Archive of SID

مجلة اللغة العربية وآدابها
السنة السادسة، العدد العاشر، ربيع وصيف ١٤٣١ هـ/٢٠١٠م
صفحة ٧٧ – ١٠٤

التكرار وتداخل دلالاته الفنية في القصيدة الحرّة عند «السيّاب»

حامد صدقي[١]، صفر بيانلو[٢]*
١. أستاذ في جامعة "تربيت معلّم" بطهران
٢. طالب الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة "تربيت معلّم"
(تاريخ الاستلام: ٨٨/٢/١٤ ؛ تاريخ القبول: ٨٨/٦/٢٣)

الملخّص

قد يحمل اللفظ (أو العبارة) بواسطة التكرار، وذاك من إحدى الأساليب التعبيرية في اللغة الشعرية، دلالاتٍ فنّيّةً متعدّدةً وأحياناً متداخلةً تؤثّر في نفس المتلقّي، ويتمّ ذلك بفضل موهبة الشاعر البارع المتمكن من إخراج الكلام إلى الإفادة والامتاع. وتزداد قيمة ذلك التكرار في تمتين الدلالات عند ما يرافق الشاعر الحظ اللغوي والشعوري والأصالة والاّ اذا نقصه ذلك كلّه فلا محالة أن يؤدّي هذا النقص إلى الثرثرة اللفظية المبتذلة، اضافةً إلى عجز الشاعر عن السيطرة الكاملة على أزمة تكراره. والقصيدة 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 تمكنت القصيدة الحرّة لديه أن تحمّل هذه الطاقة دلالات ترمي من ورائها تحقيق أهداف النص بما ينحصر على الدلالة البيانية، أنّها الأصل في كلّ تكرار، والدلالة الشعورية، وأنّها أهمّ دلالة وأصعب وأغنى، والدلالة الإيقاعية المتسمة بالدرامية والدلالة التصويرية المتلازمة للأخرى، في ستة مواضع. وترسخت تلك الطاقة في القصيدة السيّابية الحرّة بغية الوصول إلى الدلالات الفنّية، واستطاعت أن تفجّر الجمال الدلالي بنجاح حاسم حين مزجت بين الدلالات فجاء امتزاج الشعورية بالايقاعية أغزر من غيرها وأغني. وهذا هو شأن القصيدة الجيّدة التي تحملنا إلى البحث في المظهر اللغوي وما خلفه، وما يموج وراءه من تيارات ذات دلالات غنية. تلك الدلالات هي جزء أصيل من التعبير الأدبي للتكرار. ينظر المقال إلى الإيقاع والتصوير والبيان وإلى العلاقة بين بعضها ببعض.

الكلمات الرئيسة:

التكرار، الدلالات الفنّية، القصيدة الحرّة، السيّاب.

* الكاتب المسئول هاتف: ٠٩١٢٨٠٧٠٤٤٦ Email: bayanlu_s@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

المقدمة

إنّ ظاهرة التكرار ظاهرة لغوية عرفتها اللغة العربية في أقدم نصوصها التي وصلت إلينا، نعني بذلك الشعر الجاهلي، وخطب الجاهلية وأسجاعها، ثم استعملها القرآن الكريم، ووردت في الحديث النبوي الشريف، وكلام العرب شعره ونثره، ثمّت هي ظاهرة تستحق دراسة مستفيضة لتبيين معالمها والتعرف على حقيقتها ومواضع استعمالها المصيب المتسم بالبراعة ومواقف تعاطيها المخطئ المتسم بالابتذال.

فقد دعت التجربة اللغوية في حقل الشعر منذ النشأة الشعرية إلى الاستخدام الفنّي للمضامين الدلالية، منها البيانية، والشعورية، والتصويرية والايقاعية، الكامنة في تكرار حروف المباني، يعني الأصوات الهجائية، وحروف المعاني والأسماء والأفعال والجمل تفجيراً لطاقة اللغة التعبيرية. فدرست الكتب هذه الطاقات من خلال التكرار درساً متشعباً فجاءت لفظة التكرار في اللغة تعني أنّ التكرار من مادّة «الكرّ» أي: الرُّجوع، من مصدر كرَّ عليه يَكرُّ، كرّاً وكروراً وتَكراراً، أي: عَطَفَ وكرّر الشيء يعني أعاده مرّة أخرى ويقال كررّتُ عليه الحديث اذا رددتَه (ابن منظور، ١٩٦٨، ج٥، ص١٣٥). فأصبحت ظاهرة التكرار تتناقلها ألسن النقاد وعلماء البلاغة القدماء ممعنين النظر بها فعرّفوها في الاصطلاح، حيث قال أبو الفتح ضياء الدين نصر الله المعروف بابن الأثير الموصلي (ت ٦٣٧ هـ): والتكرار «حدّه هو دلالة اللفظ على المعنى مردّداً» (المثل السائر، ١٩٩٩، ج٢، ص١٤٦). وقال في ذلك أيضاً علي بن عبدالله المعروف بابن حجة الحموي (ت ٨٣٧هـ): «إنّ التكرار هو أن يكرّر المتكلّم اللفظة الواحدة باللفظ أو المعنى...» (خزانة الأدب، ٢٠٠١، ج٢، ص٤٤٩) وأدلي في ذلك السيّد علي صدر الدين بن معصوم المدني (ت ١١٢٠هـ) برأيه وقال: «هو عبارة من تكرير كلمة فاكثر باللفظ والمعنى...» (أنوار الربيع، ١٩٦٩، ج٥، ص٣٤٥) وإتّفق أن يستعرض هؤلاء النقّاد موضوع التكرار كأسلوب تعبيري متداول بين الشعراء فيُعلونَ من قدره، أو يحطّون من شأنه، ويشيرون إلى مواضع الصواب فيه، أو مواقف الخطأ عنده ؛ بل ويحصون من معانيه ودلالاته التقليدية المتعددة ما لا تحدّه الحدود. فكل ذلك يدلّ على خطورة شأنه وعظمة دوره في تبيين المعاني والمفاهيم الأدبية والشعرية.

ويرى عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦هـ) أنّ التكرار من سنن العرب ومذهبهم لإرادة التوكيد والإفهام والإبلاغ (تأويل مشكل القرآن، ٩٧٣، ص٢٣٥). بحيث أيدّه كلّ من أحمد بن فارس (ت ٣٥٩هـ) (الصاحبي في فقه اللغة، ١٣٢٨ه، ص١٧٧) وأبو منصور عبدالملك بن محمد الثعالبي (ت ٤٣٠هـ) (فقه اللغة وسر العربية، ١٩٩٩، ص٣٥). إلاّ أنّ ابن حجة الحموي هاجم هذا الرأي بصراحة فقال: «إنّ الترديد والتكرار ليس تحتهما كبيرُ أمرٍ. ولا بينهما وبين أنواع البديع قرب ولا نسبة لانحطاط قدرهما عن ذلك...» (م.ن، ج٢، ص٤٤٧) وفي خضم ذلك النقاش، تعرّض له ابن الأثير

www.SID.ir

Archive of SID

وقال: إنّ تكرار اللفظ والمعاني من مقاتل علم البيان لدقّة مأخذه (م.ن، ج٢، ص١٤٦). ونراه يأخذ في تقسيم التكرار على اللفظي والمعنوي. وفي تقسيم كلّ منهما على المفيد وغير المفيد لتتميّز به حدود الصواب والخطأ (م.ن، ص١٤٦). وذكر بعض النقاد ما لا يحصى من معاني التكرار اللفظي الذي قال فيه الكاتب الأديب عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ): «وجملة القول في الترداد أنّه ليس فيه حدٌّ ينتهى إليه...» (البيان والتبيين، ج١، ص١٠٥). من ثَمَّ أحصي أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ) من المعاني ما يكون للتشوق والاستعذاب في التغزل أو النسيب، وما يكون على سبيل التنويه بالمذكور والاشارة إليه في المدح، وما يكون تفخيماً لاسم الممدوح في القلوب والأسماع، وما يكون على سبيل التقرير والتوبيخ، وما يدور على سبيل التعظيم للمحكي، وما يدور على جهة الوعيد والتهديد إن كان عتاباً موجعاً، وما يكون على وجه التوجع في الرثاء، وما يكون على سبيل الاستغاثة، أو على سبيل الشهرة، أو التوضيع، أو الإزدراء، والتهكم والتنقيص و... (العمدة، ج٢، صص٧٤-٧٦). وتبعه في ذلك ابن معصوم (م.ن، ج٥، صص٣٤٥-٣٤٨). وهكذا تناثرت الأقوال عن التكرار ومعانيه في كتب مختلفة بين تأييد ورفض عند القدماء.[١]

هذا وتقدّم الزمن بأمر التكرار إلى أن قيض الله له أن يولد من جديد عند شعراء القصائد الحرّة لما يحتوي عليه من إمكانيات تعبيرية يستطيع أن يغني المعنى إلى درجة الأصالة، وذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه دون أن يتزلق به في اللفظية المبتذلة (نازك الملائكة، ١٩٨١، صص٢٦٣-٢٦٤). فتغيّر الموقف منه حتّى أريد به عند النقاد الملاحقين لعثراته أنّه: «إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها» (م.ن، ص٢٧٦) وكان ذلك كلّه من أجل خصائص ايجابية للشعر الحر في التروع إلى الواقع وإلى الاستقلال والنفور من النموذج، والهرب من التناظر وايثار المضمون (م.ن، صص٥٦-٦٥). فتمكن أسلوب التكرار من هذا المنطلق، بصورة عامة، من أن يهدف إلى استكشاف المشاعر وإلى ابراز الإيقاع الدرامي (رجاء عيد، ١٩٨٥، ص٦٠). وإلى التصوير الجمالي وقبل ذلك إلى البيان التقليدي.

