

## جمالية التكرار في شعر عبد الكريم الكرمي (دراسة أسلوبية)

د. نورة محمد البشري (\*)

### مقدمة :

تعد بنية التكرار ظاهرة جمالية لا غنى عنها في تأسيس شعرية النص الإبداعي، بل وعلامة فارقة فيه، لها دورها الفاعل على المستويين الصوتي والدلالي، فالشاعر لا يكرر نسقا تعبيريا إلا إذا قصد به إحياء أو شعورا خاصا به.

وبالرغم من أن التكرار خاصية لغوية فإنه يتحول عبر النسق العلائقي الذي يوفره السياق الشعري إلى طاقة تعبيرية وإيحائية تشيع الحركة في النص الأدبي، وتجعله مفعماً بالدلالات النفسية، إضافة إلى الإيقاع الموسيقي، الذي يتأتى من استحداث عناصر مماثلة، تتواتر في حركتها وانسيابيتها. وتأتي أهمية التكرار من تكافئه واندماجه مع عناصر الشعرية الأخرى فيسهم في الرقي بالتجربة الشعرية، كما يحافظ على النص وتماسكه، ويخدم الجانب الدلالي والتداولي فيه، فضلا عن الدلالة النفسية التي تفرض وجودها وهيمنتها عن طريق التكرار الذي يعد "سر نجاح كثير من المحسنات البديعية"<sup>(١)</sup>، وبذلك يتميز أسلوب من آخر.

والتكرار هو "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الأدبي"<sup>(٢)</sup>، بمعنى أن يهتم الشاعر بصيغة لغوية معينة فيكررها في نصه

(\*) كلية الآداب (قسم اللغة العربية) جامعة الأميرة نورة - المملكة العربية السعودية.

(١) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ١١٨.

(٢) المرجع السابق، ص ١١٧.

## جمالية التكرار

الشعري دون سواها حتى تعد ملمحا أسلوبيا لديه، ويكون ذلك لدواع منها: التأكيد - التنبيه - الشمول - الترغيب - التشويق - التلذذ - التحسر والشكوى - الرثاء - الفخر، وغير ذلك من دواع لها دورها في تشكيل البنية الشعرية.

وقد تنبه النقاد قديما وحديثا إلى أهمية التكرار في إخصاب النص الأدبي حين يحسن الشاعر استخدامه ويتمكن من أدواته، فهذا (ابن جني) يشير إلى أن تأكيد المعنى عند العرب يكون بالتكرار ويكون على ضربين: الأول تأكيد اللفظ ذاته، والثاني تأكيد اللفظ بمعناه، ويكون للإطالة والعموم أو للتثبیت والتمكين<sup>(١)</sup>، أما (ابن فارس) فأشار إلى التكرار بقوله: "وسنن العرب في التكرير والإعادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر"<sup>(٢)</sup>، وقد خصص (ابن رشيق) بابا كاملا للتكرار في كتابه (العمدة في محاسن الشعر وآدابه) سماه (باب التكرار)، وقسمه ثلاثة أقسام: تكرار اللفظ دون المعنى، ويرى أنه أكثر أنواع التكرار تداولاً في الكلام، وتكرار المعنى دون اللفظ، وهو أقلها استعمالاً، ثم تكرار اللفظ والمعنى، وقد اعتبر القسم الأخير من مساوئ التكرار، بل حكم عليه بأنه الخذلان ذاته، وفي أثناء حديثه ذكر المواضع التي يحسن فيها التكرار، والمواضع التي لا تتسجم معه<sup>(٣)</sup>، وقد كان (ابن رشيق) في تقسيمه هذا متقرباً عن غيره من نقاد عصره.

وممن اهتم بظاهرة التكرار من نقاد العصر الحديث وتحدث عنه بإسهاب (نازك الملائكة) التي حددت أهميته بقولها: التكرار "إلحاح على جهة مهمة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول

(١) أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، ج٣، ص١٠١-١٠٤.

(٢) أبو الحسن أحمد بن فارس، الصحابي في فقه اللغة العربية ومساائلها وسنن العرب في كلامها، ص١٥٨.

(٣) القيرواني، الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج٢، ص٧٣.

البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية الكاتب<sup>(١)</sup>.

وقد التفت (محمد عبد المطلب) إلى التكرار من ناحية بلاغية في كتابه (بناء الأسلوب في شعر الحداثة - التكوين البديعي) حين قال: " فالتكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف ألوان البديع، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبع المفردات البديعية في شكلها السطحي ثم ربطها بحركة المعنى"<sup>(٢)</sup>، وبناء على هذا رصد عدة أشكال للتكرار تعود في أصولها إلى البلاغة العربية ومنها: "المجاورة والترديد والجناس والمشاكلية ورد الأعجاز على الصدور وتشابه الأطراف"<sup>(٣)</sup>.

ونظرا لأهمية التكرار فقد أشار إليه كثير من النقاد الغربيين يذكرونه تارة باسم التكرار وتارة باسم التواتر، وفي أحيان أخرى التردد، ومن هؤلاء النقاد الأسلوبيين (لوتمان) في كتابه (تحليل النص الشعري بنية القصيدة) حين قال: " البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي"<sup>(٤)</sup>، كما أشار (مايكل ريفاتير) إلى التكرار من خلال مصطلح التراكم، وعده " سلسلة من الأسماء والصفات بدون رابط"<sup>(٥)</sup>.

(١) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٦٣.

(٢) محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، ص ١٠٩.

(٣) المرجع السابق، ص ١٣٢.

(٤) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ص ٦٣.

(٥) مايكل ريفاتير، دلالات الشعر، ص ٧٥.

## جمالية التكرار

ورجوعاً إلى ديوان الشعر المعاصر وانطلاقاً من "أن اللغة المعينة هي عبارة عن قائمة هائلة من الإمكانيات المتاحة للتعبير"<sup>(١)</sup>، يتضح أن هناك شعراء أدركوا أهمية التكرار، وعملوا على استثمار إمكانياته الجمالية والإيقاعية في تشكيل منجزهم الشعري بناءً وصورة وموسيقاً، وهذا ما جعل التكرار سمة مهمة في قصائدهم، ولا سيما أن هذه الظاهرة الأسلوبية كثيراً ما ترتبط بالحالة النفسية للشاعر"<sup>(٢)</sup>، وقد كان الشاعر الفلسطيني (عبدالكريم الكرمي) واحداً من هؤلاء الذين استثمروا التكرار في رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة لافتة للنظر، حيث فرضت الممارسات التكرارية وجودها مبكراً حين انقادت قصيدة الاستهلال (فلسطين) لأنماط من التكرار توزعت بين التكرار الصوتي واللفظي والإيقاعي، وبذلك يتضح حضور التكرار الفاعل في معظم قصائده، بل إن عدداً غير قليل من قصائده يقوم على بنية التكرار التي تقوم بدور حيوي في ربط العناصر البنائية للقصيدة في وحدة إيقاعية ودلالية متناسقة، إضافة إلى ما شكله التكرار بطاقاته الإيحائية وإيقاعاته المتدفقة من لوحات إسقاطيه تحاكي واقع الشاعر المرير بإرهاباته السياسية والاجتماعية، مما جعل من شعره مادة تغري بالدراسة والتحليل، فعلى الرغم من كثرة توجه أنظار الباحثين إلى منجزه الشعري فإن هذا الجانب بقي في منطقة الظل ولم تسلط عليه أضواء الدارسين.

أما أهم الأهداف التي يسعى هذا البحث إلى استيفائها فتستكون على النحو الآتي:

١. التعرف على أنماط ظاهرة التكرار، وأي نمط منها اكتسب بأبعاده النفسية والبنائية أهمية خاصة على مستوى النص الشعري عند (الكرمي).

(١) سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص ٣٧.

(٢) مصطفى صالح علي، أسلوب التكرار في شعر نزار، ص ١٩٣.

## د . نورة محمد البشري

٢. بيان وظائف التكرار، ومدى قدرته على تكوين سياقات شعرية جديدة وإمكانات تعبيرية ذات دلالات مؤثرة.

٣. الوقوف على أكثر الصور والرموز إلحاحا عند الشاعر، مما يوحي بتسلطها على تفكيره، ونمطه.

ولعل مثل هذه الأهداف تستمطر عددا من الأسئلة التي تقود إلى فرضية الدراسة ومشكلتها، نحو:

١. هل استطاع الشاعر أن يغني نصوصه بتقنية التكرار على نحو يجعل القارئ يحس بوقعها، ومدى ثرائها الشعوري والإيقاعي، أم أن هذه التقنية جاءت لمجرد ملء فراغ اللزوم الإيقاعي؟

٢. كيف رقد هذا النسق اللغوي التجربة الشعرية ببواعث جمالية ومعنوية وإيقاعية، وهل ارتفعت بالنص الشعري إلى درجة الأصالة والجودة وكشفت عن المسكوت عنه في النص؟

٣. هل انحصر التكرار عند الشاعر في تكرار اللفظ والمعنى الذي أشار إليه القديم، أم أصبح تقنية فنية من تقنيات القصيدة الحديثة، وعلامة على الوعي الإجرائي والإلحاح النفسي الذي يفضي إلى تحقيق النغمية الموسيقية؟

٤. ما أهم الصور والرموز التي كثرت عند الشاعر وبنيت عليها تجربته الشعرية، وساعدته في خلق معادل رمزي لفكره وشعوره، ثم ما مدى قدرة الشاعر في النهوض بالصورة والرموز المكرورة من المستوى الإشاري إلى المستوى الإيحائي؟

**منهج البحث:** تتطلب طبيعة البحث الذي يعنى بظواهر لغوية من قبيل المركبات اللغوية التي تقوم على استرجاع صوتي كالتكرار العمل على مقارنة أكثر من منهج، ولعل المنهج الأسلوبية هو أقرب المناهج ملائمة، وتكمن نجاحته في الكشف عن طبيعة البنية اللغوية القائمة على المتواليات الصوتية

## جمالية التكرار

في الأحرف أو الكلمات، أو الجمل، وهو منهج يتميز بتفتحه على مختلف مستويات النص اللغوية، ولدوره في الكشف عن جماليات التكرار، ومدى ارتباط الدلالة بالإيقاع، كما سيتم توظيف المنهج الإحصائي الذي يعد آلية مهمة من آليات الأسلوبية بصفة عامة فهي "تعمل على تخلص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص، لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجه، ومن هذه الزاوية يمكن للإحصاء أحيانا أن يكمل مناهج أسلوبية أخرى بشكل فعال"<sup>(١)</sup>، وهناك المنهج النفسي، الذي يعد من المناهج السياقية التي تعالج البعد النفسي في التكرار في بنية النص، وهو الأقدر على تفسير هذه الظاهرة .

وبما أن هذه الدراسة مقارنة نقدية للوصول إلى تجليات التكرار عند عبد الكريم الكرمي فإن خطة البحث ستكون من مقدمة، ومحورين أساسيين، وخاتمة تتضمن نتائج البحث.

- المحور الأول: التكرار على مستوى البناء التركيبي:
  - المستوى الصوتي.
  - المستوى اللفظي.
  - المستوى التركيبي.
- المحور الثاني: التكرار على مستوى التشكيل الصوري.
- الخاتمة وأهم النتائج.

(١) هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ص ٦٠.

## المحور الأول

### التكرار على مستوى البناء التركيبي

**التكرار الصوتي:** الصوت هو اللبنة التي تشكل اللغة ومنه تتكون كلماتها وعباراتها، وهذا يعني أننا لن نتكلم عن الصوت بمفرده "إذ الكلام الإنساني مكون من سلسلة من الأصوات المتعاقبة المتشابكة ولذا يجب علينا النظر إلى الأصوات في الكلام الفعلي، لا النظر إليها منعزلة مفردة؛ لأن الكلام الفعلي هو مادة الدراسة"<sup>(١)</sup>.

وقد اهتم القدماء بالصوت فعملوا على تحديد مخارجه وصفاته وطرق تقطيعه، يقول (ابن جني): "اعلم أن الصوت عرض يخرج من النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق والقم والشفنتين مقاطع تنثيه عن امتداده واستطالته فيسمى المقطع أيما عرض له حرفا، وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها"<sup>(٢)</sup>، ويقول (الجاحظ): "الصوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا لا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف"<sup>(٣)</sup>.

وتكرار الحروف من أكثر أنواع التكرار شيوعا عند (أبي سلمى) ونعني به تكرار حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة فيكون له حضوره القوي موسيقيا، كما يربط بين سياقات النص ودلالاته، محققا ميزة سمعية، وأخرى معنوية نفسية، فكأنه "لذلك معنى فوق المعنى"<sup>(٤)</sup>.

(١) كمال بشر، علم اللغة العام، ص ٢٠١.

(٢) أبو الفتح عثمان بن جني، سر صناعة الإعراب، ص ٦.

(٣) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ص ٧٩.

(٤) رجاء عيد، القول الشعري (منظورات معاصرة)، ص ١٠٩.

## جمالية التكرار

وقد برز التكرار الصوتي عند (الكرمي) عموديا كما برز أفقيا، وتكرر على مستوى اللفظة المفردة الواحدة، كما تكرر على مستوى الألفاظ المتجاورة، وكان تكراره لحروف المعاني وحروف المباني على حد سواء، وهو في كل هذا يعمل على تقوية الجرس الموسيقي المتحقق عنده من انسجام الحروف في التعبير عن مناطق مختلفة من اللاشعور.

وإذا كانت الأسلوبية تعنى بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية، وتقف نفسها على استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله الواعي<sup>(١)</sup>، فإن إجراء عملية إحصائية لحرف الروي فيما يتعلق بحروف المباني في القصائد المقفاة بحرف روي واحد يعد مؤشرا أسلوبيا جيدا للدلالة على هيمنة بعض الحروف على ما عداها، مما يساعد في قياس الطاقة السماعية لإيقاع نهاية البيت الشعري، كما أن الروي "يؤلف نمطا من أنماط العلاقات التي تأتلف بنية النص بتصورها بنية متكاملة تتألف من مجموعة الفونيمات في أنساقها المتشكلة فنيا"<sup>(٢)</sup>، وهذا يعني أننا ننظر إلى الروي بوصفه دوال معبرة، فالروي هو الدال الأقوى المعبر عن إحساس الشاعر في البيت الشعري، كما يمكننا أن نحكم من خلال الروي على طبيعة الخصائص الفيزيقية للصوت اللغوي الذي يكثر دورانه في الديوان، والذي لا يمكن أن يكون وروده اعتباطا وإنما لغرض دلالي، ولعل الجدول الآتي يكون كافيا للوقوف على كل ذلك:

(١) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ٤١.

(٢) فرحان بدري الحربي، الأسلوبية والتحليل الأدبي، ص ٤١.



د . نورة محمد البشري

حرف الروي	تكراره على مستوى القافية	تكراره على مستوى الديوان	صفات الحرف
الذال	٢٣	٦٦٢	مجهور شديد
الباء	٢٢	٤٧٧	مجهور شديد
الراء	١٨	٤٦٤	مجهور يجمع بين الشدة والرخاوة
اللام	١٥	٢٥٦	مجهور يجمع بين الشدة والرخاوة
النون	١٣	٢٦١	مجهور يجمع بين الشدة والرخاوة
الحاء	١٠	٢١٦	مهموس رخو
الميم	٨	١٢١	مجهور يجمع بين الشدة والرخاوة
القاف	٥	٩٢	مجهور شديد
التاء	٣	٨٠	مهموس شديد
الفاء	٣	٣٣	مهموس رخو
الياء	٣	٦١	مجهور رخو
الهمزة	٢	٥١	مجهور شديد
العين	٢	٤٠	مجهور يجمع بين الشدة والرخاوة
الألف	١	٣٣	مجهور رخو
الجيم	١	١٢	مجهور شديد
الهاء	١	٢٧	مهموس رخو

والملاحظات التي يمكن أن نسجلها من خلال استقراء الإحصاء السابق

هي:

## جمالية التكرار

١. نظم الشاعر في القوافي التي تسمى القوافي الذلل وصوت رويها هو "الباء - التاء - الدال - الراء - العين - الميم - الياء المتبوعة بألف الإطلاق - النون"<sup>(١)</sup>، والشاعر بذلك يسير على منهج القدماء في اختيار القوافي السلسلة.
٢. لم يوظف من حروف القوافي النفر وهي (الصاد - الزاي - الضاد - الطاء - الواو)<sup>(٢)</sup> إلا الهاء الأصلية جاءت لمرة واحدة، وعدها إبراهيم أنيس من الحروف قليلة الشبوع.<sup>(٣)</sup>
٣. لم يستخدم القوافي الحوش التي حروف رويها هي (الثاء - الخاء - الذال - الشين - الطاء - الغين)<sup>(٤)</sup>
٤. الأغلبية لحروف الروي المجهورة منها ما هو شديد، ومنها ما يجمع بين الرخاوة والشدّة، وهذا يعني أن حروف الروي المهموسة الرخوة أقل عددياً على مستوى الروي، وعلى مستوى عدد الأبيات داخل الديوان.
٥. اتفق توزيع حروف الروي مع (إبراهيم أنيس) في وجود حروف تجيء بكثرة مثل: الدال - الراء - اللام - النون - الباء.<sup>(٥)</sup>
٦. اختلف توزيع حروف الروي مع (إبراهيم أنيس) في أن السين - الكاف، حرفان متوسطا الشبوع<sup>(٦)</sup>؛ إذ لم نعثر في القصائد المقفاة بروي واحد على هذه الحروف، وحتى تلك الحروف التي كانت عند (إبراهيم أنيس) متوسطة الشبوع مثل (التاء - القاف - الهمزة - العين - الحاء - الفاء - الياء - الجيم) كانت قليلة أو نادرة المجيء عند الشاعر.

