الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـــــة الحاج لخضر

- باتـــــــنة -

كليـــة الآداب واللغات قسم اللغـــة العربيـــة وآدابها

أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية)

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في البلاغة والأسلوبية

إعداد الطالب:

عبد القادر علي زروقي

إشراف الأستاذ الدكتور:

علي خذري

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	د/ إسماعيل زردومي	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	رئيساً
02	أ.د/ علي خذري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفاً ومقرراً
03	د/ بلقاسم دكدوك	أستاذ محاضر	جامعة أم البواقي	عضواً مناقشاً
04	أ.د/ السعيد لراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية: 1432-1433هـ/2011-2012م

مقدمة:

تعد الأسلوبية من أحدث ما تمخضت عنه العلوم اللغوية في العصر الحديث، وهي التي تعنى بدراسة النص الأدبي، ووصف طريقة الصياغة من أجل استخراج أهم الخصائص التي تميزه بصفة خاصة، والعصر الذي تنتمي إليه بصفة عامة، باعتبار أن الشعر العربي مرّ بمراحل تطورية هامة سواء من ناحية الشكل أو من ناحية المضمون، وعليه فإن خصائص الشعر ليست ثابتة وإنما هي متغيرة تبعا لتغير مظاهر الحياة على اختلاف مجالاتها الاجتماعية، الاقتصادية، الثقافية والسياسية، وقد شمل هذا التغيّر الشكل والمضمون على حد سواء، أما على مستوى الشكل فقد مس التغير البناء الفني للقصيدة ليتغير شكل القصيدة من الشكل الكلاسيكي القائم على الوزن الخليلي وهو ما يسمى بالشعر العمودي، إلى الشكل الجديد القائم على السطر الشعري وهو ما يسمى بشعر التفعيلة أو الشعر الحر.

وقد تلا هذا التغير في الشكل تغير في المعنى إذ لم يعد الشاعر العربي المعاصر يكتفي بالحديث عن القضايا الذاتية، وإنما تعدى ذلك إلى القضايا الموضوعية، لذلك نجده يعالج قضايا تخص الوطن من سياسية، اجتماعية وثقافية، وغيرها، كما يتناول أيضا بعض قضايا ومشاكل العصر، كالحروب، وتدني المستوى الثقافي ومشكلة الهجرة، مستعينا في ذلك ببعض الوسائل لبناء قصيدته، كتوظيف أسلوب التكرار الذي يعد ظاهرة أسلوبية في النص الأدبي، حاول الباحثون العرب أن يدرسوها من خلال الشواهد الشعرية، فتحدثوا عن فوائدها وأثارها وتوصلوا إلى عدد من الفوائد والوظائف، وكشفوا عن دلالتها النفسية والبنائية.

يحتل الشعر الفلسطيني مكانة هامة في مسيرة الشعر العربي المعاصر عموماً، والمقاوم منه على وجه الخصوص، ولعل من أبرز عوامل الإبداع لدى شعراء المقاومة تعود إلى المأساة التي تعيشها فلسطين، حيث شكّلت ولا تزال تشكل المادة التي يستوحي منها الشعراء مواضيعهم الشعرية.

من أبرز الشعراء الفلسطينيين الذين ظهروا في السبعينيات، محمود درويش، فلقد وقع اختياري عليه، لما يتميز به من شهرة إبداعية وصلت في السبعينيات إلى كمال نضجها، ولأنه عايش كثيرا من المآسي الفلسطينية وشاهد بنفسه معظم أصدقائه يسقطون في رحاب الحرية

والكرامة، والأهم من ذلك تميز شعره بظاهرة التكرار بشتى أساليبه، وهي تجسد سمة أسلوبية هامة في نتاجه الشعري، إذ تعد من أبرز السمات لفتا للنظر، ويعد ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا"-وهو عبارة عن قصيدة مطولة- من أوفر قصائد درويش على هذه الخاصية، وقد جمعت بين روح الحكاية الشعبية وروح القص، والبناء الملحمي.

كما يرجع اختياري لظاهرة التكرار موضوعا لهذه الدراسة، لأنها تعد من أهم الظواهر التي امتاز بها شعرنا المعاصر، إلا أنها لم تحض بعناية النقاد والدارسين نظرا لاهتمامهم المنصب على دراسة الصورة الشعرية والأسطورة، والرمز، والموروث الأدبي من تناص وتضمين، كما أن دراسة هذه الظاهرة في حقيقة الأمر دراسة لمجمل جوانب النص الشعري اللغوية، مما يعني أن ثمة فائدة علمية ونقدية لهذه الدراسة، من منطلق أنها تنصب على البعد اللغوي، إلى جانب اهتمامها بالبعد الفني والجمالي العام للنص.

وإذا كان الأمر كذلك، فإن السؤال الذي يطرح نفسه أمامنا هو:

هل يمكن أن نعد التكرار مدخلا أسلوبيا من مداخل دراسة النص الشعري المعاصر، وإلى أي مدى استطاع التكرار أن يكشف لنا العمق الفني والدلالي للغة الشعر عند محمود درويش من خلال ديوانه"سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" ؟ هذا بالإضافة إلى ما ستثيره الدراسة من أسئلة.

يطمح البحث إلى رصد أساليب التكرار في قصيدة "سرحان" والبحث عن خصائصها الأسلوبية من الناحية الصوتية، التركيبية، الدلالية، جاء عنوان البحث موسوما بـــ: أساليب التكرار في ديوان " سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش مقاربة أسلوبية.

ومحاولة الاقتراب من النص اعتمد البحث على المنهج الأسلوبي، لكونه المنهج الملائم في مثل هذه الدراسات.

واعتمدت في تجسيد هذا المشروع على خطة اشتملت على مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة.

ففي المدخل حاولت أن أحدد تعريفا لظاهرة التكرار من خلال بعض التعاريف في المعاجم اللغوية وكذا كتب المصطلحات النقدية، محاولا في ذلك الوصول إلى مفهوم محدد لهذا المصطلح.

أما الفصل الأول فقد تناول الدراسات النقدية الحديثة التي تناولت أسلوب التكرار في الشعر العربي المعاصر.

أما الفصل الثاني خصصته للجانب التطبيقي، حيث درست فيه أهم أساليب التكرار التي احتواها ديوان"سرحان".

أنهيت البحث بخاتمة ضمنتها أهم النتائج التي توصلت إليها.

تكمن صعوبات البحث في قلة المراجع التي تناولت أسلوب التكرار في الشعر المعاصر، كما أن هناك قلة قليلة من المراجع التي تطرقت لدراسة أشعار محمود درويش من هذه الزاوية مستثنين قي ذلك دراسة "ناصر فهد عاشور" في كتابه "التكرار في شعر محمود درويش".

ومن أهم المصادر المعتمدة في موضوع البحث، نذكر منها كتاب"البيان والتبيين" للجاحظ، و"العمدة" لابن رشيق، ومن المراجع نذكر: كتاب"قضايا الشعر المعاصر" لنازك الملائكة، وكتاب"التكرير بين المثير والتأثير" لعز الدين علي السيد، وكتاب" التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية"لعبيد حاتم، ومراجع أخرى تناولت الظاهرة ولكن بشيء من العمومية.

وختاما، أتقدم بخالص الشكر لفضيلة أستاذنا الدكتور "علي خضري"-حفظه الله- لما تكرم به من الإشراف على هذه المذكرة ، ولما قدمه لي من إفادة علمية وتوجيه منهجي، فمنحني من علمه ووقته، مع كثرة أعبائه، كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأساتذة الأفاضل، أعضاء لجنة المناقشة، الذين تجشموا أعباء القراءة، وصبروا على عناء التحقيق والتدقيق.

مدخل

التكرار بين القدماء والمحدثين

1- التكرار عند القدماء.

2- التكرار عند المحدثين

1- التكرار عند القدماء:

هناك بعض المباحث المبثوثة في كتب النحو والبلاغة، طرقها النحاة والبلاغيون ونالت بعض الدرس الموجز أحيانا، والمفصل غير المكتمل أحيانا أخرى، لكن هذه المباحث لم يسدل عنها الستار وبقيت منغلقة في طيات أوراقها، جاءت الدراسات الحديثة لتثبت أصالة هذه المباحث في غير مَضانها ، ومن هذه المباحث : "التكرار".

أ- تعريف التكرار:

يعد التكرار ظاهرة لغوية، عرفتها العربية في أقدم نصوصها التي وصلت إلينا، نعني بذلك الشعر الجاهلي، وخطب الجاهلية، وأسجاعها، ثم استعملها القرآن الكريم، ووردت في الحديث النبوي الشريف، وكلام العرب شعره ونثره من بعد...ومن ثم فهي ظاهرة تستحق الدراسة لتبيين معالمها والتعرف على حقيقتها ومواضع استعمالها.

التكرار لغة: هو مصدر الفعل كرّر أو كرَّ يقال:" كره وكر بنفسه، يتعدى ولا يتعدى". والكرّ: مصدره كر عليه، يكرّ كرا وتكرارا، عطف وكرّ عنه رجع، وكر على العدو يكر، و رجل كرّار، ومكرّ، وكذلك الفرس.

وكرر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى، والكرّة: المرّة، والجمع الكرّات. ويقال: كرّرت عليه الحديث وكركرته إذا رددته عليه. وكركرته عن كذا كركرة إ ذا رددته، والكرّ الرجوع على الشيء ومنه التّكرار...قال أبو سعيد الضرير: قلت لأبي عمرو: ما بين تِفْعَال وتَفْعال؟ فقال: تِفعال اسم وتَفعال بالفتح مصدر.[1]

وقد أورد الزمخشري لهذه الكلمة مجموعة من المعاني المرتبطة بها استقاها من كلام العرب، و هي تدور كلها حول معنى واحد عام مشترك، هو الإعادة والترديد، من ذلك :"ناقة مكررة، وهي التي تحلب في اليوم مرتين...وهو صوت كالحشرجة" [2].

[1] - ابن منظور، لسان العرب، ج5، دار صادر، ط1، 1997، بيروت، لبنان، ص390.

[2] - الزمخشري، أساس البلاغة، المكتبة العصرية، ط1، 2003، صيدا، بيروت، لبنان، ص726.

أما من حيث الاصطلاح فقد عرّفه ابن الأثير بقوله:"هو دلالة اللّفظ على المعنى مردداً"[1].

لكن كما يبدو أنّ هذا التعريف تعوزه الدقة، لأنّ الملاحظ أنّ التكرار لا يقتصر على الكلمة في حد ذاتها، ولكنه يمتد ليشمل جميع مستويات الكلام.

ويعرف القاضي الجرجاني التكرار في كتابه " التعريفات": "عبارة عن الإثبات بشيء مرة بعد أخرى"[2].

غير أننا نجد السيوطي قد ربط التكرار بمحاسن الفصاحة، كونه مرتبط بالأسلوب، وهذا ما ورد في كتابه "الإتقان"، و ذلك بقوله:"هو ابلغ من التوكيد، وهو من محاسن الفصاحة"[3].

كما عقد له الثعالبي بابا في كتابه (فقه اللغة) بعنوان فصل في التكرير والإعادة ولكنه لم يذكر فيه شيئا عن المعنى الاصطلاحي واكتفى بقوله أنه «من سنن العرب في إظهار الغاية بالأمر» كما قال الشاعر:

هلا بني عمنا هلا مواليـــــا لا تنبشوا بيننا ما كان مدفونـــا[4].

وخلاصة القول أن التكرار بالمفهوم الاصطلاحي قد ولج في دائرة التأكيد، وذلك من حيث المعنى البلاغي كونه فائدة للكلام، فقد قيل: الكلام إذا تكرر تقرر.

ب- الفرق بين التكرار والإطناب والتطويل:

كثيرا ما يختلط الأمر على بعض الدارسين فلا يكاد يفرق بين هذه المصطلحات الثلاثة على الرّغم من أنّ علماء البلاغة القدامى قد أشاروا إلى هذه الفروق في كتبهم ونخص منهم بالذكر الباحثين الذين تناولوا بالدراسة موضوع الإعجاز.

[1] - ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، (دط)، 1999، بيروت، لبنان، ج2، ص146.

[2] - القاضي الجرجاني، التعريفات، تحقيق: نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، ط1، 2007، القاهرة، ص113.

[3] - السيوطي جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، ج3، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، (دط)، 1988، لبنان، ص199.

[4] - الثعالبي، فقه اللغة، تحقيق: أمين نسيب، دار الجبل، ط1، 1998، بيروت، لبنان، ص453.

وإذا كنا قد شرحنا بشيء من التفصيل مصطلح التكرار فيما مضى فإننا في حاجة إلى أن نركّز الحديث الآن على شرح مصطلحي الإطناب، والتطويل مع تبيان الفر بينهما وبين التكرار الذي هو موضوع دراستنا في هذا البحث.

أولا الإطناب:

«أطنب في الشيء إذا بالغ كأنّه ثبت عليه إرادة للمبالغة فيه، ويقولون طنب الفرس، وذلك لطول المتن وقوته، فهو كالطنب الذي يمدّ، ثم يثبت به الشيء»[1].

أما من حيث الاصطلاح فقد وردت له تعاريف في كل من المعاجم اللّغوية وكتب البلاغة والإعجاز، ففي لسان العرب « الإطناب هو البلاغة في المنطق، والوصف مدحًا كان أو ذمًا ... والمطنب المداح لكل أحد»[2].

وأما في مجال البلاغة فيعرفه القزويني «الإيضاح بعد الإبهام ليرى المعنى في صورتين مختلفتين أو ليتمكن في النّفس فضل تمكن فإن المعنى إذا ألقى على سبيل الإجمال والإبهام تشوقت نفس السّامع إلى معرفته على سبيل التفصيل والإيضاح فتتوجه إلى ما يرد بعد ذلك فإذا ألقى كذلك تمكن فيها فضل تمكن وكان شعورها أتم»[3].

وإذا كان الإطناب هو خاصية من خصائص النثر لأنّه كلاّم مرسل وغير مقيّد بقيود معيّنة مثل الشعر، إلاّ أننا نلاحظ أنّ الشعر لا يخلو هو الآخر من هذه الخاصية ومن أمثلة ورود الإطناب في الشعر قول البحتري في مطلع قصيدة له يصف فيها الشراب:

تأمّل من خلال السجف وانظر بعينيك ما شربت ومن سقاني

تجد شمس الضحى تدنو بشمس إليّ من الرّحيق الحسرواني[4]

[1] - ابن فارس، مقاييس اللّغة، مادة (طنب)، ج3، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان، ص426.

[2] - ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص198.

[3] - القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مؤسسة الكتب الثقافية، ط3، (دت)، لبنان، ص 113.

[4] - ديوان البحتري، دار بيروت للطباعة والنشر، ج1، 1980، ص 175.

فلا شك أنّ تأثر الشاعر بجمال المرأة هو الذي دعاه إلى الإطناب بقوله: (انظر بعينيك).

ثانيا: التطويل:

أما التطويل فهو عكس الإطناب أي هو الكلام الذي تزاد فيه الألفاظ بغير فائدة ودون حاجة إليها ويسمى أيضا حشوًا وهو نوعان:

حشو يؤدي إلى فساد المعنى، وحشو الذي لا يؤدي إلى فساد المعنى.

أما التكرار فقد بسطنا فيه القول.

«وإذا كان التكرار (La Répétition) يشرك الإطناب (La redondance) في قيامه على عودة عنصر من عناصر اللّغة داخل الملفوظ فإنّه يختلف عنه في الدّواعي إلى تك العودة وفي خصائصها. فالعودة في الإطناب سمة لصيقة باللغة لازمة في كل كلام لا يشعر بها القارئ لفرط لزومها، وهي في التكرار من اختيار المتكلّم تحضر حيناً وتغيب حيناً، والقارئ في حال حضورها على بيّنة منها ووعي بها وتأويل لها»[1].

فيتضح لنا مما سبق أن في كل أسلوب من الأساليب الثلاثة زيادة لكن الاختلاف هو في طبيعة هذه الزيادة، فالزيادة في الإطناب تأتي لتحقيق فائدة وحذفها يؤدي إلى تغيير في المعنى المراد.

والآن بعد تطرقنا إلى تحديد مفهوم التكرار وتمييزه عن الإطناب والتطويل، نحاول أن نستعرض باختصار آراء علمائنا القدامى حول هذه المسألة، و ذلك لتبيان موقفهم منها، وطرق معالجتهم لها، وسنعتمد في ذلك التسلسل التاريخي.

[1] - حاتم عبيد، التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، مطبعة التفسير الفني، ط1، 2005، صفاقس، تونس، ص15، 16.

ج- آراء العلماء القدامى في التكرار:

- **الجاحظ (ت255هـ):**

يعد الجاحظ من أوائل العلماء الذين تحدثوا عن التكرار، وأشاروا إلى أهميته، وبينوا محاسنه ومساوئه، حيث يقول في هذا الصدد «ليس التكرار عيا، ما دام لحكمة كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي أو الساهي، كما أن ترداد الألفاظ ليس بعي ما لم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث »[1].

يفهم من هذا الكلام أن التكرار أسلوب متداول عند العرب، لكن لا بد له من ضوابط، فهو لا يستعمل إلا عند الحاجة، وبالقدر الذي يليق بالمقام، وفي مجال الحديث عن مساوئ التكرار، أكد الجاحظ على الحذر في استعمال هذا الأسلوب إلا عند المقتضى، كما أورد أمثلة توضيحية من كلام العرب، نذكر منها قصة بن السمّاك «الذي جعل يوما يتكلم، وجارية له حيث تسمع كلامه، فلما انصرف إليها قال لها: كيف سمعت كلامي؟ قالت: ما أحسنه، لولا أنك تكثر ترداده. قال: أردده حتى يفهمه من لم يفهمه. قالت: إلى أن يفهمه من لا يفهمه يكون قد ملَّه من فهمه »[2].

- **ابن رشيق القيرواني (ت 456 هـ):**

لم يغفل ابن رشيق هذه الظاهرة الفنية بل اعتبرها أسلوباً من أساليب العربية التي لا تخلو منها أي فن من الفنون القولية على حد تعبيره، وبناءاً على هذا فقد قسم ابن رشيق التكرار إلى ثلاثة أقسام:

«تكرار اللفظ دون المعنى ويرى أنه أكثر أنواع التكرار تدولاً في الكلام العربي، وتكرار المعنى دون اللفظ وهو أقلّها استعمالاً، وتكرار الاثنين أي (اللفظ والمعنى)، وقد اعتبر القسم الأخير من مساوئ التكرار، بل حكم عليه بأنّه الخذلان بذاته»[3].

وفي أثناء حديثه عن هذا الموضوع ذكر المواضع التي يحسن فيها التكرار والمواضع التي لا تنسجم معه، فمن المواضع التي يرى بأنها لا تليق بالتكرار مثلاً: التشويق والإستعذاب، والتنويه بالمكرر في المدح تفخيما له، والتقرير والتوبيخ، وتعظيم المحكي عنه، والوعد، والوعيد، والرثاء،

[1] - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، دار الكتب العلمية، ط1 1998، بيروت لبنان، ص79.

[2] - المصدر نفسه، ص89-90.

[3] - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، (دط)، 2001، بيروت، ص 92.

والغرض الأخير بحسبه أكثر الأغراض استعمالا لهذه الظاهرة (التكرار) ، ويعلل ذلك بشدة القرحة التي يجدها المصاب.

وفي المقابل ذكر مواضع، أخرى لا يليق فيها هذا النوع من التكرار مثل قصيدة ابن الزيات التي ردد فيها كلمة التصابي عدة مرات واستنكر هذا التكرار أيما استنكار، يقول ابن الزيات:

ألم تـــري عدلت عن التصـــــابي فَقَد كَثُرَت مُناقَلَةُ العِتـــــابِ
إِذا ذُكِرَ السُّلوُّ عَنِ التَّصـــــابي نَفَرتَ مِن اِسمِهِ نَفرَ الصِّعـــابِ

وعلق عليه بقوله: «فملأ الدنيا بالتصابي على التصابي لعنه الله، فلقد برد به الشعر»[1].

- **ابن الأثير (ت 637 هـــ):**

لقد سار ابن الأثير على خطى ابن رشيق في تقسيمه لأنواع التكرار، حيث قسمه إلى نوعين: الأول يكون في اللفظ والمعنى، أما الثاني فلا يكون إلا في المعنى، ثم قسم كلا منهما إلى مفيد وغير مفيد. فالمفيد عند ابن الأثير هو الذي«يأتي في الكلام، تأكيداً له وتشييدا من أمره، وإنما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك، إما مبالغة في مدحه أو ذمه، أو غير ذلك»[2].

وقسَّم المفيد إلى قسمين: الأول هو الذي يدّل فيه اللفظ على معنى واحدا، لكن يقصد به غرضان مختلفان، والنوع الثاني من التكرار المفيد هو الذي يكون في اللفظ والمعنى.

- **السجلماسي (ت ق8 هـــ):**

لقد تناول السجلماسي في كتابه الموسوم" المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع" لعنصر التكرار، حيث يعد التكرير الجنس العاشر في كتابه "المنزع"، وقد أدرج فيه مجموعة من المظاهر البلاغية مميزا بين ما يرتبط باللفظ وبين ما يرتبط بالمعنى، ملحقا كلا منهما بأصله، فسمى التكرير اللفظي مشاكلة وسمى التكرير المعنوي مناسبة «والتكرار اسم لمحمول يشابه (به) شيء شيئا في جوهره المشترك لهما، فذلك جنس عال تحته نوعان: أحدهما التكرير اللفظي ولنسمه مشاكلة،

[1] - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص 96.
[2] - ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص147.

والثاني: التكرير المعنوي ولنسمه مناسبة، وذلك لأنه إما أن يعيد اللفظ، وإما أن يعيد المعنى، فإعادة اللفظ هو التكرير اللفظي، وهو المشاكلة، وإعادة المعنى هو التكرير المعنوي وهو المناسبة»[1] .

يمكن القول أن مفهوم التكرير عند السجلماسي يستمد خلقاته من التراث العربي الأصيل في الفترة التي تمتد من الجاحظ وابن المعتز لتغطي القرن الثامن ومنتصفه، فينزح السجلماسي إلى إيضاح الغامض وتبيينه، وعرض الرأي وترجيحه، سبيله في ذلك حصافة الناقد وحساسة الشاعر.

هذه جولة نقدية تضمنت مصطلح التكرار، ومفهومه، ورأي القدامى فيه، فما مدى حضوره وأهميته في الشعر العربي الحديث؟

2- التكرار عند المحدثين:

ارتأينا أن نبدأ بالتماس تعريف لمصطلح التكرار في الدراسات الحديثة لما رأينا أن عنصر التكرار أخذ منحاً جديداً، على غرار ما لاحظناه عند القدماء، ولهذا سنركز اهتمامنا في دراستنا للتكرار على الشعر الحر، خاصة أنه «صار يمثل في هذه القصيدة الحرة»[2].

«إذ يتميّز التكرار في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر التراثي بكونه يهدف بصورة عامة على اكتشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي، وإن كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متّوجه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي»[3].

فالمحدثون تعرضوا للتكرار أثناء دراستهم التطبيقية للقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وفي الشعر- وهذا ما يخصنا- فالحديث عن التكرار في الدرس اللّغوي الحديث، حديث بالضرورة عن نازك الملائكة التي تناولته في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، فلها اليد الفضلى في بسط نظرة جديدة إلى التكرار، لما تميّزت به دراستها من نظرة فاحصة حذرة، فقد أخذ منها كثير من النقاد المحدثين، وإلى أرائها استكانوا، كما أن التكرار تقول هي بالذات – كان معروفاً للعرب منذ الجاهلية الأولى، وعبرت عنه بأنه «إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته

[1] - السلجماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، مكتبة المعارف، ط1 1980، المغرب، ص476.

[2] - رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، 2002، مصر، ص 211.

[3] - رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، دط، الإسكندرية، مصر، ص 60.

بسواها»[1] وهذا الإلحاح هو ما نقصد به التعداد والإعادة، كما ترى«أنّ التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه»[2] .

وفي ضوء ما تقدم نجد أن ذلك الإلحاح يأتي مصحوبا في عرض طبقة صوتية موحّدة للتراكيب والمفردات المكررة، مما يسهم في خلق حالة التوقع والانتظار، بوصفها الحالة المهيمنة.

كما ترى نازك الملائكة أنّ التكرار كغيره من الأساليب التعبيرية الأخرى، يتضمن إمكانات إبداعية وجمالية تستطيع أن ترتفع إلى مرتبة الأصالة، كما يمكن أن ترقيه وتتخذ منه موقفا يقضاً، وترى أن اليقظة تكون بـــ:

- كون اللفظ وثيق الصلة بالمعنى العام.
- أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية.
- أن لا يكون المكرر لفظاً ينفر من السمع.[3]

فمفهوم التكرار يتحدد في أبسط مستوى من مستوياته بـــ«أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحدا وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً فالفائدة بالإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين»[4].

وحين يدخل التكرار في المجال الفني فإن قدرته في التأثير في هذا المجال تتجاوز هذه الفائدة، إذ يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل العمل الفني، ليتحد مفهومه في «الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوّره، فنجده في الموسيقى

[1] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، ط2 1965، بغداد، ص242.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص231.

[4] - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد الكتب العرب، 2001، دمشق، ص 15.
WWW.AWU.DAM.org.

بطبيعة الحال، كما نجده أساسيا لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هي الحال في العكس والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي»[1].

فالتكرار يعتبر أسلوباً من الأساليب الحديثة بالرغم من وجوده في الشعر العربي القديم، لأنه يعد ظاهرة بارزة في نتاج الشعر الحديث، فلا يخلو أي ديوان من هاته الظاهرة إلا وجد. وهذا كله لما له من دلالات فنية ونفسية، يقول عبد الحميد جيدة مؤيدا هاته الفكرة، أنّ «التكرار له دلالات فنية ونفسية يدل على الاهتمام بموضوع ما يشغل البال سلباً كان أم إيجاباً، خيراً أو شراً، جميلاً أو قبيحاً، ويستحوذ هذا الاهتمام حواس الإنسان وملكاته، والتكرار يصور مدى هيمنة المكرر وقيمته وقدرته»[2]، فهو يعدّ واحدا من الظواهر اللغوية التي نجدها في الألفاظ والتراكيب والمعاني، وتحقيق البلاغة في التعبير، والتأكيد للكلام والجمال في الأداء اللغوي، والدلالة على العناية بالشيء، الذي كرر فيه الكلام، ونجد التكرار في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وكذا الشعر والنثر[3].

كما نجد رمضان عبد التواب يذكر في وزن (فعَّلَ) وهو ثلاثي مضعف العين أنه ينتج بتكرير عين الفعل، ويدل على الشدة، والتكرير في الحدث[4]، ويسميه محمد عبد المطلب تأكيداً ويقسمه إلى تأكيد في اللفظ، والمعنى، وتأكيد في المعنى دون اللفظ ومنه المفيد وغير المفيد[5]، أما عز الدين علي السيد فينظر إليه بقوله: «التكرير مرادفه العام التكرار، وإن فرق بينهما فقها، يظهر في كل منهما حرف الرّاء مرتين، والرّاء بذاته حرف له صفة التكرير، لأنّه عند النطق به ساكناً لتحديد مخرجه لا يقطع صوته اللسان بالتقائه تماما مع مقابلة من الفك الأعلى بل يظل مرتعشا به زمنا كأنه يكرره»[6]، وقد سماه أيضا التماثل، ويرى أنّه المعنى الأدق للتكرير.

---

[1] - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص15.

[2] - عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط1 1980، ص67.

[3] - ينظر: محمود سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي، ج1، دار المعرفة الجامعية، (دط) 1995، مصر، ص499.

[4] - يراجع: رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، ط1 1982، مصر، ص232.

[5] - ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط 1984، مصر، ص221.

[6] - عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، 1968، بيروت، لبنان، ص 11.

ويذهب محمد بنيس في كتابه"ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"، إلى ربط التكرار بعملية الاختيار التي يقوم بها الشاعر، فكان توظيفه لهذه الظاهرة نحويا أكثر منه أسلوبيا أو دلاليا، وقد لاحظ أن الشاعر حين يكرر بعض المفردات والتراكيب في شعره، فإنه يهدف من وراء ذلك إلى التعويض عن أدوات الربط التي تؤدي إلى رتابة النص وسقوطه[1]، وقد لاحظ بنيس «أن ظاهرة التكرار تقنية معقدة من التقنيات الفنية، انطلاقا من معطياتها وتأثيراتها في القصيدة، فضلا عن دورها الدلالي التقليدي الذي أطلق عليه "القدماء" التوكيد وفائدتها في جمع ما تفرق من الأبيات والمقاطع الشعرية»[2].

وكما هو شأن محمد بنيس في إشارته لأهمية التكرار، كان شأن محمد مفتاح في كتابه، "الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)"، إذ يقول:«إن تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه شرط "كمال" أو "محسن" أو "لعب لغوي"»[3]، ويستدرك مقولته السابقة عن التكرار وأهميته قائلا:« ومع ذلك فإنّ التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري، أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية»[4].

وقد نظر مصطفى السعدني إلى التكرار من ناحية صوتية ولسانية في كتابه:"البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث"، وتعد دراسته الدراسة التطبيقية المنهجية الأولى للتكرار، إذ استطاع السعدني أن يدرس هذه الظاهرة بدقة كبيرة، بدءا من تكرار الأصوات، كتكرار (الصوامت والحركات والحروف)، وتكرار الكلمات، وانتهاءً بتكرار التراكيب والصور والرموز.[5]

والرموز.[5]

ومن آرائه القيّمة قوله:«يلجأ الشاعر المعاصر إلى التكرار ليوظفه – فنيا- في النص الشعري المعاصر، لدوافع نفسية، وأخرى فنية، أما الدوافع النفسية فإنّها ذات وظيفة مزدوجة، تجمع الشاعر

[1] - ينظر: عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2010، دمشق، سوريا، ص55.

[2] - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،(مقارنة بنيوية تكوينية)، دار العودة، (دط)، 1989، بيروت، ص175، نقلا عن: عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري، ص55.

[3] - مفتاح محمد، الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط3 1992، الدار البيضاء، ص39.

[4] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] - ينظر: مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، (دط)، مصر، ص147-171.

والمتلقي على السواء، فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري، يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره...ومن ناحية المتلقي يصبح ذا تجاوب يقظا مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقعه، وعدم إشباعه، فتثرى تجربته بثراء التجربة الشعرية المتفاعل معها، وتكمن الدوافع الفنية للتكرار في تحقيق النغمية، والرمز لأسلوبه، ففي النغمية هندسة الموسيقى التي تؤهل العبارة، وتغني المعنى»[1].

ما يميز هذه الدراسة اهتمام السعدني بتكرار الدواخل كحروف الجر وأدوات الشرط والنداء والسوابق (كحروف المضارعة)، واللواحق (كالضمائر المفصلة والمتصلة) والخوالف (كالتعجب والاستغاثة)[2]، بالإضافة إلى «تكرار الصور والرموز والأفعال»[3].

ويعد صلاح فضل التكرار من الطاقات الأسلوبية الفاعلة في بنية النص الشعري، إذ يقول: «يمكن للتكرار أن يمارس فعاليته بشكل مباشر، كما أنّ من الممكن أن يؤدي إلى ذلك من خلال تقسيم الأحداث والوقائع المتشابكة، إلى عدد من التمفصلات الصغيرة، التي تقوم بدورها في عملية الإستحضار»[4].

ويوسّع من مفهوم التكرار ليشمل تكرار المفردات والجمل على مستوى النص، إذ يقول:«إذا لم يكن من الممكن تكرار وحدة دلالية صغرى في داخل الكلمة، فمن الممكن- بالتأكيد- تكرار كلمة في جملة، أو جملة في مجموعة من الجمل على مستوى أكبر»[5].

ويتابع صلاح فضل تفريقه بين أنواع التكرار، إذ يقول: «لا ينبغي أن نعتبر كل أنواع التكرار من قبيل الضم التركيبي، بل لا بد من التمييز بين ما هو نحوي، وما هو دلالي في الضم،

[1] - مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص172-173.
[2] - المرجع نفسه، ص147-157.
[3] - المرجع نفسه، ص166-167.
[4] - صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد 164، الكويت، ص264.
[5] - المرجع نفسه، ص253.

وإن كانت إضافة كلمة ما تضيف أيضا معناها، إلاّ أنّ بوسعنا أن نعتبر من قبيل التكرار الشكلي، تكرار أي فعل أو اسم بهدف تحديد دلالته»[1].

ويرى فضل أن ظاهرة التكرار استعملت في النصوص الحديثة بحثاً عن نموذج جديد يخلق دهشة ومفاجأة بدلاً من إشباع التوقع، وقد ركز صلاح فضل على ظاهرة التكرار المقطعي في كتابه "أساليب الشعرية المعاصرة" حين قام بتحليل قصائد محمود درويش إذ يقول: «لا يزال التكرار هو العلاقة القطعية البارزة في مطالع القصيدة عند درويش، رطانة "سيمون" في استرجاعات ذاكرة شلوميت»[2] التي تكررت مرات ومرات.

وقد نظر محمد عبد المطلب إلى التكرار من ناحية بلاغية في كتابه (بناء الأسلوب في شعر الحداثة)، إذ يقول: «إن التكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف أنواع البديع، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبع المفردات البديعية في شكلها السطحي، ثم ربطها بحركة المعنى»[3].

ويتابع قائلاً: « يمكن أن نلحظ الأثر التكراري، حين تأخذ اللفظة المكررة أبعاداً مكانية تعمل على تنسيق الدلالة، بحيث يكون هناك اتفاق بين حركة الذهن وحركة الصياغة، فيكون الناتج بعيد الأثر في أدبية الصياغة أو شاعريتها»[4].

وبناءً على هذا رصد عبد المطلب عدة أشكال للتكرار في شعر الحداثة، تعود في أصولها إلى البلاغة العربية منها: رد الأعجاز، والترديد، والمجاورة أو التجاوز، والمشاكلة، وخلص إلى النتيجة التالية: «إن أغلب شعراء الحداثة قد تعاملوا مع بنية التكرار ضمن نطاق التأسيس أو التقرير، وغالبية أشكال التكرار جاءت في صورة رأسية، بحيث تتردّد لفظة معيّنة أو جملة معيّنة في مطلع

[1] - صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص114.

[2] - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، 1995، بيروت، لبنان، ص 154.

[3] - عبد المطلب محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، ط1، 1995، مصر، ص 109.

[4] - المرجع نفسه، ص115.

عدة أسطر، لتكون نقطة الثقل التي ينطلق منها المعنى فيغطي امتداد السّطر، ثم تتواصل الدلالة اعتماداً على هذه الركيزة التّعبيرية»[1].

واللافت أنّ محمد عبد المطلب على الرّغم من أنّه يدرس لغة الحداثة الشعرية إلاّ أنه نظر إلى التكرار من ناحية بلاغية قديمة، تقوم على تطبيق بعض المفاهيم البلاغية التي تحمل معاني تكرارية كالتجاور، والترديد، والتماثل، ورد العجز على الصدر والسجع[2].

ومن الدّراسات العلمية المهمة للتكرار في الشعر على منهج الأسلوبية اللّغوي بحث دقيق لفاطمة محجوب[3] يبدأ بمقدمة تبين أنماط التكرار في الشعر عند البلاغيين من الإغريق الذي تقسّمه إلى أنواع ثمانية بحسب الموقع من الكلام، إذ تميّز كل نوع منها باسم يميّزه على النحو التالي:

1- أنافره: وهو تكرار اللّفظ أو العبارة في أوائل الأبيات المتعاقبة.
2- أبيستروفي: وهو التكرار في أواخر الأبيات المتعاقبة.
3- سيمبلوس: وهو التكرار في أوال الأبيات المتعاقبة وأواخرها.
4- أنادبلوسيس: وهو تكرار اللّفظ أو العبارة الواقعة آخر البيت في أوّل البيت أو الأبيات التي تليه.
5- أبيزوكسس: وهو تكرار اللّفظ أو العبارة تكراراً متعاقبا بلا فاصل.
6- أنيستروفي: وهو تكرار الجملة مع قلب تعاقبها.
7- بالبتوتان: وهو تكرار اللّفظ نفسه مع لواحقه المختلفة أو بحالات إعرابه المختلفة.
8- هوموأتالوتان: وهو تكرار الوحدة الصرفية نفسها (السوابق، واللّواحق، والدّواخل) مع اختلاف اللّفظ[4].

[1] - عبد المطلب محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص 421.
[2] - ينظر المرجع نفسه، ص 371، 432.
[3] -ينظر: محجوب فاطمة، التكرار في الشعر، محبة الشعر، عدد 8، ص 40، نقلا عن السيد، عز الدين، التكرار بين المثير والتأثير، ص290-295. .
[4] - المرجع نفسه، ص 290.

وقد بيّنت الباحثة: «أنّ معظم هذه الأنواع توجد في شعرنا العربي، وأتت بأمثلة متعددة منه، ثم انتقلت إلى الموضوع ذاكرة أنّ علماء (الأسلوبيات) اليوم لا يرون جدوى لهذا التنويع، وإنما الجدوى في دراسة التكرار في إطار مبادئ علم اللّغة الحديث»[1].

دخلت موضوعها ببيان منزلة التكرار من الفنون، التي تقوم كلها على عنصري: التكرار والتنوّع، وكذلك يقوم الشاعر بتكرار أصوات بعينها، محققاً لقصيدته عنصر النظم والبناء[2] «وهذا التكرار يقع من الشاعر لأصغر وحدة صوتية هي الفونيم*، كما يقع لأكبر وحدة وهي الجملة أو السّطر، وهو في الشعر الجيّد له أهداف عدّة، منها: إحداث الأثر الموسيقي، وتوكيد الألفاظ والمعاني»[3].

