الأبعاد الدلالية والوظائف الإيقاعية لظاهرة التكرار في شعر عبدالله العشي

الدكتور: لخميسي شرفي
قسم اللغة والأدب العربي
كلية الآداب واللغات
جامعة العربي التبسي– تبسة – الجزائر

الملخص

يُعدُّ **التكرار** مظهرا أساسيا في القصيدة الحديثة ، وهو **ظاهرة أسلوبية** تُسهم بما تمتلك من طاقات معنوية وإيقاعية، في بناء العمل الأدبي. والتكرار ظاهرة لافتة في شعر(عبدالله العشي) الذي سعى إلى استثمار طاقات التكرار في توليد المعنى وتشكيل الإيقاعانطلاقا من الحروف، مرورا بالكلمات المفردة والعبارات، وصولا إلى السطر الشعري حتى يؤدي نصه الشعري الأغراض التي يريدها من ذلك التكرار. وبهذا الاختيار نجح الشاعر في تجلية تجربته الشعرية، وإيجاد الإيقاع الموسيقي المناسب لبناء نصه الشعري. كذلك استطاع العشي من خلال ظاهرة التكرار أن يكشف عن توجهه الرؤيوي كونه شاعرا صوفيا يتكئ على التكرار لرسم معالم أفقهالشعري الحداثي.

الكلمات المفتاحية: التكرار – ظاهرة أسلوبية – توليد المعنى – وتشكيل الإيقاع.

ABSTRACT:

Reiteration is a fundamental aspect of modern poem, as a stylistic phenomenon, it contributes with its semantic and rythmic power in the structure of the literary work. The presence of reiteration is very clear in the poems of Abdullah Elaachi who used it as a tool to generate meaning and to shape the rythm from letters, words, expressions even from the poetic line in order to make his poem realize all objectives he wants from reiteration. Thus, the poet succeded in unvailing his poetic experience and selecting the poetic rythm that suits the structure of his poetic text. Via reiteration, Elaachi exposed his own perspective as a sufi poet using reiteration to set his modernist poetic horizon criteria.

Key words : reiteration, stylistic phenomenon, generating meaning, shaping rhythm

1 – تمهيد

يُعد التكرار ظاهرة أسلوبية تسهم بما تمتلك من طاقات معنوية وإيقاعية، في بناء العمل الأدبي، وإنضاج التجربة الشعرية، وتعميق أبعادها وتكثيفها. ذلك أنه «إلحاح على جهة هامة من العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها»[1]. والغاية من هذا الإلحاح على كلمة أو عبارة في النص هي شد انتباه المتلقي إلى ما تم تكراره.

وحضور التكرار ظاهرة لافتة في شعر(عبد الله العشي)، يستشعرها كل من يجول بنظره بين ثنايا قصائده. ولم يكن وضوح هذه الظاهرة في هذه المدونة لكثرتها الكمية فحسب، بل يرجع إلى خصوصيتها التعبيرية وارتباطها بالخطاب الشعري للعشي الذي سعى إلى استثمار طاقات التكرار في توليد المعنى وتشكيل الإيقاع انطلاقا من الحروف، مرورا بالكلمات المفردة والعبارات وصولا إلى السطر الشعري، ذلك بأن التكرار «يقع من أصغر وحدة صوتية هي الفونيم (Phonème) إلى أكبر وحدة هي الجملة، بل يتعداها إلى السطر والمقطع»[2].

2– أنواع التكرار:

2 – 1 – تكرار الحروف:

تبين لي وأنا أقرأ قصائد الديوان أن العشي يلحُّ على تكرار بعض الحروف دون غيرها، سواء ما تعلق منها بحروف المباني أو حروف المعاني، حتى لتغدو ظاهرة مهيمنة على بعض المقاطع والنصوص الشعرية في الديوان.

أ–**تكرار حروف المباني:** لم يقف هذا النوع من التكرار عند حدود الكلمة التي يتم بناؤها باجتماع الصوت والدلالة، بل وجدنا صداه ينتشر على امتداد المقطع الشعري أحيانا، وعلى امتداد القصيدة أحيانا أخرى.

فأما تكرار الحرف في المقطع، فنجده في قول العشي:[3]

سَأُسَمِّيهْ ...

وَلَكِنْ

سَوْفَ لَنْ يَسْمَعَهُ ..
أَحَدٌ مِنِّي سِوَاكْ
فَاسْمِعِيهْ.

وفيه نلحظ تكرار حرف السين ست مرات على امتداد خمسة أسطر لا يتعدى امتداد أطولها حد التفعيلتين. وقد أوحى تكرار هذا الحرف وتكثيفه بصورة الهمس التي دلت الأسطر الشعرية على معناها، فكان الانسجام بذلك واضحا بين المعنى والمبنى إلى جانب الإيقاع الموسيقي الناتج عن تكثيف صوت السين الصفيري في هذا المقطع.

ومثال آخر لتكرار الحرف عبر المقطع الشعري نجده في قول العشي:[4]

صُوَرٌ تَتَابَعُ؛
تَخْرُجُ مِنْ صُورةٍ صُورَةٌ
وَتَعُودُ إِلَى صُورَةٍ صُورَةٌ
صُورٌ تَتَوَالَدُ ...
أَوْ صُورٌ تَتَلَاشَى
وَوَجْهُ اِمْرَأَةٍ
جَمِيلاً ... جَمِيلاً
يَطلُّ عَلَيَّ مِنَ الْأُفُقِ الْمَسْتَحِيلْ ..
يزيحُ السّتارْ
لِكَيْ يَتَجَلَّى الْبَهَاءُ الْخُرَافِي
بَيْنَ الصُّوَرْ،
فَتَمْسَحُهُ صُورَةٌ أَوْصُوَرْ.

