الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie
جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كليّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

شعبة الدّراسات الأدبيّة

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في الأدب العربي الحديث والمعاصر

فنّية التّكـــرار عند شعـراء الحداثـــة

-إبراهيم طوقان أنموذجا-

إعداد الطّالب:

عبد المؤمن عجّاج

إشراف الأستاذ الدّكتور:

محمّـــد طـــول

لجنة المناقشة:

أ/د. محمّد موســـوني	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمســـان	رئيســـا
أ/د. محمد طـــول	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمســـان	مشرفا ومقرّرا
أ/د. عبد الرحمن فارسي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمســـان	عضـــوا
أ/د. محمد باقـــي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة سيدي بلعبّاس	عضـــوا
أ/د. عبد المالك قـــرل	أستاذ التّعليم العالي	المركز الجامعي البيّض	عضـــوا
أ/د. سعيد نواصـــر	أستاذ محاضـــر "أ"	جامعـــة أدرار	عضـــوا

العـــام الجامعـــي: 2023/2022

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــداء

إلى أقرب النّاس إلى قلبي، وأولاهُم بحبّي...

من وسعتْني رحمتها صغيرا، وأسعدَتْني صُحبتهُ كبيرا

إليكما والديّ العزيزين أسأل الله أن يحفظكما

إلى مَن كانوا أحسن رِفقتي وَعوْنا وسندًا لي... إليكم إخوتي أحبّتي

إلى كلّ من علّمني حرفا... إليكم أساتذتي الكرام

إلى كلّ زملائـي وزميـلاتي

أبعث لكم أرقّ تحيّة وأعذب سيمفونيّة نوطاتها الحبّ والاحترام، وسيقِف قلمي هنا بُرهةً ليسْتقرَّ بين أنظاركم ما كتبتُ لعلّ هذه المفردات تكون تذكار وصال بيني وبينكم

إليكم جميعـــا... أهـدي هـذا العمـل

مقدّمـــــة

مقدّمة:

الحمد لله وكفى والسلام على حبيبه المصطفى، وبعد:

يعدُّ التّكرار من أهمّ التّقنيات المعتمدة في الدّراسات الأسلوبيّة، فهو من الظّواهر البلاغيّة والأسلوبيّة التي استخدمها القرآن وسارَ على نهجه الشّعراء قديما وحديثا. فلم يكن ظهوره وليد صدفة؛ بل هناك بواعث نفسيّة وإيقاعيّة تُسهم في نضج هذه الظّاهرة الأسلوبيّة. إذ إنّ ظاهرة التّكرار ليست غريبة على الشّعر العربي قديمه وحديثه، فقد ظهرت فيه منذ ظهور أولى النّصوص الشّعرية، فقلَّما يخلو من التّكرار شعر شاعر حتى أصبحت اليوم وكأنّها خاصيّة من خصائصه. إنّ موضوع التّكرار من المواضيع التي تدفع القارئ إلى التّفكير والتّفكر في البيت الشّعري عند سماع شيء مكرّر فيه، وهو مِن الظّواهر التي تلفت الانتباه وتجذب القارئ ليتفكّر في الشّيء المكرّر، وإنْ أحسن الشّاعر استخدامه تصل به إلى براعة الإبداع. فالدّارس يستعين بالتّكرار لإدراك خصائص الوحدات اللّغويّة وتوزيعاتها المختلفة في النّص، فهو بناء لكونه عبارة عن وحدات لغويّة تساهم مع باقي الوحدات غير المكرّرة في تركيب وبناء الجملة الكلاميّة.

هذا ما أوجب ضرورة تقصّي هذه التّقنيّة ومعرفة أهمّيتها في الشّعر العربي الحديث، ولقد وقع اختياري على الشّاعر الفلسطيني "إبراهيم طوقان"، الذي عايش كثيرا من المآسي الفلسطينيّة، وانطلاقا من قناعتي بأنّ شعره جدير بالتّحليل لما يحمله من تكرار، والذي يعتبر سمة أسلوبيّة هامّة في نتاجه الشّعري، وتكريما لهذا الشّاعر الذي حمل رسالة ساميّة واهتمّ بقضايا وطنه وأبناء وطنه. ولعلّ من أبرز عوامل الإبداع لدى شعراء المقاومة تعود إلى المأساة التي تعيشها فلسطين، حيث شكّلت ولا تزال تشكّل المادّة التي يستوحي منها الشّعراء مواضيعهم الشّعريّة. فأخضع البحث هذه الظّاهرة على أعماله الكاملة لأنّ حضورها كان قويّا ولافتا، وهو ما جعلني أتطلّع للقيّام بهذا البحث الموسوم بـ "فنيّة التّكرار عند شعراء الحداثة". إذ حاولتُ فيه الإحاطة بظاهرة التّكرار من حيث هي أداة من الأدوات الأسلوبيّة والجماليّة، ولأنّها تعدّ من أهمّ الظّواهر التي امتاز بها شعرنا المعاصر، إلا أنّها لم تحض بعناية النّقاد والدّارسين نظرا لاهتمامهم المنصبّ على دراسة الصّورة الشّعريّة والأسطورة، والرّمز، والموروث الأدبي من تناص وتضمين...

ولا ندّعي بذلك أنّ لنا السّبق في تناول هذا الموضوع؛ بل سبقتنا العديد من الدّراسات التي يمكن الإشارة إليها على سبيل التّمثيل رسالة الدّكتوراه التي قدمها الطّالب "فيصل حسان الحولي" الموسومة بـ "التّكرار في الدّراسات النّقديّة بين الأصالة والمعاصرة"، والتّي اقتصر فيها على عرض ظاهرة التّكرار من وجهة نقديّة قديمة وحديثة بتتبّع منهجيّة النّقاد والدّارسين في تناولهم لها.

وإذا كان دافعنا الأوّل في اختيار هذا الموضوع هو الرّغبة في معرفة أهميّة التّكرار ودوره فإنّ الدّافع الأهم هو محاولة اكتشاف هذا المصطلح الجديد داخل المنظومة النقديّة الأسلوبيّة، ودوره في تحليل النّصوص الأدبيّة بعامّة، والشّعريّة بصفة خاصّة، وهو ما أثرته من خلال ديوان ابراهيم طوقان. وللوصول إلى هذه الغاية استوجب إثارة الأسئلة الآتيّة: ما هي حقيقة التّكرار؟ وما دوره ووظيفته في الرقيّ بالعمل الأدبي؟ وإلى أيّ مدى استطاع التّكرار أن يكشف لنا العمق الفنّي والدّلالي عند إبراهيم طوقان من خلال ديوانه؟ للإجابة عن هذه الأسئلة بصفتها محور إشكاليّة البحث؛ تطلّب منّي اعتماد منهج معيّن يقودنا إلى فكّ شفرات هذا الموضوع وخباياه، فكان المنهج الأسلوبي طاغيا، والذي اعتمد أوّلا على الوصف للظّاهرة الأسلوبيّة، ثمّ تعليل تواجدها وتبيين جماليّتها الأدبيّة داخل النّص الشّعري، رافقه أحيانا الإحصائي من خلال دراسة إحصائيّة لمواضع التّكرار التي حملها الدّيوان.

وكان مخطّط سير البحث وفق خطّة رسمتها من أجل تسهيل عملية البحث، فقد قسَّمتُه إلى أربعة فصول، بعد المقدّمة والتّمهيد الذي وقفت فيه على التّعريف بمصطلح التّكرار وتاريخه كما تحدّث عن التّكرار عند القدماء والمحدثين وأشكاله، ثمّ تناولت في الفصل الأوّل الحداثة، أمّا الفصل الثّاني فحاولت استظهار طبيعة التّكرار، وتطرّقت في الفصل الثّالث إلى وظائف التّكرار، وخصّصت الفصل الرّابع لدراسة تطبيقيّة للتّكرار في ديوان إبراهيم طوقان، إلى أنْ خلص البحث إلى نتائج تلخص فيها ما خلصت إليه هذه الدراسة.

وتكمن صعوبات البحث في قلّة المراجع التي تناولت أسلوب التّكرار في الشّعر المعاصر، كما أنّ هناك قلّة قليلة من المراجع التي تطرّقت لدراسة أشعار إبراهيم طوقان من هذه الزّاوية. ولِبَثّ روح جديدة في الموضوع، فهذا لا تيسر إلّا بالاستعانة بمجموعة من المراجع لعلّها أبرز الدّراسات التي أفدت منها، أذكر أهمّها: "قضايا الشّعر المعاصر" لنازك

الملائكة. كذلك كتاب "التّكرار في شعر محمود درويش" لفهد ناصر عاشور، وكذلك "التّكرير بين المثير والتأثير" لعزّ الدّين علي السّيد، أمّا ما يخص دراستي التّطبيقيّة فقد اعتمدت ديوان إبراهيم طوقان كمصدر رئيسي لهذه الظّاهرة. هذا وأفاد البحث من عدد وفير من الكتب الأخرى والرّسائل العلميّة والبحوث المحكمة التي تناولت هذه الظّاهرة وتعمّقت فيها.

ترمي هذه الدّراسة إلى الوقوف عند ظاهرة التّكرار في شعر إبراهيم طوقان ودلالاتها وأسلوبها، ودورها في صنع هندسة القصيدة الحداثية، وبيان أشكالها في شعره.

وختاما، أتقدم بخالص الشّكر لفضيلة أستاذي "محمد طول" حفظه الله –لما تكرّم به من الإشراف على هذه المذكرة، إذ وقف إلى جانبي من بداية المشروع إلى ولادته. وعلى صبره معي ونصائحه وإرشاداته القيّمة، ولما قدمه لي من إفادة علمية وتوجيه منهجي، فمنحني من علمه ووقته رغم كثرة أعبائه، كما أتوجّه بالشّكر الجزيل إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشّموا أعباء القراءة، وصبروا على عناء التّحقيق والتّدقيق.

الطّـــالـــــب: عجـــاج عـبـــد الـمـــؤمـــن

جامعة تلمسان في: 1444/02/06هـ الموافق لـ:2022/09/02م

مـدخـــل

مدخل:

أولا– التّعريف بتقنيّة التّكرار:

التّكرار لغةً:

تناولت المعاجم العربيّة مادّة (كرر)، واقتصرت الحديث عن الألفاظ ذات الصّلة بالتّكرار، والتي من خلالها نصل إلى فهم معناه الاصطلاحي، وسأعرض بعض المفاهيم اللّغوية في المعاجم القديمة والحديثة:

يعرّف الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ) التّكرار في معجمه (العين) فيقول: "والكرّ: الرّجوع عليه ومنه التّكرار، والكَريرُ: صوت في الحلق كالحشرجة، والكَريرُ: بحّة تعتري من الغبار، والكُرُّ: مكيال لأهل العراق"[1]، فالتّكرار –عنده– هو الرّجوع.

ونجد في الصّحاح للجوهري (ت 393هـ) في مادة [كرر]: "الكَرُّ بالفتح: الحبل يُصْعَدُ به على النّخلة، والكَرُّ أيضاً: حبلُ الشِّراعِ..وفَرَسٌ مِكَرٌّ: يصلح للكَرِّ والحملةِ، والمِكَرُّ بالفتح: موضع الحرب.... والكرّ: الرّجوع. يقال: كرَّهُ، وكَرَّ بنفسه، يتعدَّى ولا يتعدَّى، والكَريرُ: صوتٌ كصوت المخنوق، تقول منه: كَرَّ يَكِرُّ بالكسر"[2]. فالجوهري –هو الآخر– وافَق الفراهيدي على أنّ التّكرار يعني الرّجوع.

وفي المحكم والمحيط الأعظم (ت 458هـ) فابن سيده اتّفق مع الفراهيدي والجوهري على أنّ التّكرار يتمثّل في الإعادة والرّجوع إلى الشّيء؛ مُضيفا بعض المعاني، فيقول: "كرّ عَلَيْهِ يكرّ كرًّا، وكرُورًا: عَطَف، وكرَّ عَنهُ: رَجَعَ، وكرَّرَ الشَّيْء، وكركَره: أعادهُ مرّة بعد أُخْرَى، والكَرَّة: الْبَعْث، وتجديد الخلق بعد الفَناء... والكرير: الحشرجة، وَقيل الكرير: صَوت فِي الصَّدْر مثل الحشرجة وَلَيْسَ بهَا... والكرير: بحّة تعتري من الْغُبَار، وَالْكرّ: الْحَبل الَّذِي يصعد بِهِ على النّخل، وقال أبو

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الشؤون الثقافية، بغداد العراق، ج5، 1986، ص277–278.

[2] الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، ج2، 1987م، ص804–805.

عبيد: لَا يُسمّى بذلك غَيره من الحبال، وَقيل: هُوَ الْحَبل الغليظ، وَقيل: هُوَ حَبل السَّفِينَة، وَالْجمع من كلّ ذَلِك: كرور"[1].

وقد أورد الزّمخشري (ت 538هـ) لهذه الكلمة مجموعة من المعاني استقاها من كلام العرب، وهي تدور كلّها حول معنى واحد عام مشترك، هو الإعادة والتّرديد، ومن ذلك: "ناقة مكرّرة، وهي التي تحلب في اليوم مرّتين... وهو صوت كالحشرجة"[2].

وفي مختار الصّحاح للرّازي (666هـ) في مادة (كرر): "(الْكَرُّ) بِالْفَتْحِ الْجَبْلُ يُصْعَدُ بِهِ عَلَى النَّخْلَةِ، وَ(الْكَرُّ) الرُّجُوعُ وَبَابُهُ رَدَّ، يُقَالُ: (كَرَّهُ) وَ(كَرَّ) بِنَفْسِهِ يَتَعَدَّى وَيَلْزَمُ، وَكَرَّرَ الشَّيْءَ (تَكْرِيرًا) وَ(تَكْرَارًا) أَيْضًا بِفَتْحِ التَّاءِ وَهُوَ مَصْدَرٌ وَبِكَسْرِهَا وَهُوَ اسْمٌ"[3]، فالرّازي هنا يوضّح لنا أنّ هناك اختلافا بين كلمتي التِّكرار بالكسر، والتَّكرار بالفتح، فاعتبر الأولى اسمًا، أمّا الثانيّة فمصدرًا.

إلى أنْ جاء ابن منظور (ت: 711 هـ) فأعطاها معنًى لغويًّا شاملا، حين قال في مادة (كرر): "الكَرُّ: الرُّجُوعُ. يُقَالُ: كَرَّهُ وكَرَّ بِنَفْسِهِ، يَتَعَدَّى وَلَا يَتَعَدَّى، والكَرُّ: مَصْدَرُ كَرَّ عَلَيْهِ يَكُرُّ كَرًّا وكُروراً وتَكْراراً: عَطَفَ، وكَرَّ عَنْهُ: رَجَعَ، وكَرّ عَلَى الْعَدُوِّ يَكُرُّ؛ وَرَجُلٌ كَرَّار ومِكَرّ، وَكَذَلِكَ الْفَرَسُ، ومنه أخذ الشاعر امرؤ القيس معنى (مِكرٍّ) في قوله[4]:

مِكرٍّ مِفرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معًا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

وكَرَّرَ الشَّيْءَ وكَرْكَره: أَعاده مَرَّةً بَعْدَ أُخرى، والكَرّةُ: المَرَّةُ، وَالْجَمْعُ الكَرَّات، وَيُقَالُ: كَرَّرْتُ عَلَيْهِ الْحَدِيثَ وكَرْكَرْتُه إِذا رَدَّدْتُهُ عَلَيْهِ، وكَرْكَرْتُه عَنْ كَذَا كَرْكَرةً إِذا رَدَدْتُه، والكَرُّ: الرُّجُوعُ عَلَى الشَّيْءِ، وَمِنْهُ التَّكْرارُ"[5].

---

[1] ابن سيده: المحكم والمحيط الأعظم، مادة (كرر، كركر)، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج6، 2000م، ص652-653.

[2] الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السّود، المكتبة العصرية، صيدا بيروت لبنان، ط1، 2003، ص726.

[3] زين الدين الرازي: مختار الصحاح، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، مادة (كرر)، المكتبة العصرية-الدار النموذجية، بيروت، ط5، 1999م، ص268.

[4] امرؤ القيس: الدّيوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1984، ص19.

[5] ابن منظور: لسان العرب، مادة (كرر)، دار صادر، بيروت-لبنان، ط3، ج5، 1414هـ، ص 135.

ونفس الاتّجاه سلكَهُ الفيروز آبادي في محيطه (ت817هـ): "كَرَّ عليه كَرًّا وكُرُوراً وتَكْراراً: عَطَفَ...، والكَريرُ بُحَّةٌ تَعْتَرِي مِنَ الغُبارِ....والكَرَّةُ: المَرَّةُ...، والجمع: كَرَّاتٌ، والغَداةُ والعَشِيُّ، وبالضمّ: البَعَرُ العَفِنُ تُجْلَى به الدُّرُوعُ، والمِكَرُّ: المِعْرَكَةُ"[1].

أمّا المعاجم الحديثة؛ فقد حذَتْ حذْوَ المعاجم القديمة، فنجد مثلا في معجم متن اللغة (ت 1372هـ): "كرَّ كرًّا وكرورا وتكرارا عليه: عطف. كرّرهُ تكريرا وتكرارا: أعاده مرة بعد أخرى. الكرّ: موضع يجمع فيه الماء الآجن ليصفو، والكرّ الشّرعي من الماء المعصوم من النّجس: ما لم يتغيّر به طعمه أو لونه أو ريحه. الكرّ: مكيال لأهل العراق، والكرّ في المكيال: أربعون اردبا أي 1583 كيلا و520 غراما.. المكرّ: موضع الحرب. المِكرّ المفرّ من الخيل: الجواد الخفيف"[2].

وهو كذلك ما نجده في "المعجم الوسيط" عند أهل المجمع، إذ اتّفقوا على: "(كرّ) الرّجل أَو الْفرس كريرا انْبَعَثَ من صَدره صَوت مثل صَوت المختنق أَو المجهود...، وكرّ اللَّيْل وَالنَّهَار عَادَا مرّة بعدَ أُخْرَى...(كرر) الشَّيْء تكريرا وتكرارا أَعَادَهُ مرّة بعد أُخْرَى. (تكَرر) عَلَيْهِ كَذَا أُعِيد عَلَيْهِ مرّة بعدأُخْرَى. (الْكرّ) خلاف الفرّ، وحبل من لِيف يصعد بِهِ على النخيل، وحبل شراع السَّفِينَة، وجمعه كرور. (الْكرّ) مكيال لأهل الْعرَاق أَو سِتُّونَ قَفِيزا أَو أَرْبَعُونَ إردبا. (الكرّة) الرّجْعَة، (الكرير) بحّة تعتري الْحلق من الْغُبَار. (الْمَكر) مَوضِع الْحَرْب. (الْمِكرّ) يُقَال فرس مكرّ مفرّ، إِذا كَانَ مُؤدّبا طيعا خَفِيفا يحسن الْكرّ والفرّ"[3].

ولعلّنا نجد أنّ معظم المعاجم أجمعت في تعريفاتها اللّغوية على أنّ التّكرار يتمثّل في الرّجوع إلى الشّيء وإعادته مرّة أخرى، فالتّعريفات أتت متقاربة جدّا وبمفاهيم مشابهة سواء في المعاجم القديمة أو الحديثة. إذن فكلّها تسير على نفس السّكة، وإجمالا يمكن القول إنّ التّكرار هو الإعادة والرّجوع والتّرديد.

---

[1] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت –لبنان، ط8، 2005م، ص469.

[2] أحمد رضا: معجم متن اللغة (موسوعة لغوية حديثة)، دار مكتبة الحياة، بيروت، ج5، (من 1958 إلى 1960م)، ص45، 46، 47.

[3] مجمع اللغة العربية بالقاهرة: المعجم الوسيط، دار الدعوة، القاهرة، ج2، د.ت، ص782.

التّكرار اصطلاحا:

تعدّ دراسة مصطلح التّكرار من أبرز الدّراسات التي اهتمّ بها الأدباء والنّقاد، فقد درسهُ البلاغيّون وأعطوهُ عناية كبيرة، فأطلقوا عليه مصطلحات عديدة ومتعدّدة حسب فهمهم له، فنصوصهم الأدبية تكاد لا تخلو عن هذه الظّاهرة. هذا ما جعلهم يهتمون بها للكشف والوصول إلى مفهوم محدّد لها، إذ نجد كتب النّقد القديمة والحديثة قد خاضت في دراسة هذا المصطلح، فكان الحديث عنه مطوّلا. نعرض منه بعضا ممّا جاء على لسان النّقاد.

ذكر ابن قتيبة (ت276 هـ) في كتابه تأويل مشكل القرآن أنّ التّكرار: "هو من مذاهب العرب، وأنّه يأتي للتّوكيد والإفهام"[1]، فقد بيّن الغرض من التّكرار أنّه للتّأكيد وزيادة الفهم.

كما أقرّ ابن فارس (ت395هـ) في كتابه (الصّاحبي في فقه اللّغة)[2] "بأنّ التّكرار من سُنن العرب يُراد به الإبلاغ بحسب العناية بالأمر"، وسنعرض لآراء هؤلاء العلماء فيما بعد في شرح مفصّل، غير أنّ تعريف التّكرار كمصطلح نقدي لم يظهر إلى أفرد أبو هلال العسكري (ت: 395 هـ) في كتابه (الفروق في اللّغة) بابا سمّاهُ (الفرق بين التّكرار والإعادة)، وذكر فيه الفرق بين التّكرار والإعادة، فجاء معنى التّكرار في قوله: "أنّ التّكرار يقع على إعادة الشيء مرة، وعلى إعادته مرات"[3]، ويُلحظُ في هذا التّعريف أنّ العسكري لم يأتِ بجديد في تعريفه عمّا جاء به اللّغويون في معاجمهم، وهو ما سار عليه اللّغويون المحدثون. إلّا أنّنا نرى أنّ ابن منقذ (ت: 584 هـ) يخالف سَابِقيه في فهمه للتّكرار، فكان يرى في التّكرار "إعادة شاعر لألفاظ آخر ومعانيه"[4]، بينما كان سابقوهُ يجعلون التّكرار في إعادة الألفاظ والمعاني عند الشاعر نفسه، فهو بنظرته تلك يجعل التّكرار في باب السّرقات لا من باب تكرار المعاني.

---

[1] ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر: السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، ط3، 1981، ص232.

[2] ابن فارس: الصّاحبي في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت-لبنان، ط1، 1993، ص213.

[3] أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة، دار الآفاق، بيروت-لبنان، ط4، 1980، ص30.

[4] أسامة ابن منقذ: البديع في البديع في نقد الشّعر، تحقيق: عبد آ- علي مهنّا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987، ص275.

ومع مرور الوقت يتّسع الحديث عن التّكرار، فذهب النُّقاد يفردون له أبوابا مستقلة في كُتبهم بعد أنْ كان يذكر مشتّتا هنا وهناك. من هؤلاء النّقاد ابن الأثير (ت: 637 هـ) الذي حدّده في تعريف بسيط، فقال: هو "أنْ يأتي المتكلّم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متّفقَ المعنى أو مختلفًا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده وهذا من شرط اتّفاق المعنى الأول والثاني، فإنْ كان متّحِدَ الألفاظ والمعاني؛ فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النّفس، وكذلك إذا كان المعنى متّحدًا، وإن كان اللّفظان متّفقين والمعنى مختلفًا، فالفائدة في الإتيان به الدّلالة على المعنيين المختلفين".[1]

وعرّفه الشّريف الجرجاني (ت 816هـ) بقوله: "التّكرار هو عبارة عن الإتيان بشيء مرّة بعد أخرى"[2]، فاقترب بذلك من تعريف العسكري ووافقه في ذلك

ورَبَط ابن أبي الإصبع (ت: 654 هـ) التّكرار بالوظيفة التي يؤدّيها، فهو عنده "أنْ يكرّر المتكلّم اللّفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذّم أو التّهويل أو الوعيد"[3].

ولم يختلف أبو محمد القاسم السِّجلماسي (ت: 704 هـ) عن سابقيه في تعريفه للتكرار: الذي يمثل عنده (الإعادة)فيقول: "هو إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنّوع، أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنّوع في القول مرّتين فصاعدا"[4].

وكذلك نهج الحموي (ت: 837 هـ) -في تعريفه للتّكرار- نَهْجَ من سبقوه، فرأى أنّ التّكرار يتمثّل في: "أنْ يُكرِّر المتكلّم اللّفظة الواحدة باللّفظ والمعنى، والمراد بذلك تأكيد المدح أو الوصف أو الذّم أو التهويل، أو الوعيد أو الإنكار أو التّوبيخ أو الاستبعاد أو الغرض من

---

[1] ضياء الدّين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ج2، 1420هـ، ص137.

[2] الشّريف الجرجاني: التّعريفات، ضبطه وصححه: جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1983م، ص65.

[3] ابن أبي الإصبع: تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حنفي محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة – المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي – القاهرة، د.ط، د.ت، ص375.

[4] أبو محمد القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، مكتبة المعارف، الرباط –المغرب، ط1، 1980، ص476.

الأغراض"[1]، والملاحظ في رأي الحموي أنّه يكاد يكون نفسه رأي ابن أبي الأصبع السّابق، فكلاهما ربط مصطلح التّكرار بالأغراض التي يؤدّيها، والملفت في تعريفهما أنّهما قَصَرا التّكرار على نوع واحد هو تكرار اللّفظ الواحد في قولهم: (تكرار المتكلِّم اللّفظ الواحد) على أساس أنّ تكرار العبارة والجمل ليس من باب التّكرار، فكان ينبغي التّحديد الدّقيق للمفهوم حتّى يُفهم المقصود من ذلك.

ولعلّ ابن معصوم (ت: 1120 هـ) قد تطرّق أيضا إلى تبيان التّكرار والتّكرير –الذي كان قد ذكره سابقا السّجلماسي– فجاء ذلك في قوله:"التّكرار، وقد يُقال تكرير، فالأوّل اسم والثّاني مصدر من كرّرتَ الشّيء إذا أعَدْتَهُ مِرارا، وهو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر باللّفظ والمعنى لنكتة"[2]، والمقصود بالنّكتة هنا الغرض أو الوظيفة التي يؤدّيها.

أما المحدثون فقد اتّبعوا القدماء في تعريفهم لمصطلح التكرار، ومنهم من جدّد فيه، إذ يعرّفه (حامد عوني) فيقول: "وهو ذكر الشّيء ثانيًا بعد ذكره أوّلاً، وكثرته بذكره ثالثًا، والمراد بالكثرة ما فوق الواحد، وإنّما شرط الكثرة؛ لأنّ التّكرار بلا كثرة لا يخْل بالفصاحة، وإلا قبح التّوكيد اللّفظي"[3].

أمّا مفهوم (محمد الحسناوي) للتّكرار فهو يتجلّى في الحياة اليومية القائمة على "التّناوب في الحركة والسّكون، أو في تكرير الشّيء على أبعاد متساويّة، وفي ترديد لفظ واحد ومعنى واحد وهو التّرجيع "[4]، فقد ربط مصطلح التّكرار بمصطلح آخر وهو التّرجيع الذي يحيلنا إلى تعريف اللّغويين القدامى للتّكرار حين قالوا: الكرّ الرّجوع على الشّيء ومنه التّكرار.

---

[1] الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شعيتو، دار الهلال، بيروت، ط1، ج1، 1987، ص361.

[2] ابن معصوم: أنوار الرّبيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النّعمان، النّجف–العراق، ط1، ج5، 1969، ص345.

[3] حامد عوني: المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأزهرية للتراث، ج3، ص46.

[4] محمد الحسناوي: الفاصلة في القرآن، المكتب الإسلامي، بيروت، ط2، 1986، ص256.

وعليه، جاء تحديد هذا المفهوم في بعض مستوياته "أنْ يأتي المتكلّم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللّفظ متّفقا مع المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثمّ يعيده، وهذا من شروط اتّفاق المعنى الأول والثاني"[1].

وأفْردَت (نازك الملائكة) دراسة وافيّة له فعرّفته بأنّه: "إلحاح على جهة مهمّة في العبارة يعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواه، وهو بذلك ذو دلالة نفسيّة قيّمة ينتفع بها الناقد الأدبي الذي يدرس النّص ويحلّل نفسيّة كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلّطة على الكاتب"[2]، بمعنى أنّ الكاتب المبدع يُعنى بصيغة لغوية معيّنة، فيجعلها العنوان الأبرز في نصّه الشّعري من دون سواها، فتعبّر عمّا يكمن في داخله من دلالات نفسيّة، فالشاعر حين يصرّ على فكرة معيّنة، فإنّه يحاول لفت انتباهِ المتلقّي لها، وهذا ما يساعد النّاقد على كشف ما يريده الشّاعر من خلال تحليله للفكرة المهيمنة على النّص.

ويرى محمد عبد المطّلب أنّ "التّكرار هو الكاشف لما يقفُ خلْفَ الكلام ويتعلّق بشخص المتكلّم منْ تداعيّات مختلفة"[3]، إذ "إنّه إحدى المرايا العاكسة لكثافة الشّعور المتراكم زمنيًّا عند الذّات المبدعة، يتجمّع في بؤرة واحدة ليؤدّي أغراضًا عديدة"[4]، فالتّكرار يكشف لنا عن المستوى الباطني للقصيدة، وبالتّالي تتّضح لنا مقصديّة الشّاعر من خلال الولوج إلى ما وراء الكلام.

فمن خلال استعراضنا لمفهوم التكرار، نلخص إلى القول: إنّ التّعريف الاصطلاحي للتّكرار قد تجاوز التّعريف اللّغوي، فلم يقف عند المعاودة والترجيع؛ بل أظهر أنّ التّكرار ظاهرة مرتبطة بداخله تسهم في خلق لحمة فنيّة تصل أجزاء النّص فتجعله متماسكا. وباتت رؤية النّقاد القدماء والمحدثين لحقيقته متقاربة إلى حدّ ما، فمنهم من يستعمل مصطلح التّكرار والبعض الآخر يصطلح عليه التّكرير، إلا أنّ معظم التّعاريف اتّفقت على مفهوم واحد، فهي لا تخرُجْ عن حدود إعادة كلمة أو أكثر في اللّفظ أو المعنى لغرض ما؛ قد يكون للتّأكيد أو الذّم أو التّهويل أو التّهديد...

---

[1] أحمد مطلوب: معجم النّقد العربي القديم، دار الشؤون الثّقافية العامة، بغداد، ج1، 1989، ص370.

[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار القلم، بيروت، ط4، 1972م، ص228.

[3] محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، الهيئة المصرية العامة، د.ط، 1988، ص109.

[4] فهد ناصر عاشور: التّكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر، عمان الأردن، ط1، 2004م، ص11.

ثانيا–أصول الظاهرة وأبعادها التّاريخية:

أ– أصل التّكرار:

إنّ الجذر اللّغوي الذي ينحدر منه لفظ التّكرار هو (الكَرُّ)، وله في اللّغة معنيان؛ أمّا الأول فهو الرّجوع إليه بعد المرّة الأولى[1]، وأمّا المعنى الثّاني فهو العطف على الشّيء بالفعل[2]، وهذا المعنى ورد في القرآن في مواضع عديدة، نذكر منها قوله تعالى: ﴿ثمّ رَدَدْنا لَكُمُ الكَرَّةَ عليهِمْ...﴾[3]، هو مصدر على صيغة "تَفعال" مشتقّ مِن "كرر"، وأصله الرّجوع إلى الشيء والإعادة. قال ابن منظور: "الكرّ: الرّجوع... وكرّ عنه: رجع، وكرّ على العدوّ يكرّ، وكرّر الشّيء وكركره: أعادهُ مرّة بعد أخرى، والكَرّة المرّة، والجمع الكرّات، ويقال: كرّرت عليه الحديث وكركَرْتُهُ إذا ردّدته عليه... والكرّ: الرّجوع عن الشّيء، ومنه التّكرار"[4]، فالتكرار يعني الرّجوع والتّرديد والإعادة...، وهذه التّعريفات اللّغوية نادى بها أغلبهم، وأشاروا إليها في معاجمهم بالتّفصيل. كما نلاحظ في الأصل اللّغوي لـ "التّكرار" وجود علاقة صوتية أو حركية تكاد توجد في جميع مشتقّاتها، وهو كذلك في التّكرار، فإنّ التّكرير اللّفظي ترديد لنفس الصّوت؛ لأنّه إعادة للفظ.

ب– تاريخ التّكرار:

إنّ التّعمّق في تاريخ التّكرار أمر صعب –نوعا ما– نظرا لارتباطه بكلام العرب، ولذلك فهو قديم قِدم الكلام نفسه. يقول علي بن أبي طالب: "لولا أنّ الكلام يُعاد لنفد، فليس أحدنا أحقّ بالكلام من أحد"[5]، وبما أنّنا لا نملك ميلادا محدّدا للشّعر قبل المهلهل بن ربيعة التّغلبيّ؛

---

[1] ينظر: الفراهيدي: كتاب العين، مادة (كرر)، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج3، 1424هـ. ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، مادة (كرر)، تحقيق: إبراهيم شمس الدّين، شركة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط1، 1433هـ.

[2] ينظر: الرّاغب الأصفهاني: معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (كرر)، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1429هـ.

[3] سورة الإسراء: الآية 06.

[4] ابن منظور: لسان العرب، مادة(كرر)، السّابق، ص135.

[5] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، ج1، 1981م، ص91.

الذي كان أوّل من قصّد القصائد وذكر الوقائع فِي قتل أَخِيه كُلَيْب وَائِل[1]، فلا بدّ أنْ تكون هناك جمل متكرّرة وأشطار مُعادة، وأراجيز، سبقت ذلك الشّعر وجعلته يلد تلك الصّورة التّامة الخلق من غير أن يكون فيها خداج، أي نقص[2]، وطبعًا فلم يُخلق الشّعر من عدم، فلا بدّ من وجود كلام مبعثر من هنا وهناك، فالإنسان أوّله نطفة؛ تطوّرت مع الوقت.

وما يدفعنا إلى تأكيد ذلك ارتباط العربي القديم بالتّكرار الطّبيعي الذي يسايره، فيراه ويسمعه في كلّ المظاهر حوله، فكان تكراره في أوّل ظهوره تكرارا صوتيًّا محضا، وترديدا لأصوات معيّنة منغّمة ذات إيقاعات منتظمة، لا تخلو من وزن أو موسيقى، كَتِلْكَ التي يسمعها مِن وقع حوافر خيْلِه أو خفاف بعيره، أو قعقعة رماحه، فكان يردّد تلك الأصوات –التي تسري مِن حوله وتبعث بها بيئته–وهو يمتطي فرَسَهُ ليبعد عن نفسه وحشة الطّريق، وكآبة الوحدة. وكان هذا التّرديد يتمّ في صورة رتيبة متكرّرة؛ يتردّد فيها الصوت المكرّر أكثر من الألفاظ نفسها، وكأنّه يدور حول حلقة موسيقية، لا تكاد تحمل لفظا مفهوما أو معنى مستفادا؛ وإنّما هي تكرار لوحدات صوتية منغّمة، وقد يكون فيها ألفاظ بديعة ومعاني شريفة. وقد قدّم الجاحظ صورة واضحة لمنحى كلامهم وتفكيرهم، فقال: "وكلّ شيء للعرب فإنّما هو بديهة وارتجال، وكأنّه إلهام، وليس هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكر ولا استعانة، وإنّما هو أنْ يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر، أو حين يحدو ببعير، أو عند المقارنة أو المناقلة، أو عند صراع أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمَه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالا[3] فتنثال عليه الألفاظ انثيالا"[4]. من هنا نلمس انفتاح كلامهم وتفكيرهم من دون تأنّق ولا تكلّف في اللفظ.

---

[1] ينظر: ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة، ج1، 1980، ص39.

[2] ينظر: مادة خدج: ناقة خادج، أي ألقت ولدها قبل الوقت وإن تمّ خلقه، ومخدج: جاءت به ناقص الخلق، وأخدج صلاته: نقص بعض أركانها. الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، ج1، 1998م، ص232–233.

[3] أي أفواجا.

[4] الجاحظ: البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ج3، 1971، ص18.

وعليه؛ فمعرفة تاريخ التّكرار له ارتباط بالكلام نفسه، وهذا ما عسّر تحديد ظهوره زمنيا، إلّا أنّنا قد نسهّل المهمّة أكثر، ونقترب إلى بداياته إذا ربطناه ببعض المفاهيم.

ارتباط التّكرار بالحُداء:

ظلّ التّكرار مهيمِناً على أكثر أشعار العرب قديما، كما كان التّكرار لازمة من لوازم حُدائه، إذا سلّمنا بأنّ النّثر والحداء[1] قد سبقا الشّعر، فيجب أن نسلّم أيضا بأنّ التّكرار كان أصلا في الحُداء، بما أنّ التّكرار مرتبط بالكلام سواء كان نثرا أو شعرا أو حُداء، "كان الكلام كلّه منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها..."[2]، ولا نستطيع تحديد تاريخ التّكرار إلّا إذا عرفنا تاريخ الغناء والإنشاد. فابن رشيق القيرواني يسعفنا ببعض الرّوايات تحدّد تاريخ الحُداء، فهو يروي أنّ أوّل من أخذ في ترجيح الحداء (مضر ابن نزار)، وهو ما نقله المسعودي في (مروج الذّهب) عن بعض محترفي الغناء واسمه ابن حرداذبه: "قال: وكان الحُداء في العرب قبل الغناء، وقد كان مضر بن نزار بن معد سقط عن بعير في بعض أسفاره فانكسرت يده، فجعل يقول: يا يداه يا يداه، وكان من أحسن النّاس صوتا، فاستوسقت الإبل وطاب لها السير، فاتّخذه العرب حداء بزجر الشّعر، وجعلوا كلامه أوّل الحداء... فكان الحُداء أوّل السّماع والتّرجيع في العرب، ثمّ اشتقّ الغناء من الحداء"[3]. هذا ما يحيلنا إلى التّفريق بين الحداء والغناء؛ لأنّ الحداء ليس له ضوابط كالغناء، فهو: "سَوْقُ الْإِبِلِ بِضَرْبٍ مَخْصُوصٍ مِنَ الْغِنَاءِ وَالْحُدَاءُ فِي الْغَالِبِ إِنَّمَا يَكُونُ بِالرَّجَزِ وَقَدْ يَكُونُ بِغَيْرِهِ مِنَ الشِّعْرِ"[4]. والدِّين أيضا كان له دخل في ذلك، إذ نجدهم ينسبون إلى النّبي –صلّى الله عليه وسلم– أنّه قال لقوم من بني غفار وكان سمع حاديهم بطريق مكّة ليلاً يحدو فمال إليهم: "إنّ أباكم مضر خرج إلى بعض رعاته فوجدها قد تفرّقت، فأخذ عصًا فضرب بها

---

[1] الحُداء: من حدو الإبل، أي زجرها والغناء لها. ينظر: ابن فارس: مجمل اللغة، دراسة وتحقيق: زهير عبد المحسن سلطان، نشر مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1986م، ص222.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، مطبعة أمين هندية بمصر، ج1، 1925، ص8.

[3] الموسوعة الشاملة #http://islamport.com/w/tkh/Web/344/633.htm المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، مصدر الكتاب: موقع الورّاق ج2، ص133.

[4] ابن حجر: فتح الباري شرح صحيح البخاري، دار المعرفة، بيروت، 1379، ج10، ص538.

كفّ غلامه، فغدا الغلام في الوادي وهو يصيح: وايداه، وايداه؛ فسمعت الإبل ذلك فعطفت، فقال مضر: لو اشتقّ مثل هذا لانتفعت به الإبل، واجتمعت فاشتقّ الحداء"[1].

فهذه الرّوايات تؤكّد صلة التّكرار بالحُداء، مع أنّه يمكن أنْ تكون بدايات الشّعر الأولى حاملة لهذا النّوع، لكنْ –مع الأسف– أكثر الشّعر القديم لم يصلنا، كما ذكر يُونُس بن حبيب: "قَالَ أَبُو عَمْرو بن الْعَلَاء مَا انْتهى إِلَيْكُم مِمَّا قَالَت الْعَرَب إِلَّا أَقَله، وَلَو جَاءَكُم وافرا لجاءكم عِلْمٌ وَشِعْر كثير"[2].

صلة التّكرار بالسّجع:

بدأت اللّغات بالمنثور العادي، وليس الفنّي، ثمّ انبثق منه نوع جديد هو السّجع في فواصله، وإنّ تعلّق العربي بالسّجع وإحساسه بجمال الإيقاع الذي تُصدِره الحروف المتكرّرة في أواخر الجمل من صوت تطرب له الأذن، وكذا ما يحسّه من جمال في هذا التّوازن والتّقابل؛ هو ما هداهُ إلى تكرار القوافي في الأبيات الشّعرية. "فالنّثر العربي في عصوره الأولى قد انتظمتْهُ تلك الموسيقيّة ممثّلة في العبارات المسجوعة حينا أو المتوازيّة حينا آخر، وقد بَدا لِبعض الدّارسين أنّ الإسلام بَغَّضَ من هذه الظّاهرة الموسيقيّة"[3]، وفي حقيقة الأمر أنّ القرآن مليء بالبديع. "وظل هذا المجتمع العربي قبل الإسلام بضعة قرون يرعى تلك النّهضة البيانيّة ويعمل على ازدهارها، ولم يكن للشّعر خلال هذه القرون إلا الصّورة الصّوتية، تتردّد على الأسماع فتكسبها المران...، أمّا نثرهم فنراه ممثلا خير تمثيل خطبهم ووصاياهم تلك التي التزم فيها إلى حدّ كبير بتردّد أصوات بعينها في نهاية العبارات والجمل"[4].

وإذا كان السّجع في العصر الجاهلي يحمل كثيرا من صور التّكرار، فهذا يحيلنا إلى أنّ بدايته كانت تكرارا صرفا، وأنّ السّجع والتّرصيع والاتباع والمزاوجة وغير ذلك من المصطلحات التي عُرفت بعد ذلك؛ كانت تمهيدا لميلاد الشّعر.

---

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، السّابق...، ص297.

[2] ابن سلّام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، السّابق...، ص25.

[3] إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1984، ص204.

[4] نفسه: ص 196-197.

ثالثا– التّكرار عند القدامى وعند المحدثين:

أ– في الدّراسات العربيّة:

*** عند القدماء:**

التّكرار ظاهرة أسلوبية في النّص الأدبي؛ تنبّه النّقاد والبلاغيون العرب إلى أهميّته، فحاولوا ولُوجها من خلال تتبّع الشّواهد الشّعرية أو النّثريّة، فتحدّثوا عن فوائده وأثره، فخاضوا فيه وخصّصوا له أبوابا في مؤلّفاتهم.

ويعدّ الجاحظ (ت 255هـ) من أوائل النّقاد الذين تحدّثوا عن التّكرار وبيّنوا أهميته، وأبرزوا وظيفته، وذلك بقوله: "ليس التّكرار عيّا، ما دام لحكمة كتقرير المعنى، أو خطاب الغبيّ أو السّاهي، كما أنّ ترداد الألفاظ ليس بِعَيٍّ ما لم يجاوز مقدار الحاجة، ويخرج إلى العبث"[1]، فالتّكرار عندهُ سمة أسلوبية، وهو ليس عيًّا ما دام لحكمة.

ولعلّ أوّلَ من طرق باب التّكرار من وجهة نقديّة موسّعة هو ابن قتيبة (ت276 هـ) في كتابه (تأويل مشكل القرآن)، حيث تناول التّكرار في القرآن الموافق لكلام العرب، وكلام العرب يقوم على جملة من الأمور منها التّكرار، وأشار ابن قتيبة إلى أنّ الغرض من التّكرار؛ إمّا لإرادة التّوكيد والإفهام، أو لإشباع المعنى والاتّساع في الألفاظ إذا التكرار كان تكرار المعنى بلفظتين مختلفتين[2]. إذ أقرّ بأنّ التّكرار مذهب من مذاهب العرب وأنّ القرآن الكريم نزل بلسانهم وعلى مذاهبهم، وهذا مبرّر لتكرار بعض الآيات فيه. قال تعالى: ﴿لِإِيلَافِ قُرَيْشٍ، إِيلَافِهِمْ رِحْلَةَ الشِّتَاءِ وَالصَّيْف، فَلْيَعْبُدُوا رَبَّ هَذَا الْبَيْتِ، الَّذِي أَطْعَمَهُمْ مِنْ جُوعٍ وَآمَنَهُمْ مِنْ خَوْفٍ﴾، أي: فعل ذلك ليؤلف قريشا هاتين الرّحلتين، فكرّر (لإيلاف) كما تقول في الكلام: أعطيتك المال لصيانة وجهك صيانة عن كلّ الناس، فتكرّر الكلام للتوكيد، فتقول: "ألفت موضع كذا: إذا لزمته، وآلفنيه الله، كما تقول: لزمت موضع كذا، وألزمنيه الله"[3].

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ج1، 1988، ص 79.

[2] ينظر: ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر: السيد أحمد صقر، د.ط، د.ت، ص235–240.

[3] ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، السّابق...، ص235.

ومن النّقاد القدامى من تحدّث عنه على أنّه ضرب من ضروب البديع، كابن المعتزّ (ت 296هـ) في كتابه (البديع)، وهو كما يرى ردّ أعجاز الكلام على ما تَقَدّمها، إذ قسّمه إلى ثلاثة أقسام[1]، وهذا ما سأفصّل فيه لاحقا.

أمّا أبو هلال العسكري (ت 395هـ) في كتابه (الفروق اللّغوية) فقد ميّزَ بين الإعادة والتّكرار، إذ يرى أنّ "التّكرار يقع على إعادة الشّيء مرّة وعلى إعادته مرات"[2]، فهو لم يخرج من دائرة التّعريف اللّغوي للتّكرار –ولي وقفة مفصلة لهذين المصطلحين لاحقا– ومن ثمَّ أخذت ظاهرة التّكرار تحتلّ حيّزا أكبر عند النّقاد والبلاغيّين، وأصبح الاهتمام بها أكثر لاحتلالها مكانة بارزة، فقد توسّعوا في تناولها، وأفرَدوا لها أبوابا مستقلّة في كتبهم، فاختلفت آراءهم حولها. فابن رشيق القيرواني (ت 456هـ) عقد بابًا للتّكرار في كتاب (العمدة)؛ تطرّق فيه لأقسامه وأغراضه، وقد ابتدأ الحديث عن هذه الظّاهرة واضعا بصمته النّقدية قائلا: "إنّ للتّكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها؛ فأكثر ما يقع التّكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرَّرَ اللّفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه ولا يجب للشّاعر أنْ يكرر اسما إلّا على جهة التّشوق والاستعذاب إذا كان في تغزُّل أو نسيب"[3]. تطرّق ابن رشيق هنا إلى المواضع الثّلاث التي يكون عليها التّكرار بين اللّفظ والمعنى ومدى حسنه وقبحه فيها.

وأسامة بن منقذ (ت 584هـ) أراد به "معانٍ متقاربة في ألفاظ متناسبة بين شاعر وآخر"[4]، وهو ما يراه الباحث أقرب إلى التّأثر والأخذ، أو إلى السّرقة إنْ أراد المغالاة، لكن قطعا ليس بالتّكرير. فنراه يقول: واعلمْ أنّ التّكرير هو كما قال امرؤ القيس[5]:

كَأَنَّ المِدامَ وصَوْبَ الغَمام رِيحَ الخُزامَى ونَشرَ القُطُر

---

[1] ينظر: وسيم حميد البقلاوي: أثر التكرار في موسيقى شعر البحتري ودلالته، دار أمجد للنّشر والتوزيع، ط1، 2017 ص25.

[2] أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، تحقيق: مؤسسة النّشر الإسلامي، ط1، 1412هـ، ص138.

[3] ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ت: عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، ج2، 2000، ص59.

[4] أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، ت: أحمد بدوي وآخرون، نشر مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، د.ط، د.ت، ص192.

[5] امرؤ القيس: الدّيوان، تحقيق محمد أبو الفضل، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1958، ص157.

يُعلُّ به بَرْدُ أنيابهـــــــــا إذا طرَّب الطَّائِرُ المستَحِر

والملاحظ في تعريف ابن منقذ للتّكرار أنّه جاء إرهاصا لما عُرِف عند النّقاد المحدثين بتكرار الصّور وتكرار المعاني، على عكس العلماء القدماء الذين درسوا التّكرار فقط في شعر الشّاعر الواحد والقصيدة الواحدة.

ومن التّعاريف المخالفة لمفهوم التّكرار الذي وُجِدَ عند النّقاد القدامى، ما وُجِد عند ابن شيِّث القرشي (ت: 625 هـ) الذي يُعرّف التّكرار تعريفًا موسيقيّا قائما على الوزن، وجاء ذلك في قوله: "والتّكرير هو أنْ يأتي بثلاث أو أربع كلمات موزونات، ثمّ يختم بأخرى تكون القافيّة، إمّا على وزنهنّ أو خارجة عنهنّ مثل أنْ يُقال: لا زال عالي المنار، حامي الذِّمار، عزيز الجار، هامي النّعم، وافي المجد، نامي الحمد، جديد الجِدّ، وافر القسم"[1]. وكأنّنا أمام مقطوعة موسيقية متجانسة مسجوعة من خلال اتّفاق أحرف فواصل الجمل، على الرّغم من عدم وجود كلمة مكرّرة.

ثمّ يعود ابن شيّث ويعرّف التّكرار في قوله: "أو تتكرّر اللّفظة الواحدة مثل أنْ يُقال: لمّ الشّعث، ورأب النّأي، وسدّ الخلل، وتعديل الميل"[2]، ولعلّ ابن شيِّث القرشي في جملته الأخيرة من النّص السّابق قد قصد إلى تكرار المعنى بألفاظ مختلفة، ولم يقصد تكرار اللّفظ كما ذكر، والدّليل على ذلك المثال الذي استشهد به، فالألفاظ فيه لم تتكرّر وإنّما تكرّر المعنى فقط، فكان الأَوْلى به أنْ يقول: تكرار المعنى بألفاظ مختلفة، حتى يتّضح الفهم.

وابن الأثير (ت 637هـ) يضع حدودا له فيقول: "والتّكرار دلالة اللّفظ على المعنى مردّدا"[3]، وقد قسّمهُ إلى قسمين: أحدهما يوجد في اللّفظ والمعنى، والآخر يوجد في المعنى دون اللّفظ-وكان قد طرح ذلك ابن رشيق قبله حين تكلّم عن مواضع التّكرار في اللّفظ والمعنى- وكلّ من هذين القسمين ينقسم إلى مفيد وغير مفيد، وسنفصّل في أقسامه لاحقا.

---

[1] القرشي: معالم الكتابة ومغانم الإصابة، تحقيق: محمد حسن شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1988، ص106.

[2] نفسه : ص106.

[3] ضياء الدّين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ج3، 1962، ص3.

ويُرجع ابن أبي الإصبع المصري (654هـ) توظيف التّكرار لتحقيق غرض ما، كأن يأتي لتأكيد وصف أو مدح أو ذم وغيره[1]، إذ اتّبع رأي القدماء في قولهم أنّ التكرار يكون لنكتة أي غرض.

ويرى السّجلماسي (704هـ) أنّ التكرار جنس عال تحته نوعان: الأوّل لفظي وسمّاه (المشاكلة) وهو إعادة اللّفظ، والثّاني معنوي وسمّاه (المناسبة)؛ لأنّه يتطلّب إعادة المعنى، فقال: "والتّكرير اسم لمحمول يُشابه به شيء شيئا في جوهره المشترك لهما، فلذلك هو جنس عال تحته نوعان: أحدهما التّكرير اللّفظي، ولْنُسَمِّهِ مشاكلة، والثّاني: التّكرير المعنوي، ولْنُسمّهِ مناسبة، وذلك لأنّه إمّا أن يعيد اللّفظ وإمّا أن يعيد المعنى، فإعادة اللّفظ هو التكرير اللّفظي وهو المشاكلة، وإعادة المعنى هو التّكرير المعنوي وهو المناسبة"[2]. ومن الجدير بالذّكر أنّ كثيرا ممّن سبقوا السّجلماسي وحتّى من جاءوا بعده فصلوا بين التّكرير أو التّكرار والأساليب البديعية الأخرى من جناس ومشاكلة ونحوهما.

وتحدّث العلوي (ت 749هـ) في الطّراز عن تكرار الحروف الذي يدخل في باب المعاضلة الكلامية، والتي تعني تركيب الكلام وترادف ألفاظه على جهة التّكرير[3]. غير أنّنا نجد السّيوطي (ت 911هـ) قد ربط التّكرار بمحاسن الفصاحة كونه مرتبطا بالأسلوب، وهذا ما ورد في كتابه (الإتقان)، وذلك بقوله: "هو أبلغ من التّوكيد، وهو من محاسن الفصاحة"[4]. جاء هذا ردّا على أولئك الذين طعنوا في التّكرار الوارد في القرآن الكريم ظنًّا منهم أنّه ليس من أساليب الفصاحة. فالتكرار هو تجديد للّفظ الأول وإحياء له لغرض ما، ولا يكون ما جاء في القرآن أبدا من التّكرار المذموم. وكذلك ربط ابن سنان من قبله التّكرار بالفصاحة في كتابه (سرّ الفصاحة)[5]. وأشار أبو

---

[1] ينظر: ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ت: حنفي محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي، ط2، د.ت، ص375.

[2] أبو محمد القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، السّابق، ص476-477.

[3] ينظر: العلوي: الطراز، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ج3، 2002، ص29.

[4] جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية بيروت لبنان، د.ط، ج3، 1988، ص 199.

[5] ينظر: ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط1، 1982م، ص97.

سليمان الخطابي (ت 388) إليه من قبل وأكّده أثناء تحدّثه عن أضرب التّكرار: "فإنّ تكرار الكلام على ضربين: أحدهما مذموم، وهو ما كان مستغنى عنه، غير مستفاد به زيادة معنى لم يستفيدوه بالكلام الأول؛ لأنّهُ حينئذ يكون فضلا من القول ولغوًا، وليس في القرآن شيء من هذا النّوع، والضّرب الآخر ما كان بخلاف هذه الصفة..."[1]، فالتّكرار الذي لا يُستفاد منه أيُّ معنى فهو تكرار غير محمود ولا فائدة منه؛ لأنّ التّكرار عليه أن يأتي لغرض وأن يحقّق معنى. أما ابن معصوم المدني (1120هـ) فقد أشار إلى التّكرير والتّكرار، ورأى أنّه تكرير كلمة فأكثر لفظا ومعنى لنكتة ما أيْ لغرض معيّن، وأورد نكتًا كثيرة، فقد يكون للتّوكيد، أو للتّنبيه، أو لزيادة التّوجع والتّحسّر، أو للتّهويل، أو للاستبعاد، أو للتّعظيم أو للتّلذّذ. وذكر كذلك ما حسن تكراره وما قبح من الشّعر[2]. إذ يكاد يجمع هؤلاء أنّ تكرار الكلمة مرتبط بوظيفة ما.

من خلال استعراض آراء القدامى نخلص إلى أنّ التّكرار عندهم مصطلح نقدي ظهر في الدّراسات النّقدية القديمة متقارب المفهوم، إذ تكاد تكون دراسة واحدة، فهم لا يخرجون عن حدود إعادة لفظ أو معنى لغرض من الأغراض، سواء للتّأكيد، أو للتّنبيه، أو للتّهويل، أو للتّعظيم...، وله جانب جمالي وبلاغي وهو ما اتّفق عليه، إلا أنّه قد يكون مذموما إنْ لم يؤدّ وظيفة.

***عند المحدثين:**

التّكرار أسلوب بلاغي، إذ وجوده في الشّعر العربي القديم أغنى مؤلّفاتهم، على الرغم من أنّ استخدام القدماء له كان بسيطا ومحدودا سواء في نمطه أو دلالته، في حين أخذ التّكرار منهجا جديدا في الدراسات الحديثة، وهذا ما جعل تتبُّع آراء المحدثين أصعب لكثرتهم –أوّلًا–، فالدّراسات النّقديّة الحديثة اختلفت في طرق تناولها للتّكرار، فأتت متفاوتة بين الإتّباع والتّجديد، فمنهم من احتذى نَهْجَ مَن سبقوه، ومنهم من جدّد وأبدع، ولاختلاط التّكرار في الشعر –ثانيا– بين القصيدة العمودية من جهة؛ والحرة من جهة ثانية، فليس بالضّرورة أن ينفع مع الشّعر

---

[1] أبو سليمان الخطابي: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف، دار المعارف المصرية، القاهرة مصر، ط2، 1968 ص52.

[2] ينظر: ابن معصوم: أنوار الربيع في أساليب البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النّعمان النّجف، نشر وتوزيع مكتبة العرفان كربلاء العراق، ط1، ج5، 1968م، من (ص345 إلى 352).

العمودي ما ينفع مع الشّعر الحرّ والعكس. ومن الملاحظ أنّ بعض شعراء الحداثة قد أسرفوا في استعماله إسرافا مبالغا فيه، حتى عدّوهُ خلالها –كما تقول نازك الملائكة– في بعض صوره "لونًا من ألوان التّجديد في الشّعر"[1]. وسأضرب بعض آراء هؤلاء المحدثين.

ذهَب النّاقد المغربي محمّد بنيس إلى أنّ "ظاهرة التّكرار تقنيّة معقّدة من التّقنيات الفنّية انطلاقا من معطياتها وتأثيرها في القصيدة فضْلا عن دورها الدّلالي التّقليدي الذي أطلق عليه القدماء التّوكيد وفائدتها في جمع ما تفرّق من الأبيات والمقاطع الشّعرية"[2]. فبنيس يرى أنّ للتّكرار قوّة وتأثيرا في القصيدة، ملمّحا إلى وظيفته الأبرز وهي التّأكيد الذي كان قد أشار إليه القدماء.

وقد عرّفهُ (علي الجندي) على أنّه "دلالة اللّفظ على المعنى مردّدا، لتأكيد غرض من أغراض الكلام كالغزل والمدح والهجاء والرّثاء والاستغاثة والتّفخيم...، أو للمبالغة فيه"[3]، وهذا ما أقرّ به القدماء وتعمّقوا فيه.

ونجدُ الشّاعرة العراقيّة نازك الملائكة (ت 2007م) وهي من المحدثين الأوائل الذين كتبوا في التّكرار، وهي الرّائدة في هذا الباب، إذ ترى أنّ أسلوب التّكرار لم يتّخذ شكله الواضح إلّا في عصرنا الحديث، على الرّغم من أنّهُ كان معروفًا للعرب منذ الجاهلية الأولى، وورد في بعض شعرهم[4]. ولكنْ من جهة أخرى نلتمس عكس ما أدْلَت به نازك، فقد أفرد القدماء له أبوابا، ودرسوه في كلام العرب، وفي القرآن خاصة. هذا يحيلنا إلى اهتمامهم بهذه الظّاهرة، فقد نعَتَها ابن الأثير بأنّها من مقاتِل علم البيان، ويقول في هذا الصّدد محمد عبد المطّلب: "والحقّ أنّ القدماء نظروا إلى التّكرار من عدّة زوايا، ومن ثمَّ أخذ عندهم عدّة أنماط، لكلّ نمط اسمه الخاص به، تبعًا لصورته الشّكلية التي جاء بها، وتبعا للنّاتج الدّلالي الذي يفرزُهُ"[5].

لقد صار التّكرار ظاهرة مهمّة في الشّعر العربي المعاصر، في حين أنّ هذه الظّاهرة تستدعي ضوابط حتّى لا تتحوّل إلى وسيلة هدم، فنازك الملائكة تدعو إلى اليقظة في التّعامل مع هذا

---

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط5، 1978م، ص263.

[2] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار العودة، بيروت، ط1، 1989، ص175.

[3] علي الجندي: البلاغة الغنية، مكتبة أنجلو المصرية، مصر، ط2، 1966، من ص201 إلى 208.

[4] ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، السّابق، ص263.

[5] محمد عبد المطّلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995، ص381.

الأسلوب، لأنّ الشّاعر إذا عدَّهُ أسلوبا سهلا فإنّه يضعف شعره ويبعث به إلى الهاويّة، وعليه فإنّ التّكرار يحتوي على إمكانات تعبيريّة يستطيع الشّاعر من خلالها أنْ يُغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، وذلك لا يتمّ إلّا إذا استطاع الشّاعر أن يسيطر عليه، ويستخدمه في موضعه الخاص به، وإنْ وقعَ في أيدي أولئك الذين تنقصهم الموهبة والحكمة، فسيتحوّل -لا محالة- إلى تكرار مبتذل لا فائدة منه[1]. إذ نجدها تلحّ وتدعو بعض شعرائنا أن ينتبهوا في توظيفهم للتّكرار على أساسا أنّه لا يستخدم لملء الفراغ، وإنّما لا بدّ أنْ يكون له موضع خاص في المكان المناسب.

وتميّز رجاء عيد في (لغة الشّعر) بين التّكرار عند القدامى، ونظيره عند المحدثين، قائلة: "إذ يتميّز التّكرار في الشّعر الحديث عن مثيله في الشّعر التّراثي بكونه يهدف بصورة عامّة إلى اكتشاف المشاعر الدّفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البثّ الإيحائي، وإن كان التّكرار التّراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجّه إلى الخارج، فإنّ التّكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي"[2]، فالتّكرار الحديث يبثّ صورة دراميّة من خلال نفسيّة الباثّ، تتداخل فيها الأحداث داخليا، عكس التّكرار القديم الذي "ظلّ في إطار محدود سواء في أنماط بنائه أم في دلالته"[3].

لقد تحوّل التّكرار في العصر الحديث إلى أسلوب فنّي ترتكز عليه القصيدة الحديثة، فلم يعد التّكرار يتمثّل في تكرار اللّفظ أو المعنى؛ بل أصبح "تكنيكًا فنّيًّا من تكنيكات القصيدة الحديثة على أيدي شعراء التّفعيلة الذين استخدموه على نطاق واسع، وبأشكال متنوّعة ودلالات عميقة"[4]، فالتّكرار أصبح عند شعراء الحداثة تقنيّة بارزة وأداة من أدوات بناء القصيدة، وهُم على علمٍ بالدّور الكبير الذي يسهم به التّكرار في "بناء القصيدة وتلاحمها بما يلحقه أو يكتشفه من علائق ربط وتواصل بين الأبيات أو الأسطر التي تتشكّل من خلالها لحمة القصيدة"[5]. من هنا يمكن القول أنّ التّكرار يدعم القصيدة ويسهم في تشكّل وحدتها العضويّة، فمن أبرز وظائف التّكرار "أن يسهم في ربط أجزاء القصيدة؛ إذ يعمل على توحيد أجزائها وتلاحمها، فيجعل

---

[1] ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، السّابق، ص263-264.

[2] رجاء عيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشاة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت، ص60.

[3] شفيع السّيد: النّظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب، القاهرة، ط1، 2006، ص142.

[4] نفسه: ص150.

[5] فتحي أبو مراد: شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية)، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، ط1، 2003م، ص111.

القصيدة كلّاً واحدا"[1]. أضف إلى ذلك فإنّ التّكرار أداة فعّالة من خلالها يتمّ كشف أغوار النّص واستجلاء الأحاسيس المضمرة في نفسيّة المبدع.

أمّا محمّد عبد المطّلب فيعرّف التّكرار من وجهة نظر بلاغية، إذ يرى أنّه "الممثّل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف أنواع البديع، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبُّعِ المفردات البديعية في شكلها السّطحي ثم ربطها بحركة المعنى. فهو يربط التّكرار بعلم البديع ويجعله أداة مساعدة لفهم آليّات محسنّات اللّفظ والمعنى، على الرغم من أنّ البديع نفسه قام على ظواهر جزئيّة داخل حدود الجملة"[2].

ويرى فهد ناصر عاشور أنّ التّكرار "واحد من الأساليب التّعبيرية الدّقيقة التي تظهر بوضوح في نتاج الشّعراء والأدباء على حدّ سواء، تشفُّ عن أبعاد مختلفة في العمل الأدبي، وتعكس جوانب غنيّة فيما يتعلّق بحضور الأديب وحالات تفاعله مع الأشياء من حوله باعتبار المادّة الأدبيّة وثيقة الأديب وبصمته الدّالة عليه في الوجود"[3]، فهو يعتبر أنّ التّكرار كأسلوب يعتمده الشّاعر كأداة تتفاعل مع ما حوله للتّعبير عن مكنوناته، وعن طريقه يستطيع "أن يوحي للآخرين مضمونا معيّنا يؤكّده من خلال تكراره، فيساعد على طبع هذه الصّورة في الأذهان، ولفت الأنظار إلى ضرورة تأويل وتقليب معانيها على وجوهٍ عدّة"[4].

كما يرى عبد الرحمن تبرماسين[5] في حديثه عن قيمة التّكرار في القصيدة المعاصرة أنّها تتجلّى في وظيفتين: أولاهما: وظيفة جمالية؛ تتمثّل في البنية الشّكلية والإيقاعية الناتجة عن التّكرار لملء المكان وإثراء الفضاء لخلق الحركة الإيقاعيّة داخل النّص الشّعري، وثانيتهما: وظيفة نفعيّة تتمثّل في دور التّكرار في الكشف عن المعنى وقدرته على إيصال الفكرة التي قصدها الشّاعر إلى

---

[1] ماجد ياسين الجعافرة: قراءات في الشعر العباسي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنّشر والتوزيع، إربد الأردن، د.ط، 2003م، ص82.

[2] محمد عبد المطّلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة "التّكوين البديعي"، السّابق..، ص109-110.

[3] فهد ناصر عاشور: التّكرار في شعر محمود درويش، السّابق...، ص11.

[4] عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1982م، ص180.

[5] فيصل حسان الحولي: التّكرار في الدّراسات النّقدية بين الأصالة والمعاصرة، دار اليازوري العلمية للنّشر والتّوزيع، عمان الأردن، 2015م، ص87. نقلا عن: ينظر: عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2003م، ص197.

المتلقي، إلّا أنّ هذا لا ينفي استخدام الشّعراء المعاصرين التّكرار في أشعارهم لبعض الأغراض التي وردت في الشّعر القديم، فالشاعر المعاصر "يعمد إلى استخدام التّكرار لتقويّة ناحيّة الإنشاء أي ناحيّة العواطف كالتّعجّب، والحنين، والاستغراب، والتّوكيد"[1].

