التكرار في قصيدة (ظمأ بارد) للشاعر يحيى الحمادي

" مقاربة أسـلوبية"

أ.د. محمد أحمد غالب العامري (*)

الملخص:

ثمة من النصوص ما يلفت انتباه القارئ، ويشد اهتمامه؛ لما يتميز به من: عاطفة آسرة، أو بناء شكلي مثير، أو خصوصية موضوعية، أو جمال فني، أو جودة صياغة، أو هندسة موسيقية.. وأثناء قراءاتي للشعراء المعاصرين في اليمن لفت انتباهي قصيدة (ظمأ بارد) للشاعر يحيى الحمادي، ففيها كل ما سبق. وقد رأيت أن هذه القصيدة جديرة بوقفة نقدية، وكانت ظاهرة التكرار هي الأبرز سمتًا فيها، فتناولتها بالدراسة والتحليل.

ثم تناولت الأنواع المهمة من التكرار التي تضمنتها هذه القصيدة، وهي: التكرار الذاتي، والتكرار غير الذاتي، والتكرار الحقلي، والتكرار التموضعي. وتناولت تحت كل نوع من هذه الأنواع أنواعاً فرعية.

وقد استخدمت جداول للإحصاء مع كل نوع من أنواع التكرار، ثم حللت كل جدول محاولاً استنتاج الدلالات أو الإيحاءات التي أفادها النص من تلك الظواهر التكرارية. ومن ذلك كله توصلت إلى بعض النتائج سطرتها في آخر البحث.

وكان للمنهج الأسلوبي هو المنهج المناسب لهذه الدراسة.

الكلمات المفتاحية: التكرار؛ قصيدة؛ ظمأ بارد؛ الذاتي؛ الحقلي؛ التموضعي.

Reiteration in Yahya Al-Hammaadi's Poem "Dhama Baarid" A Stylistic Approach

Abstract:

There are texts that draw the attention of the reader, and appeal to their interest; This is due to the fact that they are characterized by captivating emotion, an interesting formal structure, an objective specificity, an artistic beauty, quality phrasing, or a melodic

(*)أستاذ الأدب والنقد– كلية التربية – جامعة صنعاء.

ISSN:2707-8655
EISSN:2707-8663

composition. And during my reading of contemporary poets in Yemen, the poem (Dhama Baarid) by Yahya Al-Hammaadi caught my attention, as it possesses all the above mentioned. I saw that this poem deserves a critical pause, and the phenomenon of reiteration was the most prominent feature in it, so I studied and analyzed it .

Then I dealt with the significant types of reiteration included in this poem, namely: self-reiteration, non-self-reiteration, reiteration in terms of the linguistic parts of speech, and reiteration in terms of position. And under each of these types, I dealt with sub-types of reiteration .

I used statistics tables with each type of reiteration, and then analyzed each table with an attempt to deduce the connotations or implications that the text stated from those phenomena of reiteration. Through all of this, I reached some results that I wrote at the end of the research. Moreover, the stylistic approach was the appropriate approach for this study .

Keywords: Repetition; Poem; Dhama Baarid; Self; Linguistic parts of speech; Position.

مقدمة:

تزخر الساحة اليمنية بكثير من الشعراء المبدعين، وبنماذج رائعة من الإبداع الشعري، لكن ذينك لا ينالان حظهما من الدراسة والعناية والاهتمام؛ لأسباب عدة، منها: ضعف النشر، وقلة التشجيع الشعبي، وغياب الاهتمام الرسمي. ومما لا شك فيه أنه سيكون لذلك أثر سلبي على المبدع، وسيشكل غياباً للإنتاج الإبداعي عن الساحات: المحلية والإقليمية، والعالمية. تأسيساً على ما سبق يغدو كل جهد مهما كان يسيراً في دراسة الإبداع الأدبي اليمني المعاصر ذا قيمة وأهمية في تنمية الحركة الإبداعية وتوجيهها وتشجيعها، وفي الإسهام بنشرها.

وعليه، تأتي هذه الدراسة جزءاً من تعبير كاتبها عن هذا الشعور، وقيامه بشيء من واجبه إزاء الأدب والأديب اليمنيين المعاصرين، هذا أولاً.

وهي ثانياً: استجابة للإعجاب بهذا النص: بما فيه من شاعرية، وقدرة تصويرية للواقع اليمني الحاضر، وللمستقبل المتوقع بلغة شعرية إيحائية عميقة، وما فيه من طاقة شعورية هائلة تجبر القارئ على التفاعل والانفعال؛ حتى كأني وأنا

أقرأ النص: أشاهد وأسمع وألمس حاضر اليمن وأنينها المؤلم، ومستقبلها المظلم المحزن في لوحة بارزة بإزائي. وأما البناء الموسيقي والشكل الهندسي فليسا بذي بال إلا عند القارئ السطحي.

ثم هي ثالثاً: تقديرا للمكانة الكبيرة التي يحتلها الشاعر يحيى الحمادي في الساحة الأدبية اليمينة.

تلك هي أسباب كتابة هذا البحث، ودوافعه.

وتهدف هذه الدراسة إلى:

- تحديد مواطن التكرار الذاتي في قصيدة ظمأ بارد.
- اكتشاف مواطن التكرار غير الذاتي في هذه القصيدة.
- إبراز الأثرين: الدلالي والجمالي لأنواع التكرار الحقلي، وغيرها من أنواع التكرار في القصيدة.
- معرفة قيمة التكرار التموضعي في هذه القصيدة.

وبما أن التكرار ظاهرة أسلوبية بدرجة أسلس؛ فالمنهج الأسلوبي الإحصائي هو المنهج المناسب للدراسة، مع الاستعانة بالقراءات اللغوية والصوتية؛ كون المكرر هو أصوات لغوية محددة.

وستتبلور هذه الدراسة – بحسب البارز من التكرار في القصيدة– في محاور أربعة، هي:

- **المحور الأول: التكرار الذاتي**: 1.تكرار الصوت للمفرد(الحرف). 2. تكرار الكلمة. 3. التكرار الذاتي المركب.
- **المحور الثاني: التكرار غير الذاتي**: 1. التكرار الإفرادي. 2. التكرار التركيبي.
- **المحور الثالث: التكرار الحقلي**: 1. تكرار الأفعال. 2. تكرار الضمائر. 3. تكرار حروف الجر.
- **المحور الرابع: التكرار التموضعي**: 1. التكرار الاستهلالي (تكرار البدايات). 2. تكرار النهايات.

مدخل تنظيري:

دراستنا هذه ليست تنظيرية، بل تطبيقية تحليلية، نعيش فيها مع أجزاء القصيدة وأجوائها: نحصي تكرارها، ونستنطقه دلالاته، ونستكنه جمالاته؛ لذا سيكون مرورنا التنظيري يسيراً مع: مفهوم التكرار، وقيمته، ووظيفته، وأنواعه.

ISSN:2707-8655
EISSN:2707-8663

مفهوم التكرار:

(التكرار) لفظة نستعملها في حياتنا: العامة، واللغوية، والفنية، ودلالتها في كلٍ لا تخرج عن حيز الإعادة، مع بعض التحديدات الإضافية.

ففي مجال الاستعمال الواسع عرف أبو هلال العسكري التكرار في فروقه مفرقاً بينه وبين الإعادة، قائلاً: "التّكْرار يَقع على إِعَادَة الشَّيْء مرّة وعَلى إِعَادَته مَرَّات، والإعادة للمرة الْوَاحِدَة"(1).

وفي حدود الاستعمال اللغوي عرفه المرتضى الزبيدي، مبيناً وظيفته قائلاً: "التَّكْرار هُوَ التَّجْديدُ للَّفْظِ الأَوَّل، ويُفيد ضَرْبَاً من التأكيد"(2)، فهو يعد واحدا من الظواهر اللغوية التي نجدها في الألفاظ والتراكيب وللمعاني(3).

وهو في المجال الفني: "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفنِّيّ، وهو أسلس الإيقاع بجميع صوره"(4)، ويكون من "إعادة وحدات صوتية معينة تجعل النص.. يحفل بالإيقاعات المنوعة، التي تغني الجانبين الإيحائي والتعبيري"(5).

وهو في الحقل الشعري: "إلحاح على جهة مهمة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"(6)، ويعد "من الظواهر اللغوية اللافتة للنظر في بنية الخطاب الشعري المعاصر"(7)، فيرى لوتمان أن "البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي"(8). وعلى الرغم مما نلمسه من وضوح مصطلح التكرار، فثمة من يرى أن "ظاهرة التكرار تقانة معقدة من التقانات الفنية، انطلاقا من معطياتها وتأثيراتها في القصيدة"(9)؛ وبالرغم من ذلك فهذه التناولات لمفهوم التكرار في مجالات استعماله تجعله من أوضح المصطلحات وضوحاً، ومن ثمَّ تضيق كثيراً مساحة الخلاف حول مفهومه وطبيعته، وإن اختُلِف في قيمته.

قيمة التكرار:

اختلفت الآراء في: الحكم على التكرار، وقيمته، ومنزلة وجوده في النص:

---

(1) الفروق اللغوية:39.
(2) تاج العروس من جواهر القاموس:، 27/14.
(3) ينظر: علم الجمال اللغوي: 499/1.
(4) معجم اللغة العربية المعاصرة: 3/ 1919
(5) الأسلوبية والصوفية(دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج): 75.
(6) قضايا الشعر المعاصر: 242.
(7) أساليب التكرار في ديوان(سرحان يشرب القهوة في الكفتيريا) لمحمود درويش(مقاربة أسلوبية): 99.
(8) التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي: 16.
(9) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،(مقارنة بنيوية تكوينية) :175.

– فثمة من حط من شأن التكرار؛ فهو يرى أن من شأن وجوده أن يخل بطبيعة عملية تبليغ الخطاب من حيث:

. دفع السامع إلى الملل والضجر من قرع اللّفظ سمعه أكثر من مرة.

. في التكرار دلالة على الفقر اللّغوي الذي ينطوي عليه المتكلم؛ ولولا هذا النقص لأتى المتكلم لكل معنى بلفظ وأسلوب مغاير ومناسب.

. قد يشير استعمال التكرار إلى افتقار المتكلم إلى ثراء المعاني، فيضطر إلى تكرار المعنى الواحد بصور مختلفة دون القصد إلى هدف معين[1].

– وبالمقابل ثمة من بالغ وذهب إلى نقيض الرأي السابق؛ فهو يرى أن التكرار في الشعر "مما ليس منه بد وليس عنه غنى، فهو فيه – قديما وحديثا– سمة كالجوهر ملازمة، ومظهر كالركن دائما لا يستقيم قول شعري إلا به، ولا تتحقّق طاقة شعرية دونه، ولا يصلح للقصيد نسب إلى الشعر إلاّ بتوفّره؛ لذلك عد عند أغلب الدارسين – وإن اختلفت تعبيراتهم عن ذلك– من أبرز مقومات الشعر ومن ثوابت القصيدة"[2].

– وثمة من توسط في نظرته للتكرار والحكم عليه؛ فهو يرى أن تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب وإن كان ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، لكنه شرط "كمال" أو "محسن"، ويمكن أن يقوم بدور لغوي كبير في الخطاب الشعري، أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية[3].

– والأصل – فيما نرى– عدم التكرار إلا لحاجة أو مقتضى؛ لأن ذلك سيكون عبثاً يتنزه عن مثله العقلاء، ويخالف الاقتصاد اللغوي المطلوب. وعليه، فإنه "من البديهي أنّ هناك غاية معينة يرمي إلى تحقيقها ذلك الشاعر الذي يكرر تراكيب معينة[4]"؛ وهذا يدفعنا لتلمس: وظيفته، وقيمة وجوده في النص، والطاقات: الفنية، والأدائية، والنفسية المكتنزة فيه.

وظيفة التكرار:

أسلفنا أن التكرار في النص لا ينبغي أن يوجد دون فائدة مضافة؛ وعليه فإنا نفترض لوجوده –عند الأديب الأريب– هدفا وغاية، وأن من وراء وجوده وظيفة وفائدة. وعند التتبع للغاية التي تؤديها هذه الظاهرة لدى الشعراء وُجد أنها: "قد تكون موسيقية؛ بحيث يجعل قصيدته تعتمد تكرار نغمات موسيقية تمنحها بعداً موسيقياً مؤثراً"[5].

---

(1) ينظر: أساليب التكرار في ديوان(سرحان يشرب القهوة في الكفتيريا) : 29.
(2) تحليل النص الشعري، بنية القصيدة: 63.
(3) ينظر: الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): 39.
(4) دراسة في الشعر العربي الحديث والمعاصر: 123.
(5) السابق نفسه.

ISSN:2707-8655
EISSN:2707-8663

وقد يعمد الكاتب للتكرار "للدلالة على العناية بالشيء الذي كرر فيه الكلام"[1]، وهذا الأمر يكاد يكون متفقاً عليه، وهو الدور "الدلالي التقليدي الذي أطلق عليه القدماء التوكيد[2]"، ولعل هذه الوظيفة هي الأبرز.

