الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة وهران1 – أحمد بن بلّة –

كلية الآداب والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

جماليات التكرار وآلياته في التماسك النصي
قصيدة مديح الظل العالي
للشاعر محمود درويش أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في مشروع اللسانيات النصية

إعداد الطالب: علي بوعلام

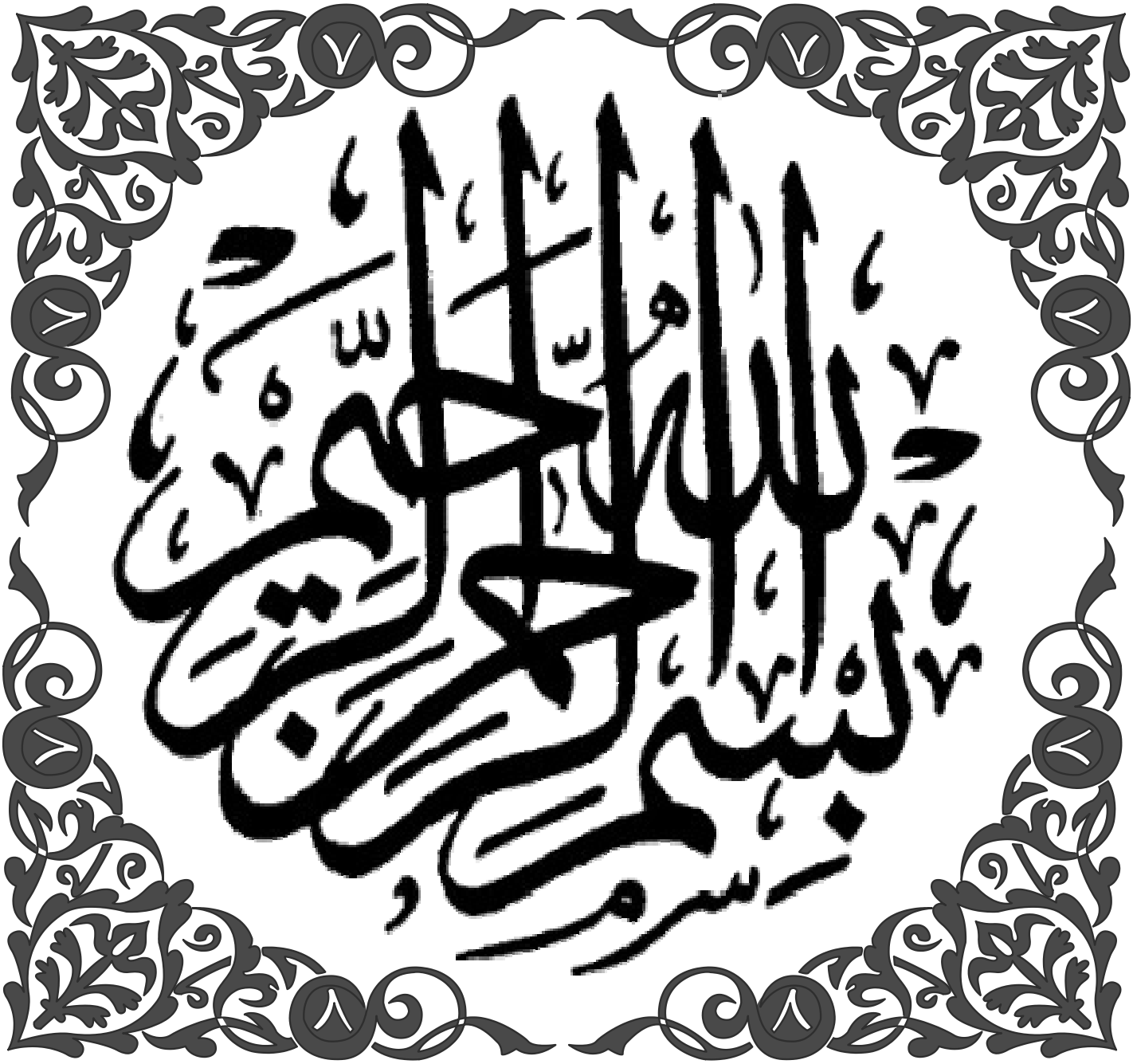
إشـراف: أ. د/محمد ملياني

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
ناصر اسطنبول	أستاذ التعليم العالي	وهران	رئيسا
محمد ملياني	أستاذ التعليم العالي	وهران	مشرفا ومقررا
مسعود أحمد	أستاذ التعليم العالي	وهران	عضوا مناقشا
فاطمة الزهراء حبيب زحماني	أستاذة محاضرة .أ	وهران	عضوا مناقشا

1437–1438هـ

2016–2017م


بسم الله الرحمن الرحيم

الشكر والتقدير

الحمد لله ر ب العالمين ، حمدا يوافي نعمه ويكافئ مزيده، والشكر لله على ما وهبني من صبر وهدي وتوفيق تخطيت به الصّعاب لإنجاز هذا العمل والصلاة والسلام على الرحمة المهداة نبينا محمد وعلى آله و صحبه و سلم تسليما كثيرا

أما بعد:

ما كان لي أن أقف على بساط حواشي البحث، ولا أن أساهم بهذا الجهد في ما زادني شرفا، إلاّ فضل من ساعدني على إنجاز هذا البحث، بدء بأستاذي الدكتور المشرف محمد ملياني توجيها، الذي تتبع هذا العمل منذ بداياته، وأبدى ملحوظاتِه القيمةَ التي قَوَّمَتْ فُصولَه، فجزاه الله عنِّي خير الجزاء، وإلى كلّ من علّمني وجلست بين يديه أسمع حلو الكلام ، وأتذوق طعم العلم، ورأيته نبراسا لي ولغيري يُحي في النفس المعرفة، ويقرّب إليها أنوار الفضيلة، إلى كل من بثّ فِيَ روح البحث والتفاني فيه تشجيعا وتحفيزا .

كمالا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل للأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة كلّ باسمه ومقامه على تفضّلهم بقراءة وقبول مناقشة هذه الرسالة، وعلى ملاحظاتهم القيّمة التي يتفضلون بإبدائها، فهم أصحاب فضل وريادة .

إنّي مدين بالشكر لكلِّ من نهلت من فيض علمه وكلِ من ساعدني مقّلًا أو مكثرًا.

الإهــداء

إلى من تجرع مرارة الكأس ليسقيني قطرة حب...

إلى من كّلت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة...

إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم...

إلى روحه الطاهرة الزكية **(والدي العزيز)** .

إلى من أرضعتني الحب والحنان...

إلى رمز الحب وبلسم الشفاء...

إلى القلب الناصع بالبياض **(والدتي الحبيبة) .**

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة والنفوس البريئة إلى رياحين حياتي**(إخوتي ، زوجتي ، أبنائي ، بناتي.)** إلى كل هؤلاء

أهدي هذا العمل المتواضع .

مـــقدمـــة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين أما بعد:

فقد شغل تعريف النص مساحة كبيرة عند علماء لغة النص، وعلى الرغم من تعدد وتباين مدارسهم اللسانية ومذاهبهم الفلسفية والفكرية التي ينتمون إليها وينطلقون منها إلا أن هناك ما يجمع تعريفاتهم وهو: التأكيد على خاصية ترابط النص وضرورة النظر إليه على أنه وحدة كلية مترابطة وليس سلسلة من التتابعات الجزئية.

إن جل التعريفات المتراوحة بين وحدة النص، وترابطه ودلالتة ، جعلت المقاربة اللسانية تحاول إرساء نظرية نصية متكاملة للمشروع اللساني النصي، حيث أضاف "ديبوجراند" و" دريسلر" المعايير النصية السبعة التي لا يكون النص نصا بدونها.

ويعد" دي بو جراند" من أوائل علماء النص الذين حددوا بدقة متناهية معايير النصية؛ حيث جاءت شاملة لكل تعريفات النص على اختلافها، وقد ضمّن ذلك في كتابه : "النص والخطاب والإجراء" حيث يقول: "وأنا أقترح المعايير التالية لجعل النصية Textuality أساسا مشروعا لإيجاد النصوص واستعمالها":" السبك ، والحبك ، والمقصدية ، والمقبولية، والمقامية والإخبارية ، والتناص "، وأكثر هذه المعايير أهمية وشيوعا:السبك، والحبك، والمقصدية، ولا يلزم تحقيق هذه المعايير السبعة داخل كل نص، وإنّما يتحقق الاكتمال للنص بوجودها، إذ قد تتشكل بعض النصوص بأقل قدر منها.

فالسبك له أهمية في بناء النص، حيث يقوم بدوره في عملية بناء النص من خلال تحقيق الاستمرارية فيه ، وتنظيم المعلومات بداخله، كما يسهم السبك في سدّ الفجوات اللغوية التي تظهر للمتلقي في النص ، ممّا يحقق له الترابط والاتساق .

وإذا كان **التكـرار** نمطا صوتيا يتصل بالذات المبدعة. ويساعد على تلاحم البناء وترابطه ويشكل نغمة موسيقية قوية، فهو يعين على تشكيل عنصر التأثير والتأثر، وهو عنصر هام في تثبيت الإيقاع الداخلي في فضاء النص الشعري.

ومحاولة لإبراز دور **التكـرار** في تحقيق التماسك النصي، والكشف عن جمالياته في لغة الشعر اخترت أحد الشعراء الذين أبدعوا بكفاءة عالية صياغة النصوص الشعرية وهو الشاعر الفلسطيني: **محمود درويش**، لما يتميز به من شهرة فنية رائعة وصلت في

السبعينيات من القرن الماضي إلى كمال نضجها، فقد تميز شعره بظاهرة التكرار بشتى أساليبه ، وتُعد قصيدته المطولة "مديح الظل العالي" من أوفر القصائد على هذه الخاصية . ولهذا أتى البحث الموسوم: جماليات التكرار وآلياته في التماسك النصي " قصيدة مديح الظل العالي " للشاعر : محمود درويش أنموذجا ، ليحاول الإجابة عن الإشكالية الآتية:

– إلى أي مدى يمكن الكشف عن العمق الفني والدلالي للتكرار في شعر محمود درويش من خلال قصيدته المطولة : مديح الظل العالي ؟

إن هذه الإشكالية تتفرع بدورها إلى العديد من التساؤلات منها :

– فيم تجلت جمالياته؟ وما مدى مساهمته في بناء نصه الشعري ؟

– ما مدى شرعية نظرية التماسك النصي بالتكرار وسلامة قوانينها من خلال نصوص الشاعر؟

– هل يخضع التكرار لسنن لغوية نحوية بحتة ، أم إلى أشياء أخرى؟

ــ ما أنماط التكرار التي اعتمدها الشاعر؟ وهل لها علاقة بنوع النص؟

ـ ما أثر ثقافة الشاعر ورؤيته ومهارته اللغوية في استخدام تقنيات التكرار ؟

وهل يرد عنده عفويا أم ثمّة قصدية تعمدها ؟

أسباب اختيار الموضوع:

ومن أسباب اختياري لهذا الموضوع أمران:

الأول: ذاتي تمثل في :

ـ حب الاطلاع والإثراء المعرفي في ميدان لسانيات النص .

– تعلقي بكل ما ينتجه الدرس اللغوي الحديث

الثاني موضوعي منها، وتمثّل في:

– معرفة ظاهرة التكرار ومدى قيمتها في إعطاء البعد الفني والدلالي للنصوص.

– قلة اهتمام الدارسين والنقاد بظاهرة التكرار كآلية من آليات التماسك النصي.

– قلة الدراسات التي تناولت ظاهرة التكرار في الشعر المعاصر من منظور لسانيات النص

أهمية الموضوع:

يكتسب هذا الموضوع أهميته كونه هو تطبيق على مدونة شعرية عربية حديثة تكشف عن اقتدار الشاعر العربي في توظيف دلالات ورموز تبين عن حاله وتعرّف سياقات النصوص التي كانت تعبّر عن حاله وما يعانيه من أزمات.

الأهداف التي يسعى البحث إلى تحقيقها

- يهدف هذا البحث إلى:
- محاولته الكشف عن أهمية التكرار في العمل الإبداعي.
- محاولة إبراز دور التكرار في تحقيق التماسك النصي .
- إبراز وظائف التكرار الجمالية والدلالية .
- الكشف عن مدى قصدية الشاعر في توظيف آلية التكرار.

وقسّمت خطة البحث إلى مدخل وثلاثة فصول تتصدرها مقدمة وتلخصها خاتمة.

خـطـة البحـث:

مدخـــل ويمثل عتبة البحث، تناولنا فيه: التماسك النصي بين المنظورين العربي والغربي تضمّن البنية المفاهمية للنص لغة واصطلاحا عند العرب والغرب.

كما تناولت الدراسة جذور التماسك النصي العربي في التراث عند:(اللغويين- البلاغيين- الأصوليين)، ثم التماسك النصي في الدرس الحديث عند العرب وعند الغرب المحدثين.

أما الفصل الأول فقد وُسم ب: التكرار بين القدامى والمحدثين، اقتفينا من خلاله أثر التكرار في تراثنا العربي القديم عند البلاغيين واللغويين والنحاة معرجين على عَلَم من أعلام الأندلس "**السجلماسي** "في" منزعه، ثم التكرار في الأمثال الشعبية والمقامات وعند علماء النص الحديث.

أما **الفصل الثاني** الموسوم: أنماط التكرار وآلياته ووظائفه في الشعر الحديث.

تمثلت الأنماط في: التكرار الهندسي، الشعوري، البياني والوظيفي، وبيّنا وظائف التكرار وأهميته، أمّا الآليات فركّزت على المتكلم والسامع والمقام.

-**الفصـل الثالث:** وهو دراسة تطبيقية لنسقية التكرار وتجلياته الجمالية في قصيدة مديح الظل العالي، تناولت فيه تكرار النسق الصوتي والصرفي وأخيرا تكرار النسق التركيبي ،أما الخاتمـة فكانت حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها.

وأخيرا ملحق : نبذة عن الشاعر محمود درويش فقائمة المصادر والمراجع.

المنهج المتبع:

لمعالجة هذا الموضوع اتبعت المنهج الوصفي مع آلية التحليل، بالإضافة إلى توظيف المنهج الإحصائي، حيث يقوم بعدّ مواطن التكرار في العمل الفني وتحليلها وكشف أسرارها وخباياها في الدراسة التطبيقية، كما أنّ البحث لم يغفل المناهج البحثية الأخرى بل جلب كل ماله علاقة بالموضوع.

الدراسات السابقة:

من الدراسات السابقة التي تناولت ظاهرة التكرار نجد :

1- الاتساق والانسجام في قصيدة مديح الظل العالي، مقاربة لسانية، رسالة ماجستير، في لسانيات النص،قسم اللغة العربية وآدابها، المركز الجامعي-العقيد أكلي محند أولحاج- البويرة، الجزائر، 2009.

2- الاتساق والانسجام في شعر رزاق محمود الحكيم، دراسة في ديوان الأرق، رسالة دكتوراه علوم في اللغة ، تخصص علوم اللسان، للطالبة فاطمة زايدي ، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2013.

3- بلاغة التكرار في قصة موسى، دراسة وصفية إحصائية تحليلية مقارنة، رسالة ماجستير في الدراسات البلاغية للطالب : بلخير أرفيس، قسم اللغة العربية ، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ، قسنطينة 2006.

4- ظاهرة التكرار وأثرها في الاتساق ، سورة الشعراء " أنموذجا"، رسالة ماجستير في علوم اللسان وتحليل الخطاب ، مدرسة الدكتوراه ، الجزائر2، فرع المدية، للطالبة جويدة يوسف تومي، 2016.

إلاّ أنّ ما نروم الوصول إليه من خلال هذه الدراسة هو البحث في قدرة التكرار على تحقيق اتساق النص، ومن ثم يندرج الموضوع في صلب اللسانيات النصية ، وهو الأمر الذي لم يكن مدار اهتمامات الدراسات السابقة الذكر،وإن كان الأمر كذلك فإن الظاهرة لم تحظ بنصيب وافر إلا ما كان عرضا.

المصادر والمراجع المعتمدة في البحث:

اعتمد البحث في دراسته هذه على جملة من المصادر والمراجع أهما: قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، التكرار في شعر محمود درويش لفهد ناصر عاشور، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر لعصام شرتح، التكرير بين المثير والتأثير لعز الدين علي السيد، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع لأبي القاسم السجلماسي.

الصعوبات :

لا شكّ أنّ البحث اعترضته عوراض كقلة المراجع العربية التي وعى أصحابها أسس اللسانيات النصية ،وصعوبة الصياغة التي تحجب الفهم وتستر المعاني وراء أشكال لغوية أبذل جهدا في فهمها، ولم تكن مشكلة المراجع – على ما جرت عليه العادة – عائقا قط بل العائق في أخذها من نواصيها، والظفر بنفائسها، والقدرة على لم شملها، والربط بينها والإتيان على فهمها فهما سليما.

ولا يسعني في الأخير إلا أن أتوجه بأسمى معاني الشكر والامتنان والتقدير للمشرف الأستاذ الدكتور **محمد ملياني** على رعايته لهذا البحث، فلكم أسعفتني توجيهاته، فبها تبصرت طريقي وتبيّنت معالم دربي، ورسمت لنفسي خطة عمل،عزمت على إتمامها بكل دقة وعناية.

لقد بذلت في إعداد هذه الرسالة ما استطعت من جهدٍ ووقت، وغايتي أن تكون وافية خالصًة لوجه الله الكريم، راجيا منه الأجر والثواب.

ومن لا يشكر الناس لا يشكر الله، كيف وإن كانوا أهلَ فضل وعلم، ومن الواجب أن اعترفَ بجهدِ ذَوِي الفضل والنعمة.

بوسعادة في : 2016/09/04.

الموافق لـ: 02 ذي الحجة 1437هـ

الطالب : علي بوعلام

مدخل: التماسك النصي بين المنظورين العربي والغربي

أولا: تعريف النص

أ- لغة

ب- اصطلاحا

1-تعريف النص عند العرب

- عند العرب القدامى

* عند النحاة

* عند البلاغيين

* عند الأصوليين

- عند العرب المحدثين

2- تعريف النص عند الغرب

ثانيا: جذور التماسك النصي العربي

أ- التماسك النصي لغة

ب- التماسك النصي اصطلاحا

1- عند اللغويين

2- عند البلاغيين

3- عند الأصوليين

ثالثا: التماسك النصي وآلياته في الدرس الحديث

أ- عند العرب

ب- عند الغرب

ظهر تيار معرفي جديد في الستينيات من القرن الماضي، يعنى بمقاربة النصوص الأدبية وغيرها من وجهة نظر لسانية تتجاوز مستوى الجملة إلى النص بوصفه بنية دلالية كبرى له وظائف متعددة، هذا التيار أطلق عليه اسم : **لسانيات النص**، الذي جاء كردة فعل مخالفة للمناهج التي قصرت دراستها على الجملة الواحدة، فتناولتها مفردة معزولة عن سياقها باعتبارها الوحدة الكبرى القابلة للتحليل، وتوسعت في دراسة الأجزاء المكونة لها وبذلك ركزت على الجانب الوصفي للغة، وأهملت كلا من الجانبين الدلالي والتداولي منها.

ولسانيات النص كغيرها من العلوم اللغوية الأخرى تحاول أن تشق طريقها لإثبات أحقيتها في الاعتماد عليها لمعالجة وتحليل النصوص والخطاب من خلال جملة من الوسائل والآليات، وذلك بالتركيز على مبدأين أساسين هما:

أولا : البحث في كيفية ترابط النص وتماسكه من خلال أجزائه المكونة له.

ثانيا: الكشف عن الوسائل اللغوية التي تجعل من النص وحدة قائمة بذاتها، متميزة عن غيرها مترابطة فيما بينها .

فموضوع لسانيات النص بشكل عام هو دراسة النص اللغوي دراسة وصفية تحليلية في إطار يضمن له الترابط و التماسك والتميز والانتظام، سواء أكان النص المدروس نثريا أم شعريا.

و لمعالجة النصوص و تحليلها وفق لسانيات النص، لا بدّ من توافر مجموعة من الوسائل اللغوية التي تجعل النص الواحد قائما بذاته مستقلا عن غيره، و ذلك انطلاقا من وسائل الربط والتماسك السطحي الذي يعرف بالاتساق، والعلاقات الدلالية والمعروفة بعلم النص، والبنى الكبرى التي تعرف بالانسجام، و النظر في السياق الذي ورد فيه النص لمعرفة إمكانية دراسته دراسة تداولية، لأنّ محاولة التعرف على تماسك النصوص لا تكون إلا بإخضاعها إلى هذه المقاربات الثلاث: **الاتساق– الانسجام – البعد التداولي** .

وتماسك النص آلية من آليات دراسة النصوص اللغوية تبلورت ماهيته وأسسه في الربع الأخير من القرن المنصرم على يد "**هاليداي ورقية حسن**"، ومن تبعهما في هذا

المجال، فكان لابد في هذا التمهيد أن نعرض عددا من المصطلحات التي يتم استعمالها في النص وتحتاج إلى توضيح وبيان مفهوم كل منها، ومن المصطلحات التي تعامل معها البحث اللساني: (النص- التماسك - السبك- التكرار....) .

أوّلا: تعريف النص:

أ- لغة:

تأتي مادة (نص) لمعان متعددة أهمها الشهرة والوضوح، والتسلسل، والسيادة والاستقامة والاستواء، وهو معنى الاكتمال، يقول الزمخشري: "الماشطة تنصّ العروس فتقعدها على المنصّة وهي تنتص عليها، أي: ترفعها. وانتص السنام: ارتفع وانتصب.

ونصّ فلان سيّدا: نصّب. ونصصت الرّجل إذا أحفيته في المسألة ورفعته إلى حدّ ما عنده من العلم حتى استخرجته. وبلغ الشيء نصّه أي منتهاه"[1].

وفي اللسان: "... ومنه قول الفقهاء نَصُّ القرآنِ ونَصُّ السنَّة أَي ما دلّ ظاهرُ لفظهما عليه من الأَحكام... وانْتَصَّ الشيءُ وانتصب إذا استوى واستقام قال الراجز:

فبات مُنْتَصًّا وما تَكَرْدَسَا"[2].

إنَّ عملية استقراء المعجمات العربية للكشف عن معاني مادة "نصص" التي هي أصل اشتقاق المصطلح ، ينتج عنها معانٍ متعددة ، أبرزها أربعة هي:

1- الرفع : قال صاحب العين :" نصصتُ الحديث إلى فلان نصاً أي رفعته ... والمنصة التي تقعد عليها العروس ونصصت ناقتي : رفعتها في السير"[3] . ومنه قول طرفة بن العبد:

---

[1] - الزركشي أبو عبد الله بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر (المتوفى: 794هـ) ، البرهان في علوم القرآن ، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي،ط1، مصر، 1376هـ- 1957م. ص365.

2- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، ط3، بيروت، لبنان، 1414هـ/1994م مادة نصص، ج7، ص111.

[3] - الفراهيدي الخليل بن أحمد(ت 175 هـ) العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم **السامرائ**، دار الشؤون الثقافية بغداد، العراق، 1986م، ج 7، مادة نصص ، ص 277 .

و نصَّ الحديثَ إلى أهلهِ فإنَّ الوثيقة في نصّهِ [1].

2- **التحريك** : جاء في اللسان : "النصنصة : تحركُ البعير إذا نهض من الأرض ونصْنصَ البعير : فحص بصدره في الأرض ليبرُكَ"[2].

وقال الزّبيدي : "نصّ الشيء ينصّه نصَّاً : حرّكه ، وكذلك نصنصَه ... ومنه فلان ينصُّ أنفه غضباً، أي يحركها "[3].

3- **نهاية الشيء** : قال صاحب العين : "نصُّ كلِّ شيء : منتهاه ، وفي الحديث : إذا بلغ النساء نصَّ الحِقاق فالعُصبة أولى" [4]، "والنّصُّ أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها.

ومنه قيل : نصَصْتُ الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج كلَّ ما عنده.

وكذلك النّصُّ في السير إ نما هو أقصى ما تقدِ رُ عليه الدَّابة" [5].

4-الإظهار : يسمى المكان الذي ترتقيه العروسة (المنصة) وسُميت بذلك ؛ لأنها تظهر لمَنْ يراها[6]. قال الزّبيدي:"نصَّ الشيء : أظهره وكُلُّ ما أظهر فقد نصَّ" [7].

وورد في مجالس ثعلب (ت 291هـ) : قال أبو العباس : "نصَّه أي أظهره ، وكُلُّ مُظْهر فهو منصوص ، وأصله من نصه إذا أقعده على المنصة... وكُلُّ تبيين وإظهار فهو نصٌّ"[8]، واشتُق من هذا قول الفقهاء : نصُّ القرآن ، ونصُّ السُّنة ، أي ما دلَّ ظاهر لفظهما عليه من الأحكام[9].

هذه المعاني وغيرها التي دونها أصحاب المعجمات العربية، قال عنها أحمد بن فارس

---

[1] – ينظر طرفة بن العبد، ديوانه، تح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، لبنان، 2002م، ص 51.

2- ابن فارس أحمد بن زكريا (ت395هـ)، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، دمشق، سوريا 1979م، مادة "نصص"، ص 349.

[3] – الزبيدي محمد مرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، المطبعة الخيرية، جمالية مصر، ، تصوير دار مكتبة الحياة، بيروت، 1306هـ ،المجلد الرابع، مادة "نصص"، ص 179.

4- ينظر أحمد عفيفي نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق ،القاهرة، 2001م، ص:22-31.

5- ابن فارس ، مقاييس اللغة ، ص125.

6- **الفراهيدي، العين ج5، ص277.**

7- **الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج14، ص27.**

[8]- ثعلب أبوالعباس يحيى بن أحمد ، مجالس ثعلب شر و تح : هارون عبد السلام، دار المعارف،ط1، بيروت ، لبنان، د ت، ص 210

[9] – ابن منظور، لسان العرب، مادة نصص، ج7، ص265.

(ت 395 هـ) إنّها ترجع إلى "أصلٍ صحيح يدلُّ على رفع وارتفاع وانتهاء في الشيء"[1].

فلا ذِكر في المعجمات العربية لدلالة (نصَّ) على مدونة، أو كتاب، أو خطاب وكُلُّ ما هناك أنّه أُشتق من (نصَّ) بمعنى الظهور فقيل : نصُّ القرآن، ونصُّ السنة . وقد يكون مردُّ هذا إلى أنَّ الثقافة الإسلامية هي ثقافة شفوية غير مكتوبة، فمعلوم أنَّ التدوين للأدب تأخر كثيراً فالقرآن الكريم من أوائل النُّصوص التي دوّنها العرب – على قلتها –.

أمَّا أصحاب المعجمات الحديثة فقد تجاوزوا هذه المعاني، وأثبتوا ما قرَّ في ذهن مستعملي اللغة العربية من مفهوم النّص . فمؤلفو المعجم الوسيط عرّفوا النصَّ بأنّه : "صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف"[2] . وعدّوه من الدلالات المولَّدة.

وهكذا أثبتت المعاجم اللغوية عدة معان لكلمة (نص) منها الاستواء، والاستقامة، ودلالة الألفاظ على المعاني والأحكام.

ب- اصطلاحا:

يشكل النص في الدراسات اللسانية المعاصرة مفهوما مركزيا وكلّها- الدراسات اللسانية المعاصرة – تتفق حول ضرورة تجاوز الجملة في التحليل البلاغي إلى فضاء أرحب وأوسع، بل وأخصب في محاورة العمل الفني هو " الفضاء النصي" فقد عَدّت "**خولة طالب الإبراهيمي**" أنّ الاتجاه إلى النص يعتبر فتحا جديدا في تاريخ اللسانيات الحديثة وهو التحول الأساسي الذي حدث في السنوات الأخيرة لأنّه أخرجها – اللسانيات – نهائيا من مأزق الدراسات البنيوية التركيبية التي عجزت في الربط بين مختلف أبعاد الظاهرة اللغوية؛ ومن ثمّ عُدّ النص الصورة الكاملة والأخيرة المتماسكة التي يتم عن طريقها التواصل بين أفراد المجموعة اللغوية، وقد بشّر "**هاريس**" بعلم اللغة النصي حيث لم تعد الجملة كافية لكل مسائل الوصف اللغوي فكان من المفروض أن يتجه الوصف في الحكم على الجملة من وضعها في إطار وحدة كبرى هي النص، وقد عُدّ علم النص في رأيه تطويرا وتوسيعا

[1]– ابن فارس، معجم مقاييس اللغة ، مادة: (نصص) ص 356..

[2] – شوقي ضيف وآخرون، مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مصر، 2004م ، ص 926.

لعلم لغة الجملة الذي شُغل به البنائيون الأمريكان منذ **بلومفيلد** ، كما شُغلت به مدرسة **تشومسكي** في الكفاءة اللغوية التي توصف توليديا في إطار القدرة على توليد عدد لا متناهٍ من الجمل، وقد استطاع **هاريس** بمناهجه النصية المبكرة والمبتكرة التي اعتمدها في كتابه (تحليل الخطاب) تطوير المناهج المتبعة في تحليل الجملة.

ومصطلح "النص" لازال يشهد اضطرابا وعدم استقرار، إذ تعددت الآراء، وكثرت المحاولات حول رسم حدود ومعالم واضحة له، وإذا أردنا التنقيب في هذا المفهوم فإنّه يتعين علينا أولا البحث في تاريخه، أي معرفة المعاني والدلالات المختلفة له لغة، ورصد تطور اللفظ في الدلالة الاصطلاحية من وجهة نظر عربية وغربية.

1-تعريف النص عند العرب :

-عند العرب القدامى :

*** عند النحاة :**

وإذا ما عدنا إلى شيوخ العربية" (الخليل بن أحمد ت 175 ه)، و(سيبويه ت180 ه) فإّننا لا نعثر على مصطلح الجملة في" **الكتاب**"، يقول الدكتور"عبد الرحمن الحاج صالح :" فهذا أمر غريب آخر فلا يوجد أي أثر لكلمة (الجملة) في كتاب" سيبويه" وكذلك (العبارة) جملة مفيدة لا أثر لها في" الكتاب"، ولا نعثر على كلمة(جملة) بعد "سيبويه " إلاّ في كتاب" المبرد" "المقتضب "، ونرجّح أن شيخه "المازني"(ت 249 ه) هو الذي وضع المصطلح فإّنه أول نحوي يستعمل كلمة فائدة" بمعنى العلم المستفاد من الكلام، وهذا المفهوم يعبر عنه" سيبويه "بكلمة " علم"... "[1].

إن" سيبويه يسمي الجملة " كلامًا "يحسن أن يسكت المتكّلم عند انتهائه، لاستقلاله من حيث اللفظ والمعنى، وتتأسس نظرته على التمييز الحاسم بين النظرة إلى الكلام كخطاب، أي باعتباره حدثًا إعلاميًا يحصل في زمان ومكان معينين، والنظرة إليه كبنية فالكلام المستغنى أو الجملة المفيدة هو أقلّ ما يكون عليه الخطاب، إذا لم يحصل فيه

[1]- عبد الرحمان الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية ، موفم للنشر،الجزائر،2007م ،ج1،ص 292.

حذف، ويمكن أن يحّلل إلى مكونات ووحدات وعناصر خطابية لكل منها وظيفة دلالية وإفادية، كما فعل" سيبويه "في القرن الثاني الهجري، ويفعله علماء اللسان في وقتنا.

إنّ البحث عن مفهوم للنص يمكن أن نبدأه بالحديث عن سيبويه، فإذا كان لم يستعمل" جملة " ولا " جملة مفيدة "، فإنّه قد يستعمل مكانها لفظة " كلام " كوحدة إعلامية تبليغية بين متكّلم ومخاطب، فالكلام المستغنى عنه بالسكوت هو الذي يحقق **الفائدة** وبه يحصل **المعنى**[1] .

وقد ميّز العلماء العرب القدامى بين الفائدة وبين المعنى، فلابد لكل كلام من **معنى**، ولكنّه قد يكون غير مفهوم للسامع، لأنّ السامع يعرفه، وأمّا **الفائدة** فتتمثل في إفادة السامع خبرًا يجهله؛ أي إنّه لم يكن يعلمه، ولا خبر لخصائصه من قبلُ، وإذا كان"سيبويه " قد ألح على هذه الوظيفة فقد اِلتبس الأمر على الذين جاءوا بعده [2].

*** عند البلاغيين:**

– **عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ):** فالنصُّ عنده ما ارتبطت أجزاءُه بعضها مع بعضها الآخر، وأمثل صورة عنده لهذا هو (النصُّ القرآني) الذي يقول فيه: "أَعْجَزَتْهُمْ مزايا ظهرت لهم في نظمه ، وخصائص صادفوها في سياق لفظه ، وبدائع راعتهم من مبادئ آيه، ومقاطِعها ومجاري ألفاظها ومواقعها ، وفي مَضرب كُلِّ مثل ، ومساق كُلِّ خبر وصورة كُلِّ عظةٍ وتنبيه وإعلام وتذكير، وترغيب وترهيب، ومع كُلِّ حُجةٍ وبرهان وصفة وتبيان، وبهرهم أنّهم تأملوه سورة سورة وعُشراً عشْراً ، وآية آية، فلم يجدوا في الجميع كلمة ينبو بها مكانها، ولفظة ينكر شأنها ؛ أو يرى أنَّ غيرَها أصلحُ هناك أو أشبه، أو أحرى وأخلق بل وجدوا اتساقاً بهر العقول وأعجز الجمهور، ونظاماً والتئاماً وإتقاناً وإحكامًا"[3].

---

[1]–عبد الرحمان الحاج صالح: بحوث ودراسات في اللسانيات العربية ، ص293.

[2]– إبرير بشير، مفهوم النص في التراث العربي الإسلامي، مجلة جامعة دمشق،2007م مج 23، العدد 1،. ص54.

3- الجرجاني عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد النحوي أبو بكر ، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر أبو فهر مكتبة الخانجي - مطبعة المدني، ط1، القاهرة، 2008م، ص39.

وما يمكن قوله أنّ الرفع والإظهار يعنيان أنّ المتحدث أو الكاتب لا بدّ له من رفع نصه وإظهاره حتى يفهمه المتلقي.

*** عند الأصوليين:**

لعلّ الإمام الشافعي أول من تطرق إلى مفهوم النص في نظريته عن البيان، حيث ذكر عن النص أنّه " ما أتى الكتاب على غاية البيان فيه، فلم يحتج مع التنزيل فيه إلى غيره" [1]. وعلى ذلك فالنص ما" لا يحتمل إلاّ معنى واحداً" [2]، أي ما كانت دلالته واحدة على ما يعرف عند الأصوليين "لا اجتهاد مع وجود نص" .

أما ضم الشيء إلى الشيء فهي إشارة إلى الاتساق، و الترابط الحاصل بين الجمل؛ إذ كل تعريفات النص تشترك في أن النص ضم الجمل بعضها إلى بعض بكثير من الروابط حتى تتسق؛ وكون النص أقصى الشيء و منتهاه، فذلك تمثيل لكونه أكبر وحدة لغوية يمكن الوصول إليها .

-عند العرب المحدثين :

من أبرز تعريفات النص في العربية المعاصرة محاولة "**طه عبد الرحمن**" تعريف النص على أساس منطقي بأنّه :

" كل بناء يتركب من عدد من الجمل السليمة مرتبطة فيما بينها بعدد من العلاقات" [3].

أما **محمد مفتاح** ؛ فقد عرّف النص بكونه مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة:

- **مدونة كلامية** : يعني أنه مؤلف من الكلام وليس صورة فوتوغرافية أو رسماً أو عمارة أو زياً وإن كان الدارس يستعين برسم الكتابة وفضائها وهندستها في التحليل .
- **حدث** : إن كان نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين لا يعيد نفسه إعادة مطلقة مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي .

1- الشافعي أحمد بن إدريس: الرسالة ، تح: أحمد محمد شاكر،مصطفى البابي الحلبي، ط1، دمشق، 1940م، ص32.

2- الشيرازي أبو إسحاق إبراهيم بن علي، كتاب المعونة في الجدل، تح: عبد المجيد تركي، دار الغرب الإسلامي، ط1 بيروت، 1988م، ص128.

3-طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، بيروت، 2000م، ص35.

- **تواصلي** : يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب ... إلى المتلقي .
- **تفاعلي:** على أنّ الوظيفة التواصلية في اللغة ليست هي كل شيء، فهناك وظائف أخرى للنص اللغوي أهمها الوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها .
- **مغلق** : ونقصد انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية، ولكنّه من الناحية المعنوية هو:

توالدي : إنّ الحدث اللغوي ليس منبثقاً من عدم وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية ... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له "[1].

أمّا**عبد الملك مرتاض** فيقول :"النص في رأينا هو نسج أنيق من الألفاظ الصامتة التي تحتمل المعاني في ذاتها، فهو كتابة سحرية، أو كتابة كأنها السحر. النص هو نسج الألفاظ بجمالية الانزياح، وأناقة النسج، وعبقرية التصوير"[2] .

2-تعريف النص عند الغرب:

يشير **(R. Barthes)** رولان بارت إلى أنَّ النصَّ هو **جسم مُدرك** بالحاسة البصريَّة، وهو يرتبط بالكتابة، أي برسم الحروف . ولو أنّه يبقى تخطيطاً فهو إيحاء بالكلام وتشابك النسيج والكتابة هي السمة الأساسيَّة للنصِّ عنده؛ فالكتابة ضمانة للشيء المكتوب وصيانة له؛ وذلك باكتسابه صفة الاستمرارية؛ فالنصُّ يقف بوجه الزمن والنسيان[3] .

ويعرّف **روبرت آلان دي بيوجراند:(Robert-De Beougrand)** النص بأنّه حدث تواصلي يجب أن تتوافر فيه معايير هي:

1- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص- المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، بيروت، 1986، ص31.

2-عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع – الجزائر، 2007م، ص47.

3- البستاني بشرى حمدى، في مفهوم النص ومعايير نصية القرآن الكريم ، دراسة نظرية ، مجلة أبحاث كلية التربية، الأساسية، كلية الآداب ،قسم اللغة العربية ، جامعة الموصل ، العراق مج11، العدد1، ، د ت ، ص 180.

السبك cohesion، والحبك أو الالتحام[1].coherence، والقصد Intentionality، وهو ما يسعى منشئ النص إلى تحقيقه والقبول، أو المقبولية Acceptability، وهو ما يتعلق بموقف المتلقي من النص من حيث القبول أو الرفض والموقفيةأو رعاية الموقف. Situationality، وتتعلق بمناسبة النص للظروف المحيطة بعملية التواصل والتناص Intertextuality، وتتعلق بعلاقة النص بنصوص أخرى سابقة على إنشاء هذا النصى والإخبارية أو الإعلامية Informativity وتتعلق بموقف المتلقي من تصديق المعلومات الواردة في النص.

نستنتج من كل هذه التعريفات السابقة، أنّ النص هو الشغل الشاغل للباحثين في ميدان **لسانيات النص** من جهة، و من جهة أخرى، هي تعريفات تشترك في نقاط جوهرية رئيسة:

– النص هو ما نطق و ما كتب على حد سواء.

– لقد راعت التعريفات الجانب الدلالي و التداولي، و السياقي الوظيفي، أي مراعاة صلة النص بالموقف، الذي يتضمن المرسل و المستقبل، و قناة الاتصال.

كما ركّزت على الاتساق و ضرورته، ليكون النص نصا، و لعلنا نستطيع جمع هذه التعريفات ولمِّ جوانبها في التعريف الذي قدّمه لنا «روبرت آلان ديبقراند R.de " BEAUGRANDE "والفجانج دلايسلر « Woelfgang " و هو تعريف يجمع في طيّاته أغلب مفاهيم النص السابقة، إذ إنّه يراعي المتحدث(المرسل)، والمستقبل (المرسل إليه) والسياق كما يراعى النواحي الشكلية و الدلالية للرسالة؛ "إن النص هو حدث تواصلي يلزم لكونه نصا أن يتوافر له سبعة معايير للنصية مجتمعه، و يزول عنه هذا الوصف، إذا تخلف واحد من هذه المعايير" [2].

[1]– دي بوجراند روبرت ، النص والخطاب والإجراء، ترجمة : تمام حسان، عالم الكتب،ط3، القاهرة، 1998، ص97–107.

2– الفقي، إبراهيم صبحي ، علم اللغة بين النظرية والتطبيق ،دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2000م، ج1، ص146.

وهي معايير تركز على طبيعة كل من النص، ومستعمليه: (المتحدث و المتلقي) والسياق المحيط بالنص، وهذه المعايير هي: الاتساق، الانسجام، القصدية، المقبولية الإخبارية والموقفية والتناص.

ثانيا: جذور التماسك النصي العربي:

أ- التماسك النصي لغة :

يأتي التماسك في **اللغة** مقابلا للتفكّك، وهو بهذا يعني الترابط التام، والشدة والصلابة وفلان يتفكّك ولا يتماسك، وما تماسك أن قال ذلك: وما تمالك، وهذا حائط، لا يتماسك ولا يتمالك. وحفر في مسكة من الأرض: في صلابة"[1].

وفي **تاج العروس:** "وفي صِفَتِه صَلّى اللّهُ عليهِ وسَلّمَ بادِنٌ مُتَماسِكٌ، أَرادَ أَنّه مَعَ بدانَتِه مُتَماسِكُ اللَّحْم، ليس مُستَرخِيَه ولا مُنْفَضِجَه، أي أَنَّه مُعْتَدِلُ الخَلْقِ، كأَن أَعْضاءهُ يمْسِكُ بعضُها بعضًا "[2].

وفي **اللسان:**"المَسِيك من الأَساقي التي تحبس الماء، فلا يَنْضَحُ؛ وأرض مَسِيكة لا تُنَشِّفُ الماءَ لصلابتها، وأَرض مَساك أيضًا"[3].

وعلى هذا سائر المعاجم، فلفظ التماسك فيها يتوجه إلى الدلالة على الصلابة والمتانة وترابط الأجزاء بعضها ببعض.

ب- التماسك النصي اصطلاحا:

1- عند اللغويين:

لقد أدرك اللغويون العرب أنّ النص يجب أن يكون وحدة واحدة، وعبروا عن ذلك بعبارات منها :(جودة السبك)، و(يفرغ إفراغا واحدا)، وقد ذكروا بعض أسس التماسك

---

[1]- الزمخشري محمود بن عمر جار الله أبو القاسم، أساس البلاغة: تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1998م، مادة "مسك"، ص112.

[2] - الزبيدي محمد مرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، مادة: "مسك"، ص158.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، مادة "نصص"، ج7، ص195.

النصي التي أقام عليها العلماء المحدثون أصول نظرية تماسك النص، وإن لم يؤسسوا نظرية عربية في هذا المجال.

***الجاحظ(ت 255 هـ)**: ومن أهم ما ذُكر في هذا المجال ما جاء في البيان والتبيين، فقد نقل الجاحظ عن خلف قوله: "وأجودُ الشِّعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء، سهلَ المخارج، فتعلمُ بذلك أنّه قد أفرغ إفراغًا واحدًا، وسُبِك سبكًا واحدًا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان"[1].

فالشعر الجيد الذي يجري على اللسان دون نبوٍّ، فهو عذب سلسال، سلس الوقع متماسك الأجزاء، لا انفصال بين أجزائه تماما، مثل الدهن والدهان الذي يجري فلا ينفصل ولا يفترق بل متلاحم دائما.

ولعلهم يعنون بالتماسك عملية ترتيب الألفاظ في النص، وربط بعضها ببعض؛ حتى لا يستطيع أحد أن ينقل لفظا من موضع إلى آخر، وإن فعل فإن المعنى يختل، ويخرج النص من الجودة إلى الرداءة، ومن القوة والرصانة إلى الركاكة.

لقد حاول القدماء– كما ذكرنا آنفا– أن يصلوا إلى قيم فنية لنقد النصوص، ولم يكن البحث اللغوي واقفا عند حد الجملة، كما يرى بعض الباحثين المحدثين؛ إلاّ أنّه لم يكن يبحث النص بالمفهوم الذي نتناوله به الآن.

2– عند البلاغيين :

يشيد **عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ)** بعلم البيان يقول: " إنّك لا ترى علما هو أرسخ أصلا، و أنسق فرعا، وأحلى جنيا، وأعذب وردا، وأكرم نتاجا وأنور سراجا من علم البيان الذي لولاه لم تر لسانا يحوك الوشي، ويصوغ الحلي ويلفظ الدرّ وينفث السحر ... والذي لولا تحفته بالعلوم، وعنايته بها وتصويره إياها، لبقيت كامنة مستورة [2].

[1] – الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي،ط7، مصر، 1998م، ج4، ص24 .

2– الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص22–23.

ولم يقف العلماء العرب عند حد الإطار النظري لعملية الترابط والتلاحم هذه؛ بل ذكروا أنواعا من العلاقات في النص، وبينوا كيف تترابط النصوص الصغيرة، مكونة النص الكبير في بيان مدهش.

3- عند الأصوليين:

إذا كان ما قام به خلف الأحمر وحمّاد، وغيرهم من الرواة من انتقاء النصوص الجيدة المتماسكة، أو جيدة السبك كما يذكر الجاحظ يعد مقدّمة ونقطة انطلاق لتكوين نظرية لنقد النصوص ودراستها، وبيان الجيد منها؛ فإنّ ما قام به **الزركشي** ومن بعده **السيوطي** يقترب من التطبيق العملي لبعض أسس تماسك النص في البرهان: "وقال الشيخ أبو الحسن **الشهرباني** أول من أظهر ببغداد علم المناسبة، ولم نكن سمعناه من غيره هو الشيخ **الإمام أبو بكر النيسابوري** وكان غزير العلم في الشريعة والأدب وكان يقول على الكرسي إذا قرئ عليه الآية لم جعلت هذه الآية إلى جنب هذه؟ وما الحكمة في جعل هذه السورة إلى جنب هذه السورة؟ وكان يزري على علماء بغداد لعدم علمهم بالمناسبة انتهى"[1].

وكان بعض العلماء يتحرج من الحديث في عملية ارتباط آي القرآن، وسوره، وعلى رأس هؤلاء كان الشيخ **عز الدين بن عبد السلام**، يقول **الزركشي**: "وقال الشيخ عز الدين بن عبد السلام: **المناسبة** *علم حسن، ولكن يشترط في حسن ارتباط الكلام أن يقع في أمر متحد مرتبط أوله بآخره، فإن وقع على أسباب مختلفة لم يشترط فيه ارتباط أحدهما بالآخر. و قال: ومن ربط ذلك فهو متكلف بما لا يقدر عليه إلا برباط ركيك يصان عنه حسن الحديث، فضلا عن أحسنه، فإنّ القرآن نزل في نيف وعشرين سنة، في أحكام مختلفة، ولأسباب مختلفة، وما كان كذلك لا يتأتى ربط بعضه ببعض، إذ لا يحسن أن يرتبط تصرّف الإله في خلقه وأحكامه بعضها ببعض مع اختلاف العلل والأسباب،

[1]- الزركشي، البرهان في علوم القرآن ، ص245.

* **المناسبة** تعني الارتباط، فمناسبة الآية لما قبلها تعني مدى ارتباطها بها واتصالها، وهي إجابة للسؤال: لمَ جاءت هذه الآية بعد تلك أو قبلها؟

كتصرف الملوك والحكّام والمفتين، وتصرّف الإنسان نفسه بأمور متوافقة ومتخالفة ومتضادة، وليس لأحد أن يطلب ربط بعض تلك التصرفات مع بعض مع اختلافها في نفسها واختلاف أوقاتها. انتهى"[1].

