

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 - وذلك عن طريق أحد الأساليب التعبيرية في اللغة الشعرية - دلالاتٍ فنيّةً متعدّدةً و أحياناً متداخلةً تؤثر 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، إلّا إذا نقصه ذلك كلّ فلا محالة أن يؤدي 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، لأنّها أهمّ دلالة و أصعب و أغنى، و الدلالة الإيقاعية المتسمة بالدرامية و الدلالة التصويرية المتلازمة للأخرى، في ستة مواضع. و ترسّخت تلك الطاقة في القصيدة السيّابية الحرّة بغية الوصول إلى الدلالات الفنيّة، 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 الجيدة 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 الفنيّة، القصيدة الحرّة، السيّاب.

١. الأستاذ بجامعة تربيت معلّم بظهران

٢. الأستاذ المشارك بجامعة تربيت معلّم بظهران

٣. الأستاذ المساعد بجامعة تربيت معلّم بظهران

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

المقدمة

قد دعت التجربة اللغوية في حقل الشعر منذ النشأة الشعرية إلى الإستخدام الفني للمضامين الدلالية (البيانية، الشعورية، التصويرية و الإيقاعية) الكامنة في تكرار حروف المباني، يعني الأصوات المهجائية، 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 معنيين النظر بتعريفها و دورها حيث قال ابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ): 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 هـ): «إنّ التكرار هو أن يكرّر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ أو المعنى...» (ابن حجة، ٢٠٠١، ج ٢، ص ٤٤٩) و أدلى في ذلك ابن معصوم (ت ١١٢٠ هـ) برأيه و قال: «هو عبارة من تكرير كلمة فاكثر باللفظ و المعنى...» (ابن معصوم، ١٩٦٩، ج ٥، ص ٣٤٥) و اتفق أن يستعرض هؤلاء النقاد موضوع التكرار كأسلوب تعبيرى متداول بين الشعراء فيعلون من قدره، أو يحطون من شأنه، و يشيرون إلى مواضع الصواب فيه، أو مواقف الخطأ عنده؛ بل و يحصون من معانيه و دلالاته التقليدية المتعددة ما لا تحده الحدود، فكل ذلك يدلّ على خطورة شأنه و عظمة دوره في تبين المعاني الأدبية و الشعرية. كما يرى ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) أنّ التكرار من سنن العرب و مذهبهم و ذلك بقصد التوكيد و الإفهام و الإبلاغ (ابن قتيبة، ١٩٧٣، ص ٢٣٥). بحيث أيده في ذلك كلّ من أحمد بن فارس (ت ٣٥٩ هـ) (الصاحي في فقه اللغة، ١٣٢٨ هـ، ص ١٧٧) و أبو منصور الثعالبي (ت ٤٣٠ هـ) (١٩٩٩، ص ٣٥) إلّا أنّ ابن حجة هاجم هذا الرأي بصراحة فقال: «إنّ التريد و

التكرار ليس تحتها كبير أمر. و لا بينهما و بين أنواع البديع قرب و لا نسبة لانحطاط قدرهما عن ذلك...» (ج ٢، ص ٤٤٧) و في حضم 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 هـ): «و جملة القول في الترداد أنّه ليس فيه حدّ ينتهي إليه...» (الجاحظ، لا تا، ج ١، ص ١٠٥). من ثمّ أحصى ابن رشيقي (ت ٤٥٦ هـ) من المعاني ما يكون للشوق 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 التوييح، و ما يدور على سبيل التعظيم للمحكى، 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 التوضيح، أو الإزدراء، و التهكم و التنقيص... (العمدة، لا تا، ج ٢، ص ٧٤-٧٦) و تبعه في ذلك ابن معصوم (ج ٥، ص ٣٤٥-٣٤٨). و هكذا تآثرت الأقوال عن التكرار و معانيه في كتب مختلفة بين تأييد و رفض عند القدماء. هذا و تقدّم الزمن بأمر التكرار إلى أن قبض الله له أن يولد من جديد عند شعراء القصاصد 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 يتزلزل به في الثرثرة اللفظية المبتذلة (الملائكة، ١٩٨١، ص ٢٦٣ و ٢٦٤).

فتغيّر الموقف منه حتى عُبر عنه عند النقاد الملاحقين لعثراته أنه: «الحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها» (المصدر نفسه، ص ٢٧٦) وكان ذلك كله من أجل خصائص إيجابية للشعر الحر في النزوع إلى الواقع وإلى الإستقلال و النفور من النموذج، و الهرب من التناظر و إثارة المضمون (المصدر نفسه، ص ٥٦-٦٥). فتمكّن أسلوب التكرار من هذا المنطلق بصورة عامة من أن يهدف إلى استكشاف المشاعر و إلى إبراز الإيقاع الدرامي (عيد، ١٩٨٥، ص ٦٠) و إلى التصوير الجمالي و قبل ذلك إلى البيان التقليدي.

فأصبح من ميزة القصيدة الجيدة في العصر الحديث أن تحتل أكثر من وجه خلف المظهر اللغوي و ما يمجج وراءه من دلالات (المصدر نفسه، ص ١٤١). وكذا أصبحت وظيفة التعبير لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ و العبارات بل تضاف إلى هذه الدلالات مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني كالإيقاع الموسيقي و الصور و الظلال. و ذلك لا يتم إلا بالاجتماع و التناسق (قطب، ١٩٩٠، ص ٣٤). فلا غرو إذا قلنا إن أسلوب التكرار يعنى النص الشعري الحر و يزيد جودته بما يتضمّن من دلالات متمازجة متماسكة بحيث تناوله الشعراء المعاصرون كثيراً في لغتهم الشعرية المتحررة من قيد القافية الموحدة و الوزن الخليلي، لطاقة تعبيرية فائقة يتمتع بها هذا الأسلوب. فيتسنى لنا و نحن نلّم 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 الترتيم. 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 كلّ حاولنا في هذا المجال أن نختبر قيمة التكرار التعبيرية و تداخل دلالاته الفنية - من حيث أنه ظاهرة شائعة - عند الشاعر العراقي - بدر شاكر السياب (١٩٢٦م - ١٩٦٤م) لأنه كان رائداً من رواد الشعر الحر، و كان متفوقاً 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 و سبقت دراستنا هذه بحوث 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 بلّاطة «بدر شاكر السياب، حياته و شعره»، أو بحوث تتابع جانباً واحداً كما نلاحظ في كتاب علي عبد المعطي البطل «الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب» و كتاب سيد البحراوي «الإيقاع في شعر السياب» و كتاب خلف رشيد نعمان «الحزن في شعر بدر شاكر السياب» و كتاب عبد الكريم حسن «الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب»... 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 محبسي، 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 النُصير، و مقالة «الإنزياح بين سوينبرن والسياب» الصادرة عن مجلة الموقف الأدبي (١٩٩٦)

إنَّ إيقاعية التكرار - كما يرى رجاء عيد - تمثّل في الوقت نفسه عوداً نفسياً للمغزى الدلالي، يساندها التجانس النفسي في التطابق الصوتي، و به يصبح التكرار تشكياً 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: إنَّ لغة الشعر من خلال إيقاع الألفاظ و نغمها تصبح قادرة على بعث الذكريات العميقة، لأنَّ الموسيقى و الإيقاع تساعد المعنى على النفاذ إلى ما وراء المستويات الواعية، فتثير حالة نفسية توقظ دوافع الأحلام و نوازع التأمل (الكبيسي، ١٩٨٢، ص ٢٨).

