

التكرار دالاً بصرياً عند الشعراء الرواد

كلمات مفتاحية (التكرار ، دالاً بصرياً ، الرواد)

الدكتور: رعد جلوب البصري

وزارة التربية /م.تربية الكرخ / ٢

Repetition as a visual guide in a poetry of pioneers poets

Key words: (Repetition , visual guide , pioneers poets)

D . Raad chaloob al-basry

Directory of education in

Baghdad / al-karkh-2

ملخص البحث

هذه دراسة تناولت فيها التكرار من وجهة مختلفة عن الدراسات السابقة التي درست هذه الثيمة في القصيدة العراقية بوجه عام وفي قصيدة الرواد بوجه خاص .

وقد تناولت الدراسات الاخرى مدلول التكرار بلاغياً واسلوبياً وأثر ذلك في السياق النصي واختلاف هذه الدراسة عن سابقتها جاء بسبب تناولها للتكرار كظاهرة بصرية تختلف عن اللفظي والمعنوي وتنحاز الى رسم صورة مشهدية يصنعها التكرار داخل النص ، اي ما يتركه من انطباع بصري في عين المتلقي ثم بصيرته .

وقد كان الشعراء الرواد هم مدار البحث لأنهم يمثلون البذرة الاولى في الشعر العراقي والعربي من حيث تناولهم للتكرار بمدلولاته البصرية بعد ان كان تناول هذا الاسلوب ضيقاً في شكل الشعر العمودي بحكم الالتزام العروضي الصارم كما أرى ، ولاسباب اخرى ليس هذا مجالها ، ولذا فالبحث - كما أزعـم - يفتح ابواباً لبحوث اخرى ودارسين آخرين يتناولون الظاهرة نفسها في شعر حقبة زمنية اخرى ، او مجموعة شعرية بعينها او حتى شاعر آخر .

Research Summary

This study dealt with repetition in a different way from previous studies on this topic in the modern Iraqi poem .

Previous studies have focused on the concept of repetition rhetorically and methodologically and the effect of that in the script context. This study differs because it focused on the repetition as a visual phenomenon different from pronunciation and meanings in the poem and is inclined to draw a scenic image made by repetition within the literary text... In other words the visual impression left by the .repetition in the eye of the reader and his vision

Since they represent the first seed for the Iraqi and Arab poetry , the pioneer's poets were the main subject of this research because they use the visual annotations of the repetition after it was restricted

by the Vertical poetry taking into consideration strict musical commitment as I see

So this study will open the way to another studies taking the same phenomenon in the Poetry of .certain period of time or in certain poetic collection

توطئة

التكرار في معناه اللغوي لا يبتعد كثيراً عن معنى التناوب الذي يعد سمة من سمات الشعر الحر تحديداً ، فهو مناوبةً لصورة ما أو صوت ما في الأعم الأغلب لأكثر من مرة على مساحة القصيدة فالتكرار في اللغة من الكر بمعنى الرجوع، وقد يأتي بمعنى الإعادة أو العطف ، يقول ابن منظور: " الكرّ الرجوع، يقال : كرّه وكرّ بنفسه .. والكر مصدر كرّ عليه يكرّ كراً وكروراً وتكراراً عطف عليه ، وكرّ عنه : رجع وكرر الشيء وكرره: أعاده مرة بعد أخرى ، فالرجوع إلى شيء وإعادته وعطفه هو تكرار " (١) .

أما في الاصطلاح فهو " تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد لنكتة أما للتوكيد أو لزيادة التنبية ، أو التهويل ، أو التعظيم ، أو التلذذ بذكر المكرر " (٢) ، وللتكرار أثرٌ انفعالي يتركه في ذهن المتلقي، ولا يقوم على تكرار اللفظة داخل النص الشعري ، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار بوصفه بنية فنية داخل السياق الشعري الذي ورد فيه ، ونحن لا نستطيع دراسة التكرار بصورته المفردة بعيداً عن التركيبة الكلية للقصيدة بأكملها ، فإذا كرر الشاعر لفظة بعينها ، وجاء شاعر آخر وكرر اللفظة عينها في نص آخر يكون لكل منهما دلالاته الخاصة التي تختلف تبعاً لتباين السياق العام وطبيعة توظيف هذه التقنية داخل النص بأكمله. وقد انصببت هذه الدراسة على الشعر الحر وعلى رواده تحديداً لانهم فتحوا ابواباً جديدة عبر نصوصهم المفتوحة الحرة من تحديد التفعيلات العروضية ، كما انهم يشكلون اللبنة الأولى في استخدامهم للتكرار بصورته المشهدية مجال البحث .

يعدُّ التكرار أحد الوسائل الجمالية التي تسهم في تشكيل موقف الشاعر وتصويره ، على ألاَّ يبالغ فيه فيبعث على الملل ويكون حشواً لا طائل من ورائه ، فالشاعر مرآة لما يكرره وعليه الاهتمام بما يكرر ومتى يكرر لتجدد العلاقات وتثرى الدلالات وينمو البناء الشعري(٣) .

