دراسَةٌ في البِنْيةِ والدَّلالَة

د / هانئ إبراهيم الدسوقي عبد الوهاب الوكيل

الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية

كلية الآداب ، جامعة الجوف ، المملكة العربية السعودية حالياً

ومدرس النحو والصرف

قسم اللغة العربية – كلية التربية – جامعة عين شمس

مُقَدِّمَةٌ

التَّكرارُ لُغةً مصدرُ الفعل الثُّلاثيِّ (كرَّ) ، أو (كَرَرَ) ، على (تَفْعَال) سمِاعاً على غيرِ قياس، دلالة على المبالغة، ففي اللِّسان : « الكَرُّ الرُّجوعُ يُقَالُ :كَرَّهُ وكَرَّ بنفسه يتعدَّى ولايتعدَّى، والكَرُّ مصدرُ كَرَّ عليه يكُرُّ كَرًّا وكُرورا وتكرارا ... وكَرَّرَ الشَّيء، وكركره أَعادِهُ مرَّةً بعدِ أُخرى »1، ويقول « الزَّركشيُّ » : « هو مصدر كرر إذا ردَّد وأَعاد ، وهو (تفعالٌ) بفتحِ التَّاء ، وليس بقياسٍ ، بخلاف التَّفعيل ، وقال الكُوفيُّون : هو مصدرُ (فعَّلَ) ، والألفُ عوضٌ من الياءِ في التَّفعيل ، والأَوَّلُ مذْهبُ سيبويهِ »2، أمَّا اصطلاحاً فهو « عبارة عنَ الإتيان بشيءٍ مرَّةً بعد أخرى »3.

فمعانيه تدور حول الرجوع والإعادة ، غير أنَّ ثَمَّةَ فرقاً بين الرجوع والإعادة ؛ لأنَّ « التكرار يقع على إعادة الشيء مرَّة ، وعلى إعادته مرَّات ، والإعادة للمرَّة الواحدة . ألا ترى أنَّ قول القائل : أعاد فلان كذا لا يفيد إلا إعادته مرَّة واحدة ، ولذا قال : كرَّر كذا كان

---

[1] لسان العرب – ابن منظور الإفريقي : مجلد 13/ 46 [دار صادر – بيروت – لبنان – ط 3 – 2004 م]

[2] البرهان في علوم القرآن – الإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي :مجلد 3/8-9 [تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – مكتبة دار التراث – د . ط – د . ت]

[3] معجم التعريفات – علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني : 59 [تحقيق ودراسة محمد صديق المنشاوي – دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير – د.ط – د.ت]

كلامه مبهما لم يُدرَ أعاده مرَّتين أو مرَّات ، وأيضا فإنَّه يقال : أعاده مرَّات ، ولا يُقال : كرَّره مرَّات».[4]

وتعدُّ تقنية التَّكرار (**Repetition**) جُزءًا لا ينفكُّ من بنية النَّصِّ ، وآليَّة تعبيريَّة وأسلوبيَّة تعمل على دعم علاقات الترابط الدلالي الداخليَّة ، وتقوية المعاني ، وتعميق الدلالات ، إلى جانب ما تُسهم بهفيالتماسك والتلاحم بين مكوِّنات النَّصِّ من خلال علاقات الامتداد الخارجية ، وما تضفيه من سمات جماليَّة وإيقاعيَّة على إطارها الخارجيِّ .

وتتشكلُ البنية التَّكرارية عبر وحدات لفظيَّة ، وأنساق تركيبية تمتد عبر تكرار الحروف أو الكلمات أو العبارات والجمل ، أو من خلال إعادة تشكيل الدلالات والمعاني في إطار صور لفظية مختلفة ، فيأتي « **المتكلِّم بلفظٍ ثُمَّ يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متَّفق المعنى أو مختلفًا ، أو يأتي بمعنى ثُمَّ يعيده ، وهذا شرط اتِّفاق المعنى الأوَّل والثَّاني ، فإنْ كان متَّحد الألفاظ والمعاني ، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النَّفس ، وكذلك إذا كان المعنى متَّحدا ، وإن كان اللفظان متَّفقين والمعنى مختلفًا ، فالفائدة في الإتيان به الدَّلالةُ على المعنيين المختلفين** ».5

ولم يفت القدماء الكشف عن أنماطه وتبيين دلالاته وأبعاده ، حين أدركوا أنَّه تقنية معقَّدة مركَّبة لا يتفطَّن إليها إلا مَنْ تبصَّر بفنون الصنعة اللفظيَّة وخفايا صياغتها وتركيبها ، وأدرك قيمتها البلاغية ، لأنَّ « **الكلامَ إذا تكرَّر تقرَّر** »6 ، كما لاحظوا أنَّه قلما يخلو إبداع أحد « **من الشعراء المجيدين أو الكتَّاب من استعمال ألفاظ يديرها في شعره** »7 ، فهو

---

[4] الفروق اللغوية – للإمام الأديب اللغوي أبي هلال العسكري : 39 [حققه وعلَّق عليه محمد إبراهيم سليم – دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع – د.ط – 1997م]

[5] معجم النقد العربي القديم – أحمد مطلوب : 411/1 [دار الشؤون الثقافيَّة العامة – بغداد – ط 1 – 1989م]

[6] الإتقان في علوم القرآن – الحافظ جلال الدين السيوطي : 199/3[تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - من منشورات وزارة الشئون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد – المملكة العربية السعودية – د . ط – د . ت]

[7] سر الفصاحة – ابن سنان الخفاجي : 106 [دار الكتب العلمية – بيروت – الطبعة الأولى – 1402ه/1982م]

1219« **أبلغ مِن التأكيد ، وهو من محاسن الفصاحة** »8 ، ولذلك فقد اهتمت به العرب وجعلت من سننِ كلامها « **التَّكرير والإعادة ، وإرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر**»9 .

فالتّكرار بوصفه أحد أصول الصَّنعة اللفظيَّة ، لم يكن ببعيدٍ عن تناول علماء العربية القدامى من نحاةٍ وبلاغيين ومفسِّرين ونقّادٍ ؛ فحرَّروا مصطلحه ، ورصدوا أنماطه وملامحه ومستوياته ، ووقفوا على وظائفه ودلالاته وما يتضمنه من إمكانات تعبيرية حين تتم السيطرة ويخضع لما يخضع له الشعر من قيم ذوقية وجمالية ، ولا يتحوَّل إلى نوع من التكرار اللفظي المبتذل التي يلجأ إليها أولئك الشعراء الذين يفتقرون إلى الموهبة والأصالة والحسِّ اللغوي.[10]

كما يُمثِّلُ التّكرار أحد الظواهر التي نالت اهتماماً كبيراً لدى الدَّارسين المحدثين ؛ فكان لها حضور قويٌّ في دراساتهم، بوصفها شكلاً من أشكال التَّماسك النَّصِّيِّ ، واستراتيجيَّة أسلوبيَّة تُسهم في ترابط النصِّ على المستويين الشَّكليِّ والدَّلاليِّ ، كما تُمثِّلُ عناصرها المتكررة شفرة الولوج إلى القضية التي تلحُّ على المبدع ، وإحدى الآليَّات التي تعزِّز مَقْصديَّتَه .

وقد وظّف الشعراء والأدباء المحدثون هذه التّقنية في نظمهم ونثرهم ، واستعملوا جُلَّ أشكالها وأنواعها ، وأضافوا إلى القصيدة الحديثة أشكالاً إضافية ، وارتكزوا على البنية التكرارية كتقنية تعبيرية تفصح من خلالها قصائدهم عن الكثير من أسرارها ، وتُسهم في تشكيل مواقفهم وصورهم والإفصاح عن مقصديتهم ، ولأنَّ التكرار قيمة جمالية تُسهم في تأسيس شعرية النَّصِّ فقد اعتمدوه آلية مهمَّة لنموِّ عباراتهم وتطويرها ، ودعم قيمها الجمالية والموسيقية .

---

[8]الإتقان في علوم القرآن – الحافظ جلال الدين السيوطي : 199/3

[9]الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها ، وسنن العرب في كلامها – أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا : 158 [علّق عليه ووضع حواشيه أحمد حسن بسج – منشورات محمد علي بيضون – دار الكتب العلمية – لبنان – بيروت – الطبعة الأولى 1418ه / 1997م]

[10] انظر : قضايا الشعر المعاصر – نازك الملائكة : 231 [منشوراتمكتبةالنهضة – لبنان – الطبعةالثالثة – 1967م .]

وتكمن **أهميَّة** هذه الدِّراسة في محاولتها الكشف عن جماليَّات التَّكرار وأثره في تحقيق التَّماسك والتَّلاحم في هذه القصيدة عبر علاقات الامتداد الخارجيِّ التي تسبك النَّصَّ من الناحية الشكليَّة ، أو علىِ مستوى التَّعالق الداخليِّ الذي يحبك العلاقات الدلاليَّة ، وكيف أسهم توظيف البنية التَّكراريَّة في إثراء نواتجها الدلالية ، ودعم المقصديَّةالتي يلحُّ عليها الشَّاعر .

وهو ما نحاول من خلاله الوصول إلى فهم أعمقَ **للإشكالية** التي تواجهها والتي تتمثَّلُ في الجدل القائم حول مدى فاعليَّة البنى التكرارية في جماليَّات التشكيل ، وحركيَّة الإيقاع وتفعيل بؤر الدلالة ، أم إنَّه مجرَّد تكرار لفظيٍّ مبتذل ، تلك الإشكاليَّة التي فرضت حفنة من **التساؤلات** التي تحاول هذه الدراسة الإجابة عنها ، والتي تتمثَّل في :

- ما مدى فاعلية تقنية التكرار في دعم الطاقات التعبيريَّة ، وخلق فضاءات دلالية فسيحة
- هل أسهم التَّكرار فيتماسك البنية التركيبية للقصيدة بمستوياتها الصَّوتيَّة والصَّرفيَّة والتركيبيَّة والدَّلاليَّة؟
- هل أضفى التَّكرار الأثر الجماليَّ المرجوَّ على الإطار الشكليِّ ، والحركيَّة الإيقاعيَّة للنَّصِّ ؟
- هل أسهمت رؤية الشاعر ، ومنطقه الخاصُّ في آليَّات توظيفه لتقنية التَّكرار ؟
- هل أفرغت البنى التَّكراريَّة المحمولات الانفعاليَّة والوجدانيَّة التي أثقلت نفس الشَّاعر ؟
- ما مدى فاعليَّة هذه التِّقنية في استقطاب المتلقي إلى فضاء النَّصِّ ، وإحداث أكبر قدر من التأثير عليه ؟

ومن هنا جاء اختيارنا لهذه الظاهرة موضوعاً لهذه الدِّراسة من أجل استكناه جوهرها ، والوقوف على حقيقة إسهاماتها في تحقيق التَّماسك النَّصِّي ، ورفد جماليَّات التشكيل وحركيَّة الإيقاع ، واخترنا لذلك واحدا من أهمِّ الشعراء الذين عرفوا بمتانة النسج ، وجزالة العبارة ، وهوِ (محمد مهدي الجواهري) الذي تميَّز شعره بغزارة التَّكرار بشتى صوره وأشكاله وأنواعه ، وتعدُّ مطوَّلته (تنويمة الجياع) من أوفر القصائد على هذه السِّمة الأسلوبيَّة .

وتهدف هذه الدِّراسة إلى الوقوف على أسرار التوظيف الفنِّي لهذه الظَّاهرة الأسلوبيَّة بأشكالها المختلفة ، وآليَّات توظيفها كبنية تعبيرية أفصح الشاعر من خلالها عن مقصديته ، وبثَّها وجدانه وانفعالاته .

وقد تعدَّدت **الدِّراسات السابقة** التي تناولت جماليَّات التّكرار ، وأثره في تحقيق التّماسك النَّصِّيِّ، أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

- جماليَّات التكرار وآلياته في التماسك النصَّي (قصيدة مديح الظل العالي) للشاعر محمود درويش أنموذجا ، رسالة ماجستير في مشروع اللسانيات النَّصِّيَّة ، قسم اللغة والأدب العربي – جامعة وهران، (2016 / 2017 م).
- جماليات التكرار في القصيدة العربية المعاصرة ، أحمد مطر أنموذجاً ، رسالة ماجستير في اللغة والأدب العربي – جامعة الجيلالي بونعامة خميس مليانة(2017/1016م) .
- جماليَّات التّكرار في ديوان (هل تسمعين صهيل أحزاني ؟) نزار قبَّاني أنموذجا ، رسالة ماجستير في قسم اللغة والأدب العربي – جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية ، (2018/2017م) .

ومنهج الدِّراسة هو المنهج الوصفيُّ الذي يعتمد آليات الرصد والتحليل ،ويوظف المعطيات الإحصائية في التعليل والاستدلال .

وتنحصر **حدود هذه الدراسة** في قصيدة « تنويمة الجِياع » لمحمد مهدي الجواهري ، تلك المطوَّلة التي جاوز متنها المئة ببيتين، ونشرها الجواهريُّ لأوَّل مرَّة في جريدة « الأوقات البغدادية » ، العدد 28 في 28 مارس / آذار 1951م ، وقد اعتمدنا نصَّها الوارد ضمن (الأعمال الشعريَّة الكاملة) لمحمد مهدي الجواهري ، المجموعة الكاملة 1-7 ، حيث وردتضمن الجزء الرابع في الصفحات من (610) إلى (614) .