والتأكيد وظيفة من وظائف التكرار قلما تخلو منها ظاهرة التكرار، وهي ظاهرة لغوية، «كما تأتي في الشعر نراها في الكلام العادي إلاّ أنّه عشوائي في الكلام العادي أما في الشعر فيحدث التكرار وفقاً لأنماط معيّنة»[4].

وقد وقفت النّاقدة في قصيدة ابن الفارض التي مطلعها:

شربنا على ذكر الحبيب مدامة سكرنا بها من قبل أن تخلق الكرم[5]

على بيان الأنماط التكرارية للصوت، مصنّفة إياها في الأنواع التالية، مستعينة لها من القصيدة:

[1] - محجوب فاطمة، التكرار في الشعر، محبة الشعر، ص 290-291.

[2] - المرجع نفسه، ص 291.

* - الفونيم: هو الوحدة الصوتية التي تتكون منها مع مثلها الكلمة، وتنطبق عندنا على حرف الهجاء ويطلقون على الفونيمات "ذرات اللّغة" لأنها اللّبنات التي تتكون منها ألفاظها، ولكن بعض الحروف قد يتكوّن من فونيمة في بعض اللّغات.

[3] - السيد عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، ص 291.

[4] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] - المرجع نفسه، ص292.

النوع الأول: تكرار الصوت بعينه في أوائل الكلمات المتوالية، ويعرف بالتجانس الاستهلالي وتحته كلمات تتجاور تجاوراً مباشراً، وكلمات يفصل بينها عنصراً أو أكثر، والتجانس الاستهلالي إما صوتي بحت بحيث يكون المكرّر وحدات (مورفيمات) كالسّوابق من الحروف، أو صوتي صرفي بأن يكون الحرفين من البنية والآخر وحدة صرفية.

النوع الثاني: تكرار الصّوت داخل الكلمة نفسها تكراراً صوتياً بحتاً إذا كان الحرف من بنيتها أو صوتياً صرفياً بأن يكون أحد الحرفين من البنية، والآخر وحدة صرفية.

النوع الثالث: تكرار الصّوت عبر حدود الكلمتين المتواليتين، أي بين المقاطع، وهو خلفي أمامي، متى كان أحد الحرفين آخر مقطع في الأول، والآخر أول مقطع في الثانية، ويدخل في ذلك التجانس الناشئ عن القلب والإبدال.

النوع الرابع: التجانس الخلفي: وهو تكرار الصوت الصامت الأخير من الكلمات المتوالية، وقد يكون صوتياً أو صرفياً معاً.

النوع الخامس: التكرار المقطعي: وهو تكرار مقطع أو أكثر، ويكون صوتياً بحتاً، أو صرفياً، أو صوتياً صرفياً أو نحوياً.

النوع السادس: تكرار الكلمات التي يقع عليها النبر، وبخاصة الحركات الطويلة، لما تحدثه من رنين[1].

وقد ذهبت الباحثة إلى أنّ «اللّفظ إما أن يتكرر كما هو، أو يتكرّر بعد أن تدخل عليه اللّواحق، أو تتكرر مشتقاته وختام البحث إشارة إلى التكرار على مستوى المعنى (السيمانتيكي)* والقصيدة كلّها تكرار ينمي فكرة واحدة حتى تصل إلى القمة ترسيخاً في ذهن السامع أو القارئ»[2].

[1] - السيد عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، ص 292، 293.

* - نسبة إلى السيمانطيقا أو السيمانتيكا وهو اصطلاح للبحث اللّغوي من جهة الدّلالة على المعنى.

[2] - السيد عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، ص 293.

وخلصت الناقدة إلى النتيجة التالية:

أن كل أنماط التكرار يعود الأمر في اختيارها إلى موهبة الشاعر في انتقائها، ودقة اختيارها، «فالشاعر ينتقي الألفاظ التي تحقق تكرار في الأصوات، وتكراراً في المقاطع، وتكراراً في الوحدات الصرفية، وتكراراً للتراكيب النحوية»[1]، تكاد لا تخلو قصيدة شعرية من عنصر التكرار مما يشي برغبة قصوى لدى الشاعر العربي الحديث في استخدام التكرار ظاهرة فنية تدعم الحركة الدلالية والإيقاعية في النّص الشعري، على اعتبار أنّ التكرار عنصر بنائي يسهم في فهم أبعاد التجربة الشعرية، وذلك عبر استقطاب وعي القارئ ولفت أنظاره إلى العلاقات البديعية المتنوعة القائمة على أساس التكرار بأنواعه جميعاً.

[1] - السيد عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، ص 294.

الفصل الأول:

التكرار في الدراسات النقدية الحديثة

1- التكرار في الدراسات الغربية.

2- آلية التكرار.

3- التكرار والتردد و أثره ما الدلالي.

4- التكرار والشعر.

5- التكرار والتوازي.

6- أساليب التكرار في لغة الشعر الحديث.

1- التكرار في الدراسات الغربية:

نظرا لأهمية التكرار التقنية والإيديولوجية، فقد استوفى كثيرا النقاد الغربيين باسم التكرار (La Répétition) حيناً وباسم التواتر أو التردّد (La fréquence) حيناً آخر، فقد أشار جاك دريدا (Jaque derrida) إلى التكرار ورأى أنّه «سمات جوهرية في اللّغة، لفظا وحروفا، وأنّ هذه السمات هي المسؤولة عن بقاء اللّغة قائمة مستمرة»[1] وكذلك رأى لوتمان (Lotman) أنّ «البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي»[2]، لتبني معمارا شعريا مثقلا بالقيم الروحية والدّلالات النفسية المخبوءة تحت الكلمات، فلقد عدّ التكرار في الشعر «مما ليس منه بداً وليس عنه غنى فهو فيه –قديما وحديثا- سمة كالجوهر ملازمة، ومظهر كالرّكن دائم لا يستقيم قول شعري إلاّ به، ولا تتحقّق طاقة شعرية دونه، ولا يصلح للقصيد نسب إلى الشعر إلاّ بتوفّره، لذلك عدّ عند أغلب الدارسين –وإن اختلفت تعبيراتهم عن ذلك- من أبرز مقوّمات الشعر ومن ثوابت القصيد»[3]، ومن الأفكار والمبادئ التي صاغها يوري لوتمان في كتابه «بنية النص الفني» ما يلي:

1- أنّ كل نص يتكوّن باعتباره تأليفا تركيبيا لعدد محدود من العناصر (الحروف مثلا) لهذا فإن التكرار يصبح أمرا لا مفرّ منه.

2- عندما نعتبر النّص نصا فنيا، فإنّ كل العناصر المكوّنة له وطريقة انتظامها داخله تصبح دالة ويجب افتراض المعنوية فيها تأسيس على هذا، فإنّ التكرار - أي تكرار- لا يمكن أن يكون شيئاً رائداً أو عارضاً بالنسبة للبنية ولذا فإنّ تصنيف مختلف أنواع التكرار وانتظامها داخل النّص يصبح أمرا ضروريا لإدراك الخصائص الأساسية التي تميّز بنية ذلك النّص[4].

ويؤكد يوري لوتمان أنّ أشكال الأنظمة التكرارية لا تثبت أو تستقر على حال، إذ لا يلبث أن يستقر نظام ما حتى يتم صدعه، ثم إرساء نظام آخر أقوى ثم صدعه وهكذا، وهذا ما أشار إليه بقوله: «إن تغير قواعد الأنساق البنائية يمثل أقوى وسيلة لتقليل حجم اللّغو في النص

[1] - عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، دط، 2009، الجزائر، ص 75.

[2] - حاتم عبيد، التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، ص 16.

[3] - يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح، دار المعارف، دط، 1995، بيروت، ص 63.

[4] - عبد القادر بوزيدة، دراسة ظاهرة أسلوبية "التكرار" في قصيدة السياب (رحل النهار)، مجلة اللغة والعدد، العدد 14 ديسمبر 1999، ص51، نقلا عن يوري لوتمان، بنية النص الفني.

الفني، إذ ما يكاد القارئ يكيف نفسه مع توع معيّن، ويضع لنفسه نظاما ما للتنبؤ بما لم يقرأه بعد من أجزاء النّص حتى تتغير القاعدة البنائية مخادعة كل توقعاته، ومن هنا يكتسب ما كان لغواً أو فضولاً قيمة إعلامية في ضوء البنية المتغيّرة»[1].

لذلك يذهب بعض الأسلوبيين إلى القول إنّ «أسلوب النّص يتوقف على العلاقة بين معدلات تكرار العناصر الصوتية والنحوية، والدلالية، ومعدات تكرار نفس هذه العناصر طبقا لمنظور متصل بالسّياق»[2].

كما تعتبر دراسة مادلين فريدريك (Madlaine Fredric) حول التكرار من أبرز البحوث النظرية، فقد حاولت الباحثة في القسم الأوّل من كتابها (التكرار: دراسة لسانية وبلاغية) أن تؤرّخ لهاته الظاهرة، بالعودة إلى المصنّفات البلاغية القديمة، وتعرّف مواقف البلاغيين من هاته الظاهرة وكيف تراوحت من بلاغي إلى آخر، وكيف تنوعت المصطلحات في شأنها، وتعدّدت تصانيف البلاغيين إيّاها، لتخلص بعد ذلك في القسم الثاني من البحث إلى تناول التكرار من منظور معاصر، فتحدثت عن التكرار المرضي (Répétition pathologique) الذي ينشأ بسبب إصابة في الدّماغ، والذي كانت البلاغة القديمة في غفلة عنه، وألوان أخرى من التكرار تشترك مع الضرب الأوّل، وتختلف عنه في أنّها ليست مرضية (Répétition involontaire ou inconscientes)[3].

أما التكرار في نظر فيليب هامون (Philippe Hamon) مبدأ عام له وجوده من التحقّق، فهو يعتبر النظم (La vérification) شعبة من التكرار، وهذا الأخير له وجوه كثيرة منها ما يجري على نظام، ومنها ما يحدث على وجه التقريب، ومنها ما هو جار بمحض الاتفاق[4].

وقد لفتت ظاهرة التكرار انتباه النقاد الأسلوبيين في الغرب، لما لها من أثر في الكشف عن خصوصية اللّغة في الخطاب ألأدبي عامّة، والشعر خاصة، ولعل الشكلانيون الرّوس من أوائل الذين التفتوا إلى هذه الظاهرة، ويعد إيخانبوم أكثرهم اهتماما بهذا في الشعر الغنائي، وفيها يقول:

[1] - لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة ، ص 174.

[2] - فضل صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص 247.

[3] - ينظر: حاتم عبيد، التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، ص 14-15.

[4] - ينظر: المرجع نفسه، ص 18.

«في البيت الإنشادي وحده نواجه استثمارا فنياً كثيفاً لتنغيم الجملة، أي نواجه نسقاً تنغيمياً متكاملاً يحتوي على ظاهر التناظر التنغيمي كالتكرار والإنشاد التصاعدي والإيقاع»[1].

ولكي يعزز "إيخانبوم" هذه الظاهرة، فإنّه وسع مجال دراسته ليشمل الشعراء الغنائيين الرومانسيين، وقد أكّد إيخانبوم «أنّ هؤلاء الشعراء يستعملون بشكل قصدي التنغيمات الاستفهامية، والتعجبية بواسطة أدوات شعرية كالقلب، والتكرار الغنائي، وتكرار اللازمة، وتكرار الاستفهام (وهو تكرار سؤال في مطوعة شعرية)»[2].

ونشير إلى أنّ هناك نوعاً تكرارياً شائعاً في أعمال الشكلانيين الروس وهو «الإحالة على تكرار مصوت، سواء تعلق الأمر بتكرار قافية ما أم بتكرار أداة تجنيسية أخرى عروضية، وكأنّ ألأمر يتعل بـــ "استعارة إيقاعية"»[3]. والمقصود باستعارة إيقاعية هو ذ كر التفعيلة وفق نسق منظم على امتداد الشطر الشعري.

ويعد "تينيانوف" من النّقاد الروس الشكلانيين البارزين، وخاصة في دراسته للتكرار كتكرار الحروف والأصوات، ونقده لها نقدا مفصلاً وتحليلاً شاملاً في إحدى قصائد "بوشكين" إذ رصد أشكال تكرار الحروف والأصوات فيها كتكرار حرف (U) حيث ربط هذا التكرار بالحالة النّفسية للشاعر واعتبر تينيانوف «أنّ التكرار الدلالي للحرف (U) يشف عن دلالة نفسية، ترتبط بحالة القلق والحزن عند الشاعر»[4]. واستخلص من هذا التكرار «أن وحدة بيت شعري ما وتلاحمه ترجعان إلى تقارب الكلمات والحروف فيما بينها، وتفاعل أصواتها وكلماتها. وهكذا يكسب التكرار غير المتوقع الكلمات إيحاءا جديدة أو يبعث فيها إيحاءات قديمة كان النسيان قد طواها»[5].

ومن النّقاد الأسلوبيين الذين التفتوا إلى هذه الظاهرة النّاقد ميشال ريفاتير في كتابيه "دلائليات الشعر" و"سيميوتيقا الشعر: دلالة القصيدة" من خلال مصطلحه الذي أسماه التراكم

[1] - إيرليخ فكتور، الشكلانية الروسية، ترجمة: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، الدار البيضاء، ص 85.
[2] - المرجع نفسه ، ص 85.
[3] - المرجع نفسه، ص 87.
[4] - المرجع نفسه، ص 88.
[5] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

«وهو تكرار سلسلة من الأسماء أو الصّفات بدون رابط»[1]. وقد رصد في كتابه الأوّل عدة أشكال من التكرار ضمن مصطلحه الخاص: "التمطيط" كالتفريع، والتوازي والتقابل، وتكرار اللازمة، وتكرار الروابط كحروف العطف وحروف الجر[2].

كذلك من النقاد الذين تناولوا هذه الظاهرة بدقة وموضوعية الناقد الأسلوبي جان كوهن في كتابيه بنية "اللغة الشعرية" و"اللغة العليا"، ود طبّ كوهن مصطلح التكرار بمفهومه المحدد أثناء دراسته لقصيدة "رباعيات السّأم" لبودلير، إذ قسم التكرار في هذه القصيدة إلى ثلاث مستويات:

1-التكرار على المستوى الصوتي.
2-التكرار على المستوى التركيبي.
3-التكرار على المستوى الدلالي[3].

ومن أشكال التكرار الصوتي "الترديد"، الذي يقول فيه: «إنّ ترديد وحدة لغوية لا يغيّر من قيمتها الدلالية، سواء أكانت الوحدتان المكرّرتان متصلتين أو منفصلتين، فنفس الكلمة يمكن أن تحتفظ بنفس المحتوى الدلالي، وتتغير على مستوى الكثافة، وهنا يأتي التكرار ليأكد نمو الكثافة، فالكلمة المكرّرة أقوى من الكلمة الوحيدة، فمثلا عندما يصيح "جوكاست": "تعيس، تعيس! تعيس" أو يصيح هاملت "كلام، كلام، كلام" لا تغير الكلمات معناها، وليس هناك أي إضافة "لمعنى إضافي"، كنّ التكرار أكّد تصاعد التكثيف، وبهذه المثابتة، فالتكرار صورة تحتوي على تمييز خاص فهي في حركة واحدة تجسد المجاوزة وتقلصا معاً، فالمجاوزة من خلال الإطناب، والتقليص من خلال تأكيد المتنوع "مجاز الكثافة"»[4].

كما استشهد كوهن ببعض الأمثلة، التي تدلّ على فهمه الدّقيق لهذه الظاهرة، مثال ذلك:

---

[1] - ميشال ريفاتير، دلالية الشعر، ترجمة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط1، 1998، المغرب، ص 75، نقلا عن عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، ص 42.

[2] - ينظر: عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، ص 42.

[3] -كوهن، جان النظرية الشعرية (البنية اللّغة الشعرية واللّغة العليا)، ترجمة، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، ط1، 2000، القاهرة، ص 457، 458.

[4] - المرجع نفسه، ص 458.

قل للقمر: أن يعود[1]
قل له: إنّني لا أريد أن أرى الدم
بلونه الغبي في أرجاء الحلبة
آه: يا بياض حوائط إسبانيا!
آه: يا سواد ألم المصارع!
آه: يا قسوة الدم الغبي!
آه: العندليب في لحظة الرجوع!

لقد ربط كوهن دلالة التكرار الإيقاعية بالناحية الدلالية: «هنا تكرار مزدوج إذن، لاثنين من البواعث، المساء والدّم، تكثيف لموضوع من شعبتين تلتقيان داخل شعور واحد بالموت، لقد عرف المصارع كيف يختار ساعة موته، ساعة الظّل المهدّد، والدّم الغبي»[2].

لقد اهتم كوهن بظاهرة التكرار في النّصوص الشعرية، وحلّلها بدقة وموضوعية، غير أنّه حدّد اهتمامه بتكرار الاسم أو المفردة أكثر من غيره من أنواع التكرارات الأخرى، كما اعتبر بعض حالات التكرار نوعاً من أنواع الإطناب، حيث أهمل دلالتها على المستوى الصوتي والدلالي على الرّغم من دورها الفني في القصيدة كما في "قصيدة الثيران" لجارسيا لوركا[3].

أمّا التكرار عند المستشرقين فلم يكن أحسن حالاً من النقاد الغربيين في تناولهم لهذه الظاهرة، وربما كان (موريه) أكثرهم اهتماماً بهذه الظاهرة، ففي كتابه: "الشعر العربي الحديث، 1800، 1970" قسّم موريه التكرار إلى عدّة أقسام هي:1- تكرار كلمة واحدة فقط، 2-تكرار جملة، 3- تكرار شطر شعري كامل[4]. واتّخذ التكرار أشكالاً مختلفة في شعر شعرائنا العرب المعاصرين، منها: التكرار البياني وتكرار اللازمة، والتكرار الختامي[5]. وقد أكّد موريه أنّ هذه

[1] - كوهن جان، النظرية الشعرية (البنية اللّغة الشعرية واللّغة العليا)، ص 462.
[2] - المرجع نفسه، 462.
[3] - المرجع نفسه، ص 458.
[4] - س موريه، الشعر العربي الحديث (تتطور أشكاله، وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي)، ترجمة، الدكتور شفيع السيد، والدكتور سعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 2003، القاهرة، ص 320، 331.
[5] - المرجع نفسه، ص 337.

الأشكال التكرارية مستقاة من تقنيات الشعر الغربي، «فالتكرار السيكولوجي – على حدّ زعمه- لم يكن معروفاً في الشعر الكلاسيكي، وإنّما نقل عن الشعر الغربي، وهذا التكرار يحاول ارتياد عالم الشاعر الدّاخلي، والكشف عن مزاجه النّفسي، وطبيعة تفكيره، خاصة في المناجاة وفي اللّحظات التراجيدية التي يبلغ العاطفي فيها درجة عالية، تصل أحيانا إلى حافة الهذيان»[1].

ما يؤخذ على هذه الدّراسة عدم اهتمامها بالجانب الدّلالي للتكرار، وخصوصاً التكرار الصّوتي، والإيقاعي وتركيزها على بعض الأشكال التكرارية دون بعضها الآخر، وقصور الأحكام النقدية وعدم دقتها فيما يتعلق بالتكرار الإيقاعي، والتكرار البياني، ففي التكرار البياني يقول موريه مثلاً: «التكرار البياني يقصد منه تأكيد التهديد للآخرين، والانتقام منهم، والحط من شأنهم، وإرهابهم، وهذا النّوع هو النمط الرئيس للتكرار في الشعر الكلاسيكي»[2]. فهذا الحديد بعيد كل البعد عن دلالته الحقيقية لأنّه لم يفرق بين وظيفة التكرار البيانية ووظيفته النفسية.

ويؤكد موريه أنّ الشعر العربي تأثر بالشعر الغربي في معظم تقنياته، ومن ضمنها تقنية التكرار، وهذا ما نلحظه من خلال قوله: «إذا كان تكرار كلمة واحدة أو أكثر شاع استخدامه في الشعر العربي القديم فإن الشكل الموسيقي التقليدي لهذا الشعر المبني على وحدة الوزن كان يتّسع لذلك، على حين أن الأنماط الجديدة من التكرار المقتبسة من الشعر الغربي لا يتأتى استخدامها إلا في الشكل المتأثر بالشعر الغربي، فهو الشكل الذي يمنح الشاعر حرية استخدام أي عدد من التفعيلات في كل سطر، هذا من جهة»[3].

ويضيف موريه قائلا: «ومن جهة أخرى فإن التكرار التقليدي القديم تكرار خطابي، غايته توليد إيقاع حماسي رنان، ولذا كانت الكلمة المكرّرة بعامة اسماً لشخص أو قبيلة، وليس الحال كذلك في أحدث استخدام للتكرار. إنّه تكرار درامي ونفسي يستهدف أصلاً البوح بأحاسيس

[1] - س موريه، الشعر العربي الحديث (تتطور أشكاله، وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي)، ص 345.
[2] - المرجع نفسه، ص 341
[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشاعر الباطنة، أو حالته الذهنية، والإيحاء بمعان مختلفة ولهذا فإن الكلمة المكررة لا تكون اسماً لشخص على الإطلاق»[1].

وأحسن رد على موريه هو قصيدة "سرحان" لمحمود درويش، وكيف ترددت هذه الكلمة "الرمز" في جسد القصيدة، فكل أحداث القصيدة مشدودة إليها.

ومن الدّراسات الندية التي تناولت هذه الظاهرة دراسة الناقد "سوزان برنار" في كتابها "جماليات قصيدة النثر"، حيث تحدثت عن أشكال التكرار و أكدت «أنّ أشكال التكرار متنوعة جداً منها عودة لازمة على فترات منتظمة، واستعادة مقطع البداية في الخاتمة، مما يسمح للفكرة الشعرية بأن تلتف حول نفسها وتغلق القصيدة، وهكذا تشدّد على انطباع الـــ(حلقة) والـــ(دائرة) المغلقة»[2].

[1] - س موريه، الشعر العربي الحديث (تتطور أشكاله، وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي)، ص341.

[2] - برنار، سوزان، جمالية قصيدة النثر، ترجمة، زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، بغداد، ص 31، نقلا عن محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية، ص 18.

2- آلية التكرار:

لقد أجمع العلماء على اجتناب التكرار في الكلام ولاحظوا أنّ هذا هو الأصل ورأوا كذلك أنّ التكرار لا يلجأ إليه إلا لغرض تواصلي يقصد إليه المتكلم. لأن تكرير اللّفظ الواحد في الكلام جدير بالاجتناب، لأنّ ذلك من شأنه أنّ يخل بطبيعة عملية تبليغ الخطاب من حيث:

- دفع السامع إلى الملل والضجر، من قرع اللّفظ سمعه أكثر من مرّة.
- الدّلالة على الفقر اللّغوي الذي ينطوي عليه المتكلم، ولولا هذا النقص لأتى المتكلم لكل معنى بفظ وأسلوب مغاير ومناسب، وقد يشير ذلك إلى افتقار المتكلم إلى ثراء المعاني، فيعيد إلى تكرير المعنى الواحد بصوّر مختلفة دون القصد إلى هدف معيّن.

فقد اعتمد العرب القدماء منهم والمحدثين التكرار في خطاباتهم، ومن ثَم كان التكرار ظاهرة حرية بالدراسة خاصة في جانبها التداولي، وهي كمثيلاتها من الآليات الأخرى، يظهر بعدها التواصلي على مستوى المتكلم وعلى مستوى السامع، وعلى مستوى المقام وعلى مستوى الرّسالة وبعبارة أخرى فإنّ هذه العناصر الثلاثة الأولى منها هي التي تتحكم في استعمال هذه الآلية:

أ- **المتكلم:** إن المتكلم يلجأ إلى آلية التكرار لاعتبارات كثيرة منها:

1- إثبات الكفاءة التواصلية من حيث حسن استعمال هذه الوسيلة، التي يعد استعمالها من حيث المبدأ صعبا ودقيقا، بل ويكون عادة مضراً، وعلى حساب نجاح الخطاب، إلاّ أن يستعمل بطريقة وبنسبة مدروسة، وذلك يحتاج إلى مؤهلات غير عادية.

2- لتأدية معنى تواصلي لا يؤدى إلاّ بالتكرار.

فغير خاف أنّ التكرار «نسف لقانون المجهود الأدنى وإخلال بمبدأ الاقتصاد الذي يوجّه خطاب المتكلم، لذلك عدّ عيبا يحسن تلافيه وقصورا ينبغي تجاوزه إلاّ ما دعت إليه الضّرورة واقتضاه المقام. والتكرار متى علق بما ينجزه المتكلم من تعابير دعي إلى اجتنابه»[1].

وإن أبيح للشاعر أن يردّد الكلمة في البيت الواحد ففي حالات محدّدة يضيف فيها الاختيار.

وإن سمح للمؤلف أن يكرّر المعنى أو اللّفظ ففي نوع من المؤلفات معيّن، وهذا ما يرجع توظيف التكرار في النّصوص الأدبية يختلف عن توظيف الظواهر اللّغوية الأخرى.

فالتكرار توظيف واستعمال ففي الاستعمال قد يكون منبوذ غير مستعمل أما من ناحية التوظيف فهو يهدف إلى تحقيق غايات جمالية أو تأثيرية « فتوظيف الظاهرة اللّغوية لا يفي مجرّد استعمالها في الكلام أو كيفية إجرائها فيه ومختلف الوضعيات التي تكون لها في نطاقه لتبليغ خبر، وإنّما التوظيف استعمال جملة الوسائل اللغوية استعمالا خاصا لغاية أدبية جمالية أو تأثيرية يجاوز مستوى الإخبار والتّوصيل»[2]، وفي توظيف التكرار أيضا « ترقى الفوارق بين ما يكون المتكلم فيه مترفا لخطأ، وما يكون فيه ملزما بقاعدة لغويّة وما ارتكبه على وجه الاختيار والخروج العمد على قواعد اللّغة لتحقيق غايات جمالية أو تأثيرية لا يتّفق على أنّ اعتماد التكرار طريقة في الأداء على كلّ حال»[3].

فالتكرار يحتكم إلى مقياس الإختيار لدى المتكلم، فإن توفّر كان التكرار ظاهرة مقصودة وكانت له جملة من الوظائف، وإن انعدم كان التكرار غير مقصود.

[1] - حاتم عبيد، التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، ص 6.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ب- السامع:

قد يكون سبب لجوء المتكلم لآلية التكرار هو ما يظهر على المتلقي من انشغال أو نقص في الإدراك أو تردّد، فبتكرار المتكلم للعبارة أو الكلمة أو المعنى يضمن وصول الرسالة إلى المخاطب بل ووصولها على الوجه الذي يريد، ويكون بذلك التكرار -في حالة انشغال السامع- شكلاً عن أشكال التنبيه، ويكون في حالة نقص القدرة الإدراكية وسيلة مساعدة لمضاعفة وقت الخطاب، ومن ثم إعطاء فرصة أوسع للسامع لمتابعة واستقبال الرسالة، ويكون في حالة التردّد أداة من أدوات ترجيع معنى على آخر وقد يتجاوز التكرار الوظيفة التأكيدية الإفهامية، المعروفة لدى الخاص والعام، ليصبح تقنية جمالية تختلف درجتها وطريقتها من كاتب لآخر، إذ نجده يتلون ويتغيّر في النّص ذاته، مرتديا في كل مرّة مسوحاً مختلفة حتّى عند الكاتب الواحد عينه.

ورغم أنّ التكرار – بعيداً عن أي مؤثر- قد يثير الملل أو الرتابة في نفس القارئ أو السامع على حد سواء، ويحط من قيمة صاحب الأثر كمبدع، إلاّ أنّنا ملزمون بالبحث عن سر اللّجوء إلى هذه الظاهرة الأسلوبية دون سواها عند كل مبدع، كما أنّنا من ناحية أخرى نحاول اقتراح التأويلات المناسبة، وإيجاد الإيحاءات القريبة والبعيدة، التي ترمي إليها التراكيب المكرّرة.

ج- المقام:

للمقام التواصلي دور مهم في استدعاء آلية التكرار خاصة إذا كان هناك ما يعيق عملية التخاطب وهذه بعض المقامات التي تقتضي اللّجوء إلى هذه الظاهرة.

1- **المقام الخاص:** كمقامات الوعظ والإرشاد، والنصح والتوجيه، ... فلا بد من الإشارة إلى أنّ هناك ترابطا وثيقاً بين أغراض التكرار، ومقاماته، بحيث يتعذر الفصل بينهما، ولن نكون مجانبين للصواب، إذا قلنا بأنّ الغرض هو عنصر من عناصر المقام[1].

[1] - إبراهيم الخولي، التكرار بلاغة، الشركة العربية للطباعة والنشر، دط، 1993، القاهرة، مصر، ص 100.

ولقد أشار ابن جني (رحمه الله تعالى) في معرض حديثه عن التكرار إلى هذه العلاقة التي تربط بين المقام والغرض في "باب الاحتياط" حيث يقول في هذا الصّدد «واعلم أنّ العرب إذا أرادت المعنى مكّنته واحتاطت له»[1].

«وتمكين المعنى والاحتياط له هو عبارة جامعة، يمكن أن يندرج تحتها كل ما ذكر، ويذكر من أغراض التكرار في كلام المفسرين، والبلاغيين والنقاد ... ويمكن عدّه نكتة عامة لأسلوب التكرار، كما يمكن أن يتّسع لكل ما يندرج تحت أغراض التكرار، ومقاماته»[2].

2- المقام الذي يطول فيه موضوع التحاور، ويخشى نسيان الأول فيعيده مرّة ويجدّده، وربّما ذلك ما نلحظه كثيرا في مقامات التعليم.

[1] - ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، ج3، دار الهدى للطباعة والنشر، ط2، (دت)، لبنان، ص 101.
[2] - إبراهيم الخولي، التكرار بلاغة، ص 100.

3- التكرار والترديد وأثرهما الدلالي:

يرتبط التكرار بالشعر ارتباطاً وثيقاً، وهو سمة فيه، وبخاصة ما كان منه موزوناً، وما الوزن –في حقيقة الأمر- إلاّ تكرار لتفعيلة ما، يلتبس بها الكلام، «ويرى جاكيبسون أنّه أهم ملمح على الإطلاق للّغة الشعرية في كثير من اللّغات ... وقد يكون على مستوى الصّوت والتركيب النحوي والكلمة كذلك ... وكثيراً ما ينظر إليه في ضوء مسألة الانحراف Déviation، ... فهو يخرق القواعد المعيارية للاستعمال الطبيعي لها في الكلام، وتصدم بذلك انتباه القارئ كشيء غير معهود، محدثة بذلك الأثر الذي أشرنا إليه للّغة الشعرية»[1].

فالذي نريده بالدرس هو ما نلمسه من تكرر صوت أو كلمة أو جملة أو صيغة معينة، ولا شك في أن دراسة هذا له فائدة، تتيح لنا الاقتراب أكثر من عالم التكرار، والتعمق في غياباته، ذلك «أن التكرار يظل دائراً في فلك النبض النفسي للشاعر، في كل ما يجلبه من ألفاظ يكون الإلحاح عليها، أو على جملة مهمة من العبارة، لاتصال الحالة الشعورية والنفسية بالحالة التي تسكن الشاعر»[2]، وما من أمر يكون مصدره لذة أو ألم للنفس، إلاّ علّق بذهن الإنسان، وارتسم على محياه، ولهج به لسانه سراً أوعلناً، هذا بالنسبة للإنسان العادي، أما الشاعر الذي يحسن التعبير عن الوجدان، ويتقن الرّسم بالكلمات، فإنّ «الإلحاح على لفظة أو عبارة أو جملة في النّص يشد الانتباه إلى أهمية هذا الإلحاح في نفس الشاعر، بمعنى آخر، إنّ تكرار ألفاظ مخصوصة إضاءة للنّص، يستطيع الدّارس أن يبنيّ تحليلاته بواسطة هذا الملمح التعبيري البارز للكشف عن الملامح الرئيسية للتجربة الشعورية، ومحاولة فك رموزها»[3].

والتكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة، يفرضها سياق النّص وهو أداة تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره، كما تكشف موقفه من القضايا التي يعالجها، والإيقاع ما هو إلاّ أصوات مكرّرة تثير في النّفس انفعالاً ما، والتكرار ظاهرة لا تكاد تخلو من

[1] - السّيد إبراهيم، قراءة الشعر بين النظرية الشكلية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية، مجلة علامات (مج10، ج39) النادي الثقافي الأدبي بجدة، السعودية، مارس 2001، ص 155.

[2] - عبد الكريم راضي جعفر، تكرار التراكم وتكرار التلاشي-ظاهرة أسلوبية- مهرجان المربد الشعري الـ4، 1999/ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 2000، ص10.

[3] - المرجع نفسه، ص 9، 10.

الحياة، بل لا تكاد تستقيم إلاّ بها، إذ تنتشر في كل مجالاتها، والتكرار في الشعر «ظاهرة موسيقية ومعنوية في آن واحد، ظاهرة موسيقية عندما تتردّد الكلمة أو البيت أو المقطع على شكل اللازمة الموسيقية أو النّغم الأساسي الذي يعاد ليخلق جواً نغميا ممتعا، ويصبح هذا التكرار على المستوى اللّغوي ذا فائدة معنوية، إذ أنّ إعادة ألفاظ معيّنة في بناء القصيدة يوحي بأهمية ما تكسبه تلك الألفاظ من دلالات، مما يجعل ذلك التكرار مفتاحاً في بعض ألأحيان لفهم القصيدة»[1]، وهذه الظاهرة ترتبط ارتباطاً قوياً بنفسية الشاعر وبواقعه الاجتماعي، إذ تقوم على جملة من الاختيارات الأسلوبية، دون غيرها، الأمر الذي يساعد على كشف سير ميله لهذا النّمط من الأسلوب، فأسلوب التكرار بإمكانه أن يكشف عن حالة الشاعر، وهو بمثابة المفتاح الذي إن قدرنا على تحريكه الحركة المناسبة انفتحت لنا مغاليق النّص وكشف عن سرّه المكنون «ولقد ذكر سانت بيف S. Beuve (1804-1869) ... في مقالة له أنّ كل كاتب لديه كلمة مفضلة تتكرّر كثيراً في أسلوبه، وتفشي —عن غير قصد- بعض رغباته الخفية أو بعض نقاط الضعف فيه، ومن المحتمل أن يكون بودلير (1821-1867) يشير إلى هذه العبارة عندما قال: لقد قرأت عند ناقد أنّه لكي نكشف عقلية شاعر ما، أو —على الأقل- نكشف ما يشغل باله أساساً، دعنا نفتّش عن هذه الكلمات التي تتردّد عنده كثيراً، فسوف تعبر هذه الكلمات عما يستحوذ على تفكيره»[2].

وقد أشار رينيه ويليك في كتابه (مفاهيم نقدية) إلى الأسلوبي سبتزر وكيفية دراسته لبعض الكتاب انطلاقا من تردد الكلمات في قوله «ولا يمكنني في هذا السّياق أن أفعل أكثر من الإشارة إلى كتابات سبتزر المبكرة التي تحاول إرجاع المزايا الأسلوبية إلى ما يفترضه من اتجاهات ذهنية لدى الكتاب الذين يدرسهم، مستعيناً أحياناً بافتراضات سيكولوجية، كما يفعل مثلاً حين يبحث في تردّد كلمات مثل "الدم" و"الجراح" في كتابات هنري باربوس، أو بأفكار فلسفية يجدها مضمنة في أعمال كتابه. كما يفعل حين يقول إنّ تكرار تعبير "لأنّ" في كتابات شارل لوي فيليب يدلّ على الاستسلام للقدرة عنده»[3].

[1] - صالح أبو الأصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 حتى 1975، دراسة نقدية، ط1، 1999، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ص 338.

[2] - محمد شفيع السيّد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، مصر، ص 169.

[3] - رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، دط، 1987، الكويت، ص 362.

فالشاعر في تكراره «من البديهي أنّ هناك غاية معينة يرمي إلى تحقيقها ذلك الشاعر الذي يكرّر تراكيب معيّنة، وقد تكون تلك الغاية موسيقية بحيث يجعل قصيدته تعتمد تكرار نغمات موسيقية تمنحها بعداً موسيقياً مؤثراً. وقد تأتي استجابة لوازع نفسي أو لتأكيد معنى يراد تحقيقه في بديل عنه ... ولظاهرة التكرار إيجابيات أحياناً وسلبيات أحياناً أخرى حيث أنّ نجاح الشاعر أو فشله في عملية التكرار يتوقف على مدى عمق تجربته الشعرية ومدى قدرته على توظيف التراكيب الدّالة على الغاية التي يصبو إلى تحقيقها من خلال التكرار ومن هنا فهو سلاح ذو حدّين قد تمنح القصيدة دلالات عميقة بما تشمله من قوة تأثير وإيحاء وقد تسقطها في مستوى من السطحية والابتذال»[1]، فالتكرار الذي يأتي مفتعلاً لا يؤدي الغرض المنوط به والذي لا يحمل في ثناياه أية دلالات سواء أكانت نفسية أو دلالية أو انفعالية فيصبح عندئذ تكراراً لجملة من الأشياء والتي لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري، لأنّ التكرار إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه، وتصويره، ولابد من أن يعتمد التكرار بعد الكلمة المتكرّرة حتى لا يصبح التكرار مجرد حشو، فالشاعر إذا كرّر عكس أهمية ما يكرّره مع الاهتمام بما بعده حتى تتجدّد العلاقات وتثرى الدّلالات وينمو البناء الشعري[2].

والتكرار علاوة على دوره في تأكيد بعض المعاني، والإلحاح عليها لتأكيد رؤية محدّدة في النهاية يمكن للتكرار أن يضيف البعد الغنائي أو الرّوح الغنائية للنّص، لأنّه يشبه القافية في الشعر بشكل أو بآخر، كما يمكن للتكرار أن يضيف الدّلالة السّاخرة، التي تنتقد أوضاعاً بعينها، أو أشخاصاً، أو مواقف، أو أحداثاً، أو سياسات، أو سلوكيات، وهكذا، ومن الممكن أن يكون للتكرار فائدة أساسية في بناء النّص نفسه، أو بناء المشهد الدّاخلي.