فأصبح من ميزة القصيدة الجيدة في العصر الحديث أن تحتمل اكثر من وجه خلف المظهر اللغوي وما يموج وراءه من دلالات (م.ن، ص١٤١). وكذا أصبحت وظيفة التعبير لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات بل تضاف إلى هذه الدلالات مؤثّرات أخرى يكمل بها الأداء الفني كالايقاع

١- أنظر كتاب: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرّماني والخطّابي وعبدالقاهر الجرجاني. والصناعتين، الكتابة والشعر لأبي هلال العسكري، وسرّ الفصاحة لابن سنان الخفاجي، وتحرير التحبير لابن أبي الاصبع المصري، والطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ليحيى بن حمزة العلوي و...

www.SID.ir

Archive of SID

الموسيقي والصور والظلال. وذلك لايتم الاّ بالاجتماع والتناسق (سيّد قطب، ١٩٩٠، ص٣٤). فلا غرو اذا قلنا إنّ أسلوب التكرار يغني النص الشعري الحر ويزيد جودته بما يتضمّن من دلالات متمازجة متماسكة بحيث تناوله الشعراء المعاصرون كثيراً في لغتهم الشعرية المتحررة من قيد القافية الموحّدة والوزن الخليلي، لطاقة تعبيرية فائقة يتمتع بها فيها هذا الأسلوب. فيتسنّي لنا ونحن نلمّ بأمر التكرار من خلال دراسة لغة الشعر الحر أن نقف على دلالات فنية قيّمة كالدلالة البيانية والشعورية والتصويرية والايقاعية متمازجةً متماسكة متداخلة. وفي ذلك يمكن أن يصيب الشاعر البارع الموهوب الذي يراعي قاعدة ثقة الارتباط بالمعنى العام، ويمكن أن يقع في الرداءة، الشاعر الذي تضيق به الطريقة التعبيرية. وحاولنا في هذا المجال أن نختبر قيمة التكرار التعبيرية ودلالاته الفنية عند الشاعر العراقي، بدر شاكر السياب (١٩٢٦-١٩٦٤م) ظناً بأنّه كان رائداً من روّاد الشعر الحر الذي كان ثائراً وقتئذٍ على الشعر التقليدي. ونريد من خلال البحث أن ننتهي إلى:

الف- هل أصاب الشاعر غرضه في استخدامه لتقنية التكرار؟ أم أخفق في ذلك الأمر؟!

ب- وهل زاد ذلك من غنى الشعر الدلالي؟ أم حطّ من شأنه؟!

وسنقوم بدراسة ظاهرة التكرار التعبيري عند السياب للإطلاع على مدى نجاحه أو إخفاقه في حدود المواضع الستة التالية:

إيقاع وشعور

قد تكتسب الكلمات في تكرارها سحر القافية الايقاعي فتصبح ايقاعيتها صورة موسيقية عصرية تختلف عن صورتها في شعر العصور السابقة، فيستطيع الشاعر أن يعوّض بالتكرار رنين القافية البدائي الجادّ الذي فقدته القصيدة الحديثة، وأن ينقذ الشعر من النثريّة. «فلا شك أنّ التكرار عنصر أساس من عناصر الإيقاع في الشعر، قد تتحوّل بفضله أية عبارة نثرية إلى جملة موقعة» (أحمد بسّام ساعي، ٢٠٠٦، ص٨٥). واشترط النقاد في ايقاعية التكرار أن يعتمد على القراءة الصحيحة الجهرية لا القراءة الصامتة. كما قال نزار قباني: أنّه كلّما كانت تستولي عليه حالة موسيقية، كانت تدفعه في اكثر الأحيان أن يغنّي شعره في «أنت لي» و«سامبا» و... بصوت عال كما كان يفعل الشاعر الاسباني لوركا (قصتي مع الشعر، ١٩٧٣، ص٦٠).

إنّ ايقاعية التكرار - كما يرى رجاء عيد - تمثّل في الوقت نفسه عوداً نفسياً للمغزى الدلالي، يساندها التجانس النفسي في التطابق الصوتي، وبه يصبح التكرار تشكيلاً نامياً يخلق دلالاتٍ خاصة بواسطة تشابهات أو مصاحبات صوتية مشبعة بتوترات تبرز شكولها من خلال الوحدات الإيقاعية (م.ن، ص٧٣). وكما قال الكبيسي: إنّ لغة الشعر من خلال إيقاع الألفاظ ونغمها تصبح قادرة على بعث

www.SID.ir

Archive of SID

الذكريات العميقة، لأنّ الموسيقى والإيقاع تساعد المعنى على النفاذ إلى ما وراء المستويات الواعية، فتثير حالة نفسية توقظ دوافع الاحلام ونوازع التأمّل (عمران خضير حميد الكبيسي، ١٩٨٢، ص٢٨).

وفي هذا المجال نرى في المقطع الأول من قصيدة «إتبعيني» عبارةً تزول بترددها بعض الكلمات منها مع الحفاظ على التكرار «لما تتطلبه الدورة الشعرية من تنغيم» (إحسان عباس، ١٩٩٢، ص١٠١) وليس فيها أية دفقة شعورية الاّ ما يهمس به الصوت الرقيق المنمنم المتمثل في «س» كما يلي:

في بَقايا ناعِساتٍ مِن سُكون
في بقايا مِن سُكون
في سُكون.

(السيّاب، ٢٠٠٠، ج١، ص٥٢)

وتزيد قصيدة «نهاية» من اهتمام الشاعر وتمنحه متعة وافرة من خلال ظاهرة التكرار الأسلوبي الجميل الذي حدا به اللاشعور إلى ظاهرة البتر والقطع بحيث زادت القصيدة دلالة أعمق وأبلغ. حيث نرى مثل هذه الحالة في حالة الانسان المحمومة والتشتت والصدمة العنيفة كوفاة شخص عزيز نفاجأ بها دون مقدمات... وكثيراً ما تفقد العبارة معناها وتستحيل في الذهن المضطرب إلى مجموعة أصوات تتردد تلقائياً دون أن تقترن بمدلول وترنّ في السمع (نازك الملائكة، ١٩٨١، ص٢٨٨). كما يلي:

«سَأهواك حتّى..» نداءٌ بَعيد
تَلاشَت؛ على قَهقَهاتِ الزَّمان
بقاياهُ، في ظُلمة.. في مَكان
وظَلَّ الصّدى في خيالي يُعيد:
«سَأهواك حتّى سَأهوى» نُواح
كما أعولَت في الظَّلام الرِّياح
«سَأهواك حتّى... سـَـ...» يا للصَّدى
أصيخي إلى الساعة النائية:
«سَأهواك حتّى..» بَقايا رَنين.

(السياب، ج١، ص٧٦)

ويزيد على أيقاعية التكرار المبتور تواجد بعض الألفاظ الموحية بالنغم مثل «الصدى» و«رنين» إضافة إلى ما عند «الألف» في كلمة «سأهواك» من صوت ينبتر. وزد فوق ذلك كلّه أنّ هندسية التكرار تحافظ على نصيب القصيدة من الايقاع.

وهندسية الايقاع الواعية التي ينتهجها الشاعر في القصيدة من خلال تكرار اللفظ والعبارة، بشكل منتظم، قد تلتقي بجرس الأصوات بدافع إغناء النغم الناشئ عن الألفاظ ايحاءاً حسّياً موسيقائياً جميلاً

www.SID.ir

Archive of SID

لدى ذوق الشاعر الذواق وهذا لا يتعارض مع إيحاء التكرار بالشعور كما نلاحظ في قصيدة «حَـنين في رُوما» التي يكرر الشاعر الفّنان سطرين على انسجام وانتظام يتوازن مع أجزاء القصيدة.

وأُحسُّ عَبيركِ في نَفَسي
يَنهَدُّ، يُدَندِنُ كالجَرسِ.

(السياب، ج١، ص١٠٤)

فأعيدت هذه العبارة ثلاث مرّات إلاّ أنّ الأخيرة منها مَسّها بعض التغير في اللفظ بـوعي مـن الشاعر بدعوى خلق موسيقى جميلة:

سَأُحِسُّ عَبيركِ في نَفَسي
يَنثال ويَقرعُ كالجَرس.

