التكرار في شعر حامد عبد الحسين

م. م. علي حليبد شرشاب
مديرية تربية ذي قار
alihlibed1992@gmail.com

الملخص
يعد التكرار في الشعر العربي من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص وتتصدر القصيدة، فهو أحد علامات الجمال البارز والشعر عامة والحديث خاصة. ومن خلال دراسة التكرار في شعر حامد عبد الحسين حميدي المطيري "نجد أن هذا التكرار قد أسهم.." بأشكاله المتنوعة في دعم قصائده معنويّاً . ومن خلال دراسة التكرار على مستوى التركيب في قصائد الشاعر حامد في "المبحث الأول" تبين لنا إبداع الشاعر في نظم الكلمات وترتيبها واستغلال خواصّها الصوتية والصرفية في سبيل تنسيقها في تراكيب متجانسة. بينما في "المبحث الثاني" من الدراسة ندرس التكرار عند الشاعر على المستوى اللفظي، حيث يلجأ إلى تكرار الألفاظ لأسباب كثيرة تتعلّق بموسيقا النّص، وإيقاع الوجدان، فتحضر اللّفظة مرّتين أو أكثر، وكلّما تكرّرت أكثر كلّما كثّفت المعاني. وفي "المبحث الثالث" ندرس التكرار على مستوى الإيقاع لدى الشاعر، حيث نلاحظ تنوّع المراحل ضمن القصيدة الواحدة، فنرى قوافٍ مزدوجةٍ أحياناً تترادفُ معاً في صنع المعنى، ونرى قوافٍ محوريّةٍ تتكرّر فيها كلماتٌ كما هي لتشكّل الموضوع الرّئيس الّذي يدور حوله النّصُّ الشّعريُّ، بالإضافة لتكرار الأوزان التي تضفي نغماتٍ موسيقيّةٍ على النّص. وخلصت الدراسة إلى أن الشاعر أحاط بمعظم المعاني الّتي يؤدّيها التّكرار، واستطاع أن يوظّفه في شعره توظيفا مُناسباً. عمد الشّاعر إلى تكرار الرّموز في قصائده من دينيّة وثقافيّة، فدمج بين ثقافته وتاريخ بلده، واختار رموزاً مهمّةً للتّعبير عن مقاصده (موسى، سبايكر...) صابغاً شعره بصبغةٍ تاريخيّة دينيّة. إنّ اعتماد الشّاعر على التّكرار كثيراً في شعره خير دليل على قوّة صدقه، وذلك من خلال انفعالاته المتمثّلة في هذا التّكرار. وظّف الشّاعر خبرته اللّغويّة توظيفاً بارعاً، فكانت القصائد وعاءً نفيساً يصبُّ فيه أحاسيسه، وخبراته اللّغويّة، وثقافته الدّينيّة والوطنيّة و التّاريخيّة.
الكلمات المفتاحية: التكرار، والشعر، وحامد عبد الحسين حميدي.

Abstract:

Repetition in Arabic poetry is a stylistic phenomenon that is used to understand the text and is at the forefront of the poem. It is one of the signs of outstanding beauty and poetry in general and modernity in particular. By studying the repetition in the poetry of Hamid Abdul-Hussein Hamidi Al-Mutairi, we find that this repetition, in its various forms, has contributed to the moral support of his poems.

Through the study of repetition at the level of composition in the poems of the poet Hamid in the first chapter, the poet's creativity in word systems and arrangement and exploiting their phonetic and morphological properties in order to coordinate them into homogeneous structures.

While in the second chapter of the study we study the repetition of the poet at the verbal level, where he resorts to repeating the words for many reasons related to the music of the text and the rhythm of the conscience. In the third chapter, we study repetition at the poet’s level of rhythm, where we notice the diversity of stages within a single poem, so we see double rhymes sometimes synonymous together in making meaning, and we see pivotal rhymes in which words are

repeated as they are to form the main topic around which the poetic text revolves, in addition to the repetition of weights that Musical notes on the text.
key words: the repetition, the poetry, Hamed Abid Al-Hussein Humeadi Al-Muteary

المقدمة:

يطوف هذا البحث بمعالم مهمة في النص عند الشاعر حامد عبد الحسين، وقام بسبرها بما يتلاءم وطبيعة الرؤى الجمالية المنبثقة عن توجه اجتماعي خاص، يهفو إلى الجمال، ويطلبه حثيثا وكان مستوى الصوت ومستوى الصوت يبدو في جانبين، أحدهما: ينطلق من مبدأ التكثيف والثاني من مبدأ الوحدة العضوية للنص.

ويعد التكرار من أقوى الوسائل التي يمكن للشاعر أن يستخدمها في تكوين نسق صوتي محدد المعالم يتدرج من البساطة مرورا بالاعتدال ووصولا للدرجة القصوى، درجة الكثافة، وتتمثل قيمته في أنه "تمسك الشعر الغنائي عن التفكك والانحلال .

وبذلك يقدم التكرار قيمة جمالية مهمة، فهو نمط إيقاعي رئيس، يتخلل كل عناصر الإيقاع، ويؤثر في طبيعتها، "كالتوازن"، "والتوافق"، "والتقابل". بذلك يهيمن "التكرار" على كل عناصر "الإيقاع" ويبدو جليا في تعريفاته المختلفة.

ولقد ميز هذا التوجه بسمات أبرزها السمو إلى عالم الحس في نسج النص الشعري. وقد رصد البحث هذا التكثيف رأسيا، بطول النص، عبر بيتين فأكثر، مما قد يصل إلى قصيدة كاملة، وبذلك يمكن للجانب الحسي أن يكون أكثر صرامة ووضوحا، وربما طغيانا على الدلالة، التي يلائمها المحور الأفقي، الذي يوازى تركيب الجملة. ويختلف التكثيف الصوتي الأفقي في إمكانية توظيفه، لخلق ألوان متعددة الدلالات لمتوازية مع الإجراءات التكرارية للموزعة على مستوى البيت، لذا نجده يبدأ فعاليته من الكلمة متجاوزا إلى الشطر، ومنتهيا بالبيت حيث نجد استغلالا جديدا ومتميزا للتكرار اللفظي، يؤلف فيه بين أنماط الجناس الناقصة والتامة، والتكرار النمطي المتطابق لفظا ومعنى، في سبيل نسج شكل محسوس ومتماسك يمكنه أن يحدث تأثيرا جماليا لحظيا.

وتتناول الدراسة شعر حامد عبد الحسين حميدي المطيري وذلك بتسليط الضوء على ظاهرة التكرار في شعره، إذ وجدت الدراسة أن التكرار يكثر في شعره بأنواعه وتفصيلاته، وتسعى الدراسة للإجابة على بعض الأسئلة: كيف استطاع حامد أن يوظف فن التكرار بمستوياته المختلفة؟ كيف يمكن للتكرار النمطي أن يقدم فنا على مستوى النص الشعري؟ إذ استطاع الشاعر أن يوظف التكرار بمستوياته المختلفة (الحرف والكلمة والعبارة) والجمل (الفعلية والاسمية) التي جعلت المتلقي يتنقل بين التكرار والآخر ليذهب بخياله إلى خلف عوالم مختلفة من الموسيقى الداخلية والإيقاع الخارجي. كما استطاع الشاعر من تقديم فن شعري تضمن الإيقاع المبني على التكرار ليمنح النص الشعري حداثة وجدة الموضوع.

وتهدف الدراسة إلى: إبراز القيمة الفنية للتكرار، وإبراز خصوصية النص الشعري لحامد عبد الحسين، فضلا عن استخدام التكرار بوصفه أحد أدوات المنهج الجمالي في تحليل النصوص. من خلال استخدام المنهج الوصفي التحليلي بوصفه مرجعية للبحث فضلا عن إظهار الجمالية الفنية التي بنيت على تحليل النصوص الشعرية ذات الطابع التكراري.

تكرار الجمل الخبرية

يغلب تكرار الجمل الخبرية في شعر حامد عبد الحسين على الجمل الإنشائية، وإذا كان الكلام في النحو خبراً وإنشاءً، فهو في الشعر لا يقف عند حدود تفنيد الجملة من حيث نوعها ومقاصدها البلاغية؛ بل إن هذه الأساليب تكتسي بتكرارها في السياق البنائي للنص آثاراً دلالية وإيماءات شعرية تتجاوز حدود اللغة لتنفتح على فضاءات شتى، تمتح من معينها تبعاً للوعي الشعري، وكيفية تمثله تجربتَه الخاصة، في مسعى حثيث لتكريس الرؤية الكلية، فلغة الأدب "يجب أن تتميز عن لغة الحياة اليومية، وأن تنماز تلك اللغة التي يُتوسّل بها إلى إعادة خلق الواقع لغاية فنية، عن تلك التي تُستخدَم لغاية إعلامية أو إخبارية"[1]، وهو ما نقصد إلى تبيانه والكشف عنه في هذا الموضع.

ويتنوع تكرار الجمل الخبرية في شعر حميدي بين نفي، وإثبات، وشبه جملة، وسوى ذلك.

يقول في قصيدته (للذخيرة أكتاف من المساء)[2]:

نظراتنا، أرقام مهملة

بل أجنّة من..

الفرار

لا مواويلَ تغسل أثواب

الندى،

ولا مجسّاتٍ لزعانف الهديل

وراء نصل الليل

تبعثر الرّضاب في

عطر البنفسج

يأتي تكرار أسلوب النفي (لا مواويل.../ ولا مجسّات...) تكريساً لحالة الفقد والموات التي لا تقتصر على الشاعر؛ بل تنفتح لتلامس الواقع الجمعي وتعبّر عنه. هذا الواقع الذي توقف فيه نبض الحياة، وتيبّست على إثره مظاهر الفرح والبهجة والأمل، وكل شيء بات يؤذن بسقوط مرير، بتعبيره: (مدائني المهجورة إلا من/ عثّة الأطلال المسرجة بالسقوط). فلا غرابة – والحال هذه – أن تخبو أصوات المواويل، بما تحيله على أجواء الألفة والبهجة والروح الاجتماعية، فلا يعود بمقدورها أن (تغسل أثواب الندى)، في إشارة إلى تصحّر وجداني شاع وتأصّل، وإلى تفكّك اجتماعي، وغربة روحية قاسية. ولا عجب ألّا يهتدي الشاعر إلى (مجسّات لزعانف الهديل) وقد جفّ ونسغ الحياة، ولم يعد قادراً على مدّ مظاهر الحياة بالنمو والخصب والسلام.

وفي سياق بناء الرؤيا على التناص الديني كذلك ما نجده في قصيدة (الرصاصة الثالثة)[3]:

موسى لم يكن قاتلاً

موسى بريء حتى تثبت أدلّته

فوَكَزهُ فقضى عليه

موسى بريء إلا عصاه..

---

(1) لوتمان، يوري: المصدر السابق، ص40.

(2) حميدي، حامد عبد الحسين: رحم الخواطر، ط1، دار ومكتبة الحنش، بغداد ، 2017م، ص26.

(3) حميدي، حامد عبد الحسين: رصاصة في عقل مجنون، ط1، اتحاد الأدباء والكتاب في ميسان، العراق، 2021م، ص16.

ففي تكراره أسلوب الإسناد الأسمي (موسى بريء) توكيد لبراءة موسى الذي يأخذ في النص رمز كل من رفض الإذعان للواقع والتسليم بمشيئة (فرعون وجنوده) من مجرمي العصر اللاوطنيين الذين وقر في وهمهم أنهم أسياد القانون والوطن، مباحٌ لهم كل ما يريدون ويرغبون، على نحو ما يشي به سياق النص

ومن قبيل تكرار التركيب الإسنادي قوله في (تأمّل الحالم الصغير)[4]:

أنا هنا يا أمّاه

أنا هنا.. طفل صغير

لمّا يزل صوتكِ يصفق في مسامعي.

فتكراره (أنا هنا) توكيد يكثّف فيه بُعدَي الزمان والمكان، وليس فقط على نحو ما يشي به السياق، وكأنه يقول: (ما زلتُ طفلاً صغيراً يا أمي)، الأمر الذي ينتزع الشاعر من سياق الواقعي ويحيله على (زمكان) ماضوي ما زال حياً بداخله، وما زال الشاعر يحيا وينفرد به.

2- تكرار الجمل الإنشائية.

يشيع تكرار أسلوبي النداء والاستفهام في شعر حميدي شيوعاً لافتاً. وتتعدد المقاصد البلاغية لكلا الأسلوبين على نحو يشي بثراء الدلالة التي تحيل عليها آلية التشكيل اللغوي لنسيج النص. ففي الإنشاء عموماً انعكاسٌ لقلق الذات في علاقتها الجدلية مع ذاتها من جهة، والوجود من جهة أخرى، أو قل: هي تجلٍّ لأسئلة الذات الكبرى في رحلة بحثها عن الحقيقة، في خضمّ علاقة الذات الواعية بالموضوع الخارجي.

بهذا ينكشف أسلوب الإنشاء في وظيفته الشعرية، بوصفه حامل رؤيا، يصقلها الوعي الشعري، وحساسية الذات الشاعرة المشغولة بالمراجعة والنقد والتفكيك لواقع الذات والموضوع، ويدفع إلى الكشف عن الممكن المستور "لا بمعنى الغيب المنفصل التجريدي، وإنما بمعنى الذي يختزن لا نهائية الواقع"[5].

يقول في قصيدة (تورّط)[6]:

لم أكن

مهاجراً بخيباتي

المعلنَة بحرائق نافرة..

يا خيبة الأمل التي التهمتْ

بسبّابتي

كثرةَ الإشارة.

يا تورّطي بعد

خريفٍ من الترقّب

والانفلات.

---

(4) نفس المصدر، ص23.

(5) أدونيس، علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، ط1، دار العودة، بيروت، 1971م، ص120.

(6) حميدي، حامد عبد الحسين: رحم الخواطر، م.س، ص49.

