أسلوب التكرار بين القدماء والمحدثين

أ: عبد القادر علي زروقي
مركز البحث العلمي والتقني لتطوير
اللغة العربية- وحدة ورقلة-
أد: محمد عباس- جامعة تلمسان-

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى التعريف بماهية التكرار، وإلى محاولة التعرّف على طبيعته في الشعر عند النقاد والبلاغيين العرب القدماء والمحدثين، وكذلك في مؤلّفات بعض الدارسين الغربيين والمستشرقين، كما تضمّنت هذه الدراسة الإطار النظري للبناء الفني الذي يقوم عليه هذا الأسلوب وفاعليته في بنية القصيدة، وكذا أثر هذا التكرار عند المتلقي.

الكلمات المفتاحية: تكرار، أسلوب، إطناب، تطويل،

Résume :

Cet article vise à donner une définition à la répétition en tant que figure de style, et à déterminer sa nature dans le domaine de la poésie chez les nouveaux et anciens critiques et rhétoriciens arabes, et aussi dans les ouvrages de certains chercheurs occidents et orientalistes. Cet article contient aussi le cadre théorique de la construction artistique sur laquelle cette figure de style et basée, ainsi que son effet sur la structure du poème arabe classique, et le récepteur.

Mots clés : répétition, style, redondance, élongation, étirage.

Abstract :

The aim of this paper is to give definition to repetition as a stylistic device, and to determine its nature in the field of poetry and in the works of arab critics, as well as in the works of certain western researchers and orientalists.

This article contains also the theoretical framwork of the artistic construction upon whitch this stylistic device is based as well as its effectiveness on the structure of the a classical arabic monorhyme poem in uniform metre, and the receiver.

Keys words: repetition, style, redundancy, lengthily.

1- التكرار عند النقاد القدماء:

هناك بعض المباحث المبثوثة في كتب النحو والبلاغة، طرقها النحاة والبلاغيون ونالت بعض الدرس الموجز أحياناً، والمفصل غير المكتمل أحياناً أخرى، لكن هذه المباحث لم يسدل عنها الستار وبقيت منغلقة في طيات أوراقها، جاءت الدراسات الحديثة لتثبت أصالة هذه المباحث في غير مَضانها، ومن هذه المباحث: " التكرار".

أ- التكرار عند القدماء:

أ- تعريف التكرار:

يعد التكرار ظاهرة لغوية وأسلوبية، عرفتها العربية في أقدم نصوصها التي وصلت إلينا، نعني بذلك الشعر الجاهلي، وخطب الجاهلية، وأسجاعها، ثم استعملها القرآن الكريم، ووردت في الحديث النبوي الشريف، وكلام العرب شعره ونثره من بعد... وقد درسها البلاغيون وعنوا بها عناية واسعة، فسمّوها تارة التكرار ، وتارة أخرى " الترداد"، وحاولوا أن يبيّنوا صورها وأسبابها وفوائدها، ومن ثم فهي ظاهرة تستحق الدراسة لتبيين معالمها والتعرف على حقيقتها ومواضع استعمالها.

لغة: هو مصدر الفعل كرّر أو كرَّ يقال:" كره وكر بنفسه، يتعدى ولا يتعدى". والكرّ: مصدره كر عليه، يكرّ كراً وتكرارا، عطف وكرّ عنه رجع، وكر على العدو يكر، و رجل كرّار، ومكرّ، وكذلك الفرس.

وكرر الشيء وكركره: أعاده مرّة بعد أخرى، والكرّة: المرّة، والجمع الكرّات. ويقال: كرّرت عليه الحديث وكركرته إذا رددته عليه. وكركرته عن كذا كركرة إ ذا رددته، والكرّ الرجوع على الشيء ومنه التّكرار...قال أبو سعيد الضرير: قلت لأبي عمرو: ما بين تِفْعَال، وتَفْعال؟ فقال: تِفعال اسم وتَفعال بالفتح مصدر».[1]

اصطلاحاً: أما من حيث الاصطلاح فقد عرّفه ابن الأثير بقوله: « اعلم أنّ هذا النوع من مقاتل علم البيان، وهو دقيق المأخذ. وحدُّه هو: دلالة اللّفظ على المعنى مردّداً»[2].

لكن كما يبدو أنّ هذا التعريف تعوزه الدقّة، لأنّ الملاحظ أنّ التكرار لا يقتصر على الكلمة في حد ذاتها، ولكنه يمتد ليشمل جميع مستويات الكلام.

ويعرف القاضي الجرجاني التكرار في كتابه " التعريفات": «عبارة عن الإثبات بشيء مرة بعد أخرى»[3].

غير أننا نجد السيوطي قد ربط التكرار بمحاسن الفصاحة، كونه مرتبط بالأسلوب، وهذا ما ورد في كتابه "الإتقان"، و ذلك بقوله: « هو أبلغ من التوكيد، وهو من محاسن الفصاحة »[4].

وعقد له الثعالبي باباً في كتابه (فقه اللغة) بعنوان فصل في التكرير والإعادة، ولكنّه لم يذكر فيه شيئاً عن المعنى الاصطلاحي، واكتفى بقوله أنه «من سنن العرب في إظهار الغاية بالأمر» كما قال الشاعر:

هَلاَ بَنِي عَمِّنَا مَهَا مَوَالِينَـا لاَ تَنْبُشُوا بَيْنَنَا مَا كَانَ مَدْفُونَا»[5].

وخلاصة القول أن التكرار بالمفهوم الاصطلاحي قد ولج في دائرة التأكيد، وذلك من حيث المعنى البلاغي كونه فائدة للكلام، فقد قيل: الكلام إذا تكرّر تقرّر.

ب- الفرق بين التكرار والإطناب والتطويل:

كثيراً ما يختلط الأمر على بعض الدارسين فلا يكاد يفرّق بين هذه المصطلحات الثلاثة(التكرار، الإطناب، التطويل) على الرّغم من أنّ علماء البلاغة القدامى قد أشاروا إلى هذه الفروق في كتبهم، ونخص منهم بالذكر الباحثين الذين تناولوا بالدراسة موضوع الإعجاز.

وإذا كنا قد شرحنا مصطلح التكرار فيما مضى فإّننا في حاجة إلى أن نركّز الحديث الآن على شرح مصطلحي الإطناب والتطويل، مع تبيان الفرق بينهما وبين التكرار، الذي هو موضوع دراستنا في هذا البحث.

<u>أولاً الإطناب:</u>

لظاهرة التكرار وقع خاص في علوم البلاغة، إذ ترتبط بالتأكيد من جانب، وبالإطناب من جانب آخر، والتكرار وسيلة من وسائل الإطناب، بل إنّ علماء البلاغة قد عدّوه باباً من أبوابه، لأنّه طريق من طرق تأكيد المعنى وتكبيره، وهو علاوة على ذلك سبيل من سبل المبالغة، وكما أنّ في زيادة الحرف والحرفين قوّة للمعنى، فكذلك في زيادة الكلمة والكلمتين أو الجملة زيادة في المعنى أيضاً، وهذه الزيادة اللفظية تستوجب زيادة معنوية.