(١) عبد الله الطيب، المرشد لفهم أشعار العرب، ص ٥٨.

(٢) المرجع السابق، ج ١، ص ٧٥.

(٣) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٥١.

(٤) عبد الله الطيب، المرشد لفهم أشعار العرب، ج ١، ص ٧٩.

(٥) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٤٦.

(٦) المرجع السابق، ص ٢٤٦.

٧. جاء حرف المد الألف مرة واحدة فقط، وندرة مجيء حروف المد رويًا عند الشاعر يتفق مع رأي (إبراهيم أنيس) في أن حروف المد ساكنة، بينما اعتادت الأذن العربية سماع حرف الروي متحركاً.<sup>(١)</sup>

ومما سبق يمكن القول: إن حروف الروي عند (الكرمي) تمثل قمة الوضوح السمعي لكثرة ورود الصوت المجهور فيها، وهو صوت "تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"<sup>(٢)</sup>، والصوت بهذه الكيفية مناسب لطبيعة القافية التي "تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري"<sup>(٣)</sup>، ومناسب أيضاً لطبيعة القضايا التي يريد الشاعر التعبير عنها من احتلال لأرض فلسطين وموت وضياح وتشرد ونفي واستشهاد وثورة، فمجموعته الشعرية تسعة دواوين، الأول بدون عنوان وأغلبه يدور حول القضية الفلسطينية، والثاني ديوان (شعر الغزل)، وموضوعه غزلي كما هو عنوانه، والثالث (ذات الخال) غزلي أيضاً، أما ديوانه الرابع فبعنوان (أغنيات وأناشيد)، وقد استثنى من هذه الجزئية لأن قصائده متنوعة الروي، ويأتي بعد ذلك ديوانه (المشرد) عام ١٩٤٨م، وتدور قصائده حول قضية فلسطين، يأتي بعد ذلك ديوانه السادس (أغنيات بلادي) وقد جمع فيه بين تجربته الغزلية والوطنية، ثم ديوان (المشرد) عام ١٩٦٣م ويدور حول معاناة الإنسان الفلسطيني، ومثله في ذلك ديوان (من فلسطين ريشتي)، وأخيراً ديوان (متفرقات)، جمع فيه أيضاً بين الوطني والغزلي، علماً بأن الدراسة استثنت من الدواوين القصائد التي تنوع رويها، والملحوظة المبدئية لطبيعة القصائد وموضوعاتها أن أغلبها مما يحتاج إلى التعبير عنه بصوت قوي جهوري يهز القلوب ويجذب الانتباه.

(١) المرجع السابق، ص ٢٥٥.

(٢) كمال بشر، علم اللغة العام، ص ١١١.

(٣) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٤٦.

## جمالية التكرار

وللتمثيل على تكرار الحرف عند (الكرمي) نورد قصيدته (حمام الوادي)<sup>(١)</sup>:

يا جيرة الوادي الحزين تحية  
تتلمس الوادي فتبصر ظله  
كانت تزين بروده سمر القنا  
ما تملكون أفي النفوس حمية  
لو كان في تلك النفوس بقية  
لو تسمعون صدى القبور وجدتم  
كرهتهم الدنيا الدنية حينما  
ومشى الزمان عليهم حتى إذا

حمراء أنطقها دم الأكباد  
خلف الدموع على شفار العادي  
فتعي السنون عجائب الأبراد  
أبقية الأسياف في الأغمداد  
لتحطمت حلقات الاستعباد  
جنباتها تبكي على الأجداد  
كرهوا حياة كريهة وجهاد  
مات الإبياء مشى على الأحفاد

انتشرت في النص السابق حروف الجهر وحروف الهمس، وللوقوف على أي منهما هيمن على بنية النص تم رصد معدلات التكرار لكل من الحروف التي كثر ترددها وذلك وفقا للجدول التالي:

### أولاً: حروف الجهر:

الحرف	حروف المد	الهمزة	اللام	الميم	الذال	النون	الباء	الراء	العين	الجيم	الألف	الذال	الطاء	الغين	المجموع
معدل التكرار	٦٨	٣٣	٢٦	٢٠	١٨	١٨	١٢	١١	١٠	٦	١	١	١	١	٢٢٦

### ثانياً: حروف الهمس:

الحرف	التاء	الفاء	الهاء	حاء	الكاف	السين	القاف	الشين	الصاد	الطاء	الخاء	المجموع
معدل التكرار	٢٧	١٠	١٠	٩	٨	٨	٦	٣	٢	٢	١	٨٦

(١) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ١٤.

وكما يتضح من الجدولين السابقين سيطرت حروف الجهر رغم سريان نغمة هادئة في النص أشبه بالنحيب، فالنص أقرب لرتاء النفس والوطن، وسوف يقف البحث عند حروف المد، وذلك لسببين: الأول أنه لا يمكن تجاهلها عند (الكرمي) فقد شكلت ظاهرة بارزة في شعره، وفرضت حضورها حتى على مستوى القافية وبشكل كبير في القصائد المقفاة بروي واحد ، فجاءت ردفا -تأسيسا - وصلا وخروجا، والسبب الثاني أنها تكررت في النص السابق ثمانيا وستين مرة، وهو انتشار كبير لها داخل النص، وقد سميت حروف المد بذلك لأنها تخرج من الفم في لين من غير كلفة على اللسان كما "أنها أخف الحروف جميعا إذ كانت أوسعها مخرجا"<sup>(١)</sup> ولها وظيفة فنية وصوتية تساعد على تنوع النغمة الموسيقية للفظة أو الجملة ، وتمتاز بوضوحها في السمع إذا قيست بالأصوات الساكنة<sup>(٢)</sup>، وقد حققت حضورها الموسيقي في المقطع السابق وتناسبت بامتدادها الصوتي مع حالة الحزن والأنين التي يعانيتها الشاعر، وهذا ما عناه (ياكسون) حينما أشار إلى أن رمزية الأصوات وأهمية دلالتها تكون عندما " تتحول العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية، وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدا والأكثر قوة"<sup>(٣)</sup>.

على أن هناك خاصية مميزة لتكرار الحرف عند (الكرمي) كانت ظاهرة في ديوانه، وهي تكدس حرف واحد في النص مما يحقق جرسا نغميا واضحا، كتكدس حرف القاف في النص التالي<sup>(٤)</sup>:

حملتني على السني أشواقي      والتقينا من قبل يوم التلاقي  
نحن كنا على مفرق الـ      أيام إخوان ثورة وانطلاق

(١) ابن يعيش، شرح الملوكي في التصريف، ص ١٠١.

(٢) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٣١.

(٣) رومان ياكسون، قضايا الشعرية، ص ٥٤.

(٤) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٣١٨.

## جمالية التكرار

وهوانا مع الزمان رفيق و  
لم نقبل إلا ثرى عربيا  
هذه تربة البطولة فاسمع  
حينما أقبل الصحاب تغني  
وانتشت بالهوى بقايا فلسطين و  
على الضفتين موج اشتياق  
فيه أزكى الأعراس والأعلاق  
ما تعالي من قلبها الخفاق  
في بلادي زهر الربى والسواقي  
قالت: متى يعود البواقي

تكرر حرف القاف سبع عشرة مرة في سبعة أبيات، في كل بيت يتكرر مرتين أو ثلاثة، وهو حرف يندر أن تجد له نظيرا بين اللغات، باستثناء اللغات السامية التي تعد العربية واحدة منها<sup>(١)</sup>، والقاف حرف مجهور شديد، كما عد من أصوات القلقة، لذلك منح النص إيقاعا قويا ومستمرا، فجر طاقات الكلمات، وقد جاء التكرار عموديا وأفقيا من أجل صنع معمارية القصيدة، التي شكلها ذلك التكرار المنتظم لحرف القاف بما يمكن أن يطلق عليه وبجدارة "مهندس الصوت"<sup>(٢)</sup> داخل السياق.

وبالانتقال من حروف المباني إلى حروف المعاني نجد أنها من أهم السمات المشكلة للتجربة الشعورية عند الشاعر، وتؤدي وظيفتين أساسيتين في الخطاب الشعري: أولاهما الوظيفة النحوية لتحقيق الترابط بين مكونات الجملة، والثانية دلالة معنوية تهدف إلى تحديد دلالة السياق<sup>(٣)</sup>، يقول في قصيدته (سنعود)<sup>(٤)</sup>:

(١) كمال بشر، دراسات في علم اللغة، ص ١٩٨.

(٢) أحمد طاهر حسنين، المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، ص ٢٩.

(٣) فريدة مكاي، وكريمة لعروسي، حروف المعاني دراسة لغوية نحوية (نماذج تطبيقية مختارة)، ص: ٣١.

(٤) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص: ١٧٣.

غدا سنعود والأجيال تصغي  
نعود مع العواصف داويات  
مع الأمل المجنح والأغاني  
مع الفجر الضحوك على الصحاري  
إلى وقع الخطى عند الإياب  
مع البرق المقدس والشهاب  
مع النسر المطلق والعقاب  
نعود مع الصباح على العباب  
على وهج الأسنة والحراب  
مع الرايات دامية الحواشي

يأتي حرف الجر (مع) جوهريا ومحوريا؛ إذ يتكرر سبع مرات رأسيا وأفقيا، وأهميته لا تأتي من تكراره فحسب، وإنما من خلال وضعه في سياقات جديدة مرتبطة بحلم الشاعر في العودة إلى فلسطين، وهو حلم يتكرر بمعية (مع) في فضاءات مسكونة بالجمال، وإيحاءات جديدة ذات طبيعة انحرافية على المستوى اللغوي، وهذا التكرار يسمى التكرار الاستهلاكي حيث ترد الصيغة المكررة في بداية الأبيات على نحو منتال، ووظيفة هذا التكرار التأكيد والتنبيه وشد انتباه المتلقي، كما أن مجيئه في البداية يعد مفتاحا للنص، وجرس تنبيه للفكرة الرئيسية التي يدور حولها النص.

وعلى نحو ما سبق في قصيدة (ابنة بلادي) يأتي تكرار (في) إضافة واضحة داخل النص، في مثل قوله: (١)  
أهواك في أغنية حرة  
في طلة الفجر على المنحنى  
في النهر الضاحك بين الربى  
في الشاطئ الغربي تغفو  
في نغم البابل يشدو على  
يخفق فيها الناي والمزهر  
يهفو إليه الكرم والبيدر  
تحسده على الهوى الأنهر  
على أحنه الأمواج والأبهر  
صنووير السفح ولا يهجر

(١) المرجع السابق، ص: ١٧٠.

## جمالية التكرار

من معاني حرف الجر (في) "الزيادة"<sup>(١)</sup>، وقد أدت هذه الزيادة "إلى توسعة حيز الشيء المقترن به ضمن السياق الذي ورد فيه"<sup>(٢)</sup>، فحبه لا يحتل حيزا مكانيا واحدا وإنما تتعدد أحزيمته، وهذا النمط من التكرار وما أحدثه داخل النص أسعف الشاعر وجنبه "كثيرا من العبارات التي ما كانت لتختفي لولا وجود التكرار الذي أغنى عنها وسد مسدها"<sup>(٣)</sup>، كما منح مزية تأكيد الحب في المكان مع الكيفية التي سيكون عليها هذا الحب، مما ولد نوعا من التوازي، وهو ما يظهر في هذا النص والنص الذي قبله، والتوازي ظاهرة بارزة في شعر الكرمي ونعني بها أن يأتي الشاعر "بجملة ثم يتبعها بجملة أخرى متصلة بها أو مترتبة عليها، سواء كانت مضادة لها في المعنى أو مشابهة لها في الشكل النحوي فإنه ينشأ من ذلك ما يعرف بالتوازي"<sup>(٤)</sup>، والتكرار على هذا النحو يكسب السياق جرسا موسيقيا وتجانسا شكليا وصوتيا "يدركه الوجدان السليم حتى عن طريق العين فضلا عن إدراكه السمعي بالأذن"<sup>(٥)</sup>، وهذه الطريقة الموسيقية في التعبير عن الذات هي طريقة اختيارية يعمد إليها المبدع في بنية النص، ولذلك عرف الأسلوب بأنه جدول من الأدوات والاختيارات داخل اللغة التي يتصرف بها الكاتب وصولا إلى إحداث الإثارة والتجديد<sup>(٦)</sup>.

ومن حروف الجر إلى أداة الشرط (لولا) التي كان لها حضور كبير، وتسلل نافذ إلى كثير من تجارب الشاعر الغزلية حتى شكلت ملمحا أسلوبيا

(١) إبراهيم الصالح إسماعيل، حروف المعاني دراسة وصفية تحليلية - تطبيقا على المعلقات السبع، ص ٦٨.

(٢) فهد عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص: ٥٣.

(٣) المرجع السابق، ص ١٢٤.

(٤) عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص ٨.

(٥) عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص ٤٥.

(٦) بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، ص ١١٥.



## د . نورة محمد البشري

بارزا، ويبدو أن قيمة أسلوب الشرط في أنه "ما يتوقف عليه وجود الشيء ويكون خارجا عن ماهيته"<sup>(١)</sup>، وبذلك استوعبت حالات التخيل وأنماط الإدهاش التي يسوقها الكرمي في تجاربه العاطفية:<sup>(٢)</sup>

وهذا ياسمين الدار لـ      وولا الحب ما أزهر  
ولولا الحب ما مال      على الليل ولا عطّر  
ولولاه ما هب      أريج المسك والعنبر

تكرار (لولا) سهل التوسع والامتداد في المعنى بإضافة الصورة وتكرارها بصورة متتابعة<sup>(٣)</sup>، مما أعان على توضيح الحضور القوي للحب، ومن ثم سلطته على كل شيء بما في ذلك الطبيعة، وقد أفاد هذا في خلق علاقات متنوعة داخل السياق على اعتبارها "السمة المميزة لعملية التركيب الشعري التي ينشغل بها الشاعر وهو يشكل المعنى في القصيدة"<sup>(٤)</sup>.

والمنتبع لتكرار هذه الأداة على مستوى الديوان يلحظ أنها تحمل دلالة الاستمرارية ومعنى التأكيد لحب الشاعر، وهو معنى يرغب (أبو سلمى) في تعميقه ليس على مستوى ذاته وإنما على مستوى المتلقي؛ لأن "القارئ هو الغاية في قصيدة المؤلف لحظة الإبداع الأدبي"<sup>(٥)</sup>، كما أنها تحمل معنى السببية انطلاقا من النظرية السلوكية أن لكل سلوك استجابة، ولكل فعل رد فعل (نظرية الانعكاس الشرطي)، فازدهار الياسمين، وانتشار عطره، وهبوب أريج المسك والعنبر، استجابة طبيعية لحالة الحب التي يعيشها الشاعر.

(١) علي بن محمد الجرجاني، معجم التعريفات، ص ١٠٨.

(٢) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ١٩٥.

(٣) عبد القادر علي رزوقي، التكرار ودينامية المعنى في الخطاب الشعري، نماذج من شعر بلقاسم حماد، ص ١٣٧.

(٤) عبد القادر الرباعي، تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم، ص ٥٥.

(٥) محمد عيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، ص ١٨.

