المبحث الثاني

دلالة إيقاع التكرار

يُعدُّ التكرار من التقنيات البارزة والمهمة في تشكيل الإيقاس، فمفهوم الإيقاس "ظاهرة التناوب للعناصر المتشابهة، كما يشمل التكرار هذه العناصر وهذه الخاصية من خواص العمليات الإيقاعية، نعني بذلك خاصية التردد، هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاس"[1].

إذ إنّ التكرار في اللغة من كرر الشيء أعاده مرة بعد مرة أخرى، وكررت عليه الحديث إذا رددته عليه [2]. ولذلك نجد أنّ التكرار اصطلاحاً في أبسط مستوياته هو "أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متَّحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحداً وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين"[3].

فالتكرار هو "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاس بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هي الحال في العكس والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي"[4] عبر "تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغماً موسيقياً"[5] يتغلغل داخل البعد الزمني على نحو متساوٍ، وعلى إثر ذلك تنجلي وظيفة التكرار ودلالة إيقاعه الذي يراد به تقوية النغم والاهتمام بقوة المعاني وبفاعلية الصور ذات التفاصيل الدقيقة [6].

---

(1) تحليل النص الشعري، يوري لورتمان، ترجمة: محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1999: 95.
(2) ينظر: لسان العرب، مادة (كرر): 5/ 136.
(3) معجم النقد العربي القديم:1/ 370.
(4) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 117-118.
(5) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979: 239.
(6) ينظر: البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط النثرية، خيري صباح الدين فريد عبد الله الجبوري، أطروحة دكتوراه فلسفة الأدب العربي، بإشراف د. عبد الستار عبد الله صالح البدراني، جامعة الموصل، كلية التربية، 2005: 29.

وقد اعتنى البلاغيون القدامى عناية كافية بهذه التقنية على خلاف ما ادعاه بعض النقاد، من أن "أسلوب التكرار ثانوياً في اللغة إذ ذاك " [1]، بل اهتموا بالمستوى البلاغي للتكرار وركزوا على فوائده وجمالياته، وقد نبه ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ) إلى مواطن جمال التكرار، ومواطن قبحه فقال: "فأكثر التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه. ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلاّ على جهة التشوق والاستعذاب"[2].

أمّا الزركشي (ت 794 هـ) فقد تعرض له في سياق دراسة البلاغة القرآنية، ويرى أنّ أعظم فوائده التقرير وقد قيل إذا تكرر تقرر، وعدد له سبع فوائد [3].

أمّا النقد الحديث فقد اهتم بالمستوى الإيقاعي والدلالي [4] والنفسي للتكرار فهو فهو يسلط الأضواء على المركزين الفني والدلالي معاً [5]. ولما كان التكرار التقليدي القديم تكراراً خطابياً بالدرجة الأساس متوجه إلى الخارج وغايته توليد إيقاد حماسي رنان، فإنّ التكرار في شعر التفعيلة الحديث ينزع إلى إبراز إيقاد درامي نفسي يستهدف البوح بأحاسيس الشاعر الباطنة، أو حالته الذهنية،والإيحاء بمعانٍ مختلفة[6]. مختلفة[6].

إذ إنّ التكرار "يصور الانفعالات النفسية لارتباطه الوثيق بالوجدان، لأن المبدس لا يكرر إلاّ ما يثير اهتمامه ولا يكرر إلاّ ما يهدف نقله إلى مخاطبيه"[7]، لأنه لأنه حينما يكرر شيئاً فإنه يريد تمييزه عن غيره بتسليط الضوء عليه، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية [8]. إذ يشكل "نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها"[9] الذي يتفاعل مع التكرار الذي يخضع لطبيعة التجربة الشعرية "فهي التي تفرض وجوداً معيناً

---

(1) قضايا الشعر المعاصر: 275.
(2) العمدة : 74/2.
(3) ينظر: البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن زيد بن عبد الله بن بهادر الزركشي (ت 794هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت، 1391هـ/ 1972م: 3/11-18.
(4) ينظر: تكرار التراكم وتكرار التلاشي، عبد الكريم راضي جعفر، مهرجان المربد الشعري الخامس عشر، 1999: 1.
(5) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: 101.
(6) ينظر: الشعر العربي الحديث (تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربي)، س. موريه، ترجمة وتعليق: وتعليق: د. شفيع السيد و د. سعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003: 341.
(7) اللسانيات وتحليل النصوص، د. رابح بوحوش، ط2، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2009: 84.
(8) ينظر: التكرار بين المثير والتأثير، عز الدين السيد، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1973: 37-38 ؛ والاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: 67 ؛ وقضايا الشعر المعاصر: 276.
(9) القصيدة العربية الحديثة: 201.

ومحدداً للتكرار، وهي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كياناً فنياً لنظام تكرار معين"[1] يولد لدى السامع دلالة إيقاعية تنسجم مع طبيعة هذه التجربة بمستوياتها المختلفة ومن هنا "لا يجوز أن ينظر إلى التكرار على أنه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام"[2].

فالتكرار إذن عنصر فاعل في تشكيل الخطاب الشعري ضمن قيم صوتية إيقاعية ترتبط بسياقه وبإطاره داخل التركيب أو الشكل الذي ترد فيه، إذ لا يظهر البعد الإيحائي للكلمة المتكررة ولا تتحد دلالتها إلاّ من خلال السياق وبضروراته المختلفة وتشكيلاته المتنوعة [3]. فالتكرار "يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة، وأحدها قانون التوازن، ففي كل عبارة طبيعية نوسد من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها. إنّ العبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافاً، وهي تخضع لنوسد من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لابد للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها"[4].

ويحقق بذلك دلالة إيقاعية تلائم تجربته الشعرية ويولد لدى المتلقي عبر التكرار "حساً بالتوتر والتوقع وهما إحساسان ينتهيان إلى طبيعة اللغة الشعرية القائمة على التوتر والتوقع"[5]. مما يجعل من القارئ مشدوداً ومثاراً إلى بنية النص الشعري الشعري عبر حركة إيقاعية متنامية داخله من جهة، والبوح بأسرار النص وكشف خفاياه وفك شفرات عباراته للوصول إلى مغزاه الدلالي من جهة أخرى.

إذ يمكن عد التكرار جزءاً من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر أن ينظم ألفاظه بحيث يقيم أساساً عاطفياً تكتسب الألفاظ عبره طاقة إيحائية ويزيد أصواتها ائتلافاً وانسجاماً ويزيد مضمونها وضوحاً وجلاءً، فما هو بالتوقيع الرتيب [6]، إنما هو إمعان في "تلوين نسيج النص تلويناً في غاية الجمال والحذاقة، بحيث تترك في

---

(1) م. ن: 200-201.

(2) التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية)، د. موسى ربايعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات،جامعة مؤتة، الأردن، مج 5، سـ 1، لسنة 1990: 172.

(3) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، محمد مفتاح، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، طباعة المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985: 39-40 ؛ وعلم الدلالة دراسة وتطبيق، ط1، نور الهدى لوشن، منشورات خان يونس، بنغازي، 1995: 95.

(4) قضايا الشعر المعاصر: 277-278.

(5) جماليات الأسلوب في رواية مجرد (2) فقط، د. موسى ربايعة، الأقلام، سـ3، لسنة 1998: 32. 32.

(6) ينظر: إنتاج الدلالة الأدبية، د. صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1987: 275 ؛ والظواهر الأسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005: 87.

نفوسنا ذلك الإرنان والترنيم اللذين يفعلان فعلهما السحري في نقل مضمون القصيدة وتوصيل تأثيراتها المطلوبة"[1].

وبذلك يصبح القارئ على صلة متينة مع النص عبر شعوره بالانسجام والتوافق والقبول [2]. إذا ما استخدم الشاعر التكرار "على النحو الذي يقف تماماً عند حدود الحاجة الشعرية القصوى له، أما إذا استمر التكرار في القصيدة حتى يتعدى الحدود فذلك هو الدخول في الفقدان إلى صغر المدلول وهو انسحاب التكرار عن المركز وإبعاده إلى جهات هامشية للموسيقى"[3].

