مجلة العلوم الانسانية الدولية، ١٤٣٢/٢٠١١ هـ.ق، العدد ١٨ (٤) ١-٢٠

التكرار و تداخل دلالاته الفنية في القصيدة الحرّة عند «السيّاب»

حامد صدقي[١]، محمد صالح شريف عسكري[٢]، محمد علي جعفري[٣]، علي بيانلو[٤*]

تاريخ الوصول: ١٤٣١/١/٢٣ تاريخ القبول: ١٤٣١/١٠/٤

قد يحمل اللفظ (أو العبارة) بواسطة التكرار – و ذلك عن طريق أحد الأساليب التعبيرية في اللغة الشعرية – دلالاتٍ فنّيّةً متعدّدةً و أحياناً متداخلةً تؤثّر في نفس المتلقّي، و يتمّ ذلك بفضل موهبة الشاعر البارع المتمكن من إخراج الكلام إلى الإفادة و الإمتاع. و تزداد قيمة ذلك التكرار في تعميق الدلالات عند ما يرافق الشاعر الحظ اللغوي و الشعوري و الأصالة، إلاّ إذا نقصه ذلك كلّه فلا محالة أن يؤدّي هذا النقص إلى الثرثرة اللفظية المبتذلة، إضافةً إلى عجز الشاعر عن السيطرة الكاملة على أزمّة تكراره.

و القصيدة الحرّة بما تحتوي عليه من طاقة التكرار التعبيرية الفائقة قد استطاعت أن تنجح في أداء المقصود عند كبار الشعراء كما عند «السيّاب» رائد الشعر الحر، بحيث تمكّنت القصيدة الحرّة لديه أن تحمّل هذه الطاقة دلالات ترمي من ورائها تحقيق أهداف النص بما ينحصر على الدلالة البيانية، كونها الأصل في كلّ تكرار، و الدلالة الشعورية، لأنها أهمّ دلالة و أصعب و أغنى، و الدلالة الإيقاعية المتّسمة بالدرامية و الدلالة التصويرية المتلازمة للأخرى، في ستة مواضع. و ترسّخت تلك الطاقة في القصيدة السيّابية الحرّة بغية الوصول إلى الدلالات الفنّية، و استطاعت أن تفجّر الجمال الدلالي بنجاح حاسم حين مزجت بين الدلالات، فجاء امتزاج الشعورية بالإيقاعية أغزر من غيرها و أغنى. و هذا هو شأن القصيدة الجيّدة التي تحملنا إلى البحث في المظهر اللغوي و ما خلفه، و ما يموج وراءه من تيارات ذات دلالات غنية. تلك الدلالات هي جزء أصيل من التعبير الأدبي للتكرار.

الكلمات الرّئيسية: التكرار، الدلالات الفنّية، القصيدة الحرّة، السيّاب.

١. الأستاذ بجامعة تربيت معلّم بطهران

٢. الأستاذ المشارك بجامعة تربيت معلّم بطهران

٣. الأستاذ المساعد بجامعة تربيت معلّم بطهران

*٤. طالب دكتوراه في اللغة العربية وآدابها Email: abayanlou@gmail.com

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1432.18.4.2.0]

المقدّمة

قد دعت التجربة اللغوية في حقل الشعر منذ النشأة الشعرية إلى الإستخدام الفنّي للمضامين الدلالية (البيانية، الشعورية، التصويرية و الإيقاعية) الكامنة في تكرار حروف المباني، يعني الأصوات الهجائية، و حروف المعاني و الأسماء و الأفعال و الجمل تعد تفجيراً لطاقة اللغة التعبيرية. فدرست الكتب هذه الطاقات من خلال التكرار درساً متشعباً فأصبحت من أجلها ظاهرة التكرار تتناقلها ألسن النقاد و علماء البلاغة القدماء ممعنين النظر بتعريفها و دورها حيث قال ابن الأثير (ت ٦٣٧ ه): و التكرار «حدّه هو دلالة اللفظ على المعنى مردّداً» (ابن الأثير، ١٩٩٩،ج ٢، ص ١٤٦). و قال في ذلك أيضاً ابن حجة (ت ٨٣٧ ه): «إنّ التكرار هو أن يكرّر المتكلّم اللفظة الواحدة باللفظ أو المعنى...» (ابن حجة،٢٠٠١،ج ٢، ص ٤٤٩) و أدلى في ذلك ابن معصوم (ت ١١٢٠ه) برأيه و قال: «هو عبارة من تكرير كلمة فاكثر باللفظ و المعنى...» (ابن معصوم، ١٩٦٩،ج ٥، ص ٣٤٥) و اتّفق أن يستعرض هؤلاء النقّاد موضوع التكرار كأسلوب تعبيري متداول بين الشعراء فيُعلونَ من قدره، أو يحطّون من شأنه، و يشيرون إلى مواضع الصواب فيه، أو مواقف الخطأ عنده؛ بل و يحصون من معانيه و دلالاته التقليدية المتعددة ما لا تحدّه الحدود، فكل ذلك يدلّ على خطورة شأنه و عظمة دوره في تبيين المعاني الأدبية و الشعرية. كما يرى ابن قتيبة (ت ٢٧٦ ه) أنّ التكرار من سنن العرب و مذهبهم و ذلك بقصد التوكيد و الإفهام والإبلاغ (ابن قتيبة،١٩٧٣،ص ٢٣٥). بحيث أيدّه في ذلك كلّ من أحمد بن فارس (ت ٣٥٩ ه) (الصاحبي في فقه اللغة، ١٣٢٨ه ، ص ١٧٧) و أبو منصور الثعالبي (ت ٤٣٠ ه) (١٩٩٩،ص ٣٥) إلاّ أنّ ابن حجة هاجم هذا الرأي بصراحة فقال: «إنّ الترديد و التكرار ليس تحتهما كبيرُ أمرٍ. و لا بينهما و بين أنواع البديع قرب و لا نسبة لانحطاط قدرهما عن ذلك...» (ج ٢، ص ٤٤٧) و في خضم ذلك النقاش، تعرّض له ابن الأثير و قال: إنّ تكرار اللفظ و المعاني من مقاتل علم البيان لدقّة مأخذه (ج ٢، ص ١٤٦). و نراه يأخذ في تقسيم التكرار إلى اللفظي و المعنوي، و تقسيم كلّ منهما إلى المفيد و غير المفيد لتتميّز به حدود الصواب و الخطأ (المصدر نفسه، ص ١٤٦). و ذكر بعض النقاد ما لا يحصى من معاني التكرار اللفظي الذي قال فيه الجاحظ (ت ٢٥٥ ه): «و جملة القول في الترداد أنّه ليس فيه حدٌ ينتهى إليه ...» (الجاحظ، لا تا،ج ١، ص ١٠٥). من ثَمَّ أحصى ابن رشيق (ت ٤٥٦ ه) من المعاني ما يكون للتشوق و الإستعذاب في التغزل أو النسيب، و ما يكون على سبيل التنويه بالمذكور و الإشارة إليه في المدح، و ما يكون تفخيماً لاسم الممدوح في القلوب و الأسماع، و ما يكون على سبيل التقرير و التوبيخ، و ما يدور على سبيل التعظيم للمحكي، و ما يدور على جهة الوعيد و التهديد إن كان عتاباً موجعاً، و ما يكون على وجه التوجع في الرثاء، و ما يكون على سبيل الإستغاثة، أو على سبيل الشهرة، أو التوضيع، أو الإزدراء، و التهكّم و التنقيص و...(العمدة، لا تا، ج ٢، ص ٧٤-٧٦) وتبعه في ذلك ابن معصوم (ج ٥، ص ٣٤٥-٣٤٨). و هكذا تناثرت الأقوال عن التكرار و معانيه في كتب مختلفة بين تأييد و رفض عند القدماء.

هذا و تقدّم الزمن بأمر التكرار إلى أن قيض الله له أن يولد من جديد عند شعراء القصائد الحرّة لما يحتوي عليه من إمكانيات تعبيرية يستطيع من خلالها أن يغني المعنى إلى درجة الأصالة، و ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة و يستخدمه في موضعه دون أن يتزلق به في الثرثرة اللفظية المبتذلة(الملائكة،١٩٨١،ص٢٦٣و ٢٦٤).

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1432.18.4.2.0]

فتغيّر الموقف منه حتى عُبر عنه عند النقاد الملاحقين لعثراته أنّه: «الحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها» (المصدر نفسه، ص ٢٧٦) وكان ذلك كلّه من أجل خصائص ايجابية للشعر الحر في التروع إلى الواقع و إلى الإستقلال و النفور من النموذج، و الهرب من التناظر و إيثار المضمون (المصدر نفسه، ص ٥٦-٦٥). فتمكن أسلوب التكرار من هذا المنطلق بصورة عامة من أن يهدف إلى استكشاف المشاعر و إلى إبراز الإيقاع الدرامي(عيد، ١٩٨٥،ص٦٠) و إلى التصوير الجمالي و قبل ذلك إلى البيان التقليدي.