لغة: والإطناب: من «أطنب في الشيء إذا بالغ كأنّه ثبت عليه إرادة للمبالغة فيه، ويقولون طنب الفرس، وذلك لطول المتن وقوّته، فهو كالطنب الذي يمدّ، ثم يثبت به الشيء»[6]، وجاء في لسان العرب « الإطناب هو البلاغة في المنطق، والوصف مدحًا كان أو ذمًا ... والمطنب المدّاح لكل أحد»[7].

اصطلاحاً: أما من حيث الاصطلاح فقد وردت له تعاريف في كل من المعاجم اللّغوية وكتب البلاغة والإعجاز، يعرّفه القزويني بقوله: «الإيضاح بعد الإبهام ليرى المعنى في صورتين مختلفتين، أو ليتمكّن في النّفس

فضل تمكّن فإنّ المعنى إذا ألقى على سبيل الإجمال والإبهام تشوقت نفس السّامع إلى معرفته على سبيل التفصيل والإيضاح فتتوجّه إلى ما يرد بعد ذلك، فإذا ألقى كذلك تمكّن فيها فضل تمكّن وكان شعورها أتم»[8].

وإذا كان الإطناب هو خاصية من خصائص النثر لأنّه كلاّم مرسل وغير مقيّد بقيود معيّنة مثل الشعر، إلاّ أنّنا نلاحظ أنّ الشعر لا يخلو هو الآخر من هذه الخاصية، ومن أمثلة ورود الإطناب في الشعر قول البحتري في مطلع قصيدة له يصف فيها الشراب[9]:

تَأَمَّل مِن خِلَالِ السَجفِ وانْظُــر بِعَينَيك مَا شَرِبتُ وَمَن سَقَانِي

تَجِدُ شَمس الضُحَى تَدْنُو بِشَمْسٍ إليّ مِنَ الرَّحِـيقِ الحَـسْرَوَانِي

فلا شك أنّ تأثّر الشاعر بجمال المرأة هو الذي دعاه إلى الإطناب بقوله: (انظر بعينيك).

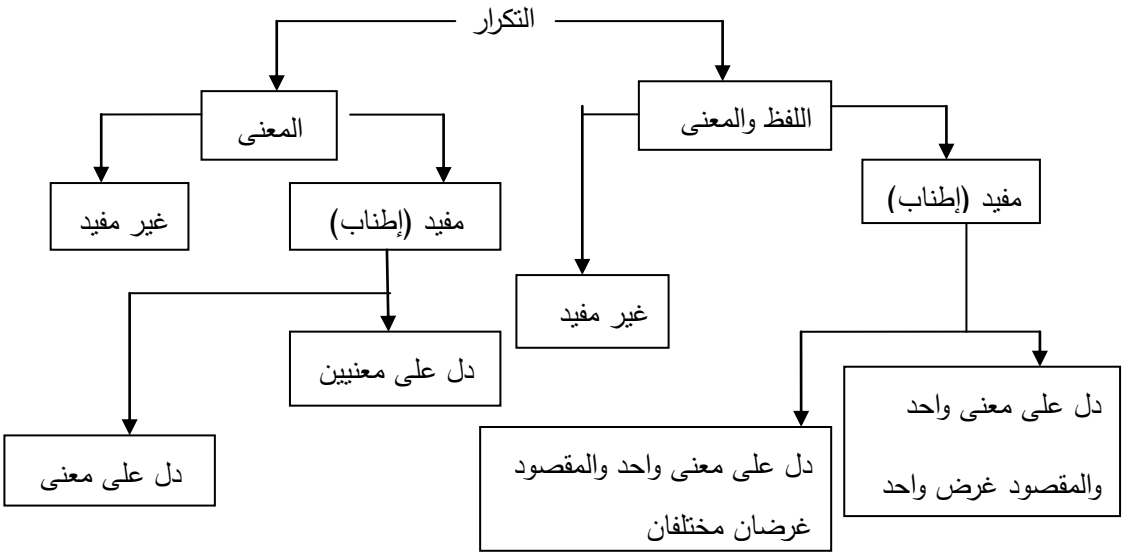
ثانيا: التطويل:

أما التطويل فهو عكس الإطناب، أي هو الكلام الذي تُزاد فيه الألفاظ بغير فائدة ودون حاجة إليها، ويسمى أيضا حشوًا « فالإطناب بلاغة والتطويل عيّ، لأنّ التطويل بمنزلة سلوك ما يبعد جهلاً بما يقرب، والإطناب بمنزلة سلوك طريق بعيد بمنزلة يحتوي على زيادة فائدة»[10]، والتكرار بمنزلة سلوك طريق مرتين أو سلوك طريقين يختلف أحدهما عن الآخر.

والتطويل نوعان: حشو يؤدي إلى فساد المعنى، وحشو لا يؤدي إلى فساد المعنى، قال القاضي عبد الجبار (ت415ه): «إن التطويل إنّما يُعد عياً في المواضع التي يمكن الإيجاز ويغني من التطويل فيها، فأما إذا كان الإيجاز متعذراً أممكناً، ولا يقع به المعنى، ولا يسد سدّ التطويل، فالتطويل هو الأبلغ في الفصاحة، ولذلك استحبوا في الخطب وعند الحمالات، والعوارض التي يحتاج فيها إلى إصلاح ذات البين، وتقرير الأحوال في النفوس التطويل وعابوا الإيجاز»[11]، ومعلوم أنّ ليس في التكرار تطويل إلا إذا كان لغير فائدة «وإذا كان التكرار (La Répétition) يشرك الإطناب (La redondance) في قيامه على عودة عنصر من عناصر اللّغة داخل الملفوظ، فإنّه يختلف عنه في الدّواعي إلى تك العودة وفي خصائصها. فالعودة في الإطناب سمة لصيقة باللغة لازمة في كل كلام لا يشعر بها القارئ لفرط لزومها، وهي في التكرار من اختيار المتكلّم تحضر حيناً وتغيب حيناً، والقارئ في حال حضورها على بيّنة منها ووعي بها وتأويل لها»[12].

فيتضح لنا مما سبق أن في كل أسلوب من الأساليب الثلاثة زيادة، لكن الاختلاف هو في طبيعة هذه الزيادة، فهي في الإطناب تأتي لتحقيق فائدة وحذفها يؤدي إلى تغيير في المعنى المراد، ثم إنّ الإطناب فيه تأكيد ومبالغة، فلا هو بالحشو ولا بالتطويل، وما كان التكرار إلا للتأكيد والمبالغة.