وعليه؛ "فالتّكرار ذو فاعليّة موسيقيّة إيقاعيّة، وبنائيّة"[2]، هذا يعني أنّه يؤدّي دورين؛ أحدهما خارجي يتمثّل في الإيقاع الذي يطرب السّامع ويجذبه إليه، والآخر داخلي دلالي لِما يحمله من دلالات، وإيحاءات، ورموز تُرغم القارئ على كشف خباياها. فالمتعارف عليه أنّ "إدراك القيمة الإيقاعيّة للتّكرار يعتمد على القراءة الصّحيحة الجهرية لا القراءة الصّامتة، أمّا القيمة الدّلالية فتحتاج إلى تأمّل في النّص"[3]. والمثير في التّكرار -كما يرى عزّ الدّين السيّد- إمّا أنْ يكون عائدا على الإيقاع، أو على موضوعه[4].

إنّ التّكرار ظاهرة فنّية بارزة عند شعراء الحداثة يظهر في أشعارهم بأنماط مختلفة متعدّدة الدّلالات، ورؤيتهم للمصطلح متقاربة تتمثّل في أنّ التّكرار له سمة جماليّة إيقاعيّة حاملة لدلالات تسهم في بناء النّص، لا لغرض التّسلية. هذا ما جعله ظاهرة بارزة في نتاج الشّعر الحديث، فلا يخلو أيّ ديوان من هذه الظّاهرة إلا وَوُجد فيه.

فالجامع من وجهة نظر العلماء القدماء والمحدثين في تعريفهم للتّكرار متباينة، إلا أنّ رؤيتهم الحقيقية تصبّ في قالبٍ واحدٍ، فهذه الحقيقة لا تخرج عن إعادة اللّفظ والمعنى لوظيفة ما يريدها المبدع، وإذا كان مفاد التّكرار لدى النّقاد القدامى قد كشف عن تأثيره الفعّال، فإنّ مفاده لدى النّقاد المحدثين قد كشف عن الفاعليّة البنائيّة المتعمقّة ببنية النّص الأدبي، فأصبح توقيعا تُعرف من خلاله القصيدة الحديثة.

---

[1] المرجع السّابق: نقلا عن: عبد الله الطيب: المرشد لفهم أشعار العرب، الدار السودانية، الخرطوم، ط2، 1970م، ج2، ص45.

[2] موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، اربد الأردن، 2001، ص163.

[3] طالب الزوبعي، ناصر حلاوي: البيان والبديع، دار النهضة العربية، بيروت، 1996م، ص145.

[4] ينظر: عزّ الدّين علي السّيد: التكرير بين المثير والتّأثير، عالم الكتب، بيروت لبنان، ط2، 1986م، ص85.

ب– في الدّراسات الغربيّة:

ما يمكننا أن نمثّل به هنا هو الانطلاق من أصول ظاهرة التّكرار عند الغرب من خلال دراسة علميّة للتّكرار في الشّعر عبارة عن بحث دقيق للدّكتورة فاطمة محجوب، نشرته مجلة الشّعر يبدأ بمقدمة تُبيّن أنماط التّكرير في الشّعر عند البلاغيّين من الإغريق، الذين قسّموه إلى ثمانيّة أقسام، على الوجه التّالي[1]:

1– أنافره: وهو تكرار اللّفظ أو العبارة في أوائل الأبيات المتعاقبة.

2– أبيستروفي: وهو التّكرار في أواخر الأبيات المتعاقبة.

3– سيمبلوس: وهو التّكرار في أوائل الأبيات المتعاقبة وأواخرها.

4– أنادبلوسيس: وهو تكرار اللّفظ أو العبارة الواقعة آخر البيت في أول البيت أو الأبيات التي تليه.

5– أبيزوكسس: وهو تكرار اللّفظ أو العبارة تكرارا متعاقبا بلا فصل.

6– أنتيستروفي: وهو تكرار الجملة مع قلب تعاقبها.

7– بالبتوتان: وهو تكرار اللّفظ نفسه مع لواحقه المختلفة أو بحالات إعرابه المختلفة.

8– هومو أتالوتان: وهو تكرار الوحدة الصرفيّة نفسها (السّوابق، واللّواحق، والدّواخل) مع اختلاف اللّفظ.

وقد بيّنت الباحثة أنّ معظم هذه الأنواع توجد في شعرنا العربي، وضربت لنا أمثلة متنوّعة منه، ثمّ انتقلت إلى الموضوع ذاكرةً أنّ علماء (الأسلوبيّات) اليوم لا يرون جدوى لهذا التّنويع، وإنّما يركّزون على دراسة التّكرار في إطار مبادئ علم اللّغة الحديث.[2] فالهدف الأسمى ليس في توظيف التّكرار، وإنّما في معرفة أين أوظّف التّكرار ولماذا.

وقد لفتت ظاهرة التّكرار انتباه النّقاد الغرب المحدثين، لِما لها مِن أثر في الكشف عن خصوصيّة اللّغة في الخطاب الشعري، ونظرا لأهميّة ظاهرة التّكرار التّقنيّة والإيديولوجيّة، فقد استوفى كثيرا النّقاد الغربيّين باسم التّكرار (La Répétition) حيناً، وباسم التّواتر أو التّردّد

---

[1] المرجع السّابق، ص 290. نقلا عن فاطمة محجوب: التكرار في الشعر، مجلّة الشعر، العدد 8، 1977م، ص40.

[2] ينظر: نفسه، ص 290–291.

(La fréquence) حينا آخر، فقد أشار جاك دريدا (Jaque derrida) إلى التّكرار ورأى أنّه "سمات جوهرية في اللّغة، لفظا وحروفا، وأنّ هذه السّمات هي المسؤولة عن بقاء اللّغة قائمة مستمرّة"[1]، فالتّكرار عنده له صلة باستمراريّة اللّغة، وهذا إنْ دلّ على شيء إنّما يدلّ على أهميّته وخدمته للّغة. ويتّفق معه "لوتمان" (Lottmann) في تعريفه للتّكرار في الشّعر: "سمة كالجوهر ملازمة، ومظهر كالرّكن دائم لا يستقيم قول شعريّ إلا به، ولا تتحقّق طاقة شعريّة دونه، ولا يصلح للقصيد نسب إلى الشّعر إلا بتوفّره، لذلك عدّ عند أغلب الدارسين –وإن اختلفت تعبيراهم عن ذلك– من أبرز مقوّمات الشّعر ومن ثوابت القصيد"[2].

هذا قد لفتت ظاهرة التّكرار انتباه النّقاد الأسلوبيّين في الغرب، لما لها من أثر في الكشف عن خصوصيّة اللّغة في الخطاب الأدبي عامّة، والشّعر خاصة، وأشار إليها أصحاب المدرسة الشّكلانية الرّوسية، ولعلّهم من أوائل الذين التفتوا إلى التّكرار، ويعد "إيخانبوم Eichenbaum" أكثرهم اهتماما في الشّعر الغنائي، حيث نجده من خلال دراسته لأعمال الشّعراء الرّومنسيين الرّوسيّين أنّ: "البيت الإنشادي وحده يحوي استثمارا فنّيًّا كثيفًا لتنغيم الجملة، أي نواجه نسقًا تنغيميًّا متكاملًا يحتوي على ظاهر التّناظر التّنغيمي كالتّكرار والإنشاد التّصاعدي والإيقاع"[3]. ولكي يعزّز "إيخانبوم" هذه الظّاهرة، فإنّه وسّع مجال دراسته ليشمل الشّعراء الغنائيّين الرّومنسيين، وقد أكّد "أنّ هؤلاء الشّعراء يستعملون بشكل قصدي التّنغيمات الاستفهامية، والتّعجبية بواسطة أدوات شعريّة كالقلب، والتّكرار الغنائي، وتكرار اللّازمة، وتكرار الاستفهام (وهو تكرار سؤال في مقطوعة شعريّة)"[4].

ومن النّقاد الأسلوبيّين الذين التفتوا إلى هذه الظاهرة النّاقد "ميشال ريفاتير Michael Riffaterre" في كتابه (دلائليّات الشّعر)، فقد رصدَ عدّة أشكال من التّكرار ضمن

---

[1] عثمان بدري: دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، الجزائر، د.ط، 2009م، ص75.

[2] يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح، دار المعارف، بيروت، د.ط، 1995م، ص63.

[3] فكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ترجمة: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص85.

[4] نفسه، ص85.

مصطلحه الخاصّ: "التّمطيط" كالتّفريع، والتّوازي والتّقابل، وتكرار اللّازمة، وتكرار الرّوابط كحروف العطف وحروف الجرّ[1].

لقد اهتمّ "كوهن Jack Cohen" بظاهرة التّكرار في النّصوص الشّعريّة، وحلّلها بدقّة وموضوعيّة، غير أنّه حدّد اهتمامه بتكرار الاسم أكثر من غيره من أنواع التّكرار الأخرى، كما اعتبر بعض حالات التّكرار نوعاً من أنواع الإطناب[2]. واستعان جان كوهن ببودلير، إذ تناول هذه الظّاهرة بدقّة وموضوعيّة في كتابيه بنية "اللّغة الشّعرية" و"اللّغة العليا"، ودرس مصطلح التّكرار بمفهومه المحدّد أثناء دراسته لقصيدة "رباعيّات السّأم" لبودلير.

لقد تطوّر التّكرار في الدّراسات الغربيّة من تقسيمات اليونان إلى الشّكلانيين الرّوس، فلا يزال كذلك؛ يساير الشّعر، وكلّما تطوّر هذا؛ أثّر في كلّ ما يحيط به من ظواهر. ومهما يكن فالأهمّ هو ما يشكّله وينتجه التّكرار في تعايشه مع العناصر الشّعرية الأخرى فحضوره الفعّال بداخل هذا الحيّز يشكّل تكاملا بين عناصر القصيدة، وبالتّالي يسهم في الرّقيّ بالتّجربة الشّعريّة.

رابعا– نقد المصطلح:

من خلال الدّراسات السّابقة يظهر لي أنّ مصطلح التّكرار مصطلح يحتاج إلى إعادة النظر، إذ إنّ فيه شيء من الاضطراب وعدم الوضوح، فالمصطلح شهد تغيّرات عديدة واختلافات في الفهم من القديم إلى الحديث، على الرّغم من اتّفاق جُلّهم على دلالة واحدة، إلّا أنّ الاختلاف يبقى قائما. وهذا ما جعل النّقاد يقفون منه موقفًا مختلفًا؛ فمنهم من فهم من التّكرار معنى العيب والنّقص، ومنهم من اعتبره فنّا من فنون البلاغة وليس عيبًا، إذربطوه بعلم البديع، وبالفصيح من الكلام. ولذلك اختلف المفسّرون في تسميتهم للكلام المكرّر في القرآن، فمنهم من سمّاه (تشبيهًا) ورأى أنّ القرآن خالٍ من التّكرار، استنادًا لقوله تعالى: ﴿اللَّهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ كِتَابًا مُتَشَابِهًا مَثَانِيَ تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمْ...﴾[3]، فوقع في

---

[1] عصام شرتح: جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2010م، ص42.

[2] ينظر: جان كوهن: النظرية الشعرية (البنية اللّغة الشعرية واللّغة العليا)، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2000م، ص458.

[3] سورة الزمر: الآية 23.

إشكالية المصطلح، فالسّؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا؛ إنْ كان هناك تشابه فهذا يتطلّب اختلافا، وعلى عكس ذلك فهناك من يرى أنّ القرآن فيه (تكرارا).

خامسا– الفرق بين التّكرار والمصطلحات البلاغيّة الأخرى:

يتداخل مصطلح التّكرار مع مصطلحات أخرى قريبة منه، أو تسبح في فلكه، وبما أنّ مفاتيح العلوم مصطلحاتها، فلا بدّ مِن التّحديد الدّقيق لهذا المصطلح ومعرفة علاقاته بالمصطلحات الأخرى القريبة منه، حتّى تكون لنا نظرة صائبة وواعية، ولا نغرق في إشكاليّة فوضى المصطلحات. مِن هنا كان لا بدّ من التّطرّق لبعض المصطلحات التي لها دلالة قريبة، وقد تكون مشتركة في بعض الأحيان، ومعرفة الفروقات بينها وبين التّكرار.

الفرق بين التِّكرار والتَّكرار والتَّكرير:

هذا الموضوع مصدر خلاف، فالتَّكرار بفتح التّاء مصدر للفعل الثّلاثي المضعف كرَّ، ويجوز كسرها (التّاء في التِّكرار) فتكون اسما[1]، " قال أبو سعيد الضّرير: قلت لأبي عمرو: ما الفرق بين تِفعال وتَفعال، فقال: تِفْعَال بالكسر اسم، وتَفْعَال بالفتح مصدر"[2]. وفي رواية أخرى قيل: "التَّكرار بفتح التّاء مصدر وبكسرها اسم"[3]. أمّا التَّكرار والتَّكرير مصدران يدلّان على مصطلح واحد، فالتَّكرار بالألف (على وزن التَّفعال) مصدر أصله التَّكرير (على وزن التَّفعيل) قُلبت الياء ألفا، وكثيرا من النّقاد استخدم مصطلح التَّكرير في دراساتهم بدلاً من التِّكرار، ومنهم ابن الأثير إذ يقول: "وأما التكرير فقد عرَّفتُكَهُ، وهو ينقسم قسمين: أحدهما يوجد في اللّفظ والمعنى، والآخر يوجد في المعنى دون اللّفظ"[4].

وعلى الرّغم من تعدّد المصطلحات والاستعمالات لمصطلح واحد؛ إلّا أنّ الوظيفة متّفق عليها، ومن الأنسب الانتقاء الدّقيق والاستعمال الصّحيح للمصطلح في مكانه الصحيح؛ لأنّه

---

[1] فيصل حسان الحولي: التّكرار في الدّراسات النّقديّة بين الأصالة والمعاصرة، السّابق...، ص13.

[2] الجوهري: الصحاح، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، ج2، 1984، ص804.

[3] الرّازي: مختار الصحاح، مادة (كرر)، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1997م.

[4] ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، السّابق...، ص3.

أمر ضروري يزيل اللُّبْس عن القارئ، ويحيله إلى الفهم الصّحيح، فالأجدر اختيار الأنسب بين (تِكرار، تَكرار، وتكرير) حتّى نخرج من أزمة فوضى المصطلحات.

بين الإعادة والتكرار:

يقول العسكري في (الفروق اللّغوية): "أنّ التّكرار يقع على إعادة الشّيء مرّة، وعلى إعادته مرّات، والإعادة للمرّة الواحدة، ألا ترى أن قول القائل أعاد فلان كذا لا يفيد إلا إعادته مرّة واحدة، وإذا قال كرّر كذا كان كلامه مبهما لم يدر أعاده مرتين أو مرات"[1]. نفهم من ذلك أنّ التّكرار يقتصر على إعادة الشّيء مرّة أو مرّات عديدة، أمّا الإعادة فتكتفي فقط بالإعادة مرّة واحدة فقط، فالإعادة تتوقّف عند اللّفظة الثانية، بينما التّكرار قد يتخطّى ذلك، ولم أجد تفرقة أخرى بين المصطلحين عند البلاغيين، ولربّما باعتبارهم أنّ المعنى واحد.

بين التّكرار والتّرديد:

إنّ اللّفظة التي تُكرَّر في التّكرار لا تفيد معنى زائدا؛ بل الأولى هي تبيين للثّانية؛ والعكس، فاللّفظة التي تتردّد تفيد معنى غير معنى الأولى منها، وهو ما ذكره ابن أبي الأصبع في الفروق اللّغوية[2]. ومع ذلك يبقى الاختلاف قائما؛ فهناك من يخلط بين التّرديد والتّكرار: فقد حملوا قول امرئ القيس: "فثوبا لبستُ وثوبا أجرّ" على أنّه تكرار لا ترديدَ فيه: "وهذا هو الخطأ البيّن، وأي ترديد أحسن من هذا؟ وقد أفاد الثّاني غير إفادة الأول حسب ما شرطوا"[3]، فالثّوب الأوّل الذي نلبسه خلاف الثّاني في معناه. وعليه؛ فالواضح أنّ التّكرار يصطدم مع التّرديد في جزئية، فكلاهما يحمل لفظا مكرّرا، بيد أنّهما يختلفان في طريقة توظيفها.

بين التّكرار والتّأكيد:

إنّ التّأكيد غرض من أغراض التّكرار، وهو جزء منه؛ لذلك فالتّكرار أبلغ منه بما أنّه يتضمّنه، وهو ما أثبته العلماء. قال الزّركشي في كتابه البرهان: "وَاعْلَمْ أَنَّ التَّكْرِيرَ أَبْلَغُ مِنَ التَّأْكِيدِ لِأَنَّهُ وَقَعَ فِي تَكْرَارِ التَّأْسِيسِ وَهُوَ أَبْلَغُ مِنَ التَّأْكِيدِ فَإِنَّ التَّأْكِيدَ يُقَرِّرُ إِرَادَةَ مَعْنَى الْأَوَّلِ وَعَدَمَ

---

[1] أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، السّابق...، ص138.

[2] ينظر: ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ت: حنفي شرف، م. شركة الاعلانات الشرقية، ج2، 1383هـ، ص255.

[3] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، ط4، ج1، 1972، ص335.

التَّجَوُّزِ"[1] وقال بذلك الكفوي أيضا في الكليّات[2]. فهناك بعض الاختلافات بين التّأكيد والتّكرار؛ نذكر منها:

– لا يجوز أن تعطف المؤكّدات بعضها على بعض، بينما يجوز ذلك في التّكرار كما أوضح العلماء في قوله تعالى: ﴿كلّا سوف تعلمون، ثمّ كلّا سوف تعلمون﴾[3].

– يمكن الفصل بين اللّفظتين المكرّرين، ولا يجوز ذلك في التّأكيد، لأنّ التّأكيد يتبعه مؤكّده، ومثاله قوله تعالى: ﴿إنّ الله اصطفاك وطهّرك واصطفاك على نساء العالمين﴾[4]. فقد فصلت كلمة (طهّرك) بين المكرّرين. وبالتّلي فإنّ كلّ توكيد لفظي تكرار، فهو "يجامعه ويفارقه، ويزيد عليه وينقص عنه، فصار أصلا برأسه، فإنّه قد يكون التّأكيد تكرارا كما تقدّم في أمثلته، وقد لا يكون تكرارا كما تقدّم أيضا، وقد يكون التّكرير غير تأكيد صناعة وإن كان مفيدا للتّأكيد معنى"[5].

والحاصل ممّا سبق أنّ التّكرير والتّأكيد اللّفظي بينهما أوجه اختلاف وتشابه، إذ يلتقيان تارة ويفترقان تارة أخرى، وهذا الاتّفاق والاختلاف يسلمنا إلى أنّ هناك ارتباطا وثيقا بين النّحو والبلاغة، فبينهما علاقة تكامل، فالتّأكيد يبقى جزءا من التّكرار، وغرضا من أغراضه. وبهذا يمكن القول أنّ التكرير أعمّ وأوسع وأبلغ من التّأكيد.

بين التّكرار والإطناب والتّطويل:

إذا كان التّكرار أداة من أدوات تأكيد المعنى وتكثيره حتّى نصل إلى الفهم؛ فإنّ التّكرار وسيلة من وسائل الإطناب والتّطويل، وإنْ كان في زيادة الكلمة والكلمتين أو الجملة قوّة للمعنى وتحقيقا للفهم، فهذا يتطلّب أنْ يكون لفائدة، وهو ما يدخل في باب تعريف الإطناب وهو: "تأديّة المعنى بعبارة زائدة عليه"؛ بأن يعبّر عنه بأكثر ممّا وضع لأجزائه مطابقة؛ على أن يكون

---

[1] الزّركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركائه، ثم صوَّرته دار المعرفة، بيروت، لبنان، ج3، 1957 م، ص11.

[2] أبو البقاء الكفوي: الكليات، دار الطباعة العامرة، بولاق، ونصّها: "والتكرير أبلغ من التّأكيد"، 1253هـ، ص109.

[3] التكاثر: الآية 304.

[4] آل عمران: الآية 42.

[5] جلال الدين السيوطي: معترك الأقران في إعجاز القرآن، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، ط1، ص342.

الزّائد يحمل فائدة[1]. ولَرُبّما يطُول هذا التّكرار فيكون لغير فائدة، وهذا ما يدخل في باب التّطويل الذي يفسد النّص، ويضمر جماليّته...، وفي هذا الصدد يقول ابن الأثير: "وإذا كان التّكرير هو إيراد المعنى مردّدا فمنه ما يأتي لفائدة، ومنه ما يأتي لغير فائدة، فأمّا الذي يأتي لفائدة فإنّه جزء من الإطناب وهو أخصّ منه، فيقال حينئذ: "إنّ كلّ تكرير يأتي لفائدة فهو إطناب، وأمّا الذي يأتي من التّكرير لغير فائدة فإنّه جزء من التّطويل وهو أخصّ منه، فيقال حينئذ: إنّ كل تكرير يأتي لغير فائدة تطويل، وليس كلّ تطويل تكريرا يأتي لغير فائدة"[2]. ويشير محمد الكشّاش "أنّه لو كان في الإطناب عيْبٌ وخللٌ لَمَا نطَقَ به القرآن"[3]. ومعلوم أنّه ليس في التّكرار تطويل إلّا إذا كان لغير فائدة، وذلك كقول الحطيئة:

أَلَا حَبَّذا هِنْد وأَرْضٌ بها هِنْد وهِنْد أتَى مِنْ دُونها النَّأْي والبُعْد[4]

ولذلك عاب النّقاد التّكرير الزّائد غير المفيد وأشاروا إليه ا على أنّه قد يكون مذموما إنْ كان لغير فائدة، بينما لم يعبْ أحدٌ تكرير اسم محبوبته لأنّ في تردّده تلذّذا.

إذن؛ فالإطناب مطلوب فما كلّ النّاس يستطيعون فهم بلاغة الإيجاز، فكان التّكرار مطلوبا، فإذا أطنبت في الكلام سيتطلب ذلك تكرارا. أمّا التّطويل فمذموم في البلاغة، ويكون دليلا على عجز صاحبه، وعدم قدرته على التّصرّف في البيان، بينما يدلّ الإطناب على سعة أفق صاحبه.

من خلال هذه الجولة عبر ساحل المصطلحات القريبة من التّكرار، نلحظ أنّها تسبح في بحر التّكرار، وتغترف من مائِهِ. تتداخل معه وتشاركه، ومع ذلك يبقى الاختلاف قائما، وهذا ما يستوجب التّوظيف اللّائق للمصطلح في المكان الأنسب.

---

[1] ينظر: حسن إسماعيل عبد الرّزّاق: البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبديع، المكتبة الأزهرية للتراث القاهرة – مصر، 2006، ص241.

[2] ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: السّابق...، ص110.

[3] محمد الكشّاش: علل اللسان وأمراض اللغة رؤية لغوية إكليلينكية وانعكاساتها الاجتماعية، المكتبة المصرية، بيروت، ط1، 1998م، ص105.

[4] الحطيئة: الدّيوان، شرح السكري، دار صادر، بيروت لبنان، 1401هـ، ص29.

الفصل الأول:

مفاهيم الحداثة

الفصل الأوّل: مفاهيم الحداثة

يأخذ مفهوم الحداثة La modernité مكانه اليوم في حقل المفاهيم الغامضة، وإذا كان هذا المفهوم يعاني من غموض كبير في بنية الفكر الغربي الذي أنجبه؛ فإنّ هذا الغموض يشتدّ في دائرة ثقافتنا العربيّة، ويأخذ مداه ليطرح نفسه إشكاليّة فكريّة هامة تتطلّب بذل مزيد من الجهود العلميّة لتحديد مضامينه وتركيباته وحدوده، لذلك فالحداثة تعتبر أحد أبرز المواضيع التي ما زالت إلى اليوم تُطرح للنّقاش إنْ لم نقُل للجدل، هذا ما يحيلنا إلى البحث عن هذا المفهوم المعقّد. فما هي الحداثة، وما تاريخ ظهورها في العالم العربي والغربي؟ وهل كانت لها ثمارها ونتائجها، أمْ أنّها كانت مجرّد إتّباع؟

أولا: الحداثة الغربيّة:

1- ضبط مصطلح الحداثة عند الغرب:

شملت الحداثة عند الغرب مجالات عديدة، فالحداثة باعتبارها منهجا أو طريقة في التّفكير لم تكن حكرًا على مجال دون آخر، هذا ما أشار إليه جان بودريار Jean Baudrillard حين اعتبر: "الحداثة ليست مفهوما سوسيولوجيّا أو مفهوما سياسيّا أو مفهوما تاريخيّا فقط"[1]. فهي غير محصورة في مجال دون آخر، فالمصطلح نشأ ضمن حقل النّقد الأدبي، ثمّ استمرّ ووُظِّفَ في حقول معرفية أخرى كالسّوسيولوجيا والسّياسة والتّحليل النّفسي، والألسنيّة، والاقتصاد، واللّاهوت، ليشير إلى فترة تاريخية مرّ بها الغرب[2].

يبقى مفهوم الحداثة مستعصيّا ومتغيّرا، فالمصطلح "يدخل ضمن المفاهيم المستعصيّة على التّعريف والتّحديد الرّافض لكلّ نمذجة". فالحداثة إلى اليوم لا تملك معنى محدّدا، فهي في النّهاية "ثورة على التّقليد ورهانا على التّجريد والتّجريب والتّجديد"[3]. فهي تهدف إلى التّجديد، وبالتّالي

---

[1] عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النّقدي العربي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص15.

[2] ينظر: رضوان جودت زيادة: صدى الحداثة ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء المغرب،ط1، 2003م، ص19.

[3] محمد الشيكر: هايدغر و سؤال الحداثة، إفريقيا شرق، المغرب، د.ط، 2006 ، ص16.

تنبذ القديم وتتركه وراءها معتبرة إيّاهُ من التّاريخ، فالحداثة محاولة لتجاوز كلّ ما هو تقليدي، وهذا ما عملت الحداثة على تجاوزه.

إذن؛ فالحداثة هي تطوّر وتجدّد في كامل مجالات الحياة، وليست فقط على المستوى الأدبي الشّعري بوجه خاصّ، وإنْ كان مفهوما يصعب تحديده، فهو يبقى ذلك المفهوم السّاعي إلى الجِدّة ومواكبة كلّ ما هو مستحدث.

2- جذور الحداثة الغربيّة:

ارتبطت الحداثة بالحقبة التّاريخية التي مرّ بها العالم الغربي أثناء تجاوزه لفترة عصور الظّلام، إذ لا يمكن فهم معنى الحداثة دون العودة إلى تلك الفترة التي كان لها الأثر الكبير في صناعة الحداثة. إذ يختلف العلماء في تحديد مرحلة بداية الحداثة، فمنهم من يرى أنّها بدأت مع اكتشاف أمريكا من قبل كريستوف كولمبس Cristoph Colombs عام 1492. وهناك من يربطها باختراع آلة الطّباعة بإيطاليا في منتصف القرن الخامس عشر، وكما هو معلوم أنّ أوروبا شهدت بين القرنين 17-18م جملة تحوّلات جذرية في ميدان الثّقافة والاقتصاد والسيّاسة...، هذه التّحولات قد بلغت ذروتها مع الثّورة الصّناعيّة في إنجلترا والثّورة الفرنسيّة[1].

وفي عصر الأنوار تضاعف ومض الحداثة وبريقها، ولا سيما في نظريّات كانط وأعماله الفكريّة الفذّة. فحسب الفيلسوف الألماني فريدريك هيغل (1770-1831) فإنّ الحداثة بدأت مع "عصر الأنوار بفعل هؤلاء الذين أظهروا وعيا وبصيرة باعتبار أنّ هذا العصر هو حدّ فاصل ومرحلة نهائيّة من التّاريخ"[2]. ومن هؤلاء نجد كانط الذي حاول تحديد طبيعة وماهيّة عصر التّنوير في القرن الثّامن عشر واشترط التّنوير والحداثة هو أساس الحريّة، فلا بدّ للعقل أن يتحرّر من سلطة المقدس ورجال الكهنوت والكنيسة حتّى يحقّق نهضته وحداثته.

ويعدّ بودلير مؤسّس تيّار الحداثة من النّاحية الفنّية الأدبيّة، والذي نادى بالغموض في الأحاسيس والمشاعر، فجاء شعره مثقلا بالأساطير والرّموز؛ فنجده يقول:

لِرفع عبْءٍ ثقيلٍ، يا سِيزيف،

---

[1] ينظر: المرجع السّابق، ص37.

[2] محمد محفوظ: الإسلام- الغرب وحوار المستقبل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998، ص32.

يحتَاجُ المرْءُ إلى شَجاعَتِك
وحَتّى لو امْتَلَكَ الجَسارَةَ في العَمَل،
فالفَنُّ طَويل والزَّمَن قَصير[1].

كما أنّه نادى بالفكر والأخلاق، ويطمح أيضا إلى تغيير وظيفة الحواس عن طريق اللّغة الشّعرية[2]. وهناك رائد آخر من رواد الحداثة في الغرب وهو رامبو Rambo John الذي نادى بالهدم العقلاني لكلّ الحواس، ودعا إلى أن يكون الشّعر رؤية ما لا يرى، وسماع ما لا يسمع، وفي رأيه أنّ الشّاعر لا بدّ أن يتمرّد على التّراث، ويحدث قطيعة معه ومع المبادئ الأخلاقيّة والدّينيّة[3].

وقد تعاقب ركب الحداثيّين في الغرب، وسلكوا نفس الطّريق الذي بدأه بودلير ورامبو، وساروا على نهجهما، ومن هؤلاء مالارمييه Mallarmé ، وبول فاليري Paul Valéry، حتّى وصلت الحداثة الغربيّة شكلها المتكامل النّهائي على يد الأمريكي اليهودي Pound Ezra عزرا باوند والإنجليزي توماس إليوت Thomas Stearns Eliot وغدت الحداثة الغربية سلسلة متّصلة الحلقات يتناقلها اللّاحقون عن السّابقين، وبكثير من الأفكار والمبادئ والتّيارات التي كانت قاعدة لها.

إذن؛ فالحداثة وليدة ثورة الغرب على الدّين بسبب تصرّفات الكنيسة الغربيّة، التي تمحورت نظريتها حول رفض الدّين، واعتماد العقل وحده طريقًا للمعرفة، وبلوغ النّهضة والحداثة.

ثانيّا: الحداثة العربيّة:

في والواقع؛ لكلّ قديم حديث، فكلّ حديث سيصبح في يوم ما قديماً، وكلّ مرحلة لاحقة من مراحل البشرية تعتبر حديثة بالنسبة إلى مرحلة سابقة، وإنّ مرحلتنا اليوم ستصبح قديمة يوما ما، عندما يطرأ على الحياة تحول جديد، فإذا عرفنا أنّ الحداثة الغربيّة بدأت مع عصر الطّباعة أو

[1] شارل بودلير: الأعمال الشعرية الكاملة، الشُّؤم، ترجمة: رفعت سلام، دار الشروق، القاهرة مصر، ط1، 2009م، ص147.

[2] ينظر: عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، لبنان، ط 1، 1980، ص 121.

[3] ينظر: نفسه، ص 148

الرّحلة أو مهّدت لها –هذه العصور– الانطلاقة الفعليّة، فمتى ظهرت الحداثة العربيّة، وهل توجد حقًّا حداثة عربيّة سبقت حضارة الغرب؟ أم أنّها تبعيّة فقط؟

1– ضبط مصطلح الحداثة العربيّة:

لعلّ سؤال الحداثة من أكثر الأسئلة تداولا في حياتنا العربيّة منذ ما يزيد على القرن من الزّمن، ذلك أنّ الإنسان العربي ظلّ يتساءل عن الحداثة، ينقّب عنها يحنّ إليها، يرفضها تارة ويقلبها تارة أخرى، يراها ضرورة صالحة حينا، وتطفّلا حينا آخر، يحتضنها مرّة، ويغلق دونها الأبواب مرّة أخرى، لأنّه يراها تحطّم ماضيه وذاكرته؛ بل ووجوده المقدّس[1]. وقبل النّبش في الحداثة الشّعريّة العربيّة لا بدّ من الوقوف عند المصطلح.

أ– التّعريف اللّغوي:

هي مصدر من الفعل " حَدَثَ "، وتعني نقيض القديم، والحداثة أوّل الأمر وابتداؤه، وهي الشّباب وأوّل العمر، إذ ورد في المعجم الوسيط في مادة (حدث) ما يلي: "الحداثة: سنّ الشّباب، ويقال: أخد الأمر بحداثته بأوّله وابتدائه"[2]، فيتّضح –من هذا– أنّ الحداثة تأبى إلّا أنْ تمثّل بدايات الأمور، وهذا لتحافظ على نظارتها فلا تقبل التّجاوز.

يُعرِّف الدّكتور إبراهيم الخولي الحداثةَ –لغةً– بأنّها مشتقّة من مادّة "ح د ث"، وفي اللّغة يُقال: "حدث حدوثًا وحَداثَةً فهو حديث"، ويُقال: (حَدَثَ) في مقابل (قَدُمَ)، ويَستَطْرِد قائلاً: "والمفترض – لغةً – أنّ الحداثة مقولة إضافيّة، أي: بالإضافة إلى قديمٍ سبقه، وبعد الزّمن داخل في المفهوم، إذن كلّ حديث سيعود قديمًا، وكل قديم كان حديثًا بالقياس إلى ما كان قبله".[3]

وفي ضوء هذا التّعريف تصبح الحداثة في مأزق لغويّ عَصِيٍّ على الاستيعاب والفهم؛ لأنّ ما هو حديث اليوم سيصير قديمًا غدًا، وقد قيل: كُلُّ غدٍ صائِرٌ أمْسًا.

---

[1] ينظر: محمد بنيس: ''حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة''، دار التنوير، بيروت، نشر المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط1، 1985م، ص 131.

[2] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، دار المعارف، مصر، ج1، ط2، 1972، ص160.

[3] وائل عبد الغني: ندوة ثقافية بعنوان (سقطة الحداثة والخصوصية الغربية): مجلة البيان الصادرة من المنتدى الإسلامي، العدد 110 جمادى الآخرة 1424 هـ، أغسطس سنة 2003م، ص47.

فالحداثة من الفعل حدُث، حداثة "فصيغة فعُل في العربيّة يصاغ منها مصدران فعولة كسَهُلَ سُهولة وصَعُب صُعوبة وفَعالَة كفَصُح فَصاحَة وحَدُث حَداثة". وهي لغويّا عكس قدُم وإذا ذكر مع قدم ضمّ إتباعا نحو: "أخذني ما قَدُم وما حَدُث"، والحداثة من الأمر أوّله وابتدائه، وهي ليست من الفعل حدث حدوثا بمعنى وقع وقوعا[1]. ورغم وجود لفظة الحداثة ضمن معاجم وقواميس اللّغة العربيّة مرادفة لمعنى الحديث، فإنّها ظلّت بعيدة عن الممارسات النّقديّة العربيّة القديمة، واستعيض عنها بـ"المحدث" و"المولّد"، وغيرهما من المصطلحات التي نجدها عند النّقاد القدامى، ولم تستعمل الحداثة كمصطلح إجرائي وظلّت اللّفظة (الحداثة) مرتبطة بأصلها وجذورها اللّغوي والمعجمي "حدث"، كما ظلّت غريبة، وغير متداولة حتّى ظهرت مصطلحات تقترب منها دلالة؛ بل تتجاوزها.

ب- اصطلاحا:

في الحقيقة لا يمكن ضبط مصطلح الحداثة، فهو منحصر بين الجِدّة والمعاصرة، فالمعاصر يرتبط بالعصر فيكون بذلك ذا دلالة زمنيّة، أمّا الجِدّة فلا ترتبط بالزّمن، إذ قد يكون الجديد في القديم كما يكون في الحديث، أمّا الحداثة فتعني لغويّا إيجاد ما لم يكن موجودا من قبل، ويظلّ هذا حديثا ما بقيّ فتيًّا غير مألوف[2].

إنّ الحداثة كمفهوم يشغل حيّز التّعدّد والاختلاف، فنجده يحمل معاني عديدة، فـ"كلمة الحداثة تجري مجرى الدّال المتعدّد الوجهات طبق تعدّد صوره اللّغويّة القائمة في أذهان المستعملين"[3]. فهي محاولة الخروج عن الأنماط التّقليدية، والأشكال العتيقة. إنّها محاولة إبداع أشكال ومضامين جديدة وغريبة. إنّها انزياح على السّنن المعروف والنّهج المألوف، فينعكس ذلك في لغة وصوّر غير مألوفة، فهي حسب أدونيس "رؤيا جديدة وهي جوهريًّا رؤيا تساؤل واحتياج: تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السّائد"[4].

---

[1] ينظر: المنجد في اللغة والأدب، دار المشرق، بيروت، 1986، ص121.

[2] ينظر: عبد المجيد زراقط: الحداثة في النقد العربي المعاصر ، دار الحرف العربي – بيروت لبنان –ط1، 1991، ص 15.

[3] عبد السلام المسدي: النقد و الحداثة (مع دليل بليوغرافي) ، دار الطليعة للنشر – بيروت –ط1 ، 1983، ص7.

[4] أدونيس: ''فاتحة لنهايات القرن''، دار العودة، بيروت، ط 1، 1980، ص34.

ويبدو من المقبول اعتبار الحداثة هي ذلك الانسلاخ والتّجاوز للماضي والمضامين التّقليدية، لكنّ هذا التّجاوز والانسلاخ لا يعني تجاوزه إطلاقا، وإنّما يعني تجاوزا لأشكاله ومواقفه ومفهوماته وقيّمِه، فالحداثة -عنده- تقف من الأشكال القديمة موقف الرّفض النّسبي مُؤْمِنَةً أنّ لكلّ عصر ظروفه الخاصّة به ومميّزاته .

يأخذ مفهوم الحداثة مكانه اليوم في حقل المفاهيم الغامضة. وإذا كان هذا المفهوم يعاني من غموض كبير في بنية الفكر الغربي الذي أنجبه، فإنّ هذا الغموض يشتدّ في دائرة ثقافتنا العربيّة، فهي تعني الإبداع الذي هو نقيض الاتّباع[1].

يرى ناصيف نصار في مجال التّمييز بين الحداثة والتّقليد "أنّ الحداثة هي المفهوم الدّال على التّجديد والنّشاط الإبداعي، فحيث نجد إبداعا نجد عملا حداثيًّا، وبهذا المعنى فإنّ الحداثة ظاهرة تاريخيّة إنسانيّة عامّة نجدها في مختلف الثّقافات. وتتحدّد الحداثة في هذا المعنى بعلاقتها التّناقضيّة مع ما يسمّى بالتّقليد أو التّراث أو الماضي، فالحداثة هي حالة خروج من التّقاليد وحالة تجديد"[2].

إنّ هاجس الحداثة والتّجديد والخروج عن التّقاليد الباليّة؛ فكرة تسكن إنسان كل فترة تاريخيّة، ورائد كلّ مرحلة أدبية، وذلك من أجل تشكيل فنّ أدبيّ يساير العصر الرّاهن بكلّ تركيباته وظروفه المميّزة له عن العصور السّابقة، وبتعبير آخر أنّ الإنسان يسعى دائما وراء الخلق والإبداع مادام الإبداع يمثّل بداية جديدة، و"كلّ عمل إبداعي بالمعنى العميق والحديث؛ هو محاولة بداية"[3]، وهذا الإبداع يتطلّب رفض التّقليد[4].

وإذا كانت الحداثة ثورة ومحاولة تجاوز للثّابت، حقّ لنا القول إنّها متجذّرة في كلّ الشّعوب و"إنّها ملازمة للقدم في كلّ مجتمع وفي كلّ مرحلة"[5]، وليس غريبا أن تختلف أبعادها وأشكالها من

---

[1] ينظر: جابر عصفور، (إسلام النفط والحداثة) ضمن الإسلام والحداثة، ندوة مواقف، لندن، دار الساقي، 1990، ص177-209.

[2] غانم هنا، عبد الله الغذامي، مرسل العجمي، ناصيف نصار، ندوة حول عناصر الحداثة في الفكر العربي المعاصر، عدد 61، السنة 16، شتاء 1998، ص218-247، ص221.

[3] خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، ط 1، 1979، دار العودة، بيروت، ص 13.

[4] ينظر: نفسه، ص 12.

[5] أدونيس: ''فاتحة لنهايات القرن''، السّابق...، ص327.

مجتمع إلى آخر أو من زمن إلى آخر، فالحداثة الشّعريّة هي دائما حداثة شعر معيّن، في شعب معيّن، في أوضاع تاريخيّة معيّنة. وإنْ اختلف مفهوم الحداثة من مجال إلى آخر يبقى في الأخير مجتمِعا في نقطة ربّما تكون هي الأساس أو البؤرة التي تقوم عليها الحداثة ألا وهي مفهوم التّجاوز ورفض التّقليد وكلّ ما هو قديم، ف "الحداثة سمة للأقوال والأشياء غير المعروفة من قبل، وبهذا المعنى لكلّ عصر حداثته"[1].يقول جهاد فاضل: "رغم كثرة ما كُتب حولها، لا تزال الحداثة تثير الجدل والنّقاش والخلاف. طُرحت الحداثة مرارا وكأنّها موقف صدامي مع التّراث، لا موقف الظّاهرة الطّبيعيّة التي عاشها حتّى التّراث نفسه، فقد كان في زمانه حديثا أيضا. طرحت أيضا كأنّها ليست من التّراث، ولن تصبح تراثا، فهي عندهم نفيٌ له وتخلّصٌ منه. بعض النّقاد يحسب أنّ مجرّد إقلا ع الكاتب أو الشّاعر من ساحل (المفهوم)، و(المعقول) والإبحار في الغموض والأنواء؛ هو الحداثة، ويحسب أنّ الشّاعر كلّما أوغل وراء السّحب القانيّة أشرف شعره على قمم الحداثة ورفرف فوقها إنْ لم يكن سَكَنَ في منطقتها إلى الأبد، وحصّنَ نفسه ضدّ عالم الكون والفساد، وبات حديثا إلى ألف سنة"[2]. فالحداثة عند بعضهم، هي التّنكّر بالزيّ الغريب، وبالمعنى الذي لا يعني، وبالصّورة التي لا يفكّ مغاليقها أحد، إنّها في الواقع تعطيل لمقاييس الأدب وتقاليده منذ أن كان، وهزيمة للّغة والبيان.[3]

وفي ضوء هذه الحقيقة نفهم أنّ "الحداثة هي المشاركة والمساهمة في التّحول الكبير الذي تشهده الإنسانية"[4] بين كل مرحلتين متتابعتين. وقد أطلقت الحداثة – في عصرنا – على التّحولات الفكريّة التي حصلت في العصر الذي تلا النّهضة الأوربية بعد الثّورة الفرنسيّة، وسميّ بالعصر الحديث. فالحداثة –كما قلنا– ليست مذهباً أدبياً فقط، ينحصر في الكتابة والقصّة والشّعر خصوصاً، أو في الفنّ عموماً، وإنّما هي مدرسة عريضة تشمل كل مجالات الحياة؛ فكراً وعقيدة، وثقافةً وأدبًا وفنًّا، وسلوكا وسيرةً، وقيّمًا ومفاهيمًا. وكأنّ هذه المفاهيم توحي بتشابه كبير

---

[1] أدونيس: النص القرآني و آفاق الكتابة ، دار الآداب – بيروت – ط1 ، 1993 ، ص96.

[2] جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984م، ص86.

[3] محمد أحمد ربيع: في تاريخ الأدب العربي الحديث، دار الفكر للنّشر والتوزيع، عمان الأردن، ط2، 2006م، ص138-139.

[4] معن زيادة: معالم على طريق تحديث الفكر العربي، عالم المعرفة، الكويت، العدد 115، 1987، ص70.

بين الحداثة الغربيّة وحداثتنا اليوم، فهل هذا يعني أنّ للحداثيّين نفس المنابع؟ لنعرف ذلك لا بدّ من البحث في جذور الحداثة العربيّة.

2- جذور الحداثة العربيّة:

يبدو أنّ البحث في جذور الحداثة العربيّة أوغل قدما من البحث عنه عند الغرب، فيرى النّقاد أنّ الحداثة تعود إلى العصر العباسي، أي أنّها "بدأت بوادر اتّجاه شعري جديد تمّثل في بشار بن برد، ابن هرمة، والعتابي وأبي نواس، ومسلم بن الوليد، وأبي تمّام، وابن المعتزّ، والشّريف الرّضي، وآخرون"[1]. فكان أبو نوّاس هو من هدم نظام القصيدة القديم، وأطاح بالمقدّمة الطّلليّة واضعا بدلها المقدّمة الخمريّة، وكذلك فعَلَ أبو تمّام برفضه للقديم، وسعيه وراء التّجديد وعلى الرّغم من أنّ أعماله لقيّت أكثر رواجًا، فقد كانت أكثرها رفضا من طرف أنصار القديم، فسعى من خلال أعماله إلى إرساء مبادئ الإبداع والفرادة متجاوزًا بذلك ما استحدثه أبو نوّاس من خلال مقدمته الخمريّة. ولا ينبغي أنْ ننسى حركة الموشّحات الأندلسيّة، وما سجّله أصحابها من خروج على سنن وقوانين الشّعر القديم: أوزانه وقوافيه.[2] وتجدر الإشارة إلى أنّ الحداثة مع هؤلاء جميعا كانت أحاديّة الجانب، لأنّها ركّزت على القيّم الاجتماعية (الصّعاليك، الإسلام، الخوارج...)، أو على الشّكل (شعراء بني العبّاس، الموشّحات، الزّجل...).

امتدّت الحداثة بعدها إلى طه حسين وجماعة الدّيوان وأبولو والمهجر. فقد ظهرت -في العصر الحديث- بشكل أكثر جدّية بشكلها التّام. فالإنسان إذن دائما يسعى إلى التّغيير والّتطوير، لأنّ نفسه لا تخول له اجترار نفس الأنماط والعيش على التّقليد، ومن ثمّ فهو دائما يطمح إلى الحداثة والتّحديث في كلّ مجالات الحياة، ومن البديهي أنْ يختلف فهم الحداثة من منطقة إلى أخرى تبعا لاختلاف الظروف والملابسات التي أنشأتها؛ بل واختلاف القراءة والفهم. فعندما نطلق مصطلح الحداثة نربطه بالعصر الحديث أكثر من غيره من العصور، فالحداثة لم تكن مقصورة على مجال دون غيره من العصور، فقد امتدت آثارها إلى كلّ شيء في المجتمع الإنساني،

[1] أدونيس: زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، ط 2، سنة 1978، ص 27.

[2] ينظر: عبد الهادي محبوبة، مقدمة، الطبعة الأولى لكتاب نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السابعة، 1983م، ص 344.

فمنذ العصر الحديث –وما شهده من صراعات وتصدّعات وتحوّلات واختراعات وحروب– والإنسان لم ينفكّ يتحدّث عن التّغيير والتّجديد اللّذان رافقا هذه التّغيرات، إلّا أنّ الحداثة العربيّة لم تتفاعل مع ما يحيط بها من مواضيع، مما استحال معه استيعاب بُعدها المعرفي النّقدي عكس الحداثة الغربيّة.[1]

يذهب بنيس إلى أنّنا لا نجد كلاما عن التّجديد في مقدمة دواوين البارودي وشوقي وحافظ.[2] كلام بنيس هذا يشير بوضوح إلى غيّاب الحضور الفعلي للحداثة والتّحديث في الشّعر النّهضوي، ما دام شعراءه لم يتجاوزوا حدود الأنماط القديمة، إلّا أنّه يرجع بداية التّجديد إلى المدرسة الرومانسية مع مطران وجبران، إذ أنّهما أوضح في البعت والتّجديد، فجبران يلخص مشروعه التّحديثي في الجديد، أما مطران فيقول: قال بعض المتعنّتين الجامدين أنّ هذا شعر عصري وهمّوا بالابتسام. فيا هؤلاء نعم هذا شعر عصري وفخره أنّه عصري، وله على سابق الشّعر مزيّة زمانه[3].

هنا إذن مع الرّومانسية أصبحنا نتحدث عن مصطلحات تلامس الحداثة مثل التّجديد والمعاصرة. بل إنّه (بنيس) يجعل الرّومانسية البداية الأولى للحداثة "تبدأ اللّحظة الأولى من الإحساس بهذا التّصدع مع الرّومانسية، جبران، مطران مدرسة الديوان".[4]

يمكن القول إذن؛ أنّ الرومانسية تشكّل بحقّ حلقة وصل بين المشروع النّهضوي المؤمن بالعودة الأبدية للموروث الشّعري، ومشروع الحداثة الذي حاول الانفصال عن التّراث والتّخلص من براثن التّقليد، بإعطاء بديل شعري أنتجته ظروف اجتماعيّة وتاريخيّة وثقافيّة معيّنة. ومن ثمّ ظلّت الرّومانسيّة تملأ تلك الهوّة التي تفصل بين التّقليد (البعث) والتجديد (الحداثة)، إذ ظلت محاولاتها خجولة ومحتشمة؛ لأنّ المجتمع لازال لم يتهيّأ بعد للتّحول والتّغير الكلّي. وبناء على ما تقدّم هل هناك وجه شبه بين الحداثة كمفهوم معاصر عند الغرب، وبينها عند العرب؟

---

[1] ينظر: محمد بنيس: حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، السّابق...، ص 140.

[2] ينظر: نفسه، ص 137.

[3] جهاد فاضل: الشعر الحـر .. وحركة التجديد – جريدة الراية (raya.com) ، السبت, 13 يناير, 2018 على الساعة 1:07ص.

[4] محمد بنيس: ''حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة''، السّابق...، ص 143.

يرى محمود أمين العالم: "أنّ مختلف الاتّجاهات في نقدنا الحديث والمعاصر –عامّة– هي أصداء لتيّارات نقديّة أوروبيّة، وبالتّالي فهي أصداء كذلك لما وراء هذه التّيارات من مفاهيم إبستيمولوجيّة وإيديولوجيّة"[1]. ويرى أدونيس أنّ:"الحداثة في المجتمع العربي لا تزال شيئا مجلوبا من الخارج؛ إنّها حداثة تتبنّى الشّيء المحدث، ولا تتبنّى العقل أو المنهج الذي أحدثه، فالحداثة موقف ونظرة قبل أن تكون نتاجًا"[2]، ويقسّمها إلى عدّة أقسام منها:

– وهم للزّمنية وأصحابها يريدون الحداثة في الارتباط باللّحظة الرّاهنة.

– الاختلاف القديم، والحديث ضدّ القديم.

– وهم الحداثة للغرب هي الإتّباع الكامل للغرب في كلّ اتّجاهاته ونظرته للحداثة.

– وهم التّشكيل النّثري، وكأنّ الكتابة بالنّثر هي في أصلها حداثة.[3]

فالحداثة العربيّة كانت دائمة البحث عن أشكال جديدة للتّعبير والكشف عن الذّات، إذ يرى محمود أمين العالم كممثّل للمتقدّمين، وأدونيس كنموذج للمتأخّرين أنّ الحداثة تدخل ضمن الأشياء المجلوبة من الغرب، وكذلك نعتقد نحن، فما وصلنا عنها يوحي لنا بأنّها غريبة عنّا، وإن عُرِّبت لفظا تبقى كمعنى بعيدة عن قناعاتنا، "فكلمتي حديث وحداثة استعارة من الآخَر الأجنبي شأن كلمات وأشياء أخرى كثيرة "[4]. ويقول جبرا إبراهيم جبرا في كتابه (الرّحلة الثّامنة): "حركة الشّعر الجديد متصلة بحركة الفنّ الحديث في أوربا، ومن العبث أن نستشهد بالقدامى"[5]، لكنّ هذا لم يكن سوى مجرّد ادّعاء لا مصداق له، ينفيه الحداثيون العرب أنفسهم، يقول غالي شكري: "وعندما أقول الشّعراء الجدد، وأذكر مفهوم الحداثة عندهم.. أتمثّل كبار شعراء الحركة الحديثة من أمثال أدونيس وبدر شاكر السّياب وصلاح عبد الصبور وعبد الوهّاب البيّاتي وخليل

---

[1] محمود أمين العالم : الجذور المعرفية و الفلسفية للنقد الأدبي العربي الحديث و المعاصر ضمن كتاب الفلسفة العربي المعاصرة، ص75–100. نقلا عن: بارة ، عبد الغني : إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية) ، ص141.

[2] أدونيس : الشعرية العربية (محاضرات ألقيت في الكولر دج دو فرانس ، باريس أيار 1984)، دار الآداب – بيروت– ط1، 1985 م، ص84.

[3] نفسه، ص209.

[4] أدونيس: النص القرآني و آفاق الكتابة ،السّابق...، ص : 103.

[5] صالح جواد: مقال، مجلة (فصول) المجلد الرابع، العدد الرابع ص17.

حاوي.. عند هؤلاء سوف نعثر على إليوت وعايزرا باوند، وربّما على رواسب من رامبو وفاليري، وربّما على ملامح من أحدث شعراء العصر في أوربا وأمريكا، ولكنّنا لن نعثر على التّراث العربي"[1]، فعن طريق هؤلاء جميعا تأثّر الحداثيّون العرب مثل: السّياب ونازك الملائكة والبيّاتي وخليل حاوي وأدونيس.. وغيرهم[2]. يقول الشّاعر محمد بنيس: "نحن جميعاً متورّطون في الحداثة، وقد أصبحت أثراً من آثار جسدنا.. وحتى لا نتوه في المفارقات والمطابقات نثبت في الحداثة حداثات والمشترك بينها هو أرضيّة الغرب تقنيّة وفكرًا وإبداعًا"[3].

ظلّ التّضارب واختلاف المواقف والآراء حول قطيعة أو انفصال الحداثة العربية عن الغربية باختلاف النّقاد والقرّاء، بل يمكن أنْ نجد هذا التّضارب حتى لدى النّاقد الواحد، فمحمد بنيس يؤكّد —كما سبق– أنّ الحداثة العربيّة لا تتفاعل مع محيطها، وأنّها نبتت في غير التّربة العربيّة، وهي بذلك تظلّ جسدا غريبا عنّا. وأنّ النّقاد لا يزالون يتحفّظون أثناء التّعامل مع إشكاليّة ومصطلح الحداثة، وأنّهم لازالوا لم يقتحموا موضوعها بجرأة كبيرة، في وقت بدأ فيه الغرب يخطّط لمرحلة ما بعد الحداثة، و"فيما نحن ما نزال معلّقين بأوهام التّدرج في مراتبها"[4].

أمّا الدّكتور رفعت السعيد، فيرى أنّ هؤلاء الذين يزعمون الحداثة، إنّما هم فئة بهرتهم حضارة الغرب، فأصبحوا يقلّدونه في كلّ شيء، بهذا يقول: "إنّ للتّحديث شروطه ورجاله، فمن غير المعقول أنْ يحسب مجرّد نقل أو مترجمة عشوائية لأيّ شيء حداثة، ومن غير المعقول أن تضطلع بالحديث فئات غير عقلانيّة بطبيعتها، تبهرها أيّة سرعة فتعود بها لتغرسها عنوة، وعندما لا

---

[1] عوض بن محمد القربي: الحداثة في ميزان الإسلام–نظرات إسلامية في أدب الحداثة، تقديم: ابن باز، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1988م، ص19.

[2] ينظر: إبراهيم محمد جواد: مجلة النبأ، مقال بعنوان الحداثة في الفكر والأدب، منشور في مجلة النبأ–العدد 57–صفر 1422، 2001م، موقع شبكة النبأ المعلوماتية، https://m.annabaa.org/arabic/annabaamagazine/14023 نقلا عن: إحسان عبّاس: فن الشعر: ص72.

[3] عبد الله أبو هيط: الأدب العربي وتحديات الحداثة: ص15، نقلا عن: محمد بنيس، نص الشاعر، من مجلة الكرمل، قبرص، العدد 12، 1984م.

[4] محمد بنيس: ''حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة''، السّابق...، ص 131.

تنغرس تأخذ هذه الفئات بالصّياح: إنّ العرب متخلّفون ورافضون للحضارة، ففي فرنسا والغرب يعتبر هذا النّمط من الكتابة حديثا، فكيف لا نأخذ به؟"[1].

يظهر من خلال ما سبق أنّ الحداثة العربية متأثّرة بالحداثة الغربيّة؛ بل أكثر من ذلك، فإنّ المعادين لحركة الحداثة وللأشكال الشّعريّة الجديدة يذهبون إلى أنّها لم تكن غير صورة طبق الأصل للأشكال الأوروبية، ولا علاقة لها بالشّعر العربي وأنّها جسد غريب —بتعبير بنيس– يعيش بيننا إلا أنّ المتحمّسين لهذه الحركة والذين أخذوا على عاتقهم مهمّة الدّفاع عنها، يذهبون إلى أنّها من أصل عربي ولا علاقة لها بالغرب، ومبرّرهم على ذلك هو أنّ لكلّ مجتمع خصائصه وظروفه وملابساته المختلفة عن أيّ مجتمع آخر، فعبد المعطي حجازي[2] مثلا يذهب إلى أنّ الشّعر العربي لم يكن بدعا من الشّعر الغربي، ويبرهن على ذلك بأنّ الممارسات الشّعرية الأوربيّة قد مرّت من نفس المراحل، التي يقطعها الشّعر العربي من التزام بالقافيّة والوزن تارة، وعدم الالتزام بهما، كما نجد أدونيس يؤكد أنّ العرب عرفوا الحداثة إذ كانت تعني "التّغاير والخروج من النّمطيّة والرّغبة الدّائمة في خلق مغاير "منذ القرن الثّامن أي قبل بودلير ومالارميه ورامبو بحوالي عشرة قرون، وهي إذن ليست مستوردة ولا دخيلة، وإنّما هي ظاهرة أصليّة وعميقة في الشّعر العربي"[3]. ونكاد نصادف نفس النّظرة تتكرّر عند نازك الملائكة، إذ ترى أنّ "حركة الحداثة كانت اندفاعة اجتماعية"[4]، وأنّ حركة التّجديد لها جذور عميقة في تراثنا، وبذلك فإنّ محاولات وأدِها قد فشلت كلّها، وهذا ما يؤكّد أنّ الحركة عربيّة بحتة، ومنبعثة من أعماق أعماقنا العربيّة الخالصة، وبالتّالي فإنّ محاولة نزعها بمقالة أو مقالات أمر عسير، مادامت اندفاعا محتوما حتّمت وجودها عوامل اجتماعيّة عديدة، تذكر منها نازك الملائكة أربعة وهي: "النّزوع إلى الواقع، النّفور من النّموذج، الهروب من التّناظر، والحنين إلى الاستقلال".[5] تقول الكاتبة سهيلة زين العابدين في مقالة نشرت

[1] محمد أحمد ربيع: في تاريخ الأدب العربي الحديث، السّابق...، ص138-139. نقلا عن: جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984م، ص88.

[2] أحمد عبد المعطي حجازي: ''القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة''، مجلة إبداع، عدد 9، سنة 03 سبتمبر 1985.

[3] أدونيس: ''فاتحة لنهايات القرن''، السّابق...، ص326.

[4] نازك الملائكة: ''قضايا الشعر المعاصر''، ط 7، دار العلم للملايين، بيروت، 1983، ص 55.

[5] نفسه: ص 54 إلى 62.

لها في جريدة النّدوة السّعوديّة العدد 8424 في 14 / 3 / 1407 هـ: "الحداثة من أخطر قضايا الشّعر العربي المعاصر؛ لأنّها أعلنت الثّورة والتّمرد على كلّ ما هو ديني وإسلامي وأخلاقي، فهي ثورة على الدّين، على التّاريخ، على الماضي، على التراث، على اللّغة على الأخلاق"[1]. وهكذا كان الحداثيّون العرب صدى للحداثة الغربية والمرآة التي نقلتها كما هي إلى مجتمعاتنا العربيّة، والأوعيّة التي حملتها بكل تنوّعاتها وتناقضاتها.

فحداثة العرب حداثة ارتبطت بالحياة الرّاهنة، فكانت استجابة لها، وهو ما قضى بموتها وهي في مهدها، أو بعبارة أخرى فهي لم تنشأ نتيجة فكر معيّن، أو فلسفة؛ بل كانت تجديدا اقتضاه عدم جدوى الوسائل التّقليديّة، لذلك لا يمكن الحديث عن حداثة عربيّة، وبالتّالي فحداثتنا اليوم غربية تلقّيناها من الآخر (الغرب)، وحاولنا أنْ نُؤقلِمها مع مُناخنا الفكري، وهذا هو سبب عدم وضوح المصطلح وغموضه، وإن ادّعى بعضهم أنّه أصبح ملكا لنا، هو هذا السّبب الذي زاد من الهوّة بين الحداثة العربيّة كمفهوم معاصر وبينه كأصول وجذور، وهذا ما جعل الغرب –كعادته– يتربّع عرش الرّيادة ويزيد من هيمنته، فهو لم يعد يفرض مستجدّات؛ بل أصبح يغير ثوابت أيضا.

3– بصمات الحداثة في شعرنا العربي:

يُعتبَر مفهوم الحداثة الشّعريّة مفهوما إشكاليّا خلافيّا، يختلف الدّارسون والشّعراء والنّقاد في تعريفه، وتحديد بدايات وأماكن تطبيقه.. فعلى المستوى الزماني، يُرجع البعض عمليّة التّحديث في الأجناس الأدبيّة لا سيّما الشّعرية إلى أواخر القرن التاسع عشر، الأمر الذي قاد إلى "الحداثة الشّعرية في أواخر النّصف الأول من القرن العشرين وطوال النّصف الثّاني منه"[2]، ويعود البعض الآخر بأحد تجليات الحداثة الشّعرية، المتمثّل في «قصيدة النّثر» إلى مراحل تاريخيّة متقدّمة، حين يرى أنّ لها جذورًا في التّراث العربي القديم تتمثّل في نثر المتصوّفة، وكتابات ابن عربي، والنّفري... وحين يرى بذورًا جنينيّة لها في نصوص الإمام علي بن أبي طالب، وأبي حيان التوحيدي، وإخوان

[1] زين العابدين: في مقالة نشرت لها في جريدة الندوة السعودية، العدد 8424، 14/ 3/ 1407هـ، ص 07.

[2] نذير العظمة: أنا والحداثة ومجلة شعر، دار نلسن، الطبعة الأولى 2011، ص 37.

الصفا، والجاحظ.[1] وعلى المستوى المكاني، يشير البعض إلى اختلاف حداثة أربعينيّات العراق عن حداثة مجلّة «شعر»، عن حداثة السّتّينيات المصريّة والعراقيّة، عن حداثة السّبعينيات البيروتيّة أو القاهرية[2]، وعلى المستوى الفنّي، فالحداثة اختلفت عبر تاريخ الشّعريّة العربيّة، من القصيدة العموديّة، إلى الشّعر الحرّ، إلى قصيدة التّفعيلة، إلى قصيدة النّثر، ناهيك بما طرأ على القصيدة العموديّة من تغيّرات شكليّة، في مراحل تاريخيّة معيّنة.

على الرّغم من بداية ظهور الحداثة في العراق على يد بدر شاكر السّياب، ونازك الملائكة بغداد، وعلى الرّغم من انتباهها إلى خطورة الحداثة على اللّغة العربيّة مما دفعها لتُبْدي تحفّظها عليها عقيدة ومَسْلكا، ولذلك سعت إلى كسر حِدّتها، إلّا أنّه في منتصف القرن العشرين تقريبا أعلن عن الحداثة والدّعوة إليها بواسطة تجمع "شعر"، وهم طائفة من كبار الحداثيين العرب، الذين اجتمعوا في لبنان، وأصدروا مجلة "شعر" النّاطق الأول باسم الحداثة، وذلك عام 1957 ومن ذلك الحين أعلنت الدّعوة إلى الحداثة باسمها وأُسُسها وقواعدها المعروفة الآن، ومن ثمّ انتشرت في بقيّة دوّل العالم العربي، وقد سبقتها حركات وجمعيّات وأمور مهّدت لها الطّريق، فتدرّج الفكر الحداثي شيئا فشيئا، ومرّت تلك الممهّدات للحداثة بعدّة مراحل هي: مرحلة الحملة الفرنسيّة على مصر، مرحلة البعثات الخارجيّة، مرحلة الإرساليات التّنصيرية، مرحلة التّرجمة، مرحلة المدرسة المهجريّة، المدارس والحركات الأدبيّة، المرحلة الأخيرة هي مرحلة مجلّة شعر، التي أعلنت الحداثة عام 1956 عندما عاد النصراني الحداثي اللّبناني يوسف الخال من أمريكا إلى بيروت، فبدأ باتصالات مكثّفة مع المشتغلين بالثّقافة والأدب من البعثيّين والقوميّين والماركسيّين ونحوهم، وأصدروا مجلة شعر.[3]

---

[1] ينظر: الشّعر العربي الحديث، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الجزء الأول، ص 28.

[2] نفسه.

[3] حمدي عبيد: الحداثة، مقال على موقع الراصد،

الرابط: http://alrased.net/main/articles.aspx?selected_article_no=4353، الثلاثاء 26 مايو 2009.

في تاريخ الشّعرية العربيّة يتردّد علينا اسم يوسف الخال، وسرعان ما يستدعي مجلّة «شعر»، ففكرة تأسيس المجلّة ومشروعها التّحديثي هي الحلم الذي كان يراوده في العام 1955، بعد عودته من الولايات المتحدة الأميركية[1]. وهو ما أفضى إلى حركة شعريّة غيّرت إلى الأفضل مسيرة الشّعر العربي، وقد كان لهذه الحركة نظريتها وأدواتها وتطبيقاتها التي أسهم معه فيها آخرون كانت لكلّ منهم بصمته وتوقيعه، دون أن تستوي الإسهامات في التّأثير والتّغيير، ومنهم نذير العظمة، خليل حاوي، أدونيس، شوقي أبي شقرا، محمد الماغوط، فؤاد رفقة، أنسي الحاج، خالدة سعيد، عصام محفوظ وسواهم...، على أنّه يبقى ليوسف الخال فضل السّبق إلى تأسيس الأداة الحاضنة لتلك الحركة عنيت بها مجلّة «شعر»، وإنْ انضمّ الآخرون تباعا إليه، أو واكبه مساهمون آخرون عن بعد كجبرا إبراهيم جبرا، وتوفيق صايغ، وبدر شاكر السّياب، ورياض الريّس[2].