فأصبح من ميزة القصيدة الجيدة في العصر الحديث أن تحتمل أكثر من وجه خلف المظهر اللغوي و ما يموج وراءه من دلالات (المصدر نفسه، ص ١٤١). وكذا أصبحت وظيفة التعبير لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ و العبارات بل تضاف إلى هذه الدلالات مؤثّرات أخرى يكمل بها الأداء الفني كالإيقاع الموسيقي و الصور و الظلال. و ذلك لايتم إلاّ بالإجتماع و التناسق (قطب، ١٩٩٠، ص ٣٤). فلا غرو إذا قلنا إنّ اسلوب التكرار يغني النص الشعري الحر و يزيد جودته بما يتضمّن من دلالات متمازجة متماسكة بحيث تناوله الشعراء المعاصرون كثيراً في لغتهم الشعرية المتحررة من قيد القافية الموحّدة و الوزن الخليلي، لطاقة تعبيرية فائقة يتمتع بها هذا الأسلوب. فيتسنّى لنا و نحن نلمّ بأمر التكرار من خلال دراسة لغة الشعر الحر أن نقف على دلالات فنية قيّمة كالدلالة البيانية، و هي الأصل في كلّ تكرار، و الشعورية و هي أهمّ و أصعب وأغنى من غيرها، و التصويرية و هي ملازمة لغيرها من الدلالات، و الإيقاعية الدرامية و هي أوّل ما يُتوقّع من كلّ تكرار لإيجاد الترنيم. و من خلال ذلك يمكن أن يصيب الشاعر البارع الموهوب الذي يراعي قاعدة ثقة الإرتباط بالمعنى العام، و يمكن أن يقع في الرداءة الشاعر الذي تضيق به الطريقة التعبيرية. و لذلك كلّه حاولنا في هذا المجال أن نختبر قيمة التكرار التعبيرية و تداخل دلالاته الفنية – من حيث أنّه ظاهرة شائعة – عند الشاعر العراقي – بدر شاكر السياب (١٩٢٦م- ١٩٦٤م) لأنه كان رائداً من روّاد الشعر الحر، و كان متفوّقاً على غيره في استخدام تقنية التكرار الخطيرة الشأن. و نريد من خلال هذا البحث أن ننتهي إلى: الف- هل أصاب غرض الشاعر في استخدام تقنية التكرار و تداخل الدلالات فيه؟ أم لا ؟ ب- و هل زاد ذلك من غنى الشعر الدلالي؟ أم حطّ من شأنه؟

هذا وسبقت دراستنا هذه بحوثٌ متقنة (كتب ومقالات) عن السياب و شعره تتابع جوانب مختلفة كما نلاحظ في كتاب احسان عباس«بدر شاكر السياب، دراسة في حياته و شعره»و كتاب عيسى بُلّاطة «بدر شاكر السياب، حياته وشعره»، أو بحوثٌ تتابع جانباً واحداً كما نلاحظ في كتاب علي عبد المعطي البطل «الرمز الأسطوري في شعر بدر الشاكر السياب» وكتاب سيد البحراوي «الإيقاع في شعر السيّاب» و كتاب خلف رشيد نعمان «الحزن في شعر بدر شاكر السياب» و كتاب عبد الكريم حسن «الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب» و...و كذا في مقالات عن شعره نشاهد مقالة «رمزية السياب و استدعاء الشخصيات القرآنية» الصادرة عن مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية (٢٠٠٦) للدكتور محسن پيشوايي و عبد الخالق محيسني، و مقالة «عناصر الإيقاع في شعر بدر شاكر السياب» الصادرة عن مجلة اللغة العربية و آدابها (٢٠٠٩) للكاتب نفسه، و مقالة «جماليات المكان في شعر السياب» في مجلة الموقف الأدبي (١٩٩٥) للكاتب ياسين النُصيِّر، و مقالة «الإنزياح بين سوينبرن والسياب» الصادرة عن مجلة الموقف الأدبي (١٩٩٦)

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-06]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1432.18.4.2.0]

للكاتب حنّا عبّود، و مقالة «المؤثرات الإنكليزية في تجربة السياب الشعرية» الصادرة عن مجلة الموقف الأدبي (١٩٨١) للكاتب عدنان مكارم، و... .

هذا و إنّ قضية التكرار اللفظي مرت بها الدراسات مروراً إشارياً غير وافٍ بالموضوع، سواءٌ عند السياب أم غيره من الشعراء المعاصرين، فنرى بعد التأمل في شعر السياب عامةً و القصيدة الحرة خاصةً، أن هناك مادة خصبة للتكرار، بشكل لم يتناوله أحدٌ، و هو دراسة تداخل الدلالات الفنية للتكرار في أرضية واسعة للشعر الحر، فجاء كلّ ذلك عن دقةٍ في التصنيف و التعبير.

هذا المقال يقوم بدراسة ظاهرة التكرار التعبيرية و تداخل دلالاتها الفنية عند السياب خلال المنهج الوصفي – التحليلي للإطلاع على مدى نجاحه أو إخفاقه في حدود المواضع الستة التالية حسب أولوية الشيوع و الكثرة في شعر الشاعر كما يلي:

١– التكرار و تداخل الدلالتين الإيقاعية و الشعورية

قد تكتسب الكلمات في تكرارها سحر القافية الإيقاعي فتصبح إيقاعيتها صورة موسيقية عصرية تختلف عن صورتها في شعر العصور السابقة، فيستطيع الشاعر أن يعوّض بالتكرار رنين القافية البدائي الجادّ الذي فقدته القصيدة الحديثة، و أن ينقذ الشعر من النثريّة، «فلا شك أنّ التكرار عنصر أساس من عناصر الإيقاع في الشعر، قد تتحوّل بفضله أية عبارة نثرية إلى جملة موقعة» (ساعي، ٢٠٠٦، ص ٨٥). و قد إشترط النقاد في إيقاعية التكرار أن تعتمد على القراءة الصحيحة الجهرية لا القراءة الصامتة. كما قال نزار قباني: أنّه كلّما كانت تستولي عليه حالة موسيقية، كانت تدفعه في أكثر الأحيان أن يغنّي شعره في «أنت لي» و «سامبا» و... بصوت عال كما كان يفعل الشاعر الإسباني لوركا (قباني، ١٩٧٣،ص ٦٠).

إنّ إيقاعية التكرار– كما يرى رجاء عيد – تمثّل في الوقت نفسه عوداً نفسياً للمغزى الدلالي، يساندها التجانس النفسي في التطابق الصوتي، و به يصبح التكرار تشكيلاً نامياً يخلق دلالاتٍ خاصة بواسطة تشابهات أو مصاحبات صوتية مشبعة بتوترات تبرز شكولها من خلال الوحدات الإيقاعية (عيد، ١٩٨٥، ص ٧٣). و كما قال الكبيسي: إنّ لغة الشعر من خلال إيقاع الألفاظ و نغمها تصبح قادرة على بعث الذكريات العميقة، لأنّ الموسيقى و الإيقاع تساعد المعنى على النفاذ إلى ماوراء المستويات الواعية، فتثير حالة نفسية توقظ دوافع الأحلام و نوازع التأمّل (الكبيسي، ١٩٨٢،ص ٢٨).

و في هذا المجال نرى في المقطع الأول من قصيدة«إتبعيني» عبارةً تزول بترددها بعض الكلمات، مع الحفاظ على التكرار «لما تتطلبه الدورة الشعرية من تنغيم» (إحسان عباس، ١٩٩٢، ص ١٠١) و ليس فيها أية دفقة شعورية إلاّ ما يهمس به الصوت الرقيق المنمنم المتمثل في حرف «س» كما يلي:

في بَقايا ناعِساتٍ مِن سُكون
في بقايا مِن سُكون
في سُكون.(السيّاب ،٢٠٠٠،ج ١ ص٥٢)

و تزيد قصيدة «نهاية» من اهتمام الشاعر و تمنحه متعة وافرة من خلال ظاهرة التكرار الأسلوبي الجميل الذي حدا به اللاشعور إلى ظاهرة البتر و القطع بحيث زادت القصيدة دلالة أعمق و أبلغ. و نرى مثل هذه الحالة في حالة الإنسان المحمومة و التشتت و الصدمة العنيفة كوفاة شخص عزيز نفاجأ بها دون مقدمات ...و كثيراً ما تفقد العبارة معناها و تستحيل في الذهن المضطرب إلى مجموعة أصوات تتردد تلقائياً دون أن تقترن بمدلول و ترنّ في السمع (الملائكة، ١٩٨١،ص ٢٨٨). كما يلي:

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1432.18.4.2.0]

«سَأهواك حتّى ..» نِداءٌ بَعيدْ
تَلاشَت؛ على قَهقَهاتِ الزَّمانْ
بقاياهُ، في ظُلمة .. في مَكانْ
و ظَلَّ الصّدى في خيالي يُعيدْ:
«سَأهواك حتّى سَأهوى» نُواحْ
كما أعولَت في الظَّلام الرِّياحْ
«سَأهواك حتّى ... سـَ ...» يا للصَّدى
أصيخي إلى السّاعة النائيه:
«سَأهواك حتّى ..» بَقايا رَنينْ.(السيّاب ،ج١ ص٧٦)

و يزيد من إيقاعية التكرار المبتور تواجد بعض الألفاظ الموحية بالنغم مثل «نداء» و «قهقهات» و «الصدى» و «أعولت» و «أصيخي» و «رنين» إضافةً إلى بتر الصوت في حرف «الألف» في كلمة «سأهواك». علاوة على ذلك كلّه أنّ هندسية التكرار تحافظ على نصيب القصيدة من الإيقاع.

و هندسية الإيقاع الواعية التي ينتهجها الشاعر في القصيدة من خلال تكرار اللفظ و العبارة بشكل منتظم، قد تلتقي بجرس الأصوات بدافع إغناء النغم الناشئ عن الألفاظ إيحاءاً حسّياً موسيقياً جميلاً لدى ذوق الشاعر الذواق، و هذا لا يتعارض مع ما يوحي به التكرار كما نلاحظ في قصيدة «حَنين في رُوما» التي يكرر فيها الشاعر الفّنان سطرين منسجمين و منتظمين يتوازنان مع أجزاء القصيدة.

و أُحسُّ عَبيركِ في نَفَسي
يَنهَدُّ، يُدَندِنُ كالجَرسِ. (السياب ،ج١ ص١٠٤)

تكررت هذه العبارة ثلاث مرّات إلاّ أنّ الأخيرة منها مَسّها بعض التغير في اللفظ بوعي من الشاعر بدعوى خلق موسيقى جميلة:

سَأُحِسُّ عَبيركِ في نَفَسي
يَنثال و يَقرعُ كالجَرسِ. (السياب ،ج ١ ص١٠٥)

فهذه هي أصوات «س،ر،د» زادت العبارة نغماً صوتياً لا يمكن أن نغضَّ الطرف عنه و كلمة «الجرس» كأنّها وردت من أجل تنبيه القارئ إلى دور الجرس في تناغم الأصوات و تكرار الألفاظ. و لا غرو أن توحي عبارة «أحسّ عَبيرك في نَفَسي» بالحنين إلى الزمن الماضي الذي يقترن بالحنين إلى المكان- كما يظهر من عنوان القصيدة- فيتوق الشاعر إلى لقاء الأرض التي عاش فيها حيث تغدو صورة مجسمة كبيرة و تكبر من قرية جيكور إلى الوطن و إن لم يتجرد عن بحثه عن زمنه الآفل الذي يعاني أوجاعَه- (الجنابي، ١٩٨٨، ص ٦٧و٦٨).