وقد اقتضت **خطة الدِّراسة** أن تتضمن (مقدّمة) ، و (تمهيدا) ، ومبحثين رئيسين ، جاء أولهما تحت عنوان : (التّكرار والبنية الإيقاعيَّة) ، وجاء الآخر تحت عنوان : (الظواهر التّكراريَّة) ، واشتمل على ثلاثة مطالب : جاء أوَّلها بعنوان : (التّكرار الكَمِّيِّ للأصوات) ، وجاء ثانيها بعنوان : (تكرار الكلمة) ، وثالثها بعنوان : (تكرار الجمل والعبارات) ، تقفوها جميعا خاتمة تتضمن أهم نتائج البحث ، واختتمت الدراسة بثبت لقائمة مراجعها .

تمهيدٌ

بين يدي الشَّاعرِ وقصيدتِه :

في عام 1903م ،أو ما يناهزها بقليل وُلِد شاعرنا ،محمد مهدي حسين عبدالعال الجواهري ،في حيٍّ المشراق بالنَّجف ، في بيتٍ عماده الدين، وقوامه العلم والأدب ، بيت يعرف بـ (آل الجواهر) ،نسبة إلى أحد أجداده يدعى «الشيخ محمد حسن صاحب الجواهر »،الذي ألف الكتاب الفقهي المشهور «جواهر الكلام في شرح شرائع الإسلام »، قرأ القرآن ، وحفظ نهج البلاغة ، وديوان المتنبِّي؛ فامتلك ثراءً لُغويًّا جليًّا ، وملَكَةً شعريَّة أسهمت في تفجُّر شاعريته وهو في الرابعة عشرة من عمره ،تلك الشاعريَّة الثَّرَّة التي خلَّفت لنا ما يقارب عشرين ألف بيت من الشعر لم تترك بابا من الشَّعر إلا طرقته ،وعكست قصائده موسيقى القصيدة العربيَّة بأسلوبها الخطابيِّ، وإيقاعها الحماسيِّ الرَّنَّان، إيقاع قرَّبه من القصر الملكيِّ ،كما كان سببا في إبعاده عنه حين تجرَّأ وتمرَّد[11]، عركته أحداث قرن عجَّ بالأحداث ، صال فيه وجال ، عشق وهجر وتجوَّل ، تمرَّد ونفي وتشرَّد ، إلى أن ترجَّل عن صهوة جواده وهويقرع أبواب المئة في الأول من يناير عام 1997م ، بعد أنْ طبع قسمات وجهه على جدار الشعر في العصر الحديث ، رحل ومعه زاده الشعري في رحلة الخلود عبر فضاء الشعر العربيِّ .

ويحتلُّ (الجواهري) منزلة رفيعة بين شعراء العصر الحديث ؛ لما لشعره من جمال الديباجة وجزالة النَّسج ، حتَّى لُقِّب بمتنبي القرن العشرين، والشاهدعلى العصر، وصناجة الشِعر في العصر الحديث، وشاعر العربية الأكبر[12]،منزلة جعلت منه طيفًا يمتدُّ ليصلَه بعصبةشعراء العربيَّة المبرَّزين ، وإنْ كان طيفًا يتفرَّد بقدرة عظيمة تتمسَّك بأسس البناء الشكليِّ للقصيدة العربيَّة تطوِّعها موهبة فذَّة مبدعة لا تستسلم لأنماطها التقليديَّة ولا تخضع لها ؛ فتخلق أنماطًا تبوِّئُه مكانةً ينماز بها وحيدا بين الشعراء المعاصرين .

---

[11] انظر : الجواهري بلسانه وبقلمي – سليم البصون : ص 50 وما بعدها [منشورات وزارة الثقافة العراقية - دار ميزوبوتاميا – بغداد – 2012م]

[12] انظر: محمد مهدي الجواهري حياته وشعره - يوسف عطا الطريفي : 8 وما بعدها [دار الأهلية للنشر والتوزيع – عمان – الأردن – 2009م]

والجواهري شاعر له مزاج شعريٌّ ذو نكهة خاصَّة ، وتركيبة نفسيَّة مائزة ، وقراءات متنوعة ، ومقدرة شعرية هائلة ، أنضجتها ظروف نشأة خاصَّة ، وتجارب حياتية عاصفة ، شكلت له نسقاً معرفيًّا تعامل في إطاره مع مضامين متباينة ، وموضوعات متعددة رصد فيها التناقض وقدَّمه في صورة شعرية تشكل منطقه المتفرِّد ، ووفق لغته المتفرَّدة التي تمزج بين الحسِّ التُّراثيِّ والتَّشكيل الحداثيِّ ، وفي هذه القصيدة التي نشرت لأوَّل مرَّةٍ في جريدة (الأوقات البغدادية) ،في عددها الثامن والعشرين ،في الثامن والعشرين من مارس/آذار عام 1951 م ، جمع فيها (الجواهري) بين كثيرٍ من المتناقضات التي تمتد على مدار المتن الشعري وتشكلُ نسقاً شعريًّا تقصَّده بوصفه نوعا من المفارقة السَّاخرة (***Irony***)، نسقٌ يصحبنا في رحلة فنيَّة تحمل مبدعها ومتلقيها في فضاء نصيٍّ يتشكل من بنيتين دلاليتين متباينتين إحداهما سطحية تحمل الكثير من التناقض بطريقة تستفزُّ القارئ ، وتدعوه إلى رفض المعنى الحرفيِّ لألفاظها وعباراتها والانفلات من دائرة البساطة والمباشرة ، والأخرى عميقة قصد إليها ،وغالبا ما تكون الضدَّ، وهذا التناقض الظاهر (***Paradox***)يجعل اللغة تتصارع بعضها ببعض ، وهو ما يستثير المتلقِّي، ويشعره بأنَّه أمام موقف غير متَّسقٍ ، يدفعه إلى إمعان النظر ليتكشَّف هذا العالم الذي يفارق عالمه المعاش ، ولا يقرُّ له بال إلا بعد أن يميط اللثام عن ذلك الواقع الذي يريد أن يسفر عنه الشاعر ويفضحه ، في موقف يخلق من هذا المتلقِّي مبدعا ثانيا حين يكشف خبايا هذه العلائق والتشابكات.

والتَّكرار بوصفه أحد أهمِّ التِّقنيات الفنيَّة والأسلوبيَّة في الشِّعر الحديث والمعاصر ؛ فقد وظَّفه (الجواهريُّ) في إطار خصوصيته ، وذوقه المتميِّز ممَّا أضفى على هذه القصيدة مزيدا من الجمال والغنائية على بنيتها الإيقاعيَّة ، التي تتواشج من خلالها مختلف معانيه ودلالاته ، كما اعتمده ركيزة من ركائز بنائها الشِّعريِّ التي تستهدف إحداث أكبر قدر من التأثير على المتلقِّي ، وتوصيل رسالته الشعريَّة في أزهى صورة وأبهى حلة .

المبحث الأوَّل
التَّكْرارُ والبِنْيَةُ الإيقاعيَّةُ

يُعبِّر الإيقاع الشِّعريُّ عن حركة النَّفس الشُّعورية وشحنتها الوجدانيَّة المسيطرة ، ومن ثَمَّ فَلا عجبَ أنْ يكون لكلِّ تجربة شعريَّة إيقاعها الخاصُّ الذي يناسبها ويتآصر معها ، ومن هنا يمثِّلُ الإيقاع الخطُّ العموديَّ الذي يخترق كلَّ الخطوط الأفقية المكوِّنة لبنية النَّصِّ ، إذ دونه يظلُّ النَّصُّ مجرَّد مجموعة من البنى المتراكمة التي لا ينتظمها إطارٌ أو نظام ، ومع أنَّ البنية الإيقاعية في تراثنا النَّقديِّ قد ظلَّتْ مرتبطة بالوزن والقافية على الرغم من المحاولات اللافتة التي أوردها « حازم القرطاجني»[13]، و « ابن طباطبا»[14] بما يملكان من رؤية شعورية لمفهوم الإيقاع ، فإنَّها – للأسف – لم تقدِّم لنا رؤية نقدية واضحة لهذا المفهوم

أمَّا مفهوم الإيقاع في الدراسات العربيَّة الحديثة فقد ارتكن في مجمله إلى النظرية الغربيَّة التي تبلورت من خلال ماقدَّمه«كولردج ***Coleridge***»، و«ريتشاردز ***Richards***»، و«ت.س. إليوت لار***T.SEliot***»وهي النظريَّة التي ترى أنَّ الإيقاع يعود إلى«**إلى عاملي التَّكرار والتَّوقُّع ، فآثاره تنبع من توقُّعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث**».[15]، فالإيقاع هو نسيج من العلاقات المنسجمة التي تهيِّئ الذهن للتواصل معها ، كما تهيِّئه أيضا لأن يتقبَّل غيرها من العناصر المتآلفة ، فما نتوقع حدوثه في الإيقاع سواء حدث أو لم يحدث ، يرتبط عضويًّا بالمكونات الأخرى للنَّصِّ الشعريِّ ، وهو ما ترك صدى كبيرا في المفهوم العربي الحديث للإيقاع على الرغم من التنوُّع الكبير في المرجعيَّات والتوجُّهات والمنطلقات النظرية التي تراوحت بين الأسس الكمِّيَّة[16]، والنبريَّة[17] ، والمقطعية[18]،

---

[13] منهاج البلغاء وسراج الأدباء – حازم القرطاجني : 89 [تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة – دار الغرب الإسلامي – بيروت – ط3 – 1986م]

[14] انظر : عيار الشعر – ابن طباطبا : 3 [تحقيق : طه الحاجري ، ومحمد زغلول سلام – المكتبة التجارية – القاهرة – 1986م]

[15] فلسفة الجمال في الفكر المعاصر – محمد زكي العشماوي : 162 [دار النهضة العربية للطباعة والنشر – ط 1– بيروت – 1981م]

[16] انظر : في الميزان الجديد – محمد مندور : 187 [مكتبة نهضة مصر – القاهرة – ط 2 – (د . ت)]

[17] انظر : موسيقى الشعر – إبراهيم أنيس : 349 [مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة – ط 2 – 1952م]

[18] انظر : قضية الشعر الجديد – محمد النويهي : 12-79 [دار الفكر – بيروت – ط 2 – 1971م]

1225إلا أنَّها أسَّست لمفهوم إيقاعي جديد يخرج به عن الدائرة العروضية التقليدية ، ويتَّسع ليشمل الجوانب الصوتية والشكليَّة والتركيبية والدلالية ، في إطار علاقات التناغم والتوازي والتداخل ، وكل ما يسهم في تشكيل عناصر الفن الشعري ، ودعم تماسكه وانسجامه[19].

ولعلَّ من أبرز جماليَّات التَّشكيل الإيقاعيِّ التي فرضت خصائصها الجمالية على التِجربة الشعرية للجواهري في هذه القصيدة بحر الكامل ذا التفعيلة الواحدة المتكرِّرة ،الذي يعدُّ أكثر البحور الشعرية حضورا في المشهد الشعري الحديث[20]، وأحد أكثر البحور الشعرية ألفةً وحضورا لدى المتلقي بإيقاعه الممتدِّ الذي يمنحه قدرا هائلًا من التدفق والانسيابيَّةٍ دون أدنى قيود في العروض أو الضرب ؛ وإن كان قد جاء به في هذه القصيدة مجزوءا فقد استعمله في مطلعها مجزوءامرفلًا ممَّا رفد موسيقاه بمساحات إيقاعية واسعة أضفت مقدارا أرحب من الحيوية في استرسال أفكاره ، وانسياب معانيه ، ومنحته غنائية شارفت به على الكامل التَّام .

نَامي جيَا | عَ الشَّعْبِ نَامي* حرستْكِ آ | لـهَة الطُّعَـام**

مُتْفَاعِـلُنْ | مُتفَـــاعِـــلَاتُنْ *** مُتَفَاعِلُـنْ | مُتَفَاعِـــلَاتُنْ

/o/o//o/o |/o/o//o| *** /o/o//o|///o//o/o

فتكرارروي العروض والضَّرب قد خلق أُلْفَةً إيقاعيَّة غنائيَّة تستجلب ذهن القارئ وتحتاط لشروده ، وكأنَّه أراد منذ البداية أنْ يؤكد على هذه الغنائيَّة المحمَّلة بشحنات نفسيَّة أسلمت الأذن إلى إيقاعٍ يريد أنْ يلحَّ عليه فجاءت العروض مرفلةً تؤذن بنغمة الروي ، ثُمَّ يعود بعدها إلى نغمته الأساس .

نَامي فَإنْ | لَمتَشْبَعي* منْيَقْظَة | فَمَنَالْمَنَام**[21]

مُتْفَاعِلُنْ | مُتْفَاعِـــلُنْ *** مُتَفَاعِلُنْ | مُتَفَاعِلَاتُنْ

[19] انظر : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي – إبتسام أحمد حمدان : 10 [دار القلم العربي – حلب – سوريا – الطبعة الأولى – 1997م]

[20] انظر : موسقى الشعر – إبراهيم أنيس : 191-208

[21] (الأعمال الشعريَّة الكاملة) لمحمد مهدي الجواهري : 610/4 [دار الحريَّة للطباعة والنشر – بغداد – الطبعة الثانية – 2001م]

/o/o//o| /o/o//o *** ///o//o| ///o//o/o

ومن اللافت أنَّ هذا البحر بما يوفِّره من إمكانات تعبيرية لا متناهية ، وما لوحدته الإيقاعية (**متفاعلن**) من التطويع ، قد أسهم في تحقيق رؤية الجواهري الدءوب في سعيها إلى التَّخلُّص من سيطرة التقاليد الإيقاعية الكلاسيكية ، وهو ما يلائم دعوته إلى التَّحرُّر والاستقلال ورفض الظلم والقيود ، وهو الأمر الذي أتاحه له(**بحرُ الكامل**)ِ على مستوى الإطار ، بما يحمله من الانسيابية والغنائية في الممارسة الشعرية ، فكأنَّه واءم باختياره له بين التشكيل الموسيقي ، والمحتوى الشعري .