والتكرار ظاهرة أسلوبية تعزز إيقاعية النص الأدبي، وقد اهتم بها البلاغيون العرب وفسّروا وظائفها وبيّنوا فوائدها في كثير من الشواهد الشعرية والنثرية(٤) يدفعهم في ذلك بحثهم في إعجاز القرآن الكريم ودراسة آياته الكريمة فقد حاولوا تفسير هذه الظاهرة ودلالاتها ضمن السياق القرآني فضلاً عن الاهتمام بها في الشعر والنثر(٥) .

تطورت بعد ذلك دراسة هذه الظاهرة عند بعض البلاغيين الذين رأى بعضهم " إن التكرار قسمان: أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى والآخر يقع في المعنى دون اللفظ ، فأما الذي يوجد في اللفظ والمعنى كقولك لمن تستدعيه: أسرع، أسرع وأما الذي يقع في المعنى دون اللفظ فكقولك: أطعني ولا تعصني، فأن الأمر بالطاعة هو نفسه النهي عن المعصية " (٦) ، وقد يأتي التكرار في اللفظ دون المعنى(٧) .

والشاعر يكرر الحروف والألفاظ والتراكيب لأهمية معنى ما في نفسه، ليصنع التأثير في ذهن المتلقي ويكتسب جمالاً وقوة وإمعاناً في تأكيد المعنى، لإلحاحه على هذه الجهة في العبارة دون سواها في النص الشعري(٨) ، وتتميز هذه الظاهرة في جانبها الوظيفي بقدرتها على الربط بين أجزاء النص الشعري ومستوياته المتداخلة في حين تتميز من الناحية الإطارية بشدة وضوح(٩) وهذان الجانبان : الوظيفي والإطاري يمنحان النص الشعري " مفاصل إيقاعية واسعة المساحة ينمو من خلالها جسد النص وتكتسب أجزؤه قدرة على الحركة والتطور العضوي(١٠) .

ولأهمية الظاهرة في النص الشعري يشكله الحر ، كان لا بد لنا من دراستها في مجال الصورة البصرية التي ذكرنا أنها صاحبة التأثير الأول عند القراءة ، ولا شك في أن وقع التكرار في عين المتلقي يأتي أولاً عن طريق العين، ثم يأتي وقعه السماعي بعد ذلك، موحياً لنا بما يسميه صلاح فضل (صورة موسيقية) (١١) ، فهو صورة من جهة وموسيقى من جهة أخرى .

التكرار دالاً بصرياً عند الشعراء الرواد

لا ينحسر تأثير التكرار في الجانب البلاغي أو الصوتي ، إذ يفرض وجوده في النص أثراً بصرياً في عين المتلقي بحسب طريقة ترتيب الألفاظ المكررة وتوزيعها على بيانات الورقة ، فالشاعر يسهم عن طريق التكرار في رسم ظاهرة الترقب للألفاظ المكررة في عين المتقرب أولاً ثم في ذهنه، فقصيدة (ديوان شعر) لبدر شاكر السياب تقوم على هذه الآلية . إذ إن تكرار البيت الأول أو شطراً منه في نهاية المقطع الشعري المكون من أربعة أبيات يحيل المتلقي إلى حالة من انتظار أن يكرر الشاعر في نهاية المقطع ما وقعت عليه عيناه في بدايته وهذا يولد بطبيعة الحال نوعاً من الاستمرارية لا يضع القارئ يده عليها إلاّ بعد المقطع الثاني على أقل تقدير، يكرر السياب البيت الأول كلّ :

ديوان شعري ملؤه غزلُ بين العذارى بات ينتقلُ (١٢)

ثم يكرر جزءاً من شطر :

كلُّ تقولٍ من التي يهوى (١٣)

ثم يكرر في المقطع الثالث والرابع والخامس والسادس والسابع البيت الأول مما يجعل عين المتلقي تذهب إلى البيت الأول عند قراءته البيت الأخير لتعيد صورته من جديد ، أو لتؤكد من أن الشاعر ما زال ملتزماً بهذه التقنية البصرية ، في المقطع الثامن من القصيدة يصدّم الشاعر عين المتلقي للمرة الأولى إذ يكرر مفردتين من الشطر الثاني فيكسر بذلك التوقع ليشد انتباه المتلقي من جديد في المقطع التاسع الذي يعود فيه أمر تكرار البيت بأكمله ، ثم المقطع العاشر الذي يسلك فيه ما نسميه (تكرار التأطير) فهو نسخة من المقطع الأول في بداية القصيدة جاء مكرراً في نهايتها .

وفي قصيدة (مرحى غيلان) يمارس السياب لعبة الانتظار هذه بصورة أخرى ، إذ يبدأ القصيدة هكذا : (بابا - بابا) ويحوّل هذا الصوت إلى صورة ينتظرها القارئ بعد كل مقطع من مقاطع القصيدة الست ليرى أين يأخذه الشاعر ، وأيّ عالم سيدخل بعد رؤيته (بابا ... بابا) كما أن هذه الإحالة إلى النمط البصري وليس السمعي يصنعها خروج هاتين اللفظتين المكررتين عن الإيقاع الصوتي العام الذي اختاره الشاعر للقصيدة (١٤) مما يجعل رسمها وإحياءها لا صوتها أكثر تأثيراً من المتلقي .

