مجلة اللغة العربية و آدابها
السنة السادس، العدد التاسع، ربيع و صيف ۱۴۳۱ هـ/۲۰۱۰م
صفحة ۸۱ــ ۱۰۸

التكرار و تداخل دلالاته الفنية في القصيدة الحرّة عند «السيّاب»

حامد صدقي[۱]، صفر بيانلو[۲*]
۱.أستاذ في جامعة "تربيت معلّم "بطهران
۲.طالب دكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت معلّم
(تاريخ الاستلام: ۸۸/۲/۱۴ ؛ تاريخ القبول: ۸۸/۶/۲۳)

الملخّص

قد يحمل اللفظ(أو العبارة) بواسطة التكرار، وذاك من إحدي الأساليب التعبيرية في اللغة الشعرية، دلالاتٍ فنّيّةً متعدّدةً و أحياناً متداخلةً تؤثّر في نفس المتلقّي، و يتمّ ذلك بفضل موهبة الشاعر البارع المتمكن من إخراج الكلام إلي الإفادة و الامتاع. و تزداد قيمة ذلك التكرار في تمتين الدلالات عند ما يرافق الشاعر الحظ اللغوي و الشعوري و الأصالة و الاّ اذا نقصه ذلك كلّه فلا محالة أن يؤدّي هذا النقص إلي الثرثرة اللفظية المبتذلة، اضافةً إلي عجز الشاعر عن السيطرة الكاملة علي أزمة تكراره. و القصيدة الحرّة بما تحتوي عليه من طاقة التكرار التعبيرية الفائقة قد استطاعت أن تنجح في أداء المقصود عند كبار الشعراء كما عند «السيّاب»، رائد الشعر الحر بحيث تمكّنت القصيدة الحرّة لديه أن تحمّل هذه الطاقة دلالات ترمي من ورائها تحقيق أهداف النص.بما ينحصر علي الدلالة البيانية،أنّها الاصل في كلّ تكرار،و الدلالة الشعورية، وأنّها أهمّ دلالة وأصعب وأغني، والدلالة الايقاعية المتسمة بالدرامية و الدلالة التصويرية المتلازمة للاخري، في ستة مواضع. وترسخت تلك الطاقة في القصيدة السيّابية الحرّة بغية الوصول إلي الدلالات الفنّيّة، و استطاعت أن تفجّر الجمال الدلإلي بنجاح حاسم حين مزجت بين الدلالات فجاء امتزاج الشعورية بالايقاعية أغزر من غيرهاوأغني. و هذا هو شأن القصيدة الجيّدة التي تحملنا إلي البحث في المظهر اللغوي و ما خلفه، و ما يموج وراءه من تيارات ذات دلالات غنية. تلك الدلالات هي جزء أصيل من التعبير الادبي للتكرار. ينظر المقال الي الايقاع والتصوير و البيان و الي الشعور بينها بعضها ببعض.

الكلمات الرئيسة:

التكرار، الدلالات الفنّية، القصيدة الحرّة، السيّاب.

* الكاتب المسئول هاتف: ۰۹۱۲۸۰۷۰۴۴۶ Email: bayanlu_s@yahoo.com

مقدمة

إنّ ظاهرة التكرار ظاهرة لغوية عرفتها اللغة العربية في أقدم نصوصها التي وصلت إلينا، نعني بذلك الشعر الجاهلي، و خطب الجاهلية و أسجاعها، ثم استعملها القرآن الكريم، و وردت في الحديث النبوي الشريف، و كلام العرب شعره و نثره، ثمّت هي ظاهرة تستحق دراسة مستفيضة لتبيين معالمها و التعرف علي حقيقتها و مواضع استعمالها المصيب المتسم بالبراعة و مواقف تعاطيها المخطئ المتسم بالابتذال.

فقد دعت التجربة اللغوية في حقل الشعر منذ النشأة الشعرية إلي الاستخدام الفنّي للمضامين الدلالية، منها البيانية، و الشعورية، و التصويرية و الايقاعية، الكامنة في تكرار حروف المباني، يعني الأصوات الهجائية، و حروف المعاني و الأسماء و الأفعال و الجمل تفجيراً لطاقة اللغة التعبيرية. فدرست الكتب هذه الطاقات من خلال التكرار درساً متشعباً فجاءت لفظة التكرار في اللغة تعني أنّ التكرار من مادّة «الكَرّ» أي: الرُّجوع، من مصدر كَرَّ عليه يَكُرُّ، كَرّاً و كُروراً و تَكراراً، أي: عَطَفَ و كرّر الشيء يعني أعاده مرّة أخري و يقال كررّتُ عليه الحديث اذا رددتَه (ابن منظور،۱۹۶۸،ج ۵ ص ۱۳۵). فأصبحت ظاهرة التكرار تتناقلها ألسن النقاد و علماء البلاغة القدماء ممعنين النظر بها فعرّفوها في الاصطلاح، حيث قال أبوالفتح ضياء الدين نصر الله المعروف بابن الأثير الموصلي (ت ۶۳۷ هـ): والتكرار «حدّه هو دلالة اللفظ علي المعني مردّداً» (المثل السائر،۱۹۹۹،ج ۲ ص ۱۴۶). و قال في ذلك أيضاً علي بن عبدالله المعروف بابن حجة الحموي (ت ۸۳۷ هـ): «إنّ التكرار هو أن يكرّر المتكلّم اللفظة الواحدة باللفظ أو المعني...» (خزانة الادب،۲۰۰۱،ج ۲ ص ۴۴۹) و أدلي في ذلك السيّد علي صدر الدين بن معصوم المدني (ت ۱۱۲۰ هـ) برأيه وقال: «هو عبارة من تكرير كلمة فاكثر باللفظ و المعني...» (أنوار الربيع،۱۹۶۹،ج ۵ ص ۳۴۵) و إتّفق أن يستعرض هؤلاء النقّاد موضوع التكرار كأسلوب تعبيري متداول بين الشعراء فيُعلونَ من قدره، أو يحطّون من شأنه، و يشيرون إلي مواضع الصواب فيه، أو مواقف الخطأ عنده ؛ بل و يحصون من معانيه و دلالاته التقليدية المتعددة ما لا تحدّه الحدود. فكل ذلك يدلّ علي خطورة شأنه و عظمة دوره في تبيين المعاني و المفاهيم الأدبية و الشعرية.

و يري عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت ۲۷۶ هـ) أنّ التكرار من سنن العرب و مذهبهم لإرادة التوكيد و الإفهام والإبلاغ (تأويل مشكل القرآن،۱۹۷۳،ص ۲۳۵). بحيث أيدّه كلّ من أحمد بن فارس (ت ۳۵۹ هـ) (الصاحبي في فقه اللغة،۱۳۲۸ه،ص ۱۷۷) و أبو منصور عبدالملك بن محمد

الثعالبي (ت ۴۳۰ هـ) (فقه اللغة وسر العربية،۱۹۹۹،ص ۳۵). إلاّ أنّ ابن حجة الحموي هاجم هذا الرأي بصراحة فقال: «إنّ الترديد و التكرار ليس تحتهما كبيرُ أمرٍ. ولا بينهما و بين أنواع البديع قرب و لا نسبة لانحطاط قدرهما عن ذلك...» (ج ۲ ص ۴۴۷) و في خضم ذلك النقاش، تعرّض له ابن الأثير و قال: إنّ تكرار اللفظ و المعاني من مقاتل علم البيان لدقّة مأخذه (ج ۲ ص ۱۴۶). و نراه يأخذ في تقسيم التكرار علي اللفظي و المعنوي. و في تقسيم كلّ منهما علي المفيد و غير المفيد لتتميّز به حدود الصواب و الخطأ (المصدر نفسه،ص ۱۴۶). و ذكر بعض النقاد ما لا يحصي من معاني التكرار اللفظي الذي قال فيه الكاتب الاديب عمرو بن بحر الجاحظ (ت ۲۵۵ هـ): «و جملة القول في الترداد أنّه ليس فيه حدٌ ينتهي إليه ...» (البيان والتبيين،د . ت،ج ۱ ص ۱۰۵). من ثَمَّ أحصي أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت ۴۵۶ هـ) من المعاني ما يكون للتشوق و الاستعذاب في التغزل أو النسيب، و ما يكون علي سبيل التنويه بالمذكور و الاشارة إليه في المدح، و ما يكون تفخيماً لاسم الممدوح في القلوب و الأسماع، و ما يكون علي سبيل التقرير و التوبيخ، و ما يدور علي سبيل التعظيم للمحكي، و ما يدور علي جهة الوعيد و التهديد إن كان عتاباً موجعاً، و ما يكون علي وجه التوجع في الرثاء، و ما يكون علي سبيل الاستغاثة، أو علي سبيل الشهرة، أو التوضيع، أو الإزدراء، و التهكّم و التنقيص و...(العمدة،د . ت،ج ۲ صص ۷۴-۷۶). و تبعه في ذلك ابن معصوم (ج ۵ ص ۳۴۵-۳۴۸). و هكذا تناثرت الأقوال عن التكرار و معانيه في كتب مختلفة بين تأييد و رفض عند القدماء.[۱]

هذا و تقدّم الزمن بأمر التكرار إلي أن قيض الله له أن يولد من جديد عند شعراء القصائد الحرّة لما يحتوي عليه من إمكانيات تعبيرية يستطيع أن يغني المعني إلي درجة الأصالة، و ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة و يستخدمه في موضعه دون أن يتزلق به في اللفظية المبتذلة (نازك الملائكة،۱۹۸۱،ص۲۶۳و ۲۶۴). فتغيّر الموقف منه حتي أريد به عند النقاد الملاحقين لعثراته أنّه: «الحاح علي جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر اكثر من عنايته بسواها» (المصدر نفسه،ص ۲۷۶) و كان ذلك كلّه من أجل خصائص ايجابية للشعر الحر في التزوع إلي الواقع و إلي الاستقلال و النفور من النموذج، و الهرب من التناظر و ايثار المضمون (المصدر نفسه،ص ۵۶-۶۵). فتمكن أسلوب التكرار من هذا المنطلق، بصورة عامة، من أن يهدف إلي استكشاف المشاعر و إلي ابراز الإيقاع الدرامي (رجاء عيد،۱۹۸۵،ص۶۰). وإلي التصوير الجمالي و قبل ذلك إلي البيان التقليدي.