والقافية بوصفها قيمة موسيقيَّة لا تنفكُّ عن الوزن الشعريِّ وعناصر الموسيقى الخارجيَّة التي تسهم في تشكل البنية الإيقاعيَّة للقصيدة ، وتنقل إلى المتلقي شعورا بوجود حركة داخليَّة تتنامى داخل الإطار الحركيِّ المتتابع بما تضفي عليه من خصائص تمنحه وحدة غنائيَّة عميقة، كما أنَّ القافية في بنيتها الصوتيَّة لا بدَّ أنْ تتشاكل مع الدَّلالة العامَّة للنَّص إلى جانب إسهاماتها الجماليَّة الشِّعريَّة ، إذِ المضمون لا يمكن أن ينفكَّ عنِ الشَّكْل ، فالرَّويُّ كبنية صوتيَّة تأتلف من صامت لا يمكن تحليله بمعزلٍ عن الصائت الذي يليه مع ربطهما بالدَّلالة في النَّصِّ الشعريِّ ، فلا يثمر تحليل المحتوى الدَّلالي إذا كان في منأى عن الصورة الصَّوتيَّة ؛ومن هنا فقد جاء اختيار الجواهري للميم المكسورة المؤسَّس لها بألف المدِّ رويًّا للقصيدة التي تنساب ضمن تفعيلات بحر الكامل ؛ فامتداد الصوت بالميمِ المكسورة – وهي حرف مجهور أنفي له رنين – في سياق طلب النوم وما يعكسه من هدوء يفارق دعوته الحماسيَّة الرافضة للجمود والاستكانة التي يعكسها إيقاع الكامل ،"**وهو أكثر بحور الشعر جَلْجَلَةً وحركات**"[22]، وهو ما يدفع بالبنية الإيقاعيَّة إلى مساحات لا متناهية من الإبداع في تجسيد المفارقة (*Irony*) التي تعيشها الشعوب البائسة بين واقعها المؤلم ، وما يكال له من وعود زائفة، فكأنَّ هذه المفارقة الإيقاعيَّة كانت نقطة الانطلاق الأوليَّة لإنتاج الدلالة القائمة على المفارقة التعبيريَّة السَّاخرة على امتداد النص ، بالصورة التي تستثير المتلقي ، وتدفعه إلى رفض المعنى الحرفي لألفاظه وعباراته ؛ فالروي في بنيته الصوتية لم يكن مجرَّد حلية

[22] المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – عبد الله الطيب : 302/1 [مطبعة حكومة الكويت – الطبعة الثانية – 1409 ه / 1989م .]

لفظية تقتصر على إضفاء الإطار الجماليِّ لتقبُّل النَّصِّ ، بل أسهم بدور بارز في تشكيل هذا المضمون الذي يعتمد على المفارقة .

والجواهري بوصفه واحدا ممَّن يمتلكون الحسَّ التُّراثيَّ والتَّشكيل الحداثيَّ ، يعتمد في نَسجه الشعري منطقا إبدعيًّا خلَّاقًا لا يستسلم للأنماط التقليدية ، ولا يخضع للحواجز الإيقاعية التقليدية ، فقد كان **التَّدوير** مظهرا بارزا من مظاهر هذا المنطق الذي يمثِّل تحطيما لسلطة البيت التَّقليدي في أبرز خصائصه ، وينفي عنه الخضوع للأنماط التقليدية في البناء الشِّعريِّ ، وفي الوقت عينه يعبِّر عن رغبة محمومة تدفعه دائما للبحث عن بناءٍ لشكلٍ شعريٍّ أكثر مناسبة لتجربته الشِّعرية ، تتطلبه تطوراتها ويستدعيه تناميها ، بناءٌ لا يصغي إلا إلى إيقاعه الداخليِّ؛ فتتواصل تفعيلاته دون حواجزَ إيقاعيَّةٍ أو دلاليَّة إلى أن تبلغ نقطة الوصول في نهاية القصيدة ، يقول :

مِئُلى عِكِو راغغغغغغغغغغغغغخُ ىئكهعغغغغغغغغغغغغغه
خُيخِئ غى عِزِكُ ىئكقِلِإلُ

مِئُلغغغغى ةِغغغغغغرنقُ ىئكغ
آحِغغغغغغغإِلِ غى جمجِ عِئىئُغغغغغغغغغغغغغغغغز ىئكطِغغغغغغغغلِإلُ

ةِمِهِئى فغغغنش ىئكذِغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغيغ
غُ قِخِهفُ ىئكاِخذُ ىئكةِلِغغغغغغغغغئلُ

رنىئِإِقُ ىئكفزُغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغئ هِةِنِى
لاِكِضِغغغغغغغغغغغغةُ ائكدَّخِغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغئلُ

مِئُلى ةِشُحِّى! جِ مُعغغغغغل مِغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغغه
ىئكلِدٌ غى ىئكقِنا ىئكجُزِئلُ

وعلى الرُّغم من أنَّ الكامل«**من البحور التي يَنْدُرُ فيها وجود التَّدوير**»[23] فقد كان للتدوير عند الجواهري دورٌ بارزٌ في الخروج بتجربته الشِّعريَّة إلى فضاءات شكليَّة لها سماتها الجماليَّة المائزة، تلاحظها في ثلاثة وسبعين بيتا من أبياتِ القصيدة التي بلغت بيتين

[23] التَّدوير في الشعر ، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع – أحمد عبد العزيز كشك : 72 [الطبعة الأولى 1410ه - 1989م]

فوق المئة ، لتسترسل تجربته محطِّمةً الحواجز أمام معانيه وتفعيلاته ، ومحافظةً على نفسه الشّعريِّ دون انقطاع ، وفي إطار ارتباط وثيق بالتركيب والدّلالة .

وهنا نشير إلى أنَّ نشأة الجواهري في النّجف تلك المدينة التي تصدح بطقوس الإنشاد في مجالسها الحسينية ببكائيَّاتها التي تستثير عواطف النّاس وتستدرُّ دموعهم ، تلك المدينة التي لا يعدُّ الشاعر فيها شاعرا إلا إذا كان منشدا لشعره ؛ فإنشاده وسيلة مهمَّة في إيصال شعره إلى متلقّيه[24]، ومن هنا فقد كان للإنشاد دور بارز فيما يحدثه من تدوير في قصائده فاعتمده وسيلة من وسائل بنيته الإيقاعيَّة في إطار ما تستسيغه الذائقة الشعرية ، وكما تقول (نازك الملائكة) عن (التدوير) فإنَّ له : «فائدة شعريَّة ، وليس مجرَّد اضطرار يلجأ إليه الشّاعر . وذلك أنَّه يسبغ على البيت غنائيَّةً وليونة لأنَّه يمدُّه ويطيل نغماته »[25]. فالإنشاد له دور في تقبُّل ظاهرة التّدوير « حقيقة أنَّ وجود كلمة بين الشّطرين أحدثت وصلًا بينهما لكنَّه كان من الممكن حدوث وقفة في إطار هذه الكلمة تجعل حدود الشّطرين واضحةً ، لكنَّها تكون بذلك غير مستحبَّة ؛ لأنَّ الإنشاد لا يتقبَّلها إذ الوصل أقرب إلى الذوق الموسيقيِّ، وإذا كان للإنشاد هذا الدَّور ألا يحقُّ له أن يكون وسيلة من وسائل فهم الزِّحاف ؟ بلى».[26]

فالإنشاد – وهو أمرٌ لازم في الفنِّ الشّعريِّ – له دور في استحسان ما يُقبل من الزحافات والعلل ؛ فالمُنشد « له أن يوقع ما يستحسن في إطار نظام البيت لا خروجا عليه »[27]، فعلى الرَّغم من أنَّ الزحافات والعلل هي تغييرات تطرأ على الإطار الموسيقيِّ الأساسيِّ زيادة أو نقصانا ، وتمثِّل خروجا على هذا النِّظام المفترض ؛ فإنَّنا لانحسُّ في وجود معظمها خللًا في هذا الإطار الموسيقيِّ ، ولا تكاد الذائقة السمعية تستشعر وجودها، فهي أمر استحسانيٌّ تفضيليٌّ يرتبط في الأساس بذوق الشاعر واختياراته التي توافق إيقاعه الموسيقيَّ

---

[24] انظر : مذكراتي – محمد مهدي الجواهري : 66/1 وما بعدها [دار المنتظر – بيروت – ط1- 1999م]

[25] قضايا الشعر المعاصر – نازك الملائكة : 92

[26] الزحاف والعلة ، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع – د أحمد عبد العزيز كشك : 358 [دار غريب – الناشر مكتبة النهضة المصرية – د . ت]

[27] الزحاف والعلة ، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع – د أحمد عبد العزيز كشك : 348

1229، والإضمار وهو إسكان الثاني المتحرِّك في تفعيلة الكامل (**متفاعلن** = ///O//O) ، ومعه تتحوَّل إلى (**متْفَاعلُن** = /O//O/O) ، زحاف مستحسن في هذا البحر كرَّرهوأجراه (الجواهريُّ) في اثنتين وثلاثين ومئتين من تفعيلات قصيدته التي تبلغ ثمانيا وأربعمئة تفعيلة، بنسبة (**56.8**) من تفعيلاتها ، وذلك من قبيل التَّصرُّف الإنشاديِّ لتنويع نغمه وكسر رتابة تفعيلاته بإحداث تمايز بين وحداته الإيقاعيَّة ، واضفاء قيم إنشاديَّة ونغميَّة إلى تشكيله الإيقاعيِّ بما يحقِّق التَّناسبَ والانسجام .

وكان (الجواهريُّ) عميق الإدراك لقيمة الإيقاع المتحرِّك ؛ فوظَّفه في هذه القصيدة توظيفاً يتآزر مع إيقاعه العروضيِّ المتميِّز في إثراء بنيته الإيقاعيَّة ؛ من خلال تكرار عدد منالأنساق التركيبية ؛ فنجده يوظِّف حروف الجرِّ مع مجروراتها في إحداث نوع من التوازي الإيقاعيِّ في مواضعَ عروضيَّةٍ متميِّزةٍ ، ممَّا يُكثِّفُ من إيقاعه ، ويلفت المتلقِّي إلى تلك الحركة الداخليَّة وما تولِّده من غنائيَّة عميقة ، يقول :

نَامِي **عَلَى حُمَةِ القَنَا** *** نَامِي **عَلَى حَدِّ الْحُسَامِ**

ويَقُولُ :

إِذْ تَخْتَفِينَ **بَلَا اهْتِمَامٍ** *** أَوْ تُسْفِرِينَ **بَلَا لِثَـــامِ**

ولا تقتصر تلك التَّوازنات الصَّوتيَّة الإيقاعيَّة على حروف الجرِّ ومجروراتها ، أو على التَّوضُّع في القوافي الدَّاخليَّة ، إذ يتَّسع مداها إلى عدة أبيات ، ممَّا يزيد من قدرته على الرَّبط ، ودعم نغمته الإيقاعيَّة ، يقول :

نَامِي فَقَدْ أَضْفَى الْعَرَا ... عَلَيْكَ الْغَـرَامُ
نَامِي فَقَدْ أَنْهَى مَجِيـ ... ـءُ الشَّعْبِ أَثْوَابَ الصِّيَـامِ
نَامِي فَقَدْ غَنَّى إِلَـــ ... ـهِ الْحَرْبَ أَيَّامَ السَّلَامِ
أَلْحَان

ويقول :

نَامِي وَخَلِّي النَّاهِضِيـ ... ـنَ لِوَحْدِهِمْ يُهْدَفُ الرَّوَامِي
نَامِي وَخَلِّي اللَّائِمِيـ ... ـنَ فَمَا يَضِيرُكَ أَنْ تُلَامِـي

وقد يلجأ (الجواهري) إلى تعزيز بؤر الإيقاع الداخلي عن طريقتحقيق هذا التوازي بتكرار صيغ صرفية محددة يوظفها (الجواهري) على مستوى الإيقاع والدلالة والتعبير عن المكنونات الشعرية التي تلح على وجدانه الثائر،فيكرر صيغة (الافتعال) اثنتي عشرة مرَّة على مدار أبيات القصيدة : (ارتزام / انتظام / احتكام /اشتباك / التحام / اتّهام / اجترام / اهتضام / اضطغان / انتقام / اضطرام / اهتمام) ؛ يقول :

نامي تُريحِي الحاكميـــ ـنَ من **اشتباكٍ والتحامِ**
نامي تُوقَّ بكِ الصَّحـا فةِ من **شكُوكٍ واتِّـهامِ**

وقد يلتزم بموضع محدَّدٍ في الصياغة ؛ فتقع الصيغة ختاما للبيت الشعري ، كما فعله عند تكرير صيغة (الانفعال) الدالّة على المطاوعة ، في ألفاظ توضعت في قافية البيت ، نحو : (انصرام / انقسام / انفصام / انقسام / انثلام / انسجام) .

