الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة دكتور مولاي الطاهر – سعيدة –

كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية
تخصص لسانيات الخطاب
مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر الموسومة ب:

وظيفة التكرار في الشعر الحر

– مقاربة لسانية تداولية –

إعداد الطالبة:
عساس إكرام

إشراف الدكتور:
د. بلقندوز الهواري

أعضاء لجنة المناقشة

د/ زروقي معمر.....رئيسا
د/ بلقندوز الهواري.....مشرفا و مقررا
د/ مرسلي عبد السلام .....مناقشا

1439-1440هـ/2018-2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر
والعرفان

أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من قدم لي يد المساعدة في إنجاز هذا

العمل المتواضع، وأخص بالذكر الأستاذ المشرف الدكتور **بلقندوز**

الهواري، الذي قبل الإشراف على مذكرتي، وإلى كل من ساندني

في إنجاز هذا البحث.

إهداء

أهدي ثمرة هذا المجهود إلى:

والدتي العزيزة

الإخوة والأصدقاء.

وإلى كل من قرأ البحث واستفاد.

"عساس إكرام"

مقدمة

مقدمة:

تعتبر لسانيات النص من العلوم اللغوية التي نالت حظّا كبيرا من الاهتمام في الوقت الحالي بالأخص بعد تحولها إلى علم مستقل بذاته، يملك أدوات ومنهجا خاص به، فلسانيات النص تفتح للباحث آفاقا واسعة في الدراسات النصية بما فيها المرتبطة والمتصلة بالشعر، فلا ننسى أنّ الدراسات الحديثة بما فيها التكرار مرتبطة بلسانيات النص.

إذ يعد التكرار من أبرز التقنيات التي لجأ إليها الشعراء المعاصرون الذين تناولوا التكرار في اللسانيات النصية بإبرازه كوسيلة اتساقية لها دور ليس بالهيّن في توحيد النص وتلاحمه، فأصبح ظاهرة مميزة يستحق الوقوف عليها، لما تضطلع به من دور مهم في تشكيل وبناء القصيدة العربية الحديثة التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، مما جعل أبناء هذا القرن يعدون التكرار في بعض صوره لونا من ألوان التجديد في الشعر، لما يتضمنه من إمكانيات تعبيرية وإيحائية وجمالية يستطيع الشاعر من خلالها أن يرتفع بالنص الشعري إلى مرتبة الأصالة والجودة، ومقارنة بأسلوب التكرار في الشعر العربي القديم الذي ظلّ محدودا في إطاره سواء في دلالاته أم في أنماط بناءه.

نظرا لما يحتويه التكرار من وظائف وأهمية عظيمة في الشعر، ارتأينا أن نخوض في غماره والبحث فيه، فجاء هذا البحث يحمل عنوان وظيفة التكرار في الشعر الحر، مقاربة لسانية تداولية، حيث يهدف إلى الوقوف على مفهوم التكرار وأنواعه والآراء التي قيلت حوله.

بالإضافة إلى كشف علاقته بالتحليل الوظيفي للشعر الحر ومعرفة الآراء النقدية في الخطاب الشعري.

وعلى هذا الأساس طرحنا الإشكال التالي: ما معنى التكرار؟ وما أنواعه؟ والآراء التي قيلت حوله وفيم تتجلى علاقته بالخطاب الشعري؟

أما فيما يخص المنهج المعتمد في الدراسة فهو يقوم على منهج التحليل الوظيفي نظرا لطبيعة المعالجة.

وقد جاء هذا البحث متضمنا فصلين يستهلهما مقدمة ومدخل، ويُلحق بهذا البحث تحليل لبعض المقتطفات من دواوين شعرية لكل من صلاح عبد الصبور، ونازك الملائكة.

وثبتٌ بالمصادر والمراجع، مما تضمنت المقدمة موضوع البحث وأسباب اختياره ومنهج البحث المتبع، أما المدخل فقد تطرق لتوضيح أسس ومفاهيم لسانيات النص.

بالنسبة فيما يخص محتوى البحث فهو متضمن فصلين، يحتوي الفصل الأول على مجموعة من العناوين تتجلى في: مصطلح الخطاب في النقد اللساني الحديث، بين الخطاب والنص (الأسس والمنطلقات)، اللسانيات النصية وتحليل الخطاب الشعري بين المنظور اللساني والمنظور النقدي، نقد الشعر القديم والحديث، تحليل النص/الخطاب وعلاقته بنحو الجملة، أما الفصل الثاني فتضمن هو أيضا مجموعة من العناوين ألا وهي: مفهوم التكرار، أنواعه، علاقته بالاتساق، بعض آراء الباحثين حوله، إضافة إلى ضبط بُنى تكرارية في الشعر الحر (كل من صلاح عبد الصبور، ونازك الملائكة).

كما توصلنا في هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج ضمتها خاتمة هذا البحث نرجو أن تكون في المستوى المرتقب والمطلوب.

أما من ناحية الصعوبات فلم أواجه أي إشكالات أو عراقيل في إتمام هذه المذكرة، وذلك بعون الله وأيضا بفضل جهد كبير من طرف الأستاذ المشرف ومساعدته وعدم بخله علينا بالمعلومات.

وفي الأخير لا يسعني إلاّ أن أتقدم بجزيل الشكر له، ولك كل التقدير والاحترام، والحمد والشكر لله تعالى.

عساس اكرام سعيدة في 2019/06/09

مدخل

لسانيات الخطاب/النص (أسسها ومفاهيمها)

1. تعريف الخطاب عند العرب

2. عند الغرب (النص/الخطاب)

3. مصطلح (الخطاب/النص)

4. المنهج (المنهج التداولي)

تمهيد:

اهتمت الدراسات اللسانية والأدبية بالخطاب، وأساليب تحليله، فاختلفت التعريفات، وتعددت الآراء، مما أدى إلى ايجاد تعريف محدد وجامع للخطاب، فنجد العديد من الباحثين والمفكرين يؤكدون على أنّ اللسانيات هي التي تطرقت إلى الدراسة اللغوية، وفسحت لها المجال أمام علوم أخرى، عن طريق نتائجها الباهرة التي حققتها، فاستفادت منها العديد من الاختصاصات التي تربطها صلة بها.

مما يوافق على دخول عدد من المصطلحات إلى الحقول الأدبية واللسانية والاجتماعية ...وغيرها، فمن بين المصطلحات التي اعتمدت في مختلف التخصصات نجد مصطلح (الخطاب)، وهذا ما تثبته "**سارة ميلر**" في قولها: «لقد أصبح مصطلح الخطاب (discours) متداولا في مجالات عديدة منها: نظرية النقد علم الاجتماع، والألسنة والفلسفة وعلم النفس الاجتماعي، والكثير من الحقول المعرفية الأخرى».[1]

فبحسب مناهج الدراسة تتعدد الاتجاهات، والخلفيات، وزوايا النظر، والابيستيمولوجية، الأمر الذي خلق عدة تعاريف واختلاف توجهات أصحابها.

يتكرر لفظ الخطاب كثيرا لاتصاله بوصف آخر، مثل: الخطاب الثقافي، الخطاب الصوفي، الخطاب السياسي، الخطاب التاريخي، الخطاب الاجتماعي.

[1] صفية دريس، بنية الخطاب الشعري عند عبد الحميد شكيل – تحولات فاجعة الماء- أنموذجا، دار الألمعية للطباعة والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014م، ص 45.

لذلك وردت تعريفات متنوعة ومختلفة للخطاب في هذه الميادين العديدة، بوصفه فعلا يلمّ بين القول والعمل، فهذا من علاماته الأصلية.

وليس في هذا تبعثر أو تشتت بقدر ما فيه ثروة وسعة في التصنيف، فنلاحظ أنّ لفظ الخطاب قد ورد عند العرب قديما، كما ورد عند الغربيين مع اختلاف بسيط في معناه.

1- تعريف الخطاب عند العرب:

ورد في الثقافة العربية لفظ الخطاب في عدة مواضع، نذكر منها وروده في القرآن الكريم بعدة صيغ نحو:

صيغة الفعل في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا﴾[1]

المصدر في قوله تعالى: ﴿رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا﴾[2]

وأيضا في قوله تعالى: ﴿وَلاَ تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُواْ﴾[3]

عدّ **أبو بكر محمد الرازي** (251هـ/865م) صفة فصل الخطاب من الصفات التي أعطاها الله تعالى لـ داوود، معتبرا إياها من سمات حصول قدرة الإدراك والشعور التي يتميز بها الإنسان عن سائر المخلوقات الأخرى.

لكن الناس مختلفون في مراتب القدرة على التعبير عما في الضمير، فمنهم من يكون قادرا على التعبير عنه إلى أقصى الحدود، ومنهم من يتعذّر عليه الترتيب من بعض الوجود، فكل من كانت تلك

[1] (الفرقان/63)

[2] (النبأ/37)

[3] (هود/37)

القدرة في حقه أقل كانت تلك الآثار أضعف، وكل من كانت هذه القدرة في حقه أكمل كانت الآثار النابغة عن النفس النطقية في حقه أعظم.

«لأنّ فصل الخطاب عبارة عن كونه قادرا على التعبير عن كل ما يخطر بالبال، ويحظر في الخيال، بحيث لا يختلط شيء بشيء، ينفصل كل مقام».[1]

نفهم من هذا أهمية الفروق الفردية التي تتفاوت من مرسل إلى آخر.

وكذلك نجد لفظ الخطاب واردا أكثر عند الأصوليين، انطلاقا من أنّه الأرضية التي استقامت أعمالهم عليها، بل كان هو بداية بحثهم.

ونجد بعض المفكرين أمثال ابن منظور يعرّفون الخطاب على أنّه: «هو الكلام الذي يحدث بين الأشخاص، فالخطاب عند ابن منظور مرادف للكلام، ويحدث عن طريق المشاركة بين المتكلم والسامع، فابن منظور لو يُغفِل خاصية التفاعل في إنتاج الخطاب..»[2]

فنجد أيضا مادة (خطب) في المعجم الوسيط مذكورة على نحو: خاطبه في الأمر، حادثه بشأنه والخطاب الكلام...الرسالة.

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية–، دار أويا للطباعة والنشر، طرابلس، ط1، 2004م، ص 35.

[2] صفية دريس، المرجع السابق، ص 53.

2- عند الغرب (النص/الخطاب).

اتخذت المعرفة اللسانية في جيلها الثاني الخطاب أو النص موضوعا للتحليل والتوصيف، فظهرت مناهجها وأهدافها من خلال جهود مدرسية وأبحاث رائدة بالعمل الذي قدّمه **زليغ هاريس** في الخمسينات، وكذلك نذكر **ج. م. آدم** المتمثلة في مشروعه، إذ أنّ مؤلفاته القاعدة الأساسية للمشروع اللساني النصي الذي يلخص جهود المدرسة الفرنسية في مقاربة الخطاب بجميع أنواعه وأشكاله، ونجد كذلك أعلام كثيرون مثل: **ج. غريماس (1917م)**، و**تدوروف**، و**بارت**، و**جوليا كرستيفا**، و**ميخائيل ريفانير**، و**أندريه مارتينه**...إلخ.

فنذكر أولا تعريف **زليغ هاريس** (اللغوي الأمريكي): «إذ يعرّفه أنّه ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل، تكوّن مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، بشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض».[1]

ومنه نلاحظ أنّ هاريس يعمل على تطيف منهجه التوزيعي، وإن كان يرى الخطاب مجموعة من المتتاليات تصل بينها علاقة معينة خاضعة لجملة من القواعد تنظّم بموجبها الجمل في الخطاب.

ونجد أيضا الباحث الفرنسي **إميل بنفست** (**E. Benveniste**) يعرّف الخطاب بأنّه الملفوظ بالنظر إليه من عمليات اشتغاله في التواصل، فهو يركز على الوظيفة التواصلية التي تؤديها اللغة، فلم يعد ينظر إليها كمنظومة رموز تخضع لنظام معين يظهر في وحدة قابلة للوصف والدراسة، فأصبحت خطابا يتشكل بمجرد حدوث تواصل بين متكلم وسامع.

[1] صفية دريس، المرجع السابق، ص 46.

إذ يقول: «هو كل مقول يفترض متكلما ومستمعا، وتكون لدى الأول نية التأثير بصورة ما».[1]

فهو يرى أثناء الحديث عن الخطاب نغادر عالم اللغة كرموز ونلج إلى عالم آخر، الذي هو عالم اللغة كوسيلة للاتصال تجد تعبيرها في الخطاب.