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

في بقايا ناعساتٍ من سُكون

في بقايا من سُكون

في سُكون. (السياب، ٢٠٠٠، ج ١ ص ٥٢)

و تزيد قصيدة «نهاية» من اهتمام الشاعر و تمنحه متعة و افرة من خلال ظاهرة التكرار الأسلوبى 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 نفاجاً 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:

للكتاب حتّى عبود، و مقالة «المؤثرات الإنكليزية في تجربة السياب الشعرية» الصادرة عن مجلة الموقف الأدبي (١٩٨١) للكتاب عدنان مكارم، و... .

هذا و إنَّ قضية التكرار اللفظي مرت بها الدراسات مروراً إشارياً غير وافٍ بالموضوع، سواءً 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 كلٌّ ذلك عن دقّة في التصنيف و التعبير.

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

١ - التكرار و تداخل الدلالتين الإيقاعية و الشعورية

قد تكتسب الكلمات في تكرارها سحر القافية الإيقاعية 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 النثرية، «فلا شك أن التكرار عنصر أساس من عناصر الإيقاع في الشعر، قد تتحوّل بفضلله أية عبارة نثرية إلى جملة موقعة» (ساعي، ٢٠٠٦، ص ٨٥). و قد إشرط 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 يعنّي شعره في «أنت لي» و «سامبا»... بصوت عال كما كان يفعل الشاعر الإسباني لوركا (قباني، ١٩٧٣، ص ٦٠).

فهذه هي أصوات «س،ر،د» زادت العبارة نغماً صوتياً لا يمكن أن نغض الطرف عنه و كلمة «الجرس» كأنها وردت من أجل تنبيه القارئ إلى دور الجرس في تناغم الأصوات و تكرار الألفاظ. و لا غرو أن توحى عبارة «أحسَّ عبيرك في نَفْسِي» 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 الأفل الذي يعاني أوجاعه- (الجنابي، ١٩٨٨، ص ٦٧ و٦٨).

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

هُتافٌ من الدبِّك لا يصدأ
و هزَّ الصدى سَعَفاتِ النخيلِ
.....
هُتافٌ سَمَعناه مُنذ الصَّغرِ
سَمَعناه حتَّى نَموتِ
.....
صياحٌ، بُكاءٌ، غناءٌ، نداءٌ
يُبشِّرُ شُطَّاننا اليائسه
بأنَّ المَطَرَ
على مَهْمه الرِّيحِ مدَّ القُلُوعِ
هو البَطُّ ... فَلتَهْنأِ يا شُمُوعِ
.....

«سأهواك حتَّى .. نداءً بعيداً
تلاشت؛ على قَهَقَهاتِ الزَّمانِ
بقاياهُ، في ظُلْمه .. في مكانٍ
و ظلَّ الصدى في خيالي يُعيدُ:
«سأهواك حتَّى سأهوى» نُواحٍ
كما أعولت في الظَّلامِ الرِّياحِ
«سأهواك حتَّى ... سَ ...» يا للصدى
أصيحخي إلى السَّاعةِ النائيه:

«سأهواك حتَّى .. بقايا رنينٍ». (السياب، ج ١ ص ٧٦)
و يزيد من إيقاعية التكرار المتبور تواجد بعض الألفاظ الموحية بالنغم مثل «نداء» و «قهقهات» و «الصدى» و «أعولت» و «أصيحخي» و «رنين» إضافةً إلى بتر الصوت في حرف «الألف» في كلمة «سأهواك». علاوة على ذلك كلّه أن هندسية التكرار تحافظ على نصيب القصيدة من الإيقاع. و هندسية الإيقاع الواعية التي يتهجها الشاعر في القصيدة من خلال تكرار اللفظ و العبارة بشكل منتظم، قد تلنقي بجرس الأصوات بدافع إغناء النغم الناشئ عن الألفاظ إيجاءاً حسياً موسيقياً جميلاً لدى ذوق الشاعر الذواق، و هذا لا يتعارض مع ما يوحي به التكرار كما نلاحظ في قصيدة «حنين في روما» التي يكرر فيها الشاعر الفنان سطرين منسجمين و منتظمين يتوازنان مع أجزاء القصيدة.

و أحسَّ عبيرك في نَفْسِي
يَنهَدُ، يُدَنِدُنُ كالجرسِ. (السياب، ج ١ ص ١٠٤)
تكررت هذه العبارة ثلاث مرّات إلا أن الأخيرة منها مسّها بعض التغير في اللفظ بوعي من الشاعر بدعوى خلق موسيقى جميلة:
سأحسَّ عبيرك في نَفْسِي
يَنثال و يَقْرَعُ كالجرسِ. (السياب، ج ١ ص ١٠٥)

و لعل قصيدة «رَحَلَ النَّهَارُ» 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 لقصيدة ما دلالة شعوريةً يوفر لها على قدرها دلالة إيقاعيةً تزيد في تأثير القصيدة على نفس المخاطب.

رَحَلَ النَّهَارُ
 ها إنه انطَفَأَتْ ذُبَالَتُهُ عَلَى أَفْقٍ تَوَهَّجَ دُونَ نَارٍ
 وَجَلَسَتْ تَنْتَظِرِينَ عَوْدَةَ سِنْدِبَادٍ مِنَ السَّقَارِ
 وَ الْبَحْرُ يَصْرُخُ مِنْ وَرَائِكَ بِالْعَوَاصِفِ وَ الرَّعُودِ
 هُوَ لَنْ يَعُودَ.

.....

فَلْتَرَحَّلِي، هُوَ لَنْ يَعُودِ
 الْأَفُقُ غَابَاتٌ مِنَ السُّحُبِ الثَّقِيلَةِ وَ الرَّعُودُ
 الْمَوْتُ مِنْ أُمَّارِهِنَّ وَ بَعْضُ أَرْمِدَةِ النَّهَارِ
 الْمَوْتُ مِنْ أَمَطَارِهِنَّ وَ بَعْضُ أَرْمِدَةِ النَّهَارِ
 الْخَوْفُ مِنْ أَلْوَانِهِنَّ وَ بَعْضُ أَرْمِدَةِ النَّهَارِ
 رَحَلَ النَّهَارُ

رَحَلَ النَّهَارُ (السياب، ج ١، ص ١٤١)

والظاهر أن السياب قد تمكّن من أن يوظف 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 تبين الدلالة الشعورية (عيد، ١٩٨٥، صص ٦٧ و ٦٨). و يعتقد حسن الغري بأن 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 أن تراكم الأصوات يساهم و بشكل مكثف

صِيَاحٌ ... كَأَنَّ الصِّيَاحُ
 يُنْشَرُ، مِمَّا انطوى من رِيَاحٍ
 سُهولاً وراء السّهول

.....