وقد جاء تكرار الأفعال المبدوءة بالتاء ، المسندة إلى ياء المخاطبة ، مع انفتاح المقاطع الصوتية ، وامتداد الصوت بها داعما لإيقاع الداخلي حين يكررها عموديًّا في طائفة من الأبياتحين يقول :

إذْ تَخْتَفينَ بلا اهتمـــامٍ أو بُـ.ـلا لثَـــامِ
إذْ تَحْمَلينَ الشرَّ صـــا برةً تسفريُ الهوجِ الطَّغـــامِ
كم تَصْمُدين على العتا بِ من الملامِ! وتسخرين

وكذلك تكرار صيغة التفضيل في إطار نسق تركيبي متوالفي الأبيات المتتابعةمع المجانسة بينها، يدعم الطاقة الإيقاعيَّة مع اتساع رقعتها الصوتية ،ويكثف الدلالة القائمة السخرية من الاستسلام والسكينة في غير موضعها ، فيكررها في عجز بيت وفي صدر البيت الذي يليه ، يقول :

نامي جياعَ الشعبِ نامي أَرْعَـــى للدِّمامِ النومُ
والنومُ أَدْعَـــى للنزو لِ على السَّكينةِ والنِّظـامِ

فتكرار الصيغة ظاهريًّا مع تنوع حروفها يسهم بشكل كبير في تلوين الصور والدلالات المنبثقة عنها تحت صيغة شعورية تعبِّر عن غضبه الكامن إزاء هذا الصبر على الظلم والرضا به .

المبحثُ الثاني
الظواهرُ التكراريَّة

المطلب الأوَّل :
التكرارُ الكمِّيُّ للأصوات :

لاشكَّ أنَّ التكرار أحدُ التقنيات الأسلوبيَّة التي تُعمِّق الدّلالة ، وتُقوِّي المعنى ، فالتراكم الفنِّيُّ لبعض الحروف قد يلفت المتلقي إلى مقصديّات دلاليَّة ، وأبعادٍ نفسيَّة خفيَّة يرومها الشّاعر ويعمد إليها ، بيدَ أنَّها في الوقت عينه تمنح لغته قيما جماليَّة ، وترفد قصيدته بإيقاع موسيقيٍّ متناسق يخلقه ذلك النسيج المتدفق بالأصوات المتكررة ؛ فلتكرار "الحرف في الكلمة مزيَّة سمعيَّة وأخرى فكريَّة ، الأولى ترجع إلى موسيقاها ، والثانية إلى معناها"[28]، فتكرار الحروف متطلب إيقاعيٌّ ودلاليٌّ في الوقت ذاته ، ويمثلُ ظاهرة أسلوبيَّة ترتبط بدلالة النَّصِّ ومقصديَّته الكليَّة ، يقول «ياكوبسون» : " ليس الشعر هو المجال الوحيد الذي تخلق فيه رمزيَّة الأصوات آثارها ، إنَّما هو المنطقة التي تتحوَّل فيها العلاقة بين الصَّوت والمعنى من علاقة خفيَّة إلى علاقة جدليَّة تتمظهر في الطريقة الملموسة جدًّا والأكثر قوَّةً "[29].

والعلاقة الرمزية بين الصوت والمعنى تظهر جليَّةً في هذه القصيدة ، فعلى الرُّغم من افتقار الأصوات منفردة إلى رمزية دلاليَّة فإنَّ الشّاعر يمكنه أنْ يُكرِّرَ أصواتاً بعينها ،ويقيم بينها علاقات تشكل بنية صوتية تحمل خصائصها الصوتيَّة ، وطبيعةُ تشكيلها وتأليفها ما يخدم الدّلالة العامَّةَ التي يتقصَّد إبرازها؛ فتنساب هذه الأصوات المتكررة عبر رافدين أحدهما

---

[28] التكرير بين المثير والتأثير – عز الدين علي السيد : 12 [الطبعة الثانية - عالم الكتب – القاهرة – 1407 ه / 1986م]

[29] قضايا الشعرية – رومان ياكوبسون : 55 [ترجمة : محمد الولي ، ومبارك حنوز – الطبعة الأولى - - دار توبقال للنشر ت المغرب – 1988م]

مدفوع بتيار من الوعي والالتزام وفق هندسة إيقاعيَّة ثابتة في قافية القصيدة ، والآخر تسقطه تجربته الشعوريَّةُ ، وانفعالاته الباطنة على ألفاظه في نطاق(اللاشعور) ، ومن سدى هذين الرافدين المتدفقين من (الوعي) ،و(اللاوعي) ولُحمتهما ، ينسج الشاعر إطاره الإيقاعيَّ المركب للنَّصِّ ، ويبرز انفعالاته ومواقفه في أوضح صورة .

فالتكرار الكمِّيِّ لأصوات محدَّدة عبر الألفاظ المختارة يُشكلُ صورة سمعيَّة متآلفة داخل النسيج الإيقاعي الداخلي للقصيدة ، يقول (الجواهري) في المحور الأول من قصيدته :

نامي تـزرك الـ أحـلامِ في جُنْحِ الظَّـلام
تتنوَّري عرائـس الرَّغـيـ ـف كدورة البدر التَّمـام
وتري زرائبك قُرِص الفسـا مبثوطـات بالرُّخـام
نامي تصحِّي! نعـم نـو مُ المرء في الكُرب الجسـام

فتكرار حرف الرَّاء اللثويِّ المجهور ذي الطبيعة التكراريَّة التي يُلامس فيها الذَّلَقُ اللثةَ بشكل تكراريٍّ سريع[30] يقرع الآذان محدثا ترددا صوتيًّا عاليا ينبع من طبيعته التكراريَّة ، ومن انتظامه اثنتي عشرة مرة في ألفاظ هذا المقطع وتراكيبه السَّاخرة التي يجري كثير منها على ألسنة البسطاء من النَّاس (تزرك / عرائس / تتنوَّري / قُرص / الرغيف / دورة / البدر / زرائبك / الرُّخام / المرء / الكُرب) ، فالرنين الصوتي الذي يرتعش به اللسان في هذه الأبيات يفجِّر طاقات موسيقية متعددة النغم والألوان ، تفصح عن اضطرام للمشاعر وتأجُّجٍ للعواطف ؛ وتظهر هؤلاء الجياع وصبرهم على ما هم فيه من جور وحيف ، وما يشعر به من أسى إزاء ذلك في إطار من السُّخرية والاستهزاء ، لعلَّها تنبِّه بؤس هؤلاء البسطاء إلى ماهم فيه ، وما يتوجَّب عليهم القيام به .

ولعلَّ من نافلة القول أن نؤكد على أنَّ الأصوات هي الحاضنة الأوَّليَّة لبذور الكلمات في مراحلها التكوينيَّة ، ثُمَّ يتتابع نموها في فضاء المتن الشعري للقصيدة وفق نظام

[30] انظر : الأصوات اللغوية – د . محمد علي الخولي : 95 [دار الفلاح للنشر والتوزيع - عمان – الأردن – الطبعة الأولى - 1990م]

1233يهدف إلى دلالات مقصديَّةيرومها المبدع ، ومن ثَمَّ فإنَّ الأصوات تمثِّل نسقًا مُهمًّا في جوهر القصيدة وبنيتها اللُّغويَّة ، ويأتلف هذا النَّسق الصوتيُّ من مجموعتين من الأصوات أو (الفونيمات) ، أولاهما تعرف بالصوامت (**Consonants**) ، وتعرف الأخرى بالصوائت (Vowels) ، والتشكيل البنائي للقصيدة هو ثمرة ائتلاف هذه المادة الصوتية وتمازجها الذي يشكل الكلمات ويكثفُ المعاني والدَّلالات ، ويؤطِّر لإيقاعها وموسيقاها ، ولذا نظرنا إلى الصورة التكراريَّة لتواتر هاتين المجموعتين من الأصوات عبر المتن الشعري للقصيدة ، فسنجدها على النَّحو الآتي :

أوَّلًا :الأصوات الصامتة (**Consonants**) ، ويبلغ عددها الإجمالي على مدار النَّصِّ (2322) صوتًا صامتًا .

م	الصوت	تواتره التكراري	نسبته إلى مجموع الصوامت
1	الميم	325	% 13.99
2	اللام	257	% 11.06
3	النون	238	% 10.14
4	التاء	153	% 6.58
5	العين	127	% 5.46
6	الراء	117	% 5.03
7	الواو (C)*	94	% 4.04
8	الهمزة	93	% 4.05
9	الباء	83	% 3.57
10	الفاء	74	% 3.18
11	السين	73	% 3.14
12	الكاف	72	% 3.10
13	الدال	66	% 2.84
14	الحاء	65	% 2.79
15	الياء(C)*[31]	61	% 2.62
16	القاف	60	% 2.58
17	الجيم	54	% 2.32
18	الهاء	52	% 2.23
19	الشين	47	% 2.02
20	الطاء	42	%1.80
21	الصاد	40	%1.72

(*) صامت = Consonant

22	الزاي	29	% 1.24
23	الذال	22	% 0.94
24	الخاء	20	% 0.86
25	الغين	17	% 0.73
26	الظاء	17	% 0.73
27	الضاد	16	% 0.68
28	الثاء	8	% 0.34

ويشير الجدول السَّابق إلى البنية الصوتية لهذه القصيدة قد جاءت وفق مزيجٍ متنوِّع من التَّشكيلات الصوتيَّة التي تتباين في مخارجها وصفاتها ، ويمكننا أن نرصد عددا من الحقائِق التي نفصِّلها 0كالآتي :

- يعدُّ نسق الأصوات المائعة(**Liquid Sounds**)الذي يحوي أصوات (الميم ، واللام ، والنون، والرَّاء) أكثرالأنساق وروداً في القصيدة إذ بلغت مرات تواتره (937) مرَّة بنسبة تكرارية وصلت إلى (40.35 %) من أصوات القصيدة، وتتَّصف هذه الأصوات بأنَّها أكثر الأصوات الصامتة وضوحا في السَّمع ، وأقربها إلى طبيعة الصوائت ، فصوت (الميم) الشَّفويُّ المنساب الذي يمرُّ معه الهواء في الحنجرة محدثاً ذبذبة في الوترين الصَّوتيين ، ثُمَّ يحبس الهواء خلف الشفتين المنطبقتين ، فيتَّخذ الهواء مجراه إلى التَّجويف الأنفيُّ ؛ محدثا أثناء مروره نوعا من الاحتكاك[32]، أو ما نسميه (الغنَّة) التي تحدث رنينا موسيقيًّا تطرب له الأذن ، ويُمثِّلُ هذا الصَّوت الذي يمثِّل تواتره أعلى نسبة تكرارية على مستوى المتن بنسبة حضور بلغت (13.99 %) مرتكزا أو بؤرة صوتيَّة ، لا يخلو بيت واحد منه على مستوى القصيدة بفضل كونه رويًّا لها ،وكثيرا ما يتآلف صوت الميم مع صوت (النون) الذي يزخر بطاقاتٍ كامنة من التنغيم والغنائية ، وسجَّل نسبة حضور تكراري بلغت (10.14 %) ، نضيف إليها (39) صورة من صور التنوين المتنوعة ، وصوت النون هو ذلك الصوت الأنفي المجهور الذي يكاد يتطابق مع(الميم) "غير أنَّ الفرق بينهما أنَّ طرف اللسان مع النون يلتقي باللثة ؛ فيمتنع مرور الهواء عن طريق الفم ، بعكس الميم فإن الذي يمنع مرور الهواء من الفم

[32]انظر : الأصوات اللغوية – إبراهيم أنيس : 45 (الطبعة الرابعة)

1235 معها هما الشفتان."[33]؛ فيوظفهما الجواهري معا في كثير من الأبنية لغايات جمالية في إطار إيقاعه المتحرِّك ، وتعضيد دلالته التي تبرز الخنوع والضعف ، وخلق الأجواء التنويميةفي ألفاظ مثل : (نامي / المنام / نوم / نومك / تنامي / النيام / نائمة) .

