IJSSP
المجلة الدولية لنشر الدراسات العلمية
المجلد الثاني عشر – العدد الثاني – البحث السادس (ص: 120-132)
15 – شباط – 2022م
www.ijssp.com ISSN: 2707-5184 International Journal of Scientific Studies Publishing

[التّكرار في شِعر خالد الكركيّ]

[دراسة فنّيّة دلاليّة]

إعداد الباحثان:
[مثنى خالد الذّيابات]
[طالب دكتوراه كليّة اللّغات والاتّصال/ جامعة السّلطان زين العابدين/ تيرينجانو/ ماليزيا]
الأستاذ الدّكتور/ محمّد سالم العوضي
[كليّة اللّغات والاتّصال/ جامعة السّلطان زين العابدين/ تيرينجانو/ ماليزيا]

المُلخّص:

تسعى هذه الدّراسة إلى الكشف عن إحدى الظّواهر الأسلوبيّة الّتي توافرت في شِعر خالد الكركيّ؛ أعني ظاهر التّكرار، وقد اختارت الدّراسة بعضاً من النّصوص الدّالة الّتي انطوت عليها دواوين الشّاعر الثّلاثة، وقد أسهم التّكرار بأنواعه المختلفة بأغراض متنوّعة، إنْ على الصّعيد الجماليّ الفنّيّ؛ حيث منح النّصوص الشّعريّة طاقة عالية من الموسيقى الداخليّة والخارجيّة، لفتت انتباه المتلقّي، وزادت من درجة إصغائه. أو على المستوى الدّلالي؛ إذ جلّى مشاعر الشّاعر، وانفعالاته، ورؤيته الفنّيّة لما يدور حوله من أحداث وصراعات. ومن ثمّ فقد أضفى هذا الأسلوب على النصوص الشّعريّة جماليّات فنّيّة، وحركيّة، وإيقاعيّة ودلاليّة.

الكلمات المفتاحية: التّكرار، تكرار الصّوت، تكرار الكلمة، تكرار العبارة. الكركيّ، الشّعر الأردنيّ المعاصر.

المُقدّمة:

الحمد لله ربّ العالمين، والصّلاة والسّلام على رسوله الصّادق الأمين.

يُعدّ التّكرار ظاهرة أسلوبيّة مهمّة تنهض بديمومة النّصّ، وتماسك أجزائه، وترابطه المعنويّ والنّفسي، إنْ أحسن الشّاعر استخدامه، وتوظيفه بطريقة دقيقة. فالتّكرار بنية عميقة تحكم المعنى، وتكشف ما يختبئ وراء البنية السّطحيّة للكلام. وينضوي تحتها تداعيات شعوريّة مختلفة. كما أنّ التّكرار طاقة فنّيّة كبرى تقوم بدور فعّال في توليد الصّور والمعاني المشبعة بالدّلالات والإيحاءات، وتعكس عمق التّجربة الشّعريّة والشّعوريّة، وتدلّ على وعي عميق بالدّلالات الإيقاعيّة والنّفسيّة الّتي يتقصدها منشئ النّصّ. فضلاً عن أنّه مثير أسلوبيّ يلفت انتباه المتلقّي ونظره إلى ما يستحقّ الوقوف عليه. ويشكل – أيضاً- انزياحاً أسلوبيّاً عن اللّغة العاديّة النّفعيّة، ينبه إلى ما يرومه الشّاعر ويتوخّاه.

ومن هنا جاءت دراستنا؛ لتلقي الضّوء على هذه الظّاهرة الأسلوبيّة في شِعر خالد الكركيّ، وبيان قيمتها الفنّيّة والدّلاليّة والنّفسيّة.

مشكلة الدّراسة:

تكمن مشكلة الدّراسة في محاولتها تناول بعض أشكال التّكرار في شِعر خالد الكركيّ، وبيان دورها في الكشف عمّا كمن من المشاعر والانفعالات والعواطف الّتي حاول الشّاعر تسريبها إلى ذهن المتلقّي ونفسه بطريقة غير مباشرة.

أهميّة الدراسة:

تنبع أهميّة هذه الدّراسة من كونها الدّراسة الوحيدة – في حدود علم الباحث واطلاعه- التي وقفت عند هذا الجانب في شِعر خالد الكركي، وحاولت لفت الانتباه إليه.

IJSSP
المجلة الدولية لنشر الدراسات العلمية
المجلد الثاني عشر – العدد الثاني – البحث السادس (ص: 120-132) 15 – شباط – 2022م
www.ijssp.com ISSN: 2707-5184 International Journal of Scientific Studies Publishing

هدف الدّراسة:

هدفت هذه الدّراسة إلى بيان دور التّكرار – بأنواعه المختلفة- في تشكيل البنية الإيقاعيّة، وما يلعبه من دور فاعل في توكيد المعاني في ذهن المتلقّي ونفسه، وإبراز الكثير من المشاعر والانفعالات والعواطف.

منهج الدّراسة:

اقتضت طبيعة الدّراسة اعتماد المنهج الوصفيّ التّحليليّ، الّذي يرصد النّصوص الشّعريّة الدّالة، ويحلّلها.

حدود الدّراسة:

اعتمدت الدّراسة على دواوين الشّاعر الثلاثة المطبوعة، مرتبة حسب الأقدميّة، وهي:

1- مقام الياسمين، المؤسسّة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، الطّبعة الأولى، 2005م.
2- رجع الصّهيل، المؤسسّة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، الطّبعة الأولى، 2007م.
3- عبد الله، الآن ناشرون وموزّعون، عمّان، الأردنّ، الطّبعة الأولى، 2016م.

– المهاد النّظريّ:

التّكرار: (Repetition)

أشارت المعاجم العربيّة – القديمة والحديثة على حدّ سواء – إلى التّكرار لغة، فهو: مصدر للجذر اللّغويّ كَرّ، والكَرُّ: الرّجُوع، يُقال كَرَّه، وكَرَّ بِنفْسهِ. يَتعدَّى، ولا يَتَعدَّى، والكَرُّ: مصدر للفعل كَرَّ، فَيُقال: كَرَّ عليه، يَكُرَّ كَرّاً، وَكُرُوراً، وتِكْراراً: عَطَفَ. وكَرَّ عَنْهُ: رَجَعَ، وَكَرَّ على العَدُوِّ يَكُرُّ؛ ورَجُلٌ كَرَّارٌ، ومِكَرٌّ، وكذلك الفَرسُ. وكَرَّرَ الشّيءَ وكَرْكَرَهُ: أعاده مَرَّةً بَعْدَ أُخْرَى. والكَرَّةُ: المرَّةُ، والجَمعُ والكَرَّاتُ. ويُقالُ: كَرَّرْتُ عَليهِ الحَديثَ، وكَرْكَرْتُهُ: إذا ردَّدْتَهُ عَليهِ. وكَرْكَرْتُهُ عن كذا كَرْكَرَةً: إذا رَدَدْتُه. والكَرُّ: الرُّجوعُ(ابن منظور، د.ت، 135/5، 136؛ الزّبيديّ، 1974، 27/15، 28) وتَكْرار على زِنَة (تَفْعال) مصدر، وتِكْرار (تِفْعَال) اسم، وزاد كل من الزمخشري (ت 538هـ)، والفيروز أبادي (ت 817هـ) نَاقَةٌ مِكَرَّةٌ؛ أي تُحلبُ كلّ يوم مرتين.(الزّمخشريّ، 1982، ص389؛ الفيروز آبادي، 2008، ص1406)

ويُعدّ التّكرار من الظّواهر الأسلوبيّة المهمّة الّتي يستعين بها النّاقد على فهم النّصّ، وسبر أغواره، ولولوج إلى أعماقه، والكشف عن خفاياه وأسراره، فضلاً عن أنّه سمة جماليّة تنهض بتوليد المعاني، وتكثيفها. كما أنّه من أهمّ الأنساق التّعبيريّة في القصيدة، لا سيّما القصيدة المعاصرة؛ لما يقوم به من دور فاعل في ربط أجزائها، والتحام مقاطعها، بالإضافة إلى تأكيد المعنى وتقويته، علاوة على دوره المميّز في الوظيفة الإيقاعيّة، والموسيقى الدّاخليّة، أضف إلى ذلك إفادته في الإبانة عن الدّلالات الهاربة والمتخفّية؛ ولذلك فقد لفت انتباه النّقاد والبلاغيّين القدامى والمحدثين على حدّ سواء، وانشغلوا به، وأولوه عناية خاصّة، إنْ على مستوى النّصّ، أو على مستوى التّلقّي.