ويحدث هذا حينما لا يكون الشاعر متمكناً من أدواته الشعرية كي يخرج التكرار من حدوده الدنيا في المتعة المجردة والإيقاس المجرد إلى فضاء أوسع عبر الانتقال به إلى مستوى إبداعي خلاق، فالتكرار الشعري البارس الذي ينم عن وعي فني متقدم، يجيء في القصيدة على وفق أشكال مختلفة موظفة أساساً لتأدية دلالتها بأسلوب يضفي على التشكيل عناصر إبداعية جديدة، تحقق للتكرار دلالة إيقاعية متلائمة مع حالة الشاعر النفسية محاولاً بها إظهار ما به من حزن وفرح، وهو يناوب الصيغ اللغوية في سياق التعبير ويمارس التأثير بالمتلقي مع القدرة على نقل المعنى الذي قصده الشاعر عبر التكرار [4] الذي يساعد على "تماسك البناء العضوي في القصيدة من جهة ويعمق الإيحاء التعبيري الذي يتوخى الشاعر بثه من جهة أخرى"[5].

كان التكرار في شعر محمد صابر عبيد على وفق أشكال مختلفة تماماً لما تقتضيه تجربة كل قصيدة وما يقدمه من دلالة إيقاعية مهمة في إغناء النص الشعري. لقد تعددت صور التكرار واختلفت عند الباحثين إلاّ أنّ البحث اقتصر على الأشكال التي شكلت ظاهرة في شعره، وبذلك ستكون دراسة أشكال التكرار ضمن المحاور الآتية:

1- تكرار العنونة:

يعد العنوان المحور الأساس الذي يحدد هوية النص، وتدور حوله الدلالات، وتتعالق به، وهو بمكانة الرأس من الجسد، والعنوان في أي نص لا يأتي مجانياً أو

---

(1) تطور الشعر العربي الحديث في العراق "اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج"، علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1975: 227.

(2) ينظر: الإيقاس الداخلي في قصيدة الحرب، د. عبد الرضا علي، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر، مستل مطبوس بدار الحرية للطباعة، بغداد، 1989: 5.

(3) القصيدة العربية الحديثة: 203 ؛ وينظر: لذة النص، رولان بارت، ترجمة: فؤاد صفاء والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988: 44-45.

(4) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 203 ؛ وقضايا الشعر المعاصر: 277.

(5) دلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة (أديب ناصر أنموذجاً)، د. رحمن غركان، مجلة الموقف الثقافي، س 32، لسنة 2001 : 85.

اعتباطياً، وإنما هناك علاقة وطيدة ومؤسسة بين العنوان ودواله وبين النص وعنوانه، وهي علاقة تأخذ أشكالاً وتجليات لا حصر لها، لأنّ لعبة العنوان هي اللغة، وبالتالي لعبة الحرية والحياة والمطلق [1].

وبما أنّ العنوان قد يثير مشاعر جمالية إمتاعية ذات وقع إيقاعي أو دالاً على قضايا فكرية أو موضوعية [2]، إلاّ أنّ " وعي الدلالة يبقى هو حجر الأساس في تشييد العنوان، أمّا الأشكال التي يتخذها العنوان في عبارته فهي صور تدور حول مركز الدلالة لكنها لا تستطيع الإفلات من مجال جذبها أبداً "[3]، فالعنوان علامة دالة تجعل المدارات الدلالية والأبعاد الرمزية التي تحفل بها بنية النصوص الأمر الذي جعل المنظرين يولون العنوان عناية فائقة لا بوصفه مجرد عتبة ينبغي الوقوف عندها فحسب، بل بوصفها علماً قائماً بذاته له أسسه وقواعده وأعلامه [4].

وعلى الرغم من أن العنوان "عملٌ مختزلٌ أشد ما يكون الاختزال" [5]، فهو أول عتبة يمكن أن يطأها الباحث قاصداً استقراءها واستنطاقها وتأويلها [6]، بما يخدم يخدم دلالة النص إذ "تتطلب قراءته استعادة مراحل تكوينه لغةً ودلالةً"[7].

فالعنوان "ذو حمولات دلالية، وعلامات إيحائية شديدة التنوسد والثراء مثله مثل النص، بل هو نص موازٍ، كما عند جيرار جينيت. وإذا كان النص نظاماً دلالياً وليس معانٍ مبلغة، فإن العنوان كذلك نظام دلالي رامز له بنيته السطحية ومستواه العميق مثله مثل النص تماماً"[8].

---

(1) ينظر: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، خليل الموسى، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000: 38 ؛ وشعرية كتاب الساق على الساق في ما هو الفاريق، الهادي المطوي، مجلة الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 28، س1 ، يوليو/ سبتمبر، لسنة 1999: 456 ؛ والعنوان ودلالاته في رواية(بوح الرجل القادم من الظلام)،لإبراهيم السعدي،الخامسة علاوي،مجلة عمان، س 142، لسنة 2007: 61.

(2) ينظر: عناوين الكتب بين القديم والحديث- بين الجمالية والدلالية، طراد الكبيسي، مجلة عمان، س 45، لسنة 1999: 30.

(3) ثريا لنص، مدخل لدراسة العنوان القصصي: 10.

(4) ينظر: العنوان ودلالاته في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام): 61.

(5) العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998: 15.

(6) ينظر: السيموطيقيا والعنونة، جميل حمداوي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 25، س3 ، يناير/ مارس، لسنة 1997: 97.

(7) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ط1، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر، بيروت، 2002: 168.

(8) سيمياء العنوان: 37.

إذ يتمتع العنوان بأولوية التلقي ومن ثم التأويل وغالباً ما كانت دلالية العمل هي ناتج تأويل العنوان [1]. فالقراءة التأويلية لها أهمية كبرى في إزالة التعتيم العنواني بسبب غموض سياقه أحياناً وسعي هذه القراءة إلى تأسيس علاقة دلالية بين العنوان والقصيدة [2]. لأنّ العنوان يمثل بنية مركزية باثة و"بؤرة دائمة الإشعاع في شعرية النص الأدبي، ولم يتوقف الاهتمام به عند حدود الجانب البنائي – بالمعنى الشكلاني الصرف، بل أخذ يستنطق البعد السيميائي في تحليل العلاقة الجدلية بين العنوان في قمة الهرم، وبين البنيات المشكلة لمتن الهرم، عبر متابعة العلامات الهابطة من الرأس إلى المتن، أو الصاعدة من المتن إلى الرأس وما تحدثه في تقاطعاتها في مراكز معينة من إيحاءات وصور وإيقاعات"[3] في إطار الكشف عن شبكة من الدلالات المركزية المنبثقة منه [4].

وحين يوصف العنوان حسب ليوه- هونك بأنه "مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواها العام، وتغري الجمهور المقصود"[5]، فإنّ ذلك ينكشف على مجموعة من الوظائف التي ذهب – رومان ياكبسون- إلى وصفها بالوظائف الانفعالية والمرجعية والانتباهية والجمالية والميتالغوية، وأضاف إليها – هنري ميتران- فيما بعد الوظيفتين التحريضية والإيديولوجية [6].

وبهذا يعد العنوان جزءاً فاعلاً في العمل الأدبي وتكراره على مستوى المجموعات الشعرية أو القصائد يضفي إيقاعاً مضافاً إلى ما في المتن من إيقاع، إذ يقدم دلالة إيقاعية عبر التكرار الذي يولد الدلالة.

يبتعد محمد صابر عبيد عن عنونة قصائده بعناوين ملفوظة من النص الشعري، وهي حينما يقوم الشاعر "بانتزاع لفظة أو عبارة من النسيج اللغوي للنص وتوضع عنواناً له"[7]، بل تأتي عناوينه من خارج نسيجه النصي لكنها مفعمة بالدلالة والرؤية

---

(1) ينظر: العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي: 19.

