التكرار وأثرُه في التحوُّل الدلاليّ في شعر سليم بركات: "الجمهرات" و "المعجم" أنموذجَين(*)

الباحث/ محمود خالد أحمد البنّا

باحث دكتوراه – قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب – جامعة اليرموك

د: يونس شنوان

أستاذ – قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب – جامعة االيرموك

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى دراسة أسلوبيّة التكرار وأثرها في صناعة التحولات الدلالية في المجموعتين الشعريتين: "المعجم" و "الجمهرات" للشاعر سليم بركات؛ إذ اكتنزت اللغة الشعرية في المجموعتين المذكورتين بهذه التقنية الأسلوبية التي عملت على إثراء الدلالات، وخلق تحولات عميقة داخل المعمار الشعري، وقد وُظِّفت في المجموعتين الشعريتين بغير طريقةٍ، قام الباحثُ برصدها وتوضيحها ضمن أطُرُها السياقية الشعرية، وقد انقسم البحث في تقديم للحديث عن التكرار بوصفه أحد الأساليب التي يمكن للشاعر أن يتكئ عليها في بناء قصيدته الشعرية، ثم انتقل الباحث إلى الحديث عن تفصيلات وتشكُّلاتِ وجود هذه التقنية الأسلوبية في المجموعتين الشعريتين: "الجمهرات" و "المعجم"، بوصفهما بؤرتَيِ البحث والدراسة. فتحدث الباحث عن تكرار المفردة وتجلياتها في المجموعتين، ضمن المنهجية الأسلوبية الإحصائية، ومن ثم بيّن التجليات الدلالية التي نتجت إثر هذه التكرارات في المجموعتين الشعريتين، ثم انتقل الباحث إلى الحديث عن تكرار الفعل بما يتضمنه من: التركيب أو الصيغة، وبما يحمله هذا التكرار من تمثُّلاتٍ دلالية مختلفة وغنية أسهمت بشكل كبير في خلق التحولات وبناء أفق التوقعات التي يستطيع من خلالها المتلقي بناء القراءات المختلفة.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية، التكرار، النقد، التلقي، أفق التوقعات، سليم بركات.

(*) **مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٨٤) العدد (٤) أبريل ٢٠٢٤.**

Repetition and its Effect on the Semantic Transformation in Salim Barakat's Poetry: Aljumhrat" and "Almuejam" as Examples

Abstract

This research seeks to study stylistic repetition and its effect on the semantic transformations in the two poetry collections: "Almuejam" and "Aljumhrat" by the poet Salim Barakat. The poetic language in the two collections is filled with this stylistic technique that enriches the connotations and creates profound transformations within the poetic structure. However, it is used in the two poetry collections in a different way. The present author has monitored and clarified this technique within its poetic contextual framework. The paper is divided intow two parts: a discussion of repetition as one of the methods which the poet can depend on to construct his poetic poem. Then, there is a part dealing with the details and formations of this stylistic technique in the two poetry collections. The present author discusses the repetition of the word and its manifestations in the two groups, within the statistical stylistic methodology, then the semantic manifestations that came from these repetitions as a result in the two poetry collections. Then, the study deals with the repetition of the verb (structure or formula), and the representations that this repetition carries, which are different and rich, thus contributing greatly to creating transformations and building expectations though which the recipient can construct different readings.

Keywords: stylistics, repetition, criticism, reception, expectations, Salim Barakat.

المقدمة

يؤدي التكرارُ دورًا مهمًّا في النصِّ الشعري، وذلكَ لما يحققه من شروطِ الانحرافاتِ والتحولات الدلاليّة فيه؛ ولقيمته في تنمية إيقاع القصيدةِ في شكليه: الخارجي والداخليّ؛ وقد أشار ابن معصوم إلى هذه الأسلوبية اللافتة في الأدب؛ إذ يقول: "**التكرار وقد يُقال التكرير: فالأول اسم والثاني مصدر من**

كررت الشيء إذا أعدته مرارا؛ وهو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ لنكتة، إما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو للتهويل، أو للتعظيم، أو للتلذذ بذكر المكرر..."[١].

وقد لفتَ هذا التعريفُ الناقدَ موسى الربابعة حينما عقّب عليه قائلاً: "**إن النكتة التي أشار إليها ابن معصوم وثيقة الصلة بالجانب التأثيري الذي يكوّنه التكرار. فقد أبرز هذا التعريفُ أهمية التكرار؛ وذلك بأن أعطاها جانبا وظيفيا، فإلى جانب كون التكرار ظاهرة أسلوبية، فإنه كأية أداة لغوية يعكس جانبا من الموقف الشعوري والانفعالي، وهذا الموقف تؤديه ظاهرة أسلوبية تشكل لبنة أساسية من لبنات العمل الأدبي، ولذلك ينبغي على المرء ألا ينظر إلى التكرار خارج نطاق السياق، ولو فعل ذلك لما تبين له إلا أشياء مكررة، لا يمكن لها أن تؤدي إلى نتيجة معينة**"[٢].

فالربابعة يؤكدُ أهميةَ التكرارِ، بوصفه تقنية أسلوبية، تمنح النصَّ مساحاتٍ تأثيرية متسعة، تفتحُ آفاقَ الدلالةِ، وهو يتصلُ بشكل وثيقٍ بالسياق النصّي، إذ لا قيمةَ وجوديةً له إلا من خلال سياقه، فهو لا يمنحُ المتلقيَ أيةَ دلالةٍ في حال أخرجناه من سياق العمل الأدبي؛ فالفاعلية التأثيرية، والقدرة على إنتاج الدلالة، والقيمة الأسلوبية التي تمتاز بها هذه التقنية الأسلوبية تتكشّفُ لنا من خلال البناء الدلالي المتكامل وفق سياق محكم يعتمدُ بعضُه على بعض؛ إذ إنه، في هذه الحال، تتكشَّفُ تبعًا، القيمةُ العميقةُ لتوظيفِ التكرار، التي تخرجُ، بطبيعة الحال، من دائرة الحشو النصّيّ، أو التكرار غير المجدي؛ "**فالتكرار ظاهرة من الظواهر الأسلوبية المهمة في الكشف عن الكثير من القضايا المخبوءة داخل نفس الإنسان وفي عمقها، فيكشف، بالتالي، عن موقفه الانفعالي، إذ إن تكرار كلمة ما يعكس طبيعة علاقة الشاعر بها، وبالتالي، فإن للتكرار جانبا وظيفيا مهما؛ فهو يضيء النص ويفتح أبوابه**

الموصدة؛ لذلك، لا بد أن ينظر للكلمة المكررة من خلال السياق، وليس خارج نطاقه وإلا بدت مجرد كلمات مكررة منفصلة لا حياة فيها، فاللغة هي عين الإنسان إلى الوجود، وهي أيضا طريقته في تركيب هذا الوجود وبنائه، والتكرار هو عنصر من عناصر اللغة التي نستطيع من خلاله الكشف عن ذاتية الشاعر وفكره واهتماماته وانفعاله، إضافة إلى الناحية الموسيقية التي يضفيها التكرار على النص الشعري حيث يثير في النفس انفعالات كثيرة"[٣].

وترتبطُ قيمة التكرار، مثلما ذكرنا، بالثيمة الإيقاعية للنص؛ إذ إنه يؤدي وظيفةً موسيقيةً في المقام الأول، إضافةً إلى أنه يعمل على خلق الانسجام في بنية النص الشعريّ الموضوعية، وهذا يدخلُ، بالضرورة، ضمن موضوعية الإيقاع؛ إضافةً إلى أنه تتكشفُ من خلال تقنية التكرار في القصيدة مشاعرُ المبدع التي أدت به إلى توظيفها ضمن طرائقه التعبيرية؛ وهذا ما يحقق التفاعلية بين النص والمتلقي، ويمنح القدرة للأخير في صناعة آفاق النصّ؛ إذ **"لا يمكن لأحد أن يغفل القيمة الجمالية لأسلوب التكرار، فهو يكشف لنا عن مشاعر الشاعر، ....، وبالتالي، فإن للتكرار فائدةً كبيرة في الكشف عن تجربة الشاعر، زيادة على أن اختيار الشاعر لأسلوب دون غيره من الأساليب للتعبير عن تجربته الإنسانية هو أمرٌ مهم في إحداث الأثر الكبير في عملية التفاعل بينه وبين المتلقي"**[٤].