ثُمَّ يأتي صوت (اللام) الثُنويالجانبي المنحرف في المرتبة الثانية ، بنسبة تواتر وصلت إلى (11.06 %) الذي أسهم بوضوح في التشكيل الإيقاعي ، وإحكام نسج بنية المفارقة من خلال ألفاظ وعبارات على نحو : (عسل الكلام / تلحَّفي ظُلل الغمام / إله الحرب / ألحان السَّلام / جبلن على الظُلام / اللذائذ للنِّئام)، ويأتي بعده صوت (الرَّاء) بطبيعته التكراريَّة بنسبة تواتر حضوري تساوي (5.03 %) ، وهو ما ولَّد إيقاعا يتراوح بين الارتفاع والانخفاض ، وقد أسهمت هذه التكراريَّة والمراوحة في الإلحاح على المتلقِّي ، ودعم البنية الدلالية المرتكزة على المفارقة التي تراوح بين مستويين دلاليين أحدهما سطحي يناقض الدلالة الأخرى الخفيَّة المتقصَّدة، كما في قوله :

تَتَنَوَّري قُرْصَ الرَّغيفِ كدورةً في البَدْرِ التَّمامِ
زرائبُ الفسفاطِ مبطَّناتٍ بالرُّخامِ وتري

وهناك نسق الأصوات الانفجاريَّة(Explosive sounds)،الذي سجَّل حضوراً تكراريًّا في (585) موضعا ، بنسبة بلغت (25.19 %) ، ذلك النَّسق الذي يحوي أصواتاً ذات طبيعة مجهورة وهي : (الباء) ، و(الدَّال) ، و(الضَّاد) ، وأخرى مهموسة ، وهي (التَّاء)، و(الطَّاء)، و(القاف)، و(الكاف) ، و(الهمزة) ، تشترك جميعها في تلك الوقفات الانفجاريَّة التي تحبس الهواء الخارج من الرئتين حبسا تامًّا عند مخرجٍ محدَّدٍ ؛ فينضغط الهواء خلف هذا المخرج، ثُمَّ يزول هذا الحبس فجأة ؛ فيندفع الهواء بقوَّة محدثاً تلك الأصوات الانفجاريَّة ذات الجرس القوي الشديد ، التي تتماز أربعة منها بسمة أخرى وهي سمة (القلقلة) ، وهو ما يضفي عليها مزيداً من الشِّدَّة والقوَّة حال ورودها ساكنة ، ويستحيل تكرارها على مستوى المتن الشعريِّ ، وانصهارها ضمن نظامه الكليِّ نافذةً للتنفيس

[33] المدخل إلى علم اللغة ، ومناهج البحث اللغوي – رمضان عبد التواب :48 [مكتبةالمتنبي – المملكةالعربيةالسعودية – الدمام – 1433ه]

عمَّا يجثم على صدره من همومٍ ، وما استوطن نفسه من حزن لمعاناة هذا الشعب الخانع المستسلم ؛فتراه يكرِّر عدداً من الأصوات الانفجارية بطبيعتيها المجهورة والمهموسة ؛ فتراه يقول :

تتوحَّدُ الأحـــزانُ فيـــ ـــه ويتَّقَى خطَرُ الصَّدام
تهدا الجمـــوعُ به وتســـ ـتغني الصُّفوفُ عنِ آنقســـامِ
إنَّ الحـماقةَ أنْ تشقّـــي بالنُّهـــوضِ عصـا الوئـــامِ
والطَّيْشُ أنْ لَا تَلْجَئـــي مـن حاكـميكِ إلى احـتكـامِ[34]

فيكرِّر هذه الأصوات الانفجاريَّة في هذه الأبيات المتتابعة أربعا وثلاثين مرَّة ، كأنَّه أرادٍ أن يفصح من خلالها مكنون نفسه الثائرة في هذا الإطار المفارقيِّ السَّاخر .

ثانيا : الأصوات الصائتة(Vowels)، وشبه الصائتة(Semi Vowels)، ويبلغ عددها الإجماليُّ (2082) صوتا ، وتتوزَّع تكراريًّا على النَّحو الآتي :

م	الصوت	تواتره التكراري	نسبته إلى مجموع الصوامت
1	الفتحة القصيرة	633	% 30.40
2	الكسرة الطويلة	403	% 19.36
3	الكسرة القصيرة	395	% 18.97
4	الفتحة الطويلة	365	% 17.53
5	الضمة القصيرة	220	% 10.56
6	الضمة الطويلة	32	% 1.53

[34] الأعمال الشعرية الكاملة : 612/4

7	الواو شبه الصائت(Semi-Vowel)	24	% 1.15
8	الياء شبه الصائت(Semi Vowel)	19	% 0.91

كما ذكرنا منذ قليل فإنَّ البنية الصوتيَّة للكلمات تعتمد على التوظيف البنيوي لنوعين من الفونيمات ، اصطلح على تسميتهما بالصوامت **(Consonants)** ، والصَّوائت **(Vowels)**؛إذ تؤدي الصَّوامت الدور الأساس في تشكيل البنية الدلالية والمعنى الأصلي للكلمات ، بينما تعمل الصَّوائت على تخصيص الدلالة وفق صيغ بنيوية محدَّدة ، إلى جانب ما تقوم به اللواصق الأخرى من سوابق ولواحق وأحشاء في تشكيل البِنية وتخصيص دلالتها.

وقد درس علماء اللغة المحدثون الأصوات أو الفونيمات وفقا لهذا التقسيم الأوَّليِّ الذي يصنِّفها على أساس الصَّوامت والصَّوائت ، وفق معيار أصيل يميِّز بينهما ، يرتبط بوجود عائق أثناء التَّصويت من عدمه ؛ فإذا اعترض النَّفسَ الذي يؤدي التَّصويت بالحرف الصَّوت عائقٌ طريقه في نقطة ما حتَّى خروجه من الفم عدُّوا (صامتا) **(Consonant)**، وإذا مرَّ الهواءُ حرًّا طليقا دون عائقٍ يعترض مجراه ، ودون تضييق لمجرى الهواء ، إلى أن يخرج من الفم عدُّوا الصَّوت (صائتا) **(Vowel)**.

والأصوات الصائتة في العربيَّة ستة أصوات ، ثلاثة منها قصيرة وهي الفتحة والضمَّة والكسرة ، وهي ما اصطلح على تسميته بالحركات ، وثلاثة أخرى طويلة وهي ما اصطلح على تسميته بحروف المدِّ ، ونعني بها الألف والواو والياء حال وقوعها بعد حركة مجانسة ، فالفرق بين هذه الصَّوائت القصيرة والطويلة هو فرقٌ في المدى الزمني الذي يولِّد فرقا كَمِّيًّا لا كيفيًّا بينهما ، ولذلك سمَّوا هذه الحركات القصيرة بأبعاض حروف المدِّ.

فالصَّائت القصير (الفتحة) أثبت حضورا تكراريًّا على مستوى المتن الشعري للقصيدة في (633) موضعا بنسبة بلغت (30.40 %) من مجموع الصوائت وأشباه الصَّوائت ، لما تتماز به هذا الصوت المتَّسع من خفَّة وسهولة وسرعة في الأداء يستقرُّ معها اللسان مستويا في قاع الفم ، مع انحراف قليل في أقصاه نحو أقصى الحنك ، وينطلق

الهواء من الرئتين ، محدثاً بمروره اهتزازا في الأوتار الصوتية[35]، وتوظيف شاعرنالهذا الصائت القصير قدأسهم في رفد متنه الشعري بإطار من الخفّة والسهولة ، وكأنّه ينسجم مع جوّ الهدوء والتنويم ، كما أسقط عليها إيحاءات خفيّة ، وكأنّ استقراراللسان واستوائه في قاع الفمأثناء النّصويت بالفتحة ، والنُّطق بها في راحة وهدوء دون بذل جهد أو عناءيمثّل معادلاً موضوعيًّا لحالة التخاذل والاستسلام للظلم والقهر التي يرضى بها هذا الشّعب الخانع .

وتأتي (الكسرة الطويلة) أو (ياء المدّ) في المرتبة الثانية من خلال حضورها في (403) مواضع ، بنسبة تقدّر بـ (19.36 %)، أسهم في ذلك استقرارها الدائم في وصل الرَّوي ، ذلك الصوت الأمامي الذي تصعد فيه مقدمة اللسان نحو وسط الحنك ، فيمرُّ الهواء محدثاً ذلك الحفيف الذي نسميه ياء المدّ[36]، هذا الصّائت الطويل الذي أسهم في إشاعة هذه الأجواء التنويمية ،ووظفه الجواهري في الإفصاح عن مكنونات نفسه التوّاقة إلى التمرُّد والتغيير ، والتعبير عن أفكاره العميقة ، ومعانيه الباطنة بكل ما تحمله من مفارقات وتناقضات .

ثُمَّ تأتي (الكسرة القصيرة) لتعضّد هذه الأجواء ، وتدعم الإفصاح عن هذه المحمولات النّفسيَّة من خلال تكرار حضوري بلغ (395) مرَّة ، بنسبة تمثّل (18.97 %) من الصوائت وأشباه الصوائت ، هذا الصّائت القصير الذي تنكسر فيه الشفتان ، وتتراجعان إلى الخلف أثناء النّصويت ، وتصعد فيه مقدّمة اللّسان نحو وسط الحنك الأعلى ، ويصبح الفراغ بينهما كافيا لمرور الهواء دون أن يسبّبمروره أيَّ نوع من الاحتكاك أو الحفيف ، مع اهتزاز في الأوتار الصَّوتيَّة[37]، ولعلَّ هذه الملابسات التي تكتنفها أثناء النّصويت تتصاقب مع ألفاظه وصوره وتراكيبه التي تجسّد ذلكالانكسار ، وتلك المعاناة، وهذا الابتلاء.

ويسجّل الصائت الطويل (الألف) أو (الفتحة الطويلة) حضورا ثابتاً ينتظم كلَّ أبيات القصيدة ، كونه تأسيسا لرويِّها ، بيد أنّه في الوقت عينه يتورَّع بطريقة متناغمة مع

[35]انظر : المدخل إلى علم اللغة ، ومناهج البحث اللغوي – رمضان عبد التواب : 82
[36]انظر :المدخل إلى علم اللغة،ومناهج البحث اللغوي – رمضان عبدالتواب :82
[37]انظر :المرجع السابق : 82

1239بنيتها الداليَّة ، مؤطِّرالبؤرة دلالاتها السياقيَّة التي تقوم في الأساس على التّناقض والمفارقة ، فالألف ذلك الصَّائت المجهور الذي ينماز بوضوحه السَّمعيِّ ، وقوَّة إسماع تلائم المقصديَّة العامة التي ترمي إلى إسماع النَّاس ، وتنبيههم إلى الحقائق التي يتغافلون عنها ؛ ولأنَّ هذا الصائت الطويل تحمل في ذاته سمة الامتداد والاستمرار المتولِّدة من اتّساع مخرجه ، وخروج الهواء حرًّ طليقًا ، وانفتاح الفم والحلق على مداه في أثناء خروجه[38]، وهو ما يلمع الشّاعر من خلاله إلى ضرورة الانطلاق والتّحرُّر من ربقة الذُّلِّ ، وقيود الهوان ، كما أفاد الجواهري بشكل لافت في سبك ألفاظه وفق بنية تقابليَّة متميزة ، أسهمت في حبك أسلوب المفارقة الساخرة التي طغت على متنه الشعري ، فوظَّفها في ألفاظ على نحو : (جياع – الطعام / نامي– إيقاظها / الحماقة – احتكام / صلاح–فاسد / الناهضين– النِّيام / الصدام– الوئام / اتّهام– القانون / أتعاب– جمام).

يأتي الصَّائت القصير (الضَّمَّة) في المرتبة الخامسة بين الصَّوائت بحضور تِكراري بلغ (220) مرَّةً ، وبنسبة تعادل (10.56 %) ، وهذا الصَّائت القصير المدوَّر الذي يعدُّ أثقل الصَّوائت القصيرة لما يستلزمه النطق به من تقلُّصٍ لعضلات الفم ، وتدويرٍ للشفتين ، مع بروزهما للأمام[39]، وعلى الرُّغم من ثِقلها النسبيِّ في الأساس ؛ فإنَّها أقدر الصوائت القصيرة"وأقواها في توجيه الرسائل الصَّوتيَّة ، ليس لقوَّة موجاتها الصَّوتيَّة فحسب ، بل إلى اختيارها من قبل الناطق ، أي الشبكة الفكرية ، وترتيبها ، ومِن ثَمَّ إرسالها"[40]، وهو ما يتساوق مع توظيف الجواهريُّ لهذا الصَّائت القصير بما يحمله من رمزيَّة في تبليغ رسالته إلى هذا الشعب المستكين بقوَّة تماهي ما يجثم على صدره من هموم ، وما يستشعره من ألم لاستسلام هذه الأمة الخانعة التي تهدر قيمتها ، وتضيِّع أمجادها .

