• دریافت ۹۵/۰۸/۲۲
• تأیید ۹۶/۶/۲۱

دلالة التكرار وأنماطه فی شعر محمد إبراهيم أبی سنة

أمير فرهنگ‌نيا*

الملخّص

التكرار من الأدوات اللغوية التی تؤدی فی الشعر دوراً تعبيرياً واضحاً وفاعلاً، فتكرار لفظ أو حرف أو عبارة أو مقطع شعریّ ما يوحی بشكل مبدئیّ بسيطرة هذا العنصر والحاحه علی فكر الشاعر أو شعوره. ينظر المحدثون إليه ويتعاملون معه وفق رؤية جديدة تبتعد فی كثير من الأحيان عن الجانب العقلی الذی استند إليه القدماء فی هذه الظاهرة، وتتأثر بما تمليه ظروف العصر وما وُلد فيه من تيارات أدبية جديدة، ويضاف إلی هذا تغير شكل القصيدة العربية حيث مثلتْ جزءاً لا يمكن إنكاره فی هيكل القصيدة عموماً والذی يقوم عليها موضوعها. يهدف هذا المقال إلی بيان دلالة التكرار وتحليل أنماطه المتنوعة فی شعر الشاعر المصری المعاصر محمد إبراهيم أبی سنة، حيث تتجلی فی التكرار الاستهلالی والختامی والتراكمی والدائری والشعائری والمقطعی والصرفی وفقاً للمنهج الوصفی-التحليلی ومن أبرز النتائج التی توصل إليها المقال هو أن التكرار التراكمی من أكثر أنماط التكرار الموجودة فی شعر أبی سنة لأنه يضمّ تكرار الحرف واللفظ والعبارة. كما أنّ التكرار من أبرز الأدوات التی استخدمها الشاعر للإدلاء بدلوه فی التعبير عن معاناة الشعب المصری وأبناء الوطن العربی والتعبير عن الهموم التی عانی منها شعبه ثم الحث علی النضال والكفاح فی سبيل الوطن والحرية والكرامة الإنسانية. فأجاد الشاعر فی توظيف التكرار لبيان أغراضه ومقاصده فی مجموعاته الشعرية.

الكلمات الرئيسة:
الشعر المعاصر المصری، محمد إبراهيم أبوسنة، دلالة التكرار، التكرار التراكمی، الشعب المصری.

* أستاذ مساعد فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد بهشتی، طهران.
A_farhangnia@sbu.ac.ir

المقدمة

شهد التكرار استقبالاً واسعاً لدى الشعراء فـی الأدب العربـی عامـة والشـعراء المعاصرين خاصة فليس هناک شاعر لم يهتم به وتجلى بكافة أنماطه وأنواعه فی الشعر العربی المعاصر. لجأت قصيدة الحداثة العربية -لاتزال- إلى التفـنن فی بلورة ذاتها وإيصال رسالتها باستحداث واستلهام وتوظيف متكآت أسلوبية متنوعة قد لايكون التكرار آخرها إلا أنها دأبت علـى اسـتلهامه وعلـى نحـو لافت فقد حفل الخطاب الشعری الحديث بعامة ببنـی تكراريـة كـان لهـا دور فاعل فی صعود شعرية هذا الخطاب إلى المصاف الجمالی والتأثيری (جاسـم، ٢٠١١، ٨٥). كما يلجأ الشاعر إلى التكرار ليوظفـه فنيـاً فـی الـنص الشـعری المعاصر لدوافع نفسية وأخرى فنية؛ أمـا الـدوافع النفسـية فإنهـا ذات وظيفـة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقی على حد سـواء. فمـن ناحيـة الشـاعر، يعنـی التكرار الإلحاح فی العبارة على معنى شعوریّ يبرز من بـين عناصـر الموقـف الشعری أكثر من غيره، وربما يرجع ذلک إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية ومن ثم يأتی التكرار تمييزه بالأداء (السعدنی، د. ت: ١٧٢). يعدّ التكرار واحداً من الأساليب التعبيرية الدقيقة التی تظهر بوضوح فـی نتـاج الشـعراء والأدبـاء وتشفّ عن أبعاد مختلفة فی العمل الأدبی وتعكس جوانب غنيـة فيمـا يتعلّـق بحضور الأدب وحالات تفاعله مع الأشياء من حولـه باعتبـار المـادة الأدبيـة وثيقة الأديب وبصمته الدالة عليه فی الوجود وإنّه لحظة الكشف والتبؤ وإحدى المرايا العاكسة لكثافة الشعور المتراكم زمنياً فی نفس الشاعر، يتجمع فی بـؤرة واحدة حتى اذا استقر بدأ انعتاقاً وانتشاراً وتشـظياً تـارة هنـا وأخـرى هنـاک (عاشور، ٢٠٠٤: ١١). كما أن له جمال وروعة لا تختفی فـی الـنص الشـعری

وتضيف على غناء القصيدة وتتسبب فی إقبال المتلقی عليها. فالألفاظ والعبارات والحروف المكررة تلفت انتباه القارئ وتشدّه نحوها وتجعله يمعن النظر ومن ثم تحدث مشاركة عاطفية بين الشاعر والقارئ من خلال الرسالة الشعرية. يرى المعاصرون التكرار وحدة تفاعلية ناشئة عن ظروف العصر الراهن ويعتبرونه أداة للكشف عما يبطنه الشاعر ويضمره من المعاناة ورؤى ومشاعر وأحاسيس ومواقف من مجتمعه وأبناء شعبه. يعدّ محمد إبراهيم أبوسنة احدا من الشعراء المصريين الكبار الذی اهتم بالتكرار فی دواوينه الشعرية واتخذه أداة أسلوبية تعبيرية فی شعره. وبما أن التكرار واحد من مرتكزاته الشعرية فيسعى المقال إلى معالجة دلالة التكرار وأقسامه المتنوعة فی دواوين أبی سنة ويهدف إلى الرد على السؤالين التاليين:

١- ما هی أبرز أنماط التكرار فی شعر أبی سنة؟

٢- ما هی أغراض أبی سنة فی استخدام التكرار كأسلوب فنی فی شعره وما هی مضامينه؟

الدراسات السابقة

هناک دراسات كثيرة سبقت هذا المقال حول شعر محمد إبراهيم أبوسنة لعل من أبرزها مقالة **البحر موعدنا رحلة فی شعر الشاعر «محمد إبراهيم أبوسنة»** لعبدالقادر القط فقد استعرض الباحث تجربة الشاعر خلال سبعة عشر عاماً منذ أن صدر ديوانه الأول «قلبی وغازلة الثوب الأزرق» حتى ديوانه الأخير «البحر موعدنا»، كما يتمثل فی ديوان الشاعر الأخير عنصرا الثبات والتغير فی بعض جوانبه من إحساس الشاعر بالكون والحياة والناس وفی بعض مظاهر من

التعبير الفنی فی بناء القصيدة واستخدام اللغة ورسم الصورة. ومقالة **ملامح التشكيل الأسلوبی والإيقاعی فی شعر محمد إبراهيم أبوسنة دراسة فی قصيدة «المدی ينتحب»**، لصابر عبدالدايم، حيث يقول الباحث: إن الديوان الشعری الأول «قلبی وغازلة الثوب الأزرق» يعلن فيه الشاعر عن لون رؤيته الشعرية وعن الآفاق التی يطمح فی ارتيادها واكتشاف مداراتها، فالديوان يخص الذات العاشقة والقرية البريئة والمدينة الصاخبة والعالم الذی يموج بحركة الخلق محاولة الخروج من أحشاء الضباب إلی آفاق لا تغيب عنها الشمس، ثم ناقش الباحث البعد الدلالی والتشكيل الأسلوبی، والبناء الصوتی وأثره فی تشكيل التجربة، ومقالة **بررسی مؤلفه‌های عشق وپايداری در اشعار فريدون مشيری ومحمد ابراهيم ابوسنة»** لعباس گنجعلی وآزادةقادری، حيث اعتبر الباحثان، الشاعرين كليهما من الشعراء المغتربين فی الأدب المعاصر، حيث تطرق الشاعران إلی إنشاد أشعار الحب وفقاً لضرورات المجتمع الذی عاشا فيه. فتحول الحب فی أشعار الشاعرين إلی عقيدة راسخة لإنقاذ البشر من الهموم والأحزان بغية صنع مدينة فاضلة وفی الحقيقة أصبح جوهرة حقيقية لإنقاذ البشر. والبحث الجامعی المعنون بـ«**الثوب الأزرق دراسة فی شعر محمد إبراهيم أبوسنة لنسرين الوقاد**»، المقدم إلی قسم اللغة العربية بكلية الآداب فی الجامعة الإسلامية بغزة استكمالاً لمساق (بحث أدبی ولغوی)، حيث ناقشت الباحثة حياة الشاعر وفكره وروافد ثقافته الشعرية، ثم البناء الفنی فی تجربته الشعرية، وفيما يخص التكرار هناك عدد من الدراسات السابقة لعل من أبرزها مقالة **ظاهرة التكرار فی شعر محمد لافی ديوان لم يعد درج العمر أخضر أنموذجا** لأحمد غالب الخرشة، المنشورة فی مجلة دراسات، العلوم الإنسانية

والاجتماعية فقد تطرق الباحث إلى كيفية بناء هذه الظاهرة وتوظيفها فی هـذا الديوان حيث أصبحت أداة جمالية تخدم النص الشعری وجعلته معبّراً عن سـرّ ميل الشاعر إلى هذا النمط الأسلوبی دون غيره؛ ومقالة **من الظـواهر البلاغيـة ظاهرة التكرار فی الشعر العراقی شاذل طاقة مثالاً** لمحمد حسن علـی مجيـد الحلی، اعتبر الباحث التكرار من أقسام علم البيان، كما أنه أسلوب فی التعبيـر العربی منذ عصر ما قبل الإسلام، كما أن أسلوب التكرار يحتوی علی كـلّ مـا يتضمنه أیّ أسلوب بلاغی آخر من قابليات تعبيريـة وطاقـات فنيـة؛ ومقالـة **التكرار وأنماطه فی شعر عبدالعزيز المقالح** لصلاح مهدی الزبيـدی المنشـورة فی مجلة ديالی، حيث اعتبر التكرار عنصراً أساسـياً فـی الإيقـاع، لاسـيّما إذا استثمره شاعر موهوب ليحقّق أكبر قدر من التـأثير فـی نفـس السـامع وجـاء التكرار فی شعر المقالح علی أشكال متنوعة وبما ينسجم مع إيقاعه الـداخلی، كتكرار الحرف واللفظة والعبارة. وكتاب **التكرار فی شعر محمود درويش** لفهـد عاشور، حيث ناقش المؤلف التكرار لغة واصطلاحاً وتناول أنواع التكـرار فـی شعر درويش كتكرار الحرف واللفظة والعبـارة. بينمـالم حصـل علـی دراسـة تناولت ظاهرة التكرار فی ديوان من دواوين أبی سنة بشـكل خـاص، أو فـی أعماله الشعرية بشكل عام، علی الرغم مما التفت إليه الباحثون (العرب) مؤخراً إلى تجربته الشعرية. قد حاول البحث أن يكشف عـن معـالم ظـاهرة التكـرار ودلالتها وأنماطها المختلفة فی الدواوين المختارة موضع الدراسـة وقـد التـزم الباحث المنهج الوصفی- التحليلی فی دراسة شواهد التكرار ونماذجه فی إلقاء الضوء علی دور التكرار فی صياغة الـنص الشـعری. ومـما يجـدر بالـذكر أن الباحث لم يأت بكلّ ما ورد فی هذا الديوان من شواهد للتكـرار، بـل انصـبّ

الاهتمام على جملة من النماذج المختارة التی يعتقد الباحث أنها قادرة على الكشف عن طبيعة ظاهرة التكرار وكيفية توظيفها فی الديوان.