تَمَّ في هذا المقطع تكرارُ بعض الحروف، وكان أبرزها حرفا (الصّاد والرّاء) المتعاقبان اللذان تجاورا في عدد من الكلمات ليتولد عنهما إيقاع موسيقي أسهم من خلال هذا التناوب في بناء موسيقى النص الشعري. فقد كرر الشاعر حرف الصاد عشر مرات،

وبالمقابل كرر حرف الراء أربع عشرة مرة ويبدو التطابق جليا بين هذين الصوتين وبين مضمون المقطع الشعري الذي تطغى عليه مفردة (الصورة) المترجمة للحالة الشعورية للشاعر الذي يلهث وهو يقلب هذا العدد الهائل من الصور بحثا عن صورة المرأة التي إن وجدها سيتسنى له إزاحة الحجب وبلوغ درجة التجلي والكشف الصوفي. والملاحظ أن هذين الصوتين المكررين قد جسدا تلك الحالة الشعورية، فكأننا ونحن نقرأ المقطع الشعري، موجودون مع الشاعر، وهو يتصفح ألبوم صور، فكلما قلب صفحة أصدرت صوتا يطابق حرف الصاد في نطقه. كما أن تتابع قلب تلك الصفحات يؤدي إلى نوع من الاهتزاز الصوتي الذي يتطابق مع حرف الراء التكراري. وبذلك نجح الشاعر في اختيار الحرف المناسب لتجلية تجربته الشعرية، وإيجاد الإيقاع الموسيقي المناسب لبناء نصه الشعري.

وأما تكرار الحرف في القصيدة، فنجده حين نقرأ قصيدة (بهجة)[5] التي تكونت من أربعة عشر سطرا، كرر خلالها الشاعر ثلاثة حروف هي (الألف واللام والياء)، فأدى تكرارها إلى إيجاد إيقاع موسيقي عذب، كما انسجم مع المعنى العام للنص الذي يعبر في مضمونه العام عن الحيرة والضياع. ومن ثم أدى اجتماع حرفي الياء والألف في أداة النداء (يا) إلى امتداد الصوت الذي لا ينتهي إلا بذكر حرف اللام المتصدر لكلمة (ليت).

ب-تكرار حروف المعاني: يوظف العشي حروف المعاني في قصائده على نحو ملحوظ، ويهدف من تكرار هذه الحروف إلى تحقيق عدد من الدلالات المعنوية، أبرزها:

1- **التعليل:** نجده في مواطن الطلب، حيث يرد ذكر الحرف لتعليل الطلب وتسويغه، كما في قوله:[6]

مَوْلَايْ،
يَا سَيِّدِي ..

وَسَيِّدَالْإِشَارَهْ
تَجَلَّ لِي لِكَيْ أَرَانِي
كَيْ أَسْتَعِيدَ صُورَتِي أَمَامِي
كَيْ أَفْتَحَ اِبْتِدَائِي وَاخْتِتَامِي
عَلَى رُؤَى الْأَمْطَارِ وَالْأَشْعَارِ
وَالرَّمْزِوَالْإِشَارَهْ.

تكرر الحرف (لكي) في هذا المقطع ثلاث مرات بعد الطلب (تجل لي) ليفيد التعليل، حيث ذكر بعده الفعل المناسب للتعليل (أراني، أستعيد صورتي، أفتح ابتدائي واختتامي).

2-التوسيع: في بعض الأحيان نجد تكرار الحرف «يؤدي إلى توسعة حيز الشيء المقترن به ضمن السياق الذي ورد فيه. وهذا يفضي إلى توسعة في حيز الحدث الكلي للقصيدة»[7].

ففي قصيدة (بهجة) كرّر العشي حرف الجر (في) بصورة ملحوظة، حيث أدى اقترانه بالاسم المجرور إلى توسيع الحيز واستمرارية اتساع الحدث، إذ يقول:[8]

وَأَنَّنِي أَعِيشُهَا ...
فِي عُتْمَةِ الدَّيْجُورِ
وَفِي بَهَاءِ الْعُشْبِ ...
فِي الْتِمَاعَةِ الضُّحَى الْمَخْمُورِ
وَفِي الْعَوَاصِفِ الْغَضْبَى ...
وَفِي تَبَتُّلِ الزُّهُورِ.

3-إظهار الحيرة: يستعين العشي بحروف المعاني لتجلية بعض جوانب تجربته الشعورية، وإظهار ما يمر به من حالات نفسية يثيرها الموقف الشعري كالحيرة التي

عبر عنها من خلال تكرار حرف الاستفهام (هل) في مستهل قصيدة (فصل هل يقول) ثلاث مرات:[9]

خَارِجٌ مِنْ تُخُومِ الْكَلِمَاتِ
عَادَ يَنْسُجُ لِلْكَلِمَاتِ
خَيَالَاتِهَا وَاحْتِفَاءَاتِهَا
وَيُرَمِّمُ مَا كَسَرَ الظَّنُّ مِنْ شِعْرِهَا
وَيُعِيدُ لَهَا أَحْرُفاً مِنْ كِتَابِ الْوُصُولِ
تِلْكَ مِحْنَتُهُ
هَلْ يَفْصِلُ أَوْجَاعَهَا؟
هَلْ يَبُوحُ بِأَسْرَارِهَا؟
هَلْ يَقُولْ؟

2 – 2 – تكرار الكلمة: يسهم التكرار اللفظي في تقوية المعاني وإبراز العواطف المناسبة لبنية القصيدة، إنه «يفيد في التأكيد على المعنى المراد، وتثبيته في ذهن المتلقي»[10]، لكنه يظل مشروطا بأن «يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام»[11]، حتى يؤدي وظيفته، ولا يضعف بناء النص الشعري. وفي (مقام البوح) تكررت الكلمة بفرعيها (الاسم والفعل)[12].

