جماليات التكرار في شعر البهاء زهير

أ.د/محمود محمد فتح الله الفوى

الأستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب، جامعة المنوفية

الباحث /محمد مليجى محمد المدبوح

لدرجة الماجستير – قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة المنوفية

مقدمة:

تبرز ظاهرة التكرار بكثافة في شعر البهاء زهير ، وقد استخدمه الشاعر بأنواعه المختلفة ويعد التكرار أحد أبرز الظواهر اللغوية البلاغية الأسلوبية التي امتاز بها الشعر العربي قديمًا وحديثًا، ولا ريب فهو يتضمن إمكانيات تعبيرية بها يعني المعنى، إذ يتسع؛ فيكتسب دلالات كثيرة، كما أن فيه جماليات فنية ينفرد بها عن كثير من الظواهر الأسلوبية، وفيه كذلك إيقاع موسيقي وتأثير نفسي لا يخفى أثرهما في نفس المتلقي. ومن أبرز أنماط التكرار في شعر البهاء زهير مايلي:

التكرار الاستهلالي:

وهو تكرار البداية، حيث يركز هذا النمط في حالة لغوية، يتم تأكيدها عدة مرات في بداية القصيدة، ويعرفه الغرفي[١] بأنه "نمطٌ تتكرر فيه اللفظة أو العبارة في بداية الأسطر الشعرية بشكلٍ متتابع أو غير متتابع". ويعرفه محمد صابر عبيد[٢]: "بالضغط على حالة لغوية واحدة، وتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي". وبعبارة أخرى، إن التكرار الاستهلالي هو التركيز في كلمة أو جملة من خلال تكرارها عدة مرات. وتشترط

[١]- حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر- حسن الغرفي، أفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، ٢٠٠١.

[٢]- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية- محمد صابر عبيد- اتحاد الكتاب العرب، ص١٦١، ٢٠٠١.

نازك الملائكة في التكرار الاستهلالي: أن يحقق إنسجامًا وتناسقًا داخل المقاطع الشعرية فيوحد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر إلا إذا كان زيادة لا غرض لها"[١].

ومن أمثلته: ما يتضح في قصيدة "عنَيت بذكركم" ص١٩ من الديوان[٢] حيث قال:

أحبـــــابنـــــاأَزِفَ الرَّحِيـــ ـلُ فَزَوِّدُونـــا بالدُّعَـــــــاءِ
أَحْبَـــابَنَـــــا هَـــلْ بعْـــدَ هَـــ ـذا اليـــوْمِ يَـــــوْمُ اللقَـــاءْ

فنرى في هذين البيتين قد استهل الشاعر صدر كل بيت بكلمة (أحبابنا) وتلك اللفظة مقترنة بهذا للنداء والاستفهام والسؤال، وهذا ليُنَبِّهُنَا الشاعر إلى ما وصل إليه حالة من الحزن والأسى الذي تملك نفسه عند فراقه لأحبابه. فهو كذلك يلجأ إلى التكرار في لفظة واحدة في مستهل البيتين كما سبق وذكرنا.

وهنا أيضًا في الأبيات التالية يكرر الشاعر بهاء الدين زهير عبارة "يارب" في قوله:

يارِبّ قـــدْ أَصبْحتُ أَرْ جُـوكَ وَأَرْجُـــــو كَـرَمِـــكَ
يارِبّ مـــــا أكـثر مَـــا كثـــــرت عنـــدي نِعَمَـــكَ
يارِب عـــن إِسَـــــاءَتِـــي يـــا سـيِّدي مـــا أحْلَمَـــكَ[٣]

فنجد في الثلاثة أبيات السابقة عندما أَحَسَّ الشاعر أن ذنوبه كثرت وزادت، راجع نفسه وأخذ يستذكر المواقف التي أذنب فيها، وخالف شرع الله، وقَصَّرَ عن الطائعات، هنا وبعد صراع طويل مع النفس، استيقظ ضميره الميت، وناداه وسط هذه الغفلة بضرورة الأوبة إلى الله عز وجل، فتوجه إليه بالدُّعاء داعيًا "يارب" مكررًا إياها ثلاث مرات؛ لأن

---

[١]- قضايا الشعر العربي المعاصر- نازك الملائكة، الطبعة الرابعة- دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ١٩٧٤.

[٢]- ديوان البهاء زهير- تحقيق كلًا من محمد أبو ال فضل إبراهيم- محمد طاهر الجبلاوي- طبعة دار المعارف، ط٢، ١٩٨٢.

[٣]- المصدر نفسه، ص١٩٤، ١٩٥.

الموقف يحتم على الشاعر هذا التكرار الذي هو جزء من اللغة الشعرية، وهذه تحمل في ثناياها أبعادًا انفعالية وتأثيرية[١]. ومن هنا كان هذا التكرار يحمل قضية مصيرية ومآلها- إن لم يستغث بالله- وخيمٌ وعظيم، ولذلك يندفع بكل مشاعره إلى الاستغاثة بالله وطلب الصفح والعفو مكررًا عبارة "يارب" ثلاث مرات، وهو مقتنع إقتناعٌ تام بعملية الإلحاح لطلب العفو.

ولا يخفى عنا أن الأبيات الثلاثة السابقة هي محتوى: للجملة الإنشائية الطلبية.

النداء: حيث يوظف الشاعر أداة النداء (يا) ويكررها خمس مرات:

يـــــــاربّ قـــد أصـبحتُ أَرْ جـوكَ وأرجُـو كـرمكْ
يـــــــاربّ مـا أكـثر مـا كثَّـرت عنـــدي نِعَمَكْ
يـــــارب عـــن إسـاءتـــي يـــا ســـيدي مـــا أَحْلَمَك[٢]
أيا معشر الأصحاب مالي أراكم علـــى مذهب والله غير حميد[٣]

فيتوجه الشاعر بخطابه إلى رب العالمين ليغفر له الذنوب، ويصفح عن خطاياه، ولما أَحَسَّ الشاعر أن الله قريب من عباده، ويبسط يديه ليتوب إليه المسئ، لم ييأس من قبول الله لتوبته، فتضرع إليه بأداة النداء متبوعة بـــ "ربّ" بأسلوب الضعيف العاجز النادم على كل فعل يخالف شرع الله تعالى. ولَمَّا رأى الشاعر أصحابه على طريق مغاير للطريق الصحيح الذي يسلكه، توجه إليه بالنداء بأداة النداء (أيا) ناصحًا إياهم بالإقلاع عن هذا المذهب غير الحميد، ومن منطلق الحرص على مصالحهم وآخرتهم يقول:

أيا معشر الأصحاب مالي أراكم على مذهب والله غير حميد

- ومن صور التكرار الاستهلالي أيضًا في ديوان البهاء زهير[٤]:

أكتـــاب مـــن فاضـــل؟ قـــــال قـــــولًا فأسهبا

---

[١]- قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي- موسى ربابعة- مكتبة الكتاني- إربد- العراق، ٢٠٠٠، ص٢٠.
[٢]- بهاء الدين زهير- الديوان، ص١٩٤، ١٩٥.
[٣]- المصدر نفسه، ص٧٠.
[٤]- المصدر نفسه، ص٣٤.