أبو سنة، حياته وشاعريه

ولد شاعر محمد إبراهيم أبوسنة عام ۱۹۳۷ فی قرية الوادی مركز الصف بمحافظة الجيزه على الشاطئ الشرقی للنيل إلى الجنوب من القاهره بمسافة سبعين كيلومترات، كان والده يعمل شيخاً للبلد وينتمی إلى أسرة متدينة تهتمّ بالعلم أكثر ممّا تهتمّ بالثروة. أمضى الشاعر طفولته فی هذه القرية الصغيرة فامتلأ وجدانه بصور الريف ورؤى الطبيعة. ولكنّ هذه الصور الفضة لم تدم للشاعر طويلاً، فلم يمهل القدر والدته حتى توفاها الله سنة ۱۹۴۴، فآثر والده إرساله إلى القاهرة مع أخيه الأكبر للدراسة، فالتحق بمدرسة شيوة كاردافان لتحفيظ القرآن الكريم عام ۱۹۴۷ (أبوجبين، ۲۰۰۴: ۳۴۵). بعد أن حفظ القرآن التحق بمعهد القاهرة الدينی الإبتدائی بدأ الشاعر الدخول فی عالم الشعر وهو لايزال طالباً بهذا المعهد. بدأ الشاعر يكتب قصائده التی شدته ممارساته فيها إلى مزيد من التجديد، ففی عام ۱۹۶۵صدر ديوانه الأول ((**قلبی وغازلة الثوب الأزرق**)). يقول أبوسنة: «قد نشرت أول قصيدة لی فی عام ۱۹۵۹م فی الصفحة الأدبية لجريدة المساء، وكانت من الشعر الحديث الذی بدأت أقتنع به بعد أن تطورت تجربتی واتسعت ثقافتی، ومنذ عام ۱۹۵۹ وأنا أواصل تجربتی الشعرية فقد بدأت أشعر بالتزام حقيقی تجاه أبناء وطنی بل وتجاه الانسانية فجاءت قصائدی تعبيراً عن هذا الإحساس العميق بالمسؤولية وفی فترة مبكرة من الستينات نشرت قصائدی فی المجلات اللبنانية كالأديب والآداب والحرية

(اليسوعی، ١٩٦٦: ١٩٧– ١٩٨). لأبی سنة أكثر من عشرة دواوين، أسهم بها إسهاماً فاعلاً فی نهضة الشعر العربی الحديث، انطلاقاً من ديوان «**قلبی وغازلة الثوب الأزرق**» سنة ١٩٦٥، مروراً بـ**حديقة الشتاء** سنة ١٩٦٩ و**الصراخ فی الآبار القديمة** سنة ١٩٧٣ و**أجراس المساء** سنة ١٩٧٥ و**تأملات فی المدن الحجرية** سنة ١٩٧٩ و**البحر موعدنا** سنة ١٩٨٢ و**مرايا النهار البعيدة** سنة ١٩٨٧ و**رماد الأسئلة الخضراء** سنة ١٩٩٠ و**رقصات نيلية** سنة ١٩٩٣ و**ورد الفصول الأخيرة** سنة ١٩٩٧ و**شجر الكلام** ٢٠٠٠ بالإضافة إلی مسرحه الشعری وكتاباته النقدية وجهوده الإعلامية التی يدور جلها فی محراب الشعر وتترنم بكلماته (درويش، ٢٠٠٤:). وفی الأزهر كانت أحدث النصوص الشعرية هی تلک التی كتبها شعراء العصر الأموی والعباسی، لقد حاولت أن أمتطی عربة الخيال فی رحلات مكوكية إلی هذه العصور التی كنت أتصورها وطن الشعر الخالد، ورغم حنينی إلی هذا الماضی الذهبی لكن الحماس الثوری الذی رأيته يتدفق أمامی اختلط بالحمية الدينية فی وجدانی، ما أشعلت قريحتی قصائد شوقی التی تغنت بها أم كلثوم وبعض القصائد الوطنية الهادرة الأخری التی ملأ المذياع بها الأسماع وشحن القلوب والهمم من أجل وطن عزيز يحطم أغلال العبودية ويرسم طرقاً للخلاص ويعتمد علی تراث حضاری متعاقب الحقب متآزر الحلقات، أحسست فی تلک الحقبة أن الماضی المجيد يمكن أن يشد أزر الحاضر ويدفعه إلی الأمام ويقويه. لقد كانت تجربتی مع الشعر صراعاً مع الوجود الحر للكلمات ومحاولة لاصطياد هذه الفراشات الذهبية التی رغم هشاشتها وجمالها قادرة علی مواجهة العواصف والأعاصير (أبوسنة، ٢٠٠٩:). هناک كثيرون وجدوا فی الإبداع الشعری المتميز لأبی سنة

ميداناً مغرياً للبحث والدراسة، لأن أبواب أسراره ليست فولاذية، تستعصی على الطرق وتكلّ معها الأيدی، والمفاتيح قبل أن تجود ببعض ما وراءها وليست فی المقابل هشّة لينة تكشف عن كلّ ما تُخفيه لعابر السبيل وطارق الليل والنهار ولكنها تمنح ببعض كنوزها وأنغامها وقد تداخلت ولغة الحلم والواقع وقد تشابكت لترسم لوحاتها المتميّزة التی تنتمی إلى هذه المنابع جميعاً وتعيد التذكير بوحدتها الأولى بعد أن كادت بلادة التعوّد ترسم فی عيوننا واقعاً صارماً لفواصلها الحادة (درويش، ۲۰۱۰: ۱۰۰). استطاع أبوسنة فی سياسته للشعر أن ينفذ إلى صميم منظومة القيم التی تحكم حركة الحياة المعاصرة وتخفّف كثيراً من نبرة اليقين التی كانت تطوّق مسيرته، لكنه لم يفقد رؤيته للنجم القطبی الهادی الذی غنّی له كبار الشعراء وهو الحرية بالقدر الذی لم يكفّ فيه لحظة عن تطوير تقنياته التعبيرية وتنمية وسائله الإبداعية (فضل، ۲۰۰۵: ۷۸). بينما يكون شكل القصيدة عند أبی سنة بلغته وأخيلته وإيقاعه، رومانسیٌ يخطو على خطى شعراء أبوللو ويطور كثيراً من سمات القصيدة لديهم مما يجعلها قريبةً من المعاصرة، بينما مضمون القصيدة لديه واقعیٌ مستمدٌ من حياة الناس وقضاياهم وهمومهم وآمالهم، وإن أتی فی شكل رومانسی (الوقاد، ۲۰۰۷: ۲۵). لقد تنوع عنده (أبوسنة) قرض الشعر، فأجاد الشعر العمودی وشعر التفعيلة فی معظم أغراض شعره القديمة والجديدة، فتناول المدح والرثاء والشكوى والاعتذار وشعر الطبيعة والشعر الوجدانی والغزل والشعر الوطنی والقومی والشعر الإسلامی والشعر الاجتماعی وغيرها (صبح، ۲۰۱۲: ۵۶۷).

دلالة التكرار

لم يعد التكرار فی القصيدة الحديثة مجرّد أسلوب من شـأنه أن يعيـب الـنص الشعری فی موطن من مواطنه كما كـان قـديماً، إنـه الآن نقطـة مركزيـة فـی القصيدة التی تحتوية، ترتبط كثير مـن الـدلالات والأفكـار بـه عبـر الخيـوط التعبيرية المختلفة وكيف لايكون التكرار هكذا؟ والقصيدة قائمة فی الأصل على تكرار تفعيلة واحدة من بدايتها وحتى النهاية (عاشور، ٢٠٠٤: ٣٦). على الرغم من أن التكرار الغرب، كان معروفاً للعرب منذ أيام الجاهلية الأولى وقد ورد فی الشعر العربی بين الحين والحين، إلا أنه فی الواقع لم يتخذ شـكله الواضـح إلا فی عصرنا وإن أسلوب التكرار يحتوی على كل ما يتضمنه أیّ أسـلوب آخـر من إمكانيات تعبيرية. إنه فی الشعر مثله فـی لغـة الكـلام، يسـتطيع أن يغنـی المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلک إن استطاع الشـاعر أن يسـيطر عليـه سيطرة كاملة، ويستخدمه فی موضعه، وإلا فليس أيسـر مـن أن يتحـوّل هـذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التی يمكن أن يقع فيها أولئک الشعراء الذين ينقصهم الحسّ اللغـویّ والموهبـة والأصـالة (الملائكـة، ٢٠٠٤: ٢٦٣-٢٦٤). فالتكرار هو أن يأتی المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواءً أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتی بمعنى ثم يعيده وهذا من شرط اتفاق المعنـی الأول والثانی، فإن كان متحد الألفاظ والمعانی فالفائدة فی إثباته تأكيد ذلـک الأمـر وتقريره فی النفس وكذلک إذا كان المعنى متحـداً وإن كـان اللفظـان متفقـين والمعنى مختلفاً، فالفائدة فی الإتيان به الدلالة على المعنيـين المختلفـين. تعـدّ ظاهرة التكرار من أهم الظواهر الأسلوبية التی لجأ إليها الشاعر العربی المعاصر عند بناء نصه الشعری، لما تضطلع به من دور واضح فی الكشف عـن الأبعـاد

الدلالية التی يعنی بها الشاعر ويرغب فی إيصالها إلـی المتلقـی، إضـافة إلـی دورها فی إخصاب شعرية النص والعمل علی تزاحم أجزائـه وتماسـكه حـين يحسن الشاعر توظيفها واستخدامها وإلّا فإنها تصبح عبئاً علی الـنص وتفقـده الكثير من جمالياته (الخرشة، ۲۰۱۵: ۲۱). يرجع بعض الباحثين التكـرار إلـی التأثر بالشعر الغربی اعتقاداً منهم أنه وارد فی أشعار الإنجليز أمثال إليوت إلّـا أنّ اعتقادنا يذهب إلی أن التكرار خاصية الشعر الحديث الذی يبجث دائماً عن إبدالات لعناصر شعرية القصيدة العربية وقد لاءمه ويذهب الابتكار إلـی أبعـد الحدود فيستخدم التكرار وفق توازی الأضداد (يحياوی، ۲۰۰۸: ۳۰۵). التكرار فی الشعر الجيد يرمی إلی تحقيق أهداف كثيرة منها إحـداث الأثـر الموسـيقی الذی تسرّ له الأذن عند سماعه وتوكيد الألفاظ والمعانی التی تخضـع للتكـرار وهو أخيراً يعطـی القصـيدة تكاملهـا الفنـی علـی المسـتوی الـنغم والشـكل والمضمون (المرزوقی، ۲۰۰۲: ۲۷۱). إذن يصـبح اللفـظ أو العبـارة المكـرّرة مفتاحاً نستطيع من خلاله الدخول إلی نفسية الشـاعر؛ لأنّ اسـتخدامه بصـورة ملحّة يستقطب وعی القارئ ويلفت نظره إلی البحث فيما يؤرّق مشاعره حتـی اضطرّ إلی التكرار الذی يكشف به عن رسالته التی يريد أن يوصلها إلی كلّ من يقرأ نصّه (الخرشة، ۲۰۱۵: ۲۲).