ويتم هذا الأسلوب الأدبي من خلال تكرار حرف من الحروف، وليكن حرف جر، أو حرف نداء، أو غير ذلك، أو من خلال تكرار كلمة بعينها، أو بتكرار جملة كاملة، أو حتى فقرة أو أكثر من هذا أو أقل، ولكل مبدع طريقته في تسخير هذا التكرار لخدمة غرض محدد أو أغراض متعدّدة.

[1] - بوجمعة بوبعير، دراسة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات جامعة فاريونس بنغازي، ط1، 1998، ص 123.

[2] - ينظر: زهير أحمد منصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية)، ص 2. WWW.dahsha.com

وبعض منظري الأسلوبية يخالف النظرة السابقة للتكرار، ويرى أنّ قيمة كل إجراء أسلوبي تتناسب مع حدة المفاجأة، فكلما كانت الخاصية الأسلوبية غير منتظرة كان وقعها في المتلقي عميقاً، وكلّما تكرّرت الخاصية الأسلوبية في نص معيّن ضعفت قوّتها التأثيرية، لأنّ التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجياً، فالباحثة الغربية جوليا كريستيفا (Julia Kristiva) تخالف ذلك الرأي، عندما رأت أنّ في اللّغة الشعرية «تكون الوحدات غير قابلة للتكرار، أو بصيغة أخرى، لا تظل الوحدة المكرّرة هي هي»[1]. وقد علّلت ذلك بأنّ التكرار المحض دون أدنى تغيير في الدلالة الجزئية يوقع النّص الشعري في الحشو الذي نرصده في اللّغة الدّارجة.

[1] - داود محمد، تقنية التوازي في الشعر الحديث ،

www.startimes.com

4- التكرار والشعر:

تشكل ظاهرة التكرار الفني ملمحاً شديد البروز في الشعر المعاصر فقد فسّرها "لوتمان" تفسيراً علمياً، فهو يرى أنّ «**البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية**»[1] بذاتها، تتجلى هذه الطبيعة على مستوى الإيقاع، وأيضا على مستوى التقفية، وعلى نحو أكثر تعقيداً عند مستويات التعبير والتصوير والرّمز.

يعد النّص الأدبي بصفة عامة عمل على درجة عالية من التنظيم وتنظيمه يمكن أن يتحقق بطريقتين، الموقعية بانتقاء خيار أدائي واطراح بدائله، والسياقية التي تفترض ألا يتكون النّص من عناصر عشوائية بل يتحتم أن يكون كل عنصر من عناصره ذا علاقة عضوية ببقية العناصر، والطريقة الأولى الموقعية تعتمدها النصوص الشعرية في بنائها وخاصة الشعر الغنائي. لأنّ البنية الشعرية –كما أسلفنا القول- ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي لتبني معماراً شعرياً مثقلاً بالقيّم الروحية والدّلالات النفسية المخبوءة تحت الكلمات.

ويرى يوري لوتمان: «أنّه ينبغي ألاّ يقتصر نظرنا في النّص الشعري على المتكرّر وحده، وأنّه يتعداه إلى نظام البدائل أو المتغيّرات، ويعني ذلك أنّنا حين نلتقي بضرب من التنظيم أو التوالي عند مستوى بنائي معيّن، فإنّنا نصادف ما يصدع ذلك أنّنا النظام عند مستويات أخرى وتواكب هاتين القاعدتين –النظام وصدع النظام- يشكل سمة عضوية في بنية كل نص شعري»[2].

إنّ هذه النظرة العلمية في تأويل التكرار ووظائفه الشعرية كفيلة بأنّ تفسر لنا كثيراً من تجليات هذه الظاهرة، في شعرنا العربي الحديث، وهذا ما يلاحظ في ابداعات بعض الشعراء من أمثال السّياب والبياتي، وخليل حاوي، ومحمود درويش وغيرهم فنعجب للإلحاح الغريب من قبلهم على تكرار بعض اللّوازم التّعبيرية بشكل عمدي ومقصود، ومع التّسليم بأنّ ترداد هذه اللّوازم لا يخلو من نتاجات دلالية فلا شك أنّ لها دوراً فيما أسماه لوتمان «النظام وصدع النظام»[3].

أما الحديث عن علاقة الشعر بالتكرار، فلقد عدّ هذا الأخير في الشعر « مما ليس منه بد أو ليس عنه غنى. فهو فيه – قديماً وحديثاً - سمة كالجوهر ملازمة، ومظهر كالرّكن دائم. لا يستقيم

[1] - يوري لوتمان، تحليل النّص الشعري "بنية القصيدة"، ص 63.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

قول شعري إلاّ به، ولا تتحقق طاقة شعرية دونه، ولا يصح للقصيد نسب إلى الشعر إلاّ بتوفره. لذلك عدّ عند أغلب الدّارسين –وإن اختلفت تعبيراتهم عن ذلك- من أبرز مقوّمات الشعر، ومن ثوابت القصيد إن لم يكن أوّلها على الإطلاق»[1].

فالتكرار يعتبر من أهم العناصر البنائية الأساسية في الشعر، بقطع النظر عن تجليات هذا التكرار، سواء أكان وزناً أو توازناً أو غير ذلك. فالشعر في بعض الثقافات مشتق من التكرار دال باللّفظ عليه، منتسب بالقوّة إليه. فما النظم إلاّ إعادة للتماثل منتظمة، مدارها الإيقاع والوزن، فالقول الشعري قد يتجرد من الصّور البلاغية، وقد يعرى من الوزن دون أن يكون هناك انعدام للطاقة الشعرية فيه، أو خروجه عن طاقة الشعر، لكن عدم التزام الشاعر بقدر من الإعادة والعمل على إخلاء نصه من التكرار يسلبان شعره سمة الشعر ويلحقانه بأجناس أخرى من القول ليس للتكرار فيها مثل ما له في الشعر من جليل الأدوار[2].

وإذا كان تجرد الشعر من التكرار، يفقده الطاقة الشعرية، فإنّ تعويل بعض النماذج النثرية عليه، وحسن توظيف مظاهره فيها، من الأسباب التي تكسبها نفحة شعرية ترفع من قيمة تلك النماذج وتزيد في انتظام لغتها، وتعزز جوانب الإيقاع فيها وتقربها من ساحة الشعر[3].

كما أنّ التكرار في الشعر ينهض بوظيفة الإشعار والتأثير والتّعبير بدل الإخبار والتقويم، «فالشعر يتوجّه إلى قلب القارئ، ولا يتوجه إلى عقله، ولذلك فمن مميزات النّص الشعري التكرار. فالتكرار منكر في النّثر بينما هو القاعدة في الكتابة الشعرية. فالتكرار لا يخبر بل يعبّر، ويزيد في حدّة التعبير، فهو لذلك لغة الوجدان فأنت تقول الشيء وتعيده ولا ترمي من ذلك التجديد بل ترمي إلى السّمو بالكلمة وتحسينها»[4]، فبين الشعر والتكرار أسباب مكينة وأنساب قديمة تظل قائمة على وجه الدّهر، مهما هبت على الشعر رياح التغيير، مما يجعل انفصال الواحد منهما عن الآخر أمراً متعذّراً، سواء كان ذلك في الشعر القديم أو في الشعر الحديث الذي تخلص قائلون من

[1]- حاتم عبيد، التكرار وفعل الكتابة في الإشارات لأبي حيان التوحيدي، ص 16.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 17.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 18.

[4]- الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية تنظيراً وتطبيقا، عيون، 1999، الدار البيضاء، ص 80، نقلا عن حاتم عبيد، التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيد، ص 25.

قواعد النّظم وقيود الوزن، فالتكرار من روح الشعر فلا وزن ولا إيقاع يتحقّقان إلاّ به «فالقول الشعري متى تجرّد من مظاهر التكرار التجرّد الكامل تقوّضت أركان بيته، واضمحل إيقاعه، وذهب وزنه، وسقطت عنه صفة الشعر، وفقد السند الذي يمد أنفاسه، وعدم الأداة التي تضمن لأجزائه حداً من الانسجام ولمعناه نصيباً من الوضوح يقيه من مغبة السقوط في الإغماض والانغلاق على فهم القارئ»[1].

لقد أشار جاكبسون إلى علاقة التكرار بالشعر ومدى أهميته في كتابة "مقالات في الألسنية العامة" قائلاً: «التكرار سمة من أهم سمات الشعرية، وهو يجعل تكرار المتواليات المكوّنة لهذه الرّسالة أمراً ممكناً، ويجعل تكرار الرّسالة في شموليتها شيئاً ممكناً، إمكان التكرار المباشر أو غير المباشر، والتهيّؤ للرّسالة الشعرية وعناصرها المكونة، والتحويل للرسالة إلى شيء دائم، ويمثل ذلك كلّه بالفعل خاصية داخلية وفعالة للشعر»[2]. وهو بذلك يشير إلى فاعلية التكرار في الرّسالة الشعرية، لتأكيد شعريتها، والكشف عن عناصرها الفنية التي تشكل بنيتها الداخلية.

ما نخلص إليه في الأخير هو أنّ للتكرار الدور المقوّم الثابت في الشعر، سواء كان على المستوى الشفوي في المساعدة على حفظه وبالتالي انتشاره أو على مستوى بنيته اللّغوية المكتوبة التي تظهر في إيقاعه ووزنه ومدى فاعليته الشعرية لتأكيد شعرية النّص الأدبي.

5- التكرار والتوازي:

من بين المصطلحات التي لقيت اهتماماً كبيراً في الدراسات التي تهتم بتحليل الخطاب مصطلح التوازي Parallélisme، وقد نقل هذا المصطلح من المجال الهندسي إلى مجال تحليل الخطاب شأنه في ذلك شأن الكثير من المصطلحات الرياضية والعلمية التي نقلت إلى مجالات أخرى.

ولعل أوّل من استخدمه وأشار إليه في تحليل الخطاب هو الرّاهب "Robert Louth" 1753 الذي حلّل في ضوئه النصوص التوراتية واقترحه كوسيلة للتحليل[3] وهناك من يرى أنّ مفهوم

[1]- حاتم عبيد، التكرار وفعل الكتابة في الإشارات لأبي حيان التوحيدي، ص 22.

[2] - Jakobson, Roman, Essais de linguistique général, Minui, 1963, Paris, p 239.
نقلاً عن، عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، ص 38.

[3]- عبد الرحمان تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، 2003، القاهرة، ص 252.

التوازي كاد «يقترن بجاكبسون (R. Jakobson) نسب إليه، رغم سبق الدّارسين إيّاه في اكتشاف الظاهرة واعتبارها من أبرز ما يميّز الشعر كهوبكنز (Hopkins) الذي يعتبره جاكبسون رائداً في هذا المجال»[1].

وإذا ما عدنا إلى المراجع العربية، بمختلف اختصاصاتها (لغوية، مصطلحاتية، أدبية)، نرى أنّ هناك اختلافاً في تعريفه، لكن هذه الاختلافات لا تؤثر على المعنى العام الذي يدل عليه، وهو التشابه، أو بعبارة أخرى التكرار البنيوي الذي يظهر في الخطابات الشعرية والنثرية على حد سواء[2].

الملاحظ على البلاغيين العرب أنهم لم يخصصوا لمصطلح التوازي مفهوماً خاصاً عن غيره، إنّما يوجد ضمنياً في فن البديع كالجناس والتكرار والسّجع، إذ نجد صاحب الصناعتين يدرجه ضمن باب السّجع، بل يعدّه لوناً من ألوانه، ويتبيّن ذلك من خلال قوله «والسجع على وجوه فمنها أن يكون الجزآن متوازيين متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر»[3]، في حين يعرّفه عبد العزيز عتيق بقوله: «هو أن تتفق اللّفظة الأخيرة مع القرينة أي الفقرة مع نظيرتها في الوزن والرّوي»[4].

مما يعني أنّ التوازي هو أن تتساوى الكلمة الأخيرة مع نظيرتها في البيت أو السّطر الموالي في الوزن والرّوي ويمكن أن يتكرر التوازي الواحد عدّة مرات في أكثر من مقطع متتابع.

ومن علمائنا القدامى الذين ألمحو إلى هذه الظاهرة اللّغوية الإمام يحي بن حمزة العلوي، حيث يعرف التوازي أو الموازنة كما يسميها بقوله: «والمراد بذلك هو أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في أوزانها، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساوي الألفاظ

[1]- حاتم عبيد، التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيد، ص 177.

[2]- ينظر: محمد فتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996، الدار البيضاء، المغرب، ص 97.

[3]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد ابو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط2، (دت)، ص 292.

[4]- عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار الآفاق العربية، ط1، 2000، ص 170.

وزناً، ومتى كان الكلام المنظوم والمنثور خارجاً على هذا المخرج كان متسق النظام رشيق الاعتدال»[1].

ويرى أنّ «الموازنة هي أحد أنواع السّجع، فإنّ السّجع قد يكون مع اتفاق الأواخر، واتفاق الوزن، وقد يكون مع اختلاف الأواخر لا غير، فإنّ كل موازنة -حسبه- هي سجع وليس كل تسجيع موازنة»[2].

وتقتصر الموازنة عنده على التوافق اللّفظي ليس إلاّ، حيث يقول في هذا الصّدد: «فالموازنة خاصة في اتفاق الوزن من غير اعتبار شريطة»[3].

لكن هناك من المحدثين من لا يقصّر الموازنة على الاتفاق في المبنى فقط، فهذا عبد الواحد حسن الشيخ يقول في تعريفه للتوازي: «هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني، أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الإزدواج الفني، وترتبط ببعضها، وتسمى عندئذ المتطابقة، أو المتعادلة أو المتوازنة سواء في الشعر أو النثر خاصة المعروف منه المقفّى، أو النثر الفني»[4].

وكما يكون التوازي في الكلمات فإنّه يكون أيضاً في الجمل، يقول عبد الواحد حسن الشيخ: «عندما يلقي المتكلم جملة ما ثم يتبعها بجملة أخرى متصلة بها، أو مترتبة عليها سواء كانتا مضادة لها في المعنى، أو مشابهة لها في الشكل النّحوي، فإنّه ينشأ عن ذلك ما يعرف بالتوازي»[5].

يمثل التوازي في النثر مكوّناً أساسياً من مكوّنات العبارة، ويكون بنفس الصورة للشعر من خلال الأبيات وأشطرها، ويعبر التوازي عن لون من التكرار المناسب للتنوّع، بل إنّ التكرار شرط لازم فيه، لأنّ الأسطر الشعرية لا تتوازى إلا إذا تردّدت وتكرّرت عل الأقل مرتين في القصيدة أو

[1]- ينظر: يحي بن حمزة العلوي، الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج3، المكتبة العصرية، ط1، 2002، بيروت، ص 22.

[2]- المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[3] - المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

[4]- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتّوازي، مطبعة الإشعاع الفنية، ط1، 1999، ص 7.

[5]- المرجع نفسه، ص 8.

المقطع الشعري، وأيضاً الكلمات في العبارات النثرية لابد أن تتكرر حتّى تشكل نوعاً من التطريز الذي يماثل الزخرفة الشكلية الخاصة باللّوحات الفنية أو المبادئ المعمارية المبنية أساساً على خطوط متوازية، أما بالنسبة للشعر فقد يكون الوزن هو الذي يمنح الشعر بِنْيَة التوازي لأنّه يبنى على تكرار أو ترجيع لتفعيلة واحدة كالرجز مستفعلن ×6 أو تفعيلتين مختلفتين كالبسيط مستفعلن فاعلن×4، فكل تفعيلة تتكرّر وتتوازى مع نظيراتها في البناء والصوت، يتولّد عن أسلوب التوازي أثر موسيقي حاد، جميل الوقع، له حضوره الإيقاعي والدّلالي والبصري، فهو عبارة عن إيقاع بصري، إذ يعمل على إثارة بصر المتلقي وتحفيزه على إدراك فضاء للقصيدة القائم على توازي الصّيغ الصّرفية وتماثل بنياتها العروضية وتطابق أصواتها.

يعمل التوازي بجميع ألوانه على تحقيق وظيفة جمالية إيقاعية، سواء من خلال تجانسه الصّوتي ومن خلال تجانسه الشكلي، فهو يعد خاصية جوهرية في الشعر ومن ثمة فهو عامل من عوامل الطاقة الإيقاعية، لاسيما الإيقاع البصري الذي يثير بصر القارئ المرهف الحس فيتلذّذ ويستمتع بانتشاره في فضاء القصيدة، فكلما هيمن التوازي على القصيدة، كلّما تحقق التعادل والتوازي والتناسب في المواضع، وبالتالي إبداع حركية إيقاعية، ورنين موسيقي نغمي نتيجة لتماثل قرائنه في الصّيغ الصرفية والعروضية وفي الحركات والسكنات.

ولهذا النّوع من التكرار أمثلة كثيرة في القرآن الكريم منها قوله تعالى: «وَءَاتَيْنَٰهُمَا ٱلْكِتَٰبَ ٱلْمُسْتَبِينَ ﴿١١٧﴾ وَهَدَيْنَٰهُمَا ٱلصِّرَٰطَ ٱلْمُسْتَقِيمَ ﴿١١٨﴾»[1].

فاللّفظان (المستبين والمستقيم) متفقان في الوزن مع اختلافهما في الحرفين الأخيرين.

ومن ذلك أيضاً قوله تعالى: «أَلَمْ تَرَ أَنَّآ أَرْسَلْنَا ٱلشَّيَٰطِينَ عَلَى ٱلْكَٰفِرِينَ تَؤُزُّهُمْ أَزًّا ﴿٨٣﴾ فَلَا تَعْجَلْ عَلَيْهِمْ ۖ إِنَّمَا نَعُدُّ لَهُمْ عَدًّا ﴿٨٤﴾ »[2].

[1] - سورة الصافات، الآية: 117-118.

[2] - سورة مريم، الآية: 83-84.

لقد طفت ظاهرة التوازي في الشعر الحر، فهو حافل بهذه الظاهرة لما تنعم به من إيقاع صوتي وبصري له صداه في نفسية المتلقي المتذوّق، كما للتوازي عدّة أنواع، قد يكون بين سطرين شعريين مثلما في العيّنة التالية:

يا جند ... يا ظل الحياة الرّائعة[1].
يا جند ... يا شبل الرّوائي المانعة.

حدث التوازي بين الصّيغ الصرفية (ظل، شبل، الرائعة، المانعة)، (فعل، فاعلة) وتطابق حرف النداء (يا) ولفظ جند، فالشاعر لم يقف عند هذا الحد، بل وازن بين نقاط التواصل.

نستنتج مما سبق أنّ التوازي، أو الموازنة كما يسميها بعضهم هي نوع من أنواع التكرار، ولكنّه تكرار من نوع خاص، لأنّه لا يعتمد على ترديد اللّفظ نفسه في السّياق الكلامي، وإنّما يقوم على ترديد البنية النحوية.

والتوازي بهذا المفهوم هو أسلوب من أساليب العربية التي درجت عليها منذ العصر الجاهلي ولا يزال يعتبر ملمحاً من الملامح التي يشتمل عليها الخطاب الفني سواء أكان شعراً أم نثراً، لكن ما ينبغي أن نشير إليه هاهنا أنّ التوازي لا يرقى إلى المستوى الفني والجمالي الرّفيع إلاّ إذا كان طبيعياً لا تكلف فيه، أي أن يكون عفوياً، و أن يكون وسيلة لخدمة المعنى المراد تبليغه «لأنه عندئذ يساعد على تنمية الصورة الفنية واطراد نموّها وحيويتها، كما يساعد على إبراز التجربة الفنية للشاعر (مؤلف الخطاب) فلا يصرفه عن هدفه الأساسي الذي أنشئت القصيدة (الرّسالة) من أجله بل يكون عاملاً مساعداً يجمع الجزئيات ويوحدها، أما إذا كان متكلفاً، فإنّه سوف يصرف الشاعر (المنشئ) عن هدفه، ويوزع جهده في جزئيات، ربّما لا تتصل بموضوعه الفني بل ربّما تضيع منه الصّورة الفنية، وتسقط التجربة بأكملها، ويصير التوازي عبثاً على تجربة الشاعر (المنشئ) الفنيّة ككل»[2].

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ديوان سعد اللّه، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1985، الجزائر، ص 135.
[2]- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص 24.

كما يعتبر التكرار المتوازي من أهم الخصائص التي «استمدّها الشعر الحديث من أصول فن الموسيقى، وكشف النّقاب عنه علم الجمال الحديث من خلال تعرّفه مبادئ التكوين الفني الموسيقي، التي منها إلى جانب التكرار: التوازن العباري، وتناسق الأجزاء وتفاوت الأهمية بين أجزاء القطعة الموسيقية الواحدة، وإعطاء جزء منها أهمية أكثر من غيره من الأجزاء، فنحن نجد بعض الشعراء المحدثين يعتمدون تكرار أجزاء القصيدة، ويتخذون من التكرار مادة فاعلة في بنية النّص»[1] وقد تطور التوازي عند الأسلوبيين على نحو لافت يقول محمد مفتاح «إنّ التوازي أنواع: يكون أحياناً مترادفاً بحيث يعيد الجزء الثاني الجزء الأوّل في تعابير أخرى، ويكون أحياناً متضاداً، بحيث يضاد الجزء الأوّل، ويكون أحياناً توليفياً، بحيث يحدد الجزء الأكبر الجزء الثاني»[2].

وتعد خاصية التوازي التركيبي بين الجمل من الوظائف المهمّة التي يولدها التكرار التقابلي على مستوى الجمل وتتمثل في تكرار الصيغة نفسها في جملتين متتاليتين وقد أطلق عليها محمد عبد المطلب "خاصية التماثل" وأشار إليها بقوله «والحقيقة أنّ إدراك التماثل عملية ذهنية خفية لابد وأن يعينها حدس داخلي أيضاً، ذلك أنّ الدال يرد كعنصر في بنية الأسلوب، ومن ثم يشغل الذهن فوراً بالارتداد إلى المدلول للإدراك المطابقة أو عدمها ... من هذا المنطلق كان التماثل غير التكرار وغير التقابل، إذ إنّه يفقد ما في التكرار من تساوي الدالين تساوياً مطلقاً، كما يفقد ما في التقابل من التحالف الشكلي، فهو يأخذ من هذا وذاك، ويقدم بنية مفارقة تجمع بين التكرار والتقابل، أو بينه وبين التخالف، فيحدث بهذا الجمع اهتزاز في عملية إدراك المماثلة داخلياً وإن ظل لها وجودها الشكلي»[3].

فالتوازي التركيبي يعمل على شحن الدفقة الشعرية، ويكون مثيراً لنموّ النّص في مستوييه الداخلي والخارجي، محققاً له درجة عالية من التكثيف والإيحاء.

[1]- السحرتي مصطفى، النقد الأدبي من خلال تجاربي، مطبعة لجنة البيان العربي، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ص 135، نقلا2 عن عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري، ص 62، 63.

[2] مفتاح محمد، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996، الدار البيضاء، ص 97.

[3]- عبد المطلب محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص 15.

6- أساليب التكرار في لغة الشعر العربي المعاصر:

يعد التكرار من الظواهر اللّغوية التي يتسم بها النّص الشعري، فهو يجسد سمة أسلوبية هامة، ويكاد يكون عنصر التكرار من أهم ما يمتاز به الأسلوب الشعري فهو يظهر على مستويات عدّة في بنية النّص الشعري كتكرار الحرف والكلمة والمقطع ...

1. 6 تكرار الفونيمات:

إن بحثنا الحثيث عن النّغيمة بواسطة التماثلات الصوتية فحسب يضعنا في الجهة المقابلة لما عليه واقع الشعر الحديث الذي يجد جمالية في الانكسارات بدل التماثلات، أي أنّه بالمعنى "الريفاتيري" كل مماثلة نمطية تؤدي على فقر في الخصائص الأسلوبية، حيث «... يبدو أن نظام التقفية فيما يسمى "بالشعر الحر" أضفت على هذا النظام سياقات أسلوبية لم تكن تعهدها في "الشعر العمودي"، فنحن نتعرف على القافية فيه من أوّل بيت، ومن ثم تصل قوة التوقّع إلى غايتها القصوى بدءاً من البيت الثاني لأيّة قصيدة عمودية وحتى آخر بيت فيها، فلا نفاجأ بأي تغيير في الرّوي، وإذا كانت ثمة جمالية في نظام التقفية في الشعر العمودي فإنّها ستعود بالضبط إلى بنية التماثلات الصوتية وليس إلى بنية التعارضات، وبالنظر إلى أنّ نظام التقفية في الشعر العمودي يخضع إلى جمالية المماثلة –علة هذا المستوى تحديداً- فإنّه سيفتقر إلى أيّ سياق أسلوبي بالمعنى الريفاتيري، وعلى العكس نجد وفرة مذهلة من السياقات الأسلوبية في أنظمة التقفية في الشعر الحر»[1].

إن الجمالية في انكسار القافية مرة بعد مرة وعدم القدرة على توقّعها، والخيبة الناجمة عن ذلك، وهو ما سماه "جاكبسون" في الإنجليزية Deceived expectation ما يعني حرفيا تلهفا خائباً، وترجمته إلى الفرنسية L'attente deçue الانتظار الذي خاب وكذلك L'attente frustrée الانتظار المكبوت[2].

[1] - حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسّياب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002، المغرب، ص 128.

[2] - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982، ص 128.

ويحاول "جاكبسون"استبطان مدلول المفاجأة فيعزوه إلى مبدأ تكامل الأضداد، ويقرّر أنّ المفاجأة الأسلوبية هي تولّد غير المنتظر من المنتظر، ثم يدقّق (ريفاتير) فكرة المفاجأة ورد الفعل كنظرية في تعريف الظاهرة الأسلوبية فيقرّر بعد التحليل أن قيمة كل خاصية أسلوبية مع حدّة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً، بحيث كلّها كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبل أعمق، ثم تكتمل نظرية ريفاتير بمقياس "التشبّع" وهو مصطلح يستخدم بالكيمياء عادة، ويعني أنّ المادة المنحلة في السائل –كالسّكر في الماء- قد بلغت كميّتها حداً لم يعد لكمية السّائل معه القدرة على الامتصاص[1].

والتشبّع معناه أنّ الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب عكسياً مع تواترها، فكلّما تكرّرت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوّماتها الأسلوبية، معنى ذلك أنّ التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجياً[2].

أما ريفاتير فقد استعمل هذا المصطلح «مجازاً للدّلالة على أنّ الخاصية الأسلوبية هو بمثابة المادة المنحلة، والنّص بمثابة السائل، فإذا تكرّرت السمة الأسلوبية باطراد تشبّع النّص فلم يعد يطيق إبرازها كعلامة مميّزة. ومثال ذلك أن ينبني نص على ظاهرة السجع فإذا تراوحت مواطنها ظلت محتفظة بطاقتها التأثيرية، وإن اطردت اختفى تأثيرها بل لعل عدول صاحب النّص عن ظاهرة السجع يصبح هو نفسه خاصيّة أسلوبية»[3].

ويمكن تلخيص هذه الفكرة بأنّ الاستخدام المتكرّر لظاهرة أسلوبية معيّنة لدى كاتب ما أو عدّة كتاب يجعل الظاهرة أمراً عادياً ولا يعود لها أيّ مزية أسلوبية، وهذا الأمر يستدعي من الكاتب أن يبتكر دائماً ولا يعتز بظاهرة معيّنة ويواظب على استخدامها، فمع استخدامها المتكرّر تفقد بريقها ولا تعود لها قيمة لدى القارئ.

[1] - عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 170.

[2] - Jakobson, Roman, Essais de linguistique général, Minui, 1963, Paris, p 1.

[3] - عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 170.

يمكننا أن نستكشف جماليات البنية الصوتية الدلالية عبر تعاضدها في شبكة من الأسطر لأنّ هذه الجمالية لم تعد متعلقة بسطر واحد مستقل نغمياً منتهياً دلالياً عند القافية، كما كان الحال في البيت الشعري التقليدي في القصيدة العمودية.

وهكذا بالعودة لفرضية السّياق الأسلوبي عند ريفاتير نكتشف مجدداً جماليات الانكسارات، انكسارات القافية وتنويعها المطرد، ذلك التنويع المبعد للرّتابة التي رأت نازك الملائكة أنّ النظام الإيقاعي للشعر الحديث تقصد شعر التفعيلة دون سواه.

وهكذا فإنّ ريفاتير يرد عليها تهمة الرتابة تلك لأنّ ذلك التنويع فيه سيولّد سياقات أسلوبية تطفح بالحيوية والتجدّد.

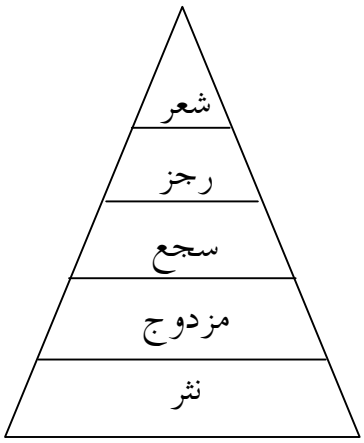
هذا الكلام يخالف تماماً الواقع الشعري التراثي عندنا القائم على الجمالية الحاصلة بسبب شدة التوقع، فكلّما استطاع المتلقي استنتاجها كان بيت الشعر أجود وأشد وقعاً على رأي (ابن المقفع) القائل «كما أنّ خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته»[1].

والذّوق العربي الذي يساير هذا الطرح لمئات السنين ورسخته في ذهنه كل الكتب النقدية القديمة ينتشي ويطرب أيما طرب حينما ينفتح له "باب الرأي" في القافية القادمة للشاعر المنشد، فيسبقه إلى التلفظ بها، وبالعودة إلى نظرية الأدب بصفة عامة، وتنطلق من الأسفل في النثر أي الدّرجة صفر (0) إلى الأعلى ففكرتها ارتقائية Evolutionniste، فالدّرجة الأولى فوق النثر المزدوج أي بدء المشاكلة اللّفظية، في النهايتين، ثم الثانية وهي السّجع وهو اتضاح تلك المجانسة اللّفظية، ثم الثالثة وهي الرّجز وأخيراً القصيد.

ومكمن الأهمية -برأينا- قائم في ترسيخ فكرة تفضيلنا للمماثلات الصوتية في كل منتوجنا الأدبي حتى يتداخل ذلك في المنجز الأدبي عندنا بنوعيه شعراً ونثراً فهذا الهرم الارتقائي قائم في

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 116.

علويته على خط كل درجة من تلك المماثلات الدرجة صفر (0) أيضاً عند (ماروزو)، وتحت درجة صفر عند (السكاكي)[1].



0° ما تحت الصفر 0° degré Zero

للسكاكي marouzeau

تبدو الشاعرة نازك الملائكة منسجمة مع هذا الطرح التقليدي، مما يتعارض مع تبنيها للحداثة من جهة وفرضية السّياق الأسلوبي من جهة ثانية، حيث تقول: «... ومما أحب أن أعلن عنه أسفي أنّني في شعري الحر لم أعن عناية أكبر بالقافية، فكنت أغيّر القافية سريعاً وأتناول غيرها، وهذا يضعف من الشعر الحر، لأنّه يقوم على أبيات تتفاوت أطوال أشطرها، وبذلك ينقص رنينها وموسيقاها، فلو زاد الشاعر القافية غنى ولم يغيّرها سريعاً لأضفى على الوزن موسيقى تمسكه وتمنعه من الانفلات، ولهذا بت أدعو إلى أن يرتكز الشعر الحر إلى نوع من القافية الموحّدة ولو توحيداً جزئياً، فبذلك تزيده موسيقى وجمالاً، ونحميه من ضعف الرنين، وانفلات الشكل»[2].

يبدو أنّ هذه الدّعوة بقيّت صرخة في واد دون مجيب، وتغريداً خارج السرب، لأنّها ارتكاسة نحو قديم أوسعوه ذماً، ولأن المنجز الشعري العربي المعاصر لم يستجب لدعوتها ولا لأسفها.

[1] - (ما تحت الدرجة الصفر، بسقوط خط المعجم على خط النحو، يؤدي إلى تماس قد يكون هابطاً، فيولد لغة تحت درجة الصفر كلغة التخاطب التي سماها (السكاكي) لغة الحيوان، لأنّ وظيفتها توصيلية ...).

[2] - نازك الملائكة، (مقدمة مجموعة "شجر القمر" المجموعة الشعرية الكاملة)، نقلاً عن البنى الأسلوبية، ص 140

6. 2 تكرار الحرف:

معلوم أنّ لكل حرف مخرجه الصوتي وصفاته التي تميّزه عن غيره، والحروف نوعان: صامتة Consonants وصائتة Vowels، والصامتة هي المعنية بظاهرة التكرار، ولها يعزى الفضل في بنية الكلمة والعبارة والبيت والقصيد ككل، لكن بحسب موقعها وبعدها التكراري أو قربه، وهذان العنصران هما اللّذان يمنحان الكلمة أو العبارة إيقاعاً متنوعاً في السّمع فيكون الإيقاع إمّا متنافراً أو منسجماً تبعاً للترجيع أو الترديد الحاصل من تكرار الحرف، ووفقاً للطاقة الإيقاعية التي يحملها والجرس الذي يحدثه في السّمع «فالتكرار الحرفي هو أسلوب يكرّسه الاستعمال اللّغوي لمحاكاة الحدث بتكرير حروف الصيغة مع ما يصاحب ذلك من إبراز الجرس»[1].

يزيد أيّ تكرار في القصيدة من قيمة التركيب الصوتي ويتحقق ذلك من خلال جرس الحروف، فتنسجم وتتلائم الأصوات بتموّجاتها شدّة ولیناً وهمساً، وبهذا تكتسب القصيدة إيقاعها الذي يتواجب مع الحالة الشعورية للشاعر ثم تنتقل العدوى إلى القارئ المتذوّق المرهف الحسّ، فكلّما استخدم العنصر التكراري بكثرة، كلما ازداد الإيقاع قوّة وكثافة من سطر إلى آخر.

وتكرار الحرف يعد من «أبسط أنواع التكرار، وأقلّها أهمية في الدّلالة، وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر عفواً أو دون وعي منه»[2]، وليس بالضرورة أن يقصد الشاعر إلى حرف فيكرّره عن وعي شعوري تام، لكن انفعاله النّفسي، وحالته الشّعورية قد تختار الحرف الذي يتردّد في نصّه الشعري سواء أكان هذا الصّوت داخلياً أو خارجياً.

وكذلك من الملاحظ على القصيدة على أنّها «حركة كبرى تنطلق من نقطة معيّنة هي لحظة التشكل أو التكون ثم تتقدم محكومة بنوع من الجدل الدّائم وتتوزع إلى حركات داخلية صغرى تعمق الوجه العام وتثريه. وفيما هي تفعل ذلك تظل تعود إلى لحظة البداية، أي إلى منبعها وتشرع في رحلة الكشف من جديد»[3]، فينتج عن عملية العودة هذه نوع من التكرار يفرز إيقاعاً

[1] - عمر خليفة إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات قاريونس، ط1، 2003، ليبيا، ص 199.
[2] - عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، وكالة المطبوعات، ط1، 1982، الكويت، ص 144.
[3] - محمد لطفي اليوسفي، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، دط، 1985، تونس، ص 128.

يتمظهر في تكرار الحرف «وهو نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث»[1] والمعاصر وأمثلته كثيرة منها هذان البيتان لأبي القاسم الشابي:

عذبة أنت كالطفولة، كالأحلام، كاللحن، كالصباح الجديد
كالسماء الضحوك، كالليلة القمراء، كالورد كابتسام الوليد

«فالشاعر يكرّر الكاف هنا ويؤثرها على واو العطف لأنّها تجدّد التشبيه وتقويه محتفظة له بيقظة القارئ كاملة»[2]. ولا شك أنّ المعنى يفقد كثيراً لو قال الشاعر:

«عذبة أنت الطفولة والأحلام واللّحن ...» فتكرار حرف الكاف وتواليه يكسب المعنى قوّة وجمالاً ويزيد في تجدّد التشبيه وفي تقويته، وكذلك يلاحظ على تكرار حرف الكاف في هاتين البيتين لو حذف لفقدت الصور الفرعية كثيراً من جمالها.

والملاحظ على النّص الشعري أحياناً ما يتكرّر الحرف بعينه أو حرفان أو ثلاث حروف بنسب متفاوتة في جملة شعرية، فتكرار الحرف «إما أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً يؤكده، وإما أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها، وإما أن يكون لأمر اقتضاه القصد فتساوت الحروف المتكرّرة في نطقها له مع الدّلالة في التّعبير عنه»[3].

يقول ابن زيدون في مطلع إحدى قصائده المشهورة:

أضْحَى التَّنَائِي بَديلاً عَنْ تَنَادِينَا وَنَابَ عَنْ طِيبِ لقيَانَا تَجَافِينَا

[1] - نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 239.
[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] - منذر عباشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1 ، 2002، ، سوريا، ص 78.

فقد تكرّرت الألف تسع مرات، والنون ثماني مرات، والباء ثلاث مرات والتاء ثلاث مرات، والملاحظ أنّ هذا التكرار المعتمد لبعض الحروف يحدث بالإضافة إلى التشكيل الصوتي للصورة السمعية أثراً في نفس المتلقي[1].

«إنّ ظاهرة تكرار الحرف موجودة في الشعر العربي، ولها أثرها الخاص في إحداث التأثيرات النّفسية للمتلقي، فهي قد تمثل الصوت ألأخير في نفس الشاعر أو الصّوت الذي يمكن أن يصب فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار القافية مثلاً، أو قد ترتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشعرية يكون له نغمته التي تطغى على النّص، لأنّ الشيء الذي لا يختلف عليه اثنان، أنّ لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية»[2]، فالتكرار أسلوب تعبيري يصوّر اضطراب النّفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر.

