تقنية السرد التكرارى فى الشعر العربى الحديث

أ.د. حسن البندارى*

عنى الشعراء العرب القدامى والمحدثين بتقنية سردية يمكن أن نطلق عليها "السرد التكرارى" ، وتتمثل هذه التقنية فى تكرار كل من الكلمة والتركيب داخل السياق السردى ، وللموضوع الشعرى الذى يحرص هذا الشاعر أو ذاك على تقوية معناه الكلى ، أو تأكيده بهدف الاستحواذ على قدرة التلقّى لدى القارىء .

(١)

أما تكرار الكلمة (Word) المعينة ضمن الجملة أو التركيب فى القصيدة أو النص الشعرى فيقصد به الشاعر أن يؤكد المعنى المراد ، أو يبرز قيمته ، ويظهر أهميته ، بغرض إثارة انفعال المتلقى به وتفاعله معه . أملاً فى الاستحواذ عليه وكسب ميله إليه.

والمؤكد أن الكلمة حين تتكرر فى البيت أو الأبيات بصورة متماثلة أو مختلفة إنما "تؤدى دوراً تعبيرياً واضحاً .. فتكرار لفظة أو عبارة ما يوحى بسيطرة هذا العنصر المتكرر ، وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره ، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق فى أفق رؤياه من لحظة إلى أخرى"[١] . على نحو ما تكررت "الكلمة" فى أبيات عمران بن حطان[٢] (-٨٩هـ) (وهو من الخوارج) ، يرثى فيها أبا بلال مرداس بن أدية الخارجى :

١-يا عينِ بكى لمرداسِ ومصرعه ... يارب مرداس اجعلنى كمرداسِ
٢-تركتنى هائماً أبكى لمرزئتى ... فى منزل موحش من بعد إيناسِ
٣-أنكرت بعدك ما قد كنت أعرفه ... ما الناس بعدك يا مرداس بالناسِ
٤-أما شربت بكأس دار أولها ... على القرون فذاقوا جرعة الكاسِ
٥-فكل من لم يَذُقْها شارب عجلاً ... منها بأنفاس ورد بعد أنفاسِ

* كلية البنات - جامعة عين شمس .

فقد تكررت كلمات "مرداس" أربع مرات ، و(الناس) مرتين، و(الكأس) مرتين – وذلك تعبيراً عن قيمة هذه "الكلمات" فى نفس الشاعر وشدة تمنكها من ذهنه .

وكما حفلت بعض الأشعار القديمة بظاهرة تكرار "الكلمة" – فإن بعض شعرنا المعاصر قد اشتمل على هذه الظاهرة ، التى نراها مرة تتعلق بالإبصار ، وأخرى بالمسموع ، وثالثة بالمشموم . وهذا يدعونا إلى دراسة هذه الظاهرة على نحو ثلاثى، هو: التكرار المرئى ، والتكرار المسموع ، والتكرار المشموم .

أما "التكرار المرئى" فالمراد به : أن تتكرر الكلمة الدالة على شىء محسوس مما تقع عليه العين أو يدركه البصر . والشعر العربى قديمه وحديثه حافل بهذا النوع من التكرار الذى يبدو فى تكرار كلمة تشير إلى "إنسان" أو حيوان ، أو جماد، أو صورة لزمن كالليل والنهار .. وغير ذلك مما يراه الشاعر العربى ويعاينه، على نحو ما ظهر فى أبيات امرئ القيس التى كرر فيها اسم "سلمى" وأبيات الخنساء حين كررت اسم "صخر" ليدل التكرار عند الشاعرين على قوة ارتباطهما بهذا الاسم ؛ فقد كرر امرؤ القيس اسم سلمى أربع مرات فى قوله :

١- دياراً لسلمى عافيات بذى خال ألحّ عليها كلّ اسحم هطال
٢-وتحسب سلمى لاتزال ترى طلا من الوحش أو بيضا بميثاء محلال
٣-وتحسب سلمى لاتزال كعهدنا بوادى الخزامى أو على رس أوعال
٤-ليالى سلمى إذ تريك منصباً وجيداً كجيد الرئم ليس بمعطال

وكررت الخنساء اسم أخيها (صخر) خمس مرات مسبوقاً بحرف التوكيد إن فى قولها :

١-وإن صخراً لمولانا وسيدنا وإن صخراً إذا نشتو لنحار
٢-وإن صخراً لمقدام إذا ركبوا وإن صخراً إذا جاعوا لعقار
٣-وإن صخراً لتأتم الهداة به كأنه علم فى رأسه نار

كما كرر قيس بن الملوح كلمة الليالى ثلاث مرات فى بيتين يخاطب فيهما ليلى:

١-تمر الليالى والشهور تنقضى وحبك لا يزداد إلا تماديا
٢-أعد الليالى ليلة بعد ليلة وقد عشت دهراً لا أعد اللياليا

ليكشف عن تمكن عنصر الزمن من لا شعوره ، حيث كان فى حال انتظار لمحبوبته، كما كرر مادة الفعل "دعا" ثلاث مرات ليشير إلى عمق تأثره بالصوت الداعى خلال شعائر الحج قال :

١-وداع دعا إذا نحن بالخيف من منى فهيج أشجان الفؤاد وما يدرى
٢-دعا باسم ليلى غيرها فكأنما أطار بليلى طائراً كان فى صدرى
٣-دعا باسم ليلى أسخن الله عينه وليلى بأرض الشام فى بلد قفرِ

وفيما يتعلق بشعرنا المعاصر –فإن الشعراء قد اتفقوا على الوعى بتميز طبيعة لغة الشعر ، ولكن كان منهم من انفردوا باستخدام اللغة استخداما تراكمياً أو كمياً ، لاعتقادهم بأن لغة الشعر حينئذ تعمل على توظيف تحقيق التأثير والانفعال فى نفس الملتقى ، ومن ثم عمدوا إلى توظيف التكرار الكمى باعتباره وسيلة لغوية مؤثرة ، على نحو ما نجد فى تكرار الكلمة أو الصيغة الدالة على "المبصر" المرئى فى نماذج غير قليلة من أشعارهم ؛ إذ يكرر الشاعر محمود حسن إسماعيل هذا النوع من الصيغ فى قصيدة مع "النور الأعظم"[1] التى يخاطب فيها الرسول (ص) حيث وردت فى موضع منها كلمة (نور) مقترنة بأل ، وبدونها مكررة ضمن التراكيب يقول :

يا أول نور

سكب الله النور الأعظم من شفتيه

يا أول نور

كل النور تألق منه ، وجاب الكون على كفيه

يا أول نور

خف إليه الروح القدس وكبر شوقاً بين يديه

يا أول نور[٤]

فقد تكررت صيغة "نور" ست مرات ، وهى مما تبصره العين أو يقع عليه البصر ، وإن اختلفت دلالة كل صيغة على حسب موقعها فى الصياغة ، فالصيغ الأولى والثالثة والخامسة "نور" والسادسة حال ارتباط كل منها بما قبلها "أول" ترمز إلى الرسول (ص) ، والصيغتان "النور" حسب موقع كل منهما – تشيران إلى القرآن الكريم ، وإلى التحولات الثورية التى أحدثتها رسالة الإسلام فى البيئة العربية خاصة، وفى العالم أجمع . والصيغ الخمس تشترك فى خصيصة واحدة وهى : أنها تلح على ذهن الشاعر إلحاحاً شديداً ، كما تلح على ذهن كل مسلم يدرك الدور العظيم الذى نهض به الرسول (ص) ويعتز به ، ويفيد منه ، ويهتدى بهديه ، وينتهج نهجه ، ويقتفى آثاره.