أنماط التكرار

تنوع التكرار عند البلاغيين القدماء بتنوع مسمياته، من سجع وتقفيـة وجنـاس وترديد وردّ الأعجاز علی الصدور، وغيرها من المسميات البلاغية التـی تـدلّ علی تضمّن اللفظ حرفاً/ حروفاً مكررة، أو تضمن العبارة لفظاً/ ألفاظاً مكـررة

(عاشور، ٢٠٠٤: ٢٥)؛ فإذا كان التكرار فی رؤية القدماء قد انحصر فی تكـرار معنوی وآخر لفظی فيما تؤديه المفردة، أو المعنی المكرر فی البيت الواحـد أو البيتين، فالمحدثون ينظرون إليه ويتعاملون معه وفق رؤية أخرى جديدة تبتعد فی كثير من الأحيان عن الجانب العقلی الذی اسـتند إليـه القـدماء فـی هـذه الظاهرة، ويبدو أن هذه الرؤية نتيجة لما تمليه ظروف العصر وما وُلد فيـه مـن تيارات أدبية لم تكن من قبل، ويضاف إلى هذا تغيـر شـكل القصـيدة العربيـة وترک وحدة البحر إلى وحدة التفعيلة، ثم الانتقال من وحدة البيت المفرد إلـی وحدة القصيدة كلها، فكل ذلک أدى بلا شک، إلى تغير رؤية النقاد والبلاغيـين العرب لهذه الظاهرة بعد أن أضحت تمثل جزءاً لا يمكـن إنكـاره فـی هيكـل القصيدة عموماً والذی يقوم عليها موضـوعها (المصـدر نفسـه)؛ فـالتكرار مـن الوسائل اللغوية التی يمكن أن تؤدی فی القصيدة دوراً تعبيرياً واضحاً، فتكـرار لفظ ما أو عبارة ما يوحی بشكل أوّلی بسيطرة هذا العنصر المكـرر وإلحاحـه على فكر الشاعر أو شعوريا أو لا شعوريا، ومن ثمّ فهو لا يفتأ ينبثق من أفـق رؤياه من لحظة لأخرى (عشری زايد، ٢٠٠٨: ٥٨). يتطرق الباحث هنـا إلـی أقسام التكرار فی شعر أبی‌سنة.

١-التكرار الاستهلالی

سمّی هذا النوع من التكرار بالاسـتهلالی لأنـه يـأتی فـی مقدمـة القصـيدة و (يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعری بنية متسقة متلاحمة، إذ إنّ كلّ تكرار من هذا النمط قادر على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتـابع و إنّ هذا التتابع يعين فی إثارة التوقع لدى القارئ وهذا التوقع من شـأنه أن يجعـل

القارئ أكثر تحفزاً للانتباه إلى الشاعر ومشاركته إحساسه ونبضه الشعری) (ربابعة، ۱۹۹۰: ۱۷۹). يستهدف التكرار الاستهلالی فی المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، توكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعری معين قائم على مستويين رئيسين: إيقاعی ودلالی (عبيد، ۲۰۰۱: ۱۸۶)؛ ويسمّی تكرار البداية حيث يركّز هذا النمط على حالة لغوية، يتمّ تأكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة أو مختلفة. يقول أبوسنة فی قصيدة «السرّ»: فی صَمْتٍ إحملْ كفنَک/ وادخلْ قبرَک/لا غيْرکَ/سوفَ يصلّی منْ أجلِک/ لا غيرُک/فالناسُ هنَا منكفِئونَ على سرٍّ/ لا أحدَ يبوح/ ومدينتُنا صوتٌ مبْحوح/ قبضةُ شيطانٍ يرقصُ فيها الذُّعر/ شیءٌ مرّ/ وإذا ضحِكوا فكما ينفَلقُ الصَّخر/ لا أحدَ يقولُ حقيقتَه/ والزمنُ توقَّف فی منتصفِ اللَّيل/ ماتت تحتَ الفرسانِ الخيل/ والويلُ الويل/ لمنْ قالَ حقيقته/ فی كلماتٍ تحملُ بعضَ الضَّوء/... لاأحدَ يفكُّ برومثيوسَ الموثق/ لا أحدَ يشيرُ إلى الميناء/ ... لا غيرُک/ سوف يصلّی من أجلِک/ لا غيرُک (أبوسنة، ۱۹۶۵، ۲۶-۲۹).

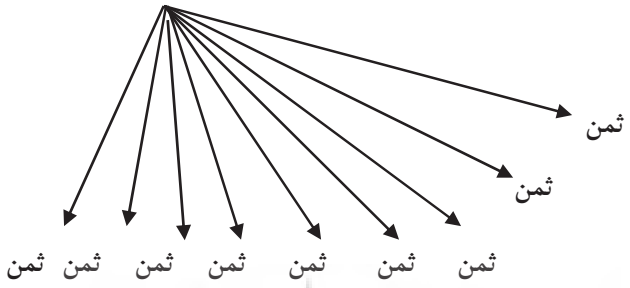
لا
- غيرک
- غيرک
- أحد يبوح
- أحد يقول حقيقته
- أحد يفک برومثيوس الموثق
- أحد يشير إلى الميناء
- غيرک
- غيرک

إن تكرار حرف «لا» يحدث تناغماً بين القالب والمحتوى ويمتاز بطاقة تحكى عن رفض المتكلم للأعمال المنفية والمستنكرة، كما يحدث هذا التكرار تأثيراً درامياً بزيادة حدة الغضب والاستياء، بينما يكون الصمت السمة الغالبة والمسيطرة على هذا المشهد، حيث يطلب الشاعر حمل الكفن فى الصمت دون أىّ حديث أو شكوى مما يعانيه ويضفى حرف «لا» على القصيدة نغمة وتناسقاً إيقاعياً بفضل الإيقاع الصوتى الناتج عن تكرار البنية النحوية القائمة على الجحود والرفض وبفضل هيمنة حرف النفى على بداية القصيدة مشكلاً مظلة تسيطر على جوّ النص الشعرى وهذا ما يستهدفه التكرار الاستهلالى وكأنه يبحث عن بديل لما يشعر به من ضيق أو فى طبعه أو فى بيئته، واستخدم فى هذا الشأن أسطورة «بروميثيوس» التى تحكى أن الآلهة عهدت إلى «بروميثيوس» وأخيه قصد تجهيز المخلوقات بما يلزمها لمواجهة عوامل الطبيعة ومشاق الحياة على الأرض، فكان من أخيه عند قيامه بالمهمة أن أعطى كلّ شىء للحيوانات إلا الإنسان ترک عارياً لا سلاح ولا كساء لكن لـ«بروميثيوس» إحساس بالمسؤولية قام بسرقة النار من الآلهة وأفشى سرّها لبنى البشر فغضب زيوس «الآلهة» لفعله وقرّر الانتقام منه (السواح، ١٩٩٦: ٢٤٨)؛ إذن تجلت هذه العداوة بين الإنسان «بروميثيوس» والآلهة فى شعر أبوسنة ووظّفها الشاعر خير توظيف حيث يكرّر حرف «لا» النفى للتعبير عن أن الظروف أصبحت صعبة لا تطاق حيث لاأحد يفک بروميثيوس الموثق، ولا أحد يشير إلى الميناء وسط هذا البحر اللجّى من الكوارث وليس هناک من يومئ إلى طريق الخلاص مما يعانيه الشاعر إلا غيرک المنقذ الوحيد الذى يرجو الشاعر فيه للخلاص من هذه الظروف المعيشية السوداوية الكارثية؛ إذن

لقد أدى التكرار دوراً فاعلاً ومؤثراً وإيجابياً بارزاً للكشف عما يبطنه الشاعر. يترك التكرار الاستهلالي مدى تأثيرياً في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة. إن التكرار الذي تحمله قصائد الديوان من خلال ترديد الشاعر لبعض الدوال اللسانية أفاد إيقاع القصائد بتكثيف العناصر الموجهة لبنائها ومن ثم تعرض القصائد لعدد من التكريرات المشكلة لوحدات إيقاعية ودلالية تستهدف تركيز الخطاب ضمن رؤية الشاعر إلى ما يعيشه في وطنه الأم وفي الوطن العربي.

يقول أبوسنة في قصيدة «مرثية شهداء الجزائر»: دَفعُوا ثمنَ القُبلاتِ لعشَّاقِ الغَد/ ثمنَ الأُغنيةِ الأُولى في لحنٍ لم يبدأ بعد/ الجلساتُ الزرقاءُ على شاطئِ نهر/ ثمنَ الأجنحةِ المبسوطةِ للطَّير/ ثمنَ الزُّرقةِ فوقَ جَزائرِهم/ ثمنَ مَناجِمهم/ ثمنَ العيدِ لميلادِ الطِّفلِ الأوَّل/ ثمنَ الإنسانِ الضَّائعِ في قلبِ بلادِه/ثمنَ دجاجِ الرِّيفِ وثمنَ جيادِه ← دَفعُوا/ دَفعُوا ثمنَ القُبلاتِ لعشَّاقِ الغَد/ ثمنَ الأغنيةِ الأُولَى في لحنٍ لم يبدأ بعد (أبوسنة، ١٩٦٥: ٥١-٥٢، ٥٦). تمتْ إضافة «ثمن» في المرة الأولى إلى القبلات، وفي الثانية إلى «الأغنية الأولى» والثالثة إلى «الأجنحة المبسوطة للطير» والرابعة إلى «الزرقة»، والخامسة إلى «مناجمهم» والسادسة إلى «العيد لميلاد الطفل الأول» وفي المرة السابعة «الإنسان الضائع في قلب بلاده» وفي الثامنة إلى «دجاج الريف» وفي التاسعة إلى «جياده». يفيد هذا التكرار بحروف «ثمن» في مقدمة القصيدة توكيداً دلالياً يستند إلى مناخ التذكير والانتباه وخطف الأضواء، توكيداً إيقاعياً متوالداً من تكرار صوتي في (الثاء والميم والنون). فالتكرار الثماني للاسم (ثمن) بإضافته إلى الأسماء المختلفة يسيطر على مقدمة القصيدة،

ليشكل شمسية شعرية تسيطر يستظلّ بها مناخ القصيدة، كما يمكـن ملاحظتـه من خلال هذا الرسم:



القبلات لعشاق الغد

الأغنية الأولى فی لحن لم يبدأ بعد

الأجنحة المبسوطة للطير

الزرقة فوق جزائرهم

مناجمهم

العيد لميلاد الطفل الأول

الإنسان الضائع فی قلب بلاده

دجاج الريف

جياده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ويخرج التكرار الشعرى الاستهلالى هنا إلى وظائف جديدة أكبر من مجرد التوكيد وتحقيق التناسق الإيقاعى منها هو التأكيد على غلاء هذا الـثمن، بينمـا يبدو رخيصاً وتافهاً وقد لا ينتبه الإنسان إليه ولكنه ثمين وغالٍ للغايـة، دفعـه

شهداء الجزائر، دفعوا ثمن القبلات لعشاق البكرة التی ترجی أن تحمد عقباها بسبب هذه الدماء التی أريقت ولا تكون هدرة. إنهم دفعوا ثمن أول أغنية لم تبدأ أصلاً، كما دفعوا ثمن الأجنحة التی بسطوها للجيل التالی لكی يطير حرّا وكريماً وسعيداً، كما هو الحال فی دفع ثمن اللون الأزرق لسماء بلدهم الجزائر، دفعوا ثمن المناجم التی كانوا يشتغلون فيها للحصول على لقمة عيش ولكن الاحتلال غصبها ومنعهم من الاشتغال فيها، إنهم سدّدوا سعر الرضيع الأول الذی كان يقيمون حفلة ميلاد له، إنهم قاموا بسداد سعر الإنسان الضائع فی وطنه، كأنه فقد هويته ولا يعرف مصيره بينما هو فی قلب بلاده، كما دفعوا سعر أرخص شیء فی ريفهم وهو الدجاج ثم أدّوا سعر جيادهم. إن هذا التكرار الاستهلالی قد حدّد أرضية ملائمة لما يتوخاه الشاعر ويولی الأهمية له بحيث إنه استطاع أن يقدم تجربته الشعورية بخصوص شهداء الجزائر فی صورة موحية وببساطة كثيرة فی فضاء ريفی سماؤه زرقاء وفيه الدجاج والجياد.

٢-التكرار الختامی

يؤدی التكرار الختامی دوراً شعرياً للتكرار الاستهلالی، من حيث المدی التأثيری الذی يتركه فی صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة، غير أنه ينحو منحی إنتاجياً فی تكثيف دلالی وإيقاعی يتمركز فی خاتمة القصيدة (عبيد، ٢٠٠١، ١٨٩). يقول أبوسنة فی «قصيدة قم يا وطن»: .. إذا الليلُ عسعسَ/ سيبدأُ نهرُك../ .. من دَمْعة/ .. ذرفتْها النُّجوم ../ علی ورْدة فی نَواصی ../ ..الزمنْ/ فلا تستنِيمی../ .. لقرْعِ المحن/ وقوْمی منَ العَجْز../ .. قومِی منَ الخوْف../ قوْمی من الذلِّ/ قمْ يا وطن (أبوسنة، ١٩٩٣: ٩٥). يقترب هذا النمط

من التكرار الاستهلالی، إلا أنه يتمركز فی نهاية القصيدة.