ويأتي الصائت الطويل (الواو) ، أو الضَّمَّة الطويلةفي المرتبة الأخيرة بين الصوائت قصيرها وطويلها ، بالحضور في (32) موضعا ، بنسبة حضور تكراري لم تتجاوز

---

[38] انظر : الكتاب – سيبويه : 4/ 136 [تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون ـدارالجيل بيروت ـ لبنان ـ الطبعة الأول ـ 1411 هـ 1991 م] ، وسر صناعة الإعراب – أبو الفتح بن جني : 8/1 [تحقيق حسن هنداوي – دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع – لبنان – بيروت - الطبعة الثانية – 1413ه/1993م]

[39]انظر : علم اللغة العام – الأصوات – كمال بشر : 466 [دار المعارف – القاهرة – 2007]

[40] المجمل في المباحث الصَّوتيَّة من الآثار العربيَّة – مكي درار : 17 [دار الأديب – وهران – ط 1 – 2005 م]

(1.53 %) ، ذلك الصَّائت الطويل الذي يرتفع معه اللِّسان إلى أقصى سقف الحنك ، بحيث يسمحُ للهواء الخارج بالاحتكاك ، واحداث ذلك الحفيف الذي يتم به التصويت بالواو ، مع إحداث ذبذبة في الأوتار الصوتيَّة[41]، ولعل وضع الارتفاع باللسان هنا أثناء التَّصويت يرمز إلى تمجيد هذا الشعب الخانع لنخبته الحاكمة الفاسدة ، والارتفاع بها إلى مراتب القُدسيَّة التي تستوجب النَّوم حتى ينعم هؤلاءِ بالسَّكينة ، ويسود الوئام ؛ فبنومكم أيُّها الجياع

تَهدا الجمـــوعُ به وتَســـتغني الصُّفُوفُ عنِ آنقســـامِ
إنَّ الحـماقةَ أنْ تشُقِّـــي بالنُّهـــوضِ عصـا الوئـــامِ
والطُّشُ أنْ لَا تَلْجئـــي مـن حاكَـمِـيكِ إلى احـتكـامِ
كالفَرسِ الجمـــو حِ وعَقْلُـها اللُّجـامُ 42

أمَّا ما نعنيه هنا بأشباه الصَّوائت ، أو أشباه الحركات (**Semi-Vowels**) ،أو حرفي اللين ، فهو (الواو) ، و(الياء) حين يتوضَّعان في سياق صوتيٍّ مقيَّد بما يسبقهما ، وذلك حال وقوعهما ساكنين بعد حركة غير مجانسة ، أي بعد فتحة في نحو : (قول) ، و(بيع) ، وتسهم أشباه الصَّوائت بنصيب في تكوين جذور الاشتقاق في إطار معجم اللغة العربية ، وهي الوظيفة التي تنسب في العادة إلى الصَّوامت ، كما تسهم في تنويع صيغ الاشتقاق من تلك الجذور المعجميَّة بكونها من حروف الزيادة ، وهي الوظيفة التي تسهم فيها الصوائت[43]، تنضاف إليها وظيفة ثالثة وهي الإسهام في تكوين بعض المبنيَّات كأسماء الإشارة ، والأسماء الموصولة ، والضمائر ، وبعض الظروف ، كما تنفرد الياء شبه الصائتة بوظيفة رابعة لا تشاركها فيها الواو شبه الصائتة وهي كونها علامة تثنية واعراب في المثنَّى المنصوب والمجرور[44]، هذا إلى جانب بعض العوارض السياقيَّة التي تطرأ فيها الياء شبه

---

[41] انظر :المدخل إلى علم اللغة،ومناهج البحث اللغوي – رمضان عبدالتواب : 82-83

[42] الأعمال الشعرية الكاملة : 612/4

[43] نظام الصوائت وأشباهها في العربية الفصحى – محمد أمنزوي : 157 [دار وليلي للطباعة والنشر – مراكش – ط 1 – 2000 م]

[44] المرجع السابق : 158 .

1241الصائتة نحو:(إِلَيْكَ ، عَلَيْهِم ، الَّذِين ، لَدَيه ، تَرْضَيْنَ ، المصطَفَيْنَ)، وكذلك الواو شبه الصائتة التي تتولد في سياقات صرفيَّة صوتيَّة خاصة كما في نحو: (تَسْعَوْنَ ، الأَعْلَوْنَ)[45]، ومن هنا كان حضور الواو شبه الصائتة (**Semi-Vowel**) في (24) موضعا ، بنسبة حضور تكراريٍ بلغت (1.15 %) ، بينما تكررت الياء شبه الصائتة (**Semi-Vowel**) في (19) موضعا ، بنسبة حضور تكراري بلغت (0.91 %) لتسهم بقدر في تشكيل البنية الصوتيَّة لهذا المتن الشعريِّ ، ودعم دلالته العامَّة .

المطلب الثاني

تكرار الكلمة :

إنَّ تحقيق التَّماسك والتَّلاحم في أيِّ نصٍّ لا يكون إلا من خلال التَّرابط التَّامِّ بين مكوناته وأجزائه سواء من الناحية الشكليَّة عبر علاقات الامتداد الخارجيِّ التي تسبك النَّصَّ ، أو على مستوى التَّعالق الداخليِّ الذي يحبك العلاقات الدلاليَّة .

ويسهم تكرار بعض الكلمات والأنساق التركيبية في تعزيز التَّرابط والتَّماسك في إطار بنية النَّصِّ ، وخاصَّة حين يُشكلُ هذا التَّكرار مرتكزا أساسيًّا لجلِّ أبيات القصيدة ، وبؤرة لتضافر معانيها ودلالاتها ، وتلاحم مكوناتها عبر نسيج يعكس الموقف الشعوري ، والقدرة الفنية للشاعر .

وقد حفلت القصيدة بتكرار لفظة (نامي) بتركيبها الإسنادي المتفرِّد المستقلِّ في خمسة وستين موضعا ، حيث تصدَّرت عموديًّا في مستهلِّ سبعة وخمسين بيتا منها ، وتكرَّرت أفقيًّا في ثمانية مواضع ، سبعة منها في سياق العبارة الاستهلالية المكرَّرة (نامي جياعَ الشَّعبِ نامي) ، ومرَّة واحدة خارج هذا الإطار ، وهو ما يسهم في حركة السياق الشِّعري ، ويدعم النظام الإيقاعيَّ الداخليَّ ، كما يمثِّلُ بؤرة تنبثق منها المعاني ، وتحقق التواشج المتين على مستوى أبيات القصيدة من جهة ، وعلى مستوى العلاقة بين هذه اللفظة والسياق الذي يستدعيها ، فمن خلال الارتكاز على هذه البؤرة تتولد مجموعة من الدَّوال التي تعكس التوتر الشعوري ، وحدَّة الموقف الانفعاليِّ الذي يعبَّر عنه ، ويتجدَّد التَّوقع لدى المتلقي لاستكشاف المعاني والصور الجديدة المنبثقة عن هذا التكرار ، تلك الصور

[45] المرجع السابق : 164

والدلالات التي لا تبدو في العموم مغايرة للمقصدية العامَّة للقصيدة ، لكنَّها تعكس قدرة هائلة عند (الجواهري) على استنبات المعاني التفصيلية التي تعضد هذه المقصدية عبر حركة داخلية نامية ومتطورة في إطار المفارقة الساخرة التي تضجُّ من سكون هذا الشعب واستسلامه ، يقول :

نامي جياع الشعب نامي ... حرستك آلهة الطغام
نامي فإن لم تشبعي ... بالوعد فالوعد المنام
نامي على زبد الوعو ... د يدافُ في عسل الكلام
نامي تزرك الـ ... أحلام في جنح الظلام
تتنوَّري قُرص الرَّغا ... ف كدورة البدر التمام
زرائبك الفسا ... حة مبلطات بالرخام
نامي تصحِّي! نعم نا ... م المرء في الكرب الجسام

ولعلَّ أبرز ما نلحظه في تكرار هذه اللفظة بهذا الزخم النَّفسيِّ والشُّعوريِّ ، وما تختزنه من دلالات عميقة، وصور متنوعة على امتداد القصيدة حضورا وغيابا ، أنَّها لم تفقد إيحاءها وشحنتها العاطفية ، أو يفتر الانفعال بها على مدار القصيدة ، فمع تكرارها في كلِّ مرَّة تكتسب معاني سياقيَّة جديدة تسهم في رفدها بشحنة عاطفية إضافية تعيد إليها حيويتها وتبعثها من جديد ، في إطار مفارقة الأضداد الساخرة التي تحمل رسالة رمزيَّة مشفَّرة وتأجيلاً أبديًّا للمغزى ، وتعلم أنَّها تقول الشيء ولا تقول الحقيقة ؛ فتأمر بالنوم وهو عند الجياع عزيز المنال ، لكنَّها تطلبه استجابة لوعود كاذبة وأحلام لن تتحقق ، وتوظِّف لغة إيحائيَّة تستدعي الإبحار في عالم من الخيال ، وتتطلب تفاعلاً مع النَّصِّ لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال حركة قرائيَّة واعية تتفاعل مع المعطيات المحيطة من أجل تفكيك شفرة هذه المفارقة ، التي أطلَّت علينا من العنوان «تنويمة الجياع » ولم تفارقنا حتَّى النهاية ، تدعمها إيقاعيَّة غنائيَّة وإيحاء صوتيٌّ رتيب تسهم فيه تلك التركيبة الصوتية لهذه اللفظة المكرَّرة (نامي) التي تتكون من مقطعين صوتيين طويلين مفتوحين (**C + V + V**) يحويان صوتين من

1243الأصوات المائعة (Liquid SoundS) هما (النون) ، و (الميم) ، وهما حرفان سهلا المخرج ، فيهما غنّة ، ويصاحبهما اتّساع أو تسرُّب في مجرى النَّفس إلى موضع آخر ، يأتلفان مع (الألف) ، و (الياء) ، وهما حرفان من حروف الجوف الهوائيَّة ذات القوة التصويتية ، والوضوح السمعي .

ومع غياب تتابعها الذي يقصر أو يطول ، وكانت أطول سلسلة لغيابه على مدار تسعة أبيات قبل نهاية القصيدة بتسعة أبيات ، حيث يعمد«الجواهري » –لأسبابفنية – إلى الفصل بين هذه التكرارات المتتابعة ليخفف من كثافة هذا التراكم الإيقاعي ، وليخرج عن إطار مفارقته التهكميَّة لاجئًا إلى وسيلة أخرى تبعث الأمل وتبرز جزءا من مكنونات هذا الشعب الذي لا يستشعر قيمته ولا يقدّر إمكاناته حقَّ قدرها ؛ يقول :

نَامـي شَـذَاةَ الطُّهرِ نَامـي ... يـا دُرَّةً بَـيْـنَ الـركَـام
يـا نَبـتةَ البـلـوى ويـا ... وردا تَرَعْـرَعَ فـي آهتضَـام
يـا حُـرَّةً لم تـدرِ ما ... معـنى اضْطغانٍ وانتقَـام
يا شُـعْـلَةَ النُّـورِ التي ... تُعشي العُيُونَ بلا اضطرام
سُـبحانَ ربـكِ صُـورةً ... تـزهَـو على الصُّورِ الوِسام[46]

ولا يفوتنا هنا ونحن بصدد الحديث عن تكرار هذه الكلمة أن نرصد الحركيَّة الفاعلة لأنساق الضمائر داخل القصيدة بوصفها عروقًا تغذي حركة المعنى ، كما أنَّها المرتكز الأساس في البحث عن الصوت الذي يحمل الرسالة إلى المتلقّي ، وأحد العناصر المهمَّة في التنظيم البنائيِّ للقصيدة بمستوييها التركيبي والدَّلالي ؛ فارتباط الفعل المكرَّر بالضمير بضمير المسند إليه ، وهو (ياء المخاطبة) على مدار القصيدة ، حافظ على ديمومة النسق الخطابي ، وانعكاساتها المختلفة على الصور الفعلية وصور ضمائر المخاطب الأخرى ، فعلي الرغم من أنَّ صوت الشاعر هو الصوت السائد عبر القصيدة من أوَّلها إلى آخرها ؛ فقد توارى ضمير المتكلم عبر أبياتها تماما ، إلى أن فاجأنا بالسفور في البيت السابع والتسعين ، حين يقول :

[46] الأعمال الشعرية الكاملة : 613/4

نامي جراء الشعب لا يسقط بسقط كلامي من تعني

ثُمَّ يختم به قصيدته متلازماً مع إعادة مطلعها ؛ فيقول :

نامي : إليك تحيتي وعليك نائمةً سلامي

نامي جياع الشعب نامي حرستك آلهة الطعام

فثبات النسق اللغوي الخطابي حافظ على ثبات مرجعيَّة الضمير على مستوى المتن ، وهو ما جعله مترابطاً متماسكاً دون أدنى شبهة تفكيك ، وسادت ضمائر الخطاب بشكلٍ لافت ، فمن بين مجموع الضمائر الواردة في القصيدة بصورها المختلفة وهي **(185)** ضميرا ، كان حضور ضمائر الخطاب المتصلة بصورها المتنوعة (ياء الفاعلة المخاطبة ، وتاء الفاعلة المخاطبة ، وضمير النصب والجر المتصل (الكاف) ، وضمير المخاطبة المنفصل (أنتِ) الذي ورد مرَّة واحدة)في **(148)** موضعا بنسبة حضور بلغت **(80 %)** من مجموع الضمائر على مستوى المتن ، في مقابل ورود ياء المتكلم ثلاث مرات بنسبة حضور لا تتجاوز **(1.62%)** ، بينما ورد ضمير الغيبة بارزاً في ستة مواضع بنسبة حضور بلغت **(3.24 %)** ، وورد مستترا في ثمانية وعشرين موضعا بنسبة حضور بلغت **(15.14 %)**، وقد أسهمت هذه الضمائر في اتّساق النص وتلاحمه وترابطه على المستويين الشكلي والدلالي ، اتّساقاً يتجاوز التلاحم التركيبي على مستوى الجملة إلى تلاحم الإطار البنيوي للنَّصِّ كاملاً ، فغلبة ضمائر الخطاب ذات الإحالة الداخليَّة (**Reference Endaphoric**) ، التي أحالت إلى سابق في تسعة وثلاثين ومئة موضعٍ فيما يسمَّى بالإحالة القبلية (**Reference Anaphoric**) ، وأحالت إلى لاحق في تسعة مواضع فيما يعرف بالإحالة البعدية (**Cataphoric Reference**) ، والدور نفسه لعبته ضمائر الغائب ذات المرجعيَّة الداخلية القبليَّة حين حافظت على التَّطابق في إطار وظيفتها الاتّساقيَّة ، لتبرزَ لنا في نهاية النَّصِّ صورة النَّاصِّ متمثِّلةً في ضمائر المتكلِّم عبر إحالة خارجية (**Exophoric reference**) معضدة لتلك الحالة من الاتّساق والتلاحم .