فأصبح من ميزة القصيدة الجيدة في العصر الحديث أن تحتمل اكثر من وجه خلف المظهر اللغوي و

۱- أنظر كتاب: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرّماني و الخطّابي و عبد القاهر الجرجاني. و الصناعتين، الكتابة و الشعر لأبي هلال العسكري، و سرّ الفصاحة لابن سنان الخفاجي، و تحرير التحبير لابن أبي الاصبع المصري، و الطراز المتضمن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز ليحيى بن حمزة العلوي و....

ما يموج وراءه من دلالات (المصدر نفسه،ص ١٤١). و كذا أصبحت وظيفة التعبير لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ و العبارات بل تضاف إلي هذه الدلالات مؤثّرات أخري يكمل بها الأداء الفني كالايقاع الموسيقي و الصور و الظلال. و ذلك لايتم الاّ بالاجتماع و التناسق (سيّد قطب،١٩٩٠،ص ٣٤). فلا غرو اذا قلنا إنّ أسلوب التكرار يغني النص الشعري الحر و يزيد جودته بما يتضمّن من دلالات متمازجة متماسكة بحيث تناوله الشعراء المعاصرون كثيراً في لغتهم الشعرية المتحررة من قيد القافية الموحّدة و الوزن الخليلي، لطاقة تعبيرية فائقة يتمتع بها فيها هذا الأسلوب. فيتسنّي لنا و نحن نلمّ بأمر التكرار من خلال دراسة لغة الشعر الحر أن نقف علي دلالات فنية قيّمة كالدلالة البيانية و الشعورية و التصويرية و الايقاعية متمازجةً متماسكة متداخلة. وفي ذلك يمكن أن يصيب الشاعر البارع الموهوب الذي يراعي قاعدة ثقة الارتباط بالمعني العام، و يمكن أن يقع في الرداءة، الشاعر الذي تضيق به الطريقة التعبيرية. وحاولنا في هذا المجال أن نختبر قيمة التكرار التعبيرية و دلالاته الفنية عند الشاعر العراقي، بدر شاكر السياب (١٩٢٦م ــ ١٩٦٤م) ظناً بأنّه كان رائداً من روّاد الشعر الحر الذي كان ثائراً وقتئذٍ علي الشعر التقليدي. و نريد من خلال البحث أن ننتهي إلي:

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

ب ــ و هل زاد ذلك من غني الشعر الدلإلي ؟ أم حطّ من شأنه ؟!

و سنقوم بدراسة ظاهرة التكرار التعبيري عند السياب للإطلاع علي مدي نجاحه أو إخفاقه في حدود المواضع الستة التالية:

ايقاع و شعور

قد تكتسب الكلمات في تكرارها سحر القافية الايقاعي فتصبح ايقاعيتها صورة موسيقية عصرية تختلف عن صورتها في شعر العصور السابقة، فيستطيع الشاعر أن يعوّض بالتكرار رنين القافية البدائي الجادّ الذي فقدته القصيدة الحديثة، و أن ينقذ الشعر من النثريّة. «فلا شك أنّ التكرار عنصر أساس من عناصر الإيقاع في الشعر، قد تتحوّل بفضله أية عبارة نثرية إلي جملة موقعة» (أحمد بسّام ساعي،٢٠٠٦،ص ٨٥). و إشترط النقاد في ايقاعية التكرار أن يعتمد علي القراءة الصحيحة الجهرية لا القراءة الصامتة. كما قال نزار قباني: أنّه كلّما كانت تستولي عليه حالة موسيقية، كانت تدفعه في اكثر الأحيان أن يغنّي شعره في «أنت لي» و «سامبا» و.... بصوت عال كما كان يفعل الشاعر الاسباني لوركا (قصتي مع الشعر،١٩٧٣،ص ٦٠).

إنّ ايقاعية التكرار ــ كما يري رجاء عيد ــ تمثّل في الوقت نفسه عوداً نفسياً للمغزي الدلالي، يساندها التجانس النفسي في التطابق الصوتي، و به يصبح التكرار تشكيلاً نامياً يخلق دلالاتٍ خاصة

بواسطة تشابهات أو مصاحبات صوتية مشبعة بتوترات تبرز شكولها من خلال الوحدات الايقاعية (ص ٧٣). و كما قال الكبيسي: إنّ لغة الشعر من خلال إيقاع الألفاظ و نغمها تصبح قادرة علي بعث الذكريات العميقة، لأنّ الموسيقي و الايقاع تساعد المعني علي النفاذ إلي ماوراء المستويات الواعية، فتثير حالة نفسية توقظ دوافع الاحلام و نوازع التأمّل (عمران خضيرحميد الكبيسي،١٩٨٢،ص ٢٨).

و في هذا المجال نري في المقطع الأول من قصيدة «إتبعيني» عبارةً تزول بترادها بعض الكلمات منها مع الحفاظ علي التكرار «لما تتطلبه الدورة الشعرية من تنغيم» (إحسان عباس،١٩٩٢،ص ١٠١) و ليس فيها أية دفقة شعورية الاّ ما يهمس به الصوت الرقيق المنمنم المتمثل في «س» كما يلي:

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

(السيّاب،٢٠٠٠،ج ١ ص٥٢)

و تزيد قصيدة «نهاية» من اهتمام الشاعر و تمنحه متعة وافرة من خلال ظاهرة التكرار الأسلوبي الجميل الذي حدا به اللاشعور إلي ظاهرة البتر و القطع بحيث زادت القصيدة دلالة أعمق و أبلغ. حيث نري مثل هذه الحالة في حالة الانسان المحمومة و التشتت و الصدمة العنيفة كوفاة شخص عزيز نفاجأ بها دون مقدمات ... و كثيراً ما تفقد العبارة معناها و تستحيل في الذهن المضطرب إلي مجموعة أصوات تتردد تلقائياً دون أن تقترن بمدلول و ترنّ في السمع (نازك الملائكة،١٩٨١،ص ٢٨٨). كما يلي:

«سَأهواك حتّي ..» نداءٌ بَعيد
تَلاشَت؛ علي قَهقَهاتِ الزَّمان
بقاياهُ، في ظُلمة .. في مَكان
و ظَلَّ الصّدي في خيالي يُعيد:
«سَأهواك حتّي سَأهوي» نُواح
كما أعولَت في الظَّلام الرِّياح
«سَأهواك حتّي ... سـَ ...» يا للصَّدي
أصيخي إلي الساعة النائية:
«سَأهواك حتّي ..» بَقايا رَنين.

(السياب،ج١ ص٧٦)

و يزيد علي أيقاعية التكرار المبتور تواجد بعض الألفاظ الموحية بالنغم مثل «الصدي» و «رنين» إضافة إلي ما عند «الألف» في كلمة «سأهواك» من صوت ينبتر. و زد فوق ذلك كلّه أنّ هندسية التكرار تحافظ علي نصيب القصيدة من الايقاع.

و هندسية الايقاع الواعية التي ينتهجها الشاعر في القصيدة من خلال تكرار اللفظ و العبارة، بشكل منتظم، قد تلتقي بجرس الأصوات بدافع إغناء النغم الناشئ عن الألفاظ ايحاءاً حسّياً موسيقائياً جميلاً لدي ذوق الشاعر الذواق و هذا لا يتعارض مع ايحاء التكرار بالشعور كما نلاحظ في قصيدة «حَنين في رُوما» التي يكرر الشاعر الفّنان سطرين علي انسجام و انتظام يتوازن مع أجزاء القصيدة.

و أُحسُّ عَبيركِ في نَفَسي
يَنهَدُّ، يُدَندِنُ كالجَرسِ.