ويندرج التّكرار تحت باب البديع، ولعلّ الجاحظ (ت 255هـ) أوّل من أشار إليه كسمة أسلوبيّة مرتبطة بالتّأثير النّفسيّ، وذلك في قوله: "وجملة القول في التّرداد؛ إنّه ليس فيه حدّ ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه، وإنّما على قدر المستمعين، ومن يحضره من العوامّ والخواصّ. وقد رأينا الله عزّ وجلّ ردّد ذكر قصّة موسى وهود، وهارون وشعيب، وإبراهيم ولوط (عليهم السلام)، وعاد وثمود. وكذلك ذِكرَ الجنّة والنّار وأمور كثيره؛ لأنّه خاطب جميع الأمم من العرب وأصناف العجم، وأكثرهم غبيّ غافل، أو معاند مشغول الفكر ساهي القلب."(الجاحظ، 1988، 105/1)

1. ويعرّفه ابن أبي الإصبع (ت 654هـ)، بقوله، وهو: " أن يكرّر المتكلّم اللّفظة الواحدة؛ لتأكيد الوصف، أو المدح، أو الذّم، أو التّهويل، أو الوعيد."(ابن أبي الإصبع، 1963، 375/2) ثمّ يعمد إلى تفصيل كلّ جزئيّة، مستشهداً عليها بالشّواهد الشّعريّة، والآيات القرآنيّة الكريمة. ويتوسّع ابن معصوم المدنيّ (ت 1502هـ) في الحديث عنه، فيقول: "التّكرار، وقد يقال: التّكرير، فالأوّل اسم، والثّاني مصدر من كرّرت الشّيء: إذا أعدته مراراً، وهو عبارة عن تكرير كلمة وأكثر باللّفظ والمعنى؛ لنكتة، ونكته كثيرة، منها: التّوكيد، كقوله تعالى: "**كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ (3) ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ(4)**" [التّكاثر: 3،4]، وزيادة التّنبيه على ما ينفي التّهمة والإيقاظ من سنة الغفلة؛ ليكمل تلقّي الكلام

IJSSP
المجلة الدولية لنشر الدراسات العلمية
المجلد الثاني عشر – العدد الثاني – البحث السادس (ص: 120-132)
15 – شباط – 2022م
www.ijssp.com ISSN: 2707-5184 International Journal of Scientific Studies Publishing

بالقبول، كما في قوله تعالى: "**وَقَالَ الَّذِي آمَنَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُونِ أَهْدِكُمْ سَبِيلَ الرَّشَادِ (38)يَا قَوْمِ إِنَّمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا مَتَاعٌ(39)**" [غافر: 38،39]...، ومنها التّهويل، نحو: "**الْحَاقَّةُ (1)مَا الْحَاقَّةُ(2)**" [الحاقّة: 1،2]، ومنها الاستبعاد، كما في قوله تعالى: "**هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ لِمَا تُوعَدُونَ**" [المؤمنون: 36]، ومنها التّعظيم، كقوله تعالى: "**وَأَصْحَابُ الْيَمِينِ مَا أَصْحَابُ الْيَمِينِ**" [الواقعة: 27)...، ومنها التّلذّذ بذكر المكرّر، كما في قوله أبي السّمط، مروان الأصغر بن أبي الجنوب من [الطّويل]:

سَقَـى اللهُ نَجْداً والسَّلامُ عَلَى نَجْدٍ ... وَيَا حَبَّـذا نَجْدٌ عَلَى النَّأي والبُعْـدِ
نَظَـرْتُ إلـى نَجْـدٍ وبَغْدَادُ دُونَهُ ... لَعَلِّـي أَرَى نَجْدَاً وهَيْهَاتَ مِنْ نَجْدِ

...، ومنها التّنويه بشأن المذكور..."(ابن معصوم، 1120، 5/345- 352)

ويقسّمه الخطّابيّ (ت 388هـ) إلى نوعين، الأوّل: مذموم غير مفيد، لا يحمل دلالة، فيكون زيادة، وحذفه أبلغ. والثّاني مفيد؛ يقدم دلالة جديدة، لم يتطرّق إليها المعنى الأوّل، فلا يمكن الاستغناء عنه.(الخطّابيّ، 1968، ص40) فالتّكرار مرهون بالفائدة الّتي يأتي بها، وما سوى ذلك، فيكون فضلاً من القول ولغواً من الكلام، ومثل ذلك لا يوجد في النّصوص اللّغويّة السّامية؛ كالقرآن الكريم، والحديث النّبويّ الشّريف، والشّعر البليغ.

وقد التفت النّقاد المحدثون لأهميّة التّكرار، ومكانته في السّياق اللّغويّ، ودوره كأداة فنّيّة إيحائيّة للتّعبير عمّا يهجس في نفس الأديب من مشاعر وأفكار، وانفعالات وعواطف، علاوة على دوره النّشط في البناء الصّوتيّ؛ إذ هو: "أسلوب تعبيريّ، يصّور انفعال النّفس بمثير، واللّفظ المكرر فيه؛ هو المفتاح الّذي ينشر الضّوء على الصّورة؛ لاتّصاله بالوجدان، فالمتكلّم إنّما يكرّر ما يثير اهتماماً عنده، وهو يحبّ في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطَبين، ممّن يصل إليهم القول على بعد الزّمان والدّيار"(عليّ السّيّد، 1986، ص136)؛ حيث يكثف المشاعر والأحاسيس المخبوءة في أعماق الذات المبدعة.

فتكرار كلمة، أو جملة بعينها يعكس طبيعة العلاقة بين الشّاعر أو الكاتب، وبين تلك الكلمة أو هاتيك الجملة. بمعنى أنّ التكرار يحمل جانباً وظيفيّاً أو جماليّاً على درجة كبيرة من الأهميّة، تضيء النّصّ، وتفتح أبوابه الموصدة؛ لذلك لا بدّ أن يُنظر لما تكرّر من خلال السّياق، وليس من خارجه، وإلّا بدت الكلمة المكرّرة منفصلة لا حياة فيها. "إنّ التّكرار يحيي الكلمة ويميتها."(غاتشف، 1990، ص64)، فإذا كانت الكلمة المكرّرة تضفي معنى جماليّا وفنّيّاً على السّياق الّذي ترد فيه، كانت ذا فائدة، وإلّا كانت عبئاً ولغواً لا جدوى منها.

ومن هنا، فإنّ "اللّفظ المكرّر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العامّ، وإلّا كان لفظيّة متكلّفة، لا سبيل إلى قبولها. كما أنّه لا بدّ أن يخضع لكلّ ما يخضع له الشّعر عموماً من قواعد ذوقيّة، وجماليّة، وبيانيّة. فليس من المقبول – مثلاً – أن يكرّر الشّاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظاً ينفر منه السّمع، إلّا إذا كان الغرض من ذلك "دراميّاً، يتعلّق بهيكل القصيدة العامّ."(الملائكة، 1967، ص231) فالتّكرار يسلّط الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة يكشف عن اهتمام المبدع أو الكاتب بها، وبذلك تكون هذه النّقطة ذات دلالة نفسيّة قيّمة تفيد النّاقد، الّذي يدرس هذا الأثر الأدبيّ، في تحليل نفسيّة كاتبه.