صِيَاحٌ كَأَجْرَاسِ مَاءٍ ... كَأَجْرَاسِ حَقْلِ مِنَ التَّرْجِسِ
 يُدْنِدُنُ وَ الشَّمْسُ تُصْغِي، يَقُولُ
 بَأَنَّ الْمَطْرَ

سَيَهْطُلُ قَبْلَ انطواء الجناحِ

وَ قَبْلَ انْتِهَاءِ السَّفْرِ ... (السياب، ج ١ ص ١١٤ و ١١٥)

و هكذا يبشر الصياح بالأمل، أمل يتوقع هطلان المطر، صياح كأنه جرس الماء يقطر قطرة فقطرة، فيقوى الجانب الشعوري قليلاً بينما الجانب الإيقاعي إذ هو يترافق بفضل تجميع الصوت من جوانب عدة.

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

لَا تَحْزِنِي إِنْ مَتَّ أَيُّ بَأْسٍ
 أَنْ يُحْطَمَ النَّايُ وَ يَبْقَى لِحْنُهُ حَتَّى غَدِي؟
 لَا تَبْعَدِي
 لَا تَبْعَدِي

لا.. (المصدر السابق، ج ١، ص ١٣٧)

فهذا التكرار و بتره يكونان إيهاماً 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 العظيم، بعد أن فقد بسبب توتره القدرة على الاستمرار أو الإبانة عن مشاعره الغائصة (رجاء عيد، ١٩٨٥، ص ٧٢).

٣٦) وهكذا تتحدّد القيم الإيقاعية للفظة المفردة على أساس التكرار في هذه القصيدة.

و تحمل قصيدة «مرحى غيلان» في طيّاتها ظواهر إيقاعية تتمثل في تكرار اللفظ المنمنم «بابا ... بابا» جاريّاً على لسان غيلان ابن الشاعر الحبيب، وهذه الثنائية في اللفظ المكرر تأخذ بناصية القصيدة إلى نهايتها و تردّد في صدر كل مقطع يريد الشاعر بدئه و تظهر الطاقة الموسيقية للفظ في توزيعها و تتميتها على طريقة المحاكاة مع ما تفجّر من مكونات سحرية (فضل، ١٩٩٨، ص ١٠٠). هذا و صوت المد المتجسد في حرف «الألف» يتطاول به النّفس الشعري و يمتد كمظهر من مظاهر التفجر الصوتي و تلاشيه على صورة الجرس على صفحة باب الإحساس العميق كما يقول الشاعر:

«بابا ... بابا»

يَنسَابُ صَوْتُكَ فِي الظَّلَامِ، إِلَيَّ، كَالْمَطَرِ العُضِيرِ

.....

«بابا ... بابا»

يا سَلِّمِ الأَنْعَامِ، أَيْةَ رَغْبَةٍ هِيَ فِي قَرَارِكَ.

(السياب، ج ١، ص ١٨٤ و ١٨٥)

و كأنّ الشاعر يتعمد إلي إيهام القارئ أنّ القصيدة تلوذ بالنغم رامزاً إليه بعبارة «يا سَلِّمِ الأَنْعَامِ». 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 منظرها ساعات، أو كعملية تفجير متلاحقة، مع أنّ الطاقة المخزونة فيها يجب ألاّ تُحدث إلاّ انفجاراً واحداً» (ص ٢٤٢) فيبدو من كلام الناقد أنّ اللفظة إجماعاً شعورياً أيضاً لها إجماعاً نغمياً يتفجّر متلاحقاً، إذن فهما بعدان أساسيان للفظ.

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

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

و يقول السياب في قصيدة «غريب على الخليج»:

صَوْتُ تَفَجَّرَ فِي قرارة نَفْسِي التَّكْلِي: عِرَاقُ،

كالمَدِّ يَصْعُدُ، كالمَسْحَابَةِ، كالمُدْمُوعِ إِلَى العيُونِ

الرَّيْحُ تَصْرُخُ بي: عِرَاقُ

و المَوْجُ يُعولُ بي: عِرَاقُ، عِرَاقُ، لَيْسَ سِوَى عِرَاقِ بَالْم!

البحرُ أوسَعُ ما يَكُونُ و أنتَ أبعدُ ما تَكُونُ

و البحرُ دونكَ يا عِرَاقُ

بالأمسِ حينَ مَرَرْتُ بالمَقْهَى، سَمَّتْكَ يا عِرَاقُ

(السياب، ج ١، ص ١٨١)

فهو كرّر لفظة «عراق» منادياً به أو صارخاً له ليكشف

عن حنين كامن في صدره، و عن عاطفة تتناقل مكررة بين القلب و اللسان. و بما أنّ قصيدة «غريب على الخليج» -

كما يقول إحسان عباس- تتمثل 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 تأتى ذلك

عن طريق تكرار أصوات بعينها مثل الراء... أو عن طريق إشاعة أصوات المدّ و التضعيف» (الغريفي، ٢٠٠١، ص

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

بُويِبُ ...

بُويِبُ ...

أجراسُ بُرجِ ضاعَ في قرارةِ البَحْرِ

الماءِ في الجرارِ، و العُروبِ في الشَّجَرِ

و تَنضَحُ الجرارِ أجراساً من المَطَرِ

بَلورها يَدوبُ في أنينِ

«بُويِبُ ... يا بُويِبُ!»

فَيَدلَّهُمُ في دَمي حَينِ

إليكِ يا بُويِبُ. (السياب، ج ١، ص ٢٤٤)

فهذا اللون من التكرار المتناثر بين الثنائية و الأحادية لفظ لا يخفي النغم إذا تتبعنا هذه الخصيصة في اللفظ. بما فيه من تكرار الأصوات و تناغمها يتمثل في «و، ي، ب» (الكبيسي، ١٩٨٢، ص ٢٣ و ٢٤. الغرقي، 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 يدل على الشعور بالذكريات الماضية و الحنين، كما يلي:

أودُّ لو عدوتُ في الظلامِ

أشدُّ قبضتي تحمِلان شوقَ عامِ

.....

أودُّ لو أطلُّ من أسرةِ التلالِ

لِالمحِ القمرِ

.....

أودُّ لو أحوضُ فيك، أتبعُ القمرِ

و أسمعُ الحصى يصلُّ منك في القرارِ.

.....

أودُّ لو غرقتُ فيك، ألقطُ المحارَ

أشيدُ منه دارَ

.....

أودُّ لو غرقتُ في دَمي إلى القرارِ.

(السياب، ج ١، ص ٢٤٤ و ٢٤٥)

و في «أود» حنين صارخ إلى ذكريات الماضي فراراً من رعب المستقبل و فيه فرار من الموت و فيه حنين إلى الموت المحيي يعني الانتصار يعني الوصول إلى جيكور القرية فالتكرار يدل على الشعور بالحنين (عباس، ١٩٩٢، صص ٢٣٠ و ٢٣١). كما يدل على الإيقاع المنبعث من اللفظ المتكرر المنتظم انتظاماً هندسياً كأن القصيدة نظمت على هذه الصورة من أجل الانشاد المرثم.