(السياب،ج١ ص١٠٤)

فأعيدت هذه العبارة ثلاث مرّات الاّ أنّ الأخيرة منها مَسّها بعض التغير في اللفظ بوعي من الشاعر بدعوي خلق موسيقي جميلة:

سَأُحِسُّ عَبيركِ في نَفَسي
يَنثال و يَقرعُ كالجَرس.

(السياب،ج ١ ص١٠٥)

فهذه هي أصوات «س، ر، د» زادت العبارة نغماً صوتياً لا يمكن أن نغضَّ الطرف عنه و كلمة «الجرس» كأنّها وردت من أجل تنبيه القارئ إلي دور الجرس في تناغم الأصوات و تكرار الألفاظ. و لا غرو أن توحي عبارة «أحسّ عَبيرك في نَفَسي» بالحنين إلي الزمن الماضي الذي يقترن بالحنين إلي المكان ـــ كما يظهر من عنوان القصيدة ـــ فيتوق الشاعر إلي لقاء الأرض التي عاش فيها حيث تغدو صورة مجسمة كبيرة و تكبر من قرية جيكور إلي الوطن و إن لم يتجرد عن بحثه عن زمنه الآفل الذي يعاني أوجاعَه (قيس كاظم الجنابي،١٩٨٨،ص ٦٧و٦٨).

و في مجال آخر، في قصيدة «صياح البطّ البرّي»، نقف أمام مشهد صوتي صارخ مجلجل يولول كصوت الجرس و يدقّ صماخ الاذن لتزاحمه عليها. و كذا يقوي عند القارئ الاحساس بالصوت الطبيعي الناجم عن صياح البط البري لأنّه يبشّر بالمطر في الربيع مع أنّه لا يخلو من شعور شفيف و هو الشعور بذكريات الطفولة، فقال السياب في هذه القصيدة و هو يكرر لفظة «هُتاف» و لفظة «صِياح»:

هُتافٌ مِن الدّيكِ لا يَصدأ
و هَزّ الصَّدي سَعفاتِ النَخيل
.....
هُتافٌ سَمعناه مُنذ الصِّغر
سَمعناه حتّي نَموت
.....

صِياحٌ، بُكاءٌ، غِناءٌ، نِداءٌ
يُبشّر شُطآننا اليائسة
بأنّ المَطَر
علي مَهمه الرّيح مَدّ القُلوع
هو البَطُّ ... فَلتهنأي يا شُموع
.....
صِياحٌ ... كأنّ الصِّياح
يُنشّر، مما انطوي من رِياح
سُهولاً وراء السّهول
.....
صِياحٌ كأجراسِ ماء ... كأجراس حَقل مِن النَّرجِس
يُدَندِنُ و الشَّمسُ تُصغي، يقول
بأنّ المَطَر
سَيهطلُ قَبلَ انطواء الجِناح
و قَبلَ انتهاء السَّفر....

(السياب،ج۱ ص۱۱۴و۱۱۵)

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

و قد استطاع الشاعر في ختام القصيدة «الوصية» أن يمزج بتقنية التكرار و بتره، الدلالة الايقاعية بالشعورية كما يلي:

لا تَحزني إن مُتّ أيَّ بأس
أن يُحطّمَ الناي و يبقي لحنُه حتّي غَدي؟
لا تَبعدي
لا تَبعدي
لا..

(السياب،ج ۱ ص۱۳۷)

فهذا التكرار و بتره يكّونان ايهاماً بانقضاء الصوت و ضياع الكلمات، و لم يبق سوي صدي شاحب سرعان ما يخفت و يضيع. و الشاعر استطاع أن يشير إلي التوتر الوجداني الذي يفترش مساحة القصيدة بواسطة التكرارات، و قد وصل إلي غايته، أو تدرج إلي قمته، و لم يعد أمام الشاعر

سوي الصمت الكظيم، بعد أن فقد بسبب توتره القدرة علي الاستمرار أو الابانة عن مشاعره الغائصة (رجاء عيد،١٩٨٥،ص ٧٢).

و لعلّ قصيدة «رَحَلَ النَّهار»، تعتبر أجمل قصيدة من جهة التشكيل الهندسي بحيث استطاع الشاعر أن يتيح لها صورة من التكرار الاسلوبي المنتظم، هو الذي منح القصيدة أغني الدلالات: الدلالة الشعورية العميقة و الدلالة الايقاعية بجانبها. يعني كما يوفر التكرار لقصيدة ما دلالة شعورية يوفرّ لها علي قدرها دلالة ايقاعية تزيد في تأثير القصيدة علي نفس المخاطب.

رَحلَ النَّهارُ
ها إنّه انطَفَأت ذُبالَتُه علي أفقٍ تَوَهَّج دونَ نار
وجَلستِ تَنتظرينَ عودَة سِندباد مِن السِّفار
و البَحرُ يَصرخُ من وَرائك بالعَواصِفِ و الرُّعودِ
هُو لَن يَعود.

.....

فَلتَرحلَي، هو لَن يعودَ
الأفقُ غاباتٌ مِن السُّحُب الثَّقيلة و الرُّعود
الموتُ من أثمارهنّ و بعضُ أرمِدَة النّهارِ
المَوْتُ من أمطارهنّ وبَعضُ أرمدة النّهارِ
الخَوفُ من ألوانِهنّ و بعضُ أرمدة النّهارِ
رَحَلَ النَّهارُ
رَحَلَ النَّهارُ.

(السياب،ج ١ ص ١٤١)

و الظاهر أنّ السياب قد تمكّن من أن يوظّف التكرار لترسيخ اللاأمل في انتظار الأمل حيث تكون الجملة التكرارية مجسمة لرحيل الأمل و حلول الظلام المومئ لليأس و الفقد و الضياع، كما قال بهذا رجاء عيد في تبيين الدلالة الشعورية (ص ٦٧ و ٦٨). و يعتقد حسن الغرفي بأنّ الأصوات ذات الشحنة النغمية ترتبط في النص الشعري بالمواقف الشعورية و يبدو مما تختزنه القصيدة من تشكيلات نغمية يكون أساسه التمثيل الفريد لطبيعة الأصوات حيث إنّ تراكم الأصوات يساهم و بشكل مكثف في تكوين التشكيل النفسي الذي يعمق فينا الاحساس بوقع الرؤيا (الأمل) التي تنبثق من النص (حركيّة الايقاع،٢٠٠١،ص ٣٧-٣٩).

و يقول السياب في قصيدة «غَريب عَلي الخَليج»:

صَوتٌ تَفَجَّر في قرارة نَفسي الثّكلي: عِراق،
كالمّد يَصعُد، كالسَّحابة، كالدُموع إلي العيونِ
الرّيحُ تَصرخ بي: عِراق
و المَوجُ يُعول بي: عِراق، عِراق، ليسَ سِوي عِراق!
البحرُ أوسَعُ ما يكونُ و أنتَ أبعدُ ما تكونُ
و البحرُ دونكَ يا عِراقُ
بالأمسِ حينَ مَررتُ بالمَقهي، سَمّتك يا عِراق.

(السياب،ج ١ ص١٨١)

فهو كرّر لفظة «عراق» منادياً به أو صارخاً له ليكشف عن حنين كامن في صدره، و عن عاطفة تتناقل مكررةً بين القلب و اللسان. و بما أنّ قصيدة «غريب علي الخليج» ــ كما يقول إحسان عباس ــ تمثّل الاحساس بالغربة و الشوق العارم للعودة إلي «عراق» لكنّ الافتقار إلي النقود يقف حائلاً دون هذه العودة (ص ١٥١).

و القصيدة تستكشف أيضاً المشاعر المتضاربة، و تبين عن تمزّق الشاعر بين أمله و يأسه (رجاء عيد،١٩٨٥، ص ٦٣). و إضافة إلي هذا تحمل لفظة «عراق» بتكرارها قسطاً من الايحاء الايقاعي. بحيث يأخذ اسم العراق في التفجّر الصوتي بقرار عميق ينشره الموج في أصداء متتالية تعكس درجة عالية من التفاعل الزاخر بين الايقاع النفسي و الصوتي علي أساس فكرة المحاكاة (صلاح فضل،١٩٩٨،ص ٩٤). لما يقع في الطبيعة من صدي يعكسه الترداد الصوتي. فضلاً عن «ما أضفاه الشاعر من اطلاقية علي بنية التعبير الشعرية سواءٌ تأتّي ذلك عن طريق تكرار أصوات بعينها مثل الراء... أو عن طريق إشاعة أصوات المدّ و التضعيف» (حسن الغرفي،٢٠٠١،ص ٣٦) و هكذا تتحّدد القيم الايقاعية للفظة المفردة علي أساس التكرار في هذه القصيدة.

و تحمل قصيدة «مرحي غيلان» في طيّاتها ظواهر ايقاعية تتمثل في تكرار اللفظ المنمنم «بابا ... بابا» جارياً علي لسان غيلان، ابن الشاعر الحبيب، و هذه الثنائية في اللفظ المكرر تأخذ بناصية القصيدة إلي نهايتها و تتردّد في صدر كل مقطع يريد الشاعر بدءه و تظهر الطاقة الموسيقية للفظ في توزيعها و تنميتها علي طريقة المحاكاة مع ما تفجّر من مكنونات سحرية (صلاح فضل،١٩٩٨،ص١٠٠).