ولا أظن أن يوجد من يشكك في كون" التكرار[أياً كان نوعه] يصور مدى هيمنة للمكرر وقيمته وقدرته"[3]، و"لا نستبعد أن وجود التكرار في شعر الشاعر قد يكون استجابة لوازع نفسي"[4]. والوازع أو الدافع النفسي قد يكون خاصاً بالشاعر وحده، وهو الكثير، وقد يكون مقصوداً به للتلقي وحده في حالات بعينها، وقد يؤدي "وظيفة مزدوجة، تجمع الشاعر والمتلقي على السواء: فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري، يبرز من بين عناصر للموقف الشعري أكثر من غيره...ومن ناحية للتلقي يصبح ذا تجاوب، يقظا مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقعه، وعدم إشباعه، فتثرى تجربته بثراء التجربة الشعرية للتفاعل معها[5]".

وأحياناً قد يهدف الشاعر من وراء التكرار في النص "إلى التعويض عن أدوات الربط التي تؤدي إلى رتابة النص وسقوطه"[6]. وثمة من يرى أن للتكرار دوراً "في تحقيق البلاغة في التعبير، والتأكيد للكلام والجمال في الأداء اللغوي"[7].

وخلاصة القول: يمكن حصر الوظائف الرئيسة التي يؤديها التكرار في النص بأنها: (تأكيدية بيانية، أو نفسية، أو إيقاعية، أو تعويضية). وأياً كان الأمر "فإن لظاهرة التكرار إيجابيات وسلبيات، ونجاح الشاعر أو فشله في عملية التكرار يتوقف على مدى عمق تجربته الشعرية، ومدى قدرته على توظيف التراكيب الدالة على الغاية التي يصبو إلى تحقيقها من خلال التكرار؛ ومن هنا فهو سلاح ذو حدين: قد يمنح القصيدة دلالات عميقة بما تشمله من قوة تأثير وإيحاء، وقد يسقطها في مستوى من السطحية والابتذال"[8].

أنواع التكرار:

هناك أنماط شتى من صور التكرار:

(1) ينظر: علم الجمال اللغوي: 499/1.
(2) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،(مقارنة بنيوية تكوينية): 175.
(3) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: 67.
(4) ينظر: دراسة في الشعر العربي الحديث والمعاصر: 123.
(5) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث: 172-173.
(6) ينظر: جمالية التكرار في الشعر السوري: 55.
(7) علم الجمال اللغوي: 499/1.
(8) ينظر: دراسة في الشعر العربي الحديث والمعاصر: 123.

– فثمة التكرار الذاتي أو التطابقي، وهو التكرار البسيط، ويكون للشيء نفسه، نحو: تكرار الحرف نفسه، أو الكلمة ذاتها، أو الجملة أو العبارة، ونحو ذلك. وهذه هي الصورة الأولية للتكرار، وهي الأقرب من حيث الدلالة اللغوية للتكرار، لكنها الأقل جمالاً، وأثرها في النص وتأثيرها في النفس محدودان؛ لما في ذلك من مباشرة وقرب.

– وثمة تراكيب يقوم بينها تكرار غير تطابقي، بل نوعي يعتمد على تقاربٍ في الهندستين: البنائية أو الصوتية، أو كليهما.

– ويوجد نوع من التكرار الحقلي أو الجنسي، يكون بتكرار أجزاء غير متطابقة، لكنها تنضوي تحت كلٍ ذي سمت معين: نحو: تكرار الضمائر، وتكرار أدوات الاستفهام، وتكرار الأفعال أكثر من غيرها، أو تكرار نوع من الأفعال دون غيرها (الماضي أو المضارع أو الأمر) أو نحو ذلك.

– وهناك نوع من التكرار ينطلق من النظر إلى موضع الشيء المكرر، نحو: تكرار السوابق (كحروف المضارعة)، والدواخل كحروف الجر وأدوات الشرط والنداء، واللواحق (كالضمائر المنفصلة والمتصلة)، والخوالف (كالتعجب والاستغاثة)..

– وثمة تكرار يتولد من طبيعة الاشتقاق، وهو من" الآليات التوازنية التي حظيت باهتمام كبير في الشعر العربي القديم[1]".

ولأن التكرار ظاهرة صوتية بدرجة أساس؛ فثمة نوع من التكرار قلَّ من يهتم به أو يعده من التكرار، ذلك هو تكرار الصور، وهو لا يعتمد "على التشابه في إيقاع أو نغم وحركات الألفاظ، فالجانب الصوتي فيه ضئيل جدًّا ولا نجد له أثراً. ففي تكرار الصور يقوم الشاعر بخلق توازن خيالي أو موضوعي بين حالتين أو معنيين"[2]، ونتيجة لطبيعته المغاير لمفهوم التكرار وأنواعه؛ فقد ولد هذا الأمر منه ردة فعل فوجدنا من يراه "أبلغ أنواع التكرار، وأكثرها تعقيداً، لما يحتاج إليه من جهد وعناية"[3]، وثمة من لا يعيره اهتماماً.

وأياً كان ذاك: فكل أنماط التكرار يعود الأمر إلى موهبة الشاعر في: انتقائه، ودقة اختياره فهو الذي "ينتقي الألفاظ التي تحقق تكرارا في الأصوات، وتكراراً في المقاطع، وتكراراً في الوحدات الصرفية، وتكراراً للتراكيب النحوية"[4]، وعلى قدر ما يتولد عن التكرار من عمق الدلالة، وجمال الأداء يكون الرقي الشعري.

(1) الموازنات الصوتية: 205.
(2) لغة الشعر العربي المعاصر: 171– 172.
(3) السابق نفسه.
(4) التكرير بين المثير والتأثير: 294.

ISSN:2707-8655
EISSN:2707-8663

ونحن في بحثنا هذا سنعرض لطائفة من أنواع التكرار، بحسب ما يحتويه النص للمدروس، وبمقدار ما يتسع له حيز البحث.

قصيدة (ظمأ بارد) [1]

بابُ

قَلَقٌ، وبابُ

قَلَقٌ، وقافِيَةٌ، وبابُ

قَلَقٌ، وأُغنِيةٌ لَهَا جَسَدٌ، وبابُ

قَلَقٌ، وقافِيةٌ بلا لُغَةٍ، وأُغنِيةٌ سَرَابُ

وفَمٌ خَرَابُ

*****

ويَمُوتُ بالبَرِدِ الحَنِينُ، يَمُوتُ بالخَوفِ العِتَابُ

ويَجيءُ مِن أَقصَى المَدِينةِ –راعِفًا– وَطَنٌ مُصَابُ

وعلى الرَّصِيفِ جَرِيدَةٌ، ودَمٌ، وبَينَهُما حِجَابُ

*****

وأَنا اغتِرَابُ

وأَنا ابتِعَــادٌ واقتِرَابُ

وأَنا السُّؤَالُ عَن الذي، وأَنا الجَوَابُ

وأَنا لِكُلِّ دَمٍ فَمٌ، ولِكُلِّ ظامِئَةٍ سَحَابُ

ودَمِي تُرَابُ

*****

قَلَقٌ على وَتَرِ القَصِيدةِ راقِصٌ ولَهُ اضطِرَابُ

قَلَقٌ خَيَالُ أَحَبَّتِي، ومَدَامِعِي شَجَنٌ مُذَابُ

(1) ديوان نحت في الدخان، : 172–176.

تَرَكُوا مَلَامِحَهُم لَدَيَّ وغادَرُوا، وأَنا ارتِقَابُ

*****

وأَنا احتِسَابُ

وأَنا اقتِحَامٌ وانسِحَابُ

قَلَقِي وأُغنِيَتِي وقافِيَتِي يَبَابُ

سَئِمَ السُّؤَالُ مِن الجَوَابِ ومَلَّ نَغمَتَهُ الخِطَابُ

فَمَتَى الإِيَابُ؟!

*****

أَعَلَى المُسَافِرِ أَن يَمُوتَ لِكَي يُحِسَّ بِهِ الغِيَابُ؟!

أَعَلَى القَصِيدَةِ أَن تَـذِلَّ إِذا تَرَنَّحَتِ الرِّقَابُ؟!

أَعَلَى الحَقِيقَةِ أَن تُغَيِّرَ وَجهَهَا لِمَنِ استَرَابُوا؟!

عَجَبٌ عُجَابُ

زَمَنٌ يَشِيبُ بِهِ الغُرَابُ

زَمَنٌ وَسِيلَتُهُ وغَايَتُهُ عَذَابُ

زَفَرَاتُنَا تُهَمٌ بِهِ، وسُكُوتُنَا حِيَلٌ تُعَابُ

حَكَتِ الذِّئَابُ

*****

نَبَتَ القراد على الصُّدُورِ، على السُّطُورِ مَشَى الذُّبَابُ

فَبِمَن سَيَقدَحُكَ المَسَاءُ وأَنتَ وَحدَكَ يا ثِقَابُ؟!

ولِمَن سَتَقطِفُ ما بَذَرْتَ وأَنتَ زَادُكَ والشَّرَابُ؟!

وُضِعَ الكِتَابُ

وتَسَلَّحَت حَتى القِبَابُ

فَلِكُلِّ حَيٍّ مِلَّةٌ ودَمٌ مُجَابُ

ISSN:2707-8655
EISSN:2707-8663

وعلى القَتِيلِ بأَن يَتُوبَ، وما لِقاتِلِهِ مَتَابُ!

سُبُلٌ صِعَابُ

*****

نَأَتِ الحَيَاةُ.. وقَبلَ أَن يَشِبَ الصبِّى ذَهَبَ الشّبَابُ

وذَوَتْ مَوَاسِمُنَا وما ذَوَتِ القَذَائِفُ والحِرَابُ

لا المُخطِئُونَ نَجَوْا ولا بالصَّائِبِينَ نَجَا الصَّوَابُ

*****

فَمَتى الحِسَابُ؟!

ومتَى سَيَنقَشِعُ الضَّبَابُ؟!

طَمَسَ الجَوَارِحَ مِخلَبٌ نَهِمٌ ونَابُ

نعت الجِرَاحُ قُلُوبَنَا وعَن الغُزَاةِ الأَهلُ نابُوا

طرقوا وغَابُوا

*****

قَلَقٌ، وقافِيَةٌ بلا لُغَةٍ، وأُغنِيَةٌ سَرَابُ

قَلَقٌ، وأُغنِيَةٌ لَهَا جَسَدٌ، وبابُ

قَلَقٌ، وقافِيَةٌ، وبابُ

قَلَقٌ، وبابُ

بابُ

المحور الأول: التكرار الذاتي

التكرار الذاتي: هو "إعادة وحدات صوتية معينة[بذاتها]"[1] ويكون بـ"الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفنّيّ[2]"(حرفاً أو كلمة أو جملة أو عبارة). وأنواعه الموجودة في قصيدة (ظمأ بارد) هي:

(1) الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج): 75.
(2) معجم اللغة العربية المعاصرة: 3/1919.

1. تكرار الصوت المفرد: (الحرف) أصغر وحدة صوتية يوظف الكاتب تكرارها في نصه حين يكون لذلك أثر في السياق، أو خصوصية دلالة في المعنى.

وقصيدة الحمادي التي نحن بصددها مجموع حروفها (1028) حرفاً. ولأن التكرار صوتي بدرجة أسلس؛ فقد طرحنا علامات الترقيم ولم نعتد بها، وإن كانت قد أصبحت لغة بجانب اللغة، لاسيما في الحقول الأدبية الواعية، لكنها لغة صامتة، أو إيحائية، والتكرار يقوم أساساً على إعادة البنى الصوتية المتصلة بالسمع. كذلك طرحنا الحروف غير المنضبطة صوتياً، وهي حروف العلة (177) حرفاً، وهمزة الوصل (45)، واللام الشمسية (13)، والألف الزائدة بعد واو الجماعة (6)، فكان صافي الحروف الصامتة المعتد بتكرارها(787)حرفاً، على النحو الآتي:

الحرف	التكرار	النسبة	المخرج	الصفات
ب	92	.12	شفوي	شدة– قلقلة– جهر– استفال– انفتاح– ذلقي
ل[1]	87	.11	لثوي	توسط– جهر– استفال– انفتاح– ذلقي
و[2]	57	.072	شفوي	رخو– جهر– استفال– انفتاح
ن	53	.067	لثوي	توسط– جهر– استفال– انفتاح– غنة– ذلقي
ت	49	.06	لثوي	شدة– همس– استفال– انفتاح
ق	49	.06	لهوي	شدة– قلقلة– جهر– استعلاء– انفتاح
م	49	.06	شفوي	توسط– جهر– استفال– انفتاح– غنة– ذلقي
همز[3]	37	.05	حلقي	شدة– جهر– استفال– انفتاح
ر	32	.04	لثوي	تكرار– توسط– جهر– استفال–

(1) لا يدخل فيها لام (ال) الشمسية وعددها في النص (13)؛ فهي لا تنطق، ولا يعتد بها صوتاً.
(2) هذه الواو الشفهية، وهي حرف معنى: (عطف أو حال أو استئنافية)، ولا يدخل فيها واو الضمير (6)، ولا واو العلة (24)؛ فهي فيهما جوفية.
(3) هذه همزة القطع، جاء منها: ألفية مفتوحة(أ)27، وألفية مكسورة(إ)2، وعلى الواو(ؤ)2، وعلى الياء أو النبرة(ئ)6.