(السياب، ج١، ص١٠٥)

فهذه هي أصوات «س، ر، د» زادت العبارة نغماً صوتياً لا يمكن أن نغضَّ الطرف عنه وكلمـة «الجرس» كأنّها وردت من أجل تنبيه القارئ إلى دور الجرس في تناغم الأصوات وتكرار الألفاظ. ولا 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 صـورة مجسمة كبيرة وتكبر من قرية جيكور إلى الوطن وإن لم يتجرد عن بحثه عن زمنه الآفل الـذي يعـاني أوجاعَه (قيس كاظم الجنابي، ١٩٨٨، صص٦٧-٦٨).

وفي مجال آخر، في قصيدة «صياح البطّ البرّي»، نقف أمام مشهد صوتي صارخ مجلجـل يولـول كصوت الجرس ويدقّ صماخ الاذن لتزاحمه عليها. وكذا يقوي عند القارئ الاحساس بالصوت الطبيعي الناجم عن صياح البط البري لأنّه يبشّر بالمطر في الربيع مع أنّه لا يخلو من شعور شفيف وهو الشـعور بذكريات الطفولة، فقال السياب في هذه القصيدة وهو يكرر لفظة «هُتاف» ولفظة «صِياح»:

هُتافٌ مِن الدّيكِ لا يَصدأ
وهَزّ الصَّدى سَعفاتِ النَخيل
.....
هُتافٌ سَمعناه مُنذ الصِّغر
سَمعناه حتّى نَموت
.....
صِياحٌ، بُكاءٌ، غِناءٌ، نِداءٌ
يُبشّر شُطآننا اليائسة
بأنّ المَطَر

www.SID.ir

Archive of SID

على مَهمه الرّيح مَدّ القُلوع
هو البَطُّ... فَلتهنأي يا شُموع
.....
صِياحٌ... كأنّ الصِّياح
يُنشّر، مما انطوى من رِياح
سُهولاً وراء السّهول
.....
صِياحٌ كأجراس ماء... كأجراس حَقل مِن النَّرجِس
يُدَندِنُ والشَّمسُ تُصغي، يقول
بأنّ المَطَر
سَيهطلُ قَبلَ انطواء الجِناح
وقَبلَ انتهاء السَّفر....

(السياب، ج١، صص١١٤-١١٥)

وهكذا يبشّر الصياح بالأمل، أمل يتوقع هطلان المطر، صياح كأنّه جرس الماء يقطر قطرة فقطرة. فيقوي الجانب الشعوري قليلاً بينما الجانب الايقاعي إذ هو يتراقي بفضل تجميع الصوت من جوانب عدّة.

وقد استطاع الشاعر في ختام القصيدة «الوصية» أن يمزج بتقنية التكرار وبتره، الدلالة الايقاعية بالشعورية كما يلي:

لا تَحزني إن مُتّ أيَّ بأس
أن يُحطّمَ الناي ويبقى لحنُه حتّى غَدي؟
لا تَبعدي
لا تَبعدي
لا..

(السياب، ج١، ص١٣٧)

فهذا التكرار وبتره يكونان ايهاماً بانقضاء الصوت وضياع الكلمات، ولم يبق سوى صدى شاحب سرعان ما يخفت ويضيع. والشاعر استطاع أن يشير إلى التوتر الوجداني الذي يفترش مساحة القصيدة بواسطة التكرارات، وقد وصل إلى غايته، أو تدرج إلى قمته، ولم يعد أمام الشاعر سوى الصمت الكظيم، بعد أن فقد بسبب توتره القدرة على الاستمرار أو الابانة عن مشاعره الغائصة (رجاء عيد، ١٩٨٥، ص٧٢).

ولعلّ قصيدة «رَحَلَ النَّهار»، تعتبر أجمل قصيدة من جهة التشكيل الهندسي بحيث استطاع الشاعر

www.SID.ir

Archive of SID

أن يتيح لها صورة من التكرار الاسلوبي المنتظم، هو الذي منح القصيدة أغني الدلالات: الدلالة الشعورية العميقة والدلالة الايقاعية بجانبها. يعني كما يوفر التكرار لقصيدة ما دلالة شعورية يوفرّ لها على قدرها دلالة ايقاعية تزيد في تأثير القصيدة على نفس المخاطب.

رَحلَ النَّهارُ
ها إنّه انطَفَأت ذُبالَتُه على أفقٍ تَوَهَّج دونَ نار
وجَلستِ تَنتظرينَ عودَة سِندباد مِن السِّفار
والبَحرُ يَصرخُ من وَرائك بالعَواصِفِ والرُّعودِ
هُو لَن يَعود.
.....
فَلتَرحلَي، هو لَن يعودَ
الأفقُ غاباتٌ مِن السُّحُب الثَّقيلة والرُّعود
الموتُ من أثمارهنّ وبعضُ أرمِدَة النّهارِ
المَوْتُ من أمطارهنّ وبَعضُ أرمدة النّهارِ
الخَوفُ من ألوانهنّ وبعضُ أرمدة النّهارِ
رَحَلَ النَّهارُ
رَحَلَ النَّهارُ.

(السياب، ج١، ص١٤١)

والظاهر أنّ السياب قد تمكن من أن يوظّف التكرار لترسيخ اللاأمل في انتظار الأمل حيث تكون الجملة التكرارية مجسمة لرحيل الأمل وحلول الظلام المومئ لليأس والفقد والضياع، كما قال بهذا رجاء عيد في تبيين الدلالة الشعورية (م.ن، صص٦٧-٦٨). ويعتقد حسن الغرفي بأنّ الأصوات ذات الشحنة النغمية ترتبط في النص الشعري بالمواقف الشعورية ويبدو مما تختزنه القصيدة من تشكيلات نغمية يكون أساسه التمثيل الفريد لطبيعة الأصوات حيث إنّ تراكم الأصوات يساهم وبشكل مكثف في تكوين التشكيل النفسي الذي يعمق فينا الاحساس بوقع الرؤيا (الأمل) التي تنبثق من النص (حركيّة الإيقاع، ٢٠٠١، صص٣٧-٣٩).

ويقول السياب في قصيدة «غَريب عَلى الخَليج»:

صَوتٌ تَفَجَّر في قرارة نَفسي الثَّكلي: عِراق،
كالنّد يَصعُد، كالسَّحابة، كالدُموع إلى العيونِ
الرّيحُ تَصرخ بي: عِراق
والمَوجُ يُعول بي: عِراق، عِراق، ليسَ سِوى عِراق!

www.SID.ir

Archive of SID

البحرُ أوسَعُ ما يكونُ وأنتَ أبعدُ ما تكونُ
والبحرُ دونكَ يا عِراقُ
بالأمسِ حينَ مَررتُ بالمَقهي، سَمّتك يا عِراق.

(السياب، ج١، ص١٨١)

فهو كرّر لفظة «عراق» منادياً به أو صارخاً له ليكشف عن حنين كامن في صدره، وعن عاطفة تتناقل مكررةً بين القلب واللسان. وبما أنّ قصيدة «غريب على الخليج» – كما يقول إحسان عباس – تمثّل الاحساس بالغربة والشوق العارم للعودة إلى «عراق» لكنّ الافتقار إلى النقود يقف حائلاً دون هذه العودة (م.ن، ص١٥١).

والقصيدة تستكشف أيضاً المشاعر المتضاربة، وتبين عن تمزّق الشاعر بين أمله ويأسه (رجاء عيد، ١٩٨٥، ص٦٣). وإضافة إلى هذا تحمل لفظة «عراق» بتكرارها قسطاً من الايحاء الايقاعي. بحيث يأخذ اسم العراق في التفجّر الصوتي بقرار عميق ينشره الموج في أصداء متتالية تعكس درجة عالية من التفاعل الزاخر بين الايقاع النفسي والصوتي على أساس فكرة المحاكاة (صلاح فضل، ١٩٩٨، ص٩٤). لما يقع في الطبيعة من صدى يعكسه الترداد الصوتي. فضلاً عن «ما أضفاه الشاعر من اطلاقية على بنية التعبير الشعرية سواءٌ تأتّي ذلك عن طريق تكرار أصوات بعينها مثل الراء... أو عن طريق إشاعة أصوات المدّ والتضعيف» (حسن الغرفي، ٢٠٠١، ص٣٦) وهكذا تتحّدد القيم الايقاعية للفظة المفردة على أساس التكرار في هذه القصيدة.

وتحمل قصيدة «مرحي غيلان» في طيّاتها ظواهر إيقاعية تتمثل في تكرار اللفظ المنمنم «بابا... بابا» جارياً على لسان غيلان، ابن الشاعر الحبيب، وهذه الثنائية في اللفظ المكرر تأخذ بناصية القصيدة إلى نهايتها وتتردّد في صدر كل مقطع يريد الشاعر بدءه وتظهر الطاقة الموسيقية للفظ في توزيعها وتنميتها على طريقة المحاكاة مع ما تفجّر من مكنونات سحرية (صلاح فضل، ١٩٩٨، ص١٠٠).

