليقول شيئاً . لا احد ينتبه يمر الوقت) "(١٧) اذا ما نظرنا الى تكرار الاصوات نجد اعلاها هو صوت التاء ، ويأتي في الكلمات (المتهم ، الوقت ، لا يستطيع ، تطلب ، شفته ، ينتبه) ولا يعدّ من اصوات التكرار لضرورة ايراده ، وإذا ما تتبعنا الاصوات العميقة بدءاً من الراء تكرر اربع مرات فهو صوت لثوي ثم تكرار الشين غاري ثم الهاء الحنجري نجدها تناسبت مع مشاعر التذكر والحزن من دون أن ندعي أن هذا التناسب كان إرادياً مصنوعاً بعناية وجاء التركيز على لفظة الوقت للدلالة على اهميته ويمكننا القول إنَّ المشاعر العميقة تولد لنا اصواتاً من مخارج عميقة.

وقوله :" اعرف الآن، بشبه التأكيد ، أن خللاً سيطرأ على الموعد. لا اعرف، بالضبط كيف ولا، بالضبط ، لماذا. اعرف فقط" (١٨)، ورد في هذا النص اصوات مجهورة(أ، ر، ن، ل، ي، ط، ع، م، و، ب، ض، ذ) بنسبة فاقت الاصوات المهموسة ، فالشاعر المحب المبدع او المرسل عندما يتغنى في نصوصه يهدف اولاً الى أن يصل مشاعره ومن ثم يحقق اللذة في القراءة كما يحقق الطرب فمجيء هذه الاصوات المجهورة وبنسبة عالية دلل لنا على أنه كان معبراً صادقاً فيما شعر وكتب.

وإذا ما انتقلنا إلى رسائل غسان فسنجد الوسائل الصوتية والموسيقية في رسائله مميزة وواضحة ، كقوله :"أعرف أن الكثيرين كتبوا لكِ ، وأعرف أن الكلمات المكتوبة تخفي عادة وحقيقة الاشياء خصوصاً إذا كانت تُعاش وتُحس ، وتنزف على الصورة الكثيفة النادرة التي عشناها في الاسبوعين الماضيين .. "(١٩)

إن الصوت المعول عليه في النص هو التاء ، فهو صوت اسناني لثوي نطعي كما يعدّ من الاصوات المهموسة حيث تكرر في النص اثنتي عشرة مرة ، فمن هنا يجيء الهمس لائقاً بالصوت فيلتحم الصوت بالمعنى لينقل الينا ما تعجز العبارة عنه ، نقل الينا عذاب مكتوم في قلب أُشعل بنيران البعد عن محبوبته ، فالبعد كان في المكان ، فتكرار الصوت المهموس الذي يحمل صفة الذلاقة بهذه الطريقة يعبر عن الاحساس المكتوم والانفعال غير الارادي ، بل ذهب الى ما هو أبعد من ذلك ، فمن هما اضحى الهمس لائقاً بالصوت ، كما اثار هذا الصوت مشاعر التذكر والحنين الى مواقف معينة مر بها المرسل ، فصوت التاء المهموس جاء في هذا النص ليدلل لنا على احياء الحنين في قلب المرسل والمرسل اليه (غسان كنفاني وغادة السمان) فحين بلغ الصمت اقصاه ثم تحول الى صراخ وذلك لتتابع صوت التاء صوت العين (تُعاش) وتبعه الحاء المهموس (تُحس) وصوت النون (تنزف) فضربت الاصوات هنا في عمق الذات وتغيرت حالها ما بين الشكوى والالم والتذكر والحنين ، فجاء تكرار التاء في النص ذا فاعلية متغيرة مستمرة .

وقوله : " إن الشروق يذهلني ، رغم الستارة التي تحوله الى شرائح وتذكرني بألف الحواجز التي تجعل من المستقبل _ امامي _ مجرد شرائح . واشعر بصفاء لا مثيل له مثل صفاء النهاية "(٢٠)

نلاحظ في هذا النص تقارب مخارج الاصوات وتكرارها كـ صوت السين والصاد (الاسناني اللثوي) والشين الغاري ، والقاف اللثوي فهذه الاصوات تعدّ مخارجها متقاربة ، كما أن تنوعها وتكرارها كوّن لنا نغماً موسيقياً تطرب له الآذان وتشد به الاذهان كما أن هذا النغم يساعد على ادراك الخلل النفسي والتوتر العاطفي الذي وقع في ثنايا النص ، فقد اوحت هذه الاصوات بالضغط الداخلي المخزون في نفس صاحبه كما جسد لنا المشاعر الانسانية والاحساس بعمق التجربة الشعورية فحصل توافق وانسجام ما بين النص والمعنى، وقد التبست الموسيقى بالمعنى لتكشف لنا المعاني الخاصة التي اراد أن يوصلها المبدع الى المتلقي .

وقوله : "بنينا اشياءً كثيرةً معاً لا يمكن بعد ، أن تغيبها المسافات ولا أن تهدمها القطيعة لأنها بنيت على اساس الصدق لا يتطرق اليه التزعزع "(٢١)

تكرر حرف الياء هنا وهو صوت مجهور وجاءت دلالته هنا للتحدي والثقة والشوق استخدمها غسان في صيغة الحوار مع غادة التي تبادله الاحساس ذاته، وتكرر صوت القاف والعين وكما وصفهما الخليل بن احمد الفراهيدي " العين والقاف لا تدخلان في بناء الّا حسنتاه ؛ لأنهما اطلق الحروف واضخمهما جرساً (٢٢).

نلاحظ سيطرة حرف القاف في النص ، فهو صوت خشن صلد ينسجم مع الحدة التي ناسبت النص (القطيعة) (الصدق لا يتطرق) فهو صوت يحمل على معنى القلقلة التي في نفس المبدع تجاه شيء معين ، والاغلب الفراق فعادة المحب يكون قلقاً من الفراق والخوف من الخسران ، كما نلاحظ تكرار صوت العين مرتين في لفظة واحدة (تزعزع) فهو صوت عميق مجهور وتكراره بهذه الطريقة صعد من الجو الايحائي للصوت وتكراره بهذا التوازن المتكرر ولد إحساساً بالتناسب مع ما اراده المبدع من القوة والشدة والحزم فكان بما وصفناه له الدور البارز في ذلك .