و في موضع آخر من قصيدة«صياح البطّ البرّي» نقف أمام مشهد صوتي صارخ مجلجل يولول كصوت الجرس و يدقّ صماخ الأذن لتزاحمه عليها. بحيث يقوى عند القارئ الإحساس بالصوت الطبيعي الناجم عن صياح البط البري لأنّه يبشّر بالمطر في الربيع مع أنّه لا يخلو من شعور شفيف و هو الشعور بذكريات الطفولة، فقال السياب في هذه القصيدة و هو يكرر لفظة «هُتاف» و لفظة «صِياح»:

هُتافٌ مِن الدّيكِ لا يَصدأ
و هَزّ الصَّدى سَعفاتِ النَخيلْ
....
هُتافٌ سَمعناه مُنذ الصِّغرْ
سَمعناه حتّى نَموتْ
....
صِياحٌ، بُكاءٌ، غِناءٌ، نداءْ
يُبشّر شُطآننا اليائسه
بأنّ المَطَرْ
على مَهمه الرّيح مَدّ القُلوعْ
هو البَطُّ ... فَلتهنأي يا شُموعْ
....

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1432.18.4.2.0]

صِياحٌ ... كأنّ الصِّياحْ
يُنشّر، مما انطوى من رِياحْ
سُهولاً وراء السّهولْ
.....
صِياحٌ كأجراسِ ماءْ ... كأجراس حَقل مِن النَّرجِس
يُدَندِنُ و الشَّمسُ تُصغي، يقولْ
بأنّ المَطَرْ
سَيهطلُ قَبلَ انطواء الجناحْ
و قَبلَ انتهاء السَّفرْ.... (السياب،ج١ ص١١٤و١١٥)

و هكذا يبشّر الصياح بالأمل، أمل يتوقع هطلان المطر، صياح كأنّه جرس الماء يقطر قطرة فقطرة، فيقوى الجانب الشعوري قليلاً بينما الجانب الإيقاعي إذ هو يتراقى بفضل تجميع الصوت من جوانب عدّة.

و قد استطاع الشاعر في ختام قصيدة«الوصية» أن يمزج بتقنية التكرار و بتره وقطعه، الدلالة الإيقاعية بالشعورية و ذلك كما يلي:

لا تَحزني إن مُتّ أيَّ بأس
أن يُحطّمَ الناي و يبقى لحنُه حتّى غَدي؟
لا تَبعدي
لا تَبعدي
لا..(المصدر السابق، ج ١، ص١٣٧)

فهذا التكرار و بتره يكّونان ايهاماً بانقضاء الصوت و ضياع الكلمات، و لم يبق سوى صدى شاحب سرعان ما يخفت و يضيع. و الشاعر استطاع أن يشير إلى التوتر الوجداني الذي يفترش مساحة القصيدة بواسطة التكرارات، و قد وصل إلى غايته، أو تدرج إلى قمته، و لم يعد أمام الشاعر سوى الصمت الكظيم، بعد أن فقد بسبب توتره القدرة على الاستمرار أو الإبانة عن مشاعره الغائصة (رجاء عيد، ١٩٨٥، ص ٧٢).

و لعلّ قصيدة«رَحَلَ النَّهار» تعتبر أجمل قصيدة من جهة التشكيل الهندسي، بحيث استطاع الشاعر أن يتيح لها صورة من التكرار الأسلوبي المنتظم، و هو الذي منح القصيدة أغنى الدلالات: الدلالة الشعورية العميقة و الدلالة الإيقاعية. يعني كما يوفر التكرار لقصيدةٍ ما دلالةً شعوريةً يوفرّ لها على قدرها دلالةً ايقاعيةً تزيد في تأثير القصيدة على نفس المخاطب.

رَحلَ النَّهارْ
ها إنّه انطَفَأت ذُبالَتُه على أفقٍ تَوَهَّج دونَ نارْ
وجَلستِ تَنتظرينَ عودَة سِندباد مِن السِّفارْ
و البَحرُ يَصرخُ من وَرائك بالعَواصِفِ و الرُّعود
هُو لَن يَعودْ.
.....
فَلتَرحلَي، هو لَن يعود
الأفقُ غاباتٌ مِن السُّحُب الثَّقيلة و الرُّعودْ
الموتُ من أثمارهنّ و بعضُ أرمِدَة النّهارْ
المَوْتُ من أمطارهنّ وبَعضُ أرمدة النّهارْ
الخَوفُ من ألوانهنّ و بعضُ أرمدة النّهارْ
رَحَلَ النَّهارْ
رَحَلَ النَّهارْ (السياب ،ج ١، ص ١٤١)

والظاهر أنّ السياب قد تمكّن من أن يوظّف التكرار لترسيخ اللاأمل في انتظار الأمل حيث تكون الجملة التكرارية مجسمة لرحيل الأمل و حلول الظلام الذي يومئ لليأس و الفقد و الضياع،كما قال بهذا رجاء عيد في تبيين الدلالة الشعورية (عيد، ١٩٨٥، صص ٦٧ و ٦٨). و يعتقد حسن الغرفي بأنّ الأصوات ذات الشحنة النغمية ترتبط في النص الشعري بالمواقف الشعورية و يبدو مما تختزنه القصيدة من تشكيلات نغمية يكون أساسه التمثيل الفريد لطبيعة الأصوات حيث أنّ تراكم الأصوات يساهم و بشكل مكثف

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-06]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1432.18.4.2.0]

في تكوين التشكيل النفسي الذي يعمق فينا الاحساس بوقع الرؤيا (الأمل) التي تنبثق من النص (الغرفي،٢٠٠١، ص ٣٧-٣٩).

و يقول السياب في قصيدة «غَريب عَلى الخَليج»:

صَوتٌ تَفَجَّر في قرارة نَفسي الثَّكلى: عِراقْ،
كالمّد يَصعُد، كالسَّحابة، كالدُموع إلى العيونْ
الرّيحُ تَصرخ بي: عِراقْ
و المَوجُ يُعول بي: عِراق، عِراق، ليسَ سِوى عِراق يا لَمَ!
البحرُ أوسَعُ ما يكونُ و أنتَ أبعدُ ما تكونْ
و البحرُ دونكَ يا عِراقْ
بالأمسِ حينَ مَررتُ بالمَقهى، سَمّتك يا عِراقْ
(السياب، ج ١، ص١٨١)

فهو كرّر لفظة«عراق» منادياً به أو صارخاً له ليكشف عن حنين كامن في صدره، و عن عاطفة تتناقل مكررةً بين القلب و اللسان. و بما أنّ قصيدة «غريب على الخليج»- كما يقول إحسان عباس-تمثّل الإحساس بالغربة و الشوق العارم للعودة إلى «عراق» لكنّ الإفتقار إلى النقود يقف حائلاً دون هذه العودة(ص ١٥١). و القصيدة تستكشف أيضاً المشاعر المتضاربة، و تبين عن تمزّق الشاعر بين أمله و يأسه (رجاء عيد، ١٩٨٥، ص ٦٣). و إضافة إلى هذا تحمل لفظة «عراق» بتكرارها قسطاً من الإيحاء الإيقاعي. بحيث يأخذ اسم العراق في التفجّر الصوتي بقرار عميق ينشره الموج في أصداء متتالية تعكس درجة عالية من التفاعل الزاخر بين الإيقاع النفسي و الصوتي على أساس فكرة المحاكاة (فضل، ١٩٩٨، ص ٩٤). لما يقع في الطبيعة من صدى يعكسه الترداد الصوتي. فضلاً عن «ما أضفاه الشاعر من اطلاقية على بنية التعبير الشعرية سواء تأتّى ذلك عن طريق تكرار أصوات بعينها مثل الراء...أو عن طريق إشاعة أصوات المدّ و التضعيف» (الغرفي، ٢٠٠١، ص ٣٦) وهكذا تتحّدد القيم الايقاعية للفظة المفردة على أساس التكرار في هذه القصيدة.

و تحمل قصيدة «مرحى غيلان» في طيّاتها ظواهر ايقاعية تتمثل في تكرار اللفظ المنمنم «بابا ... بابا» جارياً على لسان غيلان ابن الشاعر الحبيب، و هذه الثنائية في اللفظ المكرر تأخذ بناصية القصيدة إلى نهايتها و تتردّد في صدر كل مقطع يريد الشاعر بدءه و تظهر الطاقة الموسيقية للفظ في توزيعها و تنميتها على طريقة المحاكاة مع ما تفجّر من مكنونات سحرية (فضل، ١٩٩٨، ص١٠٠). هذا و صوت المد المتجسد في حرف«الألف»يتطاول به النَفَس الشعري و يمتد كمظهر من مظاهر التفجر الصوتي و تلاشيه على صورة الجرس على صفحة باب الإحساس العميق كما يقول الشاعر:

«بابا ... بابا»
يَنسابُ صَوتُك في الظَّلامِ، إليَّ، كالمَطَر الغَضيرْ
.....
«بابا ... بابا»
يا سُلّم الأنغامِ، أيّةُ رَغبةٍ هي في قَرارك ْ.
(السياب،ج ١، ص١٨٤ و ١٨٥)

و كأنّ الشاعر يتعمد إلي إفهام القارئ أنّ القصيدة تلوذ بالنغم رامزاً إليه بعبارة «يا سُلّمَ الأنغام». و ينهي إحسان عباس الغرض المقصود من الدلالة الإيقاعية للفظ بقوله: «و لكنّ كلمة (بابا) لم تكن ذات أثر عادي و إنّما كانت كالصاعقة التي تترك من تصيبه منطرحاً ساعات، أو كعملية تفجير متلاحقة، مع أنّ الطاقة المخزونة فيها يجب ألاّ تُحدث إلاّ انفجاراً واحداً» (ص ٢٤٢) فيبدو من كلام الناقد أنّ للفظة إيحاءاً شعورياً أيضاً لها إيحاءاً نغمياً يتفجّر متلاحقاً، إذن فهما بعدان أساسيان للّفظ.