كما كرر هذه الصيغة ، وما يقرب منها فى قصيدته "تسبيحة" التى بحث فيها عن الحقيقة[٥] :

على الأرض نور، وفى الأفق نور

وفى كل قلب شعاع يدور

ولحن يسبّح طىّ الصدور

إلهى تباركت رب السماء

مع الليل فجر الضياء

وتفتح لليأس باب الرحمة

لك الملك والحمد ، أنت النصير

وأنت الأمان لمن يستجير

وأنت لمن قال يارب .. نور

ترد السكينة للحائرين

وتسكب للروح نور اليقين

وتمحو الأسى من ظلام الصدور

فأمضى إلى النور خلف الحجاب

صلاة تغنى بقدس الضياء

إلهى أعنّى وبارك صلاتى

وبالعفو طهر خطأ معصياتى

وبالنور يارب أنعش جناحى

إلهى ومالى دعاء سواكاً

ولا لى مع الليل إلا ضياكا

ولا عون للروح إلا يداكا

إذا رفرفت كنت سر الدعاء

وإن هتفت كنت نور الرجاء"

فقد تكررت صيغة "نور" نكرة خمس مرات ، وصيغة "النور" معرفة مرتين ، وتكرر ما يقرب من هاتين الصيغتين وهو صيغة (الضياء) ثلاث مرات ، فيكون المجموع عشر مرات ، ليفيد هذا التكرار عناية الشاعر بتوظيف الصيغ ضمن

الجمل والتراكيب –توظيفاً فنياً يرسى معانى تدل بدورها على المثالية وشفافية النفس وصفاء الروح ، وهو ما يجرد الصيغ المكررة من "الدلالات المادية المحددة"(٦) ، ويمنحها بالتكرار القدرة العالية على "الرمز والإيحاء والتعبير المهموم المجنح"(٧) ، ويجعل تكرارها إشارة قوية إلى ما يجرى من أشواق "حادة فى نفس الشاعر إلى الحقيقة والخير ، والجمال"(٨) ، فالتكرار بناء على هذه الإمكانات الحركية – يثير فى نفس المتلقى الانفعال بهذه "المعانى المثالية" فيرتبط بها ، ويتفاعل معها ، فتمضى حركية حياته فى ضوئها ، على أساس أن محور هذه الصيغ هو "القوة النورانية" القادرة على تخليص النفوس من "الماديات" ومدها بالطاقة الروحية .

ويتجلى هذا النوع الإفرادى فى قصائد لشعراء آخرين ، وبخاصة شعراء الشعر الحر ، مثل قصيدة "أغنية حب"(٩) لصلاح عبد الصبور التى تكررت فى مقطع منها صيغة "حبيبى" سبع مرات ، لتدل على " سمو منزلة الشاعر المحب ومثالية نظرته" إلى هذا المحبوب ، رغم ما يبدو من "مادية" الكلمات المضافة إلى "حبيبى" لأنها مما تراه العين ويقع عليه البصر : فهى "الوجه" و"الشعر" ، و"الخدان"، و"النهدان" ، و"الحصن" ، والقرب" ، يقول(١٠):

"وجه حبيبى خيمة من نور

شعر حبيبى حقل حنطه

خدا حبيبى فلقتا رمان

جيد حبيبى مقلع من الرخام

نهدا حبيبى طائران توأمان أزغبان

حضن حبيبى واحة من الكروم والعطور

الكنز والجنة والسلام والأمان

قرب حبيبى

ويتوافق مع هذا التكرار الدال على "الإبصار" ، الحسى ، تكرار اسم مدينة "البصرة" للشاعر العراقى : مهدى محمد على . وذلك فى قصيدته "قصة مدينتين"[i]. التى أسسها على معنى مركزى هو "تحول المدينة رغم ثباتها" . يقول

* البصرة التى غادرتها

هى غير البصرة التى ولدت فيها

* البصرة التى مررتُ

ببعض صحرائها على ظهر ناقة

- دون أن تدرى-

هى غير البصرة التى كتبت إليها!

* البصرة التى كتبت إليها

هى ذاتها التى صحبتى

على تخوم البحر!

* البصرة التى أحملها هنا وهناك

هى غير البصرة التى تحترق

هى غير البصرة التى غادرتها أمى

هى غير البصرة التى يهجرها الناس!

* البصرة التى أريدها الآن

هى الشريط المقلوب

يعيش من هنا إلى هنا

يعيدنى من هنا إلى هناك

إلى البحر

إلى ظهر ناقة – دون أن تدرى –

إلى أيام الشناشيل والأطواق والأسواق

إلى حضن أمى

إلى البستان

إلى الأرض

إلى الطين

إلى النهر :

سمكة!

فقد تعاقب اسم "البصرة" على هذا المعنى المركزى ، قصداً إلى إضاءته وتعميقه ، فعلى الرغم من أن مدينة البصرة باقية بمعالمها الثابتة المرئية لكن الشاعر الذى اضطر إلى الرحيل عنها بسبب أو بآخر – لا يرى ثباتاً فى تلك المعالم؛ فقد تغير بالنسبة إليه معنى اسم "البصرة" بسبب نفيه عنها بواسطة تلك القوة العاتية . وهذا يعنى أن تردد اسمها وتكراره قد امتلك دلالتين ؛ دلالة تحوطها مشاعر قديمة حميمة ، ودلالة تغشاها مشاعر جديدة طارئة.

ومن ثم فإن "البصرة" فى السطور (٢ ، ٦ ، ٧ ، ١٠ ، ١٤) توحى بالمشاعر الحميمية لأنه ولد بها ، وكتب إليها وصحبته، وحملها بين جوانحه متذكراً معالمها وتشوق إليها وحن لها .

على حين جاءت "البصرة" فى السطور (١ ، ٣ ، ١١ ، ١٢، ١٣) مفيدة لمشاعر طارئة مضادة لأن البصرة قد طرد منها أو أرغم على مغادرتها (السطر

الأول) وأنه قد مر بمعالمها مروراً اضطرارياً فلم يتهيأ له تأملها (السطر الثالث) ولأن البصرة لم تعد آمنة ولم تسلم من احتراق مشاعر القاطنين فيها (السطر ١١)، وكيف يمكن لها أن تكون مثل البصرة القديمة ، وأمه قد أكرهت مثله على مغادرتها؟ (سطر ١٢) . وهل يمكن ضمان الاستقرار فى مدينة هجرها بضغط العسف والقهر؟ (السطر ١٣) .