## جمالية التكرار

ويستثمر الشاعر السمة التراكمية لنسق الشرط مع أداة أخرى تعمل على تلوين بنية التركيب، وذلك من خلال أداة الشرط (إن) التي أدت دورها التعبيري والنغمي في مثل قوله:<sup>(١)</sup>

إن تجلي من قمر مركبا	فنوره ينسج لي مركبا
إن كنت في الكوكب خفاقة	فالشوق يسمو بي إلى الكوكب
وإن تجليت على غيمة	فإنها تسرح في ملعبتي
أو كنت في المرج فلن تختفي	سأهتدي بالأرج الطيب
وإن تراميت على موجة	شاردة في الأفق الأرحب
فالموج لا يقصيك إذ أنني	تحملني الأمواج في موكب

تعد أداة الشرط (إن) أم الأدوات الشرطية، والشرط معها يكون للاستقبال، ولا يكون مقطوعا بوقوعه، وقد عمل تكرارها هنا على ربط جواب الشرط بفعله، مما ولد دلالة الارتباط التقابلي، وهذا التكرار حقق تماسكا في الأنساق والجمال الشعرية من بدايتها حتى نهايتها، إذ استمر المتلقي في حالة انتباه، واستجابة للفعل والجواب اللذين صوروا مختلف الحالات العاطفية للمبدع، وهي حالة تتنوع مع ثبات الرابط (إن) مما حقق عنصري المفاجأة والدهشة. ويبقى لأمكنة فلسطين الحنين الجارف الذي يدفع الشاعر إلى التعبير عنه شعوريا ولا شعوريا، لذلك يلجأ إلى تأكيد حبه لفلسطين وأمكنتها بأقوى أدوات التوكيد (إن):<sup>(٢)</sup>

(١) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٢٧٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٠٩.

## د . نورة محمد البشري

إن فيها خضر التلال تتاجي      إن فيها سمر الرمال تتادي  
إن في الأغنيات (غزة) تروي      عن ديارى ملاحم الأجداد  
إن فيها نجوى من (اللد) و(الـ)      رملة) تهفو إليك بعد البعاد  
إن فيها أنفاس (حيفا) و(عكا)      و(يافا) وطيب (باب الوادي)

يبدو تكرار (إن) خمس مرات مرتبطا بالمكان دلالة على تعلق الشاعر العميق بوطنه وارتباطه به، ولتأكيد هذا الشعور كرر حرفا معناه في الأصل التوكيد (إن)، وهذه الدلالة تعد "من أشهر دلالات التكرار، وأكثرها شيوعا وانتشارا بين أشكاله المختلفة"<sup>(١)</sup>.

أما حرف العطف (الواو) فبرز في ديوان (الكرمي) كواحد من أهم حروف المعاني التي أدت دورها القوي في الربط بين الدلالات والأنساق، يقول متذكرا فلسطين:<sup>(٢)</sup>

ما بعدنا عن طيب أرضك إلا      زادنا البعد من ثراك اقترابا  
وزرنا الأشواق في كل أرض      ليبتها أنبتت قنا وحرابا  
وافترقنا وأنت في القلب      أعوام دهور مذلة واغترابا  
والتقينا على ملاعبك      السمحة شيبا بعد النوى وشبابا  
وسجدنا نقبل الحجر الأسود      والرمل والحصا والترابا

تتكرر الواو رأسيا وأفقيا عشر مرات ساعد في إنضاج الجانب الصوتي والنغمي، فحرف الواو حرف مد ولين، يتصف بالتفخيم، والموسيقية، وسهولة النطق حيث لا يعترضه أي عارض عند النطق به باستثناء استدارة الشفة للنطق به،<sup>(٣)</sup> إضافة إلى أن هذا التكرار دخل في تكوين القصيدة، والربط بين سياقاتها،

(١) فهد عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص ٥٢.

(٢) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٢٣٤.

(٣) أحمد عبد الرحمن الذنبيات، التشكيل التكراري في العصر الجاهلي، ص ٤٧.

## جمالية التكرار

وهو بذلك يؤكد أن التكرار يؤدي دورا بنائيا داخل بنية النص الشعري بوصفه يحمل وظيفة إيقاعية وتعبيرية، والتكرار النمطي والثابت لحرف الواو، ثم الفعل الماضي المتصل بنا المتكلمين، هو إثراء للقيمة الموسيقية والفنية للمقطع، كما أنه يؤثر في تكوين التشكيل التصويري لها، وهو ما يحقق بين الأبيات نوعا من السردية أو القص، فهي قصة من الحنين والفراق ومكابدة الأشواق.

وإذا عد ضياع فلسطين الهاجس الأكبر للشاعر، فقد وجدت الدراسة عددا من الإشكالات التي ولدها هذا الضياع، تؤرق الشاعر، وتدفعه باستمرار لطرح عديد من الأسئلة والاستفهامات، وهو لا يريد إجابات محددة وإنما يتخذها وسيلة للتنفيس ولإقرار مآسي وطنه، ولذلك ظهر الاستفهام أحد أهم الخيارات الأسلوبية التي اتكأ عليها:<sup>(١)</sup>

يا أخي أيها المشرد قل لي	هل تحس للهبب في إنشادي
هل ترى دارك الموشاة بالدم	بعيد السرى وطول البعاد
أيها الشاطئ الحزين أتبكي؟!	عجبا هل رأيت بيع المبادي
هل رأيت القيود أضحت عقودا	لاهببات تميل بالأجساد
أيها الغائبون عن أعين الندمان	هل تذكرون عهد ودادي
هل تعود الأيام مخضلة الأرجاء	منشورة على الأعياد
هل درى الغائبون ماذا لقينا	من عذاب عد النوى والسهاد

الاستفهام أسلوب طلبي، والتكرار الرأسي والأفقي لحرف الاستفهام (هل) سبع مرات في سبع أبيات كان له تأثير وفاعلية في الخطاب الشعري، فمع أنه حرف يعمل على طلب التصديق<sup>(٢)</sup> إلا أنه هنا لا يحمل هذا المعنى، ولا يطلب إجابات محددة لأسئلته؛ لأنه يدرك الإجابة القريبة، وإنما اتخذ الاستفهام وسيلة

(١) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٢٢٤.

(٢) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية (قراءة أخرى)، ص ٢٨٨.

## د . نورة محمد البشري

للتعبير عن مآسي شعبه ومعاناته، لذلك يتحول هذا الاستفهام في البنية الأخيرة لما يشبه التمني، ومجيء (هل) استهلاكية يفتح فضاء النص منذ البداية على طبيعة المعاناة، ويوجد نوعا من المقارنة الذهنية من خلال جدلية الحضور والغياب، حضور فلسطين النفسي وغيابها الواقعي، وبذلك عمل أسلوب الاستفهام على إدخال المتلقي في صميم الصورة.

ولأن الأسلوبية كما يراها (ياكبسون) "بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وسائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"<sup>(١)</sup>، فقد جاءت أحرف النداء من أكثر حروف المعاني استعمالا عند (الكرمي) إلى حد اعتبارها ظاهرة مميزة لشعره، إذ كثر عنده نداء فلسطين، وما يتصل بها من شهداء، ومشردين، وثوار، وأطفال، وأحرار، وأمكنة، ثم نداء حبيبته بأسماء وأوصاف مختلفة:<sup>(٢)</sup>

يا رفاقي المرابطين تهاويتم	نجوما تضيء للأباد
وتهادى الزمان لما رآكم	تتهادون في دروب الجهاد
يا رفاقي الذين زنتم شباب	الخد كنتم طلائع استشهاد
الدماء التي جرت من دمائي	والجراح التي بكت من فؤادي
يا (فلسطين) أنت أنشأت شعبا	لم ينم ساعة على الاضطهاد
حارب الظلم منذ كان فيا	للشعب يودي بالسيف والجلاد

يقصد بـ(النداء) رفع الصوت ومدّه لغرض تنبيه المخاطب، وتهيئته إلى ما يجيء من الكلام ، والأصل فيه أن يتوجه به المنادي إلى منادى عاقل، فإن خرج النداء إلى مناداة غير العاقل كان منافرة إسنادية، والشعر "يولد من

(١) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ٣٧.

(٢) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٢٢٢.

## جمالية التكرار

المنافرة<sup>(١)</sup>، وفي النص السابق حمل حرف النداء قيمة صوتية ووظيفية داخل السياق الشعري، ونادى به الشاعر العاقل (رفاعي) وغير العاقل (فلسطين)، وذلك ليخرجها من نمطها الاعتيادي، ويدخلها نمطا جديدا فكأنها ذات عاقلة، ومناداة فلسطين، ومدنها، وطبيعتها، خاصة رئيسة في شعر (الكرمي)، تأتي تنفيسا عن هموم أطبقت على صدره، ويرغب في التنفيس عنها.

ومن أنماط تكرار أسلوب النداء عند (أبي سلمى) أن يأتي في نهاية

الأبيات، ومثاله قول الشاعر في قصيدته (يا بليلي):<sup>(٢)</sup>

يا بليلي أنت شج أم خلي	حكمت يا طير ولم تعدل
لك الأمانى الزهر والياس لي	فهل نسيت العهد يا بليلي
سلمت الريح فرد العبير	كأنه ريا الغزال الغرير
إن طرت في روض الجمال النضير	فاحذر من الأشواك يا بليلي
كم شوكة في الأرض أدمت قلوب	ومالها إلا الأغاني ذنوب
وقلبك الواحد بعد الغروب	بيكي عليه الزهر يا بليلي

وقد تكرر هذا الأسلوب في أكثر من قصيدة<sup>(٣)</sup> وهذا النوع من التكرار نادر

في الشعر العربي، إذ عد تكرار القافية عيبا في القصيدة، وسمي هذا العيب بالإبطاء.<sup>(٤)</sup>

وهكذا كان لتكرار الحرف أثر واضح في إيجاد التكوين الموسيقي والفني

في الخطاب الشعري عند الكرمي، كما كان أيقونة فاعلة لجذب ذهن المتلقي وتهيئته للدخول في عمق النص.

(١) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص ١٢٨.

(٢) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٨٠.

(٣) المرجع السابق، ص ١٦٣.

(٤) موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، ص ١٦٢-١٦٣.

**التكرار اللفظي:** تشكل الكلمة الركن الثاني مباشرة بعد الصوت في البناء الشعري، ونعني به تكرار كلمة على مستوى مقطع أو قصيدة، وقد أفاض النقاد في الحديث عن تكرار الكلمة وسموه التكرار اللفظي، فنازك الملائكة تجعل أهم شروط هذا النوع من التكرار أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للنص، وإلا كان متكلفا لا فائدة منه ولا سبيل إلى قبوله<sup>(١)</sup>، وهي بذلك تقرر أن هذا النوع من التكرار وحتى يحقق قيمته الجمالية والفنية يحتاج إلى شاعر موهوب يدرك أن التكرار ليس على اللفظ فحسب، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة، وهي بذلك تؤكد أن تكرار اللفظ لا يكون اعتباطا وإنما لغاية أو دلالة، لأن الشاعر بتكرار بعض الكلمات يعيد بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكتف الدلالة الإيحائية من جهة أخرى.

ويشيع في منجز (الكرمي) تكرار الألفاظ وفق سياقات شعرية متعددة، وبأنماط تشكيلية مختلفة، لتفتح داخل النص طاقات دلالية وجمالية مجازية. وقد جاء التكرار اللفظي رأسيا وأفقيا، موزعا على مساحات زمنية وشعرية مختلفة، متراوفا بين الأسماء، والأفعال، والضمائر، لأن تنوع التكرار اللفظي يحدث تقوفا في المعنى والإيقاع.

ويأتي تكرار كلمة (فلسطين) بوصفه أحد أهم الأسماء التي تردت بكثرة في ديوان الشاعر، إذ وردت في مجموعته الشعرية مائة وثمانين مرات، وشكلت مفتاحا دلاليا لكثير من قصائده، ففي قصيدة (من فلسطين ريشتي) وردت تسع مرات، وفي قصيدة (الدم العربي المطلول) وردت ست مرات، وفي قصيدة (لا تقولوا) وردت خمس مرات، وفي قصيدة (بقايا أهلي) أربع مرات. وعلى مستوى العناوين وردت كلمة (فلسطين) خمس مرات، (فلسطين)، (يا فلسطين)، (أرض فلسطين)، (من فلسطين ريشتي)، (جراح فلسطين)،

(١) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٣١.

## جمالية التكرار

والعنوان في الدراسة الأسلوبية " يهدي القارئ إلى الطريق الذي يصل به إلى النواة الدلالية، التي يسعى إلى الوصول إليها، وكثيرا ما نجد أن العنوان يحمل في تركيبته اللغوية سمة أسلوبية<sup>(١)</sup>، وتكرار فلسطين على هذا النحو الكبير فيه شد انتباه لكل من يقرأ الديوان، وتحفيز على التفكير بالكلمة المكررة، ودلالاتها النفسية والمعنوية، يقول الشاعر في قصيدته (الطائر الغريب):<sup>(٢)</sup>

أيها الغائب إنا لم نزل	عن فلسطين الهوى نشكو الغيابا
لا رعى الله ربوعا لا نرى	في سماها من فلسطين القبابا
ما لقومي غفر الله لهم	يقطعون العمر خلفا واحترابا
وفلسطين بلادي ألهمت	بشظاياها شعوبا وشعابا
من رأى الفتیان يمشون على	لهب الموت رأى الأمر العجابا
والبنيات على درب الردى	في فلسطين يحطمن الصعابا
ولد الأطفال أبطالا على	وهج الثورة لم يحنوا الرقابا
شرفت دنيا فلسطين بهم	وبها قد شرفوا الدنيا انتسابا
يا فتى الثورة عفوا لا تلم	كيف أرثيك ودمعي ما استجابا
لم يعد بعد فلسطين لنا	من دموع أين من يبكي الصحابا

تكرار كلمة (فلسطين) هنا تكرار لاشعوري، ناتج عن حالة نفسية شديدة التكثيف، يزرع الشاعر تحتها، ولا يملك لنفسه تحولا عنها، إذ تبقى ملحة لا تفارقه، فتظهر مكررة فيما يقول<sup>(٣)</sup> "أي أن هذه الكلمة تصبح مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وعلى أساسها تنهض كثير من البنى والصور والأفكار،

(١) سامية راجح، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري (مفاتيح ومداخل أساسية)، ص ٢١٧.

(٢) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٣٧٠-٣٧٢.

(٣) فهد عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص ٤٤.



## د . نورة محمد البشري

فإذا عرفنا أن من أشهر معاني التكرار التي أشار إليها القدماء هي التوكيد - زيادة التنبيه - التفجع - التحسر - الإيقاظ من الغفلة - العناية بالشئ المكرر - التشويق والاستعذاب<sup>(١)</sup> لوجدنا أن تكرار اسم فلسطين لم يغادر هذه المعاني جميعها، فالشاعر دائم الاستحضار لها، يشحنها بدلالات مختلفة، لترسم في ديوانه صورا متنوعة من الحنين، والشوق، والتوجع، والمقاومة، والثورة.

وقد أطلق بعض النقاد على هذا النوع من التكرار مسمى التكرار البياني، "الذي يأتي لرسم صورة، أو التأكيد على كلمة، أو عبارة تتكرر دائما في القصيدة، لتشمل بيتين متتاليين، والغرض منه هو إثارة المتلقي، وتوجيه ذهنه نحو الصورة المستحضرة، لخلق ما يسمى لحظة التكثيف الشعوري".<sup>(٢)</sup>

ويأتي تكرار أمكنة فلسطين جزءا من التعبير عن قضيته الأولى، قضية فلسطين فهي ترد حيننا وأما على ضياعها، وسردا لذكريات ماضية، يقول عن جبل نابلس، الذي دارت فيه المعارك بين المجاهدين والقوات البريطانية:<sup>(٣)</sup>

جبل النار يا أعز الجبال أنت لازلت معقد الآمال  
تنبت المجد فوق سفحك فينان وتسقيه من دم الأبطال  
جبل النار زارة تجعل الدهر — ر يحيي محطم الأغلال  
جبل النار لم تخلدك إلا ثورة في سبيل الاستقلال  
جبل النار اقذف النار حتى تبصر النور يا أعز الجبال

وهذا التكرار للأمكنة الفلسطينية لم يكن على مستوى النص الواحد فحسب، إنما على مستوى الديوان كاملا، فتكررت لديه أمكنة ومدن، مثل: (القدس - يافا - حيفا - عكا - دير الزور - عين كارم - غزة - اللد - الرملة - الخليل)،

(١) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج ٣، ص ٣٠-٢٤.

(٢) عصام شرحت، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص ١٦.

(٣) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ١٥-١٦.