(2) ينظر: عنوان القصيدة في شعر محمود درويش- دراسة سيميائية-، جاسم محمد جاسم خلف، رسالة ماجستير، إشراف: د. عبد الستار عبد الله صالح البدراني، جامعة الموصل، كلية التربية، 2001: 6 ؛ والألسنية وتحليل النصوص الأدبية من وحدة الجملة إلى كلية النصوص، حاتم الصكر، آفاق عربية، س 3، آذار،لسنة 1992: 92.

(3) المغامرة الجمالية للنص الشعري: 113-114.

(4) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1996: 303.

(5) السيموطيقا والعنونة: 96.

(6) ينظر: قضايا الشعرية: 33. ؛ و العلامة الشعرية –قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، د. محمد محمد صابر عبيد، ط1، عالم الكتب الحديث، اربد – الأردن، 2010: 44.

(7) بنية العنوان في قصيدة السياب (الموقع والتحولات): 20.

والرؤية التي تمثل "بحق الرحم الخصب الذي يتمخض فيه نص القصيدة الشعرية ويتخلق وينمو"[1].

وإن كان تكرار العنونة امتنع على صعيد القصائد فإنه حضر وبشكل لافت في عنونة مجاميعه الشعرية ليأخذ تكرار العنونة هنا شكلين الأول تكرار العنونة الرئيسية للمجموعة الشعرية في عناوينها الفرعية، والثاني تكرار العنونة الرئيسية داخل متون قصائدها.والجدول الآتي يوضح ذلك:

المجموعة الشعرية	العناوين الفرعية
أناشيد التفاحة البنفسجية	أناشيد الحب أناشيد الحرب
صياغات خاطئة للحلم	الصياغة الأولى الصياغة الثانية الصياغة الثالثة الصياغة الرابعة
لا باب سوى بابي	تتكون هذه المجموعة من (23) قصيدة ويتكرر عنوانها في متون (9) قصائد منها وهي (مقام الحيرة، لا عزاء لخسوف النشيد، حوار داخلي، مأتم، القصائد التالية، هدنة مؤقتة، كلمة كبيرة في مأتم صغير، رثاء العنوان، بابي)

بدا لنا اختيار مجموعة (صياغات خاطئة للحلم)[2] أنموذجاً للدراسة عسى أن تكون دراستها قادرة على تسليط الضوء على بقية العناوين.

اختار الشاعر محمد صابر عبيد جملة مركبة ليضعها عتبة عنوانية كبرى تستظل تحتها جميع العنوانات الأخرى، إذ تعد دالاً افتتاحياً مهماً لأنها تشكل تصوراً عاماً لجميع العناوين الفرعية الصغرى، فلابد لها من استيعاب المعطيات الدلالية والإيقاعية للعنوانات الأخرى عبر التكرار اللفظي عن طريق لفظة (الصياغة) بما يوحي بالتعداد أو التفصيل أو انتماء الجزء إلى الكل أي إيجاد ما يتلاءم مع العنونة الكبرى (صياغات خاطئة للحلم) وما منحه تنكير (صياغات) من فضاء دلالي واسع.

(1) السيموطيقا والعنونة: 106.
(2) كتب قصائد هذه المجموعة بين عامي 1993-2000.

تشير مفردة (الصياغة) بوصفها دالاً افتتاحياً للعناوين الفرعية (الصغرى) الأربعة إلى صناعة الحلي الذهبية وهي مفردة تحيل مباشرة إلى العلاقة الوثيقة بين صياغة الذهب وصياغة الشعر لترادها على السنة الشعراء والنقاد قديماً وحديثاً، واشتراكهما في تقنية السبك التي تفضي إلى حسن الصنعة والجمال، فمثلما تزين الحلي أجساد النساء يزين الشعر الكلام، لذا وظف الشاعر لفظة (الصياغة) عبر تكرارها في عناوينه، فهو يؤكد على أنّ حروفه من ذهب لأنها كلمات إبداعية وهي صياغة فعلاً، فقد ارتقى بالكلام والحروف عن المستوى الاعتيادي للألفاظ ليسمو بها إلى فضاءات أبعد وأجلى.

يُوَّلد تكرار العنونة في هذه المجموعة الشعرية دلالة إيقاعية تنبع وتتدفق منه وحسب ما تؤول إليه التجربة الشعرية وليس هذا فحسب بل صار تكرار العنونة "عبارة عن سلسلة من الحلقات المتولدة بعضها من بعض، يتبادل الوصل والفعل، عبر المسار الدلالي المتنامي، فمن معاينتنا للعناوين، يتبين لنا أنّ للعنوان تأثيراً كمياً ونوعياً في تشكيل عنصر فني مفتاحي آخر يتمثل في اللازمة المترددة التي تعد من بين المؤشرات المميزة للقصيدة العربية الحديثة"[1].

ولعل في تكرار كلمة (الصياغة) في العناوين الفرعية (الصغرى) ما يدل على أنّ الشاعر جعل منها رابطاً إيقاعياً ودلالياً مع العتبة الرئيسية (الكبرى)، مما يمنح القارئ إيحاءً بأن يكون العنوان بما يحمله من بنية إيقاعية متكررة، أحد الوسائل المساهمة لربط عناوين المجموعة فيما بينها لتكون وحدة عضوية أو جو واحد تنطوي عليه المجموعة الشعرية [2].

فالصياغة الأولى انطوى تحت جناحها كم كبير من انصوص المركزة أو (قصيدة الومضة) استهلها بعتبة الإهداء إلى أجمل حلية صاغها شعراً إلى أول امرأة افتتح بها شعره (آمنة) زوجة كانت أم حبيبة أم وطناً:

إلى آمنة....
الزوجة الفدائية
أول المبتدى....
وآخر المنتهى

فيجعلك الشاعر تستشعر أهمية هذه العتبة بما يندرج تحتها من صياغة أولى (آمنة) التي تمثل ذروة النص وغاية الشاعر في نظم المجموعة فهي أول المبتدى وآخر المنتهى.. ولا يكتفي الشاعر بتكرار العنونة في الصياغة الثانية بل يكرر

---

(1) وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، عثمان بدري، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، س8، لسنة 2003: 23.

(2) ينظر: بنية الإيقاع في شعر معد الجبوري، قاسم محمود محمد الجريسي، رسالة ماجستير، إشراف: محمد جواد حبيب البدراني، كلية التربية، جامعة الموصل، 2007: 107.

الإهداء إلى المرأة الرابضة في ذاته وأعماقه إلى (العنقاء) فهي التي تمثل أحلامه وقمره الذهبي وأجمل حكاياته. لينتقل الشاعر في الصياغة الثالثة إلى البحث عن الحب والأمان والحرية لتلتقي مع الصياغة الرابعة وهو يهديها إلى (تلك الأحزان التي لا بدائل لها)، وهو يتكلم عن فضائين عملاقين تتفرد منهما أصداء مختلفة هما عريس الشفق/ القصيدة التي يهديها إلى روح أخيه عبد المنعم الذي استشهد في مناسبة وطنية ما، وقصيدة زمار مدينة الشاعر التي عانقت طفولته وذكرياته.

إنّ الشاعر محمد صابر عبيد يحاول عبر تكرار العنونة وما ينطوي تحت كل صياغة من صياغاته في هذه المجموعة أن يعبر عن المكامن الإنسانية الجميلة فرحاً أو حزناً، لتأتي تجربته الشعرية قريبة من الروح الصافية بعيدة عن الزيف منسجمة مع التكرار إيقاعاً ودلالةً.

2- تكرار الأصوات:

يعد هذا النمط التكراري أكثر أنماط التكرار دقةً، إذ يتكرر حرف معين مرات عدة في سطر شعري واحد أو ضمن مقطع معين، وبما أنّ الصوت أصغر وحدة لغوية فهو يمثل أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الداخلة في نسيج القصيدة، وهو يكتسب في دخوله الشعري قيمة إيقاعية مضافة عبر الفعاليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتنافرة التي تؤلف موجهات تشتغل نحو تكوين قيم مدلولية معينة، لأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال فصل الصوت عن الدلالة [1]، لتتشكل بذلك دلالة إيقاعية نابعة من الصوت المكرر في داخل النص الشعري.