وأما "التكرار المسموع" : فيعنى أن ثمة تكراراً لنوع من الصيغ يكون له إيقاع ووقع تتأثر به أذنا المتلقى أثناء إنشاد القصيدة المتضمنة له ، سواء أكان هذا التأثر بالسلب أم بالإيجاب ، أو أكان بالإقبال أم بالنفور ، على نحو ما تبين فى عدد من قصائد الشعراء المعاصرين ..

إن هذه الظاهرة تختص "بالغنائية" ، على أساس أن الشعراء الذين يكررون هذه الصيغ الدالة على الغنائية يرون أنها "نغم علوى" ، ومن جهة كونها "غناء للجمال والحياة"، أو بكاء لما فى الحياة من شر وسعادة ، وتدل على إحساس الشاعر "بضياع ذلك النغم العلوى فى ضجيج العالم المادى الحديث"[١٢] .

ومن أمثلة هذا النوع من التكرار – تكرار صيغ دالة على المسموع متماثلة ومتحدة اللفظ والمعنى ، أو مختلفة اللفظ ودالة على معنى واحد ، مما يندرج تحت مفهوم "الترادف Synonymy الذى يراد به وجود ألفاظ متحدة المعنى وقابلة للتبادل فيما بينها فى أى سياق"[١٣] – كما نرى ذلك فى قصيدة (أنا والنفس والطريق[١٤]) لمحمود حسن إسماعيل التى يبدأها بقوله مخاطباً نفسه فيها :

أتبعينى فى دروبى واحذرى أى هــروبِ

إذا يقول فى هذه القصيدة :

١- واسمعى شدوى ، وكونى من صلاتى عن قريبِ
٢- لترى ذاتك فى ذاتى شعاعاً فى الغــروبِ

****

٣- إن دعاك العطر فامضى ... واتركيه لشذاهُ
٤- كم سكرنا من أماسيه وأشجاناً ضحـاهُ
٥- وزرعنا فيه أحلاماً طواها من طـواهُ!
٦- وشدوناه وكنا نغماً يشجى ربـــاهُ
٧- ساحراً يخجل لحن الطير فى الروض صداهُ

****

٨- وإذا ما الدم المسعور أهوى كالمصيـرِ
٩- ضارباً حولكى أسداداً من الوهم الضريـرِ
١٠- ناهشاً خطوك من كل اتجاه فى المسيرِ
١١- عازفاً: لو كان ! ياليت! على نای كسيرِ
١٢- فَهْو صيّاح يهاتى نفسه بين القبـورِ
١٣- فى ظلام يَئُد الشكوى بصدر المستجيرِ
١٤- غلفى سمعك عنه واسمعى أصداء نورِى

****

١٥- لى مع الأمس حكايات شقيات البلابـلْ
١٦- كنت أشدوها دموعاً غفلت عنها الثواكلْ
١٧- لم تزل أسمارها فى الحقل ، ترويها السنابلْ
١٨- وشيوخ الطير تحكيها لمولود الخمائـلْ
١٩- أتبعنى وانظرى حولىَ أقداح الضيـاءْ
٢٠- والربابات بكفى نشاوى بالغنـــاءْ

فقد تكررت الصيغ المفردة[1] الدالة على معنى "الغناء" فى هذه القصيدة كما نرى . وهى "صيغ مسموعة" تتعلق بالسمع ، بمعنى أنها توحى للمتلقى عند

إنشادها عليه أو حال قراءته لها –"بالغنائية أو النغمية الدالة على الشجن" وهذه الخصيصة تتأكد – بالضرورة – بتكرار هذه الصيغ . هذا التكرار الذى يدل على "حسن الصوت وشجوه" . كما نرى فى تكرار مادة [شدا] المسندة إلى القائل وهى : "شدوى" فى البيت الأول ، و"شدوناه" فى البيت السادس ، و"أشدوها" فى البيت السادس عشر .

وتتكرر صيغ دالة على "الترنم النغمى" فى أبيات من قصيدته : "عاشقة العنكبوت"[٢] . وذلك فى قوله يخاطب من "تتلفت إلى الماضى"[٣] .

١- واقعدى فى حجر أسطورة تحكى زوالهْ
وتغنى للتوابيت مذلات ورقاً وضلالهْ

****

٣- أنت للموت نشيد ، لم تُوقّعه جنازهْ

****

٤- لستِ منى فأنا لحن على كل ربابِ

****

٥- آلوجود الضخم لا يبصره الأطريقا
٦- صاغر الخطوة ، يستندى لدنياه الرحيقا

****

٧- كل ما فيه يد تكسب للنفس الضياء
٨- وتحيل الدمع أنغاماً وعطراً ورجاء

****

٩- وسلاما كصلاة الطير فى جفن الضياء
١٠- توقظ النفس من الأعماق نشوى للغناء

فكما نرى تكررت مادة "غنى" مجردة أو مسندة إلى الفاعل ، وهى "تغنى" فى البيت الثانى ، والغناء فى البيت العاشر ، على حين جاءت كلمة "نشيد" فى البيت الثالث و"لحن" فى البيت الرابع –لتفيدا التغنى أو الترنم ، رغم اختلاف شكل الصيغة عن شكل مادة "غنى" .

وقد عمد الشاعر فى قصيدته "الضباب الأخضر"[1] إلى هذا النوع من التكرار فقال:

١- دعونـــــــــــــــى أغنـــــــــــــــى
٢- فـــإن الغنـــاء طريقـــى إلـــى كـــل ســـر بعيـــد
٣- خلقـــــــت لأرتـــــــاد روح الحيـــــــاة
٤- وأســـــــتل أعماقهـــــــا للوجـــــــود

****

٥- ربـــــابى علـــــى الـــــنفس نفـــــس تطـــــلُ
٦- وتـــــصغى ، وتعـــــرف همـــــس النفـــــوس
٧- ففـــــى كـــــل صـــــدر لنـــــايى دروبْ
٨- وألفـــــاف تيـــــه لـــــديها تجـــــوسْ

حيث تكررت صيغ "أغنى" و"الغناء" ، رقم (١) ، (٢) وتكرر ما يدل عليها ويقاربه وهو (ربابى) فى رقم (٥) و(نايى) فى رقم (٧).

فالصيغة المفردة فى كل نموذج من هذه النماذج ، وفى كل نوع من هذه الأنواع – قد تكررت لتفيد أن ثمة عذوبة للصوت تستهدف المتلقى بغرض التمكن منه . و"ترنما نغمياً" يتوافق مع إحساسه المسبق بموسيقية الأداء ، كما أن تكرار أدوات العزف والطرب، توحى بتعدد الألحان الصادرة عنها وتنوعها .. مما يسهم فى الاستحواذ على وعى مخاطبته ، وقدره التلقى لديها ، وإحداث توتر فيها ، خاصة أنه قد أمرها أن تسمع شدوه وأن تنصت إلى النغم الذى شداه .