أمِ أزاهير روضة؟ فتقتها يــدُ الصبا

وهنا نجد الشاعر قد استعمل أسلوب الاستفهام في بداية الأبيات إذ يسهم ذلك في شحن الخطاب الشعري بقوة إيحائية ويُفتح المجال الدلالي أمام القارئ للإجابة عن الأسئلة التي يطرحها الخطاب وبذلك يستكمل النص عند الإجابة عنها، فكثرة استعمال الشاعر لأسلوب الاستفهام تجعلنا نعيش في صراعٍ متناغم مع نفسية الشاعر المتسائلة الحائرة التي تحاول التخلص من هذا المأزق.

وهناك أيضًا صورة من صور التكرار الاستهلالي والتي يكرر الشاعر لفظة واحدة أكثر من مرة في البيت الشعري الواحد ومن أمثلة ذلك قوله في الديوان[١]:

وإلا فما أدري عسى كُنَتُ ناسيًا عَسَى كُنْتُ سَكْرَانًا عَسَى كُنتُ أمْرحُ

أَأَحْبَابَنا حتى متى؟ وإلى متى؟ أُعَرِّضُ بالشــكوى لكم وَأُصَــرِّحُ

فالشاعر يكرر في البيت الأول لفظة "عسى" ليؤكد لأحبابه أنه لا يزال وفيًا لهم، حافظًا لعهودهم حتى وإن قاطعوه، ولا يخفى علينا ما جاء في مستهل البيت الثاني من تكرار النداء بتكرار الألف في لفظة (أأحبابنا) وكذلك تكرار الاستفهام والسؤال وهو ما يقوي معاني الحسرة ويشيع لونًا عاطفيًا، وإحساسًا بمرارة الهجران والفراق، فهذا كله إن دل فإنما يدل على ثقافة الشاعر البهاء زهير الواسعة والتي جعلت منه شاعرًا متنوعًا في كل أساليبه، فهو غزير المعاني، عميقٌ في فكرة، وصادقٌ في التعبير.

ثانيًا : التكرار الأفقي

وهو (حاصل حركة الألفاظ التي تتكرر على مستوى البنية اللغوية للبيت الشعري الواحد[٢]. كما يأخذ هذا النمط التكثيفي بعدًا جماليًا مغايرًا لذلك الذي لمسناه في النمط الاستهلالي؛ لقربه الوثيق من الدلالة؛ لأن الدلالة تنمو أفقيًا في البيت حسب طبيعة التركيب اللغوي في الجملة، ثم ينتقل هذا النمو تدريجيًا إلى سائر الأبيات. ويقترب الشكل التكراري بذلك من الدلالة والإيقاع في آن واحد، فإلى جانب سهمه في الشكل المحسوس،

[١]- ديوان البهاء زهير.

[٢]- التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر- فايز القرعان- مؤتة للبحوث والدراسات، ١٩٩٦.

فإن له سهمًا آخر يتعلق بالدلالة، حيث يصبغها بصبغة نفسية. وكان لاهتمام الشاعر بإظهار العناصر الحسية في شعره وقع يبدو صداه في أشكال التكثيف الصوتي الأفقي على مستوى بعض قصائده.

ومن أمثلة التكرار الأفقي في ديوان البهاء زهير ما ذكره في قصيدة "مذهبي في الحب" ص٢٢ من الديوان[١].

قـــال لـــي العازل تَسْلُو　　قلـــــت للعازل تتعـــب
أنا بالعـــازل ألهـــــو　　أنـــا بالعـــازل ألعـــب
أنـــا بالعـــازل لا بل　　أنـــا بالعالم ألعـــب

فنجد أن تكرار ضمير المتكلم (أنا) في هذه الأبيات يقوى المعنى، كما يقوي الجرس الإيقاعي أيضًا، ويتضح فيه أيضًا مدى ثقته بنفسه، كما أنه يفيد المبالغة والتهويل. ونجد هنا أن المتكلم وهو الشاعر يلجأ إلى آلية التكرار بضمير المتكلم وهو إثبات الكفاءة التواصلية من حيث حسن استمال هذه الوسيلة (ضمير المتكلم)، ولتأدية معنى تواصلي لا يؤدي إلا بالتكرار بنفس الوسيلة ألا وهي تكرار ضمير المتكلم، وبتكرار المتكلم للعبارة أو الكلمة أو المعنى يضمن وصول الرسالة إلى المخاطب، بل ووصولها على الوجه الذي يريد ويكون بذلك التكرار– في حالة إنشغال السامع– شكلًا من أشكال التنبه، ويكون في حالة نقص القدرة الإدراكية وسيلة مساعدة لمضاعفة وقت الخطاب، ومن ثم إعطاء فرصة أوسع للسامع لمتابعة واستقبال الرسالة. وفي الأبيات السابقة وتكرار ضمير المتكلم "أنا" يدل على إصرار الشاعر على إعلام الجميع بوجوده في الحياة ويمارس نشاطاته من لهو ولعب فهو تكرار يفيد الوجود والحياة والعيش.

وفي البيت التالي يستخدم الشاعر أيضًا التكرار الأفقي نحو ما قاله في قصيدة "بستاني" ص٢٤ من الديوان[٢] وهي من مجزوء الكامل قافية المتواتر:

ولقـــد بَكَرْتُ لـــه وقد　　بَكَـــرَتْ لَـــهُ غرُّ السَّحائب

[١]- ديوان البهاء زهير نفسه، ص٢٢.
[٢]- ديوان البهاء زهير ص٢٤.

فنجد أن تتابع هذا الفعل بصورة أفقية يحقق قيمة صوتية وإيقاعية، تؤدي إلى زيادة التفاعل في الكلام، وإثارة انفعالات المتلقي وتَلَذُّذْ الأسماع بفعل ذلك التناغم، فهذا التكرار المتتابع في بيت واحد لا يفضي إلى الملل، والرتابة السطحية بل يثري دلالة السياق ويساهم في ألق الترنم.