هذا وصوت المد المتجسد في «الألف» يتطاول به النَفَس الشعري ويمتد كمظهر من مظاهر التفجر الصوتي وتلاشيه على صورة الجرس على صفحة باب الاحساس العميق كما يقول الشاعر:

«بابا... بابا»
ينسابُ صَوتُك في الظَّلامِ، إليَّ، كالمَطَر الغَضيرِ
.....
«بابا... بابا»
يا سُلّم الأنغامِ، أيّةُ رَغبةٍ هي في قَرارك.

(السياب، ج١، صص١٨٤-١٨٥)

وكأنّ الشاعر يتعمد في إفهام القارئ أنّ القصيدة تلوذ بالنغم رامزاً إليه بعبارة «يا سُلّمَ الأنغام».

www.SID.ir

Archive of SID

وينهي إحسان عباس الغرض المقصود من الدلالة الايقاعية للفظ بقوله: «ولكنّ كلمة (بابا) لم تكن ذات أثر عادي وانّما كانت كالصعقة التي تترك من تصيبه منطرحاً ساعات، أو كعملية تفجّر متلاحقة مع أنّ الطاقة المخزونة فيها يجب ألاّ تُحدث إلاّ انفجاراً واحداً» (م.ن، ص٢٤٢) فيبدو من كلام الناقد أنّ للفظة إيحاءاً شعورياً يحدث كالصعقة تترك السامع منطرحاً وأنّ لها ايحاءاً نغمياً يتفجّر متلاحقاً، إذن فهما بعدان أساسيان للّفظ.

وقصيدة «النهر والموت» تنضح بدلالة التكرار الايقاعية بحيث تظهر تلك الدلالة حين يتكرر اللفظ أو الصوت. فكلمة «بويب» التي تتكرر عبر القصيدة توحي بالنغم الجاري في باطن الكلمة ولكنّها تفقد الانتظام والهندسة:

بُوَيَب...
بُوَيَب...
أجراسُ بُرجٍ ضاعَ في قَرارة البَحَر
الماءُ في الجِرار، والغُروب في الشَجَر
وتَنضَحُ الجِرار أجراساً من المَطَر
بِلّورها يَذوب في أنين
«بُوَيب... يا بُوَيب!»
فَيدلَهمُّ في دَمي حَنين
إليكَ يا بُوَيب.

(السياب، ج١، ص٢٤٤)

فهذا اللون من التكرار المتناثر بين الثنائية والأحادية للفظ لا يخفي النغم اذا تتبَّعنا هذه الخصيصة في اللفظ. كما فيه من تكرار الأصوات وتناغمها يتمثّل في «و، ي، ب» (الكبيسي، ١٩٨٢، صص٢٣-٢٤؛ حسن الغرفي، ٢٠٠١، صص٣٥-٣٦؛ قيس كاظم الجنابي، ١٩٨٨، ص٨٤) والدليل على الايقاعية، تلك الأجراس الضائعة في قرارة البحر والجرار المليئة بالمطر. وفي هذا التكرار ما يدلّ على الشعور بالذكريات الماضية والحنين، كما يلي:

أَودُّ لو عَدوتُ في الظّلام
أشدُّ قَبضتي تَحملان شوقَ عام
.....
أودُّ لَو أطلُّ من أسّرة التِلال
لِألمحَ القَمر
.....

www.SID.ir

Archive of SID

أودُّ لو أخوضُ فيك، أتبعُ القَمَر
وأسمَعُ الحَصي يَصلُّ منك في القَرار.
.....
أودُّ لو غرقتُ فيكَ، ألقِطُ المَحار
أشيدُ منه دار
.....
أودُّ لو غَرقتُ في دَمي إلى القَرار.

(السياب، ج١، صص٢٤٤-٢٤٥)

وفي «أوّد» حنين صارخ إلى ذكريات الماضي فراراً من رعب المستقبل وفيه فرار من الموت وفيه حنين إلى الموت المحيي يعني الانتصار يعني الوصول إلى جيكور القرية فالتكرار يدّل على الشعور بالحنين (إحسان عباس، ١٩٩٢، صص٢٣٠-٢٣١). كما يدل على الايقاع المنبعث من اللفظ المتكرر المنتظم انتظاماً هندسياً كأنّ القصيدة اُتخذت على هذه الصورة من أجل الانشاد المرنّم.

ومن هذا اللون تأتي قصيدة «أنشودة المطر» بتكرار متراوح للفظة «مطر» بين الثلاثية والثنائية تهدف تحميل طاقة شعورية مقدسة وتدفع للتفاؤل بالخير، وفي طيّاتها مغزى عميق مما يسوّغ تكرارها، لما تحمله من هذه المعاني بشكل مكثّف مركز (الكبيسي، ١٩٨٢، صص١٥٢-١٥٣). كما يلي:

رَحي تَدورُ في الحُقول... حَولها بَشر
مَطَر...
مَطر...
مَطَر...
كم ذَرفنا ليلةَ الرَّحيل، من دُموع
ثمَّ اعتلَلنا - خوفَ أن نُلامَ - بالمَطر
مَطَر...
مَطَر...

(السياب، ج١، ص٢٥٦)

مطر، مطر، مطر وهي تصبح أنشودة متصلة تشبه هذيان الطفل، لذلك يصبح المنظر، بتكرار مطر، ناضحاً بالحزن حتّى اعماقه ولفظة «مطر» تدفّق دفقة دفقة (إحسان عباس، ١٩٩٢، صص١٥٣-١٥٤). والقصيدة استطاعت بلفظة واحدة أن تغوص إلى سرّ الوجود، كما استطاعت أن تَربط خيوطاً مختلفة، وإن توحَّدَت الطاقات في حبل قوي، هو حبل الأمل، فلم يعد الشاعر منفصلاً بمشاعره الذاتية (م.ن، ص١٥٥).

ومن حيث الايقاع انّما وظّف الشاعر تكراره لكلمة «مطر» ثلاث مرات وأحياناً مرتين توظيفاً

www.SID.ir

Archive of SID

ايقاعياً يضفي على القصيدة كلّها جَوّاً ماطراً. إنّ تكرار هذه الكلمة بما يشبه اللازمة يبعث في القصيدة من الايحاءات والدلالات ما يغنيها (جودت فخر الدين، ١٩٩٥، ص١٤٣).

ومن أجمل ما يتضمن دلالة ايقاعية من القصائد لتكرار اللفظ والصوت هي قصيدة «الأسلحة والأطفال» التي تعاد فيها عبارة إستفهامية من المستهل إلى المنتهى بحيث يرى محمد الهادي الطرابلسي لازمة داخل القصيدة على المستوى الصوتي (تحاليل أسلوبية، ١٩٩٢، ص٦٣). ولا بأس فيه إذا قلنا إنّ السياب يحنّ إلى الطفولة بهذه العبارة:

عَصافيرُ؟! أم صِبيَةٌ تَمرَح؟

(السياب، ج١، صص٢٩٦-٣١٠)

هذا وفي البؤرة المركزية للقصيدة نكتشف دوالّاً كأنّ الشاعر نشر فيها بساط التصويت والايقاع متمثلاً في لفظة«حديد» وفي أخرى «رصاص» يجلجل كالجرس بحيث تبدو هذه الظاهرة مولّداً إيقاعياً أو نواةً ايقاعية أو قادحا ايقاعياً في عملية الخلق الموسيقى إذ لا نغفل هنا دور الحروف المصوتة مثل «د، ص» في عملية الترجيع الصوتي إضافةً إلى الايقاع اللفظي (الطرابلسي، ١٩٩٢، صص٦٤-٦٥؛ عبدالجبار داود البصري، ٢٠٠٢، صص١٤٢-١٤٥). ويقوم الشاعر بالتقطيع والتنقيط إيحاءاً بامتداد الصوت المرّن المديد. ويرتفع الشعور في هذا التكرار إلى ذروته الدلالية. دلالة الضياع، ودلالة الحنين، ودلالة الخوف والدمار.

والحانُها الحُلوة الصافية
تَغَلغَل فيها نِداءٌ بَعيد:
«حَديد عَتـــ...ـــيق
رَصا...ص
حَديـــ...ـــد»

(السياب، ج١، ص٢٩٩)

قُبورٌ يُوارون فيها بَنيه!
«حَديد عَتيق
رَصاص...ص
حَديد...»
حَديدٌ عَتيق لِموت جَديد!

(السياب، ج١، ص٣٠٠)

وأخذ الشاعر يتذكر في قصيدة «ليلة في باريس» أيام الفراق التي غاب عنه الضياء وجاءه الليل بغياب الحبيبة فأحس بالحزن وبالبكاء والاختناق لأنّ الحبيبة لم يبق منها سوى عبير ولكنه يحلم باللقاء القريب:

www.SID.ir

Archive of SID

وذَهبتِ فانسحبَ الضّياءُ
أحسَستُ بالليل الشتائي الحَزين، وبالبُكاء
.....
أحسسَتُ وَخزَ الليل في باريس، وإختنق الهَواءُ.
.....
لم يَبقَ منك سِوى عَبير
يبكي وغَيرُ صَدى الوِداع: «إلى اللقاء»
.....
وذَهبتِ فانسَحَبَ الضّياءُ.
لو صَحّ وَعدُكِ يا صَديقة
لو صَحّ وَعدك. آه لانبعثت وُفَيقَة
.....
وذَهبتِ فانسحبَ الضّياءُ
لم يبقَ منك سوى عَبير
يبكي وغيرُ صَدى الوِداع: «إلى اللّقاء»
وتركتِ لي شفقاً مِن الزهرات جمّعها إناء...