لقد تحوّل التّكرار في القصيدة الحديثة إلى أسلوب فنّيّ؛ إذ لم ينحصر في تكرار اللّفظ، أو تكرار المعنى، بل أصبح "تكنيكاً فنّيّاً من تكنيكات القصيدة الحديثة على أيدي شعراء التّفعيلة، الّذي استخدموه على نطاق واسع، وبأشكال متنوّعة ودلالات عميقة."(السّيّد، 2006، ص142)؛ لما يسهم في إخصاب القصيدة، ورفدها بالبواعث الإيحائيّة والجماليّة، يضاف إلى ذلك إسهامه في "بناء القصيدة وتلاحمها بما يلحقه، أو يكشفه من علائق ربط، وتواصل بين الأبيات، أو الأسطر، تتشكّل من خلالها لحمة القصيدة."(السّيّد، 2006، ص150)، فالتّكرار في القصيدة؛ هو "الممثّل للبنية

IJSSP
المجلة الدولية لنشر الدراسات العلمية
المجلد الثاني عشر – العدد الثاني – البحث السادس (ص: 120-132) 15 – شباط – 2022م
www.ijssp.com ISSN: 2707-5184 International Journal of Scientific Studies Publishing

العميقة الّتي تحكم المعنى، والكاشف لما يقف خلف الكلام، ويتعلّق بشخص المتكلّم من تداعيات مختلفة."(عبد المطّلب، 1988، ص109) يكشف الشّعور المتراكم في نفس الشّاعر.

وتتجلّى قيمة التّكرار في وظيفتين، أوّلاهما: وظيفة جماليّة، وثانيهما: وظيفة نفعيّة. فالوظيفة الجماليّة تتمثّل في البنية الشّكليّة والإيقاعيّة النّاتجة عن استخدام التّكرار لملء المكان، وإثراء الفضاء؛ لخلق الحركة الإيقاعيّة داخل النّصّ الشّعريّ. وأمّا الوظيفة النفعيّة، فتتمثّل في دور التّكرار في الكشف عن المعنى وقدرته على إيصاله الفكرة الّتي قصدها الشّاعر إلى المتلقّي.(تبرماسين، 2003، ص197) فطبيعة التّجربة الفنّيّة، لا سيّما الشّعريّة منها، هي الّتي تفرض وجوداً معيّناً ومحدّداً للتّكرار، وهي الّتي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الّذي يجعل من القصيدة كياناً فنّيّاً لنظام تكراريّ معيّن.(عبيد، 2001، ص187)

- **الدّراسة التّطبيقيّة:**

وقد ظهرت هذه اللّغة الموسيقيّة – في شِعر خالد الكركيّ – النّاجمة عن التّكرار؛ بما فيه من طاقة إيقاعيّة وإيحائيّة، ذات بُعْد انفعاليّ وتأثيريّ، وبرزت هذه الموسيقيّة في اتّجاهين؛ الأول: التّكرار الأفقيّ (في داخل السّطر الواحد)، والثّاني: التّكرار الرأسيّ (في داخل القصيدة)، وسيحاول الباحث دراسة هذه الظّاهرة التّكراريّة من خلال أنماط التّكرار عند خالد الكركيّ، وربطها بالجانب التّأثيريّ، والدّلاليّ أيضاً.

- **تكرار الحرف/ الصّوت/:**

يؤدّي تكرار الحرف/ الصّوت – في القصيدة الحديثة – دوراً تعبيريّاً وإيحائيّاً، إضافة إلى دوره في خلق بنية النّصّ وتلاحمها، كما يسهم في إبراز البنية الإيقاعيّة الّتي تكسب الأذن أُنساً، وتشدّ إنتباه المتلقّي إليه(أبو مراد، 2004، ص116) فلتكرار الحرف/ الصوت مزيّة سمعيّة، ترجع إلى عنصر الموسيقى، ومزيّة فكريّة، ترجع إلى المعنى.(علي السّيّد، 1986، ص36) ويرى بعض النّقاد أنّ تكرار الأصوات في القصيدة الحديثة من أبسط أنواع التّكرار، وأقلّها أهميّة في الدّلالة، ويلجأ إليه الشّاعر بدوافع شعوريّة؛ لتعزيز الإيقاع في محاولة منه لمحاكاة الحدث، الّذي يتناوله، وربما جاء به الشّاعر عفويّاً دون قصد.(الكبيسيّ، 2016، ص145)، وهذا الضّرب يخضع للرّؤية البصريّة، ومن ثمّ للمقارنة والاستنتاج.

ومن نماذج ذلك – في شعر خالد الكركيّ*- قوله:(الكركيّ، 2007، ص11)

"غَابُوا
فَلمَّا جِئتِ عَادُوا كُلُّهم
أَراهُمُ
لمَّا أَهزُّ سَريركِ
الْ أَسكنْتُه ما مَرَّ مِن عُمْري البَعيدِ
وحُبِّ نِسرينَ القَريبْ
وأَرى وجوهَهُمُ
وَقَد طَلعَ الصِّبا الرَّيَّانُ فيها
من حُبَيبَاتِ النَّدى في وَجْهكِ الحلْوّ الحبيبْ
وأَرى صُعودي في الخَريفِ
إلى متاهاتِ السُّرى
ومعي رُفوفُ الحائماتِ على ينابيعِ الجَنوبْ
أهلي همُ"

يقول الكركيّ في مقدّمة هذه القصيدة – الّتي اجتزءنا قطعة منها -: "في التّاريخ الوطنيّ القريب غزو إبراهيم باشا (1832م) لبلاد الشّام، وحصاره لمدينة الكرك الّتي أجارت ثوّار نابلس؛ "قاسم الأحمد" ورفاقه. وقد صمدت

IJSSP
المجلة الدولية لنشر الدراسات العلمية
المجلد الثاني عشر – العدد الثاني – البحث السادس (ص: 120-132) 15 – شباط – 2022م
www.ijssp.com ISSN: 2707-5184 International Journal of Scientific Studies Publishing

المدينة بأهلها وشيخها إبراهيم الضّمور. أمّا السّيدة الكركيّة علياء، زوجة الشّيخ، فقد وقفت إلى جانبه، وهو يتسلّم تهديد الغزاة، بإحراق نجليه الأسيرين لديهم، السّيّد وعليّ، أو تسليم المدينة والمستجيرين بأهلها، وقد دُحِر الغزاة، وظلّ عليّ والسّيّد شهيدين في تراب الكرك وسمائها، وعلامة على روح الأمّ العظيمة الّتي صارت مدينةً في الصّبر والتّضحية."(الكركيّ، 2007، ص7)

إنّ المتأمّل للنّصّ السّابق يلحظ أنّ الشّاعر، قد عمد إلى تكرار بعض الحروف/ الأصوات، مثل: الميم، الرّاء، والهاء، والباء، والنّون، والعين، والحاء. والجدول الآتي، يوضح تكرارات الأصوات ونسبها، ودلالة هذه النّسب من النّاحيتين الفنّيّة والنّفسيّة.