و قصيدة «النهر و الموت» تنضح بدلالة التكرار الإيقاعية بحيث تظهر تلك الدلالة حين يتكرر اللفظ أو

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1432.18.4.2.0]

الصوت. فكلمة «بويب» التي تتكرر عبر القصيدة توحي بالنغم الجارية في باطن الكلمة و لكنّها تفقد الإنتظام و الهندسة:

بُويَبْ ...
بُويَبْ ...
أجراسُ بُرجٍ ضاعَ في قَرارة البَحَرْ
الماءُ في الجِرار، و الغُروب في الشَّجَرْ
و تَنضَحُ الجِرار أجراساً من المَطَرْ
بِلّورها يَذوبُ في أنينْ
«بُوَيبْ ... يا بُوَيبْ!»
فَيدلَهمُّ في دَمي حَنينْ
إليكَ يا بُوَيبْ. (السياب ،ج ١، ص٢٤٤)

فهذا اللون من التكرار المتناثر بين الثنائية و الأحادية للفظ لا يخفي النغم إذا تتبَّعنا هذه الخصيصة في اللفظ.بما فيه من تكرار الأصوات و تناغمها يتمثّل في «و، ي، ب» (الكبيسي، ١٩٨٢، ص٢٣ و ٢٤. الغرفي، ٢٠٠١، ص ٣٥ و ٣٦ و الجنابي، ١٩٨٨، ص ٨٤) و الدليل على الإيقاعية، تلك الأجراس الضائعة في قرارة البحر و الجرار المليئة بالمطر، و في هذا التكرار ما يدلّ على الشعور بالذكريات الماضية و الحنين،كما يلي:

أَودُّ لو عَدوتُ في الظَّلامْ
أشدُّ قَبضتي تَحملان شوقَ عامْ
.....
أودُّ لَو أطلُّ من أسّرة التِلالْ
لِألمحَ القَمرْ
.....
أودُّ لو أخوضُ فيك، أتبعُ القَمَرْ
و أسمَعُ الحَصى يَصلُّ منك في القَرارْ.
.....
أودُّ لو غرقتُ فيكَ، ألقِطُ المَحارْ
أشيدُ منه دارْ
.....
أودُّ لو غَرقتُ في دَمي إلى القَرارْ.
(السياب، ج١، ص٢٤٤ و ٢٤٥)

و في «أوّد» حنين صارخ إلى ذكريات الماضي فراراً من رعب المستقبل و فيه فرار من الموت و فيه حنين إلى الموت المحيي يعني الإنتصار يعني الوصول إلى جيكور القرية فالتكرار يدّل على الشعور بالحنين (عباس، ١٩٩٢، صص ٢٣٠ و٢٣١). كما يدل على الايقاع المنبعث من اللفظ المتكرر المنتظم انتظاماً هندسياً كأنّ القصيدة نظمت على هذه الصورة من أجل الانشاد المرتّم.

و على هذا القبيل تأتي قصيدة «أنشودة المطر» بتكرار متراوح للفظة «مطر» بين الثلاثية و الثنائية بحيث تهدف إلى تحميل طاقة شعورية مقدسة كما تدفع للتفاؤل بالخير، أيضاً في طيّاتها مغزى عميق مما يسوّغ تكرارها، لما تحمله من هذه المعاني بشكل مكثّف مركّز(الكبيسي، ١٩٨٢، ص ١٥٢ و١٥٣).كما يلي:

رَحىً تَدورُ في الحُقول... حَولها بَشر
مَطَر...
مَطر...
مَطَر...
كم ذَرفنا ليلةَ الرَّحيل، من دُموع
ثمَّ إعتلَلنا ـــ خوفَ أن نُلامَ ـــ بالمَطر
مَطَر...
مَطَر... (السياب،ج١، ص٢٥٦)

مطر، مطر، مطر تصبح أنشودة متصلة تشبه هذيان الطفل، لذلك يصبح المنظر، بتكرار مطر، ناضحاً بالحزن حتّى أعماقه و لفظة «مطر» تتدفق دفقة دفقة (عباس، ١٩٩٢،

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-06]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1432.18.4.2.0]

ص١٥٣ و١٥٤). و القصيدة استطاعت بلفظة واحدة أن تغوص إلى سرّ الوجود، كما استطاعت أن تَربط خيوطاً مختلفة، و إن توحَّدَت الطاقات في حبل قوي، هو حبل الأمل، فلم يعد الشاعر منفصلاً بمشاعره الذاتية(المصدر السابق، ص١٥٥). و من حيث الإيقاع إنّما وظّف الشاعر تكراره لكلمة«مطر»ثلاث مرات و أحياناً مرتين توظيفاً ايقاعياً يضفي على القصيدة كلّها جَوّاً ماطراً. إنّ تكرار هذه الكلمة بما يشبه اللازمة يبعث في القصيدة من الإيحاءات و الدلالات ما يغنيها (فخر الدين، ١٩٩٥، ص١٤٣).

و من أجمل ما تضمن دلالة إيقاعية من القصائد في تكرار اللفظ و الصوت هي قصيدة «الأسلحة و الأطفال» التي تتكرر فيها عبارة استفهامية من المستهل إلى المنتهى، بحيث يرى محمد الهادي الطرابلسي بأنّها شكلت لازمة داخل القصيدة على المستوى الصوتي (الطرابلسي، ١٩٩٢، ص ٦٣). و لا بأس فيه إذا قلنا أنّ السياب يحنّ إلى الطفولة بهذه العبارة:

عَصافيرُ؟! أم صِبيَةٌ تَمرَح؟

(السياب،ج ١، ص ٢٩٦-٣١٠)

هذا و في البؤرة المركزية للقصيدة نكتشف دوالاً كأنّ الشاعر نشر فيها بساط التصويت و الإيقاع متمثلاً في لفظة «حديد» و في أخرى «رصاص» يجلجل كالجرس بحيث تبدو هذه الظاهرة مولّداً إيقاعياً أو نواةً إيقاعية أو قادحاً إيقاعياً في عملية الخلق الموسيقي بحيث لا نغفل هنا دور الحروف المصوتة مثل «د، ص» في عملية الترجيع الصوتي إضافةً إلى الإيقاع اللفظي (الطرابلسي، ١٩٩٢، ص ٦٤ و٦٥. داود البصري، ٢٠٠٢، ص١٤٢-١٤٥). و يقوم الشاعر بالتقطيع و التنقيط إيحاءاً بامتداد الصوت المُرنّ المديد. و يرتفع الشعور في هذا التكرار إلى ذروته الدلالية، دلالة الضياع و دلالة الحنين، ودلالة الخوف و الدمار.

و ألحانُها الحُلوة الصافية

تَغَلغَل فيها نِداءٌ بَعيدْ:

«حَديدٌ عَتـــ ... ـــيقْ

رَصا ... صٌ

حَديـــ... ـــدْ» (السياب،ج ١،ص٢٩٩)

قُبورٌ يُوارونَ فيها بَنيه!

«حَديدٌ عَتيقْ

رَصاص...صٌ

حَديدْ...»

حَديدٌ عَتيقْ لِموتٍ جَديدْ!

(ن. م، ص٣٠٠)

و أخذ الشاعر يتذكّر في قصيدة «ليلة في باريس» أيام الفراق التي غاب عنه الضياء فيها و أظلم عليه الليل بغياب الحبيبة فأحس بالحزن و البكاء و الإختناق لأنّ الحبيبة لم يبق منها سوى عبير و لكنه يحلم باللقاء القريب:

و ذَهبتِ فانسحبَ الضّياءْ

أحسَستُ بالليل الشتائي الحَزينِ، و بالبُكاءْ

....

أحسسَتُ وَخزَ الليل في باريس، وإختنق الهَواءْ.

....

لم يَبقَ منك سِوى عَبيرْ

يَبكي و غَيرُ صَدى الوِداع: «إلى اللقاءْ»

....

و ذَهبتِ فانسَحَبَ الضّياءْ.

لو صَحّ وَعدُكِ يا صَديقه

لوصَحّ وَعدك. آه لَانبعَثتْ وُفَيقَه

....

و ذَهبتِ فانسحبَ الضّياءْ

لم يَبقَ منك سوى عَبيرْ

[DOR: 20.1001.1.23834269.1432.18.4.2.0]
[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-06]

يَبكي و غيرُ صَدى الوِداع: «إلى اللّقاءْ»
و تركتِ لي شفقاً مِن الزهرات جمّعها إناءْ...
(المصدر نفسه، ج ١، ص٣٢٤ و٣٢٥)

كأنّ انسحاب الضياء مع ذهاب الحبيبة يُنغّص النوم الهادئ عليه فيضطر لا محالة إلى سهر الليالي. و تجدر الإشارة إلى أنّ عبارة «وذهبت فانسحب الضياء» تهمس في الأذن نغماً مهموساً بتكرارها الهندسي كما جاءت في بداية القصيدة، و في الوسط، و في نهايتها، و التي لعبت دوراً بارزاً في إيحاء الدلالة الإيقاعية.

و في قصيدة «يقولون تحيا...» يصور الشاعر مشاعره في صورة طفل يخاف من الليل، فيقابل ذلك الليل بقلب خافق بعد ذلك يسعى إلى أن يأوي إلى حصن يحميه من الدجى و الظّلام في الدورب فينادي أباه، ذلك الأب الذي يتوقع عنده أمناً و سلامة:

و إن عَسعَسَ اللّيلُ نادى صَدىً في الرِّياحْ:
«أبي يا أبي»، طافَ بي و آنثنى،
«أبي يا أبي»
ويُجهشُ في قاع قَلبي نُواحْ:
«أبي يا أبي»
«أبي يا أبي» في صَفير القطارْ
«أبي يا أبي» في صِياح الصّغارْ(المصدر نفسه،ج ١، ص٣٣٥)

و في هذا التكرار «أبي يا أبي» يتمتع الكلام بمحور صوتي يستند إليه الشاعر في إحداث النغم و الصدى إثراء لمضمون الشعر من حيث الدلالة الإيقاعية التي يشعر بها القارئ في نفسه، لأنّ تتابع التكرار لا بُدَّ من أن يميل إلى الإيقاع أو الموسيقى الداخلية إذا كان إلحاح الشاعر على التكرار عنيداً.