لذا فإنّ لتكرار صوت معين داخل السياق الشعري من علاقة خفية إلى علاقة جلية وتتمظهر بالطريقة الملموسة جداً والأكثر قوة [2] وهذا لا يتحقق من قدرات اللفظ المجرد وإيقاعه الصوتي المجرد، بل ينشأ من علاقته بالألفاظ التي تسبقه مباشرة والتي تتلوه مباشرة ومن علاقته العامة بسائر السياق،وإنّ الشاعر في صياغته للكلمات التي تؤلف النسيج الشعري لقصيدته لا يتعامل معها تعاملاً اعتباطياً بل ينتقيها مستغلاً الخواص الحسية لأصواتها وجرسها وقدرتها الفعالة على إنتاج الدلالة الإيقاعية للنص الشعري [3].

فمهارة الشاعر تكون في حسن توزيع الأصوات حين يكررها كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نوتته [4]، محدثاً بذلك تأثيراً في نفسية المتلقي، على

---

(1) ينظر: المتخيل الشعري، أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، د. محمد صابر عبيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000: 26.

(2)ينظر: قضايا الشعرية: 54.

(3) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 22-23.

(4) ينظر: موسيقى الشعر: 49-50.

الرغم من أنّ بعضاً منها قد يرد بشكل عفوي، إلاّ أنّ للدوافع اللاشعورية وظائف متعددة، إذ إنّ عنصر تتغير الكلمات بإبداله أو زيادته أو حذفه فله وظيفة تعبيرية تعود إلى طبيعته الموحية التي لا تجعل تأثير الكلمات محصوراً في دلالتها فحسب، وإنما في نظام بنائها الصوتي أيضاً، ولذا عني العرب بجرس الحروف وأحست بأثره في بناء الألفاظ [1]، لأنّ أصوات الحروف "تنسرب إلى مركز الحس ومواطن التأثير فتثير الرؤى والأطياف وتعمل أوصافها من اللين والقوة والرخاوة والتماسك عملها الخفي والمضمر في النفس، فإذا ما تكرر الحرف كأنه نقرةٌ تنبع على وتر واحد فيتميز الرنين ويقوى باعث الإيقاظ والتأثير"[2] على المتلقي.

فالشعر ليس هو المجال الوحيد الذي تخلق فيه رموز الأصوات وآثارها، وإنما هو المنطقة التي تصبح فيها العلاقة بين الصوت والمعنى هي المتحكمة في حضور الأصوات وتكرارها في النص الشعري.

وبالنظر إلى شعر محمد صابر عبيد نجده مدركاً جمالية الأصوات وأهميتها في خلق إيقاس النص. وقد اخترنا أنموذجاً لهذا التكرار مقطعاً من نص (قرصنة عارية)[3]:

نباغتُ أحلامَنا
نلاعبُها
نتلاعبُ بها
نأخذُها على حين غرّةٍ..
يا ويلنا..
ما زلنا رغم تغلغل الصدإ في رؤوسنا وأصابعنا وطفولتِنا
نقرأ ونكتبُ ونعشقُ
نلملمُ ما تبقى من كياستنا لنقاتلَ كما يجبْ
فينكسرُ السهمُ الضالُّ
وينسفحُ الليل على قمصاننا المكهربةِ بالأخطارْ
ويكفّ السرّ عن اعتقال الظلال وتقديس الأسى.

في هذا المقطع من النص المكون من (11) أحد عشر سطراً شعرياً نلاحظ حضوراً واضحاً لصوت النون، وفي غالبية النص كان النون معبراً عن ضمير جمع المتكلمين مقترناً مرةً بالفعل المضارع (نباغت، نلاعب، نتلاعب، نأخذ، نقرأ، نكتب، نعشق، نلملم، نقاتل، ينكسر، ينسفح)، ومرةً ثانية مقترناً بنهاية الأسماء (أحلامنا،

(1) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: 147.
(2) البناء الصوتي في البيان القرآني، محمد حسن شرشر، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1988: 91.
(3) صياغات خاطئة للحلم "الصياغة الثالثة": 243. و ينظر: النصوص (عريس الشفق :250 ؛ مهرجان الألفاظ : 263 ؛ لغز:226).

ويلنا، رؤوسنا، أصابعنا، طفولتنا، كياستنا، قمصاننا)، وإنّ تكرار صوت النون أسهم في تحقيق انسجام إيقاعي ودلالي في تعبيره عن خاصية الجمع، إذ إنّ غنّة النون وذلاقته وانفتاحه قد كونت له طبيعة مائعة [1]، مما يعني أنه أصلح للتعبير عن جمع المتكلمين.

لذا اقترن الشاعر بصفة الجماعة وانصهر فيها لاغياً بذلك فرديته منتجاً حركة مستمرة، فالواحد لا يتحقق إلاّ بحركة الجمع وهو ما أكده الشاعر بتكراره لصوت النون وكأن الجمع هو الذي يتحدث في النص وليس الشاعر نفسه، وهذه طريقة يمارسها الشاعر لا ليعبر عن ضياع الإنسان بفرديته فقط، وإنما ضياع المجتمع رغم ما به من أمل نحو غدٍ مشرق، فالبنية الصوتية والتركيبية التي تآزرت مع العلائق الدلالية [2] كانت قائمة على تكرار النون وتراكمه بشكل مكثف في النص الشعري "متأتٍ من حيويتها الفاعلة مع الدلالات التي عبّرت عنها، فالكلمة بوصفها إشارة في الشعر لا تمثل اتحاداً صوتياً ومعنوياً، ولكنها مؤتلفة، وحسب وجودها يتحقق أثرها الإيقاعي على المتلقي، فالسياق العام والخاص هو معيار تحويل المعنى للصوت"[3] في النص.

(1) ينظر: الأصوات اللغوية: 58 ؛ ومباحث في علم اللغة واللسانيات، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، دار الشؤون العامة، بغداد، 2002: 144 ؛ وحروف الذلاقة: (ف، ب، م، ل، ن).

(2) ينظر: البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط النثرية: 43.

(3) قصيدة غريب على الخليج، د. بشرى البستاني، مهرجان المربد الشعري الخامس عشر، 1999: 14.

3- تكرار كلمة في البداية:

وهو عبارة عن توالي الكلمة بشكل متواتر في بداية كل سطر شعري وفق هذا النسق (أ...، أ...)[1]. وإنّ هذا التكرار يحقق إيقاعاً يساير المعنى ويجسمه ويعبر عن معانيه بشكل دقيق، إذ يمكن لهذا التكرار أن يكون معبراً عن امتداد الزمن أو قصره عن الحركة بأشكالها أو عن القلة أو الكثرة [2].

فالشاعر يميل إلى هذا الأسلوب من التكرار ليس من أجل التأكيد الحرفي العادي ولا من أجل المدلول السطحي للكلمة، بل هو يحاول قدر استطاعته أن يكون المدلول شحنة معبرة تنمو إذ توضح جمالية التضارب والتصادم المتصارد بين الجانب الشعوري والجانب اللاشعوري للتكرار [3].ومعنى ذلك أن "يعكس الصراد المحتدم بين العقل والعاطفة، أو بين الوعي واللاوعي، وبمعنى أصح يراد التكرار ليحقق التوازن بين الثنائيات المضطرمة في ذات الشاعر الأمر الذي يجعل من التكرار نسقاً كاشفاً عن الأثر النفسي والانفعال لدى الشاعر ومسلطاً الضوء على جوانب معتمة أو مضمرة في نصه وفي جوهر ذاته"[4].

يأتي هذا النوس من التكرار في شعر محمد صابر عبيد بأشكال متنوعة منها تكرار: **(الاسم أو الفعل أو الحرف)** وعلى وفق الآتي:

---

(1) ينظر: اللغة الشعرية: 124.

(2) ينظر: ظاهرة التكرار في الشعر الحر، د. صالح أبو إصبع، مجلة الثقافة العربية، س3، السنة الخامسة،لسنة 1978 : 34.

(3) ينظر: الشعر الجاهلي، شوقي ضيف،ط2، دار المعارف، القاهرة، 1979: 92-93 ؛ وشعر السياب " دراسة إيقاعية " أطروحة دكتوراه: 116.