هذا و صوت المد المتجسد في «الألف» يتطاول به النَفَس الشعري و يمتد كمظهر من مظاهر التفجر الصوتي و تلاشيه علي صورة الجرس علي صفحة باب الاحساس العميق كما يقول الشاعر:

«بابا ... بابا»
ينسابُ صَوتُك في الظّلامِ، إليَّ، كالمَطَر الغَضيرِ
.....

«بابا ... بابا»
يا سُلّم الأنغامِ، أيّةُ رَغبةٍ هي في قَرارك.

(السياب،ج ١ ص١٨٤و١٨٥)

و كأنّ الشاعر يتعمد في إفهام القارئ أنّ القصيدة تلوذ بالنغم رامزاً إليه بعبارة «يا سُلّمَ الأنغام». و ينهي إحسان عباس الغرض المقصود من الدلالة الايقاعية للفظ بقوله: «ولكنّ كلمة (بابا) لم تكن ذات أثر عادي و انّما كانت كالصعقة التي تترك من تصيبه منطرحاً ساعات، أو كعملية تفجّر متلاحقة مع أنّ الطاقة المخزونة فيها يجب ألاّ تُحدث الاّ انفجاراً واحداً» (ص ٢٤٢) فيبدو من كلام الناقد أنّ للفظة ايحاءاً شعورياً يحدث كالصعقة تترك السامع منطرحاً و أنّ لها ايحاءاً نغمياً يتفجّر متلاحقاً، إذن فهما بعدان أساسيان للّفظ.

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

بُويَب ...
بُويَب ...
أجراسُ بُرجٍ ضاعَ في قَرارة البَحَر
الماءُ في الجِرار، و الغُروب في الشَجَر
و تَنضَحُ الجِرار أجراساً من المَطَر
بِلّورها يَذوب في أنين
«بُوَيب ... يا بُوَيب!»
فَيدلَهمُّ في دَمي حَنين
إليكَ يا بُوَيب.

(السياب،ج ١ ص٢٤٤)

فهذا اللون من التكرار المتناثر بين الثنائية و الأحادية للفظ لا يخفي النغم اذا تتبَّعنا هذه الخصيصة في اللفظ. كما فيه من تكرار الأصوات و تناغمها يتمثّل في «و، ي، ب» (الكبيسي،١٩٨٢،ص٢٣و٢٤.حسن الغرفي،٢٠٠١،ص٣٥و٣٦.قيس كاظم الجنابي،١٩٨٨،ص٨٤) و الدليل علي الايقاعية، تلك الأجراس الضائعة في قرارة البحر و الجرار المليئة بالمطر. و في هذا التكرار ما يدلّ علي الشعور بالذكريات الماضية و الحنين، كما يلي:

أَودُّ لو عَدوتُ في الظّلام
أشدُّ قَبضتي تَحملان شوقَ عام

.....
أودُّ لَو أطلُّ من أسّرة التِلال
لِألمحَ القَمر
.....
أودُّ لو أحوضُ فيك، أتبعُ القَمَر
و أسمَعُ الحَصي يَصلُّ منك في القَرار.
.....
أودُّ لو غرقتُ فيكَ، ألقِطُ المَحار
أشيدُ منه دار
.....
أودُّ لو غَرقتُ في دَمي إلي القَرار.

(السياب،ج١ ص٢٤٤و٢٤٥)

و في «أوّد» حنين صارخ إلي ذكريات الماضي فراراً من رعب المستقبل و فيه فرار من الموت و فيه حنين إلي الموت المحيي يعني الانتصار يعني الوصول إلي جيكور القرية فالتكرار يدّل علي الشعور بالحنين (إحسان عباس،١٩٩٢،ص٢٣٠و٢٣١). كما يدل علي الايقاع المنبعث من اللفظ المتكرر المنتظم انتظاماً هندسياً كأنّ القصيدة أُتخذت علي هذه الصورة من أجل الانشاد المرتّم.

و من هذا اللون تأتي قصيدة «أنشودة المطر» بتكرار متراوح للفظة «مطر» بين الثلاثية و الثنائية تهدف تحميل طاقة شعورية مقدسة و تدفع للتفاؤل بالخير، و في طيّاتها مغزي عميق مما يسوّغ تكرارها، لما تحمله من هذه المعاني بشكل مكثّف مركّز (الكبيسي،١٩٨٢،ص ١٥٢و١٥٣). كما يلي:

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

(السياب،ج١ ص٢٥٦)

مطر، مطر، مطر و هي تصبح أنشودة متصلة تشبه هذيان الطفل، لذلك يصبح المنظر، بتكرار

مطر، ناضحاً بالحزن حتّي اعماقه و لفظة «مطر» تدفّق دفقة دفقة (إحسان عباس،١٩٩٢،ص١٥٣ و١٥٤). و القصيدة استطاعت بلفظة واحدة أن تغوص إلي سرّ الوجود، كما استطاعت أن تَربط خيوطاً مختلفة، و إن توحَّدَت الطاقات في حبل قوي، هو حبل الأمل، فلم يعد الشاعر منفصلاً بمشاعره الذاتية (المصدر نفسه،ص١٥٥).

و من حيث الايقاع انّما وظّف الشاعر تكراره لكلمة «مطر» ثلاث مرات و أحياناً مرتين توظيفاً ايقاعياً يضفي علي القصيدة كلّها جَوّاً ماطراً. إنّ تكرار هذه الكلمة بما يشبه اللازمة يبعث في القصيدة من الايحاءات و الدلالات ما يغنيها (جودت فخر الدين،١٩٩٥،ص١٤٣).

و من أجمل ما يتضمن دلالة ايقاعية من القصائد لتكرار اللفظ و الصوت هي قصيدة «الأسلحة و الأطفال» التي تعاد فيها عبارة إستفهامية من المستهل إلي المنتهي بحيث يري محمد الهادي الطرابلسي لازمة داخل القصيدة علي المستوي الصوتي (تحاليل أسلوبية،١٩٩٢،ص ٦٣). و لا بأس فيه اذا قلنا إنّ السياب يحنّ إلي الطفولة بهذه العبارة:

عَصافيرُ؟! أم صِبَيةٌ تَمرَح؟

(السياب،ج ١ ص٢٩٦-٣١٠)

هذا و في البؤرة المركزية للقصيدة نكتشف دوالّاً كأنّ الشاعر نشر فيها بساط التصويت و الايقاع متمثلاً في لفظة«حديد» و في أخري «رصاص» يجلجل كالجرس بحيث تبدو هذه الظاهرة مولّداً ايقاعياً أو نواةً ايقاعية أو قادحا ايقاعياً في عملية الخلق الموسيقي إذ لا نغفل هنا دور الحروف المصوتة مثل «د، ص» في عملية الترجيع الصوتي إضافةً إلي الايقاع اللفظي (الطرابلسي،١٩٩٢،ص ٦٤ و٦٥.عبدالجبار داود البصري،٢٠٠٢،ص١٤٢-١٤٥). و يقوم الشاعر بالتقطيع و التنقيط ايحاءاً بامتداد الصوت المرّن المديد. و يرتفع الشعور في هذا التكرار إلي ذروته الدلالية. دلالة الضياع، و دلالة الحنين، و دلالة الخوف و الدمار.

و الحانُها الحُلوة الصافية
تَغَلغَل فيها نِداءٌ بَعيد:
«حَديد عَتَـ ... ـيق
رَصا ... ص
حَديـ... ـد»

(السياب،ج ١ ص٢٩٩)

قُبورٌ يُوارون فيها بَنيه!
«حَديد عَتيق

رَصاص...ص
حَديد...»
حَديدٌ عَتيق لِموت جَديد!

(السياب،ج ۱ ص۳۰۰)

و أخذ الشاعر يتذكّر في قصيدة «ليلة في باريس» أيام الفراق التي غاب عنه الضياء و جاءه الليل بغياب الحبيبة فأحس بالحزن و بالبكاء و الاختناق لأنّ الحبيبة لم يبق منها سوي عبير ولكنه يحلم باللقاء القريب:

و ذَهبتِ فانسحبَ الضّياءُ
أحسَستُ بالليل الشتائي الحَزين، و بالبُكاء
.....
أحسسَتُ وَحزَ الليل في باريس، وإختنق الهَواءُ.
.....
لم يَبقَ منك سِوي عَبير
يبكي و غَيرُ صَدي الوِداع: «إلي اللقاء»
.....
و ذَهبتِ فانسَحَبَ الضّياءُ.
لو صَحّ وَعدُكِ يا صَديقة
لوصَحّ وَعدك. آه لانبعثت وُفَيقَه
.....
و ذَهبتِ فانسحبَ الضّياءُ
لم يبقَ منك سوي عَبير
يبكي و غيرُ صَدي الوِداع: «إلي اللّقاء»
و تركتِ لي شفقاً مِن الزهرات جمّعها إناء...