وقد امتازَت قصيدةُ سليم بركات باستخدام هذه التقنية الأسلوبية بشكلٍ لافتٍ، وإن دلَّ هذا على شيءٍ فإنما يدلُّ على قضية الإلحاح التي تتردد كثيرًا في شعره، والترديدُ المتكررُ هنا يولِّدُ تردُّدًا وحَيرةً وتعبًا في البحثِ لإيجاد الكينونة الخالصة في عوالم القصيدة المتخيلة، والمنعكسة عن العالم الواقعيّ المَعيش، وسوف ينحصرُ بحثنا عن ظاهرة التكرار في المجموعتين الشعريتين "الجمهرات" و "المعجم" ضمن مجموعةٍ من الآلياتِ التالية:

- **تكرار الكلمة المفردة.**
- **تكرار الفعل، ويشمل:**
  - **تكرار الصيغ.**
  - **تكرار التراكيب.**

تكرار الكلمة المفردة

يمثِّلُ تكرارُ الكلمةِ عنصرًا بارزًا ولافتًا في قصيدة سليم بركات؛ إذ يركزُ في الكثير من مواطن قصيدته في المجموعتين الشعريتين على كلمة بوصفها أيقونةً وثيمةً ينطلقُ منها؛ وقد شكل هذا التكرارُ منطَلَقًا للكثير من الموضوعات التي تركزّت في قصيدتيه الذي شكل في الوقت نفسه أثرًا متسعَ الآفاقِ في تكثيف المعنى والدلالة المتحولة في الكثير من الأحيان.

وقد لحظنا هذا الأمرَ جليًّا حين قمنا بالبحث في المعجم الشعري في القصيدتين، فقد تكررت فيه الكثير من المفردات التي تعكسُ القيمةَ الدلالية الكبرى التي يؤسسُ عليه بركات موضوعه الشعريّ، وتعكس في الآن نفسه الأثرَ النفسيَّ المتشكل من توظيف التكرار؛ ومن الأمثلةِ البارزةِ على ذلك، تكراره لكلمة "الرماد" كثيرًا في قصيدته في المجموعة الشعرية "الجمهرات"، ونحنُ ندركُ أيما إدراك أن للكلمةِ أثرَها في إبرازِ المعنى وتأكيده والإلحاح عليه، إذ "**إنّ كلَّ حرف من كلمة على لسان شاعر نبضة قلب، بما فيها من حس وخلجة نفس، بما فيها من عمق وشذا تاريخ بما فيه من أصالة، وصدى أمة بما فيها من وعي للحياة، وليست الكلمة على لسان المبدعين من الشعراء إلا إبداعًا مشحونًا بالعواطفِ، ...، وهي عند الشاعر ترمي إلى عمقٍ نفسيّ لم تبلغه عند غيره، وتعبر عن رؤية لم يرها غيره، ولم يدركها حس غير حسه، ولذلك فهو ينشر على الناس ما كان مغيّبًا عنهم، ولا يدرك مرامي**

الشعراء وأبعادَ الكلمات إلا من عاش اللغةَ وعايَشَ الشعر"[٥].

فقد تكررت كلمة "الرماد" في قصيدته أربعًا وعشرين مرةً، وكان لهذا التكرار أثرٌ سياقيّ أنتجَ تلك الدلالة العميقة التي تومئ بالتحول في الذاتِ من حالةِ الاشتعال إلى حالاتٍ متباينةٍ من الانطفاء:

"ويزدهي الرمادُ بأحناشِهِ ووعوله، لا لأمنحَ الأرضَ حظوةَ اللهاثِ، أو الرمادَ خفْقَ دمٍ عادلٍ، بل لأضرمَ النهبَ ثانيةً، قارعًا الرمادَ بالرماد، والأرضَ بأنقاضها"[٦].

إن هذه المفردةَ تحملُ في داخلها توترًا لافتًا، واشتعالاً عظيمًا، رغمَ كل الانطفاءات التي توحي بها؛ فالذاتُ تقرعُ الرمادَ بالرمادِ بلا جدوى من ذلك؛ إلا غبارًا يلقي بسواده على المكان، ليتناسبَ والبؤرة الموضوعية في سياق النص، فتلقي بظلالها على بنية النص، ويكتملُ المعنى بالجملة التابعةِ مباشرةً، إذ إن الذات تقرعُ الأرضَ بالأنقاضِ بكل ما تحمله من رفضٍ وغضبٍ كبيرين.

ومن الأمثلة على تكرار الكلمة تكرار مفردة "الهباء" وهي تتوازى في سياقها بالرماد، لتشكل استكمالاً للخط الأفقي في معمار القصيدةِ؛ إذ تكررت الكلمة إحدى عشرة مرةً؛ وهذا يفضي بطبيعة الحال إلى شيوع مُناخ الموت على القصيدةِ بشكلٍ واضحٍ وكبير:

"يَعرفُ الهباءُ الذي لا هباءَ بعدَه أننا، ...، نهضنا، ...، يعرفُ الهباءُ الذي لا هباءَ بعده أننا حينَ عُدنا أول مرة من حصاد البقول والفاكهة تنازعتنا هواجسُ النهب، ...، يعرفُ الهباءُ الذي لا هباءَ بعده أننا اندلقنا إلى العراء كما يندلقُ النبيذُ على لحيةِ الفاتح"[٧].

فالهباءُ، هنا، هو سيد الموقفِ، وهو المسيطرُ على إحداث الخلل الوجوديّ الذي يتجلى في تكرار وجوده، فهو يملكُ الجانبَ المعرفيّ الذي يجعله يبسط يدَ السيطرةِ على الوجودِ، ليتكاثفَ، إثر ذلك، حس الموتِ والجنائزية في

الصورة الشعرية المرسومة.

ومن الأمثلة الجلية على تكرار الكلمة، تردُدُ كلمة "الأنقاض في مجموعته الشعرية الأولى "الجمهرات"؛ فقد تكررت خمس عشرةَ مرةً، في مقاماتٍ مختلفةٍ، وفي سياقاتٍ كلها تتجمع تحت حقلٍ دلاليّ واحدٍ، يتآزرُ هو الآخر، مع المفردتين الأوليين اللتين تتجمعان تحت مظلة الموتِ، بوصفه قيمةً دلالية كبرى؛ فالشاعر يقول:

"**ملئي رنينُ مصائرٍ تتفتَّحُ الأنقاضُ تحتَ هبوبها**"[٨]

فهو يبتدئ حلمَه، بالخروجِ من تحت أنقاض الانكساراتِ والخساراتِ، حتى لو كانت هذه الأنقاض مفخخة بالريح القاتلة، ويزيدُ تأكيدَ هذه الإرادةِ مرة أخرى، فيقول:

"**وليَهُبَّ الحاضرُ المَلولُ إلى جيادِهِ المَلولةِ، مُلهِبًا بسوطِهِ الزعفرانيِّ مجدَ الأنقاض**"[٩].

فالأنقاضُ هنا تكتسبُ قيمةً جديدةً؛ إذ هي متشحةٌ بالمجدِ الخامد الذي يحتاجُ إلى إيقاظٍ بيدِ الحاضرِ، كي تعودَ إلى الذاتِ هُويَّتُها، تلك الهُويّة التي تشرَعُ بالتكشُّفِ شيئًا فشيئًا:

"**أنا الأمينُ على المَراثي، المحفوفُ بخواتِمِ الأنقاضِ، فتحتُ لكم مَداخلَ المساءِ السّيّد: ها رماحُهُ وجواريُّه، والحلبةُ المنتظَرةُ إشارةَ المُهرّج**"[١٠]. فهو إيذانٌ بالخروجِ من عتمٍ راهنٍ، إلى بصيصِ ضوءٍ، نحو الحربِ المنتظَرةِ والمؤثَّثِ لها مواجهةً مع الوجود، وهذه الحربُ لها غايةٌ تتدرَّعُ بها الذاتُ الشاعرةُ:

"**لا لأمنحَ الأرضَ خطوةَ اللهاثِ، أو الرمادَ خفْقَ دمٍ عادلٍ، بل لأضرمَ النهْبَ ثانيةً، قارعًا الرمادَ بالرمادِ، والأرضَ بأنقاضِها**"[١١].