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 طياتها مغزى عميق مما يسوغ تكرارها، لما تحمله من هذه المعاني بشكل مكثف مركز (الكبيسي، ١٩٨٢، ص ١٥٢ و ١٥٣). كما يلي:

رَحى تَدورُ في الحُقُولِ ... حَولها بَشرِ

مَطَر... ..

مَطَر... ..

مَطَر... ..

كم ذَرَفنا ليلَةَ الرَّحيلِ، من دُموعِ

ثمَّ إعتَللنا — خوفَ أن نُلأمَ — بالمَطَرِ

مَطَر... ..

مَطَر... (السياب، ج ١، ص ٢٥٦)

مطر، مطر، مطر تصبح أنشودة متصلة تشبه هذيان الطفل، لذلك يصبح المنظر، بتكرار مطر، ناضحاً بالحنن حتى أعماقه و لفظة «مطر» تندفق دفقة دفقة (عباس، ١٩٩٢،

ص ١٥٣ و ١٥٤). و القصيدة استطاعت بلفظة واحدة أن تغوص إلى سرّ الوجود، كما استطاعت أن تربط خيوطاً مختلفة، و إن توحدت الطاقات في حبل قوي، هو حبل الأمل، فلم يعد الشاعر منفصلاً بمشاعره الذاتية(المصدر السابق، ص ١٥٥). و من حيث الإيقاع إنمّا وظّف الشاعر تكراره لكلمة «مطر» ثلاث مرات و أحياناً مرتين توظيفاً إيقاعياً يضيف على القصيدة كلّها جَوْاً مطراً. إنّ تكرار هذه الكلمة بما يشبه اللازمة يعث في القصيدة من الإيجاءات و الدلالات ما يعينها (فخر الدين، ١٩٩٥، ص ١٤٣).

و من أجل 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:

عصافير؟! أم صبيةٌ تَمْرَحُ؟

(السياب، ج ١، ص ٢٩٦-٣١٠)

هذا و في البؤرة المركزية للقصيدة نكتشف دوالاً كأنّ الشاعر نشر فيها بساط التصوير 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 تغفل هنا دور الحروف المصوتة مثل «د، ص» في عملية الترجيع الصوتي إضافةً إلى الإيقاع اللفظي (الطرابلسي، ١٩٩٢، ص ٦٤ و ٦٥. داود البصري، ٢٠٠٢، ص ١٤٢-١٤٥). و يقوم الشاعر بالتقطيع و التنقيط إيجاءاً بامتداد الصوت المرنّ المديد. و يرتفع الشعور في هذا التكرار إلى ذروته الدلالية، دلالة الضياع و دلالة الحنين، ودلالة الخوف و الدمار.

و ألحائها الحلوّة الصافية

تَعْلَعَلُ فيها نداءً بعيداً:

«حديداً عتّ ... ييق»

رصاصاً ... ص

حديداً... صدّ» (السياب، ج ١، ص ٢٩٩)

قُبورٌ يُوارونَ فيها بنيه!

«حديداً عتّيق»

رصاصاً... ص

حديداً...»

حديداً عتّيقٌ لِموتٍ حديداً!

(ن. م، ص ٣٠٠)

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 الإحتناق لأنّ الحبيبة لم يبق منها سوى عبير و لكنه يحلم باللقاء القريب:

و ذهبَ فانسحبَ الضياءُ

أحسستُ بالليل الشتائي الحزين، و بالبكاء»

.....

أحسستُ وَحَزَ الليل في باريس، و إحتنقُ الهواءُ.

.....

لم يبقَ منك سيوى عبيرٍ

يبيكي و غيّرُ صدَى الوداع: «إلى اللقاء»

.....

و ذهبَ فانسحبَ الضياءُ.

لو صحَّ وعدك يا صديقه

لو صحَّ وعدك. آه لانبعثتُ وُفَيْقَه

.....

و ذهبَ فانسحبَ الضياءُ

لم يبقَ منك سيوى عبيرٍ

وَ أَشْرَبُ صَوْتَهَا ... فَيَغُوصُ مِنْ رُوحِي إِلَى الْقَاعِ

.....

وَ أَشْرَبُ صَوْتَهَا ... فَكَأَنَّ مَاءَ بُيُوبِ يَسْقِينِي

.....

وَ أَشْرَبُ صَوْتَهَا فَكَأَنَّ زُورِقَ زُفَّةٍ وَأَيْنَ مِزْمَارٍ

.....

وَ أَشْرَبُ صَوْتَهَا...فَيَظَلُّ يَرَسُمُ فِي خَيَالِي صَفًّا أَشْجَارًا.

(المصدر نفسه، ج ١، ص ٣٤٣)

بجاءت تجلعلنا أمام مشهد صوتي مفروح بالذوق كما يبدو من تكرار عبارة «أشرب صوتها» فلا يلبث أن يتحول السياق الذي يتمتع به «سيولة صوتية تعتمد على حاسة السمع» (الجنابي، ١٩٨٨، ص ٦٠) إلى تكتيف شعوري غائص إلى أعماق مشاعر الشاعر بحيث يتجسم إداركه «من الصوت إلى مادة لدنة سائلة عبر الفعل المضارع (أشرب) الذي وظفه الشاعر زمنياً و نفسياً و مادياً بدلاً عن الفعل (أسمع)» (المصدر السابق) و يغوص الصوت من روجه إلى قاع نفسه و يُشعل بين أضلاعه غناءً عن لسان النار يهتف سوف ينساها و ينسى نكته بجفائها و ذوبان أوجاعه، كما يقول الشاعر في مقدمة القصيدة.

و الظاهر أن الدلالة الشعرية هي أهم دلالة و أصعبها يحملها اللفظ المكرر في الشعر الحديث لأن تكراره يهدف إلى استكشاف المشاعر الدفينة و إلى الإبانة عن دلالات داخلية و يعدّ التكرار إحدى المنافذ التي تفرغ هذه المشاعر المكتوبة، من ثمّ يجيء التكرار في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة (الملائكة، ١٩٨١، ص ٢٨٧).

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

يَبْكِي وَ غَيْرُ صَدَى الْوِدَاعِ: «إِلَى اللَّقَاءِ»

وَ تَرَكْتُ لِي شَفَقًا مِنَ الزَّهْرَاتِ جَمَعَهَا إِنَاءٌ...