الصّوت	نوعه	تكرارته	نسبته المئويّة
اللّام	مجهور	18	%18.18
الميم	مجهور	15	%15.15
الرّاء	مجهور	14	%14.14
الباء	مجهور	12	%12.13
الهاء	مهموس	11	%11.11
النّون	مجهور	9	%9،9
العين	مجهور	8	%8.8
الفاء	مهموس	7	%7.7
الحاء	مهموس	5	%5.5
المجموع		المجموع	المجموع
9	المجهور = 6	99	%100
	المهموس = 3		

ويتبدّى من الجدول السّابق أن (اللّام) قد تكرّرت ثماني عشرة مرّة، وبنسبة (18.18%)، وهي من الأصوات المجهورة، المتوسّطة بين الشّدة والرّخاوة، وتتّسم بالوضوح السّمعيّ، نتيجة مرور الهواء عند النّطق بها، وقد ترقّق وتفخم.(الحمد، 2004، ص107، 210، 211)، ثمّ تلتها (الميم)، وتكرّرت خمس عشرة مرّة، وبنسبة (15.15%)، وهي صوت مجهور، عند النّطق بها تنطبق الشّفتان انطباقاً تامّاً، وتتذبذب الأوتار الصّوتيّة حال النّطق بها.(بركة، د.ت، ص118، 119)، ثمّ (الرّاء)، وهي صوت مجهور، يرقّق ويفخّم، ويكرّر في أثناء النّطق به مرّتين أو ثلاثاً، لتتكوّن.(أنيس، د.ت، ص57، 58)، وقد تكرّرت أربع عشرة مرّة، وبنسبة(14.14%)، ثمّ (الباء)، وهي صوت مجهور شديد منفتح، من حروف الذّلاقة(جبل، 2006، ص108، 109)، وقد تكرّرت أربع عشرة مرّة بنسبة (12.13%)، ثمّ (الهاء)، وهي صوت مهموس، صامت احتكاكيّ حنجريّ(بركة، د.ت، ص126)، وتكرّرت إحدى عشرة مرّة، وبنسبة (11.11%)، ثمّ (النّون)، وهي صوت لثويّ، يتّصف بالغنّة، أي: أنّ المجرى الأنفي يظلّ مفتوحاً أثناء النّطق به، وزيادة على هذا، فهو من الأصوات المائعة.(الزّعبيّ، 2005، ص146)، وقد تكرّرت تسع مرّات، وبنسبة (9.9%)، ثمّ تلتها (العين)، وهي صوت مجهور، وتتذبذب الأوتار الصوتيّة في أثناء النّطق بها(بركة، د.ت، ص126)، وقد تكرّرت ثماني مرّات، وبنسبة (8.8%)، ثمّ تلتها (الفاء)، وهي صوت مهموس، احتكاكيّ أسنانيّ وتكرّرت سبع مرّات بنسبة (7.7%)(بشر، 2000، ص304)، ثمّ جاء بعدها صوت (الحاء)، وهو صوت مهموس، حلقيّ احتكاكيّ، وتكرّر خمس مرّات، وبنسبة(5.5%) .

وأمّا دلالة هذه الأصوات من النّاحية الموسيقيّة، فإنّ تكرارها يطرب الآذان، وله وقع حسن على السّمع، ويجلب الاستماع، فتكرار الأصوات، مع تنوّعها، يفضي إلى تنوّع النّغمة الموسيقيّة، سواء أكان ذلك في الكلمة الواحدة، أم في الجملة الشّعريّة، أم في المقطع الشّعريّ. أمّا من الناحيّة الدّلاليّة، والمعنويّة، والنّفسية، فإنّ تكرار

IJSSP
المجلة الدولية لنشر الدراسات العلمية
المجلد الثاني عشر – العدد الثاني – البحث السادس (ص: 120-132) 15 – شباط – 2022م
www.ijssp.com ISSN: 2707-5184 International Journal of Scientific Studies Publishing

الأصوات يساير المعنى، ويعبّر عنه. ولو أنعمنا النّظر في الأصوات الّتي تكررت إنْ على مستوى المفردة، أو على مستوى المقطع، لوجدنا ثمّة معاني وصوراً تولّدت عن هذه التّكرارت الصّوتيّة. فتوظيف (اللّام)، وهي من الأصوات المنفردة الموسيقيّة السّهلة في اللّغة العربيّة، وكذلك في معظم اللّغات الأخرى، وهو صوت لثويّ مجهور، عند النّطق به يبتعد كلّ من الشّفتين، والفكّين كثيراً من بعضهما، وينطبق مقدّم اللّسان مع سقف الحلق الصّلب انطباقاً تامّاً؛ حيث يُحدث سدّاً أمام التّيّار، هواء الزّفير الصّوتيّ، كما يسمح لطرفي جانبيّ اللّسان بالحركة والاهتزاز، وينخفض مؤخّر اللّسان إلى أسفل؛ لتوسيع فجوة الفم، ليرتفع سقف الحلق الرّخو؛ لإغلاق تجويف الأنف تماماً(خوشتاو، 2012، ص138) وعليه فاللّام الّتي تنطق بها نتيجة لابتعاد كلّ من الشّفتين والفكّين عن بعضهما، فيهما ما يحاكي المرء لحظة ابتعاده عن الدّنيا، وذهابه إلى مثواه في الآخرة. ففي قول الشّاعر – مثلاً-: "غابُوا/ فلّما جئتِ عادوا كلّهم/ وأراهم/ لمّا أَهزّ سريركِ/ الْ أَسكنْتُهُ ما مرَّ مِن عُمْري البَعيدِ"، والحديث – هنا- عن زوجة الشّيخ إبراهيم الضّمور/ علياء، حينما وقفت بجانب زوجها، وآثرت معه أن يُحرق ولداها/ السّيّد عليّ/ على ألّا يُسلّم الشّيخ من استجار به من ثوّار نابلس، وأن يفتح أبواب مدينة الكرك على مصراعيها للغزاة، فتكرار اللّام هنا، وكذا في بقيّة المقطع الشّعريّ تُشعر المتلقيّ بالغياب الحقيقيّ لولديه، حيث غيّبهم الموت، وذهب بهما إلى بارئهما، ولكنّهما أحياء عند ربهما يرزقان، فهما شهيدان، وباتا رمزين للتّضحية والفداء. فهما بعيدان قريبان في الآن ذاته.

وأمّا تكرار صوت (الميم)؛ حيث تنطبق الشّفتان انطباقاً تامّاً عند النّطق بها، فيقف الهواء، أيّ يُحبس حبساً تامّاً في الفم، ويُخفض الحنك اللّين، فيتمكّن الهواء الصّاعد من الرّئتين من المرور عن طريق الأنف؛ بسبب ما يعتريه من ضغط، وتتذبذب الأوتار الصّوتيّة عند النّطق بصوت الميم. وفيه من الغنّة، والغنّة فيها من القوّة؛ لما فيها من تردّد موسيقيّ محببّ(بشر، 2000، ص349؛ أنيس، د.ت، ص69)، وفيها كذلك سمة الإطالة، والاستمراريّة المشعرة بامتداد الصّوت، وهذا الصوت شجيّ، ينبعث منه رنّة الحزن والأسى، والتّألم والحرقة. كما يشعر صوت الميم في قوله: "وأرى وجوههُمُ/ إلى متاهات السُّرى/ ومعي رفوفُ الحائماتِ على ينابيعِ الجنوبْ/ أهلي همُ.

وأمّا تكرار صوت (الرّاء)، الّذي يصدر بتكرار ضربات اللّسان على مؤخّرة اللّثّة تكراراً سريعاً، ويكون اللّسان مسترخياً في طريق الهواء الخارج من الرّئتين، وتتذبذب الأوتار الصوتيّة عند النّطق به. ويشي تكرار هذا الحرف الصوت في المقطع الشّعريّ المتقدّم بالتّكرار والاستمرار، وهذا الصّوت التّكراريّ يتناغم وتكرار حدث حضور الولدين الدائم أمام ناظري الشّيخ، على الرّغم من الموت الّذي غيّبهما، وهو يقاوم الغزاة، ويدافع عن مستجيريه من الثّوار، ويرفض أن تستباح مدينة الكرك الأبيّة./ وأراهم/ وأرى وجوههم/ وأرى صُعودي في الخريف/ ومعي رفوف الحائمات.../ ويكشف هذا الصّوت ذو الخاصيّة التّكراريّة عن طبيعة هذه الدّلالات، المتمثلة في: الإباء، والنّخوة والحميَّة والشّهامة.

