

دراسة تقنيّة التكرار والتوازي في ديوان لاجئة في وطن الحداد لسلمى جبران

The Study of Repetition and Parallelism Techniques in A Refugee in the Homeland of Mourning by Salma Jibran

أثير حسين موسى الفتلي¹، أمين نظري تيزي²¹ جامعة شيراز (إيران)، Alftlawyathyr123@gmail.com² جامعة شيراز (إيران)، aminnazari@saadi.shirazu.ac.ir

تاريخ النشر: 2025/09/22

تاريخ القبول: 2025/09/11

تاريخ الاستلام: 2025/08/23

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى دراسة تقنيّتي التكرار والتوازي مسلطة الضوء على دورهما في البنيتين الإيقاعية والدلالية وذلك في ديوان لاجئة في وطن الحداد لسلمى جبران، تظهر نتائج الدراسة أنّ الشاعرة تعتمد على تكرار الكلمة أو الصوت أو الحرف بوصفه وسيلة للتوكيد والإيحاء والتنبه، كما يتضح أنّ التوازي في شعرها لا يقتصر على كونه عنصراً شكلياً زخرفياً، بل يشكّل بنية بنائية محورية تعزّز الإيقاع الداخلي للنص، وتمنحه إيقاعاً منتظماً، فضلاً عن إسهامه في ترسيخ البنية الدلالية لقصائدها.

كلمات مفتاحية: سلمى جبران، لاجئة في وطن الحداد، التكرار، التوازي.

Abstract:

This study examines repetition and parallelism in Salma Jibran's poetry collection A Refugee in the Homeland of Mourning, focusing on their role in the rhythmic and semantic structures of the text. The findings reveal that repetition serves as a means of emphasis, suggestion, and alert, drawing the reader's attention and

enhancing the aesthetic effect. Parallelism, in turn, functions not as ornamentation but as a central structural device that strengthens the internal rhythm, provides regular musicality, and consolidates the semantic framework of the poems.

Keywords: Salma Jibran; A Refugee in the Homeland of Mourning; keywords; repetition; parallelism

المؤلف المرسل: أمين نظري تريزي،

1. مقدمة:

لا شك أنّ التكرار أحد الأدوات الأسلوبية والآليات التعبيرية التي نستطيع بها أن نكشف عن أغوار النصّ ونجسّد الأحاسيس والمشاعر المختلفة في نفس الأديب يعتبر "صلاح فضل" التكرار من الطاقات الأسلوبية الفاعلة في بنية النصّ الشعري حيث يقول: «يمكن للتكرار أن يمارس فعاليته بشكل مباشر، كما أنّ من الممكن أن يؤدي إلى ذلك من خلال تقسيم الأحداث والوقائع المتشابهة، إلى عدد من المتفصلات الصغيرة، التي تقوم بدورها في عملية الاستحضار.» (فضل، 2001، ص 264)

التكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجدّه في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجدّه أساساً لنظرية القافية في الشعر، وسرّ نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هي الحال في العكس، والتفريق والجمع مع التفريق وردّ العجز على الصدر في علم البديع العربي (وهبة، 1984، ص 117 – 118) وبهذا فإنّ وجوده لاسيما على الصعيد الشعري له أهميته الكبرى في عملية الإيقاع ضروري وعضوي حتى ولو كان في أبسط مستوياته. ربما بلغت ظاهرة التكرار في القصيدة الفلسطينية أقصى تأثير وحضور لها في القصيدة العربية الحديثة، لأنّها أسهمت كثيراً «في تثبيت إيقاعها الداخلي وتسوية الاتكاء عليه مرتكزاً صوتياً يشعر الأذن بالانسجام والتوافق

والقبول.» (علي، 2001، ص 5) كما أنّ هذا الانسجام قد تجاوز هذا البعد الإيقاعي في التأثير، متدخلاً حتى في تشكيل البنية الدلالية للقصيدة من خلال النظم المختلفة والمتباينة التي يمكن أن يأتي عليها التكرار.

التوازي من أهم عناصر التشكيل الشعري، وهو خاصية لا تقتصر على أدب دون آخر ولا قديم دون حديث. فالإطاران الخارجي والداخلي للشعر يعتمدان عليه بشكل أساس في تنظيم عناصر اللغة في مستوياتها الإفرادية والتركيبية والدلالية ومن ثم الدفع بنسق النص إلى تجاوز رسالته الإخبارية والبلاغية إلى مستوى الماتع والمؤثر. وهي غاية ما فتى النقد القديم يوميئ إليها ويؤكد النقد الحديث عليها. (علوي، 2017، ص 11)

سلمى جبران شاعرة فلسطينية مقيمة في حيفا يغمر شعرها الحب والحنين، تقيم وتعيش في عروس الكرمل حيفا، أكدت حضورها في الساحات الثقافية والأدبية بجدارة وتميّز، من خلال قصائدها التي نشرت لها في الحصف والمجلات الأدبية، وفي مجموعتها الشعرية الأولى "لاجئة في وطن الحداد" التي صدرت لها قبل فترة وجيزة، وجاءت في أربعة كتب، وهي "دائرة الفقدان" و"الحلم خارج الدائرة" و"متاهة الحب" و"حوار مع الذات". ديوانها "لاجئة في وطن الحداد" هي تجربة مميّزة ثرية بأنماط التكرار والتوازي حيث وظفتها الشاعرة في ديوانها كتقنيّتي الإيقاعية الدلالية للتعبير عما يختلج في صدرها بأسلوب فريد مبهر يعبر عن قدرتها الأدبية، وهذا ما يجعلنا الوقوف لدراسة هاتين التقنيتين في الديوان في ضوء المنهج الأسلوبي الإحصائي. بناء على ما سبق يحاول البحث الإجابة عن السؤالين التاليين:

- ما أنماط تقنية التكرار والتوازي في ديوان لاجئة في وطن الحداد؟

- كيف تؤثر أنماط التكرار والتوازي في البنية الإيقاعية والدلالية للقصائد؟

2. الإطار النظري

1.2 نبذة عن حياة سلمى جبران ووديوانها لاجئة في وطن الحداد:

ولدت سلمى جبران في قرية البعنة القريبة من الحدود اللبنانية، وعملت في تحرير مجلة الغد، ونالت اللقب الأول في جامعة حيفا في موضوعي اللغة الإنجليزية والاستشارة التربوية، ونالت اللقب الثاني في الاستشارة التربوية، وحاضرت في كلية بيرت بيرل، وهي حاصلة على شهادة في العلاج الأسري والزوجي. و من أعمالها: "لاجئة في وطن الحداد"، "ديوان دائرة فقدان"، "ديوان الحلم"، "ديوان خارج الدائرة"، ديوان متاهة الحب"، "ديوان حوار مع الذات". (حسن، 2015)

مدينة "حيفا" كانت مركز نشاطها وحياتها، وقد خرجت على القراء مؤخرًا بمجموعتها الشعريّة "لاجئة في وطن الحداد". أمّا ديوان الشاعرة "لاجئة في وطن الحداد" فتأثرها واضح بجبران خليل جبران، تماما مثلما يحمل أكثر من دلالة، فالقراءة العابرة لهذا العنوان توحى بأنّ الوطن في حالة حداد، أمّا القراءة المتمعّنة فتعني أنّ الحداد وطن بحدّ ذاته، وأنّ صاحبة الديوان لاجئة في هذا الوطن، وإذا كان الوطن "مكان انتماء الانسان ومقرّه، وإليه انتماءه، ولد به أم لم يولد"، وأنّ اللجوء يعني "لجأ الشّخص إلى المكان وغيره: قصده واحتمى به" فهل يعني هذا أنّ الحداد ملازم للشاعرة بحيث أصبح ملاذها الأخير؟ لكنّ كلمة لاجئة تعني أنّ الحداد مؤقّت، لأنّ اللاجئ لا بدّ أن يعود إلى وطنه الأصليّ، وبالتالي فإنّ الشاعرة سلمى جبران لا بدّ أن تعود إلى وطن الفرح. الشاعرة التي فقدت زوجها في سنّ مبكّر، وذات مرارة ووجع هذا الفقد، تعي ماذا يعني هذا الفقد للمرأة كانسانة وكأنثى أيضاً، خصوصاً في المجتمعات الذكوريّة، لذا فهي تتعاطف وبوعي وتجربة تامّين، مع بنات جنسها اللواتي يعانين من الفقد. (المصدر نفسه)

2-2. التكرار لغة واصطلاحاً:

التكرار في اللغة هو مصدر الفعل كرّر أو كرّ يقال: كرّر الشيء وكرّ كره: أعاده مرّة بعد أخرى، والكرّة: المرّة، والجمع الكرّات ويقال: كرّرت عليه الحديث وكرّته إذ أرددت عليه، والكرّ الرجوع علي الشيء ومنه التكرار. (ابن منظور، 1997م: 135/5) وقد أورد "الزمخشري" لهذه الكلمة مجموعة من المعاني المرتبطة بها، وهي تدور كلّها حول المعنى الواحد المشترك وهو الإعادة والتّرديد، منه: «وكرّر على سمعه كذا، وتكرّر عليه. وناقّة مكرّة: تحلب في اليوم مرّتين. ولهم هرير وكير. قال الأعشى:

نفسى فداؤك يوم النزال إذا كان دعوى الرجال الكريرا

وهو صوت في الصدر كالخشجة.» (الزمخشري، لاتا، مج 2/ ص 128).