(السياب، ج١، صص٣٢٤-٣٢٥)

كأنّ انسحاب الضياء مع ذهاب الحبيبة يُنغّص النوم الهادئ عليه فيضطر، لا محالة، إلى سهر الليالي. ويجدر بالاشارة أنّ عبارة «و ذهبت فانسحب الضياء» توسوس في الاذن نغماً مهموساً بتكرارها الهندسي كما جاءت في صدر القصيدة، في الوسط، وفي نهايتها، والتي تلعب دوراً بارزاً في ايحاء الدلالة الايقاعية.

وفي قصيدة «يقولون تحيا...» يسعى الشاعر أن يصور مشاعره في صورة طفل يخاف من الليل بقلب خافق يريد أن يأوي إلى حصن يحميه عن الدجي والظّلام في الدورب فينادي أباه، ذلك الذي يتوقع عنده أمناً وسلامة:

وإن عَسعَسَ اللّيلُ نادى صَدى في الرِّياح:
«أبي يا أبي»، طافَ بي وانثنى،
«أبي يا أبي»
ويُجهشُ في قاع قَلبي نُواح:
«أبي يا أبي»
«أبي يا أبي» في صَفير القطار

www.SID.ir

Archive of SID

«أبي يا أبي» في صِياح الصِّغار.

(السياب، ج١، ص٣٣٥)

وفي هذا التكرار «أبي يا أبي» يتمتع القول بمحور صوتي يستند إليه الشاعر في إحداث النغم والصدى إثراءاً لمضمون الشعر من حيث الدلالة الايقاعية التي يشعر بها القارئ في نفسه. لأنّ تتابع التكرار، لابُدَّ من أن يميل إلى الايقاع أو الموسيقى الداخلية اذا كان الحاح الشاعر على التكرار عنيداً.

والشاعر في قصيدته «أُمُّ كلثوم والذِكرى» يكرر عبارة تسمعنا صوتاً وايقاعاً وشعوراً. وهي:

وَأشرَبُ صَوتَها... فَيغوصُ مِن روحي إلى القاعِ

.....

وَأشرَبُ صَوتَها... فكأنّ ماء بُوَيب يسقيني

.....

وَأشرَبُ صَوتَها فكأنّ زُورقَ زَفّةٍ وأنينَ مِزمارِ

.....

وَأشرَبُ صَوتَها... فَيظلّ يرسم في خيالي صَفّ أشجارِ.

(السياب، ج١، ص٣٤٣)

فنحن امام مشهد صوتي مزيج بالذوق كما يبدو من تكرار عبارة «أشرب صوتها» فلا يلبث أن يتحول السياق الذي يتمتع بـ«سيولة صوتية تعتمد على حاسة السمع» (قيس كاظم الجنابي، ١٩٨٨، ص٦٠) إلى تكثيف شعوري غائص إلى الأعماق نحو المشاعر عند الشاعر بحيث يتجسم ادراكه «من الصوت إلى مادة لدنة سائلة عبر الفعل المضارع (أشرب) الذي وظّفه الشاعر زمنياً ونفسياً ومادّياً بدل الفعل (أسمع)» (م.ن) ويغوص الصوت من روحه إلى قاع نفسه ويُشعل بين أضلاعه غناءً من لسان النار يهتف سوف ينساها وينسى نكبته بجفائها وذوبان أوجاعه. كما يقول الشاعر في مقدمة القصيدة.

والظاهر أنّ الدلالة الشعورية هي أهم دلالة وأصعبها يحملها اللفظ المكرر في الشعر الحديث لأنّ تكراره يهدف إلى استكشاف المشاعر الدفينة وإلى الإبانة عن دلالات داخلية ويعدّ التكرار أحد المنافذ التي تفرغ هذه المشاعر المكبوته. من ثمّ يجيءُ التكرار في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة (نازك الملائكة، ١٩٨١، ص٢٨٧). والشاعر الذي عاش مُعذباً في حياته نازف الجرح، مهيض الجناح تنهكه غربته الداخلية ومشاعره المتقلّبة المبهمة وتربكه الأوجاع في شخصية متمثلة في شاعر مثل السياب فلا بد أن تتفتق شاعريته فيقع في الترداد والتكرار يحصر به جُلّ اهتمامه بقضايا ذاتية من ثَمَّ تأتي القصائد ايقاعات صوتية ناضحة بالكآبة تتزّي حروف كلماتها وجعاً وعذاباً (أنطونيوس بطرس، [د.ت]، ص١٣). وتمتزج الدلالات إمتزاجاً تنمّي قيمة القصيدة بتكرارها على أرفع المستويات.

www.SID.ir

Archive of SID

تصوير وشعور

ليست القصيدة تهدف دائماً إلى تركيزها على دلالة واحدة دون أخرى. وربّما يحدث في القصيدة أن تكون الدلالة تتبع دلالة أخرى وتلازمها. فها هي ذي الدلالة التصويرية تهدف إلى الجمال أولاً كوظيفة مبدئية ثم إلى الايحاء وهي لا تزال تحتفظ بسمتها ولكنها قلّما تستقل بذاتها. في الواقع هي تُمتع العين والأذن اولاً ثم تذيق الروح والقلب. وذلك في المرحلة الأخيرة. ومنها ما يلي:

تتزّي قصيدة «أفياء جيكور» بملامح من الدلالة الشعورية والتصويرية في مطلعها المتكرر إذ إنّه يقول:

نافُورةٌ مِن ظِلال، مِن أزاهير
و مِن عَصافير
جَيكورُ، جَيكورُ، يا حَفلاً من النُّور
يا جَدوَلاً مِن فُراشاتٍ نُطاردُها.

(السياب، ج١، ص١٢٠)

في هذه العبارة يسجّل الشاعر حنينَه الزائد إلى جيكور القرية ويتذكر جمال رؤيتها في الخيال إذ تلعب النافورة دور العدد الكثير من النوافير وليست هي النافورة الحقيقية الملموسة بل هي تعني مجموعة من المظاهر الملوّنة التي تبثّ روح الأمان وتفقد الآلام حتّى يرتاح الشاعر من المآسي، هذا من جانب. وتتفشي الصورة الجميلة عند ما تلعب «من» الجارة بتكرارها دور العدسة التي تصور النافورة كيف ما تكون وتظهر الدلالة التصويرية بارزةً حين تساعد العبارة صيغة «يا» الندائية. فينتشر دور الشعور انتشار التصوير متمثلاً في حلم الشاعر وأخيلته وتوق روحه إلى مخاطبة جيكور. ويزداد حنين الشاعر إلى جيكور باستطالة الغربة. من ثمَّ نرى ازدياد مخاطبة جيكور في هذه القصيدة.

وفي قصيدة عنوانها «لأبي غريب» يصور الشاعر غربته كأنّه ضاع في فَدفَد يحيط به الردى والدمار ويرى أنّه تاه في مدى لا يندى بالثمار بل بالحجار والعيون التي لا تبصر كأنّها محشوة بالحجار، وكذا الهواء الرطب تحول إلى الحجار لا ينضح بالندى بل بالدم، وأصبح لا يستطيع الصراخ لأنّ نداءه استحال حجاراً. والفم كلّه صخر وهذه هي كلّها صور معتمة متشائمة لا فيها أمل ولا رجاء. إذن فالشاعر تجاوز التصوير إلى الشعور وأبدي حالته النفسية الثقيلة بالألم والكبت والسكون، وهو يضيق بالفضاء المحيط به لأنّه يشعر بالوحدة وفقدان الأليف والأنيس كما تصور العبارة التالية التي تتكرر فيها لفظة «حجار»:

حِجارٌ
حِجارٌ وما مِن ثِمار
وحَتّى العُيون

www.SID.ir

Archive of SID

حِجارٌ وحتّى الهَواء الرَطيب
حِجارٌ يندّيه بعض الدّم.
حِجارٌ نِدائي وصَخرٌ فَمي.

(السياب، ج١، ص١٢٥)

وتتراءي الدلالة التصويرية بملازمة الشعورية في قصيدة عنوانها «يوم الطغاة الأخير» حين يتغنّي الشاعر بأغنية ثائر تونسي على الاستعمار يتحدث مع رفيقته، كما يلي:

تَقولينَ «نَحن ابتداءَ الطَّريق
ونَحنُ الذين إعتصَرنا الحَياة
مِن الصّخر تُدمى عَليه الجُباه
ويمتَصّ ريّ الشِفاه،
مِن الموتِ في مُوحِشاتِ السُّجون
مِن البُؤس، مِن خاويات البُطون
لِأجيالها الآتية.

(السياب، ج١، ص٢٠٧)

وهذه التمنية في نفس الثائر، من قبل الرفيقة، تتجلّي أجمل الجلاء عند ما ننتبه إلى دور الحرف «من» الذي يسوق الشعور الباطن إلى الظهور متكرراً ويصور لقطات من الحياة الثورية بقوة الدلالة التصويرية لدى التكرار بحيث تمسي المأساة شاملة ترهق الكواهل بالجوع والبؤس والسجن والموت.