(السياب،ج ۱ ص۳۲۴ و۳۲۵)

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

و في قصيدة «يقولون تحيا...» يسعي الشاعر أن يصور مشاعره في صورة طفل يخاف من الليل

بقلب خافق يريد أن يأوي إلي حصن يحميه عن الدجي و الظّلام في الدورب فينادي أباه، ذلك الذي يتوقع عنده أمناً و سلامة:

و إن عَسعَسَ اللّيلُ نادي صَدي في الرِّياح:
«أبي يا أبي»، طافَ بي و إنثني،
«أبي يا أبي»
ويُجهشُ في قاع قَلبي نُواح:
«أبي يا أبي»
«أبي يا أبي» في صَفير القطار
«أبي يا أبي» في صِياح الصِّغار.

(السياب،ج ١ ص٣٣٥)

وفي هذا التكرار «أبي يا أبي» يتمتع القول بمحور صوتي يستند إليه الشاعر في إحداث النغم و الصدي إثراءاً لمضمون الشعر من حيث الدلالة الايقاعية التي يشعر بها القارئ في نفسه. لأنّ تتابع التكرار، لا بُدَّ من أن يميل إلي الايقاع أو الموسيقي الداخلية اذا كان الحاح الشاعر علي التكرار عنيداً.

و الشاعر في قصيدته «أُمُّ كُلثوم وَ الذِكري» يكرر عبارة تسمعنا صوتاً و ايقاعاً و شعوراً. وهي:

وَ أشرَبُ صَوتَها ... فَيغوصُ مِن روحي إلي القاعِ
.....
وَ أشرَبُ صَوتَها... فكأنّ ماء بُويَب يسقيني
.....
وَ أشرَبُ صَوتَها فكأنّ زُورقَ زَفّةٍ وأنينَ مِزمارِ
.....
وَ أشرَبُ صَوتَها ... فَيظلّ يرسم في خيالي صَفّ أشجارِ.

(السياب،ج ١ ص٣٤٣)

فنحن امام مشهد صوتي مزيج بالذوق كما يبدو من تكرار عبارة «أشرب صوتها» فلا يلبث أن يتحول السياق الذي يتمتع بـ «سيولة صوتية تعتمد علي حاسة السمع» (قيس كاظم الجنابي،١٩٨٨،ص٦٠) إلي تكثيف شعوري غائص إلي الأعماق نحو المشاعر عند الشاعر بحيث يتجسم ادراكه «من الصوت إلي مادة لدنة سائلة عبر الفعل المضارع (أشرب) الذي وظّفه الشاعر زمنياً و نفسياً و مادّياً بدل الفعل (أسمع)» (المصدر نفسه) و يغوص الصوت من روحه إلي قاع نفسه و يُشعل بين أضلاعه غناءً من لسان النار يهتف سوف ينساها و ينسي نكبته بجفائها و ذوبان أوجاعه. كما يقول الشاعر في مقدمة القصيدة.

و الظاهر أنّ الدلالة الشعورية هي أهم دلالة و أصعبها يحملها اللفظ المكرر في الشعر الحديث لأنّ تكراره يهدف إلي استكشاف المشاعر الدفينة و إلي الإبانة عن دلالات داخلية و يعدّ التكرار أحد المنافذ التي تفرغ هذه المشاعر المكبوته. من ثمّ يجيءُ التكرار في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة (نازك الملائكة،١٩٨١،ص٢٨٧). و الشاعر الذي عاش مُعذباً في حياته نازف الجرح، مهيض الجناح تنهكه غربته الداخلية و مشاعره المتقلّبة المبهمة و تربكه الأوجاع في شخصية متمثلة في شاعر مثل السياب فلا بد أن تتفتق شاعريته فيقع في الترداد و التكرار يحصر به جُلّ اهتمامه بقضايا ذاتية من ثَمَّ تأتي القصائد ايقاعات صوتية ناضحة بالكآبة تتزّي حروف كلماتها وجعاً و عذاباً (أنطونيوس بطرس، د . ت،ص ١٣). و تمتزج الدلالات إمتزاجاً تنمّي قيمة القصيدة بتكرارها علي أرفع المستويات.

تصوير و شعور

ليست القصيدة تهدف دائماً إلي تركيزها علي دلالة واحدة دون أخري. و ربّما يحدث في القصيدة أن تكون الدلالة تتبع دلالة أخري و تلازمها. فها هي ذي الدلالة التصويرية تهدف إلي الجمال أولاً كوظيفة مبدئية ثم إلي الايحاء و هي لا تزال تحتفظ بسمتها ولكنها قلّما تستقل بذاتها. في الواقع هي تُمتع العين و الأذن اولاً ثم تذيق الروح و القلب. و ذلك في المرحلة الأخيرة. ومنها ما يلي:

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

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

(السياب،ج ١ ص١٢٠)

في هذه العبارة يسجّل الشاعر حنينَه الزائد إلي جيكور القرية و يتذكّر جمال رؤيتها في الخيال إذ تلعب النافورة دور العدد الكثير من النوافير و ليست هي النافورة الحقيقية الملموسة بل هي تعني مجموعة من المظاهر الملوّنة التي تبثّ روح الأمان و تفقد الآلام حتّي يرتاح الشاعر من المآسي، هذا من جانب. و تتفشي الصورة الجميلة عند ما تلعب «من» الجارة بتكرارها دور العدسة التي تصور النافورة كيف ما تكون و تظهر الدلالة التصويرية بارزةً حين تساعد العبارة صيغة «يا» الندائية. فينتشر دور الشعور انتشار التصوير متمثلاً في حلم الشاعر و أخيلته و توق روحه إلي مخاطبة جيكور. و يزداد حنين الشاعر إلي جيكور باستطالة الغربة. من ثمَّ نري ازدياد مخاطبة جيكور في هذه القصيدة.

و في قصيدة عنوانها «لأني غريب» يصور الشاعر غربته كأنّه ضاع في فَدفَد يحيط به الردي و

الدمار و يري أنّه تاه في مدي لا يندي بالثمار بل بالحجار و العيون التي لا تبصر كأنّها محشوة بالحجار، وكذا الهواء الرطب تحول إلي الحجار لا ينضح بالندي بل بالدم، و أصبح لا يستطيع الصراخ لأنّ نداءه استحال حجاراً. و الفم كلّه صخر و هذه هي كلّها صور معتمة متشائمة لا فيها أمل و لا رجاء. إذن فالشاعر تجاوز التصوير إلي الشعور و أبدي حالته النفسية الثقيلة بالألم و الكبت و السكون، و هو يضيق بالفضاء المحيط به لأنّه يشعر بالوحدة و فقدان الأليف و الأنيس كما تصور العبارة التالية التي تتكرر فيها لفظة «حجار»:

حِجارٌ
حِجارٌ و ما مِن ثِمار
و حَتّي العُيون
حِجارٌ و حتّي الهَواء الرَطيب
حِجارٌ يندّيه بعض الدّم.
حِجارٌ نِدائي و صَخرٌ فَمي.

(السياب،ج ١ ص١٢٥)

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

تَقولينَ «نَحن ابتداءَ الطَّريق ــ
و نَحنُ الذين إعتصَرنا الحَياة
مِن الصّخر تُدمي عَليه الجُباه
و يَمتصّ ريّ الشِفاه،
مِن الموتِ في مُوحِشاتِ السُّجون
مِن البُؤس، مِن خاويات البُطون
لِأجيالها الآتية.

(السياب،ج ١ ص٢٠٧)

و هذه التمنية في نفس الثائر، من قبل الرفيقة، تتجلّي أجمل الجلاء عند ما ننتبه إلي دور الحرف «من» الذي يسوق الشعور الباطن إلي الظهور متكرراً و يصور لقطات من الحياة الثورية بقوة الدلالة التصويرية لدي التكرار بحيث تمسي المأساة شاملة ترهق الكواهل بالجوع و البؤس و السجن و الموت.

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

البابُ ما قَرعَته غيرُ الرّيح في الليل العَميق،

البابُ ما قَرعَته كفّكِ
أينَ كفّك و الطَّريق.
.....
البابُ ما قرَعَته غيرُ الرُيح
آه لعلّ رُوحاً في الرّياح
.....
البابُ تقرعه الرَّياح لعلَّ رُوحاً منكِ زار
هذا الغَريب! !هو ابنك السَّهران يُحرقه الحَنين
.....
البابُ تَقرعُه الرّياح تَهبّ من أبدِ الفراق.

(السياب، ج ١ ص٣٢١ و٣٢٢)

و الظاهر أنّ الشاعر زاد علي جمال التصوير بما غيّره طفيفاً من الألفاظ إلاّ انّه نحّي بهذا التصوير منحي المشاعر المكبوتة فَصوّر نفسه كطفل يخاف من شبح يطرق الباب ليلاً ـــ كما شبّت نفسانية الأطفال عليه ـــ قبل أن ينام و هو يهذي و يتمنّي أن يكون الشبح للأم الفقيدة حتي لا يخاف منه. و السبب في ذلك أنّه ـــ كما يقول انطونيوس بطرس ـــ متروك، لا صدر يسند إليه رأسه و لا ذراع تمتّد إليه لتنتشله من هوّة العذاب، لذلك يرجع إلي طفولته و يبحث في عتمة الذكريات عن ذلك الوجه الذي كان ينير الدرب له و يشعره بالطمأنينة (أنطونيوس بطرس، د. ت، ص٢١). إذن ففي هذه الصورة تصبح المشاعر عميقة تترسخ في أغوار المتلقّي حين يقرأ القصيدة.