قال ابن الأثير عن التكرار: «والذي يحده عن يقال: هو زيادة اللفظ عن المعنى لفائدة، فهذا حدّه الذي يميّزه عن التطويل، إذ التطويل هو: زيادة اللفظ عن المعنى لغير فائدة، وأما التكرار فإنّه دلالة اللفظ على المعنى مردداً.» (ابن الأثير، 1962، مج 2/ ص 128) يقسّم أحمد المطلوب التكرار قسمين وهو مفيد أو غير مفيد، «فالمفيد الذي يأتي في الكلام توكيداً له وتسديداً من أمره وإشعاراً بعظم شأنه، وهو يأتي في اللفظ والمعنى، أما القسم الذي هو غير مفيد فهو الذي يأتي في الكلام توكيداً له.» (المطلوب، 1983، مج 2/ ص 339)

أمّا التكرار في الاصطلاح فهو أسلوب تعبيرى بلاغى له دلالاته الفنّية، وأغراضه الأسلوبية، وجماليّاته الإيقاعية، وهو ترديد المعنى بلفظ واحد. فيتحدّد مفهومه في أبسط مستوى من مستوياته بأن يأتي المتكلّم «بلفظ ثمّ يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثمّ يعيده، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان

المعنى متّحداً وإن كان اللفظان متّفقيين والمعنى مختلفاً فالفائدة بالإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين.» (عبيد، 2001، ص 15)

2-3. دور التكرار والتوازي في البنية الإيقاعية والدلالية:

إنّ القصيدة الحديثة حاولت في طريق تشكيل نظامها الموسيقي الحديث، أن تفيد من كلّ المعطيات الممكنة التي تساهم في رfd هذا النظام بإمكانيات جديدة تؤدي إلى ثرائه وتعقيده. والموسيقى في هذه القصيدة «لم تعد تجد شرط تولدها فقط في الأوزان المعروفة أو في وزن ما معين، بل تجد شرط تولدها أيضاً وربما بشكل أفضل في تقطيعات وفي توازنات لا متناهية، تجده في التقابل والتشاكل، وفي التكرار على أنواعه. (عبد، 1987، ص 17 – 18) التكرار أسلوب يتضمّن الإمكانات التعبيرية التي يتضمّن أسلوب آخر، إذ يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة. (عاشور، 2004، ص 11) ويثري العاطفة ويرفع درجة تأثيرها، ويركّز الإيقاع ويكتفّ حركة التردّد الصوتي في القصيدة. (الملائكة، 1983، ص 263) بعبارة أخرى؛ «يعبّر التكرار في طياته عن تلك الدلالات الفنية والنفسية التي تخامر الشاعر أو المتكلّم مما تساعد على إثراء التجربة الشعرية والتعبير عن معطياته الفكرية والأدبية ضمن الكلام وتخلق أجواء منسجمة ولوحات متماسكة بين المتكلم والمتلقي من أجل تنسيق الدلالة وتطوير المعنى وإخصاب شعرية النصّ بحيث يعمل التكرار في خلق نمط من أنماط التضامن والتلاؤم بين المتكلّم والمتلقي ليرافقه في كلّ يأتي من مواقف ووجهات النظر» (يداللهي، 2016، ص 62).

يعدّ التكرار في نظر الباحثين تقنية أسلوبية تحدث على مستوى النصّ، استخدمه الشعراء في أشعارهم وتمتّعوا به ليعبّروا عن مشاعرهم وأحاسيسهم. قد يجسّد التكرار حالة نفسية عند الشاعر الذي يعتقد أنّ التكرار غاية تساعد على التعبير عمّا في خلجاته، وقد يلجأ إليه الشاعر

لتحقيق غرضٍ ما أو دلالة محدّدة ومعينة. كما أنّ التكرار «يعدّ مرتكز الإيقاع بجميع صوره ويعمل بصورة على توطيده وتمكينه من معمارها، فنجدّه ماثلاً في الموسيقى يدعم تواترها وحركتها الانسابية.» (حني، 2012، ص 7)

يمثّل التوازي أحد قوانين الإيقاع. وارتبط بحسب بعض الدارسين بتلك الطريقة التي كانت تنشأ بها نصوص من العهد القديم عند اليهود. وذلك أنّ هذه النصوص كانت قائمة في بنائها الجملي على طريقة الازدواج أو التقابل بحيث تتساوى وتتوازي العناصر المؤلفة للجملة الشعرية في سطر واحد. وقد يتعدّى ذلك إلى سطرين متتاليين يترابطان معنويًا. فينشأ عن هذا كله تشابه في المباني، وتعادل في المعاني، وإيقاع منتظم يضبط الإنشاد. (الشيخ، 1999، ص 10)

3. أنماط التكرار

1.3 تكرار الصّوت:

كلّ النّاس يتفاهمون أساساً عن طريق الأصوات الكلامية، والصوت هو أصغر وحدة لغوية غير قابلة للتحليل، أي إنّ الصوت هو اللبنة التي تشكّل اللغة، أو هو المادّة الخام التي تبنى منها الكلمات أو العبارات. (عمر، 1997، ص 401) يرى "فتحي أبو مراد" بأنّ «تكرار الصوت يلعب دوراً تعبيرياً وإيحائياً إضافة إلى دوره في خلق بنية النصّ وتلاحمها، كما يسهم في إبراز البنية الإيقاعية التي تكسب الأذن أنساً وتشدّ انتباه المتلقي إليه» (أبو مراد، 2003، ص 116)

قبل أن نبدأ بتفسير الدلالات الخفية للأصوات اللغوية، يجدر بنا توضيح بعض المفاهيم المتعلقة بالصفات اللغوية:

الجهر: وقد عرفه سيبويه بقوله: «فالمجهور حرف أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت.» (سيبويه، 1988، مج 4/ ص 431) في العصر الحديث فقد كان مفهوم الجهر أكثر وضوحاً ودقة، فالجهر يحدث عندهم نتيجة لارتعاش الأوتار الصوتية ويكون الصوت حينئذ قوياً. (البكوش، 1992، ص 42) فالجهر من صفات القوة التي جاءت نتيجة الضغط على مخرج الحرف. والأصوات المجهورة في اللغة العربية كما تنطق اليوم خمسة عشر صوتاً هي كالتالي: ا، أ، ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و، ي.

الهمس: الهمس عكس الجهر. ويرى السيبويه أنّ الحرف المهموس «حرف اضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس» (سيبويه، 1988، مج 4/ ص 431) الهمس في الفهم الصوتي الحديث يحدث نتيجة لعدم ارتعاش الأوتار الصوتية عند النطق بالصوت المهموس، وذلك نتيجة تباعدهما بعضهما عن بعض، فيمر الهواء من الخلق همساً ويجري الحرف مع النفس. (البكوش، 1992، ص 43) فالصوت المهموس هو الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به. (بشر، 2000، ص 73) والأصوات المهموسة في اللغة العربية كما تنطق اليوم اثنا عشر صوتاً هي كالتالي: ح، ث، هـ، ش، خ، ص، ف، س، ك، ت، ق، ط. والهمس من صفات الضعف. (حساني، 1999، ص 84)

الشدّة: وقد مثّل إبراهيم أنيس لهذه الأصوات بمجرى المياه، فهو مثل مجرى النفس في أثناء الكلام فزراه يضيق فتسمع لمروره صغيراً أو خفيفاً، ويتسع حيناً آخر فلا نكاد نسمع له خفيفاً، وقد ينحبس في مكان ما لحظة سريعة جداً ينطلق بعدها بقوة، وهنا نلاحظ له انفجاراً ودويّاً. (أنيس، 1983، ص 20) فتننتج حينئذ الحروف الشديدة التي هي اصطلاح القدماء.

(حساني، 1999، ص 84) أما الأصوات الشديدة يجمعها قولنا: "أجذك قطبت" + ض (أنيس، 1983، ص 23)

الرخاوة: وهي التي يضيق فيها مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، بحيث يحدث الهواء أثناء خروجه احتكاكاً مسموعاً. (بوحوش، 1993، ص 20) والأصوات الرخوة هي: س، ز، ص، ض، ش، ذ، ث، هـ، ح، خ، غ. (المصدر نفسه، ص 87)

يعدّ تكرار الصوت جزءاً لا ينفصل عن ديوان "لاجئة إلى وطن الحداد" ولا شك أنّ للحروف والأصوات المستعملة فاعلية قوية في أغراض كلام الشاعرة، كما أنّها قد لعبت دوراً فريداً في تأثر المخاطب عن شعرها. من نماذج تكرار الصوت في الديوان اخترنا مقطعاً من قصيدة "وعبي يعزّيني" حيث نجد أنّ البنية الصوتية للنص تقوم على توازن بين الجهر والهمس، مع سيادة للشدة وحضور للرخاوة، مما يخلق إيقاعاً داخلياً متوتراً متذبذباً بين الانفجار الصوتي والانكسار الهادئ في الحقيقة هذا الإيقاع الصوتي يعبر بدقة عن مضمون النص الذي يدور حول الانكشاف الداخلي، ومقاومة القيود الفكرية والاجتماعية، والانفجار الداخلي عبر الأسئلة الوجودية و التآرجح بين اليقين والشك:

وعبي يعزّيني ويفضّحُ / في إدراكي وجهلي / ويهزّ في نفسي ثوابتها / يحاورني بأسئلة تحاصر عقلي / فلا أدري إذا كانت حواراتي / تدبّر لي حياتي / أم تدبّر قتلي!! / *** / ولكي اخترقتُ جدارَ / أصنام أحاطتني.. / فحطّمتها سؤالي / ومشيت فوق حطامها / والنور يُرشّدي فيهجّرني ضلالي / هلاًّ تُعدّني حياتي / بعد كسر جدارها؟! / لا زلت أرفضه / الجواب ولا أبالي ... (جبران، 2014، ص 13-14)

بإمعان النظر في القصيدة نلاحظ أنّ كثافة حروف الجهر (خاصة الع، ر، م، د) تعكس الطابع الداخلي المكشوف للشاعرة، حيث إن حروف الجهر بطبيعتها أصوات قوية واضحة،

تدل على صراع داخلي مكشوف وصوت داخلي حادّ لا يستطيع أن يخفي انفعالاته. هذا يتسق تماماً مع مضمون القصيدة، التي تدور حول مواجهة الذات والاعتراف بالضعف والبحث عن الحقيقة رغم الألم. تتكرر الحروف الشديدة (مثل ت، د، ك، ب، ق) بشكل واضح، وهذه الحروف تتميز بانفجارها السريع، مما يضيف على الإيقاع الداخلي للنص إحساساً بالصراع والانفجار الداخلي. انفجار الشدة يتطابق مع مضامين مثل «اخترقْتُ جدار أصنام أحاطتني» و«فحطمها سؤالي»، حيث إن كسر الأصنام وإحداث التغيير العنيف يتناسب مع الطابع الصوتي الانفجاري لحروف الشدة. حروف الرخاوة والهمس (س، ف، ش، خ) تخلق مناطق من التنفيس الصوتي بين الانفجارات الشديدة، مما يحقق نوعاً من التوازن في البناء الصوتي للنص. هذه الحروف تعبر عن لحظات التأمل والشك والخوف (كما في التساؤلات المتكررة: "هَلّا تعذّبتني حياتي بعد كسر جدارها؟!"). الهمس خصوصاً يدل على الشك والخفاء والاضطراب النفسي، مما يعكس حالة الشاعرة في لحظات الحيرة والتساؤل حول مصيرها.

في قصيدة "أسئلة تبحثُ عن فجر" نرى التوزيع الصوتي للأصوات في النص حيث يعكس حركة وجدانية ديناميكية، جاء الجهر للتصريح الجريء بالمشاعر؛ و الشدة لانفجار الحب والشهوة؛ والهمس للحيرة والخوف من عدم الاعتراف والرخاوة للين الحلم والحنان:

قد أعشَق فيكَ الصَّوْتُ / وأعشَقُ فيكَ الحُلْمُ / وأبصُرُ فيكَ حياتي / قد أهوى وأذوب
هياماً / فيما أقرأ في وجهك / قد ألقى في ذاتك ذاتي / لم لا يتسجَّلْ هذا / في سفر الحبِّ الخالدِ /
في الماضي / والحاضر والآتي / لم لا يُحسَبْ هذا / عشقاً، فأنا / تتفجَّرُ في قلبي / ودماعي شَهَوَاتِي
(المصدر نفسه، ص 18)

كثافة حروف الجهر تعكس الوضوح العاطفي والقوة الانفعالية. سلمى جبران تتحدث عن عشق صريح لا خجل فيه، تعبر عنه أصوات الجهر التي تحمل طابع التصريح والإفصاح.

أمثلة: "أعشق"، "أهوي"، "أذوب"، كلها أفعال مشبعة بالجر والصرحة. وجود الحروف الشديدة (ك، د، ق، ب، ت) يضيف طابع الانفجار العاطفي، فالمشاعر هنا لا تتسلل خفية بل تتفجر بقوة. يتوافق ذلك مع استخدام ألفاظ تعبر عن فوران المشاعر مثل: "تتفجر"، "أهوي"، "شهواتي". حروف الهمس (س، ف، ش) تضيف نغمة من التوتر الداخلي، وكأن العاشقة رغم اندفاعها تعيش لحظات تأمل خفي أو صراع داخلي. يظهر هذا خاصة في التساؤلات: "لم لا يتسجل هذا؟"، "لم لا يحسب هذا؟"، وهي لحظات تبحث فيها المتحدثة عن الاعتراف العاطفي الاجتماعي لما تحسه. الرخاوة (س، ف، ش) تخلق نوعاً من اللين والنعومة وسط حدة الجهر والشدة، مما يعكس الجانب الحالم والرفيق من العاطفة؛ ويتناسب مع المفردات الحلمية مثل: "أعشق فيك الحلم"، "أبصر فيك حياتي". بالتالي، تمكنت الشاعرة باستخدامها الذكي للخصائص الصوتية أن تخلق بناءً موسيقياً داخلياً يخدم مضمون القصيدة الذي يتمحور حول عشق واضح، قوي، مندفع ولكنه يحمل في طياته رقة وخوفاً دفيناً من الفشل أو النكران. يمكن ترسيم جدول لتقدم قراءة صوتية لتكرار الأصوات في القصيدة كما يلي:

الجدول 1 توزيع الحروف وأثرها الدلالي في قصيدة "أسئلة تبحث عن فجر"

الفئة الصوتية	الحروف المتكررة في النص	ملاحظات
الجر	ع، م، ب، د، ق، ر، غ، ل، ن، ز	كثافة كبيرة تدل على انفعال قوي وإصرار
الهمس	س، ف، ش، ك، ت	يدل على لحظات حيرة وشغف داخلي متصاعد
الشدة	ك، د، ق، ب، ت	تخلق انفجارات عاطفية تعبر عن هيجان المشاعر

الرخاوة	س، ف، ش	لحظات لين ورقة عاطفية تظهر وسط الانفعال
---------	---------	--

بإمعان النظر في قصيدة "أملّي المقاتل" نجد أن حرف السين قد تكرر بشكل بارز في كلمات مثل السّنابل، سأظّل، السّلاسل، سينبع، السّلام، بسمات، يستفّر، مسمعي، سلاسل، إلخ:

يا وادعَ العينين/ يا حيّ/ ويا أملّي المقاتل/ يا مفعماً روحى/ بنفحات الحنين/ وبالصلّاة وبالمعاول/
قَسْماً بجبات التّراب،/ تلفّ جسمك،/ تحتني منه السّنابل، .. / قسماً بعمرّك،/ إذ رواني حقبة،/
وروى حكايات/ الهوى في مسمعي/ نَعْماً يقلّده/ صدائح عنادل/ سأظّل أكتب،/ من أنين
الجرّح، أغنيتي،/ سيظّل طيفك / يستفّر حرارتي/ ويطلّ من بسمات/ أطفال يغازل/ ما كنت
أعلم/ أن روحك بعد/ موتك سوف/ تمنحني حياتي/ أو تكسّر عن لساني/ كلّ حلقات السّلاسل
.. / ما كنت أعلم/ أنّ إيماني/ سينبع في دمي/ ويعيد لي / أملّي المقاتل ...! (جبران، 2014،
ص 63-64)

نسبة ظهور السين عالية مقارنة ببقية الحروف، مما يعني أنه ذو وظيفة صوتية ودلالية مهمة في القصيدة. حرف السين هو: مهموس (يخرج مع جريان النفس دون اهتزاز الأوتار الصوتية)، ورخو (الصوت ينساب بدون انحباس قوي)، وأسلي (ينطق بتيار هوائي مستمر ويعطي صفيراً). (بشر، 2000، ص 122) "السين من الأصوات المهموسة الرخوة الصغيرية". هذه الصفات تجعل السين صوتاً ذا طابع رقيق ولكنه أيضاً مستمر ومتصاعد بفعل صفة الرخاوة والصغير. الصغير الناتج عن تكرار السين يخلق إحساساً سمعياً قريباً من الأنين الخفي أو الهمس الهادئ، مما يناسب أجواء الحزن والحنين القوي الذي تسود القصيدة. القصيدة تتحدث عن الفقد، والحنين إلى الغائب، والصراع بين الألم والأمل، وهذا الجو النفسي الدقيق ينسجم مع الطبيعة

الهمسية الصفيرية للسين. السين بحكم رخاوته واستمراره يناسب تصوير الاستمرار العاطفي الطويل الذي يظهر في عبارات مثل: "سأظل أكتب" "سيظل طيفك يستفزّ حرارتي" وهذا يعزز المعنى بأن الحنين لن ينقطع، وأن الحضور العاطفي للمحبوب الغائب سيبقى حيّاً. الرخاوة في صوت السين تعكس رقة المشاعر، بينما همسه يضمن في داخله ألماً مكتوماً. وهذا ما يؤيده كمال بشر حيث يقول: «الصوت الرخو المهموس يعطي أثراً نفسياً مميزاً، إذ يوحي بالاستمرارية واللين والسرية» (المصدر نفسه، ص 122) هذا المزيج من الرقة والألم يتطابق مع مضمون القصيدة التي تعبّر عن الحنين للمحبوب والوفاء لذكراه رغم الغياب. كأنّ تكرار السين مع مفردات مثل "السلاسل"، "التكسير"، يتخذ دوراً رمزياً لكسر القيود النفسية والمعنوية بعد فقد الحبيب.