ISSN:2707-8655
EISSN:2707-8663

الحرف	التكرار	النسبة	المخرج	الصفات
				انفتاح– ذلقي
س	25	.032	لثوي	صفير– رخو– همس– استفال– انفتاح
ح	23	.03	حلقي	رخو– همس– استفال– انفتاح
ع	22	.03	حلقي	توسط– جهر– استفال– انفتاح
د	20	.025	لثوي	شدة– قلقلة– جهر– استفال– انفتاح
ف	18	.023	شفوي	رخو– همس– استفال– انفتاح– ذلقي
ي(1)	18	.023	شجري	رخو– جهر– استفال– انفتاح
ه	18	.023	حلقي	رخو– همس– استفال– انفتاح
ج	16	.02	شجري	شدة– قلقلة– جهر– استعلاء– انفتاح
غ	16	.02	لهوي حلقي	رخو– همس– استعلاء– انفتاح
ذ	13	.017	اللسان والثنايا	رخو– جهر– استفال– انفتاح
ص	11	.014	لثوي	صفير– رخو– استعلاء– همس– إطباق
ك	11	.014	لهوي	شدة– همس– استفال– انفتاح
ط	8	.010	لثوي	شدة– قلقلة– جهر– استعلاء– إطباق
خ	6	.008	لهوي حلقي	رخو– همس– استعلاء– انفتاح
ش	6	.008	شجري	تفشي– رخو– همس– استفال– انفتاح
ز	5	.006	لثوي	صفير– رخو– جهر– استفال– انفتاح
ض	3	.004	لثوي	استطالة– رخو– جهر– استعلاء–

(1) هذه الياء الشجرية، وهي عبارة عن: ياء المضارعة(10)+ ياء الضمير(7)+ ياء النداء(1). ولا يدخل فيها ياء العلة (35) فهي جوفية.

الحرف	التكرار	النسبة	المخرج	الصفات
				إطباق
ث	2	.002	اللسان والثنايا	رخو – همس – استفال – انفتاح
ظ	1	.001	اللسان والثنايا	رخو – جهر – استعلاء – إطباق

جدول (1) يوضح نسب التكرار الصوتي(الحرف) في القصيدة

من خلال طبيعة تكرار التوزيع الصوتي للحروف في النص الذي يوضحه الجدول أعلاه، يمكن القول: إن النص بعمومه من حيث قوة بنائه الصوتي يأتي بمنطقة فوق المتوسطة، فهو يميل إلى التوتر الصوتي أكثر من ميله إلى الهدوء، مع ما يحمله ذلك من دلالات معنوية وإيحاءات نفسية، لا سيما عندما نضم إلى التكرار للفرد تكرار الكلمات والجمل، لكنه يظل غير شاذ في ذلك؛ يتبين لنا ذلك من الآتي:

1- أكثر الحروف نصيباً من التكرار حرف (الباء)، وهو حرف تغلب عليه صفات القوة، وبمقابله أقل الحروف حضوراً (الظاء) وهو ليس حرفاً ضعيفا، بل هو إلى القوة أقرب.

2- أضعف حروف العربية (ث، ف، ه) وهي قليل الحضور في النص، وتكرارها كلها (38 مرة) أقل من تكرار حرف قوي واحد هو (القاف)(49 مرة).

3- أن ثلاثة أحرف كانت بالمستوى التكراري نفسه، وهي (ت، ق، م) تكرر كل منها (49 مرة)، وليس منه حرف ضعيف: فالقاف حرف قوي، والتاء حرف شدة، والميم حرف متوسط.

4- ولأن الحروف الذلقية (من لب فر) جاءت في النصف الأعلى تكراراً؛ فهذا يجعل مجيء التكرار الصوتي في النص غير شاذٍ، بل في صورة منطقية مستقيمة وطبيعية؛ فالحروف الذلقية أكثر حروف العربية الصحيحة ذكراً وتكراراً.

5- كون حرف (الظاء) اقل الحروف حضوراً في النص (ذكر مرة واحدة) يقوي استقامة التكرار في هذا النص؛ فحرف الظاء أقل حروف العربية استعمالاً.

6- مما تميز به النص من حيث تكرار البنية الصوتية الفردية: تعمد الشاعر أن يفجأ المتلقي بتكرار بداية قوية، وينتهي بتكرار نهاية قوية: فالأسطر الأولى والأسطر الأخيرة في النص كلها بدأت بحرف القاف القوي، الذي ينزل

ISSN:2707-8655
EISSN:2707-8663

على الأذن كالمطرقة، وهناك بدايات في ثنايا النص بدأت بالقاف وبالطاء، هذا فضلاً عن أن كل النهايات جاءت بالباء، وهو حرف تغلب عليه صفات القوة كما ذكرنا. وخلاصة الأمر أن التكرار الصوتي في النص يميل إلى القوة.

2. تكرار الكلمة:

شيء متوقع أن تتكرر كلمات في نص ما، لكن ثمة أمور إن وجدت يغدو تكرار اللفظة شيئاً غير اعتيادي، بل يعطي دلالة مضافة أو يحمل رسالة أخرى،.. من تلك الأمور: خصوصية في: طبيعة بناء الكلمة المكررة، ومواطن التكرار، وكذا الإلحاح بتكرار الكلمة؛ فإن هذا "يشد الانتباه إلى أهمية هذا الإلحاح في نفس الشاعر[1]".

ولتكرار اللفظ في النص: دلالته فيما يتعلق بالمبدع، وأهميته فيما يتعلق بالمتلقي في تلقي الرسالة، وأيضاً فيما يتعلق بالرسالة؛ ذلك أن في "تكرار ألفاظ مخصوصة إضاءة للنص، يستطيع الدارس أن يبني تحليلاته بواسطة هذا الملمح التعبيري البارز للكشف عن الملامح الرئيسة للتجربة الشعورية، ومحاولة فك رموزها"[2]

وفي قصيدة الحمادي التي نحن بصددها نجد أن هناك كلمات عدة تكررت فيها، سنقف مع الكلمات التي تكررت أكثر من مرتين؛ لأن تكرار اللفظ مرتين فقط في النص لا يثير الاهتمام ولا يوحي بالإلحاح، وأقل التكرار الذي يوحي بشيء من الإلحاح ثلاث مرات. وقد بينا الكلمات المكررة في الجدول الآتي:

الكلمة المكرة	عدد مرات التكرار	ملحوظة
قلق	قلق10+ قلق 1= 11	
باب	8	
قافية	قافية 4+ قافيتي 1= 5	
أغنية	أغنية 4+ أغنيتي 1 = 5	
دم	دم 3 + دمي 1 = 4	
يموت	3	
على	8	كلمات حقلية
أنا	8	لا تعنينا هنا
من (للموصولة)	4	
متى	3	

جدول (2) يوضح الكلمات المكررة في قصيدة (ظمأ بارد)

(1) تكرار التراكم والتلاشي ظاهرة أسلوبية: 9،10.
(2) السابق نفسه.

نلحظ أن الكلمات التي تكرر كل منها ثلاث مرات أو أكثر (10) كلمات، (4) منها كلمات حقلية، لا تعنيننا هنا؛ لأن تكرارها لا يعطي دلالة مستقلة، بل يعطي ذلك ضمن أخواتها للمشابهات لها في الوظيفة الحقلية، وسنأتي على ذلك لاحقاً.

الكلمات للمكررة التي تعنينا هنا هي: (قلق– باب– قافية– أغنية– دم– يموت).

تكرار الشاعر لكل كلمة من هذه الكلمات – بوعي أو دون وعي– له: دافع مسبق، ودلالة تالية. ودلالة تكرار هذه الألفاظ مجتمعة لا شك أنها ذات صلة بحالة الشاعر ونفسيته، ومتأثرة بما يتغياه من النص.

الدلالة المعجمية الأولية للكلمات: (قلق– دم– يموت) دلالة سلبية غير محبوبة، ولو كانت وحدها هي المكررة لحكمنا على النص كله حكمنا عليها؛ ذلك أن في "تكرار ألفاظ مخصوصة إضاءة للنص، يستطيع الدارس أن يبني تحليلاته بواسطة هذا الملمح التعبيري البارز للكشف عن الملامح الرئيسية للتجربة الشعورية، ومحاولة فك رموزها"[1]، لكنها ليست وحدها التي تكررت كثيراً، فثمة غيرها، لكن هل خفف تكرار الكلمات الأخرى من الدلالة السلبية للكلمات السابقة؟ وهل ستغير من إهابها الأسود الذي يمكن أن تخلعه على النص؟ نبقى مع دلالة الكلمات الأخرى للمكررة، وهي: (باب– قافية– أغنية).

– الأصل في دلالة كلمة (باب) هو الحياد، فالباب فتحة في حاجز يفصل بين حدين: قد يكونا إيجابيين أو سلبيين أو مختلطين، جاء في الذكر الحكيم: **{فَضُرِبَ بَيْنَهُم بِسُورٍ لَّهُ بَابٌ بَاطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ وَظَاهِرُهُ مِن قِبَلِهِ الْعَذَابُ}**[2]. وإن كان الاستعمال العرفي قد جعل للباب دلالة إيجابية ارتبطت بالفرج والخلاص وتجاوز المكروه.

– أما القافية، وهي في اللغة اسم فاعل من قفاه يقفوه: تبعه وجاء بعده، وفي الشعر سميت قافية لأنها تقفو البيت[3]، أي تأتي آخره. والكلمة في الأصل مأخوذة من القفا: وهو الخلف، وهذا الاستعمال لا يكاد يعنى أو يقصد، بل للمقصود هو القصيدة أو النص الشعري من تسمية الكل بالجزء. والنص الشعري شيء محبوب عند الإنسان.

– وأما الأغنية: فدلالتها التلقائية إيجابية محببة للنفوس؛ فهي تحمل الإمتاع، وتطرب الأسماع.

(1) تكرار التراكم والتلاشي ظاهرة أسلوبية: 9،10.
(2) الحديد: 13.
(3) لسان العرب: 15/ 195.

ISSN:2707-8655
EISSN:2707-8663

لكن هل استعمال الشاعر في نصه لهذه الكلمات الثلاث: (باب– قافية– أغنية) قصد تلك الدلالات التي ذكرناها لها؟ وهل وظفها ذلك التوظيف؟

لا نتكهن أو نتنبأ بشيء من ذلك، نبقى مع النص ينبئنا هو بذلك، قال: (.. **وقافية بلا لغة، وأغنية سراب**)، **(قلقي وأغنيتي وقافيتي يباب)**:

قافية(بلا لغة+ كونها سراب)، وأغنية(سراب+ يباب)، فما الدلالة التي تتوخاها، والصورة التي تتوقعها من وراء ذلك؟ هذا ما يتعلق بالكلمتين: قافية وأغنية.

– والكلمة الثالثة (باب) جاءت نكرة لم توصف بوصف، ولم تحد بوسم، لكنها اقترنت بالكلمات السالفة، وعطفت عليها، وشاركتها السياق، فحتماً ستشاركها الوظيفة والحكم.

لنقف بشيء من التريث مع كل لفظة تكررت على حدة، ثم نظم دلالاتها مجتمعة لنصل إلى حكم عام ينتظم النص كله:

– لفظة (قلق): أكثر لفظة تكررت في القصيدة (11 مرة)، وهي من حيث البناء الصوتي أقوى كلمة معنوية في النص؛ جاء ذلك من تكرار حرف القاف القوي. وحجم تكرار حروفها في النص جاء كبيراً (ق 49+ ل 87 + ق 49= 175 مرة)، كل ذلك يعطي لها هيمنة وحضوراً. وما زاد من قوة حضور هذه اللفظة وهيمنة دلالتها تموضعها الرأسي في بدايات الأسطر الشعرية، حتى عندما يكون حقها التأخير، كما في قوله: " **قلق خيال أحبتي**" فكل حضورها جاء "في مطلع عدة أسطر، لتكون نقطة الثقل التي ينطلق منها المعنى فيغطي امتداد السطر، ثم تتواصل الدلالة اعتماداً على هذه الركيزة التعبيرية".[1] لتشمل النص كله. وإذا عرفنا أن أبرز معاني القلق تتركز في: الانزعاج، والحركة، والاضطراب[2]، فلنا أن نتوقع مقدار ما سيكون في النص من هذه الدلالات.

– لفظة (باب) تكررت (8 مرات)، ومما تميزت به: أن حجم تكرار حروفها في النص هو الأكبر على الإطلاق، فلا توجد كلمة بحجمها تكررت حروفها في النص بحجم تكرار حروفها هي (ب 92+ ا 118+ ب 92= 202 مرة). ومن حيث البناء الصوتي تتسم بقوة جاءتها من قوة حرف الباء ذي صفات (الشدة– القلقة– الجهر). ويزيد من قوتها الصوتية وضوحاً وجهارة أنه يوقف عليها في النطق بالسكون للمولد للقلقة الكبرى. وأخص

(1) **بناء الأسلوب في شعر الحداثة: 421**.
(2) **تاج العروس: 340/26**.

صفات هذه اللفظة أنها مفتتح النص، فكانت بالفعل باباً إلى النص، وكانت دلالتها السالفة الذكر التي حمَّلها إياها السياق كالموجز قبل التفصيل. كما أنها في جميع باقي مواطنها جاءت خاتمة الأسطر التي وردت فيها، يعني أنها جاءت مفتتحاً وختاماً، ولذلك ما له من دلالة الاكتناف والاحتواء.