أ–تكرار الاسم: كرر عبد الله العشي الاسم في ديوانه لتأدية الأغراض التي يريدها من ذلك التكرار، وأهمها:

1–التأكيد على الفكرة: حين تشغل فكرة ما بال الشاعر، فإنه يعمد إلى تكرارها حتى يبلغ هذا إلى المتلقي، وتعد المرأة فكرة مسيطرة على عبد الله العشي في الديوان كله. ولإيصال صورتها المناسبة إلى المتلقي، وظف التكرار في عدة قصائد مستعملا هذه المفردات (مولاتي، أميرتي). كما كرر الضمير المنفصل (أنت) عدة مرات في مقطع واحد، وذلك حين يقول:[13]

أَنْتِالْقَصِيدَهْ
وَأَنْتِ الْمَجْدُ ...
أَنْتِ الْخِصْبُوَالنَّضَارَهْ
وَأَنْتِ الشِّعْرُ وَالْفُنُونِ ...
وَالْحَضَارَهْ.

أُقتطِفَ هذا المقطع الشعري من قصيدة (القصيدة)، وفيه تكرر الضمير (أنت) أربع مرات متتالية. لتأكيد مكانة المرأة المخاطبة عند الشاعر. فهي القصيدة والمجد والخصب والنضارة والشعر والفنون والحضارة. ومادام الشاعر يحيا بالقصيدة والشعر، فهذا يعني أن تلك المرأة كالقصيدة، تمثل كل شيء في حياته.

2-التوسيع: يستعمل العشي الاسم في بعض الأحيان مضافا، لتؤدي هذه الإضافة إلى توسيع حيز المضاف إليه، وهو الآخر يؤدي إلى توسيع حيز الحدث واستمراريته. ومثاله هذا المقطع الشعري من قصيدة (أول البوح)، حيث أسهمت تلك المناجاة في توسيع حيز ما تمتلكه المرأة المخاطبة من خلال تكرار لفظة (كل) سبع مرات، مع تغير المضاف إليه في كل مرة:[14]

فَكُلُّ نَبْضٍ فِي الْعُرُوقِ هُوَ لَكْ ..
وَكُلُّ لَفْتَةٍ،
أَوْ نَظْرَةٍ،
أَوْ كَلِمَةٍ، أَوْ نَغْمَةٍ،
وَكُلُّ تَمْتَمَةٍ،
وَكُلُّ بَيِّنٍ مِنَ الْكَلَامِ،
وَكُلُّ نَغْمَةٍ
وَكُلُّ الصَّمْتِ ...
حَتَّى الصَّمْتِ لَكْ.

ب-تكرار الفعل: يكرر العشي الفعل، تارة بلفظه لتحقيق وظيفة معنوية، وتارة يعمد إلى تكرار زمن الفعل في المقطع الواحد أو عبر مقاطع القصيدة، وهو ما يؤدي إلى تكرار أفعال مختلفة في معناها ودلالتها، لكنها متفقة في زمنها، الأمر الذي يحقق إلى جانب الدلالة الزمنية، إيقاعا موسيقيا متجانسا.

1-التكرار المعنوي: يلح الشاعر في بعض المقاطع و القصائد الشعرية على فعل بعينه، ويهدف وراء تكراره إلى بلوغ غرض يؤديه ذلك التكرار إلى جانب تكثيف المعنى وتأكيده. ومن أمثلته تكرار الفعلين (أمد وأنادي) في المقطع ما قبل الأخير من قصيدة (افتتان) وفيه يقول الشاعر:[15]

أَمُدُّ الْيَدَيْنِ
أَمُدُّ رَقِيقَ الْأَغَانِي
أَمُدُّ كَيَانِي
أَمُدُّ جَمِيلَ الْكَلَامِ
أُنَادِي ...
أُنَادِي ...
أَمُدُّ الْيَدَيْنِ
وَيَا خَيْبَةَ الرُّوحِ لَوْ تَخْتَفِي
بَعْدَ أَنْ مَلَأَتْ بِالرَّحِيقِ الْعُمُرْ.

إلى جانب الإيقاع الموسيقي العذب الذي ارتسم في المقطع الشعري، أدى تكرار هذين الفعلين إلى استحضار معنى الخوف والخيبة اللذين يعاني منهما الشاعر جراء الاضمحلال المتوقع لصورة المرأة المناجاة، التي يريد أن يطيل النظر إليها.

2-التكرار الزمني: أوجد توظيف الزمن عبر الأفعال في (مقام البوح) إيقاعا موسيقيا متجانسا في بعض القصائد أو في بعض المقاطع منها. فقد ترد سلسلة الأفعال المتجانسة في الزمن، كأن تكون أفعالا ماضية أو مضارعة. ورغم اختلاف شكلها

(عدد الحروف) ودلالتها، إلا أن وحدتها الزمنية تحدد اتجاه القصيدة، وترسم إيقاعها الموسيقي المتجانس جراء هذا التكثيف في وحدة الزمن. نلحظ ذلك في قصيدة (أجراس الكلام) التي غلبت عليها الجمل الفعلية المضارعية التي دلت أفعالها على الحال والاستقبال لخلوها من القرائن التي تقيد الزمن. وفيها يقول العشي:[16]

يَحْمِلُنِي هَمْسُكِ ...
يُدْنِينِي مِنْ سِرِّ الْأَسْرَارْ
يَغْسِلُنِي مِنْ طِينِي ...
يَشْمُلُنِي بِفُيُوضِ الْأَنْوَارْ
قُدُسِيٌّ حُبُّكِ يَا مَوْلَاتِي
يَغْمِسُنِي فِي مَاءِ الطُّهْرِ ...
وَيُلْهِمُنِي الْأَشْعَارْ
قُدُسِيٌّ حُبُّكِ يَا مَوْلَاتِي
يُسْقِينِي خَمْرَ الْعِشْقِ ...
وَيَسْكُبُهَا فَوْقَ دُمِي ...
أَنْهَارْ.

