التكرار وجمالياته في الشعر

قرءاة في شعر سالم عباس خُدادة

الدكتور محمد فؤاد نعناع

أستاذ الأدب العربي المساعد
كلية التربية الأساسية – دولة الكويت

إصدار يوليو لسنة ٢٠٢٢م
شعبة النشر والخدمات المعلوماتية

.

التكرار وجمالياته في الشعر

قرءاة في شعر سالم عباس خُدادة

ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى كشف جمالية التكرار في شعر أحد شعراء الكويت المعاصرين، وهو سالم عباس خُدادة، ويقوم على مدخل لبيان مفهوم التكرار، ومحورين يشملان شكلين أساسيين من أشكاله.

خُصِّص المدخل لبيان مفهوم التكرار بوصفه وسيلة من وسائل الأسلوب الفني في صنعة الشعر، ونظرة البلاغيين العرب القدماء إليه بوصفه وسيلة من الوسائل الأدبية البارزة في النص القرآني الكريم والأدبي. ويُضاف إلى ذلك تحديد بواعث التكرار وخطورته وأشكاله وما يتعلق بها من مفاهيم التكرار في البلاغة العربية القديمة.

تناول المحور الأول أحد أشكال التكرار، وهو تكرار النسق والصيغ القائم على تكرار تركيب نحوي وأنماطه، وهو ما سُمّي بتكرار النمط النحوي.

أما المحور الثاني فتناول تكرار اللازمة البنائية، فحدد مفهومها، وأشكال تكرارها في بنية القصيدة.

التكرار وجمالياته في الشعر

قرءاة في شعر سالم عباس خُدادة

مقدمة

يهدف هذا البحث إلى كشف جمالية التكرار في شعر أحد شعراء الكويت المعاصرين، وهو سالم عباس خُدادة[1]، ويقوم على مدخل لبيان مفهوم التكرار، ومحورين يشملان شكلين أساسيين من أشكاله، وقد خُصِّص المدخل لبيان مفهوم التكرار بوصفه وسيلة من وسائل الأسلوب الفني في صنعة الشعر، ونظرة البلاغيين العرب القدماء إليه بوصفه وسيلة من الوسائل الأدبية البارزة في النص القرآني الكريم والأدبي. ويُضاف إلى ذلك تحديد بواعث التكرار وخطورته وأشكاله وما يتعلق بها من مفاهيم التكرار في البلاغة العربية القديمة.

وقد تناول المحور الأول أحد أشكال التكرار، وهو تكرار النسق والصيغ القائم على تكرار تركيب نحوي وأنماطه، وهو ما سُمِّي بتكرار النمط النحوي، أما المحور الثاني فتناول تكرار اللازمة البنائية، فحدد مفهومها، وأشكال تكرارها في بنية القصيدة. ولقد استند البحث على النصوص الشعرية الواردة في ديواني الشاعر: (وردة وغيمة.. ولكن)، و(رثاء القمر)، وعلى كتب البلاغة والنقد القديمة والحديثة التي عُنيت بجماليات التكرار الفنية.

والله أسأل أن يوفق ويعين

---

[1] شاعر وأكاديمي كويتي حاصل على درجة الدكتوراة من كلية دار العلوم بجامعة القاهرة ١٩٩٢، وهو أستاذ البلاغة والنقد الأدبي في قسم اللغة العربية وآدابها بكلية التربية الأساسية في الكويت. من كتبه: التيار التجديدي في الشعر الكويتي، الكويت ١٩٨٩، وغموض الشعر في النقد العربي، القاهرة ١٩٩٤، وعن المنهج في دراسة الأدب، مكتبة دار العروبة بالكويت ٢٠٠٣، وعبد المحسن الرشيد – الشاعر والشاعرية، سلسلة كتاب رابطة الأدباء، الكويت ٢٠٠٢، والعروض التعليمي (بالاشتراك)، ١٩٩٧. وصدر للشاعر ديوانان: (وردة وغيمة.. ولكن)، دار الترجمة بالكويت ١٩٩٥، و(رثاء القمر)، الكويت ٢٠١٦. وهما اللذان يقوم بحثنا عليهما. وله دراسات منشورة في مجلات علمية محكّمة، وأخرى ثقافية كثيرة، إضافة إلى عنايته (بالاشتراك مع الشاعر الكويتي خليفة الوقيان) بنشر ديوانين للشاعر أحمد العدواني، وهما: ديوان أوشال، الكويت ١٩٩٦، وديوان صور وسوانح، الكويت ٢٠٠٧.

تمهيد :مدخل إلى مفهوم التكرار

تعود كلمة التكرار/ التكرير إلى الأصل اللغوي (الكرّ)، ويعني لغةً الرجوع والعودة، فقد ورد في كتب اللغة والمعاجم أن الكَرّ: الرجوع. يقال كرَّه وكَرَّ بنفسه، يتعدّى ولا يتعدّى. والكَرّ: مصدر كرَّ عليه يكُرُّ كَرّاً وكُروراً وتكراراً: عطف. وكرَّ عنه: رجع. وكرَّرت الشيء تَكراراً وتكريراً[٢]. ويُعَدُّ التكرار "وسيلة أساسية من وسائل الصنعة الشعرية"[٣]، كما "يُعَدّ وسيلة بلاغية ذات قيم أسلوبية"[٤]، ولذا يُنظَر إليه بوصفه من جماليات الأسلوب الفني في صنعة الشعر؛ ذلك أن "تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضرورياً لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه شرط كمال أو محسن أو لعب لغوي"[٥]. ومن هنا فقد ذهبت الدراسات النقدية الحديثة إلى أن "البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي، ومن ثم تخلق وضعاً شديد التعقيد، فهذه القصيدة أو تلك تمثل بذاتها نصاً كلامياً، وهذا النص ليس في الحقيقة نظاماً بل هو إحداث جزئي REALIZATION للنظام، ولكنه باعتباره لوحة شعرية للعام يقدم نظاماً كلياً تتحقق من خلاله الموقعية التكرارية بالكامل، وهي موقعية يتمثل محورها الأساسي فيما يدعى بالتوازي PARALLELISM"[٦]. وكما ذهبت هذه الدراسات إلى أن هذه البنية التكرارية أصبحت تشكّل في القصيدة الحديثة "نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفّر للبنية التكرار أكبر

---

[٢] ينظر: الصحاح في اللغة: الجوهري، تح أحمد عطار، دار الكتاب العربي بالقاهرة، ١٩٥٦، ولسان العرب: ابن منظور، دار صادر ببيروت، بلا تاريخ، (كرر). يُذكَر أننا سنعرّف المصادر والمراجع تعريفاً كاملاً عند الاقتباس للمرة الأولى فقط.

[٣] المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي وعربي): محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة ٢٠٠٣، ص ٩١.

[٤] سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور: محمد العبد، مجلة فصول مج ٧، ع ١ – ٢، القاهرة ١٩٨٧، ص ١٠١.

[٥] تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، ٢٠٠٥، ص ٣٩.

[٦] تحليل النص الشعري (بنية القصيدة): يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، ١٩٩٥، ص ٦٤.

فرصة ممكنة لتحقيق التأثير من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية الصرف لتصبح أداة موسيقية– دلالية في آن معاً"[٧].

ولئن أشارت بعض الدراسات الحديثة إشارة موجزة إلى أن المراد بالتكرار "إعادة ذكر كلمة أو عبارة، بلفظها ومعناها في موضع آخر أو مواضع متعددة من نص أدبي موحّد"[٨]، فإن هناك دراسات فصّلت في ماهية التكرار وكشف دوره في بيان الحالة النفسية والفكرة التي يريد الشاعر تقديمها، بحيث غدا مصطلحاً، كما ذهبت نازك الملائكة من أن التكرار "إلحاح على جهة هامة من العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامناً في كل تكرار يخطر على البال. فالتكرار يسلّط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر، ويحلل نفسية كاتبه... فالتكرار يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما"[٩]، إضافة إلى أن التكرار "أسلوب تعبيري يصور اضطراب النفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر، وهو منبّه صوتي يعتمد الحروف المكوّنة للكلمة في الإشارة، وعلى الحركات، إذ بمجرد تغيير حركة يتغيّر المبنى، ويتغيّر النغم"[١٠].

ولعلّ ما جاءت به هذه الدراسات النقدية الحديثة حول التكرار وأهميته ليس جديداً كل الجدة، فقد كان "يُقصَد به في البلاغة العربية: دلالة اللفظ على المعنى مردداً، لتأكيد غرض من أغراض الكلام، أو المبالغة فيه"[١١]. ولذا فقد نظر إليه البلاغيون والنقاد العرب على أنه وسيلة من

---

[٧] القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ٢٠٠١، ص ١٩٣.

[٨] البحث البلاغي عند العرب (تأصيل وتقييم): شفيع السيد، دار الفكر العربي بالقاهرة، ١٩٨٧، ص ١٧١.

[٩] قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين ببيروت، ط. ٧، ١٩٨٣، ص ٢٧٦– ٢٧٧.

[١٠] البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر: عبد الرحمن تبرماسين، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط٣، ٢٠٠٣، ص ١٩٤.

[١١] معجم مصطلحات الأدب: الإشراف العام فاروق شوشة ومحمود علي مكي، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ٢٠٠٧، ١/ ٤٧.

الوسائل الأسلوبية البارزة في النص القرآني والأدبي، فقد تحدّث ابن قتيبة عن تكرار الكلام والزيادة فيه، وبيّن أن من مذاهب العرب "التكرار: إرادة التوكيد والإفهام، كما أن من مذاهبهم الاختصار: إرادة التخفيف والإيجاز"[١٢]. وتحدّث أبو هلال العسكري عن التكرار في سياق حديثه عن الإطناب مستعرضاً بعض الآيات القرآنية والأشعار الجاهلية التي ورد فيها التكرار، ومبيناً الغاية من ذلك[١٣]. كما فصّل ابن رشيق حديثه عن تكرار الاسم في الشعر والأماكن التي يقع فيها، والغاية المرجوة منه، فهو يأتي على التشويق والاستعذاب أو التعظيم والتنويه والإشادة والتفخيم أو التقرير والتوبيخ وشدة التوضيع بالمهجو، أو الوعيد والتهديد، أو التوجع والتفجع، أو الاستغاثة، أو التهكم والازدراء والتنفير، أو لبيان مكان الفجيعة وشدة القرحة[١٤]. ولعل أبرز بواعث التكرار تعود إلى[١٥]:

١ الطبيعة الإنسانية: ذلك أن التكرار جزء من الحياة الكونية للإنسان.

٢ اللغة: لأن طبيعة اللغة التركيبية قائمة على النمطية، فالتكرار أو التماثل أمر لازم في اللغات البشرية كلها، كون المعاني أكثر من الألفاظ، مما يستدعي إعادة الألفاظ بأوجه مختلفة من الدلالات والهيئات.

٣ طبيعة الشعر: تسهم في إحداث التكرار، فالشعر قائم على نمطية منه، وليست بحور الشعر وتفعيلاتها والروي والقافية إلا من باب التكرار الواجب في الشعر العمودي، والمحبب في شعر التفعيلة.

---

[١٢] تأويل مشكل القرآن: ابن قتيبة، شرح وتعليق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة، ١٩٥٤، ص ١٨٢.

[١٣] كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر): أبو هلال العسكري، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة، ١٩٥٢، ص ١٩٠– ١٩٤.

[١٤] العمدة في صناعة الشعر ونقده: ابن رشيق القيرواني، تح النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ٢٠٠٠، ص ٦٩٨– ٧٠٦. وينظر: أنوار الربيع في أنواع البديع: ابن معصوم المدني، حققه وترجم لشعرائه: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان بالنجف الأشرف، ١٩٦٨، ٥/ ٣٤٥– ٣٥٠.

[١٥] ينظر: جماليات التكرار في ديوان "رجل بربطتي عنق" لنصر الدين حديد: أميرة عربي، رسالة ماجستير، مقدمة في جامعة محمد خيضر، بسكرة، ٢٠١٤/٢٠١٥، ١٥–١٧، والتكرار وقيمه الأسلوبية في ديوان مُدُن المنافي لروضة الحاج: حسام الدين دفع الله عبد الله، مجلة النيلين، مج ٤ ع ٣، سبتمبر ٢٠١٩، ص ١٠٧– ١٠٨.

٤ الأثر النفسي: ولعله من أكثر العوامل المسببة للتكرار، لما يحدثه من إعادة لما وقع في القلب، واستقر في الوجدان، ولما له من دلالة على سيطرة فكرة ما على الشاعر.

٥ الشاعر نفسه: قد يكون سبباً في التكرار إذا قصد ذلك عمداً فيما يكرر، وذلك لفائدة يريدها الشاعر قد تكون للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو التعظيم أو التحقير أو التلذذ بذكر المكرر، إضافة إلى ما يحدثه التكرار من التماسك الشعوري والإيقاعي والمعنوي، سواء أكان ذلك في القصيدة أو المقطع الشعري.

ولعل الباحث يستنتج من آراء النقاد أن أهمية التكرار بوصفه وسيلة أسلوبية تعود إلى أمرين أساسيين متعلّقين بالنص الشعري، الأول: يتعلق بما يحدثه من إيقاع، ذلك أن "التكرار الإيقاعي ينظر إليه من أقدم العصور باعتباره أحد المعالم الأساسية للشعر"[١٦]، والثاني: يتعلق بكشفه عن الحالة النفسية لمبدعه، ذلك أنه "كلما تشابهت البنية اللغوية فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة"[١٧]. وبتعبير آخر فلعلّ أهمية التكرار تعود إلى أنه "جمع بين وظيفتين جمالية ونفعية، وذلك باستغلال فضاء القصيدة شكلاً ومعنى وتوزيعاً. فأما التوزيع فيقوم على النظام والتناسق في هندسة القصيدة وتوزيع حروفها، وإذا ارتبط ذلك بالمعنى كان زيادة فيه. أما من ناحية الشكل فتغدو القصيدة ذات وظيفة وقيمة جمالية"[١٨]. وبناء على ذلك فإن الدراسات النقدية الحديثة لم تقتصر على مفهوم البلاغيين القدماء للتكرار، كما ذكرنا من قبل عند ابن قتيبة والعسكري وابن رشيق، وما وقفوا عنده وقفات متفرعة في دراساتهم البلاغية، مما اصطلحوا عليه، مثل: التشطير[١٩]، والتصدير[٢٠]، والتقسيم[٢١]، والتفصيل[٢٢]، والتطريز[٢٣]، والمجاورة[٢٤].

---

[١٦] تحليل النص الشعري: يوري لوتمان، ص ٧٣.

[١٧] تحليل الخطاب الشعري: محمد مفتاح، ص ٣٩.

[١٨] البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر: عبد الرحمن تبرماسين، ص ١٩٧– ١٩٨.

[١٩] هو أن يقسم الشاعر كلاً من صدر بيته وعجزه شطرين، ثم يسجع كل شطر منهما، لكنه يأتي بالصدر مخالفاً للعجز في التسجيع. ينظر: أنوار الربيع: ابن معصوم ٣١٠/٦، والقافية والأصوات اللغوية: محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٧٧، ص ١٠٨.

[٢٠] ويسمَّى رد العجز على الصدر، وهو "أن يقع أحد اللفظين في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو عجزه، أو صدر المصراع الثاني". ينظر أنوار الربيع: ابن معصوم ٩٣/٣، ويُسمّى الترديد. ينظر: البديع =

إن خطورة التكرار تكمن فيمن ينظر إليه بوصفه وسيلة أسلوبية سهلة المنال ليسدّ به عجزه عن التعبير أو ليحشو به ثغرات الوزن والإيقاع. والحق أن التكرار وسيلة أسلوبية جمالية شأنها شأن الوسائل الجمالية الأخرى التي لا تحقق الهدف منها لمجرد الاتكاء عليها دون دراية بها، ودون إدراك لفاعليتها في البنية الشعرية؛ ذلك أنه يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية. إنه في الشعر مثله في الكلام، يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحسّ اللغوي والموهبة والأصالة"[٢٥].

واستناداً إلى هذا المفهوم الحديث للتكرار فإنه يقع بتكرار حرف أو كلمة في بيت أو سطر شعري أو تكرار تركيب نحوي أو بيت أو مقطع شعري سواء أكان بناء التكرار بناء رأسياً أو بناء

في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، تح أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مكتبة مصطفى البابي بمصر، ب. ت.، ص٥١.