يعد التكرار من أهم الظواهر الأسلوبية اللافتة في شعر أي شاعر، لما يضطلع به من دور واضح في معنى الشعر ومبناه، إضافة على دوره في إخصاب شعرية النّص ورفده بالبث الإيحائي والجمالي فالتكرار «كشكل صياغي يقع داخل بنية موسّعة هي بنية التماثل التي تسهم في إنتاج الشعرية باحتوائها على قيّم إيقاعية واضحة، والإيقاع -بطبعه- تواق للحلول في منطقة إيقاعية، والشعرية أقرب الأجناس الأدبية إلى الإيقاعية»[3].

وإذا ما عدنا إلى أنواع وصور التكرار، يلحظ أنّ تكرار الحرف هو الغالب على ما سواه من أصناف التكرار كما في شعر أمل دنقل، كما نلحظ –على سبيل المثال- في قصيدة (رباب) حرف الجر (في) مفصلاً رئيسياً من مفاصل تجربة القصيدة:

ألمح وجهك المضيء ... يا رباب
في مستطيل النور عندما يشع
في انفراج باب
في وهج اللفافة الأخيرة

[1] - منذر عباشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ص 79.
[2] - زهير أحمد منصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية، ص7.
[3] - فتحي محمود يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل(دراسة أسلوبية)، عالم الكتب الحديث، 2003، الأردن، ص 111.

في لمعة المنافض المزوّقة
في لمسات اللّوحة المعلقة
في دورة الفراش في السّقف
في انغلاقة الكتاب[1]

فالشاعر في هذا المقطع من القصيدة يتخذ حرف الجر (في) بؤرة تتكثف فيها ذكرياته لحبيبته التي سلبت منه وتزوجت غيره بعقد شرعي، كما سلبت منه بقية أشيائه بنفس المنطلق الشرعي، منطلق القوّة، فأصبحت الحبيبة تتراءى له في كل تفاصيل الحياة اليومية العادية، المتقاربة والمتباعدة، ولكنها تلتقي كلها وتتوحد في بؤرة حرف جر (في) الذي تطلع منه صورة وجه الحبيبة والذي يعمق وجودها ويؤكده في كل التفاصيل المحيطة بالشاعر، مهما كانت صغيرة. ومن هنا فإن حرف الجر (في) يصبح أداة فاعلة في ضم جزئيات المعنى وتوحيدها[2].

كما أن تكرار الحرف يتجلى أحياناً في تكرار أدوات الرّبط وأدوات النّصب والنداء وغيرها كما يظهر في شعر صلاح عبد الصبور، أما عن تكرار حرف النصب فيتجلى في قصيدته (الظل والصليب) إذ يقول:

يدعو إله النعمة الأمين أن يرعاه حتى يقضي
الصلاة
حتى يؤتى الزّكاة، حتى ينحر القربان، حتى يبني بحر ماله كنيسة ومسجداً وخان[3]

لو رجعنا إلى حرف "حتى" في اللّغة العربية لوجدنا أنّها بذاتها سائلة المعنى ذات مرونة حتى قال عنها أحد النحويين أموت وفي نفسي شيء من حتى، فجاء الشاعر ليختارها هنا حدا لصوّره عبر تكرارها خمس مرات فجمع حول صوّره امتداداً واسعاً جعله إطاراً جوهرياً لصوّره، نقول لقد قرّر سلفاً عبر "حتّى" إعطاء صورة قضاء الصّلاة وإيتاء الزكاة ونحر القربان ويبني دور للعبادة بدعاء إله النّعمة الأمين أن يرعاه.

[1] - فتحي محمود يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل(دراسة أسلوبية)، ص 112.
[2] - فتحي محمود يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل(دراسة أسلوبية)، ص 113.
[3] - صلاح عبد الصبور، ديوان أقول لكم، قصيدة الظل والصليب، دار العودة، ط4، 1983، بيروت، ص 152.

كذلك نجد تكرار حروف الرّبط ومن ذلك حرف العطف (الواو) في قصيدة (شنق زهران) وقصيدة (أبي)، وقصيدة (السلام) وغيرها في شعر صلاح عبد الصبور.

كما يؤدي تكرار الحرف أحياناً إلى عدد من الدّلالات والمعاني منها «توسعة حيّز الشيء المقترن به ضمن السّياق الذي ورد فيه، وهذا يفضي إلى توسعة في حيّز الحدث الكلي للقصيدة وبشكل تدرّجي تزداد التّوسعة فيه اطراداً بزيادة التكرار»[1] ومثال ذلك قول محمود درويش:

- ونشد في الشوارع
- في المصانع
- في المحاجر
- في المزارع
- في نوادينا[2]

في هذا المقطع الشعري يتكرّر حرف الجر، وما يبدو من تكرار الشاعر لهذا الحرف أنّه يريد إخبارنا أنّ النشيد سيكون في كل مكان (الشوارع، المصانع، المحاجر، المزارع، أماكن تجمعهم، ...) وعليه فقد ساهم التكرار هنا في توسيع حيّز المكان[3].

وهكذا يظلّ لتكرار الحرف دور تعبيري وإيحائي، إضافة إلى دوره في خلق بنية النّص وتلاحمها كما يسهم التنوّع الصوتي بإخراج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً يؤكده التكرار، ويشد انتباه المتلقي إليه، وكل ذلك من شأنه أن يخصب شعرية النّص، ويفتح أمامه آفاقاً جديدة للتلقي والاستقبال[4].

[1] - فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004، الأردن، ص 53.

[2] - محمود درويش، الديوان، المجلد الأول، دار العودة، ط6، 1979، بيروت، ص 242، 243.

[3] - فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 54.

[4] - فتحي محمود يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية)، ص 116.

3. 6 تكرار الكلمة:

إنّ كل حرف من حروف الهجاء رمز مجرّد، وإذا اتّصل هذا الحرف بحرف أو أكثر نشأ عن هذا الاتصال ما يسمى بـــ (الكلمة) وكل كلمة لابد أن تدل على معنى[1]، فتتألف الكلمة بضم بعض الأصوات إلى بعض، والبناء الغالب في العربية هو: الجذر الثلاثي (الفاء والعين واللام) وهو البناء الخفيف الذي يستريح إليه العرب في كلامهم، وتنطق به ألسنتهم، وعلى أبنية الثلاثي انعقدت الأحكام اللّغوية العامة، التي تخضع لها المفردات، والكلمة العربية لا تبقى على حال، فهي تحتفظ بأصولها مجردة من أي زيادة حيناً، ويزاد عليها بعض الحروف أو ثقل، لتؤدي معان جديدة، بالإضافة إلى المعنى الذي تؤديه بأصولها الثلاثة حيناً آخر[2].

وإن التأليف بين هذه الأصول يقوم على أساس صوتي خاص، يهتم بتجاور خارج الحروف وتباعدها. والكلمة أو المفردة لا تؤدي معنى يفهم لوحدها، ولهذا توضع مع أختها المشاكلة لها لئلا يجيء الكلام متنافر، وهي عندما تدخل في تركيب ما، فإنّها تكتسب قيمتها من مقابلتها لما يسبقها أو يلحقها من كلمات، لأن هناك علاقات تقوم بين الكلمات في تسلسلها تعتمد على خاصية اللّغة الزمنية، ويستبعد إمكان النطق بعنصرين في وقت واحد، بل إنّ العناصر تتتابع وتتآلف في سلسلة الكلام، وهذا التآلف هو ما يسمى بالعلاقات السياقية، والكلمات ذات التركيب المختلف يكون معناها مختلف، وهذه المعاني المختلفة التركيب يكون لها تأثيرات مختلفة، أو ما يطلق عليه (ابن جني) تغيّر المعنى بتغيّر المبنى.

تتمتع الكلمة بإيقاع خاص له تأثيره في الخطاب الشعري، وهو ما يعرف بالجرس اللّفظي، فإذا كان تكرار الحرف وترديده في اللّفظة الواحدة يكسبها نغماً وجرساً ينعكسان على الحركة الإيقاعية للقصيدة فإن تكرار اللّفظة في التركيب اللّغوي لا يمنحها النغم فحسب، إنّما الامتداد والاستمرارية والتّنامي في قالب انفعالي متصاعد جراء تكرار العنصر الواحد.

[1] - ينظر: عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، ط4، 1971، ج1، مصر، ص 13.

[2] - ينظر: مهدي المخزومي، في النحو العربي، دار الرائد العربي، ط2، 1986، بيروت لبنان، ص 12، 13.

تستمد القصيدة حيويّتها الإيقاعية من خلال الحركة الصوتية للكلمة إذا وضعت موضع تكرار، إذ يشعر المتلقي بجمال الكلمة على ثلاث محاور مميزة «المحور البصري وذلك من خلال التماثلات الخطيّة، والمحور النطقي من خلال التماثل في المخرج، والمحور الصّوتي وهو الأهم، وهذا يتبع من خلال تطابق الحركات الصوتية في الشعر بالنّغم المركوز في الخامة المبدعة»[1]. فإذا أدرك المتلقي تلاحم اللّفظ في إطار السّياق العام للخطاب الشعري الذي يعد ركيزة أساسية في تقوية إيقاع القصيدة العام، ازدادت إيقاعية النغم الشعري كما يعتبر «تكرار الكلمة أبسط ألوان التكرار وأكثر شيوعاً بين أشكاله المختلفة وهذا التكرار هو ما وقف عليه القدماء كثيراً وأفاضوا في الحديث عنه فيما أسموه التكرار اللّفظي. ولعل القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللّفظ المكرّر وثيق الصلة بالمعنى العام للسّياق الذي يرد فيه، وإلاّ كان لفظية متكلفة لا فائدة منها ولا سبيل إلى قبولها»[2].

يغطي التكرار في القصيدة فضاءاً واسعاً متنامياً وقد يكون أفقياً وعمودياً، لنلاحظ هذا النموذج للشاعر أحمد حمدي:

يكبر شكل الحلم في العينين
كنت مطراً
كنت ثماراً
كنت نخيلاً
كنت موسماً لهذا البلح الأصفر
كنت في شفاه الصبية الحفاة بسمة[3].

إنّ الشاعر في حالة تذكر وحنين إذ راح يصوّر بلاده الجزائر وكيف كانت قبل الاستعمار، وماذا كانت تمثل في عيون أبنائها، معتمداً عنصر التكرار المتمثل في تكرار لفظة "كنت" التي تكرّرت خمس مرات، فهو يتلذذ بذكر المكرّر وبهذا يحقق نغماً إيقاعياً مستمراً، يثير

[1] - محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة المعرفة، ط1، 2006، ص 301.
[2] - فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 60.
[3] - أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (دط)، 1980، الجزائر، ص 7.

سمع المتلقين والتكرير الذي وصفه الشاعر هو التكرار العمودي قصد إمتاع البصر بالفضاء الذي شغلته هذه اللّفظة واللافت للنظر والسّمع معاً، هو ترديده الصّوتي الذي يتبعه حين يكون في بداية السطر الشعري فهو يركّز على إيقاع البداية، وبهذا تقوم حركية الإيقاع برسم الصورة في ذهن المتلقي.

أما "سليمان جوادي" فيوظّف ظاهرة التكرار بشكل مكثف ومصداق ذلك قوله:

الجسم الرابض فوقك يا وطني
قالوا مرن مرن مرن
قول قد يقبله المنطلق
صدق ... صدق ... صدق
فالكلمة في وطني كالغادة إذ تعشق
تتربع فوق العريش وتمتحن
صفق ... صفق ... صفق[1]

استخدم الشاعر أسلوب التكرار الأفقي البارز في كلمة (مرن، صدق، صفق) وكل كلمة من هذه الكلمات تكرّرت ثلاث مرات رغبة في المحافظة على الإيقاع الممتد المتولّد عن التكرار وتنظيمه واللافت للانتباه أنّ التكرار شمل حتى نقاط الوقف المتمثلة في الفاصلة التي ترمز إلى فاصل نفسي وتركيبي في آن واحد، بحيث يضمن الشاعر لحظة لاسترجاع أنفاسه، ومن ثم يواصل انسياقه وراء دفقته الشعورية وعدم كبحها معتمداً تكرار الألفاظ ونقاط التواصل التي ترمز إلى استمرارية إيقاع القصيدة، مما يعني أنّ التكرار اللّفظي يعمل على تحقيق تنامي القصيدة وامتدادها، فيشغل مساحة من الصفحة أو المكان ويكسبها تلويناً إيقاعياً يشد سمع المتلقي وبصره.

[1] - سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، 1981، الجزائر، ص 22.

وتكرار الكلمة يكون من خلال كلمة أو جزء منها وله صورتان رئيسيتان الأولى تكرار نفس اللّفظ في بداية مجموعة من أبيات القصيدة، فقد يكون هذا اللّفظ اسماً، كما في قصيدة (الرّمادي) لمحمود درويش والتي منها هذا المقطع[1]:

الرّمادي اعتراف وشبابيك، نساء وصعاليك
والرّمادي هو البحر الذي دخن حلمي زبدا
والرّمادي هو الشّعر الذي أجّر جرحي بلدا
الرّمادي هو البحر هو الشّعر
هو الزّهر
هو الطّير
هو اللّيل هو الفجر
الرّمادي هو السّائر والقادم
والحلم الذي قرّره الشاعر والحاكم
منذ اتّحدا

فهذا المقطع قائم على تكرار اسم واحد هو (الرّمادي) وهو أيضاً عنوان القصيدة.

والتكرار حاصل في بداية كل بيت، وهو تكرار عمودي إذ تنطلق منه كل المعاني الفرعية. وقد يكون اللّفظ المكرّر فعلاً، كما في هذا المقطع للشاعر السّعودي سعد الحميدين من قصيدته "عندما بانت سعاد" حيث يتكرّر فعل أتيت حاملاً معه دلالات متعدّدة يقول:

وتأتي سعاد ...[2]
أتت إليكم وبي منكم غلة
أتيت إليكم وقلبي يفيض أسى
أتيت إليكم وقلب يفيض...
أتيت إليكم وقلبي ...

[1] - فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 62، 63.

[2] - عبد الله الغذامي، الحداثة في الشعر السعودي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 143.

أتيت إليكم ...
أتيت ...

فتكرار لفظ في بداية كل بيت من مجموعة أبيات متتالية نموذج شائع في شعرنا المعاصر.

وعلى الرّغم من هذا التّنوع في استخدام الشعراء المحدثين لأسلوب التكرار، فإنّ هذا التطور الكبير في استخدامه، واستغلال إمكاناته، تحوّل إلى تقنية من تقنيات القصيدة الحديثة، كان على أيدي المبرزين من شعراء شعر التفعيلة، فقد استخدمه هؤلاء على نطاق واسع، وبأشكال أكثر تنوّعاً ودلالات أغزر وأعمق، وساعدهم في ذلك طبيعة القالب الموسيقي لهذا اللّون من الشعر، وما يتميّز به من مرونة، وتحرّر «ويكفي لإدراك أثر هذه الحقيقة أن نشير إلى ما هو معروف في الشعر العمودي، من ضرورة تجنب تكرار القافية قبل سبعة أبيات، فإذا حدث التكرار كان عيباً وهو ما يعرف في عروض الخليل باسم "الإيطاء"»[1] لكن الأمر قد تغيّر في الشعر الحر فقد تحرّر من القافية أصلاً، ومن ثم سقط هذا القيد.

هذا لا يعني أنّ ما قلناه عن هذا التطوّر في استخدام التكرار عند المجيدين من شعراء شعر التفعيلة، أنهم توقفوا عن استخدامه في أداء بعض الدّلالات التي استخدمها فيه الشعراء المحافظون، إنّما تعني إضافة مزيد من التشكيلات اللّغوية، والدّلالات الفنية لما كان معروفاً من قبل[2].

لأنّنا نجد في قوالب الشعراء المحدثين بعض أساليب التكرار التي تشبه نظائرها في الشعر القديم، كذاك الذي يكشف إحساساً معيّناً، لأنه يمثل مركز الثقل في وجدان الشاعر، سواء أكان هذا الإحساس بالحب أو بالبغض، ومنه تكرار كلمة "حبيبي" في قصيدة صلاح عبد الصّبور "أغنية حب" التي تكرّرت أحدى عشرة مرة، بحيث حضي المقطع الأوّل منها بأوفر نصيب، إذ وردت فيه سبع مرات فهو يقول:

وجه حبيبي خيمة من نور[3]

[1] - شفيع السيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر، ط1، 2006، القاهرة، ص 150.
[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] - صلاح عبد الصّبور، ديوان الناس في بلادي، قصيدة أغنية حب، ص 67.

شعر حبيبي حقل حنطة
خدا حبيبي فلقة رمان
جيد حبيبي مِقْلَعٌ من الرحام
نهدا حبيبي طائران توأمان أزغبان
حضن حبيبي واحة من الكروم والعطور
الكنز والجنة والسلام
قرب حبيبي

إنّ هذا التكرار ينسب إلى حد كبير إلى تكرار شعراء الغزل العذري قديماً لأسماء من يحبون، لكن مع ملاحظة الاختلاف في طبيعة التجربة بين الشعراء.

وفي بعض الأحيان يتم تكرار كلمة القافية أربع مرات على نحو ما نرى في قصيدة إليوت "أغنية الحب لألفرد بروفروك"، وقصيدة آمي لويل (تشوبن Chopin) التي نقتبس منها ما يلي:

هذا في البداية[1]
وبعد ذلك يبصق الدّم
الموسيقى مغموسة في الدّم
الأنغام المعلقة اختلطت بالدّم
الناي وابل من النغمات اللاذعة يكبحها وترحاه
كتل متداخلة في شباك من الدّم

إنّ هذا النمط من تكرار القافية يوجد في قصائد عربية كثيرة صيغت في الشكل الجديد، وهذا التكرار المباشر للقافية يمنح الكلمات المكرّرة تأكيداً أو مغزى مغايراً، ويؤكد وحدتها واتساقها الموسيقي، كما في النموذج التالي لصلاح عبد الصّبور[2]:

جبت اللّيالي باحثاً في جوفها عن لؤلؤة

[1] - س موريه، الشعر العربي الحديث (1800، 1870) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ص 328.
[2] - صلاح عبد الصّبور، ديوان الناس في بلادي، قصيدة أغنية حب، ص 69.

وعدت في الجراب بِضْعَةُ من المطر
وكومة من الحصى، وقبضة من الجمار
وما وجدت اللؤلؤة
سيّدتي إليك قلبي، واغفري لي، أبيض كاللؤلؤة
وطيب كاللؤلؤة
ولامع كاللؤلؤة
هدية الفقير ...

وفي بعض الأحيان يستخدم التكرار ليكون صدى وتأكيداً للمعنى والفكرة المعبر عنها، وهكذا استخدم أدونيس كلمة (يطول) كقافية ثلاث مرات متوالية، ليؤكّد معنى الطول، مستعيناً في ذلك ببعض الأصوات في الكلمة المكرّرة وذلك في قوله:

أعرف أنّ حلمها يطول
أعرف أنّ شعرها يطول
أعرف أنّ سرّها يطول

فكلمة (يطول) بتشكيلها الصّوتي المشتمل على حرف مد، تقتضي طول النّفس في نطقها، وبتكرارها ثلاث مرات متوالية يرتسم معنى الطول، ويمثُل في الذهن[1].

أما أكثر القوافي المكررة إمتاعاً، فهي تلك التي يحاول الشاعر فيها ترديد أصوات الصوّر التي رسمها، لكي ينقل جو التجربة الشعرية نقلاً حياً، وهذا ما فعلته نازك الملائكة في قصيدتها (الكوليرا) إذ كرّرت كلمة (موت) ثلاث مرات متوالية، في كل مقطوعة من مقطوعاتها الأربع، «وتلك القصيدة تصور بها مشاعر نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذي دهمها، وقد حاولت فيها التّعبير عن وقع أرجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر»[2]. تقول نازك الملائكة:

[1] - شفيع السّيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ص 155.

[2] - عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط2، 2002، مصر، ص 139.

في كل مكان يبكي صوت[1]

هذا ما قد مزّقه الموت

الموت الموت الموت

يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت

«فتكرار كلمة "موت" على هذا النمط في المقطوعة السابقة، وفي سائر المقطوعات التالية، يحاكي وقع سنابك الخيل، وهي تجر عربات نقل الموتى من ضحايا وباء الكوليرا، الذي اجتاح الريف المصري في أواخر الأربعينات فضلاً عن دلالته على تزايد أعداد الضحايا، وطغيان أنباء الموت وفواجعه على كل مظاهر الحياة في ربوع البلاد»[2].

إن القافية نظام بنائي في الشعر، فتوالي الأبيات مع قوافيها –بموازينها الدقيقة- لا يعني أنّ كل بيت من بيوت القصيدة تكرار لما سبقه في عدد الحروف والمعاني والكلمات، لأنّ لكل بيت من بيوت القصيدة معنى يراد توصيله، قد يختلف عما قبله أو بعده لأن «قوافي الأبيات التي تتكرّر كل هذا يمثل شيئاً مشتركاً ونغمات تستجيب لها الحواس من جرس الكلمة، وهذه القوافي وإن كانت تتكرّر إلاّ أنّها تخرج عن موضوع التكرار إلى عنصر هام جداً من مفردات العمل الفني وهو الطلاقة في اللّسان عند الإنسان وحسن البيان خاصة الشاعر العربي»[3].

ومن تكرار الكلمة ما نجده عند السّياب في قصيدته "أنشودة المطر" عندما كرّر كلمة "مطر" ثلاث مرات أو أربع مرات متوالية في ثمانية مواضع من القصيدة، هذا ما يعطي صدا لقطرات المطر المتساقطة، ويحكي وقعها المتساقط على الأرض، وهناك دلالة أخرى «هي الحفاظ على استمرارية توازي الخيوط في نسيج التجربة الشعرية، فالمطر له دلالة حسية هيأ لها الشاعر مهادها في القصيدة، وله دلالة أخرى رمزية، هي الخصب ووفرة العطاء، ثم يأتي الخيط الثالث ليتوازى مع هذين الخطين، ويناقضهما في الوقت نفسه، ويستمر هذا التوازي من خلال التكرار،

[1] - س موريه، الشعر الشعر العربي الحديث (1800، 1870) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربي، ص 329.

[2] - شفيع السّيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ص 154.

[3] - مصطفى عبد الرحمان محمود، ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1997، ص 53، 54.

أما وجه التناقض فيكمن في المفارقة المخزنة بين تمتع الأفاقين والعملاء بخيرات البلاد، في الوقت الذي يتجرع فيه أبناءها المخلصون الأوفياء مرارة الحرمان حتى اضطر كثيرون منهم إلى الهجرة والرّحيل إلى البلاد المجاورة طلباً للقوت والتماساً للرزق»[1].

وفيما يلي أورد النّصوص التي تجلى فيها التكرار:

وكركر الأطفال في عرائش الكروم[2]

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

1- أنشودة المطر ...

مطر ...

مطر ...

2- كأن صيّاداً حزيناً يجمع الشّباك

ويلعن الميلاد والقدر

وينشر الغناء حيث يأفل القمر

مطر ...

مطر ...

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

3- يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع،

عواصف الخليج، والرعود، منشدين:

مطر ...

مطر ...

مطر...

وفي العراق جوع

4- رحى تدور في الحقول ... حولها بشر

مطر ...

[1] - شفيع السّيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ص 152.

[2] - بدر شاكر السّياب، الديوان، قصيدة أنشودة المطر، المجلد الثاني، دار العودة، دط، 2005، ص 119، 124.

مطر ...

مطر...

5- وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموعْ

ثم اعتللنا –خوف أن نلام- بالمطر ...

مطر ...

مطر ...

مطر...

6- ومنذ أن كنّا صغاراً، كانت السماء

تغيم في السماء

ويهطل المطر،

وكل عام – حين يعشب الثرى- نجوعْ

ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوعْ

مطر ...

مطر ...

مطر...

7- في كل قطرة من المطر

وكل دمعة من الجياع والعراة

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

مطر ...

مطر ...

مطر...

8- وأسمع الصدى

يرنّ في الخليج

مطر ...

مطر ...

مطر...

.....

ويهطل المطر.

نلاحظ جلياً أن تكرار كلمة "مطر" الذي ورد أكثر من أربعة وثلاثون مرّة، قد أكسب المقطع إيقاعاً عذباً كما ساهم هذا التكرار في تكثيف وتأكيد فكرة المطر الحاملة لمدلولات عميقة دلك أنّ التكرار حسب (جيفري فيش) يزيد من تكثيف الصوّر البلاغية، كما يعكس شدّة التوتّر في الانفعال المكبوت الذي يعسر التّعبير عنه بكلمات مبسترة[1].

6 .4 تكرار العبارة

تتألف العبارة من البنيات التي يتألف منها الحرف والكلمة، فهي تشكّل نوعاً من المؤانسة بين الحروف والكلمات «لأنّ الجملة هي عبارة عن عدد من التمفصلات المتصلة مع بعضها البعض بروابط نحوية»[2].

وتعتمد الجملة على عنصرين أساسيين هما الامتداد والاستمرار، ويظهر تكرار العبارة في النّص الشّعري إذا تردّدت الجملة الواحدة في أكثر من سطر شعري، وبتكرار العبارة يستمتع البصر بالإيقاع وبالزخرفة الصوتية الناتجة عن التكرار وبه يطرب السّمع. فالتكرار يعمل على تحقيق «فكرة الانتشار التي تعمل على استغلال المكان وتضفي على الفضاء أشكالاً هندسية كالتوازي والتعامد والتناظر والامتداد والتماثل والتوازن»[3].

ويمكن تمييز ثلاثة أشكال لتكرار العبارة: تكرار هندسي، تكرار شعوري وتكرار اللازمة.

والتكرار الهندسي هو تكرار قائم على الشكل الخارجي للنّص الشعري، إذ يقوم الشاعر بتكرير كلمة أو عبارة، تخضع لنوع من الهندسة اللّفظية الدقيقة، ويهدف من ورائها أن يوجّه

[1] - ينظر: قاسم البرسيم، النّقد الصّوتي في تحليل الخطاب الشعري (الآفاق النظرية وواقعية التطبيق)، دار الكنوز الأدبية، ط1، 2000، الأردن، ص 74.

[2] - André Martinet : syntaxe général – Armandelis, 1985, Paris, p 15.
"La phrase comme un ensemble d'articulation lies entre elle par certains rapports grammaticaux".

[3] - عبد الرحمان تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، ص 227.

القصيدة في اتجاه معيّن أو لتأكيد موقف ما، «لأنّ العبارة المكرّرة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر، وتصل القارئ بمدى كثافة الذّروة العاطفية عنده»[1]، والتكرار الهندسي هو الورود المنتظم لعبارة ما في القصيدة، بحيث تكون تكون العبارة المكرّرة دعامة أساسية تلتف باقي أجزاء القصيدة حولها.

وللتكرار الهندسي صورتان شهيرتان، الأولى تكرار العبارة في بداية كل بيت من مجموعة أبيات متتالية ومثاله عند القدماء كتكرار المهلهل لعبارة "على أن ليس عدلاً من كليب" ثلاثة عشر مرّة وبشكل متتال في قصيدة واحدة، وتكرار عبارة "ذهب الصّلح أو تردوا كليباً" وفي قصيدة أخرى "قرّبا مربط المشهّر مني" وفي أخرى "أتغدو معي يا كليب إذا ما".

أما مثاله عند المحدثين فيتجلى في قول صلاح عبد الصّبور في قصيدة من قصائده:

تنبت في الصحراء لو سكبت دمعتين[2]

تصلبني يا شجر الصفصاف لو فكرت

تصلبني يا شجر الصفصاف لو ذكرت

تصلبني يا شجر الصفصاف لو حملت ظلي فوق

كتفي، وانطلقت

فالشاعر يناجي الطبيعة والمجتمع للحد من مأساته التي يملأها السأم وهي على حدّ قوله سبب معاناته إذ لا تفسح له المجال للتعبير عن تفاهة الوجود والإنسان، ومن خلال ندائه (يا شجر الصفصاف) يحاول ربط ذاته بعالم الطبيعة حتى لا تبقى وحيدة تشكو الآلام والحسرة والغربة فهو يقاسم الطبيعة بمأساته وأحزانه.

[1] - عز الدين علي السّيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص 298.

[2] - صلاح عبد الصّبور، ديوان أقول لكم، قصيدة الظل والصليب، ص 150.

والصّورة الثانية للتكرار الهندسي من تكرار البيت الأوّل من المقطع في خاتمته، ومن الأمثلة الناتجة لهذا التكرار، قصيدة ميخائيل نعيمة (الطمأنينة) والتي منها:

سقف بيتي حديد ركن بيتي حجـــر[1]

فاعصفي يا رياح وانتحب يا شجـــر

واسبحي يا غيوم واهطلي بالمطـــــر

واقصفي يا رعود لست أخشى خطر

سقف بيتي حديد ركن بيت حجـــر

ومن الواضح أنّ تكرار المطلع عند الخاتمة يكسر التسلسل، وبالتالي فاستئناف مقطع جديد لابد له من نفس جديد، ولهذا يفشل هذا التكرار في القصائد التي تتسلسل فيها المعاني تسلسلاً لا دعي فيه للتقطيع.

فالتكرار الهندسي إذن، يعتمد على الانتظام في ورود العبارة المكرّرة، وفي مقابل الهندسي نجد التكرار الشعوري، وهو بالتالي الورود العشوائي لعبارة ما خلال القصيدة، ويلعب هذا النّوع دوراً هاماً في تحقيق تماسك النّصوص نظراً لإحالته على معطى سابق بصورة غير متوقفة.

والشكل الأخير من تكرار العبارة هو:

اللازمة: وهي بداية أو نهاية كل مقطع من القصيدة بنفس العبارة، «وتعني بالإنجليزية Refreindre أو ما يسمى بالألمانية Rehrrier، ومعناها بالفرنسية الصدى وهي مأخوذة من الفرنسية القديمة Refreindre ومن اللاتينية Refirgere وتعني يكرر ثانية، وهي عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منظمة»[2]. وهنا يجب التشديد على أنّ العنصر المتكرر يجب أن يكون عبارة لا أكثر فإذا زاد الأمر عن العبارة فإن

[1] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،ص 234.

[2] - زهير أحمد منصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية، ص 9.

اللاّزمة تتحول إلى مقطع، واللاّزمة على نوعين: اللاّزمة الثابتة وهي التي يتكرّر فيها بيت شعري بشكل حرفي، واللاّزمة المائعة: وهي التي فيها تغيّر خفيف على البيت المكرّر[1].

إنّ من الدّارسين من جعل طبيعة الأنماط المهيمنة للازمة المتردّدة في الشعر العربي المعاصر ثلاثة أنماط انطلاقاً من إشكالية الهويّة التي تتمظهر في البعد المكاني حيناً والزماني حيناً آخر، والزمكان في معظم الأحيان، فوجد أن هناك اللّوازم المشكلة تشكيلاً مكانيا، ونمط اللّوازم المشكلة تشكيلاً زمانياً، إلاّ أنّ توظيفهما الفني غالباً ما يؤدي إلى اندماجهما لينتجا لنا نمطا تركيبياً آخر الأكثر تردّداً في الشعر العربي المعاصر وهو التشكيل الزمكاني (Chronotop)[2].

ومن أمثلة اللّوازم المتردّدة المشكلة تشكيلاً مكانياً لازمة "أطلال" لصلاح عبد الصّبور في قصيدته الأطلال والتي يقول فيها:

أطلال ... أطلال[3]

يمشي بها النسيان

في كفّه أكفان

لكل ذكر قبر

أطلال ... أطلال

ومن أمثلة اللّوازم المتردّدة المشكلة تشكيلاً زمنياً لازمة "سجّل أنا عربي" لمحمود درويش في قصيدته "بطاقة هوية"، ففي بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة الخمس يكرّر محمود درويش عبارة "سجّل أنا عربي":

[1] - زهير أحمد منصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية، ص 9.

[2] - عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي –نحو تأصيل منهجي في النقد التطبيقي-، ص 85، 86.

[3] - صلاح عبد الصبور، الديوان، ص 50، 53.

سجل!

أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألف

وأطفالي ثمانية

وتاسعهم ... سيأتي بعد صيف!

فهل تغضب؟

سجّل!

أنا عربي

تمثل اللّوازم المشكلة زمنياً أبرز نسق في المنجزات الشعرية العربية المعاصرة، سواء أكان ذلك على مستوى هيمنتها الكمية أم كان على مستوى وظيفتها الإيقاعية والدّلالية في القصيدة مثلما نجد في قصيدة "رحل النّهار" للسياب التي تتكرّر تسع مرات.

يقول النّص:

رحل النّهار[2]

ها إنّه انطفأت ذبالتُه على أفق توهّج دون نار

هو لن يعود

رحل النّهار

[1] - محمود درويش، الديوان، المجلد الأول، ص 121، 122.

[2] - بدر شاكر السّياب، الديوان، ص 284، 286.

فلترحلي، هو لن يعود

الأفق غابات من السحب الثقيلة والرّعود،

الخوف من ألوانهنّ وبعض أرمدة النّهار

رحل النّهار

رحل النّهار

.....

رحل النهار

فلترحلي رحل النهار

أما اللّوازم المتردّدة في الشعر العربي المعاصر الزمكانية، هي لوازم تقوم على إبراز العلاقة المباشرة للمكان أو الزمان، منها على سبيل المثال لازمة "الشيء الحزين" لصلاح عبد الصبور في قصيدته "الشيء الحزين" يقول:

لا تسأل الشيء الحزين أن يمرّ كلّ يوم[1]

على مرافئ العيون

لا تسأل الشيء الحزين أن يبين

... أن يبين

لأنه مكنون

لا تسأل الشيء الحزين أن يقرَّ

[1] - صلاح عبد الصّبور، الديوان، ص 111.

إنّ أهم ما نستنتجه من هذا التحليل المختزل هو أنّ «اللاّزمة المتردّدة سمة أسلوبية جزئية ولكنّها تؤدي وظائف كلية من صميم الرؤية النصية في القصيدة وفي الفلك الشعري الذي تتحرك فيه»[1]، ومصطلح اللازمة بمعناه الدّقيق لم يتأكد ويصبح سمة أسلوبية إلاّ في الشعر الحر أو شعر التفعيلة[2]كما يعمل تكرار اللازمة على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها، وكأنّها قالب فني متكامل في نسق شجري متناسق مما يجعل القارئ يحس بأنّها وحدة بنائية واحدة[3].

كما تمثل اللازمة «نسقاً من أنساق التكرار المنتظم ارتباطاً متجدّداً بالفكرة المركزية التي تدور حولها القصيدة أو الإحساس المحوري الذي يستقطبها، يشعر القارئ أحياناً بالتعسف في استخدامها، وأنها -على حد وصف القدماء- نابية في موضعها، مستكرهة في مكانها، وكأنّما اضطر الشاعر لذلك اضطراراً خضوعاً لمنهج الأداء الذي التزم به من البداية، ومن ثم لا تمثل ختاماً طبيعياً ينسجم مع المقطوعات التي سبقتها ويزيدها غنى، بل فضولاً لا ضرورة فنية تستدعيه»[4].

كما تقوم اللاّزمة بالإضافة إلى بعدها الإيقاعي بوظائف عديدة «إنّها تمكن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء، أي لحظة الولادة، وتحمل الحركة عندما تصير، بحكم تراكم الأفعال، صاخبة، عنيفة، إلى نوع من السكون يرفدها بنبرة حالمة فيبرز جانبها الرؤياوي».[5]

كما يلعب تكرار اللازمة بالإضافة إلى ذلك دوراً مثلثاً:[6]

أ- يسهم بما يوفرّه من دفق غنائي في تمكين الحركات من الوصول إلى مراحل الانفراج خصوصاً بعد لحظات التوتّر القصوى.

[1] - عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، ص 85.
[2] - المرجع نفسه، ص 80.
[3] - ينظر:زهير أحمد منصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية)، ص 9.
[4] - شفيع السّيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ص 148.
[5] - محمد لطفي اليوسفي، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 129.
[6] - المرجع نفسه، ص 96.

ب- يلعب دوراً رئيسياً في إبراز الزمن الملحمي الأسطوري الذي تحاول القصيدة أن ترتقي إلى ذراه، ذلك أنّ جميع الحركات تتحلّق حوله، وتظل تعود إلى اللاّزمة الكبرى، فتتخذ بذلك شكلاً دائرياً، يوحي بالثبات والدّوام ويطمس الزمن بمفهومه المعروف.

ج- يمنح القصيدة بعداً إيقاعياً واضحاً بتكرار اللازمة الكبرى.

6 .5 تكرار المقطع

وهو أطول أنواع التكرار «... حيث يشمل عدداً من الأبيات والأسطر، وهذا النوع من التكرار يحتاج إلى عناية بالغة، ودقة في تقدير طول المقطع الذي يكرر ونوعيته، ومدى ارتباطه بالقصيدة بشكل عام، واحتياج المعنى إلى هذا التكرار، حيث أنّ تكرار المقاطع تكرار طويل في النّغمات، والإيقاع، والمعنى، وكثيراً ما يفضي إلى الملل فتكون نتائجه عكسية»[1].

ونظراً لمساحة المقطع فإنّ هذا النوع من التكرار خطير للغاية تقول نازك الملائكة «ويلاحظ أنّ هذا التكرار المقطعي يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر، بطبيعة كونه تكراراً طويلاً يمتد إلى مقطع كامل، وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرّر»[2] كما أننا «لا ننسى أن نشير إلى أنّ أسلوب اختتام القصائد بتكرار مطالعها، أسلوب سهل جداً، يغري بعض الشعراء تخلصاً من المتاعب التي يواجهونها في البحث عن نهايات مؤثرة ذات مغزى عميق مكثّف. فالوقوف مشكلة عسيرة لعلها أشدّ عسراً من البداية والاستمرار، وربّما يشعر الشاعر أنّ قصيدته متدفّقة بشكل لا يستطيع إنهاءها إلاّ بتكرار مقطع من مقاطع القصيدة التي مرّت لذلك كثيراً ما يرد مثل هذا التكرار مبتذلاً»[3].