يُعتبر الخطاب ذلك الملفوظ المعتبر من وجهة نظر اشتراط حركة خطابية، «أما الخطاب فهو الملفوظ المعتبر من وجهة نظر حركية خطابية مشروط بها، وهكذا فالنص من وجهة تبينية لغوية تجعل منه ملفوظا، ومن وجه دراسته لسانيا من حيث شروط انتاجه فهو خطاب».[2]

فالخطاب لا يمكن أن يكون سوى مرادفٍ للملفوظ، من خلال وجهة نظر اللسانيات، والهدف الرئيسي من استعمال الكلام هو إيصال رسالة ما إلى شخص، أو مجموعة من الأشخاص معيّنين، ومنه فاستعمال الكلام يتطلب وجود عنصرين لا يكون الحديث إلاّ بهما وهما المتكلم الذي يؤلف المرسلة تبعا لأهوائه وميوله، والمخاطب الذي يقوم بفك رموز وشيفرات هذه المرسلة لفهمها، فإذن لابد أن تكون هناك مرسلة يبثها ويطرحها المتكلم، ليتلقاها المستمع الذي يحتمل أن يكون شخصا حقيقيا أو وهميا متخيلا من قبل المتكلم، وهذا التواصل الخارجي لا يحدث إلاّ بوجود طرفي الحديث (المرسل والمرسل إليه)، إضافة إلى ضرورة وجود مرسلة تنتمي إلى نظام مشترك بين طرفي التواصل ليفهم كلاهما الآخر.

[1] بنفست نقلا عن: صفية دريس، المرجع نفسه، ص 47.

[2] صفية دريس، المرجع السابق، ص 48.

فأولت الدراسات والبحوث حيزا كبيرا للخطاب بحيث انطلق في بدايته من التفريق بين مفهومه ومفهوم النص، فهو يعد نسقا من الجمل المترابطة لتشكل خطابا، ومنه فإنّ الخطاب نسق من الجمل لابد منه أن يترابط ويتجانس ليصنع خطابا.

ففي بداية الأمر لا يتكون من جمل غير مترابطة بل توجد علاقات اتصالية للبنيات الصغرى للنص (الجمل)، وبالتالي فإنّ هذه العلاقات الاتصالية تؤدي إلى انسجام وإلى ترابط المتواليات الجملية ببعضها البعض، للوصول إلى خطاب موحد من متلق واع من خلال التفاعل بين المبدع ومتلقيه، فهذا التفاعل ينتج ويعطي خطابا.

ومنه فالنص جزء لا يتجزأ من الخطاب، والخطاب نقلة نوعية للنص، وفتح لأفق أرحب على المستوى الدلالي، كما أنّه يحتوي على قدر هائل من أحكام القيمة الجمالية والأخلاقية والسياسية...

3- مصطلح (الخطاب/النص): (الخطاب/النص كمصطلح).

عندما نحاول تأصيل مفهوم الخطاب فبطبيعة الحال سنعود إلى ما أنتجته تراثنا، أولا بداية بالمعاجم الأساسية إذ نجد «**لسان العرب**» في تعريفه اللغوي يذكر: «أنّ الخطاب هو مراجعة الكلام بين طرفين أو أكثر»[1]، فيحدث تبادل رسائل لغوية، وكذلك نجد **التهانوي** يعرّفه ويفسره بأنّه: «توجيه الكلام نحو الغير للإفهام»[2] وهو نفس المعنى الذي ذُكر في "**لسان العرب**".

[1] عبد الرحيم الخلادي، في الخطاب وتحليل الخطاب،الحوار التمدن،العدد : 2979-2010 /18/4 ،مقال،ص01.
[2] المرجع نفسه،ص01.

ونذكر كذلك **أبا البقاء الكفوي** في "**الكليات**" فيقول: «الخطاب هو الكلام الذي يقصد به الإفهام، إفهام من هو أهل للفهم، والكلام الذي لا يقصد به إفهام المستمع، فإنّه لا يسمى خطابا».[1]

من هذه المفاهيم والتعاريف نلاحظ أنّ التراث العربي راعى أهمية الخطاب والدور التداولي الذي يعتبر من أهم شروطه، كما نجد مبادئ النظريات اللسانية كامنة فيه، فإن اعتبر هذا الحقل الحديث اليوم أنّ الجملة أصغر وحدات الخطاب، فإنّ الجرجاني منذ القديم يلمح إلى هذا المعنى بقوله بأنّ الكلام هو: «المعنى المركب الذي فيه الإسناد التام أو ما تضمن كلمتين بالإسناد، وهذا المعنى المركب له دلالات هي التي يتم تبادلها بين أطراف العملية التخاطبية التواصلية، كما يؤكد على ذلك النقد العربي الحديث الذي خرج من عصور الانحطاط، واحتك بالنقد الغربي في مدارسه المختلفة».[2]

4- المنهج (المنهج التداولي):

المفهوم التداولي: لقت التداولية العديد من التعاريف، بناء على مجال اهتمام الباحث نفسه، فهو يقتصر على دراسة المعنى، على غرار المعنى بمفهومه الدلالي البحت بل المعنى في سياق التواصل، مما يسوغ معه تسمية المعنى بمعنى المتكلم، فيعود أول استعمال وأول مفهوم لمصطلح التداولية إلى الفيلسوف والعالم السيميائي الأمريكي **تشارلز مويس** (**Charles Morris**) سنة 1938، من خلال عنايته بتحديد الإطار العام لعلم العلامات أو السيميائية، ويتضح ذلك من خلال تمييزه بين ثلاثة فروع وهي:

[1] المرجع السابق،في الخطاب وتحليل الخطاب،ص01.

[2] المرجع نفسه،ص01.

الفرع الأول: النحو أو التراكيب (Syntax): «وهو دراسة العلاقة الشكلية بين العلامات ببعضها البعض».[1]

الفرع الثاني: الدلالة (Semantie): «وهي دراسة علاقة العلامات بالأشياء التي تؤول إليها هذه العلامات».[2]

الفرع الثالث: التداولية (Pragmatics): «وهي دراسة علاقة العلامات بمستعمليها وبمؤلفيها».[3]

كما نجد أنّ التداولية تغدو في مفهومها العام بأنّها تسمح بدراسة أثر السياق في بنية الخطاب، إذ هي: «دراسة الاتصال اللغوي في السياق».[4]

فقد تطرق الباحثون إلى هذا المنهج ليدعّمهم برؤى مختلفة، نتيجة لقصور الدراسات الشكلية، وعدم اهتمامها لمقاربة اللغة في استعمالها الحقيقي (أي الاستعمال التواصلي بين الأفراد)، ومنه يرى **ليفنسون:** «أنّ الأساس الأول في نشوء المنهج التداولي كان بمثابة ردّة فعل على معالجة (**تشومسكي**) للغة بوصفها شيئا تجريديا، أو قصرها على كونها قدرة ذهنية بحتة»[5]، ثم ذكر العديد من الدوافع العامة التي كانت وراء تطور المنهج التداولي، منها ما يتعلق بدلالة الخطاب في السياق، ومنها ما يتعلق بالتراكيب وتحديد المراجع.

---

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري، المرجع السابق، ص 21.

[2] المصدر نفسه،ص 21.

[3] المصدر نفسه، ص 21.

[4] المصدر نفسه، ص 22.

[5] المصدر نفسه، ص 21.

فتعدّ التداولية من وجهة نظر المرسل بأنّها إدراك المعايير والمبادئ التي توجهه عند إنتاج الخطاب، واستعمال مختلف الجوانب اللغوية في ضوء عناصر السياق، بما يكفل له ضمان التوفيق من المرسل إليه أثناء تأويل قصده، والتوصل إلى هدفه.

الخلاصة:

مما استخلصناه هو أنّ النص/الخطاب كلام موجه إلى متلق بقصد التأثير والإقناع، أو المشاركة الكلامية بين طرفي الاتصال مشافهة أو كتابة لتحقيق مقاصد اتصالية معينة.

وإضافة إلى ذلك فإن تحليل الخطاب يعد عملية هامة ومعقدة لا تتوقف عند حدود القراءة النحوية والتركيبية، فلا بد من الاستجابة إلى هذا التقاطع القوي مع علوم ومعارف مختلفة، والتي تمدنا بما يكفي من اليات وأدوات لقراءة الخطاب وتحليله وتأويله على الوجه المطلوب.

الفصل الأول

التحليل الوظيفي

للشعر الحر

1- مصطلح الخطاب في النقد اللساني الحديث

2- بين الخطاب والنص (الاسس والمنطلقات)

3- اللسانيات النصية وتحليل الخطاب

4- الخطاب الشعري بين المنظور النقدي والمنظور اللساني

5- نقد الشعر العربي الجديد

6- نقد الشعر العربي القديم

7- النقد الشعري بشكل عام

8- تحليل الخطاب وعلاقته بنحو الجملة

1- مصطلح الخطاب في النقد اللساني الحديث:

يشير مصطلح الخطاب في النقد اللساني الحديث إلى كل كلام تجاوز الجملة الواحدة، والتي تغدو أثناء تحليله الوحدة الصغرى التي يتكون منها، سواء كان منطوقا أم مكتوبا، ويمثل الخطاب في الفعل النقدي فعل النطق، أو فاعلية تقول وتصوغ في النظام ما يريد المتحدث قوله، ومنه فهو يعدّ «كتلة نطقية لها طابع الفوضى، وحرارة النفس، ورغبة النطق بشيء ليس هو تمامًا الجملة، ولا هو تماما النص، بل فعل بربد أن يقول»[1]

يُعدّ البحث في لغة الخطاب الأدبي هو بحث في الوظائف والأشكال الخاصة بالأنظمة الاعتباطية للرموز النصية، والسعي وراء تحديد دلالتها ومعانيها، فكل لغة هي في ذاتها إنجاز جمعي في التعبير والتواصل، كما تنطوي على عدد معين من البنى الصوتية والمعجمية والتركيبية التي لا تقاسمها فيها أية لغة أخرى، والخطاب الأدبي لا يكون إلاّ توسيعا لبعض خصائص اللغة واستعمالها، وتشكيل اللغة في الخطاب يقوم بتحديد الأنظمة السيميائية فيه، لأنّ الأدب يتمتع بامتياز فريد بين الفعاليات الإشهارية والعلامية الأخرى، ومنه فمميزات الخطاب الأدبي تقوم على خصائص جمالية وأسلوبية وبنيوية ووظيفية مختلفة ومتنوعة، وكذلك استثمار الأدلة الصوتية في السياق الشعري للخطاب الأدبي، ومن خلال هذه الخاصة تتشكل رمزية الأصوات ويتحدد الإيقاع بين الطويل والقصير والبطيء والسريع والإيجابية

[1] نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، اربد – شارع الجامعة – بجانب البنك الإسلامي، ط1، 2008م، ص 20.

والسلبية، والشائع في ميدان تحليل الخطاب هو مصطلح النص، فهو يعد مجموع الملفوظات اللسانية الخاضعة للتحليل، فهو إذن «عيّنة من السلوك الإنساني المكتوب أو المنطوق».[1]

2- بين الخطاب والنص (الأسس والمنطلقات):

لقي الخطاب والنص اهتماما واسعا وكبيرا في الدراسات النقدية الحديثة مما جعل التنظيرات النصية تعرف شيوعا ورواجا يختلف من منظر إلى آخر بحسب الانطلاقات المعرفية لكل باحث أو عالم، فكانت لسانيات النص من بين المجالات المعرفية الحديثة المتصفة بالمرونة في تعاملها مع الظاهرة النصية، وتجذرت رؤاها وفق منطلقاتها المنهجية وروافدها الفلسفية المتنوعة والمختلفة، مما أدى إلى مقولة النص في كنفها تدرس بمرونة تتماشى مع مكونات النص، مستثمرة للإحاطة به مجالات معرفية عديدة، وهي بذلك خطت خطوات لامعة من أجل تقديم الصورة الأكثر تفتحا سعيا لمقاربة تتطابق مع طبيعة وخصوصية النص، مُتخطية بذلك لمقاربة تتطابق مع طبيعة وخصوصية النص، مُتخطية بذلك الإطار المغلق الذي دخلت فيه اللسانيات الكلاسيكية في انحصار دراستها في حدود الجملة، لأنّها بقيت تعتقد لسنوات أنّ الجملة هي أساس التواصل الإنساني وهي الوحدة الثانية في النص.

غير أنّ في الحقيقة لا يمكن التواصل بجمل بل بنصوص، وهذا هو الأساس المنهجي الذي انطلقت منه لسانيات النص لإدراك بنية هذا النسيج المميز الذي لا تخلو منه حياة الفرد، إذ يشكل جزءًا جدّ هام من واقعه.

[1] ينظر: نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، المرجع السابق، ص 23.

فلسانيات النص تشتغل على النص، ومن أجل مقاربته وظفت مختلف ما تقدَّمها من دراسات، سواء في السيميائيات مثل ما أتى به "**غريماس**" أو "**بارت**" أو "**كريستيفا**" أو ما جاء به "جييت" في السرديات وكذلك استثمار ما قدمته البلاغة القديمة والحديثة، والدراسات السوسيولسانية وعلم النفس اللساني والمعرفي والذكاء الاصطناعي...

إذ يقول "**جون ميشال آدم**" محاولا تعريفها: «إنّ اللسانيات النصية يمكنها اليوم أن تحدد كمجموع نظري يستطيع أن يستوعب كل هذا الإرث المعرفي»[1] فهو يؤكد ضرورة معرفة الطريقة الجيدة التي تعين على استثمار هذا الموروث لتفادي الوقوع في التلف أو الخطأ العلمي.