وأما "التكرار المشموم" ، فإنه يعنى أن تتكرر الصيغة المتعلقة بحاسة الشم التى تذكرنا بها تكراراً يريد به الشاعر تثبيت المعنى وتأكيده ، كما يستهدف به الجانب الإيجابى الرمزى إلى المعنى المراد. فتكرار لفظ أو صيغة "العطر" مثلاً أو تكرار ما يكون فى معناها مثل "الشذا" بالارتباط "بمعانى الحب أحياناً وبالشوق إلى عوالم بعيدة خفية أحياناً أخرى ، هذا التكرار يمثل جانبين من جوانب الرومانسية، هما عشق الجمال والتطلع إلى الانطلاق"[١] ، ففى قصيدة "أنا والنفس والطريق"[٢] ، لمحمود حسن إسماعيل تتكرر الصيغة الدالة على "المشموم" أو المتصلة بحاسة الشم . وذلك فى قوله[٣] :

١- إن دعاك العطر ، فامضى .. واتركيه لشذاهُ
٢- كم شكونا من أماسيه ، وأشجانا ضحاهُ
****
٣- وسهونا مرة فى الفجر لم نشرب طلاهُ
٤- فتوارى عن لياليا وخانتنا رؤاهُ
٥- فاشربى من عطرنا الآتى ، ولو طال لقاهُ
٦- واتبعينى ، دربنا بالطيب لا يفنى مداهُ
****
٧- وإذا أشعل ساقى الحب دنياهُ بصدركْ
٨- وأذاب العاتى المجهول من أعماق سركْ
٩- وأحال الروض كأساً ، والضحى حانا لخمركْ
١٠- فاحذرى أن تعبر الريح على بستان زهركْ
١١- فيغيب العطر ، والحب ... ولا يبقى لعمركْ
١٢- غير ذكرى ، تنقل الليل إلى أعتاب فجركْ
١٣- فاتبعينى ... فأنا الحب الذى يجرى بأمركْ
١٤- وأنا العطر الذى لا ينتهى يوماً بذرّكْ

فقد تكررت صيغة "العطر" وما يدل عليه سبع مرات تكراراً يفيد أهمية هذه الصيغة بالنسبة إلى الشاعر ، فهى بوصفها دالة على المشموم – إذ العطر هو ما يختص بحاسة الشم – وظفها الشاعر مكررة لا تحصر وظيفتها فى هذا الاختصاص ، بل ليعبر بها عن أمله ومعاناته فى أن يسود ما يدل عليه هذه الاختصاص وهو "الحب الأسمى المتجاوز" الذى يتطلع المحب العاشق –مثل شاعرنا- من خلاله إلى "المطلق" ، الذى تتحقق به وعنده السعادة الدائمة القائمة على معان روحية لا تشوبها شوائب الحياة المادية.

لقد جاء اختيار الشاعر لهذه الصيغة "عطر" وما يقرب منها، قاصداً بتكرارها "المعنى المتجاوز السامى" ، وهو اختيار قد وفق فيه ، لأن المحب العاشق الباحث عن المعنى الكلى الطامح إلى الجمال الأسمى – يستشعر فى حبه – الذى قد يبدو لنا جزئياً – العطر والرائحة الطيبة فى كل شىء ، وفى أى كائن ، حتى لو بدا لغيره أن ما يستشعره غير عطرى أو خال من الرائحة الطيبة ، على أساس أن مصدر حبه هو "الإحساس النفسى" بالمحبوب . وهذا ما جعل النقاد القدماء يحتفون بهذا الإحساس ويميزون على أساسه بين شعر وآخر ؛ فالأصمعى[1] حين استمع إلى قول مالك القزازى فى بيته يخاطب محبوبته[2] :

وإذا الدر زان حسن وجوه كان للدر حسن وجهك زينا
وتزيدين طيب الطيب طيباً إن تمسيه أين مثلك أينا

آثر قول – سابقه – امرىء القيس ، يتحدث عن محبوبته[3] :

ألم تريانى كلما جئت طارقاً وجدت بها طيباً وإن لم تطيب

لأن "الطيب" الذى يعنيه مصدره إحساس معنوى ، بينما الطيب الذى تناوله مالك مرتبط بلمس حسى ؛ إذ لو لم تمس يدها الطيب لما تضاعف أثره وازداد ، ولذلك فضل الأصمعى معنى قول امرىء القيس ، خاصة أن هذا المعنى يفيد أن

محبوبته التى يتحدث عنها ذات رائحة طيبة دائمة دون أن تستعمل أى عطر . ومن ثم لم ترض احدى ناقدات العصر الأموى[٤] عن قول كثير بن عبد الرحمن[٥] :

فما روضة بالحزن طيبة الثرى يمج الندى جثجاثها وعرارها
بأطيب من أردان عزة موهنا إذا أوقدت بالمندل الرطب نارها

وذلك بقولها له : أرأيت لو أن ميمونة الزنجية بخرت بمندل الطيب أما كانت تطيب ؟! ، ألا قلت لها كما قال سيدك امرؤ القيس : "ألم تريانى..." قاصدة بذلك أنه قد ربط طيب رائحتها بالعطر المعين ، فهى رائحة مصنوعة ، ويشاركها به أقل النساء شأناً .

وعلى هذا النحو من التكرار الدال على المشموم ، يكرر الشاعر فى نص آخر له[٦] ، ألفاظاً ليست متحدة الصور ، ولكنها تدل على معنى العطر إذ يتوجه بخطابه إلى الله سبحانه ليؤكد فيه اهتمامه بهذا "العطر الأسمى الصادر عن الجمال المطلق" . يقول[٧]:

إلهـى ..

وإن ذبلت فى يدى الزهورْ
وجفت حوالى كل العطورْ
ولم يبق حتى خريف الغضونْ
وأحلامه فى ربيع الظنونْ
ولم تبق للظل رؤيا سفوحْ
على فرخها مال طير جريحْ
وآنا يغنى ، وآنا ينوحْ
وآنا على صمته يستريحْ
وإن غام كلُّ السطوحْ
وأغمضت الجفن كل الشموعْ
فأنت العبير ، وأنت الربيعْ

وأنت الغدير وأنت الشعاعْ

فقد جاء الاهتمام بـ"العطر الأسمى" ، بصيغ (الزهور) ، و(العطور) ، و(الربيع) ، و(العبير) ، ومع اختلافها الظاهر فإن مدلولاتها مشمومة أو تختص بحالة الشم . وهذا نوع من التوالى أو التكرار المعنوى ، تآزرت صيغه وتعاونت فى تقديم معنى "العطر المطلق" رغم تنوع السياقات التى تضمها . فصيغة (الزهور) ذات الخاصة العطرية استعملت فى سياق عدمى ، وكذلك صيغة (العطور) فهى جافة فى كل ما يحيط بها فلم تعدلها الرائحة المميزة، وصيغة الربيع بما يمتلكه الربيع من أريج – أوردها الشاعر لتدل على أن هذا الفصل من العام – مغلف بالكآبة والظنون. ولكن "الربيع" ما لبث أن جعله الشاعر دليلاً على البشارة والتفاؤل حينما توصل إلى أن "العطر الحقيقى" ليس منظوراً ، بل هو خفى لا تدركه الحواس الظاهرة ، بل تحسه "الأرواح" ، لأنه ليس إلا "الجمال المثالى الأسمى" ..