## جمالية التكرار

كما كرر مظاهر الطبيعة من (سفوح - شواطئ- زهور- كروم - ورود - دوال- بيدر)، وقد ظهرت هذه الأمكنة عند الشاعر لتحتوي الدلالة المحددة للمكان الجغرافي المعروف في بلده، مرتبطة بالأيام السالفة، والحنين إليها، أو الرغبة في تحريرها، مما يدل على أن فلسطين وما يتعلق بها قوة جاذبة للشاعر فلا ينفك الحديث عنها:<sup>(١)</sup>

قد عشقنا الدموع حين رأينا      من وراء الدموع (غزة هاشم)  
يا بقايا أهلي أما بـرح الشوق      كما كان في الجوانح عارم  
يوم كنا كالناس في الوطن الغالي      نغني كما تغني الحمام  
نسبق الشوق بين (حيفا) و(بافا)      ونحيي النجوم في (عين كارم)  
والتراب الحبيب يهزج ما      سرنا عليه وارف الظل دائم

وإذا كانت الإحصائية الأسلوبية تعمد إلى تميز مجموعة من الكلمات المفاتيح من خلال رصد معدلات تكرارها على مستوى النص أو الديوان، ثم ربطها بالسياقات لتقديم مقاربة أسلوبية وتفسيرها تفسيراً نفسياً ووظيفياً، فإن هناك عدداً من الألفاظ التي تعلقت بفلسطين، وكانت مؤشراً على الرسالة التي يريد الشاعر إرسالها، ومن أهم هذه الألفاظ وأكثرها دوراً على مستوى تجربته الوطنية: (الدار-الثورة - الحرية - النار- الوطن- التراب - الكرامة - الجهاد- الدماء- الموت - النكبة - الأرض-النازح- الجراح - المستعمر-اللظى-الشعب-الظلم)، وأما على مستوى تجربته الغزلية فأكثر الألفاظ دوراً: (سمراء-حبيبي- القلب - العطر- الهوى - الحب - الجمال- العينان- الثغر- الشفة - القد-البلابل - ذات الخال- النور- الأحلام- السحر- الغزال - الشاطئ)، ويمكن أن نسمي هذا النوع التكرار التراكمي، أو التكرار المعنوي باعتبار أن هذه الألفاظ لا تتطابق في الأصوات؛ لكنها تتواتر في

(١) المرجع السابق، ص ٢٤٨.

## د . نورة محمد البشري

المعاني والصور، وهذه الكلمات يمكن أن تعد بمثابة لافتات، تشير إلى اتجاه الشاعر، ومؤشر على نوعية اهتمامه<sup>(١)</sup>، ولعل مناسبة الجمع بين بعض الألفاظ كونها تنتمي إلى حقل واحد، يعرف من خلال الخلفيات الثقافية والاجتماعية والفكرية للمبدع، وقد أشار كل من (دي سوسير) و(ريفاتير) إلى فكرة الكلمات المفاتيح باعتبارها وسيلة من الوسائل اللازمة للوصول إلى مركزية إبداع الفنان ، ولذلك فإن" الدراسة الأسلوبية تعتمد في جوهرها على رصد الصيغ اللغوية الحاسمة، التي يركز عليها الأديب في عمله بدرجة تفوق غيرها، مما يجذب نظر الباحث"<sup>(٢)</sup> ، ليعمل على تفسير هذا الشيوع بما يتناسب مع موقف الشاعر ورؤاه، ومن أمثلة التكرار على مستوى تجربته الوطنية قصيدته (داري):<sup>(٣)</sup>

هل تسألين النجم عن داري	وأين أحبائي وسـمـاري
داري التي أغفت على ربوة	حالمة بالمجد والغار
داري التي توشحت بالسنى	فيه لظى قلب وأفكار
ما خطر الجبار في ساحها	إلا صرعنا ألف جبار
داري وفي عيني بعد النوى	ألا ترى خيالها الساري
خضبه الحلم بألوانه	فخضبت بالدمع أشعاري
داري لئن هدمها ظالم	ففي وجهه ميسم دولار
فإن في الكون الشظايا على	هام الذرى تدعو إلى الثار
داري لئن لم يبكها جاحد	فالعالم الحر بكى داري

(١) سامية راجح، نظرية التحليل الأسلوبى للنص الشعري مفاتيح ومداخل أساسية،

(٢) طيس أهليم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ص ٣١.

(٣) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ١٦١-١٦٢.

## جمالية التكرار

تكرر لفظ (داري) ست مرات، في المقدمة وفي أمشاج النص وفي الخاتمة بواقع مرتين في المقدمة، ومرتين في الوسط، ومرتين في الخاتمة، وهذا تكرار دائري، يتمثل بتكرار الشاعر لكلمة تحمل عنوان القصيدة، وتشكل حركة دائرية على امتداد النص، ولها دورها في تدفق النغم الإيقاعي، والموجة الانفعالية للمبدع، إضافة إلى ترابط النص وتناسقه، وهو بذلك يؤدي إلى تكثيف الدلالات، ويشكل حركة تتابعية، تغني بنية النص الشعري على الصعيدين الدلالي واللفظي معاً<sup>(١)</sup>.

وبذلك احتفظ النص بتماسكه واستمراريته، ونعني بالتماسك هنا "التشاد، والالتحام، والاعتدال، وعدم الترهل"<sup>(٢)</sup> كما حقق التكرار نغماً إيقاعياً، فقد كانت لفظة (داري) أشبه بمدارات من الوحدات في عبارات متوازنة. والتكرار هنا للتأكيد على قيمة المكرر، وتثبيته حينما يستلزم المقام ذلك،<sup>(٣)</sup> ويكون بتكرار الألفاظ عينها، لأنه "إذا تكرر الشيء رسخ في الأذهان رسوخاً تنتهي بقبوله حقيقة ناصعة"<sup>(٤)</sup>.

وعلى مستوى التجربة الغزلية نجد تكراراً لاسم (سمراء) الذي ورد في الديوان خمس عشرة مرة، وورد مرتين على مستوى العناوين (لولاك يا سمراء) و(هوى الأسمر)، وهذا يعني تلذذه بتكرار اللفظ، أو كما رأى ابن رشيق أن الشاعر لا يكرر اسماً للشوق والاستعذاب إلا في الغزل والنسيب<sup>(٥)</sup> "وهذه الالتفاتة من ابن رشيق محاولة بناءة في الانتباه إلى الجانب النفسي والجمالي الذي يكونه التكرار، وهو إيمان من هذا الناقد بأن للتكرار مقدرة

(١) عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجمل، ص ٢٧-٢٨.

(٢) محمد العفيفي، جماليات التكرار في شعر امرئ القيس، ص ١٠٨.

(٣) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفانها، ص ٤٨٨.

(٤) أحمد محمد بدوي، من بلاغة القرآن، ص ١١٢.

(٥) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج ٢، ص ٧٤.

## د . نورة محمد البشري

كبيرة في عكس تجربة الشاعر الانفعالية التي يعيشها"<sup>(١)</sup>، يقول (الكرمي) في قصيدته (نجمة الصباح):<sup>(٢)</sup>

سمراء يا نجمة الصباح      سمراء يا زينة الملاح  
لولاك ما رف لي جناح      ولا حلا في الهوى صداحي  
سمراء لولاك لم أجمل      دنبي بالورد والأقحاح

الشاعر كغيره من الشعراء الذين تعرضوا للغربة والاعتراب يكثر من اسم محبوبته أو صفاتها، وهو تكرر يكثر عند الكرمي مرتبطا بالوطن، ولعل تركيزه على لفظ (سمراء) كان رمزا للانتماء إلى الأرض والإنسان العربي على وجه الخصوص، فكثير من العرب يتسمون بالسمره وهي شارة دالة عليهم.

وتأتي أسماء الاستفهام من أكثر البنى الأسلوبية دورانا عند الشاعر، وقد ساعدته في التعبير عن كثير من معانيه، لأن البنى الاستفهامية "من أكثر التراكيب اللغوية استدعاء للمثيرات عند المتلقي، فهي تقطع رتابة التلقي، وتمارس إحداث المفاجآت، التي تنتهك جمود التوقع، لتنشئ جدلية حيوية حركية بين المبدع والمتلقي"<sup>(٣)</sup>، يقول<sup>(٤)</sup>:

داميات الحدود من خلل الدمع      تتادي: متى يكون العبور  
ومتى يهزج التراب على وقع خـ      طى أهلنا ويعلو النفير  
ومتى تهبط النجوم على السفح      وتأوي إلى ذرانا البدور  
ومتى تنشد الجبال أغانينا      فتصغي إلى الأغاني الدهور

(١) موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، ص ١٧٢.

(٢) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٢١٨.

(٣) إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ص ٣٧١.

(٤) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٣٠٤.

## جمالية التكرار

ومع أنه يصعب حصر المعاني البلاغية للخطاب الاستفهامي؛ لأن المعاني تتوزع على المشاعر الإنسانية، وتتغير بتغير السياق، والدلائل، والإيحاءات الشعورية، سواء على المرسل أو المتلقي<sup>(١)</sup>، فقد تردد الاستفهام عند الكرمي في غالبته للحنين أو الإنكار، إلا أن "السياق الذي تقع فيه هذه الاستفهامات هو الذي يمنحها صيغة الإنشائية، كما يدل من ناحية أخرى على الغرض منها"<sup>(٢)</sup>، وهنا يمكن القول: إن هناك فرقا بين "وضع اللغة الكائنة في طيات معاجمها، ووضعها حين تجري إلى مجال الاستخدام"<sup>(٣)</sup>، حيث ظهر النسق الاستفهامي المكرر هنا أيقونة للبوح بأسرار الشاعر الداخلية، وهو ما أفصحت عنه الأفعال (تنادي- يهزج- يعلو.....) التي استحضرت فيها الفعل المضارع رغبة في إشراك المتلقي.

ومن أساليب التكرار اللفظي عند (الكرمي) تكرار الضمائر، التي تأتي كأحد الترابطات اللغوية التي تؤدي دورا مهما في سياق الخطاب النصي، وتحمل دلالات متنوعة من المرسل للمتلقي، وقد جاء تكرار الضمير بأنواعه المختلفة: المتكلم - المخاطب - الغائب، وقد يأتي بأكثر من نوع في بعض النصوص، ولكل نمط أسلوبية في إنتاج الدلالة الشعرية، وتأتي قيمة الضمير البلاغية كونه حلقة وصل بين أوصال النص وأجزائه<sup>(٤)</sup>، فهو رابط الخطاب وإحالاته، لذا يتخلل التركيب البنائي للجملة إن خلت من الضمير، وقد تداخلت الضمائر في النص الشعري، وهذا التداخل لون من ألوان العدول التركيبي الذي تعنى به الدراسات الأسلوبية، والعدول الأسلوبية في الضمائر يكون في ظاهرة

(١) راشد الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، ص ٢١٥.

(٢) ممدوح الرمالي، دراسة أسلوبية في شعر عمر بن أبي ربيعة، ص ٢٨٩.

(٣) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري دراسة تطبيقية، ص ١٥.

(٤) إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ص ١٨١.

الالتفات، والالتفات نقل الكلام من أسلوب لآخر، من الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة ومن الواحد إلى الجمع، ومن الخطاب إلى التكلم، ومن التكلم إلى الخطاب: (١)

إذا ما تلعثم باسمك ثغري      حلا الشعر بين عسى أو لعل  
وأصبحت أغنية في بلادي      يرددها سهلنا والجبل  
وتذكرك الأنجم الساهرات      ويذكرك الفجر إما اكتحل  
ويذكرك النهر في شـدوه      إذا ما روى الذكريات الأول  
ويذكرك الريم عند النفور      ويخجل عند المسير الحجل

الالتفات يشكل خاصية تعبيرية تتميز بطاقتها الإيحائية من حيث اعتماده على الانحراف من أسلوب إلى آخر (٢)، وفي النص السابق عدول عن ضمير المخاطب (اسمك) إلى ضمير المتكلم (ثغري) ثم عودة لضمير المخاطب (أصبحت) وبعد ذلك ضمير الغائب (يردها) إلا أن ضمير المخاطب يتسيد الموقف في ما تبقى من أبيات، فبإجراء إحصاء بياني للضمائر، يأتي ضمير المخاطب في المقدمة ست مرات، ثم ضمير الغائب ثلاث مرات، ثم ضمير المتكلم مرتين، وهذا الالتفات الأسلوبى للضمائر في النص أحال إلى حالة من حالات البوح عن عاطفة الوجد التي يعيشها الشاعر، وضمير المخاطب الذي يتوجه إليه الشاعر بالكلام يحضر في النص حضور حقيقي من خلال الحضور اللغوي، بمعنى أن النص "رسالة ينطق بها متكلم (المتكلم في النص) ويتوجه بها إلى مخاطب/مستقبل، فهو عقد بين المتكلم والمخاطب" (٣)، إذن الحضور الأهم هنا هو للمخاطب لذلك كرره الشاعر ست مرات، وقد ظهر ضمير الغائب

(١) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٣٥٣-٣٥٤.

(٢) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص ٢٧٦.

(٣) شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، ص ١٩٤.

## جمالية التكرار

في النص بوصفه نوعاً من التنوع الذي يرمي من ورائه الشاعر إلى توسيع دائرة الحضور للمحبوبة.

وحضور ضمير المخاطب عند الشاعر يحقق تفوقاً على ما عداه في ديوان الكرمي، لكثرة المخاطبين الذين يخاطبهم الشاعر وتعدد هم (فلسطين - الثوار - الشهداء - ضحايا الاحتلال - المحتلون - المستعمرون - ملوك العرب - الحبيبة). ومما يتعلق بتكرار الاسم ظهور أنماط مختلفة من التكرار كالتكرار البديعي، ومنه التصريع، ورد العجز على الصدر، والمجاورة.

أما التصريع فيعد من أهم أشكال التكرار، التي تحدث توازناً صوتياً مهماً في النص، لموقعه المتصدر في القصيدة، ويلجأ إليه الشاعر لتحقيق قوة موسيقية ودلالية في مستهل القصيدة، تجذب ذهن المتلقي لاستقبال رسالة الشاعر، فالتصريع "أسلوب القفز إلى الأمام، وقد يتسع مداه ولكنه لا يقتضي أكثر من بيت واحد، لأنه يتحقق في صدر البيت ويتجسم بربط آخر الصدر بآخر العجز"<sup>(١)</sup>، وهو ذو قيمة فنية عالية؛ لأن "أصوات الحروف المتكررة في نهاية الصدر ونهاية العجز تقدم للقارئ على شكل وحدات موسيقية متوازنة تحفزه للمتابعة، بل وتجعله في حالة تأهب لما يحمله اللفظ المكرر من دلالات نفسية وإيقاعية"<sup>(٢)</sup>، وقد جاءت أغلب قصائد الديوان مصرعة، وهذا يعني أن لدى الشاعر نزعة متأصلة إلى تصريع القصائد، وهو يصرع القصائد الطويلة والمتوسطة والقصيرة، ومن أمثلة ذلك قوله:<sup>(٣)</sup>

تميل غصنا رطيباً                      يرف حسنا وطيباً

(١) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٨٣.

(٢) خالد البداينة، التكرار في شعر العصر العباسي الأول، ص ٨١.

(٣) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٨٥.



وقوله: (١)

انشري فوق رواينا الصباحا وامسحي عنها الليالي والجراحا  
وكذلك رد العجز على الصدر أسلوب مانح للموسيقى، يعمل على تلاحم  
الدلالة واتصالها، يقول في قصيدته (فتى الثورة): (٢)

أيها الغائب إنا لم نزل عن فلسطين الهوى نشكو الغيابا  
وفي قصيدة (جراح فلسطين) يقول: (٣)

حسبوا أن رماحي انكسرت إن لي في كل ميدان رماحا  
ومن أمثلة المجاورة ونعني بها تكرر لفظين متجاورين في البيت بحيث لا  
تكون إحداهما لغوا لا يحتاج إليه: (٤)

عيناك عيناك خمري هما تضيئان قلبي  
ويبقى تكرر الفعل أحد أهم التكرارات اللفظية التي شكلت خاصية أسلوبية  
عند الشاعر، ومن ذلك قوله: (٥)

أنكرونا ونحن في لهب الثورة أمضى من السيوف الرقاق  
أنكرونا ونحن في القمة البكر يدلنا لها أحر صدق  
أنكرونا كأننا لم نخضب بالدم الحر أوجه الأفاق  
أنكرونا يا للهوان كأننا ما ركزنا اللواء يوم السباق

إن تكرر الفعل يشمل مساحة زمنية أكبر من غيره من الصيغ، وهذا يحقق  
فاعلية أكبر في صياغة الفكرة أو المعنى، ولذا اتسم تكرر الفعل هنا بالثراء  
والغنى، إذ فجر داخل النص هالة شعورية كشفت عن موقف الشاعر والقضية

(١) المرجع السابق، ص ٢٢٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٧٠.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٧٥.

(٤) المرجع السابق، ص ٨٥.

(٥) المرجع السابق، ص ٣١٨-٣١٩.