كذلك يفعل السياب في التكرار القريب أو المتلاحق فالإحياء الصوتي يتكرر ، لكن الحدث واحد بصرياً على الرغم من تكرار رؤيته لأكثر من مرة فهو يقول في قصيدة (مدينة السندباد) :

يا أيها الربيع

يا أيها الربيع ما الذي دهاك

جئت بلا مطر

جئت بلا زهر

جئت بلا ثمر (١٥)

ففعل المجيء واحد والربيع واحد لكننا (نشاهد) ونسمع هذا المجيء وآثاره لثلاث مرات ، والشاعر يستطيع أن يقول : جئت بلا مطر وزهر وثمر، لكنه أراد أن يكرر صورة هذا المجيء في عين المتلقي وأذنه. ثم يعاود السياب الأسلوب نفسه في القصيدة نفسها فيكرر : أهذه مدينتي لأربع مرات يتغير المشهد البصري المحسوس في كل مرة بعد جملة الاستفهامية فالمدينة واحدة والمشاهد التي بعدها هي التي تتغير (١٦) ، وقد ينقلنا التكرار إلى مشهد بصري مغاير تماماً أو هو على النقيض من صورته المكررة الأولى، فيضعنا بين هذين المشهدين النقيضين ، يقول السياب :

عصافير أم صبية تمرحُ

عليها سناً من غدٍ يلمحُ

وأقدامها العارية

محارٌ يصلصل في ساقية (١٧)

يقول في شطر القصيدة الثاني :

عصافير أم صبية تمرحُ

أم الماء من صخرة ينضحُ

فيخضل عشبٌ وتتدى زهور (١٨)

والمشهدان في الصورتين يدعوان إلى الأمل والحياة المفعمة بالحركة والجمال ، ثم يعود بعد ذلك فيكرر الشطرين في رؤيا مختلفة أو معاكسة لوقعهما المفرح، على الرغم من شعور المتلقي بأنها العصافير نفسها والصبية أنفسهم ، يقول :

عصافير أم صبية تمرحُ

أم الماء من صخرة ينضحُ

ولكن على جثة دامية

وقبرة تصدحُ

ولكن على خربة بالية (١٩)

وإذا لم نر العصافير والصبية التي تمرحُ من جديد ، أي : إن لم يكرر الشطرين لتتاهى إلى أبصارنا وأذهاننا منظرٌ مأساويٌّ جديدٌ وبعيدٌ عن

التحول في المشهد الذي قصده الشاعر ، هذه العودة من مشهد الشؤم الذي صار إليه مشهد الفرح والجمال الذي كانت عليه العصافير والصبية، هو ما أراده السياب ، فعندها تكرر وضع المتلقي أمام خيار العودة الذي لا مناص منه إلى المشهد الأول لكي يتأكد من تغييره تماماً .

وقد يضع التكرار المتلقي في الأجواء التي يريد له الشاعر أن يبقى فيها ، فقد كانت أنشودة المطر مثلاً حياً على هذه الدعوة، إذ تكررت صورة المطر بلفظها ومرجعها الطبيعي وموقعها في بنية القصيدة مفردة لاثنتين وعشرين مرة مع التركيز على ورودها عمودياً في جميع أماكنها في القصيدة :

مطر

مطر

مطر

النمط البصري الذي يوحي به هذا الترتيب يعكس حركة عمودية تحاكي التساقط، والسياب أراد أن يبللنا بمطر القصيدة الذي جاء بصورة تراتبية بصرية صوتية في آن معاً ، فالقارئ عندما يرى المطر مكرراً بصورته الأولى لم يدخل أجواء القصيدة بعد فالمطر أنشودة :

وكرر الأطفال في عرائش الكروم

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر

مطر

مطر

مطر (٢٠)

وهو غناءً في صورته الثانية

وينثر الغناء حيث يأفل القمر

مطر

مطر

مطر (٢١)

وهو أناشيد مرة أخرى ينشدها المهاجرون :

وأسمع القرى تنن ، والمهاجرين

يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع

عواصف الخليج والرعود ، منشدين

مطر

مطر

مطر (٢٢)

فالمطر في بدايته مقترنٌ بالغناء والنشيد ، هكذا ادخل المتلقي أجواء القصيدة ، فقد تخطى السياب عن هذه المقدمات الموحية بأن المطر أنشودة وغناء، إنه فصل واقعٌ يتناسب مع الفقر والجوع والدموع ، لذا فقد تخطى عن دلالاته الصوتية (النشيد والغناء) إلى دلالة بصرية أشد ، نستدل على ذلك من عبارته: قبل أن يكرر المطر ويقول على التوالي :

رحى تدور في الحقول حولها بشر

مطر

مطر

مطر (٢٣)

ثم يقول :

ثم أعتلنا خوف أن نلأم بالمطر

مطر

مطر

مطر (٢٤)

ثم يقول :

ما مر عامٌ والعراق ليس فيه جوع

مطر

مطر

مطر (٢٥)

ثم :

في عالم الغد الغنيّ واهب الحياة

مطر

مطر

مطر (٢٦)