وقوله : " ولكنني متأكد من شيء واحد على الاقل ، هو قيمتك عندي .. أنا لم افقد صوابي بك بعد ، لذلك فأنا الذي اعرف كم أنت اذكى وانبل واجمل لقد كنت في بدني طوال الوقت ، في شفتي في عيني وفي رأسي . كنت عذابي وشوقي والشيء الرائع الذي يتذكره الانسان كي يعيش ويعود، إن لي قدرة لم اعرف مثلها في حياتي على تصويرك و رؤيتك .. "(٢٣)

ورد في هذا النص اصواتاً عميقة بدءاً من الراء اللثوي ثم الشين الغاري ، ثم العين والحاء الحلقين ، ثم الهاء الحنجري ، فعند تكرار هذه الاصوات العميقة التي اوردها المبدع في النص بهذه الطريقة المكثفة تشير الى عمق التجربة والمشاعر المتوهجة في نفس المبدع ، فقد علت الاصوات المجهورة على المهموسة مما زاد من عمق المشاعر العالية وكذلك توسطت ما بين الجهر والهمس الاصوات الرخوية هي (الهاء ، والحاء ، والشين) فهذا التنوع الذي نراه في النص كأنه ما بين مد وجزر في نسب حضور الاصوات فقد ربط بين المعنى والصوت ، وبين عليها الذات المبدعة ، فغسان ابدع في اختياره للأصوات التي تناسبت مع المعنى الذي وضحه السياق ومع معنى ذاته فاضحت هذه الاصوات لائقة بما يشعر به .

وقوله : " ايتها الشقية الحلوة : ماذا تفعلين بعيداً عني ؟ اقول لك همساً ما قلته اليوم لكِ على صفحات الجريدة : " سأترك شعري مبتلاً حتى اجففه على شفتيك ، أنني اذوب بالانتظار كقنديل الملح تعالي " احس نحوك هذه الايام _ اعترف _ بشهوة لا مثيل لها (٢٤)

نلاحظ في هذا النص وجود صوتين هما الشين والفاء ، فالشين هو من الاصوات النطعية مخرجة من الفم فيدل على التفشي والانتشار ف(شعري) الشعر ينتشر كالهواء في كل مكان ، حتى يصل الى ابعد الاماكن ويتركه مبتلاً على شفتيها وروحها بسبب دلالة صوت الشين على الانتشار كما نلاحظ صوت الفاء المهموس الشفوي ساعد على ارساء مشاعره الرقيقة واللينة في قلب فنراه متعطشاً شوقاً لها

أســـلوب التكرار:

يعرف التكرار بأنه " الاتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني وهو اساس الايقاع بجميع صوره "(٢٥) وقد عرّفه النقاد العرب قديماً، وتناول السجلماسي (٧٠٤هـ_١٣٠٥م) تعريف التكرار وأقسامه قائلاً:" والتكرار اسم لمحمول يشابه به شئ شيئاً في جوهره المشترك لهما، فذلك جنس عالٍ تحته نوعان: أحدهما التكرار اللفظي ولنسمه مشاكلة، والآخر التكرار المعنوي ولنسمه مناسبة، وذلك لأنه إما أن يعيد اللفظ، وإما أن يعيد المعنى، فإعادة اللفظ هو التكرار اللفظي، وإعادة المعنى هو التكرار المعنوي وهو المناسبة "(٢٦)، فالتكرار هو أن يوجه الاديب عنايته بجانب معين من النص كأن تكون مفردة او جملة اكثر من غيرها وهذا يستند على اسس نفسية او فكرة معينة يريد المبدع ان تصل الى المتلقي وتضيف الى النص قوة ايقاعية وفائدة دلالية تتحقق من خلال ذلك التكرار بعيداً عن الحشو والتكلف (٢٧)، فتكرار اللفظة الواحدة في النص ذاته يعزز الايقاع الذي يرسم الصورة النفسية بما تشتمل عليه اللفظة من معنى وانسجام مع طول الاستعمال مع الصوت لتتداخل في الوقت الواحد ابعاد الموسيقى الداخلية في رسم الصورة الموسيقية كي تتبدى العلاقة الانفعالية بين جرس الكلمة ومعناها مع تكرار المقطع واللفظة ايضاً(٢٨) وبما أن الايقاع هو " اقوى وسائل الإيحاء، واقرب الى الدلالات اللغوية والنفسية في سيولة انغامها"(٢٩) فسيؤدي التكرار الغاية الصوتية والجمالية .

يقول الجاحظ(٢٥٥هـ) " وليس التكرار عيباً مادام لحكمة، كتقرير المعنى او الخطاب الغبي او الساهي، كما ان ترداد الالفاظ ليس بعيب مالم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج الى العبث"(٣٠) وقد تفقد بعض التعبيرات خصوصيتها الدلالية لأنها تستعمل في سياقات مكررة ومتباينة ، فالتكرار لفظاً و معنىً دون فائدة معنوية، عدّها العلماء ظاهرة معيبة، فتكرار صيغ لفظية متقاربة من دون عمق دلالي وفكرة مُستنبطة تُناسب ذلك التكرار، لا جدوى منه سوى الاطالة والاسهاب، ويكون التكرار محموداً عندما يؤدي دلالة وظيفية تُناسب دلالة النص وتجعل المعنى مُتخيلاً في ذهن المتلقي، ﴿ كَلَّا إِذَا دُكَّتِ الْأَرْضُ دَكًّا دَكًّا31﴾ فالتكرار في الآية كان وظيفياً مما صعد الجو الايحائي لدلالتها (٣٢).

إنّ العناية بالمفردة وترديدها سمة ظاهرة لايمكن ان تُنكر او تُدفع، فهي قائمة العلاقة الوثيقة بين لاوعي المبدع وتجربته من جهة الاصوات التي يصوغ بها تجربته لتّشكل ايقاعاً صوتياً منسجماً مع الايقاع الكتابي العام، وان تراكم الفاظاً او جملاً معينة في النص يؤدي الى تراكم صوتي يدل على اهتمام الكاتب بالنغم او الصوت الصادر عن هذا التكرار وهنا تكمن الثيمة الاساس لذلك النص، وفي اغلب النصوص الأدبية يكثر تكرار المفردات ذات المعنى ومنها الضمائر وهي كثيرة عند أنسي الحاج فقوله "ايتها الغادة أنتِ أنتِ أنتِ، هذه هي المسألة. أنتِ الغاية.... أرجوكِ ياغادة"(٣٣) تكرر الضمير للتوكيد، فضلاً عن الهيام الروحي الذي جعله يدل عليها بنفسها، وأن لا شيء يشبهها إلا هي، وجاء تكرار الاسم مسبوقاً بحرف النداء (يا) يشكل استكمالاً للضمير الدال عليها ويدل على بعد المسافة بينه وبينها، وتستعمل هذه لغرض التعظيم. ومنها أحدث ايقاعاً موسيقياً يناسب العاطفة المتقدة ، ويرد تكرار الجمل عند انسي كثيراً ايضاً ففي قوله : " ماذا تفعلين يا عزيزتي ؟ ماذا تفعلين ؟ ماذا تفعلين ؟ اقصد بكل معنى الكلمة وكل ابعادها ماذا تفعلين ؟"(٣٤) .