## جمالية التكرار

التي يريد إبرازها، فهو يعيش حالة من الحسرة والألم ، وقد جاء الفعل الماضي بخصائصه الأسلوبية الدالة على الامتداد والقدم ليعمق من وقع المعاناة، إضافة إلى أن هذا التكرار من خلال (نا) الفاعلين التي توحى بالكثرة ولد إيقاعا متواليا يوحى بلحظات توتر قصوى، والإيقاع كما يقول (جون كوهن): "يجيء من تردد زمني يمتع الأذن برنينه ولا يسمى البناء بناء إيقاعا إلا إذا اشتمل على تردد ولو بالقوة"<sup>(١)</sup>، وهذا التردد هو الذي يمنح النص بعدا دلاليا وإيقاعيا يخدم البنية التصويرية للقصيدة ويغذي بنيتها من الداخل"<sup>(٢)</sup>.

وقد تختلف لفظة الفعل لكن الصيغة تتكرر وتحتشد على نحو يلبي القيمة النفسية عند المبدع، ومن أمثلة هذا النوع من التكرار تكرار فعل الأمر بألفاظ مختلفة:<sup>(٣)</sup>

أختاه لا تبكي على ديارنا	فالتربة السمراء في انتظارا
طيري معي إلى ملاعب الصبا	فإنها تصبو إلى جوارنا
سيرى إلى (عكا) نزر شاطئها	فالموج لا يروي سوى أخبارنا
ثم أهبطي (حطين) نلثم تربها	عساه يهدينا إلى أحرارنا
و(اللد) و(الرملة) طوفي بهما	سليهما عنا وعن أسمارنا
طوفي بكل بلد أو قرية	وكل ما ترين من أقطارنا

"الأصل في الأمر أن يكون لطلب الفعل على سبيل الإيجاب"<sup>(٤)</sup> ، لكنه هنا لم يخرج إلى حقيقة الأمر وهو الإيجاب والتلبية، وإنما لإنتاج صورة جديدة قوامها الاسترجاع والحنين والرغبة العارمة في رؤية أماكن حبيبته فلسطين،

(١) جون كوهين، بناء لغة الشعر، ص ٢٦.

(٢) عصام شرحت، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجمل، ص ١٦.

(٣) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ١٩٩-٢٠٠.

(٤) محمد عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص ١١٤.

## د . نورة محمد البشري

ومجيء الأمر بكثافة مستمرة وانتشاره على سطح النص يعطي دلالة التدفق والمضي بقوة نحو الشيء المطلوب.

**تكرار العبارة:** وهو نمط من التكرار يستوعب صورة أكبر للمعنى، والتزام الشاعر بتكرار تركيب واحد يؤدي إلى "خلق إيقاع موسيقي متميز، يمثل وقفة وتأمل واستراحة لاستعادة النشاط قبل التماذي في القصيدة"<sup>(١)</sup>، ولتكرار العبارة "مبعث نفسي ومن ثم مؤشر أسلوبى يدل على أن هناك معاني تحتاج إلى شيء من الإشباع ولا شيء سوى ذلك"<sup>(٢)</sup>، وهو يرد في صورة جملة أو شطر أو بيت شعري أو مقطع.

ويأتي تكرار العبارة عند (الكرمي) أقل من التكرار الصوتي واللفظي، وقد جاء مفتاحاً لفهم المضمون العام في النص، يسهم في بناء شكل القصيدة الخارجي، ويرسم الخطوط العريضة لأفكارها، كما يسترعى انتباه المتلقي، فطول مساحة التكرار يجذبه للمعنى الذي يسوقه في النص ويريد إظهاره على ما عداه، وقد جاء هذا التكرار عند الشاعر على شكلين: التكرار التام، ويقصد به تكرار الجملة ذاتها بكل كلماتها ومتعلقاتها وهو التكرار الغالب عند الشاعر، والتكرار الجزئي ويقصد به تكرار صدر الجملة واختلاف آخرها أو تكرار الجملة مع تغيير بعض كلماتها، ومثال النوع الأول قول الشاعر:<sup>(٣)</sup>

ريشتي في يدي ومن جبل النار	لظاهها فالحرف أحمر قاني
ريشتي في يدي أخوض عباب الـ	هول طلق الجناح ثبت الجنان
ريشتي في يدي تسير أمام الشـ	شعب في زحفها على الطغيان
ريشتي في يدي تشق الدرو	ب البكر تحمي حرية الإنسان

(١) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٧٦.

(٢) أحمد علي محمد، التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة نشيد الحياة للشابي دراسة أسلوبية إحصائية، ص ٤٩.

(٣) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٣٠٨-٣٠٩.

## جمالية التكرار

يكرر الشاعر عبارة (ريشي في يدي) أربع مرات للتعبير عن إيمانه الحقيقي بدور الكلمة والبيان في المقاومة والصمود، وهو يجعل هذا التكرار استهلالياً، ليحقق حالة شعورية معينة قائمة على محورين: إيقاعي ودلالي، وبذلك يحقق إثارة التوقع لدى السامع فيشاركه موقفه وشعوره، ويلحظ أن الشاعر يلجأ للتوازي النحوي، مبتدأ ثم حرف جر فالجار والمجرور "والتوازي النحوي ينتج حتماً التوازي الصوتي؛ بل أعلى درجات التوازي الصوتي، حيث يكون على مستوى التركيب لا المفردة وهو تواز عروضي حين يكون في الشعر"<sup>(١)</sup>.

ويستغل الشاعر هذا النمط من التكرار لتقديم صور جزئية متلاحقة تكشف عن وضع نفسي قائم يرغب الشاعر في إبرازه، يقول في قصيدة (يا أخي):<sup>(٢)</sup>

لهف قلبي على الليالي النديات      توارت خلف الليالي السود  
لهف قلبي على الأمانى زهرا      كيف أودعتها وراء الصعيد  
لهف قلبي على ملاعب أنس      موحشات بعد الحبيب الفقيد

يبدو أن تكرار العبارة بشكلها التام قادر على استيعاب واقع الشاعر الأليم، لذلك نرى هذا النوع من التكرار محملاً بدلالات القهر والظلم، وفي النص السابق تتكرر عبارة (لهف قلبي) لتؤكد تبدل أحوال الوطن بعد الاحتلال، والتكرار يتناسب ومواقف الجزع والألم والمعاناة، تنفيساً عما في الصدور وتأكيداً للحرق، وقد استتبع ذلك تحول الإيقاع الموسيقي إلى ما يشبه النذب والتفجع الذي يصاحب وقوع المأسى؛ لأن الغاية من التكرار تحقيق النغم الموسيقي الذي يعمل على إبراز الدلالة، بغية وصولها إلى المتلقي.

(١) إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ص ٦٩٣.

(٢) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٤٠-٤١.

ويلحظ قصر الجمل المتكررة في النماذج السابقة رغبة من الشاعر في التركيز وتوكيد فكرة معينة ليضمن وصولها إلى المتلقي، لكنه قد يمد من طول العبارة المتكررة حتى يضيف جديدا في كل مرة، وهذا النوع من التكرار يحمل في طياته إضافة لدلالة التوكيد دلالة إيحائية ذات بعد تصويري، يقول ناعيا أحد الشهداء: (١)

قم تحدث أبا سري عن الثورة حتى نحطم الأنسابا

قم تحدث أبا سري عن النور فقد كنت في الحياة شهابا

قم تحدث أبا سري عن النكبة بعدما رفعت الحجابا

إذا كان عمل الناقد الأسلوبى يقوم على إدراك العلاقة بين التعبير اللغوي والشعور النفسى، فإنه لا بد من الإشارة هنا إلى أن مواطن الشهادة والشهيد تشكل عند الشاعر نقطة ارتكاز لها قيمتها العالية؛ إذ يعمل على تكرارها وبنائها وفق سياقات شعرية جديدة ذات دلالات متنوعة، وهو ما يعمد إليه (الكرمي) في المقطع السابق، فمن خلال التكرار التام للعبارة استطاع الشاعر تشكيل امتداد وجداني له طابع الحزن والألم، وهو ما أشار إليه (ابن رشيق) حين قال: "أولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء لمكان الفجعة، وشدة القرحة التي يجدها المتفجع، وهو كثير حيث التمس من الشعر وجده" (٢)، وتكرار اسم المرثي على هذا النحو يشي بالوضع النفسى الذي يعيشه الشاعر، الذي يحتم عليه لزاما انتقاء أسلوب بذاته، فعلم الأسلوب يقرر " أن نمط القول يتأثر بالموقف". (٣)

(١) المرجع السابق، ص ٢٣٥.

(٢) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج ٢، ص ٧٦.

(٣) شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص ٤٧.

## جمالية التكرار

ومن صور تكرار العبارة التامة عند (الكرمي) أن يبدأ النص ويختمه بالشرط الأول من القصيدة، ومثال ذلك قوله في قصيدة (مرحبا) حيث بدأ النص بهذا البيت: (١)

ألا تقول العين لي مرحبا      حق لهذا القلب أن يعتبا  
ثم نجده يختم بالشرط الأول من القصيدة: (٢)

حبك يسري لها في دمي      ولا تقول العين لي مرحبا  
وتكرار شرط البيت الافتتاحي للقصيدة، ثم الختم بالشرط ذاته؛ يجعل بنية النص متماسكة تماسكا معنويا محكما، كما أنه يجعل إيقاع النهاية مثل البداية تماما.

وقد أدرك الشاعر أهمية العنوان في نصوصه الشعرية، قاصدا تأسيس إنتاجية دلالية سياقية تجذب المتلقي، فجعل الجملة المتكررة في بعض نصوصه عنوانا لها، إما بالشكل التركيبي ذاته، أو أن يكون هناك ترابط نصي بين العنوان والجملة المتكررة، وهو بذلك يعمل على تشكيل حركة دائرية للتكرار بحيث تثبت الدلالات النفسية والوجدانية التي يهدف الشاعر إلى تكرارها وترسيخها في الأذهان، ومن ذلك قوله في قصيدة (وردة الشاطئ): (٣)

يا وردة الشاطئ يا وردتي      تدعين للشوق وأين الخلي؟  
النور من قلبي ومن مقلتي      دمع يرويئك فلا تذبلي  
يا وردة الشاطئ يا وردتي

نسمع في صوتك خفق القلوب      يا زينة الدنيا ونجوى المقل  
ونغمة الشاعر والعنديل      إذا شكا الهجر وهمس القبل

(١) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ١٨١.

(٢) المرجع السابق، ص ١٨٢.

(٣) المرجع السابق، ص ١١٨-١١٩.

## د . نورة محمد البشري

نلمح في صوتك دمع الحبيب      وبسمة الزهر وسر الأمل  
والشاطيء الغربي عند المغيب  
الحب والشعر على جانبيه      وأنت ما بينهما تخطرین  
هذي قلوب الناس تهفو إليه      فكيف لا يحي ولا تخذلين  
يا زينة الدنيا امسحي دمعتي      لا تحرميني جنة الخالدين  
رائحة الجنة في وردتي

وفي قصيدة (التراب الخضيب) يتكرر العنوان ذاته في بداية النص ونهايته، محدثا تماسكا نصيا يقرر حالة الأسى والحزن والضياع التي يعيشها الشاعر وبني شعبه، يقول مفتتحا النص بعنوان القصيدة: (١)

من يحيي عنا التراب الخضيبا      ويناجي بعد الفراق الحبيبا  
ثم نراه يختم بالجملة ذاتها فيقول: (٢)

يا أحابي، يا رفاق الأمانى      قبلوا عني التراب الخضيبا  
ومن أنواع التكرار التام في العبارة تكرر اللازمة، ولا يأتي هذا التكرار عشوائيا؛ وإنما منظما للفكرة الأساسية المسيطرة على الشاعر، ومن المواضيع التي استخدم فيها الشاعر صيغة التكرار لازمة قصيدة (طوى الزمان - كان وكان)، إضافة إلى كون هذه العبارة عنوانا، فقد اختتم بها كل مقطع من مقاطع القصيدة بانتظام، يقول: (٣)

دع وادي الرمان      يا شاعر الوادي  
والورد والريحان      والبلبل الشادي  
وعج عليا      ومل إليا

(١) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ١٥٨-١٥٩.

(٢) المرجع السابق، ص ١٥٩.

(٣) المرجع السابق، ص ٧٦-٧٧.

## جمالية التكرار

وأشرح إذا ما عرفت حالي حطمت كأسى فلا أبالي

ما لرفيف الهوى ومالي

طوى الزمان وكان وكان

وظف الشاعر هذه اللازمة في هذا النص توظيفا عضويا ناميا مع حركة النص، فهي مشحونة بأبعاد دلالية اكتسبتها من خلال تكرارها في السياق، لتعمل على ربط أجزائه بوحدة نفسية منسجمة إلى جانب أنها تعمل كفكرة مركزية تفتح فضاء النص باستمرار، وقد قام تكرار اللازمة في النص السابق على انتخاب جملة شعرية تشكل بمستواها الإيقاعي والدلالي محورا أساسا من محاور القصيدة، حيث تتكرر هذه الجملة بين فترة وأخرى على شكل فواصل تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة التجربة الشعرية عند المبدع، ومدى قدرتها على إحداث التأثير في نسيج النص.

وقد جاءت هذه اللازمة بعدية في نهاية كل مقطع، محدثة وقعا موسيقيا وربطها داخليا بين أجزاء النص، (البدء - الوسط - الختام).

ويأتي تكرار بيت شعري تبدأ به القصيدة وتختتم كنمط من أنماط التكرار التام للعبارات، وتكرار البيت "يكون في الموضوعات التي تمثل كبريات الحقول الدلالية"<sup>(١)</sup> ، يقول في قصيدة (وراء الحدود) مفتتحا بهذا البيت:<sup>(٢)</sup>

حدثيني يا خافقات البنود هل يغني التراب خلف الحدود

ثم يختم بالبيت ذاته فيقول:<sup>(٣)</sup>

حدثيني يا خافقات البنود هل يغني التراب خلف الحدود

(١) محمد العفيفي، جماليات التكرار في شعر امرئ القيس، ص ١٣٦.

(٢) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٢١٩.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٢١.



وترى (نازك الملائكة) أن هذا اللون من التكرار لا يحقق فائدة مرجوة في القصائد التي تقدم فكرة عامة، لأن البيت المكرر يكون أشبه بنقطة نظام في نهاية العبارة التي تم معناها، وبذلك فهو يوقف التسلسل ويهيئ لمقطع جديد<sup>(١)</sup>، وبما أن قصائد (الكرمي) في غالبيتها تقدم فكرة واحدة يصعب تقطيعها، ووضع حد لها وفاصلة ببيت مكرور، فقد ندر هذا النوع عند الشاعر، مما يجعل الحكم صعبا في مدى مقدرته على توظيفه.

ويأتي تكرار المقطع عند (أبي سلمى) ليبدأ ويختم به النص، ويعد المقطع "أكبر جزء من أجزاء القصيدة الحديثة"<sup>(٢)</sup>، ولهذا فهو أكبر الأجزاء المتكررة حجما، ويدخل ضمن نمط التكرار الهندسي، ويسهم في تحديد شكل القصيدة الخارجي، وفي رسم معالم هندسياتها تماما، كما يمثل لازمة معنوية موسيقية على المستوى الإيقاعي<sup>(٣)</sup>، لكنه يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر لكي يقيم هيكل المعنى في النص على هذا التكرار<sup>(٤)</sup>، فلا يكون معزولا في السياق النصي عن الإطار العام للتجربة الشعرية بأبعادها الدلالية، وهو نادر عند (الكرمي)، إذ لم يرد في الديوان سوى مرة واحدة، يقول في قصيدته (الليل) مفتتحا بهذا المقطع ومختتما به:<sup>(٥)</sup>

في الليل يا حسناء يهفو الجنان      ويستقيض الحنان  
عينك لي في جناحه كوكبان      إلى الهوى يهديان

(١) نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص ٢٣٤.

(٢) فهد عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص ١٢٥.

(٣) المرجع السابق، ص ١٠١.

(٤) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٣٦.

(٥) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٧٢.

## جمالية التكرار

هذا فيما يتعلق بالتكرار التام، أما التكرار الجزئي فقد جاء أقل من التام، ومن أمثله قول الشاعر في قصيدته (غيرة):<sup>(١)</sup>

يغار من رداها قلبي ومن وشاحها  
يغار من كتابها يزهو على مصباحها  
من الصباح يسرق الضياء من مصباحها  
يغار من أزرارها تطلق من سراحها  
يغار من كلامها معطرا براحها

يظهر اعتماد المبدع على التكرار الجزئي للعبارة، بحيث يتمكن من التعبير عن عدد كبير من العناصر والصور البنائية المتنوعة، التي ربما لم يكن ليستوعبها النمط التكرار الكلي، فالتكرار النمطي لصدر الجملة أربع مرات، ثم تكرار صيغ متشابهة في التركيب ساعد الشاعر على إنجاز معناه بحيث يضيف جديدا في كل مرة متعلقا بالنمط التكراري الثابت.

