

فصلية اللسان المبين (بحوث في الأدب العربي)
(علمية محكمة)

السنة الثامنة، المسلسل الجديد، العدد السابع والعشرون ربيع ١٣٩٦، ص ٢٦-١

مثيرات التكرار الترنمي في شعر هارون هاشم رشيد

(ديوان وردة على جبين القدس أنموذجاً)*

رسول بلاوي، أستاذ مساعد قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة خلیج فارس- بوشهر

الملخص

ظاهرة التكرار في التجربة الشعرية تُعدّ من الظواهر الأسلوبية البارزة التي أدرك الشعراء أهميتها في إبداعهم الفني وإثارة المتلقي، ولا شك أنها ذات علاقة وطيدة مع صاحب النص فهو من خلال التكرار يسعى جاهداً إلى ترسيخ الفكرة التي تسيطر على خياله وشعوره؛ فكلُّ تكرارٍ يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق. يعدّ التكرار وسيلة من وسائل تشكيل الموسيقى الداخلية؛ وقد يلجأ الشعراء إلى نوع من التكرار يُطلق عليه الترنمي بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع في محاولةٍ منهم لمحاكاة الحدث؛ ولهذا النوع من التكرار قيمة فنية لدى الشاعر الفلسطيني هارون هاشم رشيد فقد جاء مشحوناً بالعاطفة المتوقدة التي يتناغم فيها الإيقاع مع الجانب النفسي والإنفعالي.

وفي هذا المقال وفقاً للمنهج الوصفي - التحليلي، قمنا بدراسة ظاهرة التكرار الترنمي في ديوان «وردة على جبين القدس» للشاعر هارون هاشم، ومن خلال تتبعنا واستكشافنا لهذا الديوان فقد تبين لنا تجلّي هذه الظاهرة في أشكال هندسية متنوعة فهي تبدأ من الحرف وتمتدّ إلى الكلمة والعبارة، وكلّ شكل يعمل على إبراز جانب تأثيري خاص. والهدف من دراسة التكرار الترنمي في نتاج هذا الشاعر الفلسطيني هو الكشف عن الإنفعالات النفسية والمثيرات الدلالية التي ينتجها هذا النوع من التكرار. ومن أهمّ النتائج التي توصلنا إليها في هذه الدراسة أنّ التكرار في هذا ديوان مثيراً للانتباه، وداعياً للاهتمام بالشيء المكرر، وقد حقّق تفاعلاً عاطفياً وشعورياً وإيقاعياً مع المتلقي. التكرار الترنمي في هذا الديوان يعكس لواعج الشاعر وهمومه الصادقة تجاه الشعب الفلسطيني المضطهد، كما له مثيرات ترنمية تتعاضد مع الدلالات التي يريد الشاعر التعبير عنها.

الكلمات الدلالية: الأسلوب؛ التكرار؛ الترنم؛ المثيرات؛ هارون هاشم رشيد؛ ديوان «وردة على جبين القدس».

* - تاريخ الوصول: ١٣٩٥/٠٨/٠٢ تاريخ القبول: ١٣٩٦/٠١/٢٥

عنوان بريد الكاتب الإلكتروني: r.ballawy@pgu.ac.ir

١- المقدمة

تعتبر ظاهرة التكرار من أهم الظواهر الأسلوبية التي يعتني بها البحث اللغوي الأسلوبي في دراسة النصوص الأدبية، فهي سمة أدبية تتطلب التفات وعناية فائقة من قبل القراء ودارسي الخطاب الشعري، ومن أنعم النظر في هذه الظاهرة ستظهر له دلالات ورؤى معمقة تتوارى خلف البناء السطحي للخطاب الأدبي؛ وقد ترفد النصوص بشحنات دلالية، ودفقات شعورية ومثيرات ترنمته حسب طبيعة السياق والموضوع فقد تكون «طبيعة الموضوع المعالج تقتضي تكرار معان بعينها وأفكار بعينها لتوظف فناً وتقنياً في مواقف سرديّة معينة» (مرتا، ١٩٩٥م: ٢٤٨).

التكرار لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الذي ورد فيه. فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات وإسقاطات نفسية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري، ولو لم يكن له ذلك لكان تكراراً لجملة من الأشياء التي لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة دلالية في بنية النص الشعري؛ لأن التكرار أحد الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره، ولابد أن يركز الشاعر في تكراره، كي لا يصبح التكرار مجرد حشو، فالشاعر إذا كرر وألح فقد عكس للمتلقي أهمية ما يكرره مع الإهتمام بما بعده، كي تتجدد العلاقات وتثري الدلالات وينمو البناء الشعري (الجبار، ١٩٨٤م: ٤٧).

وقد درس البلاغيون والأدباء هذه الظاهرة الفنية وعنوا بها عناية واسعة؛ فسموها تارة «التكرار»، وأخرى «الإعادة» أو «الترداد»، وحاولوا أن يبينوا صورها وأسبابها وفوائدها. ولا يخفى أن من فوائد التكرار: التأكيد والتقرير، الموعظة، رعاية الموسيقى الداخلية، المبالغة في مدح أو الذم، التفسير والتوضيح، التأثير في عمق النفوس، التفكير والتدبر في أسرار التكرار. وقد وجدنا هذه الظاهرة الأسلوبية وفوائدها متجسدة في ديوان «وردة على جبين القدس» للشاعر الفلسطيني هارون هاشم حيث رشحناه ليكون محوراً لهذه الدراسة.

ظاهرة التكرار من الظواهر الهامة والمثيرة في القصيدة الهارونية، إذ لا تكاد تخلو قصيدة من هذه الظاهرة الفنية. فالتكرار أضفى جمالاً فنياً وثراءً دلاليًا وإيقاعاً ترنمياً في هذا الديوان وقد أخرجته من السطحية إلى الطرافة والبراعة الفنية؛ كما ساهم في خلق أجواء مومسقة تدفع القارئ إلى التلذذ والتمتع بالنص وتبعده عن التعب والملل والرتابة؛ ولكي يوفق الشاعر في سبيل رسالته الفنية استخدم التكرار (الصوت، والكلمة، والعبارة) في مستويين أفقي ورأسي، وبصور

هندسية استفتاحية وختمية كما اعتنى بالفونيمات المكررة، والتكرار الصرفي، والكروماتيكي لاستظهار البراعة الفنية والإثارة الترنمية. وإننا في هذه الدراسة نهدف إلى استكشاف الطاقات التعبيرية والمثيرات الفنية الكامنة وراء هذه الظاهرة الأسلوبية اللافتة للنظر في شعر هارون هاشم، ونحاول الجمع بين المثيرات الترنمية والوظيفية في دلالات التكرار؛ كما نحاول أن نجيب عن الأسئلة التالية:

- ما هي أبرز الخصائص الفنية لأسلوب التكرار في ديوان «وردة على جبين القدس» للشاعر هارون هاشم؟
- كيف استخدم الشاعر التكرار الترنمي في هذا الديوان للتعبير عن أفكاره ورؤاه النضالية؟
- ما هي أهم المثيرات الفنية والدلالات الكامنة وراء أسلوب التكرار الترنمي في هذا الديوان؟

١-١- خلفية البحث

لقد اهتمت دراسات الباحثين المعاصرين بأسلوب التكرار ومظاهره في القرآن الكريم والنصوص الشعرية؛ منها مقال تحت عنوان «التكرار في الفاصلة القرآنية: الجزء الأخير من القرآن الكريم نموذجاً» للباحث فيصل حسين طحيمر غوادرة؛ هذا المقال منشور في «مجلة جامعة القدس المفتوحة»، وقد عمل البحث على إظهار الميزات الصوتية للفاصلة القرآنية في الجزء الأخير من القرآن، كما هدف إلى الإبانة عن دلالاتها وإيقاعها، فهو يبحث عن قدرة هذا الصوت المتكرر في الفاصلة القرآنية على إنتاج الدلالات، وذلك من خلال ربطه بالموضوعات التي اتصل بها. وهناك دراسة أخرى حول «تأويل التكرار في شعر فدوى طوقان/١- الثورة والرفض» قام بتأليفها أحمد مداس؛ هذه الدراسة منشورة في مجلة «المخبر»، جامعة بسكرة - الجزائر (٢٠١٥م)؛ قام الباحث في بحثه هذا بتأويل الملفوظات المكررة التي تحيل على معاني الثورة والرفض. ومنها كتاب موسوم بـ «التكرار في شعر محمود درويش» للباحث فهد ناصر عاشور (٢٠٠٤م). صدر هذا الكتاب عن منشورات «المؤسسة العربية للدراسات والنشر»، وقد انبسطت أبوابه لبحث ظاهرة التكرار في شعر درويش؛ إذ ابتدأت بتكرار الحرف، ثم الحديث عن تكرار الكلمة بنوعها الإسم والفعل، ثم تكرار العبارة، فتكرار المقطع، وصولاً إلى تكرار الصورة التي مثلت نهاية الكتاب.