– لفظتا: (قافية، وأغنية) كل منهما تكررت خمس مرات، لكنهما فقدا دلالتيهما الإيجابيتين المحبوبتين إلى النفوس بفعل: طبيعة الاستعمال، والتموضع السياقي كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

– لفظة (دم) تكررت (4) مرات. وهذه اللفظة من بنات حقل الموت والجراح، وهي قرينة الذبح والتضحية؛ لذلك يغدو لها أهمية ولاستعمالها رمزية، لكنها تفاعلت مع الصورة القاتمة المصطبغ بها النص، فتأثرت بها على نحو أكبر مما هو متوقع أن تؤثر فيها: (**وعلى الرصيف .. دم**)، (**ودمي تراب**) فأي كرامة لدم مسفوح على الرصيف؟ وأي قيمة لدم مثل التراب؟

– لفظة (يموت) تكررت (3) مرات. ولا مزيد تعليق على ما في الموت من هلاك وفناء، لكن ما يستدعي التعليق عليه طبيعة الاستخدام: فقد اتكأ على الفعل المضارع وحده، دون باقي الاشتقاقات، على رغم قلة حضور الفعل المضارع في النص، وللفعل المضارع دلالته على التجدد والتولد والتكرار في الحاضر والمستقبل؛ فكأن الموت سمت الحاضر، وقدر المستقبل، لا فرار منه ولا نجاة.

– ومما يلفت الانتباه في الألفاظ المكررة أن أربعاً منها جاء كل منها مضافاً إلى ضمير المتكلم الياء: (ودمي تراب – قلقي وأغنيتي وقافيتي يباب)، ومعلوم أن ياء الملكية تضفي على ما يضاف إليها طابع الاختصاص الشخصي أو الملكية الحصرية. وبما أن هذه الكلمات الأربع واقعة مسنداً إليه أو في حكمه؛ نظرة في طبيعة المسند كفيلة أن تعطينا الحقل الدلالي الذي ينتظمها. والمسند إليه في كل (التراب، واليباب) يحملان – في السياق – القيمة نفسها تقريباً، وهي: العدمية = اللا شيء، وجاء التنوع ليحدث شيئاً من المشاكلة الجنسية؛ فالدم مادي مجسد، فعبر عنه بمادي مجسد، هو التراب، فكلاهما موغل في الحسية. والثلاثة الأخر أقل حسية، تدرك بآثارها: فالقلق معنى لا جسد، والأغنية والقافية مرموزان لدلالات غير مجسدة، فأسند إليها ما يجانسها، وهو اليباب، لكن المحصلة واحدة؛ فالتراب في قوله: (ودمي تراب) هو اللا شيء، وهذا استعمال لغوي معروف، دمه كالتراب: يعني هدر لا قيمة له، وصاحبه

بمنزلة الهالكين، والبياب: الخراب، والخالي لا شيء فيه[1]. إذاً: دم الشاعر وقلقه وأغنيته وقافيته عديمات القيمة، عديمات الجدوى، عديمات التأثير، عديمات الحياة. وإذا ضممنا إلى الدلالة السابقة المشتركة للألفاظ الأربعة (الدم والقلق والقافية والأغنية) دلالة لفظة (يموت) تضاعفت دلالة المأساة، وتبين أن ما تدل عليه الألفاظ الأربعة المجتمعة وضعية متكررة وحالة متجددة. ولا غرابة بعد ذلك أن نذهب إلى القول: إن كلمة (باب)– وهي ثاني كلمة من حيث تكرارها في النص — ليس باب الفرج المأمول ولا باب الخلاص المرجو، إنما هو أحد بابين أو هو كلاهما: الباب الموصد أمام النجاة، والباب المؤدي إلى العدم والفناء.

إذاً يمكن الحكم باطمئنان أن الدلالة العامة التي نستشفها من تكرار الكلمات: (قلق– باب– قافية– أغنية– دم– يموت) دلالة تشاؤم سوداوية انعكست على نفس الشاعر من الواقع الأليم، ومن ثم على نصه، كما أنها حملت عن الشاعر طاقة هائلة في التعبير عن يأسه من الفرج، وقنوطه من التحول الإيجابي، اللذين وصلا درجة اليقين حقيقة وثباتاً.

هذه الدلالة العامة لتكرار هذه الألفاظ تتشظى إلى دلالات جزئية، تحتل كل منها أهمية بحسب: عدد مرات التكرار، وموضع التكرار، وطبيعة التكرار لكل لفظة منها.

معرفتنا بالشاعر ووطنيته المتأججة في خفايا شعره وجلياته تجعلنا نحكم أن الشاعر في نصه هذا ليس إلا معادلاً موضوعيًّا لأبناء وطنه؛ فيغدو نصه هذا إذاً: شكوى الغياب والتهميش من الحاكمين والمتحكمين، وشكوى العدمية والاستسلام والخنوع من المحكومين: أي غياب الشكوى الجمعية، وانسداد الأفق عن خلاص قريب.

3. التكرار الذاتي المركب:

تكرار الحروف أمر اضطراري في اللغة لا بد منه، ومن تكرارها تتولد الكلمات التي تكون الجمل والعبارات، و"إذا لم يكن من الممكن تكرار وحدة دلالية صغرى[حرف] في داخل الكلمة، فمن الممكن بالتأكيد تكرار كلمة في جملة، أو جملة في مجموعة من الجمل على مستوى أكبر"[2]. غير أنه بدون تكرار الحروف لن تكون هناك لغة منطوقة أو مكتوبة، لكن إنما يغدو تكرار الحروف ذا دلالات أسلوبية إذا أخذت مناحي خاصة، نحو ما أشرنا سابقاً. وتكرار الألفاظ في النص أمر سائغ؛ فللمعاني أوسع من الألفاظ. لكن تكرار كلام مركب في النص الواحد خلافٌ للأصل؛ لما يبعث عليه من السأم، وقد يغدو عبثاً يخالف الاقتصاد اللغوي كما أسلفنا؛ لذا كان هذا التكرار

(1) المعجم الوسيط: 1062/2.
(2) بلاغة الخطاب وعلم النص: 264.

كالسير في أرض شائكة، لا يسلم فيها إلا من تمرس واحترس، وقل من يسلم فيها كلية؛ لذا إن حصل تكرار للكلام المركب بذاته في النص الواحد، فسيكون قليلاً، وهذا الحاصل في قصيدة (ظمأ بارد)، فقد ورد التكرار المركب مرة واحدة، هو قول الشاعر:

باب

قلق وباب

قلق وقافية وباب

قلق وأغنية لها جسد وباب

قلق وقافية بلا لغة وأغنية سراب

فقد تكررت هذه الأسطر الخمسة في مطلع القصيدة، وكانت هي ذاتها المختتم. وإذا أمعنا النظر، فسنجد أنها احتوت الأربع كلمات الأكثر تكراراً في القصيدة؛ مما يجعلنا نعطي لهذه القطعة من الدلالة ما استنتجناه لتلك الكلمات.

ولكن لم كرر الشاعر هذه القطعة ذاتها؟ ولم جعلها تحديداً بوابة الدخول إلى النص، وبوابة الخروج منه؟

لنا أن نزعم أن الشاعر اختزل في قصيدته هذه (ظمأ بارد) عالمه المهم لديه، وأوجز فيها خلاصة فلسفته؛ فمن أراد أن يلج إلى عالمه يفتش عن جوانبه، ويعرف مكوناته فليلج من بوابة هذا النص الذي كلمته المفتاحية الأولى هي: (باب) هكذا نكرة، دون تعريف أو تخصيص. وأن من أهم مكونات عالمه الخاص: القافية؛ فهو شاعر. وكذا (أغنية)؛ فهو فنان متعدد المواهب. وأن القلق هو شأنه والحال المسيطر على حياته: شعراً وفنونا، وأن حياته لذلك استحالت سراباً؛ لما يرى من عدمية وعبث.

المحور الثاني: التكرار غير الذاتي

التكرار هنا ليس تكراراً للشيء ذاته، لكنه تكرار لأشياء غير متطابقة بلفظها، لكن يجمعها بناء صوتي متحد أو متقارب.

وإذا كان التكرار الذاتي يعطي: للمعنى تأكيدا، وللدلالة تحديدا، وللموسيقا بروزاً، فإن الجمال في التكرار غير الذاتي أكبر، والدلالة أكمل، وكذلك في التكرار الحقلي كما سيأتي؛ لما يحصل في المكررات من: تعاضد، وتكامل وتنوع، ولخلو التكرارين: (غير الذاتي، والحقلي) من السلبيات التي قد تتلبس التكرار الذاتي من: ملل وسآمة، وعدم الاقتصاد اللغوي، وعبثية الخلو من الفائدة أحياناً.

ISSN:2707-8655
EISSN:2707-8663

ومن تتبع النص رأينا أن التكرار غير الذاتي يأخذ منحيين: إفرادياً، وتركيبياً:

1. التكرار الإفرادي

ينحصر ذلك في المصدر واسمه. وقد لحظت أن للمصدر واسمه حضورًا كثيفًا يفوق حضور الأفعال جميعها، ويفوق حضور جميع الألفاظ والحقول.

والجدول الآتي يوجز نسبة حضور المصدر واسمه في النص:

النوع	تكرار غيري	تكرار ذاتي	أخرى	إجمالي التكرار	النسبة الكلية
المصدر	24	12	5 مصدر مؤول	41	%26
اسم المصدر	16	4		20	

جدول (3) يوضح نسبة حضور المصدر واسمه في قصيدة (ظمأ بارد)

من الجدول السابق يتضح لنا أن عدد المصادر التي وردت في النص (41) مصدرًا، منها (11) هي تكرار للمصدر(قلق)، و(4) تكرار لكلمتي: السؤال والجواب، لكل منهما مرتان. وورد اسم المصدر (20) مرة، (5) منها تكرار لكلمة (أغنية).

وإن كان ثمة شيء من الاختلاف بين المصدر واسمه؛ لكنه خلاف بنائي يعني النحاة أكثر مما يهمنا ويعنينا في بحثنا هذا؛ لأن ذلك الفرق لا يظهر أثره فيما نحن بصدده، فيكاد المصدر واسمه يكونان لدينا في مستوى واحد من: التناول والاعتبار والأهمية والوظيفة.

أن يحوز المصدر واسمه أكثر من ربع عدد كلمات النص(26%)، لهو أمر مخالف لمألوف الاستخدام اللغوي في جميع حقول الاستعمال ومجالاته، فحضورهما عادة ما يكون محدوداً وأقل من ذلك بكثير.

وبما أن السمة اللغوية النحوية البارزة للمصدر، ولاسمه أيضًا هي: الدلالة على الحدث مجردًا عن الزمن؛ فلا شك أن هذا المنحى سيكون مهيمنًا على النص بقدر هيمنة المصدر واسمه عليه.

السؤال الذي يثار تأسيسًا على ذلك: لم عمد الشاعر نحو ذلك؟ أو لماذا قاده لا وعيه نحوه؟

تجلى لنا أن النص يركز على الحدث تركيزاً الأكبر، لكنه يتجاوز الزمن، أو يفر منه؛ ولعل هذا مما يفسر محدودية حضور الأفعال في النص، وكون المضارع منها أقل من الماضي.

لكن لمَ ذلك كله؟ لمحاولة الإجابة عن هذا السؤال يغدو مهمًا الوقوف على عينة من المصادر وأسمائها الموجودة في النص، فمن المصادر: **اغتراب، ابتعاد، اقتراب، حنين، خراب، سؤال، جواب، قلق، اضطراب، شجن، ارتقاب،**

احتساب، اقتحام، انسحاب، إياب، غياب، عتاب، سكوت، خوف. ومن أسماء المصادر: **حجاب، عذاب، حيلة، تهمة، شراب، حساب، جراح، خيال، وسيلة، غاية**.

ظاهر أن السمة البارزة والأحداث المنبثقة من المصادر السالفة وأسمائها كلها تنسكب من سحابة القنوط، وتتدرع بثوب الشقاء، وتنصب في أوعية البلاء، وتتجرد من كل رذاذ للعافية؛ صاغها الشاعر على هذا النحو البنائي: منبعثاً من يأس شامل، ورجاء مفقود؛ فجعلها: مجتثة الأمل، ممتدة الحدث، وكأنها هي الماضي الثابت الذي لا يقبل التحول في الحاضر، والواقع الذي يرفض التغيُّر في المستقبل، والمستقبل الميؤوس الذي لا يحبذ مجيئه، ولا يؤمل خيره.

كما أن هيمنة المصدر واسمه في النص يعني فيما يعني أيضًا استخدامهما كثيرًا في غير الصور المعهود استخدامهما فيه غالبًا، التي هي: (مفعول مطلق، ونائب عنه، مفعول لأجله، نائب عن فعل الأمر،..)، ومن ثم قيامهما بوظيفة ألفاظ غابت نتيجة مزاحمتهما إياها، وهذا الذي حصل، وسنتعرض لشيء من ذلك في التكرار التركيبي الآتي.

2. التكرار التركيبي:

ثمة تراكيب في النص تكررت بطريقة فيها شيء من توافق الهندستين: البنائية، والصوتية، على نحو لافت، أعطى للنص تراتبيات: متناسقة بناء، ومتناغمة إيقاعاً.

