مجلة الدراسات التربوية والعلمية - كلية التربية - الجامعة العراقية
العدد الخامس والعشرون - المجلد السابع - اللغة العربية - حزيران 2025 م
doi.org/10.52866/esj.2025.07.25.20

تجليات التّكرار في عناوين الشاعر خلف دلف.

أ. م. د. سعدون محسن إسماعيل
قسم اللغة العربية، كلية التربية للبنات، الجامعة العراقية.
saadoun.m.ismail@aliraqia.edu.iq

مستخلص:

مع كثرة من تناول التكرار في النصوص الأدبية من الباحثين لم نجد منهم من حدد التكرار في العنونة ميداناً تطبيقياً للدراسة مع أنها ظاهرة كثيرة الورود في الخطاب الشعري الحديث، وقد تكررت الدراسات التي تحدثت عن التكرار في بنية النص، ولحمته الرئيسة، وتغافلت من دون قصد عن العنونة، ولم تتخذها ميدانًا تطبيقيًا للبحث عن تجليات التكرار في العنوان، وعلاقته بالنص.

الأهداف: يحيلنا التكرار إلى كمٍّ كبير من الأسئلة عن آلياته، ودوافعه، ومؤدّاه، لأن لكل ما في النص وظيفة، إذ لم يرد اعتباطًا بل بوعي، وترصّد، وغايات قد تكون مؤجلة إلى حين تلقيها، وهذا هدف البحث، ومسعاه.

المنهجية: لقد سار التكرار في عناوين الشاعر خلف دلف على وفق مستويات عديدة، وقد اتخذ البحث تصنيفات رئيسة اعتمدت الورود المتكررة للشواهد معيارًا لأن الكثرة تشير إلى أسلوبية معتمدة استهدفها الشاعر في خطابه.

النتائج: لقد وظفت شواهد التكرار على وفق قصدية نابعة من حالة شعورية، ودراية كاملة بمؤداها، وفاعلية توظيفها بأسلوبية دلت على تمكن الشاعر من لغته، وتطويع لمفرداتها لبناء دلالي، وصوري كان عماده التكرار.

الكلمات المفتاحية: التكرار، العنوان، الشاعر خلف دلف.

Manifestations of repetition in the titles of the poet Khalaf Dalf

Assistant Professor Dr. Saadoun Mohsen Ismail
Department of Arabic Language, College of Islamic Sciences, University of Iraq.

Abstract :

Despite the large number of researchers who have addressed repetition in literary texts, we have not found anyone who has identified repetition in the title as an applied field of study, even though it is a phenomenon that occurs frequently in modern poetic discourse. Studies that have spoken about repetition in the structure of the text and its main cohesion have been repeated, and they have unintentionally overlooked the title, and have not adopted it as an applied field to search for manifestations of repetition in the title and its relationship to the text.

Objectives: Repetition raises numerous questions about its mechanisms, motives, and implications, because everything in the text has a function. It is not used arbitrarily, but rather consciously, deliberately, and for purposes that may be deferred until they are achieved. This is the aim and purpose of the research.

Methodology: Repetition in the titles of the poet Khalaf Dalf proceeded according to several levels. The research adopted primary classifications, relying on the repeated occurrences of examples as a criterion, as their abundance indicates a stylistic approach the poet intended in his discourse.

Results: The examples of repetition were employed in accordance with an intentionality stemming from an emotional state, a full awareness of their meaning, and the effectiveness of their stylistic use, demonstrating the poet's command of his language and the adaptation of its vocabulary to a semantic and pictorial structure whose foundation was repetition.

Keywords: Repetition, title, poet Khalaf Dalf.

المقدمة:

مما لا شك فيه أن الأصل في ثنائية اللفظ، والمعنى هو المساواة بينهما أي مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وحين تقصر الألفاظ عن المعاني فإنها تميل إلى الإيجاز غير المخل الذي لا يسيء إلى البناء المعنوي، وربما يميل المتكلم إلى الاطناب بزيادة لفظية ذات فائدة يبتغيها.

إن التكرار سمة أسلوبية تميز الاستعمال الأدبي للغة حين تجنح إليه خروجًا، ونأيًا عن (المساواة)، وهي الأصل المفترض في الكلام، وميلًا، وعدولًا، إلى الاطناب لتحقيق السمو الدلالي، وبناء الهوية الإبداعية للنص الأدبي.