ومن أمثلة التكرار الأفقي أيضًا في ديوان البهاء زهير ما قاله في قصيدة "بين الشباب والمشيب" من مجزوء الكامل قافية المتواتر ص٣١ من الديوان[١]:

ويروقني الغصن الرطيـــــ ـــــبُ فكيف بالغصن الرَّطيبِ

فنجد أن الشاعر هنا كرر كلمتي الغصن الرطيب في البيت مرتين، والغصن الرطيب هو اللَيِّنُ الناعم وهو الشعر الموجود على رأسه فيكرر الشاعر هذه العبارة في صدر البيت معللًا أن هذا الغصن الرطيب أو الشعر اللين الناعم يود الشاعر تمنيًا أن يكمل حياته حتى مماته دون أن يشيب ويبيض شعره وهذا وحده يكون فقط في مرحلة واحدة هي مرحلة طفولته أو صباه أو شبابه ولكنه في عجز البيت يكرر نفس الجملة مسبوقة بأداة الاستفهام "كيف" وكأنه ينادي الزمن ويناجيه طالبًا منه الرجوع مرة أخرى حتى لا يشيب شعره فكيف يرجع الزمن للوراء وفي هذا البيت ألم ولوعة وحسرة على مُضِي مرحلة الشباب وانقضائها ودخوله مرحلة المشيب فهي حالة من اللوعة والحسرة بين الشباب والمشيب، ومن هنا تظهر الحالة النفسية للشاعر ومعاناته وتظهر إثارة انفعالات الشاعر والمتلقي معًا وتلذذ سمع المتلقي بفعل ذلك التناغم، كما أن هذا التكرار بهذه الصورة أتى في مكانه الصحيح دون أي تكلف أو رتابة وعلى حسب قافية القصيدة.

ومن مظاهر التكرار الأفقي أيضًا ما قاله البهاء زهير في ديوانه[٢] من قصيدة "لست بسال" وهي من ثالث الطويل قافية المتواتر.

فَهَوَّنَنِي مَنْ كَانَ عِنْدِي مُكَرَّمًا وَأَرْخَصَنِي مَنْ كَانَ عِنْدِىَ غَالِي

[١]- ديوان البهاء زهير ص٣١.
[٢]- ديوان البهاء زهير ص٢٠٨.

فنجد أن الشاعر هنا قد كرر عبارة أو جملة في صدر البيت وعجزه مرتين وهي "من كان عندي" وكأنه يلومُ نفسه على شخص وضع ثقته فيه وأكرمه وكان مقامه عنده غالٍ وعالٍ وهو يتحسر على نفسه من هذا الشخص الذي قد هانت عليه العشرة والصداقة والمعروف وهنا نجد أن هذا التكرار يدل ويعكس حالة الشاعر النفسية وشدة المعاناة التي يعانيها بعدما قوبل بالمهانة وأنه رخيصٌ عنده ليس له عزة ولا كرامة في حين أن الشاعر كان يعامله معاملًة حسنة ويكرمه ويُعلي من شأنه ومقامه، فالشاعر يريد أن يصل ويحافظ على الود والسؤال والمعروف بينه وبين من جافاه وتغافل عنه، وهذا التكرار لتناسق الكلام مع بعضه، وفيه أيضًا شيء من العظة أي لإستمالة المخاطب في قبول العظة، وبهذا البيت أيضًا فائدة من فوائد التكرار وهي لإثارة الحزن في نفسه أو المخاطب. كما أن هذه المعاناة من المشاعل قد آلت إلى مدى الضعف والضيق والحزن عند الشاعر فكررها مرتين للتهويل وتشكل ظاهرة التكرار في الشعر العربي بأشكال مختلفة متنوعة فهي تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلمة أو العبارة كما عندنا في هذا البيت السابق، وكل جانب يعمل على إبراز جانب تأثيري خاص للتكرار، وتكرار العبارة أو الجملة هنا هو تكرار يعكس الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الجمل المكررة باعتبارها مفتاحًا لفهم المضمون العام الذي يقصده المتكلم. إضافة إلى ما تحققه من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه[١].

وهناك أيضًا من مظاهر التكرار الأفقي ما قاله البهاء زهير في ديوانه[٢] من قصيدة الإنابة والرجوع وهي من مجزوء الكامل قافية المتواتر:

[١]- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر – ضياء الدين بن الأثير، مرجع سابق.
[٢]- المصدر نفسه- ديوان البهاء زهير، ص١٥٨، ١٥٩.

أمذكرِّى عَهـد الصِّبابـة بعِـد الإنابـة والرجـوع
أَذكرْتَنـي أشْيَاءَ مِنْ زَمَن تركْتُ بها وَلُوعِي
أَشيـاء زقت لفقـدها أَلَمَ الفِطـام على الرضيـع
نَسجَتْ عليهـا العِنكَبـو تُ وغُـودرت بين الضلوع
وإذا تقاضيتَ الجـوا بَ فخذ جوابك من دُمُوعي
ذهـب الجديـد من الشبا بِ فكيف ظنك بالخليـع
وَوَدِدْتُ لـو دام الخلـ يعُ، فهل إليـه مـن شفيع
ولكم طَربْتُ إلى الربيـ ـع بفتيـةٍ مِثْل الرَّبيـعْ
وفضَحْـتُ أزهـار الرِّيـا ضِ بحسْنِ أزهار البديـع
وَسَهِرْتُ فـي ليـلِ الصِّبَا سَـهَرًا أَلَذَّ من الهُجُوع
وطرقتُ خِدْرَ الكاعب الـ حَسْنَاءِ والخَوْدِ الشَّمُوع
وَسفَرْتُ للملكِ العظيـ ـمِ الشأنِ والقدْر الرفيـع
وشركته فـي الأمـر يَنْـ ـفُذُ في الشريف وفـي الوَضِيع
وبلغتُ ذاك ولـم أكنْ فيـه لحِـقَّ بالمُضِيـع
ثـم ارعويتُ وصـرتُ في حَدِّ السَّكِينَـةِ والخُشُـوع
فزَهِـدْتُ فـي هَذَا وَذَا فقلِ السلام علـى الجميع
فإليك عنـي يا نـ ـديم فما صنيعُكَ مِنْ صنيعي
ما أنت من ذاك الطـرَا زِ ولا من البَـرِّ الرَّفِيـع
أتُريدُ بَعْـدَ الشَّيْبِ مـ نيِّ صَبْـوَةَ النـاشِي الخَلِيـع
لَا لَا وَحَـقَّ الله مـا أنـا بالسميع ولا المطيـع
إن كنـت ترجـعُ أنت بعـ ـد الشَّيْبَ فايئسْ من رُجُوعي
كيف الرجوع وقد رأيـ ـتُ الريح تَلعبُ بالزروع
عـارٌ رجوعك بَعْدَ ما عَايَنْتَ حيطـانَ الربـوع
وحللتُ فـي ظل الجَنَـا بِ الرَّحْب وَالحِرْز المنَيـع
وَاعْلَـمْ أخَـىَّ بأنـه لا بالسُّجُود ولا الرُّكـوع
فهنـاك كم كَـرَم وَكَمْ لُطفٍ وكـم بـرٍّ مَريـعَ
احسِـبْ حسابَك فـي الذي تنويـه مـن قبـلِ الشُّرُوع
واجعل حديثك في النُّزُو لِ مُقدَّمـًا قبـل الطُّلُـوع

فنجد أن الشاعر قد كرر لفظة (لا) النافية في البيت رقم عشرون فقد كررها في مستهل صدر البيع مرتين متتاليتين ومرة ثالثة في عجز البيت ففي صدر البيت كررها مرتين والمراد هنا التهويل فكما قال ابن أبي الإصبع في تحرير التحبير:

فيستخدم مصطلح (التكرار) دون غيره ويقصره على تكرار المفردات فحسب يقول:

وهو: أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة[١] ويجعل نكتته تأكيد الغرض الذي يقصده المتكلم: ويقول: "لتأكيد الوصف، أو المدح أو الذم أو التهويل، أو الوعيد"[٢]، فتكرار (لا) مرتين جعل السامع يستشعر المعنى الذي جسده الصوت بطريقة مباشرة في تجربة انفعالية ثائرة، كما أن هذا التكرار والتنبيه المتتالي الذي جاء في النص بهذه الصورة قد أثرى الأسلوب كما أضاف لمسة فنية جميلة على الأبيات.