يحدّد يوسف الخال الأسس التي ينبغي أنْ يقوم عليها الشّعر بتسعة، هي: "التّعبير عن الحياة، استمداد التعابير منها، تطوير الإيقاع، وحدة التّجربة، محوريّة الإنسان، وعي التّراث العربي، فهم التّراث الأوروبي، الإفادة من الشّعر العالمي، والامتزاج بروح الشّعب"[3]. لم تكن نظرة يوسف الخال إلى الشّعر والفنّ نظرة جامدة كما ترى خالدة سعيد التي واكبت الحركة منذ بداياتها أنّ تلك النّظرة كانت قد تطوّرت بفضل تجاربه وثقافته، وتعرّفه إلى الشّعر العربي الجديد، ومحاولة التّجديد فيه بعد تعرّفه إلى أمواج الشّعر الجديد في أميركا وانكلترا[4]. وبذكر يوسف الخال لا بدّ من الحديث عن مجلّة شعر وأثرها في النّهضة الحداثيّة: شكّلت مجلّة «شعر» منذ تأسيسها؛ الحاضنة الحقيقيّة لحركة الحداثة الشّعرية، في أحد أبرز تجليّاتها الأشدّ تأثيرًا في مسارها، فعلى صفحات هذه المجلّة تجاور التّنظير والتّطبيق، فأوسعت صدرها للمنطلقات النّظرية المستندة في جزء كبير منها إلى الاطّلاع على الحداثة الغربية، وللمحاولات الشّعرية الجديدة المتأثّرة بدورها بالشّعر الغربي الحديث. والمنطلقات والمحاولات راحت تتبلور شيئاً فشيئاً في مسار تدرّجي منذ العام 1957 حتى اتّخذت صورة معيّنة مع توقف المجلّة عام 1970. وبمعزل عن ظروف التّأسيس وملابساتها، فقد لعبت

---

[1] ينظر: خالدة سعيد: يوتوبيا المدينة المثقفة، دار الساقي، الطبعة الأولى 2012، ص 95.

[2] ينظر: نذير العظمة: أنا والحداثة ومجلة شعر، السّابق...، ص 63-64.

[3] خالدة سعيد: يوتوبيا المدينة المثقفة، السّابق...، ص 37-38.

[4] ينظر: خالدة سعيد: يوتوبيا المدينة المثقفة، السّابق...، ص 95، 96.

المجلّة دورًا كبيرا في وضع الأسس النّظرية لمشروع الحداثة الشّعرية، وفي احتضان المحاولات التّطبيقيّة لهذه الأسس، و"كانت النّاطق الرّسمي لحركة الحداثة العربيّة المعبّر عن تيار نهضوي في الفكر والشّعر والنّقد موجود في بيروت ودمشق والمدن العربية الأخرى"[1]. كما أنها تخطّت موضوع الشّكل الشّعري وتجلّياته في قصيدة التّفعيلة أو قصيدة النّثر، ممّا يطفو على سطح الحداثة إلى الأعمق ممّا يتّصل بإعادة النّظر في تعريف الشّعر نفسه، وتعميق مفهومه ودور ه[2].

مع حركة الحداثة فقد أصبح الشّعر مغامرة إنسانيّة، هدفها الأسمى البحث عن حقيقة خاصّة، وتكسير الآفاق المغلقة لمثل هذا العالم (التّراث) سعيا وراء الانفتاح على عالم أوسع، فالحركة قد بدأت منذ نازك الملائكة تقرع أبواب هذا العالم الكبير الغني، ذلك أنّه ابتداء يكون فعل خلاص وتحرر. إنه يحاول جهد المستطاع الابتعاد عن مستنقعات التّقليديّة التي هي معادلة للبؤس والجهل واللّاعدالة[3]. لعلّ هذا ما جعل يوسف الخال يركّز على "محدودية التّراث العربي"، وبالتّالي يدعو إلى وحدة التّراث الإنساني، الشّيء الذي يتوجّب معه ضرورة خلق وإبداع نمط شعري جديد يتماشى مع روح العصر؛ لأنّه ونحن نسير على الأنماط القديمة سنكون مضطرين إلى "معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناة قضايا مجتمع حديث في عالم قديم"[4].

في الختام، وبعد أربعة عقود على توقّف مجلّة «شعر» عن الصّدور، تقتضي الأمانة التّاريخية القول أنّ يوسف الخال سبق كثيرين في طرح الحداثة الشّعرية، فهو يعتبر المنظّر والدّاعية الحداثي في توفير الأداة الحاضنة لها كتابيّاً من خلال مجلة «شعر»، وبهذا يكون أطلق حركة شعريّة كانت لها تداعيّاتها الكبيرة على مسيرة الشّعر العربي وما تزال.

4- أسباب ظهورها:

يبقى السّؤال المهمّ الذي لا بدّ من طرحه في هذا الإطار هو: ما هيّ الدّوافع إلى التّجديد، وما الذي وقع في هذه المرحلة وتحتّم معه الخروج عن الأنماط القديمة؟

---

[1] نذير العظمة: أنا والحداثة ومجلة شعر، السّابق...، ص53.

[2] ينظر: خالدة سعيد: يوتوبيا المدينة المثقفة، السّابق...، ص 109.

[3] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، ط2، 1986م، ص 75.

[4] يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ديسمبر 1978، ص 6.

يبدو أنّ البحث في العلاقة بين الحداثة عند العرب والغرب يحيل بالضّرورة على تلك الفترة الزّمنية التي تلت عصر النّهضة وبالضّبط عندما بدأ الغرب يعلو شأنه وتتصدّر منجزاته أخبار العالم، لم يكن العرب بمعزل عن هذه المستجدّات، وقد تجلّى ذلك من خلال البعثات العلميّة للطّلبة، كان هذا سببًا في انبهار العرب بالغرب، وخاصة أنّ فئة البعثات كانت من الشّباب الذين يتشوّقون لمعرفة الجديد ومواكبة أحداث العصر، ولكن سرعان ما تكشف الوجه الدَّارْوِينيُّ للحداثة الغربيّة، عندما أرسلت لنا جيوشها الاستعماريّة؛ لتُهلِك الأخضر واليابس، وتحوِّلَ بلادَنا إلى مادّة استعماليَّة، فكانت لتلك الحملات العسكريّة الاستعماريّة التي شنّها الغرب من أجل البحث عن مصادر للطّاقة أثر بارز في نقل الحداثة... فهذه المرحلة شهدت تحوّلات عدّة على جميع الأصعدة، اجتماعيّا، سياسيّا، ثقافيّا، اقتصاديّا، تجلّت أساسا في دخول الاستعمار، وما نتج عن ذلك من انقسامات سياسيّة واجتماعيّة، حتّمت على العربي القيام بردّ فعل تمثّل في حركات التّحرر وما رافقها من محاولات إصلاحيّة، وفكْر تحرّري مسّ جميع القطاعات، وبالتّالي "يصبح جسر التّأثير الغربي في الثّقافة العربيّة طريقا واسعًا ممهدًا عن طريق الاستعمار الغربي، فلم يعُدْ الأمر مقصورا على فئة محدودة من الأفراد يبتعثون إلى أوروبا لتعود بانبهارها إلى الثّقافة العربية، لتحاول تحديث العقل العربي، أو مجرد اقتباس أنظمة تعاليم أوروبية حديثة تطبّق في عدد محدود من المدارس، بل تعدّاه إلى غزو بشري عسكري يؤكد التّفوق العسكري والثّقافي للمنبهرين..."[1]. يضاف إلى هذا عامل أساسي تمثّل في القضيّة الفلسطينيّة كقضيّة عربيّة قوميّة، وقيّام إسرائيل كعنصر دخيل بين البلدان العربيّة. ويتوجّب علينا ونحن نتحدّث عمّا قبل الحداثة، أن نشير إلى الحرب العالميّة الثّانيّة، وما كان لها من دور أساسي في تشكيل حركة شعريّة جديدة ولدت متأثّرة بجحيمها، وكانت تعبيرا عن مدى إدراك الجيل الجديد لرفض الموقف الرّومانسي من الواقع الاجتماعي المتخلّف. يؤكّد كمال خير بك أنّ الحداثة الشّعرية العربيّة وليدة فترة الحرب العالميّة الثّانيّة وما بعدها، ذلك أنّه "عقب الحرب العالميّة الثّانيّة، ظهرت حركة ثوريّة شعريّة جديدة شرعت بالإنابة عن نفسها عبر قصائد ومجاميع مختلفة... فبدت هذه الحركة وكأنّها شكّلت مواصلة والتحامًا مع المحاولات المجدّدة

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، السّابق...، ص:27.

السّابقة".[1] ولم يظهر التّجديد بصورة واضحة إلّا بعد الحرب العالمية الثانية؛ وذلك لأنّ العربي أصبح أمام جثّة ميّتة مع تواجد الآخر بكلّ قواه، فكان طبيعي أن يحذو العربي حَذْوَ الغرب الأمثل، أو يبتكر نهجًا جديدا، فانعكس ذلك على الأدب، لهذا لم تظهر الحداثة مع النّهضة، فبالرّجوع والنّكوص إلى الوراء كثرت المعارضات في الشّعر، وسدّ باب الاجتهاد في الفقه، وعمّ التّقليد للأشكال والمضامين القديمة، وأمام كلّ هذا كانت الحداثة آخر ما يمكن التّفكير فيه إبّان عصر النّهضة. وستبدأ الإرهاصات الأولى للتّجديد مع الرّومانسيّة، الدّيوان، أبولو، والرّابطة القلميّة... وربّما كان الدّافع الأوّل في محاولة التّغيير يعود إلى مقتضيات العصر، وتغيّر الحياة، وبالتّالي تغيّر الكيفيّة التي نرى بها الأشياء. لقد "حاولوا التّجديد مسايرة لروح العصر، ومجاراة للحياة الجديدة لأنّهم وجدوا المجال ضيّقا عليهم والأبواب موصدة في وجوههم، وأينما ولّوا وجوههم نحو الابتكار وجدوا القدماء قد عبّدوا الطّريق وأوضحوا المعالم"[2]. فقامت بذلك الحداثة العربيّة تخطو خطوة إلى الأمام والأخرى إلى الوراء بين مؤيّد للتّجديد، ومعارض لهذه الفكرة. ولتحقيق الحداثة اندفع الحداثيُّون العرب إلى: تحقيق قطيعة معرفيَّة مع الماضي واحتقار التّراث، ثمّ الوصول بالتّبعيّة الثّقافيّة للغرب إلى أبعد نقطة[3]، لذلك وصفوا التّاريخ بالسِّجن؛ إذ قال حداثي أمريكي: "مشكلتكم أنّكم تنظرون إلى الوراء، وبهذا أصبحتم سُجناءَ الماضي"[4]. فالمهمّة الرّئيسيّة عند الحداثيين العرب هي القطيعة مع الماضي، ورفع شِعار المعاصرة[5]. لكن حين أراد العربي تحديث بلاده من خلال نقل أحدث المنجزات العلميّة، وبالتّالي محاولة التّطوير الذّاتي، نقل الحداثة، وتلك حقيقة لا بدّ منها، فقيّم الدّول وركائزها كلّ لا يمكن فصله عن بعض، فكان أنْ حضَينا بشرف التّحديث، وبالمقابل نتحمل تبعات ما أفرزته حضارات تلك الأمم، "فقد تبنّينا النّتائج النّهائيّة للحداثة الغربيّة دون أن نعيش مقدّماتها"[6]. هذا ما حوّل صدمة الإعجاب بالثّقافة الغربيّة إلى

---

[1] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، السّابق...، ص 35.

[2] عبد الفتاح لاشين: الخصومات البلاغية و النقدية في صنعة أبي تمام ، دار المعرفة ، – القاهرة – سنة : 1982 ، ص:11.

[3] ينظر: عبد العزيز حمود: المرايا المقعرة، السّابق...، ص37.

[4] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، السّابق...، ص48.

[5] ينظر: عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنوية إلى التفكيكية، ط عالم المعرفة، الكويت، 1998م، ص70-71.

[6] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، السّابق...، ص: 56.

صدمة مرضيّة كان مِن بين أهمّ نتائجها ما نعيشه اليوم من حيرة وفقدان للهويّة وتشرذم قضى على ما تبقّى من أمل في استدراك ما فاتنا، والمِضيِّ قدما بهذا التّراث الذي اكتفينا بوضعه في متحف الآثار وليس له من حقّ علينا سوى تصفّحه من حين إلى حين، قصد التّذكر والبكاء على الأطلال.

تلك إذن نتيجة تطبيق الحداثة الغربيّة أنّ ثمَنَها المادّي والمعنوي مرتفعٌ للغاية، ويَستَحيل تنفيذه إلا في العالم الغربي، وبعضِ أعضاء النُّخَب الحاكمَة في العالم الثّالث؛ لأنّه يَضَع للتَّقدُّم غايةً وحيدةً هي تسخير العالم لصالح الشّعوب الغربيّة، التي تزداد شراهة في استهلاك الموارد الطبيعيّة.

5– الظّروف المحيطة بالشّعر المعاصر والمؤثّرة على تغييره:

أحاطت بالشّعر المعاصر ظروف ومستجدّات أجبرته على التّغيير استجابة لعوامل يمكن أن يلخّصها البحث في العناصر التّالية: العامل النّفسي، والفلسفي، والاتجاه الصّوفي والميتافيزيقي. فكيف أثّرت هذه العوامل وكانت سببا في إعادة هيكلة القصيدة العربيّة المعاصرة؟

أ– العامل النّفسي:

يعتبر العصر الحديث العصر الذي انقلبت فيه كلّ الموازين وتغيّرت على إثرها كلّ المعايير، ووسط هذا كلّه يقف الشّاب العربي شبيها بطفل ضائع بعد أنْ ضلَّ طريقه، كانت هذه الحالة النّفسية التي يعيشها الشّباب سببًا كافيًّا للشّعور باليأس، إذْ أصبحت أحلامه التي كانت تمدّه بالأمل، وتمنحه السّعادة مصدرا لتعاسته. "إنّ الذي حدث بعد النّكسة أوجد جيلا ضائعاً على حدّ تعبير شكري عيّاد، الذي فقد الثّقة في نفسه، فراح يرتدي لباس الأدب الرّمزي"[1]. يقول سليمان العيسى:

يا جِبالَ النَّارِ في بَلَدي
في عُروقي أنْتِ، في كَبِدِي
رُبّما مَرَّتْ جَماجِمُنا
لم تجِدْ نَبْعًا، ولم تَرِدِ

[1] عبد الغني بارة : إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النّقدي العربي المعاصر، السّابق...، ص25.

لا تَلُومي الأَرْضَ.. تُرْبَتُنا
أَلْفُ كَنْزٍ بَعْدُ لَمْ يَلِدِ
إنْ أَمُتْ جُوعًا عَلى حلم
أخْضَرٍ، لم تقْتنِصهُ يَدي
فلأَنَّ الحامِلي قَدري
لَمَ يَذُوقُوا النَّار في كَبدِي[1].

ويحسُّ الشَّاعر بالوِحدة والملل، وهذا ما يستدعي ألما يسْري في عروقه، فيحمله على أملٍ يَتُوق إليه، إذ يقول:

كُلَّمَا خَيَّمَ الدُّجَى وتَلهَّى بيَ المَلَلْ
تَمْتَمَ الحُبُّ في فَمي وغَزَا خَاطِري أمَلْ
أنَا في ظِلِّ وِحْدَتي وترٌ هَامِدُ النَّغَمْ
لَيْتَني.. ألْتَقي بِهَا ولْيُحَطِّمْنيَ الأَلَمْ
أيّ وجْدٍ أُحِسُّهُ في عُروقِي وفي دَمي
مُرْغَمٌ أنْ أُجِيبَه كُلَّمَا اجْتَاحَ أَعْظُمِي
ما لِقَلْبي تَهُزُّهُ رَعْشَةُ الشَّوْقِ كَالفَنَنْ
أتُراهَا تَزُورُني؟ حُلُمٌ صَاغَهُ الشَّجَنْ[2]

ويقول في موضع آخر مُستذكرًا تلك اللّحظات الجميلة التي عاشها، فيقول:

ما رَقّ بُعْدُكِ لي لحْنٌ، ولا عذُبا
هيْهَاتَ.. كُنْتَ ليَ القِيثَار والطَّربا
حَسْناء.. إنْ تَبْعدي عَنّي فَمَا غَرَبا
صَوْتٌ طَروبٌ وثغرٌ باسِمٌ وصبا
وخَفْقَةٌ مِنْ فُؤادِي، خِلْتُها لَعِبا

---

[1] سليمان العيسى: الأعمال الشعرية 2، يا جبال النّار، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، ج2، 1995م، ص44.

[2] سليمان العيسى: الأعمال الشعرية 1، لن أراها، السّابق...، ص99.

حَتّى إذَا أفْهَمَتْني أخْتُهَا السَّبَبا
أَيْقَنْتُ أَنَّ الذِي غَالَبْته غَلَبا[1]

فالحداثة إذن تسلّلت إلى العالم العربي أثناء مواجهته لصراع نفسي، فكان الشّعر المعاصر نتاج العديد من العُقد التي ولّدها هذا الصّراع. يعبّر أدونيس عن الضّياع واليأس فيقول:

ماشٍ عَلى أجْفَانِه سَادرًا
يجُرُّه مَديدُ آهاتِه
تَلْطمُه الحَيْرَةُ أنّى مَشَى
كأَنَّهَا سُكْنى لخطْواتِه
عُلِّقَ بالغَيْب فأَجْفَانُهُ
رَمْليّةَ الأُفُق
كأَنمَّا، مِن يأْسِه، شمْسُه
تَغيبُ في الشَّرْق[2]

وهذا ما جعلهم يتّجهون نحو التّقليد، فكان أنْ أخذ عنهم كلّ شيء دون فحص، ودون وعي منهم راحوا ينادون بالحداثة، واتّخذوا منها شعارًا لكلّ مشاريعهم، وكان في مقدّمة ذلك الشّعر. ويعبّر صلاح عبد الصّبور عن شعوره فيقول:

إنّي لا أتأ لّم من أجلها، ولكنّي أنزف.[3]

ولعلّنا نرى من خلال نصّ أدونيس قدرة الشّاعر على بثّ اغترابه النّفسي، فلا تغيب دموعه عن جفنه في محاولة إفراغ طاقة وتجديدها بأخرى في نصّ (جسر الدّمع) الذي يقول فيه:

ثمَّة جِسْرٌ مِنَ الدّمْعِ يمْشِي مَعي
يتَكَسَّرُ تحْتَ جُفُوني ثمّةَ في جِلْدِي الخزَفيّ
فَارِسٌ للطُّفُولَه
يَربِطُ أفْراسَه بِظِلّ الغُصُونِ

[1] سليمان العيسى: الأعمال الشعرية 1، لمن أذوب ألحاني؟، السّابق...، ص54.

[2] أدونيس: الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، السّابق...، ص53.

[3] صلاح عبد الصبور: الديوان، السّابق...، ص164.

بِجِبَالِ الرِيَّاح

ويُغَنّي لنَا بصَوْتِ نَبيّ:

"أيَهذي الرّياح

أيَهْذي الطّفولة

يا جُسُورا مِنَ الدَّمْعِ

مَكْسُورَة وَراءَ الجُفُون". [1]

فالمتتبّع للشّعر الحداثي يدرك قدر القلق والتّشتّت الذي يُعانيه العربي من خلال لغته التي تراوحت بين التّناقض أحيانا، والرّفض أحيانا أخرى، والغموض في كلّ الأحايين. فإنّ "قلق الشّاعر الحداثي المعاصر ليس قلقا نفسيا مؤقتا، وإنّما هو قلق ذهني معرفي وجودي متسائل لا يستنيم عند بعض الحداثيين إلى يقين، فالمرجح أن ينعكس على شعر صاحبه بغير قليل من الإبهام وعدم الوضوح، وقلق من هذا النّوع ربّما يشتّت قوى الإبداع ويشتّت إلى جانبها الدّلالة"[2]. يقول البيّاتي بلغة غامضة مستحضرا بلده وأبناء بلده العراق:

أصْعَدُ أسْوارَك، بَغْدَاد، وأَهْوي مَيتًا في اللَّيْل

أَمُدُّ للبُيوتِ عَيْني وأَشُمُّ زَهْرَةَ المابين

أبكي عَلى الحُسين

وسَوْفَ أبْكيه إلى أنْ يجْمَعَ الله الشَّتيتين وأنْ يسْقُطَ سُور البَين

ونَلْتقِي طِفْلَيْن

نَبْدَأُ حَيْثُ تَبْدَأُ الأَشْيَاء

نَسْقِي الفَراشَات العطَاش بالماء

نَصْنَعُ مِنْ أَوْراقِ كُراسَاتِنا حَرائِق

نهْرُبُ للحَدائِق

نَكْتُبُ أشْعارَ المحِبِّين عَلى الجِدار...

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، السّابق...، ص193.

[2] عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، مطابع السياسة، الكويت، 2002 م، ص45.

نَصيحُ تحْتَ الطَّاق

بغْداد يا بغْداد يا بغْداد[1]

وعليه؛ فإنّ الظّروف المحيطة بالشّاعر السّياسية والشّعورية أثّرت عليه وبالتّالي -هو الآخر تأثّر بها- فتولّد ذلك العامل النّفسي الذي أسهم في ظهور عالم جديد من الشّعر والشّعراء، وهو ما يسمّى بالحداثة.

ب- العامل الفلسفي:

الفلسفة مجال رحبٌ فَتَحَتْهُ الحداثة وأجبرت أتْباعها على دخول عالمه، إذ يخضع الوصف فيها لرؤى غامضة مبهمة، وانعكس ذلك على الشّعر العربي المعاصر فألبسه لباس الغموض. لكن أليست الفلسفة وافدا استقبله الشّعر منذ زمن بعيد؟ فلماذا لم يشتَك من الغموض حينها؟

إنّ "قراءة نصّ شعري حداثي، يشبه السّير في دروب ملتويّة معقّدة مليئة بالنّتوءات والانكماشات والفجوات، دروب صعبة التّضاريس، مبهمة المعالم، لا تتّضح فيها المحاط التّذوقية والدّلالية مثلما تتّضح في دروب الشّعر القديم ولهذا فمهمّة القارئ هي الاهتداء في هذه الدّروب بالنّبش والتّساؤل والتّأمل والحدس، وهي مهمّة مجاهدة ومكابدة"[2].

وبناء على هذا يجب أن تخضع كلّ شيء إلى السّؤال والبحث واستكناه المجهول. "إنّ الشّعر الجديد نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصّة في معزل عن قوانين العلم، إنّه إحساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظّواهر من جديد موضع البحث والتّساؤل، وهو لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيقية، تحسّ الأشياء إحساسا كشفيًّا، الشّعر الجديد، من هذه الجهة، هو ميتا فيزياء الكيان الإنساني"[3].

وعليه كان هذا الفضول الزّائد لمعرفة أسرار الكون، السّبب الذي أدّى بالشّاعر إلى الحديث عن أشياء ليست موجودة في عالمنا الواقعي؛ بل هي من صنع خياله الذي كان من بين

---

[1] عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية 2، كتابة على قبر السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، 1995م، ص219.

[2] عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، السّابق...، ص353.

[3] أدونيس: زمن الشّعر، السّابق...، ص10.

نتائج تحرّره؛ أنّه أصبح يبحث فيما وراء الطّبيعة (الميتافيزيقا). فنجد إيليا أبو ماضي ينتابه غموض يحاول أن يهتدي من خلاله إلى الحقيقة عن طريق مجموعة من التّساؤلات والشّكوك، فيقول:

أفكّرُ كيْفَ جِئْتُ؟ وكيف أَمْضي　　عَلى رغمي؟ فأعْيا بالجَواب

أتيْت ولَوْ أكُن أدري مجيئـــــي　　وأذْهب غَير دَارٍ بالإِيَّـــاب

إذا كَان المصيــــر بالتّلاشـــي　　فلِمَ جِئْنا ومِنّا فِي حِجــاب؟

وإنْ كَانَ المِصيرُ إلى خُلــــود　　فَما مَعْنى المنِيّة والتَّبَابـــــا؟

أمُور لا يحِيطُ بها فِكْــــــــر　　ولَو أمْسى يحيطُ بكُلّ بَاب[1]

"الشّعر بمعنى آخر فلسفة من حيث أنّه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم، أو الوجه الآخر للأشياء، أي الجانب الميتافيزيقي كما نعبّر فلسفيا، كلّ شعر عظيم لا يمكن من هذه الزّاوية، وبهذا المعنى إلّا أن يكون ميتافيزيقا"[2]. يقول أدونيس:

لوْ رَجَعْنَا غَدا وأرادَ الزَّمَان

أنْ يَرانَا كَما كُنَّا

والْتَقَيْنَا فهَلْ ينْبضُ الميّتان

خَلْفَ ألْواحِ صَدْرينا

لو رَجعنَا غَدا ورَآنا القَمَر

بعْدَ غَيْبتِنَا الكُبْرى[3]

يسعى الشّاعر من خلاله للبحث فيما وراء اللّغة، أو خلف المعاني المألوفة التي يصوّرها الكون، فقد أصبح الإنسان يفضّل الخوض في الأمور المجهولة الغيبيّة على أن يتناول موضوعا ينتمي إلى عالم الواقع.

[1] إيليا أبو ماضي: الديوان، ديوان الجداول، دار العودة ، بيروت، د.ط، د.ت، ص89.

[2] أدونيس : زمن الشّعر، دار العودة ، بيروت، ط 2 ، 1978 ، ص 09.

[3] نازك الملائكة: الديوان، سخرية الرّماد، دار العودة، بيروت، المجلد الثاني، 1997م، ص285.

ج- الاتّجاه الصوفي:

إنّ ما صنع الحداثة الشّعريّة هو الرّمز، فأصبح الشّاعر يستمدّ من اللاّوعي المادّة أو المعنى الذي ينوي صياغته بعد أن ينسحب من العالم الواقعي جسدًا، ويدخل العالم الآخر روحًا، وأثناء تفتيشه في هذا العالم يصنع لنا رموزًا فيها من الإبهام ما يبعث على التّأويل، ويعود السّبب في ذلك إلى "كون التّجربة الصّوفية لا تخضع لمنطق العقل الواعي وقوانينه، وأنّها حالة من حالات الوجود الباطن ذات رموز خاصّة، فهي غربة روحيّة، واعتزال أي انسحاب الصّوفي من عالم الواقع إلى عالم آخر يجاهده بالحدس ومحاولة الكشف"[1].فالشّعر العربي الحديث عرف كثيراً من الشّعراء الذين استفادوا من توظيف الشّخصيات الصّوفية ومصطلحاتهم في شعرهم، لعلّ من أبرزهم: أدونيس، صلاح عبد الصّبور، وعبد الوهّاب البيّاتي الذي يقول:

شَرِبْتُ مِن خَمرِ الأمِيرِ، ورَأيْتُ في نَهَارِ لَيْلِهِ النُّجُومَ
أَكَلْتُ مِنْ طَعامِهِ المِسْمُوم
أُصِبْتُ بالتُّخْمَةِ والحُمَّى والضَّجَر
أصْبحْتُ في بَلاطِه حَجَر
لَيْلًا بِلا سَحَر
قِيتارَةَ مَقْطُوعَة الوَتَر
عَباءَةٌ باليَّةٌ، مِسْمار
صِفْرا يَدورُ في الفَراغ، آلَةٌ تُدار
كُنْت إذا مَا غابَ عَبر حُجْرَتي القَمَر
وغَسَلَ المطَر
ذَوائِبُ الشَّجَر
أنْزَعُ نَفْسِي في بَلاطِ قَصْرِه، وأكسر الحجرْ[2]

[1] عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، السّابق...، ص38.
[2] عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية 2، السّابق...، ص26.

يصف سامح الرّواشدة قصيدة البياتي (المعبودة) بأنّها: "تصلح أن تتّخذ مثالا على هذا التّوجّه الفنّي، إذ تتجسّد فيها كثير من خصائص التّجربة الصّوفيّة"[1]، يبحث الشّاعر في النّص عن الحب الذي أمضى زمنًا طويلا في البحث عنه، فعثر عليه في النّهاية في وطنه، ويبدأ النّص بخطاب يوجهه إلى المعبودة، مظهرًا وجده وحبّه، يقول[2]:

انْتَظَرْتُكِ عِشْرين عَامًا في المنْفَى دُون جَدْوَى

حَتَّى وجَدْتُكِ في الوَطَن

أيَّتُها المعْبودَةُ، أيَّتُها الحَمامَة المقَدَّسَة

أنْتِ مَنفَاي ووَطَني

وقَصيدَتي المنْتظَرَة

ولعلّ المقطوعة الثّالثة عشرة، والتي يبرز فيها اهتمامه بالحروف وما تحمله من رموز صوفيّة مصطبغة بطابع عرفاني تقع في صميم التّجربة الصّوفيّة، يقول[3]:

فإذا أرْسلْتُك تنْظُر في أمْرِ الحَرْف

فلْتَخْرُج ألِفا مِنْ باء

باءً مِنْ بَاء

ألِفًا مِنْ ألِفٍ

مَوْلاتي خَامَرَها الخَوْف

"فالألف يرمز للذّات الإلهيّة وعُلُوِّها، وصفتها الأزليّة الأبديّة، والباء يرمز للاستخلاف في الأرض، ونيابة الإنسان في عبوديّته الخالصة مناب الحقّ".[4]

[1] عبد الله عبد الرحمن الغويل: التوظيف الصوفي في الشعر العربي الحديث، المجلة العلمية لكلية التربية، العدد الرابع، ص91. نقلا عن: عبد الوهاب البياتي: شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، ص119.

[2] عبد الله عبد الرحمن الغويل: التوظيف الصوفي في الشعر العربي الحديث، السّابق...، ص91. نقلا عن: عبد الوهاب البياتي: شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، ص119.

[3] نفسه، ص92.

[4] نفسه، ص92. نقلا عن: الرّمز الشّعري عند الصّوفيّة، ص413 وما بعدها.

هذا وقد كان للشّعر الصّوفي خصائص ومميزات أفردته بصفات تسمح بتمييزه عن غيره من الشّعر، ولعلّ الشّعار الذي رفعه الصّوفيون هو اللّغة الرّمزية، فجاءت أشعارهم في معظمها تحمل الإيحاء عن طريق رموز أبرزها، رمز الطّبيعة، والمرأة، والخمر. ولأنّ الشّعر الصّوفي يأتي في مجمله عبارة عن علامات اعتبر تعبيرًا عن حالة لا واعية يدخلها الشّاعر الصّوفي فيحدث ما يسمّى بالسّكر، لعلّها حالة غامضة لا يدركها سوى أهل العرفان من الصّوفية، ولهذا فشعرهم ينتمي إلى عالم اللاّوعي أكثر من انتمائه إلى عالم الواقع.

تناول عبد الصّبور شخصيّة الصّوفي (بشر الحافي) رمزًا للإنسان الذي نظر إلى الحياة متفكّرا، فوجد ما فيها الفساد، وتمنى الخلاص، ولكنْ وصل إلى اليأس، وهذا مُنتَهاه عند الشّاعر، ولذلك فهو يلجأ إلى الرفض. يقول[1]:

احْرصْ ألَّا تَسْمَع
احْرص ألَّا تَنْظُر
احْرصْ ألّا تلمس
احرصْ ألّا تَتكَلَّم
قِفْ.. !
وتَعلَّقْ في حَبْلِ الصَّمْت المبْرَم

تكاد تجمع الدّراسات على أنّ التّجديد في القصيدة العربيّة المعاصرة كان استجابة لهذه الظّروف مجتمعة كانت أو متفرّقة، وهو ما أوجد الشّعر الحرّ وقصيدة النثر كمحصّلة انتهى إليها الشّعر القديم بعد أن قضَت الحداثة على عمود الشّعر فيه. ومما لا شكَّ في أنّ النّزعة الصّوفيّة بمعناها الإنساني العام، أو بمعناها الإسلامي الخاص، قد كانت ذات أثر في شعرنا العربي الحديث، وأنّها منحت الشّاعر المعاصر طاقات فنيّة، وآفاقاً واسعة.

6- تجلّيّات الحداثة في الشّعر العربي المعاصر:

كانت الحداثة في الّشعر عند العرب صورة من صور التّبعية والرّسم على مثال، واستنادا إلى ما سبق ذكره، لا بدّ أنّه قد طرأ على القصيدة المعاصرة تغيير كبير، ففي ماذا تمثّل؟

[1] عبد الله عبد الرحمن الغويل: التوظيف الصوفي في الشعر العربي الحديث، السّابق...، ص93-94.

– اللّغة:

تتراجع في شعر الحداثة أهمية الشّكل لتفسح المجال واسعا أمام اللّغة؛ لتحتل مركز الرّيادة، إذ أصبحت اللّغة هي من تصنع من الشّعر شعرًا، فتقاس قيمة القصيدة و يعترف بها ككيان شعري اعتمادا على مدى خروجها عن المألوف. "إنّ وراء كلّ قصيدة عظيمة لغة، فاللّغة السّاذجة الباردة الخاملة لا تصنع شعرا ، و إنّما تصنعه اللّغة المتحرّكة المليئة بالمنعطفات و التّموّجات الإبداعية، ولعلّ من أبرز ما يميّز شعراء الحداثة العربيّة المعاصرة هو إدراكهم لقيمة اللّغة، وأهمّيتها للقصيدة ومكانتها فيها، ثمّ لهذا الجانب التّفاعلي بين الشّعر واللّغة "[1].

يعاني شاعر الحداثة من تعاظم المعنى في داخله، فأصبح المعنى أبعد أو أكبر من أن تعبّر عنه لغة عاديّة، فراحَ يبحث عن لغة أخرى يصنعها من خلال تفجير أقصى طاقاتها، لعلّها تستطيع رسم المعنى الذي أصبح يرفض الارتباط بأيّ لغة و في اعتقاده أنّها تستطيع احتواءه. يقول أدونيس:

حِكَايَة الأشْباحِ في بَيْتِنا
بعدُ، عَلى شِفاهِنَا تَخْطرُ،
يُخَبِّئُها المحْراثُ والبَيْدَرُ؛
فِيه تنوّرْنا مَسافَاتِنا
فيه حَلمْنا بالمجَاهِيل
نَقْفِر مِنْ كَوْنٍ إلى آخَر
نَطِيرُ مِنْ جِيلٍ إلى جِيل[2]

فقد تمرّدت لغة الحداثة عن معجمها، وتنكَّر الدّال لمدلوله رغبةً منها في الابتعاد عن الوصفيّة والتّقريريّة ، ونتيجة لهذا لم تعد اللّغة طَيِّعة سهلة المنال، بل أصبحت متمرّدة تصنع الجماليّة لتغريَّ القارئ بإمكاناتها، حيث أصبح أساس كلّ لغة "هو الابتعاد عن الاستعمال النّفعي بأنْ تفرغ كلماتها من دلالاتها القديمة، وتحقن بأخرى جديدة، فليس المعنى المعجمي للكلمة هو

[1] عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، السّابق...، ص248.
[2] أدونيس: الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، السّابق...، ص56.

معناها الوحيد، و إنّما لكلّ كلمة معانٍ شتّى"[1]، تتّخذها في آن واحد كي تتعدّد الدّلالة، ويغيب المعنى،.وهو ما يعبّر عنه درويش بلغته الخّاصة والذي يرى أنّ الحداثة لا تعني تدمير كلّ ما هو قديم، وإنّما هي التّغيير والتّطوير.[2] فهو يقول:

لا، لَيْسَ شِعْرًا أنْ تَرى قَمَرا بنقَط خَارطَه
لا، لَيْسَ شِعْرًا أنْ تُرَتِّبَ ذِكْريَاتي السَّاقِطَة
فانْهَض عَلى فَرسِ الدُّخَان
وارْحَلْ مَعي مِنْ أَجْلِ أمِّك[3]

من هنا تظهر حركة اللّغة واضحة من خلال دعوته إلى المقاومة من أجل فلسطين. فاللّغة أصبحت غامضة تفضل السّكوت، وتتّخذه سبيلا لإيصال المعنى، فكلّما اتّسع المعنى وتعاظم في ذهن الشّاعر؛ تقل عدد الكلمات التي تعبّر عنه "كلّما اتّسعت الرّؤية ضاقت العبارة"[4].

- كسر عمود القصيدة:

تجاوز الشّعراء نظام الشّطرين، وأصبح الشّاعر ليس مجبرا على الاعتداد بهذا البناء الذي أضحى يدلّ على عقليّة قديمة، والتزام لم يعد له معنى، ومقابل هذا الكسر لم يحدّد الشّعراء شكلا جديدا للقصيدة، وترك مفتوحًا للشّاعر حرية الاختيار. "وفي الإطار الجديد للقصيدة لم يعد للبيت التّقليدي وجود، أو لِنَقُل إنّه لم يَعُد للنّظام التّقليدي للبيت تحَكُّم، بعد أن كسر هذا الإطار المصمت ،وتُرِك مفتوحا لاحتمالات كثيرة، أعني لأشكال مختلفة من النظام، لا نعرف على وجه التّحديد أيّ شكل منها سيأخذ البيت، ومن هنا لم نعد نسمّي البيت بيتا؛ بل صرنا نسمّيه (سطرا) من الشّعر "[5]. ونمثّل لهذا الكسر بأبيات من قصيدة المساء لإيليا أبي ماضي:

---

[1] عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، السّابق...، ص41.

[2] ينظر: محمود درويش: هكذا أعيش وأناضل، من كتاب شيء عن الوطن، دار العودة، بيروت، 1971م، ص323.

[3] محمود درويش: حصار لمدائح البحر، دار سراس للنّشر، تونس، 1984م، ص154.

[4] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية) ، دار الشروق للنشر و التوزيع –عمان الأردن، ط 1، 2003م، ص23.

[5] عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية) ، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 1994، ص72.

السُّحُبُ ترَكُضُ في الفَضاءِ الرَّحْبِ رَكْضَ الخَائِفِين
والشَّمْسُ تَبْدُو خَلفَها صَفْراء عَاصِبَة الجَبين
والبَحرُ سَاجٍ صَامت فيه خُشُوع الزَّاهِدِين
لَكِنَّما عَيْنَاك باهِتَتَان في الأُفُق البَعيد
سَلْمَى ... بمَاذا تُفَكِّرين؟
سَلْمَى ... بماذَا تحْلُمين؟[1]

حلّ شعر التّفعيلة محلّ عمود الشّعر وأبى إلّا أنْ يلغي قوانينَه التي كانت معيار جماليّته، ودليل جنسه.

– الافتتاح بالعنوان:

أصبحت مقدّمات القصائد غير كافيّة لتدلّ على قصيدة بعينها، وهو ما لفت الانتباه إلى ضرورة وضع عنوان للقصيدة، فيكون العنوان في القصيدة المعاصرة مفتاحا لنصّ الحداثة والباب الذي بفضله يمكن الولوج إلى عالم القصيدة، وهو عادة ما يكون لفظة أو لفظتين. قد يكون ثنائيّة ضديّة يتمّ الجمع فيها بين لفظتين متناقضتين من خلالها يمكن اكتشاف المحور الذي تدور حوله القصيدة، عن طريق تقريب اللَّفظة الأولى والثّانية والقيّام بعملية التّأويل التي عادة ما توصل القارئ إلى دلالات معيّنة (الأسد الباكي، النّهر المتجمّد، أغنية الأحزان...).

وقد يكون العنوان كلمة تظهر في شكل رمز تحمل اسم شخصيّة معيّنة أو أسطورة أو خرافة، فتكون هذه الأخيرة جوهر القصيدة ومصباحًا يهتدي القارئ بنوره قصد إضاءة المناطق المعتمة في النّص، (العنقاء ، لبنان ، فلوريدا...). فلا يمكن الولوج إلى النّص وفكّ شفراته إلّا بعد فكّ شفرة العنوان؛ فنجاح المقاربة يتوقّف على مدى مهارة القارئ في التّعامل أوّلاً مع العنوان، وإجباره على البوح بالدّلالة المركز التي يتّكئ عليها النّص، فالعنوان مركز تجتمع حوله دلالات القصيدة كما تتفرّق منه أيضا، فهو المرجع الذي تبدأ منه المقاربة، ثمّ تعود إليه.

[1] إيليا أبي ماضي: دواوين العرب (إيليا أبي ماضي) ، نقّحه : جورج شكور ، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 2004، ص 462.

– الرّمز والأسطورة:

لا بدّ أنّ الأسطورة باعتبارها علامة على بداءة وسذاجة التّفكير البشري تمتدّ بجذورها لتصل إلى القرون الوسطى أو العصور الظّلاميّة، العصر الأكثر جهلًا ووهمًا، ففي غياب العقل يتولّى الوهم تفسير ما يحيط بالإنسان من أشياء. "ويبدو أنّه في غياب الحقيقة تحضر الأساطير لتفسّر بها الشّعوب ما ينزل بها، ولتتنفّس من خلالها"[1]. فتكون هذه الأساطير بمثابة التّراث الذي يظلّ على الدّوام مصدرا للأصالة. أصبحت هذه الأساطير مَنهلًا خصبًا يستقي منه الشّعراء مادّتهم، ليعبّروا بها عن أفكارهم وتصوّرهم للعالم. ومن الإشارات العابرة في توظيف الأسطورة في شعر أدونيس نجده يقول في هذا المجال:

أَقْسَمْتُ أنْ أَكْتُبَ فَوْقَ الماءِ
أَقْسَمْتُ أنْ أحْمِلَ مَعَ سِيزيف
صَخْرَتَهُ الصَّمَّاء
أقْسَمْتُ أنْ أَظَلَّ مَعَ سِيزيف
أخْضع لِلحِمَى ولِلشِّرار...
أَقْسَمْتُ أنْ أعيشَ مَعَ سِيزيف[2].

ويقول أيضا:

يا شِعْرُ هَبْهُ أنْ يُغَنّي مَعَ اليَأْس
ويَعْتادُ علَى النَّهَارْ،
أطْفَأَتِ البُذُور في أرْضِه
شُموعَهَا، واحْتَرَقَت عشْتارْ.[3]

نلاحظ من خلال قراءتنا لهذه الأسطر أنّ الشّاعر قام بتوظيف الأسطورة هروبا من هذا المجتمع، ومن هذه الوحدة التي نلمسها في شعره، فأدونيس يوظّف الأسطورة في أعماله الشّعريّة

[1] عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، السّابق...، ص48.
[2] أدونيس: الأعمال الشعرية، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، السّابق...، ص236.
[3] أدونيس: الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، رجاء، السّابق...، ص89.

خدمة لمشروعه الحداثي. فالشّاعر المعاصر يوظّف هذه الأساطير عن طريق الرّمز الذي يهدف من خلاله إلى تقريب المعنى، وإيصاله إلى المتلقّي في أحسن صورة، وفي هذا يرى أدونيس "أنّ الشّعر الجديد يستبدل لغة التّعبير بلغة الخلق، إنّه رؤيا جديدة تتولّد في حركة إبداعيّة مرّة"[1]. وهذا لا ينفي الغموض الذي تشكّله الأسطورة، ولهذا فهي تعتمد في أحد أبعادها على الإيحاء "ومن الحقّ أنّ عالم الأسطورة بطبيعته عالم مبهم غامض يعتمد في أحد أبعاده على الرّمز والإيحاء، لهذا فالاتكاء شعريًّا على هذا العالم لا بدّ أنْ يصيب الشّعر بشيء من طبيعته فيكون مبهما رامزًا مثله"[2].ونذكر للشّاعر درويش بيتا في ديوانه (مديح الظّل العالي):

أَيُّوبُ مَاتَ، وماتَتْ العَنْقَاء، وانْصَرَفَ الصَّحابَة ...[3]

فينبغي لفهم هذا البيت فهم جملة الرّموز التي بني على أساسها، وذلك بتحليل هذه الشّخصيات، ومعرفة الأساطير التي تحملها،.ويفسّر "السّريحي" سرّ الغموض في القصيدة الحداثوية فيقول: "إنّ ظاهرة الغموض التي مِنْ شأنها أن تعدّ السّمة الأولى للقصيدة الجديدة، نتيجة حتميّة أفضت إليها سلسلة من التّطوّرات التي طرأت على العلاقة المتوتّرة بين الشّاعر المبدع والقارئ المتلقي"[4]. وفي المقطع التّالي نجد أدونيس مهْوُوسًا بالصّور الغموض وتكرار الكلمات التي شكّلت تجانسا وتميّزا.

وأَصْرخُ أَنْت الهَبَاء
وأَنْتَ القَادِر
ما بَعْدَ المسَافات أنَت ما بعْد المسافات
أنتَ أيْنَ وهَل ومَاذا وكيْف ومَتى وأنْتَ
لا
أنْتَ

---

[1] أدونيس (علي أحمد سعيد): زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط6، 2005م، ص267.
[2] عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، السّابق...، ص59.
[3] محمود درويش: مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، ط1، 1983، ص23.
[4] عوض بن محمد القرني: الحداثة في ميزان الإسلام–نظرات إسلامية في أدب الحداثة، السّابق...، ص39، ينقل عن كتاب السريحي (الكتابة خارج الأقواس)، ص17.

"فالغموض أحد مشكلات الشّعر العربي المعاصر، فكان من أهمّ ما وجّه إليه مِن تهَم فضلا عن اللّغة الانفجاريّة التي تخرج عن المعايير اللّغوية المستعادة". [1] ويصوّر لنا درويش انتظاره للقطار بلغة رمزيّة غامضة:

مرَّ القِطارُ سَريعًا، كُنْتُ أنْتَظِرُ
عَلى الرَّصيفِ قِطارا مَرَّ،
وانْصَرَفَ المسَافِرون إلى
أيَّامِهِم... وأنَا
مَا زِلْتُ أَنْتظِرُ[2]

وفي هذا المجال عرف في الشّعر المعاصر ما يسمّى بقصيدة القناع، وهي القصيدة التي يلبس صاحبها قناع (شخصيّة معيّنة) خرافيّة كانت أو تاريخيّة، ويطرح من خلالها أفكاره فيكون القناع هو الرّمز الأساس أو المركز. وقد يسقط الشّاعر القناع من حين إلى حين في القصيدة، فاتّخذ شعراء الحداثة من شخصيّات معيّنة أقنعة يرتدونها، فيحمل الشّاعر مميّزات هذه الشّخصية، فنجد "رمز أبي العلاء المعرّي لدى البيّاتي شأنه شأن عبد الرّحمن الدّاخل لدى أدونيس وبشر الحافي لدى صلاح عبد الصّبور"[3]. ومن ذلك قصيدة (وجه مهيار) لأدونيس يستدعي فيها الشّاعر العربي القديم مهيار الدّيلمي في مقابله هو لأنّه اتّخذ هذه الشّخصيّة المتمرّدة قناعًا يرتديه معبّرا عن نفسه، فيقول:

وَجْهُ مِهْيَار نَارْ
تحرقُ أرْضُ النُّجومِ الأَليفَة،
هُوَ ذا يتَخَطَّى تُخومَ الخَليفَة
رافِعا بَيْرقَ الأُفُول
هَادِمًا كُلّ دَار؛

---

[1] محمد الهادي طرابلسي: من مظاهر الحداثة: الغموض في الشعر، مجلة فصول، مج4، عدد4، 1989م، ص30.
[2] محمود درويش: الأعمال الجديدة الكاملة 1، مرّ القطار، رياض الريس للكتب والنّشر، بيروت لبنان، ط1، 2009م، ص328.
[3] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)، السّابق...، ص66.

هُو ذا يَرْفضُ الإمَامَةْ

تاركًا يأسَهُ عَلامَةْ

فَوْقَ وجْهِ الفُصُولْ.[1]

وقد تعامل النّقاد مع موضوع تناول الرّموز والأساطير في القصائد الشّعريّة في باب واسع أطلق عليه اسم التّناص. "فالتّناص لا يتحدّد مفهومه في مجرّد تضمين نصّ، أو نصوص سابقة في نصوص حديثة أو الاقتباس من تلك النّصوص لتصبح مجرّد آثار لها-التّناص- وبخاصّة في أحد مستوياته التي تسبب الغموض وتعيق القراءة، يقترب من مفهوم الجدليّة الفكريّة جدليّة فكرة مع أخرى ومناوشتها وحوارها معها"[2].

- العروض والقافيّة:

خرجت القصيدة العربيّة من خنادق الخليل لتدخل عالما موسيقيّا أكثر سعة وتنوّعًا، واستطاع شعراء الحداثة أنْ يحدثوا من خلال نماذجهم الشّعرية صدمة قويّة كهربت إيقاع النّصوص[3]. فكانت هذه الضّربة كافية لكي تطيح بعمود الشّعر وتعلن عن نهايته فاتحةً المجال أمام الاجتهاد وحريّة اختيار الشّكل الملائم، وكذلك فعَلَ الشّعراء المعاصرون إذ راحوا يتحرّرون من قيود العروض شيئا فشيئا حتى أقاموا نموذجا آخر للشّعر، لا يشبه الشّكل القديم، بل له صورة أخرى تغايره في كثير من الأحيان. وقد تجسّد هذا النّموذج في ديوان مديح الظّل العالي لمحمود درويش، وهذه أبيات منه:

...أقْرَأ

بَيروت — صُورَتنا

بَيْروت — سُورَتنا

بَيرُوت — لا

ظَهْري أمَامَ البَحْرِ أسْوار و ... لا

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، وجه مهيار، السّابق...، ص158.

[2] عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، السّابق...، ص25.

[3] ينظر: علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)، السّابق...، ص75.

قدْ أَخْسرُ الدُّنْيا .. نعم

قدْ أخْسرُ الكَلِمَات

لَكِنّي أَقول الآن : لا

هِيَ آخِرُ الطَّلَقات — لا

هيَ مَا تَبقَّى مِنْ هَواءِ الأَرْض — لا ...[1]

فاللّغة هنا هي التي تتحكّم في الوزن وليس العكس، إذ أصبح أمْرًا ثانويًّا هو الاعتداد بالوزن ورفعه إلى مصاف الأسُس التي بِدونها لا يعترف بالشّعر شعرًا، فكان ذلك الهدف الأوّل الذي سعى المجدّدون إلى تحقيقه هو الإطاحة بنظام البيت الذي كان اللّبنة الأساس في قيام الشّعر، فرأوا ضرورة جعل "التّفعيلة بدل البيت وتعدّد القافيّة بدل التّقفيّة الموحّدة"[2]. يقول أدونيس في نصّ أسرارنا:

يَضُمُّنا الموْتُ إلى صَدْرِهِ

مُغامِرًا، زاهِدا

يحْمِلُنَا سِرًّا عَلى سِرّهِ

يجْعَلُ مِنْ كَثْرَتِنا واحِدا[3]

ليست مجتمعاتنا العربيّة بأقلّ حاجة إلى بعض معطيات الحداثة من المجتمعات الغربيّة، لكنّنا نرفض أن تكون الحداثة العربيّة نسخة طبق الأصل -بل ربّما مشوّهة- عن الحداثة الغربيّة، ونطالب بالتّحديث والتّجديد النّابعين من ضرورة عربيّة خالصة، والمنطلقين على أساس متين من المنهج الاستدلالي العقلي في الفكر والاستخدام السّليم للّغة العربيّة في الأدب.

ورغم كلّ الاختلافات والتّناقضات والأسئلة، فإنّه لا يختلف اثنان حول فحوى الحداثة، وحول الدّور الذي لعبته في تطوير القصيدة العربيّة، وانتشالها من براثن التّقليد والجمود. وإنّ الحداثة الشّعريّة العربيّة ثورة حقيقيّة وخروج واضح عن هيمنة النّصوص القديمة، وتحطيم لقدسيّتها. إنها "رؤيا جديدة وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن، واحتجاج على

---

[1] محمود درويش: مديح الظّل العالي، السّابق...، ص28-29.

[2] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)، السّابق...، ص75.

[3] أدونيس: الأعمال الشعرية 1، السّابق...، ص38.

السائد"، وهنا نرى أن أدونيس يقرّر بأنّ الحداثة تمثّل "تساؤلا حادًّا يفجّر أفاق اللّغة الشّعريّة، ويفتح دروبا وآفاقا تجريبيّة جديدة في فضاء الممارسة الإبداعيّة"[1].

وتبقى الحداثة الشّعريّة العربيّة محاولة تجاوز الماضي الشّعري، إلّا أنه لم يكن تجاوزا مطلقا بقدر ما كان محاولة تخطٍّ لأشكاله ومواقفه ومفهوماته وقيّمه التي كانت نتيجة الأوضاع الثّقافيّة والإنسانية الماضيّة، والتي لم تعد صالحة في هذا الوقت، وبالتّالي يتوجّب اليوم زوالها لاختلاف الظّروف والأوضاع العامّة الرّاهنة عن السّابقة، وهكذا تشترط الحداثة الشّعريّة العربيّة أن يظلّ المبدع دائما في حركة واستمراريّة تدفعه لتجاوز الآخرين بل لتجاوز ذاته. فالحداثة هي ذلك الانسلاخ والتّجاوز للماضي والمضامين التّقليدية القديمة.

[1]عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، السّابق...، ص9.

الفصل الثّاني:

طبيعـــــة التّكـــــرار

الفصل الثّاني: طبيعـــة التّكـــرار

يعتبر التّكرار من الأدوات الفنّية التي استعملها وأغرق في استعمالها شعراء الحداثة، فأصبحت النّصوص الشّعرية الحداثيّة لا تخلو منه، فهو الأداة التي تضيف للنّص تلك اللّمسة السّحريّة الجماليّة، كما تفعل البهارات في الطعام. فالتّكرار نشأ في بيئة وتطوّر شيئا فشيئا إلى أنْ وصل إلى ما هو عليه اليوم عند شعراء الحداثة، فأصبح عنصرا ضروريًّا، وحمل أشكالا وأقساما متنوّعة كلّها خدمت دلالة النّص، وزادت من جماله شكلًا وإيقاعًا. وعليه لا بدّ من هنا أن أتطرّق إلى طبيعة التّكرار عند شعراء الحداثة. فما هي أشكاله وتقسيماته؟ لمعرفة ذلك لا بدّ من التّعمّق في نصوصه الشّعريّة.

ينقسم التّكرار باعتبار اللّفظ إلى عدّة أقسام وأساليب، فمن تكرار الصّوت إلى الكلمة والعبارة، وهو ما أفاض فيه شعراء الحداثة واعتبروه جزْءًا لا يتجزّأ من القصيدة، كما يزيدها قوّة وتثبيتا للمعنى من خلال ترديد اللّفظ، وقد تكون هذه الظّاهرة نتاج تأثير حالة شعوريّة، أو بيئيّة تأثّر بها الشّاعر، فأراد أنْ يُقرّرها من خلال التّكرار الذي جاء في صور مختلفة عند شعراء الحداثة.

لقد رأت نازك الملائكة أنّ التّكرار أصبح عنصرًا أساسيًّا في بناء قصيدة التّفعيلة، وعلّقت على أنّ هذا التِّكرار الموجود في شعرنا المعاصر موضوع جديد –حسب قولها– لم تتناوله كتب البلاغة القديمة؛ لأنّه –حسب رأيها– كان أسلوبا ثانويًّا في اللّغة[1]. وسأعرض ما جاء من أساليب للتّكرار عند شعراء الحداثة:

* تكرار الأصوات (حروف المباني):

يمسّ التّكرار أصغر وحدة كالحرف، كما يمسّ أكبر وحدة أيضا، وهي المقطع باختلاف نِسَبها، إذ يعتبر تكرار الحروف الأقلّ اهتماما وحضورا لعدم قوّته وتأثيره، فهو "من أبسط أنواع التّكرار، وأقلّها أهميّة في الدلالة، وقد يلجأ إليه الشّاعر بدوافع شعوريّة لتعزيز الإيقاع في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربّما جاء للشّاعر عفوا أي دون وعي منه"[2]، ويتّفق مع عمران

[1] ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، القاهرة مصر، ط3، 1967، ص241–242.

[2] عمران الكبيسي: لغة الشعر العربي المعاصر، السّابق...، ص144.

الكبيسي آخرون في مفهومهم لهذا التّكرار "وتكرار الصّوت المعيّن عادة ما يكون عفْوَ الخاطر دون قصد"[1].

إنّ تكرار حروف المباني هو "تكرار صوت في تتابع سريع"[2]. ويعني تكرار الصّوت تكرار حرف بعينه، بحيث يهيمن صوتيّا على بنية المقطع أو القصيدة، ويكون أكثر حضورا من غيره من الحروف الأخرى المجاورة. فلكلّ حرف نغمة تميّزه عن غيره، "كما أنّ عودة الحرف في الكلمة يكسب الأذن أنسًا بتآلُفها، ويكسبه جرسًا موسيقيّا ظاهرا، وآخرَ خفيًّا لا تدركه الأذن؛ بل العقل والوجدان"[3]. وأمثلته في الشّعر الحديث كثيرة في التّصريع والتّجنيس لاعتماد هذه الألوان تنميق النّص والمحافظة على إيقاعه، ولا يكون ذلك إلّا بتكرار الحروف، فأحمد مطر يكرّر صوتي (الصّاد والتّاء) في نصّ بلاد الكتمان:

أَكَلَ الصَّمْتُ فَمي
لَكِنّني
أَشْكو مِنَ الصَّمْتِ بِصَمْتْ
خَوْفَ أَنْ يَأْكُلَنِي
لَوْ أَنَا بالصَّوْتِ شَكَوتْ
رَبِّ إنَّ الصَّوْتَ مَوْتْ
رَبِّ إنَّ الصَّمتَ مَوْتْ
كَيْفَ أَحْيا في بِلَادٍ
تَكْتُمُ الصَّوْتَ بإطْلاقةِ إسْكاتٍ

---

[1] مصطفى صالح علي: أسلوب التكرار في شعر نزار، مجلّة جامعة الأنبار للغات والآداب، العراق، العدد3، 2010م، ص195.

[2] مجدي وهبة وآخرون: معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص118.

[3] عزّ الدين علي السّيد: التّكرير بين المثير والتّأثير، السّابق...، ص14.

وحَتَّى كَاتِمُ الصَّوْتِ بِها

في فَمِهِ .."كاتِمُ صَوْتْ[1]!"

هذه الأبيات تصوّر لنا مدى قسوة وطغيان النّظام الحاكم، حيث أنّ شاعرنا حاول أنْ يرسم لنابشاعة هذا النّظام المستبدّ الظالم، ويبدو أنّ الشّاعر استعصى عليه الأمر ولم يجد حلّا، فبيْنَ الصّوت الذي يُريده هناك مقابل له هو الصّمت الذي لا يريده (تقنيّة تكميم الأفواه)؛ بل هو مجبر عليه، ومحتّم عليه شاء أمْ أبى، وفي النّهاية فكلاهما موت، فإنْ تكلّمت فلَكَ بالمرصاد، وإنْ صمتْتَ فقلبك لن يرتاح طبعًا؛ لأنّ القضيّة قضيّتك، وأنت ملتزم بها مدافع عنها وعن الحقّ.

إنّ حضور (التّاء) قويّ في النّصوص الشّعريّة نظرا لما يحمله من دلالات تخدم الشّاعر وتربطه بحالته الشّعورية، وفي نصّنا هذا تكرّر حرف (التّاء) تسع عشرة مرّة، فهو يعود إلى تلك الحالة النّفسيّة المتأزّمة التي يعيشها الشّاعر فهو بين نارين، إمّا يخمد واحدة فتحرقه أخرى، وإمّا يشعل أخرى؛ فيثير فتنة أخرى. وإلى جانب التّاء هناك حضور لحرف (الصّاد) تسع مرّات في النّص بين كلمتي (صوت، صمت)، فهذا الحرف المهموس الذي يخرج منه صفير كصوت العصافير؛ لَيدُلّ على تلك الصّرخة؛ صرخة الصّوت والصّمت التي يعانيها الشّاعر.

وهكذا يظلّ لتكرار الحرف دور تعبيري وإيحائي، إضافة إلى دوره في خلق بنية النّص وتلاحمها، فتكرار الحرف يشكّل تناغما رفيعا وتصاعدا إيقاعيًّا في بناء القصيدة، ومن هنا تظهر براعة الشّاعر في المحاكاة الإيحائيّة لأصوات الطّبيعة، ونقل أحاسيسه ومكبوتاته عبر ذبذبات صوتيّة ترنّ في أذن المتلقّي.

تكرار الكلمة:

اختلفت وجهة نظر النُّقاد المحدثين حول تكرار الكلمة عن سابقيهم، فهو من أكثر أشكال التّكرار شيوعا في الشّعر الحديث، تطرّق إليه القدماء وأسموْهُ بالتّكرار اللّفظي، واشترطوا أنْ

[1] أحمد مطر: المجموعة الشعرية، لافتات2، بلاد الكِتمان، دار العروبة، بيروت لبنان، ط1، 2011م، ص62.

تكون له علاقة بالمعنى، وإلّا كان من دون فائدة[1]. فالكلمة لها تأثير أقوى من الحرف حضورا ودلالة "فإذا كان تكرار الحرف وترداده في الكلمة الواحدة يمنحها نغما وجرسا؛ ينعكسان على جمال الصّورة، فإنّ تكرار اللّفظة في المعنى اللّغوي لا يمنح النَّغمَ فقط؛ بل يمنح امتدادًا أو تناميًّا للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد"[2]. فنازك الملائكة تصف تكرار الكلمة في مطالع الأبيات بأنّه "لون شائع في عصرنا المعاصر...، ولا ترتفع نماذج هذا اللّون من التّكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال، إلّا على يدي شاعر موهوب؛ يدرك أنّ المعول في مثله، لا على التّكرار نفسه، وإنّما على ما بعد الكلمة المكرّرة"[3]، فهي تشترط لنجاح التّكرار أنْ يتعلّق ببناء القصيدة العام، وهو ما اشترطه النّقاد المحدثون، كما سبق وأشار إليه القدامى في قضيّة التّكرار في اللّفظ والمعنى. والكلمة –في حدّ ذاتها– تقسيماتها عدّة؛ كتكرار الأسماء الأفعال والحروف. فحروف المعاني مثلا قد تلعب دورا بارزا ليس من الجانب الإيقاعي فقط؛ وإنّما على مستوى الدّلالات، إذ تسهم في بناء القصيدة وتعميق دلالتها، ومثل ذلك ما نجده في قصيدة (عينان) يقول سيّد قطب:

إلَى أيِّ سِرٍّ بَلْ إلى أيِّ طَلْسَــــمِ ... تَوَجَّهَ مِنْ عينكِ شُعاعٌ مُلْهــمِ؟
إلى مَخْبَأَ الأسْرارِ في نَفْسِ كَاهِـــن ... تُحَجِّبُها أسْتارُ دُجْوان مظلِـــمِ
إلى الغابرِ الماضي الذي ضَاعَ رَسْمُهُ ... وغَيَّبَهُ النِّسْيانُ في تيه عَيْلَـــــمِ
إلى القَابِلِ الآتي الّذي نَدَّ طَيْفُــهُ ... عَنِ الوهْمِ بل ضلَّتْهُ رُؤْيا المنَجِّمِ
إلى حيثُما الأقدار تُمضى أُمُـورَها ... على خِفْيَةٍ من وهمِهِ المتوهِّـــــمِ
إلى ما وراءَ الكوْنِ والعـا لمِ الذي ... تُحـطُ به رؤْيا السّحيرِ المنَـــوِّمِ[4]

---

[1] ينظر: فهد ناصر عاشور: التّكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2003م، ص60.

[2] عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتّوزيع، القاهرة مصر، ط1، 2003، ص211.

[3] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، السّابق...، ص231.

[4] سيّد قطب: الديوان، عينان، جمعه ووثّقه: عبد الباقي محمد حسين، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة مصر، ط1، 1989م، ص165.

يكرّر الشّاعر حرف الجرّ (إلى) في قوالب مختلفة، فهو في البيت الأوّل يثير تساؤلا عن عمق عين تحمّل الأسرار والطّلاسم، ويحاول الإجابة عنه في الأبيات الأخرى في احتمالا متعدّدة ومتوجّهة اتجاهات مختلفة. هذا التّوازي البديع الذي خلقه لنا تكرار الحرف مع اتّجاهه؛ أعطى القصيدة قالبًا إيقاعيًّا مميّزًا، لذلك يضطرّ الشّاعر إلى الإتيان به أحيانا للمحافظة على إيقاع القصيدة. ومنه كذلك قصيدة (رباب) للشّاعر أمل دنقل[1] التي يكرّر فيها حرف الجرّ (في) باحثا عن الأمكنة مخترقا إيّاها:

أَلمحُ وَجْهَكِ المضيء... يا رَباب
فِي مُسْتَطيل النُّور عِنْدما يَشِعُّ
فِي انْفِراج بَاب
فِي وهْج اللّفافَة الأَخيرَة
فِي لمعَة المنافِض المزَوَّقة
في لمساتِ اللَّوْحَة المعَلَّقَة
في دَوْرَة الفِرَاشِ فِي السَّقْف
في انْغِلاقَة الكتاب

فالشّاعر يعبّر عن طريق تكرار الحرف (في) في بداية كلّ سطر عن أحاسيسه، ويسترجع ذكرياته، فكلّ الأمكنة في المنزل تعكس صورة رباب له. وفي قصيدة (المتّهم) يقول الشّاعر[2]:

كُنْتُ أمْشي في سَلَام
عَازِفًا عَنْ كُلِّ ما يخْدشُ
إحْسَاسَ النِّظَام
لا أصيخ السّمْعَ
لا أنْظُر
لا أبْلع ريقي

[1] فتحي محمود يوسف أبو مراد: شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية)، السّابق...، ص112.
[2] أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، لندن، 2003، ص77.

لا أَرُومُ الكَشْفَ عَن حزني
وعَنْ شِدَّة ضَيْقي
لا أُميطُ الجَفْن عَنْ دَمْعي
ولا أرْمي قِناعَ الابْتسَام
كُنْتُ أمْشي والسَّلام
فإذا بالجُنْد قدْ سَدُّوا طَريقي

وهنا يكرّر الشّاعر لام النّفي ستّ مرّات في تتابع، وهو يريد أنْ يصوّر لنا مِن وراء ذلك حالة الضّعف التي يعاني منها المواطن العربي، حتّى أنّه أصبح خاضعًا لنظام مستبدّ، لا يطالب بأدنى حقوقه المهضومة. فالتّكرار هنا يعيد إنتاج الدّلالة في كلّ سطر من شأنه أنْ يُغني القصيدة، ويرفع من مكانتها الفنّية.