لكن هذه الثورةَ تبدأ بالخفوتِ شيئًا فشيئًا، ويبدأ النكوصُ يبرزُ بملامحه،

والخوفُ يتجلّى، ليعودَ إلى إسكاتِ كل تلك الأنقاضِ التي حاولَ إيقاظَها:

"**صاخبًا ألجُمُ الأنقاضَ، وأغمُرُ بعناقيدِ الباطِلِ قناعَ النهارِ الأخير**"[١٢].

فالذاتُ لا تقدرُ على مواجهةِ كلَّ هذا الموتِ بموتٍ، ولا تستطيعُ مواجهةَ الحياةِ بالأنقاضِ، لذلك، فإن ذلك يتحققُ في سياقِ العَدمِ، لا في سياقِ الواقعِ، ويصبحُ هذا الطموحُ حُلمًا مؤجلا:

"**عدَمٌ يغزلُ الأقنعةَ، والصباحاتُ تغسلُ أقدامَها في الرئاتِ، فليكن مرحي مرحَ السديم، أيتها الأنقاضُ، في المأدبة الأخيرة للكوكبِ الأخير**"[١٣]. فيستفحلُ اليأسُ حينَ تغيبُ الذاتُ في حومة التساؤلاتِ النابعةِ من صدمةِ الكائناتِ، فهو يسأل البراعم المؤذنة بالنهوض والحياةِ لماذا ستنهضُ؟ إذ إنّ الموتَ هو المُحدِقُ في حقيقة الوجود:

"**علامَ تنهضينَ من البراعِمِ؟ ولمّا تنهضِ الأنقاضُ بعدُ من مجون البراعمِ؟ كلُّ سائرٍ إليكِ، وكلُّ نصلٍ يعلو الآنَ يعلو في مهبِّكِ أنتِ**"[١٤]. فرغم أنه مؤثثٌ بالمكانِ الذي لا ينفكُّ عنه، إلا أنه مفخخٌ بالموتِ الذي يرزحُ كالسيفِ في الأنقاضِ التي تحملُ هُويّتَه المدفونةَ في غِمدِ العدم، ليبقى السؤالُ حاضرًا من جديد، في مقطعٍ تنتهي كلُّ كلماتِه بالسكون، ليُشيرَ بشكلٍ أو بآخر إلى حتمية الموت:

"**مَن أعلنَ المِهرجانْ**

وزيّنَ الجرحَ بأسمائنا؟

لا، لم تزلْ في غِمدِ أنقاضِنا

سيوفُ هذا المكانْ"[١٥].

ينبلجُ تكرارُ كلمةٍ جديدةٍ، تتكئُ على المفرداتِ السابقةِ في دلالتها العميقةِ، وتستمر في صناعة التحولاتِ في بنية القصيدةِ التي تنتظمُ داخلَ خيطٍ واحدٍ، فنرى أن كلمة "الرثاء" بمشتقاتها تؤسس لحالةٍ جديدةٍ يكتنفها الموتُ من

كل مكان؛ فقد تكررت في غير موطنٍ في القصيدةِ، لتؤذنَ أن الذاتَ تهربُ من كلِّ شيءٍ داخلَ تيهها المدجج بالعتمةِ، وتنهبُ المَراثي، ليكونَ نشيدَها الذي يؤبنُ ما كان، ويبكي على ما سيكون:

"**ولهذا كله، لهذا التّماسِّ الساحرِ بين لهبي وبين هبوب العوالمِ، أسكبُ المساءَ لندامايَ، وأنهبُ المراثي**"[١٦]

إنه هروبٌ من النجاة المرتجاة إلى الموتِ المحذورِ منه، حينئذ، تصلُ الذاتُ إلى مساحةٍ من الغيبِ البعيدِ:

"**هناك، في السديم العابقِ برائحةِ الكتّانِ والريش، في السديمِ المغتبطِ بمراكب الهَيولى وتفتّحاتِ اللامرئي؛ هناك، أعلى قليلاً من مستوى الهذيانِ، نهضت الكواكبُ من المراثي**"[١٧]. لكنّه يحتفظُ بالمكان داخل محبرته وفكره، فهو المكانُ الوحيدُ الذي لم تطله يدُ الموتِ ولم تقتله قبضةُ الهجْر:

"**معًا،**

معًا،

لمرّةٍ أخيرةٍ تحت خيمة الحبر، سنقتنصُ المراثي، ونلجم الأشكال؛ معًا، معًا"[١٨].

ويستمرُّ توظيفُ هذه التقنيّة بشكلٍ ملحوظٍ في مجموعته الثانية "المعجم"؛ إذ نجدُ الكثيرَ من المفردات التي تُعَدُّ أيقوناتٍ تتكررُّ بشكل ملحوظٍ، لتدعمَ سياقَ النصِّ الموضوعيّ، وتحفزَّه، وترسمَ ملامحَ القصيدةِ بشكلٍ أكثرَ تماسُكًا؛ والأمثلةُ على ذلكَ في المجموعةِ كثيرةٌ؛ فقد تكررت كلمةُ "الدماءِ" بمشتقاتها لتؤكدَ وتُواصِلَ ما بدأت به مجموعته الأولى، رغم البون الزمني بينهما. إنها انهزاماتٌ مستمرة، وحربٌ دائمةٌ من أجل الظفر بالذات، لكنه المجهول يلقي بظلاله على المكان والزمان، ولا ملذةَ خالصةً من شرور الدماء:

"**لا غُلواءَ إن دحرجنا المجهول، معًا، إلى معلومه، ونهشنا المعلومَ بأنيابِ المجهول المنكوب، دمويٌّ يشهدُ للدمويِّ في الملذات، أيها الشرُّ، كمالٌ دمويٌّ يدورُ بالأرغفةِ على الشهودِ كلِّهم**"[١٩].

ويستمرُّ النظرُ إلى هذا الوجود بدموية دائمة ومفرطة، إذ يرتبطُ لون الدم الأحمر بكل مكونات الوجود: "**سنأتيهم من العجالةِ الدموية في خاطر الحقّ، ...، فليعرضِ الشهود، أولاء، على الكمال الدموي زَهرفَ النسيان المتشاغل بالتطاريز، ...، فلينشروا قلوعَ المياه على صواري اليابسة، متهددين الفناءَ، في أسره الثالث، ببشرى الخلاص الدمويّ**"[٢٠]. وهو سيرٌ نحو الخلاص النهائي من الحقيقةِ التي جثت تحت الرماد وبين الأنقاض؛ الخلاص الراسخ في يابسة الغيب "**تحت بصر الشهود وهم يقسّمون البسيطَ غيبًا غيبًا بعبور جيادهم الجريحة من خنادق الفردوس الدمويّ إلى الأبد الدموي**"[٢١].

حتى في الجهة التي نزحت إليها الذات الشاعرة مفخخة بالشر والسوداوية، فلا مناصَ من الدم الذي هو كناية عن القتل وذبح الذات المرجوة والوطن المبتغى: "**المرفّهون –كشقاء تراهم أنت، أيها الشرّ: لا يَسألون ولا يُسألون. دحرج إليهم ما يليق بالمآدب الذهبية: الحلوى المختمرة في الصيف السكريّ – صيفِ الدم**"[٢٢]. حينها لا يكون سوى الموتِ، فهو انتقالٌ من حربٍ حقيقية في الوجودِ وفقدانٍ للهُوية، وانتقال إلى حربٍ في الغيب وعدم إيجاد للهوية: "**ذبحٌ من العدم إلى العدم. ذبحٌ في الكلماتِ مُذ تسلمتها هكذا من الله، وأعدتَها متخبِّطةً في الدمِ إليه**"[٢٣].