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

البابُ ما قَرعَته غيرُ الرّيح في الليل العَميق،
البابُ ما قَرعَته كفّكِ
أينَ كفّك والطَّريق.
.....
البابُ ما قرَعَته غيرُ الرُيح
آه لعلّ رُوحاً في الرّياح
.....
البابُ تقرعه الرَّياح لعلَّ رُوحاً منكِ زار
هذا الغّريب!! هو ابنك السَّهران يُحرقه الحَنين
.....
البابُ تَقرعُه الرّياح تَهبّ من أبدِ الفراق.

(السياب، ج١، صص٣٢١-٣٢٢)

www.SID.ir

Archive of SID

والظاهر أنّ الشاعر زاد على جمال التصوير بما غيّره طفيفاً من الألفاظ إلاّ انّه نحّي بهذا التصوير منحي المشاعر المكبوتة فَصوّر نفسه كطفل يخاف من شبح يطرق الباب ليلاً – كما شبّت نفسانية الأطفال عليه – قبل أن ينام وهو يهذي ويتمنّي أن يكون الشبح للأم الفقيدة حتّى لا يخاف منه. والسبب 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 ويبحث في عتمة الذكريات عن ذلك الوجه الذي كان ينير الدرب له ويشعره بالطمأنينة (أنطونيوس بطرس، ص٢١). إذن ففي هذه الصورة تصبح المشاعر عميقة تترسخ في أغوار المتلقّي حين يقرأ القصيدة.

بيان وشعور

نتذكر، ونحن أشرنا إلى بعض الأغراض التقليدية للتكرار لدى البلاغيين القدماء في مقدمة مقالنا هذا، أنّ الشاعر التقليدي كان يستخدم ظاهرة التكرار ليؤدّي بها غرضاً أو معنى يختلج في صدره ويريد أن يشاطره فيه المتلقي عاطفة وحساً. الاّ أنّ هذه الأغراض لم تكن منحصرة على الشاعر التقليدي، بل جاوزت الحدود وبَقيت تنتشر في أوساط الشعر الحديث لدى معظم الشعراء محافظين على مركزيتها في الشعر ولكنّها لم تعد تشكل الهدف الأساس بل كانت هي «الأصل في كلّ تكرار تقريباً» (نازك الملائكة، ١٩٨١، ص٢٨٠) والغرض العام منها «التأكيد على الكلمة المتكررّة أو العبارة» (م.ن، ص٢٨٠) بينما يكون التكرار بالدلالة الشعورية «من أصعب أنواع التكرار إذ يقتضي من الشاعر أن ينشئ له سياقاً نفسياً غنياً بالمشاعر الكثيفة.» (م.ن، ص٢٩٠) مع أنهما تمتزجان في بعض المقاطع من القصائد.

والشاعر يرسم لنا صورة المشاعر، مشاعر الخوف، في قصيدة «اللقاء الأخير» بكلمات دلالية متكرّرة تؤكد على صورة الخوف:

«بَين الأرائك مَوضِعٌ خالٍ يُحَدّق في غَباء!
هذا الفَراغُ! أما تحسّ به يُحَدّق في وُجوم؟
هذا الفَراغُ.. أنا الفَراغُ فَخَفَّ أنتَ لكي يَدوم»

.....

لَيلٌ ونافذةٌ تُضاء.. تقول إنّك تَسهَرين
إني أحسّك تَهمسين
في ذلك الصَّمت المُميت: «ألن تَخفَّ إلى لقاء؟»
لَيلٌ، ونافذةٌ تُضاء
تَغشي رؤاي، وأنتِ فيها... ثمَّ يَنحلُّ الشّعاع
في ظُلمة اللّيل العَميق.

(السياب، ج١، ص٤٩)

www.SID.ir

Archive of SID

فأعادَ الشاعر عبارة «هذا الفراغ» وكذا عبارة «ليلٌ ونافذة تضاءُ» تنبيهاً للقارئ بأنّ الصورة الايحائية تنجلي في جو حالك مظلم. وأنّ الغرض من تكرار هذه الألفاظ والعبارات يميل إلى ناحية الشعور وهو الايحاء بمشاعر رومانتيكية حالمة. وكان قبل ذلك يؤكد التكرار على «الفراغ» و«ليل» بتقديمهما وتخصيصهما.

وفي قصيدة «ربيع الجزائر» يُحيّي الشاعر بلاد الجزائر لما شبّ فيها من نار الحرب والثورة ضد الاستعمار فيورد لفظ «سلاماً» في مستهل القصيدة ويكرره في آخر القصيدة ويحمّله حمولة التعزية والاشفاق والمشاطرة في الألم والحزن:

سَلاماً بلادَ اللّظى والخَراب
ومَأوى اليتامى وأرضَ القُبور
.....
سَلاماً بلادَ الثكالى، بلادَ الأيامى
سَلاماً
سلاماً...

(السياب، ج١، صص١٤٥-١٤٦)

وإضافةً إلى هذا، يمكن القول إنّ النقطتين اللتين وضعهما الشاعر بعد لفظة «سلاماً» الأخيرة تدلان على استمرارية التحية والتسليم اللانهائي بحيث استطاع الشاعر أن يستغني عن الاستمرارية بالتنقيط. فمن هذا المنطلق، تقوى لدى اللفظ والتكرار ناحية الشعور التي يهمس اللفظ المكرر همس التعب والوهن اللذين أضنيا روح الثائرين بتتابع الخراب والدمار وارهاق الدماء والثكل والبكاء والحزن مع التأكيد المباشر.

وأمّا قصيدة «خذيني» فيكثّف الشاعر فيها معنى الطلب ويزيد في الإلحاح على معنى الأخذ وعدم المغادرة تقوية للدلالة البيانية الصادرة من التكرار إلاّ أنّ الغرض الاساس منه أسمى وأعلى إذا وعينا بأنّ الشاعر يهدف بواسطته إلى الإبانة بحالته النفسية التي تتصعّد صورة الأزمة أمام المخاطب:

خُذيني أطر في أعالي السَّماء
صَدى غُنوةٍ، كركراتٍ، سَحابة!
خُذيني فإنّ صُخورَ الكآبة
تَشدُّ بروحي إلى قاع بحرٍ بَعيد القرار
خُذيني أكن في دُجاك الضّياء
ولا تَتركيني لليل القِفار
.....

www.SID.ir

Archive of SID

فلا تَتركيني طَليقاً
خُذيني إلى صَدرك المُثقل
بِهَمّ السِّنين
خُذيني وإنّي حَزين
ولا تتركيني عَلى الدَرب وحدي أسيرُ إلى المَجهل.

(السياب، ج١، ص١٤٧)

ويبدو من التكرار المتواتر أنّ الشاعر يعيش في حالة الخوف والوحشة من التوحد وفي ظلمة الغربة الجسدية وفي أرض غير أرضه فيرتبك حين يرتسم له ضياعه في الدروب.

وفي المقطع الأول من قصيدة «سِفر أيوب» نرى الشاعر أنّه قدّم شكره لله تعالى من أجل التخصيص والتأكيد مع أنّه يصارع الداء ويكابد الألم ويتضجّر تحت ضغط مرارة الانتظار ويتذكر أيوب النبي المعذّب الذي صارع الداء وانتصر عليه (قيس كاظم الجنابي، ١٩٨٨، ص٩٥). فيغمره هذا الشعور ويقول:

لَك الحَمدُ مَهما استطالَ البَلاء
ومَهما إستبَدّ الأَلَم،
لَك الحَمدُ، أنّ الرزايا عَطاء
.....
ولكنّ أيوبَ إن صَاح صَاح:
«لَك الحَمدُ، أنّ الرزايا نَدى
.....
وإن صاح أيّوبُ كان النّداء
«لَك الحَمد يا رامياً بالقَدَر
ويا كاتباً، بَعدَ ذاك، الشِفاء!»

(السياب، ج١، صص١٤٩-١٥٠)

وهو يستكين استكانة أيوب ويرضى بكل ما كتبته يد الله ويؤمن بالشفاء (إحسان عباس، ١٩٩٢، ص٢٧٦) لعلّه يمنّ عليه بالخلاص والبرُء من البلاء.

وفي قصيدة «إلى جميلة بوحيرد» يشعر الشاعر بالخزي أمام الحادث مما يبدو أنّه يكرر تأكيده «إنّا» ويتذكر ذلك في آخر القصيدة ويغلظ الاحساس عند تقوية الجملة حيث أحسَّ أنّه يمضي إلى الفناء ولا يبقى له إلاّ الثورة:

إنّا هُنا.. في هُوّة داجية
.....
إنّا هُنا كومٌ مِن الأَعْظُم
.....

www.SID.ir

Archive of SID

إنّا هنا مَوْتى، حُفاة، عُراة

.....

إنّا سَنَمضي في طَريق الفَناء.