لإدراك مواطن التراكيب التي أعطيت تكرارًا هندسيًّا متميزًا، ينظر الجدول الآتي:

جمل اسمية مباشرة	اسمية غير مباشرة	جمل فعلية	تركيب مختلط	دخلات/خرجات
وأنا اغتراب	أعلى المسافر أن	ويموت بالبرد الحنين	فيمن سيقدحك المساء	**(قلق وبابُ)**
وأنا ابتعاد	يموت	يموت بالخوف العتاب	وأنت وحدك يا ثقاب	وفم خرابُ
واقتراب	أعلى القصيدة أن			وأنا اغترابُ
وأنا السؤال	تذل	وذوت مواسمنا وما	ولمن ستقطف ما بذرت	ودمي ترابُ
وأنا الجواب	أعلى الحقيقة أن	ذوت القنائف والحراب	وأنت زادك والشراب	وأنا احتسابُ
وأنا ارتقاب	تغير..			فمتى الإيابُ
وأنا احتساب		لا المخطئون نجوا ولا	نبت القراد على الصدور على السطور	عجب عجابُ
وأنا اقتحام		بالصائبين نجا الصواب	مشى الذباب	حكت الذئاب
وانسحاب				وضع الكتابُ
				سبل صعابُ
وأنا لكل دم فم				فمتى الحسابُ
ولكل ظامئة سحاب				طرقوا وغابوا
				(قلق وبابُ)

ISSN:2707-8655
EISSN:2707-8663

جدول (4) يوضح مواطن التكرار التركيبي في قصيدة (ظمأ بارد)

من الجدول يلحظ الآتي:

1. تنوع التراكيب التي أضفت على النص تكرارًا هندسيًّا متميزًا.

2. هذا التكرار اعتمد بشكل أسلس على الموازنات الصوتية: المتطابقة، والمتقاربة، والمتداخلة، والمتضادة.

3. تركزت الموازنات الصوتية المتطابقة في: الجمل الاسمية، وفي الدخلات/ الخرجات، وكثرت الموازنات المتقاربة والمتضادة في الجمل الفعلية، والموازنات المتداخلة في الجمل المختلطة.

4. هيمنة التكرار الهندسي: البنائي والصوتي في الجملة الاسمية أكثر منه في غيرها.

5. امتداد الحيز الصوتي التكراري مع الجملة الفعلية كان حيزه أكبر، لكن الجانب الموسيقي فيه ظهر أضعف.

6. التكرار الهندسي البنائي والصوتي توزع على النص، ولم يتركز في جزء منه دون آخر، وهذا الأمر أعطى لهذا التكرار امتداداً على مساحة النص كله؛ وهذا الأمر أسهم كثيراً في تجذر الموسيقى الداخلية والخارجية معًا.

7. ثمة وجود منتظم لـ متفاعلاتن (ترفيل متفاعل) تتكرر في كل أربعة أسطر، شكل ذلك ما رأيت أن أسميه دخلة/خرجة؛ لأنها تتموضع مع مقاطع تتشابه بداية أو نهاية؛ فكأنها دخول في المقطع وخروج منه أو من مقطع آخر.

8. يلحظ في الدخلة/ الخرجة ما يأتي:

أ- أنها تكررت (13) مرة في النص.

ب- أنها تكررت كل أربعة أسطر، أي: 13*4= 52، وإذا علمنا أن أسطر القصيدة 51 سطراً؛ و أن الدخلة/ الخرجة بدأت من السطر الثاني، وليس الأول، فإن الترتيب التكراري إذاً دقيق.

ج- هذه الدخلات والخرجات كلها تقريباً على وزن (متفاعلاتن) أي مرفل (متفاعلن)، مما يعني حصول تطابق بينها في البناء الصوتي.

- تطابق دخلة/ خرجة موسيقيًّا، وثبات تكرارها موضعيًّا جعل من النص قطعة موسيقية متناسقة متماسكة.

د- هذه دخلة/ خرجة (11) منها جمل اسمية، و(2) جمل فعلية، وهذه النسبة تقترب من نسبة حضور الأسماء إلى الأفعال في النص.

9. في التركيب المختلط ثمة نموذجان يوحيان بمدى تلاعب الشاعر بالجانب الموسيقي، وتمكنه من إتقان البناء التركيبي الهندسي المتميز، الأول قوله:

فبمن سيقدحك المساء	وأنت وحدك يا ثقاب
ولمن ستقطف ما بذرت	وأنت زادك والشراب

في هذين البيتين للدورين: الشطر الأول من كليهما جملة فعلية بينهما تقارب بنائي، ثم موسيقي، والشطر الثاني في كليهما جملة اسمية بينهما تطابق بنائي ومن ثم موسيقي.

والثاني قوله: **نبت القراد على الصدور على السطور مشى الذباب**

نحس في هذا البيت بنغم جميل، وإن لم يكن هناك تقارب بنائي كبير، لكن لو بدأنا قراءة هذا البيت من الوسط يميناً وشمالاً، لكان هكذا:

على الصدور نبت القراد

على السطور مشى الذباب

يعني أنه سيتولد لنا تقارب بنائي، لكن لن يكون بجمال موسيقا الصورة الأولى؛ بمعنى أن لدى الشاعر القدرة على توليد موسيقاه، وإن لم يتطابق البناء أو يتقارب.

10. مجموع الجمل التي مثلت التكرار التركيبي (40) جملة، (27) جملة اسمية، و(13) جملة فعلية.

11. يلحظ في الجمل الاسمية ما يأتي:

أ- (25) منها جمل بسيطة: تتركب من مبتدأ وخبر مفرد، و(جملتان) خبرهما شبه جملة، وليس ثمة خبر جملة.

ب- جل الجمل الاسمية البسيطة أخبارها مصادر، نحو: (وأنا اغتراب، وأنا ابتعاد، وأنا اقتراب، وأنا السؤال، وأنا الجواب، وأنا ارتقاب، وأنا احتساب، وأنا اقتحام، وأنا انسحاب، وفم خرابُ). والمصدر يدل على الحدث؛ مما يعني أن المبتدأ صار هو الحدث ذاته، وفي ذلك ما فيه من المبالغة في تضخيم الحدث الذي يحمله الخبر، وتأكيده. وكما

ISSN:2707-8655
EISSN:2707-8663

هو معلوم أن سيطرة الجمل الاسمية يعني استمرار المحتوى وتأكيده. وسبق أن تعرضنا لطبيعة الأحداث ودلالتها المهيمنة في النص.

ج- الجملتان الاسميتان اللتان خبرهما شبه جملة: (وأنا لكل دم فم، وأنا لكل ظامئة سحاب) زاد مبناهما، فنقص تناغمهما البنائي والموسيقي عما لحظناه في: الجمل الاسمية البسيطة، والفعلية القصيرة(حكت الذئابُ، وُضِع الكتابُ، طرقوا وغابوا) وهذا النقص في التناغم البنائي والموسيقي بين الجملتين الاسميتين السابقتين هو الحاصل أيضاً في الجمل الفعلية الطويلة الذي سبقت الإشارة إليه؛ مما يعني أنه كلما قل بناء الجمل للمكررة، زاد بينها فرص التوافق الهندسي: بناءً وموسيقى، والعكس صحيح؛ وهذا يعلل لنا سبب كون شعر الغناء غالبًا ما يكون من الأبحر المجزوءة والخفيفة.

12. مما يلحظ أن التكرار التركيبي اعتمد في مفرداته كثيرًا على نوعين من التكرار المفرد: الذاتي البسيط، وتكرارٍ حقليٍ:

تمثل التكرار المفرد الذاتي أو البسيط بالضمير (أنا) فوظف التكرار التركيبي جميع مواطن ذكر الضمير(أنا) الثمانية التي احتواها النص.

وتمثل التكرار الحقلي بأدوات الاستفهام، فاحتوى (7) من مواطن ذكرها الثمانية.

وبهذا يكون التكرار التركيبي قد استفاد من إيجابيات التكرارين معاً: الذاتي والحقلي.

المحور الثالث: التكرار الحقلي

إذا كان التكرار الذاتي: تكرارًا للشيء نفسه، والتكرار غير الذاتي تكرارًا لأشياء غير متطابقة يجمعها بناء صوتي متحد أو متقارب، فإن التكرار الحقلي: تكرار لأشياء غير متطابقة، ولا يجمعها بناء صوتي متحد أو متقارب، لكن يجمعها حقل بعينه تنتمي له وتأوي إليه. وسنقتصر على أبرز الحقول التي تضمنتها قصيدة (ظمأ بارد)، وهي: الأفعال، والضمائر، وحروف الجر.

1. تكرار الأفعال

جمهور اللغة أسماء، ثم أفعال، ثم حروف. ولأن الحروف تابعة، وإنما يظهر معناها ووظيفتها مع الاسم أو الفعل الذي تتصل به؛ فإنه على قدر نسبة الحضور الاسمي أو الفعلي وطبيعة ذلك الحضور يتوجه سياق النص، وتتمحور دلالته. وقد حصرنا الأفعال الموجودة في قصيدة (ظمأ بارد) فوجدناها: 23 فعلاً ماضيًا، و14 فعلاً مضارعًا، ولا يوجد فعل أمر، كما هو مبين في الجدول رقم (4).

الفعل	العدد الكلي	المكرر منها
الماضي	(23) فعلاً، هي: ترك، غادر، مل، ترنح، سئم، استراب، حكى، نبت، مشى، بذر، وضع، تسلح، نأى، ذهب، **ذوى، ذوى، نجا، نجا**، طمس، نعى، ناب، طرق، غاب.	فعلان كل منهما تكرر مرتين، هما: ذوى، نجا
المضارع	(**14**) فعلاً، هي: **يموت، يموت**، يجيء، **يموت**، يحس، تذل، تُغير، يشيب، تُعاب، يقدح، تقطف، يتوب، يشب، ينقشع.	فعل واحد تكرر ثلاث مرات، هو الفعل (يموت)
الأمر	لا يوجد	
عدد الحروف المستقلة بكلمة هي: على 8+ عن 2+ من الجارة 2+ أن المصدرية 5+ لا النافية 2+ ياء النداء 1+ حتى 1= 21 حرفاً.		

جدول (5) يوضح نسبة تكرار الأفعال، والحروف المستقلة في قصيدة (ظمأ بارد)

يتضح من خلال الجدول السابق الآتي:

أ- الفعل الماضي ورد (23) مرة: مرة سداسي (استراب)، ومرتين خماسي (ترنح، تسلح)، والبقية ثلاثية (20) فعلاً. ودلالة الفعل في جميعها سلبية غير محبذة، حتى ما كان في أصل وضعه إيجابيًّا محبذا، سلبه سياق المقام أو البناء تلك الدلالة وأحاله عنها، فـ(نبت) ليست للشجر والثمر ولا الورد والزهر، إنما للقراد بما يدل عليه هذا الاستعمال من فاقة وقذارة. والفعل (نجا) جاء في سياق النفي والسلب، يعني ذلك حصول مضاده وهو الهلاك، وزاد من قتامة استعماله تعميم ذلك على المخطئين وعلى الصواب، فالجميع هلكى. وهكذا البقية.

ب- الفعل المضارع ورد في النص (14) مرة فقط، واحد منها رباعي، وباقيها ثلاثية: واحد منها تكرر ثلاث مرات، أي أنها من غير التكرار (12 فعلاً). وليس في أي من الأفعال المضارعة في النص دلالة إيجابية خالصة؛ فما يتوقع منها شيء من الخير والتفاؤل، نحو: ولن ستقطف ما بذرت؟ ، ومتى سينقشع الضباب؟.. جاء في معرض استنكار وفي صورة إنشائية يفتقد معها الرجاء. وثلاثة منها سيئة الدلالة من حيث أصل استعمالها: (تذل، يشيب، تُعاب) ولم يكسبها السياق شيئاً يحسن من سلبية دلالاتها. أما الفعل (يموت) فقد تكرر ثلاث مرات، وهو أكثر فعل تكرر في النص على الإطلاق، فهو يشكل البؤرة التي تتمحور حولها الدلالة الإجمالية للأفعال جميعها، وإذا ضممنا إليه دلالة أكثر اسم تكرر في النص، وهو كلمة (قلق) علمنا أن النص يتراوح بين حياة القلق وترقب الموت، ولعل كلمة (باب) التي تعالقت مع كلمة (قلق) ثماني مرات إنما هي بوابة الخلاص من القلق بالموت "وحسب المنايا أن يكن أمانيا".

ISSN:2707-8655
EISSN:2707-8663

وإذا كان الفعل للماضي يحمل دلالات: الثبات والسكون والانقطاع، وللمضارع يفيد التجدد والتكرار في الحاضر وللمستقبل؛ فمعنى ذلك امتداد الحالة الظلامية المتلبسة بالنص لتشمل الأزمنة جميعها: الماضي والحاضر وللمستقبل.

ج- يخلو النص من فعل الأمر، بل ومن أي صيغة تدل عليه حقيقة أو مجازا. وهذا شيء مثير للاهتمام ولافت للنظر. ولهذا الأمر صلة تأثر أو تأثير بندرة ضمائر الخطاب كما سيأتي، ومن أثر ذلك: غلبة اللغة الإيحائية على اللغة التطابقية، وتفرد اللغة الشعرية بالهيمنة والحضور دون اللغة الخطابية. ولذلك كله دلالته التصورية أو التوقعية لطبيعة المتلقي، وطبيعة نوع الخطاب المناسب له.

وإذا عرفنا أن العدد الكلي للأفعال والحروف المستقلة (37 فعلا+ 21)حرفًا=58 كلمة كما في الجدول رقم (5) من مجموع (233 كلمة) هي كلمات القصيدة، وهذا يعني أن:

عدد: الأسماء إلى الأفعال إلى الحروف= 175: 37: 21. وهذه النسبة مختلة فيما يتعلق بالأفعال؛ فالأصل أن تقترب نسبة الأفعال من الأسماء أكثر مما هو حاصل. وإن أخذنا بالاعتبار ما لم يستقل بكلمة: (السوابق، واللواحق)، وكلها حروف وأسماء، فمثلاً: حرف الواو فقط تكرر(57) مرة: حالا وعطفًا واستئنافًا، وعدد الضمائر المتصلة وغير المستقلة (37) ضميراً؛ معنى ذلك أن فجوة الاختلال ستزيد انحدارًا في نسبة الأفعال، ومن ضمن ما يعنيه هذا:

أ- أن الصور المكونة لجزئيات النص تقل فيها الحركة، ويغلب عليها الثبات الممتد والسكون المؤلم الذي هو أخو الموت.