2.3 تكرار الكلمة:

«تشكّل الكلمة المصدر الأول من مصادر شعراء الحداثة التكرارية، والتي تتشكّل من صوت معزول أو من جملة من الأصوات المركبة الموزعة داخل السطر الشعري أو القصيدة بشكل أفقي أو رأسي، وهذه الأصوات تتوحد في بنائها وتأثيرها سواء أكانت حرفاً أم كلمة ذات صفات ثابتة كالأسماء، أو ذات طبيعة متغيّرة تفرضها طبيعة السياق كالفعل.» (شريح، 2010، ص 493) وتكرار الكلمة لا يكون اعتباطياً لملاً حشو، وإنّما لغاية دلالية. فيذهب الشعراء إلى تكرار بعض الكلمات، إمّا لتأكيد معنى، أو للتوسعة أو للتضييق أو النفي أو التذكير أو الإضاءة وغيرها من الدلالات. (انظر: عاشور، 2004، ص 52-59) يعود استخدام تكرار الكلمة لعدّة عوامل منها: الطبيعة الإنسانية، فالكلمات ذات التكرار في اللغة

مردّها إلى محاكاة الطبيعة، وقد يرتبط بالحالة النفسية والانفعالية. (السيد، 1986، ص 78-79)

لعلّ من يطالع ديوان سلمى جبران يلاحظ الكثير من الظواهر الأسلوبية منها ظاهرة تكرار الكلمة مع شتى أنواعها التي تأتي بها الشاعرة لغرض التأكيد والتنبيه وجلب انتباه المتلقي... يبدو أنّ الشاعرة تستخدم تكرار الكلمة برؤية شاملة لتمنح الدلالات عمقاً وتؤكد المعاني وتوضّح الأفكار وتعطوي كلامها صورة صوتية متميّزة تتشكّل من أنغام متوالدة من تكرار بنية معيّنة. فأنواع التكرار اللفظي في ديوان الشاعرة هي تكرار البداية، وتكرار النهاية، وتكرار المجاورة، والتكرار التراكمي.

1.2.3 تكرار البداية:

هو تكرار الشاعر لاسم أو فعل أو حرف من حروف المعاني في بداية كلّ سطر أو بعض الأسطر الشعرية، ويكون تكرارها بشكل متتابع أو غير متتابع، حتى تبين في السياق دلالات معيّنة، (رحماني وآخرون، 2013، ص 88) وهذا النوع من التكرار يسمّى أيضاً التكرار الاستهلاكي. «يساهم التكرار الاستهلاكي على الكشف عن فاعلية قادرة على منح النصّ الشعري بنية متّسقة، إذ إنّ كلّ تكرار من هذا النوع قادر على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع، وهذا التتابع الشكليّ يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفّزاً لسماع الشاعر والانتباه إليه.» (عبدالمطلب، 1988، ص 390)

في المقطع الشعري لقصيدة "أسئلة تبحث عن فجر" تكررت عبارة "قد أعشق" في بداية أحد الأبيات حيث تقول الشاعرة سلمى جبران:

قد أعشّق فيك الصّوتَ/ وأعشّقُ فيك الحلمَ/ وأبصرُ فيك حياتي/ قد أهوى وأذوب هياماً
(جبران، 2014، ص 18)

تكررت عبارة "قد أعشّق" تبعثها صيغة "وأعشّق" في البيت الثاني بشكل قريب معنوياً وزمناً من "قد أعشّق"، ثم تكرّر الإيقاع نفسه في "قد أهوى" في بيت آخر، إذن هناك نوع من التوازي التركيبي والتكرار شبه المنتظم في مستهل الأبيات. تكرار الصيغة "أعشّق" يرسخ معنى التحقق العاطفي ويؤكد أن العشق حالة واقعية وليست مجرد احتمال، كما يخلق إيقاعاً داخلياً منتظماً يوازي النبض العاطفي المتكرر. هذا المنحى التكراري يحقق عدة وظائف بلاغية؛ أولاً تعميق الشعور بالمحور الأساسي للنص الشعري (العشق المتجدد والمتنوع)، ثانياً إضفاء نغمة إيقاعية متموجة على الأبيات، ثالثاً ترسيخ الانفعال العاطفي لدى المتلقي بصورة تدريجية متصاعدة. أضف إلى ذلك تكرار "قد أعشّق" في مستهل البيت، يتبع لاحقاً بتحديد مفعول العشق (الصوت - الحلم - الحياة)، مما يعكس اتساع دائرة العشق من الحس المسموع إلى الحلم الذهني إلى الحياة الواقعية، وتدرج وجداني يواكب تصاعد العاطفة من الجزئي إلى الكلي.

في قصيدة "معاناة" تكرّرت عبارة "طوبى لمن" مرتين في أوائل الأبيات حيث تخدم غرض النص الشعري في ترسيخ قيم المحبة والحقيقة والجرأة، وتعطي النص الشعري طابعاً خطابياً ذا أثر وجداني عميق على المتلقي:

طوبى لمن يحيا/ المحبّة قاهرًا سيفًا/ طوبى لمن يتعاقدون/ مع «الحقيقة» حين تُنفى/ طوبى لمن يسترونَ على/ المظالم عنوةً أو خوفاً/ ويكاشفون الكونَ قولاً/ فاعلاً لا يتّقي ظرفاً (المصدر نفسه، ص 16)

بإمعان النظر في المقطع السابق نلاحظ أنّه تكرّرت عبارة "طوبى لمن" مرتين في مستهل الأبيات ثم تواصل السياق بمعان مرتبطة، دون تكرار "طوبى" لفظاً ولكن مع احتفاظه بالإيقاع

الداخلي والمعنوي. إذن لدينا تكرار تركيبي في صدر الأبيات، يخلق نمطاً إيقاعياً ومعنوياً ثابتاً. تكرار "طوبى لمن" يدل على توزيع بركة التمني والثناء على عدة أصناف من الناس (من يحيا المحبة، من يتعاقد مع الحقيقة، من يتستر ويكاشف)، وهذا التكرار يخلق نظاماً خطابياً مستمراً يمهّد لاستعراض نماذج مثالية في مواجهة الشر والظلم. أسلوب التكرار الافتتاحي هنا يخدم وظيفة التوكيد على أهمية كل خصلة أو سلوك ممدوح، وخلق نغمة إيقاعية ثابتة تعطي للنص طابعاً خطابياً حماسياً، وبناء تسلسل تراتبي لقيم أخلاقية روحية ومجتمعية. في الحقيقة عبارة "طوبى لمن يحيا المحبة قاهرًا سيفًا" تعظيم قيمة الحب على حساب العنف والقوة المادية، و"طوبى لمن يتعاقدون مع الحقيقة" تمجيد الالتزام بالصدق والحق حتى حين ينفي، و"طوبى لمن يتسترون على المظالم أو يكاشفون الكون قولاً فاعلاً" تصوير صراع الإنسان بين الخوف والجرأة في فضح المظالم. إذن، التكرار هنا يربط بين سلسلة من المبادئ الأخلاقية الكبرى: (المحبة - الحقيقة - مقاومة الظلم).

يتكرر الفعل "دعني" في بداية قصيدة "دعني..." هذا التكرار الاستهلالي أسلوب بلاغي يعرف بـ الترديد أو اللازمة الافتتاحية، حيث تتكرر كلمة أو عبارة معينة في بداية الجمل أو الأسطر لتحقيق تأثيرات فنية ودلالية. التكرار الاستهلالي لـ "دعني" يعمل كرافعة دلالية تبرز الإصرار على الانفصال العاطفي والمعاناة الذاتية، وكرافعة إيقاعية تصنع موسيقى حزينة متناغمة مع جو النص العام، في ظل تصعيد شعوري من الألم الفردي إلى نرف وجودي شامل:

يا لائمي دعني/ لتفرغ من فؤادي/ كلُّ شحناتِ الألم/ دعني أعايش نشوة/ الترف، إذا
الجرح/ تخطى كلَّ آياتِ القلم/ دعني لأرجع لحظة/ شهدت تلاشي عاشقي/ كي أستعيد روحه/
تناسخًا مجسّدًا في / عالم لا يعرفُ العدم (المصدر نفسه، ص 42)

الشاعرة سلمى جبران تصوّر على طلب المساحة الخاصة بها للمعاناة والتعبير عن ألمها، وكأنّ كل تكرار لـ "دعني" يشدّد على رغبتها في التحرر من الضغوط الخارجية (ممثلة باللائم). تكرار "دعني" يبرز حالة من الانهيار الداخلي، فالذات الشاعرة عاجزة عن مقاومة الألم، وتطلب بتوسل أن تترك وحدها لتواجه نزعها الداخلي. مع كل تكرار، تنتقل الشاعرة إلى مرحلة جديدة من تجربة الألم من تفريغ الفؤاد إلى معايشة النزع إلى استعادة لحظة الانهيار القديم. هذا يعطي القصيدة حركة دلالية تصاعدية رغم سوداويته. فيما يتعلق بعلاقة هذا التكرار مع البنية الإيقاعية فكلمة "دعني" تولد إيقاعاً متواتراً يتماشى مع نبض الألم والأنين الداخلي الذي تعيشه الشاعرة. التكرار يخلق وحدة لحنية بين الأبيات، تجعل القارئ يعيش تردّد الشاعرة النفسي وتكرار معاناتها، ويكسب النص الشعري نوعاً من الموسيقى الحزينة الداخلية، حتى قبل أن نلتفت إلى الوزن أو القافية. كلمة "دعني" تقطع مجرى الكلام، وكأنّ الشاعر يتنهد بين كل مقطع ومقطع، مما يعزز الجانب العاطفي للقصيدة.