والتكرار النسقي الذي يقوم على تكرار الصيغة اللغوية دون تكرار الألفاظ ذاتها مما تحقق عند الكرمي، ومن المهم أن تشد القارئ وتستفز توقعاته، ويعد هذا التكرار شكلا من أشكال التكرار البديعي للعبارة، تتأزر فيه الدلالة النفسية والمعنوية، ويتم التوازي فيه بين تركيبين أو أكثر صوتيا عن طريق التوازي النحوي أو الصرفي، الذي ينتج الدلالة الصوتية المتماثلة في التكرار<sup>(٢)</sup> وهو تكرار "يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة وأحدها قانون التوازي الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر"<sup>(٣)</sup>، وتكون إحدى فقرتي

(١) المرجع السابق، ص ١٩٧.

(٢) إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ص ٦٧٤.

(٣) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٤٣-٢٤٤.

## د . نورة محمد البشري

الكلام أو أكثر فقرة معادلة موازنة في إيقاعها لما في الأخرى<sup>(١)</sup>، هو نوع من التكرار يكثر عند الكرمي، يقول:<sup>(٢)</sup>

الحاسرون رؤوسهم يوم الكريهة والنفار  
الحاطمون قيودهم الثائرون على الإسار  
الناشرون قلوبهم فوق الأسنة والشفار  
الحاملون نفوسهم دنيا من الشرف النضار

اعتمد الشاعر على تكرار بنى لفظية ذات صفات متشابهة: اسم الفاعل جمع مذكر سالم وهو (مبتدأ) ثم جمع التكسير وهو (خير)، وهذا النوع من التكرار "يعين على تقوية إيقاع الفكرة ويدعم الدلالة التي يعبر عنها النص"<sup>(٣)</sup>، فهذه الأنساق التركيبية جاءت مشحونة بإيحاءات نفسية توافقت مع الإيقاع الداخلي والخارجي وبذلك يصبح التأثير أقوى، فيشعر المتلقي بالطاقات الدلالية والجمالية والنغمية المتولدة من مستويات التجانس الصوتي والتوازي التركيبي، وهذه "المماثلة الوزنية والمماثلة الإيقاعية تظان دليلين طبيعيين على مماثلة معنوية"<sup>(٤)</sup>.

ومثال النسق السابق قوله واصفا الحبيبة:<sup>(٥)</sup>

فمها العذب تلتقي عنده الأحلام كالنبع في بلادي مكوثر  
صدرها الرحب يفتح الحب كالزنبق في المنحنى ووادي عبقر

(١) فرحان بدري الحربي، الأسلوبية والتحليل الأدبي، ص ٦٦.

(٢) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٤٨.

(٣) فاضل تامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، ط ١، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٧م، ص ٢٣٦.

(٤) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص ٨٩.

(٥) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ١٦٥.

## جمالية التكرار

وقد يتعاقد التكرار النسقي مع التكرار اللفظي في التعبير عن الأزمة النفسية التي يعيشها الشاعر، ومن ذلك تصوير حنينه الموجه لفلسطين حين يقول: (١)

فلسطين الحبيبة كيف أحيا      بعيدا عن سهولك والهضاب  
تتاديني السفوح مخضبات      وفي الأفاق آثار الخضاب  
تتاديني الشواطئ باكيات      وفي سمع الزمان صدى انتحاب  
تتاديني الجداول شاردات      تسير غريبة دون اغتراب  
تتاديني مدائنك اليتامى      تتاديني قراك مع القباب

التكرار اللفظي للفعل المضارع (تتاديني) يوحي بالحركة والاضطراب، أما التكرار النسقي (الفاعل مع الحال) فيوحي بالثبات، وتعاقد التكرار اللفظي مع التكرار النسقي على هذا النحو أحدث إثارة عاطفية وأبعادا دلالية واسعة تشي بعمق المعاناة التي يعيشها الكرمني بعيدا عن وطنه، إضافة إلى الإيقاع الموسيقي الحزين الذي امتد بامتداد الأبيات، وبذلك يكون نسيج البنى التكرارية قد أدى وظيفة إيحائية وتعبيرية، فعكس إحساس الشاعر المتألم، وظهر ذلك جليا في انزياحية النداء فلم يعد هو من يعاني الحنين والفراق فقط إنما (السفوح - الشواطئ - الجداول - المدائن)، مما يوحي بأهمية هذه الأماكن عند الشاعر فقد ارتقى بها وجعلها في مصاف غير مصافها، والتكرار على هذا النحو يوحي بعمق ارتباط التكرار بالجانب النفسي والفكري عند المبدع.

وفي ختام هذا المستوى يظهر وبوضوح أن تكرار العبارات عند الشاعر حقق الترابط الدلالي والنصي، وكان بمثابة المفتاح الرئيس للولوج إلى عالم الشاعر النصي واستكناه خباياه.

(١) المرجع السابق، ص ١٧٣.

### المحور الثاني: التكرار على مستوى التشكيل الصوري:

يعد التكرار على مستوى التشكيل الصوري من أبلغ أنواع التكرار، وهو يحتاج إلى جهد لتكرار الصورة مع إضافة عنصر التجديد والإثارة، ولا يعتمد هذا التكرار على التشابه في إيقاع أو نغم أو ألفاظ، لأن الجانب الصوتي لا أثر له، لكنه يقوم على خلق توازن خيالي أو فكري بين حالتين أو معنيين<sup>(١)</sup>، كما يلجأ الشاعر إلى تكرار الصورة بصدد خلق معادل رمزي لفكره وشعوره حول ناحية تلح عليه فيهدف إلى إثارة المتلقي، وتوجيه ذهنه نحو الصورة المكررة، باعتبار أن كل قصيدة هي صورة كلية لواقع يعيشه الشاعر سواء أكان هذا الواقع داخليا أو خارجيا.

وتهتم الأسلوبية بالجانب التركيبي اللغوي للنصوص، ومعدلات تكرار الصورة لدى المبدع في سعي لاكتشاف الدلالة النفسية للصورة، لذا فالصورة جزء مهم وجانب كبير من الظاهرة الأسلوبية لأنها المجال الأرحب للاختيار والذي بدوره يشكل أبرز ملامح الظاهرة الأسلوبية<sup>(٢)</sup>، بمعنى أن الصورة هي واقعة أسلوبية بعد انتقالها من سياقها العادي التقليدي ثم ربطها بغيرها من العناصر لتصبح ظاهرة أسلوبية<sup>(٣)</sup>.

وتأتي أهمية الصورة الشعرية من أنها تستبطن أغوار النفس الإنسانية متجاوزة العلاقات والقرائن المنطقية، وهذا هو مكن إبداعها وتألقها، وبذلك يتفاضل شاعر عن آخر في هندسة صورته وبناء معالمها، وقد نعت بعض النقاد الأسلوبية بالانزياحات<sup>(٤)</sup>، لكن هذا لا يعني أن نجرد بعض الصور التي قل فيها الخرق اللغوي من شعريتها وسحرها، فهي قد تشع بالإيحاء والجمال " حيث

(١) عمران خضر الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، ص ١٧١.

(٢) شكري محمد عياد، اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب العربي)، ص ٧٠.

(٣) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص ٣٣٤.

(٤) شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص ٣٠.

## جمالية التكرار

يعيش المتلقي حالة من التخيل تنشئه إحياءات الألفاظ، دون كناية أو استعارة أو تشبيه<sup>(١)</sup>.

واعتمد (الكرمي) على الصورة والخيال في رسم تجربته الشعورية، ووظف التشبيه والاستعارة والمجاز، إلا أن الاستعارة سجلت حضورا واضحا يفوق غيره، وكانت السمة الأسلوبية الظاهرة على صورته، إنها مزيج من القديم والحديث، فهو وإن لم يعتمد إلى ذلك الخيال البعيد الجامح، ولم يخرج خروجاً قويا عن الخيال العربي إلا أنه حاول التحليق بصوره فوق مستوى العادية، كما انطبعت صورته بسمة أسلوبية ثانية، وهي ميله إلى الطبيعة وتوظيفها، وبخاصة طبيعة فلسطين فهي حاضرة في كثير من قصائده، تعايش قضيته، وتعايش حالته النفسية نفيًا، وتشردًا، وحنينًا، ونضالًا، وعشقا، ويأتي توظيف الألوان والاتكاء عليها في رسم أبعاد قضية فلسطين ملمحا أسلوبيا انطبعت به صورته الوطنية بشكل خاص.

إن أولى الصور التي تكررت عند (أبي سلمى) صورة المكان من خلال استدعاء صورة فلسطين ومدنها، وقد شاعت هذه الصورة إلى حد كبير، ولعل تكرار المكان شاهد على تعلق الشاعر بالأرض وارتباطه بها، هذا التعلق الممتزج بمشاعر الألم، والحرقة، والغربة، في حنين دائم كونه منفيًا عن بلده وغريبا، واللافت في هذه الصور المكانية المتكررة أنه يستحضر فلسطين دوماً، ولديه شعور قوي بالعودة والرجوع، وهو في هذا يفترق عن بعض الشعراء الفلسطينيين الذي تغلب عليهم صورة اليأس والأمل في العودة (كمحمود درويش)<sup>(٢)</sup>، لكن هذا الاستدعاء الصوري للمكان كان من خلال المكان الجغرافي المحدد الذي يمكن معرفته وتحديد معالمه" فلا هو بالمكان الرمزي

(١) عبد الرزاق بلغيث، الصورة الشعرية عند عز الدين المهيوبي (دراسة أسلوبية)، ص ٤٨.

(٢) فهد عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص ١٨٩.

## د . نورة محمد البشري

حيث لا يتدخل الخيال أو الفكر في إيجاد دلالاته، ولا هو بالمكان الأسطوري أو الكوني المفترض أو الموجود ولكن لا يستطيع بلوغه أحد<sup>(١)</sup>، ولعل مرد ذلك اتجاه الشاعر إلى عدم الإغراق في الغموض، وفي الصور الرمزية المبهمة، وميله إلى الوضوح والمباشرة في صورته إلى حد ما، يقول متغنيا بفلسطين:<sup>(٢)</sup>

ليست روابي الخلد أحلى الربى      أحلى الربى (الرامة) و(اللبن)  
على ذراها النجم يغفو هوى      وحوله الزعتر و(الفيجن)  
تغزل للشمس بنياتنا      وشاحها فكيف لا يفتن  
الغار لا يزرع في أرضنا      وإنما في أرضنا يقطن  
كرومها نحن وزيتونها      نحن رباها الخضر والأعين

تشبيه فلسطين وطبيعتها بجنة الخلد صورة لازمت الشاعر في وصف فلسطين، وهو تشبيه جزء بكل، يذكر المشبه والمشبه به ويحذف أداة التشبيه التي تقوم بدور الرابط اللغوي، وغيابها أحيانا قد يقوي الأسلوب ويزيده عمقا وبلاغة، وذلك عندما تزال جميع الحواجز المادية والمعنوية بين المشبه والمشبه به، فتحصل المطابقة بين المشبه والمشبه به، ثم تحصل المفاجأة والدهشة لدى القارئ، ويسمى التشبيه المؤكد، وهو من أكثر أنواع التشبيه عند (الكرمي) إلى درجة اعتبارها ظاهرة أسلوبية ليكون أقرب بذلك إلى الشعراء الرومانسيين، حيث يقترب المشبه من المشبه به داخل السياق العام دون انفصال بينهما مما يكسب التشبيه أبعادا دلالية مختلفة، ويبعده عن طرائق التقليديين، وهو يعمق من إيحائية الصورة في النص السابق فيقيم العلاقة التشبيهية بين شيء معنوي وشيء محسوس، ومما يدل على اقترابه من تخوم الرومانسيين اتكاؤه على الاستعارة المكنية والتحويل الأسلوبية في أكثر من بيت (النجم يغفو - تغزل

(١) فرحان بدري الحربي، الأسلوبية والتحليل الأدبي، ص ٢٨٠.

(٢) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٣٦٣.

## جمالية التكرار

للمشمس وشاحها) رغبة في تجسيد المكان وحضوره الحالي الذي يستلزم بالطبع حضور الزمان الذي يتوق الشاعر إلى عودته.

والتوسل بالاستفهام لخلق صور الحنين والعودة إلى فلسطين ملمح أسلوبى صوري يعمد الشاعر من خلاله إلى التحليق في آفاق رحبة عذبة قوامها الطبيعة ومعطياتها، وهو في هذه الصور لا يذوب في الطبيعة ويحل فيها شأن الشعراء الرومانسيين، ولكنه يظل واقفا على أعتابها لكل منهما كيانه الخاص، باستثناء أنه يستوحي أسلوب الرومانسيين في إضفاء طابع الحياة على الطبيعة، يقول: (١)

أترى ننشر الصباح على الشاطئ يوما ونملاً الأكوابا  
ونلم العطور من زهر (الكرمل) حتى نضمخ الأثوابا  
أترى نجم النجوم عقوداً ونزير الكواعب الأترابا  
وتأتي صورة معاناة الشعب الفلسطيني من أهم وأكثر الصور دورانا عند الشاعر، وتمثل الخيمة رمزا لهذه المعاناة فقد تكررت هذه الصورة بشكل كبير، إذ تبدت هذه الصورة بما تحويه من صور جزئية ودلالات مختلفة مما يصعب تجاوزه، يقول: (٢)

بكت الأحرار في أوطانها      كيف لا نبكي حمانا المستباحا  
شردوا أهلي وصحبي فعلى      كل درب شبح النكبة لاحا  
خيم الظلم على داراتهم      فكأن الظلم لا يبغى براحا  
عصف الليل بأنوارهم      وتوارى الفجر والفجر أشاحا  
الخيام السود تبكيهم فهل      تسألون النوم عن أهلي الرياحا

(١) المرجع السابق، ص ٢٣٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٢٨.



الخيام السود رمز لمكان يحوي كل أنواع المعاناة والتشرد والضياع والمجهول المخيف ، بمعنى أنها تؤدي دورا أعمق من دلالاتها الوضعية القريبة، إنها تتحول إلى إشارة لا لتدل على المعنى فحسب إنما لتثير في الذهن إشارات مختلفة، وهو حين يكرر هذه الصورة إنما يعمد إلى تكريس حالة من التيه يعيشها هو وقومه، لذلك يرى (بلاشر) أن "حياة الشاعر بؤرة نفسية يتلاقى فيها الزمان والمكان معا"<sup>(١)</sup>، وهو يستخدم اللون الأسود بكل دلالاته الكئيبة ويصعد من القيمة السلبية له ليضع صورته استنادا إلى معطياته (شبح -الظلم -الرياح)، وتبرز الطبيعة هنا كأيقونة رامزة أيضا، فالليل الذي يقصده الشاعر -ويكرره كثيرا في قصائده مسقطا عليه وحي تأثيراته ليعمق فاعلية النص على المستوى التعبيري والشعري \_ هو ليل الاحتلال والمعاناة وهو من صنع الطغاة، ولذلك فهو ليل ممتد بالسواد، يرمز لكل حالات الحزن والقهر والضجر واليأس، وأما الفجر بدلالاته على اللون الأبيض فهو رمز للنور، والنور لا يرتبط بالموت إنه "حشد هائل لكل عناصر الحرية والحشد دلالة الفرح"<sup>(٢)</sup>، بل إن في النور حقيقة تغير الزمان والمكان<sup>(٣)</sup>، حقيقة تحقيق الحلم والانبعاث من جديد لتحرير فلسطين، لكنه في النص السابق يأتي مفرغا من قيمته الإيجابية فهو لا يأتي أبدا؛ ليتمد ليل الحزن والمعاناة.

ورغم الحضور الواضح للمعجم التقليدي في رسم الصورة إلا أن تكثيف الاستعارة الفعلية (خيم الظلم - عصف الليل - الفجر اشاحا-الخيام السود تكيهم-تسألون النوم) ضخ دم الجدة في الصورة؛ لأن الانزياحات التي تحققها الأنساق الاستعارية تقوم على تحقيق علاقات جديدة للإسناد المعروف والمتداول

(١) أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ط١، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٩م، ص ١٥.

(٢) مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص ١٧٢.

(٣) المرجع السابق، ص ١٧٤.

## جمالية التكرار

للمفردات، فيتعمق المعنى الإيحائي، ويلقى في ذهن المتلقي حالة تخيل لهذا الواقع المفجع.