وتكمن الدّوافع النّفسية لهذا النّوع من التكرار في تحقيق النّغميّة وتكثيف المعنى «لأنّ للتكرار المقطعي خفّة وجمالاً لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النّفس، حيث أنّ الفقرات الإيقاعية

[1] - عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، ص 167.

[2] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 236.

[3] - عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، ص 171.

المتناسقة، تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكرّرة بشكل تصحبه الدّهشة والمفاجأة»[1].

والتفسير السيكولوجي لجمال هذا التّعبير، «أنّ القارئ، وقد مرّ به هذا المقطع، يتذكّره حين يعود إليه مكرّراً في مكان آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال، يتوقع توقفا غير واع أن يجده كما مرّ به تماماً، ولذلك يحس برعشة من السّرور حين يلاحظ فجأة أنّ الطريق قد اختلفت، وأنّ الشاعر يقدم له، في حدود ما سبق أن قرأه، لوناً جديداً»[2].

ومن المهم الإشارة إلى نجاح هذا النّوع من التكرار إلا أنه لا يتوقف أبداً على جمال المقطع المكرّر، وإنّما ينبع نجاحه من قدرته على إيقاف معنى، وملاءمته لاستئناف معنى جديد، ففي قصيدة "الصّباح الجديد" لأبي القاسم الشابي قد تكرّر المقطع التالي أكثر من مرّة.

اسكني يا رياح واسكني ياشجون

مات عهد النواح وزمان الجنون

وأطلّ الصباح من وراء القرون

ترى نازك الملائكة أنّ هذا التكرار لم يضر بالقصيدة، إلاّ أنّه لم يفدها كثيراً، وترى لو كان الشاعر قد حذفه لكان أجمل، والقصيدة من دونه أفضل[3].

ومن تكرار المقطع في القصيدة بنصّه، ودون أدنى تغيير عليه ما نجده في قصيدة (موال) لمحمود درويش يكرر المقطع التالي:

" يمّا ... مويل الهوى[4]

"يمّا ... مويليّا

[1] - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (ظواهره وقضاياه الفنية)، دار الفكر العربي، دط، 1978، ص 166.

[2] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 236.

[3] -ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] - محمود درويش، الديوان، المجلد الأوّل، ص 294.

"ضرب الخناجر ... ولا

"حكم النّذل فيّا

هذه القصيدة مكوّنة من أربعة مقاطع فقط، وقد تعمّد الشاعر أن يفصل بينها بتكراره لهذا المقطع، ولعل أهم ما يوصلنا إليه هذا التكرار هو تقسيم القصيدة إلى أجزائها الرئيسية من جهة ثم التأكيد في كل مقطع من مقاطعها على أنّه يفضل الموت على حكم اليهود له من جهة أخرى[1].

ومن هنا يمكن القول أنّ للتكرار المقطعي دوراً بارزاً في هندسة المفردات، وإيقاعها، إذ يتوزّع ضمن خلايا النّص ويطبعها بطابعه، لأنّه يسهم في تجانس النّص وتلاحم أجزائه.

6.6 التكرار المختلط:

وهو تكرار المطلع في نهاية القصيدة، وقد عابت نازك الملائكة هذا المنهج في ختام القصيدة، وتناولته تحت عنوان (النهايات الضّعيفة في قصائد الشعر الحر). والسّبب الذي قدمته نازك الملائكة لاستخدام هذه النّماذج من النّهايات، هو أنّ الشعراء كانوا عاجزين عن تدفق الشكل الحر، ولكي يتم ذلك قاموا بتكرار أبيات المطالع.

«والحق أنّ السبب الرّئيسي لهذه النّهاية أنّ الشاعر قد خمد توقّده العاطفي، و لم يعد قادراً على نقل أحاسيسه الخفية الغامضة. لذا يؤثر أن يترك القارئ مع نفس الأحاسيس الغامضة غير المحددة، بتكرار أبيات المطلع»[2]. فالشاعر لا يعيد سطور المقدّمة وترتيبها، وإنّما يلعب لعبا فنياً، فيقدّم ويؤخّر، ويتجاوز عن بعضها، ويبقي عن بعضها كاملاً، وقد يكون بعض هذه الأبيات قد سبق تكراره في تضاعيف القصيدة، ونقرأ نموذجاً واضحاً لذلك في قصيدة "أبي" لصلاح عبد الصّبور فقد بدأها بقوله:[3]

... وأتى نعي أبي هذا الصّباح

[1] - ينظر: فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، ص 126.

[2] - س موريه، الشعر الشعر العربي الحديث (1800، 1870) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربي، ص 337.

[3] - صلاح عبد الصّبور، الديوان، ص 23-28.

نام في الميدان مشجوج الجبين

حوله الذؤبان تعوي والرياح

ورفاق قبّلوه خاشعين

وبأقدام تجر الأحذية

وتدق الأرض في وقع منفّر

طرقوا الباب علينا

وأتى نعي أبي

ثم أعاد الشاعر تنظيم بعض هذه السّطور، وأجرى شيئاً من التّغيير بالزيادة والنّقصان في بعض كلماتها لتجيء الخاتمة على النّحو الآتي:

قطعة تصرخ من هول المطر

وكلاب تتعاوى

ورعود

كان فجراً موغلاً في وحشته

وأتي نعي أبي

نام في الميدان مشجون الجبين

وقد استخدم هذا النّمط من التكرار البياتي، والسيّاب، وفؤاد رفقه، وأدونيس، وصلاح عبد الصّبور، ويوسف الخال، وأحمد عبد المعطي حجازي، وقد يكون ما يتكرّر في نهاية القصيدة لا يعدو أن يكون بيتاً واحداً، هو البيت الأوّل من المطلع[1].

وأكثر نماذج التكرار شيوعاً تكرار سطر واحد بطريقة غير منتظمة، فتارة يأتي موالياً، وحيناً يأتي متفرّقاً، وأحياناً يأتي مع تغيير يسير، ويرجع عدم الانتظام إلى محاولة الشاعر أن يكيّف الشكل الجديد مع طبيعة تجربته، منتخباً المقرّر سلفاً للشعر التقليدي[2]، ولا تتكرّر أبيات المطالع دائماً في نهاية القصيدة، ففي بعض الأحيان يأتي التكرار في نهاية القصيدة لأبيات تلي المطلع، أو يكون موقعها بعد منتصف القصيدة.

6. 7 تكرار الصّور والرموز:

خضعت الصورة الشعرية لتطوّرات جديدة، لم تعد تقتصر في شعرنا العربي المعاصر على البيان والبديع، وإنّما أصبحت تحتوي على العديد من الفوارق والمتناقضات والصّياغات الجديدة[3]، من خلال الاعتماد على بعض الأدوات الأسلوبية مثل تراسل الحواس، الرّمز، الإيحاء. مما جعل الصّورة الشعرية بمثابة «مفاجئة ودهش تكون رؤيا، أو تغيير في نظام التّعبير عن هذه الأشياء»[4] حسب أدونيس فجاءت أغلب الصّور الشعرية مناقضة للواقع بسبب سلوك معظم الشعراء الأسلوب الرّمزي المليء بالإيحاءات الدّلالية، ليشكّلوا واقعاً من وحي خيالهم.

أما تكرار الصّور في الشعر العربي المعاصر «... هو أبلغ أنواع التكرار، وأكثرها تعقيداً، لما يحتاج إليه من جهد وعناية، ولا يعتمد هذا التكرار على التشابه في إيقاع أو نغم وحركات الألفاظ، فالجانب الصّوتي فيه ضئيل جداً ولا نجد له أثراً. ففي تكرار الصّور يقوم الشاعر بخلق توازن خيالي أو موضوعي بين حالتين أو معنيين»[5]. كما يلجأ الشاعر إلى تكرار الصّور بصدد

[1] - ينظر: س موريه، الشعر العربي الحديث، ص 338.
[2] -ينظر: المرجع نفسه، ص 339.
[3] - ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (ظواهره وقضاياه الفتية)، ص 365.
[4] - أدونيس، زمن الشعر، دار السافي، ط6، 2005، بيروت لبنان، ص 261.
[5] - الكبيسي، عمران خضر، لغة الشعر العراقي المعاصر، ص 171، 172.

خلق معادل رمزي لفكره وشعوره وتكثر تلك التراكيب المكرّرة فيما يمكن اكتشافه حين تنتج مجالاً تعبيرياً بعينه.

ومن أمثلة تكرار الصور يقول السياب في قصيدته أنشودة[1] المطر:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر،

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبتسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر

يرجّه المجذاف وهناً ساعة الّسحر

كأنّما تنبض في غوريهما، النّجوم ...

«و"القمر" و"النجوم" و"ساعة السّحر" و"غابتا النخيل" و"ينأى عنهما القمر" و"في غوريهما" ما يوحي بالبعد وبالعالم الحالم، والمعاني العميقة التي لا يسهل إدراكها، وغابة النّخيل، وورق الكروم، والمياه العميقة، صور أراد الشاعر أن يخلق منها معادلاً موضوعياً فهو بدلاً من أن يكرّر على مسامع حبيبته، أن (عيونها زرقاوان)، وأنّها عالم بعيد الغور، نسج لها صوراً منسجمة متقاربة في جوها العام مع هذا المفهوم، وحبيبة الشاعر هي مدينة البصرة ثغر العراق الأخضر»[2].

من بين الشعراء المعاصرين، يوجد من يتبنى مجموعة من الرّموز، يمحور عليها تجربته، فيعجب أحياناً ببعض هذه الرّموز، ويديم التعامل معها بشكل لافت، فتتكرّر وتفقد بكارتها بالتكرار فتبتذل من قبل القرّاء[3]. وهذا النّوع من التكرار له أبعاد نفسية، حيث يتأثر الشاعر بحدث ما، أو تبهره لفظة أو عبارة فيردّدها في أكثر من موقع.

[1] - بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد الثاني، ص119.

[2] - الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، ص 161.

[3] - ينظر: مصطفى السعدني، التغريب في الشعر العربي المعاصر "بين التجريب والمغامرة" قراءة في النّص، منشأة المعارف، دط، ص 99.

وأحياناً ما يلجأ الشاعر إلى تكرار الصوّر والرّموز وهو «بصدد خلق معادل رمزي لفكره وشعوره وتكثر تلك التراكيب المكرّرة فيما يمكن اكتشافه حين تنتج مجالاً تغييرياً بعينه»[1].

ولعل رمز "الفينيق" من الرّموز التي تكرّرت كثيراً في شعر أدونيس و"الفينيق" أو "العنقاء" «هو طائر أسطوري يقال إنّه عمر طويلاً ثم أحرق نفسه لينبعث من رماده مرّة أخرى. ولقد استغل أدونيس بعض أبعاد هذه الحكاية الرّمزية بعد الحرق والانبعاث، ليرمز بها إلى ما تمر به الحضارة العربية، ولعلّ ولعه بتكرار هذه الصّورة أو الرّمز، هو الذي أكّد ارتباطه بهذا المفهوم»[2] يقول في قصيدته "ترتيلات البعث":

فينيق في طريقك التفت لنا[3]

فينيق حن واتئد

فينيق مت، فينيق مت

فينيق مت ولتبدأ الحياة

لتبدأ الحياة

فينيق يا رماد يا صلاة

لقد لفتت ظاهرة تكرار الصوّر الناقد نعيم اليافي في كتابه (تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث) حيث قام بتقسيم الصوّر المكرّرة إلى قسمين: «بعضها يكرّر في العمل نفسه (القصيدة الواحدة) وبعضها يكرّر في الكلّ العام (مجموع القصائد)»[4]. وهي من جهة نظره «ترتبط بمحدودية التصوّر، وتدل على ضيق في أفق الخلق، وعدم القدرة على التنويع»[5].

[1] - مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 166.

[2] - مصطفى السعدني، التغريب في الشعر العربي المعاصر، ص 99.

[3] - س موريه، الشعر العربي الحديث، ص 344.

[4] - اليافي نعيم، تطور الصّورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، 1983، دمشق، ص 67، 68.

[5] - المرجع نفسه، ص 67.

ومن آرائه النقدية في هذا النوع من التكرار قوله: «إنّ التكرار في الفن العربي خاصة جوهرية فيه يقوم على أساس (التكرار النهائي)، ويفسره بعض الدارسين بكراهية العربي للفراغ، وهيامه بملء المساحات بالزّخرفة والرّسوم المتصلة المكرّرة دون أي تركيز يذكر، أما التكرار الصوري في الشعر التقليدي، فلم يحمل فائدة وظيفية، لأنّه مجرد تكرار لعلاقات معيّنة، يعيد فيها الإنسان نفسه، ولا يجد بين يديه غيرها لتنقل ما يريد»[1].

ويعتقد اليافي أنّ الشاعر يكرّر بعض الصوّر لأنّها جاهزة في مخيّلته، والشاعر –من وجهة نظره- «إنما يستخدمها لأنّه لا يعرف سواها كتركيبات معينة تحمل أفكاره»[2].

ولقد أصبح من المقبول أن نقول: «إنّ الرّموز في الشعر العربي المعاصر أصبحت نماذجاً وأنماطاً، إذ أصبح لدينا نمط الشعر التموزي، ونمط الشعر السندبادي، ونمط الشعر المسيحي، ونمط الشعر العلائي، وهكذا نسبة إلى الرموز تموز، السندباد، المسيح، أبو العلاء، وهذا التكرار يعني أنّ الرموز نضبت وتجمدت وأصبحت دلالتها إشارية وليست إيحائية، كما يتطلب من لغة الشعر دائماً، والشعر الجيّد هو الذي يبتعد عن البعد الواحد»[3].

ما نخلص إليه من دراستنا لأساليب التكرار في الشعر العربي المعاصر هو أنّ «محاولة حصر أشكال التكرار المستخدمة في القصيدة الحديثة لا يعد أمراً سهلاً وميسوراً بالقياس إلى حجم المنتج الشعري لهذه القصيدة حتى وإن حددت بجيل أو جيلين، وذلك لأن قابلية الشاعر الحديث على استحداث نظم تكرارية جديدة بما ينسجم مع وعيه وثقافته المعاصرة والمتنوعة من جهة، ومع ثراء وعمق تجاربه من جهة أخرى، يجعل من إمكانية ملاحقتها بدقة ورصد حركيتها من الأمور الصعبة نسبياً»[4].

وهكذا يتّخذ التكرار على أيدي شعراء التفعيلة أنماطاً متعدّدة، وتزداد دلالته تنوعاً وثراءً كما تشهد بذلك الأمثلة على أنّها لا تعبر عن كل أنماط التكرار التي استحدثتها قرائح الشعراء

[1] - اليافي نعيم، تطور الصّورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 70.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - مصطفى السعدني، التغريب في الشعر العربي المعاصر، ص100.

[4] - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين الدلالية والبنية الإيقاعية، إ.ك.ع، ص 18.

المعاصرين، فهي لا تعدو أن تكون نماذج فحسب لإبداعهم في هذا ألأسلوب، وثمة أنماط أخرى لم تتطرّق إليها هذه الدّراسة، فحركة الإبداع الشعري في تدفق مستمر.

ومن الجدير كذلك أن يشير «إلى ضيق الثوب الذي فصله البلاغيون قديماً وعجزه عن احتواء هذا الأسلوب بأشكاله المتجددة. لأنه إذا كان قد عجز عن استعابه في صورته البسيطة لدى الشعراء القدامى –باستثناء ما قاله ابن رشيق- فإنّه اليوم أشد عجزاً عما أنجزه الشعراء المعاصرون»[1].

فصدق من قال لا شيء يقلل من الأدب إلاّ الأدب نفسه، فهو كالنّهر الذي يحفر مجراه بنفسه فلا يتدخل أي شخص ليحفر له مجراه، وكذا لطالما تفوّق إبداع الشعراء على تنظيم البلاغيين، كما أنّ التّقليد في الأدب أهم من القواعد التي يصنعها النقاد، فقواعد النّقاد تنفعنا في عملية تأويل النّصوص، أما في المسائل الإبداعية فالتقاليد هي التي توجّه الإبداع والمبدع، فما يقوله الشعراء يتطابق مع ما يكتبونه، لكن ما يقوله النقاد لا يتطابق مع ما يكتبه الشعراء.

[1] - شفيع السيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ص 165.

الفصل الثاني: (التطبيق)
أساليب التكرار في ديوان
' سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا'

- أنواع التكرار
  1- التكرار البسيط ودلالته
  2- تكرار التراكيب
- تحليل القصيدة

تمهيد:

التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة، فالشعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة، والشعر كذلك بناء لغوي مميز، ينبني على تفجير طاقة اللغة.

يرى جاكبسون أن الشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية[1]، وتأسيسا عليه يصبح الخطاب الشعري خطابا معقداً يعتمد تقنيات خاصة، تعمل على إنتاجه وتشكيله، فعلى الرّغم من توظيفه اللغة الطبيعية، إلاّ أنّه يواجه المتلقي بامتناعه عن الانفتاح أمامه، مما يحتم عليه امتلاك الكفاءة (Compétence) التي تمكنه من امتلاك هذا الخطاب، وذلك بممارسة عنف المنهج الذي يضاد عنف اللغة وآليات التشكّل، فالنّص الفني مبني بناءً معقداً وكل عناصره عناصر دالة[2]، ومن أبرزها التكرار لما له من خصوصية في تحديد صيرورة الخطاب الشعري.

ولتأمين حد مقبول من انسجام هذا الانجاز، نستدعي الفرضية كلما تشابهت البنية اللغوية، فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة، منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة[3].

اعتقاداً منا أنّ ذلك يعمل على تأكيد انسجام الخطاب الشعري في قصيدة "سرحان" والذي يتحرك من حدث مجيء الطغاة، الغزاة، مستهدفاً تفريغ شحنات الغضب في مقام البوح بالتشرد والبؤس والضياع.

إنّ للتكرار عند محمود درويش دوراً كبيراً في عكس تجربته الانفعالية، التي شكّلها، ومن هنا«فلا يجوز أن ينظر إلى التكرار على أنه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنّه وثيق الصلة بالمعنى العام»[4].

---

[1] - ينظر: خالد سليكي، (من النقد المعياري إلى التحليل اللّساني، الشعرية البنوية نموذجا)، مجلة عالم الفكر، 1987، العدد 110، مركز أبو ظبي للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ص386.

[2] - ينظر: عبد القادر بوزيدة، دراسة ظاهرة أسلوبية (التكرار) في قصيدة السياب (رحل النهار)، ص51.

[3] - ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، ص51.

[4] - موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية جامعة اليرموك، الأردن، ص15 نقلا عن، عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص3.

فالتكرار عنصر فعّال في تكوين قصيدة درويش، فهو عندما يركز اهتمامه على اسم معيّن يجعله النقطة "المركزية"، التي تتمحور حولها القصيدة كلها، كما فعل في قصيدته "الرّمادي" وكما سنرى في قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" عندما يجعل محمود درويش شخصية "سرحان" (الرمز) النقطة المركزية التي تدور حولها القصيدة بأكملها.

لقد امتلك درويش الدواعي الموضوعية التي تدفعه إلى توظيف نظام التكرار بناءاً على الموافقات التالية:

أ- إحساس الشاعر بتأزم الخارج الواقعي، وبحثه عن صياغة المعادل اللغوي لذلك.

ب- توفير المرتكزات البنائية لحصول القيمة الإنشادية للقصيدة.

ج- إيصال المحطات التعبيرية عن طريق إيجاد مرتكزات لازمة لتأسيس البدايات اللّغوية في الجمل الشعرية، والتي كانت القصيدة العمودية تقرّ بها سمة تركيبية عندما عابت التضمين[1].

ويضاف إلى ذلك أنّ «ما صاغه الشاعر القديم في هذا المجال يبقى ذلك الفرق بين التكرار الذي يساعد الذات على استدعاء الموقف الشعري ويدخل في ذلك (الوزن، القافية، العلّة، الشطر، البيت...الخ)، وبين التكرار الإيقاعي الذي يمتد إلى المكونات الخفية التي تشكل الموقف الشعري، ونحسبها في مواطن (نظام المقاطع، التكرار اللفظي، تكرار اللازمة الشعرية...الخ) »[2].

لاحظ بعض الدّارسين أنّ التكرار عند درويش "فضلا عن كونه أداة إيقاعية متميزة، يحقق خاصية الانخراط في الحلمي والاستبطاني، وتكثيف الصورة في بؤرة دلالية واحدة، يتوالد خلالها كثير من الصور في لقطات مضاعفة، ملحة على إيحاء مقصود، مفجرة لها في دائرة إيحائية واسعة..."[3].

[1] - عميش العربي، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 1991/1990، ص286.

[2] - المرجع نفسه، ص285.

[3] - محمد صالح الشنطي، خصوصية الرؤيا والتشكيل، ص 157، نقلا عن المرجع السابق، ص287.

لقد اتسمت البداية الشعرية عند درويش بخلوّها من الظاهرة لكي تتأسس انطلاقاً من المرحلة السرحانية بشكل دلالي مستهدف الحضور، "على أنّ قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا) أدّل قصائد درويش عن هذه المرحلة، أو بالتحديد هي القصيدة التي مكنت درويش من التصاعد في خط بياني وصولاً إلى المرحلة الخامسة"[1].

وإذا انتقلنا إلى ما يقدمه درويش من تكرارات متعددة "نجد أنّ الأنماط المكرّرة تتعالق في كل صورة من صور التكرار لتشكل لوحة عميقة الألوان، بعيدة الملامح، تستثير ذهن المتلقي وتحفز عقله إلى الخوض في تشكيل الخيط الذي ينسج الأنماط المتكررة في كل صورة من صور التكرار"[2]

يقول درويش[3]:

يجيئون،

أبوابنا البحر، فاجأنا مطر .لا إله سوى الله. فاجأنا
مطر ورصاص. هنا الأرض سجادة، والحقائب

غربة!
يجيئون.

وهذه القصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا)- التي قيد الدراسة- "تتصل بالصراع بين العرب واليهود، وهو صراع بين طرفين طرف مغتصب محتل وهو جمهرة التجمع الذي جاء من بلدان مختلفة فسلب الأرض وطرد أهلها، فتوزعوا في الأرضين لاجئين فقراء، وطرف آخر هو صاحب القضية التي ينتمي إليها الشاعر ... وقد جعل الشاعر هذه القضية قضية الأهل المظلومين وقضية العرب الكبرى التي شعر بها العرب حيثما كانوا، أنهم مستهدفون، وأنهم يواجهون العدوّ ومعه أنصاره من الغربيين وغيرهم"[4].

[1] - حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، ط1، 1991، بيروت، لبنان، ص 41.
[2] - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007، عمان، ص233.
[3] - محمود درويش، الديوان، ج2، رياض الريس للكتب والنشر، ط1 2005، بيروت لبنان، ص97.
[4] - إبراهيم السمرائي، البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2002، الأردن، ص81.

لقد وظّف الشاعر في بناء هيكل قصيدته ظاهرة التكرار، لأنّ التكرار"يقوم بتمديد النفس الشعر ي ويعطيه مبرّرات التواصل إلى ما وراء العبارة، لأنّ الشاعرية تضحى هي الروح المنبثقة"[1]، يقول درويش[2]:

ورائحة البن جغرافيا

ورائحة البن يد

ورائحة البن صوت ومئذنة (ذات يوم تعود)

رائحة البن ناي تزغرد فيه مياه المزاريب

كما أنّ "الأنماط التكرارية تتمحور في قصيدة درويش لتقدم مجموعة دلالات وإيحاءات تستند إلى مجموعة إسقاطات ذهنية ونفسية واجتماعية لدى الشاعر"[3]، كما "يأخذ التكرار في الكثير من المقاطع دلالة إيقاعية، إنه يريد التأكيد على اللّحظة الواحدة التي تتشظى إلى مئات اللحظات. إنّه لا يضيف، يوقع ويعطي القصيدة رتابة متحركة، يبقي القصيدة في زمن واحد، لكنه يحرك هذا الزمن بأشكال متعدّدة"[4]، يقول درويش[5]:

ونعرف كنا شعوبا وصرنا حجاره

ونعرف كنتِ بلاداً وصرت دخان

ونعرف، لكن كل القيود القديمة

تصير أساور ورد

[1] - عميش العربي، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، ص291.

[2] - محمود درويش، الديوان، ج2، ص102-103.

[3] - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص233.

[4] - إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط2، 1981، بيروت، ص152.

[5] - محمود درويش، الديوان، ج2، ص98-99.

تصير بكاره .

ومحمود درويش كغيره من الشعراء المعاصرين، خرجوا عن حدود النواحي الموسيقية الخليلية صار يحث سعيه من أجل البحث عن وسائل جديدة لاغناء النص الشعري الجديد-على أنّ الشعر العربي ليس في حاجة إلى القافية لما في اللغة العربية من إيقاع يسد مسدّها- لذا فإنّ الإيقاع لا ينحصر في الجانب العروضي-فحسب- وإنما هناك مظاهر غير عروضية، إذ يتولد الإيقاع عن التكرار، إذ لا يكاد يخلو ديوان واحد من دواوين شعرنا العربي المعاصر من هذه البنية لأنّه يعدّ "من الظواهر الأسلوبية المحدثة لفاعلية الأثر الشعري، وتتحقق عبر التكرار جملة من الوظائف أهمها: إثارة انتباه المتلقي، وتكثيف الإيقاع الموسيقي في النص الشعري، وتوكيد الظاهرة المكررة والتعبير عن مدى أهميتها بالنسبة للسارد الشعري"[1].

فالتكرار إذن يشكل لحمة حيّة داخل البنية العامة للنّص، يجب على الناقد التنبه لسر الجمال فيها وغاية الشاعر منها، فـــ"إذا كان التكرار في النثر حشواً لا طائل منه، فهو في الشعر ليس كذلك، فالصورة المكررة لا تحمل الدلالة نفسها، بل تحمل دلالة ثانية جديدة بمجرد خضوعها للتكرار، فتقرأ في الصورة المكررة شيئا آخر غير الذي سبق، وهذا التكرار ... يسهم في عملية الإيحاء تعميق الصورة في ذهن القارئ"[2]. وهو في أغلبه دال مقصود، وذلك ما يبعده عن كونه منطقة لتخريج المرسل المحاصر بالعجز واللاقدرة، مما يوهم بالاعتقاد بأنه لا تتجاور حدود الحالة الغنائية .

- وللتكرار أنواع وأساليب فهو ينقسم إلى قسمين تكرار بسيط وآخر مركب:

أما التكرار البسيط، فيخص تردد الكلمة (اسما، فعلا أم حرفا) دون مراعاة السياق الذي وردت فيه، وأما التكرار المركب فيخص تردد السياق (جملة، عبارة...).

[1] - نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع14، 1999، ص38.

[2] - عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، (شعر الشباب نموذجا)، دار هومة، ط1، 1998، الجزائر، ص96.

وإذا تقرر كل هذا، فسنعرض -الآن- التكرار البسيط مبتدئين بالصوت، فالكلمة، أو الصيغة، ثم نعرج على التكرار المركب، مبرزين-في كل ذلك- أهم الدّلالات التي يجلبها هذا التكرار.

أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا":

1- التكرار البسيط ودلالته:

1-1 تكرار الصّوت:

أصوات الكلام تحيطنا من كل جهة، إنّنا نستعملها، ونسمعها، ونستمتع بها، أو نعاني منها، ومع ذلك فنحن نعرف قليلا جدا عنها. فكل الناس يتفاهمون أساساً عن طريق الأصوات الكلامية، والصوت هو أصغر وحدة لغوية غير قابلة للتحليل، أي أنّ الصوت هو اللبنة التي تشكل اللّغة، أو هو المادة الخام التي تبنى منها الكلمات أو العبارات.[1]

وقد عرّف ابن جني كل من الصوت والحرف في كتابه(سر صناعة الإعراب) فقال: «اعلم أنّ الصوت عارض يخرج مع النفس، مستطيلا متصلاً حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده ، واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفاً»[2].

أما ابن سينا فيذكر في رسالته، «الحرف هيئة للصوت عارضة له، يتميز بها عن صوت آخر مثله في الحدة والثقل تميزاً في المسموع»[3].

وكما ذكرنا آنفا أن الصوت هو اللبنة التي تشكل اللغة، فما هي إلا مجرد سلسلة من الأصوات المتتابعة أو المجتمعة في وحدات أكبر ترتقي حتى تصل إلى المجموعة النفسية. وعلى هذا فإنّ أيّ دراسة تفصيلية للّغة ما تقتضي دراسة تجمعاتها الصوتية، كما أن دراسة الدلالات ترتبط

[1] - ينظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللّغوي، عالم الكتب، ط2، 1997، القاهرة، ص401.

[2] - ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق: لجنة من الأساتذة(مصطفى السقا وآخرون) مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، ط1، 1954، ج4، مصر، ص6.

[3] - ابن سينا(أبو علي الحسين عبد الله)، أسباب حدوث الحروف، تحقيق: محمد حسان الطبال ويحي مير علم، دار الفكر، ط1، 1983، دمشق، ص60.

ارتباطا كبيرا بدراسة التبادلات الصوتية. فلا يستغني اللغوي مهما كان منهجه -سواءً أكان وصفيا أو تاريخيا أو معياريا أو مقارنا...- عن علم الأصوات[1].

ولكل صوت صفاته، وتبعا لهذا جُعِل الصوت جزءا من الدلالة على المعنى، وهذا ما أقّره ابن جني في قوله:«ومن ذلك قولهم خضم وقضم، فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء... وما كان نحوهما من المأكول الرطب، والقضم للصلب اليابس، نحو: قضمت الدابة شعيرها ونحو ذلك، فاختار الخاء لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها لليابس، حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث»[2].

فهو -هنا- يعني علاقة الصوت بالمعنى في اللفظة المفردة، ويقارن بين أزواج من الفونيمات ، ليبين سبب اختيار كل منها، للتعبير عن معنى يناسب مخرجه.

إن ظاهرة تكرار الحروف أو الأصوات موجودة في الشعر العربي(القديم والحديث)، ولها أثرها الخاص في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقي، لذا فللتحليل الصوتي إذاً جانب ضروري في مستويات التحليل عند المحلل الأسلوبي لإبراز فاعليته على مستوى بنية النص، وأثره على نفسية المتلقي. فاللافت للنظر أن كل شاعر وبطبيعته الشعرية(تجربته) يجنح إلى تكرار كم من الأصوات، هي بالأساس تلاءم التجربة لديه، لذا «التفت الشعراء إلى ظاهرة التكرار، من خلال إعادة وحدات صوتية معينة تجعل النص الشعري يحفل بالإيقاعات المنوعة، التي تغني الجانب الإيحائي والتعبيري فيه»[3].

إنّ النص –أيّ نص- يتكون من جملة أصوات مختلفة التردد، وقد تختفي بعض الأصوات في بعض النصوص. أمّا النص محل الدراسة فقد اشتمل على كل أصوات اللغة العربية، وقد بلغ عددها مكررة 3358 صوتاً، وإنما قلنا صوتا عوض حرف لأننا ندرس ما يُقرأ أو يُسمع فقط، إذ هناك حروف تكتب ولا تنطق، فهي لا تقع في الدراسة لعدم تأثيرها في المتلقي.

[1] - ينظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللّغوي، ص402.

[2] - ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، ج2، ص157-158.

[3] - أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية(دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)، مجدلاوي، ط1، 2002، عمان الأردن، ص75.

وقد قمنا بإحصاء الأصوات الواردة في القصيدة، فتحصلنا على هذا الجدول[1] مع الإشارة إلى أننا رتبنا الأصوات بناءً على نسبة ترددها لا على نظامها الأبجدي أو الألفبائي.

الأصوات	صفاتـــــــــــها	مخارجها	عدد تكرارها	النسبة %
اللام	جانبي، مجهور، منفتح بين الشدة والرخاوة	شفوي	324	09.64
التاء	التاء الشديد، مهموس، منفتح	لثوي	273	08.12
الراء	مكرر/ مجهور، منفتح بين الشدة والرخاوة	لثوي	255	07.59
الميم	مجهور، منفتح بين الشدة والرخاوة	شفوي	249	07.41
النون	شديد، مجهور، منفتح	لثوي	242	07.20
الواو	شديد، مجهور، منفتح	شفوي	177	05.27
الهمزة	شديد، مهموس، منفتح	حنجري	167	04.97
الياء	رخو، مجهور، منفتح	شجري	160	04.76
السين	رخو، مهموس، منفتح، صفيري	لثوي	150	04.46
الباء	شديد، مجهور، منفتح	شفوي	144	04.28
الحاء	رخو، مهموس، منفتح	حلقي	144	04.28
الدال	شديد، مجهور، منفتح	لثوي	118	03.51
الكاف	شديد، مهموس، منفتح	لهوي	115	03.42
القاف	شديد،مهموس، منفتح	لهوي	111	03.30
الهاء	رخو، مهموس، منفتح	حنجري	109	03.24
العين	رخو، مجهور، منفتح	حلقي	90	02.68
الفاء	رخو، مهموس، منفتح	شفوي	90	02.68

[1] - بكاي أحذراري، تحليل الخطاب الشعري، (قراءة أسلوبية في قصيدة "قذى بعينيك" للخنساء)، وزارة الثقافة، (دط)، الجزائر، ص63.

الجيم	رخو، مجهور، منفتح	شجري	62	01.84
الصاد	رخو، مهموس، مطبق، صفيري	لثوي	61	01.81
الشين	رخو، مهموس، منفتح	شجري	57	01.69
الطاء	شديد، مهموس، مطبق	لثوي	56	01.66
الخاء	رخو، مهموس، منفتح	لهوي	47	01.39
الغين	رخو، مجهور، منفتح	لهوي	40	01.19
الذال	رخو، مجهور، منفتح	بين الأسنان	34	01.01
الضاد	رخو، مجهور، انحرافي، مطبق	لثوي	28	00.83
الزاي	رخو، مجهور، منفتح، صفيري	لثوي	23	00.68
الثاء	رخو، مهموس، منفتح	بين الأسنان	21	00.62
الظاء	رخو، مجهور، مطبق	بين الأسنان	11	00.32

يمكن بعد استقراء الجدول* أن نستنبط هذه الملاحظات الآتية:

1- اشتمال النص على أصوات اللغة العربية، وكأنه يصبو إلى الكمال في التعبير والتأثير، واستعمال كل الوسائل المتاحة من أجل ذلك.

2- استبدت الأصوات المجهورة بالصدارة، إذ لا نعثر في العشر أصوات الأولى إلا على ثلاث أصوات مهموسة("التاء" ثانية، و"الهمزة" سابعة، و"السن" تاسعة)، وهذا يدل على أن الرسالة تضج بالأصوات، وأن المرسل يريد إعلان مأساة العربي الفلسطيني الذي لم يعرف غير المنافي والغربة في كل أرجاء العالم، يقول درويش[1]:

- لماذا أكلتم خضارا مهربة من حقول أريحا؟

- لماذا شربتم زيوتا مهرّبة من جراح المسيح؟

* اعتمدنا كثيرا على : مصطفى حركات، الصوتيات والفنولوجيا، المكتبة العصرية، ط1، 1998، لبنان.
وعلى : عزه عبيد دعاس، فن التجويد، دار الفكر العربي، ط1، 2002، لبنان.

[1] - محمود درويش، الديوان، ج2، ص100.

وسرحان متّهم بالشذوذ عن القاعدة

ولأن أقوى هذه الحروف حضوراً "اللام" الذي تكرر 324 مرة بنسبة تردد بلغت 09.64% و"التاء" التي تكررت 273 مرة بنسبة تردد بلغت 08.12%، و"الراء" الذي تكرر 255 مرة بنسبة تردد بلغت 07.59%، كان من الضروري استهلال الدراسة بالنماذج التي تتنزل فيها هذه الحروف الأكثر هيمنة، ثم مقابلتها بالنماذج التي حروفها أقل هيمنة.

يقول درويش[1]:

قيود تلد

سجون تلد

مناف تلد

ونلتف باسمك

نلاحظ حضور كثافة صوتية لافتة للنظر أسسها تكرار صوت"التاء" مقرون بصوت "اللام" المنتشر في كامل مفاصل المقطع، وإنّ تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضروريا لتؤدي الجملة وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه شرط كمال ومحسن أو لعب لغوي، ومع ذلك فإنه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري[2].

فتكرار حرف"اللام" الذي يدخل في علاقة تركيبية مع الصامت"التاء" بحيث يلفت انتباه المتلقي إلى حمولة الحرفين (ت ل) لدلالة شكل العينين الدائري الذي يحدد حركة ولادة القيود والسجون والمنافي ومع الفعل "نلتف"، مما يسمح لنا بالقول أننا أمام دال على قسم تساوى مع جوابه الذي تجسدت فيه سلطة القول والبوح بعجائب العرب في بحثهم من جديد.

وليس عبثا أن يكون صوت"النون" مشتركا بين (سجون، مناف، نلتف)، وتكون "السين" مشتركة بين (سجون، باسمك).

[1] - محمود درويش، الديوان، ص98.

[2] - ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص26.

وليس عبثاً أن يتحد وزن(سجون، قيود) سيما إذا اكتشفنا التشابه الدلالي بينهما، ذلك أن القيود كثيراً ما تكون في السجون.

إذا كانت الدراسة الأسلوبية في جانب من جوانبها تعتمد التحليل الدقيق لجزئيات العمل الأدبي[1]، فإنّ توظيف حرف"الشين" الذي يأتي ضمن عشر أصوات الأخيرة من حيث حضوره بين باقي الحروف المهيمنة، إذ بلغ عدد تكراره 57 مرة بنسبة تردد بلغت 01.69%، مما يجعل توظيف الأنموذج الثاني توظيفا دالاً لما يحمله من قيم جمالية ودلالية.

يقول درويش[2]:

سرحان! لا شيء يبقى ولا شيء يمضي. اغتربت..