ولما اتسعت موجة الطعن في القرآن الكريم، بدخول الفرس والروم في نسيج الدولة الإسلامية، في عهد بني أمية، وازدادت في عهد بني العباس، قام الطاعنون بدور المنبه لعلماء المسلمين إلى بعض القضايا التي لم تشغلهم، وهم يتلون كتاب الله تعالى، ويقومون بتفسيره، ومن هذه القضايا قضية **التكرار**، فاتخذها الطاعنون ميدانا للطعن في القرآن الكريم، على أساس أنّ القرآن إذا كان نصا مقدّسا من عند الله تعالى، فكيف تتكرر فيه بعض الآيات بعينها؟ وكيف تتكرّر أحداث القصة الواحدة في مواضع متعددة؟ واتخذوا من هذا التكرار دليلا على أنّ القرآن من عند محمد– صلى الله عليه وسلم– فهو بشر، ومن طبيعة البشر النسيان، ولذا فقد نسي بعض ما قاله في موقف، فأعاده في موقف آخر، وهكذا.

أيضا رأى هؤلاء الطاعنون أنّ في التكرار عيبا في صياغة النص، وهنا انبرى علماء المسلمين من أهل اللغة يردون على الطعون التي وجهت إلى القرآن.

ثالثا: التماسك النصي وآلياته في الدرس الحديث

أ–عند العرب :

حاول بعض المفسّرين في العصر الحديث تحليل النص القرآني بوصفه نصا متماسكا، فقدّم في مجال تماسك النص شيئا طيبا، فيعد ما فعله **سيد قطب** في تفسيره الرائع : **(في ظلال القرآن)** عملا رائعا في مجال تحليل النص القرآني، فقد أوضح التماسك المعنوي بين آي السورة الواحدة، وقسم آيات السورة أقساما بحسب موضوعاتها، وبين ترابط أجزاء كل موضوع وترابط الموضوعات فيما بينها داخل السورة نفسها، وبين علاقة كل سورة بالتي قبلها حيث تترابط السور كلها في نص لغوي واحد هو القرآن الكريم.

[1]– الزركشي، البرهان في علوم القرآن ، ص365.

وبهذا يكون **سيد قطب** قد كشف عن التماسك المعنوي في القرآن الكريم، أمّا التماسك على المستوى اللفظي، والمعجمي، فلم يشر إليهما. غير أنّ ما فعله سيد قطب في هذا المجال يعد سابقة وفتحا لم يسبقه إليها أحد فيما نعلم. وجدير بالذكر أن نشير هنا إلى أنّ سيد قطب قد لقي ربّه في الستينيات من القرن الماضي، وقبل أن تتبلور أفكار علم النص، وقبل أن تظهر بوضوح نظرية تماسك النص، ولعل ما كتبه هذا الراحل العظيم كان مقدمة لنشوء هذه النظرية.

وما يمكن أن نستشفه في هذا المجال هو أنّ دراسات تماسك النص في العربية ينبغي أن يكون لها هدفان أساسيان لا غنى لأحدهما عن الآخر، الأول هو هدف نقدي لتمييز النصوص الجيدة عن غيرها، والثاني تعليمي وأعني به اختيار النصوص المناسبة لتعليم اللغة للناطقين بها أو للناطقين بغيرها؛ فإنّ اختيار النصوص المتماسكة، وتدريب الدارسين على أسس التماسك، وصناعة نصوص متماسكة يسهم في بناء الملكة اللغوية لدى هؤلاء الدارسين، وتصبح النصوص المختارة نمطا يحتذى ومثالا يقتدى به. وليست دراسات التماسك من أجل ذاتها.

ب- عند الغرب:

تختلف نظرة الغربيين في مقارباتهم لتماسك النص، وكيفية تطبيقه من باحث إلى آخر ومن مدونة إلى أخرى، فنجد مثلا الدراسة الرائدة التي قدّمت من قبل "**هاليداي ورقية حسن**" سنة **1976** قد ركّزت في اتساق الوحدات السطحية من خلال الوسائل الشكلية التي تظهر على مستوى الجملة .

ويتضح ذلك جليا في كتابيهما الموسوم: "**الاتساق في الإنجليزية**"، أمّا "**فان دايك** " **(Van.Dijk)** فقد قدم آلية جديدة لإثبات تماسك النصوص من خلال كتابه :"**النص والسياق**" وذلك حين تجاوز النظر في البنية الداخلية، وركز أكثر على العلاقات الدلالية في حين اهتم كل من "**براون ويول**" **(G.broun.G.yule)** بالسياق والبعد التداولي للنص من خلال كتابيهما : **تحليل الخطاب (Analyse du discours)** .

-التماسك النصي عند اللغوي الفرنسي "جان ميشال آدم "J.M.Adam":

تعرّضت خولة طالب الإبراهيمي في كتابها(مبادئ اللسانيات)[1] لأهم القواعد المبدئية التي اقترحها اللغوي الفرنسي "**جان ميشال آدم** " لإرساء أسس نظرية متكاملة تحدّد هذه المبادئ إطار التحليل النصي وهي مبنية على ثلاثة فرضيات :

الفرضية الأولى: الطبيعة النصية لممارستنا الكلامية أو الخطابية .

الفرضية الثانية : شروط وقوام النصية "الترابط والانسجام".

الفرضية الثالثة : ضرورة التمييز بين نصية محلية وأخرى عامة .

لتتداول النصوص في المجتمع ينبغي أن تتوافر ملكة نصية تجعلهم قادرين على فهم (إدراك) وإحداث نصية كلامية من هنا تتأكد ضرورة توسيع الملكة النصية العامة التي تسمح بإدراك النصوص .

ويعد كتاب التماسك في الإنجليزية أوّل كتاب متكامل يعالج قضايا تماسك النص وثانيهما: النص وتحليل الخطاب. وهو يتميّز بأنّ عنوانه عن النص وتحليل الخطاب، لكنّه بحث في داخله بالتفصيل أسس تماسك النص، ووضع إطارا عاما لتحليل النص، كما أنّه استخدم الخطاب مرادفا للنص.

-التماسك النصي عند هاليداي ورقية حسن بالإنجليزية Cohesion in English

أعدّ **هاليداي ورقية حسن** كتابا عن التماسك في الإنجليزية صدر عام 1976 تناولا فيه أنماط التماسك وصوره بصورة مفصّلة، فتحدثا في المقدمة عن بعض المفاهيم مثل النص والنصية، والتماسك، وعلاقة التماسك بعلم اللغة، وعلاقته ببناء الخطاب، ثم تناولا أسس التماسك، أو عوامل التماسك، فخصصا فصلا للإحالة، وفصلا للتباديل (أو الإحلال) وفصلا للحذف، وفصلا للربط، وفصلا للتماسك المعجمي، ثم خصصا فصلا لمعاني التماسك. وأخيرا كان تحليل التماسك.

[1]- ينظر خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، ط2 ، الجزائر، 2006م، ص86.

وفي الفصل الأخير من الكتاب ذكر هاليداي ورقية حسن ملخصا لأسس التماسك في الإنجليزية مدعوما بالأدوات المناسبة لكل أساس من هذه الأسس.[1]

وقد عرضا عملية التماسك من وجهة نظر عملية؛ فَأُسُسُ التماسك لديهما تتمثل في:

1- الإحالة، وهي تشمل ما يتعلق بالضمي، وما يتعلق بالوظيفة كالكلمات الدالة على الملكية، والإشارة، وما يتعلق بالظرفية كظرفي الزمان والمكان، وإحالة المقارنات والإحالة الوظيفية.

2- التباديل (الإحلال) وتشمل استخدام اسم بدل اسم آخر، وكذا استخدام فعل بديلا عن فعل آخر، واستخدام علامة النسب بديلا عن ذكر المنسوب إليه.

3- الحذف، ويشمل الحذف في الأسماء، والحذف في الأفعال، وحذف العبارة، والحذف الشكلي، والحذف العام، والحذف الصفري، والحذف الوظيفي.

4- الربط، ويشمل الإضافة، والربط البسيط، والربط المركب، والربط المؤكد، والموازنة، والاستدراك، والمغايرة الداخلية والخارجية، والتصويب في المعنى، والتصويب في اللفظ، الربط عن طريق التسبيب العام والمحدد، وتعاكس السببية، والربط الشرطي والعلاقات الزمانية.

- **الخلاصة**، ويشمل التلخيص، والإجمال.

- **القصد** : ما يقصده منشئ النص .

- **التماسك المعجمي**، ويشمل التكرار، والترادف، والإحداثات، والنقاط العامة، والتنظيم.

وما نستشفه من خلال ما سبق ذكره أنّ أصول التماسك النصي ليست حديثة، لكن الجديد هو الكشف عنها، ومحاولة توظيفها بشكل عملي؛ فقد كان عند علماء العربية القدامى حس لغوي صحيح، وكانت لديهم رؤية مبكرة في البحث اللغوي والنقدي، وكان يمكن لمن جاء من بعدهم أن يستثمر هذه الرؤية ويطورها، فتصل في النهاية إلى حدّ النظرية العربية في اللغة والنقد .

1-Halliday, M.A.K. and Hasan, R. 1976. Cohesion in English. London: Longman pp: 333- 338 .

فالنص حدث اتصالي، تتحقّق نصيته إذا اجتمعت له سبعة معايير، تخلق له النصية،[1]: حسب اللغوي الأمريكي" **روبرت دي بوجراند** " (Debeau-grande) الذي يعدّ من أوائل علماء لغة النص الذين حاولوا أن يحددّوا معايير النصية وهي:

" السبك، والحبك، والمقصدية، والمقبولية، والمقامية، والإخبارية، والتناص ".

وأكثر هذه المعايير أهمية وشيوعا : السبك، والحبك، والمقصدية، ولا يلزم تحقيق هذه المعايير السبعة داخل كل نص، وإنّما يتحقق الاكتمال للنص بوجودها، إذ قد تتشكل بعض النصوص بأقل قدر منها.

كما يسهم السبك في سدّ الفجوات اللغوية التي تظهر للمتلقي في النص، ممّا يحقق له الترابط و الاتساق[2] .

والتماسك المعجمي وسيلة من وسائل سبك النص، وقد اختلف العلماء في تعريفه وتضارب المصطلح فيه، إذ تداخل وترادف مع مصطلحات أخرى كالسبك والحبك والاتساق، والترابط، والانسجام، والتلاحم، هذا من حيث المصطلح، أمّا من حيث التعريف فبعد قراءات متنوعة فيه يمكننا أن نصل إلى أنّ التماسك المعجمي هو ما ذكره أحمد عفيفي في كتابه: نحو النص اتجاه جديد حيث يعرفه بأنّه : "وسيلة لفظية من وسائل السبك التي تقع بين مفردات النص، وعلى مستوى البنية السطحية فيه، تعمل على الالتحام بين أجزائه معجميا، ومعاني جمله وقضاياه .

ومن أشكال التماسك المعجمي **التكرار(Réputation)** وهو شكل، يتطلب إعادة عنصر من النّص، كما أنّه أسلوب بلاغي معروف ورد في القرآن الكريم – كما هو معلوم – ولم يفاجئ العرب بغريب ولكنه أتاهم بجنس كثيرا ما برعوا فيه ، ومع ذلك تحدّاهم في أن يأتوا بمثله.

[1]– إلهام أبو غزالة، مدخل إلى علم لغة النص، الهيئة المصرية، 1999م، ص 146.

[2]–جودة مبروك محمد، التكرار وتماسك النص، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، مصر، 2008م، ص28.

ومن هنا فلا غرو أن نجد لهذا الأسلوب في القرآن الكريم مساحةً ليست قليلة، ولذا فهي ظاهرة جديرة بالدراسة والبحث، خاصة أنّ القرآن الكريم قد أجاد في توظيفها، كما أجاد في عرضها، فهي لم تأت فيه عبثا أو خبط عشواء، ولكن وراءها من الحكم والأسرار ما يدهش العقول، ويأسر الألباب .

ولما أصبح التداخل مع الموسيقى واحداً من الأدوات الرئيسة في بناء القصيدة لدى أغلب الشعراء، حيث أخذوا يسخّرون عدة وسائل لتحقيق الأداء الموسيقي لقصائدهم، ومن هذه الوسائل استخدام **التكرار** وبالأخص في نماذج من الشعر الحر.

فوجود **التكرار** في الشعر إذن لا يبعث الملل والنفور في النفس، بل هو طبيعي يرتبط ارتباطا وثيقا ببناء القصيدة، حتى أصبحت بعض التكرارات تأخذ شكل **(اللازمة)** وهي مظهر من مظاهر الموسيقى وتقنياتها المعروفة.

ولا يخفى ما **للتكرار** من مزايا فنية عديدة سواء من حيث تأثيره في المعنى أم من حيث تأثيره في الموسيقى الشعرية فضلا عن الدلالة النفسية التي يستطيع أن يضفيها على القصيدة إلى جانب أثره في تقوية النغم، فالشاعر المعاصر يحاول قدر الإمكان تجاوز الحدود التقليدية للوزن والقافية، متجها نحو **التكرار** كوسيلة لإغنائها والتجديد فيها، فالإيقاع الصوتي الذي يخلقه تكرار جرس الحروف والكلمات، يُظهر القيمة الفكرية والنفسية التي يعبّر عنها من خلال العناية بتكرار لفظة معينة أو مقطعا معينا.

وإذا كان **التكرار** نمطا صوتيا يتصل بالذات المبدعة. ويساعد على تلاحم البناء وترابطه ويشكل نغمة موسيقية قوية، فهو يعين على تشكيل عنصر التأثير والتأثر، وهو عنصر هام في تثبيت الإيقاع الداخلي في فضاء النص الشعري.

وبما أنّ الموسيقى هي "تحول الصوت إلى إيقاع عن طريق كسر تعاقبه وإقامة التكرارية مكان التعاقب"[1]. جاء توظيف الشعر للتكرار، تأثرا ببنية القطعة الموسيقية القائمة على التكرار فهو ظاهرة صوتية تميّزت بها القصيدة الحرة، وهو إلحاح على جهة معينة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وكذلك يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمامه بها، "وللتكرار دلالة نفسية حيث يفرغ الشاعر حاجاته ومشاعره المكبوتة ليعيد التوازن إلى حالته الطبيعية"[2].

ونشير هنا إلى بعض مواطن التكرار في شعر الشعراء الحداثيين، من ذلك قصيدة "**حوار**" للشاعر صلاح عبد الصبور، فقد كرّر " **أأنت من سكان هذه المدينة!**" في قصيدته هذه ست مرات مكتفيا في مرتين منها بتكرار مفتتح السؤال " **أأنت** .." مع وضع إشارة الحذف. وقد وظف الشاعر **نزار قباني** التكرار في أغلب قصائده ومن هذه القصائد قصيدة "**الحزن**" حيث جعل جملة: " **علّمني حبّك** " مفتتحا لكل مقطع، أمّا الشاعر "**بدر شاكر السّياب**" فقد اعتمد فنيا ومعنويا على التكرار في قصيدته الشهيرة "**أنشودة المطر**" وقد تكررت كلمة مطر بترتيبة معينة تخدم السياق والمعنى وقد بلغ عدد المرات المكررة فيها كلمة مطر (26) مرة .

وحاول الشاعر "**أديب كمال الدين**" أن يغني موسيقى قصيدته من الداخل، إذ لجأ إلى تكوين تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة وهذه التجمعات إنّما هي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت أو مجيء حروف تُجانس أحرفا أخرى في كلمات تجري وفق نسق خاص مما شكّل ظاهرة جمالية في مجموعته **(أقول الحرف وأعني أصابعي)** ومن أهم مكونات البنية الإيقاعية في هذه القصائد توظيفه **التكرار** بشكل لافت ليقوم بما يشبه التدفق الإيقاعي الخفي بين ثنايا المفردات.

ومن أبرز الشعراء الذين ظهروا في السبعينيات، "**محمود درويش**" ، فقد وظّفه في كل مستوياته بدءا من تكرار الحرف وانتهاء بتكرار الجملة في مثل قصيدته "**أنا آت إلى ظل**

[1]– الكبيسي عمران خضير، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، دت، ص182.

[2]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967م، ص242.

عينيك " فقد كرر الجملة الافتتاحية " **أنا آت إلى ظل عينيك** "ست مرات في تضاعيف القصيدة.

ولقد وقع اختياري عليه لما يتميز به من شهرة إبداعية وصلت في السبعينيات إلى كمال نضجها ولأنّه عايش المآسي الفلسطينية وشاهد بنفسه معظم أصدقائه يسقطون في رحاب الحرية والكرامة، والأهم من ذلك تميّز شعره بظاهرة **التكرار** بشتى أساليبه.

وتعد قصيدته **مديح الظل العالي**– محل الدراسة – من أوفر القصائد على هذه الخاصية التي نحاول الكشف عن أسرار وجماليات التكرار فيها.

الفصل الأول: التكرار بين القدامى والمحدثين

أولا: تعريف التكرار

أ- لغة

ب- اصطلاحا

ثانيا: التكرار في الأمثال الشعبية والمقامات وعندعلماء النص

أ- التكرار في الأمثال الشعبية

ب- التكرار في المقامات

جـ- التكرار عند علماء النص

تمهيد : يعد التكرار من التقنيات التعبيرية التي تقوي المعاني وتعمق الدلالات، فترفع من قيمة النصوص الفنية لما تضفيه عليها من أبعاد دلالية وموسيقية مميزة، لأنّ الصورة المكرّرة لا تحمل الدلالة السابقة، بل تحمل دلالات جديدة بمجرد خضوعها لظاهرة التكرار الذي يؤدي رسالة دلالية خفية عبر التراكم الفني للحرف وللكلمة وللجملة، وهذا التراكم الكمي يلفت نظر المتلقي إلى غاية دلالية أرادها الشاعر، ومن ثم لجأت القصيدة الحديثة والمعاصرة إلى التفنن في بلورة ذاتها وإيصال رسالتها باستحداث متكئات أسلوبية متنوعة فحفل الخطاب الشعري الحديث والمعاصر عامة ببنى تكرارية، كان لها دور فعال في الصعود بالشعرية إلى مصاف الجمال والتأثير، ولعل مبدعي الخطاب أدركوا بثاقب بصيرة أهمية هذه التقنية فاشتغلوا على استثمار إمكاناتها الجمالية لصالح أعمالهم فما مفهوم التكرار من منظور العرب والغرب؟.

أولا: تعريف التكرار

أ- **لغة** :

هو مصدر (كررَ)، انهزم عنه ،ثم كرّ كرورا وكرَّ عليه رمحه وفرسه كرّا ، وكرّ بعد ما فرّ وهو مكرّ مفرّ، وكرّار فرّار ، وكررت عليه الحديث تكرارا ، وكرّر عليه تكرارا ، وكرر على سمعه كذا، وتكرر عليه ،ومنه أخذ الشاعر امرؤ القيس معنى (مكرٍّ)،في قوله[1]:

مِكرٍّ مِفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معاً كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السيل مِنْ علِ

وناقة مكرّة :تحلب في اليوم مرتين ، ولهم هرير وكرير، قال الأعشى :

نَفْسِي فِدَاؤُكَ يَوْمَ النِّزَالِ ... إِذَا كَانَ دَعْوَى الرِّجَالِ الكَرِيرُ [2] .

وقد يأتي له تصريف أخر هو التكرير ، فالكر : – الرجوع ، يقال:كررت الشيء تكريرا وتكرارا.

[1]-امرؤ القيس ابن حجر بن الحارث الكندي (ت565م)، ديوانه ، ،تح: محمد أبو الفضل، دار المعارف، ط1، القاهرة ، مصر، ص19.

[2]- الأعشى ميمون بن قيس (ت570م)، ديوانه، تح: محمد حسين ، دار صادر، بيروت ، مجلد 1، دت، ص87.

وتدور المعاجم اللغوية الأخرى حول المعنى نفسه فهو مصدر (كررَ)، وقد يأتي تصريفه على وجهين : إمّا تكرارا أو تكريرا [1].

إنّ لفظة التكرار ومشتقاتها تدور في اللغة حول معنى الرجوع إلى الشيء مرة أخرى أوالإتيان به مرة بعد مرة.

ولعلَّ أصحاب المعاجم القديمة والحديثة أجمعوا على أنّ التّكرار يتمثل في الرجوع إلى الشيء وإعادته مرّة بعد مرّة[2].

فالتكرار في اللغة أصله من الكرّ بمعنى الرجوع ويأتي بمعنى الإعادة والعطف، فـ "كرر الشيء" وكرّره أي أعاده مرة بعد أخرى ويقال كررت عليه الحديث وكررته إذا رددته عليه والكر الرجوع ،قال أبو سعيد الضرير: قلت لأبى:

ما بين تِفعال وتَفعال ؟ بكسر التاء وفتحها فقال : تِفعال بالكسر اسم وتَفعال بالفتح مصدر [3].

وقد وردت بعض تصريفات "الكر" في القرآن الكريم قال تعالى: ﴿ ثُمَّ رَدَدْنَا لَكُمُ الْكَرَّةَ عَلَيْهِمْ وَأَمْدَدْنَاكُم بِأَمْوَالٍ وَبَنِينَ وَجَعَلْنَاكُمْ أَكْثَرَ نَفِيرًا ﴾[الإسراء:6]

﴿ فَلَوْ أَنَّ لَنَا كَرَّةً فَنَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ ﴾[الشعراء:102]

﴿ وَقَالَ الَّذِينَ اتَّبَعُوا لَوْ أَنَّ لَنَا كَرَّةً فَنَتَبَرَّأَ مِنْهُمْ كَمَا تَبَرَّؤُوا مِنَّا كَذَلِكَ يُرِيهِمُ اللَّهُ أَعْمَالَهُمْ حَسَرَاتٍ عَلَيْهِمْ وَمَا هُم بِخَارِجِينَ مِنَ النَّارِ ﴾[البقرة:167] .

1- الفراهيدي، العين ،مادة كرر، مج 5، ص 135.

2- الزمخشري محمود بن عمر جار الله أبو القاسم ، أساس البلاغة، تح: أحمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط1 بيروت، لبنان، 2008م، ج2، ص389.

3- الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مفتاح الصحاح، مكتبة لبنان، 1986م، ص256.

أي: لنا رجعةً إلى الدنيا. ﴿قَالُوا تِلْكَ إِذًا كَرَّةٌ خَاسِرَةٌ﴾[النازعات:12]،وقوله تعالى:

﴿الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا مَّا تَرَى فِي خَلْقِ الرَّحْمَنِ مِن تَفَاوُتٍ فَارْجِعِ الْبَصَرَ هَلْ تَرَى مِن فُطُورٍ﴾[المُلك:3] ﴿ثُمَّ ارْجِعِ الْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنقَلِبْ إِلَيْكَ الْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ﴾[المُلك:4].

وقد يأتي له تصريف آخر وهو "التكرير" يقول الرازي في مختاره : "الكر الرجوع يقال كررت الشيء تكريراً وتكراراً" [1].

ويقول **ابن سيده** (ت 458 هـ) في مخصصه : "والألف في "تكرار"عوضا عن الياء في "تكرير" ويجعلون ألف التكرار والترداد بمنزلة ياء تكرير وترديد [2] ".

ب- اصطلاحا:

تكرار كلمة أو لفظ أكثر من مرة في سياق واحد لنكتة ما كالتوكيد أو الانتباه أو التهويل أو التعظيم [3].

ويعرف القاضي الجرجاني(ت 392 هـ) التكرار في كتابه " التعريفات" :"عبارة عن الإثبات بشيء مرة بعد أخرى[4]، وذهب الحموي (ت 623هـ):إلى ما ذهب إليه سابقوه في أن التّكرار يتمثل في أن" يكرر المتكلم اللفظة الواحدَة باللفظ والمعنى والمراد بذلك تأكيد المدح أو الوصف أو الذّم أو التهويل أو الوعيد أو الإنكار[5].

1- الرازي، مفتاح الصحاح، ص257.

2- ابن سيدة علي بن إسماعيل الأندلسي، المخصص، تح: مكتب التحقيق بدار إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، ط1 بيروت، لبنان، ، 1996م، ص256

3- نفسه، ص256.

4- الجرجاني القاضي، التعريفات، تح : نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، ط 1، القاهرة ، 2007، ، ص113 .

5- **الحموي** تقي الدين أبي بكر علي بن عبد الله، خزانة الأدب وغاية الإرب، تح: عصام شعيتو، دار الهلال، ط1، بيروت، لبنان 1987م،ج1،ص161.

كما عقد له الثعالبي(ت875 هـ) 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"[1].

كما قال الشاعر:

هَلاَّ بَنِي عَمِّنَا هَلاَّ مَوَالِينَا لاَ تَنْبُشُوا بَيْنَنَا مَا كَانَ مَدْفُونَا[2].

غير أننا نجد السيوطي(ت 911 هـ) قد ربط التكرار بمحاسن الفصاحة، كونه مرتبط بالأسلوب وهذا ما ورد في كتابه" الإتقان في علوم القرآن"، و ذلك بقوله": هو أبلغ من التوكيد، وهو من محاسن الفصاحة[3] .

ولعلنا ندرك من خلال هذا التعريف أن التكرار كما يكون في كلمة واحدة ،تعاد أكثر من مرة قد يكون أيضا في جملة، وهى التي تشمل أكثر من كلمة ، على أن تكون هذه الإعادة في سياق واحد , وعليه فالتكرار قد ولج في دائرة التأكيد ، فقد قيل "أن الكلام إذا تكرر تقرر"[4].

ولقد تناول ظاهرة التكرار كثير من علماء العربية منهم:

علماء علوم القرآن:

التف العلماء حول القرآن يفصلونه تفصيلا ولم يتركوا فيه شاردة ولا واردة إلا تناولوها بالدراسة والبحث وهو مع كل هذه الدراسات ما زال بكرا ، كلما شاب شب ، ولا ينضب.

كان المفسرون في هذا المقام أكثرَ عناية من غيرهم لأنه موضوع شديد الصلة بالتفسير فاجتهدوا في إبراز الحكمة من وراء التكرار في كل موطن وظهرت لديهم هذه الدراسة في وقت مبكر.

! – **الثعالبي** عبد الله بن محمد بن إسماعيل المعروف بأبي منصور، فقه اللغة، تح: أمين نسيب ، دار الجبل، ط1، بيروت، لبنان، 1998،1م، ص453

2– نفسه، ص453.

3– **السيوطي** عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، ص2 .

4- **الزركشي**، البرهان في علوم القرآن ، مج3، ص 133.

وعلوم القرآن يعنى به العلم الذي يضم مجموعة مباحث حول القرآن الكريم وقضاياه، وقد شغلت ظاهرة التكرار في القرآن الكريم قسطا من هذه المؤلفات.

وممن ألف في علوم القرآن واهتم بهذه الظاهرة وأقرّ:

ابن قتيبة:(ت 276هـ). في كتابه:(تأويل مشكل القرآن) [1]، بأنّ التّكرار مذهب من مذاهب العرب وأن القرآن الكريم نزل بلسانهم وعلى مذاهبهم، وهذا مبرر لتكرار بعض الآيات فيه كذلك أقرّ ابن فارس (ت395هـ) في كتابه(الصاحبي في فقه اللغة)، بأن التّكرار من سنن العرب يراد به الإبلاغ بحسب العناية بالأمر، غير أنّ تعريف التّكرار كمصطلح نقدي لم يظهر في هذه الكتب إلى أن جاء أبو هلال العسكري(**ت395هـ**) في كتابه (الفروق في اللغة) الذي أفرد فيه بابا سماه (الفرق بين التّكرار والإعادة) وذكر فيه الفرق بين التّكرار والإعادة، فجاء معنى التّكرار في قوله:" أن التّكرار يقع على إعادة الشيء مرة وعلى إعادته مرات ".[2]

و يَفْهَمُ ابن منقذ:(ت 584 هـ) التّكرار فهما مخالفًا لسابقيه، فكان يرى في التّكرار إعادة شاعر لألفاظ شاعر آخر ومعانيه[3] ، بينما كان سابقوه يجعلون التّكرار في إعادة الألفاظ والمعاني عند الشّاعر نفسه، فنراه يقول: "واعَلم أن التكرير هو كما قال امرؤ القيس[4]:

كأَن المُدامَ وصَوْبَ الغَمَامِ ورِيحَ الخُزَامَى وَنَشْرَ القُطُرْ

يُعَلُّ بهِ بَرْدُ أَنْيَابِهَا إِذَا طَرَّبَ الطَّائِرُ المُسْتَحَرْ.

وكقول الآخر[5] :

كَأَنَّ القَرَنْفُلَ وَالزَّنْجَبِيل وَرِيحَ الخُزَامَى وَذَوْبَ الْعَسَلْ

1- **ابن قتيبة** عبد الله بن مسلم الدينوري، تأويل مشكل القرآن الكريم،دار الكتب العلمية،ط3، بيروت، لبنان، 1981م، ص235.

2- **القزويني** ابن فارس أحمد بن زكرياء، الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح :عمر فاروق، مكتبة المعارف، ط1، بيروت ، لبنان، 1993م، ص213.

3- **ابن منقذ** أسامة، البديع في نقد الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت ، لبنان، 1987م، ص 275.

4- **امرؤ القيس**، ديوانه، ص157.

5- **الأصفهاني** أبي الفرج علي بن الحسين، كتاب الأغاني، تح: سمير جابر، دار الفكر، ط2، بيروت، لبنان، 1986م، ج6، ص217.

يُعَلُّ بِهِ بَرْدُ أَنْيَابِهَا إِذَا النَّجْمُ وَسَطَ السَّمَاءَ اعتَدَلْ

والملاحظ في تعريف ابن منقذ للتكرار أنَّه جاء إرهاصا لما عُرِف عند النُّقَّاد المحدثين بتكرار الصور وتكرار المعاني، على العكس من العلماء القدماء الذين درسوا التِّكرار فقط في شعر الشَّاعر الواحد والقصيدة الواحدة، ونظروا إلى الأمثلة التي استشهد بها ابن منقذ من باب السرقات الشِّعرية لا من باب تكرار المعاني.

ومع مرور الوقت يتسع الحديث عن التِّكرار، فذهب النُّقَّاد يفردون له أبواباً مستقلة في كتبهم بعد أن كان يأتي عرضيا في ثناياها، ومن هؤلاء :

- **الزركشى** (ت 794 هـ) فى كتابه "البرهان فى علوم القرآن "
- **السيوطى** (ت 911 هـ) فى كتابه "الإتقان فى علوم القرآن " 3/ 193_206.

وقد أشار أصحاب المعاجم إلى كتب أُلفت في هذا المقام حفظ لنا التاريخ أسماءها مثل : " المقتنص في فوائد تكرار القصص" وكتاب " نخبة الأذهان فيما وقع من التكرار في القرآن " لمحمد عبد العظيم المعروف بابن عتيق (ت 1088 هـ).

ويطالعنا **الفراء**(ت 207 هـ)، من علماء القرن الثالث الهجري في تفسيره المسمى "معاني القرآن " بالعديد من مواطن التكرار في القرآن والحكمة وأراء كل موطن ، وبالطبع لابد أن تتفاوت عناية المفسرين بهذا المقام فمنهم المكثر ومنهم المقل.

وممن عُني بهذه الظاهرة بشكل ملاحظ : الإمام **البغوي**(ت 516 هـ). في تفسيره" معالم التنزيل "، والإمام الزمخشري في كشافه ، والإمام القرطبي من أعلام القرن السابع (ت 671 هـ) وتفسيره " الجامع لأحكام القرآن الكريم".

• **البلاغيون:**

***عبد القاهر الجرجاني:**

يعد التكرار عند الجرجاني من معاني النحو التي تبث **ف**ي النظم (الكلام) الانسجام والاتساق والتناسق، وقد يكون التكرار جزئيا، أي يكتفي فيه الناظم بتكرير جزء – فونيم– مثلا، كقول البحتري:

فكالسيفِ إن جئتَه صارِخًا وَكالْبَحْرِ إِنْ جِئْتَهُ مُسْتَثِيبًا[1]

يعلقُ على البيت قائلا :إن الشاعر ربط بالعطف (الفاء) وكرر الكاف مع حذفه المبتدأ لأن المعنى – لا محالة – هو كالسيف، ثم كرر الكاف في قوله و"كالبحر ."وهذا سبب واضح لمحاسن النظم فيه .يضاف إلى ذلك تكراره للشرط المتضمن جوابه :إن جئته صارخا إن جئته مستثيبا، وردا في الشطرين من البيت، فتكراره :إن جئته صارخا وإن جئته مستثيبا،مختلفتان في اللفظ وإن اتفقتا في المعنى، لأن كلتيهما معناهما إن جئته طالبا المساعدة .وقد يكون التكرار تكرارًا محضا كتكراره كلمة العواذل في البيت الثاني من بيتي جندب بن عمار:

زعم العواذلُ أنّ ناقة جُندبٍ بجنوب خبتٍ عريت وأجمّتِ

كذب العواذلُ، لو رأين مناخنا بالقادسية، قلن :لج، وُذّلتِ [2].

فلو قال القائل كذبن مكان كذب العواذل لكان من الناحية النحوية الخالصة مصيبا غير مخطئ .ولكنه تعمد أن يكرر كلمة العواذل التي ذكرت في أول البيت السابق فأفاد كلامه قوة لكونه مستأنفا من حيث وضعه وضعًا لا يحتاج فيه إلى تذكر ما قبله، وأتى به مأتى ما ليس قبله كلام .

فتكرار كلمة معينة، أو استخدام مرادف معين، ينشأ عنه تماسك معجميLexical أو صوتي phonological وكل تكرار في الوزن metre والقافية يعمل على تحقيق التماسك النصي

1- البحتري، ديوانه، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط3 ، مصر، دت، ص121.

2– أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، ديوان الحماسة، شر: (أبو يعلى محمد بن الحسن المرزوقي)، تح: أحمد أمين و عبد السلام هارون، دار الجيل، ط1، بيروت، لبنان، 1991م، ج2، ص64 .

ويعضده، ويكرر الجرجاني الإشارة إلى ما في الاستئناف من قدرة على الربط بين أجزاء الكلام، وجمله وعباراته؛ فتكرار الشاعر السابق لكلمة العواذل في البيت الثاني تكرار حسن لكونه مستأنفا من حيث وضعه الوضع الذي لا يحتاج معه السامع أو "القارئ" لتذكّرما سبق.

والكاتب أو الشاعر قد يقول كلاما، ثم يستأنف بعده كلاما آخر يكون عطفا على السابق أو فيه شيء مما سبق قبلا .

- **أبو هلال العسكري(395هـ):**

لقد جرت عادة العرب على استخدام أسلوب التكرار ، محاولة منهم للتنبيه على مزيد عناية ووافر اهتمام بأمور مهمة ، ومن أمثلة ذلك ما قالت الخنساء وهي ترثي أخاها صخرا:

وَإِنَّ صَخْرا لَوَالِينَا وَسَيِّدَنَا

وَإِنَّ صَخْرا إِذَا نَشتُو لَنَحَّارُ

وَإِنَّ صَخْرا لَتَأْتَمُّ الْهُدَاةُ بِهِ

كَأَنَّهُ عَلَمٌ فِي رَأْسِهِ نَارُ [1].

وظّفت الخنساء الحرف في شعرها على نحو ملحوظ وتهدف من تكرارها للحرف "**إنَّ**" إلى عدد من الدلالات والمعاني لعل من أبرزها التأكيد.

وقول أبي تمام:

أَعْوَامَ وَصْلٍ كَادَ يُنْسِي طُولَهَا ذِكْرُ النَّوَى فَكَأَنَّهَا أَيَّامُ

ثُمَّ انْبَرَتْ أَيَّامُ هَجْرٍ أَرْدَفَتْ نَجْوَى أَسًى فَكَأَنَّهَا أَعْوَامُ

ثُمَّ انْقَضَتْ تِلْكَ السِّنُونُ وَأَهْلَهَا فَكَأَنَّهَا وَكَأَنَّهُم أحلاَمٌ [2].

ففي المثل السابق في قول الشاعر: (فكأنها أيّام، فكأنها أعوام، وكأنها أحلام)، تتضح العلاقة بين بنية التطريز وبنية التكرار، فتعريف أبي هلال العسكري للتطريز يركز على

1- الخنساء، ديوانها، شر: حمدو طماس، دار المعرفة،ط2، مصر، 2004م، ص16.

2- أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، ديوان الحماسة، تح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1998م، ص65.

تساوي الكلمات في الوزن حيث يتمثل التطريز عنده في أن تقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن فيكون فيها كالطراز في الثوب[1]، وهذا النوع درسه النقاد المحدثون ضمن باب تكرار الصيغ ومن هنا يتضح لنا السبب الذي جعل النقاد القدماء يفصلون التطريز عن التكرار ، لأنهم لم يعدّوا تكرار الصيغ ضمن باب التكرار المتمثل في تكرار اللفظ نفسه أو معناه.

ومن الأغراض التي يؤديها التكرار الهجاء والذّم على سبيل الشهرة وشدّة التوضيع بالمهجو والحطّ من قدره والتشهير به ، كقول ذي الرّمة في هجائه للمرئي :

تُسَمَى امْرأَ الْقَيْسِ ابْنَ سَعْدٍ إِذَا اعْتَزَّتْ وَتَأْبَى السِّبَالُ الصُّهْبُ وَالْأَنْفُ الْحُمُرُ

وَلَكِنَّمَا أَصْلُ امْرئ القَيسِ مَعْشَرٌ يَحِلُّ لَهُمِ لَحْمَ الخَنَازِيرِ وَالخَمْرِ

نِصَابُ امرئ القَيْسِ العَبِيدِ وَأَرْضُهُم مَجَرُّ المَسَاحِي لاَ فَلاَةٌ وَلاَ مِصْرُ .[2]

وصرّح الفرّاء بجواز تكرار المعنى إذا اختلف اللفظان ، جاء ذلك في تعليقه على بيت من الشعر:

مِنَ النَّفَرِ اللاَّءِ الذينَ إِذَا هُمُ تَهَابُ اللِّئَامُ حَلْقَةَ البَابِ قَعْقَعُوا .

ألا ترى أنّه قال : **اللاّء** الذين ومعناهما الذي ، استجيز جمعهما لاختلاف لفظهما[3].

ومن التَّرديد نوع يقال له التَّرديد المتعدد ، وهو أن يتردد حرف من حروف المعاني والأدوات إما مرة أو مرارا، ومنه قول المتنبي:

يَا بَدْرُ يَا بَحْرُ يَا غَمَامَةُ يَا لَيْثَ الشَّرَى يَا حمَامُ يَا رَجُلُ [4].

وقوله أيضا:

---

[1]– العسكري أبو هلال، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، ومحمد، أبو الفضل إبراهيم، وعيسى البابي الحلبي، سوريا، دت، ص380.

2– القيراوني ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح ، محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، مصر، 2000م، ص107.

3– الفرّاء أبو زكريا يحيى بن زياد، معاني القرآن، تح: محمد علي النجار وأحمد يوسف نجاتي، عالم الكتب،ط3، القاهرة، مصر، 1983م، ج1 ص176.

[4]- المتنبي أبو الطيب، ديوانه، دار بيروت، بيروت، لبنان، 1983م، ج1، ص277 .

وَأَنْتَ أَبُو الهَيْجَاءِ بنُ حَمْدَانِ يَا بْنَه تَشَابَهَ مَوْلودٌ كَرِيمٌ وَوَالِدُ.

فالشاعر ردد حرف النداء(يا) وعلّقه في كلّ مرة بمنادى جديد ، وهناك نوع آخر يسمى ترديد الحبك فإن بنية" الترديد"هنا تكتسب ميزة في التَّشكيل البنائي للنِّسق اللُغوي من خلال ربط المكرر بدلالات سياقية مختلفة على المستوى الأفقي للبنية اللغوية .

ولم يغفل البلاغيون العرب عن مصطلح التكرار لما له من حضور في كثير من الشواهد الشعرية والنثرية فدرسوه وبينوا فوائده ووظائفه .

ومن شواهده قول الأقيشر:

سَرِيعٌ إِلَى ابْنِ العَمِّ يَلْطُمُ وَجْهَهُ وَلَيْسَ إِلَى دَاعِي النَّدَى بِسَرِيع.

حيث كرر لفظ (سريع) في صدر البيت وعجزه ،وهكذا يقوم العنصر المعجمي المعاد بوظيفة الربط بين شطري البيت [1]. وهو رد العجز على الصدر، ويشترط لهذا التكرار وحدة المحيل إليه في اللفظين حسب مبدأي الثبات والاقتصاد[2].

وكثيرا ما ارتبطت الدراسات البلاغية بالقرآن الكريم لأنه مصدرُها وأرقى صورها وكانت ظاهرة **التكرار** من القضايا البلاغية ، حيث إنها تعد أسلوبا من أساليب الإطناب التي تناولها البلاغيون بالدراسة من خلال آيات القرآن الكريم ، وخلف لنا البلاغيون في هذا المجال أسفارا عظيمة وكتبا قيمة صارت مرجعا لدراسة هذه الظاهرة فيما بعد ومن هؤلاء البلاغيين:

*** جلال الدين القزوينى(ت 739هـ) فى كتابه " الإيضاح فى علوم البلاغة " .**

***الباقلانى (ت 403 هـ) فى كتابه " إعجاز القرآن.**

[1]- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ، ج6، ص102.

2– دي بوجراند روبرت ، النص والخطاب والإجراء، تر،تمام حسان، عالم الكتب، ط1، القاهرة، مصر،1998م، ص303.

***وابن معصوم(ت1120هـ):** في كتابه(أنوار الربيع) يقول: إنّ التكرار اصطلاحا هو : تكرار كلمة أو لفظة أكثر من مرّة باللّفظ والمعنى لنكتة [1]، إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو التعظيم أو للتلذّذ بذكر المكرر.

***وابن الأثير(ت637هـ):** يعرف التكرار بأنه : "دلالة اللفظ على المعنى مرددا ، كقولك لمن تستدعيه : أسرع أسرع ، فإنّ المعنى مردد ، واللفظ واحد" .

ووصفه ابن الأثير بكلامٍ بديعٍ فقال: " اعلم أنَّ هذا النوع من مقاتل علم البيان ، وهو دقيق المأخذ . وحدُّهُ هو : دلالة اللفظ على المعنى مردَّدا"، ويرى ابن الأثير أنّه صنفان:

الأول : المفيد، والثاني غير المفيد، وعنى بالمفيد :"أن يأتي في الكلام تأكيداً له وتشييداً " .

***أمّا الحموي(ت1093هـ):** صاحب الخزانة فيعرف التكرار: "بأن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى "[2] .

وجاء في معجم المصطلحات اللغوية والأدبية أن التكرار هو: " تكرار ما يُقال بألفاظ جديدة ولكنها تفيد المعنى نفسه وينسحب هذا التكرار سواء على الوحدات الصوتية أو المفردات أو التركيبات النحوية داخل جملة ما ، ويكون الهدف الأساسي من ذلك التكرارهو تأكيد المعنى المقصود أو توضيحه...[3] . وفي المعاجم النحوية ذكر معنى التكرار اصطلاحا ، ولعنا نأخذ ما جاء في معجم المصطلحات النحوية والصرفية للدكتور محمد الهادي اللبدي حيث ذكر أن التكرار هو:" الإعادة أي إعادة اللفظ أو الجملة ..."[4].

وقد بيّن أن **التكرار** يكون في الحرف أو الجمل وأشار إلى أن التكرار قد يكون لفظيا وقد يكون معنويا ، ويضيف اللبدي قائلا: " ومن مترتبات التكرار وأغراضه :

-التوكيد وهو الغالب فيه .

1- **ابن معصوم**، أنوار الربيع في أنواع البديع ، مطبعة النعمان، ط1، بغداد، 1969م،ج5 ، ص345.

2- **الحموي**، خزانة الأدب وغاية الأرب، ج2، ص 449.

3-**علية عياد**، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، 1994م ، ص122.

4- **اللبدي** محمد، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الفرقان، ط2، عمان، 1988م، ص194.

–والنقض كما في تكرار ما في قولنا: ما ما محمد في الدار ..."[1] .

أمّا في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب قد جاء أن التكرار هو: "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني ، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره فنجده في الموسيقى ، كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر ، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية، ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي" [2] .

وذكر **ابن أبي الإصبع المصري**(ت 654 هـ) في كتابه تحرير التحبير أن التكرار هو : "أن يكرر اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد..."[3] .

فأمّا ما جاء منه للمدح فكقول كثير بن ربيعة بن عمر بن عبد العزيز[4]:

فَأَرْبِحْ بِهَا مِنْ صَفْقَةٍ لِمُبَايِعٍ وَأَعْظِمْ بِهَا أَعْظِمْ بِهَا ثُمَّ أَعْظِمِ

فأمّا ما جاء منه للذّم فكقول المهلهل بن ربيعة أخي كليب :

يَا لِبَكْرٍ انْشرُوا لِيْ كُلَيْبا يَا لِبكْرٍ أَيْنَ أَيْنَ الفِرَارُ؟ .

فأما ما جاء منه للتهويل فكقوله تعالى:

﴿الْقَارِعَة﴾[القارعة:1]﴿مَا الْقَارِعَة﴾[القارعة:2]﴿وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْقَارِعَة﴾[القارعة:3].

وكقوله تعالى:

﴿الْحَاقَّة﴾[الحاقة:1]﴿مَا الْحَاقَّة﴾[الحاقة:2]﴿وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْحَاقَّة﴾[الحاقة:3].

أما ما جاء منه للإنكار والتوبيخ فهو تكرار كقوله تعالى في سورة الرحمن :

﴿فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾[الرحمن:13].

---

[1]– **اللبدي**، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ص194. ص194.

[2]– مجدي وهبة وكامل المهندي، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، لبنان، 1984م ، ص117.

[3]– **العدواني** ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير، تح: حفني محمد شرف، القاهرة، 1995م، ص54.

[4]–**كُثير عزة** : كثير بن عبد الرحمن الخزاعي، ديوانه، شر: قدري مايو، دار الجليل، ط1، بيروت، لبنان، 1995م، ص347.

فإن الرحمان جلّ جلاله ما عدد آلاءه هنا ليبكت من أنكرها على سبيل التقريع والتوبيخ كما يبكت منكر أيادي المنعم عليه من الناس بتعديدها له ، وأما ما جاء منه للاستبعاد فكقوله تعالى: ﴿هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ لِمَا تُوعَدُونَ﴾[المؤمنون:36].

هذا بعض ما جاء عن التكرار في كتب البلاغة القديمة ، لكنه لا يغطي كلّ شيء عن التكرار فالتكرار قانون من قوانين الوجود الذي نعيش فيه ،ونتقلب معه كمحيط الدائرة بين نقيضين دائما : حياة وموت ذبول ونضارة ، ربيع وخريف ، شتاء وصيف، طفولة وكهولة والتكرار كان مبدأ من مبادئ العرب في البادية قديما ، يرونه في حركة الناقة ، دوران الأفلاك دوران الأرض حول الشمس ولذلك كان التكرار أحدَ المبادئ الجمالية في الفن العربي الأصيل.

"**الأرابيسك**"* حيث الوحدات الزخرفية تتكرر إلى ما لا نهاية ، صانعة نوعا خاصا ومتفردا من الجماليات التي هي عربية متفردة نراها في العمارة ، وفنون الزخرفة في مجالاتها المختلفة خصوصا المصنوعات الخشبية من مشربيات وما أشبه ذلك[1] .

والتكرار مبدأ أصيل في علم الجمال والفن وبخاصة الموسيقى ، ولكنه يلازم نقيضه كما يقال عن الإيقاع من حيث هو تكرار منتظم يجمع بين إشباع التوقع وإحباطه ، وإشباع التوقع المستمر نراه في دقات الساعة المتكررة على وتيرة ثابتة ، والتي يمكن أن ترهق الجهاز العصبي إذا واصل الاستماع إليها طويلا ، ولذلك فهي لا تصنع إيقاعا ، فهناك دائما إشباع التوقع وإحباطه الذي يصنع التنويع بينهما حيوية اللحن[2].

---

*-**الأرابيسك**: اسم (الثقافة والفنون) فنّ الزّخرفة العربيّة ، يتكوّن من خطوط منسوجة مع بعضها ومنحنيات مرتَّبة ترتيبًا هندسيًّا ، وقد تحتوي على خليط من الطّيور والحيوانات في تشابك هندسيّ.