ومن أهم صور المعاناة التي كررها (أبو سلمى) إضافة لصورة الخيام هي صورة المشرّد الفلسطيني، سواء على مستوى النص كاملاً كقصائده (الشريد- المشرّد- النازحون) أو على مستوى الديوان، وقد كانت هذه الصورة أقرب لشخصه الإنساني، لأنها جاءت صدى للواقع الإنساني الذي يعيشه الشاعر خاصة والشعب الفلسطيني عامة، الذي عانى ويلات التشرّد والتهجير والغربة لزمن طويل، لذلك سمى ديوانه الذي نظمته بعد النكبة عام ١٩٤٨م (المشرّد) وقدم الإهداء له بعبارة: "إلى أخي الفلسطيني المشرّد تحت كل كوكب"، وكانت أول قصيدة يفتتح بها الديوان بعنوان (المشرّد)، ثم عاد وأصدر ديواناً ثانياً عام ١٩٦٣م بعنوان (المشرّد) أيضاً، ويلاحظ ملازمة نقمة الشاعر وغضبه على كل من تهاون في نصرته فلسطين لصورة التشرّد، وكأنه لا يجد تنفيساً لهذه الصورة المأساوية التي تحرق قلبه إلا بمهاجمة المتخاذلين من ملوك العرب وشعوبهم، يقول في قصيدته المشرّد:<sup>(١)</sup>

سر معي في طرق العمر وقل	أين من يحمي الحمى أو من يلبي؟
فهنا الأيتام في أدمعهم	وهنا تهوي العذارى مثل شهب
وشيوخ حملوا أعوامهم	مثقلات بشظايا كل خطب
هم ضحايا الظلم هل تعرفهم	إنهم أهلي على الدهر وصحبي
زعماء دنسوا تاريخكم	وملوك شرودكم دون ذنب
وجيوش غفر الله لها	سلمت أوطانكم من غير حرب
يوم هزت للوغى راياتها	حكمت فيه على تشريد شعب

(١) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ١٥٦-١٥٧.

## د . نورة محمد البشري

النص مزيج من التقريرية والإبداعية، وهي سمة أخرى من سمات الصورة الشعرية عند الكرمي، فالخطابية والألفاظ المباشرة تطفو على وجه النص، و" إذا كان التصوير المجازي في الشعر مطلوباً فإن التصوير بالحقيقة مطلوب أيضاً، حيث يوفق بعض الأدباء إلى استحضار الواقع داخل إطار حسي"<sup>(١)</sup>، و"قد نصل إلى الصورة عن غير طريق المجاز"<sup>(٢)</sup>، وهو ما نجده عند الكرمي ففي صور المعاناة والمقاومة، نراه يفرع أحياناً إلى الصور الواقعية، التي تبرز الأشياء كما هي في الخارج، وهذا يعني أنها صور تقريرية محدودة بحدود العقل، ولا مجال فيها لتحمل دلالات مختلفة، ومع ذلك لم يخل السياق من صور معبرة كالتشبيه في البيت الثاني والاستعارة في البيت الثالث.

ونحن في غمرة الحديث عن معاناة الشعب الفلسطيني كما يصورها (الكرمي) تبرز صورة الشهيد بوصفها من أهم الصور التي تكررت في الديوان، وذلك لمكانة الشهيد في نفسه، فقد كتب أول قصيدة له في رثاء الشهداء وهو في سن مبكرة عام ١٩٢٦م، وقد ظهرت صورة الشهيد عند الشاعر وفق ثلاثة محاور: الشهيد رمز للعزة والعنفوان - الشهيد رمز للبقاء والخلود-دماء الشهيد رمز للنور والضياء، وقد تكررت هذه المحاور الثلاثة على نحو يلفت نظر القارئ، ومثال الصورة الأولى قوله في قصيدته (مصرع ثائر):<sup>(٣)</sup>

جناح النسر حطمه الصعود      وأعيته العواصف والرعود  
على الجبل الأشم هوى صريعاً      ففاض الدمع والدم والقصيد  
وأجهشت الميادين اللواتي      تننيه به وأعولت البنود

(١) عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، ص ٢٤٧.

(٢) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص ٢٧.

(٣) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٢٦٠.

## جمالية التكرار

يكرر الشاعر هذه الصورة في أكثر من موضع، وآليته في إنجاز صورته السابقة الرمز، الذي يكشف عن تشابه شيئين دون تواجد حسي بين الرمز والمرموز؛ لأن " الرمز بعد اقتطاعه من حقل الواقع يغدو فكرة مجردة، ومن هنا لا يشترط التشابه الحسي بين الرمز والمرموز، بل إن العبرة بالواقع المشترك المتشابه الذي يجمع بينهما كما يحس الشاعر والمتلقي"<sup>(١)</sup>، وهو واقع يعتمد على علاقة المقارنة والمشاركة، فالنسر رمز للشهيد ومناطق الاختيار هنا راجع لطبيعته الخلقية والتكوينية فهو رمز للشموخ والعنفوان والقوة، وهي دوال معروفة في العرف الثقافي والأدبي والاجتماعي، وهذه الدوال يسقطها الشاعر على الشهيد، وهذا الإسقاط هو نوع من الإحالة التي تستدعيها فنية اللغة. أما مثال المحور الثاني الذي ترددت صورته في أكثر من مكان في الديوان فقولته:<sup>(٢)</sup>

أنتم الخالدون فوق تراب خادته الأمجاد والهوات  
أنتم والجال أبناء جيل وكروم الزيتون والسرورات  
وتبرز صورة الشهيد ودمائه رمزا للنور والضياء، وقبل أن نضرب مثلا  
على ذلك نقول: إن صورة الدم كانت ظاهرة لا يمكن تجاوزها في تشكيل  
صورة الشهيد عند الشاعر، ولا سيما بعد النكبة، فقد "ظلت هذه الصورة بعد  
ذلك بشكل واضح قابعة في لاوعي الشاعر، تطفو على سطح تجربته الشعرية  
بين الحين والآخر"<sup>(٣)</sup>، وإلحاح بعض الصور يرتد إلى بعض الظروف

(١) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٣٩.

(٢) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٣٢٨.

(٣) علي عزيز صالح، شعرية النص عند الجواهري، ص ٢٦٥.

## د . نورة محمد البشري

والملابسات، التي لا يستطيع الشاعر التخلص منها، يقول في قصيدة الشهيد مخاطبا أحد الشهداء: (١)

جمعتنا مبادئ وجهاد ونمتنا أبوة وجود  
وحملنا منك الرسالة نارا ذمم في رقابنا وعهود  
كيف ننسى دما يضيء لنا الدر ب وتمضي على سناء الحشود  
ومن صور المعاناة إلى صور المقاومة والتمرد والثورة التي اصطبغت  
باللون الأحمر، تعبيرا عن قوتها وتأججها، فاللون الأحمر مرتبط بالصراع  
والموت والقتال، وملزمة اللون الأحمر لهذا النوع من الصور عد ملحا  
أسلوبيا ودلاليا عند (الكرمي)، فتبدت صور من مثل (الثورة الحمراء- البنود  
الحمراء- خطى حمراء- راياتنا الحمراء- اللهب الأحمر- الدروب الحمراء- راياتنا  
الحمراء- الحرية الحمراء- الأحرف الحمراء- الخطوات الحمراء- اللهب  
الأحمر- أحرفنا الحمراء- الدموع الحمراء- آفاقك الحمراء- السيوف الحمراء-  
الرايات حمراء الحواشي)، ويكثر في هذا اللون الاستعارة الوصفية إلى حد  
تكوين خاصية أسلوبية عند الكرمي، حيث تأتي العلاقة بين الصفة والموصوف  
غير متوقعة وبعيدة عن المألوف، ليقدم واقعا جديدا مختلفا عن الواقع الذي  
نعرفه يتصف "بالانحرافية واللاملاءمة" (٢)، يقول محرضا على الثورة: (٣)

هتف المجد يا حماة الدار طهروها من الوحوش الضواري  
حرروا العالم المقيد حتى لا نرى غير عالم الأحرار  
أيها الحاملون راياتنا الحمراء وتاريخ شعبها الجبار  
قبس من جهادكم غمر الدنيا فلاحت مواكب الأنوار

(١) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٢٣٣.

(٢) صبحي البستاني، الصورة الشعرية، ص ٨٢.

(٣) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٥٠.

## جمالية التكرار

إلى جانب الاستعارة الوصفية (راياتنا الحمر) شكلت الرايات رمزا للمقاومة، والصمود، والانبعاث من جديد، ذلك أن اللون الأحمر إذا جاء صفة للراية "فهذا يعني أنها تدل على شدة القتال، ورمز التضحية وعظمتها"<sup>(١)</sup>، وصورة الرايات الخفاقة المصطبغة حمرة، تكررت إلى درجة كبيرة جدا عند الشاعر.

ولم تكن الرايات المعطى الرمزي الوحيد الذي شكل دلالات الثورة والمقاومة، فهناك الحروف التي تلوّنت باللون الأحمر وتفجرت لهيبا ومقاومة، يقول مصورا دور البيان في المقاومة والثورة في قصيدته (الأحرف الحمر):<sup>(٢)</sup>

أيها الحاملون أحرفنا الحمر صلاها تشرد وسعير  
ما عليكم إذا مشيتم على الجمر قليلا إن اللهب طهور  
قد مشينا عليه دهرا وهذا الدم في الدروب شارة ونذير  
أنت كلمة (الحروف) على هيئة مجاز مرسل، فقد أراد الشاعر أن يصور أهمية الشعر، ودوره في الكفاح؛ لكنه لم يصرح بلفظ الشعر وإنما بجزء من مكوناته وهي الحروف، فأطلق الجزء وأراد الكل، فالعلاقة جزئية توحي بدور الشعر ضد المحتل، كما أنه ما زال يعمق من دلالة اللون الأحمر في الثورة والجهاد عن طريق الاستعارة الوصفية (أحرفنا الحمر) رغم أن الموصوف (الحروف) مرتبطة بالجانب النفسي والفكري عند المبدع، وهي دلالة شعور مرهف وإحساس رقيق، والشاعر يزيد من الشعور بأجواء القتل، والصراع، والموت من خلال مفردات تأخذ طابع الحمرة، والمعاناة: (الجمر - اللهب - الدم).

(١) عبد الباسط محمد الزيود، ظاهر محمد الزواهرة، دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب، ص ٥٩٣.

(٢) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٣٠٢.

ويكرر (الكرمي) هذه الصورة في أكثر من مكان على نحو (حمر القوافي - أحرفي الداميات - الحرف أحمر قاني - حروفي المخضبات)، إلا أنه قد يستعين بالتشبيه في رسم هذه الصورة بدل الاستعارة وبالألفاظ غير المباشرة للون الأحمر، على نحو قوله: (١)

المداد الكريم كالدم في الميدان حرا حربا على الأشرار

وتحريض الشاعر المستمر لأبناء وطنه بالثورة والمقاومة يقترن بإيمان يقيني بالانتصار والعودة إلى فلسطين، وفي هذه الصور يأتي الليل بدلالته على السواد رمزا للخوف من المجهول، وفي المقابل يأتي الصباح والفجر بدلالتهما على اللون الأبيض مع الإشراق والانبلاج رمزا للنصر، وتحقيق ما هو منتظر من المقاومة: (٢)

مهما ادلهم الليل معتكرا      فالفجر تطلعه لنا السحب  
قالوا بقايا الشعب ننثرها      وإذا البقايا أمة تثب  
ويقول في قصيدة أخرى: (٣)

ألا ثورة ملء الدنى عريبة تطهرنا بالنار نفسا ومولدا  
تقلبنا معتزة فوق جمرها ولن يخبو الجمر النليل ويخمدا  
إلى أن يغيب الليل أسود حالكا      ويغمرنا فجر الفتوح موردا  
وكثرة هذه الصور عند الكرمي تستدعي النظر إليها من زاوية أخرى، هي جدلية الحضور والغياب، حضور اللون الأبيض/النور، وغياب اللون الأسود / الليل، وهي جدلية تنطلق من حتمية وجودية يراها الشاعر وقرها باستمرار، فالظلام أو الليل لا بد أن يغيب لأنه يدل على الشر، وعدم الأمان، وفقدان الأمل،

(١) المرجع السابق، ص ٣١٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٢٦.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٥١.

## جمالية التكرار

أما الفجر أو الصباح فحضوره حضور للضوء والاستقرار، الاستقرار بشقيه النفسي والمكاني<sup>(١)</sup>، وقد جاء في المعجم الفلسفي " أن الحضور والغياب نوعان: حضور مادي، وحضور معنوي، أما المادي فهو وجود الشيء بالفعل في مكان معين، وأما الحضور المعنوي فهو الحضور الذهني، وهي أن تكون صورة الشيء موجودة في الذهن يدركها إدراكا مباشرا أو نظريا"<sup>(٢)</sup>، وهنا تكمن فاعلية الحضور إذ يكون الإنسان شاعرا بحضور الشيء وإن كان غائبا عنه.

ويتضح من النماذج السابقة أن إحساس الشاعر بالزمن يدور في دائرتين: الزمن الموضوعي الفيزيائي الذي يقاس بالساعات والأيام ويشترك فيه جميع البشر بوصفه مفردة من مفردات الطبيعة والكون، وهو زمن لا يحبه الشاعر لأنه يختزل كل الظروف التي تزيد من معاناة شعبه كالظلام والبرد في المخيمات، وهناك الزمن النفسي الذي يتلون بمشاعر الشاعر، وبتجربته الشخصية<sup>(٣)</sup>، ويحيل على كل دوال القهر، والظلم، وامتداد المعاناة.

والصورة الأخيرة من الصور المكررة في شعر الكرمي، هي صورة الحبيبة، وقد تكونت هذه الصورة وفق مدارين زمنيين: الأول قبل النكبة، والثاني بعد النكبة، وبينهما بون شاسع في التصور، والطريقة، والأداء.

أما صورة الحبيبة قبل النكبة فلم تخرج عما عرفناه من شعر الغزل العربي في المعنى والمفهوم والأداة، وبذلك لم تتجاوز التعبير المألوف والمتواضع عليه فلا يمكن وصفها بصفة " اللاعقلانية واللامألوف واللاعادي"<sup>(٤)</sup> وغيرها من صفات ومظاهر اللغة الانحرافية التي تمنح اللغة تفردا وخصوصيتها:<sup>(٥)</sup>

(١) جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، للكتاب، ص ١٦.

(٢) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج ١، ص ٤٧٨.

(٣) مكي نومان، الزمن في شعر خليل الحوي، ص ٢٤.

(٤) موسى رابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتحليلاتها، ص ٤٣.

(٥) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٧٠.



## د . نورة محمد البشري

تساءل كيف عرفت النسيب  
تعلّمته من شذا وجنتيك  
ومن مقلتيك قبست السنى  
ومن شفتيك سرقت العبير  
ومن صوتك الحلو لما سمعت  
هذا الوصف الحسى واستلهم التشبيهات المكرورة التقليدية، التي تستحضر  
روح القصيدة الغزلية القديمة كانت ظاهرة أسلوبية، تكررت على مستوى شعر  
(أبي سلمى) في هذه الفترة، فهذه الصفات قريبة، ومباشرة، وهي ترد دونما  
محاولة من الشاعر للابتكار أو الجدة، وحتى استلهامه للطبيعة هو استلهم حسى  
فقط لألوانها وصفاتها، كقوله: (١)

قدك الناشر الطيوب إذا مال وانثنى  
خفق القلب للعبير وللزهر والجنى  
أنت من ينثر النجوم على الدرب موهنا  
فتلاقت على الربيع قلوبا وأعيانا

أما صورته الغزلية بعد النكبة فقد اتخذت منحى آخر يتمحور حول الوطن،  
فهو يجمع فيها بين الحب والحنين إلى الأرض، لتتداخل صورة الحبيبة وصورة  
الوطن في رمزية موحية تختزل مظاهر المكان بكل جزئياته، مما يؤكد سيطرة  
صور الوطن على ذاته، ونرى في صورته الغزلية هذه محاولة كسر توقع  
القارئ وإدهاشه على نحو جميل، وهذا النوع من الصور الذي يولد اللامتظر  
واللامتوقع متكرر عند الكرمي، وتعيين مثل هذه الانحرافات والانزياحات

(١) المرجع السابق، ص ٨٣.