إن هذه الدماء المتكاثفةَ في متن القصيدةِ، هي نتيجةٌ لحروبٍ تكررت مفردتُها كثيرًا في النصِّ نفسه مقترنةً بالشرِّ؛ فالشرُّ الكامن في الغيب الذي تقبع فيه الذات الشاعرة، كان يقابله خيرٌ ما في خزائنَ مقفلةٍ، لكنها خزائنُ تحملُ حروبًا كذلك، فقد عانت الذات من ويلات الحرب في المكانين: "**أرهِ خزانةَ**

الخير الملأى حروبًا كنكاح البابون، ...، لَصعبٌ أن تكذبَ مذ كنت صادقًا في خيارك الطاحن – خيار الله أن يزِنَ بك المقادير، أيها الشر"[٢٤]. ويبقى الحوارُ موجَّهًا إلى الشرِّ كونه الأيقونة الواحدة والوحيدة في هذا الصراع الوجودي داخل حلبة الغيب:

"**لُمَّ الغدَ الفتاتَ الباقي من خبز الآلهة حول صحنكَ، أيها الشرُّ،**

انثره لدواجن الباطن ونعام الظاهر.

عاليًا كسنين الرحيل انثرِ الرماد، الذي ذرفته الحرائق في بكائها للآلهة.

عاليًا كقهقهات الحروب، إذ تغادر فجرًا إلى معاصرها – معاصر الزيت،

انثر الرمادَ، الذي ذرفته الحرائقُ في بكائها للإنسان"[٢٥].

إنها بكائية مستمرة، مفعمة بالرماد والشر والحروب والبكاء، وهذا النزفُ الذي تسببه الحرب ويؤثثه الشرُّ والدماء والقتل والذبح، لم يكن سوى حين خلعت الذات درعها الهشّ أمام ضربة الواقع الموجعة التي سببت لها جرحًا لا ينفكُّ ينزف، لذلك تتكررُ كلمة الدرعِ مرةً أخرى بشكلٍ مستمر في القصيدةِ، لتبنيَ الحدثَ من زواياه المختلفة:

"**جروحٌ**

ثلوجٌ

ورضوضٌ في العظام، من سقطة الكمال ثقيلاً على دروع أحفاده"[٢٦].

وهذه الدروعُ لم تعد تحقق وظيفتَها، ولم يعد لها من داعٍ بعدَ الموت، والوجود داخل دائرة الغيب:

"**خلف السحيقِ الذي يلي الموت،**

أثاثٌ أبديةٌ، أيها الشرُّ، أثاثٌ نسيانٌ؛

أثاثٌ حُجُبٌ،

ودروعٌ؛
شَفراتٌ"[٢٧].

إنها مواجهةٌ الذات للغيبِ والعدم والشرّ بدرعٍ تُشكّلُ الخيرَ غير المجدي في الانتصار على ذلك الثالوث القاتل القاهر: "**همو أيها الشرُّ، رصْدُ الخير حمامك الزاجل حاملاً مواثيقَ المعصومين إلى الضلالِ المعصوم، أعنّي أداهمِ النجمَ الثالثَ، القِدَمَ الثالثَ، البوابةَ المنعكسةَ بشموسها الثلاث على درع الخير متنكِّرًا في قناعِ شحمٍ**"[٢٨].

تتكاتفُ هذه المفرداتُ كلُّها، بتكراراتها ضمن منظومة متحدة، حتى لَنجدُ ترابطًا بين المجموعتين، ضمن مجموعة من جسور الكلمات، التي تؤدي مجموعة من التحولات المتصاعدة، على مستوى الدلالة، ومتصاعدة كذلك على مستوى الآفاق المتعددة، التي تمنحُ الجمالياتِ التي يكتشفها المتلقي في قراءته النصَّين، ضمن دروبٍ لا نهائية من المعنى والتأويل.

تكرار الفعل

في واقعِ القصيدة، نجدُ الكثيرَ من التكراراتِ على مستوى الفعلِ والصيغ التركيبية المكوّنة من هذه الأفعال، التي تمنحُها –أي للقصيدة– في المقامِ الأول الحركيةَ المستمرةَ والنابعة من تناوبِ تلك الأفعالِ، بأزمانها الثلاث: الماضي، والمضارع، وفعل الأمر الذي يحملُ زمنين في الحقيقةِ: الحاضر والمستقبل.

وتتشكَّلُ هذه التقنية الأسلوبية المتمثلة بالتكرار، ضمن منظومة سياقية تتحدُ من أجل إبراز صورة وجودية متكاملة في بنيتها داخل معمار القصيدة؛ وإن من أبرز الأفعال حضورًا الذي يُعد أيقونة مهمة ولافتة في سياق الحديث عن تكرار الفعل وأثره في صناعة التحولات؛ هو فعل الكينونة "كان" بأزمانه المختلفة، إذ كان الفعلَ الأكثرَ حضورًا في البنية الشعرية، وحمل آفاقًا لافتة من

التحولات في وجوده بين المجموعتين، وسنقوم بإحصاء عددي لتكرارات هذا الفعل في المجموعتين الشعريتين، مبينين أثرَ هذا الزخم الكينوني وتحولاته عبرهما. إلا أننا خلال استقصائنا لهذا الفعل في "الجمهرات"، وجدنا أن هناك اشتقاقاتٍ كان لا بد من الربط بينها لفعل الكينونة؛ فقد ظهر بعدة أشكال:

- فعلا ماضيًا.
- فعلا مضارعًا.
- اسم فاعل مشتقًا (كائن).
- اسم مكان (مكان).

والجدول التالي يوضح المدى العددي لحضور فعل الكينونة، في فعليته واسميته:

إحصاء عددي لتكرارات فعل الكينونة (كان) بشكليه: الفعلي والاسمي، في المجموعة الشعرية "الجمهرات"

فعل الكينونة (كان) (بمشتقاته الفعلية)	اسم الفاعل من فعل الكينونة (كان): "كائن"	اسم المكان من فعل الكينونة (كان): "مكان"
١٧٩	٨٦	٢١

وتتبني التحولاتُ الدلالية في هذا التكرار اللافت، على محاولة الذات الشاعرة تقمُّصَ الوجودَ وعناصرِ الحياةِ بكلِّ أبعادِها، وتركّزُ على أنها كينونةٌ لا مناصَ منها ولا هروبَ، لذا فهي الكائنُ المتحركُ في تفاصيلِ الكون، وهي التي تفرضُ يدَ السيطرةِ على تفاصيلِ وجودِها بشكلٍ يمنحها السطوةَ، رغمَ الضعفِ الكبير الذي يعتريها، ورغم الحروب الكثيرة التي تواجهها، ورغم الذبح المتواصل، والدم المسفوك؛ إنه انتصارٌ رغمَ الهزيمةِ، والجدال المحتدم بين الكينونة والكائنِ والمكان:

" **لم يكن بيني وبين الكائن غيرُ فرسخٍ واحدٍ من اللهاثِ والصليل، قلتُ: لا،**

لن يصلَ الكائنُ إلى الكائنِ إلا نهبًا، ...، كأني سأفتحُ للخاتمةِ مداخلَ العذوبةِ، وللمكانِ مَتاهَ المكانِ، ...، وقلتُ: لا، لأكشفنَّ قبلَ هذا غطاءَ الجذورِ، وليكشفنَّ عني الدمُ غطاءَ الجذورِ، كأني سأفتَحُ للخاتمةِ مداخلَ البهاءِ، وللمكانِ جدالَ المكانِ، لا، قلتُ: لا يصلُ الكائنُ إلى الكائنِ إلا نهبًا، وهذا حضوري أكثرُ ارتطامًا من الصباحِ الشريدِ بالأدوارِ:

فليكنِ النهبُ إذن / فليكنِ النهبُ / .../ وما من صخبٍ إلا وفيه اجتياحٌ باسلٌ للرمادِ: / فليكُنِ النهبُ إذن / فليكُنِ النهبُ /.../ ويجرفُ الصلصالُ، بعدها، هرطقةَ الصلصالِ في الفرسخ المبارك بيني وبين الكائن /.../ تستطلعني الجذورُ، وأستطلعُ الجذورَ والمناجلَ الخبيثةَ في هزائمِ الكائنِ"[٢٩].

