IUG Journal of Humanities Research
Peer-reviewed Journal of Islamic University-Gaza
E-ISSN: 2410-3179
P-ISSN: 2410-3160
IUGJEPS
Vol 31, No 1, 2023, pp 81 - 107

Received on (14-08-2022) Accepted on (18-10-2022)
https://doi.org/10.33976/IUGJHR.31.1/2023/5

The semantic aspects of Nizar Qabbani's poetry's rhythm of repetition Utilizing "Nizari Variations on the Theme of Love" as a model

Ibtisam H. Jamil[*1]
Department of Basic Sciences- Arts- Philadelphia University- Jordan[*2]
[*]Corresponding Author: ijamil@philadelphia.edu.jo

Abstract:
The aim of this research is to study the repetition rhythm used in Nizar Qabbani's poetry in his poetical works "Nizari Variations on the Theme of Love". This form of rhythm is investigated at the sound, constructive, and structural levels as an attempt to determine how this type of rhythm affected the development of various poetic semantics in Nizar's poetical works, which were written between 1995 and 1996 during the poet's illness, which lasted until his death in 1998. The study is divided into two parts: the first part investigates the concept of poetic rhythm in general and Nizar's poetical works "Nizari Variations" in particular. The second part focused on the construction of the rhythm of repetition in Nizar's poetry which often follows two poetic lines that are concerned with women and love, political fall and defeatism. Sound intensity of several words that are frequently repeated in some poetic passages is measured using Praat application. This measurement is linked to the words' rhythmic significance in the context of the text. The findings indicate that the poet used repetition in a notable presence of sound, structure, and construction to focus on particular semantic aspects that increase the relevance of the two issues mentioned.
Keywords: rhythmic repetition, sound level, structural level, semantics, sound intensity.

إيقاع التكرار في شعر نزار قباني وأبعاده الدلالية
ديوان " تنويعات نزارية على مقام العشق " أنموذجًا"

د. ابتسام حسين جميل[1]
قسم العلوم الأساسية الإنسانية - الآداب- جامعة فيلادلفيا - الأردن[1]

الملخص:
يعنى هذا البحث بدراسة بنية إيقاع التكرار في شعر نزار قباني من خلال ديوان "تنويعات نزارية على مقام العشق"، وقد دُرس هذا الشكل من أشكال الإيقاع على المستوى الصوتي والبنائي والتركيبي في محاولة لتتبع أثره في تكوين الدلالات الشعرية المتنوعة في ديوان كُتب في عام (1995- 1996) وهي فترة المرض الذي أخذ يحاصر الشاعر حتى أدى إلى وفاته في عام (1998). قسمت الدراسة إلى مبحثين: تناول أولهما مفهوم الإيقاع الشعري عامة وعند نزار خاصة من خلال ديوانه التنويعات، وتوقف الثاني عند بنية إيقاع التكرار في الديوان من خلال قضيتين محوريتين، هما: المرأة والعشق، والسقوط السياسي والانهزامية، وهما الخطان الشعريان اللذان يسير عليهما شعر نزار عموما. وقد تمت الإفادة من برنامج Praat في بعض المحطات لقياس الشدة الصوتية Intensity لعدد من الكلمات التي تكررت بكثافة في بعض المقاطع الشعرية وربط ذلك بالدلالة الإيقاعية لها في سياقها النصي، وخلص البحث إلى أن الشاعر قد وظف تقنية التكرار بحضور لافت صوتا وبناء وتركيبا للتركيز على بؤر دلالية محددة تعزز دلالة القضيتين المذكورتين.
كلمات مفتاحية: إيقاع التكرار، المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، الدلالة، الشدة الصوتية.

المقدمة:

يعد إيقاع التكرار من المفاتيح الشعرية التي يعتمدها الشاعر في تكوين الطاقة البنائية والدلالية والجمالية في النص الشعري، فبدوران الشاعر في فلك أصوات أو مفردات أو تراكيب محددة وثباته عليها، أو على حقلها الدلالي، على امتداد النص أو على امتداد النصوص، يؤسس بهذا لشيفرات دلالية مفتوحة التأويل من خلال شبكة العلاقات الامتدادية التي ينظمها في النص فتكون هي المحور الذي يُحدِث التجاوب الموسيقي والدلالي ويسهم في ربط مفاصل النص ومضامينه.

ومن هذا المنطلق جاءت هذه الدراسة موسومة بـ " إيقاع التكرار في شعر نزار قباني وأبعاده الدلالية" من خلال ديوان "تنويعات نزارية على مقام العشق" لتقف على البعد الموسيقي والدلالي لإيقاع التكرار و التجليات الجمالية التي تركها في عمق النص باعتبار هذه التقنية من أهم التقنيات التي لا يستغني عنها شعراء الحداثة في تشكيل هندسية النص ومدلولاته. وحاولت من خلال هذه الدراسة النظر في آليات توظيف نزار لتقنية التكرار لإفراغ مداليل متنوعة تغذي قضيتين مركزيتين هما "المرأة والعشق" و "السقوط العربي والانهزامية".

اتبعت الدراسة الإجراءات المستندة إلى استقراء الديوان باعتماد المنهج الوصفي التحليلي، وقُسمت إلى مقدمة استهلالية حول الموضوع، يتلوها بيان لمفهوم الإيقاع الشعري عامة ثم مفهومه عند نزار قباني خاصة من خلال الديوان المدروس ثم بيان موجز لمفهوم التكرار وأثره في معمارية النص الشعري، وكان هذا موضوع المبحث الأول، أما المبحث الثاني فوقف على تجليات إيقاع التكرار الصوتي والبنائي والتركيبي في الديوان من خلال القضيتين سابقتي الذكر، وأعقب ذلك ببيان لبعض الألفاظ التي تكرر حضورها بشكل لافت على امتداد الديوان من نحو ألفاظ الشتاء والبرودة وتكرار النفي وتكرار لفظة التكرار، تلاه خاتمة أبرزت أهم نتائج الدراسة.

وهناك غير دراسة وقفت على إيقاع التكرار في شعر نزار قباني من نحو: "أسلوب التكرار في شعر نزار قباني" لمصطفى صالح علي (2010)[1]، وبحث فيها التكرار من خلال الأعمال الشعرية الكاملة لنزار قباني، و"حداثة التكرار ودلالته في القصائد الممنوعة لنزار قباني" لنبيلة تاوريريت (2012)[2]، و " ظاهرة التكرار في قصيدة يا تلاميذ غزة علمونا لنزار قباني" لصالح لحلوحي (2016)[3] و " جماليات التكرار في بنية التوازي وأثرها الإيقاعي في شعر نزار قباني" لفاطمة جاسم أبو رغيف (2017) [4] و " ظاهرة التكرار في ديوان لا غالب إلا الحب لنزار قباني" لأسماء الزريقات (2020) [5] وهي دراسات كما يتضح قد أجريت على ديوان محدد أو على مجموعة قصائد أو على الأعمال الشعرية الكاملة، ولم أعثر على من وقف على تجليات تقنية إيقاع التكرار في ديوان " **تنويعات نزارية على مقام العشق**" ولأجل هذا أُفرِدتْ هذه الدراسة لتسلط الضوء على هذه التقنية في الديوان بصورة خاصة، ومما ينماز به هذا الديوان أنه كتب في الفترة 1995 – 1996 وهي فترة المرض الذي حاصر الشاعر ومكث بسببه للعلاج في لندن حتى توفي في عام 1998، وبرز أثر المرض والعمر جليا في مضامين القصائد حيث أعلن في ختامها انتهاء العصر النزاري، وإغلاق ملفات قضية المرأة، كذلك أودع فيه نزار قصيدتين تُعدّان من أهم القصائد السياسية التي تصف انهزامية الأنظمة العربية وسقوطها عقب توقيع اتفاقية أوسلو وجعلَهُما في ختام الديوان.

(1) علي، مصطفى صالح. (2010). أسلوب التكرار في شعر نزار قباني. مجلة جامعة الإنبار للغات والآداب، ع 3، (ص192 – 220).

(2) تاوريريت، نبيلة. (2012).حداثة التكرار ودلالته في القصائد الممنوعة لنزار قباني، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ع4، (ص29 – 44).

(3) لحلوحي، صالح. (2016). ظاهرة التكرار في قصيدة يا تلاميذ غزة علمونا لنزار قباني، مجلة دراسات عربية، مركز الدراسات العربية والإفريقية، نيودلهي، ع3، (ص103– 116).

(4) أبو رغيف، فاطمة جاسم. (2017). جماليات التكرار في بنية التوازي وأثرها الإيقاعي في شعر نزار قباني، مجلة الأطروحة للعلوم الإنسانية، دار الأطروحة للنشر العلمي، ع6، س 2 ، (ص 21 – 35).

(5) الزريقات، أسماء محمد ذياب. (2020). ظاهرة التكرار في ديوان لا غالب إلا الحب لنزار قباني، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مجلد 80،ج2 ، (ص79– 113).

كما أنني لم أجد في الدراسات السابقة من استخدم برنامج برات Praat[6] للوقوف على الخصائص الفيزيائية للأصوات، وقد استخدمته هنا لقياس الشدة الصوتية Intensity لبعض الكلمات و الجمل الشعرية التي كانت بمثابة كود إيقاعي أفرغ من خلالها الشاعر دلالات نصية متنامية، وعلى الرغم من محدودية استخدام الباحثة للتحليل الفيزيائي للصوت – إذ إنه لم يكن غاية مركزية في الدراسة – إلا أنه استُند إليه في بعض المحطات لإظهار جانب من الخاصية الصوتية التي تميزت بالتكرار وأثرها في المعاني المتنوعة. وقد سُجلت العينات الصوتية للكلمات المدروسة في غرفة معزولة عبر ميكريفون عالي الحساسية وضع على مسافة 20سم أمام ثلاثة مشاركين ذكور[7]، وضبط عمود التردد عند القيمة 5000 HZ لإظهار الشدة الصوتية الخاصة بالصوت أو بالكلمة أو بالجملة الشعرية المدروسة بشكل واضح.

وتكمن أهمية الدراسة ومشكلتها في محاولتها –أولا– تتبع دلالة الإيقاع بمفهومه الخاص كما تجلى في ديوان التنويعات؛ إذ كان له معناه الخاص عند قباني من خلال عدد من المقاطع الشعرية، كما تكمن أهميتها – ثانيا– في استقصائها للأصوات والأبنية والتراكيب التي تكررت بصورة ملحوظة وبيان موسيقاها الإيقاعية وتجلياتها الدلالية في قضيَّتَي "المرأة والعشق" و " السقوط السياسي والانهزامية"، وما ميز موضوع المرأة هنا ذلك التأرجح الذي ظهر جليا بين توقد إحساس الشاعر تجاهها حينا وإغلاقه ملف قضيتها وانسحابه من مسرحها حينا آخر بسبب تقدم العمر ومحاصرة المرض، وهو الأمر الذي يدور في فلكه ديوان "تنويعات نزارية على مقام العشق" الذي سُطِّرت قصائده في فترة مرض الشاعر ومن ثم وفاته في عام 1998.

المبحث الأول: حول مفهوم الإيقاع الشعري والتكرار:

حول مفهوم الإيقاع الشعري:

الإيقاع الشـــعري حركة داخلية تحمل تجليات الحالة الشـــعورية في أعماق الشـــاعر و"هو الذي ينظم هذا الفيض من الأصـــوات والمعاني، ويســـتطيع أن يعطي النص الشـــعري معنى مختلفاً عن المعنى الذي يلقاه في النثر، معنى أكثر كثافة، وأكثر عمقاً، وأكثر إمتاعاً ، وأكثر كشـــفاً عن الأعماق البعيدة للإنســـان"[8]، وهو لا ينمو –كما يرى أدونيس – في " المظاهر الخارجية للنغم، والقافية، والجناس، وتزاوج الحروف وتنافرها، هذه كلها مظاهر وحالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة، إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، وبين الإنسان والحياة[9].

ولتعلق الإيقاع بالحالة النفسية عند الشاعر فقد اتسم بالتغير والتنوع وفق الحالة النفسية وبحسب التجربة الشعرية التي تمخض عنها بناء النص، كما أنه يرسم نغم القصيدة وإحساسها ويحضر – كما يرى قباني– "قبل حضور الكلمات، وهو من حيث التوقيت متقدم زمنيا، إنه الملك الذى يمشى أولا ومن ورائه تمشى اللغة كوصيفة ثانية، فالقصيدة تبدأ بهذيان موسيقى بغمغمة بكلام لا كلام له، ثم تأتى اللغة لتنظم هذا الهذيان وتحتويه وتحبسه فى داخل زجاجة المفردات"[10]. كما أن للإيقاع دورا مركزيا في اختيار كلمات القصيدة، ويتحقق معه عنصر تماسك ألفاظها وتكثيفها، وهو الخط الهندسي الذي ترتسم عنده الدلالات النصية وتتكشف، وهو المنحنى الذي ينسج الحركة الداخلية لأبعاد الكلمة والجملة الشعرية، يقول قباني: "الإيقاع سطح ممغنط تنجذب إليه الكلمات بصورة

(6) Boersma P, Weenink D.(2010). *Praat: Doing phonetics by computer (Version 5.1.2.9) [Computer software]* , Retrieved from http://www.praat.org/ يستخدم هذا البرنامج لتحليل الأصوات فيزيائيا والوقوف على خصائصها من نحو التردد والشدة والزمن والدرجة الصوتية وغير ذلك.