لجأت.. عرفت. ولست شريدا ولست شهيداً.

يستفيد هذا المقطع الشعري من رؤية ريفارتير (M.Riffataire) التي تقوم على كون الأسلوب إبراز لبعض سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة.

وما يلفت الانتباه في هذا الأنموذج تعاضد حروف تحتل مواقع متوازية ذات نفس المباني الصرفية تشترك في حروف متكررة(شيء- شيء، شريدا-شهيدا)، مما يعمل على ربط الأبيات ببعضها، فحرف "الشين" الشجري[3]، يشيع وفق نمط معين من التوزيع الصوتي المنساب داخل المقطع الشعري بانتظام، ليؤسس مع الياء والهمزة (ي .ء) في الشطر الأول ومع (داً) في الشطر الثاني توليفة صوتية، وهي جميعها سمات أسلوبية من حيث هي مكونات لغوية محددة في النسيج النصي، أفضت إلى تشابه دلالي يسبح في فلك دلالي واحد هو «لا شيء وكل شيء»[4].

[1] - ينظر: شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، أصداء الكتاب للنشر والتوزيع، ط2، 1996، القاهرة،ص15.

[2] - محمود درويش،الديوان، ج2، ص109.

[3] - مصطفى حركات، الصوتيات والفنولوجيا، ص98.

[4] - إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص136.

3-لئن حسبت هذه الأصوات في جدول وحصرت بالأرقام، فإنّ هذا لا يسقط عظيم فائدتها وخطورة دلالتها المنبثقة من تواشجها وانتظامها وتوزعها في ثنايا القصيدة.

يعتمل الخطاب الشعري الحديث من الحروف الآلية لتركيبة إيقاعية أساسها البنى المتشابهة، والعناصر المتقاربة داخل بنية السطر وخارجها. وتعد هذه الرؤية إحدى استراتيجيات الخطاب الشعري التي اعتملها في سبيل بحثه من تبرير مشروعية وجوده، باعتباره خطابا شعريا موازيا للخطاب الشعري التقليدي، إن لم يكن بديلا عنه.

2-1 تكرار الكلمة:

تشكل الكلمة «المصدر الأول من مصادر شعراء الحداثة التكرارية، والتي تتشكل من صوت معزول أو من جملة من الأصوات المركبة الموزعة داخل السطر الشعري أو القصيدة بشكل أفقي أو رأسي، وهذه الأصوات تتوحد في بنائها وتأثيرها سواء أكانت حرفا أم كلمة ذات صفات ثابتة كالأسماء، أو ذات طبيعة متغيرة تفرضها طبيعة السياق كالفعل»[1].

وتكرار الكلمة لا يكون اعتباطيا لملأ حشو، وإنما لغاية دلالية، لأن الشاعر بتكرار بعض الكلمات يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى، ولأي كلمة وظيفتها ودلالتها داخل النص الذي تكونه وتحتويها، فإذا تكررت لفتت إليها الانتباه وأدت ما جاءت من أجله أول مرة وباتت جديرة بالدراسة.

يقول درويش[2]:

يدّان تقولان شيئا وتنطفئان

قيود تلد

سجون تلد

مناف تلد

ولقد عمد الخطاب الشعري في قصيدة "سرحان" إلى تكثيف تكرار الكلمات مما جعله يحتل رتبة متقدمة في ساحة السمات الأسلوبية.

[1] - عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، ص 493.

[2] - محمود درويش، الديوان، ج2، ص98.

وفي القصيدة المدروسة وقفنا على الكثير من الكلمات ترددت عدة مرات، والجدول الآتي يوضح ذلك، مع الإشارة إلى أننا احتفظنا بالكلمات التي تكررت أكثر من مرتين:

الرتبة	الكلمة	نوعها	عدد التكرار	نسبة التكرار %
1	واو العطف والحال	حرف	95	25.40
2	سرحان	اسم علم	32	08.55
3	لا	حرف	26	06.95
4	من	حرف	18	04.81
5	في	حرف	14	03.74
6	ما	حرف	08	03.74
7	كان	فعل	07	02.13
8	عن	حرف	07	01.87
9	رائحة	اسم	07	01.87
10	البن	اسم	07	01.87
11	القدس	اسم	07	01.87
12	المساء	اسم	06	01.60
13	ثم	حرف	06	01.60
14	يا	حرف	06	01.60
15	ماذا	حرف	06	01.60
16	على	حرف	06	01.60
17	هنا	اسم	05	01.33
18	صدى	اسم	05	01.33
19	دم	اسم	05	01.33
20	يشرب	فعل	05	01.33
21	يأتي	فعل	05	01.33

22	يرسم	فعل	05	01.33
23	وطني	اسم	05	01.33
24	جغرافيا	اسم	05	01.33
25	تهرب	فعل	04	01.06
26	تذهب	فعل	04	01.06
27	نعرف	فعل	04	01.06
28	قال	فعل	04	01.06
29	ينادينا	فعل	04	01.06
30	لكنها	حرف	04	01.06
31	هل	حرف	04	01.06
32	هنا	اسم	04	01.06
33	حرسا	فعل	04	01.06
34	أمهات	اسم	03	00.80
35	الأرض	اسم	03	00.80
36	تأخذ	فعل	03	00.80
37	يقيس	فعل	03	00.80
38	قتلت	فعل	03	00.80
39	نسيت	فعل	03	00.80
40	يحلم	فعل	03	00.80
41	تلد	فعل	03	00.80
42	يضيع	فعل	03	00.80
43	يقولون	فعل	03	00.80
44	يكتب	فعل	03	00.80

نظرة على الجدول تمكننا من استنباط الملاحظات الآتية:

1- تعمل هيمنة "الواو" المكررة 95 مرة باعتبارها رابطا إحاليا[1]، على تماسك النص الذي يظهر في وحدة دلالية عبر تكثيف وتراكم مضامينه، بحيث تصير مستهدفة إضاءة الدال المركزي"سرحان"، وذلك ما يفسر هيمنته البالغة 32 مرة باعتباره بؤرة الخطاب الدلالية. «وسرحان يتكلم ويحاور الشعر والشاعر. القصيدة بأسرها تبنى حوله. شخصيه تختزل التفاصيل في الانفعالات. تشير إلى بعض التفاصيل حين تستخدمها داخل اللحظة الانفعالية للشخصية. سرحان هو صدى لكل الشخصيات الأخرى منه وبه نتعرف على الماضي (الأم،الأب) والمستقبل(الحروب)" والفعل(القتل) والتفاصيل(تربى بمطبخ باخرة). إنه جميع الشخصيات دفعة واحدة إلى درجة تفقده خصوصيته»[2].

2- لقد ساهمت في ذلك المقصد تضافر العناصر اللغوية، وهي حرف النفي"لا" المكررة 26 مرة، فالشاعر «ينفي الماضي، ينفي الأب والأم، ينفي الجيل بأسره وينفي وجوده بين النقيضين الذين يتزاوجان في شخصية الشريد والشهيد»[3]، والجر "من" المكررة 18 مرة و"في" المكررة 14 مرة، إضافة إلى تكرار الفعل "كان" 08 مرات، باعتباره عنصرا لغويا يعمل على بناء الموقف الدرامي، متجسدا في الماضي، ماضي "سرحان " المرير.

3- إن تردد كلمة ما يجعلنا نتذكر الدلالة التي حملتها أول مرة في سياقها ذاك، ثم تفاجئنا بدلالة أخرى في سياق آخر، من حيث كنا ننتظر دلالتها الأولى، فالترديد -إذن- يوفر لنا أكثر دلالة، وفي هذا خدمة للرسالة وللمرسل، وللمرسل إليه، الأولى تنقل والثاني يعبر، والثالث يتأثر، وخير دليل على ذلك ورود كلمة"رائحة، البن، القدس" في سياقات مختلفة حيث العلاقة الوحيدة بينهم هي العلاقة بالأرض بالوطن الأم، فالشاعر ينتمي إلى وطن كل شيء يقوده إليه، يقول درويش[4]:

ورائحة البن جغرافيا

[1] - الأزهر الزناد، نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، ط1، 1993، بيروت، ص121.

[2] - إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص141.

[3] - المرجع نفسه، ص136.

[4] - محمود درويش، الديوان، ج2، ص102.

ورائحة البن يد

ورائحة البن صوت.

ويقول أيضا[1]:

و ما القدس و المدن الضائعة

سوى ناقة تمتطيها البداوة

إلي السلطة الجائعة.

و ما القدس و المدن الضائعة

سوى منبر للخطابه.

و مستودع للكآبه.

و ما القدس إلا زجاجة خمر و صندوق تبغ...

3-1 تكرار الفعل:

القصيدة تبنى على حركة الفعل، فالجملة تبدأ به أو تتركب حوله، فالجملة الفعلية تستخدم الأفعال في ثلاث أزمنة: الماضي، المضارع، الأمر. ومن أمثلة تكرار الفعل المضارع، يقول محمود درويش[2]:

يولد سرحان، يكبر سرحان،

يشرب خمرا ويسكر. يرسم قاتله، ويمزق

[1] - محمود درويش، الديوان، ج2، ص104-105.

[2] - المصدر نفسه، ص97-98.

صورته. ثم يقتله حين يأخذ شكلا أخيرا

والجدول الآتي يوضح لنا نسبة عدد تكرار الأفعال في هذه القصيدة

زمن الفعل	عدد التكرار	نسبة التكرار%
المضارع	163	64.17
الماضي	85	33.46
الأمر	06	02.36

1- كقراءة أولية للجدول نلاحظ أن الفعل المضارع هو أكثر الأفعال استخداماً، حيث وصل عدد تكراره 163 مرة بنسبة 64.17%، فهو يتشكل في الفعل نفسه.

ويسكت سرحان، يشرب قهوته ويضيع، ويرسم[1]

خارطة لا حدود لها، ويقيس الحقول بأغلاله

يوحي هذا الفعل المضارع الثابت في الفعل، كأن الفعل يحدث الآن، أو سيحدث الآن أي أنه يتأرجح بين الحاضر والمستقبل، ويتجلى الفعل المضارع في الحوار المباشر وغير المباشر، وهذا يعطيه جوا من الثبات في الزمن، فالفعل المضارع يرتكز إلى حقيقة ساطعة. «وربما يحملنا هذا على الاعتقاد بأن الشاعر يهدف إلى إبراز تأثر الحاضر والمستقبل من هزيمة العرب في حرب 1967، وأن هذه الهزيمة قاسية تركت أثاراً مستديمة، ستبقى ماثلة للعيان»[2].

2- يلعب الفعل الماضي دوراً كبيراً في القصيدة، في مستوى إطارها المرجعي (الإيديولوجية واللغة)، أكلت، شربت، حلمت الفعل الماضي يلعب دوراً كبيراً في إحداث حوار

[1] - محمود درويش،الديوان، ج2، ص110.

[2] - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، ص 271.

داخلي في القصيدة وفي مستوى الحوار يأتي الماضي ليكشف أبعاداً تفصيلية تتعلق بشخصية «سرحان» وأبعاداً تتعلق بالتوتر الزمني الذي يحدثه الفعل، يقول درويش[1]:

وهل نمت ليلة أمس؟

- لقد نمت دهراً

حلمت؟

- كثيراً

بماذا؟

- بأشياء لم أرها في حياتي

وصاح بهم فجأة:

- لماذا أكلتم خضارا مهربة من حقول أريحا؟

- لماذا شربتم زيوتا مهرّبة من جراح المسيح؟

3- أما الفعل الأمر الذي تتكرر 06 مرات بنسبة 02.36%، فهو لا يبرز في القصيدة إلا ليكشف دلالات الزمن المضارع يقول درويش[2]:

فلتترجل كواكب تأتي بلا موعد والظهور التي

استندت للحناجر مضطرة للسقوط.

كما أن الأغراض الطلبية المتمثلة في فعل الأمر ليست مجال استخدام في غرض يعرض فيه الشاعر حقائق ماثلة، ولكنه من المفلت حقاً للنظر في توظيف الشاعر لأفعال الأمر على أنها مرتبطة بالوظيفة الذهنية التأثيرية المنزاحة عن الواقع وهذا يظهر في قول الشاعر:

- فلتترجل كواكب تأتي بلا موعد والظهور التي

استندت للحناجر مضطرة للسقوط.

[1] - محمود درويش،الديوان، ج2، ص99-100.

[2] - المصدر نفسه، ج2، ص97.

- لا شيء، يأتي القضاة، يقولون للطين كن جبلاً[1]

شامخاً فيكون، يقولون للسرعة انتفخي أنهر فتكون

- تدجج بأعمدة الخيمة احترقي يا هويتنا – صاح لاجئ[2]

فالشاعر لا يكثر من فعل الأمر، لأن هذه الشعوب عاجزة عن النهوض لاستعادة وطنهم المسلوب.

والملاحظ على هذه الأفعال أنها أفعال أمر مراد بها التعجيز وليس التنفيذ (يقولون للطين كن جبلا، تدجج بأعمدة الخيمة).

4-1 التكرار الاشتقاقي:

يعتمد هذا التكرار على جذر ما تكرر من الألفاظ، أي أننا قد نجد مفردتين مشتقتين من الجذر اللغوي نفسه، والتي لا تختلف إلا في بنيتها الصرفية بالقياس إلى بعضها، وطبيعة التكرار الاشتقاقي هو أن تتولى مفردات لها جذر واحد حتى يكون هذا الإجراء أكثر قدرة على لفت انتباه المتلقي إلى ذلك، كما أن هذا اللون من التكرار يعمل على تركيز الدلالة في ذهن القارئ، ويعتبر الاشتقاق من "الآليات التوازنية التي حضت باهتمام كبير في الشعر العربي القديم"[3]، ويعتبر كذلك من الظواهر اللغوية اللافتة للنظر في بنية الخطاب الشعري المعاصر.

ومن أمثلة التكرار الاشتقاقي في قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا) قول درويش –بقصد أو من غير قصد- فيما يلي:

وليست خيامك ورد الرياح. وليست مضلات شاطئ [4].
تدجج بأعمدة الخيمة احترقي يا هويتنا – صاح لاجئ

[1] - محمود درويش،الديوان، ج2، ص107.
[2] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] - محمد العمري، الموازنات الصوتية، إفريقيا الشرق، ط1، 2001، الدار البيضاء، المغرب، ص205.
[4] - محمود درويش، الديوان، ج2، ص108-109.

.....

كل يوم نموت، وتحترق الخطوات وتولد عنقاء

فتكرار (خيامك- الخيمة)، وكذلك (احترقي، تحترق) يعود في كلا الموضعين إلى جذر واحد، فالمذكور من قبل جذره (خيمة)، والمذكور من بعد جذره (حرق)، وهذا الظهور للمفردات المكرّرة الجذر يعمق تلك المفردات في سياقه غير أنّ هناك علاقة بين مجموع تلك المفردات المكررة الجذر، فالخيمة رمز للوطن، للعروبة، فإذا احترقت الخيمة، ضاع الوطن وسلبت الهوية، وفي هذا ما يسهم في إثارة المتلقي ودعوته لإطالة النظر وبناء النص على هذا المنحى التكراري.

وقوله[1]:

يشرب خمراً وسكر، يرسم قاتله ويمزق
صورته. ثم يقتله حين يأخذ شكلا أخيراً.
ويرتاح سرحان.
سرحان هل أنت قاتل؟

فالعلاقة بين مجموع تلك المفردات المكررة الجذر(قتل). والقتل هو شكل من أشكال الوصول إلى الوطن، إلى مرج ابن عامر، كما أن فعل القتل هو الفعل المحرك الرئيس لأحداث القصيدة. إن لم نقل هو الرؤيا كلها مجسدة في قصيدة.

وقد لا يظهر هذا النوع من التكرار على هذه الهيأة التي تتجاوز فيها المفردات المكررة الجذر، ومثال ذلك قول درويش[2]:

لا شيء. يأتي القضاة، يقولون للطين كن جبلاً

شامخا فيكون يقولون للترعة انتفخي أنهراً فتكون

[1] - محمود درويش، الديوان، ج2، ص97-98.
[2] - المصدر نفسه، ص107.

فتواتر الأفعال المشتقة من فعل الكينونة (كان)، (كن، فيكون، فتكون)، جاء من خلال سياق ما وردت فيه ليكشف عما يريد القضاة من الطين، لعبة تعتمد في النصر والهزيمة حتى يكون أو لا يكون.

5-1 تكرار البداية:

هو تكرار الشاعر لاسم أو فعل أو حرف من حروف المعاني في بداية كل سطر أو بعض الأسطر الشعرية، ويكون تكرارها بشكل متتابع أو غير متتابع، حيث تؤدي في السياق دلالات معينة ويسمى أيضا بالتكرار الاستدلالي وشرط هذا التكرار من وجهة نظر نازك الملائكة «أن يوحد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر وإلا كان زيادة لا غرض لها»[1]، وهي تقصد بذلك أن يكون هذا التكرار فاعلا في توجيه الدلالة وتماسك مقاطع النص، وهذا ما أشار إليه محمد صابر عبيد في قوله:

«يستهدف التكرار الاستهلالي في المقام الأول الضغط على حالة لغة واحدة وتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي»[2].

[1] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص236.

[2] - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة من البنية الدلالية إلى البنية الإيقاعية ، ص18-19.

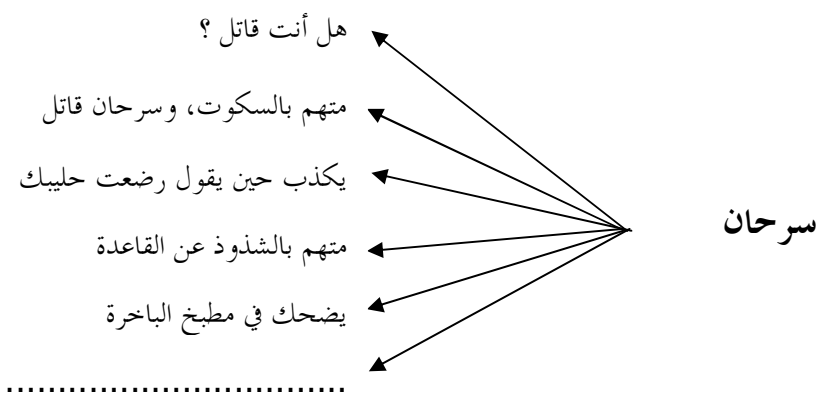
وقد أحصينا تكرار البداية في جدول يكشف إعداد ما جاء من ذلك ونسبه على الوجه الآتي:

الكلمات المكررة في البداية	نوعها	عدد التكرار	النسبة%
و	حرف	67	62.61
وسرحان	اسم	19	17.75
نعرف	فعل	04	03.73
فيأتي	فعل	04	03.73
على	حرف	03	02.80
ينادين	فعل	03	02.80
يا	حرف	03	02.80
هل	حرف	02	01.86
لماذا	حرف	02	01.86

ونظرة مقارنة في هذا الجدول تظهر هيمنة تكرار بداية الحرف في كل سطر شعري، وإذا حاولنا أن نقدم تفسيراً لذلك فهو تفسير متعلق بتكرار حرف العطف"الواو" الذي هيمن على هيكل القصيدة، وهو حرف ربط وظفه الشاعر لجعل النص الشعري بنية متماسكة الأطراف هذا من جهة ومن جهة أخرى نلاحظ أن القصيدة شبه مدورة، إذ غلب عليها تكرار حرف الواو الذي عمل على ربط الكلمة الأخيرة في السطر الأول مع ما يليها في السطر الثاني بغية إتمام المعنى.

وإذا حاولنا أن نقدم تفسيراً لعدد تكرار الاسم نلاحظ أن الشاعر كثيرا ما يقوم في بداية كل سطر شعري بتكرار لفظة "سرحان"، فقد شكلت هذه اللفظة موقعا رئيسيا في بداية أسطر القصيدة، وقد أفضت على هذه الأسطر نغما موسيقيا تناغم مع بداية الأبيات.

ويمكن اختزالها في لفظة واحدة بالشكل الآتي:



فيما يتعلق بتكرار الفعل في البداية نرصد ذلك من خلال قول الشاعر[1]:

وكنّ ينادين شيئا شبيها بأسمائنا

فيأتي الصدى حرساً

ينادين قمحاً

فيأتي الصدى حرساً

ينادين عدلاً

فيأتي الصدى حرساً

ينادين يافا

فيأتي الصدى حرساً

وهنا نلحظ تكرار الفعل المضارع "ينادين" بمسافات متساوية على خارطة النص، حيث يظهر متصدرا بعد كل سطر شعري.

وكأننا بالشاعر من خلال هذا التكرار للفعل "ينادين" أراد أن يشرك المتلقي من خلال الإلحاح عليه، ليثير فضوله، وليسأل نفسه عما يمكن أن يلمحه هو أيضا، فالشاعر في النص

[1] - محمود درويش،الديوان، ج2، ص101.

المذكور يود أن يقول أن الصراخ لا يقود إلا للسجن، غير أنه من خلال ذلك يترك فرصة للمتلقي أن يمارس النداء بأفكاره وتأملاته مثلما مارسه هو.

وفيما يتعلق بتكرار الحرف في البداية فإننا نقدم النموذج الآتي، يقول درويش:[1]

لماذا أكلتم زيوتا مهربة من حقول أريحا

لماذا شربتم خضارا مهربة من جراح المسيح

فتكرار الحرف"لماذا" في النص المذكور يحمل معنى الاستفهام يدل على الحنين إلى القيم[2].«كما أن تكرار الاستفهام كان عاملا في تجسيد ما يمور في خبيئة الشاعر، عبر اللغة، ومن ثم تقوم الإشارات اللغوية بدورها، بالإيحاء بمضمون هذه الخبيئة من أفكار ومشاعر كامنة، أي أن الاستفهام كان وسيلة فعالة في خلق نسق علائقي»[3].

6-1 تكرار النهاية:

وهو أن تأتي النهايات في النص وقد تكرر فيها فعل أو اسم أو حرف، وسمي بتكرار النهاية لأن موقع الكلمة المكررة يكون في ختام الأسطر الشعرية بشكل متتابع غير أننا في هذا اللون من التكرار لا نجد تكرارا للحرف في نهايات النص عند درويش، ولذا جاءت شبكة التكرار في ضمن هذا النوع موزعة على صنفين فقط، وفق الجدول الآتي:

الكلمات المكررة في النهاية	نوعها	عدد التكرار	نسبة التكرار %
حرساً	اسم	04	57.14
تلد	فعل	03	42.85

أ/ نستطيع أن نرصد لتكرار الاسم في النهاية المثال الآتي، يقول درويش[4]

[1] - محمود درويش، الديوان، ج2، ص107.

[2] - ينظر: إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص 138.

[3] - فتحي محمود رفيق أبو مراد، شعر أمل دنقل(دراسة أسلوبية)، ص144.

[4] - محمود درويش،الديوان، ج2، ص101.

فيأتي الصدى حرساً

ينادين قمحاً

فيأتي الصدى حرساً

ينادين عدلاً

فيأتي الصدى حرساً

ينادين يافا

فيأتي الصدى حرساً

ويعكس سياق النص المذكور الذي تحمل نهايته تكرار كلمة "حرساً" ضمن الأسطر الحاملة لهذا التكرار سمة من سمات التوكيد، فما المناداة من طرف الأمهات لكل من (القمح، العدل، يافا) يأتي صداها حرساً، كما أن هذا التكرار لهذه الألفاظ التي هي بدورها حزم صوتية ذات دلالات متواضع عليها تفعل فعل الإيقاع لا بفعل تقنية إيجادها وتوزيعها على مساحات النص.

ب/ وفيما يتعلق بتكرار الفعل في النهاية يتجسد في قول الشاعر[1]:

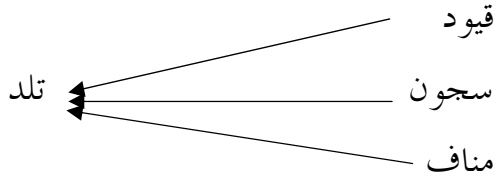
يدّان تقولان شيئا وتنطفئان
قيود تلد
سجون تلد
مناف تلد

فالتكرار الوارد في النص المذكور يمارس تعميق دلالة الصور الشعرية من خلال تكرار الفعل المضارع "تلد"، كما أن لكل لفظة في موقعها لها دلالاتها المتميزة وتكرارها في الأسطر الشعرية يعمل على فتح الباب أما قدرتنا على التأويل" Interprétation" ذلك أن التكرار باعتباره

[1] - محمود درويش، الديوان، ج2، ص98.

ظاهرة أسلوبية لا يشتغل على الاعتباط، فكما يقول ريفاتير :«لو أن الظواهر الأسلوبية تقع اعتباطيا دون عرف ترد إليه لما أمكن إدراكها»[1].

فمحمود درويش يريد أن يوصلنا بتكراره للفظة "تلد" أن الشعب الفلسطيني مهما قيد وسجن ونفي من بلده، فإنه لن يستسلم، وسيظل يقاوم ويقاوم إلى أن تتحرر بلده، وما تلك القيود والسجون إلا محفزا لقوته وعزيمته وإصراره على استرجاع وطنه المسلوب، فهاته القيود والسجون والمنافي تلد شعبا وقوة وهمة وعزيمة. كما لا يفوتنا أن نشير إلى أن لفظة "تلد" قد شكلت موقعا رئيسيا في هذه الأسطر، وقد أضفت نغماً موسيقيا تناغم مع دلالات الأبيات، كما أن تكرار لفظة"تلد" في نهاية الأسطر الشعرية أضفى على الصور معان جديدة، ويمكن اختزالها في لفظة واحدة بالشكل التالي:



7-1 تكرار المجاورة:

يقوم هذا النوع من التكرار على أساس التجاور بين لفظتين متتابعتين «والمجاورة تمثل لونا بديعيا، بحيث يتردد في البيت لفظتان كل واحدة منهما بجانب الأخرى أو قريبا منها، من غير أن تكون إحداهما لغوا لا يحتاج إليه»[2].

وتظهر لنا الكلمات المتجاورة في قول محمود درويش[3]:

هدير المحيطات فيها ولا شيء فيها. ضجيج الفراغ
حروف تميزنا عن سوانا —طلعنا عليهم طلوع المنون-
فكانوا هباءً وكانوا سدى، سدى نحن.

[1] - شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ص126.
[2] - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص31.
[3] - محمود درويش، الديوان، ج2، ص106.

إن هذا البناء اللغوي يعد ضربا من ضروب التجاور الاسمي، الذي جمع بين اسم نكرة مكررة، وكان الهدف من ورائه توضيح حال المستعمر الصهيوني الغاشم عند طلوع المنون عليه، كما نلاحظ أن لفظة سدى جاءت مشتركة بين الضمير الجمعي(نحن) الذي وظفه الشاعر وبين فعل الكينونة، فهي تعد القاسم المشترك بينهما، أما في قوله[1]:

يجلس عيسى إلى مكتب ويوقع صفقة خمر وأقمشة
ويحيي العساكر باسمك. باسمك تحفظ في خيمة
وتعلب في خيمة، لا هوية إلا الخيام

والهدف من وراء هذا التجاور هو تصعيد وتجسيد استمرارية الهتاف باسم شخصية "سرحان"، فكل الأفعال في هذا المقطع تقوم باسمه.

وفي بعض الأحيان تتجاور ثلاث ألفاظ، كما في قول الشاعر[2]:

وسرحان يشرب قهوته. للجليل مزايا كثيرة.

ويحلم، يحلم، يحلم .. آه – الجليل !

يوحي لنا هذا التكرار بكثرة الحلم، فسرحان يحلم بالجليل، يحلم كأي فرد فلسطيني، والحلم هنا حلم الشاعر كذلك، وتوالي الفعل المضارع"يحلم" وتكراره ثلاث مرات جاء تعبيرا عن الحالة النفسية المتأزمة التي يعيشها الشاعر، وتأكيدا على مشاعر الألم والأسى عن ضياع الجليل(آه– الجليل !).

[1] - محمود درويش، الديوان، ج2، ص107.
[2] - المصدر نفسه، ص108.

8-1 تكرار الضمائر وخصوصيتها التعبيرية:

إن التعامل مع منطقة الضمائر لها أهميتها الأسلوبية والدلالية، ذلك أنها تدفع بالقارئ إلى إنتاج دلالة معينة سواء من خلال رد هذه الضمائر إلى مراجعها أو بتقديرها في بعض الأحيان[1]، وهو ما يوسع من دلالات القصيدة، وقد تعامل محمود درويش مع الضمائر بكل أشكالها : الظاهرة والمستترة، كضمير المتكلم، المخاطَب، الغائب.

أ-ضمير المتكلم(المفرد، الجماعة):

يمثل هذا الضمير ثابتا صرفيا أساسيا في القصيدة، بحيث يخدم الوظيفة الأسلوبية والدلالية، وبالنظر في مرجع هذا الضمير نجده ينقسم إلى فرعين: أحدهما يتصل بحضور الذات مباشرة، ويتصل الآخر من خلاله توحده بالآخر، ومن أمثلة الفرع الأول يقول محمود درويش[2]:

مياهك. ما اسمك؟
نسيت.
وما اسم أبيك ؟
نسيت.
وأمك نسيت
وهل نمت ليلة أمس؟
لقد نمت دهراً.
حلمت
كثيراً
بماذا ؟
بأشياء لم أرها في حياتي

إن ردّ الصياغة إلى بنيتها العميقة يدفع بالضمائر للواقع التنفيذي للصياغة على النحو الآتي:

[1] -ينظر: محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، (د.ط) 1995، ص144.
[2] - محمود درويش،الديوان، ج2، ص99-100.

"نسيت(أنا) × 3، لقد نمت (أنا) دهراً، بأشياء لم أرها (أنا) في حياتي أنا"

ظهرت -إذن- خمس ضمائر للمتكلم (أنا)، ولعلكم تلاحظون معي هذا الكم من ضمير المتكلم الذي إذا تعمقنا فيه وجدناه يحمل في العمق ضمير الجماعة وضمير الآخر، لأن الشاعر يتكلم بصوت الجماعة، وهو ما يميز قصيدته.

والنظر التحليلي للأسطر يدل على قيام محاور تبدأ منطقة تفجرها من الدال "نسيت"، الذي ارتبط في الغالب بالماضي، والذي تكرر ثلاث مرات، وهو يدل على أنّ "سرحان" لا عائلة له، مشرد، منفي، لا وطن له، وبذلك يتحقق هدفان دلاليان هما غياب ضمير المتكلم ظاهريا، ليظهر ضمير الجماعة باطنيا، باعتبار الشاعر يمثل صوت الجماعة، لذلك فهو يتحدث على لسانهم جاعلا منهم شخصا واحدا (الشعب الفلسطيني) لاشتراكه في المأساة ذاتها، وهنا تكمن الوظيفة الأسلوبية والدلالية لهذا الضمير الذي لم يرد منعزلاً مع الجماعة، وإنما هو متوحد معها ويقاسمها آلامها وأحزانها وآمالها.[1]

وتكمن أهمية ضمير المتكلم في كونه خاصية اللغة الشعرية بامتياز حسب ما أشارت إليه يمنى العيد، ذلك أنه «يقرب التعبير من النطق ويومئ إلى مباشرته، وإن كان يلجأ في الصياغة إلى ما يجعله مباشراً»[2]. فيخترق بذلك قلوب المتلقين حتى يشعروا وكأنهم يعيشون الحدث في لحظته. وهو ما يؤكده حضور ضمير المتكلم/ الجماعة "نحن" والذي يبث الشاعر من خلاله المعاناة التي يعيشها الشعب الفلسطيني، يقول درويش[3]:

ونعرف كنا شعوبا وصرنا حجاره
ونعرف كنتِ بلاداً وصرت دخان
ونعرف، لكن كل القيود القديمة
تصير أساور ورد
تصير بكاره
في المنافي الجديدة

[1] - محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص153-154.
[2] - يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، ط1، 1987، الدار البيضاء، ص14.
[3] - محمود درويش، الديوان، ج2، ص98-99.

ونلتف باسمك

نلاحظ في هذا المقطع تكرار ضمير المتكلمين أو الجماعة من خلال الفعل المضارع "نعرف" الذي يتكرر أربع مرات، ومن هنا يتفجر المعنى الدلالي لهذا الضمير الذي من خلاله يشرح لنا الشاعر معاناة الشعب الفلسطيني الذي تحول إلى حجارة وبلاده إلى دخان، و«المعرفة التي في الحاضر هي معرفة للماضي، لذلك تأخذ أطراف النص شكلاً حادا. لا تستدير ولا تسمح للإيقاع أو للصورة باستراحة ما. بأغنية أو ما يشابهها. يندفع النص محكوما بنبوّته إلى حذف تفاصيل الماضي من أجل إقامة تفاصيل غير واقعية»[1]، وحين نرد البنية إلى المستوى المثالي، يمكن أن تظهر لنا الضمائر المستترة في" نعرف (نحن) كنا (نحن) شعوبا وصرنا (نحن)حجاره، ونعرف (نحن) كنت بلادا وصرت دخان، ونعرف (نحن) أشياءً أكثر، ونلتف (نحن) باسمك".

وهكذا فإن الشاعر يكثر من الضمير الجمعي من خلال توظيفه للضمير المتصل بالأفعال، والذي من خلاله يثبت وجوده والتحامه مع الجماعة، وهو ما يضمن بقاءه، ويوصل صوته إلى العالم، ومن ثم يصبح هذا الضمير بمثابة هوية الشاعر وسكنه، وشخصيته، كما يكتسب امتدادا بشريا ومكانيا على حد تعبير صلاح فضل.[2]

ب- ضمير المخاطَب:

يلجأ الشاعر إلى توظيف ضمير المخاطَب المتجسد في "الكاف"، ومن خلاله يخاطب الشعب الفلسطيني، رامزا له في شخصية "سرحان" داعيا له بالصمود والمقاومة، يقول درويش[3]:

وتمضي السفينة. تبقى غريبا. جراحك مطبعة للبلاغات
والتوصيات. وباسمك تنتصر الأبجدية، باسمك
يجلس عيسى إلى مكتب ويوقع صفقة خمر وأقمشة
ويحيي العساكر باسمك. باسمك تحفظ في خيمة

[1] - إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص 135.
[2] - ينظر: صلاح فضل، شفرات النص، دار الآداب ط1 1999، ص86.
[3] - محمود درويش، الديوان، ج2، ص107.

وتعلب في خيمة لا هوية إلا الخيام. إذا
احترقت ضاع منك الوطن.
باسمك تأتي وتذهب. باسمك حطين تصبح مزرعة
للحشيش، وثوارك السابقون سعاة بريد. وباسمك.

يلعب هذا الضمير، دورا مهما في القصيدة، حيث يؤدي وظائف عدة تخدم جميعا الوظيفة الأسلوبية، تأتي في مقدمتها الوظيفة الصوتية،حيث ساهم هذا الضمير(الكاف) في إضفاء قيمة اتصالية جعلت الرسالة تنساب إلى المتلقي، مما يضمن للشاعر استمالة سامعيه والتأثير فيهم، وجعلهم يشاركونه عواطفه. أما بالنسبة للوظيفة الصرفية التي يؤديها هذا الضمير فتكمن في كونه قد ارتبط غالبا بصيغة فعل، التي تدل على الحركة والقوة، فأكسب القصيدة نغما إيقاعيا شديدا. تجتمع هاتين الوظيفتين لتشكل الوظيفة الأسلوبية لهذا العنصر، والمتمثلة في مخاطبة الشاعر لـــ"سرحان" وبالتالي الشعب الفلسطيني، مؤكدا أن الصمود والمقاومة هما أساس التحرر من العدو.

كما يتكرر ضمير المخاطب بكثرة من خلال أفعال الأمر في القصيدة، ومن أمثلة ذلك يقول محمود درويش:

-سألناه سرحان عمّ تساءلت؟ [1]

قال: اذهبوا. فذهبنا

إلى الأمهات اللواتي تزوجن أعداءنا.

-لا شيء. يأتي القضاة، يقولون للطين كن جبلا[2]

شامخا فيكون. يقولون للترعة انتفخي أنهر فتكون

[1] - محمود درويش،الديوان، ص101.
[2] - محمود درويش، الديوان ، ص107.

-تدجج بأعمدة الخيمة. احترقي يا هويتنا- صاح لاجئ[1]

يوظف الشاعر في هذه الأسطر الشعرية ضمائرا مستترة تعود على الفاعل(أنتم، أنتَ، أنتِ، أنتَ، أنتِ). من خلال أفعال الأمر الآتية(اذهبوا،كن، انتفخي، تدجج، احترقي). وما يلفت انتباهنا أن معظم هذه الأفعال وردت منزاحة عن معناها الحقيقي، وكأن الشاعر يثير انفعال القارئ من أجل أن ينمي فيه روح المقاومة التي راح ضحيتها العديد من القتلى والجرحى.

ضمير الغائب:

يحتل ضمير الغياب حضوراً لا بأس به في القصيدة، وتتجلى أهميته من خلال رصد علاقاته السياقية، ومن أمثلة ذلك يقول درويش[2]:

يشرب خمرا ويسكر. يرسم قاتله، ويمزق

صورته.ثم يقتله حين يأخذ شكلا أخيرا.

ويرتاح سرحان

لدينا أربعة ضمائر مستترة تعود على "سرحان" بحكم فاعليته في تفجير الدلالة، ورد البنية إلى المستوى العميق، يبرز هذه الضمائر المستترة على النحو الآتي:

يشرب" (هو)" خمراً ويسكر (هو). يرسم(هو)، قاتله، ويمزق (هو) صورته".

من خلال الأفعال التي وظفها الشاعر نلاحظ طغيان لحظة الحضور بتأثير الأفعال المضارعة(يشرب، يسكر، يرسم ، يمزق)، وتكمن أهمية هذا البعد الزمني في كونه يعلن أن الحاضر

[1] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] - المصدر نفسه، ص97-98.