قومی من العجز
قومی من الخوف
قومی من الذلِّ
قم يا وطن

لقد قام الشاعر بالتكثيف الشعوری فی ختام القصيدة عبر تكرار مادة «قوم» ليشكّل فی قصيدته إيقاعاً موسيقياً قادراً علی نقل التجربة الشعرية حيث جعل الكلمة المكرّرة بأشكال وصيغ مختلفة (قم/ قومی)؛ حيث يولی أهمية قصوی للوطن ويحنّ إليه حنيناً يتجلی عندما يظلم الليل والسواد سيّد الموقف، حيث يجری نهر الوطن؛ نهر ناتج عن ذرف دموع الشاعر وكلّ مواطن يشتاق إلی الوطن ويستميت فی سبيله ويستعدّ لكی يضحّی بنفسه فيه. دموع ذرفتها عيون كالنجوم علی وجه الزمن، فيخاطب الوطن ويدعوه ألّا يستقرّ لضروب المشاكل والكوارث ويقاوم العجز والضعف ويناضل الخوف والفزع ويعارض الذلّ والهوان ثم ينهی قوله هكذا: قم أيها الوطن، لكی يقوم أبناء الوطن علی سيقانهم؛ إن هذا التكرار يشكل موقعاً لتناسل محموعة من الإيحاءات فی صورة جملة تابعة للمكرر الذی يحتلّ موقعاً مركزياً نستطيع اختزاله فی لفظ واحد. هذا اللفظ له القدرة علی توجيه تلك الجمل أو العلامات نحو الدلالة المرصودة للتعبير عنها.

يقول الشاعر فی قصيدة «**سؤال فی الموت**»: إلی أينَ تمضِی؟/ وتلكَ حديقةُ أحلامِک الذَّاوية/ يُعانِدها الغَيم .../ وأعرفُ أنَّ الذی لا يزُول/ هو الحبُّ يبنی/ ممالكَه فی القُلوب/ ويزهرُ بالنُّور عندَ الأُفول/ يُهِلّ علينا/ صباحٌ

جديدٌ جميل/ – أتُوصِي بشـيْء؟ – أحِبُّـوا/ أحِبُّـوا/ إلـى ذَروةِ المُسـتحيل/ «أحِبُّوا»/ ولا تتركُوا العُمرَ/ يأسنُ وسْطَ الجلِيد/ أحِبُّوا .../ ولا تتركُـوا الحِقـد .../ .. يأكلْ أيَّامَكم ../ .. ثمّ يلفظْكم/ للتُّراب البليدْ/ – ومـاذا ..؟/ – أحِبُّـوا/ أحِبُّوا/ وما منْ مزيد (أبوسنة، ٢٠٠٨: ١٢٨–١٣٢). إن تكرار فعل «أحبوا» فی نهاية المقطع الشعری يدل على تركيز الشاعر على الحب فی ختام القصيدة. لقد استمد الشاعر بفعل الحب المخلص فی الخلق والحياة الـذی يسـتمرّ ولا ينفـد وهو الذی ينشیء الممالک فی القلـوب ويسـتعبد الآخـرين ويجعلهـم عبيـداً لهوعندما أفل النور وسيطر الظلام، يتجلی الحب من جديد ويأتی بصباح رائـع متنور حلو يبعث الأمل والرجاء. والوصية هی الحب والحب والحب إلی حد لا يعدّ ولا يحصی؛ ثم يكمل الشاعر الوصية ويخاطـب الجميـع بـأن يحبـوا ولا يسمحوا أن يزول العمر وسط أجواء مـن العلاقـات التنائيـة الآسـنة والجافـة والباردة غير الحميمة. كما أن عليهم ألّا يدعوا الضغن والحقد يأكل ويهدم أيـام عمرهم ويُميتهم تحت الثری. فمن المفترض علی الجميع أن يحبـوا ولا يتوقـع منهم أكثر من هذا. تنبثق مشاعر الحب فی وجدان الشاعر فی ألفاظ تنظم فضاءً لا يترتب عليه الضعف والوهن والانكسار وبالتالی إن مثل هذا الجو قد تشكل إثر تكرار ختامی لفعل «أحبوا» ليهيمن فضاء شعوری خاص يوحی بالعلاقات الوطيدة المتماسكة بين الشاعر ومتلقيه؛ بحيث يهم الشاعر أن يستوی مخاطبوه علی سيقانهم وألا يضعفوا ولا يركنـوا تحـت الثـری، بـل علـيهم أن يقـاوموا ويكونوا علی أتمّ الاستعداد لحياة أحسن ومستقبل أفضل.

٣- التكرار التراكمی

يتحدد التكرار التراكمی فی القصيدة الحديثة بفكرة خضوع لغة القصيدة لواقعها الملفوظ، إلى تكرار مجموعة من المفردات سواء علی مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء تكراراً غير منتظم، لا يخضع لقاعدة معينة سوى لوظيفة كل تكرار وأثره فی صياغة مستوى دلالی وإيقاعی محدد، ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات للأخرى التی تتراكم فی القصيدة بخطوط تتباين فی طولها وقصرها (عبيد، ٢٠٠١: ٢٠٩)؛ يتعلّق هناک نوع دقيق من التكرار يكثر استعماله فی شعرنا الحديث وهو تكرار الحرف. وهو فی حقيقته، إلحاح علی جهة هامة فی العبارة يعنی بها الشاعر أكثر من عناية بسواها، وهذا هو القانون البسيط الذی نلمسه كامناً فی كلّ تكرار يخطر علی البال. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة فی العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبی الذی يدرس الأثر ويحلّل نفسية كاتبه (الملائكة، ٢٠٠٤: ٢٧٦). إنّ التكرار الحرفی صيغة خطابية رامية إلى تكوين الصياغة بمميزات صوتية مثيرة، هدفها إشراک الآخر (المتلقی) فی عملية التواصل الفنی. إن تكرار الحرف فی كثير من الأحيان يؤدّی إلى توسعة حيّز الشیء المقترن به ضمن السياق الذی يرد فيه، وهذا يؤدّی إلى توسعة فی حيّز الحدث الكلّی للقصيدة وبشكل تدرّجی تزداد التوسعة فيه اطراداً بزيادة التكرار (عاشور، ٢٠٠٤: ٥٣). إن التكرار الحرفی ليس مجرد زينة يؤتی بها فی تضاعيف القول الشعری لتميزه موسيقياً فحسب، بل إنه جوهر ذلک القول، كونه يمثل صوتاً موسيقياً ومعنى دلالياً فی الوقت نفسه (الجبوری، ٢٠١١: ١٧١). والحقيقة أنّ من يقلّب صفحات الديوان يلحظ أن تكرار الحروف فيه شكّل

ملمحاً أسلوبياً بارزاً يحمل فی طياته أبعاداً دلالية عميقة. يقول الشاعر فی قصيدة «**أغنية إلى عبدالناصر**»: يا حبّی بلادِی الأوَّل/ تبْحر فی عينيک الآمال/ تبدأُ رحلَتها/ بينَ خمائِلِ هذا الحُبِّ الأجْيال/ فی مصْرَ العليا/ يخفقُ قلبُک/ فی الأُغنيةِ الصَّخرية/ فوقَ جوادٍ مندَفعٍ أبْيض/ فی أحجار السد/ يخفق قلْبک/ فی مدن الدلْتا/ فی الأبْنيةِ الطِّينية/ فی المدْخنةِ المرتفع/ تشْتعلُ حماساً/ يخفقُ قلبُک/ تحتَ ثيابِ الريفيِّ المجهد/ يعْرفُ سرَّ العالم/ فی بضْعةِ أغْنام/ يخْفقُ قلْبُک/ تحتَ ثيابِ العرْس/ يخفقُ قلْبُک/ فوْقَ مناديلِ العُشَّاق/ يخْفقُ قلْبُک/ فی مدنِ السَّاحل/ يخْفقُ قلْبُک/ فی السُّفنِ التَّائِهة بأعْلَى البَحْر/ فی الأغنيةِ العذْراء/ تنْشدُها راعيةٌ بدوية/ فی بهْجةِ حقْل/ تتدفَّقُ فيه مياهِ الصَّيْف/ يخْفقُ قلْبُک/ فوْقَ الأعْلامِ المرْتفِعة/ فی قوْسِ القمرِ الموْلودِ على ظهْرِ الغيْم/ يخْفقُ قلْبُک/ فی ساعاتِ العُشَّاق/ قرْبَ الموعِد/ يخْفقُ قلْبُک/ فی كلِّ نباتاتِ الشَّاطئ/ عبْرَ الجسدِ الأخْضر/ فی عينی مصْر/ يخْفقُ قلْبُک/ فوْقَ مَناراتِ البَحْر/ فوْقَ الأبراْج/ فی الكهْفِ المغْلَقِ فی الصَّحراء/ يخْفقُ قلْبُک/ فی الحكْمة ينْشدُها الشَّاعر/ يخْفقُ قلْبُک/ فی مأْتمِ طفْل/ فوقَ سريرِ مريض/ يخْفقُ قلْبُک/ فی الرِّيحِ الخارجةِ منَ الأنْهار/ فی الضَّوءِ الضَّاحِكِ فی الأزهارِ يخْفقُ قلْبُک (أبوسنة، ٢٠٠٦: ٤٠-٤٤). نلاحظ تكرار حرف الجرّ «فی»، ٢٣ مرة و«لتكرار الحرف أثره الخاص فی إحداث التأثيرات النفسية للمتلقی، إذ يمثل الصوت الأخير فی نفس الشاعر أو الصوت الذی يمكن أن يصبّ فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار القافية مثلاً أو قد يرتبط ذلک بتكرار حرف داخل القصيدة الشعرية تكون له نغمته التی تطغی على النص حيث لا يختلف اثنان على أنه لا وجود لشعر موسيقی دون شیء من الإدراک العام لمعناه أو

على الأقل لنغمته الانفعالية» (ويليک، ١٩٨٥: ١٦٥). قال أبوسنة هذه القصيدة حول عبدالناصر الذى كان باعثاً للوحدة، ذلک البطل الأسمر الذى ردّ إلى الأمة العربية اعتبارها وأعادها إلى صدارة الاهتمام فى العالم وذكرها وهو وسط الآلاف التى لا تحصى وهى تحتضنه بأسمى آيات الحبّ والاعتزاز بذلک البطل الباقى أبداً فى تاريخ الأمة صلاح‌الدين الأيوبى هازم الصليبيين قبل ثمانمائة عام ومحرّر القدس ومعيدها إلى أحضان العروبة والإسلام (رشيد، ٢٠٠٤: ٣٩٣). الجدير بالذكر أن تكرار الحروف لايكون قبيحاً مستكرهاً فى النص، إلا حين يبالغ فيه، ويقع فى مواضعه خاصة من الكلمات تجعل نطقه عسيراً لذا فإنه يحتاج إلى التوزيع السليم فى الكلمات الداخلة تحت إطار السياق. إن التكرار الحرفى ليس مجرد زينة يؤتى بها فى تضاعيف القول الشعرى لتميزه موسيقياً حسب، بل إنه جوهر ذلک القول، كونه يمثل صوتاً موسيقياً ومعنى دلالياً فى الوقت نفسه (الجبورى، ٢٠١١: ١٧١). يقول الشاعر فى قصيدة «عاشقان»: تقابلا فابتسما/ تكلما واحتدما/ تعانقا/ تماوجا/ وارتطما/ تفجّرا .. هوىً/ ريحاً دما/ تناغما كأنما/ هما/ لحنان صاعدان للسما/ وحلّقا/ نجمين أزرقين/ طائرين أخضرين/ مثلما/ تفتّحا/ .. تداخلا/ كغيمتين تنجيان/ بُرعما/ تصادما/ تسابقا إلى الذبول/ والظما/ تململا/ تنافرا/ تبارزا .. هما هما/ توقفا هناک فى المدى/ وأطفآ الربيع فى عينيهما/ تجمدا ../ تجسيداً/ فى الليل حلماً معتماً (أبوسنة، ٢٠٠٨: ١٠٧-١٠٨). يلاحظ فى السطور السابقة تكرار حرف (التاء) فى فواتح عدد من السطور (تقابلا/ تكلما/ تعانقا/ تماوجا/ تفجّرا/ تناغما/ تفتّحا/ تداخلا) ويلاحظ أن زيادة التاء فيها تؤكد حالة التوحد التى أصبح الشاعر ومحبوبته فيها، فلا يصدر عنهما إلا فعل