1- **عصفور جابر**، بلاغة التكرار، مجلة العربي ، العدد684، 2015، وزارة الإعلام والاتصال ، الكويت ، ص20.

2- نفسه، ص21.

وقُلِ الشيءَ نفسَه على كلّ مظاهر الجمال حيث نجد التكرار مصحوبا دائما بما لا يفضي إلى خلق الإحساس بالملل ، فالجمع المبتدع بين إشباع التوقع الذي يصنعه التكرار القائم على الإتلاف النغمي ، وإحباط التوقع الذي يصنعه تنويع الوحدات المتغايرة إلى جانب المتشابهة هو سرٌّ من أسرار الفن والجمال[1] .

ومن المعلوم "أن الفن وُجد كي يُوظّف فينا الشعور بالجمال، وعلى أساس هذا الافتراض يكون للشعور مظهر خاص، هو مظهر حس الجمال" [2].

فلابد والحالة هذه من علامات تتيح المجال لشعور الإنسان كي يتحسس الجمال. لقد وضع أرسطو منذ القدم أركانا للجمال لعل أبرزها قانون الوحدة في المأساة وتقوم أهمية الوحدة في أنها: "منها تتفرع باقي أركان الجمال: الانسجام أو تلاؤم الأجزاء، التناسب، التوازن التطور التدرج، التقوية والتمركز، الترجيح والتكرار"[3].

وعرّف **السّلجماسي** (ت 740 هـ) التكرار بقوله: " إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو النوع أوالمعنى الواحد بالعدد أو بالنوع في القول مرتين فصاعدا "[4].

إن علاقة التكرار تشمل الإحالة القبلية بالرجوع إلى ما سبق ذكره في النص بتكراره مرة أخرى، ومن معانيه كذلك :البعث، وتجديد الخلق بعد الفناء، وكأنه يريد أن يقول إن المتكلم يذكر – على سبيل المثال – عدة جمل متتالية، وبعد فترة من الحديث يكاد المستمع يذهب إلى نسيان ما قيل في أول الكلام، فنجد المتكلم يعود ليكرر بعض ما قاله أولا، ليذكّر المستمع ويبعث الجملة، ويجددها بعد أن كادت تنسى، وهذا ما يسميه "**السجلماسي**" البناء الذي يُعد أحد أنواع التكرار اللفظي، ففيه تتم الإعادة" مرتين" فصاعدا خشية تناسي الأول لطول العهدية في القول وذلك تجديدا لهذا العهد ونظرية له،بضم الشيء إلى نظيره الذي

1- **عصفور جابر**، بلاغة التكرار، مجلة العربي، العدد684، 2015م، ص21.

2- حسين عبد القادر، أثر النحاة في البحث البلاغي، مطبعة النهضة مصر، 1975 م. ص140

3- **هيجل**، المدخل إلى علم الجمال ، ترجمة جورج طرابيش، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1978م، ص71.

4- **السّجلماسي** القاسم بن محمد الأنصاري، المنزع البديع في تجنيس البديع، مكتبة المعارف، ط1، بيروت، لبنان، ص476

ذكره قبله ليكون الربط بين الثاني والأول، والعكس، كما نجد في أحد ملامح التعريف السابق ضم اللفظين إلى بعضهما البعض وفي هذا تحقيق للاتساق النصي، فهذا التعريف يحمل في ثناياه بعضا من معاني الاتساق منها الإحالة القبلية، والبعث والتجديد والضم للشيئين المتباعدين ليتسقا، وعن هذا يقول الرضي: التكرير" ضم الشيء إلى مثله في اللفظ مع كونه إياه في المعنى للتأكيد والتقرير"[1]، بحيث تجد فيه بيانا لوظيفة من وظائف التكرار، وهي الضم .والضم يعني ربط الشيء بما ضم إليه، وبهذا الربط يُحقق الاتساق بينهما.

وأورد السجلماسي في أثناء حديثه عن التّكرار قوله" :فذلك جنس عالٍ تحته نوعان : أحدهما التّكرار اللفظي ونسميه المشاكلة، والثّاني التكرير المعنوي ونسميه المناسبة؛ وذلك لأنَّه إما أن يعيد اللفظ، وإما أن يعيد المعنى، فإعادة اللفظ هو التكرير اللفظي أو المشاكلة، وإعادة المعنى هو تكرير المعنى أو المناسبة)" [2]. فمن خلال هذه الآراء يتبين لنا أن النُّقَّاد القدامى قسموا التّكرار إلى قسمين :تكرار الألفاظ وتكرار المعاني.

***الجاحظ:** (ت 255 هـ) :

يقول الجاحظ مبيّنًا الفائدة من التكرار: "إن الناس لو استغنوا عن التكرير، وكفوا مؤونة البحث والتنقير لقلّ اعتبارهم. ومن قلّ اعتباره قلّ علمه، ومن قلّ علمه قلّ فضله، ومن قلّ فضله كثُر نقصه، ومن قلّ علمه وفضله وكثُر نقصه لم يُحمد على خير أتاه، ولم يُذمّ على شرّ جناه، ولم يجد طعم العزّ، ولا سرور الظفر، ولا روح الرجاء، ولا برد اليقين ولا راحة الأمن.. "[3].

ويزيدنا وضوحا في هذا المقام الجاحظ وهو مَن هوَ في فن البلاغة والأدب فلا خلاف على مرجعيته.

إنّ لفظة التكرار ومشتقاتها تدور في اللغة حول معنى الرجوع إلى الشيء مره أخرى أوالإتيان به مرة بعد مرة .

1- **الرضي**، شرح الكافية في النحو، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت، ج1، ص15.

2-**السجلماسي**، المنزع البديع في تجنيس البديع، ص 476.

3 - **الجاحظ**، رسائل الجاحظ، ج3، ص181.

***أبو هلال العسكري(ت 395هـ) فى كتابه " الصناعتين " :**

ففي بيان الفرق بين التكرار والإعادة يقول أبو هلال العسكري في الفروق اللغوية :

"الفرق بين التكرار والإعادة :أن التكرار يقع على إعادة الشيء مرة وعلى إعادته مرات ،أما الإعادة فتكون للمرة الواحدة فقط"[1]، ثم يزيد الأمر وضوحا فيقول : "ألا ترى أن قول القائل : أعاد فلان كذا، لا يفيد إلا بإعادته مرة واحدة ، وإذا قال كرر كذا، كان كلامه مبهما لم يدر أعاده مرتين أومرات....ولا يخلط بينهما إلا عامي لا يعرف الكلام"[2] .

التوكيد : توجد فروق دقيقة بين التوكيد وبين التكرار ، وممن أظهر هذه الفروق علماء البلاغة.

وقد عرض لها الزبيدي حيث يقول عارضا لهذا الفارق : " التأكيد شرطه الاتصال وأن لا يزيد على ثلاثة, والتكرار يخالفه في الأمرين ومن ثم بنوا على ذلك أن قوله تعالى :

﴿فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾[الرحمن:13].

تكرار لا تأكيد ،لأنها زادت على ثلاث مرات وكذا قوله تعالى:

﴿وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِّلْمُكَذِّبِينَ﴾[المرسلات:24].

*** ابن جني (ت 392 هـ):**

وفيه يقول: " اعلم أن العرب إذا أرادت المعنى مكنته واحتاطت له ، فمن ذلك التوكيد، وهو على ضربين : أحدهما تكرير الأول بلفظه نحو قولك:

(قام زيد) و(ضربت زيدا ضربت)،و(قد قامت الصلاة قد قامت الصلاة) ، والثاني : تكرير الأول بمعناه ، وهو على ضربين : أحدهما للإحاطة والعموم ، والآخر للتثبيت والتمكين ،فالأول كقولنا : أقام القوم كلهم ، والثاني نحو قولك : قام زيد نفسه .." [3].

1- **العسكري** أبو هلال، "الصناعتين"، ص484.

2- نفسه، ص484.

3- **ابن جني** أبوالفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد النجا، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، ج2 د ت، ص103.

ويضيف **الزركشي** (ت494هـ). في برهانه فرقا آخر بين التكرار والتأكيد فيقول :" واعلم أن التكرير أبلغ من التأكيد لأنه وقع في تكرار التأسيس وهو أبلغ من التأكيد فإن التأكيد يقرر إرادة معنى الأول وعدم التجوز [1]، فلهذا قال الزمخشري في قوله تعالى:

﴿كَلاَّ سَوْفَ تَعْلَمُون﴾[التكاثر:3]﴿ثُمَّ كَلاَّ سَوْفَ تَعْلَمُون﴾[التكاثر:4]

قال: إن الثانية تأسيس لا تأكيد .

والحقيقة التي لا يمكن إغفالها أن التكرارَ باب من أبواب العربية ، ودرب من دروب بلاغتها ومسلك من مسالك فصاحتها ، يقول الإمام السيوطي في إتقانه:"والتكرار في اللغة العربية فن قولي من الأساليب المعروفة عند العرب ، بل هو من محاسن الفصاحة "[2].

فالقائل بأن كل تكرار في لغة العرب مذموم فهو قادح في الفصاحة ،وهو إما واهم أو جاهل بلغة العرب، وهو إلى العجمة أقرب .

ومن خلال ما سبق تبين لنا أن البحث في قضية التكرار في القرآن أو غيره من النصوص قد نشأ بهدف الدفاع عن بلاغة هذه النصوص، ولم ينشأ من أجل البحث اللغوي، ومن هنا كان الكلام عن **التكرار** على أنه مزية تزيد الكلام حسنا، وتعطيه قيمة كما فعل الجاحظ في رسائله عندما تحدث عن تكرار الأخبار عموما بهدف التذكير.

*** النحاة واللغويون:**

وأعني بهم الذين ألفوا في خصائص اللغة العربية فقد أشاروا لظاهرة التكرار في القرآن الكريم وكذا عند الشعراء العرب ومن هؤلاء وكتبهم:

- ابن فارس (ت 395 هـ) وكتابه " الصاحبي في فقه اللغة "

- الثعالبي (ت430 هـ). وكتابه " فقه اللغة وسر العربية "

ولقد قيض الله لهذا الدين ولكتابه من يذب عن حياضه ومن هؤلاء:

- ابن قتيبة (ت 276 هـ). في كتابه " تأويل مشكل القرآن " .

---

[1]- **الزركشي**، البرهان في علوم القرآن، ج3، ص 12،13.

[2]- **السيوطي**، الإتقان في علوم القرآن، ج3، ص224.

- الخطابي (ت 388 هـ). وكتابه " بيان إعجاز القرآن "

***السكاكى (ت 626 هـ). وكتابه " مفتاح العلوم "**

***ابن تيمية الحراني (ت728هـ)وكتابه " مجموع الفتاوى " .**

فظاهرة التكرار ليست غريبة عن الشعر العربي قديمه وحديثه ،فقلما يخلو منها شعر شاعر حتى كأنه سمة من سماته وخصيصة من خصائصه ،فمن يطالع الشعر الجاهلي مثلا يتيقّن أنّ لبّه ولحمته وسداه قائمة على التكرار من وقوف على الأطلال ، إلى الرحلة وصولا إلى أغراض الشعر المختلفة[1] .

ونشير إلى أن أشهر معاني التكرار التي أشار إليها القدماء هي: التوكيد ، وزيادة التنبيه وزيادة التفجع والتحسر والاستبعاد ، وزيادة المدح ،والتلذذ بذكر المكرر، والتنويه بشأن المكرر والتشوق والتهديد والوعيد والتقرير والتوبيخ.

ثانيا: التكرار في الأمثال الشعبية والمقامات

أ- التكرار في الأمثال الشعبية :

التكرار من الوسائل الأساسية التي يبنى عليها الإيقاع ، خصوصا إذا خالفه التوفيق في تأدية الدلالة المرداة ، والتكرار في الأمثال الشعبية من الأسس الأسلوبية التي تقوم على تمثيل الوحدة العضوية في المثل، وتكثيف التماثل، وتُوفِي أنواعا مختلفة من التماثلات الصوتية التي تحقق إيقاع المثل وتسهم في إبراز دلالته [2].

وصور التكرار تتنوع في الأمثال الشعبية ، فمنها تكرار الحرف(الصوت) ، وهو يقتضي تكرار حروف بعينها في الكلام مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها الحروف أبعادا إيقاعية جمالية تشدّ السامع إليها ومنها تكرار الألفاظ أو العبارات المتوافقة مبنى ومعنى وهو تكرار يعكس الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الألفاظ أو العبارات المكررة

1- **فهد ناصر** عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2004م، ص30.

2- جمال حضري، جماليات الإقناع في الأسلوب القرآني، المجلة العلمية، حوليا الآداب واللغات، الصادرة عن كلية الآداب واللغات بجامعة المسيلة ، ع1، 2013م، ص160.

باعتبارها مفتاحا لفهم المضمون العام الذي يقصده المتكلم ، بالإضافة إلى ما تحققه من توازن في الأسلوب ، وتماسك في النص [1]. ومن أمثلته :

اللِّي يَبْكِينِي يَبْكِينِي حَيْ ، واللّي يشَبَعْني يشَبَعْنِي شَيْ.

تكرار كلي في: اللّي + اللّي ، يبكيني + يبكيني ، يشبعني +يشبعني .

تكرار جزئي في : حي + شي (ي).

ومعناه من يرد أن يَبْكيني فلْيبْكِني وأنا حي ، ومن يرد أن يُطعمني فَلْيُطْعِمْنِي شواء،ويضرب هذا المثل على من يريد أن يقدّم خدمة ، فعليه أن يقدّمها في الوقت المناسب وبالطريقة اللائقة [2].

في الجملة الأولى تتكرر لفظة يبكيني لتؤدي وظيفة الخبر، وكذلك الحال مع الجملة الثانية حيث تتكرر الصلة –يشبعني – لتؤدي الوظيفة نفسها ، ومن الناحية الدلالية تتضمن لفظة البكاء: العطف والحنان ، وهي معان نفسية تظهر في المعاملات من خلال الجملة الثانية : اللّي يشَبَعْني يشَبَعْنِي شَيْ ، والتكرار بالفعلين ليس الغاية منه تقوية جانب الخطاب في نص المثل فقط ، وإنّما مبعثه نفسي ، ومؤشره الأسلوبي دليل على أن هناك حاجات تحتاج إلى إشباع فيتمّ التركيز على كلمة بعينها ، واستعمال الفعل يدل على الحركة والتغيير لأن الحدث فيه مرتبط بزمن ، يعكس المصدر ، وفي الفعلين المكررين: يَبْكِينِي يَبْكِينِي مقابلة ضمنية لاقترانهما بالموت والحياة ، فالتعبير بالبكاء يكون على الميّت ،لكن المثل يريده على الحيّ وكذلك الحال مع الفعل – يشبعني – لا يريد الشبع بأي شيء ، إنّما يريد الشبع بالشيّ –اللحم المشوي– وهو أهم مأكول يقدّم للضيوف ،فهو يريد تغيير الفكرة السائدة ، والانتقال من حال إلى حال يعبّر عنها المثل: "المحبة بحكّ الضروس مَاشِي بحَبِّ الرُّوسْ "[3].

حَكّ الضروس كناية عن الأكل.

1– لخضر حليتيم، الأمثال الشعبية الجزائرية – أثر التكرار في الحفظ والانتشار ، مجلة معارف ، مجلة علمية محكمة صادرة عن -كلية الآداب واللغات بجامعة أكلي محند أولحاج ، البويرة ، الجزائر، العدد 16، 2014، ص 42.

[2] - نفسه ، ص42.

[3] - نفسه ، ص43.

فمن الناحية الصوتية ، فهو قد شكّل إيقاعا جليا خصوصا أن اللفظتين متجاورتان ولعل انتباه الألفاظ المكررة في جملتي المثل بياء المتكلم واختتام الجملتين بياء ساكنة ، أي بسجع خلق توافقا صوتيا ، جعل الإيقاع واضحا والأسلوب متّسقا ، ممّا يسهم في جذب انتباه المتلقي للمثل ، كما أن محتوى المثل يمتاز بالانسجام ، لأنّه يحيل إلى خلفية ثقافية تتمثل في فهم أبعاد التجربة التي يتضمنها المثل كما يساعد على حفظه وذيوعه بسبب استعماله في المواقف المناسبة [1].

ومن التكرار أيضا المثل :" دِسِّي زَيْنَكْ لاَ يَنْشَافْ ، دِسِّي شَيْنَكْ لاَ يَنْعَافْ "[2].

فدلالة كلمة "دسِّي" أقوى من دلالة كلمة أخفي أو أستري ، بمعنى أن الدّس أقوى من الإخفاء فالقرآن الكريم استعمل كلمة الدسّ في شأن الموؤودة : ﴿يَتَوَارَى مِنَ الْقَوْمِ مِن سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَى هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلَا سَاءَ مَايَحْكُمُون﴾[النحل:59] .

ويضيف لخضر حليتيم قائلا : ولأن هذا الدّس يتم في خفاء ، فالكلمة تنتهي بسين ممدودة والسين صوت مهموس ، فكأنه يعظ بصوت خافت لا يسمعه غير المعني بالوعظ ، كأنّه يهمس في أذنها ، فمعنى الستر الشديد جاء بطريقين: الدلالة المعجمية للّفظ والدلالة الصوتية للسين المهموسة .

وقد يرفع من المستوى الدلالي الجمالي لأسلوب هذا المثل ، أنّه ليس قاعدة لأصوات تتردد دون معنى وإنّما للصوت دلالته ، فهو يجمع بين جمال الصوت وشرف الدلالة ، إذا فكل لفظ له وظيفتان : وظيفة صوتية ووظيفة دلالية ، بالإضافة إلى القيمة الفنية الجمالية التي تضفي على أدائها [3].

[1]- لخضر حليتيم، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص44.

[2] - رابح خدّوسي، موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية، دار الحضارة ، 1997م، ص 786.

[3]- لخضر حليتيم، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص46.

هذا المثل ينصح المرأة بأن تخفي جمالها وزينتها عن الناس كما عليها أن تخفي عيوبها أيضا كي لا يعافها الناس، والدلالة العامة للمثل أنّه يوجه المرأة إلى الستر والتحجب في كل أحوالها.

التكرار سحرُ بيانٍ ، وتثبيتُ بُنيَان ، فعدّوه بلاغة وإعجازا ، ووجدوا فيه منهجا قويما ومن مذاهبهم أيضا التكرار إرادة التأكيد والإفهام، كما أنه الاختصار وإرادة التخفيف والإيجاز.

ب- التكرار في المقامات:

التكرار أو كما يسمى ب (الإحالة التكرارية) يتمثل في إعادة عنصر أو عدد من العناصر اللغوية في بداية كل جملة من جمل النص لغرض التأكيد. وفى المقامة الحلوانية ظهر بكثرة تكرار الضمائر المحيلة إلى شخص البطل: (حدثنا عيسى بن هشام قال. لكني دخلته ودخل على أثري رجل وعمد إلى قطعة طين فلطخ بها جبيني، ووضعها على رأسي، ثم خرج ودخل آخر فجعل يدلكني دلكا يكد العظام، ويغمزني غمزا يهد الأوصال ويصفر صفيرا يرش البزاق، ثم عمد إلى رأسي يغسله،. وقال: يا لكع ما لك ولهذا الرأس وهو لي؟ ثم عطف الثاني على الأول بمجموعة هتكت حجابه، وقال: بل هذا الرأس حقي وملكي وفي يدي، ثم تلاكما حتى عيبا وتحاكما لما بقيا، فأتيا صاحب الحمام، فقال الأول:

أنا صاحب هذا الرأس.

فنجد أنه استخدم كثير من الضمائر المحيلة إلى شخصية عيسى بن هشام مثل: (لكنى – مفاصله –أسأله). كما –جبيني– يدلكني– يغمزنى– رأسي– جبينه– صينه– مالكه– حامله تكرر اسم البطل أكثر من مرة ومرادفاته فنجد: (حدثنا عيسى بن هشام– قال عيسى بن التكرار المحض، :هشام– هذا الرجل – هذا الرأس) وهناك أنواع أخرى من التكرار مثل .(التكرار الجزئي– النحوي– التكرار بالمرادف – شبة التكرار).

يضاف إلى أنواع التكرار ذلك الذي يتحقق على المستوى الصوتي وتمثل في تكرار بعض الوحدات الصوتية وتجسد هذا النوع من التكرار الصوتي: (السجع، الجناس)

ويبدو هذا النوع جليا في المقامة:

1- السجع:

هو توافق الفاصلتينِ في فِقْرتين أو أكثر في الحرف الأخير.أو هو توافق أواخر فواصل الجمل [الكلمة الأخيرة في الفقرة] ، ويكون في النثر فقط.

من السجع ما يسمى " الترصيع " ، وهو أن تتضمن القرينة الواحدة سجعتين أو سجعات كقول الحريري : " فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه ، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه "[1].

فَسِرُّ جمال السجع : يُحدث نغماً موسيقياً يثير النفس وتطرب إليه الأذن إذا جاء غير متكلف . تذكر : أن الشعر يحْسُنُ بجمال قوافيه ، كذلك النثر يَحْسُنُ بتماثل الحروف الأخيرة من الفواصل وفى المقامة الحلوانية لبديع الزمان الهمذانى نجد:

(شعري طويلا – بدني قليلا)

(حماما ندخله – حجاما نستعمله)

(واسع الرقعة – نظيف البقعة)

(طيب الهواء – معتدل الماء)

(فخرج مليا وعاد بطيا)

(حماما – حجاما)

ب : جناس ناقص : وهو تشابه لفظين مع اختلافهما في المعنى:

(تلاكما– تحاكما)

(رسمت – السمت)

(رقعة – بقعة)

هناك تكرار على مستوى كل مقامة تفتتح بعبارة حدثنا عيسى بن هشام في مقامات الهمذانى

1- **الشريس** أحمد عبد المؤمن بن موسى ، شرح مقامات الحريري، مقامات بديع الزمان الهمذاني،المقامة الحلوانية، درا الكتب العلمية، ط3، بيروت، لبنان، 2005م، ص63.

2- المطابقة:

تعد نوع من أنواع الاتساق المعجمي حيث تترابط العناصر اللغوية بعضها مع بعض من خلال علاقة التقابل أو التعارض ولو واصلنا البحث في ثنايا المقامة:

لوجدنا تناقضات كثير منها:

(فخرج مليا وعاد بطينا)

(ثم خرج ودخل أخر)

(ألك هذا الرأس أم له)

(شئت أم أبيت)

(الظل- المنارة)[1] .

فعلاقة التكرار والمطابقة مع غيرها من العلاقات النحوية أسهمت بشكل واضح في تحقيق الترابط والتماسك بين الأجزاء المكونة لهذا النموذج. وهذا ما يسعى إليه التحليل النصي المعاصر.

ومن هذا المنطلق تعامل شعراء الحداثة مع بنية التَّرديد لكنَّهم لم يفصلوها عن بنية التِّكرار فراحوا يوظفونها توظيفًا فاعلاً؛ لإثراء النَّاتج الدلالي من خلال ترديد اللفظة نفسها وتعليقها بمعنى مخالف للمعنى الأول ومثال هذه البنية ما جاء في قصيدة عبد المعطي حجازي (أوراس) يصف المستعمرين:

أَفْوَاها مُظْلِمَة قَذِرَة

جَاءَتْ مِنْ أَقْطَارِ الخَمْرَة

حَيثُ تُبَاعُ الخَمْرَة لِلْبَاكِي

وَيُبَاعُ الْبَاكِي لِلسَّاقِي

وَيُبَاعُ السَّاقِي لِلْكَرْمَة

[1] - الشريس أحمد عبد المؤمن بن موسى، شرح مقامات الحريري، ص64.

وَالْكَرْمَةُ تَمْلِكُ كُلَّ النَّاس[1].

فالشَّاعر من خلال بنية التَّرديد حاول أن يصف لنا عملية البيع التي تبدأ بالخمرة وتنتهي بالساقي والكرمة، ففي كل ترديد يولد معنى جديد يرتبط بالمعنى العام للنَّص.

وقول آخر:

كَأَنَّ الكَأْسَ فِي يَدِهَا وَفِيهَا عَقِيقٌ فِي عَقِيقٍ فِي عَقِيق

فكلمة عقيق الأولى عائدة على الكأس والثانية عائدة على يد الفتاة والثالثة عائدة على فيه الفتاة وكلها أمور متشابهة في الحمرة.

لم يخرج معنى التكرار عند القدماء في كونه إعادة كلمة أو أكثر في اللفظ أو المعنى لغرض ما فرؤيتهم لحقيقة التكرار باتت متقاربة إلى حدٍّ ما .

ويعرفه سعيد بحيري بقوله" الإحالة التكرارية هي الإحالة بالعودة وتتمثل في تكرار لفظ أو عدد من الألفاظ في بداية كل جملة من جمل النص قصد التأكيد ....والإحالة بالعودة أكثر أنواع الإحالة دورانا في الكلام" [2] .

ويرى علماء اللغة النّصيون أنها أوثق أنواع التكرار حيث يقول دريسلر: "إنّ هذا النوع من إعادة اللفظ يعطي منتج النص القدرة على خلق صورة لغوية جديدة ، لأنّ أحد العنصرين المكررين قد يسهل فهم الأخر"[3].

وفي التقارير العلمية يجب أن يكون هناك استقرار على استعمال المصطلحات المحددة غلى الرغم ممّا يتطلبه مبدأ الإعادة ، ويبدو أنّ السامعين والقرّاء يهيئون إرهاصاتهم للاستجابة لهذه العوامل.

---

[1]- **حجازي** أحمد عبد المعطي، ديوانه، دار العودة، ط3، بيروت، لبنان، 1982م، ص60.

2– بحيري سعيد، من أشكال الربط في القرآن، مركز اللغة العربية، القاهرة، مصر، دت، ص151.

[3]- دي بوجراند روبرت، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، ص206.

وكذلك يقول:"ويمكن للمخالفة المتعمدة لمبدأي الثبات والاقتصاد أن تزيد في الإعلامية والاهتمام"[1].

جـ-التكرار عند علماء النص:

لقد نال مصطلح التكرار عناية علماء النص، بسبب كونه مظهرا من مظاهر التماسك المعجمي الذي يؤدي إلى سبك النص ،ولعل الدراسات المتعددة حوله أثمرت تنوعا في الاصطلاح من حيث توسيع المصطلح وتفريعه وبالقراءة الدقيقة لهذه التعريفات يمكن أن نخرج منها بالتعريف التالي:إنّ التكرار النصي هو إعادة العنصر المعجمي بلفظه أو بشبه لفظه أو بمرادفه أو بزنته أو بمدلوله أو ببعض منه أو بالاسم العام له ، مما يؤدي إلى تماسك النص وسبكه .

وما يمكن أن نستشفه مما سبق أن التكرار تشاكل لغوي يلفت الانتباه، ومظهر من مظاهر التماسك المعجمي؛ حيث يقوم ببناء شبكة من العلاقات داخل المنجز النصي؛ مما يحقق ترابط النص وتماسكه، إذ إن العناصر المكررة تحافظ على بنية النص، وتغذي الجانب الدلالي والتداولي فيه، وذلك من خلال تكاثر المفردات وكثافتها؛ مما يحقق سبك النص وتماسكه وإعادة تأكيد كينونته، واستمرار يته واطرداه.

والسبك يتأتى من تعلق الألفاظ بعضها ببعض[2]، يقول (دي بوجراند):((ومن صواب طرق الصياغة أن تخالف مابين العبارات بتقليبها بواسطة المترادفات ، ولكن قد يحدث ألاّ يكون هناك إلاّ اسم واحد للمدلول المطلوب ...

وهذا ما دعا النصيين إلى جعل التكرار من عناصر السبك المعجمي ، ولكونه تعبيرا يُكرر في الكل والجزء .

ومما لا شك فيه أنَّ التكرار يسهم بما يوفّره من تدفق غنائيّ في تقوية النبرة الخطابية وتمكين الحركات الإيقاعية، من الوصول إلى مراحل الانفراج، بعد لحظات التوتّر القصوى

1- دي بوجراند روبرت، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، ص304.

2- **الفقهي** صبحي إبراهيم، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق،دراسة تطبيقية على السور المكية، ج2، ص1.

فلو أخذنا قصيدة البدويّ: "من وحيّ الهزيمة"، لوجدنا أنه يوظِّف التكرار فيها في بلورة موقفه المتوتِّر الرافض لكل مظاهر العبودية والاحتلال، وهذا ما انعكس على بداية بعض أبياتها، يقول البدوي:

"نحنُ أَسرَى وحينَ ضِيْمَ حِمانَا	**كادَ يَقْضِي من حُزْنِهِ المأْسورُ**
كلُّ فردٍ من الرعيةِ عبدٌ	**وَمِنَ الْحِكَمِ كُلُّ فرد أميرُ**
نحن مَوتَى! وشرُّ ما ابْتدَعَ الطُغ	**يانُ موتَى على الدروبِ تسيرُ**
نحنُ موتَى! وإن غَدونا ورُحْنَا	**والبيوتُ المزوَّقاتُ قبورُ**
نحنُ موتَى! يُسِرُّ جارٌ لجارٍ	**مستريباً: متَى يكونُ النشورُ؟**
بَقِيَتْ سبَّةُ الزمانِ على الطا	**غِي ويَبْقَى لنا العُلَى والضميرُ"**[1]

تتألف هذه الأبيات من وحدتين رئيسيتين هما:

أ . نحن أسرى/وحينَ ضِيْمَ حِمانَا كادَ يَقْضِي من حُزْنِهِ المأسورُ

ب . نحنُ مَوْتَى/ وشرُّ ما ابتدعَ الطغيانُ مَوْتَى على الدروب. تسيرُ

نحن موتى/ وإن غَدونَا ورُحْنَا..... والبيوتُ قبورُ

نحن موتى/..... متى يكونُ النشورُ؟

كل وحدة من هاتين الوحدتين مبنية على أساس التحفُّز والتفريغ، أوالتوتُّر والانفراج، الوحدة "ب" تأتي تكراراً للوحدة (أ)، والتكرار الذي تمثّله الوحدة (ب) هو تكرار الانطباع المتخلّف في النفس، الناتج عن دلالة الوحدتين. فالوحدة (أ) تخلِّف الانطباع المأساويّ الناتج عن الضعف والاستسلام، والوحدة (ب) تجسّد الانطباع السكونيّ العميق، والفناء الكليّ للذات بكلمة "موتى" بتظافر الدوال التالية: "قبور" و"نشور". ويُلاحظ أَن الجملة الأولى "نحن أسرى" تثير تحفز المتلقِّي، وتجعله يتوقع شيئاً ما، في حين أنَّ إشباع هذا الإحساس بالتوقّع قد تحقّق بالجمل التالية:

[1]- بدوي الجبل،(شاعر سوري توفي سنة1981).قصيدة: من وحي الهزيمة ،الموسوعة العالمية للشعر العربي، سوريا، دت، ص81.

(نحن موتى) المكرَّرة، ومن هنا نستطيع القول: "يتحولُ البناءُ اللّغويُّ إلى جَسدٍ هلامِيٍّ تكتسبُ الكلمة فيهِ، موقعَهَا الدلاليّ، وما تمليهِ رؤيةُ القارِئ من ترجيحٍ لإِحْدَى الصيغِ المحتملة على سِوَاهَا"[1].

وتجددت ظاهرة التكرار في الشعر المعاصر مما لفت نظر " **نازك الملائكة** " فبحثت هذه الظاهرة في كتابها " قضايا الشعر المعاصر " وأوضحت من خلاله أن التكرار بالصفة الواسعة التي نملكها اليوم في شعرنا ، موضوع لم تتناوله كتب البلاغة القديمة التي ما زلنا نستند إليها في تقييم أساليب اللغة،والمتدبر لهذا الكلام يجد أنه لا يخلو من حقيقة فالتكرار من حيث أنه أسلوب بلاغي ، لا يشغل إلا حيزا قليلا من كتب البلاغة ، مقارنة بغيره من ألوان البيان والبديع ، ومن أمثلة ذلك ما نجده في قصيدة (حلم الذكرى) للشاعرة فدوى طوقان والتي تهديها إلى روح شقيقها الشاعر" إبراهيم طوقان " :

1-أخي ، يا أحبّ نداء يزّفُ

على شفتيّ مثقلا بالحنان .

2- أخي لك نجواي مهما ارتطمتُ

بقيد المكان وقيد الزمان .

3- أخي أمسُ والليلُ يعمقُ غورا

ويحضنُ قلبَ الوجود الكبير .

4- أخي ! وهتفتُ بها واندفعتُ

إليك بكلّ حناني وحُبّي.

5- أخي ! غير أنّك رُحتَ تُصوِّبُ

عينيكَ نحو المدَى المُشرئبِ

6- أخي، أرأيت القضية كيف انتهت

[1]- درويش أسيمة، . مسار التحولات (قراءة في شعر أدونيس) ، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1992م، ص 125.

أرأيت المصيرَ الرّهيبَ[1].

إنّ حالة شعورية كهذه من شأنها أن تطبع القصيدة بطابعها ، وتظهر أكثر ما يكون في التكرار ، والإلحاح المتزايد المتمثل هنا بتكرار حرف النداء (أخي)، وهو ما يُسمى بالتكرار الوظيفي الناشئ عن حالة شعورية شديدة التكثيف ، ويعتمد استمرار ظهورها على بقاء الحالة الشعورية كمحفز للتكرار.

أصبح التّكرار ظاهرةً مميزةً يستَحقُّ الوقوف عليها؛ لما تضطلع به من دورٍ مهمٍ في بناء القصيدة العربية الحديثة التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثّانية، فقد "جاءت على أبناء هذا القرن فترة من الزمن عدّوا خلالها التّكرار، في بعض صوره، لونًا من ألوان التّجديد في الشّعر[2]، لما يحويه من إمكانيات تعبيرية وإيحائية وجمالية يستطيع الشّاعر من خلالها أن يرتفع بالنّص الشّعري إلى مرتبة الأصالة والجودة، مقارنةً بأسلوب التّكرار في الشّعر العربي القديم الذي" ظلَّ في إطارٍ محدود سواء في أنماط بنائه أم في دلالاته [3].

تحول التّكرار في العصر الحديث إلى أسلوبٍ فّني تتكئُ عليه القصيدة الحديثة، فلم يعد ذلك التّكرار الذي انحصر في تكرار اللفظ أو تكرار المعنى، بل أصبح" تكنيكاً فنياً من تكنيكات القصيدة الحديثة على أيدي شعراء التّفعيلة الذين استخدموه على نطاق واسعٍ وبأشكال متنوعة ودلالات عميقة [4]، لقناعتهم التّامة بدوره الواضح في إخصاب شعرية النّص ورفده بالبواعث الإيحائية والجمالية، إضافة إلى إسهامه في" بناء القصيدة وتلاحمها بما يلحقُه أو يكشفه من علائق ربط وتواصل بين الأبيات أو الأسطر، تتشكلُ من خلالها لحمة القصيدة [5].

---

[1]– فدوى طوقان ، ديوان وجدتها، دار العودة، ط1، بيروت ، 1978م، ص 166.

[2]–الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص 230.

[3]– السيد شفيع، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية ، دار غريب، ط1، القاهرة، 2006، ص 142.

[4]– نفسه ، ص 150.

[5]– فتحي أبو مراد، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية ، عالم الكتب الحديث اربد، ط1، الأردن، 2003م، ص111.

فالقصيدة في أساسها تتكون من مستويين :أولهما محسوس والآخر باطني غير محسوس وعن طريق التِّكرار يتم التَّوصل إلى المستوى الباطني،" فالتِّكرار في القصيدة هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم المعنى، والكاشف لما يقف خلف الكلام ويتعلق بشخص المتكلم من تداعيات مختلفة" [1]. وأحد المرايا العاكسة لكثافة الشُّعور المتراكم زمنيا في نفس الشَّاعر.

سلَّم النُّقَّاد المحدثون بأهمية التِّكرار في العمل الأدبي وجعلوه جوهر الخطاب الشِّعري لما له من" فعالية مؤثرة في الأداء الشِّعري سواء على المستوى الصوتي أم على المستوى الدلالي"[2]، ولم يكتفوا بذلك بل جعلوه نقطة ارتكاز في القصيدة ليقوم بوظيفة إيحائية وتعبيرية تسهم في الكشف عن الفكرة أو الشُّعور المتسلِّط على الشَّاعر،"فعن طريق التِّكرار يستطيع الشَّاعر أن يوحي للآخرين بمضمون معين ليؤكده من خلال تكراره، فيساعد على طبع هذه الصورة في الأذهان ولفت الأنظار إلى ضرورة تأويل وتقليب معانيه على وجوه عدة"[3] متفرعة من المعنى الأساسي ومكملة له، كما أَنَّه يقوم مَقام المفتاح الذي من خلالِه ينطلقُ النَّاقد للكشف عن أعماق الشَّاعر وتفسير الفكرة المسيطرة عليه.

بينما يذهب محمد مفتاح بمقولته عن التكرار إلى: "أنَّ تكرارَ الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضرورياً لتؤدِّي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه "شرط كمال" أو "محسِّنٌ" أو"لعبٌ لغويّ " ويستدرك مقولته السابقة عن التكرار وأهميته قائلاً: "ومع ذلك فإنَّ التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعريّ أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية"[4].

1–عبد المطلب محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، الهيئة المصرية العامة، 1988، ص 109.

عاشور فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، 2004، ،ص11.

2–**ابن أحمد** وآخرون، البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ط1، القدس، ص70.

[3]–الكبيسي عمران، الشعر العراقي المعاصر، ص 180.

[4]- **مفتاح** محمد، الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط3،1992م، ص **39.**

كما تكمن أهمية التكرار في كونه وسيلة من وسائل التماسك إذ إنه المعيار الذي يميز بين النص واللانص.

– أن التكرار المطلق لا يوصف بالذم ولا بالمدح ، إلا إذا كان مما يمكن الاستغناء عنه وكان الذي نكرره خاليا من أي معنى جديد يضاف إلى الأول ، فعندئذ يكون مذموما ولغوا لا فائدة منه ولا طائل من ورائه ، أما ماعدا ذلك كأن يوظفه المتكلم توظيفا بلاغيا يزيد من روعة الأسلوب ويضفي على كلامه بسبب التكرار رونقا وجمالا، ويلبس تعبيراته بالتكرار ثوبا قشيبا، فهو عندئذ أمر مطلوب ومرغوب فيه .

–التكرار واحد من الأغراض البلاغية ، وكتب البلاغة عنونت به في العديد من المواطن كما أن التكرار من الناحية البلاغية لا يخلو من الفوائد التي ترسم درجة أهميته ومن هذه الفوائد إجمالا ما يلي : التأكيد – التحذير – الاستلذاذ بالكلام – تعظيم الأمر وتهويله – زيادة التنبيه – طول الكلام الذي قد يسبب نسيانه تعدد المتعلق – تجزئة الأفكار المراد بيانها حول موضوع واحد لتتكامل النصوص فيما بينها مؤدية غرض التأكيد لأصل الفكرة مع إضافات جديدة.

فالتكرار حيث جاء في القرآن الكريم يؤدى وظيفة بلاغية ، ومهمة تربوية لا تُؤدى بدونه ولو فتشنا وبحثنا عن بديل للتكرار لأعيانا البحث وأجهدنا ولن نجد هذا البديل .

وهكذا تبين أن القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة استخدما التكرار في نصوصهما وجاء هذا الاستخدام في أرقى وأسمى صوره ، ولم يضف التكرار على هذه النصوص رونقا وجمالا بقدر ما أضافت نصوص الكتاب والسنة لظاهرة التكرار من الجمال والروعة .

ولو خلا القرآن أو السنة من أسلوب التكرار وهو أسلوب معروف لدى العرب، لوجدنا من يعترض على القرآن والسنة تجاهلهما لهذا الأسلوب البلاغي المعروف .

والتكرار ظاهرة لغوية نجدها في الألفاظ والتراكيب والمعاني لتحقيق البلاغة في التعبير والتأكيد في الكلام، والجمال في الأداء اللغوي والدلالة على العذابة بالشيء الذي كرر فيه[1].

[1] – ياقوت محمود سليمان، علم الجمال اللغوي:(المعاني ، البيان ، البديع) ، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1995م، ص449.

وهو من أبرز التقنيات التي لجأ إليها الشعراء المعاصرون [1]، الذين تناولوا التكرار في اللسانيات النصية بإبرازه كوسيلة اتساقية لها دور في توحيد النص وتلاحمه.

كما أكدت الدراسة على أن للتكرار فوائد جليلة فمن الناحية الدينية ترسخ المفاهيم الصحيحة، ومن الناحية الأدبية تثري التعبيرات الأدبية ، وتلبسها عظمة وجمالا، وهذه بعض فوائد التكرار في اللغة العربية على وجه العموم:

• **التربية** والتي هي من أهم أهداف اللسانيات التطبيقية تتطلب التكرار والإعادة ، والمُمَارِسُ لعملية التربية على أي مستوى يدرك أهمية التكرار .

• أوضحت الدراسة أن توظيف التكرار يُشعر القارئ أن النص جديد أصيل في كل مواضيعه لا تكرار فيه .

• أوضحت الدراسات أن التكرار قد تضمن جميع صور وأهداف التكرار التي تستخدم لفهم النص الأدبي وهو مصطلح عربي كان له حضوره عند اللغويين والبلاغيين.

• الموضوعات التي تكررت في القرآن الكريم مثلا يحسبها من رآها أنها هي التي جاءته منذ قليل فإذا تحقق الأمر بان له منها الجديد كقوله تعالى:

﴿ وَبَشِّرِ الَّذِينَ آمَنُواْ وَعَمِلُواْ الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ كُلَّمَا رُزِقُواْ مِنْهَا مِن ثَمَرَةٍ رِّزْقاً قَالُواْ هَـذَا الَّذِي رُزِقْنَا مِن قَبْلُ وَأُتُواْ بِهِ مُتَشَابِهاً وَلَهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُّطَهَّرَةٌ وَهُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ﴾ [البقرة:25]

نسأل الله العظيم رب العرش الكريم أن يطعمنا جميعا ثمار الجنة ، وأن يرزقنا الإخلاص في القول والعمل .

[1]- شيخون محمود السيد، أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، القاهرة ، 1403هـ/1983م، ص9-20.

الفصل الثاني: أنماط التكرار وآلياته في الشعر الحديث

أولا: أنماط التكرار

أ- التكرار الهندسي

ب- التكرار الشعوري

جـ- التكرار الوظيفي

ثانيا: آليات التكرار

أ- المتكلم

ب- السامع

جـ- المقام

ثالثا: وظائف التكرار

تعددت أنماط التكرار لتعدد صوره، فبعض الدارسين نظروا إلى التكرار بصورته اللفظية ما بين تكرار كلي أو جزئي، أو تكرار صيغة أو وزن، وبعضهم الآخر نظر إلى التكرار بصورته المعنوية، ومنه التكرار بالمرادف وبالمشترك، والتضاد، والتضمين، والاشتمال والمعاني العامة وينبغي أن تكون التعليلات التكرارية مستندة إلى قيم جمالية ونفسية أكثر مما هي راجعة إلى الذاكرة المجردة أو الرغبة في الحفاظ على المعلومات ، يساند هذا التصور ويعلله محمد عبد المطلب في دراسته بناء الأسلوب في شعر الحداثة: "التكوين البديعي"وبخاصة أن أهم أنماط التكرار في الأسلوب أو الجملة العربية تجد تبريرها الجمالي في علم البديع كما عرفته البلاغة العربية في القرن الرابع الهجري عند أبي هلال العسكري صاحب كتاب الصناعتين (ت 395هـ) ومن جاء بعده من البلاغيين إلى أن استقر أمر هذا التقسيم :

(المعاني – البيان– البديع–)عند السكاكي في "مفتاح العلوم"(ت 626هـ) ،وهذا يدل على أن مفاهيم الجمالية(التراثية) لا تزال تسكن مواهب بعض الشعراء بقوة من مدخل فكري انتمائي عربي على وجه الخصوص فمحمد عبد المطلب يحدّد الإيقاع التكراري طرازا مميزا باستخدام شعراء الحداثة له ،كما هو في شعر"عبد الله حسين" ولكن أنساق البديع ليست هي، أو لا تنحصر في الإيقاع التكراري و محمد عبد المطلب لا يخفي تخوفه من خداع البديع، إذ تؤدي بعض ألوانه إلى تسطيح المعنى ، أو تعميته [1]، ولكنه حين يصل إلى التكرار – بصفة خاصة – يبدي اطمئنانا إليه ، في كافة مستوياته تقريبا :الصوتية واللفظية والنسقية ،حتى يقول :" التكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف ألوان البديع "[2]، واهتم بصورتين أساسيتين للتكرار :

الأولى : أن يتكرر الدال والمدلول ، وهنا تتراكم الدلالة بفعل التكرار لكن يزدوج الغرض .

الثانية: تكرار المدلول واختلاف الدال.

1– محمد عبد المطلب، بناء شعر الحداثة (التكوين البديعي)، ص15.

2– نفسه، ص109 وما بعدها.

وفي كلا الحالتين يكتسب التكرار بقوة السياق ، دلالات إضافية ، فهو في الغزل والنسيب غيره في التنويه والإشارة، وغيره في التهديد والوعيد ،غيره في التوجع ...وهكذا[1] وبهذا تتعدد مظاهر التكرار فيما أطلق القدماء عليه : الطباق ، والمشاكلة ،والجناس، بصفة خاصة ، وهي التي نجدها واسعة في قصائد الشعراء المحدثين ، بل إننا قد نجد لأحدهم قصيدة كاملة ينهض تشكيلها الجمالي على التكرار اللفظي، والنسقي في آن واحد .

أولا: أنماط التكرار في الشعر العربي الحديث

إن رؤية المحدثين للتكرار ابتعدت في كثير من الأحيان عن رؤية القدماء؛ ولعل السبب في ذلك عائد إلى ظروف العصر وما ولد فيه من تيارات أدبية لم تكن موجودة من قبل إضافة إلى تغير شكل القصيدة العربية ،وتحدث فهد عاشور عن أنماط التّكرار في القصيدة الحديثة ودلالاتها فجعلها في ثلاثة أنماط:

أ- التكرار الهندسي:

وهو التكرار الذي يؤدي دورا بارزا في هندسة القصيدة كتكرار مقطع بعينه أو تكرار عبارة في نهاية أو بداية عدد من المقاطع ، هذا التكرار يمثل حلقة وصل بين أجزاء القصيدة إذا كانت طويلة ويشدّ القارئ إلى مركز البدء من جديد محدثا في نفسه ما يسمى بعملية التسميع الذاتي ويشكل ما يشبه السكتة أو الوقفة الكاملة في نهاية كل مقطع إيذانًا بابتداء مقطع جديد

أو يأتي في بداية كل مقطع لينبه القارئ على ابتداء فكرة جديدة يتفرع منها معنى جديدا .

ومن أمثلة هذا النمط ما نجده في قصيدة الشاعر " نزّار قبّاني " حب ص95 " ، فهذه القصيدة تتألف من خمسة عشر مقطعا يبدأ كل منها بعبارة (يا سيدتي) فمثل هذا فضلا عن كونه منظما لهندسة القصيدة ،إذ يحدد معانيها بدقة فهو أيضا موحد لجميع المعاني التي تحتويها وبشكل تدرجي متتال ، حيث تتعالى مكانة السيدة التي يخاطبها بموالاة القراءة

1- محمد عبد المطلب، بناء شعر الحداثة، ص132 وما بعده.