هو ما تعاني منه الذات[1]. (ويشرب خمرا ويسكر) دليل عدم مواجهة المشكلة، فالخمر للهروب، (يرسم قاتله، ويمزق صورته، ثم يقتله) دليل العجز.[2]

عموماً تتنوع الضمائر في قصيدة "سرحان" بين ضمير المتكلم والمخاطَب والغائب، وإن كان ضمير المتكلم بنوعيه: المفرد والجمع هو الضمير المهيمن في القصيدة، وبذلك يطغى على القصيدة الوجدان المشترك، بينما نجد حركة الخطاب الموجهة نحو ضمير المخاطَب من خلال مخاطبة "سرحان"، حيث لعبت هذه الشخصية الرمزية دورا بارزا في حضورها على مستوى النص، حيث كانت هي المحرك الأساسي لكل الأفعال، وجل الضمائر تعود إليها.

9-1 تكرار الرموز:

جاءت قصيدة "سرحان" مشبعة بخاصية تكرار الرموز، حيث تعتبر رمزية بالدرجة الأولى، لأن لفظة "سرحان" التي تكررت في ثنايا النص الشعري عدة مرات، تعتبر رمزا لشخصية أسطورية، كما أن هذه الشخصية الرمزية تعتبر مركز الحركة، التي تأتي بتكراراتها المتعاقبة في بداية ونهاية الأسطر الشعرية ممثلة جوهر حركتها الإيقاعية والدلالية.

ومن الرموز المكررة التي وظفها محمود درويش رمز (السفينة والباخرة) في قوله[3]:

وسرحان يكذب حين يقول رضعت حليبك، سرحان

من نسل تذكرة، وتربى بمطبخ باخرة لم تلامس

مياهك

.....

ومن يومها، كفت الأمهات عن الصلوات وصرنا

[1] -ينظر: محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص 150-151.

[2] - ينظر: حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص43.

[3] - محمود درويش، الديوان، ج2، ص99-107.

نقيس السماء بأغلالنا

وسرحان يضحك في مطبخ الباخرة

.....

وتسكن ذاكرة والسفينة تمضي

.....

وتمضي السفينة. تبقى غريبا. جراحك مطبعة للبلاغات

والتوصيات.

تكمن دلالات كلا من السفينة والباخرة في هذه الأسطر الشعرية على الاغتراب والسفر، تدل على اغتراب"سرحان" وبالتالي الشعب الفلسطيني. وينبغي أن ندرك بوضوح أن استخدام هاته الرموز في السياق الشعري يضفي عليه طابعا شعريا، بمعنى أنها تكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف، وتحديد أبعادها النفسية، وفي هذا الضوء ينبغي تفهم الرمز في السياق الشعري، أي في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهه لها.

ومن الرموز التي كررها درويش- أيضا- رمز "الدم" الذي يدل على القتل والموت تارة، وعلى الحياة وعلى الخصوبة والعطاء تارة أخرى، كما أنه يدل على الظلم وعلى المقاومة حينا آخر، يقول الشاعر[1]:

سرحان يعرف أكثر من لغة وفتاة. ويحمل تأشيرة

لدخول المحيط وتأشيرة للخروج. ولكن سرحان

قطرة دم تفتش عن جبهة نزفتها.. وسرحان

[1] - محمود درويش،الديوان، ص103.

قطرة دم تفتش عن جثة نسيتها.. وأين.

.....

في الحقيقة الدم متسع للجميع.

وخط الطباشير لا يكسر المطر المقبلا

وأيضا من الرموز التي كررها درويش لفظة "الخيمة" التي ترمز إلى الوطن، إلى فلسطين البلد، كما أن لفظة الخيمة لها دلالة على عدم الاستقرار، وبالتالي كثرة الترحال، وهي توحي على الهشاشة، يقول درويش[1]:

وليست خيامك ورد الرياح. وليست مضلات شاطئ.

تدجج بأعمدة الخيمة احترقي يا هويتنا – صاح لاجئ

.....

خيامك طارت شرارة

وفي الريح متسع.

كل هذه الرموز تشير إلى إصرار "سرحان" على العودة إلى الوطن والالتحام بالأرض، إنها علاقة انتماء تاريخي وثقافي ونفسي وجغرافي، إنها علاقة وجود بكل تفاصيله، صور محفورة في الذاكرة، لها قدسيتها ورونقها في وجدان البشر، عبر عنها درويش بمفردات مستمدة من تضاريس الأرض والجسد، توحي بتمسك "سرحان" بالوطن والأرض والثورة، صورة البحر والمطر، وحقول أريحا، ومرج ابن عامر، والقمح، والمسيح، والعدالة، والعلم الوطني...الخ.

[1] - محمود درويش، الديوان، ص108-109.

وكما أن للرموز دور في شعرية النص، فإن تراكمها في مساحة محدودة قد يؤدي إلى غموضها- وهذا ما لاحظناه على قصيدة سرحان- لأن«تتالي الرموز وتراكمها في مساحة مكانية صغيرة قد يؤدي إلى عدم تفاعلها من جهة، وإلى دخول بعضها حيز الإبهام من جهة أخرى»[1].

2- تكرار التراكيب:

لقد أشرنا-سابقا- أن هذا النوع من التكرار يخص السياق، فقد «يكون تكرار الجملة هو عبارة بذاتها... وقد لا تكرر الجملة بذاتها، ويتم ذلك بإعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين الجملة»[2]، أو بتغيير عناصرها مع المحافظة على المعنى.

إن وظيفة التكرار المركب تتجاوز حدود الإخبار المجرد، وإنما تشمل دلالة التوكيد وتقوية شعور السارد والمسرود له بأهمية التركيب المكرر وإيحاءاته الدلالية بالإضافة إلى إسهامه في كثافة الموسيقى الشعرية وما تضفيه على الصورة من معان[3].

لقد وقع تكرار التراكيب في النص عدة مرات، منها:

2-1 تكرار العبارة:

وفيه يعمد الشاعر إلى عبارة معينة يكررها مستقلة في ثنايا النص، فتكسب صبغة إيحائية وقد تستغرق حالة شعورية عند درويش، تجعله لا يكتفي بتكرار حرف أو كلمة فلا يجد سوى تكرار العبارة لتستوعب تلك الدفقة الشعورية المسيطرة.

ويأخذ تكرار العبارة أشكالاً مختلفة، فقد يكون متتابعا، والشاعر قد يكرر عبارة في بداية كل مقطع من مقاطع قصيدته أو في نهايتها، أو في بداية القصيدة ونهايتها، وأحياناً في بداية ونهاية كل مقطع.

[1] - عساف عبد الله، الصور الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة، ط1 1996 ، ص 271، نقلا عن: عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، ص354.

[2] - نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، رثاء الصخر نموذجا، مجلة اللغة والأدب، ع8، جامعة الجزائر، 1996، ص108-109.

[3] - نور الدين السد، المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والأدب، العدد 14، ص 39.

ومن تكرار العبارة في قصيدة "سرحان" قول محمود درويش:[1]

أبوك احتمى بالنصوص وجاء اللصوص

ولست شريداً.. ولست شهيداً أمك باعت

ضفائرها السنابل والأمنيات : وفوق سواعدنا

.....

ولست شريداً ولست شهيداً

ورائحة البن جغرافيا

.....

لجأت.. عرفت. ولست شريداً ولست شهيداً

خيامك طارت شراره.

لقد عملت العبارة المكررة " ولست شريداً ..ولست شهيداً"على بيان عدم التشرد والاستشهاد اللتان التصقتا بشخصية سرحان، كما عملت هذه العبارة بمنح صبغة إيقاعية، وجرساً موسيقياً تتلذذه الأذن من خلال الجناس القائم بين لفظتي (شريداً، شهيداً).

وقد يأخذ تكرار العبارة عند درويش بعداً درامياً من خلال تكرار شيء من نوازعه، كما في قوله:[2]

وما القدس إلا زجاجة خمر وصندوق تبغ

ولكنها وطني

[1] - محمود درويش،الديوان، ج2، ص102-109.

[2] - المصدر نفسه، ص105.

من الصعب أن تعزلوا

عصير الفواكه عن كريات دمي..

ولكنها وطني

من الصعب أن تجدوا فارقاً واحداً

بين حقل الذره

وبين تجاعيدي كفي

ولكنها وطني

لا فوارق بين المساء الذي يسكن الذاكره

وبين المساء الذي يسكن الكرملا

ولكنها وطني

لقد جاءت عبارة (ولكنها وطني) مشحونة بنبرة من الحزن والأسى، فالشاعر يؤكد ويصر في تكراره لهذه العبارة على شرعية القدس كوطن له، فالشاعر يعيش أزمة نفسية إثر تشرده ونفيه من وطنه، فمهما حل به ومهما جرى له لن يتخلى عن وطنه، هنا يخرج سرحان عن إطار الحنين إلى إطار الفعل، يرى أن الحياة مستحيلة بعيداً عن الأرض، إنها الغذاء وكريات الدم.. والحياة، وبدونها يعنى الموت.

ومن تكرار العبارة أيضا قول درويش:[1]

ورائحة البن جغرافيا

ورائحة البن يد

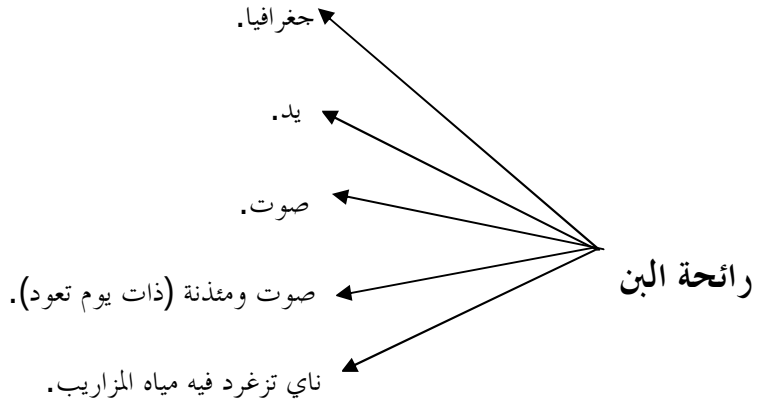
[1] - محمود درويش،الديوان، ص102-103.

ورائحة البن صوت ومئذنة (ذات يوم تعود)

رائحة البن ناي تزغرد فيه مياه المزاريب

اللافت في هذه الصور أن درويش لا يتذكر من القهوة سوى رائحتها فالرائحة بصورة عامة مثلت تخاطباً بين الشاعر وأرضه، يستوي في ذلك جميع ما تصدر عنه، فرائحة القهوة اقترنت بحمولة دلالية كبيرة، فهي من جهة لغة تخاطب بين الشاعر وأرضه،ومن جهة أخرى لغة تخاطب بين الشاعر وطفولته، ثم إنها واحدة من الرموز التي اقترنت بالعرب وأضحت ممثلة لهم في كثير من السياقات الاجتماعية والثقافية على حد سواء[1].

لقد شكلت عبارة (رائحة البن) موقعاً رئيسياً في رؤوس هذه الأسطر الشعرية، فقد منحتها نغماً موسيقيا تناغم مع دلالة الجمل يمكن اختزالها في عبارة واحدة بالشكل الآتي:



هكذا يؤكد سرحان ارتباطه بهذا المستوى الرفيع من العلاقة النبيلة التي لا ينفك ارتباطها عن الوطن، إنه الحنين الدائم ولحظة التواصل الإنساني.

ومن نماذج تكرار العبارة قوله:[2]

وكنّ ينادين شيئا شبيها بأسمائنا

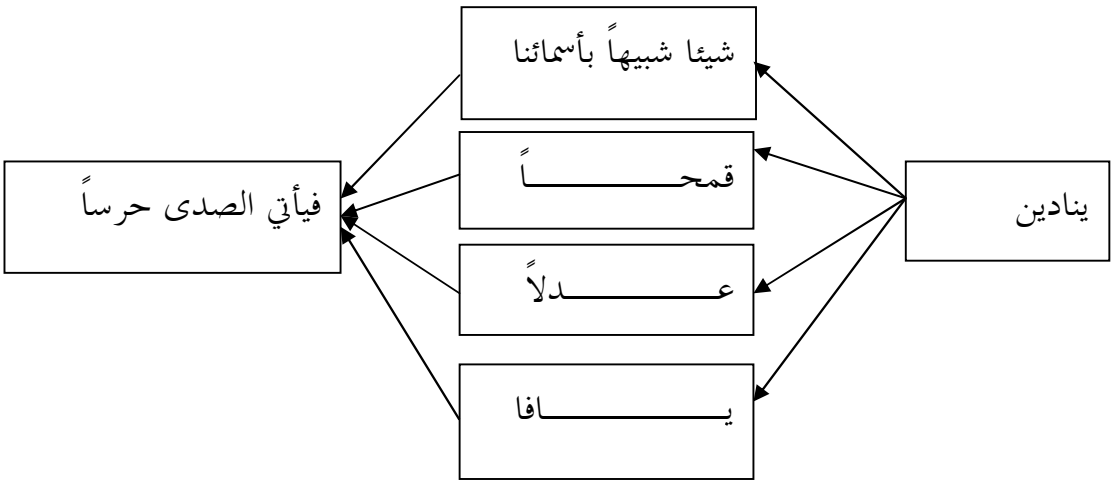
فيأتي الصدى حرساً

[1] -ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 200.

[2] - محمود درويش،الديوان، ج2، ص101.

ينادين قمحاً
فيأتي الصدى حرساً
ينادين عدلاً
فيأتي الصدى حرساً
ينادين يافا
فيأتي الصدى حرساً

لقد جاءت عبارة (فيأتي الصدى حرصاً) مكررة أربع مرات على تأكيد الفعل (ينادين) الذي يعود على الأمهات، وقد اختص بـــ (قمحاً، عدلاً، يافا)، فهذه العبارة المكررة جاءت كنتيجة حتمية لرؤية الشاعر لهؤلاء الأمهات اللواتي تزوجن أعداؤه، فمهما نادينا القمح الذي يرمز إلى الإنسان الفلسطيني البسيط، الفلاح الذي لا عهد له إلا بفلاحة الأرض وزراعتها، أو إلى العدل ويافا، فالنتيجة واحدة هي مجيء (الصدى حرساً)، كما تعتبر هذه العبارة مصباً للمعاني ومظلة شعرية تهيمن على مناخ هذه الأسطر وتحتويها، كما يمكن ملاحظته من خلال هذه الترسيمة:



لقد جاءت عبارة (فيأتي الصدى حرسا)، لتحاول «تلخيص المأساة في حذف متعمد للتفاصيل. ضمن رؤية واعية للحاضر الذي هو في حقيقة الأمر ماض مستتر في دلالات القصيدة ورموزها، كمقدمة تمهد لاستنهاض الذاكرة والتاريخ ثم الفعل، فيتحول الزمن، زمن القصيدة إلى حالة من التوحد بين الماضي والحاضر والمستقبل تتجسد بواقع الراهن..مصاغاً بفعل مضارع –

منذ بداية القصيدة- كمؤشر يوحي بوقوع الفعل الآن أو غدا ...إن القصيدة تتناول ذروة المأساة التي لا حدود لها، (فيأتي الصدى حرساً) نتائجها محددة سلفاً في النفي والتشرد والموت»[1].

2-2 تكرار المقطع:

إن قصيدة "سرحان" لا تقوم على تكرار مقطع معين، بل تقوم على تكرار عدة مقاطع شعرية تتخلل القصيدة من مرحلة لأخرى، فمحمود درويش لم يلتزم بتكرار مقطع بعينه في مطلع القصيدة ولا في باقي مقاطعها.

لقد جاء التكرار المقطعي في قصيدة سرحان، لغاية فنية ونفسية، فتكرار المقطع يعكس الأهمية التي يوليها الشاعر لمضمون تلك المقاطع باعتبارها مفتاحا لفهم المضمون العام الذي يتوخاه القارئ، إضافة إلى ما يحققه من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه، فدرويش يكرر المقطع الآتي[2]:

ونلتف باسمك

ما كان حباً

يدّان تقولان شيئا وتنطفئان.

لقد تكرر هذا المقطع مرتين في النص، بالإضافة إلى مقطع آخر بحذف عبارة (ونلتف باسمك)، ولو نظرنا إلى الدور الوظيفي لتكرار هذا المقطع لوجدناه يضفي على إيقاع القصيدة تناغما وانسجاما في سيرورتها، على امتداد دفقتها الشعرية، فلقد بيَّن الشاعر على براعته الفنية الفائقة وعلى قدرته في اختيار مقطع شعري مؤثر من الناحية الدلالية.

ومن تكرار المقطع أيضا قوله[3]:

[1] - محمد رضوان، مملكة الجحيم (دراسة في الشعر العربي المعاصر)، إتحاد الكتب العرب، 2002، دمشق، ص 05. -www.awu dam.org

[2] - محمود درويش، الديوان، ج2، ص98.

[3] - المصدر نفسه، ص102.

شوارع أخرى اختفت من مدينته(أخبرته الأغاني

وعزلته ليلة العيد أن له غرفة في مكان).

يتكرر هذا المقطع مرتين في القصيدة دون أدنى تغيير عليه، ليدل على الحالة التي آلت إليها مدينة "سرحان"، فلقد اختفت منها شوارع أخرى، و لم يبق له فيها سوى غرفة في مكان.

ففي هذا المقطع المكرر يصور لنا درويش بحسرة وأسى بشاعة المحتل الصهيوني في اغتصابه لأرض فلسطين، وقيامه بتشريد شعبها بأكمله، ومن يجرؤ على البقاء في وطنه فسيلقى مصيره إما بالأسر أو بالقتل.

ومن نماذج تكرار المقطع قول درويش[1]:

وسرحان كان أسير الحروب، وكان أسير السلام

على حائط السبي يقرأ أنباء ثورته خلف ساق مغنيةٍ

والحياة طبيعية، والخضار مهربة من جباه العبيد

إلى الخطباء، وما الفرق بين الحجارة والشهداء؟

وسرحان كان طعام الحروب، وكان طعام السلام

على حائط السبي تعرض جثته للمزاد. وفي المهجر

العربي يقولون: ما الفرق بين الغزاة وبين الطغاة؟

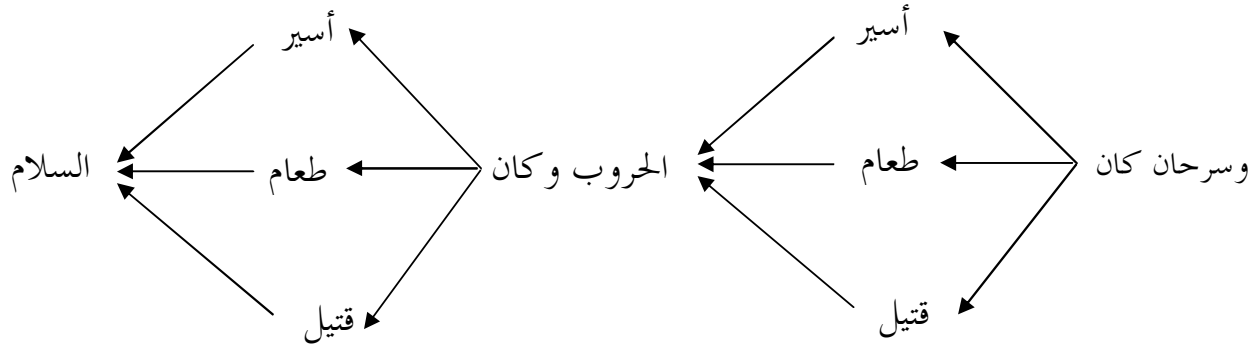
وسرحان كان قتيل الحروب وكان قتيل السلام

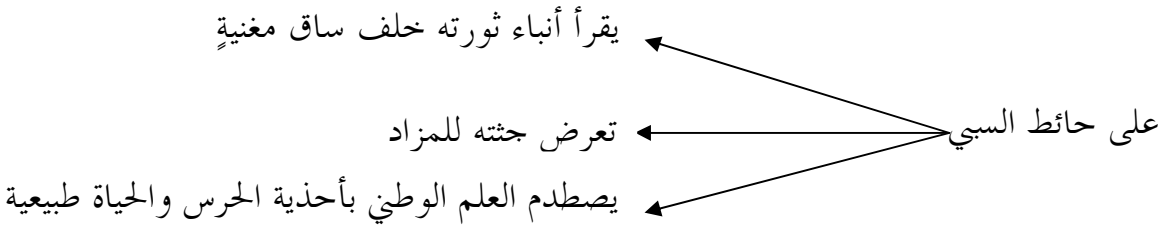
على حائط السبي يصطدم العلم الوطني بأحذية الحرس

[1] - محمود درويش، الديوان، ص109.

الملكي. وحربك حربان، حربك حربان.

فالملاحظ هنا أن المقطع المكرر في هذا النص، لم يأتي بنصه، فالشاعر أخضع كل مقطع مكرر لبعض التغيير، فقد تغيرت كلمات واستبدلت مكانها كلمات أخرى. وكذا عبارة بدل أخرى، هذا ما أكسب المعنى كثافة، وأكسب القصيدة طابعا شديد التماسك والتلاحم، بحيث جاء خاتما لتموجها الحركي، ويمكن تمثيل ذلك بالشكل الآتي:





وعبر هذه العلاقة الجدلية الخالدة بين سرحان والأرض/ الوطن نراه أسيرا وطعاما وقتيلا سواء في الحرب أو في السلم، فدرويش في تكراره لهذه المقاطع الشعرية يوضح أفعال المحتل الصهيوني ضد الشعب الفلسطيني، فسرحان هنا صدى كل هذا الشعب، إنه جميع التفاصيل للقضية.

ومن أمثلة تكرار المقطع قوله[1]:

ويكتب سرحان شيئا على كم معطفه، ثم تهرب

[1] - محمود درويش،الديوان، ص98.

ذاكرة من ملف الجريمة..تهرب. تأخذ

منقار طائر

وتأكل حبة قمح بمرج بن عامر.

يتكرر هذا المقطع مرتين في القصيدة، إلا أنه، في المقطع الختامي يخضع إلى بعض التغيير، فعلى مستوى الكيف يمكن ملاحظة ثبوتية البنية التكرارية على المستوى الشكلي، وحركيتها على المستوى الدلالي، بمعنى أن البنية التكرارية ثابتة من حيث التركيب إلا أنها استبدلت دوال أخرى أثناء التكرار، باشتغالها على المحور الاستبدالي دون المساس بالمحور التركيبي. فلقد جاء المقطع الختامي كما يلي:[1]

ويكتب سرحان على كم معطفه، ثم نهرب

ذاكرة من ملف الجريمة..تهرب..تأخذ منقار

طائر.

وتزرع قطرة دم بمرج بن عامر.

فلقد استبدل الشاعر جملة (وتأكل حبة قمح) بـــ (تزرع قطرة دم)، فسرحان يأكل حبة قمح بمرج بن عامر، هذا الأخير الذي هو رمز للوطن/ الأرض/ فلسطين، وأكل القمح هو العودة إلى الوطن، فلا عودة إلا بزرع قطرة دم التي تدل على الثورة والمقاومة والاستشهاد في سبيل تحرير هذا الوطن.

لقد وفق الشاعر إلى حد ما في هذا التغيير الطفيف الذي أجراه على المقطع الختامي لأن هذا التغيير جاء خادماً للمعنى العام، مكثفاً للدلالة الشعرية في النص، يحمل في طياته إيحاءات عديدة مع تنوعها وتناسبها في تجاوز محدودية المعنى، فمن خلال هذا المقطع الختامي« تأتي خاتمة القصيدة لتبدأ من جديد كحالة راهنة مفتوحة على الزمن القادم...المستقبل دون أن تنتهي حكاية

[1] - محمود درويش،الديوان، ص110.

سرحان، قضيته، سيرته التي ستتحول إلى ملحة الشعب الفلسطيني، في التطور اللاحق لأشكال النضال والتضحيات، والتي عبر عنها درويش بما يمتلك الفن من تجليات مدهشة»[1]

ومن خلال هذه القصيدة «يرتقي محمود درويش إلى درجة عالية من الوعي الفني والفكري ليرسم لنا عبر شخصية سرحان مستوى الفهم الذي ينبغي أن يكون للقضية، متمرداً على ما هو كائن جامعاً خيوط المأساة كلها- أسبابها وعوامل النهوض والخروج منها- بقبضته، فسرحان هو القصيدة بأسرها، والقضية بأسرها»[2].

لقد أضحى التكرار-كما تبين- أسلوبا هاما في قصيدة "سرحان" لمحمود د رويش يظهر بأشكال وأنماط مختلفة، وقد امتد من تكرار الحرف إلى تكرار الصورة مرورا بتكرار الاسم والفعل و العبارة والمقطع.

فقد كشف التكرار بأساليبه عما كان يقف خلف الكلام وعما كان بشخص الشاعر من تداعيات مختلفة، كما عمل التكرار على كشف كثافة الشعور المتراكم زمنيا في نفسية الشاعر، من خلال فاعليته في بنية النص الشعري.

3- تحليل قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا":

تندرج القصيدة في طرح مسألة، «إنها تطرح إشكالية، لقراءة الواقع انطلاقاً من حدث القتل، وهذا الطرح هو طرح متدرج».[3]

فعبر شخصية "سرحان"، الذي هو سرحان بشارة وهو رجل واقعي. قام باغتيال روبرت كندي شقيق الرئيس الأمريكي جون كندي المرشح للرئاسة الأمريكية في ذروة الحملة الانتخابية فـــ «الأساسي الذي بقي في الذاكرة، هو أن سرحان فلسطيني، والقتل له علاقة بالتشرد الفلسطيني، ثم غاب سرحان الواقعي عن الذاكرة والواقع، ليولد من جديد كشخصية

[1] - محمد رضوان، مملكة الجحيم، (دراسة في الشعر العربي المعاصر)، ص 09.
[2] - المرجع نفسه، ص 08.
[3] - إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص 130.

أدبية متميزة»[1]. وسرحان هو رمز «لتأكيد على تهديف الإنسان العربي الفلسطيني ومعرفة أعدائه الحقيقيين»[2]. كما أنه رمز «لشخصية أسطورية داخل القصيدة. وهو بهذا المعنى جزء من محاولات إخراج القصيدة من رخاوتها الرومانسية، وإدخالها في التجربة الملموسة، فالشعر العربي المعاصر بعد أن كسر العمود الشعري، واجه نفسه بضرورة كسر الإطار العمودي الذي في القصيدة، لذلك لجأ إلى الرمز والأسطورة.والأسطورة تجيب على أكثر من حاجة »[3].

فمن خلال شخصية سرحان يرسم الشاعر محمود درويش مأساة العربي الفلسطيني الذي لم يعرف غير المنافي والغربة والتشرد في أنحاء العالم، فهو يبحث عن وطنه المسلوب، فلا يجد إلا الخيمة التي إذا احترقت ضاع منه الوطن.

ونجد الشاعر محمود درويش يطرح أسئلة تدور في ذهنه وفي ذهن كل من يتعرض لتاريخ فلسطين ولحياة الفلسطينيين. من الذي جعل الوطن بعيداً هكذا؟، والحياة قاسية هكذا؟ من الذي سرق سهول فلسطين، جبالها وحقولها...عروبتها وإنسانية شعبها؟.

فالإجابة معروفة لدى كل واحد منا، إنهم الصهاينة، إن الإجابة لا نجدها بهذه البساطة في القصيدة، كما ليست موجودة في الواقع.

فدرويش لا يطرح هذه الأسئلة مباشرة ولذلك لا يجيب عليها مباشرة، لأنه لا يكتب قصيدة دعائية بسيطة، واضحة المعالم، بل يجرأ على طرحها وتفهم خفاياها عبر رحلته الشعرية في قصيدته، في أعماق "سرحان" وفي تكوينه السيكولوجي، ويقدم لنا الإجابات عبر تداعيات "سرحان" النفسية ورؤيته للقضية الفلسطينية، قضيته التي صنعها الغزاة بمساهمة الإمبريالية، والأخلاق الداخلية في المجتمع العربي، الذين رأوا في القضية الفلسطينية حسب تعبير الشاعر:[4]

سوى ناقة تمطيها البداوة

[1] - محمود درويش، الديوان، ص 135.
[2] - حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 42.
[3] - إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص 134.
[4] - محمود درويش،الديوان، ج2، ص104.

إلى السلطة الجائعة.

وأصبحت بالنسبة لهم

سوى منبر للخطابة[1].

ومستودع للكآبة.

باختصار صارت على أيديهم دكاناً للتجارة السياسية، واستغلال الشعب والقضية الفلسطينية ككل لصالحهم.

فنجد الشاعر يشبههم بالثوار المزيفين الذين تعبوا من الثورة، فكفوا عن الإعتراف وصرحوا للصحفيين والمصوّرين أنّهم جرحوا من جراء الحرب ثم نالوا أوسمة واستقالوا.

وصرّح للصحفي وللعدسات:[2]

جريح أنا يا رفاق

ونال وساما..وعاد

والشاعر يصور لنا من خلال رؤيته لـــ"سرحان" كيف تقوم الإنقلابات باسم تحرير الأرض الفلسطينية، ثم كيف يزوّر التاريخ والحقائق، وكيف تستمر الأناشيد وحرب الإذاعات، والشعوذة السياسية، ويبين لنا وضع الإنسان الفلسطيني المأزوم، من خلال تصوير وضع سرحان، وضع الغريب المنفي في مجتمع يعايش الغزاة ويعينهم ويشترك معهم في قتل الشعب الفلسطيني.

وانطلاقاً من هذا نجد درويش يقدم لنا صورة "سرحان" الذي اتهموه بالقتل، فتراه يقدم لنا هذه الصورة في قصيدته معبراً ومدافعاً عن قضيته العادلة رامزاً إليها ببراءة سرحان من التهمة التي وجهوها إليه وهي تهمة القتل.

[1] - محمود درويش، الديوان، ص105.

[2] - المصدر نفسه، ص108.

تبدأ القصيدة ببداية مختصرة، معبرة في آن واحد:

يجيئون

فالذين يجيئون هم الغزاة «والصورة هي صورة غربية، "يجيئون" هم: الضمير للغائب الحاضر الذي لا نرى ملامحه»[1]، استغل الشاعر صيغة المضارع للدلالة على استمرار الواقعة، «فالمضارع هو الفعل الذي ينهي القصيدة كي يسمح لها بأن تبدأ من جديد »[2]وتوحي كلمة "يجيئون"، بكل ما في الوقف من قسوة مفاجئة، وكذا موقف الإنسان العاجز الذي ليس بإمكانه فعل أي شيء سوى الإستعانة باللّه.

أبوابنا البحر، فاجأنا مطر، لا إله سوى اللّه، فاجأنا

مطر ورصان.

فالعدو يجيء من البحر عبر زوارقه ليكشف أهدافاً ويعاين مواقع، ويبدأ بقذف رصاصه، من البحر، فالبحر حامل المطر هو البحر حامل الرصّاص، وكم هي جميلة عبارة "لا إله سوى اللّه" التي يوظفها الشاعر لإظهار المفارقة بين نعمة الإله ونقمة الأعداء مستفيداً من المعنى الدارج لها لتصبح ذات دلالة كما أنّنا نلمح ولو بشكل غير واضح التأثر بإيليوت في قصيدته (الأرض الخراب – the waste land) غير أسطر هذه القصيدة.[3]

كما يمكننا أن نعتبر الموقف هنا على أنّه موقف هش تتجلى تحته صورة من يتلقى الرصاص فلا يملك غير أن يحتمي بعباءته صارخاً لا إله سوى اللّه.

[1] - إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص 131.

[2] - المرجع نفسه، ص11.

[3] - ينظر: حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 42-43.

و"أبوابنا البحر"، «هنا الصورة أبعد من مجرّد استعارة للهرب والهجرة. أبوابنا البحر، ثم يفاجئنا المطر ثم يفاجئنا اللّه ثم يفاجئنا القتل»[1]فالمفاجأة – بطبيعة الحال- ليست مفاجأة واحدة وإنّما هناك مفاجآت متوالية.

ومن يحاول أن يفعل شيئا ضد الغزاة فهو مضطر إلى السقوط، لأنه أسند ظهره إلى خناجر الخّيانة.

والظهور التي أسندت للخناجر مضطرة للسقوط[2].

وماذا حدث؟

أنت لا تعرف اليوم، لا لون، لا صوت، لا طعم.

لا شكل، يولد سرحان، يكبر سرحان

«هذا المقطع الذي يحاول أن يلخص فلسطين، يقوم بعملية حذف متعمد لجميع التفاصيل. لعبة حذف الماضي وإعادة صياغته ضمن وعي حاد ورؤية للحاضر، لا وجود للماضي إلاّ كجزء من حاضر يسحق ويدمّر. نبوية النص تأتي في الماضي، لا تمد النبوءة إلى المستقبل إلا في اللحظة الأخيرة، حين تحاول أن تستعير من درامية وتوتر القصيدة سكونية النتائج، إنّما سكونية الموت. فسرحان الذي يقتل، هو أيضاً وبالضرورة سرحان الشهيد»[3] فهذا هو القتل لا يبنى إلاّ داخل موت آخر، فهذا هو الوجه الحقيقي للموت الفلسطيني، لتقديس الشهادة.

يولد سرحان يكبر سرحان[4]

يشرب خمراً ويسكر، يرسم قاتله ويمزّق صورته.

ثم يقتله حين يأخذ شكلاً أخيراً.

[1] - إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص 131.
[2] - محمود درويش، الديوان، ج2، ص97.
[3] - إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص 134.
[4] - محمود درويش،الديوان، ج2، ص98-99.

فالقتل هنا قتل بدائي، رسم صورة القاتل- القتيل«السيطرة على الطبيعة بالفن»[1]، فسرحان يقتل، لكن من ذلك الذي قتله؟ إنّ سرحان يقتل قاتله (هم كل الغزاة والطغاة) ولهذا يبدو في الصورة المخربة على أنّه يقوم برسم قاتله ثم يقتله، فسرحان لا يقتل في الحقيقة كما نلاحظ، وإنّما يقتل في الحلم لأن القتل في الواقع، استعصى عليه لكن حين يسأله القضاة: هل أنت قاتل؟ لا يجيب، وما دام ساكتاً فهو يعني أنّه صار قاتلاً في نظرهم، وعليه يكون الشاعر هنا قد بلغ بنا إلى أوّل ذورة من ذرى التشويق والتوتر في القصيدة، لكن السؤال الذي نطرحه: ما علاقة حادثة القتل الفردية بالثورة؟ ولماذا قتل سرحان؟ فالشاعر يقرر أن ما حدث لم يكن فعلا ثوريا.

كما نلاحظ عمق الدلالة في كلمة «تنطفئان» فالثوار يحرصون على ألاّ تنطفئ أيديهم بفعلة مشابهة، فحادثة اغتيال فردية لا تحل قضية ثورة، ولكن رغم كل ذلك فـــ:[2]

قيود تلد

سجون تلد

مناف تلد

فالقيود والمنافي والسجون التي يعاني منها الفلسطيني تلد مثل هذه الحالات وليس عجيباً من شعب تتوق نفسه إلى التحرر والاستقلال، ثم يصرخ سرحان كلاماً مباشراً وبسيطاً "لماذا أكلتم خضاراً مهربة من حقول أريحا".

وفي إطار آخر ينتقل الشاعر ليبين لنا مأساة أخرى تتسم بها شخصية سرحان[3]:

سرحان

من نسل تذكرة، وتربي بمطبخ لم تلامس

مياهك.

[1] - إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص 131.

[2] - محمود درويش،الديوان، ج2، ص98.

[3] - المصدر نفسه، ص99.

وحيث يسألون عن اسمه واسم أبيه وأمه لا يجيب، لأنه نسى كل شيء، فسرحان قد نام طويلاً، على واقعه حتى نسيه، رغم أنه كان يحلم كثيراً ببلاده التي لم يراها في حياته، وفي موضع آخر من القصيدة يشير الشاعر على أن سرحان وجد نفسه في موضع المسجون المقيد المنفي وها هو "يقيس السماء بأغلاله"، فيوحي لنا درويش بحجم هذه القيود وقسوتها، ويفصح سرحان عن شيء ما في نفسه:[1]

وتناسل فينا الغزاة تكاثر فينا الطغاة، دم كالمياه،

وليس تجففه غير سورة عم وقبعة الشرطي

وفي عبارة "دم كالمياه" يوحي لنا الشاعر بمعنى مزدوج، فنحن نقول: فلان كان نصف دمه ماء بمعنى أنّه بارد الإستجابة، غير متأثر بالأحداث الهامة، فقد تكون هذه العبارة تعني ذلك، وقد تعني أنّ هذا الدم العربي يهدر كالماء، ونحن نرى أنّ "سورة العم" التي أحالها الشاعر في الواقع إلى مقتل روبرت كندي هي نوع من التحدي للعالم الظالم وللمجتمع الأمريكي خاصّة، ودعوة له في نفس الوقت ليعرف بوضوح، ما يدور في الساحة العربية، وليشارك إن أمكنه ذلك في وضع حد للمجازر التي ترتكبها الصهيونية في حق العرب.

تبدو المسألة في غاية البساطة التي يؤكدها المقطع الثالث: "الشرطي وخادمه الآسيوي" وسرحان يقيس السماء بأغلاله، التي جاءت متكررة للتأكيد عليها، وهي تحمل في تركيبها ذي الألفاظ الثلاث ما هو أعمق بكثير من مجموع إمكاناتها التي تحملها الألفاظ خارج التركيب، وبين كلمة "الصدى" بما نعرفه فيها من دلالة على ما يكاد محسوساً، وبين الحدس الذي نكاد نسمع وقع خطواتهم القوية، ونحسب حضورهم تناقص وتصادم، إلا أنّ هذا التركيب يزيد المعنى قوة، ويكسب القصيدة شعرية جميلة، وهذه ميزة هامة من ميزات لغة درويش الشعرية، وفي العبارة أيضاً مثال آخر على اتساع الإمكانيات التي تحملها اللّغة بالتبادل البسيط الشفاف عند صياغة عبارة مألوفة.

لقد كان: سرحان يضحك في مطبخ الباخرة.

[1] - محمود درويش،الديوان، ص100.