(٢)

وأما تكرار التركيب التعبيرى فيتضح فى أن التكرار بوصفه أسلوباً تعاقبياً يمتلك طاقة فاعلة أساسية وهى : "إغناء المعنى الشعرى" والأدبى بعامة ، بشرط أن يتيهأ للشاعر قدرة التحكم فيه والسيطرة عليه ؛ فلا يلجأ إليه إلا لحاجة أو ضرورة فنية ، وذلك بأن يكون ناشئاً عن انفعال ما ، أو نتيجة لدافع معين ، وأن يكون إلى جانب هذا وذاك "وثيق الارتباط بالمعنى العام"[١] للقصيدة ، أو للفكرة الكلية التى يهدف الشاعر إلى إرسائها وتمكينها فى البيئة الفكرية ، على النحو الذى تبين لنا ونحن نتناول فكرة فنية التكرار على مستوى الكلمة[٢] .

وتتجلى فنية "تكرار التركيب التعبيرى Repetition of syntagma" باعتماده أيضاً على مدى تحكم الشاعر فى التكرار ، وسيطرته عليه ، و"وثاقة ارتباطه بالمعنى العام أو الكلى" الذى يبنى عليه قصيدته أو أبياته .

وقد ورد تكرار التركيب فى الشعر القديم ، كما نرى فى بعض أشعار مهلهل بن ربيعة كقوله[٣] .

ذهب الصلح أو تردّوا كليبا أو تحلّوا على الحكومة حلا
ذهب الصلح أو تردّوا كليبا أو أذيقُ الغداة شيبان ثُكلاَ
ذهب الصلح أو تردّوا كليبا أو تنال العُداة هونا وذلا

فقد تكرر الشكر الأول جميعه – فى كل بيت ، أى تكرر ثلاث مرات ، وهى أشطر تامة المعنى كاملة المحتوى – وعلى هذا جاء تكرار لعبارة (على أن ليس عدلاً من كليب)[٤] أكثر من عشرين مرة ، كما أشار إلى ذلك أبو هلال العسكرى[٥] ، وتكراره عبارة (قربا مربط المشهر منى) – ويقصد فرسه – حين عمد إلى استدعائه إيذاناً بعزمه على خوض الحرب . ورداً منه على قصيدة الحارث بن عباد التى استدعى فيها فرسه مكرراً عبارة (قربا مربط النعامة منى)[٦] .

فالتكرار التركيبى بوصفه أسلوباً تعاقبياً يؤكد معنى مراداً ، قد نشأ فى القول الأول عن "موقف نفسى" خاص بتهديده بالحرب ضد خصومه ، وتكراره يجرى هذا المجرى ، ويشير إلى تصميمه وتأكيده على تنفيذ تهديده ووعيده إذا لم يتوصل الخصمان إلى الاتفاق المنشود أو المصالحة المطلوبة . وكذلك جاء التكرار فى القولين الآخرين مرتبطاً بإثارة الحماسة فى قلوب قومه واستفزاز نفوسهم للقتال والتحفز للحرب . وقد علل أبو هلال العسكرى لتكرار العبارة فى هذين القولين تعليلاً نفسياً بأن بين أن تكرار العبارة فيهما ملائم لأن "الحاجة إلى تكريرها ماسة ، والضرورة إليه داعية ، لعظم الخطب ، وشدة موقع الفجيعة"[١] .

ولئن تبين أن وظيفة "تكرار التركيب" هى أنه يقرر المعنى المعين ويثبته فى النفس المتلقية – فإن هذه الوظيفة قد عكستها بعض آيات القرآن الكريم التى ورد فيها التكرار فى سياق الإنذار والتخويف ، كقوله تعالى "كلا سوف تعلمون ، ثم كلا سوف تعلمون" . "أى سوف تعلمون الخطأ فيما أنتم عليه إذا عاينتم ما ينتظركم من أهوال الحشر يوم القيامة . وفى تكرير قوله تعالى "كلا سوف تعلمون" تأكيد للردع والإنذار"[٢] .

ونقف على "التكرار التركيبى" المرتبط بالسياق أو الموقف النفسى المعين الداعى إلى هذا التكرار ، الملحّ عليه ، وذلك فى قصائد كثيرة من شعرنا المعاصر ، كما نرى فى قصائد لنازك الملائكة ، والسّياب ، وصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطى حجازى ، وعبد الوهاب البيانى ، وبشارة الخورى ، ووفاء وجدى، وحامد طاهر ، ومحمد مهدى – وغيرهم . وتدلنا قصائدهم على تنوّع التكرار التركيبى إلى نوعين ، أحدهما قصير موجز، وثانيهما طويل متسع .

أما النوع الأول وهو "التكرار القصير الموجز" – فإننا نطالعه فى قصيدة (لنكن أصدقاء)[٣] للشاعرة نازك الملائكة ، تدعو فيها إلى إرساء رغبة مثالية وهى : أن تسود الصداقة البشر وتعمهم وتسرى إلى جميع طوائف المجتمع وفئاته ومستوياته وطبقاته ، لأن سيادة الصداقة توحد النفوس ، وتقلل من احتدام الصراع والصدام بينهم . تقول[٤] :

لنكـــــــــــن أصدقـــــــــــاء
فـــى متاهـــات هـــذا الوجـــود الكئيـــبْ
حيـــث يمـــشى الـــدمار ويحيـــا الفنـــاء
فـــــى زاويـــــا الليالـــــى البطـــــاء
حيـــث صـــوت الـــضحايا الرهيـــبْ
هازئـــــــــــا بالرجـــــــــــاء

*****

لنكـــــن أصدقـــاء فعيـــون القـــضـاء
جامـــــــــــدات الحَـــــــــــدَقْ
ترمـــــــق البـــــــشر المتعبيـــــــن
فـــــى دروب الأســـــى والأنـــــين
تحـــــت ســـــطو الزمـــــان النـــــزِقْ

*****

لنكـــن أصدقـــاء نحـــن والظالمـــون
نحـــــن والعـــــزّل المتعبـــــون
والـــذين يقـــال لهـــم مجرمـــون
لنكـــــــــن أصدقـــــــــاء
إن صـــــــــوتاً وراء الـــــــــدماء
فـــى عـــروق الـــذين تـــساقوا كـــؤوس العـــداء

فقد كررت عبارة أو تركيب "لنكن أصدقاء" ثلاث مرات فى هذا الجزء من القصيدة. رغبة منها فى تحقيق هذا المطلب المثالى، الذى كرّست حياتها من أجله ، لتتغلب الإنسانية على مشاكل الوجود والحياة[1] . وتكرار جملة (لم أنت بعيد؟) الاستفهامية الدالة على النفى فى قصيدة "لم أنت بعيد"[2] ؟ للشاعرة وفاء وجدى ، حيث تكررت هذه الجملة خمس مرات ، بعد أن بدأت القصيدة بهذه البداية:

١- أقـــرأ فـــى عينيـــك كتابـــى..
٢- مـــسطوراً بحـــروف مـــن نـــور
٣- أقـــرأ أحرفـــه الوالهـــة بقلبـــى
٤- حـــرف يتـــوهج بـــضياء الحـــب
٥- حـــرف تعـــصره .. تـــصهره آلام القهـــر
٦- حـــرف تطحنـــه أحـــزان الغربـــة
٧- حـــرف تـــصعقه أفـــراح اللقيـــا
٨- وحـــروف تتـــساءل : كيـــف يكـــون الـــصبر؟!
٩- لـــــم أنـــــت بعيـــــد ؟
١٠- موطنـــــك بأحداقـــــى ...
١١- تتدثـــــر بغلالـــــة قلبـــــى
١٢- يدفئـــــك الحـــــب

١٣- لـــــــم أنـــــــت بعيـــــــد؟
١٤- ألمـــــــــسك بأعماقـــــــــى
١٥- تتدفـــــق نبـــــضاً مـــــلء عروقـــــى
١٦- وبحبـــــــك يـــــــشتعل القلـــــــب
١٧- لـــــــم أنـــــــت بعيـــــــد؟
١٨- أهـــى حـــسابات الـــزمن اضـــطربت!
١٩- فاختلـــــــــف أوان اللقيـــــــــا
٢٠- عـــــن موعـــــد نبـــــض الحـــــب
٢١- أهـــــى الأيـــــام تـــــدور تـــــدور
٢٢- تلهـــــــــــو بمـــــــــــصيرينـا
٢٣- تمتـــــــص عـــــصارة عمرينـــــــا
٢٤- فتظـــــــــــل بعيـــــــــــد؟
٢٥- لـــــــم أنـــــــت بعيـــــــد؟
٢٦- أتـــــشمم عطـــــرك يـــــسكرنى
٢٧- أعرفـــــه. هـــــذا العطـــــر الأزلـــــى
٢٨- بـــــــــــلا أزهـــــــــــار
٢٩- إلا زهـــــــــــرة حبـــــــــــك
٣٠- أتـــشممها حتـــى لـــو كنـــت بعيـــد
٣١- يـــا أقـــرب مـــن كـــل ذوى القربـــى
٣٢- يـا أقـرب مـن أنفاسـى .. مـن أعراقـى
٣٣- يـــــا أقـــــرب منـــــى لـــــى ..
٣٤- لـم أنـت بعيـد رغـم وثـوقى أنـك لـى؟

فقد تكررت هذه الجملة الاستفهامية – تكراراً مسوغاً تقتضيه الحالة النفسية التى تعانى منها الشاعرة ، أو الصوت الشعرى الناقل لهذه الحالة ؛ فإذا كانت الجملة الأولى المرقمة برقم (٩) قد جاءت لتثبت شعوراً صادقاً بالحب تجلّى فى السطور الثمانية الأولى قبلها ، فإنها قد اتاحت للشاعرة أن تؤكد على استمرار هذا الشعور وتواصله فى السطور الثلاثة الواقعة بعدها ، وانطوت فى نفس الوقت على "عتاب" توجهه الشاعرة أو صوتها إلى هذا الحبيب ، لأنه آثر البُعد والهجر رغم الأدلة التى تسوقها على صدق معاناتها وتمسكها به .

ولم تكن الجملة الثانية المرقمة برقم (١٣) إلاّ عتاباً ثانياً للحبيب ، كررته الشاعرة ليمكنها من تقديم أدلة أخرى تبرر عتابها له تمثلت فى السطور (١٤-١٦) فهى تحس به فى أعماقها ، وهو نبض يتدفق فى عروقها ، وحّبه يملأ قلبها .

وأما الجملة الثالثة المرقمة برقم (١٧) فإنها وردت لتكشف عن إحساس جديد تجاوز مجرّد العتاب – وهو "استنكار بُعده" الذى يهدد مصيرهما ، ويحد من تنامى شعورها الصادق ، ولترسى إلى جانب ذلك إحساساً بالحسرة على ما آلت إليه علاقتهما ، وذلك فى السطور (١٨-٢٤) .

وتأتى الجملة الرابعة المرقمة برقم (٢٥) لتعزّز هذا الإحساس ، ولتزيد من وقعه وامتداده ، خاصة أنها ما تزال تراه متمكناً من نفسها فهو عطر دائم يسكرها ، وهى عالمة بقدرة تأثيره فيها سواء فى القرب أم فى البعد ، وهو أقرب الناس إليها بل وهو أقرب من ذوى القربى ومن نفسها ، كما نرى فى السطور (٢٦-٣٣) .

ولم تكن الجملة الخامسة والأخيرة فى السطر (٣٤) ، إلاّ ترجمة لإحساس عارم بالحسرة واللوم ، يكشف عن مدى تهاوى هذه العلاقة وعن مشارفتها على اليأس من هذا الحبيب بسبب جفائها . فهو مازال بعيداً رغم وثوقها به .

وقد تكررت صيغة الاستفهام ذات الجملة القصيرة أيضاً فى قصائد أخرى منها قصيدة (حلم ليلة فارغة)[1] لأحمد عبد المعطى حجازى . الذى عمد

إلى جعل "الجملة الاستفهامية" صورة لحوار داخل "مونولوج" Monologue يكسب القصيدة قيمة درامية تؤثر فى التلقّى فيتفاعل معها . يقول[٢] :

١-بـــالأمس طـــائر الغـــرام زارنـــى
٢-جناحـــــــــــة أخـــــــــضـــر
٣-ألـــــيس حقـــاً مـــا أقـــول؟
٤-جناحـــــــــــة أخـــــــــضـــر
٥-وبالنـــــدى جناحـــــه مبلـــــول
٦-ألـــــيس حقـــاً مـــا أقـــول؟

فتساؤل الشاعر مرتين بالجملة (أليس حقاً ما أقول؟) وهو يروى لنا تجربته عن زيارة طائر الغرام له – يؤدى وظيفة فنية وهى : مواجهة صوت داخلى يعترض على "الحلم" الذى رآه الشاعر فى نومه ، وذلك لسذاجته وزيفه ، وكأنه ينفى خضرة جناح الطائر ، مبيناً بذلك عدم صدق الشاعر فى قوله . ومن ثم أكد الشاعر صدق رؤيته بأن كرر جملة "جناحه أخضر" فى السطر الرابع دعماً لمواجهة هذا الصوت المعترض .

وفى السطر الخامس عمد الشاعر إلى وصف جناح الطائر الأخضر بأنه مبلل بالندى . حيث قال "وبالندى جناحه مبلول" . ويكشف السطر السادس والأخير المصوغ صياغة استفهامية "أليس حقاً ما أقول؟" – عن أن الصوت الداخلى قد عاد إلى اعتراضه على تأكيد الشاعر رؤيته أو حلمه ، ومن ثم جاء تساؤله هذا متضمناً استنكاره لهذا الاعتراض .