وقد تمظهرت سيطرة هذا النَّسق اللغويِّ الخطابيِّ في حركيَّة بنية الفعل على امتداد متن القصيدة التي جاءت داعمة لهذا الإطار ؛ فحافظت أفعالها في كثير من المواضع على صورة الإسناد لضمير المخاطبة ضمن أشكاله الصرفية ، وأحواله النَّحوية والإعرابية المختلفة ، فتكررت صور فعلية عديدة في إطار هذا النَّسق : (تختفين – تسفرين – تحملين – تصمدين – تسخرين – تخلصين) ، و (لا تطعمي – لا تتجادلي – لا تقطعي – لم تشبعي – لن تؤذيك – أن تنامي – أن لا تطعمي – أن تدعي – أن تلامي – أن لا تلجئي – أن تتيقظي) ، و (توسَّدي – استفرشي– تلحَّفي – استسلمي) .

وقد يتَّخذ هذا التكرار اللفظيُّ خطًّا تناوبيًّا رأسيًّا من خلال بنية تكرارية غير منتظمة ، حيث تكررت لفظة (**جياع**) ثمَاني مرات ، وتكررت لفظة (**الشَّعب**) تسع مرات ، إذ تكرَّرا معا ثماني مرات وفق تركيب إضافيٍّ في إطار اللازمة المكرَّرة (نامي جياعَ الشَّعبِ نامي) ، وفي صورة النِّداء التقريبيِّ الذي يستدعي النَّاصُّ من خلاله المتلقِّي ويجذبه إلى عالمه من أجل أن يتوحَّدا معا ضمن عالم شعوريٍّ واحد ، وعلى الرغم من أنَّ هذا التكرار يفتقر إلى التوالي والتتابع المنظَّم ؛ فإنَّه ينتظم وفق رؤية الشاعر ، ويعكس تفاعله الإيجابيَّ مع المتلقِّي ، يرتكز عليه بشكل واضح في تشكيل بنية القصيدة من خلال نسيج من الدلالات والتعالقات التي تبني شبكة من العلاقات السياقية التي تدور حوله ، وتجعل منها محورا يقود حركتها المتطورة المتجدِّدة .

وقد يتَّخذ التكرار شكلاً من التكرار الاشتقاقيُّ ، وهو من الظواهر البارزة في بنية الخطاب الشعري في هذه القصيدة ، ونعني به تكرار مجموعة الألفاظ المشتركة في الجذر اللغوي ، لكنَّها تختلف في بنيتها الشكليَّة على المستوى الصرفيِّ ، ممَّا يمنح النَّصَّ حركيَّة ترفده بطاقات حيويَّة جديدة ، وتمنحه انبثاقات دلاليَّة عديدة ، بما يسترعي انتباه المتلقِّي ، ويدعم ثبات الفكرة ويرسِّخها في ذهنه .

وهذا النَّوع من التكرار وظَّفه (الجواهري) كقيمة جماليَّة تمنحه المزيد من التَّجدُّد والتنوُّع والمرونة الحركيَّة ، كما تمنح قارئه مساحة أكبر للرؤية عبر فضاء النَّصِّ ، يقول (الجواهري) :

نِـامِ ي فإنْ لم يَشْـبعِـي من يَقْظَـةٍ فَمن المَنَـامِ

ويقول :

نامِ ي فَإنَّ الوَحْـدةَ الـ ـعصماءَ تَطلُبُ أنْ تَنَامي

ويقول :

نامِ ي فَإنَّ صَـلاحَ أَمْـ ـرٍ فَاسِـدٍ في أنْ تَنَامِـي

فتبدأ الأبيات بفعل الأمر (نامي) ، وتنتهي بالمصدر الميميِّ (المنام) ، أو المؤولِ (أن تنامي) اهتماما منه بالطلب ؛ فجاء به مكرَّرا بين الطرفين تعميقا للمعنى ، وتطويرا للحدث ، وإضفاءً لمزيد من الحركيَّة من خلال تقنية رد العجز على الصدر ، وما كانٍ للفعل أن يترك الأثر الذي أراده لولا تكراره للمصدر الذي يفصِّل الكيفية ، ويضفي نوعا من المبالغة في الحدث ، ويشبع الإحساس بالتوقع لدى المتلقِّي ، إلى جانب ما ساهم به هذا النوع من التكرار في تكثيف البنية الإيقاعية .

ويعضِّد تلكَ التَّكراريَّةَ اللفظيَّةَ تَكرارُه لبعض الأفعال ، كالفعل (يُوصيك) في إطار سخريته من تلك الوعود الزَّائفة التي يكيلها هؤلاء الحكام الطغاة الظالمون لهذا الشعب الجائع ، يقول :

نامـي على تلك العظَـــــــا تِ الغُرِّ من ذاك الإمـــــامِ
يُوصـيكِ أن لا تطعمـــــــي من مـــالِ ربِّكِ في حُطَـــامِ
يُوصـيكِ أنْ تَدَعي الهواجِـ واللذائـــــذَ للئـــــامِ

وقد يُكرِّرُ بعض الأسماء ، كلفظ (الحسام) لتصوير حال هذا الشَّعب المستكين المحبط ، مصوِّرا حالة اليأس والقنوط والإحباط والاستسلام للذلِّ التي حرمهم من أيسر حقوقهم في التَّمرد أو الشَّكوى ، يقول :

نامـي على جـورٍ كما يُغضِي الأُسُودُ على الفطـامِ
وقَعي على البلـوى كما وَقَعَ **الحُسامُ** على **الحَسامِ**

وكأنَّه يلمع بتكرار لفظ (الحسام) ، إلى أنَّ هذه الحقوق المسلوبة ، لن تُستردَّ إلا بالتمرُّدعلى هؤلاء الظالمين ، فلا يفل الحديد إلا الحديد ، كما وقع الحسام على الحسام .

أمَّا عن التكرار اللافت للجموع بصورها المتباينة ، فإنَّنا نلحظ أنَّ القصيدة تتحرَّل في إطار زخم متدافع من التعدُّد والكثرة بفعل التكثيف والتزاحم لصيغ الجموع وأسماء الجموع بأشكالها المتنوعة المتصلة بعناصر التشابك والاختلاط ، والتي قمنا برصد تنوُّعاتها وصورها على النحو الآتي :

م	الكلمة	جمع تكسير	جمع سالم	اسم جمع	اسم جنس جمعي	م	الكلمة	جمع تكسير	جمع سالم	اسم جمع	اسم جنس جمعي
1	جياع	✓				54	الهام	✓			
2	آلهة	✓				55	جثث	✓			
3	الوعود	✓				56	هام	✓			
4	عرائس	✓				57	الواحمين		✓		
5	الأحلام	✓				58	دماء	✓			
6	زرائبك	✓				59	جياع	✓			
7	الفساح	✓				60	الشعب				✓
8	مبلطات		✓			61	جياع	✓			
9	الجسام	✓				62	الشعب				✓
10	المستنقعات		✓			63	الأحزاب	✓			
11	اللجج	✓				64	الجموع	✓			
12	الطوامي	✓				65	الصفوف	✓			
13	الأقاح				✓	66	حاكميك		✓		
14	الخزام				✓	67	الصفوف	✓			
15	البعوض				✓	68	جياع	✓			
16	الحمام				✓	69	الشعب				✓
17	أثواب	✓				70	الأنام				✓
18	الحواصد	✓				71	الحاكمين		✓		
19	عاريات		✓			72	شكوك	✓			
20	متراقصات		✓			73	الشبهات		✓		
21	السياط	✓				74	السهام	✓			

22	الناعمات		✓			75	الناهضين		✓		
23	الزاحفات		✓			76	الروامي	✓			
24	الهوام	✓				77	اللائمين		✓		
25	الحصى				✓	78	جدران	✓			
26	الغمام				✓	79	السجون	✓			
27	الشعب			✓		80	أتعاب	✓			
28	ألحان	✓				81	الزعماء	✓			
29	جياع	✓				82	السَّوام	✓			
30	الشعب			✓		83	الرعاة	✓			
31	جفون	✓				84	الساهرين		✓		
32	أفئدة	✓				85	الآلام	✓			
33	ظوامي	✓				86	الحادثات		✓		
34	العظات		✓			87	المشفقات		✓		
35	المباهج	✓				88	النيام	✓			
36	اللذائذ	✓				89	شذاة	✓			
37	اللئام	✓				90	ورد				✓
38	الخُطَب	✓				91	الصور	✓			
39	الطُّوال	✓				92	الوسام	✓			
40	الغطارفة	✓				93	الهُوج	✓			
41	العظَام	✓				94	الطغام	✓			
42	المباهج	✓				95	الخطوب	✓			
43	البيوت	✓				96	جياع	✓			
44	جرد	✓				97	الشعب		✓		
45	الصحاري	✓				98	الشدائد	✓			
46	الموامي	✓				99	جياع	✓			
47	الجنان	✓				100	الشعب		✓		
48	أدران	✓				101	المساوئ	✓			
49	المؤمنين		✓			102	مطامع	✓			
50	عظَام	✓				103	جياع	✓			
51	أشباه	✓				104	الشعب		✓		
52	العصاميين		✓			105	آلهة	✓			
53	الرافعين		✓								

ونلحظ أن استعمال هذا الزخم المتراكم من الجموع ، وأسمائها ، لم يكن ضرباً من التوظيف لأشكال متعددة من الجواز الصرفيِّ ، أو الدلالة العددية ، أو المواءمة اللفظيَّة ، إنَّما هو تنوُّعٌ فاعل في سياقات تفصح عن دلالات يتقصَّدها الشاعر .

المطلب الثالث

تكرار الجمل والعبارات :

ونعني بهذا النَّمط التكراريِّ الإلحاح على حالة لغويَّة محدَّدة ؛ فيعمد الشَّاعر إلى تكرار بعض الجمل والعبارات تكرارا تركيبيًّا وفنِّيًّا بهدف تجسير بنيته الشِّعريَّة ، وتلاحم مكوناتها ، وإثراء تدفقها الإيقاعيِّ ، وقد يتمظهر هذا النَّمط في عدَّة أشكال كالتكرار الاستهلالي ، أو اللزومي ، أو الختامي ، وجميعها قد توظَّفت في هذه القصيدة ؛ فمن أبرز السِّمات الشَّكليَّة في القصيدة أنَّه يعمد إلى شكل محوريٍّ متكرِّرٍ ؛ فكرَّرالفعل (نامي) مطلع سبعة وخمسين بيتا، وعجز بيت واحد

نامي عَلَى حُمَةِ القَنَـــا * نامي عَلَى حَدِّ الحسَـامِ**

وكرَّر لفظ (النَّوم) في عجزي بيتين :

نَامي جِيَاعَ الشَّعبِ نَامِـي * النَّوْمُ مِنْ نعمِ السَّـلَامِ**

نَامي جِيَاعَ الشَّعْبِ نَامِـي * النَّوْمُ أَرعَى للدِّمَـــامِ**

ولم يكتفِ بتكرار لفظ (النَّوم) ، بل تجاوزه إلى تكرار الجملة الاستهلالية (نَامي جِيَاعَ الشَّعبِ نَامي) المقترنة بأسلوب النِّداء محذوف الأداة في بدايات مقاطع ثلاثة لتمثِّل بؤرة ينطلق منها إلى دفقة جديدة من الانفعال تتداعى خلالها مجموعة من الدَّلالات المترابطة التي تُرسِّخُ الانفعال السَّابق ، وتُفضي إلى مزيد من التَّماسك داخل أركان القصيدة

دون أن يهتم بطول هذه المقاطع أو تساويها ، إلى أن يختتم القصيدة بإعادة مطلعها كلّه ، في شكل من أشكال التّكرار الختاميِّ ، يقول :

نَامي جِيَاعَ الشَّعبِ نَامِي ***حرستْكِ آلـهة الطُعـام

وكأنّه أغلق الدائرَة التي يسلم آخرها إلى أوّلها في بنية تعبيريَّةٍ مغلقة تبرز إصراره على فكرته وإلحاحه عليها ، ومؤكداً على حضور المتلقي ، وكأنّه يحفزه إلى قراءتها مرة أخرى .

ولذلك علّق الدكتور (علي ناصر غالب) على هذا الشّكل من التّكرار بقوله : «من السِّمات الواضحة في بناء القصيدة عند الجواهري أنّه يَعْمَدُ إلى تكرار بعض المفردات أو التراكيب؛ لتكون مفتاحا إلى المقاطع الجديدة ، ووسيلةً من وسائل الرَّبط بين تلك المقاطع، حتّى إنَّ الشّاعر يختار تلك الصيغة عنوانا للقصيدة»[47]

فهذا التكرار الاستهلالي يرفد قصيدته بزخم ماتع يتدفق عبر إيقاعاتٍ غنائيَّة تُبرزُ نزعته الخطابيَّة ، وتكشف عن مشاعره وأحاسيسه وغضبة نفسه التي يروم نقلها إلى شعبه النائم محتفظةً بأكبر قدر من الدلالات المشتعلة المتوهجة في نفسه الثّائرة ، فمع تتابع هذا الإستهلال المتكرِّر تزداد فاعلية النّص وقدرته على تجسيد الانفعال ، وإثارة التّوقّع لدى المتلقّي ، واستحضار انتباهه .