يتحدث العشي في هذا المقطع الشعري عن علاقته بالمرأة الملهمة، فيصف ذلك الانعكاس الإيجابي لهمسها وحبها في حياته. فبواسطة الفعل المضارع عبر عن استمرار هذه الحالة الشعورية المتميزة حاضرا ومستقبلا. وقد كان لتكرار الأفعال وفق دلالة زمنية واحدة أثر موسيقي بالغ في القصيدة، خاصة أنها مسندة إلى فاعل واحد (هو)، ومقترنة جميعا بالضمير المتصل (الياء) الواقع مفعولا به (يحملني، يدنيني، يغسلني، يشملني، يغمسني، يلهمني، يسقيني).

2 – 3 – تكرار السطر:

إلى جانب ما تقدم من أنواع التكرار، لجأ العشي إلى تكرار السطر لإغناء المعنى وتحقيق نغمة إيقاعية مميزة للقصيدة. ويعد تكرار السطر أو العبارة الشعرية مظهرا أساسيا في القصيدة الحديثة، فهو «مرآة تعكس كثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر، وإضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور»[17].

ونجد الشاعر في تكراره، يعيد السطر دون تغيير في كلماته، أو يعيده مع إحداث تغيير جزئي. ومثال الأول قوله في قصيدة (لا تصمتي)[18]:

نَامِي إِلَى جَنْبِي ...
فَلَسْتِ غَرِيبَهْ.
أَنْتِ اِبْتِدَاءُ الْهِجْرَةِ الْكُبْرَى ...
إِلَى مَاءِ الْغَمَامْ.
نَامِي إِلَى جَنْبِي ...
سَأَحْرِقُ هَذِهِ الْأَشْيَاءَ
فِي جَسَدِي
لِأَخْتَصِرَ الْمَسَافَةَ بَيْنَ رُوحَيْنَا
وَيَشْمُلُنَا السَّلاَمْ.

كرر الشاعر عبارة (نامي إلى جنبي) مرتين لتأكيد المعنى والإقناع به من خلال هذا الإلحاح في الطلب. وإلى جانب ذلك حقق تكرار هذا السطر متعة جمالية وأخرى مضمونية تمثلت في تثبيت مضمون السطر في ذهن السامع.

أما مثاله الثاني، فنجده في قصيدة (الغياب)، وفيها يكرر العشي عبارة استفهامية تكرارا جزئيا لأنه يعمد إلى تغيير الاسم المجرور بمن بعد أداة الاستفهام. فهو يقول:[19]

كَمْ مِنَ الْوَقْتِ سَيَمْضِي ...
وَمِنَ الصَّبْرِ ...

لِكَيْ أَخْرُجَ مِنْ تِيهِ اِغْتِرَابِي
كَمْ مِنَ الْحُزْنِ سَيَمْضِي
كَيْ أُرِيحَ الْقَلْبَ مِنْ حُرْقَتِهِ ...
وَأُعِيدَ الْفَرَحَ الْأَخْضَرَ ...
مِنْ بَعْدِ الْغِيَابْ.

3- صور التكرار في مقام البوح:

إذا كان التكرار في الديوان قد شمل جميع الأنواع المستعملة في القصيدة الجديدة، انطلاقا من الحرف ووصولا إلى السطر، فقد ورد هذا التكرار أيضا وفق الصور التي تعارف عليها جل النقاد المعاصرين[20]. وهذه الصور هي:

3 -1 - التكرار الاستهلالي: هو تكرار مفردة أو عبارة أو جملة معينة في مستهل القصيدة، أو في أول كل سطر من مجموعة أسطر متتالية. ويستهدف التكرار الاستهلالي «التأكيد والتنبيه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد، لمشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعري»[21]، كما يقوم بوظيفة بنائية في النص الشعري، حيث يشيع الانسجام بفضل الوحدات المتكررة إلى جانب الوظيفة الصوتية، إذ ينتج عن هذا التكرار إيقاع منسجم.

ففي بداية قصيدة (تجاوب) يكرر العشي الفعل (يرى) أربع مرات مع تغيير المسند إليه، فمرة يسنده إلى ضمير الغائب المؤنث، وأخرى إلى ضمير الغائب المذكر، ومرتين إلى ضمير المتكلم المفرد، كما وجدناه يكرر الفعل (نادى) مرتين، ومثله الفعل (سمع) مع تغيير المسند، وأخيرا نجده يكرر لفظة (النداء) مرتين. هذاكله وهو في مطلع القصيدة إذ يقول:[22]

كَانَتْ عَلَى رَمْلِ الشَّوَاطِئِ، تَرْقُبُ اِسْماً غَامِضاً ...
يَأْتِي مِنَ الْمُدُنِ الْبَعِيدِةِ ...
كَيْ تَرَاهُ وَكَيْ يَرَاهَا

وَأَنَا بِرَمْلِ الضِّفَّةِ الْأُخْرَى أَرَاهَا،
وَأَرَى بَهَاهَا.
نَادَيْتُ
نَادَتْنِي
سَمِعَتْ نِدَائِي
وَأَنَا سَمِعْتُ نِدَاهَا.