(المصدر نفسه، ج ١، ص ٣٢٤ و ٣٢٥)

كأنّ انسحاب الضياء مع ذهاب الحبيبة يُنغص النوم الهادئ عليه فيضطر لا محالة إلى سهر الليالي. و تجدر الإشارة إلى أنّ عبارة «وذابت فانسحب الضياء» همس في الأذن نغماً مهموساً بتكرارها الهندسي كما جاءت في بداية القصيدة، و في الوسط، و في نهايتها، و التي لعبت دوراً بارزاً في إحياء 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 الظلام في الدورب فينادي أباه، ذلك الأب الذي يتوقع عنده أمناً و سلامة:

وَ إِنْ عَسَسَ اللَّيْلُ نَادَى صَدَى فِي الرِّيَّاحِ:

«أبي يا أبي»، طاف بي و أنتنى،

«أبي يا أبي»

و يُجَهشُ فِي قَاعِ قَلْبِي نُوحًا:

«أبي يا أبي»

«أبي يا أبي» في صغير القطار

«أبي يا أبي» في صياح الصغار (المصدر نفسه، ج ١، ص ٣٣٥)

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 بُدّ من أن يميل إلى الإيقاع أو الموسيقى الداخلية إذا كان إلحاح الشاعر على التكرار عنيداً.

و الشاعر في قصيدته «أمّ كلثوم و الذكرى» يكرر

عبارة تسمعنا صوتاً و إيقاعاً و شعوراً و هي:

و أحييته و توق روحه إلى مخاطبة جيكور، و يزداد حنين الشاعر إلى جيكور باستطالة الغربة، من ثم نرى ازدياد مخاطبة جيكور في هذه القصيدة.

و في قصيدة عنوانها «لأني غريب» يصور الشاعر غربته كأنه ضاع في فدقد يحيط به الردى والدمار ويرى أنه تاه في مدى لا يندى بالثمار بل بالحجار و العيون التي لا تبصر كأنها محشوة بالحجار، و كذا الهواء الرطب تحول إلى الحجار لا ينضح بالندى بل بالدم، و أصبح لا يستطيع الصراخ لأن نداءه استحال حجاراً. و الفم كله صخر و هذه هي كلها 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 لأنه يشعر بالوحدة و فقدان الأليف و الأيس كما تصور العبارة التالية التي تتكرر فيها لفظة «حجار»:

حِجَارٌ
حِجَارٌ و ما مِنْ ثِمَارٍ
و حَتَّى العُيُونِ
حِجَارٌ و حَتَّى الهَوَاءِ الرَطِيبِ
حِجَارٌ يُنَدِّيهِ بَعْضُ الدَّمِ.
حِجَارٌ نَدَائِي و صَخْرٌ فَمِي.
(المصدر السابق، ص ١٢٥)

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

تَقُولِينَ «نَحْنُ ابْتِدَاءَ الطَّرِيقِ -
و نَحْنُ الَّذِينَ إِعْتَصَرْنَا الحَيَاةَ
مِنَ الصَّخْرِ تُدْمِي عَلَيْهِ الجِبَاهُ
و يَمْتَصِّرُ رِيَّ الشِّفَاهُ،
مِنَ المَوْتِ فِي مُوحِشَاتِ السُّجُونِ»

يحصر به جُلُّ اهتمامه بقضايا ذاتية من ثم تأتي الفصائد إيقاعات صوتية ناضحة بالكأبة تنتزى حروف كلماتها وجعاً و عذاباً (بطرس، لا تا، ص ١٣). و تمتزج الدلالات امتزاجاً تنمي قيمة القصيدة بتكرارها على أرفع المستويات.

٢- التكرار وتداخل الداليتين التصويرية و الشعورية

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

تنتزى قصيدة «أفياء جيكور» بملامح من الدلالة الشعورية و التصويرية في مطلعها المتكرر إذ إنه يقول:
نَافُورَةٌ مِنْ ظِلَالِ، مِنْ أَزَاهِيرٍ
و مِنْ عَصَافِيرٍ
جِيكُورُ، جِيكُورُ، يَا حَفَلًا مِنَ النُّورِ
يَا حِدُولًا مِنْ فُرَاشَاتٍ تُطَارِدُهَا.
(السياب، ج ١، ص ١٢٠)

في هذه العبارة يسجل الشاعر حينه الزائد إلى جيكور القرية و يتذكر جمال رؤيتها في الخيال إذ تلعب النافورة دور العدد الكثير من النوافير و ليست هي النافورة الحقيقية الملموسة بل هي تعني مجموعة من المظاهر الملونة التي تبت روح الأمان و تذهب الآلام حتى يرتاح الشاعر من المآسي، هذا من جانب. و من جانب آخر تتفشى الصورة الجميلة عند ما تلعب «من» الحارة بتكرارها دور العدسة التي تصور النافورة كيف ما تكون، و تظهر الدلالة التصويرية بارزة حين تساعد العبارة صيغة «يا» الندائية، فينتشر دور الشعور انتشار التصوير متمثلاً في حلم الشاعر

- متروك، لا صدر يسند إليه رأسه ولا ذراع تمتد إليه لتنتشله من هوة العذاب، لذلك يرجع إلى طفولته و يبحث في عتمة الذكريات عن ذلك الوجه الذي كان ينير الدرب له و يشعره بالطمأنينة (بطرس، لا تا، ص ٢١). إذن ففي هذه الصورة تصبح المشاعر عميقة ترسخ في أغوار المتلقي حين يقرأ القصيدة.

٣- التكرار و تداخل الدلالاتين البيانية و الشعورية

لقد أشرنا إلى بعض الأغراض التقليدية للتكرار لدى البلاغيين القدماء في مقدمة مقالنا هذا، و أنّ الشاعر التقليدي كان يستخدم ظاهرة التكرار ليؤدّي بها غرضاً أو معنى يخلج في صدره و يريد أن يشاطره فيه المتلقي عاطفة و حساً. إلا أنّ هذه الأغراض لم تكن منحصرة على الشاعر التقليدي، بل جاوزت الحدود و بقيت تنتشر في أوساط الشعر الحديث لدى معظم الشعراء المحافظين و لكنها لم تعد تشكّل الهدف الأساس بل كانت هي «الأصل في كلّ تكرار تقريباً» (الملائكة، ١٩٨١، ص ٢٨٠) و الغرض العام منها «التأكيد على الكلمة المتكررة 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، ص ٢٩٠) مع أنّهما يمتزجان في بعض المقاطع من القصائد.

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

«بين الأرائك موضع خال يُحدّق في غباء!
هذا الفراغ! أما تُحسّ به يُحدّق في وُجوم؟
هذا الفراغ .. أنا الفراغ فحفّ أنتَ لكي يدوم»
.....

من البؤس، من خاويات البُطون
لأجياها الآتية. (المصدر نفسه، ص ٢٠٧)
و هذه الأمنية في نفس الثائر، تجاه تلك الرفيقة، تتجلى بأجمل ما يمكن في دور الحرف «من» الذي يسوق الشعور الباطن إلى الظهور بتكراره في النص، و يصور لقطات من الحياة الثوروية بقوة الدلالة التصويرية لدى التكرار بحيث تسمي المأساة شاملة ترهق الكواهل بالجوع و البؤس و السجن و الموت.

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

الباب ما قرعته غير الرّيح في الليل العميق،
الباب ما قرعته كفك
أين كفك و الطّريق.