لقد تناول الباحثون التكرار بمفهومه التقليدي في مختلف مواطنه في التراث الأدبي العربي، ومع كثرة هؤلاء الباحثين لم نجد منهم من تتبع ظاهرة التكرار في العنونة، وحدد مستوياتها فكان من المفيد أن نتخذ عينة تطبيقية ننبه عبر شواهدها على مستويات التكرار في العنوان، وعلاقتها بالنص، ومن الطبيعي أن تتركز عناية البحث على الأثر الدلالي الذي أحدثه التكرار في أربعة مباحث تطبيقية شُخّصتْ فيها الشواهد التي مثلت ورودًا أسلوبيًا متميزًا للتكرار في العنونة عند شاعر محدث تميز بأسلوب رومانسي مفعم بخيال أخاذ، ووفرة عالية في صوره الشعرية، وتمكن كبير في أفانين اللغة، وأساليبها.

والتكرار أسلوب لغوي فني يشي بالمعاني التي يريد الشاعر العناية بها عبر انشغاله بها، و«يضع في أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها».[1] وهو صورة من صور التناسق الجمالي المنزاح عن الأصل، إذ تقوم اللغة في هذا المقام على المفارقة، فالأصل في الإخبار، والتواصل اللغوي أنْ يقوم على إفراد الألفاظ مرة واحدة، إلَّا إنْ توخى الكاتب، أو المنشئ غاية أخرى في رسالته.

1- التكرار القائم على الحقول الدلالية:

إنَّ التكرار الملاحظ في استقراء الأعمال الشعرية للشاعر خلف دلف يوقفنا على نوعين: أحدهما هو تكرار، أو ترديد لفظة ما في عناوين عديدة، والآخر: وهو نتيجة للنوع الأول، وهو تكرار لفظة ما في العنوان، والنص لغايات سنحاول الوقوف عليها.

في مجموعته الشعرية (لا شيء يا أنتِ) ثمّة عناوين متشابهة تكررت فيها لفظة (الماء)، أو إحدى اشتقاقاتها، وهي: (أنثى الماء)، و(ذاكرة الماء)، و(لوحات مائية)، و(ملامحها والماء)[2]، وهو تكرار سنحاول أنْ نبرهن على أنَّهُ لم يرد اعتباطًا، إنَّما لغاية في نفس الشاعر، ولا سيما أنَّ ثمة عناوين أخرى في المجموعة نفسها قد ضمت ألفاظًا من الحقل الدلالي نفسه(الماء)، وهي:(نهر العلا – جدار المطر- قطرات الظل- قمصان النهر- شواطئ الليل).[3]

---

(1) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1965: 243.

(2) لا شيء يا أنتِ، في الصفحات: 68، 123، 180، 191. وكذلك وردت العناوين الآتية:(جمرة الماء)، (ثورة الماء)، (عرس الماء)، (كسرة خبز قطرة ماء) في مجموعة (خذوا رأسي) في الصفحات: (15، 183، 231، 202) مع عناوين أخرى فيها دلالة الماء نحو: (حواري المطر)، و (أنا والطوفان) في الصفحات: (105، 109) من المجموعة نفسها.

(3) لا شيء يا أنتِ: 80، 118، 175، 185.

في القصيدة الأولى (أنثى الماء) يحيلنا العنوان إلى مركب إضافي يأخذ سمته من المُضاف إليه (الماء)، أي أنَّ الأنثى مائية القسمات، وهذا ينقلنا إلى كل ما للماء من صفات منها لونه الأزرق الذي استمدت منه الأنثى لون عينيها:

على عيونكِ ألقى لونهُ البحرُ
وحاور الماءَ في كأس الضحى السكرُ[1]

وأنَّها سبب لصيرورة الشاعر في البيت الذي استل منه عنوانه ابتداءً، ومن ثُمَّ يتعالق دلاليًا مع أبيات كثيرة في النص:

أنثى من الماء منها الماء صيَّرني
طفلًا وأدركني في أوَّلي الكبرُ
مذ كان وجهك منسيًا أتيتُ أنا
فعادَ نهرُكِ يجري وانطوى الجزرُ[2]

وهي – الأنثى– متوحّدة معه، أزلية كالماء:

من أوّل الماء حتى فيك صرتُ أنا
شيئًا وأمطرني في ثغرك القطرُ
بعضي ببعضك مكتوبٌ بزوايةٍ
وكلّكِ الكلُّ يا كلِّي لهُ الأمرُ[3]

لكنَّه مع كل ما قدمه من مشاعر فقد تراجع في خاتمة أبياته، حين وصف طبائع المرأة بأنَّها كطبائع البحر في غموضه، وخيانته، وعدم استقراره، أو تقلبه المستمر.