لكن المطر يعود نشيداً من جديد في صورته الأخيرة ، لكنه صدىً
دون صوت في دلالة لتأثيره البصري أكثر من الصوتي ولوقع تساقطه الذي
يتكرر قطرة قطرة :

وأسمع الصدى

يرن في الخليج

مطر

مطر

مطر (٢٧)

ثم يكرر بعد ذلك مقطعاً من سبعة أشطر يضيف إليه شطراً ثامناً في نهاية القصيدة هو : (ويهطل المطر) (٢٨) في دلالة على استمرار هطوله حتى بعد انتهاء القصيدة. ويفيد البياتي من دلالة التكرار الزمنية هذه في انتقالاته من زمن لآخر ، بتكرار الفعل (رأيتُ) إذ يبدأ المقطع الخامس من قصيدة (الجرادة الذهبية) بقوله :

رأيتُ في مزابل الشرق وفي أسواقه الملوك (٢٩)

.....

ثم ينتقل إلى زمن آخر فيقول :

رأيتُ فُلُك نوح (٣٠)

.....

.....

ثم يقول :

رأيت شهرزاد (٣١)

تتحول بعد ذلك (رأيت) من بصرية إلى قلبية فيقول :

رأيت بؤس الشرق

ونجمة الميلاد في دمشق

رأيتُ مجد فقراء الأرض في الفيتنام (٣٢)

ونلاحظ أن التكرار حقق للبياتي انتقالين متتاليتين: الأولى مشهية بصرية زمنية ، والأخرى انتقالاً من البصري الملموس إلى القلبى المحسوس، ولو أنه اكتفى بـ(رأيت) واحدة دون تكرار لضاعت على المتلقي متعة هاتين الانتقاليتين معاً ، وأصبح المقطع يعجُّ بمعطوفات قد تفقد النصَّ حركيته وتبعث على الملل .

وقد يكون التكرار وسيلة لإيهام العين أو لحواس القارئ وإدراكه - ذهنه وسمعه وبصره - بأن القصيدة انتهت وذلك لإيراد صور الموت التي توحى بنهاية الأشياء ، بيد أنها لم تنته لأن الشاعر يستعين بالتكرار ليوهم القارئ بأن الموت ليس نهاية الأشياء ، يقول السياب في الأبيات الأخيرة من قصيدته الطويلة (فجر السلام) :

واستأجروها لصنع الموت منه لها

بالزاد يبقى دماً فيها لجزار

أعمارها مثل بئر للدم ابتعلت

جيلاً سواها بهنّ ابتاعه الشاري (٣٣)

تبدو هذه النهاية تقليدية إذا علمنا أن السياب انتقل في إيقاع القصيدة بين البسيط والمتقارب والسريع ومجزوء الكامل ، فكان من الطبيعي إيقاعياً على أقل تقدير أن ينهي القصيدة كما بدأها بالبحر البسيط ، لكن الشاعر يعود فيكرر تسعة أبيات بأكملها كان قد ذكرها قبل أربعة وعشرين بيتاً ينهي بها القصيدة وهذه الأبيات هي :

وتطلُّ من أفق يفتِّحه الشروق إلى الحفافي
أيدٍ تشير إلى الرقا ب المشرئبة لا تخافي
لن يفصد الجلاذ عر قاً من عروكك لارتشاف

* * *

ولكم تناقلت المعا بر والدروب صدى نداء
تتشابك الرغبات ، مث ل الغاب فيه على رجاء
هو معبر الأجيال من خطر يهمّ ، إلى نجا

* * *

ما زال يخفق بالسلا م كأنما نشرت جناحا
فيه الحمامة يلطم الظ لماء فانفطرت ولاحا
من شقها الألم الحبيب س وظل يعطف ثم ساحا (٣٤)

هذا الإمعان في التكرار يعين العين على التذكر أنها رأّت مثل هذه الأبيات قبل ذلك ، إذ ربما - لطول القصيدة - تنسى العين ما قرأته قبل ذلك فيها ، ولذا لم يكرر السياب بيتاً أو اثنين أو ثلاثة كما أن هذا التكرار جاء بانتقائية فائقة ، إذ لم يكن ترتيب المقاطع الثلاثة التي توزعت عليها الأبيات التسعة كما هي منتصف القصيدة بل فصل بينها في وجودها الأول ثلاثة أبيات أو مقطع واحد ، ولم تأت تباعاً مما يجعل القارئ الذي اصطادت عينه هذا التشابه أولاً أمام تساؤل مشروع : لماذا كرر هذه الأبيات ولم يكرر سواها ؟ ليجد ربما جواباً شافياً عن هذا التساؤل وهو إبعاد صورة الموت التي سترسم حتماً في مخيلة القارئ ، إن هو أنهى قصيدته به .

وقد يكون التكرار إكمالاً للبيت العمودي الذي لا تنقص تفعيلاته، وهو بهذا قد يبعث على الملل عند تكراره على الأسماع خمس مرّات دون فائدة دلالية، لكن إعمال البصر وتفردّه في عملية القراءة قد يلغي عملية السماع تماماً، نرى ذلك عند نازك الملائكة في قصيدة (أغنية لطفلي) تقول :

ماما ماما ماما ماما ماما

برّاق الحلو اللثغة ينوي النوما

.....