يكرر الشاعر أسلوب النداء الراشح بالحسرة والمرارة، والمفعم بمشاعر الفقد والوحدة، وهي مشاعر مأساوية مختلطة تعصف به، من جراء انعدام بوارق الأمل، على نحو ما يستشفّه (يا خيبة الأمل)، الأمر الذي أفقده القدرة على النهوض والتغيير، فخيبة الأمل التهمت بسبّابته كثرةَ الإشارات، بتعبيره، ولكنّ المأساة العظمى تكمن في وعيه بأنه رغم تلاشي بوارق الأمل لديه، لا يمتلك القدرة على الفكاك من واقعه والانسحاب منه والتخلي عن محاورته ومحاكمته في آنٍ معاً، وهو ما ينمّ على إحساسه العميق بأنه مسؤول تجاه واقعه، وأمينٌ على صوت الجماعة.

وفي قصيدته (الجدارية الثالثة- ضياع)[7] يتكرر أسلوب الاستفهام ويتلاحق تلاحقاً يعكس سؤال الذات القلقة على مصير وطنها وأبناء جلدتها، يقول:

الوسادة التي ضاقت ذرعاً

بأحلامنا

كانت موشومةً برسوم

قوس قزح

وذكريات الأطفال المتسكّعين

عند تقاطعات الإشارات المرورية

الذين يهرولون بأمنياتهم

وهم يحملون المناديل الورقية

ويصرخون

في الطرقات العامة

من يشتري الضياع؟!

من يشتري الوجع؟!

من يشتري لنا

ما تبقّى

من الوطن؟!

ينطوي الاستفهام على طاقة دلالية ثريّة، فهو صالح لحمل دلالة التمني والتعجّب والتحسّر والتهكّم في آنٍ معاً. فأما التمني فهو تمني الصغار أو الاطفال أن يحظوا بوطنهم من جديد، تغمره أجواء الأمن والسلام والاطمئنان والدفء. وأما التعجّب فهو من الواقع الذي يشكل انزياحاً لا منطقيّاً عما يجي أن يكون عليه؛ إذ ليس من المنطق أن يبحث المرء في وطنه عن وطن يؤويه ويؤمنه من خوف. وأما التحسّر فهو لضياع صورة الوطن المنشودة. وأما التهكّم فللمفارقة القاسية، أو قل: الساخرة، التي آل إليها الوطن. ولعلّ المفارقة التي تلمّ شتات هذه الدلالات جميعاً وتعمقها أنّ هذا الاستفهام المتلاحق جرى على لسان الاطفال الذين ضاق بهم الواقع والحلم معاً، على نحو ما يظهره السياق (الوسادة ضاقت ذرعاً بأحلامنا....).

وفي سياق الاستفهام المنطوي على دلالة النفي والاستنكار ما نجده في قصيدة (حزناً عليك)[8]، وهي في رثاء الفنان الراحل يوسف العاني، عميد المسرح العراقي:

(7) حميدي، حامد عبد الحسين: رصاصة في عقل مجنون، م.س، ص46-47.

من قال أنّ البيت ضاق بأهله وغدا يفرّق شملنا ويعاندُ؟

من قال ن الحبّ ضاق وحبُّنا من كلّ لونٍ صار فينا واحدُ؟

إنه استفهام استنكاري ينجلي عن شعور عميق بالحسرة والمرارة، فالبنية العميقة للنص تشي بأن الوطن/العراق/البيت، قد ضاق بأهله وفرّق شمل أبنائه حقاً، خلافاً لما تقوله البنية الظاهرة. وكذلك الحب الذي ضاق وتعددت مفاهيمه، وغدا عاملاً من عوامل التفرقة والقطيعة بدلاً من أن يكون عاملاً للتوحد والتلاحم ولمّ الشمل. أما حول المفارقة بين البنية الظاهرة والبنية العميقة لنسق الاستفهام فمردُّهُ إلى تعليلٍ مخادعٍ للذات، علّ الأمل بعودة الحب في مفهومه الإنساني الشمولي يتحقق واقعاً ملموساً كما يتمنى الشاعر.

ولا يبتعد أسلوب النداء عن حمل دلالات أسلوب الاستفهام؛ فها هو ذا الشاعر في قصيدته (أيا ليلى)[9] ينادي الوطن البعيد دونما جواب:

أيا ليل، أيا صوتاً نناديهِ وياليت الصّدى ليلى يناجينا

إنه نداء مفعم بمشاعر الاسى والقنوط، فلا أثر لليلى، وهذه حقيقة يعيها الشاعر جيداً، الأمر الذي ألجأهُ إلى التماس صداها أو طيفها (ويا ليت الصدى...)، علّه يردّ بعضاً من الحياة لجسد الوطن الميت، ولروح الشاعر الذي أضناه الفقد واليتم، في آنٍ معاً.

وبأسلوب أقرب إلى التصريح والمباشرة منه إلى التلويح والتصوير، يكشف الشاعر عن معاناته لفقدهِ الوطن والأحباب معاً. يقول في قصيدته (لا تسأل الدار)[10]:

لا تسألِ الدارَ ما الأشواقُ إن رحلوا قد ضجّ بالنفسِ أنّاتٌ لما فعلوا

لا تسألِ الدارَ يا مَنْ شقّ رحلتَهُ بين الحشايا غريباً صار يمتثلُ

ها هي ذي الدار خلت، والأحباب هجروا، فليس للشاعر إلا التحسر والأنّات وجفوة الروح، وهي حقيقة ما إن وعاها حتى قبض لسانه عن السؤال، وانطوى يلوذ بجرحه وحيداً عاجزاً، على نحو ما يشي به أسلوب النهي (لا تسألِ الدار).

ومما يبنيه الشاعر في تكرار الجمل الإنشائية على التناص الثقافي ما نجده في قصيدة (أطلِقْ دموعكَ فالأحزانُ تستعرُ)[11]، يقول:

وا حرّ قلباهُ، قد هاجتْ بنا الغِيَرُ يمضي الزمان، ويبقى الجرحُ والفِكَرُ

وا حرَّ قلباهُ، فالأحداثُ مؤلمةٌ فقْدُ الشهيدَينِ، درسٌ خطَّهُ القدَرُ

أرثي كريمَينِ صاغَ الحرفُ سطرَهما في ذلك اللوحِ أنّ الحقَّ مُنتصِرُ

ففي البيت الأول يبدو جليّاً اتكاء الشاعر على بيت المتنبي:

وا حرَّ قلباهُ ممّن قلبهُ شبمُ ومن بجسمي وحالي عندهُ سقمُ[12]

---

(8) حميدي، حامد عبد الحسين: أحلام الذبول، م.س، ص40.

(9) حميدي، حامد عبد الحسين: م.ن، ص49.

(10) نفس المصدر، ص 57.

(11) موقع حامد عبد الحسين حميدي- بوابة الشعراء. Poet: https//diwandb.com

(12) ديوان المتنبي: دار بيروت، بيروت، د.ت، ص331.

وإذا كان المتنبي أقام بيته على التقابل بينه وبين محبوبه الذي لا يبادله ما يكنّه له الشاعر فإن حميدي يبدي لوعته على ما حلّ بوطنه وأبنائه من مصائب وعوادٍ تركت جراحها آثاراً عميقة في قلبه وفكره، وهو ما تشي به أداة النداء (وا) المختصة في نداء النُدبة، مع ما يشيعه حرف المدّ فيها من محاولة لتفريغ ثقل المشاعر الضاغطة في نفس الشاعر.

3

ـ تكرار التراكيب والتراكيب المتشابهة.

يبدو تشابه التراكيب المتكررة في الشعر العمودي أوضح على مستوى النص لما هو عليه في قصيدة النثر، "ذلك بأن" تكرار التراكيب المتشابهة في القصيدة العمودية مرتبط ارتباطاً وثيقاً وظاهراً بالبنية العروضية القائمة على تفعيلات خارجية محددة كمّاً وزمناً، خلافاً لما هو عليه الحال في قصيدة النثر، التي يقتضي تحديد التراكيب المتشابهة فيها اقتفاء أثر الإيقاع الداخلي تبعاً لكيفية بناء النسق اللغوي. وعليه يمكن تحديد مفهوم التراكيب المتشابهة في منحيين اثنين، أحدهما يتمثل في ما يمكن تسميته بالتلاعب على محور الاستبدال، وبمعنى تغيُّر الألفاظ ضمن نسق بنيوي واحد. ويتمثل الآخر بتغير الألفاظ مع تحوير للنسق البنيوي المكرر، وهو سمة لصيقة بقصيدة النثر على وجه الخصوص، نظراً لمبدأ حرية بناء الشكل الذي قامت عليه قصيدة النثر، بعيداً عن القيود الشكلية والقوالب الناجزة، وعن الأخذ بعين الاعتبار أن "رفض القوانين هذا ليس رفضاً لكل قانون، كما لا تعني هذه الحرية في الشكل غياب الشكل"[13].

وتبعاً لهذا النمط من التكرار فلا يعدم المرء علاقة معنوية أو دلالية بين التراكيب المتشابهة المتكررة قائمة بالعموم على التشاكل الدلالي، إما توازياً (تماثلاً أو تشابهاً)، وإما تضاداً (تناقضاً مع المعنى الأول)، فالشعر "بنية جميع عناصرها وعلى مستوياتها البنائية المختلفة تنخرط فيما بينها في علاقة توازٍ مستمر، بما تتحمله من شحنة دلالية مختلفة"[14].

ومن تكرار التراكيب المتشابهة ما نجده في قصيدة (السير نحو مصير مجهول)[15]، يقول:

خوذة مقاتل
ودّعتْ نسق (1)
سواتر جبهة القتال
فوّهة من
الجوع نسق (2)
ترتكب حماقة متفجرة

إن التمعّن في النسقين المشار إليهما أعلاه يفضي إلى استكناه نوع من التشابه البنيوي بينهما، يمكن تحديده بأن التركيب الإضافي (خوذة مقاتل) الذي افتتح به الشاعر النسق الأول كُرِّر بتحوير طفيف في بداية النسق الثاني ليغدو تركيباً شبه إضافي (فوّهة من الجوع)، يمكن بتعديل بسيط – إذا ما حذفنا حرف الجر (من) - أن يعود تركيباً إضافياً كقولنا: (فوّهة جوع). أما التركيب الثاني في كلا النسقين فهو تركيب متماثل، فالأول يتكون من فعل ومفعول به ومضاف إليه أوّل ومضاف إليه ثانٍ (ودّعت سواتر جبهة القتال)، والثاني يتكون من فعل ومفعول به ونعت (ترتكب حماقة متفجرة). ولعلّ ما يعزز وجهة التشابه بين النسقين التشاكلُ الدلالي بينهما، فعند التدقيق نجد أن الخوذة التي تودّع جبهة القتال، بما تحيله من دلالة على الاستسلام

(13) برنار، سوزان: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ط2، تر: زهر ماجد مغامسي، مر: علي جواد الطاهر، مؤسسة الاهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996م، ص157.
(14) لوتمان، يوري: تحليل النص الشعري، م.س، ص129. وللاستزادة في مفهوم التوازي ينظر: نفسه، ص129 وما بعد.
(15) حميدي، حامد عبد الحسين: رحم الخواطر، م.س، ص46.

والفرار، تعادل دلالياً جوعَ فوّهة البندقية إلى إطلاق الرصاص، وعليه فالخوذة تعادل فوّهة البندقية، وتوديع جبهة القتال يعادل ارتكاب الحماقة، على نحو ما يشير إليه النص. وفي هذا التكرار إبراز لفداحة الخطر المتمثل بالهروب من أرض المعركة، لما يفضي إليه من (السير نحو مصير مجهول) وفق عنوان القصيدة.

وفي قصيدته (بلا أخطاء)[16] يعمد الشاعر إلى تكرار متشابه لمفهوم (الحب) في نسقين متغايرين لفظاً متشابهين معنىً وبنيةً، يقول:

يا سيدتي

الحب لديك أوراق قمار **نسق 1**

كي تعرفي أسرار حياةٍ

بلا نقطة مشاكسة

الحبّ **نسق2**

لديك أرجوحةٌ فيها عبثٌ مُغرٍ.

فعلى مستوى الشكل ثمة تشابه واضح بين النسقين، يتمثل بتطابق مواقع المبتدأ وشبه الجملة والخبر (الحب لديك أوراق/ الحب لديك أرجوحة)، وتحرير بسبط في باقي النسقين. وعلى مستوى المضمون المعنى واحد؛ فأن يكون الحب لدى الحبيبة مقامرة على قاعدة (رابح خاسر)، يعني ان يكون عبثاً مغرياً لجهة تعلّق الشخص به دون أن يحتسب لمن تكون الغلبة في النتيجة.

ومن قبيل ذلك أيضاً ما نجده في قصيدة (أولئك يشيرون إلينا)[17]، يقول:

دائماً

الظلّ له قدرة على

الإشارة

لأنه كائن حيّ

ولأنهم فقدوه في

ساحة الحرب

جعلوا له نُصباً يستحم في **نسق (1)**

ثرثرة الوقت

ولأنهم لم يسجلوا له

علامات فارقة

غادروا **نسق (2)**

ثُكناتهم

---

(16) حميدي، حامد عبد الحسين: رحم الخواطر، م.ن، ص50.

(17) حميدي، حامد عبد الحسين: م.ن، ص56.

يرمز (الظل) في سياق النص إلى أجساد أو أشباح أولئك المناضلين القدامى، الذين انقطع أثرهم عن العصر الراهن، وضيّعهم أبناءُ هذا العصر بدلاً من اقتفاء أثرهم، واستكمال مسيرتهم، وفق ما تشي به دلالة النص عموماً. وهذا (الظلّ) لطالما اختزل معالم الطريق الراشد والطاقة الفيّاضة العابرة للزمن، وكأنه ما زال شاخصاً حياً يشير "إلى" الأجيال اللاحقة، دالّاً هادياً، إلا أن أبناء هذا العصر ضيعوه أو ضلّوا عنه، واعتاضوا – خداعاً وتضليلاً- بتمثال أو نُصب تذكاري لا يعدو أن يكون زينة أو شكلاً دونما غاية أو مضمون أو قيمة حقيقية، أو قل: جرّدوه من قيمته النضالية وأحالوه هيكلاً أجوف مهدور القيمة كلما تعاقب عليه زمن التسويف والمماطلة (جعلوا له نصباً يستحم في ثرثرة الوقت). وبالتدقيق في أوجه الشبه بين النسقين المشار إليهما شكلاً مضموناً نجد تشابهاً شكلياً، وتطابقاً من حيث المضمون؛ ففي الشكل نحن أمام نسقين يمكن إدراجهما تحت عنوان (تكرار ما يشبه اسلوب الشرط)، يفتتحهما الشاعر بالتعليل أو بالنتيجة (ولأنهم...)، ويختتمهما بتبيان السبب (جعلوا له نصباً.../ غادروا ثكناتهم). وفي المضمون ثمة تشاكل دلالي إيجابي بين النسقين؛ فمن يحوّل هذا (الظلّ) إلى نُصبٍ عفا عليه الزمن لا بد أنه سيغادر ثكنته ويخلد إلى الراحة والدّعة. وعليه نكون أمام معنى واحد في شكلين تعبيريين لا يعدمان تشابهاً ظاهراً، وإن اختلفت بنيتهما اللغوية.