فبالرغم من أنّ الجانب التاريخي لهذا العلم كان محل خلافٍ بين المنظرين، إلاّ أنّ أكثرهم يرى أنّ ظهوره وبروزه الفعلي كان في بداية السبعينيات، لأنّه قبل هذا التاريخ كان متداخلاً ومتشابكًا مع علوم يصعب وضع ملامح عامة له في خضمها، وإن اعتبر الكثيرون أنّ تأسيسه نابع من التعريف الذي جاء به **هاريس** للخطاب سنة 1952م، فالحقيقة غير ذلك كما يقول "**جون ميشال آدم**"، فالرجوع إلى سنوات متقدمة عن هذا التاريخ تبيّن أنّ "**ميخائيل باختين**" كان قد أشار إلى العجز والقصور الذي كانت تعانيه اللسانيات الكلاسيكية، من جراء عدم تجاوزها للجملة، إذ يقول: «إنّ اللسانيات لم تستطع لحد الآن الاهتمام بالزمر اللفظية الكبيرة، الملفوظات الطويلة التي نستعملها في الحياة اليومية،

[1] جون ميشال آدم نقلا عن: أ/ أم السّعد حياة، حضور بعض مقولات لسانيات النص في المسند الباختيني، مجلة الأثير، جامعة الجزائر 2 (الجزائر)، العدد 13، مارس 2012م، ص 145

الحوارات والخطابات، والروايات...فلحد الساعة لم تتقدم اللسانيات علميا خارج حدود الجملة المعقدة».[1]

فالملاحظ من القول تفطن **"ميخائيل باختين"** المبكر لتمركز الدراسات اللسانية على الجملة، وتناولها من حيث بناها الثابتة، سواء الصرفية، أو التركيبية، أو الصوتية، بغض النظر عن علاقتها بما يسبقها وما يليها، هذا ما سوّغَ وبرّز ابتعاد النظرة التي ترى النص ككل في الدراسات اللسانية المجرّدة التي أرسى دعائمها **فردينان دي سوسير**، وقد انتقد **"باختين"** نهجه الموضوعي المجرد، وانطلاقا من هذا النقد أفسح المجال لعلم جديد سمّاه **عبر– اللسانيات la translinguistique** وأرساه انطلاقا من التحديد الذي قدّمه للنص أو الملفوظ أو الخطاب أو التلفظ.

وُجد **"باختين"** في حقبة كانت تعرف صحوة ويقظة علمية شغلت العديد من المجالات المعرفية، وأبرزها المجال اللساني الذي يُعدّ مهما في المقاربة لهذه المفاهيم، فالبدايات الأولى التي ظهر فيها "باختين" وهو شاب، عرفت ذيوعا للسياق الشكلاني الروس الذي أنتجت دراساته وأبحاثه بالتزامن مع ما قدّمه **سوسير**، وعليه لكي ينتقد **"باختين"** النقص والإجحاف الذي تعاني منه النصوص الأدبية جراء التطبيقات الشكلانية الممارسة عليها، التي قتلت جوهرها الجمالي بأدواتها التقنية، فتوقف **"باختين"** لينقد المبادئ اللسانية المنتشرة في أوانه، والتيارات النفسية، وفلسفة اللغة، ليتبيّن من خلال هذه الانتقادات جملة من المفاهيم من جهة، وأفق بحث يؤكد على أنّ النص يضم أيضا مكونات لا تدرك

[1] جون ميشال آدم، حضور بعض مقولات لسانيات النص في المسند الباختيني، المرجع السابق، ص 146.

بالأدوات اللسانية، ولا يتكون من العناصر اللسانية فقط، فعليه تحتاج هذه النصوص إلى علم آخر يتمثل في عبر اللسانيات، أو ما يسمى حديثا التداولية كما سمّاها **"تودوروف"**.

يرى **"باختين"** أنّ موضوع العلوم الإنسانية هو **النص le texte**، إذ يقول: «أنّ العلوم الإنسانية تنحو نحو الأفكار والمعاني والدلالات...التي تأتي من الغير، والتي تتجسد وتهدي إلى العارفين فقط تحت ما يسمى بالنص، فالنص (مكتوب أو شفهي) كمعطى أولي في كل هاته الميادين: اللسانية والفيلولوجية والدراسات الأدبية، وبصفة عامة كل العلوم والفيلولوجية وحتى الفكر البيولوجي الفلسفي، النص هو الواقع الفعلي، واقع الفكر والتجارب، الذي تتشكل بداخله كل هذه الميادين...فحيث لا يوجد نص لا يوجد أيضا موضوع للبحث أو التفكير».[1]

اتخذت المعرفة اللسانية في جيلها الثاني الخطاب أو النص مادة وموضوع للتوصيف والتحليل، فظهرت مناهجها وأهدافها من خلال جهود مدرسة رائدة افتتحت بالعمل الجاد الذي قدّمه **"زليغ هاريس"** في الخمسينيات من القرن الماضي، فربما هناك فروق زمانية في نشأة هذه الاتجاهات وهيمنتها على الساحة اللسانية والنقدية، مما يقود ويؤدي إلى التنويه بجهود متعددة ومختلطة أهمها: **مشروع ج. م. آدام** والذي تعد مؤلفاته «الحجر الأساس للمشروع اللساني النصي» الذي يذكر فيه جهود المدرسة الفرنسية في مقاربة الخطاب بشتّى أنواعه وأنماطه، بخاصة وأنّ هذه المنجزات في ذاتها تمثل الصورة الحديثة والمستجدّة لحصيلة نشاط سيميائي ونقدي لساني ظهر في فرنسا، بالإضافة لرأي أعلام كثيرون أمثال:

[1] ميخائيل باختين نقلا عن: أ/ أم السّعد حياة، حضور بعض مقولات لسانيات النص في المسند الباختيني، المرجع السابق، ص 148.

"ج. **غريماس" 1917**، و"**تودوروف**"، و"**جوليا كريستيفا**"، و"**بارت**"، و"**ميخائيل ريفاتير**"، و"**أندريه مارتينة**"، فهذه الدراسات تعد اليوم مرجعا مهما للعديد من الدارسين العرب بخاصة المعنيين بقضايا النص في المغرب العربي، نذكر أهمها: اللسانيات والخطاب الأدبي، الوصف، النص السردي، اللغة والأدب...وغيرها.

يقوم النقد اللساني النصي على «وصف مستويين أساسيين يعبران في ترابطهما عن العلاقة التي تربط النص بالغرض، ولنقل بين الوضع (النظام) والاستعمال، وهذان المستويان هما: المستوى المقطعي (niveau séquentiel)، والمستوى التداولي (niveau pragmatique)»[1]

ومنه فإذا كانت النصوص المنجزة أبنية نسقية غرضية ذات طبيعة مستعصية، فإنّ لسانيات النص تضطلع بمهمة وصف هذا التشابك وتبيان مقوماته من حيث هو صورة معبّرة عن غرض الخطاب في التداول اللساني البشري، ومنه لن يتحقق ذلك إلاّ بالتمييز بين مستويين من الدراسة هما المستوى القطعي والمستوى الدلالي.

3- اللسانيات النصية وتحليل الخطاب:

تراعى اللسانيات النصية دراسة أبنية النص المختلفة، ضمن تأثيرات وظائفها، بحيث أنّها تكشف عن الخصائص المشتركة بين الأشكال اللغوية وبين أوجه اتصاله.

[1] نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2009م، ص 26.

وهي تستند إلى مفاهيم عديدة أهمها الخطاب الذي هو «كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء أكان مكتوبا أم ملفوظا».[1]

وتجتمع أثناء التحليل اللغوي بالدلالات غير الملفوظة، وهي مدركة لدى السامع والمتكلم خلال الحديث، دون علامة معلنة واضحة، كقولنا مثلا: ألا تسلّم على الضيف؟ هنا ليس سؤالا، بل دعوة إلى التسليم بطريقة غير مباشرة، فاجتهدت كثيرا في أن تنسب إلى النص خاصة الفعل الكلامي، وهي وصف الشروط التي تنجز في النص، بعدِّه إنجازا لغويا.

ومن بين مصادرها نظرية أفعال الكلام، والسيمياء، ومبادئ (جرايس) للمحادثة...وغيرها، فهي وريث لكثير من المقترحات نحو: البنيوية، الشعرية، الوظيفية، دراسات المعنى...، بحيث أنّها تجاوزت الحدود والانغلاق الشكلي فورثت من السيميوطيقا الأدبية عموما، فيما جاء به كل من "**هودبين**" (**1966**)، و"**كريستيفا**" (**1969**)، و"**بارت**" (**1971**)، ومن السيميائية أعمال وجهود "**جرايس**" و"**بورال**"، ومن البلاغة ورثت جميع مقولاتها البلاغية القديمة والجديدة.

تدعو إلى تجاوز الظن والحسبان بالجملة على أنّها الوحدة الأساسية في علم اللغة، وتوسيع مجال القواعد، بحيث أنّ الجمل في ذاتها بحاجة إلى عناصر من خارجها للإيضاح والإبلاغ، وتكون حينها النصوص هي الوحدات الأساسية للتحليل، بعدِّها ووصفها الموضوع الحقيقي والكامل للاتصال اللغوي،

[1] خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009م، ص 41.

ومنه فالكلام ما هو إلاّ نصوصا تتبدَّى أثناء الاتصال، فاتجهت منذ نشأة نماذجها إلى تحديد كيفية عمل النصوص في سياق الحياة العملية.

بالنسبة إلى حقل النقد اللساني، فقد استوت اللسانيات النصية بعدِّها آخر المناهج، وأكثرها استيعابا للمقولات السابقة، «وجعلت مفهوم النص يشمل العناصر الداخلية في تشكيله والمرتبطة بالشروط الخارجية المحيطة به، ويتجاوز في مفهومه كل الأجناس والتصنيفات، وهو مثل اللغة تماما يقوم على اختلاف الدلالة وتأجيل المعنى، مما يجعله مفتوحا على المشاركة لا الاستهلاك»[1]

4- الخطاب الشعري بين المنظور النقدي والمنظور اللساني:

ليست الغاية هي إثبات أو نفي وعي النقاد العرب القدامى بانسجام النص الشعري أو عدمه، وإنما الهدف هو الكشف والبحث عن الوسائل التي تتماسك بها القصيدة في معتقد هؤلاء النقاد، «وانطلاقا من هذا القيد سنركز اهتمامنا على معطيات نراها شديدة الارتباط بموضوع بحثنا، مما سيمكننا من فرز ما هو وارد، وما هو غير وارد بالنسبة لعلمنا».[2]

فالمعطيات التي يقدمها النقد في هذا المضمار قابلة لأن تصنف إلى أدبيات، وكذلك إلى دراسة (وصف) للوسائل التي تجعل من النص منسجما، الأدبيات فهي متوافرة وأما الدراسة فقليلة، إن لم نقل نادرة، ومنه فلا نتّهِم القدماء بالتقصير، ولا نطلب المستحيل بل لإدراكنا بأنّ لكل عصر اهتماماته

[1] خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، المرجع السابق، ص 43.

[2] محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991م، ص 141.

ومشاغله الأدبية وقضاياه، دون نفي وجود إرهاصات وحقائق خفية تحتاج إلى التنقيب، الهدف من وراءها الإخراج غلى الوجود ثانية.

نذكر بعض النصوص النقدية التي تهتم بما ينبغي أن يكونه الشعر عامة والقصيدة خاصة، مع توضيح الاختلاف بين كل ناقد وآخر.

1.4 الجاحظ: (التحام الأجزاء).

هناك أبيات شعرية تذم الشعر المفكك قد وردت في «**البيان والتبين**»، مكمَّلة بتعليقات للجاحظ لتأمل ما تعلنه وما تبطنه، من بينها قال الجاحظ: «وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»[1]، هذا التعليق جاء بعد بيّن أنشد أحدهما «**خلف الأحمر**»، وأنشد الثاني «**أبو البيداء الرباحي**» هما:

وبعض قريض القوم أولاد عِلَّة * يُكِدّ لسانَ الناطق المتحفظ

وشعر كبعر الكبش فرّق بنيه * لسانُ دَعِي في القريض دخيل

لكن الاكتفاء بهذا القدر لن يسعف في فهم ما يعنيه الجاحظ «بتلاحم الأجزاء»، فيجب تأطيره بما يسبقه ويلحقه، فالذي سبقه قوله: «ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر، وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلاّ ببعض استكراه» ومنه قول الشاعر:

وقبر حربٍ بمكان قفر * وليس قربَ قبر حَربٍ قبْرُ

[1] الجاحظ نقلا عن: محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المرجع السابق، 142.

(...) ومن ذلك قول **ابن يسير** في **أحمد بن يوسف**، حين استبطاه:

هل معين على البكا والعويل * أم معز على المصاب الجليل

(...)