نجد تكرار عبارة (ماذا تفعلين ؟) ثلاث مرات، وهذا التكرار لفظي يعانقه تكرار معنوي فأراد بهذا التكرار ايقاعاً صوتياً على توكيد اهمية الفعل او انتابه الفضول ليعلم كل ما تقوم به محبوبته غادة. وقوله: " أرجوك يا غادة. ارجوك أن تفتحي لي قلبك أن تأتي اليّ . أن تأخذيني اخيراً اليك. لم انزوج بعد . لم تتزوجي بعد ارجوك يا غادة أن تأتي الي !"(٣٥)

نلاحظ هنا المعاضلة اللفظية: "مأخوذة من تعاظلت الجرادتان إذ ركبت إحداهما الأخرى، وسُميّ الكلام المُتراكب في الفاظه أو في معانيه بذلك"(٣٦) مما يجب على الكاتب تجنبها لما فيها انحراف

عن الذوق لتتابع الالفاظ ، مما يولد ثقلاً على السامع (ارجوك يا غادة ارجوك ، لم اتزوج بعد لم تتزوجي) وهذا التكرار يبدو –كما أراه– نوعاً من الارتباك العاطفي لدى الكاتب، فهو يعيش حالة من الانفعال النفسي والعصبي، الذي جعله لا يركز جيداً أو يراجع ما يكتب، فهذه الرسائل بسياقها الوضعي عفوية وبعيدة عن التكلّف، ولذلك في بعض الأحيان لا تمثل الرسائل العاطفية الأسلوب المعروف للكاتب. وقوله :" واكثر ما يقتل هذا العصر السافل أنني أعرف كيف أُحب وانني احب ، وانني لا اكف عن الحب ، وانني لن اكف عن الحب "(٣٧) ومن المعاضلة ايضاً تتابع الالفاظ التي هي من جنس واحد ، ومنها تكرار ادوات الكلام فنلاحظ هنا تكرار (عن) و (انني) واشباهها فإن منها ما يسهل النطق به ومنها ما يرد ثقيلاً اللسان ونلاحظ تكرار لفظة حب وكأنه يتغنى بهذه اللفظة مراراً وتكراراً. و قد ورد تكرار الكلمة في رسائل انسي الحاج كثيراً، فهو يعطي اهمية لها كقوله " الشيء الذي يجب يجب يجب، الشيء الذي اريد أن أنساه"(٣٨)، فقد كرر كلمة (يجب) ثلاث مرات، لأهمية فعل الوجوب واصراره على النسيان، وهو توكيد ولفت انتباه للقارئة من اجل التجاوب معه ومبادلته الرسائل على اقل تقدير.

وقوله :" لو وُجد رجل وامرأة احدهما بحاجة الى الآخر او كلاهما بحاجة الى بعضهما البعض ، لأن بإمكان كلّ منهما أن يعطي الآخر ما هو بحاجة اليه ، فهل يبقى هناك ما يعترض نشوء علاقة حبّ بينهما "(٣٩) التكرار في هذا النص جاء بلفظة (بحاجة) فالتكرار هنا لفظي ومعنوي فلقد وظف اللفظة للأهمية او للتوكيد في حاجته الملحة إلى حب هذه المرأة ، وكذلك جاء هذا التكرار ليقوي من التأثير في نفس المتلقي وخاصة مع الباء الشفوي ، ونطق الكلمة فيها نغم ودلالة، وتمثل نوعاً من الطلب الملح، لاسيما وأننا نعرف أن غادة السمان لم ترد يوماً على رسائل أنسي الحاج–على حد قولها– ولذلك كان كثير الطلب منها في الرسائل، أعني طلب العاطفة والرد، ان للتكرار عند أنسي الحاج دوراً كبيراً في عكس تجربته الأنفعالية التي شكلّها. ومن هنا فلا يجوز أن ننظر الى تكرار الفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى ، او الجو العام للنص الادبي ، بل ينبغي أن ننظر اليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام ويؤدي الغرض المقصود (٤٠).

وللتكرار عند غسان طابع مميز، لاسيما وهو يكتب بعاطفة متقدة وارتباك واضح دوما فمنها قوله " ها أنذا اجيء فتكافئيني بأن تفهميني، ليس بوسعكِ أن تنصحي احداً، أنني اتمزق وليس بوسعك أن

تجدي بعد أذناً واحدة في هذا الجسد الذي كله آذان، أننا نجيء دائماً متأخرين. متأخرين. متأخرين. أفهمتِ كلّ شيء الآن يافائزة؟ متأخرين"(٤١)، تكاثرت البنية التكرارية في هذا النص فتأخذ صيغة الترديد (ليس بوسعكِ) و(متأخرين) طابعاً مميزاً لها، حيث يؤكد اهمية الاحتفاظ بالشيء الغالي وعدم خسرانه والندم عليه، فبهذه المكثفات التكرارية رتب المبدع الدلالة ونماها في نسق اسلوبي يقوم على تشكيل صيغة معينة وتكرار، فجملة (ليس بوسعك) الجملة الاولى ولفظة (متأخرين) هي الاخيرة المؤكدة لقيمة الشيء الذي عدّه بمثابة كنز لما فيه من قيمة معنوية، فتّشكل لنا هذا البعد الجمالي والموسيقي وقد تناسب مع الحالات الشعورية في نفس المبدع الذي يأبى أن ينفصل عن محبوبته وعن ارضه، اضافة الى هذا التنوع الصوتي كوّن لنا عمقاً دلالياً من خلال تأثير الصوت في المعنى الذي طرحه النص. وقوله : " وكل ما عدا ذلك هراء في هراء ، واقول الآن كنت احس ملجأي عميقاً داخل تلك الغريزة التي كنت تسمينها ، حين كنت طفلاً .. النبوة "(٤٢) في هذا النص نلاحظ أن المبدع كرر لفظة (هراء) مرتين اراد بهِ التوكيد والسخرية فالتكرار هنا كوّن لنا ايقاعاً موسيقياً واعطى فائدة للنص وتوكيداً للمعنى.

وقوله : "وسيظل قلبي يقرع كلما اقرأ عنها او اراها او اسمع اخبارها مثلما يقرع قلب المرء حين يصادف شبحاً "(٤٣) ، نلاحظ التكرار الذي ورد في هذا النص بلفظة (يقرع) شكلّ لنا تنوعاً صوتياً دلل على عمق دلالي نفسي فناسب التكرار اللفظ للدلالة فالقرع هو شيء متكرر كنبضات القلب التي تستمر في الدق وتحدث الصوت المعروف فالقرع الذي في القلب مستمر وجاء التكرار ملائماً لهذه الاستمرارية فجاءت الفاظه المتكررة انعكاساً لنفسية غسان المتألمة .

وقوله : " الايام تدور ايتها العزيزة ، وتدور و تدور مثلما تدور رأسي الآن "(٤٤) تأخذ الصورة البنية التكرارية في النص اساساً لها ، فتكرار الفعل (تدور) له ايقاع خاص عند غسان عبر لنا هذا التكرار عن وظيفة ومعنى الاستمرارية وعدم الثبات فالايام في دوران مستمر واراد من هذا التكرار توكيد فعل الدوران الدال على الاستمرارية ، حيث قام المبدع بترتيب الدلالة وترتيبها في نسق اسلوبي قائم على التنغيم الصوتي.