4- تكـرار اللّفظة الواحـدة

اللّفظة الواحدة قد تكون فعلاً، وقد تكون اسماً، وقد تكون ضميراً، لذلك احتوى هذا المبحث على أمثلة وشواهد كثيرة اخترناها من المجموعات الشّعريّة الّتي في مُتناول يدنا.

أولاً: تكرار الضّمائر

يهرب الإنسان من صراعات النّهار الّتي واجهها إلى دينه ودنياه، يناجي الإله بعد عودته سالما، ويبدأ بالبوح لشريكه الدّنيوي عن مدى سعادته لوجوده بقربه، عن كونه فسحة أمل منحه إيّاها الله، وصلاة يغسل بها ذنوبه، وملجأ للطّمأنينة والأمان، يقول الشّاعر في قصيدته (بوح في آخر النّهار) :

مثل درويش صغير/ أيقظته الطّقوس/ ليلفظ الدّعاء على/ طرف لسانه/ يبوح لله/ ولكِ/ أنّه يعشق قراءة/ مفاتيح الجنان/ وآية الكرسي/ ينتظر أن يفتح الله/ بوجهه بعض الأمل/ وأنتِ/ أن يغسل ذنوبه/ بماء الله/ وأنتِ/ أن يخرج من بيته مطمئنّاً/ فلا يرى سوى وجه الله/ وأنتِ/ أن يبتسم للحياة بنور الله/ وأنتِ...[18]

نجد الشّاعر في هذه الأسطر الشّعرية يكرّر الضّمير المنفصل (أنتِ)، وهو يختصُّ بالمفردة المُخاطَبة، وقصد فيه شريكة حياته، وقد ذكره أوّل مرّةٍ مُستتراً في (لكِ) ومعطوفا على لفظ الجلالة (لله)، ثمّ عاد ليذكره ظاهراً أربع مرّات معطوفا على لفظ الجلالة (الله) (وأنتِ، وأنتِ، وأنتِ، وأنتِ)، وهذا ما يسمّى بكثرة التّكرار: "ذكر الشّيء مرّة بعد مرّة، وكثرته يكون فوق الواحد أي إذا أُعيد مرّة ثانية كان تكراراً وإذا أُعيد ثالثة فأكثر كان كثرة التّكرار"[19] فالشّاعر يعيد ذكر الضّمير (أنتِ) مقرونا بعطفه على لفظ الجلالة (الله) خمس مرّات، فملجأه الأوّل هو الله لذلك يذكره أوّلاً، ثمّ تأتي بعده شريكة حياته، فهو يناجي الله ويبوح لها، يصلّي ويطلب من الله الأمل المقرون بوجودها، ويزيل آثامه بماء الوضوء، وبوجودها أيضا، ويطمئّن بذكر الله عندما يخرج من بيته، وبذكر وجهها أيضا، ويفرح بالحياة بضياء الله، وضيائها. فالعطف هنا أفاد الجمع والتّرتيب، فالشّاعر لا يُساويها بالله، وإنّما يريد أن يؤكّد أنّها مقرونة بكلّ شيء جميل أعطاه إيّاه الله، وقد أفاد هذا التّكرار التّأكيد على ما ذهبنا إليه، وأعطى القصيدة جرسا موسيقيّاً يشدُّ القارئ، ويجعله يتوقّع أنَّ الشّاعر سيعيد هذا التّكرار في السّطور القادمة بكلّ جزئيّاته، ممّا يجعل القارئ مندمجاً في القراءة حتّى آخر سطر شعريّ من القصيدة.

يهيمن التّكرار اللّفظي عند حميدي على قصيدة كاملة، وهي قصيدة (فمٌ مفخَّخٌ قابلٌ للانفجار)، إذ نجدها مدجّجة بالضّمائر الغائبة (هي، هم، نحن)، وكان الضّمير (هي) البداية الّتي تُطالعنا في القصيدة، والنّهاية الّتي يختم فيها، تأكيداً من الشّاعر على أهميّته، إذ يبتدئُ قصيدته بقوله:

---

[18] حميدي، حامد عبد الحسين، سأنتظر خروج الحروف الصّامتة، العراق، اتّحاد الأدباء و الكتّاب في ميسان، مطبعة أشرف وخلدون، 2021م، ط1، ص15– 16.

[19] مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات لبلاغية ، ص565.

كلَّ جُمعةٍ،/ هيَ/ تُقابلني تحتَ نُصبِ الحريّة/ تحملُ عَلَماً صغيراً،/ وهُتافاً.. يمتدُّ بينَ الحشودِ/ يُحرّكُ ألسنَة الغُلواء بالشّوارع../ هيَ/ تحملُ مَعَها إنساناً/ لم يُولَد بعد،/[20]

ويختتم قصيدته بقوله:

هيَ/ تتنفَّسُ مع جنينها الآتي: / يلفظان نَفَسَاً واحِداً/ يُطلقان أزيزَ/ فَمٍ مُفخَّخٍ قابلٍ للانفجار/[21]

يتكرّر الضّمير (هي) ثلاث مرّاتٍ ظاهراً، ومرّات متعدِّدة مستتراً أو ضميراً عائداً عليه (تُقابلني، تحملُ، تحملُ، تتنفّس، جنينها)، ويُعدُّ هذا من كثرة التَّكرار الّذي أشرنا إليه سابقاً، وتحضرنا تساؤلات: (من هي؟، ومن جنينها المنتظر؟، ولماذا أخبر عنها بضمير الغائب؟، ولماذا اختار الجمعة موعدا للّقاء الدّائم (كلَّ))، كان بإمكان الشّاعر أن يختار ضميراً آخر (هو) مثلاً، لكنّه اختارها (هيَ) واختارها حاملةً لجنين في جوفها، ليعبّر عن معنى التّجدّد الّذي تحمله الأنوثة، ومعنى استمراريّة الحياة وخصبها، فهي بحضورها الإنسانيَّ تحملُ إنساناً في بطنها، وبحضورها المعنويّ تحمل حياةً جديدة، و(هي) قد تكون الكلمات الّتي تُطلقها الحناجر في السّاحات معلنةً الثّورة /يُطلقان أزيز/ فمٍ مفخّخٍ قابلٍ للانفجار/. والجديرُ بالملاحظةِ أنّ الشّاعر يفرد للضّمير (هي) الظّاهر سطراً شعريّاً في كلّ مرّة ليجرّده وليشّدد الانتباه إليه، وليلفت نظر القارئ على تكراره على هذا النّحو، ولأنّ النصّ قائم على ملحمةٍ بين (هي، نحن، هم)هذه الضّمائر الثّلاثة، فالضّمير الدّال على جماعة الغائبين (هم) نجده يحضر مرّةً واحدة منفصلا، ومرّات كثيرة ضميراً متّصلا عائدا عليه، يقول الشّاعر:

هُم/أجمعوا أن يُصلحوا الآخر/ و أن يجعلوا حضورهم يافطاتِ/ إصلاحٍ و تغيير/[22]

(هم، أجمعوا، يصلحوا، يجعلوا) قصد بهم السّياسيّين الّذين لا يحضرون إلا في أيّام الانتخابات، مطلقين شعارات زائفة ومزخرفة بالوعود الورديّة عن مستقبلٍ مشرقٍ لا فساد فيه، وإنّ هذا التّكرار لواو الجّماعة يأتي كسهمٍ يشير إلى الضّمير (هم) الّذي جاء قبلها، وكأنّه أصابع اتّهام ولوم لهؤلاء السّاسة المقصودين، فتغدوا الألفاظ متسارعةً لا ينقطع النّفس بينها، فاللّوم ليس على من اختار هؤلاء السّاسة؛ لأنّهم أوهموا النّاس بيافطاتٍ كاذبة تحمل شعاراتٍ لمّاعة تخطف العقول.

يعود الشّاعر في القصيدة نفسها ليذكر هؤلاء السّاسة، ولكن هذه المرّة مباشرةً دون إخفائهم بضمير، يقول:

أسواق السّاسة مَزابلُ فاسدة/ أضاعت أخلاقهم/"وأحلّوا قومهم دار البوار"/ بلهاثهم المُفرط في دنيا الفناء../ نحن سنعلنُ: أنّهم ساسةٌ لا يصلحون/ إلّا للرّقص في بيوت الدّعارة../ حتّى الدّعارة تعلن براءتها منهم/ ساسةٌ لا يفهمون سوى إشباع غرائزهم/ الحُبلى../ بأطنان من المستنقعات و البركِ الآسنة/[23]

ذكر الشّاعر السّياسيّين ثلاث مرّات، أوّل مرّة عرّفهم بـ(ال)، أمّا في المرّتين التّاليتين لم يعرّفهم للمعرفة بهم سابقا، وقد ذكرهم جهراً وعلانيّةً، ليعبّر عن حنقه منهم، وغضبه عليهم، وقد كانت (ساسةٌ) الثّانية والثّالثة تأكيداً للأولى، ونوعاً من الاستنكار لما يتّصف به هؤلاء السّاسة من الصّفات الّتي يذكرها مع كلّ مرّة تكرار، وتأكيدا بأنّ هذه الصّفات لصيقةٌ بهؤلاء، فهم يمارسونها جهراً وعلانيّة، وهو لا يخاف منهم، بل يواجههم بكلامه. ومن الأسباب الّتي دفعت الشّاعر إلى اختيار هذه اللّفظة حرف السّين الهامس الّذي يتكرّر فيها مرّةً مُضعَّفاً، ومرّةً مُفرداً، ليعطي القصيدة إيقاعاً يلامس الأذن، ويهمس بداخلها لتبقى على السّمع والتّركيز فيما يقول.

يحضر الضّمير (هيَ) ركناً أساسيّاً في قصيدة (أنا ضمير لا يصلح إلّا للاعتذار) فيتكرّر فيها خمس مرّات على المدى العمودي للقصيدة، معرّفاً المرأة قائلاً:

المرأة هي:/ ضميرٌ غائبٌ حاضرٌ/ في ذاكرة الفحولة/ ضميرٌ حاضرٌ عندما تُهزم/ كلّ بيادق الرّجولة/... هي: ردائي/ وقبّعتي.../ وعيناي/ وطريقي.../ هي: أجمل الضّمائر بلا مُنازِع/ هي: تحملني كطفلٍ مُدلَّلٍ/ إلى

---

[20] حميدي، حامد عبد الحسين، سأنتظر خروج الحروف الصّامتة، ص23.

[21] نفس المصدر، ص28.

[22] حميدي، حامد عبد الحسين، سأنتظر خروج الحروف الصّامتة، ص23.

[23] نفس المصدر ، ص24 – 25.

منصّة الاعتراف/ لأتنازل لها عن/ ذاكرةٍ تشبّعت بكثرةِ النّساءِ/... هي: ضميرٌ ولودٌ لكلِّ الضّمائِر/ لأنّها ضميرٌ يحبُّ أن يتّصلَ/ أو يتغنّجَ فينفصل...[24]

نُلاحظ في هذه الأسطر الشّعريّة أنَّ الشّاعر يكرّر بعد الضّمير (هي)، علامة ابتداء القول(:) بعد كلِّ مرّة تكرار، فهو يبدأ القول في كلّ مرّة من جديد بعد أن ينهي القول السّابق، وهذا يوحي أيضاً بالتّفخيم للمرأة و التّعظيم لها، يرافق ذلك السّكون الّذي يسبق كلَّ مرّة تكرار، لم يتوقّف عند تكرار لفظة (هيَ) فقد كرّر أيضاً كلمة (ضمير) أربع مرّات مفردة قاصدا منها الضّمير(هي) ، ومرتين مجموعةً (الضّمائر)، وقد قصد بها باقي الضّمائر.

صحيح أنّ (هي) ضمير للغائبة المفردة لكنّها غائبةٌ بوصفها ضميرا من الضمائر، وحاضرةٌ بوصفها امرأة من النّساء، ويؤكّد هذا الحضور بإعادته لكلمة (حاضر) مرّتين، مُخبراً فيها عن المبتدأ ضمير الّذي يقصد فيه (هي- المرأة).

لم يكن التّكرار في هذه القصيدة تطويلاً، إنّما كان إطنابا، والقصد منه تأكيد حضور المرأة وإن كان الضّمير الدّال عليها للغائب، فهي حاضرةٌ دائما في العقل وفي القلب وفي الحياة بكلّ تفاصيلها، لذلك نجد الشّاعر يقارنها بينها وبين بقيّة الضّمائر، ويجدها أجملها (هي: أجمل الضّمائر بلا منازع)، ليست أجملها وحسب، هي مصدرها جميعا (هي: ضميرٌ ولودٌ لكلِّ الضّمائر).

إنّ لهذا التّكرار أثراً معنويّاً وإيقاعيّاً، فتكرار لفظة (هي) ولفظة (ضمير) أكّد على الحضور رغم "هيأة" الغياب، وأضفى تكرارهما نغماً إيقاعيّاً على النّص، كان إيقاعاً خارجيّاً مُرافِقاً للإيقاع النّفسي الدّاخلي الّذي يعبّر فيه عن الأثر الّذي تركته المرأة في داخله، ولاسيّما عندما قرنها بنفسه مُستخدماً ياء المتكلّم (هي: ردائي، وقبّعتي، و عيناي، وطريقي) مؤكّداً أنّها حاضرة في كلّ لحظة يعيشها، إنّها قادرة على أن تزيل كلّ النّساء من ذاكرته لتبقى هي فقط إن أرادت، فهي يمكنها أن تحبَّ فتتّصل (تصبح مقترنة بأحد) كما في الفعل (عيناي) العائد على (هي)، وتتغنّج فتنفصل (تبقى هي الضّمير الغائب الحاضر المستقلّ).

