وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ديالى

كلية التربية للعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية – الدراسات العليا

خصائص الأسلوب في شعر طالب عبد العزيز

رسالة مقدمة

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية/جامعة ديالى وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها (تخصص الأدب)

من الطالبة

زهراء جاسم محمد حسن

بإشراف

أ.د نوافل يونس سالم الحمداني

١٤٤٥هـ ٢٠٢٣م

الفصل الأول

التشكيل الإيقاعي

المبحث الأول: التكرار الإيقاعي

أولًا: تكرار الحرف

ثانيًا: تكرار اللفظة

ثالثًا: تكرار العبارة

المبحث الثاني: توظيف الجناس إيقاعيًا

المبحث الثالث: مظهر التوازي والتقابل التضادي

التشكيل الإيقاعي

المدخل:

يعدُّ الإيقاع أحد أهم الدعائم الأساسية التي يعتمد عليه النسيج الشعري من خلال أثره في تفجير تلكَ الطاقات الإبداعية للغة، وقدرتهُ للكشف عن طبيعة المشاعر والأحاسيس التي تعتمل في وجدان الشاعر، فالبصمة التي يضيفها الإيقاع إلى النص الشعري لا يمكن إغفالها أو حتى تجاهلها(١) فمن "أخطر أسرار الشعر غير المُعلنة تلك الجذور الإيقاعية والموسيقية الثرية التي تمتلئ بها القصيدة فتجعل من اللغة الاعتيادية لغةً شعرية متوترة ومشحونة"(٢). فالشعر في الحقيقة لا يمكن أن يخرج من كونهِ كلاماً موسيقياً ينفعل لموسيقاه للنفوس وتؤثر في القلوب فيتولد الإيقاع الموسيقي في الشعر العربي من "توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحوٍ خاص؛ إذ ينشأ عن هذا التوالي وحدةٌ نغميةٌ هي التفعيلة التي تتردد على مدى البيت، ومن ترددها ينشأ الإيقاع، ومن مجموع مرّات هذا التردد في البيت الواحد يتكون الوزن الشعري في القصيدة العربية"(٣). وذلك أنَّ الشعر العربي يتألف من كلمات تنتظم فيه انتظامًا مخصوصًا وهذا الانتظام منسوجٌ في كيفية فريدة تتمثل في تناسب أصوات الكلمات وتوافق أحرفها توافقاً زمنياً في الهيئة العروضية وبه يتقدم الشعر ويصبح الوزن جوهره، إلا أنَّ الموسيقى لا يمكن حصرها في الوزن ونظامها العروضي أو ما يعرف بالموسيقى الخارجية، بل تتمثلُ أيضاً بالإيقاع الداخلي(٤)،

---

(١) يُنظر: التشكيل الموسيقي في شعر ابن أبي حجلة التلمساني، أحمد غالب الخرشة: (بحث) مجلد ٤٦، ١٩٤٦م:٩٩.

(٢) الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢م: ٢٨٨.

(٣) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مجمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م: ٣٦٤.

(٤) يُنظر: موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية وعروضية)، حسني عبد الخليل يوسق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د،ط)، ١٩٨٩م: ١٤-١٥.

فقد شهدت الموسيقى في القصيدة العربية تطوراً ملحوظاً، بعد أن أدّنى اتجاه الشاعر الحديث والمعاصر في وحدة التفعيلة إلى تحولٍ جوهري في فلسفة التذوق الشعري للقصيدة العربية، فبينما كانت القصيدة التقليدية تعتمد في تذوقها أساساً على الإذن، اتجهت القصيدة الحديثة من خلال التفعيلة إلى كسر النظام الموسيقي، وإلى جعل الاعتماد في التذوق على العين أكثر، وبذلكَ أصبحت القصيدة الشعرية تجربة معايشة بواسطة القراءة البصرية بعد أن كانت إنشاداً وسماع، زيادة على اهتمامها بالشكل الانطباعي، وما تحملهُ من بياضاتٍ وعلامات ترقيم، تجذب من خلالها القارئ وتؤثر في مشاعرهِ(١).