وتكرار الجملة عند غسان كثير فقوله : " لقد تبين لي أن حياتي جميعها كانت سلسلة من الرفض لذلك استطعت أن اعيش لقد رفضت المدرسة ، ورفضت العائلة ، ورفضت الثروة ، ورفضت الخضوع

"(٤٥) ورد في هذا النص تكرار كثير، حيث قام المبدع بتكثيف البنية التكرارية ، لكن اعطى هذا التكرار دلالة عكسية ، فإنه حين رفض المدرسة فهو دخلها وتعلم ، ورفض العائلة فإنه عاش وتزوج وكون عائلة والخ ، فكانت حياته قائمة على رفض مبادئ عامة لكنه اعطى هذا الرفض نتيجة عكسية اثرت على نفسه الملتهبة فكان التكرار اللفظي في شكل دفقات فكرية متلازمة وصولاً الى تحقيق الهدف المنشود.

وقوله : " ولكن في الوسط ؟ في الوسط يا فائزة التي تعرفين أنني لا استطيعه ، بالتعاسة اخيكِ مغلوب على امره "(٤٦)جاء التكرار في هذا النص تكرار شبه الجملة الاسمية (في الوسط) فالجملة الاسمية لها دلالة على الثبوت والرقود ، فحين كررها مرتين اراد بها على ثبات شيء معين كما كون لنا نغماً موسيقياً حث به على الاهمية والتوكيد والسكون ؛ لذلك قام المبدع بتجسيد المعنى اي حدوث توافقات او تشابهات تربط اجزاء الكلام.

أسلـــوب التـــجنيس:

هذا الفن من البديع اللفظي جناساً وسبب هذه التسمية راجع الى ان حروف الفاظه يكون تركيبها من جنس واحد(٤٧) وتكاد تجمع المصادر على أنّ المراد بالتجنيس اتفاق الالفاظ في الحروف ، او في بعضها وأن اختلفوا في قيمته. على أن جوهر التجنيس اساساً يقوم على الاشتراك اللفظي ، فالتجنيس نسلكه فيما يرد بالتكرار من تقوية نغمه لجرس الالفاظ ، فالمجانسة التي يشير اليها ابن المعتز هي : "ما تكون الكلمة تجانس اخرى في تأليف حروفها ومعانيها وما يشتق منهما."(٤٨) وفيما نرى أن ابن الاثير يرد هذا فيقول : " وربّما جهل بعض الناس ، فادخل في التجنيس ما ليس منه ، نظراً الى مساواة اللفظ دون اختلاف المعنى ، اذ حدُّ التجنيس هو اتفاق اللفظ واختلاف المعنى"(٤٩).

وإن كان التجنيس قد بدأ بظاهرة صوتية ، وهذه الظاهرة كانت قد لا تخلو من ابعاد دلالية ، ولكن اللافت للنظر هو أن هذه الابعاد الدلالية تزداد أهمية بحسب طبيعتها الصوتية الموجودة ، ونحسب الأمر عادياً لو تعلق بمجرد اختلاف لفظتين بنية ودلالة غير أن للانسجام الصوتي والبعد التكراري اثره الكبير في اثارة السامع وتعميق الدلالة ، لذلك وجدنا في التحليل ذي الطابع الصوتي تارة ، والنحوي تارة ، وباعتبار الموقع من جهة ثالثة نوعاً من الاستجابة لدينامية الخطاب. نخلص إلى أن

التجنيس ظاهرة ايقاعية ودلالية ، بل تتجاوز ذلك. ونلحظ تعدد انواع التجنيس فمرد هذا التعدد يعود الى اسباب متعددة صوتية ودلالية ، فقد تطرّق أسامة بن المنقذ (٥٠) الى أن الاختلاف في المعنى النحوي (كالجناس المغاير والمماثل) الصيغة الصرفية (كجناس التصحيف والتحريف والتصريف) وكذلك الاختلاف في المعنى الاشتقاقي (كجناس الترجيح والعكس) . وقد حاول ابن الاثير أن يقدم تصوراً منطقياً للاختلاف الدلالي للكلمات المتجانسة معتمداً في ذلك على ثنائية الوزن والمعنى ، والتركيب من حيث تساويهما او اختلافهما في الوزن وعدد الحروف كأن تكون للحروف في الكلمات المتجانسة متساوية في تركيبها ، مختلفة في وزنها ، او متساوية في الوزن مختلفة في التركيب بحرف او مختلفة في الوزن والتركيب بحرف واحد او اكثر . وعلى الرغم من طرافة هذا الموقف فإنه لم يخرج عن الإطار العام الذي رسمه أسامة بن منقذ في التميز بين انواع الجناس (٥١) ومن أجل أن نعرف كيف يشكل الجناس جانباً مهماً في رسائل انسي الحاج نطالع قوله : " لقد دخلت دور العجز عن المعرفة . دور العجز عن التعبير العجز الكامل "(٥٢) فالجناس جاء في لفظة (العجز) فحروف كل واحدة منهما مستوفاة مع الاخر وهذا ما يطلق عليه الجناس المستوفى(٥٣). وعدَّ في هذا الباب لاختلاف المعنيين فالعجز الاولى هي الكبر والشيخوخة او لربما قلة المعرفة بالشيء ،والعجز الثانية تعني انه وصل الى مرحلة لا يستطيع التعبير عما يحس او ما لا يطيق فمثل لنا هذا الجناس نغماً موسيقياً لفت به اذن السامع وقولـــــــــه :" وأن اذهب بمراوغتي مذهباً ذكياً على الاقل ، فلا اصوغ بتلك العبارات المسلوقة ،المبتذلة، المبرية حد الاهتراء "(٥٤) ورد الجناس في لفظتي

(أذهب مذهباً) وهو ما نطلق عليه بالجناس المحقق(٥٥). نلاحظ اتفاق في الحروف دون الوزن ، ورجوعها الى اصل واحد وهو الذهاب لكن الاولى فعل و الثانية مصدر ميمي اي اسم واراد بالمذهب او الطريقة او اتباع الطريق. وقولـــــــــه :" مسكين هو النوم لقد وضعته في قفص . مات النوم طبعاً سنخترع نوماً جديداً آخر ثم يموت هل تعرفين سجلي في يديك : لقد مات الموت !"(٥٦) نلاحظ الجناس التام في لفظة (النوم) فقد وردت ثلاث مرات فدلالة اللفظة الاولى هي حقيقة اراد بها النوم الطبيعي لدى الانسان و دلالة النوم الثانية هي مجازية اراد بها التعبير عن عذابه وآلمه حيث قال : مات النوم ، اي العذاب والوحدة . وقوله: " لأنك لو عرفتيني قبل الآن لعرفتِ وحدك ومن الزمان ، انني أجيء الآن اليكِ، لا لأنني بحاجة الى سحابة انسجها على حسابك" (٥٧) .جاء

الجناس في لفظتي (عرفتيني ، عرفتِ) جناس ناقص واراد به تنوعي موسيقي. وقولـــــه: " لكن هذا ليس اسمها إنها لم تسمّ لا اسم لها في رياح قدر ترفضه لكنها ستقبله"(٥٨) ورد الجناس الناقص في لفظتي تسمّ اسم .