ثانياً: تكرار الأسماء

تتعدّد أنواع الأسماء، فمنها اسم العلم، واسم الفاعل، واسم المفعول، واسم الفعل...، وغيرها، وقد كرّر الشّاعر عدداً منها ضمن نصوصه، نذكر منها:

1ــ كلمة (الوطن) :

يحضر التّكرار في قصيدة (دُوارُ الوطن) ، يكرّر فيها الشّاعر لفظة (مطر) أربع مرّات، يقول:

فالقناديل على سروج الأهلّة/ تحرقُ، ببسماتها ذلك التّعب/ وخشونة المطر،/ مطر.. مطر.. مطر/ لتنفض عن شراعيك/ مسلّة ما كان أن يكون...[25]

جاءت كلمة (مطر) الأولى مقترنة بـ(ال) التّعريفيّة، بينما جاءت الثّلاث الأخريات في سطر شعريٍّ واحد على امتدادٍ أفقيٍّ، غير مقرونةٍ ب(ال) التّعريفيّة، وكان التّكرار هنا من باب التّطويل، فلم يفد معنىً جديدا على كلمة مطر الأولى، ولكنّه أوحى إلينا بكثافة المطر الّذي يتساقط، فلم تكفِ كلمة(خشونة) للتّعبير عن هذه الكثافة، وكان تكرار لفظة (مطر) بعدها كفيلاً بذلك فغزارة المطر لم تتمكّن من إطفاء ضياء هذه القناديل، وكان المطر هنا رمزاً للتّحدّيات الّتي تقف أمام التّنوير.

2ــ أسماء الأفعال:

تتكرّر أسماء الأفعال في بعض قصائد الشّاعر على نحوٍ أسلوبيٍّ تأكيديٍّ، مستثمراً طاقاتِ هذه الأسماء وما تُضفيه من معنى إضافيٍّ، ففي قصيدته (يا حاصد الشّوق) يكرّر اسم الفعل (رويدكَ) بقوله:

حامِلاً همومَ عاشقٍ قديم/ أضاءَ رؤاه قوافٍ/ تورّدتْ على ضفاف قصائدكَ/ يا شاعري المُتيّم/ رويدك/ رويدك/ براعمك أنبتَتْ سنابلَ/ .. في كلّ سنبلةٍ مئة حبّة/ بل ألف حبّة[26]

---

(24) حميدي، حامد عبد الحسين، سأنتظر خروج الحروف الصّامتة، ص79ــ 81.

(25) حميدي، حامد عبد الحسين، سأنتظر خروج الحروف الصّامتة، ص70 ــ71.

(26) حميدي، حامد عبد الحسين، هجير الهواجس، العراق، اتّحاد الكتّاب والأدباء في ميسان، مطبعة أشرف و خلدون، 2021م، ص42ــ43.

رويدكَ اسم فعل أمر بمعنى (انتظر) اختاره الشّاعر لأنّه يُخرِجُ فِعل الأمر من التّسكين الّذي يغزو آخره أوّلاً، ولأنّه استطاع أن يوظّف كاف الخطاب من خلاله توظيفاً ينسجم معها في الأفعال الّتي اتّصلت بها قبله وبعده (قصائدكَ، براعمُكَ)، فلو قال (انتظرْ) لما أتيح لهذه الجماليّة أن تظهر، لم يتوقّف الأمر عند ذلك، فحروف اسم الفعل (رويدكَ) جاءت متناسبةً مع حروف الفعل (تورّدت) على نحوٍ جناسيٍّ بلاغي ينبع من تشارك الأحرف بين الكلمتين واختلاف ترتيبها، زاد الجماليّة أيضاً التّناصّ الّذي نجده مع قوله تعالى: ((مثلُ الّذين يُنفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبّةٍ أنبتت سبعَ سنابل في كلِّ سنبلةٍ مئة حبّةٍ والله يُضاعف لمن يشاء والله واسعٌ عليم))[27] استعار الشّاعر صورة التّوالد الّذي نجده في القمح، فقمحةٌ واحدة تُنتِجُ سبعةً فمئةً فألف... وكذلك تتوالد قصائد الشّاعر من رحم أفكاره الّتي تنسابُ أنهاراً، وتنبتُ براعماً مليئة بالقوافي ويستمرّ توالدها مدى الزّمن حتّى لا نهاية الشّعر.

في مكانٍ لاحقٍ من هذه القصيدة اسم الفعل (آهٍ)، وهو اسم فعل مضارع بمعنى (أتوجّع) فكرّره تأكيداً على هذا الوجع.

إنّ لاسم الفعل (آهٍ) جماليّة تبدو من نواحٍ متعدِّدة، فهو من ناحيةٍ أولى أكثر إيحاءً بالتّوجّع من الفعل الّذي يدلّ عليه، ففيه مدٌّ بالألف يتصاعدُ معَهُ النّفسُ، ويليه انكسارٌ مدعومٌ بالتّنوين على حرف الهاء، فيتوافق بذلك اللّفظ مع المعنى في الإيحاء بشدّة الألم، ويزيد هذا الإيحاء تكرار (آهٍ) الّذي يخرج معه دفقةً ثانية من الآهات، فمع آهٍ الأولى يخاطب الشّعر، ويكنيّه بحاصد الشّوق والأحزان، ومع آهٍ الثّانية، يتمنّى أن يطلّ من نافذة الشّعر على عالمٍ جديد يحصد فيه الأفراح والإشراقات.

3ــ اسم المفعول:

يسود التّكرار اللّفظي مجموعة (أحلام الذّبول) بكلّ أنواعه على امتداد المجموعة، ففي قصيدة (لستُ مُهتمّاً) الّتي تتصدّر المجموعة، يُطالعنا تكرار للفعل النّاقص (لست) مؤكّدا فيه على عدم الاكتراث، فقد كرّره ثلاث مرّات، فضلاً عن العنوان، وهو نوع من تكرار التّراكيب، أمّا تكرار الألفاظ، فنجده في قوله:

لأجرّ عربةً مُثقلةً بالصّفيح/ مُثقلةً بتنهُّدات شابٍّ ترك،/ سنواتِ عمره مهزومة[28]

يكرّر الشّاعر في هذه الأسطر "الشعرية" لفظة (مُثقلةً)، وقد زاد تكرارها الثّقل ثقلاً، وجاء الكلام بعد (مُثقلةً) الثّانية توضيحا لكلمة (الصّفيح) فالصّفيح الّذي يُثقِلُ العربة بوزنه أثناء الجرّ هو تلك الهزائم المتكرّرة الّتي تجسم فوق صدر الشّاعر وتمنعه من التّنفُّس ليضيق صدره بها، ويتنهّد مِراراً من شدّة هذا الضّيق، وإنّ تكرار لفظة (مُثقلةً) تأكيدٌ على المفعوليّة الّتي حلّت بالعربة الّتي هي رمزٌ لنفس الشّاعر وروحه المهزومة.

4ــ لفظة (كلّ):

ونجد تكرار الألفاظ في القصيدة نفسها في قول الشّاعر:

كُنّا، نعدُّ ــــ ونحنُ على درّاجاتنا الهوائيّةــ/ ــــ كلّ أعمدة الكهرباء/ ــــ كلّ إشارة مُروريّة .../ ــ كلّ امرأةٍ تعلّقت بها عيوننا/ كلُّ ذا وسباقُ ضحكاتنا النّزقة/ تَدقُّ أبواب هرولتنا الطّائشة[29]

يكرّر الشّاعر لفظة (كلّ) الّتي تحمل معنى الشّموليّة في أصلها، وما هذه الشّموليّة سوى تعبير عن الكثرة، كثرة أعمدة الكهرباء وإشارات المرور والنّساء الجميلات الّتي كان يعدّها هو وأصدقاؤه عندما كانوا يتنزّهون على درّاجاتهم في أيام الشّباب، فأضفى التّكرار على النصّ جماليّة لفظيّة، إضافةً إلى جماليّة معنويّة تدلّ عليها عشوائيّة الشّباب، والاستمتاع بالنّظر إلى كلّ شيء يلفت النّظر، فاشتركت) أعمدة الكهرباء وإشارات المرور والنّساء الجميلات) في صفة الإنارة، إنارة الحياة، وكلّ شيء يعطيها جمالاً.

5ــ اسم الفاعل:

يكرّر الشّاعر لفظة عاشقٍ، في قصيدته (عشقٌ في نهاية المطاف) مرّاتٍ متعدِّدة، تصلُ إلى الخمس مرّات، مُجدّداً بصمته الأسلوبيّة الّتي تعتمد على التّكرار في جلِّ قصائده، إذ يقول:

---

[27] البقرة، 261.

[28] حميدي، حامد عبد الحسين، أحلام الذّبول، العراق، اتّحاد الأدباء و الكتّاب في ميسان، 2021، ط1، ص8.

[29] حميدي، حامد عبد الحسين، أحلام الذّبول، ، ص9.

مِثلَ كلِّ عاشقٍ/ اعتنق حُبّاً أعمى/... عاشقٍ، لا ينظرُ سوى بقلبٍ/ ما ينبض إلّا بصوتها الخافت/... عاشقٍ تعطّلت لديه كلُّ الحروف الأبجديّة/... عاشقٍ، تورّمت قدماه من كثرة التّحليق .../ إلى دكّة بابها الصّامت بدقّات الخجل/... عاشقٍ، لم يتنفّس من كلّ العطور/ إلّا عطرها الفرنسيّ،/ الّذي يُغريه أحياناً، بلذّة الفِراش الدّافِئ[30].

كان بإمكان الشّاعر الاستغناء عن كلمة (عاشقٍ) ووضع حرف العطف (الواو) بدلاً منها في المرّات الأربع الّتي أعادها فيها، لكنّه اختار أن يكرّرها مُسبغاً على النصّ جماليّة إيقاعيّة يزيدها جمالاً وقع تنوين الكسر على حرف القاف وكأنّه رنين، وإنّ في تكرار لفظة (عاشقٍ) تكيد نلمحه إذا ما كرّرناها وراء بعضها (عاشقٍ، عاشقٍ، عاشقٍ...) فهو عاشقٌ مثل كلّ العشّاق، وهو عِشقٌ في نهاية المطاف مهما كانت معالم التّعلّق الظّاهرة عليه، فالعشق يربط كلّ أسرار الحياة والبقاء بالمعشوق، والّتي تزول مع زواله، فالعاشق لا ينبض قلبه إلا بسماع صوت المعشوق ورؤيته والتحويم أمام منزله وتمييز عطره عن كلّ العطور.

6ـــ (المرأة، المرآة):

تضجُّ قصيدة خيانات بالتّكرارات المُتجانسة مع بعضها لتكوّن وحدة نصيّة مُترابطة، محورها (المرأة والمرآة) هاتان الكلمتان المتجانستان لفظاً، الملتقيتان في المعنى عند الشّاعر لوجود رابطٍ بينهما وهو (الخيانة) مُنشِئاً معادلةً رياضيّة، فإذا أكثرت المرأة النّظر إلى نفسها في المرآة، فهي امرأةٌ تُكثر الخيانة، فيكرّر الشّاعر لفظة كثيراً بوصفها بداية لسلسلةٍ من التّكرارات، يقول:

المرأة الّتي تنظر إلى نفسها في المرآة/ كثيراً.../ هي... امرأةٌ ربّما تخون/ كثيراً/ فالمرأة ساحرةٌ تُجيد لعبةَ الخيانات/ لُعبةً تُغرينا بالجسد الفاتن,/ وحركاتٍ تعكسُ روحَ المرآة المستوية/ الّتي تجسّد امرأةً من طرازٍ خاصٍّ/ امرأةً لا شائبة فيها،/ سوى أنّنا المفتونون بخيانات العيون/ المُقعَّرة[31]

إنّ الشّاعر لا يؤكّد معادلته إنّما يبنيها على الظّنّ (رُبّما)، أمّا عن تكرار كلمة كثيراً، فقد أضفى وقعاً موسيقيّاً إلى النّصّ، زادَ إفرادُ الشّاعر سطراً شعريّاً لكلمة (كثيراً) في المرّتين من هذا الوقع، فضلاً عمّا يوحيه لنا حرف الثّاء من الكثافة، ويدعمه بذلك حرف الرّاء الّذي يوحي بالتّكرار، ولاسيّما مع التّنوين الّذي يلحقه مع الألف المطلقة، مُسبغاً على النّصّ جرساً موسيقيّاً يتردّد في الأذن.

ينتقل الشّاعر بعد ذلك إلى شرح فكرته مُكرّراً لفظة (المرآة) مرّتين، شارحاً علاقة المرآة بالخيانات، فيصفها بالسّاحرة الّتي تُجيد لعبة الخيانة، ويكرّر كلمة (لعبة) منوّناً إيّاها تأكيداً على الأولى، وزاد من التّأكيد على علاقة المرآة بلعبة الخيانة أنها تكرّرت قبلها، وعادت للظّهور بعدها ليصبح عدد تكرارها ضمن النّصّ ثلاثَ مرّاتٍ، ولكي لا تنقطع صلة الرّبط بين (مرآة ـــ امرأة) يعود الشّاعر إلى كلمة (امرأة) فيكرّرها منوّنةً مرّتين أثناء وصفه لما تجسّده (المرآة) عندما تُكثِر المرأة النّظر إليها، فهي تُجسّد (امرأةً من طرازٍ خاصٍّ امرأة....)، مؤكّداً كلمة امرأة من خلال تكرارها، لتعطي نغماً موسيقيّاً نابعاً من صبغة أسلوبيّة عهدناها كثيراً في أعمال حميدي، إنّ المرأة الّتي قصدها الشّاعر هي الّتي تهتمّ كثيراً لهيئتها الّتي تظهر فيها أمام النّاس، لذلك كانت لفظتا (امرأة، مرآة) الأكثر ظهوراً ضمن النّص، إمعاناً من الشّاعر بالكثرة (كثرة النّظر إلى ذلك الانعكاس أمام المرآة، وتمحيصه، وجعله أكثر سحراً، فبينهما تجانس لفظيّ وروحيّن لذلك قال: (روح المرآة).