(7) المشاركون هم طلبة من جامعة فيلادلفيا أعمارهم بين 20 – 21، وهم من بيئة المدينة ويتمتعون بسلامة مخارج الحروف وطُلب منهم أن يلقوا الجمل الشعرية المدروسة ضمن سياقها بإيقاعية تعبيرية تجسد فهمهم كمتلقين لمضمون النص. وفي بعض الأحيان – خاصة في القصائد السياسية– كان يعتمد على صوت الشاعر نزار من خلال تسجيلات قصائده على الشابكة.

(8) بدر، عادل. الإيقاع: بنية الاختلاف بين النظام واللانظام، (ص3).

(9) إسبر، علي أحمد سعيد (أدونيس). مقدمة للشعر العربي، (ص 94).

(10) قباني، نزار. عن الشعر والجنس والثورة (الأعمال النثرية الكاملة)، (ص 491).

جبرية، كما تنجذب برادة الحديد إلى المغناطيس، وهو بؤرة العدسة حيث يتجمع الضوء ويتكثف وهو المركز الهندسي لدائرة القصيدة، والإيقاع هو نفسه بعد وحركة، والموسيقى إشارات ملتحمة بالزمان والمكان، فالحروف الصوتية برية شاسعة تتيح للشاعر أن يركض فوقها بحرية واسترسال، وتصميمها بشكل انسيابي يسمح لها بأن تتخطى الحواجز، في حين أن الحروف الصامتة، بحكم تكوينها، محكوم عليها بالانغلاق والسكونية."[11].

وعليه، فالإيقاع – عند قباني – يشكل أرضية القصيدة وفضاءها الكلي وبه تنعقد الألفاظ الشعرية وتنتظم؛ وهو الذي يجمع مفاصل النص ويؤلف بينها لتخرج في قالب متماسك منجذب الوحدات، ومن هنا، فهو يعكس دلالات الكلمات وإيحاءاتها ضمن السياق الشعري، وهو أيضا يشكل جانب الحركة في النص المعبر عن انفعالات الشاعر النفسية والذهنية، إذ نشعر بتسارع الإيقاع وتدافعه عند تعبير الشاعر عن فرحه أو حماسه أو توتره أو رفضه، وتتباطأ حركتنا المنفعلة مع النص وتهبط عند تعبيره عن حالة حزن أو ألم أو شكوى، أو غير ذلك، وتأتي الأصوات التي يبنى منها إيقاع القصيدة – كما صنفها قباني– على نوعين؛ منها الغنائي المسترسل – ويمثلها الصوائت وبعض من الصوامت الرنانة مثل الميم والنون – التي تفسح المجال للشاعر أن يتحرك بحرية وانسيابية، ومنها المنغلق السكوني – ويمثلها الصوامت عموما من نحو الوقفيات والاحتكاكيات[12]– الذي يحد من امتداد النفس واسترسال غنائية الصوت؛ والتوزيع الموسيقي بين هذه وتلك هو الذي يولد حركة الإيقاع في النص. فالصوائت– كما يشير سلوم– "عنصر مهم في جماليات التشكيل الصوتي، حيث توضح التأليف اللحني للشعر، ومن خلالها ندرك القيمة الموسيقية للشعر ونشاطه الإيقاعي، وهذا يتحدد من خلال النغمة المميزة لكل صوت، وغنى الأصوات بالنغمات الثانوية، والإحساس الحركي المصاحب للنطق بالصوت، وأهمية هذا الجانب، تتأتى من غموضها ورمزيتها، والصوائت لها دلالة في خلق نشاط موسيقي معين "[13]، كما أن المراوحة بين الصوائت القصيرة والطويلة بنسب هندسية معينة تكثف حضور دلالات معينة دون أخرى على مستوى المقطع الشعري و النص بأكمله، وكذلك كثافة استخدام الشاعر لأصوات دون أخرى يعمق أحاسيس معينة تبرز رؤية الشاعر وتوجُّه النص.

حول مفهوم الإيقاع في ديوان "تنويعات نزارية على مقام العشق"

استخدم قباني مفردة " إيقاع " في سياقات متنوعة من ديوانه وكانت تبرز جانبا – مباشرا أو غير مباشر– من رؤيته لمفهومه ووظيفته الشعرية، ومن ذلك:

- لغتي ... هي فضيحتك الجميلة ...
  فإلى أين تهربين.
  من إيقاع حروفي
  وسلطة قصائدي ؟؟ ... [14]
- لغتي أنت ... التي شكلتها
  لغة أسبح في إيقاعها.
  مثلما الأسماك في نهر الفرات ... [15]

(11) المرجع نفسه، (ص 491–492)

(12)سلوم، تامر. نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، (ص51). الصوامت الاحتكاكية هي التي يقترب فيها العضوان الناطقان اقترابا شديدا فيولد تيار الهواء عند مروره من موضع النطق احتكاكا أو حفيفا وذلك من نحو الفاء والشين والسين والثاء وغيرها، أما الصوامت الوقفية فهي التي يحدث عند إنتاجها غلقا تاما في موضع النطق ثم تسريح مفاجئ للعضوين الناطقين فيحدث ما يشبه الانفجار مثل القاف والكاف والباء والتاء وغيرها.

(13)المرجع نفسه، (ص51).

(14) قباني، نزار. تنويعات نزارية على مقام العشق، (ص136).

(15) المرجع نفسه، (ص56).

- ما الذي ينتابني في هذه الأيام، يا سيدتي؟

كل ما أقرؤه يصبح أخضر..
كل ما أكتبه يصبح أخضر..
لغتي خضراء..
والأسماك..
والأفعال..
والهمزات..
والفتحات..
والضمات..
والإيقاع الأخضر..

وعروض الشعر الأخضر.. (16)

- لم أكن أومن بالفوضى والارتجال

لا في الحب .. ولا في الشعر..
كنت أبحث دائمًا
عن لغة جديدة تنبهرين بإيقاعاتها (17)

- لن تفلتي أبدا من بين أصابعي

ففي كل لحظة، أنا قادر على استحضارك
وفي كل لحظة ...
أنا قادر على تدويخك بإيقاع قصائدي(18)

يمكن أن يُلمَح من المقاطع الشعرية السابقة مفاهيم متنوعة للإيقاع تتوضح على النحو الآتي:

- المقطع الأول: الإيقاع هو سلطة القصيدة، وبه يتم التأثير على المتلقي، فيبقى أسير النغم والشحنات الانفعالية المنسابة في نسيج النص، وهو الذي يشحن اللغة بطاقة آسرة تحاصر المتلقي فلا يتمكن من الانفكاك عن النص.
- المقطع الثاني: الإيقاع هو مركز الحركة في القصيدة، وأصل انسيابيتها وتنوعها وهو الفضاء الذي يشكل دلالة اللغة فيها.
- المقطع الثالث: الإيقاع هو موطن الحياة في القصيدة، وهو نقطة التحول التي تتغير عندها الدلالات فتضفي على النص بعدا مفعما بطاقة الوجود وتجديد التكوين، والإيقاع كما اللغة والعروض يتحول ويتغير وفقا للحالة الشعرية التي تسكن الشاعر، وتتجلى كل مواطن الحياة في رمزية اللون الأخضر الذي جُعِل لازمة لونية تقترن بالأشياء كلها وهو رمز الولادة والانبعاث والتجدد، يقول قباني " يوم ولدتُ.. كانت الأرض هي الأخرى في حالة ولادة.. وكان الربيع يستعد لفتح حقائبه الخضراء... هل كانت مصادفة يا ترى أن تكون ولادتي في الفصل الذي تثور فيه الأرض على نفسها، وترمي فيه الأشجار كل أثوابها القديمة؟ أم كان مكتوبا عليّ أن أكون كشهر آذار، شهر التغير والتحولات... كل الذي أعرفه أنني

(16) قباني، نزار. تنويعات نزارية على مقام العشق، (ص38) .
(17) المرجع نفسه، (ص 90).
(18) المرجع نفسه، (ص203).

يوم ولدت، كانت الطبيعة تنفذ انقلابها على الشتاء، وتطلب من الحقول والحشائش والأزهار والعصافير أن تؤيدها في انقلابها.. على روتين الأرض"[19] ، وعليه فإن إسناد اللون الأخضر لمصطلح الإيقاع له مفهومه الخاص عند قباني، لأنه يكسبه قيمة ولادة النص وإحيائه وكسر رتابته وتغير المعاني فيه وتحولها بما يتناسب وخطه الدلالي.

- المقطع الرابع: الإيقاع هو موقع الانبهار والجذب في القصيدة، وكلما تمكن الشاعر من إحداث التجديد فيه وفي اللغة الشعرية – بالابتعاد عن الارتجال والفوضى – حقق التأثير المطلوب وانزاح عن المألوف في تكوين النص.
- المقطع الخامس: الإيقاع هو سر الانسجام والاندماج في النص الشعري، فإذا نجح الشاعر في بنائه، استطاع إدخال المتلقي إلى عالمه الشعري، فيأسره ويعيش فيه، يحزن لحزنه، ويفرح لفرحه، ويتوتر معه، فيعيش بذلك تفاصيل المشاهد والصور والمعاني الدقيقة لنصه. وعليه، فإن النص عبارة عن تسجيل متزامن للحركة النفسية عند الشاعر. وهذا ما يسمى بـــ " النفس الشعري"، الذي يدل على جانب من حقيقة الشعر وماهيته، فالنفس يتغير بين الهدوء والقوة، والرضا والسخط، والحزن والفرح... وعليه تتغير حركته بين اللين والشدة، والانسياب والتحدر، تبعا للحالة، وهذا يؤثر في إيقاع الشعر وأوزانه[20].

حول مفهوم التكرار:

يعد التكرار واحدا من العناصر المولدة لإيقاع النص والمؤسس لشعريته، ويسهم بالإضافة إلى عناصر لغوية أخرى في بناء إيقاعه الداخلي، ذلك الإيقاع الذي يرتبط – كما ينص صلاح فضل– بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري[21] لما يشكله من شيفرة فنية تكشف عن الكثير من الجوانب الموسيقية والنفسية والدلالية التي تتملك الشاعر لحظة ولادة عمله الشعري، "فالشاعر من خلال تكرار بعض الكلمات والحروف والمقاطع والجمل، يمد روابطه الأسلوبية لتضم جميع عناصر العمل الأدبي الذي يقدمه، ليصل ذروته في ذلك إلى ربط المتضافرات فيه ربطاً فنياً موحيا، منطلقا من الجانب الشعوري، ومجسدا في الوقت نفسه الحالة النفسية التي هو عليها"[22]، فإلحاح لفظة أو تركيب أو تكوين ما على ذهن الشاعر " يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة عليه فيضيئها"[23] فتكون هي الدينامو المحرك لمفاصل النص والكاشف عن أبعاده المتعالقة والمؤسس لمعماريته وتكاد تكون هذه من أهم وظائف التكرار بالإضافة إلى الوظيفة الموسيقية التي تعزز النغم الشعري وتضفي تماسكا بين أجزاء القصيدة.

ونلاحظ أن " قباني" قد اتخذ من التكرار أسلوبا لا ينهض بالقيمة الجمالية للعمل الإبداعي الشعري فقط، وإنما يمثل أهم التقنيات التي أفرغ من خلالها المدلولات النصية، فأصبحت بذلك البؤرة التي تتشكل منها الصورة، ويتحرك بها الموقف الشعري بحيث خلق بنية إيقاعية داخلية شحنت لغة النص وجعلته أكثر عمقاً وأبعد تأثيرًا، وكانت هذه التقنية مفتاحا "لسر نجاح الكثير من شعراء الحداثة لا سيما نزار قباني"[24]، ونقف تاليا عند بيان ذلك من خلال ديوان "تنويعات نزارية على مقام العشق".

المبحث الثاني:

إيقاع التكرار في ديوان "تنويعات نزارية على مقام العشق"

(19) قباني، نزار. قصتي مع الشعر، (ص26). وينظر في دلالة اللون الأخضر في: دياب، محمد حافظ . جماليات اللون في القصيدة العربية، (ص 42).

(20) ينظر: اليافي، عبد الكريم. دراسات فنية في الأدب العربي، (ص176).

(21) فضل، صلاح. أساليب الشعرية المعاصرة، (ص29).

(22) الجيار،مدحت. الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، (ص47) وينظر: الخرابشة،علي قاسم. الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني، (ص241-242).

(23)الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر، (ص66).

(24)شرتح، عصام. فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، (ص3).