وقوله: " هذه المرأة يجب أن تُحَب. ان تُحِب شخصاً كائناً من كان"(٥٩) جاء جناس التصحيف(٦٠) في لفظتي (تُحَب و تُحِب) إذ تشكل اللفظتان اتفاقهما رسماً واختلافهماً وزناً هذا أضفى روحاً من الموسيقى في النص .

أما عند غسان كنفاني، فإن التجنيس كان أقل وروداً، لأن غسان روائي، وليس شاعراً ولكن هذا لا يمنع أن يتزين أسلوبه بالمحسنات، كقوله : " كان رجلاً قادراً على الفهم من فرط ما شاهد الناس يموتون ببساطة ويتركون وراءهم العالم بملاجئ اقل وكان يعرف إنك ملجأي "(٦١)

نلاحظ الجناس الذي ورد في هذا النص هو بلفظتي (ملاجئ ملجأي) الاولى مكان والثانية عواطفه وهذا جناس محقق كما يعدّ افضل انواع التجنيس برأي قدامة ، والجرجاني يسميه الجناس المطلق ، فتعود اللفظتان الى اصل اشتقاقي واحد وهو (لجأ) فهو يدل على الأمان والملاذ الذي يلجأ اليه كل خائف وغسان يعتبر غادة ملاذه الآمن مثلما يُريد الفلسطينيون أن تكون ديارهم ملجأهم الآمن، لكن صوره لنا بطريقة أكثر عمقاً، إذ أن بنية الجناس في هذا النص تحيلنا لعقدة الوطن الآمن عند غسان، فكل فلسطيني يبحث بداخله عن ملجأ آمنٍ ، كما أن موسيقى اللفظ شكلت بعداً دلالياً يؤكد ذلك من خلال تأثير الهمزة التي تشكل نقطة ارتكاز وثبات .

وقوله : " كانت يا فائزة بعيدة عني في كل شيء واحتجت الى خمس سنوات كبيرة اظل مشغولاً خلالها في ردم الهوة المفتوحة بيننا ، وارتكبت مرة اخرى خطأ الاحتيال : فحين عجزت عن ردمها كما ينبغي ردمتها بطفلين "(٦٢)، نلاحظ في هذا النص أن المبدع قام بتكثيف جناس الاشتقاق بالتكرار الثلاثي للفظة الواحدة ، مما كرس المزيد من التقابل الصوتي ففي اللفظة الاولى (ردم) فعل ماضي والثانية (ردمها) اضاف ضمير الغائب والثالثة (ردمتها) فجوهر المجانسة في النص اعتمد التكرار للفظة الواحدة ثلاث مرات الا انها تمثل نوعاً من التقابل الدلالي داخل إطار واحد مما اكد لنا حسن

التداخل الذي يغلق التجربة الشعورية والنفسية لغسان كما يظهر الجناس مقوياً لفاعلية المعنى من التجانس الصوتي .

أسلـــــوب التـــــــــوازي:

لا ادّل على انتشار التوازي من مقولة رومان ياكبسون " بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر"(٦٣)بل أنه يتعدى الشعر الى النثر، فهو خاصية لصيقة بكل الآداب العالمية شفوية كانت ام مكتوبة ، أنه عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد ، ولذلك اهتم به دارسوا الآداب العالمية في مختلف اصقاع المعمورة، ولعل الشعر العربي هو شعر توازٍ بكل ما تعنيه الكلمة من معنى ، فهو مؤسس على بعضه وهو منظم بأنواع اخرى منه"(٦٤)، والتوازي نسق التجريب بين محتويين سرديين بهدف البرهنة على تشابههما واختلافهما حيث يتم التشديد على تطابق او تعارض الطرفين بواسطة معاودات إيقاعية او تركيبة (٦٥) و هذا النسق يكون على مستويات متعددة في مستوى التنظيم ترتيب البنى وفي مستوى التنظيم وايضاً في مستوى تنظيم وترتيب الاشكال والمقولات النحوية وتنظيم الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة. وفي الاخير في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الاصوات والهياكل التطريزية وهذا النسق يكسب النصوص النثرية انسجاماً واضحاً وتنويعاً كبيراً في الآن نفسه إن القالب الكامل يكشف بوضوح تنويعات الاشكال والدلالات الصوتية والنحوية والمعجمية(٦٦)

بينما الاستاذ الدكتور عادل نذير الحساني يفرق بين التكرار والتوازي حيث يضرب مثلاً الفعل (قتل) اذا ورد مرتين فهذا هو التكرار لأنهما حققا شرط التطابق اما اذا ورد الفعل (قتل) مع الفعل (ضرب) فإنهما لا يتطابقان في كل الابعاد لكن نرى انهما متعادلان من ناحية تصنيف كل منهما تركيباً فكلاهما فعل لكل الدلالة تختلف ففعل القتل غير دلالة فعل الضرب(٦٧)

ويقصد أيضا بالتوازي كل دراسة تسعى في اظهار مختلف المقولات النحوية التي تشكل لنا ما يمكن أن نسميه بالصور النحوية ، مثل مقولات العدد : " مفرد مثنى جمع" والجنس" مذكر مؤنث" والزمن " ماضي مضارع امر" مجردة او ملموسة ، نفي او توكيد ، افعال متصرفة غير متصرفة بناء للمعلوم وبناء للمجهول ، اسماء الجنس واسماء الاعلام ، ادوات التعريف التنكير وغيرها من البنيات التركيبية التي تسمح بتفكيك المجموعة النصية الى وحدات صغرى تقوم بإظهار النص من الداخل (٦٨) وإن

الموازاة النحوية تحقق درجة عالية من التوقع الذي يثري النص في حالة خرقه ببنية نحوية مخالفة .حيث يقول انسي الحاج في أحدى رسائله:" كنت احيطها وتحيطيني واعلم أن فيّ شيئاً جيداً هو حصانتي وهو قيمتي وهو خلاصي في النهاية "(٦٩) نلاحظ هناك تواز تقابلي على مستوى ضمائر الانا والمرأة فجاء لضمير المضاف الى: تحيطني ، حصانتي ، قيمتي ، خلاصي ، فجاءت هيئات الانا اربع مرات كلها بياء المتكلم وهذا الوجود للهيئات هو وجود عددي. وقوله :" لماذا انتقدك ؟ لماذا اغضب عليك ؟ هل هذا هو الجنون؟"(٧٠) ،جاءت هيئات الاناث ثلاث مرات بكاف المخاطب وجاء وجود المرأة نوعي تفاعلي. وقوله :" الوضوح الذي أنا بحاجة اليه لم اقدمه . كنت اعرف انني سأفشل في تقديمه . لكنني اردت أن اجرب . اردتُ لأنني اطمع بمشاركتك اطمع بها الى حد بعيد جداً"(٧١) جاء في هذا النص توازٍ متنوع ما بين هيئات الأنا والمرأة ، فقد جاءت تاء الفاعلة والكاف المخاطبة ، والهاء الغائبة ، مما صعد الجو الايحائي الصوتي لتجربته.