(السياب، ج١، صص٢١٢-٢١٣)

إلاّ أنّ هذا الإحساس لم ينتشر بل تجمّع في قوّة ليتفجّر نهائياً تفجراً غائضاً.

ويتدهور وجدان الشاعر عند ما يتذكر «تموز جيكور» الذي كان يبثّ الروح في الجسد المنكسر الخاوي إبّان الطفولة، فيملك عليه هذا الشعور وما زالت تستمر هذه الحالة حتّى في الفترة التي يطعن في السّن وتبقي معه الذكريات ويتمنّى دائماً أن يشرق النور، نور الأمل، نور الحياة، مرة أخرى وهو يعيش حياة سعيدةً:

لو يُومضُ في عِرقي

نُورٌ، فيضيءُ فيَ الدنيا!

لو أنهضَ، لو أحيا!

لو أُسقى! آه لو أُسقى!

لو أنّ عروقي أعناب!

(السياب، ج١، ص٢٢٣)

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

جَيكورُ.. سَتُولَدُ جَيكورُ

النَور سَيُورق والنّور

جَيكورُ سَتُولد مِن جُرحي

من غُصة مُوتي، مِن ناري

.....

جَيكورُ سَتُولدُ... لكنّي

لَن أخرجَ فيها مِن سِجني.

(السياب، ج١، صص٢٢٣-٢٢٤)

ويتصور الشاعر بتكرار متواتر أنّ جيكور، يعني ذكرياتها، ستولد، لذلك يصرّ على هذه الأمنية التي تكاد تضرب في الاخفاق. والشاعر يتأكدّ من عدم التحقق حين يقول: لكنّي لن أخرج فيها من سجني.

ويكرّر الشاعر في قصيدة «يا غربة الروح» نفس العنوان ضمن قصيدته هذه يريد به إفهام القارئ أو إشعاره بتفرده وجفاء إلفه متوخياً إثارة الاشفاق لديه فيشير تبعاً لذلك إلى غربة روحه وشعوره

www.SID.ir

Archive of SID

الداخلي نحو الاغتراب الذاتي الذي صار يتضخم نتيجة ابتعاده عن مكانه وعن العراق فلم يبق لديه سوى الصمت الذي أصبح نحيباً وإنّ البأس الذي ينتابه يتوحد مع العناصر الأخرى لأنّه بعيد عن جيكور، عن القرية، فتوغّل نحو روحه في هذا المجال (قيس كاظم الجنابي، ١٩٨٨، ص٧٨).

يا غُربَةَ الرّوحِ في دنيا من الحَجَر
والثّلجُ والقارُ والفولاذُ والضَجَر
يا غُربةَ الرّوحِ.. لا شمس فأتلقُ
فيها ولا أُفُق.
.....
يا غُربةَ الرّوحِ في دنيا من الحَجَر!
.....
يا غربَةَ الرّوحِ لا روحٌ فَتَهواها.

(السياب، ج١، صص٣٤١-٣٤٢)

بيان وتصوير

وقد تمتزج الدلالة البيانية بالتصويرية الجمالية في مقاطع لبعض القصائد، ناوياً شاعرها إغناء القصيدة من الحمولة الدلالية نحو القارئ لمشاركته معه. وفي ذلك يقوى دور الحرف ويقوى أكثر إذا أعيد ذكره. فمن هذا المنظر نلاحظ أنّ الشاعر يميل في قصيدته «الأمّ والطفلة الضائعة» إلى تعاطي حرف الجر «من» ليفيد معنى السبب والتعليل بشكل متزايد:

وإنّ الليلَ تَرجف أكبُدُ الأطفالِ من أشباحه السَوداء
مِن الشهُبُ اللَوامحُ فيه، مما لاذَ بالظّلّ
مِن الهَمَسات والأَصداء.

(السياب، ج١، ص١٠٦)

ونرى أنّ أكبد الأطفال ترجف من أشباح الليل السوداء ومن الشهب اللوامع ومن الظلال والهمسات والأصداء، هذه كلّها تعتبر من مظاهر الخوف لدى الأطفال. فما أبرع الشاعر في تصوير هذه المظاهر حين يستخدم «من» الجارة بشكل متوال.

وفي قصيدة «حامل الخرز الملّون» أعاد الشاعر عبارةً يريد بها الإيحاء بالصورة التي تمثّل الحزن الشديد الذي يترتب عليه الاغتراب فأثّر في ذلك ما قدّم الشاعر من خبر على المبتدا تخصيصاً وتأكيداً له. فمقطع الإيحاء هو محدود الإطار جدّاً.

في سِجنها هي، خلفَ سُور
في سِجنها هي، وهو مِن أَلم وفَقر واغتراب.

(السياب، ج١، ص١٤٩)

www.SID.ir

Archive of SID

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

سَأطرُقُ البابَ على المَوت في دِهليزِ مُستشفى
في البَرد والظَّلماء والصَّمتِ
سأطرقُ البابَ على المَوتِ
في بُرهةٍ طال انتظاري بها في مَعبر مِن دِماء.

(السياب، ج١، ص١٦٦)

فلا محالة أن يدركه الموت في المستشفي حيث تنقطع العلائق الأسرية الودودة وتنقطع أسباب الحياة، ولا محيد عن الاستسلام للموت. فمقطع قصير بين تأكيد وتصوير.

بيان وإيقاع

وقد يمتزج البيان الادبي بالنغم الصوتي في مقاطيع قصيرة لقصيدة ما، وذلك يصدر عن تكرار لفظي صارخ بالنغم، وفي 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، وهي أغنية المطر كما يبدو ذلك من انتظام العبارات وتلاحمها.

يا مَطَراً يا حَلَبي
عَبِّر بناتِ الجَلَبي
يا مَطَراً يا شاشا
عَبِّر بَناتِ الباشا
يا مَطَراً مِن ذَهبِ.

(السياب، ج١، ص٣١٤)

ويكرّر الشاعر اسم الصوت «آه» في قصيدة «جيكور أمّي» دلالةً على التفجع والتحسر ويتخلّلها التنغيم بتصدير الصوت حتّى يكون التحسر أوجع وأنكى لفوات الشباب ويعيد الصوتَ شاعرنا ليرتاح قلبه من ضباب الغم.

جَنَّةٌ كان الصِّبي فيها وضاعَتْ حينَ ضاعا
آه لو أنّ السنينَ السودَ قَمحٌ أو صُخور
.....
آه لو أنَّ السنينَ الخُضر عادت، يومَ كنّا
.....

www.SID.ir

Archive of SID

آه لكنّ الصّبي وَلّى وضاع؛
الصِّبي والزمان لن يَرجعا بَعدُ.

(السياب، ج١، صص٣٤٠-٣٤١)

وتعني «لو» معنى التمنّي لأنّ المقام مقام الضياع والتحسّر الناجم عنه. فيخلفه التنفيس المترنم.

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

آه كيفَ ضَيعتُك يا سَرحةَ خوخٍ مُزهرة؟
آه لو عَندي بِساط الرِّيح!!
لو عِندي الحِصانُ الطائر!!
آه لو رجلايَ كالأمس تُطيقان المَسير!!
لَطويتُ الأرضَ بَحثاً عنكِ.

(السياب، ج١، ص٣٤٤)

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

هذا ويكرر الشاعر كلمة في قصيدته «لوي مكنيس» لتوسوس في الصدور وتلج القلوب بالهمس والهدوء. لذلك يصدّرها صدر البيت الخطي عناية بها حتّى تؤثر في نفس المخاطب بدلالتها على الضعف والحزن والاضطهاد وتأكيداً على الصورة الحاصلة. إذن ففي ذلك يساهم تقديم الكلمة والصوت الموسوس فيها. كما يلي:

كسيحٌ أنا اليومَ كالمَيتين
أُنادي فَتَعوي ذِئابُ الصَّدى في القِفار:
كسيحٌ
كسيحٌ وما مِن مَسيح.

(السياب، ج١، ص٣٧٥)

و لم يكن للبيان والايقاع أن يمتزجا الاّ برعاية الانتظام وهندسة البيان وذلك أتيح للشاعر في مواقف أضيق.

تصوير وإيقاع

وفي هذا الموقف الأخير يلتقي أحياناً تصوير الكلام المكرر بايقاعه إغناءاً للتعبير الموحي المؤثر، ودفعاً للقارئ إلى الانفعال السريع وربّما استيعاباً لتمام المعنى المراد. وتحمل قصيدة «أغنية قديمة»

www.SID.ir

Archive of SID

قسطاً وجيزاً من امتزاج التصوير بالايقاع ولذلك تحمل من خلال التكرار صورة التقى فيها السمع بالبصر على ما يلي:

آه ما أقدَمَ هذا التَّسجيلِ الباكي
والصَّوتُ قَديم؛
الصَّوتُ قَديم
ما زال يُولولُ في الحاكي
الصَّوتُ هنا باق، أمّا ذاتُ الصَوت:
القلب الذائبُ انشاداً.
.....
كم جاء على الموتى – والصَّوتُ هنا باقٍ–
لَيلُ.. نَهار!!