بيان و شعور

نتذكّر، و نحن أشرنا إلي بعض الأغراض التقليدية للتكرار لدي البلاغيين القدماء في مقدمة مقالنا هذا، أنَّ الشاعر التقليدي كان يستخدم ظاهرة التكرار ليؤدّي بها غرضاً أو معني يختلج في صدره و يريد أن يشاطره فيه المتلقي عاطفة و حساً. الاّ أنّ هذه الأغراض لم تكن منحصرة علي الشاعر التقليدي، بل جاوزت الحدود و بَقيت تنتشر في أوساط الشعر الحديث لدي معظم الشعراء محافظين علي مركزيتها في الشعر ولكنّها لم تعد تشكّل الهدف الأساس بل كانت هي «الأصل في كلّ تكرار تقريباً» (نازك الملائكة،١٩٨١،ص٢٨٠) و الغرض العام منها «التأكيد علي الكلمة المتكرّة أو العبارة» (المصدر نفسه، ص ٢٨٠) بينما يكون التكرار بالدلالة الشعورية «من أصعب أنواع التكرار إذ يقتضي من الشاعر أن ينشئ له سياقاً نفسياً غنياً بالمشاعر الكثيفة.» (المصدر نفسه،ص٢٩٠) مع أنهما تمتزجان في بعض المقاطع من القصائد.

و الشاعر يرسم لنا صورة المشاعر، مشاعر الخوف، في قصيدة «اللقاء الأخير» بكلمات دلالية متكرّرة تؤكّد علي صورة الخوف:

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

.....

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

(السياب،ج ١ ص٤٩)

فأعادَ الشاعر عبارة «هذا الفراغ» و كذا عبارة «ليلٌ و نافذة تضاءُ» تنبيهاً للقارئ بأنّ الصورة الايحائية تنجلي في جو حالك مظلم. و أنّ الغرض من تكرار هذه الألفاظ و العبارات يميل إلي ناحية الشعور و هو الايحاء بمشاعر رومانتيكية حالمة. و كان قبل ذلك يؤكد التكرار علي «الفراغ» و «ليل» بتقديمهما و تخصيصهما.

و في قصيدة «ربيع الجزائر» يحُيّي الشاعر بلاد الجزائر لما شبّ فيها من نار الحرب و الثورة ضد الاستعمار فيورد لفظ «سلاماً» في مستهل القصيدة و يكرره في آخر القصيدة و يحمّله حمولة التعزية و الاشفاق و المشاطرة في الألم و الحزن:

سَلاماً بِلادَ اللَّظي والخَراب
و مَأوي اليتامي و أرضَ القُبور

.....

سَلاماً بلادَ الثكالي، بلادَ الأيامي
سَلاماً
سلاماً...

(السياب،ج ١ ص١٤٥و١٤٦)

و إضافةً إلي هذا، يمكن القول إنّ النقطتين اللتين وضعهما الشاعر بعد لفظة «سلاماً» الأخيرة تدلان علي استمرارية التحية و التسليم اللانهائي بحيث استطاع الشاعر أن يستغني عن الاستمرارية

بالتنقيط. فمن هذا المنطلق، تقوي لدي اللفظ و التكرار ناحية الشعور التي يهمس اللفظ المكرر همس التعب و الوهن اللذين أضنيا روح الثائرين بتتابع الخراب و الدمار و ارهاق الدماء و الثكل و البكاء و الحزن مع التأكيد المباشر.

و أمّا قصيدة «خذيني» فيكثّف الشاعر فيها معني الطلب و يزيد في الالحاح علي معني الأخـــذ و عدم المغادرة تقوية للدلالة البيانية الصادرة من التكرار إلاّ أنّ الغرض الاساس منه أسمـــي و أعلـــي اذا وعينا بأنّ الشاعر يهدف بواسطته إلي الإبانة بحالته النفسية التي تتصعّد صورة الأزمة أمام المخاطب:

خُذيني أطر في أعإلي السَّماء
صَدي غُنوةٍ، كَرَكَراتٍ، سَحابة!
خُذيني فإنّ صُخورَ الكآبة
تَشدُّ بروحي إلي قاع بحرٍ بَعيد القرار
خُذيني أكن في دُجاك الضّياء
و لا تَتركيني لليل القِفار
.....
فلا تَتركيني طَليقاً
خُذيني إلي صَدرك المُثقل
بِهَمّ السِّنين
خُذيني و إنّي حَزين
و لا تتركيني عَلي الدَرب وحدي أسيرُ إلي المَجهل.

(السياب،ج ۱ ص۱۴۷)

و يبدو من التكرار المتواتر أنّ الشاعر يعيش في حالة الخوف و الوحشة من التوحد و في ظلمـــة الغربة الجسدية و في أرض غير أرضه فيرتبك حين يرتسم له ضياعه في الدروب.

و في المقطع الاول من قصيدة «سِفر أيوب» نري الشاعر أنّه قدّم شكره للّه تعـــالي مـــن أجـــل التخصيص و التأكيد مع أنّه يصارع الداء و يكابد الألم و يتضجّر تحت ضغط مرارة الانتظار و يتذكّر أيوب النبي المعذّب الذي صارع الداء و انتصر عليه (قيس كاظم الجنابي،۱۹۸۸،ص ۹۵). فيغمـــره هـــذا الشعور و يقول:

لَك الحَمدُ مَهما استطالَ البَلاء
و مَهما إستَبَدّ الألَم،
لَك الحَمدُ، أنّ الرزايا عَطاء
.....

ولكنّ أيوبَ إن صَاح صَاح:
«لَك الحَمدُ، أنّ الرزايا نَدي
.....
و إن صاح أيّوبُ كان النّداء
«لَك الحَمد يا رامياً بالقَدَر
و يا كاتباً، بَعدَ ذاك، الشِفاء!»

(السياب،ج ١ ص١٤٩ و١٥٠)

و هو يستكين استكانة أيوب و يرضي بكل ما كتبته يد الله و يؤمن بالشفاء (إحسان عباس،١٩٩٢،ص٢٧٦) لعلّه يمنّ عليه بالخلاص و البرُء من البلاء.

و في قصيدة «إلي جميلة بوحيرد[١٢]» يشعر الشاعر بالخزي أمام الحادث مما يبدو أنّه يكرر تأكيده «إنّا» و يتذكّر ذلك في آخر القصيدة و يغلظ الاحساس عند تقوية الجملة حيث أحسَّ أنّه يمضي إلي الفناء و لا يبقي له الاّ الثورة:

إنّا هُنا .. في هُوّة داجية
.....
إنّا هُنا كُومٌ مِن الأَعْظُم
.....
إنّا هنا مُوتي، حُفاة، عُراة
.....
إنّا سَنَمضي في طَريق الفَناء.

(السياب،ج ١ ص٢١٢ و٢١٣)

الاّ أنّ هذا الاحساس لم ينتشر بل تجمّع في قوّة ليتفجّر نهائياً تفجراً غائضاً.

و يتدهور وجدان الشاعر عند ما يتذكر «تموز جيكور» الذي كان يبثّ الروح في الجسد المنكسر الخاوي إبّان الطفولة، فيملك عليه هذا الشعور و ما زالت تستمر هذه الحالة حتي في الفترة التي يطعن في السّن و تبقي معه الذكريات و يتمنّي دائماً أن يشرق النور، نور الأمل، نور الحياة، مرة أخري و هو يعيش حياة سعيدةً

لو يُومضُ في عِرقي
نُورٌ، فيضيءُ فيَ الدنيا!
لو أنهضَ، لو أحيا!

٢.مناضلة جزائرية حاربت الاستعمار الفرنسي مذ كانت في المدرسة الثانوية.

لو أُسقي! آه لو أُسقي!
لو أنّ عروقي أعناب!

(السياب،ج ١ ص٢٢٣)

هذه «لو» تفيد معني «ليت» للتمني فيزداد حرص الشاعر علي تحقق الأمنية إذ تتكـــرر متتابعـــةً لينفعل المتلقّي بما يختلج في ضمير الشاعر من أحاسيس مرهقة للجسد لأنّ الآمال يســـتحيل بزوغهـــا محققاً كما يبدو من النص التالي:

جَيكورُ .. سَتُولَدُ جَيكورُ
النَور سَيُورق و النّور
جَيكورُ سَتُولد مِن جُرحي
من غُصة مُوتي، مِن ناري
.....
جَيكورُ سَتُولدُ ... لكنّي
لَن أخرجَ فيها مِن سِجني.

(السياب،ج ١ ص٢٢٣ و٢٢٤)

و يتصور الشاعر بتكرار متواتر أنّ جيكور، يعني ذكرياتها، ستولد، لذلك يصرّ علي هذه الأمنيـــة التي تكاد تضرب في الاخفاق. و الشاعر يتأكدّ من عدم التحقق حين يقول: لكنّي لن أخرج فيها من سجني.