كما أن تكرار الشاعر لفظة (لا) الثانية هي للتوكيد والتهويل، ثم كررها الشاعر مرة ثالثة في عجز البيت تأكيدًا ونفيًا منه أنه ليس هو بالسميع ولا المطيع أي المجيب وهي أيضًا تعكس حالة الشاعر النفسية والصراعات الداخلية عنده. وبتكرار هذه اللفظة (لا) ثلاثًا في بيت واحد يؤكد ويقوي المعنى ويعززه وهذا إقرار من الشاعر واعترافه برجوعه وتوبته إلى الله عز وجل. وبتحليل هذه القصيدة أيضًا فإننا نجد أن الشاعر وهو في حالة الحزن الشديد والإنابة والحسرة والتوتر والغضب عند البهاء زهير، فإننا نلتمس صورة أخرى من صور التكرار في القصيدة السابقة وهي تكرار حرف الألف بصورة متوالية مع المد في مطلع قصيدته "الإنابة والرجوع" نحو _الصِبَا- الإنابة- أشياء- لفقدها- الفطَام- إذا- تقاضيت- الجواب- جوَابك ... إلخ من القصيدة التي عدد أبياتها ثمانية وعشرون بيتًا فقد تكرار حرف ألف المد في القصيدة ٢٨ مرة، وهذا يمثل ضربة موسيقية خلابة حينما اشتركت في نسجها مجموعة من ألف المد المكررة والتي توالت مفتوحة، فأحدثت أثرًا عميقًا في القصيدة كشفت عن حالة الشاعر النفسية والتي تظهر لنا معاناة الشاعر وتذكره دائمًا لماضيه وأشياء من ذاكرته قد مر عليها حين من الدهر فهذا التكرار بهذه الصورة المتتالية بالقصيدة يحدث تموجات واهتزازات نغمية، لا تنتهي آثارها إلا بنهاية البيت، وقد زاد في موسيقى الأبيات استعمال ألف المد مع العين في معظم أبيات القصيدة، والموسيقى في هذه الأبيات حزينة وهي ناجمة عن بعض المدات

[١]- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن- ابن أبي الإصبع المصري، مرجع سابق، ص٣٧٥.

[٢]- المرجع نفسه، ص٣٧٥.

الطويلة "ألف المد" و "العين"، في كلمات الصبا، الإنابة، الرجوع- أشياء بها- ولوعي- لفقدها- الفطام- الرضيع، العنكبوت، الصلوع، تقاضيت، الجواب، جوابك، دموعي إلى آخر القصيدة، وهذا يدلنا على أن أثر الموسيقى اللفظية لا يقتصر على الجانب النغمي فقط، وإنما يتعدى ذلك إلى الجانب المعنوي، فهي تسهم في نقل المعنى بصورة دقيقة، فتحقق "تأثيرًا عقليًا وجماليًا ونفسيًا ممتعًا، فيبعث السرور في النفس، وينقل الفكرة إلى العقل، ويزين الشعر ويخلق جوًا من حالة التأمل الخيالي، فيسهل على المرء أن يُحَسِّنْ بمعاني الشعر، وكأنها تتحرك أمام ناظريه في جو من الجلال الشعري، والصقل اللطيف لمعانيه، فتِلج القلب دون عناء، بل ربما يأخذ المتلقي بترديد ما سمعه أو قرأه في حالات نفسية أو مواقف مشابهة ومتصلة بالمعنى. وقد ركز الشاعر في أبياته هذه على إعادة الحروف ذاتها، لتكون مخارج الحروف أقرب إلى السلاسة والعذوبة، كما نلاحظ أن حرف "العين" قد كرر ثلاثة وخمسون مرة في القصيدة كلها بنسب من ١ إلى ٣ في الأبيات مما أكسب الأبيات إيقاعًا موسيقيًا، حيث أن حرف "العين" يعد من أكثر الحروف ارتباطًا بالصوت، وهو في أكثر المفردات اللُّغَوِيَّة ذو أثر عظيم في تعديل الصوت وتلطيفه، وحرف العين هو حرف الروى في القصيدة كلها وهو الحرف الذي بُنيت عليه القصيدة كلها وحرف العين من الحروف المهجورة ومخرجها وسط الحلق أي (منطقة لسان المزمار) وهو من حروف التوسط أيضًا كما أن حرف العين يتصف بالاستفال وحرف العين يتصف بأربع صفات وهي: (الجهر- التوسط- الاستفال- الانفتاح) والتوسط صفة قوية وتعليل ذلك أنها تميل إلى القوة أكثر من ميلها إلى الضعف، وحرف العين كما قلنا سابقًا من وسط الحلق (أي من منطقة لسان المزمار)، وينخفض اللسان إلى قاع الفم ولا يلتصق بالحنك الأعلى، وتكون فتحة الشفتين فتحة أفقية مع فرد الشقة السفلى، وكل هذا يؤدي إلى تضييق التجويف الفمي وانفتاح أدنى الحلق وعدم ملامسته للهاة، ولا يصعد الصوت إلى قبة الحنك الأعلى ويخرج من وسط الحلق كخروجه من الأنبوب، وهذا يساعد على عدم تفخيمها ويجب إعطاء هذه الحركة برهة من الزمن لأن من طبيعة حرف العين أن صوته يتخافت ويتخامد ويقف عند حد معين، ولا يمكن المط أو التطويل فيه كما في القصيدة نحو: (عهد- بعد- الرجوع) في البيت الأول، حيث أن صوت العين لا

ينحبس انحباسًا كاملًا لذلك لا يعتبر من الحروف الشديدة، وحيث أنه لا يجري أيضًا كمال الجريان لذلك لا يعتبر من الحروف الرخوة بل هو حرف بين الرخو والشديد لأن به جريانًا جزئيًا للصوت في مخرج الحرف بسبب عدم كمال علقه، فبتكثيف هذا الحرف كل هذه الكثافة في هذه القصيدة نحو (عهد- بعد- الرجوع- ولوعي- على- الرضيع- عليها- العنكبوت- الضلوع- دموعي- الخليع مرتان- شفيع- الربيع مرتان- البديع- الهجوع- الكاعب- الشموع- العظيم- الرفيع- الوضيع- المضيع- ارعويت- الخشوع- على- الجميع- عني- صنيعك- صنيعي- الرفيع- بعد- الخليع- السميع- المطيع- ترجع- بعد- رجوعي- الرجوع- تلعب- بالزروع- عار- رجوعك- بعد- عانيت- الربوع- المتبع- واعلم- الركوع- مريع- الشروع- واجعل- الطلوع).