واحد، كما يلاحظ غياب أداة الربط بين الفعلين «تفتحا، تداخلا»، دلّ ذلک على أن التفتح والتداخل بينهما إنما كان فی لحظة زمنية واحدة كما يلاحظ فی السطور تكرار حرف «الألف» فی (تقابلا، ابتسما، تكلما، احتدما، تعانقا، تناغما، ...) وأحياناً (الألف مع النون) فی (الحنان- صاعدان)، فالشاعر يعتمد على تكرار حرفی (الياء والنون) -المثنی- إيماءً منه لرفضه الوحدة التی يعانی منها ويحاول باندفاع التوحد بالمحبوب فهو كثير بها ووحيد بدونها وهی كذلک (سالمان، ٢٠١٠: ١٣٣-١٣٤). إنّ ابتعاد العين الراصدة عن المشهد المرصود جعل المدى يتسع اتساعاً مكانيّاً مع النجم والغيم والقنديل والبحر واتسع المدى ولقد ولّد هذا الاتساع المكانی اتساعاً زمانياً موازياً فلم تتوقف اللوحة عن لحظة عشق ينتعش لها القلب أو لحظة صدام أو فراق تنفطر لها النفس، وإنما رسمت دائرة زمانية تكاد تتلامس فيها لحظة البداية والنهاية. كما رسمت من قبل دائرة مكانية، تكاد تتلامس فيها قبة السماء بتراب الأرض وتلک واحدة من الإمكانيات التی يتيحها التصوير الشعری حين تحتفظ العين الراصدة بمسافة بينها وبين المشهد المرصود (درويش، ١٩٩٦: ١٠١).

كما يقول فی قصيدة «**لحنان فی ليل أزرق**»: وتراقصنا ../ كنا .. لحنين/ وديعينِ/ بعيدين. قريبين/ صغيرين/ كبيرين/ كثيرين وحيدين/ حزينين سعيدين/ مضيئين/ مريبين/ سمائين. وكهفين/ ضحوكين/ عبوسين/ ونجمين/ طليقين/ حبيسين/ وطيرين/ خليين/ مساءين/ نهارين/ ربيعين/ جميلين/ وصيفين. شتاءين/ عشيقين/ حنونين/ يذوبان/ صفاءين/ يموتان/ حياتين/ يعيشان فناءين/ ينامان/ كظلين/ يقومان/ كحلمين يروحان/ كليلين/ يجيئان/ كصبحينْ (أبوسنة، ٢٠٠٨: ١١٣-١١٥)، عندما يشكل الشاعر كلماته فهو

يستغل الخصائص الأخرى لها إلى جانب الخصائص الإشارية، فهو يولى قدرة تلك الكلمات على على التناسق اهتماماً ليخلق جملاً إيقاعية وإيحاءات سمعية فی ارتباطها بكلمات أخرى ويستغلّ فی السبيل إلى ذلک التكرار (يحياوی، ٢٠٠٨: ٢٩٩). نلاحظ فی هذا المقطع تكرار علامة المثنی «يـنِ»، ٣٦ مرة، و إن التكرار التراكمی الضخم مثل هذا يوحی بأن الشاعر يؤكد علی تجنب الوحدة والابتعاد عنه، ففی كلّ حالة و فی كلّ ظرف يرى الشاعر نفسه فی ثنائية، قريباً كان أو بعيداً وحزناً أو سعداً وفرحاً أو عبساً وشتاءً أوصيفاً وحياةً أو فناءً وطليقاً حرّاً أو حبيساً ومسجوناً و تستمرّ هذه الثنائية والزدواج فی النوم والقيام والذهاب والإياب و توحی بأن لهما روح فی جسمين لايفترقان.

يقول الشاعر فی قصيدة «مصير»: وكأنَّه/ وكأنَّها/ وكأنَّهم/ وكأنَّنا/ وكأنَّهن/ هشيم/ دأب/ الزمان/ يغُرُّنا/ ويخونُنا/ طبْعُ/ الزمانِ/ إذا فطِنْتَ/ لئيم/ فاصْبرْ/ ولا تشْكُ/ الزمانَ لأهْله/ فالغدْرُ/ فی أهْلِ الزَّمان/ قديم (أبوسنة، ٢٠٠٤: ١٠٥- ١٠٧).

مازال إحساس الشاعر بالحياة والناس يقوم على الشعور بالفقد والغربة والحيرة أمام ما يشهد من قيم لا ترضی تطلعه إلى الخير والصدق وبين التسليم والرغبة فی السخط يتخلّل شعر الشاعر حزن هادئ عميق يضبط إيقاع شعره فلا تعلو نبرته ويضبط تعبيره فلا يجنح إلى المجاهرة والخطابة وإن انتهى إلى شیء من الرأی المباشر داخل هذا النغم الخافت الحزين وذلک شیء يحمد للشاعر فی زمن اختلط فيه الفن بالإعلام والسياسة والمحافل التی تملی علی الشاعر -برغمه فی كثير من الأحيان- نبرة عالية وأنماطاً تعبيرية معروفة

بقدرتها على كسب إعجاب الجماهير (القـط، ١٤٠٣: ١٣). إن توظيـف أدوات النفی يتسق مع الرؤى والمواقف التی عُرف بها الشاعر يحمل قضـية وجوديـة تتمثل بالرفض على المستوى الوطنی الراهن، والهمّ الذاتی وانسجاماً مـع هـذه المواقف يتصدر بعض أدوات النفی مثل لا: وهذا أسلوب يحمـل دلالات ذات ارتباط متين برؤية الشاعر الخاصة ويحقّق انسجاماً وقوة فی الخطاب الشعری والذی يشغل وجدان الشاعر (رحاحلة، ٢٠١٦: ٥٣١). إن القدرة العجيبة علـى تكوين لوحة متكاملة تجعل من الصورة الشعرية عند «أبی سنة» لونـاً جديـداً مخالفاً للصورة الشعرية المتكئة على جماليات العبارة وتنميقها، فأبوسنة يبـدو فی قصائده فنّاناً تشكيلياً مصـوّراً (عبدالـدايم، ١٤٠٣: ٣٣). أراد الشـاعر مـن خلال هذه الصورة التشبيهية المستوحاة من تكرار «كأن» أن يلح على فكرتـه التی يبوح بها فی ختام المقطع و هو أن الغدر و الغش يأتی وبـالاً علـى أهـل الزمان الغدارين و المحتالين و هذه سنة من قديم الأزمنة والصبر هـو المفتـاح الوحيد الذی يفترض أن يتمسک به أهل الزمان و يأخذوه كسـلاح و مواجهـة مثل هذه الظروف.

يقول أبوسنة فی قصيدة (حين فقدتک): (فی السَّادسةِ مساءً منْ كلِّ مَساء/ كانتْ تأتينی الذِّكرى/ ذِكرى العُشْب النَّابتِ فی الكلمات/ ذكرى أوَّلِ حُلْمٍ فـی ليلِ العمْر/ ذكرى أوَّلِ أغنيةٍ غنَّاها لاثنينِ النهر/ كانتْ تأتی الذِّكرى/ تحملُ فی كفَّيها الأجْراسَ الذهبية/ كانتْ توقِظُ فی قلبی نصفَ العالم/ كانتْ توقظُ ضعفَ الزَّمنِ المألوفِ لكلِّ الناس/ هذی الليلةَ حينَ فقدْتُک ماتـتْ كـلُّ الأجـراس/ وكما يفقدُ إنسانٌ منتظرٌ أحبابَه/ عينيْه، ليلة عادَ الأحباب/ كانتْ أقدامُ الحـزنِ على قلبی/ حينَ فقدْتُک (أبوسنة، ١٩٦٥: ٥٤٦-٥٤٧). تكـرار كلمـة ذكـرى

خمس مرّات بلفظها وعلى هيئة ثمانية ضمائر يمثل حضور الماضى فى زمنية محددة يشير إليها السطر الأول (فى السادسة مساءً). على الرغم من أن دالّ ((الذكرى)) يتضمن أحداثاً حقيقية، قد وقعت فى الماضى بالفعل إلاّ أن المبدع –فى هذه الأسطر– جعل مركبات الاستعارة، حيث ما لا يحدث منطقياً، تمثل تلك الأحداث. ((دال الذكرى)) يمثل حينئذٍ الواقع الافتراضى بكل محتواه، الحقيقى وغير الحقيقى، وإيماءاته النفسية والشعورية والفكرية. فى السطر (٣) يصوغ المرسل علاقة –تحتاج إلى متابعة– بين الذكرى فى قلبه ونصف العالم وعلاقة أخرى يصوغها بين هذه الذكرى وضعف الزمن المألوف للناس. إذا قرئت كلمة ((ضعف)) فى نفس السطر بكسر الضاد، فإن بنية الإستعارة فى قول المبدع كانت توقظ ضعف الزمن المألوف تقودنا إلى تصورات غرائبية ذات زمنية ومكانية تتسمان بالخصوصية، حيث يكون دالّ ((القلب)) فى احتوائه ((نصف العالم)) وضعف الزمن المألوف ممثلاً مع الذكرى. النموذج الافتراضى واقع يعاند المبدع ويقيده (محفوظ، ٢٠٠٩: ٥٥– ٥٦). وظف الشاعر فى هذا المقطع ومن هذه التكرارات، تشبيهاً رائعاً و رسم مشهداً فى غاية الجمال و هو الإنسان الذى ينتظر أحبابه ولكنه فى ليلة عودتهم و إيابهم و عندما استعدّ تماماً لرؤيتهم ويكاد يتنفس الصعداء، فيفاجأ و يفقد عينيه. فلما فقد حبيبته صوّر الحزن كموجود أو إنسان جعل أقدامه على قلبه و فيما سبق أشار إلى أنه كان يمتلك الأجراس الذهبية وكان ثرياً ولكنه لما فقد حبيبته و أضاعها فكأنه أضاع كلّ شىء و لا يمتلك شيئاً يذكر.