ومن هنا حاول الشاعر المعاصر عن طريق المزج بين المحاولات التجديدية إلى الوصول إلى بنية إيقاعية ملائمة لما يختلج صدرهُ مِنْ انفعالات(٢)، والدعوة إلى تجاوز القالب الموسيقي القديم ليدخل ضِمنَ مطالب قصيدة الحداثة التي اندفع الكثير من الشعراء المعاصرين إلى تأسيسها والكتابة وفقَ قواعدها، وهذا المولود الجديد الذي عَمِلَ على زعزعة البنية الإيقاعية التقليدية للقصيدة لغةً، وصورةً، وموسيقى ليرسم في مكانها ملامح جديدة توافق الواقع اليومي الذي يعيشهُ المبدع، إذ لم تعد قصيدة الحداثة تكتب على نظام الشطرين والبحر الخليلي، بل اتجهت إلى وحدة التفعيلة الإيقاع الداخلي(٣).

الإيقاع الداخلي:

يقصدُ بالإيقاع الداخلي: "الإحساس المنعكس من القصيدة إلى المتلقي المعتمد على تحطيم القوانين الأصلية، والمتحقق في علاقات المفردات داخل النص، وموسيقى حروفها، بما يجعل المتلقي غير رتيب ومفتون عَبر ما يحدث فيها من تموجات وتوترات تفضي إلى

---

(١) يُنظر: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، الأزراطية، الإسكندرية، مصر، (د،ط)،٢٠٠٢م: ٢٠٢.

(٢) يُنظر: جماليات التشكيل الموسيقي في شعر عبد الله العلني، (بحث) صباحي حميدة، مجلة المخبر كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ٢٠١٤م: ٣٩٣.

(٣) يُنظر: المصدر نفسهُ: ٣٤٠.

إشراك القارئ جدلياً بالنص، محققة دلالاتٍ جديدة غير تلكَ التي استقلها من الإيقاع الخارجي"(١).

ويرى الناقد أدونيس أنَّ الإيقاع الداخلي "يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وغيرها"(٢).

ومن هنا سنحاول قراءة الإيقاع الداخلي من خلال هذهِ التقنيات المعتمدة.

(١) البناء الفني في شعر سعدي يوسف أنموذجاً (رسالة ماجستير)، عبد الجبار طه، جامعة بغداد، ٢٠٠٧م: ٣٧.

(٢) في قصيدة النثر، مجلة شعر، أدونيس:٨.

المبحث الأول: التكرار الإيقاعي

يعد التكرار جزءاً من الإيقاع الداخلي ومن أبرز الظواهر الصوتية ذات القيمة البليغة في العمل الإبداعي، فالمبدع إنما يكرر ما يُثير اهتمامه ويرغب في نقله إلى أذهان ونفوس المخاطبين(١).

ويعدُّ أيضاً مظهراً أسلوبياً يعمل على ترصين اللغة الأدبية وإضفاء عليها حالة من التواشج اللفظي؛ وذلكَ ضمنَ إطار البنية التكرارية الموسيقية بعدّها وحدةً من وصلات البنية الأسلوبية العامة للنص، فيسهم في منح الشاعر القدرة على تنويع معانيه باستعماله في شعره بصورةٍ متنوعةٍ، فتضفي باعثاً نفسياً في قلب الشاعر، ويؤثر في نفس السامعين بموسيقاه، ويجعلهم متعلقين بالقصيدة(٢)، بعدّها ظاهرة جمالية لا غنى عنها في تأسيس شعرية النص الإبداعي، بل علامة فارقة فيه، لها دورها الفاعل في المستويين الصوتي والإيقاعي، فالشاعر لا يكرر نسقاً تقريبياً إلا إذا قصدَ الإيحاء به(٣).