يسعى العشي من خلال تلك الوحدات المكررة إلى المطابقة بين مضمون قصيدته وعنوانها (تجاوب). لذلك قام بتوزيع تلك الوحدات بانتظام، فاستهل قصيدته بتكرار فعل الرؤية المتبادل بين الشاعر والمرأة الملهمة. ثم تلاه بالنداء المتبادل أيضا، وصولا إلى مرحلة سماع النداء الذي كان متبادلا أيضا بين هذين المتخاطبين، ليؤكد حدوث التجاوب بينهما، فالتكرار الاستهلالي أدى وظيفة معنوية إلى جانب وظيفته الإيقاعية.

وكذلك تتضح صورة التكرار الاستهلالي في المقطع التاسع من قصيدة (مقاطع من سيرة الفتى)، وفيه يقول العشي:[23]

فِي غَدٍ...
سَوْفَ يَعْرَى الْغُمُوضُ
وَتَكْشِفُ عَنْ سِرِّهَا اللُّؤْلُؤَهْ
فِي غَدٍ...
سَوْفَ يُفْصِحُ عَنْ صَمْتِهِ الصَّمْتُ
تَنْهَضُ مِنْ نَوْمِهَا اللَّبُؤَهْ
فِي غَدٍ...
سَوْفَ تَنْطَلِقُ
مِنْكَ تَبْدَأُ أَشْيَاؤُنَا

وَالْمَدَى الْأَزْرَقِ.

يستهل الشاعر مقطعه بشبه جملة (في غد)، امتدت على طول سطره الأول، ولها دلالة زمنية مستقبلية، لتتكرر ثلاث مرات في مستهل أجزائه الثلاثة متبوعة في السطر الثاني من كل جزء بكلمة (سوف) التي وظفها الشاعر لدعم هذه الدلالة الزمنية.

وإن إلحاح الشاعر على هذا التكرار الزمني يفصح عن مدى تفاؤله بانقشاع الغموض وانكشاف السر الجميل الذي يرقبه بلهفة. كيف لا، وذلك الانكشاف سوف يفتح له مدى التمدّد والتجدّد في الآفاق . فهذا التكرار الاستهلالي، إلى جانب أدائه الإيقاعي الفعال، أدى وظيفة معنوية ودلالية حيث أسهم في بناء النص الشعري وتماسك أجزائه. ذلك لأن تكرار شبه الجملة يسهم في تكثيف المعنى، ويحدث ترابطا بين أجزاء النص الشعري بحيث يكون الأخير فيها متعالقا مع الأول. وتلك خصيصة تكسب العمل الأدبي فاعليته الشعرية.

3 – 2 – التكرار الختامي: هو صورة أخرى من صور التكرار المعتمدة في (مقام البوح)، يقابل التكرار الاستهلالي لأنه يأتي في ختام القصيدة مكثفا المعنى والإيقاع للإيحاء بتمام النص الشعري وانتهائه. وبه أيضا يعبر الشاعر عن تخلصه من التأزم المصاحب للحالة الشعورية التي مر بها.

ومن قصائد الديوان المتضمنة التكرار الختامي نجد: (تجاوب، احتفال الأبجدية، قمر تساقط، في يدي، بهجة). فقصيدة (قمر تساقط في يدي) تنتهي بهذا المقطع:[24]

حَتَّى إِذَا مَا نَالَ مِنِّي الْحَالُ ...
وَاخْتَلَطَتْ سَوَاقِي اللَّيْلِ بِالْأَضْوَاءِ ...
وَاشْتَعَلَتْ أَغَانِي الرُّوحِ ...
فِي صَدَإِ الْجَسَدْ
صَحْتُ: الْمَدَدْ!!

صَحْتُ: الْمَدَدْ!!
هَلْ مِنْ أَحَدْ؟
مِثْلِي وَمِثْلَكَ فِي بَهَاءِ الْعِشْقِ
فِي هَذَا الْبَلَدْ؟
هَلْ مِنْ أَحَدْ؟
هَلْ مِنْ أَحَدْ؟؟؟

يبدأ التكرار الختامي في هذا المقطع الشعري بإعادة عبارة (صحت: المدد) مرتين، وينتهي إلى تكرار العبارة الاستفهامية (هل من أحد؟) ثلاث مرات أتت الأخيرتان منهما متتاليتين ومفصولتين عن العبارة الأولى بسطرين شعريين، وتوحي العبارة الأولى المكررة بالتواصل المستمر والانسجام بين الشاعر وملهمته المعشوقة، حيث يظهر حاجته إليها بالنداء (صحت) المشفوع بطلب المعونة المعبر عنها بلفظة (المدد). وهو لفظ صوفي له استعمال خاص. وأما العبارة الثانية المكررة فتوحي بالاستجابة لهذا الطلب الصوفي على الرغم من أنها جاءت في صورة استفهام. فحين يبلغ الشاعر درجة متقدمة من النشوة والنرفانة الصوفية، يفاخر الجميع والملأ بعشقه في نبرة متحدية (هل من احد) التي تكرر إيقاعها القوي ثلاث مرات.

وكما أبان هذا التكرار عن الوظيفة المعنوية حيث انسجمت أجزاء القصيدة واكتمل بناؤها، فقد أوجد أيضا ضربا من الإيقاع الموسيقي العذب، نتج عن الاشتراك بين الوحدات المكررة ونهايات كلمات القافية (حرف الدال) التي تكررت سبع مرات لتتضاعف الفاعلية الشعرية للنص.