بابا بابا بابا بابا بابا

برّاق الغافي الساهي يسرق قلباً

.....

.....

دادا دادا دادا دادا دادا

الحقل مشوق للخضرة لا يهدأ (٣٥)

فرسم (ماما) و (بابا) و (دادا) هي التي تغري المتلقي بالقراءة لا أصواتها فحسب، وكانت الشاعرة ستكتفي بمرتين على أكثر تقدير لكل مفردة منها لنفهم أنها تتأغي طفلها ، لكن التزام الشاعرة بعدد تفعيلات المتدارك في القصيدة جعلها تكرر هذه الألفاظ بالعدد نفسه ، ولو أنّها كتبت القصيدة على ثماني تفعيلات لا خمس لكررت الألفاظ ثماني مرّات .

من هنا يمكن القول أن العامل البصري كان المهيمن على إحياءات القصيدة للمتلقي ، على الرغم من أن العامل الصوتي كان هو المقصود من الشاعرة ، ذلك أن التناغم الحاصل من تجانس إعداد التفعيلات يوحي بأن

القصيدة أغنية ، وقد أشارت الشاعرة في الهامش إلى أن الألفاظ المكررة تُقرأ دون ألفها الأولى بهذه الصورة (ممّا ، ببّا ، ددّا) (٣٦) فهي قصيدة تغنى كاملة للأطفال ، لكن العين قد تحذف ما تراه زائداً أو مكرراً لضرورة سماعية.

ومن الممكن أن تهيمن المناسبة على انفعالات الشاعر فيعبر عن ذلك بالتكرار ، فالعين تتوقع - بسبب هذا الانفعال - رؤية اللفظة مكررة، فعندما نظمت نازك الملائكة قصيدتها (تحية للجمهورية العراقية) كان طبيعياً أن تكرر لفظة (جمهوريةنا) وأن تعتاد العين رؤيتها أكثر من مرة، وهو أمرٌ يشعر به قارئ القصيدة للمرة الأولى، فالمناسبة فريدة من نوعها، وورود اسم الجمهورية لمرة أو مرتين غير وارد في عين المتلقي وذهنه عندما يقرأ نصاً بالمناسبة ، وهو ما حصل فقد تكررت (جمهوريةنا) اثنتي عشرة مرة :

جمهوريةنا نلفظها بهوى وخشوع

.....

جمهوريةنا فرحتنا ، يا حرقه أشواق وحنين

.....

جمهوريةنا ، طفلتنا الجدلي العينين

.....

جمهوريةنا فضة خير مسكوبة (٣٧)

.....

ونازك الملائكة أكثر الشعراء الرواد اهتماماً بتوزيع الكلمات على سطح الورقة توزيعاً متقناً يجذب البصر مدعماً بالتكرار ، ففي قصيدة الأعداء نستطيع رسم القصيدة بهذا الشكل بصورة دقيقة :

نحن إذن أعداء

_____ (٣٨)

القصيدة مكوّنة من خمسة مقاطع جميعها تتوزع التوزيع السابق،
ورأس هذا التوزيع وعنوانه (نحن إذن أعداء) .

فقد أسهم التكرار في ترسيخ هذه التراتبية البصرية التي قصدها
الشاعرة ، وأن أيّ خرق لها يشكل خدشاً في عين المتلقي التي اعتادت
عليها كمتلازمة بصرية للتكرار الحاصل في مقدّمة كل مقطع من القصيدة.

فـ(جمهوريتنا) إذن و(قبة الصخرة) و (نحن إذن أعداء) التي تمثل
نماذج للتكرار في النصوص السابقة، وباعتراف الشاعرة نفسها، فهي تضع
في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر وهو بذلك أحد الأضواء
اللاشعورية التي يسلّطها الشعر في أعماق الشاعر فيضيئها بحيث تطلع
عليها (٣٩) ، وقولها : أضواء يسلّطها الشعر ما هو إلاّ تركيز على دور
العين في اكتشاف تلك الأضواء عن طريقها .

وقد يستعمل الشاعر التكرار بصورته الطبيعية الدالة عليه مباشرة
فالعين تترجم ما يتكرر أمامها تماماً ، ففي قصيدة للشاعر بلند الحيدري
(وحشة) تكررت لفظة (يرنّ) سبع عشرة مرة ، وتوزعت على أربعة أشطر
فرنّتان في بداية القصيدة ثم أربع ثم خمس ثم ستاً في نهاية القصيدة ، وهذا

الترتيب التصاعدي في عدد الرنات رهنً بعدد مرات الإنكار المرافق لكل
حزمة منها ، تبدأ القصيدة هكذا :

يرنُ ... يرنُ

. من أنت ؟

. أنا أنت ؟

. لقد أخطأت (٤٠)

ثم تكبر صورة الرنين :

ويرن الصوت

... يرن .. يرن ... يرن

. من أنت

. أنا أنت

. لقد أخطأت ، فنحن اثنان (٤١)

ففي جولة الرنين الثانية نعرف انهما اثنان .

يتعاضم صوت الرنين وصورته بعد ذلك لتكبر معه صورة الدهشة

الكليّة لنعرف أنهما ليسا اثنين بل جيلين في المقطع الثالث :

... ويرن الصوت

... يرن ... يرن ... يرن ... يرن

. من أنت

. أنا أنت

. لقد أخطأت ... وأخطأت ..