و الشاعر في قصيدته «أُمُّ كُلثوم وَ الذِكرى» يكرر عبارة تسمعنا صوتاً و إيقاعاً و شعوراً و هي:

وَ أشرَبُ صَوتَها ... فَيغوصُ مِن روحي إلى القاعْ
.....
وَ أشرَبُ صَوتَها... فكأنّ ماءَ بُويَب يَسقيني
.....
وَ أشرَبُ صَوتَها فكأنّ زُورقَ زَفّةٍ وأنينَ مِزمارْ
.....
وَ أشرَبُ صَوتَها...فَيظلّ يَرسمُ في خَيالي صَفَّ أشجارْ.
(المصدر نفسه، ج ١، ص٣٤٣)

بحيث تجعلنا أمام مشهد صوتي مفروج بالذوق كما يبدو من تكرار عبارة «أشرب صوتها» فلا يلبث أن يتحول السياق الذي يتمتع بـــ «سيولة صوتية تعتمد على حاسة السمع» (الجنابي، ١٩٨٨، ص٦٠) إلى تكثيف شعوري غائص إلى أعماق مشاعر الشاعر بحيث يتجسم إدراكه «من الصوت إلى مادة لدنة سائلة عبر الفعل المضارع (أشرب) الذي وظّفه الشاعر زمنياً و نفسياً و مادّياً بدلاً عن الفعل (أسمع)» (المصدر السابق) و يغوص الصوت من روحه إلى قاع نفسه و يُشعل بين أضلاعه غناءً عن لسان النار يهتف سوف ينساها و ينسى نكبته بجفائها و ذوبان أوجاعه،كما يقول الشاعر في مقدمة القصيدة.

و الظاهر أنّ الدلالة الشعورية هي أهم دلالة و أصعبها يحملها اللفظ المكرر في الشعر الحديث لأنّ تكراره يهدف إلى استكشاف المشاعر الدفينة و إلى الإبانة عن دلالات داخلية و يعدّ التكرار احدى المنافذ التي تفرغ هذه المشاعر المكبوتة، من ثمّ يجيءُ التكرار في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة (الملائكة، ١٩٨١، ص٢٨٧).

و الشاعر الذي عاش مُعذباً في حياته نازف الجرح، مهيض الجناح تنهكه غربته الداخلية و مشاعره المتقلّبة المبهمة و تربكه الأوجاع في شخصية متمثلة في شاعر مثل السياب فلا بد أن تتفتق شاعريته فيقع في الترداد و التكرار

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1432.18.4.2.0]

يحصر به جُلّ اهتمامه بقضايا ذاتية من ثَمَّ تأتي القصائد إيقاعات صوتية ناضحة بالكآبة تتترّى حروف كلماتها وجعاً و عذاباً (بطرس، لا تا، ص ١٣). و تمتزج الدلالات امتزاجاً تنمّي قيمة القصيدة بتكرارها على أرفع المستويات.

٢- التكرار وتداخل الدلالتين التصويرية و الشعورية

ليست القصيدة تهدف دائماً إلى تركيزها على دلالة واحدة دون أخرى، و ربّما يحدث في القصيدة أن تكون الدلالة تتبع دلالة أخرى و تلازمها. فها هي الدلالة التصويرية تهدف إلى الجمال أولاً كوظيفة مبدئية ثم إلى الايحاء، و هي لا تزال تحتفظ بسمتها و لكنها قلّما تستقل بذاتها. في الواقع هي تُمتع العين و الأذن أولاً ثم الروح و القلب ثانياً. و منها ما يلي:

تتترّى قصيدة «أفياء جيكور» بملامح من الدلالة الشعورية و التصويرية في مطلعها المتكرر إذ إنّه يقول:

نافُورةٌ مِن ظِلال، مِن أزاهيرْ
و مِن عَصافيرْ
جَيكورُ، جَيكورُ، يا حَفلاً من النُّورْ
يا جَدوَلاً مِن فُراشاتٍ نُطارِدُها.
(السياب،ج ١، ص١٢٠)

في هذه العبارة يسجّل الشاعر حنينَه الزائد إلى جيكور القرية و يتذكّر جمال رؤيتها في الخيال إذ تلعب النافورة دور العدد الكثير من النوافير و ليست هي النافورة الحقيقية الملموسة بل هي تعني مجموعة من المظاهر الملوّنة التي تبثّ روح الأمان و تذهب الآلام حتّى يرتاح الشاعر من المآسي، هذا من جانب. و من جانب آخر تتفشى الصورة الجميلة عند ما تلعب «من» الجارّة بتكرارها دور العدسة التي تصور النافورة كيف ما تكون، و تظهر الدلالة التصويرية بارزةً حين تساعد العبارة صيغة «يا» الندائية، فينتشر دور الشعور انتشار التصوير متمثلاً في حلم الشاعر و أخيلته و توق روحه إلى مخاطبة جيكور،و يزداد حنين الشاعر إلى جيكور باستطالة الغربة، من ثمّ نرى ازدياد مخاطبة جيكور في هذه القصيدة.

و في قصيدة عنوانها «لأني غريب» يصور الشاعر غربته كأنّه ضاع في فَدفَد يحيط به الردى والدمار ويرى أنّه تاه في مدى لا يندى بالثمار بل بالحجار و العيون التي لا تبصر كأنّها محشوة بالحجار، و كذا الهواء الرطب تحول إلى الحجار لا ينضح بالندى بل بالدم، و أصبح لا يستطيع الصراخ لأنّ نداءه استحال حجاراً. و الفم كلّه صخر و هذه هي كلّها صور معتمة متشائمة ليس فيها أمل ولا رجاء. إذن فالشاعر تجاوز التصوير إلى الشعور و أبدى حالته النفسية الثقيلة بالألم و الكبت والسكون، و هو يضيق بالفضاء المحيط به لأنّه يشعر بالوحدة و فقدان الأليف و الأنيس كما تصور العبارة التالية التي تتكرر فيها لفظة «حجار»:

حِجارٌ
حِجارٌ و ما مِن ثِمارْ
و حَتّى العُيونْ
حِجارٌ و حتّى الهَواء الرَطيبْ
حِجارٌ يُندّيه بعضُ الدّم.
حِجارٌ ندائي و صَخرٌ فَمي.
(المصدر السابق، ص١٢٥)

و تتراءى الدلالة التصويرية بملازمة الشعورية في قصيدة عنوانها«يوم الطغاة الأخير» حين يتغنّى الشاعر بأغنية ثائر تونسي على الإستعمار يتحدث مع رفيقته،كما يلي:

تَقولينَ «نَحن ابتداءَ الطَّريق -
و نَحنُ الذين إعتصَرنا الحَياه
مِن الصّخر تُدمى عَليه الجِباه
و يمَتصّ ريّ الشِفاه،
مِن الموتِ في مُوحِشاتِ السُّجونْ

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1432.18.4.2.0]

مِن البُؤس، مِن خاويات البُطونْ
لِأجيالها الآتيه. (المصدر نفسه، ص٢٠٧)

و هذه الأمنية في نفس الثائر، تجاه تلك الرفيقة، تتجلّى بأجمل ما يمكن في دور الحرف «من» الذي يسوق الشعور الباطن إلى الظهور بتكراره في النص، و يصور لقطات من الحياة الثورية بقوة الدلالة التصويرية لدى التكرار بحيث تمسي المأساة شاملة ترهق الكواهل بالجوع و البؤس و السجن و الموت.

و في مجال آخر، في قصيدة«الباب تَقرعه الرّياح» نقف عند مشهد بصري، يتجسد في الخيال، يهدف من وراء التصوير إلى الإبانة عن التجربة الشعورية:

البابُ ما قَرعَته غيرُ الرّيح في الليل العَميقْ،
البابُ ما قَرعَته كفّكِ
أينَ كفّكِ و الطَّريقْ.
.....
البابُ ما قرَعَته غيرُ الرّيحْ
آه لعلّ رُوحاً في الرّياحْ
.....
البابُ تقرعه الرَّياح لعلَّ رُوحاً منكِ زارْ
هذا الغّريب! !هو ابنك السَّهران يُحرقه الحَنينْ
.....
البابُ تَقرعُه الرّياح تَهبّ من أبدِ الفراقْ.
(السياب ،ج ١ ص٣٢١ و٣٢٢)

و الظاهر أنّ الشاعر زاد على جمال التصوير بما غيّره بقليل من الألفاظ، إلاّ أنّه نحّى بهذا التصوير منحى المشاعر المكبوتة فَصوّر نفسه كطفل يخاف من شبح يطرق الباب ليلاً – كما شبّت نفسانية الأطفال عليه– قبل أن ينام و هو يهذي و يتمنّى أن يكون الشبح للأم الفقيدة حتىّ لا يخاف منه. و السبب في ذلك أنّه – كما يقول انطونيوس بطرس – متروك، لا صدر يسند إليه رأسه ولا ذراع تمتّد إليه لتنتشله من هوّة العذاب، لذلك يرجع إلى طفولته و يبحث في عتمة الذكريات عن ذلك الوجه الذي كان ينير الدرب له و يشعره بالطمأنينة (بطرس، لا تا، ص٢١). إذن ففي هذه الصورة تصبح المشاعر عميقة تترسخ في أغوار المتلقّي حين يقرأ القصيدة.

٣– التكرار و تداخل الدلالتين البيانية و الشعورية

لقد أشرنا إلى بعض الأغراض التقليدية للتكرار لدى البلاغيين القدماء في مقدمة مقالنا هذا، و أنَّ الشاعر التقليدي كان يستخدم ظاهرة التكرار ليؤدّي بها غرضاً أو معنى يختلج في صدره و يريد أن يشاطره فيه المتلقي عاطفة و حساً. إلاّ أنّ هذه الأغراض لم تكن منحصرة على الشاعر التقليدي، بل جاوزت الحدود و بَقيت تنتشر في أوساط الشعر الحديث لدى معظم الشعراء المحافظين و لكنّها لم تعد تشكّل الهدف الأساس بل كانت هي «الأصل في كلّ تكرار تقريباً» (الملائكة،١٩٨١،ص٢٨٠) و الغرض العام منها«التأكيد على الكلمة المتكرّة أو العبارة» (المصدر السابق، ص ٢٨٠) بينما يكون التكرار بالدلالة الشعورية «من أصعب أنواع التكرار إذ يقتضي من الشاعر أن ينشئ له سياقاً نفسياً غنياً بالمشاعر الكثيفة.» (المصدر نفسه، ص٢٩٠) مع أنهما يمتزجان في بعض المقاطع من القصائد.