كما أننا نجد أن حرف العين والمكثف بشدة في هذه القصيدة سواء جاء الحرف في أول الكلمة أو أوسطها أو آخرها فإن ذلك له دلالات وخصائص ومقومات شخصية تأثرًا بما ذهب إليه الفراهيدي[١] وابن جني[٢] والعلايلي[٣] من أن مخرج العين يقع في أول الحلق داخلًا على المدرج الصوتي. فهذا الحرف عندما نبحث عنه في نشأته التاريخية نجد أنه من نتاج المرحلة الرعوية[٤] وآخر ما أبدعه الإنسان العربي في هذه المرحلة من أصوات الحروف العربية جميعًا، فمن البداهة أن يتأخر رعاة الجزيرة العربية في إيداعه إلى أن يتم لهم ترويض كامل مساحة الجوف الحلقي وإخضاع عضلات أنسجتهم لإرادتهم وهكذا بلغ الإنسان العربي قمة السيطرة على جهاز النطق بإيداع صوت العين في أول الحلق من الداخل، معجزة الشعوب العربية (أي السامية) في النطق، ومن الخصائص الصوتية المميزة لحرف العين أن هذا الحرف متوسط الشدة ويتشكل بتضيق مخرجه في أول الحلق على شكل حلقة ملساء، ومن ثم بتجميع ذبذبات النفس في بؤرة هذه الحلقة، وهكذا لا بد لصوته النقي الناصع أن يوصي بالفعالية والإشراق والظهور والسمو، كما

[١]- معجم العين- الخليل بن أحمد الفراهيدي- تحقيق د/ عبد الله درويش، ط١، بغداد، ١٩٦٧.
[٢]- أبو الفتح عثمان بن جني المشهور بـ "ابن جنى" عالم نحوي كبير ولد بالموصل عام ٣٢٢ه.
[٣]- عبد الله عثمان ال علايلي- لغوي وأديب موسوعي وفقيه مجدد لبناني- لقب بَفْرَقَدِ الضاد.
[٤]- الحرف العربي والشخصية العربية- حسن عباس، دار أسامة للنشر والتوزيع، ١٩٩٢، ص١٣٧ والمرحلة الرعوية قد امتدت منذ الألف (٩) ق.م حتى العصور الجاهلية الأولى.

يبدو حرف العين وكأنه مزيج من خصائص أصوات هذه الحروف كلها. من مكانة اللام وتماسكه وصفاء الصاد وصقله، ونقاء النون وأناقته، وفخامة الضاد وفعالية الزاى، ومرونة الألف والواو والياء، وهكذا كان حرف العين أكثر الحروف أرستقراطية، قد جمع إلى نفسه خلاصة ما في خيار أصوات الحروف العربية من خصائص ومعان. فالصوت الغنائي ذا الطابع العيني، سيان كان صاحبه رجلًا أم امرأة، ظل على مر الزمن أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مختلف المشاعر الإنسانية من حب وحنين وخشوع ونخوة وسمو وعزة نفس، وذلك لما يتمتع به هذا الصوت الذهبي الرنان، من مرونة وعذوبة وصفاء ونقاء وفخامة (أم كلثوم- عبد الوهاب في شبابه، فيروز، وديع الصافي الحرف العربي والشخصية العربية) [1] وهكذا يتوافق خصائص العين مع خصائص أصوات الكثير من الحروف قد سَهُلَ عليه أن يتعاون مع الحروف العربية جميعًا ضعيفها وقويها، رقيقها وغليظها، ما عدا حرف الحاء للاستثقال، وحرف العين للتناقض في الخصائص والمعاني. كما أن حرف العين في تعامله مع الحروف، إما أن يشدها إلى تحقيق خصائصه الذاتية، من الفعالية والقوة والصفاء والفخامة والسمو، وإما أن ينساق معها للتعبير عن مختلف خصائصها الحسية والشعورية، وإن تناقضت أصلًا مع خصائصه، ولكن ليضفي على معاني الألفاظ التي يشارك في تراكيبها في الأعم الأغلب، كثيرًا من الفعالية والعيانية والظهور. ويجب ألا ننسى وننبه إلى أن العربي قد استخدم معظم المصادر التي تبدأ بحرف العين لمعان كثيرة التنوع إلى حد التناقض أحيانًا، ولا سيما ما كان منها من غرائب الكلم، وذلك يرجع لأسباب عدة منها:

أ- لنصاعة صوت العين وتوافقه مع طبيعة أصوات العرب، مما حببه إلى نفوسهم فأكثروا من استعمال لشتى الأغراض والمعاني الجيدة والرديئة على حد سواء.

ب- لمرونته الفائقة، مما سهل عليهم إدخاله في شتى المصادر وإن كان في أصوات حروفها تنافر وفي أوزانها قلقلة واضطراب.

[1]- الحرف العربي والشخصية العربية- حسن عباس، مرجع سابق، ص١٣٧.

ج- للفوضى العشائرية في التعامل مع هذا الحرف الرعوي. فكل قبيلة على ما يبدو، قد أسهبت في اعتماده بمعرض التعبير عن حاجاتها وشئونها بإبداع ما خطر لها من المصادر والمشتقات التي رأتها ملائمة لخصائصه الصوتية المتنوعة، فتداولتها البوادي والحواضر.

ويكفينا القول أن الأصوات الغنائية ذات الطابع العيني، هي أكثر الأصوات قدرة على التعبير عن مختلف المشاعر الإنسانية النبيلة، كما ظهر هذا في قصيدة "الإنابة والرجوع" والتي هي محل نقاشنا.