وأخطأت

. لا أنت أنا

. وانا لا نعرف من ند ...

هل نحن اثنان

أم جيل أم جيلان (٤٢)

فيتصاعد الإنكار أذن بقدر تصاعد الرنّات بدلالة (أخطأت) التي
تكررت ثلاثاً .

يبدأ بعد ذلك المنظر كله بالتلاشي ، فلا إنكار ولا أشخاص ولا
أجيال يردون في المشهد الأخير أو في المقطع الرابع ، لا شيء سوى الرنين
المتصاعد :

ويرن الصوت

... يرن ... يرن ... يرن ... يرن ... يرن

أجيال تتهدم في أذني

.....

لا شيء منك ولا مني

من نحن ... من نحن ..

صوتان يموتان مع السماع (٤٣)

فمع تصاعد صوت الرنين عبر تكراره تأتي صورة التلاشي وتهدم
الأجيال والإنكار الذي يصل حد الموت ، كل هذه التقنيات المتلاحقة وفرتها
ظاهرة التكرار التي لا تشمل صورة الرنين فحسب ، بل ما يتكرر بعد ذلك
من صورٍ تتلاحق وتتكرر بحسب تكرار الرنين كصورة الإنكار في " من

أنت" ، وجواب ذلك : (أنا أنت) التي تتطور إلى (من نحن؟) ثم إلى تلاشي كل ذلك .

كما أن للتكرار حضوراً ملحوظاً في مطالع القصائد التي تتكرر في خواتيمها فيتكون ما نسميه تكرار التأطير - كما اسلفنا - ، فصورة المقدمة تتراءى للعين في نهاية القصيدة عند تكرارها ، وهي ظاهرة جرى ايلؤها أهمية في نصوص الشعراء الرواد ، كبلند الحيدري الذي يمعن في تكرار الأشرطة ليس في مقدمة القصيدة ونهايتها بل في بدايات مقاطعها . يقول بلند :

بالأمس

مرّ من هنا

قال لنا شيئاً ومرّ من هنا

فانساب في قريتنا

فجرّ

.....(٤٤)

ويكرر اللازمة في المقطع الثاني :

بالأمس

مرّ من هنا

قال لنا شيئاً ومرّ من هنا

وكان في نظرتة

وعدّ

.....(٤٥)

يكرر ذلك في المقطع الثالث ، على الرغم من أن المتلقي قد يشعر أنه أمسّ واحد ومرورّ واحد وقول واحد ، فضلاً عن تكراره (مرّ من هنا) في سياق الأشرطة الثلاثة .

تفاجأ العين بعد ذلك في المقطع الرابع بتخلي الحيدري عن تكرار ذلك في بداية المقطع كما جرى في المقاطع الثلاثة ، فالغائب الذي لم يعرف به الشاعر لن يمرّ بعد ذلك ، وقبل أن تنتهي القصيدة يعود الشاعر إلى اللازمة نفسها ، ولكن بتغيير بسيط فقد يكون الرجل الذي مرّ من هنا قولاً في المقاطع الثلاثة الأولى : (قال لنا شيئاً ومرّ من هنا) لكنه في نهاية القصيدة يبقى لنا (شيئاً) لا (قولاً) :

.....

تحية لعابرٍ

بالأمس

مرّ من هنا

أبقى لنا شيئاً ومرّ من هنا(٤٦)

ليترك لنا الشاعر لذة الاكتشاف بتأويل هذا التركيز على كنه المار وتوقيته الماضي وقوله وشيؤه ، هذه الغاية التي ينشدها الشاعر لم تتحقق إلا على بوساطة التكرار واستعماله ودلالاته .

لكن الشاعر قد يبحث عن نهايات رصينة لقصائده التي أنقن مطالعها وحين لا يجد تلك النهايات يحيلها إلى مقدمات فتكرر صورة المطلع في ختام النص لتتوازن القصيدة ويكتمل إطارها لا غير ، فالتكرار هنا لا يعدو كونه إكمالاً لنص كان له أن ينتهي هنا ، وهو لا يميل في هذه الحالة إلى الدلالة بقدر ميله وفق أهواء الشاعر وخبرته واكتفائه بهذا القدر من الشعر لا سيما إذا كانت القصيدة قصيدة مناسبات كـ(تحية شاعر)(٤٧) للشاعر بلند الحيدري :

بك

لا بغيرك يكبر الإنسانُ

وعلى يديك

لكم تناول شأنُ (٤٨)

وبعد سيل المديح وشجاعة الموقف الخ ، يقول الحيدري في نهاية

القصيدة :

واشمخ بفكرك

رائداً

ومحلّقاً

بك

لا بغيرك يكبر الإنسان (٤٩)

واضحة هي الخطابية التي يريد من خلالها إنهاء القصيدة بهذا الشكل الرتيب فلجأ إلى أن يكرّر ما بدأ به بالرتابة نفسها (٥٠) .