وتتكرّر أيضا (اللّام) في نصّ الرّافعي في وصف معنوي للصّحابي عمر بن الخّطاب مفتخرا به:

لا زِينة المرْءِ تَغْليه ولا المــــــالُ ... ولا يُشَرِّفُه عَمٌّ ولا خَـــــال
وإنّمَا يتَسَامَى للعُلا رَجُــــــــلٌ ... مَاضي العَزيمة لا تَثْنيهِ أهْــوَال
يُريكَ مِنْ نَفْسِهِ فيمَا يَهُمّ بِــــه ... أنَّ النُّفُوسَ ظبى والنَّاس أبْطالُ
لا يَنْثَني إنْ عَداهُ سُوء حَالَتِــــه ... وَكُلُّ حَال تُوافي بَعْدَها حَـال
أ لمْ يَكُن عُمَر يَرْعَى المِخاضَ فَهَل ... تَرى العُلا بَطْنَ وادٍ فِيه آبَـال
وهَلْ سوى نَفْسه قدْ سَودته وهَل ... تَنالُ إلّا بشَقِّ النَّفْسِ آمَـــال[1]

يصف الرّافعي في هذا المقام شخصيّة عمر بن الخطّاب القائد والقاضي العادل، رمز القوّة والشّجاعة والحقّ مفتخرا به ممجّدا بطولاته، فيكرّر حرف النّفي (لا) ليبيّن عدم تعلّقه بأيّ شيء، فلا شيء يشرّفه لا الأقارب ولا المال، كما أنّه لا يهاب شيئا.

[1] مصطفى صادق الرافعي: الديوان، شرحه: محمد كامل الرّافعي، مطبعة الجامعة الاسكندرية، ج1، 1321هـ، ص14-15.

إلى جانب الحروف تقف الأسماء كذلك؛ فالاسم المكرّر يحمل أشكالا متعدّدة ودلالات مختلفة، إذ يرى عمران الكبيسي[1] أنّ السيّاب استطاع أنْ يُحَمِّل الأسماء طاقات شعوريّة ودلاليّة متنوّعة، فالمتأمّل في قصيدته "أنشودة المطر" يراه يكرّر كلمة (مطر مطر مطر) في نهاية كلّ مقطع، والمطر عند السّياب يحمل دلالات رمزية تتمثّل في الخصب والنَّماء، إذ يقول:

عَيْناكِ غابتَا نخيلٍ ساعَةَ السَّحَرْ،
أوْ شُرْفَتان رَاحَ يَنْأَى عَنْهُما القَمَر.
.....أنْشُودَةُ المطَر...
مَطَر...
مَطَر...
مَطَر...
تَثاءَبَ المساءُ، والغُيومُ ما تَزالْ
تسِحُّ ما تَسِحُّ مِنْ دُموعِها الثِّقالْ.
كأَنَّ طفْلًا بَاتَ يهْذي قَبْلَ أنْ يَنام:
بأنَّ أمَّهُ — التي أفَاقَ مُنْذُ عامْ
...مَطَر..
مَطَر..

فتكرار الشّاعر لهذه اللّفظة أكثر من خمس وعشرين مرّة سواء في ثنايا الأنشودة أو كلازمة إيقاعيّة –في ثمانيّة مقاطع– أكسبت النّص إيقاعا عذبا، وكثّفت الصّورة البلاغيّة.

لقد أخذت كلمة (مطر) مساحة كبيرة عند شعراء الحداثة، فيوسف سعدي انتابتْهُ هَلوسَة وهو مستيقظ، فأصبح يحلم بالمطر، فقال:

صِرْتَ تحلُمُ، مُسْتيقِظًا، بالمِطَر...
مَطرٍ يتَكوَّنُ مِنْ وَرْدةٍ مُتَناثِرَةٍ في الرَّذَاذْ

[1] عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، د.ت، ص153.

مَطَرِ القَطَرات الكَبيرَة

مَطرِ الموْجِ يَغْمرُ قُمْصَانَ بَحَّارةٍ تائِهين

مَطِرِ الرَّحْمَة الاسْتِوائِيّ في الزَّوْبعَة

مَطَرٍ لَسْتَ تملِكُ أنْ تسْمَعَهُ:

مَطَرٍ مِنْ جَرادْ

مَطَرٍ مِنْ عُروقِ البِلادْ

مَطَرٍ مِنْ رَمادْ...[1]

فالمطر المتنوّع هذا الذي صوّره لنا الشّاعر مرّة هائجا قويًّا، ومرّة هادئا خفيفًا؛ يحمل دلالات مختلفة تتموقع بين أسطر النّص.

ويطلعنا كمال الدّين أديب في مملكة حروفه على تكرار اسم (رجل)؛ ليبيّن مكانته في مملكته على أساس أنّه الحاكم والسيّد والمسيطر على كلّ الميادين، إذ يقول:

كيفَ أحْكُمُ ممْلَكَةَ الحُروفِ هَذِهِ؟

أنَا رَجُلُ المعْنَى والسَّلام،

رَجُلُ الطُّفُولَة والطَّيْر،

رَجُلُ الفُراتِ ودَجْلَة،

رَجُلُ النُّقْطَة.[2]

ويتأمّل أبو القاسم الشّابي –هو الآخَر– في هذا الكون العظيم محاولا فهْمَ حقيقته، ويقف مستغربًا فهو لم يسْتطع فهْمَ نفْسِه بعد؛ فكيف به يفهم أكثر من ذلك، فيقول:

عَجَبًا لي! أوَدُّ أنْ أفْهَمَ الكَوْنَ، ونَفْسي لَم تسْتَطِعْ فَهْمَ نَفْسي!

لم أفِدْ مِنْ حَقائِقِ الكَـوْنِ إلّا أَنّني في الوُجُودِ مُرْتاد رَمْـــسِ[1]

---

[1] يوسف سعدي: الأعمال الشعرية، الجزء الخامس (حفيد امرئ القيس)، صلاة الوثني، هلوسة خفيفةٌ، منشورات الجمل، بيروت– بغداد، ط1، 2014م، ص145.

[2] أديب كمال الدين: الأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة حاء، منشورات الضّفاف، 2016م، ط1، ج2، ص165.

وعليه؛ فإنّ تلك التّأملات في الكون والإنسان وما حوله تحيلُنا إلى تساؤلات تحمل الشّاعر على تكرار ألفاظ وعبارات؛ يعبّر بها عن حالهِ وعَمّا يريد البوح به.

وقال إبراهيم ناجي في تكريم الدّكتور علي إبراهيم (في يوبيله الفضّي)؛ يبُثّ له كلمات ثناء ومدح تحمل أرقى التّحيّات، ويصفه بأجمل الأوصاف:

إِلَيْكَ أَزُفُّ في اليَوْم الجَليل — تَحِيَّات الزَّميل إِلى الزَّميـــــل
تَحِيَّات يرف عَلَيْكَ مِنْهَــا — نَدى الأسْحارِ في ظِلِّ الخَمِيل
سَلامًا للإمامِ عليّ جِئْنَـا — إِليهِ بالعَشير وبالقَبيــــــــل
نُبايِعُ مِنْهُ فَنًّا عبْقَريًّـــــا — وعَقْلًا في العُقُولِ بلا مَثيـــل
تلفَّتْ يا عَليُّ تجِدْ وَفــــاء — ومَا احْتاجَ الوَفاءُ إِلى دَليـــــل
أَقولُ لِحاسِب السِّتِّين مَهْــلا — وقَعْتَ عَلى الحِسَابِ المسْتَحيل
إذا أَحْصَيْتَ للأجْسامِ عُمْرًا — فكَيْفَ تعدُّ أعمار العُقُـــــول[2]

ويدخل في هذا الباب –تكرار الاسم– ما يعرف بتكرار الألوان، فاللّون "بوصفه علامة لغويّة دالّا يستحضر في الذّهن، فهو يقوم بتوليد الدّلالات الإيحائيّة والاجتماعيّة والدّينيّة والنّفسيّة التي ينطوي عليه المدلول، وعليه فإنّ ثراء اللّون دلاليّا يسهم في تشكيل لغة شعريّة موحيّة"[3]، فاللّون يحمل معاني ودلالات متنوّعة، إذ نجد الشّعراء المحدثين يستخدمون الألوان كرموز موحيّة، مثل ذلك ما يحمله نصّ أمل دنقل يقول فيه[4]:

في غُرَفِ العَمَليَّات،
كانَ نِقابُ الأطِبَّاءِ أبْيَضَ،

---

[1] أبو القاسم الشابي: الديوان، شُجون، قدّمه وشرحه: أحمد حسن، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط4، 2005م، ص97.

[2] إبراهيم ناجي: الأعمال الكاملة، ملحمة السّراب، تكريم الدّكتور علي إبراهيم (في يوبيله الفضّي)، كلمات عربية للترجمة والنّشر، مصر، 2013، ص125.

[3] سعيد جبر أبو خضرة: تطور الدلالة في شعر محمود درويش، بيروت لبنان، ط1، د.ت، ص98.

[4] أمل دنقل: ديوان أوراق الغرفة8، ضدّ من؟، كتب عربية، 1983م، ص12–13.

لَوْنُ المعَاطِفِ أبْيَض،
تاجُ الحَكيمَاتِ أبْيَضَ، أرْديَّـةُّ الرَّاهِبَات،
الملاءَاتُ،
لَوْنُ الأسِرّةِ، أرْبطَةُ الشَّاشِ والقُطْن،
قُرْصُ المنوِّمِ، أُنْبوبَةُ المِصْلِ،
كُوبُ اللَّبَن،
كلُّ هَذا يُشيعُ بِقَلْبي الوَهَنْ.
كلُّ هَذا البَياضِ يُذكِّرني بالكَفَنْ!
فلماذا إذَا مِتُّ..
يَأْتي المعزُّونَ مُتَّشِحينَ..
بِشَاراتِ لَوْنِ الحِدَادْ؟
هَلْ لِأنَّ الَّسوادْ..
هُوَ لَوْنُ النَّجاة مِنَ الموْتِ،
لَوْنُ التَّميمَةِ ضِدَّ.. الزَّمَنْ،

***

ضِدُّ مَنْ..؟
ومَتى القَلْبُ – فِي الخَفَقَانِ — اطْمَأَنْ؟!

***

بَيْنَ لوْنَيْن: أسْتَقْبِلُ الأَصْدِقاء..
الَّذِينَ يَروْنَ سَريريَ قَبْرا
وَحَياتيَ.. دَهْرا

ينقُل لنا الشّاعر صوّرًا من غرفة العمليّات أين وجد كلّ ما حوله أبيض (نقاب الأطبّاء، المعاطف، تاج الحكيمات، الملاءات، الأسِرَّة، أربطة الشّاش، القطن، قرص المنوّم، أنبوبة المصل، أرديّة الرّاهبات، كوب اللّبن)، هذا اللّون الجميل والعذب يذكّره بالكفن وبالموت، فيتحوّل إلى لون

أسود؛ لون لباس الحداد الأسود. فالشّاعر يختزل حياته بين لونين؛ الأبيض الذي يمثّل ولادته، والأسود الذي يركض تجاهه وهو الموت، فالعبرة ليست بما تراه الأعين من ألوان؛ بل بما يمثّله هذا اللّون في جوهر.

يتميّز شاعرنا أمل دنقل بتكراره للألوان، وخاصّة الأبيض والأسود في نصوصه الشّعريّة، فنجده يتذكّر محمود حسن إسماعيل، فيتذكّر من خلاله الموت، ويستحضر الألوان في قصيدته التي يقول فيها:

لا نَتَوَقَّفُ في صُحُفِ اليَوْم إلا أمَامَ العَناوِين
نَقْرَؤُها دُونَ أنْ يفْرطَ الجَفنُ
سُرْعَان مَا نَفْتَحُ الصَّفَحاتِ قُبيْل الأَخيرَة..
نَدْخُلُ فيها نُجالِسُ أحْرفَها..
فَتعودَ لَنا أُلْفَة الأَصْدِقاء.. وذِكْرى الوُجُوهِ
تَعودُ لَنا الحَيويَّةُ والدَّهْشَة العَرضيَّة
واللَّوْنُ.. والأَمْنُ.. والحُزْنُ
هَذا هُو العَالمُ المتبَقِّي لَنا: إنَّهُ الصَّمْتُ
والذِّكْرَيات.. السَّوادُ هُو الأَهْل والبَيْتُ
إنَّ البَياضَ الوَحيدَ الذي نَرْتجيه
البَياض الوَحيد الذي نتوَحَّدُ فِيه:
بَياض الكَفنْ[1]

تحتشد الألوان مرّة أخرى في نصّ فيه صراع بين الأبيض والأسود، بين الحياة والموت، في حوار بين الطّبيب المنقذ والعجوز التي يريد الموت أنْ يأخذها، فيأخذ اللّون قيمة رمزيّة ضمن سيّاق سرديّ حواريّ في نصّ (ألوان) الّتي يقول فيها الشّاعر:

قَالَ الطَّبيبُ الذي يَرْتَدي قَمِيصا أبْيَض

[1] أمل دنقل: الأعمال الكاملة، إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه، دار الشّروق، القاهرة مصر، 2012م، ص416.

وبَنْطَلُونًا أبْيَض
وحِذَاءً أَبْيَض
– هَلْ كانَتْ طُفُولَتَك بَيْضَاء؟
لَا
– هَلْ كَانَ شَبابُك أَبْيَض؟
لَا
– هَلْ كَانَتْ شَيْخُوخَتُكِ بَيْضَاء؟
لَا
– قَالَ الطَّبِيبُ: إذَن، مَاذا تَنْتَظِرين؟
قَالَتْ: أنْتَظِرُ الموْتَ لِيَأْتِي ويَأْخُذَني
مُرْتَدِيًّا طُفولَةً سَوْدَاء
وشَبابًا أَسْوَد
وكُهُولَة سَوْدَاء
مَدَّ الطَّبيبُ يَدَهُ ذاتَ القُفَّازِ الأَبْيَض
إِلَى الضَحِيَّـةِ
فأَبْعَدَهَا الموْتُ بِرِفْقٍ
كَانَ الموْتُ يبْكِي عَلى الضَحيَّة بدُمُوعٍ سُود.
لَكِنَّ الضَّحِيَّة نَفْسَهَا
وَجَدَتْ فِي الأَسْوَد،
فِي آخِرِ المطَاف،
طُمَأْنِينَةَ الأَلْوَانِ كُلِّهَا.[1]

[1] أديب كمال الدين: الأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة ألوان، السّابق...، ص363.

يتداخل اللّون الأسود ويلتحم مع الأبيض فتكون الغلبة له، فلم يعد للأبيض مكانا لا في الطّفولة، ولا في الشّباب، أو الشّيخوخة، فالأسود القاتم ذو العتمة لم يترك للأبيض مكانا، لم يترك لذلك اللّون البارد الفاتح تلك الرّاحة والطّمأنينة؛ بل أخذها منه فأصبحت ملكه، لتجد المرأة في آخر المطاف نفسها في الأسود الهدوء والطّمأنينة.

ونجد أيضا نوعا آخر من تكرار الأسماء هو تكرار الأعداد، ومثاله في قصيدة (المطربة الكونيّة)[1]:

لِأَرْبَعِينَ عَامًا
كُنْتُ أَشْكُو لَواعِجَ رُوحِي
وارْتبَاكُهَا الأَزَلِي
إلى أُغْنِيَّاتِك المزهِرَة بالشَّوْقِ والأَنين
إِلى صَوْتِك الّذي تَحِفّ به
مَلائِكَة مِن الدَّمْع والياسَمين
لأربعين عَامًا
كُنْتُ أشْكُو إِلَيْك
-دُون أنْ أَدْرِي أو أَدْري-.....
لأَرْبَعين عَامًا
كُنْتُ أُراقِصُ صَوْتك.......
حِين أخْبرُوني أَنَّكِ قَدْ مِتِّ
بَكيتُ عَليْكِ بِدَمْعَتين

لقد تكرّرت عبارة أو جملة (لأربعين عَامًا) في بداية مقاطع القصيدة الأربعة كلازمة إيقاعيّة افتتح بها عنوان الموضوع، ولعلّه ليس بالموضوع الواضح، فالعدد المتكرّر (أرْبعُون) يخفي دلالات غامضة لدى الشّاعر؛ يحاول الكشف عنها من وراء ترداد العدد، فالأربعين هي مناسبة إحياء

[1] أديب كمال الدين: الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان (أقول الحرف وأعني أصابعي)، منشورات ضفاف، بيروت لبنان، ج3، 2018، ص314.

ذكرى الشّخص بعد وفاته بأربعين يوما، ولربّما قصد الشّاعر هنا بالأربعين عاما ذكرى مرور أربعين عاما على وفاة المطربة (أمّ كلثوم)، فتجده حزينا يشكو لواعج روحه؛ مبتورا قلبه على فراقها. كما نجد للمدينة حضورا فعّالًا عند شعراء الحداثة، وخاصّة عند السّياب الذي نجد اسم مدينته جيكور والعراق حاضرًا بقوّة في شعره، فإنْ لم نكن في الوطن؛ فلْيَعِش هُو فِينَا، وإنْ لم ندفن في ثراه فلنُنْشد مثلما أنشد بدر شاكر السّياب، حتّى وهو على فراش الموت يتذكرها فيقول:

"فيَا ألْقِ النَّهَار

أغْمِرْ بعَسْجَدِكَ العِراق، فإنَّ مِنْ طِينِ العِراقِ

جَسَدي ومِنِ مَاءِ العِراقِ..."[1]

يكرّر الشّاعر مدينته العراق، فيطلب من النّهار ومن ضوئه أنْ يغمر من ذهبه وجواهره حبيبته العراق، وهو من طينها ومائها؛ احتضنته وعليه أن يحتضنها حتى آخر دقيقة من حياته. هذا وظهرت ظاهرة جديدة تدخل أيضا في باب تكرار الأسماء ألا وهي ظاهرة (تكرار أسماء الأصوات)، وقد أشار إليها مجموعة من النّقاد؛ أمثال فهد ناصر عاشور الذي يرى أنّ الشعراء المحدثين أخذوا يكرّرون في أشعارهم أصواتًا معيّنة محاكين بها تحرّكات الطّبيعة، فالشّاعر يلجأ إلى مثل هذا التّكرار "ليضفي على مشاهده نوعا من التّصوير الدّقيق للمشهد الذي ترد فيه موحيّة بما يعتمل في داخله من تداعيّات"[2]، فذهبوا يستخدمون ألفاظا تدلّ على الحركة والصّوت ك (طق طق طق)، أو (عو عو عو) أو (ترن ترن ترن) أو (تك تك تك)، إذ إنّ هذه الأصوات نراها تتّصف بالتّتالي والتّتابع، فلا يكتفي الشّاعر بإيراد نبرة واحدة؛ بل نراه يكرّر النّبرة عدّة مرّات[3]، أين تكمن القيمة الإيقاعيّة العذبة عند تصوير الشّاعر لمشهد رقّاص السّاعة وهو يدور[4]:

العُمرُ لُبَانٌ في حَلقِ السَّاعَة

والسَّاعَةُ غَانيَّة تَعْلِكُ

---

[1] بدر شاكر السياب: الدّيوان، منزل الأقنان، وصية من محتضر، دار العودة، بيروت لبنان، المجلد الثاني، 2016م، ص326.

[2] فهد ناصر عاشور: التّكرار في شعر محمود درويش، السّابق...، ص85.

[3] ينظر: عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، السّابق...، ص151.

[4] أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، السّابق...، ص492.

تكْ.. تكْ

تكْ.. تكْ

تِكْ

تِكْ!

هذه الصّورة المركبّة الجهريّة التي يراقصها رقّاص السّاعة؛ شديدة الوقع على المتلقّي فموسيقاها تتصاعد على وقع الدّقات، فالتّكرار هنا خدم النّص إيقاعا ومعنى.

وفي الجهة المقابلة للأسماء نجد شكلا آخر من أشكال التّكرار، هو ما يختصّ بتكرار الأفعال. فمن نصّ "نهر النّسيان" يتكرّر الفعل الماضي، وينساب انسيابا في بدايات الأسطر الشّعرية:

ونَسيتُ الأنْسامَ تَنقُل في الـــمرج   صَلاةَ الطُّيُور للغـــــدْران

ونَسيتُ النُّجومَ وهِي علَى الأُفــقِ   نَشيدٌ مُبَعْثَــــــــرُ الأَوْزانِ

ونَسيتُ الرَّبيعَ وهُوَ نَديم الشِّعْـــر   والطَّيْرُ والهَوى والأَمَـــــاني

ونَسيتُ الخَريفَ وهوَ صبَا مَـــاتَ   فسَجَتْه شيبةُ الأغْصَـــــان

ونَسيتُ الظَّلامَ وهُوَ أَسى الأَرْضِ   وتَابُوت شَجْوهَا الحَيْـــــران

ونَسيتُ الأكْواخَ وهِي قُلـــوبٌ   دَاميَّات تَلَفَّعَتْ بالدُّخَـــان

ونَسيتُ القُصُورَ وهِي قُبُــــــور   ضَاحِكات البلَى مِن البُهْتان[1]

كرّر الشّاعر هنا الفعل الماضي (نسيت) أربع وعشرين مرّة في بداية الأسطر؛ ألحقَها بمفاعيل من عناصر الطّبيعة، يُعبّر عن نسيانه لها في غير حالتها الطّبيعيّة. فاللّفظ المكرّر متين الارتباط بالسّياق: وما بعده قد لقيّ عناية الشّاعر الكبيرة التي صبَّها الشّاعر على ما يلي لفظة "نسيت" في كلّ بيت، فهذا التّكرار يتعلّق تعلُّقًا مباشرًا ببناء القصيدة العام، وهو سرّ جماله ونجاحه.

---

[1] محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة للشاعر، ديوان أين المفر، نهر النّسيان، الهيئة المصرية العامية للكتاب، القاهرة، الجزء الأول، ط2، 2008م، ص660-661.

ويجيء مغنّي الرّبابة سميح القاسم؛ مخاطبا أمّته، مغنّيا على ربابته لأَلْف عام مارًّا على أجيال وأجيال، إذ يقول:

يا أُمّتي!
عَدَدْتُ أجْيالًا عَلى هَذِه الرّبابَةِ
كَرَّرْتُ أمْجادَ الرَّسول، وَكُلّ أمجَادِ الصَّحابَة
كَرَّرْتُ عُقْبة – أَلْفَ مَرَّه!
كَرَّرْتُ طَارِق – ألفَ مَرَّه[1]!

فالشّاعر يبكي أمجاده مسترجعا ذكرى الصّحابة والرّسول والفتوحات الإسلاميّة، ويذرف بدل الدّمع دمًا على حال العرب، وإلى وضع فلسطين الحبيبة تحت نار الاحتلال الصّهيوني.

إلى جانب الفعل الماضي يتكرّر الفعل المضارع عند شعراء الحداثة؛ مساهما في بناء القصائد، وفي هذا الصّدد يقول أدونيس في مهيار الدّمشقي:

في عَتْمَة الأَشْياءِ في سِرِّها
أُحِبُّ أنْ أَبْقى
أُحِبُّ أنْ أَسْتَبْطِنَ الخَلْقَا
أُحِبُّ أنْ أشْردَ كالظنِّ
كغُرْبةِ الفنِّ[2]

يكرّر الفعل المضارع (أحبّ) كلّ مرّة مرتبطا بحالة شعوريّة؛ تنتاب الشّاعر في عتمة الأشياء وقتامتها. وفي موضع آخر يقول الشاعر:

الزَّمَنُ يرَكُضُ يَرَكُضُ
كَلِصٍّ يُطارِدُهُ شُرْطِيٌّ شَاهرًا مُسَدَّسَهُ الكَبير.[3]

[1]سميح القاسم: ديوانه، ثورة مغنّي الربابة، دار العودة، بيروت، 1987م، ص215-216.
[2]أدونيس: الأعمال الشعرية (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، السّابق...، ص71.
[3] أديب كمال الدين: الأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة الزمن يركض الزمن يغرق، السّابق...، ص238.

فهُو يشبِّهُ سرعة الزّمن والوقت باللّص الذي يكون مطارَدًا وهو في حالة رعب، فكرّر الفعل المضارع (يركض) تأكيدا على سرعة الزّمن وتسارع مرور الأيام. ويكرّر أدونيس الفعل المضارع (أحبُّ) ليعبّر عن حالة نفسيّة، فهو يريد أنْ يبقى في عتمة الأشياء لا يريد الظّهور، فيقول:

في عَتْمَة الأَشْياء في سِرّها
أُحِبُّ أنْ أبْقَى
أُحِبُّ أنْ أَسْتبْطِنَ الخلقا
أُحِبُّ أَنْ أشْردَ كالظَّن
كغُرْبَةِ الفَنّ
كالمبْهَم الغُفل وغَير الأَكيدْ–
أُولَدُ في كُلِّ غَدٍ مِنْ جَديدْ.[1]

وفي موضع آخر يتكرّر الفعل المضارع (أعْرِفُ) عموديا في بداية الأسطر، وفي المقابل يتكرّر نظيره (يطولُ) لتختتم به الأسطر، وهذا ما خلق توازنًا إيقاعيًّا في النّص، يقول فيه:

أَعْرِفُ أَنَّ حمْلَهَا يَطول
أَعْرِفُ أَنَّ شعْرهَا يَطول
أَعْرِفُ أَنَّ سِرَّها يَطُول
أَعْرِفُها......
أَعْرِفُ أنَّ بَيْتَهَا يَنتَظرُ
ويَسْهَر[2]

ويأتي فعل الأمر أيضا إضافة إلى الماضي والمضارع ليرسم صورة تكراريّة إيقاعيّة ودلاليّة على النّص. يقول سليمان العيسى مكرّرا فعل الأمر (غِيبِي) في بداية الأسطر في شكل عمودي، فخلق لنا رنّة ألِفَتْها الأذُن فصارت تنتظرها عند بداية كلّ سطر لتفتح شهيّة الكلام، يقول فيها:

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية 1، السّابق...، ص71.
[2] نفسه: ص118.

غِيبِي! أُحِسُّكِ فِي دَمـي   لهَبًا يُؤَجِّجُه نـــــــــوَاكِ
غِيبِي، هَواكِ عَلى النَّوى   والقُرْبِ والسَّلْوَى هَواك...
غِيبِي سَأَبْقَى فِي يدَيْك،   ولَنْ تَضيعِي مِنْ شِراكِي[1]

ويقول يوسف سعدي في نصّ (مزرعة الزّاهي محمد) مكرّرا فعل الأمر (قولي) في بداية الأسطر مخاطبًا الأوراق:

أَرْفَعُ كَأْسَ الوَحْلِ وأَشْرُبُ نَخْبَكِ...
قُولِي: مُلْتَجِئًا كُنْتُ
وقُولِي: مُنْتَبِذًا جِئْتُ...
وقُولِي أَيَّتُها الأَوْراقُ...[2]

ويكرّر البيّاتي في قمر شيراز نفس اللّفظة في مواضع مختلفة باحثا عن إجابة قاطعة منها حتّى يضع لمصيره معها طريقا:

-8-
قُولِي للحُبِّ "نَعَم" أو قُولِي "لَا"
-9-
قُولِي "ارْحَلْ!" فسَأَرْحَلُ فِي الحَال
قُولِي "أَهْوَاك"
أو قُولي "لَا أَهْواك"[3]

لقد كثر استعمال الضّمير في الشّعر متكلّما أو مخاطبا أو غائبا، وكلّ له دلالته الخاصّة، ومنه قول الشّابّي مخاطبا قلبه التّائه:

أَنْتَ حَقْلٌ مُجْدِبٌ قَدْ هَزَأَتْ مِنْهُ الرُّعاةْ   أَنْتَ لَيْلٌ مُعْتِمٌ تَنْدُبُ فيهِ البَاكِيَـــــــاتْ
أَنْتَ كَهْفٌ مُظلمٌ تَأْوِي إِلَيْهِ البَائِساتْ   أَنْتَ صَرْحٌ[1]، شادَهُ الحُبُّ على نَهْرِ الحَياةْ[2]

---

[1] سليمان العيسى: الأعمال الشعرية 1، يا طفلتي، السّابق...، ص122.
[2] يوسف سعدي: الأعمال الشعرية، الجزء الأول (الليالي كلّها)، مزرعة الزاهي محمد، السّابق...، ص144.
[3] عبد الوهّاب البيّاتي: الأعمال الشعرية الكاملة، قمر شيراز، السّابق...، ص385.

فالشّاعر يكرّر الضمير (أَنْتَ) مخاطبا قلبه، ومشبّها إيّاه بالحقل المجدب، واللّيل المعتم، والكهف المظلم والقصر، فقلبه المسكين فضاء يتّسع للباكيّات والبائسات..، فالضّمير هنا شكّل توازنا في إيقاع النّص بدلالات مختلفة لارتباطه بمشبّهات مختلفة. هذا التّكرار رفع من وتيرة الإيقاع، فالشّاعر يحاول أن يعبّر عن مشاعره عن طريق التّكرار لتأكيد كلامه وتقريره.

ولدى قاسم محمد عباس قصيدة أخرى اختتمت أبياتها بالضّمير (أنتَ) الذي يمثّل تكرار النّهاية. يقول في بيتها الأول:

رَأَيْتُ رَبِّي بعيْـــن قَلْبي فَقُلْتُ: مَنْ أنْتَ؟ قَال: أنْتَ![3]

ويكرّر بودلير ضمير الغائب المفرد (هو) في مواضع عديدة في بداية الأسطر؛ ليصف حالة الفقراء ومعاناتهم والبؤس والحرمان، فالموت رحيم بهم يسترهم ويوقف آلامهم، فيقول:

هُوَ الموت الذي يُعزّي، وا أسفاه ويمنح الحياة؛
هُوَ غَايَةُ الحَياةِ، وهُوَ الأَمَلُ الوَحيد
الّذي يُثيرنَا ويُسْكِرُنا، مِثْلَ إكْسير،
ويمَنَحُنا الحمِيّةَ عَلى المسِير حَتّى المسَاء،
خِلالَ العَاصِفَة، والثُّلوج، والجَليد،
هُوَ الضِيّاء المرْتعِش في أُفُقِنَا المظْلِم؛
هُوَ الفُنْدُق الشَّهير المرْسومُ عَلى الكِتاب،
حَيْث يمْكِنُ للمَرْءِ أنْ يَأْكُلَ، ويَنامَ، ويَجْلِس[4]

ويكرّر لنا إبراهيم الكوفحي حرف القسم (التّاء) مع لفظ الجلالة (الله) ليؤكّد كلامه، فيقول:

---

[1] صرح: جمع صروح، أي القصر.

[2] أبو القاسم الشابي: الديوان، قافية التّاء (إلى قلبي التّائه1)، السّابق...، ص40.

[3] قاسم محمد عباس: الأعمال الكاملة (الحلاج)، قافية التّاء، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2002، ص295-296.

[4] شارل بودلير: الأعمال الشعرية الكاملة، موت الفقراء، السّابق...، ص425.

غَدًا تَقولُ، إذا جَرّبْتَ واحِدَهُم   تَاللَّهِ.. تَاللَّهِ، ما هَذا بِإِنْسانِ[1]!

يحتلّ تكرار الكلمة المساحة الكبرى من أساليب التّكرار وأقسامه، فاكتفيْتُ بالتّلميح لبعض الأقسام الأكثر استخداما في النّصوص الشّعريّة الحديثة، فالكلمة المكرّرة لها حضور بارز في النّصوص الشّعريّة الحديثة، وتأثيرها قويّ على نفسيّة الشّاعر والمتلقّي.

تكرار العبارة:

إنّ تكرار العبارة أكثر بروزا من تكرار الحرف والكلمة؛ نظرا لاحتوائه لمجموعة كلمات، غير أنّه ليس أكثر حضورا من سابقيه، فهو "أشدّ تأثيرًا من تكرار الكلمة؛ إذ يرِدُ في صورة عبارة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها"[2]، فهو يمثّل مرآة عاكسة لكثافة الشّعور في نفسيّة الشّاعر، ومفتاحا يعرف من خلاله القارئ طريقه إلى الشّاعر ومقاصده، ويسهم هندسيًّا "في تحديد شكل القصيدة الخارجي، وفي رسم معالم التّقسيمات الأولى لأفكارها، لا سيما إنْ كانت ممتدّة، وهو بذلك قد يشكّل نقطة انطلاق لدى النّاقد عند توجّهه للقصيدة بالتّحليل"[3]، بحيث يصبح التّكرار جزءا متماسكا من نسيج القصيدة. ومثال ذلك ما نجده عند يوسف سعدي في تكرار عبارة (لَوْ كانَ لي):

لَوْ كَانَ لِي بُرْجٌ لَعِشْتُ بِهِ وَحيدًا
لوْ كَانَ لي قَصْرٌ لَأسْكَنْتُ الكِلابَ بهِ، لتَحْرُسَني وَحيدًا
لَوْ كانَ لي امْرَأَتان، لاسْتَصفَيْتُ واحِدَةً، وعِشْتُ لها وَحيدًا
لَوْ مَرّةً كانَتْ خطايَ عَلى المِيّاهِ —
لَسِرْتُ حَتّى آخرِ الدُّنْيَا وَحيدًا...[4]

---

[1] إبراهيم الكوفحي: الأعمال الشعرية، قصيدة ما هذا بإنسان، دار الإسراء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2019م، ص36. وهناك من قال أنّ هذا البيت ينتسب لأمير المؤمنين علي بن أبي طالب.

[2] حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشّرق، المغرب، ط5، 2001ن ص67.

[3] فهد ناصر عاشور: التّكرار في شعر محمود درويش، السّابق...، ص101.

[4] يوسف سعدي: الأعمال الشعرية، الجزء الأول (ديوان الليالي كلّها)، السّابق...، ص56.

فالشّاعر يكرّر لوْ الشّرطية متمنّيًّا كسْب أمور ليحقّق مبتغاه، حتّى أنّه يتمنى لو أنّه يمشي على الميّاه ليصل إلى آخر الدّنيا.

ويأخذ تكرار العبارة -أيضا كتكرار الكلمة والحرف- أشكالا مختلفة ومتنوّعة[1]، فهو كتكرار الكلمة؛ مرَّةً يكون عموديّا كتكرار جمل متتاليّة، أو أفقيّا كتكرار اللّازمة في بداية المقاطع أو في نهايتها. ومثاله نجده في قول صلاح عبد الصّبور في قصيدة الظلّ والصّليب[2]:

تصْلبُني يا شَجَر الصَّفْصاف لَوْ فَكرت

تصْلبُني يا شَجَر الصَّفْصاف لَوْ ذكرت

تصْلبُني يا شَجَر الصَّفْصاف لَوْ حَمَلْت ظِلِّي فَوْق

كَتِفي، وانْطَلَقْت

يكرّر الشّاعر مُناجيًّا الطّبيعة بتكرار عبارة (تصْلبُني يا شَجَر الصَّفْصاف لَوْ) في شكل هندسيّ عموديّ متتابع في جمل شرطيّة منتهيّة بأفعال الشّرط، فيحاول أن يربط ذاته بها ليتقاسم معها مأساته.

كما نجد تكرار اللّازمة مستعملا بكثرة عند شعراء الحداثة، فهي سمة أسلوبيّة بارزة تؤدّي دورا إيقاعيًّا ودلاليًّا، مِثلما هو الأمر في قصيدة (رحل النّهار) للسّياب التي يقول فيها[3]:

رَحَلَ النَّهارُ

هَا إِنَّه انْطَفَأَت ذبالَتُه عَلى أُفق تَوَهُّج دُون نَار...

هُو لَنْ يَعُود،

رَحَلَ النَّهارُ

فلْترْحَلي، هُو لَنْ يَعُود

الأُفُقُ غَابات مِنَ السُّحب الثَّقيلَة والرُّعُود،

الموْتُ مِنْ أثمَارِهِنَّ وبَعْضُ أرْمِدَةِ النَّهَار

---

[1] ينظر: عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، السّابق...، ص163.

[2] صلاح عبد الصبور: ديوان أقول لكم (قصيدة الظّل والصليب)، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص150.

[3] بدر شاكر السيّاب: الدّيوان، رحلَ النّهار، السّابق...، ص288.

المَوْتُ مِنْ أمْطارِهِنّ وبَعْضُ أرْمِدَةِ النَّهَار
الخَوفُ مِن ألوانهنّ وبَعْضُ أرْمِدَةِ النَّهَار
رَحَلَ النَّهارُ
رَحَلَ النَّهارُ

يكرّر السّياب اللّازمة الإيقاعيّة (رَحَلَ النَّهارُ) في آواخر المقاطع، فهي كالجسر بين الطّريق والطّريق الآخر، يتّخذها مَعْبَرًا للرّبط بين المقطعين. وعند نيتشه Nietzsche Friedrich تتكرّر اللّازمة (ضَبابٌ خَريفِي عَلَى الأَرْجاء) في بداية المقاطع في قصيدة خريف التي يقول فيها:

ضَبابٌ خَريفِي عَلَى الأَرْجاء،
في بخَار رَمَادِيّ تَذُوبُ أَطْيَافُ القِمَم،
وتمرُّ مُنزَلجَة.
عَيْنا مُحْمَرّة تغْربُ الشَّمْس،
رَأْسًا عَلى الدَّوام مُعَتَّمًا
يَنْزِلُ في قَبْرِه الأَجْرَد.
ضَبَابٌ خَرِيفِي عَلَى الأَرْجاء؛
في بخَارٍ نَدِيٍّ مِنَ الهَلَع اللَّيْلي......
ضَبابٌ خَرِيفِي عَلَى الأَرْجاء؛
في ضَيْق تنْعَقُ البُومَة،[1]

"ويُشكّل تكرار البيت أحد عناصر تكرار العبارات، يلجأ إليه الشّاعر لإخصاب غايات دلاليّة أو بنائيّة أو نفسيّة أو إيقاعيّة تسهم في رفعة النّص"[2]، ومن الأمثلة الناتجة لهذا التّكرار، قصيدة ميخائيل نعيمة (الطّمأنينة) والّتي منها:

سَقْفُ بَيْتِي حَدِيد   رُكْنُ بَيْتِي حَجَرْ

---

[1] فريدريش نيتشه: ديوان نيتشة، قصيدة خريف، ترجمة: محمد بن صالح، منشورات الجمل، بيروت-بغداد، ط2، 2009م، ص47.
[2] فتحي أبو مراد: شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية)، السّابق...، ص123.

فاعْصِفِي يا رِيَّاحْ وانْتَحِبْ يَا شَجَرْ
واسْبَحِي يَا غُيُوم واهْطِلِي بالمِطَـر
واقْصِفِي يا رُعُودْ لَسْتُ أَخْشَى خَطَر
سَقْفُ بَيْتِي حَدِيد رُكْنُ بَيْتي حَجَرْ[1]

كرّر الشّاعر أربعة أبيات بين مطلع القصيدة ونهاية المقطع بعد نفاد الكلمات، فاحتاج إلى توليد كلمات جديدة، هذا ما تطلّب تكرار البيت لإعطاء نَفَس جديد يخدم النّص، ويحافظ على غنائيته.

وعليه؛ فإنّ تكرار العبارة وسيلة سهلة للتّعبير، وهو سمة جماليّة تزيّنت بها قصائد الحداثة وأصبحت جزءا منها، "ولا شكّ في أنّ هذا الضَّرب من التّكرار -إنْ أُجيد استعماله- يسهم إلى حدّ بعيد في تغذيّة الإيقاع المتحرّك للخطاب الشّعري، فالعبارة المكرّرة تكسب النّص طاقة إيقاعية"[2]، إضافة إلى طاقة إيحائيّة تُضيءُ للقارئ الدَّرْبَ، وتكشف له سِرِّ المعاني الدفينة التي أرادها الشّاعر، لذلك يلجأ الشّعراء لمثل هذا التكرار، لرسم معالم القصيدة الخارجيّة، وبناء لازمة موسيقيّة تطرب لموسيقاها الآذان، وتستريح لعذوبتها الأنفس.

تكرار المقطع:

يعدُّ تكرار المقطع من أطول أشكال التّكرار "...حيث يشمل عددًا من الأبيات والأسطر، وهذا النّوع من التّكرار يحتاج إلى عناية بالِغَة، ودقّة في تقدير طول المقطع الذي يكرّر ونوعيّته، ومدى ارتباطه بالقصيدة بشكل عام، واحتياج المعنى إلى هذا التّكرار، حيث إنّ تكرار المقاطع تكرار طويل في النّغمات، والإيقاع، والمعنى، وكثيراً ما يفضي إلى الملل فتكون نتائجه عكسية"[3].

[1] ميخائيل نعيمة: الديوان (همس الجفون)، مجموعة نوفل، لبنان بيروت، ط6، 2004، ص71.
[2] مقداد محمد قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان الأردن، ط1، 2008، ص193.
[3] عمران الكبيسي: لغة الشعر العربي المعاصر، السّابق...، ص167.

لذلك فهو يحتاج إلى وعي كبير من قِبل الشّاعر لِكونه أطول أساليب التّكرار، وأنجح وأنجع طريقة أنْ يتصرّف فيه الشّاعر، وذلك بتغيير بعض الجزئيّات في المكرّر حتّى يضمن استمراريّته من دون ملل[1]. ومن أمثلة هذا التّكرار ما جاء في قصيدة (أمّ المعجزات)[2]:

الجَزائِر.. الجَزائِر..
أَنَا بِنْتُ النُّور..
أُخْتُ النَّارِ..
أُمُّ المِعجِزَات..

فهذا المقطع يكرّره الشّاعر خمس مرّات في القصيدة دون أيّ تغيير، فهو يفتخر ببلده الجزائر ويشيد بمكانتها، فهي الأمان والسّلام والخيرات، ومن أراد أن يلحق بها ضررا فله بالمرصاد. مثل هذا الأسلوب من التّكرار يلجأ إليه بعض الشّعراء "تخلّصًا من المتاعب التي يواجِهُونها في البحث عن نهايات مؤثّرة ذات مغزى عميق مكثّف، فالوقوف مشكلة كبيرة لعلّها أشدّ عسرا من البداية، وربّما يشعر الشّاعر أنّ قصيدته متدفّقة بشكل لا يستطيع إنهاءها إلّا بتكرار مقطع من مقاطعها"[3].

ويصوّر لنا كمال الدّين أديب حوارا دار بينه وبين الشّرطي في مشهد درامي مؤثّر، يقول فيه:

حِينَ جاءَ الشُّرْطي
وطَرَقَ البابَ بعُنْف،
قُلْتُ لَهُ: مَا تُرِيد؟
قَالَ: روحك.
ضَحِكْتُ وقُلْتُ: إِنِّي أبحَثُ عَنْها

---

[1] ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، السّابق...، ص236.

[2] محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، مؤسسة بوزياني للنشر، الجزائر، د.ط، ج2، 2009، ص 376-377.

[3] عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، السّابق...، ص171.

مُنْذُ نِصْف قَرْنٍ دُونَ جَدْوى!

وأغْلَقْتُ البَابَ بَهُدُوء...[1]

كرّر الشّاعر المقاطع الثّلاث من القصيدة مَع بعض التّغيير الطّفيف، ففي كلّ مرّة يأتي الشّرطي ليأخذ روحه، وهو يلعب دور ملك الموت، وهو ما يبحث عنه الشّاعر أيضا، فالمقاطع تكرّرت في شكل هندسيّ رائع مصوّرة لنا صورة حيّة عايشْناها من خلال الكلمات المكرّرة.

والواقع أنّ كثيرا من خواتيم المقاطع المكرّرة تجيء غاية في القبح والرّداءة، ولعلّ السّبب في ذلك يعود إلى "أنّ بعض الشّعراء الضّعفاء يلجؤون إلى التّكرار تهرّبا من اختتام القصيدة اختتاما طبيعيّا، فمن طبيعة التّكرار أنّه يوحي بانتهاء القصيدة، وبذلك يستطيع أن يخدع القارئ، على أنّ العيب الفنّي لا يفوت على قارئ متذوّق يتحسّس جمال التّكرار ويدرك سرّ البلاغة فيه"[2]. إذن؛ فتكرار المقطع يلعب دورا مهمّا في هندسة المفردات، يسهم في تجانس النّص وتلاحم مفرداته، وأنّه أكثر بروزا من سابقيه؛ إذ يتطلّب حكمة بالغة في إنشائه، لذا على الشّاعر أن يكون له ذلك، وأن لا يأتي به لمجرّد التّسليّة.

تكرار الصّيغ:

يصبح التّكرار أكثر قوّة وتعبيرا عندما يتعلّق الأمر بتكرار الصّيغ، كتكرار علامات التّرقيم (الوقف)، إذ يرى عمران الكبيسي "أنّ تكرار الصّيغ يساعد في الكشف على الحالة النّفسيّة التي يعيشها الشّاعر وبيان موقفه من المجتمع والحياة"[3]، فتكرار علامة الحذف مثلا دليل على حالة شعوريّة مكبوتة لم يستطع الشّاعر الإفصاح عنها، فأشار إليها بنقاط. ويكثر عزّ الدّين ميهوبي من استخدام هذه الظّاهرة، فنجده ينوّع في استخدام علامات التّرقيم من (استفهام، تعجّب، حذف، تنصيص، نقطتين رأسيتين)، يقول:

انْتَهَى كُلّ شَيْء.. سَنَنْسَى

---

[1] أديب كمال الدين: الأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة ثلاث صور للموت، السّابق...، ص172-173.

[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، السّابق...، ص238.

[3] عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، السّابق...، ص160.

أجَبْتُ: "إِذا كُنْتُ أَنْسَى وتَنْسَى..!
وغَيْرُكَ يَنْسَى
ويُصْبِحُ قَوْلي وقَوْلُكَ..
في حُكْم "كَانَ" و "أَمْسَى"
فهَلْ قَطْرَة الدَّم تُنْسَى؟"[1]

ويقول نيتشه أيضا في هذا الصّدد في نصّ (وداع ثان):

تُلَمِّعُ الشَّمْسُ حُقُولَ الثَّلْج
تَصْعَدُ الدُّمُوعُ عَيْنيّ... مُحلِّقَه.
الغَاب والدَّغل بِلَا زَهْر ولَا وَرَقٍ
نسَائِم تُقْبِلُ مِنَ الجَنُوبِ هَامسَةً... محلِّقَة.
بَراعِم في الصَّباحِ تفتَّحَت
بَكَت في النَّهَار وفي اللَّيْل مَاتَت... مُحَلِّقَة.
يا ضَوْءَ الشَّمْس!
يا رِيحَ الجَنُوب
لِمَ تخْدَعان الطِّفْلَ البَرِيء... المحلّق.[2]

ويستمرّ الشّاعر على هذا الإيقاع إلى آخر القصيدة بنفس الحذف على وتيرة واحدة للدّلالة على أنّ هناك كلام تركه الشّاعر ولم يبح به، فلربّما يجد له مكانا عند المتلقّي، هذا الحذف حصره الشّاعر بين عبارة ولفظة محلِّقة حتّى تتّضح وجْهَته.

ويكرّر الشّاعر علامة الاستفهام منتظرا الإجابة عن أسئلته قائلا:

لماذَا نحْنُ فَوْقَ الأَرْضِ صَيْدُ البَغي والسِّلْب؟
لماذا أُمَّتي تُجْتَثُّ أغْوارًا وأَنْجَادا؟
لماذَا نحْمِلُ التَّاريخَ أغْلَالًا، وأَصْفَادا؟

---

[1] عزّ الدين ميهوبي: الديوان، عولمة الحب.. عولمة النّار، دار هومة للطباعة والنّشر، ط1، 2002م، ص55.
[2] فريدريش نيتشه: ديوان نيتشه، وداع ثان، السّابق...، ص71.

لِماذَا يُقْتَلُ العَرَب؟
لِماذَا؟ هَلْ يُجيدُ الشِّعْر صَوْتَ الرَّعْد يا مَالِكْ؟
أَجِبْني..[1]

إنّ الشّاعر في هذا النّوع من التّكرار يكثر من تكرار علامات الوقف بشتّى أنواعها؛ من حذف، وتعجّب واستفهام...؛ لأنّها تساعده على توصيل فكرته إلى القارئ ليُعوِّض ما فقدته القصيدة من التّلوين الصوتي، ويوازن إيقاعيّا بين الجمل، وليوفّر للقارئ جوًّا من الانفعال والتّأثّر ويترك له الفرصة لملء النّقاط، وبذلك يصبح جزءا من القصيدة حينما يشركه الشّاعر في العمليّة الإبداعيّة الابتداعيّة.

فتكرار الصّيغ يلعب دورا كبيرا في تكثيف الدّلالة، إضافة إلى إيقاعه المتميّز، فتأثيره قد يكون كبيرا على المتلقّي؛ لأنّه يعمل على إشراكه في عملية الإبداع، فنصبح حينها أمام شاعرين في وقتٍ واحدٍ، وهو ما نجده في تكرار الحذف.

إذن؛ فالظاهر أنّ شعراء الحداثة اصطبغ شعرهم بشتّى أشكال التّكرار من الصّوت وصولا إلى المقطع. وهذه الأشكال الكبرى تتّخذ عدّة وضعيّات في النّص الشّعري، اعتبرها نقاد الحداثة أنماطا وأنواعا أخرى للتّكرار، إذ تغوص بنا أكثر في عمق التّكرار لاكتشاف مظاهره وطرق بنائه، والتّمييز بين أنواعه، وهي متعدّدة أحاول أن أطرق أهمّها وأكثرها استعمالًا بالاستناد إلى شعرنا الحديث:

التِّكرار البياني:

هو من أبسط أنواع التّكرار، وإليه قصد القدماء بمصطلح التِّكرار الذّي استعملوه، والغرض منه التّأكيد على الكلمة أو العبارة المكررة، ولذلك سُمّي بالتّكرار التّوكيدي، إذ يعرّف هذا الغرض أنّه "تكرار الكلمة أو العبارة للتّقوية أو التّوكيد"[2]، أكّده أغلب النّقاد والبلاغيّين القدماء لتحقيق غرض، وكذلك تكلّم عنه المحدثون كنازك الملائكة التي سمّته التّكرار البياني[3]. وهي تستدلّ على ذلك بأبيات لبدر شاكر السّياب من قصيدة (في السّوق القديم):

---

[1] سليمان العيسى: الأعمال الشعرية 2، لم نمُت بعدُ، السّابق...، ص82.

[2] مجدي وهبة وآخرون: معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية، السّابق...، ص118.

[3] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، السّابق...، ص246.

ودَمٌ يُغَمْغِم وهُوَ يَقْطرُ ثمَّ يَقْطرُ: مَاتَ... مَاتَ[1]

يكرّر الشّاعر كلمتين في سطر واحد، ليخلق لنا صورة معبّرة وكأنّنا ننظر لشخص يقطر دمه إلى أن يموت. ثم يقول[2]:

نارُ الهوَى ويَدُ الحَبِيب

مَازالَ يحْترِق الحَيَاة، وكَان عَامٌ بعْدَ عَام

يمْضِي، وَوَجْهٌ بَعْدَ وَجْهٍ مِثْلمَا غَابَ الشِّراع

بَعْدَ الشِّراع – وكانَ يحْلُمُ في سُكُون، في سُكُون...

بالأَمْسِ كَانَ وَكَانَ – ثمَّ خبَا، وأنْسَاهُ الملال

فأيّ تصوير هذا يبثّه لنا السّيّاب عبر شريط تتحرّك فيه الأيّام والأعوام ثمّ تغيب؛ مغيب أشرعة السّفن، في جو بديعيّ تتسابق فيه الكلمات المتكرّرة، وتتحرّك تحرّك الأعوام والأشرعة. فالحقيقة؛ أنّ التّكرار البياني فيه من سحر البيان، تناثرت ألفاظه عبر القصيدة، فتركت بصمة إيقاعيّة بارزة، كما أكّدت لنا الكلام، هذا النّوع يشمل كلّ أقسام التّكرار من كلمة وعبارة، لذلك فهو مستعمل بكثرة؛ لأنّه يعطي –أوّلا– النّص ثماره، كما لا يكلّف الشّاعر أكثر من طاقته.

تكرار التّقسيم:

وهو أنْ تتكرّر كلمة أو عبارة في ختام كلّ مقطوعة من القصيدة، والغرض الأساسي منه أنْ يقوم بعمل النُّقطة في ختام كلّ مقطوعة، ويوحّد القصيدة في اتّجاه معيّن، واختلفت عناية الشُّعراء في العصر الحديث بهذا النَّوع كثيرا عن سابقيهم، فأخذوا يصبّون عنايتهم على ما يحيط بالتّكرار من ألفاظ أخرى، فلم يعد التِّكرار وحده المهم في القصيدة؛ بل أصبح السّياقُ الذي يولد فيه هذا التِّكرار ذا أهميّة بالغة لإنتاج الدّلالة وإيصال المعنى. وأكثر ما تنجح هذه القصائد في الموضوعات التي تقوم على فكرة أساسيّة تتخلّلها أفكار فرعية مرتبطة بالفكرة الرّئيسيّة، فسرّ نجاح هذا التِّكرار كما ترى نازك يكمنُ في تنوّع الأفكار داخل الموضوع الواحد. ومن القصائد الخادمة

---

[1] بدر شاكر السيّاب: الدّيوان، في السّوق القديم، السّابق...، ص287.
[2] نفسه : ص287–288.

لهذا النّوع قصيدة (المواكب) لجبران، و(الطلاسم) لإيليا أبو ماضي[1]. سمّاه فهد ناصر عاشور بالتّكرار الهندسي[2]، ويقصد به تكرار مقطع بعينه أو تكرار عبارة في نهاية أو بداية عدد من المقاطع، هذا التّكرار يمثل حلقة وصلٍ بين أجزاء القصيدة إذا كانت طويلة، ويشُدّ القارئَ إلى مركز البدء من جديد، ويشكّل ما يشبه السّكتة أو الوقفة الكاملة في نهاية كل مقطع إيذانًا بابتداء مقطع جديد، أو يأتي في بداية كلّ مقطع لينبّه القارئ على ابتداء فكرة جديدة يتفرع منها معنى جديد، فهذا التّكرار الذي يؤدّي دورا بارزا في هندسة القصيدة. وهو ما يمثّله نزار قبّاني في قصيدته (هوامِشُ على دفتر الهزيمة) التي نجده يفتتح مقاطعها كلّ مرّة بعبارة (فِي كُلِّ عِشْرِينَ سَنَهْ)[3]:

فِي كُلِّ عِشْرِينَ سَنَهْ..
يَأْتي إِلَيْنَا حَاكِمٌ بأَمْرِهِ
ويَأْخُذَ الشَّمْسَ إِلى مِنَصَّة الإِعْدَامْ
في كُلِّ عِشْرين سَنَهْ
يَأْتي إِلَيْنَا نَرْجسيٌّ عَاشِقٌ لذاتِهِ
لِيَدَّعِي بِأَنَّهُ المهْدِيُّ، والمنْقِذُ...
فِي كُلِّ عِشْرِينَ سَنَهْ
يَأْتي إِلَيْنَا رجُلٌ مُقامِرٌ
ليرْهُنَ البلادَ، والعِبادَ، والتراثَ...
فِي كُلِّ عِشْرِينَ سَنَهْ
يَأْتي إِلَيْنَا رجُلٌ مُعَقَّدٌ
يحْمِلُ في جُيوبِهِ أَصابعَ الأَلْغامْ...

---

[1] ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، السّابق...، ص250-251.

[2] فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، السّابق...، ص38.

[3] عصام شرتح: نزار قباني (دراسة جمالية في البنية والدلالة)، دار الخليج للصحافة والنّشر، الأردن، ط1، 2018م، ص116. نقلا عن: نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج6، 1999م، ص523-524.

فِي كُلِّ عِشْرِينَ سَنَهْ.
يَجِيئُنا مِهْيَار .
يَحْمِلُ في يمينِه الشَّمْس،
وفي شِمالِه النَّهَار...
فِي كُلِّ عِشْرِينَ سَنَهْ.
يَأْتِي امْرُؤ القَيْس عَلَى حِصَانِه...

يتّخذ الشّاعر من العبارة المكرّرة عنوانا افتتاحيّا للمقطع، لا يقلع فيه إلّا بعد عشرين سنة وظهور شخصيّة تراثيّة، سياسيّة، أدبية...، فالتّكرار هنا تدفّق على شكل لازمات افتتاحيّة عملت على ضبط إيقاع القصيدة وإعطائها نفسًا يجدّد ألفاظها وعباراتها. ومن الوسائل التي تساعد على تكرار التّقسيم، وتنقذه من الرّتابة وتبعد القارئ ذاته عن الملل؛ أن يدخل الشّاعر تغييرًا طفيفًا على العبارة المكرّرة، وبذلك يحرّك القارئ ويفاجئه، ونموذج هذا قصيدة محمود حسن إسماعيل (خمر الزوال)[1] وهي تبدأ هكذا:

لا تَتْرُكِينِي فِي ضِلالٍ بَيْنَ الحَقِيقَة والخَيال
إنِّي شَرِبْتُ عَلى يَدَيْكِ مَع الهوَى خَمْرَ الزَّوَالِ

ويرد التِّكْرار في ختام المقطوعة الأولى على النّحو التّالي:

لا تَترُكينِي زَلة فِي الأَرْضِ تَائِهَة المتَاب
إني شَرِبْت عَلى يدَيْك مَع الهَوى خَمْر العَذَاب

وممّا تجدر ملاحظته أنّ التّكرار يجنح بطبيعته إلى أنْ يفقد الألفاظ أصالتها وجِدَّتها، ويبهت لونها ويضفي عليها رتابة مملّة، ومن ثمَّ فإنّ العبارة المكرّرة ينبغي أنْ تكون من قوّة التّعبير وجماله ومن الرّسوخ والارتباط.

إنّ تكرار التّقسيم رسم هندسي يحتاج إلى براعة وقوّة لبنائه، إذ يتطلّب أن يكون الشّاعر متذوّقا متلاعبا بالكلمات كما يتلاعب لاعب الخِفّة بالأوراق، لينتج لنا شكلا مميّزا مقسّما

[1] محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة للشاعر، ديوان أين المفر، خمر الزّوال، السّابق...، ص631.

تقسيما محكما بين أعمدة القصيدة، وهذا النوّع يكون أكثر في الجمل والعبارات وهو ما يزيد من صعوبته.

التّكرار اللّاشعوري:

تشترط نازك في هذا النّوع أنْ يأتي التّكرار في سيّاق شعوريّ كثيف يبلغ أحيانًا درجة المأساة، وهذا ما يؤدّي بالعبارة المكررة إلى رفع مستوى الشّعور في القصيدة إلى درجة غير عاديّة[1]، "ويمثّل التّكرار اللّاشعوري في حالة اللّاوعي أرفع مستويات التّكرار وأجمل صِيغِه، حين يأتي في سيّاق شعوريّ كثيف، إذ إنّه يؤدّي إلى رفع مستوى الشّعور في النّص، ويعمل على تكثيف الحالة الشّعوريّة ضمن حدود الرّؤية"[2].

يحمل التّكرار اللّاشعوري عاطفة قويّة متدفّقة هذا ما يجعل النّص ذا تناغم موسيقي. فغالبا ما تكون العبارة المكررة مقتطفة من موقف أثَّر في الشَّاعر، فيختزن هذا الكلام في داخل الشَّاعر ومع مرور الوقت تخرج هذه المؤثرات على شكل كلمات أو عبارات متكرّرة تكشف لنا عن هذا الموقف الذي ترك بصمته عليه. "وقد يكون التّكرار اللّاشعوري من أصعب أنواع التّكرار إذ يقتضي من الشّاعر أنْ ينشئ له سيّاقًا نفسيًّا غنيًّا بالمشاعر الكثيفة"[3]. واستشهدت بأمثلة من الشّعر الحديث بقصيدة (نهاية) للسّياب، يقول فيها:

سَأَهْواك حَتّى.... نِداء بَعيد
تَلاشَت عَليَّ قَهْقَهاتُ الزَّمَان
بَقايَاه في ظُلْمَة..... في مَكَان
وظِلُّ الصَّدَى في خَيَالي بَعيد:
سَأَهْواك حَتّى.... سَأَهْوى نُوَاح
كَمَا أعْولَتْ في الظَّلام الرِّياح
سَأَهْواكِ حَتّى... سَـ... يا للصَّدى

---

[1] ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، السّابق...، ص253.

[2] ياسر ذيب أبو شعيرة: شعر عبد المنعم الرفاعي (دراسة فنّية)، دار جليس الزمان، عمان الأردن، ط1، 2010، ص116.

[3] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، السّابق...، ص256.

أَصِيخِي إِلى السَّاعَةِ النَّائِيَّة:

سَأَهْواك حَتّى.... بَقايَا رَنِين[1]

فالتّكرار في النّص زادَ من تكثيف الإحساس عند الشّاعر، وأنتج دلالة شعريّة ظلّت تنمو في النّص من سطر لآخر، ويتّضح ذلك من خلال توليده لاشعوريًّا لعبارة (سأهواك حتّى...) الذي نجده في كلّ مرّة يردّدها يتبعها بعلامة الحذف ليعبّر عن شعور مضمَر ربّما لم يستطع التّعبير عنه، أو ليلائم إيقاعه فترك للقارئ فسحة من خلالها يبلغ قلب الشّاعر ليكتشفه.

التّكرار الشعوري:

وهو التِّكرار النَّاشئ عن حالة شعوريّة مكثّفة، تسيطر على الشَّاعر فيصبح غير قادر على التّحول عنها فتظهر مكرّرة فيما يقول، ولعلَّ مايميّز هذا النَّمط إمكانية امتداده عبر الزّمن معتمدا في استمراريّته على بقاء الحالة الشُّعوريّة التي يتعرض لها الشَّاعر؛ لذلك يمكن الاستفادة منه في إضاءة الكثير من الجوانب النَّفسية التي تهم الشَّاعر، ومثاله نجده عند نزار قباني في قصيدة (خمس رسائل إلى أمّي)[2]:

مَضَى عَامَانِ.. يَا أُمِّي

ووَجْهُ دِمَشْقَ،

عُصْفُورٌ يُخربِشُ في جَوانِحِنَا...

مَضَى عَامَانِ يَا أُمِّي

ولَيْلُ دِمَشْقَ

فلُّ دِمَشْقَ

دورُ دِمَشْقَ

تَسْكُنُ في خَواطِرِنَا

مآذنها.. تُضِيءُ عَلى مَراكِبِنا

---

[1] بدر شاكر السيّاب: ديوان شعر (أزهار وعصافير)، دار المحرّر الأدبي للنشر والتوزيع، 2020، ص78.

[2] نزار قباني: ديوان الرسم بالكلمات، مطبوعات نزار قباني، بيروت لبنان، د.ت، ص34.

كَأَنَّ مَآذِنَ الأمويِّ..

قَدْ زُرِعَتْ بِدَاخِلِنَا..

في هذه القصيدة يردّد الشّاعر كلمات كثيرة متكرّرة (أمّه، دمشق، المآذن...) لها أثر عليه، اشتاق لها وحنَّ إلى حضنها، فحاول استرجاعها عن طريق دفقة شعوريّة لهيبها مشتعلٌ في قلبه.

إنّ الشّعور طاقة مخزّنة في قلب الّشاعر ليطرق من خلالها باب الذّكريات ليعايشها من جديد ليتذكّر لحظات، أماكن، أشخاص...، هذه الحالة الشّعوريّة الجامحة تتطلّب تكرارا للكلمات والعبارات، التي يجد الشّاعر ذاته بين حروفها.

التّكرار الوظيفي:

يعُدُّه ناصر عاشور من أصعب أنواع التِّكرار؛ لأنّ هذا النّمط تستحيل فيه العشوائيّة أو المصادفة؛ بل هو وليد التَّجربة والبحث والاستقصاء؛ "ويبدو أنّ صعوبة هذا النَّمط هي ما تفرض على مرتاده براعة وقدرة فائقة على طيِّ الأفكار، ثمّ إعادة نشرها من جديد على نحوٍ لا يظهر فيه مضطربا أومقتصدا؛ بل تأتي القصيدة من التِّكرار نفسه وتستنبط المعاني انطلاقًا منه، وأكثر ما يُلحَظُ هذا النَّمط في تكرار الحروف أو الكلمات أو العبارات أو المقاطع"[1]. هذا ما يتطلّب أنْ يسوقه الشَّاعر بوعي وتقصّد تَامّين، إذ يهدف من وجوده إيصالُ أمرٍ ما للمتلقّي.

في التّكرار الوظيفي يتكرّر المقطع داخل القصيدة مع إجراء بعض التّعديلات عليه، إمّا بحذف، أو تغيير، أو زيادة، ولذلك فهذا النمط يحتاج إلى وعي كلّي من الشّاعر بطبيعة التّغيير.

تكرار البداية:

لعلّ أبسط أنواع التّكرار، تكرار كلمة واحدة في أول بيت من مجموعة أبيات متتاليّة في قصيدة، "وهو لون شائع في شعرنا المعاصر"[2]. عُرّف بأنّه " تكرار الكلمة أو العبارة الأولى في أبيات أو جمل متتاليّة لغرض بلاغي"[3]، أي هو تكرّر لفظة أو جملة في بداية الأسطر الشّعريّة، ويكون تكرارها بشكل متتابع بحيث تؤدّي في السّياق دلالات معيّنة. ويسمّى هذا التّكرار أيضا

---

[1] فهد ناصر عاشور: التّكرار في شعر محمود درويش، السّابق...، ص46.

[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، السّابق...، ص231.

[3] مجدي وهبة وآخرون: معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية، السّابق...، ص118.

بالاستهلالي أو تكرار الصّدارة، و"يستهدف هذا التّكرار في المقام الأوّل الّضغط على حالة لغويّة واحدة، وتوكيدها عدّة مرّات بصيّغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعريّ معيّن قائم على مستويين رئيسيّين: إيقاعي ودلالي"[1] . ومنه قول الشّاعر بدوي الجبل في قصيدة (يا نديمي)[2]:

يَا نَدِيمِي إِلَى مَتَى الإِغْفَـــــاء بَسَمَ الكَوْنُ حِينَ حَيَّتْ ذُكَاءُ
يَا نَدِيمِي لَا تَأْسَ بالله واشْرَبْ لَذَّة العَيْش هَذهِ الصَّهْبَـــــاءُ
يَا نَدِيمِي تَعَزَّ واسْلُ فَقبــــلًا قَدْ عَفَتْ قَبْلَ أَهْلِهَا الحَمْــراءُ
يَا نَدِيمِي إِليَّ نَبْكي فَقَدْ يُسْ عِدُ قَلْبَ النَّائي الحَزينِ البُكَاءْ

تكّررت عبارة (يا نديمي) هنا في بدايات الأبيات، وكأنّ الشّاعر يزرعها لكي تنموَ الأبيات، وينمو معها تحسّر الشّاعر وغربته، فكرّر مناديًّا قلبه المكسور جرّاء ما يحيط به من واقع مرير؛ باحثا من وراء هذه الكلمات عن فضاء يجد فيه راحته.