يقول أبوسنة فى قصيدة «**أيها البرق السجين**»: ها هىَ الأرضُ تنمُو فوقَ راحاتِ الحروف/ ها هى الأرضُ بنفسِ الامتِداد/ تنبتُ الأغصانُ فى هذى

الكلمات/ وتغنّی فی لهيبِ العَاصفة/ ها هیَ الأنهارُ تأتی منْ بعيد/ حاملات فيْض غيْماتِ الدموع/ وظلال البرتقال/ ها هی الصيْحة عادت للمدائن/ توْقد الصوت القديم/ ليسودَ الصمْت أجراسَ الوَداع/ ها هو الشَّيطانُ يجنی الانْتصار/ فوْق أشْواكِ المخاوف/ ها هو العدلُ وصوْتُ الشَّهداء/ يصرخانِ الآنَ فی جوْفِ الضُّلوع/ ستعودُ الكبْرياء/ بيْنَ آلافِ الدُّروع/ تفْتدِی الزَّهر وأرْض الأنبياء (أبوسنة، ٢٠٠٦: ٩٥-٩٨). نلاحظ فی هذا المقطع أن الشاعر قام بتكرار «ها هی» أربع مرّات كما كرّر «ها هو» مرّتين وركّز على أرض الوطن التی تترعرع وتنشأ فوق أكفّ الحروف وتستمرّ حياتها وتخرج أغصانها فی هذه الكلمات وتعصف ومن ثم يتمّ التركيز على الأنهار التی تسيل من شأو بعيد تحمل سحباً مليئة بالدموع التی ذرفت شوقاً إلى الوطن والصمت هو سيّد الموقف فی الداع بين الأحباب وبجانب آخر يترصد الشيطان ليقطف ثمرة الفوز والنصر فوق أكوام الأوجاع والمحاذير ولكن الوضع يتحول حيث يهتف العدل وصوت الشهداء؛ فالعاقبة لهذين الذينِ تترتب عليهما عدوة الكبرياء والعظمة بين آلاف من دروع المقاتلين المناضلين المتفانين فی سبيل الوطن؛ فاستخدم الشاعر التكرار للحديث عن واقع معاش له ولشعبه ولوطنه ومن خلال هذا الحديث نلاحظه يستشرف المستقبل بنظرات دقيقة صائبة لا تذبذب فيها، فكأنه يريد أن يمهّد الطريق للمجاهدين وللمطالبين بالعدل والشهادة ويرسم الطريق لهم، كما يحاول إرسال رسالة إلى الأجيال القادمة لكی يحملوا راية العدل والشهادة؛ فالحروف والكلمات هما حجرا الأساس ولبنتان لهذا الغرض المنشود الذی يسعى إليه ويهدفه الشاعر، والتكرار التراكمی هو أداة الشاعر، حيث يكون اللفظ المكرّر خدمة للمعنى؛ إنّ لتكرار «ها هی» دلالة استشرافية

لمستقبل الوضع الراهن ويكشف عن رؤية الشاعر عن ما يحدث وإلى أين تؤول الأحداث وما مدى حضور أرض الوطن فى شعره، فليكن الزهر وأرض الأنبياء فداء للحرية وأداة لمقابلة الشيطان العدو.

٤-التكرار الدائرى

ينهض التكرار الدائرى على تكرار جملة شعرية واحدة أو أكثر فى المقدمة والخاتمة، ربما لا يجىء التكرار فى جمل الخاتمة مطابقاً تماماً لجمل مقدمة القصيدة، إنما يتطابق فى جزء كبير منه مع الحفاظ على روح التكرار ومناخه، مع احتمال حصول نتيجة تبرر تطور إنجاز فعل القصيدة على الصعيد الدلالى (عبيد، ٢٠٠١: ١٩٩)؛ يقوم على تكرار جملة شعرية واحدة أو أكثر فى مقدمة القصيدة وخاتمتها ويكشف هذا البيان مدى التوازن والتطابق بين المقدمة والخاتمة ويكشف حجم التكرار وينتج عنه بنية إيقاعية متدفقة تستمرّ حتى آخر القصيدة عبر تفعيلات تتيح للشاعر حرية الحركة بسبب جوازاتها التى تظهر بصور مختلفة وبذلک يتمكن الشاعر من التأثير على النفوس ونقل صور الدلالة بين مقاطع القصيدة؛ هذه الدلالة التى تكمن فى نص العنوان وعليها تقوم القصيدة وهذا يجسّد الصور الدائرية للتكرار.

يقول أبوسنة فى قصيدة «لا تسألى»: لا تسألى حبيبتى وما نهايةُ المَطاف/ فالبحْرُ لا يبينُ عنْ شواطئَ لمنْ يخاف/ والحبُّ يا حبيبتى نهايةُ المطاف/ لا تسألى حبيبتى فالبحْرُ لا يبينُ عنْ شواطئ لمنْ يخاف «أبوسنة، ١٩٦٥: ٧». استهلّ الشاعر هذه القصيدة بمقدمة تكرّرت فى الخاتمة دون زيادة أو حذف، حيث جاءت مطابقة تماماً لها، وحافظت على أشكالها الصوتية وأبعادها

الدلالية. يكشف أبوسنة عن لثامه حين يقول عن الحب ويعبّر عن رأيه فـی أن السؤال غير مسموح به فی سبيل الحبّ، فيطالب حبيبته ألّا يسـأل عـن شـیء وهونهاية المطاف أو نهاية الحـبّ. فكمـا أن البحـر لا يكشـف عـن شـواطئه وسواحله لمن يتوجس خيفة منه، كذلک للحبّ نهاية غيـر واضـحة ولا يليـق بالحبيبة أن تسأل عنها.

وككل رمز فنی صادق هو صادق علی المستويين كليهما، المستوی الحسی الأول والمستوی الفكری البعيد. فعلی المسـتوی الأول صـحيح أن العاشـق لا ينجح فی مغامراته إذا وقف يسأل عن العواقب ويخشی سطوة القانون أو ألسنة الناس. كما أن من الصـحيح أن عـابر البحـر علـی زورق إذا امتلكـه الخـوف تخبطت حركات يديه بالمجداف وأغرق زورقه قبل أن يستطيع الوصـول إلـی شاطئ النجاة، أو ظلّ يدور بزورقه فی دوائر حتی تنهک قـواه دون أن يجـرؤ علی التزام اتجاه واحد. هذا علی المستوی الحسیّ وعلی المستوی الأعلی نحن نعرف أنه لا شیء يفسد علينا الحياة ويبطل كلّ سعينا فيها ويدعونا إلی القعود والتخاذل، بل قد يدفعنا إلی الانتحار (النويهی، ۱۹۷۱: ۱۹۸-۱۹۹). وفی نهاية القصيدة يعود الشاعر إلی ما بدأ به، لكنه يصوغه صياغة تجعله أكثـر تصـريحاً بعقيدته: لا تسألی فليس من نهاية لذلک السفر/ الحب كان بـدءنا/ الحـب يـا حبيبتی نهاية المطاف/ لا تسألی فالبحر لا يبين عن شواطئ لمن يخـاف. إذن هو يرفض أن يعدّ الموت نهاية لاستمرار بعدها، وهو يستمدّ يقينه هذا لا مـن إيمان سلفی يردده ترديداً أجوف، بل من إيمانه بالحبّ، بمنهج فی التفكير هـو أقرب إلی الإيمان الصوفی منه إلی الايمان التقليدی.

كما يقول فی قصيدة «**تعالیْ إلی نزهة فی الربيع**»: تعالیْ إلی نزهةٍ.../ فـی

الرَّبيع/ لِنقطفَ بعْضَ الأغانی../ .... التی أوشكتْ/ أن تضيع/ تعالیْ .. إلی نزهةٍ فی الرَّبيع/ نهيئ ذِكری لقاءاتِنا/ تحتَ وردِ الليالی/ التی هجرتْها الشُّموع/ تعالیْ.. فما عادَ ضوء/ يجيءُ سوی ضوءِ/ عينيْک ../ ما عادَ صبْحٌ هنا/ يستطيعُ الطُّلوع/ خذينی إلی موعدٍ/ خلْفَ هذِی الظِّلال/ التی تخْنقُ الرُّوح../ يبكی الفؤادُ وراءَ الضُّلوع/ تعالیْ .. إلی نزهةٍ/ فی الرَّبيع/ فما عادَ حلْمٌ سواک (أبوسنة، ٢٠٠٩: ٣١-٣٤). لقد جاء الشاعر بعبارة فی بداية القصيدة فی سطرين ثم قام بتكرارها دون زيادة فی نهاية القصيدة؛ ولعلّ الشاعر أراد بالربيع وتكراره فی العبارة الربيعَ العربی الذی «اندلعت فی عام ٢٠١١ فی كل من تونس ومصر ثم ليبيا واليمن وشكّلت أحداثه تغييرات كبيرة فی المنطقة لم تنته تداعياتها بعد واحتمالاتها مفتوحة فی شتی الاتجاهات. هذه الأحداث تحمل مواصفات الثورات فی بعض جوانبها لجهة الأسباب والمسبّبات كما تحمل سمات الانتفاضات الاجتماعية المتواصلة من جهة عدم توفّر قيادات تدير وتوجّه ولكنها فی كلّ الأحوال حدث تاريخی كبير سيكون له ما بعده بالتأكيد علی الصُّعد السياسية والاقتصادية والاجتماعية فی كلّ المنطقة العربية والعالم ولاشک أنّ ضعف العامل الاقتصادی فی دول الربيع العربی بالإضافة إلی الفقر والبطالة والتهميش كان له الدور الأكبر فی تحريک أحداث الربيع العربی» (الجبوری، ٢٠١٤: ٢١٧). فكأن الشاعر لديه فكرة التنبّؤ والحدس والمعرفة الاستشرافية لأن هذه القصيدة فی ديوان صدر سنة ٢٠٠٩، منذ سنتين من اندلاع الربيع العربی، ولعلّ الشاعر تبّأ بهذا الحدث التاريخی فأنشد هذا الشعر وكان ينتظر وقوع مثل هذا الحدث، حيث أن هناک ظلالاً تحيط بمجتمع الشاعر ويكاد يخنقه ويبكی الفؤاد بسبب ما يعانيه من فضاء سوداوی والضوء

الوحيد الذی يتوق إليه الشاعر ليجتاز هذه المرحلة الصعبة فی حياته هو ضوء عينی الحبيبة بيد أن الصبح ليس بقريب لدی الشاعر ولا يمكنه الطلوع ولم يزل الليل والظلام باقياً؛ إذن أدی التكرار فی بداية القصيدة وخاتمتها دوراً وظيفياً بارزاً وعكس إحساساً عميقاً لدی الشاعر بالواقع الذی يعيشه وكان وسيلة لتجسيد حالة شعورية معينة وأداة فی رسم مشاعر الشاعر والتعبير عن نظرته إلی الحياة والكون من حوله.

۵-التكرار الشعائری

هو نمط من التكرار يضفی علی السياق الشعری أجواء شعائرية دينية، كتلك التی تشيع فی المحافل الدينية والروحية، إذ سرعان ما تثير فيها الإحساس بالعالم الآخر، ومن ذلک أن المتعبّد يقوم بتكرار كلمات أو عبارات معينة، من أجل خلق جوّ من الخشوع والوقار والرهبة (الغرفی، ۲۰۰۱: ۵۲). وتختص بهذا التكرار الجوقة۱ بأنواعها الثلاثة: الرجالية، والنسائية والمشتركة، ولا يقتصر دور هذه الجوقات علی الإنشاد أو الترتيل، إنما يتعداها إلی المشاركة فی توسيع الأفق الفكری للحوار وإضفاء نوع من المنطقية علی جوّ الصراع (إحطوب، ۲۰۱۴: ۱۳۲).

يقول أبوسنة فی قصيدة «الوباء واليمام المهاجر»: وتمتمَ الشُّيوخُ فی مسائِنا: الفوزُ للصَّبور/ فاللهُ وحدَه يدبّرُ الأمور/ اللهُ يقذفُ الأطفالَ من سفينة تهم بالمسير/ وأنتمُ مسافرونَ تبحرونَ فی غمامةٍ إلی مدائنِ السُّرور/ ويختمُ الشُّيوخُ قولَهم: «اللهُ وحدَه قدير»/ لكنَّنی يا طفلیَ الأخير/ ورغمَ أننی كسيرةُ الجَناح/ لا أطيقُ أنْ أثور/ أقسمتُ بالدُّموعِ والأطفالِ والثغور/ اللهُ فی سمائِه يحبُّنا ويكرهُ الشُّرور (أبوسنة، ۱۹۶۵: ۱۴۵).