والتكرار بعد هذا كله واحدٌ من الأساليب المهمة ، التي تطور لتصبح ظاهرة في الشعر الحديث عموماً ، ولا تقف دلالاته عند حد بعينه ذلك أن الأسلوب نفسه يعيد صياغة القراءة البصرية من جديد ، ليحوّل القارئ إلى ناظرٍ مشارك في أغلب الأحيان في صنع التأويل الذي يسمح به السياق ، ولا مغالاة إذا عددناه أهمّ الأساليب البصرية التي يتكئ عليها الشاعر كلما أراد إيصال فكرةٍ ما ، ثم إن الخصوصية التي يتمتّع بها التكرار نفسه تكمن وراء قصدية الشاعر من استعماله له ، وهي حتماً تختلف عنها عند شاعر آخر ، وهكذا يصنع الشعراء أساليب تكرارهم بأنفسهم ، أما خطورة التكرار وتبعاتها فتكمن في قدرة الشاعر على إمساك العصا من المنتصف كما يقال ، فالتكرار يصبح ممّلاً إذا بالغ الشاعر ، وأكثر من

استعماله له دون مسوغٍ دلالي يعينه على إيضاح الفكرة ، ذلك أن تتابع الألفاظ أمرٌ يستطيع جميع الشعراء الركون إليه وإيراده في نصوصهم الشعرية ، لكن على الشاعر الحاذق أن يعرف ما يكرر ومتى يكرر ، وأين ، وكيف؟ ليخدم ذلك السياق العام للقصيدة مكوناً علاقةً بين اللفظ أو الألفاظ المكررة وبين ما يأتي بعد ذلك، فنحن لا نستطيع أن نقرأ (مطر) السياب على سبيل المثال لمرة واحدة مطلقاً، لأن التكرار هنا يضيف على البناء العام للقصيدة قدراً من الانسجام ، يعزز لدى المتلقي عوامل التواصل مع القصيدة ومع الحدث وكأننا بتكرار المطر ثلاثاً في كل مرة نتبلل به ونغتسل بمائه كلما مرّ بنا في الأنشودة .

وبعد فإن هذه النماذج من التكرار ودلالاته عند بعض الشعراء لا يمكن أن تكون قد أُلِّمَت بالظاهرة بتفاصيلها كلها ، فهي - أي الظاهرة - من السعة بحيث تصلح أن تخصص لها دراسة مفردة للوقوف على أنواعها وأثرها في بصر المتلقي وبصيرته . ولعل البحث يفتح طرقاً جديدة للباحثين القادمين ليتناولوا الأسلوب عند مجموعة شعرية ما ، أو حقبة زمنية أدبية ما ، أو شاعر ما وذلك اضعف الايمان .

هوامش المبحث

١. لسان العرب ، ابن منظور ، مادة (كرر) .
٢. أنوار الربيع في أنواع البديع ، ابن معصوم المدني، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٩٦٨ : ٣٤/٥ .
٣. ينظر : الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، مدحت سعيد الجيار ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، ١٩٨٤ م ، ص : ٤٧ .
٤. ينظر: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، ابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت ، ط٥ ، ١٩٨١ : ٧٣/٢، وينظر: الصناعتين للعسكري، تحقيق: علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، ١٩٧١ : ٢١٢ ، والمثل السائر لابن الأثير، الرياض، ١٩٨٤ : ٣٤٥/٢، والطراز للعلوي، القاهرة، مطبعة المقتطف : ١٧٦/٢ .
٥. ينظر : تأويل مشكل القرآن ، ابن قتيبة، شرح وتحقيق: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، تونس، د . ت : ٢٣٢ . ٢٤١ .
٦. جوهر الكنز، ابن الأثير الحلبي، تحقيق: د. محمد زغلول سلام، القاهرة، د. ت : ٢٥٧ .
٧. ينظر: معجم النقد العربي القديم، د . أحمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٩ : ٣٧٠ .
٨. ينظر : موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس : ٤١ .
٩. ينظر : فقه اللغة ، حاتم صالح الضامن ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد ، ١٩٩٠ : ١٤٩ .
١٠. ينظر : قضايا الشعرية ، رومان جاكوبسون ، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنوز، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨، ص ٥٥ .

١١. ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٦٤، الكويت، ١٩٩٢ م ، ص ٢١٢ .
١٢. ديوان بدر شاكر السياب : ٢٤٢ .
١٣. المكان نفسه .
١٤. بنيت القصيدة جميعها على إيقاع الكامل وتفعيلته (متفاعله) و(بابا ... بابا) لا تنتمي إلى هذا الوزن أو تفعيلته ، إلا في المقطع الثاني الذي يذكر فيه (بابا) مرة واحدة لتمتج مع إيقاع القصيدة :
- بابا كأن يد المسيح فيها ، كأن جماجم الموتى تبرعم في الضريح
- تتظر : القصيدة ، ديوان بدر شاكر السياب : ٣٠٨ ، ٣٠٩ ، ٣١٠ .
١٥. ديوان بدر شاكر السياب : ٣٩٨ .
١٦. م . ن : ٤٠٠ .
١٧. م . ن : ٤٥٨ .
١٨. ديوان بدر شاكر السياب : ٤٦٠ .
١٩. م . ن : ٤٦١ .
٢٠. ديوان بدر شاكر السياب : ٤٠٢ .
٢١. ديوان بدر شاكر السياب : ٤٠٣ .
٢٢. م . ن : ٤٠٤ .
٢٣. ديوان بدر شاكر السياب : ٤٠٤ .
٢٤. المكان نفسه .
٢٥. المكان نفسه .
٢٦. ديوان بدر شاكر السياب : ٤٠٥ .
٢٧. م . ن : ٤٠٦ .
٢٨. م . ن : ٤٠٧ .
٢٩. الأعمال الشعرية الكاملة ، عبد الوهاب البياتي : ١٨٢/٢ .