إنّ انفعالات الشّاعر دفعَتْه إلى تكرار الكلمة، ولو لم يكرّرها لما استطاع أنْ ينقل إلينا تجربته[3]، فالشّاعر يختار من الكلمات ما يثير إحساسه ويمثّل تجربته، فيأتينا بشكل هندسي تتساوى فيه الكلمات أفقيّا في بدايات الأسطر، فما ينتهي السّطر حتّى تفتح الكلمة المكرّرة شهيّة الشّاعر. وهذا النّوع نجده كثير الاستعمال عند الشّعراء؛ لأنّه يسهّل عليهم بناء نصوصهم.

---

[1] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات)، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، سوريا، 2001م، ص194.

[2] بدوي الجبل: الديوان، مؤسسة النّشر الإسلامي، غيران، ط2، 2000م، ص482-483-484.

[3] ينظر: إيليزابيث دورو: الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961م، ص29.

تكرار النهاية:

وهو "أنْ تنتهي عدّة جمل أو عبارات بنفس الكلمة أو العبارة، وذلك بقصد التّقرير في نفس السّامع"[1]. وسُمّي بهذا الاسم لأنّ موقع الكلمة المكرّرة تكون في ختام الأسطر الشّعريّة بشكل متتابع. كما في حكاية عباس البطل الصنديد الذي يلمع سيفه ليوم الشّدة، وهو ما يصوّره لنا شاعرنا المختصّ في الكوميديا السّوداء:

صَرَخَتْ زوجتُه: عبّاسْ
أبْناؤُكَ قَتْلى عَبّاس
ضَيْفُكَ راوَدَني عبّاسْ
قُمْ أنْقِذْني يا عبّاسْ[2]

فكلّ الدّول والنّظم والحكومات العربيّة، وهي تتنافس وتتسابق وتتكالب نحو التّسلّح، وتستظهر أسلحتها وتلمع سيوفها، لا يمكن إلّا أنْ تكون عبّاسا.

فتكرار النّهاية هذا "يؤدّي دورا شعريًّا مقاربا للتّكرار الاستهلالي، من حيث المدى التّأثيري الذي يتركهُ في صميم تشكيل البنية الشّعرية للقصيدة، غير أنّه ينحو منحى نتجيّا في تكثيف دلالي وإيقاعيّ يتمركز في خاتمة القصيدة"[3]. ففي قصيدة (أحمد الزعتر) لمحمود درويش يكرّر الشّاعر عبارة (فَلْيَـأْتِ الحِصَارْ) في نهاية الأسطر محافظا على الإيقاع والقافيّة الموحّدة فيقول[4]:

أَنَا أَحْمَدُ العَرَبِيّ – فَلْيَـــــأْتِ الحِصَارْ
جَسَدِي هُوَ الأَسْوَار – فَلْيَـأْتِ الحِصَارْ
وأَنَا حُدُود النَّار – فَلْيَــــأْتِ الحِصَارْ
وأَنَا أُحاصِرُكُم

---

[1] مجدي وهبة وآخرون: معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية، السّابق...، ص118.

[2] أحمد مطر: المجموعة الشعرية، لافتات1، حكاية عباس، السّابق...، ص18.

[3] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، السّابق...، ص197-198.

[4] محمود درويش: الديوان (الأعمال الأولى) 2، قصيدة أحمد الزّعتر، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2005م، ص262.

أُحَاصِرُكُم

وصَدْرِي بَابُ كُلِّ النَّاس – فَلْيَـأْْتِ الحِصَارْ

فالنّص هذا حاصرنا بتكراراته، ملتزما فيه الشّاعر نهاية واحدة هي عبارة (فَلْيَأْْتِ الحِصَارْ)، ومحافظا على موسيقى النّص، مؤكّدا من خلال هذا التّكرار قوّته وشجاعته، فليأت مَن يأتي. وقد تتكرّر العبارة في بداية ونهاية المقطع كما في نصّ (تعاكس) لشارل بودلير، يقول فيه مناديًّا الملاك:

أيُّها المِلاكُ المفعَمُ بالبَهْجةِ، هَلْ تَعْرِفُ الغَمّ،

والخِزْيَ، والنَّدامَةَ، والنَّحيبَ، والضَّجَر،

والمخاوِفَ الغَامضَةَ في تِلْكَ اللَّيالي المرعِبَة

التي تَقْهَرُ القَلْبَ مِثْلَ وَرَقَةٍ مَهْرُوسَة؟

أيُّها المِلاكُ المفعَمُ بالبَهْجَةِ، هَلْ تعرِفُ الغمَّ؟

أيُّهَا المِلاكُ المفعَمُ بالطّيبَة، هَلْ تَعرِفُ الكَرَاهِيَّة،

.....

ويختم المقطع بِنفْسِ اللّازمة التي بدأ بها:

أيُّهَا المِلاكُ المفعَمُ بالطّيبَة، هَلْ تَعرِفُ الكَرَاهِيَّة؟[1]

وتستمر هذه الإيقاعيّة المنفردة –في خمسة مقاطع – في النّص، فتبعث إيقاعًا رنّانا على السّمع، تتمحور كلّها حول دائرة واحدة لها بداية ونهاية محدّدة.

وقد يجتمع تكرار البداية مع تكرار النّهاية في نصّ واحد، كما هو الحال عند البيّاتي في نصّ (فرسان الضّباب):

عِنْدَما كُنتُم تُغَنُّون السَّكَارى

وتَموتُون ضَجَر

....

كُنْتُم لَاعِب نَرْدٍ في الدُّخان

[1] شارل بودلير: الأعمال الشعرية الكاملة، أزهار الشرّ (طبعة1861م)، السّابق...، ص218.

كُنتُمْ شَاهدَ زُورْ
كُنْتُم تَبْنُون سورْ
حَوْلَ مَجْدِ الكَلِمَة
وعَذَابِ الكَلِمَة
وانْتِصَارِ الكَلِمَة[1]

لقد كرّر الشّاعر في بداية الأسطر لفظة (كُنْتُم)، وفي الجهة المقابلة في نهاية الأسطر لفظة (الكَلِمَة)، فخلق تناظرًا بديعيًّا يرتاح له القلب، وتطرب له الأذن.

إذن؛ ففي الجهة المقابلة لتكرار البداية يتموقع تكرار النّهاية بكلماته وعباراته الرّنّانة؛ المشكَّلة تشكيلا أفقيّا بقافيّة موحّدة، وبأنين واحد، وكأنّها تَأذن بميلاد ألفاظ جديدة بعدها، لتكون هي الخاتمة المسيطرة التي تتموضع في النّص تموضُع القلب في جسم الإنسان، ثمّ تكبر معه ومحتضنة إيّاه معبّرة عمّا يدور في خاطره وما يبوح به قلبه.

التّكرار العمودي والأفقي:

يتّخذ التّكرار وضعيّات عدّة، فقد يأتي رأسيّا (عموديًّا) كما يأتي أفقيًّا، ويكون في كلّ الأشكال، إذ يشكّل بناء دراميًّا متسلسلا ضِمن نسَق إيقاعي موحَّد، ومثل ذلك ما نجده عند الشّاعر أحمد حمدي[2]:

يَكْبُرُ شَكْلُ الحُلُمِ في العَيْنَيْن
كُنْت مَطَراً
كُنْت ثِماراً
كُنْت نَخِيلاً
كُنْت مَوْسِمًا لهَذا البَلَحِ الأَصْفَر
كُنْت في شِفَاه الصِّبْيَة الحُفَاة بَسْمَة

---

[1] عبد الوهّاب البيّاتي: الأعمال الشعرية الكاملة، فرسان الضّباب، السّابق...، ص50.

[2] أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1980، الجزائر، ص7.

فالشّاعر هُنا كرّر الفعل الماضي النّاقص (كُنْت) خمس مرّات في شكل عمودي؛ ليسرد لنا ما كانت عليه بلاده الجزائر قبل الاستعمار حيث الأمان والاستقرار، فهو يتلذّذ بذكر الكلمة المكرّرة التي حقّقت ترديدًا نغميًّا في بدايات الأسطر. ويظهر أيضا تكرار كلمة (دَوْر) عموديًّا في بدايات الأسطر الشّعريّة عند أديب كمال الدين:

كَانَ الدَّوْرُ صَعْبًا
إِذْ كَانَ دَوْرِي هُو دَوْرُ أُودِيب
ودَوْرُ هَامْلَت
ودَوْرُ السَّاحِراتِ اللَّوَاتِي قُلْنَ لما كبث ما قلنَ
ودَوْرُ المهَرّج
ودَوْرُ المأْمُون ودَوْرُ الرِّضا
ودَوْرُ الّذي حُمِلَ رأْسُهُ فَوْقَ الرِّمَاح
ودَوْرُ الّذي صُلِبَ عَلى جِسْرِ الكُوفَة[1]

فالشّاعر هنا يلعب أدوارا مختلفة ويتقمّص شخصيّات متعدّدة، وهو دور صعب جدّا، إذ ينجح في تأديّة دوره في هذه المسرحيّة رغم صعوبتها. وفي تصوير دقيق للشّاعر "أمل دنقل" ينقل لنا مشهدا مباشرا لحبيبته، مكرّرا الفعل المضارع (أَسْمَعُ) في بداية الأسطر عموديًّا للدّلالة على الانشغال بها والتّفكير فيها، ومتابعتها إلى درجة تخيّل تمْتمَاتها، فهو لا يسمع شيئًا من غير صوْتها، حتّى ولو كانت في الغرفة المجاورة، هذا ما ينقله لنا الشّاعر في نصّ (يوميّات كهل صغير السّن) الذي يقول فيه:

حَبِيبَتي.. فِي الغُرفةِ المجاوِرَه
أَسْمَعُ وقْعَ خطْوها.. في رَوْحَة وجِيئَه
أَسْمَعُ قَهْقَهاتَها الخَافِتَة البَرِيئَه
أَسْمَعُ تمتَمَاتِها المحاذِرَه[2]

---

[1] أديب كمال الدين: الأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة اذهبوا للجحيم، السّابق...، ص293.

[2] أمل دنقل: الأعمال الكاملة، قصيدة يوميات كهل صغير السنّ، السّابق...، ص114.

ومن تصوير المرأة إلى وصف الحبّ ودرجاته، يقول جميل صدقي الزّهاوي:

أَوَّلُ الحُبِّ في القُلُوبِ شَـرارَة   تَخْتَفي تَارَةً وتَظْهَرُ تَــــارَة

ثمَّ يَرْقَى حَتَّى يَكُونَ حَرِيقًــا   فِيهِ هُلْكٌ لأَهْلِهِ وخَسَــــارَة

ثُمَّ يَرْقَى حَتَّى يُمَثِّلَ بُركَـــــا   نًا يرَى النَّاسُ مِنْ بَعيدٍ نَـارَه

ثُمَّ يَرْقَى حَتّى يَكُونَ جَحِيمًا   عَنْ تَفَاصِيلِها تَضِيقُ العِبارَه[1]

فالشَّاعِرُ يكرّر عبارة (ثمَّ يَرْقَى) عموديًّا ليصفَ لنا مشهدا لمراحل تطوّر الحبّ، من الشّرارة التي تظهر وتختفي، إلى الحريق، ثمّ بركانا، وينتهي إلى الجحيم. فالتّكرار هنا خدم هذا التّسلسل الرّائع والبناء المنسجم لتشكّل الحبّ.

ويشكلّ التّكرار العمودي هندسة متناسقة خلقت إيقاعًا متناظرًا من خلال تكرار الضّمير (أَنَا) عموديًّا في بداية ونهاية الأسطر في برقيّات حبّ.. إلى غائبة:

أَنَا حُلُمُكِ الذَّهبيُّ.. أنَا

أَنَا همُّكِ الأزليُّ.. أنا

أَنَا لَحْنُكِ البدَويُّ.. أنَا[2]

يكرّر الشّاعر ضمير المتكلّم المفرد في بداية الأسطر عموديا ويختم به الأسطر، وهذا ما شكّل تناظرا، فالمعنى يكتمل بدون ذكره، إلّا أنّ الشّاعر ذَيَّل الأسطر لتأكيد المعنى وتقويّة لكلامه.

وعلى مقربة من التّكرار العمودي يأتي نظيره التّكرار الأفقي، كما هو مبيّن عند درويش:

فَلْتَنَمْ

صَاحٍ أَنَا.. صَاحٍ أنَا.. صَاحٍ أَنَا

حَتَّى العَدَم[3]

---

[1] عارف حجاوي: إحياء الشعر البارودي والزهاوي وشوقي وحافظ والرصافي والجواهري، درجات الهُيام (جميل صدقي الزّهاوي)، دار المشرق، القاهرة، ط1، 2018م، ص105.

[2] محمد الثبيتي: الأعمال الكاملة، ديوان تهيجت حلما تهيّجت وهمًا، قصيدة برقيات حبّ، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2009، ص161.

[3] محمود درويش: الديوان (الأعمال الأولى) 1، ديوان عاشق من فلسطين (قصيدة خواطر في شارع)، السّابق...، ص131.

فالتّكرار المتبوع بعلامات الحذف الدّالة على كلام مُضمرٍ، يقصد بها الشّاعر أنّه لا يبقى مستيقظا لا ينام، فيكرّر ذلك ليؤكّد كلامه. هذا الزّخم الهندسي المتكرّر والمتتابع فجّر لنا طاقة داخليّة احتضنها قلب الشّاعر، ليعبّر من خلالها عمّا يريد البوح به على شكل بناء مرصّع يجذب النّاظر إليه، فيجد المتلقّي نفسه بين جدرانه متنقّلا من بيت لآخر. يقول محمود درويش في قصيدة (موت آخر وأحبّك):

غَرِيبَتَان
إنَّ الجِبَالَ الجِبَالَ الجِبَالَ...
قُلْنا: وَطَن:
غَرِيبَتَان
إنَّ الرِّمَالَ الرِّمَالَ الرِّمَالَ...
غَرِيبَتَان...
إنَّ الشَّمَالَ الشَّمَال الشَّمَال...
غَرِيبَتَان[1]

فالشّاعر يكرّر كلّا من (الجِبَال، الرِّمَال، الشّمَال) أكثر من مرّة في السّطر أفقيا، وكأنّه ينادي هذه الطّبيعة وينادي الوطن. فجاء تكرار هذه الأماكن صدى يتتابع صوته، فخلق رنّة موسيقيّة رسمت إيقاعًا موحّدا للنّص. وتتكرّر العبارات لتخلق بينة تجاور أفقي، كما هو الحال عند أدونيس الذي يغنّي على بلاده في مستقبل الحرية، فيقول:

فَقُلْ أَنَا حُرٌّ، وَقُلْ أَنَا حُرٌّ [2]

وعند شارل بودلير تتكرّر عبارة (أَيُّهَا الأَ لم!) مناديًّا إيّاه في نصّ العدوّ:

أَيُّهَا الأَ لَمُ ! أَيُّهَا الأَ لَمُ ! الزَّمَنُ يَلْتَهِمُ الحَيَاة،[1]

---

[1] محمود درويش: الديوان (الأعمال الأولى) 2، ديوان محاولة رقم7، قصيدة موت آخر وأحبّك، السّابق...، ص171-172.

[2] يقول الشاعر في السطر الأول: غدًا، عندما بِلادي تُغَنّي:
أدونيس: الأعمال الشعرية (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، مستقبل الحرية، السّابق...، ص85.

إنّ هذا البناء الهندسي يرسم لنا خطوطًا مستقيمةً عموديًّا وأفقيًّا، ويبثّ لنا صُوّرا مختلفة الأشكال تخدم اللّفظ والمعنى، وهو لون شائع في قصائد شعراء الحداثة.

ختاما؛ فالتّكرار تقنيّة بارزة عند شعراء الحداثة ظلّ يسير وقصائدهم، ووجدوا فيه راحتهم، وترجموا فيه ما تخفيهِ صدورهم، فكان شعرهم مرصّعًا بأشكال مختلفة من التّكرار الذي يخدم النّص إيقاعا ودلالةً. أفرَغَ شحنات الّشاعر، ورمى بها إلى المتلقّي؛ فكان لها وقع عليه، فاستهواها لأنّه وجدها –هو الآخر– وسيلة معبّرة عن ذاته.

[1]شارل بودلير: الأعمال الشعرية الكاملة، أزهار الشرّ (طبعة1861م)، العدوّ، السّابق...، ص146.

الفصل الثّالث:

وظائف التّكرار

الفصل الثّالث: وظائف التّكرار:

يؤدّي التّكرار وظائف عديدة لها اتّصال بموضوع النّص من جهة، وبحالة صاحب الموضوع وكلّ ما يحيط به من مؤثّرات من جهة أخرى، فالتّكرار إضافة إلى الموسيقى العذبة التي يصدرها؛ له جانب آخر إيحائي ونفسي، فللتّكرار رموز وخفايا تؤثّر على نفسيّة القارئ والمتكلّم في آنٍ واحد. هذا ما يتطلّب الوقوف عند هذه الجوانب التي يؤدّيها التّكرار، ولعلّ من أبرزها:

التّكرار النّفسي:

اختلفت تسميّات النّقاد لهذا النّوع، ومع ذلك فكلّها تصبّ في مفهوم واحد، وهو أنّ هذا التّكرار يهتمّ بدراسة الجوانب النّفسيّة التي تحيط بالكلام. إذ ترى نازك الملائكة أنّ هذا النّوع "لم يرد في الشّعر العربي القديم الذي وقف نفسه على تصوير المحسوس والخارجي من المشاعر الإنسانيّة"[1]، لكن في حقيقة الأمر أنّ هناك عديد الشّواهد التّي لها علاقة بهذا النّوع في الشّعر القديم، فشعر المراثي مثلا كلّه أحاسيس متدفّقة، يقول ابن رشيق القيرواني: "إنّ أوّلَ ما تكرَّر فيه الكلام باب الرّثاء لمكان الفجيعة وشدّة القرحة التي يجدها المتفجّع وهو كثير حيث الْتمس من الشّعر وجد"[2]، فمن هذا الكلام يتّضح لنا ارتباط التّكرار بباب الرّثاء الذي يتدفّق عنه عاطفة شعوريّة قويّة وصادقة، وهذا ما يوحي لنا أنّ التّكرار النّفسي كان موجودا عند القدماء، كما له أمثلة كثيرة في شعرنا الحديث؛ نذكر منها قصيدة في الرّثاء لخليل مطران، يقول فيها:

يا نَفْسُ إنْ راحَ الخَليلُ وعِنْدَهُ وَرْد الخَليلِ فعَجِّلي برَحِيلِي
حَمَلُوا عَلى الأَعْوَادِ فَنًّا خَالِدًا وَا رَحْمَتَاهُ لِكَوكَبٍ مَحْمُولِ!
هُوَ مَصْرَعٌ بعبْقَرِيَّة روَّعَتْ في عَرْشِها والتَّاجِ والإِكْلِيلِ[3]

فالشّاعر يرثي خليله خليل مطران بلهجة حزينة ونفسيّة محطّمة لا تقوى على التّحمّل، فكرّر ألفاظا تتماشى وشعوره (الخليل، حملوا)، وكذلك نجد تكرارا معنويا بين (راح، ورحيلي). هذا

---

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، السّابق...، ص253.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التّجارية الكبرى، بيروت لبنان، ط3، ج2، 1963م، ص76.

[3] إبراهيم ناجي: الأعمال الكاملة، في معبد اللّيل (في رثاء مطران)، السّابق...، ص529.

النّوع يتربّع كلّ أشكال التّكرار، فنجده في تكرار الحرف، والعبارة...، فهو يُترجم لنا أحاسيس لطالما كانت مكبوتة فتدفّقت عبْرَ نهرِ الشّعر لتسرد ما عاشهُ الشّاعر، وآلَمهُ وأثّرَ فيه فلمْ يجِد إلّا كلاما يُردّده ليُفرغ تلك الشّحنات الموغلة في صدره. ويقول أيضا في حفلة الذّكرى التي أقامتها جماعة الأدب المصري بالإسكندريّة لمرور عام على وفاة المرحوم أحمد شوقي بك:

شَجَنٌ عَلى شَجَنٍ وحرْقَةُ نــارِ   مَنْ مُسْعِدي في سَاعةِ التّذْكَارِ.......

إلى أن يقول:

عَامٌ مَضى يَا للزَّمَان وَطيِّـــــهِ   فِينا ويَا لِسَواخِر الأَقْـــــدَارِ!
عَامٌ مَضى وَكَأَنَّ أَمْس نَعِيُّـــهُ   يا مَا أَقَلَّ العَامَ في الأَعْمــــارِ!
أَيْنَ الإمارةُ والأَميرُ ودَوْلَــــــة   مَبْسُوطَةُ السُّلْطَانِ في الأَمْصَار؟!
خمسُونَ عَامًا وهِي وارِفَةُ الجَنَى   تَحْتَ الرَّبيعِ دَؤُوبَة الإِثْمَـــــار!
مَدَّ الخَريفُ عَلى الرِّياضِ رِوَاقَهُ   ومَضى الرَّبِيعُ الضَّاحِكُ النَّوّار [1]!

في هذه الأبيات نلتمس حزنا وحرقة للشّاعر على فراق الأمير أحمد شوقي، فالوقت يجري، إذ مرّ عام على رحيله، ولا تزال صورته حاضرة في قلبه، ويذكر أعماله خلال خمسين عاما في حياته. وفي هذه الأبيات تتكرّر ألفاظ مثل (شَجَن، عَام مَضى، الأَميرُ) هي الأكثر حضورا في النّص؛ لأنّها تخدم غرض الرّثاء. ويرثي أدونيس أباهُ في عبارات كلّها أنين؛ يقول فيها:

-1-

أَبي غَدٌ يخْطُر في بَيْتِنا
شَمْسًا وفَوْقَ البَيْتِ يَعْلُو سَحَابْ
أُحِبُّه سِرّا عصيًّا دَفينْ
وجَبْهَةً مَغْمُورةً بالتُّرابْ
أُحِبُّه صَدْرًا رَميمًا، وطِينْ.

-2-

---

[1] المرجع السّابق ، ص455.

عَلَى بَيْتِنا، كَانَ يَشْهَقُ صَمْتٌ ويَبْكي سُكونُ
لأَنَّ أَبي مَات، أَجْدَبَ حَقْل ومَاتَت سُنونو[1]

ونجد خليل مطران في قصيدة (هوَ أنتِ) يُناجي روح حسنائه يقول:

يا مُنى القَلْبِ ونُورَ العَيْن مُذْ كُنْتُ وكُنْـــــــتِ
لَمْ أشَأْ أنْ يَعْلَمَ النّــاسُ بِم صُنْتُ وَصُنْـــــــتِ
إنَّ "لَيْلَايَ" و"هِنْــدي" و"سُعَادِي" مَنْ ظَنَنْتِ
تَكْثُرُ الأَسْماءُ لَكِـــــنَّ المسَمَّى هُوَ أَنْــــــتِ[2]

فلا نجد مرثيّة إلّا ونلتمس بين ثناياها تكرارا، ذلك التّكرار المصبوغ بلَوْن أسود يدلّ على الألم والحرقة لفراق المرثيّ سواء كان شخصًا قريبًا أو شخصيّة عظيمة الشّأن تركت بصمة، فكان فراقها صعبا. يقول أحمد سحنون في رثاء ابن باديس، إذ تقول:

رُوحُ ابْن بادِيس ثَوْرَةٌ في دِمَانا تَتَنزّى فيَحْدُثُ الانْفِجَـــــــار
رُوحُ بادِيس يَقِظَة الـــرُّوح إنْ شَعَّت تَوَلّى الدُّجى وشَعَّ النَّهَار
رُوحُ بادِيس للجَــــزائِر رُوح كَيْفَ تَتَنَنّى مضاءَهَا الأَخْطَــار؟
رُوحُها نَفْحَة الحَياةِ لشَعْــب عيلَ مِنْهُ عَلى الهَوانِ اصْطِبـــار
كَيْفَ يَنْسَى شَعْبُ الجَزائِـــر باديسَ وباديسُ نجمه السيّار؟
كَيْفَ يَنْسَى شَعْبُ الجَزائِـــر باديسَ وبادِيسُ سَيْفُه البَتَّار؟
كَيْفَ يَنْسَى شَعْبُ الجَزائِر مَنْ كَانَ عَلى حَقِّهِ المضاغُ يغَار؟......
مَاتَ لَكِنْ مَا مَاتَ حَتَّى بَدَتْ مِنْ غَرْسِهِ لِبِلَادِهِ أَثْمَــــــار
مَاتَ حُرًّا وحَسْبه ذاكَ فَخْــرًا لم يَحْمِ حَوْلَه مَدَى العُمْر عَار.....
نَمْ قَريرًا "عَبْدَ الحَميدِ" فأَبْنـــا ؤُكَ جُنْد الحِمى بسَيْرِك سارُوا
نَمْ قَريرا فَفي الجَزائِر أَسَـــــدٌ بهم في الخُطُوب يحْمَى الذّمَار[3]

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، الموت، السّابق...، ص40.
[2] ميشال حجا: خليل مطران (باكورة التّجديد في الشعر العربي الحديث)، دار المسيرة، بيروت، ط1، 1981م، ص86.
[3] أحمد سحنون: الديوان، روح باديس، منشورات الحبر، ط2، الجزائر، 2007م، ص246 إلى 248.

تتردّد في القصيدة عبارات كثيرة (روح باديس، كيف ينسى الشّعب، مات لكن ما مات، نم قريرا..) للدّلالة على مكانة الرّجل العظيمة، فروحه الطّيّبة تقطن في قلوبنا، روحه التي أحْيَت أرواحا. فيظهر السّلب والإيجاب في البيت الرّابع (مات، ما مات)، فما مات حَتّى أدّى مقاصده وبلغ رسالته، التي سار على نهجها واتّبع خطاه أبناؤه، ويتّضح ذلك في قوله (بسيرِك ساروا).
ويقول أيضا في رثاء الإبراهيمي في ذكراه الأولى:

لا تَقُلْ يَا ناعِي الأَحْرارِ مَاتـــــا لَمْ يمُتْ مَنْ عَلَّمَ النَّاسَ الحيَاتـــا
كيْفَ يَطْوي الموْتُ مِنْ خَلْف مَا يَقْهَر الموْتُ فأَحْيا وأَمَاتـــــا؟
إنَّهُ أحْيَا بِلادًا لقِيَّـــــــــــتْ! حَتْفَها جَهْلا وضُعْفًا وشتَاتــا!
وأَمَاتَ الجَهْلُ والدَّجال بِمـــــا عَلَّمَ الشَّعْب غُلامًا وفتَاتَـــــا!
لَمْ يمُتْ بَاني النُّهى سَاقي الحِجَى مَنْ أَحْيا آدابَه عَذَابا فرَاتَـــــا!
مُنْذُ شَدا أَلحَانَه سَاحِــــــــرَة هَبَّ مَنْ مَاتَ جُمودًا وَسُبَاتــا!
وكَسا الفُصْحى حُلَي زَاهِيَّـــــة زادَتِ الفُصْحى خُلودًا وحَيَاتَـا[1]

يرسم لنا أحمد سحنون من خلال هذه الأبيات ثنائيّة الحياة والموت في صورة هندسيّة رائعة تتكرّر فيها لفظتي (موت، حياة)، فشكّلت تقابلا يظهر من خلال موت الشّخصيّة العظيمة الإبراهيمي، بعد أنْ أمات الجهل وأحيا الحياة.

وعليه؛ فالشّخص المتألّم، المكسور الخاطر، المتحسّر إلى ما آل إليه الوضع؛ يجد في التّكرار فضاء لإفراغ أحزانه، يُناجيه بألفاظ متعثّرة مُرّة، لعلّه يشقّ الطّريق من خلالها إلى النّسيان، فتتشكّل عاطفة قويّة متدفّقة تدفّق السّيل في مجراه، من بكاء وحرقة وألم وذكر للمراثي كلّها تتردّد على لسان الدّامعة عينه والمتجمّر قلبه. من هنا نستنتج أنّ التّكرار جزء لا يتجزّأ من مراثي الشّعراء.

وللغزل صِلة قويّة بالتّكرار النفسي، فالتّغزّل يتطلّب إعادة الكلمات والعبارات لبيان مكانة المتغزّل به أولا عند القارئ، ولإفراغ الشّحنات الشّعوريّة ثانيا، كما جاء في قول الشّاعر إبراهيم ناجي الذي يقف مُنتظرًا تحتَ العاصفة والظّلام والبرد، فيأتيه وحي الكلمات، فيقول:

---

[1] نفسه، ص253.

لِعَيْنَيْكَ احْتمَلْنا مَا احْتَملْنـــا وبِالحِرمانِ والذُّلِّ ارْتَضَيْنَـا
"وهَانَ إذَا عَطفتَ ولَوْ خَيالًا وأَيْنَ خَيالُكِ المعْبودُ أيْنا؟!"

..... إلى أن يقول:

ومُنتَظِرٌ بِأَبْصَاري وسَمعـــي كَما انْتَظَرْتُكَ أَيّامِي جَميعًا
وهَلْ كَان الهَوى إلَّا انْتِظارًا شِتائِي فِيك يَنتَظِر الرَّبيعا![1]

يتحمّل الشّاعر المشاق في هذا الجوّ الصّعب، ويبقى صامدا منتظرا لا يفكّر في شيء إلّا في خيالها، فكلّ ذلك من أجلها. هذه العاطفة القويّة التي يحملها الشّاعر في قلب صامد محبّ تجعله يكرّر بعض الكلمات تعبيرا منه على الصّبر (احتملنا ما احتملنا)، والاشتيّاق (أين، أين؟)، والانتظار (منتظرٌ، انتظرك، انتظارا، ينتظر). وكذلك هو الحال عند إبراهيم ناجي في قصيدة (سِرْ بي):

أُحِبُّكِ فَوْقَ ما عَشِقتْ قُلُوبٌ ولَا أَدْري الّذِي مِنْ بَعْدِ حُبّي[2]

ففي أغلب الأحيان يتعلّق وعي الإنسان في لحظات المِحن والأزمات النّفسية بكلمة معيّنة استدْعاها وعيُهُ مِن الماضي، أو طرقت ذهنه في الحين، وكأنّما تهبط بعد ذلك إلى اللّاشعور، وتبقى حبيسة فيه فترة من الزّمن لتطفو إلى الوعي بين الحين والآخر، محدثةً بذلك تكرارا يكشف من خلاله أزمة الشّاعر النّفسيّة، ومثال ذلك تكرار السّياب لعبارة (سأهواك حتّى)، تلك العبارة التي قالتها له فتاة أحبّته (سأهواك حتى تجفّ الأدمع)، فأخذت هذه العبارة تتردّد في ذهنه هاجسا يسيطر عيله؛ بعد تغيّر الحال بينهما[3]:

سَأَهْواكَ حَتَّى... نِداءٍ بَعيد
تَلاشَتْ عَلى قَهْقَهاتِ الزَّمان
بَقايَاهُ في ظُلْمَة في مَكان
وظِلِّ الصَّدى في خَيالي يُعِيد:

[1] إبراهيم ناجي: الأعمال الكاملة، وراء الغمام، الانتظار، السّابق...، ص415.
[2] إبراهيم ناجي: الأعمال الكاملة، الطّائر الجريح، سِرْ بي، السّابق...، ص251.
[3] بدر شاكر السّياب: الديوان، دار العودة، بيروت لبنان، قصيدة "نهاية"، د.ط، ج1، 1971، ص88.

"سَأَهْواكَ حَتَّى سَأَهْوَى" نُوَّاح
كَما أَعْوَلَت فِي الظَّلامِ الرِّيَّاح
" سَأَهْواكَ حَتَّى س....." يَا لِلصَّدى
أَصِيخي إِلى السَّاعَةِ النَّائِيَّة
" سَأَهْواكَ حَتَّى..." بَقايَا رَنِين
تحدَّينَ دَقَّاتِها العَاتِيَّة،
تحدَّينَ حَتَّى الغَدَا،
"سَأَهْواك" ما أَكْذَب العاشِقين!
"سَأَهْوَا.." نَعَم تُصَدِّقِين

عند تتبّع الآثار التي تركتها القصيدة نصل إلى تحليل شخصيّة الشّاعر، ومعرفة الأبعاد النّفسيّة التي يحاول إخفاءها عن طريق شفرات غامضة. كما هو الحال في نصّ "كأس" لسليمان العيسى في حوار خارجي من طرف واحد بين الكأس وحبيبة الشّاعر:

لَا تُحَطِّميني إنَّني دَفْقَــــــة   مِن كَوْثَرِ الخُلْدِ عَلى الشَّاعــِر
أَنا الّتيَ فجَّرْتُ أَلحَانَـــــهُ   مِنْ مُهْجَتي ذابَتْ ومِنْ خاطِري
أَنا التي لامَسْتُ آلامَـــهُ   فاحْترَقَتْ في جُرْحِهِ الصَّاهِـــر
لَوْلايَ لَم تَرقُصْ أَغاريـــدُهُ   عَلى سنا مقْلَتِكِ الآسِـــــر
لَوْلايَ يا حَسْناء لمْ ينْطَلِق   وَراءَ هَذا العَالَمِ الفَاتــــــِر[1]

وفي قصيدة الخزّان الأكبر لعمر أبو ريشة يتغزّل بفتاة رآها في مدريد، وفي لحظة خاطفة شعر أنّه عاش معها، فقذف عقله الباطن هذا الخزّان الأكبر من المشاعر، سائلا إيّاها إنْ شعرت شعورَه فظنّته يهذي:

عَيْناكِ سَوْدَاوَان وَحْشِيَّتَانْ
أَقْرَأُ فِي طَرفَيْهِمَا عُمري!

[1] سليمان العيسى: الأعمال الشعرية 1، همسات كأس، السّابق...، ص102.

فَكَمْ طَواني في مَداهُ الزّمانْ
ومَا طَوَتْ نجْواهُما صَبْري[1]!

ويرى نزار أنّ بداية حياته عند معرفتها فتتدفّق مشاعره فيقول:

كَمْ كانَ كبيرا حَظّي حِينَ عَثَرْتُ عَلَيْك..
يَا امْرأَةً تَدْخُلُ في تَرْكيبِ الشِّعْر..
دافِئَةٌ أَنْتِ كرَمْلِ البَحْر..
رائِعَة أنْتِ كلَيْلَةِ قَدْرْ..
مِن يَوْمَ طَرَقْتِ البابَ عَلَيَّ.. ابتَدَأَ العُمرْ..[2]

وفي حوار حول النّون دارَ بين الشّاعر ومحبوبته، تظهر لنا الحالة الشّعوريّة للشّاعر في حوار خارجي ، يقول فيه:

قُلْتُ: مَا أَراكِ مِثْلُ إنْسانْ
قَالَت: ما بِكَ تَكْتُبُ في النُّونِ
قُلْتُ: عَشِقْتُ النُّونَ فاسْمُكِ بهِ نُونانْ
قَالَت: وأَيُّ قَصيدَةٍ تِلْكَ الّتي تَكْتُبُها
قُلْتُ: قَصيدَةٌ في نَبْعٍ مِنْ مَنابعِ الحَنان[3]

ومن الغزل يطلّ علينا موضوع آخر هو التّذكّر والحنين، بيد أنّ الحنين هنا لا يقتصر على أشخاص فقط، فالقلب يحنّ أيضا لبلد، أوقات، أو أماكن... يتذكّرها فتفيض مشاعره اشتيّاقًا، ورغبة في بلوغها أو معايشتها تجدُهُ يكرّر كلمات قويةَ الصّدى حاملة لذكريات تتعارك في فلك عقله لتخلق جوّا قاتما مليئا بالحنين والاشتياق، على نحو ما فعله الشّاعر محمود درويش الذي بعث

---

[1] عمر أبو ريشة: الديون، هي (قصيدة الخزّان الأكبر)، دار العودة، بيروت، المجلّد الأول، 1998م، ص300.

[2] نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، أحبّك.. أحبّك.. وهذا توقيعي، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان، ط2، ج4، 1998م، ص181.

[3] أحمد خالد عبد المنعم: ديوان نظراتك، قصيدة نون، نشر أحمد خالد، 2016، ص35.

برسالة من المنفى إلى أهله الذين غادروا فلسطين، رسالة تفيض بالشّوق والتلهّف لسماع أخبارهم، وهو لا ينساهم ولا ينسى وطنه، يقول فيها:

وأَنْتِ يا أُمَّاه

وَوالِدي وإِخْوَتي، والأَهْل، والرِّفاق

لَعَلَّكُم أَحْيَاء

لَعَلَّكُم أَمْوات

لَعَلَّكُم مِثْلي بِلَا عُنْوان[1]

يعبرّ درويش بهذه الرّسالة عمّا في قلبه من شوق وحنين إلى الأهل، فتجده يطرح أسئلة كثيرة، ويكرّر في كلّ مرّة عبارة (أنا بخير) حتّى يطمئنهم عن حاله، ويسأل عن الجميع الأهل والأحباب، ويكرّر كذلك في نهاية القصيدة لفظ (لعلّكم) آملا أنْ يكونوا أحياء، ولكنّهم قد يكونوا أموات، أو بدون وطن مثله. ويحترق قلب الشّاعر اليوم، وهو يسترجع ماضيه فيأسى لذكره، ذلك الماضي الذي كان يوما ما متعة الحياة، أصبح اليوم ذكرى عابرة قاسيّة، أصبح آلامًا قاتلة، فنستشعر ذلك الشّعور الأسود القاسي الذي يعيشه الشّاعر اليوم بتذكره للماضي في تكراره لعبارة (هوَ اليوم)، يقول فيه:

تُذَكِّرُني الماضِي فَآسَى لِذِكْـــــرِهِ   وتُوقِظُ أَشْجَاني وقَدْ كُنْتُ نَاسِيًا.......

هُوَ اليَوْم ذِكْرى لا تُرْجى حَياتـــهُ   فلا هُوَ مَعْدومًا ولا هُوَ باقِيّــــا

هُوَ اليَوْم آلامٌ وقَدْ كان مُتْعَـــــةٌ   ورُوحًا ورَيْحانًا وَطيفًا مُنَاغِيــــــا

تَرَدَّدَ هَذا اللَّحْنُ في النَّفْسِ قَبْلَما   بَعَثْتُ بِه صَوْتًا مِنَ الثَّغْرِ شَاجِيا[2]

فمن خلال تكرار العنصر الظّاهر في النّص الشّعري يمكن التّوصّل إلى المستوى الباطن، فكثرة تكرار الشّاعر للأفعال الماضيّة مثلا تدلّ على ارتباط الشّاعر بالماضي بما يحمله من ذكريات لا تكاد تُمحى من مخيّلتِه، مثلما نجد في قصيدة (الظّلام) لإبراهيم ناجي، أين كان الظّلام مخيّما

---

[1] محمود درويش: الديوان، قصيدة (رسالة من المنفى)، السّابق...، ص175.

[2] نُشرت في 1930، والمراد بالصوت: محمد بخيت. سيّد قطب: الديوان، صوت، السّابق...،، ص158.

على القاهرة في سنوات الحرب، وهو ما أشعر الشّاعر بانطباعات تتجاوب مع النّفس، فسجّلها في صورة شعريّة، يقول فيها:

وَكُنْتُ إذا شَاكَيت خففْت محْمَلي فَهانَ الذّي ألْقَاهُ في العَيْشِ من جُهْدِ
وكُنْتُ إذا انهَارَ البِنَاءُ رَفَعْتُــــــهُ فلَمْ تَكُنِ الأَيَّامُ تَقْـــوى عَلى هَدِّي
وكُنْتُ إذا نادَيْتُ لَبَّيْتِ صَرْخَــــتي فَوَا أَسَفًا كَمْ بَيْنَنا اليَوْم مِنْ سَدِّ[1]!

فتكرار الفعل الماضي النّاقص بضمير المتكلّم متبوعا بإذا الشّرطية؛ خدم الشّاعر فاستأنس به؛ لأنّه في مقام استرجاع لذكريات كانت ولم تبق. وهو كذلك ما تحاول نازك الملائكة استذكاره في ساعة التّذكّر:

هَذِهِ سَاعَةُ التَّذَكُّر، كَادَ ال لّيْلُ يَبْكي مَعـــي ويصْغي مليّـا
إنَّها سَاعَة التَّذَكُّر، والأَجْــــ ـرَاسُ تَطْوي كآبَة الصَّمْت طَيّـا
وأُحِسُّ الخُطى تمُرُّ حَيــارَى خَلْفَ بابي كَما مَرَرْن مِـــرارا
وأُحِسُّ الوُجُوهَ هَبَّت مِنَ الما ضِي وعَادَتْ مَمْلوءَة أَسْـــرارا[2]

وفي قصيدة (إليها) لإبراهيم ناجي نستشعر تلك الصّرخة المدوّية من قلب شاعر، فيقول:

أَيُّهَا الماضي الّذِي أَوْدَعْتــه حُفْرَةً قَدْ خَيّمَ الموْتُ بهـــــا
أَيُّهَا الشِّعْرُ الّذي كَفَّنْتــــهُ مُقْسِمًا لا قُلْتُ شِعْرًا بَعْدَهــا
أَيُّهَا القَلْبُ الّذي مَزَّقْتــــهُ صارخًا: عَهْدكَ يا قَلْب انْتَهى
قَسَمًا مَا مَاتَ مِنْكُمْ أحَدٌ إنَّها رَقْدَةُ يَأْسٍ إنَّهَــــــــا
آهِ لَوْ قَام رَسُولٌ ضَـــارِعٌ أوْ شَفيعٌ مِنْكُمُ يمْضي لَهَـــا
آهِ مَنْ يُخْبِرُها عَنْ طَائِـــر نَسِيَّ الأَوْكَارَ إلَّا وَكْرَهـــــا[3]!

ينادي الشّاعر ماضيه الميّت، وشعره الذي كفّنه وأدخله قبره، وقلبه الممزّق المنتهي، مُكرّرا لفظ (أَيُّها)، فهو متقلّب الإحساس؛ لأنّه يُقْسِم بعد ذلك أنّ كلّا من ذلك لم يمت، فهو يتألّم

[1] إبراهيم ناجي: شعر إبراهيم ناجي (الأعمال الكاملة)، في الظلام، السّابق...، ص25.
[2] نازك الملائكة: الديوان، ساعة الذّكرى، دار العودة، بيروت، المجلد الثاني، 1997م، ص381.
[3] إبراهيم ناجي: الأعمال الكاملة، الإبراهيميات،إليها، السّابق...، ص175.

ويتوجّع اليوم عندما يتذكّرها، فقد ينسى كلّ شيء إلّا هي، وهذا ما نلتمسه في تكراره لاسم الفعل المضارع (آه). فمن خلال هذا التّكرار نلحظ تلك الحالة النّفسيّة المتأزّمة التي يعيشها الشّاعر بين الماضي والحاضر. ويظهر حنين الشّابي إلى وطنه من خلال ظمئه الشّديد إلى الطّبيعة، فيحِنّ إليها حنان الطِّفل إلى أمّه، ويتذكّر كلّ ما فيها لحظة بلحظة فيقول في عبارات كلّها مشاعر وأحاسيس:

ظَمِئْتُ إلى النُّور فَوْقَ الغُصُون! ظَمِئْتُ إلى الظِلِّ تحْتَ الشَّجَــر!
ظمئْتُ إلى النَّبع بَيــْن المروج، يُغَنّي ويَرْقُصُ فَوْقَ الزَّهْـــــــر
ظمئْتُ إِلى الكَوْنِ أيْنَ الوُجود، وأنّى أَرى العَالم المنتَظَـــــــر؟[1]

هذا الحنين إلى الطّبيعة ما هو إلّا اشتياق لوطنه ومدينته توزر، فيظهر تعطّشه إلى النّور والظلّ والنّبع، وحتّى إلى الكون من خلال تكراره للفعل (ظمئت) الذي يدلّ على الاشتياق. واشتهر صيدح بقصائد الحنين، وله في الحنين إلى الأوطان ما يقوله في قصيدة (وطني) مردّدا لفظ الوطن مع تكرّر حرف الجرّ والهاء التي تعود على وطنه، والتي تدلّ على ما يحويه، فيقول مناديًّا مشتاقا إلى وطنه:

وَطَني أَيْـــــنَ أنَـــــا ممَّا أوَدُّ أَوْ ما للحَظِّ بَعْد الجُزر مـــدّ
غابَ خَلْفَ البَحْرِ عَنّي الشَّاطِئ كُلَّ مَا أَرَّقَني فيـــهِ رَقـــد
فيهِ سَلْمى فيهِ جنات الهَـــوى فيهِ سَرْبُ الطَّيْرِ يَدْعو مِنْ شرد
فيه مرُّ العَيْشِ يَحْلــــــو وأَرى في سِواه زُبْدَة العَيْشِ زبـــد
وَطَني ما زِلْتُ أَدْعُــــوك أَبي وجِراحُ اليَتيم في قَلْبِ الوَلَــد
هَلْ دَرى الدَّهْرُ الذي فَرَّقَنـــا أنَّهُ فَرَّقَ رُوحًا عَن جَسَــــد[2]

ويقول العقّاد في نصّ (حذار) في حوار خارجي بينه وبين الحبّ الذي صوّره في شكل حبيب يتبادل معه أطراف الحديث بين سؤال وجواب، يقول فيه:

قُلْتُ للحُبِّ: تجرد لمحَـــــة مِنْ كَناناتِكَ وادْخُلْ بِسَــلام

[1] أبو القاسم الشابي: ديوانه، تقديم: عزّ الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، 1972م، ص411.
[2] جورج صيدح: ديوانه، قصيدة وطني، دار غندور، بيروت، ج2، 1973م، ص176.

قالَ لا تَخْشَ فإنّي قَـــــادِم غَيْرَ ما عَاد ولا باغي خِصَام
ثمَّ أَمْسَيْنا وبي مِنْ طَعْنِــــه حُرقات دامِيَّات وسمـــــام
قلْتُ: مِنْ أَيْن سِهام مَزَّقَــت ذَلِكَ القَلْبُ، فأَمْسى لا يَنام
قالَ: من ريشي إذا الرّيشُ نَما ومن الوَهْم إذا جنَّ الظَّـلام[1]

وتختزل حالة الشّاعر بين البكاء والضّحك:

سَوْفَ تَبْكي حُزْنًا وتَضْحَكُ حُزْنًا حِينَ يمْضِي دَهْرٌ ويُقْبِلُ دَهْرٌ[2]

فالحزن هنا متعلّق بمعنيين مختلفين، فالإنسان قد يبكي حزنا ليفرغ، وأحيانا يضحك من الحزن ليروّح عن نفسه، والدّهر أيضا يرحل ويمضي، ويخلفه دهر آخر. ويتذكّر أدونيس أباه عند النّظر إلى العباءة وكلّه اشتيّاق وحنين:

في بَيْتِنا عَباءَةٌ
فَصَّلَها عُمَرُ أَبي
خَيَّطَها بالتَّعَبِ
تَقُولُ لي-كُنْتَ عَلى حَصيرَةٍ
كَالغُصْنِ المنْجَرِد
وكُنْتَ في ضَمِيرِه
غَد الغَدِ
في بَيْتِنا عَباءَةٌ
مَرْمِيّةٌ، مُبَعْثَرة
تَشُدُّني لسَقْفِهِ
لِطينِه للحجَره
ألمحُ في ثُقوبِها
ذِراعَهُ المحتَضِنَهْ

---

[1] عباس محمود العقاد: ديوان عابر سبيل، حذار، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2005، ص100.
[2] نفسه: ص17.

وقَلْبه ولهْفَةً في قَلْبِه مُسْتَوْطنَه
تحْرُسُني تَلُفُّني تمْلَأُ دَرْبي أدْعِيَّه
تَتْرُكُني شَبَّابَة وغابَة وأغْنيَّة[1]

ويظهر أدونيس في صراع مع الأيّام التي أتعبته وأعيته محاولا الخروج منها إلى يوم آخر، فيكرّر لفظة (الأيام) في كلّ سطر للدّلالة على مدى تأثيرها عليه، فيقول:

تَعِبَتْ عَيْنَاهُ مِنَ الأَيَّام
تَعِبَتْ عَيْنَاهُ بِلا أَيَّامْ
هَلْ يَثْقُبُ جُدْران الأيَّامْ
يَبْحَثُ عَنْ يَوْمٍ آخَر-
أهُنَا أهُنَالِك يَوْمٌ آخَر؟[2]

ويقول أيضا في نصّ (وحدة):

وُحِّد بي الكَوْنُ فأَجْفانه
تَلْبسُ أَجْفاني؛
وُحّدَ بي الكَوْنُ، بحرِّيتي
فأيّنَا يَبْتَكِر الثَّاني؟[3]

تجتمع الآلام بأنواعها في نفسيّة أدونيس لتعمّق جراحه، كما في نصّنا هذا الذي يقول فيه:

الوَرَقُ النَّائِمُ تحْتَ الرّيحِ
سَفينَة للجُرْحْ
والزَّمَنُ الهالِكُ مجْدُ الجُرْحْ
والشَّجَر الطَّالِع في أهْدابِنا
بُحَيْرَة للجُرْح

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، العباءة، السّابق...، ص67.
[2] نفسه: ص149.
[3] نفسه: ص74.

واجُرْحُ في الجُسُورْ
حِينَ يَطولُ القَبْرْ
حِين يَطُولُ الصَّبْرْ
بَيْنَ ضِفَافِ حُبِّنَا ومَوْتِنا، والجُرُحُ
إيماءَة والجُرْحُ في العُبورْ[1]

وتتكرّر صرخات الشّاعر بين السّكوت والظّلام محاولا إفراغ طاقته، فنفسيّته تكاد تختنق، فيقول:

أَصْرُخُ بَعْدَ السُّكوتِ الذي لا يُغامِرُ فيهِ الكَلامُ
أَصْرُخُ مَنْ مِنْكُمْ يَرَاني
يا بَقايَا بِلا قامَة يا بَقايا تمُوتْ
تحْتَ هَذا السُّكوت
أَصْرُخُ كَيْ تَتَوالَدَ في صَوْتيَ الرِّيَّاحُ
كَيْ يَصيرَ الصَّباحُ
لُغَةً في دَمي وأَغاني
أُصْبِحُ: مَنْ مِنْكُم يَراني
تَحْتَ هَذا السُّكوت الّذي لا يُغامِر فيه الكَلام،
أَصْغُر كَي أتيَقَّنَ أَنيّ وَحْدي – أَنا والظَّلامُ.[2]

ويكاد يختنق كذلك سليمان العيسى، وهو في وحدته يتخبّط في الظّلام يشتاق للنّور ولوجه السماء، فيقول مناديًّا:

افْتَحِ البَابَ.. أَنْتَشِقْ عَبَـــــــقَ الأَرْضِ وأَكْحَلْ طَرفي بِوَجْهِ السَّمَاءِ
افْتَحِ الباب لحْظَةً.. يَدْفُقِ النُّـــور بِروحِي، ووَحْشَتي، ودِمَائِـــــــي
افْتَحِ الباب.. كادَ يخْنقُني الصَّمْت وَجُدْرانُ "حُفْرَتي" السَّـــــــوْدَاء

---

[1] المرجع السّابق: ص169.
[2] نفسه: ص226.

قُتِلَ الجِسْمُ لَوْ تَحَمّل كالـــــرُّوح لَمَا مَسَّنِي خَيَــــــال عَنَــــــاء
قُتِل الجسم كاد يجرحُ بالإعيــــاء مَا في الضُّلُوع من كِبْرِيَّـــــــــاء
ادْفَعِ البابَ لحْظةً.. أَتَنَفَّـــــسْ عَبَقَ التُّرْب، والحَصى، والمَـــــاءِ
حَطَّمْتُ دَفةُ "النَّظارَة" جَنْـــبيّ وشَدَّت صَدْري عَلى صُعَدائـــــي[1]

إذن فالتّكرار النّفسي أسلوب تعبيريّ يصوّر اضطراب النّفس وتصاعد انفعالات الشّاعر، من خلال ترديد الألفاظ المعبّرة على الحالة الشّعوريّة للشّاعر. وهو المفتاح الذي من خلاله يتمكّن النّاقد من الولوج إلى وجدان الشّاعر للكشف عن أسراره وخفاياهُ، وهو ما يستهوي المتلقّي فيحاول الانغماس به عن طريق عمليّة التّأثير والتأثّر بين المرسل (المؤثّر) والمرسل إليه (المتأثّر).

التّكرار الإيحائي:

أخَذَ التّكرار ينحو منحًى جديدا في القصيدة المعاصرة، إذ تعدّدت أشكاله وألوانه،فأصبح الشّعر عند المحدثين يحمل أبعادًا ذات دلالات موحيّة مغرقة في الرّموز والأساطير...، فالتّكرار الحداثي يقوم "بوظيفة إيحائيّة بارزة، وتتعدّد أشكاله وصُوَّرهُ بِتعدّد الهدف الإيحائي الذي يَنُوطه الشّاعر به"[2]. إذ اتّخذوا من التّكرار قِناعا يتقنّعون ويتستّرون مِن ورائه، وشخصيّات يُمثّلون أدوارها بإسقاطها على حالتهم، فشاعر كالسّيّاب -كما يرى عمران الكبيسي-[3] استطاع أن يحمِّل الأسماء طاقات دلاليّة ورمزيّة، فالمتأمّل في قصيدته (أنشودة المطر) يلتمس تكرّر كلمة (مطر) في مواضع كثيرة في النّص، والمطر عند السّياب رمز لغويّ يعبّر عن دلالة الخصب والنّماء، فالسّياب يحاول مِن خلال التّكرار أنْ يحمِّل المطر دلالة شعوريّة مقدّسة تدفع للتّفاؤل بالخير وتكرار كلمة (مطر) على هذا النحو يحاكي وقْعَ قطرات المطر المتساقطة على الأرض، ويمكننا تحميل لفظة (المطر) دلالات رمزيّة كثيرة؛ منها دلالة العذاب الذي سيحلّ بأولئك الطواغيت الذين يستغلّون ضعف الشّعوب فينهبون خيرات بلادهم. فللسّيّاب رموز كثيرة ذات دلالات إيحائيّة، يكرّرها في شعره؛ ويجعلها مفتاحا للولوج إلى محتوى النّص. فالتّكرار هنا "يقوم بوظيفة أساسيّة في إنتاج خط

---

[1] سليمان العيسى: الأعمال الشعرية 1، وجه السّماء، السّابق...، ص212.

[2] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديث، دار الفصحى للطباعة والنّشر، القاهرة مصر، 1977،ص61.

[3] ينظر: عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، السّابق...، ص152.

المعنى والإيحاء به، كما يقوم بتوفير مفتاح الفكرة أو الشّعور المتسلّط على الشّاعر ويضعُه في يد النّاقد، ويُعدّ هذا المفتاح أحد الأضواء اللّاشعوريّة التي تكشف عن أعماق الشّاعر"[1].كما يُحمّل شاعرنا العراقي ألفاظا كثيرة في قصائده إيحاءات، ففي قصيدة بعنوان (رسالة من مقبرة)، والتي يعني بها بغداد بلده الذي لا يثور، كما ثارت الثّورة في الجزائر على أيدي المجاهدين إذ يوجّه لهم رسالة يقول فيها:

مِنْ قاعِ قَبْري أَصِيح
حَتَّى تَئِنَّ القُبور
مِنْ رَجْعِ صَوْتِي، وهُوَ رَمْلٌ
وريحٌ:
مِنْ عَالِمٍ في حُفْرَتِي يَسْتَرِيحُ...
وعِنْدَ بَابِي يَصْرُخُ الجائِعُون
في خُبْزِك اليَوْمي دِفْء الدِّمَاء
فامْلَأ لَنا في كُلِّ يَوْم وِعَاءً
مِنْ لحْمِكَ الحَيّ الّذي نَشْتَهيه
فنُكْهَةُ الشَّمْسِ فيه
وفيهِ طُعْمُ الهَواء!
وعِنْدَ بَابِي يَصْرُخُ الأَشْقِياء:
أَعْصر لَنا مِنْ مُقْلَتَيْك الضِّيَّاء
فإنَّنَا مُظْلمُون!
وعِنْدَ بَابِي يَصْرُخُ المخْبرُون
وَعْرٌ هُو المرْقَى إلى الجَلْجَلة
والصَّخْرُ، يا سِيزيف، ما أَثْقَلَه

[1] فتحي أبو مراد: شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية)، السّابق...، ص112.

سِيزيف إنَّ الصَّخْرَةَ الآخَرون!.....
بُشْراك يا أجْداث حَانَ النُّشُور!
بُشْراكِ في وَهْرَان أَصْدَاء صُور
سِيزيف أَلْقَى عَنْهُ العِبْءِ الدّهُور
واسْتَقْبَلَ الشَّمْسَ عَلى الأَطْلَس!
آهٍ لِوَهْران الّتي لا تَثُور![1]

فالشّعب لا ينال الحريّة إلّا بعد أن يصلب على الجلجلة كما صلب المسيح، وبالتّالي تكون نفس المعاناة، تلك المعاناة التي نسمعها في صراخهم المتكرّر. التفت الشّاعر إلى الأسطورة سيزيف وصخرته، وهو هنا رمز به إلى الشّعب الجزائري الذي يحمل صخرة مصيره يصعد إلى جبل الحريّة، ثم تنحدر من جديد، ولكنّه في الواقع ثار من أجل حريّته عكس بغداد التي بقت عاجزة عن ذلك كما يتبيّن في آخر سطر ختم به القصيدة، إذ قصد بوهران بغداد مدينته (آهٍ لوهران التي لا تثور!).

كما تحاول نازك الملائكة تكييف الزمن بتصوّرها ليوتوبيا على شكل مدينة فاضلة يعيش فيها النّاس أحرارا متساوين أمام القانون في ظلّ غياب المكر والاحتيال والظلم الذي أحاط بالبشريّة من كل ناحيّة. هذه النّزعة الرّمزية جعلت نازك تكرّر اسم يوتوبيا ثلاث عشرة مرّة في القصيدة رغبة في بلوغها لكن دون جدوى، إذ ظلّت تحلم بالمستقبل وتصوّره في اليوتوبيا عندما تحسّ بضياع الماضي وعبثيّة الحياة، فوقعت ضحيّة صراع بين (يوتوبيا) التي تمنّتها وتخيّلتْها وبين واقع جارف لا يرحم، هذا ما عاشته فيما أطلقت عليه (يوتوبيا الضائعة) معبّرة عنه في قصيدة تقول فيها:

ويمْضِي شُعورِيَ في نَشْــــوَةٍ ـــــ يُخَدِّرُهُ حُلْمُ يُوتُوبْيَـــــــــــــا
ويُوتُوبْيَا حُلُم في دَمـــــــــي ـــــ أَمُوت وأَحْيا عَلَى ذِكْــــــرِهِ
تخَيَّلْتُه بَلَدا مِنْ عَبِيـــــــــــر ـــــ عَلى أُفُقٍ حِرْتُ في ســــــرِّهِ

[1] بدر شاكر السّياب،ديوان أنشودة المطر، رسالة من مقبرة، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثقافة، مصر، د.ت، ص57-58-59.

هُنالِكَ عَبْرَ فَضاءٍ بَعيـــــد تَذوبُ الكَواكِبُ في سِحْـــرِهِ...
هُناكَ حَيْثُ تَذُوبُ القُيُـود ويَنْطَلِقُ الفِكْرُ مِنْ أَسْـــــرِهِ
وحَيْثُ تَنامُ عُيون الحَيـــاة هُناكَ تَمْتَدُّ يُوتُوبْيَـــــــــــا
وُيُوتُوبْيَا حَيْثُ يَبْقى الضِّيَّاءُ ولا تَغْتربُ الشَّمْسُ أَوْ تَغْلَسُ...
هُناكَ يَظَلُّ الرَّبيعُ رَبيعًـــا يُظَلِّلُ سُكَّانَ يُوتُوبْيَـــــــا...
وحِينَ أَمُوتُ.. أَمُوتُ وقَلْبي عَلَى مَوْعِدٍ مَعَ يُوتُوبْيَـــــا[1]

ونجد تكرارا إيحائيّا من نوع آخر متعلّق بأسماء الأصوات الذي من العادة يردّده الشّاعر متتابعا حتّى يكون أكثر تأثيرا، "فهذه الأصوات ترِدُ لتضفي على المشاهد نوعا من التّصوير الدّقيق موحيّة بما يحمل في داخله من تداعيّات"[2]، كقول الشّاعر بلند الحيدري في نصّ (أَنْتَ مُدان يا هَذا)[3]:

وسَمْعْتُ خُطَاهُ وَرائِي
طَقْ... طَقْ... طَقْ
كَانَ البَحْرُ لَهُ... واللَّيْلُ لَهُ... وجَمِيع الأَرْصِفَة السَّوْداء
طَقْ... طَقْ... طَقْ...

مثل هذه الأصوات كثرت عند شعراء التّجديد؛ لتصبح لونا من ألوانه، وبذكر اللّون فقد تزيّنت القصيدة الحديثة بمختلف الألوان –وأقصد هنا تكرار الألوان– وهو مظهر من مظاهر التّجديد، وقسم من أقسام تكرار الكلمات، فاللّون له بصمة خاصّة تختلف حسب الموضوع، كما يحمل دلالة موحيّة تختلف باختلاف اللّون، فيكرّره أكثر من مرّة ليرسم صورة في ذهن المتلقّي حول ما يريد قوله. فاللّون الأسود مثلا في كثير من الثّقافات يدلّ على التّشاؤم والحزن واليأس والموت تبعا للموصوف الذي يرتبط معه، فشاعر كمحمود درويش أكثر من هذا اللّون في أشعاره لما يحمله من دلالة إيحائيّة؛ يعبّر بها عمّا حلّ بأرض فلسطين مِن دمار وخراب وقتل وتهجير، والمميّز

[1] نازك الملائكة: ديوانها، ديوان شظايا ورماد (قصيدة يوتوبيا الضائعة)، السّابق...، من 38 إلى 40.
[2] فهد ناصر عاشور: التّكرار في شعر محمود درويش، السّابق...، ص84.
[3] بلند الحيدري: الديوان، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، ص668.

في هذا التّكرار أنّه اقترن بأسلوب المفارقة، فاللون الأسود كرمز للتّشاؤم واليأس والحزن والموت، إلّا أنّهم استخدموه استخداما قائما على المفارقة، ومن الأمثلة الدّالة على هذا النّمط تكرار محمود درويش لكلمة (أبيض) في قصيدته (مديح الظلّ العالي):

وفِكْرَتِي بَيْضاء
كَلْبُ البَحْرِ أَبْيَض
كُلّ شَيْءٍ أَبْيَض...
وهَذا الكَوْنُ أَبْيَض[1]

فالشّاعر في هذه القصيدة يعبّر عن خروجه المقاومة الفلسطينيّة من لبنان، فجسّد على نحو بارع شعور الانكسار والهزيمة، فكلّ الكون في عين الّشاعر أبيض من خلال تكراره لهذا اللّون، لكن في حقيقة الأمر أنّ الكون في عيونه أسود مظلم، وعليه فاللّون الأبيض هنا يستحضر نقيضه الأسود ويحلّ محلّهُ، وهذا ما أكسب التّكرار سمة المفارقة بين الظّاهر والمدلول.ويقول أيضا في قصيدة "وطن" مكّرّرا لفظ (النّخلة) بمعنيين مختلفين مع اتّفاق في الخطّ واللّفظ:

عَلِّقوني عَلى جَدائِلِ نَخْلَهْ
واسْنقُوني.. فَلَنْ أَخُونَ النَّخْلَهْ!
هَذِه الأَرضُ لي.. وكُنْتُ قَديمًا[2]

فالأولى في السّطر الأول يعني بها النّخلة التي تعطينا التّمر؛ لأنّ العراق مشهور بالنّخيل، أمّا النّخلة الثّانية فيقصد بها بلده، فهو لن يخون بلده أبدا.

وفي نصّ (جميلة بوحيرد) رمز النّضال الجزائري، يشيد الشّاعر بالبطلة الجزائريّة، ويشير إلى مكانتها العظيمة، وهو ما يظهر لنا في تكراره لاسمها خمس مرّات في القصيدة، يقول فيه:

الاسْمُ: جَميلَةُ بُوحَيْرَدْ

---

[1] محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة "مديح الظل العالي"، دار الحرية، بغداد العراق، ط1، 2000، ص379.

[2] محمود درويش: الديوان (الأعمال الأولى) 1، آخر الليل (وطن)، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2005م، ص245.

أَجْمَلُ أُغْنِيَّةٍ فِي المِغْرِبْ
أَطْوَلُ نَخْلَهْ
لَمَحَتْها وَاحَاتُ المِغرِبْ
أَجمَلُ طِفْلَهْ
أَتْعَبَتِ الشَّمْسَ، ولمْ تَتْعَبْ.......
يَذْكُرُهَا اللَّيْلَكُ والنَّرْجَسْ
يَذْكُرُها زَهَرُ الكَبَّادِ..
مَا أَصْغَرَ (جَانْ دارْكَ) فَرَنْسَا
فِي جَانِبِ (جَانْ دَارْك) بِلادِي...[1]

لقد تناول شعراء الحداثة الثّورة الجزائريّة في كلّ أبعادها وبكلّ تفاصيلها، ومن بين ما تناولوه نضال المرأة الجزائريّة إبّان الثّورة التّحريريّة. وكانت قضية "جميلة بوحيرد" موضوعا شعريًّا شغل الكثير من شعراء العرب، فتعدّدت القصائد التي تناولت جميلة، وقضيّة تعذيبها في سجون الاستعمار وصدور حكم الإعدام في حقّها ووقوف الشّعب إلى جانبها، فتردَّد اسمها في سائر الأقطار العربية مع تردّد ثورة الجزائر التي يعتبرها العرب مفخرة للعرب بل وللإنسانية. ففي النّص السّابق يبرز لنا الشّاعر بطولة هذه المرأة الثّائرة التي وقفت ضدّ الاستعمار مناشدة بالاستقلال لبلدها، فكرّر الشّاعر اسمهما فخرا بها، وكرّر أيضا كلمات أخرى ك (أتعبت)، أيْ أنّها عرقلت عمل المستعمر وأعْيتهم حتّى وصلوا إلى محاولة إعدامها، وكلمة (يذكرها) لأنّ قامت به بقيَ شاهدا إلى يومنا هذا يذكره الكبير والصغير، كما تكرّرت كلمات أخرى ذات رمزيّة ودلالة موحيّة في النّص مثل (المغرب) الذي يقصد به المغرب العربي على أساس أنّها تنتمي إليه، ويرى عظمة (جان دارك) الجزائر البطلة بوحيرد أمام (جان دارك) القدّيسة البطلة القوميّة الفرنسيّة.