وقوله :" هل حدث هذا التجسيد بسرعة ؟ أتتهمينه بأنه مسلوق سلقاً"(٧٢) يلحظ التوازي الاشتقاقي في لفظتي (مسلوق ، سلقاً)، وهذا التوازي يحاول من خلاله أنسي الحاج أن يعطي دليلاً لغادة أن عاطفته راسخة وليست وليدة اللحظة، من خلال افتراضه أسئلة ستطرحها هي لاحقاً، أو ربما استغرابها من سرعة حبه لها، وهو بهذا التوازي يحاول أن يتبنى دلالة شعبية أكثر، فهو يشبه سرعة عاطفته بسرعة (سلق الطعام) وهي تسبق مرحلة نضجه. هنا يبرر لغادة تسرعه في الافصاح عن مشاعره. وقوله :" ايتها المرأة انتِ التي تقرأ هذه الاسطر ، انتِ. اسكبي على عقلي نارِكِ. خذيني. افتحي لي باباً افتحي لي قبراً "(٧٣)
شلذي جعل بعض الالفاظ في بنية الافراد (المرأة ، انتِ ، التي ، اسكبي ، نارِكِ افتحي) تقع في علاقة موازاة مع البنية الصرفية .

إن الايقاع الداخلي بمختلف أنواعه وألوانه، يعطي زخماً صوتياً يضفي تأثيراً على المتلقي، فالعربي اعتاد على الشعر، ولذلك يحتاج للإيقاع حتى في النثر، من أجل أرضاء ذوقه المعتاد على التنغيم، والرسائل لم تخل من ذلك الإحساس بالموسيقى، لاسيما وأنه يصدر من روح رقيقة، تحاول اختراق الحجب وصولاً للقلب، والأذن الموسيقية هبة إلهية مُنحت لكل البشر لأجل أن يأنس الإنسان

بالأصوات الجميلة من حوله، وينفر من القبيحة والمؤذية، لذلك فأنّ التنغيم يشكلّ حالة مُلازمة للفرد، مما يجعل النص الأدبي اكثر قبولاً .

إن فكرة التوازي مرتبطة بروح الثنائيات، التي تشكل نوعاً من التبادل والتساوي بين الذات والآخر، وفي رسائل غسان كنفاني هناك همّ دائمّ، وسؤالٌ بين إيصال حاله، والسؤال عن حالها، ففي قوله : " وكان هذا فقط ما يعذبني .. إنني اعرفك انسانة رائعة وذات عقل لا يصدق وبوسعك أن تعرفي ما اقصد "(٧٤)

في هذا النص الوارد نلاحظ توازي تقابلي ولا سيما بين الضمائر فحين نراه يكتب بضمير المتكلم (يعذبني) يوازي بضمير المخاطب (اعرفك) فجاءت الالفاظ في هذا النص متوازية الانا والمرأة ففي هذا التوازي التقابلي نشعر بهمس الفاظ غسان واثارتها في الروح وخاصة للقارئ الخاص وهي (غادة) .

وقوله : " مرهق الى اقصى حد : ولكنك امامي ، هذه الصورة الرائعة التي تذكرني بأشياء كثيرة عيناك شفتاك وملامح التحفز التي تعمل في بدني مثلما تعمل ضربة على عظم ساق "(٧٥) ، نلاحظ في هذا النص جاءت هيئات الاناث كثيرة حيث طغت على النص (الصورة الرائعة ، اشياء عيناك ، شفتاك ، ملامح ، ضربة) فمنها ورد بضمير المخاطب الكاف فوجود المرأة في هذا النص هو تفاعل نوعي اضاف حساً شعورياً الى التجربة الوجدانية ، فالتوازي في هذه الالفاظ احكم من حسم الحس الشعوري .

وقوله : " عزيزتي الشقية الضائعة المسافرة التي لا تتذكر! "(٧٦) من الملاحظ في هذا النص أن هناك توازياً نوعياً ، بل نلاحظ أن النص احتفى بالتأنيث، فقد جعل الالفاظ تحتفل بالأفراد واراد منها التركيز على شيء محدد وهو الخصوصية لغادة ، فجعل البنية الصرفية تقع في علاقة موازاة مع الالفاظ .

وقوله : " ذات ليلة .. أنني استشعر وأنا اكتبها طعم صوتك ، وبريق عينيك الالهتين في تلك الليلة النادرة "(٧٧)

نلاحظ التوازي النوعي الذي وقع في هذا النص بين الانا والاناث دلل اهمية المرأة بالنسبة له، فالتوازي بينه وبين المحبوبة جعله يجنح بخياله، فأعطى للصوت طعماً، و"تراسل الحواس"(٧٨) جاء هنا ليعبر عن ذوبان غسان بخياله فصارت كل الحواس تؤدي لحبيبته، فهو بحاجة لوجودها، وما كان له إلا أن يستحضر صوتها، ويعطيه طعماً خاصاً ليرسخ في ذاكرته أكثر.

ونظراً الى ما تقدم بيّنا كيف أدى الصوت دوراً مهماً في الرسائل كما حمل لنا ملمحاً اسلوبياً جديداً استطاع الكاتبان توظيفيه كي يشدا ذهن قارئة الرسالة ويستجلبا قلبها وعقلها ، ولا نغفل عن الجوانب الفنية التي أضافت اثراً ظاهراً في هذه الرسائل .بعد هذا الاستقراء في المستوى الصوتي لدى الكاتبين، نرى استطاعتهما من توظيف الالفاظ لخدمة الصوت، إن اهمية دراسة هذا الجانب من الايقاع تكمن في ربط اللفظ بالمعنى وكيف نصل الى الدلالة التي دل عليها الصوت ، فغسان كان اكثر تميزاً – حسب رأيي– من أنسي الحاج حين وظف الصوت ؛ وربما يعود السبب في ذلك أنه كان يتلقى الرد من غادة على رسائله(٧٩)، فلذا وجدنا التفاعل النغمي والايقاع الصوتي أعلى وأكثر توصيلاً، والتعبير عن التجربة الشعورية كان ادق ، كما يميل اسلوبه إلى العاطفة المتوهجة النابعة من صميم تجربته الثورية، التي كانت تراها غادة السمان متنوعة وجذابة، ولذلك نرى "وصف غادة السمان لكنفاني (في تقديمها) بقوس قزح، يجعلنا مرة أخرى نقف عند دلالات هذا التعبير الذي يكتنز بمدى إخصابي يكشف لنا ما حاولت غادة إخفاؤه"(٨٠)، فهنا نستشف أن أسلوب غسان كان أكثر عمقاً، بسبب طبيعة علاقته مع غادة التي كانت أكثر حميمية من علاقتها بأنسي، الذي لم تجمعهم سوى جلسات أدبية وثقافية في مقهى عام، ولهذا نجد أن إيقاع رسائل أنسي كان أكثر خفوتاً من رسائل غسان، على الرغم من كون الحاج شاعراً، لكن صخب غسان الحياتي، وقضية فلسطين التي ربطها بحبه لغادة جعلت طبيعة الأصوات ترتفع تارة وتنخفض أخرى والسبب يعود إلى نفسية غسان حين كان يكتب الرسائل ، فكانت تلك الرسائل ترجمة لكل شيء يمر في حياته، وقد أثر في تلك الرسائل بصورة كبيرة.