٣٠. الأعمال الشعرية الكاملة ، عبد الوهاب البياتي : ١٨٢/٢ .
٣١. الأعمال الشعرية الكاملة ، عبد الوهاب البياتي : ١٨٢/٢ .
٣٢. المكان نفسه .
٣٣. ديوان بدر شاكر السياب : ٢٥٧ .
٣٤. ديوان بدر شاكر السياب : ٢٥٨ .
٣٥. الأعمال الشعرية الكاملة ، نازك الملائكة : ٣٨١/٢ . ٣٨٢ .
٣٦. م . ن : ٣٨٢/٢ .
٣٧. الأعمال الشعرية الكاملة، نازك الملائكة : ٣١٠/٢ - ٣١١ ، ينظر:
- التكرارات الأخرى في القصيدة ، وتتنظر : قصيدة (للصلاة والثورة) إذ تكرر (يا قبة الصخرة) إحدى عشرة مرة، لأن مناسبة القصيدة صورة وصلت إليها عليها قبة الصخرة، تتنظر القصيدة : ٤٩٤ . ٥٠٣ .
٣٨. ينظر : الأعمال الشعرية الكاملة ، نازك الملائكة : ١٨٥ . ١٨٦ .
٣٩. قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص ٢٧٦ . ٢٧٧ .
٤٠. ديوان بلند الحيدري : دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ٤٧٧ .
٤١. م . ن : ٤٧٨ .
٤٢. ديوان بلند الحيدري : ٤٨٠ .
٤٣. ديوان بلند الحيدري : ٤٨١ .
٤٤. ديوان بلند الحيدري : ٣٩٥ .
٤٥. م . ن : ٣٩٦ .
٤٦. ديوان بلند الحيدري : ٣٩٨ .
٤٧. جاء تحت عنوان القصيدة: (ألقيت في ذكرى رشيد أيوب، وعبد الله غانم)، ديوان بلند الحيدري : ٤٤٣ .
٤٨. م . ن : ٤٤٣ .
٤٩. ديوان بلند الحيدري : ٤٤٨ .

٥٠. تتظر قصيدة ، الشاهد المقتول ، بلند الحيدري ، ص ٦٠٦ .

قائمة المصادر

- ١ _ الاعمال الشعرية الكاملة : عبد الوهاب البياتي ، دار العودة ، بيروت ، ٢٠٠٨
- ٢ _ الاعمال الشعرية الكاملة : نازك الملائكة ، دار العودة ، بيروت ، ٢٠٠٨
- ٣ _ انوار الربيع في انواع البديع : ابن معصوم المدني ، مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ، ١٩٦٨ ، ٣٤/٥
- ٤ _ بلاغة الخطاب وعلم النص : صلاح فضل ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٢ .
- ٥ _ تأويل مشكل القرآن : ابن قتيبة ، شرح وتحقيق احمد صقر ، دار احياء الكتب العربية ، تونس ، د . ت .
- ٦ _ جوهر الكنز : ابن الاثير الحلبي ، تحقيق محمد زغلول سلام ، القاهرة ، د . ت .
- ٧ _ ديوان بدر شاكر السياب : تحقيق سمير بسيوني ، مصر ٢٠٠٩ .
- ٨ _ ديوان بلند الحيدري : دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٠ .
- ٩ _ الصورة الشعرية عند ابي القاسم الشابي : مدحة سعيد الجيار ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، ١٩٨٤ .
- ١٠ _ الطراز المتضمن لأسرار البلاغة : العلوي ، مطبعة المقتطف ، القاهرة ، ١٩٤١ .
- ١١ _ العمدة في محاسن الشعر وادبه ونقده : ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط ٥ ، ١٩٨١ .
- ١٢ _ فقه اللغة : حاتم صالح الضامن ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، ١٩٩٠ .

- ١٣ _ قضايا الشعرية : رومان جاكوبسون ، ترجمة محمد الولي ، ومبارك حنوز ، ط ١ ، دار توبقال للنشر المغرب ، ١٩٨٨ .
- ١٤ _ كتاب الصناعتين : ابو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري ، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم ، القاهرة ، ١٩٧١ .
- ١٥ _ لسان العرب ، ابن منظور ، بيروت ، دار صادر ، ١٩٦٨ .
- ١٦ _ المثل السائر في ادب الكاتب والناشر : حمد بن نصر الله بن الاثير ، الرياض ، ١٩٨٤ .
- ١٧ _ معجم النقد العربي القديم : احمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٩ .
- ١٨ _ موسيقى الشعر : ابراهيم انيس ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، طه ، ١٩٧٨ .
-