وأشارَ القدماء إلى هذهِ الظاهرة ولكن لم نرها تحضَ بالاهتمام كما هيَ عليها الآن، وهذا يرجعُ إلى أسبابٍ عديدة منها طبيعة كل عصر وأسلوب الشاعر فيه(٤).

لكن نظراً لأهميته الإيقاعية فقد كرّست القصيدة الحديثة تقنية التكرار في بنائها وواظبت على حضورهِا وعدتها ظاهرةً مميزة، لأنها ساهمت كثيراً في تثبيت إيقاعها الداخلي وتوسيع الاتكاء عليها صوتياً، فيشعر الآذان بانسجام والتواضع والقبول، وليستحوذ عناية المتلقي(٥) فتنساب إليه المعاني والأفكار، فقلما يخلو أحدٌ من الشعراء أو الكُتاب من استعمال الألفاظ

---

(١) يُنظر: البنية الإيقاعية في ديوان ابن الأنبار، ياسمينة لعور: ١٩.

(٢) يُنظر: المصدر نفسه.

(٣) جمالية التكرار في شعر عبد الكريم (دراسة أسلوبية)، رسالة لنيل شهادة الماجستير، نورة محمد البدري، جامعة الأميرة نورة، السعودية: ٤٥.

(٤) يُنظر: جمالية التكرار في شعر عبد الكريم الكرمي (دراسة أسلوبية)، نورة محمد البدري: ٤٥-٤٦.

(٥) إنتاج الدلالة، صلاح فضل، مؤسسة مختار، ط١، القاهرة، ١٩٨٧م: ٢٧٥.

التي يريدها في شعره، فالتكرار من أبرز التقنيات الإيقاعية عند طالب عبد العزيز لما لها من تجليات أسلوبيتها، فتوحي بحالةِ التلاقي النصي الذي يتضح ضمن أسلوبية النص لجيل الشعراء المعاصرين نستعرض هذهِ التقنية وفق مستوياتٍ عِدّة:

أولًا: تكرار الحرف

ثانيًا: تكرار اللفظة

ثالثًا: تكرار العبارة(١)

أولًا: تكرار الحرف:

يعد تكرار الحرف عند شعراء الحداثة المعاصرين ظاهرةً فنية تبعث على التأمل والاستقصاء لاسيما إذ أدركنا أنَّ تكرار الحرف ينطوي على دلالاتٍ نفسية معينة منها التعبير على الانفعال والقلق والتوتر، وهذا يدّلُ على الحالة الشعورية لدى الشاعر، ومنعرجاتها النغمية ضِمنَ النسق الشعري الذي يتضمنه، وأبرز ما يحدثه من أثرٍ في نفس السامع(٢)، إنهُ يحدث: "نغمةُ موسيقية لافتة للنظر لكن وقعها في النفس لا يكون كوقع تكرار الكلمات، واتصاف الأبيات عامة، وعلى الرغم من ذلك فإنَّ تكرار الصوت يُسهم في تهيئة السامع للدخول في أعماق الكلمة الشعرية"(٣).

ولذلك اعتمد شعراء الحداثة تكرار الحرف بوصفهِ قيمةً إيقاعية تَغذي الناحية النغمية في القصيدة وتدخل الرؤية الشعرية التي تتضمنها، فتذكر نازك الملائكة: "أَنَّ من أنواع التكرار نوعٌ رقيق يكثر استعمالهُ في شعرنا الحديث وهو تكرار الحرف"(٤).

---

(١) يُنظر: فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين (بحث)، عصام شرتح، موقع رسائل شعر.

(٢) يُنظر: المصدر نفسه.

(٣) الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني (مقالة)، علي قاسم محمد الخرابشة، مجلة عالم الفكر، (ت:٢٠٠٨م): ٢٤.

(٤) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٩٦٥م: ٢٧٣.

فمن أبرز المقتضيات الشعرية الدالة على هذا النوع هو قول طالب عبد العزيز في قصيدتهِ (العشاء الأخير):

ستقوم مدنٌ كثيرة...