(السياب، ج١، صص٦٧-٦٨)

ولا يبقى الصوت خالداً إلاّ اذا إستمر وتكرر شبه ترنيمات في الأذن كما جرى هذا الأمر في العبارات المذكورة آنفاً. وفي ذلك مؤثرات بحيث نرى منها ما يمتد من الصوت في حرفي «الصاد» و«الواو» بصبغة مستمرة دائمة.

وأمّا الصورة في ذلك المقطع فتختبئُ في ما في السمع من الصدى الموغل في القدم وهو الباقي بقاء الليل والنهار. ولا يزول ذلك الصوت لأنّه يولول ويهمس.

ونجد في موقف قصير من قصيدة «العودة لجيكور» أن يتكرر بعض الأسماء ويتكرر بعض الحروف من مباني الكلمات مع بعضها الآخر ايحاءاً بالنغم الممزوج في الصورة الجميلة. كما يلي:

جَيكورُ يا جَيكورُ
شَدّت خُيوطُ النُّور
أُرجوحةَ الصُبحِ
فأولَمي للطيور
والنّملِ من جُرحي.

(السياب، ج١، ص٢٣٠)

والنغم اذا أمعنّا النظر في العبارة بدّقة يصدر من تزاحم حرفي «الراء» و«الجيم» في داخل الكلمات وقبل ذلك يوحي تكرار «جيكور» بالنغم لملازمة الاسم 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 والطيور والنمل في هذا المشهد تقتات من جرح الشاعر فيبدو كأنّنا نتجوّل في روضة جميلة.

والظاهر أنّ التصوير والايقاع قلمّا يمتزجان، ولا يتصور اجتماعهما في كثرة كثيرة.

www.SID.ir

Archive of SID

خاتمة البحث

وفقنا عبر متابعتنا لظاهرة التكرار ودلالاتها الفنية على 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 والبلاغيون بدراستها دراسةً نقديةً مستفيضةً فسنّوا لها موازين صحيحة لمعرفة المفيد منها وغير المفيد وانقسموا تبعاً لذلك إلى مؤيدٍ لها ومعارض وأحصوا لها من المعاني ما لا حصر له.

هذا ووقفنا على أنّ تلك الظاهرة تقدم بها الزمن إلى ظهور جديد في عصرنا هذا حيث انتشرت بفضل تحرر الشعر من قيود الوزن التقليدية والقافية الموحّدة انتشاراً يسدّ بها من ضاق عليه التعبير فراغ المعنى فدعا ذلك إلى الثرثرة اللفظية وفقد الارتباط بالمعنى العام، لأنّ من ضاق عليه التعبير فاتته الموهبة، والأصالة، والبراعة ومن أصيب بهذه العيوب لا يستطيع أن يسيطر على مقاليد الفن الشعري الحر وإخضاع تقنياته التعبيرية للدلالات المقصودة.

ورأينا من بين الشعراء المعاصرين الشاعر العراقي المعاصر، بدر شاكر السياب، يستغل هذه الظاهرة، في شعره الحرّ ويستخدمها لايجاد دلالات كثيرة فهممنا أن ندرس تلك الظاهرة المتواجدة لديه لنستخلص من خلالها نجاح الشاعر وإخفاقه فانتهى الأمر بنا في ذلك إلى:

١. أنّ الشاعر تمكن من استغلال الدلالات لإثراء المعنى والمضمون بحيث أتيح له أن يفعم مغزى الشعر بمعان زاخرة زائدة للتكرار حتّى تيسّر له أن يمزج بين دلالة وأخرى ببراعة فائقة ناجحة.

٢. أنّ الدلالة البيانية أصبحت هي الأصل في كل تكرار.

٣. أنّ الدلالة الشعورية جاءت أهم دلالة وأصعب وأغنى، تبعث الذكريات العميقة والمشاعر الرفيعة.

٤. أنّ الدلالة الايقائية تبعتها بسمة درامية،في المرتبة الثالثة.

٥. أنّ الدلالة التصويرية جاءت ملازمةً للدلالات الأخرى غيرَ مستقلّةٍ، في المرتبة الرابعة.

٦. والطريف أنّ الدلالة الشعورية جاءت ممتزجةً بالدلالة الايقاعية، في الموقف الاوّل، بارزةً، واسعةَ النطاق، غنيةَ المعنى.

٧. فتضاءل دور الامتزاج في المواقف الأخرى.

٨. فصدر الامتزاج بين الدلالات الأربع بنسبة الثلاث في ستة مواضع.

وأمّا بالنسبة للسُؤالين السابقين فيمكننا القول إنّ الشاعر أصاب الغرض خير إصابةٍ حتّى استطاع أن ينفلت من موقف الاخفاق، يعني الثرثرة اللفظية في التكرار،لموهبة فنية فائقة حين تمكن من أن يمزج

www.SID.ir

Archive of SID

بين الدلالات مزجاً ناجحاً مما يبوح الأمر بأسلوبية تكراره وأعجوبية أسلوبه، ونجد أنّه استطاع أن ينتهي إلى تحقيق أهداف النص الشعري في إيصال المعنى المراد، واستطاع أن يعزّز غني الشعر الدلالي بواسطة التكرار وتداخل دلالاته – كما بدا الأمر من الأمثلة الماضية الذكر في المواضع الستة السابقة عامةً وفي الموقف الأوّل: (إيقاع وشعور) خاصةً وهو أغزر المواقف – رافعاً به شأنه بأصالة التعبير وجودة التقنية. فأصبح الشاعر جرّاء عمله الفنّي المحكم رائداً للشعر الحر وعلماً من بين شعرائه. وأصبحت قصيدته تحمل دلالات غنية، هي جزء أصيل من التعبير الأدبي للتكرار.

www.SID.ir

Archive of SID

المصادر والمراجع

١. ابن الأثير الموصلي، ضياء الدين. **المثل السائر في أدب الكاتب**. تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٩٩.

٢. ابن حجة الحموي، علي بن عبدالله. **خزانة الأدب وغاية الأرب**. دراسة وتحقيق كوكب دَياب، بيروت: دار صادر، ٢٠٠١.

٣. ابن رشيق القيرواني، أبو علي. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. تحقيق وتعليق على الحواشي محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت: دار الجيل، [د.ت].

٤. ابن فارس، أحمد. **الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها**. القاهرة: السلفية، ١٣٢٨هـ.

٥. ابن قتيبة الدينوري، عبدالله. **تأويل مشكل القرآن**. شرح السيد أحمد صقر، الطبعة الثانية. القاهرة: دار التراث، ١٩٧٣.

٦. ابن معصوم، علي صدر الدين. **أنوار الربيع في أنواع البديع**. تحقيق وترجمة للشعراء شاكر هادي شاكر، النجف: مطبعة النعمان، ١٩٦٩.

٧. ابن منظور، جمال الدين محمد. **لسان العرب**. بيروت: دار صادر، ١٩٦٨.

٨. بطرس، أنطونيوس. **بدر شاكر السياب، شاعر الوجع**. طرابلس: المؤسسة الحديثة للكتاب، [د.ت].

٩. الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد. **فقه اللغة وسر العربية**. تحقيق فائز محمد وإميل يعقوب، الطبعة الثانية. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٩.

١٠. الجاحظ، عمرو بن بحر. **البيان والتبيين**. [دمشق]: تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، [د.ت].

١١. الجنابي، قيس كاظم. **مواقف في شعر السياب**. بغداد: مطبعة العاني، ١٩٨٨.

١٢. داود البصري، عبدالجبار. **الطريق إلى جيكور**. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٢.

١٣. ساعي، أحمد بسام. **حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية**. دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٦.

١٤. السياب، بدر شاكر. **الأعمال الشعرية الكاملة**. الطبعة الثالثة. بغداد: دار الحرّية للطباعة والنشر، ٢٠٠٠.

١٥. الطرابلسي، محمد الهادي. **تحاليل أسلوبية**. تونس: دار الجنوب للنشر، ١٩٩٢.

١٦. عباس، إحسان. **بدر شاكر السّياب، دراسة في حياته وشعره**. الطبعة السادسة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٢.

١٧. عيد، رجاء. **لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث**. الاسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٨٥.

١٨. الغربي، حسن. **حركية الغيقاع في الشعر العربي المعاصر**. بيروت: إفريقيا الشرق، ٢٠٠١.

www.SID.ir

Archive of SID

١٩. فخر الدين، جودت. **الإيقاع والزمان،كتابات في نقد الشعر**. بيروت: دار المناهل ودار الحرف العربي، ١٩٩٥.

٢٠. فضل، صلاح. **الأساليب الشعرية المعاصرة**. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.

٢١. قبّاني، نزار. **قصتي مع الشعر**. بيروت: ١٩٧٣.

٢٢. قطب، سيد. **النقد الأدبي، أصوله، مناهجه**. الطبعة السادسة. القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٠.

٢٣. الكبيسي، عمران خُضير حميد. **لغة الشعر العراقي المعاصر**. إشراف سهير القلماوي، الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٨٢.

٢٤. الملائكة، نازك. **قضايا الشعر المعاصر**. الطبعة السادسة. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨١.

www.SID.ir