7ـــ اسم (سبايكر) :

يكّرر الشّاعر لفظة (سبايكر) في قصيدة (سبايكر.. لم تكن ذنباً لنا)، وقد قصد بها مجزرة قاعدة سبايكر الّتي حصلت في العراق، وراح ضحيّتها آلاف الجنود الّذين كانوا منطلقين في إجازة ولا يحملون أسلحةً، فاغتالتهم أيادي الإجرام، فراحوا ضحيّة صراعاتٍ سياسيّة لا ذنب لهم بها سوى أنّهم جنود، وهذا ليس مبرّراً لتلك الجريمة النّكراء، لذلك يكرّر الشّاعر العنوان في مطلع القصيدة، ثمّ يكرّر كلمة (سبايكر) للمرّة الثّالثة، يقول:

سبايكر.. لم تكن ذنباً لنا/ لِنُعاقبَ عليه.../ سبايكر، مرآةٌ كشفت/ مَزْلق شيطانٍ.../ نخر في جسدنا النّاحل متاهاتٍ لا حصر لها[32]

---

[30] المصدر نفسه، ص13–15.

[31] حميدي، حامد عبد الحسين، أحلام الذّبول، ص17–18.

[32] حميدي، حامد عبد الحسين، أحلام الذّبول، ص24–25.

إنّ تكرار اسم هذه المجزرة تأكيدٌ على براءة الشّعب العراقي منها، ومن آثارها الّتي تبعتها، من تفرقةٍ ونخر في جسد الشّعب العراقيّ، وإمعانٌ في الأثر الكبير الّذي خلّفته هذه المجزرة.

8ــ كلمة (الوطن، المُشاكسة) بتقنية تشابه الأطراف :

ـــ الوطن:

يكرّر الشّاعر لفظة (الوطن) مرّتين في قصيدة القصيدة نفسها، بتقنيّة تُسمّى تشابه الأطراف، إذ يقول:

والاختلاف لا يفسد/ منْ وِدّنا إلّا الوطن../ الوطنَ الّذي أضاعته ثرثرةُ السّياسة/ بلا جدوى[33]

وتشابه الأطراف كما تُعرّف: "بدء النّاثر الجملة اللّاحقة بكلمة هي تكرار لآخر كلمة في الجملة السّابقة"[34] فالقصيدة هي من نوع قصيدة النّثر، وقد ابتدأ الشّاعر السّطر الشّعري الثّاني "بالكلمة نفسها" الّتي اختتم فيها السّطر السّابق، ولهذه التّقنيّة جماليّة تتمثّل في: "تماسك الأجزاء وقوّة الحبك، فتكرار المعنى الّذي ابتُدِئَ به وتكرار اللّفظ الّذي انتهت به العبارة في مطلع اللّاحقة ينصرُ مبدأ شدّة الأسْر ومتانة الخلق، وممّا يزيد جماليّة هذا الفنّ أنّ المعنى أو اللّفظ لا يتكرّر بالدّلالة نفسها الّتي جاء عليها أوّل مرّة، بل يأتي ومعه دِلالة توسّع مفهومه وتوضّح جوانب منه"[35] فكلمة الوطن الثّانية جاءت لتوسّع دلالة الأولى من خلال الكلمات الّتي تليها بدلالة (الّذي) الاسم الموصول الدّال على الوطن، ليستكمل الشّاعر بعد ذلك وصفه (أضاعته ثرثرة السّياسة بلا جدوى).

ـــ المشاكسة:

نلحظ استعمال الشّاعر لتقنيّة (تشابه الأطراف) في قصائد أخرى أيضاً، منها قوله في قصيدة (حلمٌ صغيرٌ جدّاً):

مسكينٌ أيُّها الأب/ آدم.../ أحياناً... أشعر أنّك لا تقوى/ على المُشاكسةِ/ المُشاكسةُ وحدها هي.../ الّتي جعلته يبتلع طعم الغواية[36]

يكرّر الشّاعر كلمة (المُشاكسة) الّتي تظهر في نهاية سطرٍ شعريٍّ، وبداية الّذي يليه، فجاءت الثّانية لتوسّع دلالة الأولى، وتبيّن أنّها هي وحدها الّتي جعلته يقع في الخطأ وينساق وراءه.

9ــ كلمة (فارساً):

في قصيدة (رسائل نديّة) يكرّر الشّاعر كلمة (فارساً) منوّنةً ثلاث مرّات على امتدادٍ عموديٍّ، يقول:

كم مرّةً حاولتُ أن أكون فارساً يمتطي صهوة حصانٍ،/ فارساً... في قبضته اليمنى، سيفٌ و في اليُسرى تُرسٌ/ وفي رأسه ألفُ فكرةٍ وفكرةٌ واحدةٌ لا غير/ وفي جيبه حجابُ الحبِّ الّذي جلبتهُ من سيّدةٍ تقرأُ الطّالعَ،/ فارساً... اقتحم آخر قلعةٍ حمراء، واكتفى أن يردّد:/ مازلنا نُعاني جميعنا من هوس وجنون الأحلام الورديّة[37]

جاء تكرار لفظة (فارساً) تأكيداً على محاولات الشّاعر الكثيرة فهي مرّات كثيرة، لا توقّف بينها، وكأنّه يقول: حاولت أقصى جهدي، ومارستُ كلّ أنواع الفروسيّة، يؤكّد ذلك قوله (وفي رأسه ألف فكرةٍ وفكرة) مستعيناً بمغزى حكايات ألف ليلة وليلة، وهو تمسّك شهرزاد بالحياة من خلال قصصها الّتي تقصّها كلّ يوم لشهريار حتّى لا يقتلها مثل الأخريات اللّوات قتلهنّ سابقاً، وما سيف الشّاعر وترسه سوى شعره الّذي يحارب به ويقاتل، يدفعه حبّه لوطنه الّذي هو كالحجاب الّذي يحتمي به، والّذي من أجله يقتحم آخر قلعةٍ حمراء، وقصد بها توجيه الكلام للسّياسيّين مباشرةً دون خوف، فهو يتجاوز كلّ الخطوط الحمراء مدفوعاً بهذا الحبّ.

10ـ المصدر (حلم، والفعل منه) :

---

[33] المصدر نفسه، ص25.

[34] العاكوب، عيسى علي، المفصّل في علوم البلاغة العربيّة المعاني ـ البيان ـ البديع، حلب، مديريّة الكتب والمطبوعات الجّامعيّة، 2000م، د.ط، ص616.

[35] المصدر نفسه، ص617.

[36] حميدي، حامد عبد الحسين، رصاصة في عقل مجنون، ، العراق، اتّحاد الأدباء و الكتّاب في ميسان، 2021، ط1، ص19–20.

[37] حميدي، حامد عبد الحسين، أحلام الذّبول، ص32.

يكرّر الشّاعر لفظة حلم في قصيدته العموديّة (يَا ما كتبتُ على جُدرانها)، إذ يقول:

أمحو، أخطُّ وما في القلبِ مُلهمتي ... حُلمٌ لذيذٌ لذاك العمرِ مشدودُ
حُلمٌ تنفّسَ مِعراجاً لذي وطنٍ ... ميلادَ خارطةٍ والإرثُ تخليدُ
حُلمٌ يُشاطِرُني مُذ كُنتُ في صِغَرٍ ... يا كُلَّ دجلةَ هذا الحلمُ تضميدُ
حُلمٌ لَهُ في خبايا النّفسِ ذاكرةٌ ... والموجِعاتُ لهُ صَدٌّ وتنهيدٌ[38]

إنَّ في تكرار لفظة (حلم) "تأكيدا" على الرّغبة في تحقيقه، لذلك نجده يتكرّر بعد لفظة (حلم) الأولى ثلاثَ مرّات في مطلع الأبيات اللّاحقة، وفيه تأكيدٌ على قدم هذا الحلم، ومرافقته الشّاعر منذ الطّفولة، مروراً بمراحل الحياة كلّها، فلم يتوقّف، مازال مُستمرّاً منذ اللّحظة الأولى الّتي تنفّس فيها الشّاعر على أرض الوطن، وقبلها بكثير، منذ تكوّن لديه الوعي الوطنيّ، هذا الحلم الّذي لم يتحقّق بعد، الحلمُ بعراقٍ آمنٍ لا خريف فيه ولا غبار ولا ألم، فتكرار كلمة (حلم) خيرُ دليلٍ على استمراريّة هذا الحلم حتّى يدخل مرحلة التحقّق المُنتظرة.

يكّرر الشّاعر لفظة (حلم) بثلاث صيغٍ (المتكلّم، و المخاطب ، والغائب) في قصيدة (لا تحلموا إلّا به)، يقول:

رغم أنّنا نحلم/ سرّاً/ نحلمُ بالعصافير/ والشّجرة المورقة/ بالأطفال، وهم يمسكون/ بخيوط الطيّارات الورقيّة/ يمدّون أحلامهم/ على اتّساع رقعة ضحكاتهم/ احلموا.. / احلموا.. / لا تخافوا/ فأنتم ما تزالون تحلمون، مثلما كنّا/..... / احلموا/ به.. / بوطنٍ/ ترسمونه بأقلامكم / على ورقةٍ بيضاء/ لا ترسموا غيمةً سوداء/ بل ارسموا الشّمس، وهي تُشرِقُ/ من جديد/ في ساحة التّحرير[39]

تتحوّل لفظة حلم في هذا النّص إلى فعلٍ، فتخلع لباس المصدر، لتلبس ثوب الزّمن، متأرجحةً بين (نحلمُ، واحلموا)، في دعوةٍ من الشّاعر للانطلاق إلى تحقيق الحلم، مؤكّداً على الفعل (احلموا) فيكرّره ثلاثَ مرّات ، فالشّاعر وأبناء جيله كانوا يحلمون سرّاً، ولكنّ الشّاعر يدعو شباب اليوم لأن يحلموا علناً، وأن يحققوا هذا الحلم، فأكّد أوّلاً أنّه هو، وكلّ مَن مِن جيله قد حلموا ومازالوا يحلمون، ولم يتحقّق الحلم بعد، وعلى كلّ جيل قادمٍ أن يحلم بوطنٍ لا غبار حروبٍ فيه، وربوعه مُحرّرة، والحياة فيه تنطق بكلّ معالمها ربيعاً، وزقزقة عصافيرٍ، وأوراق أشجارٍ، فحمل التّكرار (نحلم) معنى الاستمراريّة بالحلم والتأكيد عليه في المستقبل، وحمل التّكرار (احلموا) معنى الحضّ على عدم اعتناق هذا الحلم والاستمرار في السّعي لتحقيقه.

11ـ كلمة (رصاصة، جداريّة):

ـ رصاصة:

يبتدئ الشّاعر مجموعته الشّعريّة (رصاصةٌ في عقل مجنون) بثلاث رصاصات، هي ثلاث قصائد اخترقت عقل هذا المجنون (الرّصاصة الأولى، الرّصاصة الثّانية، الرّصاصة الثّالثة)، يكرّر لفظة (رصاصة) مُشيراً إلى عنوان المجموعة أوّلاً، ومعبّراً عن وجود ثلاثة أمور رئيسة هي الّتي اخترقت عقل هذا المجنون، وهي: (تاريخ الفساد القذر الّذي سُجّلت له ذاكرةٌ طويلة، النّواح والنّسيان، براءة موسى الّتي قصد بها براءة الشّعب العراقي الثّائر)

ـ جداريّة:

يختتم الشّاعر مجموعته الشّعريّة (رصاصةٌ في عقل مجنون) بأربع جداريّات أطلق عليها تِباعاً (الجداريّة الأولى ـ اللّون ـ، الجداريّة الثّانية ـ مُراهنات ـ، الجداريّة الثّالثة ـ ضياع ـ ، الجداريّة الرّابعة ـ التّشرينيّون ـ)، وتحمل هذه العناوين الأربعة إشارة إلى أمور حملت صفة اللّوحات الجداريّة، والّتي بدورها تتناول الأمور المحوريّة المتعلّقة بالشّعب كلّه، وهي أمور محفورةٌ في الأذهان، ولا يجبُ أن تُنسى.

12ـ اسم العلم (موسى):

حملت قصيدة (الرّصاصة الثّالثة) تكراراً لاسم النّبيّ موسى (عليه السّلام)، الّذي حضر رمزاً في القصيدة على براءة المرموز له (الشّعب العراقي الثّائر)، لم يقتصر تكراره على أسطرٍ شعريّة متعدِّدة، بل تكرّر على مدى القصيدة من أوّلها إلى آخرها، يقول الشّاعر:

فَضَربَ البحرَ بعصاه/ فانفلق / مُوسى، لمْ يحفل بانفلاق البحر/ مُوسى ولّى هارباً/ مِن المحتوم/ مِن قضيّة مُخالفة القانون/ مِن جنايةٍ مُرتكبة/ مِن فرعون وجنوده/ القبضُ على موسى بمذكّرة/ الدّرك،/ لم يعد أمراً

---

(38) المصدر نفسه، ص52–53.

(39) حميدي، حامد عبد الحسين، رصاصة في عقل مجنون، ص34–36.

هيّناً/ فمازال هُنالك هاربٌ... فارٌّ/ مَطلوبٌ من العدالة/ مَن ــ يا تُرى ــ/ سيكون الشّاهد الأوّل على براءة/ موسى؟!/ مُوسى لم يكن قاتلاً/ موسى بريءٌ حتّى تثبت إدانته.. / فوكزه، فقضى عليه/ موسى بريءٌ إلّا عصاه[40]

موسى في هذه الأسطر الشّعريّة يفلق البحر ويهاجر إلى كلّ أصقاع الأرض هرباً من الاضطهاد الأمريكيّ الّذي احتلّ العراق بتهمة امتلاكه واستخدامه للسّلاح الذرّي، وبحجّة عدم ديمقراطيّة الحكم الّذي كان آن ذاك سائداً في العراق، موسى هو الشّعب الّذي عانى، وألزقت به التّهم الّتي هو بريءٌ منها، لا أحد أثبت براءته، هو أثبتها بمقاومته، وثورته، هو أخرج الأمريكان من بلاده، لم يكن لديه ذلك السّلاح (عصاه)، بل ألزقت به تهمة السّحر (امتلاك السّلاح الذرّي).