فشعر الحداثة اختلف تعامله مع هذه البنية عمّا كانت عليه في السّابق من حيث توْسِعة دائرتها التّعبيريّة، ولعلّ ما أسْفَرَ عن هذه البنية في شعر الحداثة ظهور ما يُعرف بالامتداد الدّلالي

[1] نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، قصيدة جميلة بوحيرد، منشورات نزار قباني، بيروت، ج3، د.ت، ص53-58.

للمعاني. ويكرّر البيّاتي في (عيون الكلاب الميتة) لفظ (نبكي) مع معاكسه وهو ما يحدث غموضًا موحيًّا، يقول:

نَبْكِي ولَا نَبْكِي
ونَغْرَقُ في دُمُوعِ الآخَرين
مُتَيَّمِين وعَاشِقين
وهَائِمِين وضَائِعين[1]

وفي نصّ لأحمد مطر يبعث الشّاعر بشيفرات من خلال لغز يحمل معاني كبيرة عن الوطن تطرحه الأمّ لأبنائها في حوار طريف، لكنّه قويّ دار بينهم:

قَالَتْ أُمِّي مَرّهْ
يَا أَوْلادي
عِنْدي لُغْزٌ
مَنْ مِنْكُمْ يَكْشِفُ لِي سِرَّهْ؟
(تَابُوتٌ قِشْرَتُهُ حَلْوى
سَاكِنُهُ خَشَبٌ ...
والقِشْرَهْ
زَادٌ للرَّائِحِ والغَادِ)
قَالَتْ أُخْتِي: التَّمْرَهْ
حَضَنَتْها أُمِّي ضَاحِكَةً
لَكِنِّي خَنَقَتْنِي العَبْرَهْ
قُلْتُ لَهَا: بَلْ تِلْكَ بِلادِي[2]!

ويقول نزار قبّاني في منشورات فدائيّة على جُدران إسرائيل موجّها رسالة بِلهجة قويّة للعدوّ الإسرائيلي على لسان الشّعب الفلسطيني:

---

[1] عبد الوهّاب البيّاتي: الأعمال الشعرية الكاملة، عيون الكلاب الميّتة، السّابق...، ص101.
[2] أحمد مطر: المجموعة الشعرية، لافتات1، اللّغز، السّابق...، ص16.

لا تَجْعَلوا مِنْ شَعْبِنا
شَعْبَ هُنُودٍ حُمْر
فنَحْنُ باقُونَ هُنَا..
في هَذِهِ الأَرْضِ الّتي تَلبَسُ في مِعْصَمِهَا
إسْوارَةً مِنْ زَهْر..
فَهَذِهِ بِلادُنا
فِيها وُجِدْنا مُنْذُ فَجْر العُمرْ
فِيها لَعِبْنا.. وعَشِقْنا..
وكَتَبْنا الشِّعرْ..
مُشَرِّشُونَ نَحنُ في خُلْجانِهَا
مِثْلَ حَشيشِ البَحرْ
مُشَرِّشونَ نَحْنُ في تَاريخِهَا
في خُبْزِها المرْقُوقِ.. في زَيْتُونِها
في قَمْحِهَا المصْفَرّْ..
مُشَرّشونَ نَحْنُ في وُجْدَانِها
بَاقُونَ في آذارِهَا..
بَاقُونَ في نَيْسانِها..
بَاقُونَ كالحَفْرِ في صُلْبانِها
بَاقُون في نَبِيِّها الكَرِيمِ، في قُرْآنِها
وفي الوَصَايا العَشرْ..[1]

نلتمس في هذا النّص تعبيرا قويًّا، ونبرة حادّة في مواجهة العدوّ من خلال استخدام الشّاعر لبعض الكلمات ذات رمزيّة ودلالة قويّة، لن نستسلم وسنبقى صامدين صابرين، وسنبقى في

[1] نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، قصيدة منشورات فدائية على جُدران إسرائيل، السّابق...، ص167-168.

بلادنا لنْ نخرجَ مِنها، سنموت هنا على ترابِ وطنِنا، فردّد الشاعر لفظ (باقُون) تسعًا وعشرين مرّة، ليس عبثا وإنّما له دلالة قويّة على الاستمراريّة في المقاومة والصّمود وعدم الرّضوخ، وهو مغزى النّص من خلاله يؤكّد الشّاعر كلامه ويقرّره في عقولهم.

إنّ تكرار اللّفظ بعينه في القصيدة يدلّ على أهميّة ما يتضمّنه من دلالات إيحائيّة قصَدَ إليها الشّاعر من خلال تكراره، وهذا ما يجعل من التّكرار مفتاحا مهمّا من مفاتيح تشريح النّص وكشف أسراره.

التّكرار الإيقاعي:

يلعب التّكرار دورا هامًّا في تناغم الجرس في النّص، فباعتبار النّص مجموعة أصوات، فهو يحمل إيقاعا رنّانًا، "فالإيقاع باعتباره شَكْلًا خارجيًّا للنّص؛ يترنّم بهندسة صوتية عذبة تتشكّل عن طريق انتقاء أصوات مختارة بعناية. فهو لغة إيقاعيّة يسهم في إحداث موسيقى لفظية"[1]. وهو مِن جانب آخر يحمل دلالات، وهذه الدّلالات مصدرها نفسيّة الشّاعر، مِن هنا تظهر لنا صلة التّكرار الإيقاعي بالتّكرار النّفسي والإيحائي، فشاعر كالجواهري كرّر كلمة (نامي) في قصيدته (تنويمة الجياّع) أكثر من خمسين مرّة مِمّا جعلها أشبه بنغمة الحداء، ونقطة ارتكاز تتّكئ عليها القصيدة[2]:

نَامِي جِياَّع الشَّعْبِ نَامِي حَرَسَتْكِ آلهَةُ الطَّعَـــام
نَامِي فَإِنْ لمْ تَشْبَعِـــــي مِن يَقَظةٍ فمنْ المنَـــام
نَامِي عَلى زَبَدِ الـــوُعودِ يُدَافُ في عَسَلِ الكَلَام
نَامِي تزُرْكِ عَرائِسُ الــــ أَحْلامِ في جُنْحِ الظَّلَام

فتكرار الكلمات هنا له بصمة إيقاعيّة، وإن كانت إيحائيّة أكثر منها، فالشّاعر من وراء ذلك أراد أن يؤكّد حقيقة الوضع الذي تعيشهُ الأمّة وجعله عنوانا بارزا، كما أراد إيقاظ الشّعوب العربية من غفلتها. وفي نفس السّياق يكرّر الشّاعر الألماني نيتشه لفظ (نامي) مناديًّا الطّفلة

[1] سيّد خضر: التّكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، كفر الشيخ، ط1، 1998م، ص4.

[2] محمد مهدي الجواهري: الديوان، تنويمة الجياع، مراجعة: يوسف البهادي، دار بيسان للنّشر والتّوزيع والإعلام، بيروت لبنان، 2000م، ج4، ص71.

الجميلة، ويردّد ما بعدها من ألفاظ أيضا مع بعض التّغييرات في المقاطع، هذا ما شكّل نصًّا متوازنا موسيقاه عذبة كتلك الطّفلة في قصيدة أميرَة الغاب النّائمة:

نَامِي،
أَيَّتُهَا الطِّفْلَة العَذْبَة النَّاعِمَة
أَيَّتُهَا الأُعْجُوبَة، أَسيرَة قَصْر الغَابَة
أَيَّتُهَا الجَميلَة،
جَمِيلَة الغَابَة النَّائِمَة.....
نَامِي،
أَيَّتُهَا العَذْبَة النَّاعِمَة،
أَيَّتُهَا المِلْكِيَّة الرَّائِعَة
أَيَّتُهَا الجَميلَة،
جَمِيلَة الغَابَة النَّائِمَة.[1].....
نَامِي ،
وَدِيعَة، نَاعِمَة
أَيَّتُهَا المِلْكِيَّة الرَّائِعَة
أَيَّتُهَا الجَميلَة،
جَمِيلَة الغَابَة النَّائِمَة.

ويتكرّر الفعل المضارع المبني للمجهول (تُنسى) عند محمود درويش متبوعا بتكرار حرف التّشبيه (الكاف)، يقول فيه:

تُنْسَى، كَأَنَّك لَمْ تَكُن
تُنْسَى كَمَصْرَعِ طَائِر
ككَنِيسَةٍ مَهْجُورَة تُنْسَى

[1] فريدريش نيتشه: ديوان نيتشه، أميرة الغاب النائمة، السّابق...، ص36-37.

كَحُبِّ عَابِر
وكَوَرْدَةٍ في اللَّيْلِ... تُنْسَى [1]

وفي تصوير دقيق للشّاعر "أمل دنقل" ينقل لنا مشهدا مباشرا لحبيبته، مكرّرا الفعل المضارع (أسْمَع) في بداية الأسطر للدّلالة على الانشغال بها والتّفكير فيها، ومتابعتها إلى درجة تخيّل تمتماتها، فهو لا يسمع شيئا من غير صوتها، حتّى ولو كانت في الغرفة المجاورة، هذا ما ينقله لنا في نصّ (يوميات كهل صغير السّن) الذي يقول فيه:

حَبِيبَتِي.. فِي الغُرْفَةِ المجاوِرَه
أَسْمَعُ وَقْعَ خَطْوِهَا.. في رَوْحَة وجيئَه
أَسْمَعُ قَهْقَهاتِها الخَافِتَة البَرِيئَه
أَسْمَعُ تَمْتَمَاتِها المحَاذِره[2]

وفي نصّ (قلب راقصة) لإبراهيم ناجي مثلا؛ نراه وبَعْدَ أن بلغَ اليأس لديه ذروته؛ يقرّر الذّهاب إلى حيث تجرّه قدمه، ليجد نفسه أمام ملهى، فيدخله ويرى الحشود تزدحم فيه، فرَاحَ يحدّث نفسَه، ويسْألها التَّمرّد:

لِمَ لَا أَثورُ اليَوْمَ ثَوْرَتَهُـــــم؟ لِمَ لَا أُجَرِّبُ ما يجِبُّونَـــــا؟
لِمَ لَا أَصِيحُ اليَوْمَ صَيْحَتَهُم؟ لِمَ لَا أَضُجُّ كَما يَضُجُّونا؟[3]!

يتّضح من خلال قصيدة الغزل هذه؛ التَّمرّد لدى إبراهيم ناجي من خلال تساؤلاته، التي نلتمس من خلالها حيرته وقلقه مما يوحي بصراع يعيشه الشَّاعر بين الإخلاص لأفكاره ومبادئه وفلسفته، وبين التَّمرد على روحه وفكره، لذلك تجده يكرّر تساؤلات مع نفسه عن طريق تكرار حرفين (لِمَ الاستفهامية) و (لا) النافية في بداية البيتين في الصّدر والعجز، بترتيب محْكَم، وهذا ما خلق إيقاعا متوازنا بين البيتين، وبين الّصدر والعجز.

[1] محمود درويش: الأعمال الكاملة 1، لا تعتذر عمّا فعلت، تُنسى كأنّك لم تكن، السّابق...، ص75.
[2] أمل دنقل: الأعمال الكاملة، قصيدة يوميات كهل صغير السنّ، السّابق...، ص114.
[3] إبراهيم ناجي: ديوانه، قلب راقصة، دار العودة بيروت، 1980م، ص25.

وعلى نفس الشّاكلة يسير البيّاتي في محنة أبي العلاء المعرّي مخاطبا في قالب تساؤلات، مكرّرا لفظ (لِمَنْ) في بداية الأسطر في قالب إيقاعيّ مميّز خلق رنّة موسيقيّة عذبة، يقول:

لِمَنْ تُغَنّي هَذِهِ الجَنادِبْ؟
لِمَنْ تُضِيءُ هَذِهِ الكَواكِب؟
لِمَنْ تدُقُّ هَذِهِ الأجْراس؟
وأَيْنَ يمْضِي النَّاسُ؟[1]

فمن خلال محنة المعرّي استلهم البيّاتي شخصيّات؛ جمع بينها التّمرد والعذاب والاضطهاد كالمعرّي نفسه وغارثيا لوركا، إذ كانوا شهودًا فاعلين للثّورة، ورموزًا لتمرّد الإنسان على الظّلم والقهر. وعليه؛ فهذا التّكرار الاستفهامي هو ما أعطى نغمًا موسيقيًّا يتردّد بين أسطر النّص.

فالتّكرار أصبح ظاهرة موسيقيّة ومعنويّة في الوقت ذاته؛ فهي موسيقيّة إيقاعيّة لأنّها تشكّل جوًّا نغميّا ممتعًا؛ يلْتقِط سمع المتلقّي كما يلْتقِطُ المغناطيس الأشياء، ومعنويّة لأنّ فائدتها تكمن فيما تتضمّنه الألفاظ المكرّرة مِن دلالات إيحائيّة ونفسيّة، فكلاهما يخدم الآخر ويُكمّلُه. هذا ما نلمسه في تكرار محمد الثّبيتي لـ (كم الاستفهامية) الّتي جعلها الّشاعر تتردّد على الأذن في الوقت المناسب ليخلق انسجامًا بينها وبين الكلمات الأخرى، وهذا ما أطرب آذاننا بنوطات أحسن استعمالها في الوقت والمكان المحدّد، كلّ ذلك سببه حلم هيّجه فهيّج كلماته:

كَمْ تَبَقّى مِنَ اللّيْلِ.. كَمْ
سَنَةٌ.. سَنَتَان
كَمْ تَبَقّى مِنَ العُمْرِ.. كَمْ
سَاعَةٌ.. سَاعَتَان[2]

ويكرّر الشّاعر أدونيس عبارات وكلمات مخاطبًا أوديس الملك الأسطوري الذي ترك بلده كي يكون من قادة الحرب، يقول:

---

[1] عبد الوهّاب البيّاتي: الأعمال الشعرية الكاملة، محنة أبي العلاء، فارس النّحاس، السّابق...، ص24.
[2] محمد الثبيتي: الأعمال الكاملة، تهيّجْتُ حُلُمًا تَهَيَّيْتُ وَهمًا، السّابق...، ص148.

حَتَّى ولَوْ رَجَعْتَ يَا أُودِيسْ
حَتَّى ولَوْ ضَاقَت بِكَ الأَبْعَادْ
واحْتَرَق الدَّلِيلْ
فِي وَجْهِكَ الفَاجِع
أَوْ فِي رُعْبِكَ الأَنِيسْ،
تَظَلُّ تَاريخًا مِنَ الرَّحِيلْ
تَظَلُّ فِي أَرْضٍ بِلَا ميعَادْ،
تَظَلُّ فِي أَرْضٍ بِلَا مَعَادْ،
حَتَّى ولَوْ رَجَعْتَ يَا أُودِيس.[1]

ولعلّنا نجد "من أكثر أصناف التّكرار النّغمي وُرودًا في الشّعر المعاصر، ذلك التّكرار الذي يُعاد فيه البيت كاملا، للفصل بين أقسام القصيدة الواحدة"[2]، تعليقا على ذلك ما يسرد إبراهيم الكوفحي في قصيدة بلال بن رباح لما كان تحت التّعذيب، وهو يردّد قولته الشّهيرة (أحدٌ أحَدٌ):

أَحَدْ.. أَحَدْ.. أَحَدْ.. أَحَدْ
أَحَدْ.. أَحَدْ.. أَحَدْ.. أَحَدْ
رَغْمَ القُيودِ الدَّامِيَّاتِ رغْمَ كَيْدِ مَنْ جَحَدْ
رَغْمَ السّيَّاطِ المحْرِقاتِ كَالحَصى بِلا عَدَدْ
رَغْم النُّبَاح والصِّياح والعَديدِ والعُدَدْ
رَغْمَ الرِّمَاح.. والجِراح ..رَغْمَ أنَّاتِ الجَسَدْ
رَغْمَ الظَّما.. رَغْمَ الطَّوَى رَغْمَ الجَحِيم المتَّقد
أَحَدْ.. أَحَدْ.. أَحَدْ.. أَحَدْ
أَحَدْ.. أَحَدْ.. أَحَدْ.. أَحَدْ
هَذَا هُتافُ الكَوْن مِنْ أَعْمَاقِه.. لَحْنُ الأَبَدْ

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، أرض بلا معاد، السّابق...، ص205.
[2] عبد الله الطيب: المرشد لفهم أشعار العرب، الدار السودانية، الخرطوم السودان، ط2، ج2، 1970، ص45.

أنَّ.. ومِنْ قَلْبي دَوَى مِنْ فِطْرَتِي.. أَنَّى يُرَدْ
تَبًّا لَكُمْ! لمْ تغْضَبِ.. الأَوْثَانُ لَمَ تَضْرِبْ أحَدْ
حتّام أَنتُم كالسُّكَارى فِي الهُرَاءِ والفَنَدْ
حتَّمَ فِي لَيْلِ الظَّلامِ تَقْتُلُون مَنْ رَشَدا!
أَحَدْ.. أَحَدْ.. أَحَدْ.. أَحَدْ
أَحَدْ.. أَحَدْ.. أَحَدْ.. أَحَدْ[1]

فرغم التّعذيب والقسوة، والحرمان، ورغم كذا وكذا؛ يبقى اسم الله فوق الجميع (أحد، أحد، أحد)، هذه اللّازمة خلقت موسيقى تخشع لها الآذان، إذ إنّها تصدر من قلب محترق تسيل دماءه فيُكوى، ولكنّه يبقى صامدا رغم كلّ الظّروف والمحن. وربّما القول هنا أنّ اللّازمة الإيقاعيّة هي أكثر العبارات تحقيقا للنّغم الموسيقي، وخدمة للإيقاع في النّص، لتردّدها بين مقاطع النّص، فيستأنِسُ بها المتذوّق فتُطربه، وهذا ما يجعله في انتظار دائم لها؛ متحمّسًا لسماعها وتذوّق إيقاعها. يقول إبراهيم ناجي في قصيدة النّاي المحترق:

مَا أَتْعَسَ النَّايَ بَيْنَ المِـ ـنَى وبَيْنَ المنايَـــــا
يَشْدُو ويَشْدُو حَزِينًـــا مرْجعًا شَكْوَايا.....
يَدْنُو إِلَيَّ وتَدْنـــــــو مِنْ ثَغْرِهِ شَفَتايا.....
ورُحْتُ أُصْغي وأُصْغي لَمْ أُلْفِ إلّا صَدَايـا[2]!

فتكرار المجاورة ظاهر في الأبيات الأربعة السّابقة بين (المنى، المنايا)، (يشدو، ويشدو)، (يدنو إليّ، وتدنو)، وأخيرا (أصغي، وأصغي)، فقد وقعت هذه الألفاظ المكرّرة بجوار بعضها البعض، أو بينهما فاصل ما؛ فخلقت تناغما موسيقيًّا متتاليًّا؛ تَدرّجت ألحانه في آذاننا. ويتكرّر ذلك عند أدونيس في نصّ الضّياع:

الضَّيَاعُ الضَّيَاعُ...
الضَّيَاعُ يَخلِّصُنا ويَقُودُ خُطانَا

[1] إبراهيم الكوفحي: الأعمال الشعرية، قصيدة بلال، السّابق...، ص71-72-73.
[2] إبراهيم ناجي: ديوانه، قصيدة الناي المحترق، السّابق...، ص17.

والضَّيَاعُ
أَلْقِ وسِواه القِناَع؛
والضَّياَعُ يُوَحِّدُنا بسِوَانا
والضَّياَعُ يُعَلِّقُ وَجْهَ البِحَار
بِرُؤَانَا
والضَّياَعُ انْتِظَار[1]

ويتكرّر الفعل المضارع (يولد) عند سميح القاسم في قالب إيقاعي متوازن، وهو ما ولّدَ تناغمًا موسيقيًّا في النّص:

ذَاتَ صَباح غامِضٍ سَأَلْتُهُ رابِعَة العَدَوِيَّة:
هَلْ يُولَدُ؟ هَلْ يُولَدُ؟
فأَجَابَ وشَمْسُ اليَقِين تَسْطَعُ في قَلْبِه:
يُولَدُ في دِمَشْق
مُكَلَّلًا بالبَرْق
يُولَدُ في بَغْدَاد
مِنْ حِكْمَةِ الأجْدَاد
يُولَدُ في بَيْروت
لطِفْلَةٍ تمُوت
يُولَدُ في عُمَان
للنَّارِ والدُّخَّان
يُولَدُ في الجَزائِر
يُولَدُ في الكِنانَة
ويرْجِعُ الأَمانَة

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية 1 (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، الضّياع، السّابق...، ص281.

ثَائِرَة وثَائِـر
وطِفْلَة جَميلَة[1]

ويقول أبو القاسم الشّابي في أنشودة الرّعد:

فسَأَلْتُ اللَّيلَ، واللَّيْـ ـلُ كَئيبٌ، ورَهيبْ
شَاخِصًا باللَّيْلِ واللَّيْـ ـلُ جَميلٌ، وغَريبْ[2]

تكرّر (اللَّيل) أربع مرّات في نفس المكان متبوعًا بصفاته، فجاءت متسلسلة ومتساوية ومتقابلة، إذ شكّل في البيتين توازنًا وإيقاعًا مُحكمًا، وهذا ما زاد من جمالها. وتتردّد تلك الإيقاعيّة في بيتي العقّاد:

صدَّ الفَضَاء كَأَنَّهُ مِنْ دُونِه في مَعْقل
وجَفا المَنازِل حَوْلَه فكَأَنَّه في مَعْـــزَل[3]

ويتساءل الشّاعر عن طريقة واتّجاه كتابة القصيدة، فيقول:

هَلْ يَنْبَغي كِتابَة القَصيدَة
مِنَ الأَمامِ إلى الخَلْف
أمْ مِنَ الخَلْفِ إلى الأَمَام؟
مِنَ اليَمِين إلى اليَسَار
أمْ مِنَ اليَسَار إلى اليَمين؟[4]

فقد عكَسَ الشّاعر السّطر الثّاني مع الثّالث، والرّابع مع الخامس، مثل هذا التّكرار يخدم النّص من خلال هذه الإيقاعيّة المتعاكسة التي تحيي النّص وتزيده دلالة وجمالا. ومنه أيضا قول محمد الثّبيتي في نصّ (أَهْدَرَتْ اسْمَكِ):

أَبحَثُ عَنْكِ.. لِأَجِدَكِ

---

[1] سميح القاسم: الأعمال الكاملة، البحث، دار سعاد الصباح، القاهرة مصر، ج6، 1993م، ص211.
[2] أبو القاسم الشابي: الديوان، قافية العين (أنشودة الرّعد)، السّابق...، ص99.
[3] عباس محمود العقاد: ديوان عابر سبيل، قصيدة المنازل في الصّيف والشتاء، السّابق...، ص38.
[4] أديب كمال الدين: الأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة حاء، السّابق...، ص165.

أَجِدُكِ.. لأبْحَثُ عنْكِ[1].

ومنه أيضا التّبديل في السّطر الواحد بين الكلمات، ومثاله عند أحمد مطر:

أَنَا لَا أَكْتُبُ الأَشْعَار فالأَشْعارُ تَكْتُبُنِي[2]

وإنّي أرى أنّه أكثر من مثّل هذا النّوع في شعره هو قاسم محمد عباس في أعماله الكاملة (الحلّاج)، فشعره كثير التّكرار إن لم أقل أنّه فحل التّكرار، فشعره كثير التّكرار. يقول الشّاعر:

أُقْتُلُوني يا ثِقَاتي إنَّ فِي قَتْلي حَياتي

ومَمَاتي في حَيَاتي وحَياتِي في مَماتي[3]

تتكرّر الكلمات في أماكن متقابلة، ووضعيّات متعاكسة لترسم لنا لوحة فنّيّة تطرب الأسماع، وترقّ لها الأنفس. وفي زمن الحقّ الضّائع يكرّر صلاح عبد الصبور عبارات، يقلّبها ويتلاعب بها؛ فتصدر بذلك رنّة موسيقية تطرب الأذن، وترتاح لها الأسماع؛ إذ يقول:

هَذَا زَمَنُ الحَقِّ الضَّائِع

لَا يَعْرِفُ فِيه مَقْتُول مِنْ قَاتِلِه، ومَتى قَتَلَهُ

ورُؤُوسُ النَّاسِ عَلى جُثَثِ الحَيَوانَات

ورُؤُوسُ الحَيوانَات عَلى جُثَثِ النَّاسِ

فَتحَسّس رَأْسكَ

فَتحَسّس رَأْسكَ.[4]

ولتشابه الأطراف مساحة كبيرة في الشّعر الإيقاعي، فهو يرسم لنا شكلا إيقاعيًّا مميّزًا، فتكرار الكلمة التي ينتهي بها البيت أو السّطر في أول البيت الموالي يبرمج الأسماع على الانتظار

---

[1] محمد الثبيتي: الأعمال الكاملة، ديوان بوابة الرّيح، قصيدة (أهْدَرَتْ اسْمُكِ)، السّابق...، ص310.

[2] أحمد مطر: المجموعة الشعرية، لافتات1، قصيدة دمعة على جثمان الحرية، السّابق...، ص33.

[3] قاسم محمد عباس: الأعمال الكاملة (الحلاج)، قافية التّاء، السّابق...، ص294.

[4] صلاح عبد الصبور: الديوان، السّابق...، ص162-163.

في الوقت والمكان اللّذين تعمل عليهما البنية، ومثاله في شعر التّفعيلة يقول عبد المعطي حجازي واصفا المستعمرين[1]:

أفْوَاهًا مُظْلِمَة قَذِرَة
جاءَتْ مِنْ أَقْطَار الخمْرَة
حَيْثُ تُباعُ الخَمْرَة للبَاكِي
ويُباع البَاكِي للسَّاقي
ويُبَاعُ السَّاقي للكَرْمَة
والكَرْمَة تَمْلِك كُلَّ النَّاس.

فالّشاعر من خلال هذه الهندسة الشّكليّة حاول أنْ يصِفَ لنا عمليّة البيع التي تبدأ بالخمرة وتنتهي بالسّاقي والكرمة، ففي كلّ ترديد يولد معنى جديد مرتبط بالكلمة المكرّرة. ويظهر ذلك أيضا عند البيّاتي في نصّ الموت والقنديل الذي يقول فيه:

-7-

وَطَني المنْفَى
مَنْفَايَ الكَلِمَات

-8-

صَارَ وُجُودي شَكْلا
والشَّكْلُ وُجُودا في اللُّغَة العَذْرَاء

-9-

لُغَتي صَارَت قِنْدِيلًا في بَابِ الله[2]

كما نجده عند أمل دنقل في قصيدة مزامير[3]:

---

[1] أحمد عبد المعطي حجازي: الديوان، دار العودة، بيروت، د.ط، 1973، ص400.
[2] عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية 2، الموت والقنديل، السّابق...، ص371.
[3] أمل دنقل: الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، القاهرة مصر، د.ت، ص365.

أَعْشَـــــــقُ إسْكَنْدريّـــــــة
وإِسْكَنْدرِيَّة تَعْشَقُ رائِحَة البَحْر
والبَحْرُ يَعْشَقُ فاتِنَة في الضّفَاف البَعيد.

تمثّلت بنية تشابه الأطراف في الأسطر السّابقة في إعادة الشّاعر للفظة (إسكندريّة) في بداية السّطر الثّاني بعد أن ذكرها في نهاية البيت الأول، ولفظة (البحر) في نهاية السّطر الثّاني؛ تكرّرت –هي الأخرى– أيضا في بداية السّطر الثّالث، وهذا الشّاهد يمكن أن يدخل ضمن بنية التّكرار لأنّ اللّفظ تكرّر في أطراف الأسطر الشّعريّة. وهو ما نجده أيضا في قصيدة إلى أين:

الشِّراعُ وَسَطَ السَّفينَة.
السَّفينَةُ وَسَطَ البَحْر.
البَحْرُ وَسَطَ قَلْبي،
قَلْبي الذي يَغْرَقُ شَيْئًا فشَيْئًا[1].

تتكرّر لفظة (البحر) دائما عند الشّعراء آخذة أشكالا مختلفة، كما نجدها أيضا في الشّعر الغربي عند شارل بودلير في نصّ الإنسان والبحر، يتكرّر لفظ (البحر) بتبادل الأطراف بين آخر السّطر الأوّل، وأوّل السّطر الذي يليه، في قوله:

أَيُّهَا الإِنْسَانُ الحُرّ، دَائِمًا مَا ستَعْشَقُ البَحْر!
البَحْرُ مِرْآتُك؛ وأنْتَ تتَأَمَّلُ نَفْسَك[2]

ويصوّر الجواهري الطّبيعة في إحدى قصائده التي بعنوان (الطّبيعة ترقص)، وهي في أزهى حالاتها ضاحكة راقصة، يقول فيها:

زَهْوُ خُمْرِ القِبابِ في الجَبَلِ الأَخْـ ـضَرِ يَسْبِي كَزَهْوِ أهْلِ القِبـابِ
والكُرومُ المعَرَّشاتُ حبَـــــالى مُرْضِعاتٍ كَرائِمَ الأعْنـــــابِ
حَانِياتٍ عَلى الدَّوالي تَحَلّيْـــــ ـنَ عَناقيدَ زِينَةً للكعَـــــابِ

[1] أديب كمال الدين: الأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة إلى أين، السّابق...، ص344.
[2] شارل بودلير: الأعمال الشعرية الكاملة، أزهار الشرّ (طبعة1861م)، الإنسان والبحر، السّابق...، ص153.

رَافِعاتِ الرُّؤوسِ شُكْرًا، وأُخْـرَى سَاجِداتٍ شُكْرًا عَلى الأَعْتَابِ[1]

رسم لنا الّشاعر لوحة رائعة ذات طرب دسِم في تصويره لعناصر الطّبيعة، فإشراق القباب أو الخيام الحمر في هذه الجبال الخضر، والكروم التي تحنو بأوراقها على الغصون الدّوالي المتدليّة والمتحليّة بالعناقيد التي تصلح زينة للكعاب للفتاة الشّابة، وكأنّها تسجد شكرا، كما هو الحال بالعتبات المقدسّة في النّجف بلد الشّاعر، وفيها سجود كثير وعبادة.

وفي وصف المعارك والبطولات والمواقف يقول توفيق زياد وهو يصف مذبحة كفر قاسم مصوّرا الأحداث تنبض بالحركة والإيحاء في مشهد درامي مأساوي يسمع صوتها من خلال تصوير الشّاعر:

وخَيَّمَ صَمْتٌ ثَقيلٌ مَديد
عَلى حَلَبةِ المجْزرَة
وتَقْطَعُهُ قَهْقَهات الجُنُود
لنَصْرٍ بمَعْرَكَة ظَافِرَة
ويَصْرخُ ضابِطُهُم صَرْخَة آمِرَه
يُشير لكومِ الضَّحَايَا
"كَفَى! إنَّهُم سَقَطُوا كالنّشَارَة...
كَفى! فالرَّصَاصَة فِيهِم، خَسارَة... !!"[2]

يروي الشّاعر أحداث المجزرة التي قام بها الاحتلال الإسرائيلي الغاصب ضدّ شعبٍ أعزل، بأسلوب وصفي تقريري، مكرّرا أفعالا قويّة الصّدى (يصرخ، كفى) تدلّ على السّيطرة على الأمر وإنهاء المعركة لصالحهم.

[1] عارف حجاوي: إحياء الشعر البارودي والزهاوي وشوقي وحافظ والرصافي والجواهري، الطبيعة ترقص (محمد مهدي الجواهري)، السّابق...، ص589.

[2] توفيق زياد: الديوان، دار العودة، بيروت، 1971م، ص317.

أبدع الشّعراء في الوصف وخاصّة ما يتعلّق بالمرأة، ولذلك نجد أنّ أبيات العاشقين هي أكثر تأثيراً ودقّة. في هذا الصّدد يقول أبو القاسم الشّابي في وصف المرأة متغزّلا بها، وهي عنده عنوان لجمال الوجود:

عَذْبَةٌ أنْتِ، كالطُّفولَة كالأَحْـــــلام كاللَّحْنِ، كالصَّباحِ الجَديـــــدِ
كالسَّمَاءِ الضَّحُوكِ، كاللَّيْلَة القَمْـراء كالوَرْدِ، كابْتِسَامِ الوَليدِ.....
أَنْتِ.. مَا أَنْتِ؟ أَنْتِ رَسْمٌ جَمِيـــلٌ عبْقرِيّ مِنْ فَنّ هَذا الوُجُـــودِ
فِيكِ مَا فِيهِ مِنْ غُمُوضٍ وعُمْـــــقٍ وجمَالٍ مُقَدَّسٍ مَعْبُـــــــودِ!
أَنْتِ مَا أَنْتِ؟ أَنْتِ فَجْرٌ مِنَ السِّحْرِ تَجَلَّى لقَلْبي المعْمُـــــــودِ..[1]

يشبّه الشّاعر محبوبته ويصفها بصفات عديدة، ولذلك يكرّر حرف التّشبيه (الكاف) ستّ عشرة مرّة، وضمير المخاطَب المؤنّث (أنتِ) إحدى وعشرين مرّة. فجميع الصّفات الجميلة اجتمعت فيها في قالب تصويري إبداعي طربي. ويتّخذ نزار قبّاني قرارَهُ ولا رجعة فيه ولا مجال للتّدخّل والنّقاش، فالقرار قراره، فيقول مكرّرا ضمير المتكلّم (أنا):

إِنّي عَشَقْتُكِ.. واتَّخَذْتُ قَرارِي
فلِمَنْ أُقَدِّمُ -يا تُرى- أَعْذَاري
لَا سُلْطَةً في الحُبِّ.. تَعْلُو سُلْطَتي
فالرَّأْيُ رَأْيي.. والخَيَارُ خيَاري.....
وأَنَا المحِيطُ.. وأَنْت مِنْ أَنهَاري
وأَنَا النِّسَاء، جَعَلْتُهُنَّ خَوَاتِما
بِأَصَابِعي.. وَكَواكِبا بمَدَاري
خَلِّيك صَامِتةً.. ولَا تتَكَلَّمِي
فَأَنَا أُديرُ مَعَ النِّسَاء حوَاري
وَأَنَا الذي أُعْطي مَراسِيم الهَوى

[1] أبو القاسم الشّابي: الديوان، صلوات في هيكل الحب، السّابق...، ص60.

للوَاقِفَات أَمَام بَابِ مَزاري
وَأَنَا أُرَتِّبُ دَوْلَتِي.. وخَرائِطِي
وَأَنَا الّذي أَخْتَارُ لَوْنَ بِحاري
وَأَنَا أُقَرِّرُ مَنْ سيَدْخُلُ جَنَّتِي
وَأَنَا أقَرِّرُ مَنْ سيَدْخُلُ نَاري
أَنَا فِي الهَوَى مُتَحَكِّمٌ.. مُتَسَلِّطٌ [1]

يبدأ الشّاعر قصيدته بعبارة (إنّي عشقتُكِ واتَّخَذتُ قراري) وينتهي إليها أيضا، فمنها بدأ وإليها اتّخذ قراره، فكلّ ما يدور في النّص يتمحور في هذه العبارة، فبين البداية والنّهاية أمور تتكرّر، ولِكَيْ يدلّ على السّيطرة والقدرة كرّر الشّاعر ضمير المتكلّم المفرد (أنا) خمس عشرة مرّة، وكلمة (القرار) أربع مرّات، كذلك كرّر عدّة ألفاظ أخرى (سلطة، الرّأي، الخيار إصرار)، إذ يمكننا لو وصلنا هذه الكلمات مع بعضها البعض لَتحصّلنا على جملة مفيدة تكاد تكون هي لبّ الموضوع (أنا أقرّر بسلطة وإصرار، فالرأي والخيار لي)، لكنّ الشّاعر باستخدامه للتّكرار رسّخ الفكرة أكثر، وأحدث إيقاعا جميلا.

كما تتزيّن نصوص شعراء الحداثة بأشكال مختلفة، وأقسام متنوّعة فتترك بصمات إيقاعيّة جماليّة على النّص فتستميل قارئه ويجذبه. في مثل هذا يقول الأديب الجزائري أحمد سحنون في قصيدة (تحيّة جيش التّحرير) مكرّرا عبارة (إنّ مِنْ هَا هُنا) مفتخرا بجيش التّحرير الذي حرّر بلده من كَيْد الاستعمار ومَحاه مِن يوم أتى، وسيبعث عهدًا وميلادا جديدًا للجزائر:

إنَّ مِنْ هَا هُنَا سَيَنْشَقُّ فَجْرٌ   يمْحِي مِنْ سِنَاهُ لَيل الشُّـــرُور!
إنَّ مِنْ هَا هُنَا سَيَنْدَكُّ صَرْحٌ   قَدْ تَعَالى مِنْ باطِل وغُـــــروْر
إنَّ مِنْ هَا هُنا سَيبْعَـــــثُ   شَعْبٌ عَرَبِيّ اللِّسَانِ والتَّفْكير!
إنَّ مِنْ هَا هُنا سَيَنْشُر عَهْدٌ   أَبَدِيُّ السّنَا عَمِيم النُّـــــور! [2]

[1] نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة القرار، السّابق...، ص95.
[2] أحمد سحنون: الدّيوان الأول، تحيّة جيش التّحرير، السّابق...، ص83.

كما اهتمّ أيضا بقضايا الأمّة العربيّة الّتي هي قضيّتنا جميعا، فيقول مناديا الشّعب إلى الثّأر وإلى الثّورة وإلى البلدان العربيّة ضدّ العدوان عازمًا على النّصر:

إِلَى الثَّأْرِ يَا مَعْشَرَ المسْلِمِيـــــن   إلى القُدْسِ كَيْ نَنْصُرَ المسْجِدا
إِلى "القُدْسِ" نَطْرُدَ مِنْهُ اليَهُــود   إلى "مِصْر" نَدْفَعُ عَنْها العـدَا
إِلَى "سُوريا "كَي نفُكّ الحِصَار   عَنْ أَرْضِها ونجِيبَ النّـــــدا
"لعُمان" إِذْ صَمَدَت للعـــــدَا   وحَقّ "العمَانَ" أَنْ تَصْمُـــــدا[1]

إنّ الاهتمام بمثل هذه القضايا الإسلاميّة والإصلاحيّة التّوعويّة، هو اهتمام بقضايا المجتمع ومراعاة أوضاعه وانشغالاته، وعليه كان لِزامًا على شعراء الحداثة انتهاج خطّة إصلاحيّة اجتماعيّة من أجل الرّقي بهذا المجتمع الذي عانى الويلات، والدّفاع عن عروبته وإسلامه، وهو ما دعا إليه عيسى النّاعوري داعيًّا إلى المحبّة والاتّحاد عِلاجًا لأدواء المآسي الذي صنعناه بأيدينا فيقول:

أَخِي مَأْساتُنا لَيسَتْ سِوى مِنْ صُنْعِ أَيْدِينَا
فَمِنْ أَطْماعِنا الشَّعْواء سَودْنَا لَيَالِينا
ومِنْ أَحْقادِنَا العَمْيَاء هَدَّمْنَا تَآخِينا[2]

وكتب معروف الرّصافي مُدافعا عن الدّين الإسلامي ردّا على أولئك الذين يرَوْن أنّ في الإسلام جهلا وتأخّرا، فيقول:

يَقُولُونَ فِي الإِسْلامِ ظُلْمًا بأَنَّـــهُ   يَصُدُّ ذَوِيهِ عَنْ طَرِيقِ التّـقَـــــدُّمِ
وإِنْ كَانَ ذَنْبُ المسلِمِ اليَوْمَ جَهْلَهُ   فمَاذَا عَلى الإِسْلامِ مِنْ جَهْلِ مُسْلِمِ
هَلِ العِلْمُ في الإِسْلامِ إِلَّا فَريضَـةٌ   وهَلْ أُمَّةٌ سَادَتْ بِغَيْرِ التَّعَـلُّـــمِ[3]

[1] ألقيت هذه القصيدة ليلة ذكرى المولد النبوي الشريف. نفسه: ص124.

[2] نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984م، ص307.

[3] عارف حجاوي: إحياء الشعر البارودي والزهاوي وشوقي وحافظ والرصافي والجواهري، دفاعا عن الإسلام (معروف الرُّصافي)، السّابق...، ص508.

كما خاضوا القضايا الإسلاميّة كالقضيّة الفلسطينيّة والدّفاع عنها. فإبراهيم الكوفحي ما زالت تتردّد صرخة القدس في أذنه، تلك الصّرخة المدويّة التي أشعلت فتيل قلبه، فكرّر كلمات صارخة مثل (أين، صرخة، الجبال) لعلّها تجد آذانا صاغية، فقال:

صَرْخَةُ (القُدْس): أَيْنَ أَيْنَ رِجالي!... شَيَّبَتْني ومَا أَزالُ وَليــــــــدًا
وتَدُكُّ الجِبَالَ فَوْقَ الجِبَــــــالِ[1] صَرْخَةٌ.. لَمْ تزَلْ تُدَوِّي بسَمْعِي

ويؤكّد سميح القاسم على الخامس من جوان الذي يمثّل نكسة 1967م، وهو ولادة جديدة للشّعب الفلسطيني، محاولًا أنْ يُوصل ذلك للقارئ، مذكّرا إيّاهُ، قائلا:

يَذْكُر القَارِئ
أَوْ لَا يَذْكُر،
لَكِنَّني، لِكَيْ يَفْهَمَ كُلُّ النَّاسِ مَا قُلْت،
أُعِيد:
نَحْنُ، في الخَامِسِ،
مِنْ شَهْرِ حُزَيْرَان
وُلِدْنا مِنْ جَدِيد[2]!

ومع هذه الولادة الجديدة ولد التّفاؤل الثّوري، فاتّساع رقعة الأرض الأسيرة يعني ازدياد عمق المقاومة واتّساع رقعتها، وحول هذه النّقطة دار معظم شعر المقاومة.

إنّ الوطن غال على كلّ إنسان، يقدّره وينتمي لأرضه، مِن هنا نشأت تلك النّزعة الوطنيّة مصاحبة لثقل كاهل الاحتلال على الأمّة، فنَمَا وعي وطنيّ لدى الشّعراء، واصطبغ شعرهم بنزعة روحيّة وطنيّة، والتزموا بقضايا وطنهم، معبّرين عن صوت الشّعب ومآسيه، مقاومين الثّورة، مُنادين بالتّحرر، هذا ما مهّد لبروز شعر النّضال ومحاربة الاستعمار بعد الحرب العالمية الأولى، فقامت أكبر ثورة عرفتها بدايات هذا القرن ألا وهي ثورة العشرين التي كانت صفحة بيضاء ناصعة سجّل فيها الشّعراء أروع آيات البطولة والفداء. إذ نجدُ سليمان العيسى شاعر الثّورة الجزائريّة يقف في

[1] إبراهيم الكوفحي: الأعمال الشعرية، قصيدة صرخة القدس!، السّابق...، ص269.
[2] سميح القاسم: ديوانه، دار العودة، بيروت، ط1، 1973م، ص669.

شعره مُمجِّدًا الثّورة واصِفًا شجاعة شهداء الجزائر وخوف المستعمر من اقتحام المعتقل. فقال في الشّهيد الرّمز زيغود يوسف قصيدة تحكي قصَّة استشهاده، صوّرَ من خلالها حِقْد فرنسا على هؤلاء الأبطال الذين قارعوها في المدن والجبال، وبثوًّا الرّعب في نفوس قَادَتها بما قاموا به من أعمال وبطولات، فالشّاعر يكرّر كلمة (رعب) ليصوّر حقيقة اللّحظة التي عاشتها فرنسا، لحظة يكاد القلب يتوقّف عن النبض، إلى درجة أنْ تقوم فرنسا الاستعماريّة بإفراغ الرَّشاشات في جسد زيغود يوسف بعدما فارق الحياة بساعات، ويتعرّض الشّاعر بالحديث عن استشهاد القائد البطل زيغود يوسف:

كَثُرَتْ هُناكَ كَتائِبُ الجَلاَّدِ
حَشد الأُلوفَ.. يَكادُ يَعْتَقِدُ الحَصَى
والرِّيحَ ثُوَّاراً.. وحَرجَ الوادِي
حَشْد الأُلُوفَ.. لِقَاءُ "سَيّدِ أَحمد"
رُعْبٌ يشُلُّ النَّبْضَ في الأَكْبَاد
رُعْبٌ يُسَمِّرُ بالمدَرَّعَةِ الخُطَى
فمَدَافِعُ السَفَّاحِ كالأَوْتادِ
وتُجَنُّ مِن حَنقٍ، فتُمْطِر مَوْتَها
حِينًا بِلا هَدَفٍ، بِغَيْر رَشَادِ...
لَنْ يُسْلِمَ الوادِي ثراه لغَاصِبٍ
إلّا عَلى جُثَثٍ.. عَلى أَجْسَادِ[1]

ولا يُنْهي قصيدته حتى يهزأ من القائد الفرنسي، ويبيِّن خوفه وجُبنه حتّى من جثَّةٍ هامدةٍ غادرتها الحياة، فها هو يقول مردّدا فعل الأمر (أَقْدِمْ) ليُبيّن مدى الرّعب الذي تركه "سيد أحمد" الذي هو زيغود يوسف في نفوس الفرنسيّين، يقول:

أَقْدِمْ..

[1] سليمان العيسى: الأعمال الشعرية 2، يوسف زيغود، السّابق...، ص113.

سَرايَاكَ المغيرَةُ آمِنَهْ

أقْدِمْ..

مَرابِضُنا صُخُورٌ سَاكِنَهْ

أَقْدِمْ عَلى الجُثَثِ الصَّوامِتِ..

أيُّها "الزَّحْفُ المظفَّرْ"!

أقدْمْ.."فَسَيِّدَ أَحْمدٍ"

جَسَدٌ، كَمَا تَهْوَى،

مُعَفَّرْ.....

أتَمُوتُ؟ كُلّ حنيّة بجَزائِري

مِيلَادُ شَعْبٍ رَائِعٍ، مِيلَادِي[1]

لقد صارت هذه الدّعوة غاية لهذا الشّعر، فالشّعراء مثّلوا الأمّة في مطالبها، واعتنوا بقضاياها وتوحيد صفوفها والرّقي بها، لذلك كان التّكرار موسيقيّا طربيّا، اشتدّ وقعهُ على النّفوس محاولا إرواءها وإصلاح ذاتها.

إنّ تردّد الحروف والكلمات في مواضع خادمة للنّص؛ تمنح القصيدة إيقاعًا حسب ما تُمليهِ الحالة النّفسيّة للشّاعر، ومنه تنتقل العدوى للمتلقّي المتذوّق فيتراقص أنغاما على أوتارها، فكلّما زاد التّكرار في القصيدة زادت كثافة الإيقاع وقوّته، إلا أنّه لا بدّ من الانتباه عند الإكثار من التّكرار، فالشّيء إذا زاد عن حدّه انقلب إلى ضدّه، لذلك ينبغي على محترف هذه الصّناعة الهندسيّة أن يتحكّم في النّص، ويفرض عليه إيقاعه المناسب، حتّى يرقى بالنَّص إلى مستواه المطلوب.

وممَّا سبق يتبيّن لنا أنَّ التّكرار هو الطّريق الأرحب لتوليد الدّلالات الإيحائيّة التي كشفت لنا ما وراء الكلام، وإضاءة الجوانب الإيقاعيّة التي تطرب لها الآذان وتستميل إليها القلوب،

[1] سليمان العيسى: الأعمال الشعرية 2، يوسف زيغود، السّابق...، ص116-117.

وكذلك الحواجز النّفسيّة التي ينضوي تحتها كلّ ما يُظهر لواعج القلب ووهج الوجدان، فالتّكرار في ظلّ هذه الجوانب الثّلاثة يزيد النّص قوّة، كما يزداد تحفة وطربا.

الفصل الرّابع (التّطبيقي):

أنماط وأساليب التّكرار في ديوان إبراهيم طوقان

الفصل الرّابع: أنماط وأساليب التّكرار في ديوان إبراهيم طوقان:

يعدّ التّكرار من الظّواهر اللّغويّة التي يتّسِم بها النّص الشّعري، فهو يُجسّد سمة أسلوبيّة هامّة، فعنصر التّكرار من أهمّ ما يمتاز به الأسلوب الشّعري، وإنّ المطّلع على مراحل شعريّة التّكرار في مختلف العصور ولاسيما عصرنا الراهن يلحظ أنّ محاور التّكرار عديدة ومتنوّعة ومتداخلة في كثير من الأحيان، وأبرز أنواع التّكرار التي تشهدها حركة الحداثة هي: (تكرار الحروف والكلمات، والجمل والمقاطع). ولإبراز أثرها الجمالي في النّص الشّعري الحديث لابدّ من الوقوف على كلّ نمط من هذه الأنماط، وخير مثال لذلك مدوّنة إبراهيم طوقان، فهي غنيّة بالتّكرار سواء كان تكرارا بسيطا أو تكرارا مركّبا. وسأحاول في هذا المقام الإلمام بهذه الجوانب والكشف عن خباياها المضمرة من خلال الوقوف على جوانب التّكرار وأنماطه المختلفة في ديوانه.

1- التّكرار المفرد البسيط ودلالاته الفنّيّة:

يظهر التّكرار في مستويات عدّة في بنية النّص الشّعري كتكرار المبنى والمعنى، ويحمل مع ذلك صوّرا فنّية متنوّعة تترامى بين أطراف النّص لتشكّل هندسة معماريّة يبنى عليها النّص. من هذه المستويات نجد:

تكرار الأصوات (حروف المباني):

إنّ الصّوت باعتباره أصغر وحدة لغويّة يصعب تحليله، ومع ذلك فهو المادّة الخام للكلمات والألفاظ، إلّا أنّ دوره المؤدّى أكبر من حضوره كصوت واحد وتكراره في النّصوص يكوّن جملة موسيقيّة بالكلمات. وقد عرّف ابن جنّي كلّا من الصّوت والحرف في كتابه (سرّ صناعة الإعراب) فقال: "اعلم أنّ الصّوت عارض يخرج مع النّفس، مستطيلا متّصلا حتّى يعرض له في الحلق والفم والشّفتين مقاطع تثنيّة عن امتداده واستطالته، فيسمّى المقطع أينما عرض له حرفا"[1].

[1] ابن جنّي: سرّ صناعة الإعراب، تحقيق: لجنة من الأساتذة (مصطفى السقا وآخرون)، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، ط1، 1954م، ج4، مصر، ص6.

وبما أنّ الصّوت هو اللّبنة الأولى في تشكيل الكلمة فهو عنصر أساسي في تكوين اللّغة. ومعروف أنّه لكلّ صوت صفاته، وتبعا لذلك جُعِل الصّوت جزءا من الدّلالة على المعنى، وهذا ما ركّز عليه إبراهيم طوقان بعناية في انتقاء الحروف المناسبة للمكان والزّمان. ففي قصيدة "الزّهرتان والشّاعر" –مثلا– يكرّر إبراهيم حرف الهاء الّذي يعبّر عن الهدوء والرّاحة في التّعبير مناسبًا نفسيّة الشّاعر وأحاسيسه. يقول فيها:

يا زَهْرَةَ الوَادي أَتَيْتُ بزَهْـــــــرَةٍ ... لَكِ مِنْ رُبى لُبْنَانَ فَاحَ شَذاهَا
والزَّهْرُ أَبْهَى مَنْظَرًا مَعَ أمِّـــــــهِ ... فنَقلْتُها مَعَها فزَادَ بَهاهَـــــا
وحَفظْتُها لَكِ في الطَّريقِ مِنَ الأَذَى ... ولأَجْلِ عَيْنِكِ أَضْلُعِي مَثْواهَـا
وجَمَعْتُ في آذارَ بَيْنَكُما فَمَـــــا ... أَحْلَاكِ في قَلْبي ومَا أَحْلَاهـا
إنِّي جَمَعْتُكُما ولَكِنْ لَمَ يَطـــــلْ ... أُنْسي بقُرْبِكُما فواهًا وَاهـــا
وَاهًا عَلَى سَاعَات لَهْوٍ كُنْتُمـــــا ... يا زَهْرَتيّ هَناءَهَا وصَفَاهَـــا
وَاهًا عَلَى رُوحِي الّتي خَلَّفْتُهَـــا ... بَيْنَ الرُّبَى والرُّوحُ حَيْثُ هَوَاهَا
واهًا عَلَيْهَا مُهْجَة ضَيَّعْتُهـــــا ... فإذا سَأَلْتُكُمَا فهَل أَلْقَاهـــا؟[1]

فاللّافت للنّظر أنّ كلّ شاعر وبطبيعته الشّعريّة (تجربته) يجنح إلى تكرار كمّ من الأصوات، هي بالأساس تلائم تجربته، لذا "الْتفَتَ الشّعراء إلى ظاهرة التّكرار من خلال إعادة وحدات صوتيّة معيّنة تجعل النّص الشّعري يحفل بالإيقاعات المنوّعة، التي تغني الجانب الإيحائي والتّعبيري فيه"[2]. كما في نص "نسر الملوك" في رثاء ملك العراق فيصل الأوّل التي أُلْقِيّت في حفلة الأربعين بنابلس، والتي يقول فيها مكرّرا حرف اللّام الجهري الّذي ظهر بنبرة قوية تناسبت مع موضوع النّص (الرّثاء):

---

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، الزهرتان والشاعر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة مصر، 2013، ص85.

[2] أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)، مجدلاوي، عمان الأردن، ط1، 2002م، ص75.

شَيِّعي اللَّيْلَ وقُومِي اسْتَقْبِلي طَلْعَةَ الشَّمْسِ وَراءَ الكَرْمـــلِ...
ذَلِكَ الفُلْكُ الّذي يحْمِلُـــه مِثْلَهُ مُنْذُ جَرَى لَمَ يحْمِـــــلِ
لَوْ تَعَدَّى لُجَّةَ البَحْرِ بِـــــهِ خَاضَ فِي لجُّة دَمْعٍ مُسْبـــلِ
وانْطَوَى العَاصِفُ والمَوْجُ له فَاكْتَسى البَحْرُ غُضُونَ الجَدْوَلِ[1]

إنّ أيّ نصّ يتكوّن من جملة أصوات مختلفة التّردد، وقد تختفي بعض هذه الأصوات في بعض النّصوص، أمّا ديوان شاعرنا فقد اشتمل على أصوات متعدّدة، وإنّما قُلنا صوتًا عوض حرف لأنّنا ندرس ما يقرأ أو يسمع فقط، إذ هناك حروف تكتب ولا تنطق، فهي لا تقع في الدّراسة لعدم تأثيرها في المتلقّي. والجدول التّالي عمليّة إحصائيّة اقتصرْتُ فيها على أكثر الأصوات تكرّرا في ديوان شاعرنا:

الصّفحة	حروف المباني	القصيدة	صفاتها	عدد تكرّرها
13	الهاء	ملائكة الرّحمة	رخو، مهموس، منفتح (مخرجه من الحنجرة)	70 مرّة
35	التّاء	في المكتبة	شديد، مهموس، ومنفتح (مخرجه من اللّثة)	59 مرّة
85	الهاء	الزّهرتان والشّاعر	رخو، مهموس، منفتح (مخرجه من الحنجرة)	29 مرّة
191	اللّام	نسر الملوك	من الحروف المجهورة	266 مرّة
257	اللّام+النّون+السّين	مرابع الخلود	– اللّام والنّون من الحروف المجهورة وهي من الحروف الذُّلْق. – السّين: أَسَلِيَّةٌ لأَن مبدأَها من أَسَلَةِ اللّسان، وهي مُسْتَدَقُّ طرف اللّسان، وهي من الحروف المهموسة.	اللّام: 238 مرة النّون:100 مرة السّين:47 مرة

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، نسر الملوك، السّابق...، ص191.

بعد استقراء الجدول نستنبط الملاحظات الآتية:

– إنّ أكثر الأصوات تكررا عند إبراهيم طوقان هي: اللّام والنّون والهاء، وهي ما أوردناها كأمثلة سابقا.

– حرفا اللّام والنّون من الحروف المجهورة، وهي من الحروف الذُّلْق. أمّا الهاء فهي من الحروف الحلقيّة المهموسة، فالشّاعر مزج بين الجهر والهمس بين ثنائيّة ضديّة، هذا ما يبرهن أنّ الشّاعر يعيش في تضارب بين قوّة الصّوت من جهة ولينِه وهمسِه من جهة أخرى، فالصّوت المجهور وظّفَهُ في القصائد الوطنيّة ذات نبرة قويّة حادّة، أمّا المهموس فكان في قصائده الغزليّة التي تحتاج لإحساس ومشاعر رقيقة عن طريق توظيف الحروف الليّنة المهموسة.

تكرار الكلمات:

تتشكّل الكلمة من جملة من الأصوات يتركّب منها البيت أو السّطر الشّعري، والتي تتوزّع داخل القصيدة بأشكال متنوّعة، وتكرار الكلمة لا يكون اعتباطيّا لملْء حشو، وإنّما لغاية دلاليّة، لأنّ الشّاعر بتكرار بعض الكلمات يعيد صيّاغة بعض الصّور من جهة، كما يستطيع أن يكثّف الدّلالة الإيحائيّة للنّص من جهة أخرى، ولأيّ كلمة وظيفتها ودلالتها داخل النّص، فإذا تكرّرت لفتت إليها الانتباه وأدّت ما جاءت من أجله، وباتت جديرةً بالدّراسة. هذا ما يستوجب الوقوف عنده في ديوان شاعرنا، وسبر الكم الهائل من الألفاظ المكرّرة بمختلف أنواعها (حرف، اسم، فعل). والبداية أوّلا مع حروف المعاني التي تردّدت عدّة مرّات في شعر إبراهيم طوقان.

*** الحروف (حروف المعاني):**

يظهر الحرف في مقدّمة تكرار الكلمات شامخًا، فقد أخذ مساحة كبيرة في ديوان الشّاعر لسهولة استخدامه، إضافة إلى أنّه يسهم في بناء المعاني، كما يلفتنا إلى ما يتركه من بصمات تقرّب وتحبّب إلينا النّص أكثر. وفي قصائد شاعرنا أتى تكرار الحرف بأنماط إيقاعيّة مختلفة، أحاول –من هذه الزّاوية– أن أتطرّق لبعضها:

كرّر الشّاعر حروف المعاني عموديًّا في بداية الأسطر أو الأبيات الشّعريّة، وكان تكرارها بشكل متتابع أحيانا وغير متتابع في أحيان أخرى، وشرْط هذا التّكرار من وجهة نظر نازك الملائكة "أنْ يُوحّد القصيدة في اتّجاه يقصده الشّاعر وإلّا كان زيادة لا غرض لها"[1]، وهي تقصد بذلك أن يكون هذا التّكرار فاعلا في توجيه الدّلالة وتماسك مقاطع النّص والرّبط بينها كما تفعل الوحدة العضويّة في الرّبط بين أبيات القصيدة حتّى يكون كتلة واحدة، فينبغي كي يحقّق تكرار البداية العمودي قوّة وأثرا بليغا؛ محافظته على تسلسله حيث لا يفصل بين الأبيات فاصل.كما في قول الشّاعر مكرّرا حرف التعجّب متحسّرا على ما مضى متألّما لذلك:

وَاهًا عَلَى سَاعَات لهْوٍ كُنْتُمَا يا زَهْرَتَيَّ هَناءَها وصَفاهَـــا
وَاهًا عَلَى رُوحي التي خَلَّفْتُها بَيْنَ الرُّبى والرُّوح حَيْثُ هَوَاها
وَاهًا عَلَيْهَا مُهْجَةٌ ضَيَّعْتُهَـا فإِذَا سَأَلْتُكُمَا فَهَل أَلْقَاهـــا؟

ويتكرّر حرف النّداء (يا) كثيرا عند شاعرنا، وخاصّة في بدايات الأبيات، إذ أخذ في قصيدة "ما لك والذّكريات"[2] شكلا عموديًّا غير متسلسل في مستهلّ الأبيات (40-30-25-6-4)، إذ أنّه يفتَتِح به شهيّة الكلمات بحيث يسهّل عليه مهمّة استحضار الألفاظ والعبارات التي يريد التّعبير بها. فحرف النّداء (يا) يحصد الجزء الأكبر من تكرار الحروف فشاعرنا يوظّفه في قصائد كثيرة، ففي قصيدة "ناشدتكِ الإسلام"[3] مثلا تكرّر ثماني مرّات في الأبيات (1-10-11): يا فوْزُ... يا وردَة... يَا ربّةَ المنْدِيل. كما تكرّر في عجز البَيت 9- 12(يا قاسيّة)، فالشّاعر ينادي "فوز" بصفات متنوّعة، وهذا ما تطلّب تكرار حرف النّداء.

يكثر كذلك التّكرار الأفقي في شعر إبراهيم، إذ يشمل كلّ مستويات التّكرار من حروف وكلمات وعبارات. ومثاله في قصيدة "يا موطني" التي يكرّر فيها الشّاعر حرف المفاجأة (إذا) في بداية الصّدر والعجز، وهو ما يسمّى بالتّصدير. يقول فيه:

---

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ، ط6، 1981، ص269.
[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، ما لك والذّكريات، السّابق...، ص273.
[3] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، ناشدتك الإسلام، السّابق...، 253.

فَإذا بجانِبِ رِفْقَة أَكر الوَغى وإذَا الحَدِيدُ مَع الكَلام اللَّيِـن[1]

كما يتردّد أيضا حرف الاستفهام المركّب (لِمَ) على شكل تصدير كما في البيت السّابق:

لِمَ يُوجِسُون مِنَ الحَقيقَةِ خِيفَة؟ لِمَ يصْدِفُونَ عَنِ الطَّرِيقِ البَيِّن؟[2]

ومثل هذا التّكرار دائما ما يترك طبعة جماليّة على النّص. ويتكرّر حرف الجزم (لَمْ) مخاطبا وادي الرّمان:

كأَنّي لَمْ أَنْزِلْ دِيَّارِكَ مَـــــــرَّةً ولَمْ أَلْقَ في أَهْليكَ حُبًّا ولَا نَدى

ولَمْ تَسْقِني كَأْسَ المِدامِ حَبِيبَـــــةٌ وَردتُ ثَنايَاهَا مَعَ الكَأْسِ مَوْرِدا

ولَمْ تُوحِ شِعْرًا، ولَا قُمْتُ مُنْشِدًا، ولَمْ يَرْوِ شِعْري عَنْدَلِيبكَ مُنْشِدا[3]

وكذلك يتكرّر الحرف "لا" كثيرا، ففي قصيدة (بهاء) مثلا تكرّر خمس مرّات مسبوقا بالواو ويليه دائمًا اسم تفضيل: ألطف، أدنى، أشهى، أظرف. في مثل قوله:

بَها ! لَمْ تَقَعِ العَيْـنُ عَلى أَبْهى ولَا أَلْطَفْ

ولَا أَدْنى إِلى القَلْب ولَا أَشْهَى ولَا أَظْرفْ[4]

كما تردّد ستّ مرّات في نصّ (فتية المغرب):

يَوْم لا طَارِق عَادَ القَهْقَرى لَا، ولَا آبَاؤُنَا أُسدُ العَرين...

لَا ولَا هِمَّةُ بَحْر الظُّلُمَـات أَشْبهت هِمّة جَيْشِ العَرَب[5]

هذا وتتكرّر حروف أخرى في قوالب مختلفة، فنجد مثلا حرف (اللّام، الكاف، أو) في نصّ "غايتي"[6] في الأبيات التّالية: البيت 1-2: اللام (4مرّات). 4-5: الكاف(مرّتين). 1-7:

---

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، يا موطني، المصدر السابق، ص21.

[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، يا موطني، المصدر السابق، ص22.

[3] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، خطرة في الهوى، المصدر السابق، ص93.

[4] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، بهاء، المصدر السابق، ص151.

[5] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، فِتيةُ المغرب، المصدر السابق، ص287.

[6] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، غايتي، المصدر السابق، ص227.

أو(مرّتين). ممّا جعل النّص كلّه تكرارا والحرف هو المسيطر فيه، وهذا ما أعطى القصيدة إيقاعا رنّانا، خاصّة وأنّ النّص قصير يتكوّن من سبعة أبيات، وهو ما جعل موسيقاه ذات صدى قويّ.

وتتكرّر الحروف أحيانا متّخذة مواقع متقابلة مشكّلة هندسة فنّيّة ممّا يزيد النّصوص جمالا مثل ما ورد في قوله:

وعَجيبٌ مِنَ العَجائِبِ أَنْ يَطْـ ـلُبَ حُكْما ودَهْرُهُ مَحْكُوم
وغَريبٌ مِنَ الغَرائب أَنْ يجْـ ـمَعَ شَمْلا شتَاتُـه مَحْتُـوم[1]

تكرّرت في البيتين حروف متنوّعة إلى جانب الأصوات مثل (الواو، مِنَ، أنْ) في شكل إيقاعي عمودي، تطرّز في البيتين فزادها جمالا وبيانا كما يفعل الطّرز في اللّباس، هذا ما خلق هندسة إيقاعيّة في النّص. ونفس الأمر في رثاء الشّيخ سعيد الكرمي حيث تكرّر الحرف "مِن" (4مرّات)، وحرف العطف "الواو" (7مرّات) في قوله:

بغَزيرٍ مِنْ عِلْمِهِ ومُفِـيدٍ وقَريبٍ مِنْ حِفْظِه وبَعيد
وغَريب مِنْ أُنْسِه وعَجيب وطَريف مِنْ ظَرْفِه وتَليد[2]

تكرّر حرف الجرّ (مِن) في مواضع متشابهة أعطت تقابلا هندسيًّا، ونفس الأمر مع حرف (الواو) الذي تكرّر سبع مرّات مع الأسماء. والجدول أدناه يبيّن الحروف المتكرّرة وعدد مرّات تكرارها، مع ذكر نوع التّكرار:

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، ردّ على رئوبين شاعر اليهود، المصدر السابق، ص97.
[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، رثاء الشيخ سعيد الكرمي، المصدر السابق، ص243.