و الشاعر يرسم لنا صورة المشاعر، مشاعر الخوف في قصيدة«اللقاء الأخير» بكلمات دلالية متكرّرة تصور شكل الخوف و ما يتركه في النفس:

«بَين الأرائك مَوضِعٌ خالٍ يُحدّق في غَباءْ!
هذا الفَراغُ! أما تُحسّ به يُحدّق في وُجومْ؟
هذا الفَراغُ .. أنا الفَراغُ فَخَفَّ أنتَ لكي يَدومْ»
.....

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1432.18.4.2.0]

لَيلٌ و نافذةٌ تُضاءْ .. تَقول إنّك تَسهَرينْ
إني أُحسّكَ تَهمسينْ
في ذلك الصَّمت المُميت: «أ لَن تَخفَّ إلى لقاءْ؟»
لَيلٌ، و نافذةٌ تُضاءْ
تَغشى رؤايَ، و أنتِ فيها... ثمَّ يَنحلُّ الشّعاعْ
في ظُلمة اللّيل العَميقْ. (السياب ،ج ١، ص٤٩)

فأعادَ الشاعر عبارة «هذا الفراغ» و كذا عبارة «ليلٌ و نافذة تضاءُ» تنبيهاً للقارئ بأنّ الصورة الإيحائية تتجلي في جو حالك. و أنّ الغرض من تكرار هذه الألفاظ و العبارات يميل إلى ناحية الشعور و هو الايحاء بمشاعر رومانتيكية. و كان قبل ذلك يؤكد التكرار على«الفراغ» و«ليل» بتقديمهما و تخصيصهما.

و في قصيدة «ربيع الجزائر» يحُيّي الشاعر بلاد الجزائر لما شبّ فيها من نار الحرب و الثورة ضد الإستعمار فيورد لفظ «سلاماً» في مستهل القصيدة و يكرره في آخر القصيدة و يحمّله حمولة التعزية و الاشفاق و المشاطرة في الألم و الحزن:

سَلاماً بِلادَ اللّظى والخَرابْ
و مَأوى اليتامى و أرضَ القُبورْ
....
سَلاماً بلادَ الثكالى، بلادَ الأيامى
سَلاماً
سَلاماً. (المصدر السابق، ص١٤٥و١٤٦)

و إضافةً إلى هذا يمكن القول أنّ النقطتين اللتين وضعهما الشاعر بعد لفظة «سلاماً» الأخيرة تدلان على استمرارية التحية و التسليم اللانهائي بحيث استطاع الشاعر أن يستغني عن الإستمرارية بالتنقيط. و من هذا المنطلق تقوى لدى اللفظ و التكرار ناحية الشعور بالحدث، حيث يوحى اللفظ المكرر بالتعب و الوهن اللذين أضنيا روح الثائرين بتتابع الخراب و الدمار و إراقة الدماء و الثكل و البكاء و الحزن مع التأكيد المباشر.

و أمّا قصيدة «خذيني» فيكثّف الشاعر فيها معنى الطلب و يزيد في الإلحاح على معنى الأخذ و عدم المغادرة تقوية للدلالة البيانية الصادرة عن التكرار إلاّ أنّ الغرض الأساس منه أسمى و أعلى إذا وعينا بأنّ الشاعر يهدف بواسطته إلى الإبانة عن حالته النفسية التي تتصعّد صورة الأزمة أمام المخاطب فيها:

خُذيني أطرْ في أعالي السَّماءْ
صَدى غُنوةٍ، كَركَراتٍ، سَحابه!
خُذيني فإنّ صُخورَ الكآبه
تَشدُّ بروحي إلى قاع بحرٍ بَعيد القرارْ
خُذيني أكنْ في دُجاك الضّياءْ
و لا تَتركيني لليل القِفارْ
....
فلا تَتركيني طَليقاً
خُذيني إلى صَدرك المُثقلْ
بِهَمّ السِّنينْ
خُذيني و إنّي حَزينْ
و لا تَتركيني عَلى الدَرب وحدي أسيرُ إلى المَجهل.
(المصدر نفسه، ص١٤٧)

و يبدو من التكرار المتواتر أنّ الشاعر يعيش في حالة خوف و وحدة، و في ظلمة الغربة الجسدية و في أرض غير أرضه فيرتبك حين يرتسم له ضياعه في الدروب.

و في المقطع الأول من قصيدة «سِفر أيوب» نرى الشاعر قدّم شكره للّه تعالى من أجل التخصيص و التأكيد مع أنّه يصارع الداء و يكابد الألم و يتضجّر تحت ضغط الإنتظار و يتذكّر أيوب النبي المعذّب الذي صارع الداء و انتصر عليه (الجنابي، ١٩٨٨، ص ٩٥). فيغمره هذا الشعور ويقول:

[DOR: 20.1001.1.23834269.1432.18.4.2.0]
[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-06]

لَكَ الحَمدُ مَهما استطالَ البَلاءْ
و مَهما إستبَدّ الألَمْ،
لَكَ الحَمدُ، أنّ الرّزايا عَطاءْ
.....
ولكنّ أيوبَ إن صَاحَ صَاحْ:
«لَكَ الحَمدُ، أنّ الرّزايا نَدى»
.....
و إن صاحَ أيّوبُ كان النّداءْ
«لَكَ الحَمدُ يا رامياً بالقَدَرْ
و يا كاتباً، بَعدَ ذاكَ، الشِفاءْ!»
(السيّاب ،ج ١، ص ١٤٩ و١٥٠)

و هو يستكين استكانة أيوب و يرضى بكل ما كتبته يد الله و يؤمن بالشفاء (إحسان عباس، ١٩٩٢، ص٢٧٦) لعلّه يمنّ عليه بالخلاص و البرُء من البلاء.

و في قصيدة «إلى جميلة بوحيرد» يشعر الشاعر بالخزي أمام الحادث مما يبدو أنّه يكرر تأكيده «إنّا» و يتذكّر ذلك في آخر القصيدة و يغلظ الإحساس عند تقوية الجملة حيث أحسَّ أنّه يمضي إلى الفناء و لا يبقى له إلاّ الثورة:

إنّا هُنا .. في هُوّة داجيه
.....
إنّا هُنا كُومٌ مِن الأَعْظُمْ
.....
إنّا هنا مُوتى، حُفاة، عُراة
.....
إنّا سَنَمضي في طَريق الفَناءْ.
(المصدر السابق، ص٢١٢ و٢١٣)

و يتدهور وجدان الشاعر عند ما يتذكر«تموز جيكور» الذي كان يبثّ الروح في الجسد المنكسر إبّان الطفولة، فيملك عليه هذا الشعور وجدانه، و ما زالت تستمر هذه الحالة حتى في الفترة التي يطعن فيها في السّن و تبقى معه الذكريات و يتمنّى دائماً أن يشرق نور الأمل، نور الحياة مرة أخرى و هو يعيش حياة سعيدةً.

لو يُومضُ في عِرقي
نُورٌ، فَيضيءُ فيَ الدنيا!
لو أنهضَ، لو أحيا!
لو أُسقي! آه لو أُسقي!
لو أنّ عروقي أعناب! (المصدر نفسه، ص٢٢٣)

و هذه «لو» تحمل معنى «ليت» للتمني فيزداد حرص الشاعر على تحقق الأمنية إذ تتكرر متتابعةً لينفعل المتلقّي بما يختلج في ضمير الشاعر من أحاسيس مرهقة للجسد لأنّ تلك الآمال يستحيل تحققها كما يبدو من النص التالي:

جَيكورُ .. سَتُولَدُ جَيكورُ
النَور سَيُورقُ و النّور
جَيكورُ سَتُولد مِن جُرحي
مِن غُصة مُوتي، مِن ناري
.....
جَيكورُ سَتُولدُ ... لكنّي
لَن أخرجَ فيها مِن سِجني.
(المصدر السابق، ص٢٢٣ و٢٢٤)

و يتصور الشاعر بتكرار متواتر أنّ جيكور،تعنى الأحداث التي ستولد، لذلك يصرّ على هذه الأمنية التي تكاد تخفق في تحققها. و الشاعر يتأكدّ من عدم التحقق حين يقول: لكنّي لن أخرج فيها من سجني.

و يكرّر الشاعر في قصيدة «يا غربة الروح» نفس العنوان ضمن قصيدته هذه، يريد به إفهام القارئ أو إشعاره بتفرده و جفاء إلفه متوخياً إثارة الإشفاق لديه فيشير تبعاً لذلك إلى غربة روحه و شعوره الداخلي نحو الإغتراب الذاتي الذي صار يتضخم نتيجة ابتعاده عن مكانه و عن العراق فلم يبق لديه سوى الصمت الذي أصبح

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1432.18.4.2.0]

نحيباً، و أصبح البأس الذي ينتابه يتوحد مع العناصر الأخرى لانّه بعيد عن جيكور، عن القرية، فتوغّل نحو روحه في هذا المجال (الجنابي، ١٩٨٨، ص٧٨).

يا غُربَةَ الرّوحِ في دنيا من الحَجَرْ
و الثّلجُ و القارُ و الفولاذُ و الضَجَرْ
يا غُربةَ الرّوحِ .. لا شَمس فائتلقْ
فيها و لا اُفُقْ.
....
يا غُربةَ الرّوحِ في دنيا من الحَجَرْ!
....
يا غربَةَ الرّوحِ لا روحٌ فَتَهواها.
(السياب، ج ١، ص٣٤١ و٣٤٢)

٤- التكرار و تداخل الدلالتين البيانية و التصويرية

قد تمتزج الدلالة البيانية بالتصويرية الجمالية في مقاطع لبعض القصائد، ناوياً شاعرها إغناء القصيدة من الحمولة الدلالية نحو القارئ لمشاركته معه. و في ذلك يقوى دور الحرف و يقوى أكثر إذا أعيد ذكره. فمن هذا المنظر نلاحظ أنّ الشاعر يميل في قصيدته «الأمّ و الطفلة الضائعة» إلى استخدام حرف الجر «من» أكثر من غيره من الحروف ليفيد معنى السبب و التعليل بشكل متزايد:

و إنّ الليلَ تَرجفُ أكبُدُ الأطفالِ من أشباحه السَوداءْ
مِن الشُّهُبِ اللَوامحِ فيه، مما لاذَ بالظِّلِّ
مِن الهَمَساتِ و الأَصداءْ. (المصدر السابق، ص١٠٦)

نرى أنّ اكبد الأطفال ترجف من أشباح الليل السوداء و من الشهب اللوامع و من الظلال و الهمسات و الأصداء، هذه كلّها تعتبر من مظاهر الخوف لدى الأطفال. فما أبرع الشاعر في تصوير هذه المظاهر حين يستخدم «من» الجارة بشكل متوالٍ.