والحق أن الشاعر قد أضفى على سطوره الحركة الفعالة بهذا الحوار الداخلى ، وهى حركة أمكن لها أن تؤثر فينا ؛ فعلى الرغم من "أننا لم نسمع إلا طرفاً واحداً من طرفى هذا الحوار ، يتمثل فى الصوت الخارجى للشاعر نفسه – فإننا كنا بحيث نستنبط فى يسر ما يقوله الصوت الآخر ، الصوت الذى لم

نسمعه"[١] أى أن الشاعر بواسطة تكرار هذه الجملة الاستفهامية قد أحدث فينا حركة ذهنية ونفسية . كما أنه قد تمكن بهذه الجملة من أن "يستثير الصوت الداخلى المضمر فى نفوسنا" الذى كان قد بدأ يتحرك عندما أخذ (الشاعر) يحدثنا عن زيارة الطائر ذى الجناح الأخضر له . لقد دار بخلده هو كذلك – نفس الشىء الذى كان قد بدأ يدور فى خلده فى سرية وخفاء عجيبين"[٢] . وهذا يدل على أن هذا التكرار المسبب المبرر قد أضاف للمعنى الذى أراده الشاعر – "أبعاداً لم تكن لتظهر لو اكتفى الشاعر بالحركة فى اتجاه واحد"[٣] ولذلك كان تكرار الجملة أكثر تأثيراً واقناعاً لنا .

وأما النوع الثانى وهو "التكرار المطوّل" فإنه يتعين فى تكرار بيت كامل أو تعبير طويل كما نرى فى قصيدة "الطمأنينة"[٤] للشاعر اللبنانى المهجرى ميخائيل نعيمة حيث جاء التكرار فيها لبيت كامل عقب كل مقطع فيها على هذا النحو :

١-ســـقف بيتـــى حديـــد ركـــن بيتـــى حجـــر
٢-فاعـــصفى يـــا ريـــاح وانتحـــب يـــا شـــجر
٣-واســـبحى يـــا غيـــوم واهطلـــى بالمطـــر
٤-واقـــصفى يـــا رعـــد لـــست أخـــشى خطـــر

*** ***

٥-ســـقف بيتـــى حديـــد * ركـــن بيتـــى حجـــر
٦-مـــن ســـراجى الـــضئيل استمـــد البـــصر
٧-كلمـــا الليـــل طـــال والظـــلام انتـــشر
٨-وإذا الفجـــر مـــات والنهـــار انتحـــر
٩-فـــاختفى يـــا نجـــوم وانطفـــىء يـــا قمـــر
١٠-مـــن ســـراجى الـــضئيل استمـــد البـــصر

ففى المقطع الأول – تكرر فى نهايته البيت الأول لسبب فنى نفسى وهو أن افتتاح المقطع بهذا البيت يطرح معنى عاماً هو "الطمأنينة" التى حصل عليها

الشاعر أخيراً ، ولذلك جاءت الصيغ الأمرية الخمس (فاعصفى ...) ، و(انتحب ...) ، و(اسبحى ...) ، و(اهطلى ...) ، و(اقصفى ...) فى سياقات التراكيب دالة على هذا المعنى ، فليس ثمة قلق أو هم أو خوف فى ظل هذه الطمأنينة المتمكنة التى لا تتأثر بأى مؤثر خارجى ، ولذلك لن ينال منها أن يصدر أوامره إلى "الرياح" لتعصف ، و"الشجر" لينتحب ، و"الغيوم" لتسبح ، و"المطر" ليهطل ، و"الرعد" ليقصف .

وعلى الرغم من رداءة هذه العناصر المستدعاة ، لكنه غير مكترث ، لأنه لا يخشى أى خطر . ومن ثم جاء تكرار البيت الأول بنصه ليختم به هذا المقطع باعتبار أنه "يقوم بما يشبه عمل النقطة فى ختام عبارة تم معناها"[1] ، وأنه يؤكد على حالة الاطمئنان التى تسرى فى نفس الشاعر . وأنه "يوقف التسلسل وقفة قصيرة ، ويهيىء لمقطع جديد"[2] .

وإذا اعتبرنا أن ختام المقطع الأول ليس إلا تهيئة نفس القارىء لتلقى المقطع الجديد الثانى – فإن الشاعر يكون قد عنى بمواصلة طرح حالة "الطمأنينة" ، وعمد إلى وصل تسلسل هذه الحالة التى تدعو إلى التفاؤل والأمل . وعلى هذا استهل الشاعر المقطع الثانى بالبيت السادس الذى يوافق التفاؤل ، ويلائم الأمل ، إذ يكفى بصر الشاعر ويقنعه أن يبصر ويهتدى بضوء قليل وضئيل يصدر عن سراجه المتواضع ، و"يمتد تفاؤله ، ويتسع اقتناعه" ، بهذه الضآلة الضوئية رغم إقبال الليل ، وانتشار الظلام ، وغياب ضوء الفجر وبياض النهار (البيتان السابع والثامن) ، ويدعم الشاعر تفاؤله ، ويقوى اقتناعه بذلك ، وذلك بإصدار أمرين لكل من النجوم بالاختفاء ، والقمر بالانطفاء (البيت التاسع) ، وهنا يعمد إلى تكرار البيت السادس فى ختام هذا المقطع بوصفه تبريراً لعدم اكتراثه بالظلام الذى عكسته الآبيات (٧-٩) .

ويعمد بدر شاكر السياب أيضاً إلى "التكرار المطول" بنص بيت كامل فى قصيدة (فى القرية الظلماء)[١] حيث كرر ستة سطور فى المقطع الخامس ، استهل بها هذه القصيدة ، دعما وتقوية لإحساسه بالخواء الفكرى العام الذى يتحكم فى بيئته ، وقصيدة (الأسلحة والأطفال)[٢] . حيث كرر بيتاً كاملاً وهو (حديد عتيق رصاص حديد) فى المقطع الثانى والثالث أربع مرات لينبه بتكراره إلى الخطر المحدق بأطفال المستقبل ، وقصيدة (سجين[٣]) التى يختم المقطع الأول منها بتكرار بيت استهله ، كما ينهى المقطع الثانى ببيت بدأه به . يقول :

١-ذراعا أبى تلقيان الظلال ... على روحى المستهام الغريب
٢-ذراعا أبى والسراج الحزين ... يطاردننى فى ارتعاش رتيب
٣-وحفت بى الأوجه الجائعات ... حيارى فيا للجدار الرهيب
٤-ذراعا أبى تلقيان الظلال ... على روحى المستهام الغريب

*****

١-وطال انتظارى .. كان الزمان ... تلاشى فلم يبق إلا انتظار
٢-وعيناى ملء الشمال البعيد ... فيا ليتنى أستطيع الفرار
٣-وأنت التقاء الثرى بالسماء ... على الآل ، فى نائيات القفار
٤-وطال انتظارى كان الزمان ... تلاشى فلم يبق إلا انتظار

فقد ختم الشاعر المقطع الأول بالبيت الذى استهل به هذا المقطع ، وهذا تكرار مبرر ، لأنه يتفق مع رغبته فى تأكيد معنى يستانس به وهو "استمرار تاثير الأب فى حياته" بما أسبغه عليه من نعم الأمن والأمان والاطمئنان والظلال ، رغم تحدى هذه النعم بالأحزان المطاردة الملحة ، وبالاحتياج المادى الشديد (البيتان الثانى والثالث) . ومن هنا عقب الشاعر على هذين البيتين بالبيت الرابع المكرر لإقرار تاثير الأب ، وتأكيد حاجته إليه .