وفي قصيدة (لوحات مائية)[4] يحيلنا العنوان إلى دلالة إخبارية، وهي إنَّ النص القادم سيتضمن تشكيلات صورية متعددة، لكن دلالتها غير معروفة بل مبهمة، لذا سنتوقع من النص كشف ماهيّة هذه اللوحات، أو ماهيّة العنوان، ولعل اللوحة الأولى قد تشكّلت منذ الاستهلال، وفاعلية (الماء) في هذه الصورة:

حين اكتشفتكِ كان الماء مكتشفي
وعندما جئتِ ألغى وعدَهُ هدفي[5]

وهي دالة على الماضي حينما أسند الاكتشاف إلى الماء، ثُمَّ في الأبيات التالية تعزز النص بأفعال ماضية معطوفة تعضد من حركية النص وديمومته. ثُمَّ في اللوحة الثانية يُفتتح البيت بماضٍ يتلاعب الظرف(الآن) في زمانيّته، ويحيله إلى آنٍ حاضر مضارع في صورة، أو لوحة مائية جديدة:

أتيتني الآن كي أرثي جراح غدي
لتشرب الكأسَ كأسي ثورةُ اللهفِ
أثرتِ مائي وبي حدّقتُ منبهرًا
على شعورٍ تمطَّى ثائرَ السّدُفِ[6]

ثُمَّ تتكون اللوحة الثالثة القائمة على الرفض، أو النهي:

فلا تصبي لغاتِ النهرِ في طرقي
فقد تذوبينَ قبلي في الصُّدفِ[7]

وهو يسترسل في حكاية لوحة قلقة متأرجحة، تحكي سبب رفضه، مستعينًا بألفاظ من الحقل الدلالي للماء تعضد من (مائية) اللوحة:

ألغيتُ ذاتَ احتراقِ الوقتِ في لغتي
وعدتُ أروي حكايا الموج للجُرْفِ
على شفا قلقٍ جلدي تهوَّر بي
فأسقطتني بها أشياءُ مُنجرفي
على ضفافي رأيتُ الماءَ يشربني
وما امتلأتُ فأغرى كوزه دَنفي[8]

(1) لا شيء يا أنتِ: 68.
(2) لا شيء يا أنتِ: 69.
(3) نفسه: 71. البيتان غير متسلسلين.
(4) نفسه: 180.
(5) نفسه: 180.
(6) لا شيء يا أنتِ: 181. البيتان غير متسلسلين.
(7) لا شيء يا أنتِ: 182.
(8) نفسه: 183.

ثُمَّ ينتقل إلى لوحة مستقبلية ختامية، وهي نتيجة للمُعطى السردي الذي احتوته اللوحات السابقة، وكانت سببًا كي يحكي معاناته، وهذا ما تحيل إليه دلالة سين التنفيس التي تآزرت مع دلالة الفعل (أستريح) في اختيارٍ موفق يحكي رغبة الشاعر وحلمه:

سأستريح ويبقى صوت قبّرتي
على فضائي سيبني قبة السَّرفِ
كل الملائكِ في قرطاسها كتبتْ
أنتِ اكتشافي وسرُّ الماء مكتشفي[1]

إنَّ استقراء المجموعات الشعرية للشاعر خلف دلف يوقفنا على كم كبير من العناوين التي تقوم على تكرار، أو ترديد كلمة من حقل دلالي معين، ثُمَّ نجد أنَّ لهذا الحقل صدًى كبيرًا داخل النص الشعري، يتواءم معه، ويحيل إلى دلالة متناغمة مع العنوان، فضلًا عن العناوين سالفة الذكر، والتي تكررت فيها لفظة الماء في مجموعة (خذوا رأسي)، فقد تكرر الأمر نفسه في مجموعات أخرى، نحو (وفاء الماء)[2]، و(ملامح الماء)[3]، وكذلك العناوين، (ذاكرة الجدار المطر)[4]، (حواري المطر)[5]، و(طقوس الأمطار)[6]، و(بكاء الأمطار)[7]، و(فضاءات أمطار)[8]. وكذلك العناوين التي تضمنت كلمة الوجع: (أوجاع البوح، بقايا الأوجاع، زوايا الوجع)[9]، و(أوجعتني)[10]، و(أوجاع يوسفية، في مقتبل الوجع، سيدة الوجع)[11]، و(أوجاع القلق)[12]، و(بئر الأوجاع، وسيد الوجع)[13]، وهكذا دواليك في معظم المجموعات الشعرية للشاعر.

إنَّ الحقول الدلالية القائمة على جذور دلالية واحدة تعتمد التكرار، أو الترديد ليوحي بالدلالة العامة للنص، ومن ثَمَّ يوحي بالفكرة المسيطرة على الشاعر، ومحاولته إبراز هذه الفكرة لإثبات دلالات مرتبطة بالحقل الدلالي، وإذا ما توحد العنوان، والنص في تضمنهما لحقل دلالي واحد، فإنَّ للعنوان شعرية ركيزتها النص، وهو في الوقت نفسه قد أحالها إلى العنوان، وعضده في إثبات شعريته عبر المواءمة بينهما.