الخاتمـــــــــة :

بعد القراءة الدقيقة والفحص الصوتي لرسائل أنسي الحاج وغسان كنفاني إلى غادة السمان يمكننا أن نخلص إلى مايأتي :

- يشكل فن الرسائل علامة فارقة في تاريخ أي اديب، ذلك أنه يعبر عن جانب شخصي وسري في حياته، فضلاً عن كونه ينماز بتعبير ذاتي وعاطفي أكثر من كونه فني.

- على الصعيد الصوتي نرى مظاهر صوتية عامة عند كلا الكاتبين، ومن خلال القراءة الموازنة نجد أن الخطاب الصوتي عند غسان ذو نبرة أقوى، وربما ذلك يعود لطبيعته الثورية، وفكره المقاوم، ولكونه ناثر وليس شاعر، ولذلك لغته ليست رقيقة، كما هم الحال بالنسبة لأنسي الحاج الشاعر.

- نجد إكثار كنفاني من الرسائل، لكونه كان يتلقى الرد من غادة السمان، على عكس أنسي الحاج الذي لم ترد على رسائله مطلقاً.

- التكرار عند كنفاني يبدو أكثر وضوحاً، فغسان ذو خطاب أكثر جرأة وحدية ولذلك يلجأ للتكرار أكثر، فضلاً عن كونه أكثر ارتباكاً في الخطاب، وذلك يعود لطبيعته وتفكيره.

- تميز أسلوب أنسي بنبرة متوازنة وبلغة أكثر رقة، فخطابه الذي يمكننا أن نعده خطاباً عذرياً، ينم عن روح شفافة وعاطفة رقيقة، فهو الشاعر بين عشاق غادة السمان، والذي عرف عنه الهدوء والرزانة في حياته.

الهوامـــــــــش:

١- يُنظر، عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د. عبد الفتاح صالح نافع ، ٥١.

٢- ينظر ، فن الشعر ارسطو طاليس، تحقيق وترجمة شكري عيّاد ، ٣.

٣- يُنظر، النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ٢١.

٤- الاسلوبية الصوتية ، محمد صالح الضالع ، ١٥-١٦.

٥- البناء الصوتي في البيان القرآني ، محمد حسن شرشر ، ٤.

٦- ينظر ، المصدر نفسه ، ٦.

٧- ينظر ، المصدر نفسه، ٦.

٨- البيان والتبيين، الجاحظ، ج٤/٥٠، ومعجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. احمد مطلوب، ٣٧٩.

٩- ينظر، البناء الصوتي في البيان القرآني، محمد حسن شرشر، ١٠.

١٠- ينظر، المصدر نفسه، ١٠.

١١- القاموس المحيط ، الفيروز آبادي ، مادة جرس .

١٢- ينظر، مناهج البحث في اللغة ، د. تمام حسان ، ٥٩.

١٣- الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي الجرجاني ، ٤١٢.

١٤- ينظر، اوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري ، د. ناصر لوحيشي ، ١٠٤

١٥- رسائل انسي الحاج الى غادة السمان ، ٤٣.

١٦- المصدر نفسه ، ٧.

١٧- المصدر نفسه ، ٩.

١٨- المصدر نفسه ، ٧٥.

١٩- رسائل غسان كنفاني الى غادة السمان ، ١٥.

٢٠- المصدر نفسه ، ١٧.

٢١- رسائل غسان كنفاني الى غادة السمان ، ١٧.

٢٢- العين ، ٥٢.

٢٣- رسائل غسان كنفاني الى غادة السمان ، ٢٨.

٢٤- المصدر نفسه ، ٤٢.

٢٥- معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، مجدي وهبة وكامل المهندس ، ٦٦.

٢٦- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبي محمد القاسم الأنصاري السجلماسي، تقديم وتحقيق: علال الغازي، ٤٧٦.

٢٧- ينظر ، ظواهر اسلوبية في شعر بدوي جبل ، عصام شرتح ، ٩.

٢٨- ينظر ، الاسلوبية الرؤية والتطبيق ، يوسف ابو العدوس ، ٢٦٢.

٢٩- مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي، سالم احمد الحمداني، ٢٤٦.

٣٠- البيان والتبيين، ج١/٧٩..

٣١- سورة الفجر، ٢١.

٣٢- ينظر، شعراء الأبداع في القرنين الثالث والرابع للهجرة، دراسة اسلوبية، أز د يوسف طارق السامرائي، ٨٩.

٣٣- رسائل انسي الحاج الى غادة السلمان ،٨٢.

٣٤- المصدر نفسه ، ٧٥.

٣٥- المصدر نفسه ،٨٢.

٣٦- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير(٦٣٧هـ)، ٢٨٥.

٣٧- رسائل انسي الحاج الى غادة السمان، ٦٧.

٣٨- المصدر نفسه، ٤١.

٣٩- المصدر نفسه، ٥٥.

٤٠- ينظر، التكرار في الشعر الجاهلي ، موسى ربابعة ، مجلة مؤتة ، مج ٥ ، ع ١ ، ١٩٩٠ ، ٩٢.

٤١- رسائل غسان كنفاني الى غادة السمان ،٨٧ .

٤٢- المصدر نفسه، ٨٦.

٤٣- المصدر نفسه ، ٩١.

٤٤- المصدر نفسه ، ٩١.

٤٥- المصدر نفسه ، ٩٢.

٤٦- المصدر نفسه ، ٩٤.

٤٧- ينظر :البديع في البديع، أبو العباس، عبد الله بن محمد المعتز بالله ابن المتوكل ابن المعتصم ابن الرشيد العباسي " ٢٩٦هـ" ، ٢٢، وينظر التكرارات الصوتية في لغة الشعر، محمد عبدالله القاسمي، ٢٧٠.

٤٨- البديع في البديع، ابن المعتز، ٢٧٠.

٤٩- المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الاثير ، ١_ ٢٦٧.

٥٠- اسامة بن مرشد بن علي بن مقلد بن منقذ الكناني ٥٨٤ امير من امراء حلب ، ينظر ، الاعلام للزركلي ، ١_ ٢٩١.

٥١- يُنظر ، التكرارات الصوتية في لغة الشعر ، ٦٢.

٥٢- رسائل انسي الحاج الى غادة السمان ، ٨.

٥٣- الجناس المستوفى :" واعلم أن النكتة التي ذكرتها في التجنيس ، وجعلتها العلة في استيعابه الفضيلة الحسنة وهي حسن الافادة مع أن الصورة صورة التكرير والاعادة وان كانت لا تظهر الظهور التام الذي لا يمكن دفعه الا في المستوفى "، اسرار البلاغة، الجرجاني، ٢٣.