كما يبدو التكرار الختامي جليا في نهاية قصيدة (تجاوب):[25]

هَذَا هُوَ الْفِرْدَوْسُ
"يَطْوِي الْبِيدَ طَيْ"
يَا خَالِقِي ...

يَا خَالِقِي ...
صَرَخْتُ،،
صَرَخْتُ،
صَرَخْتُ
وَانْقَطَعَ الْكَلَامْ ...
وَسَقَطْتُ
مَغْشِياً عَلَيْ ...

في هذا المقطع الشعري يبدو الشاعر متعلقا بالعالم العلوي عبر رحلة صوفية يريد من خلالها التخلص من ثقل عالمه الترابي، محاولا بلوغ عالم الطهر والأنوار والسكينة والنعيم، وكان لا بد من أن يبحث عن المساعد، لتتراءى له هذه المرأة الملهمة. وفي صورة خيالية حالمة تعج بطقوس الصوفية، يرسم الشاعر هذا التواصل بين العالمين العلوي والسفلي، وكأنه يبحث عن محاولة إنقاذ يائسة، حيث يرتفع النداء ويعلو الصراخ، فتتكرر عبارة النداء (يا خالقي) مرتين متتاليتين، ويتكرر بعدها الفعل (صرخت) ثلاث مرات متتالية، مع تغيير الإسناد من ضمير الغائب المفرد المؤنث إلى ضمير المتكلم المفرد. ثم تنتهي تلك المحاولة اليائسة بما تنتهي به حلقات الصوفية من إغماء، إذ ختمت القصيدة بعبارة (وسقطت مغشيا عليّ)، وهي العبارة الفاصلة بين الواقع والخيال أو بين الحلم الصوفي والحقيقة.

3- 3 - التكرار الهندسي: هو أحد صور التكرار اللفظي في الديوان، «يؤدي دورا بارزا في هندسة القصيدة، فيبدو منظما لمضمونها، وموجها لرؤية القارئ في آن»[26]، من خلال الإلحاح على مفردة ما أو عبارة بعينها تتكرر بشكل منتظم، فينتج عن تكرارها تكثيف المعاني وتنويع الدلالات إلى جانب ضبط الإيقاع الموسيقي للقصيدة.

وأما القصائد التي تجلت فيها هذه الصورة التكرارية فهي (تجاوب، افتتان، أجراس الكلام، لا تصمتي). ففي قصيدة (أجراس الكلام) تتكرر مفردة (صوت) في أربعة

مقاطع، لتوجد نوعا من الدلالة المعنوية الموحدة والمطابقة للعنوان. وفيها يقول العشي:[27]

يَخْطِفُنِي صَوْتُكِ يَا مَوْلَاتِي
وَيَحُطُّ بِأَبْهَى الْجَنَّاتِ
يَخْطِفُنِي صَوْتُكِ
يُخْرِجُنِي مِنْ ذَاتِي
يَعْرُجُ بِي نَحْوَ سَمَاوَاتٍ سَاحِرَةٍ
يَمْلَأُ دُنْيَايَ سَلَاماً ...
وَتَسَابِيحَ،
وَأَوْرَادَا،
وَتَرَاتِيلَ صَلَاةٍ.
يَتْبَعُنِي صَوْتُكِ فِي كُلِّ مَكَانْ،
يَتْبَعُنِي صَوْتُكِ فِي كُلِّ زَمَانْ
يَتْبَعُنِي فِي الْيَقَظَةِ، فِي النَّوْمِ، وَفِي الأَحْلَامْ ...

غلبت في هذا المقطع الشعري الجمل الفعلية المضارعية، ولئن تغيرت الأفعال شكلا ومضمونا، فإن الفاعل بقي واحدا، يذكر تارة بلفظه (الصوت)، وأخرى بالضمير العائد عليه. فأدى هذا التكرار الإسنادي إلى توحيد الإيقاع الموسيقي وتكثيفه، حتى غدا تكرار هذه الوحدة الصوفية يحاكي رنين الأجراس التي اتخذ منها الشاعر عنوانا لقصيدته. وبذلك تم التطابق بين النص وعنوانه وتم التكرار في هذه العبارات: (يخطفني صوتك، يتبعني صوتك)، حيث تُكرر كل عبارة منهما مرتين، أين اتخذت «الكلمة المتكررة شكلا هندسيا عموديا بمعنى آخر، تتهندس هذه البنية التكرارية على طريقة المتواليات»[28].

كما نجد صورة التكرار الهندسي في قصيدة (لا تصمتي)، ففي المقطع الثاني يقول العشي:[29]

نَامِي إِلَى جَنْبِي ...
فَلَسْتِ غَرِيبَهْ
أَنْتِ اِبْتِدَاءُ الْهِجْرَةِ الْكُبْرَى ...
إِلَى مَاءِ الْغَمَامْ.
نَامِي إِلَى جَنْبِي ..
سَأَحْرِقُ هَذِهِ الْأَشْيَاءَ
فِي جَسَدِي ...
لِأَخْتَصِرَ الْمَسَافَةَ بَيْنَ رُوحَيْنَا ...
وَيَشْمَلُنَا السَّلَامْ.

إن عبارة (نامي إلى جنبي) المكررة مرتين في هذا المقطع الشعري، تفصح عن تلك العلاقة الحميمية بين الشاعر ومحبوبته. حيث ارتسمت مناجاة عذبة ورقيقة، أبانت عن الدور المحوري لهذه المرأة في حياة الشاعر الصوفي. فهي المحطة الأولى في رحلته الكبرى إلى عالم الأنوار ، وبها يتم الاتحاد، ويتحقق السلام الذي يصبو إليه.
لقد تكررت تلك العبارة بانتظام، وعبر مسافات متساوقة نتج عنها إيقاع منتظم ومنسجم مع المعنى العام للقصيدة مما أسهم في وحدة بنائها.