ومن روائع مظاهر التكرار أيضًا في قصيدة "الإنابة والرجوع" تكرار الأفعال الماضية في أول ١٦ بيت من القصيدة في مستهل (مطلع) كل بيت وهذه بدوره له معانٍ كثيرة والأفعال هي على التوالي: (تركت- ذقت- نسجت- تقاضيت- ذهب) وباقي الأفعال أتت مصحوبة بحرف الواو نحو (وغودرت- ووددت- وطربت- وفضحت- وسهرت- وطرقت- وسعرت- وتركته- وبلغت) فكلها أفعال ماضية مصحوبة بواو منتهية بتاء: (ارعويت- زهدت- رأيت- عاينت) كلها حوالي ٢١ فعل تقريبًا فلقد أراد الشاعر بهاء الدين زهير من خلال تكراره للفعل أن يجعل منه حدثًا فاعلًا سواء أكان (ماضيًا أم حاضرًا، أم مستقبلًا) لاستيعاب آلامه ومشاعره فيجعلها تنفعل معه وينفعل معها من أجل التأكيد على مدى تحمله لتلك الآلام والعزم على إحداث التغيير في حياته، إضافة إلى أن الأفعال الماضية (وغودرت- ووددت- وطربت- ووضحت- وسهرت- وطرقت- وسفرت- وتركته- وبلغت- وحللت) كلها أفعال تلاحمت وسبقت بالواو في شكلٍ متلاصق ومتواتر فعدَّدت مراحل نفسية مر بها الشاعر متمثلة في مرحلة الصبا حتى مرحلة الشيخوخة.

فمرحلة الصبا كان فيها مخالفات كثيرة وذنوب مريرة، أما مرحلة الشيخوخة فقد عمد فيها الشاعر على ترك المعاصي والذنوب وإقراره بها وانتقل منها إلى الرجوع والإنابة والتوبة والاستغفار والندم إلى الله عز وجل، فهاك نديمه يريد منه أن يفعل ما كان يفعله في زمن الصبا ولكنه يهجوه ويستوحش ويقبح طلبه هذا فليس هو بسميع له ولا مطيع أي مجيب لنذواته ويقول أيضًا له إن كنت أنت تنوي الرجوع مرة أخرى لتلك

الأفعال بعد شيبك فلا تنتظر مني الرجوع فهذه إنابة ورجوع خالص إلى الله وتوبة نصوح عن ترك المعاصي وعدم الرجوع إليها مرة أخرى أبدًا، ويأمره في البيت قبل الأخير أن يحسب حسابه أولًا قبل أن يشرع في الإقدام عليه:

احسب حسابك في الذى تنويه من قبل الشروع

وهذا مطلب نهائي وقرارٌ لا رجعة فيه أبدًا فقد أحس بالندم والحزن والغضب لما قد كان يفعله أيام الصبا. كما أن تكرار حرف الواو مع الأفعال يصور الحالة النفسية التي آلت إليها نفسه بعد فقد مرحلة صباه وبلوغه الشيخوخة فعبرت عما يعانيه بشكل مفصل ومتتابع بأسلوب ترتبط به كل (واو) بحدث معين من خلال صورة من صور حياته التي حياها من ذي قبل، فالتكرار هنا جاء على جهة التوجع لأنه في مقام الرثاء والتأبين فالشاعر يتوجع على فقدان صباه وشبابه دون أن يرجع إلى ربه تائبًا فقد تأخر كثيرًا في توبته ولذلك آثر تكرار حرف الواو وكأنه يجد فيها راحة لآلامه النفسية ومعاناته وهذا متمثلًا من بداية البيت السابع حتى البيت السادس عشر من القصيدة. ولا بد أن نتكلم أيضًا عن حرف التاء والذي هو بدوره قد لازم نهاية الأفعال الماضية السابقة فحرف التاء هو حرف مهموس انفجاري شديد يقول عنه العلايلي[1]: إنه للاضطراب في الطبيعة الملامس لها بلا شدة وهو تعريف قاصر، ويقول عنه ابن سينا: (إن صوته يسمع عن قرع الكف بالإصبع قرعًا بقوة) وعلى الرغم مما أسند إلى هذا الحرف من الشدة والانفجار، وما وصف بالقرع بقوة، فإن صوته المتماسك المرن يوحي بملمس بين الطراوة والليونة، كأن الأنامل تجس وسادة من قطن ومن هنا صنف حرف (التاء) في زمرة الحروف اللمسية، لأن صوته يوحي فعلًا بإحساس لمسي مزيج من الطراوة والليونة. إذًا فالتاء من الحروف اللمسية والحروف اللمسية هي أبسط الحروف العربية وأقلها تعقيدًا وهي: (التاء– الثاء– الذال– الدال– الكاف– الميم) [2].

---

[1]- عبد الله عثمان العلايلي- لغوي وأديب موسوعي وفقيه مجدد لبناني- لقب بفرقد الضاد.

[2]- خصائص الحروف العربية ومعانيها- حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م، ص٥٥، ٥٦.

ولا بد من الإشارة إلى دلالة الأفعال الماضية في انسجام النص وتشابك أطرافه على صعيد متوالٍ، فالنص هنا عنوانه "الإنابة والرجوع" أي التوبة فنجد أن كل الأفعال الماضية صورت حالة الشاعر قبل التوبة والإنابة والرجوع إلى الله عز وجل.

والجدير بالذكر أيضًا أن هذه القصيدة مليئة بالضمائر سواء كانت ضمير الغائب أو الضمير المستتر وأسماء الإشارة أنا وأنت وغيرها وحروف الجر من وإلى كلها قرائن لغوية ساهمت في تحقيق الإتساق.

ثالثًا: التكرار الدائري

وهو لون من ألوان التكرار في القصيدة الحديثة، يتمثل بتكرار الشاعر كلمة أو عبارة تحمل عنوان القصيدة، وتشكل حركة دائرية في سياقها الممتد تفردًّا وتميزًّا، إذ يؤدي تكرارها في كل مقطع شعري إلى تدفق موجة انفعالية تكسر حاجز الرتابة والانغلاق، وتؤدي إلى تناسق النص في صورته المُشَكَّلَة على خريطة الأداء ونسيجه المتناغم، ومن هنا فإن التكرار الدائري للكلمة يؤدي إلى تكثيف الدلالات وتشكيل حركة تتابعية تُعنى بنية النص الشعري على الصعيدين الدلالي واللفظي معًا[1]، وكما قلنا سابقًا فإن التكرار الدائري حيث يكرر الشاعر كلمة أو عبارة خاضعة لهندسة لفظية دقيقة ليؤكد موقفًا ما أو يوجه كلامه إلى وجهة معينة ويتسلح الشاعر البهاء زهير بسلاح هذا النوع من الأسلوب التكراري بقصيدة "مذهبي في الحب" بالديوان[2] نحو:

أيهـــا السائلُ عنـــي مَذْهَبِي في الحب مَذْهَبُ

فنجد هنا الشاعر عند تكريره للفظة "مذهبي" مرتين في عجز بيت واحد يدل دلالة واضحة على ما يريده الشاعر من توكيد موقفه وهو أنه ثابت على طريقة واحدة ومذهب واحد في الحب فهو غير متلون وله مذهب ومنهج ينتهجه في حياته وهذا ما ذكره الشاعر في البيت الثامن من القصيدة.

---

[1]- ينظر: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل- عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص٢٧، ٢٨.

[2]- المصدر نفسه: ديوان البهاء زهير، ص٢٣.