ويأتي صوت (الباء)؛ حيث يقف الهواء الصّادر من الرّئتين وقوفاً تامّاً عند الشّفتين حال النّطق به؛ إذ تنطبق هاتان الشّفتان انطباقاً كاملاً، ويضغط الهواء مدة قصيرة من الزّمن، ثمّ تنفرج الشّفتان، فيندفع الهواء فجأة من الفم، محدثاً صوتاً انفجاريّاً، وتتذبذب الأوتار الصّوتيّة في أثناء النّطق، ومن ثمّ فالباء صوت شفويّ، وقفه انفجاريّة، مجهور.(بشر، 2000، ص248)، وتدل على بلوغ المعنى في الشّيء بلوغاً تامّاً(الوزّان، 2011، ص188)؛ حيث أسهم هذا الصّوت في تجسيد قرب السّيّد وعليّ ولديّ الشّيخ من نفسه على الرّغم من غيابهم الحقيقيّ عنه/ غابُوا/ الْ أسكنْتُه ما مرّ مِن عُمْري البعيد/ وحُبّ نِسرينَ القريبْ/ فهذا البعد الماديّ عنهما، لم يمنع أن يبقيا حيّين في نفسه وذاكرته، يستمدّ من خلالهما روح التّضحية، والعزم، والفداء، والصّبر/ وَقَد طَلعَ الصِّبا الرَّيَّانُ فيها/ من حُبَيبَاتِ النَّدى في وَجْهكِ الحلْوّ الجيبْ/ وكأنّ صوت الباء تجسيد لهذه المعاني، وتوكيد لهاتيك الدّلائل.

ويجيء صوت (الهاء)، الّذي يتكوّن "عندما يتّخذ الفم الوضع الصّالح لنطق صوت صائت (كالفتحة مثلاً)، ويمرّ الهواء خلال الانفراج الواسع النّاتج عن تباعد الوترين الصّوتيّين بالحنجرة محدثاً صوتاً احتكاكيّاً؛ يرفع الحنك اللّين، ولا يتذبذب الوتران الصّوتيّان، (إذن) فالهاء العربيّ صامت مهموس حنجريّ احتكاكيّ."(السّعران، د.ت، ص178-179)،

IJSSP
المجلة الدولية لنشر الدراسات العلمية
المجلد الثاني عشر – العدد الثاني – البحث السادس (ص: 120-132) 15 – شباط – 2022م
www.ijssp.com ISSN: 2707-5184 International Journal of Scientific Studies Publishing

والهاء أيضاً: "صوت النّفس الخالص، الّذي لا يلقى مروره اعتراضاً في الفم، واللّسان أن يتّخذ في نطق الهاء، أي موضع من المواضع الّتي يتّخذها في نطق "الصوائت"؛ ومن ثمّ فمن المستطاع نطق الهاء قدر ما يُستطاع نطقه من أنواع الصّوائت"؛ ولذلك أمكن اعتبار أصوات الهاء "صوائت مهموسة"، أي: صوائت يصحبها همس لا جهر."(السّعران، د.ت، ص178)

وقد جاء هذا الصوت منسجماً والحالة النّفسية الّتي امتزج فيها الحزن والأسى، على إحراق نجليّ الشيخ - مُؤْثراً ذلك على تسليم الثّوار واستباحة حرمة المدينة الشّامخة- مع الفرح بدحر الغزاة والانتصار عليهم. ففي قوله: "فلّما جِئتِ عَادُوا كُلُّهم" نلمح معنى الفرح والسّرور الّذي تبدى في وجه الشّيخ عندما رأى زوجته تقف إلى جانبه، وترفض معه تسليم الثّوار واستباحة حرمة القلعة/ قلعة الكرك/، ورأى في هذا الموقف العظيم كأنّ ولديه قد عادا إليه أحيّين يرزقين/ وأراهُمُ/ لمّا أَهزُّ سريركِ/ ألْ أسكنْتُه ما مرّ مِن عُمْري البعيد/ وأرى وجوهَهُمُ/ ويتبدّى ذلك الشّعور كذلك حين اعتبر الثّوار بمثابة الأهل. مثلهم كمثل ولديه في المكانة والأهميّة/ ومعي رفوفُ الحائماتِ على ينابيعِ الجنُوبْ/ أهلي هُمُ/ لكنّ الحزن والأسى لا يفارقانه، وقد تناهى إلى مسامعه نبأ إحراق نجليه، وهذه طبيعة النّفس البشريّة الّتي يعتورها الضّعف والوهن والعجز في بعض الظّروف/ وأرى صعودي في الخريف/ إلى متاهات السّرى/.

أمّا صوت (النّون)، الّذي يُعدّ صوتاً مجهوراً متوسّطاً بين الشّدّة والرّخاوة، وتطرأ عليه تغييرات، كالإبدال والإدغام، والإخفاء، والإظهار(محمّد، 2013، ص129)، ومخرجه من الأنف؛ حيث يتمّ نطقه، بجعل طرف اللّسان متّصلاً باللّثة، مع خفض الطّبق؛ ليفتح المجرى الأنفيّ، وإحداث ذبذبة في الأوتار الصّوتيّة، ومعنى الأنفيّة في هذا الصّوت، أنّ الهواء الخارج من الرّئتين، يمرّ في التّجويف الأنفيّ، محدثاً في مروره نوعاً من الحفيف.(عبد التّواب، 1985، ص49) فهو، إذن، صوت أنفيّ مجهور، فيه دلالة على الأنين والغنّة.

ويتلاءم هذا الصّوت وحالة الأنين الّتي تنبعث في حالة الأسى والحزن، والألم والتّحسر، وهذا ما يشي به قوله: /ألْ أسكنْتُهُ ما مرّ مِن عُمرْي البعيد/ وحب نِسرينَ القريب/ فالشّاعر تسيطر عليه هذه المشاعر، وهو يستعيد – من الذاكرة التّاريخية – مشهد الشّيخ الضّمور، الّذي أُحرق نجلاه على مرأى ومسمع منه، عندما رفض طلب الغزاة. ولكنّها مشاعر مختلطة بالصّبر والتّأسيّ، والكرامة والإباء، و ممتزجة بالفرح والسّرور، وهو يعيش لحظة الانتصار على الغزاة، لاسيّما، وهو يرى زوجته تقف إلى جانبه، وتؤيّده في موقفه/ وَقَد طَلَع الصِّبا الرَّيان فيها/ من جُيبَات النَّدى في وَجْهكِ الحلُوّ الحبيب/ ومعي رُفوفُ الحائماتِ على ينابيعِ الجُنوبْ/ أهلي همُ/

وأمّا صوت (العين)، الّذي يتمّ النّطق به بتضييق الحلق عند لسان المزمار، ونتوء لسان المزمار إلى الخلف حتّى يتّصل أو يكاد بالجدار الخلفيّ للحلق، وفي الوقت نفسه يرتفع الطّبق، ليسدّ المجرى الأنفيّ، وتحدث ذبذبة الأوتار الصّوتيّة، ويحتك الهواء الخارج من الرّئتين بلسان المزمار والجدار الخلفيّ للحلق عند نقطة تلاقيهما.(كمال الدّين، 1999، ص33؛ حسّان، 1990، ص102)، فهو، إذن، صوت حلقي رخو مجهور مرقّق. وهذا الصّوت يحاكي مشاعر التّوجع، والألم، والتّحسر، والأسى، الّذي سيطر على الشّيخ الضّمور، وهو يسمع نبأ إحراق فلذتي كبده/ ألْ أسكنْتُهُ/ وأرى صعودي في الخريف/ إلى متاهات السُّرى/ ما مَرَّ مِن عُمْري البَعيدِ، ولكنْ في هذا الحزن والألم، أمشاج من الفرح والسّرور، والأمل والتّفاؤل/ وَقَد طَلعَ الصِّبا الرَّيَّانُ فيها/ ومعي زفوفُ الحائماتِ على ينابيعِ الجَنُوبْ/ ونلحظ كذلك هذه المشاعر الّتي تمور في نفس الشّاعر، وهو يستعيد هذا المشهد، ويرسمه بعباراته الشّعريّة المؤثرة جدّاً.