.....
الباب ما قرعته غير الرّيح
آه لعلّ رُوْحاً في الرّياح

.....
الباب تفرعه الرّياح لعلّ رُوْحاً منك زار
هذا الغريب! هو ابنك السّهْران يُحرقه الحنين

.....
الباب تُفرعه الرّياح تهبّ من أبد الفراق.

(السياب، ج ١ ص ٣٢١ و ٣٢٢)

و الظاهر أنّ الشاعر زاد على جمال التصوير بما غيرّه بقليل من الألفاظ، إلاّ أنّه نحى بهذا التصوير منحى المشاعر المكبوتة فصور نفسه كطفل يخاف من شبح يطرق الباب ليلاً - كما شبّهت نفسانية الأطفال عليه- قبل أن ينام و هو يهذي و يتمنى أن يكون الشبح للأُم الفقيدة حتى لا يخاف منه. و السبب في ذلك أنّه - كما يقول انطونيوس بطرس

التأثرين بتتابع الخراب و الدمار و إراقة الدماء و الشكل و البكاء و الحزن مع التأكيد المباشر.
و أما قصيدة «خذي» فيكتف الشاعر فيها معنى الطلب و يزيد في الإلحاح على معنى الأخذ و عدم المغادرة تقوية للدلالة البيانية الصادرة عن التكرار إلا أن الغرض الأساس منه أسمى و أعلى إذا وعينا بأن الشاعر يهدف بواسطته إلى الإبانة عن حالته النفسية التي تتصعد صورة الأزمة أمام المخاطب فيها:

خُذيني أطرّ في أعالي السَّماءِ
صَدَى غُنْوَةٍ، كَرَكْرَاتٍ، سَحَابِهِ!
خُذيني فَإِنَّ صُخُورَ الكَأْبِ
تَشْدُ بروحي إلى قاعِ بحرٍ بعيدِ القرارِ
خُذيني أكنّ في دُجَاك الصُّبْيَاءِ
و لا تتركيني لليلِ القِفَارِ
.....

فلا تتركيني طليقاً
خُذيني إلى صَدْرِكَ المَثْقَلِ
بِهَمِّ السَّنِينِ
خُذيني و إني حَزِينِ
و لا تتركيني على الدَّرْبِ وحدي أسيرُ إلى المَجْهَلِ.

(المصدر نفسه، ص ١٤٧)

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

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

لَيْلٌ و نافذةٌ تُضَاءُ .. تقولُ إنَّكَ تُسَهِّرينُ
إِني أَحْسَنُكَ تَهْمِسِينُ
في ذلك الصَّمْتِ المُمِيتِ: «أ لَنْ تَخْفَ إلى لِقَاءِ؟»
لَيْلٌ، و نافذةٌ تُضَاءُ
تَغْشَى رِوَايَ، و أنتِ فيها... ثمَّ يَنْحَلُّ الشَّعَاعُ
في ظُلْمَةِ اللَّيْلِ العَمِيقِ. (السياب، ج ١، ص ٤٩)
فأعادَ الشاعرَ عبارةَ «هذا الفراغ» و كذا عبارةَ «ليلٌ و نافذة تضاء» تنبيهاً للقارئ بأن الصورة الإيحائية تتجلى في جو حالِك. و أنّ الغرض من تكرار هذه الألفاظ و العبارات يميل إلى ناحية الشعور و هو الإيحاء بمشاعر رومانتيكية. و كان قبل ذلك يؤكد التكرار على «الفراغ» و «ليل» بتقديمهما و تخصيصهما.
و في قصيدة «ربيع الجزائر» يحیی 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 يحمله حمولة التعزية و الاشفاق و المشاطرة في الألم و الحزن:

سَلاماً بِلادِ اللَّظَى و الخَرَابِ
و مأوى اليتامى و أرضَ القُبُورِ
.....
سَلاماً بِلادِ الثكالي، بِلادِ الأيامي
سَلاماً

سَلاماً. (المصدر السابق، ص ١٤٥ و ١٤٦)

و إضافةً إلى هذا يمكن القول أنّ النقطتين اللتين وضعهما الشاعر بعد لفظة «سلاماً» الأخيرة تدلان على استمرارية التحية و التسليم اللانهايي 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

الذكريات و يتمنى دائماً أن يشرق نور الأمل، نور الحياة
مرة أخرى و هو يعيش حياة سعيدة.

لو يُومضُ في عِرقي

نُورٌ، فيضيءُ في الدنيا!

لو أهُض، لو أحيأ!

لو أُسقي! آه لو أُسقي!

لو أن عروقي أعناب! (المصدر نفسه، ص ٢٢٣)

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

جيكورُ .. سئولُ جيكورُ

النور سيورقُ و النور

جيكورُ سئولُ من جرحي

من غصّة موتي، من ناري

.....

جيكورُ سئولُ ... لكنني

لن أخرجَ فيها من سحني.

(المصدر السابق، ص ٢٢٣ و ٢٢٤)

و يتصور الشاعر بتكرار متواتر أن جيكور، تعني
الأحداث التي ستولد، لذلك يصرّ على هذه الأمنية التي
تكاد تخفق في تحقيقها. و الشاعر يتأكد من عدم التحقق
حين يقول: لكنني لن أخرجَ فيها من سحني.

و يكرّر الشاعر في قصيدة «يا غربة الروح» نفس
العنوان ضمن قصيدته هذه، يريد به إفهام القارئ أو
إشعاره بتفرده و جفاء إلهه 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

لَكَ الْحَمْدُ مَهْمَا اسْتَطَالَ الْبَلَاءُ

و مَهْمَا اسْتَبَدَّ الْأَلَمُ،

لَكَ الْحَمْدُ، أَنْ الرَّزَايَا عَطَاءُ

.....

ولكنَّ أيوبَ إن صَاحَ صَاحٌ:

«لَكَ الْحَمْدُ، أَنْ الرَّزَايَا نَدَى»

.....

و إن صَاحَ أَيُّوبُ كَانَ النَّدَاءُ

«لَكَ الْحَمْدُ يَا رَامِيًا بِالْقَدَرِ»

و يا كَاتِبًا، بَعْدَ ذَاكَ، الشِّفَاءُ!»

(السياب، ج ١، ص ١٤٩ و ١٥٠)

و هو يستكين استكانة أيوب و يرضى بكل ما كتبته
يد الله و يؤمن بالشفاء (إحسان عباس، ١٩٩٢، ص ٢٧٦)
لعله يمنّ عليه بالخلاص و البرء من البلاء.

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

إنا هنا .. في هوة داجيه

.....

إنا هنا كورم من الأعظم

.....

إنا هنا موتي، حفاة، عرأة

.....

إنا سنمضي في طريق الفناء.

(المصدر السابق، ص ٢١٢ و ٢١٣)

و يتدهور وجدان الشاعر عند ما يتذكر «تموز جيكور»
الذي كان يبتّ الروح في الجسد المنكسر إبان الطفولة،
فيملك عليه هذا الشعور وجدانه، و ما زالت تستمر هذه
الحالة حتى في الفترة التي يطعن فيها في السنّ و تبقى معه

و في قصيدة «حامل الخرز الملون» أعاد الشاعر عبارة يريد بها الإيحاء إلى الصورة التي تمثل الحزن الشديد الذي يترتب عليه الإغتراب فأثر في ذلك ما قدم الشاعر من خبر على المبتدأ تخصيصاً و تأكيداً له. فمقطع الإيحاء محدود الإطار جداً.