وسترتفع المآذن عليه،

سيشيدون الحصون، منيعة

من هذا الغبار الذي يتسلق أرواحنا

من هذهِ الليالي،

قولوا للوافدين إليها، وللسياح/

إنَّنا كُنّا في العراء..

وليسَ لدينا ما نستر بهِ أرواحنا

ومرةً كانت أسماؤهم في أفواهنا(١)

نلحظ تكرار صوت النون سبعة عشر مرة، فيما تكررَ صوت السين ثماني مرات، فجاء التكرار نابعاً من سياقٍ نصي الذي يصب ورؤيتهُ نحو الحرب وما خَلّفها من دمار، فيتعامل معها الشاعر بشكلٍ وأسلوبٍ مضادٍ ويراد بهِ العكس من خلال قولهِ:(ستقوم مدنٌ وسترتفع المآذن) فيجعلها المنطلق للتحدث عن المستقبل بحالةٍ أشبه بالضياع والوهن وهو يرى الموت في ثغر الحياة، يتجلى في نصٍ من الحروف المتكررة المذكورة (مدن المآذن، سيشيدون، الحصون، منيعة، أرواحنا، من الوافدين، إنَّنا، لدينا، أفواهنا) فصوت النون يعد صوتاً "هزازاً رنّاناً لهُ صدىً قوياً، ما أكسَبَ النص القدرة على الإيحاء عن الحزن ومحاكاته"(٢).

---

(١) ديوان تاريخ الأسى، طالب عبد العزيز، دار الرافدين، بغداد، ط٢، ٢٠١٩م: ٣٦.

(٢) تجليات الدلالة الإيحائية في الخطاب القرآني في ضوء اللسانيات المعاصرة: فخرية غريب قادر، دار الكتب، (د،ط): ٢٠١١م: ٤٩.

وأخَذَ حرف السين أيضاً أهميتهُ في القصيدة، وذلك للتنبؤ عن المستقبل تارةً، كقولهِ: (ستقوم، سترتفع، سيشيدون) وتارةً أخرى في الكلمات (تتسلق، السياح، ليسَ، نشتر، أسماؤهم) وهو "من الأصوات المهموسة صوتٌ صامت لثوي احتكاكي رئوي وصفيري"(١) أكسبَ النص نغمةً إيقاعية مؤثرة كثيراً ما تأتي في نصوص شاعرنا لتُضفي طابعاً إيقاعياً يمثل استجابةُ لحالتهِ العاطفية، فاجتماع حرفي السين والنون معاً "يزيدان من التوتر الصوتي بقدر ما ينسجم مع انفعال الشاعر"(٢) وحالتِهِ النفسية والشعورية.

ويستمر الشاعر في توظيف حرف النون في مشهدٍ إيقاعي لجأ فيهِ للتفريغ عن مشاعرهِ يقول:

كُنّا قد أخذنا كُلَّ شيءٍ إلا طفولتنا

فقد ظلَّت معلقةً في مسمار الحائط.

كُنَّا نُحصي أيامنا فيطول الطريق

نستدين ساعات من بعضنا

تُرتّقُ بها أعمارنا

فَتَظلّ إلى الفجر

لكنها، قلّما تصل بنا إلى البيت

ومن دريئة إلى أُخرى

كانت الشظايا تؤسس ممالكها في أجسادنا(٣)

إنَّ تكرار حرف النون ستة عشر مرة في القصيدة لم تأتِ من غير قصد، فقد شكَّل هذا التكرار تناغماً رقيقاً، بوصفهِ ارتكازاً نفسياً قصَدَ بهِ الشاعر للتنفيس عن حالة الانفعال

---

(١) علم الأصوات، كمال بشر، دار الغريب، القاهرة، مصر،ط١، ٢٠٠٠: ١٢٥.