ومن أمثلة أخرى للتكرار الاستهلاكي ما نجده في قصيدة "يتهاوى زمني" حيث تتكرر كلمة "ما عدت" مرّتين، التكرار الاستهلاكي لكلمة "ما عدت" في النص هو بنية دلالية توحى بالقطيعة والتحول الفكري والوجداني، وبنية إيقاعية تؤسس لوحدة نغمية تعزز نبرة الثورة والتمرد الداخلي. ثم يكسر النص التكرار لينتقل دلاليّاً إلى البحث عن معنى جديد، وهو ما يمنح القصيدة دينامية حيوية بين النفي والإثبات:

ما عدتُ أغني/ لعروش الماضي/ أو أتملّق من / لا يهضمّه عقلي، / ما عدتُ أعاني/ ما عدتُ أقدّسُ/ وطناً يعيشه قلبي/ بل صرْتُ أفتّشُ/ عن عشقي الغائب/ في كلّ / زوايا أوطاني
(المصدر نفسه، ص 54-55)

الفعل المركب "ما عدتُ" يتكرر في مطلع البيت الأول والخامس والسادس هذا التكرار الاستهلالي هو أسلوب بلاغي يعرف باسم التوازي الافتتاحي (أو الجناس التركيبي أحياناً)، حيث يتم افتتاح عدة مقاطع بنفس العبارة لإحداث ترابط نصي واضح. "ما عدتُ" تشير إلى نهاية مرحلة وبداية أخرى؛ فالذات الشاعرة تعلن عن انفصالها عن ماضيها (الغناء لعروش الماضي، المعاناة، تقديس الأوطان بصورة عمياء). التكرار هنا لا يعبر عن رغبة فقط بل عن قرار حاسم وقطعية ذهنية وعاطفية مع القيم أو القناعات السابقة. مع كل تكرار لـ "ما عدتُ"، ينتقل النص إلى مستوى أعمق من إعلان التحرر: من الغناء للزعامات → إلى رفض الألم الشخصي → إلى إعادة تعريف علاقة الذات بالوطن. بعد سلسلة النفي (ما عدتُ...) تنتقل الشاعرة إلى الفعل الإيجابي ("بل صرتُ أفتش")، مما يخلق حركة دلالية من السلب إلى الفعل الإيجابي (السعي لاكتشاف عشق داخلي جديد للوطن). "ما عدتُ" بتكرارها تصنع وحدة نغمية ثابتة تشبه القرع المنتظم على وتر داخلي موحد، يتناغم مع نبرة الحسم والثورة الداخلية؛ كما أنّ تكرار "ما عدتُ" في بداية الجمل يعطي النص إيقاعاً متصاعداً، يحاكي خطوات الانفصال التدريجي عن كل عنصر من مكونات الماضي (الغناء، الألم، التقديس). حين يتحول النص إلى "بل صرتُ أفتش"، ينكسر نمط التكرار، مما يعكس دلاليّاً أن ذات الشاعرة خرجت من طور النفي إلى طور الفعل، وموسيقياً يعطي النص دفعة تجديدية.

في قصيدة "شهيدة" يتكرر الفعل "سأظلّ" استهلالاً في موضعين رئيسيين، هذا التكرار هو نمط من اللازمة الافتتاحية التي توظف للتأكيد على ثبات حالة مستمرة أو عهدٍ داخلي لا ينقطع. التكرار الاستهلالي لـ "سأظلّ" يؤسس لبنية دلالية من الإصرار والثبات والمقاومة عبر الزمن، ولبنية إيقاعية منتظمة تدفع بالقصيدة نحو نغمة متصاعدة من العهد والتجدد، وتحوّل النص إلى نشيد شخصي للمثابرة رغم الألم والتحوّلات:

أنا إن سكْتُ/ عن النشيد/ ولم أبح بوجوده/ سيزفني قلبي/ شهيدة/ نبضي تفجّر/ في
حروفي/ واستحالت/ كلُّ آلامي/ حكايات جديدة/ سأظلُّ أحكيها/ لتبقى في دمي/ ناراً تفتّت
كلَّ حقد/ قد يعكّر صفوّتي/ ويسدّ في قلبي وريده/ سأظلُّ أشدو حاضري/ لحناً وأغنيةً /
وملحمة عنيدة ... (المصدر نفسه، ص 70)

من خلال قراءة فاحصة للأبيات السابقة نلاحظ أنّ "سأظلُّ" تدل على دوام الفعل واستمراره في المستقبل، مما يعبر عن إصرار الشاعرة على مواصلة التعبير رغم الألم والمعاناة. بعد أن عاجلت الأبيات الأولى فكرة الألم والانفجار الداخلي للحروف، تأتي "سأظلُّ" لتؤكد أن هذه المعاناة لن تموت، بل ستتحول إلى حكايات وأغاني وملاحم تنبض بالحياة والتحدي، بناء على هذا، إنّ التكرار يعبر عن حالة تحدّد ضد الحقد والخذلان والضعف، وكأنّ الشاعرة تتخذ من الحكي والغناء والمقاومة أدوات للبقاء. "سأظلُّ" يربط بين تجربة الحاضر ومعاناة الماضي، وينقلها عبر الزمن لتظل مشتعلة في الوعي والذاكرة. فيما يتعلّق بالبنية الإيقاعية لهذا النوع من التكرار فإنّ تكرار "سأظلُّ" يولد إيقاعاً داخلياً متناغماً مع نبرة التحدي والإصرار، مما يمنح القصيدة طاقة دفع صوتية متجددة. كلمة "سأظلُّ" بإيقاعها الطويل نسبياً (بسبب مد الألف واللام المشددة) تمنح كل بيت يبدأ بها نغمة إيقاعية ثقيلة ومؤكدة، تحاكي الثبات الداخلي للشاعرة. كل مرة تتبع "سأظلُّ" بفعل (أحكي، أشدو) يكون هناك تشديد على فعل المقاومة بالصوت (الحكي والشدو)، مما يجعل الإيقاع يتحد مع المعنى ليؤكد الرسالة القتالية للقصيدة.

2.2.3 تكرار النهاية:

هو تكرار الشاعر لاسم أو فعل أو حرف من حروف المعاني في نهاية كلّ سطر بشكل متتابع، لهذا سمي تكرار النهاية. يظهر لنا تكرار النهاية في قول الشاعرة حيث تظهر كلمة

"جدار" في موضعين رئيسيين: «اخترقتُ جدارَ أصنامٍ...» «بعد كسرِ جدارِها...» التكرار الختامي لكلمة "جدار" في المقطع التالي هو عنصر دلالي يرسّخ صورة الحاجز المكسور كرمز للتحرر والانعتاق الفكري والنفسي، وعنصر إيقاعي يضبط الإيقاع الداخلي للقصيدة عبر نهايات قوية ومركزة، مما يعزز نبرة الثورة والرفض المستمر:

ولكّي اخترقتُ جدارَ/ أصنامَ أحاطتني../ فحطّمها سؤالي/ ومشيتُ فوقَ حُطامها/ والتّورُ يُرشّدني فيهِجُرّني ضلالي/ هَلّا تُعَذِّبني حياتي/ بعدَ كسرِ جدارِها؟!/ لا زلتُ أرفضُه/ الجوابُ ولا أبالي ... (جبران، 2014، ص 13-14)

في كلا الموضعين، يمثل "الجدار" حواجزَ مادية أو فكرية أقامها الواقع أو التقاليد أو القوى القائمة (مثلة بالأصنام). التكرار يؤكد أن الجدار (الحاجز) لم يكن مجرد عائق بسيط، بل كان عقبة وجودية عميقة احتاجت إلى اقتحام وتحطيم. اخترق الجدار تحد أوليّ وكسر رمزي للقيود الخارجية وكسر جدارها كسر عميق لنظام الحياة نفسها بعد التحرر، مما يشير إلى تحوّل داخلي وليس مجرد تحرك خارجي. حتى بعد كسر الجدار، يصرّ المتكلم على رفض الإجابة والانصياع، مما يعمّق الدلالة بأن الثورة على الجدار لم تكن نهاية الرحلة بل بداية لرفض أوسع وأعنف. تكرار "جدار" في نهايات المقاطع يعطي الأبيات إيقاعاً ختامياً متماسكاً، كأنه ضرب مطرقة يؤكد مع كل إنهاء قاطع أن الجدار كان جوهر الأزمة وجوهر الثورة. كلمة "جدار" صوتياً تنتهي برنة مفتوحة (بسبب الراء الممدودة قليلاً) لكنها تعطي إحساساً بالثقل، مما يناسب مشهد الاصطدام بالجدار وكسره. إعادة كلمة "جدار" يربط الأجزاء المختلفة للنص عبر محور صوتي مشترك، مما يجعل القصيدة تبدو وكأنها تدور حلزونياً حول فكرة التحرر.