ب- قلة الأحداث الديناميكية التي تحرك جوانب النص، وتهز المتلقي.

ج- ضعف الحضور الزمني المحدد، وغياب الصور والحدود المكانية، وكأن صور النص وأحداثه الساكنة تهيم في فضاء مفتوح، غير محدود بزمن أو مكان.

2. تكرار الضمائر

للضمائر دورها التعبيري والإيحائي في النص، وهي المحَدِّد الأبرز فيه، وهي الرابط الأوفق بين: المبدع والنص والمتلقي؛ فمن خلالها نجد: هوية المبدع الدقيقة، ونرى ذاته بارزة أو نلمسها من وراء. ومن خلالها أيضًا نرى المتلقي أو نتلمسه، شيئاً من ذلك في قول شاعرنا في نصه هذا:

فبمن سيقدحك المساء وأنت وحدك يا ثقاب

ولن ستقطف ما بذرت وأنت زادك والشراب

ومما يجدر التنبيه عليه أننا لن نتطرق للضمائر للمستترة، وهذا بديهي فهي لا تعنينا؛ لأن التكرار ظاهرة صوتية بدرجة أسلس، والضمائر للمستترة تفتقر إلى ذلك.

جدول (6) يوضح نسبة تكرار الضمائر في قصيدة (ظمأ بارد)

حاله / نوعه	منفصل				متصل							الإجمالي	النسبة
	رفع	نصب	جر	رفع		نصب	جر						
	مفرد			مفرد	جمع	مفرد		مفرد	مثنى	جمع			
متكلم	أنا/ 8							ي/7		نا/4		19	%43
مخاطب	أنت/2			ت/1		ك/1		ك/ 2				6	%14
غائب					و/ 6			ه الغائب/8 ه الغائبة/3	هما/1	هم/1		19	%43
الإجمالي	10		0	1	6	1		20	1	5		44/44	%100
النسبة	%23		0	%2	%14	%2		%45	%2	%11		%99	

من خلال الجدول الآتي الذي أحصينا فيه الضمائر في هذه القصيدة يمكن أن نقرأ ما يأتي:

1- أن نسبة ضمائر المتكلم إلى المخاطب إلى الغائب هي 19: 6: 19. وهو ما يعني تصدر ضمير المتكلم (19) ضميراً بنسبة43% ، وتطابقه مع ضمير الغائب (19) ضميراً بنسبة43%، وضعف حضور ضمير المخاطب (6) ضمائر فقط بنسبة 14%، ولعل من دلالات ذلك ما يأتي:

- تمثل الغيرية/خطاب الآخر في النص (19+ 6) بنسبة (57%)، يعني أنها تجاوزت الذاتية/الأنا والنحن (19) ونسبة (43%). والنص بقدر ما يترجم عن هموم صاحبه، ويعرب عما يسيطر على وعيه ولا وعيه، فهو يعني الآخر ويخاطبه ويعتني به، لكن طبيعة حضور الضمير تحدد وجهة النص، ومحور الخطاب. والذاتية هي الأصل في النص؛ فالنص ابن قائله، ونبت فكره ومزعة من عاطفته. فأن تستأثر الذاتية بالنص، أو تسيطر عليه؛ بحيث تكون فيه أكثر وأسبق، وغورها فيه أعمق، يغدو هذا هو الأصل، والأصل لا يسأل عنه، ولا يعلل له.

وكما هو ظاهر أن الذي حصل في النص هنا خلاف الأصل؛ فسيطر الآخر على جو النص، واستأثرت ضمائر الغائب والمخاطب بالنسبة العظمى من الحضور. لكن لعل مما يقلل من سعة الفجوة ويردم عمق الهوة أننا إذا

ISSN:2707-8655
EISSN:2707-8663

تتبعنا طبيعة الخطاب، وحال الملقي، ونوعية المخاطب والمتحدَّث عنه سيظهر أن الشاعر كاد أن يماهي بين الضمائر: فالأنا والأنت والهو، وجموعها يوحدها همٌّ ويختزلها موقف، وأيٌّ منها هو جزء من كلٍ متجانس. وقد سبق أن أشرنا على نحو ما إلى أن الشاعر في شكواه وبلواه إنما هو معادل موضوعي لأبناء وطنه: إن ذكر نفسه فعنهم يتحدث، وإن سال دمعه فإياهم يبكي، وإن ذكر همه فهمومهم يحكي، وإن صنع معهم شيئًا من ذلك فهو أيضًا يعني نفسه فيما يعنيه؛ إذًا: استحالت الأنا غيرية والغيرية ذاتية، وكأن النص تمرد على قاعدة توزيع الضمائر وتناوبها، شاهدًا لذلك متفرقات من قوله في هذا النص:

ويجيء من أقصى المدينة راعفا وطن مصابُ

تركوا ملامحهم لدي وغادروا وأنا ارتقابُ

ولمن ستقطف ما بذرتَ وأنتَ زادكَ والشرابُ

نعت الجراح قلوبنا وعن الغزاة الأهل نابوا

فنرى أن: (أنا= أنت= هم) في: غاية الخطاب، وتوجه الأسى، وشمولية المظلومية والظلام؛ فإذا تحدث عن ضمير منها فكأنه عن الجميع قد تحدث.

2. لكن لم كان حضور ضمير الغائب في النص بهذه النسبة الكبيرة 43%؟ لعل ذلك جزء من الاستلاب والغيبوبة، والظلامية المسيطرة على جو النص التي أكدناها مرارًا؛ فالغياب قرين العدم.

3. ضآلة استخدام ضمير للمخاطب: (6) مرات فقط، بنسبة 14%، وفي حيز ضيق ينحصر في مساحة سطرين متتاليين هما:

فبمن سيقدحك المساء وأنت وحدك يا ثقاب

ولمن ستقطف ما بذرت وأنت زادك والشراب

من مجموع (51) سطراً، وغاب ضمير الخطاب عن بقية مساحة النص. كما أن لغة استعمال ضمير للمخاطب كلها استعارية موجهة لمن في الأصل لا يفهم الخطاب؛ ولهذا كله دلالته الحادة، وقد سبق أن ذكرنا أن من أثر ذلك: غلبة اللغة الإيحائية على اللغة التطابقية، وتفرد اللغة الشعرية بالهيمنة والحضور دون اللغة الخطابية. ولذلك كله دلالته التصورية أو التوقعية لطبيعة المتلقي، ونوع الخطاب المناسب له. ولعل من دلالات ذلك أيضًا الشعور بالعبثية وعدم جدوى الخطاب؛ نتيجة الإحساس بعدم أهلية المخاطب، أو عدم اكتراثه؛ ولعل هذا من أسباب كون الخطاب قليلاً، وسبب كونه مجازياً وموجهاً لما لا يعقل.

4. عدد الضمائر المنفصلة (10) فقط بنسبة 23%، بينما عدد الضمائر المتصلة 34 ضميرًا ونسبة 87%. وكما هو بين فالبون بينهما شاسع، وللمدى واسع. ومعلوم أن الضمائر المتصلة من حيث العدد تساوي الضمائر المنفصلة في أصل اللغة، وأن كل ضمير متصل له ضمير منفصل يقابله. صحيح أن الضمائر المتصلة أقل حجمًا وأخف ذكرا من الضمائر المنفصلة بإجمال، وهذا قد يجعل استخدامها أسهل وبالتالي أكثر، لكن ذلك ليس بإطلاق، حتى وإن كان ذلك فسيكون التباين قليلا والفرق يسيرًا، لا يصل إلى هذا النسبة الفارقة الكبيرة؛ هذا مع أن ثمة مواطن تكون حكرًا على الضمائر المنفصلة، نحو: بداية الجمل، وفي حال التقديم والحصر،...

فما الذي يعنيه زيادة نسبة الضمائر المتصلة إلى هذا الحد؟!

لعله اتصال الشعور الذي يحسه الشاعر بينه وللمتلقين، وهيمنة الشعور بواحدية المصير المأساوي الذي يتخيله له ولأبناء وطنه:

نعت الجراح قلوبنا وعن الغزاة الأهل نابوا

وعدم انفكاك المصير الجمعي الواحد:

لا المخطئون نجوا ولا بالصائبين نجا الصواب

5. غياب ضمير المثنى، وانحصار حضوره بضمير واحد فقط، في قوله:

وعلى الرصيف جريدة ودم وبينهما حجاب

الثنائي هنا: الجريدة/ الدم: اشتركا في الضمير/هما، واتحدا في المكان/ الرصيف، واختلفا في: رمزية الحضور، وطبيعة الحضور: فالجريدة في الأصل فيها: أخبار وثقافة وتسلية ومتعة، وتشير إلى الحرية. والدم رمز البكاء والأسى والجراح وللموت والحرب والدمار. وعن طبيعة حضور ثنائي: الجريدة/ الدم، فهما وإن كانا معًا على رصيف واحد، لكن بينهما حجاب، فهما ليسا في تماس، وهما غير متعايشين، وهذه تكاد تكون حقيقة واقعية؛ فالصحافة رمز الحرية، والدم من رموز الدكتاتورية، وهذان ضدان لا يجتمعان.

ولعل سبب غياب ضمير المثنى في النص؛ كون اللوحة المسيطرة عليه ذات لون واحد: ظلامية النظرة، وقتامة الواقع، ويسيطر عليها توجه واحد: القلق وانسداد الأفق، ولذلك أفراد وأجزاء وصور وضحايا، لكن ليس له مضاد أو قسيم. فليس ثمة تنازعات في النص، ولا تعدد الأصوات، ولا تناقض النظرة، أو تضاد الوجهات، حتى حين يظهر ما يجزم بالتضاد والثنائية، فإنه في الحقيقة ليس ثمة تضاد، بل اتحاد التضاد، وتكامله، كما في قوله:

وأنا ابتعاد، واقتراب

ISSN:2707-8655
EISSN:2707-8663

وأنا السؤال عن الذي، وأنا الجواب

وأنا اقتحام، وانسحاب

فأنا=الشاعر/ حال الوطن/الأمل للنشود – لوحة واحدة حوت كل المتناقضات متجاورة دون تنافر أو تضاد يقبل الثنائية المغايرة؛ التي تلجئ النص لاستعمال ضمير التثنية.

6. طغيان ضمير المذكر في النص، فثمة (41) ضميرًا مذكرًا من مجموع (44) أي ما نسبته 93%.

وإذا عرفنا أن ضمائر المؤنث الثلاثة المذكورة في النص إنما هي في الحقيقة ضمير واحد تكرر ثلاث مرات لغير العاقل؛ فهذا يعني غياب الأنثى الحقيقية غياباً كلياً في النص، ولعل سبب ذلك يعود إلى واحد أو أكثر من الأمور الآتية:

–كونه نتيجة من نتائج غياب الثنائية تقريبًا التي أشرنا إليها في النقطة السابقة.

–كون ذلك من آثار التغليب الذكوري السائد في الاستعمال اللغوي.

– أن ما يحمله النص ويعالجه يشترك فيه أفراد المجتمع، ويعانيه الجميع، دون تمييز بين ذكر وأنثى.

– أن الصورة النمطية للأنثى في النص الشعري عادة ما تكون مصاحبة لحالة نفسية تسودها العاطفة الأنانية وللمتعة، وهذا النص بعيد البعد كله عن ذلك.

7. طغيان ضمائر للفرد (32) ضميراً، بنسبة 73%. ولن نزعم أن ذلك نتيجة عزلة تسيطر على النص، أو فردية تستولي على الشاعر، فبناء النص ووجهته تأبيان ذلك؛ بل سبب ذلك كونه نتيجة للتماهي بين الواحد والكل؛ فالواحد يعبر عن الكل، والكل يتمثل في الواحد.

8. يغلب في ضمير للمتكلم كونه مفرداً (15/ 4)؛ وفي هذا شيء من المنطق؛ لسببين:

الأول: أن المتكلم في الحقيقة فرد، وعندما يتكلم يغدو لغويًّا ومنطقيًّا أن يستعمل ضمير للفرد.

ثانياً: أن الشاعر وإن كان فرداً في ذاته وفي خطابه، لكنه كما أسلفنا جعل من نفسه معادلاً موضوعيًّا لوطنه وأبناء وطنه؛ لذا فال(أنا) عنده لا تعني ذاته فقط، وإنما تعني: نحن/ أنتم/ هم.

9. الضمير للمنفصل كله مفرد، فلم يأت منه مثنى ولا جمع؛ وفي هذا– بصرف النظر عن الدلالة والغاية– تطابق الخطاب مع الحال؛ فالمتكلم فرد في خطابه، ومتفرد في إحساسه؛ لذلك كانت 2/8 ضمير متكلم مفرد(أنا):

وأنا اغتراب

وأنا ابتعاد واقتراب

وأنا السؤال عن الذي وأنا الجواب
وأنا لكل دم فم ولكل ظامئة سحاب
...وأنا ارتقاب
وأنا احتساب
وأنا اقتحام وانسحاب

10. ومما يلحظ في للموقع الإعرابي للضمير في النص ما يأتي:

أ. كل الضمائر للمنفصلة جاءت ضمائر رفع، فليس منها ضمائر نصب؛ ونرى أن هذا ناتج للمرونة والخفة اللتين تتصف بهما ضمائر الرفع للمنفصلة.