3 – 4 – التكرار الدائري: هو «إطار بنائي محكم يجعل القصيدة كأنها دائرة مغلقة تنتهي حيث تبدأ»[30]، لأنه يعمد إلى تكرار بنيات لغوية في بداية القصيدة ونهايتها، فتجعل حركتها أشبه بالدائرة. ولا يعد التكرار دائريا باعتبار تشابه خاتمة النص مع بدايته، وإنما «يتطلب مثل هذا التكرار أن يكون ثمة مسوغ فني أو قيمة جمالية لإنهاء القصيدة بالجملة التي افتتحتها»[31].

وليس شرطا أن يكرر الشاعر في خاتمة القصيدة ما كان قد بدأها به، بل «يمكن أن تكون بأي لفظ يفيد أن نهاية القصيدة هي بدايتها، ولا يكون التكرار اللفظي مستحسنا إلا إذا كان امتدادا طبيعيا للرؤية الشعورية للقصيدة»[32].

وتبرز هذه الصورة من التكرار في (مقام البوح) من خلال قصيدة (مديح الاسم)، فقد كان مطلعها:[33]

لَنْ أُسَمِّيهْ ...
لَا تَظُنِّي أَنَّنِي أَجْهَلُهُ.
إِنَّنِي أَعْرِفُهُ ...
غَيْرَ أَنِّي لَنْ أُسَمِّيهْ.

وانتهى مقطعها ما قبل الأخير بقول الشاعر:[34]

لَا تَظُنِّي أَنَّنِي أَجْهَلُهْ ...
إِنَّنِي أَعْرِفُهْ،،
غَيْرَ أَنِّي ...
لَا أُسَمِّيهْ.

وكانت خاتمتها[35]:

سَأُسَمِّيهْ ...
وَلَكِنْ
سَوْفَ لَنْ يَسْمَعَهُ ...
أَحَدٌ مِنِّي سِوَاكِ.
فَاسْمِعِيهْ ...

تكررت العبارة المبدوءة بنفي مؤكد (لن أسميه) مرتين في مطلع القصيدة، تخللتها عبارة (إنني أعرفه) المبدوءة بناسخ مؤكد. وأما المقطع ما قبل الأخير فقد طابق المطلع لأنه كرر العبارتين (إنني أعرفه) و(لا أسميه) مع استبدال (لن) في الثانية بـ

(لا) وهو تغيير بسيط. وعلى عكسهما تماما تحولت العبارة المنفية (لن أسميه) في الخاتمة إلى جملة مثبتة (سأسميه) لتوحي بالتحول في قرار الشاعر الذي تراجع عن الرفض المعلن عنه في المطلع إلى قبول في شكل تصريح، وإن كان لا يختلف عن ذلك الرفض من جهة المتلقي لأنه همس غير واضح بين المتخاطبين (الشاعر والمرأة)، عبرت عنه نقاط الحذف في خاتمة القصيدة. فبقي المسمى مجهولا في كلا الحالتين.

5-تكرار اللازمة: يعد تكرار اللازمة صورة من صور التكرار في الديوان، ويعني «قيام الشاعر بتكرار سطر شعري أو جملة شعرية مرات عدة في القصيدة، ليخلق مناخا إيقاعيا، وزخما دلاليا ينتجان معا شعرية القصيدة»[36].

وظف العشي هذه الصورة من التكرار في خمس قصائد هي (افتتان، نشيد الوله، أيها الشعر، السر، مديح الاسم). وكانت أغلبها قصائد طويلة، أسهمت هذه الصورة التكرارية في ربط أجزائها، وإضفاء الاتساق والانسجام على عناصرها، سواء أكانت اللازمة في أول المقطع أم في نهايته[37].

أ-تكرار اللازمة القبلية: تجلت هذه الصورة من التكرار بوضوح في قصيدة (نشيد الوله) التي بلغت سطورها الشعرية (مئة سطر) وانقسمت إلى مقطعين مرقمين، ضم الأول منها ستة مقاطع جزئية، وضم الثاني ثمانية مقاطع جزئية، تكررت عبارة (ها أنا أتملى بهاها) في مطلع ستة مقاطع منها كما يوضحه هذا النموذج:[38]

هَا أَنَا ...
أَتَمَلَّى بِهَاهَا الشَّمَالِي...
أَلْمَسُ فِي دَهَشٍ سرها...
أَيُّ فَيْرُوزَةٍ أَسْكَرَتْنِي...
بِخَمْرَتِهَا اللَّذُنِيَّهْ
هَا أَنَا ...

أَتَمَلَّى بَهَاهَا:
أَيُّ جَوْهَرَةٍ بَهَرَتْنِي ...
وَأَغْوَتْ صَغِيرِي ...
كَيْ يَتَّبِعَ الْخَطْوَ ...
فِي الرُّدُهَاتِ السَّنِيَّهْ.

إن تكرار العبارة (ها أنا ... أتملى بهاها ...) الموزعة عبر سطرين في مستهل كل مقطع، أدّى إلى تثبيت الفكرة التي ألحّ عليها الشاعر في ذهن القارئ، وهي إظهار الإعجاب بجمال معشوقته الفتان، كما أسهم في انتظام الإيقاع الموسيقي المتدفق. هذاكله مجتمعا يؤدي إلى بلورة شعرية القصيدة.