والدراسات التي عالجت شعر هارون هاشم هي رسالة ماجستير موسومة بـ «الأبعاد الموضوعية والفنية في شعر هارون هاشم رشيد» للطالبة سناء بياري (٢٠٠٦م) في جامعة بيرزيت. وقد قامت الباحثة بدراسة أهم الأبعاد الموضوعية التي ظهرت بقوة في نتاج الشاعر كالأبعاد الذاتية، والوطنية، والقومية والإنسانية، ثم قامت بدراسة أسلوب الشاعر وقد ركزت فيه على بناء القصيدة، واللغة الشعرية، والصورة والموسيقا. وهناك مقال موسم بـ «صورة اللاجئ الفلسطيني في شعر هارون رشيد (ديوان مع الغرباء نموذجاً)» للباحثة نجية فايز الحمود منشور في مجلة «جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات»، العدد التاسع والعشرين، سنة ٢٠١٣م. فقد عالجت الباحثة صورة اللاجئين الفلسطينيين في ديوان «مع الغرباء»، وقد توصلت الباحثة في دراستها أنّ هذا الديوان نظمته الشاعر بعد النكبة مباشرة، فلذلك يُعتبر ديوان النكبة في رصده لأحداثها، صوّر فيه معاناة اللاجئين وعذابهم النفسي، ومأساتهم في المخيمات والشتات. وهناك مقال آخر باللغة الفارسية «بررسی تطبیقی بیداری زنان در شعر حافظ ابراهیم، هارون هاشم رشید، قیصر امین پور، ویوسفعلی میرشکاک» للباحثين صمت الله حسنونند، واحمد محمدی نژاد پاشاکی، منشور في مجلة «نقد و ادبیات تطبیقی» التابعة لجامعة رازی کرمانشاه، السنة ٢، العدد ٦، سنة ٢٠١٢م. فهذه الدراسة المقارنة تعالج موضوع يقظة النساء ودورها في نتاج هؤلاء الشعراء وتهتم بالأسلوب أيضاً لمعرفة فحوى النص. علماً أنّ هذا الشاعر الفلسطيني لم يحظَ بنصيب وافر من الدراسات النقدية رغم كثرة الموضوعات التي يمكن تناولها في شعره؛ فإننا - عدا الدراسات المشار إليها - لم نعثر على دراسة أخرى عنه، كما لم نجد حتى الآن دراسة مخصصة لموضوع التكرار في نتاجه، ولم نعثر على دراسة التكرار الترنمي على حده في نتاج شاعر آخر حتى الآن، ودراستنا هذه تُعتبر الأولى والفريدة من نوعها.

٢- التعاريف

تتطلب طبيعة بحثنا هذا أن نركز أولاً على تعريف المصطلحات المفتاحية التي تسعفنا في استيعاب المحاور، بصورة استطرادية بالإستعانة من أهم المصادر النقدية، ثم نخوض في عملية التطبيق والتحليل:

٢-١- الأسلوب

الأسلوبية من أهم المجالات الدراسية التي تحاول البحث في ميدان اللغة، فأهمية التحليل الأسلوبي تتمثل في أنّه يكشف عن المدلولات الجمالية في النص، وذلك عن طريق النفاذ إلى

مضمونه وتجزئة عناصره، والتحليل بهذا يمكن أن يمهد للناقد الطريق ويمدّه بمعايير ومقاييس موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقدي (فتح الله، ٢٠٠٨م: ٥٣). التحليل الأسلوبي يُسهم بقدر كبير في تبين وجهة نظر الكاتب، وميوله، وتطلّعاته واتجاهاته الفكرية، ويحيلنا إلى ما وراء الألفاظ والسياق من مغزى ومعنى ينشده الكاتب وينطوى عليه النص. وانطلاقاً من هنا فإن الأسلوبية تسعى إلى البحث في بنية الخطاب الأدبي، وغايتها في ذلك دراسة العلاقات التي ترتبط بين مستويات النص بغية الوصول إلى ما ينفرد به الخطاب الأدبي من قيم وسمات فنية وأدبية.

٢-٢- الموسيقي

تُعتبر الموسيقى من أهم أسرار الحياة، فما من شيء في الوجود إلا ويتملك موسيقى خاصّة، وتعدّ العلامة النوعية الأبرز في تجسيد شعرية النصوص. للموسيقى أهمية كبيرة لأنّها وحدة بنائية في صياغة القصيدة ومن المستحيل أن تبدع القصيدة دونها. فهي في الشعر ليست حلية خارجية تضاف إليه، وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء والإثارة، وأقدرها على التعبير (عشري، ٢٠٠٨م: ١٥٤). ولعل أبرز سمة من سمات القصيدة الحدائية تتجلى أول ما تتجلى في التشكيل الموسيقي والتجديد فيه. والموسيقى الشعرية تعتمد على عاملين أساسيين:

١- الميلودية: تلك الظاهرة التي تقوم على التناسب بين النغمات؛ «والميلودية موجودة في الشعر بشكل متتابع الألفاظ متلاحق في لحظات متسلسلة» (عياد، ١٩٧٨م: ١٢١ و١٢٢).

٢- الإيقاع: تلك الظاهرة التي تقوم على التكرار المنتظم.

فخاصية التكرار من الخصوصيات الجمالية التي أضفت على القصائد الحدائية إيقاعاً تكاملياً تفاعلياً في تحقيق النغم الموسيقي الذي غاب عن القصائد الحدائية، وأن التكرار يكون عنصراً جوهرياً في تماسك القصيدة وتفعيلها إيقاعياً (شريح، ٢٠١١م: ١٥٧). وإذا استُخدم التكرار في موضعه بغير تكلف يثري العاطفة ويرفع درجة تأثيرها، ويكثف حركة التردد الصوتي (أحمد، ١٩٩٨م: ٨٣).

٢-٣- ظاهرة التكرار

يُعدّ التكرار ظاهرة فنية تحفيزية تثري دلالات النص، وتزيد الخطاب جمالاً واثلاً نسقياً.

يرتبط التكرار بالتأكيد من جانب، وبالإطناب من جانب آخر، مع ما به من خصائص تمتاز بها عن الجميع. لأسلوب التكرار أهمية خاصة إذ هو: أسلوب تعبيري يصور انفعالات النفس وخلجاتها، واللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة، لاتصاله الوثيق بالوجدان؛ فالمتكلم إنما يكرر ما يثير اهتماماً عنده، وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطبين ممن يصل القول إليهم على بُعد الزمان والمكان (السيد، ١٩٧٨م: ١٣٦).

يلعب التكرار دوراً مهماً في بث الموسيقى الداخلية؛ كما أن له وظيفة مزدوجة الأداء «تحمل مع التوثيق للمعنى، ودفع المساهلة في القصد إليه، قيمة صوتية وفنية تزيد القلب له قبولاً، والوجدان به تعلقاً» (القاضي، ١٩٨١م: ٨٨)، ولذا فقد اتخذ التكرار وسيلة لتحقيق الموسيقى، التي هي بلا شك «أقوى وسائل الإيحاء، وأقرب إلى الدلالات اللغوية النفسية في سيولة أنغامها» (الحمداني، ١٩٨٩م: ٢٤٤).

٢-٤- التكرار الترني

التكرار الترني تظفي فيه الصورة السمعية، ويراد به تقوية النغم. وقد أغفلت نازك الملائكة هذا النوع من التكرار في تصنيفها لأنواع التكرار في كتابها المشهور «قضايا الشعر المعاصر»، وربما إهمالها هذا يعود إلى عمد منها حين وجدت بعض الشعراء يقصدون إلى هذا النوع من التكرار لذاته قصداً (أبو طالب، ٢٠٠٩م: ٢٤٥). لهذا النوع من التكرار قيمة فنية لدى الشعراء الكبار.

ومن أنواع التكرار الترني ما نجده في التكرار الصوتي/ الحروفي. فتكرار الحرف «من أبسط أنواع التكرار وأقلها أهمية في الدلالة، وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر عفواً دون قصد» (خضير، ١٩٨٢م: ١٤٤). ومن أنواع التكرار الترني الذي سوف نتناوله بالبحث في هذه الدراسة هو التكرار المفرداتي (أفعال وأسماء)، وتكرار العبارة، وما ينطوي تحت هذه الأنواع الثلاثة كالأفقي والرأسي، والتكرار الهندسي بشقيه الاستهلاكي والختامي، والتكرار الصرفي، والتكرار الكروماتيكي. فهذه الأنواع من التكرار تساهم في إيقاع النص وترنمه مع الاحتفاظ بالجانب الوظيفي والدلالي للنص.

٢-٥- نبذة عن حياة الشاعر

وُلد هارون هاشم عام ١٩٢٧م في مدينة غزّة. أنهى المرحلة الابتدائية والثانوية فيها، و«بعد حصوله على الدبلوم العالي لتدريب المعلمين من كلية غزّة، عمل في سلك التعليم حتى عام ١٩٥٤م» (الخليلي، ٢٠٠٢م: ٨٤). ثم «عمل مديراً لمكتب إذاعة صوت العرب بغزّة سنة ١٩٥٤م، ثم مندوباً لمنظمة التحرير الفلسطينية في قطاع غزة سنة ١٩٦٧م» (شاهين، ٢٠٠٠م: ٢٦). رحل الشاعر من غزة قسراً بعد حرب ١٩٦٧م، حين أجبرته السلطات الإسرائيلية على الخروج منها إلى القاهرة، ليعمل ممثلاً لفلسطين في جامعة الدول العربيّة (الخليلي، ٢٠٠٢م: ٨٤).