## جمالية التكرار

يصبح من أهم عناصر الدراسة الأسلوبية<sup>(١)</sup>، ومثال هذا النوع الغزلي من صورهِ قصيدته (فلسطينية):<sup>(٢)</sup>

سأل الفجر أين (خولة) فانهلت طيوب وتمتمت كيف تسأل  
هي في كل زهرة من بلادي عبق في صميمنا يتغلغل  
إنها من مروج (عكا) و(الرملة) و(اللد) نشوة تنتقل  
من كروم (الجليل) خمرية الأنداء نشوى ومن كروم (المجدل)  
عطرها منذ كان أنفاس (بيسان) ورغم الزمان لم تتبدل  
خطرت والشموخ من جبل (الجرمق) فيها ومن شعاف (القسطل)  
يتحدى جبينها مطلع الشمس فترنو إلى الجبين المفضل

الصورة الشعرية تنصهر فيها تجارب الشعراء، ومواقفهم بما تحمله من مؤشرات سياسية، وفكرية، وأيديولوجية، ونفسية، والنص السابق يكشف عن مرحلة عميقة من مراحل التحول النفسي والوطني عند الشاعر، فلم تعد صورهِ الغزلية هي تلك الصور الكلاسيكية في معانيها وألفاظها وتراكيبها، وإنما انتقل إلى طور جديد يمكن أن نسميه الكلاسيكية الجديدة أو الحديثة، وفيها يقترب من تخوم الرومانسيين، ولاسيما في نزوعه إلى الطبيعة واستلهامها على نحو مفاجئ وجديد، كما يتضح في نصه السابق، فالحببية تمثل فلسطين وفلسطين هي الحبيبة، وهو بهذا يجعل المشبه والمشبه به في مستوى واحد لا يمكن الفصل بينهما، وهذه العلاقة والرابطة بين الاثنين تتحول إلى رمز يشير إلى حالة نفسية يعيشها المبدع، وتفسير هذا الرمز يحيل إلى مجموعة الانزياحات الدلالية التي تقوم على الاستعارة بوصفها استبدالاً أو منافرة إسنادية، وعلى نحو المثال السابق الذي تتماهى فيه الحبيبة والوطن حد الامتزاج تأتي الصورة

(١) موسى رابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتحليلاتها، ص ٥٦.

(٢) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٢٩٣.

## د . نورة محمد البشري

الشعرية في قصيدته (أطياف)، لنجده يكرر الإجراء الأسلوبية ذاته الذي يعمد فيه إلى خرق الواقع اللغوي بغية تحقيق مفاجأة تجذب القارئ وتشده، يقول: (١)

أطل الفجر من عينيك ما أروعها طله  
أرى فيها خيال (اللد) و(الكرمل) و(الرملة)  
وموج الشاطئ الغربي في (عكا) أرى ظله  
أرى في أفقها وطني فأطبعه على قلبه  
لقد حملت لي العيون ما لم أستطع حمله

خرجت الحبيبة عن كونها امرأة عادية يعشقها الشاعر إلى وطن يعشقه الشاعر، والأمر ذاته ينطبق على فلسطين، فهي لم تعد ذلك المكان الجغرافي المحدود بأحيزة، وإنما تحول لامرأة فانتة، وبذلك هجرت الألفاظ دلالاتها المعجمية إلى دلالات رمزية إيحائية؛ لأن طبيعة الرمز طبيعة غنية مثيرة، والشاعر في صناعة هذه الصورة يكسر نمطية القانون اللغوي ليعمل على خلق واقع بديل يغنيه عن وطنه المسلوب.

وهكذا كان تكرار الصورة وسيلة لعدد من القضايا التي أراد الشاعر التأكيد عليها وإبرازها، مما أحال إلى عدد من الظواهر الأسلوبية التي برزت على سطح هذه الصور وشكلت المنجز الشعري عند (الكرمي).

\*\*

(١) عبد الكريم الكرمي، ديوان أبي سلمى، ص ٢٤٦-٢٤٧.

## جمالية التكرار

### الخاتمة والنتائج:

- ١- شكل التكرار ظاهرة أسلوبية واضحة في الشعر العربي قديمه وحديثه، واهتم الباحثون بها كونها بنية فنية لها طاقاتها الإيقاعية وآفاقها المعنوية، وقد أفرد لها العديد من النقاد والبلاغيين العرب القدامى والمحدثين مساحات واسعة في مؤلفاتهم، واشترطوا ألا يأتي التكرار حشوا وإنما لغاية دلالية أسلوبية.
- ٢- كانت البنية التكرارية من أكثر الظواهر الأسلوبية شيوعا عند (الكرمي)، هيأت للنص تماسكا وتلاحما وجاءت لخدمة رؤيته وإيصال رسالته للمتلقي، فاكتسب شعره طاقة تعبيرية وإيحائية ذات صلة بتجربته الشعرية، وكل هذا أضفى على الخطاب الشعري ملامح توكيدية ونغمات إيقاعية متباينة.
- ٣- أظهر التكرار عند (أبي سلمى) الفكرة المركزية للنص من خلال العنصر المكرر وهو ما يعرف بمفتاح النص، أو الجوهر الذي تدور حوله جميع العناصر اللغوية.
- ٤- استطاع الشاعر أن يستثمر طاقة بعض الأصوات لما تحمله من صفات إيقاعية ودلالية وما تضيفه من تلوّن موسيقي داخل النص، فغلب تكرار الأصوات المجهورة على المهموسة؛ لأن طبيعة التجربة التي يعيشها المبدع مما يستدعي الجلبة ورفع الصوت.
- ٥- أسهم التكرار اللفظي في تعميق الصناعة المعمارية للنص، وتوكيد ملامحه الدلالية، حيث شاعت ألفاظ بعينها تحمل دلالات المعاناة، والثورة، والحرية، كما ترددت بعض المظاهر المكانية والطبيعية ذات العلاقة بالوطن، إضافة إلى تردد ألفاظ غزلية ذات طبيعة رقيقة وشفافة.
- ٦- يعد تكرار العبارة مفتاحا لفهم المضمون العام للنص، إضافة إلى ما يحققه من توازن عاطفي وبناء نغمي إيقاعي، إلا أن هذا النوع من التكرار كان

أقل الأنواع ورودا عند الشاعر، كما ندر تكرار البيت والمقطع؛ لأن قصائد (الكرمي) تقدم في غالبيتها فكرة واحدة مما يصعب تقطيعه بفواصل متكررة، واختلفت أنماط تكرار العبارة ما بين التام والجزئي ولكل دوره ووظائفه النصية والدلالية، إلا أن التام كان الأكثر شيوعا عنده.

٧- اعتمد (الكرمي) في رسم صورته الشعرية على مخزونه التراثي، وفي أحيان أخرى على ذائقته التخيلية التي شكلت رافدا من روافد إثراء الصورة المكررة، وكانت أهم العناصر المشكلة لهذه الصورة التشبيه والاستعارة والمجاز، غير أن الاستعارة حققت تفوقا على ما عداها، رغبة من الشاعر في تجاوز نمطية اللغة وكسر المؤلف منها.

٨- كانت إشكالية التشريد والغربة عن الوطن عند الشاعر من أهم البواعث لتكرار بعض الألفاظ والعبارات، والصور، فكان لذلك دور جمالي على مستوى الشكل، ووظيفي على مستوى الدلالة، فتجلى التكرار طاقة انفعالية وقوة عاطفية، حققت التماسك النصي وأثرت الإيقاع الداخلي للقصيدة.

\* \*

المصادر والمراجع

١. أحمد طاهر حسنين، المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، مجلة فصول، مج ٢، ع ٢٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣م.
٢. الأساليب الإنشائية في النحو العربي، محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٥، ٢٠٠١م.
٣. الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، سعد مصلوح، عالم الكتب، ط ٣، ١٩٩٢م.
٤. الأسلوبية مدخل نظري دراسة تطبيقية، فتح الله أحمد سليمان، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٤م.
٥. الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، موسى ربابعة، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد، ط ١، ٢٠٠٣م.
٦. الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط ٣، د.ت.
٧. الأسلوبية والتحليل الأدبي، فرحان بدري الحربي، الرضوان للتوزيع والنشر، عمان، ط ١، ٢٠١٦م.
٨. الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط ٢، ١٩٩٤م.
٩. الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ٥، ١٩٧٥م.
١٠. البديع والتوازي، عبد الواحد حسن الشيخ، مطابع المعمورة، القاهرة، ط ١، ١٩٩٩م.
١١. البلاغة العربية (قراءة أخرى)، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية، لبنان، ط ٢، ٢٠٠٧م.

د . نورة محمد البشري

١٢. البلاغة فنونها وأفنانها، فضل حسن عباس، دار الفرقان، إربد، ط٤، ١٩٩٧م.
١٣. البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنريش بليت، ترجمة: محمد العمري، د.ط، مكتبة أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، ١٩٩٩م.
١٤. البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م.
١٥. بناء الأسلوب في شعر الحداثة - التكوين البديعي، محمد عبد المطلب، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.
١٦. البنى الأسلوبية في النص الشعري، راشد الحسيني، دار الحكمة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤م.
١٧. بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، د.ط، د.ت.
١٨. البيان والتبيين، أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، ج١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ١٩٨٥م.
١٩. تحليل النص الشعري بنية القصيدة، يوري لوتمان، ترجمة: محمد أحمد فتوح، د.ط، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.
٢٠. التشكيل التكراري في العصر الجاهلي، أحمد بن عبد الرحمن الذنيبات، أطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة، الكرك، ٢٠٠٥م، (نسخة إلكترونية) تاريخ المشاهدة: ٢٠١٩/٣/٣م، على الرابط  
<http://mohamedrabeea.net/library/pdf/٢٣eca٦٢٨-٧٣c٨-٤٧dd-a١٩d-٠٨١٥e٠٨٠٩٥٦٢.pdf>
٢١. التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، عدنان حسين قاسم، دار العربية للنشر والتوزيع، مدينة نصر، ط١، د.ت.

## جمالية التكرار

٢٢. التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت.
٢٣. التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، موسى ربابعة، سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة مؤتة، مج ٥، ع ١٤.
٢٤. التكرار في شعر العصر العباسي الأول، خالد البداينة، وزارة الثقافة، عمان، د.ط، ٢٠١٤م.
٢٥. التكرار في شعر محمود درويش، فهد عاشور، المؤسسة العربية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٤م.
٢٦. التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة نشيد الحياة للشابي دراسة أسلوبية إحصائية، أحمد علي محمد، مجلة جامعة دمشق، مج ٢٦، ع ١ و ٢، ٢٠١٠م.
٢٧. التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين السيد، عالم الكتب، بيروت، ط ٢، ١٩٨٦م.
٢٨. جماليات التكرار في شعر امرئ القيس، محمد العفيفي، الانتشار العربي، بيروت، ط ١، ٢٠١٣م.
٢٩. حروف المعاني دراسة لغوية نحوية (نماذج تطبيقية مختارة)، فريدة مكاوي وكريمة لعروسي، رسالة ماجستير، جامعة الجبلاني بو نعامة، الجزائر، نسخة إلكترونية على الرابط

<http://dspace.univ->

km.dz/xmlui/bitstream/handle/١٢٣٤٥٦٧٨٩/١١١٢/%D٨%AD%D٨%B١%D٩%٨٨%D٩%٨١%٢٠%D٨%A٧%D٩%٨٤%D٩%٨٥%D٨%B٩%D٨%A٧%D٩%٨٦%D٩%٨٨%٢٠%D٨%AF%D٨%B١%D٨%A٧%D٨%B٣%D٨%A٩%٢٠%D٩%٨٤%D٨%BA%D٩%٨٨%D٩%٨٨%D٨%A٩.pdf?sequence=١&isAllowed=y



د. نورة محمد البشري

٣٠. حروف المعاني دراسة وصفية تحليلية -تطبيقا على المعلقات السبع، إبراهيم الصالح إسماعيل، أطروحة دكتوراه، جامعة أم درمان الإسلامية، معهد بحوث دراسات العالم الإسلامي، ٢٠١٣م (نسخة إلكترونية) تاريخ المشاهدة ٢٠١٩/٣/٥م، على الرابط  
<http://mohamedrabeea.net/library/pdf/982cc3d7-c151-4aa2-987a-7b6fda0c8523.pdf>
٣١. خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، ١٩٩٦م.
٣٢. الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، د.ط، د.ت.
٣٣. دراسات في علم اللغة، كمال بشر، دار غريب، القاهرة، د.ط، ١٩٩٨م.
٣٤. دراسة أسلوبية في شعر عمر بن أبي ربيعة، ممدوح الرمالي، دار حورس الدولية، الاسكندرية، ط١، ٢٠١٣م.
٣٥. دلائل الشعر، مايكل ريفاتير، ترجمة: محمد معتصم، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧م.
٣٦. ديوان أبي سلمى، عبد الكريم الكرمي، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٩م.
٣٧. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، د.ط، ١٩٧٧م.
٣٨. سامية راجح، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري (مفاتيح ومداخل أساسية)، مجلة الأثر، ع١٣، الجزائر، مارس ٢٠١٢م.
٣٩. سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: حسن هندأوي، دار القلم، دمشق، ط٢، ١٩٩٣م.

## جمالية التكرار

٤٠. شرح الملوكي في التصريف، ابن يعيش، تحقيق: فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، حلب، ط١، ١٩٧٣م.
٤١. شعرية النص عند الجواهري، علي عزيز صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠١١م.
٤٢. الصاحبى في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، أبو الحسن أحمد بن فارس، علق عليه: أحمد حسن بسج، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م.
٤٣. الصورة الشعرية دار الفكر، صبحي البستاني، بيروت، ط١، ١٩٨٦م.
٤٤. الصورة الشعرية عند عز الدين المهيوبي (دراسة أسلوبية)، عبد الرزاق بلغيث، رسالة ماجستير، جامعة بو زريعة، الجزائر، نسخة إلكترونية، تاريخ المشاهدة ٢٠١٩/٣/٣م، على الرابط  
<http://mohamedrabeea.net/library/pdf/b956c18-57aa-4688-b3df-1f8f2a25233c.pdf>
٤٥. الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.
٤٦. ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م، د. ط، (نسخة إلكترونية) تاريخ المشاهدة ٢٠١٩/٢/٢م، على الرابط  
<file:///C:/Users/Hp/Downloads/ظواهر%20أسلوبية%20في%20شعر%20بدوي%20الجبل.pdf>
٤٧. عبد الباسط محمد الزيود، والزواهرة، ظاهر محمد، دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، م ٤١، ع ٢٤، ٢٠١٤م.

د . نورة محمد البشري

٤٨. عبد القادر الرباعي، تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم، مجلة فصول، مج ٥٤، ع ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.
٤٩. عبد القادر علي رزوقي، التكرار ودينامية المعنى في الخطاب الشعري نماذج من شعر بلقاسم حماد، مجلة الأثر، الجزائر، ع ٢٥، ٢٠١٦م.
٥٠. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط ١، ١٩٩٨م.
٥١. علم اللغة العام، كمال بشر، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ١٩٧٠م، ص ٢٠١.
٥٢. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط ٥، ١٩٨١م (نسخة إلكترونية) المكتبة الشاملة على الرابط [shamela.ws/browse.php/book-10909#page-389](http://shamela.ws/browse.php/book-10909#page-389)
٥٣. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، ط ٣، ١٩٦٧م.
٥٤. قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي، مبارك حنو، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٨م.
٥٥. القول الشعري (منظورات معاصرة)، رجاء عيد، مؤسسة المعارف، الإسكندرية، ط ١، ١٩٩٥م.
٥٦. لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضر الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط ١، ١٩٨٢م.
٥٧. اللغة والإبداع (مبادئ علم الأسلوب العربي)، شكري محمد عياد، إنترناشيونال، مصر، ط ١، ١٩٨٢م.
٥٨. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، تعليق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت.

## جمالية التكرار

٥٩. محمد عيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، مج ١٩، ع (٢+١)، ٢٠٠٣م.
٦٠. مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، فاضل تامر، ط١، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
٦١. مدخل إلى علم الأسلوب، شكري محمد عياد، المشروع للطباعة والتكسير، ط١، ١٩٩٢م.
٦٢. المرشد لفهم أشعار العرب، عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، د.ط، د.ت.
٦٣. المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، إبراهيم جابر علي، دار العلم والإيمان، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.
٦٤. مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، شكري الطوانسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
٦٥. مصطفى صالح علي، أسلوب التكرار في شعر نزار، مجلة الأنبار للغات والآداب، العراق، ع ٣، ٢٠١٠م.
٦٦. معجم التعريفات، علي بن محمد الجرجاني، تحقيق: محمد صديق المشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، د.ط، د.ت.
٦٧. المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، ١٩٨٢م.
٦٨. معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، كامل المهندس ومجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
٦٩. مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، جلال جميل محمد، مراجعة: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، ٢٠٠٢م.

د . نورة محمد البشري

٧٠. مقدمة الشعر العربي، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م.
٧١. مكي نومان، الزمن في شعر خليل الحاوي، مجلة الأقلام، ع٥،  
دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.
٧٢. من بلاغة القران، أحمد محمد بدوي، نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت.
٧٣. موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢،  
١٩٥٢م.

\* \* \*