وصولا إلى نهاية القصيدة التي تظهر وفق ما يعكسه التكرار، متشكلة من طرفين : الأول مركزي يتضمن العبارة المكررة

(يا سيدتي)، والثاني متصل به معبر عنه ويتضمن كل مقاطع القصيدة بما تشتمل عليه من معان، على النحو التالي :

1- يَا سَيِّدَتِي/ كُنْتِ أَهَمَّ امْرَأَةٍ فِي تَارِيخِي

2- يَا سَيِّدَتِي/ يَا الْمَغْزُولَةُ مِنْ قُطْنٍ وَغمَامْ

3- يَا سَيِّدَتِي/ أَنْتِ خُلاَصَةُ كُلِّ الشِّعْرِ

إلى غاية البيت الخامس عشر حيث يقول فيه:

15- يَا سَيِّدَتِي/ يَا سَيِّدَةَ الشِّعْرِ الأُولَى[1].

ويكرر درويش عبارة "**سجّل أنا عربي**" في قصيدة (بطاقة هوية) في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة الخمسة عشر، فظهرت القصيدة وكأنها سلسلة تأتلف من خمس دوائر وهي في الحقيقة مقاطع القصيدة التي تتبنى الدفقة الشعورية في كل مقطع منها على المقطع السابق له مباشرة مما أدى إلى تماسك كل مقطع وانسجامه مع بقية المقاطع وقسمتها تبدو منطقية لأنها متحققة كنتائج بهندسية التكرار الجمالية التي تفرض نفسها في مختلف أجزاء القصيدة .

ب-**التكرار الشعوري:**

وهو التكرار الناشئ عن حالة شعورية شديدة التكثيف لا يملك الشاعر لنفسه تحولا عنها؛إذ تبقى مسيطرة عليه فتظهر مكررة فيما يقول ، ويعتمد استمرارها على بقاء الحالة الشعورية ويظهر هذا النمط كما يرى "عاشور" في أشكال متنوعة أهمها تكرار الحرف و الكلمة و العبارة والمقطع والصور، ولعلَّ ما يميز هذا النمط إمكانية امتداده عبر الزمن معتمدا في استمراريته على بقاء الحالة الشعورية التي يتعرض لها الشاعر ، فيشكل بذلك خيطا دلاليا بالغ الأهمية يبقى مع الشاعر في مراحله العمرية والفكرية المختلفة ، لذلك يمكن

[1] - قباني نزار، قصيدة يا سيدتي، منشورات المكتب التجاري، ط2، بيروت، 1964م، ص95.

الاستفادة منه في إضاءة الكثير من الجوانب النفسية التي تهم الشاعر، ومن أمثلة هذا التكرار ما نجده في قصيدة (حلم الذكرى) للشاعرة فدوى طوقان، فحالة شعورية كهذه من شأنها أن تطبع القصيدة بطابعها وتظهر أكثر ما يكون في التكرار ، والإلحاح المتزايد المتمثل في أسلوب النداء (أخي) وعلى النحو التالي:

1- أَخِي ،يَا أَحَبَّ نِدَاءٍ يَزِفُ

عَلَى شَفَتَيّ مُثْقَلا بِالْحَنَان

إلى أن تقول:

أَرَأَيْتَ المَصِيرَ الرّهِيبْ[1].

جـ- التكرار البياني :

إن الغاية من التكرار هي التأكيد على القضية، والالتزام الصادق بنوع من العدول عن المألوف في استخدام اللغة المباشرة مثلا، وهاهو البيان خير دليل على ذلك وقد انتقينا أجملها وأشدها تأثيرا في النفوس:

تنكسر البلاد على أصابعنا كفخار

وقد غمس باسمك البحري أسبوع الولادة

ألف سهم شدّ خاصرتي ليدفعني أماما

الغيم فولاذ، الطاعون أمريكا[2].

هي مختارات قليلة، إلا أن ما ترمي إليه عظيم في نظر الشاعر الذي أراد أن يحيك ثوبا مدّبجا بكلمات جريحة، لا ترسو في مكانها النحوي ولا الدلالي، بل تعلو بلاغيا إلى إيجاد صورة من التفاؤل التي يزين بها قصائده الحزينة، وإن كلّفه الأمر التوسل بمفردات الحزن"

[1] – قادري عمر يوسف، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر، 1999م ص166.

[2] – محمود درويش، مديح الظل العالي، دار العودة، ط2، بيروت ، لبنان، 1984م، ص02.

وحدك، جارح، فراغك، انكساري ، الصحاري، الحزينة ، ظلاما ، أجهش، الصمت، غماما الموت،الرماد حطام،الليل ..." ، وغيرها من الكلمات الموحية بشدة الحزن والأسى على قهر الذات ومسخ الحريات ولكن بأسلوب جميل يعلو مع النفس إلى استشراف الحرية ويرتخي إلى استحضار ماضي الأمجاد ويكبت للحاضر الذي يعيشه الإنسان المسحوق.

وبهذا يكون الشاعر قد بلّغ ببلاغة ساحرة عن قمع ذاته وذوات غيره من الفلسطينيين والعرب عندما تحدث في القصيدة عينها عن الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام 1982م بتسجيلة شعرية كانت أروع ما نظم للقارئ الذي يهتز وجدانه فخرا واعتزازا بالمقاومة، لأنه يترنم لبنية ملحمية جسّدت انتكاس الأمة والحضارة، ويؤكد على أن غاية الفرد في هذا الوجود هي العمل على إثبات ذاته، والعيش بكل عفوية وحرية، إلا أن الملابسات القاهرة، والظروف المناقضة لمبادئه قد تزعزع فيه يقينه بمثالية ذاته أو قدرتها على إدراك حقيقتها، فينسلخ منها ويصبح غريبا عنها تماما، ممّا يجعل ذاته الفعلية التي تتضمن الأحاسيس والآراء مسلوبة منه، وكذا الحقيقية من خلال السعي الدائم نحو النمو الفردي بشيء من الأصالة وقدر من القوة. ومن اللاّزم أن يتسامى المرء بذاته حتى يعزّز ثقته بنفسه وفي غيره أيضا، لكنه يبقى حائرا لا يعي كنه ذاته ولا يرى للوجود أي معنى، فيفقد الفرد بذلك روح الاطمئنان في كل ما يحيط به، ويفتقر إلى الأمن النفسي بل صار يتوسل بالحيطة والحذر حتى ينعم بالهدوء والاستقرار، وهذا ما فعلته ذات الشاعر المغتربة والتائهة إلا أنها اختارت حلّ الجمال للتنفيس عن غصة أبدية لن تمحو أوجاعها إلا أحلام السنين.

د- **التكرار الوظيفي :**

وهو التكرار الذي يسوقه الشاعر بقصد ووعي تامّيْن ،ويهدف من وجوده إيصال أمر ما للمتلقي ، فمثل هذا النمط تستحيل فيه العشوائية أو المصادفة ، بل هو وليد التجربة والبحث والاستقصاء ، لذا يعدّ من أصعب أنواع التكرار كما يرى "عاشور"، وصعوبة هذا النمط هي ما تفرض على مرتاده براعة وقدرة فائقة على طي الأفكار ، ثم إعادة نشرها من

جديد على نحو لا يظهر فيه مضطربا أو مقتصدا ، بل تأتي القصيدة من التكرار نفسِه وتُستنبط المعاني انطلاقا منه وأكثر ما يُلْحظُ هذا النمط في تكرار الحروف أو الكلمات أو العبارات أو المقاطع [1].

فالتكرار الوظيفي يتكرر فيه المقطع داخل القصيدة ، مع إجراء بعض التعديل عليه ،إما بحذف أو تغيير أو زيادة . هذا النمط من التكرار بحاجة إلى وعي كلي من الشاعر بطبيعة التغيير الذي طرأ على المقطع عند تكراره ، و علاقة هذا التغيير بالمعاني التي تعقب المقطع المتكرر ، ويعد هذا النمط ، من أساليب التكرار الناجحة في تثبيت براعة الشاعر في خلق البنية التكرارية المُفَارقة.

ومن أمثلته في قصيدة مديح الظل العالي :

قد أخسر الدنيا ...نعم!

قد أخسر الكلمات...

لكني أقول الآن : لا

هي أخر الطلقات – لا

هي ما تبقى من هواء الأرض – لا

هي ما تبقى من نشيج الروح – لا

بيروت – لا [2] .

وقد اعتمد "محمود درويش" أيضا على التكرار الاستهلالي الذي يُقصد به تكرار كلمة أو عبارة في أول كل مقطع بغرض التأكيد والتنبيه وجلب فكر القارئ، وجعله يتعايش مع النص بكل حواسه، ويسمى أيضا تكرار البداية " وهو نمط تتكرر فيه اللفظة أو العبارة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع" [3].

1– فهد عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص44.

[2] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص08.

[3]– حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2001،ص81.

ويعرفه محمد صابر عبيد: " بالضغط على حالة لغوية واحدة، وتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين: إيقاعي ودلالي" [1]. وتشترط نازك الملائكة في التكرار الاستهلالي أن يحقق انسجاما وتناسقا داخل المقاطع الشعرية،كما تقول: "أن يوحد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر إلا إذا كان زيادة لا غرض لها" [2].

وللتكرار الاستهلالي أهمية كبيرة في فهم النص والكشف عن الحالات النفسية المتتابعة في بنية النص وتحقيق التماسك الدلالي بين مقاطعه.

كما يساهم التكرار الاستهلالي على الكشف عن فاعلية قادرة على منحِ النص الشعري "بنية متسقة" إذ إنّ كلَّ تكرارٍ من هذا النوع قادر على تجسيدِ الإحساس بالتسلسلِ والتتابعِ، وهذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقُّع لدى السامع، وهذا التوقُّع من شأنِهِ أن يجعلَ السامع أَكثر تحفُّزاً لسماعِ الشاعر والانتباه إليه[3] .

ويمثل الإيقاع بأشكاله المختلفة مَوْضُوعَة (تِيمَة) أساسية من الموضوعات التي اشتغل عليها الشعراء العرب في القرن العشرين ، و كان التجديد في البنية الإيقاعية هدفا وضعه الكثير نصب عينيه ، مما أنتج بُنَى عروضية و إيقاعية جديدة.

و للمفارقة علاقة مباشرة بالبنية الإيقاعية للقصيدة الدرويشية ، إذ تفاوتَ تأثير الإيقاع والأساليب التي انتهجها الشاعر(المُفَارِق بتفاوت الطرق في تشكيل قصيدته إيقاعيًا.

والمفارقة (L'ironie) في أبسط صورها انزياح لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مُراوِغة وغير مستقرة ، و متعددة الدلالات، وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع للتصرف وفق وعيه بحجم المفارقة.

---

[1]– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2001م ، ص116 .

[2] – الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص269 .

3– محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، ص390.

وترى "نبيلة إبراهيم" أنَّ المفارقة لعبة لغوية ماهرة وذكية بين الطرفين (صانع المفارقة وقارئها) على نحو يقدم فيه صاحب المفارقة (أو صانعها) النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي وتتحقق المفارقة في الخطاب الشعري[1] بتحقيق الوجود (و ذلك لصالح المعنى الخفَّيِّ الذي غالبا ما يكون المعنى. التشكيل الجمالي) الضّد من خلال الوجود (الواقع اللغوي) ، و تفرُّدُه مرهون بزلزلة منطق التوصيل وتراث التشكيل في آن واحد ولا شك أن زلزلة ذلك المنطق في بُعديه التوصيلي والتشكيلي هو ما يُوَّلد ما يُسمَّى

(étonnement poétique) (بالدهشة الشعرية).ولعلّ التكرار

(Répétition) كظاهرة إيقاعية عامة في الفنون وفي الشعر خاصة تعد مجالا خصبا لتحقيق الإدهاش الشعري .

و إذا كان التكرار في رؤية القدماء قد انحصر في تكرار معنوي و آخر لفظي فيما تؤديه المفردة ، أو المعنى المُكَرَّر في البيت أو البيتين ، إلاَّ أنَّ شعراءنا المحدثين ينظرون إليه برؤية جديدة تبتعد في كثير من الأحيان عن الجانب العقلي الذي استند إليه القدماء في محاكمة هذه الظاهرة.

و لعلَّ ظهور التكرار في أساليب الشعراء المعاصرين من الأمور التي نبَّه إليها بعض النقاد منذ بداية حركة الشعر الحر ، و جعلتهم يقفون عليها مؤكدين على دور التكرار في النهوض بالقيمة الجمالية للعمل الإبداعي و الحطّ من شأنه على حد سواء.

فالتكرار يحتوي كلَّ ما يتضمنه أيُّ أسلوب أخر من إمكانات تعبيرية . إنه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع أن يُغنِيَ المعنى و يرفعه إلى مرتبة الأصالة ، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة تامة و " إلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه

[1]– نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، 2007م، ص13.

بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي و الأصالة"[1].

و قد نجح محمود درويش مع قلّة من الشعراء المعاصرين في استخدام التكرار استخداما خرج عن المألوف كاسرا بذلك أفق توقع القارئ ، فلم يعد التكرار لديه مجرد وسيلة لتحقيق شيء من التتابع الإيقاعي، بل صار أداة بارزة من أدوات تحقيق المفارقة.

إذًا فالمفارقة لا تنشأ من مجرَّد التكرار ، فهي تتبع أساسا من الدهشة التي يحققها هذا التكرار ومثاله في قول درويش :

وَأَنْتَ تُعِدُّ فُطُورَكَ ، فَكِّرْ بِغَيْرِكَ

[لاَ تَنْسَ قُوتَ الحَمَامْ]

وَأَنْتَ تَخُوضُ حُرُوبَكَ ، فَكِّرْ بِغَيْرِكَ

[لاَ تَنْسَ مَنْ يَطْلُبُونَ السَّلاَمْ]

وَأَنْتَ تُسَدِّدُ فَاتُورَةَ المَاء ، فَكِّرْ بِغَيْرِكَ

[مَنْ يَرْضَعُونَ الغَمَامْ]

وَأَنْتَ تَعُودُ إِلَى البَيْتِ ، بَيْتِكَ ، فَكِّرْ بِغَيْرِكَ

[لاَ تَنْسَ شَعْبَ الخِيَامْ]

وَأَنْتَ تَنَامُ وَتُحْصِي الكَوَاكِبَ ، فَكِّرْ بِغَيْرِكَ

[ثَمَّةَ مَنْ لَمْ يَجِدْ حَيِّزًا لِلْمَنَامْ]

وَأَنْتَ تُحَرِّرُ نَفْسَكَ بِالإِسْتِعَارَاتِ ، فَكِّرْ بِغَيْرِكَ

[مَنْ فَقَدُوا حَقَّهُمْ فِي الكَلاَمْ]

وَأَنْتَ تُفَكِرُ بِالآخَرِينَ البَعِيدِين ، فَكِّرْ بِنَفْسِكَ

[قُلْ: لَيْتَنِي شَمْعَةٌ فِي الظَّلاَمْ][2].

[1]- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 32.

[2] – محمود درويش، ديوانه– كزهر اللوز أو أبعد–، رياض الرّيس للكتب و النشر، ط2، بيروت، لبنان، 2005م، ص30.

في هذا النص يتكرر حرف الواو و الضمير المخاطب (**أنت**) سبع مرات ، وينتج عن تكراره ، تكرار العبارة (**فكّر بغيرك**) ست مرات ، وواضحٌ أن ما يتصل بالضمير المُكرّر في العبارة الأولى يؤدي إلى تغيّر العبارة الثانية الناتجة عنها ، بل الإتيان بنقيضها . كما هو مُوَضَّح في الشكل الآتي:

(...فقوت تناقض فطور ، و السلام تناقض حروب ، و فقدوا حقهم تناقض تحرر،)

يتّضح من خلال الشكل أن العبارة الثانية تتغير بما يناقض العبارة الأولى، وهكذا حتى آخر النص ؛ و لذلك فإن التكرار في القصيدة يضيء لنا هذه الثنائيات الضّدية بخلق المفارقة الناتجة عن تجاورها . أضف إلى ذلك استعمال الشاعر لعلامة ترقيمية تثير القارئ بصريًا و شعوريا إنها علامة القوسين المعقوفين [ ] التي تحقق الاعتراض ، بإعطاء أهمية قصوى للجملة بين القوسين ، و تركيز المعنى فيها باعتبارها المحرك الرئيس للمفارقة[1].

ومما يزيد المفارقة التكرارية و ضوحا نهاية النص ، حيث يتغير مطلب الشاعر الذي ألحَّ عليه ست مرات من (فكِّر بغيرك) إلى (فكِّر بنفسك) ، و تنفجر المفارقة أكثر حين يجعل الشاعر التفكير بالنفس هو في حقيقته تفكير بالغير ليكسر بذلك أفق توقع القارئ مرتين بكسره لبنية التكرار.

تُذَكرنا هذه المفارقة الإبداعية أوّل ما تذكرنا بالشِّعار الذي رفعه المفكر والناقد الفرنسي جاستون

(Gaston Bachelardباشلار) . في رؤيته للقراءة النقدية العاشقة للشعر إطلاقا « ادْهشْ أولا و سوف تفهَم » [2]. فا لدّهش يأتي متبوعا بصدمة التلقي التي توقظ ذهن القارئ وتُنَبِّهُهُ إلى و جوب تحويل مسار القراءة عن رتابة النص ، عُلوًا و هُبوطًا ، امتدادًا و ارتدادًا ، في جميع الاتجاهات ، الأصلية و الفرعية لمساحة النص.

[1] – أميمة درويش، تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس، " الكتاب " دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 1997م ، ص 120.

[2] – الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص 263– 264.

ونخلص إلى أنَّ التكرار عند درويش صار حقلا مُهِّما اشتغل عليه لخلق المفارقة لما يتمتع به (التكرار) من رتابة إيقاعية تحاور القارئ و تكسر أفق توقعه،لا مرّة واحدة فحسب بل مرّات عِدّة.

ومن أنماط التكرار التي وظفها الشاعر في هذه القصيدة أيضا ما يأتي:

تكرار الحرف :

يعد تكرار الحرف المنطلق الأول في الإيقاع المتحرك، لأن إعادة أصوات معينة تجعل من النص الشعري يحفل بالإيقاعات المتنوعة، ولتكرار الصوت أثر موسيقي يحدثه داخل القصيدة حيث يقول إبراهيم أنّيس:" الصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها دون أن ندرك كنهها" [1].

وتكرار الحرف هو عبارة عن تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة، "ويعمل هذا النوع على تقوية الجرس الموسيقي للقصيدة، ويتحقق ذلك من خلال انسجام الأصوات أو الحروف مع بعضها البعض"[2] .

أ- تكرار حروف المعاني:

يوظف درويش في غالبية شعره على نحو ملحوظ ويهدف من تكراره للحرف إلى عدد من الدلالات والمعاني لعل من أبرزها مايلي:

1-التأكيد:

تعدّ هذه الدلالة من أشهر دلالات التكرار،وأكثرها شيوعا وانتشارا بين أشكاله المختلفة ومثالها في شعر درويش :

إلى أين أذهب؟

إنّ الجداول باقيةٌ في عروقي

وإنّ السنابل تتضح تحت ثيابي

[1] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، مصر، دت، ص65.

[2] – محمد فارس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات قاريونس، ط3، ليبيا، 2003م، ص199.

وإنّ المنازل مهجورةٌ في تجاعيد كفي

وإنّ السلاسل تلتفّ حول دمي...[1].

في هذا المقطع من قصيدة **(موت آخر وأحبك)** يتكرر حرف التوكيد **(إنّ)** وتكراره هنا واضح الدلالة ، فقد أراد درويش التأكيد على أنّ الوطن بتفاصيله الصغيرة مازال حاضرا في ذاكرته : جداوله ، سنابله، منازله، وحتى ذكريات الاعتقال والنضال ، وليعمق هذا الشعور لدينا كرّر حرفا معناه في الأصل التوكيد أيضا فكان كمن أكّد الشيء المؤكد أصلا فزاده ثباتا وتأكيدا [2].

2-التوسعة:

يؤدي تكرار الحرف في كثير من الأحيان إلى توسعة حيّز الشيء المقترن به ضمن السياق الذي ورد فيه ، وهذا يفضي إلى توسعة في حيّز الحدث الكلي للقصيدة وبشكل تدرجي تزداد التوسعة فيه اطرادا بزيادة التكرار ، ومثال ذلك قوله:

وننشد في الشوارع

في المصانع

في المهاجر

في المزارع

في نوادينا [3].

في هذا المقطع من قصيدته : (**نشيد)** يتكرر حرف الجر (**في)** وحرف (العين) وما يبدو من تكراره لهذا الحرف(**في)** أنّه يريد إخبارنا أنّ النشيد سيكون في كل مكان: (الشوارع، المصانع المحاجر، المزارع، أماكن تجمعهم)، وعليه فقد ساهم التكرار هنا في توسيع حيّز المكان وبشكل تدريجي ، إذ بدأ النشيد في الشوارع ثم انتقل إلى المصانع والمحاجر ،والمزارع ثم وصل إلى كلّ مكان يمكن أن يوجد أو يجتمع الناس فيه ، وقد

1- محمود درويش، ديوانه، محاولة رقم 7، دار العودة، بيروت، لبنان، 1994م، ص258.

2- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص53.

3- محمود درويش، عاشق من فلسطين ، الديوان ، ص 72.

أدّى هذا التدرج في توسعة حيّز المكان إلى تدرج في توسعة حيّز الحدث أيضا وجعله أكثر شمولية لكل من سيشارك في هذا النشيد ، فظهر الأمر وكأنّه ثورة عارمة تبدأ صغيرة في مكان ما، ثم تبدأ في الانتشار والاتساع حتّى تصل إلى كل مكان وإلى كلّ فرد[1].

3-التضييق:

وهو عكس التوسعة ،إذ يؤدي تكرار الحرف إلى تضييق حيّز أي شيء يقترن به فيبدو وكأنه اختُزل إلى أقصى درجة ممكنة وبأسلوبي تدرجي أيضا يزداد اطرادا بزيادة التكرار ومثاله قوله في قصيدته (**مزامير**):

ستعودون إلى القدس قريبا

وقريبا تكبرون

وقريبا تحصدون القمح من ذاكرة الماضي

قريبا يصبح الدّم سنابل...

وقريبا تكبرون

وقريبا ...

وقريبا...

وقريبا...[2].

يتكرر في هذا المقطع حرف العطف (الواو) مقترنا بكلمة مكررة ، وهي (قريبا) وإنما يكررها الشاعر ليؤكد قرب تبدل الحال المؤلم ، وتغير الأوضاع من النفي إلى العودة ولاقترانها بالحرف المكرر بدا هذا القرب وشيكا جدا ، إذ عمل تكرار الحرف على

1- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص54.

2- محمود درويش، ديوانه- أحبك أو لا أحبك-، ص 191.

زيادته تدريجيا من خلال تضييقه لحيز الزمن الذي ظهر أضيق ما يكون في نهاية المقطع[1] .

4-الإضاءة :

يؤدي تكرار الحرف إلى إضاءة لفظة أو عبارة ما ، فيجعلها أكثر بروزا وتميزا على غيرها من ألفاظ المقطع أو عبارته وعادة ما يتم ذلك من خلال اقتران الحرف المكرر بمعظم ألفاظه أو عبرات المقطع في حين يبقى اللفظ أو العبارة المراد إضاءتهما خاليين من التكرار ومثال ذلك في شعر درويش قوله:

يا بَحْرَ البِدَايَات

يا جُثَّتنا الزَّرقَاء، يَا غِبْطَتَنَا ، يَا رُوحَنَا الهَامِد من

يَافَا إِلَى قَرْطَاج ، يَا إِبْرِيقَنَا المَكْسُور ، يَا لَوْح

الكِتَابَاتِ التِي ضَاعَتْ ، بَحَثْنَا عَنْ أَسَاطِيرَ الْحَضَارَات

فَلَمْ نُبْصِرْ سِوَى جُمْجُمَةَ الإِنْسَانِ قُرْبَ البَحْر

يَا غِبْطَتَنَا الأُوْلَى ، وَيَا دَهْشَتَنَا [2].

يدور الحديث في المقطع السابق من قصيدة (**تأملات سريعة**)عن البحر ، ورؤية الشاعر له ومكانته في نفسه ، والتكرار هنا لحرف النداء (يا) ليس غيره في المقاطع السابقة فلم يأت على نحو مطّرد ، هناك جملتان تفصلان هذه الاستمرارية في تكرار الجمل المبدوءة بالنداء ، ويبدو أن هاتين الجملتين تتضمنان الفكرة الأساس التي أرادها الشاعر، وعمل على إظهارها من خلال تضمينها لمقطع تقوم فيه الجمل على نمط متتال من التكرار تخلوان منه فبدتا بذلك أكثر جمل المقطع بروزا ، وهما قوله:

... بَحَثْنَا عَنْ أَسَاطِيرِ الْحَضَارَات

1- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص55.

2- محمود درويش، ديوانه، حصار لمدائح البحر، ص414.

فَلَمْ نُبْصِرْ سِوَى جُمْجُمَةَ الإِنْسَانِ قُرْبَ البَحْر.[1]

وما يمكن أن نستشفه من خلال ما سبق إلى أن دراسة القدماء لما أسموه (بالمعاظلة اللفظية)* لا تجد لها مكانا في الشعر المعاصر الذي نأى بنفسه بعيدا عن قيود الوزن وتحرر من شكلية اللغة ، وغيرها مما أثقل كاهل الشعر القديم ، ولذلك فإن دراسة تكرار حروف المباني غير مجدية أصلا مادام تعمد تكرارها داخل اللفظة الواحدة قد انتهى، ومثاله قول أحدهم :

وَقَبرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْرٍ وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ.

فهذه القافات والراءات كأنها في تتابعها سلسلة ، ولا خفاء بما في ذلك من ثقل [2].

فهذا المثال أو ما شاكله ، يكاد وروده يكون معدوما وإن ورد فيرد عرضا وعلى نحو غير مقصود لذلك ركزنا في دراسة تكرار الحرف في القصيدة – محل الدراسة – على تكرار حروف المعاني فقط ونعني بتكرار حروف المعاني تكرار الحرف نفسه لا تكراره من حيث وقوعه مشترك بغيره كما درسه القدماء، وهذا النوع يسمى بالتكرار الوظيفي لأنه يوظف تكرار الحرف بقصد عدد من الدلالات والمعاني أهمها : التأكيد، والتوسعة والتضييق والإضاءة كما جاء ذكره آنفا.

ب–تكرار الضمير:

إن المتمعن في قصيدة الظل العالي يلاحظ أن محمود درويش قد لجأ في بعض المقاطع منها إلى تكرار ضمير معيّن، ومن أمثلة ذلك قوله:

وأنا التوازن بين من جاءوا ومن ذهبوا.

وأنا التوازن بين من سَلبوا ومن سُلبوا.

1– فهد ناصر عاشور ،التكرار في شعر محمود درويش ، ص56.

*– المعاظلة اللفظية : وحقيقتها مأخوذة من قولهم تعاظلت الجرادتان ، إذا ركبت إحداهما على الأخرى ، فسمي الكلام المتراكب في ألفاظه أو معانيه :المعاظلة مأخوذ من ذلك وهو اسم لائق بمسماه .والمعاظلة اللفظية تنقسم عندهم على عدّة أقسام منها : ما يختص بحروف المعاني(الأدوات) ومنها ما يختص بتكرير حروف المباني في اللفظة الواحدة .

2– فهد ناصر عاشور ،التكرار في شعر محمود درويش ، ص52.

أنا التوازن بين من صمدوا ومن صمدوا.

وأنا التوازن بين ما يجب [1].

نلاحظ من خلال هذا المقطع تكرار ضمير المتكلم (أنا أربع مرات بشكل متوال، وفي تكرار هذا الضمير تأكيد للذات في مواجهة الواقع الفلسطيني غير المتوازن ، فهو إشارة إلى أن الإنسان الفلسطيني وحده هو القادر على إحداث التوازن الذي يجب أن يكون ، والذات الدرويشية هنا بعيدة عن النرجسية فهي تحمل دلالة الجماعة ويقول درويش في القصيدة أيضا:

هي ساعة للانهيار.

هي ساعة لوضوحنا.

هي ساعة لغموض ميلاد النهار[2].

لقد كرر درويش في هذا المقطع ضمير الغائب **(هي)** وقد جاء هذا التوظيف مناسبا لما أراد الشاعر أن ينقله للقارئ من حقيقة الوضع في بيروت عام 1982 فهي تعيش تحت وطأة الحصار الإسرائيلي مما يجعل مصيرها غير معروف وغامض.

إنّ هذا النوع من التكرار قام بدور مهم في القصيدة نظرا لما يحمله من دلالات تتجاوز السطح إلى عمق المعنى داخل السياق.

جـ- تكرار الكلمة:

هو إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه، قول مصطفى السعدني:" هو تكرار الكلمات التي تتبني من أصوات يستطيع الشاعر بها أن يخلق جوا موسيقيا خاصا يشيع دلالة معينة "[3].

وقد تواتر هذا النمط في قصيدة **مديح الظل العالي** بصورة كبيرة ، ولأنواع مختلفة من

---

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 16.

[2] – نفسه، ص 03.

[3] – مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، اتحاد مكتبات الجامعات المصرية ،الإسكندرية،ط1 ، مصر، القاهرة، 1998م، ص38.

الكلمات من أمثلته تكرار كلمة **(بحر)** كما أشرنا سابقا حيث تكررت أكثر من 70 مرة منها قوله في مطلع القصيدة:

بحر لأيلول الجديد، خريفنا يدنو من الأبواب.

بحر للنشيد المر.

هيأنا لبيروت القصيدة كلها.

بحر لمنتصف النهار.

بحر لرايات الحمام،لظنا لسلاحنا الفردي.

بحر للزمان المستعار [1] .

و لفظة(**بحر)** جاءت هنا ترمز إلى العدو الإسرائيلي وذلك لعدة أسباب منها أن الاجتياح

الإسرائيلي لبيروت انطلق من البحر حيث هاجمت البواخر الحربية الإسرائيلية الموانئ اللبنانية و أرسلت عليها صواريخ متطورة تدمر كل شيء في طريقها ، بالإضافة إلى أن الهجرات اليهودية إلى فلسطين أيضا تمت عن طريق البحر ، ومن هنا غدا البحر عند درويش يحمل معنى مناقضا تماما ، إذ أصبح بوابة مفتوحة على مصراعيها لكل معاني المعاناة الممتدة و المتسعة اتساع البحر في الوقت الذي يفترض فيه أن يكون البحر مبعثا للراحة و الطمأنينة.

ومن أمثلة تكرار الكلمات أيضا في القصيدة كلمة (**صبرا**) والتي هي مدينة من المدن اللبنانية التي تعرضت إلى الغزو الإسرائيلي وذلك لأن عددا كبيرا من المقاومين واللاجئين الفلسطينيين هاجروا إليها وإلى مدن أخرى في لبنان ، وقد شهدت هذه المدينة بالذات مجزرة من أكبر المجازر الإسرائيلية وقد ترددت في هذه القصيدة أكثر من 17 مرة منها قول درويش:

صبرا –تقاطع شارعين على جسد.

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 01.

صبرا – نزول الروح في حجر.

وصبرا –لا أحد.

صبرا – هوية عصرنا حتى الأبد ...[1].

لقد أتى درويش بهذا التكرار للفظة **(صبرا)** ليركز اهتمام القارئ ويلفت نظره لهذه المدينة وذلك إشارة منه إلى المجزرة الرهيبة التي تعرضت لها هذه المدينة والتي أثرت كثيرا في الشاعر خاصة وأنه كان في لبنان في بداية الاجتياح الإسرائيلي ثم اضطر للرحيل مجبرا.

د– **تكرار العبارة:**

لم يقف درويش عند تكرار الضمائر و الكلمات و إنما وظف تكرارا آخر يسمى تكرار العبارة أو الجملة أو السطر الشعري ، وهذا اللون من التكرار كثر استعماله في الشعر المعاصر وذلك بتكرار الجمل سواء أكانت تامة أم مبتورة ، وقد أصبح تكرار العبارة مظهرا أساسيا في هيكل القصيدة ومرآة تعكس كثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر، وإضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور[2]، و قد تواترت عدة عبارات وجمل في قصيدة مديح الظل العالي، ومنها عبارة **(**يا أهل لبنان الوداعا **)** حيث يقول درويش:

يا أهل لبنان الوداعا.

حدقت في كفي.

لأبصر ما وراء البحر.

تلك وسيلتي لتبصر الأشياء.

بحر ،ثم بحر ، بحر.

من رآني عد أكفاني، غطى جرحكم كي يشتري جبلا.

يا أهل لبنان الوداعا.

---

[1] – محمود درويش :مديح الظل العالي ، ص 28 .

[2] – مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ،ص82.

لا جوع في روحي.

أكلت من الرغيف الفذ ما يكفي المسير إلى نهايات الجهات.

عشاؤكم ليس الأخير.

وليس فينا من تراجع ، أو تتابع ، أو تداعى.

يا أهل لبنان الوداعا [1] .

حيث يصر درويش هنا على تكرار عبارة (يا أهل لبنان الوداعا) للتعبير عن مدى ألمه وحزنه لأنه مجبر على مغادرة لبنان البلد الذي يعتبره وطنه الثاني بعد فلسطين وكذلك للتعبير عن ألمه لفراق أهل لبنان الذين احتضنوه بصدر رحب ، خاصة وأنه أقام عدة علاقات صداقة مع الكثير من الأدباء اللبنانيين.

وقد كرر درويش أيضا عبارة (كم سنة) حيث تواترت 11 مرة وهي جملة استفهامية جاءت في ختام عدة أسطر شعرية منها قول درويش:

أعطيتني و أخذت عمري، كم سنة ؟

وأنا أسميتك الوداع ، ولا أودع غير نفسي ،

كم سنة ؟ وعدوك بالآتي وحين أتاك وأتاك الحنين إلى السفينة..

كم سنة ؟

وعدوك باللغة الجديدة واستعادوا الميتين مع الجريمة

كم عرب أتوك ليصبحوا غربا.

وكم غرب أتاك ليدخل الإسلام من باب الصلاة على النبي.

وسنة النفط المقدس ؟ [2] .

والتكرار بصفة عامة يوظف لغرضين أولهما مباشر وهو تأكيد المعنى و توطيده وثانيهما هو ربطه بالجو العام للقصيدة ، وقد وظف درويش هذه العبارة ليعبر بعمق عن

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 32.

2– نفسه، ص13.

حبه لبيروت وتعلقه بها، هذه المشاعر وضعته في دائرة نفسية مغلقة ، فصيغة السؤال هنا تدل على الحيرة والخوف من المجهول.

هـ- تكرار المقطع الشعري:

لقد لجأ درويش أيضا إلى تكرار المقطع الشعري بأكمله ولكن الملاحظ أن درويش في قصيدة مديح الظل العالي غيّر في بعض مفردات المقاطع المكررة وهذا النوع من التكرار يعد "من أساليب التكرار الناجحة التي تثبت قدرة الشاعر وتمكنه بطبيعة كونه تكرارا طويلا يمتد إلى مقطع كامل ، ولعل أضمن سبيل لإنجاحه هو أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المتكرر ، ولعل أهم ما يؤديه هذا التغير والتنوع هو إضاءة المفردات والعبارات الجديدة داخل المقطع وتسليط الانتباه عليها ، مما يضفي صبغة جمالية مستحبة في القصيدة هذا بالإضافة إلى ما يحدثه التغير من دهشة شعورية لدى القارئ الذي اعتقد أنه يقرأ شيئا مكررا، وإذا به أمام شيء جديد "مختلف عما قبله والتفسير السيكولوجي لجمال هذا التغير هو أن القارئ وقد مر به هذا المقطع ، يتذكره حين يعود إليه مكررا في مكان آخر من القصيدة وهو بطبيعة الحال يتوقع توقعا غير واع أن يجده كما مر به ، ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف" [1] .

ومن أمثلة هذا النوع من التكرار في القصيدة قول درويش:

بيروت لا.

ظهري أمام البحر أسوار ...ولا.

قد أخسر الدنيا نعم.

قد أخسر الكلمات ... لكني أقول الآن : لا.

هي آخر الطلقات لا.

هي ما تبقى من هواء الأرض لا.

هي ما تبقى من نشيج الروح لا.

[1] – فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 129.

بيروت – لا [1].

يتكرر هذا المقطع مرتين في القصيدة إلا أنه في المرة الثانية يخضع لبعض التغيير فيضيف درويش كلمة **(ذكرى)** إلى قوله " : قد أخسر الكلمات والذكرى " ثم يستبدل بكلمة **(نشيج)** كلمة **(حطام)** ، فتصبح الجملة في التكرار الثاني: هي ما تبقى من حطام الروح لا.

والملاحظ أن أغلبية المقاطع التي فصلت بين التكرار الأول والثاني هي التي أدت إلى تحول الروح من النشيج (وهو روح حية ولكنها تلفظ أنفاسها الأخيرة) إلى حالة الحطام (وهو روح ميتة كليا) هذا الموت الذي أصبح يشكل بالنسبة له ذكرى ، ولذلك أضاف كلمة (الذكرى) إلى المقطع المتكرر في المرة الثانية ،ومن المقاطع التي فصلت بين المقطعين المكررين قوله:

نامي قليلا يا ابنتي ، نامي قليلا.

الطائرات تعضني ، وتعض ما في القلب من عسل.

فنامي في طريق النحل نامي.

قبل أن أصحو قتيلا.

الطائرات تطير من غرف مجاورة إلى الحمام ، فاضطجعي.

على درجات هذا السلم الحجري وانتبهي إذا اقتربت

شظاياها كثيرا منك وارتجفي قليلا.

نامي قليلا [2] .

فالملاحظ في هذا المقطع الذي ورد بين المقطعين المكررين : أن درويش يشير فيه إلى أن الطائرات والأسلحة الإسرائيلية لا تكتفي بقتل الكبار فقط وإنّما تَعَسُّفَهَا و همجيتها لا تستثني حتى الأطفال الصغار رمز البراءة والصفاء وهذا ما أثر في نفسية الشاعر وروحه كثيرا، فبعد أن رأى بعينه الأطفال يموتون بالقنابل الإسرائيلية صور ذلك وكأنه موت للروح.

---

[1]– محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 10.

[2] – نفسه، ص. 09.

إنّ شعرية الشفاهية تعلل ضرورة الحفاظ على المعرفة ،وعمل الذاكرة وتتجاوز هذا إلى تقوية الإيقاع والحسّ النغمي ، حيث يتردد اللفظ أو التركيب بذاته ، ومن الناحية النفسية فإن التكرار الذي يتحول إلى نوع من الإصرار قد يدل على شدّة التعلق ، أو القلق، أو التوتر،أو الإلحاح على المتلقي ، وربما إقناع الذات الشاعرة في حالة التوتر والقلق ، وفي هذه التفسيرات المتكاملة يؤدي التكرار دورا وظيفيا مهما ،لأنه يكمل عمل الوزن والقافية في تماسك النص وحفظ شوارده من التشتت [1].

وبهذا يغدو التكرار معادلا لكل من الوزن والقافية في الشعر العمودي.

1-سعاد عبد الوهاب عبد الرحمن، الشعر العربي الحديث، البنية والرؤية، دار جرير، ط1، عمان ،2011م،ص194 وما بعدها.

ثانيا: آليات 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 مرة.

-الدلالة على الفقر اللّغوي الذي ينطوي عليه المتكلم، ولولا هذا النقص لأتى المتكلم لكل معنى بلفظ وأسلوب مغاير ومناسب، وقد يشير ذلك إلى افتقار المتكلم إلى ثراء المعاني، فيعيد إلى تكرير المعنى الواحد بصور مختلفة دون القصد إلى هدف معين.

لقد اعتمد العرب القدماء منهم والمحدثون التكرار في خطاباتهم، ومن ثَم كان التكرار ظاهرةً حَرِيَةً بالدراسة خاصة في جانبها التداولي، وهي كمثيلاتها من الآليات الأخرى، يظهر بُعدها التواصلي على مستوى المتكلم وعلى مستوى السامع، وعلى مستوى المقام وعلى مستوى الرسالة 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 يُؤدى إلاّ بالتكرار.

فالتكرار توظيف واستعمال؛ ففي الاستعمال قد يكون منبوذا غير مستعمل أما من ناحية التوظيف فهو يهدف إلى تحقيق غايات جمالية أو تأثيرية "فتوظيف الظاهرة اللّغوية لا يفي مجرد استعمالها في الكلام أو كيفية إجرائها فيه ومختلف الوضعيات التي تكون لها في

نطاقه لتبليغ خبر، وإنما التوظيف استعمال جملة الوسائل اللغوية استعمالا خاصا لغاية أدبية جمالية أو تأثيرية يجاوز مستوى الإخبار والتوصيل"[1].

وفي توظيف التكرار أيضا " ترقى الفوارق بين ما يكون المتكلم فيه مترفا لخطإ، وما يكون فيه ملزما بقاعدة لغوية وما ارتكبه على وجه الاختيار والخروج العمد على قواعد اللّغة لتحقيق غايات جمالية أو تأثيرية لا يتفق على أنّ اعتماد التكرار طريقة في الأداء على كلّ حال "[2].

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

ب – السامع:

قد يكون سبب لجوء المتكلم لآلية التكرار هو ما يظهر على المتلقي من انشغال أو نقص في الإدراك أو تردد، 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 من أشكال التنبيه التنبيه، ويكون في حالة نقص القدرة الإدراكية وسيلة مساعدة لمضاعفة وقت الخطاب، ومن ثم إعطاء فرصة أوسع للسامع لمتابعة واستقبال الرسالة ، ويكون في حالة التردد 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 ويتغير في النص ذاته، مرتديا في كل مرة مسوحاً مختلفة حتى 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 أننا ملزمون بالبحث عن سر اللّجوء إلى هذه الظاهرة اللسانية دون سواها عند كل مبدع، كما أننا من ناحية

1 –حاتم عبيد، فعل التكرار والكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية، مصر، 2000م ص06.

2– نفسه، ص06.

أخرى نحاول اقتراح التأويلات المناسبة، وإيجاد الإيحاءات القريبة والبعيدة، التي ترمي إليها التراكيب المكررة وأداء دورها الفعّال في تحقيق التماسك النصي.

جـ – 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.

–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].

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 الصدد "واعلم أنّ العرب إذا أرادت المعنى مكّنته واحتاطت له"[2].

«وتمكين المعنى والاحتياط له هو عبارة جامعة، يمكن أن يندرج تحتها كل ما ذكر، ويذكر من أغراض التكرار في كلام المفسرين، والبلاغيين والنقاد ... ويمكن عده نكتة عامة لأسلوب التكرار، كما يمكن أن يتسع لكل ما يندرج تحت أغراض التكرار ، ومقاماته»[3].

–المقام الذي يطول فيه موضوع التحاور، ويخشى نسيان الأول فيعيده مرة ويجدده، وربما ذلك ما نلحظه كثيرا في مقامات التعليم.

---

[1] – الخولي إبراهيم، بلاغة التكرار، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1993 م، ص100 .

[2] – ابن جني، الخصائص، ص101 .

[3] – الخولي إبراهيم ، بلاغة التكرار ، ص100 .

ثالثا: وظائف التكرار

ففي القصيدة المعاصرة – كما يرى عبد الرحمن تبرماسين – تتجلى قيمة التِّكرار في وظيفتين :أولاهما وظيفة جمالية، وثانيتهما وظيفة نفعية، فالوظيفة الجمالية تتمثل في البنية الشَّكلية والإيقاعية النَّاتجة عن استخدام التِّكرار لملء المكان وإثراء الفضاء لخلق الحركة الإيقاعية داخل النَّص الشِّعري، وأَما الوظيفة النفعية فتتمثل في دور التِّكرار في الكشف عن المعنى، وقدرته على إيصال الفكرة التي قصدها الشَّاعر إلى المتلقي، فالشُّعراء المعاصرون أسهبوا في" استخدامه وذلك بهدف تحقيق مهمة التَّركيز على المتلقي أو تحقيق إيقاع موسيقي أو تحقيق ترابط معنوي ونفسي بين بعض الأجزاء في المجموعة الشِّعرية" [1]، فالمثير في التِّكرار– كما يرى "عز الدين السيد" ما أن يكون عائدا على الإيقاع، وإما أن يعود على موضوعه ولا يتصور أن يخلو أحدهما عن اقترانه بصاحبه [2].

فالشَّاعر المعاصر" يَعْمَدُ إلى استخدام التِّكرار لتقوية ناحية الإنشاء أي ناحية العواطف كالتَّعجب والحنين والاستغراب والتَّوكيد" [3]، ويتعامل مع بنية التِّكرار في ظل نطاق التَّأسيس أو التَّقرير، لكنَّه تحرك بينهما صانعا لنفسه أشكالاً جديدةً ودلالات غزيرة، ساعده في ذلك طبيعة القالب الموسيقي للشِّعر الحر واتساع رؤيته وقدرته على التَّعامل مع هذا التَّكنيك [4].

" فالشَّاعر المعاصر يعمد عمدا إيراديا إلى انتخاب حروف تتكرر بعينها في كل بيت، يحدث تكرارها أصواتًا وإيقاعات موسيقية معينة، و يعمد كذلك إلى تكرار كلمات بعينها يتخيرها تخيرا موسيقيا خاصا لتؤدي بجانب دورها في بناء الصورة الشِّعرية إلى توفير إيقاع موسيقي خاص"[5].

1– ابن أحمد وآخرون، البنية الإيقاعية قي شعر عز الدين المناصرة ، ص70.

2–السيد عز الدين علي ،التكرار بين المثير والتأثير ، عالم الكتب ، ط2، بيروت ، 1986، ص85.

3–الطيب عبد الله ، المرشد لفهم أشعار العرب ، دار السودانية، ط2، الخرطوم، 1970م، ج2، ص 45.

4– الحولي فيصل حسان ،التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها،جامعة مؤته،2011 ، ص58.

5–عبد الرحمن إبراهيم ، قضايا الشعر في النقد الأدبي، دار العودة ، ط2، بيروت، لبنان، 1981، ص132.

وبناء على ما سبق فقد أصبح التّكرار ظاهرةً مهمةً في الشّعر العربي المعاصر تستدعي الدراسة والعناية ، فنازك الملائكة تدعو إلى اليقظة في التّعامل مع هذا الأسلوب؛ لأن الشّاعر إذا عده أسلوبا سهلاً فإنّه يردي شعره ويبعثه إلى الهاوية، وعليه فإن التّكرار يحتوي على إمكانيات تعبيرية يستطيع الشّاعر من خلالها أ ن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة وذلك لا يتم إلاّ إذا استطاع الشّاعر أن يسيطر عليه، وإلاّ فإنّه سيتحول إلى تكرار مبتذل لا فائدة منه وأن يتنبه بعض الشعراء إلى أن التّكرار في حد ذاته ليس جمالاً يضاف إلى القصيدة، بحيث يحسن الشّاعر صنعا بمجرد استعماله، وإنّما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يأتي في مكانه من القصيدة، وأن تْلمسه يد الشّاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات...[1].

وللتكرار دور نصي فهو يدعم التماسك النصي من خلال قيامه بالوظائف التالية:

- **الاستمرارية:** الاستمرار في تكرار كلمة معينة يسهم في تتابع النص وترابطه، وبالرغم من تكرار الوحدة المعجمية نفسها، إلا أن الكلمتين المكررتين لا تحملان الدلالة ذاتها.
- **شد النص وسبكه** من خلال هذا الاستمرار والاطراد.
- **كثافة الكلمات المكررة داخل النص،** إذ إن الكلمة المكررة تكتسب كثافة أعلى.
- إن بناء النص على عناقيد من الكلمات المكررة يوضح القضية الكبرى في النص فتلك هي المفاتيح التي تربط المحتوى القضوي، وتسهم في الربط بينها.
- يحمل طاقة وظيفية متميزة، تتمثل في الدعم الدلالي لمفردات محددة في النص، وإبقائه عليها في بؤرة التعبير.

- إعادة اللفظ تمنح منتج النص القدرة على خلق صور لغوية جديدة، لأن أحد العنصرين قد يسهم في فهم الآخر؛ مما يدعم بناء النص وإعادة تأكيده، ويخدم الجانب الدلالي والتداولي فيه الأمر الذي يفرض تآزرا ما بين الجانب المعجمي للنص، وسياقه الخاص .

1- الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص 230.

– **تسهيل فهم الكلام:** ووظيفته هنا تتمثل في أنه يظهر تعالق الجمل بعضها ببعض.كما أنه يسهل للسامع أو القارئ فهم النص إذ يتم توصيل المعلومات إليه.

ويأتي التِّكرار في الشِّعر الحديث ليؤدي وظيفة التَّحسرِ والتَّوجع وأمثلته في الشِّعر الحديث كثيرة منها تكرار الجواهري لاسم قيس في قصيدته: (الشهيد قيس) فقد كرر هذا الاسم مقترنًا بياء النداء التي تفيد معنى النَّدب [1]:

يَا قَيْسُ :يَا لَحْنَ الْحَيَا .... ة وَنِعْمَةَ الْأَمَلِ الرَّتِيبِ

يا قيس :يا لمح السنا يا قيس يا نفح الطَّيوبِ

يا قيس :هل تدري بما خلَّفت بعدك من ندوبِ

كما يأتي التِّكرار في الشِّعر الحديث ليؤدي وظائف جديدة لم تكن معروفة من قبل منها ما أشارت إليه نازك الملائكة [2]، أن التِّكرار يأتي ليؤدي وظيفة(التردد) بشرط أن تحتوي الكلمة التي يتردد عندها الشَّاعر على ما يبرر تحرجه من التّلفظ بها ومن الأمثلة التي يمكن أن نستشهد بها ما ورد في قصيدة نزار قباني (الفراء الأبيض) من تكرار لأداة النِّداء [3].

يا ...يا مزاحمة الذئاب ...أرى في ناظريك طلائع الغزو..

البؤبؤ الشيطان ..يرصدني ومواؤك الوحشي يستهوي..

ومنه كذلك تكرار نازك الملائكة لصيغة (إنَّنا) الهاربون [4]، في قصيدتها

صَدَى هَامسا في الدُّجى إننا ...إنَّنا جبناء...

يظهِر لنا التِّكرار في النموذجين السابقين حالة التَّردد والتَّحرج التي يقع فيها الشَّاعر قبل أن يعبر عن كلامه، ففي النَّموذج الأول يخاطب الشَّاعر القطَّة بأسلوب مهذب مترفِّقًا بها

1– الجواهري محمد مهدي، الأعمال الشِّعرية الكاملة، قصيدة (الشهيد قيس)، موسوعة الأدب العربي، الرياض، السعودية دت، ص516 .

[2] - الملائكة نازك ، قضايا الشعر المعاصر ، ص248.

[3] - نفسه ، ص2.

[4] - نفسه، ص3.

في قوله: (يا مزاحمة الذِّئاب) وفي النموذج الثَّاني تتحرج نازك الملائكة من النُّطق بكلمة (جبناء.)

ومن وظائفه أيضا التِّكرار النفسي ولعلَّ حالة الشُّعور وحالة اللاشعور تقعان وتدرسان تحت عنوان العامل النفسي أو ما يسمى بالتِّكرار النفسي ليشملَ الحديث في هذا الباب التِّكرار الشعوري والتِّكرار اللاشعوري، ولعل التِّكرار في مجمله له أبعاد نفسية سواء أكان وظيفيا أم إيحائيا أم إيقاعيا كما أشار إليه الدارسون تحت عنوان التِّكرار الشعوري والتِّكرار اللاشعوري.

إن هذا النَّوع من التِّكرار ينشأ عن حالة شعورية مكثفة تسيطر على الشَّاعر فلا يملك لنفسه الإمكانية للتحول عنها، إذ تبقى مسيطرة عليه لا تفارقه فتنعكس هذه الحالة على إنتاجه الشِّعري.

ويظهر هذا النَّمط في أشكال متنوعة أهمها تكرار الحرف والكلمة والعبارة والمقطع "فالعبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشُّعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، وباستناد الشَّاعر إلى هذا التِّكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية [1]، والأغلب في هذا التِّكرار أنَّه يأتي مقتطفًا من واقعٍ مريرٍ عاشه الشَّاعر، أو حادثة مؤلمة أثَّرت عليه، فأخذ يفرغها بطريقة إرادية أو لا إرادية عن طريق تكرارها، ويتميز هذا النَّمط" بإمكانية امتداده عبر الزمن معتمدا في استمراريته على بقاء الحالة الشُّعورية التي يتعرض لها الشَّاعر[2].

ومن وظائفه أيضا التِّكرار الإيحائي ؛ وهذا نوع جديد من أنواع التِّكرار لما يحمله هذا النَّوع من إيحاءات معنوية تغني المعنى المراد من اللفظ المكرر، ويشمل هذا النَّوع في مضمونه العام التِّكرار القائم على الإيحاء والرمز والأسطورة والمحاكاة.

1- الملائكة، نازك ، قضايا الشعر المعاصر، ص523.

2-عاشور فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، ص45.

فالتّكرار في القصيدة الحديثة يقوم" بوظيفة إيحائية بارزة وتتعدد أشكاله وصوره بتعدد الهدف الإيحائي الذي ينوط به الشّاعر ، وتتراوح هذه الأشكال ما بين التّكرار البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة معينة أو عبارة معينة، وبين أشكالٍ أخرى أكثر تركيبا وتعقيدا يتصرف فيها الشّاعر بحيث تغدو أقوى إيحاء"[1]، وأصبح التكرار في القصيدة الحديثة ظاهرة معنوية تكمن أهميتها في أن تكرار اللفظة بعينها في بنية القصيدة يدلُّ على أهمية ما تتضمنه تلك اللفظة من دلالات إيحائية قصد إليها الشّاعر، وهذا ما يجعل من التّكرار مفتاحا مهما من مفاتيح تشريح النّص وكشف أسراره، فالتّكرار هنا" يقوم بوظيفة أساسية في إنتاج خط المعنى والإيحاء به، كما يقوم بتوفير مفتاح الفكرة أو الشُّعور المتسلط على الشّاعر ويضعه في يد النّاقد، ويعد هذا المفتاح أحد الأضواء اللاشعورية التي تكشف عن أعماق الشّاعر [2].

استطاع الشُّعراء المحدثون أن يوظفوا التّكرار الإيحائي في أشعارهم بأداء جميلٍ يوحي بقدرتهم الشّعرية الكبيرة، فشاعر كالسّياب كما يرى عمران الكبيسي[3]. استطاع أن يُحملَ الأسماء طاقات شعورية ودلالية ورمزية، فالمتأمل في قصيدته (أنشودة المطر) يرى تكرار كلمة : (مطر مطر مطر)، والمطر عند السياب رمز لغوي يعبر عن دلالة الخصب والنمو والعطاء، فالسياب يحاول من خلال التّكرار أن يحملَ المطر دلالة شعورية مقدسة تدفع للتفاؤل بالخير وتكرار كلمة (مطر) على هذا النحو يحاكي وقع قطرات المطر المتساقطة على الأرض .

ويمكننا تحميل لفظة المطر دلالات رمزية كثيرة منها دلالة العذاب الذي سيحلُّ بأولئك الطواغيت الذين يستغلون ضعف الشعوب فينهبون خيرات بلادهم .

1- علي عشري زايد ، بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، ط4، القاهرة، مصر، 2002م، ص61.

2- فتحي أبو مراد ، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، ص112.

3- الكبيسي عمران، خضير حميد ، لغة الشعر العراقي المعاصر، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، 1982م ص152.

الفصل الثالث: نسقية التكرار وتجلياته الجمالية في قصيدة:

مديح الظل العالي

أولا: التكرار الصوتي في القصيدة

أ- تكرار الصوامت الانفجارية أو الشديدة

ب- تكرار الصوامت الاحتكاكية المهموسة

جـ -تكرار الصوامت الاحتكاكية المجهورة

د: تكرار الصوائت

هـ- الإيقاع في القصيدة

ثانيا :التكرار الصرفي في القصيدة

أ- المشتقات.

ب-المغابرة في الصيغ

جـ-الصيغ الممنوعة من الصرف

ثالثا: التكرار التركيبي في القصيدة

أ- قراءة في عنوان القصيدة

ب- تكرار الجملة الاسمية في القصيدة

جـ- تكرار الجملة الفعلية

د- تكرار الصور

التكرار من أهم الأنساق التعبيرية في بنية القصيدة المعاصرة ، حيث تعتمد عليه في نصوصها بشكل يجذب القارئ ويجعله يرتاد مغامرة للكشف عن الدلالات ،وكان النقاد القدامى قد نوّهوا بدوره في اتحاد وارتباط أجزاء الكلام ، بالإضافة إلى تقوية المعنى وتوكيده وتفصيله، أما في العصر الحديث فقد برز التكرار بشكل ملحوظ في النصوص الشعرية بصفته عنصرا أساسيا في القصيدة ، حيث يؤثر على مستويات الخطاب الشعري الصوتي منها التركيبي والدلالي .

والتكرار الصوتي من أنماط التكرار الشائعة والمنتشرة يلجأ إليه أغلب الشعراء ويتمثل في تكرار حرف يهيمن على بنية المقطع أو القصيدة مثل ما نجده في قصيدتنا – محل الدراسة – مديح الظل العالي للشاعر محمود درويش.

ولعل هذا المستوى هو الأحق بأن نعرّف به لأنه يتجاوز الإيقاع ويعمقه ، حتى يصل إلى الدلالة النفسية إلى أن يكون تشكيلا فنيا يهندس القصيدة ، ويجعل منها لوحة فنية ، ويصعد بها جميعا إلى الحالة الجمالية .

أولا– التكرار الصوتي في قصيدة مديح الظل العالي :

يعد البحث الصوتي أول بحث في تناول الجانب اللغوي في أي نص أدبي، فبواسطة طبيعة الأصوات اللغوية تتحدد الملامح الأدبية والفنية و الخصائص الأسلوبية .

ويشير كمال بشر إلى أهمية الدراسة الصوتية بقوله: "إنّ الاختلاف في النطق كالاختلاف في قواعد النحو مثلا ، منشؤه اختلاف البيئة الاجتماعية والخواص الفردية فإن عُدّ الاختلاف في قواعد النحو خروجا عن المعيار السليم والمقياس الصحيح ، حكم بالمثل على الاختلاف في النطق ، وكما يجب التنبيه على الأول يلزم التنبيه على الثاني ومن ثم وجب دراسة الأصوات وجوب دراسة النحو والصرف ، إذ السيطرة على اللغة لا تتم بدون دراسة أصواتها"[1].

[1] – كمال محمد بشر، علم اللغة العام – القسم الثاني -، دار المعارف، مصر،1998م، ص168.

ولعل هذا يرجع إلى أن اللغة في القديم كانت تتداول مشافهة قبل اختراع الكتابة بالإضافة إلى أن الصوت المنطوق يعد أفضل إلى حد ما في أداء المعنى من الحرف المكتوب ولهذا وجب على دارس النص أن ينطلق من أصغر وحدة فيه وهي الصوت للوصول إلى المعنى الكلي – بمساعدة بقية المستويات – ليصل إلى المعنى الكلي للنص. "فالأصوات اللغوية في داخل الكلمات رموز لغوية صوتية ذات دلالات معينة "[1].

ويتم تناول النواحي الصوتية على مستويين:

أ–علم الأصوات الفونيتيكي (Phonétique).

ب– علم الأصوات الفونولوجي(Phonologie).

أما الأول فيتناول بأبحاثه الأصوات كوحدة صوتية ،أي "منعزلة عن السياق الصوتي الذي ترد فيه ،ومن ثم يدرس الصوت كحدث إنساني ينتجه جهاز الصوت ليتلقاه جهاز السمع للوقوف على مخارج الأصوات وصفاتها غير أنه لا يهتم بوظيفة الصوت داخل التركيب "[2].

من هنا يتبين أن علم الأصوات الفونيتيكي يتناول الأصوات من حيث طبيعتها الفيزيائية والعضوية و يدرسها دراسة علمية دون أن يتعرض لوظائفها ، أما الثاني أي علم الأصوات الفونولوجي أو الفونولوجيا ، فقد خصصه العلماء لدراسة وظائف الأصوات في الكلام ووصف وتصنيف النظام الصوتي للغة ما ، حيث يعرفه مارتيني (Martinet) **بأنه:** "دراسة العناصر الصوتية للغة ما ، وتصنيف هذه الأصوات تبعا لوظيفتها في اللغة[3]".

[1] – تمام حسان، اللغة بين المعيارية و الوصفية، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2001م، ص116.

[2] –تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979م، ص47 ،48.

[3] –حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية ومعجمية، دار المعرفة الجامعية، ط1، مصر،1961م، ص34.

لكن هذا لا يعني أنّ علم الأصوات الفونيتيكي منفصل عن علم الصوت الوظيفي فهما متكاملان غير أن علم الأصوات الفونولوجي يهتم بدراسة أصوات اللغة من حيث الوظائف التي تقوم بها في جهاز التواصل اللساني.

وما يهم هذا البحث هو علم الأصوات الفونولوجي ، لأنه بصدد بحث طبيعة الأصوات المستخدمة في قصيدة مديح الظل العالي ، وأهم صفاتها وما يمكن أن تقدمه في تكوين الدلالة العامة للقصيدة وأغراض الخطاب فيها.

وسينصب اهتمامنا في هذا الفصل على دراسة التكرارات الصوتية في قصيدة مديح الظل العالي وذلك بمحاولة تحليل تكرار بعض الأصوات المفردة وإبراز استخدام درويش لبعض الأنواع من المقاطع–طويلة أو متوسطة أو قصيرة– ثم دراسة أثر الوزن والقافية في موسيقى القصيدة.

تكرار الأصوات المفردة:

من مميزات لغة درويش أنها تتخذ من الأصوات المتكررة في كثير من الأحيان وسيلة بلاغية تزيد المعنى وضوحا وتضفي على الكلام طابعا جماليا وموسيقيا متميزا، فدرويش قد يعمد إلى تكرار صوت بعينه ليؤدي دلالة معينة أو لغرض تصوير الموقف و تجسيده أو تقريبه إلى ذهن المتلقي معتمدا في ذلك على ما تتميز به بعض الحروف من صفات صوتية خاصة من جهة وعلى ما تثيره من تناغم موسيقي يساهم في إبراز المعنى وإيضاحه وبما يمنحه هذا الحرف من إيحاءات خاصة ، فالقارئ لشعر محمود درويش يلاحظ شيوع هذه الظاهرة لديه ، و لعله اكتسب هذه القدرة الفائقة في استخدام هذا اللون من التعبير بفضل تمكنه من اللغة العربية وقدرته على انتقاء الكلمات ذات الجرس الموسيقي والصوتي المتطابق.

وتعد قصيدة مديح الظل العالي خير مثال على هذا الاستعمال وسنحاول الوقوف على ما يحدثه ترديد بعض الأصوات في القصيدة، وذلك بمحاولة تحليل تكرار بعض

الأصوات المفردة وإبراز استخدام درويش لبعض الأنواع من المقاطع–طويلة أو متوسطة أو قصيرة– ثم دراسة أثر الوزن والقافية في موسيقى القصيدة .

أ– تكرار الصوامت الانفجارية أو الشديدة:

وهي الأصوات التي تتكون عندما يحدث انحباس تام للهواء نتيجة سد المجرى ، ثم انطلاق فجائي يسرح الهواء ، فتتولد الأصوات الشديدة وذلك بمرورها بعدة مراحل وهي : اتصال عضوين من أعضاء النطق لحبس الهواء ، ثم توقف الهواء ،ثم انفصال فجائي للعضوين وتسريح الهواء[1] وهذه الأصوات حسب الدرس الصوتي الحديث هي (الباء، الضاد، التاء الكاف، القاف، الهمزة).

وقد كان لتكرار هذا النوع من الصوامت في قصيدة مديح الظل العالي ، بالإضافة إلى ما تحمله من جمال الجرس تأثير كبير في المعنى و تقوية له ، و قد مثلت نسبة 28.88 %ومن أهم هذه الصوامت التي فجرت المعنى وأغنته (التاء ،الهمزة ، الباء ، الكاف) وهي حسب تواترها كالآتي:

1- صوت التاء:

صوت أسناني لثوي وهو "صوت شديد مهموس لا فرق بينه وبين الدال سوى أن التاء مهموسة و الدال نظيرها مجهورة "[2] . و يمثل نسبة 6,69 % في القصيدة وهو بذلك يحتل المرتبة الأولى بالنسبة للصوامت الانفجارية والمرتبة السادسة في القصيدة بتواتره 791 مرة وهو يضفي على الكلمات في القصيدة شيئا من وضوح المعنى ، و زيادة على كونه صامت فهو يؤدي وظائف لغوية متعددة أهمها الوظيفة المعجمية في الكلمة حيث يكون حرفا أصليا فيها نحو قولنا: (بنت) والوظيفة النحوية في وقوعه ضميرا للمتكلم مبنيا على الضم مثل (نجحتُ) أو ضمير المخاطب مبنيا على الفتح في مثل (نجحتَ) بالإضافة إلى

[1] – تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة بالدار البيضاء، المغرب، 1979م، ص1 .

[2] – **الفاخري** صالح سليم عبد القادر، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مؤسسة الثقافة الجامعية، ط1، مصر، 2007م، ص143.

الوظيفة الصرفية في تمييز المذكر عن المؤنث ومن أوجه تكراره في قصيدة مديح الظل العالي قول درويش:

فرغت من شغفي ومن لهفي على الأحياء

أفرغت انفجاري...

ضحاياك استندت إلى جدار ساقط في شارع الزلزال.

أجمع صورتي من أجل موتك [1].

يتكرر صوت (التاء) في هذا المقطع 16 مرة فمنها ما ورد ضمير للمتكلم (أفرغت،استندت فرغت...) ،ومنها ما ورد أصليا في الكلمة مثل (بيروت، صورتي، مفتاح موتك) ومن صور تكرار صوت التاء أيضا قوله:

ماذا تريد؟

وأنت من أسطورة تمشي إلى أسطورة علما.

وماذا تنفع الأعلام ؟

هل حملت المدنية من شظايا قنبلة.

ماذا تريد؟ .[2]

حيث وردت التاء في هذا المقطع 10 مرات وهي نسبة كبيرة مقارنة ببقية الأصوات في القصيدة ، والملاحظ أن هذا التواتر الكبير لصوت التاء أضفى على هذا المقطع معنى الصمت الرهيب والتساؤل الذي يعد نتيجة حيرة الشاعر في بحثه عن الإجابة لعديد من الأسئلة التي تراوده فدرويش في هذا المقطع يتساءل عن قيمة العَلم إذا كان خارج الوطن

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص95.

[2] – نفسه، ص38.

فلفظ (العلم) يدل في الحقيقة على وجود دولة و أمة وشعب لكن هذا العَلم أصبح لا معنى له في الحال التي توضع فيها الأعلام خارج الوطن ، وذلك لأن العلم لا يعني الهوية إلا إذا كان داخل أرضه التي ولد فيها.

2- صوت الهمزة:

يقول إبراهيم أنيس :" الهمزة صوت شديد لا هو بالمجهور ولا بالمهموس"[1].وذلك لأن وضع الأوتار الصوتية حين النطق بها " لا يسمح بالقول بوجود ما يسمى بالهمس"[2].

وقد مثلت الهمزة نسبة هامة في القصيدة 5.08 % بتواترها 601 مرة، وقد احتلت بذلك المرتبة السابعة فساعدت على إبراز معاني الشدة و الجرأة و الإصرار ،وتعد الهمزة من أشق الأصوات وأعسرها حين النطق لأن مخرجها فتحة المزمار ، ومع هذا نجد درويش يصرخ بأعلى صوته قائلا:

وأنا التوازن بين من جاؤوا ومن ذهبوا.

وأنا التوازن بين من صمدوا ومن عربوا.

وأنا التوازن بين من سُلبوا ومن سَلبوا.

وأنا التوازن بين ما يجب [3].

فتردد الهمزة في هذا المقطع جاء تعبيرا عن إصرار الشاعر و تأكيده على حقه في البحث عن نظام سياسي عادل يحدث التوازن و العدل في فلسطين فهو يشير هنا إلى الانقسامات التي شلت حركة المقاومة الفلسطينية ، ويقول درويش أيضا في قصيدته:

---

[1] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص90.

[2] –كمال بشر، علم اللغة العام، ص 112.

[3] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص16 .

وأنا نبي الأنبياء.

وشاعر الشعراء.

أنا أول القتلى وأخر من يموت.

إنجيل أعدائي وتوراة الوصايا اليائسة[1].

وفي هذا المقطع إشارة إلى النبي موسى –عليه السلام –والسيد المسيح عيسى– عليه السلام– فالشاعر يضع نفسه موضع هذين النبيين اللذين على الرغم مما تعرضا له من صعوبات واصلا الدرب واستطاعا أن ينشرا تعاليمهما التي ما تزال سائرة حتى الآن بجميع انحرافاتها التي اكتسحتها عبر التاريخ وقد ساعده صوت الهمزة على إبراز هذا المعنى. فا لهمزة إذن في شعر درويش تعد ملمحا صوتيا بارزا يوضح ثبات الشاعر وإصراره على نيل مبتغاه مهما كان الثمن.

3– صوت الباء:

يمثل % 4.66 في القصيدة وهو بذلك يحتل المرتبة الثالثة بالنسبة للأصوات الانفجارية والمرتبة التاسعة بتواتره 551 مرة "صوت شديد مجهور" ومن أشكال استخدامه قول درويش:

الآن بحر...

الآن بحر ، كله بحر..

ومن لا بر له لا بحر له.

والبحر صورتنا ، فلا تذهب تماما في هجرة أخرى.

فلا تذهب تماما.

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 35.

في ما تفتح من ربيع الأرض.

في ما فجر الطيران فينا ، من ينابيع...

ولا تذهب تماما[1].

فقد تواتر صوت(الباء) في هذا المقطع بكثرة (11مرة)، حيث حرص الشاعر على عدم تغييبه وذلك لصفاته الصوتية التي تميز الصوامت الانفجارية من حدة وقوة لأداء الوظيفة الإبلاغية، فهو يصور هنا هجرة الفلسطينيين من بيروت اتجاه البحر أي اتجاه المجهول فالبحر هنا هو رمز الضياع والتيه وهذا يظهر من خلال كلمة (بحر، بر) اللتان ترتبطان ارتباطا منطقيا والذي لا يملك الأرض لا يمكن أن يملك البحر وهذا ما يريد درويش توصيله للقارئ فالوطن بر وبحر معا.

4- صوت الكاف:

"صوت شديد مهموس".[2]، وهو يمثل نسبة % 4.24 بتواتره في قصيدة مديح الظل العالي (501) مرة وهي نسبة معتبرة مقارنة مع باقي النسب ، وزيادة على أنه صوت صامت فهو يؤدي عدة وظائف كالوظيفة النحوية عند ما يكون ضميرا متصلا أو أداة للدلالة على التشبيه مثلا ، ومن أوجه تكراره في القصيدة قول محمود درويش:

كسروك....

كم كسروك ، كي يقفوا على ساقيك عرشا

وتقاسموك أنكروك وخبئوك وأنشئوا ليديك جيشا.

حطوك في حجر وقالوا: لا تسلم.

ورموك في بئر وقالوا : لا تسلم.

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص04.

[2] – عباس حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات دار اتحاد الكتاب العربي، ط1، سوريا، 1998م، ص21.

وأطلت حربك يا ابن أمي[1].

تردد الكاف في هذا المقطع أكثر من 14 مرة وقد جاء في معظمها ترديدا لكاف الخطاب وتشير الكاف هنا إلى الإنسان الفلسطيني المنعزل عن العالم من جراء موقف إخوته العرب الذين تخلوا عنه فلم يبق في الساحة إلا هو ، وهو ما يشبه إلى حد كبير قصة النبي يوسف – عليه السلام –مع إخوته الذين حسدوا يوسف وذلك بسبب تعلق والده به ، فحاولوا التخلص منه بأي طريقة، لكنهم لم يستطيعوا فعل ذلك ، ولكن بالرغم من كل هذا الإنكار والانكسار الذي يعانيه الإنسان الفلسطيني ،إلا أن درويش يتنبأ له بمستقبل أفضل وذلك لأن نتيجة الحقد والغيرة التي كانت سببا في رمي النبي يوسف – عليه السلام – في البئر، كانت بشارة له – في الوقت نفسه – بحياة جديدة و سعيدة له.

ويمكن تلخيص نسبة تكرار الصوامت الانفجارية أو الوقفية في قصيدة مديح الظل العالي في الجدول الآتي:

الصوامت الانفجارية	الباء (ب)	الهمزة (ء)	التاء (ت)	الدال (دال)	الكاف (ك)	القاف (ق)	الطاء (ط)	الضاد (ض)
عددها في القصيدة	551	601	791	387	501	350	156	79
نسبة تواترها	%4.66	%5.08	%6.69	%3.27	%4.24	%2.96	%1.32	%0.66
نسبة الصوامت الشديدة %28.88.								

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص06

نلاحظ من خلال هذا الجدول مايلي:

تتوزع الصوامت الانفجارية وفق 3 مجموعات وهي:

المجموعة الأولى: وتضم الصوامت التي مثلت أكبر نسبة و هي (التاء ،الهمزة،الباء)

المجموعة الثانية: تضم الصوامت المتوسطة النسبة وهي(الكاف،الدال،القاف).

المجموعة الثالثة: وتضم الصوامت الضعيفة النسبة وهي(: الطاء ،الضاد).

الصوامت الاحتكاكية أو الرخوة: وهي حسب المحدثين (الفاء ، الظاء ،الذال ، الثاء الزاي الصاد ، السين ، الشين ، الغين ، الخاء ، العين ، الحاء ، الهاء) وتشكل الأصوات الاحتكاكية نسبة معتبرة من مجموع الأصوات الواردة في القصيدة ،وعندما تتكرر هذه الأصوات بنفس الكمية الصوتية تحدث تنويعا إيقاعيا مع الأصوات الأخرى في النص الشعري[1].وهي تنقسم إلى قسمين:

ب- **تكرار الأصوات الاحتكاكية المهموسة:**

ومن الصوامت الاحتكاكية المهموسة والواردة بكثرة في القصيدة :

1- صوت الحاء:

وقد تواتر هذا الصوت 401 مرة في القصيدة بنسبة % 3.39 وهو بذلك يمثل المرتبة الأولى بالنسبة لاستعمال الأصوات الاحتكاكية المهموسة في القصيدة ، ومن أوجه تكراره قول درويش:

بحر لأيلول الجديد.

خريفنا يدنو من الأبواب.

بحر للنشيد المر.

هيأنا لبيروت القصيدة كلها.

[1] – ينظر سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، الهيئة العامة للكتاب ، مصر، 1975م، ج4p ، ص434 ،435.

بحر لمنتصف النهار.

بحر لرايات الحمام لظلنا لسلاحنا الفردي.

بحر للزمان المستعار.[1]

تردد صوت(الحاء) في هذا المقطع 7 مرات ، وهذا راجع إلى أن أحد الأصوات المشكلة كلمة "البحر" والتي تعد من بين أكثر الكلمات التي تكررت في قصيدة مديح الظل العالي حيث تكررت أكثر من 70 مرة وهذا ما جعل الناقد شاكر النابلسي يقول عنها :

"إن قصيدة مديح الظل من عيون شعر البحار وهي بالتالي تلخص تجربة درويش ونظرته إلى البحر كبعد جمالي وبعد إنساني وكبعد نضالي تاريخي "[2] ، فالبحر أيا كان مدلوله الرمزي فهو عظيم بكل ما يحمله من معان .

2- صوت السين والصاد:

السين "صوت رخو مهموس"[3]، وهو من ألطف الأصوات المهموسة رقة وهمسا وقد تواتر هذا الصوت 389 مرة بالنسبة % 3.29 أما الصاد فهو أيضا صوت رخو مهموس وقد تواتر 193 مرة بنسبة % 1.63 والملاحظ أن درويش يهتم كثيرا بالألفاظ ذات الحروف (الأصوات) الخفيفة لتلطف موسيقى القصيدة ومن ذلك قوله :

صبرا بقايا الكف في جسد القتيل.

ودعت فرسانها وزمانها.

واستسلمت للنوم من تعب

ومن عرب رموها خلفهم.

---

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص01 .

[2] – النابلسي شاكر، مجنون التراب، دراسة في شعر و فكر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات، لبنان، 1987م، ص288.

[3] –الطيب دبه، مبادئ اللسانيات البنيوية، دراسة تحليليّة إبستمولوجيّة - دار القصبة للنشر-، الجزائر، 2001م، ص99.

صبرا _ وما ينسى الجنود الراحلون من الجليل.

لا تشتري وتبيع إلا صمتها.

صبرا تخاف الليل تسنده لركبتها.[1]

ففي هذه الأسطر يتواتر صوت السين (7مرات) وصوت الصاد (4 مرات) ، وهذا التواتر في قصيدة مديح الظل العالي متصل بمعنى الأسى و الحزن مما جعل موسيقى هذا المقطع توحي بالألم ، فدرويش هنا يتحسر على مدينة "**صبرا**" * التي شهدت مجزرة من أكبر المجازر في القرن 20 حيث اغتال الصهاينة مئات من اللاجئين وكل هذا أمام أنظار العرب الذين لم يحركوا ساكنا لنجدتها و لحماية المدنيين فيها.

جـ –تكرار الصوامت الاحتكاكية المجهورة:

الصوت المجهور هو " الصوت الذي يهتز معه الوتران الصوتيان إذ يحدث ما يسمى بالذبذبة"[2]، وقد مثلت الأصوات المجهورة أعلى نسبة في القصيدة "مديح الظل العالي" حيث بلغت % 55,61 أما الصوامت الاحتكاكية المجهورة فمثلت نسبة % 4,57 وهي أقل من نسبة الصوامت الاحتكاكية المهموسة التي تمثل نسبة % 16,89 ، ويمثل الصوامت الاحتكاكية المجهورة بأعلى نسبة:

1- صوت العين :

وقد تواتر 362 مرة بنسبة % 3,06 ، ومن أوجه تكراره الواردة القصيدة قول درويش:

سقط القناع.

عن القناع ... عن القناع.

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص27 .

* صبرا : مدينة لبنانية تعرضت لمجزرة إسرائيلية عام 1982 م ، قتل فيها آلاف الضحايا.

[2] –الطيب دبه، مبادئ اللسانيات البنيوية، ص 170.

عرب أطاعوا رومهم.

عرب و باعوا روحهم.

عرب....وضاعوا.

سقط القناع[1].

تكرر هذا الصامت أكثر من 8 مرات في هذا المقطع ، فأعان على خلق الإحساس بالتحسر والألم الذي أحاط بنفسية الشاعر أمام تخاذل العرب اتجاه القضية الفلسطينية فدرويش يصور هنا سقوط هذا القناع الخادع الذي تقنع به العربي سنين طويلة، وهو يهتف بالنضال والمناضلين والثورة والتحرر، لكن هذا لم يكن سوى شعارات وهمية حيث زال هذا القناع عن وجه حقيقته الخادعة وبانت نواياه عندما اجتاحت القوات الإسرائيلية مدينة بيروت وأحدثت فيها مجازر إرهابية كمجزرة صبرا وشاتيلا التي استشهد فيها المئات من المدنيين الفلسطينيين واللبنانيين الأبرياء وغيرها من المدن اللبنانية ، ولم تحرك حكومات الدول العربية ساكنا اتجاهها ولازمت الصمت ، وبقي الفلسطيني وحده دون إخوة أو أصدقاء ،يناضل ويقاتل بمفرده عدوه وعدو أمته وعدو دينه.

ومن أمثلة تكراره أيضا قول درويش:

عشرين قرنا كان ينتظر الجنون.

عشرين قرنا كان سفاحا معمم.

عشرين قرنا كان يبكي...كان يبكي.

كان يخفي سيفه في دمعته.

أو كان يحشو بالدموع البندقية.

عشرين قرنا كان ينتظر الفلسطيني في طرف المخيم.

عشين قرنا كان يعلم ، أن البكاء سلاحه.[2]

---

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص11 .

[2] – نفسه، ص26.

ويمكن تلخيص نسبة تواتر الصوامت الاحتكاكية الرخوة التي استخدمها درويش في قصيدة مديح الظل العالي على النحو الآتي:

الحروف	السين (س)	الهاء (ه)	العين (ع)	الفاء (ف)	الحاء (ح)	الشين (ش)	الغين (غ)	الذال (ذ)
عددها في القصيدة	389	351	362	315	401	173	83	67
نسبة تواترها	%3.29	%2,97	%3.06	%2.66	%3.39	%1.46	%0.70	%0.5

الحروف	الخاء (خ)	الصاد (ص)	الزاي (ز)	الثاء (ث)	الظاء (ظ)
عددها في القصيدة	138	193	68	40	29
نسبة تواترها	%1, 16	%1,63	%0,57	%0,33	%0,24

-جدول رقم2 -

نسبة الأصوات الاحتكاكية : 22,02 % .

ومن هذا الجدول يتضح أن الأصوات الاحتكاكية مثلت نسبة هامة حيث تجتمع هذه الأصوات بنسبة % 22.02 ونلاحظ من خلال الجدول تقارب نسبة تكرار الأصوات الآتية: (الحاء، السين، العين...) ، وكذا تقارب نسبة تكرار: الغين، الذال، الزاي، الثاء، الظاء.

د: تكرار الصوائت:

الصوائت ثاني القسمين الرئيسين من الأصوات اللغوية ، وهي بدورها تنقسم إلى ثلاثة أقسام:

1-تصنف الصوائت بالنظر إلى ذلك الجزء من اللسان الذي يفوق غيره في الارتفاع.

2-تصنف بالنظر إلى درجة العلو التي يرتفع إليها اللسان.

3-بالنظر إلى أوضاع الشفتين ضمهما وانفراجهما.

يقول ابن جني: " أما ما بأيدي الناس في ظاهرة الأمر فثلاث ، وهي الضمة والكسرة والفتحة فمحصولها على الحقيقة ست"[1]، وقد عنى ابن جني بالثلاث الباقية "حروف المد" .

وتتصف هذه الصوائت بقوة الوضوح السمعي على عكس الصوامت التي يقل وضوحها في السمع مقارنة بالصوائت ، وهي تصنف إلى:

- صوائت قصيرة : الفتحة ، الكسرة ، الضمة-.

- صوائت طويلة : الألف الممدودة في (نال)، والياء الممدودة في (القاضي) والواو الممدودة في (يدعو) وقد جاء استخدام درويش للحركات الطوال أو الصوائت الطويلة التي تناسب مشاعر النفس الممتدة والأحاسيس العميقة وخاصة في حالة الحزن واليأس والألم وخاصة قصيدة مديح الظل العالي ، ولعل وفرتها في هذه القصيدة تعود إلى عدة أسباب منها " الخصائص الطبيعية التي تمتاز بالوضوح السمعي، وتشد الانتباه إلى ما في النص من معان توجب النظر"[2].

وبعد إحصاء تواتر هذه الحركات الطوال في قصيدة مديح الظل العالي كانت النتائج الآتية:

[1] -ابن جني، الخصائص، ص 152.

[2] - مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، منشأة المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الإسكندرية، مصر، 2000م، ص63.

الحركات	عددها في القصيدة مديح الظل العالي	نسبتها%
الألف	1076	% 9,11
الياء	567	%4 , 80
الواو	295	%2 , 49
مجموعها	1938	%16,4

-الجدول رقم03 -

ومن خلال قراءتنا للجدول وتحليل معطياته تبين أن نسبة تواتر هذه الحركات الطوال في القصيدة مرتفعة حيث بلغت % 16,4 واحتل (الألف) المرتبة الأولى بأكبر نسبة 9,11 % ،وتأتي بعده (الياء) في المرتبة الثانية بنسبة أقل وهي: 80 , 4%، أما (الواو) فجاءت في المرتبة الثالثة والأخيرة بنسبة 49 , 2%، ومن خلال هذا الإحصاء يتضح لنا ميل درويش الكبير إلى توظيف الحركة الطويلة لأنها تكتسب أهميتها ودورها من السياق الواردة فيه ولا سيما من الحروف التي تسبقها ، فهي امتداد لقيمة الصوت الدلالية ، هذا فضلا عما تتصف به من قوة الإسماع التي تلازم طولها ، ومن أمثلة الحركات الطويلة وخاصة **(الياء)** قول درويش:

بعد شهر يلتقي كل الملوك بكل أنواع الملوك.

من العقيد إلى العميد.

ليبحثوا خطر اليهود على وجود الله أما..

الآن فالأحوال هادئة تماما مثلما كانت

وإن الموت يأتينا بكل سلاحه الجوي و البري و البحري.

مليون انفجار في المدينة.

هيروشيما هيروشيما [1] .

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص18 .

استخدام درويش الألفاظ التي تحتوي على الحركات الطويلة وخاصة (الياء) في كلمات مثل : العقيد ، العميد ، هيروشيما، الجوي ،البحري ...، وهذا ما جعل الموسيقى قوية على الرغم من أن الشاعر في موقف الحزن و الألم.

هـ- الإيقاع في قصيدة مديح الظل العالي:

البحر : لقد اختار درويش بحرا واحدا من بحور الشعر العربي أخضع له قصيدة مديح الظل العالي من البداية إلى النهاية وهو "**بحر الكامل**" سواء جاء كاملا أو مجزوءا ، وبحر

الكامل هو من البحور الصافية البسيطة ، إذ يتألف من تكرار تفعيلة متفاعلن 6 (مرات) موزّعة بالتساوي على الصدر والعجز[1]، وذلك حسب الشكل الآتي:

متفاعلن ، متفاعلن ، متفاعلن * متفاعلن ، متفاعلن ، متفاعلن**

في هذه التفعيلة وهو بهذا يعد أسرع البحور الشعرية لكثرة الحركات وقلة السكنات (0//0///)

تتكون من سبب خفيف (//) وسبب ثقيل (0 /) ووتد مجموع (//0) ، والجدير بالذكر أن "بحر الكامل احتل لدى شعراء الأرض المحتلة بشكل إجمالي المرتبة الأولى من حيث الاستعمال ويليه بحر الرمل"،[2] وقد تصرف درويش في رصف وترتيب وتوزيع عدد تفعيلات هذا البحر على امتداد النص الشعري ، فقد جاء التشكيل الموسيقي الخارجي لهذه القصيدة خاضعا للدفقة الشعرية حيث لم يلتزم درويش بعدد ثابت من التفعيلات داخل السطر الشعري وإنما جاءت الحركة الإيقاعية في بعض الأحيان ب 5 تفعيلات ثم تتقلص لتصل إلى ثلاث تفعيلات أو تفعيلتين ، ثم تطول في سطر آخر إلى أن تصل إلى سبع أو تسع تفعيلات.

يقول درويش:

كسروك كم كسروك كي يقفوا على ساقيك عرشا.

---

[1] – يوسف بكار، في العروض والقوافي، دار المناهل للنشر، ط1، لبنان، 1990م، ص 85 .

[2]– صالح أبو أصبع ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، دار الفكر العربي، لبنان، ص 193.

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن/

وتقاسموك وأنكروك وخبأوك وأنشأوا ليديك جيشا.

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن

وحطوك في حجر وقالوا لا تسلم.[1]

متفاعلن /متفاعلن / متفاعلن.

ويتضح من هذا أن درويش قد نوع من تفعيلات بحر الكامل(متفاعلن) لتصبح(متْفاعلن) بتسكين الثاني في عدد كبير من الأسطر ، وكذلك جاءت على وزن (متفعلن)، وكأن البحر في هذا الخطاب مزيج بين الرجز والكامل فهو الصورة الحقيقية للانكسار النفسي الذي يعانيه الشاعر في صورة البحر المزدوج والتفعيلات المنقوصة أو التي تعرضت للعديد من الزحافات والعلل ، ويتضح كذلك من هذا المقطع أن عدد التفعيلات يختلف من سطر لآخر ، ولعل هذا يرجع إلى الدفقة الشعورية التي تختلج في نفس الشاعر[2].

فالوزن والقافية يصدران نغما رتيبا متشابها كأنه مقطوعة موسيقية واحدة متكررة ، وقد أدت هذه الرتابة إلى أن يلجأ الشاعر إلى إبداع الانسجام بين عواطفه وموسيقاه.

وقد اعتمد درويش في قصيدة مديح الظل العالي بنسبة كبيرة على القافية المطلقة حيث بلغت % 93,86، وهي بذلك تحتل المرتبة الأولى هذا من جهة ، ومن جهة أخرى جاءت نسبة استخدام درويش للقافية المقيدة قليلة بالمقارنة مع القافية المطلقة وهذا يتطابق مع ما ذهب إليه إبراهيم أنيس من أن "هذا النوع من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي لا يكاد يتجاوز 10%.[3] ، ومن أهم وأكثر الحروف التي وردت رويا في قصيدة مديح الظل العالي حروف (الراء، الميم ، النون) فقد مثلت هذه الحروف نسبة كبيرة مقارنة مع

---

[1]– محمود درويش، مديح الظل العالي، ص06.

[2] – إيمان جربوعة، قصيدة مديح الظل العالي، دراسة دلالية، رسالة ماجستير في اللغويات، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2010م، ص110.

[3] –إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص24.

باقي الحروف وتواترها في أسطر القصيدة أضفى عليها عذوبة وسحرا خاصا بورودها رويا مما جعلها تضفي على النص إيقاعا موسيقيا متميزا ، وقد جاءت للتعبير عما في نفس الشاعر من قلق وحزن وأسى من جهة وعن ثورته وتمرده على الأوضاع المؤلمة التي يعيشها الفلسطينيون في ظل الاحتلال الصهيوني الغاشم ومن أمثلتها قول درويش:

بحر لمنتصف النهار.

بحر لرايات الحمام ، لظلنا ، لسلاحنا الفردي

للزمان المستعار.

ليديك كم من موجة سرقت يديك.

من الإشارة وانتظاري.

ضع شكلنا للبحر ، عند أول صخرة.

واحمل فراغك .... وانتظاري[1].

أما بقية الحروف الأخرى فهي قليلة الورود مقارنة مع الحروف الأخرى ومن ذلك اعتماده على حرف الباء رويا وذلك في قوله:

وأنا التوازن بين ما يجب.

كنا هناك . ومن هنا ستهاجر العرب

لعقيدة أخرى . وتغترب.

في كل مئذنة حاو ومغتصب [2].

يتضح من خلال هذا المقطع أن درويش يحافظ على" قراراته الموسيقية بتصرف ذكي يجعلها تعضد المناخ الدرامي المكثف والحركية الغنائية السريعة والاعتماد على الصوت الشديد لتجسيد فعل الانهيار (تغترب /مغتصب) الذي يجد صداه الحزين في ألفاظ مرجعية هامة (العرب/ حلب) وحركات الروي (الباء) المضمومة تدل على الفاعلية المهزومة في

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 01..

[2] – نفسه، ص15.

سطور قصيرة تساعد على جريان الإيقاع وخفته"[1]، ومن خلال حرف الروي المنتظم في هذا المقطع يجعل درويش المتلقي في حالة ترقب دائم وانسجام مع الإيقاع الشعري ، بالإضافة إلى أنّ صوت الباء المكرر هنا في آخر كل سطر أي باعتباره رويا جاء يحمل دلالة توحي بانفعال الشاعر العنيف[2]، بتسكين الثاني في عدد كبير من الأسطر ، وكذلك جاءت على وزن (متفعلن)وكأن البحر في هذا الخطاب مزيج بين الرجز والكامل فهو الصورة الحقيقية للانكسار النفسي الذي يعانيه الشاعر في صورة البحر المزدوج والتفعيلات المنقوصة أو التي تعرضت للعديد من الزحافات والعلل.

ثانيا :التكرار الصرفي في قصيدة مديح الظل العالي

أ- المشتقات:

إنّ الدارس لقصيدة مديح الظل العالي يلاحظ استعمال درويش لبعض المشتقات والتي لها آثارها الدلالية في الكلام كاسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة واسم المكان واسم الزمان واسم التفضيل واسم الآلة وصيغ المبالغة ،وهذا النوع من الاشتقاق يسميه اللغويون بالاشتقاق الأصغر، حيث استخدم درويش صيغا صرفية متنوعة مكنته من التعبير عن مختلف المعاني وخاصة اسم الفاعل الذي يعد من أكثر أنواع المشتقات أهمية في المستوى الصرفي وذلك لكثرة استخدام صيغه في الكلام من جهة ولشبهه بالفعل المضارع من حيث الصيغة والدلالة من جهة أخرى حيث أورد درويش صيغة اسم الفاعل في القصيدة بأبنيته المختلفة مفردة كانت أو جمعا فدل بعضها على الاتصاف بالفعل وذلك مثل:(ساقط ،عال ،حامض،غاضبة، باحثين...) أما الأسماء الواردة بصيغة اسم الفاعل لكنها جاءت معرفة بالألف واللام فقد بطل عملها ومن أمثلتها (العالي،النائمين، الباقي الباكي).

---

[1] – **الرماني** أبو الحسن علي بن عيسى بن علي بن عبد الله (296-388هـ)1984م، الغموض في الشعر العربي الحديث تح: إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، عمان، دت، ص220.

[2]– إيمان جربوعة، قصيدة مديح الظل العالي، دراسة دلالية، ص112.

يقول درويش:

استندت على جدار ساقط من شارع الزلزال.

أجمع صورتي من أجل موتك.

خرجت من بيروت منتصرا على الدنيا.

ومنهزما أمام الله[1] .

حيث دلت كلمة ساقط – وهي اسم فاعل من الفعل الثلاثي الصحيح سقط على وزن فاعل –وكلمة (منتصر ومنهزم) وهما اسم فاعل من الفعلين المزيدين (انتصر وانهزم) على القيام بالفعل ولكنها تشترك في كونها تدل دلالة مجازية.

ويقول الشاعر أيضا:

إني أرتديك على الشظية قرب باب البيت.

نبقى واقفين ، وواقفين إلى النهاية[2].

دلت كلمة (واقفين) هنا وهي اسم فاعل من الفعل الثلاثي الصحيح (وقف) على القيام بالفعل والاتصاف به حيث جاءت للتأكيد على أن الفلسطينيين سيظلون صامدين في وجه الاحتلال الإسرائيلي مهما استمر القصف والعدوان الغاشم ولن يستسلموا أبدا فإما الانتصار أو الشهادة في سبيل الله، أما في قول درويش:

ليس من حق العصافير الغناء على سرير النائمين[3].

فقد خرجت كلمة النائمين عن عمل اسم الفاعل وذلك لأنها جاءت معرفة بالألف واللام ودلت هنا على المضاف إليه ، واستعمل درويش أيضا في قصيدة مديح الظل العالي اسم المفعول ومن أوجه استعماله قول درويش:

---

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 01.

[2] – نفسه، ص21.

[3] – نفسه، ص 15.

هل أنا ألف وباء لتفجير الهياكل ؟ كم سنة.

كنا معا طوق النجاة لقارة محمولة فوق السراب، ودفتر الإعراب[1].

حيث جاءت كلمة (محمولة)– وهي اسم مفعول من الفعل الثلاثي حمل – للدلالة على الشيء الذي وقع عليه الفعل وإن كانت هنا تحمل دلالة مجازية .

ب–المغايرة في الصيغ:

تصرف درويش في قصيدة مديح الظل العالي في استخدام بعض الصيغ الصرفية للأسماء وخاصة صيغ الجموع ؛ فكان يوظف الصيغ النادرة دون أن يخرج عن مادة الصوغ الأصلية ففي الكثير من الأسطر يأتي بصيغ تليق بالسياق فقط ويكسر بذلك القاعدة الصرفية ويخرج عنها ولما انعدمت الأهمية اللغوية لهذه الصيغ قامت مقامها أهمية سياقية والمتمثلة خاصة في المحافظة على الانسجام الموسيقي والإيقاعي للقصيدة وعدم الخروج عن نظامها وكذلك محاولة الشاعر الالتزام بالقافية الموحدة، ومن أمثلة هذا التغير قول درويش:

وانتصر فيما يمزق قلبك العاري.