عاش الشاعر مأساة اللاجئين الفلسطينيين، فقد عمل مدرساً في مخيمات اللاجئين (صدوق، ٢٠٠٠م: ٢٦٢)، وعاش الأحداث وألم المشردين، وذاق مرارة الإغتراب ووحشته، وسكنته هموم وطنه. وهو أحد الشعراء الذين أُطلق عليهم «شعراء النكبة» أو «شعراء المخيم»، كما سمّاه العديد من النقاد شاعر «الثورة واللاجئين، وشاعر الغرباء» (الحمود، ٢٠١٣م: ١٥). أصدر هارون عشرين ديواناً شعرياً، منذ عام ١٩٥٤م حتى الآن، هذا فضلاً عن المسرحيات الشعرية والروايات التي تدور في مجملها حول القضية الفلسطينية، وعودة الفلسطينيين إلى أوطانهم، وعودة فلسطين إلى شعبها؛ وهو مازال حياً يُرزق. ركّز الشاعر هارون في تجربته الشعرية على ثيمة المقاومة فدافع عن حقوق الشعب المضطهد وأبدع في تصويره الشعري، فجاءت الصور مشحونة بطاقات دلالية ودفقات شعورية صادقة ومعبرة، تنبع من صميم حياته النضالية ومسيرته الأدبية؛ ولنقل بعض المعاني المترسخة في جوانبته استخدم التكرار الترنمي بمهارة تكشف عن قدرته الفنية وخصوبة عطاء الأديبي.

٢-٦- ديوان «وردة على جبين القدس»

صدر هذا الديوان عن دار الشروق في مصر عام ١٩٩٨م وهو كما جاء في غلافه مجموعة قصائد للسجناء والمبعدين، أودعها الشاعر أصدق المشاعر وأنبهها تجاه أبناء شعبه الفلسطيني المضطهدين في سجون الاحتلال أو المشردين عن ديارهم ظلماً وجوراً. يضمّ الديوان بين دفتيه ٢٠ قصيدة تتراوح بين الشكين: العمودي والتفعيلي؛ وقد قلب الشكل العمودي من الناحية الكميّة حيث بلغ عددها ١٢ قصيدة. وقد ضمّن الشاعر ديوانه صوراً لبعض السجناء الفلسطينيين لتفاعل القارئ مع الحدث. وجاءت في خاتمة الديوان قصيدتين حول الإنتفاضة،

و٣ قصائد لغزّة. والديوان ورقة فنيّة تمثّل معاناة الشعب الفلسطيني وما تعرّض له من غضب ونهب، وسجن وتشريد إثر الإحتلال الصهيوني الغاشم. والشاعر لترسيخ هذه المعاني واللواعج استخدم تقنيّة التكرار للإثارة والإيحاء حيث أصبحت سمة بارزة جديدة بالبحث والدراسة.

٣- القسم التحليلي

٣-١- أساليب التكرار الترني في الديوان

من خلال المتابعة الإحصائيّة التي قمنا بها في ديوان «وردة على جبين القدس»، وجدنا أنّ التكرار قد جاء فيه على قسمين: القسم الأول هو تكرار صوتي يتمثّل بتكرار الحروف والقسم الآخر تكرار لفظي يتمثّل بتكرار الكلمة وتكرار العبارة بصور مختلفة. فيتحقّق التكرار في هذا الديوان عبر عدّة أنواع:

١- تكرار الصوت: وهو يقتضي تكرار حروف بعينها في الكلام، مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف أبعاداً تكشف عن حالة نفسية.

٢- تكرار اللفظة: وهو تكرار يعيد اللفظة الواردة في الكلام لإغناء دلالة الألفاظ، وإكسابها قوةً تأثيرية.

٣- تكرار العبارة أو الجملة: وهو تكرار يعكس الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الجمل المكررة باعتبارها مفتاحاً لفهم المضمون العام الذي يتوخّاه المتكلم، إضافة إلى ما تحقّقه من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه.

وهذه النوعيات الثلاثة من التكرار تأتي على مستويين أفقي ورأسي، وشكّلتين استهلاكي وختامي لهندسة البناء النصي وإثارته الشعورية والترنميّة. وفي ما يلي سنظّل أولاً على معالجة هذه المستويات والأشكال الهندسيّة التي تضاعف البعد الترني لتكرار الحروف، والكلمات، والعبارات، ثم نعود إلى دراسة أنواع التكرار الترني المشار إليها سابقاً.

٣-١-١- مستويات التكرار

يحقّق التكرار في الشعر نوعاً من التوازي البصري أفقيّاً ورأسيّاً، فيسهم في تعميق الدلالة وإثراء طاقاتها الإيحائية:

٣-١-١-١- المستوى الأفقي

المستوى الأفقي هو «حاصل حركة الألفاظ التي تتكرر على مستوى البنية اللغوية للبيت الشعري الواحد» (القرعان، ١٩٩٦م: ٨١). يحتلّ المستوى الأفقي حيزاً واسعاً في الديوان على الأخصّ في القصائد العمودية، منها:

نحنُ لا غيرنا، حماةُ حماها نحنُ درعُ لها، نحنُ الحصونُ

(ص ٥٠)

تكرار ضمير «نحن» الأفقي في هذا البيت يقوّي المعنى، كما يقوّي الجرس الإيقاعي أيضاً، ويفيد المبالغة والتهويل، وبثّ الخوف والقلق في نفوس الأعداء. كان بإمكان الشاعر أن يكتفي بالضمير الأول بعدما أعقبه بقيد «لاغيرنا» لكنّه أراد تلطيف السياق على مستوى أفقي؛ فتتابع ضمير «نحن» في أفقٍ واحدٍ يدلّ على تتابع الصوت الجماهيري والتضافر والتكاتف.

وفي البيت التالي يستخدم الشاعر التكرار الأفقي:

عيني على الوزراء طال نقاشهم والليلُ طال بهم، وطالَ المجمعُ

(ص ١٩٠)

فتتابع هذا الفعل بصورة أفقيّة يحقّق قيمة صوتية وإيقاعية، تؤدّي إلى زيادة التفاعل في الكلام، وإثارة إنفعالات المتلقي وتلذذ الأسماع بفعل ذلك التناغم. فهذا التكرار المتتابع في بيت واحد لا يفضي إلى الملل، والرتابة والسطحية بل يثري دلالة السياق ويساهم في ألق الترنم.

٣-١-١-٢- المستوى الرأسي

المستوى الرأسي هو «حاصل حركة الألفاظ المتكررة في الأبنية اللغوية للأبيات الشعرية المتتابة» (القرعان، ١٩٩٦م: ٨١). لقد استخدم هارون هاشم هذا النوع من التكرار كثيراً في نتاجه الشعري (العلامات المائلة {/} في الشواهد التالية تدلّ على بداية الشطر كما جاء في الديوان لكننا، اضطررنا إلى تجميعها بهذا الشكل للحفاظ على رعاية حجم المقال):

يا سيّدي القاضي.. / صرختُ إنساناً / صرختُ لاجئاً مشرداً / صرختُ واحداً من الأنام

(ص ٨٧)

هذا التكرار الترنمي المتصاعد يتناغم مع حالة الشاعر النفسية ومعاناته، فكرر هذا الفعل عدّة مرّات متتالية في صورة استهلال لكلّ سطر شعري، وبهذا التكرار يعمّق في نفوسنا معاني الأسي والحزن العميق. استخدام الشاعر لهذه المفردة بشكل رأسي يدلّ على امتداد الصرخة وتجدها ففي بداية كل سطر تتكرر كأنّها صدى للصرخة الأولى التي أخذت تتصاعد من

قلب اعتصره الألم واكتوى بنار اللجوء والتشرد وضياح حقوقه الانسانية.

كما جاء هذا النوع من التكرار في المقطع التالي:

يا سيدي القاضي.. / رسالتي إليك / عبر الريح / عبر الموج / عبر عالم الأوهام / تطير
من يد إلى يد / تحط مثلما حمامة وادعة / وتحمل السلام (ص ٨٩)

وظيفة التكرار في هذا الشاهد هي «الترنم»، وإمكانية الاستغناء عن التكرار دليل على أنه
نغمي ترنمي. استخدم الشاعر هذا التكرار على مستوى رأسي ليدل على تقسيم الإنطلاقات
وتعدّد الحركات «الريح»؛ «الموج»؛ «عالم الأوهام». وهذه الإنطلاقة والحركة المتجسدة
بالمفردات تعكس صداها على الصورة الإيقاعية الترنيمة. كان بإمكان الشاعر أن يستغني
بالمفردة الأولى فيقول مثلاً: «رسالتي إليك عبر الريح، الموج، عالم الأوهام...»، فعندئذ تكون
الحركة ذات اتجاه واحد بالرغم من تعددية الإنطلاقات؛ فكأن الحركة تبدأ من الريح فتمر
بالموج ثم عالم الأوهام، لكن استخدام الشاعر لمفردة «عبر» تشي بالتعدّد والاستقلالية في كل
حركة.

٣-١-٢- التكرار الهندسي

يستخدم الشاعر صوراً شكلية وتقنيات هندسية تتمثل بالتكرار. فالتكرار الهندسي هو تكرار
كلمة أو عبارة في بداية عدد من المقاطع أو نهايتها. وقد استخدمه الشاعر الفلسطيني هارون
هاشم في ديوانه «وردة على جبين القدس» ليعبر من خلاله عن همومه الوطنية ومعاناة الشعب
الفلسطيني المناضل. ومن أشكال هذا التكرار الهندسي «الإستهلاكي» و«الختامي».