(٢) المكونات الصوتية والدلالية في الخطاب الشعري المنطوق عند مُغدي زكريا، بوخارى خيرة، جامعة وهران، (د،ط)، ٢٠٠٨م: ٣١.

(٣) ديوان الخصيبي، طالب عبد العزيز، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠١٣م: ١٩.

والحزن الذي بدا واضحاً من خلال الدلالات الآتية (طفولتنا، ظلَّت) وكأنَّ التكرار بلغَ ذروتهُ بِبلوغ الحالة العاطفية ذروتها.

فقد رأى بعض الباحثين أَنَّ صوت النون كثيراً ما يرتبط بالنصوص التي عاطفتها الأساسية هي الحزن وهذا ما لاحظناه في النص(١)، حيث يتكلم الشاعر عن طفولتهِ المفقودة، ونرى في قصيدة (العشاء الأخير) تكرار حرف الجر (في) بشكل متوالٍ وتراكمي، يقول:

تموتُ النجوم

وتتدأب الحجارة..

وخطانا على ذات الطريق،

الأرصفة القديمة في أقدامنا

وعلى ظهورنا حيطان الصبا

وفي علب التبغ، ينحسر الأهل والأصدقاء

ملفوفين في أفواهنا

وفي أكفّنا تتقاتل آمالهم

أصابعنا باردةٌ، تتلمس الجذوع

تُغلب الحصى..

وتَفتشُ في الظلام عن أحرفٍ نبتت،

في اللحاء الجليل

وفي عروق الحجر الميتة(٢)

---

(١) يُنظر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، د. صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٠٥م: ٣٢.

(٢) ديوان تاريخ الأسى، طالب عبد العزيز: ٣٨.

فالشاعر في هذا المقطع يتخذ من حرف الجر (في) بؤرة تتكشف فيها ذكرياته مع الأهل والصحبة التي سلبت منه وذهبت من دون عودة، فأصبحت تتراءى لهُ في كل تفاصيل حياتهِ، بذكرياتٍ متقاربة ومتباعدة، فتوحد كلّها في هذا النص عن طريق حرف الجر (في)؛ إذ يخرج لنا صورةً تعمق من خلالها الأسى واللوعة في تفاصيلٍ صغيرة، لتصبحَ أداةً فاعلة في ضم جزيئات المعنى وتوحيدها، ليؤدي دوراً يُسهم في تنوعها الصوتي بإخراج القول من نمطية الوزن المألوف، فيُحدث موسيقى خاصة يؤكده التكرار، ويشد المتلقي إليهِ وكذلكَ من شأنه أنْ يخصب من شعرية النص، ويفتح أمامه آفاقاً جديدة للمتلقي(١).

ويعمد الشاعر في تكرارِ أنواعٍ أُخرى من حروف الجر فيقول:

أحتمي من غيابِكَ بهذا الشجن

من أصابع تتوعدني بالاختفاء

من أعينٍ أحسبني إدخرتُها للضجّر

من أكفنِ ألِفْنَ سماءهما

إذ تطيران من غَضَب

أو تجهران بصمتٍ مُخيف..

من حصيرٍ يفاجئني صبره

إذ تميل على بعضها الغصون

من رحيلٍ لما في انكسار الأمل،

...

من مشيبٍ أمازحهُ

---

(١) يُنظر: شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية). فتحي محمد رفيق، يوسف أبو مراد، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠٠٤م: ١١٦.

فيختفي في أنحاء الأصابع فيه(١)

تكررَ حرف الجر (من) تسع مرات، محاولاً من خلاله التوسع في مشهد الوحدة المفرطة، بإيحائية ترمز لكمية الحزن والأسى ومدى تأثيرها في نفسية الشاعر فجاءَ تكرارها كاشفاً عن تلك السلبية ومدى بعدها النفسي وهو يرصد حالة الغُربَة التي يعيشها بمعالم واضحة عن طريق تكرار حرف الجر ليضفي على المشهد فكرتهُ وإيقاعه الداخلي.