يلمح من القراءة الأولى لديوان "تنويعات" حضور عنصر التكرار في قصائده بشكل لافت، فقد وظف الشاعر أشكاله المتنوعة حتى غدت بصمة واضحة في نصوصه، حيث يلتف في أكثر الأحايين، حول أفكار محددة فيوردها بأشكال مترادفة لتقوم بوظيفتها التعبيرية، ويفصح عنها بشكل مباشر بعيدا عن الرمزية والتخييل، يصطادها من مجالات الحياة ـــ بمهارة فائقة، وينظمها في نسق مادي مباشر عدة مرات لتقول الشيء ذاته مع قدر يسير من التنويع الشيق[25] ولعل ذلك يفسر " ارتفاع نسبة مقروئية هذا الأسلوب لدى الفئات العمرية والمستويات الثقافية ذات الوعي المحدود؛ إذ تعود إلى خاصية التكرار المشبعة للدلالة الأساسية مع تنويع التجليات من جانب، واختيار الإشارات الحسية المفرطة في بداهتها من جانب آخر"[26]، ويلحظ هذا في الكثير من القصائد الشعرية التي غذت قضية المرأة والعشق على وجه الخصوص، وهذا الأسلوب – كما يرى صلاح فضل– قد فرغ لغة الشعر عند نزار من كثافتها التخييلية وحرمها من الحد الأدنى من الترميز والتشـــتت، بما يجعلها غير قابلة لإعادة القراءة وتجديد التأويل[27]، وعلى الرغم من أن لغة نزار تقل فيها هذه الكثافة التخييلية الرمزية، فهي مشحونة بكثافة أخرى خاصة هي "اللغة النزارية"، فاللغة هي " الأساس الأول والحاسم الذي يعتمده في صياغة شخصيته الشعرية، ذلك أن دينامية لغته، وقدرتها الفائقة على الإيهام استطاعت أن تخلق منه مدرسة شعرية متفردة، فهو يحتفي بالمفردة احتفاء خاصا يصل إلى حد خلقها من جديد إيقاعا ودلالة، لقدرته الفائقة على اكتشاف أسرار الكلمة وثرائها وعوالمها الداخلية "[28]. فاللغة إذن هي التي تخلق عالم الشعر عند نزار، وهي التي تحقق إبداعاته المتجددة والمتنوعة وتجعل لنصوصه الشعرية هندسة إيقاعية بما تفرضه من انزياح عن المألوف في سياقية الشعر، فقباني كان يحلم دوما " بشعر عربي تكون فيه مساحة الكلمة بمساحة الانفعال، وحجم الصوت الشعري بحجم فم الشاعر ... وبحجم هواجسه "[29] ولهذا جاء شعره مشحونا دائما بالمغامرات اللغوية ذات الانزياحات الأسلوبية المتفردة التي تكسب المفردة اللغوية حضـــورا جديدا و طاقة إيهامية مختلفة، وهذا ما يجعله يبحث عن الجديد في حقل اللغة الذي ينتج إيقاعا فريدا، يقول في قصيدته " تمرينات يومية على الحب ":

لم أكن أؤمن بالفوضى والارتجال
لا في الحب ... ولا في الشعر
كنت أبحث دائما
عن لغة جديدة
تنبهرين بإيقاعاتها[30]

وقد وظف نزار هذه التقنية في ديوانه لتكثيف أفكار ورؤى أراد أن يبرزها في قصـــائد كتبت في (1995– 1996)، وهي فترة المرض الذي أخذ يحاصره شيئا فشيئا حتى أدى إلى وفاته عام (1998). وقد برز أثر هذا المرض وتقدم العمر واضحا في ثنايا قصائده التي تمركزت في قضيتين؛ أولاهما المرأة والعشق وعليها تبلّرت غالب القصائد و ثانيهما السقوط العربي والانهزامية، وحضرت في قصيدتين فقط في ختام الديوان؛ و الشاعر لا يميز بين الكتابة في المرأة والكتابة في السياسة لأنه يكتب من أجل (التغيير والتحرير)، "حرية المرأة وحرية الإنسان العربي وحرية الوطن"[31]، وتاليا تفصيل كل منهما:

(25) فضل، صلاح. أساليب الشعرية المعاصرة، (ص55).
(26) المرجع نفسه، (ص56).
(27) المرجع نفسه، (ص 57).
(28) عبيد، محمد صابر." قصتي مع الشعر " سحر اللغة وبراعة الإيهام، (ص65).
(29) قباني، نزار. قصتي مع الشعر، (ص120).
(30) قباني، نزار. تنويعات نزارية على مقام العشق، (ص 90).
(31) البطاينة، عفاف. الثورة على المألوف سعيًا إلى الحرية، خطاب المرأة والسياسة في شعر نزار قباني، (ص124).

أولاً: المرأة والعشق:

يمكن لمتتبع ديوان تنويعات أن يلمس تأرجحا في مشاعر العشق والهوى بين الاشتعال والجنون حينا والفتور والبرود حينا آخر، ساعةً نجد قباني يحترق بنار المرأة، وساعةً نجده لا يبالي بوجودها ولا يأبه بأمرها، حتى أنه يعلن في بعض المقاطع الشعرية انسحابه من مسرح قضيتها؛ فمحاصرة المرض وتقدم العمر كانا ماثلين في أعماقه، يقاومهما حينا ويستسلم لأثرهما حينا آخر، وبين هذا وذاك برزت المقاطع الشعرية على حدي نقيض ووظفت في غالبها تقنية التكرار بصورة لافتة، ونمثل على الحالين فيما يأتي:

يقول في قصيدة " امنحيني الحب كي أصبح أخضر ":

اسمعيني جيدا
اسمعيني جيدا
أنا في حالة عشق، ربما لا تتكرر
حالة شعرية .. صوفية
رائعة في حزنها.
وأنا دوما بحزني أتعطر ..

عانقيني جيدا
أنا في حال انعدام الوزن يا سيدتي
فعروقي تتلاشى .. وعظامي تتبخر
اغسلي شعرك في نهر جنوني ..
فجنون الحب .. شيء لا يفسر ..

اسكري بي
اسكري بي
اسكري حتى يصير البحر ورديا
نبيذيا .. رماديا .. وأصفر ..
كم جميل أن تضيع امرأة
عقلها في حضرة الشعر .. وتسكر .. (32)

يستثمر نزار في المقاطع السابقة ما في التكرار من طاقات إيقاعية عالية، فكانت محملة بنشوة الحب العميق المفعم بجنون الحركة والتوتر، ونلاحظ أنه وظف تكرار الكلمة والجملة بشكل عميق ليجسد شعورا ما يلح عليه، وقد جاء هذا التكرار شكلا فنيا يحتضن القصيدة كلها. وأول ما يلفت النظر هنا، تكرار صيغة الأمر المسند إلى ياء المخاطبة، فقد جاءت متصدرة المقاطع الثلاثة الأولى " اسمعيني، عانقيني، اسكري، اغسلي"، وهذا الالتفاف قد ضبط حركة بداية المقاطع، ومنحها إيقاعا متماسكا، لا سيما تكرار الفعلين" اسمعيني " و" اسكري " مرتين في بداية المقطعين الأول والثالث. وهذا الثراء الصوتي يتجسد أيضا على شكل ثراء إيقاعي ناتج عن وزن هذه الأفعال، وتوزيعها موسيقيا على مجموعة من التفعيلات، فالفعلان " اسمعيني، عانقيني " يندرجان تحت مظلة إيقاعية واحدة هي: (فاعلاتن _ ب_ _)، في حين تأتي الجملة الشعرية للفعل " اسكري " على وزن (فاعلا_ ب _) يكملها الجار والمجرور في قوله " اسكري بي" فتصبح (فاعلاتن _ ب _ _). ونلمح تكرار صوت السين مع الأفعال الثلاثة "

(32) قباني، نزار. تنويعات نزارية على مقام العشق، (ص29-31).

اسمع، اغسل، اسكر " الأمر الذي يزيد من تناغم إيقاعية هذه الأفعال، ويكسبها جرسا صفيريا لافتا، علاوة على التكوين الصوتي الذي ينعقد عنده ختام هذه الأفعال وهو صائت الكسرة الطويلة ممثلا بياء المخاطبة، إذ يشكل هندسة صوتية تزيد من تلاحم قباني مع فلسفة حضور المرأة في حياته من خلال خطاب التأنيث المتكرر، بالإضافة إلى دلالة الكسرة التي تشي بانكسار أعماق الشاعر تجاه المرأة وتملكها أمره.

تأتي في مقابل هذه الكتلة الإيقاعية من تكرار أفعال الأمر، كتل فعلية أخرى تحمل زمن الحال، وهي تتوزع على نسقين وزنيين: فالمجموعة الأولى " تتكرر، تتبخر، أتعطر، تتلاشى " يقف كل منها معادلا للوحدة الموسيقية: (فعلاتن ب ب _ _)، والمجموعة الثانية " يفسر، يغير " تجسد وحدة موسيقية أخرى هي (فعولن ب _ _). وهكذا استطاعت هذه الأفعال، بسبب توزعها على وحدات زمنية متجانسة، أن تلعب دور المولد الإيقاعي الذي جذب أطراف المقطع وجعله أكثر تناغما، ونلحظ أن صوت الراء كان قافية لغالب الأفعال السابقة، وهو في أصله شكّل قافية لسبع جمل شعرية، الأمر الذي أظهر القوافي أكثر تجاوبا والتفافا، وقد جاء ساكِنا في كل السياقات مما أشبع خاصية التكرار الصوتي فيه وعكس سكونا نفَسيا متصاعدا، فكان للكلمات حضور صوتي متكرر يفرض ترداد حالة العشق وامتدادها. وقد كان لتقنية تكرار الفعل " الأمر والحاضر" وتكرار بنيتهما على امتداد الأسطر أثرها الخاص لاسيما وقد تحولت إلى طاقة حيوية خصبة أسهمت في رفد الدلالات، وتحريكها داخل النص[33].

وبالنظر إلى الهندسة الداخلية للمقاطع، نجد أن تقنية التكرار تنتشر بقوة في تراكيبها الشعرية فتمنحها فيضا من الانسجام، وتسهم في إثراء الجو الشعري وخلق مرتكزاته الجمالية، فبالتوقف عند المقطع الأول، نجد أن الشاعر وظف تقنية التكرار الاستهلالي من خلال جملة " اسمعيني جيدًا " التي تكررت مرتين، وفعل الأمر هنا قد أخرج المقطع من الزمان والمكان، وهذا مناسب للحالة الشعرية الخاصة التي سيطرت على الشاعر، والتي ربما ، كما يصفها بأنها لن تتكرر. ثم جاءت كلمة " حالة " في متن السطر الثالث في قوله " حالة عشقٍ " مكررة في صدر السطر الرابع مصحوبة برنين التنوين الذي خلف تجاوبا إيقاعيا خاصا لهذا التكرار؛ فالشاعر يريد أن يعلي من وتيرة حالة العشق التي تسكنه، ولهذا نوّن الكلمة الثانية ليخلق فيها صدى إيقاعيا، ونجد أن هذا التنوين قد انسحب على الكلمات التالية: "شعرية، صوفية، رائعة" مما أكسب هذه الكتلة المتعاقبة من التنوين تنغيما كان كالفواصل الموسيقية التي يتوقف عندها المتلقي؛ ليعمق الطاقة الإيقاعية الحالمة في هذه الكلمات، ولا يأتي الإيقاع من التنوين فقط بل من وزن الكلمات ذاتها (شعرية، صوفية)، فقد أتت على وزن شعري واحد هو (مستفعلن _ _ ب _)، علاوة على تتابع وحدة تنوين الكسر الذي يجسد خضوع ذات الشاعر وانكساره المستسلم لحالة العشق.

ثم يأتي كل من السطر الخامس والسادس ليولد موسيقى خاصة بحالة العشق وذلك بتكرار مفردة "الحزن" التي جاءت متصادية في دلالتها مع تنوين الكسر " رائعة في حزنها، وأنا دوما بحزني أتعطر".

ويستخدم الشاعر ما يمكن أن يسمى تكرار الصدارة في السطرين الرابع والخامس ويتمثل في استخدام كلمة في نهاية السطر الأول وبداية السطر الموالي[34]، ويظهر هذا في كلمة " جنون " التي تحمل تموجا عقليا وتوترا حاضرا يجسد استثنائية حالة الحب في نفسه. وبهذا نجد أن إيقاع التكرار خلق نَفَسا شعريا متناغما ربط بين أجزاء المقطع الشعري وجعله كتلة موسيقية متماسكة مجسدة لحالة العشق التي يعيشها الشاعر.

ويستمر نزار في القصيدة ذاتها في توظيف الجانب الإيقاعي للتكرار ليصعد دلالات العشق وتقلبات الهوى حيث يقول في المقطع الثامن:

ليس عندي للهوى خارطة
فهو يوما وردة في عروقي

(33) شرتح، عصام. فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، (ص 4).
(34) كنوني، محمد. اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، (ص130).

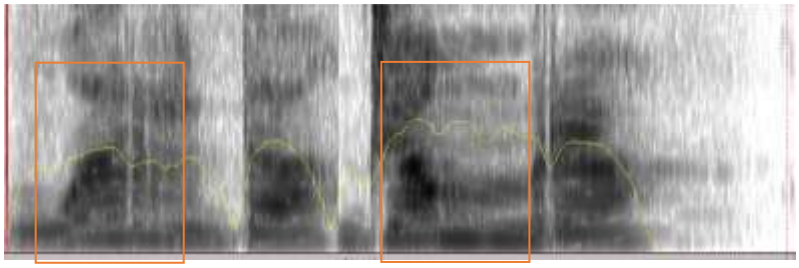
وهو يوما في فراش الحب خنجر ..
وهو يوما جمرة تحرقني.
وهو يوما في فمي .. قطعة سكر .. [35]

إذ يصـف الشـاعر هنا تقلبات العشـق وتحولاته في تتابع موسـيقي لافت، موظفا طاقات اللغة المختلفة من تكرار وتواز وتقفية، ليقدم صورة مكثفة متماوجة لحالة العشق التي يعيشها، إذ يعلن منذ البداية انعدام خارطة الهوى، فلا ثبات لشكله وهو دائم الحركة والتحول والتقلب، ثم يقدم بعد هذا الإعلان صـورا فنية تجسـد تموجات الحب، وأول ما يلفت نظرنا التكرار الاسـتهلالي للتركيب " هو يومًا " في بداية الأسـطر الشـعرية المتتالية، إذ جاء ليربط بين تحولات العشـق والزمن، لمزيد من التأكيد والتنبيه وتسـليط الضـوء[36] على تقلبات العشـق، وسـاهم تنوين الفتح في كلمة " يومًا " في منح الاسـتهلال إشـباعا نغميا ممتدا بالنون الساكنة، وتصاديا صوتيا لافتا يعمق فكرة الزمن.