في سجنها هي، خلف سور

في سجنها هي، و هو من ألم و فقرٍ و اغتراب.

(المصدر نفسه، ص ١٤٩)

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

سأطرق الباب على الموت في دهليز مستشفى

في البرد و الظلماء و الصمت

سأطرق الباب على الموت

في برهة طال انتظاري بها في معبرٍ من دماء.

(المصدر نفسه، ص ١٦٦)

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

٥- التكرار و تداخل الدلالاتين 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 الفاتحة، كما حدث الأمر في قصيدة «شناشيل إنبة الجلي» حيث تكررت ألفاظ في عبارات مترنمة تدل على إظهار الفرح الشديد، و هي أغنية المطر كما يبدو ذلك من انتظام العبارات و تلاحمها:

يا مطراً يا حلي

عبّر بنات الجلي

يا مطراً يا شاشا

نحياً، و أصبح البأس الذي ينتابه يتوحد مع العناصر الأخرى لآته بعيد عن جيكور، عن القرية، فتوغّل نحو روحه في هذا المجال (الجنابي، ١٩٨٨، ص ٧٨).

يا غربة الروح في دنيا من الحجر

و الثلج و القار و الفولاذ و الضجر

يا غربة الروح .. لا شمس فائلق

فيها و لا أفق.

.....

يا غربة الروح في دنيا من الحجر!

.....

يا غربة الروح لا روح فتهاها.

(السياب، ج ١، ص ٣٤١ و ٣٤٢)

٤- التكرار و تداخل الدلالاتين البيانية و التصويرية

قد تمتزج الدلالة البيانية بالتصويرية الجمالية في مقاطع لبعض القصائد، نواياً شاعرهما 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 أن الشاعر يميل في قصيدته «الأم و الطفلة الضائعة» إلى استخدام حرف الجر «من» أكثر من غيره من الحروف ليفيد معنى السبب و التعليل بشكل متزايد:

و إن الليل ترحف أكبد الأطفال من أشباحه السوداء

من الشهب اللوامح فيه، مما لاذ بالظل

من الهمسات و الأصدا. (المصدر السابق، ص ١٠٦)

نرى أن أكبد الأطفال ترحف من أشباح الليل السوداء و من الشهب اللوامح و من الظلال و الهمسات و الأصدا، هذه كلها تعتبر من مظاهر الخوف لدى الأطفال. فما أبرع الشاعر في تصوير هذه المظاهر حين يستخدم «من» الجارة بشكل متوالٍ.

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

كَسِيحٌ أَنَا الْيَوْمَ كَالْمَيْتِينَ
أُنَادِي فَتَعْوِي ذِتَابُ الصَّدَى فِي الْقِفَارِ:
كَسِيحٌ
كَسِيحٌ وَ مَا مِنْ مَسِيحٍ (المصدر نفسه، ص ٣٧٥)
و لم يكن للبيان و الإيقاع أن يمتزجا إلا برعاية الانتظام و هندسة البيان و ذلك أتيح للشاعر في مواقف أضيّق.

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

أه ما أقدمَ هذا التَّسْجِيلِ الْبَاكِي
و الصَّوْتُ قَدِيمٌ؛
الصَّوْتُ قَدِيمٌ
ما زال يُولولُ في الحَاكِي
الصَّوْتُ هُنَا بَاقٍ، أَمَا ذَاتُ الصَّوْتِ:
الْقَلْبُ الذَّائِبُ انْشَاداً.
.....
كَمْ جَاءَ عَلَى الْمَوْتَى - وَ الصَّوْتُ هُنَا بَاقٍ -
لَيْلٌ .. نَهَارٌ!! (المصدر نفسه، ص ٦٧ و ٦٨)

عَبَّرَ بَنَاتِ الْبَاشَا
يَا مَطْرًا مِنْ ذَهَبٍ. (المصدر نفسه، ص ٣١٤)
و يكرّر الشاعر اسم الصوت «آه» في قصيدة «جيكور أمّي» دلالةً على التفجع و التحسر و يتخللها التنغيم بتصدير الصوت حتى يكون التحسر أوجع لفوات الشباب و يعيد الصوت شاعرنا ليرتاح قلبه من ضباب الغم. و كذا تعني «لو» معنى التمني لأنّ المقام مقام ضياع و تحسر الناجم عنه اسم الصوت «آه». فيخلفه النفس المترنم.

جَنَّةٌ كَانَ الصَّبِيُّ فِيهَا وَضَاعَتْ حِينَ ضَاعَا
آه لَوْ أَنَّ السَّنِينَ السُّودَ قَمَحٌ أَوْ صُحُورٌ
.....
آه لَوْ أَنَّ السَّنِينَ الْخُضْرَ عَادَتْ، يَوْمَ كُنَّا
.....

آه لَكِنَّ الصَّبِيَّ وَ لِي وَضَاعٌ؛
الصَّبِيُّ وَ الزَّمَانُ لَنْ يَرْجِعَا بَعْدُ.
(المصدر نفسه، ص ٣٤٠ و ٣٤١)

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

آه كَيْفَ ضَيَعْتُكَ يَا سَرْحَةَ خَوْخِ مُزْهَرِهِ؟
آه لَوْ عِنْدِي بِسَاطِ الرِّيحِ!!
لَوْ عِنْدِي الْحِصَانُ الطَّائِرُ!!
آه لَوْ رَجَلَايَ كَالْأَمْسِ تُطِيقَانِ الْمَسِيرَ!!

لَطَوَيْتُ الْأَرْضَ بَحْثًا عَنْكَ. (المصدر نفسه، ص ٣٤٤)
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.

فتناول الشعراء منها ما يناسب أغراضهم الشعرية فأصبحت تلك الظاهرة شائعة متسعة ثم قام النقاد و البلاغيون بدراساتها دراسةً نقديةً مستفيضةً فسوّوا لها موازين صحيحة لمعرفة المفيد منها و غير المفيد و انقسموا تبعاً لذلك إلى مؤيدٍ لها و معارضٍ و أحصوا لها من المعاني ما لا حصر له. أيضاً تبين لنا أنّ تلك الظاهرة تقدم بما الزمن إلى ظهور جديد في عصرنا هذا، حيث انتشرت بفضل تحرر الشعر من قيود الوزن التقليدية و القافية الموحدة انتشاراً يسدّ بها من ضاق عليه التعبير فراغ المعنى فدعا ذلك إلى الثرثرة اللفظية و فقد الارتباط 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؛ فهمنا أن ندرس تلك الظاهرة المتواجدة لديه لنستخلص من خلالها نجاح الشاعر و إخفاقه فانتهى الأمر بنا في ذلك إلى أنّ الشاعر تمكّن من استغلال الدلالات المتداخلة و المتمازجة لإثراء المعنى و المضمون بحيث أتيج له أن يفعم مغزى الشعر بمعان زاخرة زائدة للتكرار، و ذلك حين يمزج بين دلالة و أخرى ببراعة فائقة ناجحة، حتّى توصّلنا، حسب الشيوخ 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 الإيجاء الشعوري في الموقف الثاني.