الخزافون، رحلوا أول الفجر

كأن لا أمسَ ليومهم

ولا نادى عليهم الطلع

ولا استوقفتهم الخزامى

ولا تعَلَقَ بأقدامهم العشب(٢)

في هذا المقطع نلحظ تكرار حرف (الواو)، وكذلك (لا) بصورة متتالية لإبراز الجانب الروحي لطبيعة الحياة، برموز وإيحاءات ترتبط بالتأثيرات النفسية لديه متمثلةً من خلال اللوعة والأسى (كأن لا أمس ليومهم، رحلوا أولَ الفجر)، فتكرار حرف النفي مع هذا التصوير البصري جاء ليؤكد على انتباه المتلقي والشعور بإحساس الشاعر، فتكرار الحرف" إما إن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث إيقاعاً خاصاً يؤكدهُ، وإما أن يكون ليشد الانتباه إلى الكلمة أو الكلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها، وأما أن يكون لأمرٍ اقتضاهُ القصد، فتساوت الحروف المتكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه"(٣).

---

(١) ديوان تاريخ الأسى، طالب عبد العزيز: ٢٧.

(٢) المصدر نفسه: ٩٢.

(٣) أسلوبية تحليل الخطاب، منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط١، ٢٠٠٢م: ٧٨.

ثانيًا: تكرار اللفظة:

تتمتع الكلمة بإيقاع خاص لهُ تأثيرهُ في الخطاب الشعري، وهو ما يعرف بالجرس اللفظي، فإذا كان تكرار الحروف وترديده في اللفظة الواحدة يكسبها نغماً وجرساً ينعكسان على الحركية الإيقاعية، فإن تكرار اللفظة في التركيب اللغوي لا يمنحها النغم فحسب، وإنما الامتداد والاستمرارية والتّنافي في قالبٍ متصاعد جرّاء تكرار العنصر الواحد(١) لما تحدثه هذهِ اللفظة المكررة من أثرٍ موسيقي مؤثر قد يحمل في طياتها دلالة معينة، ولتضع في أيدينا خفتاتٍ للفكرة التي تكون مسلطة على الشاعر، وإذا تتبعنا هذا النمط في شعر طالب عبد العزيز سنجدهُ تارة يأتي اسماً وتارةً أُخرى فعلاً.

يقول:

بكيت، حينَ سبقتني الحملان إلى الغابة

بكيت.. بكيت. وبكيت..

لكأني خسرتُ الحرب مع قلبي

ولما أوقفتني الشمس مشرقةٌ على العشب

تعلمتُ درساً في الألوان(٢)

وظَّفَ الشاعر أسلوب التكرار الأفقي البارز عبرَ كلمة (بكيت) أربع مرات رغبةً في المحافظة على الإيقاع الممتد والمتولد من التكرار وتنظيمه، واللافت للنظر أنَّ التكرار هنا قد شَمِلَ حتى نقاط الوقف المتمثلة في الفاصلة التي ترمز إلى فاصلٍ نفسي وتركيبي في آن واحد، بحيث يضمن الشاعر لحظةً لاسترجاع أنفاسه، ومن ثم يواصل انسياقهُ وراءَ دفعتهِ الشعورية، وعدم كبحها؛ إذ إنَّ التكرار في هذا المقطع رَمَزَ إلى استمرارية الإيقاع في القصيدة ليعطي امتداداً، ويشغل مساحة يكسبها تلويناً إيقاعياً يشدُّ سمع المتلقي وبصره.

---

(١) يُنظر: أساليب التكرار في ديوان (سرحان يشرب القهوة في الكافتريا)، لمحمود درويش، مقاربة أسلوبية، رسالة لنيل شهادة الماجستير، عبد القادر علي رزوقي، ٢٠١٢م: ٥٤.

(٢) ديوان الخصيبي، طالب عبد العزيز: ٤٤-٤٥.