2. لم يحوِ النص من الضمائر ذات للموقع للمنصوب إلا واحدا: (44/1) [**سيقدحك**]على الرغم من كثرة استعمال ضمائر النصب في اللغة، وتعدد عوامل النصب للضمائر؛ ولا أجد لذلك تفسيرًا؛ إلا أن يكون ردة فعل عند الشاعر بسبب ما يشاع من كثرة النصب للمادي الذي يمارسه للمفسدون في الدولة والمجتمع بغض ذلك إلى وعي الشاعر ولا وعيه النصب بكل صوره: اللغوي وللمادي؛ ولعل مما يشهد لهذا الأمر قلة الكلمات للمنصوبة في نصه هذا؛ على الرغم من كون النصب أخف الحركات، وأنه الأكثر استعمالاً في اللغة؛ فللمنصوبات في اللغة أكثر من للمرفوعات والمجرورات مجتمعة، وربما للسبب نفسه استخدم جل الأفعال في النص لازمة غير متعدية إلى منصوب، بنسبة (28لازما/9متعد).

3. كثرة ضمائر الجر (26) ضميراً، بنسبة (59%)، بينما ضمائر الرفع والنصب مجتمعة (18) ضميراً، بنسبة 41%. وإذا علمنا أن ضمائر الجر كلها ضمائر غائب؛ أمكننا القول: إن (اجتماع الجر والغيبة) انعكاس أو تعبير عما يعالجه النص من وضع مجتمعي متقهقر متردٍ مجرور نحو المجهول، وعن الاستلاب والظلامية اللذين صبغا النص نتيجة لذلك.

3. حروف الجر:

حروف الجر تشكل حقلاً مستقلاً، وتشترك في كثير من الأمور، فهي: متطابقة في الوظيفة الإعرابية، مقصورة في الحضور الاسمي، متنوعة الدلالات، وقد تتناوب في العمل، إلى غير ذلك من الخصائص التي تجعل من تكرار هذه الحروف قضية تستحق التوقف عندها، واستجلاء ما يعنيه حضورها وتكرارها.

ISSN:2707-8655
EISSN:2707-8663

في الجدول الآتي نجد بعض ما يتعلق بحروف الجر الواردة في النص.

جدول (7) يوضح نسبة تكرار حروف الجر في قصيدة (ظمأ بارد)

الحرف	تكراره	مدخوله	النسبة
الباء	10	5ظاهرة، 3ضمير، 1مصدر مؤول، 1مبهم	%31
اللام	10	5مبهم، 4ضمير، 1 اسم ظاهر.	%31
على	8	7 ظاهرة معرفة، 1نكرة	%25
عن	2	1ظاهر، 1مبهم	%06
من	2	اسمان ظاهران معرفان	%06
المجموع	32		%99

من الجدول، ومن النص أيضاً يتبين لنا الآتي:

1- أن تكرار حروف الجر في النص (32) مرة؛ وهو حضور متوسط، يعطي لها أهمية وأثراً؛ لكنه لا يمكنها من الهيمنة في النص.

2- توزعت في 24 سطرًا من مجموع سطور النص الـ (51) وشملت مساحة النص كله، ولم تتركز في زاوية محددة منه، وهو وضع طبيعي بإجمال.

3- في المستوى الحضوري لحروف الجر يلحظ الآتي:

- أن طبيعة حضورها في النص غير متزنة؛ ففيه فقط (5) حروف جر، أي أن ثمة حروف جر كثيرة لم يكن لها حضور في النص، وبعضها مما هو كثير الاستعمال في اللغة، دائم الحضور في النصوص، نحو(إلى، وفي، والكاف، ورب، و واو رب)؛ على الرغم من أن الحضور الأعظم في النص للأسماء التي هي مدخول حروف الجر، وتواضع الحضور الفعلي.

- نسب التوزيع أيضًا مختلة لصالح حرفي (الباء، واللام) إذ تكرر كل منهما عشر مرات، ونسبة حضورهما (62%)، وهما الحرفان الوحيدان غير مستقلين، بل يأتيان متصلين باسم بعدهما؛ مما يعطي للنص دلالة أكبر في الترابط العضوي على أصغر للمستويات. ولا أظن أن لخفة هذين الحرفين وصغر بنائهما كبير أثر في كثرة حضورهما؛ وإلا لكان الأمر مع بقية الحروف، فالحرف (على) ورد (8) مرات، والحرفان: (عن، ومن) وهما أقل منه بناء كل منهما ورد فقط مرتين.

–تنوع مدخولها، وتصدر الاسم الظاهر والضمير لقائمة المجرورات، وهو استعمال مألوف، فليس في ذلك شيء استثنائي.

4– بما أن أدوات الجر التي نحن بصددها حروف، والحروف كما هو معلوم: لا تؤدي وظيفتها، ولا تعمل عملها، ولا تعطي دلالتها الدقيقة إلا مقترنة بغيرها؛ فيغدو منطقياً تلمس أن يكون ثمة ما يثير الانتباه من/في طبيعة ما يقترن بها أو تقترن به.

وما يثير الانتباه فيما نحن بصدده في هذا النص: اقتران حروف الجر بأسلوبي: الاستفهام، والنفي:

أ– اقتران حروف الجر بالاستفهام: اقترنت حروف الجر في النص بالاستفهام خمس مرات، مع حروف: (على، والباء، واللام): اقترن (على) بالهمز 3مرات، واقترن اللام والباء بـ(من) الاستفهامية مرة لكل منهما. ويغدوا الأمر لافتًا وباعثًا على التساؤل والاهتمام إذا عرفنا أن مواطن الاستفهام في النص كله (8) مرات فقط، منها هذه الخمسة التي اقترنت بحروف الجر. وإذا عرفنا أيضًا أن الجمل الإنشائية في النص انحصرت في هذه الجمل الاستفهامية فقط، بمعنى أن أغلب الجمل الإنشائية في النص جاءت مقترنة بحروف الجر؛ فما سر ذلك؟ وما ينتج عن ذلك؟ أو ما يترتب عليه؟

أسلفنا الذكر أن النص ارتكز بشكل كبير على الجمل الاسمية، وأن خبر المبتدأ كثيراً ما يكون مصدرًا أو اسمه؛ وهو ما يعني أن النص قائم على ثبات الأحداث واستمرارها، وإذا عرفنا أن الجمل الإخبارية تفوق نسبة (90%) من الجمل في النص؛ فذلك يعني أن النص عبارة عن قائمة من الأحكام الثابتة القابلة للتصديق أو التكذيب. وقد كررنا أن ذلك كله مصوغ بصورة سلبية قاتمة قائمة على اليأس المطبق الناتج عن واقع مرير، وأمل مفقود، ومستقبل مجهول، صورة يسيرة مختزلة من ذلك نجدها في قوله:

عجب عجاب!

زمن يشيب به الغراب

زمن وسيلته وغايته عذاب

زفراتنا تهم به، وسكوتنا حيل تعاب

حكت الذئاب

ISSN:2707-8655
EISSN:2707-8663

إذاً هو واقع يغدو أي أمل معه ضرب من الوهم وباب من خداع النفس. فهل تؤثر الجمل الإنشائية القليلة على هذا التصور، وتعطي مساحة بسيطة لتوقعات إيجابية تبشيرية مغايرة للوحة السائدة في النص، ولو كانت مجرد توقعات؟ وهل لحروف الجر أن تجر الصورة الكلية نحو منحىً آخر مغاير؟

لو أعدنا النظر في الجمل الإنشائية المقترنة بالجر، لوجدنا الاستفهام فيها قائماً على: الاستبعاد، والاستنكار، والاستغراب.. في بناء رتيب يؤكد هذه الأشياء ويعمقها، فمع حرف الجر(على) جاءت هذه الأمور بصورة ممتدة تمتطي الأزمنة الثلاثة، لاحظ ذلك:

أعلى المسافر أن يموت لكي يحس به الغيابُ؟!

أعلى القصيدة أن تذل إذا ترنحت الرقابُ؟!

أعلى الحقيقة أن تغير وجهها لمن استرابوا؟

عجب عجابُ!!

أكان، وينبغي أن يكون، وسينبغي أن يكون على: للمسافر، والقصيدة، والحقية أن... ؛..؟ إنه عجب عجاب من حماقة الحدث وقبحه الناتجين من: انحطاط الواقع، وغرابة أهله، وانعكاس للموازين.

والرتابة نفسها والأمور السابقة ذاتها نجدها مع حرفي الجر الباء واللام المقترنين بـ(من) الاستفهامية في قوله:

فبمن سيقدحك المساء وأنت وحدك يا ثقاب؟!

ولمن ستقطف ما بذرت وأنت زادك والشراب؟!

وضع الكتاب.

إنه استغراب واستنكار ينطلقان من لحظة يائسة بائسة؛ ليمتدا إلى مستقبل مجهول ممتد السوء وجهالة المصير.

ومما يلحظ في طبيعة البناء التركيبي للجر مع الاستفهام اعتماده على: النمطية، والتراتبية: فاتخذ مع (على) نمطا، ومع (الباء واللام) نمطاً، ومضى في الأمرين على وتيرة رتيبة مع كل نمط: فمدخول (على) في كل من المواطن الثلاثة واحد: الاسم الظاهر المعرف بـ(ال)، وكانت(من) الاستفهامية بما فيها من إبهام مدخول الباء واللام. وثمة مغايرة بنائية اقتضتها خصوصية كلٍ، تمثل ذلك بكون الجر مدخول الاستفهام في النمط الأول أي مع (على)، وهذا الأصل؛ كون أدوات الاستفهام لها الصدارة، لكن تخلف الأمر مع حرفي(الباء واللام) فكان الاستفهام مدخول الجر، وتاليًا له؛ ذلك أن حرفي الجر متصلان غير مستقلين، وهما لا يأتيان ذيلاً.

الأبيات الثلاثة الأولى صدورها جمل اسمية كان حرف الجر (على) مع مدخوله خبرا مقدما لمبتدأ هو مصدر مؤول في الأبيات الثلاثة. والبيتان الأخيران صدراهما جملتان فعليتان صدرتا بحرف الاستقبال القريب (السين) وجاء الحرفان(الباء واللام) مع مجرورهما اسم الاستفهام (من)متعلقين بالفعلين التاليين لهما.

الأبيات الثلاثة ختمت بـ(عجب عُجاب): مصدر+ صيغة مبالغة؛ بما يدلان عليه من امتداد العجب وشدته.

البيتان الأخيران ختمًا بـ(وضع الكتاب) بما تدل عليه هذه الجملة الموجزة من: حتمية ناجزة، وقدرية نافذة، ليس لنا إزاءهما غير الاستسلام التام والتسليم المطلق.

ومما يلفت الانتباه أنه في النموذجين السابقين على قصرهما تركز الحضور الفعلي بشكل كبير، لا سيما الفعل المضارع، فقد احتويا على محدوديتهما (6) أفعال مضارعة من مجموع (14) فعلاً مضارعًا في النص كله؛ فلعل لاقتران الجر بالاستفهام أثراً في طبيعة هذا البناء اللفظي. وأياً كان فهذا الحضور الفعلي يدل على أن هذه الجمل تتسم بحركة دؤوبة، وأن أحداثها البغيضة متجددة متكررة.

إذاً هذه الجمل الخمس التي جمعت الجر والإنشاء لا تحمل بصيصاً من أمل، ولا خيطًا من رجاء يقلل من سلبية الواقع المرير الذي أدته الجمل الإخبارية في النص. بل هي امتداد لتلك، متكاملة معها في تصوير الواقع الذي نجحت القصيدة النجاح كله في بيان عمق مأساته وامتدادها وتجددها، والقنوط من بزوغ فجر قريب.

ويحسن ألا نغفل الإشارة إلى أن بقية الجمل الإنشائية الثلاث التي لم تقترن بحروف الجر إنما هي أخت هذه وبنت تلك في تصويرها لسلبية الواقع، وظلامية حاضره المعاش ومستقبله المتوقع، يقول فيها:

قلقي وأغنيتي وقافيتي يباب

.....

(فمتى الإياب)؟!

....

وذوت مواسمنا وما ذوت القذائف والحراب

(فمتى الحساب)؟!

و(متى سينقشع الضباب)؟!

تكرر اسم الاستفهام الزمني (متى) 3 مرات: يحمل الحسرة واليأس، واستبطاء الفرج.

ISSN:2707-8655
EISSN:2707-8663

ب. اقتران حروف الجر بالنفي: ورد النفي في النص كامله في أربعة مواضع فقط، اثنان منها سبقا حرفي جر، في قول الشاعر:

وعلى القتيل بأن يتوب (وما لقاتله) متاب

لا المخطئون نجوا (ولا بالصائبين) نجا الصواب

قلة النفي إلى هذا الحد في النص يجعله مرتكزًا على الإثبات المطلق. ويظهر لي أن إيمان الشاعر الجازم باللوحة العامة التي رسمها النص، وقناعته الراسخة بواقعية ما سطره وحقيقته؛ جعل النص يغلب عليه الثبات، فنتج عن ذلك ضعف الغائية التوازنية في النص؛ لذلك لم يحصل تنافس حضوري بين الأساليب للمقابلة، ومنها: الإنشاء والخبر كما سبق، وكذا النفي والإثبات؛ لذا ندر النفي لعدم الحاجة إليه. وأن يأتي بعد نصف النفي – وإن كان قليلا– في النص حرف جر، مع أن نسبة حضور حروف الجر في النص ليست كثيرة كما ذكرنا؛ لهو أمر لافت للانتباه، ومثير للاهتمام، وقد يكون ناتجا عن علاقة خصوصية، وأيًّا كان فلا يخلو من دلالة ما.