٣-١-٢-١- الإستهلاكي

هذا النوع من التكرار يأتي في مستهل/بداية النص لتعميق الدلالة. يشكل التكرار الإستهلاكي
مساحة كبيرة في ديوان هارون هاشم، ولعل ذلك يعود إلى اضطراب نفسية الشاعر المتوترة
والتي وجدت في هذا التكرار البداية القوية المتكثفة للانطلاق والتحرر من هذا الظلم والطغيان،
وهذا الصمت الرهيب حيال المجازر. فهذا النوع من التكرار الإستهلاكي في بداية الجمل
الشعرية يعكس درجة فائقة من الائتلاف والتناغم الإيقاعي على مستوى المفردات، والجمل،
والتراكيب جميعاً، باعثاً فيها صدى إيقاعياً مثيراً يدفع الحركة التعبيرية إلى الإمام بتضافر
نسقي ائتلافي في النص الشعري (شريح، ٢٠١١م: ١٦١).

ومن التكرار الإستهلاكي تكرار اسم الاستفهام في بداية الأبيات، إذ يسهم في شحن

الخطاب الشعري بقوة إيحائية ويفتح المجال الدلالي أمام القارئ للإجابة عن الأسئلة التي يطرحها الخطاب وبذلك يستكمل النص عند الإجابة عنها (معروف، وبروين، ١٣٩٣ش: ٢٦؛ نقلاً عن جني، ٢٠١٢م: ١٥)؛ وقد استفتح هارون هاشم الكثير من خطابه الشعرية بالإستفهام:

هل للنوارس أن تحط رحالها
من بعد رحلتها الطويلة ترفد؟
هل شاطئ الأحلام مازالت به
منه، إليه لفته وتودد؟
هل الشذى الهفهاً من ليمونها
مازال ينفح بالأريج، ويرقد؟

(صص ٣١ و٣٢)

كثرة استخدام الشاعر لأداة الإستفهام تجعلنا نعيش في صراع متناغم مع نفسية الشاعر المتسائلة الحائرة التي تحاول التخلص من هذا المأزق؛ واستفتح النص ب «هل» الإستفهامية هنا يعكس تجربة الشاعر الواقعية، وما يكتنفها من تناقضات ومفارقات، وعوامل الحيرة والقلق والتوتر والتعذيب، وما إلى ذلك من أسباب تلح على الشاعر لكشف عما في نفسه من تساءلات واستفسارات عن أرض فلسطين بعد طول غيابه. وتكرار هذا الحرف الاستفهامي الذي يبدأ بفونيم «هاء»، يخرج من أعماق القلب فكأنه آهة طويلة أودعها الشاعر معاناته واختلاجاته النفسية.

٣-١-٢-٢- الختامي

يأتي هذا النوع من التكرار بشكل متتابع أو غير متتابع في نهاية النص ليفرغ للقارئ دقة شعورية معنوية تدور في قلب الشاعر. ولا يخفى أن التكرار الختامي تكراراً توتري ذات كثافة عالية التأثير على ذهنية المتلقي، ويُعتبر شحنة عاطفية موحية تحسم الكلام.

و«يؤدي هذا النوع من التكرار دوراً فنياً ملحوظاً بوصفه عنصراً محفزاً للرؤى والدلالات الشعورية كلها التي تعتصر كيان الشاعر، ليكرّر بعض الكلمات نظراً إلى وقعها العاطفي على نفسه وخواتمه الشعورية» (شريح، ٢٠١١م: ١٨١ و١٨٢). والشاعر هارون هاشم كثر ضمير «كم» المتصل في نهاية المقاطع التالية:

أحبكم / أعيش صبر أمهاتكم / أسكن في سقوف زناناتكم / تدورٌ روعي حولكم / في صحوكم / وفي منامكم. (ص ١٠٠)

تكرّر هذا الضمير ٦ مرّات في نهاية المقاطع على مستوى رأسي للدلالة على الحب

والعشق والتلاصق الشديد بين ذات الشاعر ومخاطبيه من أبناء جلدته. فقد «تقع الكلمة المتكررة في نهاية السطر فتبدو وكأنها نهاية الدفقة الشعورية المعنوية، أو كأنها النفس الأخير للذات إزاء حدث منته» (رزوقة، ٢٠٠٨م: ٢٨٨).

وفي المقبوس التالي يقول:

يا سيدي القاضي: / أقولها: المجد للقانون، / أرفع رأسي عالياً. / أهتف دوماً عالياً، / المجد

للقانون (ص ٨٢)

تكرار لفظة «عالياً» في نهاية المقطع تدلّ على الإرتفاع، والقمة والشموخ، فطبيعة السياق تقتضي تأخير هذه المفردات لمزيد من الإيحاء والإيقاع. وتكرار الالزمة «المجد للقانون» أيضاً يعتبر شعاراً وطنياً أطلقه الشاعر أمام القاضي مكرراً في ختام خطابه. فبذلك أصبح المقطع على هيئة مهندسة مموسقة.

٢-٣- التكرار الصوتي (الحروف)

يعدّ التكرار الصوتي من مثيرات قصائد هارون هاشم. وهو أدنى أشكال التكرار، إذ يكرّر الشاعر أصوات بعينها، رغبة في إبراز الجانب الإيقاعي النغمي للتركيب؛ وهذا الأسلوب في التشكيل الشعري يسهم في تنعيم الجملة وإبراز الجانب الدلالي أو النفسي للنص في كثير من الأحيان (شريح، ٢٠١١م: ١٥٨).

والتكرار الصوتي ناتج من تكرار الحروف التي تعدّ بمثابة المادة الرئيسة التي تثير الإيقاع الداخلي للنص بلون خاصّ و«يحمل في ثناياه قيمة دلالية، إذ يضيف إلى موسيقية العبارة نغمات جديدة» (عبدالرحمن، ١٩٩٤م: ص ٩٤). الحروف تنقسم إلى قسمين: حروف المباني (الفونيمات)، وحروف المعاني (الأدوات)، وكلاهما تكرر بكثافة في شعر هارون هاشم للحفاظ على الجانب الإيقاعي والترنمي بغية الإثارة والإيحاء في الديوان المدرّس.

١-٢-٣- حروف المباني (الفونيمات)

حروف المباني هي الحروف الهجائية التي تبنى منها الكلمة، وليس للحرف منها معنى مستقل في نفسه، ولا في غيره. ويطلق عليها حروف التهجي أيضاً (مصطفى وآخرون، ٢٠٠٤م: ٧٢/١). هذا النوع من التكرار لا يقتصر دوره على مجرد تحسين الكلام، بل يمكن أن يكون من الوسائل المهمة التي تلعب دورها العضوي في أداء المضمون.

يعدّ هذا التكرار أبسط أنواع التكرار، لقلّة ما تحمله هذه الحروف من معانٍ وقيم

شعورية قد لا ترتقي إلى مستوى تأثير الأفعال والأسماء والتراكيب. يلعب تكرار الحروف دوراً عظيماً في الموسيقى اللفظية، فقد تشترك الكلمات في حرف واحد أو أكثر، ويكون لهذا الاشتراك فائدة موسيقية عظيمة، وقيمة نغمية جلييلة تؤدي إلى زيادة ربط الأداء بالمضمون (القاضي، ١٩٨١م: ٥٠١). وسنرى في ما يلي مدى استخدام الشاعر من الطاقة الدلالية الكامنة لهذه الأصوات، فمن أمثلة استخدام وحدات صوتية (فونيمات) مكررة:

-: من أين «منذر الدهشان» / من «حارة الزيتون» من مشارف «المعدان» / -: من منكمو توقفت عيناه / تقرأ الأسماء، توقظ التاريخ / ترجع الزمان. / فهذه الحارة، / ذات يوم، / حاصرت دروبها الغربان / جحافل التتار، / أقبلت مسعورة، / يقودها الشيطان، / تحمل أسوأ ما سطر التاريخ، / في صفحاته، وسجل الزمان / من بعد ما قد دمّرت بغداد / وأحرق تراثها، واجتاحت البنيان / على مشارف المدينة، العريضة المكان / تجمعت حشودهم، وأطلق الإنذار (صص ٥٥ و ٥٦)

نلاحظ في هذه الأشرطة أن حرف التاء تكرر ٢٦ مرة وأعطى النص نغماً موسيقياً داخلياً وزخماً دللياً، لما له من وقع في الأذان والأسماع، وهو من الحروف المهموسة التي توحى بنوع من الحزن والكآبة. ومما يزيد في جمالية موسيقى هذه الفقرات تتابع حرف التاء وتكراره النسقي في أول الأفعال المضارعة التالية «توقف، تقرأ، توقظ، ترجع، تحمل، وتجمع» حتى إنه ليصور لنا عن طريق توالي حرف التاء، تداوم حزن الشاعر وإستمراريته وتجده في كل حين.

وفي هذا المقبوس تسير الميم التي تُعدّ من الحروف الشفوية جنباً إلى جنب التاء ويرى الناقد محمد مفتاح «أن الحروف الشفوية تدلّ على الحزن» (مفتاح، ١٩٨٢م: ٦٢). وهذا ما نلمحه في نص هارون في إستكشاف الهموم حيث يقول: «من أين «منذر الدهشان» / من «حارة الزيتون» من مشارف «المعدان» / -: من منكمو توقفت عيناه». فقد وردت الميم في هذا النص القصير إحدى عشرة مرة فخلقت نغمة موسيقية تنقل القارئ إلى جوّ النصّ وإلى طبيعة الموقف الذي عاش فيه الشاعر من الحزن والهمّ.