بالعودة إلى التقسيم السابق للتكرار، وعلاقته بالإطناب والتطويل يمكن إيجاز كل ذلك في المخطط التالي:



والآن بعد تطرقنا إلى تحديد مفهوم التكرار وتمييزه عن الإطناب والتطويل، نحاول أن نستعرض باختصار آراء علمائنا القدامى حول هذه المسألة، وذلك لتبيان موقفهم منها، وطرق معالجتهم لها، وسنعتمد في ذلك التسلسل التاريخي.

ج- آراء العلماء القدامى في التكرار:

الجاحظ(ت255هـ):

يعد الجاحظ من أوائل العلماء الذين تحدثوا عن التكرار، وأشاروا إلى أهميته، وبينوا محاسنه ومساوئه، حيث يقول في هذا الصدد «ليس التكرار عياً، مادام لحكمة كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي أو الساهي، كما أن ترداد الألفاظ ليس بعي ما لم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث »[13].

يفهم من هذا الكلام أن التكرار أسلوب متداول عند العرب، لكن لا بد له من ضوابط، فهو لا يستعمل إلا عند الحاجة، وبالقدر الذي يليق بالمقام، وفي مجال الحديث عن مساوئ التكرار، أكد الجاحظ على الحذر في استعمال هذا الأسلوب إلا عند المقتضى، كما أورد أمثلة توضيحية من كلام العرب، نذكر منها قصة بن السمّاك «الذي جعل يوماً يتكلم، وجارية له حيث تسمع كلامه، فلما انصرف إليها قال لها: كيف سمعت كلامي؟ قالت : ما أحسنه، لولا أنّك تكثر ترداده. قال: أردده حتى يفهمه من لم يفهمه. قالت: إلى أن يفهمه من لا يفهمه يكون قد ملَّه من فهمه»[14].

ابن رشيق القيرواني (ت456هـ):

لم يغفل ابن رشيق هذه الظاهرة الفنية بل اعتبرها أسلوباً من أساليب العربية التي لا يخلو منها أي فن من الفنون القولية على حد تعبيره، وبناءً على هذا فقد قسّم ابن رشيق التكرار إلى ثلاثة أقسام:

تكرار اللفظ دون المعنى ويرى أنه أكثر أنواع التكرار تداولاً في الكلام العربي، وتكرار المعنى دون اللفظ وهو أقلّها استعمالاً، وتكرار الاثنين أي (اللفظ والمعنى)، وقد اعتبر القسم الأخير من مساوئ التكرار، بل حكم عليه بأنّه الخذلان بذاته[15].

وفي أثناء حديثه عن هذا الموضوع ذكر المواضع التي يحسن فيها التكرار والمواضع التي لا تنسجم معه، فمن المواضع التي يرى بأنها لا تليق به مثلاً: التشويق والاستعذاب، والتنويه بالمكرر في المدح تفخيماً له، والتقرير والتوبيخ، وتعظيم المحكي عنه، والوعد، والوعيد، والرثاء، والغرض الأخير بحسبه أكثر الأغراض استعمالاً لهذه الظاهرة، ويعلّل ذلك بشدّة القرحة التي يجدها المصاب.

وفي المقابل ذكر مواضع، أخرى لا يليق فيها هذا النوع من التكرار مثل قصيدة ابن الزيات التي ردّد فيها كلمة (التصابي) عدّة مرات واستنكر هذا التكرار أيما استنكار، يقول ابن الزيات:

أَلَم تَرَنِي عَدَلتُ عَنِ التَصَابِي فَقَد كَـــثُرَت مُناقـلَةُ العِتابِ

إِذا ذُكِرَ السُلُوُّ عَنِ التَّصابي نَفَرتَ مِن اِسمِهِ نَفرَ الصِّعابِ

وعلّق عليه بقوله: « فملأ الدنيا بالتصابي على التصابي لعنه الله، فلقد برد به الشعر»[16].

ابن الأثير(ت637هـ):

لقد سار ابن الأثير على خطى ابن رشيق في تقسيمه لأنواع التكرار، حيث قسمه إلى نوعين: الأول يكون في اللفظ والمعنى، أما الثاني فلا يكون إلا في المعنى، ثم قسّم كلاً منهما إلى مفيد وغير مفيد. فالمفيد عنده هو الذي «يأتي في الكلام، تأكيداً له وتشييداً من أمره، وإنّما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك، إما مبالغة في مدحه أو ذمه، أو غير ذلك»[17].

وقسَّم المفيد إلى قسمين: الأول هو الذي يدّل فيه اللفظ على معنى واحد، لكن يقصد به غرضان مختلفان، والنوع الثاني من التكرار المفيد هو الذي يكون في اللفظ والمعنى.

السجلماسي (ت ق8 هـ):

لقد تناول السجلماسي في كتابه الموسوم بـ" المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع" لعنصر التكرار، حيث يعد التكرير الجنس العاشر في كتابه "المنزع"، وقد أدرج فيه مجموعة من المظاهر البلاغية مميّزًا بين ما يرتبط باللفظ وبين ما يرتبط بالمعنى، ملحقاً كلا منهما بأصله، فسمى التكرير اللفظي مشاكلة وسمى التكرير المعنوي مناسبة « والتكرار اسم لمحمول يشابه به شيء شيئا في جوهره المشترك لهما، فذلك جنس عال تحته نوعان: أحدهما التكرير

اللفظي ولنسمه مشاكلة، والثاني: التكرير المعنوي ولنسمه مناسبة، وذلك لأنه إما أن يعيد اللفظ، وإما أن يعيد المعنى، فإعادة اللفظ هو التكرير اللفظي، وهو المشاكلة، وإعادة المعنى هو التكرير المعنوي وهو المناسبة»[18] .

يمكن القول أن مفهوم التكرير عند السجلماسي يستمد خلقاته من التراث العربي الأصيل في الفترة التي تمتد من الجاحظ وابن المعتز لتغطي ق8هـ ومنتصفه، فينزح السجلماسي إلى إيضاح الغامض وتبيينه، وعرض الرأي وترجيحه، سبيله في ذلك حصافة الناقد وحساسة الشاعر.

وبعد أن تتبعنا مصطلح التكرار ومفهومه، ورأي القدامى فيه، فما مدى حضوره وأهميته عند النقاد المحدثين؟

2- التكرار عند المحدثين:

ارتأينا أن نبدأ بالتماس تعاريف لمصطلح التكرار في الدراسات الحديثة عند نقادنا العرب، لمّا رأينا أن هذا العنصر أخذ منحاً جديداً، على غرار ما لاحظناه عند النقاد القدامى، فهو يتميّز في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر التراثي بكونه يهدف بصورة عامة إلى اكتشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن الدلالات الداخلية فيما يشبه البث الإيحائي، وإن كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متّوجه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي.