ويجعلك انتشارا للبذار[2].

حيث استخدم الشاعر كلمة (البذار) بدلا من البذور وذلك بغية المحافظة على نظام القافية في هذا المقطع ، ويقول الشاعر أيضا :

لحمي على الحيطان لحمك ، يا ابن أمي.

جسد لأضراب الظلال.

وعليك أن تمشي بلا طرق [3].

استخدم الشاعر (كلمة) أضراب بدلا من الجمع الصحيح" ضروب "، ويقول درويش أيضا:

---

[1]– محمود درويش، مديح الظل العالي، ص13.

[2] – نفسه، ص02.

[3] – نفسه، ص05.

لا تسحبيني من بقاياك ، اسحبيني من يدي ومن هواي.

ولا تلوميني ، ولومي من رآني سائرا كالعنكبوت على خطاي

هل كان من حقي النزول من البنفسج والتوهج في دماي ؟[1].

فقد استخدم الشاعر كلمة (دماي) بدلا من الجمع المعروف" دمائي " والسبب واضح هنا فهو الالتزام بالقافية التي تنتهي في هذا المقطع بحرفي المد (الألف والياء).

ويقول الشاعر أيضا:

وهذي الأرض يحملها الغمام.

ويرحل ، حين يرحل ، نحو تيهي[2].

حيث استعمل الشاعر لفظ (هذي) بدلا من هذه وهذا راجع أيضا لأسباب إيقاعية.

جـ-الصيغ الممنوعة من الصرف

وقد تصرف درويش أيضا في قصيدة مديح الظل العالي في استعمال صيغ بعض الأسماء الممنوعة من الصرف ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

قصب هياكلنا وعروشنا قصب.

أدعو لأندلس إن حوصرت حلب[3].

فالملاحظ هنا هو أن الشاعر في السطر الثاني استعمل اسم العلم " **أندلس**" وهو اسم ممنوع من الصرف منونا وبهذا يكون قد خالف القاعدة لأن الاسم الممنوع من الصرف عند علماء الصرف لا ينون كما يقول أيضا :

الشاعر افتضحت قصيدته تماما.

وثلاثة خانوه : تموز وامرأة وإيقاع[4].

---

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص13.

[2] – نفسه، ص19.

[3] – نفسه، ص15-16.

[4] – نفسه، ص24.

فقد استخدم الشاعر كلمة (تموز) وهي اسم علم ممنوع من الصرف فهي رمز فينيقي لكنه جاء بها منونة ويقول درويش أيضا:

هل كان من حقي عليك الموت فيك .

حيث جاءت كلمة (مريم) وهي اسم علم لمؤنث منونة بالرغم من أنها اسم ممنوع من الصرف.

أما في قوله:

لا ظلام أشد من هذا الظلام.

أمن مزامير يصكون السلاح ؟.

أمن حجر يقدون النعاس؟[1].

فقد استخدم درويش (كلمة) مزامير وهي اسم ممنوع من الصرف لأنها على وزن (مَفَاعِيل) لكنه جاء بها هنا منونة وهذا يخالف القاعدة ولعل هذا التغيير يعود أيضا لأسباب متعلقة بالوزن ويقول أيضا:

هي هجرة أخرى ، فلا تذهب تماما.

في ما فجر الطيران فينا من ينابيع.

ولا تذهب تماما[2] .

حيث جاءت كلمة (ينابيع) هنا منونة وهي اسم ممنوع من الصرف لأنها على وزن جمع التكسير (مفاعيل) أما في قول الشاعر:

لحمي على الحيطان لحمك ، يا ابن أمي.

جسد لأضراب الظلال.

وعليك أن تمشي بلا طرق ، وراءًا أو أماما[3].

---

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص19 .

[2] – نفسه، ص04.

[3] – نفسه، ص05.

قد استخدم درويش كلمة (وراء ، وأمام) وهما ظرفا مكان والمعروف أن الظرف مبني أي أنه يلزم حركة واحدة مهما تغيرت العوامل الداخلة عليه لكن الشاعر جاء به معربا ونونه وهذا لأسباب إيقاعية أيضا.

ثالثا: التكرار التركيبي في قصيدة مديح الظل العالي

ويتحقق التكرار التركيبي في الخطاب الشعري الدرويشي، من خلال امتلاك الشاعر لمعجم لغوي واسع يمكنه من ممارسة فاعلية الاختيار والانتقاء ، وفق شبكة علائقية نامية وممتدة في جسد النص؛ و"من خلال طريقتة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة... ، فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليًا بما يتجاوز إطار المألوفات وبما يجعل التنبؤ الذي سيسلكه أمرًا غير ممكن، ومن شأن هذا إذن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد "[1] وهذا الانتظار ينمي لديه الحس الاستشرافي الذي يمكنه من الدخول في فضاء التلقي الإبداعي.

أ- قراءة في عنوان القصيدة:

يقصد الشاعر حين يضع عنوانا لقصيدته دلالة وهدفا معينا ، فالعنوان يحمل جزءا أساسيا من رسالة النص ، بل يمثل بؤرة النص ومفتاحه ، وقد ذهب" **براون ويول**" إلى أن عنوان أي خطاب لا يساوي موضوع ذلك الخطاب بل هو أحد التعبيرات الممكنة عنه ، لذا فإن تناوله يفرض علينا التزود بما يلزم من العلاقات والأدوات اللازمة لفهمه وتأويله على نحو يساعدنا على معرفة ما يدور حول النص .

فالعنوان لم يعد تسمية لمكتوب فقط بل أصبح حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي لأنه مفتاح التجربة وكنزها المعبأ بكل صنوف الوجدان أي أنه هو الذي يتيح أولا الولوج في عالم النص والتموقع في ردهاته ودهاليزه لاستكناه أسرار العملية الإبداعية

[1]- ويس أحمد محمد، الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم، جامعة حلب، رسالة قدمت لنيل الماجستير في الأدب سنة، 1995م، ص103.

وألغازها،ولهذا فإن العنوان يحيل على أمر غائب في النص ، على القارئ أن يبحث عنه ويكتشفه بنفسه .

وحينما ننظر إلى العنوان " مديح الظل العالي " نجده يتألف من ثلاث كلمات تحمل في طياتها انسجاما واضحا يتأتى من خلال الجمع بينها ، وما يلفت الانتباه في هذا العنوان بناؤه وفق صيغة اسمية أي ابتداؤه ب: "اسم"، وليس ثمة من عجب في الأمر ، مادامت قصائد درويش تطغى عليها الصيغ الاسمية ، فعلى سبيل المثال يتلقى القارئ العناوين الاسمية التالية:

أوراق الزيتون – عاشق من فلسطين – أخر الليل– محاولة رقم 07– حصار لمداح البحر – أحد عشر كوكبا – سرير الغربة –حالة حصار– كزهر اللوز أو أبعد....، وعندما نستحضر هذه الصيغ الاسمية للعنوان لدى درويش ، فلكي نشير إلى أن للعنونة الأحقية في استيلاد عناوين من خلال الصيغ الاسمية مثلها مثل الصيغ الفعلية ، وفي حضورها تؤدي وظائف متعددة أهمها "أنها تعنون النص ، أي تمارس التعيين والتحديد ، فترسم خطوط كينونة النص وفضاءه "[1].

وإذا كان الأمر هكذا ، فلنبدأ إذن بالبحث في اتجاه أسرار بنية العنوان في قصيدة "مديح الظل العالي" ، كما يبدو العنوان عبارة عن مركب اسمي – مبدوء في الأصل باسم– مشكلا بذلك مركبا اسميا اسناديا في شكل جملة بسيطة من حيث أداؤها لفكرة مستقلة وواضحة مكتفية بذاتها غير أن ميزة العنوان" مديح الظل العالي " ، متمثلة في كون كلمة " مديح" تعمل بصيغة خبر لمبتدأ محذوف تقديره مثلا " هذا" أي النص ، وهو مضاف و"الظل" مضاف إليه مجرور وعلامة جرّه الكسرة ، أما "العالي" فهو إمّا نعت للظل مجرور وعلامة جرّه الكسرة المقدرة على الياء منع من ظهورها الثقل ، وإمّا نعت لـ" مديح" مرفوع وعلامة رفعه الضمة المقدرة على الياء منع من ظهورها الثقل .

[1] –خالد حسين حسين، "من العنوان إلى النص(قراءة في قصيدة يطير الحمام)"مجلة نقد / ع 3، دار النهضة العربية بيروت،2007، ص26.

وهكذا يؤثر العنوان كثيرا على متلقيه ويدخله في مشهد حقيقي ، ليتساءل المتلقي : ما المقصود بمديح الظل العالي ؟ وكيف تم الربط بين هذه الجملة وبين كلمة العالي ؟ وما العلاقة بينها ؟ وهنا تتحقق وظيفة العنوان كونه المفتاح الذي يفتح الأفاق لإنتاج هذه الأسئلة، وبذلك يدفع المتلقي ويرمي به ويدخله متاهة في النص بحثا عن الأجوبة .

أمّا على المستوى المعجمي فنجد أن العنوان يندرج في حقل دلالي عن طريق علاقة الاشتمال بين مفرداته : مديح – الظل – العالي، فمفردة " العالي" صفة من صفات "مديح الظل" لأن المعنى الدلالي لا يمكن الوصول إليه إلاّ عن طريق المقابل التضادّي ، وهو أن اسم " عالي" يتطلب مضادا له وهو "منخفض " ، وعلى هذا فإنّ الحقل الدلالي بالإضافة إلى اعتماده

على علاقة التضاد بين الاشتمال باحتواء " مديح الظل" للاسمين " عالي – منخفض " يعتمد أيضا على علاقة التضاد بين الاسمين " عالي – منخفض" ،وهذا التضاد يتضح أكثر من خلال المربع السيمائي :

عالي	**تضاد**	**منخفض**
غير منخفض	**تحت التضاد**	**غير عالي**

وهكذا يدل اسم " عالي" دلاليا في جملة علاقات يتحدد بها معناه.

-علاقة تضاد: عالي – منخفض.

-علاقة تناقض: عالي- غير عالي.

-علاقة تداخل : عالي – غير منخفض .

-علاقة ما تحت التضاد: غير منخفض- غير عالي.

كما جاء هذا العنوان " مديح الظل العالي" مناسبا أيضا للقضية التي رغب الشاعر في تقديمها للمتلقي حيث صور تأثره بالمجازر الفلسطينية (صبرا- شاتيلا- دير ياسين) ولجوؤه إلى بيروت التي نظم من أجلها هذه القصيدة ، كما صور مشاعره التي تتراوح بين التعاطف مع أخيه الفلسطيني من جهة ، وحقده على العدو الغاشم من جهة أخرى ، هذا

العدو (إسرائيل– أمريكا) الذي سبب أزمة في فلسطين ، وفي بلدان الشرق الأوسط(الأردن ولبنان وسوريا...) ويتساءل الشاعر عن إمكانية استجابة هذه الدول لتلك الضغوطات ، بل وهل فعلا ستكون هناك دولة فلسطينية أم أنّ العرب سيقنعون بخيمة مؤقتة ؟ ! .

يبذل الرؤساء جهداً عند أمريكا لتُفْرِجَ عن مياه الشربِ

كيف سنغسّل الموتى؟

ويسأل صاحبي : وإذا استجابت للضغوطِ فهل سيسفر موتنا

عن دولةٍ...

أَم خيمةٍ؟

وهنا تظهر معاناة الشعب الفلسطيني المضطهد، والدراما الفلسطينية، وأزمتها الحقيقية في مواجهة هذا العدو ، وتفرج العرب على هذه المأساة :

لدى العروبة :

بعد شهرٍ يلتقي كُلُّ الملوكِ بكل أَنواعِ الملوكِ ' من العقيدِ

إلى العميد ، ليبحثوا خطر اليهود على وجودِ الله أَمّا

الآن فالأحوال هادئة تماماً مثلما كانت . وإن الموتَ يأتينا بكل

سلاحه الجويِّ والبريِّ والبحريِّ ، مليون انفجار في المدينة.

هيروشيما هيروشيما.

وحدنا نُصغي إلى رعد الحجارة ' هيروشيما.

وحدنا نُصغي لما في الروحِ من عبثٍ ومن جدوى.

وأمريكا على الأسوارِ تهدي كل طفل لعبةً للموتِ عنقوديَّةً.

يا هيروشيما العاشقِ العربي أَمريكا هي الطاعون , والطاعونُ .

أمريكا[1].

[1] –محمود درويش، مديح الظل العالي، ص18.

في هذا المقطع يناقش درويش أزمة وخطر وجود إسرائيل بين العرب ، وضرورة إبعادها ولو بالقوة، لأن وجودها سيفتح الباب للصراع الحضاري بين الطرفين، كما يسرد الشاعر اجتماعات العرب التي لا تنتهي ، والتي تقام بدون الوصول إلى أية نتيجة بل أن العنف والدمار يزداد على هذه الأرض التي يذهب ضحيتها الأبرياء (الأطفال الذين يلعبون لعبة الحجارة) ، فلا الطائرات ولا الأسلحة الأخرى سكتت ، وهؤلاء العرب يتاجرون بآلام الأبرياء وجراحهم ولا يخطون خطوة من أجل نصرة هذه القضية .

ومن خلال قراءتنا لنص القصيدة اتضح لنا أن موضوعها انبنى على ثلاثة محاور أساسية شكلت مواضيع مختلة :

المحور الأول: احتضان بيروت للقضية الفلسطينية .

المحور الثاني: الصمود العظيم للشعب الفلسطيني رغم كل المؤامرات والدسائس التي حيكت ضده.

المحور الثالث: الموت حقيقة كبرى موجودة فينا[1] .

وما نستشفه من خلال ما سبق ذكره أن العنوان لعب دور الوسيط أو الرابط بين بداية القصيدة ونهايتها وهو بهذه العلاقة التماسكية يكون أحد المعايير التي تحقق الاتساق والانسجام للنص .

ب- تكرار الجملة الاسمية في القصيدة:

الجمل الاسمية في قصيدة مديح الظل العالي لها أهميتها ودلالتها الخاصة فهي تمثل نسبة كبيرة إذا ما قورنت بالجمل الفعلية فقد بلغت56.93 وذلك بتواترها 360 مرة من مجموع الجمل الواردة في القصيدة ، وقد تنوعت الجمل الاسمية بين جمل مؤكدة ومنفية ومنسوخة.

[1] - إيمان جربوعة، قصيدة مديح الظل العالي- دراسة دلالية-، ص108.

النمط 1: المسند إليه (المبتدأ) +المسند (الخبر):

وهذا النمط هو أبسط تركيب للجملة الاسمية في اللغة العربية وهو أصلها ، فهو يتكون من الركنين الأساسية في الجملة الاسمية وهما مبتدأ وخبر أسند أحدهما إلى الآخر ،وذلك يسمى المبتدأ بالمسند إليه والخبر بالمسند ، والملاحظ أن درويش لم يستخدم هذا النمط إلا في قليل من الجمل ومنها قوله :

بيروت دمعتنا.

بيروت غصتنا [1].

فدرويش في هذين السطرين يصور حال بيروت في سبتمبر 1982 في جمل بسيطة مكونة من مسند إليه (بيروت) ومسند (دمعتنا ، غصتنا) فيصفها بكلمات معبرة موجزة تمثل الواقع الأليم الذي عاشته هذه العاصمة أثناء الاجتياح الإسرائيلي فأصبح كل فلسطيني وعربي تدمع عيناه لرؤيتها وتتشكل غصة في صدره.

ومن أوجه استعمال هذا النمط أيضا قول درويش:

وطني حقيبة [2].

وهنا تظهر عظمة اللغة عند درويش حيث" يجعلها ذات حرارة باستعمال مفردات اللغة العادية، لكنه يعطيها شحنات من الشعور، تبدو معها مفردات خارجة عن عادتها؛ فدرويش الذي يصبح الوطن في قصيدته عنوان السفر الطويل، لا يقصد بالحقيبة أو مختلف الأشياء الخروج عن معنى أن الوطن هو الفعل " [3] ، فدرويش يرمز إلى الوطن بالحقيبة، وهي دليل على طول السفر وعدم الاستقرار، كما توحي الحقيبة أيضا بالرحيل والمنفى الذي يحياه الفلسطيني منذ سنة 1948 فهو يفتقد الاستقرار والمكان الجغرافي لفلسطين، فليس له محطة، ولا بلد ولا أحد يدافع عن هذا البلد.

---

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص03.

[2] – نفسه، ص28.

[3] – حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دارالكتاب العلمية، ط1، لبنان، 1991م، ص70.

وتكرار معظم الجمل الاسمية في القصيدة، يشتمل على متممات تضاف إلى المبتدأ والخبر وذلك لأن درويش في هذه القصيدة هو بصدد تفصيل الوقائع والمجازر التي حدثت في بيروت أثناء الاحتلال ، وهذا الأمر يحتاج منطقيا إلى جمل طويلة لتصور ذلك، ومن ذلك أن يأتي الخبر جملة سواء أكانت فعلية أم اسمية كقوله :

الموت يأتينا بكل سلاحه الجوي والبحري والبري.

مليون انفجار في الدقيقة [1].

حيث يخبر الشاعر في الجملة الأولى عن المبتدأ (الموت) بجملة فعلية (يأتينا بكل سلاحه الجوي والبحري والبري)، والإخبار بالجملة الفعلية يقتضي التجدد للمعنى المثبت به شيئا بعد شيء، فالموت هنا يتكرر ويتجدد ، والمحتل الإسرائيلي يزاول قتله وظلمه ويزجيه حينا بعد حين وذلك باستعمال كل الأسلحة المدمرة، حتى يخضع الفلسطينيين لمشيئته ونزواته التي لا تنتهي ويقول درويش أيضا:

حقيبتي وطن الغجر[2].

أخبر الشاعر هنا عن المبتدأ بجملة اسمية (وطن الغجر) وفي ذلك إشارة إلى عدم الاستقرار و الثبات ، فالغجر هم قوم يتميزون بالترحال الدائم من بلاد إلى أخرى وهذا ما هو حاصل عند الفلسطينيين.

النمط 2: مسند **إليه (مبتدأ) المسند (الخبر) + متمم :**

ومثاله قوله درويش :

نحن البداية والبداية و البداية [3] .

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص17.

[2] – نفسه، ص29.

[3] – نفسه، ص15.

فالتكرار هنا لكلمة (البداية) جاء كمتمم للمبتدأ والخبر:(نحن البداية)، وذلك لتأكيد المعنى وترسيخه؛ فدرويش يشير هنا إلى أن فلسطين هي مهد الديانات السماوية ومهد الحضارات، وبداية مهبط الأنبياء ومن ذلك قوله :

أمريكا وراء الباب أمريكا [1].

فتكرار كلمة (أمريكا) للمرة الثانية هنا جاءت كمتمم للجملة، من أجل تقوية المعنى وتبيين خطر أمريكا على الفلسطينيين ، وذلك بدعمها للاحتياج الإسرائيلي .

النمط 03 : مسند إليه + متمم + مسند:

ومن أوجه استعماله قول درويش :

ظهري أمام البحر أسوار [2].

حيث فصل الشاعر المسند إليه (ظهري) عن المسند (أسوار) بمتمم، وهو ظرف مكان (أمام البحر) ليؤكد أنه لن يستسلم للعدو الصهيوني، وسيواجهه بكل ما استطاع من قوة، فالبحر رمز الاحتلال وذلك لان اجتياح بيروت كان عبر البحر.

ويقول أيضا :

هذا دمي يا أهل لبنان ارسموه.

قمرا على ليل العرب [3].

فدرويش يستهزئ بالحكام والأنظمة العربية، التي أصبح الدم الفلسطيني بالنسبة لها لا يساوي شيئا، وذلك لأنها لم تتحرك، ولم تفعل شيئا أمام المجازر في صبرا وشاتيلا، ولاذت بالصمت المهين لكرامة العرب وكبريائهم.

النمط 04: مسند إليه + متمم +مسند + متمم:

ومن أوجه استعمال هذا النمط في قصيدة مديح الظل العالي قول درويش :

---

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص18.

[2] – نفسه، ص08.

[3] – نفسه، ص31.

لحمي على الحيطان لحمك يا ابن أمي [1].

فصل درويش المسند إليه (لحمي) عن المسند (لحمك) بمتمم وهو ظرف مكان (على الحيطان) ثم أضاف إليهما متمم (يا ابن أمي)، وهو يشير إلى العلاقة الوطيدة بين الإنسان الفلسطيني والإنسان العربي ، لأنهما يعتنقان نفس الديانة، وهي الدين الإسلامي الحنيف وهذا رابط ديني ، ولأنهما يشتركان في كونهما عرب وهذا رابط عرقي .

النمط 05: الجملة الاسمية المنسوخة :

وهي كل جملة صدرت بناسخ فعلي ك(كان) ،أو حرفي ك (إنّ)[2]، والملاحظ أن درويش لم يكثر من استعمال هذا النوع من الجمل في القصيدة ومنها قوله :

عشرين قرنا كان سفاحا معمم[3].

حيث دخل الناسخ الفعلي (كان) – وهو أول النواسخ الفعلية وأهمها– على المبتدأ والخبر (سفاح ، معمم)، فدلت على الماضي الأسود الذي تميزت به الفاشية، والذي يشبهه الآن بما تفعله إسرائيل بالفلسطينيين من تدمير وتقتيل، ويقول درويش أيضا :

إنّ الصليب مجالك الحيوي من الحصار إلى الحصار[4].

في هذا السطر دخل الناسخ الحرفي (إن) على المبتدأ والخبر(الصليب ، مجالك) لتوكيدهما ، فدرويش يستعمل رمز الصليب، وهو رمز مسيحي ، وقد وظفه " لأنه انتبه إلى العلاقة بين الصليب الذي قتل اليهود عليه المسيح – كما يرى المسيحيون – وبين الواقع الفلسطيني الذي قتل اليهود على صليبه الفلسطينيين ؛ ومن خلال هذا نجد رمز الصليب موظفا لإثراء السياق بهذه المشابهة الترميزية بين الأصل الواقعي والراهن الفلسطيني في

---

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص05.

[2] –عباس حسن، نحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، دار المعارف، ط3،ج1، ص543.

[3] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص25.

[4] – نفسه، ص02.

اختزال الزمن فلا زال طرف الرمز اليهودي والفتى الناصري الفلسطيني هما طرفا الواقع الراهن"[1].

النمط 6 : تكرار الجملة الاسمية المنفية

يعد تكرار النفي من الأساليب الخبرية، إلا أنه يقترب من الناحية النفسية والتعبيرية إلى الأساليب الإنشائية، لما يحدثه في نفس صاحبه، وفي نفس المتلقي من حركة وانفعال، ومن ذلك قول درويش:

لا إخوة لك يا أخي لا أصدقاء .

لا يا صديقي لا قلاع .

لا الماء عندك لا الدواء ولا السماء ولا الشراع .

ولا الأمام ولا الوراء[2].

جاءت هذه الجمل الاسمية منفية بأداة النفي (لا)، فدرويش يشير هنا إلى تخلي العرب والمسلمين بصفة عامة عن القضية الفلسطينية، وعن الإنسان الفلسطيني الذي أصبح لا يستطيع أن يلتفت إلى أي جهة كانت، لأن الأمل مفقود في كل الجهات ويقول أيضا :

ولكن .... لا رصيف .

ولا جدار ولا أرض تحتي كي أموت كما أشاء.

ولا سماء [3].

كما جاءت بعض الجمل الاسمية في قصيدة مديح الظل العالي منفية ب (ليس) مثل قول درويش :

لست آدم كي أقول خرجت من بيروت منتصرا على الدنيا .

ومنهزما أمام الله .

---

[1] – الجزار محمد فكري، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر، ط2، القاهرة، مصر، ص98.

[2] –محمود درويش، مديح الظل العالي، ص10.

[3] – نفسه، ص28–29.

أنت المسألة [1].

الشاعر هنا خائر القوى محبط مما أصابه ، تفشت في أحشائه مشاعر الهزيمة وذلك القرار المتخذ بمغادرة بيروت عام 1982 ، فبالنسبة لدرويش الخروج منها معادل للخروج من الجنة ، وهو يشير هنا إلى أن في خروج آدم من الجنة انتصاره على الأرض، وتحدي لها، إلا أن خروجه من بيروت هو إعلان السقوط والانهزام لنضال الشاعر، فقد ضاع بذلك حلمه بالنصر، والعودة إلى وطنه [2].

ويقول أيضا :

ليس لي باب أفتحه لفارسي الأخير والسبت أسود.

ليس لي قلب لأخلعه على قدميك يا ولدي الصغير [3] .

جاء تكرار درويش للجملة الاسمية في قصيدة مديح الظل مكثفا؛ ولعل ذلك يرجع إلى دلالتها على الثبوت والصمت وعدم الحركة، والذي يقصد به درويش صمت الشعب العربي عن القضية الفلسطينية، وعدم تحركه لنجدة إخوانه الفلسطينيين من آلة الحرب .

جـ- تكرار الجملة الفعلية في القصيدة:

تحدّث النحاة العرب القدامى عن الجملة الفعلية في أبواب نحوية كثيرة أهمها باب الفاعل والمفعول به ، ومن أشمل تعار يفها ما أورده ابن هشام قائلا : " الجملة الفعلية هي التي صدرها فعل ك (قام زيد) وضرب اللص وكان زيد قائما وظننته قائما، ويقوم زيد وقم"[4]، والركنان الأساسيان في الجملة الفعلية والتي لا تتم بدونهما هما الفعل والفاعل، وقد

---

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص37-38.

[2] – عمر الربيحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوردي العلمية للنشر، ط1، الأردن، 2006م، ص46.

[3] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص34.

[4] –ابن هشام جمال الدين الأنصاري (ت: 761هـ)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: مازن المبارك و محمد علي حمد الله، دار الفكر، ط6، دمشق، 1985م، ص 433.

تضاف إليهما عناصر أخرى كمتممات أو كمكملات لتتم المعنى أو تضيف إليه معاني أخرى .

ويستخدم درويش الجملة الفعلية قصد الإخبار عن الحدث في الزمن الماضي أو المضارع أو الأمر حيث وردت الجملة الفعلية في قصيدة مديح الظل العالي موزعة على عدة أنماط أهمها:

النمط 01 : فعل +فاعل +مفعول به :

وهذا هو الترتيب الطبيعي لعناصر الجملة الفعلية ومثاله قول درويش :

يطلقُ البحرُ الرصاصَ على النوافذ .

يفتحُ العصفورُ أغنيةً [1].

حيث يتكون هذا المقطع من جملتين فعليتين لهما نفس المكونات فعل (يطلق ، يفتح) +فاعل(البحر، العصفور) + مفعول به (الرصاص، أغنية)، ويتحدث الشاعر في السطر الأول عن البحر الذي أصبح أداة قتل لأنه مصدر القذائف ، وفي السطر الثاني يتحدث الشاعر عن العصفور الذي يغني غناء حزينا ، أو يستبق القصف بالزقزقة ، فدرويش هنا يصور الأحداث اليومية المؤلمة التي تقع في الشارع الفلسطيني، فهو يستقي من الواقع المعيش معظم نصوصه ويقول درويش أيضا :

ويسأل صاحبي : وإذا استجابت للضغوط فهل سيسفر موتنا .

عن دولة أم خيمة ....؟.

قلت : انتظر لا فرق بين الرايتين .

قلت : انتظر حتى تصب الطائرات جحيمها [2].

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص16.

[2] – نفسه، ص17.

فجملة (انتظر) في السطرين الأخيرين مفعول به للفعل (قلت) فهي جملة مقول القول وقد جاءت عبارة عن فعل (أمر)، حيث جاء ليؤدي معنى الاستهزاء والسخرية ؛ فدرويش يسخر هنا من المحاولات السياسية العقيمة لحل أزمة فلسطين فهي لم تُجدِ نفعا ولم تحقق أي شيء لصالح الفلسطينيين .

النمط 02: فعل +متمم +مفعول :

ومثاله قول درويش :

أهدي إلى جاري الجريدة كي يفتش عن أقاربه .

أعزيه غدا .

أمشي لأبحث عن كنوز الماء في قبو البناية[1].

فصل درويش هنا الفعل والفاعل عن المفعول به (الجريدة) بجار ومجرور (إلى جاري) وهو يتحدث عن كثرة العمليات الحربية التي أدت إلى استشهاد عدد كبير من الأبرياء.

د- تكرار الصور في القصيدة :

جنح الشعراء المحدثون في العصر الحديث إلى نوع جديد من التِّكرار، أطلق عليه النقاد تسمية تكرار الصور، يتبع التكرار المعنوي، ولعل هذا التِّكرار" لا يعني أن الشاعر يعيد المعنى بالصورة نفسها، ولكنه يضيف إلى الصورة أصباغًا جديدة، والغرض الرئيسي من هذا التِّكرار الإلحاح على المعنى المراد تبليغه؛ لذلك يعد من أبلغ أنواع التِّكرار وأصعبه لما يحتاج إليه من جهد وعناية " [2]، فالشاعر يقوم بخلق توازن خيالي، أو موضوعي بين حالتين أو معنيين، ولا يعتمد

هذا التِّكرار على التشابه في الإيقاع أو النغم أو حركة الألفاظ ، فالجانب الصوتي فيه ضئيل جدا لا أثر له، ولعل أهم ما يميز تكرار الصور كما يرى فهد ناصر عاشور كثافة الشعور المتراكم زمنيا في نفس الشاعر، فالصورة تبدأ بسيطة عند أول استخدام لها، ثم تبدأ بالتِّكرار

[1]– محمود درويش، مديح الظل العالي، ص16.

[2] - فهد عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص34.

لشدة إلحاحها على الشاعر، وهنا تبرز براعته في التعميم عليها، أو إعادة صياغة معناها وتشكيله على نحو تبدو فيه الصورة جديدة ، فالشاعر لا يبتكر صورة كل يوم، ولكنه قادر على امتلاك آلية يكرر فيها الصورة نفسها بحيث تبدو جديدة في كل مرة.

وتكمن أهمية تكرار الصور في كونه يساعد على إضاءة بعض الجوانب الغامضة التي تجول في نفس الشاعر، فلولا اهتمامه بهذه الصور لما كررها في شعره، ومن ذلك تكرار الشَّابي في قصيدته" **الكآبة المجهولة** " مادة" الكآبة "أكثر من ثلاث عشرة مرة، في كل مرة يربطها بصورة جديدة، وهذا التّكرار يكشف لنا إلحاح الشاعر على بيان موقفه الكئيب ، فالشاعر يبدأ قصيدته بالإقرار بالكآبة في قوله" **أنا كئيب** "واصفًا لواقعه النفسي الحزين، ومرة أخرى يكرر كلمة" **كآبتي** "مقيما بها صورة شعرية جديدة حين يجعلها فكرة مفردة مجهولة لا يسمعها أحد سواه ، ويعود مرة أخرى ليعقد مقارنة بين صورة كآبته وكآبة غيره من الناس، فكآبته لوعة مستمرة في نفسه إلى الأبد، أما كآبة الناس فهي شمعة تنطفئ في أي وقت:

كآبة الناس شعلة ، ومتى مرت ليالي خبت مع الأبد

أما اكتئابي فلوعة سكنت روحي ، وتبقى بها إلى الأبد[1].

لقد أبدع الشاعر محمود درويش في استخدام هذا النَّوع في شعره وأكثر منه ، فنراه يكثر من تكرار صور الطبيعة محملا إياها همومه وعواطفه؛ لارتباطها بقضية فلسطين فكثرت عنده صور الأزهار والأشجار، فمثلا يوظف تكرار صور شجرة الزيتون ضمن مشاهد مختلفة اقترنت بالقضية الفلسطينية، فهذه الشجرة الدالة على القداسة والخلود تمثل رمزا للأرض المحتلة فلسطين.

[1] – الشابي، ديوانه، تح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، منشورات محمد علي بيضون، ط1، بيروت، لبنان، دت، ص86.

كذلك الحال في صور الحيوانات، فكثيرا ما كرر درويش صورا يرد فيها ذكر للحيوانات كصورة الخيل التي استطاع درويش السيطرة عليها وتدويرها وإلباسها دلالات جديدة في كل صورة ترد فيها، ومن ذلك قوله:

(ألم أبع مهري ولا رايات مأساتي الخضيبة).

وقوله :

(لَمْ أَبِعْ مُهْرَتِي فِي مَزَادِ الشِّعَارِ المُسَاوِمْ)[1].

فالشاعر في هذه الصور يؤكد أنَّه لم يقعد عن القتال، فبيع المهرة يعني القعود عن قتال الأعداء، باعتبارها ركوبة الحرب قديما، وإن لم تبق كذلك في زمننا إلا أنَّها ظلت تحمل هذه الدلالة، كذلك بيع المهرة لها دلالة بيع الأرض والقضية، فليس من السهل لدى العربي بيع مهرته كذلك هو الحال لدى الشاعر، فليس من السهل بيع أرض الوطن.

فدرويش يكثر من ذكر الصور الخاصة بالنَّباتات كالزهور والأشجار،والصور الخاصة بالحيوانات كالثَّعلب والحصان والحمام والعصافير، فكثيراً ما يكرر درويش صور الأزهار كالياسمين والقرنفل والزنبق والنَّرجس، ولعلَّ هذا التِّكرار عائد إلى أن الشَّاعر درويش يجد نفسه مجبراً على تكرارها، لأنَّها تمثل جزءا من لاوعيه لارتباطها بالوطن المفقود فلسطين، فهذه الأزهار تذكره به، وكثيراً ما يحملُها درويش دلالات مناقضة لدلالتها الأصلية فالزنبق عنده يحمل دلالة الغضب والتَّشاؤم، على العكس من دلالته الأصلية الدالة على العطاء والتَّفاؤل والجمال، كذلك هو الحال في تكراره لصور الأشجار، فكثيرا ما نرى درويش يكرر صورة الزيتون، تلك الشَّجرة المباركة والمقدسة نراه يحملُها دلالات سوداء توحي بالنَّكبة التي حلَّت بأرض فلسطين، كذلك هو الحال في شجرة البرتقال، فرائحة هذه الشَّجرة تُذكِّر درويش برائحة الأرض الزكية التي سُلبت منه.

[1] - محمود درويش، ديوانه– أتركي قلبي يبكي–، ص65.

وهنالك صور كثيرة وردت في شعر محمود درويش، منها صور خاصة بالمكان : كالمنازل والحقول ،وصور قهوة الصباح ورغيف الخبز، وصورة العاشق العذري، وصورة الباحث عن الهوية، وصورة الغريب.

- تكرار الصورة اللونية

يعد اللَّون من الوسائل الفنية البارزة التي أضحى الشاعر المعاصر ميالا إلى توظيفه، كونه حاملا لشحنة إيحائية، يستطيع التعبير به عن تجربته الشعورية، كما يعد بنية أساسية مهمة في تشكيل القصيدة الشعرية، وركيزة هامة تقوم عليها الصورة الشعرية بكل جوانبها، من الشكل إلى المضمون، فاللون يحمل قدرا كبيرا من العناصر الجمالية، وإضاءات دالة تعطي أبعادا فنية في العمل الأدبي على وجه الخصوص، كما تضفي الألوان بتشكيلاتها المختلفة وتدرجاتها دلالة إيحائية على الواقع عند رؤيتها، خاصة عندما تُوظف في الشعر وتكون عاكسة لرؤى، ومواقف متعددة .

ونظرا لأهمية طبيعته النفسية، أو إلى طبيعة "سيكولوجية، فيزيولوجية" وثانيتها من رؤيته عنصرا من عناصر الشكل على مستوى الأداء الفني، عرف اللّون ثلاث نقلات هامة، أولاها من طبيعته الحياتية إلى رؤيته عنصرا من عناصر المعنى، والثالثة من وضعه التزييني كحلية للزركشة إلى وضعه الشعوري كأداة للتعبير.

ولأهمية اللّون كان من الضروري أن يحتاج إلى شاعر فنان يعطي خطورة هذا التوظيف في حقل الشعر، ويدرك كيف يستغل أمثل الطاقات اللونية في اللون ليفاعلها بمنطقة شعرية يُعَيّنها في لحظة الحاجة الفنية العليا لهذه المُفاعلة، ليكون الناتج في أعلى مراحله أنموذجية وأداء وتشكيل ومعنى وحضورا؛ أما عن طبيعة هذه التقنية عند محمود درويش في قصيدة مديح الظل العالي جاءت بتوظيفه للونين بارزين اللّون الأبيض،واللّون الأخضر،الذي يتخللهما اللون الأحمر بمشتقاته كالدم، وشقائق النعمان،.فما هي دلالته في قصيدة مديح الظل العالي ؟ وما طبيعته؟.

*** دلالة اللون الأبيض:**

كثيرا ما يقترن اللّون الأبيض بالأمل والتفاؤل والصفاء، ويمّثل دلالة إيجابية، وفي نفس الوقت يخرج إلى دلالة مغايرة ويأخذ معنى التشاؤم والفناء، لا سيما إذا ربطناه بآخر ما يلبسه الإنسان من "**كفن** " ذي اللون الأبيض، لذلك يطالعنا اللون الأبيض في القصيدة بصورة مطلقة بدءا من المقطع الأول.

اتّخذ البياض في هذا المقطع دلالة سالبة لاقترانه بأشياء تعود إلى العالم الآخر، سماء المطلق،الأبدية، ولئن ارتبط هذا اللّون في أذهاننا بصفة الطُهر والنقاء، فإننا نلمحه في نص درويش يمثل دلالة سالبة ارتبطت بالموت والتلاشي والمعاناة التي مر بها، كما تَمَكّن هذا اللون من نقل تجربة إنسانية، وفي نفس الوقت يعتبر مرآة عاكسة لمرارة الغربة التي جعلته وحيدا من مثل :" **وحيد**"، وتستمر دلالة هذا اللون بسلبيتها في مقاطع القصيدة.

ويظهر اللّون الأبيض من خلال كلمة" **الكفن** "ذي الدلالة السلبية المعبرة عن الموت التي تبين أن هناك ألم ومعاناة، وارتباط الموت بالغربة هو الذي أظهر اللون الأبيض وعَكَسَ دلالته.

يحمل اللّون الأبيض الدلالة السالبة في هذه المقاطع، و ذلك نتيجة شعوره بالغربة والظروف التي يعانيها في بلده الأم، التي جعلته يحمل شعره بطاقة فولاذية، عبّر عنها اللون الأبيض الذي ربطه بالأزلية والأبدية واللاشيء والمطلق، ولكن على الرغم من ذلك لم تجعل منه هذه الحالة شخصا مهزوما مكسورا، بل ظلّ في عمليّة حوارية مع الذات الشاعرة، فكان اللون الأبيض وسيلة للتّعبير عن الحالة النفسية التي كان يعيشها وهو المنفى، لذلك استطاع اللون الأبيض أن ينقل حالة من الحالات النفسية التي مر بها الشاعر على أرض الواقع كما أصبح حالة إبداعية خاصة متداخلة في صلب النسيج الشعري وفاعلة في جوهر المعنى الشعري، بحيث يتحول إلى آلية إنتاج تنسجم وتتآلف مع آليات إنتاجه الأخرى فتساهم في تحقيق التماسك النصي وجماليته .

وما يمكن قوله حول هذا اللون ذي الدلالة السالبة أنّه أفضى إلى علامات تدلّ على:

-الموت . الغربة .

-المرض . النفي.

يقول درويش أيضا:

والبحر أبيض والسماء..

والتمساح أبيض.

قصيدتي بيضاء.

والهواء ، وفكرتي بيضاء.

كلب البحر أبيض.

كل شيء أبيض.

بيضاء ليلتنا وخطوتنا.

وهذا الكون أبيض [1] .

يشير اللون الأبيض في ثقافات مختلفة إلى التفاؤل وما يستحب من المعاني كالنقاء والصفاء والمسالمة والبساطة والوضوح والطهر وغيرها من المعاني ، غير أن استخدام درويش لهذا اللون وتكراره في هذا المقطع جاء دالا على معنى نقيض لهذه المعاني، وذلك "وفق ثنائية من التضاد تفتح المشهد كله إما على السوداوية أو على التماهي و اللا حدود فدرويش يرى أن (الكون كلّه أبيض) ، لكن واقع الأمر أن الكون في عيونه أسود متفحم مظلم، فلا يبدو من خلال البحر الذي سيبحرون فيه أو من خلال السماء أي بارقة أمل، إنه اليأس المطبق، المختلط بمشاعر الأسى والانكسار، وعليه فالأبيض هنا يستحضر نقيضه

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 37.

الأسود ويحيل عليه"[1] ، فالشّاعر في هذه القصيدة يعبر عن خروج المقاومة من لبنان ويجسّد فيها على نحو بارع شعور الانكسار والهزيمة ، واستخدم اللون الأبيض للدلالة على صور الخراب والدّمار.

وما يمكن أن نستشفه من كل ما سبق أن:

– تكرار الأصوات المهموسة و المجهورة في قصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش ورد بنسب متفاوتة ومتباينة ، فهو من خلال هذه الأصوات يوفر للقصيدة إيقاعا موسيقيا داخليا متميزا.

– التكرار دخل في سياق القصيدة فأكسبها طاقات إيحائية، إضافة إلى طاقات اللغة الشعرية، فهو مرتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى الداخلية للقصيدة فقد جاء ليكثف المعاني ويؤكدها ويجعلها تتفاعل.

– درويش اعتمد في معظم أسطر القصيدة على بحر الكامل التام و المجزوء، فهو يميل إلى البحور الطويلة بكثرة وذلك لأنها الأنسب لمواقف الحزن والأسى.

– القافية جاءت في هذه القصيدة متنوعة حسب الدفقة الشعورية للشاعر وحالته النفسية .

– إن الجمالية تضفي قيمة ورقيا على النص، وذلك من خلال التنسيق والتنظيم الذي تقوم عليه وهذا ما يؤدي إليه التكرار باعتباره كذلك وسيلة لخلق لحمة فنية وتماسك داخل النص.

وما يمكن أن نستشفه مما سبق:

أن تقول شعراً فهذا رائع، أمّا أن يشكل هذا الشعر نسقاً جمالياً فهذا أروع، فالشعر في حدّ ذاته ملمح جمالي إذا ما أضيف إلى شيء أو وصف به شيء، فأنت إذا ما أردت أن تصف لوحة فنية أو مقطوعة موسيقية أو أي نتاج إبداعي فلن تجد أدق من كلمة – شعرية – لتكون الوصف القرين للجمال والروعة والإبداع.

من خلال ما سبق تبين لنا أن التكرار في قصيدة "**مديح الظل العالي**" يحمل دلالة وبعدا معنويا من خلال عفويته، وجميل مقصده، كما ساعد الشاعر في التعبير عن

[1] – فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص81 .

موضوعاته المتعلقة بالإشادة بالثورة والمقاومين والتغني بقوافل الشهداء وفضح المستعمر وجرائمه، مما أكسب القصيدة طاقة متجددة عملت على انسجامها ووضوحها، وساهم بشكل فعال في دعم البنية الإيقاعية من خلال تناسق منظومة الحروف، وخلق أجواء التواصل مع المتلقي والتأثير فيه وجعله يساهم بشتى الطرق في إبداع العمل الأدبي، كما تضفي القصيدة بطاقة دلالية وجمالية على مستوى صورها الشعرية ولغتها وتراكيبها ورموزها وموسيقاها الشعرية، من خلال توظيف التكرار الاستهلالي والبياني، واستطاع الشاعر"**محمود درويش**" بمهارته وخبرته أن يعرض أفكاره ويبلور رؤيته ويؤكد مواقفه ويشحن نصوصه بالبلاغة والشعرية، كما سخّر التكرار للتعبير عن نظرته النفسية والفكرية والسياسية في مختلف المواقف.

ونستطيع القول أن التكرار في قصيدة مديح الظل العالي وغيرها من قصائد الشاعر لم يأت عفويا عشوائيا، وإنما جاء مقصودا ومنتظما وموظفا لغاية بيانية جمالية بلاغية، لإظهار حبه لوطنه فلسطين وإظهار ألمه وحسرته على مصابه، وحزنه على شعبه وما لحقه من أسى، وهذا ما جعله يركز على هذه البنية وينشرها في قصائده، خاصة تكرار صيغ الحزن على شهدائه. وعلمائه وأبنائه ، وصيغ التحسر على طبيعته وأرضه وصيغ الاستفهام عن مصيره ومستقبله وراعيه.

كل هذه القضايا وأخرى شغلت فكر الشاعر ووجدانه فعبر عنها في شعره ودونها تاريخا لشباب الأمة العربية .

إذن الشعر بذاته جمالية أو ملمح جمالي، فما بالك أن تحاول الوصول إلى جماليات الجمال، أو بعبارة أكثر دقة جماليات الملمح الجمالي.

والجمالية في النص الشعري تكون على تماس بشكل مباشر مع منظومة الأطر التي تؤسس للنسق الجمالي لهذا النص، وهذه الأطر ليست نقاطاً وشروطاً تمثل بياناً صارماً يجب إتباعه للحصول على نسق جمالي، ولكنها حالة من التنوع والمرونة، تفرزها الذائقة الإبداعية، فما بين جيد ورديء مساحة شاسعة تسمح بقدر كبير من التباين، وهذا النسق

الجمالي ممتد ومتسع أيضاً ولكنه على قدر من الثبات، فبعيداً عن المضمون، يمكن أن تجد نصاً شعرياً قديماً وآخر حديثاً يشتركان في معيار جمالي ما، فالتداعي الدلالي والمغايرة والقدرة على الإدهاش، كلها مفردات لنسق جمالي لقصيدة ما ، أيضاً يمكن أن تجد هذا النسق في نص شعري حديث، فالجمالية قرينة الإبداع الحقيقي بعيداً عن أي متغيرات

ونجد هذا على المستوى البلاغي، فآراء عبد القاهر الجرجاني وابن طباطا وقدامة وحازم القرطاجني وغيرهم ممن اهتموا بالنواحي البلاغية يمكن أن تطبق على كثير من النصوص الشعرية الحديثة لنستخلص منها نسقاً جمالياً، ولا أظن أن هناك خلاف على أن الترهل والسطحية والمبالغة الفجة والتقليد المنفر والركاكة في الأسلوب، كل هذا وأشياء أخرى تؤثر سلباً على جماليات النص الشعري، بل وأذهب إلى أبعد من ذلك، فهي تنفي عنه صفة الشعر لتصبح هذه الكتابات أي شيء آخر غير أن تكون شعراً

ومن جماليات النص الشعري، أن يتميز بالتكثيف والعمق والمغايرة والتنوع الذي يحدث قدراً من الدهشة والتفاعل وأن يتميز أيضا بالاتساع الدلالي وأن يمنح المتلقي خيارات متعددة للتأويل سواء كان هذا المتلقي في ذهن المبدع أو خارج بؤرة اهتمامه.

أيضا من الأشياء التي تسهم في تشكيل جماليات النص الشعري لغة الكتابة –ولا أقصد الكتابة– فكلما استطاعت اللغة أن تحدث نوعاً من التشابك والثراء أصبح هذا إضافة أبجدية جمالية للنص فالمبدع هو الذي يستطيع أن يجعل لغة النص تأسرك كمتلقٍ، لتذوب معها والمبدع هو الذي يستطيع أن يوظف مفرداته بشكل جيد، ويتعامل مع اللغة ككائن ينمو ويتطور، ليمنح التركيبات اللغوية زخماً دلالياً، يفوق بكثير معناها المعجمي الضيق، هذا المبدع يضيف لنصه ملامح جمالية هامة، إذا ما أضفنا إلى ذلك أنه من المهم أن يعي المبدع أن هناك من هو في شراكة معه –ضمن العملية الإبداعية – وليس في هذا تناقضاً مع نظرية الفن للفن بغض النظر عن الاتفاق أو الاختلاف معها – سواء كان المتلقي في بؤرة اهتمام المبدع أو خارجها– لأن المبدع في الأساس هو متلق، بل هو المتلقي الأول

لإبداعه، إذن، نحن أمام منظومة جمالية إذا ما أحسن استثمارها تُنتج نصاً شعرياً ذا نسق جمالي غير الذي منحه إياه كونه شعراً.