إنّ تكرار (موسى) في هذه الأسطر للتّعريف به قبل كلّ عبارة تليه، استحضارٌ لجزئيّات مُهمّة من رمزيّة النبيّ (موسى) فهو ليس ساحرا، وهو بريءٌ، وهو هاربٌ، وغيرها من جزئيّات القصّة الواردة في القرآن الكريم، فالشّاعر لا يقصد القصّة مُباشرةً، إنّما يستعين بها ليعرض قصّة العراق، فيوظّفها توظيفاً رمزيّاً محبوكاً بشكلٍ بارعٍ، يزيد من جماليّة هذا التّوظيف تكرار اسم النبيّ (موسى) (عليه السّلام)، واستحضار كلّ جزئيّة من قصّته مع كلِّ جزئيّة من قصّة العراق.

13ـ لفظة (التّشرينيّون):

يكرّر الشّاعر كلمة (التّشرينيّون) الّتي تدلّ على جماعة الذّكور لغويّاً، الّتي قصد بها معنويّا ثوّار وشهداء (25) تشرين الأوّل 2019 ، الّذين أهدى إليهم مجموعته الشّعريّة هذه، لذلك ختمها بهذه القصيدة (الجداريّة الرّابعة ـ التّشرينيّون)، إذ يقول:

التّشرينيّون/ يُطلقون أقدامَهم لطرقاتِ المدينة النّائمة/ ويزرعون عيونهم في الأحياء الصّغيرة القديمة/ بانكسار الضّوء/ كانوا يلوّحون لنا بالمغادرة/ عيونهم تحدّق في كلّ الأضواء المُتساقطة/ من أعلى العتمة إلى أسفل الضّوء/ الأجنحة تُصفِّق/ تُصفِّقُ لهم/ إنّهم أحباب الله/ التّشرينيّون.../ يطيرون بلا أجنحةٍ... / نحو السّماء/ تتنزّلُ عليهم ملائكة الله/ "ادخلوها بسلامٍ آمنين"/ التّشرينيّون وحدهُم منحوا القلب/ وطناً[41]

تتكرّر كلمة (التّشرينيّون) المُعرّفة بـ (ال) أربع مرّات، أحدها ضمن العنوان، والبقيّة في متن القصيدة، وقد عمد الشّاعر إلى اختيار هذه الكلمة بكلّ جزئيّاتها، فهو يريدها أن تطول، وأن يقف عندها القارئ، ويعرفها جيّداً، لذلك يعيدها مرّات متعدِّدة، والّذي يساعد على امتداد الوقوف زمناً أطول هو نهاية الكلمة (ون) المدّ بالواو، وبعده نون، وفي هذه الأسطر يصف الشّاعر القنابل الّتي تساقطت في ذلك اليوم من الطّائرات الغادرة، وكيف كان مشهد الشّهداء الّذين صعدت أرواحهم إلى السّماء، شهداءَ إلى جنّة الخلد، فأعطت نهاية الكلمة (ون) إيحاءً بالحزن والشّجون يُضافُ إلى غيره من الإيحاءات الّتي حملتها الكلمة ككلّ، والّتي اجتمعت كلّها لتحيّة أرواح شهداء يوم 25 تشرين.

14ــ تكرار الأفعال :

يكثر تكرار الأفعال في قصائد حميدي، وقد جاء عدد كبير منها ضمن تراكيبٍ مُكرّرة، بينما جاء بعضُها مُفرداً يتكرّر عينهُ ضمن النّص،

ـــ نحلم ، احلموا:

منها تكرار الفعلين (نحلم، احلموا) ، وقد سبق شرحُهُما مع الشّواهد في مثالٍ سابق لاقتضاء ذكرهما هناك،

ـــ أشمُّ:

ومنها تكرار الفعل (أشمّ) في قول الشّاعر من قصيدة (تأمّل الحالِم الصّغير) :

---

(40) حميدي، حامد عبد الحسين، رصاصةٌ في عقل مجنون، ص14–16.

(41) حميدي، حامد عبد الحسين، رصاصةٌ في عقل مجنون، ص61–62.

يا الله!/ ـ لماذا كلُّ هذا العناء؟!/ وأنا أهرول نحو (الكاروك) الصّغير،/ أشمُّ فيه رائحة أمّي/ أشمُّ ما تبقّى من حليبها في فمي/ لأغفو على صدى هزّته[42]

إنّ تكرار الفعل (أشمُّ) في الأسطر الشّعريّة السّابقة يوحي بتوقٍ شديدٍ إلى الطّفولة، وحنان الأمّ الّذي يفوح عبقه من ذلك (الكاروك)، فمنه تنبع رائحة الذّكريات، وإنّ استحضار الشّاعر له في قصيدته نوعٌ من الهروب، وبحثٌ عن الالتجاء، لذلك قال: (لماذا كلّ هذا العناء؟!)، فهو مهربٌ من العناء إلى الرّاحة، وهذه الأمّ هي الوطن، الّذي رضع منه الشّاعر، ومازال طعم حليبه في فمه، الوطن الّذي أكل من خيراته وشرب من دجلته وفراته، والّذي يدعوه للنّهوض، وعدم النّوم، إلى اليقظة وتتبّع الحلم.

ـــ انهض:

يقول الشّاعر مُكرّراً فعلاً آخر (انهض) في قصيدة (تأمّل الحالِم الصّغير) :

ـ انهض يا ولدي/ لقد حان وقتُ الفطور/ ـ انهض، أمّا نحنُ فـ (نيامٌ) نيامٌ/ عداكَ أنْتَ.. أيُّها الحالمُ الصّغير[43]

إنّ في تكرار الفعل (انهض) حضٌّ على الحركة، وعدم الاستكانة، فلقد حان وقتُ (الفطور)، والفطور يرتبط بوقت الصّباح، فهو يرمز إلى نهارٍ جديد، ويرمز أيضاً (الأكل) إلى أخذ الحقوق واسترجاعها، فالوقت والفعل رمزان لشيء واحد هو (الثّورة) وعدم الاستكانة للعدو، وحلول وقت ذهابه من أرض الوطن، وزاد من أهميّة الفعل (انهض)، تكرار كلمة نيام بعده، والّتي يدلُّ تكرارها على عمق النّوم، لذلك كان لا بدَّ من تكرار الفعل (انهض).

ـــ لست:

يكرّر الشّاعر الفعل النّاقص (لست) في قصيدته (لستُ مُهتمّاً) ثلاث مرّات، أوّلها في العنوان، الّذي يتكرّر بكليّته مرّتين في النّص، تأكيداً من الشّاعر على عدم الاكتراث، إذ يقول:

لستُ مُهتمّاً بذلك الخراب/ ولا، بما يُوقِدُ نيران الفتنة/ لستُ مُهتمّاً... بذلك الخجل/ الّذي ينزف من / شجرتي الخاوية[44]

إن في تكرار النّفي تأكيدٌ له، وصل إلى مرحلة اللّامبالاة، إذ يقول:

فلستُ ممّن يؤمن بالأبراج الفلكيّة وتنبّوات المنجّمين/ في الصّحف اليوميّة[45]

إنّ عدم اكتراث الشّاعر مصدره اليأس الّذي نلمحه في هذه القصيدة، وكأنّه ينفض يديه من الأمر، فهو لا يريد توقّعات وتنبُّؤات، بل يريد واقعاً، فالأبراج الفلكيّة والأقوال ليست حلولاً للأزمات، لابدّ من النّهوض وعدم الاكتفاء ببيع الكلام الفارغ.

5- تكرار الحروف

تلعب الحروف العاملة دوراً كبيراً في صنع المعاني الّتي يقصدها القائل، لذلك كان لتكرارها أهميّة كبيرة تنبع من طبيعة عملها، ولقد أدرك الشّاعر هذه الأهميّة ، فعمد إلى تكرارها في نصوصه بما يتلاءم مع الدّفقة الشّعوريّة، والمعاني الكامنة في النّصوص، لذلك نجد أحرفَ تتكرّر ضمن قصائده على نحوٍ يلفت القارئ إليها وهي كالتّالي:

أولاً: تكرار حروف الجرّ (مِن، في)

يبدو التّكرار في قصيدة (وتنطق الأوجاع) كبوّاباتٍ تنفتح الواحدة تلو الأخرى لتصل في النّهاية إلى الباب الّذي انطلقت منه، يقول:

مِن وراءِ أقنعةٍ تفرُّ/ مِن سطوةِ السّياف/ مِن حكايات ألفِ خريفٍ وخريف/ مِن وراء ذلك الانتظار/ الممدود/ بحبلٍ من مسد/ نسمّعُ أنينَ مّنْ تَراكَمَت/ قلوبُهم على الضّياع/[46]

---

(42) حميدي، حامد عبد الحسين، رصاصة في عقل مجنون، ص23

(43) المصدر نفسه، ص24.

(44) حميدي، حامد عبد الحسين، أحلام الذّبول، ص7.

(45) المصدر نفسه، ص8.

(46) حميدي، حامد عبد الحسين، سأنتظر خروج الحروف الصّامتة، ص102.

م. م. علي حليبد شرشاب

لقد أخّر الشّاعر الفعلَ (نسمَعُ) إمعاناً منه بدور التّأخير في إبراز أهميّة المُؤَخَّرْ والتّشويق لمعرفته، فاستخدم حرف الجرّ (مِنْ) الّذي حملَ معنى ابتداء الغاية الّتي لم يُحدّد لها نهاية، وأخّر الفعل (نسمَعُ) الّذي هو الغاية الّتي ينطلق منها القول، مُكرّراً حرف الجرّ (مِنْ) أربعَ مرّات.

عملت (مِنْ) الأولى عمل البوّابة الكبرى للفعل (نسمعُ) منفتحةً على الفعل تفرُّ الّذي ينفتح بدوره على ثلاث بوّابات من خلال تكرار (مِن) بعده ثلاث مرّات لتلحقها أسباب الفرار، فهناك ثلاثة أشياء تفرُّ منها الأقنعة، وقصد بالأقنعة الوجوه الّتي يطلع بها النّاس إلى الخارج مواجهين بها العالم مخبّئين وراءها ما يعتملُ في داخلهم حقيقةً، فهي تفرُّ من الماضي بحروبه الّتي تراكمت على مدى السّنين، الّذي يكنّي عنه بألف خريفٍ وخريفٍ، وقد استعار هذه التّسمية من حكاياتِ ألف ليلةٍ وليلة، فاختار لفظة الخريف بديلةً عن اللّيل قاصداً منها الأوراق الّتي تساقطت على مدى السّنين خلال الحروب، وهي النّاس الّذين صُرعوا خلالها، والدّمار الّذي حلّ بالمدن، وكلّ أنواع خرابٍ أصفر.

أعطى تتالي حرف الجرّ (مِن) نغماً موسيقيّاً يشدّ القارئ لمعرفة الفعل الّذي هو غاية القول، والّذي زاد جماليّة النّص بتأخُّره، فلو أنّه قدّمه وابتدأ منه القول، ما كُنّا لنجد هذه الجماليّة في النّغم، فالابتداء بحرف الجرّ (مِن) وتكراره يأتي كنغمةٍ متسارعةٍ لا تتوقّف إلا مع انتهاء هذه السّلسة من الحروف، لتأتي بعدها نبرةٌ قويّة مع الفعل (نسمَعُ) زاد من قوّتها هذا التّأخير للفعل،

(نَسمعُ أنين من تراكمت/ قلوبهم على الضّياع)، كأنّ حروف (مَنْ) بيوت الأنفس وأقنعتها الّتي يختبئُ وراءها هذا الأنين.

يسير الشّاعر في تكرار حروف الجرّ منحىً مُتشابها في مواضع متعدِّدة، ففي قصيدة (ما الّذي سوف أبصره؟) يكرّر حرف الجرّ (في) تكراراً يُجاري فيه أسلوبه الّذي سار عليه في تكراره لحرف الجرّ (من) في القصيدة السّابقة، فإذا كانت متوالية (من) أبواباً تنفتح على بعضها ، فمتوالية (في) في هذه القصيدة، أوعيةٌ تنصبّ في مجرورها كلُّ أفعال القصيدة و معانيها، فحرف الجرّ (في) "من الحروف العوامل، وعملها الجرّ ومعناها الوعاء"[47]، والشّاعر يكرّرها في هذه القصيدة خمس مرّات على نحوٍ متتالٍ، يقول:

أيقنت، أنّك/ وُلِدْتَ هنا/ في وسوسة سنابلك الخضراء/ اغرورقت عيون الحجر،/ ترتشف، بقايا رمادٍ مُتناثر/ في صدى مراياك/ تنبلج رؤاك الصّاهلة/ تلعقُ عروقَ الحياة/ عواصفك الفروسيّة/ أمطرت.. حُزناً مُعتّقاً/ في مئذنةٍ تعجُّ مُثقلةً بالضَّباب/ في دفاترك الحُبلى/ تستيقظ/ أوراقَكَ الخريفيّة/ فما الّذي سوف أبصره.. ؟!/ وأنت قافيةٌ/ احترقت... في لغة الشّعر/[48]

نجد حرف الجرّ (في) في هذه الأسطر مع مجروره، عائداً على ما قبله وما بعده، وكأنّه رغم تكراره يتكرّر أيضاً في كلّ مرّةٍ مرّتين.

ففي قوله: (في وسوسة سنابلك الخضراء) عاد الجار مع مجروره على الفعلين (وُلِدتَ، اغرورقت).

وفي قوله: (في صدى مراياك) عاد الجار مع مجروره على الفعلين (اغرورقت، تنبلج).

وفي قوله: (في مئذنةٍ تعجُّ مُثقلةً بالضَّباب) عاد الجارّ مع مجروره على الفعلين (تستيقظ، أمطرت).

وفي قوله: (في دفاترك الحُبلى) عاد الجارّ مع مجروره أيضاً على الفعلين (تستيقظ، أمطرت).

فكان حرفا الجرّ الأخيران مع مجروريهما عائدين على نفس الفعلين.

ليتفرّد حرف الجرّ(في) في قوله: (احترقت في لغة الشّعر) فهو عائدٌ على الفعل (احترقت)، وجاء خاتمةً للقصيدة.