نلاحظ أن حرف الحاء أيضاً قد تكرر تسع مرات، وهو من الأصوات المهموسة؛ فتولدت عنه موسيقية عذبة رقيقة تلائم مضمون الكلام لأنه «يتصف صوت هذا الحرف بأنه أغنى الأصوات عاطفةً وأكثرها حرارة، وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته، ليتحوّل مثل هذا الصوت مع البحة الحانية في طبقاته العليا، إلى ذوب من الأحاسيس وعصارة

من عواطف الحب والحنين والأشواق» (عباس، ١٩٩٨م: ١٧٨) فهارون هاشم يظهر عن طريق استخدامه لهذا الحرف أسفه وحزنه تجاه مصير «حارة الزيتون».

ويلج على تكرار حرف «النون»، فيورده ٢٠ مرة هنا، مما أكسب النص إيقاعاً موسيقياً، حيث إن حرف «النون» يعدّ من أكثر الحروف ارتباطاً بالصوت، وهو في أكثر المفردات اللغوية ذو أثر عظيم في تعديل الصوت وتلطيئه (السيد، ١٩٧٨م: ٨٠). يثيرنا الشاعر في هذا المقبوس بتكراره جملة من الأصوات الباعثة لأصداً نغميةً ترنمياً تحمل معها شحنات نفسية وشعورية عميقة ورغبات مكبوتة تفور في جوانيته.

وفي مايلي نلاحظ تكرار حرف «السين»:

مهما دجى ليلُ الأسي، / واسودّ، / اشتدت الأحران / مهما القيودُ أحكمتُ وثاقها /
واسودّت الجدران / فقادماً زماننا الآخر، / قادماً من رحم الأزمان / يُبشّرُ الثّقا، والمرابطين / في
خنادق الصّمود / بالسلام والأمان / بساعة آتية يُهدّ فيها السّجن، / مهما صلّبت جدرانها، /
ويُسحّقُ السّجان .. (صص ٥٩ و ٦٠).

فقد شاع حرفُ السين في هذا النص، وهو حرف عالي الصّفير، حادُّ الجرس، حيث إن التشكيل الموسيقيّ قد اصطبغ بصبغته، وهو حرف ينبئ بالموسيقى وتناغم الأصدا، مما يضفي على هذا النص جمالاً موسيقياً وصوتياً. وقد ورد هذا الحرف بكثافة في كلمات لها طابع سلمي في قاموس النضال لـ «الأسى، اسودّ، اسودّت، السّجن، يُسحّق، والسّجان»، لكنّ تبدو للقارئ الغلبة لمفردة «السلام» فهي الكلمة المفتاحية في هذا النص وقد جاءت مدعومة بلفظة «الساعة» التي يعتبرها الشاعر آتية لامحالة.

ونموذج آخر لتكرار الفونيمات في هذا الديوان هو التركيز على حرف «القاف»:

من غير تحقيقِ السّلام العدلِ تقريرِ المصير / من غير أن نلقاهم طلقاءً من قيدٍ ونير

(ص ١٥)

فقد كرّر الشاعر الفونيم «ق» وهو من حروف الإطباق ويؤدي إلى تفخيم الموسيقى. ولعل الشاعر يكرّر هذا الصامت تكراراً شعورياً لأنّ «الإطباق قضية نفسية» (أبوطالب، ٢٠٠٩م: ٢٨١). يمكننا القول بأنّ هذا التنويع في بناء الأصوات يحقّق وحدة صوتية متناغمة ومنسجمة، يكسب الكلمات قيمة جمالية من خلال جرسها المميّز وانسجامها وتناسقها (خلف وآخرون، ١٣٩٢ش: ٧٢).

٣-٢-٢- حروف المعاني (الأدوات)

حروف المعاني في الاصطلاح هي الحروف التي تربط الأسماء بالأفعال، والأسماء بالأسماء. وتدلّ على معنى في غيرها ويطلق عليها حروف الربط (ابن سيده، ١٩٩٤م: ٢٥٥/٤). ولو أنّ الكثير من الباحثين درسوا هذا النوع من الحروف ضمن تقسيمات الكلمة إلا أننا آثرنا دراستها في هذا المقام حسب مقتضيات الدراسة التي حاولت معالجة الجانب الترنمي وما تتركه هذه الحروف من انفعالات شعورية ودفقات إنفعالية. وقد وظّف هارون حروف المعاني على نحو ملحوظ في تجربته الشعرية هادفاً إلى تلطيف السياق والحفاظ على الموسيقى فضلاً عن الدلالات والإيحاءات التي يريد الإفضاء إليها. وفي ما يلي كُرر حرف العطف (واو):

الثلج والمطر الغزير، ولفحةً للبرد في خيماتهم تتوزعُ
والجوع، والظمأ المرعب، وقسوة الآلام، والأرض العراء البلقعُ

(ص ١١١)

اتّخذت «الواو» المكررة في النموذج السابق شكل التكرار المتوالي أفقياً ورأسياً؛ وقد منحت الحديث استدرجاً في الحركة والمشاركة وتتابع الحدث. فهذا الاستدرج يرسم للمتلقي شدة المعاناة والمآسي التي يمرّ بها الشعب الفلسطيني في المخيمات، وقد جمع الشاعر أنواع الشدائد والمحن باستخدامه حرف «الواو».

وفي المثال التالي استخدم التكرار الرأسي لحرف الجر «من»:

تقول لهم: صباح الخير / للفرّ الميامين / صباح الخير من «عكا» / ومن «يافا» / ومن ربوات حطّين / ومن «غزة» / من مسجدها المعمور / من نفح البساتين (ص ١٠)

لقد كُرر هارون حرف «من» ٦ مرّات ليدلّ على شموليّة إنطلاق تحية الصباح من هذه المدن بتفاصيلها الصغيرة كالربوات والمساجد، ونفح البساتين. فقد ساهم تكرار هذا الحرف في توسيع حيز المكان، وبشكلٍ تدريجي. واللافت أنّ هذه البنية التكرارية تتضمن تكراراً آخر (تكرار جزئياً)، وهو تكرار حرف «واو» العطف قبل حرف «من» على نحو مطرد ليؤدي غرضاً آخر يتخلّص في تأكيد فكرة التكرار الكلي، وهو ربط هذه الأمكنة، والاشترار، وتتابع التحايا.

وفي ما يلي تكرار حرف النداء على مستوى رأسي وشكل استفتاحي:

يا قمر فلسطين الغارق في الظلماء، / يا نبض الحرية يا كلمتها / يا وردتها الحمراء / يا «قدس» .. ويا «يافا»، / يا «حيفا» المقهورة، يا «عكا» / يا اسم فلسطين الضائع، / يا صرخة كلّ

الأسرى المنسيين (صص ٦٣ و٦٤).

وتكرار حرف النداء هنا واضح الدلالة، فقد أراد هارون هاشم التأكيد على أن الوطن بكل تفاصيله الصغيرة والكبيرة مازال حاضراً في ذاكرته. النداء يأتي لتحقيق نوع من التواصل بين الشاعر وبين المنادى؛ ويدلّ على عظمة المنادى ومكانته في قلب الشاعر. فالجاح الشاعر على مناداة هذه المدن الفلسطينية يدلّ على شدة انتمائه والتصاقه بالوطن. فالنداء يشكل نمطاً من أنماط الجمل ذات الأثر الأسلوبي اللافت في النص، وهو ظاهرة لغوية محضّة، لكنّه يستحيل في القصيدة إلى ظاهرة شعورية، تكثّف أحاسيس الشاعر المتخبط في حالة من الضياع (راشد، داؤد، ٢٠١٥م: ٥٧).

وقد ألحّ الشاعر على تكرار حرف «لا» النفي في البيت التالي في مستوى أفقي:

هو يدري، أن الجماهير زحفٌ لا انحناءً، لا ردةً، لا سكون

(ص ٥١)

يعتمد الشاعر في هذا البيت تكرار حرف النفي «لا» لإبراز التحدي، والصمود، والحركة، وعدم الخنوع أمام المحتل. فإيقاع التكرار وإنسيابيته هنا جاءت لتكتمل صورة الزحف الجماهيري المتناسق. وهذا الأسلوب المتتابع في تكرار الحرف يمنح النسق الشعري حركة انتلافية ترنمّة تزيد من ألق الصورة ودققها الشعوري وأتقادها الإيحائي.

٣-٣- التكرار المفرداتي (أفعال وأسماء)

يمتلك التكرار المفرداتي في النصّ أثراً عظيماً في موسقته. والقيمة السمعية لهذا التكرار أكبر من قيمة تكرار الحرف الواحد في الكلمة. ويكون هذا التكرار ناتجاً عن أهمية هذه المفردة وأثرها في إيصال المعنى، حيث تأتي مرّة للتأكيد أو التحريض أولكشف اللبس، إضافة إلى ما تقوم به من إيقاع صوتي داخل النصّ. «هذا النوع من أبسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعاً بين أشكاله المختلفة» (عاشور، ٢٠٠٤م: ٦٠) و«تكرار الكلمات يمنح النصّ إمتداداً وتنامياً في الصور والأحداث لذلك يعدّ نقطة إرتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث وتنامي حركة النصّ» (الغري، ٢٠٠١م: ٨٤).