لقد تعرض المحدثون للتكرار أثناء دراستهم التطبيقية للقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف و الشعر–وهذا ما يهمنا– فالحديث عن التكرار في الدرس اللّغوي الحديث، حديث بالضرورة عن نازك الملائكة التي تناولته في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، فلها اليد الفضلى في بسط نظرة جديدة إليه، لما تميّزت به دراستها من نظرة فاحصة حذرة، فقد أخذ منها كثير من النقاد المحدثين، وإلى أرائها استكانوا، كما أن التكرار –تقول هي بالذات – كان معروفاً عند العرب منذ الجاهلية الأولى، حيث عبّرت عنه بأنه «إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها»[19]، وهذا الإلحاح هو ما نقصد به التعداد والإعادة، كما ترى«أنّ التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسية كاتبه»[20]، وفي ضوء ما تقدّم نجد أن ذلك الإلحاح يأتي مصحوباً في عرض طبقة صوتية موحّدة للتراكيب والمفردات المكرّرة، مما يسهم في خلق حالة التوقع والانتظار، بوصفها الحالة المهيمنة.

كما ترى نازك الملائكة أنّ هذا الأسلوب كغيره من الأساليب التعبيرية الأخرى، يتضمّن إمكانات إبداعية وجمالية تستطيع أن ترتفع إلى مرتبة الأصالة، كما يمكن أن ترقيه وتتّخذ منه موقفاً يقضاً، وترى أن اليقظة تكون بـ:

– كون اللفظ وثيق الصلة بالمعنى العام.

–أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية.

– أن لا يكون المكرّر لفظاً ينفر من السمع.[21]

ومفهوم التكرار يتحدّد في أبسط مستوى من مستوياته بـ« أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متّحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحداً وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً فالفائدة بالإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين»[22].

وحين يدخل التكرار في المجال الفني فإنّ قدرته في التأثير في هذا المجال تتجاوز هذه الفائدة، إذ يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل العمل الفني، ليتّحد مفهومه في «الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوّره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسياً لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هي الحال في العكسي والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي»[23].

فالتكرار يعتبر أسلوباً من الأساليب الحديثة بالرغم من وجوده في الشعر العربي القديم، لأنه يعدّ ظاهرة بارزة في نتاج الشعر الحديث، فلا يخلو أي ديوان من هاته الظاهرة إلا وجد. وهذا كله لما له من دلالات فنية ونفسية، يقول عبد الحميد جيدة مؤيّداً هذه الفكرة، أنّ «التكرار له دلالات فنيّة ونفسية يدل على الاهتمام بموضوع ما يشغل البال سلباً كان أم إيجاباً، خيراً أو شراً، جميلاً أو قبيحاً، ويستحوذ هذا الاهتمام حواس الإنسان وملكاته، والتكرار يصوّر مدى هيمنة المكرّر وقيمته وقدرته»[24]، فهو يعدّ واحداً من الظواهر اللغوية التي نجدها في الألفاظ والتراكيب والمعاني، وتحقيق البلاغة في التعبير، والتأكيد للكلام والجمال في الأداء اللغوي، والدلالة على العناية بالشيء، الذي كرر فيه الكلام، ونجد التكرار في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وكذا الشعر والنثر.

ونجد رمضان عبد التواب يذكر في وزن (فعَّلَ) وهو ثلاثي مضعف العين أنه ينتج بتكرير عين الفعل، ويدل على الشدة، والتكرير في الحدث[25]، ويسميه محمد عبد المطلب تأكيداً ويقسمه إلى تأكيد في اللفظ، والمعنى، وتأكيد في المعنى دون اللفظ ومنه المفيد وغير المفيد[26]، أما عز الدين علي السيد فينظر إليه بقوله: «التكرير مرادفه العام التكرار، وإن فرق بينهما فقهاً، يظهر في كل منهما حرف الرّاء مرتين، والرّاء بذاته حرف له صفة التكرير، لأنّه عند النطق به ساكناً لتحديد مخرجه لا يقطع صوته اللسان بالتقائه تماماً مع مقابلة من الفك الأعلى، بل يظل مرتعشاً به زمناً كأنه يكرره»[27]، وقد سماه أيضا التماثل، ويرى أنّه المعنى الأدق للتكرير.

ويذهب محمد بنيس في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"، إلى ربط التكرار بعملية الاختيار التي يقوم بها الشاعر، فكان توظيفه لهذه الظاهرة نحوياً أكثر منه أسلوبياً أو دلالياً، وقد لاحظ أن الشاعر حين يكرر بعض المفردات والتراكيب في شعره، فإنّه يهدف من وراء ذلك إلى التعويض عن أدوات الربط التي تؤدي إلى رتابة النص وسقوطه[28]، وقد لاحظ بنيس «أن ظاهرة التكرار تقنية معقّدة من التقنيات الفنية، انطلاقاً من معطياتها وتأثيراتها في القصيدة، فضلاً عن دورها الدلالي التقليدي الذي أطلق عليه "القدماء" التوكيد، وفائدتها في جمع ما تفرّق من الأبيات والمقاطع الشعرية»[29]، وكما هو شأن محمد بنيس في إشارته لأهمية التكرار، كان شأن محمد مفتاح في كتابه، "الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)"، إذ يقول: «إن تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضرورياً لتؤدي الجمل

وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنّه شرط "كمال" أو "محسن" أو "لعب لغوي"»[30]، ويستدرك مقولته السابقة عن التكرار وأهميته قائلا:« ومع ذلك فإنّ التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري، أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية»[31].

وقد نظر مصطفى السعدني إلى التكرار من ناحية صوتية ولسانية في كتابه:"البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث"، وتعد دراسته الدراسة التطبيقية المنهجية الأولى للتكرار، إذ استطاع السعدني أن يدرس هذه الظاهرة بدقة كبيرة، بدءاً من تكرار الأصوات، كتكرار (الصوامت والحركات والحروف)، وتكرار الكلمات، وانتهاءً بتكرار التراكيب والصور والرموز[32].

ومن آرائه القيّمة قوله: «يلجأ الشاعر المعاصر إلى التكرار ليوظفه – فنياً– في النص الشعري المعاصر، لدوافع نفسية، وأخرى فنية، أما الدوافع النفسية فإنّها ذات وظيفة مزدوجة، تجمع الشاعر والمتلقي على السواء، فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري، يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره...ومن ناحية المتلقي يصبح ذا تجاوب يقظاً مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقّعه، وعدم إشباعه، فتُثرى تجربته بثراء التجربة الشعرية المتفاعل معها، وتكمن الدوافع الفنية للتكرار في تحقيق النغمية، والرمز لأسلوبه، ففي النغمية هندسة الموسيقى التي تؤهل العبارة، وتغني المعنى»[33].

ويعد صلاح فضل التكرار من الطاقات الأسلوبية الفاعلة في بنية النص الشعري، يقول: «يمكن للتكرار أن يمارس فعاليته بشكل مباشر، كما أنّ من الممكن أن يؤدي إلى ذلك من خلال تقسيم الأحداث والوقائع المتشابكة، إلى عدد من التمفصلات الصغيرة، التي تقوم بدورها في عملية الاستحضار»[34]، ويوسّع من مفهوم التكرار ليشمل تكرار المفردات والجمل على مستوى النص، يقول:«إذا لم يكن من الممكن تكرار وحدة دلالية صغرى في داخل الكلمة، فمن الممكن– بالتأكيد– تكرار كلمة في جملة، أو جملة في مجموعة من الجمل على مستوى أكبر»[35]، وقد ركز فضل على ظاهرة التكرار المقطعي في كتابه "أساليب الشعرية المعاصرة" حين قام بتحليل قصائد محمود درويش.