إنّ جماليّة الشّكل الّتي شهدناها في هذه القصيدة مرآةٌ لجماليّة المعنى، فلم تكن الأوعية أوعية ماء يملأها المطر، (في وسوسة سنابلك الخضراء) أي في وحي وملكة الشّعر وّلِدْتَ، وفيها فاضت ينابيع الكلمات تلملم بقايا الاحتراقات الّتي أصابت كلّ شيء عبر الزّمن، و(في صدى مراياك) أي صدى قصائدك الّتي هي

---

[47] الرّمّاني النّحوي، أبو الحسن علي بن عيسى، معاني الحروف، تح: عبد الفتّاح اسماعيل شلبي، المملكة العربيّة السّعوديّة، دار الشّروق، 1981م، ط2، ص96.

[48] حميدي، حامد عبد الحسين، هجير الهواجس، ص24–26.

انعكاسات لك، ففيها تصبّ الكلمات غزيرة كعين مغرقة بالدّموع، وفيها تظهر أفكاره الصّارخة كصهيل حصانٍ وتحاول إيقاظ النّاس من غفوة الموت إلى صحوة الحياة، و(في مئذنةٍ تعجّ مُثقلةً بالضّباب) لم تكن المئذنة سوى صيحات الشّاعر للشّعب يؤذّن بهم ويدعوهم إلى صلاة الحياة بصرخات كلماته الّتي تدعو إلى جنّة الحياة، والابتعاد عن نار الغفوة الّتي تُخيّم على مئذنته كالضّباب، فتحجب الرّؤيةَ لكنّها لا تحجب الصّوت، صوت كلماته الّتي تبكي حُزناً قديماً تراكم عبرَ العصور وعبر الحروب والدّمار، و(في دفاتِركَ الحُبلى) حُبلى بتلك الصّرخات وبأمطار الكلمات، نامت كلّ الفصول وطغى فصل الخريف عليها لكثرة التّساقطات المتتالية عبر الزّمن، لتكون هذه المجموعات الشّعرية أمّهاتِ تحمل أجنّةً عجوز وأوجاع بلدٍ غابت عنه شمس الرّبيع وألوانه على مدى زمنٍ طويل، و(في لغة الشّعر) انصبَّ الشّاعر بكلِّ آلامه، وبكلِّ صرخاته، ووصل مرحلة الاندماج الدّائم كالاحتراق، في هذه اللّغة كالقوافي الشّعريّة الّتي تُلتصق بآخر كلّ شطرٍ وسطر.

يعود حرف الجرّ (في) للظّهور مرّة أخرى في قصيدة (أنا أنتظر مثل تأبّطي) حاملاً معناه (الوعاء)، فيوظّفه الشّاعر في متوالية جديدة مكرّراً إيّاه ثلاث مرّات، إذ يقول:

لا مرافئ تُرقِدُ أكمام البكاء/ في غابة الانقراض/ همهمات تبحلق/ في فيافي../ الشّجن/ وأنا أنتظر، مثل تأبّطي:/ مساقط الصّمت المغروز/ في بوصلة الصّقيع.[49]

في كلّ مرّة تكرار لحرف الجرّ (في) يكسر الشّاعر نمط القول بحرف الفاء المكسور، (فِـ) ليعطي جماليّة للنصّ بتكرار هذا الحرف الهوائيّ، ويدعم هذه الجماليّة كلمة (فيافي) الّتي احتوت لفظيّاً على مقطعين (في) أولاهما ممدود بالألف، والثّاني مكسورٌ، فتجانست الكلمة لفظيّاً مع حرف الجرّ (في)، أمّا عن الأوعية (غابة الانقراض، فيافي الشّجن، بوصلة الصّقيع) وما توحي إليه من آثار الخلوّ و العفاء، إذ لا يسود الأماكن سوى البكاء وهمهمات الأحزان، والجّمود.

بعد انتهاء متوالية حرف الجرّ (في) تبدأ مباشرةً متوالية جديدة لحرف الجرّ (من)في القصيدة نفسها، إذ يقول الشّاعر:

الأشجار حُبلى بأسلاكٍ من/ الرّمقِ الأبكم../ مِن فرط الأطلال..[50]

حمل حرف الجرّ (من) الّذي تكرّر مرّتين في هذه الأسطر الشّعريّة معنيين، ففي قوله (بأسلاكٍ من الرّمق الأبكم) حمل معنى التّجنيس، وفي قوله (الأبكمِ مِن فرط الأطلال) حمل معنى السّببيّة.

لقد كان لهذا التّكرار أثر من النّاحية الجماليّة والإيحائيّة:

أثره من النّاحية الجماليّة:

يربط التّكرار بين الأسطر الشّعريّة ليحول دون انقطاع النّفس أثناء النّطق، فتمرُّ الأسطر الشّعريّة مُتسارعةً، لتتوّقف أخيراً عند كلمة الأطلال، فيأخذ نفساً عميقاً بعدها، ويكمل القصيدة.

أثره من النّاحية الإيحائيّة:

لعب حرف الجرّ (من) دوراً كبيراَ في صناعة المعنى وإيضاح الصّورة، فبيّن العلّة وسببها (البكم، وسببه)، وهذا البكم تعبير عن غياب صوت الأشجار بسبب غياب أوراقها فلا حفيف لها، مُعلناً بذلك خريفيّة الأشجار وسبب استمراريّة هذا الخريف (فرط الأطلال) فلكثرة النّوائب الّتي مرّت على العراق غدا كلُّ شيءٍ طللاً لمآسٍ ماضية.

يكرّر الشّاعر حرف الجرّ (من) في قصيدته (الرّصاصة الثّالثة) بقوله:

مُوسى ولّى هارباً/ مِن المحتوم/ مِن قضيّة مُخالفة القانون/ مِن جنايةٍ مُرتكبة/ مِن فرعون وجنوده/[51]

كما في المرّة السّابقة، جاء تكرار (مِن) على شكل سلسلةٍ مُتلاحقة لا تنقطع، وهنا في هذا النصّ تلاءمت مع المعنى العام (الهروب)، فأكّدت فعل الهروب، وهول مسبّب الهرب، وهو (فرعون وجنوده) الّذي جاء رمزاً للاحتلال الأمريكي وجنوده، فالأمريكان قدموا إلى العراق بحجّة تخليصه من الاضطهاد، وبحجّة امتلاكه السّلاح الذرّي، كما فعل فرعون، فقد حكم بحجّة الألوهيّة والتّخليص، فاجتمعا في صفة الكذب والدّجل والقتل

---

(49) حميدي، حامد عبد الحسين، هجير الهواجس، ص58–59.

(50) نفس المصدر، ص59.

(51) حميدي، حامد عبد الحسين، رصاصةٌ في عقل مجنون، ص14–15.

دونما رحمة، فكما هرب موسى مع قومه من فرعون، هرب أبناء الشّعب العراقيّ من الموت المحتوم على يد الاضطهاد الفرعونيّ الأمريكيّ الّذي خالف القانون الدّولي وارتكب أشنع الفظائع بالشّعب العراقيّ.

ثانياً: تكرار حرف الاستقبال (السّين)

يصبح التّكرار السّمة المتميّزة عندما يتجاوز حدود القصيدة إلى غيرها من القصائد، وهذا ما نجده في مجموعة (رحم الخواطر) الّتي قدّم لها النّاقد جمال جاسم أمين بقوله: "ولا تخلو الحكاية من ثيمة (التّأجيل) أو الوعد الّذي ننتظره غالبا عبر (سين) الاستقبال أو (سين) الانتظار.. إذا صحّ التّعبير: ستنمو حوافر الاسفلت..... سأترك معطف أبي الأسود..... سأترك شيخوختي تلوح في أفق أسقمته ثرثرة الأنين..... ستنبض الحياة من براعم الجليد... هذه الجمل الشّعريّة مبثوثة أو متفرّقة في عدد من القصائد لكنّها تجتمع في تأكيد حقيقة أنّ الحلم ما يزال مشروعاً مُنتظراً وأنّ الشّاعر يصبو له مشدوداً إلى أفق انتظار لم يُحسم بعد"[52] يُضاف إلى ما ذكره النّاقد قول الشّاعر:

/سترحلُ/ بقايا شقوةٍ من العواطف/[53]

من قصيدة (رمالٌ نازفة) فتكون بذلك خمس سينات استقبال على مدى ثلاث قصائد من الدّيوان (لم يرها أحد، رمالٌ نازفة، للذّخيرة أكتاف من المساء) كلّها انتظارات يرتقبها الشّاعر بعد الخريف الطّويل الّذي جسم على جسد البلاد، من انتظارٍ للبناء، وخلع ثوب الحداد، في قصيدة (لم يرها أحد) إلى انتظار تجدّد الرّوح، ورحيل بقايا الشّقاء عنها في قصيدة (رمالٌ نازفة) إلى انتظار ربيع جديد ينبت من وسط الجمود في قصيدة (للذّخيرة أكتافٌ من المساء)، وإن تكرار حرف (السّين) حمل معنى التّأكيد على أنّ هذه الآمال إن لم تحصل غداً، فستحصل بعد غدٍ أو بعده، ستحصل حتماً يوماً ما، وسيبقى الانتظار، وإنّ ربط الشّاعر نفسه بها دليلٌ على دنوّ حصولها (سأترك معطف أبي الأسود، سأترك شيخوختي)؛ لأنّها ستحصل وهو على قيد الحياة.

تكرار حرف العطف الواو: يكرّر الشّاعر حرف العطف الواو في قصيدته (أحلام الذّبول) بقوله:

رسموا الوطنَ/ فراشةً، وزهرةً/ وشجرةً، وكوخاً/ وسماءً صافيةً،/ ونهراً، فيه زورق/ وصيّاد[54]

جاءت الواو في هذا التّكرار عاطفةً جامعةً، لتدلّ على اجتماع المعطوفات في كونها معالم تدلّ على المعطوف عليه الأوّل (الوطن)، فالوطن ليس فراشةً لكنّها كائنٌ ربيعيٌّ يعيش فيه، وليس زهرةً، لكنّها نبتةٌ تنتمي إليه وأكثر ما تظهر في فصل الرّبيع، وليس شجرةً، ولا كوخاً، ولا سماءً صافيةً، ولا نهراً، ولا صيّاداً، هو كلّ هذه الأشياء مجتمعةً، هو مكمنُ الحياة، المكانُ الّذي يسوده الصّفاء، لا غبار الحروب، ولا رماد الاحتراقات، هو الحياة بكلّ معالمها، لذلك اختار الشّاعرُ معالماً عشوائيّة ليوحي لنا بأنّ الوطن، هو المكان الّذي تنتشر فيه الحياة على اختلاف معالمها وبساطتها.

ثالثاً: تكرار (أنّ)

من الأحرف الّتي كرّرها الشّاعر في نصٍّ شعريٍّ واحدٍ، وعلى نحوٍ يلفت النّظر إليه موسيقيّاً ومعنويّا، (أنَّ) وهو حرفٌ مُشبَّهٌ بالفعل "معناها معنى الفعل التّوكيد والتّحقيق"[55]، وقد أضاف الشّاعر إلى معناها الفعليّ التّأكيد تكراراً أدّى إلى تأكيد التّأكيد، إذ يقول:

سأعلن: أنّ الشّكل الدّائريَّ،/ توقيتٌ صحراويّ/ وأنَّ الهروب إلى الماضي،/ بطاقة توديع/ وأنّ العشق الفاني../ تسليةٌ.. فيها صلاة تراويح،/ وأنَّ ضياع البؤس../ مجرّدُ خُرافةِ شاعرٍ؛ نخلعها/ عند الحاجة/[56]

تكرّر الحرف (أنّ) أربعَ مرّات في النصّ معطوفةً على بعضها، ممّا أعطى النصَّ ترابطاً يشدُّ القارئ ليكمل قراءة ما أراد الشّاعر أن يذيعه أمام العلن، والحرف (أنّ) فيه تضعيفٌ يوحي بشدّة النّبر في الصّوت، والّذي يرافقه انفعال، وقد زاد التّكرار من حدّة هذا الانفعال، وكأنّه يلقي كلمةً أمام جمهورٍ غفير.

---

[52] حميدي، حامد عبد الحسين، رحم الخواطر، العراق، دار و مكتبة الحنش، 2017م، ط1، ص7.

[53] نفس المصدر، ص16.

[54] حميدي، حامد عبد الحسين، أحلام الذّبول، ص10-11.

[55] الرّمّاني النّحوي، أبو الحسن علي بن عيسى، معاني الحروف، ص110.

[56] حميدي، حامد عبد الحسين، سأنتظر خروج الحروف الصّامتة، ص61.

لقد كان تكرار (أنّ) من باب الإطناب وليس تطويلاً؛ لأنّه في كلّ مرّة يعلن إعلاناً جديداً، فالوقت يمضي كالفراغ الخالي لا حراك فيه، والتّمسّك بأمجاد الماضي تناسٍ للحاضر، والعشق الدّنيوي تسلية، والتّسلية من السّلو، وهو تناسي الهموم، تسلية فيها صلاة تراويح، وصلاة التّراويح من سماتها أنّها ليست فرضاً، وأنّ المصلّي يقوم بعدد لا محدّد من الرّكعات فيها، فالشّاعر يرى أنّ العشق الدّنيوي كهذه الصّلاة اشتركا بعدم اللّزوميّة، وبالإطلاق اللّامحدود لمدى كلٍّ منهما، كلاهما يمكنك أن تتوقّف عنه متى شئت.

6- تكرار الأدوات

يغدو تكرار الأدوات ظاهرةً أسلوبيّة تحضر قويّةً في شعر حميدي، في كلّ مرّة يختار أداة تتلاءم مع الموضوع المطروح في نصّه الشّعريّ، فتشارك معنويّاً وإيقاعيّاً في ملامسة وجدان القارئ وشعوره، فضلاً عمّا تضفيه من نغم إيقاعي يكتسب أهميّته من أحرفها وطريقة نطقها، بين مدٍّ وتضعيفٍ ورخاوة وغيرها من الأصوات الّتي توازي إيقاع الشّاعر النّفسي.