إنه صراعٌ وجوديٌّ محتدمٌ، داخلَ حربٍ تنزفُ فيها الذاتُ دمَ الوجودِ، مدفوعةٌ بالغصبِ إلى العدم؛ إذ لا يمكنُ الوصولُ إلى الوجودِ إلا بالغصْبِ والقوة: "**قلتُ: لا، لن يصلَ الكائنُ إلى الكائنِ إلا نهبًا**" لكنها تؤمن بأن الرحيلَ حاصلٌ لا محالة، رغم أنها قد أعلنت إصرارَها على الوجود ولكنها ترددُ: "**وحزمتُ الجهاتِ، رافعًا للرحيلِ مراسيَ البطشِ والجدال**" ويتكرر الإصرارُ مرة أخرى، والرفضُ يحتدمُ من جديد، إذ تحاول الذات أن تربطَ الوجودَ بالجذورِ بشكلٍ وثيق، حتى لو كانت الحربُ مختومةً بالضياعِ وبالسيرِ نحو العدم: "**وقلتُ: لا، لأكشفنَّ –قبلَ هذا– غطاءَ الجذورِ، وليكشفنَّ عني الدمُ غطاءَ الجذورِ**" فلا ينكشفُ الوجودُ إلا بانسفاكِ دمِ التمرُّدِ على الرحيلِ؛ فالوصولُ إلى الكينونةِ قد تكررت مرتين: "**لن يصلَ الكائنُ إلى الكائنِ إلا نهبًا**" و "**لا يصلُ الكائنُ إلى الكائنِ إلا نهبًا**"، لذلك فقد كان الإصرارُ على النهب واضحًا من خلال تكرار فعل الكينونة مرتبطًا بالبحث عن الوصول: "**فليكن النهب إذن، فليكن النهبُ، ...، فليكنِ النهبُ إذن، فليكنِ النهبُ**".

ويستمرُّ هذا الإصرارُ حاضرًا، مشكلاً بؤرةً متوترةً، تستفزُّ الحدثَ،

وتدفعُ به، بالتكرار، إلى مساحةٍ تنتهي فيها الحروبُ والصراعاتِ، لكنها لا تنفكُّ تتجددُ ولا تومئ بالسلام:

"**وإذ يلمحنَ الكائنَ بين الخيوطِ مصغيًا إلى دمه، حيرانَ، ...، أنا المحيطُ بالنول، وها هُنَّ يُقسّمنَ الحضورَ دمًا دمًا، والمكان فرسخًا فرسخًا، ...، وأرى كيفَ يوصِدُ المكانُ المكانَ، وكيف تُنتَهبُ الأبجدية، ...، فليكن البعيدُ بعيدًا، وليكنِ الوحشيُّ سيّافَ الحاضرِ المَلول، ...، وهذا انحساري عن الفراغِ العريقِ حين كان المساءُ قانعًا بدوره، ...، غير أني يباغتني هِياجُ الكائنِ، ...، فأهتف: رويدًا، سأكون الحاضرَ أيها الكائنُ، ...، تحتَ ثِقَلِ انتصاراتكَ الصغيرةِ. سأكون أيها الكائنُ، من أجل يأسكَ وبهائكَ الشريد، سأكون الحاضرَ، أيها الكائنُ، من أجل أن تُمليَ البأسَ وسطَ الأعيادِ، وتاجُكَ تاجُ الهارب، سأكون الحاضرَ أيها الكائنُ، من أجل أن أراكَ، وسط هذا كله، غريمًا رافعًا معي الأبهة**"[٣٠].

في انتقالِها إلى الغيبِ، والرحيلِ نحو المجهول، تحاول الذاتُ إثباتَ حضورِها هناك، حتى لو كان البعيدُ بعيدًا، وحتى لو اهتاجَ الكائنُ من صخبِ العدمِ، فالذات ستكونَ حاضرَها في عدمها، ومن أجل أن تكونَ رغم هذه الخساراتِ كلِّها، غريمةً جديرةً بالمواجهةِ؛ مواجهةِ البعيد: العدم.

ويتكررُّ هذا الفعلُ بفعاليةٍ كبيرة، مزدحمةً به سطورُ القصيدةِ، لكنّ الإصرارَ على الكينونةِ يبوءُ بالفشلِ الذريع، ولا تلبثُ الذاتُ طويلاً حتى تواجهَ مصيرَها المحتوم، في خاتمة القصيدة:

"**غيرَ أن العارفين،**

والأزاهيرَ التي شيّعَتِ النعشَ، وأسرابَ السنونو

والغيومَ الصاعدة

هَمْهَمت: لا.. كُلُّ قبرٍ قبرُه"[٣١]

في المقابل، فقد اختفى تقريبًا فعلُ الكينونة "كان" باشتقاقاته الفعلية، من المجموعة الشعرية "المعجم"، وانتهى حضور اسم الفاعل "كائن" كذلك الأمر، والجدول التالي يوضح المدى العدد لحضور الفعل "كان" واسم المكان منه:

إحصاء عددي لتكرارات فعل الكينونة (كان) بشكليه: الفعلي والاسمي، في المجموعة الشعرية "الجمهرات"

فعل الكينونة "كان" بمشتقاته الفعلية	اسم المكان من فعل الكينونة (كان): "مكان"
٢	٨

فالصراعُ حول الوجودِ انتهى، ولم يعد هناك من جدوى في الإصرارِ على البحث عنها، فقد ظهرت الحقيقةُ الثانية للذات، الحقيقة التي حاولت الذات الهروبَ منها، لكنها لم تفلح، فانسلخت عن جذورها ودمائها وأرضها، وأمست في سماوات الغيبِ: "**كُنتَ ما ليسَ سِواكَ، امتحنِ اللونَ، انحره في زرائبِ النقشِ السماويّ**"[٣٢].

وهذا الهروبُ أشعَرَ الذاتَ بالفقدِ، وفقدان قيمة الخير التي كانت تجدها في الأرضِ، رغم كلّ مقومات الموت هناك، فالسماءُ مؤثثةٌ بالفسادِ، والأرضُ التي كانت بها كانت مؤثثة بالنقاء، والسطوةُ أمست بيد الشرّ: "**لَصعبٌ أن تكذبَ مذ كنتَ صادقًا في خيارِكَ الطاحنِ – خيارِ الله أن يزنَ بكَ المقاديرَ، أيها الشرُّ. أرضٌ نقاءُ ذاتِها؛ سماءٌ فسادٌ؛ والفناءُ المنيُّ يُنجِبُ الفناءَ إذ يهدأ الجدالُ الذي أنهكَ المياه**"[٣٣]. فتصابُ الذاتُ بحَيرة الزمان والمكان، إذ لا يقينَ في العدم الطارئ، بوصفِهِ البيئةَ الجديدةَ لها؛ "**هاتِ النهايةَ ممزقةً في عرباتِها السائرةِ على عجلاتِ طينٍ. صوابٌ وقتٌ. خطأ مكانٌ. صوابٌ مكانٌ. خطأ وقت**"[٣٤].

إنها نبوءة تتحدُ في نهايتها مع الخاتمة الأولى في المجموعة الشعرية "الجمهرات"، فقد جاءت خاتمة هذه القصيدة في "المعجم" لتبرزَ نهايةَ الذاتِ مرةً أخرى، مع مَلمَحٍ من ملامحِ الوجودِ الذي كان يمنحُ الحياةَ فأصبحَ دليلاً على الموت: الدم؛ فالنقشُ السماويُّ الذال على الذاتِ قد اختفى وتلاشى: "**أرِه النقشَ المفقودَ، أيها الشرُّ: ذبحٌ من العدم إلى العدم، ذبحٌ في الكلماتِ، مُذ تسلّمتُها هكذا من الله، وأعدتُها متخبّطةً في الدمِ إليه**"[٣٥].