ومما لا شك فيه أنّ الكلمات تتكوّن من أصوات وطاقات، لذلك إذا أحسن الشاعر استخدام الكلمات المكرّرة فقد يضيف على النصّ حلية إيقاعية ودلالة موحية. ولا يفوتنا هنا الإلتباه بأنّ «القاعدة الأساسية في التكرار أنّ اللفظ المكرّر ينبغي أن يكون وثيق الإرتباط بالمعنى العامّ وإلاّ كان لفظية متكلّفة لا سبيل إلى قبولها. كما أنّه لا بدّ أن يخضع لكل ما

يخضع له النصّ عموماً من قواعد ذوقية وجمالية» (الملائكة، ١٩٦٧م: ٢٣١). وإننا في ما يلي قمنا بدراسة التكرار المفرداتي بنوعيه (الإسمي والفعلي) وحاولنا أن نركز على الجانب الترنمي لهذا النوع من التكرار وما يخلفه من دقات شعورية وشحنات إيحائية.

٣-٣-١- تكرار الأسماء

يشكل تكرار الأسماء حيزاً جمالياً مهماً في ديوان «وردة على جبين القدس» فإنه يستقطب القارئ إلى دلالات النص ورؤاه ومداليه الشعرية المفتوحة، إذ «إن تكرار الأسماء يترك بصمة في ذهن القارئ، من خلال تواتره في النص، وتوصيفه الحال الشعورية بثبات واستقرار وتنام جمالي» (شريح، ٢٠١١م: ١٦٤). وهارون هاشم في البيتين التاليين استخدم تكرار ضميري «نا» و«ها» المتصلين بكثافة:

قالوا بأنا الأغبياء لأننا مازالت الأوطانُ فينا تُوعَدُ
ولأننا بترابها، وحجارها وفضائها، وسمائها نتعبُدُ

(ص ٣٦)

كزّر الشاعر ضمير «نا» في البيتين ٤ مرّات بصورة أفقية ورأسيّة لترسيخ فكرة تعلقهم الشديد بأرض الوطن، وقد استخدمه بصيغة الجمع ليدلّ على الوحدة والحراك الجمعي لأبناء الشعب الفلسطيني. وتكراره لضمير «ها» العائد للأوطان يمثّل قمة الإنصهار والتماهي مع الوطن. وقد جاء هذا التكرار في البيت الثاني على مستوى أفقي، يمثّل إنطلاقة الشعب وعروجه بدءاً بلفظة «التراب» التي تبين شدّة الإلتصاق، ثم «الحجار»، ثم العروج في «الفضاء» وأخيراً أعلى نقطة في الكون وهي «السماء»؛ فالنغمة الترنميّة تتصاعد وتيرتها وتعمّ المكان من الأسفل إلى الأعلى بتصاعد المفردات.

ديوان «وردة على جبين القدس» مكتظ بالكلمات المكرّرة التي لها أثر عظيم في توفير الجانب الموسيقي وإيحاء معنى الكلام لأنها وردت في مكانها المناسب من النصّ حيث يستدعيه السياق الهندسي. ومن ذلك لفظة «السلام» في البيتين التاليين:

إنّ السلام هو العدالة ما سوى هذا سلامٌ يُفتدى ويؤيدُ
إنّ السلام بأن تكونَ حقوفنا محفوظة لا تستباح وتؤادُ

(صص ٣٧ و ٣٨)

تكرار هذه المفردة يدلّ على أنّها محور الموضوع وهي بالغة الأهمية لدى الشعب.

فنرى أنّ هذه الكلمة المكررة متينة الإرتباط بسياق النصّ. إضافة على الجانب المعنوي، ففي المستوى الصوتي أضفى تكرارها على النصّ نغماً موسيقية متميزة تطرب أذن السامع.

٣-٢- تكرار الأفعال

يلعب تكرار الأفعال في الجملة الشعرية دوراً هاماً في بث الائتلاف والتناغم النسقي بين إيقاعات القصيدة على اختلاف أنساقها الشعرية، وتمظهراتها اللغوية، ومثيراتها النسقية ضمن السياق، فالقارئ يستهوية تكرار الفعل إذا كان مقوماً من مقومات النبض الشعوري والإحساس الدافق بالمعانة والتجربة (شريح، ٢٠١١م: ١٧٧ - ١٧١). الفعل إذا تكرر في المقطع الواحد، أو في القصيدة كلّها فلاشك أنّ هناك غرضاً أو معنى ما يؤديه هذا التكرار، ولا يكون الفعل المكرر مجرد نسق زمني أو حدث محدد فارغ من التكثيف الدلالي أو التدفق الشعوري أو الترتم الإيقاعي. في المقطع التالي تكرر فعل «صرخت» لتولد ترنماً يثير مشاعر المتلقي:

يا سيدي القاضي: / صرختُ شاعراً / صرختُ إنساناً / صرختُ لاجئاً مشرداً / صرختُ واحداً من الأنام (ص ٨٧)

الشاعر في هذا المقطع يركز على الفعل لأنه قادرٌ على التأثير أو التغيير واستيعاب الأحداث التي يعيشها خلافاً للاسم الذي ذات طبيعة هادئة ساكنة. فتكرار فعل «صرخت» هنا بزمنه الماضي يطرّ الحدث ضمن وحدة زمنية متناسقة ويحيلنا إلى تداعيات حدثت على نحو مستمر وبشيء من الثبات. ولاشك أنّ هذه الصرخة في وجه الإحتلال مستمرة تصاعد في كلّ حين، وهذا الاستمرار مفهوم من تكرار الفعل «صرخت» بصورة رأسية إستهلالية في بداية المقاطع؛ كما أنّ هذا التكرار يؤكد ميل الشاعر إلى طبيعة التكثيف الترتمي في النصّ.

وفي المقطع التالي يكرر الشاعر فعل «السؤال» بصيغة المضارع قائلاً:

غزة، وطنُ الأهل، ودارهم / تسألُ عنك، يسألُ الشجر / ويسألُ الشاطئ، / يسألُ الموجُ الذي، على رماله انكسر / وتسألُ الدُّروب، والأزقة التي تملأها الحُفر / وتسألُ العصافير، على جدائل الزيتون، / والليمون، تسألُ الأصالُ والبُكر (صص ٧٥ و٧٦).

يبدو لنا في هذا المقطع - من جهتي اللفظ والموسيقى - ذلك الإيقاع الجميل والتناغم البديع بسبب تكرار فعل السؤال «تسأل/يسأل» الذي أحدث نوعاً من الهندسة اللفظية والترنمية العذبة. فقد حقّق الشاعر بتكراره المكثّف والمقصود، موسيقية عذبة تطرب الأذن. وأمّا من جهة الدلالة فنرى الشاعر يخاطب غزة وطن أهله ودارهم بكلّ لهفة واشتياق فكأنّها أصبحت غائبة عن الأنظار بعد ما عاث بها الإحتلال فأخذ يستفسر عنها بإلحاح شديد،

ويضمّ صوته إلى صوت الكائنات الطبيعية للبحث عن مدينته الفاضلة؛ وتكرار فعل «تسأل/يسأل» بصيغته المذكرة والمؤنثة يبرهن على شمولية المقاومة واستمراريتها وتجديدها. وهارون هاشم ركز على الفعل المضارع لأنه يتحدّث عن قضية مازالت مستمرة، فيسعى جاهداً إلى التحرك والإنطلاق بشتى الطرق والأساليب التعبيرية المتاحة، ولا يخفى على أحد ما يقوم به الفعل المضارع من قدرة على رقد الحدث بحريّة الحركة والإنطلاق.

٣-٣-٣- التكرار الصرفي

وما يلحق بتكرار الكلمة ما يُسمّى بالتكرار الصرفي، حيث تتوالى في الجملة أو المقطع كلمات: أسماء أو أفعال، على وزن صرفي واحد، وهو تكرار يوفّر للنص إيقاعاً موسيقياً مؤثراً؛ و«كما يخضع لهندسة عاطفية فإنه يخضع أيضاً لهندسة موسيقية (الملائكة، ١٩٦٧م: ٤٧٩). ثمّة شبه اتفاق على أنّ التنظيم الصرفي في الشعر يخلق الإيقاع باعتباره نظاماً من الأوت المتوالية في زمن معين (البحراوي، ١٩٨٨م: ٥٠). التكرار الصرفي لا يخلو من علاقة بنفسية الشاعر، إذ إن اختيار اللفظ يجسّد الحالة النفسية للشاعر ساعة الإبداع. ومن نماذجه في ديوان هارون رشيد:

من أجل أن تحيا كريماً شامخاً ومعززاً، غاب الحبيبُ السَّيدُ

(ص ٣٠)

لقد جات هذه المفردات منكّرة في البيت، وفي التنكير عموم يتّسق مع التكرار المتوالي الأفقي لهذه الكلمات الثلاث. الفعل المضارع السابق «حيا» يمنح الدلالة تجديداً واستمرارية تؤكد السياق وتدعمه. وفي المقبوس التالي يقول الشاعر:

لكنما الأعلى عليها أرضه / وتراه، وتراه، والمحتد (ص ٢٦).