(4) الإيقاس في شعر شاذل طاقة: 88.

أ- تكرار الاسم:

يتكرر هذا النوسد من التكرار في عدد من النصوص، وكأنموذج عليه نأخذ نص (حلب)[1]:

فندقٌ يحرسهُ ليلٌ أمين
فندقٌ يقضمُ سأمَ العابرينْ

كرر الشاعر كلمة (فندق) في بداية سطري النص وعِبْرَ هذا التكرار حقق الشاعر البروز لهذا المكان الذي يُعَّدُ البؤرة المركزية ومحور الحدث الدلالي والإيقاعي في النص، لذا عمد الشاعر إلى طريقة مكثفة في وصفه لتبرز منه صورة سريعة وموجزة للفضاء المكاني (فندق) في فضاء زمني معين، مما أنتج دلالة إيقاعية زمكانية مهمة عند الشاعر حول الكلمة المكررة.

وبالرجوسد إلى عنوان القصيدة (حلب) وما يحققه من تلازم دلالي كبير مع متن النص المركزة، إذ إنّ "العنوان في هذا النمط من القصائد أمين على التلاحم بينه وبين النص الشعري، لأنّ اختزال القصيدة يسمح بالتجاوب الدلالي بينها وبين العنوان"[2].

ومن تلاحم العنوان مع الكلمة المكررة (فندق) تتشكل بذلك معالم المكان النهائية (فندق حلب) وعبر هذا التكرار يخلق الشاعر صورة واقعية ذات دلالتين الأولى سلبية، فهو الفندق البائس الذي كان ينام فيه الشاعر في وسط مدينة تكريت بعيداً عن أهله في الموصل حينما كان يُدَرِّسُ في جامعة تكريت آنذاك، أما الدلالة الثانية فهي ايجابية، إذ شكل جزءاً من الفندق وهي غرفته المأوى البديل عن بيته، فضلاً عن قربه من الكلية التي يُدَرِّسُ فيها، لقد شكل تكرار كلمة في البداية حضور دلالة إيقاعية عبرت عن تجربة الشاعر، فالكلمة المكررة في هذا النص "لا تنهض شعرياً بما تدل عليه فحسب، إذ إنّ المسافة بين الدال والمدلول قصيرة، الأسماء تشير إلى مسمياتها الحقيقية دون ترميز أو تعتيم، بيد أنها تلتحم في بنية تركيبية وصوتية متصاعدة تكسر الفواصل بين الداخل والخارج، وتضع المتلقي في حالة التوتر الجمالي المسنون"[3]، وعبر ذلك ينقل الشاعر المتلقي إلى أجوائه التي عاشها هناك.

ب- تكرار الفعل:

---

(1) صياغات خاطئة للحلم "الصياغة الأولى": 192. وينظر: النصوص(هكذا وشوشتني العصافير:28، نشيد سومري: 48، تعاقب: 193).

(2) علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي "مقارنات نقدية"، د. سمير الخليل، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008: 107.

(3) الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، د. جوزيف شريم، عالم الفكر، سد (3-4)،لسنة 1994: 114.

يتكرر هذا النوسد من التكرار في عدد من النصوص وكأنموذج عليه نأخذ المقطع الثالث من نص (عريس الشفق)[1] الذي يرثي به الشاعر أخاه الشهيد (عبد المنعم):

أتراكَ تألمت كثيراً ؟
أتراكَ فقدت الوعي ؟
أتراكَ بكيتْ ؟
أتراكَ تذكرتنا واحداً واحداً ؟
أتراكَ غفوت وما بين حاجبيك صورةُ (روضة) ؟
أتراكَ أشعلت كلّ وجوهِ الحبيباتِ..
وأحرقت كلّ الرسائلِ ؟
هل جفّتْ شفتاك فأعياك الظمأ الغادرُ ؟
لا يُصطادُ الحرُّ الطائر إلاّ من منقاره
أتراكَ نسيتَ كلّ العناوين، وأتلفت كلّ الأغاني الفسيحة ؟
أتراكَ لوّنت عشب (دوكان) و (سوسة) و (طاسلوجة) ؟
أتراكَ غادرتَ كركوك على عجلٍ...
لتعزفَ في وجه المنية لحنَ الأجَلْ.

لقد كرر الشاعر أسلوب الاستفهام مع الجملة الفعلية (أتراكَ) للدلالة على حجم الفضاء الشاسع الذي كان يشغله أخوه في الأماكن التي ترك فيها بصماته، وما يحققه هذا التكرار من أثر بالغ العمق في الكشف عن الحالة النفسية التي عاشها الشاعر وعانى منها وهي استشهاد أخيه ورحيله السريع الذي يصفه الشاعر بالوردة لفرط رهافته، وأمنية لم تنل فرصة التأمل، خطفه الموت كلمح البصر ولا يجد الشاعر تفسيراً لكيد المنون سوى قول: "أكلّ من نحبهم يرحلون" ليتركون دموس الحزن تثقب الروح، فالتكرار جاء بمثابة الندبة و التفجع.

يفجر الشاعر مجموعة من التساؤلات المتكررة ليشكل بذلك أحداثاً تتابعية تتصاعد تدريجياً فتشد القارئ إلى الشعور بهول الفاجعة، إذ يتصدر هذا التكرار (أتراكَ) بداية تسعة أسطر شعرية من مجموس أسطر المقطع الشعري الثلاثة عشر،وليس هذا فحسب بل تتطور الجمل اللاحقة للفعل المكرر تطوراً درامياً فتبدأ كلها بأفعال أيضا، فالتكرار هنا "يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث تطلّع عليها، أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً"[2] لخلق حالة من الحزن والأسى، ومن

(1) صياغات خطئة للحلم "الصياغة الرابعة":251-252.وينظر: النصوص (انسياب: 3، آذار يا صديقي :50 ، بقايا: 185).
(2) قضايا الشعر المعاصر: 277.

خلال الإيقاع الذي ولدَّهُ التكرار بدا الانسجام واضحاً بين إيقاع أسطر المقطع الشعري والمعاني التي أفادها تعدد الصور، إذ يؤدي التكرار " وظيفة دلالية مهمة تتجاوز مجرد دورها اللغوي المباشر.. لكونها تتصل بجملة الوظائف الشعرية التي أصبحت محصلة للبنية الموسيقية والميكانزم التصويري والرمزي معاً "[1].

مما جعل المتلقي يعيش إحساس الشاعر الحزين وتساؤلاته المتكررة التي شكلت إجابات في الوقت نفسه للحظة رحيل أخيه، هذا الحقل الفردوسي والوجه المقمر الذي يتألق بالأمن والأمل، مصوراً هذه اللحظة تصويراً دقيقاً عبر تكرار الفعل، إذ تنتهي هذه اللحظة على عجلٍ (لتعزف في وجه المنية لحن الأجل).

(1) تكرار التراكم وتكرار التلاشي: 123.

ج- تكرار الحرف:

يتكرر هذا النوع من التكرار في عدد من النصوص وكأنموذج عليه نأخذ نص (مساء المرايا)[1]:

وتهادتْ من أمامي رسلُ الزهرِ وأقواس قزحْ
تنبئ السارينَ.. عن فيضٍ من الأمطار تأتي
عن أعاصير وأغصان عذارى ترتقي سلَّمَ نفسي
عن نهوض الليلِ في وجه السفر
عن وريقاتٍ نداها المسكُ
عن وجهٍ تذوبُ على أشعته المدينهْ
عن صلاةٍ صافيهْ
عن لقاءٍ هامسٍ تصفو لرقتهِ العيونْ
عن غرامٍ ضخَّ في الدنيا عصافيراً ووروداً وأغاني
عن حبيبٍ أيقظ الروحَ بصدري
وعلى صدري غَنّى بسرورٍ وخشوسٍ وأمانْ

يكرر الشاعر حرف الجر (عن) في بداية الأسطر الشعرية بشكل مكثف، إذ يرتبط هذا التكرار بهيكل النص وتلاحمه مسهماً في إثراء دلالته الإيقاعية، فالشاعر يأخذنا عبر التكرار إلى الجانب المشرق من الحياة والحب بصفائه وفرحه وأمانه، فتحضر (رسل الزهر) و (وأقواس قزح) وهي (تنبئ السارينَ) عن هذه الحكاية بشكل متصل ومتلاحق وممتد بشكل رأسي متوالٍ تخضع للتداعي وتعدد الصور التي تتشكل أحداثها عبر تكرار حرف الجر (عن) تسع مرات، ليوّلد بذلك دلالة إيقاعية تنبعث منها الحيوية والحركة في كل مرة يرد فيها التكرار، وليشد بذلك انتباه المتلقي إلى عوالم النص الشعري، فهو انعكاس لتجربة الشاعر وموقفه الحقيقي من الحياة والحب، وهو تعبير عن الأسلوب السردي الذي يلح على ذاكرة الشاعر ورؤيته في تصوير الفضاء الفسيح بين ذات الشاعر والعوالم المحيطة به.