وفي تتبعنا لتكرار الفعلِ، نجدُ أن المجموعتين الشعريتين قد حَفِلَتا أيضًا بمجموعةٍ من التكراراتِ الكثيفةِ، التي أضافت إلى القصيدةِ حركيتَها المستمرة، وأفاضت الكثيرَ من الآفاقِ التي انفتحت باستخدام هذه التقنية الأسلوبية، إضافةً إلى مجموعةٍ من التقنياتِ الأخرى. الذي نلحظه في أسلوبية تكرار الفعل، استناد المجموعتين إلى تكرار **صيغة الفعل**؛ بمعنى أنها اعتمدت على صيغةٍ فعلية محددة، كانت مطّردةً بشكل واضحٍ ولافتٍ في بنية القصيدتين؛ ومن أبرز هذه الصيغ: صيغةُ فعل الأمر؛ الأمرِ بشكله الصريح، أو الفعل المضارع المجزوم المبتدئ بلام الأمر؛ والجدول التالي يبين المدى العددي لتكرار هذين الشكلين لصيغة فعل الأمر، في المجموعة الشعرية الأولى "الجمهرات":

فعل الأمر الصريح	الفعل المضارع المقترن بلام الأمر
١٠٦	١٣٠

ويتجلّى سببُ الاختيارِ لهذه الصيغةِ، بتكراراتها اللافتة، لكَوْنِها ترتبطُ ارتباطًا وثيقًا بالكينونةِ المتمثلة بالذاتِ لإثباتِ وجودِها؛ فهو يَشي بالسيطرةِ، والقدرةِ على التحكم بالموجودات؛ وتتّحد مع التكراراتِ السّابقةِ في غايتِها، من خلال البحث عن البيئة الملائمة لإبراز الذات ولفرض سطوتِها المؤقتة:

"**وأحيطُ بالأنفاسِ هذا الحيَّ –وسط نشيجه ومديحه–**

وأقولُ: (ها أبوابُنا خُذها إذن / وليبتدئ نهبٌ، وكن عند النفير يقظانَ تشربُ

من يديكْ / هذي الينابيعُ الغريبةُ، خذ إذن أبواقَنا، وافردْ رياحَكَ في مهبِّ دمٍ، ومُرَّ مع الصفيرِ/.../ وانهضْ قليلًا / .../ أنا يقينًا قادمٌ من جوهرٍ حيٍّ إلى حيٍّ يُريقُ صليلَ حاضرِهِ، وملءُ مراكبي مُدُنٌ، أقول: تقدمي يا أبجديةُ، وانحدر يا صقرَ هذا المأتَمِ، انحدِرِ انحدرْ يا أقحوان /.../ قلنا: انتظرْ يا قاسيونْ /.../ قلنا: اصعدي يَتُها الطيوفُ من خرابٍ رافلٍ في إرثه، واسبقتنا يَتُها اللواتي ضعنَ بين خناجرِ النسرين /.../ انثروني فوق صرختكم أكن وقتًا لوقتٍ مترفٍ"[٣٦].

فمثلما كان إثباتُ الكينونة لا يثبُتُ إلا بالنهبِ والإصرار والحرب، فقد كانت أفعال الأمر مؤازرةً لهذه الغايةِ، في توظيف السياقِ النصي من أجل خدمة الموضوع، ضمن معمار القصيدة، فالذات تأمرُ بأن تُرفَعَ أصواتُ الأبواقِ؛ ولتُشرعِ الدماءُ إيذانًا ببدء الحرب من أجل الظفر بالبلاد الحقيقية، التي هي مصدر هُوية الذاتِ وأساس كينونتها، ففي ذلك تستطيع الحصولَ على المكان والزمان في آنٍ معًا.

لكن كل هذا لم يكن مسعفًا لها في أن تنجو من اليباسِ المحدقِ بها، وأن تتخلصَ من فكرة أن تُنزَعَ من جذورِها لتواجهَ العدمَ المحيقَ بها من كل صوب، إلا أنها ما تزال تفرضُ على نفسها حِسَّ السطوةِ، والقدرة على التحكم بالموجودات، وبوجودية ذاتها، على وجه الخصوص، إنها نوعٌ من الكوميديا السوداء التي تصيبُ الذاتَ بالهلوسة من شدة الموت والفقد في حرب لا تعرفُ للحياة طريقًا:

"**بهيجًا، فليكن الحصارُ في يقظةِ الحي بهيجًا، بهيجًا فلأكُن حين أشعلُ الأرضَ بعد هذا بالجمهرات/ .../ وأهيبُ بالنّسّاجاتِ أنِ اصبغْنَ بالنحاسِ الخيوطَ، وأكثرْنَ من النقوش على نسيج الخراب، وقد ينتابني ما ينتابُ الأنقاضَ من حنينٍ إلى اندثارٍ بهيٍّ؛ فأهتفُ: لا، يَتُها النّسّاجاتُ، اكسرْنَ**

أنوالَكُنَّ، واتركن للغبار أن ينسجَ النسْجَ من صخب اليباسِ ويأسِ الجذورِ، وليكن بعدي مدى ضيقٌ، ومفاتيحُ تذوبُ، ...، وليكُن مساءٌ كوحيدِ القرن، ...، وليكُن نهارٌ وطيءٌ بعدي، ...، أكثرَ احتدامًا فليكنِ الحجرُ بعدي، فليُطلَّ على العراءِ بأسلابِهِ ودفوفه، ...، وأعلى فليكن هرجُ اليباسِ، وأشدَّ مرحًا فلتكُن خليلاته الراكضاتُ بتيجانهنّ الصغيرةِ من الجذورِ ورؤوس الحدآتِ الميتة، ...، خذها أيها اليباس، خذها بوصةً بوصةً، ...، ومُدَّ في إيوان أعضائنا المائدةَ، ...، واختم بختمكَ المصاريعَ، ...، أيها اليباسُ"[٣٧].

فالمقطعُ تتزاحمُ فيها المتناقضاتُ، والهروبُ من الواقعِ إلى المتخيل، وعدم السيطرة على إرادةِ الذاتِ؛ فمرّةً تأمرُ: "**وأهيبُ بالنسّاجات، أن اصبغنَ بالنحاسِ الخيوطَ وأكثرنَ من النقوش**" ومرةً يتراجعُ عن ذلك الأمرِ: "**فأهتفُ: لا، يَتُها النسّاجاتُ، اكسرْنَ أنوالكنّ، واتركنَ للغبارِ أن ينسجَ النسْجَ**" ويمسي اليباسُ هو المسيطرَ على هذا الوجودِ؛ فالمدى يضيقُ والمفاتيحُ تذوبُ، واليباسُ يصبحُ صاخبًا، واليأسُ يعتري الجذورَ، ويصيرُ النسيجُ من خيوطِ الخرابِ، لذلك، فالذاتُ تتكفئُ على نفسِها منكسرةً، وتبدأ بخطابِ اليباس، الذي يمثلُ القوةَ الأكثرَ سطوةً، بحسٍّ فيه رجاءٌ وانكسار: "**أيها اليباسُ، أيها اليباسُ، ...، خذها أيها اليباسُ**"، فيصبحُ الموتُ هو المهيمنُ على الوجودِ، فهو يقضي على قميصٍ يدثرُ الذاتَ من برد الفقد، ويحيلها إلى عراءٍ يعلو فيه هرجُ اليباس، ويزدادُ سطوةً.