إنّ النسق لا يتحرك على مستوى الإبداع فحسب، بل إن القراءة والاستقبال لهما دور مهم في ترسيخ النسق .

الخـــــــاتمة

يمكننا أن نلخص كلامنا في ختام هذا البحث حول جماليات التكرار في قصيدة مديح الظل العالي للشاعر محمود درويش، حيث تناولت الدراسة جانبًا فنيًا مهمًا في تجربة الإبداعية، تتمثلت في ظاهر التكرار التي استثمر الشاعر تجلياتها الفنية وفاعليتها الدلالية وأبعادها الجمالية، لتشكل لغته الشعرية على نحو يكسبها طاقات إيحائية، وإمكانات تعبيرية قادرة على تجسيد رؤيته التجديدية، ونقول إنّ الشاعر استعمل التكرار بمظاهره المتنوعة: مثل تكرار الصوت واللفظ والعبارة والصيغة الصرفية وتكرار المعنى والتراكيب والصور الفنية وخروجه عن المتداول والمألوف في دلالات الألفاظ واستثماره لفاعلية التكرار في التشكيل الفني لقصيدته، بهدف إثرائها من حيث الإيقاع الموسيقي الّذي جعلها قصيدة متماسكة متصفة بالوحدة العضوية، كما قصد الشاعر أن يوظّف هذا العنصر البديعي في المضامين المطروحة في شعره.

وبهذا يمكننا أن نعتبر الشاعر ناجحاً في استخدام التكرار، لأنه قد أحسن توظيف هذه الظاهرة لإغناء الجرس الموسيقي في اللفظ والتوكيد والإلحاح على مواقفه الأدبية الصارمة أمام العدو مهما كانت الظروف المعيشية الاقتصادية والثقافية والسياسية.

ولا شك في أنّ التكرار بأشكاله المتعددة قد أثرى هذه القصيدة من حيث الإيقاع والموسيقى الداخلية عن طريق التكرار، العنصر الّذي أدى إلى الجمال الموسيقي للشعر وإلى تماسك المقاطع بعضها مع بعض كما أسفر عن تلا حم السطور ضمن مقطع واحد وتلا حم المقاطع ضمن القصيدة.

يكشف التكرار عند محمود درويش عن سعة معجمه اللغوي، وقوة امتلاكه للغة، وقدرته الإبداعية على تشكيل لغة جديدة، تنزاح عن المألوف وتتجاوز المتداول، لإيجاد لغة شعرية تدهش المتلقي،وتكسر أفق التوقع لديه، وتحدث في وجدانه وقعًا متميزًا، يشعر إزاءه بالارتياح.

فالتّكرار كما له وظيفة جمالية متمثلة في الإيقاع،وأخرى معنوية متمثلة في الدلالات النَّاتجة عن التّكرار، فهو يقوم بوظيفة شعرية تُكثِّفُ جمالية النَّص وتزيد من كثافة الشُّعور لدى الشَّاعر وتؤدي إلى زيادة لحمة القصيدة من خلال ربط التّكرار بالمعنى العام للقصيدة.

- التّكرار يلعب دورا مهما في إخصاب شعرية النَّص، ويسهم في بناء القصيدة وترابطها.
- للتكرار دور وظيفي وآخر إيحائي .
- إنّ سرّ نجاح التّكرار يكمن في ولادته ضمن سياق مناسب وفي كونه ذا دلالة مرتبطة بالمعنى العام للقصيدة .
- تتجلى أهمية الجرس الموسيقي الذي يولده التّكرار في بناء الإيقاع وتقوية النَّغم .
- التّكرار لم يكن صنعة يتقصّدها الشُّعراء ، وإنَّما كان ضرباً من ضروب النغم يترنم به الشَّاعر ليقوي به جرس الألفاظ .
- التّكرار تقنية إيقاعية تساعد في بناء موسيقى النَّص.
- التّكرار ركيزةً من الركائز التي تقوم عليها البنية الإيقاعية في القصيدة، فالنَّص يكتسب جمالاً من خلال الإيقاع، وهذا ما يقع تحت مسمى الوظيفة الجمالية للتكرار، أما الوظيفة النَّفعية فتساعد على الحفظ وحسن الأداء في الأعمال المكتوبة كالإمتاع والإقناع.
- التّكرار يمنح النَّغم والامتداد والانتشار للقصيدة من خلال أشكاله الثَّلاثة المتمثلة في التّكرار العمودي والأفقي وتكرار العمق المعتمد.

إنّ توظيف آلية التكرار، ومدى مساهمتها في تكثيف الدفقة الشعرية، ورصف الدلالات وتعميق المعاني، وشحن النص الشعري بمختلف الجماليات، كما تشيع فيه حركة ملحوظة تمتاز بالعذوبة والاستحباب، وهذا ما يجعله يرتقي بالفنية والجمالية المطلقة، إذ يتجاوز بنيته اللفظية إلى إنتاج فوائد ومرام جديدة داخل أتون العمل الفني، فيحدث فيه جلبة وموسيقى بواسطة استحداث عناصر متماثلة، ومواضع مختلفة من العمل الفني، كما يعد التكرار مرتكز الإيقاع بجميع صوره ويعمل بها على توطيده وتمكينه من معمارها، فنجده ماثلا في الموسيقى يدعم تواترها وحركتها الانسيابية، كما تعتمد عليه نظرية القافية بشكل

أساسي في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية،ولأهمية هذه التقنية الفعالة في سبك المعنى، وحبك الفكرة وتنغيم الإيقاع،اهتمت القصيدة العربية الحديثة وكرست حضوره، وعدته ظاهرة مميزة فيها، لأنه ساهم كثيرا في تثبيت إيقاعها الداخلي، وتسويغ الاتكاء عليه مرتكزا صوتيا، يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول

ويتجاوز البعد الإيقاعي في التأثير، ويتعدى إلى تشكيل البنية الدلالية للقصيدة، من خلال النظم المختلفة المتباينة التي يمكن أن يأتي عليها التكرار، فهو يجيء على مستويات عديدة لا يمكن حصرها حصرا كاملا وعلى هذا الأساس كرست القصيدة الدرويشية الحديثة تقنية التكرار في بنائها وواظبت على حضوره لتثبيت إيقاعها وتنظيم نبراته، ولتستحوذ على اهتمام المتلقي،فتنساب إليه المعاني والأفكار، وهذا ما هدف إليه الشاعر محمود درويش من حضور التكرار في ديوانه، "مديح الظل العالي"، إذ يلاحظ القارئ لشعره الاهتمام بهذه التقنية، التي زادت قصيدته بلاغة وكثفت البنية الدلالية من خلال حضوره على مستويات عديدة وفي أشكال متنوعة تعكس وعيه بهذه الآلية وحرصه الشديد على ظهورها وكشفها من طرف المتلقي الذي سيستعذبها ويألفها فتساهم في تثبيت المعاني وتعابير القصيدة لديه.

لقد أضفى التكرار رقيا وجمالا واضحا في هذا الديوان ونقله إلى مصاف الشعر المتميز.

وكل ما يمكن أن نقوله أن هذه الدراسة أنها حاولت الوقوف على أهم الجوانب الجمالية والدلالية التي أحدثها هذا الديوان من خلال احتوائه لظاهرة التكرار بطريقة مميزة تجذب انتباه القارئ إليها .

لقد كشفت الدراسة عن وعي الشاعر العميق لأهمية التكرار في بناء النص الشعري، فضلاً عن أهمية اللفظ المكرر وتوظيفه ضمن سياق شعري خاص، يتّسق مع تجربة الشاعر وانفعالاته النفسية، ورؤاه الفكرية، ممّا جعل صور التكرار عنده تؤدي وظائف متنوعة تكشف عن رغبة الشاعر في تأكيد أهمية المعنى المكرر ومخاطبة وجدان المتلقي بإيقاعات

موسيقية، فيها من قوة التأثير والفاعلية ما يكفي لجعله مشدوداً للنص الشعري، ومنهمكاً في اكتناه أسراره الخفية.

إنّ وضوح ظاهرة التكرار في شعر محمود درويش جاء لخدمة رؤيته في إيصال رسالته للمتلقي، ومنح شعره طاقة تعبيرية وإيحائية ذات صلة بتجربتة الشعريّة، إذ يتشكّل التكراروفق أبعاد نفسية وفكرية تتبع من عالم الشاعر ورؤياه الفكرية، لأن التكرار يعكس بالدرجة الأولى سيطرة العنصر المكرر على فكر الشاعر ووجدانه.

لقد تنوعت أشكال التكرار في شعر درويش ، فمن تكرار الكلمة، إلى تكرار الحرف، إلى تكرار العبارة، ممّا أظهر براعة الشاعر في استغلال طاقات اللغة والتعبير عنها إبداعيّاً في قوالب خاصة ذات صلة بفكر الشاعر ووجدانه.

أظهرت الد راسة سيطرة تكرار الكلمة والجمل على تكرار الحرف، وذلك لما تمتلكه الكلمات من قدرة واضحة على التشكّل في قوالب مختلفة تقود إلى معنى واحد هو سيطرة حبّ الوطن والأمة على فكر الشاعر، ممّا يعزز من قوة التكرار الإيحائية يتحول معها اللفظ المكرر إلى صرخة مدويّة يطلقها الشاعر لتستقر في أعماق المتلقي.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش.

كتب البحث:

1-أنيس إبراهيم ، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، مصر، دت.

2--أبو أصبع ،صالح، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، دار الفكر العربي لبنان، دت.

3-أحمد بن أحمد وآخرون، البنية الإيقاعية قي شعر عز الدين المناصرة ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، القدس ، ط1 دت.

4-إبرير بشير ، مفهوم النص في التراث العربي الإسلامي، مجلة جامعة دمشق، العدد2010/2م.

5-إلهام أبو غزالة ، مدخل إلى علم لغة النص، الهيئة المصرية، 1999م.-

6- الأصفهاني أبي الفرج علي بن الحسين، كتاب الأغاني، تح: سمير جابر، دار الفكر، ط2 بيروت ، لبنان ، 1986م.

7- الأعشى، ديوانه، تح: محمد حسين، دار صادر، بيروت، د ت.

8- ابن أبي الإصبع العدواني المصري، تحرير التحبير، تح: حفني محمد شرف، القاهرة 1995م.

8- بدوي الجبل، من وحي الهزيمة ، دت.

9- البستاني بشرى حمدى ، في مفهوم النص ومعايير نصية القرآن الكريم ، دراسة نظرية مجلة أبحاث كلية التربية.دت.

10- البحتري، ديوانه، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط3، مصر، دت.

11- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979م.

-تمام حسان، اللغة بين المعيارية و الوصفية، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2001م.

- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة ، دار الثقافة بالدار البيضاء 1979م.

14- أبو تمام، ديوان الحماسة، شر: (أبو يعلى محمد بن الحسن المرزوقي)، تح: أحمد أمين و عبد السلام هارون، دار الجيل، ط1، بيروت، لبنان، 1991م.

15- الثعالبي،أبي منصور عبد الله بن محمد بن إسماعيل المعروف ،فقه اللغة، تحقيق أمين نسيب ، دار الجبل، ط1، بيروت، لبنان، 1998م.
16- جودة مبروك محمد: التكرار وتماسك النص، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2008م.
17- الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الإعجاز،تح: أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي ط1، 2008م.
18- الجرجاني القاضي ، التعريفات، تح: نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، ط1، القاهرة، 2007م.
19-الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، ،تح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي،ط7،مصر 1998م.
20- الجرجاني الشريف ، كتاب التعريفات ، تح: إبراهيم الأنباري ، دار الكتاب العربي، بيروت 2002م.
21- الجواهري محمد مهدي، الأعمال الشِّعرية الكاملة، قصيدة (الشهيد قيس)، موسوعة الأدب العربي، دت.
22- ابن جني أبو الفتح عثمان ، الخصائص ، تح: محمد النجار، دار الشؤون الثقافية العامة ط1، بغداد، د ت .
- ابن جني، الخصائص، تح: علي محمد النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، ط2، لبنان، دت.
24- حاتم عبيد، فعل التكرار والكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، دت.
25- حجازي أحمد عبد المعطي ، ديوانه، دار العودة، ط3، بيروت، لبنان، 1982م.
26- حضري جمال ، جماليات الإقناع في الأسلوب القرآني ، المجلة العلمية ، حوليات الآداب- العدد الأول،2007.
27-حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2001م.
28- حسن عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، منشورات دار اتحاد الكتاب العربي ط1 ، سوريا ، 1998م.
29- حسين عبد القادر ، أثر النحاة في البحث البلاغي (مطبعة النهضة مصر، 1975).

30-حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية ومعجمية ،دار المعرفة الجامعية، ط1، مصر، 1996م.

31- حيدر توفيق بيضون ، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، دارالكتاب العلمية، ط1، لبنان، 1991م.

32- الحموي ، تقي الدين أبي بكر علي بن عبد الله، خزانة الأدب وغاية الأرب ،ط1، ج2، دار صادر ، بيروت ، 2001م.

- الحموي ، تقي الدين أبي بكر علي بن عبد الله ، خزانة الأدب وغاية الإرب، تح: عصام شعيتو، دار الهلال، ط1، 1987م.

34- الخنساء، ديوانها، شر: حمدو طماس، دار المعرفة، ط2، 2004م.

35- الخولي إبراهيم ، بلاغة التكرار، الشركة العربية والنشر، القاهرة، مصر، 1993م.

36- درويش أميمة ، تحرير المعنى ، دراسة نقدية في ديوان أدونيس " الكتاب 1 " دار الآداب، بيروت ، لبنان ، ط1، 1997 .

37- درويش أسيمة، مسار التحولات (قراءة في شعر أدونيس) ، دار الآداب، ط1، 1992م

38- دي بوجراند روبرت ، النص والخطاب والإجراء، تر،تمام حسان، عالم الكتب،ط1 القاهرة 1998م.

39 - رابح خدّوسي ، موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية، دار الحضارة ، 1997م.

40- الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر ، مفتاح الصحاح ،مكتبة لبنان، 1986م.

41- القيراوني ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح ، محمد محي الدين عبد الحميد،ط1، مصر، القاهرة، دت.

42- الزبيدي المرتضى ، محمد بن محمد بن عبد الرزاق، تاج العروس من جواهر القاموس تح:عبد المنعم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1974م.

- الزبيدي، المرتضى ، تاج العروس ، تر، عبد المنعم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت 1974م .

44- الزركشي، أبو عبد الله بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر ، البرهان في علوم القرآن، تح: الرضي، شرح الكافية في النحو ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، دت.

50- السّجلماسي القاسم بن محمد الأنصاري ، المنزع البديع في تجنيس البديع ،ط1 ، مكتبة المعارف ، بيروت ، لبنان، دت .

51-سعاد عبد الوهاب عبد الرحمن، الشعر العربي الحديث، البنية والرؤية، دار جرير، ط1 عمان، 2011م.

52-سعيد بحيري، علم لغة النص، قباء للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2000م.

-سعيد بحيري، من أشكال الربط في القرآن، مقال من مجموعة مقالات مهداة للعالم الألماني "فيشر" ، إشراف محمود فهمي حجازي، مركز اللغة العربية، ط1، القاهرة، 1994م.

54- سيبويه ، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1975م.

55- السيوطي، جلال الدين ، الإتقان في علوم القرآن، تح محمد أبو الفضل إبراهيم،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، دت.

56- السيد عز الدين علي، التكرار بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2 بيروت، 1986م.

57- ابن سيدة ، علي بن إسماعيل الأندلسي، المخصص، تح: مكتب التحقيق بدار إحياء التراث العربي، دار إحياء التراث العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1996م.

58- شاكر النابلسي، مجنون التراب، دراسة في شعر و فكر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات، لبنان ، 1987م.

59- شفيع السيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب، القاهرة، ط1 2006م .

60- الشابي ، ديوانه ، تح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، ط1، 2005م.

61- الشريس، أحمد عبد المؤمن بن موسى ، شرح مقامات الحريري، مقامات بديع الزمان الهمذاني،المقامة الحلوانية، درا الكتب العلمية، ط3 ، بيروت ، لبنان ، 2005.

62- الشافعي أحمد بن إدريس: الرسالة ، تح: أحمد محمد شاكر،مصطفى البابي الحلبي ط1، دمشق، سوريا، 1940م

63- الشيرازي، أبو إسحاق إبراهيم بن علي: كتاب المعونة في الجدل ، تح: عبد المجيد تركي، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، 1988م.

64- صالح سليم عبد القادر الفاخوري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية ، مؤسسة الثقافة

الجامعية، ط1، مصر، 2007م.

65- طه عبد الرحمن : في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، ط2 بيروت- الدار البيضاء، 2000م.

66- الطيب عبد الله، المرشد لفهم أشعار العرب، دار السودانية، ط2، الخرطوم، 1970م.

67-عبد الرحمن إبراهيم، قضايا الشعر في النقد الأدبي، دار العودة، ط2، بيروت، 1981م.

68- عصفور جابر ، بلاغة التكرار،مجلة العربي ، العدد684، ، وزارة الإعلام والاتصال ، الكويت. 2015.

69- عبد الرحمان الحاج صالح: بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، موفم للنشر، الجزائر 2007م.

70- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دارهومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2007م.

71- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، ط4، القاهرة، مصر 2002م.

72-علية عياد، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994م.

73- عمر الربيحات ، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوردي العلمية للنشر الأردن ، ط1، 2006.

74- فدوى طوقان ، ديوان وجدتها، ط1، دار العودة، بيروت، 1978م.

75- أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي،ط1، مصر 1376هـ- 1957م.

76- الفراهيدي، الخليل بن أحمد ، العين . تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الشؤون الثقافي، مكتبة لبنان ، بيروت، ة، دت.

77- ابن فارس، أحمد بن زكريا أبو الحسن، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمَّد ، د،م،ن.

78- أبو فهر محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2004م.

79- قادري عمر يوسف: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر، 1999م.

80- قباني، نزار: قصيدة يا سيدتي، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط2، 1964م.
81- القزويني ،ابن فارس أحمد بن فارس بن زكرياء ، الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح ، عمر فاروق، مكتبة المعارف، ط1، بيروت، لبنان، 1993م.
82- ابن قتيبة عبد الله بن مسلم الدينوري، تأويل مشكل القرآن الكريم،دار الكتب العلمية، ط3 بيروت ، لبنان، 1981م.
83- كثير بن عبد الرحمن الخزاعي، كثير عزة، الديوان، شرح قدري مايو، دار الجليل، ط1 بيروت، 1995م.
84- كمال محمد بشر، علم اللغة العام ، القسم الثاني، دار المعارف، مصر،1998م.
85-الكبيسي عمران، لغة الشعر، الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات ،الكويت، دت.
86- مجدي وهبة وكامل المهندي ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ط2، بيروت، لبنان، 1984م.
87- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مصر، 2004م.
86- محمد عبد المطلب ، بناء شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف، ط1، مصر 1993م.
87- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي ، دار الفكر، ط3 بيروت، لبنان، 1988م.
88- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، الهيئة المصرية العامة، 1988م.
89- محمد فارس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات قاريونس، ط1، ليبيا، 2003م
90- محمد فكري الجزار ، الخطاب الشعري عند محمود درويش ، إيتراك للطباعة والنشر ، مصر،القاهرة ، ط2،ص98.
- محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر، ط2 مصر،القاهرة ، دت.
92- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص –، المركز الثقافي

العربي ط2، الدار البيضاء، 1986م.
93- محمد اللبدي ، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الفرقان، ط2، عمان، 1988م.
94-محمود السيد شيخون، أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، القاهرة 1983م.
95- محمود درويش ، مديح الظل العالي، دار العودة، ط2، بيروت ، لبنان، 1984م.
96- محمود درويش، حصار لمدائح البحر، الديوان، دت.
97- محمود درويش ، أحبك أو لا أحبك ، الديوان، دت.
98- محمود درويش ، كزهر اللوز أو أبعد ، رياض الرّيس للكتب و النشر، ط2 ، بيروت لبنان، 2005م.
- محمود درويش ، محاولة رقم 7، الديوان ، دت.
- محمود درويش، عاشق من فلسطين ، الديوان ، دت.
101- محمود سليمان ياقوت ،علم الجمال اللغوي:(المعاني ، البيان ، البديع) ، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1995م.
102- مصطفى السعداني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف ، ط1، 1998م.
103- المتنبي أبو الطيب، ديوانه، دار بيروت، بيروت، لبنان، 1983م.
104- الملائكة نازك ، قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، مصر ،ط3، 1987.
105- أبو مراد فتحي، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث إربد، ط1، الأردن 2003م.
106- ابن معصوم ، أنوار الربيع في أنواع البديع، مطبعة النعمان، ط1، بغداد، 1969م
107 - ابن منقذ أسامة ، البديع في نقد الشعر ، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان،1987م.
108- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب ، دار صادر، ط3 بيروت،/1994م .

109- امرؤ القيس، ابن حجر بن الحارث الكندي، الديوان، تح: محمد أبو الفضل، دار المعارف ط1، القاهرة، دت.

110- نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية و التطبيق ، مكتبة غريب ، د ت .

111- هيجل، المدخل إلى علم الجمال ، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1، بيروت 1978م.

112- العسكري أبو هلال ، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم عيسى البابي الحلبي، د ت.

113- يوسف بكار، في العروض والقوافي، دار المناهل للنشر، ط1، لبنان، 1990م.

المراجع الأجنبية:

1-Halliday, M.A.K. and Hasan, R. 1976. Cohesion in English. London: Longman pp: 333- 338

الرسائل الجامعية:

01- زايدي فاطمة: الاتساق والانسجام في شعر رزاق محمود الحكيم، دراسة في ديوان الأرق، رسالة دكتوراه علوم في اللغة تخصص علوم اللسان، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة 2013.

02- لوصيف غنية :الاتساق والانسجام في قصيدة مديح الظل العالي، مقاربة لسانية نصية رسالة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي ،المركز الجامعي - العقيد أكلي محند أولحاج - البويرة 2006م..

03- إيمان جربوعة ، قصيدة مديح الظل العالي ، دراسة دلالية ،رسالة ماجستير في اللغويات قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الإخوة منتوري ، قسنطينة 2010/2009.

04- أرفيس بلخير: بلاغة التكرار في قصة موسى، دراسة وصفية إحصائية تحليلية مقارنة، رسالة ماجستير في الدراسات البلاغية، قسم اللغة العربية ، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة 2006م.

05- ظاهرة التكرار وأثرها في الاتساق ، سورة الشعراء " أنموذجا"، رسالة ماجستير في علوم اللسان.2006م.

06- ويس، أحمد محمد الانزياح بين النظريات الأسلوبية والنقد العربي القديم، جامعة حلب .

07- تومي جويدة يوسف :اللسان وتحليل الخطاب ، مدرسة الدكتوراه ، الجزائر2، فرع المدية، ماجستير في الأدب العربي، سنة 2016.

08- فيصل :حسان الحولي ،التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها،جامعة مؤته،2011 م.

المجلات العلمية :

01- مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ، دورية أكاديمية محكمة متخصصة، تصدر عن كلية الآداب واللغات – جامعة الوادي العدد الرابع : مارس 2012 م.

02- حليتيم لخضر ، الأمثال الشعبية الجزائرية، أثر التكرار في الحفظ والانتشار،معارف ، مجلة علمية محكمة، قسم خاص بكلية الآداب واللغات، تصدر عن جامعة أكلي محمد أولحاج ، البويرة ، الجزائر،العدد 16، ديسمبر 2014.

03- مجلة المجمع الجزائري للّغة العربية، مجلة علمية محكمة، تصدر عن المجمع الجزائري للّغة العربية، العدد 18، ديسمبر 2013.

04- جابر عصفور، بلاغة التكرار، مجلة العربي: مجلة شهرية ثقافية مصورة ،تصدر عن وزارة الإعلام بدولة الكويت، العدد 684، نوفمبر 2015.

05- دهنون آمال، جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العددان: 2،3، جانفي–جوان 2008م.

06- عمار بلقريشي: التكرار وقيمته الأسلوبية في شعر: الأخضر فلوس دفاتر مخبر : الشعرية الجزائرية، مجلة دورية علمية أكاديمية ، تصدر عن جامعة المسيلة، العدد الأول، مارس 2009.

07- سماح بن خروف ، الأنا والأنا الآخر في شعر محمود درويش ، قصيدة " مديح الظل العالي " أنموذجا ، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية ، مجلة علمية دولية محكمة، تصدر عن مركز جيل البحث العلمي، لبنان، العدد الثالث ، سبتمبر 2014.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

المحتوى **الصفحة**

الإهداء

الشكر والتقدير

مقدمة.....أ

مدخل: التماسك النصي بين المنظورين العربي والغربي

أولا: تعريف النص.....08

أ- لغة 08

ب- اصطلاحا.....10

1-تعريف النص عند العرب.....11

- عند العرب القدامى.....11

* عند النحاة.....11

* عند البلاغيين.....12

* عند الأصوليين.....13

- عند العرب المحدثين.....13

2-تعريف النص عند الغرب.....14

ثانيا: جذور التماسك النصي العربي.....16

أ- التماسك النصي لغة.....16

ب- التماسك النصي اصطلاحا.....17

1- عند اللغويين.....17

2- عند البلاغيين.....18

3- عند الأصوليين.....18

ثالثا: التماسك النصي وآلياته في الدرس الحديث.....20

أ- عند العرب.....20

ب- عند الغرب.....21

الفصل الأول: التكرار بين القدامى والمحدثين

أولا: تعريف التكرار.....28

أ- **لغة**.....28

ب- اصطلاحا.....30

ثانيا: التكرار في الأمثال الشعبية والمقامات وعند علماء النص.....45

أ- **التكرار في الأمثال الشعبية**.....45

ب- التكرار في المقامات.....48

جـ- التكرار عند علماء النص.....52

الفصل الثاني: أنماط التكرار وآلياته ووظائفه في الشعر الحديث

أولا: أنماط التكرار.....61

أ- التكرار الهندسي.....61

ب- التكرار الشعوري.....62

جـ- التكرار البياني.....63

د- التكرار الوظيفي.....64

ثانيا: آليات التكرار.....82

أ- المتكلم.....82

ب- السامع.....83

جـ- المقام.....84

ثالثا: وظائف التكرار.....85

الفصل الثالث: نسقية التكرار وتجلياته الجمالية في قصيدة مديح الظل العالي

أولا: التكرار الصوتي في القصيدة.....91

أ- تكرار الصوامت الانفجارية أو الشديدة 94

ب- **تكرار الأصوات الاحتكاكية المهموسة**.....100

جـ -تكرار الصوامت الاحتكاكية المجهورة 102

د: تكرار الصوائت.....105

هـ- الإيقاع في القصيدة.....107

ثانيا :التكرار الصرفي في القصيدة.....110

أ- **المشتقات**.....110

ب-المغايرة في الصيغ.....112

جـ-الصيغ الممنوعة من الصرف.....113

ثالثا: التكرار التركيبي في القصيدة.....115

أ- **قراءة في عنوان القصيدة**.....115

ب- تكرار الجملة الاسمية في القصيدة.....119

جـ- تكرار الجملة الفعلية.....125

د- تكرار الصور في القصيدة.....127

الخاتمة 137

المصادر والمراجع.....142

فهرس المحتويات.....153

ملحق

- درويش في نقاط.

- قصيدة مديح الظل العالي.

ملـحق

- درويش في نقاط:

لا يغيب عن الأذهان هذا الاسم الذي سجّل بصمته في تاريخ الشعر قبل رحيله عنا فقد ولد محمود سليم درويش في قرية البروة سنة 1941م، من أسرة متوسطة الحال، أما عن طفولته فقد كانت مرحلة عذاب، شأنه شأن أطفال الشعب الفلسطيني الذين أجبرهم واقعهم المأساوي أن يكونوا سابقين لأوانهم سنا وتفكيرا والطفولة؛ لم تكن تعني بالنسبة له مجرد مرحلة متميزة من العمر، وإذا كان موضوع الطفولة والأطفال قد شغل الكثير من الشعراء خاصة شعراء الأمم التي عانت من ويلات القهر والاضطهاد.

وقد تلقى درويش دراسته الابتدائية في قرية الأم، ليكمل دراسته الثانوية بقرية كفر "ياسيف" ، حيث انظم إلى الحزب الشيوعي، وسجن بسبب نشاطه عدة مرات، ولم يتجاوز العشرين من عمره، ثم رحل إلى الاتحاد السوفياتي، وقد كان الشاعر يحلم منذ طفولته بكتابة الشعر.

توفي محمود درويش في الولايات المتحدة الأمريكية عام 2008 بعد إجراء عملية القلب المفتوح في مركز طبي بهيوستن، مما دفع برئيس السلطة الفلسطينية إعلان الحداد ثلاثة أيام في كافة الأراضي الفلسطينية .

فرحل عنا تاركا وراءه أعمالا كثيرة منها : **أوراق الزيتون، عاشق من فلسطين، آخر الليل، حبيبتي تنهض من نومها، محاولة رقم سبعة،** وبعض المؤلفات النثرية كـ : **يوميات الحزن العادي، شيء عن الوطن** وغيرها، فكانت وبحق أعمالا تستحق القراءة لمزجها بين الواقع المتمرد المقاوم والعناصر الجمالية والثقافية المغذية لأوطارها المرجوة من تفاؤل وأمل لازمين بين الألم و الإبداع: قهر الذات بين الواقع والتخييل.

ومعروف عن درويش التزامه وتقديسه لمعطى الثورة والكفاح، وتبنى الانتماء مبدءا لنيل روح الحرية إذا تمّ منع الفوز بها حقيقة وواقعا.

لقد فتح الغضب الذي تجرّعه درويش والتشرد باب المجابهة بما يعرف بشعر الثورة الذي كان حليفه طوال حياته الأدبية وقد احتل هذا النمط الشعري مكانة جد هامة في شعره، وقد توسل بالثورة وكل ما يحيط بها لاستنهاض الهمم وإيقاظ الغافلين عما يجري بفلسطين، أو حتى العالم العربي إذا أخذنا بالاعتبار قوميته.

وبهذا يكون الشاعر قد بلّغ ببلاغة ساحرة عن قمع ذاته وذوات غيره من الفلسطينيين والعرب عندما تحدث في القصيدة عينها عن الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام 1982م، بتسجيلة شعرية كانت أروع ما نظم للقارئ الذي يهتز وجدانه فخرا واعتزازا بمقاومة لأنه يترنم لبنية ملحمية جسّدت انتكاس الأمة والحضارة، ويؤكد على أن غاية الفرد في هذا الوجود هي العمل على إثبات ذاته والعيش بكل عفوية وحرية، إلا أن الملابسات القاهرة، والظروف المناقضة لمبادئه قد تزعزع فيه يقينه بمثالية ذاته أو قدرتها على إدراك حقيقتها، فينسلخ منها ويصبح غريبا عنها تماما، ممّا يجعل ذاته الفعلية التي تتضمن الأحاسيس والآراء مسلوبة منه وكذا الحقيقية من خلال السعي الدائم نحو النمو الفردي بشيء من الأصالة وقدر من القوة. ومن اللاّزم أن يتسامى المرء بذاته حتى يعزّز ثقته بنفسه وفي غيره أيضا لكنه يبقى حائرا لا يعي كنه ذاته ولا يرى للوجود أي معنى.

وقد باتت قصائد درويش عصارة للتحدي ومرتعا للجلد والعنفوان لأن العدو مقتول رمزيا ومهمّش حينا، أو مرحّب به لالتزامات حتّمتها الأخلاقيات المسلمة والعربية، ومنه فقد كان لزاما على مكونات الشعر هي الأخرى أن تتأثر من روي وإيقاع وقافية أصبحت أنسب وقفة موسيقية يسند عليها السياق المعنوي، والموسيقي والنفسي، وكما هو معروف فالشاعر لم يلتزم في غالبية أعماله بالقافية الواحدة بحثا عن التحرر واستشرافا للوحدة والفلاح للأمة، فهاهو يطرب الآذان، فقد ارتأى أن يقبض بيد الجمال والاستلهام حتى يتساءل ويجيب ولو بسؤال عما يجوب بخاطره، والقارئ العربي مستحضرا أسطورة طروادة واليونان عبر ملحمة الأوديسة لهوميروس التي حكت كفاح بطل وشعب وأعادت العزة للمقهور ومجّدت معها الذات البشرية وهذا ما يطمح إليه محمود درويش عبر رسالته الإنسانية السامية؛ كما برز

النص الأسطوري–كجانب جمالي– بقوة مع الشاعر فذكر مثلا قضية الانبعاث، أدونيس وأوزيريس، والعنقاء وخضر وغيرها في غالب أعماله الشعرية وهذا دليل على تشربه الواسع من التراث، وانفتاحه على النتاج الغربي ، فيقاوم الحقيقة بالخرافة والحكايات المحفوفة بالمبالغات، عله يفضي إلى رفض المحتل الصهيوني الذي ترك له التعقل وسلب هذا الجانب اللاعقلاني من الموروث ليتفرد ويستقل ولو للحظة من بطشه الرهيب، والدافع الأكبر هو الفنية والجمال المميزين للشعر عموما.

بحرٌ لأيلولَ الجديدِ. خريفُنا يدنو من الأبوابِ...

بحرٌ للنشيدِ المرِّ. هيَّأنا لبيروتَ القصيدةَ كُلَّها.

بحرٌ لمنتصفِ النهارِ

بحرٌ لراياتِ الحمامِ, لظلِّنا ' لسلاحنا الفرديّ

بحرٌ ' للزمانِ المستعارِ

ليديكَ, كمْ من موجةٍ سرقتْ يديكَ

من الإشارةِ وانتظاري

ضَعْ شكلنا للبحرِ. ضَعْ كيسَ العواصفِ عند أول صخرةٍ

واحملْ فراغَكَ...وانكساري

....واستطاعَ القلبُ أن يرمي لنافذةٍ تحيَّتَهُ الأخيرةَ,

واستطاع القلبُ أن يعوي, وأن يَعدَ البراري

بالبكاء الحُرِّ...

بَحْرٌ جاهزٌ من أجلنا

دَعْ جسمك الدامي يُصَفِّق للخريفِ المُرِّ أجراساً.

ستتَّسعُ الصحاري

عمَّا قليلٍ , حين ينقضُّ الفضاء على خطاكَ,

فرغتُ من شَغَفي ومن لهفي على الأحياء. أفرغتُ انفجاري

من ضحاياك , استندتُ على جدارٍ ساقطٍ في شارعِ الزلزالِ,

أَجْمَعُ صورتي من أجل موتكَ'

خُذْ بقاياكَ, اتخذني ساعداً في حضرة الأطلالِ.خُذْ قاموسَ

ناري

وانتصرْ

في وردةٍ تُرمى عليكَ من الدموعِ

ومن رغيفٍ يابسٍ, حافٍ, وعارِ

وانتصرْ في آخر التاريخِ...

لا تاريخَ إلا ما يؤرّخه رحيلُكَ في انهياري

قُلنا لبيروت القصيدةَ كُلَّها , قلنا لمنتصفِ النهارِ:

بيروت قلعتنا

بيروت دمعتُنا

ومفتاحٌ لهذا البحر . كُنَّا نقطة التكوينِ,

كنا وردةَ السور الطويل وما تبقَّى من جدارِ

ماذا تبقَّى منكَ غيرُ قصيدةِ الروحِ المحلِّقِ في الدخان قيامةً

وقيامةً بعد القيامةِ؟ خُذْ نُثاري

وانتصرْ في ما يُمَزِّق قلبكَ العاري,

ويجعلكَ انتشاراً للبذارِ

قوساً يَلُمُّ الأرضَ من أطرافها..

جَرَساً لما ينساهُ سُكَّانُ القيامةِ من معانيكَ.

انتصرْ,

إنَّ الصليب مجالُك الحيويُّ' مسراكَ الوحيدُ من الحصارِ إلى

الحصارِ.

بحرٌ لأيلولَ الجديدِ. وأنتَ إيقاعُ الحديدِ تَدُقُّني سُحُباً على

الصحراءِ,

فلتمطرْ

لأسحبَ هذه الأرضَ الصغيرة من إساري

لا شيء يكسرنا,

وتنكسر البلادُ على أصابعنا كفُخَّارٍ , وينكسرُ المسدِّسُ من

تلهُفِكَ.

انتصرْ , هذا الصباحَ, ووحِّد الراياتِ والأممَ الحزينةَ والفصولَ

بكُلِّ ما أوتيتَ من شبق الحياةِ'

بطلقةِ الطلقاتِ

باللاشيء

وحِّدنا بمعجزةٍ فلسطينيّةٍ....

بيروت قصَّتُنا

بيروت غصَّتنا

وبيروت اختبارُ اللهِ . جرَّبناكَ جرَّبناكَ

من أَعطاك هذا اللُّغز؟ من سَمَّاكَ؟

من أَعلاك فوق جراحنا ليراكَ؟

فاظهرْ مثل عنقاء الرماد من الدمارِ!

نَمْ يا حبيبي, ساعةً

لنمُرَّ من أحلامك الأولى إلى عطش البحار إلى البحارِ.

نَمْ ساعةً, نَمْ يا حبيبي ساعةً

حتى تتوب المجدلِّيةُ مرةً أخرى' ويتَّضحَ انتحاري

نَمْ , يا حبيبي ' ساعةً

حتى يعود الرومُ, حتى نطردَ الحرَّاسَ عن أَسوار قلعتنا,

وتنكسر الصواري.

نَمْ ساعةً.نم يا حبيبي

كي نصفِّق لاغتصاب نسائنا في شارع الشَّرف التِّجاري

نَمْ يا حبيبي ساعةً, حتى نموتْ

هيَ ساعةٌ لوضوحنا

هيَ ساعةٌ لغموضِ ميلادِ النهارِ

أتموتُ في بيروت-لا تُولِمْ لبيروتَ الرغيفَ- عليكَ أَن تجد

انتظاري

في أَناشيدِ التلاميذِ الصغارِ ' وفي فراري

من حديقتنا الصغيرةِ في اتجاه البحرِ-

لا تُولِمْ لبيروتَ النبيذَ- عليك أن ترمي غباري

عن جبينكَ . أن تُدَثِّرني بما أَلِفَتْ يداك من الحجارةِ,

أن تموت كما يموت الميتونَ,

وأَن تنامَ إلى الأبدْ

وإلى الأبدْ...

لا شيء يطلعُ من مرايا البحرِ في هذا الحصارِ,

عليكَ أن تجدَ الجسدْ

في فكرة أُخرى ' وأن تجد البلدْ

في جُثَّةٍ أخرى, وأن تجد انفجاري

في مكان الانفجار...

أينما وَلَّيْتَ وجهكَ:

كلُّ شيء قابلٌ للانفجارِ,

الآن بحرْ,

الآن بحرٌ كُلُّهُ بحرٌ '

وَمَنْ لا بَرَّلَهْ

لا بحرَ لَهْ

والبحر صورتُنا

فلا تذهبْ تماما

هي هجرةٌ أخرى , فلا تذهبْ تماما

في ماتفتَّحَ من ربيعِ الأرضِ , في ما فجَّر الطيرانُ فينا

من ينابيعٍ . ولا تذهبْ تماما

في شظايانا لتبحث عن نبيٍّ فيكَ ناما.

هي هجرةٌ أُخرى إلى ما لستُ أَعرفُ...

أَلفُ سَهْمٍ يكسرنا

ومَنْ أَدمى جبين الله ' يا ابنَ الله , سَمَّاهُ, وأَنزلهُ كتاباً أو غماما

كمْ كُنْتَ وحدك , يا ابن أُمِّي,

يا ابنَ أكثر من أبٍ,

كم كُنْتَ وحدكْ

القمحُ مُرُّ في حقول الآخرينْ

والماءُ مالحْ

والغيم فولاذٌ.وهذا النجمُ جارحْ

وعليك أن تحيا وأن تحيا

وأن تعطي مقابلَ حبَّةِ الزيتون جِلْدَكْ

كَمْ كُنْتَ وحدكْ

لاشيء يكسرنا ' فلا تغرقْ تماما

في ما تبقى من دمٍ فينا..

لِتَذْهبْ داخلَ الروحِ المحاصرِ بالشابهِ واليتامى

يا ابن الهواء الصَلْبِ' يا ابنَ اللفظةِ الأولى على الجزر القديمةِ,

يا ابنَ سيدةِ البحيرات البعيدةِ ' يا ابنَ من يحمي القُدامى

من خطيئتهم , ويطبع فوقَ وجهِ الصَّخر برقاً أو حماما

لحمي على الحيطان لحمُكَ ' يا ابنَ أُمِّي

جَسَدٌ لأضربِ الظلالْ

وعليك أن تمشي بلا طُرُقٍ

وراءً، أو أماماً, أو جنوباً أو شمالْ

وتحرِّكَ الخطواتِ بالميزانِ

حين يشاءُ مَنْ وهبوك قيدَكْ

ليزيّنوك ويأخذوكَ إلى المعارض كي يرى الزُوّار مجدَكْ

كَمْ كنتَ وحدكْ!

هي هجرةٌ أُخرى...

فلا تكتتب وصيتكَ الأخيرةَ والسلاما.

سَقَطَ السقوطُ , وأنت تعلو

فكرةً

ويداً

و...شاما!

لا بَرَّ إلاّ ساعداكْ

لا بحرَ إلاّ الغامضُ الكحليُّ فيكْ

فتقمَّصِ الأشياء خطوتَك الحراما

واسحبْ ظلالكَ عن بلاطِ الحاكمِ العربيّ حتى لا يُعَلِّقها

وساماً

واكسرْ ظلالك كُلَّها كيلا يمدُّوها بساطاً أو ظلاما.

كسروكَ , كم كسروكَ كي يقفوا على سلقيك عرشا

وتقاسموك وأنكروك وخبَّأوك وأنشأوا ليديكَ جيشا

حطُّوك في حجرٍ... وقالوا: لا تُسَلِّمْ

ورموك في بئرٍ.. وقالوا : لا تُسَلِّمْ

وأَطَلْتَ حربَكَ ' يا ابن أُمِّي,

ألف عامٍ ألف عامٍ في النهارِ

فأنكروكَ لأنهم لا يعرفون سوى الخطابة والفرارِ

هم يسروقون الآن جلدكْ

فاحذرْ ملامحهم...وغمدَكْ

كم كنتَ وحدكَ ' يا ابن أُمِّي,

يا ابن أكثرَ مِنْ أَبٍ,

كَمْ كُنْتَ وحدكْ!

والآن والأشياءُ سَيِّدَةٌ، وهذا الصمتُ عالٍ كالذبابهْ

هل ندركُ المجهول فينا ؟ هل نُغَنِّي مثلما كنا نُغَنِّي؟

سقطتْ قلاعٌ قبلَ هذا اليومِ، لكن الهواء الآن حامضْ

وحدي أدافع عن جدارٍ ليس لي

وحدي أدافع عن هواءً ليس لي

وحدي على سطح المدينة واقفٌ...

أَيُّوبُ ماتَ, وماتتِ العنقاءُ، وانصرفَ الصَّحابَهْ

وحدي . أراود نفسيَ الثكلى فتأبي أن تساعدني على نفسي

ووحدي

كنتُ وحدي

عندما قاومت وحدي

وحدةَ الروحِ الأخيرهْ

لا تَذْكُرِ الموتى، فقد ماتوا فُرادى أَو.. عواصمْ

سأراك في قلبي غداً, سأراك في قلبي

وأجهشُ يا ابن أُمِّي باللُغَهْ

لغةٍ تُفَتِّشُ عن بينها، عن أراضيها وراويها

تموتُ ككُل مَنْ فيها وتُرمى في المعاجمْ

هي آخرُ النَّخل الهزيلِ وساعةُ الصحراءِ،

آخرُ ما يَدُلُّ على البقايا

كانوا، ولكنْ كُنْتَ وحدك

كم كنتَ وحدكَ تنتمي لقصيدتي، وتمدُّ زندكْ،

كي تُحوّلها سَلالِمَ، أو بلاداً، أو خواتمْ

كَم كنتَ وحجكَ يا ابن أُمي

يا ابن أَكثرَ من أَبٍ

كَمْ كنتَ وحدكْ....!

والآن ' والأشياءُ سَيِّدَةٌ, وهذا الصمت يأتينا سهاما

هل ندركُ المجهولَ فينا . هل نغني مثلما كنا نغنيّ؟

آه , يا دمنا الفضيحة, هل ستأتيهم غماما,

هذه أُمم تَمرُّ وتطبخ الأزهار في دمنا

وتزدادُ انقساما

هذه أُممٌ تفتِّش عن إجازتها مِنَ الجَمَل الزخرفِ...

هذه الصحراءُ تكبر حولنا

صحراءُ من كل الجهاتْ

صحراءُ تأتينا لتلتهم القصيدةَ والحساما

الله أَكبرْ

هذه آياتنا، فاقرأْ

باسم الفدائيَّ الذي خَلَقَا

مِن جُرْحِهِ شَفَقا

باسم الفدائيَّ الذي يَرحَلْ

من وقتِكم.. لندائِهِ الأوّلْ

الأوَّلِ الأوَّلْ

سَنُدمِّرُ الهيكلْ

باسم الفدائيِّ الذي يبدأْ

إقرأْ

بيروتُ- صُورتُنا

بيروتُ-سورتُنا

بيروت-لا

ظهري امام البحرِ أسوارٌ و.. لا

قد أَخسرُ الدنيا .. نَعَمْ!

قد أَخسرُ الكلماتِ....

لكني أَقول الآن : لا

هي آخر الطلقاتِ – لا.

هي ما تبقَّى من هواء الأرضِ – لا

هي ما تبقَّى من نشيجِ الروحِ – لا

بيروت – لا

نامي قليلاً، يا ابنتي، نامي قليلا

الطائراتُ تضئُني. وتعضُّ ما في القلب من عَسَلٍ

فنامي في طريق النحل ' نامي

قبل أن أصحو قتيلا

الطائراتُ تطير من غُرَفٍ مجاورةٍ الى الحمَّام , فاضطجعي

على درجات هذا السُّلّم الحجريّ، انتبهي إذا اقتربتْ

شظاياها كثيراً منكِ وارتجفي قليلا

نامي قليلا

كُنَّا نحبُّك' يا ابنتي,

كنا نَعُدُّ على أصابع كفِّك اليُسرى مسيرتَنا

ونُنْقِصُها رحيلا

نامي قليلا

الطائراتُ تطيرُ، والأشجارُ تهوي،

والمباني تخبز السُكَّانَ ' فاختبئي بأُغنيتي الأخيرةِ، أو بطلقتيَ

الأخيرةِ، يا ابنتي

وتوسّديني كنتُ فحماً أَم نخيلا

نامي قليلا

وتَفَقَّدي أزهارَ جسمكِ،

هل أُصيبتْ؟

واتركي كفِّي, وكأسَيْ شاينا, ودعي الغَسيلا

نامي قليلا

لو أَستطيع أَعدتُ ترتيب الطبيعةِ:

ههنا صفصافةٌ... وهناك قلبي

ههنا قَمَرُ التردُّد

ههنا عصفورةٌ للانتباهِ

هناكَ نافذةٌ تعلِمكِ الهديلَ

وشارعٌ يرجوكِ أن تَبْقَي قليلا

نامي قليلا

كُنَّا نحبكِ، يا ابنتي,

والآن، نعبدُ صمتَك العالي

ونرفعهُ كنائس من بَتُوْلا

هل كنتِ غاضبةً علينا، دون ان ندري.. وندري

آهِ مِنّا ... آهِ ماذا لو خَمَشْنا صُرَّةَ الأُفقِ.