وقال أيضا:

لم يضرها والحمد لله شيء * وانثنت نحو عزف نفس ذهول[1]

فالنصف الأخير من هذا البيت بعض ألفاظه يتبرأ من بعض هذا فيما يخص الذي ورد قبل البيتين اللذين أنشدهما "خلف" و"الرباحي"، أما فيما يخص الذي لحق البيتين فهو تعليق "الجاحظ": «وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مُرضيا موافقا، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة»[2]

وعلّق على البيت الذي أنشده "الرباحي" بما يلي: «...وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر تراها متفقة ملساء، ولينة المعاطف سهلة، وتراها متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشق على اللسان وتكده، والأخرى تراها سهلة لينة (...) خفيفة على اللسان، حتى كأنّ البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأنّ الكلمة بأسرها حرف واحد».[3]

ولإبراز معنى ومبتغى قوله «تلاحم الأجزاء» يمكن حصر الأجزاء فيما يلي:

[1] ينظر: محمد خطابي، المرجع السابق، ص 142.

[2] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المرجع نفسه، ص 142.

[3] المرجع نفسه، ص 142.

- الأبيات المشكلة للقصيدة.
- الأجزاء المشكلة للبيت (الصدر والعجز).
- الأجزاء المشكلة للشطر- الألفاظ.
- الأجزاء المشكلة للفظ (الحروف الأصوات).

ومنه فإنّ «تلاحم الأجزاء» مترتب عن تلاؤم الأصوات المشكلة للألفاظ وتباعد المخارج المكونة للكلمات مما يجعل تجاوزها ممكنا، وفي الأخير يسهل على اللسان النطق بها بينما تفكك الأجزاء (التباين والتنافر) ينتج عن تقارب المخارج، فكلام الجاحظ السابق يمكن أن يتخذ مبدأ صوتيا، إن احترم تلاحم الأجزاء سواء أكان متعلقا بالحروف أم بالألفاظ من حيث تجاورها، والعكس إن لم يحترم، فالتلاحم هنا ينظر إليه من زاوية الصوت لا من زاوية التركيب أو الدلالة، فتكون الأجزاء متلاحمة بقدر احترم هذا المبدأ الصوتي، وتتبرأ الأجزاء من بعضها بقدر استبعاده.

2.4 ابن طباطبا وضرورة التماسك:

يحدد «**ابن طباطبا**» من خلال النص ما يعتبره شعرا حسنا، حيث يقول: «وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، (...) يجب أن تكون القصيدة ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة، وجزالة ألفاظ (...) حتى تخرج القصيدة كأنّها مفرغة إفراغا (...) تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها».[1]

[1] ابن طباطبا نقلا عن: محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المرجع السابق، ص 145.

فهذا النص يكشف عن وعي لا سبيل إلى جحده، بضرورة الانتظام الذي يضمن اتساق أول القول مع آخره، بل «**ابن طباطبا**» يتخذ من رأيه هذا شيئا واجبا، لكن المحيّر في هذا الكلام هو أنّه يتحدث عن القصيدة صراحة غير أنّه حين يمثل ما يقوله، ويدرج ما يستحسنه، لا يتجاوز ذلك الشعر بيتًا أو بيتين، ومنه هل اختلط على الناقد ما يجب وما هو متحقق فعلا في الرسالة وما هو موجود في القصيدة؟ أو أنّ الأمر يعدو أن يكون حديثا عن البيت معمما مع القصيدة، «فحسب ما توصّل إليه بعض الباحثين الذين يحلون تناولهم لهذه الآراء بالموضوعية ذاهبين إلى أنّ الوحدة الدائر حولها الوصف والتعليق هي البيت الواحد في معظم الأحوال».[1]

3.4 الحاتمي: القصيدة الكائن الحي.

من الأدبيات التي يمكن استغلالها في هذا الجزء نص «**للحاتمي**» يندرج في تقليد مشترك بين النقاد العرب القدامى لا يكاد يختلف عنه إلاّ في تصوره للقصيدة، ومنه يمكن أن يعتبر تكريرًا لفكرة عامة متقاسمة ومشتركة بين النقاد، لكنّه في نفس الوقت متميز عنها.

إذ يقول **الحاتمي**: «من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون كلامه ممزوجا بما بعده من مدح أو ذم متصلاً به، غير منفصل عنه».[2]

فالملفت للانتباه هنا هو أنّ الكلام دائر حول التدرج من غرض إلى غرض في القصيدة؛ أي عن الانتقال من النسيب (شعر الغزل) إلى المدح أو الذم، والشرط الأساسي في هذا الانتقال هو الاتصال

[1] محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المرجع السابق ، ص 146.

[2] الحاتمي نقلا عن: محمد خطابي، المرجع نفسه، ص 148.

بين الغرضين بطريقة من الطرق ويُدرَك في قوله **ممزوجًا** أنّ طريقة الوصل ينبغي ألاّ تشعِر القارئ بأنّه خرج من كلام إلى كلام، وجُلاً ما يتم ذلك بذكر اسم الممدوح، أو سيمة من سيماته في آخر شطر من النسيب مرتبطا اسمه بدلالة أو بمعنى له صلة بالنسيب يتخذه الشاعر مطية للانتقال، وإلى هذا يقصد **الحاتمي** حين يقول: «وهذا مذهب اختص به المتحدثون (...) فأما الفحول الأوائل ومن تلاهم من المخضرمين والإسلاميين فمذهبهم المتعالم فيه عد عن كذا إلى كذا»[1]، فالمزج والاتصال الذي يتحدث عنه **الحاتمي** لا يتجاوز هذا الحد، ولا يمكن أن يُحمَّل أكثر من يتحمل؛ أي أنّ كل ما يمكن أن نصل إليه من خلال هذا هو أنّ هناك وعيًا بضرورة الاتصال بين أجزاء القصيدة.

وفي نفس النص تُشبه القصيدة **بخَلق الإنسان** وهذا النص ينبغي أن يفهم في إطاره الصحيح لتفادي إسقاط اهتمامات معاصرة على نص ما كان يخطر ببال صاحبه، «إنّ القصيدة مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أجزائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر أو بانيه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفي معالم جماله».[2]

يوحي هذا التشبيه بإدراك كلي للنص بحيث لا يستمد الجزء محاسنه إلاّ من هذا الكل، لكن ليس هذا هو المقصود لدى **الحاتمي**؛ أي أنّه لا ينظر إلى الأجزاء من زاوية اشتغالها لتبني كلاً واحدًا، وإنما من حيث مساهمتها في إعطاء الكل صورة متناسقة ومتناسبة خالية من التشوه الناتج إما عن الانفصال وإما عن التباين بين الأطراف، ومنه يمكن القول «إنّ هدف التشبيه هو إبراز ضرورة تناسب

[1] محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المرجع السابق ، ص 148.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 148.

الأطراف (النسيب، المديح...)، هل هو إعادة إخراج للرأي المدافع عن ضرورة تناسب الأجزاء المشكلة للقصيدة؟»[1]

قيل أنّ **ذا الرمة** مدح **الخليفة عبد الملك بن مروان** في قصيدة، إلاّ أنّه «لم يمدحه إلاّ في بيتين، وسائرها في ناقته فلما قدم على **عبد الملك** بها أنشده إياها، فقال له: ما مدحت بهذه القصيدة إلاّ ناقتك، فخذ منها الثواب وهذا مثل مشهور عن **ذي الرمة**، كما ورد في الموشح لصاحبه **مرزباني** أنّ **أبا عبيدة** قال: «كان **ذو الرمة** إذا أخذ في النسيب ونعت فهو مثل جرير، وليس وراء ذلك شيء، فقيل له: (لِعُبيدة) ما تشبه شعره إلاّ بوجوه ليست لها أقفاء، وصدور ليست لها أعجاز، قال: كذا هو».[2]

ومنه لعل هذا هو الذي قصده **الحاتمي** بالعاهة التي تُنقص محاسن الشعر وتعفي معالم جماله، فالمقصود لديه هو مراعاة توازن الأطراف بحيث لا يكون أحدها مفرطا في الطول والآخر قصيرا، فالإدراك الكلي للقصيدة له أهميته، وربما هو بداية شرعية للتفكير في كيفية ترابط الأجزاء وتماسكها لإعطاء نصٍ منسجمٍ ومتناسقٍ.

[1] ينظر: المرجع نفسه ، ص 148.

[2] أبا عبيدة نقلا عن: محمد خطابي، المرجع السابق، ص 149.

5- نقد الشعر العربي الجديد:

كان لتعريف القصيدة نوع من الغموض والمشقة، فلم يُعثر على تعريفات عديدة إلاّ على تعريف واحد بمعنى التعريف الفني للقصيدة، وهو «القصيدة بناء يتركب من العناصر والقوى التي تتظاهر على نحو يتم فيه تكامل المعاني الشعرية المتبلورة في حقائق لغوية، فالعالم الذي تتألف منه القصيدة عالم متجانس تتلاقى أفكاره وتتعاقب في حركة مطردة»[1]، وهذا يثبت على القصيدة العربية كما يثبت على سواها.

ينظر النقاد المعاصرون إلى قضية إنتاج الشعر وإبداعه ونظمه نظرة وحيطة وحذر يتبنّاه شيء من الإجلال والإكبار، بحيث هي نظرة لها أهميتها ومداها، لأنّ أغلب هؤلاء النقاد شعراء عرفوا الشعر جيدا، وكذلك أنّ أقوالهم نتاج تجارب طويلة ومعاناة، وخبرات كثيرة في دروب الشعر.

يرى **ستوفر stuffer** الناقد الأمريكي المعاصر بأنّ «الشعر كلّه معقد، وتعقيده على درجات»[2]

أما الناقد الأمريكي **بترفيريك peter vireck** يرى بأنّ «الشعر ليس سهلاً، لأنّه يعبر عن الصراع النفسي والمعاناة والجهد».[3]

فالشعر صعب لأنّه يصور صراعًا كاملاً بين الشاعر والمؤثرات التي تثيره للإبداع وبين أوزان الشعر وكلماته التي يصب فيها هذا الصراع.

---

[1] ينظر : يوسف حسين بكار، المرجع السابق، ص 23.

[2] المرجع السابق ، ص 71.

[3] المرجع السابق ، ص 72.

فراح يستشهد بقول **روبرت وارن Robert penn warren** الذي قال: «إنّ الشاعر شبيه بخبير في المصارعة البيانية ينتصر على خصمه بشل مقاومته» أو بالأحرى فإنّ القصيدة حركة تنتهي بسكون.

وإن كانت حركة لا تجد مقاومة في طريقها تكون حركة غير ذات فائدة، إذ لابد أن تصور القصيدة هذا الصراع وهذه المقاومة لتكون قصيدة جيدة وحسنة.

ويرى **يونج** «أنّ عملية الخلق الفني ستظل إلى الأبد تروغ عن حيز الفهم الإنساني»[1] بحيث تؤيده في هذا الرأي الناقدة **إليزابيث درو** إلى حد كبير ومدى بعيد، فإنّها ترى «أي قدر من الدراسة لأوراق الشاعر أو مسوداته لا يتعدى سطح الموضوع».[2]

كما يذكر **مكليش** «أنّ كثيرين يؤمنون بأنّ المرء إذا حاول أن يتتبع ماهية الخلق الشعري، محض محاولة فقط، فهذا منه عمل أحمق، أو ما هو إلى ذلك»[3]، فمسألة الخلق الفني في الأدب ليست من المسائل الواضحة التي يمكن الإحاطة بها أو اخضاعها لأساليب البحث العلمي كما يعتقد **علي أدهم**، إلاّ أنّها مسألة يحتويها الغموض ويكتنفها الإبهام، فمن الصعب تحديدها أو الإلمام بها، وذلك لأنّ الخلق الفني في الأدب كالخلق في الحياة، والإبداع فيه ليس بسهل، فهو غامض السّر، خافي الشأن.

كما نجد أيضا في النقد الحديث (النقد المعاصر) اتجاهان اثنان، أحدهما ينظر أنّ القصيدة تخلق مرة واحدة والثاني يرى أنّ القصيدة تخلق عبر مراحل.

---

[1] يوسف حسين بكار، المرجع السابق، ص 72.

[2] المرجع نفسه، ص 72.

[3] المرجع نفسه، ص 72.

نذكر الاتجاه الأول بحيث أنّه يتشعب إلى قسمين:

1- قسم يرى صعوبة إدراك وفهم ماهية القصيدة حتى يمكن التخطيط لها والسعي وراءها.

بحيث يقول **مكليش**: «إذا أراد امرؤ أن يصيد أسدا فأول ما يبدأ به، افتراضه وجود أسد كسماع زئير الأسد في الليل، وافتراس ولد أو ثور...وهذا هو الحال في السعي وراء الشعر، فالمرء يبدأ بافتراض وجود شيء اسمه الشعر، ثم يسعى ليستكشفه، ولكن الفرق بين المسعيين هو أنّ المرء يعرف سلفا كيف تكون هيئة الأسد عندما يواجهه، بينما يرى أنّ الغاية جميعها في سعي المرء وراء الشعر هي أن يكتشف عندما يتوصل إليه، ماهية القصيدة...».[1]

2- قسم يرى أنّ القصيدة وأنّ أي عمل فني آخر وحدة متواصلة، بحيث يقول في هذا الصدد **عبد الرحمن يونس**: «الإبداع الفني وحدة متواصلة لا تنقطع ولا تنقسم، مهما يطل امتدادها في الزمان والمكان جميعا».[2]

أما الاتجاه الثاني الذي يقول بالمراحل فله أمثلة عند العديد من الباحثين، نذكر من بينهم **جراهام والاس Graham Wallace**، وكذلك **كاترين باتريك Catharine Patrick**، **وسبندر Spender** من الأجانب، أما العرب فنخص بالذكر **صلاح عبد الصبور**.