ويجيء صوت (الفاء)، الّذي يُعدّ صوتاً شفويّاً أسنانيّاً، رخواً مهموساً، يتكوّن باندفاع الهواء، دون أن تتذبذب الأوتار الصّوتيّة، ثمّ يندفع الهواء حتّى يصل إلى مخرج الصّوت، وهو بين الشّفة السّفلى، وإطراف الثّنايا العليا، ويضيق المجرى عند مخرج الصّوت، فنسمع نوعاً عالياً من الحفيف، وهو الّذي يميّز صوت الفاء بالرّخاوة.(محمد، 2013، ص130) فهو، إذن، صوت شفويّ أسنانيّ رخوٌ مهموسٌ. ولعلّ الهمس والتّرقيق، والرّخاوة، الّذي يتمتّع به هذا الصوت، جاء متساوقاً مع دلالة الألفاظ، فقوله:/ وقد طَلعَ الرَّيَّانُ فيها/ فلفظة "فيها" تصوّر الموقف المشرّف،

IJSSP
المجلة الدولية لنشر الدراسات العلمية
المجلد الثاني عشر – العدد الثاني – البحث السادس (ص: 120-132) 15 – شباط – 2022م
www.ijssp.com ISSN: 2707-5184 International Journal of Scientific Studies Publishing

موقف الكرامة والشّهامة والعزّة المتجذّرة في نفسيّة زوجة الشّيخ/ عليا/ فهو موقف أصيل، لا طارئ على ذاتها. وأما لفظة الخريف، في قوله: /وأرَى صعودي في الخريف/ تعكس حالة القلق، ثمّ الأسى والحزن والتّحسر، بعد أن تحقّق خبر إحراق نجليّ الشيخ، فالشّاعر حزين غاية الحزن، وهو يرسم هذه اللّوحة، كما هو حال الشّيخ يوم زفّ إليه خبر الإحراق. أمّا لفظة رفوف، في قوله: / ومعي رُفوفَ الحائماتِ على ينابيع الجُنوبْ/ فتجسّد دلالة الأمل والتّفاؤل في النّصر على الغزاة، على الرّغم من عدم تكافؤ القُوى؛ لأنّه على يقين من أنّه على حقّ فيما فعله مع الثّوار ساعة قبل استجارتهم وحمايتهم. ف/ أهلي هُمُ/.

ويجي صوت (الحاء) الّذي يُعدّ صوتاً صامتاً مهموساً حلقيّاً احتكاكيّاً، فيحدث احتكاك هذا الصّوت. في الفراغ الحلقيّ أعلى الحنجرة؛ إذ يضيق المجرى الهوائيّ في هذا الوضع، بحيث يحدث مروره احتكاكاً؛ يرفع الحنك اللّين، ولا تتذبذب الأوتار الصّوتيّة.(السّعران، د.ت، ص178) وقد أحدثت توتراً إيقاعيّاً ملائماً للإطار النّفسيّ، وكشفت عن العلاقة الحميمية الّتي تربط بين الشّيخ وزوجته؛ حبّ وتقدير، كما تجلّى في قول الشّاعر: / وحُبّ نِسرينَ القريبْ/ فكان موقفها أكبر ممّا كان يتخيّله الشّيخ؛ كونها أمّاً تغلب عليها العاطفة، والحنان، والحبّ لولديها، فكان إيثارها للكرامة والعزّة والأنفة، ووقوفها إلى جانب زوجها، والتّضحية بولديها، أمر غير مستهجن، على الرّغم من كلّ عواطف الأمومة/ وَقَد طَلعَ الصِّبا الرَّيّان فيها/ من حُبَيبَاتِ النَّدى في وَجْهكِ الحلُوّ الحبيب/ فاجتماع صوت الحاء المهموس الرّخو، الّذي يصدر حفيفاً عند النّطق به، مع صوت الباء المجهور الانفجاريّ، أوحى بهذه المعاني، وتلك الدّلالات النّفسيّة.

ويُلحظ من خلال الجدول السّابق الذكر أنّ الشّاعر قد استخدم الأصوات الجهريّة ست مرّات، أي: ما نسبته (66.66%)، بينما استخدم الأصوات المهموسة ثلاث مرّات، أي: ما نسبته (33.34%) وهذا يتناعم مع الجو العام للنّصّ المتقدّم؛ حيث الحديث عن التّعبير عن الثورة، واستجارة ثوّار مدينة نابلس بالشّيخ إبراهيم الضّمور وإجارته لهم، ومن ثمّ حصار مدينة الكرك، وإحراق نجلي الشيخ (السّيّد وعليّ) فهذا المقام تناسبه الأصوات الجهريّة. أمّا التّعبير عن حالة الأسى والحزن والتّحسر والأنين والألم، وتصوير علاقة الحبّ والودّ، والاحترام والتّقدير من قبل الشيخ لزوجتهِ ونجليه، فأكثر ما تلائمه الأصوات المهموسة، فحالة الانكسار والضّعف الّتي تصّور الرّجال، تبقى حبيسة النّفس، لا تتسرّب إلا بخفة وخلسة.

- **تكرار الكلمة/ اللّفظة:**

ولعلّ أبسط ألوان التّكرار؛ تكرار الكلمة أو اللّفظة الواحدة في كلّ بيت من مجموعة أبيات شعريّة متتالية في قصيدة ما، أو تكرار كلمة واحدة في سطر من مجموعة أسطر شعريّة متتالية. وهذا اللّون لا يرتفع إلى مرتبة الأصالة، والجمال إلّا على أيدي شاعر موهوب، يدرك أنّ المعوّل في مثله، لا على التّكرار نفسه، وإنّما على ما بعد الكلمة المكرّرة(الملائكة، 1967، ص264)، فقد يعمد الشّاعر إلى تكرار بعض الكلمات بصفتها المحور الأساسيّ في النّصّ الشّعريّ، يستجلي – من خلالها لمتلقّي – ما يدور في نفس الشّاعر من مشاعر وأحاسيس.

فالكلمة الّتي يُعنى بها الشّاعر دون غيرها، تحمل دلالات نفسيّة عميقة، إذ " يبدو اللّفظ المكرّر مشحوناً بحمولة دلاليّة كبيرة تحقّق التّكثيف المطلوب، وتبعد المعنى عن الانبساط والظّهور، وهذا بالطّبع لا يتحقّق لأيّ شاعر، فالقصد فيه يستدعي وعياً تامّاً بكلّ الحالات السّابقة للمعنى المكرّر، كما يتطلّب قدرة لغويّة فائقة، وذاكرة شعريّة فذّة."(عاشور، 2004، ص34)، وعلى أيّة حال، فدراسة تكرار الكلمات أكثر دقّة – في نتائجها- من دراسة تكرار الحروف، أو الأصوات، الّتي لا يمكن أن يصل القارئ معها إلى نتائج ثابتة.

ومن نماذج ذلك، قول الكركيّ في قصيدته الموسومة بـ "نقوش على جدران بيتها":(الكركيّ، 2005، ص22-24)

"وصولي إلى النّبع يوقظُ نَارَ الظّما مِن جديدْ
يلحُّ على العُمرِ أنْ يستعيدَ الشّبابَ
وأن يقرأَ الآن كلّ الّذي كانَ

فالحُلمُ وحيٌّ
ووحيُ هواكِ وَحيدْ
أكادُ ألامسُ كفيّكِ في الحُلم
كم قلتُ: حُلمي بعيدٌ
ولكنّك الآن ظلٌّ يمدّ عباءةَ هذا الزّمانِ عليّ
وكفّاك أورقتنا وجعاً وضحىً في يديْ
فكوني كما شئتِ
سيّدة العشقِ والرّوحِ
والزّمنِ السّرمديّ
سيّدتي أنتِ
زماني وما ظلَّ في القلب من فرحٍ وندمْ
وروحي الّتي – قبل حبّكِ – كانت شظايا
فجمّعتُها من زوايا العدمْ
وعيناىَ كي أُبصرَ الدّرب حينَ أمرّ ببيتكِ
في وحشةِ اللّيل والطّرقاتْ
وهذا الغناءُ المؤابيُّ
ظِلٌّ على شُرفاتِ التّذكّرِ والأمنياتْ"