و في قصيدة «حامل الخرز الملّون» أعاد الشاعر عبارةً يريد بها الإيحاء إلى الصورة التي تمثّل الحزن الشديد الذي يترتب عليه الإغتراب فأثّر في ذلك ما قدّم الشاعر من خبر على المبتدأ تخصيصاً و تأكيداً له. فمقطع الإيحاء محدود الإطار جدّاً.

في سِجنها هي، خلفَ سُورْ
في سِجنها هي، و هو مِن ألَمٍ و فَقرٍ و اغترابْ.
(المصدر نفسه، ص١٤٩)

و في قصيدة أخرى هي «أسمعه يبكي» يستخدم الشاعر طاقة التكرار لأجمل صورة تدل على معنى الخوف و الدهشة الحاصلة يوم غد مع تأكيد على الزمن المستقبل القريب:

سَأطرُقُ البابَ على المَوت في دِهليزِ مُستشفى
في البَردِ و الظَّلماءِ و الصَّمتِ
سأطرقُ البابَ على المَوتِ
في بُرهةٍ طال انتظاري بها في مَعبرٍ مِن دِماءِ.
(المصدر نفسه، ص ١٦٦)

فلا محالة أن يدركه الموت في المستشفى حيث تنقطع العلائق الأسرية الودودة وتنقطع أسباب الحياة، و لا محيد عن الإستسلام للموت. فمقطع قصير بين تأكيد و تصوير.

٥- التكرار وتداخل الدلالتين البيانية و الإيقاعية

قد يمتزج البيان الادبي بالنغم الصوتي في مقاطع قصيرة لقصيدة ما، و ذلك يصدر عن تكرار لفظي صارخ بالنغم، و في ذلك تظهر براعة الشاعر التعبيرية الفائقة،كما حدث الأمر في قصيدة «شناشيل إبنة الجلبي» حيث تكررت ألفاظ في عبارات مترنمة تدل على إظهار الفرح الشديد، و هي أغنية المطر كما يبدو ذلك من انتظام العبارات و تلاحمها:

يا مَطَراً يا حَلَبي
عَبِّر بناتِ الجَلَبي
يا مَطَراً يا شاشا

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-06]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1432.18.4.2.0]

عَبِّر بَناتِ الباشا
يا مَطَراً مِن ذَهبِ. (المصدر نفسه، ص٣١٤)

و يكرّر الشاعر اسم الصوت «آه» في قصيدة «جيكور أمّي» دلالةً على التفجع و التحسر و يتخلّلها التنغيم بتصدير الصوت حتى يكون التحسر أوجع لفوات الشباب و يعيد الصوتَ شاعرنا ليرتاح قلبه من ضباب الغم. و كذا تعني «لو» معنى التمنّي لأنّ المقام مقام ضياع و تحسّر الناجم عنه اسم الصوت «آه». فيخلفه النفس المترنم.

جَنَّةٌ كان الصِّبى فيها وضاعَتْ حينَ ضاعا
آه لو أنّ السنينَ السودَ قَمحٌ أو صُخورْ
.....
آه لو أنَّ السنينَ الخُضر عادتْ، يومَ كنّا
.....
آه لكنّ الصّبى وَلّى وضاعْ؛
الصِّبى و الزمان لن يَرجعا بَعدُ.
(المصدر نفسه، ص٣٤٠ و٣٤١)

و يُعاد ذلك المعنى نفسه في قصيدة أخرى بعنوان «كيف لم أحببكِ؟» يريد الشاعر فيها بتكرار بعض الصيغ إثارة التحسر من أجل ضياع الحبيبة:

آه كَيفَ ضَيعتُك يا سَرحةَ خوخٍ مُزهره؟
آه لو عَندي بِساط الرِّيحْ!!
لو عِندي الحِصانُ الطائرْ!!
آه لو رجلايَ كالأمس تُطيقان المَسيرْ!!
لَطويتُ الأرضَ بَحثاً عنكْ. (المصدر نفسه، ص٣٤٤)

و في ذلك قد إختفت انسيابية الكلام التي تودّي إلى القراءة بصوت عالٍ ليبقى لها صدى موّاج في الآذان و الأذهان، انجراراً لِنفسية المخاطب نحو مشاعر الأديب الشاعر الموهوب عن اللاوعي. ففي مثل هذه الحالات تنكشف سحرية الطاقة البيانية و الإيقاعية للتكرار اللفظي.

هذا و يكرر الشاعر كلمة في قصيدته «لوي مكنيس» لتوسوس في الصدور و تلج القلوب بالهمس و الهدوء. لذلك يصدّرها صدر البيت الخطي عناية بها حتّى تؤثر في نفس المخاطب بدلالتها على الضعف و الحزن و الإضطهاد و تأكيداً على الصورة الحاصلة. إذن ففي ذلك يساهم تقديم الكلمة و الصوت الهامس فيها.كما يلي:

كَسيحٌ أنا اليومَ كالمَيتينْ
أُنادي فَتَعوي ذِئابُ الصَّدى في القِفارْ:
كَسيحٌ
كَسيحٌ و ما مِن مَسيحْ (المصدر نفسه، ص٣٧٥)

و لم يكن للبيان و الإيقاع أن يمتزجا إلاّ برعاية الإنتظام و هندسة البيان و ذلك أتيح للشاعر في مواقف أضيق.

٦- التكرار و تداخل الدلالتين التصويرية و الإيقاعية

في هذا الموقف الأخير يلتقي أحياناً تصوير الكلام المكرر بإيقاعه إغناءاً للتعبير الموحي المؤثر، و دفعاً للقارئ إلى الإنفعال السريع و ربّما استيعاباً لتمام المعنى المراد. و تحمل قصيدة «أغنية قديمة» قسطاً وجيزاً من امتزاج التصوير بالإيقاع و لذلك تحمل من خلال التكرار صورة إلتقى فيها السمع بالبصر على ما يلي:

آه ما أقدَمَ هذا التَّسجيلِ الباكي
و الصَّوتُ قَديمْ؛
الصَّوتُ قَديمْ
ما زال يُولوِلُ في الحاكي
الصَّوتُ هنا باقٍ، أمّا ذاتُ الصَوتْ:
القَلبُ الذائبُ انشاداً.
.....
كَم جاء على المَوتى - و الصَّوتُ هنا باقٍ -
لَيلُ .. نَهار!! (المصدر نفسه، ص٦٧ و٦٨)

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-06]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1432.18.4.2.0]

و لا يبقى الصوت خالداً إلاّ إذا إستمر و تكرر شبه ترنيمات في الأذن كما جرى هذا الأمر في العبارات المذكورة آنفاً. و في ذلك مؤثرات بحيث نرى منها ما يمتد منه الصوت في حرفي «الصاد» و «الواو» بصبغة مستمرة دائمة. و أمّا الصورة في ذلك المقطع فتختبئُ في ما في السمع من الصدى الموغل في القدم و هو الباقي بقاء الليل و النهار.و لا يزول ذلك الصوت لأنّه يولول و يهمس.

و نجد في موقف قصير من قصيدة «العودة لجيكور» أنها تكررت بعض الأسماء و بعض الحروف من مباني الكلمات مع بعضها الآخر إيحاءاً بالنغم الممزوج في الصورة الجميلة.كما يلي:

جَيكورُ يا جَيكورُ
شَدّت خُيوطُ النُّورْ
اُرجوحةَ الصُبحِ
فأولَمي للطيورْ
و النّملِ من جُرحي. (المصدر نفسه، ص٢٣٠)

و النغم – إذا أمعنّا النظر في العبارة بدّقة – يصدر من تزاحم حرفي «الراء» و «الجيم» في داخل الكلمات و قبل ذلك يوحي تكرار «جيكور» بالنغم لملازمة الإسم مع النداء فكلّ ذلك يدفع القارئ إلى أن يترنّم في قراءته لتلك العبارة، فبهذه الترنيمة تتبادر إلى الذهن صورة جميلة لخيوط النور التي تشدّ أرجوحة الصبح و الطيور و النمل في هذا المشهد تقتات من جرح الشاعر فيبدو كأنّنا نتجوّل في روضة جميلة. و الظاهر أنّ التصوير و الإيقاع قلمّا يمتزجان، و لا يتصور اجتماعهما في كثرة كثيرة.

٧- ملاحظات و نتائج

تبين لنا عبر متابعتنا لظاهرة التكرار و دلالاتها الفنية أنّ الشعر العربي عرف تلك الظاهرة منذ بزوغه في الجاهلية فتناول الشعراء منها ما يناسب أغراضهم الشعرية فأصبحت تلك الظاهرة شائعة متسعة ثم قام النقاد و البلاغيون بدراستها دراسةً نقديةً مستفيضةً فسنّوا لها موازين صحيحة لمعرفة المفيد منها و غير المفيد و انقسموا تبعاً لذلك إلى مؤيدٍ لها و معارض و أحصوا لها من المعاني ما لا حصر له.

أيضاً تبين لنا أنّ تلك الظاهرة تقدم بها الزمن إلى ظهور جديد في عصرنا هذا، حيث انتشرت بفضل تحرر الشعر من قيود الوزن التقليدية و القافية الموحّدة انتشاراً يسدّ بها من ضاق عليه التعبير فراغ المعنى فدعا ذلك إلى الثرثرة اللفظية و فقد الإرتباط بالمعنى العام، لأنّ من ضاق عليه التعبير فاتته الموهبة، و الأصالة، و البراعة و من أصيب بهذه العيوب لا يستطيع أن يسيطر على مقاليد الفن الشعري الحر و إخضاع تقنياته التعبيرية للدلالات المقصودة.