ويتابع صلاح فضل تفريقه بين أنواع التكرار، حيث نجده يقول: «لا ينبغي أن نعتبر كل أنواع التكرار من قبيل الضم التركيبي، بل لا بد من التمييز بين ما هو نحوي، وما هو دلالي في الضم، وإن كانت إضافة كلمة ما تضيف أيضاً معناهاَ، إلاّ أنّ بوسعنا أن نعتبر من قبيل التكرار الشكلي، تكرار أي فعل أو اسم بهدف تحديد دلالته»[36]. ويرى فضلً أنّ أسلوب التكرار استعمل في النصوص الحديثة بحثاً عن نموذج جديد يخلق دهشة ومفاجأة بدلاً من إشباع التوقّع.

ونجد محمد عبد المطلب ينظر إلى التكرار من ناحية بلاغية في كتابه "بناء الأسلوب في شعر الحداثة"، يقول: «إن التكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف أنواع البديع، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبع المفردات البديعية في شكلها السطحي، ثم ربطها بحركة المعنى»[37]، ويتابع قائلاً: «يمكن أن نخلط الأثر التكراري، حين تأخذ اللفظة المكرّرة أبعاداً مكانية تعمل على تنسيق الدلالة، بحيث يكون هناك اتفاق بين

حركة الذهن وحركة الصياغة، فيكون الناتج بعيد الأثر في أدبية الصياغة أو شاعريتها»[38]، وبناءً على هذا رصد عبد المطلب عدّة أشكال للتكرار في شعر الحداثة، تعود في أصولها إلى البلاغة العربية منها: رد الأعجاز، والترديد، والمجاورة أو التجاوز، والمشاكلة، وخلص إلى النتيجة التالية: «إن أغلب شعراء الحداثة قد تعاملوا مع بنية التكرار صمن نطاق التأسيس أو التقرير، وغالبية أشكال التكرار جاءت في صورة رأسية، بحيث تتردّد لفظة معيّنة أو جملة معيّنة في مطلع عدة أسطر، لتكون نقطة الثقل التي ينطلق منها المعنى فيغطي امتداد السّطر، ثم تتواصل الدلالة اعتماداً على هذه الركيزة التّعبيرية»[39].

واللافت أنّ محمد عبد المطلب على الرّغم من أنّه يدرس لغة الحداثة الشعرية إلاّ أنه نظر إلى التكرار من ناحية بلاغية قديمة، تقوم على تطبيق بعض مفاهيمها التي تحمل معاني تكرارية كالتجاور، والترديد، والتماثل، ورد العجز على الصدر والسجع[40].

3- التكرار عند النقاد الغربيين المحدثين:

نظراً لأهمية التكرار التقنية والأيديولوجية، فقد استوفى كثيراً النقاد الغربيين باسم التكرار (La Répétition) حيناً وباسم التواتر أو التردّد (La fréquence) حيناً آخر، فكلمة (répétition) كلمة لاتينية معناها يحاول مرّة أخرى، مأخوذة من (repeater) ومعناها يعيد، وهو أحد الأدوات الفنية الأساسية للنّص، يستعمل في التأليف الموسيقي والرسم والشعر والنثر، فهو يحدث تيار التوقّع ويساعد في إعطاء وحدة للعمل[41]، وقد أخذ هذا العنصر في البلاغة الحديثة أهمية متناهية، إذ عدّه (نورثرب فراي) مبدأً بنيوياً في كل الفنون[42]، وقد أشار إليه جاك دريدا (Jaque Derrida) ورأى أنّه «سمات جوهرية في اللّغة، لفظاً وحروفاً، وأنّ هذه السمات هي المسؤولية عن بقاء اللّغة قائمة مستمرة»[43].

ويرى لوتمان (Lotman) أنّ «البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي»[44]، لتبني معماراً شعرياً مثقلاً بالقيّم الروحية والدّلالات النفسية المخبوءة تحت الكلمات، ولقد عد التكرار في الشعر « مما ليس منه بداً وليس عنه غنى فهو فيه –قديماً وحديثاً– سمة كالجوهر ملازمة، ومظهر كالرّكن دائم لا يستقيم قول شعري إلاّ به، ولا تتحقّق طاقة شعرية دونه، ولا يصلح للقصيد نسب إلى الشعر إلاّ بتوفّره، لذلك عدّ عند أغلب الدارسين –وإن اختلفت تعبيراتهم عن ذلك– من أبرز مقوّمات الشعر ومن ثوابت القصيد»[45]، ومن الأفكار والمبادئ التي صاغها يوري لوتمان في كتابه "بنية النص الفني" ما يلي:

1- أنّ كل نص يتكوّن باعتباره تأليفاً تركيبياً لعدد محدود من العناصر (الحروف مثلاً) لهذا فالتكرار يصبح أمراً لا مفرّ منه.

2- عندما نعتبر النّص نصاً فنياً، فإنّ كل العناصر المكوّنة له وطريقة انتظامها داخله تصبح دالة ويجب افتراض المعنوية فيها تأسيس على هذا، فإنّ التكرار – أي تكرار– لا يمكن أن يكون شيئاً رائداً أو عارضاً بالنسبة للبنية،

ولذا فإنّ تصنيف مختلف أنواع هذا التكرار وانتظامها داخل النّص يصبح أمراً ضرورياً لإدراك الخصائص الأساسية التي تميّز بنية ذلك النّص[46].

ويؤكد يوري لوتمان أنّ أشكال الأنظمة التكرارية لا تثبت أو تستقر على حال، إذ لا يلبث أن يستقر نظام ما حتى يتم صدعه، ثم إرساء نظام آخر أقوى ثم صدعه وهكذا..، وهذا ما أشار إليه بقوله: «إن تغيّر قواعد الأنساق البنائية يمثّل أقوى وسيلة لتقليل حجم اللّغو في النص الفني، إذ ما يكاد القارئ يكيّف نفسه مع نوع معيّن، ويضع لنفسه نظاماً ما للتنبؤ بما لم يقرأه بعد من أجزاء النّص حتى تتغيّر القاعدة البنائية مخادعة كل توقعاته، ومن هنا يكتسب ما كان لغواً أو فضولاً قيمة إعلامية في ضوء البنية المتغيّرة»[47]، لذلك يذهب بعض الأسلوبيين إلى القول إنّ «أسلوب النّص يتوقّف على العلاقة بين معدلات تكرار العناصر الصوتية والنحوية، والدلالية، ومعدات تكرار نفس هذه العناصر طبقاً لمنظور متصل بالسّياق»[48].