فهذه القصيدة قائمة على تكرار الألفاظ الآتية: "الحُلُم/ وحي/ سيّدة"، فقد تكرّرت لفظة "الحُلُم" ثلاث مرّات، مرّتين معرّفة (بأل) التّعريف، على هذه الصّورة: "فالحُلُمُ وحيٌ/ في الحُلُمِ"، ومرّه واحدة مضافة إلى ياء المتكلم: "حُلُمي"، وتشكّل هذه الألفاظ البؤرة الّتي يمكن أن يطلّ منها المتلقّي إلى ما يدور في خلد الشّاعر. فما الحُلُم الذي يراود الشّاعر؟ أيتجلى في أن يستعيد الشّاعر شبابه؟ وَلِمَ ذلك، وإن كان ضرباً من المستحيل؟ وما الّذي يلحّ عليه ؟ فكلّما وصل إلى النّبع يوقظ الوصول نارَ الظّمأ فيه من جديد، لعلّ الحُلُم الّذي يُقلق الشّاعر، ويقضّ مضجعه، ويراوده بين الحين والآخر، هو مدينة الكرك أهمّ عاصمة لمملكة مؤاب، أيمكن لها أن تستعيد شبابها يوماً ما؟ ويُقرأ تاريخها كما كان يُقرأ قديماً؟/ وأن يُقرأ الآن كلّ الّذي كان/ ولكنّ ذلك حُلُم، كما هو الحال في استعادة الشّاعر شبابه/ كم قلتُ حلمي بعيدٌ/ ويرتبط الحلم بالوحي/ فالحلم وحي/ فكأنه وحي/ فهذه المدينة ليست ملهمة له فحسب، بل هي شيء مقدس. لها من المكانة المهمّة والمنزلة الأثيرة، يألم لألمها، ويحزن لحزنها، ويفرح لفرحها، ويستظلّ بظلها، يحبّها كما هي، ويعشقها كيفما كانت/ ولكنّكِ الآن ظلٌّ يمدّ عباءة هذا الزّمان عليّ/ وكفاك أورقتنا وجعاً وضحىً في يديْ/ فكوني كما شئتِ/ ومن هنا فتكرار كلمتي الحلم والوحي، وارتباطهما بعضاً ببعض تجسيد لحالة العشق الّتي تربط بين الشّاعر ومدينته؛ ارتباط المؤمن بالمقدس، وتعلّق الإنسان بالأمل الّذي يلحّ عليه ساعة وساعة، لا يفارقه لحظة، وهذا العشق هو الغناء المؤابيّ/ ظلٌّ على شرفات التّذكّر والأمنياتْ/.

ويجيء تكرار لفظة "سيّدة/ سيّدتي"؛ لتؤكّد هذه الحالة؛ حالة الوله والمحبّة، فمن أغراض التّكرار التّوكيد، بغية الإقناع والتّأثير في المتلقّين، فهذه المدينة الّتي ارتبط بها عشقاً وحبّاً، ليست أرضاً، وأناساً فحسب، بل هي مسرح الأبطال: زيد بن الحارثة، وجعفر الطّيار، وعبد الله بن رواحة، وخالد بن الوليد، وصلاح الدّين الأيوبيّ – رضي الله عنهم-، وإبراهيم الضّمور، وعليا زوجته – رحمهما الله-. "إنّ الكرك في ذهن خالد الكركيّ، وفكره هي مؤاب، مؤاب الّتي تتسع الكرك، وغير الكرك من المكان المقدّس، الّذي أخذ بطولته من أبطاله، وأخذ جماليّاته من جمال المارّين فيه المؤثرين."(التّوايسه، د.ت، ص124)، ولهذا يعدّها/ سيّدة العشق والرّوحِ/ والزّمن السّرمديّ/ سيّدتي أنت/ وروحي الّتي – قبل حبّك – كانت شظايا/ فجمّعتُها من زوايا العدم/.

ويتجاوز التّكرار غرض التّوكيد إلى غرض التّشويق والاستعذاب، وإن كان ذلك في باب الغزل أو النّسيب(ابن رشيق القيروانيّ، 2000، 698/2)، وهذا ما ألمح إليه التّكرار في قوله: /سيّدة العشق والرّوح/ سيّدتي أنتِ/ وروحي الّتي .../ وعيناي كي أبصرَ الدّرب حين أمرّ ببيتكِ/ في وحشةِ اللّيل والطّرقاتْ/ وهذا الغناء المؤابيّ/ ظلٌّ على شرفاتِ التّذكّرِ والأمنياتْ/. فنحن أمام علاقة استثنائية بين الشّاعر ومدينة الكرك، ومن ثمّ مؤاب بما تحويه من أماكن مقدسة، وهي أيضاً كانت وراء إلهامه كثيراً من قصائده. فهي ذات امتداد تاريخيّ؛ عبق بالبطولات، والعزّة والفخر، والتّضحيات والفداء.

– تكرار العبارة:

وشكل تكرار العبارة، لا سيّما في الشّعر الحديث ملمحاً أسلوبيّاً، يُسعف المتلقّي على فهم الأفكار والمعاني الّتي أرادها الشّاعر، كما يسهم هندسيّاً "في تحديد شكل القصيدة الخارجيّ، وفي رسم معالم التّقسيمات الأولى لأفكارها، لا سيّما إن كانت ممتدّة، وهو بذلك قد يشكّل نقطة انطلاق لدى النّاقد عند توجهه للقصيدة بالتّحليل."(عاشور، 2004، ص101) شريطة أن يكون هذا النّموذج من التّكرار من نسيج النّصّ، وجزءاً أساسيّاً من لحمته، علاوة على دوره الفعّال إن أُجيد استخدامه" في تغذية الإيقاع المتحرك للخطاب الشّعريّ، فالعبارة المكرّرة تُكسب النّصّ طاقة إيقاعيّة."(عمران، 2008، ص191)، أضف إلى ذلك الطّاقة الايحائيّة الدّالة.

ومن نماذج ذلك، قول الكركيّ في قصيدة بعنوان "عبد الله"(الكركيّ، 2016، ص8-10)

"فيا ولدي،
إنّ طرفي الّذي لا يرى كلّ صبحٍ
ثَلاثةَ أجنحة مدّها الله لي
طرفُ أعمى،
وكيف يكونُ،
وأنتم مصابيح هذي النّجوم
سأنهض يا ولدي،
فالحياة على صوتك العذب
عادت حياة
وفي يقظة الحلم يا ولدي يتراءى أبي،
وهو يوقد للضّيف نار قِراه
***
بدا النّجم يا ولدي تائهاً."

لقد كرّر الشّاعر عبارة: "يا ولدي" ثلاث مرّات، وقد خرج أسلوب النّداء عن معناه المعجميّ إلى معنىً مجازيٍّ قصده الشّاعر، وهو إظهار مشاعر الحبّ الّتي يكنّها الكركيّ لولده "عبد الله"، فلذة كبده.

ونلحظ مثل هذه المشاعر المفعمة بالحبّ لوالده، وهو يتحدّث عن ولده "جعفر":(الكركيّ،2016، ص47-48)

"فجعفرُ أقربُ منّي إليكَ
وجعفرُ بُشرى بفتح
نرى فيه كلّ الّذي ضاع
منّا يعود
فسلامٌ عليكَ
على الأرض إذ يُورقُ الصّخر فيها
شقائقُ مِن أُرجوانِ يديكَ

ومِن ياسمين المحبينَ
يأتون مثل البنفسج
حين يمدّ أساه عليكْ
يأتونْ:
فاسْقِ العطاش
إذا جادك الغيث
علّ الّذي ضاع منّي يعودُ إليك
وسلامٌ عليك
سلام عليك"

فتكرار الاسم "جعفر" مرتين أكّد مشاعر الحبّ لفلذة كبده، وحقّق دلالة الاسعذاب والتّلذّذ بترديد هذا الاسم.