ويستمرُّ توظيفُ صيغةِ فعل الأمر، والتراكيبِ المتعلقةِ بها، في المجموعةِ الثانيةِ "المعجم"؛ إذ تبقى الذاتُ داخل بوتقةِ محاولةِ إثباتِ هُويتها، لكنْ، داخلَ سياقِ الغيبِ والعدم، وكأنها تبحثُ عن وسيلةٍ لاسترجاع ما تمَّ فقدُه وخسارتُه، والجدول التالي يبيّن المدى العددي لحضور صيغة فعل الأمر والفعل المضارع المقترن بلام الأمر، ضمن تشكيلاتٍ تركيبية متنوعةٍ في سياق

القصيدةِ:

فعل الأمر الصريح	الفعل المضارع المقترن بلام الأمر
١٤٩	٢٤

والملحوظُ في هذه المجموعةِ، أنّ صيغةَ فعل الأمر بتركيبها الصريح، كانت أكثرَ ظهورًا من الفعل المضارعِ المقترن بلام الأمر، وربما قد نشأ هذا التحول بين هذه التراكيب وتلك التي في المجموعة الشعرية "الجمهرات" ضمن مجموعة من الدلالات التي تحملُ الحاجةَ الملحة إلى تحقيق المطلوب في الوقتِ نفسه، فالأمرُ، بالصيغةِ المباشرةِ، يفرضُ إنجازَ الحدثِ بشكل أسرعَ من توظيف الفعل المضارع المقترن بلام الأمر للدلالة على أمرٍ سيُنجزُ. إنه أمرٌ وسيطرةٌ في سياق الخيالِ، تصنعه الذاتُ من أجل أن تعيشَ وهمَ الوجودِ في جغرافيا الغيب:

"**تدَمُ الحدائقِ بين يديكَ وهي تنحرُ الحدائقَ على جسور الغيب، أيها الشرُّ: أغلقِ الممراتِ. أغلقِ الجسورَ. أعدِ الأنهارَ تتعرقُ من جريانها، أعد إليها رطانةَ الماء، ...، أعدِ الفكرةَ الطينَ إلى سطورِ الفناء، ...، ارفعِ الخيرَ على فخذيك، ...، مازجِ الخيرَ بالنورةِ، نَحِّ الجمرَ جانبًا في عبور الرمادِ النبيّ، كُلِ التينَ الذي يتخلّق من أرقِ الملوك، كُلِ البندقةَ تلكَ، بندقةَ الجرح الأول**"[٣٨].

فبعدما خاطبَتِ الذاتُ اليباسَ في الغيبِ، أصبحَ الخطابُ موجَّهًا إلى الشرِّ؛ فالسوادوية تكتنفُ محيطَها، وتعمل على وسم الموجودات بالموتِ والعدم؛ فالممراتُ مغلقة، فلا هربَ من العدمِ، والجسورُ كذلك، والأنهارُ متعبةٌ من جريانها، تتعرّقُ من إنهاكها، والطين صارَ فكرةً تعودُ إلى عدمها، والجمرُ يُنحّى جانبًا ليكونَ للرماد الدال على الانطفاء سطوته وهيمنته كنَبيّ؛ كلُّ ذلك تشكّلَ داخلَ بؤرة كثيفةٍ من التكرارات التي شكلت إيقاعًا دلاليًّا متصاعدًا ومتصلاً بعضُه مع بعض، مما قد شكّل، في اللاوعي، رابطًت وثيقًا بين الصورة

المرسومة في المجموعةِ الأولى "الجمهرات" وبين هذه المجموعة.

وهذا الخطابُ الموجّه إلى الشرِّ في سياقِ الغيبِ، يستمرُّ بالتصاعُدِ، ليغلبَ على صِيغِ الأمر وتراكيبه طابعُ الجنائزية والبوح بالموتِ والفقد والخيبة والانكسار، مما يؤدي إلى صناعةِ أفقٍ مظلمٍ يوحي بدلالةٍ تتواسَقُ والمُناخَ المرسومَ في بنية القصيدة:

"نادِ معي الغرقى، أيها الشرُّ: (صنِّفوا الموتَ فكاهةً فكاهةً، صنِّفوا العبثَ فكاهةً فكاهةً، صَنِّفوا المواثيقَ فكاهةً فكاهةً، صَنِّفوا رسومَ الليلِ على رخامِ الرسومِ، والمجاهِلَ، والرقم الخالدَ فكاهةً فكاهةً، صنِّفوا المعلومَ فكاهةً فكاهةً، صَنِّفوا الخسارةَ فُكاهةً فُكاهةً، صنِّفوا أثرَ المَرثيِّ في وحل اللامرئيِّ فُكاهةً فُكاهةً، صَنِّفوا انتقامَ الينابيعِ، وطلاءَ النهارِ المتقشِّرَ عن البواباتِ فُكاهةً فُكاهةً، صنِّفوا أخواتِ القلقِ والأكبادَ الممزقة، ...، فكاهةً فكاهةً، صنّفوا نشيجَ الماوردِ، ...، صنِّفوها فكاهةً فكاهةً، صَنِّفوا الوعدَ، ...، صَنِّفوا صمغَ السندروس، ...، فكاهةً فكاهةً، ...، ادفنها سبعًا في المجاهِلِ السبعة، انبشْها سبعًا من المجاهل السبعة، ...، انثرها غبارًا على ثمر العرفج الخشن في السهول المحتضرة"[٣٩].

أمام هذا الزخم السوداوي من التراكيب والصيغ الدالة على الأمر الصريح من الشرِّ لكل موجودٍ لكي ينحني تحت وطأة الموت، نجدُ صوتَ الموتِ عاليًا؛ ونجدُ أن الانكسارَ هو الصفةُ الواقفةِ أمام جُثوّ الحياةِ تحت بؤرة الرماد والأنقاض؛ إذ كلُّ شيءٍ يتم تصنيفُه داخل مبدأ الفكاهةِ، الفكاهةِ السوداء النابعة من صدمةٍ كُبرى تعاني منها الذاتُ، نتيجةَ الفقد والتيه الكبيرين، فكلُّ المفرداتِ مفخخة بالموتِ والغيابِ، ففيها دفنٌ، وصمغٌ يوحي بالالتصاقِ بعالمٍ يحفُّه اليأس والإياس، وفيه النشيجُ، والقرابينُ، والقلقُ، والأكبادُ الممزقةُ، والليلُ، والمجهول، والعبثُ، والخسارةُ، والهُزالُ، والانتقامُ، والغرقُ، والشرّ، والمراثي،

والتمزُّقُ، والخذلانُ، والفراغُ، والغبارُ. كل هذه التراكيبُ داخل بؤرة تكرارية تصنعُ إيقاعًا موضوعيًّا شديدَ الكثافةِ؛ لرسمِ صورةِ التيه، داخل بوتقة الشر والموت.

ويستمرُّ توظيفُ أسلوبية التكرار ضمن سياقِ الموتِ من خلال صِيَغِ فعلِ الأمر والتراكيب المتكررة ضمنه، في تصاعُدٍ مستمرٍّ، ويكونُ الخطابُ في هذا السياقِ موجَّهًا إلى الشرِّ:

"**شرِّدهم أيها الشرُّ، شَرِّد جيرانَ الكتابِ المهمَلِ، ...، شَرِّدِ الكتابَ سطرًا سطرًا، شَرِّدِ الشفقَ، شَرِّقِ الغدَ، ...، اقرأ عليه سيرته، اخذلْه أن يتتبعَ سيرته، لفِّقْ له ما سيلفق الغدُ لغده، ...، املأ جيوبَ الغدِ بأنقاضِ أحفادِهِ، لُمَّ الغدَ الفتاتَ الباقي من خبز الآلهةِ حول صحنكَ أيها الشرّ، انثره لدواجن الباطن ونعام الظاهر، عاليًا كسنين الرحيلِ انثرِ الرمادَ، ...، انثرِ الرمادَ الذي ذرفته الحرائقُ، ...، عاليًا خبئ الحاضرَ عن أتباع القلق، ...، بَخِّرِ الملاكَ القلقَ، ...، دحرجِ الأبديةَ أشبارًا، ...، أربكْني بما لا يُربِك، وزِّعِ المذابحَ أقداحًا متساوية، ...، رتِّبِ الخير الناضجَ مقطّعًا كشرائح اللحم، ...، رتبِ المدنَ الخبزَ مقطعةً في سلال الخبز، ...، دُلّهم أيها الشر على نُصبك، ووبخِ الأفرانَ قليلاً على سهو نارها عن رغيف الأزل، ...، احمله محترقًا، ...، زَيِّنِ الرغيفَ المحترقَ، وجذِّفْ في الرماد"**[٤٠].