ومما نجده في موطني اتصال النفي بالجر:

– أن ما دخلا عليه في للموطنين وصف معرف.

– أن كلا منهما يتصدر جملة ترتبط بما قبله بحرف العطف الواو.

– أن شبه الجملة في كلٍ متقدم لفظًا، ومتعلقه متأخر عنه.

– أن للموطن الأول قائم على الضدية الدلالية، والتوافق اللفظي، أو ما يسمى بديعيًّا (رد العجز على الصدر).

– وأن الثاني بعكس الأول: أي قائم على التشارك الدلالي، والضدية اللفظية، أو ما يسمى بديعياً (التقابل).

المحور الرابع: التكرار التموضعي

إذا كان تكرار اللفظ يحمل دلالة، ويعطي فائدة ما؛ فإن تكراره في موضع بعينه يعطي فائدة مضافة، وقد يحمل دلالة أخرى. وثمة مواضع كثيرة في القصيدة يركز عليها من يدرس التكرار في النصوص، وأعطيت تسميات توحي بمكان تموضعها، منها: البداية أو الاستهلال، والدواخل، والسوابق، واللواحق، والخوالف، والنهايات،...

ونحن هنا سنقتصر على تتبع التكرار في بدايات سطور النص ونهاياتها؛ رغبة في الإيجاز؛ ولأنهما أهم موضعين في النص حصل فيهما تكرار تموضعي. ولأن أغلب التكرارات التي سنستشهد بها قد تقدم ذكرها؛ فسنكتفي بالإشارة إلى ما اكتسب التكرار من تموضعه في للمكان الذي هو فيه.

1. التكرار الاستهلالي: (تكرار البدايات)

تشكل البدايات أهمية كبرى: للمتلقي، وللنص معا؛ فما بعدها يبنى عليها، وغالبًا ما يسند إليها. ونقصد بالتكرار الاستهلالي: التكرار الذي يأتي رأسيًّا في أوائل أبيات النص وسطوره، وليس في أول النص فقط. وهذا التكرار قد يكون لحرف أو كلمة أو جملة، وقد يجتمع ذلك كله. والتكرار الاستهلالي أكثر حضورًا من التكرار الختامي، بل ذهب د. محمد عبد المطلب إلى أن غالبية أشكال التكرار تأتي "في صورة رأسية [استهلالية]، بحيث تتردد لفظة معينة أو جملة معينة في مطلع عدة أسطر، لتكون نقطة الثقل التي ينطلق منها المعنى فيغطي امتداد السطر، ثم تتواصل الدلالة اعتمادًا على هذه الركيزة التعبيرية.[1] . هذا و"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 رئيسين: إيقاعي ودلالي[2]" وترى نازك الملائكة أن التكرار الاستهلالي لا بد "أن يوحد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر وإلا كان زيادة لا غرض لها[3]" ولا فائدة منها.

والجدول الآتي يوضح الحروف والكلمات والجمل التي شكلت التكرار الاستهلالي في النص.

جدول (8) يوضح عناصر التكرار الاستهلالي في قصيدة (ظمأ بارد)

الحرف	نوعه	تكراره	الكلمة/الحقل	نوعه	تكراره	الجملة وشبهها	نوعها	تكرارها
و	رابط	17	مصدر/اسمه	حقلي	12	وأنا..	اسمية	6
ق	حرف مَبنَى	11	أنا	ذاتي	6	فبمن سيقدحك.. ولمن ستقطف..	فعلية/استفهامية /استقبالية	**2**
على	جر	6	للماضي	حقلي	11	أعلى..	استفهام/خبر مقدم	3
ف	رابط	4	للمضارع	حقلي	2	فمتى..	استفهام/خبر مقدم	2
أ	استفهام	3	متى	ذاتي	3			
ز	مَبنَى	3	زمن	ذاتي	2			
ن	مَبنَى	3	باب	ذاتي	2			

من الجدول السابق يتضح لنا الآتي:

1- أن تكرار الحروف أكثر من تكرار الكلمات والجمل.

(1) بناء الأسلوب في شعر الحداثة: 421.
(2). القصيدة العربية الحديثة من البنية الدلالية إلى البنية الإيقاعية، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمد صابر عبيد، 2001م، اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق، ص18-19.
(3). قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص 236.

ISSN:2707-8655
EISSN:2707-8663

2- ذكرنا الحروف المكررة استهلاليًّا، سواء كانت حروف معنى أو حروف مبنى.

3- المكررات الاستهلالية بينها شبه تكتل موضعي، لا سيما الجمل وشبهها، لكن حرفي (الواو والفاء) ليس لهما شيء من ذلك؛ لأنهما حرفا ربط يوجدان حيث يقتضيهما الأمر.

4- أن أكثر حرف تكرر ابتداء هو حرف الواو (17) مرة؛ ولا غرابة فهو أكثر حروف المعنى تكررًا في النص كله، فقد ورد (57) مرة: (عطفًا، وحالًا، واستئنافًا). أي أن نسبة تكرار الواو استهلاليًّا تبلغ 25% من نسبة حضورها الكلي في النص.

5- ومما يلحظ في التكرار الاستهلالي على المستوى الحقلي ما يأتي:

ا. أن المصدر واسمه أكثر كلمة اسمية حقلية استهلالية تكررت في النص بعدد (12) مرة، ونسبة 20%؛ وهذا من أثر الهيمنة النصية لهما التي سبق ذكرها.

ب. أن الاستهلال بالفعل الماضي بعدد (11) فعلاً من مجموع (23) فعلا ماضياً احتواها النص، بنسبة 48% هو أكبر نسبة تكرار استهلالي/غير تركيبي في النص على الإطلاق؛ ولعل مما يوحي به هذا الأمر أن الشاعر كثيراً ما يبدأ من الماضي متدرجاً إلى المستقبل في تصويره الشعري؛ على الرغم من اسمية النص واتكائه على الحدث الممتد لا المحدود.

6- أن التكرار الاستهلالي المركب انحصر في نمطين من التركيب، تمثل بـ:

أ. جملة اسمية تصدرت بالضمير(أنا) بعدد (6) مرات؛ وقد سبق مناقشة الأنا التي يحملها الضمير هنا.

ب. سبعة مواطن شكلت حقلاً استفهاميًّا، استأثر بـ8/7 من جمل الاستفهام الإنشائية؛ ولأن أدوات الاستفهام لها الصدارة في الكلام؛ فيغدو التكرار الاستهلالي هنا طبيعيًّا مألوفًا.

2- تكرار النهايات

وإن كان التكرار في النهايات أقل منه في البدايات، لكن النهايات لا تقل أهمية عن البدايات. وإذا كانت البدايات أول ما يقرع ذهن المتلقي، فالنهاية آخر ما يتصل به. والنهايات تترجم الغايات، بل الغاية ترادف النهاية لغة، ولا غرابة فكلٌ يؤمل أن تكون نهايته هي غايته التي يسعى إليها.

جدول (9) يوضح النهايات المكررة في قصيدة (ظمأ بارد)

المكرر	التكرار	النسبة
المصدر واسمه	20	%33
كلمة (باب)	7	%87
المشتقات	5	%56
حرف (الباء)	51	%55
الأفعال	4	%11

من الجدول السابق يتبين ما يأتي:

1- أن تكرار النهايات أقل من تكرار البدايات بإجمال.

2- أن تكرار النهايات وجد في الحروف والأسماء والأفعال.

3- أن الأكثر تكرارًا في النهايات هو حرف(ب)؛ لأنه حرف الروي في القصيدة، وقد أسلفنا أن حرف الباء يتصف بصفات: الشدة والقلقلة والجهر؛ وهو الأمر الذي انعكس على النص؛ لا سيما وأنه ابتدأ بحرف الباء وبه اختتم .

4- الحضور الملحوظ للمصدر واسمه، على نحو أكثر منه في تكرار البدايات، وإذا ضممنا هذا الأمر إلى قلة تكرار الأفعال في النهايات: (3ماض+ 1 مضارع= 4) أي بنسبة 11% فقط، تبين لنا محدودية حضور الأفعال في النهايات، وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن المصادر المكررة في النهايات إنما هي جزء من الأسماء، إذًا يكون مجموع الأسماء المنتهى بها في النص: (47) اسماً، وبهذا يتأكد ما كررناه من ارتكاز النص على الاسمية، بما يدل عليه ذلك من استمرار وثبات.

5- مما يلفت الانتباه في طبيعة النهايات المكررة، أنها استأثرت بخمسة من المشتقات التسعة الموجودة في النص، بنسبة 56% وهذا يؤكد الفرضية التي ذهبنا إليها في النقطة السابقة؛ فالمشتقات أسماء، وتشترك مع المصدر واسمه في: الاسمية، وفي الدلالة على الحدث الممتد.

6- كلمة (باب) تكررت في النص 8 مرات، لكنها في مرتين منها كانت تمثل السطر الشعري كله؛ فاعتبرناها في إحداهما من البدايات؛ لا سيما وأنها أول كلمة بدأ بها النص، واعتبرناها في أخراهما من تكرار النهايات. وقد سبق أن وقفنا على الدلالة القائمة سياقيًّا لهذه الكلمة في النص.

ISSN:2707-8655
EISSN:2707-8663

ختاما:

هذه بعض النتائج التي توصل إليها البحث:

1. التكرار في قصيدة (ظمأ بارد) وسم النص بقدرة تصويرية بديعة للواقع اليمني الحاضر، وللمستقبل المتوقع بلغة شعرية إيحائية عميقة.

2. ولَّد التكرارُ في النص طاقة شعورية هائلة تجبر القارئ العمدة على التفاعل والانفعال؛ حتى كأنه وهو يقرأ النص: يشاهد ويسمع ويلمس حاضر اليمن وأنينها المؤلم، ومستقبلها المظلم المحزن – الأكيد بحسب قناعة النص لا المتوقع– في لوحة بارزة بإزائه.

3. هذا النص عبارة عن كتلة موسيقية، متعددة النظام للموسيقي، على نحو يكسر الرتابة والملل، وفيه ما يلبي رغبات لأنصار: القديم والحديث والحداثة.

4. البناء الهندسي الخاص للنص له أثر موسيقي، وأسهم في توليد أنواع من التكرار، لكن هذا البناء ليس من أعطى النص قيمته وتميزه.

5. للتكرار في هذا النص صلة بحالة الشاعر ونفسيته.

6. هذا النص قائم على: أ. الإخبار لا الإنشاء. ب. الإيجاب لا النفي. ج. الثبات للمكروه والديمومة السلبية، لا التحول الإيجابي لأوضاع البلاد.

7. كلما قل بناء الجمل المكررة، زادت فيها فرص التوافق الهندسي: بناءً وموسيقى، والعكس صحيح؛ وهذا يعلل لنا سبب كون شعر الغناء غالباً ما يكون من الأبحر المجزوءة والخفيفة.

المصادر والمراجع:

1.بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،(مقارنة بنيوية تكوينية)، دار العودة، بيروت، 1989م.
2.بوبعير، بوجمعة، دراسة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات جامعة قاريونس بنغازي، ط 1، 1998م.
3.جعفر، عبد الكريم راضي، تكرار التراكم والتلاشي ظاهرة أسلوبية، مهرجان المربد الشعري الـ(4)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1،2000م.

4.جيدة، عبد الحميد ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط 1، 1980م.
5. الحمادي، يحيى، ديوان نحت في الدخان، مؤسسة أروقة، القاهرة، ط1، 2019م.
6.داوود، أماني سليمان، الأسلوبية والصوفية(دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)، مطبعة مجدلاوي، عمان الأردن ط 1، 2002م.
7.الزَّبيدي، المرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية.
8.زروقي، عبد القادر علي، أساليب التكرار في ديوان(سرحان يشرب القهوة في الكفتيريا) لمحمود درويش(مقاربة أسلوبية)، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر – باتنة– الجزائر. 1432–1433هـ/ 2011– 2012م.
9.السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، مصر.
10.السيد، عز الدين علي ، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط 2، 1968م.
11.شرتح، عصام، جمالية التكرار في الشعر السوري، دار رند للطباعة والنشر، ط1، دمشق، سوريا، 2010م.
12.عبد المطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، ط 1.
13.عبيد، حاتم، التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، مطبعة التفسير الفني، صفاقس، تونس، ط1، 2005م.
14.عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة من البنية الدلالية إلى البنية الإيقاعية، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق، 2001م
15.العسكري، أبو هلال، الفروق اللغوية، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة، القاهرة.
16.عمر، أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، 1429هـ – 2008م.
17.فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد 164، الكويت.
18.الكبيسي، عمران خضير، لغة الشعر العربي المعاصر، ، وكالة المطبوعات، الكويت ، ط 1، ، 1982م
19.لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح،، دار المعارف، بيروت، 1995م.
20.مصطفى، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، تحقيق: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة.
21.مفتاح، محمد، الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط 3، الدار البيضاء، 1992م
22.ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ
23.نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، بغداد ، ط 2، 1965م.
24.ياقوت، محمود سليمان، علم الجمال اللغوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1995م.