2- المواءمة بين العنوان ونصه القائمة على تكرار الضمائر:

وتبدو المواءمة بين العنوان، وبين نصه ظاهرة كثيرة الورود في شعر الشاعر خلف دلف الحديثي، إذ بدت في تجليات مختلفة متقنة الاستعمال لا تسيء كثرتها إلى الغاية من توظيفها، فهي مقننة، وذات وظائف دلالية تعزز من شعرية العنوان والنص.

في قصيدة (رأيتك يا أنا) يقوم العنوان على بنية لغوية تعتمد خطابًا موجهًا (كاف الخطاب، النداء)، لكن المخاطب هو ذات الشاعر (الضمير) ممَّا يحيل إلى خلخلة دلالية واضحة، عبر الانتقال من المخاطب إلى المتكلم.

لقد قام البناء العنواني على الفاعلية الحاكية المتسلطة على الفعل، والتي تجسدت في فاعلية الضمير (التاء)، في مقابل المخاطب، وهو نفسه

(1) نفسه: 184. البيتان غير متسلسلين.
(2) هي هذه: 224.
(3) هذا أناي: 160.
(4) هذا أناي: 53.
(5) خذوا رأسي: 105.
(6) بقايا عبق: 118.
(7) بستان الآهات: 102.
(8) شلال العبير: 153.
(9) لا شيء يا أنتِ: 76، 94، 137.
(10) وسائد الانتظار: 71.
(11) هي هذه: 126، 130، 173.
(12) هذا أناي: 66.
(13) بقايا عبق: 30، 186.

(الفاعل)، وقد تجسد في الضمير المنفصل المنادى (أنا)، أي أنَّ طرفي التركيب يقومان على الذات المتكلمة، وهذا يشكل ما يمكن أنْ يوصف بالتقاطع عبر ارتداد الخطاب إلى الذات، ليس في الدلالة بل في الخطاب الموجه عبر النداء إلى الذات الحاكية في الآن نفسه، وهو تقاطع يُفترض أنْ ينسحب إلى النص، ليتواءم معه بحيث يغدو ممثلًا لهُ، وعلى هذا الافتراض ستكون القراءة النصية القادمة بحثًا عن مقارباته، واستفهاماته المحتملة.

تحيلنا القراءة الأولى لنص هذه القصيدة إلى تَكرار كبير للضمائر الظاهرة المتصلة، والمنفصلة، وكذا المستترة، وهي تتسم بسمة مشتركة، وهي أنَّها تطابق المتكلم، أو الذات، وتنأى بالنص عن تَكرار الأسماء. إذ إنَّ الضمائر ذات بنية إحالية، وهي الوسيلة الأكثر تأثيرًا في صنع التماسك الدالي للنص الشعري، وتجسيد وحدته العامة واستمراريته، بوصفها تقرن بين البقاء اللفظي، والدلالي، وتجمع بين ما هو لفظي، وما هو معنوي.[1]

وقد استهل الشاعر خلف دلف الحديثي قصيدته بتناغم رائع بين ضمير المتكلم (التاء)، وبين ياء المتكلم، أقام بموجبه استهلالية (عزائيّة) على قصة حزنه:

ألبستُ أحزاني لباس عزائي
ورميت في درب الفناء ردائي
وعجزتُ مني أنْ أرمم هيكلي
وأعيدَ تابوتي بكفّ عنائي
وكسرتُ خاطرة البكاء وأغلقتْ
روحُ النحيبِ مجرَّة الأنواءِ[2]

ثُمَّ يدلف إلى نتيجة آنيّة أحالها إليه مسار حزنه، تتكرس فيها الياء المحيلة إليه رفقة تشتته، وأوهامه بعد أن تكررت تسع مرات في ثلاثة أبيات:

فكأن كُلِّي قد توقّف وقتهُ
وتوارتِ الساعاتُ خلف سمائي
وكأنَّ دربي ليس يدري دربَهُ
وحجارتي تسعى إلى إيذائي
عطشي يشاكسني ومائي لم يزل
تقصيهِ عني غيمةُ الدّهماءِ[3]

ومن ثَمَّ ينتصب الضمير المنفصل (أنا) شامخًا، وهو الأكثر تصريحًا بين الضمائر، إذ يقوم على تعالٍ وسموٍّ روحي:

فأنا بصمتي منكَ أستجدي الأنا
وبشهقةِ التهليلِ طارَ ندائي
أنا لا أريدُ نصائحًا مكرورة
فيها تُعيدُ قوارضُ الخطباء
أدري بأني مخطئٌ متطرِّفٌ
فلقد عرفتُ الله من أخطائي
أنا ربَّما أحتاجُ أكتبُ ما رأتْ
عيني وأطوي بي ثياب عزائي[4]

لقد تعاضدت هذه الضمائر التي يمكن أنْ توصف بـ (الذاتية)، وقامت على تَكرار محمود، إذ تكررت ياء المتكلم ثمان، وستين مرة، ووردت تاء الفاعل تسع عشرة مرة، أمَّا الضمير المستتر (أنا) فقد ورد عشر مرات، فيما ورد الضمير المنفصل (أنا) ست مرات في هذه القصيدة التي بلغ عدد أبياتها أربعة وأربعين بيتًا، أمَّا مجموع تَكرار الضمائر

(1) دور الضمير في صنع الإحالة وتحقيق تماسك النص الشعري، مرداس بشير، د. محمد نجيب صنديد، مجلة التعليمية، كلية الآداب واللغات والفنون- جامعة جيلاني ليابس- الجزائر، المجلد 13، العدد 2، جوان 2023: 352.

(2) لا شيء يا أنتِ: 130.

(3) لا شيء يا أنتِ: 132.

(4) نفسه: 133 – 136.

فقد بلغ مائة، وثلاث مرات.

لقد طغت الذات الحاكية على النص، ووسمته بوسمها، وأفلحت عبر التكرار في المواءمة بين دلالة العنوان، ودلالة القصيدة، في سعيها الدؤوب لتحقيق شعرية النص، وعنوانه.

3- تكرار حرف الواو:

ثمّة أسلوبية معاصرة تُحسب لها الجدّة في الاستعمال لدى الكثير من الشعراء المُحدثين، ألا وهي كثرة ورود حرف الواو سواء أكان عطفًا أم بمعانيه الأخرى، ولا سيما في مطالع القصائد، ومن هؤلاء الشعراء، السياب الذي عُرف بهذه السمة، وقد كثر ورود الواو لديه، وثمّة من أحصاها من الباحثين، وقد وجد أنَّ الواو العاطفة قد تكررت في شعر السياب أربعة آلاف ومائة وخمس وسبعون مرة بمعانٍ عدة.[1]

نحو قوله في قصيدة (في السوق القديم):

الليل، والسوق القديم.
خفتت به الأصوات إلّا غمغمات العابرين
وخطى الغريب وما تبثُّ الريح من نغم حزين
في ذلك الليل البهيم
الليل، والسوق القديم، وغمغمات العابرين
والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب

وكذلك قول البياتي في قصيدة (سوق القرية):[2]

الشمسُ والحمرُ الهزيلةُ والذبابْ
وحذاءُ جندي قديم
يتداولُ الأيدي، وفلاحٌ يحدقُ في الفراغْ:
((في مطلع العام الجديدْ
وسأشتري هذا الحذاء)).[3]

وهكذا انسابت (الواوات) إلى نهاية النصين، إلّا أنَّ هذه الأسلوبية قد تغيرت عند شاعرنا، إذ استعمل الواو في عناوينه بشكل لافت، فيما لم يُستعمل الواو في عناوين الرواد الثلاثة، نازك الملائكة، والسياب، والبياتي -مثلًا- إلّا في عنوانين أحدهما لنازك الملائكة وهو (ولكنها ستكون الأخيرة)[4]، والآخر للبياتي وهو (وكيف أطير؟)[5]، فيما لم يستعمل السياب الواو في أي من عناوينه.

وقد وردت الواو في مطالع عناوين كثيرة لدى الشاعر خلف دلف، وهي تنضوي تحت صنف (الواو التي بحسب ما قبلها)، وهي: «حرف مبني على الفتح لا محل له من الإعراب تأتي في أول الكلام، ولا تحمل معنى «ربّ» ولا العطف، ولا القسم»[6]، ويفسر مجيء هذه الواو هو انها عطف على كلام سابق، أو هي إحالة الزمن الحالي، أو المضارع إلى أوانٍ ماضٍ مفتوح التأويل، أي إنَّها إحالة مفتوحة المدى لكل الاحتمالات، والتأويلات على وفق خلفية المتلقي، وسعة مدركاته الأدبية، والملاحظ أنَّ عنونة الشاعر خلف دلف التي اقترنت بالأفعال في جلّها قد اقترنت بفعل ماضٍ سواء أكان الاقتران مباشرًا نحو(ورجعت لي)[7]، و(عكستِ وجهك)

(1) دلالة واو العطف، وظواهر استعمالها في شعر السياب، د. ظاهر محسن كاظم، مجلة كلية الفقه، المجلد 2013، العدد 17، 30 حزيران، 2013.