ب-تكرار اللازمة البعدية: برزت هذه الصورة التكرارية في قصيدة (أيها الشعر) من خلال المقطعين الأول والثاني، حيث كرر الشاعر السطر الشعري (وتجلّ الآن) في نهاية المقطعين، وذلك في قوله:[39]

أَيُّهَا الشِّعْرُ تَجَلَّ الْآنْ
هَذَا طَيْفُ مَوْلَاتِكَ...
فَافْرُشْ دَرْبَهَا
زَهْراً
وَعِطْراً
وَتَجَلَّ الْآنْ؛
هَذَا هَمْسُهَا الْعَابِقُ بِالزَّنْبَقِ
فَاغْرِفْ مِنْ أَغَانِيكَ لَهَا
شِعْراً
وَنَثْراً
وَتَجَلَّ الْآنْ.

يريد العشي بتكرار هذه اللازمة البعدية (وتجل الآن) أن يظهر مدى اهتمامه بتلك المرأة الملهمة التي شكلت الفكرة المحورية للقصيدة، فعن طريق التشخيص رسم محاورة جميلة بينه وبين الشعر، طلب خلالها من هذه الأداة الفنية أن تستنفر قواها، وتظهر أسمى طقوس الضيافة وأجلّها لاستقبال ملهمته التي أشار إليها بقوله (هذا طيف مولاتك).

وتكرار عبارة اللازمة في نهاية المقطع الشعري شكل وقفة موسيقية قوية، تنعكس خلالها الظلال الإيقاعية الدلالية على عالم القصيدة، الأمر الذي يضاعف من فاعليتها الشعرية.

4- خلاصة وتركيب

إن هذه الصور المختلفة من التكرار في شعر عبدالله العشي تشير إلى براعته في توظيف هذه الظاهرة الصوتية والدلالية، مستفيدا من طاقاتها الكامنة وراء البنيات اللغوية المكررة، ليجسّد أبعاد تجربته الصوفية، ويحقّق إيقاعية قصيدته حين يتظافر التكرار مع بقية العناصر الفنية الأخرى لاستكمال بنائها الفني.

وعبد الله العشي إذ يميل إلى استخدام التكرار ظاهرةً صوتيةً دلاليةً، فإنما للرغبة في إثراء تجربته الشعرية، فهو يستفيد بهذا الاستخدام من الطاقات الكامنة وراء الوحدات اللغوية المكررة في بناء نصه الشعري، وتحقيق الترابط بين أجزائه ومقاطعه وتكثيف دلالاته وإيقاعه، ليحقق النص فاعليته الشعرية. فالتكرار إلي جانب وظيفته الإيقاعية استعمله العشي أداةً فعّالةً لتوضيح المعاني وترسيخ دلالاتها في الأذهان.

كذلك استطاع العشي من خلال ظاهرة التكرار المميزة لشعره الحداثي، وخاصة ديوان مقام البوح، أن يكشف عن توجهه الرؤيوي شاعراً صوفيّاً يتكئ على التكرار لرسم معالم أفقه الشعري. ومن خلال الضغط على الكلمة المكررة يتضح هذا الشحن الرؤيوي المعبر عن توجهه الصوفي.

الهوامش:

[1]-نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط06، 1981، ص 242.

[2]- آمال منصور: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة –دراسة في أغاني مهيار الدمشقي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2007، ص 155.

[3]- عبد الله العشي: مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة 2007، ص 96.

[4]- المرجع نفسه، ص 22.

[5]- نفسه، ص 55.

[6]- نفسه، ص 07.

[7]- فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ص 53.

[8]- مقام البوح، ص ص 59-60.

[9]- عبدالله العشي: صحوة الغيم، دار فضاءات، عمّان، الأردن، 2014، ص ص 97 - 98.

[10]- آمال منصور: مرجع سبق ذكره، ص 165.

[11]- نازك الملائكة: مرجع سبق ذكره، ص 264.

[12]- حسب تقسيم النحاة الذي يقسم الكلمة حسب اشتمالها على الزمن إلى اسم وفعل.

[13]- مقام البوح، ص 61.

[14]- المرجع نفسه، ص 07.

[15]- نفسه، ص 24.

[16]- نفسه، ص 32.

[17]- فهد ناصر عاشور: مرجع سبق ذكره، ص 101.

[18]- مقام البوح، ص 52.

[19]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[20]- ينظر كل من: نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر)، من 280 إلى 287. وفهد ناصر عاشور (التكرار في شعر محمود درويش)، من 38 إلى 46، وعز الدين إسماعيل (الشعر العربي المعاصر)، فصل معمارية الشعر المعاصر، ص 205 وما بعدها.

[21]- عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 10، www.awu-dam.org.

[22]- مقام البوح، ص 11.

[23]- عبدالله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر، 2009، ص 66.

[24]- مقام البوح، ص ص 44-45.

[25]- المرجع نفسه، ص ص 14-15.

[26]- فهد ناصر عاشور: مرجع سبق ذكره، ص 38.

[27]- مقام البوح، ص ص 28-29.

[28]- فيصل صالح القشيري: مرجع سبق ذكره، ص 183.

[29]- مقام البوح، ص 52.

[30]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط05، 1994، ص 246.

[31]- فيصل صالح القشيري: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006، ص 186.

[32]- الربعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2006، ص 135.

[33]- مقام البوح، ص 91.

[34]- مقام البوح، ص 95.

[35]- المرجع نفسه، ص 96.

[36]- فيصل صالح القشيري: مرجع سبق ذكره، ص 189.
[37]- تسمى اللازمة الواردة في أول المقطع لازمة قبلية، وأما اللازمة الواردة في نهايته فتسمى اللازمة البعدية.
[38]- مقام البوح، ص 69.
[39]- المرجع نفسه، ص 85.