وتعتبر دراسة مادلين فريدريك (Madlaine Frédéric) حول التكرار من أبرز البحوث النظرية، فقد حاولت الباحثة في القسم الأوّل من كتابها (التكرار: دراسة لسانية وبلاغية) أن تؤرّخ لهاته الظاهرة، بالعودة إلى المصنّفات البلاغية القديمة، وتعرّف بمواقف البلاغيين منها وكيف تراوحت من بلاغي إلى آخر، وكيف تنوّعت المصطلحات في شأنها، وتعدّدت تصانيف البلاغيين، لتخلص بعد ذلك في القسم الثاني من البحث إلى تناول التكرار من منظور معاصر، فتحدثت عن التكرار المرضي (Répétition pathologique) الذي ينشأ بسبب إصابة في الدّماغ، والذي كانت البلاغة القديمة في غفلة عنه، وألوان أخرى من التكرار تشترك مع الضرب الأوّل، وتختلف عنه في أنّها ليست مرضية (Répétition involontaire ou inconscientes)[49].

أما التكرار في نظر فيليب هامون (Philippe Hamon) مبدأ عام له وجوده من التحقّق، فهو يعتبر النظم (La vérification) شعبة من التكرار، وهذا الأخير له وجوه كثيرة منها ما يجري على نظام، ومنها ما يحدث على وجه التقريب، ومنها ما هو جار بمحض الاتّفاق[50].

ولقد لفتت ظاهرة التكرار انتباه النقاد الأسلوبيين في الغرب، لما لها من أثر في الكشف عن خصوصية اللّغة في الخطاب الأدبي عامّة، والشعر خاصة، ولعل الشكلانيون الرّوس من الأوائل الذين التفتوا إليها، ويعد إيخانبوم أكثرهم اهتماماً بهذا في الشعر الغنائي، وفيها يقول: «في البيت الإنشادي وحده نواجه استثماراً فنياً كثيفاً لتنغيم الجملة، أي نواجه نسقاً تنغيمياً متكاملاً يحتوي على ظاهر التناظر التنغيمي كالتكرار والإنشاد التصاعدي والإيقاع»[51]، ولكي يعزّز هذه الظاهرة، فإنّه وسّع مجال دراسته ليشمل الشعراء الغنائيين الرومانسيين، وقد أكّد «أنّ هؤلاء الشعراء يستعملون بشكل قصدي التنغيمات الاستفهامية، والتعجبية بواسطة أدوات شعرية كالقلب، والتكرار الغنائي، وتكرار اللازمة، وتكرار الاستفهام"وهو تكرار سؤال في مطوعة شعرية"»[52].

ونشير إلى أنّ هناك نوعاً تكرارياً شائعاً في أعمال الشكلانيين الروس وهو «الإحالة على تكرار مصوّت، سواء تعلّق الأمر بتكرار قافية ما، أم بتكرار أداة تجنيسية أخرى عروضية، وكأنّ الأمر يتعلق بـــ«استعارة إيقاعية"»[53]. والمقصود بالاستعارة الإيقاعية هو ذكر التفعيلة وفق نسق منظّم على امتداد السطر الشعري.

ويعد "تينيانوف" من النّقاد الشكلانيين الروس البارزين، وخاصة في دراسته للتكرار كتكرار الحروف والأصوات، ونقده لها نقداً مفصّلاً، وتحليلاً شاملاً في إحدى قصائد منها قصيدة "بوشكين"، إذ رصد أشكال تكرار الحروف والأصوات فيها كتكرار حرف (U) حيث ربط هذا التكرار بالحالة النّفسية للشاعر، كما اعتبر «أنّ التكرار الدلالي للحرف (U) يشف عن دلالة نفسية، ترتبط بحالة القلق والحزن عند الشاعر»[54]. واستخلص من هذا التكرار «أن وحدة بيت شعري ما وتلاحمه ترجعان إلى تقارب الكلمات والحروف فيما بينها، وتفاعل أصواتها وكلماتها، وهكذا يكسب التكرار غير المتوقّع الكلمات إيحاءات جديدة أو يبعث فيها إيحاءات قديمة كان النسيان قد طواها»[55].

ومن النّقاد الأسلوبيين الذين التفتوا إلى هذه الظاهرة النّاقد ميشال ريفاتير (Michel Refataire) في كتابيه "دلائليات الشعر" و"سيميوتيقا الشعر: دلالة القصيدة " من خلال مصطلحه الذي أسماه التراكم «وهو تكرار سلسلة من الأسماء أو الصّفات بدون رابط»[56]. وقد رصد في كتابه الأوّل عدة أشكال من التكرار ضمن مصطلحه الخاص: "التمطيط" كالتفريع، والتوازي والتقابل، وتكرار اللازمة، وتكرار الروابط كحروف العطف وحروف الجر.

كذلك من النقاد الذين تناولوا هذا الأسلوب في دراساتهم بدقّة وموضوعية، الناقد الأسلوبي جان كوهن (John Cohen) في كتابيه بنية "اللغة الشعرية" و"اللغة العليا"، فقد طبّق كوهن مصطلح التكرار بمفهومه المحدّد أثناء دراسته لقصيدة "رباعيات السّأم" لبودلير(Baudelaire)، إذ قسم التكرار في هذه القصيدة إلى ثلاث مستويات:

1-التكرار على المستوى الصوتي.
2-التكرار على المستوى التركيبي.
3-التكرار على المستوى الدلالي[57].

ومن أشكال التكرار الصوتي "الترديد"، الذي يقول فيه: «إنّ ترديد وحدة لغوية لا يغيّر من قيمتها الدلالية، سواء أكانت الوحدتان المكرّرتان متصلتين أو منفصلتين، فنفس الكلمة يمكن أن تحتفظ بنفس المحتوى الدلالي، وتتغيّر على مستوى الكثافة، وهنا يأتي التكرار ليؤكّد نمو الكثافة، فالكلمة المكرّرة أقوى من الكلمة الوحيدة، فمثلاً عندما يصيح "جوكاست": "تعيس، تعيس! تعيس" أو يصيح هاملت "كلام، كلام، كلام" لا تغيّر الكلمات معناها، وليس هناك أي إضافة "لمعنى إضافي"، كأنّ التكرار أكّد تصاعد التكثيف، وبهذه المثابة، فالتكرار صورة تحتوي على تمييز خاص، فهي في حركة واحدة تجسّد المجاوزة وتقلّصها معاً، فالمجاوزة من خلال الإطناب، والتقليص من خلال تأكيد المتنوّع "مجاز الكثافة"»[58].

كما استشهد كوهن ببعض الأمثلة، التي تدلّ على فهمه الدّقيق لهذه الظاهرة، ومثال ذلك:

قل للقمر: أن يعود[59]

قل له: إنّني لا أريد أن أرى الدم

بلونه الغبي في أرجاء الحلبة

آه: يا بياض حوائط إسبانيا!