4- التكرار الاستهلالي :

يستهدف التكرار الاستهلالي في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، إذ يؤكدها الشاعر عدة مرات بصيغ متشابهة أو مختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين إيقاعي ودلالي [2].

---

(1) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب": 26 ؛ وينظر: النصوص (الرحيل سلوى لكن العالم صغير: 36 ، مكابدات الشهادة : 88 ، آخر أخبار العرش : 304).
(2) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 204.

وإنّ هذا النمط من التكرار يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بنية متسقة متلاحمة، إذ إنّ كل تكرار من هذا النمط قادر على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع، وإنّ هذا التتابع يعين في إثارة التوقع لدى القارئ، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل القارئ أكثر تحفزاً للانتباه إلى الشاعر ومشاركته إحساسه ونبضه الشعري [1].

وبما أنّ التكرار الاستهلالي يأتي في مقدمة القصيدة كان من الضروري التفريق بينه وبين (تكرار كلمة في البداية)، إذ إنّ هذا التكرار قد يأتي في مقدمة القصيدة أو وسطها أو خاتمتها ومن هنا يأتي عدم تشابه المصطلحين وضرورة التفريق بينهما عند الباحثين.

ومن النصوص التي جاءت على وفق هذا النوع من التكرار نص (آذار يا صديقي)[2]:

دعني أزوّج وجهَكَ المشحونَ بالحلمِ المحمّص... من دمي،
دعني أزاوجُ بين أغصانِ الحديدِ المرّ... والتفّاح،
أغمر صدرَكَ المحفور بالليمون... في عقلي المدجّجِ بالخرافة،
دعني أزاوجُ بين عطرٍ خائف منكَ... ودودٍ أسودٍ منّي،
أزوّجُ رعبكَ المزروعَ في إبطيَّ... من عشقي المشقّقِ في المتاهة،
دعني أزاوجُ بين مدّكَ... وانحساري،
دعني أصادقُ خيبتي.. حدَّ اختمارِكَ بي، بصعقِ فجيعتي،
ما بيننا لغةٌ.. تقطّرُ ملحها وهجاً، و(نبقاً)
واشتعال ظهيرةٍ تحتَ اللسان.
عرّتْ أصابعها من الخجل الأصيلِ ومزّقتْ أردافها بأصابعي...
وأمام باب الفندق المدهون بالملحِ... المملح بالندى...
شهقتْ، وشقّتْ (زيقها)،
ارتجفتْ...
فدوّتْ صرخةٌ،
لمعت على كلّ الوجوه البُلهِ،
فكّت في الصدى صدأ من الألوانِ،
لمّتْ ما تبقى من نشيجِ الروحِ
... وانتحرتْ

يكرر الشاعر فعل الأمر (دعني) خمس مرات في الأسطر السبعة الأولى من النص متبوعاً مرة بكلمة (أزوجُ) وثلاث مرات بكلمة (أزاوجُ)، ليخلق عبر هذا التكرار الاستهلالي ذي الإيقاد الأمري المتسارد صوراً متتابعة، مزج الشاعر فيما

(1) ينظر: التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية): 179.
(2) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب": 50 ؛ وينظر: النصوص (مهرجان الألفاظ: 263 ، عناق : 25 ، خصوبة الوحشة : 47).

بينها وزاوج بين دلالتين إيجابية وسلبية في آن واحد لوجه صديقه /آذار/ طالباً تركه ليزاوج هذا الوجه بالحلم مرة، وبالدم مرة أخرى، وبين مزاوجة أغصان الحديد المرّ، ومزاوجته بالتفاح، والصدر الليموني في الخرافة، بين العطر الخائف، ومزاوجته بالدود الأسود، بين مزاوجة الرعب المزروس بالحزن، ومزاوجته بالعشق المترامي في المتاهة، بين مزاوجة مد الحياة وابتسامتها حيناً، وانحسارها وضيقها حيناً آخر.

إذ "تتجلى فكرة التكرار في إبراز المكرر والعناية به لأنّه محور الاهتمام"[1] لتتولد عبر هذا التكرار دلالة إيقاعية ذات صور متفجرة ومتشظية أبقت الشاعر مسكوناً بالقلق والتوتر والصراس بين شعوره الإنساني الداخلي الايجابي والواقع القائم السلبي، لذا جاء التكرار مازجاً ومزاوجاً بين الدلالتين في صراس داخلي عميق معبراً عن الموقف النفسي الذي يعيشه الشاعر.

إنّ التكرار الاستهلالي في هذه القصيدة حمل طاقة تعبيرية وإنّ حضوره ليس عابراً بل حمل إيحاءات خاصة، تومئ إلى تمازج الصور بشكل أغنى الدفقة الشعرية إيقاعاً ودلالةً. ولقد حضر في النص أنواس أخرى من التكرار أغنت الإيقاس في القصيدة عموماً مثل:

تكرار الجناس بين (صدى - صدأ) و (شهقت – شقت) وتكرار الألفاظ (أصابعها، أصابعي) وتكرار الصيغة النحوية للفعل الماضي (انتشتْ، ارتجفتْ، دوّتْ، لمعتْ، فكتْ، لمّتْ، انتحرتْ) وكلها أغنت الطاقة التعبيرية والإيقاعية للنص الشعري وعمقت الحس الوجداني لدى المتلقي عبر المشاركة بين الذات الشاعرة وأشياء الكون التي تجاوبت فيما بينها من خلال الأفعال الآنفة الذكر.

3. التكرار الختامي:

يؤدي التكرار الختامي دوراً شعرياً مقارباً للتكرار الاستهلالي، من حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل بنية القصيدة، غير أنه ينحو منحىً نتجياً في تكثيف دلالي إيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة [2]، مؤكداً به الظاهرة المكررة ومعبراً عن أهميتها بالنسبة للشاعر. وكأنموذج لهذا النوس من التكرار نورد خاتمة نص (تطلعات أفقية في حزن الشجر)[3]:

كوكبٌ أدخل في غصني ضياءً مشرقياً خالصاً

---

(1) سورة الدهر –قراءة تأملية: د. بشرى حمدي البستاني، مجلة المورد، مج 29، س3، لسنة 2001: 37.

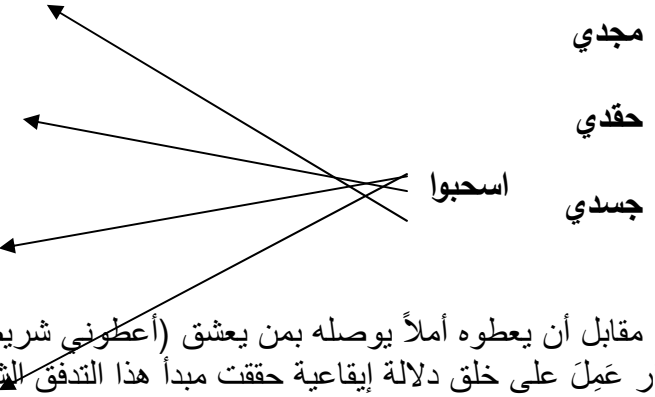
(2) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 208.