فلقد عرض **والاس** لعملية الخلق في العلم والفن وقسمها ووضعها في أربع مراحل:

1- مرحلة الإعداد: ويدرس فيها الفنان مشكلته من جميع نواحيها.

[1] مكليش نقلا عن: حسين بكار، المرجع السابق، ص 72.

[2] عبد الحميد يونس نقلا عن: حسين بكار، المرجع نفسه، ص 72.

2- مرحلة التفريغ: وهي فترة ركود وراحة، وفترة مهمة جدا للتمهيد لفترة الكشف الموالية لها.

3- مرحلة الكشف: أو ظهور الفكرة السعيدة وهي تقترن بأحداث نفسية وتسمى بالكشف عند الصوفية.

4- مرحلة التحقيق (vérification): وتخص مجال التفكير العلمي.

كما ترى **كاترين باتريك** هي أيضا أنّ الإبداع يمر بأربع مراحل تتمثل في:

1- مرحلة الاستعداد أو التأهب.

2- مرحلة الإفراخ التي تبرز فيها فكرة عامة أو حال شعرية (Mood).

3- مرحلة تبلور الفكرة السابقة.

4- مرحلة نسج الفكرة وتفسيرها.

أما بالنسبة **لصلاح عبد الصبور** فهو يرى أنّ خلق القصيدة يمر عبر ثلاث مراحل، وهي:

1- القصيدة كوارد: هذه المرحلة عنده قريبة جدا في مفهومها بفترة الإلهام وبزوغ فجره التي سبق الحديث عنها.

2- القصيدة كفعل يلي الوارد وينبع منه: وهي (مرحلة التلوين والتمكين) عند الصوفية، وهي تحتاج إلى جهد كثير في الارتقاء أو الانتقال من حال إلى حال، والشاعر الموفّق هو الذي يستطيع أن يتقدم خطوات نحو المنبع حتى يصل إليه.

3- مرحلة العودة: الشاعر في هذه المرحلة يقطع الحوار ليبدأ المحاكمة (محاكمة نفسه في عمله) بعد قراءة قصيدته، ليكشف ما فيها من محاسن وعيوب ليبدأ عملية التنقيح والتهذيب التي يتم بها التشكيل النهائي للقصيدة .

6- نقد الشعر العربي القديم:

1.6 من وحدة الموضوع:

من الموضوعات التي اهتم بها دارسو الشعر القديم، وكثرة الجدل حولها، موضوع انعدام وحدة الموضوع فيه، واشتمال القصيدة العربية القديمة على موضوعات شتّى ومختلفة، لا يكاد يجمع بينهم جامع، أو يربط بعض أبياتها ببعض رابط حتى ليتمكن المرء أن يقدم ويؤخر في هذه الأبيات، أو يتصرف فيها حذفا أو إضافة دون أن يختل بناؤها، أو يختلط نسيجها.

فسادت هذه النظرة إلى القصيدة العربية معظم الدراسات التي دارت عن الشعر القديم، وأصبح من المقرر عند جلّ الدارسين: «أنّ القول بوجود وحدة الموضوع في القصيدة القديمة هو ضرب من التحمل، لا تؤيده الشواهد، ولا يرتقي إلى منزلة الحقائق العلمية المؤيدة بالدليل».[1]

إلاّ أنّ هناك بعض الباحثين لم تعجبهم هذه النظرة إلى القصيدة القديمة، ووجدوا أنّ القول بخلوّها من وحدة الموضوع أمر ينقص من قيمتها ويهبط بمكانتها، وذهبوا (بغيرتهم على القصيدة العربية) ينفون وينكرون دعوى افترها إلى وحدة الموضوع، ويحاولون بذكائهم، وحسن حيلتهم أن يلتمسوا هذه الوحدة

[1] نعمة رحيم العزاوي، فصول في اللغة والنقد، المكتبة العصرية، بغداد، ط1، 2004م، ص 215.

في عدد من القصائد القديمة، فبعض الآراء التي جاؤوا بها تشهد براعتهم في التحمل والاحتيال، ويدل على ما يتمتعون به من ذكاء ذهني.

فنخص بالذكر على سبيل المثال محاولات وجهود الناقد الكبير الدكتور **محمد النويهي** في مؤلفه (الشعر الجاهلي): «وإذا اشتد الجدل حول هذا الموضوع، وانقسم فيه الباحثون على فريقين، فريق ينفي وآخر يثبت، انبرى طريق ثالث يعالج الأمر بعيدا عن التأثرية والانفعال، وبمعزل عن النظرة السطحية التقليدية، التي تشيع بين الدارسين، فيأخذها خالف عن سالف، ويسير بها بعضهم وراء بعض من غير تمحيص أو تدقيق».[1]

كما يُعدّ "**محمد مندور**" من أبرز نقاد الفريق الأخير، فقد نبّه على أنّ (وحدة الغرض) غير (وحدة الموضوع)، وأنّ النقاد المعاصرين خلطوا المفهومين، واستعملوا كلاّ منهما في موضع الآخر، فأتت أحكامهم على القصيدة العربية متناقضة، فهناك من وصفها بالتفكيك وهناك من زاعم لها تلاحم الأجزاء وتماسك البناء، ولا شك في أنّ القصيدة (كما يرى مندور) القديمة كانت أول ظهورها تتمتع (بوحدة الغرض)، ثم ظهرت قصيدة المديح، فكان ظهورها وبروزها بداية تحول في بناء القصيدة فأخذ الشعراء يتخلّون عن (وحدة الغرض)، ويمزجون المدح بأغراض متعددة ومختلفة يعبرون بها عما يجيش في نفوسهم من عواطف وأفكار أخرى، لا علاقة لها بالغرض الأساسي للقصيدة (أي المديح)، فراحوا يخلطون ويمزجون المديح يعتره من وصف أو غزل أو شكوى، أو تأمل في الحياة، ومنه أُصيبت قصيدة المديح بالتفكك، ثم ما لبث أن أصبح التنقل من غرض لآخر في إطار القصيدة الواحدة تقليدا شائعا،

[1] نعمة رحيم العزاوي، المرجع السابق، ص 215.

أخذ به كل الشعراء، وطغى على القصائد في سائر العصور، سواءً كانت تكتب تلك القصائد للمديح أم لغيره.

ثم جاء بعض النقاد المحدثين فرأوا أنّ الأغراض تتجانس في القصيدة العربية، فوصفوها بالتفكيك، وعابوها بالافتقار إلى (وحدة الموضوع)، فأصابوا أثناء وصفها بالتفكيك، وأخطأوا بعيبها بالخلو من (وحدة الموضوع).

يقول **محمد مندور**: «والواقع أنّ وحدة القصيدة لها قصة طويلة في أدبنا العربي، قديمه وحديثه، كما أنّ مفهومها قد ضلّ غامضا لزمن طويل».[1]

فالملاحظ هنا أنّه قصد بها أحياناً كثيرة في نقدنا الحديث إلى (وحدة الغرض) ذلك لأنّ القصيدة العربية القديمة عند ظهورها التلقائي قد تمتعت بلا شك بوحدة الغرض، فالشاعر كان يقول القصيدة في الأمر الذي يشغله، إلاّ أنّ التكسب بالشعر لم يلبث أن حمل الشعراء على المديح، وعليهم أن يقصروا عليه شعرهم، فجمعوا في القصيدة الواحدة بين المديح وأغراضهم التلقائية القديمة...، ومنه أصيبت القصيدة العربية بالتفكك، وبخاصة في قصائد المديح، وإن يكن كثير من القصائد الأخرى قد توفرت لها وحدة الغرض، على نحو ما جاء في غزليات العذريين، والغزل الحسي عند **جميل** و**المجنون** و**ابن ذريح** و**كثير** و**عمر بن ابي ربيعة**...إلخ

إلاّ أنّ وحدة الغرض قد أخذت تختلط عند **العقاد** وغيره من نقادنا المحدثين بما سموه (الوحدة العضوية)، «أي بناء القصيدة بناء هندسيا، بحيث تخرج من بين يدي الشاعر كالكائن العضوي، الذي

[1] محمد مندور نقلا عن: نعمة رحيم العزاوي، المرجع السابق، ص 216.

لا يمكن نقل جزء منه من مكان لآخر، وهي دعوة سليمة من ناحية الفلسفة الجمالية»[1]، إلاّ أنّها لا تتصور في الشعر الغنائي الخالص، الذي يقوم على تداعي المشاعر في نسق غير محدد، وإنما تتصور هذه الوحدة العضوية في القصائد ذات الموضوع الذي له بدء ووسط ونهاية، مثلما يحدث اليوم في عدد من قصائد الشباب المعروفين بالشعراء الواقعيين، بحيث يتخذ كل منهم موضوعا لقصيدة قصة قصيرة، أو دراما سريعة، يعالج بها إحدى مشكلات عصره أو مجتمعه.

فيرى الدكتور **محمد مندور** أنّ الشعر الغنائي يقوم بطبيعته على تداعي المشاعر والخواطر، ولا يمكن الالتزام فيه بما يسمى (بوحدة الموضوع)، فهذا الالتزام لا يكون إلاّ في القصائد ذوات الموضوع الواحد، الذي يكون له بدئ ووسط ونهاية، كقصائد الشعر القصصي والمسرحي، وعليه فمن الظُلم أن نعيب الشعر العربي القديم بانعدام وحدة الموضوع فيه، ذلك لأنّه شعر غنائي يعبر عن أحاسيس قائله وخواطره وانفعالاته، ومن الصعب توفر في شعر كهذا وحدة موضوعية أو يكون ترابط في أبياته.

«قد يكون في بعض شعرنا القديم (وحدة الغرض)، وقد يفتقر كثير منه إلى هذا الضرب من الوحدة ولكنه غير مهيأ أصلا لأن تكون فيه (وحدة الموضوع) أو (وحدة عضوية)؛ لأنّ هذه الوحدة لا تُطلب إلاّ في الشعر الموضوعي»؛ أي الشعر القصصي، أو الشعر المسرحي.

أما فيما يخص الشعر العربي فذاتي أو غنائي، ولذا لا يمكن أن تأتي إلاّ على هذا النسق الذي عرفت به القصيدة من تلون الخواطر، واختلاف الأفكار، وتعدد المشاعر، كما نبّه أصحاب هذا الرأي من النقاد على أمر مهم، قد يعتبر الفيصل في النزاع حول (وحدة الموضوع) في القصيدة العربية.

[1] ينظر: نعمة رحيم العزاوي، المرجع نفسه، ص 217.

كما أشاروا إلى أنّ **أرسطو** وفي معنى حديثه عن (وحدة الموضوع) جاء بداية كلامه على (المأساة)، فيقول: «ومن الواضح أنّ المأساة أو أي عمل درامي لا يمكن أن تحقق شيئا من غايتها، إذا فقدت البناء المحكم، الذي تتابع فيه الأحداث، وتتسلسل الوقائع، بحيث ينبني بعضها على بعض، ويؤدي كل جزء من أجزاء العمل الدرامي دوره في هذا التسلسل، بحيث يكون مقدمة لما بعده، ونتيجة لما قبله»[1] ومنه إذن يصدق تماما على كل عمل درامي كالقصة والملحمة والمسرحية بكافة أنواعها، ولا وجود لأي عمل من تلك الأعمال دون توافر الوحدة العضوية.

يتبيّن من خلال ما سبق أنّ الشعر العربي شعر غنائي، ولهذا اللون من الشعر خصائص وطبيعته، وهذه الخصائص تأتي (الوحدة العضوية) أو (الترابط العضوي) بين أبيات القصيدة الواحدة بل لا تكون أساسا فيه، أما بالنسبة للشعر الموضوعي (الشعر القصصي والمسرحي)، هو الذي يتطلب الوحدة العضوية.

فكان مُحقا الدكتور محمد مندور عندما قال: «إنّ المطالبة بالوحدة العضوية لا تكون إلاّ في فنون الأدب الموضوعي كفن المسرحية، وفن القصة، وفن الأقصوصة، وأما في شعر القصائد فلا ينبغي أن نطالب بها إلاّ في الشعر الموضوعي ذي الطابع الواقعي، الذي تنبني القصيدة فيه، كما قلنا على قصة قصيرة، أو دراما سريعة، وأما الشعر الغنائي الخالص؛ أي شعر الوجدان، فمن أكبر التعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التي لا تقبل تقديما أو تأخيرا في نسق أبياتها».[2]

[1] أرسطو نقلا عن: نعمة رحيم العزاوي، المرجع السابق، ص 218.

[2] محمد مندور نقلا عن: نعمة رحيم العزاوي، المرجع نفسه، ص 219.

فالخلاصة أنّ الجهد الذي بذله بعض النقاد فيما يخص إثبات وحدة الموضوع للقصيدة العربية القديمة، هو جهد دون فائدة، وكان على هؤلاء النقاد أن يسقطوا هذه القضية من دائرة أبحاثهم.