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» بصيغة مستمرة دائمة. و أمّا الصورة في ذلك المقطع فتختبئ 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» أنّها تكررت بعض الأسماء و بعض الحروف من مباني الكلمات مع بعضها الآخر إجماعاً بالنغم الممزوج في الصورة الجميلة. كما يلي:

جَيْكُورُ يَا جَيْكُورُ
شَدَّتْ خَيْوُطُ النُّورِ
أَرْجُوحةَ الصُّبْحِ
فَأوَلَمِي للطَّيُورِ

و التملّ من جُرْحِي. (المصدر نفسه، ص ٢٣٠)

و النغم - إذا أمعنا النظر في العبارة بدقّة - يصدر من تزامح حرفي «الراء» و «الجيم» في داخل الكلمات و قبل ذلك يوحي تكرر «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 تقنات من جرح الشاعر فيبدو كأننا نتحوّل في روضة جميلة. و الظاهر أنّ التصوير و الإيقاع قلّمًا 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

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- مناقضة 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 عبد الله (ت ٨٣٧هـ)، خزانة الأدب و غاية الأرب، دراسة و تحقيق كوكب دياب، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت، ١٤٢١هـ - ٢٠٠١م.

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

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

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

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

٣. أن 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. أن الدلالة البيانية قد تبرز بالدلالة التصويرية في مواضع يقوى فيها دور حروف المعاني كما في الموقف الرابع من البحث الحاضر.

٥. أنه صدر الإمتزاج و التداخل بنسبة ضئيلة بين الدالتين البيانية و الإيقاعية 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 دفعا إلى الإنفعال السريع.

و أما بالنسبة للسؤالين السابقين فيمكننا القول أن الشاعر أصاب الغرض خير إصابة حتى استطاع أن ينفلت من موقف الإخفاق، يعني الثروة اللفظية في التكرار، لموهبة فنية فائقة حين تمكّن من أن يمزج بين الدلالات مزجا متداخلا ناجحا مما يوح الأمر بأسلوبية تكراره و مهارة أسلوبه، و نجد أنه استطاع أن ينتهي إلى تحقيق أهداف النص الشعري في إيصال المعنى المراد، و استطاع أن يعزز غنى الشعر الدلالي بواسطة التكرار و تداخل دلالاته- كما بدا الأمر من خلال الأمثلة الماضية الذكر في المواضع الستة السابقة عامة و في الموقف الأول (الإيقاعية و الشعورية) خاصة و هو أغزر المواقف- رافعا به شأنه بأصالة التعبير و جودة التقنية. فأصبح الشاعر جرّاء عمله الفني المحكم رائدا للشعر الحر و علما من بين شعرائه، و أصبحت 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

- [٧] بطرس، أنطونيوس، بدر شاكر السياب شاعر الوجد، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، (لا تا).
- [٨] الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي (ت ٥٤٣٠هـ)، فقه اللغة و سر العربية، تحقيق فائز محمد و إميل يعقوب، الطبعة الثانية، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٩ م.
- [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، ١٩٨٨ م.
- [١١] داود البصري، عبد الجبار، الطريق إلى جيكور، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢ م.
- [١٢] ساعي، أحمد بسام، حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية، الطبعة الأولى، دار الفكر، دمشق، ١٤٢٧ هـ- ٢٠٠٦ م.
- [١٣] السياب، بدر شاكر، الأعمال الشعرية الكاملة، الطبعة الثالثة، دار الحرّية للطباعة و النشر، بغداد، ٢٠٠٠ م.
- [١٤] الطرابلسي، محمد الهادي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٢ م.
- [١٥] عباس، إحسان، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، الطبعة السادسة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ١٩٩٢ م.
- [١٦] عيد، رجاء، لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥ م.
- [١٧] الغرني، حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، بيروت، ٢٠٠١ م.
- [١٨] فخرالدين، جودت، الإيقاع و الزمان: كتابات في نقد الشعر، الطبعة الأولى، دار المناهل و دار الحرف العربي، بيروت، ١٤١٥ هـ- ١٩٩٥ م.
- [١٩] فضل، صلاح، الأساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ١٩٩٨ م.
- [٢٠] قبّاني، نزار، قصتي مع الشعر، بيروت، ١٩٧٣ م.
- [٢١] قطب، سيد، النقد الأدبي: أصوله، مناهجه، الطبعة الشرعية السادسة، دار الشروق، القاهرة، ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م.
- [٢٢] الكبيسي، عمران خضير حميد، لغة الشعر العراقي المعاصر، إشراف سهير القلماوي، الطبعة الأولى، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢ م.
- [٢٣] الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، الطبعة السادسة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١ م.

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

حامد صدقی^۱، محمد صالح شریف عسکری^۲، محمد علی جعفری^۳، علی بیانلو^{۴*}

تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۱۰/۲۹

تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۶/۲۲

لفظ (یا عبارت) گاهی به واسطه تکرار، که یکی از شیوه‌های تعبیر در زبان شعر است، حاوی دلالت‌های 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 می‌پذیرد. ارزش این نوع تکرار در استوار نمودن دلالت‌ها، فزونی می‌گیرد؛ زمانی که بهره‌مندی از واژگان و احساس و اصالت کلامی قرین شاعر باشد. اگر که نقصی در آن باشد، ناگزیر این نقص منجر به لفظ پردازی بیش‌پا افتاده می‌شود. افزون بر آن دلیل ناتوانی شاعر در به اختیار گرفتن کامل زمام أسلوب تکرار نیز است.

شعر نو که در بردارنده نیروی تعبیری توانمند در تکرار است، توانسته در ادای مقصود، نزد شاعران بزرگ موفق باشد. همان‌گونه که این امر در نزد «سیاب» پیشگام شعر نو، رخ داده است. به طوری که وی توانسته بر این نیرو دلالت‌های بسیار بخشند و از فراسوی آن به دنبال تحقق بخشیدن به اهداف متن باشد؛ که متجلی در دلالت بلاغی، شعوری، موسیقایی و تصویری در شش مقطع می‌باشد. و این نیرو در شعر نوی «سیاب» به منظور رسیدن به دلالت‌های 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 جلوه‌های ظاهری زبانی و دلالت‌های ماورایی آن می‌سازد. این دلالت‌ها عنصر ریشه دار تعبیر ادبی تکرار هستند.

کلید واژگان: تکرار، دلالت‌های فنی، شعر نو، سیاب.

۱. استاد، دانشگاه تربیت معلم، تهران

۲. دانشیار، دانشگاه تربیت معلم، تهران

۳. استادیار، دانشگاه تربیت معلم، تهران

۴. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عرب، دانشگاه تربیت معلم، تهران. Email: abayanlou@gmail.com