(3) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب": 54 ؛ وينظر: النصوص (غزل بالأسود والأبيض: 259 ، طيف برائحة العشب :279 ، زمار: 256).

عمّرَ في روحي شموساً خزفيهْ
قبّلتها في أمانِ الله عينُ الذاكرهْ
هذه نوبةُ عشقي
فاسحبوا من زمني الريح الإلهيهْ
اسحبوا مجدي، اسحبوا حقدي، اسحبوا جسدي...
وأعطوني شريطاً من يديها.

كرر الشاعر في خاتمة النص الفعل (اسحبوا) أربع مرات ثلاثاً منها جاء متلاحقاً بتكرار أفقي متتابع ليحقق بذلك التكرار اتصالاً دلالياً مع عنوان النص (تطلعات أفقية في حزن الشجر) مؤكداً دلالة العنوان في التفاصيل الشعرية للنص، إذ خلق التكرار الختامي هنا بؤرة إيقاعية دلالية هدف الشاعر عبر تكرارها إلى تقوية المكرر وتأكيده للمتلقي ليكون له أكبر قدر من الفاعلية، فالتكرار "لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي. فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري"[1] فالشاعر يؤكد تجرده وسحب كل شيء منه وبشكل سريع عبر حركة الفعل الأمري المكرر (اسحبوا):

(1) ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية)، د. زهير أحمد المنصور: 2 ؛ انترنت: www.dahsha.com



مقابل أن يعطوه أملاً يوصله بمن يعشق (أعطوني شريطاً من يديها)، لذا فإنّ التكرار عَمِلَ على خلق دلالة إيقاعية حققت مبدأ هذا التدفق الشعري العنيف والمتميز لنوبةِ عشقٍ عاشَ الشاعرُ تجربتها وجاء التكرار الختامي معبراً عنها.

6- التكرار المتدرج (الهرمي):

يُعد التكرار الهرمي أحد أهم أنماط التكرار فنياً، لما يحتاجه من قدرات شعرية تستلزم بناءً شكلياً فيه شيء من التعقيد، يفضي إلى نتائج شعرية مهمة، يقف في مقدمتها الإسهام الكبير في خلق الدلالة الإيقاعية للقصيدة، لأنه يخضع إلى هندسة تنبع أساساً من طبيعة تجربة القصيدة وما تفرضه من صيغة تكرارية تتلاءم مع واقعها وخصوصيتها موفرة قدراً مهماً من الانسجام والاتساق والمواءمة عبر المفردة المكررة داخل البناء العام للقصيدة[1].

وكأنموذج على هذا النمط من التكرار نقتطع من نص (عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)[2] قوله:

وشمٌ تخندق في نقوش غلالةِ الميلادِ
فاسودّتْ تواريخ البلادِ على كشوف الهمسِ،
واصفرَّ الندى في سلطة الرحلهْ،
لا ضحكة.. حرقتْ دموسَ الصورةِ الملقاةِ في صَدَف الحقيقة،
لا مطارف.. نشتري فيها امتحان الطلِّ في بحبوحة النسيان،
لا حضنٌ.. تَقوَّمَ في تفاصيل الأميرهْ،
لا شوكة غصّت بلقمتها فغارت زهرةٌ ليمونةٌ في عتمة البابِ،

(1) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 214.
(2)عشب ارجواني يصطلي في أحشاء الريح: 150 ؛ وينظر القصيدة نفسها وفي أكثر من موضع : (147 160، 167).

ولا خسر الجوادُ رهانه المجنون في القلعهْ،
لا نوم تلبَّسَ حكمة السارين في غبش القُبَلْ،
لا حالمون

يكثر الشاعر في هذ النص من تكرار أسلوب النفي بـ (لا) وبشكل متدرج من أول النص حتى نهايته للدلالة على إثبات المنفي وحصوله مزاوجاً بين دلالتي النفي والإثبات، ليولّد منهما دلالة جديدة وهي (الرفض) عبر تكرار أداة النفي (لا) سبع مرات وبشكل متوالٍ يتدرج فيه رفض الشاعر للواقع المرير الذي كان نتاجاً لحروب متوالية وخراب كبير اجتاح الحياة بكل أشكالها في مشهد سوداوي مقفر عمَّ البلاد منتجاً أحزاناً ومآسيَ لا تنتهي فلا فرح ولا مطر بغير الحزن ولا أمان في ظل هذا كله.

لقد عبر التكرار عن رفض الشاعر محاولاً تغيير هذا المشهد السوداوي الشائك بزهور فواحة ملونة بألوان الربيع كي تنور عتمة بابه (حياتهِ) لكن هذا التغيير يبقى مجرد حلم لا يستطيع الإفصاح عنه إذ (لا حالمون) ولا تغيير إيجابي ليبقى هذا الشعب مصطلياً في أحشاء السلطة، وليبقى هذا الليل المظلم ساكناً إذ لا نهار.

7- تكرار الأنا:

إنّ الذاكرة الشعرية في تجسيدها لتكرار الأنا الشاعرة لا ينحصر شكلها ومضمونها وأداؤها في حدود معينة يفرضها المفهوم الزمكاني للذاكرة فحسب، بل يمتد في عمق اللغة التي تمارس دورها في تعبئة الذات الشاعرة ورفدها بالصور والوقائع والأحاسيس التي لا تنضب [1].

وعبر ذلك كان من الضروري "التفريق بين (أنا) كملفوظ لغوي وبين ذات الشاعر كوجود خارجي، أي بين (أنا) الدالة على وجود فردي خارج اللغة وبين (أنا) الدالة على تمثيل معرفي لا يتأسس إلاّ باللغة، فالأولى تشير إلى الوجود الشخصي للشاعر، بينما الثانية تشير إلى تمثيله المعرفي داخل النسيج اللغوي لأنّ (الأنا) المعرفية على حد تعبير (ج. بياجي) نواة معرفية تشترك فيها الذوات الفردية كلها على مستوى واحد"[2].

نجد أنّ الصوت الأنوي في شعر محمد صابر عبيد كان سائداً في مختلف تجاربه الشعرية ومغامراته، وخاصة في القصائد ذات الطابع الغنائي الرومانتيكي ذات الحس المتمركز حول الذات الشاعرة، مشكلاً هالة نرجسية صحيّة غير مَرَضِيّة

(1) ينظر: تأويل النص الشعري: 169.
(2) اللغة الشعرية: 189 ؛ وينظر: البنيوية، ج. بياجي، ترجمة: عارف منيمنة، دار عويدات، بيروت، 1971: 133.

بشكل فني أدبي يعبر عن ذات الشاعر وضميره وإحساسه وليس هذا فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى الإحساس الجمعي والشعور الإنساني والوطني الذي يسعى إلى إيصاله متقنعاً بـ (أنا) الشاعر [1].

ومن النصوص التي جاءت على وفق هذا النمط من التكرار نص (عذابات لحظة)[2]:

واجماً، ممتلئاً
يدفعني النايُ الربيعيُ إلى قبوٍ سحيق
فتضيءُ الكلماتُ
ويفيضُ الموجُ في قلبي
تواريني عناءاتُ القطار المستفيقِ
فأنا التنزف في عيني المسافاتُ
وتذروني ارتعاشات الطريقِ
وأنا الأخزن في زحمة افكاري نبوءاتِ صديقِ
وأنا الأصغي... إلى الشقّ الزمانيّ
الذي يحدثهُ الرعدُ وتمحوه انتظاراتُ بريقِ
وأنا اليغفو... فصولاً يانعاتٍ
وعناقيدَ خُطىً تشدو على نبض الدقائقْ
حائراً.. ترضع من صدري ارتحالات الحدائقْ
وتصاحيف الحريقْ
فاسمعيني
علّ شباكاً من الآفاقِ... يُفتحْ
علّ بحراً ناضراً يحفظ قلبينا
ويهفو في مدانا
علّنا نغفو على أصداءِ لقيانا
على ذراتِ رملٍ مستنيرٍ وشجيرات صقيع

يتكرر الضمير (أنا) في بداية الأسطر الشعرية أربع مرات مانحاً النص إيقاعاً مضافاً إلى إيقاعه العروضي، إذ شكل تكرار الأنا بؤرة مركزية أخذت دوراً محورياً رئيسياً ومنتجاً لمعظم أحداث النص الشعري ودلالاته، ومن خلاله تتكشف الذات

(1) ينظر: في ماهية النص الشعري (إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي)، محمد عبد العظيم، ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1994: 13.
(2) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحب" : 30 ؛ وينظر: النصوص (تسابيح في عيون البراق : 53 ، تداعيات ليست سريعة : 71، هكذا وشوشتني العصافير : 28).