(2) الأعمال الكاملة، بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1986: 1/21.

(3) أباريق مهشمة، عبد الوهاب البياتي، دار الآداب، بيروت، ط4، 1996: 37.

(4) شجرة القمر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1968: 73.

(5) ملائكة وشياطين، عبد الوهاب البياتي، دار الكشاف، بيروت، 1950: 73.

(6) معجم الإعراب والإملاء، أميل بديع يوسف، دار اشريفة، الجزائر، د ت: 448.

(7) هذا أناي: 204.

[1]، و(خنتِ عهدي)[2]، و(ووقفت عندك)[3]، أو غير مباشر نحو: (ولأنك جئت)[4]، و(أنت لو شئت) [5]، و(منذ أنْ جئت)[6]، وهذه العنونة تحيل على وفق المواد المستهل بها إلى بناء تتشكل بموجبه صورة شعرية عمادها زمنان حاضرٌ، وماضٍ، ومن ثمَّ تحيل هذه الصورة إلى نص قادم مبشرةً بدلالته الكلية.

وعبر إضافة حرف الواو الى الجملة العنوانية إضافة مرنة سلسة، وليست قسرية تغيّا الشاعر منها إحداث ربط فكري بين النص القادم، وبين نصوص سابقة تُستَحضر في الذاكرة شرطها الأساس نباهة المتلقي، والمامه بإرث أدبي يبني بموجبه تركيبات لغوية معطوفة، وإن كانت عبر أثير الذاكرة.

4- التناص بوصفه تكرارًا:

لقد أبرزت الشعرية الحديثة أثر المتلقي بوصفه قارئًا، ومنتجًا للدلالة في آنٍ واحد، عبر آليات متعددة، منها التناص القائم على تأويل المتلقي اعتمادًا على مخزونه المعرفي، والأدبي، لاستدعاء علاقات مباشرة، أو غير مباشرة وجدها في النص، وهي قائمة على تَكرار نصوص سابقة، والتناص على وفق وصف رائدته جوليا كريستيفا فسيفساء يبنى عليها النص، ويتشكل على هيئتها[7]، وهو آلية ليست مستحدثة إذ عُرفت قديمًا ضمن مفاهيم أخرى كالسرقة، والغصب، والإغارة، والأخذ وغيرها، ولعل من الإشارات المبكرة وصف الأصمعي (216هـ) لها بالسرقة عند حديثه عن شعر النابغة الجعدي[8]، والفرزدق[10]، وإن كانت بعيدة عن المفهوم الذي نتحدث عنه، ويبدو تعبير المتنبي أقل حدَّة، وأكثر واقعية من الأصمعي في تعليله لهذه الحالة حين قال: «الشعر جادة وربما وقع حافر على حافر»[11]، في رده على اتهامه بأخذ معاني أحد أبياته من قول أحد الطائيَّين.[12]

ويتجلى ميدان التناص العملي، وكينونته باعتماده على النصوص الغائبة، وهنا تتجلى ثنائية الحضور، والغياب، إذ يقوم الحاضر، وينبني أُسّه على غائب، وتلك مفارقة مقبولة جدًا في أعراف التناص، إذ ظهر مصطلح (النص الغائب) في ظل الاتجاهات النقدية الحديثة، ويعني إدراك العمل الأدبي عبر علاقته بالأعمال الأخرى؛ لأنَّهُ تشكيل لنصوص سابقة، ومعاصرة صيغت بشكل جيد، فلا حدود بين نص، وآخر، فالنص يأخذ من آخر، ويعطي في آن واحد.[13]

لم تُعنَ هذه الدراسة بفاعلية التناص في النصوص الشعرية، وإنَّما عنيت بفاعلية التناص العنواني،

(1) أوراق اليقطين: 192.
(2) نفسه: 201.
(3) هي هذه: 142.
(4) لا شيء يا أنتِ: 209.
(5) وسائد الانتظار: 174.
(6) هذا أناي: 218.
(7) مقولتها (إنَّ كل نص هو عبارة لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى)، نقلًا عن: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، عبد الله الغذّامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006: 16.
(8) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995: 82.
(10) نفسه: 135.
(11) الواضح في مشكلات شعر المتنبي، أبو القاسم الأصفهاني، تحقيق: محمد الطاهر ابن عاشور، الدار التونسية للنشر، 1968: 10.
(12) أبو تمام، أو البحتري.
(13) النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزَّام، اتحادالكتاب العرب، دمشق، 2001: 10.