وبالنظر في هندسـة الأسـطر الشـعرية السـابقة، نجد تجاوبا إيقاعيا بين السـطرين الثاني والرابع، وبين السـطرين الثالث والخامس. وذلك بسبب التناغم المتكرر في أوزان الكلمات والتقنية المختارة، يقول:

2 فهو يوما وردة في عروقي
4 وهو يوما جمرة تحرقني

فالكلمتان " وردة، جمرة " تندرجان في وحدة موسـيقية واحدة وهي " فاعلن _ب _ " وتحملان التنوين ذاته، كما أنهما متقابلتان في المعنى، فالورد رمز الجمال والحياة والراحة والاستقرار، والجمر رمز الاحتراق والقلق والتوقد. وبهذا فقد شكل الشـاعر من حالة العشـق ثنائية " الورد – الجمر " ليولد توترا إيقاعيا وفكريا عند المتلقي، كما يأتي تكثيف صـوت الراء التكراري ممتدا في تفاصـيل المشـهد الشـعري " وردة – عروقي" و " جمرة – تحرقني". وبقياس معدل الشدة الصـوتية للكلمتين " وردة – جمرة" ضـمن سياق الجملتين الشعريتين باستخدام برنامج Praat، فإن الكلمة الأولى تسجل شدة صوتية معدلها 68dB في حين ترتفع الثانية إلى 72Db، ويتركز التباين في معدل القيمة في مفتتح الكلمتين، إذ يظهر الشـكل (1) الرسـم الطيفي لهما ويظهر علوا في الشـدة الصـوتية مع المقطع الأول في كلمة "جَمْرة" في حين ينخفض المعدل في ذات المقطع مع الثانية بصـورة ملحوظة، وهذا يجسـد التوتر الصوتي والدلالي الذي تعكسه كلمة "جمرة" في مقابل انخفاض هذا مع كلمة "وردة".



الشـكل (1): يُظهر الرسـم الطيفي للكلمتين جمرة "أ" و وردة "ب" مقتطعتين من سـياقهما، إذ يظهر المقطع الأول من الكلمة الأولى ارتفاعا في منحنى الشدة الصوتية في حين ينخفض مع الثانية "وردة".

ونجد الصدى نفسه لمفتتح السطرين الثالث والخامس للمكون التركيبي " وهو يوما في "، يقول:

3 وهو يوما في فراش الحب خنجر
5 وهو يوما في فمي قطعة سكر

(35) قباني، نزار. تنويعات نزارية على مقام العشق، (ص 33).
(36) بن الشيخ، جمال الدين. الشعرية العربية، (ص 195).

وجد التكرار في مقدمة السطرين، ثم بداية صوتية واحدة متمثلة في صوت الفاء " فراش، فمي " ثم تأتي كلمتا القافية " خنجر – سكر " بِدَوِيّ " الراء الساكن " الذي يحمل في خاصيته النطقية تتابعا لدفقات هوائية متقطعة لانغلاقات وانفتاحات في موضع النطق فجسد في نطقه استمرار تقلبات حالة العشق التي يعيشها، كما نجد الشاعر موفقا إلى حد بعيد في اختيار هاتين اللفظتين المتقابلتين " خنجر – سكر " فهما من جانب تقعان معادلا لوحدة موسيقية واحدة هي " فعْلنْ _ _"، وهما من الجانب الآخر ثنائيتان متقابلتان دلاليا حيث الأولى تجسد الألم والثانية تعكس التلذذ، وهذا التقابل خلق هندسة حركية مشحونة بالتوتر الدلالي الذي جاء كذلك متجاوبا مع ثنائيتيّ " وردة – جمرة". ويبرز حضور صوت " الراء " في هذا المقطع، إذ وظفه الشاعر ليبني إيقاعه الداخلي ويشحن سطوره بتوترات حركية متتابعة، ويتجلى ذلك في كلمات " خارطة، وردة، عروتي، فراش، خنجر، جمرة، تحرقني، سكر".

ومن أشكال التكرار الأخرى التي وظفها الشاعر في قضية المرأة والعشق، ما يمكن أن يسمى الالتفاف اللغوي الذي يكون فيه المحبوبان قطبين متجاذبين ومتعانقين، يقول في قصيدة " كلما كتبت قصيدة حب شكروك أنتِ ":

الحب هو أن لا يكون لي جغرافيتي
ولا يكون لك تاريخك
هو أن تتكلمي بصوتي ..
وتبصري بعيني
وتكتشفي العالم بأصابعي[37]

هنا يمحو الشاعر حدود المكان والزمان مستخدما المصطلحين المتقابلين " الجغرافية، والتاريخ " في سياق النفي المكرر ليشير إلى أن الهوى حالة شعورية ذاتية تحدث في اللازمان واللامكان. وقد ركزت القافية المكسورة في الكلمات " بصوتي، بعيني، بأصابعي " نغمة تلفت أذن المتلقي إلى ذاتية الحالة الشعرية وقربها من الشاعر حد الاندماج، ونرجسية نزار هي التي أدت إلى أن يلغي في لحظة ما تاريخ المرأة ويدمجه في تاريخه ووجوده، وهذا التقابل اللغوي والدلالي الذي تظهر فيه خصائص الآخرين من خلال اندماجهم بخصائصه هو، ولد الإيقاع الداخلي للمقطع الشعري فالكلام بصوت الآخر، والإبصار بعينيه، واكتشاف العالم بأصابعه وأدواته، هو ما خلق الحركة الإيقاعية المتجاوبة، هذا بالإضافة إلى تكرار الفعل المضارع المسند إلى ياء المخاطبة " تتكلمي، تبصري، تكتشفي " الذي زاد من تماسك النغم الداخلي.

ويوظف الشاعر تقنية تكرار الالتفاف "اللغوي – الدلالي" والحبكة الحركية الداخلية المتبادلة بينه وبين اللغة، في غير قصيدة، يقول في المقطع الثاني من قصيدة " اللغة الأنثى":

لغتي أنت .. التي أشبهها
والتي تشبهني
والتي تسكنني
مثلما أسكن فيها
والتي إن ضيعوني
وجدوا عينيك فيها[38]

فهنا تُسخَّر طاقة التكرار المتجلية بالتفاف الحركة اللغوية في تركيب " التي أشبهها، التي تشبهني " و" التي تسكنني، أسكن فيها " فخلقت ارتدادا إيقاعيا عمق حالة الاندماج بين الشاعر ومعشوقته.

(37) قباني، نزار. تنويعات نزارية على مقام العشق، (ص 225).
(38) قباني، نزار. تنويعات نزارية على مقام العشق ، (ص 55).

ويواصل الشاعر التكرار المقنن لوحدات الدال نفسها على مستوى اللفظة[39] في أسطر شعرية متعاقبة في قصيدة " لا ثقافة لرجل لا يعشق" فولد شيئا من الحبكة الحركية الداخلية المتبادلة بين ثنائيات البنى اللفظية، يقول:

كل كتابة هي أنثى
لذلك سميت الوردة وردة
واللوحة لوحة
والمنحوتة منحوتة
والقصيدة قصيدة
والرواية رواية
والسمفونية سمفونية[40]

إذ يظهر الشاعر المرأة هنا ملتحمة مع اللغة الأنثى بجميع أشكالها الفنية والبصرية والسمعية والأدبية والجمالية، إلا أن تدوير التكرارات المتماثلة في تلك الحقول الفنية جعل المقطع، كلما تقدمنا في أسطره، بطيئا في حركته الداخلية.

وعلى الرغم من وضوح لغة الحب في المقاطع الشعرية، بحيث كانت المرأة هي المركز المتحرك في ذات الشاعر، وحبها كان القضية التي تشغله، نجده في مواضع أخرى من قصائده يصف المرأة بالبرود حينا، ويعلن حينا آخر عن إغلاق ملفات قضيتها، إذ لم تعد تعنيه ولم يعد هناك ما يثيره تجاهها، وهنا يظهر أثر المرض وتقدم العمر في رؤيا النص إذ يرفع فيها قباني شعار التخلي عن قضية المرأة، وقد جاء وصفُ المرأة بالبرود متأثرا بأجواء الشتاء البارد الذي كان يعيشه في لندن، حيث مقر العلاج، حتى أن عناوين قصائده جاءت متأثرة بألفاظ الصقيع والشتاء نحو " إلى امرأة تحت الصفر " و" الحب في داخل ثلاجة " وهو من خلال هذا يظهر التغير في طرفي معادلة الحب، فالمرأة التي يعرفها لم تعد كما كانت، فقد تأثرت بثقافة الغرب وتقاليده في أكلها ولباسها وطريقة حياتها، فلم تعد دافئة كما يتمنى، أصبح الحب علاقة متجمدة متكررة، وبرود المرأة قد ساهم في برود مشاعره هو. وهذا ما يصرح به في مقدمة قصيدته " إلى امرأة تحت الصفر " يقول:

بارد حبك .. كالقطب الشمالي
فلا تستغربي برودي
بارد عقلك .. كالنصل النحاسي
فلا تبكي بروقي، ورعودي[41]

فهذه الشبكة من العلامات الدالة " بارد (مرتين)، برودي، القطب الشمالي، بروق، رعود" تتعالق مع تكوين العنوان" امرأة تحت الصفر " وهي متتاليات تكرارية أفرغت حالة الجمود العاطفي وبرود الشعور والضجر الذي يسكن أعماق الشاعر، وقد منحت هذه التكرارات ذات الحقل الدلالي الواحد هذا المقطع إيقاعا متعانقا تحمل كلماته قيما دلالية غنية " فمن المنطقي أن تسود الحقل جملة علاقات: تضاد، ترادف، اشتراك لفظي، اشتمال... ، تستمد بها (الكلمة) قيمتها الدلالية، فالكلمات لا تكتسب دلالاتها إلا من خلال مجموع التقابلات التي تربطها في وحدات الحقل"[42] ، وتلك التقابلات المعجمية جسدت تفاصيل حسية ملموسة لحالة برد العشق التي تكتنف سيمياء المشهد الشعري.

(39) مفتاح، محمد. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، (ص2).
(40) قباني، نزار. تنويعات نزارية على مقام العشق، (ص133).
(41) المرجع نفسه، (ص191).
(42) حسين، خالد حسين . في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، (ص 144).

وقد استخدم الشاعر أسلوب تكرار التوازي ليعمق إحساسه بتحولات المرأة، وتجمد مشاعر الهوى، ويعرف هذا النوع من التكرار بأنه "تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضها"[43] وهو يكشف بفنية إيقاعية محرك الدلالة المسيطرة على المقطع أو الأسطر الشعرية، وقد ظهرت هذه التقنية في المقطع السابق " بارد حبك .. كالقطب الشمالي/ بارد عقلك .. كالنصل النحاسي" و كذا يظهر في مقاطع شعرية أخرى، يقول في قصيدة " الحب في داخل ثلاجة ":

ما عاد بالإمكان
أن نخرج من ثلاجة الحب التي نسكنها
أيامنا صارت تعيد نفسها
أجسادنا صارت تعيد نفسها
شهوتنا صارت تعيد نفسها
فكيف، يا سيدتي، سقطنا
في حفرة التكرار ؟؟[44]

يستخدم الشاعر إيقاع تكرار التوازي لتأكيد عنصر الجمود والرتابة في علاقة الحب، "أيامنا صارت تعيد نفسها/أجسادنا صارت تعيد نفسها/شهوتنا صارت تعيد نفسها" وهذا نتج بالدرجة الأولى عن الجانب النفسي الذي يحيط به، فحياته في الفترة الأخيرة ما عادت تمنحه فرص التغيير والحركة والإثارة؛ ولكنه كان ينتظر ساعاته الأخيرة في حصار المرض، هذا من جانب، أما من الجانب الآخر فهو يعمق رتابة الحياة عامة، فالحب الذي كان يحرق شعوبا ويحيي قلوبا، ويأتي مع كل موقف متلونا متنوعا أصبح باردا متجمدا؛ ويؤكد الشاعر في هذا المقطع على فكرة " التكرار وإعادة الذات " فليس هناك من جديد مثير، ويتمثل هذا في عبارة " صارت تعيد نفسها " والتي جاءت لازمة ثابتة لثلاثة مقاطع تحمل في بدايتها الكلمات: " أيامنا، أجسادنا، شهوتنا " وقد أسند الشاعر هذه الكلمات إلى ضمير المتكلمين ليكسب العبارة معنى الامتداد والعموم فيوسع نطاق القضية. ثم بعد هذه السطور الثلاثة المتوازية يصعد الشاعر النغمة الإيقاعية، بسؤال استفهامي " كيف سقطنا في حفرة التكرار؟ " مُفْرِدا عبارة " حفرة التكرار" في سطر شعري مستقل ليمنحها حضورا خاصا في مساحة المقطع الشعري يجلّي بها عمق الجمود ورتابة الشعور.