الكلمة	الصّفحة	القصيدة	عدد مرّات تكرارها	نوع التّكرار
لِمَ (حرف استفهام مركّب)	21	يا موطني	2	تصدير
إمّا	43	كارثة نابلس	2	تصدير
إذا	21	يا موطني	2	تصدير
	191	نسر الملوك	2	عمودي
	247	شريعة الاستقلال	3	عمودي
واهًا (حرف تعجّب)	77	وحي رسالة	2	مجاورة
	85	الزّهرتان والشّاعر	3	عمودي
لَمْ (حرف جزم)	93	خطرة في الهوى	10	
	191	نسر الملوك	4	
يا	139	هواكِ جبّار	7	
	207	مصرع بلبل	4	إيقاعي
	249	إلى الممرّضة الروسيّة	3	
	143	صاحب غمدان	2	تصدير
	263	رثاء أديب منصور	2	عمودي
	265	بلا عنوان...!	6	
	273	ما لك والذّكريات	5	بداية عمودي
	299	أشواق الحجاز	2	تصدير
	253	ناشدتُكِ الإسلام	8	
لكنّ	145	تحيّة مصر	2	
لا	151	بهاء	5	
	161	بيني وبين النّاس	5	

	287	فِتية المغرب	6	
	211	يا قوم!	2	تصدير
	225	تعزيّة البيت الهاشمي	2	تصدير
	227	غايتي	2	مجاورة
كَلَّا	165	طير الصِّبا	2	مجاورة
الواو	151	بهاء	16	
	293	موطني	15	
	95	ردّ على رئوبين شاعر اليهود	2	عمودي هندسي
الكاف	23	إلى ثقيل	4	
	227	غايتي	2	
اللام	227	غايتي	4	
لولاهما	129	مناجات وردة	2	عمودي
أو	227	غايتي	2	
	207	مصرع بلبل	2	عمودي
أم	257	مرابع الخلود	3	
في	293	موطني	3	
	263	رثاء أديب منصور	2	تصدير
إلى	205	فلسطين مهد الشّهداء	2	عمودي
أهكذا (حرف استفهام)	159	غادة إشبيلية	2	عمودي
هل (حرف	237	1000	2	تصدير
استفهام)	251	رثاء أبي المكارم عبد المحسن الكاظمي	2	تصدير
معًا	265	بلا عنوان...!	2	مجاورة
مِنَ	95	ردّ على رئوبين شاعر اليهود	2	عمودي هندسي
أنْ	95	ردّ على رئوبين شاعر اليهود	2	عمودي هندسي

نوّع الشّاعر في مستويات تكرار حروف المعاني، فمن التّكرار العمودي (12 مرّة) إلى الأفقي (14مرّة)، منه التّصدير (10 مرّات)، والمجاورة (4 مرّات). هذا ما أعطى جماليّة للحروف باختلافها واختلاف مواقعها التي بدورها تعطي النّص حركيّة مذهلة تتشابك فيها الحروف، وتفتتح شهيّة العبارات في تسلسل بديع تنوّعَ بِتنوّعِ الحروف وأشكالها. فالملاحظ أنّ الشّاعر يستخدم بكثرة حرف النّداء "يا" الذي كرّره تسعًا وثلاثين (39) مرّة في تسع قصائد؛ مناديًّا حبيبته واصفًا إيّاها بمختلف الأوصاف منتقيًّا الألفاظ التي تخدم المعنى وتزيده قوّة وتثبيتا. كما كرّر أيضا حرف "لا" اثنتين وعشرين (22) مرّة في ستّ قصائد. ومن بين القصائد التي تكرّر فيها أكبر عدد من الحروف قصيدة "غايتي" التي شملت تكرّر أربعة (4) حروف: لا، الكاف، اللّام، أو، وكذلك قصيدة "ردّ على رئوبين شاعر اليهود" الذي تكرر فيها: الواو، أن، منَ.

وعليه؛ فهذا الخزف المتنوّع من حروف المعاني أضاف صبغة جماليّة على النّصوص ظاهرا وباطنا؛ إيقاعا ودلالة، وهو ما يستميل القارئ ويحفّزه أكثر لمواصلة القراءة، فتكرار الحروف وإنْ كان أقلّ استخدامًا مقارنة بالأنواع الأخرى، إلّا أنّه يترك بصمته على القصائد مؤدّيا دوره الإيقاعي والجمالي.

*** تكرار الاسم:**

من أكثر المستويات تكررا في شعر إبراهيم طوقان هي الاسم، فهو المسيطر على جلّ القصائد، فلا نكاد نلج قصيدة إلّا ونجدها تتضمّن اسما مكرّرا، فشاعرنا يكثر من هذا النّوع، لأنّه يعرف مدى تأثيره ووجوده سواء في الجانب الدّاخلي (خدمة النّصوص ودلالاتها) أو الخارجي الجمالي (الوزن والإيقاع). فباعتبار الاسم أيقونة بارزة من بين مستويات التّكرار الأخرى، كان على الشّاعر أن يدرك حقيقته، وهو ما بدا لنا من خلال نصوصه التي تنوّعت فيها الأسماء المكرّرة، واختلفت أنواعها وأشكالها الهندسيّة، فأعطتها نكهة إضافيّة زادت من فاعليّة نصوصه الشّعريّة.

استحوذ التّكرار الأفقي على الأسماء بشتّى أشكاله المتنوّعة من تصدير ومجاورة وتجانس، فتنوّع بتنوّع القصائد الشّعريّة، فتموقعه في البيت أعطى له نغمة قويّة وهندسة فنيّة، لأنّ مثل هذا

التّكرار يأتي متقاربا، وهذا ما يجعل الفارق بينه وبين مستويات التّكرار الأخرى التي يكون التّكرار فيها مشتّتا، ولتوضيح ذلك لا بدّ من إدراج بعض الأمثلة عن هذا النّوع:

من أكثر الأسماء المكرّرة عند إبراهيم طوقان تلك الّتي كانت في نفس البيت أو السّطر، ويمثّله التّكرار الأفقي كما أشرنا له سابقا، فقد تنوّع من مجاورة وتصدير (ردّ الأعجاز على الصّدور) وجناس. فالمجاورة مثلا لها أمثلة كثيرة، وهي نوع بديعي رسم على شاكلته شاعرنا تكراره. يعرّفها صاحب الصّناعتين بأنّها: "تردّد لفظتين في البيت، ووقوع كلّ واحدة منهما بجنب الأخرى أو قريبا منها، مِن غير أنْ تكون إحداهما لغوًا لا يحتاج إليها"[1]. ومنه قول إبراهيم طوقان:

الفِرارَ الفِرارَ أَلْفَيْتُ في الشَّا مِ نَكَالًا، وفِتْيَةٌ أَبْطَالا[2]

تكرّرت لفظة "الفرار" في بداية البيت على أساس أنّها توكيد للأولى التي أتت مفعولا به لفعل محذوف (الفرارَ الفرارَ). فالمجاورة تجاور بين لفظتين متتابعتين أو متقاربتين. أمّا في البيت الأوّل من قصيدة "يا سَراةَ البلاد" تكررت لفظة "البلاد" يفصلهما فعل مضارع (يا سراة البلاد يكفي البلادا)[3]، فالمجاورة هنا ليست أكثر حضورا وقوة مثل سابقتها في التّوكيد، ولكنّها أدّت دورًا إيقاعيًّا وجماليًّا. ويفصل حرف العطف الفاء بين الاسمين المتقاربين في قول الشاعر:

إنْ أكُنْ مُسْرِفًا بِلَوْمي فَلَوْمي صَادرٌ عَن مَحبَّتي القَلْبِيَّة[4]

ويتردّد حرف العطف (الواو) في قصيدة وحي رسالة[5] في الأبيات التّالية: البيت9: أبكاني وأبكاها. 12: عيناي وعيناها. 18: أنساكِ وأنسَاها.

---

[1] أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية، بيروت، 1419هـ، ص413.

[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، ذكرى حمية أهل الشّام، المصدر السابق، ص16.

[3] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، يا سراةَ البلاد، المصدر السابق، ص23.

[4] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، تحيّة الريحاني، المصدر السابق، ص40.

[5] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، وحي رسالة، المصدر السابق، ص77.

وتتنوّع الحروف الفاصلة بين الاسم المكرّر في قصيدة فرحتي...!"[1] في الأبيات التّالية: البيت التّاسع: فالْتقى خَدٌّ وخَدٌّ. 33: مِنْ عذابٍ لعذابٍ. 38: عيشُنا ركضٌ بركضٍ. كما يتكرّر العدد يفصل بينه بحرف جرّ في قول الشّاعر في نصّ "الشّاعر المعلّم"[2]: مئةٌ على مِئةٍ.

اختلف شعر الحداثة في تعامله مع هذه البنية عمّا كانت عليه في السّابق من حيث توْسِعة دائرتها التّعبيرية، ولعلّ ما أسفرَ عن هذه البنية في شعر الحداثة ظهور ما يُعرف بالامتداد الدّلالي للمعاني. وقد يبتعد الاسم عن مكرّره مع بقائهما في نفس البيت، ولكن يتشكّلان في قالب هندسي، بحيث يكون أحدهما في الصّدر والآخر في العجز، وهذا ما يطلق عليه ردُّ الأعجاز على الصُّدور أو التّصدير، وهو تكرار أفقي تتعدّد أشكاله وأنواعه بتعدّد موقعه في البيت. يعرّفه ابن رشيق بأنّه "عبارة عن كلام بين صدره وعجزه رابطة لفظيّة أو معنويّة، تحصل بها الملاءمة والتّلاحم بين قِسْمَيْ كلّ كلام"[3]. فهو ردّ أعجاز البيوت على صدورها أو ردّ كلمة من النّصف الأوّل إلى النّصف الثّاني مع اختلاف تموقعهما[4]. وعرّفه الخطيب بقوله: "وفي الشّعر أنْ يكون أحدهما في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثّاني"[5]، هذا ما يدلّ على أنّ التّصدير له أشكال متعدّدة تتحدّد حسب موقعها بين الصّدر والعجز. وجعلها العسكري في أربعة أشكال[6]:

---

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، فرحتي...!، المصدر السابق، ص113.

[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، الشاعر المعلم، المصدر السابق، ص173.

[3] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشِّعر ونقده، السّابق...، ص3.

[4] ينظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشِّعر ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981م، ج2، ص3. ابن منقذ: البديع في نقد الشعر، تحقيق: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، الجمهورية العربية المتحدة – وزارة الثقافة والإرشاد القومي – الإقليم الجنوبي – الإدارة العامة للثقافة، د.ت، ص51.

[5] الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2003م، ص294.

[6] أبو هلال العسكري: الصناعتين (الكتابة والشِّعر)، السّابق...، ص429.

– أنْ تُوافق أوّل كلمة في البيت آخر كلمة في البيت نفسه: أي أنْ تتكرّر الكلمة الأولى في البيت في قافيّته، كما في قول الشاعر:

وَطَنٌ يُباعُ ويُشْتَرى وتَصيحُ: "فَلْيَحْيَ الوَطَنْ"؟! [1]

فالملاحظ هنا موافقة أوّل البيت (وطن) لآخره، ومثْل هذا التّذييل الإيقاعي يعطينا إيقاعا متميّزا، فقد كَثُر تكرار التّصدير في هذه القصيدة، فحصر الشّاعر الكلمة المكرّرة بين الأخذ والردّ يذكرها في صدر البيت ويردّدها في عجزه، حتّى يتعوّد المتلقّي على هذه النّغمة.

– أنْ تُوافِقَ آخر كلمة في البيت آخر كلمة في النّصف الأوّل: وهو أنْ تشابه لفظة العروض لفظة الضّرب في البيت، يقول الشّاعر:

وفلَسْطين لَنْ تَكُونَ ضَحِيَّه قَبْلَ أَنْ تَذْهَبَ النُّفُوسُ ضَحِيَّه[2]

إذ تكرّر الاسم (ضحيّه) الّذي ابتدأ البيت وانتهى به، وهذا ما خلق رنّة موسيقيّة بديعيّة في البيت. وكذلك في البيت الأوّل من نصّ لمن الرّبيع؟:

أَرَأَيْتَ مَمْلَكَةَ الرَّبيـ ـعِ، يُعِيدُ رَوْنَقَها الرَّبيعُ؟[3]

هذا البيت تكرّر فيه حرف الرّاء في أربع كلمات، بالإضافة إلى تكرّر لفظ العروض (الرّبيع) في الضّرب أيْ في آخر البيت.

– ومنه ما يقع في حَشْو النّصفين: أيْ ما يتكرّر في الحشو من الصّدر والعجز، كما في قول الشّاعر:

فبَاحَ بالحُبِّ دَمْعِي ونِلْتُ بالحُبِّ شُهْرَةً.[4]

---

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، تفاؤل وأمل، المصدر السابق، ص61.

[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، تحيّة الرّيحاني، المصدر السابق، ص39.

[3] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، لمن الربيع؟، المصدر السابق، ص233.

[4] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، نزيهة، المصدر السابق، ص41.

وكذلك يتكرّر لفظ (الحبّ، الكأس) في حشو النّصفين في الصّدر والعجز في البيت الآتي:

كَادَتِ الكَأْسُ الّتي في قُبْرُصٍ تُشْبِهُ الكَأْسَ الّتي في كَرْبَلا.[1]

– ومنه ما يكون في حشو الكلام: وقد يقع التّكرار في حشو الكلام أيضا، كقول الشّاعر في رثاء سعد زغلول:

هَيْهاتَ لَسْتُ بِخارِعٍ عَيْنَ الرَّدَى عَيْنُ الرَّدَى يَقْظَى وعَيْنُكَ تَرْقُد[2]

فتكرار التّصدير في هذا البيت أتى جوابًا للأولى ومتعلّقا بها، وهو أيضا يجاورها غير أنّه في العجز، فرسم لنا صورة هندسيّة رائعة بالانتقال من نهاية الصّدر إلى بداية العجز.

إذن فالملاحظ من خلال الأشكال السّابقة أنّ اللّفظ الموجود في أماكن مختلفة من الصّدر يتكرّر بعينه في أماكن مختلفة في العجز، ولذلك تتّضح لنا العلاقة بين بنية التّصدير وبنية التّكرار، إذ "ويبدو أنّ التّصوّر القديم لحركة المعنى في بنية ردّ الإعجاز على الصّدور هو عودة المعنى في الطّرف الثّاني إلى الطّرف الأوّل لإحكام العلاقة بين البداية والنّهاية، لكن التّتبّع الاستقرائي لشعر الحداثة يتكشّف معهُ انعكاس حركة المعنى فيه أحيانا، على معنى أنّ الطّرف الأول هو الذي يتحرّك بدلالته إلى الطّرف الثّاني، ويستقِرّ فيه"[3]. فالتّصدير يرسم لها صورة جميلة تترامى فيها الكلمات المكرّرة مُطربة آذاننا بصوتها العذب.

مرّة أخرى يظهر تكرار الأسماء عموديًّا في بداية الأبيَات فيشكّل تلك النّغمة التي لا تهيّئ الأذن كلّما انتهينا من بيت وانتقلنا إلى آخر. ومن أمثلته عند إبراهيم ما جاء في قوله:

مَرْحَبًا بالثَّقافَةِ الغَربيَّـــــة تَتَجَلَّى في رُوحكَ الشَّرْقيَّهْ

مَرْحَبًا بالحَكيم مُحيي المعَرِّي مَرْحَبًا بالنُّبُوغُ والعُبْقريَّـــه

مَرْحَبًا بالعَظيمِ أَكْرِم ضَيْفٍ لِمُلُوكِ الجَزيرَة العَرَبِيَّـــــه[4]

---

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، الشّريف حسين، المصدر السابق، ص171.

[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، سرّ الخلود، المصدر السابق، ص47.

[3] محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة مصر، 1988، ص398.

[4] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، تحية الريحاني، المصدر السابق، ص39.

تكرّرت كلمة التّرحيب (مرحبا) أربع مرّات في ثلاثة أبيات في البداية عموديًّا، ترحيبا وتحيّة لأمين الرّيحاني عند عودته أرض وطنه، فرحّب الشّاعر بالثّقافة الغربيّة التي أتى بها الرّيحاني واصِفًا إيّاهُ بالحكيم والعظيم، فتكرار هذه الكلمة في بداية الأبيات؛ أضاف لمسة فنّيّة على القصيدة، كما زاد من طرب الأبيات وجماليّتها. ويصوّر الشّاعر حالة النّاس اليوم، فيكرّر حرف التّنبيه يليه اسم إشارة للقريب، فيقول في كارثة نابلس:

هَهُنَا نِسْوَةٌ جِيَّاعٌ بلا مـــأ وى ستَرْن الجسومَ بالأسمـال...
هَهُنَا أُسْرَةٌ تُهاجِرُ والغـــمّ بديل الأثاث فوق الرحال...
هَهُـنَا مُبْتَلًى بفَقْدِ ذَوِيــهِ هَهُنا مُعْدِمٌ كثير العيــالِ. [1]

وعلى نفس التّسلسل جاء تكرار اسم الاستفهام (أين) في رثاء موسى كاظم باشا الحسيني:

أَيْنَ الصُّفُوفَ تَنسّقَت.....
أَيْنَ القُلوب تَأَلَّفَتْ فتَدافَعَتْ.....
أَيْنَ الأَكُفُّ تَصافَحَتْ وتَساجَلَتْ. [2]

وقد يأتي هذا التّكرار العمودي أحيانًا ليس متسلسلا؛ وإنّما في أبيات متفرّقة من القصيدة محافظًا على نمطيّته كما جاء في نصّ "وداعًا" أين تكرّر العنوان في بداية كلّ مقطع، وهذا ما جعل إيقاعها موزونا وتأثيرها قويّا، كما أنّ موقعها في بداية المقاطع افتتح شهيّة المقطع ورسم طريقه.

وَدَاعًا
سأَقْتُلُ هَذا الهَوى وأَدْفنه في ضُلُوع السِّنيـــنْ
سَأَسْحَقُ تِلْكَ المنى وأَنْسفُها بدَدًا في الفَضـــا
وهَيْهَاتَ أنْ نَلْتَقي فَما أَنا بَعْد المحِبُّ الحَبيبْ [3]

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، كارثة نابلس، المصدر السابق، ص43.
[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، وردٌ يغيض وهجرة تتدفّق، المصدر السابق، ص195.
[3] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، وداعا، المصدر السابق، ص87.

يكرّر الشّاعر لفظ وداعًا وقلبه متحسّر يتألّم؛ لأنّه بعد الوداع سيقتل هذا الحبّ ويدفنه، ويمحق كلّ ما انتظره وتمنّاه، وهو يرى أنّه بعدما كان الحبّ قريبا سيبتعد ولن يعود كما كان. وعلى نفس المنوال يكرّر الشّاعر لفظة (صاح) المختصرة فيقول:

صَاحِ ⟵ دَعْهَا وخُذْ سِوَاهَا

صَاحِ ⟵ دَعْهَا فقَدْ دَفَنْتُ أَمَانِيَّ

صَاحِ ⟵ يَكْفِي! ..... بربِّكَ يَكْفي[1]

تتردّد كلمة (صاحِ) الّتي هي اختصار لكلمة صاحبي في بداية الأبيات تليها أفعال طلبيّة، فالشّاعر يريد أن ينسى ويقلب الصّفحة، لذلك فهو يكرّر فعل الأمر (دَعْها)، أمّا في آخر بيت فقد وصل إلى حَدِّهِ، فيردّد متأثّرا الفعل المضارع (يكفي) الذي يدلّ على صعوبة الموقف، وهو يتذكّر هذه الذّكرى الأليمة.

ويتكرّر لفظ (موطني) كتكرار بداية وكلازمة إيقاعيّة في نهاية المقاطع في الأبيات التّاليّة (7-14-21)[2]. إذ تكرّر في بداية المقاطع ونهايتها، وهذا ما جعله يحتلّ مساحة كبيرة في النّص، ويسيطر عليه ويرسّخ الموضوع أكثر للقارئ. وبالمقابل يكرّر الشّاعر أحيانا اللّفظ في نهاية الأسطر أو الأبيات عموديًّا، وهو ما يعطي نغمة موسيقيّة منتظرة، على الرّغم من أنّ هذا التّشكيل الهندسي أصعب –نوعا ما– من تكرار البداية لذلك نجده غير مستعمل بكثرة في شعرنا الحديث، وأيضا عند شاعرنا لم أجد له أثرا إلّا ما جاء في الأبيات الآتيّة:

وَاعْتَصِمي بفَيْصَل.

مَنيعَـــةً بفيْصَـل

مُؤيَّـــدًا بفَيْصَل

.....

أُمْنِيَّةَ المسْتقْبلِ

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، ذكرى، المصدر السابق، ص117.

[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، موطني، المصدر السابق، ص293.

ريحَانَةَ المسْتَقْبلِ. [1]

يخاطب الشّاعر الرّاية مكرّرا لفظ (فيصل) مسبوقا بحرف جرّ (الباء) عموديًّا في أواخر المقاطع، وهذا ما خلق إيقاعًا موسيقيًّا جذّابًا ينجذب إليه القارئ. وفي نفس السّياق تكرّر لفظ (المستقبل) في وصف الرّاية بمنية المستقبلِ.... وريحانةَ المستقبلِ.

ويتكرّر الاسم أيضا عند شاعرنا على أساس أنّه جناس تامّ، ومثل هذا النّوع البديعي يزيد القصيدة جمالا وحسنا، خاصّة في هذا النّوع الذي يأخذ الاسم الواحد معنيين مختلفين، كما في قول الشاعر:

لَمْ يَجْرِ في بَالي ولَا حِسَابي أَنْ أَحْتَفي بالجَبْر والحِسَابِ. [2]

يكرّر الشّاعر كلمة (حسابي) في آخر الصّدر والعجز من البيت بمعنى مختلف، فالأولى يقصد بها باله وفكره، أمّا الثّانيّة فالقصد منها الحساب الذي ندرسه في مادّة الرّياضيّات، ونفهم ذلك أكثر من خلال البيت الذي يليه (درْسانِ كانا في الصِّبا عذابي...). فتجنيس المماثلة أو الجناس التّام له صلة مباشرة بالتّكرار اللّفظي، فابن رشيق القيرواني يقول: "والتّجنيس ضروب كثيرة: منها المماثلة، وهي أنْ تكون اللّفظة واحدة باختلاف المعنى[3]. أيْ هو ما اتّفق فيه اللّفظان في أمور أربعة (النّوع، العدد، والشّكل، والتّرتيب) مع اختلاف في المعنى. ومثاله أيضا ما جاء في رثاء الشّيخ سعيد الكرمي:

وسَعِيدٌ مَنْ نالَ مِثْلَ (سَعِيدٍ) بَعْدَ دَارِ الفَناءِ دَارَ الخُلُود[4]

يكرّر الشّاعر لفظ (سعيد) في صدر البيت في رثاء الشّيخ سعيد الكرمي الذي يقصده في تكراره، أمّا سعيدٌ الأولى فهي صفة.

---

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، رثاء غازي، المصدر السابق، ص297.

[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، مداعبة قدري، المصدر السابق، ص175.

[3] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر ونقده، السّابق...، ص321.

[4] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، رثاء الشيخ سعيد الكرمي، المصدر السابق، ص243.

وفي قصيدة تفاؤل وأمل[1] تكرّرت كلمة (الظّهور) ثلاث مرّات، فالمعنى مختلف فالأولى معناها المباهاة بالنّفس، أمّا الثّانيّة، فهي جمع ظهر وهو الظّهر من الإنسان أيْ خلاف البطن. فبنية التّرديد هذه أعطت النّص جمالا خلّاقا يتردّد صوته على الأسماع. فتجنيس المماثلة يختص بإعادة اللّفظ مع اختلاف المعنى؛ لذلك تظهر بنية التّكرار واضحة فيه، وتعطيه سمة فنيّة بتكرّر اللّفظ مع اختلاف المعنى. وقد يأتي مرّة أخرى تكرار الاسم بهندسة أخرى كما في قوله:

والدّاءُ لَيْسَ لَـــــــهُ دَوَاءْ إلَّا الإبَـــــــــــــاءْ

إنَّ الإبَاءَ مَناعَةٌ، إنْ تَشْتَمِلْ نَفْسٌ عَلَيْهِ تَمُتْ ولمّا تُقْهَرِ[2]

يتكرّر لفظ (الإباء) في البيتين مرّة في نهاية البيت الأوّل، وبداية البيت الثّاني، وهذا ما يسمّى بتشابه الأطراف فيمتّع الأذن بغنّة موسيقيّة خاصّة وأنّ التّكرار هنا له موقع استراتيجي، فلا نكاد ننتهي من نطق اللّفظ حتى نعيده من جديد، وهذا ما جعله تكرارًا فنيًّا مميّزا.

إنّ تشابه الأطراف محسّن بديعي له جرس خاص ظاهر للتّقارب بين اللّفظ ومكرّره، يطرب التّكرار فيه السّمع ويخفّ على القلب، فعلى ناظمه أنْ يتلاعب بالألفاظ كما يتلاعب الفنّان بريشته، وعليه أن يتحكّم فيها فتصبح مأمورة لندائه. وعرّفهُ ابن معصوم في قوله: " أنْ يعيدَ الشّاعر لفظة القافيّة في أوّل البيت الذي يليه، فتكُون الأطراف متشابهةً، وسمّاهُ قوم التّسبيغ"[3]. ويأتي تكرار الاسم على شكل عدد متكرّر كما هو الحال في نصّ "1000" أين تكرّرت لفظتي (ألفٌ، آلاف) سبع مرّات:

يُهاجِرُ أَلْفٌ... ثُمّ أَلْفٌ مُهَرّبًا... ويَدْخُلُ أَلْفٌ سَائِحًا، غَيْر آيبِ

وأَلْفُ (جَوازٍ)، ثُمَّ أَلْفُ وَسِيلَة لتَسْهِيل مَا يَلْقُونَهُ مِنْ مَصاعِب[4]

---

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، تفاؤل وأمل، المصدر السابق، ص61.

[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، الثلاثاء الحمراء، المصدر السابق، ص132.

[3] ابن معصوم: أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النّجف العراق، ط1، ج3، 1969، ص45.

[4] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، 1000، المصدر السابق، ص237.

لقد خلق العدد (ألف) إيقاعًا موسيقيًّا في النّص عبّر به الشّاعر عن عدد المهاجرين والمهرّبين الفلسطينيّين، وفي مقابل من يخرجها؛ هناك من يدخلها (ويدخل ألف سائح).

وتتكرّر الأسماء تكرارًا هندسيًّا متوازنًا له جماليّة خاصّة، كما في قوله:

فقَدْتُكِ لَكِنّي فَقَدْتُ ثَلاثَــةً سِوَاكِ: فُؤادِي، والأَمانيَّ، والهُدى

وأَبْقَيْتِ لي غَيْرَ القنُوطِ ثَلاثَةً: هَواكِ، وسَقَمِي، والحَنينَ المؤَبَّدا[1]

نلاحظ تكرّر العدد (ثلاثة) عموديًّا تبعه معدود متكوّن من ثلاثة ألفاظ، وهذا ما أعطى البيتين صبغة جماليّة وموسيقى طربيّة اجتمعت كلّها لتكوّن تكرارًا هندسيًّا. وكذلك يتكرّر لفظ (بلبل) خمس مرّات في القصيدة في حوار مع البلبل:

سَمِعَ البُلْبُلُ شَجْوي بَاكِيًّــا أَيَّــامَ لهْــوِي

فهَفَا البُلْبُلُ نَحْوِي هَاتِفًا: أَصْغِ لشَدْوِي[2]

نلتمس ارتباطا بين البيتين، فبالإضافة إلى الهندسة الإيقاعيّة؛ هناك اتّصال بين الكلمات من البيت الأوّل والكلمات من البيت الذي يليه: سمع ←—— فهفا

شجوي ←—— نحوي

باكيّا ←—— هاتفا

أيّام لهوي ←—— أصْغِ لشدوي

ويقول في رثاء أديب منصور مكرّرا أسماء الإشارة تكرارًا أفقيًّا هندسيًّا:

فَذَاكَ ابْنُ عَمٍّ، وهَذا صَديقٌ وذَاكَ عَفِيفٌ، وهَذا أَديبٌ[3]

تكرّرت في النّص أسماء الإشارة في آخر بيت من القصيدة، وجاءت مسبوقة بحروف العطف (الفاء، الواو). فأتى (ذاك) في بداية الصّدر والعجز، و(هذا) في نهايته، وهو ما خلق رنّة

---

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، خطرة في الهوى، المصدر السابق، ص93.

[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، فرحتي...!، المصدر السابق، ص114.

[3] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، رثاء أديب منصور، المصدر السابق، ص263.

موسيقيّة اختتم بها النّص. فمِثْل هذا التّكرار الإيقاعي يخلق جوًّا موسيقيّا معبّرًا تطرب له الأذن وترتاح له النّفوس، كما يرسم هندسة شكليّة تعطي النّص سحرًا وطربًا.

وقد يأخذ تكرار الاسم مواضع أخرى متفرّقة في أبيات القصيدة، إلّا أنّه ومع ذلك يترك بصمته، خاصّة وإنْ كان الاسم المكرّر هو العنوان الرّئيسي للنّص، أو كان قد تكرّر في مواضع كثيرة مثلما نجد تكرّر لفظ (فلسطين)[1] ستّ مرّات، وهذا ما رسم على القصيدة إيقاعًا حزينًا نلمسه من خلال نبرات الشّاعر. وتكرّر الاسم (زهرة)[2] أربع مرّات في المفرد والمثنّى والجمع: زهرة، زهرتيّ، زهر. فالتّرديد –هنا– ظاهر بين الزّهرة الحقيقيّة وهي الوردة، والزّهرة التي يقصد بها حبيبته. وكذلك اسم (غمدان) و(جبر) في رثاء العلّامة جبر ضومط يقول فيها:

أَغِمْدَانُ مَا يُبْكِيكَ يا كَعْبَةَ الهُدَى؟ وفِيمَ الأَسَى يا هَيْكَل الفَضْل والنَّدَى؟
عَذرتكَ لَوْ أَصْبَحْتَ وَحْدَكَ مُبْتَلى أَغِمدانُ صَبْرا لسْتَ بالخطب أَوْحَـدا
لَئِنْ مَاتَ يا غِمْدَانُ (جَبْرٌ) فشَدَّما أُعِـدُّ رِجَالًا للحَيَـــاة وجنّـــــدا[3]

وفي قصيدة الشّاعر المعلّم يكرّر طوقان اسم (المعلّم) أربع مرّات ردّا على شوقي في قصيدته الذي يبجّل فيها مكانة المعلّم. يقول طوقان أنّ شوقي لو جرّب هذه المهنة الشّاقة لما افتخر بها؛ لذلك فهو يكرّر كلمة (المعلّم) مردّدا ما قاله شوقي في المعلّم:

"قُمْ للمُعَلِّمِ وَفِّهِ التَّبْجِيلا".....
"كَادَ المعَلِّمُ أَنْ يَكُونَ رَسُولا!"
ويَرُدُّ بالمقَابِل: حَسْبُ المعَلِّمِ غمَّة وكَآبَة....
إنَّ المعَلِّمَ لَا يَعيشُ طَويلا![4]

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، تحية الريحاني، المصدر السابق، ص39.
[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، الزّهرتان والشاعر، المصدر السابق، ص85.
[3] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، صاحب غمدان، المصدر السابق، ص143.
[4] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، الشّاعر المعلّم، المصدر السابق، ص173.

ما يمكن أن نستنتجه من خلال تكرار الأسماء أنّ الشّاعر كرّر أسماء الأشخاص بكثرة: سعدُ (خمس مرّات)، بلقيس (مرّتين)، شكسبير (ثلاث مرّات)، ليلى (ثلاث مرّات)، سعاد (أربع مرّات)، غمدان (ثلاث مرّات)، جبر (سبع مرّات)، نوحا (مرّتين)، المظفّر (مرّتين)، بني هاشم (مرّتين)، غازي (مرّتين)، فيصل (ثلاث مرّات)، النبي (مرّتين). فمرّة يكرّرها في رثائهم، ومرّة أخرى في مدحهم والافتخار بهم وببطولاتهم. كما يكرّرها في التّغزّل عندما يحنّ ويشتاق، وكلّ هذه الشّخصيات المتكرّرة كان لها حضورا متميّزا حيث زادت من جماليّة القصائد،كما كرّر الشّاعر أيضا لفظ الجلالة: الله (5 مرّات)، ربِّ (2 مرّتين).

وألفاظ البلدان أيضا حاضرة عند إبراهيم: الشّام (ثلاث مرّات)، سوريا (مرّتين)، فلسطين (ستّ مرّات)، مصر (سبع مرّات). ومن هذه البلدان إلى حقل الثّورة والوطنيّة كرّر: الوطن والموطن (26 مرّة)، البلاد (4 مرّات)،الأرض (6)، الشّهيد (5)، ضحيّة (2)، العار (2)، بطل (2)، معقل (2)، الجهاد (2)، حمى (2)، عهد (2).

ثمّ نجده ينتقل إلى حقل الحزن والأسى: دمع (5)، وداعا (5)، أبكاني وأبكاها (2)، أنساك وأنساها (2)،صبر (2)، عذاب (2)، الهمّ (2)، الماضي (2)، النّجوى (2)، نحيب (2). وفي قصائده الغزليّة نجد حقل الشّوق والحنين: الحب (4)، هوى (7)، روحي (2)، الرجاء (2). ويتطلّب ذلك أيضا ذكره بعض أعضاء الجسم: عين (13)،خدّ (2)، يد (4)، وجه (2)، قلب (4)، الفؤاد (2)، جفن (2).

كما يكرّر الشّاعر ظروف الزّمان والمكان: ليل وليالي (4)، يوم (4)، النّهار (2)، غد (2)، حين (2)، بين (2)، أين (7). وأسماء الإشارة: هنا (7)، وهناك (2)، ذاك (2). وكذلك الأعداد: ثلاثة (2)، مئة (2)، ألف وآلاف (7).

ومن بين القصائد الأكثر تكرّرا للأسماء؛ الوطنيّة منها: ذكرى حميّة أهل الشّام (4)، تحيّة الرّيحاني (6)، كارثة نابلس (8)، تفاؤل وأمل (9)، إلى بائعي البلاد (4)، البلد الكئيب (4)، الثّلاثاء الحمراء (4)، تحيّة مصر (4)، نسر الملوك (7).

وكذلك نجد قصائد الرّثاء: سرّ الخلود (8)، تعزيّة البيت الهاشمي (3)، رثاء الشّيخ سعيد الكرمي (5)، رثاء أديب منصور (7).

هذا التّنوّع الهائل في الأسماء بمختلف أنواعها وأشكالها الهندسيّة، والتي تربّعت على مختلف الأساليب من تكرار عمودي وأفقي ومماثلة وتشابه أطراف في نصوص مختلفة الأغراض، هو ما يبحث عنه الشّاعر لزيّادة جماليّة النّص؛ وبالتّالي فهذه الهندسة ترفع من قيمته داخليًّا وخارجيًّا. فمن ناحيّة الإيقاع تطربنا موسيقاه وتحدث رنّة في الأذن، كما تزداد معانيه وضوحا من ناحيّة الدّلالة.

*** تكرار الفعل:**

يأخذ تكرار الأفعال مساحة لا بأس بها في شعر إبراهيم طوقان، وتتنوّع هذه الأفعال المكرّرة باختلاف أزمنتها، كما أنّها تتموضع مواضع مختلفة في النّصوص الشّعريّة، فتشكّل بذلك رسما هندسيّا بديعا يجذبنا إلى قراءة النّص والتّمتع به. وبالنّظر إلى الأفعال يحصد الفعل الماضي الجزء الأكبر في ديوان شاعرنا، وسأحاول هنا التطرّق لبعض الأمثلة منه:

لقد أتى تكرار الفعل الماضي أفقيًّا كالتّصدير (ردّ الصّدر على العجز) في قصائد متنوّعة منها قصيدة يوم الثّلاثاء:

لَكِنْ بَخَلْنَ ولَمَّا بَخَلْنَ هبَّت ريّاحُ[1]

كما يتكرّر الفعل الماضي في شكل طباق السّلب، كما في رثاء نافع العبّوشي:

يَا مَوْطِنًا، في ثَراه غَابَ سَادَتُهُ لَوْ كَانَ يُخْجَلُ مَنْ باعُوكَ ما بَاعُوا.[2]

يقابل –هنا– الفعل الماضي (باع) شبيهه ويطابقه غير أنّ المعنى مختلف؛ لأنّ الثّاني اتّصل به حرف النّفي (ما)، لذلك فالفعلين المتجاورين متضادّين، وهذا ما نسمّيه في علم البديع بطباق السّلب، وهو أيضا ما يسمّى بالسّلب والإيجاب، إذ هو من التّقنيات البارزة في النّصوص الشّعريّة

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، يوم الثلاثاء، المصدر السابق، ص123.

[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، رثاء نافع العبّوشي، المصدر السابق، ص111.

لما يضيفه من لمسات سحريّة تترك بصمتها على القصائد. إذ عَرّفه أبو هلال العسكري بقوله: "هو أنْ يتبنّى الكلام على نفي الشّيء من جهة، وإثباته من جهة أخرى، أو الأمر به من جهة، والنّهي من جهة أخرى، وما يجرى مجرى ذلك"[1]، كقول الله تعالى: ﴿فَلا تَقُلْ لَهُما أُفٍّ وَلا تَنْهَرْهُما وَقُلْ لَهُما قَوْلًا كَرِيماً﴾[2]. أيْ هو الإتيان بالكلمة ونفيها. هذا التّعريف يُحيلنا إلى مفهوم آخر يساويه؛ وهو طباق السّلب وهو: "ما اختلف فيه الضّدان إيجابًا وسلبًا"[3]. يقول الشّاعر:

مَاتَ في مِيعَة الشَّبابِ شَهيدًا وكَذا الحُرُّ لا يمُوتُ اكْتِهَالا [4]

فمن خلال الأمثلة السّابقة يظهر لنا التّكرار اللّفظي بوضوح من خلال بنية السّلب والإيجاب، وخاصة في الأفعال لأنّها تلائمه وتخدمه أكثر.

مرّة أخرى يترتّب الفعل الماضي عموديّا في بداية الأبيات كما في قصيدة "تحيّة الرّيحاني" التي تكرّر فيها الفعل الماضي النّاقص (كانَ) عموديا:

كَانَ ذَا نخْوَة.

كَانَ يُدْعَى حِصْن البِلَاد.[5]

ويتكرّر الفعل الماضي النّاقص نفسه (كَانَ) على الشّاكلة نفسها في قوله:

كَانَ وَاديكِ للسُّرورِ مَآلا...

كَانَ (عيبَالُ) مِنْ صَدى الأُنْسِ يَهْتَزُّ...

كَانَ (جَرزيمُ) مَنْزِهًا... [6]

---

[1] أبو هلال العسكري: الصناعتين، السّابق...، ص405.

[2] سورة الإسراء: الآية 23.

[3] علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة (البيان والمعاني والبديع)، المؤسسة الأدبية، بيروت، ط1، 2003، ص253. خالد إبراهيم يوسف: مداخل كتابة العربية وبلاغتها، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1999، ص134.

[4] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، ذكرى حمية أهل الشام، المصدر السابق، ص15.

[5] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، تحيّة الرّيحاني، المصدر السابق، ص39.

[6] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، كارثة نابلس، المصدر السابق، ص43.

فالشّاعر يسترجع كيف كانت نابلس من قبل؛ قبل أنْ يحلّ بها ما حلّ، لذلك تجده يكرّر الفعل الماضي النّاقص (كَانَ). ويكرّر الشّاعر أيضا الفعل الماضي واحدا تِلْوَ الآخر، أو يفصلهما شيءٌ ما، وهذا ما أسميناه بالمجاورة، كما يبيّنه البيت الآتي:

ولمْ أَجِدْ في الرَّسْمِ أَخْلاقَها جَرَّبْتُهَا حِينًا وجَرَّبْتُه[1]

يأتي الفعل المضارع في المرتبة الثّانيّة من مجموع الأفعال المكرّرة في ديوان إبراهيم طوقان، وهو كذلك أخَذَ أشكالا متنوّعة امتزجت بألفاظ أخرى لتكوّن هندسة صوتيّة جماليّة. مثال ذلك ما يظهر لنا في قصيدة "ردّ على رئوبين شاعر اليهود" حيث تكرّر الفعل (يشهد)[2] عموديًّا في بداية الأبيات 12 و13 فكانت له رنّة واضحة أحْيَتْ ما بعدها من ألفاظ.

وفي المقابل يتكرّر الفعل المضارع أفقيًّا على شكل تصدير، تردّد فيها الفعل (يكفي) في بداية البيت وآخره:

صَاحِ يَكْفِي! فقَدْ تَوَلَّت لَيالٍ شَيَّعْتُها المنَى، بِرَبِّكَ يَكْفِي[3]

هذا وأسهَمَت بنية التّجاور بشكل كبير في إنتاج الدّلالة وإثراء معانيها، من خلال تجاور ألفاظها المكرّرة، وهو ما وُجد بقوّة في شعر إبراهيم طوقان، وكان له حضور قويّ، ممّا زاد من جماليّة النّصوص، ومثالها في قوله: (فيَعْتَلِي ويَعْتَلِي) في نشيد رثاء غازي[4].

هذا ونجد تكرار فعل الأمر حاضرا في قصائد إبراهيم بالرّغم من قِلّته إلّا أنّ حضوره كان قويًّا، إذ تشَكَّل عموديّا في كلّ أمثلته، وهي كالتّالي: يقول الشّاعر في قصيدة "تفاؤل وأمل" مردّدا الفعل سيروا:

سِيرُوا بِعَيْنِ اللهِ أَنْـــــــ ـتُمْ ذَلِكَ الأَمَلُ الكَبيرُ
سِيرُوا فَقَدْ صَفَتِ الصُّدُو رُ تَبارَكَتْ تِلْكَ الصُّدُور

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، صورتها المكبّرة، المصدر السابق، ص185.
[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، ردّ على رئوبين شاعر اليهود، المصدر السابق، ص96.
[3] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، ذكرى، المصدر السابق، ص117.
[4] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، نشيد رثاء غازي، المصدر السابق، ص171.

سِيرُوا فسُنَّتُكُم لِخَيْـــــرِ بِلادِكُم خَيْرُ السُّنَنْ[1]

ويتكرّر فعل الأمر (انظر) في قصيدة "البلد الكئيب" التي أحياها بمناسبة إضراب فلسطين يوم وعد بلفور، يقول فيها:

فانْظُرْ لِوَجْهِكَ لَإِنّـهُ فِي الكَأْسِ لَوَّحَهُ الغَضَبُ

وانْظُرْ، عمِيتَ، فَإِنّهُ مِـنْ صَرْخَةِ الحَقِّ الْتَهَب[2]

ونجد أيضا في تكرار الأفعال ما يشكّل حوارا، وهو ما يسمّى بالمراجعة، وهي "أنْ يحكي المتكلّم ما جرى بينه وبين غيره من سؤال وجواب بعبارة رشيقة وسبك لطيف يستحلي ذوقه السّامع، إمّا في بيت واحد أو في أبيات"[3]. وقد سمّاها فخر الدّين الرّازي (السّؤال والجواب)[4]، وسمّاه العلوي (التّرجيع في المحاورة)[5]، فهو ذلك الحوار القائم على تكرار الكلام بين طرفين أو أكثر سواء كان داخليًّا أو خارجيًّا، ومن شواهده في القرآن: ﴿قَالَ إِنِّي جَاعِلُكَ لِلنَّاسِ إِمَاما، قَالَ ومِنْ ذُرِّيَّتِي، قَالَ لَا يَنَالُ عَهْدِيَ الظَّالِمِينَ﴾[6]، ومثاله قول الشّاعر:

طَيْرُ الصِّبَـــا وَلَّى وكَانَ لي جَـــارْ

قُلْتُ لَهُ: "هَـــلَّا تَـــعُودُ للدَّارْ؟"

فَقَالَ لِي: "كَلَّا... كَـــلَّا" وطَارْ...[7]

يظهر التّكرار في الحوار الذي دار بين الشّاعر وطير الصِّبا يتبادلان القول، فكرّر الرّوابط اللّغوية وغير اللّغوية كعلامات الوقف، لأنّ هذا ما يصنع الحوار ويعطي إيقاعًا متوازنًا ترسمه

---

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، تفاؤل وأمل، المصدر السابق، ص61.

[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، البلد الكئيب، المصدر السابق، ص102.

[3] ابن معصوم: أنوار الربيع، السّابق...، ص350.

[4] الفخر الرّازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، مطبعة الآداب والمؤيد، 1317هـ، ص114.

[5] العلوي: الطراز، السّابق...، ص84.

[6] سورة البقرة: الآية 124.

[7] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، طير الصِّبا، المصدر السابق، ص165.

العناصر المتحاورة داخل النّص، كما في قصيدة "ما لك والذّكريات"[1]من البيت 16 إلى 25:

قلتُ: مسا الخيْرِ...، قالت: على الرّحب! ....

ويكرّر الشّاعر مرّة أخرى الفعل (قلتُ، قالت) في بدايات الأبيات في حوار ثنائي؛ حسَّنَ من إيقاع النّص ورفعَ حِدّته. هذا ما يجعلنا نقرّ أنّ معظم أمثلة المراجعة نجدها لا تخلو من التّكرار؛ لأنّها تحتوي على أقوال في حوار، وهذا ما يجعلها ذات صلة قريبة من التّكرار. والجدول أدناه يبيّن إحصائيّات الأفعال بمختلف أزمنتها التي كرّرها إبراهيم طوقان:

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، ما لك والذّكريات، المصدر السابق، ص273.

الصّفحة	القصيدة	الفعل المكرّر	زمنه	عدد تكرّره	نوع التّكرار
15	ذكرى حمية أهل الشّام	ماتَ، لا يموتُ	ماض، مضارع	2	السّلب والإيجاب
19	عارضي نوحي بسجع	يُبَشَّرُ	مضارع مبني للمجهول	2	
37	سلامٌ عليك	شفّني، ما شفّني	ماض	2	سلب وإيجاب، تصدير
39	تحيّة الرّيحاني	كانَ	ماض	2	عمودي
43	كارثة نابلس	كانَ	ماض	3	عمودي
47	سرّ الخلود	نجوْتُ	ماض	2	تصدير
51	معين الجمال	أنْعِشيني بنهلةٍ أنْعشِيني	أمر	2	مجاورة
		تَلاشى	ماض	2	تصدير
61	تفاؤل وأمل	راقَ	ماض	2	
		سيروا	أمر	3	عمودي
91	إلى بائعي البلاد	باعُوا	ماض	2	تصدير
93	خطرة في الهوى	فقدْتُكِ، فَقدْتُ	ماض	3	مجاورة، عمودي
95	ردّ على رئوبين شاعر اليهود	يشْهدُ	مضارع	2	عمودي
101	البلد الكئيب	انظُرْ	أمر	2	عمودي
105	عنتُ الدّهر	كنتُ	ماض	2	تصدير
109	خلِّ الشّقيّ بحَالِه	عساك	ماض	2	عمودي
111	رثاء نافع العبّوشي	باعوك، ما باعوا	ماض	2	السّلب والإيجاب
117	ذكرى	يكفي	مضارع	2	تصدير
123	يوم الثّلاثاء	بَخَلْنَ	ماض	2	تصدير
139	هواكِ جبّار	هامت، هامَ	ماض	2	مجاورة

145	تحيّة مصر	تجزيها وتجزيني	مضارع	2	مجاورة
		بكتْ، لا بَكَتْ	ماض	2	مجاورة، سلب وإيجاب
149	طيف الأمل	قيلَ، قُلتُ	ماض	5	عمودي في كلّ منهما (الصّدر، العجز)
151	بهاء	صنَّفَ	ماض	2	تصدير
163	اشتروا الأرض تشتريكم من الضّيم	آزِرُوا، آزِروُهم	أمر	2	عمودي
165	طيرُ الصّبا	قُلْتُ، قال	ماض	2	حوار
185	صورتها المكبّرة	جرّبتُها وجرّبتُه	ماض	2	مجاورة
187	يا رجال البلاد	دهاكُم ودهاهَا؟	ماض	2	مجاورة
191	نسر الملوك	يحملُه، يحمِل	مضارع	2	تصدير
205	فلسطين مهد الشّهداء	يُقالُ	مضارع مبني للمجهول	2	تصدير
255	إلى ذات السّوار	هبيني، هَبي	أمر	2	بداية
263	رثاء أديب منصور	كانَ	ماض	2	عمودي
273	ما لك والذّكريات	يصهرنا، يصهرها	مضارع	2	مجاورة
		قُلتُ، قالت	ماض	2	حوار (مراجعة)
297	نشيد رثاء غازي	فيَعْتَلي ويَعْتلي	مضارع	2	مجاورة

يحتلّ تكرار الأفعال جانبا كبيرا من تكرار الألفاظ عامّة، فالشّاعر يعبّر عن أحداث عايشها أو يعايشها، فيجد في الأفعال ضالّته؛ يلج من خلالها إلى عالمه، إذ أخذ الفعل الماضي المساحة الأكبر من ديوان الشّاعر، فقُدّر عدد الأفعال الماضيّة المكرّرة (اثنين وعشرين) فعلا، فهو يسترجع ذكريات ويسرد أحداثا ماضيّة سواء تاريخيّة أو في الغزل والرّثاء؛ لذلك كرّر الفعل الماضي النّاقص (كَانَ) في المفرد والجمع (تسع مرّات)، كما كرّر الفعل باعوا (أربع مرات). وكرّر كذلك

الفعل المضارع في تسع قصائد الوطنيّة منها والغزليّة. أمّا فعل الأمر الذي تكرّر خمس مرّات؛ أخضع فيه إبراهيم طوقان أمثلته على شاكلة موحّدة فكلّه كان تكرارا عموديّا ممّا جعل له قوّة وحُضورا، فهو يريد من خلاله تأكيد طلبه والإلحاح عليه، إضافة إلى ما يتركه هذا الانتقاء السّلس للأفعال وموضعها المناسب حتّى يكون لها أثر قويّ بحيث تخدم النّص والمتلقّي.

من هنا كان لتكرار الأفعال أهميّة كبيرة في بناء النّص وتزيينه، وهو ما تبيّن من خلال الدّيوان، فالفعل وإنْ لم يطرقه الشّاعر بقوّة كما تطرّق للأسماء؛ إلّا أنّه أعطى صورة أنيقة تولّدت فيها الأفعال بمختلف أزمنتها في أجمل حلّة، فخلقت لنا لوحة موسيقيّة بديعة أطربت وأبهرت.

تكرار الضمير:

إنّ التّعامل مع منطقة الضّمائر لها أهميّتها الأسلوبيّة والدّلاليّة، ذلك أنّها تدفع بالقارئ إلى إنتاج دلالة معيّنة سواء من خلال ردّ هذه الضّمائر إلى مراجعها أو بتقديرها في بعض الأحيان.[1] وقد تعامل إبراهيم طوقان مع الضّمائر بكلّ أشكالها الظّاهرة والمستترة، كضمير المتكلّم، والمخاطَب، والغائب. وسأحاول أنْ أتطرّق لبعض الأمثلة منها في مختلف أنواعها سواء المتّصلة أو المنفصلة، أمّا المستترة فقد اتّصلت بالأفعال السّابقة الذّكر في تكرار الأفعال (ماتَ، يُثَرُ، شَفّني، كَانَ، أنْعشِيني، تَلَاشى، رَاقَ، يشْهَدُ، انْظُرْ، يَكفي، هَامَ، صنَّفَ، فيَعْتَلي).

ففي الضّمائر المنفصلة نجد مثلا تكرار الضّمير (أنا) في قوله:

أَنَا سَاعَةُ النَّفْسِ الأَبِيَّه الفَضْلُ لِي بالأَسْبَقِيَّهْ
أَنَا بِكْرُ سَاعَاتٍ ثَلا ثٍ، كُلُّها رَمْزُ الحَمِيَّهْ[2]

وتكمن أهميّة ضمير المتكلّم في كونه خاصيّة اللّغة الشّعريّة بامتيّاز حسب ما أشارت إليه يمنى العيد، ذلك أنّه "يقرب التّعبير من النّطق ويُومِئ إلى مباشرته، وإنْ كان يلجأ في الصّياغة إلى ما يجعله مباشرا"[3]، فيخترق بذلك قلوب المتلقّين حتّى يشعروا وكأنّهم يعيشون الحدث في لحظته.

---

[1] ينظر: محمد عبد المطّلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، السّابق...، ص144.

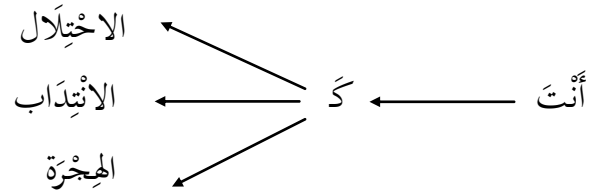
[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، الثلاثاء الحمراء، المصدر السابق، ص133.

[3] يمنى العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، ط1، 1987م، ص14.

أمّا المخاطب فكثر وحُصر بين ضمير المخاطب المفرد المذكر (أنْتَ)، والمخاطب المثنّى المذكّر (أنتما) في الأمثلة الآتيّة: التّكرار الأفقي في ضمير المخاطب المذكّر (أنت) في قوله:

وأَنْتَ المفرّجُ كَرْبَ الضَّعيفِ وأَنْتَ المجيرُ مِنَ العَادِيّة[1]

ويتكرّر أيضا الضّمير (أَنْتَ)[2] خمس مرّات، إذ نجده في بداية الأبيات عموديًّا يتبعه في كلّ مرّة تشبيه، كما في البيت الأوّل والثّالث في عجزه.



ويتكرّر عنوان النّص (أَنْتُمْ!) الذي هو ضمير جمع منفصل عموديًّا في قوله:

أَنْتُمْ (المخْلِصُونَ) للوَطَنِيَّه أَنْتُمْ الحَامِلُونَ عِبْءَ القَضِيَّهْ!!

أنتُمُ العَامِلُون مِنْ غَيْرِ قَوْلٍ بَــارَكَ اللهُ في الزُّنُود القَوِيَّه!! [3]

أمّا ضمائر الغائب فانقسمت بين الجمع (هنّ، همْ) والمفرد المذكّر (هو) ومنها المنفصل والمتّصل، كتكرار الضّمير المتّصل هنّ (33مرة) في قصيدة "ملائكة الرحمة"[4]، فشكّل إيقاعًا موسيقيًّا خاصّة وأنّ آواخر الأبيات كلّها انتهت بضمير الجمع الغائب المؤنّث (هنّ) الذي يعود على ملائكة الرّحمة، وهذا ما أعطى وقعًا رنّانًا أصبح منتظرًا في نهاية الأبيات خاصّة. وكذلك يتكرّر الضّمير (هم) أفقيًّا في نصّ "اشتروا الأرض تشتريكم من الضّيم":

هُمْ حُمَاةُ البِلَادِ مِنْ كُلِّ سُوءٍ وهُمُ مَعْقِلُ الحمَى ودِعَامُـه[5]

---

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، نعمة العافية، المصدر السابق، ص177.

[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، إلى ثقيل، المصدر السابق، ص223.

[3] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، أنتم!، المصدر السابق، ص231.

[4] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، ملائكة الرحمة، المصدر السابق، ص13.

[5] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، اشتروا الأرض تشتريكم من الضيم، المصدر السابق، ص163.

يتربّع تكرار الضّمير على حيّز لا بأس به في شعر إبراهيم طوقان، ويتنوّع بتنوّع التّعبيرات من متكلّم ومخاطب وغائب سواء كان ضميرا متّصلا أو منفصلا أو مستترا، ويتبيّن لنا أنّ الشّاعر كرّر الضّمائر في تسع (09) قصائد، وهو ليس بالعدد الكثير مقارنة بتكرار الكلمات، إلّا أنّ حضوره متميّز لإيقاعه الرّنّان، وموضعه الاستراتيجي في النّص. كما يظهر جليّا أنّ أكثر الضّمائر المنفصلة تكرّرا هو ضمير المخاطب المفرد المذكّر (أَنْتَ) حيث تكرّر في أربع قصائد؛ ثلاث عشرة (13) مرّة من بينِ واحد وعشرين (21) ضميرا. أمّا المتّصلة فهو ضمير الجمع الغائب المؤنّث (هنّ) في قصيدة (ملائكة الرحمة) التي تكررّ فيها ثلاثا وثلاثين (33) مرّة. كما استحوذ الضّمير المستتر "هو" على الحصّة الأكبر، نظرا لكثرة الأفعال الماضيّة والمضارعة المضْمَر معها.

وعليه؛ فإنّ هندسة تكرار الضّمير لها حضور مميّز عند شعراء الحداثة، فالضّمير المتكرّر يزيد القصائد جمالًا وإيقاعًا، خاصّة وإنْ كان هذا الضّمير مشكّلا تشكيلا فنّيا كما هو الحال عند إبراهيم الذي حصره بين التّكرار الرّأسي والأفقي.

ما يمكننا التّوصل إليه من خلال تكرار الألفاظ أنّها أخذت الحيّز الأكبر في ديوان إبراهيم طوقان نظرا لتعدّد أساليبها ولتنوّعها وسهولة طَرْقِها، كما أنّها تحسّن القصائد وتزيدها إيقاعيّة. فقد تكرّر حرف النّداء "يا" كثيرا في تكرار البداية، فكثر في القصائد الغزليّة. كما استحوذ لفظ "الوطن" على القصائد ذات النّزعة الوطنيّة، فلا نكاد نجد قصيدة وطنيّة إلّا ونجد هذا الاسم أو الأسماء التي من نفس حقله، هذا ما يدلّ على اهتمام إبراهيم بالقضايا الوطنيّة وتعلّقه بوطنه فلسطين. ويسترجع الشّاعر ماضيه ويتذكّر ويمدح ويرثي الأبطال فيكرّر الفعل الماضي النّاقص "كَان" الذي كان المسيطر على تكرار الأفعال. وعليه؛ يبقى تكرار الألفاظ الرّابح الأكبر في التّكرار ليس عند إبراهيم طوقان فقط؛ وإنّما في الشّعر الحديث عامّة، نظرا لمميّزاته البديعيّة وإمكانيّاته الإيقاعيّة، فحضوره ليس اعتباطيًّا؛ بل ما يفعله في القصيدة يزيد ويرفع من قيمتها الجماليّة والدّلالية.

التّكرار الاشتقاقي:

هذا النّوع استخرجه أبو هلال العسكري في كتابه المعروف بالصّناعتين، وذكره في آخر أبواب البديع، وعرّفه بأنْ قال: "هو أنْ يشتقّ من الاسم العَلَم معنى في غرض يقصده المتكلّم من مدح أو هجاء أو غير ذلك"[1]، ونفهم من خلال هذا التّعريف اقتصار صاحبه على أنّ الاشتقاق مصدره الاسم العَلَم، وهذا يُظهِر محدوديّة الاشتقاق. أمّا التّعريف الحديث يرى أنّ الاشتقاق يتمّ بين الكلمات المشتقّة من نفس الجذر اللغوي.[2] فنجد مثلا في عدّة مواضع من قصائد إبراهيم طوقان تلاقي الفعل مع مصدره، وهو المسيطر على الاشتقاق نظرا لسهولة استخدامه وموسيقاه المتوازنة، نذكر منه قول الشّاعر في قصيدة "عارِضي نَوْحي بسَجْعِ":

وَطْأَةُ اللَّيْلِ عَلى قَلْبي الحَزِينْ
مَزَجَتْ مِنْه بأَنْفاسِي أَنين
مَا لَهُ وَقْعٌ بسَمْعِ العَالمِين
وبِسَمْعِي أَيّ وَقْعِ
***
أَنْتِ يَا وَرقاءُ مِنْ دُونِ الأَنَامِ
تَسْمَعِين النّوحَ مِنّي في الظَّلَام
فإِذَا مَا نُحْتُ يَا رَمْزَ السَّلام
عَارِضي نَوْحي بسَجْعِ[3]

تحمل هذه القصيدة الغزليّة اشتقاقا هندسيًّا تناثرت كلماته فأحدثت إيقاعا عذبًا نتذوّقه ونسمع طربه من خلال تكرار الكلمات التي ارتبطت بالجذر اللّغوي (النّوْح) في السّطر: 9، 18،

[1] ابن معصوم: أنوار الربيع في أنواع البديع، السّابق...، ص276.
[2] ينظر: حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، السّابق...، ص92.
[3] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، إلى ثقيل، المصدر السابق، ص223.

19، 20: نوْحي، النَّوْح، نُحْتُ، نوْحي. وكذلك الجذر (السّمْع) في السّطر 8-15-16-18 سمعِي، بسَمعِ، وبِسمْعي، تسمعينَ. فالشّاعر يريد أنْ يقول لها اسمعي نَوْحي وقابليه بِسجعٍ، فهو ينوح ويتأ لّم ويريدها أنْ تسمع وتتأثّر لذلك، فالقصيدة كما قلنا ذات إيقاع طربي مميّز لأنّ الألفاظ المكرّرة تحمل أصواتًا.

يتكرّر النّوح -كثيرا- عند إبراهيم طوقان فنجده أيضا في قصيدة فرحتي...! (نُحْ، النّوْح)[1]، وهذا ما يدلّ على أنّ الشّاعر كثير الأنين مهموم البال مكسور الخاطر، ولا يجد إلّا الكلمات يعبّر بها ويفرغ شحناته.

وبمناسبة استشهاد المجاهد أحمد مريود نَظَم الشّاعر قصيدة "ذكرى دمشق" التي يقول فيها:

رَضِيَ اللهُ عَنْ جِهادِكَ فاخْلُدْ وتَبوَّأْ في الخُلْدِ أَعْلى مَكَـــان

وخُلُودُ النَّعِيم عِنْدي جَـــزاءٌ للّذِي مَاتَ في هَوَى الأَوْطان[2]

عبّر فيها عن مرتبة الشّهيد أنّه في الدّرجات العلا، ومستقرّه جنّة الخلد، لذلك كرّر بعض الكلمات من نفس الجذر (خُلْد) أربع مرّات (اخلد، الخلد، خلود) في الأبيات: 5- 12-13. وكذلك يكرّر (أنساكَ، النّسيان)، وهذه ميزة فنّيّة اكتسبتها القصيدة الحداثية، يؤكّد الشّاعر من خلالها ما يقوله عن طريق التّكرار.

وفي نصّ "إلى بائعي البلاد" ذكر لنا الشّاعر الفعل ومصدره يسبقهما نفي (لا يفهمون، ودون الفهم أطماع)[3]، وهو يريد من خلال هذا الاشتقاق أنْ يعبّر عن مدى فهم قيمة (الوطن) عند بائعيه، إذ يرى أنّهم لا يفهمون ذلك، ويؤكّد عن طريق التّكرار أسباب ذلك وما ينتج عن عدم الفهم.

---

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، فرحتي...!، المصدر السابق، ص113.

[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، ذكرى دمشق، المصدر السابق، ص29.

[3] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، إلى بائعي البلاد، المصدر السابق، ص91.

ويقتبس الشّاعر من الآية الكريمة: ﴿إِذْ تَمْشِي أُخْتُكَ فَتَقُولُ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ مَن يَكْفُلُهُ ۖ فَرَجَعْنَاكَ إِلَىٰ أُمِّكَ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ ۚ وَقَتَلْتَ نَفْسًا فَنَجَّيْنَاكَ مِنَ الْغَمِّ وَفَتَنَّاكَ فُتُونًا ۚ فَلَبِثْتَ سِنِينَ فِي أَهْلِ مَدْيَنَ ۙ ثُمَّ جِئْتَ عَلَىٰ قَدَرٍ يَا مُوسَىٰ﴾[1] قوله الآتي:

نَحْنُ مَنْ سُمْنَاكَ وَجْدًا "وفَتَنّـــــاكَ فُتُونا".[2]

فهذا التّكرار بين الفعل ومصدره يساعد الشّاعر في نظمه، ويكون له حضورًا أقوى بطبيعة الحال، كما يعطي لنا إيقاعًا جذّابا. وقد يجتمع الاسم المفرد مع جمعه فيضيف سمة جماليّة مميّزة على النّصوص، كما في نصّ " كارثة نابلس" في: البيت الثّالث (طللا، الأطلال)، والبيت الأخير: (الكُرُوب، كَرْب).[3]

يعتمد التّكرار الاشتقاقي على جذرِ ما تكرّر من الألفاظ، أيْ أنّنا قد نجد مفردتين مشتقّتين من الجذر اللّغوي نفسه، والّتي لا تختلف إلّا في بنيتها الصّرفيّة بالقياس إلى بعضها، وطبيعة التّكرار الاشتقاقي هو أنْ تتولّى مفردات لها جذر واحد حتّى يكون هذا الإجراء أكثر قدرة على لفت انتباه المتلقّي إلى ذلك، كما أنّ هذا اللّون من التّكرار يعمل على تركيز الدّلالة في ذهن القارئ، إذ يعتبر من الظّواهر الفنّية اللّافتة بالنّظر إلى بنية الخطاب الشّعري المعاصر؛ لذلك نجد هذا النّوع من أكثر الأنواع حضورا عند شاعرنا، وهو ما يبصم بصمة فنّية على النّص، ويكسبه جمالا ووزنا ظريفًا، كما يجذب القارئ ويستميله، فيكثر أحيانا في القصيدة الواحدة ويطغى عليها كما في الأبيات التّالية[4] من قصيدة "رثاء الشّيخ سعيد الكرمي": في البيت الثّامن (عهدهم، العهود)، والتّاسع (جهلوا، جهلهم)، والحادي عشر (تخلّقوا، الخلق)، والعشرين (الموت، الميّت). وكذلك نصّ "ما لك والذّكريات"[5] في البيت الثّالث (أذهل، ذهلت)، والرّابع (مُسْعِرَ، تَسعرها)

---

[1] سورة طه: الآية 40.

[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، اقتباسات من القرآن، المصدر السابق، ص269.

[3] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، اقتباسات من القرآن، المصدر السابق، ص43-45.

[4] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، رثاء الشيخ سعيد الكرمي، المصدر السابق، ص243-244.

[5] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، ما لك والذّكريات، المصدر السابق، ص273-274.

والسّادس والعشرين (زجزا، مزدجر، أزجرها)، والسّابع والعشرين (صبرك، مصطبر، تصبّرها)، والثّالث والثّلاثين (زفرة، تزفرها).