آه: يا سواد ألم المصارع!

آه: يا قسوة الدم الغبي!

آه: العندليب في لحظة الرجوع!

لقد ربط كوهن دلالة التكرار الإيقاعية بالناحية الدلالية: «هنا تكرار مزدوج إذن، لاثنين من البواعث، المساء والدّم، تكثيف لموضوع من شعبتين تلتقيان داخل شعور واحد بالموت، لقد عرف المصارع كيف يختار ساعة موته، ساعة الظّل المهدّد، والدّم الغبي»[60].

لقد اهتم كوهن بظاهرة التكرار في النّصوص الشعرية، وحلّلها بدقّة وموضوعية، غير أنّه حدّد اهتمامه بتكرار الاسم أو المفردة أكثر من غيره من أنواع التكرارات الأخرى، كما اعتبر بعض حالات التكرار نوعاً من أنواع الإطناب، حيث أهمل دلالتها على المستوى الصوتي والدلالي على الرّغم من دورها الفني في القصيدة كما في "قصيدة الثيران" لجارسيا لوركا[61].

أمّا التكرار عند المستشرقين فلم يكن أحسن حالاً من النقاد الغربيين في تناولهم لهذه الظاهرة، وربما كان (موريه) أكثرهم اهتماماً بها، ففي كتابه: "الشعر العربي الحديث 1800-1970" قسّم موريه التكرار إلى عدّة أقسام هي:1- تكرار كلمة واحدة فقط، 2-تكرار جملة، 3- تكرار شطر شعري كامل[62].

واتّخذ التكرار أشكالاً مختلفة في شعر شعرائنا العرب المعاصرين، منها: التكرار البياني وتكرار اللازمة، والتكرار الختامي[63]. وقد أكّد موريه أنّ هذه الأشكال التكرارية مستقاة من تقنيات الشعر الغربي، «فالتكرار السيكولوجي – على حدّ زعمه- لم يكن معروفاً في الشعر الكلاسيكي، وإنّما نقل عن الشعر الغربي، وهذا التكرار يحاول ارتياد عالم الشاعر الدّاخلي، والكشف عن مزاجه النّفسي، وطبيعة تفكيره، خاصة في المناجاة وفي اللّحظات التراجيدية التي يبلغ العاطفي فيها درجة عالية، تصل أحيانا إلى حافة الهذيان»[64].

ما يؤخذ على هذه الدّراسة عدم اهتمامها بالجانب الدّلالي للتكرار، وخصوصاً التكرار الصّوتي، والإيقاعي وتركيزها على بعض الأشكال التكرارية دون بعضها الآخر، وقصور الأحكام النقدية وعدم دقّتها فيما يتعلّق بالتكرار الإيقاعي، والتكرار البياني، ففي التكرار البياني يقول موريه مثلاً: «التكرار البياني يقصد منه تأكيد التهديد للآخرين، والانتقام منهم، والحط من شأنهم، وإرهابهم، وهذا النّوع هو النمط الرئيس للتكرار في الشعر الكلاسيكي»[65]، فهذا الحديد بعيد كل البعد عن دلالته الحقيقية لأنّه لم يفرق بين وظيفة التكرار البيانية ووظيفته النفسية.

ويؤكد موريه أنّ الشعر العربي تأثّر بالشعر الغربي في معظم تقنياته، ومن ضمنها تقنية التكرار، وهذا ما نلحظه من خلال قوله: «إذا كان تكرار كلمة واحدة أو أكثر شاع استخدامه في الشعر العربي القديم، فإن الشكل الموسيقي التقليدي لهذا الشعر المبني على وحدة الوزن كان يتّسع لذلك، على حين أن الأنماط الجديدة من التكرار المقتبسة من الشعر الغربي لا يتأتّى استخدامها إلا في الشكل المتأثّر بالشعر الغربي، فهو الشكل الذي يمنح الشاعر حرية استخدام أي عدد من التفعيلات في كل سطر»[66]، ويضيف موريه قائلاً: «ومن جهة أخرى فإنّ التكرار التقليدي القديم تكرار خطابي، غايته توليد إيقاع حماسي رنان، ولذا كانت الكلمة المكرّرة بعامة اسماً لشخص أو قبيلة، وليس الحال كذلك في أحدث استخدام للتكرار. إنّه تكرار درامي ونفسي يستهدف أصلاً البوح بأحاسيس الشاعر الباطنة، أو حالته الذهنية، والإيحاء بمعان مختلفة ولهذا فإن الكلمة المكررة لا تكون اسماً لشخص على الإطلاق»[67].

ومن الدّراسات النقدية التي تناولت هذه الظاهرة دراسة الناقدة "سوزان برنار" في كتابها "جماليات قصيدة النثر"، حيث تحدثت عن أشكال التكرار و أكدت «أنّ أشكال التكرار متنوعة جداً منها عودة لازمة على فترات منتظمة، واستعادة مقطع البداية في الخاتمة، مما يسمح للفكرة الشعرية بأن تلتف حول نفسها وتغلق القصيدة، وهكذا تشدّد على انطباع الـ(حلقة) والـ(دائرة) المغلقة»[68].

خاتمة:

في الأخير يمكن أن نستخلص من دراستنا لأسلوب التكرار عند النقاد القدماء والمحدثين بعض النتائج العامة، وهي كالآتي:

– التكرار مصدر موضوع للتكثير والمبالغة، وهو أبلغ وأوسع من التأكيد اللفظي، وهو يعد جزء من الإطناب، وإذا وظّف لغير فائدة كان تطويلاً.

– التكرار غالباً ما يكون في المواقف العاطفية، والمقامات الخطابية، ويستهدف التأثير في العاطفة، كما يكون للتقرير والتأكيد والتنبيه.

– يعد هذا الأسلوب من أهم عناصر التبليغ، وطرق الأداء في الشعر العربي القديم والحديث، فهو وسيلة فعّالة في توضيح المعاني وترسيخها في الأذهان وتوصيلها إلى المتلقي، وكذلك لابد أن نشير إلى أنّ هذا الأسلوب لا يزال رحباً لدراسات عديدة لا تقتصر على شعر التفعيلة أو الشعر الكلاسيكي، ولا على شاعر معين.

يحتاج هذا الأسلوب إلى أبحاث كثيرة تنطلق من مداخل نقدية جديدة لا تقتصر على منهج دون آخر، لتأسيس هذه الظاهرة فنياً، لتكون ركيزة دراسات قيّمة على الساحة الأدبية، لأنّه أولاً وأخيراً قيمة أسلوبية تعبيرية مهمّة، لا تقل شأناً أو قيمةً عن غيرها من التقنيات الشعرية الأخرى: كالتناص والصورة والرمز... فهي لا تزال حقلاً خصباً لدراسات أعمق رؤية وأبعد أثراً.