لقد تيقن القدماء منهم الشعراء والنقاد أنّ الشعر ليس شيئا هيّنًا، بل حتى على الشعراء أنفسهم، فهو ليس ساذجا بسيطا كما يظن الكثيرون، فقد أدركوا هذا قبل أن يقول به المحدثون.

فالقدماء نسبوا الإبداع الفني إلى الشياطين والآلهة في حين درسه المحدثون من نواحٍ عدة.

بحيث يقول عبد الرزاق حميدة: «وفي الحق أنّ الإبداع الفني عملية معقدة، اكتفى القدماء بنسبتها إلى الشياطين أو الآلهة».[1]

7- النقد الشعري بشكل عام:

إنّ النقد العربي الحديث والمعاصر لم يكن صانع أفكاره بذاته، ولا مبدع نظرياته ومناهجه، فقد استطاعت الثقافة العربية في العصر الحديث أن تتلمس طريق النهوض من نوم تخلُّفِها الحضاري في ظل هيمنة محكمة لحضارة أخرى معاكسة في الأساس والمنهج، أحكمت أمرها ومنهجها في المنهج العلمي، سياسة واقتصادا وثقافة، فالمثقف العربي لا يتفطن ولا يفتح بصره وينظر في طريق النهوض حتى يعترض طريقه شيء ما يمنعه من رؤية الحقيقة، فيعسر عليه إدراك الغاية.

فإذا كان النقد الحديث، ومن أبرز أعلامه العقاد والرافعي وطه حسين وميخائيل نعيمة وسيد قطب وأمين الخولي وزكي مبارك، قد أقام معارفه النقدية ودراساته الأدبية على أساس متين من فهم واستيعاب علوم العربية في فقهها ومعجمها ونحوها وعروضها وبلاغتها وأدبها وتاريخه ونقده، مع انفتاح

[1] يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، المرجع السابق، ص 73.

مُحكم ومتعقّل ورصين – في جلّه– على آداب الغرب ومناهجه ومذاهبه ونظرياته، فأغنى وأحيا حركة النقد، وأسدى معروفا للقارئ العربي بتحرير ذوقه وتهذيبه، وتطوير وتوجيه حاسته النقدية، ولو عكس منهج واضح متكامل، «فإنّ النقد العربي المعاصر لم يتح لأكثر أساتذته الكبار ولا لتلاميذهم هذا الرصيد الجم الغني من الثقافة العربية»[1]، وكذلك عدم الاستيعاب الجيد الواعي لمذاهب الثقافة الغربية، مما أدّى بهم الطموح إلى مواكبة تيار النقد العربي في مذاهبه ومناهجه بدون وعي نقي كاف، ولا حساسية حضارية عاصمة، وصار بهم القصور عن التمثل العميق لفروع الثقافة العربية، وعن الإخلاص الجاد بشروط المنهج العلمي، قعد بهم عن إنتاج نقد عربي أصيل يُثري الأدب ويزيد في رهافة الذوق، بما في ذلك إنتاج منهج تحليل الخطاب عليه شارة عربية تُقرِّب الخطاب من القارئ ولا تبعده، تحبب إليه الأدب ولا تنفّره منه.

لقد أقبل النقد العربي المعاصر على التبشير بالفتوح النقدية العظيمة لثقافة الغرب، كما أعطى كامل جهده في محاولة تمثيلها وحفظ دروسها وتعلم نظرياتها، ونقل مذاهبها ومناهجها إلى تربة الثقافة العربية، فتداول هذا النقل بين الترجمة المشوهة لروح النص، والسطو على الأفكار بحجة أنّها له، «والتلخيص لأفكار عالم آخر يقضي فيه الكثير من النقاد وأعمارهم، دون أن يشعروا بأنّه أمر محفوف بالأخطار»[2] وقد يحاول البعض قدرا من الاجتهاد لا يتعدى النظر في الأدب العربي قديمه وحديثه على ضوء ما تعلم من مناهج الغرب في تحليل الخطاب.

[1] عبد الملك بومنجل، في الشعر ونقده "مقالات وحوارات"، إربد عالم الكتب الحديث، الأردن– العبدلي– عمان، ط1، 2011م، ص 153.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 154.

8- تحليل الخطاب وعلاقته بنحو الجملة:

إنّ التحليل النصي يعد نحو الجملة أساسا له ومنطلقا، وليس التجاوز لنحو الجملة إشارة إلى عدم أهميته، إلاّ أنّ الأمر لا يعد وأنّ علماء وباحثي اللغة المحدثين قد وضعوا تصورات جديدة للتحليل، وأهدافا مختلفة عمّا سبق، واختبروا ما عندهم من أدوات وإمكانات، «وعندما أدركوا قصورها عن بلوغ الأهداف التي وضعوها لجأوا إلى أدوات أخرى وأشكال جديدة للتحليل والوصف اللغوي»[1]، كما صرّحوا في أكثر من موضع أنّ التراث النحوي السابق بكل تصوراته ومفاهيمه وقواعده وأشكاله ووصفه وتحليله وغير ذلك...، هو الأساس الفعلي الذي بُنيت عليه هذه الاتجاهات النصية بكل ما تتصف به من تفرع أفكارها وتصوراتها ومفاهيمها.

وبالتالي لا يمكن فصل نحو النص عن نحو الجملة لمدى أهميته الكبيرة في التحليل اللساني.

وخلاصة القول لا ينبغي على الناقد أن يغفل الجوانب الفكرية والشعرية وحتى السياسية والاجتماعية...وغيرها.

وإنما يجب أن يصل إليها من خلال اهتمامه بالبناء الشعري وتحليله له.

[1] خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2009م، ص 34.

الفصل الثاني

التكرار بوصفه عتبة

دلالية وتداولية

1- مفهوم التكرار

2- انواع التكرار

3- علاقة التكرار بالاتساق

4- أراء الباحثين حوله

5- معاينة تطبيقية للبنى التكرارية في ديوان كل من صلاح عبد الصبور، و نازك الملائكة.

1- مفهوم التكرار:

التكرار عنصر من عناصر الاتساق المعجمي ويتقدم لتوكيد الحجّة والإيضاح، كما يعدّ من الظواهر الأدبية التي تستخدم كثيرًا في النصوص الأدبية، فهي ظاهرة شاعت في كلام العرب منذ الجاهلية، فقاموا بتوظيفها في نثرهم وشعرهم، ومنه لقيت ظاهرة التكرار العديد من التعاريف اللغوية وكذلك الاصطلاحية، نذكر أولا ما ورد في لسان العرب (أي التعريف اللغوي):

«التكرار بفتح التاء: الترداد والترجيع من كرَّ يكرّ وتكرارا، والكر الرجوع على الشيء ومنه التكرار، وكرّر الشيء وكرّره أعاده مرة بعد أخرى، ويقال كرّرت عليه الحديث وكرّرته إذا رددته عليه».[1]

أما في الاصطلاح:

يعتبر التكرار أسلوبا من الأساليب الحديثة بالرغم من وجوده منذ القدم، بحيث أنّه يعد ظاهرة بارزة في الشعر والنثر وهذا ما يملكه من دلالات فنية ونفسية، ومنه تبدو وجهة نظر العلماء القدامى والمحدثين في تعريفهم للتكرار متباينة، إلاّ أنّ رؤيتهم الحقيقية تصب في قالب واحد ألا وهي إعادة اللفظ والمعنى.

فنجد محمد الخطابي يعرف التكرار بقوله: «التكرير شكلا من أشكال الاتساق المعجمي يتطلب إعادة عنصر معجمي، أو ورود مرادف له أو شبه مرادف أو عنصر مطلقا أو اسما عاما، ومنه فهو وسيلة من وسائل التماسك والانسجام النصيين».[2]

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، (دت)، ج3، مادة.....كرر، ص 135.

[2] محمد خطابي، لسانيات النص، المرجع السابق، ص 24.

أي أنّ التكرار يتحقق في عنصر معجمي ما مكرر ويكون إما مرادفا له أو شبه مرادف أو إسم...، بحيث يتحقق التماسك والانسجام النصين.

أما التكرار عند "هاليداي ورقية حسن" يعرّف بأنّه: «إنّ أية حالة تكرير يمكن أن تكون الكلمة نفسها أو مرادف أو شبه مرادف، كلمة عامة أو اسما عامًا».[1]

ومنه فإن التكرير بحسب هاليداي ورقية حسن هو الكلمة ذاتها أو مرادفها أو شبه مرادفها إن كان اسما أو كلمة عامة.

2- أنواع التكرار:

للتكرار أنماط وأنواع معينة وهي: تكرار الحرف، تكرار الكلمات، تكرار الاشتقاق، تكرار المجاورة، تكرار البداية، وتكرار النهاية، بحيث هذه الأنماط من التكرار هي الأكثر وفرة بالمقابلة مع الأنماط الأخرى.

[1] هاليداي ورقية حسن نقلا عن: محمد خطابي، المرجع نفسه، ص 237.

1.2 تكرار الحرف:

يعتبر تكرار الحرف منطلقا أساسيا في الإيقاع الداخلي الذي يتكون منه النص الشعري «فالشاعر حين يكرر صوتا بعينة أو مجموعة أصوات، فإنّه يريد أن يؤكد حالة إيقاعية أو يبرز منطقة من مناطق النص بنسيج إيقاعي يوفر إمتاعا لآذان المتلقي»[1] كما يحيلهم إلى دلالات الحالة العاطفية التي نبع منها القول الشعري.

2.2 تكرار الكلمات:

يعتبر تكرار الكلمات المظهر الثاني من مظاهر التكرار، حيث «يعد مظهر ذو قابلية عالية على إغناء الإيقاع، ويكون مقصودا إليه لأسباب إبداعية ودلالية، وإلاّ اعتبر حشوا أو قصورا في التعبير اللغوي»[2]، ومنه فإنّ كل لفظة مكررة تؤدي دورا خاصا ضمن سياق النص وتثبت حقيقة ما فتجعلها بارزة أكثر من غيرها.

3.2 تكرار الاشتقاق:

ويتم هذا التكرار بين الكلمات المشتقة من نفس الجذر اللغوي الواحد، بحيث لا تختلف إلاّ في بنيتها الصرفية بالقياس إلى بعضها البعض، «ويعتبر الاشتقاق من الآليات التوازنية التي حظيت باهتمام كبير الشعر العربي القديم»[3]، بحيث اعتمده الشعراء بشكل كبير في قصائدهم سواء كان ذلك بقصد أو من غير قصد، وهذا الاشتقاق ليس عبثًا وإنما يعمل على تعميق الإحساس بالموقف.

---

[1] مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في الشعر الجواهري، دار دجلة، ط1، 2010م، ص 185.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط14، 2007م، ص 172.

[3] محمد العمري، الموازنات الصوتية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م، ص 205.

4.2 تكرار المجاورة:

يقوم هذا التكرار على أساس التجاور بين لفظتين متتابعتين، بحيث أنّ المجاورة تمثل لونا بديعيا مستقلا ويتردد في البيت لفظتان، كل واحدة منهما بجانب الأخرى أو قريبا منها، «من غير أن تكون إحداهما لغوًا لا يُحتاج إليها».[1]

نجد توافر هذه النماذج بكثرة في شعر **"عز الدين ميهوبي"** فمن بينها ما هو أساس التجاور الاسمي، وما هو على أساس التجاور الفعلي.

5.2 تكرار البداية:

نجد في هذا النمط تكرر لفظة أو صيغة معينة في بداية بعض الأسطر الشعرية، وهذا التكرار يكون بشكل متتابع أو غير متتابع، بحيث تؤدي في السياق دلالات معينة، ويُقال عنه أيضا التكرار الاستهلالي نحو قول الشاعر:

تَجِيئِينَ مثلَ حَمَامَهْ

تَجِيئِينَ حَامِلَةً أَلَقَ الشَّرْقِ والسِّنْدِبَانْ

تَجِيئِينَ عَيْنَاكِ تَخْتَزِنَان غَمَامَة

وَمِنْ فَرَحٍ تُمْطَرَانْ

تَجِيئِينَ كالشَّمْس[2]

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان– الجيزة، مصر، ط1، 1994م، ص 301.

[2] نجاح مدلل، بنية التكرار في شعر عز الدين ميهوبي "عولمة الحب عولمة النار أنموذجا"، مقال، ص 97.

يحتل الفعل (تجيئين) موقعا مركزيا في هذا النموذج، فهو يسيطر في هذه الأسطر على بناء القصيدة ككل، بحيث يشكل موقعا لتوالد العديد من الجمل إذ تتشعب في أشكال مختلفة ومتنوعة لتؤدي المعنى المقصود.