وهناك أيضًا صورة أخرى من صور التكرار الدائري قالها شاعرنا البهاء زهير في قصيدة كتبها إلى صديقه الفقيه الحافظ النبيه معتذرًا من مجزوء الكامل قافية المتواتر في قصيدته التي سماها اعتذار بالديوان[1]:

قالـــوا البنيه فقلـــت أهـــ	ـــلًا بالبنيـــه وَمْرحَبَـــا
قالوا صديقك قلت أعـــ	ـــرفه الصـــديق المجْتَبّىَ
قالـــوا أتـــى لـــك زائرًا	متـــــودِّدًا متحَبِّبَـــا
قلـــــت الكـــريم ومثـــلُه	مولـــى تُحَلُّ لـــه الحُبَا
فنهضت إكـــرامًا لـــــه	عجبـــًا وقمـــت تـــأدبُّا
قالـــوا أقـــــام هُنَيْهـــــةً	ثـــــم انثنى متَغضّبَا
فعجبت مما قد سمعـــ	ـــتُ وحق لي أن أعجبا
ولعـــل أمـــرًا ســـاءه	مـــن جانبـــي فتجَّنبـــــا
أو لا فبعضُ الحاسديـــــ	ـــين ســـعى إليـــــه فألَّبَا
لا أمّ لي إن كـــان مـــا	نقـــــل الحســـود ولا أبَا

فمثلًا كلمة (قالوا) التي تكررت في صدر البيت الأول والثاني والثالث والسادس تكررت في أثنائها بحركة دائرية أضفت مسحة من الإعتذار والترحاب في الوقت نفسه قد ملأت فضاء القصيدة، وكررها في مواضع أخرى محققًا حضورًا سمعيًا ووصفيًا لها. وبذلك أعطى تكرار (قالوا) قيمة فنية من الناحية الدلالية والصوتية للنص وبنيته إذ إن جميع الحركات تدور حولها وتظل تعود إليها، فتتخذ بذلك شكلًا دائريًا يوحي بالثبات والتنامي، كما نرى أيضًا أن تكرار الشاعر لكلمة (قالوا) في أكثر من شطر، ليشعر المُتَلَقِّي أن الكلمة المفتاح في القصيدة عملت على (تنظيم النسق بتمازجها بفاعلية التعبير،

[1]- المصدر نفسه: ديوان البهاء زهير، ص٤١.

وتآزرها مع حركية التصوير، ثم تشابكها بفكر القصيدة، بحسبانها وركيزة تشكيلها وجوهر قولها)[١]، إذ يتردَّدْ لدى الشاعر بشكل يدل على أن لها (دفيناً خاصًا عنده، ولها بالتالي قوة خلاقة أشد فاعلية من الاستعمال العادي) [٢] وهنا تكمن فاعلية الكلمة المكررة (الكلمة المفتاح) في قيادة سياق النص. كما أن هذه القصيدة تحمل اعتراف من الشاعر بمكانة صديقه عنده وعلو شأنه ورفعته ومكانته عندما قال الشاعر في عجز البيت الرابع عبارة "تحلُّ له الحُبَا" فهو يعتبر ويُقِرُّ بأن صاحبه النبيه ذو هيبة فإنه إذا دخل على قومٍ وهم جالسون هَبُّوا واقفين وحلوا الرباط الذي يجمع البطن بالقدم وهذه عادة كان يفعلها العرب في مجالسهم. وهي (قعدة العرب).

وهناك أيضًا صورة أخرى من صور التكرار الدائري وهي مطلع قصيدة "رثاءُ عَزِيز" من الديوان[٣] حيث قال من الوافر قافية المتواتر":

نهاك عن الغِواية ما نهاكا وَدُقْتَ من الصَّبَابةِ ما كَفاكَا
وطال سُراك في ليل التصابي وقد أصْبَحْتَ لم تَحْمَدْ سُراكَا
فلا تجزع لحادثة اللَّيَالي وقل لي إن جَزِعْتَ فمَا عَسَاكا

فتكرار الشاعر للفظة "نهاك" مرتين في صدر البيت فيها من الحب والشوق واللوعة والألم ما يدمع العين، فقد قالها البهاء زهير في رثاء ابنه وقد مات شابًا، وقد كررها الشاعر مرة ثالثة في نهاية عجز البيت الثالث عشر من نفس القصيدة عندما قال:

عهـــدتك لا تُطيق الصَّبْرَ عَنِّى وتَعْصِى في ودادِي مَـــنْ نَهَاكَا

فالقصيدة كلها كتبت على بحر الوافر قافية المتواتر والسبب هنا أن بحر الوافر هو بحرٌ أحادي التفعيلة يرتكز بناؤه على تكرار (مفاعلُتنْ //٥///٥) وهو بحرُ واسع الانتشار سهل الصياغة والنظم وهو من البحور التي تتفق تفعيلاتها فتتركب من تفعيلة

[١]- القول الشعري- منظورات معاصرة- رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٩٥، ص١٥٨.
[٢]- التحليل الألسني للأدب- د/ محمد عزام، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، ١٩٩٤، ص١٤٥.
[٣]- المصدر نفسه ص١٩٢، قصيدة "رثاء عزيز".

واحدة متكرر في البيت وسمى بالوافر لتوافر حركاته، لأنه ليس في الأجزاء أكثر حركات من (مفاعلتُن)، كما أن البحر الوافر من أسهل البحور الشعرية وأكثرها استخدامًا، فنجد أن الشاعر نظم هذه القصيدة على هذا البحر (الوافر) لأن نهاية كل بيت أتت على قافية المتواتر نحو: كفاكا- سُراكَا- عساكا- قلاكا- يداكا- هُدَاكا- دَعَاكاَ- وضاكا- فداكا- أراكا- حُلَاكا- هُنَاكا- صباكا- سبَاكا- بَلاكَاَ- هواكا- أتاكَا- تباكى- نواكا- جزاكا- ثراكا- سقاكا- ذُراكَا). فكل هذه الكلمات الحزينة المؤلمة قد لازمت الشاعر في كل أبيات القصيدة وكلها كلمات لها إيحاءات دلالية تصب كلها على فقدان الشاعر لإبنه وهذا إقرار واضح بحالة الشاعر النفسية والمعكوسة في تلك الأبيات والتي تظهر بها المعاناة واللوعة والحسرة لفقدان ابنه فكان اختيار الشاعر لهذا البحر وهو الوافر من أنسب البحور وأبسطها التي فطن لها الشاعر وعرف أنه سوف يستطيع أن يعبر عن حزنه وآلامه لو نظم القصيدة على هذا البحر.