[٢١] هو أن يقسَّم المعنى بأقسام تستكمله، فلا تنقص عنه، ولا تزيد عليه. ينظر: البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، ص ٦١.

[٢٢] هو "أن يأتي المتكلم بشطر بيت من شعر له متقدم في نثره أو نظمه، صدراً كان أم عجزاً، يفصل به كلامه بعد أن يوطئ له توطئة ملائمة". ينظر: أنوار الربيع: ابن معصوم ١٦٦/٦.

[٢٣] هو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون فيها كالطراز في الثوب. ينظر: كتاب الصناعتين: العسكري، ص ٤٥٢، والقافية والأصوات اللغوية: محمد عوني عبد الرؤوف، ص ١١٥، وعلى نحو أكثر تفصيلاً: أنوار الربيع: ابن معصوم ٣٤٢/٥.

[٢٤] تردد لفظتين في البيت ووقوع كل واحدة منهما بجانب الأخرى أو قريباً منها من غير أن تكون إحداهما لغواً لا يحتاج إليه. ينظر: كتاب الصناعتين: العسكري، ص ٢٦٧، ومعجم المصطلحات البلاغية وتطورها: أحمد مطلوب، الدار العربية للموسوعات ببيروت، ط. ١، ٢٠٠٦، ٤١٣/٣، والقافية والأصوات اللغوية: محمد عوني عبد الرؤوف، ص ١٠٩.

[٢٥] قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص ٢٦٣ – ٢٦٤.

أفقياً، أو كان في مطلع القصيدة/ المقطوعة أو في متنها أو خاتمتها، ومن هنا فقد وزّع النقاد هذا التكرار على ألوان كثيرة[٢٦].

ولعل ما سيقوم به بحثنا من دراسة شكلين أساسيين من التكرار يتضمنان أغلب ألوانه وأنواعه، وهما ما سميناه تكرار النسق والصيغ، وتكرار اللازمة البنائية في شعر سالم عباس خدادة المنشور في ديوانيه: "وردة وغيمة.. ولكن" و"رثاء القمر".

١ – تكرار النسق والصيغ

يُعَدّ تكرار النسق والصيغ نوعاً شكلياً من أنواع التكرار، وهو ما سمّاه بعض الباحثين "تكرار النمط النحوي"[٢٧]، وهو يقوم على تكرار لفظ أو صيغة معينة أو تركيب نحوي معين، مما ينتج عنه إيقاع داخلي نتيجة التوازن الذي يحققه؛ فـ"الألفاظ التي يجري تكرارها تكون مختلفة، ولكنها تسير

[٢٦] ينظر على سبيل المثال: قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص ٢٦٤– ٢٧٤، وحركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر: حسن الغرفي، أفريقيا الشرق، المغرب ٢٠٠١، ص ٤٨ – ٥٨، وبنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر – فترة التسعينات وما بعدها: صبيرة قاسي، أطروحة دكتوراة، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، ٢٠١٠/٢٠١١، ص ٢٣٠ – ٢٣٢.

[٢٧] التكرار الإيقاعي في اللغة العربية: سيد خضر، دار الهدى للكتاب، بيلا –كفر الشيخ، ١٩٩، ص٦١.

على الوتيرة نفسها، وبناؤها النحوي يكون متطابقاً رغم اختلاف الألفاظ، وهنا يعمد الشاعر إلى تكرار التركيب النحوي نفسه، وإن دخلت عليه بعض التغييرات الطفيفة التي تثري القصيدة بين السطر والآخر"[٢٨]. ويرد تكرار النسق والصيغ وفق أنماط متعددة:

النمط الأول: يقوم هذا النمط على تكرار نسق تركيب نحوي في شطر شعري واحد يحقق توازناً في الإيقاع، وتوازياً كونه "عبارة عن تماثل أو تعادل المباني والمعاني"[٢٩]. وهو نمط عرفه البلاغيون العرب أيضاً بمصطلح "الترصيع"، وهو "أن يُتوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف"[٣٠]. ومن نماذجه قول الشاعر[٣١]:

١ غَزَتْكَ فجراً، غزَتْكَ غدراً عواصفُ البغي والفسادِ
٢ ففيها السناءُ، وفيها الهناءُ وشعرٌ جميلٌ وما أجملــه
٣ فالليلُ طوّقنا، والليلُ مزّقنا أين الصباحُ؟ متى يبدو على الأفُقِ

فقد تكررت التراكيب النحوية (غزتك فجراً، فيها السناءُ، الليلُ طوّقنا) وصيغتها الصرفية في صدر كل من الأبيات السابقة، وهو تكرار يحقق التوازن التام، إضافة إلى تحقق السجع مما يزيد في بروز

---

[٢٨] تجليات الخطاب الشعري عند مظفر النواب: نجاح نصار البطي، دال للنشر والتوزيع بدمشق، ط. ١، ٢٠١١، ص ١٢٩– ١٣٠.

[٢٩] البديع والتوازي: عبد الواحد حسب الشيخ، مكتبة الإشعاع الفنية بالقاهرة، ١٩٩٩، ص ٩.

[٣٠] نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ببيروت، ب. ت، ص ٨٣ – ٨٤. وفيه: "وإنما يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به، فإنه ليس في كل موضع يحسن، ولا على كل حال يصلح، ولا هو إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود فإن ذلك إذا كان دل على تعمد وأبان عن تكلف". وهناك من يرى أنه كالتسجيع. وينظر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ابن أبي الإصبع المصري، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي بالقاهرة، ١٩٦٣، ص ٣٠٢، والبديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، ص ١١٦، وأنوار الربيع: ابن معصوم ٦/ ١٦٢، والقافية: محمد عوني عبد الرؤوف، ص ١٠٦، وورد في الصناعتين: العسكري، ص ٣٧٥: "أن يكون حشو البيت مسجوعاً، وأصله من قولهم، إذا رصّعت العقد، إذا فصّلته".

[٣١] (وردة وغيمة.. ولكن)، دار الترجمة بالكويت ١٩٩٥، ص ١١٠، ٨٦، ٤٧.

الإيقاع، وهذا ما أطلق عليه مصطلح التوازي المتماثل، "وهو ما تماثلت بنيته واختلف بعض معناه"[٣٢]. ومن هذا القبيل ما ورد في صدر أبيات أخرى في قوله[٣٣]:

١ أغفو على وهنٍ، أصحو على وهنٍ لما تولّى الذي قد كان لي عضدا
٢ ماذا جرى؟ غرسي نما وسما أكذا تكون نهايةُ الغرس؟
٣ كمْ قسا الحزنُ كم قسا قاتلاً أبدعَ الصورْ

ولعله من الواضح تكرار نسق التركيب النحوي والصيغة الصرفية (أغفو على وهن، جرى، كم قسا) في صدر كل من الأبيات السابقة، إضافة إلى السجع، ولئن قام المثال الأول (أغفو... أصحو) على التضاد أو ما يصطلح عليه بالمعاندة[٣٤]، فإن المثال الثاني (نما وسما) يقوم على المواءمة، أما المثال الثالث فقد قام على تكرار التركيب النحوي بالاستناد إلى تكرار ألفاظه مما زاد في درجة الإيقاع، ودلّ على الحالة النفسية التي يعانيها الشاعر جرّاء تراكم القسوة وما تحوي من هم وغم يملآن صدره.

ولم يقتصر تكرار النسق والصيغ على صدر الأبيات الشعرية، وإنما شمل أعجازها أيضاً. وهنا نجد أن التكرار يُصَنَّف ضمن نمط بلاغي قديم –إضافة إلى الترصيع الذي مر بنا من قبل – عُرف بمصطلح (التفويف)، وهو إتيان المتكلم بمعان شتى من أغراض الشعر في جمل من الكلام، كل جملة منفصلة من أختها مع تساوي الجمل في الوزن، ويكون بالجمل الطويلة والمتوسطة والقصيرة[٣٥]. ومن ذلك[٣٦]:

١ غزالٌ والصِّبا فيها اشتعالٌ تَموجُ بنفسجاً، وتضوعُ فُلّا
٢ فسرتُ مكتئباً ألوي على أملٍ لرتْقِ مُنخرِقٍ، أو فَتْح منغلِقِ
٣ ويا ضياءً يضوعُ عطراً بكلِّ وادٍ، وكلِّ نادي
٤ حيث القلوب حملن أجمل كلمة هي أنت في سر، وفي إعلانِ
٥ فَهَلْ أُلامُ إذا ما روحيَ اشتعلتْ لتدفعَ الليلَ عن بحري وعن سُفُني

---

[٣٢] المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، ١٩٩٩، ص ١٦١، نقلاً عن: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر: صبيرة قاسي، ٢٥٣.

[٣٣] رثاء القمر، الكويت، ٢٠١٦، ص ١٤، ٣٩، ٩٣.

[٣٤] ينظر: التلقي والتأويل: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص ١٥٢.

[٣٥] ينظر: أنوار الربيع: ابن معصوم، ٢/ ٣٠٨، وتحرير التحبير: ابن أبي الإصبع، ص ٢٦٠ – ٢٦١.

[٣٦] وردة، ص ٦٨، ٤٥، ١١٠، ١٢٧، ٥٤، ٤٣.

٦ شيءٌ يحيّرني يا مرفأ الغسقِ أني رضيتك في سعدي وفي قلقي
ما للسفائن ذات الضاد ما برحت تلتفُّ حولك في شوقٍ وفي نزقِ

ولعله من الواضح أن توازناً تاماً ساد العجز الكامل لبعض هذه النماذج التي قام بعضها على الملاءمة: (تَموجُ بنفسجاً، وتضوعُ فُلّا) أو على المعاندة: (لرتقِ مُنخرِقٍ، أو فتح منغلقِ)، أو التكرار اللفظي الجزئي (بكلِّ وادٍ، وكلِّ نادي/)، وأن توازناً ساد في جزء من عجز بعضها الآخر، ما يمكن تسميته بشبه التوازن فيها، وقام على المعاندة (في سر، وفي إعلانِ/ في شوقٍ وفي نزقِ) أو الملاءمة (عن بحري وعن سفني). ومن نماذج تكرار النسق والصيغ الذي نتج عنه شبه توازن في عجز الأبيات قول الشاعر[٣٧]:

وهل يدٌ تكتب أحزانها؟ والحزنُ ما نَروي وما نَشْهَدُ
عذراَ فعذراً، المدى حالكٌ في ليلِ مَن جاروا ومن عربدوا

حيث تكرر النسق القائم على التركيب النحوي والصيغة الصرفية: (ما) الموصولية والفعل المضارع في البيت الأول، و(مَن) الموصولية والفعل الماضي المتصل بواو الجماعة في البيت الثاني. وكذلك قوله في أعجاز أبيات كثيرة ضمتها قصيدة "ماذا جرى.. ؟"[٣٨]:

أمشي كما طلل إلى طللِ وأعود من أمسي إلى أمسي
لم يدفع الغول اللعين بها سيفي ولا رمحي ولا ترسي
وبلحظة تنهار قافلتي وتضيع، لا قمري ولا شمسي
وأنا الذي حدسي يشع سنى أمسيت لا ظني ولا حدسي
وغصصتُ من ألمي على أملي وشرقت في جهري وفي همسي
لولا التقى لهذيتُ من وجعي وصرختُ يا بؤسي ويا تعسي
الموتُ كأسٌ سوف تشربه فأرقبهُ من كأسٍ إلى كأسِ

فالشاعر يتوسل بتكرار النسق والصيغ القائم على تكرار تركيب نحوي واحد في عجز البيت الواحد، وقد يكرره في بيت ثان. وواضح أن قسماً من هذه التراكيب يندرج تحت مسمى الترصيع (من أمسي إلى أمسي/ يا بؤسي ويا تعسي/ من كأس إلى كأس) معتمداً تكرار بعض الألفاظ، وأن قسماً آخر

---

[٣٧] رثاء القمر، ص ٨٦.

[٣٨] رثاء القمر، ص ٣٧ – ٤٠

يندرج تحت مسمى التفويف إضافة إلى الاستناد على المعاندة: (لا قمري/ لا شمسي، في جهري/في همسي) أو المواءمة: (لا رمحي ولا ترسي، لا ظني ولا حدسي).

النمط الثاني: يقوم هذا النمط على تكرار النسق والصيغ في شطري بيت شعري واحد، أو أشطر بيتين متتاليين أو أنهما يردان في قصيدة واحدة، وذلك بالاعتماد على تكرار تركيب نحوي يحقق توازناً في الإيقاع بينهما. ومن نماذج هذا التكرار في البيت الشعري الواحد قوله[٣٩]:

١ فما ازدادَ الذهابُ على الذهاب وما ازداد الإيابُ سوى الإيابِ
٢ فالموسيقا الداخِلِيَّه كالموسيقا الخارجيَّه
٣ حديثُ العيونِ حديثٌ غريبْ وهمسُ العيونِ عجيبٌ عجيبْ
فهمسُ العيون يذيبُ العذولَ وشدوُ العيونِ يميتُ الرقيبْ
٤ فهيّا إلى القلبِ كي نغسلَه وهيّا إلى العزمِ كي نُشعلَه
٥ ليس مدحاً، بل قطرةٌ من ودادي ليس شعراً، بل قطعةٌ من فؤادي
٦ فقلوبِ الناس عينٌ وعيون الناس مَنْظَرْ

وواضح أن الشاعر يتوسل بتكرار النسق والصيغ القائم على تراكيب نحوية متماثلة تشغل الشطر الأول ويكررها في الشطر الثاني مقيماً التوازن فيما بينهما، ومعتمداً على الترصيع ليحقق مزيداً من الإيقاع. ولئن كان بعض هذه النماذج يقوم على المعاندة الكاملة كما في النموذجين الأول والثاني (الذهاب/الإياب، الداخليه/الخارجيه)، فإن نماذج أخرى تتحقق فيها هذه المعاندة في بدايتها كما في النموذج الثالث: (حديث العيون/همس العيون، همس العيون/شدو العيون)، وكما تتحقق الملاءمة في نهايتها: (غريب/عجيب، العذول/الرقيب)، أو تشمل الملاءمة القسم الأكبر من الشطرين (قطرة من ودادي/ قطعة من فؤادي). ومن هذا القبيل قوله[٤٠]:

١ فالحزن من رأسي إلى قدمي والهمّ من قدمي إلى رأسي
٢ والقلبُ من كَي لكي والنفس من شي لشيْ
٣ من كل ما في الكون من وَجَعٍ من كل ما في الكون من رُعْبِ

[٣٩] وردة، ص ٤١، ٥٧، ٨١، ٩٠، ١١٩، ٦١.

[٤٠] رثاء القمر، ص ٤٠، ٢٦، ٨٠.

فالشاعر يكرر النسق القائم على تركيب نحوي متجانس بين شطري الأبيات، معتمداً على الترصيع أيضاً، ومحققاً التوازن الكامل بينهما، مما يؤدي إلى مزيد من الإيقاع. وهذا التوازن يقوم على الملاءمة في بداية الأشطر (الحزن/ الهم، القلب/ النفس) للتدليل على ما وصل إليه من حزن عميق يغشاه، ولذا لجأ إلى المعاندة بين نهاية شطري النموذج الأول (رأسي/ قدمي)، كما لجأ إلى الملاءمة بين شطري النموذج الثاني (كَي/شَي) للدلالة على عمق جرحه وألمه. ولعل ما يتميز به النموذج الثالث أنه قام على تكرار ألفاظ التركيب النحوي في أغلب مفرداته، ليعكس حالة الشاعر النفسية التي يعيشها والحزن الدائم الذي يعايشه، ولذا جاء التكرار في مكانه المناسب.

وقد يقتصر تكرار النسق والصيغ على مطلع الشطرين في البيت الشعري الواحد بالاستناد إلى تركيب نحوي مكرر، إضافة إلى تكرا ر لفظ فيه غالباً ما يكون اللفظ الأول سواء أكان كلمة أم حرفاً، كقوله[٤١]:

١ فلا تهابي جنونَ ريحٍ ولا تخافي من العوادي
٢ وإنْ تَبْسِمْ فذا قولٌ مبينٌ وإنْ تنطقْ فما أحلى وأحلى
٣ فعانقت الجميلةَ وهي حُلْمٌ وعانقتُ الحبيبةَ فاضْمَحَلّا
٤ فهم يرونَ طريقَ النورِ مظلمةً وهم يرونَ كهوفَ الليلِ كالفَلَق
٥ وما بدَّلتِ ثوبكِ منذُ عهدٍ وما بدّلتُ قلبيَ في الثيابِ
٦ "فلا بُدَّ لليلِ أَنْ ينجلي" ولا بُدَّ أن تنتهي المهزله
٧ وماذا ببغداد قد يشتهى وماذا بوسعك أن تأمله
٨ سيشرقُ بين يديه سيقطعُ دابرَ من ضلّله المدى

وقوله[٤٢]:

١ أينَ اليقينُ الذي يقضي على قلقي؟ أين السكينةُ في نفسي تُهْدِهُها؟

[٤١] وردة، ص ١١٠، ٦٨، ٧٢، ٤٥، ٤٠، ٩٠، ٨٣، ٨٥.

[٤٢] رثاء القمر، ص ٦٢، ٥٠.

يا ربِّ عفوكَ إن أسرفتُ في جزعي يا ربِّ عفوك من شكوى أرددها
٢ مـن رِقَّـةٍ يشبـهُ قطْـرَ النـــــدى ومِـنْ هـــوى كالنَّهـــــرِ دفَّـــــاقِ

فقد قام تكرار النسق على تراكيب نحوية في صدر شطري كل بيت شعري وحقق التوازن بينهما، وهي تراكيب مختلفة كأداة النهي (لا) والفعل المضارع: (فلا تهابي/ ولا تخافي)، وأداة الشرط (إنْ) والفعل المضارع: (تبسم/ تنطق)، والفعل الماضي المسند إلى المتكلم والمفعول به: (فعانقت الجميلة/وعانقت الحبيبة)، وضمير الجماعة (هم) والفعل المضارع والمفعول به والمضاف إليه: (فهم يرون طريق النور/وهم يرون كهوف الليل)، وحرف النفي (ما) والفعل الماضي (وما بدلتِ/ وما بدلتُ)، و(لا) النافية للجنس واسمها (لا بد)، وحرف الاستقبال (السين) والفعل المضارع: (سيشرق/ سيقطع). وأسلوب النداء المكون من أداة النداء والمنادى والمفعول به (يا رب عفوك)، وتراكيب الاستفهام المختلفة: (وماذا ببغداد/ وماذا بوسعك، أين اليقين/أين السكينة)، وتركيب الجار والمجرور: (من رقّة/ من هوى).

وقد يستند تكرار النسق على تركيب نحوي يقوم على المعاندة بين بداية الشطرين في البيت الشعري الواحد، كقوله[٤٣]:

وبُعـدي عنـكِ يقتلـني اشـتياقـاً وقُـربي منـكِ يـا ويـلَ اقـترابـي

وقوله[٤٤]:

في كل شاردةٍ ألقـاه مُؤْتلـقـــاً في كلِّ واردة بـدر بـدا وهـدى

ولعله من الواضح بروز الدلالة المتضادة بين مطلع كل شطرين، إضافة إلى الإيقاع المتماثل، نتيجة التوازي الصرفي بينهما (وبُعـدي عنـك/ وقُـربي منـكِ، في كل شاردة/ في كلِّ واردة) مما يحدث دهشة لدى المتلقي. وكما قد يقتصر تكرار النسق على تكرار كلمة واحدة في صدر كل شطر، كما في قوله[٤٥]:

أفـقْ يـا عـراقُ مـن المهـزلـــه أفـقْ إنهـا ساعـة الـزلـزلـه
فليـسـتْ أساطيلهـم بُغيـتـي ولسـتُ الـذي لفّـقَ المشكلـه

[٤٣] وردة، ص ٣٧.
[٤٤] رثاء القمر، ص ١١.
[٤٥] وردة، ص ٨٣– ٨٨.

وقوله[٤٦]:

١ تَبْكي وتَبْكي وتحيا في ملاعبِه تَبْكي وتنظرُ لكن لا تَرَى أحدا

٢ أيـنَ أمضي والمـدى منغلقٌ أيــن؟ والعمرُ وما فيـهِ انكسـرْ

فهو يكرر الكلمات (أفقْ، ليستْ/ولستُ، تبكي، أين). ولا شك في أن تكرار الكلمة يلقي الضوء على جمالها من خلال ثلاثة محاور: "المحور البصري، وذلك من خلال التماثلات الخطية، والمحور النطقي من خلال التماثل في المخرج، والمخرج الصوتي، وهو الأهم، وهذا يتبع من خلال تطابق الحركات الصوتية في الشعر بالنغم المركز في الخامة المبدعة"[٤٧].

ولعل حسن التقسيم السائد في السطر الشعري بين العبارات أو التراكيب النحوية يدخل في إطار هذا النمط من التكرار نظراً لما يحدثه من إيقاع رتيب في السطر الشعري الواحد أو في سطور، وإن لم ترد متتالية، فهي تنتمي إلى قصيدة واحدة، ولعل ما يجمعها أن كل سطرين يبدآن بلفظة واحدة أي نغمة واحدة، ومن ثم يتنوع الإيقاع في كل من السطرين الشعريين، محدثاً دهشة لدى المتلقي كونه يتوقع الإيقاع نفسه، ولكنه يُفاجأ بإيقاع جديد. ومن ذلك[٤٨]:

أنت في التاريخ/ لا تاريخَ، لا حسَّ، ولا دمْ

...

أنت معتوهٌ ومجنونٌ وكافرْ

...

كيف لا تشعرُ/ لا تبصرُ/ لا تكفرُ بالزيف الذي يركعُ أو يسجدُ أو يجثو/ لديكْ

...

كيف من يقتلُ أو يغصب أو يسلبُ أو يهتك/ أستار الحرائرْ

ولعله من الواضح تقسيم الاسم المسبوق بلا النافية للجنس، وتقسيم الاسم المسبوق بحرف العطف (و)، وتقسيم الفعل المضارع المسبوق بأداة النفي (لا)، وتقسيم المضارع المعطوف بحرف العطف

---

[٤٦] رثاء القمر، ص ١٥، ٦٧.

[٤٧] البنية الإيقاعية في شعر شوقي: محمود عسران، مكتبة بستان المعرفة، ٢٠٠٦، ص ٣٠١، نقلاً عن: جماليات التكرار وديناميةالمعنى في الخطاب الشعري – نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار: عبد القادر علي زروقي، مجلة الأثر ع ٢٥، جوان ٢٠١٦، ص ١٣٨.

[٤٨] وردة، ص ٩٤ – ٩٧.

(أو)؛ فقد ساهمت هذه الأدوات والحروف (لا النافية للجنس ولا النافية، وحرفا العطف الواو وأو) في الربط بين جمل السطر الشعري الواحد، مما أدى إلى تماسك بنية النص وتلاحمها، وإلى خلق إيقاع موسيقي مطرد يساهم في تشكيل شعوري ودلالي واحد. ولا شك في أن تكرار الضمير (أنت)، واسم الاستفهام (كيف) يرفعان وتيرة الإيقاع أيضاً.

النمط الثالث: يقوم هذا النمط على تكرار النسق والصيغ في بداية أشطر متتالية، أو بداية سطور شعرية، وذلك بتكرار تركيب نحوي يحقق توازناً ممتداً في الإيقاع. ومن نماذجه[٤٩]:

١ يبعثرني العباب إلى الموانيِ وتطردني الموانئ للعبابِ
وتعشقني الموانئ بعد حينٍ ويشتاق العبابُ إلى اصطخابي
٢ كيفَ ننسى عناقَ روحٍ لروحٍ والتقاءَ القلوبِ قبلَ الأيادي
واشتعالَ النفوسِ حزناً لحزني وارتداءَ الحروفِ ثوبَ الحداد
وابتهاجَ الأرواحِ في مهرجانٍ كنتِ فيه فوقَ المنى والمرادِ

فقد أفاد هذا النسق التوازن في مطالع الأشطر بتكرار تركيب نحوي مؤلف من الفعل المضارع والضمير المتصل في محل المفعول به والعائد إلى المتكلم، كما في النموذج الأول: (يبعثرني العباب، وتطردني الموانئ، وتعشقني الموانئ، ويشتاق العبابُ)، ولعل ما ينمّي الإيقاع فيه أيضاً تكرار لفظ الفاعل (العباب) في صدر الأول وعجز الثاني، وكذلك تكرار لفظ الفاعل (الموانئ) في عجز الأول وصدر الثاني. وكذلك فقد أفاد النسق في النموذج الثاني التوازن بتكرار تركيب مؤلَّف من اسم المصدر والمضاف إليه بصيغة الجمع: (والتقاء القلوب، واشتعال النفوسِ، وارتداء الحروفِ، وابتهاج الأرواحِ).

ويلحق بهذا النوع من تكرار النسق ما يرد من تكرار تركيب نحوي بألفاظه في بداية عجز بيت، وبداية صدر البيت التالي، أو في أشطر متتالية، مما يزيد من درجة الإيقاع، وتماسك بنية النص الشعورية والدلالية، كقوله[٥٠]:

١ ليس الغريبُ الذي قد غاب عن وَطَنِهْ ولا الذي تضحكُ الأيامُ من مِحَنِهْ
ولا الذي يشتكي من كَرْبِ حادثةٍ فلا يرى صاحباً يُسليه من شَجَنِه

[٤٩] وردة، ص ٣٨، ١٢١ – ١٢٢.
[٥٠] وردة، ص ٥٩، ٨، ٨٠.

٢ أيتها الوردةُ هلْ تطمحينْ في مهمهٍ يغتال همسَ العيون؟
في مهمهٍ يعبدُ لونَ الدجى ويرجمُ الأقمارَ حتّى اليقينْ
في مهمهٍ يصرعُ حلماً بدا ويصقل السيفَ لحلمٍ سمينْ
٣ آه لو تعلم صدقي وشروقي آه لو تعلم شوقي في عروقي
آه لو تعلم ماذا في فؤادي لك من حبٍّ سماويٍّ رقيقِ

وقوله[٥١]:

٤ قد هوى بدري هوى في سفرِ آه ما أقساكَ يا هذا السفرْ
آه ما أقساكَ يا ليلَ الأسى تجلدُ الروحَ وتغتالُ الفِكَرْ
آه ما أقساك! فالبدرُ الذي شعَّ بالحبِّ وغنّى للظَّفرْ
بعد حينٍ ستُواريه يَدي تحتَ رملٍ وترابٍ وحَجَرْ

فالشاعر كما هو واضح يكرر تراكيب نحوية مرتين أو أكثر، محتفظاً بألفاظها مثل: (ولا الذي) الذي يعقبه فعل مضارع في كل مرة (تضحك، يشتكي) في النموذج الأول، و(في مهمهٍ) في النموذج الثاني، الذي يعقبه فعل مضارع (يغتال، يعبد، يرجم، يصرع، يصقل) و(آه لو تعلم) في النموذج الثالث، الذي يعقبه اسم في محل المفعول به والذي تتصل به ياء المتكلم (شوقي، صدقي)، و(آه ما أقساك) في النموذج الرابع، الذي يعقبه أسلوب نداء مرتين أيضاً.

وقد يستند هذا النوع من تكرار النسق إلى تكرار الكلمة الأولى في تركيب نحوي، أو يُكتفى بتكرار الكلمة الأولى في أشطر متتالية. ومن نماذج تكرار التركيب النحوي الذي تتكرر كلمته الأولى في تركيب نحوي متماثل قوله[٥٢]:

١ غنوا الكويتَ وصفقوا هي من أحبُّ وأعشقُ
هي بهجتي في مهجتي هي شوقي المتدفق
هي أمسي الغالي الذي لضفافه أتشوَّقُ
٢ كويتُ يا أجملَ الأغاني يا ساحلَ الحبّ والحنان
يا بهجةً في شَغافِ قلبي يا دفقةَ الروحِ في كياني

---

[٥١] رثاء القمر، ص ٦٧.

[٥٢] وردة، ص ١٣١، ١٠٠ – ١٠١.

ويـا حـروفـاً أذوب شـوقاً إلى شـذاها مـدى الزمـان
ويـا ربـوعـــاً يـرفّ قـلـبـــي إلـى لـقـاهـــــا وكـم أعـانـــي

ففي النموذج الأول يكرر الشاعر تركيب جملة اسمية مؤلفة من الضمير (هي) العائد إلى الكويت وقد قام بالخبر في المرة الأولى الاسم الموصول (مَن) وصلته ما يمكن تقدير الكلام بلفظة (حبي وعشقي)، وهذا ما يتناسب في الدلالة ويتناسق مع اسم الخبر المتصل بياء المتكلم في بقية الأشطر: (بهجتي، شوقي، أمسي). وفي النموذج الثاني يكرر الشاعر تركيباً نحوياً مؤلفاً من أداة النداء (يا) واسم المنادي الذي يعود إلى الكويت: (أجمل الأغاني، ساحل الحب، بهجة، دفقة الروح، حروفاً، ربوعاً). ولا شك في أن هذا التكرار يفيد التركيز على الاسم المنادى (الكويت) فهي أجمل أغنية، وهي مرفأ الحب والحنان، وهي البهجة التي تملأ القلب، ودفقة الروح التي تسري في كيان الإنسان، وهي الحروف التي يذوب الإنسان شوقاً إلى حروفها مدى الزمن، وهي الربوع التي يخفق القلب للقياها. إن مثل هذا التكرار يعكس حالة الشاعر النفسية التي كان يمر بها وقت نظم القصيدة، مما جعل المعاني الجميلة من نحو الغناء والحب والبهجة وخفقان القلب والربوع الزاهية مرتبطة كلها بالكويت التي شكلت البؤرة التي تشع بها.

ومن النماذج التي كان يُكتفى فيها بتكرار الكلمة الأولى في أشطر متتالية قوله[٥٣]:

أهـواكِ يـا إشراقـةِ الـرحمـن أهـواكِ مـلءَ العقـلِ والوجـدان
أهـواكِ في اللغـة الحبيبـة في الربى في الحب منسابـاً من القـرآن
أهـواكِ لـو كانـت ربوعـك جنـةً أو كـنـت صحـراءً من الحرمـان
أهـواكِ يا عنـوانَ كـلّ محبـــــــةٍ مـا أجمـــلَ العنـوان يا عنـوانـي

فقد كرر الشاعر الفعل المضارع (أهواك) المتصل بالضمير المخاطب (كِ) العائد إلى بلده الكويت التي جعلها النقطة المحورية التي ينجذب إليها في أحوالها كافة، وهو انجذاب له صفة الديمومة والاستمرارية لما يحمله الفعل المضارع من دلالة على الحال والاستقبال، ولذا كانت هذه الكلمة المكررة وثيقة الصلة بالمعنى الذي ينشده الشاعر، وكما كانت دالة على الحالة النفسية التي أحاطت به وقت نظم القصيدة، مما جعل التكرار ضرورة، فهو "يمنح النص امتداداً وتنامياً في الصور

[٥٣] وردة، ص ١٢٨ – ١٢٩.

والأحداث، لذلك يعد نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث وتنامي حركة النص"[٥٤]. ولا شك في أن لتكرار الفعل (أهواك) أثراً مهماً في تكثيف الدلالة الإيحائية للنص الشعري وفي بث التناغم النسقي في مطالع الأبيات، مما يشكّل عاملاً أساسياً في جذب المتلقي، ولا سيما أنه "كان مقوّماً من مقومات النبض الشعري والإحساس الدافق بالمعاناة والتجربة"[٥٥].

النمط الرابع: يقوم هذا النمط على تكرار نسق تركيب نحوي في مطلع صدر بيتين متتاليين، وغالباً ما تتكرر أغلب ألفاظه، وهو ما يصطلح عليه بالتوازي المزدوج الجزئي، ومن ذلك قوله[٥٦]:

١ هـذا اختيارُكَ نِعْمَ نعمَ بـهِ فاغفرْ شكاتي غافـرَ الذنبِ
هـذا اختيارُكَ ليس لـي معـهُ إلا السجود، وسجْدَتي حُبّـي
٢ كيف السبيلُ لغسلِ الرُّوحِ مِنْ وَجَعٍ والرُّوحُ والحزنُ في البلْوى قدِ اتَّحدا؟
كيف السبيلُ إلهي؟ لا أرى أمَلاً إلا ببابكَ فارْحَمْ عابداً سَجَدا

وقوله[٥٧]:

٣ في كلِّ دربٍ أرى الأغلالَ يا زمني فلا تَسَلْ عدّ أغلالي ولا محني

---

[٥٤] حركية الإيقاع: حسن الغرفي، ص ٨٤

[٥٥] موحيات الخطاب الشعري – دراسة في شعر يحيى السماوي: عصام شرتح، دار الينابيع بدمشق، ٢٠١١، ص ١٧١– ١٧٧.

[٥٦] رثاء القمر، ص ٨١، ١٥ – ١٦.

[٥٧] وردة، ٥٣. وينظر النسق: (في عيدك الصداح ... تشدو) ، فقد كرره في بيت تال: (في عيدك المحبوب ... يبدو)، ص ١٢٧، وكذلك النسق الذي شمل صدر البيت: (فلا شعب غير شظايا الشظايا) فقد كرره في بيت تال:(ولا شعب غير بقايا الثكالى)، ص ٨٤ – ٨٥، وهو في النموذجين يدخل تعديلاً طفيفاً عند تكرارهما.

في كـلِّ دربٍ أرى الأوثـــــانَ واقـفـــةً تصدّني عن ضياءٍ وهو يسكنني

فالشاعر في النموذج الأول يكرر الجملة الاسمية المؤلفة من اسم الإشارة (هذا) والخبر (اختيارك) المتصل بضمير المخاطب، متوجهاً إلى الله تعالى، فهذه مشيئته، ومن هنا يأتي هذا التكرار للدلالة على امتداد يقين الشاعر، فالإنسان لا يملك إلا الاستسلام لقضائه وقدره. وكذلك في النموذج الثاني فهو يكرر تركيباً نحوياً من أداة الاستفهام (كيف) والاسم (السبيل) متسائلاً عن سبيل لشفاء روحه من هذا الوجع الذي ملأ روحه وهذا الحزن الذي هيمن على شغاف قلبه نتيجة فقدانه فلذة كبده. ولعل هذا التكرار المتضمن سؤاله لخالقه كان مناسباً لحالته النفسية التي يعيشها، ليجد ألا سبيل مما يعانيه أخيراً سوى باب الله تعالى ورحمته. وأما في النموذج الثالث فالشاعر يكرر تركيباً نحوياً بألفاظه من الجار والمجرور والمضاف إليه والفعل المضارع، ويأتي بمفعول به على صيغة صرفية واحدة. ويأتي التكرار لكشف الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر وللدلالة على كثرة ما يعترضه في دروب الحياة من المحن والمصائب والقيود والمغريات التي تصد الإنسان عن النور الحق والضياء المبين، ليخلص الشاعر إلى أن نور الله يملأ قلبه لينطلق بعيداً محطماً تلك الأغلال والأوثان.

وقد يضيف الشاعر إلى تكرار النسق القائم على تركيب نحوي في صدر البيتين المتتاليين، تكرار نسق يقوم على تركيب نحوي يشمل البيت كاملاً، ويكرره في بيت تال إضافة إلى تكرار أغلب ألفاظهما، وهو ما يمكن تسميته "بالتوازي المقطعي" لأنه يحقق التطابق والتماثل في الصيغة الصرفية والصيغة العروضية. ومن ذلك قوله[٥٨]:

ما الذي تعزف في روحك يا ليلي ونوري؟
ما الذي يرميك يا عمري في لجّ البحور
...
إنني أحيا بظلٍّ وأرى لَفْحَ الهجيرِ
إنني أحيا بروضٍ وأرى شـــوك الــشــرور

[٥٨] وردة، ص ٦٥ – ٦٦. وقد يكرر الشاعر نسقاً قائماً على تركيب نحوي في بيتين متتاليين مكتفياً بتكرار الصيغ النحوية والصرفية، كما في قوله: (أتبتغي أن تقطف الأمانيا/ وترتجي أن تسقط الأعاديا)، وردة، ص ٦٠.

فقد كرر حرف الاستفهام (ما) والاسم الموصول (الذي)، والفعل المضارع في صدر السطرين الأول والثاني، كما كرر الحرف الناسخ والضمير المتصل به (إنني) والفعل المضارع (أحيا) والاسم المجرور بحرف الجر (الباء)، ثم أعاد تكرار الفعل المضارع (أرى) والتركيب المكوّن من المفعول به والمضاف إليه. وهذا التكرار الذي يقع في كل بيتين أو أكثر في القصيدة الواحدة يحيلها إلى ما يشبه المقطوعات ذات النغمات المتشابهة، إضافة إلى ما تحدثه من تكثيف المعنى، "لأن للتكرار المقطعي خفة وجمالاً لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النفس، حيث إن الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة"[٥٩].

كما أن الشاعر قد يضيف إلى تكرار النسق القائم على تركيب نحوي في صدر سطرين شعريين متتاليين، في قصيدة تفعيلية نسقاً آخر يقوم على تركيب نحوي يشمل السطر الشعري كله ليكرره في سطرين متتالين أو شبه متتاليين، وغالباً ما تتكرر أغلب ألفاظ هذا التركيب، ومن ذلك قوله في قصيدة بعنوان (السّر) [٦٠]:

قال لي صاحبي مَـرَّةً/كلمةً مُـرَّةً/ لم تزلْ فوق أفقي تلوحْ:/ أنتَ سرُّ الجروحْ
قال لي مرّةً ثانيه/كِلمة قاسيه:/أنتَ سِرُّ الخَـواءْ/ في الربا الخاويه
قلتُ يا صاحبي: من أنا؟ /قال: أنتَ المنى/ وأنت الضنى
ولا شيءَ أنتَ بهذا السواد/ ولا شيءَ في خافقاتِ السَّنا
عليكَ تُشيدُ الـدُّنا قُـبـحَـهـــا/ وأنتَ الجميلُ بهذي الدنا
وإنْ شئتَ كنتَ بها عَوْسجاً/ وإنْ شئتَ كنتَ بها سوسنا
...
وتخضرُّ بيدٌ إذا ما ضربْتَ/ بفأسِ الودادِ على المنحنى
ويقفرُ روضٌ إذا ما ذَبُلْتَ/ بزيفٍ هناكَ وخوفٍ هنا

ولعله من الواضح أن هذه القصيدة تحتوي على أنماط كثيرة من التكرار، إضافة إلى تكرار النسق القائم على تركيب نحوي يشمل السطر الشعري كاملاً بالاستناد إلى تكرار أغلب ألفاظه محققاً

---

[٥٩] الشعر العربي المعاصر (ظواهره وقضاياه الفنية): د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ١٩٧٨، ص ١٦٦.
[٦٠] وردة، ص ١٧ – ١٨.

التوازي المتماثل: (وإنْ شئتَ كنتَ بها عَوْسجاً / وإنْ شئتَ كنتَ بها سوسنا)، أو تكرار الصيغة الصرفية وبعض الألفاظ في سطرين آخرين: (وتخضرُّ بيدٌ إذا ما ضربْتَ/ ويقفرُ روضٌ إذا ما ذَبُلْتَ). كما أن الشاعر كرر مطلع بعض الأسطر الشعرية معتمداً على نسق تركيب نحوي واحد: (ولا شيء/ قال لي/ أنت سرّ/ أنت) إضافة إلى تكرار بعض الكلمات (صاحبي، سرّ، كلمه، قال)، ولا يخفى على الأذن وقع التجنيس في كلمة القافية (مَرّه/ مُرّه) والسجع في بعضها الآخر (تلوح/الجروح، ثانيه/قاسيه، المنى/ الضنى)، فلهما رنين إيقاعي مميز، ولذا نظر النقاد إلى التجنيس على أنه "إحدى السمات الأسلوبية التي يستثمرها شعراؤنا المعاصرون من أجل صبغ لغة الشعر بطابع الكثافة والاقتصاد، ذلك أن الألفاظ المتجانسة تتعالق وفق علاقة مجازية مرسلة"[٦١]. ولعلنا نستطيع أن نسمي التكرار السائد في هذه القصيدة بأنه تكرار تراكمي، وهو الذي يُعَرَّف بأنه "طغيان صيغ أسلوبية تتكرر بكثرة عند الشاعر وبشكل عشوائي دون ضوابط أو فواصل محددة داخل النص الشعري"[٦٢]. وهذا يعني أنه تكرار "غير منتظم لا يخضع لقاعدة معينة سوى لوظيفة كل تكرار وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد، ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى التي تتراكم في القصيدة بخطوط تتباين في طولها وقصرها"[٦٣]. ولا شك في أن المقصود من هذا النوع من التكرار تحقيق وظائف دلالية وإيقاعية في النص وأداة لتصوير الحالة النفسية للشاعر وما تعانيه النفس من ضغوطات وتجاذبات، وهذا ما بدا في هذا الحوار بين الشاعر ومخاطبه الذي تخيله، وهو الحوار الذي نمّ عن حقيقة ما كان يعتري الشاعر من تساؤلات حول سرّ وجوده في هذا الكون ومكانته فيه، وما يمكن أن يقوم به، فهو المنى إن أراد، وبذلك تخضر البيد، وهو الضنى إن أراد، وبذلك تقفر الأرض. فالشاعر "كان يسبر أغوار نفسه، ففي الموقع الواحد والمصير يبدو الآخر هو الذات، أو أنها تتكفئ لتكشف أبعادها"[٦٤]. ولذا فهو ينهي القصيدة بقوله:

أأدركتَ سَرَّكَ يا صاحبي/ فقلتُ نعمْ، فأنت أنا/ فَهَيّا بنا...

---

[٦١] حركية الإيقاع: حسن الغرفي، ص ٤٦.

[٦٢] جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر: عصام شرتح، دار رند للطباعة والنشر بدمشق، ٢٠١٠، ص ٣٣٨.

[٦٣] القصيدة العربية الحديثة: محمد صابر عبيد، ص ٢١٩.

[٦٤] قراءة أولى في ديوان (وردة وغيمة ولكن)، للدكتور سالم عباس: فايز الداية: مجلة البيان الكويتية، ع ٣٠٣، نوفمبر ١٩٩٥، ص ٢٤.

ولعله لا يخفى أهمية تكرار كلمة عنوان القصيدة (سرّ)، فقد شكّلت نغمة أساسية في فضائها، ولعلها كانت أداة لفهم حالة الشاعر الشعورية، وباعثاً على قراءة القصيدة، ذلك أن لتكرار العنوان في القصيدة دلالته، كونه يعكس اهتمام الشاعر بدلالة ما يكرره إذ جعل منه محوراً أو مركزاً تنبث منه الحالة الشعورية للشاعر.

ومن هذا النمط ما ورد في قصيدة (هل نبتدئ؟)[٦٥] التفعيلية:

هو السيفُ لَكْ/ والرأيُ لَكْ/ والشارعُ الحزينُ/ والأغاني/ ولا شيءَ لي/ غيرُ صهيلِ الأماني/
وشوكِ الزمانِ/ وهذا الحَلَكْ/ بهذا الفَلَكْ/ فما أَعْدَلك!!
تقولُ إذا مرَّ عامٌ من اللوعة الفاضحه:/ سنبدأ صفحتنا الواضحــه/ سنكتب أشواقنا الجامحة
وكلَّ رؤانا/ سنمحو مواويلنا الكالحه
فلا شوقَ غيرُ الذي في الصدور/ ولا صوتَ غيرُ الذي في الجذور
فأفرحُ أفرحُ/ لكنني أخافُ أخافُ من اللغة الوامضةِ الغامضه/ أو الغامضةِ الوامضه
تشــع الوعـودَ/ وتخفي الوعيدَ
قرأتُ السطورَ/ وبين السطور، وخلف السطورْ/ ولمّا أعانقْ سوى الأسئله
هل الشوقُ شوقي؟/ هل الهمسُ همسي؟/ هل الكلماتُ حروفي؟
أنا واضح في الزمانِ الخصيبْ/ أنا واضح في الزمانِ الكئيبْ
فلو كنتَ مثلي/ لما ضعتُ أو ضعتَ أو ضاع وجه الأحبة بين/ الدروب
ولو كنتَ منّي/ لما حاصرتني الخطوبْ/ لما طوقَتني الرياحُ اللعينه

فالشاعر يتوسل بالتكرار العشوائي في هذه القصيدة أيضاً، فقد أتى بتكرار النسق القائم على تركيب نحوي يشمل السطر الشعري كاملاً، (سنبدأ... سنكتب... سنمحو)، أو يشمل مطلع السطر الشعري (لما حاصرتني... لما طوقتني)، إضافة إلى تكرار الحروف (السين، هل)، وتكرار كلمات بذاتها (أفرح، السطور، واضح، الزمان...)، وأخرى متجانسة (الحَلَكْ/الفَلَكْ، الواضحة/ الجامحة/ الكالحه، الوامضة، الغامضة). ويضاف إلى ذلك تكرار صيغ صرفية حيث تتوالى في الجملة أو المقطع كلمات ذات وزن واحد، مما يولد إيقاعاً موسيقياً ثرّاً، ويدلّ دلالات إيحائية متشابهة، فهو "كما

[٦٥] وردة، ٣١ – ٣٥.

يخضع لهندسة عاطفية، فإنه يخضع أيضاً لهندسة موسيقية"[٦٦]. ويضاف إلى ذلك أيضاًن أن تكرار صيغة صرفية معينة يحدث إيقاعاً يتداخل مع الوزن، ويعمل على تخليص الشعر مما يمكن أن يدنيه من لغة النثر[٦٧]. إن الشاعر يشيع الحركة في هذا النص أيضاً باعتماده على الحوار بين (الأنا) و(الآخر) رفيق الدرب الذي يريد الاستحواذ على شيء، ولا يملك سوى الوعود (تشع الوعودَ/وتخفي الوعيد)، حتى إنه وبعد انفضاح أمره يعيد سيرته الأولى بكلمات خادعة. ولعل هذا التكرار العشوائي الذي توزع في جنبات القصيدة مناسباً لما كان يعترض فيها من لغة وامضة غامضة "بين المتحاورين، لأنها تخاتل وتداري كي تعيد دورة من اللعب الخطير"[٦٨]، فقد جاء ليكرس موقف كل منهما، وليكشف الحالة النفسية لكل من (الآخر) رفيق الدرب، و(الأنا)الشاعر وثبات كل منهما على رؤيته، فالآخر ثابت لا يصدر عنه سوى كلمات خادعة لا تثمر والأنا ثابت على موقفه في إعطاء الآخر فرصة أخرى لبداية جديد، بقوله: (فهل نبتدئ). وعلى هذا النحو ما ورد في قصيدة (غيبوبة)[٦٩]:

فهذي البيدُ/ من نهرٍ إلى بحرِ/ ومن بحرٍ إلى نهرِ/ بها الحاناتُ تستشري
فمن حانات أحلامٍ، إلى حانات أوهامٍ
ومن حانات تنويرٍ، إلى حانات تزويرٍ
ومن حانات إيمانٍ، إلى حانات إذعانٍ لألوانٍ من العهر.

وقد يتكرر نسق التركيب النحوي بألفاظه كلها أو أغلبها في صدر أكثر من بيتين أو سطرين شعريين، مما يشكل تكراراً مقطعياً، كقوله[٧٠]:

١ أبلحظــةٍ تنهـار أزمنتـــي لتصوغني في مأتـمِ العـــرسِ
وبلحظــةٍ تنهـار قافـلـتـي وتضيـع لا قمري ولا شمسي
وبلحـظـة تنهـــار قـافيـــتي إلا على وَجْــدٍ بَــرى نفســـــي

وقوله[٧١]:

---

[٦٦] قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص ٤٧٩.

[٦٧] ينظر: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر: صبيرة قاسي، ٢٧٢.

[٦٨] قراءة أولى: فايز الداية، ص ٢٤.

[٦٩] وردة، ص ٢٦ – ٢٧

[٧٠] رثاء القمر، ص ٣٩. وينظر: ص ٤٩ حيث يكرر الشاعر في مطلع بيتين متتاليين عبارة (لمن؟).

٢ جئتُكم أشدو فَهَلْ من سامعٍ لفـؤادٍ حائـــرٍ مُغْتَـــرِبِ
جئتُكم أشــدو وقلبي في اللَّظَى هـــل رأيتمْ مُضْغَـــةً في اللهبِ؟
جئتُكم أشكو الليـــالـي إنهـــا لم تـــدَعْ لي كوكـباً في موكبـي

فهو يكرر – في النموذج الأول – النسق المكون من الجار والمجرور والفعل المضارع بألفاظه كلها (بلحظة تنهار)، وينوع الفاعل (أزمنتي، قافلتي، قافيتي) محافظاً على إسناده إلى المتكلم، وهو تكرار يأتي ليشير إلى عمق مأساة الشاعر وامتدادها، ولا سيما أنه أقام السجع بين نهايات الجمل. وهو – في النموذج الثاني – يكرر النسق المكون من الفعل الماضي (جئتكم) المسند إلى المتكلم مع ضمير الجماعة في محل المفعول به في الأبيات الثلاثة، والفعل المضارع (أشدو) مرتين، ثم يأتي بالفعل (أشكو) في الثالث على صيغة الفعل السابق الصرفية، والذي يتكوّن من أغلب حروفه، محققاً التجانس مع الأول ومقيماً التوازن معه. وهو تكرار يدل على ثبات النية لدى الشاعر في الإفصاح عما يعانيه، وليكشف حالته النفسية الممتدة التي سادها الاغتراب والحيرة والألم. فهذا التكرار يسعى أيضاً إلى "فكرة الانتشار التي تعمل على استغلال المكان، وتضفي على الفضاء أشكالاً هندسية كالتوازي والتعامد والتناظر والامتداد والتماثل والتوازن"[٧٢]. ومن ذلك قوله في مطلع قصيدة (صهيل) التفعيلية[٧٣]:

يمتطي هذا النهارَ الليلُ من عهدٍ بعيدْ
لم يزل فوق الخناجرْ
وعلى زيف الحناجرْ
لم يزل يمضي مع الجُرْحِ وبالجرحِ يعودْ
لم يزل بين المُدَى الحمقاءِ

---

[٧١] وردة، ص ٤٨. وينظر ص ٤١، حيث كرر في صدر ثلاثة أبيات على التوالي: (طريقي تغرس العشاق عشقاً طريقي من مصابٍ مستحيلٍ/ طريقي من سقوطٍ من جبالٍ). وينظر: رثاء القمر، ص ٦٨: (ويحَ عيني هل تُرى أُبصرهُ/ ويح أذني هل تُرى أسْمَعُهُ/ ويْحَ قلبي كم أناجيهِ أنا)/، وص ٧٤– ٧٥ (ماذا وراء جدارِ الموتِ يا أبتي؟/ ماذا وراء جدارٍ صامتٍ أبداً/ ماذا وراء جدارِ الموتِ يا أبتي؟).

[٧٢] البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة: عبد الرحمن تبرماسين، ص ٢٧٧.

[٧٣] وردة، ص ٢٨.

فهو يكرر نسق التركيب النحوي المكوّن من حرف النفي (لم) والفعل الناسخ (يزل) واسم المكان (فوق، بين) والمضاف إليه. ولا شك في أن تكرار (لم يزل) يوحي بالاستمرارية التي أرادها الشاعر لتوازي امتداد هذا الليل ولتكشف حالته النفسية؛ ذلك أن "دخول (لم) على هذا الفعل منحها بعداً دلالياً جديداً يتمثل في الزمن الحاضر، ومن ناحية أخرى عملت على تقديم صورة كلية كانت (لم) النافية المحور الذي كان الشاعر يرجع إليه لربط الأبيات ومن ثم الانطلاق للتعبير عن معان أخرى مختلفة يجمعها الاستمرار الذي نجم عن تلاحم (لم) والفعل (أزل). وهكذا تمكن الشاعر من استحضار الصورة لتبدو ماثلة أمام عينيه لا تغادره"[٧٤]. كما أن التكرار هنا "يسهم في تغذية إيقاع النص الشعري؛ وهو عبارة عن جملة تحكم تماسك النص ووحدة بنائه، وهو أكثر قدرة على التعبير عن الحالة النفسية والشعورية للشاعر"[٧٥].

إن تكرار نسق التركيب النحوي هذا في أبيات متتالية قد يحافظ على اللفظة الأولى منه، فتصبح بؤرة إشعاع وتشكّل موقعاً تتوالد منه جمل عدة في أشكال مختلفة تعبر عن الدلالة التي يرمي الشاعر إليها. ومثل هذا التكرار يُسمّى التكرار الاستهلالي أو تكرار البداية "ووظيفة هذا التكرار التأكيد والتنبه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد، لمشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعري"[٧٦]. ومن ذلك قوله[٧٧]:

إنّـه البـدرُ دائمـاً لا صَغَـارٌ ولا صِغَـرْ
إنّـه الـروحُ في الـذُّرى إنَّـهُ الـدُّرُّ في الفِكَـرْ
إنـه القلـبُ شاديـاً بالهـوى أينما عَبَـرْ
إنّـه قلبـي الـذي صكَّـهُ الليلُ ... فانفطـرْ
قمـري دونـه القمـرْ قمـري دونـه القمـرْ
دونـه الشمسُ والشذى دونـه الغيثُ والشجرْ
دونـه النهـرُ راقصاً حولـه ضاحكُ الزَّهـرْ

---

[٧٤] جماليات التكرار وديناميةالمعنى: عبد القادر علي زروقي، ص ١٣٦.

[٧٥] التكرار وقيمه الأسلوبية: حسام الدين عبد الله، ص ١١٠.

[٧٦] ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل: عصام شرتح، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ٢٠٠٥، ص ١٠.

[٧٧] رثاء القمر، ص ٩١ – ٩٢.

دونـه الطيـرُ صادحـاً فـوقَ أرجوحـة السَّحَرْ
دونـه الحسـنُ كـلُّـــــهُ مـا بـــــدا منـهُ واستـتـــرْ

وواضح أن نسق التركيب النحوي يقوم على الحرف المشبه بالفعل والضمير المتصل والاسم الذي يقع خبراً، وأن لفظة (إنه) شكّلت موقعاً رئيساً في هذه الأبيات الأولى من هذا النص، وبؤرة تتفرع منها معان كثيرة، فالضمير المتصل بالحرف المشبه بالفعل يعود إلى الفقيد فلذة كبد الشاعر، فقد تجسّد في البدر، الروح، القلب. وعلى هذا النحو يفتتح الشاعر مباشرة مجموعة أخرى من أبيات القصيدة نفسها بنسق يعتمد على تركيب نحوي متماثل يكرره أيضاً، وهو مكوّن من اسم المكان المتصل بالضمير العائد إلى الفقيد أيضاً (دونه)، والاسم المؤخر في محل الابتداء الذي تجسد في (القمر والشمس والشذى والنهر والطير والحسن). وبهذا "تكون الكلمة المكررة مفتاحاً لفهم حالة القصيدة كلها، وباعثاً على قراءتها منذ البداية لفهم تجلياتها عبر تقديم بنية تكرارية متميزة لها"[٧٨]؛ وذلك نظراً لما تملكه هذه الكلمة المكررة من "القدرة على توجيه تلك الجمل نحو الدلالة المرصودة"[٧٩]. إضافة إلى أن هذا اللون من التكرار الاستهلالي "قادر على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع، وهذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزاً لسماع الشاعر والانتباه إليه"[٨٠]. فالكلمتان (إنه، دونه) موجهتان إلى الفقيد، وقد تحقق فيهما ما يُطلَب من أن "اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها"[٨١]. ومن هذا القبيل قول الشاعر[٨٢]:

فَهْـيِ ترانيـمُ الهـوى لكـلِّ روحٍ مُغْـرمـــــه
وهْـيَ علامـاتُ الضيـا فـي الحالكـاتِ المعتمـه
وهْـيَ لهيـبٌ حـــــارقٌ لكـــلِّ روحٍ مُجـرمـــــه

وواضح أن نسق التركيب النحوي يتكوّن من الضمير (هي) العائد إلى روح الشاعر والخبر بصيغة الجمع والمضاف إليه في البيتين الأول والثاني، والخبر والصفة في الثالث، وأن هذه الكلمة (هي)

---

[٧٨] تجليات الخطاب الشعري: نجاح نصار البطي، ص ١٢٥.
[٧٩] حركية الإيقاع: حسن الغرفي، ص ٩١.
[٨٠] قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي: موسى ربابعة، مكتبة الكتاني ودار الكندي بإربد، الأردن ٢٠٠١، ص ١٥.
[٨١] قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص ٢٦٤.
[٨٢] وردة، ص ٦.

شغلت موقعاً مركزياً أضفى على النص نغماً موسيقياً متناسقاً في مطلع كل بيت، وكان عاملاً أساسياً في توجيه الجمل نحو الدلالة التي أرادها الشاعر، ويُضاف إلى ذلك تشابه نهاية صدر البيت الأول والثاني[٨٣].

٢ – تكرار اللازمة البنائية[٨٤]

يعتمد هذا النمط على تكرار عبارات أو تراكيب لغوية أو أبيات شعرية بصورة منتظمة، مما يساهم في تلاحم النص الشعري شعورياً، ويؤمن له التماسك الموضوعي والإيقاعي على حد سواء، كونه يشكّل محوراً أساسياً ومركزياً من محاور القصيدة[٨٥]. وبهذا "تكون اللازمة البنائية هي البؤرة الخصبة الولود التي تفيض منها دلالة القصيدة، وتظل تسبح داخل ضفافها"[٨٦] . كما أنها تمكّن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء، أي لحظة الولادة، وتحمل الحركة عندما تثير بحكم تراكم الأفعال صاخبة عنيفة إلى نوع من السكون يرفدها بنبرة حالمة فيبرز جانبها الرؤياوي"[٨٧]. وهذه اللازمة البنائية تتنوع، فإما أن تكون ثابتة تتكرر حرفياً، وتتألف من عبارة قصيرة، أو من بيت شعري لا يتغيّر؛ وإمّا أن تكون نامية يطرأ عليها تغيير بسيط في بنيتها.

ويُلاحظ في شعر سالم عباس أنه يحتوي على أشكال من تكرار اللازمة البنائية، فمن ذلك تكرار لازمة بنائية في مطلع النص الشعري، أو في مطلعه وخاتمته معاً، أو داخله:

---

[٨٣] ومن ذلك ما ورد من تكرار تركيب نحوي مؤلف من أداة استفهام للعاقل (مَن) والفعل المضارع في صدر أبيات متتالية: (فَمَنْ يفكُّ قيودَ الليلِ يكسرها/ ومَنْ سيطرده من كلِّ مُنْعَطَفٍ/ ومَنْ سيقتله، يُردي جحافلَهُ؟)، وردة ٤٦ – ٤٧.

[٨٤] تعني بالإنجليزية **REFREIN** وبالألمانية **KEHRREIM**، ومعناها بالفرنسية الصدى، وهي مأخوذة من الفرنسية القديمة **REFREINDRE** ومن اللاتينية **REFINGERE** ومعناها يكرر ثانية، وتقوم على مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منتظمة. ينظر: قراءات أسلوبية: موسى ربابعة، ص ١٨.

[٨٥] ينظر: القصيدة العربية الحديثة: محمد صابر عبيد، ص ٢١٤.

[٨٦] الشعر والناقد: وهب رومية، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٣١، الكويت ٢٠٠٦، ص ١٠٥.

[٨٧] تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر: محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر بتونس، ١٩٨٥، ص ١٢٩، نقلاً عن: جماليات التكرار وديناميةالمعنى: عبد القادر زروقي، ص ١٤٢.

أ ـــ تأتي اللازمة البنائية في مطالع الأبيات الشعرية في القصيدة، أو مطالع المقاطع الشعرية التي تتألف منها قصيدة التفعيلة. ومن هذا الضرب من تكرار اللازمة البنائية في مطالع المقاطع الشعرية الذي يكشف عن سيطرة الشاعر على انفعالاته ومشاعره، ويبيّن إيمانه الراسخ بفكرته، مما يمنح القصيدة نوعاً من الثبات والتناظر بين مقاطعها قصيدة (فيلـكـــــا)[٨٨]فهي تحتوي على أربعة مقاطع، تبدأ ثلاثة منها بلازمة بنائية واحدة، وهذا ما يُعرف أيضاً بتكرار الاستهلال:

١ – تعلــو النَّــوارسُ

تَهــوي النَّــوارسُ

فوقَ ضفافك يا غاليه/ يا لظى الشمسِ والدفء والصحو والعافيه/ يا طفلةَ البحرِ

أين أغانيك/ والثرثراتُ الجميلةُ عند الصباحِ وعند المساءْ

ماذا تقولين للشمسِ / حين نزف إليك الضياء؟

وماذا تقولين للبحرِ / حين يقبّل وجهك في كل حين؟

وماذا تقولين للرملِ؟/ آهٍ / وفي الرمل تغفو خناجرُ غدرٍ / تخاتلُ فرحتنا الآتيه...

ففي هذا المقطع الأول يجسد الشاعر هذه الحركة من الصعود والهبوط لطائر النورس على ضفاف جزيرة فيلكا للدلالة على حياتها الدائبة التي اقترنت بالشمس والدفء والصحو والعافية. إنها الطفلة التي تشدو بالأغاني والهمسات الجميلة. وإنها لفجيعة تلك التي يشخصها الشاعر ومأساة يبرزها من خلال الصمت المخيف الذي أطبق عليها بعدم الرد على سؤال الشمس حين تهدي ضياءها، وعلى سؤال البحر حين يقبل وجهها، وكيف تردّ وها هي خناجر الغدر، وقد غفت في رمالها مراوغة مخادعة الفرح الآتي.

٢ – تعلــو النَّــوارسُ

تَهــوي النَّــوارسُ

والقلبُ يعلو/ ويهوي / مع الذكرياتِ / إلى البحر / والسحر / والعطر / والعابرينْ ...

حبيبةَ قلبي / يغوصُ الأسى في رمالكِ / مثلما في عروقي

لأنك مفرغةٌ من نشيد الحياه/ ومن ضحكتك الزاهيه.

---

[٨٨] وردة، ص ١١٢ – ١١٨.

فالشاعر يعود في هذا المقطع الثاني ليكرر هذه الحركة الدائبة من النشاط الحياتي، حركة الصعود والهبوط لفيلكا الحبيبة، والتي يرتبط بها قلبه، وما يحمله من ذكريات صعوداً ونزولاً. وهل هناك أحلى وأرق من ذكريات مدادها البحر والسحر والعطر؟ وهل هناك أكثر مأساة وفجيعة من أن هذه الحبيبة قد غاص الأسى وتغلغل في رمالها، وهذا ما انعكس على الشاعر الذي غاص الحزن في عروقه، كيف لا وحياة الحبيبة أصبحت مقفرة من أناشيد الحياة، وأصبحت مجدبة من الضحكات الزاهية البريئة.

٣ – تعلــو النَّــوارسُ

تَهــوي النَّــوارسُ

واللـوهةُ الباكيه/ على طلل الحظرة[٨٩] الخاويه / تــدورُ يميناً / تــدورُ يساراً

فلا صوتَ/ غيرُ انفجارٍ رهيبِ / يشقُّ صدى الموجةِ العاتيه / وريح تـئنُّ على ساحلٍ مقفرٍ

تـئنُّ / تـئنُّ اشتياقاً / لِـمن يرتدي الشمسَ والبحرَ / والبَسـمةَ الصافيه

ويكرر الشاعر في المقطع الثالث هذه اللازمة ليصور استمرار الحياة، ولكن أي حياة؟ إنها حياة يسودها البكاء والخواء والانفجار والموج العاتي والأنين والإقفرار. إنها لمأساة كبيرة، كيف لا وهذا طائر اللوهة يبكي، وذاك طلل الحظرة أضحى مقفراً، وإن سمعت صوتاً فهو صوت انفجار رهيب، حتى إنه يشق صدى الموجة العاتية. ويعمق الشاعر المأساة الإنسانية بالإشارة إلى تلك الريح العاتية التي تئن وتنوح على امتداد هذا الساحل. وهنا يكرر الشاعر عبارة (تئن) ثلاث مرات لتعميق الفكرة والإصرار عليها ولتحقيق مزيد من الإيقاع. وهل هناك أكثر من هذه المقابلة بين ملامح الإقفرار والخواء والصدى والأنين التي ترزح تحت وطأتها الحبيبة وبين الشمس والبحر والبسمة الصافية لإظهار عمق هذه المأساة وأثر هذه المحنة في النفس البشرية.

٤ – تـغــدو النَّــوارسْ

تَــروحُ النَّــوارسْ

يا حانيه/ وصوتُ الحبيبة أميٍّ لـمَــا يزلْ/ رطيباً مضيئاً/ قبيل ارتطام الظلام بجبهتك العالية

هل الصوتُ ما زالَ .../أطيافُــه، وألـوانُــه، والزَّوايــا التي عانَقَـتــهُ/

---

[٨٩] طريقة قديمة لصيد الأسماك استخدمت في بلدان الخليج العربي تُبنى على شكل معين بحيث تدخل الأسماك فيها وقت المد ولا تستطيع الخروج، وعند الجزر يأتي الصياد ليجمع ما بداخلها.

أم بعثرتــهُ خطـى الطغمــةِ البـاغيــه؟/حبيبةَ قلبي
هذا أوانُ اغتسالكِ بالفجرِ والشمسِ والبحرِ/ والعاشقينْ
فقد عـاد للـرمـلِ أصحـابُـهُ/ وعادَ إلى البحرِ أحبابُـهُ
وعادت إلى الأفق شمسُ الحمائم والعابرينْ
وسوف نوافيكِ/ مثل النوارس/ لكننا/ سنهوي إليكِ
لـنعلـوَ حين نقبّلُ وجهك / والبحرَ / والعطرَ / والسحرَ / والعائدين...

ففي هذا المقطع الرابع يغير الشاعر في اللازمة تغييراً بسيطاً في طبيعة الحركة للنوارس، محتفظاً بالصيغة (فعل المضارع) الدالة على الحركة الدؤوبة الدالة على حياة لا تموت، وكيف تموت وهي التي تمتلئ بأناس لا يرتضون بديلاً عن صوت الأم الحبيبة، وعلى عاشقين لا يتنازلون عن الاغتسال بالفجر والشمس والبحر، وعلى أصحاب وأحباب عاد لهم رملهم وبحرهم كما عادت شمس الحمائم والعائدين. وفي هذا المقطع تواصل شعوري باللازمة البنائية التي استهلّت بها المقاطع الشعرية الأربعة وإن كان ذلك بطريقة معكوسة مقلوبة، عندما شبه الشاعر عودة أهل فيلكا بالنوارس:

سنهوي إليكِ/ لـنعلـوَ حين نقبّلُ وجهك

فهم سيحطون الرحال فيها يستمدون منها نسغ الحياة ورحيقها العطر، ليحلقوا عالياً في بحر من الضياء والسحر. ومن هنا يبدو لنا أنه يمكن النظر إلى هذه القصيدة على أنها احتوت إضافة إلى تكرار اللازمة البنائية تكرار المقطع الأول في ختامها، وعلى أنها تحقق ما يطلبه النقاد من أن تكرار المقطع "يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر بطبيعة كونه تكراراً طويلاً يمتد إلى مقطع كامل، وأضمن سبيل لنجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر"[٩٠]. وهذا المقطع الأخير يتضمن شكلاً آخر من التكرار وهو تكرار الفعل الدال على حدث مضى(عاد) مقروناً بحرف التحقيق (قد):

فقد عـاد للـرمـلِ أصحـابُـهُ/ وعادَ إلى البحرِ أحبابُـهُ
وعادت إلى الأفق شمسُ الحمائم والعابرينْ

ولا شك في أن هذا التكرار يكرس فرحة الشاعر بالعودة ويعمقها، فقد عاد الحق إلى أصحابه.

---

[٩٠] قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص ٢٧٠.

ومن نمط التكرار هذا في مطالع المقاطع الشعرية ما ورد في قصيدة (أحيان)[٩١]، فقد بدأ الشاعر المقطع الأول بلازمة بنائية استغرقت سطراً شعرياً كاملاً بقوله:

حينما أسمع صوت الطائرة

وهي اللازمة التي كررها في مطالع ثلاثة مقاطع تالية مغيّراً فيها تغييراً طيفاً، وإن اعتمد على أغلب الألفاظ، وعلى تكرار نسق التركيب النحوي وصيغته:

حينما أبصر شكل الطائرة/ حينما أدخل من باب المطار/ حينما أمسي بجوف الطائرة

وكما أن الشاعر يستند إلى هذه اللازمة مغيّراً فيها تغييراً كبيراً مبقياً على اللفظ الأول (حينما) واللفظ الأخير (الطائرة)، مما جعله يوزعها على سطرين في مقطع شعري تال:

حينما زرت حبيبي/ هزّني صوت نشيج الطائرة

وهو بهذا التغيير الكبير يبعد الملل عن المتلقي الذي يُفاجأ به، وإن كان يقوم على أساس اللازمة الأولى المكررة. ولا يكتفي الشاعر بتكرار اللازمة البنائية في هذه القصيدة، وإنما يعتمد على تكرار النسق القائم على تركيب نحوي في مطالع أسطر شعرية متتالية بقوله:

حينما أبصر شكل الطائرة/ أبصرُ الغابة في الليل/ وقد مدَّتْ جناحين

على مسرحِ روحي/ وعلى زهرة عمري الناضرة/ وعلى غصنِ فؤادي

ناعقٌ وحشٌ ينادي/ أنا من يكسر أيام الصفاءِ الماكرة

وواضح أن يكرر تركيباً نحوياً مكوناً من حرف الجر (على) والاسم المجرور والمضاف إليه المسند إلى المتكلم في ثلاثة أسطر شعرية. وكذلك يكرر نسقاً مكوناً من حرف العطف (الواو) والفعل المضارع والفاعل، وذلك في سطرين متتالين:

ثم تمرُّ الطائرة/ ثم تليها طائرة

وليس لي إلا سنا اليقينْ/ يشدُّ أعطافَ الدُّنا بالآخرة

ووحده يشفي جروحي الغائرة

ووحده يهدي سفينتي الحائرة

ووحده في الروح يشدو دائماً

يا أحمد الحبيب/ يا من تصوغ الذاكرة/ نم هانئاً

---

[٩١] رثاء القمر، ص ٥٣ – ٥٨.

وواضح أنه استند إلى تكرار نسق آخر يقوم على التوازن التام بين سطرين متتالين إضافة إلى سطر آخر يكرر فيه اللفظ الأول من هذا النسق، إضافة إلى تكرار أداة النداء (يا) في مطلع سطرين متتالين آخرين.

إن تكرار اللازمة البنائية لا ينحصر في قصيدة التفعيلة، وإنما يشمل القصيدة العمودية أيضاً، بحيث تتوزع على مقاطع شعرية تتكرر في مطالعها لازمة بنائية، ومن ذلك قصيدة (أفق يا عراق)[٩٢]، ويُلاحظ أن الشاعر جعل عنوانها لازمة تتكرر في مطلع أربعة مقاطع، إضافة إلى مقطع خامس يغيّر فيه اللازمة تغييراً طفيفاً. وهذه اللازمة تستند على صيغة فعل الأمر الطلبي (أفق) ويتبعها بصيغة النداء (يا عراق). لقد نظم الشاعر هذه القصيدة إثر غزو العراق لبلده في شهر آب عام ١٩٩٠، فهاله ما نُكب به، وأخذ ينادي العراق مطالباً باليقظة من هذه المهزلة مشيراً إلى الشرفاء من أبنائه مبيّناً مكانة الكويت المباركة، مادّاً يده لهؤلاء الشرفاء لتجاوز هذه المحنة وانتهاء هذه المهزلة. يبدأ الشاعر المقطع الأول بقوله:

أفق يا عراق من المهـزلَـــه أفق إنها ساعة الزلـزلــه

ويجسّد الشاعر في هذا المقطع هذه المهزلة، وكأن زلزلة الساعة قد وقعت بفعل هؤلاء الطغاة الذين يعربدون فوق ثرى العراق المضيء، فتعطل الفكر وغادر الشعراء، وخيّم الظلام على الجثث، وانتشر الأنين، ولم يبق إلا بقايا شعب استفحل البلاء فيه، وكثرت الثكالى فيه، واقتيد شبابه إلى المقصلة، ومع ذلك فهناك من يتغّنى بالانتصار دون تحقيق أي نصر يُذكَر. ولئن جسّد الشاعر سلوك هؤلاء الطغاة فإنه لم يفقد الأمل في فجر جديد يرفع مشعله شبان عراقيون يبددون هذا الظلام ليعمّ الضياء، ويستأصلون شأفة هؤلاء الضالين؛ وذلك في مقطع من ثلاثة أبيات يفتتحه بحرف استدراك (لكن)، بقوله:

ولكن خلف النخيل الأصيل مثالاً تـفجّره الأمثلــه
مثالَ العراقـي إذ يغتلـــي فيرفع رغم الدّجى مِشْعَلَـه
سيشـرق مـن بـيـن يـديه المدى سيقطـع دابـر مـن ضـلّلـــــه

فهو يضع أمله في الخلاص من هذا الكابوس الرهيب في أمثال هذا الذي يرفع مشعله ليضيء الظلام، ويبين يقينه بشروق فجر جديد يعم المدى، ويظهر إيمانه بقطع دابر هؤلاء الذين مارسوا

[٩٢] وردة، ص ٨٣– ٩٠.

الضلال عليه، ولذا بدأ البيت الأخير من المقطع بصيغة تتكوّن من حرف استقبال والفعل المضارع، ويكرر هذه الصيغة محققاً التوازن بين مطلع شطري البيت: (سيشرق.../ سيقطع...).

وينتقل الشاعر إلى المقطع الثالث المكون من ثلاثة أبيات يجسد فيها حيرته مما نزل ببلده، وكأنه غير مصدّق لما جرى، ولذا فهو يتساءل في بيتين عن حقيقة ما حدث مستخدماً صيغة الاستفهام الاستنكاري، وهل تلقى القنبلة على الوردة، وهل تغتال أزهار الروضة؟ ومتوسلاً لذلك بجمالية التكرار القائم على التوازن بين بداية هذين البيتين أيضاً:

أحقّاً تقاتلنا يا عراق؟ أتلقي على الوردة القنبله؟
أحقّاً تغير على روضنا وتغتال أزهاره المذهله

ويعود الشاعر في المقطع الرابع ليكرر اللازمة مؤكداً مطالبته بيقظة العراق، بقوله:

أفق يا عراقُ فإن الكويتَ ضياءٌ تباركَ مَنْ أنزله

وهو يبيّن في هذا المقطع ما تتحلّى به الكويت، فقد باركها الرحمن وجعل فيها الضياء والسناء والهناء، والشعر الجميل؛ ولذا فلا غرابة إن كان فيها من أصحاب العزيمة الصادقة الذين يفدون ثراها بعيونهم، والذين لن يستطيع عتلّ زنيم أن يقف في وجههم.

ثم ينتقل الشاعر إلى المقطع الخامس ليبدأ بتغيير طفيف في اللازمة، وإن توسّل أيضاً بصيغة الأمر بهدف النصح قائلاً: (فكن يا عراق). وهذا تعبير جاء متناسباً مع مضمون المقطع، فالشاعر أراد أن يذكّر العراق بالهوى العريق، ويدعوه إلى العناق وإشاعة الخير والحب، ذلك أنه لا فائدة من معاداة الكويت، فهي حبيبة السماء، وخيرها عميم، كيف لا؟ وقد غرست سنبلة في كل أرض.

ويعود الشاعر في المقطع السادس ليفتتحه مكرراً اللازمة (أفق يا عراق)، وكأنه أراد مزيداً من اليقظة والوعي بما حدث، فليكن هناك تعاون في إزاحة هذا الظلام، وليكن هناك إدراك بحقيقة هؤلاء الذين يتشدقون بشعارات برّاقة، ولكن في الواقع يمارسون سلوكيات مخجلة، وليكن هناك وقفة مع الذات ليراجع لتشخيص ما حدث، والإجابة على كثير من الأسئلة. والشاعر يتوسل أيضاً في هذا المقطع بمستويات من التكرار يتجسّد في تكرار الكلمة في نهاية المقطع (يفعل فعله، يمرّ يمرّ، مرحلة مرحله) حيث يقول:

يصوغُ الشعاراتِ براقةً ويفعلُ أفعاله المخجِله
فكيفَ سنتركُ هذا الظلام يمرُّ يمرُّ بلا أسئله
أنترك خنجراً غادراً يمزّقُ مرحلةً مرحله

وذلك ليكشف عن موقفه النفسي وما يغشاه من شعور بفداحة الحدث، وأنه يتوجب ألا يمر بظلامه، تاركاً خنجره الغادر يفتك به، وما يبثه من سموم لتسري عبر الأزمنة. وينهي الشاعر قصيدته بمقطع سابع مكرراً اللازمة البنائية نفسها (أفق يا عراق) ليكشف عن رؤية ثاقبة ويقين جازم بوجوب اليقظة والتحذير مما وقع والبعد عن الأوهام. ولئن أردف الشاعر بعد هذه اللازمة في المقطع الأول تشخيص تلك المهزلة، وتجسيد ظلام الطغاة ومآسيهم، وبيّن في المقطع الرابع أن الكويت لا يمكن أن تكون لقمة سائغة، ودعا في المقطعين الخامس والسادس إلى التعاون، ذلك أن خير الكويت عميم، وإلى وجوب الوقفة مع الذات لتجاوز تلك المحنة، فإنه في المقطع السابع يبشّر بفجر جديد قائلاً:

أفـق يـا عـراق فإنـا معـاً على بـاب فجـرٍ كم اشتقـت لـه
فقد شعَّ في الأُفْـقِ نورُ الخلاصِ وقد لاحت الفرحـةُ المقبـله
فهيّـا إلى القلـب كي نغسلَه وهيّـا إلى العَـزمِ كي نُشعلَه
لنحـرقَ هذا الظلامَ القبيحَ ونُلقي بقايـاهُ في المـزبلـه
"فـلا بُـدّ للـيـلِ أَنْ ينجلـي ولا بُـــــــدَّ أن تنتهـي المهـزلـه

وواضح أن يلبس ثوب الناصح الأمين، فالشعبان العراقي والكويتي على موعد يبزغ فيه فجر جديد، يبدد هذا الظلام، وكان لا بد من دعوة القلب لإخلاص النيّة، ومن إيقاد العزيمة، فالليل مهما طال سينجلي، والمهزلة لن تدوم. وهنا يستند الشاعر إلى جمالية التكرار بإقامة التوازن بين شطري البيت الثالث من المقطع كما يعتمد على تكرار التركيب (لا بدّ) في مطلع شطري البيت الأخير. لقد أدى تكرار اللازمة البنائية (أفق يا عراق) في القصيدة إلى تنامي بنيتها وتلاحم مقاطعها من الناحية الدلالية والإيقاعية، ذلك أن اللازمة "تعمل على تنامي بنية القصيدة وتلاحم أجزائها وشحنها بالدفقة الإيقاعية، وتحفظ القصيدة من التشتت والانفلات، وتمكّن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء أي لحظة الولادة، فكلما يمضي الشاعر في كتابة أسطر معدودة نراها تطفو مغلقة بذلك دائرة وفاتحة بذلك دائرة جديدة"[٩٣].

[٩٣] جماليات التكرار وديناميةالمعنى: عبد القادر علي زروقي، ص ١٤١ – ١٤٢.

ب ـــ وقد تأتي اللازمة في مطلع النص ومتنه وخاتمته، وهو يدخل فيما يُسمّى تشابه طرفي القصيدة/المقطوعة حيث يرد البيت / السطر أو اللازمة البنائية في الاستهلال وفي الختام وما بينهما. وبهذا لم يكتف الشاعر بجعل اللازمة بؤرة لرؤيته ومحوراً لموقفه وحالته النفسية التي يصدر عنها، وإنما أراد أيضاً أن يجسّد هذه الرؤية في دائرة مغلقة يسود فيها مزيد من التماسك الشعوري والإيقاعي.

ومن ذلك ما ورد في مقطوعة الصوت الثالث من قصيدة الشاعر (أصوات الحب والألم)[٩٤] التي نشرها في منتصف شهر يناير من عام ١٩٩٠، والتي توحي أنه نظمها متأثّراً بمحنة غزو الكويت من العام نفسه.

لا تحاولْ/ لا تحاولْ/ أيها المتخم بالكفرِ/ وبالوهمِ/ وبالليل الطويل المتطاولْ
لا تحاولْ

إنّه اسم الحبيبةْ/ غُرست أحرفه في دمنا/ فبنينا من ثراها الثر بستان محبه/ وغسلنا في شواطيها القلوبْ

وفتحنا للسّنا كلَّ الدروبْ/ وتدفقنا مع اسم الله شوقاً كالجداولْ/ لنروّي شجر الحبِّ
سنرويه على رغم المعاول
لا تحاولْ

واهمٌ أنتَ/ إذا كنت ترى أن بلادي/ هي ما حُدّ على سطح الخريطة
إنها يا أيها الواهم تجتاز الذرا/ إنها بالحبِّ تمتدّ من الشرق إلى الغرب/ وما بين الثريا والثرى
أيها الأعمى الذي يملكُ عينين ولكنْ لا يرى/ أيها الكافر بالحب/ وبالنور وبالجمع وبالطرح
أعدْ كلَّ حساباتكَ/ يا عُشْرَ مقاولْ
لا تحاولْ

وواضح أن الشاعر يبدأ بلازمة بنائية ثابتة بقوله: (لا تحاولْ) ويكررها في السطر الثاني أيضاً إضافة إلى أنها ترد في متن القصيدة وخاتمتها. وهذه اللازمة تقوم على صيغة النهي الطلبي (لا) والفعل المضارع المجزوم. ولا شك أن الابتداء بهذه اللازمة وتكرارها في ثنايا المقطع وخاتمته ليدل على ثبات الموقف الذي انطلق منه الشاعر والحالة النفسية التي أملت عليه التوسل بهذا الخطاب الطلبي المكرر، ولاسيما في بداية سطري المقطع، وهو يستند لهذا على دعائم تبرره، فالمخاطب متخم بالكفر والوهم

[٩٤] وردة، ١٠٠– ١١١.

والليل المتطاول الظلم الذي لا ينجلي. ويعود الشاعر لتكرار هذه اللازمة – الخطاب الطلبي ليفسّر للمخاطب أسباب طلبه؛ ذلك أن حروف اسم الحبيبة – الكويت سرت في دماء أبنائها، فأنبتوا في ثراها بستان محبة، وغسلوا قلوبهم من مياه شواطئها العذبة، وفتحوا للضياء والنور كل الدروب، وأخذوا يتدفقون كمياه الجداول لإرواء شجر المحبة على الرغم من كل المعاول. ويعود الشاعر في متن هذا المقطع ليبدأ باللازمة من جديد مخاطباً هذا الوهم الذي إن كان يعتقد أن بلاده تنحصر في هذه الحدود المرسومة على الخريطة، فهو مخطئ واهم، لأنها تتخطى الأعالي ممتدة بحبها من الشرق إلى الغرب، وما بين الثرى والثريا، ومن هنا حق للشاعر أن ينادي هذا الواهم بأنه أعمى البصيرة، ويكرر نداءه بأنه كافر بالمحبة وبالضياء وعمليات الحساب كلها؛ ذلك أنه ليس سوى متعهد صغير. وواضح أن الشاعر لا يكتفي بتكرار اللازمة البنائية، وإنما كان يعتمد على تكرار النسق والصيغ وما ينتظمها من التوازي بين السطر الشعرية محققاً المزيد من التماسك الشعوري والمعنوي والإيقاعي، ومن ذلك تكرار الاسم المعطوف المجرور بالباء: (أيها المتخم بالكفر/وبالوهم/ وبالليل الطويل المتطاول)، وتكرار صيغة الفعل الماضي المسند إلى ضمير الجماعة في مطالع أسطر شعرية متتالية: (فبنينا.../ وغسلنا.../ وفتحنا.../وتدفقنا...)، وتكرار أسلوب النداء وصيغة الاسم المجرور بالباء والمعطوف بحرف الواو، مما يعرف بالتقسيم: (أيها الأعمى... أيها الكافر بالحب/وبالنور وبالجمع وبالطرح).

ومن هذا القبيل الذي تتكرر فيه لازمة بنائية في بداية النص ومتنه وخاتمته ما ورد في قصيدة (مرارة كلّ الدُّنى في فمي)[٩٥] العمودية، فقد توسّل الشاعر بلازمة بنائية (بُنَيَّ حبيبي) قامت على أسلوب النداء الدّال على قرب المنادى، ووردت في البيت الأول من الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة:

بُنَـيَّ حَبيبـي مـاذا أقـولُ؟ وقلبـي شَظايـا وعَقْـلي ذهُـولُ

وهو في هذا المقطع يعبر عن حاله المفجوعة بفقيده، فقد تشظّى قلبه، وذهل عقله، ذلك أنه كان قد تمنّى فيه الأماني، ولكن ماذا جنى؟ وها هي عينه تتصبّب دمعاً لا ينقطع، وإن استطاعت أن تلقي نظرة بين هذه الدموع الغزيرة فلا تبصر إلا الطلول. ويعود الشاعر ليكرر اللازمة البنائية (بُنَيَّ حبيبي) في مطلع البيت الرابع بقوله:

بُنَـيَّ حَبيبـي فَخْرَ الأماني وبعضُ الأماني لديكَ خُيُـولُ

---

[٩٥] رثاء القمر، ص ١٩ – ٢٢.

فهو يكشف في هذه الأبيات عن تلك الأماني السامقة التي كان يحلم بها الفقيد في شروق كل يوم، ولكن ماذا جرى؟ أتكون عاقبة الشروق الأفول؟ لقد كان الفقيد بدراً يبدد ظلمات الشاعر، فمن أين جاء هذا المحاق الطويل؟ كما كان ربيعاً، فكيف سرى فيه الذبول، وكما كان مفعماً بالحياة في كل فصل من فصولها كان الشاعر شاهداً عليها حاضناً لها يرعاها بروحه ووجدانه فكيف ينفصل عنها، وكما كان صامداً جريئاً مقداماً على الرغم من حالة اليأس والحزن التي كانت تغشاه. ويعود الشاعر في المقطع الثالث (الأبيات ١٠ – ١٤) لتكرار اللازمة محافظاً على الكلمة الأولى وليدخل عليها تعديلاً بقوله:

بُنَـيَّ لقدْ مالَ بعدَكَ عُمري إلى حيثُ ما كنتُ يوماً أميلُ

فالشاعر يعبر في هذا المقطع عن حالته التي آلت إلى ما لم يكن يريد في يوم من الأيام، كيف لا؟ وهذه الأيام يسودها الشتات وتعمها الفوضى، وهذه النار الملتهبة وهذا القلب الذي تشظّى مزقاً. إنه يعيش في دوام الذكريات، لقد كان الفقيد أملاً بارقاً ينسي الشاعر كل ما حوله، ولكنه سرعان ما انطفأ مودعاً في قلبه ألماً، ذلك أنه أصبح صريع هذه الليالي المتتالية المتشابهة. ويعود الشاعر في المقطع الرابع (الأبيات ١٥– ٢٠) ليكرر لازمة المقطع الثالث الممتدة على شطر شعري كامل:

بُنَـيَّ لقدْ ضاع مِنّي طريقي وما عُدْتُ أعرِفُ كيفَ الوصولُ؟

فهو يحافظ على نسق اللازمة القائم على تركيب نحوي مكوّن من الاسم المنادى (بُنَـيَّ) الذي يشكّل الأساس الأول في لازمة المقطعين الثاني والثالث، وكلمة (لقد)، والفعل الماضي (مال/ضاع)، ويأتي بالجار والمجرور عوضاً عن الظرف المتصل بالضمير المخاطب (بعدك، مني)، والفاعل المتصل بياء المتكلم (عمري/طريقي). والشاعر في هذا المقطع يعبّر عن ضياعه وفقدان بوصلته، فهو يعيش في دائرة من العذاب، بحيث لا يستسيغ فمه شراب السلسبيل، وكيف يستسيغه ومرارة كل الدنى في فمه، إنه لم يعد يبتهج بما تحويه الرياض والربى والجداول من طبيعة خلابة، إنه يعيش في ضباب لا يعرف هدفاً يصبو إليه. ويعود الشاعر في المقطع الخامس ليختتم القصيدة وليكرر اللازمة البنائية التي بدأ بها القصيدة:

بُنَـيَّ حَبيبـي هَلْ مِنْ لِقـاءٍ أَمْ أَنَّ الـرَّدى حَاجِزٌ مُسْتَحيلُ
هُـوَ اللهُ يعمـر قلبـي سَنَـاهُ وَمَـنْ لِيْ سِواهُ فَصَبْرٌ جَمِيـلُ

إنه يكرر هذه اللازمة بهذا التعبير الجميل مناجياً بقوله (بُنَـيَّ حَبيبـي) ومتسائلاً عما إن كان هناك من أمل في لقاء قريب، وهو يعلم أن (الرّدى حاجز مستحيل). لذا يعلن الشاعر استسلامه لقضاء الله وقدره، كما يعلن تمسكه بالصبر الجميل. إن تكرار اللازمة البنائية (بُنَـيَّ حَبيبـي) كانت نقطة إشعاع كشفت حالته النفسية، فارتبطت بها مقاطع القصيدة كلها، كما ساهمت في تلاحمها وتماسكها الشعوري والمعنوي والإيقاعي. ولعله من الواضح أن الشاعر يعتمد على تكرار الألفاظ في البيت الشعري الواحد أيضاً، وإن جاءت بصيغ صرفية مختلفة (تمنيت، الأماني/ تشرق، الشروق/ تطاردني، تطردني/ أمضي، مضيت)، وقد تكون بصيغة واحدة (فمي) وكما يعتمد الشاعر على التصدير (فصل، فصول/ تقاتل، القتيل/ مال، أميل/ أرحل، الرحيل)، وكذلك على تكرار المجاورة: (وإن نظرت بين دمع ودمع، وكنت ربيعاً جميلاً جميلاً)، والترصيع: (نار تلظّى، وقلب تشظّى)، وتكرار بعض التراكيب مثل تركيب الإضافة: (فخر الأماني/ بعض الأماني/ صريع الليالي/ كل الليالي) أو تركيب الجار والمجرور (في فمي).

ومن هذا القبيل ما ورد في قصيدة (قمري)[٩٦] العمودية، فالشاعر يبدأ قصيدته بلازمة بنائية في البيت الأول بقوله:

قمـري ليس كالقمـر قمـري ليس كالقمـر

وترد بعد ذلك أبيات متتالية يسود بداياتها نسق يحقق التوازن الإيقاعي، ويقوم على تركيب نحوي مكوّن من حرف مشبه بالفعل وضمير متصل يعود على القمر (فقيد الشاعر) واسم في موقع الخبر: (إنه البدر...إنه الروح...إنه القلب...إنه قلبي)، وكأن الشاعر يبرر ما أتى به في البيت الأول من تميّز قمره. ثم يبدأ الشاعر المقطع الثاني باللازمة نفسها التي تشغل كامل البيت أيضاً، ولكن يدخل عليها تغييراً طفيفاً بقوله:

قمـري دونـه القمـر قمـري دونـه القمـر

ليورد أربعة أبيات متتالية أيضاً تفتتح بداياتها – إضافة إلى عجز البيت الأول – بنسق يتكرر محققاً التوازن الإيقاعي، والتماسك الشعوري والمعنوي، ليؤكد صحة مقولته التي احتوتها اللازمة البنائية من أن قمره دون القمر، وهذا النسق يقوم على تركيب نحوي من اسم الظرف المكاني (دون) المتصل بضمير الغائب العائد إلى الفقيد والخبر المؤخر: (دونه الشمس والشّذى/ دونه الغيث والشجرْ، دونه

[٩٦] رثاء القمر، ص ٩١ – ٩٣. وينظر ما ورد من حديثنا عن القصيدة في النمط الرابع من التكرار.

النهر راقصاً.../دونه الطير صادحاً.../ دونه الحسن كله). وواضح أن تكرار النسق يشغل صدري بيتين متتاليين بشكل كامل في هذ الأبيات، وهو نسق يعتمد على كلمات متوازنة نحوياً وصرفياً. ويختتم الشاعر هذا المقطع بلازمة تستند إلى اللازمة البنائية الواردة في بداية المقطع الأول، ويصوغها في بيتين متتاليين ينهي بهما القصيدة:

قمري بعدما مضى غاب في الدمع ما حضرْ

قمري بعدما مضى لم أعد أبصر القمرْ

وهي لازمة – وإن أدخل عليها تعديلاً كبيراً – فهي تحافظ على الحالة النفسية التي انطلق الشاعر منها وقت نظم القصيدة، وتحقق في الوقت نفسه التوازن الإيقاعي، من حيث بدء اللازمة ونهايتها (قمري ... القمر) وتساهم في تلاحم أبيات القصيدة وتماسكها المعنوي.

ج ـ تأتي اللازمة البنائية في متن القصيدة ونهايتها مكررة، سواء أكان في الشعر العمودي أو شعر التفعيلة. ومن نماذج شعر التفعيلة قصيدة الشاعر (الواهمون)[٩٧]، فقد كرر لازمة بنائية بقوله: (لعنة التاريخ ألقيها عليك)، ست مرات في متن القصيدة التي اختتمها أيضاً بهذه اللازمة التي أدخل عليها تغييراً طفيفاً يتناسب مع حالته النفسية المتصاعدة قادته من توجيه لعنته بحق هذا الواهم ذي الفكر المسمم في بداية القصيدة بقوله:

توهَّمْ / أيها الفكر المسممْ

توهَّمْ / لعنة التاريخ ألقيها عليكْ

إلى دعائه بتوجيه لعنة الله تعالى أن تنزل على العتاة المجرمين جميعاً، بقوله:

لعنة الله عليهم أجمعينْ

ويسود هذه القصيدة تكرار النسق القائم على تكرار صيغ وتراكيب يؤدي إلى التوازي الذي يحقق إيقاعاً جميلاً. ومن ذلك أسلوب النداء في بداية أسطر شعرية متفرقة: (أيها الفكر المسممْ/ أيها الفكر المثارْ/ أيها الموهوم من رأسك حتى أخمصيكْ/ أيها المخدوع والمثقوب من كعبك حتى مقلتيكْ/ أيها الكارثة الكبرى على هذا الترابْ (مرتين)/ أيها المسكوب في كأس الشعاراتِ/ أيها الجسرُ الذي يعبره كل الطغاة/ أيها الفكر الذي ينسج بالأوهام عمرَه/ أيها الفكرُ المضَيّعْ/) فقد كرره عشر مرات، احتوى على تكرار لفظ (الفكر) أربع مرات ولفظ الكارثة مرتين بوصفهما اسم المنادى. ويضاف إلى

---

[٩٧] وردة، ص ٩١– ٩٩.

ذلك تكرار أداتي الاستفهام (كيف) سبع عشرة مرة، و(هل) خمس مرات في مطالع أسطر شعرية متتالية وأخرى غير متتالية. وقد يعقب أداة الاستفهام تركيب نحوي يستند إلى فعل مضارع مكرر (تنسى) بقوله:

كيفَ تنسى صوتك المغصوب في تلك العواصمْ
كيف تنسى وجهك المصلوب في ليل الهزائم
كيف تنسى دمك المسلوب منذ النكبة الأولى إلى/ شمس الحجرْ
كيف تنسى دم أيلولَ/ وتاريخ الحصار المرّ في بيروت/ملهاة سنين النصر/ مأساة حلبجة
كيف تنسى؟

وواضح أنه لا يكتفي بتكرار فعل (تنسى) فهو يأتي في الأسطر الثلاث الأولى بمفعول به مقترن بضمير المخاطب والصفة، أو يكرر المفعول به والمضاف إليه كما في الأسطر الثلاثة التالية مما يحقق التوازن المؤدي إلى إيقاع منسجم. وقد يعقب أداة الاستفهام (كيف) فعل مضارع منفي بالأداة (لا):

كيف لا تفهم أن الفاتح الفذّ استثاركْ
...
كيف لا تشعرُ/ لا تبصرُ/ لا تكفرُ بالزيف الذي يركع أو يسجدُ أو يجثو/ لديكْ

وقد يعقب أداة الاستفهام (كيف) والاسم الموصول للعاقل (من) أفعال مضارعة معطوفة يسودها تقطيع صوتي متوازن، أو ترد (ما) الموصولية في موقع المفعولية يتلوها فعل ماض يقترن به ضمير غائب في موقع المفعولية وفاعل:

كيف من يقتل أو يغصب أو يسلب أو يهتك/ أستار الحرائرْ/ هو في شرعك ثائرْ
كيف بالله عليك؟
كيف من يغتال أزهار الحديقة/ ويصبّ الليل في فجر الحقيقة؟
كيف من يهدم ما شيّده الحبُّ/ وما شكّله القلب/ وما تحمله الهُدْبُ

ولعل هذا التكرار لأسلوب النداء (أيها) وأداتي الاستفهام (كيف، هل) في بداية الأسطر الشعرية يندرج تحت مسمّى التكرار المتدرج الهرمي الذي يعَدّ "أحد أهم أنواع التكرار فنية لما يحتاجه من قدرات شعرية تستلزم بناء شكلياً على شيء من التعقيد، يفضي إلى نتائج شعرية مهمة، يقف في

مقدمتها الإسهام الكبير في تطوير إيقاعية القصيدة وتعميق طاقاتها الموسيقية"[٩٨]. ولعل ما يزيد في إيقاع هذه القصيدة افتتاح بعض أسطرها بصيغة الأمر (توهّمْ) مرتين، (تكلّم) مرة واحد، (اقرأ) ثلاث مرات، وكذلك في السطر نفسه: (فاقرأ الآنَ، تفكّرْ، وتذكّرْ، ثم قِفْ). وكذلك تكرار ألفاظ بعينها في السطر الشعري الواحد:

أم تُرى تنسى لتنسى الخنجر الغادرَ في ظهر/ الكويت

...