وقد أبدع (الجواهري) في توظيف هذا الشّكل من البنية التّكراريَّة توظيفاً فاعلاً في صياغة بنيته الشعريَّة ، وإثراء نواتجها الدلالية ، وشحذ العقول لإدراك العلاقات بين الطّرح وما يترتّب عليه ، فبنية التّكرار عنده عقليَّةٌ ذات طابع شعريٍّ ترتبط بمحاور السببية والتّحليل ، والترابط فيها هو ناتج دلالي لبنية التّكرار الّتي تقود إلى ناتج أعظم وهو وجوب إيقاظ هذا الشعب المظلوم وبناء المجتمع العادل الذي يتغلّب على هذه المثالب الواردة في إطار السخرية ، فالنظر إلى البنية المكرَّرة في مستواها السطحي ، قد يوحي بمجرد نمط شكلي مكرَّر ، فإذا نظرنا إلى المستوى العميق من هذه البنية المكرَّرة نجده ينفي هذه التّكراريَّة الظاهرة ، ويؤسس لعلاقات دلالية مختلفة ، تتولّد من سلسلة تترابط حلقاتها ترابطاً محكما عبر القصيدة كلّها ، فالعنصر المكرَّر (نامي) يستقرُّ في مستهلّ سبعة وخمسين بيتا ،

[47]لغة الشعر عند الجواهري –علي ناصر غالب : 20 [دار الصادق للطباعة والنشر – بابل - الطبعة الأولى – 2005م]

1251حتَّى صار التزاما مميِّزا في الصياغة ، ومن خلال الارتكاز عليه حضورا أو غيابا يتمُّ إنتاج أشكال متنوعة من الدلالات قد تتسع ، وقد تضيق ، وقد تمتدُّ أو تتوقف لكنَّ هذا العنصر الاستهلاليَّ الْمُكَرَّر يمثِّلُ نقطة تأسيس أوَّليَّة لإنتاج الدلالة ، فيقول (الجواهري) :

نَامِي فَإِنْ لَمْ تَشْبَعِي مِنْ يَقْظَةِ الْمَنَامِ فَمِن

ويقول :

نَامِي فَقَدْ أَنْهَى مَجِيـ ـعُ الشَّعْبِ أَيَّامَ الصِّيَامِ

ويقول :

نَامِي وَسِيرِي فِي مَنَا مِكِ مَا اسْتَطَعْتِ إِلَى الأَمَامِ

ويقول :

نَامِي فَإِنَّ صَلَاحَ أَمْـ ـرٍ فَاسِدٍ فِي أَنْ تَنَامِي

ويقول :

نَامِي عَلَى جَوْرٍ كَمَا نَامَ الْمُسْتَقِلُّ عَلَى الفِطَامِ

ومع ثبات هذا التَّركيب النَّحويِّ الْمستقلِّ ، وهو تركيبٌ نحويٌّ متكاملٌ مكتفٍ بنفسه (فعل + فاعل) تتغاير بنية التَّركيب في البيت ما بَيْنَ شرطية ، أو خبرية ، أو جوابيَّة ، أو استئنافية ، لكنَّ المنتوج الدَّلاليَّ مختلفٌ في كلِّ مرَّةٍ ، بيد أنَّه يرسِّخ احمالاً للمفارقة السَّاخرة على امتداد النَّصِّ .

وقد يعود المعنى المكرَّر في الطرف الثاني إلى الطرف الأوَّل محكما العلاقة الشكلية الظاهرية بين بداية البيت ونهايتِه ، كما في قولهَ:

نَامِي فَإِنْ لَمْ تَشْبَعِي *** مِنْ يَقْظَةِ الْمَنَامِ

وقوله :

نامى فإنَّ الوحدةَ الـ ـأنْ تنامى

وقوله :

نَامِى فَإِنَّ صَلَاحَ أَمْـ ـرٍ فَاسِدٍ فِى أَنْ تَنَامِى

وتتطور حركة المعنى فيتحرك الطرف الأوَّل بدلالته إلى الطرف الثاني فيستقر فيه ، إنْ كان المنتوج الدلالي على المستوى التحتييخالف ذلك ، اغلاً في السخرية ، واستغراقا في المفارقة ، فالمفارقة من خلال تقنية رد الأعجاز على الصدور التي توحِّد على المستوى

السطحي بين (نامي = المنام) ، و (نامي = تنامي) تنتج دلالة مخالفة حين تغرق في السخرية ، لما ندركه جميعا من استحالة نوم الجائع ، أو صعوبته في التقدير الأقل ، أو أنَّ الحفاظ على الوحدة العصماء ، وصلاح ما فسد من أمر الأمة يتطلب النوم ، وهو ما يتطلب قراءة واعية من المتلقي للوصول إلى شفرة المفارقة .

ويتكرَّر أسلوب النِّداء في إطار تنويعه بين الخبر والإنشاء ، وفي معرض التخفيف من وطء هذه السخريَّة اللاذعة ؛ يُ ُ هؤلاء الجياع ، ويعظُم من شأنهم في لفتة تومئ بأنهم لا يستحقُّون من هم فيه من ذلٍّ وفقر ؛ يقول :

نامـى شَـذَاةَ الطُّهـر نامـى ... يـا دُرَّةً ... الركـام
يا نَبتةَ البلـوى ويـا ... وردا تَ ْ فـي آهتضـام
يـا حـرَّةً لم تـدر ما ... معـنى اضطغان وانتقـام
يا شُعلَةَ النُّـور التى ... تعشى العُيونَ بلا اضطرام

نتائج الدِّراسة :

(1) شكَّل التَّكرار في تنويمة الجياع بنية جوهريَّة ، وتقنية تعبيرية ، أسهمت بشكل فاعل في دعم الطاقات التعبيريَّة التي مازجت أنفاس الشاعر ودفقات شعوره ، وإثراء نواتجها الدلالية ، كما كوَّنت بؤرةً ارتكز إليها في تأسيس شعريَّة النَّصِّ ، والإفصاح عن مكنونات شعوره ووجدانه عبر فضاء المتن الشعريِّ .

(2) كشفت الدِّراسة عن فاعليَّة التَّكرار في دعم الإيقاع الشعريِّ ، من خلال أشكال متنوعة من التَّدفُّقات الإيقاعيَّة الثابتة والمتحرِّكة ، عبر نسيج إيقاعيٍّ مُتفرِّدٍ ، و مذاقٍ موسيقيٍّ ماتع ، خلَق مزيدًا من الألفة لدى المتلقِّي ، واحتاط لشروده .

(3) أسهم التَّكرار في تعزيز التَّماسك والتَّلاحم بين مكونات النص وأجزائه على المستوى التَّشكليِّ عبر علاقات الامتداد الخارجيِّ التي أضفت مزيدًا من السَّبك

1253 والتَّواشج على مستوى البنية الخارجيَّة للنَّصِّ ، أو على مستوى التَّعالق الداخليِّ الذي يحبك العلاقات الدلاليَّة .

(4) إنَّ تفعيل أنماط التَّكرار المختلفة على مستويات المتن الشِّعري أفقيًّا ورأسيًّا ، بدءًا من تكرار الأصوات ، ومرورًا بتكرار الألفاظ ، وانتهاءً بتكرار الجمل والعبارات ، والإلحاح على تعالقات هذه المكرَّرات ، واستلال دلالات إضافيَّة من سياقاتها المتجددة ، وفق آليَّة مميزة تعمل على تداعي المعاني فصارت الحروف أو الكلمات تستدعي مُكرَّراتها ، وهو ما أسهم في تلاحم النَّصِّ ، ، وعزَّز قدرته على إحداث التجانس بين مكوناته ، والانفلات من عوامل التشتت والانسلاخ عن البؤرة الشعورية المركزية .

(5) أظهرت الدِّراسة فاعليَّة التَّوظيف الفنِّيِّ لتقنية التَّكرار في هذه النَّوعيَّة من النُّصوص ، الَّتي تتَّخذ من المفارقة والتَّناقض أسلوبًا لها ، تلك النُّصوص التي تتصارع فيها اللُّغة عبر بنيتين دلاليَّتين متباينين ، إحداهما سطحيَّة تحمل الكثير من التَّناقض الذي يستفزُّ القارئ ، وأخرى عميقة يتقصَّدها الشاعر ، وقد أسهمت تقنية التَّكرار بفاعليَّة في إماطة اللِّثام عن هذه المقصديَّة الكامنة ، حيث اعتمدها الجواهري ركيزة من ركائز بنائه الشِّعريِّ في إطار خصوصيته ، وذوقه المتميِّز ، وهو ما أحدث أكبر قدر من التأثير على المتلقِّي ، وأفصح عن مكنونات رسالته الشعريَّة .

ثَبَتُ المَراجِعِ :

(1) الأعمال الشعريَّة الكاملة لمحمد مهدي الجواهري ، المجموعة الكاملة 7/1 – دار الحريَّة للطباعة والنشر – بغداد – الطبعة الثانية – 2001م .

(2) الإتقان في علوم القرآن – الحافظ جلال الدين السيوطي - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - من منشورات وزارة الشئون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد – المملكة العربية السعودية – د . ط – د . ت .

(3) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي – إبتسام أحمد حمدان - دار القلم العربي – حلب – سوريا – الطبعة الأولى – 1997م .

(4) الأصوات اللغوية – إبراهيم أنيس – مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الخامسة – 1975م .

(5) الأصوات اللغوية – محمد علي الخولي - دار الفلاح للنشر والتوزيع - عمان – الأردن – الطبعة الأولى - 1990م .

البرهان في علوم القرآن – الإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – مكتبة دار التراث – د . ط – د . ت .
(7) التدوير في الشعر ، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع – أحمد عبد العزيز كشك - الطبعة الأولى -1410ه - 1989م .
(8) التكرير بين المثير والتأثير – عز الدين علي السيد - الطبعة الثانية - عالم الكتب – القاهرة – 1407 ه / 1986م .
(9) الجواهري بلسانه وبقلمي – سليم البصون - منشورات وزارة الثقافة العراقية - دار ميزوبوتاميا – بغداد – 2012م
(10) الزحاف والعلة ، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع – د أحمد عبد العزيز كشك - دار غريب – الناشر مكتبة النهضة المصرية – د . ت .
(11) سر صناعة الإعراب – أبو الفتح بن جني - تحقيق حسن هنداوي – دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع – لبنان – بيروت - الطبعة الثانية – 1413ه/1993م .
(12) سر الفصاحة – ابن سنان الخفاجي - دار الكتب العلمية – بيروت – الطبعة الأولى – 1402ه/1982م
(13) الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها ، وسنن العرب في كلامها – أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا - علّق عليه ووضع حواشيه أحمد حسن بسج – منشورات محمد علي بيضون – دار الكتب العلمية – لبنان – بيروت – الطبعة الأولى 1418ه / 1997م
(14) علم اللغة العام – الأصوات – كمال محمد بشر – دار المعارف – القاهرة – 2007
(15) عيار الشعر – ابن طباطبا - تحقيق : طه الحاجري ، ومحمد زغلول سلّام – المكتبة التجارية – القاهرة – 1986م .
(16) الفروق اللغوية – للإمام الأديب اللغوي أبي هلال العسكري - حققه وعلّق عليه محمد إبراهيم سليم – دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع – د.ط – 1997م .
(17) فلسفة الجمال في الفكر المعاصر – محمد زكي العشماوي - دار النهضة العربية للطباعة والنشر – ط 1– بيروت – 1981م .
(18) في الميزان الجديد – محمد مندور - مكتبة نهضة مصر – القاهرة – ط 2 – د . ت.
(19) قضايا الشعر المعاصر – نازك الملائكة - منشورات مكتبة النهضة – لبنان – الطبعة الثالثة – 1967م .
(20) قضايا الشعرية – رومان ياكوبسون - ترجمة : محمد الولي ، ومبارك حنوز – الطبعة الأولى - - دار توبقال للنشر - المغرب – 1988م .
(21) قضية الشعر الجديد – محمد النويهي - دار الفكر – بيروت – ط 2 – 1971م .
(22) الكتاب – سيبويه - تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون - دار الجيل - لبنان - بيروت الطبعة الأولى - 1411 ه / 1991 م .
(23) لسان العرب – ابن منظور الإفريقي - دار صادر – بيروت – لبنان – ط 3 – 2004 م .
(24) لغة الشعر عند الجواهري –علي ناصر غالب - دار الصادق للطباعة والنشر – بابل - الطبعة الأولى – 2005م .
(25) المجمل في المباحث الصَّوتيَّة من الآثار العربيَّة – مكي درار - دار الأديب – وهران – ط 1 – 2005 م

1255محمد مهدي الجواهري حياته وشعره - يوسف عطا الطريفي - دار الأهلية للنشر والتوزيع – عمان – الأردن – 2009م .
(27) المدخل إلى علم اللغة ، ومناهج البحث اللغوي – رمضان عبد التواب – مكتبة المتنبي – المملكة العربية السعودية – الدمام – 1433ه .
(28) مذكراتي – محمد مهدي الجواهري - دار المنتظر – بيروت – ط1- 1999م .
(29) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – عبد الله الطيب - مطبعة حكومة الكويت – الطبعة الثانية – 1409 ه / 1989م .
(30) معجم التعريفات – علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني - تحقيق ودراسة محمد صديق المنشاوي – دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير – د.ط – د.ت .
(31) معجم النقد العربي القديم – أحمد مطلوب - دار الشؤون الثقافيَّة العامة – بغداد – ط 1 – 1989م .
(32) منهاج البلغاء وسراج الأدباء – حازم القرطاجني - تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة – دار الغرب الإسلامي – بيروت – ط3 – 1986م .
(33) موسيقى الشعر – إبراهيم أنيس - مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة – ط 2 – 1952م .
(34) نظام الصوائت وأشباهها في العربية الفصحى – محمد أمنزوي - دار وليلي للطباعة والنشر – مراكش – ط 1 – 2000 م