ويقول في قصيدة أصدقاء:

البكّاؤون،

البكّاؤون ... أصدقائي..

الذينَ مرَّت السيوف على أعناقهم

ولم تترك إلا بريقها في الأكتاف

البكَّاؤون..

الذينَ ساروا أمامي إلى المناحر

ونحيبهم في أضلاعهم

نحيبُ قطاراتٍ تائهة..(١)

فتكرار لفظ (البكّاؤون) حَضَتْ بعناية شعرية وحالةٍ استثنائية عاشها الشاعر في وقتٍ عصيب وهو يرى أصحابه يموتون واحداً تلو الآخر، فيجسد ذلكَ من خلال قولهِ (الذين ساروا أمامي إلى المناحر) تجسيداً لرهبة الحدث وصعوبتهُ، فتكراره لكلمة (البكاؤون) في بداية القصيدة ووسطها شكّلَ نغماً موسيقياً أكسبها موسيقى خاصة ودلالات شعورية مكثفة لتأدية وظيفة معينة وهي إنَّ الكلمة الأولى أول ما تدخل في الآذان، فتقوم بتعزيز بنيتهُ الإيقاعية عند المتلقي وشدهِ مع الحدث.

وفي قصيدة (فرادى وضجرون وحيارى) نلحظ تكراراً صوتياً للاسم، فيقول:

لم تأتِ مراكب الصّيد اليوم

تخَطَّفَ الموجَ العالي بحّارتُها،

فظلّوا هناك...

فرادى وضجرون وحيارى

مراكبُهُمْ

---

(١) ديوان تاريخ الأسى، طالب عبد العزيز: ٢٩.

مراكب تخذلها مكائِنُ دباباتٍ هالكة

مراكب علقت بخطاطيف الموج

ولم تأتِ(١)

تكرار (المراكب) في هذا النص جاءَ محاكاةً لِأصالة البصرة بموانِئها وسفنها، إذ مَنَحَ النص إيقاعاً من خلال تكرارها في أكثر من سطر، مما أسهمَ في نشر موسيقى الكلمة وكذلكَ دلالاتٍ إيحائية أدَّتْ للتأثير في المتلقي عَبْرَ وصفهِ لِحقبةٍ قد عاشها أهل البصرة، إيحاءاتٍ ودلالاتٍ تكشف عن المسافات الذاتية في ظلّ الاحتلال الطاغي، فمن خلال التكرار سعت قصيدة النثر لتجاوز تلكَ القوالب والقيود التي تحول دونَ دينامية اللغة في حرية التخييل، وتوظيفها تقنية التكرار بشكلٍ يحقق الأثر الجمالي للإيقاع.

ثالثًا: تكرار العبارة:

كثيراً ما يلجأ الشاعر المعاصر لهذا النمط من التكرار، وذلكَ عندما يفقد قدرتهُ على الاستقرار والإبانة عن مشاعرهِ الغامضة، ومن شروط هذا النوع أنْ يوحد القصيدة في اتجاه يقصدهُ الشاعر، وإلا كانَ زيادةً لا غرضَ ولا فائدة لها في النص الشعري(٢).

ولم تخلُ دواوين الشاعر (طالب) من هذا النّوع من التكرار، وإنّما نراهُ حاضراً وبكثرة في ديوانهِ (تاريخ الأسى) بشكلٍ عام، وسنجدهُ بشكلٍ خاص ومكثف عندما وظَّفَ التكرار في قصيدة (الهياكل المضيئة)؛ إذ تكررت في بداية كل مقطع منها (معنيٌ أنا) سنمثل القصيدة في الجدول:

---

(١) ديوان طريقان على الماء وواحد على اليابسة، طالب عبد العزيز، مسارات للنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٦م: ٤٩.

(٢) يُنظر: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية (بحث)، موسى ربالعة، جامعة مؤته، المجلد ٥، ١٤، ١٩٩٠م.