6.2 تكرار النهاية:

يتميز هذا النوع من التكرار بتكرار النهاية؛ لأنّ موقع الكلمة المكررة تكون في ختام الأسطر الشعرية بشكل متتابع، كقول الشاعر في هذين النموذجين:

الأول:

تَبَعْثَرَ في الكونِ وَجْهِي

توهَّجَ في الكونِ وَجْهِي[1]

الثاني:

وَيَوْمٌ يَمُرُّ

وَشَهْرٌ يَمُرُّ[2]

نلاحظ أنّ الشاعر تأنق في تكرير هاتين اللفظتين، فكل لفظة في موقعها ولها دلالتها المتميزة، إلاّ أنّه جمع بين هذين النموذجين ظاهرة التوازي التي سيطرت بجوها الموسيقي الرنان، وهذا التوازي من

[1] نجاح مدلل، المرجع السابق، ص 99.

[2] المرجع نفسه، ص 99.

قبيل التوازي الصرفي والنحوي، حتى وإن قطعنا المقطعين تقطيعًا عروضيا نلاحظ أنّ كلا النموذجين متساويين نظميًا وعروضيًا

تَبَعْثَرَ في الكونِ وَجْهِي وَيَوْمٌ يَمُرُّ
0/0// 0/0// 0/0/ /0/0/ //0//

توهَّجَ في الكونِ وَجْهِي وَشَهْرٌ يَمُرُّ
0/0// 0/0// 0/0/ /0/0/ //0//

3- علاقة التكرار بالاتساق:

يعد التكرار شكل من أشكال الاتساق المعجمي، بحيث يتطلب إعادة عنصر معجمي أو ورود مرادف له أو عنصر مطلق أو عام شامل له، ومنه الاتساق ذلك التماسك الحاصل بين المفردات والجمل المشكلة للنص، وهذا التماسك يحدث من خلال وسائل لغوية تربط بين العناصر المشكلة للنص، وللاتساق عدة تعاريف ومفاهيم فهو يعرّف عند الغرب بمصطلح **Cohésion**، وهو من المصطلحات الأساسية في لسانيات النص، بحيث يعرّفه "**محمد الخطابي**" بـ: «أنّه ذلك التماسك الشديد بين أجزاء المشكلة لنص/خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من الخطاب وخطاب برمته».[1]

ومنه نفهم أنّ الاتساق هو الترابط الشكلي بين أجزاء النص (الخطاب)؛ لأنّ النص يعتبره الخطاب.

[1] محمد خطابي، لسانيات النص، المرجع السابق، ص 05.

إضافة إلى ذلك يعتبر الاتساق مفهوما دلاليا بحيث يقصد به العلاقات المعنوية الموجودة داخل النص والتي تعرّفه كنص.

أي أنّ النص لا يتشكل إلاّ بوجود التماسك الحاصل بين المفردات والجملة، والتكرار هو الذي يبرز هذا التماسك.

ينتهي الباحثان **"هاليداي ورقية حسن"** بعد ما أشارا إلى الصعوبات التي تعترض تصنيف العلاقات المعجمية بين الكلمات إلى أنّ «الأمر في الاتساق المعجمي لا يعني، مع ذلك أنّ هناك عناصر معجمية لها دائما وظيفة اتساقية، كل عنصر معجمي يمكن أن يؤسس علاقة اتساق، لكن العنصر في ذاته لا يحمل أية إشارة عما إذا كان مشتغلا اتساقيا أو لا، إنّ الاتساق يمكن أن يتأسس فقط بالإحالة إلى النص».[1]

فأثناء النظر إلى الاتساق المعجمي من هذه الزاوية نكون قد وضعنا يدنا على أحد الأمور الهامة التي ينبغي أن تحترم، وهي أنّ «ورود العنصر في سياق العناصر المتعالقة هو الذي يهيئ الاتساق ويعطي للمقطع صفة النص».[2]

ومنه فإنّ الاتساق يعطي للنص صفته الجمالية والتعبيرية.

[1] محمد خطابي، لسانيات النص، المرجع السابق، ص 238.

[2] المرجع نفسه، ص 238.

4- آراء الباحثين حوله:

1. ديفيد كريستال: جعل ديفيد كريستال التكرار من عوامل التماسك النصي وخصّ له مصطلح "Repeated"، وذكر أنّه «التعبير الذي يكرر في الكل والجزء».[1]

2. الشكلانيون الروس: أدركوا أن التكرار أحد النقاط المركزية التي يرتكز عليها المنجز الشعري، فتصوُّر التكرار كأساس من أسس بناء النص الشعري «هو ما اتفق عليه كبار الشكلانيين، ابتداء بـ**"رومان جاكبسون"** ثم **"يوري لوتمان"** وصولا إلى **"هوبكنر"**.

3. دريسلر: يعد **دريسلر** واحدا من علماء اللغة النصيين بحيث يقول: «إنّ هذا النوع من إعادة اللفظ يعطي منتج النص القدرة على خلق صورة لغوية جديدة؛ لأنّ أحد العنصرين المكرّرين قد يسهل فهم الآخر».[2]

ومنه فإنّ هذا النوع من إعادة اللفظ يحفز منتج النص على الإبداع.

[1] صبحي إبراهيم الفقهي، علم اللغة النص بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء، القاهرة، ط1، 2000م، ج2، ص 19.

[2] دريسلر نقلا عن: دي بوجراند روبرت، النص الخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، ص 206.

5- معاينة تطبيقية للبُنى التكرارية في ديوان كل من صلاح عبد الصبور، ونازك الملائكة:

لقد أحدث النصّ الشعري المعاصر فضاء إبداعيا، حاول من خلاله الشعراء المعاصرون التوثُّب والانطلاق نحو حداثة رأوا فيها أيقونة، تمكّنهم من نسج مناويل شعرية تَعْبُرُ بهم من عتبات اللغة إلى عتبات البَوْح، وإخراج التجربة الحياتية من تأثير وتأثّر لهذا الشاعر أو ذاك في قالب شعري، ولعلّ اختيار الشاعرين صلاح عبد الصبور ونازك الملائكة في أن تكون نماذج شعرية من قصائدهم محلّ تحليل ودراسة، هو اختيار موضوعي من حيث سَبْقُهُما في مضمار الشعر الحرّ وبروزهما فيه ، كما أنّهما يعتبران من أيقونات الشعر المعاصر، فقد انتجا نصوصا شعرية شهدت جدليات نقدية كثيرة، يضاف إلى ذلك تصويرهما إلى واقع الوطن العربي وما كان يعايشه من مآس و آمال، هذا كُلُّه جعل من النموذجين المختارين يُغريان بمغامرة التحليل والبحث عن المعنى في ثنايا التكرار، كما انّ النصين الشعريين –مدار التحليل– أثيثان بأنواع التكرار، وهذا ما جعل منهما هدفا لبحث وتقصي هذه الظاهرة اللغوية التي يمتاز بها الشعر المعاصر عموما.

والملاحظ أنّ قصيدة " شنق زهران" لصلاح عبد الصبور التي اخترناها محل دراسة تظهر مدى توظيف الشاعر لأحداث من واقعه، ممّا يعطي فكرة عن ارتباطه بمحيطه المحلي والكوني، مبرزا قدرته على شخصنة النص الشعري وكسر الرتابة الشعرية التقليدية عن طريق توظيف تقنيات المسر وكذا التراث والتاريخ...، ليخرج نصا شعريا يمتح دلالاته من تداخلات لكينونات معرفية عديدة، وقد كانت قصيدته " شنق زهران" تحكي قصة شخصية من "صعيد مصر وهو رجل يدعى زهران عاش في زمن احتلال

الانجليز لمصر"[1]، أما القصيدة الثانية فهي لنازك الملائكة الشاعرة العراقية ذات الصيت الكبير، والتي يؤرّخ للمعاصرة – لا سيما الشعر الحر– بنصوصها الشعرية الأولى، فقد عدّها نقاد كثر من رواد الشعر المعاصر[2] ، وقصيدتها الكوليرا جاءت في سياق ما عانته مصر من انتشار لهذا الوباء فكثر الضحايا وانتشر الموت.

أ– صلاح عبد الصبور قصيدة «شنق زهران»[3]:

كان يا ما كان

أن زفت لزهران جميله

كان يا ما كان

أن أنجب زهران غلاما...وغلاما

كان يا ما كان

أن مرّت ليليه الطويله

ونمت في قلب زهران شجيره

ساقها سوداء من طين الحياه

[1] من الموقع الالكتروني: https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/449435.html

[2] تقول نازك الملائكة :« كانت بداية حركة الشعر الحر سنة 1947، في العراق. ومن العراق، بل من بغداد نفسها، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله وكادت، بسبب تطرف الذين استجابوا لها، تجرف أساليب شعرنا العربي الأخرى جميعًا. وكانت أول قصيدة حرة الوزن تُنشر قصيدتي المعنونة "الكوليرا" ». قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط5، لبنان، دت، ص35.

[3] من الموقع الإلكتروني: https://www.aldiwan.net/poem24201.html

فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا

عندما مرّ بظهر السوق يوما

ذات يوم

مرّ زهران بظهر السوق يوما

ورأى النار التي تحرق حقلا

ورأى النار التي تصرع طفلا

كان زهران صديقا للحياه

ورأى النيران تجتاح الحياه

التكرار	نوعه باعتبار البنية	وظيفته التداولية	التعليق
كان (6 مرات) كان يا ما كان كان زهران صديقا للحياه	تكرار البداية تكرار الفعل	الاستغراق في الزمن الماضي أي أنّ الحدث يواجد في عمق الماضي، ويحكي حكاية زهران، فالفعل كان أدّى معنى الماضوية مع تحفيز المتلقي على متابعة نسقية موضوع القصيدة، وتشويقه لأن يسترجع صورة الماضي مع زهران	يتجلى الهدف من هذه التكرارات في تحقيق الاتساق والتناسق في القصيدة
بظهر السوق يوما (مرتين)	تكرار النهاية تكرار الجملة	هنا التكرار يعتبر سمة من سمات التوكيد بحيث يعتبر حزمة صوتية ذات دلالات متواضع عليها تفعل فعل الإيقاع، وتتكثّف حول هذه الظرفية دلالات منها التذكير	

		بزمن المرور، تماهي الزمان مع المكان (السوق واليوم)	
غلاما...غلاما	تكرار المجاورة تكرار الكلمة	يعد ضربا من ضروب التجاور الاسمي الهدف من وراءه توضيح الحال (كيف كان زهران كان زهران غلاما)	
ورأى النار (مرتين)	تكرار البداية تكرار الكلمة	تكرار استهلالي هدفه جعل النص الشعري ذا بنية متماسكة الأطراف	
أنْ (3 مرات) أنْ زفت لزهران جميله أنْ أنجب زهران غلاما...وغلاما. أنْ مرّت ليليه الطويله	تكرار البداية تكرار الحرف	بداية الحرف "أن" في بعض أبيات القصيدة وتكريره عدة مرات شكّلت هذه اللفظة موقعا رئيسيا في بداية أسطر القصيدة، وهي زائدة للتوكيد، فالشاعر أراد أن يؤكّد سيرورة حكاية زهران في قالب سردي يعطي بعدا حقيقيا للوقائع	

		والأحداث، إضافة إلى ذلك "أنْ" جعلها مخففة لتناسب الإيقاع وتنقل مراحل تطور حكاية زهران.	
النار، النيران (مرتين) ورأى النار التي تصرع طفلا ورأى النيران تجتاح الحياه	تكرار الاشتقاق تكرار الكلمة	طبيعة هذا التكرار هو تولي مفردات لها جذر واحد الهدف من وراءه لفت انتباه المتلقي وتركيز الدلالة في ذهن القارئ، والملاحظ أنّ الشاعر اشتق من النار جمعا وهو النيران، وهذا تصوير يجعل من النار التي تحرق الحقل وتصرع الطفل واحدة وهو توصيف لتقابلات (نار = حرق حقل، نار= صرع طفل)، بينما في الحياة جعلها نيران، فالحياة إطار عام لمضامين متعددة	

		يعيشها زهران خصوصا والإنسان عموما، لذا فهو يواجه تحديات من جنس أعماله فهي مجموعة من النيران لا نار واحدة.	
النار التي تحرق حقلا (مرتين)	تكرار النهاية تكرار الجملة	هنا التكرار لدلالات متواضع عليها وتساهم في تحقيق الإيقاع	

في هذا الجدول نبين موضع التكرار وعدده ونوعه ووظيفته التداولية، والملاحظ أن التكرارات في القصيدة تنوعت بين تكرار البداية وتكرار النهاية وتكرار الاشتقاق وتكرار المجاورة، وهذا يدلل على أن القصيدة تضج بحركية داخلية تمنح لها تعدد القراءة واستجلاء المعنى، وترديد صوتي يرتقي بإيقاع القصيدة ككل، فالتكرارات حققت اتساقا وانسجاما ساهما في تأطير النص الشعري وتقديمه للمتلقي.