لما نتابع حركة التكرار فی هذه القصيدة نجدها متصاعدة متنامية عبر كلمة "الله وحده"، حيث يتجلى البعد الدينی والشعائری من خلالها وكأن الشاعر يردّد طقساً دينياً أو شعاراً من الشعائر الدينية، كما العبارة مستوحاة من الدين الإسلامی والاعتقاد بأن الله وحده كفيل بكافة الشؤون، يدبّر كيفما يشاء وقادر على كلّ شیء وعلى الرغم من أن الشاعر كطائر فقد جناحيه ولا يمكنه الطير ولا يستطيع أن يثور ويناضل ويكافح، فيقسم بحرمة العبران والصغار والحدود، أن الله فی سماء أرضنا يحبنا ويعشقنا وينفر من المكاره، إذن خلق الشاعر إيقاعاً مؤثراً فی القارئ ليتفاعل معه فی الموقف الذی يتوخاه، معتمداً على تكرار لفظة الجلالة لإنشاء جوّ روحی عقائدی دينی يلائم شعائر المسلم ومعتقداته فی أن الله ربّنا ويدبّر شأننا ويحمينا ويدفع عنّا المكاره والشرور. إذن يتسبّب نسق التكرار فی هذا المقطع أن تأنس النفوس له.

٦- التكرار المقطعی

يشمل هذا التكرار عدداً من الأبيات والأسطر وهذا النوع من التكرار يحتاج إلى عناية بالغة ودقة فی تقدير طول المقطع الذی يكرر نوعيته ومدى ارتباطه بالقصيدة بشكل عام، واحتياج المعنى إلى هذا التكرار، حيث أن تكرار المقاطع تكرار طويل فی النّغمات والإيقاع والمعنى وكثيراً ما يفضی إلى الملل فتكون نتائجه عكسية (الكبيسی، ١٩٧٩: ١٦٧). إن هذا التكرار المقطعی يحتاج إلى وعی كبير من الشاعر بطبيعة كونه تكراراً طويلاً يمتدّ إلى مقطع كامل وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المتكرّر والتفسير السايكولوجی لجمال هذا التغيير، أن القارئ وقد مرّ به هذا المقطع،

يتذكره حين يعود إليه مكرّراً فی مكان آخر من القصيدة وهـو بطبيعـة الحـال يتوقع توقعاً غير واعٍ أن يجده كما مرّ به تماماً. لذلک يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف وإن الشاعر يقدم له فی حدود ما سبق أن قرأه، لوناً جديداً (الملائكة، ۲۰۰۴: ۲۷۰).

يقول أبوسنة فی قصيدة «**الذئبُ الصِّربیُّ الوالغُ فی الـدم**»: رادوفـانْ/ ذئْـبٌ صربیٌّ مسعور/ يكْتبُ فوْقَ جدارِ القرْن/ العشرين .. وثيقةَ عارٍ/ للإنسان/ يكتبُ بالوحْلِ المتدفق/ من قلْبِ الحقد ../ ومنْ تاريخ/ كراهيـةَ النـور/ شـهادةَ مـيلادٍ أخرى/ للطغيان/ وشهادةَ ميلاد/ للنازية/ لتناسلِ أعداءِ الحرية/ هتلـرْ/ نيـرونْ/ رادوفانْ ../ جيْشٌ صربیٌّ أعمى/ يتبخترُ فوقَ الجثث/ «درينا»/ آمنة/ عائشـة/ فاطمة/ زيْنب/ أربعةُ ملائكةَ منتحبات/ رادوفانْ/ منْ ينتصـرُ الآنْ؟؟/ جيْشُـک هذا الوالغ/ فی الدَّم/ جيْشُک هـذا الخـارج/ مـنْ إنسـانيَّته/ تتبـرّأ منـه حتَّـى الأحجار/ يتبرّأ منه الماء/ تتبرّأ منْه الأرض/ المتفتِّحة/ بالأزهار/ رادوفانْ/ مـنْ ينتصرُ الآن؟؟/ أنتَ؟ أمِ البوسنيونَ الأطهار؟/ حقّاً، إنَّ البوسنيّينَ/ يموتونَ/ لكنْ تستقبلُهم أعماقُ الأنهار/ رادوفـانْ/ مـنْ ينتصـرُ الآن؟؟/ أنـتَ أمِ المقهـورونَ/ المسكونونَ بروحِ الحق/ وروحِ النُّور/ وروحِ الإصرار؟/ أنتَ أمِ الحـقُّ البـاقی/ «دوماً»/ رغْمَ هياجِ الإعصار/ أنْتَ أمِ العدلُ الكامنُ/ فی عمْقِ التَّيـار/ سـيجیءُ ربيعٌ عادِل/ سيجیءُ ربيعٌ منْ أزهار/ يتسلّقُ/ أعلى مئذنة/ فی قلبِ «سراييفو»/ كی يعلنَ عارَک/ «يا رادوفانْ» (أبوسنة، ۲۰۰۸: ۱۷۲-۱۸۱).

ولد (رادوفـان) فـی ۱۹ يونيـو ۱۹۴۵ فـی بيتنجيكـا بالجبـل الأسـودفی يوغوسلافيا السابقة وهو سياسی صربيوشاعر وطبيب نفسـی؛ فبعـد أكثـر مـن عشرين عاماً على مجزرة سريبرينيتسا وحصار سراييفو الـدامی، أعلـن قضـاة

المحكمة الجنائية الدولية، فی ختام محاكمة تاريخية أن الزعيم السياسی السابق لصرب البوسنة رادوفان كرادجيتش مـذنب بارتكـاب إبـادة جماعيـة وبتسـع جرائم أخرى ضد الإنسانية وبجرائم حرب خلال حرب البوسنة وقال القاضـی أو-غون كوون: «رادوفان كرادجيتش، حكمت عليک المحكمة بالسجن أربعين عاماً» بعدما برّأه من تهمة الإبادة الجماعية فی ٧ بلدات فی البوسـنة (الـرأی، ٢٠١٦: ٢٤).

تتجاوب بداية القصيدة مع خاتمتها حيث كرّر الشاعر المقطع الأول فی نهاية القصيدة وهذا المعنی يؤكده تكرار المقطع الأول، حيـث يحكـی الشـاعر عـن استنفاره وكرهه الشديد من هذا القاتل ويرسم مشهداً جنائزيـاً بـأدقّ تفاصـيله ويشبه هذا المشهد بوثيقة عار ووصمة للبشر، وثيقة مكتوبة بالوحل وناتجة عن الحقد والضغينة وهی شهادة لميلاد الطغيان والتمرّد أی النازية وكلّ من يكـون عدوّاً للحرية سواء كان هتلر أو نيرون أو شخصاً آخر؛ فكـأنهم فقـدوا عقلهـم وأضاعوا مشاعرهم بينما يحتفلون بين الجثامين والموتی؛ وعلی الرغم من كـلّ هذه الوحشية والدمار ولكنّ النصر والعاقبة لمن؟ وهنا يظهر التكرار ليفی دوره وغرضه؛ فالعبارة «من ينتصر الآن؟؟» يفيد فائدة رئيسة وكأنها ركيزة أساسـية لبيان ما يسعی إليه الشاعر؛ فنلاحظ أنّ التكرار المقطعی يخضع لشروط تكـرار البيت عينه، أی إيقاف المعنی لبدء معنی جديد؛ لقد قام الشاعر بتكرار السـؤال عن المنتصر فی القصيدة لكی يحدث وقفة بسيطة للقارئ، ثم يكمّـل المشـوار من جديد حيث يقول لهذا اللعين: هل أنت تتصور أن جيشک الغارق فی الدماء والخارج عن الإنسانية ومعاييرها هو الغالب أم البوسـنيون الأطهـار، ومما لا شک فيه أن لهذا السؤال المكرّر إجابة واضحة ولكن الشاعر يجيـب بعبـارات

روعة وغاية فی الجمال فلا يدع شكّاً لأحد حيث ينجلی الصبح ويجی عن قريب غير بعيد ربيع يعتلی المئذنة ويحكی عن عار «رادوفان»؛ نعم العار والخيبة والانكسار عاقبة كلّ غالب بالشرّ وهو مغلوب.

۷- التكرار الصرفی:

نريد به تكرار صيغة صرفية تكراراً متتابعاً دون أن يكون بين الصيغ المتكرّرة رابط اشتقاقی (الطالب، ۲۰۰۷: ۹۱). كما أن التكرار يخضع للقوانين الخفية التی تتحكم فی العبارة وأحدها قانون التوازن، ففی كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفی الذی ينبغی أن يحافظ عليه الشاعر فی الحالات كلها. للعبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافاً وهی تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التی لابدّ للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار علی بعض مناطقها. إن فی وسع التكرار غير الفطن أن يهدم التوازن الهندسی ويميل بالعبارة كما تميل حصاة دخيلة بكفة ميزان وإن أبسط مقومات التكرار أن تكون العبارة المكررة مستقلة بمعناها عن حولها بحيث يصح انتزاعها من سياقها وتكرارها (الملائكة، ۲۰۰۴: ۲۷۷- ۲۷۹). يقول أبوسنة فی قصيدة: «**زمن جديب**»:

- زمنٌ بلا هِمَم/ ../ تردُّ فجاءةَ/ الزَّمنِ الرَّهيب/ زمنٌ جديب/
- زمنٌ يقيم/ ولا يغادِر/ كالمصيبة ../ وسطَ عائلة .../ الخُطوب/ زمنٌ يراوحُ/
- فی المضايق/ والخنادق/ والحدائق والفنادق/ والمشانق/ والسرادق/
- والمعابرِ والمقابر/ والمصانع/ والمزارع/ والمتاحف/ والصحائف/ والمدائن والمدافن/ فی الشمال/ والجنوب/

- زمنٌ مريب/ زمنٌ/ بلا هِمم/ تردُّ فجاءة/ الزَّمنِ الرَّهيب/ زمنٌ جديب (أبوسنة، ٢٠٠٤: ١١٤- ١١٦).

يحقّق هذا النوع من التكرار ولاسيما عندما يأتى فى بداية الجملة التقابل الدلالى بين الصيغ المتكررة التى قد تجمعها دلالات مختلفة متوافقة أو متضادة أو مترادفة وجاء هذا التكرار على نوعين: تكرار صيغة صرفية فى الكلمة المفردة وتكرار الصيغة التركيبية (الطالب، ٢٠٠٧: ٩١). فالمثال السابق هو نموذج لتكرار الصيغة الصرفية، لكن من نماذج تكرار الصيغة التركيبية فى شعر الشاعر، ما يقوله فى قصيدة «أخى فى العروبة»:

- تعقَّلْ ..؟!/ .. أخِى فى العروبة.../ لا تعترضْهم ..!!/ .. وَدعْهمْ يمرُّون/
- فوقَ عظامِ أخيك/ وجثةِ أمّك/ تلطَّفْ!!!/. دعْهمْ يجنَنَ فى الريح/
- تغاضَ/ ودعْهمْ يغوصون/ فى الماءِ والرمْل/ لا تخْشَ أنْ يأخذوا النِّفْطَ منْك؟؟/
- تحضَّر/ ودعْهمْ يعيدون صنْعَك/ يا أيُّها البربرىُّ/ ولسْتَ غبيّاً/ لترْفض/
- تعقّلْ !!!/ .. ودعْهمْ يقيمون/ "قبرَك" تحْتَ النَّخْلِ الحزين (أبوسنة، ٢٠٠٤، ٨٩- ٩٨).