الشاعرة وحالتها النفسية عبر التكرار الذي ولّد دلالة إيقاعية مشحونة بالانفعال وحزن الشاعر الشديد (واجماً، ممتلئاً) بالغيض والهم حينما يدفعه التذكر عبر حركة سريعة للحظة فقط (إلى قبوٍ سحيقٍ) مظلم ممتلئ بعذابات (الفراق)، لذا أخذ عنوان القصيدة (عذابات لحظة) دوراً دلالياً فاعلاً و " مؤولاً للنص"[1]، وبدلالة (الناي الربيعي) تتحول هذه العذابات إلى إضاءات تُنير حياته، وتفاؤلٍ يخفف من معاناته، والملاحظ أنّ الشاعر أضاف (أل التعريف) للكلمات التي أعقبت (الأنا) المتكررة (أنا التنزف، أنا الأحزن، أنا الأصغي، أنا اليغفو) لتدل على قصدية تعمق دلالة تعظيم (الأنا) قبلها لتنتقل الذات الشاعرة إلى إشراك ذات الآخر الحبيبة (فاسمعيني) طالباً منها الاندماج معه عبر لقاء مستنير تتفتح له آفاق الفرح مما عمق شعرية الأنا ودلالتها الإيقاعية في النص الشعري.

8- تكرار اللازمة:

يقوم تكرار اللازمة على انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية تتكرر في القصيدة بين فقرة وأخرى على شكل فواصل، تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى، وقد تتعدد وظائف هذا التكرار حسب الحاجة إليها وحسب قدرتها على الأداء والتأثير، إذ تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محوراً أساساً ومركزياً من محاور القصيدة [2]، يرتبط "بواقع التكرار الجزئي وطبيعته كالتأكيد على أمرٍ، أو تعميق لون عاطفي ما، أو إثارة روح الطرب في الأسماس"[3]، فموسيقى الشعر مما يمكن من إيصال المعنى وتحقق التفاعل معه بما يخدم إيقاس الفكرة وعمقها في النص الشعري [4].

لذا كان لتكرار اللازمة أثر كبير في تكوين دلالة إيقاعية تعبر عن رؤية الشاعر وتجربته الشعرية "لأنّ التكرار له دلالات فنية ونفسية تثير الاهتمام بموضوس ما يشغل البال سلباً أم إيجاباً، خيراً أم شراً، جميلاً أم قبيحاً، ويستحوذ هذا الاهتمام على حواس الإنسان وملكاته، والتكرار يصور مدى هيمنة المكرر وقيمته وقدرته"[5].

---

(1) سيميائيات التظهير، عبد اللطيف محفوظ، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2009: 160.

(2) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 224.

(3) بنية الإيقاس في الخطاب الشعري : 100.

(4) ينظر: قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، ط2، دار الفكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1971م : 20.

(5) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: 67.

إنّ تكرار اللازمة يمكن أن يأتي على نمطين: الأول هو اللازمة القبلية والثاني هو اللازمة البعدية [1]، وبما أنّ النمط الثاني لم يحضر في شعر محمد صابر عبيد لذا سيكون الحديث عن اللازمة القبلية، التي ترد في بداية القصيدة واستمرار تكرارها في بدايات مقاطعها بشكل مفتتحاً يلقي بظلاله الإيقاعية والدلالية على عالم القصيدة [2].

"ويبدو من حيث الأداء الوظيفي لتكرار اللازمة – سواء على المستوى الدلالي أو الإيقاعي- أنّ اللازمة القبلية تؤدي دوراً وظيفياً أكثر أهمية، لأنّ دخولها في بنية القصيدة وطبيعة عملها إذا ما وظفت على نحو صحيح وبما يناسب حاجة القصيدة إليها تشكيلياً يستدعي نفاذاً حراً ومنطلقاً في بنية القصيدة، بما يؤمن إنجازاً واضحاً ومصيرياً بالنسبة لها لأنّ موحياتها ترشح من الأعلى إلى الأسفل على عموم فضاء القصيدة ومساحة فعاليتها، على العكس من اللازمة البعدية التي تؤدي دوراً وظيفياً محدوداً، بحكم استقرارها في نهايات مقاطع القصيدة على شكل ثوابت نتجية"[3]. ولعل هذا ما يبرر غيابها في شعره.

ومن النصوص التي اعتمدت اللازمة القبلية نص (صلاة إضافية بملابس الكاكي)[4]:

أعذرني يا زين الشهداءِ
فأنا لا أذكرُ أحزاني
في هذا الصيفِ الشتويّ المفعمِ بالعشقِ الأبديَّ المتألق
إنكِ يا فرحي المتدفقُ أعظم من كل الكلماتِ
وأسمى من كل الأشعارْ
لا أعرف.. كيف أشيلُ.. على ظهري
هودجَ عرسكْ
فالخيل قوائمها تسحق كل الآهاتْ
وعلى صهوتها تبني وطناً للجند المرسومينَ
شعاراً في خارطة الأمة
.....
أعذرني يا زين الشهداءِ وأنا أهتف باسمكَ

---

(1) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 224 ؛ وبنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، د. فيصل صالح القصيري، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2006: 189.
(2) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: 224.
(3) م. ن : 229-230.
(4) أناشيد التفاحة البنفسجية "أناشيد الحل": 90 ؛ وينظر: قصائد (عباءة شامية :261 ، سرير الكلام : 51 ، يوميات عاشق لا تعجزه الحرب: 101).

دوماً.. عند الفجر
وعند سطوس الشمس.. المنقوشةِ
عرساً في وجه الأرض
.....
أعذرني يا زين الشهداءِ
لا تحسب أني أرثيكَ بهذي الصيحات المخنوقة.. بالدمع
لا أملك إلاّ أن أرسم وجهكَ.. قوساً
يحضن أقمار طفولتنا
يشبعها لثماً، يسكر فيها
يسهر معها.. حتى الصبحْ
ينام على إشراقة خدّيها
ينقش في جبهتها
وشماً بدوياً
لا... ي ص د أ

تتكرر اللازمة القبلية (أعذرني يا زين الشهداء) ثلاث مرات في بداية مقاطع النص لتشكل بذلك نغمة إيقاعية مضافة إلى إيقاس النص، عبر تكرارها الذي خلق دلالة إيقاعية عبرت عن صدق عاطفة الشاعر وعمقها وهو يرثي الشهيد الذي كان رمزاً للتضحية، فالشهادة رمز للموت في سبيل الحياة، لذا فهو يستقبل موته فرحاً كعريسٍ يسمو كملاك بوجهٍ نورانيٍّ مشرق، محولاً الموت ودلالته على الحزن إلى فرح متدفق أعظم من كل الكلمات، وأسمى من كل الأشعار، فالشاعر يكرر اللازمة منبهاً بذلك إلى منزلة هذا الشهيد من قلبه فهو يناديه بأحسن نداء بزين الشهداء:

أعذرني يا زين الشهداءِ
فأنا لا أذكرُ أحزاني

طالباً أن يعذره لأنه سيؤجل أحزانه ولا يذكرها في هذا الجو المفعم بالعشق الأبدي والفرح المتدفق، لأنّ الشهيد حقق بموتهِ ميلاداً جديداً نحو الخلود، باقياً في ذاكرة الوطن المنقوشة بحياة خالدة كوشم بدويٍّ لا يصدأ ولا يتلاشى ولا يمحى ذكره فهو رمزٌ للبراءة والطهر والصفاء:

لا املك إلاّ أن أرسم وجهكَ.. قوساً
يحضن أقمار طفولتنا.