كيف يغتالُ لصوصُ الفتحِ أزهاري وأفراحي من/ بيتٍ لبيتْ

...

أم تجاهلت جراحي/ وتراقصتَ، تراقصتَ، تراقصتَ

...

أيها الفكرُ المضيّعْ/ بين وَهْمٍ مستمرٍ، وهموم مُستمرة

...

فاقرأ الآن، وقبل الآن، بعد الآن/اقرأ

وقد يكرر ألفاظاً في سطرين متتاليين إضافة إلى ذلك،كقوله:

أيها الكارثة الكبرى على هذا الترابْ/ من حدود الأطلسيّ

لحدود الغدر بالفصحى وبالعشاق

في حدود الوطن الممتد ما بين حِرابٍ وخَرابْ/ وخرابٍ وحرابْ

في حدود الوطن الممتدّ من سيف إلى خوفٍ/ ومن خوفٍ إلى سيفٍ

ولا صوت سوى صوت الغرابْ

وكما ترد اللازمة البنائية في متن القصيدة العمودية وخاتمتها لتؤدي الدور نفسه من حيث بنية القصيدة وتلاحم مقاطعها، وكشف محاورها التي تعود إلى بؤرة واحدة، إضافة إلى ما تؤديه من إيقاع منسجم مع الحالة النفسية للشاعر، ومن ذلك قصيدة (بطاقة حب.. للإمارات)[٩٩]، وهي تبلغ ٢٤ بيتاً، كرر فيها اللازمة البنائية المكوّنة من صيغة (يا إمارات) في مطالع خمسة أبيات متفرقة، وهي

---

[٩٨] القصيدة العربية الحديثة: محمد صابر عبيد، ص ٢٠٢.

[٩٩] وردة، ص ١١٩– ١٢٣.

القصيدة التي باح فيها بحبه للبلد الشقيق الإمارات العربية المتحدة. فالشاعر يفتتح القصيدة نافياً أن ينظر إلى قصيدته على أنها مدح قد يُساء فهم دافعه؛ ذلك أن ما أتى به ليس إلا قطرة من الوداد والمحبة، أو أن ننظر إلى قوله على مجرد شعر يُتلَفَّظ به؛ ذلك أنه صادر من فؤاده فلا رياء فيه، ولا مداراة:

ليس مدحاً، بل قطـرةٌ من وادي ليس شعراً، بل قطعة من فؤادي

ومن ثم يتوجه الشاعر بندائه إلى دولة "الإمارات" مكرراً اللازمة البنائية قائلاً:

يا إمارات أنت حبٌّ كبيرٌ أنتِ نَهرٌ ينساب في كـــل وادي

... ...

يا إمارات يا ذرى الجود مَرْحى يُعرف الجود في رحاب الجواد

... ...

يا إماراتُ إنْ نسينا أننسى وقفة الطود ضدّ ريح العوادي؟

... ...

يا إمارات قد رويتِ حقولي بهَوًى سوف يُرتجى في الحصاد

... ...

فهذه اللازمة (يا إمارات) أعطت النص وحدة متلاحمة من البناء وحافظت على أطرافه مهما ابتعدت، فهي تعود إلى بؤرة واحدة هي اللازمة نفسها، التي تذكر بهذه الدولة، فهي نبع يشعّ حباً، ونهر يمد كل واد، وهي ذرى الجود والعطاء، وهي طود في وجه ريح العوادي، ومصدر رواء من المحبة؛ ولذلك فقد اختتم الشاعر القصيدة باللازمة نفسها:

يا إمـارات إنْ أسأنـا فعـفـــواً بين بعض الورود بعض القـتاد

ومما لا شك فيه أن أسلوب النداء المكرر في هذه القصيدة حقق نوعاً من التواصل بين الشاعر والمنادى (الإمارات)، ودلل على مكانتها الكبيرة لديه، كما جسد امتداداً صوتياً مطرداً أحدث إيقاعاً موسيقياً نتيجة هذا التردد مما يطرب أذن المتلقي يكشف في الوقت نفسه الحالة الشعورية والنفسية للشاعر ويلقي الضوء على المعاني الدفينة التي يحملها ويصدر عنها، مما يجعل القصيدة ذات بنية دلالية– إيقاعية مترابطة.

ولعله أصبح واضحاً أن الشاعر استخدم هذا الأسلوب التعبيري من تكرار النسق والصيغ، وتكرار اللازمة البنائية سواء في صلب النص الشعري، أو في مطلعه، أو في مطلعه وخاتمته، وهو استخدام دلَّ على وعي كبير بقيمه الجمالية وخصائصه الفنية.

خاتمة البحث

خلص البحث إلى أن التكرار يعني لغةً: الرجوع والعودة، واصطلاحاً: إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو مواضع متعددة من النص الشعري، أو الإلحاح على جهة هامة من العبارة يُعنَى الشاعر بها أكثر من عنايته بسواها. كما خلص البحث إلى أن البلاغيين العرب القدماء وقفوا عند جمالية التكرار أيضاً، وذلك في سياق الحديث عن تكرار الكلام والزيادة فيه، أو الإطناب، وتكرار الاسم والغاية منه. ولقد أبرز البحث بواعث التكرار، وأجملها في الطبيعة الإنسانية وطبيعة اللغة التركيبية وطبيعة الشعر والشاعر، وأن أهمية التكرار تعود إلى أمرين أساسيين متعلقين بالنص الشعري. الأول لما يحدثه من إيقاع، والثاني لما يكشفه عن الحالة النفسية للشاعر. ومن هنا وجد البحث أن التكرار جمع بين وظيفتين جمالية ونفعية. ونبّه البحث إلى خطورة التكرار كونه وسيلة أسلوبية جمالية شأنها شأن الوسائل الجمالية الأخرى، ومن ثم يجدر إدراك فاعليتها في البنية الشعرية.

ولقد وقف البحث عند شكلين من أشكال التكرار يتضمّنان أغلب أنواعه. وضمهما محوران. المحور الأول ضم الشكل الأول وهو تكرار النسق والصيغ، وما سُمّي بتكرار النمط النحوي، وقد توزّع على أربعة أنماط. الأول: تكرار نسق تركيب نحوي أو صيغة صرفيه في شطر شعري واحد سواء اكان صدر البيت أم عجزه. والثاني: تكرار نسق في كامل البيت أو السطر الشعري. والثالث: تكرار النسق في بداية أشطر أو سطور شعرية متتالية، وهنا قد يقتصر التكرار على الكلمة الأولى في التركيب النحوي، أو يُكتَفى بها فحسب، دون الالتزام بتكرار التركيب النحوي نفسه. أما الرابع فهو تكرار النسق والصيغ في مطلع بيتين متتاليين أو أكثر مما يشكل تكراراً مقطعياً.

أما المحور الثاني فضمّ الشكل الثاني وهو تكرار اللازمة البنائية الذي يقوم على اختيار عبارات أو جمل شعرية يمكن أن تكون ثابتة تتكرر حرفياً، أو تكون نامية يطرأ عليها تغيير بسيط. وقد اتخذ هذا التكرار ثلاثة أشكال فرعية، ورد الشكل الأول في مطالع الأبيات الشعرية في القصيدة العمودية، أو مطالع المقاطع الشعرية في قصيدة التفعيلة. وورد الشكل الثاني في مطلع النص ومتنه وخاتمته. أما الشكل الثالث فقد ورد في متن القصيدة ونهايتها، وهو ما سُمِّي بتشابه طرفي القصيدة، أو المقطع. ولقد أبرز البحث أهمية التكرار وجماليته في البنية الشعرية بخلق تلاحم شعوري ومعنوي وإيقاعي، وهو بهذا يؤدي وظيفتين جمالية ونفعية، إضافة إلى أن تكرار اللازمة البنائية يزيد في تلاحم بنية القصيدة لما تشكّله من بؤرة تستقطب أجزاء القصيدة على المستوى الشعوري والمعنوي والإيقاعي.

ولقد كشف البحث علاقة بعض أشكال التكرار بمفاهيم بلاغية قديمة كالترصيع والتفويف والتصدير، كما أبرز ما أُطلق على بعض أشكاله من مصطلحات حديثة كالتكرار الاستهلالي، أو التوازي المتماثل، والتوازي المزدوج أو الجزئي، أو المقطعي، أو التكرار التراكمي العشوائي.

المصادر والمراجع

١ – أنوار الربيع في أنواع البديع: ابن معصوم المدني، حققه وترجم لشعرائه: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان بالنجف الأشرف، ١٩٦٨.

٢ – البحث البلاغي عند العرب (تأصيل وتقييم): شفيع السيد، دار الفكر العربي بالقاهرة، ١٩٨٧.

٣ ـ البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، تح أحمد أحمد بدوي ود. حامد عبد المجيد، مكتبة مصطفى البابي بمصر، ب. ت.

٤ ـ البديع والتوازي: عبد الواحد حسب الشيخ، مطبعة الإشعاع الفنية بالقاهرة، ١٩٩٩.

٥ _ بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر – فترة التسعينات وما بعدها: صبيرة قاسي، أطروحة دكتوراة، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، ٢٠١٠/٢٠١١.
٦ _ البنية الإيقاعية في شعر شوقي: محمود عسران، مكتبة بستان المعرفة، ٢٠٠٦.
٧ _ البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر: عبد الرحمن تبرماسين، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط٣، ٢٠٠٣.
٨ – تأويل مشكل القرآن: ابن قتيبة، شرح وتعليق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة، ١٩٥٤.
٩ _ تجليات الخطاب الشعري عند مظفر النواب: نجاح نصار البطي، دال للنشر والتوزيع بدمشق، ط. ١، ٢٠١١.
١٠ _ تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر: محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر بتونس، ١٩٨٥.
١١ _ تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان القرآن: ابن أبي الإصبع المصري، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي بالقاهرة، ١٩٦٣.
١٢ – تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ٢٠٠٥.
١٣ – تحليل النص الشعري (بنية القصيدة): يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، ١٩٩٥.
١٤ _ التكرار وقيمه الأسلوبية في ديوان مُدُن المنافي لروضة الحاج: حسام الدين عبد الله، مجلة النيلين، مج ٤ ع ٣، سبتمبر ٢٠١٩، ٩٩– ١٣٥.
١٥ _ التكرار الإيقاعي في اللغة العربية: سيد خضر، دار الهدى للكتاب، بيلا– كفر الشيخ، ١٩٩٨.
١٦ _ التلقي والتأويل: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ١٩٩٤.
١٧ – جماليات التكرار في ديوان "رجل بربطتي عنق" لنصر الدين حديد: أميرة عربي، رسالة ماجستير، مقدمة في جامعة محمد خيضر، بسكرة، ٢٠١٤/٢٠١٥.
١٨ _ جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر: عصام شرتح، دار رند للطباعة والنشر بدمشق، ٢٠١٠.

١٩ _ جماليات التكرار وديناميةالمعنى في الخطاب الشعري – نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار: عبد القادر علي زروقي، مجلة الأثر، ع ٢٥، جوان ٢٠١٦، ص ١٣٣– ١٤٦.
٢٠ _ حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر: حسن الغرفي، أفريقيا الشرق بالدار البيضاء، المغرب ٢٠٠١.
٢١ – رثاء القمر: سالم عباس خدادة، الكويت ٢٠١٦.
٢٢ _ سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور: محمد العبد، مجلة فصول مج ٧، ع ١ – ٢، القاهرة ١٩٨٧.
٢٣ – الشعر العربي المعاصر (ظواهره وقضاياه الفنية): عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ١٩٧٨.
٢٤ _ الشعر والناقد: وهب رومية، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٣١، الكويت ٢٠٠٦.
٢٥ – الصحاح في اللغة: الجوهري، تح أحمد عطار، دار الكتاب العربي بالقاهرة، ١٩٥٦.
٢٦ _ ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل: عصام شرتح، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ٢٠٠٥.
٢٧ – العمدة في صناعة الشعر ونقده: ابن رشيق القيرواني، تح النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ٢٠٠٠.
٢٨ _ القافية والأصوات اللغوية: محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٧٧.
٢٩ _ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ٢٠٠١.
٣٠ _ قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين ببيروت، ط. ٧، ١٩٨٣.
٣١ _ قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي: موسى ربابعة، مكتبة الكتاني ودار الكندي بإربد، الأردن ٢٠٠١.
٣٢ _ قراءة أولى في ديوان (وردة وغيمة.. ولكن)، للدكتور سالم عباس: فايز الداية: مجلة البيان الكويتية، ع ٣٠٣، نوفمبر ١٩٩٥، ص ٢١ – ٣٠.
٣٣ _ كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر): أبو هلال العسكري، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة، ١٩٥٢.
٣٤ _ لسان العرب: ابن منظور، دار صادر ببيروت، بلا تاريخ.

٣٥ – المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي وعربي): محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة ٢٠٠٣.
٣٦ – معجم مصطلحات الأدب: الإشراف العام فاروق شوشة ومحمود علي مكي، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ٢٠٠٧.
٣٧ _ معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: أحمد مطلوب، الدار العربية للموسوعات ببيروت، ط. ١، ٢٠٠٦.
٣٨ _ المفاهيم معالم– نحو تأويل واقعي: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء، ١٩٩٩.
٣٩ _ موحيات الخطاب الشعري – دراسة في شعر يحيى السماوي: عصام شرتح، دار الينابيع بدمشق، ٢٠١١،
٤٠ _ نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تح وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، ب. ت.
٤١ _ وردة وغيمة.. ولكن: سالم عباس خُدادة، دار الترجمة بالكويت، ١٩٩٥.

Repetition & its aesthetics in poetry

A reading in the poetry of Salem Abbas Khudada

Research summary:

This research aims to reveal the aesthetics of repetition in the poetry of one of Kuwait's contemporary poets: Salem Abbas Khudada, is based on an introduction to explain the concept of repetition, & two axes that include two basic forms of it.

The entry is devoted to explaining the concept of repetition as one of the means of artistic style in the craft of poetry, & the view of the ancient Arab rhetoricians to it as one of the prominent literary means in the noble and literary Qur'anic text. In addition to that, identifying the motives of repetition, its danger, its forms, & the related concepts of repetition in the ancient Arabic rhetoric.

The first axis dealt with one of the forms of repetition, which is the repetition of patterns & formulas based on the repetition of a grammatical structure & its patterns, which is called the repetition of the grammatical pattern.

The second axis dealt with the repetition of the constructivist imperative, specifying its concept, & the forms of repetition in the structure of the poem.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة البحث	٣
تمهيد : مدخل إلى مفهوم التكرار	٤ – ٩
١ – تكرار النسق والصيغ	١٠– ٢٨
٢ – تكرار اللازمة البنائية	٢٩ – ٤٤
خاتمة البحث	٤٥– ٤٦

المصادر والمراجع	٤٧ – ٤٩
ملخص بالإنكليزية	٥٠
فهرس الموضوعات	٥١