الخاتمة:

لقد خَلُصت هذه الدّراسة الموسومة بـ "التّكرار في شِعر خالد الكركيّ- دراسة فنيّة دلاليّة-" إلى ما يلي:

1- يُعدّ التّكرار من الظّواهر الأسلوبيّة المهمّة الّتي يتكئ عليها الشّاعر في التّعبير عن مشاعره، وأفكاره، وعواطفه، وانفعالاته ورؤاه الجماليّة والفكريّة، وفي الوقت نفسه يستعين بها النّاقد على فهم النّصّ، وسبر أغواره، والولوج إلى أعماقه، والكشف عن خفاياه وأسراره.

2- لقد انشغل النّقاد – قديماً وحديثاً على حدٍّ سواء- بهذه الظّاهرة، لاسيما في النّصوص اللّغويّة الراقية؛ لما تقوم به من دور فاعل في تكثيف المعاني، وتأكيدها وتقويتها، علاوة على ما ينهض به التّكرار من ربط أجزاء النّصّ، والتحام أجزائه، يضاف إلى ذلك دوره المميز في الإيقاع الدّاخليّ.

3- وكما يتبدّى في الدّراسة التّطبيقيّة، فإنّ خالد الكركيّ قد أفاد من كلّ الطّاقات الفنّيّة والتّعبيريّة من هذه التّقنية الأسلوبيّة – في استبطان مشاعره وأفكاره وانفعالاته ورؤاه، وتجلية كلّ ذلك؛ بغية التّأثير في المتلقّي، وتأكيد المعاني في نفسه وذهنه، كما استطاع عَبْر هذه التّقنية الأسلوبيّة أن يكشف عن المشاعر المختلفة في نفسه وذهنه، وقد تراوحت هذه المشاعر بين: الأسى والحزن، والفرح والسّرور. كما يلحظ – أيضاً- أنّ هذه التّكرارات – على اختلافها وتنوّعها- جاءت بقصد، وتروٍّ، ولم تأت عفواً، أو دون قصد؛ لتنهض بما أراده الشاعر من النّاحيتين الفنّيّة والدّلاليّة.

المصادر والمراجع:

ابن أبي الإصبع المصريّ، أبو محمّد، عبد العظيم بن عبد الواحد (654هـ)، (1963م)، تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمّد شرف، ط1، لجنة إحياء التّراث الإسلامي، ط1، القاهرة.

أنس، إبراهيم، (د.ت)، الأصوات اللّغويّة، مكتبة نهضة مصر، (د.ط)، القاهرة.

بركة، بسّام، (د.ت)، علم الأصوات العامّ، أصوات اللّغة العربيّة، مركز الإنماء القوميّ، (د.ط)، بيروت.

بشر، كمال، (2000م)، علم الأصوات، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، القاهرة.

تبرماسين، عبد الرّحمن، (2003م)، البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنّشر والتّوزيع، ط1، القاهرة.

الجاحظ، أبو عثمان، عمرو بن بحر (255هـ)، (1998م)، البيان والتّبيين، تحقيق: عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة.

جبل، محمّد حسن، (2006م)، المختصر في أصوات اللّغة العربيّة – دراسة نظريّة تطبيقيّة -، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة.

حسّان، تمّام، (1990م)، مناهج البحث في اللّغة، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط1، القاهرة.
الحمد، غانم قدوري، (2004م)، المدخل إلى علم أصوات العربيّة، دار عمّار للنّشر والتوزيع، ط1، عمّان، الأردنّ.
الخطّابيّ، أبو سليمان، أحمد بن محمّد بن إبراهيم (388هـ)، (1968م)، بيان إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرّمانيّ، والخطّابيّ، وعبد القاهر الجرجانيّ)، تحقيق: محمّد خلف الله أحمد، محمّد زغلول سلام، دار المعارف، ط3، القاهرة.
خوشناو، نوزاد أحمد حسن، (2012م)، السّمات الصّوتيّة المميّزة في الخطاب الشّعريّ، شركة المطبوعات للتّوزيع والنّشر، ط1، بيروت.
ابن رشيق القيروانيّ، أبو عليّ، الحسن بن رشيق (456 أو 463هـ)، (2000م)، العمدة في صناعة الشّعر ونقده، تحقيق: النّبويّ عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة.
الزّبيديّ، محمّد مرتضى الحسينيّ (1205هـ)، (1975م)، تاج العروس في جواهر القاموس، تحقيق: عبد الحليم الطّحاويّ، مراجعة: عبد الكريم الغرباويّ، عبد السّتّار أحمد فرّاج، وزارة الإعلام، ط1، الكويت.
الزّعبيّ، آمنة صالح، (2005م)، في علم الأصوات المقارن التّغيير التّاريخيّ للأصوات في اللّغة العربيّة، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة.
الزّمخشري، أبو القاسم، محمود بن عمر (538هـ)، (1982م)، أساس البلاغة، دار المعرفة، ط1، بيروت.
السّعران، محمود، (د.ت)، علم اللّغة، مقدّمة للقارئ العربيّ، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، (د.ط)، بيروت.
السّيّد، شفيع، (2006م)، النّظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربيّة، دار غريب، ط1، القاهرة.
علي السّيّد، عزّ الدّين، (1986م)، التّكرير بين المثير والتّأثير، عالم الكتب، ط2، القاهرة.
عاشور، فهد ناصر (2004م)، التّكرار في شِعر محمود درويش، المؤسسّة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت.
عبد التّواب، رمضان، (1985م)، المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة.
عبد المطّلب، محمّد، (1988م)، بناء الأسلوب في شِعر الحداثة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط1، القاهرة.
عبيد، محمّد صابر (2001م)، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة حساسيّة الانبثاقة الشّعريّة الأولى جيل الرّواد والسّتّينات، اتّحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق.
عمران، عبد نور داود، (2008م)، البنية الإيقاعيّة في شِعر الجواهريّ، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الكوفة، الكوفة.
غاتشف، غيورغي، (1990م)، الوعي والفنّ، ترجمة: نوفل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، ع(164)، ط1، الكويت.
الفيروز آبادي، محمّد بن يعقوب (817هـ)، (2008م)، القاموس المحيط، راجعه واعتنى به: أنس محمّد الشّاميّ، زكريّا جابر أحمد، دار الحديث، ط1، القاهرة.
الكبيسيّ، عمران خضر، (2016م)، لغة الشّعر العراقيّ المعاصر، وكالة المطبوعات، ط1، الكويت.
الكركيّ، خالد، (2007م)، ورجع الصهيل، المؤسسّة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت.
ـــــــــ، (2005م)، مقام الياسمين، المؤسسّة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت.
ـــــــــ، (2016م)، عبد الله، الآن ناشرون وموزّعون، ط1، عمّان، الأردنّ.
كمال الدّين، حازم عليّ، (1999م)، دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة.
محمّد، عاطف فضل، (2013م)، الأصوات اللّغويّة، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة، ط1، عمّان، الأردنّ.
أبو مراد، "محمد توفيق" يوسف، (2004م)، شِعر أمل دنقل دراسة أسلوبيّة، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن.

ابن معصوم المدنيّ، السّيّد عليّ صدر الدين (1120هـ)، (1969م)، أنوار الرّبيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النّعمان، ط1، النّجف.
الملائكة، نازك، (1967م)، قضايا الشّعر المعاصر، مكتبة النّهضة، ط3، بغداد.
ابن منظور، محمد بن مكرّم (711هـ)، (د.ت)، لسان العرب، دار صادر، (د.ط)، بيروت.
النّوايسة، حكمت، (د.ت)، المكان في إنتاج خالد الكركيّ، الكرك أنموذجاً، بحث منشور ضمن كتاب "خالد الكركيّ سياسيّاً ومثقّفاً"، (د.ط)، (د.م).
الوزّان، تحسين، (2011م)، الصّوت والمعنى في الدّرس اللّغويّ عند العرب في ضوء علم اللّغة الحديث، دار دجلة، ط1، عمّان، الأردنّ.