و رأينا من بين الشعراء المعاصرين، الشاعر العراقي المعاصر بدر شاكر السياب يستغل هذه الظاهرة في شعره الحرّ و يستخدمها لإيجاد دلالات متداخلة كثيرة؛ فهممنا أن ندرس تلك الظاهرة المتواجدة لديه لنستخلص من خلالها نجاح الشاعر و إخفاقه فانتهى الأمر بنا في ذلك الى أنّ الشاعر تمكّن من استغلال الدلالات المتداخلة و المتمازجة لإثراء المعنى و المضمون بحيث أتيح له أن يفعم مغزى الشعر بمعان زاخرة زائدة للتكرار، و ذلك حين يمزج بين دلالة و أخرى ببراعة فائقة ناجحة، حتّى توصّلنا، حسب الشيوع والكثرة، إلى:

١. أنّ الدلالة الإيقاعية الدرامية للتكرار تبعث الذكريات العميقة و تثير دوافع الأحلام كدلالة ثانية شعورية في الموقف الأوّل.

٢. أنّ الدلالة التصويرية جاءت ملازمةً للدلالات الأخرى قلّما تستقل بذاتها، هادفةً إلى الجمال أوّلاً ثم إلى الإيحاء الشعوري في الموقف الثاني.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1432.18.4.2.0]

٣. أنّ الدلالة البيانية أصبحت هي الأصل في كل تكرار، حيث تنتشر في الشعر الحديث كما انتشرت في الشعر التقليدي، ولكنّ الهدف الأساس هو الدلالة الشعورية التي جاءت أهم دلالة و أصعب و أغنى في الموقف الثالث من بحثنا.

٤. أنّ الدلالة البيانية قد تمتزج بالدلالة التصويرية في مواضع يقوى فيها دور حروف المعاني كما في الموقف الرابع من البحث الحاضر.

٥. أنّه صدر الإمتزاج و التداخل بنسبة ضئيلة بين الدلالتين البيانية والإيقاعية في مقاطع قصيرة حيث شاعت تكرارية حروف المباني أو الأصوات، في الموقف الخامس، كما هو الحال في الموقف الأخير الذي يلتقي فيه تصوير الكلام المكرر بإيقاعية الأصوات دفعاً إلى الإنفعال السريع.

و أمّا بالنسبة للسُؤالين السابقين فيمكننا القول أنّ الشاعر أصاب الغرض خير إصابةٍ حتى استطاع أن ينفلت من موقف الإخفاق، يعني الثرثرة اللفظية في التكرار، لموهبة فنية فائقة حين تمكّن من أن يمزج بين الدلالات مزجاً متداخلاً ناجحاً مما يبوح الأمر بأسلوبية تكراره و مهارة أسلوبه، و نجد أنّه استطاع أن ينتهي إلى تحقيق أهداف النص الشعري في إيصال المعنى المراد، و استطاع أن يعزّز غنى الشعر الدلالي بواسطة التكرار وتداخل دلالاته-كما بدا الأمر من خلال الأمثلة الماضية الذكر في المواضع الستة السابقة عامةً و في الموقف الاوّل (الإيقاعية و الشعورية)خاصةً و هو أغزر المواقف-رافعاً به شأنه بأصالة التعبير و جودة التقنية. فأصبح الشاعر جرّاء عمله الفنّي المحكّم رائداً للشعر الحر و علماً من بين شعرائه، وأصبحت قصيدته تحمل دلالات غنية، هي جزء أصيل من التعبير الأدبي للتكرار.

الهوامش

١. أنظر كتاب: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرّماني و الخطّابي و عبد القاهر الجرجاني. و الصناعتين، الكتابة و الشعر لأبي هلال العسكري، و سرّ الفصاحة لابن سنان الخفاجي، و تحرير التحبير لابن أبي الاصبع المصري، و الطراز المتضمن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز ليحيى بن حمزة العلوي و... .

٢-مناضلة جزائرية حاربت الإستعمار الفرنسي مذ كانت في المدرسة الثانوية.

المصادر و المراجع

[١] ابن الأثير الموصلي، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله (ت ٦٣٧هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ١٤٢٠هـ -١٩٩٩م.

[٢] ابن حجة الحموي، علي بن عبدالله (ت ٨٣٧ هـ)، خزانة الأدب و غاية الأرب، دراسة و تحقيق كوكب دَياب، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت، ١٤٢١ هـ – ٢٠٠١م.

[٣] إبن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (ت ٤٥٦هـ)، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق و تعليق على الحواشي محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، (لا تا).

[٤] إبن فارس، أحمد (ت ٣٥٩هـ)، الصاحبي في فقه اللغة و سنن العرب في كلامها، السلفية، القاهرة، ١٣٢٨هـ.

[٥] إبن قتيبة الدينوري، عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ)، تأويل مشكل القرآن، شرح السيد أحمد صقر، الطبعةالثانية، دار التراث، القاهرة، ١٣٩٣هـ-١٩٧٣م.

[٦] إبن معصوم المدني، السيد علي صدرالدين (ت ١١٢٠هـ)، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق و ترجمة شاكر هادي شاكر، الطبعة الأولى، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٣٨٩هـ-١٩٦٩م.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1432.18.4.2.0]

[٧] بطرس، أنطونيوس، بدر شاكر السياب شاعر الوجع، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، (لا تا).

[٨] الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد الثعالبي (ت ٤٣٠هـ)، فقه اللغة و سر العربية، تحقيق فائز محمد و إميل يعقوب، الطبعة الثانية، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٩م.

[٩] الجاحظ، عمرو بن بحر (ت ٢٥٥ هـ)، البيان و التبيين، تحقيق و شرح عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، (لا تا).

[١٠] الجنابي، قيس كاظم ، مواقف في شعر السياب، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٨٨م.

[١١] داود البصري، عبد الجبار، الطريق إلى جيكور، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢م.

[١٢] ساعي، أحمد بسام، حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية، الطبعة الأولى، دار الفكر، دمشق، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م

[١٣] السياب، بدر شاكر، الأعمال الشعرية الكاملة، الطبعة الثالثة، دار الحرّية للطباعة و النشر، بغداد، ٢٠٠٠م.

[١٤] الطرابلسي، محمد الهادي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٢م.

[١٥] عباس، إحسان، بدر شاكر السّياب: دراسة في حياته وشعره، الطبعة السادسة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ١٩٩٢م.

[١٦] عيد، رجاء، لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥ م.

[١٧] الغرفي، حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، بيروت، ٢٠٠١م.

[١٨] فخرالدين، جودت، الإيقاع و الزمان: كتابات في نقد الشعر، الطبعة الأولى، دارالمناهل و دار الحرف العربي، بيروت، ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م.

[١٩] فضل، صلاح، الأساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

[٢٠] قبّاني، نزار، قصتي مع الشعر، بيروت، ١٩٧٣م.

[٢١] قطب، سيد، النقد الأدبي: أصوله، مناهجه، الطبعة الشرعية السادسة، دار الشروق، القاهرة، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠ م.

[٢٢] الكبيسي، عمران خُضير حميد، لغة الشعر العراقي المعاصر، إشراف سهير القلماوي، الطبعة الأولى، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢م.

[٢٣] الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، الطبعة السادسة، دارالعلم للملايين، بيروت، ١٩٨١م.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1432.18.4.2.0]

تکرار و آمیختگی دلالت‌های فنی آن در شعر نوی «سیّاب»

حامد صدقی[۱]، محمد صالح شریف عسکری[۲]، محمد علی جعفری[۳]، علی بیانلو[٤]*

تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۱۰/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/٦/۲۲

لفظ (یا عبارت) گاهی به‌واسطهٔ تکرار، که یکی از شیوه های تعبیر در زبان شعر است، حاوی دلالت های فنی گوناگون و احیاناً متداخلی است که در جان مخاطب تأثیر می‌گذارد و این امر به کمک شاعر مستعد و چیره دست که قادر به هدایت سخن به سوی سودمندی و لذت بخشی است ، صورت می پذیرد. ارزش این نوع تکرار در استوار نمودن دلالت ها، فزونی می گیرد؛ زمانی که بهره مندی از واژگان و احساس و اصالت کلامی قرین شاعر باشد. اگر که نقصی در آن باشد، ناگزیر این نقص منجر به لفظ پردازی پیش پا افتاده می شود. افزون بر آن دلیل ناتوانی شاعر در به اختیار گرفتن کامل زمام أسلوب تکرار نیز است.

شعر نو که در بردارندهٔ نیروی تعبیری توانمند در تکرار است، توانسته در ادای مقصود، نزد شاعران بزرگ موفق باشد. همان گونه که این أمر در نزد «سیّاب» پیشگام شعر نو، رخ داده است. به طوری که وی توانسته بر این نیرو دلالت های بسیار بخشد و از فراسوی آن به دنبال تحقق بخشیدن به اهداف متن باشد؛ که متجلی دردلالت بلاغی، شعوری، موسیقایی و تصویری در شش مقطع می باشد. و این نیرو در شعر نوی «سیاب» به منظور رسیدن به دلالت های فنی، ریشه دوانده و توانسته است که زیبایی دلالت را به مخاطب با موفقیت کامل به صورت آمیخته، جاری سازد. و این همان منزلت شعر برتر است که ما را رهنمون به پژوهش پیرامون جلوهٔ ظاهری زبانی و دلالت های ماورایی آن می سازد. این دلالت ها عنصر ریشه دار تعبیر ادبی تکرار هستند.

کلید واژگان: تکرار، دلالت های فنی، شعر نو، سیاب.

۱. استاد، دانشگاه تربیت معلم ، تهران

۲. دانشیار، دانشگاه تربیت معلم، تهران

۳. استادیار، دانشگاه تربیت معلم، تهران

٤ . دانشجوی دکتری زبان وادبیات عرب، دانشگاه تربیت معلم، تهران.Email: abayanlou@gmail.com

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2025-07-06]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1432.18.4.2.0]