إنه إمعانٌ في وصفِ صورةِ الموتِ المتمثلِ في البعد عن الوطنِ، والشعور بالفقد والتيه، كأن النصّين في المجموعتين الشعريتين نصٌّ واحدٌ متكاملٌ، يؤازرُ بعضُه بعضًا، ويُكمِلُ بعضَه بعضًا، ضمنَ مجموعةٍ من التحولاتِ، من الحياةِ ووصفِ السطوةِ فيها للذاتِ، إلى الموتِ ووصفِ السطوة فيه للشر وانسلاخ الإرادةِ من الذاتِ.

كذلك، فقد كانت صورة الذاتِ، في المجموعةِ الأولى، متمثلةً بالتعلق بالجذور ومحاولة المنافحة عنها قدر الإمكان، لكن، في المجموعة الثانية،

صارت صورة الذات متمثلةً بالحديث عن الموت وتصويره في بؤرة الشر، والاحتراق، والأنقاضِ، والمذابح، والرماد، والفُتات، والتشريد، والبعثرة، إلى اللحظة التي يصلُ فيها النصُّ إلى بؤرةِ الضياع: "**إنه الألم يرمُ الموتَ في الرسوم، ...، ألمٌ يرمُ الموتَ نقشًا نقشًا، رمِّمِ الموتَ أيها الشرُّ**"[٤١]؛ لتحتدمَ الصورة الجنائزية في آخر النص: "**ذبحٌ من العدم إلى العدم**"[٤٢].

الخاتمة

لقد شكَّلَ التكرارُ ثيمةً أسلوبيةً استطعنا أن نبينَ تجلياتِها في المجموعتين الشعريتين، مبينين أثرَها في صناعة التحولات الدلالية، وفي تحفيز الحدث، وصناعةِ آفاقه وجمالياته، مما شكلَ، بالاستعانة بها، قيمةً موضوعيةً وإيقاعيةً لافتتين، وأسهمت هذه التقنية في كشف الكثيرِ من الكوامن المضمرة داخل بنية القصيدة لدى سليم بركات، ومدى الارتباط الوثيق بين المجموعتين الشعريتين، رغم المسافة الزمنية التي تفصلُ بينهما.

الهوامش:

(١) ابن معصوم: **أنوار الربيع في أنواع البديع**، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط١، ١٩٦٩، ج٥، ص ص٣٤٥-٣٥٢.

(٢) الربابعة، موسى: "التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية"، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، الأردن، المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٩٠، ص١٦٠.

(٣) نصير، أمل: "التكرار في شعر الأخطل"، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، الأردن، المجلد العشرون، العدد الثامن، ٢٠٠٥، ص٤٩.

(٤) نصير، أمل: " التكرار في شعر الأخطل"، ص٤٩؛ وللاستزادة انظر: الجاحظ: **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط٤، ١٩٤٨، ج١، ص١٠٥.و: القيرواني، ابن رشيق: **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، شرح وضبط: عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٣، ص ٣٦٠. و: السيد، عز الدين: **التكرير بين المثير والتأثير**، عالم الكتب، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٨٦، ص١٣. و: مطلوب، أحمد: **معجم النقد العربي**، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٩، ج١، ص٣٧٠. و: عبابنة، سامي محمد: **التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث**، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ٢٠٠٧، ص٢٠٩. و: رواقة، إنعام: "دائرة التكرار ودلالاتها في بائية ابن الدمينة"، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، الأردن، المجلد الخامس عشر، العدد الثامن، ٢٠٠٠، ص ٢٠٦. و: ربابعة، موسى: **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط١، ٢٠٠١، ص ١٦. و: الجعافرة، ماجد: **قراءات في الشعر العباسي**، مؤسسة حمادة للدراسات، إربد – الأردن، ط١، ٢٠٠٣، ص ٧٩. و: عاشور، فهد: **التكرار في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص ٣٥.

(٥) المبارك، مازن: **نحو وعي لغويّ**، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ١٩٨٥، ص ٢٩.

(٦) المصدر نفسه، ص ١٩٩.

(٧) بركات، سليم: "الجمهرات"، **الأعمال الشعرية**، ص ٢٠٦.
(٨) بركات، سليم: "الجمهرات"، **الأعمال الشعرية**، ص ١٦٢.
(٩) المصدر نفسه، ص ١٦٥.
(١٠) بركات، سليم: "الجمهرات"، **الأعمال الشعرية**، ص ١٩٤.
(١١) المصدر نفسه، ص ١٩٩.
(١٢) المصدر نفسه، ص ٢١٢.
(١٣) بركات، سليم: "الجمهرات"، **الأعمال الشعرية**، ص ٢١٣.
(١٤) المصدر نفسه، ص ٢١٥.
(١٥) بركات، سليم: "الجمهرات"، **الأعمال الشعرية**، ص ٢٢٤.
(١٦) بركات، سليم: "الجمهرات"، **الأعمال الشعرية**، ص ١٧٥.
(١٧) المصدر نفسه، ٢٠٢.
(١٨) المصدر نفسه، ٢١٨.
(١٩) بركات، سليم: "المعجم"، **الأعمال الشعرية**، ص ٥٧٥.
(٢٠) المصدر السابق، ص ٥٧٦.
(٢١) المصدر السابق، ص ٥٧٩.
(٢٢) بركات، سليم: "المعجم"، **الأعمال الشعرية**، ص ٥٩١.
(٢٣) بركات، سليم: "المعجم"، **الأعمال الشعرية**، ص ٥٩٢.
(٢٤) المصدر نفسه، ص ٥٦٦.
(٢٥) بركات، سليم: "المعجم"، **الأعمال الشعرية**، ص ٥٨٨.
(٢٦) بركات، سليم: "المعجم"، **الأعمال الشعرية**، ص ٥٦٤.
(٢٧) لمصدر نفسه، ص ٥٧٥.
(٢٨) بركات، سليم: "المعجم"، **الأعمال الشعرية**، ص ٥٧٨.
(٢٩) بركات، سليم: "الجمهرات"، **الأعمال الشعرية**، ص ١٦٤ – ١٦٥.
(٣٠) بركات، سليم: "الجمهرات"، **الأعمال الشعرية**، ص ١٩٢ – ١٩٣.
(٣١) بركات، سليم: "الجمهرات"، **الأعمال الشعرية**، ص ٢٢٦.
(٣٢) بركات، سليم: "المعجم"، **الأعمال الشعرية**، ص ٥٦٢.

(٣٣) المصدر نفسه، ص ٥٦٦.

(٣٤) بركات، سليم: "المعجم"، **الأعمال الشعرية**، ص ٥٨٣ – ٥٨٤.

(٣٥) المصدر نفسه، ص ٥٩٢.

(٣٦) بركات، سليم: "الجمهرات"، **الأعمال الشعرية**، ص ١٦٢ – ١٦٣.

(٣٧) بركات، سليم: "المعجم"، **الأعمال الشعرية**، ص ١٩٦ – ١٩٧.

(٣٨) بركات، سليم: "المعجم"، **الأعمال الشعرية**، ص ٥٧١.

(٣٩) بركات، سليم: "المعجم"، **الأعمال الشعرية**، ص ٥٨٤ – ٥٨٥.

(٤٠) بركات، سليم: "المعجم"، **الأعمال الشعرية**، ص٥٨٨ – ٥٩٠.

(٤١) بركات، سليم: "المعجم"، **الأعمال الشعرية**، ص ٥٩١.

(٤٢) المصدر نفسه، ص ٥٩٢.