قد يَخْمِشُ الغرقى يداً تمتدُّ

كي تحمي من الغَرَقِ

بيروت – لا

ظهري أمام البحر أسوارٌ و....لا

قد أَخسر الدنيا ' نَعمْ,

قد أَخسر الكلماتِ والذكرى

ولكني أَقول الآن : لا

هي آخرُ الطلقاتِ-لا.

هي ما تبقَّى من هواء الأرض – لا

هي ما تبقَّى من حطامِ الروحِ – لا

بيروت – لا

أَشلاؤنا أَسماؤنا. لا .. لا مَفَرُّ

سقط القناعُ عن القناعِ عن القناعِ,

سقط القناعُ

لا إخوةٌ لك يا أَخي، أَصدقاءُ

يا صديقي، لا قلاعُ

لا الماءُ عندكَ, لا الدواء و لا السماء ولا الدماءُ ولا الشراعُ

ولا الأمامُ ولا الوراءُ

حاصِرْ حصَارَكَ... لا مفرُّ

سقطتْ ذراعك فالتقطها

واضرب عَدُوَّك ... لا مفرُّ

وسقطتُ قربك، فالتقطني

واضرب عدوكَ بي .. فأنت الآن حُرُّ

حُرٌّ

وحُرٌّ...

قتلاكَ، أو جرحاك فيك ذخيرةٌ

فاضربْ بها . إضربْ عدوَّكَ...لا مَفَرُّ

أَشلاؤنا أسماؤنا

حاصرْ حصارَك بالجنونِ

وبالجنونْ

ذهبَ الذين تحبُّهم، ذهبوا

فإمَّا أن تكونْ

أَو لا تكونْ,

سقط القناعُ عن القناعِ عن القناعِ

سقط القناعُ

ولا أَحدْ

إلاَّك في هذا المدى المفتوح للأعداء والنسيانِ,

فاجعل كُلَّ متراسٍ بَلَدْ

لا .. لا أَحَدْ

سقط القناعُ

عَرَبٌ أَطاعوا رُومَهم

عَرَبٌ وبارعوا رُوْحَهُم

عَرَبٌ.. وضاعوا

سَقَطَ القناعُ

والله غَمَّسَ باسمك البحريّ أَسبوعَ الولادةِ واستراحَ الى الأَبَدْ

كُنْ أنتَ. كُنْ حتى تكونْ!

لا ... لا أَحَدْ

يا خالقي في هذه الساعاتِ من عَدَمٍ تَجَلَّ!

لعلَّ لي حُلُماً لأَعْبدَهُ

لَعَلَّ!

علمتَني الأسماءَ

لولا

هذهِ الدولُ اللقيطةُ لم تكنْ بيروت رملا

بيروت – كلا

بيروت – صورتُنا

بيروت – سورتُنا

فإمَّا أَن نكونْ

أَو لا تكونْ

أنا لا أُحبُّكِ،

كم أُحبُّكِ!

غيمتانِ أنا وأنتِ, وحارسان يُتَوِّجان الانتباهَ بصرخةٍ,

ويُمَدِّدان الليلَ حتى الليلَ الأخير. أَقول حين أَقولُ

بيروتُ المدينةُ ليست امرأتي

وبيروتُ المكانُ مُسَدَّسي الباقي

وبيروتُ الزمانُ هُوِيَّةُ ((الآنِ)) المضَّرجِ بالدخانِ

أنا أُحبكِ،

كم أُحبكِ!

غمِّسي باسمي زهورَك وانثريها فوق من يمشي على جُثَّتي

ليتسع السَّرايْ

لا تسحبيني من بقاياكِ, اسحبيني من يديَّ ومن هوايْ

ولا تلوميني، ولوكي مَنْ رآني سائراً كالعنكبوتِ على خطايْ

هل كانَ من حقِّي النزولُ من البنفسجِ والتوهجُ في دمايْ؟

هل كان من حَقِّي عليكِ الموتُ فيكِ

لكي تصيري مريماً

وأصيرَ نايْ؟

هل كانَ من حقِّي الدفاعُ عن الأغاني

وهي تلجأُ من زنازين الشعوب إلى خُطايْ

هل كان لي أنْ أَطمئنّ إلى رؤايَ

وأن أُصدِّق أنَّ لي قمراً تُكوِّرُهُ يدايْ؟

صَدَّقْتُ ما صَدَّقتُ ' لكنِّي سأمشي في خُطايْ

أنا لا أُحبُّكِ

كَمْ أُحبُّكِ ' كم أُحبُّكِ، كَمْ سَنَهْ

أَعطيتني وأَخذتِ عمري. كَمْ سَنَهْ

وأَنا أُسمِّيكِ الوداعَ، ولا أُودِّع غير نفسي . كم سَنَهْ

لم تذكري قرطاجَ؟

هل كنا هواءَ مالحاً كي تفتحي رئتيكِ للماضي,

وتبني هيكلَ القدسِ القديمةِ. كَمْ سَنَهْ

وعدْوكِ باللغةِ الجديدةِ واستعادوا الميتين مع الجريمةِ

هل أَنا أَلِفٌ, وباءٌ، للكتابةَ أَمْ لتفجير الهياكلِ؟

كَمْ سَنَهْ

كنا معاً طَوْقَ النجاةِ لقارَّةٍ محمولةٍ فوق السرابِ,

ودفتر الاعراب؟

كَمْ عَرَبٌ أَتَوْك ليصبحوا غَرْباً

وكَمْ غَرْبٌ أَتاكِ ليدخلَ الاسلامَ من الصلاة على النبيّ,

وسُنَّةِ النفطِ المُقَدّسِ؟ كَمْ سَنَة

وأنا أَصدِقُ أن لي أُماً ستتبعني

وأنكِ تكذبين على الطبيعة و المسدَّس ’ كَمْ سَنَهْ!

بيروت – منتصف اللغهْ

بيروت – ومضةُ شهوتينْ

بيروت – ما قال الفتى لفتاتِهِ

والبحرُ يسمعُ, أَو يوزّعُ صوتَهُ بين اليدينْ.

أنا لا لا أَحبكِ

غمَسي بدمي زهورَكِ وانثريها

حول طائرةٍ تطاردُ عاشقينْ

والبحرُ يسمعُ, أَو يوزِّع صوتَهُ بين اليدينْ.

وأَنا أُحبكِ

غَمِّسي بدمي زهوركِ وانثريها

حول طائرةٍ تطاردني وتسمع ما يقول البحرُ لي

بيروت لا تعطي لتأخذَ

أَنت بيروتُ التي تعطي لتعطي ثم تسأم من ذراعيها

ومن شَبَقِ المُحِبْ

فبأيِّ إمرأةٍ سأُومنْ

وبأيَّ شُبَّاك سأُومنْ

مَنْ تُزَوِّجني ضفائرَها لأَشنق رغبتي

وأَموت كالأُمم القديمة . كم سَنَهْ

أغريتني بالمشي نحو بلاديَ الأولى

وبالطيران تحت سمائيَ الأولى

وباسمك كنتُ أَرفعُ خميتي للهاربين من التجارة والدعارة

والحضارة كَمْ سَنَهْ

كُنَا نَرُشُّ على ضحايانا كلام البرقِ:

بعد هُنَيْهَةٍ سنكون ما كنا وما سنكونُ

إمَّا أن نكون نهارك العالي

وإمَّا أن نعود إلى البحيرات القديمة كَمْ سَنَهْ

لم تسمعيني جَيِّداً لم تردعيني جيداً لم تحرميني من فواكهكِ

الجميلةِ لم تقولي : حين يبتسم المخيَمُ تعبس المدن الكبيرة

كم سَنَهْ

قلنا معاً: أنا لا أَشاءُ , ولا تشائين. اتفقنا كُلُّنا في البحر

ماءٌ . كم سَنَهْ

كانت تُنَظِّمنا يَدُ الفوضى:

تعبنا من نظامِ الغازِ,

من مطرِ الأنابيب الرتيبِ,

ومن صعودِ الكهرباء إلى الغُرَفْ...

حريتي فوضاي. إني أَعترفْ

وسأعترفْ

بجميع أَخطائي , وما اقترفَ الفؤادُ من الأَماني

ليس من حَقِّ العصافير الغناءُ على سرير النائمين,

والإيديولوجيا مهنة البوليس في الدول القويةِ:

من نظام الرقِّ في روما

إلى مَنْعِ الكحولِ وآفةِ الأحزاب في المُدُن الحديثةِ

كَمْ سَنَهْ

نحن البدايةُ والبدايةُ والبدايةُ . كم سَنَهْ

وأَنا التَوَازُنُ بين ما يجبُ ؟

كُنَّا هناكَ ومن هنا ستهاجر العَرَبُ

لعقيدةٍ أُخرى . وتغتربُ

قَصَبٌ هياكلنا

وعروشنا قَصَبُ

في كُلِّ مئذَنَةٍ

حاوٍ , ومغتصبُ

يدعو لأندلس

إنّ حُوصرتْ حَلَبُ

وأَنا التوازُنُ بين مَنْ جاءوا ومن ذهبوا

وأنا التوازُنُ بين مَنْ سَلَبُوا وَمَنْ سُلِبوا

وأَنا التوازُنُ بين من صَمَدُوا وَمَنْ هربوا

وأَنا التوازُنُ بين ما يَجِبُ:

يجبُ الذهابُ إل اليسارْ

يجبُ التوغُّلُ في اليمين

يجبُ التمترسُ في الوسطْ

يجبُ الدفاعُ عن الغلطْ

يجبُ التشكُ بالمسارْ

يجبُ الخروج من اليقينْ

يجبُ انهيارُ الأنظمةْ

يجب انتظارُ المحكمةْ

...وأنا أُحبك , سوف أحتاج الحقيقةَ عندما أَحتاج تصليح

الخرائط والخططْ

أَحتاجُ ما يجبُ

يجبُ الذي يجبُ

أَدعو لأندلسٍ

إن حُوصرتْ حلَبُ

بيروت / فجراً:

يُطلق البحرُ الرصاصَ على النوافِذ . يفتح العصفورُ أُغنيةً مبكرةً . يُطّيرُ جارنا رَفَّ الحمام إلى الدخان . يموتُ مَنْ لا يستطيع الركض في الطرقات : قلبي قطعة من برتقال يابسٍ . أهدي إلى جاري الجريدةَ كي يفتِّش عن أقاربه. أُعزّيه غداً أَمشي لأبحث عن كنوز الماء في قبو البنايةِ أَشتهي جسداً يضيءُ البارَ والغاباتِ . يا ((جيم)) اقتليني

واقتليني واقتليني!

يدخل الطيران أفكاري ويقصفها...

فيقيلُ تسعَ عشرةَ طفلةً.

يتوقف العصفور عن إنشاده....

عاديَّةٌ ساعاتنا – عاديَّةٌ,

لولا صهيل الجنس في ساقيك يا ((جيم)) الجنونْ

والموتُ يأتينا بكل سلاحه الجويّ والبريّ والبحريّ.

ألفُ قذيفةٍ أُخرى ولا يتقدم الأعداء شبراً واحداً.

((جيم))اجمعيني مرةً

ما زلتُ حيَّاً – ألفُ شكرٍ للمصادفةِ السعيدة

يبذل الرؤساء جهداً عند أمريكا لتُفْرِجَ عن مياه الشربِ

كيف سنغسل الموتى؟

ويسأل صاحبي : وإذا استجابت للضغوطِ فهل سيفر موتنا

عن:

دولةٍ...

أَم خيمةٍ؟

قلتُ : انتظرْ ! لا فرق بين الرايتينْ

قلت : انتظر حتى تصب الطائراتُ جحيمها!

يا فجرَ بيروتَ الطويلا

عَجِّلْ قليلا

عَجِّلْ لأعرفَ جيّداً:

إن كنتُ حيَّاً أم قتيلا.

بيروت / ظهراً:

يستمرُّ الفجرُ منذ الفجرِ

تنكسر السماءُ على رغيف الخبزِ.

يَنكسر الهواءُ على رؤوس الناسِ من عبءِ الدخانِ ولا جديد لدى العروبةِ:

بعد شهرٍ يلتقي كُلُّ الملوكِ بكل أَنواعِ الملوكِ ' من العقيدِ

إلى العميد , ليبحثوا خطر اليهود على وجودِ الله أَمّا

الآن فالأحوال هادئة تمتماً مثلما كانت . وإن الموتَ يأتينا بكل

سلاحه الجويِّ والبريِّ والبحريِّ مليون انفجار في المدينة

هيروشيما هيروشيما

وحدنا نُصغي إل رعد الحجارة ' هيروشيما

وحدنا نُصغي لما في الروحِ من عبثٍ ومن جدوى

وأمريكا على الأسوارِ تهدي كل طفل لعبةً للموتِ عنقوديَّةً

يا هيروشيما العاشقِ العربي أَمريكا هي الطاعون , والطاعونُ أمريكا

نعسنا . أَيقظتنا الطائرات وصوتُ أَمريكا

وأَمريكا لأمريكا

وهذا الأفق اسمنتٌ لوحشِ الجوّ.

نفتحُ علبةَ السردين , تقصفها المدافعُ

نحتمي يستارةِ الشباك , تهتز البناية . تقفزُ الأبوابُ . أُمريكا

وراء الباب أمريكا

ونمشي في الشوارعِ باحثين عن السلامة,

من سيدفننا إذا متنا ؟

عرايا نحن , لا أُفقٌ يُغَطينا ولا قبرٌ يوارينا

ويا ... يا يومَ بيروتَ المكسَّرَ في الظهيرهْ

عَجِّلْ قليلا

عَجِّلْ قليلا

عَجِّلْ لنعرف أَين صَرْخَتُنا الأخيرهْ

بيروت / عصراً:

تكثر الحشراتُ.

تزدادُ الرطوبةُ

ترتخي العضلاتُ

نشعر أن للأرض احتفاناً في مفاصلنا

فنصرخ : أيها البطل انكسِرْ فينا!

مساء / فوق بيروت:

الرخامُ

ينزُّ دماً , ويذبحني الحمامُ

إلى مَنْ أَرفعُ الكلماتِ سَقفاً

وهذي الأرضُ يحملُها الغمامُ ؟

ويرحل , حين يرحلُ ' نحو تيهي

أُحدِّقُ في المسدَّس ' وهو ملقىً

على طَرَفِ السرير ' وأَشتهيهِ

وينقذني' وينقذني الكلامُ

ظلامٌ كُلُّ ما حولي ... ظلامُ

بيروت / ليلا:

لا ظلامَ أَشدَّ من الظلامِ

يُضيئني قَتْلي.

أَمنْ حَجَرٍ يقُدُّون النُعاسَ؟

أَمِنْ مزاميرٍ يصكُّون السلاحَ؟

ضحيَّةٌقَتَلَتْ

ضحيَّتَها

وكانت لي هويَّتُها,

أُنادي أشعيا : أخرج من الكتب القديمة مثلما خرجوا , أَزقَّةُ

أورشليم تُعَلِّقُ اللحم الفلسطينيَّ فوق مطالع العهد القديم

وتدّعي أن الضحية لم تُغيّر جلدها

يا أشعيا... لا تَرْثِ

بل أُهْجُ المدينةَ كي أُحبك مَرَّتين

وأُعلنَ التقوى

وأَغفر لليهوديّ الصبيّ بكاءه..

اختلطتْ شخوصْ المسرح الدمويّ:

لا قاضٍ سوى القتلى

وكفُّ القاتل امتزجَتْ بأقوال الشهودِ,

وأُدخل القتلى إلى ملكوت قاتلهم

وتمَّتْ رشوةُ القاضي فأعطى وجهه للقاتل الباكي على شيء

يُحَيِّرُنا...

سَرَقْتَ دموعنا يا ذئب

تقتلني وتدخل جُثَّتي وتبيعها!

أُخرجْ قليلاً من دمي حتى يراك الليلُ أكثر حُلْكَةً!

واخرجْ لكي نمشي لمائدة التفاوض , واضحينْ'

كما الحقيقةُ:

قاتلاً يُدلي بسكّينٍ.

وقتلى

يدلون بالأسماء:

صبرا,

كفر قاسم'

دير ياسين,

شاتيلا!

بيروت / ليلا:

لا تنامي كُلَّ هذا الليلِ

لا تتحدّثي عما يدور وراء هذا البابِ

لا ترمي ثيابك

لا تُعَرّيني تماماً

لا تقولي الحبَّ

لا تعطي سوى فخديكِ

لا تتأوهي فالحرب تسمع زهرة الجسديْنِ

إني ارتديك على الشظية قربَ باب البيت,

نبقى واقفين , وواقفين إلى النهايةِ

واصلي سرقات هذا الشهْد,

زُجّيني بشهوتك السريعة قبلما يأتي إلينا موتنُا الخلفيُّ

إني أُوثُر الموتَ الذي يأتي إلى كتفيَّ..نحلا!

بيروت / ليلا:

مثل باذنجانةٍ...

قمرٌ غبيٌّ مَرَّ فوق الحربِ

لم يركبْ له الأطفالُ خيلا

بيروت / ليلا:

أُمْسِك الآنَ الهواء الأسودَ الصخريَّ,

أكسره بأسناني ، أَعضُ عليهِ .أُدميهِ . وأَركلُهُ

أَكاد أُجَنُّ مما يجعلُ الساعات...رملا

بيروت / ليلا:

قالت امرأةٌ لجنديٍّ قبيحِ الوجهِ:

خذني للرُّكامِ وفُضَّني

لأصير.. أَحلى

بيروت / ليلا:

لم أَجد فيك الخليَّةَ والجزيرةَ

أين ماتَ الشعر!

أين استسلمت للزوجِ ليلى ؟

بيروت / ليلا:

يقصفون مقابر الشهداء , يدثَّرون بالفولاذ ' يضطجعون مَعْ

فيتاتهم , يتزوجون ' يطلِّقون , يسافرون, ويولدون'

ويعملون ويقطعون العمر في دبَّابةٍ...

أهلاً وسهلا!

بيروت / ليلا:

يخرج الشهداء من أشجارهم ' يتفقَّدون صغارهم' يتجولون

على السواحل,

يرصدون الحلم والرؤيا ' يُغطُّون السماء بفائض الألوان'

يفترشون موقعهم'

يُسَمُّون الجزيرة ' يغسلون الماء ' ثم يطِّرزون حصارنا

قططاً .. ونخلا.

بيروت / ليلا:

وحدنا ' والله فينا وحدنا

الله فينا قد تجلّى!

بيروت / ليلا:

يمدح الشعراء قَتْلي في مجالسهم'

ويرتعدون مني حين أطلع بينهم صوتاً وظلاً

بيروت / ليلا:

آهِ ’ يا أفقاً تبدَّى

من حذاءِ مقاتلٍ

لا تنغلقْ

لا تنغَلِقْ أَبداً

لئلاّ...

بيروت / ظهراً:

اليوم يَنْشَقُّ الحصانْ.

اليوم ينشقُّ الحصانُ إلى نهاريْنِ,

المدينةُ والقصيدةُ تخرجان

من خصر أَجملنا , سميرْ درويشْ’

ليحتفل المكانْ

بنا .. وينسبنا إلى أَحَدٍ

ليعطي العائِلَهْ

شجراً وأَسماءً

أَتعرفُ مَنْ أَنا حتى تموت نيابةً عنِّي ؟

ستمضي القافِلَهْ

جازاكَ ربُّكَ... سوف تمضي القافِلَهْ

لا ’ ليس شعراً أن ترى قمراً ينَقِّطُ خارطهْ

لا , ليس شعراً ان ترتِّب ذكرياتي الساقطَهْ

فانهض على فَرَسِ الدُخانْ

وارحلْ معي ’ من أَجل ِ أُمِّكْ...

بيروت / عصراً:

زَمَنٌ مضى

لكنه لا ينتهي

بيروت / فجراً:

الشاعرُ افتُضِحَتْ قصيدتُهُ تماما

وثلاثُة خانوهُ:

تموزٌ

وإمرأةٌ

وإيقاعٌ

فَنَامَا....

لا يستطيع الصوتُ أن يعلو على الغارات في هذا المدى

لكنهُ يُصغي لموجتِهِ الخصوصيَّهْ:

موتٌ وحريَّهْ

يصغي لموجتِه ويتفتحُ وقتَهُ لجنونِهِ

من حقِّه أن يُجلس السأمَ الملازمَ فوق مائدةٍ

ويشرب قهوةً مَعَهُ

إذا ابتعد الندامى

الشاعرُ افْتُضِحَتْ قصيدتُهُ تماما

بيروتُ تخرجُ من قصيدتِهِ

وتدخل خوذةَ المُحتلِّ’

مَن يُعطيه دهشتَه

أَرُزَّاً أَو...سلاما

الشاعرُ أُفْتُضِحَتَ قصيدتُهُ تماما

في بيته بارودةٌ للصَّيْدِ,

في أَضلاعه طَيْرٌ

وفي الأشجارِ عُقْمٌ مالحُ

لم يشهدِ الفصلَ الأخيرَ من المدينةِ.

كُلُّ شيء واضحٌ منذ البدايةِ,

واضحٌ

أو واضحٌ

أو واضحٌ

وخليلُ حاويْ لا يريد الموتَ ' رُغْمَاً عنهُ

يُصغي لموجَتِهِ الخصوصيَّهْ

موتٌ وحريَّهْ

هو لا يريد الموتَ رغماً عنهُ

فليفتحْ قصيدتَهُ

ويذهبْ..

قبلَ أن يُغريه تموزٌ ' وإمرأةٌ ' وإيقاعٌ

....وناما

الشاعرُ أُفْتُضِحَتْ قصيدتُهُ تماما

بيروت / فجراً

بيروت / ظهراً

بيروت / ليلاً:

يخرج الفاشيُّ من جسدِ الضحيَّهْ

يرتدي فصلاً من البارود : أُقْتُلْ – كي تكونْ

عشرين قرناً كان ينتظُر الجنونْ

عشرين قرناً كان سفّاحاً مُعَمَّمْ

عشرين قرناً كان يبكي.. كان يبكي

كان يخفي سيفَهُ في دمعَتِهْ

أَو كان يحشو بالدموع البندقيَّهْ

عشرين قرناً كان ينتظر الفلسطينيَّ في طرف المخيَّمْ

عشرين قرناً كان يعلَمْ

أن البكاءَ سلاحُهُ

صبرا – فتاةٌ نائمهْ

رحل الرجالُ إلى الرحيلْ

والحرب نامت ليلتين صغيرتين,

وقدَّمَتْ بيروتُ طاعتها وصارتْ عاصمَهْ....

ليلٌ طويلٌ

يرصدُ الأحلامَ في صبرا'

وصبرا- نائمهْ

صبرا- بقايا الكفِّ في جسدٍ فتيلٍ

ودِّعتْ فرسانها وزمانها

واستسلمأ للنوم من تعبٍ ' ومن عَرَبٍ رَمَوْها خلفهم

صبرا – وما ينسى الجنودُ الراحلون من الجليلِ

لا تشتري وتبيعُ إلاَّ صمتها

من أجل وردٍ للضَّفيرهْ

صبرا- تغني نصفَها المفقودَ بين البحرِ والحربِ الأخيرهْ:

لمَ ترحلونَ

وتتركون نساءَكم في بطنِ ليلٍ من حديدِ ؟

لمَ ترحلونْ

وتعلِّقون مَسَاءَكُمْ

فوق المخَّيم والنشيدِ ؟

صبرا- تُغَطِّي صدرها العاري بأُغنية الوداعْ

وتَعُدُّ كفَّيها وتخطيءُ

حين لا تجد الذراعْ:

كَمْ مرةً ستسافرونْ

ولأيِّ حُلمْ؟

وإذا رجعتم ذات يومْ

فلأيِّ منفى ترجعونَ'

لأيِّ منفى ترجعونْ؟

صبرا – تُمَزِّق صدرها المكشوفَ:

كم مَرَّهْ

تتفتَّحُ الزهرهْ

كم مرَّةً

ستُسافر الثورهْ؟

صبرا- تخافُ الليل . تسندهُ لرُكْبتها

تغطيهِ بكحلِ عيونها . تبكي لتُلْهيهِ:

رحلوا وما قالوا

شيئاً عن العودهْ

ذَبلوا وما مالوا

عن جمرةِ الوردهْ!

عادوا وما عادوا

لبداية الرحلهْ

والعمرُ أَولادُ

هربوا من القُبْلَهْ.

لا ' ليس لي منفى

لأقول : لي وطنُ

الله ' يا زَمَنُ!....

صبرا- تنامُ . وخنجرُ الفاشيِّ يصحو

صبرا تنادي ... مَنْ تنادي

كُلُّ هذا الليلِ لي ' والليلُ ملحُ

يقطع الفاشيُّ ثدييها – يقلُّ الليلُ-

يرقص حول خنجرهِ ويلْعَقُهُ . يغني لانتصار الأرْزِ موالاً,

ويمحو

في هدوءٍ... في هدوءٍ لحمَها عن عَظْمِها

ويمدِّدُ الأعضاءَ فوق الطاولَهْ

ويواصل الفاشيُّ رقصَتَهُ ويضحك للعيون المائلَهْ

ويُجَنُّ من فرحٍ وصبرا لم تعد جسداً:

يُرَكِّبها كما شاءتْ غرائزهُ ' وتصنعها مشيئتهُ

ويسرق خاتماً من لحمها ' ويعودُ من دمها إلى مرآتِهِ

ويكون-بحرُ

ويكون – برُّ

ويكون – غيمُ

ويكون- دَمْ

ويكون – ليلُ

ويكون – قتلُ

ويكون – سبتُ

وتكون – صبرا

صبرا – تقاطُعُ شارعيْنِ على جَسَدْ

صبرا – نزولُ الروحِ في حَجَرٍ

وصبرا – لا أحدْ

صبرا- هوية عصرنا حتى الأبدْ...

بيروت / أمسِ / الآنَ/ بعدَ غدٍ:

نشيدٌ للخريفِ

صُوَرٌ لما بعد النهارْ

وظلالُ إمرأةٍ غريبهْ

وطني حقيبهْ

وحقيبتي وطني

ولكن ... لا رصيفَ,

ولا جدارْ

لا أرضَ تحتي كي أموتَ كما أشاءُ'

ولا سماءْ

حولي

لأثقبَها وأدخلَ في خيام الأنبياءْ

ظهري إلى الحائطْ

الحائطِ / الساقطْ!

وطني حقيبهْ

وحقيبتي وَطَنُ الغَجَرْ

شعبٌ يُخَيِّمُ في الأغاني والدخانْ

شعبٌ يُفَتِّشُ عن مكانْ

بين الشظايت والمطْر

وجهي على الزهرهْ

الزهرة / الجمرهْ

وطني حقيبهْ

في الليل أفرشها سريرا

وأنامُ فبها,

أخدعُ الفتياتِ فيها

أدفن الأحباب فيها

أرتضيها لي مصيرا

وأموتُ فيها

كَفِّي على النجمهْ

النجمةِ / الخيمهْ

وطني حقيبهْ

من جلدِ أحبابي

وأندلسَ القريبهْ

وطني على كتفي

بقايا الأرضِ في جسدِ العروبَهْ

قلبي على الصخرهْ

الصخرةِ / الحرَّهْ

يا أهلَ لبنانَ... الوداعا

شكراً لكُلِّ شجيرةٍ حَمَلَتْ دمي

لتضيءَ عيدَ الخبزِ ’

أو لتضيءَ للمحتلِّ وجهي كي يرى وجهي

ويرتديَ الخداعا

شكراً لكُلِّ سحابةٍ غَطّتْ يديَّ

وَبَلَّلَتْ شفتيَّ ’

حتى أعطت الأعداء باباً ... أو قناعا

شكراً لكُلِّ مُسَدَّسٍ غطّى رحيلي

بالأرُزِّ وبالزهور,

وكان يبكي أو يزغرد ما استطاعا

يا دمعةً هي ما تبقّى من بلادٍ

أُسندُ الذكرى عليها... والشُّعاعا

يا أهل لبنانَ الوداعا!

اليوم أكملتُ الرسالةَ فانشروني , إن أردتم ’ في القبائلِ توبةً

أو ذكرياتٍ

أو شراعا.

اليوم أكملتُ الرسالةَ فيكُمُ

فلتصفئوا لهبي , إذا شئتم ' عن الدنيا'

وإنْ شئتمْ فزيدوهُ اندلاعا

أنا لي , كما شاءتْ خطايَ

حملتُ روحي فوق أيديكم فراشاتٍ,

وجسمي نرجساً فيكمْ,

وموتايَ اندفاعا

يا أَهْلَ لبنانَ... الوداعا

هذا دمي ' ياأهْلَ لبنان ' ارسموهْ

قمراً على ليلِ العَرَبْ.

هذا دمي – دمُكم خذوه ووزّعوهْ

شجراً رحيلي عن نوافذكم وعن قلبي انحتوهْ

حجراً على قبرِ العربْ

هذا بكاء رصاصنا , هذا يتيم زواجنا ' فلترفعوهْ

سهراً على عُرس العربْ

هذا نشيجي مزّقُوه وبعثروهْ

مطراً على أرضِ العربْ

هذا خروج أصابعي من كفِّكمْ

هذا فطام قصيدتي ' فَلْتكتبوهْ

وتراً على طَرَب العربْ

هذا غبار طريقتنا , فلترفعوهْ

لهمو حصوناً ' أو قلاعاً

يا أهْلَ لبنانَ الوداعا

سيجيئكم مَطَرٌ

ويغسلُ ما تركتُ على شوارعكم من الكلماتِ,

يطردُ ما تركتُ على نوافذكم من الشهواتِ

يمحو ما لَمَسْتُ من الصَّنوبرِ في جبالِكُمُ

وينسيكمْ فتيّ كسرَ الهواءَ على موائدكم قليلاً

أو أضاع يديهِ في أيديكم سَنَةً ' وضاعا

يا أهْلَ لبنانَ... الوداعا

حدّقتُ في كَفّي

لأُبصرَ ما وراء البحرِ-

تلك وسيلتي لتَبَصُّرِ الأشياءِ-

بحرٌ , ثم بحرٌ ' ثم بحرٌ

مَنْ رآني

عَدَّ أكفاني

وغطى جرحكم كي يشتري جبلاً

ويبتاعَ الصراعا

يا أهْلَ لبنانَ.... الوداعا

لا جوعَ في روحي,

أكلتُ من الرغيف الفذِّ ما يكفي المسيرَ إلى نهايات الجهات.

عشاؤكم ليس الأخير

وليس فينا من تراجَعَ ' أو تداعى

يا أهْلَ لبنان ... الوداعا

جَسَدانِ في تابوتِ هذا الشرق نحنُ

يزوّودان المزوَدَ المنيَّ بالصرخاتِ'

نحن بشارة الميلادِ نحنُ

وصورتانِ لخطوةٍ قد حاولتْ

قد حاولتْ

قد حاولتْ

أنْ تَهَديَ الشرقَ المَشَاعا

يا أهْلَ لبنانَ... الوداعا

إسمان للتوحيد نحن:

على مشيئتنا أردنا أن نكونَ

ولا يكونَ الناسُ في الدنيل متاعا

يا أهْلَ لبنانَ... الوداعا

والآن ' أكملنا رسالتنا

إذْ أُتِّحدَ الشقيقُ مع العدوّ

ولم نجد أرضاً نُصَوّب فوقها

دَمَنا

ونرفعه قلاعا

ي أهْلَ لبنانَ ... الوداعا

اليوم إنجيلُ السوادْ'

اليومَتابَتْ مريمٌ عن توبةِ التوباتِ وارتفع الحدادْ

إلى جبين الله

وأُختفتِ الملائكةُ الصغيرةُ

في أكاليلِ الرمادْ...

والبحرُ أبيضُ

هذه سُفني الأخيرهْ

ترسو دمع المدينة , وهي ترفع رايتي,

لا رايةٌ بيضاء في بيروت

شكراً للذي يحمي المدينة من رحيلي

للَّتي مَدَّتْ ضفيرتها لتحملني إلى سفني الأخيرهْ

-أين تذهبُ ؟

ليس لي بابٌ لأفتحَهُ لفارسيَ الأخيرْ

-والسبتُ أسودٌ,

ليس لي قلبٌ لأخلعَهُ على قدميكَ يا ولدي الصغيرْ

-أنا لا أودِّع ' بل أُوزِّع هذه الدنيا

على الزِّبد الأخيرْ

-وأين تذهبُ ؟

أينما حَطَّتْ طيورٌ البحرِ الكبيرْ

البحرُ دهشتنا , هشاشتُنا

وغربتُنا ولعبتُنا

والبحرُ صُورَتُنَا

ومَنْ لا بَرَّ لَهْ

ولا بَحْرَ لَهْ...

.....بَحْرٌ أمامكَ' فيكَ ' بحر من ورائكَ.

فوق هذا البحر بَحْرٌ ' تحتهُ بَحْرٌ

وأنتَ نشيدُ هذا البحرِ...

كَمْ كنا نحبُ الأزرقَ الكحليَّ لولا ظلنا المكسور فوق البحرِ,

كَمْ كن نُعِدُّ لشهرِ أيلولَ الولائمَ

-عَمَّ تبحث يا فتيَّ في زورق الأوديةِ المكسورِ ؟

-عن جيشٍ يحاربني ويهزمني فانطق بالحقيقةِ ثم أسأل : هل أكونُ مدينةَ الشعراء يوماً؟

-عَمَّ تبحث يا فتىً في زورق الأوديسةِ المكسورِ؟

-عن جيش أُحاربهُ وأهزمهُ,

وعن جُزُرٍ تُسمِّيها فتوحاتي , وأسأل : هل تكون مدينةُ الشعراء

وَهْمَا؟

-عَمَّ تبحث يا فتيّ في زورق الأوديسةِ المكسور عَمَّ؟

-عن موجةٍ ضيعتها في البحرِ

عن خاتَمْ لأُسيّجَ العالمْ بحجود أُغنيتي

-وهل يجدُ المهاجر موجةً ؟

-يجد المهاجر موجةً غرقتْ ويُرجعها مَعَهْ

بحر لتسكن ' أم تضيعْ

بحلا لأيلولَ الجديدِ أم الرجوع إلى الفصول الأربعَهْ

بحر أمامك, فيك بحرٌ من ورائكَ

تفتح الموجَ القديمَ : وُلدتُ قرب البحر من أمٍّ فلسطينيةٍ وأبٍ

أراميٍّ . ومن أمٍّ فلسطينيةٍ وأبٍ عروبيٍّ . ومن أمٍّ

ويُحررون جمالهم مني...

أنا الحجر الذي شدَّ البحار إلى قُرون اليابسهْ

وأنا نبيُّ الأنبياءِ

وشاعرُ الشعراءِ

منذ رسائل المصريّ في الوادي إلى أشلاء طفل في شاتيلا

أنا أوَّلُ القتلى وآخر مَنْ يموتْ

إنجيلُ أعدائي وتوراةُ الوصايا اليائسهْ

كُتَبتْ على جسدي

أنا ألفٌ ' وباءٌ في كتاب الرسم'

يشبهني ويقتلني سوايْ

كُلُّ الشعوب تعوَّدَتْ أن تدفن الموتى بأضلاعي

وتبني معبداً فيها

وترحلُ عن ثرايْ

وأنا أضيقُ أمام مملكتي

وَتَتَّسِعُ الممالك فيَّ,

يسكنني ويقتلني تزوَّجت أمي,

وأمي لم تكن إلاّ لأمي

خصرها بحرٌ ذراعاها سحابٌ يابسٌ

ونُعَاسُها مطرٌ ونايْ

وأنا أفيض أمام أغنيتي

وتحبسني خناجرها

يؤاخيني ويقتلني سوايْ

....وأنا نشيدُ البحرِ.

لا أرضى بما يرضي دَمَ الإغريقَ من ريحٍ تهبُّ لتنتهي المأساةُ

بالمأساة قد ذبحوك كي يجدوك كرسياً فلا تجلسْ

لأنَّ جميع آلهتي كلابُ البحرِ

فاحذرها ولا تذهب إلى القُربانِ....

إن الريح واقفةٌ

فلا تلمسْ يدَ القرصانِ،

لا تصعد إلى تلك المعابدِ

لا تصدِّقْ

لا تصدِّقْ

فهي مذبحةٌ

ولا تخمدْ هجيرك عندما يتقمَّص السجَّان شكل الكاهنِ

الرسميّ,

إنَّ جميع هآلهتي كلابُ البحرِ

فاحذرْها

ودَعْ...دَعْ كلَّ شيء واقفاً

دَعْ كُل ما ينهارُ منهاراً ’

ولا تقرأ عليهم أيَّ سيءٍ من كتابكْ!

والبحرُ أبيضُ

والسماءُ

قصيدتي بيضاءُ

والتمساحُ أبيضُ

والهواءُ

وفكرتي بيضاءُ

كلبُ البحر أبيضُ

كل شيء أبيضٌ:

بيضاءُ ليلتُنا

وخطوتنا

وهذا الكونُ أبيضُ

أصدقائي

واللائكةُ الصغارُ

وصورة الأعداءِ

أبيضُ, كل شيء صورةٌ بيضاءُ هذا البحرُ ’ مِلء البحرِ ’

أبيضُ

لستَ آدمَ كي أقول خرجتَ من بيروت منتصراً على الدنيا

ومنهزماً أمام الله

الأرضُ إعلانٌ على جدران هذا الكون,

حَبَّةُ سُمْسُمٍ ’ قتلاكَ

والبلقي سدى

فاعطِ المدى

إسم العيونِ المهملَهْ

لك أن تكون- ولا تكونْ

لك أنْ تُكوَووَّنْ

أوْلا تُكَوِّنْ

كل أسئلة الوجودِ وراء ظِلّك مهزلَهْ

والكونُ دفترك الصغيرُ,

وأنت خالقُهُ

فدوِّن فيه فردوس البداية, يا أبي...

أو لا تُدَوِّنْ

أنت... أنتَ المسألَهْ

ماذا تريدُ؟

وأنت من أُسطورةٍ تمشي إلى أُسطورةٍ

عَلَمَاً؟

وماذا تنفع الأعلامُ...

هل حَمَتِ المدينَةَ من شظايا قنبُلَهْ؟

ماذا تريدُ ؟

جريدةً؟

أتفقِّسُ الأوراقُ دُوريّاً

وتغزلُ سنبُلَهْ؟

ماذا تريدُ؟

أشْرِطَةً؟

هل يعرف البوليسُ أين ستحبل الأرضُ الصغيرةُ بالرياح

المُقْبِلَهْ؟

ماذا تريدُ؟

سيادةً فوق الرَمَادِ؟

وأنت سَيِّدُ رُوحِنَا يا سَيِّد الكينونّةِ المتحوِّلّهْ

فاذهب....

فليسَ لك المكانُ ولا العروش / المزبَلَهْ

حُرّيَّةُ التكوين أنتَ

وخالقُ الطرقات أنتَ

وأنت عكسُ المرحلَهْ

واذهبْ فقيراً كالصلاةِ

وحافياً كالنهر في درب الحصى

ومُؤَجَّلاً كقرنفُلَهْ

لا' لست آدم كي أقول خرجتَ من بيروت أو عَمَّانَ أو

يافا, وأنت المسألَهْ

فاذهب إليكَ ' فأنَتَ أوسعُ من بلاد الناسِ ' أوسعُ من فضاء

المقصلَهْ

مستسلماً لصواب قلبكَ

تخلع المدنَ الكبيرةَ والسماءَ المُسْدَلَهْ

وتمدُّ أرضاً تحت راحتك الصغيرة,

خيمةً

أو فكرةً

أو سنبلَهْ

كَمْ من نبيٍّ فيك جَرَّبَ

كَمْ تعذَّب كي يُرَتَّبَ هيكَلَهْ

عبثاً تحاول يا أبي مُلْكاً ومَمْلَكَةً

فَسِرْ للجُلْجُلَهْ

واصْعَدْ معي

لِنُعيْدَ للروح المُشَرَّد أوَّلَهْ

ماذا تُريد , وأنت سَيِّدُ روحنا

يا سَيِّدَ الكينونة المتحوِّلَهْ؟

يا سَيِّدَ الجمرهْ

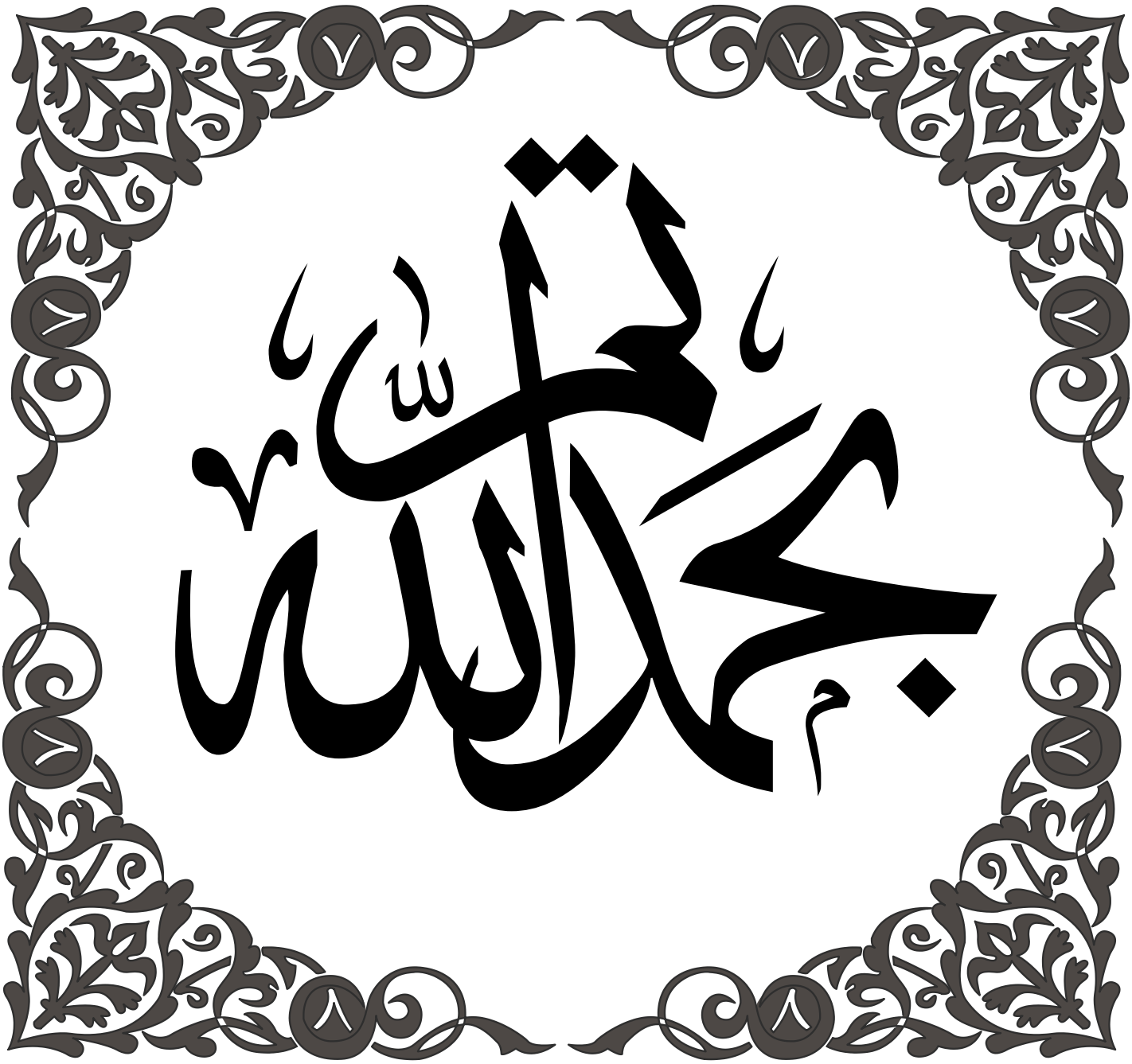
يا سَيِّدَ الشُّعْلَهْ

ما أوسع الثورة

ما أضيقَ الرحلة

ما أكبَرَ الفكرة

ما أصغَر الدولة...!


تم بحمد الله

ملخص:

تناولت الدراسة جانبًا فنيًا مهمًا في تجربة الشاعر الإبداعية، تمثلت في ظاهر التكرار حيث استثمر الشاعر تجلياتها الفنية وفاعليتها الدلالية وأبعادها الجمالية، لتشكل لغته الشعرية على نحو يكسبها طاقات إيحائية، وإمكانات تعبيرية قادرة على تجسيد رؤيته التجديدية، وخروجه عن المتداول والمألوف في دلالات الألفاظ واستثماره لفاعلية التكرار في التشكيل الفني لقصيدته، بهدف إثرائها من حيث الإيقاع الموسيقي الّذي جعلها قصيدة متماسكة متصفة بالوحدة العضوية، كما قصد الشاعر أن يوظّف هذا العنصر البديعي في المضامين المطروحة في شعره.

اعتمد الشاعر في عرض نصه على جملة من التقنيات التي تحمل أبعادا نفسية و مرام دلالية، يمكن من خلالها الولوج إلى وجدان الشاعر ومن هذه التقنيات التكرار باعتباره آلية من آليات الاتساق النصي، تضفي على الكلمات إيحائية خاصة.

وإذا كان التكرار يعد مفتاحا للفكرة المسلطة على الشاعر، فإن هذا البحث يهدف إلى الكشف عن جمالياته في ديوان"مديح الظل العالي "للشاعر محمود درويش و إلى محاولة التعرف على مفهوم التكرار و أهم بواعثه، و إلى أي مدى استطاع الشاعر أن يوفق في بنائه ليجعل منه أداة فاعلة داخل النص الشعري كما حاولنا التعرف على أنماطه(الهندسي –الشعوري – الوظيفي–) وأهم أغراضه ومستوياته، التي تتمثل في تكرار"الحرف،الكلمة،العبارة والمقطع والصور.

الكلمات المفتاحية :

التكرار، التماسك النصي ، محمود درويش، الاتساق ،الترابط، الإيقاع الموسيقي ، مديح الظل العالي، الجمالية، البنية، الكلمة.

ملخص

تناولت الدراسة جانبًا فنيًا مهمًا في تجربة الشاعر الإبداعية، تمثلت في ظاهر التكرار حيث استثمر الشاعر تجلياتها الفنية وفاعليتها الدلالية وأبعادها الجمالية، لتشكل لغته الشعرية على نحو يكسبها طاقات إيحائية، وإمكانات تعبيرية قادرة على تجسيد رؤيته التجديدية، وخروجه عن المتداول والمألوف في دلالات الألفاظ واستثماره لفاعلية التكرار في التشكيل الفني لقصيدته، بهدف إثرائها من حيث الإيقاع الموسيقي الّذي جعلها قصيدة متماسكة متصفة بالوحدة العضوية، كما قصد الشاعر أن يوظّف هذا العنصر البديعي في المضامين المطروحة في شعره.اعتمد الشاعر في عرض نصه على جملة من التقنيات التي تحمل أبعادا نفسية و مرام دلالية، يمكن من خلالها الولوج إلى وجدان الشاعر ومن هذه التقنيات التكرار باعتباره آلية من آليات الاتساق النصي، تضفي على الكلمات إيحائية خاصة. وإذا كان التكرار يعد مفتاحا للفكرة المسلطة على الشاعر، فإن هذا البحث يهدف إلى الكشف عن جمالياته في ديوان"مديح الظل العالي "للشاعر محمود درويش و إلى محاولة التعرف على مفهوم التكرار و أهم بواعثه، و إلى أي مدى استطاع الشاعر أن يوفق في بنائه ليجعل منه أداة فاعلة داخل النص الشعري كما حاولنا التعرف على أنماطه (الهندسي -الشعوري – الوظيفي-) وأهم أغراضه ومستوياته، التي تتمثل في تكرار"الحرف،الكلمة،العبارة والمقطع والصور.

الكلمات المفتاحية :

التكرار؛ التماسك النصي؛ محمود درويش؛ الاتساق؛ الترابط؛ الإيقاع الموسيقي؛ مديح الظل العالي؛ الجمالية؛ البنية؛ الكلمة.

نوقشت يوم 06 أبريل 2017