3.2.3 تكرار المجاورة:

تكرار المجاورة هو تكرار الألفاظ بعينها في سطر واحد، تظهر لنا الكلمات المجاورة في لفظة "ذاتك ذاتي" حيث تقول سلمى جبران في قصيدة "أسئلة تبحثُ عن فجر" تكرار المجاورة في عبارة "ذاتك ذاتي" يشكّل ذروة دلالية للنص عبر إعلان الاندماج بين العاشق والمعشوق، ويضفي بنية إيقاعية متوازنة مغلقة تختم تصاعد المشاعر بحالة من الاكتمال الموسيقي والعاطفي: قد أعشّق فيك الصّوتَ/ وأعشّقُ فيك الحُلْمَ/ وأبصِرُ فيك حياتي/ قد أهوى وأدوب هياماً/ فيما أقرأ في وجهك/ قد ألقى في ذاتك ذاتي (جبران، 2014، ص 18)

تأتي عبارة "ذاتك ذاتي" في نهاية القصيد كوحدة تركيبية مزدوجة قائمة على تجاور اللفظين «ذاتك» و«ذاتي». هذا التجاور ليس تكراراً للكلمة نفسها بل مجاورة دلالية تقوم على مقابلة لفظية تجمع بين الضمير المخاطب (ذاتك) والضمير المتكلم (ذاتي). الجمع بين "ذاتك" و"ذاتي" بدون فاصل نحوي قوي (مثل واو العطف أو أداة ربط أخرى) يدل على تماه وجودي بين الشاعر والمخاطب؛ لم تعد هناك حدود فاصلة بين الذاتين. بعد تدرج المشاعر (العشق، البصر، الهوى، الذوبان)، يصل النص الشعري إلى ذروته الدلالية باندماج الوجودين في "ذاتك ذاتي"، أي أن أقصى درجات الحب ليست فقط الرؤية أو العشق، بل الاتحاد الكلي. يشير التكرار دلاليّاً إلى أن هوية الشاعر لم تعد مكتملة إلا بانعكاسها في الآخر، وهذا يتسق مع مفاهيم الوجد الصوفي أو الحب الروحي. التجاور بين "ذاتك" و"ذاتي" يولد إيقاعاً موسيقياً متناظراً (ذاتك-ذاتي) قائماً على وحدة الوزن (فعلّة فعلّي)، والتشابه الصوتي (ذ، ت، ك / ذ، ت، ي). بعد تسلسل أبيات تعتمد على أفعال متحركة (أعشق، أبصر، أهوى)، يأتي التجاور الختامي "ذاتك ذاتي" ليمنح القصيدة وقفة إيقاعية متزنة تشعر القارئ بالاكتمال والاستقرار بعد حركة العاطفة المتصاعدة. تكرار المجاورة هنا يصنع صدى داخلياً بين اللفظين، وكأن الصوت

الأول «ذاتك» يولد الصوت الثاني «ذاتي»، مما يعزز الإحساس بالتماهي حتى على مستوى السمع.

في قصيدة "معاناة" تكرار مجاورة "عرفاً فعرفاً" هي عبارة مركبة تقوم على تجاوز الكلمة نفسها مكررة مع حرف العطف «فاء» الذي يدل على التعاقب أو التدرج:

طوبى لمن يحيا/ المحبة قاهرًا سيفًا/ طوبى لمن يتعاقدون/ مع «الحقيقة» حين تُنفى/ طوبى لمن يسترون على/ المظالم عنوةً أو خوفاً/ ويكاشفون الكون قولاً/ فاعلاً لا يتقي ظرفاً/ ويجردون حياتهم ويمزقون/ قيودهم عرفاً فعرفاً/ لولا شجاعة عقليهم،/ شلّ التزيّف فيهم نصفاً/ وأصمّ آذاناً/ وأعمى أعيننا (المصدر نفسه، ص 16)

التكرار يوحي أن عملية التجرد من القيود (قيود التقاليد أو الظلم أو العادات البالية) لا تحدث دفعة واحدة، بل عبر مراحل متدرجة؛ "عرفاً" تلو "عرف"، عادة تلو عادة، نمطاً بعد نمط. يدل التكرار على أن التحرر عمل تراكمي؛ كل عرف ينتزع يقرب من الحرية، مما يجعل الصراع مع الظلم أو التقليد صراعاً طويلاً يتطلب مثابرة. "عرف" هنا لا يشير فقط إلى التقاليد الاجتماعية بل إلى أنظمة قيمية كاملة، فمزق "عرفاً فعرفاً" يرمز إلى اقتلاع بنية فكرية قديمة جذراً بجذر. إعادة كلمة "عرفاً" مع الفاء الرابطة يصنع حركة صوتية تكرارية منتظمة، تعطي إحساساً بالتتابع الحي والنابض. الفاء بين الكلمتين تفيد السرعة والتعاقب، مما يعطي الإيقاع الداخلي حيوية ويمنح القصيدة طاقة صوتية تعبر عن حركة مستمرة (التمزيق، التحرر، التغيير). بما أن الفعل "يمزقون" ورد قبل العبارة، فإن "عرفاً فعرفاً" إيقاعياً يتناغم مع صوت التمزيق والانقسام، مما يوحي بعملية شاقة ومتواصلة لا تقف عند حد. بناء على ما سبق تكرار المجاورة لكلمة "عرفاً فعرفاً" في هذه القصيدة يرسخ المعنى الدلالي للتحرر المتدرج من القيود الاجتماعية

أو الظلم، ويؤسس بنية إيقاعية ديناميكية سريعة تصوّر حركة المقاومة والاعتناق كعملية مستمرة ومتلاحقة، مع توافق قوي بين إيقاع الكلمة المكررة ودينامية المعنى.

4.2.3 التكرار التراكمي:

يتحدد التكرار التراكمي في القصيدة الحديثة بفكرة خضوع لغة القصيدة لواقعها الملفوظ، إلى تكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء تكراراً غير منتظم، لا يخضع لقاعدة معينة سوى لوظيفة كل تكرار وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد، ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات للأخرى التي تتراكم في القصيدة بخطوط تتباين في طولها وقصرها (عبيد، 2001، ص 209).

في قصيدة "أترك جرحي" تظهر كلمة "الجرح" بصيغ مختلفة ومتكررة في هذه القصيدة التي تتسم بالشحنة العاطفية والانفجارية، ويبدو أن الشاعرة تستخدمها بوصفها نواة دلالية وإيقاعية تدور حولها معاني القصيدة. إنّ التكرار التراكمي للفظ "الجرح" يتناغم مع تصعيد دلالي واضح من الألم السلبي إلى الألم المنتج، من الضعف إلى التحول:

لن أشفي في نفسي جرحاً / بل أتركّه ينزف / يُخرجُ ذلاً من جسمي / خلفه في عمري قهراً /
فتصدّع عظمي / أترك جرحي ينسف / كلّ قيودي / ورواسب نفسي / ومرارة وهمي / فالجرح يطهر /
في نفسي إنساني / ويخفّف ضغطاً فيها / يتقمّص همّي . (جبران، 2014، 22)

بإمعان النظر في الأبيات السابقة نلاحظ تكرار كلمة "الجرح" (بصيغة الاسم المفرد المعرفة) مرتين بشكل مباشر «لن أشفي في نفسي جرحاً» و«فالجرح يطهر» كما نجد إحالة غير مباشرة لهذه الكلمة في «أترك جرحي ينسف» "جرحي" مضاف إلى ياء المتكلم، تعود إلى "الجرح" ذاته. التكرار التراكمي هنا لا يقتصر على الكلمة بل يشمل الحقل الدلالي المرتبط بها "ينزف"،

"يخرج ذلاً"، "قهر"، "تصدّع عظمي"، "يطهّر"، "يخفّف ضغطاً"، "يتقمّص همي"... وكلها تدور في فلك "الجرح" النفسي أو الوجودي. إذن، الكلمة "الجرح" تتكرر ثلاث مرات بشكل مباشر ومرة بصيغة الإضافة، لكن أثرها يتضخم مع كل بيت لتتحول من صورة جسدية (الجرح الجسمي) إلى صورة معنوية نفسية (الجرح المطهّر، الحارق، الكاشف للقيود). التكرار الصوتي لـ "الجرح" يعطي القصيدة ارتكازاً نغمياً يربط المقاطع بعضها ببعض، تماماً كـ "لازمة صوتية"؛ كما يخلق نوعاً من النفس الشعري التصاعدي، حيث كل عودة إلى كلمة "الجرح" تصعد بالمعنى والإيقاع، وتعطي توتراً صوتياً يتلاءم مع الألم المتصاعد. التكرار مع استخدام أفعال قوية (ينزف، ينسف، يطهّر، يتقمص) يحقق إيقاعاً انفجارياً يوحي بحالة تفريغ داخلي نفسي عبر البنية الصوتية. من حيث الناحية الدلالية، يشكّل "الجرح" هنا رمزاً للتجربة الوجودية والمعاناة الشخصية، إنّ الألم ليس مجرد حدث عرضي بل محور هوية ("الجرح يطهّر في نفسي إنساني")، كما يشكّل أداة تحرر حيث إنّ الجرح "ينسف القيود"، "يخفف الضغط"، أي أن الألم يولد وعياً جديداً. إنّ تكرار كلمة الجرح ليس موضوعاً سلبياً فقط، بل يتحول إلى قوة فاعلة، كأنه كائن حي "يتقمّص همي"، أي ينوب عن الذات في التعبير والمعاناة.