لتحقيق الانفتاح الدلالي، والإيحائي، عبر التلاقح المعرفي، والثقافي جرَّاء تداخل النصوص، وتكرارها في التشكيلات العنوانية للشاعر خلف دلف.

ويبدو التناص الديني ظاهرًا في بعض عناوين الشاعر خلف دلف، وهو نوع رئيس من أنواع التناص، ويتجلى في «تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف، أو الخطب، أو الأخبار الدينية مع النص الأصلي»[1]، وقد وظّف الشاعر بعض الجوانب من القصص القرآني، ففي العنوان (أوجاع يوسفية)[2] لتناسب هذه القصة مع نصه، ومحاولة منه لإثراء القصيدة بمعاني الظلم، والألم التي تستدعيها في مخيلة المتلقي، وفي عنوان آخر متناص مع القصة نفسها عنون قصيدةً لهُ بعنوان (زليخا)[3]، وهو هنا يستدعي رمزية الحب، ومحاولة الاغواء، والندم جرَّاء ما أصاب الحبيب من أذًى، وألم، وهو ما نجده ظاهرًا في الدلالة العامة للنصين، إذ قال في (أوجاع يوسفية):

سجْني بأنفاسي بهِ أتصوّفُ
وأقيمُ قداسَ الجنونِ وأهتفُ
قدُّوا قميصي فاحتميتُ بأضلعي
وعيونُ ربي فوقنا تستشرفُ
قاومتُ مُذ صاحتْ بهيتْ لحجْرِها
فتهيأتْ روحي وعدْتُ أسوّفُ
أنا يوسفٌ وأبي يفتِّشُ عن أنا
فمتى سيرجعُ من متاهتي يوسُفُ؟
يعقوبُ عاد وعينهُ ما أبصرتْ
إلَّا الضباب فمن لعيني يكشفُ؟[4]

و يستعير من النص القرآني نفسه لفظًا يناسب نصه، ومن ثُمَّ يكرره في تركيب عنواني وهو (غيابة الصبح)[5]، وهو ما يحيل حتمًا إلى التركيب القرآني (غيابة الجب)، وقصة النبي يوسف (عليه السلام)، وما عاناه في البئر بعد أنْ لاقى من إخوته ما لاقى.

وتبدو تناصّات عناوين خلف دلف ذات المرجعية الأدبية تَكرارا لعناوين بعض القصائد المعروفة التي تحتفظ بها الذاكرة الأدبية، وهي ذات معطيات أدبية معروفة كوّنت منبعًا خصبًا للأجيال، وقد سعى الشاعر إلى أنْ تتربع هذه العناوين في صدارة نصوصه الأدبية، دالة لخلاصة تجربة أدبية متوارثة، ومعارف، وخبرات سابقة منها عنوانه: (لا تطرق الباب)[6] وهو تَكرار للعنوان نفسه للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد[7]، وعنوانه (طوق الياسمين)[8] وهو تَكرار لأحد عناوين الشاعر نزار قباني[9]، وعنوانه (حديث الروح)[10] الذي كرر العنوان نفسه للشاعر محمد إقبال[11]،

---

(1) التناص نظريًا وتطبيقيًا، الدكتور أحمد الزغبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000: 37.
(2) هي هذه: 126.
(3) شلال العبير: 103.
(4) هي هذه: 126 – 129. الأبيات غير متسلسلة.
(5) بستان الآهات: 142.
(6) هي هذه: 231.
(7) عبد الرزاق عبد الواحد يبكي جمهور الفجيرة ويضحكهم، موقع الفجيرة اليوم: fujairhtoday. ae، وقد ألقى الشاعر هذه القصيدة خلال مشاركته في ملتقى الفجيرة الإعلامي الثالث في 19، أبريل، 2019.
(8) لا شيء يا أنتِ: 86.
(9) الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت: 323/ 1.
(10) مدن الغبار: 86
(11) ديوان محمد إقبال، إعداد: سيد عبد القادر الفَوري، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط3، 2007: 93/ 1، 101، والعنوان (حديث الروح) هو العنوان الذي

وهو في هذه العناوين يتناص تناصًا مباشرًا عبر ما يسمى بقانون الاجترار في التناص، الذي يستمد فيه الأديب نصه من زمن سابق لهُ مكررًا لهُ بوعي كامل[1]، أمَّا عنوانه (مسيح الجراح)[2] فهو تناص وتَكرار جزئي مع عنوان ومضمون قصيدة السياب (المسيح بعد الصلب)[3]، وهو في هذا العنوان يلجأ إلى قانون (الحوار) في التناص الذي يعتمد على القراءة المعمقة للنص السابق، لرفد النص الجديد ببنيات النص السابق.[4]

لقد قامت التناصات السابقة على تكرار لفظي، أو دلالي وتشكلت على وفقه صور شعرية ذات تفاصيل جديدة ألّمت بالموضوعية الجددية للنص، وألبسته لبوسًا جديدًا مُحلًى بوشي قديم.