وكان هذا الختام تمهيداً للمقطع الثانى من حيث أن البيت المكرر يفيد فى أن الشاعر غير مستقر الروح نتيجة إحساسه الشديد بالغربة ، وأن المقطع الثانى ليس إلا بحثاً منه عن هذا الاستقرار ، وسعياً لتخليص نفسه من الإحساس بالغربة، وذلك بالانتظار الطويل، والعيون العالقة المتعلقة بمن أو بما يتوقع مجيئه من الشمال ، وإحساسه بتقييد حركته ، وطمعه فى أن تتم رعاية أهله ممن ينشدون تجاوز شظف العيش وخشونة الحياة (البيتان الثانى والثالث) . ولكى يؤكد الشاعر بحثه وسعيه – عمد إلى تكرار البيت الأول من هذا المقطع – دلالة على تصميمه على الاستقرار الروحى ، وتحقيق التوازن النفسى .

ومن البين أن البيتين (الأول والرابع) من المقطع الأول ، والبيتين الأول والرابع من المقطع الثانى – قد أسهما فى ربطنا بالمعنى العام للمقطعين وهو (تأثير الأب الاستمرارى رغم غيابه) ، مما يحقق دفق "الانسياب الشعورى" الذى يربط المقطعين ، ويوحد بينهما . وهو ما يدفع حكماً عليهما بافتقادهما "الانسياب الشعورى"، وبوجود "وحدة فيهما تتعثر لاهثة فى ختام كل مقطع"[1] . أى أن كلاً من "الانسياب" ، و"الربط الموحد" فى المقطعين يعملان فى نطاق المعنى العام الكلى ، ويؤكدان دلالته الفنية .

الهوامش الإحالات :

١. د. النعمان القاضى : أبو فراس الحمدانى ، القاهرة ، ص٢٥٣ .
٢. المنتخب من أدب العرب ، دار الكاتب العربى بمصر ، ١٩٥٤، ١٥٠/٤ .
٣. محمود حسن إسماعيل . ديوان : نهر الحقيقة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . ط(١) ، ١٩٧٢م ، ص١٩٠.
٤. السابق ، ص١٩٠ .

٥. ديوان : قاب القوسين : الناشر دار العروبة ، القاهرة ، ط(١) ، ١٩٦٤ ، ص١٤٣-١٤٦ ، والأبيات المثبتة ضمن قصيدته التى بلغ عدد أبياتها خمسة وثلاثين بيتاً ، جعلها الشاعر فى أربعة مقاطع .

٦. د. عبد القادر القط: فى الأدب الحديث ، مكتبة الشباب– القاهرة ط(١)، ١٩٧٧م ، ص٨٦.

٧. السابق ، ص٨٦ .

٨. السابق ، ص٨٧ .

٩. ديوان الناس فى بلادى : دار الشروق ، ط(٦) ، القاهرة/بيروت ، ١٩٨١م، ص٣٩/٤٠ .

١٠. السابق ، ص٣٩ .

١١. مجلة شؤون أدبية : الإمارات العربية المتحدة ، العدد ٥ صيف ١٩٩٣م ، ص١١٤ ، ١١٥ .

١٢. فى الأدب الحديث ، ص٨٧ .

١٣. أولمان : دور الكلمة فى اللغة ترجمة د. كمال بشرط ، ط(١) ، ١٩٦٢م ، ص٩٨ .

١٤. ديوان : قاب قوسين ، ص٩ وما بعدها .

١٥. ثمة صيغ مركبة فى السطور : ٥ ، ٦ ، ٨ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٣ ، ٢٧ .

١٦. قاب قوسين ، ص١٩-٣٢ .

١٧. صفحات . ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٣٠ ، ٣١ .

١٨. قاب قوسين ، ص٣٣-٤١ .

١٩. فى الأدب الحديث ، ص٨٩ .

٢٠. ديوان قاب قوسين ، ص٩-١٨ .

٢١. السابق ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ .

٢٢.المرزبانى : الموشح : ص٢٠٣ ، ٢٠٤ . وحسن البندارى ، مقاييس الحكم الموجز فى الموروث النقدى ، ص١٣٧ .

٢٣.السابق ، ص٢٨٢ .

٢٤.السابق ، ص٢٨٢ . وديوان امرىء القيس ، ص٤١ .

٢٥.الموشح : ص٢٠٤ .

٢٦.ديوانه : ص٢٠٢ ، ٢٠٤ . الجثجاث : رائحة طيبة ، العرار : البهار البرى ، طيب الرائحة ، المندل : العود. موهناً بعد هدوء الليل .

٢٧.ديوانه نهر الحقيقة ، ص١٥٤ .

٢٨.السابق ، ص١٥٤ – ١٥٥ .

٢٩.نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر : ص٢٦٤ .

٣٠.ص١٣٩ وما بعدها .

٣١.أبو هلال العسكرى . كتاب الصناعتين . تحقيق البجاوى دار الفكر العربى ، القاهرة ، ص٢٠٠ .

٣٢.كتاب الصناعتين ، ص٢٠٠ .

٣٣.السابق ، ص٢٠٠ .

٣٤.السابق ، ص٢٠٠ .

٣٥.السابق ، ص٢٠٠ .

٣٦.سعد الدين التفتازانى : مختصر المعانى ٤٥/٣ ، وحسن البندارى ، علم المعانى الأنجلو المصرية ، ١٩٩٠، ص٢٤٢.

٣٧.نازك الملائكة : ديوانها شظايا ورماد ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص٤١ .

٣٨.السابق : صفحات ٤١ .

٣٩.د. ممد عبد المنعم خاطر ، دراسة فى شعر نازك الملائكة : هيئة الكتاب . القاهرة . ط(١) ، ١٩٩٠ ، ص٢٠٠.
٤٠.وفاء وجدى : الحب فى زماننا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١٩٧٠ ، ص٧٤-٧٧ .
٤١.أحمد عبد المعطى حجازى : ديوان : مدينة بلا قلب ، دار الكاتب العربى ، ط (٢) ، ١٩٦٨ ، ص١٥٩ .
٤٢.السابق ، ص١٦٠ .
٤٣.الشعر العربى المعاصر ، ظواهره المعنوية والفنية ، ص٢٩٧ .
٤٤.السابق : ص٢٩٨ .
٤٥.د. عز الدين إسماعيل ، وقضايا الشعر المعاصر : ، ص٢٦٧ .
٤٦.ميخائيل نعيمة : ديوان : همس الجفون ، دار صادر ، بيروت ، ص٣ ، ١٩٥٩م ، ص٧٣ ، ٧٤ .
٤٧.قضايا الشعر المعاصر ، ص٢٦٨ .
٤٨.السابق ، ص٢٦٨ .
٤٩.ديوان : أزهار واساطير . دار العودى – بيروت ، ط (٢) ، ١٩٨١م ، ص٧٩ ، ص٩٣ .
٥٠.السابق ، ص٢٤ .
٥١.السابق ، ص٧٣ .
٥٢.قضايا الشعر المعاصر ، ص٢٦٨ .