في قصيدة "حلم امرأة عربيّة" كلمة "حلمي" تتكرر بشكل واضح خمس مرات، هذا التكرار ليس مجرد إعادة لفظية، بل هو تكرار تراكمي بمعنى أن كل عودة إلى كلمة "حلمي" تضيف مستوى جديداً من تطور علاقة الشاعرة مع حلمها، أولاً التفتيش عن الحلم (ضياغ)، ثم سرقة الحلم (ظلم وقهر)، ثم التبصر بالحلم من بعيد (أمل)، وأخيراً الإمساك بالحلم والهتاف به (تحقق أو يقظة)؛ إذن، هناك تراكم درامي في التجربة الوجدانية عبر التكرار التدريجي لكلمة "حلمي".

دوماً أتحبُّ، أركضُ/ وأفتشُ عن حلمي،/ حلمي سرقتُه/ منذ قرونٍ/ كلُّ فُتُواتِ العُربِ/
وأبقت لي/ عقلاً يقتل وهمي/ لم تعرف أئني/ يوماً قد أقوى/ أو أخرج من عدمي/ في زلزلة عُرفُ/
وأعاني وأرددُ قَسَمي:/ إني لن أقبلَ/ بعدَ اليوم/ بسجن هدمته،/ هجرته قيمي/ فترأى لي
حلمي/ يسطع نوراً/ في وجهي/ إذ يكشفُ/ وجهَ العجربةِ فيه .. / فأهيمُ وأصرُحُ: / هذا حلمي
... (المصدر نفسه، ص 24-25)

بناءً على ما قرأناه في النص الشعري السابق نلاحظ أنّ تكرار كلمة "حلمي" ساهم في تثبيت موضع ارتكاز إيقاعي وسط تدفق الأفعال والانفعالات، كما منح القصيدة نغمة صاعدة، لأن كل ذكر جديد لـ "حلمي" يجيء مصحوباً بمزيد من المشاعر (من الضياع إلى الثورة إلى الاكتشاف). نلاحظ أن كل ظهور لـ "حلمي" يأتي مسبوقاً أو متبوعاً بفعل حركي قوي (أفتش، سرّقه، ترأى لي، أصرخ)، مما يمنح القصيدة طاقة إيقاعية ديناميكية؛ بالتالي، التكرار التراكمي لـ "حلمي" لا يبطل الإيقاع بل يصعد به تدريجياً نحو الانفجار الأخير (أصرُحُ: هذا حلمي). من حيث الناحية الدلالية "حلمي" يمثل ذات الشاعرة وهويتها ورسالتها، فهي تبحث عن كيانها المسروق عبر رحلة معاناة؛ كما تمثّل قضيتها الكبرى ضد القيود الاجتماعية والتقاليد القامعة («زلزلة عرف»، «سجن»، «قيمي المهجورة»). مع كل تكرار لكلمة "حلمي" تتعمق صورة الحلم من شيء ضائع، إلى شيء مسروق، إلى شيء يكشف وجه الحقيقة (وجه العجربة رمزاً للتححرر والتمرد)، إلى شيء يصرخ به عالياً (تحقق الوعي والثورة). من منطلق هذا الأمر، التكرار التراكمي يخدم نمو القوس الدلالي من الاغتراب إلى الوعي والثورة والتحقق.

4. التوازي:

من نماذج ظهور التوازي في أشعار سلمى جبران ما نلاحظه في قصيدة "درب النور" حيث تظهر هذه الأبيات استخداماً فنياً لتقنية التوازي بوصفها أداة لتعميق المعنى وتكثيف الإيقاع، حيث تخلق هذه التقنية وحدة عضوية بين الدعاء الوجودي والبحث عن المعنى الروحي، متجلية في تكرار التراكيب وتوازي الثنائيات الشعورية. إن التوازي هنا ليس مجرد تكرار بل بنية داخلية تؤسس لإيقاع وجداني ونفس تأملي متصاعد نحو الكمال الروحي:

يا ربّ امنحني القوّة / فأنا أطلب أن تجعلني / أحيا لحقيقة روحي / وأعيش حياتي / نخلة
حُبّ في البريّة / أقطفُ بالدمعة، / أقطفُ بالبسمة / زهرةً عمري .. (جبران، 2014، ص 35)

بإمعان النظر في الأبيات السابقة نلاحظ أن التوازي يظهر بأشكال متعددة، أولاً: التوازي التركيبي (النحوي)، نلاحظ التكرار في البنى النحوية التالية: «أقطفُ بالدمعة / أقطفُ بالبسمة» تكرار الفعل "أقطف" مع اختلاف مفعول الجار والمجرور (بالدمعة، بالبسمة). هذا توازي تركيبي يعبر عن تناقض ثنائي (الدمعة / البسمة) يبرز تعددية التجربة الوجودية. «أحيا لحقيقة روحي / وأعيش حياتي»، هنا أيضاً توازن نحوي بين فعلين متقاربين (أحيا / أعيش) ومفعولين مختلفين في العمق الدلالي (لحقيقة روحي / حياتي). يشير إلى صراع الذات بين الجوهر (الروح) والمظهر (الحياة). ثانياً: التوازي الصوتي والدلالي المتمثل في «بالدمعة / بالبسمة» بينهما مقابلة صوتية ودلالية (ب + كلمة ذات طابع عاطفي)، ما يضفي تناغماً موسيقياً ويعمّق ثنائية الألم والفرح. عبارة «أحيا لحقيقة روحي / وأعيش حياتي» التوازي هنا يعمّق الازدواج الوجودي بين "الحقيقة" و"الحياة"، و"الروح" و"الذات". هذا النص الشعري ذو بعد روحي-وجداني، يعبر عن دعاء ذاتي فيه رغبة في الحياة العميقة المملوءة بالحب والمعاناة والنقاء، استخدام "أحيا" و"أعيش" يشير إلى البحث عن معنى يتجاوز الوجود البيولوجي نحو الوجود الروحي. صورة "نخلة حبّ في البريّة"

تشير إلى كائن صغير يعمل بصمت ويقدم الرحيق من الجمال والألم. ثنائية "الدمعة/ البسمة" تعبّر عن فلسفة التقبّل الكلي للحياة بما فيها من تناقضات. التوازي هنا يعزز البنية الدلالية القائمة على الثنائيات بين الروح والجسد؛ وبين الحقيقة والحياة؛ وبين الألم والفرح. وتتسم قصيدة "معاناة" باستخدام واضح وفعل لتقنية التوازي التي تلعب دوراً مركزياً في بناء المعنى وإرساء الإيقاع حيث تقول الشاعرة:

طوبى لمن يحيا/ المحبة قاهرًا سيفًا/ طوبى لمن يتعاقدون/ مع «الحقيقة» حين تُنفى/ طوبى لمن يسترون على/ المظالم عنوةً أو خوفاً/ ويكاشفون الكونَ قولاً/ فاعلاً لا يتقي ظرفاً/ ويمزقون حياتهم ويمزقون/ قيودهم عُرفاً فُعرفاً/ لولا شجاعة عقليهم،/ شلّ التزييفُ فيهم نصفاً/ وأصمّ آذاناً/ وأعمى أعيناً (المصدر نفسه، ص 16)

في هذه الأبيات التوازي يظهر بأشكال متعددة، وأهمها؛ التوازي التركيبي/الفعلّي المتمثل في «ويكاشفون الكون قولاً فاعلاً لا يتقي ظرفاً»، «ويمزقون حياتهم ويمزقون قيودهم عُرفاً فُعرفاً»، نلاحظ جملاً فعلية متوالية، فيها ازدواجية بين فعلين مترادفين أو متكاملين "يكاشفون / يمزقون"، وكلها تدل على فعل تحرري وثورى. توازي التضاد الصوتي والمعنوي المتجلي في البيتين الأخيرين: «شلّ التزييف فيهم نصفاً / وأصمّ آذاناً / وأعمى أعيناً» التوازي قائم على تتابع الأفعال (شلّ، أصمّ، أعمى)، ما يمنح القصيدة ضرباً من الإيقاع القاسي الذي يعكس المعنى ذاته (الإبطال، التعطيل، التعمية). هذه الأبيات تصوّر صراعاً بين قيم النور والحق والشجاعة، في مقابل التزييف، الخوف، والتستر على الظلم. والتوازي هنا يدعم هذه الثنائيات بين "يحيا المحبة" و"قاهرًا سيفًا"؛ التوازي بين المحبة والقوة يرسم نموذج الإنسان النبيل. وبين "يتعاقدون مع الحقيقة" و"حين تُنفى" وهي إشارة إلى الالتزام في وجه الإقصاء؛ كذلك بين "يسترون على المظالم" و"يكاشفون الكون" حيث يبرز الفارق بين الخنوع والمواجهة. في الحقيقة

إنّ هذا التوازي المعنوي يقدّم خطاباً تحريضياً ضد الزيف والخنوع، ويدعو إلى كشف الحقيقة وعيش الحرية.