بهذه الطرائق من التعتيب العنواني خطط الشاعر خلف دلف هيكلية قصيدته متخذًا من العنونة سلّمًا يرتقيه متساميًا الى دلالات جديدة.

الخاتمة

للتكرار تجليات عديدة تتولد جراء وروده في النص، كما أن لوروده في العنوان تجليات أخرى قد تختلف من شاهد إلى آخر يتوقف اكتناهها على المتلقي، ومستواه اللغوي، والأدبي، وقد صُنِّفت في هذا البحث في محاولة لحصرها ضمن أطر معينة، وهي وإن اتفقت في أبوابها الرئيسة إلا انها تبدو مختلفة في تفصيلاتها.

تجلى التكرار المعتمد على ألفاظ من حقل دلالي واحد في عناوين الشاعر، أو عبر تكرارها في النص وشكلت ملمحًا أسلوبيًا دالًا، وقامت بين هذه العناوين، ونصوصها علاقة دلالية ذات مواءمة، وتناغم، وكان لها حضور آخر اعتمد تكرار الضمائر تكرارًا دالًا في العنوان، والنص.

وقد كان لتكرار حرف الواو في العنوان تجليات غيرت من دلالاته، واتجاهاته، فيما كان التناص في العنونة تكرارًا لعناوين، أو دلالا ت سابقة حققت انفتاحًا دلاليًا للعنوان، ونصه عبر التلاقح المعرفي الذي كرّسه التناص، وتجليه عبر التكرار.

لقد تجلت في شواهد التكرار مقصدية الشاعر، وسعيه الدؤوب لبناء دلالي متميز لم يضع سدًى، بل تجلى بصور شعرية، ودلالات وَلود وسّعتْ من رؤى العنوان، ومدياته، ولم تجعله متقوقعًا أسير ذلك الحيز المكاني الضيق السابق للقصيدة بل متعالقًا مع النص سائحًا معه في مديات رحيبة.

المصادر والمراجع:

- أباريق مهشمة، عبد الوهاب البياتي، دار الآداب، بيروت، ط4، 1996.
- أوراق اليقطين، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر، 2021.
- الأعمال الكاملة، بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1986.
- الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت.
- بقايا عبق، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر، ط1، 2019.
- ديوان محمد إقبال، إعداد: سيد عبد القادر الفَوري، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط3، 2007.

عرف للقصيدتين (الشكوى) و (جواب الشكوى) للشاعر محمد إقبال، وقد ترجمها الشاعر الصاوي شعلان.

(1) النص الغائب: 55.

(2) شلال العبير: 26.

(3) ديوان بدر شاكر السياب: 457/ 1.

(4) النص الغائب.

– دلالة واو العطف، وظواهر استعمالها في شعر السياب، د. ظاهر محسن كاظم، مجلة كلية الفقه، المجلد 2013، العدد 17، 30 حزيران.
– هي هذه، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر، 2019.
– هذا أناي، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر، 2022.
– الواضح في مشكلات شعر المتنبي، أبو القاسم الأصفهاني، تحقيق: محمد الطاهر ابن عاشور، الدار التونسية للنشر، 1968.
– وسائد الانتظار، خلف دلف الحديثي، 2016.
– مدن الغبار، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر، 2018
– الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995.
– ملائكة وشياطين، عبد الوهاب البياتي، دار الكشاف، بيروت، 1950.
– معجم الإعراب والإملاء، أميل بديع يوسف، دار اشريفة، الجزائر، د ت.
– لا شيء يا أنتِ، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر، 2022.
– النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزَّام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
– عبد الرزاق عبد الواحد يبكي جمهور الفجيرة ويضحكهم، موقع الفجيرة اليوم: fujairhtoday. ae، ملتقى الفجيرة الإعلامي الثالث، 2019.
– قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1965.
– شجرة القمر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1968.
– شلال العبير، خلف دلف الحديثي، دار جانودي، دمشق، 2011.
– التناص نظريًا وتطبيقيًا، الدكتور أحمد الزغبي، مؤسسة عمون للنشر، الأردن، ط2، 2000.
– الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، عبد الله الغذّامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006.
– خذوا رأسي، خلف دلف الحديثي، مطبعة اليسر: 2020.