فكلمتا «تراب» و«تراث» في هذا المقطع فضلاً عن الصيغة الصرفية، فيهما جناس ساعد البناء النصي على جرس العبارة وإحياها. وقد حقّق هذا التكرار الفني نوعاً من التوازي البصري الأفقي، وساهم في تعميق الدلالة، وإخصاب طاقاتها الإيقاعية. وتكرار حرف «الواو» قبل هذين المفردتين فضلاً عن البعد الإيقاعي وتلطيف سياق النص، يدلّ على القواسم المشتركة بين التراب/أرض الوطن والتراث.

٣-٤- تكرار الجملة

تكرار الجملة أو العبارة يمثل عنصراً مثيراً من عناصر إثارة النص الشعري؛ وهو تكرار يعكس الأهمية التي يبتغيها الشاعر لمضمون تلك العبارات المكررة باعتبارها ركيزة مهمة لفهم المضمون العام الذي يقصده الشاعر، فضلاً عما تحقّقه من توازن هندسي وشعوري بين النص ومقصوده؛ وربما تكون هذه العبارة المكررة في جسد النص هي الركيزة الأساسية التي تقوم عليها البنية الدلالية للنص إضافة إلى المهمة الترنيمة التي يؤدّيها التكرار.

يعتبر هذا القسم أشدّ إيقاعاً وترنماً من القسم السابق إذ تتكرّر في هذا النمط كلمات متعددة متتاليةً بتناسق وتتابع هندسي، فحين تُكرّر الجملة أكثر من مرّة فهذا يعني أنّ فيها تأكيداً وتقوية للمعنى وكذلك يدلّ على ترنم الموسيقى، فعلى قدر الكلمات والأصوات المكررة تتمّ الموسيقى. وهذا الأمر نجده واضحاً في ديوان «وردة على جبين القدس»؛ ومن أمثلة ذلك:

اسألوا حولكم تجيب ليالٍ	هي منا لنا تجيب السُّنُونُ
اسألوا حولكم تجيب العصافير	يجيب .. الليمون، والزيتون
اسألوا حولكم تجيب جبالاً	وسهولاً، وأربعاً، وحزُونُ
اسألوا حولكم تجيب روابي	القدس تحكي أخبارها حطِينُ

(صص ٢٠ و ٥١)

لا يخفى أنّ تكرار العبارة في هذه الأبيات يبعث نوعاً من التناغم الداخلي في النص؛ فضلاً عن أنّ الكلمات التي تأتي خلف هذه العبارة المكررة تدعم موسيقى النص لأننا نرى تناسقاً كبيراً بين الكلمات في كلّ جملة. مثل هذا التكرار إنّما يسلط الضوء على ما بعد العبارة المكررة، فأعجاز الأبيات تظهر وكأنّها نابعة من نقطة واحدة مشدودة إليها، وهي عبارة «اسألوا حولكم تجيب». ومن أمثلة هذا التكرار الذي يؤدي دوراً هندسياً وآخر وظيفياً هو المقطع التالي:

- يا سيدي القاضي .. / أبيت إلا أن تعيدَ / ذلك الماضي البغيض، / توقظ الآلام / أبيتَ
إلا أن تجور في حُكْمِك / تحرقُ الزيتونَ / تقتلُ الحمام (ص ٨٧).

تكررت اللازمة الاستفتاحية «يا سيدي القاضي..» في بداية مقاطع هذه القصيدة فلفظة سيدي في خطابه للقاضي مبطنّة بروح ساخرة كأنّ الشاعر أراد استمالتة وعطفه؛ والنقاط الأخيرة تفتح المجال لكل صفات القذارة التي تمرّ في مخيلة القارئ لعدم نزاهة حكم القاضي. ولقد عمل تكرار عبارة «أبيت إلا أن تعيدَ» في هذا المقطع على تصعيد وتيرة التحدي حد الذروة حيث هيأ إمكانية كبيرة لتحقيق الدهشة الشعرية والتدفق الإيقاعي فيه. وفي الأبيات التالية جاء تكرار العبارة على مستوى رأسي إستفاحي:

ذنبه أنه على الحق باقٍ
ذنبه أنه يجاهر بالرأي
لا يبالي بعسفهم لا يلين
ويُعلي لواءه، ويصونُ
لنا نحنُ شعبها المأمونُ
ذنبه أنه يقول فلسطينُ

(ص ٥٠)

تستهل الأبيات بعبارة «ذنبه أنه» تدليلاً على السمة الموضوعية من جانب، وعلى السمة الهندسية التي يتطلّبها السياق. وللتكرار هنا وظيفة، فاللفظ المكرّر يحمل دلالة إيحائية ممزوجة بالأسى على أولئك الضحايا/السجناء. ونشعر أنّ تكرار هذه العبارة يقوّي النغم وترافق هذا النغم طاقة شعورية مأساوية. ومن أمثلة هذا النوع من التكرار ما جاء في البيتين التاليين:

حجرٌ إلى حجرٍ، ويهدرُ عارمٌ
حجرٌ إلى حجرٍ، وتمضي ثورةٌ
من موجنا، يعلو الدروبُ ويُزبدُ
شعواء عارمة تضجُّ وتُرعُدُ

(ص ٣٩)

إنّ هذا التكرار مصوغ وفق عمارة هندسية بالغة الدهشة؛ تتابع الحجر في العبارتين يدلّ على كثرة التراشق والاستمرار في حركة النضال الفلسطيني، حتى أصبحت الثورة كالسيل العارم والموج الهائج. لا يخفى أنّ لفظة «حجر» في هذا السياق هي المركز الذي يدور حوله الحديث، فكأنّه مفتاح المعنى والشعور معاً. ففي هذا التعبير لا يعبر الشاعر عن تجربة فردية خاصة، بل عن تجربة جماعية، تشفّ عن رؤية الشاعر وتحمّسه في استمرار الحركة الجماعية والنهوض ضد العدو.

٣-٤-١- التكرار الكروماتيكي

التكرار الكروماتيكي يُعتبَر من أشكال تكرار الجملة، وهو تكرار الكلمات شكلاً ومضموناً على طول المقطع، ولا يقع التغيير إلا في الكلمة الأخيرة، مع الحفاظ على العلاقة الدلالية بين الكلمة الأصل والكلمة الجديدة (غريب، ٢٠١٣م: ٢٠٨). هذا النوع من التكرار يمثل نقطة الاتكاز في المعنى والعاطفة والإيقاع. ومن نماذجه في هذا الديوان:

تقول أم اسماعيل / الأشرفُ الأحبُّ لي أبنائي الشهداء / والأشرفُ الأحبُّ لي أبنائي
السجناء / من أثروا الجهاد، والفداء / على قصور البذخ، والثراء (ص ١٠١)

فقد تكرّرت الكلمات شكلاً ومضموناً، ولم يقع التغيير إلا في المفردة الأخيرة مع الحفاظ على العلاقة الدلالية بين مفردتي «الشهداء» و«السجناء»، ويمكن تمثيل ذلك على النحو التالي:

ثابت	متغير
الأشرفُ + الأحبُ + لي + أبنائي	الشهداء السجناء

هذه العبارة تجمع بين الثابت المتكرر بذاته، والثابت المتغير. استطاع الشاعر أن يحقق داخل النص مستوى فنياً يعتمد على الصدى والترديد كما يريد أن يؤكد عليه من دلالات بعيداً عن أي نوع من النمطية الأسلوبية، مع إجراء بعض التغييرات البسيطة على المقاطع التي يقع فيها التكرار (غريب، ٢٠١٣م: ٢٠٨). والإيقاعية التصاعدية الحاضرة في النص ليس لها سلطة كرماتيكية تؤثر في النفس عبر الترنم وتواشجاته فحسب، ولكن سلطة شعورية دلالية تدلّ على الإنسجام والتآخي والتآلف بين جميع أبناء الشعب المضطهد الذين ضحوا بأنفسهم من شهداء وسجناء حيث آثروا الجهاد والكفاح ضد العدو، ونالوا بذلك صفتي «الأشرف» و«الأحب» لدى أم اسماعيل التي ترمز إلى الوطن والهوية الفلسطينية في هذا النص.

٤- النتيجة

- لقد كشف هذا البحث عن الجانب الترنمي والإيقاعي لظاهرة التكرار في ديوان «وردة على جبين القدس» للشاعر الفلسطيني المناضل هارون هاشم رشيد؛ وقد تبين لنا أن هذا النوع من التكرار لم يأت لأغراض إيقاعية موسيقية فحسب، وإنما ليعكس موقفاً نفسياً وانفعالياً معيّنًا يؤدي إلى تجديد العلاقات اللغوية والدلالات الشعرية وإحياءاتها ومؤثراتها التشكيلية.

- ومن خلال الدراسة الإحصائية التي قمنا بها في الديوان، وجدنا أن التكرار قد جاء فيه على قسمين: القسم الأول هو تكرار صوتي يتمثل بتكرار الحروف، والقسم الآخر تكرار لفظي يتمثل بتكرار الكلمة وتكرار العبارة بصور مختلفة بغية الإثارة والإحياء.

- يعدّ تكرار الكلمة في النص وتكرار الجملة في السياق ذا أثر عظيم في توفير الجانب الموسيقي، ولهذا التكرار قيمة سمعية أكبر مما هو لتكرار الحرف الواحد في الكلمة أو في الكلام.