أولاً: تكرار (يا) النّداء

أوّل الأدوات الّتي سنتحدّث عنها هي (يا) النّداء الّتي يكرّرها الشّاعر عدّة مرّات في قصيدته (الحريّة في وطني) يقول:

أيّتها الحريّة/ يا باب الله المفتوح/ و يا حمامةً بيضاء/ يا نُصبَ جواد سليم/ يا من يأتي إليها... / من كلِّ بقاعِ الأرض/ يعلن:/ أنَّ الشّعب يحمل باقة ورد.. / يحمل فأساً/[57]

يكرّرَ الشّاعر في هذه الأسطر الشّعريّة أداة النّداء (يا)، وهو لا ينادى إنسانا أو كائنا حيّاً، هو ينادي (الحريّة)، يناديها مباشرةً في أوّل مرّة، ومن ثمّ يناديها من خلال معالم وجودها.

نجد الشّاعر في ندائه الأوّل لا يذكر أداة النّداء يا مباشرةً، وإنّما جاءت مُقدَّرةً قبل أيّتُها، أمّا في المرّات الأخرى جاءت ظاهرةَ أربع مرّات، وقد اختصّت (يا) المقدّرة بنداء الحريّة بينما اختصّت الأخريات بمعالمها، وقد استخدم حرف العطف مع (يا) الثّانية الظّاهرة (ويا حمامةً بيضاء)، بينما ترك الأخيرتين بلا عطف؛ للمعرفة المسبق بالمنادى المقصود (الحريّة).

لقد كان تكرار (يا) هنا من باب الإطناب، ففي كلّ مرّة يضيف إليها معنى جديدا، فهي بابٌ مفتوحٌ دائماً لا ينغلق أمام من ينشده، وهي رسالة السّلام، وهي تذكار الحريّة الّذي صممه جواد سليم وكتب عليه الأمجاد، وهي الّتي يحصل عليها من ينشدها، إن لم يكن ذلك بالسّلم فبالقتال.

لقد تلاءمت (يا) النّداء مع النّص إيقاعيّا و معنويّاً، فهي أداة تحتوي على حرف مدٍّ (الألف) يخرج معه النّفسُ مُتصاعِداً في كلِّ مرّة تتكرّر فيها، وكأنَّ الشّاعر يُخرج زفيرا طويلاً كامناً في أضلعه وهو يُنادي هذه الحريّة.

يكرّر الشّاعر أداة النّداء (يا) في قصيدته العموديّة (حُزناً عليك)، إذ يُطالعنا غير بيت بها، لتكون كلّها عائدةً على المُنادى الأوّل (يوسف العاني)، فكلّها تليها صفاتٌ له، يقول الشّاعر:

يا يوسُف العانِي أيا نخلاً غفا أملاً يداعبُ والعراقُ الوالِدُ

...

يا بِضعةً فيها الأصالةُ حُمّلتْ من فيضِ فَجرٍ لا نراهُ يبعدُ

...

يا من شرِبْتَ مِنَ الفُراتِ كَرامَةً ورَفَعتَ مَجداً للثَّقافةِ يولَدُ

وتركْتَ فنّاً مسرحيّاً واهباً ما زال زائرنا يعدُّ ويحصدُ[58]

إنّ في تكرار يا النّداء تعظيمٌ وتفخيمٌ للمُنادى (يوسف العاني)، زاد من هذا التفخيم تكرارها على مدى القصيدة عموديّاً، فمن هو يوسف العاني؟

(57) حميدي، حامد عبد الحسين، سأنتظر خروج الحروف الصّامتة، ص41.

(58) حميدي، حامد عبد الحسين، أحلام الذّبول، ص38–40.

يوسف العاني مسرحيٌّ عراقيٌّ ركّز أعماله على التناقض الاجتماعي والصراعات التي تحكم الفرد في مجتمعه ساعياً نحو الحرية والعدالة، فقد هضم التّراث العراقي وبثّه في مسرحه أغنية وشعراً وحكايات شعبية فكان مسرحه وسيطاً مهماً للوصول إلى جميع الناس على مختلف طبقاتهم ومستوى ثقافتهم، فالشّاعر يعظّم الدّور الّذي قام به العاني من خلال مسرحه الّذي لم تكن الغايةُ منه التّسليةُ والإمتاع، بل كانت الغاية هي تناول المشاكل والصّراعات الاجتماعيّة، وملامسة أوجاع الشّعب، والبحث عن حلولٍ لهذه الأزمات.

فهو إشعاعُ أملٍ، وإيذانٌ بفجرٍ جديد، ونخلتٌ أصيلةٌ شربت من ماء العراق فأثمرت، فكان لابُدّ من تخليد هذا الاسم الّذي هو مفخرةٌ للعراق يعتزُّ بها شعبه.

ثانياً تكرار(لا) النّافية

يكرّر الشّاعر في نصٍّ آخر أداة النّفي (لا) ثلاث مرّات متتالية، في كلّ مرّة مقرونة بفعل ينتهي بعلامة جمع الذّكور(ون)، إذ يقول:

مسكينة هي البراءة/ براءة الأطفال الّذين يغيضون الشّوارع/ بهرولة التّسوّل/... هم / لا تنظرون.. / لا يتنفّسون/ لا يملكون.. حقَّ لجوء/ وطن.. /[59]

استخدم الشّاعر أداة النّفي (لا) مع الأفعال المضارعة (لا ينظرون, لا يتنفّسون، لا يملكون) فنفى حدوث الأفعال في الحاضر، ويؤكّد استمرار هذا النّفي من خلال هذا التّكرار.

إنّ هذه الأفعال حقوقٌ لكلِّ إنسان، لكلِّ طفلٍ، لكنَّ الأطفال المشرّدين محرومون منها، فخشونةُ التّشرّد شوّهت براءتهم. (النّظر إلى الحياة و عيشها بشكلٍ طبيعيّ، التّنفُّس و الحريّة، الانتماء إلى وطن وهويّة) ليست ضمن قاموسهم، يذكرها الشّاعر بالأفعال لا بالمصادر؛ لأنّها حقوق واجبةُ التّحقق، ويرصفها وراء بعضها مقترنةً ب(لا) النّافية استنكاراً لهذا الواقع المرير، وليلفت نظر القارئ إليها.

صحيحٌ أنَّ (لا) هنا هاملة لا عمل لها في الأفعال، لكنّها أكّدت عدم حدوثها، وزاد التّأكيد هذا التّتالي دون انقطاع في الزّمن أو النّفس (لا، لا، لا)، فيبدو المدُّ في (لا) بالألف مخرجاً للنّفس كالتّأوّه الّذي يطول، ويرفده دفق من الحزن يسبغه صوت المدّ بالواو وبعده حرف النّون المشجون (ون) في الأفعال الثّلاثة.

في جداريّة الشّاعر الثّالثة ــ ضياع ــ يكرّر الشّاعر (لا) النّافية في قوله:

في كلّ مَكانٍ.. فوق الأرض/ ألف شيطانٍ وشيطانٌ أخرس/ يلتهمون حقول الفقراء/ وأحلام المُعدمين/ ويردّدون أنّ العوز... لا ربّ له/ لا طعم له/ ولا لون/ ولا رائحة/ سوى أنّه قنبلةٌ لا تعرف الرّحمة[60]

دخلت (لا) النّافية على الأسماء أوّلاً (ربّ، طعم، لون، رائحة) لتنفي وجودها لدى (العوز) الّذي يعنى عدم الحيلة، ثمّ انتهت بالدّخول على الفعل (تعرف) لتنفيه أيضاً.

إنّ تكرار (لا) هنا تعبير عن ادّعاءات الّذين ينطقون باسم الفقراء، فلا يجيدون سوى الشّكوى (لا حيلةَ لنا، ليس الأمرُ بيدنا)، وهم في الحقيقة سبب ما أصابهم من فقر، لذلك كنّى عنهم الشّاعر بقوله (ألفُ شيطانٍ وشيطان) إشارةٌ إلى كونهم كالّليالي الّتي حلّت على شهرزاد، فكلّ يومٍ عليها أن تبحث عن الخلاص من هذه المصائب، وقد اشترك هؤلاء الشّياطين مع شهريار، في أنهم لا يعرفون الرّحمة مثله، فيأكلون أرزاق الشّعب، ويدّعون أنّهم يفتّشون عن سبب فقرهم، فيصفون (الفقر) فقط بعدم الرّحمة، ويخلعون عليه التّهم بأنّه (لا ربّ له، ولا طعم، ولا لون، ولا رائحة)؛ أي أنّ سببه غير معروف، وأنّه خُلِقَ من العدم، بينما في الحقيقةِ هم سببه. فجاء تكرار (لا) هُنا تعبيراً عن كثرة الادّعاءات، والمبالغة فيها، فغدت كنوعٍ من التّهربّ من القول والاعتراف، ورميٌ للاتهاماتِ على العدمِ، فالعوز ظهر منه فجأةً، وأكل أموال الفقراء دون رحمة!!

إن النّفي بـ (لا) في كلا الشّاهدين كان نفي إنكارٍ إضافةً إلى معانيه الخاصّة الّتي حملها في كلّ نصٍّ منهما.

---

[59] حميدي، حامد عبد الحسين، سأنتظر خروج الحروف الصّامتة، ص50–51.

[60] حميدي، حامد عبد الحسين، رصاصةٌ في عقل مجنون، ص57 – 58.

الخاتمة

ــ أحاط الشّاعر بمعظم المعاني الّتي يؤدّيها التّكرار، واستطاع أن يوظّفه في شعره توظيفا مُناسباً.
ــ عمد الشّاعر إلى تكرار الرّموز في قصائده من دينيّة وثقافيّة، فدمج بين ثقافته وتاريخ بلده، واختار رموزاً مهمّةً للتّعبير عن مقاصده (موسى، سبايكر...) صابغاً شعره بصبغةٍ تاريخيّة دينيّة.
ــ إنّ اعتماد الشّاعر على التّكرار كثيراً في شعره خير دليل على قوّة صدقه، وذلك من خلال انفعالاته المتمثّلة في هذا التّكرار.
ــ وظّف الشّاعر خبرته اللّغويّة توظيفاً بارعاً، فكانت القصائد وعاءً نفيساً يصبُّ فيه أحاسيسه، وخبراته اللّغويّة، وثقافته الدّينيّة والوطنيّة والتّاريخيّة.
ــ أكّد الشّاعر على أهميّة المرأة ودورها، فهي حاضرة دائما، ولا يمكن تغييبها ، وإن كان الضّمير المعبّر عنها غائباً.
ــ اعتمد الشّاعر على خاصيّة مميّزة في شعره، وهي تكرار العناوين، وترقيمها ضمن مجموعات ذات عنوان مشترك رئيسيّ.
ــ تعدّدت مصادر الشّاعر، وأهمّها القرآن الكريم، والتّاريخ، والتّراث، والثّقافة، فغدت نصوصه غنيّة بما حملته من رموزٍ وآيات، فضلاً عن غناها اللّغويّ بالأساليب و الصّور.
ــ تنوّعت قصائد الشّاعر بين عموديّة، ونثريّة، لكنّ النثريّة كانت الأكثر حضوراً في مجموعاته الشّعريّة، رغم ذلك فقد وظّف التّكرار في قصائده العموديّة توظيفاً رائعاُ، ولاسيّما في اعتماده على تكرار مطالع الأبيات.

المصادر و المراجع

1. القرآن الكريم
2. ابن الناظم، بدر الدّين بن مالك، **المصباح في المعاني والبيان والبديع**، تح: حسني عبد الجليل يوسف ، مكتبة الآداب الجماميز، د.ت، د.ط.
3. أدونيس، علي أحمد سعيد: **مقدمة للشعر العربي**، ط1، دار العودة، بيروت، 1971م
4. برنار، سوزان: **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**، ط2، تر: زهر ماجد مغامسي، مر: علي جواد الطاهر، مؤسسة الاهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996م.
5. الجاحظ، أبو عثمان بن بحر: **الحيوان**، ط1 تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998م
6. الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، القاهرة، 2009م
7. حميدي، حامد عبد الحسين، **سأنتظر خروج الحروف الصّامتة**، العراق، اتّحاد الأدباء و الكتّاب في ميسان، مطبعة أشرف وخلدون،2021م، ط1.
8. حميدي، حامد عبد الحسين، **هجير الهواجس**، العراق، اتّحاد الكتّاب والأدباء في ميسان، مطبعة أشرف و خلدون، 2021م.
9. ــــــــــــــــــــــــــــــــ، **رصاصة في عقل مجنون**، العراق، اتّحاد الأدباء والكتّاب في ميسان، ط1، 2021م.
10. ــــــــــــــــــــــــــــــــ، **أحلام الذّبول**، العراق، اتّحاد الأدباء و الكتّاب في ميسان، 2021، ط1.

11.―――――――――――――――――――――――――――――――――، **رحم الخواطر**، العراق، دار ومكتبة الحنش، 2017، ط1.

12.ديوان أبي العلاء المعري، **سقط الزّند**: المطبعة الأدبية، بيروت، 1844م

13.الرّمّاني النّحوي، أبو الحسن علي بن عيسى، **معاني الحروف**، تح: عبد الفتّاح اسماعيل شلبي، المملكة العربيّة السّعوديّة، دار الشّروق، 1981م، ط2.

14.رومية، وهب: **الشعر والناقد من التشكيل إلى الرؤيا**، ع331، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2006م

15.الشيخاوي، أحمد: **قصيدة النثر تعاود صياغة الممنوع**، مقدمة المجموعة

16.العاكوب، عيسى علي، **المفصّل في علوم البلاغة العربيّة المعاني** ــ البيان ــ البديع، حلب، مديريّة الكتب والمطبوعات الجّامعيّة، 2000م، د.ط.

17.عبد اللطيف، محمد حماسة: **النحو والدلالة (مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي)**، ط1، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة

18.قاسم، محمّد أحمد، ديب، محي الدّين، **علوم البلاغة**

19.لوتمان، يوري: **تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)**، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د.ت

20.المبارك، محمّد، **فقه اللّغة وخصائص العربيّة**، دار الفكر، د(ت، ط)

21.مطلوب، أحمد، **معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها** عربي ــ عربي، بيروت ــ لبنان، مكتبة لبنان ناشرون، 2007م، ط2.