ويتنوّع اللّفظ ويتحلّل إلى اشتقاقات عدّة في رثاء سعد زغلول: لا مستعبِدٌ، ولا مُستَعبَدٌ، عبدتك، تعبد، معبد.[1] وتجتمع كلمات من الجذر (حيرة) بين إلياس والشّاعر، فيقول:

بَيْنَ لَيْلَى وسُعَاد ومُـــنى حَارَ إلْيَاسُ كَمَا حِرْتُ أَنَا

غَيْرَ أَنِّي لا أَرَى مِنْ عَجَبٍ أَنْ يَكُونَ الاسْمُ قَدْ حَيَّرَنا[2]

وفي نفس البيت (تبكين، بكائي، أبكى) من جذر (البكاء)، وهذا ما خَلَقَ موسيقى عذبة تحمل شجنا ممزوجا بحرقة وألم وعاطفة قويّة صادقة. يقول:

كُنْتِ تَبْكينَ لَوْ رَأَيْتِ بُكَائي وقَديمًـــا أَبْكَى جَمِيلٌ بُثَيْنا[3]

فالاشتقاق ظاهر في هذه الأبيات، اجتمعت فيها ألفاظ من نفس الجذر اللّغوي، وتفاعلت فيما بينها مشكّلة بناء ورنّة خاصة. فإذا نظرنا إلى الاشتقاق من جانب المصطلح نجده واسعا ومتشعّبا، ليس كما حصره "أبو هلال العسكري" في الاسم العَلم فقط، فالاشتقاق من العناصر البديعيّة التي تكثر في التّكرار نظرا لسهولة استخدامه، ولحضوره المميّز في النّص الشّعري، فهو واسع الاستقطاب، يطرب سمعنا ويمتّع روحنا ويعطينا نشوة إضافيّة؛ ترغّبنا أكثر لمواصلة القراءة. لذلك كان من أكثر الأنواع البديعيّة حضورا في ديوان إبراهيم طوقان، فلا تمرّ علينا قصيدة من قصائده إلّا وتحمل تكرارا اشتقاقيّا، فقد ذكره في واحد وستّين (61) قصيدة أي أكثر من نصف ديوانه، كان أغلبه بين الفعل ومصدره؛ نظرا لسهولة استخدامه وجماليّته التي يضيفها على النّصوص. وهناك بعض القصائد حملت أكبر عدد من هذا التّكرار كما هو الحال في قصيدة (ما لك والذّكريات، صاحب غمدان، يا موطني). أمّا الألفاظ المشتقّة الأكثر تكرارا عند شاعرنا نجد

---

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، سرّ الخلود، المصدر السابق، ص47.

[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، ليلى كوراني، المصدر السابق، ص137.

[3] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، ليلى كوراني، المصدر السابق، ص137.

(النّوح، السّمع، الذّكرى) وكلّها تصبّ في حقل الحزن والأسى، إذ هي ترجمة لما يختلج في صدر شاعرنا؛ انبعثت من فؤاد ممتلئ على شكل نوطات موسيقيّة رفعت من إيقاع النّص.

تكرار هندسي:

أغلب التّكرار في ديوان إبراهيم رسم هندسة أنيقة، وهناك أبيات كثيرة تمثّل هذا النّوع، إلّا أنّني ضمّيته إلى باقي الأنواع من اسم وحرف وعبارة، واكْتَفيت هنا بذكر بعض الأمثلة التي تعدّد فيها التّكرار واختلف من اسم وحرف وضمير فشكّل هندسة شكليّة، إذ يعتبر هذا النّوع من أجمل وأبدع أنواع التّكرار فتشكيلته البديعة التي تموضعت فيها الألفاظ وتقابلت وتعامدت وتجاورت هي ما أعطته حلّة خاصّة، فهو تكرار فنّي جمالي بامتياز. مثل هذا البناء المتناسق والمتساوي نجده في عديد المواضع في ديوان إبراهيم طوقان، نذكر بعضا منها: يقول الشّاعر في قصيدة الثلاثاء الحمراء:

أَنَّى لِشَاكٍ صَوْتُهُ أَنْ يُسْمَعَا؟ أَنَّى لبَاكٍ دَمْعُهُ أن يَنْفَعَا؟

تكرّر هنا الظّرف (أنّى) الّذي جاء بمعنى "أَيْنَ" على شكل تصدير، كما تكرّر كذلك على نفس الشّاكلة ونفس الموقع حرف الجرّ (اللّام) والنّصب (أنْ)، مثل هذا التّموقع والتّمركز الفنّي والهندسي هو ما يزيد النّص جمالا فيُلْفِتنا ويجرّنا إليه. ويقول أيضا في قصيدة "الشّهيد":

أَرْسَلَ النُّورَ في العُيُو نِ، فَمـــا تَعْرِفُ الوَسَن

ورَمَى النَّار في القُلو بِ، فمَا تَعْرِفُ الضَّغَن[1]

يكرّر الشّاعر في البيتين كلّا مِن (في، فما تعرف) في قالب إيقاعي مترابط، يوحي باتّساق الكلمات، ويشير إلى ما بعدها من الكلام، هذا ما أضاف بريقًا على النّص من حيث شكله وموسيقاه. ويفتتح الشّاعر نصّه باستفهام يكرّره في عجز البيت نفسه مخاطبًا الحكومة (كِ)، وتساؤله هذا فيه نوع من التّعجّب الذي يُتبعه بإجابة منفيّة في كلا السّؤالين (لا أعلمُ، لا أفهمُ). حيث يقول:

عَلامَ احْتِراسُكِ؟ لا أَعْلَمُ وفِيمَ احْتِشَادُكِ؟ لا أَفْهَمُ[1]

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، الشهيد، المصدر السابق، ص202.

يلعب التّكرار الهندسي دورا كبيرًا؛ إنْ لم نَقُلْ الدّور الأكبر في صنع النّصوص وإبراز جماليّتها، كيف لا وهو الّذي يُحدِث ذلك التّناظر والتّقابل والتّعامد والتّجاور التّكراري بين الألفاظ، ويحافظ على موقعها الاستراتيجي المتميّز، وهو ما اكتشفناه في شعر إبراهيم وأيضا من خلال الأمثلة السّابقة الذّكر التي أراها من أحسن وأجود الأبيات التي شملت التّكرار؛ فقد بناها صاحبها بناء مُحكَمًا متساويَ ومتقايسَ الجهات. هذا ما جعل هذا النّوع من التّكرار يحتلّ الصّدارة نظرا لجماليّته الفائقة.

تعدّدت أشكال وأنواع التّكرار البسيط المفرد، فشمل أصغر وحدة (الصّوت)، والحرف، واللّفظ بأنواعه، والضّمير كذلك، كما شمل كذلك التّكرار الاشتقاقي والهندسي، بحيث سيطر الاسم على جملة التّكرار، وكان حضوره مكثّفا متنوّعا من تكرار عمودي إلى أفقي، ومن بداية إلى نهاية. هذا ما جعله يتخطّى عتبة التّكرار المبعثر غير المنظّم إلى تكرار مصَمَّم وفق هندسة متطوّرة، مرصّع بتقنيّات حديثة تعتليه نغمات فائقة الدّقة.

2- التّكرار المركّب:

لقد أشرنا-سابقا- أنّ هذا النّوع من التّكرار يخصّ السّياق، فمن المركّب نفهم أنّه يتركّب ويتشكّل من مجموعة ألفاظ. فقد يكون تكرار الجملة عبارة بذاتها، وقد يتمّ ذلك بإعادة صيّاغتها مرّة أخرى عن طريق التّغيير في العلاقات التّركيبيّة بين الجملة. هذا وقد تنوّع تكرار التّراكيب في الدّيوان من الجملة البسيطة إلى المقطع، نبدأ بأصغر مركّب:

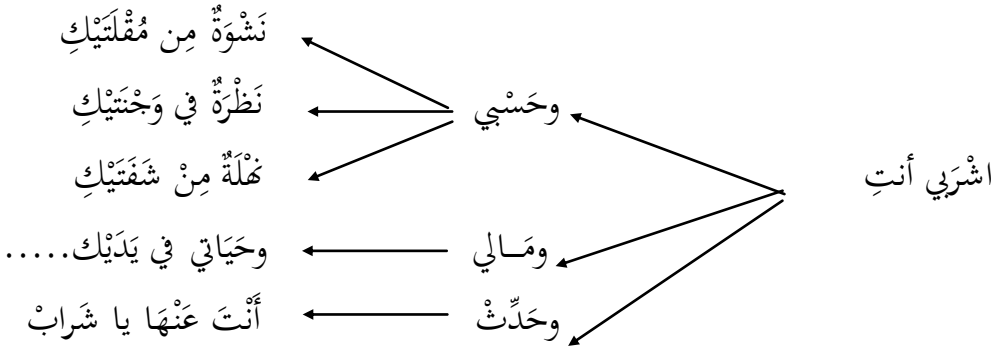
تكرار العبارة:

وفيه يعمد الشّاعر إلى عبارة معيّنة يكرّرها مستقلّة في ثنايا النّص، فتكسب صبغة إيحائيّة. فقد تستغرق أحيانا حالة شعوريّة عند إبراهيم تجعله لا يكتفي بتكرار حرف أو كلمة، فلا يجد سوى تكرار العبارة لتستوعب تلك الدّفقة الشّعوريّة المسيطرة. ويأخذ تكرار العبارة أشكالا مختلفة،

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، أيّتها الحكومة، المصدر السابق، ص241.

فقد يكون رأسيًّا أو أفقيًّا، وقد يتكرّر في بداية كلّ مقطع كما في نهايتها، أو في بداية القصيدة ونهايتها، كما يتبيّن ذلك من خلال الآتي:

يكرّر الشّاعر فعل الأمر (اغفر لي) أربع مرّات في بداية الأبيات (1-2-6-13) من قصيدة "اغفر لي"[1] ومرّة في وسطها في البيت الأخير طالبا الغفران راجيًّا أنْ يحنّ القلب ويعفو، لذلك فهو يلحّ كثيرا في طلبه هذا الذي أتى متفرّقا في النّص، فبعد أنْ شرح حالته يعود ويلتمس المغفرة. وعلى نفس الشّاكلة نجد تكرار البداية العمودي في الأبيات (8-4-3-2-1) من قصيدة "اشربي"[2]:



تظهر الهندسة الإيقاعيّة من خلال هذا التّشكيل العمودي في بداية الأبيات التي انطلقت من العنوان (اشربي) لتتفرّع إلى أقسام أخرى في سلسلة مترابطة:

الشّراب (اشْربي + أنتَ يا شَراب) ——— هِيَ (أَنْتِ) ——— هُوَ (وحَسْبي).

وقد تأتي النّهايات في النّص حاملة تكرار عبارة، وسميّ هذا بتكرار النّهاية، لأنّ موقع الجملة المكرّرة يكون في ختام الأسطر الشّعريّة بشكل متتابع، كما تكرّرت عبارة (حلفت ألّا تكلّميني) في الأبيات (1-4-6-8-10)[3]، فالشّاعر يبدأ بتكرار عبارة العنوان تكرارا هندسيًّا

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، اغفر لي، المصدر السابق، ص89.

[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، اشربي، المصدر السابق، ص155.

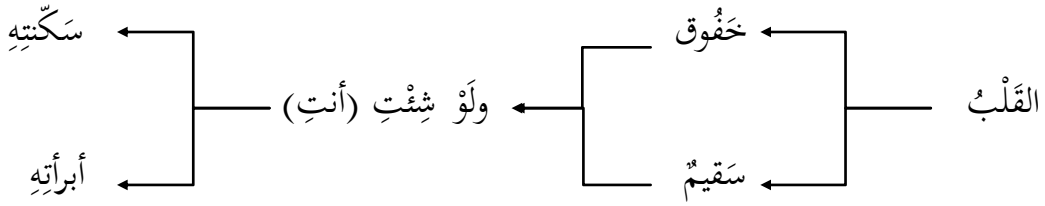
[3] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، حلفت ألّا تكلّميني، المصدر السابق، ص125.

محُكمًا في نهاية المقاطع إلى أنْ يختم بها القصيدة، والموقع المتشابه والوقت المحدّد لتكرار العبارة جعلها تبرز وتظهر بقوّة وتساهم في إيقاعيّة النّص.

وفي نفس المكان ونفس الهندسة تتكرّر عبارة العجز (فِدى البراق والحرم) في نهاية كلّ بيتين اثنين في تكرار زوجي إيقاعي (2-4-6-8-10-12).[1] وتتكرّر العبارات تكرارًا هندسيًّا متتابعًا ممّا يزيد من جماليّة النّص، فنجد مثلا في البيتين التّاليّين تكرارا هندسيّا عموديًّا واشتقاقيًّا:

خَفُوقٌ، ولَوْ شِئْتِ سَكَّنْتِهِ ولَوْ شَاء غَيْرُكِ لَمْ يَسْكُن

سَقِيمٌ، ولَوْ شِئْتِ أبْرَأْتِــهِ بِعَطْفِكِ مِنْ دَائِهِ المُزْمِنِ[2]



ثمّ يكرّر الشّاعر مرّة أخرى الفعل المضارع (جئْتَ) عموديًّا في نصّ "تحيّة الرّيحاني"[3] مخاطبا أمين الرّيحاني، واصفًا حالة قومه يوم أتى:

جِئْتَ والقَوْم ⟵ سكارى وعبيد.

جِئْتَ والقومُ ⟵ ذاهلــون نيّامٌ

جِئْتَ والقومُ ⟵ نَـــهْـــبٌ

وقد يتشكّل التّكرار على نمط متعاكس، وهذا النّوع لا نجده إلّا في الجمل باعتبار أنّ الألفاظ المتعدّدة يمكن عكسها، فيأتي في صورة مختلفة مقارنة بالأبيات السّابقة الّتي تتكرّر عموديًّا من غير تغيير، يقول الشّاعر:

أَوَّلُ عَهْدِي بفُنُون الهوَى... بَيْروتُ، أنْعِمْ بالهوَى الأَوّلِ... [1]

---

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، نشيد البراق، المصدر السابق، ص283-284.

[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، سلام عليك، المصدر السابق، ص37.

[3] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، تحيّة الرّيحاني، المصدر السابق، ص39.

أَوّل الهَوى ←——— الهَوى الأَوّل

فقد عكَسَ الشّاعر الصّدر مع العجز، فغيّر وبدّل في مواضع الألفاظ عن طريق التّقديم والتّأخير لخدمة المعنى، هذا العكس أنتج بنية تكراريّة من خلال تكرار الألفاظ عينها. من هنا ظهر ما يسمّى بالعكس والتّبديل، كأنْ تأتي بجملتين إحداهما عكس الأخرى، كما في قوله تعالى: ﴿تُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وتُولِجُ النَّهارَ فِي اللَّيْلِ وتُخْرِجُ الحَيَّ مِنَ الميِّتِ وتُخْرِجُ الميِّتَ مِنَ الحَيّ﴾[2]. فهو الإتيان بجملة والتّلاعب بألفاظها في جملة ثانيّة معكوس ألفاظها عن طريق عكس التّرتيب التي أتت عليه؛ فالأوّل يصبح في الأخير (اللّيل)؛ والأخير يصبح في الأوّل (النّهار)، وقد قدّم أوّلًا الحيّ على الميّت، ثمّ عكس فقدّم الميّت على الحيّ. أيْ عكس ألفاظ الجزء الأوّل؛ في الجزء الثّاني، ويسمّى هذا أيضا التّبديل، و"هو أنْ يُقدّم جزءًا من الكلام على آخر، ثمّ يعكس فيؤخّر ما قدّم، ويقدّم ما أخّر كما تقول: قول الإمام إمام القول، فقد قدّم (القول) على (الإمام) ثمّ عكس، فقدّم الإمام بعد تأخيره، وأخّر القول بعد تقديمه"[3].أي هو أنْ تقدِّم في الكلام جُزءًا ثمّ تعكس: بأنْ تُقدِّم ما أخّرت، وتؤخّر ما قدّمت[4]. ومنه أيضا قول الشّاعر في موضع آخر:

- البيت40: غَضْبَةٌ مِنْ رَجُلٍ في أُمَّةٍ جَعَلَتْهُ أُمَّـــةً في رَجُـلِ.

البيت الأخير: ووَقاهَا اللهُ، والعوْنُ بِهِ، دُوَّلَ الغَدْرِ وغَدْرِ الدُّوَلِ[5]

كرّر الشّاعر في عجز البيت الأخير من القصيدة المطوّلة شِبه جملة معكوسة، فأضاف هذا التّكرار موسيقى عذبة من خلال بنية العكس والتّبديل. ففي كلّ مرّة يظهر تكرار العكس بطابع

---

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، غادة إشبيلية، المصدر السابق، ص160.

[2] سورة آل عمران: الآية27.

[3] حامد عوني: المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأزهرية للتّراث، ج1، د.ت، ص187.

[4] ينظر:أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت، ص321.

[5] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، نسر الملوك، المصدر السابق، ص193.

جديد، فأحيانا يعكس بين الصّدر والعجز، وأحيانا يبدّل في الصّدر نفسه بين الكلمات، وفي العجز أيضا، وأحيانا أخرى بين الأسطر. والملاحظ هنا أنّ التّكرار يظهر جليًّا من خلال عكس الألفاظ وتبديلها، وهو ما جعل الشّاعر يجنح إليها في شعره.

شمل ديوان إبراهيم على عبارات عديدة مكرّرة كان لها الأثر الكبير في النّص، خدمت الدّلالة وحسّنت الشّكل ورفعت من إيقاع النّص. أغلب هذه العبارات جعلها الشّاعر على شكل عمودي حتّى يكون لها صدى قويّ من بيت لآخر. ومن بين هذه العبارات التي استحوذت على النّص من بين اثنتين وثلاثين (32) عبارة نذكر: حَلَفتِ أَلَّا تُكَلِّمِيني (5 مرّات) الّتي حملت العنوان نفسه، يا وردتي (7 مرّات) في "مناجات وردة"، وفِدى البراق والحرم (6 مرّات) في "نشيد البراق". وأكثر القصائد الّتي شملت تكرار العبارة (يا موطني، ردّ على رئوبين شاعر اليهود، الثّلاثاء الحمراء)، فكلّما كان تكرار العبارة كثيرا؛ زاد من جماليّة القصيدة وإيقاعها.

تكرار اللّازمة:

من خلال ذكر اللّازمة الإيقاعيّة نستحضر عبارة تلازم النّص فتتكرّر بين الفينة والأخرى محترمة الزّمان والمكان، عادة ما يكون لها حضور قويّ مخترقة النّص خالقة موسيقى عذبة تطرب لها الأذن وتستميل الأنفس، فهي ميزان النّص وحجره الأساس، وهي العنوان الأبرز في القصيدة. من هنا كان لا بدّ من التّنقيب عليها في ديوان إبراهيم طوقان.

تكرّرت اللّازمة الإيقاعيّة (قُم حبيبي وأطفئ المصباحا)[1] في الأبيات: 1-4-9-14-19: في كلّ ثلاثة أو أربعة أبيات، لتخلق ذلك الجوّ التّناغمي في القصيدة، فتطرب له الآذان وترتاح له الأنفس، كما تكرّرت أيضا عبارة (ونعيمي في شقائي) في أواخر المقاطع في الأبيات التّالية على التّوالي (7-13-19-25-31-37-43)[2]، ممّا يجعلها نغمة منتظرة ينتهي بها المقطع، ويستلهم بدايته، وتتّضح خطواته من خلال طربها.

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، الحبيب الذاهل، المصدر السابق، ص73-74.

[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، فرحتي... !، المصدر السابق، ص113-114-115.

واختتم الشّاعر مقاطعه بلفظة (يا فؤادي)[1] مسبوقة بأداة نداء؛ باحثا وسائلا قلبه عن أيّام الهوى التي لم يبق منها إلّا مكانها شاهدا عليها، فكان ترتيبه للعبارات محكمًا مرتّبا ترتيبًا تدريجيّا (من البحث إلى الوصول والإيجاد):

يا فؤادي ← واسْلُ أيَّامَ الهَوى
يا فؤادي ← أَيْنَ أَيَّام الهَوَى؟
يا فؤادي ← أَيْنَ أَيَّامَ الهَوى؟!
يا فؤادي ← وهُنَا ضَلَّ الهَوَى!

هذا ما أعطى النّص رسمًا هندسيًّا مُحْكمًا تراصّت فيه العبارات، وتشاكلت لتُصدِر موسيقى عذبة تختلج القلوب كما اختلج قلب الشّاعر فتغنّى بها. وكأطول لازمة لازمت النّص (أطلقي ذاك العيارا)[2]، انطلق فيها الشّاعر من العنوان الذي يفتتح شهيّة التّكرار فلا تتوقّف إلّا بوضع حدّ للنّص، إذ نجدها تتكرّر كلّ بيتين، وهذا ما جعل إيقاعها قويّا نظرًا لقرب المسافة بين اللّازمة وأختها، وكذلك تكرّرها في كلّ القصيدة من بدايتها إلى نهايتها؛ ممّا يجعلها قريبة إلى الأذن لأنّ الفاصل المكاني والزّماني بينهما قصير.

تعتبر اللّازمة الإيقاعيّة من أجمل العبارات التي تتردّد من حين لآخر في القصائد الشّعريّة، بالتّالي ترصّعها وتزيّنها وتضفي عليها إيقاعا خاصًّا، وهو ما تجسّد في ديوان شاعرنا الّذي أتحفته اللّازمات بنغمها الرّاقي ومكانها المميّز الذي يكون مؤشّرا وسطا بين مقاطع القصيدة، وبزيادة تكرار اللّازمة يتصاعد إيقاع النّص كما في قصيدة (أطلقي ذاك العيارا) التي تكرّر فيها هذا العنوان اثنتي عشرة (12) مرّة؛ وبالتّالي تجعله ذات هندسة خارقة ومختلفة عن سابقيها في أنواع التّكرار الأخرى.

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، وداع، المصدر السابق، ص281-282.
[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، أطلقي ذاك العيارا، المصدر السابق، ص197.

تكرار البيت:

من الأنواع الصّعبة لتكوين التّكرار تكرار بيت أو أكثر في القصيدة الواحدة مع خدمته للمعنى ومحافظته على الدّلالة. من هنا كان على الشّاعر امتلاك الحكمة والنّباهة حتى يتمكّن من إنشاء ذلك، لكنْ عند شاعرنا كان الأمر سهلا حسب ما يبدو؛ لأنّه كرّر عدّة أبيات في ديوانه، أذكر منها: يقول إبراهيم طوقان في قصيدة "موسم النّبي موسى" مكرّرا البيت الأوّل نهاية كلّ مقطع، مخاطبًا من خلاله الموسم:

أَيُّهَا المَوْسِمُ، هَلْ أَنْتَ سِوَى صُورَةِ المَجْدِ الّذي كَانَ لَنَا[1]

ومن بيت إلى بيتين كما نجد في قصيدة الفدائي الذي جعل فيها الشّاعر البيتين الأخيرين من المقطع يتكرّران في نهاية المقطع الثّاني، أيْ في نهاية القصيدة من دون أيّ تغيير، ممّا خلق تكرارا إيقاعيّا عن طريق محاولة استرجاع الكلام والعودة إليه لتأكيده وبيان أهمّيته، يقول فيها:

هُوَ بالبَابِ وَاقِـــفٌ والرَّدَى مِنْهُ خائِفُ
فاهْدَئي يا عَواصِفُ خَجَلًا مِنْ جَراءَتِه[2]

وكذلك تكرّر البيتين:

لَمْ تَزَلْ تَهْجُرُنِي مُنْذُ سِنِينْ لَيْتَنِي أَنْعَمُ يومًا برِضَـــــاكْ.
لَيْتَنَا يَا هَاجِرِي مِثْلَهُمـا فِي تَشَاكِينَا الهَوَى، لَكِنْ أَرَاكْ.[3]

يفتتح الشّاعر قصيدته بالبيت الأوّل (لم تزل...) الّذي نجده يتكرّر كلّ أربعة أبيات كما يختتم به النّص، في حين في وسط القصيدة يتكرّر معه البيت الثّاني (ليتنا يا هاجري...) ليشكّل ثنائيّا متميّزا.

الظّاهر -كما قلنا- إنّ إبراهيم طوقان لم يجد صعوبة في إنشاء تكرار البيت، بحيث كرّره في سبع (07) قصائد تصلُ إلى ثمانية (08) أبيات في النّص الواحد، وهذا التّصميم المكثّف ليس

---

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، موسم النبيّ موسى، المصدر السابق، ص121.
[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، الفدائي، المصدر السابق، ص127-128.
[3] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، بلا عنوان... !، المصدر السابق، ص265.

سهلا باعتباره ليس اعتباطيّا، فمثل هذه الأنواع ترفع من موسيقى النّص وتطرب المتلقّي أكثر، لذلك فهو نوع قليل مقارنة بتكرار الكلمة، وهو يشمل أحيانا بيتا واحدا وأحيانا أخرى بيتين اثنين كما وجدنا في الدّيوان، وخاصّة في أناشيده.

تكرار المقطع:

إضافة إلى تكرار اللّازمة والبيت نجد ما هو أصعب وأكثر تعقيدا ألا وهو تكرار مقطع كامل. لقد جاء التّكرار المقطعي لغاية فنّية ونفسيّة، فتكرار المقطع يعكس الأهميّة التي يوليها الشّاعر لمضمون تلك المقاطع باعتبارها مفتاحا لفهم المضمون العام الذي يتوخّاه القارئ، إضافة إلى ما يحقّقه من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه. ومن بين القصائد التي تضمّنت هذا النّوع، أذكر: قصيدة هواكِ جبّار التي يقول في بدايتها ونهايتها:

هَوَاكِ جَبَّار عَلَى القَلْب جَارْ
أَمَانْ!!أَمَانْ!!
مِنْ زَفْرَةِ اللَّيْلِ وغَمِّ النَّهَـارْ
أَمَـــــانْ[1]!!

يفتتح الشّاعر قصيدته بهذا المقطع ويختمها به نظرا لدلالته القويّة لما يحمله من ألفاظ معبّرة. مثل هذا التّكرار محبوب على الرّغم من ثقله وطوله، إذ يعتبر أطول أنواع التّكرار إلّا أنّ حضوره يضيف سحرا للنّص. كما في قوله أيضا في مقام آخر مكرّرا المقطع 1-2-3 في 6-7-8 وأيضا 11-12-13:

يَا شَبابَنَا انهَضُـــوا آنَ أَنْ نَنْهَـضَـــــا
ولْنُعَلِّ الوَطَـــــن فلَنِعْـــمَ الوَطَـــنْ
وانهَضُوا وارْفَعُوا عَالِيًّا مجْدَكُمْ خَالِدًا سَامِيّـا[2]

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، هواكِ جبّار، المصدر السابق، ص139-140.
[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، وطن أنت لي، المصدر السابق، ص285-286.

فالشّاعر أعاد المقطع ثلاث مرّات بعد كلّ بيتين، وهذا ما أكسب النّص حلّة إيقاعيّة جماليّة بالإضافة إلى حمله الدّلالي، فهذا التّكرار لم يكن اعتباطيًّا، وإنّما كان لضرورة وحكمة، فالشّاعر يؤكّد ويحرص-من خلال تكرار المقطع الذي غلب على القصيدة- على نصح وتوجيه الشّباب لإعلاء الوطن والنّهوض به.

وكذلك يؤكّد في قصيدة "العمل" على قيمة العمل وأهمّيته، وهذا ما استوجب تكرار المقطع حتى تكون له بصمة وأثر قويّ، وكرّر هذا المقطع ثلاث مرّات مقْطعًا بمقطع، وهو ما أضاف جماليّة على النّص، يقول فيها:

إِنَّ العَمَلْ يحْيِي الأَمَلْ
سِرُّ الوُجُودْ فِيهِ نَسُودْ
في العَالمِينْ[1]

ويبثُّ الشّاعر مقطعين اثنين كلّ واحد منهما مسبوق ببيتين مختلفين تموقعهما في بداية النّص ونهايته، يقول فيها:

ذِكْرَى الهَادِي، والأَمجَاد مِلْءُ الوَادِي، والأَنجَاد
أَثَر الهِمَم، مُنْذُ القِدَم حَوْلَ الحَرَم، أَبَدا بَاد
بِلَادَ الكِرَام شُمُوس الهُدَى
عَلَيْكِ سَلَامي مَدى سَرْمَدا[2]

هذا ما تشتهر به القصائد الغنائيّة عند طوقان، فهيّ في غالبها تحمل تكرار أبيات أو مقاطع تحيي الإيقاع وتقوّي الدّلالة.

بالرّغم من صعوبة بناء المقطع إلّا أنّ إبراهيم وقَفَ متحدّيا؛ يغرفُ من بحر ألفاظه وعباراته ليبني بها هذا الصّرح العملاق، هذا البناء الذي لا مثيل له، فهو يتطلّب ألفاظا وعبارات منتقاة بعناية شديدة تجتمع كلّها في تكوينه. ولعلّنا نجد في ديوان شاعرنا أربع قصائد تحمل هذا النوع

[1] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، العمل، المصدر السابق، ص295-296.
[2] إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، أشواق الحجاز، المصدر السابق، ص299-300.

الذي وصل عدد مرّات تكرّره في القصيدة إلى ثلاث مرّات، وهو ما جعلها ذات صبغة عاليّة الجمال متوازنة الإيقاع. والجدول الآتي يلخّص ما تطرّقنا له حول تكرار التّراكيب:

الصّفحة	القصيدة	البيت المكرّر	نوعه	عدد تكرّره
13	ملائكة الرحمة	سلامٌ عليه يوم	عبارة	2
19	عارضي نوحي بسجْع	مَا لهُ وَقعٌ بسَمْع العَالمين، وبسَمْعي أيّ وَقعِ.	عبارة	2
21	يا موطني	عجبا لقومي	عبارة	2
		مرحى لشبّان البلاد	عبارة	2
		يا موطنًا، يا موطني، يا أيها الوطن	عبارة	5
29	ذكرى دمشق	أين منّا	عبارة	2
		الشّباب النّضير	عبارة	2
37	سلام عليك	ولَوْ شئْتِ	عبارة	2
39	تحيّة الرّيحاني	جئْتَ والقومُ	عبارة	3
		يا أمينُ	عبارة	4
43	كارثة نابلس	يا طيور الوادي	عبارة	2
47	سرّ الخلود	وإذا به	عبارة	4
51	معين الجمال	يا معين الجمال	عبارة	2
53	حملتني نحو الحمى أشجاني	ها هنا	عبارة	2

73	الحبيب الذّاهل	قُم حبيبي وأطفئ المصباحا	لازمة إيقاعية	5
77	وحي رسالة	فقلت يا طير	عبارة	2
87	وداعا	ولكنْ تعاليْ... ألم تغدري؟!	لازمة إيقاعية	3
89	اغفر لي	اغفر لي	عبارة	5
93	خطرة على الهوى	أَلَمْ ترني في	عبارة	2
		يا واديَ الرّمّان	عبارة	3
95	ردّ على رئوبين شاعر اليهود	هاجر أمّنا	عبارة	2
		أيْ رئوبين	عبارة	4
		يا يهوديّ	عبارة	3
101	البلد الكئيب	أنا ساعة	عبارة	2
107	أين الرّسالات؟	شوقي كثير، شوقي أكثر	عبارة	2
113	فرحتي...!	ونعيمي في شقائي	لازمة إيقاعيّة	7
		فرحَتي يومَ أراها جنّتي نارُ هَوَاها.	بيت	8
117	ذكرى	صاحِ دعْها	عبارة	2
121	موسم النبي موسى	أيّها الموسم، هل أنتَ سوى صورة المجد الذي كان لنا	بيت	4
125	حلفت ألّا تكلّميني	حَلفْتِ ألّا تُكَلّميني	عبارة	5
127	الفدائي	هُو بالبابِ واقــفٌ والرَّدى منْهُ خائــفُ فاهْدئي يا عواصفُ خَجلًا من جَراءتــِه	بيت	2

129	مناجات وردة	يا وردتي	عبارة	7
131	الثّلاثاء الحمراء	يحطّم قيده، تحطيم القيود	عبارة	2
		أنا ساعة	عبارة	2
		وإذا بيوم	عبارة	2
139	هواكِ جبّار	هواك جبّار على القلب جارْ أمانْ!! أمانْ!! من زفرة اللّيل وغمِّ النّهـــارْ أمـــــانْ!!	مقطع	2
155	اشربي	اشربي أنتِ	عبارة	5
159	غادة إشبيلية	أوّل الهوى... الهوى الأول	عبارة	2
177	نعمة العافية	يد في الّشفاء، يدك الشّافية .	عبارة	2
191	نسر الملوك	رجلٍ في أمّةٍ... أمّة في رجُلٍ	عبارة	2
		دوّلَ الغدر وغدرِ الدّول	عبارة	2
197	أطلقي ذاك العيارا	أطلقي ذاك العيارا	لازمة إيقاعيّة	12
207	مصرع بلبل	من رآها	عبارة	2
		هل يرى	عبارة	3
211	يا قوم	يا قوم ليس	عبارة	2
253	ناشدْتُكِ الإسلام	كُنتِ لي	عبارة	2
263	رثاء أبي منصور	عرفتُ أديبا	عبارة	2
265	بلا عنوان...!	لم تزل تهجرني منذ سنينْ ليتني أنعمُ يومًا برضاكْ.	بيت	5
		ليتنا يا هاجري مثلهما في تشاكينا الهوى، لكنْ أراك.	بيت	3
273	ما لك والذِّكريات	يا معدن الحُسن أنتِ معدنها يا جوهرَ الحبّ أنتِ جوهرها.	بيت	2
279	نشيد بطل الريف عبد الكريم الخطابي	ريفنا غابنا نحن فيه الأسود ريفنا نحميه	بيت	3

281	وداع	لا تَقُلْ	عبارة	2
		هلْ رأيْتَ	عبارة	2
		يا فؤادي واسْلُ أيام الهوى ..... أين أيّام الهوى؟ ..... وهنا ضلَّ الهوى؟!	لازمة إيقاعيّة	4
283	نشيد البراق	لنا	عبارة	3
		فِدى البراق والحرم	عبارة	6
285	وطن أنت لي	يا شبابنا انهضـــوا آنَ أنْ ننهضـــا ولْنُعلِّ الوطـــن فلَنِعْمَ الوطـــنْ وانهضوا وارفعوا عاليا مجدَكُم خالدًا سامِيا	مقطع	3
289	نشيد فلسطين	يا فلسطين	عبارة	3
		ديننا حبّك يا هذا الوطن سرّنا فيه سواء والعلن فارْوِ يا تاريخ واشهد يا زمن	بيت	6
293	موطني	هل أراك	عبارة	2
		لا نريد	عبارة	2
295	العمل	إنّ العمـلْ يحيي الأملْ سرُّ الوجودْ فيـه نَسُودْ في العالمينْ	مقطع	3
299	أشواق الحجاز	ذكرى الهادي، والأمجاد ملءُ الوادي، والأنجاد أثر الهمم، منذ القـدم حول الحرم، أبدا بـاد بلادَ الكرام شموس الهـدى عليكِ سلامي مدًى سرمدا	مقطع	2

تدرَّجَ إبراهيم طوقان في تناوله للتّكرار بدءا من أصغر وحدة صوتيّة (تكرار الصّوت) إلى أكبرها (تكرار العبارة) وهو ما ميّز ديوانه، إذ تنوّعت فيه أشكال وأساليب التّكرار فشكلّت لوحة

فنّية من تصميم فنّان مبدع، ومهندس ألفاظ بناها بناء مُتقَنا معتمدًا على مهارته وخبرته، فأحدثت هذه الفسيفساء الرّائعة سيمفونيّة اجتمعت فيها الأصوات والحروف متّخذة منحى تصاعديًّا أحيانا وتنازليًّا أحيانا أخرى حسب دفقته الشّعريّة.

خاتمة

خاتمة:

تناولت الدّراسة التّكرار في الشّعر الحديث، وهو ما أعطاني فكرة ورؤية واضحة عن هذه الظّاهرة البلاغيّة، وقد صار التّكرار ظاهرة بلاغيّة ترتاح لها النّفوس وتبتهج، وقد تعامل معه شعراء العصر الحديث بلمسات إبداعيّة. وعليه؛ ومن خلال ما تناولته في طيّات هذا البحث مع هذه التّقنيّة، فإنّ النّتائج جاءت متّفقة مع بعضها لا يخالف أحدها الآخر، وعند النّظر إلى الفصول الأربعة يخرج البحث بجملة من النّتائج المتوصّل إليها؛ أذكرُ منها ما يلي:

– ظلّت الحداثة الشّعريّة العربيّة دائما في حركة واستمراريّة تدفع المبدع للأمام متجاوزا الماضي؛ محاولا التّجديد والاكتشاف، وهو ما طبّقه مع تقنيّة التّكرار.

– إنّ الاختلاف في تناول أسلوب التّكرار بين القديم والحديث يعود في الأساس إلى طبيعة استعماله في النّص.

– وجد شعراء الحداثة في التّكرار لونا من ألوان الإيقاع؛ لذلك جاء التّكرار تقويّة للنّغم وزيّادة في مستوى القصيدة.

– تكرار الحروف في شعر إبراهيم طوقان، وتوزيعها في مواقع مناسبة للنّص؛ دلّنا على وجود كثافة جماليّة، وساهم في اكتشاف الجانب النّفسي للشّاعر الّذي اتّخذ هذه الحروف أداة للتّعبير عن ألمه وعذابه.

– أولع الشّاعر بتكرار بعض الحروف التي تنقل انفعالاتها، لذلك تجده يردّد حرفي النّون واللّام اللّذين يشيعان في كثير من القصائد بحيث خدما مجال الحنين إلى المحبوبة وللوطن.

– تكرار الكلمات سمة غالبة في ديوان شاعرنا، إذ اعتمد بدرجة أكبر على التّكرار الاشتقاقي، وتَسلسلُ هذا النّوع من الكلمات داخل النّص يعطي إدراكا بخاصيّة التّنوّع في أسلوب الشّاعر.

– احتلّت المفردات المكرّرة مواقع مختلفة لدى شاعرنا، فأحيانا تتوزّع بطريقة عموديّة وأخرى أفقيّة، وأحيانا تكون استهلاليّة أو ختاميّة...، إذ تأنّق الشّاعر في انتقائها وعمل على بنائها وفق هندسة متكاملة بزخرف مناسب، وهذا ما يكسبها طاقات تعبيريّة ودلالات قويّة.

– يكون التّكرار اللّفظي مفتاحا للأبيات؛ يبوح بأسراره للمتلقّي، فيدخل من خلاله إلى النّص ليكشف عن معانيه.

– يعتبر تكرار التّراكيب من أصعب الأساليب المستخدمة، إلّا أنّ ذلك لم يمنع حضورها في ديوان شاعرنا في بعض القصائد التي تخدم هذا النّوع وتناسبه.

– يسهم التّكرار في توليد الدّلالات الإيحائية وإضاءة الجوانب الإيقاعيّة التي تشنّف لها الآذان وتميل لها القلوب، والكشف عن الكوامن النّفسيّة التي ينطوي تحتها كلّ ما يُظهر لواعج القلب ووهج الوجدان. والّتي يفرغ من خلالها الشّاعر شحنات نفسيّة داخله، فتسكن عواطفه وتهدأ سرائره.

–إنّ التّكرار بأنماطه عند إبراهيم لم يقتصر على الجانب الإيقاعي الصّرف؛ بل تعدّى ذلك إلى الجانب الدّلالي بكلّ ما يوحيه النّص، والنّفسي بكلّ انفعالاته وشحناته، لذلك تنوّعت أنماطه بما يناسب تجربة الشّاعر ممثّلا في تكرار الحروف والكلمات، ووصولا إلى أعلى مستوياته في التّكرار المقطعي.

– يعدّ التّكرار أحد العناصر المهمّة في بناء النّص الشّعري وفي تماسكه وانسجامه، إذ شكّل بأساليبه مرتكزا بنائيّا يلجأ إليه الشّاعر لأغراض فنيّة ودلاليّة، وأخرى أمْلَتْها الحاجة النّفسيّة.

– هناك علاقة خفيّة تربط بين جرس اللّفظ ومعناه، فقد راعى الشّاعر سمْت الأحداث وانتقى بدقّة اللّفظ المناسب للمعنى المناسب له.

– جاء البديع وثيق الصّلة بالتّكرار بما يشكّله من إيقاع موسيقي ووصمة جماليّة.

– تنوّعت مستويات التّكرار عند شاعرنا وتعدّدت بين الحرف والكلمة والبيت والمقطع، ولكلّ أثره في تدعيم فكرة الشّاعر، ودوره في بناء نصّه.

– لم يأت التّكرار محض صدفة ولا من فراغ عند شاعرنا؛ وإنّما هو ثمرة تراكمات أراد إظهارها وإثباتها بقوّة وبدرجة أكبر وأوضح، فاستعمل التّكرار لأنّه كان مرغما على ذلك، فأغلب أشكال

التّكرار في ديوان إبراهيم تحمّل دلالة، وحضورها ليس عابرا؛ بل مقصودا، يراد من ورائه تحقيق أهداف نصيّة لغويّة وإيقاعيّة.

– إنّ التّكرار عند شاعرنا يعدّ صورة لافتة للنّظر، فهو بمثابة وسيلة للتّخفيف من حدّة الصّراع الّذي يعيشه أو حدّة الإرهاصات التي يواجهها في عالمه المأزوم.

توصيّات:

وبعد فإنّ درس التّكرار لا يزال رحبا لدراسات عديدة لا تقتصر على شعر التّفعيلة أو الشّعر الكلاسيكي، ولا على شاعر معيّن. فهو يحتاج إلى أبحاث أخرى تنطلق من مداخل نقديّة جديدة لتكون ركيزة دراسات قيّمة على السّاحة الأدبيّة، لأنّ التّكرار أوّلا وأخيرا قيمة أسلوبيّة تعبيريّة مهمّة، لا تقلّ شأنا أو قيمة عن غيرها من التّقنيّات الشّعريّة الأخرى كالتّناص والصّورة والرّمز... فهو لا يزال حقلا خصبا بدراسات أعمق رؤية وأبعد أثرا من هذه الدّراسة. فالتّكرار أضحى ظاهرة مهمّة في الشّعر العربي الحديث والمعاصر تستدعي الدّراسة والعناية، كما تستدعي ضرورة الإسراع في محاولة إيجاد نوع من الضّوابط، لكَيْ لا تتحوّل هذه الظّاهرة إلى وسيلة تسليّة وهدم.

وأخيرا... أرجو من الله أنْ يتقبّل منّي هذا العمل، وأنْ يحقّق به النّفع والفائدة للدّارسين والباحثين، إنّه نِعْم المولى ونِعْم النّصير.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم.

الكتـــب العربيـــة:

– إبراهيم الكوفحي: الأعمال الشعرية، دار الإسراء للنّشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2019م.

– إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1984.

– إبراهيم طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم طوقان، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة مصر، 2013.

– إبراهيم ناجي: الأعمال الكاملة، كلمات عربية للترجمة والنّشر، مصر، 2013.

– إبراهيم ناجي: ديوانه، دار العودة بيروت، 1980م.

– ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ت: حنفي محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة– المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، د.ت.

– ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ت: حنفي شرف، م. شركة الاعلانات الشرقية، 1383هـ.

– ابن جنّي: سرّ صناعة الإعراب، تحقيق: لجنة من الأساتذة (مصطفى السقا وآخرون)، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1954م.

– ابن حجر: فتح الباري شرح صحيح البخاري، دار المعرفة، بيروت، 1379.

– ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ت: عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000.

– ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، مطبعة أمين هندية بمصر، 1925.

– ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981م.

- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التّجارية الكبرى، بيروت لبنان، ط3، 1963م.
- ابن رشيق القيرواني: العمدة، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، ط4، 1972.
- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة، 1980.
- ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط1، 1982م.
- ابن سيده: المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000م.
- ابن فارس: الصّاحبي في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت-لبنان، ط1، 1993.
- ابن فارس: مجمل اللغة، دراسة وتحقيق: زهير عبد المحسن سلطان، نشر مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1986م.
- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، مادة (كرر)، تحقيق: إبراهيم شمس الدّين، شركة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط1، 1433هـ.
- ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر: السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، ط3، 1981.
- ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر: السيد أحمد صقر، د.ط، د.ت.
- ابن معصوم: أنوار الربيع في أساليب البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النّعمان، النّجف، نشر وتوزيع مكتبة العرفان كربلاء العراق، ط1، 1968م.
- ابن معصوم: أنوار الرّبيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النّعمان، النّجف-العراق، ط1، 1969.
- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان، ط3، 1414هـ.
- ابن منقذ: البديع في نقد الشعر، تحقيق: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، الجمهورية العربية المتحدة - وزارة الثقافة والإرشاد القومي - الإقليم الجنوبي - الإدارة العامة للثقافة، د.ت.

- أبو البقاء الكفوي: الكليات، دار الطباعة العامرة، بولاق، 1253هـ.
- أبو القاسم الشابي: الديوان، قدّمه وشرحه: أحمد حسن، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط4، 2005م.
- أبو القاسم الشابي: ديوانه، تقديم: عزّ الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، 1972م.
- أبو سليمان الخطابي: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف، دار المعارف المصرية، القاهرة مصر، ط2، 1968.
- أبو محمد القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، مكتبة المعارف، الرباط- المغرب، ط1، 1980.
- أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية، بيروت، 1419هـ.
- أبو هلال العسكري: الفروق اللّغوية، تحقيق: مؤسسة النّشر الإسلامي، ط1، 1412هـ.
- أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة، دار الآفاق، بيروت- لبنان، ط4، 1980.
- أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.
- أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، الجزائر، 1980.
- أحمد خالد عبد المنعم: الديوان، نشر أحمد خالد، 2016.
- أحمد رضا: معجم متن اللغة (موسوعة لغوية حديثة)، دار مكتبة الحياة، بيروت، (من 1958 إلى 1960م).
- أحمد سحنون: الدّيوان، منشورات الحبر، ط2، الجزائر، 2007م.
- أحمد عبد المعطي حجازي: الديوان، دار العودة، بيروت، د.ط، 1973.
- أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، لندن، 2003.
- أحمد مطر: المجموعة الشعرية، دار العروبة، بيروت لبنان، ط1، 2011م.
- أحمد مطلوب: معجم النّقد العربي القديم، دار الشؤون الثّقافية العامة، بغداد، 1989.

- أدونيس (علي أحمد سعيد): زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط6، 2005م.
- أدونيس : الشعرية العربية (محاضرات ألقيت في الكولر دج دو فرانس ، باريس أيار 1984)، دار الآداب،بيروت، ط1، 1985.
- أدونيس : زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.
- أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.
- أديب كمال الدين: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات الضّفاف، ط1، 2016.
- أديب كمال الدين: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات ضفاف، بيروت لبنان، 2018.
- أسامة ابن منقذ: البديع في البديع في نقد الشّعر، تحقيق: عبد آ- علي مهنّا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987.
- أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، ت: أحمد بدوي وآخرون، نشر مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، د.ط، د.ت.
- الجاحظ: البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1971.
- الجاحظ: البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988.
- الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ت: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987م.
- الجوهري: الصحاح، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984.
- الحطيئة: الدّيوان، شرح السكري، دار صادر، بيروت لبنان، 1401هـ.
- الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شعيتو، دار الهلال، بيروت، ط1، 1987.
- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2003.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1424هـ.

- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الشؤون الثقافية، بغداد العراق، 1986.
- الرّازي: مختار الصحاح، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1997م.
- الرّاغب الأصفهاني: معجم مفردات ألفاظ القرآن، مادة (كرر)، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1429هـ.
- الزّركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركائه، ثم صوَّرته دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1957.
- الزمخشري: أساس البلاغة، المكتبة العصرية، صيدا بيروت لبنان، ط1، 2003.
- الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 1998.
- الشّريف الجرجاني: التّعريفات، ضبطه وصحّحه: جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1983م..
- العلوي: الطراز، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2002.
- الفخر الرّازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، مطبعة الآداب والمؤيد، 1317هـ.
- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط8، 2005م.
- القرشي: معالم الكتابة ومغانم الإصابة، تحقيق: محمد حسن شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1988.
- المنجد في اللغة والأدب، دار المشرق، بيروت، 1986.
- أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)، مجدلاوي، عمان الأردن، ط1، 2002م.
- امرؤ القيس: الدّيوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1984.
- امرؤ القيس: الدّيوان، تحقيق محمد أبو الفضل، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1958.
- أمل دنقل: الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، القاهرة مصر، د.ت.

- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، دار الشّروق، القاهرة مصر، 2012م.
- أمل دنقل: الديوان، كتب عربية، 1983م.
- إيليا أبو ماضي: الدّيوان، دار العودة ، بيروت، د.ط، د.ت.
- إيليا أبي ماضي: دواوين العرب (إيليا أبي ماضي) ، نقّحه: جورج شكور، دار الفكر اللّبناني، بيروت، ط1، 2004.
- بدر شاكر السياب: الدّيوان، دار العودة، بيروت لبنان، المجلد الثّاني، 2016م.
- بدر شاكر السّياب: الدّيوان، دار العودة، بيروت لبنان، د.ط، 1971.
- بدر شاكر السّياب: ديوان أنشودة المطر، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، مصر، د.ت.
- بدر شاكر السيّاب: ديوان شعر (أزهار وعصافير)، دار المحرّر الأدبي للنّشر والتّوزيع، 2020.
- بدوي الجبل: الدّيوان، مؤسّسة النّشر الإسلامي، غيران، ط2، 2000م.
- بلند الحيدري: الدّيوان، دار العودة، بيروت، ط2، 1982.
- توفيق زياد: الدّيوان، دار العودة، بيروت، 1971م.
- جابر عصفور، (إسلام النفط والحداثة) ضمن الإسلام والحداثة، ندوة مواقف، لندن، دار السّاقي، 1990.
- جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية بيروت لبنان، د.ط، 1988.
- جلال الدين السيوطي: معترك الأقران في إعجاز القرآن، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، ط1.
- جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984م.
- جورج صيدح: ديوانه، قصيدة وطني، دار غندور، بيروت، ج2، 1973م.
- حامد عوني: المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأزهرية للتّراث، د.ت.
- حسن إسماعيل عبد الرّزّاق: البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبديع، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة مصر، 2006.
- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشّرق، المغرب، ط5، 2001.

- خالد إبراهيم يوسف: مداخل كتابة العربية وبلاغتها، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1999.
- خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، ط 1، دار العودة، بيروت، 1979.
- خالدة سعيد: يوتوبيا المدينة المثقفة، دار الساقي، الطبعة الأولى 2012.
- رجاء عيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشاة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت.
- رضوان جودت زيادة: صدى الحداثة ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003.
- زين الدين الرازي: مختار الصحاح، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، الدار النموذجية، بيروت، ط5، 1999م.
- سعيد جبر أبو خضرة: تطوّر الدّلالة في شعر محمود درويش، بيروت لبنان، ط1، د.ت.
- سليمان العيسى: الأعمال الشعرية 2، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 1995.
- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، القاهرة مصر، 1993.
- سميح القاسم: ديوانه، دار العودة، بيروت، 1987م.
- سميح القاسم: ديوانه، دار العودة، بيروت، ط1، 1973م.
- سيّد خضر: التّكرار الإيقاعي في اللّغة العربية، دار الهدى للكتاب، كفر الشّيخ، ط1، 1998.
- سيّد قطب: الدّيوان، عينان، جمعه ووثّقه: عبد الباقي محمد حسين، دار الوفاء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، المنصورة مصر، ط1، 1989.
- شفيع السّيد: النّظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب، القاهرة، ط1، 2006.
- صلاح عبد الصبور: ديوان أقول لكم (قصيدة الظّل والصليب)، دار العودة، بيروت، ط4، 1983.

- ضياء الدّين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ج2، 1420هـ.
- ضياء الدّين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة،دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1962.
- طالب الزوبعي، ناصر حلاوي: البيان والبديع، دار النهضة العربية، بيروت، 1996م.
- عارف حجاوي: إحياء الشعر البارودي والزهاوي وشوقي وحافظ والرصافي والجواهري، دار المشرق، القاهرة، ط1، 2018م.
- عباس محمود العقاد: الديوان، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2005.
- عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، لبنان، ط 1، 1980.
- عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتّوزيع، القاهرة مصر، ط1، 2003.
- عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، مطابع السياسة، الكويت، 2002.
- عبد السلام المسدي: النقد والحداثة (مع دليل بليوغرافي)، دار الطليعة للنشر، بيروت، ط1، 1983.
- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنوية إلى التفكيكية، عالم المعرفة، الكويت، 1998م.
- عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النّقدي العربي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.
- عبد الفتاح لاشين: الخصومات البلاغية و النقدية في صنعة أبي تمام، دار المعرفة، القاهرة، 1982.
- عبد الله أبو هيط: الأدب العربي وتحديات الحداثة: ص15، نقلا عن: محمد بنيس، نص الشاعر، من مجلة الكرمل، قبرص، العدد 12، 1984م.

- عبد الله الطيب: المرشد لفهم أشعار العرب، الدار السودانية، الخرطوم السودان، ط2، 1970.
- عبد المجيد زراقط: الحداثة في النقد العربي المعاصر ، دار الحرف العربي، بيروت لبنان، ط1، 1991.
- عبد الهادي محبوبة، مقدمة، الطبعة الأولى لكتاب نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السابعة، 1983م.
- عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية 2، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، 1995م.
- عثمان بدري: دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، الجزائر، د.ط، 2009م.
- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 1994 .
- عزّ الدّين علي السّيد: التكرير بين المثير والتّأثير، عالم الكتب، بيروت لبنان، ط2، 1986م.
- عزّ الدين ميهوبي: الديوان، دار هومة للطباعة والنّشر، ط1، 2002م.
- عصام شرتح: جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2010م.
- عصام شرتح: نزار قباني (دراسة جمالية في البنية والدلالة)، دار الخليج للصحافة والنّشر، الأردن، ط1، 2018م.
- علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة (البيان والمعاني والبديع)، المؤسسة الأدبية، بيروت، ط1، 2003.
- علي الجندي: البلاغة الغنية، مكتبة أنجلو المصرية، مصر، ط2، 1966.
- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2003م.

- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديث، دار الفصحى للطباعة والنّشر، القاهرة مصر، 1977.
- عمر أبو ريشة: الديون، دار العودة، بيروت، 1998م.
- عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1982م.
- عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، د.ت.
- عوض بن محمد القرني: الحداثة في ميزان الإسلام-نظرات إسلامية في أدب الحداثة، تقديم: ابن باز، هجر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1988م.
- غانم هنا، عبد الله الغذامي، مرسل العجمي، ناصيف نصار، ندوة حول عناصر الحداثة في الفكر العربي المعاصر، عدد 61، السنة 16، شتاء 1998.
- فتحي أبو مراد: شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية)، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن، ط1، 2003م.
- فهد ناصر عاشور: التّكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2003م.
- فهد ناصر عاشور: التّكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر، عمان الأردن، ط1، 2004م.
- فيصل حسان الحولي: التّكرار في الدّراسات النّقدية بين الأصالة والمعاصرة، دار اليازوري العلمية للنّشر والتّوزيع، عمان الأردن، 2015م.
- قاسم محمد عباس: الأعمال الكاملة (الحلاج)، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2002.
- كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، ط2، 1986م.
- ماجد ياسين الجعافرة: قراءات في الشعر العباسي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنّشر والتوزيع، إربد الأردن، د.ط، 2003م.

- مجدي وهبة وآخرون: معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.
- مجمع اللغة العربية بالقاهرة: المعجم الوسيط، دار الدعوة، القاهرة، د.ت.
- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، دار المعارف، مصر، ط2، 1972.
- محمد أحمد ربيع: في تاريخ الأدب العربي الحديث، دار الفكر للنّشر والتوزيع، عمان الأردن، ط2، 2006م.
- محمد الثبيتي: الأعمال الكاملة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2009.
- محمد الحسناوي: الفاصلة في القرآن، المكتب الإسلامي، بيروت، ط2، 1986.
- محمد الشيكر: هايدغر وسؤال الحداثة، إفريقيا شرق، المغرب، د.ط، 2006.
- محمد الكشّاش: علل اللسان وأمراض اللغة رؤية لغوية إكليلينكية وانعكاساتها الاجتماعية، المكتبة المصرية، بيروت، ط1، 1998م.
- محمد الهادي طرابلسي: من مظاهر الحداثة: الغموض في الشعر، مجلة فصول، مج4، عدد4، 1989م.
- محمد بلقاسم خمار: الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، مؤسسة بوزياني للنشر، الجزائر، د.ط، ج2، 2009.
- محمد بنيس: حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، دار التنوير، بيروت، نشر المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط1، 1985م.
- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار العودة، بيروت، ط1، 1989.
- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات)، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، سوريا، 2001م.
- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة مصر، 1988.
- محمد عبد المطّلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995.

- محمد محفوظ: الإسلام- الغرب وحوار المستقبل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998.
- محمد مهدي الجواهري: الديوان، مراجعة: يوسف البهادي، دار بيسان للنّشر والتّوزيع والإعلام، بيروت لبنان، 2000م.
- محمود أمين العالم: الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر ضمن كتاب الفلسفة العربي المعاصرة.
- محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة للشاعر، ديوان أين المفر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 2008م.
- محمود درويش: الأعمال الجديدة الكاملة 1، رياض الريس للكتب والنّشر، بيروت لبنان، ط1، 2009م.
- محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية، بغداد العراق، ط1، 2000.
- محمود درويش: الديوان (الأعمال الأولى)، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2005م.
- محمود درويش: الدّيوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1983.
- محمود درويش: الدّيوان، دار سراس للنّشر، تونس، 1984م.
- محمود درويش: هكذا أعيش وأناضل، من كتاب شيء عن الوطن، دار العودة، بيروت، 1971م.
- مصطفى صادق الرافعي: الديوان، شرحه: محمد كامل الرّافعي، مطبعة الجامعة الاسكندرية، 1321هـ.
- مصطفى صالح علي: أسلوب التكرار في شعر نزار، مجلّة جامعة الأنبار للغات والآداب، العراق، العدد3، 2010م.
- معن زيادة: معالم على طريق تحديث الفكر العربي، عالم المعرفة، الكويت، العدد 115، 1987.
- مقداد محمد قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان الأردن، ط1، 2008.

- موسى ربابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، اربد الأردن، 2001.
- ميخائيل نعيمة: الديوان، مجموعة نوفل، لبنان بيروت، ط6، 2004.
- ميشال حجا: خليل مطران (بأكورة التّجديد في الشعر العربي الحديث)، دار المسيرة، بيروت، ط1، 1981م.
- نازك الملائكة: الديوان، دار العودة، بيروت، 1997م.
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط5، 1978م.
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ، ط6، 1981.
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983.
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار القلم، بيروت، ط4، 1972م.
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، القاهرة مصر، ط3، 1967.
- نذير العظمة: أنا والحداثة ومجلة شعر، دار نلسن، ط1، 2011.
- نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ، د.ت.
- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان، ط2، 1998م.
- نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984م.
- وائل عبد الغني: ندوة ثقافية بعنوان (سقطة الحداثة والخصوصية الغربية): مجلة البيان الصادرة من المنتدى الإسلامي، العدد 110 جمادى الآخرة 1424 هـ، أغسطس سنة 2003م.
- وسيم حميد البقلاوي: أثر التكرار في موسيقى شعر البحتري ودلالته، دار أمجد للنّشر والتوزيع، ط1، 2017.
- ياسر ذيب أبو شعيرة: شعر عبد المنعم الرفاعي (دراسة فنّية)، دار جليس الزمان، عمان الأردن، ط1، 2010.
- يمنى العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، ط1، 1987م.
- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ديسمبر 1978.

- يوسف سعدي: الأعمال الشعرية، منشورات الجمل، بيروت- بغداد، ط1، 2014م.

الكتـب المترجمـــة:

- فكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ترجمة: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م.

- إيليزابيث دورو: الشّعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، 1961م.

- جان كوهن: النظرية الشعرية (البنية اللّغة الشعرية واللّغة العليا)، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2000.

- شارل بودلير: الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة: رفعت سلام، دار الشروق، القاهرة مصر، ط1، 2009م.

- فريدريش نيتشه: ديوان نيتشة، ترجمة: محمد بن صالح، منشورات الجمل، بيروت-بغداد، ط2، 2009م.

- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح، دار المعارف، بيروت، د.ط، 1995م.

المجلّات والندوات:

- أحمد عبد المعطي حجازي: مجلة إبداع، عدد 9، سنة 03 سبتمبر 1985.

- الشّعر العربي الحديث، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الجزء الأول.

- زين العابدين: في مقالة نشرت لها في جريدة الندوة السعودية، العدد 8424، 14/ 3/ 1407هـ.

- صالح جواد: مقال، مجلة (فصول) المجلد الرابع، العدد الرابع.

- عبد الله عبد الرحمن الغويل: التوظيف الصوفي في الشعر العربي الحديث، المجلة العلمية لكلية التربية، العدد الرابع.

المواقع الإلكترونيّة:

- إبراهيم محمد جواد: مجلة النبأ، مقال بعنوان الحداثة في الفكر والأدب، منشور في مجلة النبأ- العدد 57- صفر 1422، 2001م، موقع شبكة النبأ المعلوماتية، https://m.annabaa.org/arabic/annabaamagazine/14023 .

-

الرابط:

http://alrased.net/main/articles.aspx?selected_article_no=4353، الثلاثاء 26 مايو 2009.

- الموسوعة الشاملة #http://islamport.com/w/tkh/Web/344/633.htm

المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، مصدر الكتاب: موقع الورّاق.

- جهاد فاضل: الشعر الحّر .. وحركة التجديد - جريدة الراية (raya.com) ، السبت 13 يناير, 2018 على الساعة 1:07ص.

- حمدي عبيد: الحداثة، مقال على موقع الراصد.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدّمة: ..... أ

مدخل: **2**

أولا- التّعريف بتقنيّة التّكرار: 2

التِّكرار لغةً: 2

التِّكرار اصطلاحا: 5

ثانيا-أصول الظاهرة وأبعادها التّاريخية: 9

أ- أصل التّكرار: 9

ب- تاريخ التّكرار: 9

ثالثا- التّكرار عند القدامى وعند المحدثين: 13

أ- في الدّراسات العربيّة: 13

ب- في الدّراسات الغربيّة: 22

رابعا- نقد المصطلح: 24

خامسا- الفرق بين التّكرار والمصطلحات البلاغيّة الأخرى: 25

الفرق بين التِّكرار والتَّكرار والتَّكرير: 25

بين الإعادة والتكرار: 26

بين التّكرار والتّرديد: 26

بين التّكرار والتّأكيد: 26

بين التّكرار والإطناب والتّطويل: 27

الفصل الأوّل: مفاهيم الحداثة 30

أولا: الحداثة الغربيّة: 30

1- ضبط مصطلح الحداثة عند الغرب: 30

2- جذور الحداثة الغربيّة: 31

ثانيّا: الحداثة العربيّة: 32

1- ضبط مصطلح الحداثة العربيّة: 33

2- جذور الحداثة العربيّة: 37

3- بصمات الحداثة في شعرنا العربي: 42

4- أسباب ظهورها: 45

5- الظّروف المحيطة بالشّعر المعاصر والمؤثّرة على تغييره: 48

6- تجلّيّات الحداثة في الشّعر العربي المعاصر: 56

الفصل الثّاني: طبيعـــة التّكـــرار 67

* تكرار الأصوات (حروف المباني): 67

تكرار الكلمة: 69

تكرار العبارة: 86

تكرار المقطع: 89

تكرار الصّيغ: 91

التّكرار البياني: 93
تكرار التّقسيم: 94
التّكرار اللّاشعوري: 97
التّكرار الشعوري: 98
التّكرار الوظيفي: 99
تكرار البداية: 99
* تكرار النهاية: 101
التّكرار العمودي والأفقي: 103
الفصل الثّالث: وظائف التّكرار: 109
التّكرار النّفسي: 109
التّكرار الإيحائي: 122
التّكرار الإيقاعي: 130
الفصل الرّابع: أنماط وأساليب التّكرار في ديوان إبراهيم طوقان: 150
1- التّكرار المفرد البسيط ودلالاته الفنّيّة: 150
تكرار الأصوات (حروف المباني): 150
تكرار الكلمات: 153
2- التّكرار المركّب: 186
تكرار العبارة: 186

تكرار اللّازمة:.....190

تكرار البيت: 192

تكرار المقطع: 193

خاتمة: **201**

قائمة المصادر والمراجع.....205

فهرس الموضوعات 221

ملخص:

التّكرار ظاهرة أدبيّة تكشف عن الأبعاد النّفسية، والأهداف الدّلالية، وتأسر المتلقّي بطاقتها التّعبيرية التي تجعل النّغم يرتسم وفق هندسة تتناسب مع معطيات الحياة الحداثية. وهو ما تناوله هذا البحث إذ تطرق لظاهرة التّكرار عند شعراء الحداثة واخترت ديوان الشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان موضوع دراسة، فقد حاولت أن أبيّن أهميّة التّكرار والتّعرف على محاوره وأنماطه عند الشاعر، والتي تمثلت في تكرار الحروف، والكلمات والعبارت...، ودور هذه المحاور في بناء الجملة على اختلاف أشكالها.

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن أسلوب التكرار في ديوان الشّاعر، وإلى محاولة التعرف على طبيعة هذا الأسلوب، وكيفية بنائه وصياغته، وإلى أي مدى استطاع الشاعر أن يوفق في بنائه، ليجعل منه أداة فاعلة في النص الشعري.

الكلمات المفتاحيّة: تكرار، حداثة، شعر، وطن، أسلوب.

Résumé:

La répétition est un phénomène littéraire qui révèle des dimensions psychologiques et des finalités sémantiques, et emprisonne le destinataire par son énergie expressive qui fait dessiner la mélodie selon une géométrie qui correspond aux données de la vie moderne. C'est de cela qu'a traité cette recherche en abordant le phénomène de la répétition chez les poètes modernes et en choisissant comme sujet d'étude le Diwan du poète palestinien Ibrahim Toukan. J'ai essayé de montrer l'importance de la répétition et de connaître ses axes et schémas chez le poète, qui était la répétition de lettres, de mots et de phrases..., et le rôle de ces axes dans la construction de la phrase sous ses différentes formes.

Cette recherche vise à révéler la méthode de la répétition dans l'office du poète, et à tenter d'identifier la nature de cette méthode, comment la construire et la formuler, et dans quelle mesure le poète a pu réussir sa construction, en faire un outil efficace dans le texte poétique.

Mots-clés: Répétition, modernité, poésie, patrie, style.

Abstract:

Repetition is a literary phenomenon that reveals psychological dimensions and semantic goals, and imprisons the recipient with its expressive energy that makes the melody draw according to a geometry that matches the data of modern life. This is what this research dealt with as it touched upon the phenomenon of repetition among modern poets and chose the Diwan of the Palestinian poet Ibrahim Toukan as the subject of a study. I tried to show the importance of repetition and get to know its axes and patterns for the poet, which was the repetition of letters, words and phrases..., and the role of these axes in constructing the sentence in its various forms.

This research aims to reveal the method of repetition in the poetry of the poet, and to try to identify the nature of this method, how to build and formulate it, and to what extent the poet was able to succeed in its construction, to make it an effective tool in the poetic text.

Key words: Repetition, modernity, poetry, homeland, style.