ب- نازك الملائكة قصيدة «الكوليرا»[1]:

سكَن الليلُ

أصغِ إلى وَقْع صَدَى الأنَّاتْ

في عُمْق الظلمةِ، تحتَ الصمتِ، على الأمواتْ

صَرخَاتٌ تعلو، تضطربُ

حزنٌ يتدفقُ، يلتهبُ

يتعثَّر فيه صَدى الآهاتْ

في كل فؤادٍ غليانُ

في الكوخِ الساكنِ أحزانُ

في كل مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُّلُماتْ

في كلِّ مكانٍ يبكي صوتْ

هذا ما قد مَزّقَهُ الموتْ

الموتُ الموتُ الموتْ

يا حُزْنَ النيلِ الصارخِ مما فعلَ الموتْ

طَلَع الفجرُ

أصغِ إلى وَقْع خُطَى الماشينْ

[1] من الموقع الإلكتروني: www.adab.com

في صمتِ الفجْر، أصِخْ، انظُرْ ركبَ الباكين

عشرةُ أمواتٍ، عشرونا

لا تُحْصِ أصِخْ للباكينا

اسمعْ صوتَ الِّفْل المسكين

مَوْتَى، موْتَى، لم ضاعَ العددُ

مَوْتَى، موْتَى، لم يَبْقَ غَدُ

في كلِّ مكانٍ جَسَدٌ ينْدُبُه محزونْ

لا لحظَةَ إخلادٍ لا صَمْتْ

هذا ما فعلتْ كفُّ الموتْ

الموتُ الموتُ الموتْ

تشكو البشريّةُ تشكو ما يرتكبُ الموتْ

التكرار	نوعه	وظيفته التداولية	التعليق
أصْغِ (2 مرات) أصغِ إلى وَقْع صَدَى الأنَّاتْ أصغِ إلى وَقْع خُطَى الماشينْ	تكرار البداية تكرار الفعل	هذا تكرار استهلالي بحيث يساهم في تماسك مقطع النص، ويلفت انتباه المتلقي من خلال صيغة الامر (أصغ) إلى أمر جلل يحدث	يتجلى الهدف من هذه التكرارات في تحقيق الاتساق والتناسق في القصيدة
في (8 مرات) في عُمْق الظلمةِ،... في الكوخِ... في كل مكانٍ...	تكرار البداية تكرار حرف	هنا التكرار له سياق دلالي معين، يمنحه حرف المعنى " في" الذي يتضمن دلالة الظرفية، فيتيح للمتلقي ولوج عالم التصوير الحسي	

		للمأساة التي حلّت بمصر.	
الموت– الموت (مرتين)	تكرار المجاورة تكرار الكلمة	هنا التكرار يضيف لونا بديعيا في القصيدة الشعرية، ويُشعِر باقتراب الموت، وكثرة وجوده، فهو في كل مكان، وهذا يجعل من التكرار تأكيدا على تفشي الوباء وانتشاره في كل الربوع.	
موتى– موتى (مرتين)	تكرار المجاورة تكرار الكلمة	هذا التجاور التكراري هدفه التعبير عن الحالة النفسية التي آلت إليها الشاعرة	

		من تأثر بما يجري في القطر المصري	
صرخات– تصرخ– الصارخ صَرخَاتٌ تعلو، تضطربُ ... روحٌ تصرخُ في الظُلُماتْ يا حُزْنَ النيلِ الصارخِ	تكرار الاشتقاق تكرار الكلمة	الهدف هنا في هذا التكرار لفت الانتباه، وإضفاء مجال دلالي يصور مدى الألم والفاجعة، فجاء التنويع في البنية الاشتقاقية لمادة صرخ بين الاسم والفعل. فالصرخات تعطي دلالة على كثرة الضحايا والمتألمين والفعل تصرخ يدلل على المغايرة والاضطراب لشدة	

		هول ما حل بمصر، واسم الفاعل الصارخ يدلل على الاستغاثة وطلب المساعدة من الإنسانية،.	
حزن– أحزان– محزون	تكرار الاشتقاق تكرار الكلمة	الهدف هنا في هذا التكرار لفت الانتباه، والتنويع في الدلالات بتنويع المشتقات، وهذا وفق ما يتطلبه سياق القصيدة، فلفظة الحزن وأحزان ومحزون تحمل دلالات الانكسار وعظم الالم، مما يقدم صورة قاتمة	

		عن الوضع المعيش في مصر جراء الوباء.	
الموت (6 مرات)	تكرار النهاية تكرار الكلمة	تحقيق الإيقاع الموسيقي في القصيدة، وربط المتلقي بهول المصاب.	
حرف الصاد تكرر (12مرة) أصغِ إلى وَقْع صَدَى الأنَّاتْ	تكرار الحرف تكرار الحرف	يهيمن حرف الصاد على القصيدة، فمن صفاته أنّه حرف صامت من الحروف المستعلية، مهموس، كل ذلك جعله يتسق معنى مقاصد القصيدة، ويشكّل تناسبا إيقاعيا يتجلى في مقاطع القصيدة،	

		فالصاد شكل موسيقى الحزن والأسى والآلام التي عاشها المصريون	

يبين الجدول مدى احتفاء قصيدة "الكوليرا" لنازك الملائكة بأنواع التكرارات من تكرارات البداية وتكرارات النهاية، وتكرارات الاشتقاق وتكرارات المجاورة، وتكرار الحرف، ما جعلّ نص القصيدة يغتني بهذه الظاهرة التي أسعفت الشاعرة في نسج نصٍّ يشي بدلالات متعدّدة، تتعدّد بتعدد مقروئية النص، فالتكرار بأنواعه منح معاني القصيدة دينامية لم تكن لتحقق لولا اعتماد الشاعرة عليه، واستطاعت تحقيق إيقاعية تستعيض بها عن الوزن الذي تعتمد عليه القصيدة العمودية.

خلاصة:

تعتبر ظاهرة التكرار من الظواهر التي تلفت الانتباه وتجذب القارئ ليفكر في الشيء المكرر، مما يدفع القارئ إلى التفكير في البيت الشعري عند سماع شيء مكرر فيه، إن كان إراديا أم لا، لارتباط الإنسان عمومًا بطبيعة التكرار.

إضافة إلى ذلك ينحصر التكرار عند القدماء في الجانب الفعلي، أما عند المحدثين فينحصر في عدة جوانب منها: الجانب العاطفي والنفسي بالنسبة للشاعر والجانب الجمالي والفني للقصيدة، بحيث أصبح هذا الأخير جزءًا مهما في بناء القصيدة الحديثة.

الخاتمة

خاتمة:

لقد تبين من خلال هذه الدراسة أنّ التكرار ظاهرة لغوية تستحق أن تدرس من جوانب عدة، خاصة إذا ما تعلّق الامر بالخطاب الشعري المعاصر الذي استطاع أن يوظف التكرار توظيفا يتناسب مع حداثة القصيدة العربية المعاصرة، لتصبح ظاهرة التكرار ذات مركزية يَنْبَني عليها الشكل والوظيفة، كما تكفل التواتر الموسيقي والنغمي للنص الشعري الحر الذي تصيّر مع مرور الزمن نصا يبحث عن حضور وسط الساحة الادبية، ويشحذ الأدوات اللغوية والشعرية ليفتح شهية المتلقي ويغري ذائقته التي تعوّدت على النغم الموسيقي للقصيدة العمودية.

وفي ظل المقاربة اللسانية التداولية لنموذجين من الشعر الحر تمثلا في قصيدة " شنق زهران" لصلاح عبد الصبور، وقصيدة " الكوليرا" لنازك الملائكة، تَأتّى لنا سبر غور ظاهرة التكرار في الشعر الحر، واستقرائها داخل النص الشعري المعاصر عبر نموذجي الدراسة، ومن النتائج التي توصلنا إليها عبر تدرجنا في هذا البحث هي:

- التكرار ظاهرة مضطردة في الشعر الحر
- استخدام التكرار في قصيدتي صلاح عبد الصبور ونازك الملائكة هو استخدام فني .
- التكرار في القصيدتين دَعَمَ الاتساق والانسجام.

- توظيف التكرار في النص الشعري لا يمكن إلا أن يكون في إطار تحكم الشاعر بأدواته الشعرية ، وإلا فإنّه يصبح عبئا عليه ويدخل القصيدة في رتابة صوتية تكسر أفق المتلقي وتخلّ بالموسيقى الشعرية.
- حقق التكرار في القصيدتين ما أراد الشاعران توصيله من شحنات عاطفية، ومعانٍ ذات أبعاد إنسانية.
- التكرار يخلق تآزرا بين المعنى المعجمي للكلمة المكررة ومعناها التداولي.
- التكرار يؤدي وظيفة جديدة وهي وظيفة التردد كما أشارت إليه نازك الملائكة.
- التكرار يخلق استمرارية في التدفق الشعوري بين الشاعر وقصيدته وبين القصيدة والمتلقي.
- التكرار يمنح القصيدة طاقة تعبيرية من خلال انواعه، فتتصاعد وتيرة المعاني بشكل يلفت انتباه المتلقي ويثبته على نصها.

وفي الأخير أرجو أن أكون قد وفقت في عملي هذا المتواضع، وأتمنى أن يكون ذا فائدة لي ولغيري، فإن أصبت فمن الله وإن كانت الأخرى فحسبي أنني أخلصت وبذلت ما بوسعي والله ولي التوفيق.

قائمة المصادر

و المراجع

- القرآن الكريم برواية حفص إدارة البحوث الإسلامية و النشر في الأزهر جمهورية مصر العربية رقم 6444 تاريخ 1977/2/5.

1- المصادر العربية والمترجمة

1-1 المصادر العربية :

1- خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009م.

2- خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2009م.

3- صبحي إبراهيم الفقهي، علم اللغة النص بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء، القاهرة، ط1، 2000م، ج2.

4- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية-، دار أويا للطباعة والنشر، طرابلس، ط1، 2004م.

5- محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991م.

6- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط14، 2007م.

7- نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2009م.

8- نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، اربد – شارع الجامعة – بجانب البنك الإسلامي، ط1، 2008م.

المصادر المترجمة (الاجنبية)

1-دي بوجراند روبرت،النص الخطاب والاجراء،ترجمة تمام حسان.

2- المراجع العربية

2-1 المراجع العربية :

1- صفية دريس، بنية الخطاب الشعري عند عبد الحميد شكيل – تحولات فاجعة الماء- أنموذجا، دار الألمعية للطباعة والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014م.

2- عبد الملك بومنجل، في الشعر ونقده "مقالات وحوارات"، إربد عالم الكتب الحديث، الأردن- العبدلي- عمان، ط1، 2011م

3- 8- محمد العمري، الموازنات الصوتية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

4- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان- الجيزة، مصر، ط1، 1994م

5- مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في الشعر الجواهري، دار دجلة، ط1، 2010م

6- نعمة رحيم العزاوي، فصول في اللغة والنقد، المكتبة العصرية، بغداد، ط1، 2004م.

7-يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1982/03/01.

8-ام السعد حياة،حضور بعض مقولات لسانيات النص في المسند الباختيني،مجلة الاثير،جامعة الجزائر2 (الجزائر)،العدد 13 ،مارس 2012 .

3- المعاجم والقواميس :

1- ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، (دت)، ج3، مادة.....كرر.

4-المجلات :

1- نجاح مدلل، بنية التكرار في شعر عز الدين ميهوبي "عولمة الحب عولمة النار أنموذجا"، مقال.

2- عبد الرحيم الخلادي، في الخطاب وتحليل الخطاب، الحوار المتمدن،

5- المواقع الإلكترونية:

1- من الموقع الالكتروني:

.https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/449435.html

2- من الموقع الإلكتروني: https://www.aldiwan.net/poem24201.html.

3- من الموقع الإلكتروني: www.adab.com.

4- ww.ahewar.org الموقع الحوار المتمدن. عبد الرحيم الخلادي، في الخطاب وتحليل الخطاب، الحوار المتمدن.

5-www.asjp.cerist.d 1- نجاح مدلل، بنية التكرار في شعر عز الدين ميهوبي "عولمة الحب عولمة النار أنموذجا"، مقال.

فهرس الموضوعات

مقدمة	أ- ب
مدخل: لسانيات الخطاب/النص (أسسها ومفاهيمها)	
1- تعريف الخطاب عند العرب	08
2- عند الغرب (النص/الخطاب)	11
3- مصطلح (الخطاب/النص)	13
4- المنهج (المنهج التداولي)	14
الفصل الأول: التحليل الوظيفي للشعر الحر	
1- مصطلح الخطاب في النقد اللساني الحديث	18
2- بين الخطاب والنص (الأسس والمنطلقات)	19
3- اللسانيات النصية وتحليل الخطاب	23
4- الخطاب الشعري بين المنظور النقدي والمنظور اللساني	25
5- نقد الشعر العربي الجديد	31
6- نقد الشعر العربي القديم	36
7- النقد الشعري بشكل عام	41
8- تحليل الخطاب وعلاقته بنحو الجملة	43
الفصل الثاني: التكرار بوصفه عيّنة دلالية وتداولية	
1- مفهوم التكرار	45
2- أنواع التكرار	46
3- علاقة التكرار بالاتساق	50
4- آراء الباحثين حوله	52
5- معاينة تطبيقية للبنى التكرارية في ديوان كل من صلاح عبد الصبور، نازك الملائكة	53

أ- صلاح عبد الصبور قصيدة "شنق زهران"	54
ب- نازك الملائكة قصيدة "الكوليرا"	60
خاتمة	70
قائمة المصادر والمراجع	73
فهرس الموضوعات	77