و يكرّر الشاعر في قصيدة «يا غربة الروح» نفس العنوان ضمن قصيدته هذه يريد به إفهام القارئ أو إشعاره بتفرده و جفاء إلفه متوخياً إثارة الاشفاق لديه فيشير تبعاً لذلك إلي غربة روحه و شـــعوره الداخلي نحو الاغتراب الذاتي الذي صار يتضخم نتيجة ابتعاده عن مكانه و عن العراق فلم يبق لديـــه سوي الصمت الذي أصبح نحيباً و إنّ البأس الذي ينتابه يتوحد مع العناصر الأخري لانّه بعيـــد عـــن جيكور، عن القرية، فتوغّل نحو روحه في هذا المجال (قيس كاظم الجنابي،١٩٨٨،ص٧٨).

يا غُرَبَةَ الرّوحِ في دنيا من الحَجَر
و الثّلجُ و القارُ و الفولاذُ و الضَجَر
يا غُربةَ الرّوحِ .. لا شمس فأئتلقُ
فيها و لا أُفُق.
.....
يا غُربةَ الرّوحِ في دنيا من الحَجَر!
.....

يا غربَةَ الرّوحِ لا روحٌ فَتَهواها.

(السياب،ج ۱ ص۳۴۱ و۳۴۲)

بيان و تصوير

و قد تمتزج الدلالة البيانية بالتصويرية الجمالية في مقاطع لبعض القصائد، ناوياً شاعرها إغناء القصيدة من الحمولة الدلالية نحو القارئ لمشاركته معه. و في ذلك يقوي دور الحرف و يقوي اكثر اذا أعيد ذكره. فمن هذا المنظر نلاحظ أنّ الشاعر يميل في قصيدته «الأمّ و الطفلة الضائعة» إلي تعاطي حرف الجر «من» ليفيد معني السبب و التعليل بشكل متزايد:

و إنّ الليلَ تَرجف أكبُدُ الأطفالِ من أشباحه السَوداء
مِن الشهُبُ اللَوامحُ فيه، مما لاذَ بالظِّلّ
مِن الهَمَسات و الأَصداء.

(السياب،ج ۱ ص۱۰۶)

و نري أنّ اكبد الأطفال ترجف من أشباح الليل السوداء و من الشهب اللوامع و من الظلال و الهمسات و الأصداء، هذه كلّها تعتبر من مظاهر الخوف لدي الأطفال. فما أبرع الشاعر في تصوير هذه المظاهر حين يستخدم «من» الجارة بشكل متوال.

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

في سِجنها هي، خلفَ سُور
في سِجنها هي، و هو مِن أَلم و فَقر و اغتراب.

(السياب،ج ۱ ص۱۴۹)

و في قصيدة أخري هي «أسمعه يبكي» يستخدم الشاعر طاقة التكرار لأجمل صورة تدل علي معني الخوف و الدهشة الحاصلة يوم غد مع تأكيد علي الزمن المستقبل القريب:

سَأطرُقُ البابَ علي المَوت في دِهليزِ مُستشفي
في البَرد و الظَّلماء و الصَّمتِ
سأطرقُ البابَ علي المَوتِ
في بُرهةٍ طال انتظاري بها في مَعبر مِن دِماء.

(السياب،ج ۱ ص ۱۶۶)

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

بيان و إيقاع

و قد يمتزج البيان الادبي بالنغم الصوتي في مقاطيع قصيرة لقصيدة ما، و ذلك يصدر عن تكـــرار لفظي صارخ بالنغم، و في ذلك تظهر براعة الشاعر التعبيرية الفائقة، كما حدث الأمـــر في قصـــيدة «شناشيل إبنة الجلبي» حيث تكررت ألفاظ في عبارات مترنمة تدل علي إظهار الفرح الشديد، و هـــي أغنية المطر كما يبدو ذلك من انتظام العبارات و تلاحمها.

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

(السياب،ج ۱ ص۳۱۴)

و يكرّر الشاعر اسم الصوت «آه» في قصيدة «جيكور أمّي» دلالةً علي التفجـــع و التحســـر و يتخلّلها التنغيم بتصدير الصوت حتي يكون التحسر أوجع و أنكي لفوات الشباب و يعيـــد الصـــوتَ شاعرنا ليرتاح قلبه من ضباب الغم.

جَنَّةٌ كان الصِّبي فيها وضاعَتْ حينَ ضاعا
آه لو أنّ السنينَ السودَ قَمحٌ أو صُخور
.....
آه لو أنَّ السنينَ الخُضر عادت، يومَ كنّا
.....
آه لكنّ الصّبي وَلّي وضاع؛
الصِّبي و الزمان لن يَرجعا بَعدُ.

(السياب،ج ۱ ص۳۴۰ و۳۴۱)

و تعني «لو» معني التمنّي لأنّ المقام مقام الضياع و التحسّر الناجم عنه. فيخلفه التنفيس المترنم.

و يُعاد ذلك المعني نفسه في قصيدة أخري بعنوان «كيف لم أُحببكِ؟» يريد الشاعر فيها بتكـــرار بعض الصيغ إثارة التحسر من أجل ضياع الحبيبة:

آه كَيفَ ضَيعتُك يا سَرحةَ خوخٍ مُزهرة؟
آه لو عَندي بِساط الرِّيح!!
لو عِندي الحِصانُ الطائر!!
آه لو رجلايَ كالأمس تُطيقان المَسير!!

لَطويتُ الأرضَ بَحثاً عنكِ.

(السياب،ج ١ ص٣٤٤)

و في ذلك قد إختفت انسيابية الكلام التي تودّي إلي القراءة بصوت عالٍ ليبقي لها صدي موّاج في الآذان و الأذهان، انجراراً لِنفسية المخاطب نحو مشاعر الاديب الشاعر الموهوب، عن اللاوعي. ففي مثل هذه الحالات تنكشف سحرية الطاقة البيانية و الايقاعية للتكرار اللفظي.

هذا و يكرر الشاعر كلمة في قصيدته «لوي مكنيس» لتوسوس في الصدور و تلج القلوب بالهمس و الهدوء. لذلك يصدّرها صدر البيت الخطي عناية بها حتّي تؤثر في نفس المخاطب بدلالتها علي الضعف و الحزن و الاضطهاد و تأكيداً علي الصورة الحاصلة. إذن ففي ذلك يساهم تقديم الكلمة و الصوت الموسوس فيها. كما يلي:

كَسيحٌ أنا اليومَ كالمَيتين
أُنادي فَتَعوي ذِئابُ الصَّدي في القِفار:
كَسيحٌ
كَسيحٌ و ما مِن مَسيح.

(السياب،ج ١ ص٣٧٥)

و لم يكن للبيان و الايقاع أن يمتزجا الاّ برعاية الانتظام و هندسة البيان و ذلك أتيح للشاعر في مواقف أضيق.

تصوير و ايقاع

و في هذا الموقف الأخير يلتقي أحياناً تصوير الكلام المكرر بايقاعه إغناءاً للتعبير الموحي المؤثر، و دفعاً للقارئ إلي الانفعال السريع و ربّما استيعاباً لتمام المعني المراد. و تحمل قصيدة «أغنية قديمة» قسطاً وجيزاً من امتزاج التصوير بالايقاع و لذلك تحمل من خلال التكرار صورة إلتقي فيها السمع بالبصر علي ما يلي:

آه ما أقدَمَ هذا التَّسجيلِ الباكي
و الصَّوتُ قَديم؛
الصَّوتُ قَديم
ما زال يُولوِلُ في الحاكي
الصَّوتُ هنا باق، أمّا ذاتُ الصَوت:
القلب الذائبُ انشاداً.
.....
كَم جاء علي الموتِ ــ و الصَّوتُ هنا باقٍ ــ

لَيلُ .. نَهار!!

(السياب، ج ۱ ص۶۷ و۶۸)

و لا يبقي الصوت خالداً إلاّ اذا إستمر و تكرر شبه ترنيمات في الأذن كما جري هذا الأمـــر في العبارات المذكورة آنفاً. و في ذلك مؤثرات بحيث نري منها ما يمتد من الصوت في حرفي «الصاد» و «الواو» بصبغة مستمرة دائمة.

و أمّا الصورة في ذلك المقطع فتختبئُ في ما في السمع من الصدي الموغل في القدم و هو البـــاقي بقاء الليل و النهار. و لا يزول ذلك الصوت لأنّه يولول و يهمس.

و نجد في موقف قصير من قصيدة «العودة لجيكور» أن يتكرر بعض الأسمـــاء و يتكـــرر بعـــض الحروف من مباني الكلمات مع بعضها الآخر ايحاءاً بالنغم الممزوج في الصورة الجميلة. كما يلي:

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

(السياب، ج ۱ ص۲۳۰)

و النغم اذا أمعنّا النظر في العبارة بدّقة يصدر من تزاحم حرفي «الـــراء» و «الجـــيم» في داخـــل الكلمات و قبل ذلك يوحي تكرار «جيكور» بالنغم لملازمة الاسم مع النداء فكلّ ذلك يدفع القارئ إلي أن يترنّم في قراءته لتلك العبارة. فبهذه الترنيمة تتبادر إلي الذهن صورة جميلة لخيوط النـــور الـــتي تشدّ أرجوحة الصبح و الطيور و النمل في هذا المشهد تقتات من جرح الشاعر فيبدو كأنّنا نتجوّل في روضة جميلة.