- يحقّق التكرار في هذا الديوان نوعاً من التوازي البصري أفقياً ورأسياً، فيسهم في تعميق الدلالة وإثراء طاقاتها الإيحائية؛ فقد وجدنا الأفقي يدلّ على الإنسجام في الحركة الواحدة، والرأسي يدلّ على التعددية في الإنطلاق.

- يشكل التكرار الإستهلاكي مساحة كبيرة في هذا الديوان، ولعل ذلك يعود إلى اضطراب نفسية الشاعر المتوترة والتي وجدت في هذا التكرار البداية القوية المتكثفة للانطلاق والتحرر من هذا الظلم والطغيان، والتخلص من هذا الصمت الرهيب حيال المجازر. أما التكرار الختامي تكراراً توتري ذات كثافة عالية التأثير على ذهنية المتلقي، ويُعتبر شحنة عاطفية موحية تحسم الكلام.

- التكرار في هذا الديوان له مثيرات ترنمية تتعاقد مع الدلالات التي يريد الشاعر الإفضاء إليها؛ فالشاعر استخدم هذا الأسلوب الهندسي ليعكس لواعجه وهمومه الصادقة تجاه معاناة أبناء الشعب الفلسطيني المضطهدين في سجون الإحتلال أو المشردين عن ديارهم.

المصادر و المراجع

- ابن سيده، علي بن اسماعيل (١٩٦٤م)؛ المخصص، ط١، بيروت، دار إحياء التراث العربي.
- أبوطالب، عناية عبدالرحمن عبدالصمد (٢٠٠٩م)؛ التشكيل التخيلي والموسيقى في شعر المقالح، دمشق، دار الفكر.
- أحمد، ابن محمد (١٩٩٨م)؛ البنية الإيقاعية في شعر عزالدين المناصرة، رام الله، منشورات اتحاد كتاب فلسطين.
- البحراوي، السيد (١٩٨٨م)؛ في البحث عن لؤلؤة المستحيل، بيروت، دار الفكر.
- الجبار، مدحت سعيد (١٩٨٤م)؛ الصورة الشعرية عند أبي القاسم، ليبيا، الدار العربية للكتاب.
- الحمداني، سالم أحمد (١٩٨٩م)؛ مذاهب الأدب العربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، الموصل، مطبعة التعليم العالي.
- الحمود، نجيبه فايز (٢٠١٣م)؛ «صورة اللاجئ الفلسطيني في شعر هارون هاشم رشيد/ ديوان «مع الغرباء» نموذجاً»، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد التاسع والعشرون (٣)، صص ١١-٥٠.
- خضير، عمران (١٩٨٢م)؛ لغة الشعر العراقي المعاصر، ط١، الكويت، وكالة المطبوعات.
- الخليلي، علي (٢٠٠٢م)؛ مختارات من الشعر العربي الفلسطيني الحديث، عمان،

منشورات أمانة عمان الكبرى.

- خلف، حسن وآخرون (١٣٩٢ش)؛ «دراسة الموسيقى الداخلية في الصحيفة السجادية»،
اصفهان، مجلة بحوث في اللغة العربية وآدابها، العدد ٨، صص ٦٧ - ٧٩.

- راشد، ذياب، وجمانة داود (٢٠١٥م)؛ «السمات الأسلوبية في قصيدة بلقيس لنزار
قباي»، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان - تشرين، العدد ٢٠، صص ٥١ -
(٧٠).

- رزوقة، يوسف (٢٠٠٨م)؛ عزالدين مناصرة شاعر المكان الفلسطيني، الأول، ط ١،
الأردن، دار مجدلاوي.

- رشيد، هارون هاشم (١٩٩٨م)؛ ديوان وردة على جبين القدس، ط ١، القاهرة، دار
الشروق.

- السيد، عز الدين علي (١٩٧٨م)؛ التكرير بين المثير والتأثير، ط ٢، بيروت، عالم
الكتب.

- شاهين، أحمد عمر (٢٠٠٠م)؛ موسوعة كتاب فلسطين في القرن العشرين، ج ٢، غزة،
منشورات المركز القومي للدراسات والتوثيق.

- شرتج، عصام (٢٠١١م)؛ موحيات الخطاب الشعري/دراسة في شعر يحيى السماوي،
ط ١، دمشق، دار الينابيع.

- صدوق، راضي (٢٠٠٠م)؛ شعراء فلسطين في القرن العشرين، ط ١، بيروت، المؤسسة
العربية للدراسات والنشر.

- عاشور، فهد ناصر (٢٠٠٤م)؛ التكرار في شعر محمود درويش، الطبعة الأولى،
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

- عباس، حسن (١٩٩٨م)؛ خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات إتحاد الكتاب
العرب، دمشق.

- عبدالرحمن، ممدوح (١٩٩٤م)؛ المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة
الجامعية، اسكندرية.

- عشري زايد، علي (٢٠٠٨م)؛ عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة، مكتبة
الآداب.

- عياد، شكري (١٩٧٨م)؛ موسيقا الشعر العربي، ط ٢، القاهرة، دار المعرفة.

- غريب، أسماء (٢٠١٣م)؛ تجليات الجمال والعشق عند أديب كمال الدين، ط ١، بيروت،

دار الضفاف.

- الغرني، حسن (٢٠٠١م)؛ حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب.

- مصطفى، إبراهيم وآخرون (٢٠٠٤م)؛ المعجم الوسيط، القاهرة، دار الدعوة.

- فتح الله، أحمد سليمان (٢٠٠٨م)؛ الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط ١، القاهرة، دار الآفاق العربية.

- القاضي، النعمان (١٩٨١م)؛ أبو فراس الحمدانيّ الموقف والتشكيل الجماليّ، مصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ودار التوفيق النموذجية للطباعة والجمع الآلي.

- القرعان، فايز (١٩٩٤م)؛ التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، مؤتة للبحوث والدراسات.

- مرتاض، عبد الملك (١٩٩٥م)؛ تحليل الخطاب السردية (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية «زقاق المدق»)، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية.

- معروف، يحيى؛ نورالدين بروين (١٣٩٣م)؛ «دراسة جمالية التكرار في ديوان «قليلك... لا كثيرهن» ليحيى السماوي»، مجلة اضاءات نقدية، السنة ٤، العدد ١٦، صص ٩ - ٣١.

- مفتاح، محمد (١٩٨٢م)؛ في سيماء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية، الطبعة الأولى، دار البيضاء، المغرب.

- الملائكة، نازك (١٩٦٧م)؛ قضايا الشعر المعاصر، الطبعة الثالثة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد.

فصلنامه لسان مبین (پژوهش ادب عربی)

(علمی - پژوهشی)

سال هشتم، دوره جدید، شماره بیست و هفتم، بهار ۱۳۹۶

تأثیر تکرار موسیقائی در شعر هارون هاشم

(مطالعه‌ی موردی دیوان گلی بر پیشانی قدس)*

رسول بلاوی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر

چکیده

تکنیک تکرار در شعر یکی از تکنیک‌های بسیار مهم در مباحث سبک‌شناسی به شمار می‌رود که شاعران از دیرباز به اهمیت آن در آفرینش اثر هنری و میزان تأثیر آن بر خواننده آگاه هستند. بی تردید تکنیک تکرار با نویسنده متن ارتباط نزدیکی دارد؛ نویسنده از رهگذر این تکنیک تلاش می‌کند ایده‌ها و احساسات خود را برای خواننده مجسم کند. هر تکراری بر اساس ماهیت متن، دلالت‌های روانی و عاطفی متفاوتی را در بر می‌گیرد. تکرار یکی از تکنیک‌های تأثیرگذار بر موسیقی داخلی متن می‌باشد. گاهی شاعران به نوعی تکرار موسیقائی با انگیزه‌های شاعرانه و برای افزایش ریتم و موسیقی متن می‌پردازند. این نوع تکرار جایگاه ویژه‌ای در شعر هارون هاشم رشید شاعر فلسطینی معاصر داشته و دارای بار عاطفی، که در آن ریتم با بُعد روانی و احساسی هماهنگ می‌باشد. در این مقاله بر اساس روش توصیفی - تحلیلی، به بررسی تکنیک تکرار در دیوان «گلی بر پیشانی قدس» اثر هارون هاشم خواهیم پرداخت. با خوانش این دیوان، انواع هندسی تکرار در آن مانند تکرار حرف، واژه و جمله آشکار می‌گردد، که هر یک از این انواع، ابعادی ویژه و جنبه‌های مؤثری نمایان می‌کند. هدف از پژوهش، بررسی احساسات روانی و بارمعنایی پدید آمده از این نوع تکرار موسیقائی می‌باشد. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که تکرار در این دفتر شعری از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و بر اهمیت عنصر تکرار شونده و میزان تأثیرگذاری آن بر احساسات خواننده دلالت می‌کند. تکرار موسیقائی در دیوان مذکور، احساسات درونی شاعر و دردهای وی، و همچنین ارتباط بین بُعد موسیقائی متن و بارمعنایی آن را منعکس می‌کند.

کلمات کلیدی: سبک، تکرار، هارون هاشم رشید، دیوان «گلی بر پیشانی قدس».

* - تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۸/۰۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۰۱/۲۵

نشانی پست الکترونیکی نویسنده: r.ballawy@pgu.ac.ir