يمكن أن يشـــعر المتلقي بإيقاع جمود الهوى وفتوره وبعده عن الإثارة والجنون في نفس الشـــاعر، فالمرأة لم تعد عنوانا أو قضية ولم يعد وجودها ذا أهمية في نفسه، يقول:

اجلسي إن شئت .. أو لا تجلسي ..
لم يعد جسمك عنوانا كبيرا .. أو قضية ..
اخلعي ثوبك .. أو لا تخلعي ..
لم أعد أهتم في جمع التماثيل .. [45]

إذ وُظِّف التكرار هنا لتعميق موقفه المتحول من المرأة، ويظهر التكرار هنا في تكوينات متقابلة منفية " اجلســـي / لا تجلســـي، اخلعي/ لا تخلعي " وهذه الطريقة ولدت تجاوبا إيقاعيا بين المتقابلات التركيبية من جهة، وبين الأفعال التي تحمل ذات الصيغة الصرفية من جهة أخرى، وأعلت صوت اللاأبالية التي يعيشها تجاه المرأة:

اجلسي ◄—► اخلعي

(43) الشيخ، عبدالواحد حسن. البديع والتوازي، (ص 70).
(44) قباني، نزار. تنويعات نزارية على مقام العشق، (ص216).
(45) المرجع نفسه، (ص164).

لا تجلسي ◄—► لا تخلعي

وقد ترك حرف العطف " أو " المتكرر ثلاث مرات، رنة إيقاعية، ترسل دلالة اللاأهمية من الشاعر تجاه المرأة. هذا بالإضافة إلى حرفي النفي المتكررين " لم، لا " فقد عمقا دلالة السلب، فالشاعر لم تعد تهمه المرأة، وقد سلبها موقعها ومركزيتها المتصدرة لحياته وأشعاره. وقد وظف الشاعر نقاط الصمت في هذا المقطع بطريقة بارعة، إذ نجده منح المقطع سكونا قبل حرف العطف " أو "، ليبدأ به موجة نغمة مختلفة تخلق تفاوتا إيقاعيا بين ما قبله وما بعده، فهو عندما يقول " اجلسي، اخلعي " بفعل الأمر، نشعر أن المقطع مفعم بطاقة صوتية عالية؛ ولكنها لا تلبث أن تنخفض بعد حرف العطف " أو " وهذا يتجسد أيضا في كلمة " قضية "، فالجملة الشعرية "لم يعد جسمك عنوانا كبيرا ..." تحمل علوا نغميا يعكس إعلان الشاعر لموقفه المباشر من المرأة. وقد أضفت رنة التنوين صدى إيقاعيا أسهم في تعميق فكرة عدم الاكتراث لقضية المرأة، ثم تأتي كلمة " أو قضية " في هبوط إيقاعي يكشف عن شعور الملل والمرض الذي أخذ يسحب منه أكثر القضايا حضورا في حياته.

وهذا الفتور في النظرة إلى المرأة تجسد أيضا في قصيدة " من يوميات عاشق متخلف "، إذ يقول في المقطع الخامس:

ليس هناك ما يدهشني .. أو يسكرني
أو يبكيني .. أو يضحكني
أو يدخلني في طور الإغماء ..
سقطت عنك قداسات الأشياء .. (46)

يؤدي تكرار الأفعال ذات النسق الوزني المتماثل وهو: " مستَعِلن _ ب ب _" دور المولد الإيقاعي في هذا المقطع، إذ تتركز الحركة الداخلية العنيفة والمفاجئة في بنية الأفعال شبه المترادفة (يدهشني ـــ يسكرني)، والأفعال المتقابلة (يبكيني . يضحكني) وقد أسهمت هذه الطريقة في تتابع الأفعال، وتوزعها على وحدات زمنية متجانسة، في إثراء إيقاع المقطع وزيادة ترابط أجزائه.

وتبرز الأهمية الإيقاعية والدلالية لياء المتكلم هنا حيث أوجدت تصاديا إيقاعيا بين القافية ومتن السطر الشعري، وبين نهايات الأفعال ذاتها، حيث غدت نغمات صوتية متجاذبة، تفصل بينها مدة زمنية، وهي مدة الانتقال اللفظي من فعل إلى فعل آخر. وهكذا استطاع الشاعر بهذا الضمير المتكرر أن يعيدنا بين الفينة والأخرى إلى ذاته، ويدخلنا عالمه الخاص، ويربط جزئيات هذا المقطع بتحولات الأنا.

يتضح من خلال هذه المقاطع أن قباني يتأرجح في نظرات العشق وأحاسيس الهوى، بين الحب العنيف، والبرود المتجمد، واللاأبالية المطلقة، حتى يصل في نهاية الأمر إلى إغلاق ملفات القضية، وانتهاء حالة العشق، يقول في قصيدة " يوميات هارب من الجندية ":

إنني أتركك الآن بحفظ الله .. يا سيدتي.
تاركا خلفي رمادي .. ودخاني .. وثيابي المسرحية ..
انتهت حربي التي أعلنتها
باسم آلاف الجميلات ..
وأغلقت ملفات القضية !! (47)

يقف الشاعر هنا عند مفترق طرق ختامي يعلن انتهاء الحرب التي أعلنها باسم المرأة ويغلق ملفات قضيتها؛ لذا كان الإيقاع هابطا لأنه يجسد اختزال تاريخ طويل في لحظة إعلان الانسحاب، ومما زاد من هبوط الإيقاع الظلال التي تركها الشاعر

(46) قباني، نزار. تنويعات نزارية على مقام العشق، (ص109).
(47) المرجع نفسه، (ص166).

في مسـرح القضـية، وهي الرماد، والدخان، والثياب المسـرحية. وقد جاءت كلمتا (الرماد والدخان) متجاوبتين إيقاعيا مع كلمة " الحرب " التي عمقت صـراع الأنا مع المجتمع وتوتر الحركة المتنامية في الماضـي حتى لحظة إعلان الانسـحاب، ونلاحظ تكرار الجذر " ترك " مرتين " أتركك، تاركًا " وهو سـبيل الشـاعر إلى تأكيد الانسـحاب، إذ جاء الأول فعلا في زمن الحال، وجاء الثاني اسـم فاعل لتثبيت حالة الترك والرحيل. وهذا التنوع خلق تلونا في نسـيج المقطع. ونجد من جانب آخر تكرار كلمات تحمل إيقاعا واحدا، هي " رمادي، دخاني، ثيابي " فهي تقف معادلا للوحدة الموسيقية " فعولن ب ـــ ـــ " وهذا عَمَّقَ إيقاع السطر الثاني، الذي تتابعت فيه هذه الكلمات، فخلفت غناء صـوتيا متجانسـا يرد المتلقي إلى سـاحة الأنا الشـاعرة ويجعلها لصـيقة بحالتها النفسـية والذهنية.

وفي قصـيدة "**البيان الأخير من الملك شـهريار**" يصـدر جملة الفناء وانتهاء العصـر النزاري في ثلاثة مقاطع، مسـتخدما تقنية التكرار الاستهلالي الذي شكل عنقودا دلاليا يهيمن على روح الشاعر، يقول:

انتهى العصر النزاري الذي أسسته المقطع الرابع
وانتهت كل حروبي
وفتوحات غرامي

انتهى العصر النزاري
فلا ورد دمشقي .. ولا كحل حجازي المقطع التاسع
ولا عطر فرنسي
انتهى العصر النزاري الذي عاصرته المقطع الأخير
وانتهى الحب كما نعرفه
ودخلنا في زمان النرجسية ..
يبست ذاكرة العشاق .. حتى
لم يعد يذكر قيس
اسم ليلى العامرية !! .. [48]

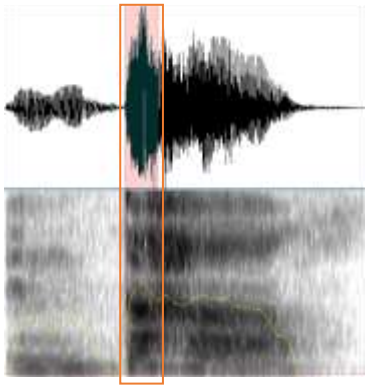
ويقول في " يوميات هارب من الجندية ":

انتهت حربي التي أعلنتها
باسم آلاف الجميلات.
وأغلقت ملفات القضية !! [49]

هنا نجد نزارًا يكرر الحالة ذاتها بأشـكال مختلفة، وتسـيطر عليه فكرة الفناء، فظهرت كلمة "انتهى" لازمة إيقاعية تفرض حضـورها بقوة في المقاطع، لتجسـد لحظات الانكسـار، وبقليل تأمل في إيقاعيتها من خلال التقاط صـورتها الطيفية وقياس معدل شـدتها الصـوتية يتبين أن منحنى الشـدة يرتفع بشـكل ملحوظ في المقطع الثاني، حيث يتركز النبر، إذ ترتفع شـدة المقطع إلى 73dBفي حين سـجلت امتداد الكلمة جميعها في سـياقها شـدة صـوتية معدلها 67dB (ينظر الشـكل2) فصـوت التاء المهموس الوقفي الانفجاري لخّص الاحتقان الصوتي المحمل بالتوتر النفسي في أعماق الشاعر ثم يأتي صوت الهاء المتبوع بالفتحة الطويلة ضـمن المقطع /ha:/ ليحمل امتداد أنفاس الشـاعر المسكونة بآهات الروح وبالانكسـار والاستسـلام. وتكرار عبارة " انتهى العصـر

(48) قباني، نزار. تنويعات نزارية على مقام العشق، (ص169-173).
(49) المرجع نفسه، (ص166).

النزاري " صـــعد توتر الموقف في ذاته، وأحدث تموجا إيقاعيا لافتا بين "انتهى" من جانب و " العصـــر النزاري" من جانب آخر ، فالمكونات الصـوتية في تتابع " العصـر النزاري " تتضـمن سـمات نطقية خاصـة بالوضـوح السـمعي مع كل من " الراء، والنون "، والصفير مع كل " الصاد والزاي " بالإضافة إلى التفخيم مع الصاد، والتكرار مع الراء، فتتابع جميع هذه الأصوات أعلى من إيقاعية هذا التركيب الوصـفي وميزه بجرس صـفيري حاد فارتفع معدل شـدته ليصـل إلى 73.4dB في حين كان مع كلمة انتهى 67dB كما ذكر سـابقا، وهكذا تظهر فجوة إيقاعية بين كلمة " انتهى" من جانب و "العصـر النزاري" من جانب آخر، فالشـاعر يريد إعلان النهاية؛ ولكنه يريد لتركيب "العصـر النزاري" أن يبقى واضـحة سـماعا حاضـرا وجودا ليوقظ ذاكرة المتلقي بكل الإرث النزاري الذي خلفه الشاعر على امتداد العصر الذي عاش فيه.



الشكل (2): يوضح ارتفاع منحنى الشدة الصوتية عند المقطع الثاني /ta/ من كلمة " انتهى" حيث بلغ 73dB

ثانيا: السقوط العربي والانهزامية

برزت قضية السقوط العربي والانهزامية في ديوان "تنويعات" من خلال قصيدتي "المهرولون وراشيل وأخواتها" وتقعان وفق ترتيب القصـائد في آخر الديوان، إذ جعل منهما قباني خاتمة سـياسـية تجسـد بقوة واقع انهزام الأنظمة العربية وسـقوطها، وانهزام الانسـان العربي أمام ذاته وسقوطه أمام كل الأنظمة المستبدة بحريات الشعوب، إذ كتبت القصيدة الأولى " المهرولون " إثر معاهدة أوسلو و يعلن فيها من خلال تعالق العنوان بتداعيات الصور والمواقف سقوط العرب بعد توقيع الاتفاقية، وكتب الثانية " راشيل وأخواتها" في أعقاب العدوان الإسـرائيلي على لبنان لينشـئ علاقة حميمية بين المجندة الإسـرائيلية القادمة من أوروبا الشـرقية إلى فلسـطين بغية الاحتلال، وبين كل من كانت له يد في تمزيق الوحدة العربية[50] من كيانات التطبيع التي تحالفت مع إســـرائيل بتوقيعها معاهدة الهزيمة التي أعقبتها الاعتداءات النازفة على غير صعيد.

ففي قصيدة "المهرولون" تتجلى براعة "نزار" في توظيف طاقة الكلمة في سياق تكثيف صور السلب الموطّن في الفعل "سقط"، الذي تكرر إحدى عشرة مرة تركز منها في مفتتح تسـعة أسـطر شـعرية متتالية في المقطع الرابع، وجاء اثنان آخران في مفتتح كل من المقطعين الأول والثاني فغدا بذلك الدينامو المحرك لمفاصـل النص والعقدة التي تتكثف عندها مشـاهد الأحداث، وهذا " التكرار لمفردة واحدة بكثافة ملحوظة باسـتخدام تقنية التكرار الاسـتهلالي، في حيز معين من النص، أكسـب ذلك الحيز كثافة إيقاعية تولد عنها كثافة دلالية"[51] استحضر فيها الشاعر صور السقوط العربي بكل تداعياته التاريخية والجغرافية والقومية والدينية، يقول:

سقطتْ آخرُ جدرانِ الحياءْ مفتتح المقطع الأول
سقطتْ.. للمرةِ الخمسينِ عذريّتنا مفتتح المقطع الثاني

ثم يأتي المقطع الرابع مشحونا بمتواليات السقوط:

(50) تاوريريت، نبيلة. القصائد السياسية لنزار قباني – دراسة سيميائية،(ص41).
(51)ولد عبدي، محمد. السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية(الشعر نموذجا)، مقاربة نسقية، (ص 261).