يعانق سائحة، والطريق بعيد عن القدس والناصرة

وضعه هذا جعل من يعرفه من العرب يوجه إليه تهمة الضياع والعدمية

وسرحان متهم بالضياع وبالعدمّية.

فسرحان يوجّه لنفسه هذه التهمة، بالإضافة إلى اتهامه بالشذوذ عن القاعدة، فتصل بذلك إلى ذروة ثانية من ذرى التوتر النفسي الذي دفعه إلى أن يقوم بالقتل، فكيف كانت استجابة سرحان؟ وهو يسمع أنّ شوارعاً أخرى اختفت من مدينته، فكالعادة يدفن نفسه في فنجان قهوة ويضيع.

ورائحة البن جغرافيا

حيث العلاقة الوحيدة هي العلاقة بالأرض

ثم يأتي المنحنى الثاني:

أبوك احتمى بالنصوص، وجاء اللصوص.

لكن ربط الصراع ببعده العربي تبقى عملية لا معنى لها خارج الأرض: "ذكريات دمي".

ثم يأتي قلق الفعل ورفض اللّغة، حيث يتأكد «عنصر الرّفض لمكونات الإيديولوجية المسيطرة، داخل صرامة إرهابية»[1]

ويستمر إغراق المشاعر والأحزان في أجواء القهوة، حتى تصبح القهوة هي الجغرافيا، وهي اليد المناضلة، وهي الصّوت الذي ينادي بالعودة إلى الوطن.

ورائحة البن جغرافيا[2]

[1] - إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص 132.

[2] - محمود درويش،الديوان، ج2، ص102-103.

ورائحة البن يد

ورائحة البن صوت

ورائحة البن صوت ومئذنة (ذات يوم تعود).

ورائحة البن ناي تزغرد فيه مياه المزاريب.

هنا تتأسس شخصية سرحان وتأخذ ملامحها الأخيرة في هذا البحث عن "الفرق بين الغزاة وبين الطغاة" فهنا ينفي سرحان الماضي، ينفي اللغة الماضية ليؤسس لغة أخرى، صرامة الإرهابي وتوتره هي نفيض الصراخ والحنين الرومانسي، فهو "قتيل الحروب وقتيل السلام". لذلك يسكت ويقتل ويخوض حروبه "حربك حربان، حربك حربان.

وما يمكن أن نلاحظه على القصيدة ما يلي:

1-البناء الدرامي المتكامل عبر النص.

2-الشاعر يرتكز إلى إيضاح الخلفية الفلسطينية الموضوعية «للحدث الفردي، والمتمثل في شخصية سرحان، ليستمد منها العناصر السردية في بناءه الشعري»

3-لغة القصيدة لغة شفافة وبسيطة إلى حد محاكاتها للكلام العادي أحياناً، ولكنها عميقة في معناها، تخلق علاقات جديدة بين الألفاظ دون ابتذال، وذلك عائد إلى حيوية التصوير، وقد استخدم الشاعر أساليب السّرد التاريخي الداخلي والوصف الخارجي لردود فعل البطل، «هناك شخصية رئيسية واحدة هي البطل-القاتل-الضحية-، سرحان يتكلم ويحاور الشعر والشاعر. القصيدة تبنى حوله، شخصية تختزل التفاصيل حين تستخدمها داخل اللحظة الانفعالية للشخصيات. سرحان هو صدى لكل الشخصيات الأخرى، منه وبه نتعرف على الماضي (الأم والأب) والمستقبل (الحروب) والفعل (القتل) والتفاصيل (تربى بمطبخ باخرة). إنه جمع الشخصيات دفعة واحدة إلى درجة تفقده خصوصيته»[1]

[1] - إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص 131- 132.

4- أسلوب الحوار: ويتجلى لنا الحوار في:

أ-**الحوار المباشر:** في القصيدة مجموعة من الحوارات المباشرة، بعضها يضعنا في أجواء التحقيق، يقول درويش[1]:

ما اسمك؟
نسيت.
وما اسم أبيك؟
نسيت

فالحوار هنا يضعنا «في أجواء حوار متعاطف، نحن نسأل، وهو يعرف الأجوبة، وهو يتقمص نبوءة ما، ويترك نحن لخبرتهم من أجل اكتشاف الذي اكتشفه هو»[2].

سألناه: سرحان عمّ تساءلت؟[3]
قال: اذهبوا. فذهبا
إلى الأمهات اللواتي تزوجن أعداءنا.
وكنّ ينادينا شيئاً أشبه بأسمائنا.
فيأتي الصدى حرساً.

الحوار هنا يتّصل بالفعل، "اذهبوا، فذهبنا" «الحوار هنا إذن ما هو إلا مجرد إطار خارجي، إطار كشف، لكنه يسمح للقصيدة بأن تأخذ أبعادها وتكشف فروقاتها»[4].

ب-الحوار غير مباشر: ويتمثل في صوت الشاعر، صوت يتداخل بالفعل ويشكل صداه، ممثلاً في النبرة المأساوية التي تستنتج وتطرح الأسئلة:

[1] - محمود درويش،الديوان، ج2، ص99.
[2] - إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص 132.
[3] - محمود درويش،الديوان، ج2، ص101.
[4] - إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص 132.

أبوك احتمى بالنصوص، وجاء اللّصوص[1].

ولست شريداً ...ولست شهيداً

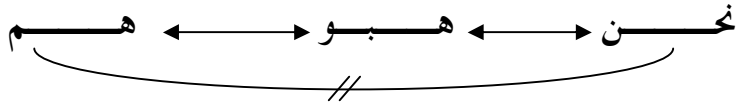
«هذا الإنتقال من الوصف الخارجي إلى الداخلي هو الجسد الدرامي الذي يكسر الصوت البنوي- الشعري- في الفعل، هنا ينشأ التوّتر الدائم بين الذات والعالم، والتّوتر داخل الذات بين الفعل والموت. فالإستنتاج ليس جواباً على سؤال يطرح في النص: لكنه جواب من النص على أسئلة تطرح خارجه»[2].

5-العلاقة الثلاثية: هناك ثلاث أبطال أو شخصيات في القصيدة. نحن، هو، هم.

-نحن: تحمل بعض الملامح، إنها ضمير البداية، وهي الأم والأب والواقع العربي.

-هم: غائبة، موجودة في ضمير البداية شبه المجهول، لكنها لا تحمل أية ملامح، حتى القتيل لا يرى، فقط ترسم صورته وتمزق، يقود هذا النفي الواضح للعدو إلى خفي نحن.

-هو: نقطة التركيز الرئيسية، هو تجمع نحن وهم في حركتها، في صراعهما وفي صراعها معهما. العدو ينفي سلفاً، وهو يخلص كل شيء. لكن هو ينفي كفرد، كتفاصيل. هو لا وجود له إلا في هذه الـــ نحن شبه الغائبة. هكذا يتحول هو إلى حركة داخلية، إلى إرهاب فردي! يبحث عن نقطة الاتصال بنحن، التي لن تكون إلا عبر الدّماء في مرج بن عامر.[3]



[1] - محمود درويش، الديوان، ج2، ص102.

[2] - إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص 143.

[3] -ينظر: المرجع نفسه، ص 144.

خاتمة

لا شك في أنّ ما قمنا به في دراستنا لظاهرة التكرار عند الشعراء بصفة عامة، ومحمود درويش بصفة خاصة، لا حظنا أن:

- التكرار هو أحد أهم عناصر التبليغ، وطرق الأداء في الشعر العربي القديم والمعاصر، فهو وسيلة فعالة في توضيح المعاني وترسيخها في الأذهان وتوصيلها إلى المتلقي.

- يعد التكرار أحد العناصر المهمة في بناء النص الشعري وفي تماسكه وانسجامه، إذ بواسطته يتجاوز النص الشعري حدود الجملة إلى المقطع.

- شكل التكرار بأساليبه في قصيدة "سرحان" مرتكزا بنائيا يلجأ إليه الشاعر لأغراض فنية ودلالية، وأخرى أملتها الحاجة النفسية.

- إنّ التكرار بأنماطه عند درويش لم يقتصر على الجانب الإيقاعي الصرف، بل تعدى ذلك إلى الجانب الدلالي بكل ما يوحيه النص، لذلك تنوعت أنماطه بما يناسب تجربة الشاعر ممثلا في تكرار الحروف والكلمات ووصولا إلى أعلى مستوياته في التكرار المقطعي.

- إنّ بعض أشكال التكرار في القصيدة المدروسة تأخذ سمة التراكم والتعقيد، خاصة التراكم الذي نجده على مستوى الرموز.

- إن أغلب أشكال التكرار في قصيدة"سرحان" تحمل دلالة، وحضورها ليس عابرا، بل مقصودا، يراد من ورائه تحقيق أهداف نصية لغوية وإيقاعية.

- إن التكرار عند درويش في قصيدة "سرحان "يعد صورة لافتة للنظر، فهو بمثابة وسيلة للتخفيف من حدة الصراع الذي يعيشه أو حدة الإرهاصات التي يواجهها في عالمه المأزوم. ويتخذه أحيانا أداة أسلوبية إيقاعية على نمط البناء الأسلوبي للموشحات، إذ يحقق لقصيدته إيقاعية خاصة، تغنيه في أحيان كثيرة عن الإيقاع الخارجي المتمثل في العروض والقافية.

- يأتي التكرار الختامي في قصيدة"سرحان" بمثابة القفل الذي يغلق إطار القصيدة، بحيث تبدو القصيدة من خلاله مبنية بناءً محكما، لا اضطراب فيها، خاصة عندما أحسن الشاعر اختيار الخاتمة ذات الامتداد المكثف داخل القصيدة، إذ تساق القصيدة بأكملها إليه، لتحقيق المستوى الأعلى من الانسجام والتناسق المطلوب.

وبعد فإن درس التكرار لا يزال رحبا لدراسات عديدة لا تقتصر على شعر التفعيلة أو الشعر الكلاسيكي، ولا على شاعر معين.

وهو يحتاج إلى أبحاث أخرى تنطلق من مداخل نقدية جديدة لا تقتصر على منهج دون آخر، لتأسيس هذه الظاهرة فنيا، لتكون ركيزة دراسات قيمة على الساحة الأدبية، لأن التكرار أولا وأخيرا قيمة أسلوبية تعبيرية مهمة، لا تقل شأنا أو قيمة عن غيرها من التقنيات الشعرية الأخرى: كالتناص والصورة والرمز... فهي لا تزال حقلا خصبا بدراسات أعمق رؤية وأبعد أثرا من هذه الدراسة.

وأخيرا ...أرجوا من الله أن يتقبل مني هذا العمل، وأن يحقق به النفع والفائدة للدارسين والباحثين، إنه نعم المولى ونعم النصير.

ملحق

قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش. [1]

يجيئون،

أبوابنا البحر، فاجأنا مطر .لا إله سوى الله. فاجأنا
مطر ورصاص. هنا الأرض سجادة، والحقائب

غربة!
يجيئون،

فلتترجّل كواكب تأتي بلا موعد. والظهور التي

استندت للخناجر مضطرة للسقوط.
وماذا حدث؟
أنت لا تعرف اليوم، لا لون، لا صوت، لا طعم،

لا شكل.. يولد سرحان، يكبر سرحان،

يشرب خمرا ويسكر. يرسم قاتله، ويمزق

صورته. ثم يقتله حين يأخذ شكلا أخيرا.
ويرتاح سرحان.
سرحان! هل أنت قاتل؟
ويكتب سرحان شيئا على كم معطفه، ثمّ تهرب
ذاكرة من ملف الجريمة.. تهرب. تأخذ
منقار طائر.
وتأكل حبة قمح بمرج بن عامر.
وسرحان متّهم بالسكوت، وسرحان قاتل

o o o

وما كان حبّا

[1] - محمود درويش، الديوان، ج2، رياض الريس للكتب والنشر، ط1 2005، بيروت لبنان، ص97-110.

يدان تقولان شيئا، وتنطفئان

قيود تلد

سجون تلد

مناف تلد.

ونلتف باسمك،

ما كان حبّا

يدان تقولان شيئا.. وتنطفئان..

ونعرف، كنا شعوبا، وصرنا حجارة.

ونعرف، كنت بلادا وصرت دخان

ونعرف أشياء أكثر

نعرف، لكنّ كل القيود القديمة

تصير أساور ورد

تصير بكارة

في المنافي الجديدة.

ونلتف باسمك

ما كان حبّا

يدان تقولان شيئا وتنطفئان.

وسرحان يكذب حين يقول رضعت حليبك، سرحان

من نسل تذكرة، وتربى بمطبخ باخرة لم تلامس

مياهك. ما اسمك؟

- نسيت.

وما اسم أبيك؟

- نسيت.

وأمك

- نسيت

وهل نمت ليلة أمس؟

- لقد نمت دهراً

حلمت؟

- كثيراً

بماذا؟

- بأشياء لم أرها في حياتي

وصاح بهم فجأة:

- لماذا أكلتم خضارا مهربة من حقول أريحا؟

- لماذا شربتم زيوتا مهرّبة من جراح المسيح؟

وسرحان متّهم بالشذوذ عن القاعدة

o o o

رأينا أصابعه تستغيث. وكان يقيس السماء بأغلاله.

زرقة البحر يزجرها الشرطيّ، يعاونه خادم آسيويّ.

بلاد تغيّر سكانها، والنجوم حصى.

وكان يغنّي: مضى جيلنا وانقضى.

مضى جيلنا وانقضى.

وتناسل فينا الغزاة تكاثر فينا الطغاة. دم كالمياه،

وليس تجفّفه غير سورة عم وقبعة الشرطيّ

وخادمه الآسيوي. وكان يقيس الزمان بأغلاله

سألناه: سرحان عم تساءلت؟

قال: اذهبوا. فذهبنا

إلى الأمهات اللواتي تزوّجن أعداءنا.

وكنّ ينادين شيئا شبيها بأسمائنا.

فيأتي الصدى حرسا.

ينادين قمحا

فيأتي الصدى حرسا.

ينادين عدلا

فيأتي الصدى حرسا.

ينادين يافا

فيأتي الصدى حرسا.

ومن يومها، كفت الأمهات عن الصلوات، وصرنا

نقيس السماء بأغلالنا

وسرحان يضحك في مطبخ الباخرة.
يعانق سائحة، والطريق بعيد عن القدس والناصرة
وسرحان متّهم بالضياع والعدميّة

o o o

وكلّ البلاد بعيدة.
شوارع أخرى اختفت من مدينته (أخبرته الأغاني
وعزلته ليلة العيد أن له غرفة في مكان).
ورائحة البن جغرافيا.
وما شرّدوك.. وما قتلوك.
أبوك احتمى بالنصوص، وجاء اللصوص
ولست شريدا.. ولست شهيدا.. وأمك باعت
ضفائرها للسنابل والأمنيات: وفوق سواعدنا
فارس لا يسلّم (وشم عميق). وفوق أصابعنا
كرمة لا تهاجر (وشم عميق)
خطى الشهداء تبيد الغزاة
(نشيد قديم)
ونافذتان على البحر يا وطني تحذفان المنافي.. وأرجع
(حلم قديم - جديد)
شوارع أخرى اختفت من مدينته (أخبرته الأغاني
وعزلته ليلة العيد أن له غرفة في مكان).
ورائحة البن جغرافيا
ورائحة البن يد
ورائحة البن صوت ينادي
رائحة البن صوت ومئذنة (ذات يوم تعود).
ورائحة البن ناي تزغرد فيه مياه المزاريب. ينكمش
الماء يوما ويبقى الصدى.
وسرحان يحمل أرصفة ونواديْ ومكتبَ حجز التذاكر
سرحان يعرف أكثر من لغة وفتاة. ويحمل تأشيرة

لدخول المحيط وتأشيرة للخروج. ولكنّ سرحان
قطرة دم تفتش عن جبهة نزفتها.. وسرحان
قطرة دم تفتّش عن جثة نسيتها.. وأين؟
ولست شريدا.. ولست شهيدا.
ورائحة البن جغرافيا.
وسرحان يشرب قهوته..

ويضيع.

o o o

هنا القدس.
يا امرأة من حليب البلابل، كيف أعانق ظلي..
وأبقى؟
خلقت هنا.. وتنام هناك.
مدينة لا تنام، وأسماؤها لا تدوم. بيوت تغيّر
سكانها. والنجوم حصى.
وخمس نوافذ أخرى، وعشر نوافذ أخرى تغادر
حائط
وتسكن ذاكرة.. والسفينة تمضي.

و سرحان يرسم شكلا و يحذفه: طائرات وربّ قديم
و نابالم يحرق وجها و نافذة..و يؤلف دوله .
هنا القدس .
يا امرأة من حليب البلابل كيف أعانق ظلي..
و أبقى؟
و لا ظلّ للغرباء .
مساء يرافقهم، و المساء بعيد عن الأمهات قريب من
الذكريات. و سرحان لا يقرأ الصحف العربية ..
لا يعرف المهرجانات و التوصيات. فكيف إذن
جاءه الحزن..كيف تقيّأ ؟

و ما القدس و المدن الضائعة
سوى ناقة تمتطيها البداوة
إلي السلطة الجائعة.
و ما القدس و المدن الضائعة
سوى منبر للخطابه.
و مستودع للكآبه.
و ما القدس إلا زجاجة خمر و صندوق تبغ...
...و لكنها وطني .
من الصعب أن تعزلوا
عصير الفواكة عن كريات دمي..
و لكنها وطني
من الصعب أن تجدوا فارقا واحدا
بين حقل الذره
و بين تجاعيد كفيّ
و لكنها وطني..
لا فوارق بين المساء الذي يسكن الذاكرة
و بين المساء الذي يسكن الكرملا
و لكنها وطني
في الحقيقة و الدم متسع للجميع.
و خط الطباشير لا يكسر المطر المقبلا
هنا القدس..
كيف تعانق حريتي - في الأغاني - عبوديتي ؟
و سرحان يرسم صدرا و يسكنه
و سرحان يبكي بلا ثمن ووسام
و يشرب قهوته..و يضيع

° ° °

يمزق غيما، و يرسله في اتجاه الرياح. و ماذا ؟ هنالك
غيم شديد الخصوبة. لا بدّ من تربة صالحة.

أتذهب صيحاتنا عبثا ؟
أكلت..شربت..و نمت..حلمت كثيرا. أفقت
تعلمت تصريف فعل جديد. هل الفعل معنى بآنية
الصوت..أم حركة ؟
و تكتب ض . ظ . ق . ص .ع . و تهرب منها،لأن
هدير المحيطات فيها و لا شيء فيها. ضجيج الفراغ
حروف تميزنا عن سوانا - طلعنا عليهم طلوع
المنون - فكانوا هباء و كانوا سدى. سدى نحن.
هم يحرثون طفولتنا و يصكون أسلحة من أساطير
أعلامهم لا تغني، و أعلامنا تجهض الرعد نقصفهم بالحروف
السمينة ض.ظ.ص.ق.ع ثم نقول انتصرنا. و ما
الأرض ؟ ما قيمة الأرض ؟ أتربة ووحول نقاتل أو لا نقاتل ؟
ليس مهما سؤالك ما دامت الثورة العربية محفوظة في الأناشيد
والعيد و البنك و البرلمان.
و تعرف أن الغزاة عصي بأيدي المماليك. تكتب
ض. ظ. ق. ص .ع
تمزق غيما و ترسله في اتجاه الرياح و ماذا ؟ هنالك
غيم شديد الخصوبة . لا بد من تربة صالحة
و تمضي السفينة . تبقى غريبا . جراحك مطبعة للبلاغات
و التوصيات . و باسك تنتصر الأبجدية . باسمك
يجلس عيسى إلي مكتب ويوقع صفقة خمر و أقمشة
و يحيى العساكر باسمك . تحفظ في خيمة
و تعلب في خيمة . لا هوية إلا الخيام . إذا
احترقت..ضاع نمك الوطن
و باسمك تأتي و تذهب .باسمك حطّين تصبح مزرعة
للحشيش،و ثوارك السابقون سعاة بريد . و باسمك
لا شيء . يأتي القضاة،يقولون للطين كن جبلا
شامخا فيكون . يقولون للترعة انتفخي أنهرا فتكون

و تكتب ض .ظ .ص .ع .ق
تمزّق غيما و ترسله في اتجاه الرياح. و ماذا ؟ هنالك

غيم شديد الخصوبة. لا بدّ من تربة صالحه

تمزق غيما و ترسله في اتجاه الرياح و ماذا؟ هنالك

غيم شديد الخصوبة. لا بد من تربة صالحه.

وتمضي السفينة. تبقى غريبا. جراحك مطبعة للبلاغات

والتوصيات. و باسك تنتصر الأبجدية، باسمك

يجلس عيسى إلى مكتب ويوقع صفقة خمر و أقمشة

ويحيى العساكر باسمك. تحفظ في خيمة

وتعلب في خيمة. لا هوية إلا الخيام. إذا

احترقت.. ضاع نمك الوطن.

وباسمك تأتي و تذهب. باسمك حطّين تصبح مزرعة

للحشيش، و ثوارك السابقون سعَاةَ بريد. وباسمك

لا شيء. يأتي القضاة، يقولون للطين كن جبلا

شامخا فيكون، يقولون للترعة انتفخي أنهرا فتكون

وتكتب ض. ظ. ص. ع. ق

تمزّق غيما و ترسله في اتجاه الرياح، و ماذا ؟

هنالك غيم شديد الخصوبة. لا بدّ من تربة صالحة
أتذهب صيحاتنا عبثا ؟

و ليست خيامك ورد الرياح. و ليست مظلات شاطئ.
تدجج بأعمدة الخيمة. احترقي يا هويتنا - صاح لاجئ.
و سرحان يشرب قهوته. للجليل مزايا كثيرة.
و يحلم، يحلم، يحلم..آه - الجليل !

o o o

و من كفّ يوما عن الاحتراق
أعار أصابعه للضماد
و صرح للصحَفيّ و للعدسات:
جريح أنا يا رفاق
و نال وساما..و عاد.
و سرحان،
ما قال جرحي قنديل زيت و ما قال..
صدري شباك بيت و ما قال..
جلديَ سجّادة للوطن.
و ما قال شيئا.
أتذهب صيحاتنا عبثا ؟
كل يوم نموت، و تحترق الخطوات و تولد عنقاء
ناقصة، ثم نحيا لنقتل ثانية.
يا بلادي، نجيئك أسرى و قتلى .
و سرحان كان أسير الحروب، و كان أسير السلام.
على حائط السبيّ يقرأ أنباء ثورته خلف ساق مغنّية
والحياة طبيعية،و الخضار مهربّة من جباه العبيد
إلي الخطباء. و ما الفرق بين الحجارة و الشهداء ؟
و سرحان كان طعام الحروب، و كان طعام السلام .
على حائط السبي تعرض جثته للمزاد. و في المهجر
العربي يقولون: ما الفرق بين الغزاة و بين الطغاة ؟
وسرحان كان قتيل الحروب، وكان قتيل السلام .
على حائط السبي يصطدم العلم الوطني بأحذية الحرس

الملكي.وحربك حربان. حربك حربان.

سرحان ! لا شيء يبقى، ولا شيء يمضي. اغتربت..
لجأت..عرفت. و لست شريداً و لست شهيداً
خيامك طارت شراره .
و في الريح متسع
هل قتلت؟
و يسكت سرحان. يشرب قهوته و يضيع. و يرسم
خارطة لا حدود لها. و يقيس الحقول بأغلاله
- هل قتلت؟
و سرحان لا يتكلم، يرسم صورة قاتله من جديد،
يمزّقها، ثم يقتلها حين تأخذ شكلا أخيرا..
- قتلت ؟
و يكتب سرحان شيئا على كمّ معطفه، ثم تهرب
ذاكرة من ملفّ الجريمة..تهرب..تأخذ منقار
طائر.
و تزرع قطرة دم بمرج بن عامر.

ملخص

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن أسلوب التكرار في قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش، وإلى محاولة التعرف على طبيعة هذا الأسلوب، وكيفية بنائه وصياغته، وإلى أي مدى استطاع الشاعر أن يوفق في بنائه، ليجعل منه أداة فاعلة في النص الشعري، كما يحاول البحث التعرف على محاور التكرار وأنماطه عند الشاعر، والتي تمثلت في تكرار الحرف، والكلمة والبداية، والنهاية واللازمة، ودور هذه المحاور في بناء الجملة على اختلاف أشكالها، وقدرته على تكوين سياقات شعرية جديدة ذات دلالات قوية ومثيرة لدى المتلقي تعمل على جذب انتباهه ليعيش داخل الحدث الشعري الذي يصوره الشاعر.

ونشير في الأخير إلى أن موضوع التكرار واسع ومتشعب، لأنه يتعلق بالبنية اللغوية التي تتكرر فيها الأساليب والأصوات والمعاني والمفردات والجمل والصيغ، فالتكرار يتسم بالصعوبة لتداخل كل هذه العناصر، وهذا ما لمسناه من خلال الدراسة والتحليل، فهو يحتاج إلى كثير من الدراسات ومزيد من الجهد.

Résumé

Cette étude vise à révéler la méthode de la répétition dans le poème "Sarhan, boire du café dans la cafétéria" de Mahmoud Darwish, et pour tenter d'identifier la nature de cette méthode, et comment le construire et l'encoder, et dans quelle mesure pourrait-on le poète pour nous aider à sa construction, pour en faire un outil efficace dans le texte poétique, Il tente également de trouver d'identifier les axes de la répétition et des motifs du poète, marqué par la répétition du caractère, mot, début, fin et nécessaire, et le rôle de ces thèmes dans la syntaxe des formes différentes, et sa capacité à configurer les contextes de la poésie avec de nouvelles indications d'une forte et passionnante au niveau du récepteur est de travailler pour attirer son attention à vivre événement dans le capillaire, ce qui représente le poète.

En fin, nous constatons que le sujet de la répétition et très Vaste et complexe, parce que la structure du langage qui se répète dans lequel les styles et les sons et les significations, le vocabulaire, les phrases et des formules, La répétition est difficile en raison de chevauchements de chacun de ces éléments, et c'est ce que nous avons vu à travers l'étude et l'analyse, il a besoin pour de nombreuses études et plus d'efforts. Il est besoin de beaucoup d'études et plus d'efforts.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

- **المصادر:**

1- ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، ط2، (دت)، لبنان.

2- ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق: لجنة من الأساتذة(مصطفى السقا وآخرون) مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، ط1، 1954، مصر.

3- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، (دط)، 2001، بيروت.

4- ابن سينا(أبو علي الحسين عبد الله)، أسباب حدوث الحروف، تحقيق: محمد حسان الطبال ويحي مير علم، دار الفكر، ط1، 1983، دمشق.

5- ابن فارس، مقاييس اللّغة، مادة (طنب)، ج3، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان.

6- يحي بن حمزة العلوي، الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج3، المكتبة العصرية، ط1، 2002، بيروت.

7- ابن منظور، لسان العرب، ج5، دار صادر، ط1، 1997، **بيروت، لبنان.**

8- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط2، (دت).

9- الثعالبي، فقه اللغة، تحقيق: أمين نسيب، دار الجبل، ط1، 1998، بيروت، لبنان.

10- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، دار الكتب العلمية، ط1 1998، بيروت لبنان.

11- ديوان البحتري، دار بيروت للطباعة والنشر، ج1، 1980.

12- الزمخشري، أساس البلاغة، المكتبة العصرية، ط1، 2003، صيدا، بيروت، لبنان.

13- السلجماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، مكتبة المعارف، ط1 1980، المغرب.

14- السيوطي جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، ج3، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، (دط)، 1988، لبنان.
15- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية(دط)1999، صيدا، بيروت.
16- القاضي الجرجاني، التعريفات، تحقيق: نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، ط1، 2007، القاهرة.
17- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مؤسسة الكتب الثقافية، ط3، (دت)، لبنان.

- المراجع:

1- إبراهيم الخولي، التكرار بلاغة، الشركة العربية للطباعة والنشر، دط، 1993، القاهرة، مصر.
2- إبراهيم السمرائي، البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2002، الأردن.
3- أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (دط)، 1980، الجزائر.
4- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللّغوي، عالم الكتب، ط2، 1997، القاهرة.
5- أدونيس، زمن الشعر، دار السافي، ط6، 2005، بيروت لبنان.
6- الأزهر الزناد، نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، ط1، 1993، بيروت.
7- إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط2، 1981، بيروت.
8- أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية(دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)، مجدلاوي، ط1، 2002، عمان الأردن.
9- بدر شاكر السّياب، الديوان، قصيدة أنشودة المطر، المجلد الثاني، دار العودة، دط، 2005.
10- بكاي أخذراري، تحليل الخطاب الشعري، (قراءة أسلوبية في قصيدة "قذى بعينيك" للخنساء)، وزارة الثقافة، (دط)، الجزائر.

11- بوجمعة بوبعير، دراسة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات جامعة فاريونس بنغازي، ط1، 1998.

12- حاتم عبيد، التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، مطبعة التفسير الفني، ط1، 2005، صفاقس، تونس.

13- حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسّياب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002، المغرب.

14- حيدر توفيق بيضون، محمود درو يش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، ط1، 1991، بيروت، لبنان.

15- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، دط، الإسكندرية، مصر.

16- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، 2002، مصر.

17- رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، ط1، 1982، مصر.

18- سليمان جوادي، يوميات متسكع محظوظ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، 1981، الجزائر.

19- السيد شفيع، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر، ط1، 2006، القاهرة.

20- شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، أصداء الكتاب للنشر والتوزيع، ط2، 1996، القاهرة.

21- صالح أبو الأصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 حتى 1975، دراسة نقدية، ط1، 1999، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان.

22- صلاح عبد الصبور، ديوان أقول لكم، قصيدة الظل والصليب، دار العودة، ط4، 1983، بيروت.

23- صلاح فضل :

- أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، 1995، بيروت، لبنان.

- شفرات النص، دار الآداب، ط1، 1999.
24- عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، ط4، 1971، ج1، مصر.
25- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط1 1980.
26- عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، (شعر الشباب نموذجا)، دار هومة، ط1، 1998، الجزائر.
27- عبد الرحمان تيبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، 2003، القاهرة.
28- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982.
29- عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار الآفاق العربية، ط1، 2000.
30- عبد الكريم راضي جعفر، تكرار التراكم وتكرار التلاشي-ظاهرة أسلوبية- مهرجان المربد الشعري الـــ4، 1999/ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 2000.
31- عبد الله الغذامي، الحداثة في الشعر السعودي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002.
32- عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط2، 2002، مصر.
33- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتّوازي، مطبعة الإشعاع الفنية، ط1، 1999.
34- عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي –نحو تأصيل منهجي في النقد التطبيقي- ، دط، 2009، الجزائر.
35- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (ظواهره وقضاياه الفتية)، دار الفكر العربي، دط، 1978.
36- عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، 1968، بيروت، لبنان.
37- عزه عبيد دعاس، فن التجويد، دار الفكر العربي، ط1، 2002، لبنان.
38- عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2010، دمشق، سوريا.

39- عمر خليفة إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات قاريونس، ط1، 2003، ليبيا.

40- عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، وكالة المطبوعات، ط1، 1982، الكويت.

41- فتحي محمود يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل(دراسة أسلوبية)، عالم الكتب الحديث، 2003، الأردن.

42- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004، الأردن.

43- قاسم البرسيم، النّقد الصّوتي في تحليل الخطاب الشعري (الآفاق النظرية وواقعية التطبيق)، دار الكنوز الأدبية، ط1، 2000، الأردن.

44- محمد العمري، الموازنات الصوتية، إفريقيا الشرق، ط1، 2001، الدار البيضاء، المغرب.

45- محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، ط1، 1995، مصر.

46- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية للكتاب، (دط)، 1984، مصر.

47- محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، (د.ط) 1995.

48- محمد لطفي اليوسفي، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، دط، 1985، تونس.

49- محمود درويش، الديوان، المجلد الأول، دار العودة، ط6، 1979، بيروت.

50- محمود درويش، الديوان، المجلد الثاني، رياض الريس للكتب والنشر، ط1 2005،بيروت لبنان.

51- محمود سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي، ج1، دار المعرفة الجامعية، (دط) 1995، مصر.

52- محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة المعرفة، ط1، 2006.

53- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، دط، الإسكندرية، مصر.

54- مصطفى السعدني، التغريب في الشعر العربي المعاصر "بين التجريب والمغامرة" قراءة في النّص، منشأة المعارف، دط، مصر.
55- مصطفى حركات، الصوتيات والفنولوجيا، المكتبة العصرية، ط1، 1998، لبنان.
56- مصطفى عبد الرحمان محمود، ظاهرة التكرار في الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1997.
57- مفتاح محمد، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996، الدار البيضاء.
58- مفتاح محمد، الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط3 1992، الدار البيضاء.
59- منذر عباشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، سوريا.
60- مهدي المخزومي، في النحو العربي، دار الرائد العربي، ط2، 1986، بيروت لبنان.
61- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، ط2 1965، بغداد.
62- الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية تنظيراً وتطبيقا، عيون، 1999، الدار البيضاء.
63- يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر ط1، 1987، الدار البيضاء.
64- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007، عمان.

- الكتب المترجمة

1- إيرليخ فكتور، الشكلانية الروسية: ترجمة محمد الولي، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، الدار البيضاء.
2- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، دط، 1987، الكويت.
3- س موريه، الشعر العربي الحديث (تتطور أشكاله، وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي)، ترجمة، الدكتور شفيع السيد، والدكتور سعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 2003، القاهرة.
4- كوهن جان، النظرية الشعرية (البنية اللّغة الشعرية واللّغة العليا)، ترجمة، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، ط1، 2000، القاهرة.

5- يوري لوتمان، تحليل النّص الشعري "بنية القصيدة"، ترجمة محمد فتوح، دار المعارف، دط، 1995، بيروت.

- **المذكرات**

1. عميش العربي، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 1991/1990.

- **المجلات والدوريات**

1. خالد سليكي، (من النقد المعياري إلى التحليل اللّساني، الشعرية البنوية نموذجا)، مجلة عالم الفكر، 1987، العدد 110، مركز أبو ظبي للثقافة والفنون والأدب، الكويت.
2. السّيد إبراهيم، قراءة الشعر بين النظرية الشكلية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية، مجلة علامات (مج10، ج39) النادي الثقافي الأدبي بجدة، السعودية، مارس 2001.
3. عبد القادر بوزيدة، دراسة ظاهرة أسلوبية "التكرار" في قصيدة السياب (رحل النهار)، مجلة اللغة والعدد، العدد 14 ديسمبر 1999.
4. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد 164، الكويت.
5. نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع14، 1999.
6. نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، رثاء الصخر نموذجا، مجلة اللغة والأدب، ع8، جامعة الجزائر، 1996.

- **مواقع انترنت**

1. داود محمد، تقنية التوازي في الشعر الحديث ،

www.startimes.com

2. زهير أحمد منصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية).

www.dahsha.com

3. محمد رضوان، مملكة الجحيم (دراسة في الشعر العربي المعاصر)، إتحاد الكتاب العرب، 2002، دمشق. www.awu-dam.org .

4. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة من البنية الدلالية إلى البنية الإيقاعية، إتحاد الكتاب العرب، 2001، دمشق. www.awu-dam.org

5. اليافي نعيم، تطور الصّورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، 1983، دمشق www.awu-dam.org .

- الكتب غير المترجمة:

1. André Martinet : syntaxe général – Armandelis, 1985, Paris
2. Jakobson, Roman, Essais de linguistique général, Minui, 1963, Paris.

فهرس الموضوعات

العنـــــــــــــوان الصفحة

كلمة شكر

إهداء

مقدمة..... أ

مدخل: التكرار بين القدماء والمحدثين

1- التكرار عند القدماء..... 05

أ- تعريف التكرار 05

ب- الفرق بين التكرار والإطناب والتطويل..... 06

- الإطناب..... 07

- التطويل..... 08

ج-آراء العلماء القدامى في التكرار: 09

- الجاحظ (ت255هـ) 09
- ابن رشيق القيرواني (ت 456 هـ) 09
- ابن الأثير(ت637 هـ) 10
- السجلماسي (ت ق8 هـ) 10

2- التكرار عند المحدثين 11

الفصل الأول: التكرار في الدراسات النقدية الحديثة

1- التكرار في الدراسات الغربية..... 22

2- آلية التكرار..... 29

3- التكرار والترديد وأثرهما الدلالي..... 33

4- التكرار والشعر..... 37

5- التكرار والتوازي..... 39

6- أساليب التكرار في لغة الشعر العربي المعاصر..... 45

1.6 تكرار الفونيمات..... 45

2 .6 تكرار الحرف..... 49

3 .6 تكرار الكلمة..... 54

4 .6 تكرار العبارة..... 64

5 .6 تكرار المقطع..... 71

6 .6 التكرار المختلط..... 73

7 .6 تكرار الصّور والرموز..... 75

الفصل الثاني: (التطبيق) أساليب التكرار في ديوان " سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا"

تمهيد: 81

أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا":..... 86

1- التكرار البسيط ودلالته 86

1.1 تكرار الصّوت..... 86

2.1 تكرار الكلمة..... 92

3.1 تكرار الفعل..... 96

4.1 التكرار الاشتقاقي..... 99

5.1 تكرار البداية..... 101

6.1 تكرار النهاية..... 104

7.1 تكرار المجاورة..... 106

8.1 تكرار الضمائر وخصوصيتها التعبيرية..... 108

أ- ضمير المتكلم(المفرد، الجماعة) 108

ب- ضمير المخاطَب..... 110

ج- ضمير الغائب..... 112

9.1 تكرار الرموز..... 113

2- تكرار التراكيب..... 116

2.1 تكرار العبارة..... 116

2.2 تكرار المقطع..... 121

3- تحليل قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا"..... 125

ملحق..... 140

ملخص 151

قائمة المصادر والمراجع 154

فهرس الموضوعات..... 163