توظّف الشاعرة في قصيدة "تتصارعُ كلماتي" تقنية التوازي على نحو بارز وفعلّال، حيث يسهم هذا التوظيف في تعزيز البنية الإيقاعية للنص الشعري وإثراء دلالاته:

تتصارعُ كلماتي/ في عتمة سحني/ وتحاول/ تحطيمَ الجدران/ وتعدّي روعي/ صرخاتٍ منها/ تستنفرُ ما/ صار وما كان/ وتقاومُ فيّ/ خمولي/ تصفّعني/ كي أصحوّ .. / كي أخرج .. / كي أنسى .. / كي أنفض عن/ جسدي أيّ قيود (المصدر نفسه، ص 51-52)

تقنية التوازي في هذه الأبيات ليست مجرد أداة شكلية، بل هي محرّك فاعل في بناء الإيقاع الداخلي للنص، وفي تعبير صادق عن التحوّل النفسي والروحي للشاعر من حالة السحن والحمول إلى الصحوة والانعقاد. التوازي هنا يخدم جمالية القصيدة ومعناه في آن معاً، ويؤكّد فاعلية الصياغة الشعرية الحداثيّة في التعبير عن التجربة الذاتية. مظاهر التوازي في الأبيات السابقة هي «تصفّعني كي أصحوّ .. كي أخرج .. كي أنسى .. كي أنفض ...» الجمل تتوالى بصيغة فعلية، تبرز الحركة والصراع الداخلي، وتعكس نهوضاً تدريجياً من السكون إلى الفعل، وهو توازي نحوي ودلالي. هذا توازي نحوي وتركيبّي يتجلى في التكرار المتتالي لأداة الغاية "كي" يليها فعل مضارع منصوب، ما يمنح القصيدة إيقاعاً منتظماً يوحي بالإصرار والرجاء والتحرّك نحو الحرية، كما أنّ هذا التوازي يؤسس توازيات صوتية ونحوية تخلق تناغماً في بناء القصيدة. التوازي يبلغ ذروته في الجزء الأخير مع توالي "كي + فعل مضارع"، وهو يمثّل ذروة الصراع والتحرّك نحو الحرية، مما يمنح النص تصعيداً موسيقياً تدريجياً. بالنسبة إلى دور هذا التوازي في تعزيز البنية الدلالية فإنّه يعكس حالة المقاومة الداخلية، الصراع يبدأ من الداخل («تتصارع كلماتي»، «تُعدّي روعي») ويصل إلى الخارج («تحطيم الجدران»، «كي أخرج»، «كي أنفض»). عبر

التوازي، ينتقل النص الشعري من حال الجمود والجمول («في عتمة سحني»، «في خمولي») إلى الفعل والمقاومة والاستيقاظ فنلاحظ التركيز على الغاية والتحرّر عبر توازي "كي" تتبلور الغاية النهائية أي الصحوة، الحرية، النسيان، والانعقاد من القيود.

وأظهر الجدول الإحصائي أنّ القافية المطلقة، ذات الروي المتحرّك، تهيمن على غالبية قصائد الديوان، في مقابل نسبة ضئيلة جداً للقافية المقيدة. وهذا التوجّه يعكس ما هو شائع في بنية الشعر العربي الكلاسيكي، إذ تقدّر نسبة القوافي المقيدة فيه بأقل من 10% وتعزى هذه الندرة إلى عاملين رئيسيين: أولهما أنّ الموسيقى الشعرية تبنى على الحركة والمدّ لا السكون، والثاني أنّ الطابع الإنشادي للشعر العربي يتطلب إطلاق الروي لتوفير إمكانات الترقيم والتعني. وتبلغ نسبة القوافي المطلقة في شعر سلمى جبران حوالي 82%، وهي نسبة تتماشى مع التقاليد الشعرية العربية. هذا الحضور الكثيف للقافية المطلقة يعكس رغبة الشاعرة في إبراز صوّتها بأقصى درجات الوضوح، وتجسيد مشاعرها بدفء وشفافية. فالمتحرّك بعد الروي، من منظور علم الأصوات، يعدّ أكثر وضوحاً للأذن، وأشدّ تأثيراً على السمع، لا سيّما حين يشبه صوت المدّ ويطيل النغمة عند الإنشاد. إنّ هيمنة الكسرة بوصفها حركة الروي تشير إلى توظيف دقيق للصوت في خدمة المعنى، حيث تتفاعل البنية الموسيقية مع البنية النفسية. فالكسرة، بما فيها من خفّة ولين، غالباً ما تستخدم لنقل مشاعر الانكسار والرفقة والابتهاال، وهي انفعالات تماهي السياق الشعري العام في ديوان سلمى جبران.

5. خاتمة:

وتقوم البنية الصوتية في القصائد على توازن دقيق بين الجهر والهمس، مع غلبة لحرف الشدة وظهور محسوب للرخاوة، ما ينتج إيقاعاً داخلياً متوتراً، متأرجحاً بين الانفجار الصاخب والانكسار الهادئ. وهذا التوتر الصوتي يحاكي موضوعات النص الشعري التي تدور حول الكشف الداخلي، والانفجار الوجودي، والمقاومة الفكرية والاجتماعية. وتتجلى في الديوان ظاهرة التكرار الأسلوبي بأشكاله المتعددة، حيث تلجأ الشاعرة إلى تكرار الكلمة، أو الصوت، أو الحرف، بهدف التأكيد، والتنبيه، وشدّ انتباه المتلقي. ويبدو أن تكرار اللفظ ليس مجرد تقنية بل رؤية تعبيرية ترفد الدلالة بالعمق، وتمنح القصيدة إيقاعاً خاصاً ينبثق من أنغام داخلية متولّدة. ومن أبرز أنواع هذا التكرار تكرار البداية، وتكرار النهاية، وتكرار المجاورة، والتكرار الختامي. التوازي عند سلمى جبران ليس زخرفاً شكلياً بل أداة بنائية جوهرية يعزز الإيقاع الداخلي ويمنح النص موسيقى منتظمة، ويرسخ ثنائية الوجود (الألم/الفرح، الروح/الجسد، الحقيقة/الزيف) كما يضيف على القصيدة بعداً فلسفياً-روحياً أو تحريضياً-ثورياً حسب السياق إضافة إلى ذلك يظهر الانتقال من المعاناة الفردية (درب النور، تنصارع كلماتي) إلى الهمم الجماعي التحرري (معاناة).

6. قائمة المراجع:

- ابن الأثير، (1962). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر.
- ابن منظور، (1997). لسان العرب، المجلد 5، بيروت: دار صادر.
- أبو مراد، فتحي. (2003). شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية، الطبعة الأولى، الأردن: عالم الكتب الحديث.
- أنيس، إبراهيم. (1983). موسيقى الشعر، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- بشر، كمال. (2000). علم الأصوات العام، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
- البكوش، الطيب. (1992). التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، الطبعة الثالثة، تونس: مكتبة الإسكندرية.
- بوحوش، رابع. (1993). الأسلوبيات وتحليل الخطاب، عناية الجزائر: مديرية النشر جامعة باجي مختار.
- جبران، سلمى. (2014). لاجئة في وطن الحداد، دمشق: دار نينوى.
- الحساني، أحمد، (1999)، مباحث في اللسانيات، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون.
- حسن، شاكراً فريد، (2015)، حوار مع الشاعرة الفلسطينية سلمى جبران، -<https://www.al-safsaf.com>
- حني، عبد اللطيف. (2012). «نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجاً»، مجلّة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد 4، ص 7 - 19.
- رحمانى، اسحاق، ودادبور، ناديا، وحسن شاهي، سعيده. (2013)، «زيابى شناسى تكرار در شعر توفيق زياد شاعر مقاومت (پژوهشى در سبك شناسى آوايى)»، نشریه ادبيات پايدارى، السنة 6. العدد 11. ص 76 - 106.
- الزمخشري، محمود بن عمر أبو القاسم، (لا تا)، أساس البلاغة، بيروت: دار المعرفة.
- سيبويه، ابن قنبر. (1988). الكتاب، المجلد 4، القاهرة: مكتبة الخانجي بمصر.
- السيد، عزالدين. (1986). التكرير بين المثير والتأثير، الطبعة الثانية، بيروت: عالم الكتب.

- شرتج، عصام. (2010). جمالية التكرار في الشعر السوري، دمشق: دار رند للطباعة والنشر والتوزيع.
- الشيخ، عبدالواحد حسن. (1999). البديع والتوازي، القاهرة: مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية.
- عاشور، فهد. (2004). التكرار في شعر محمود درويش، عمان: المؤسسة العربية.
- عبدالمطلب، محمد. (1988). بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكويني البديعي، بيروت: دار الفكر.
- عبيد، محمد صابر. (2001). القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- علوي، عبدالجبار. (2017). «بنية التوازي في شعر البارودي»، مجلة آفاق للعلوم، العدد السابع، ص11-19.
- علي، عبدالرضا. (2001). «الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب»، بحث مقدّم إلى مهرجان المريد العاشر، مستل مطبوع بدار الحرية للطباعة، ص 1 - 23.
- عمر، أحمد مختار. (1997). دراسة الصوت اللغوي، الطبعة الثانية، القاهرة: عالم الكتب.
- عيد، رجاء. (1987). البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، القاهرة: منشأة المعارف الإسكندرية.
- فضل، صلاح. (2001). «بلاغة الخطاب وعلم النصّ، سلسلة عالم المعرفة»، الكويت، العدد 164، ص 260 - 278.
- المطلوب، أحمد. (1983). معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجلد 2، بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي.
- الملائكة، نازك. (1983). قضايا الشعر المعاصر، الطبعة الثامنة، بيروت: دار العلم للملايين.
- وهبة، مجدي. (1984). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، الطبعة الثانية، بيروت: مكتبة لبنان.
- يداللهي فارساني، عباس، وشكيب أنصاري، محمود، (2016)، «التكرار في الشعر الفلسطيني الحديث، مجموعة العصف المأكول الشعرية نموذجاً»، مجلة إضاءات نقدية، السنة 7، العدد 26، ص 61 - 84.