سقطتْ غرناطةٌ
للمرّةِ الخمسينَ – من أيدي العربْ.
سقطَ التاريخُ من أيدي العربْ.
سقطتْ أعمدةُ الروحِ، وأفخاذُ القبيلهْ.
سقطتْ كلُّ مواويلِ البطولهْ.
سقطتْ إشبيليهْ..
سقطتْ أنطاكيهْ..
سقطتْ حطّينُ من غيرِ قتالٍ..
سقطتْ عموريَهْ..
سقطتْ مريمُ في أيدي الميليشياتِ
فما من رجلٍ ينقذُ الرمزَ السماويَّ
ولا ثمَّ الرجولهْ.. (52)

فالفعل "سقط" غدا لازمة إيقاعية ضبطت إيقاع القصيدة ونظمت حركتها الداخلية، وهو مؤشر دلالي يجسد حدة الموقف الشعوري والتوتر الانفعالي في أعماق الشاعر؛ وقد "تجاوز استخدام الشاعر له مهمة نقل الحدث المرتبط بزمن معين، وجعله لبنة أساسية في بنية النص الشعري، فولد طاقات تعبيرية"(53) متعددة، كما أن التكوين الصوتي الذي حظي به التفخيم الماثل في صوت "الطاء" قد انتشر في فونيمات الكلمة فنطقت جميعها على التفخيم الأمر الذي يجسد عظم الحدث الذي أصاب الأمة العربية، علاوة على ما تتماز به صفة أصوات الفعل "سقط" من كون السين /s/ صفيريا " مائلا في نطقه إلى التفخيم" والقاف /q/ والطاء /tˤ/ وقفيين شديدين ثم تاء التأنيث الساكنة /t/ التي جاءت قفلة صوتية لغالب التكرارات وهو أيضا صوت وقفي شديد، وكأن هذه الصفة الصوتية التي غلبت على أصوات الفعل و تتميز بوقف تام لتيار الهواء ثم تسريح مفاجئ مكّنت مشهد السقوط الذي أوقف الشعوب العربية في ذهول تجاه اتفاقية الهزيمة التي هرولت إليها الأنظمة العربية، وأظهرت شدة وقع هذه الاتفاقية على الموقف السياسي العام في فلسطين وما حولها. ويلحظ كذلك أن جميع صوامت هذا الفعل مهموس وتتميز هذه المجموعة الصوتية بأنها أضعف الأصوات إسماعا Sonority(54) وهي متناسبة إيقاعا مع الانكسار والضعف الذي ألَمّ بالأمّة العربية، ولكن ملازمة جميع صوامت الفعل للصائت الفتحة المفخمة /ɑ/ الذي يصنف من أعلى الصوائت إسماعا(55) رفع من درجة إسماعها، وبقياس الشدة الصوتية للفعل باستخدام برنامج Praat تبين أن معدله في سياق قراءة السطور الشعرية بأداء ثلاثة قراء من بينهم تسجيل للشاعر نزار قباني على الشابكة كان 70dB وهي قيمة رقمية تنبئ عن ارتفاع نسبي في معدل الشدة الصوتية مع الفعل تم اكتسابها من سمة التفخيم الصوتي وملازمة الفعل لصائت الفتحة المفخمة، فشكل الفعل علامة فيزيائية مائزة سماعا على امتداد المقطع والنص.

ويستخدم الشاعر تقنية تكرار الحقل الدلالي من خلال تعالق العنوان "المهرولون" وهو اسم فاعل مسند إلى واو الجماعة مع بنية المصدر "الهرولة" التي تكررت "ثلاث مرات" في متن القصيدة، ومن خلال تعالقه كذلك مع الأفعال "ركضنا، لهثنا، تسابقنا" فجميعها تعكس تهافت العديد من الأنظمة العربية وتسارعها باتجاه التطبيع والتفاوض من أجل الصلح مع إسرائيل وتوقيع اتفاقية أوسلو لإعلان الولاء، وهذا النوع من التكرار المتشاكل بين العنوان ومفردات النص يعد بؤرة مركزية تسهم في توجيه دلالات حركية

(52) قباني، نزار. تنويعات نزارية على مقام العشق، (ص253-254)
(53) ترمانيني،خلود. الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، (ص307).
(54) Malmberg, Bertil. Phonetics, (p66).
(55) المرجع نفسه، (ص66).

الصورة المكثفة للهرولة مما يكسبها طابعا سيميائيا قادرا على كشف البعد السياسي المتخاذل للأنظمة العربية، ولهذا " يبدو التكرار – في شعر نزار– مثيرا نظرا إلى ما ينطوي عليه من مثيرات نفسية وشعورية غاية في الإثارة والتحفيز"[56] فيمنح المتلقي فرصة لاستقراء الصور واستحضار الحدث بإيقاعية نَفَسيّة تعمق الموقف وتشحنه بدينامية تعبيرية تغلق الذاكرة على مشهد تاريخي مؤلم يعرّي موقف الأنظمة العربية تجاه القضية الفلسطينية، يقول في المقطع الثاني:

سقطتْ.. للمرةِ الخمسينِ عذريّتنا..
دونَ أن نهتزَّ.. أو نصرخَ..
أو يرعبنا مرأى الدماءْ..
ودخلنا في زمانِ الهرولهْ..
ووقفنا بالطوابيرِ، كأغنامٍ أمامَ المقصلهْ
وركضنا.. ولهثنا
وتسابقنا لتقبيلِ حذاءِ القتلهْ.. [57]

وبالتوقف قليلا عند طاقة الحضور الصوتي في لفظة العنوان " المُهَرْوِلون" التي تتماز بتكاثف حضور الصوامت التي تصنف ضمن أصوات الرنين أو الأصوات الواضحة سماعا وهي كل من الميم والنون والراء واللام[58] وهذا الوضوح الصوتي قد جسد في خاصيته السمعية وضوح التخاذل في موقف الأنظمة العربية، ومجيء الراء ساكنا عمق دلالة التكرار وكأنه يعكس ديمومة حركة الأنظمة العربية المتكررة في هذا السياق. ومما يلفت الانتباه مثول جميع الحركات على تنوعها في بنية الكلمة " الفتحة والضمة والكسرة والسكون[59]"، وكأن الهرولة إن جاز التعبير قد تجاوزت المعنى المعجمي لها لتتخذ من جميع أشكال تسارع الحركة وتعدد اندفاعها سبيلا للمهادنة وتوقيع اتفاقية الهزيمة، وامتداد الكلمة بالصائت الخلفي الضيق المصحوب باستدارة الشفتين /u/ يعكس امتداد الانتكاسة التي جرّت العالم العربي إلى الصفوف الخلفية وحاصرت الشعب الفلسطيني والعربي بتضييق سياسي عسكري قاهر، ويعكس استنكار نزار لهذا التحرك من الأنظمة العربية تكرار السؤال الاستنكاري " ما تفيد الهروله؟" مرتين في صدارة المقطع الثاني عشر وقد جاء متجاوبا جرسا ودلالة مع لفظة العنوان فاكتملت دائرة الغضب والرفض بين مفتتح القصيدة ومضامينها في أبعاد دلالة الهرولة.

ويلحظ سيطرة الرقم " خمسين "[60] على نص القصيدة إذ تكرر أربع مرات، وهو رقم يتكرر على امتداد الديوان، ويأخذ أبعادًا دلالية مختلفة فهو العمر الذاتي، وهو العمر السياسي الذي سخره اليهود لتجويع الأطفال " جوعوا أطفالنا خمسين عاما " وهو العمر الذي سقطت به المروءة العربية " سقطت للمرة الخمسين عذريتنا" و العمر الذي يُذكِّر العرب بسقوط آخر معاقل الأندلس يقول: "سقطتْ غرناطةٌ للمرة الخمسين من أيدي العرب" ، ثم يُصَدِّر الرقم في مفتتح المقطعين العاشر والحادي عشر في قوله "بعدَ خمسينَ سنهْ .. نجلسُ الآنَ على أرضِ الخرابْ " ، و " بعدَ خمسينَ سنهْ، ما وجدنا وطناً نسكنهُ إلا السرابْ"[61] فما كان هذا العمر الطويل في تاريخ الأمة العربية إلا انكسارات متوالية وهزائم متكررة.

---

(56) عصام شرتح، القباني وثقافة الصورة بين(بانورامية الصورة وسينيمائية المشهد)، (ص187 –188).

(57) قباني، نزار. تنويعات نزارية على مقام العشق، (ص253).

(58) ينظر: أنيس، إبراهيم. الأصوات اللغوية، (ص 27، 63)، وينظر: AL- Qahtani ,Masoud Duleim, The nature of Arabic sonorant consonants, (p1-2).

(59) على الرغم من كون السكون تجرد الصوت من حركة إلا أن إيرادها هنا للإشارة إلى أنها جزء من نظام التشكيل في العربية.

(60) قباني، نزار. تنويعات نزارية على مقام العشق، (ص254).

(61) المرجع نفسه، (ص257– 258).

ويختم الشاعر قصيدته بمشهد فني يصعد فيه رفض فلسطين والشعوب العربية لاتفاقية التخاذل من خلال استخدام التكرار بكثافة لافتة، إذ لم يكن التكرار هنا تقنية تنهض بالقيمة الجمالية للعمل الشعري وحسب، وإنما يمثل أهم التقنيات التي تفرز الصور الموقفية، لأن من مثيرات الصور الموقفية تراكم المداليل التصويرية المباشرة، وتراكم الدوال والصيغ التركيبية نفسها في الكثير من الأشطر الشعرية كما هي دون تغيير[62] ، فتصبح بذلك الأرضية التي يتحرك من خلالها الحدث، كما يوظف من خلاله تكرار التوازي ليفجر بحرقة موقف فلسطين رفضها لبيعة الهزيمة العربية، يقول:

وانتهى العرسُ..
ولم تحضرْ فلسطينُ الفرحْ.
بلْ رأت صورتها مبثوثةً عبرَ كلِّ الأقنيهْ..
ورأتْ دمعتها تعبرُ أمواجَ المحيطْ..
نحوَ شيكاغو.. وجيرسي.. وميامي..
وهيَ مثلَ الطائرِ المذبوحِ تصرخْ:
ليسَ هذا العرسُ عرسي..
ليسَ هذا الثوبُ ثوبي..
ليسَ هذا العارُ عاري..
أبداً.. يا أمريكا..
أبداً.. يا أمريكا..
أبداً.. يا أمريكا.. [63]

فبتقنية التكرار التطابقي لتركيب النفي " ليس هذا " ثم تكرار " أبدا؛ المؤكدة لاستمرارية نفي المستقبل" ممتدا في نهايات أسطر القصيدة خلق نزار صورة النزف الفلسطيني الرافض بعلنية الموقف الإعلامي الدولي لكل أشكال القهر والتطبيع التي تهافتت عليها الأنظمة العربية، ولعلّ تكرار جغرافية المجتزآت المكانية لأمريكا " شيكاغو.. وجيرسي.. وميامي.. " ثم اقتران نفي المستقبل مكررا في قفلة النص مع مُحرِّك الخراب الفلسطيني العربي "أمريكا" التي جعلت من فلسطين طائرا مذبوحا ينزف مستصرخا بغضب الموقف العربي " ليس هذا العرس عرسي – ليس هذا الثوب ثوبي – ليس هذا العار عاري" منح الصورة المكانية اتساعا والجرح العربي امتدادا عبرَ أمواج المحيط ليؤيقن حجم الجرح الفلسطيني الغائر في جسد الأمة العربية، وقد وظف قباني في هذه الأسطر الثلاثة الأخيرة تقنية تكرار التوازي من خلال توزيع ثلاثة ألفاظ هي " العرس، والثوب، والعار" فبرزت الموسيقى الداخلية للتراكيب حاملة متقابلات لفظية تجسد رفض الخذلان الذي احتفى به عدد من الأنظمة العربية.

واستخدم الشاعر نوعا آخر من تقنية التكرار – بشكل لافت على امتداد الديوان– وهو نقاط الحذف السيميائية التي توزعت في مواضع مختلفة من النص حيث غابت فيه العلامة اللسانية وتوارت خلف سلاسل النقاط المتتابعة في بناء سيميائي[64] ليفتح خيال المتلقي نحو تأويل المعاني والدلالات والبحث فيما وراء مساحات الصمت من رؤى شاعرية أرادها الشاعر ليجبر المتلقي على أن يصمت من خلالها، ويتأمل، ويقرأ المحو بين سطور الكتابة[65]، ففي نهايات الأسطر المستندة إلى سيميائية النفي " ليس

(62) ينظر، شرتح، عصام. القباني وثقافة الصورة بين(بانورامية الصورة وسينمائية المشهد)، (ص42).
(63) قباني، نزار. تنويعات نزارية على مقام العشق، (ص262).
(64) ينظر: الجوة، أحمد. سيميائية الكلام والصمت في نماذج من الشعر العربي الحديث، (ص226).
(65) شرتح، عصام. مسار التحولات في فضاء القصيدة الحداثية، (ص 180).

هذا .. " ينفتح ذهن المتلقي نحو أيديولوجية القهر والسخط والغضب لما تولده هذه السلسلة من النفي من غضب عارم على الأنظمة العربية التي استحلت سفك الدماء وانتهاك المقدسات وبيع الأعراض.