وهناك أيضًا صورة أخرى من صور التكرار الدائري أتت واضحة جلية في قصيدة "شكر على نعماء" في الديوان[1] نفسه وهي قصيدة قد كتبها البهاء زهير إلى الوزير الفاضل فخر الدين أبي الفتح عبد الله بن قاضي داريا لمعروفٍ أسداهُ إليه "وهي من ثاني الطويل قافية المتدارك" حيث قال:

لأي جميل من جميلك أشكر ... وأي أياديك الجليلة أشكر
سأشكر ندىً عن شكره رحتُ عاجزًا ... ومن أعجب الأشياء أشكو وأشْكُرُ
يجرّ الحيا منهُ رداء حياتِهِ ... وَيَحْصِر عن تَعْدَادِهِ حينَ يَحْصِرُ
تركت جنابي بالندى وهو مُمْرِعٌ ... وغُصنَ رَجَائي وَهوَ ريان مثمرُ
وأوليتني من برٍّ فضلك أنعما ... غَدَا كاهلعن حَمْلِهَا وهو مُوقرُ
سأشكرها ما دمت حيًا وإن أمُتْ ... سأنشرها في موقفي حين أنْشَرَ
وإني وإن أعْطيْتُ في القوْل بَسْطَةً ... وطاوعني هذا الكلامُ المحبَّرُ
لأعلم أنِّي في الثناء مُقصِّرٌ ... وأن الذي أوْليْتَ أوْفي وَأوْفَرُ
على أن شكري فيك حين أبُثُّهُ ... يروقك منه الروض يزهو ويُزهِرُ
يظل فتيقُ المِسْكِ وهو مُعَطَّرٌ ... بهِ وَنَسِيمُ الجوِّ وهو مُعَطَّرُ
فَخُذْهَا عَلَى مَا حِيكَتْ أبَنَةً سَاعةٍ ... أتَتْكَ عَلَى اسْتِحْيَائِهَا تَتَعَثَّرُ

[1]- المصدر نفسه ديوان البهاء زهير ص١٠٤، ١٠٥.

فنجد أن الشاعر هنا قد كرر كلمة "أشكر" ثلاث مرات في البيت الأول مرتين في صدر البيت وعجزه ومرة ثالثة في نهاية عجز البيت الثاني، ثم كرر في صدر البيت الثاني كلمة "شكره" وفي البيت السادس في صدر البيت كرر كلمة "سأشكرها" وفي صدر البيت التاسع كرر كلمة "شكري" فكلها كلمات مشتقة من الفعل أشكر وهذا يوضح لنا أن هذه الكلمة قد تكررت في ثنايات القصيدة بحركة دائرية أضفت لمحة من الشكر على النعم وفي الوقت نفسه تكرار تلك الكلمة بمشتقاتها قد ملأ فضاء القصيدة بصورة دائرية بها انسجامًا واضح كما أن هذه الكلمة المتكررة في مواضع متعددة قد نراها أعطت قيمة فنية من الناحية الدلالية والصوتية للنص وبنيته، فجميع الحركات تدور حولها وتظل تعود إليها فتتخذ بذلك شكلًا دائريًا يوحي بالثبات على الاعتراف بالنعم متمثلًا في شكره عليها. كما نلاحظ أن تكرار هذه الكلمة ومشتقاتها قد عملت على (تنظيم النسق بتمازجها بفاعلية التعبير، وتآذرها مع حركية التصوير، ثم تشابكها بفكر القصيدة، بحسبانها ركيزة تشكيلها وجوهر قولها) [١]، إذ يتردد لدى الشاعر بشكل يدل على أن هذه الكلمة لها رنينًا خاصًا عنده ولها بالتالي قوة خلاقة أشد فاعلية من الاستعمال العادي[٢].

وتكرار الشاعر لهذه الكلمة و التي تحمل عنوان القصيدة تشكل حركة دائرية في سياقها الممتد تفرُّدًا وتميزًا، وتكرارها هكذا في مختلف أبيات القصيدة يؤدي إلى تدفق موجة انفعالية تكسر حاجز الرتابة والانغلاق، وتؤدي إلى تناسق النص في صورته المشكلة على خريطة الأداء ونسيجه المتناغم، ومن هنا فإن التكرار الدائري للكلمة يؤدي إلى تكثيف الدلالات وتشكيل حركة تتابعية تعني بنية النص الشعري على الصعيدين الدلالي واللفظي معًا[٣] كما ذكرنا سابقًا.

والجدير بالذكر أيضًا أن الشاعر لم يردد كلمة أشكر في صدر البيت وعجزه عبثًا، بل كان وراء ذلك التوكيد "إن التكرار يضع في أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلطة على الشاعر وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر

---

[١]- القول الشعري- منظورات معاصرة، مرجع سابق، ص١٥٨.
[٢]- التحليل الألسني للأدب- د/ محمد عزام، مرجع سابق، ص١٤٥.
[٣]- ينظر: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل- عصام شرتح، مرجع سابق، ص٢٧، ٢٨.

فيضيئها بحيث نَطَّلِعُ عليها"[1] وتكرار الكلمات في صدر البيت وعجزه، حاول الشاعر أن يخلق منه ما سَّماه البلاغيون برد العجز على الصدر، وهو فَنٌّ بلاغي حَدَّدُوا مواضعه في كتبهم وهي مواضع تحدث جرسًا في البيت الشعري، إذا ما بعد الشاعر عن التكلف.

وشاعرنا "البهاء زهير" ابعد ما يكون عن التكلف والمتكلفين. ولعل هذه البنية (رد العجز على الصدر) من أكثر أشكال التكرار ورودًا.

كما أن وقوع هذه اللفظة في بداية البيت والأخرى في نهايته كان مُسَاعدًا على بروز حالة التوازن الصوتي والإيقاع الممتد، إذ يمنح القارئ تباعد اللفظتين عن بعضهما فرصة تأمل النغمة الإيقاعية أول ورودها ثم قبل أن يضعف صداها يعود بها مرة أخرى أو بإحدى مشتقاتها فيجدد تلك النغمة ويقويها "وتكرار الكلمة التي تنبني من أصوات يستطيع الشاعر بها أن يخلق جوًا موسيقيًا خاصًا يشيع دلالة معنوية[2] ويبدو من خلال هذه النماذج– وهي كثيرة في الديوان أن الشاعر حرص على أن يوافق بين لفظ في صدر البيت مع لفظ آخر من ألفاظ عجزه مستخدمًا إياها كلما رأي داعيًا لذلك. ويرجع الحُسن في مثل هذا النمط إلى نوع الدلالة التي تهدف إلى التقرير والتبيين، فلقد أولع الشاعر باستعماله وَتَفنَّنَ في توظيف شكله مستثمرًا تلك الطاقات الموسيقية التي تولدِّها عملية إعادة اللفظ داخل البيت إذ يعمل على بسط موسيقى داخلية خاصة بالبيت فتنمَّقه وتجذبه إلى أُذُنِ المتلقي.

[1]- قضايا الشعر المعاصر- نازك الملائكة- مرجع سابق، ص٢٤٣، ٢٤٤.
[2]- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي المعاصر- محمد مصطفى السعدني، منشأة المعارف، ط١، ١٩٩٨، ص٣٨.