و الظاهر أنّ التصوير و الايقاع قلمّا يمتزجان، و لا يتصور اجتماعهما في كثرة كثيرة.

ملاحظات و نتائج:

وقفنا عبر متابعتنا لظاهرة التكرار و دلالاتها الفنية علي أنّ الشعر العربي عرف تلك الظاهرة منـــذ بزوغه في الجاهلية فتناول الشعراء منها ما يناسب أغراضهم الشعرية فأصبحت تلك الظـــاهرة شـــائعة متسعة ثم قام النقاد و البلاغيون بدراستها دراسةً نقديةً مستفيضةً فسنّوا لها موازين صـــحيحة لمعرفـــة المفيد منها و غير المفيد و انقسموا تبعاً لذلك إلي مؤيدٍ لها و معارض و أحصوا لها من المعـــاني مـــا لا حصر له.

هذا و وقفنا علي أنّ تلك الظاهرة تقدم بها الزمن إلي ظهور جديد في عصرنا هذا حيث انتشرت

بفضل تحرر الشعر من قيود الوزن التقليدية و القافية الموحّدة انتشاراً يسدّ بها من ضاق عليه التعبير فراغ المعني فدعا ذلك إلي الثرثرة اللفظية و فقد الارتباط بالمعني العام، لأنّ من ضاق عليه التعبير فاتته الموهبة، و الأصالة، و البراعة و من أصيب بهذه العيوب لا يستطيع أن يسيطر علي مقاليد الفن الشعري الحر و إخضاع تقنياته التعبيرية للدلالات المقصودة.

ورأينا من بين الشعراء المعاصرين الشاعر العراقي المعاصر،بدر شاكر السياب، يستغل هذه الظاهرة، في شعره الحرّ و يستخدمها لايجاد دلالات كثيرة فهممنا أن ندرس تلك الظاهرة المتواجدة لديه لنستخلص من خلالها نجاح الشاعر و إخفاقه فانتهي الأمر بنا في ذلك الي:

١. أنّ الشاعر تمكن من استغلال الدلالات لإثراء المعني و المضمون بحيث أتيح له أن يفعم مغزي الشعر بمعان زاخرة زائدة للتكرار حتي تيسّر له أن يمزج بين دلالة و أخري ببراعة فائقة ناجحة .

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

٣.أنّ الدلالة الشعورية جاءت أهم دلالة و أصعب و أغني، تبعث الذكريات العميقة و المشاعر الرفيعة.

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

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

٦. و الطريف أنّ الدلالة الشعورية جاءت ممتزجةً بالدلالة الايقاعية،في الموقف الاوّل،بارزةً، واسعةَ النطاق، غنيةَ المعني.

٧ . فتضاءل دور الامتزاج في المواقف الاخري.

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

و أمّا بالنسبة للسُؤالين السابقين فيمكننا القول إنّ الشاعر أصاب الغرض خير إصابةٍ حتي استطاع أن ينفلت من موقف الاخفاق،يعني الثرثرة اللفظية في التكرار،لموهبة فنية فائقة حين تمكّن من أن يمزج بين الدلالات مزجاً ناجحاً مما يبوح الأمر بأسلوبية تكراره و أعجوبية أسلوبه، و نجد أنّه استطاع أن ينتهي إلي تحقيق أهداف النص الشعري في ايصال المعني المراد، و استطاع أن يعزّز غني الشعر الدلالي بواسطة التكرار وتداخل دلالاته —كما بدا الامر من الامثلة الماضية الذكر في المواضع الستة السابقة عامةً و في الموقف الاوّل:(ايقاع و شعور) خاصةً و هو اغزر المواقف–رافعاً به شأنه بأصالة التعبير و جودة التقنية. فأصبح الشاعر حرّاء عمله الفنّي المحكّم رائداً للشعر الحر و علماً من بين شعرائه.وأصبحت قصيدته تحمل دلالات غنية،هي جزءأصيل من التعبير الادبي للتكرار.

المصادر و المراجع

۱. ابن الأثير الموصلي، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله (ت ۶۳۷هـ)، "**المثل السائر في أدب الكاتب**"،تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيد ا ـ بيروت، ۱۴۲۰هـ ـ ۱۹۹۹م.

۲. ابن حجة الحموي، علي بن عبدالله (ت ۸۳۷ هـ)، "**خزانة الادب و غاية الأرب**"،دراسة و تحقيق كوكب دَياب، الطبعة الاولي، دار صادر، بيروت، ۱۴۲۱ هـ ـ ۲۰۰۱م.

۳. إبن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن(ت ۴۵۶هـ)، "**العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده**"، تحقيق و تعليق علي الحواشي محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، (د.ت).

۴. إبن فارس، أحمد(ت ۳۵۹هـ)، "**الصاحبي في فقه اللغة و سنن العرب في كلامها**"، السلفية،القاهرة، ۱۳۲۸هـ.

۵. إبن قتيبة الدينوري، عبد الله بن مسلم(ت ۲۷۶هـ)، "تأويل مشكل القرآن"، شرح السيد أحمد صقر، الطبعةالثانية، دار التراث، القاهرة، ۱۳۹۳ هـ ـ ۱۹۷۳م.

۶. إبن معصوم المدني، السيد علي صدر الدين (ت ۱۱۲۰ هـ)، "**أنوار الربيع في أنواع البديع**"، تحقيق و ترجمة للشعراء شاكر هادي شاكر، الطبعة الاولي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ۱۳۸۹ هـ ـ ۱۹۶۹م.

۷. ابن منظور المصري، جمال الدين محمد بن مكرم (ت ۷۱۱هـ)، "**لسان العرب**"، دار صادر، بيروت، ۱۳۸۸هـ ـ ۱۹۶۸م.

۸. بطرس، أنطونيوس،"**بدر شاكر السياب، شاعر الوجع**"، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس ـ لبنان، (د.ت).

۹. الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي (ت ۴۳۰هـ)، "**فقه اللغة و سر العربية**"، تحقيق فائز محمد و إميل يعقوب، الطبعة الثانية، دار الكتاب العربي، بيروت، ۱۴۱۶ هـ ـ ۱۹۹۹م.

۱۰. الجاحظ، عمرو بن بحر(ت ۲۵۵ هـ)، "**البيان و التبيين**"،تحقيق و شرح عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، (د.ت).

۱۱. الجنابي، قيس كاظم،"**مواقف في شعر السياب**"، مطبعة العاني، بغداد، ۱۹۸۸م.

۱۲. داود البصري، عبد الجبار،"**الطريق إلي جيكور**"، الطبعة الاولي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ۲۰۰۲م.
۱۳. ساعي، أحمد بسام،"**حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سورية**"، الطبعة الاولي، دار الفكر، دمشق، ۱۴۲۷ هـ ـ ۲۰۰۶م
۱۴. السياب، بدر شاكر، "**الأعمال الشعرية الكاملة**"، الطبعة الثالثة، دار الحرّية للطباعة و النشر،بغداد، ۲۰۰۰م.
۱۵. الطرابلسي، محمد الهادي، "**تحاليل أسلوبية**"، دار الجنوب للنشر،تونس، ۱۹۹۲م.
۱۶. عباس، إحسان،"**بدر شاكر السّياب، دراسة في حياته وشعره**"، الطبعة السادسة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ۱۹۹۲م.
۱۷. عيد، رجاء،"**لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث**"، منشأة المعارف، الاسكندرية،۱۹۸۵م.
۱۸. الغرفي، حسن، "حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر"، إفريقيا الشرق، بيروت،۲۰۰۱م.
۱۹. فخر الدين،جودت، "**الايقاع و الزمان،كتابات في نقد الشعر**"،الطبعة الاولي، دارالمناهل ودارالحرف العربي، بيروت، ۱۴۱۵هـ ـ ۱۹۹۵م.
۲۰. فضل،صلاح،"**الأساليب الشعرية المعاصرة**"، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ۱۹۹۸م.
۲۱. قبّاني، نزار،"**قصتي مع الشعر**"، بيروت، ۱۹۷۳م.
۲۲. قطب، سيد،"**النقد الادبي، أصوله، مناهجه**"، الطبعة الشرعية السادسة، دار الشروق، القاهرة، ۱۴۱۰هـ ـ ۱۹۹۰ م.
۲۳. الكبيسي، عمران خُضير حميد، "**لغة الشعر العراقي المعاصر**"، إشراف سهير القلماوي، الطبعة الاولي، وكالة المطبوعات، الكويت، ۱۹۸۲م.
۲۴. الملائكة، نازك، "***قضايا الشعر المعاصر***"، الطبعة السادسة، دارالعلم للملايين، بيروت، ۱۹۸۱م.