وتتجلى تقنية التكرار كذلك في قصيدة " راشيل وأخواتها " التي كتبها نزار في أعقاب العدوان الإسرائيلي على لبنان لينشئ علاقة حميمية بين المجندة الإسرائيلية القادمة من أوروبا الشرقية إلى فلسطين بغية الاحتلال، وبين كل من سولت له نفسه تمزيق الوحدة العربية واتساع الهوة بين شعوب الأمة العربية جمعاء، فمن غياب الوحدة القومية والوطنية يؤول الوضع إلى الحضور الفعلي للتوقيع على معاهدة الهزيمة(66) وتظهر قصيدة راشيل تصويرا لمشاهد المذبحة الدموية والمجزرة التي وقعت في قانا جنوب لبنان في عام 1996، يقول:

دخلوا قانا على أجسادنا
يرفعون العلم النازي في أرض الجنوب.
ويعيدون فصول المحرقة..
هتلر أحرقهم في غرف الغاز
وجاؤوا بعده كي يحرقونا..
هتلر هجَّرهم من شرق أوروبا..
وهم من أرضنا قد هجَّرونا..
هتلر لم يجد الوقت لكي يمحقهم
ويريح الأرض منهم..
فأتوا من بعده .. كي يمحقونا. !! (67)

إذ يوظف نزار هنا تقنية التكرار بفنية تصويرية يلتقط بها جزيئات المشهد ويعرضه في لقطات متسلسلة مستخدما عدسته الخاصة ولغته الانعكاسية التدويرية التي خلقت موسيقى داخلية مشبعة بالدلالات الإشارية التي تجسد حجم المحرقة والتهجير والمحق الذي مارسته إسرائيل بسادية عارمة لارتكاب المجزرة في حق المدنيين، يقول: "هتلر أحرقهم .. وجاؤوا بعده كي يحرقونا هتلر هجَّرهم .. وهم من أرضنا قد هجّرونا هتلر لم يجد الوقت لكي يمحقهم .. فأتوا من بعده.. كي يمحقونا" فلفظة "هتلر" كانت مفتتحا لثلاثة أسطر شعرية حاول من خلالها الشاعر أن يقرّب عدسته من التاريخ النازي الذي مارسه هتلر في حروبه باستخدام تقنية التكرار الاستهلالي، فأيقظ بذلك صور الدماء ورائحة الموت في ذاكرة المتلقي، ويبدأ بفتح ملف الصور المأساوية لسلسلة الجرائم الدموية التي خلفها التاريخ النازي ويبدأ بإسقاطها على قانا، ثم يقرب نزار المشهد أكثر فيختار معاقد محددة يستهلها بالمحرقة النازية، إذ يكرر الجذر " حرق" ثلاث مرات في سطرين شعريين يستخدم أولها بنية المصدر الميمي ثم الفعل الماضي ويليه المضارع وهنا تشتعل تداعيات صور المحرقة وما تقترفه إسرائيل في حق الإنسانية في جنوب لبنان، وما يميز إيقاعية بنية الفعل هنا سكون صوت الحاء المهموس الاحتكاكي فقد اكتسب في سياقه امتدادا احتكاكيا هامسا عزز دلالة عمق الحدث وامتداد التشويه الذي خلفته التفجيرات في قانا، ثم ينتقل إلى ملف التهجير في انعكاس دلالي متشابك " هجّرهم – هجّرونا" ليرصد صور النزوح وما خلفه من فقر واغتراب، ومن ثم ينتقل إلى ملف الإبادة الجماعية البشرية في قانا وقتل الناس وتشريدهم مستخدما الفعل المضارع " يمحقهم – يمحقونا " وبهذا فإن مثلث الجرائم الإسرائيلية في هذا المقطع يدور فلك الجذور " حرق ، هجر، محق" وجميعها تكرر صور السلب و القسوة وضراوة الحياة التي مزقت معنى الإنسانية في قانا.

(66) تاوريريت، نبيلة. القصائد السياسية لنزار قباني – دراسة سيميائية،(ص41).
(67) قباني، نزار. تنويعات نزارية على مقام العشق، (ص263).

وفي المقطع الرابع تقترب عدسة نزار أكثر من مشهد الإبادة الذي يعلي من صورة القصف العشوائي لكل أشكال الحياة في أرض الجنوب ويستخدم هنا تكرار تقنية اللقطة السينمائية[68] لإبراز جزئيات تفصيلية دامية توقظ وعي المتلقي تجاه انتشار صور الموت، و "اللقطة السينمائية قد تعتمد على التكثيف والإيحاء والرمز، وقد تعتمد على التعريض والكناية، وقد تعتمد على المجاز المرسل والشبه، فيمكن مثلا تركيز الكاميرا على الشخصية في طبقة دالة من طبقات النظر في موقف بعينه، كما يمكن مجاوزة عين الكاميرا اللقطة إلى أخرى للمقاربة التي يريدها المشاهد، لأن اللقطة ببساطة تتكون من شريط الصوت والصورة"[69] فتمكين صوت القصف في أذن المتلقي بتكرار الكلمة خمس مرات باستخدام صيغة الماضي المسند إلى واو الجماعة الامتدادي والذي تشابك مع منعرجات حياتية كثيرة مست كلا من الحنطة والزيتون والتبغ، و أصوات البلابل وتلاميذ المدارس و المشافي والنساء المرضعات وسحر الجنوبيات، وقدموس في مركبه، و البحر وأسراب النوارس، وسحر الجنوبيات كل هذا قُصف واغتيل فحضر الصوت صارخا في أذن المتلقي وانكشفت تفاصيل الصور البصرية المتسلسلة للحدث الدامي، فكان التصوير أقرب إلى مثلث المشهد السينمائي المستند إلى الصوت والصورة والكلمة، يقول:

قصفوا الحنطة ، والزيتون ، والتبغ ،
وأصوات البلابل..
قصفوا قدموس في مركبه..
قصفوا البحر.. وأسراب النوارس..
قصفوا حتى المشافي .. والنساء المرضعات..
وتلاميذ المدارس.
قصفوا سحر الجنوبيات
واغتالوا بساتين العيون العسلية.. ! [70]

ومما يلحظ اعتماد إيقاع لفظة "قصف" على تفخيم أصوات الكلمة إذ تبدأ بالقاف الوقفي الشديد ثم الصاد الاحتكاكي المفخم والفاء المقترن بصائت الضمة الطويل فاكتسبت الكلمة بذلك حضورا مفخما ممتدا بالضمة الضيقة متناسبا مع عظم الحدث، وهذه المجزرة ما هي إلا جزءا من مسلسل الإرهاب والقتل والتدمير الذي تمارسه إسرائيل وأمريكا في حق العديد من البلاد العربية وما حصار غزة والاعتداءات التي تَنْتَهِكُ حقوق الإنسان، ماضيا وحاضرا، إلا شاهدا على استمرار سفك الدماء وقمع حريات الشعوب.

ألفاظ تكررت على امتداد الديوان

1. **تكرار ألفاظ الشتاء والبرودة.**

تتكرر في الديوان ألفاظ ذات فئات دلالية خاصة بألفاظ البرودة والشتاء بشكل لافت نحو: المطر، غيمة، بروق، رعود، جليد، صقيع، ثلج، ثلاجة، شتائيا، انقلابيا،عاصفا، تحت الصفر، تدفئة.ولم تقتصر هذه الألفاظ على متن القصائد فقط، ولكن جاءت متضمنة عناوينها أيضا نحو " **إلى امرأة تحت الصفر** " و " **الحب في داخل ثلاجة** " و " **لا وسيلة للتدفئة إلا حبك** ". وفي ذلك استدعاء للحالة الشعرية التي تحاصر عالم نزار وكونه الخاص الذي يشي بتحولات الشاعر النفسية إثر مرضه، إذ لم يعد قادرا – كما السابق – على ممارسة العشق وضروب الهوى، وهو إشارة أيضاً إلى المرأة الأجنبية ذات الأحاسيس الباردة، كما أنها إشارة أيضا إلى زمن الديوان الذي كتبت قصائده في لندن في عامي (1995 و

(68) تاوريريت، نبيلة. القصائد السياسية لنزار قباني – دراسة سيميائية،(ص160).
(69) شاوش، جمال شعبان. قراءة في سيميولوجية الصورة السينمائية، (ص568).
(70) قباني، نزار. تنويعات نزارية على مقام العشق، (ص264).

1996)، فإحساس نزار بالبرد الخارجي الذي أدى إليه الطقس والمنفى والوحدة والغربة قد أثر في كلمات الديوان، فجاءت معبرة على الجمود وعدم التغير من جانب، وبرودة العلاقات من جانب آخر. كما أن التعالق الشتائيّ الذي أفرغه الشاعر بين عنوانات عدد من القصـــائد ومتون النصـــوص ولد إيقاعا وجه فهم القارئ إلى طاقة الدلالات الباردة التي تســـتحوذ الإحساس الشعري لحظة ولادة القصيدة.

2. **تكرار النفي.**

يُلحظ أن ديوان نزار يطفح بلازمة تكاد تكون الموضوع الرئيس فيه، وهي لازمة "النفي" التي تعطي الديوان دلالات السلب والرفض والغضـــب والتحول. فالشـــاعر يقف في مفترق طريق العمر، والمرض يحاصـــره والغربة تحده من كل جانب، فتخامره ذاكرة السنوات الماضية التي وقفت ضد الكلمة وضد الشعر والحب والحرية، وقفت ضده في كل شيء، وحاولت أن تسلبه رأسماله الوحيد، شعره وعشقه وحريته، هذا من جانب، أما من الجانب الآخر، فهو يرفض سياسة الحياة والواقع الاجتماعي وطريقة الناس في التفكير في المرأة واضـطهاد كل ما هو جميل، كما أنه يرفض واقع السـياسـات الحاكمة في موقفها من الإنسان العربي وسلبه حقه في الأرض والوطن والحياة، فاستخدم الوحدات اللغوية الدالة على النفي ليعمق هذه الصور والدلالات.

ولا ينسى كذلك أهمية التحول والتغير الذي أصابه في آخر عمره فهو لم يعد نزاراً السابق، فما عاد يمكن أن يعيد قصائده الأولى ويرقص فوق موســـيقى البحور، فكما أن عقارب الأيام تدور، فكذلك مواقفه وعواطفه فقد دارت وتغيرت مع الزمن[71]. وذاكرته ضعفت فلم يعد يتذكر أشياء كثيرة في حياته ولم تعد تعلق في ذهنه أمور كثيرة، يقول:

لا تنزعجي
فأنا رجل لا يتذكر شيئا ..
لا يتذكر أحدا ..
لا يتذكر لون البحر، ولا لون الشطآن ..
لا يتذكر أي مكان
أي زمان كان ..
لا يتذكر اسما .. حرفا .. لغة ..
مقهى .. بارا .. وطنا ..
لا يتذكر من عينيك سوى النسيان .. [72]

تكرار لازمة النفي " لا يتذكر " تقدم صـــدى إيقاعيا لافتا، يظهر الأثر الكبير الذي تركه الزمن في نفســـه، وتأتي كلمة النسـيان في نهاية المقطع " لا يتذكر من عينيك سـوى النسـيان " لتشـحن ذهن المتلقي بمفارقة دلالية تفصـح عن غياب الذاكرة.

3. **تكرار لفظة التكرار.**

جاءت لفظة التكرار في مواضـع كثيرة من الديوان، وقد أخذت شـكلين هما: التكرار الذي يجسـد الجمود والرتابة، والتكرار الذي لا يمكن أن يعود مع الزمن، وقد استخدمها الشاعر ليجسد لحظات الحب والعشق على طرفي نقيض، فهو تارة حب

(71) قباني، نزار. تنويعات نزارية على مقام العشق، (ص 118).
(72) قباني، نزار. تنويعات نزارية على مقام العشق، (ص112).

رتيب لا جديد فيه وهو تارة حب جنوني تاريخي لن يتكرر، فمثال الشكل الأول قوله في قصيدة " **الحب في داخل ثلاجة** ":

أيامنا صارت تعيد نفسها.
أجسادنا صارت تعيد نفسها.
شهوتنا صارت تعيد نفسها.
فكيف، يا سيدتي – سقطنا
في حفرة التكرارْ؟...(73)

ومثال الشكل الثاني ما جاء في قصيدة " **أجمل نصوصي** ":

يا واحدتي
إنك وجه إغريقي لا يتكررْ...
حالة شعرية لا تتكررْ...
نوبة صرع لا تتكررْ...(74)

وقد استخدم الشاعر هذه اللفظة ليدل بها على الزمن والتاريخ، فالتاريخ لا يتكرر .. يقول في قصيدة " **امنحيني الحب كي أصبح أخضر** ":

فامنحيني فرصة أخرى، لكي أكتب التاريخ..
فالتاريخ يا سيدتي، لا يتكررْ...(75)

ويقول:

تلك صفحات من التاريخ، يا سيدتي
أبدا لن تتكررْ...
أبدا لن تتكررْ ...(76)

ولفظة التكرار في هذه المقاطع جاءت في غالبها على صيغة المضارع "تتكررْ – يتكررْ"، وهي تحمل إيقاعا يتناغم فيه الصوت مع الدلالة من خلال تكرارٍ متتابعٍ لنطق "الراء /r/" الساكن من خلال توالي ضربات طرف اللسان لمنطقة اللثة في ختام الكلمة، وجاء الفعل منفيا بـ "لا" و بـ "لن" في المواضع جميعها؛ فحالة الحب الشعرية التاريخية الجنونية التي كان يعيشها الشاعر "لا تتكرر ولن تتكرر"، ويرتبط هذا بصورة مباشرة بعمر الشاعر وبمحاصرة المرض له فلا التاريخ يعود ولا الحب بنشوته الشعرية يتكرر، وتلك الحالة الشعورية الشعرية التي ارتهن بها الديوان على امتداد قصائده.

الخاتمة:

في نهاية هذا التحليل البحثي في بنية إيقاع التكرار في ديوان التنويعات يمكن القول:

أولا: إن التكرار لم يكن حلية تطريزية في النصوص الشعرية بل أدى دورا مركزيا في استنطاق الموقف الشعري في كل من قضيتي المرأة والعشق والسقوط العربي والانهزامية لتمكن نزار من ربطه بكل من المعنى والرؤية النصية فخرج بالتكرارات من دائرتها النمطية إلى مسارات فنية وأسلوبية فجرت طاقات اللغة في النص وجعلته أكثر إيحاء وأبعد أثرا، فالتكرارات لم تحقق للنص قيمته الجمالية

(73) المرجع نفسه، (ص216).
(74) قباني، نزار. تنويعات نزارية على مقام العشق، (ص77).
(75) المرجع نفسه، (ص31).
(76) المرجع نفسه، (ص37).