٥٤- رسائل انسي الحاج الى غادة السمان ،١١.

٥٥- الجناس المحقق " هو ما اتفقت في الحروف دون الوزن ورجح الى الاشتقاق ام لم يرجح " العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني ، ١_ ٢٨٥.

٥٦- رسائل انسي الحاج الى غادة السمان ، ٤٢.

٥٧- المصدر نفسه ، ٨٠.

٥٨- المصدر نفسه ، ٥٥.

٥٩- المصدر نفسه ، ٥٤.

٦٠- جناس التصحيف :"وهو عبارة عن الاتيان بكلمتين متشابهتين خطاً ولا لفظاً ، ويقال تجنيس الخط" ، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز ، الامام يحيى بن حمزة العلوي ، ٢ _ ١٩٠.

٦١- رسائل غسان كنفاني الى غادة السمان ، ٨٦.

٦٢- المصدر نفسه ، ٨٨.

٦٣- قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون ، ٨٥.

٦٤- التلقي والتأويل مقاربة نفسية ، د. محمد مفتاح ، ١٤٩.

٦٥- مدارس النقد الادبي الحديث، محمد عبد المنعم خفاجي ،٢٧٣.

٦٦- ينظر، قضايا الشعرية ، ٨٨.

٦٧- ينظر، الاسلوبية الصوتية في شعر ادونيس ، أ .د عادل نذير بيري الحساني ، ٢٢٦.

٦٨- التكرارات الصوتية في لغة الشعر ، محمد القاسمي ، ٤٩.

٦٩- رسائل انسي الحاج الى غادة السمان ، ٧.

٧٠- المصدر نفسه ، ١٠ .

٧١- المصدر نفسه ، ١٠.

٧٢- المصدر نفسه ، ١٢.

٧٣- رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان ، ٤٢.

٧٤- المصدر نفسه ، ١٧.

٧٥- المصدر نفسه ، ٢٤.

٧٦- المصدر نفسه ، ٥١.

٧٧- رسائل غسان كنفاني الى غادة السمان ، ٥٨ .

٧٨- ويعرّف تراسل الحواس: أنه وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات حاسة أخرى، فتعطي المسموعات ألواناً وتصير المشمومات انغاماً وتصبح المرئيات عطرةً، يُنظر، في الرؤيا الشعرية المعاصرة، أحمد نصيف الجنابي، وزارة الاعلام، جمهورية العراق، د. ت، ٢٢.

٧٩- يذكر غسان في رسائله إشارات تدل على استلامه رسائل من غادة، منها " اليوم فقط نفضتُ يدي من الأمر كله، ولكن الاقدار تعرف كيف تواصل مزاحها، لقد كانت رسالتكِ فوق الكوم كله، وقالت لي: صباح الخير، اقول لكِ : دمعتُ"، رسائل غسان كنفاني الى غادة السمان، ٣٢.

٨٠- المصدر نفسه، ١٦٦.

المصادر والمراجع

- -القرآن الكريم .
- -الاتجاهات والحركات في الشعر العربي المعاصر، سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧، ط٢.
- - اسرار البلاغة في علم البيان، عبدالقاهر الجرجاني (٤٧١)هـ، تحقيق عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢، ط١.
- -الاسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف ابو العدوس، دار الميسرة للنشر والتوزيع، ٢٠١٠، ط٢.
- -الاسلوبية الصوتية في شعر ادونيس، أ. د عادل نذير بيري الحساني، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ٢٠١٢.
- -الاسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع، دار غريب للنشر والطباعة، القاهرة، ٢٠٠٧، (د. ط).
- -الأعلام، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس الزركلي الدمشقي، دار العلم للملايين، بيروت، ٢٠٠٢، ط١٥.
- -اوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، د. ناصر لوحيشي، عالم الكتاب الحديث، الاردن، ٢٠٠١، ط١.
- -البديع في البديع، ابو العباس عبدالله بن محمد المعتز بالله ابن المتوكل ابن المعتصم ابن الرشيد العباسي (٢٩٦)هـ، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٠، ط١.
- -البناء الصوتي في البيان القرآني، د. محمد حسن شرشر، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ١٩٨٨، ط١.

- البيان والتبيين، عمرو بن بحر الجاحظ(٢٥٥هـ)، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨.

- -التكرارات الصوتية في لغة الشعر، د. محمد عبدالله القاسمي، عالم الكتاب الحديث، الاردن، ٢٠١٠، ط١.

- -التكرار في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، مجلة مؤتة، جامعة اليرموك، الاردن، مؤتمر النقد الادبي، تموز ١٩٩٠.

- -التلقي والتأويل، مقاربة نفسية، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤، ط١.

- -رسائل انسي الحاج الى غادة السمان، دار الطليعة، بيروت، ٢٠١٧، ط١.

- -رسائل غسان كنفاني الى غادة السمان، دار الطليعة، بيروت، ٢٠٠٥،ط٥.

- -شعراء الابداع في القرنين الثالث والرابع للهجرة (دراسة اسلوبية)، أ. د يوسف طارق السامرائي، مكتبة الفراهيدي، ٢٠١٦، ط١.

- -الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، الأمام يحيى بن حمزة العلوي، تحقيق عبدالحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٧، (د. ط).

- -ظواهر اسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق_سوريا، ٢٠٠٥.

- -عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبدالفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الاردن، ١٩٨٥، ط١.

- -العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني (٤٥٦)هـ، تحقيق عبدالحميد الهنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٧، (د. ط).

- -العين، الخليل بن احمد الفراهيدي، تحقيق عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣، ط١.

- -فن الشعر، ارسطو، نقل ابي بشر متّي بن يونس القنائي، حققّه مع ترجمة حديثة شكري عياد، المركز القومي للترجمة_ القاهرة، ٢٠٠٢، ط٢.

- -في الرؤيا الشعرية المعاصرة، احمد نصيف الجنابي، بغداد، وزارة الاعلام، ١٩٨١، (د. ط).

- -القاموس المحيط، الفيروزآبادي، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ٢٠٠٣، ط١.

- -قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع، (د. ط) .

• –المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الاثير، قدّمه وعلّق عليه احمد الحوفي و د. بدوي طبانة، دار النهضة، مصر_ القاهرة، (د. ت).

• –مدارس النقد الأدبي الحديث، محمد عبدالمنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٥، ط١.

• –مذاهب الادب الغربي ومظاهرها في الادب العربي، سالم احمد الحمداني، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، كلية الاداب، ١٩٨٩.

• –معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، (د. ط).

• –مناهج البحث في اللغة، تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٧٤، ط١.

• –المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ابي محمد القاسم الانصاري السجلماسي، تقديم وتحقيق علّال الغازي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط– المغرب، ١٩٨٠، ط١.

• –الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، د. علي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٦، ط١.