مقطع القصيدة	العبارة	عدد تكرارها
المقطع الأول	معنيٌ أنا	مرتين
المقطع الثاني	معنيٌ أنا	ثلاث مرات
المقطع الثالث	معنيٌ أنا	مرتين
المقطع الرابع	معنيٌ أنا	مرتين
المقطع الخامس	معنيٌ أنا	ثلاث مرات
المقطع السادس	معنيٌ أنا	ثلاث مرات
المقطع السابع	معنيٌ أنا	مرتين
المقطع الثامن	معنيٌ أنا	مرة واحدة

إذ نلاحظ تكرار هذهِ الجملة (معنيٌ أنا) في كل مقطع من القصيدة المذكورة، جاء ليحققَ تناغماً وانسجاماً قد أسْهَمَ في ربط أواصر المقاطع الشعرية، دونَ أيّ انزياح أو تحول في شكل المتكرر (معنيٌ أنا)، وهذا ما جَعَلَ المتكرر ذا تشكيلٍ فني وتنغيمٍ إيقاعي مؤثرَ، إذ أنَّ التكرار يهدف إلى "الضغط على حالةٍ لغوية واحدة، وتوكيدها عدَّة مرات بصيغِ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضعٍ شعري معين قامَ على مستويين رئيسيين إيقاعي ودلالي"(١).

فجاءَ الضغط على جملة (معنيٌ أنا) تكرار يهدفُ إلى دلالاتٍ وإيحاءاتٍ فضلاً عن نغمها الإيقاعي في كل مقطع.

ونرى في قصيدة (آخر الخصيبين) تكرار العبارة بشكلٍ تراكمي متوالٍ، فيقول:

صحتُ بالريح، يصارع الميازيب وعذوق الموز

صحتُ بها، تفارق بين الفسائل الصغيرة،

---

(١) القصيدة العربية الحديثة– حساسية الشِعرية الأولى، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠١٠م:

صحتُ بها، تقتلعُ أسوار القصب والخيزران (١)

كَرَّرَ الشاعر الجملة الفعلية المتمثلة في (صحتُ بها) ثلاث مرات في إطارٍ زمني، مما شكَّلَ تكراراً ذا جرسٍ موسيقي لافت هدفهُ تماهي المتلقي مع القيم الواردة في النص، مع التمعن بها من خلال الوقف مع كل كلمة مكررة مما أدى إلى إضفاء الجرس الموسيقي الداخلي، ليمنح القارئ مهمة التفكير بهذا الأمر ودلالاتها، ولاستكناه المعاني الواردة في النص خلفَ هذا التكرار (٢).

(١) ديوان الخصيبي، طالب عبد العزيز: ٤٤.

(٢) يُنظر: الحماسة العشرية دراسة أسلوبية (أُطروحة دكتوراه)، عبد الفتاح داوود كاك، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، ٢٠١٧م: ١٣٥.

Abstract

This study dealt with shedding light on the poetry of Talib Abdul Aziz according to the stylistic approach, by identifying its rhythmic, artistic, and objective characteristics, and identifying the aesthetics in its meeting texts, to reach an applied study of his prose poems.

This study began with a preliminary that included the concepts of style, stylistics, and prose poem and concluded with the most important results. Then a glossary of resources and references, with an appendix that included the life of the poet and his poetic status, and his writings preceded by three chapters:

Chapter One: Dealt with (Musical Formation), included an introduction to the rhythm and its transformations in the prose poem, and several axes in the rhythmic repetition represented in the repetition of the letter, the repetition of the word, the repetition of the phrase, followed by alliteration and its rhythmic employment, and the appearance of parallelism, as well as rhythmic correspondence.

The second chapter: deals with (Patterns of Performance and their Functions), mentioning, first: similarity, second: metaphor and substitution, third: adjacent meanings and symbols, and finally intertextuality.

The third chapter: (The Structural Characteristics of the Methods), included an introduction, and the methods of the request such as interrogative, command, and supplication, and the end with the method of submission and delay.