والإيقاعية وحسب بل أبرزت الموقف الشعري الذي يريد الشاعر ترسيخه وتعميقه في منحنيات النص ومنعرجاته فأسهم في كشف فضاءات نفسية وموقفية مفتوحة أوضحت الجوانب المتوارية في بواطن اللغة ومنعطفاتها، وقد منح هذا الأسلوب خطابه الشعري طاقات إبداعية محورية أدخلت المتلقي بعفوية في جو النص بسياقاته المتنوعة.

ثانيا: إيقاع التكرار من العناصر الأسلوبية الأكثر شيوعا وتلونا في الديوان، فاستخدم الشاعر تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب والمشاهد والتكرار الاستهلالي والتوازي وتكرار الالتفاف "اللغوي – الدلالي" ليعمق إيقاعية القصائد الشعرية ويعكس المضامين التي يريد أن يوصلها إلى المتلقي، فغدت هذه التقنية من أهم المفاتيح الدلالية التي تجذب انتباه القارئ وتكشف عن المعاني العميقة في القضايا المدروسة.

ثالثا: أظهرت قيم الشدة الفيزيائية التي تمّ قياسها لكلمات حضرت بقوة في الديوان انسجاما وتناغما بين الدلالات السياقية والصوتية، فتكرار كلمات بعينها في المقطع الشعري أدى إلى ارتفاع معدل شددها الصوتية في الغالب؛ لأنها كانت تحاصر أعماق الشاعر، كما تفاوتت الشدد الصوتية للكلمات المتكررة في التراكيب بحسب المعنى الإيقاعي الذي تؤديه اللفظة في سياق التركيب والمدى الرؤيوي الذي تلح من خلاله اللفظة مقابل الألفاظ الأخرى في التركيب ذاته.

المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية:

أبو رغيف، فاطمة جاسم. (2017). جماليات التكرار في بنية التوازي وأثرها الإيقاعي في شعر نزار قباني، مجلة الأطروحة للعلوم الإنسانية، دار الأطروحة للنشر العلمي، ع6، س 2.

إسبر، علي أحمد سعيد (أدونيس). (1986). مقدمة للشعر العربي،ط 4، بيروت، دار العودة.

أنيس، إبراهيم. (1992). الأصوات اللغوية، ط3، القاهرة، مكتبة الإنجلو المصرية.

بدر، عادل. (2006). الإيقاع: بنية الاختلاف بين النظام واللانظام، مجلة الحوار المتمدن، ع 1559. الموقع الإلكتروني للمجلة: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?t=0&aid=65544

البطاينة، عفاف. (2018). الثورة على المألوف سعيًا إلى الحرية، خطاب المرأة والسياسة في شعر نزار قباني، مبحث من كتاب نزار قباني: الرسم بالكلمات. دراسات وأبحاث (2018)، سلسلة الندوات (20)، ط1، الإمارات العربية المتحدة– دبي، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، مطبعة جولدن سيتي.

بن الشيخ، جمال الدين. (1996). الشعرية العربية، تر: مبارك حنون وآخرون، ط1، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر والتوزيع، (ص 195).

تاوريريت، نبيلة. (2012).حداثة التكرار ودلالته في القصائد الممنوعة لنزار قباني، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ع.

تاوريريت، نبيلة. (2016) القصائد السياسية لنزار قباني – دراسة سيميائية، رسالة دكتوراه، إشراف أ.د. امحمد بن لخضر فورار جامعة محمد خيضر– بسكرة.

ترمانيني، خلود. (2004). الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، رسالة الدكتوراه، إشراف أحمد زياد محبك ، جامعة حلب.

الجوة، أحمد .(2011). سيميائية الكلام والصمت في نماذج من الشعر العربي الحديث، محاضرات الملتقى الدولي السادس، السيمياء والنص الأدبي، 18–19–20 ، الجزائر، جامعة محمد خيضر بسكرة.

الجيار، مدحت. (1995). الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ط2، مصر، دار المعارف .

حسين، خالد حسين. (2007). في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ط9، دمشق، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر.

الخباز، رود محمد. (1999). الموسيقا في شعر ابن زيدون رسالة ماجستير إشراف مهجة الباشا، جامعة حلب.
الخرابشة،علي قاسم. (2008). الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني، مجلة عالم الفكر،ع1،ج37.
دياب، محمد حافظ. (1958). جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج5،ع2.
الزريقات، أسماء محمد ذياب. (2020). ظاهرة التكرار في ديوان لا غالب إلا الحب لنزار قباني، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مجلد 80،ج2.
سلوم، تامر. (1983). نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، سورية ، دار الحوار للنشر والتوزيع.
شاوش، جمال شعبان. (2008). قراءة في سيمولوجية الصورة السينمائية، محاضرات الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، 15–17 نوفمبر، الجزائر، جامعة محمد خيضر بسكرة.
شرتح، عصام . (2017). فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، مجلة رسائل الشعر،ع9. (مجلة إلكترونية).
شرتح، عصام. (2010). مسار التحولات في فضاء القصيدة الحداثية، ط1، سورية ، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع.
الشيخ، عبدالواحد حسن. (1999). البديع والتوازي، ط1، الأسكندرية، مصر، مكتبة الإشعاع للطباعة والنشر والتوزيع.
عبيد، محمد صابر. (1990). " قصتي مع الشعر " سحر اللغة وبراعة الإيهام، مجلة الآداب، ع 46.
علي، مصطفى صالح. (2010). أسلوب التكرار في شعر نزار قباني. مجلة جامعة الإنبار للغات والآداب، ع 3.
فضل، صلاح.(1984). أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر.
قباني، نزار. (1963). عن الشعر والجنس والثورة (الأعمال النثرية الكاملة)، بيروت لبنان، منشورات نزار قباني، ج7 .
قباني، نزار. (1970). قصتي مع الشعر،لندن، دار رياض الريس للكتب والنشر.
قباني، نزار. (1998) . تنويعات نزارية على مقام العشق، ط2، بيروت لبنان ، منشورات نزار قباني.
كنوني، محمد.(2013). اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة.
لحلوحي، صالح. (2016). ظاهرة التكرار في قصيدة يا تلاميذ غزة علمونا لنزار قباني، مجلة دراسات عربية، مركز الدراسات العربية والإفريقية، نيودلهي، ع3.
الملائكة، نازك. (1962). قضايا الشعر المعاصر، ط1، بيروت، دار الآداب.
مفتاح، محمد. (2005). تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط4، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.
ولد عبدي، محمد. (2009). السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية(الشعر نموذجا)، مقاربة نسقية، سورية، دمشق، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

- Abu Ragheef, Fatima Jassem. (2017). The Aesthetics of Repetition in the Structure of Parallelism and its Rhythmic Impact on Nizar Qabbani's Poetry, (in Arabic), Al-Otruha Journal for Human Sciences, Dar Al-Otruha for Scientific Publishing, Vol. 6, p. 2.
- Al-Gayar, Medhat. (1995). The poetic image of Abu al-Qasim al-Shabi, (in Arabic), 2nd Edition, Egypt, Dar al-Maarif
-Al-Gowa, Ahmed. (2011), Semiotics of Speech and Silence in Models of Modern Arabic Poetry, (in Arabic), Lectures of the Sixth International Symposium, Semiotics and Literary Text, 18-19-20, Algeria, University of Mohamed Khider Biskra.
-Al-Khabbaz, Rod Muhammad. (1999). Music in Ibn Zaydoun's Poetry, (in Arabic), Master's Thesis, supervised by Mohaja Al-Basha, Halab University.

-AL-Malaeka, Nazik. (1962). Contemporary Poetry Issues, (in Arabic), 1st Edition, Beirut, Dar Al-Adab.
-AL- Qahtani, Masoud Duleim. (2000). The nature of Arabic sonorant consonants, Arab Educational, Cultural and Scientific Organization, 50.
- Ali, Mustafa Saleh. (2010). Repetition in the poetry of Nizar Qabbani, (in Arabic) Anbar University Journal of Languages and Arts, Volume 3.
- Anis, Ibrahim. (1992). Phonetics, (in Arabic), 3rd Edition, Cairo, Anglo-Egyptian Library.
- Bader, Adel. (2006). Rhythm: The Structure of Difference between Order and Non-Order, (in Arabic), Al-Hiwar Al-Modden Journal, 1559.
- Batayneh, Afaf. (2018). Revolution against the ordinary in pursuit of freedom, (in Arabic), the discourse of women and politics in the poetry of Nizar Qabbani, a topic from Nizar Qabbani's book: Painting with Words. Studies and Research (2018), Seminar Series (20), (in Arabic), 1st Edition, United Arab Emirates - Dubai, Sultan Bin Ali Al Owais Cultural Foundation, Golden City Press.
-Boersma P, Weenink D. (2010). Praat: Doing phonetics by computer (Version 5.1.2.9) [Computer software] , Retrieved from http://www.praat.org/
-Diab, Mohamed Hafez. (1958). The Aesthetics of color in the Arabic poem, (in Arabic), Fosoul magazine, General Egyptian Book Organization, Vol. 5, 2.
-Esber, Ali Ahmed Saeed (Adonis). (1986). Introduction to Arabic Poetry, 4th edition, (in Arabic), Beirut, Dar Al-Awda.
Fadl, Salah. (1984). Contemporary Poetic Styles, (in Arabic), 1st Edition, Beirut, Dar Al-Tanweer for Printing and Publishing
-Hussein, Khaled Hussein. (2007). On Title Theory, An Interpretive Adventure in the Affairs of the Textual Threshold, (in Arabic), 9th Edition, Damascus, Dar Al-Takween for writing, translation and publishing.
-Kharabsheh, Ali Qassem. (2008). Creativity and the Structure of the Poem in Abdullah Al-Baradouni's Poetry, (in Arabic), Alam Al-Fikr Magazine, Vol. 1, 37.
-Kanoni, Mohamed (2013). Poetic language, a study in Hamid Saeed's poetry, (in Arabic), 1st Edition, House of General Cultural Affairs.
- Lahlouhi, Saleh. (2016). The phenomenon of repetition in the poem “O Students of Gaza Teach Us” by Nizar Qabbani, (in Arabic), Journal of Arab Studies, Center for Arab and African Studies, New Delhi, Volume 3.
-Malmberg, Bertil. (1963). Phonetics, New York, Dover Publications, INC.
-Muftah, Muhammad. (2005). Poetic Discourse Analysis, Intertextuality Strategy, (in Arabic), 4th Edition, Casablanca, Arab Cultural Center.
-Obaid, Mohamed Saber. (1990). "My Story with Poetry" The Magic of Language and the Ingenuity of Illusion, (in Arabic), Journal of Arts, vol.46.
-Qabbani, Nizar. (1963). On Poetry, Gender and Revolution (The Complete Works), (in Arabic), Beirut, Lebanon, Nizar Qabbani Publications, Vol. 7.
-Qabbani, Nizar. (1970). My story with poetry, (in Arabic), London, Dar Al Rayes for books and publishing.
-Qabbani, Nizar. (1998). Nizari Variations on the Theme of Love, (in Arabic),2st Edition, Beirut, Lebanon, Nizar Qabbani Publications.
-Salloum, Tamer. (1983). Theory of language and beauty in Arabic criticism, (in Arabic),1st Edition, Syria, Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution.
-Shartah, Essam. (2017). The Art of Repetition for Contemporary Poets of Modernity, (in Arabic), Risalat Poetry Journal, vol. 9. (electronic magazine).
-Shartah, Essam. (2010). The path of transformations in the space of the modernist poem, (in Arabic),1st Edition, Syria, Dar Al-Yanabi` for printing, publishing and distribution.

-Shawsh, Jamal Shaaban. (2008). A reading in the semiology of the cinematic image, (in Arabic), the lectures of the Fifth International Forum, semiotics and the literary text, November 15-17, Algeria, Mohamed Khider University of Biskra.
-Sheikh, Abdul Wahed Hassan. (1999). Al- badee' Wa AL- tawaaze, 1st Edition, Alexandria, Egypt, Al-Radia Library for printing, publishing and distribution.
- Taurit, Nabila. (2012). The Modernity of Repetition and Its Significance in the Forbidden Poems of Nizar Qabbani, (in Arabic), Journal of Arabic Language Sciences and Literature, Algeria, p. 4
-Taurit, Nabila. (2016) Nizar Qabbani's political poems - semiotic study, (in Arabic), PhD thesis, pervised by Prof. M'hamed Ben Lakhdar Furar, Biskra, University of Mohamed Khider.
-Termanini, Kholoud. (2004). Linguistic Rhythm in Modern Arabic Poetry, (in Arabic), PhD thesis, supervised by Ahmed Ziyad Mahbek, Halab University
-Weld Abdi, Mohamed. (2009). Context and patterns in Mauritanian culture (poetry as a model), a systematic approach, (in Arabic), Syria, Damascus, Nineveh House for Studies, Publishing and Distribution.
- Zureikat, Asmaa Muhammad Diab. (2020). The Phenomenon of Repetition in the Diwan of No Conquest but Love by Nizar Qabbani, (in Arabic), Journal of the Faculty of Arts, Cairo University, Volume 80, Volume 2