– لقد ركز الأسلوبيون في الغرب على الدور الإيقاعي الذي يؤدّيه التكرار دون غيره من أنواع التكرارات الأخرى نظراً لاهتمامهم المنصب على دراسة الصوت اللغوي والكلمة بشكل عام، كما أنّ ظاهرة التكرار عندهم لم تدرس في بحوث مستقلة، وإنّما درست مرتبطة بقضايا أسلوبية أخرى، كالتراكم، والإيقاع، والتوازي ... وهذا أكثر ما نجده في مقالات الناقد الأسلوبي ميشال ريفاتير.

– أغلب النقاد في الغرب لم يأخذوا بعين الاعتبار أهمية التكرار على مستوى الجملة أو على مستوى التركيب، والنّص الشعري ككل، ولعل اهتمام النقاد بالدور الإيقاعي شغلهم بشكل أو بآخر عن الاهتمام ببقية أنواع التكرارات الأخرى.

– إنّ العديد من نقاد الأسلوبية في الغرب لم يهتموا بهذه الظاهرة اهتماماً كافياً، على الرغم من دراساتهم المستفيضة في البنيوية والألسنية ودراسة الأصوات اللغوية، كـ(الدال، المدلول، الفونيم، المورفيم)، ودليلنا على ذلك أنّهم لم يفردوا لها بحوثاً أو دراسات متخصّصة تتناول أشكاله ووظائفه كافة، وإنّما اكتفوا ببعض الإشارات هنا وهناك التي لا تشكل في مجملها دليلا على رعاية أو اهتمام كافيين.

الهوامش:

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ج5، دار صادر، (ط1)، 1997، بيروت، لبنان، ص390، وينظر: الزمخشري، أساس البلاغة، المكتبة العصرية، ط1، 2003، صيدا، بيروت، لبنان، ص726.

[2] – ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، (دط)، 1999، بيروت، لبنان، ج2، ص146.

[3] – القاضي الجرجاني، التعريفات، تحقيق: نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، ط1، 2007، القاهرة، ص113.

[4] – السيوطي جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، ج3، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، (دط)، 1988، لبنان، ص199.

[5] – الثعالبي، فقه اللغة، تحقيق: أمين نسيب، دار الجبل، ط1، 1998، بيروت، لبنان، ص453.

[6] – ابن فارس، مقاييس اللّغة، مادة (طنب)،ج3، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان، ص426.

[7] – ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص198.

[8] – القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مؤسسة الكتب الثقافية، ط3، (دت)، لبنان، ص 113.

[9] – البحتري، الديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر، ج1، 1980، ص 175.

[10] أبو هلال العسكري ، الصناعتين ص 197.

[11]– القاضي عبد الجبار، المغني، تحقيق: أمين الخولي، مطبعة دار الكتب، ، ط1، 1370هـ، لبنان، ص 401.

[12] – حاتم عبيد، التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، مطبعة التفسير الفني، ط1، 2005، صفاقس، تونس، ص15، 16.

[13] – الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، دار الكتب العلمية، ط1 1998، بيروت لبنان، ص79.

[14] – المصدر نفسه، ص89–90.

[15] – ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، (دط)، 2001، بيروت، ص 92.

[16] – المصدر نفسه، ص 96.

[17] – ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص147.

[18] – السلجماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، مكتبة المعارف، ط1 1980، المغرب، ص476.

[19] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، ط2 1965، بغداد، ص242.

[20] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[21] – ينظر: المرجع نفسه، ص231.

[22] – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد الكتب العرب، 2001، دمشق، ص 15.

[23] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[24] – عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط1 1980، ص67.

[25] – يراجع: رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، ط1 1982، مصر، ص232.

[26] – ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط 1984، مصر، ص221.

[27] – عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، 1968، بيروت، لبنان، ص 11.

[28] – ينظر: عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2010، دمشق، سوريا، ص55.

[29] – محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،(مقارنة بنيوية تكوينية)، دار العودة، (دط)، 1989، بيروت، ص175، نقلا عن: عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري، ص55.

[30] – مفتاح محمد، الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط3 1992، الدار البيضاء، ص39.

[31] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[32] – ينظر: مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، (دط)، مصر، ص147–171.

[33] – المرجع نفسه، ص172–173.

[34] –فضل صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد 164، الكويت، ص264.

[35] – المرجع نفسه، ص253.

[36] – المرجع نفسه، ص114.

[37] – عبد المطلب محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، ط1، 1995، مصر، ص 109.

[38] – المرجع نفسه، ص115.

[39] – المرجع نفسه، ص 421.

[40] – ينظر: المرجع نفسه، ص 371، 432.

[41] – موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر(دط)، 2001، الأردن، ص 15.

[42] – فراي نورثروب، تشريح النقد محاولات أربع، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، (دط)، 1991 عمان، ص 330.

[43] – عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، دط، 2009، الجزائر، ص 75.

[44] – حاتم عبيد، التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، ص 16.

[45] – يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح، دار المعارف، (دط)، 1995، بيروت، ص 63.

[46] – عبد القادر بوزيدة، دراسة ظاهرة أسلوبية "التكرار" في قصيدة السياب (رحل النهار)، مجلة اللغة والعدد، العدد 14 ديسمبر 1999، ص51، نقلا عن يوري لوتمان، بنية النص الفني.

[47] – لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ص 174.

[48] – فضل صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص 247.

[49] – ينظر: حاتم عبيد، التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، ص 14–15.

[50] – ينظر: المرجع نفسه، ص 18.

[51] – إيرليخ فكتور، الشكلانية الروسية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، الدار البيضاء، ص 85.

[52] – المرجع نفسه ، ص 85.

[53] – المرجع نفسه، ص 87.

[54] – المرجع نفسه، ص 88.

[55] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[56] – ميشال ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط1، 1998، المغرب، ص 75، نقلاً عن عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، ص 42.

[57] –كوهن جان، النظرية الشعرية (البنية اللّغة الشعرية واللّغة العليا)، ترجمة، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، ط1، 2000، القاهرة، ص 457، 458.

[58] – المرجع نفسه، ص 458.

[59] – كوهن، جان النظرية الشعرية (البنية اللّغة الشعرية واللّغة العليا)، ص 462.

[60] – المرجع نفسه، 462.

[61] – المرجع نفسه، ص 458.

[62] – س موريه، الشعر العربي الحديث (تتطور أشكاله، وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي)، ترجمة، الدكتور شفيع السيد، والدكتور سعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 2003، القاهرة، ص 320، 331.

[63] – المرجع نفسه، ص 337.

[64] – س موريه، الشعر العربي الحديث (تتطور أشكاله، وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي)، ص 345.

[65] – المرجع نفسه، ص 341

[66] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[67] – س موريه، الشعر العربي الحديث (تتطور أشكاله، وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي)، ص341.

[68] – برنار، سوزان، جمالية قصيدة النثر، ترجمة، زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، بغداد، ص 31، نقلاً عن محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية، ص 18.