فالصيغة المكرّرة هى واو العطف+ فعل الأمر+ الفعل المضارع ثم فعل الأمر. ركّز الشاعر فى هذه القصيدة على قضية العروبة، كما أنّ (فى مصر فقد كانت فترة ٥٦-٦٧ هى زمن تعاظم الشعور بالشخصية القومية وترسيخ قيم العروبة والوحدة العربية والنضال لتحقيق الحرية والعدالة والمساواة ونشر التعليم المجانى وكسر احتكار السلاح) (سرور، د.ت: ٨). جعل التكرار الصرفى الذى استخدمه الشاعر، هذه القصيدة ثوريّاً ونضالياً ومقاوماً للاستعمار وفيها نظرة

قومية شاملة حيث لا تفصل البلدان العربية سوى التسميات؛ إذن يطلب الشاعر من أخيه ألّا تمنع الأعداء ويسمح لهم أن يعبروا على عظام أبناء الأمة العربية وجثامينهم وليس عليه أن يخاف من أخذ النفط، بل وكأنه من المفترض أی يسمح لهم لكی يشدوا قبره تحت شجرة النخل الذی (عموماً رمز قديم يدلّ على الخصب والازدهار، وقيمته بما هو رمز ليست نابعة من فراغ، إنما لها خلفيّة دينية وجذور تاريخية قديمة كما ذكر فی القرآن عشرون مرة ومما زاد فی قيمة هذا الرمز أنّ النخلة كانت فی القديم من الأشجار المقدسة، فقد وحّد الفينيقيون بين النخلة التی عدّها الساميون شجرة الحياة فی عدن وبين إلهة الخصب "عشتار" وقد اعتبرت النخلة إلهة الولادة فی مصر وبابل والجزيرة العربية وفينيقيا وقد أعطتها الثقافة الشعبية والقصص الأسطورية امتزاجاً بين أبعاد إنسانية وأخری إلهية) (عبيات ومطوری، ۲۰۱۴: ۲۶۹-۲۷۰). فمما لا شک فيه أن التكرار الصرفی لأفعال الأمر «دعْهم» ليس دليلاً علی تقاعس الشاعر وتراجعه عن الأصول والمبادئ الفكرية بل كما نلاحظ أن النخل فی نهاية القصيدة قد تسبّب فی بطلان هذا التصور وأكّد علی أن الغاية فی فكر الشاعر هو الخصب والحيوية والحركة لأبناء الوطن العربی.

النتائج

مما توصل إليه المقال من النتائج فيما يلی:

۱- للتكرار وظيفة جمالية فی الشعر تم التركيز عليها والإتيان بها لدوافع نفسية وللتعبير عما يلامسه الشاعر فی باطنه من معاناة أو أحاسيس أو للكشف عن رؤاه لكی يشدّ انتباه قارئه ويؤثر فی المتلقی ليتفاعل مع مواقف الشاعر.

٢- تمكن الشاعر محمد إبراهيم أبوسنة أن يستخدم التكرار كأسلوب للتعبير خير استخدام، حيث عبر عن المضامين التى كان يهدفها وركّز عليها بواسطة أسلوب التكرار، فأجاد فى توظيف التكرار ولم يهمله وأدرک محله خير إدراک، فتنوعت أنماط التكرار فى شعره وتراوحت بين الاستهلالى والختامى والتراكمى والدائرى والشعائرى والمقطعى والصرفى.

٣- إن التكرار التراكمى يكاد يسيطر على ما بقى من أنماط التكرار فى شعر أبى سنة مما اشتمل هذا النوع من التكرار على تكرار الحرف واللفظة والعبارة، حتى يعين القارئ أو المتلقى على استيعاب رسالة الشاعر ويجعله يرافق الشاعر فيما يقصده من الأغراض الشعرية والمضامين السياسية والاجتماعية كالحبّ والنضال والمقاومة والوطنية والقومية، فكانت أنماط التكرار فى خدمة التعبير عن معاناته وهمومه وأحزان أبناء وطنه وشعبه.

٤- جاء التكرار فى شعر أبى سنة كأسلوب للتعبير ولم يكن غاية للشاعر، بل كان وسيلة لنيل ما يتوخاه الشاعر من الدلالة، فالمقطع المكرّر أو اللفظة المكررة أو العبارة المكررة لم تكن تعتبر نقصاً فى شعر الشاعر، بل كانت قنطرة بين الشاعر والمتلقى لإثراء دلالة العبارات والمقاطع الشعرية وجعل النصوص ذات فاعلية فنية، كما نلاحظ للتكرار حضوراً فاعلاً فى معظم قصائده، حيث أدى التكرار وظيفة التوالد الدلالى عبر تكرار الوحدات اللغوية حرفاً كان أو لفظاً أو عبارة فى القصيدة كما أدى وظيفة توكيدية فى القصيدة، فدخل التكرار فى الرؤية والموقف وتسبّب فى الإكثار من التأثير على المتلقى، كما كان عوناً له فى التقصى عن بنية القصيدة والكشف عن نوايا الشاعر وأفكاره وأحاسيسه.

الهوامش

۱. جماعة من النّاس أو الفنّانین یؤدُّون عملاً مشترکاً من غناء، أو عزف آلاتٍ موسـیقیّة، أو دورٍ تمثیلیّ.

المصادر والمراجع

۱. أبوجبین، عطا محمد، (۲۰۰۴)، *شعراء الجیل الغاضب*، الأردن: دارالمسیرة.

۲. أبوسنة، محمد إبراهیم، (۲۰۰۴)، *موسیقی الأحلام*، القاهرة: الدار المصریة اللبنانیة.

۳. ـــــــــــ، (۱۹۶۵)، *قلبی وغازلة الثوب الأزرق*، القاهرة: دار غریب للطباعة والنشر والتوزیع.

۴. ـــــــــــ، (۲۰۰۸)، *مرایا النهار البعیدة- ورد الفصول الأخیرة*، دیوانان مـن الشـعر، القاهرة: الدار المصریة اللبنانیة.

۵. ـــــــــــ، (۲۰۰۹)، *تعالی إلی نزهة فی الربیع*، القاهرة: الهیئة العامة لقصور الثقافة.

۶. ـــــــــــ، (۱۹۹۳)، *رقصات نیلیة*، القاهرة: مکتبة غریب.

۷. ـــــــــــ، (۲۰۰۶)، *حدیقة الشتاء والصراخ فی الآبار القدیمة*، دیوانان مـن الشـعر، القاهرة: الدار المصریة اللبنانیة.

۸. ـــــــــــ، (۲۰۰۸)، *مختارات من مؤلفات: أجـراس السـماء، تـأملات فـی المـدن الحجریة، رماد الأسئلة الخضراء*، القاهرة: الهیئة المصریة العامة للکتاب.

۹. إحطوب، إسماعیل محمود محمد، (۲۰۱۴)، *النزعة الدرامیة فی دیوان بلنـد الحیـدری*، حوار عبر الأجیال الثلاثة، إربد: عالم الکتب الحدیث.

۱۰. إسماعیل، عزالدین، (۲۰۰۷)، *الشعر المعاصر قضایاه وظواهره الفنیة والمعنویة*، بیـروت: دار العودة.

۱۱. جاسم، محمد جاسم، (۲۰۱۱)، *فنون النص، قراءات نقدیة فی نصوص شعریة معاصـرة*، دمشق: تموز للطباعة والنشر.

۱۲. الجبوری، سامی شهاب أحمد،(۲۰۱۱)، *شعر ابن الجوزی*، دراسة أسـلوبیة، الأردن: دار غیداء للنشر والتوزیع.

۱۳.الجبوری، مصلح خضر شرقی، (۲۰۱۴)، *جذور الاستبداد والربیع العربی*، الأردن: الأکادیمیون للنشر والتوزیع.
۱۴.الخرشة، أحمد غالب، (۲۰۱۵)، «ظاهرة التکرار فی شعر محمد لافی دیوان «لم یعد درج العمر أخضر» أنموذجاً»، مجلة دراسات، العلوم الإنسانیة والاجتماعیة، مجلد ۴۲، العدد.
۱۵.درویش، أحمد، (۲۰۰۴)، *بین یدی موسیقی الأحلام*، مقدمة دیوان موسیقی الأحلام، القاهرة: الدار المصریة اللبنانیة.
۱۶.درویش، أحمد، (۱۹۶۶)، *فی نقد الشعر، الکلمة و الجهرة*، القاهرة: دار الشروق.
۱۷.ـــــــــــ (۲۰۱۰)، *عشرة مداخل لقراءة الشعر*، الهیئة العامة لقصور الثقافة.
۱۸.ربابعة، موسی، (۱۹۹۰)، «التکرار فی الشعر الجاهلی»، دراسة أسلوبیة، مجلة مؤتة، الأردن، مجلد۵، العدد.
۱۹.رحاحلة، أحمد، (۲۰۱۶)، «تجلیات التکرار فی دیوان محمود درویش الأخیرة»، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانیة)، المجلد ۳۰ (۳).
۲۰.رشید، هارون هاشم، (۲۰۰۴)، *إبحار بلا شطآن: فصول من سیرة ذاتیة*، الأردن: دار مجدلاوی للنشر والتوزیع.
۲۱.سالمان، محمد علوان، (۲۰۱۰)، *الإیقاع فی شعر الحداثة*، الإسکندریة: دارالعلم و الإیمان للنشر و التوزیع.
۲۲.سرور، عبدالله، (د.ت)، *أثر النکسة فی الشعر العربی ۱۹۶۵-۱۹۷۳*، منشورات الکتب العربیة.
۲۳.السعدنی، مصطفی، (د.ت)، *البنیات الأسلوبیة فی لغة الشعر العربی الحدیث*، الإسکندریة: منشأة المعارف.
۲۴.السواح، فراس، (۱۹۹۶)، *مغامرة العقل الأولی دراسة فی الأسطورة*، سوریة وبلاد الرافدین، دمشق: دار علاءالدین للنشر والتوزیع.

۲۵.صبح، علی علی، (۲۰۱۲)، ضمن أعمال الندوة العلمية الأولی، كلية اللغة العربية بالقاهرة وثمانون عاماً فی خدمة اللغة العربية وحمايتها بمناسبة اليوم العالمی للاحتفال باللغة العربية، القاهرة.

۲۶.الطالب، هايل محمد، (۲۰۰۷)، *قراءة النص الشعری، لغةً وتشكيلاً*، دمشق: دارالينابيع.

۲۷.عاشور، فهد ناصر، (۲۰۰۴)، *التكرار فی شعر محمود درويش*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

۲۸.عبدالدايم، صابر، (۱۴۰۳)، «ملامح التشكيل الأسلوبی و الإيقاعی فی شعر محمد إبراهيم أبوسنة»، مجلة الكلية العربية، القاهرة، العدد۳..

۲۹.عبيات، عاطی و مطوری، علی، (۲۰۱۴)، «النخلة ودلالاتها فی الشعر الفلسطينی المعاصر»، مجلة آداب الكوفة، العدد۱۸.

۳۰.عبيد، محمد صابر: *القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و الإيقاعية*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ۲۰۰۱.

۳۱.عشری زايد، علی، (۲۰۰۸)، *عن بناء القصيدة العربية الحديثة*، ط۵، القاهرة: مكتبة الآداب.

۳۲.الغرفی، حسن، (۲۰۰۱)، *حركية الإيقاع فی الشعر العربی المعاصر*، بيروت: إفريقيا الشرق، بيروت.

۳۳.فضل، صلاح، (۲۰۰۵)، *جماليات الحرية فی الشعر*، القاهرة: أطلس للنشر والإنتاج الإعلامی.

۳۴.القط، عبدالقادر، (۱۴۰۳)، «البحر موعدنا، رحلة فی شعر الشاعر»، مجلة إبداع، العدد.

۳۵.الكبيسی، عمران خضير، (۱۹۷۹)، *لغة الشعر العراقی المعاصر*، دار العلوم.

۳۶.محفوظ، هشام، (۲۰۰۹)، *الخطاب الشعری فی الستينات، دراسة أسلوبية و تحليلية*، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة: الهيئة العامّة لقصور الثقافة.

۳۷.الملائكة، نازک، (۲۰۰۴)، *قضايا الشعر المعاصر*، بيروت: دارالعلم للملايين.

۳۸.النويهی، محمد، (۱۹۷۱)، *قضية الشعر الجديد*، ط۲، دار الفكر.

۳۹.الوقاد، نسرين، (۲۰۰۷)، *الثوب الأزرق دراسة فی شعر محمد إبـراهيم أبوسـنة*، بحـث جامعی، الجامعة الإسلامية بغزة.
۴۰.اليسوعی، روبرت ب.كامبلّ، (۱۹۶۶)، *أعـلام الأدب العربـی العربـی المعاصـر*، المجـد الأول، بيروت: الشركة المتحدة للتوزيع.
۴۱.الرأی (لاهای–وكالات)، العدد A۰۱۳۴۱۶، ۲۵ مارس ۲۰۱۶، www.alraimedia.com.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی