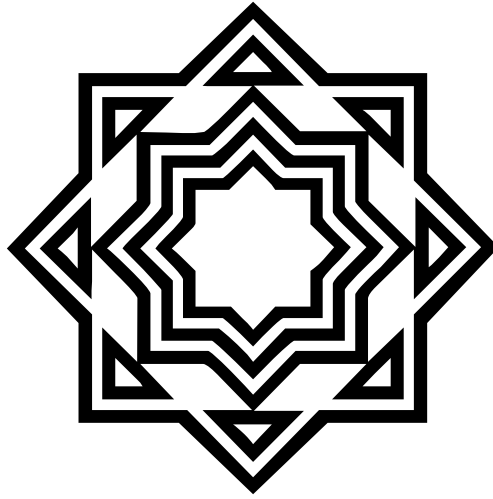


توظيف بُنى التكرار اللفظي في قصيدة الرد على الطلاس

أ.م.محمد فليح الجبوري
جامعة المشى /كلية التربية



الحمد لله رب العالمين وصلى الله على رسولنا ونبينا الكريم محمد وعلى آله وصحبه ومن والاه إلى يوم الدين .

نالَت ظاهرة التكرار اهتماماً واسعاً من قبل الباحثين والمختصين في الأدب و النقد والبلاغة ، وقد أخذت هذه الدراسات تنظر إلى هذه الظاهرة بأنها من الأساليب المؤثرة في النص الأدبي ، كونها تعمل في وجوه متعددة منه . ولعل من الدراسات المتقدمة في العصر الحديث هي الدراسة المتميزة التي قدمها عبد الله الطيب المجذوب الموسومة بـ (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها) في منتصف القرن الماضي ، وكذلك دراسة نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر) والتي صدرت في بداية العقد السادس من القرن نفسه وصولاً إلى الدراسة الجديرة بالاهتمام التي تقدم بها محمد الهادي الطرابلسي (خصائص الأسلوب في الشوقيات) و دراسة الدكتور ماهر مهدي هلال (جرس الألفاظ في البحث البلاغي النقدي) ثم الدراسة المميزة للدكتور محمد عبد المطلب والموسومة بـ (البلاغة العربية ، قراءة أخرى) .

ويبدو أن دراسة هذه الظاهرة وصلت إلى نضوجها عند محمد عبد المطلب إذ أعاد وصلها بعلم البديع ، وإن لم يكن أول القائلين بهذا فقد سبقه كل من ابن رشيق القيرواني وأسامة بن منقذ وابن معصوم المدني وغيرهم من النقاد القدامى ، إلا أن ما يميزه هو النظرة التأملية الدقيقة للبعد التكراري الذي يمكن أن تجتمع عليه معظم البنى البديعية من خلال إخضاعها إلى مستويين هما : المستوى السطحي والمستوى العميق ، ولا يخرج التكرار من أن يكون في أحدهما على الأقل ، فصنف هذه البنى بين محاور لا تتجاوز هذين المستويين . من هنا جاءت فكرة البحث ولاسيما بعد ملاحظة هيمنة الظاهرة التكرارية على معظم مقطوعات القصيدة الذائعة الصيت (الرد على الطلاسم) للشاعر الشيخ عبد الحميد السماوي¹ الذي تبنى مسؤولية الرد على قصيدة الشاعر المهجري إيليا أبو ماضي المعروفة بـ (الطلاسم) ، فأوسمنا البحث بـ (توظيف بنى التكرار اللفظي في قصيدة الرد على الطلاسم) ونريد ببنى التكرار بنى البديع ذاتها حسب رؤية الدكتور محمد عبد المطلب لهذه الظاهرة ، وجاء تقسيم البحث على أساس هذه البنى ، فقام على مبحثين سبقهما تمهيد عن أهمية الكرار ، تناولنا فيه أهم الوظائف التي قال بها بعض النقاد الذين تناولوا هذا الموضوع . أما المبحث الأول فقد جاء بعنوان (بنى توافق الدالين على المستوى السطحي وتخالفاً على المستوى العميق) ، وتناولنا فيه بنى الجنس (العكس والتبديل) وبنية الترديد ، كونها تتوافق على المستوى السطحي وتختلف على المستوى العميق . في حين جاء المبحث الثاني بعنوان (توافق الدالين على المستويين السطحي والعميق) وتناولنا فيه بنى رد العجز على الصدر وتكرار العبارة والتكرار المحض (المنفصل) وبنية المجاورة وكل هذه البنى تشترك في توافقها على المستويين السطحي والعميق .

اعتمدنا في تقديم وتأخير المبحثين على أهمية كل منها عند السماوي ، وقد اتضح ذلك من خلال الاستقراء ، فكان السماوي يعول على المستوى العميق - الذي يقابل الدلالة - كثيراً فجاء هذا في المبحث الأول ، في حين كانت عدد الشواهد هي المعيار في تقديم البنى على غيرها . اعتمد الباحث المنهج الاستقرائي التحليلي في دراسة هذه الظاهرة فتوجب علينا استقراء النص وإخراج ما فيه من بنى تكرارية، ثم المباشرة في تفكيك رموز القصيدة وحل شفراتها . اعتمدنا على المؤلفات الحديثة ولاسيما (البلاغة العربية ، قراءة أخرى) للدكتور محمد عبد المطلب ، وكذلك على (خصائص الأسلوب في الشوقيات) ، محمد الهادي الطرابلسي ، فضلاً عن المصادر والمراجع التي احتواها ثبتت المصادر .

نتمنى أن نكون قد وفقنا في مسعانا ، وندعو من اله سبحانه وتعالى أن يمن علينا برضاه وحسن عاقبيه ، إنه كريم غفور .

تمهيد

أهمية التكرار



تبدأ (الموسيقى من أول الأركان التي يتحتم وجودها في الكلام يُسمى شعراً)^٢ وتكون على قسمين : الموسيقى الخارجية التي تتمثل بالوزن والقافية ، والموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي ، ويُلاحظ من خلال تكرار الحروف والمفردات والجناس وتوازن الجمل^٣ وقد وصف أحد الباحثين الإيقاع الداخلي بأنه جوهر الشعر^٤ ومن ضروراته الحتمية ، ويمثل التكرار الأداة الرئيسة في توليد الإيقاع و بناء الموسيقى الداخلية في النص الأدبي ، وماهيته (تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغماً موسيقياً يتقصد الناظم)^٥ ، وهو ملمح أسلوبية تتصف به اللغات عامة ولغتنا العربية خاصة^٦ ، ويمثل التكرار (خصيصة مهمة من الخصائص الأسلوبية في الأدب العربي ، شعره ونثره)^٧ بل من أهم الوسائل التي كان يعتمدها الشعراء العرب القدامى في الإبانة عن فكرهم و انفعالهم^٨ ، لأنه يُسهم في إبراز وخلق الأجواء العاطفية الشعورية في النص .

لقد أظهرت الدراسات الحديثة أن أهمية التكرار لا تنحصر في الجانب الموسيقي فقط بل هو (أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضئها بحيث تتطلع عليها)^٩ أي انه إضاءة نفسية لاشعورية تظهر على شكل تكرارات مختلفة تشير إلى الصراع الذي يكمن داخل النفس الإنسانية. وهناك من ينظر إلى وظيفة التكرار بأنها وظيفة دلالية باعتباره أساساً أسلوبياً يرتبط بالدلالة النصية^{١٠} ، مما يجعله من الأدوات الرئيسة لتوليد الخيال ، فيزيد في طاقة الإيحاء والتوكيد في النص الإبداعي^{١١} . وهناك من ذهب إلى أن وظيفة التكرار (تنحصر في لفت النظر إلى المدلول عن طريق الإيقاع الصوتي نفسه)^{١٢} فجعل من التكرار أداة تنبيهية لاستقطاب السامع أو القارئ إلى بؤرة الحدث . فتوظيف التكرار لا ينحصر في وظيفة واحدة بل نجده في التعبير عن جوانب النفس الإنسانية ، وما تموج الإيقاع وتراقصه إلا تعبيراً عن الجانب النفسي أو العاطفي الذي يمر به الشاعر سواء كانت هذه العاطفة ذاتية تخص الشاعر كالحب والحزن والفرح وغيرها ، أم ذاتية عامة تعبر عن ارتباط الشخص بمبادئ وعقائد مخصوصة سواء كانت دينية أو مذهبية كذلك التي نجدها في شعر عبد الحميد السماوي في قصيدته الرد على الطلاس ، وكذلك نجد التكرار يتبنى التوظيف الدلالي باعتباره جزء من البناء النصي ، ولاسيما في البنى التكرارية التي تعتمد على التوافق بين الدوال على المستوى السطحي و التالف على المستوى العميق ومنها بنى الجناس والترديد وغيرها .

ويرى الدكتور محمد عبد المطلب أن (التدقيق والتأمل يبين أن مجموعة الأشكال البديعية ترتبط بعلاقة عميقة تكاد تسيطر عليها وتوجه عملية إنتاجها للمعنى ، وهذه العلاقة تتمثل في البعد التكراري الذي يتجلى على مستوى السطح الصياغي وعلى مستوى العمق الدلالي)^{١٣} ، ويذهب محمد الهادي الطرابلسي إلى أن البديع هو المورد الرئيس للإيقاع كونه يتسع لكل ضروب الموسيقى المطلقة ، غير المقيدة^{١٤} فالبنى البديعية هي (أدوات لغوية يلجأ إليها الإيقاع الداخلي في القصيدة ليُضفي قيمة إيحائية جديدة لموسيقى الشعر)^{١٥} ، فهي المولد المتفرد لظاهرة التكرار ، و التكرار هو الهوية الجامعة التي يمكن أن تجتمع تحت مصلحتها بنى البديع المتعددة وفقاً للمستوى السطحي الذي يمثله اللفظ في أكثر الأحيان ، و المستوى العميق الذي يمثله دلالة اللفظة ، ولا يخرج عن هذه البنى سوى التكرار الحرفي الذي يقوم على الصوت المفرد .

إن التركيز على الجانب الدلالي للتكرار لا يلغي وظيفته الإيقاعية ولا يكون بديلاً عنها بل جاء ذلك لغرض إظهار وظيفته الدلالية ، فدراسة هذه الوظيفة لا يقدم فائدة كبيرة بحكم السبق المعرفي بذلك ، لكن عندما تركز الدراسة على وظيفة أو غرض لا يتميز به الفن أو الشاعر فذلك سيكون له الأثر الكبير على النص بحكم تفرده بهذا الانزياح عن التصور المعرفي المسبق لهذه الظاهرة . إن من يدرس قصيدة الرد على الطلاس يشعر أن صوت الدلالة يعلو صوت الإيقاع حتى في البنى التي يعتمدها الناص لإغناء النص بالجانب الموسيقي، فضلاً عن ذلك نظم القصيدة الذي جاء على شكل رباعيات، والتي تتميز بقصر المساحة اللفظية للشطر الواحد . فالنوع الإيقاعي في القصيدة لم يأت للتوظيف الموسيقي فقط بل نجد أن الدلالة فيه هي التي تمسك بلجام البنى التي تولد الإيقاع ، ومنها البنى



التكرارية التي وظفها الشاعر لهذه المهمة وهي التكرار المحض وتكرار العبارة و رد العجز على الصدر. في حين جاءت البنى التي تعتمد الدلالة باعتبار المستوى العميق مثقلة بالتوظيف الدلالي ، ولا نغالي إذا قلنا إن الجانب الإيقاعي فيه يكاد يكون ضعيفاً ، فالتوظيف الدلالي لا يكاد يسمح للدلالة الصوتية أن تأخذ مكانها في ذهن السامع .

ويبدو للباحث أن طبيعة المضمون أو الموضوع الذي يتناوله النتاج الإبداعي له الأثر في توجيه الخطاب ورسم ملامحه بل إملاء بعض القضايا عليه ولاسيما في مثل قصيدة الرد على الطلاس كونها تنتمي إلى فن النقائض ، فالشاعر إيليا أبو ماضي هو الذي حدد طريقة النظم فاختر الرباعيات وفقاً للجانب النفسي الذي كان يتلبسه وهو ينظم قصيدة الطلاس ، وهو الذي حدد الأفكار التي طرحها في قصيدته تماشياً والفكر الفلسفي والتأملي القائم على القلق إزاء قضية الوجود من خلال الاعتماد على عنصر الحدس والذي كان مسيطراً في تلك الحقبة .^{١٦} كل هذه الأشياء كانت عناصر قوة للشاعر إيليا أبو ماضي ، في حين أنها شكلت عبئاً على السماوي ، فما كان منه إلا أن يعتمد على أساليب وجددها تقي بمتطلبات الرد على خصمه ، فكان التكرار هو الظاهرة الأبرز من بين الظواهر الأسلوبية الأخرى بل هو الجواد الذي امتطاه السماوي لمقارعة ذلك الخصم ، معتمداً بشكل أساس على الجانب الدلالي لبنى البديع المتعددة بما فيها التي جاءت لإغراض موسيقية .

المبحث الأول

بُنى توافق الدالين المستوى السطحي وتخالفهما على المستوى العميق

ونريد بها البنى البديعية التكرارية التي تتوافق على المستوى السطحي وتتخالف على المستوى العميق وتمثل المحور الثالث عند الدكتور محمد عبد المطلب^{١٧} ، ومنها الجنس وبنية العكس والتبديل وبنية الترديد ، وسنقف عند كل بنية من هذه البنى في قصيدة الرد على الطلاس .

الجناس

لعل من الأدوات الأولى للتوظيف الدلالي للتكرار في قصيدة الرد على الطلاس هي بنية الجنس ، فهي تأخذ مساحة أوسع من غيرها من بنى التكرار في الشعر العربي عموماً وليس في شعر عبد الحميد السماوي فقط ، والسبب يعود إلى تعدد أنواعها وقوة تأثيرها باعتبارها أسلوباً تعبيرياً يعتمد على الشعراء في نتائجهم يستطيعون توظيفها بأكثر من اتجاه منها الوظيفة الدلالية . وسنأتي على دراسة الأنواع التي وردت في القصيدة من هذه البنية .

الجناس المطلق

عرفه السيوطي (ت ٩١١هـ) (أن يجتمع اللفظان في الحروف من غير الرجوع إلى أصل واحد)^{١٨} وهذا التعريف يجتمع عليه جل البلاغيين . ويبدو أن للصياغة أهمية كبيرة في بناء النص الأدبي ، وفي توجيه المتلقي نحو الدلالة القصدية كون هذه الصياغة (توحى بأسرار كثيرة وبإشارات لا حصر لها)^{١٩} فيحاول الشاعر الفذ توظيفها في بؤرة الحدث ، لذا نجد أغلب الشعراء يولون اهتمامهم بهذه البؤرة سواء أكان هذا الاهتمام شعورياً أو لاشعورياً . وهذا ما نجده في قصيدة الرد على الطلاس ، ومنها قوله في هذا النوع من الجنس :^{٢٠}

نعرة شبت وشابت بين أحضان البشر

يريد الشاعر بالنعرة هنا تلك الأفكار القلقة المتشككة التي طرحها الشاعر إيليا أبو ماضي أمام قضية الوجود والخلق والمعاد وغيرها من المضامين التي وردت في قصيدته الطلاس . يرى السماوي



أن هذه النعرة ليست وليدة اللحظة التي كتب فيها أبو ماضي قصيدته ، وإنما هي قديمة جداً انبعثت مع البشرية ، فبؤرة الحدث تتمركز حول وجودية هذه النعرة ، وكأنه يريد القول لأبي ماضي : أنت متأخر جداً لأن هذا الوتر قد تقطع لكثرة العازفين عليه منذ زمن بعيد ، فركز على عمر هذه النعرة فأجزها بالجناس بين

(شبت) و (شابت) ابتغاءً للفت الانتباه من خلال اللفظ المجانس ^{٢١} ، على المستوى السطحي ، وكذلك على المستوى العميق من خلال الفهم الرأسي للدلالة المستفاد من الجناس ، أي انه تعميق للفرق الدلالي عن طريق تعميق التشابه ، فيعمل الجناس على خلخلة بنية التوقعات لدى المتلقي . ^{٢٢} وقال أيضاً : ^{٢٣}

وإذا كان الدواء الداء فالموت العلاج

جانس الشاعر بين (الدواء) و (الداء) مثل السماوي في هذه المقطوعة حال إيليا أبو ماضي وهو يطرح تساؤلاته التي أدخلته في متاهة لا خروج منها ، فبعد سباح الشك هنالك أسيجة أخرى ، فإذا كان أبو ماضي يعتقد أن تساؤلاته عن قضية الوجود والخلق يمكن أن تكون علاجاً لذلك الاضطراب الفكري ، إنما هو واهم ، بل هو واقع في داء لا يخرج منه إلا إلى الموت . هكذا أراد السماوي أن يوجه نداءه إلى كل المتشككين ، فوظف الأداء التكراري من خلال التماثل الصوتي بين اللفظتين لغرض (استقطاب السمع وجذبا لخيال) ^{٢٤} وجعل الفكر ينشغل بفك رموز المعادلة المقلوية والمضادة للواقع المعرفي ، فالتماثل الصوتي يقابله على مستوى الدلالة تقابل دلالي يتمثل في موطن الشاهد ، فالدواء والداء يكادان أن يكونا متضادين في الواقع، فكيف ينسلخ كل منهما عن وظيفته ليتخذ من ضديها وظيفة له ؟ ومن ثم فان المتعة لا تنشأ إلا من خلال متعة التفكير . ^{٢٥} والتأمل الفكري هو عماد قصيدة الطلاس ، ولذا حاول السماوي -مجتهداً - مجازاة إيليا أبو ماضي على مستوى الاستدلال والاحتجاج، ولعل مرد ذلك يعود إلى البيئة الفقهية التي ينتسب إليها الشاعر السماوي ، والتي جعلت منه أكثر ولوعاً بالشعر ذي المعنى العقلي ، ^{٢٦} والذي طغى على نص السماوي بأكمله .

الجناس المضارع

وهو (أن تكون الألفاظ متساوية في الوزن مختلفة في التركيب بحرف واحد لا غير ، وإن زاد على ذلك خرج من باب التجنيس) ^{٢٧} ومن المحدثين من عرفه بـ(أن يجمع بين كلمتين لا اختلاف بينهما إلا بحرف واحد) ^{٢٨} . هذا يعني أن الاختلاف بحرف واحد يدخل الكلمة ضمن هذه البنية التكرارية ، فإذا تجاوز ذلك خرج عنها . ومن شواهد في هذه القصيدة : ^{٢٩}

بعد محبوبك البراهين ومسبوك الحجج ^{٣٠}

الجناس بين (محبوبك) و (مسبوك) وقد اختلفا في التركيب بحرف واحد ، فكان الحاء في الأول والسين في الثاني . ومما يلاحظ على نص السماوي التأثير الكبير بالفكر الأصولي من خلال علو نبرة المنهج الاستدلالي وشيوع الألفاظ الجدلية في هذا النص ولاسيما البرهان والحجة ، وكأننا نشعر أن المعنى هو الذي استدعى هذه الألفاظ لأن المقام يدفع بالشاعر إلى ولوج هذا المنهج الفكري بغية مقارنة الخصم باعتبار قصيدة السماوي هي قصيدة نقائضية - إن صح التعبير - تحاول هدم ما جاء به الخصم ، من خلال توظيف الأساليب المؤثرة في المتلقي ومنها هذه البنية لغرض (إبراز المعنى بأجلى صورة وأوضحها) ^{٣١} فكان الجناس إضافة دلالية فعالة إلى مجمل المعنى العام . ومن هذه البنية أيضاً : ^{٣٢}

واجتنيناه شقيقاً واجتليناه درر

جانس الشاعر بين (اجتنيناه) و (اجتليناه) ، فالأول مشتق من الفعل (جنى) والثاني من الفعل (جلى) ، والفارق بين اللفظتين حرف واحد النون في الأول ولام في الثاني سواء كان في الأصل أو في



المشتق . ويتضح أن اللواحق التي ألحقت باللفظتين قد ساهمت بشكل كبير في إضفاء تنوير دلالي وصوتي في الشطر ، ولاسيما في مجال الدلالة لأن التجانس هنا يمثل جملتين تامتين من الفعل والفاعل والمفعول . ويبدو أن بنى الارتكاز التي أكد عليها الشاعر تتمثل في دلالة الفاعلية في كلا اللفظتين والتي يريد أن يصل من خلالها الشاعر إلى العجز البشري إزاء قدرة المنشيء فأكد على هذا الجانب لإظهار ذلك العجز وتقهقر القدرة البشرية واندحارها . فالتكرار في هذا الشاهد تتوافر فيه القصدية وهو غالباً ما يرتبط بحاجة لاشعورية^{٣٣}، ولاسيما إذا كان النص يخضع للصنعة أكثر مما يخضع للطبع ، وهذا ما يتصف به نص السماوي بلا شك بحكم التكليف الحوزوي والديني . ومن جناساته الأخرى^{٣٤}:

ولدى منعطف الوادي قبوراً وقصوراً

جانس الشاعر هنا في موضع الشاهد بين (قبورا) و(قصورا) . والذي ينعم النظر يجد الشاعر قد وظف بنية الارتكاز في أكثر من أسلوب تكراري إذ جمع بين اللفظتين وبينهما ما بينهما من تضاد دلالي يمثل فارقاً كبيراً يمكن تأويله باتجاهات مختلفة باعتبار دلالاته الإيمائية ، إذ يبقى الشاعر يدور في فلك البناء الرأسي للدوال من خلال توظيف بنية الارتكاز توظيفاً تجانسياً ليعمل منها كمنبهات إيقاعية تمثل المظاهر المادية والمحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية^{٣٥} ، التي تصدم المتلقي بكسر حالة التوقع لديه بفعل تغيير فونيمي محدود يعمل كمنبه دلالي يمثل رد فعل عقلي يطل من خلاله المتلقي على الاختلاف الدلالي الكبير بين المدلولين بحكم حالة التضاد الناتجة عن ذلك التغيير والتي حولت الدلالة من طبيعتها المتوازية على المستوى الصوتي إلى وضع انعكاسي توالد عن طريقين : الأول ، حالة التخالف العميق على مستوى بنية الجنس . والآخر ، حالة التضاد الدلالي الناتجة عن مخرجات التحليل لكلا اللفظتين ، فالقصور هي أماكن يعيش فيها البشر من الأحياء ، والقبور هي التي يقبع فيها البشر من الأموات . ومن حيث الفضاء تتخذ القصور من سطح الأرض مكاناً لها ، أما القبور فيكون جوف الأرض عنوانها ، فهذه المخرجات التحليلية تفضي إلى التضاد بين اللفظتين . ويمكننا القول إن السماوي يحاول أن يجعل من مرتكز الدلالة مركز استقطاب من خلال استثمار إمكانية اللغة في الإيحاء والإثارة^{٣٦} ، ورفد هذا المرتكز بأكثر من منبه أسلوبية.

جناس الاشتقاق

وهو (أن تأتي اللفظتان من أصل اشتقاقي واحد)^{٣٧} لا تنحصر مهمة الجنس في إبراز الجانب الصوتي فقط بل تتعدى إلى كونه (وسيلة لتحديد المعنى أو الحال الذي يعبر عن شعور معين)^{٣٨} ولاسيما في هذا النص كونه يمثل تحدياً فكرياً وعقائدياً ، بل هو رد على فكر متطلع ومتقف يُثير تساؤلات كثيرة ما كان يُثيرها شعراء تلك الحقبة وقد أخذت هذه التساؤلات مأخذها من اهتمام الجيل آنذاك سواء كان المُستقبل مؤمناً بها أم رافضاً لها . ومن ثم شعر الطرفان بضرورة المواجهة بين النزعة الشكية المتمثلة بالفكر المادي—إن صح التعبير— والنزعة الإيمانية المطمئنة والتمسكة بالفكر الأصولي. ومن شواهد هذه البنية قول السماوي^{٣٩}:

وأطلت البحث فهل جئت بطائل ؟

سؤال عقلائي يوجهه السماوي لكل المتشككين بحقيقة الوجود ، هل هنالك شيء مفيد بعد هذا البحث المضني على المدى الزمني الطويل ؟ وقد سخر لذلك الجنس بين (أطلت) و(طائل) وكلا اللفظان مشتقان من أصل واحد وهو (طال) إلا أنهما يختلفان في المعنى ، فالأول يعني طول الوقت الذي استغرقه الخصم في البحث عن الحقيقة ، والثاني عنى به الشاعر معنى آخر يختلف عن الأول ويعني (مفيد) أو (جديد) وكلا اللفظان يمكن أن يصحاحا على المعنى باعتبار السياق العام ، ومما لا يخفى علينا أن الخط الإرتكازي في هذا الشطر ينحصر في شيئين : الأول ، البحث عن حقيقة الوجود وهو مبتغى كل



البشر، والثاني هو إطالة هذا البحث. ويُلاحظ أن السماوي قد شدد على الإطالة لأنها البنية الإرتكازية للدلالة في الشطر وليس البحث ، والسبب في ذلك يعود إلى أن البحث عن الحقيقة تكلف بها الأنبياء وقد حُثم بالنبي محمد عليه السلام ، أما الموضوع المهم والذي يمثل محكاً فهو الإطالة التي يُقصد بها التشكيك بما جاء به الأنبياء ، وهذا هو الذي دفع السماوي ليجعل الإطالة بنية ارتكازية كررها في لفظٍ آخر لإدراكه بأهمية التكرار في تعميق الدلالة^{٤٠} لدى المتلقي ، ليكون منبهاً على البؤر الأكثر تنغيماً . ومن هذا الجنس أيضاً :^{٤١}

قد تو سمت من النشء جمال المنشيء

(النشء) و(المنشيء) هما طرفا الجنس في هذا الشاهد ، وقد جمعهما اشتقاق واحد ولكن بخلاف دلالي يُكرس علاقة الخالق بالمخلوق فالنشء هو ما خلق الله عز وجل من الكائنات الحية وغير الحية من صغيرها إلى عظيمها ، أما المنشيء فهو الخالق الموجد المبدع . فالتوظيف الدلالي لهذا النوع من الجنس جاء ليعبر عن حقيقة برهنة وجود المنشيء باعتبار وجود النشء ، لأن هذا الإيجاد بحاجة إلى موجد ، وهذا النظام المعقد لا يمكن أن يتكون أو يكون من ذاته بل لابد من وجود قوة خفية تُدير هذا التكوين العظيم ، فعمد الشاعر إلى أن تكون اللفظة المكررة وثيقة الارتباط بالسياق أو المعنى العام^{٤٢} ، للشطر بل جعل منها بنية ارتكازية احتج بها الشاعر كي تكون دليلاً على وجود المنشيء من خلال وجود النشء ، وهذا ما نجده بكثرة في هذا النص ومنه قوله :^{٤٣}

فشعوري بوجودي هو برهان الوجود

إذ جعل من وجوده المادي والمعنوي برهاناً على الوجود الإلهي ، وهكذا أخذ السماوي يُثبت وجود الله سبحانه من خلال وجود المخلوقات وبحجج وبراهين استمدتها من الواقع البسيط والمعقد في آن واحد .

العكس والتبديل

وهي من البنى التكرارية الدلالية وماهيتها أن (يقدم في الكلام جزء ثم يؤخر)^{٤٤} ، وتسمى التبديل عند بعض العلماء^{٤٥} ، وبعضهم يسميها العكس^{٤٦} ، وتسمى عند النقاد الغربيين بالموازاة المأصلية كونها تقوم على ضرب من التوازي الذي ينتج (إمكانية قراءة مزدوجة) وهو توازٍ يقوم على أساس التقاطع بين العناصر المكررة .^{٤٧} ومن شواهد هذه البنية في شعر السماوي :^{٤٨}

جئت أعدو في طريقي وطريقي بي يعدو

بنية الارتكاز في هذا الشطر نجدها في (العدو) ، وقد وظف الشاعر هذا العدو باتجاهين : عدو في الطريق ، وهذا العدو معروف بين كل الناس وهو عدو محسوس. أما الآخر فهو عدو خفي غير ظاهر لشيء غير عاقل (استعمال مجازي) وهذا الارتكاز نجده في لفظة (الطريق) فجعله بدالتين : الأولى محسوسة حقيقية والأخرى مجازية . إذن في الشطر ثلاث مداليل واضحة وهي : التكرار اللفظي للعدو والطريق (دلالة موسيقية) ، الثانية توظيف حسي للعدو والطريق ، الثالثة توظيف مجازي للفظتين ، إلا أن النكتة البلاغية في هذا الاستعمال تكمن في توظيف هذه البنية بتكرار التركيب من خلال تقديم المتأخر وتأخير المتقدم ، وهذا التكرار المتعارض هو الذي يجعل العقل يعيد تفسير دلالة التركيب الأول ، بل هو الذي يسوغ تأويل الطرف الأول ، وكأنه يعيد صياغة دلالية جديدة للشطر وفقاً لمعطيات التركيب الثاني المكرر (وطريقي بي يعدو) كونه خروجاً على دائرة التوقع التي تماشى معها العقل باعتبار انسياب الدلالة ، فكان التكرار الثاني بمثابة صدمة قوية لهذا التوقع ولاسيما أنها جاءت بما يخرج بنية الارتكاز من دائرة الحسية إلى دائرة التأويل الرمزي .



فعدو الشاعر لم يكن واقعياً بل هو عدو معنوي كناية عن تقادم أيام العمر نحو الفناء ، في حين جاء التركيب المكرر بما يُثير الدهشة إذ أن الطريق أيضاً في حالة عدو ، وكان الإنسان والطريق كلاهما يعدوان إلى النهاية ولا فرق بين كل المكونات في هذا العدو . ومن الشواهد أيضاً: ^{٤٩}

أحجم العقل وكم أقدم العقل وأحجم

الشاعر في جدال مع نظيره أبي ماضي وبلغة تطغى عليها دلالة المثل العربي (إياك أعني ...) إذ يتوجه السماوي إلى نفسه في الشطر الأول وكذلك في الثاني ، إلا أنه يتحول إلى خطاب لا يخص به شخصاً معيناً بل يتوجه كعادته إلى كل المتشككين بقضية الوجود و الخلق ، إذ يُشير إليهم في موطن الشاهد ، وقد أحاط الشطر بأكثر من بنية تكرارية ، إلا أنه أقفل هذا الشطر بهذه البنية المركزة بفعل التقاطع التكراري بين (أحجم العقل) و (العقل أحجم) والذي نتج عن التبادل المكاني الذي يقود إلى تغير في الناتج الدلالي .^{٥٠} فكان الإحجام في (أحجم العقل) هو نقطة الارتكاز ، وكان العقل في (العقل أحجم) هو نقطة الارتكاز ، فكان العقل في الحالتين بين عجز تام وتوقف كامل أو إنه مندحر ومتقهقر إزاء قضية الوجود . فالشطر يبدأ وينتهي بالإحجام وربما يدل على نتيجة أراد السماوي إيصالها إلى كل المتشككين مفادها أن الخيبة والخسران هي المحصلة النهائية لكل من يحاول العودة بالإنسانية إلى الوراء فيكون الإحجام والتحجيم هو الداء الذي يصيب العقول . ومن الشواهد الأخرى: ^{٥١}

تهزأ الأقدار منه وهو بالأقدار يهزأ

صورة فكرية أنسن فيها الشاعر شيئاً معنوياً هو (القدر) فجعله يهزأ من الإنسان ، والهزو لا يكون إلا من قبل شيء عاقل . وقد أراد الشاعر بذلك أن يدلل على مدى غفلة إيليا أبو ماضي عندما يهزأ بالقدر ويشكك بهذه القضايا ، وهو لا يدري أن القدر يتربص به ، فصور الشاعر هذا المعنى من خلال استثماره لبنية العكس والتبديل فجاء بـ (يهزأ الأقدار منه) ثم عكسها في (وهو بالأقدار يهزأ) فالأقدار في الصورة الأولى تستمد قوتها من الخالق وهي مُبدعة بأمر منه ، فهي تمتلك الرؤية الفوقية ويبيدها زمام الأمور فيديرها حيث يشاء الخالق . أما الصورة الثانية التي رسمها التركيب (وهو بالأقدار يهزأ) تمثل صورة مكشوفة ومحسوسة من قبل الصورة الأولى فمعالمها معروفة مسبقاً للطرف الآخر ، ومن ثم فإن الحكم مقطوع به سلفاً فيكون عمل الطرف الثاني مثير للشفقة والسخرية في آن واحد ، ولعل قيمة هذه البنية تكمن في أنها تتخذ أساساً في الحكم بالجمال أو القبح للفن القولي^{٥٢} . ولعل ورودها في القرآن الكريم بكثرة يؤكد ما نذهب إليه من أهمية في إنتاج الدلالة . ومن هذه البنية أيضاً: ^{٥٣}

نعرة جاشت فجاشت لي نعرات أخر

الشاعر في هذه المقطوعة والمقطوعة التي قبلها والتي يقول فيها: ^{٥٤}

تلك أنشودة قرن طربت منها قرون

لفظتها من فم المهد إلى حضن المنون

يريد أن يؤكد أن هذه الأطروحات التي تخرج بين الفينة والفينة الأخرى إنما مصيرها إلى حضن المنون لأنها لم تستطع الصمود بوجه الحكمة الإلهية ، والتي جعلها في أحقر مخلوقاته . فبنية الارتكاز نجدها في (نعرة جاشت) و (فجاشت نعرات) ، فالأولى تعبر عن تساؤلات إيليا أبو ماضي وما جاء في قصيدة الطلاسم التي تلقفها من تلقفها والتي تقود إلى خلخلة الإيمان بوجود مقنن ومدير يدير هذا الكون . أما الثانية (فجاشت نعرات) يريد الشاعر أن يُسطح دعوة إيليا أبي ماضي ويسفه تلك التساؤلات كونها لا تمثل جديداً ، وإنما هي ترديد لأصداً سبقتها بكثير ، وكان مصيرها أحضان المنون ، فهذه النعرة التي جاشت إنما هي تذكارا لنعرات سابقة ، فالتركيز نجده على النعرات لأنها محور الحدث في الطرف الأول باعتبار وجودها ثم تصديرها فهي حادثة في نفس إيليا أبي ماضي ثم تسويقها

من خلال قصيدته الطلاسم، في الطرف الثاني نجد الشاعر يجعل من (جاشت) مرتكز الدلالة لأن الفعل الناتج من وراء هذا التركيب هو استذكار لهذه النعرات، وليس النعرات نفسها لأنها قد ماتت ودفنت، وهذه النعرة أيضاً ستموت وتدفن كسابقاتها.

الترديد

عرفه ابن رشيق القيرواني (أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه)^{٥٥}، وقد سار على هذا التعريف أغلب البلاغيين^{٥٦}، و التعريف لا يختلف عن ماهية التكرار البسيط وهو أن يكرر المنتج بعضاً من ألفاظه في سياق خطابي ما سواء كان شعراً أم نثراً

أما قضية التعليق التي أشار إليها ابن رشيق فلا معنى لها لأن كل الألفاظ سواء كانت مكررة أو غير مكررة إنما هي متعلقة ببعضها وإلا ستكون غير ذي فائدة في الخطاب. ومن ثم فإن اللبس حاصل بين التكرار اللفظي البسيط – إن صح التعبير – والترديد. إلا أن قراءة محمد الهادي الطرابلسي لهذا البنية قد أمنت ذلك البس إذ قال فيها (إعادة اللفظة بعينه ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله ثانياً ليس موجوداً في استعماله أولاً)^{٥٧} فأشار إلى الاختلاف الجزئي بين الاستعمالين وليس تكراراً محضاً، موضحاً أن (هذا الفارق الدلالي بين الاستعمالين الجانبين ناتج عن الاستعمال الشخصي الخاص بالسياق الذي زرعه الشاعر وليس وليد الاستعمال اللغوي المشترك)^{٥٨} فالاختلاف بين الاستعمالين يعود لتوظيف المنتج لهذا اللفظ المكرر، وذلك التوظيف يختلف من منتج لآخر وسيكون السياق هو الفيصل للوصول إلى الدلالة القصدية. فكما اختلفت الدلالة القصدية بين اللفظين المكررين اعتباراً من قبيل الترديد، وهذا الاختلاف الدلالي يعبر عن المستوى العميق فيصبح لدينا من هذه البنية التكرارية تشابه صوتي ولفظي على مستوى السطح واختلاف على المستوى العميق باعتبار الفارق الدلالي المتولد من خلال التوظيف القصدي للفظ المكرر الذي يقود إليه السياق، وعند هذه النقطة يمكننا القول أن ما ذهب إليه الدكتور محمد عبد المطالب في تصنيف هذه البنية ضمن المحور الثاني وهو ما توافق المستويان السطحي والعميق^{٥٩} قد جانب الصواب بل يمكن أن يكون ضمن المحور الثالث وهو ما توافق فيه الطرفان على مستوى السطح واختلافاً على المستوى العميق، ويكون إلى جانب الجنس التام. ولا نجد تعليلاً مقنعاً ما فعله الطرابلسي عندما وضع هذه البنية التكرارية تحت عنوان (اصطحاب الدال والمدلول)^{٦٠} وهو الذي أشار في تعريفه لها إلى الفارق الدلالي الذي يزرعه الشاعر في اللفظ المكرر وهو المدلول الجديد المراد من هذا التوظيف، ومن ثم يصح أن تدرس هذه البنية تحت عنوان (اصطحاب الدال دون المدلول) ويكون اختلاف الترديد عن الجنس التام اعتماداً على السياق والمرجعية اللغوية، فمرجعية الجنس هي مرجعية لغوية مشتركة تقررها اللغة، في حين أن مرجعية الترديد هو الاستعمال أو التوظيف الشخصي للألفاظ، ويكون السياق هو الفيصل في ذلك.

ومن شواهد هذه البنية قول الشاعر:^{٦١}

فركود الجسم لا يبعث في الروح الركود

يمكننا استعارة تعبير الطرابلسي الذي أطلقه على الجنس عندما يأتي بصفة رد العجز على الصدر، فنقول ترديد التصدير، فالبيت يجمع بين رد العجز على الصدر باعتبار الفضاء وبين الترديد باعتبار الفارق الدلالي. ومما لا شك فيه أن تكرار الألفاظ يسهم في بناء الإيقاع الداخلي، وقد يكون من المهمات الرئيسية في هذا البناء ولاسيما بعد إثبات الوجود التكراري في أغلب فنون البديع،^{٦٢} إلا أن هذا التكرار يمتلك أيضاً وظيفة دلالية ترتبط بالدلالة النصية.^{٦٣}

ولو نظرنا إلى الشاهد لوجدنا الشاعر يكرر لفظة (ركود) في أول الشطر وفي آخره، ولكن بمعنيين مختلفين: الأول هو الركود المادي ويأتي بمعنى الاستقرار والثبات وهو ضد الحركة وقد قرنه الشاعر بالجسم المادي المحسوس. والآخر نجده في معنى الركود المقترن بالروح فهو لا يعبر عن



الحركة المادية للأشياء ، وإنما يعبر عن الطمأنينة وهي حالة نفسية وفكرية ، وشتان ما بين الحالتين : الأول نقبض الحركة والآخر نقبض القلق الفكري والنفسي ، وهذه الدلالة لا توجد في لفظة الركود نفسها بل التوظيف هو الذي جعلها تأخذ هذه الدلالة ، وربما يكون الشاعر قد وظف هذا اللفظ لأنه يدل على المحسوسات وأسبغته على المعنويات بقصد الإغواء الفكري والنفسي ، لأن دلالة المحسوسات أبعد تأثيراً من غيرها ، ومطلب الشاعر ينسجم مع هذا المقصد . ومن الشواهد الأخرى :^{٦٤}

رسفت في القيد حتى استسلمت من غير قيد

الشاعر يتحدث عن نفسه في أكثر من أربعة مقاطع ، والتاء في (رسفت) تعود على النفس ، أما بنية الترديد فنجدها في لفظة (قيد) (والقيد واحد قيود و(قيّد) الدابة تقيداً)^{٦٥} . ويتضح من المعنى الغوي إن القيد يستعمل في المحسوسات أو الماديات ، إلا أن السماوي وظفه في الجانب المعنوي إذ نقل القيد من دلالاته المحسوسة إلى دلالة معنوية والتي تخص المحددات النفسية والفكرية وما يثير النفس من شكوك وظنون حول ماهية الوجود . هذه الانثيالات قد تنتسل إلى النفس فتحيطها بما يشبه القيد من الشك ، وهذا هو معنى لفظة القيد الأولى ، في حين جاءت لفظة القيد الثانية بمعنى الشرط وجمعه شروط ، وتعني مطالب ، وهذا المعنى ينبع من الأعراف السياسية والعسكرية ولعل مصداق هذا التأويل هو دلالة الفعل (استسلمت) والاستسلام لا يكون إلا في المعارك العسكرية وبدون شرط لعدم التكافؤ ، وبعضها يصح المعنى ويستقيم .

ويظهر أن الشاعر قد جعل من بنى التكرار ولاسيما الترديد بنية ارتكازية للدلالة فهي منبهات فعالة من جانبين : الأول الجانب الصوتي والموسيقي ، والآخر الجانب الدلالي الذي يسير أفقياً وصولاً إلى نقطة الارتكاز فيتوقف عندها مؤقتاً أو نهائياً ليتحول البناء الأفقي إلى بناء رأسي بفاعلية الإلحاح على الارتكاز،^{٦٦} وهنا تكمن فائدة الدلالة . ومن الشواهد الأخرى :^{٦٧}

حدثان الدهر يملي صفحات الحدثان

ولسان العدل يتلو العدل في كل لسان

كرر الشاعر لفظة (حدثان) مرتين : الأولى جاءت بمعنى الحوادث التي حدثت على مر الزمن الطويل بدلالة وجود (الدهر) في الشطر ، وكثيراً ما نسمع (هذا ما أحدثه الدهر) وهو استعمال مجازي لأن الدهر لا يحدث وإنما الله عز وجل هو الذي يحدث . أما الركن الثاني المكرر فإنه يحمل دلالة التاريخ ، ذلك السجل الذي يسجل أحداث الدهر ، ومصداق هذا القصد الدلالي هو وجود صفحات ، وإذا ما رفعنا (حدثان) وجعلنا مكانها لفظة (التاريخ) لصح المعنى.

لقد قطع السماوي شوطاً طويلاً في ميدان الصنعة الشعرية، وكأنه يشعر المتلقي بتأثره الكبير بشعراء القرن التاسع عشر في العراق ، لتوفر الجانب القصدي في مجمل نتاج السماوي بشكل عام ، وقد استثمر ما يحويه التكرار من جانب صوتي بغية لفت النظر إلى المدلول^{٦٨} ، وهذا ما نجده في الشواهد المتقدمة من دون استثناء . ومن شواهد هذه البنية في هذه المقطوعة قوله:

ولسان العدل يتلو العدل في كل لسان

إذ نجدها في لفظة (لسان) في أول الشطر وآخره . فاللفظ الأول يريد به الكتب السماوية المقدسة المنزلة على أنبياء الله عليهم السلام ومصداقنا هو إضافتها إلى لفظة العدل ، وهي صفة من صفات الله عز وجل ومن ثم فإن الدلالة الأكثر ترشيحاً هي ما ذهبنا إليه . أما لفظة (لسان) الثانية فهي تدل على اللغة نحو قوله تعالى (وهذا لسان عربي مبين)^{٦٩} ، فدلالة اللفظة الأولى هي دلالة تطغى على الشطر بكامله باعتبار الإضافة . كذلك نجد ترديداً آخر في الشطر وهو لفظة (العدل) فدلالة الأولى ترمز إلى الخالق وهو العادل ، ومنه اشتقت لفظة العدل فقامت الصفة مقام الاسم . أما اللفظة الثانية فهي تدل على

صفة العدل ، وهناك اختلاف بين الداليتين ومرجع هذا الاختلاف هو السياق العام ، ولذا يرى بعضهم أن (الكلمات ليس لها معنى وإنما لها استعمالات)^{٧٠} فالألفاظ تكتسب دلالاتها من خلال السياق .

المبحث الثاني

بُنى توافق الدالين على المستويين السطحي والعميق

ونريد بها البنى البديعية التكرارية التي يتوافق فيها الدالان على المستوى السطحي والعميق ، وهي المحور الثاني عند الدكتور محمد عبد المطلب .^{٧١} ومن هذه البنى رد العجز على الصدر وتكرار العبارة والتكرار المحض (المنفصل) والمجاورة .

رد العجز على الصدر

يكون في الشعر كما في النثر ، وحده في الشعر هو أن يكون أحد اللفظين المكررين في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني^{٧٢} ، ويصنفه البلاغيون في خانة فنون البديع التي تهتم بالجانب اللفظي . وتوسعوا في تفريع هذا الفن على تقسيمات كثيرة ، وتابعهم في ذلك المحدثون من البلاغيين ممن أهتم بهذا الفن البديعي . إلا أننا لا نعتد تلك التقسيمات في تطبيقاتنا على شعر السماوي كون النص المدروس لا يتسع لتلك التقسيمات لأنها تقوم على نظم الرباعيات ، وهي اشطر تضيق مساحتها الصوتية كثيراً إذا ما قورنت بنظام الشطرين.

اهتم السماوي بهذه البنية كونها أسلوباً ناجعاً في خلق الإيقاع الداخلي في الشطر الواحد ، وتحتل هذه البنية المرتبة الأولى في الاستعمال من بين الأساليب التكرارية الأخرى ، وجاء اعتماد السماوي عليها نتيجة إثرانها النص بالجانب الموسيقي كونها (تدخل ضمن التكرار النغمي)^{٧٣} فالنغم هو جزء من موسيقى الكلام و به يستطيع الناص أن يتحكم بقلوب السامعين . وإذا كان هذا الفن قد أخذ حيزاً من اهتمام الشاعر من خلال عدد الشواهد التي بلغت إحدى وأربعين شاهداً ، فإن أكثر من إحدى وعشرين شاهداً رد فيه الشاعر لفظة (يدري) على مشتقاتها . فالقصيدة تقوم على بؤرة دلالية وإيقاعية واحدة اتخذت من فعل الدراية وعدمها المركز الذي تقوم عليه تلك البؤرة ، معتمداً على مفهوم (الكلمة – المحور)^{٧٤} إذ تتحرك المفردات حول مفردة ما لتجعل منها نقطة التقاء بغية تماسك النص^{٧٥} ، وسبب ذلك كون قصيدة إيليا أبو ماضي قامت على الشيء نفسه إذ ترنم بـ (لست أدري) ، وما قصيدة السماوي إلا نقض لما جاء به أبو ماضي . وهذا التكرار شكل سمة أسلوبية هيمنة على النص بكامله ، بل نجد الشاعر يعول عليه كثيراً في البناء الإيقاعي . ومن شواهد^{٧٦}:

وسأدري أنني كنت كغيري ليس يدري

وكذلك قوله^{٧٧}:

فهو لا يدري وقد هام لماذا ليس يدري

وقوله^{٧٨}:

أنا لا أدري إلى أين فهل أنت دريت

ومنه أيضاً^{٧٩}:

وإذا أحجم من يدري انبرى من ليس يدري

وقوله في القصيدة أيضاً^{٨٠}:

مضى من يهزأ من يدري فيمن ليس يدري

يحاول الشاعر أن يوظف كل المشتقات التي تجتمع مع الفعل (يدري) في قصيدته ، فقد رد (سأدري) على (يدري) في الشاهد الأول ، وفي الثاني والرابع والخامس رد (يدري) على (يدري) ، وفي الشاهد الثالث رد (أدري) على (دريت) . ومن المؤكد أن دلالة المقطوعة هي التي تحدد ذلك ،



الاختيار . فالصراع في القصيدة يدور في قطبين : الأول هو الذي يمثله السماوي ومن يقف من ورائه من المؤمنين بحقيقة الخلق والوجود ، والآخر هو الذي يمثله الشاعر إيليا أبو ماضي ومن يقف معه من المتشككين بتلك الحقيقة . فالسماوي وظف هذه البنية لرفع مستوى الإيقاع في الشطر باعتباره أحد مكونات (الطاقة الرئيسية في الشعر)^{٨١} فيبدأ الشاهد الأول بطاقة صوتية كبيرة تأخذ بداية الشطر ونهايته فضاءً لها ، وباختلاف مرجعي لعودة الضميرين إلى شخصين مختلفين .

أما الشاهد الثاني والرابع والخامس فالتماثل يكون على مستوى الشكل اللفظي ، فالتطابق تاماً بين الراد والمردود (مما يصنع نوعاً من التجاوب الموسيقي)^{٨٢} مع الاحتفاظ بالدلالة نفسها للفظ المكرر ، ولكن باختلاف نجده في مرجعية الفعلين ، فكلهما لا يشير إلى شخص واحد بل لشخصين مختلفين . وهذا هو الذي يجعل من شواهد السماوي متفرد في هذه البنية ولاسيما في هذه الخاصية التي تحمل معنى (اللأدرية) فالتراكم الإسلوبى متوفر في الشطر الواحد ، وبكم هائل من المنبهات بعضها بدعي والآخر بياني ، والثالث ربما يكون تركبي . ويلاحظ أن أغلب شواهد اللأدرية تقع في نهاية المقطوعة لأن هذه النهايات تمثل خلاصة ما يريد قواه الشاعر في كل مقطوعة . أما الشاهد الثالث فقد جاء في وسط المقطوعة فرد الشاعر (أدري) على لفظة (دريت) فتوظيف هذه البنية من أجل الجانب الموسيقي لا يمكن التسليم بقصديته بل يأتي متوائماً مع الجانب الدلالي بغية تقرير الأشياء والتدليل عليها .^{٨٣} وكثيراً ما كان السماوي يعتمد هذه البنية لغرض الحجة والبرهان من خلال المقارنة والموازنة بين الطرفين المتناقضين . ومن الشواهد الأخرى على هذه البنية :^{٨٤}

ما نواة الكون ما مصدر هاتيك النواة

الشاعر يرجع (النواة) في عجز الشطر على صدره . فالنواة يمكن تمثيلها في الشطر كمنطقة موسيقية أوجدها الشاعر في بداية الشطر ونهايته كي تكون الصوت المميز من خلال التكرار ، كونها مرتكز الدلالة التي يقوم عليها الشطر والباعث الرئيس لإيقاعه والقاطع لرتابة التوالي النمطي المتولد من الموسيقى الخارجية .^{٨٥} فالسماوي يجعل من الشطر حلقة مغلقة تبدأ وتنتهي بالتنغيم ذاته لغرض تعميق إيقاع الكلمات وإعلاء من وقعها^{٨٦} ، كون الكلمة المكررة تمثل بؤرة الحدث الذي يتنازع عليه القوم ، فالصراع على أشده بين الفكريين ومن يقف خلف أصحابهما ، ومن الشواهد الأخرى :^{٨٧}

ليك استوقفت أو هامك لو أعنتك لبت

هذا الشطر لا يختلف عن الذي سبقه فقد فتح السماوي الشطر بفعل تمنى (لبت) ، وختمه أيضاً بهذا الفعل الذي ينضح بنغم صوتي يتولد من حروفه القوية ، ولاسيما (التاء) وهو صوت انفجاري قوي يتلاءم وقوة الموقف الذي يمر به السماوي . ومن الشواهد أيضاً :^{٨٨}

ما تخطى من سياج الشك إلا لسياح

البؤرة الموسيقية في هذا الشاهد نجدها في وسط الشطر ونهايته . والذي ينعم النظر في هذه البنية التكرارية الإيقاعية نجدها توائم بين الجانب الدلالي والجانب الإيقاعي في ألفاظ الشطر الواحد ، فالنكرار لا يكون لغاية إيقاعية خالصة بل أن المعنى هو الذي يتطلبه سواء كان بهويته الإيقاعية الغالبة أم بهوية دلالية . إن الوظيفة الرئيسية لبنية رد العجز على الصدر هو توليد الموسيقى الداخلية في البيت . ولا أعتقد أن السماوي تعامل مع هذه البنية بهذه الحدية بل نجد أن عاطفته الدينية هي التي تقف وراء هذا التوظيف الإيقاعي ، وبارتفاع العاطفة المستهلكة ترتفع الموسيقى الداخلية ،^{٨٩} داخل الشطر الواحد ، ولذا نرى أن القصيدة ما هي إلا ثورة عاطفية يقوم بتوجيهها الدين ، فيخلص السماوي لهذه العاطفة أبما إخلاص ، موظفاً موهبته وثقافته الفقهية والأدبية من أجل حمل أعباء هذه المسؤولية الملقاة على عاتقه .

تكرار العبارة



ونريد به أن يكرر الشاعر لفظتين فأكثر في البيت الواحد دونما تغيير ، ولا فرق بين التكرار بمعناه البسيط وهذا التكرار سوى أن الأول تكرر إفرادي والثاني هو تكرر تركيبى . شكل هذا التكرار ظاهرة تستحق الدرس ، وهو يمثل توأماً لبنية العكس و التبديل ، فلا اختلاف بينهما سوى الاختلاف المكاني للطرف الثاني المكرر . ومن شواهد في هذه القصيدة^{٩٠}:

فهو طوراً من حرير وهو طوراً من حديد

الشطر يكاد يتكون من عبارة واحدة مكررة على المستوى السطحي المتمثل في الجانب الصوتي ، وليس الدلالي ، وهذه العبارة هي (وهو طوراً من) ، حاول الشاعر أن يحقق جانبيين في تكلمة العبارة (حرير / حديد) الأول هو التوافق الصوتي الكبير بين اللفظتين ، والثاني هو الاختلاف الشاسع بين الدالتين على المستوى العميق ، بقصد إظهار حالة التحول وقدرة الإنسان على التأقلم مع الظروف التي تحيط به .

تمكن الشاعر أن يخلق في البيت حالة تكرر موسيقي تكاد تكون متطابقة سوى الاختلاف بحرف واحد جاء في نهاية الشطر مما ساعد على انسيابية الموسيقى بحكم الانتهاء ، فقد يكون العقل منشغلاً بفك رموز الشطر المتقدمة ، فلا يصل إلى نهاية الشطر وقد أخذ الجانب الصوتي ، فالتركيز يكون على الموقف المراد التعبير عنه من خلال توظيف التكرار التركيبى لإبراز ذلك التعبير وتوكيده^{٩١} ، ويتمثل في هذا الموضوع بالوظيفة الصوتية في النص المدروس . ومن الشواهد الأخرى أيضاً:^{٩٢}

ليس يدري ولماذا ليس يدري ليس يدري

لا تنحصر وظيفة التكرار بالجانب الموسيقي فقط ، وقد جانب الصواب من يعتقد أن بنى البديع تنتج جانبا واحدا سواء كان ذلك الجانب دلاليا أم موسيقياً ، بل نرى أن التوظيف هو الذي يرشح هذا الجانب دون ذلك ، وهو الذي يمنح هويته في النص . ومهما تكن وظيفة التكرار ، فانه يبقى الحامل الرئيس لعمود النص،^{٩٣} سواء كان هذا النص بيت شعر أو قطعة نثرية . ويبدو أن السماوي قد شعر بأهمية توظيف التكرار، ولعل الشاهد خير مصداق على ذلك ، فقد كرر عبارة (ليس يدري) ثلاث مرات تمثل خلاصة الشاهد ، وأدخل لفظة (لماذا) لتحقيق الترابط وانسيابية العبارة . فالتكرار جاء ليبي الجانب الدلالي والصوتي معاً ، فالعبارة الأولى هي جواب لما تقدم من دلالات الشطر الذي سبق الشطر موضع الشاهد ، والثانية هي التساؤل الذي يطرح مقل سائل غير معروف ، يصلح أن يكون متلق ما . والثالثة هي جواب إيليا أبو ماضي عن سؤال المتلقي المتشكك ، دلالة عن حالة التوهان والقلق والاضطراب الفكري الذي يمر به الشاعر ومن خلفه الكم الكبير من المتشككين في ذلك الوقت . فجاء التكرار الثلاثي لعبر عن حالات مختلفة تماماً عن بعضها ، فالأولى تدل على عدم الدراية ، والثانية على الاستفهام عن العدم المعرفي ، والثالثة تدل على الاستفهام الباطني الذاتي عن الجهل بعدمية الدراية الذي صرح به إيليا أبو ماضي في قصيدته الطلاس . فالتوظيف التكراري العباري لم يكن لغاية موسيقية بقدر ما كان لغاية دلالية تقنن السماوي في ابتداع دلالاتها . وهذا التوظيف نجده في قوله:^{٩٤}

أنت حربٌ وسلام وهو حربٌ وسلام

الشاهد يحمل أكثر من أسلوب بديعي فالتوظيف انحسر بين التضاد البلاغي والتكرار العباري فكرر (حرب وسلام) ليس لغرض البناء الإيقاعي فقط بل الدلالي أيضاً . ثم حاول أن يحبك النظم من خلال الربط بين التضاد والتكرار ، فالتكرار يدور في داخل التضاد بحكم (أنت) و (هو) كناية عن طرفي الصراع . والتكرار هو المعيار الذي يخضع له كل من (أنت) و (هو) ، فالتشابه كبير بين الأسلوبين ، وكلاهما يركزان على الجانب الدلالي باعتبار هيمنة الهوية الموسيقية على ماهية التكرار . فالتوظيف يحاول أن يبين هوية شيئين بعد إدخالهما إلى فضاءين مختلفين تماماً لإيضاح التغيرات التي تطرأ عليهما



بقصد المقارنة بينهما ، فالمقارنة هي مقارنة معيارية تعتمد على معيار محدد في الشطر ، وهو التغير الطارئ على (أنت) وهو (هو) في بيئتين مختلفتين هما بيئة الحرب والسلام . فتكرار (الحرب والسلام) على ما فيه من بعد موسيقي كبير فإنه سعى إلى تقرير المعنى^{٩٥} في نفس المتلقي سواء كان هذا المتلقي سامعاً أو قارئاً . ومن الشواهد الأخرى قوله :^{٩٦}

أنت الله بالأمس أنت الله في الغد

كرر الشاعر تركيب (أنت الله) مرتين ، سبقها تكرار الضمير (أنت) في مطلع الشطر . السياق يشير إلى أن الخطاب موجه إلى الباري عز وجل . فالدلالة القصدية للضمير المكرر (أنت) كلها تدخل في إطار الإيمان بوحدانية الله سبحانه وتعالى ، فالضمير (أنت) المكرر يعود بالدلالة إلى لفظ الجلالة ، فضلاً عن تكرار لفظ الجلالة (الله) مرتين ، ثم وظف لفظين آخرين هما (الأمس) و (الغد) وقد ألحقهما بالتركيب المكرر ليدل على تفرد الله سبحانه وتعالى بهذه الإلهوية ليس لوقت محدد وإنما ليشمَل ما مضى وما يأتي.

ومما يؤكد هذا التوظيف أن الشاعر يكرر الضمير (أنت) في أكثر من شطر في هذه المقطوعة فكرره منفرداً في الشطر الذي سبقه ، ومرة واحدة في الشطر الذي جاء بعده ، وكأن التكرار في هذه المقطوعة أو في الشاهد هو الذي يمسك النص من التفكك والانحلال^{٩٧} ، بل نجده الخيط الذي يربط أجزاء المقطوعة مع بعضها . ومن الشواهد أيضاً :^{٩٨}

لمن الشهب ترامت بين أحضان الفضاء

فطوته كيف شاءت وطواها كيف شاء

(الطي) هو مساحة الاحتجاج ، إذ يتنافس فيه كل من الشهب والفضاء ، أيهما أخضع للثاني ، فالتركيب والصورة اللفظية كلاهما متفقان ، لكن التوجيه الدلالي يختلف كون فعل الطي في التركيب الأول يعود على الشهب ، وفعله في الجملة الثانية يعود على الفضاء . فالشاعر يحاول فتح التعبير الدلالي المستقى من التركيب التكراري على الرغم من ضيق مجال المادة الصوتية على مستوى المكون اللفظي لا الصوتي في الشطر موطن الشاهد بحكم ما ينتج عنه في توسيع مجال الدلالة المعنوية .^{٩٩} فالسماوي يجعل من ألفاظه مركز إشعاع على دلالات إضافية تحيل عليها التأويلات التي يتبناها المتلقي باختلاف مستواه العقلي .

التكرار المحض (المنفصل)

ونريد به التكرار المحض وهو تكرار اللفظ وقد أسعت بينهما المساحة الصياغية بفعل وجود الفاصل اللفظي الذي يقطع عملية الصخب الموسيقي الذي نشعر به في بيئة المجاورة . يعتمد جل الشعراء إلى اعتماد الطاقات الموسيقية في الألفاظ بغية إثارة الشعور وتحريك الوجدان .^{١٠٠} والتكرار من الأساليب التي تقوم على توليد الجانب الموسيقي وبمختلف البنى التي يكون التكرار أساساً فيها ، فإذا كان التركيز الموسيقي يمكن إيجاده في التكرار المتجاور ، فإن التوازن الصوتي يمكن إيجاده في التكرار المنفصل ليحدث تعادلاً صوتياً بين جناحي الشطر أو البيت . ومن شواهد التكرار المنفصل في النص :^{١٠١}

فهو يزداد ذهولا كلما ازداد شعوراً

يكرر الشاعر الفعل (يزداد) ، ويحاول أن يجعل من الشطر طاقة موسيقية كبيرة موظفاً التكرار اللفظي للفعل (يزداد) ، والتكرار الحرفي لحرف الدال لأكثر من ثلاث مرات . فضلاً عن توظيف الموازنة بين نصفي الشطر ، فالأول ينتهي باللفظ (ذهولا) والثاني ينتهي باللفظ (شعوراً) . وقد تساوى كل من اللفظين في التقطيع العروضي . كل هذا جعل من الشطر وحدة موسيقية فعالة جداً ،



ولاسيما أن الموسيقى جاءت مواكبة للبناء الدلالي للشرط . فالازدياد يطرد بين الذهول والشعور، والقاريء يشعر بوجود كفتين موسيقيتين متساويتين أحدهما سبب للأخرى، فوجود التكرار اللفظي هو الذي ولد هذا الإحساس ، بغية إحداث الانسجام اعتماداً على تكرار وحدات صوتية مقايسة بالتساوي ،^{١٠٢} تتمثل بالتمائل الوزني بين نصفي الشرط موضع الشاهد أو بما يسمى بالموازنة البديعية . ومن الشواهد الأخرى :^{١٠٣}

ليس يبدي النور إلا فلك يبدي الظلام

يكرر الشاعر الفعل (يبدي) في بداية الشرط وفي نهايته ، فالدلالة الموسيقية المتولدة من التكرار، ولاسيما في هذا الشرط تعمل على التوازن الإيقاعي بين طرفي الشرط، وقد أثر الشاعر أن يكون الأثر الدلالي للتكرار يشترك مع مجمل ألفاظ الشرط بعوامل مشتركة يجعلها لفظ (الفلك) فهو الذي يبدي النور و الظلام ، فالشاعر يركز على الفعل لا على الفاعل أو على المخرج أو الناتج ، فيعمد إلى تكرار (يبدي) جاعلاً منها العامل المشترك الذي تشترك فيه الألفاظ على مستوى الدلالة وعلى مستوى الموسيقى في آن واحد ، كون المكرر هو الملمح الموسيقي الأكثر وضوحاً في هذا الشرط . ومن الشواهد الأخرى أيضاً :^{١٠٤}

وإذا الأشباح تعدو وإذا لهم يجول

وقوله :^{١٠٥}

فهي كالليل تشدو وهي كالورق تنوح

وقوله :^{١٠٦}

أنا إن أجهل نفسي فيماذا أنا أعلم

يكرر الشاعر اسم الشرط (إذا) في أول الشرط ، وفي منتصفه ، وكذلك في الشاهد الثاني مكرراً الضمير (هي) ، وكرر الضمير (أنا) في أول الشرط الثالث وفي نهايته . ويبدو أن الشاعر لا يعتمد تكرار الأدوات في توليد الجانب الموسيقي بقدر توظيفها في خدمة المعنى ، فتكون وظيفتها في الدلالة أكثر منها في الموسيقى ، لكن ذلك لا ينفي من وجود الموسيقى أو الإيقاع من حضورها ، ولاسيما إذا زاد عدد حروفها على اثنين . وكثيراً ما يفعل السماوي برفد هذه الأدوات بحروف العطف ، على سبيل المثال لا الحصر في اسم الشرط (إذا) وكذلك مع الضمير (هي) في الشاهدين السابقين . فالسماوي يعتمد على الفكر في مناقضته لإيليا أبو ماضي لكنه يعي تماماً أن الشعر (لا يحجب إلى النفوس بالنظر والمحاكاة)^{١٠٧} ، ولذلك نجده ينحى منحى شعراء النقائض في العصر الإسلامي جرير والفرزدق والأخطل في تغليب الطابع الشعري على الجوانب الأخرى ، من خلال ترجمة هذه الأفكار إلى أصوات تظهر على شكل تكرارات يُحملها الشاعر بل يجعل منها البؤرة المركزية في الشرط الذي ترد فيه . ومن الشواهد أيضاً :^{١٠٨}

وليس رب الشاة إلا مثل رب الصولجان

وقوله :^{١٠٩}

فإذا المرء رفاتٌ وإذا الصرح رجام

يجعل الشاعر من الألفاظ المكررة (رب) في الشاهد الأول و (إذا) في الشاهد الثاني . فالمقارنة في الشرط الأول تتخذ من الربوبية فضاءها الأرحب ، واسم الشرط هو الذي يتحكم في الشرط وبدونه يختل المعنى . وهذه الأساليب كلها مولدات إيقاعية يستثمرها الشاعر لإغناء قصيدته بهذا المستوى

المهم في بنية النص الإبداعي ، فالإيقاع (مفتاح مهم من مفاتيح معاينة النص الشعري ودراسته)^{١١٠} وهو قسيم الدلالة بل يسهم في إنتاجها في كثير من الأحيان .

المجاورة

وهي (بنية تعتمد التردد الصياغي مع غياب المساحة الصياغية التي تفصل بين الدالين)^{١١١} أي أن لا يفصل بين اللفظ ومكرره لفظ آخر . ويبدو أن الغاية من ذلك هو المحافظة على استمرار انسيابية الجانب الموسيقي في البيت . ومن شواهد هذه البنية في قصيدة الرد على الطلاسم:^{١١٢}

إن ظل الضوء ضوء وخيال العقل عقل

يقوم الشطر على بؤرتين موسيقيتين: أحدهما في بداية الشطر والأخرى في نهايته ، إذ كرر الشاعر لفظ (الضوء) في بداية الشطر ، وكرر لفظة (العقل) في نهايته ، وكأن الشطر يقوم على مركزين لإبعث الترقيم الموسيقي ولاسيما أن هذا التكرار قد جاء متجاوراً ، وكأن الشاعر يدرك أثر الموسيقى في النص الأدبي باعتبارها قسيم الخيال إذ تُسهم في إعادة النظام الطبيعي لمشاعر الإنسان بما تحويه من قوة خفية.^{١١٣}

فالسماوي يُشعر القارئ بحرصه الكبير على استثمار الطاقات الموسيقية للألفاظ على الرغم من ضيق المساحة اللفظية للشطر الواحد في المقطوعة ، بل نجده على العكس من ذلك يحاول أن يستثمر هذه الطاقة الإيقاعية المتولدة من التكرار لإثارة خيال المتلقي ، وأن يمسك هذا الخيال ويوجهه أنى يشاء فيجعل من دلالات الألفاظ المكررة ولاسيما على المستوى العميق مواقع توقف يقف عندها العقل بحكم التركيز الموسيقي الموضوعي في الشطر . ومن الشواهد هذه البنية:^{١١٤}

أنت أنت السر في الكون ، وجوداً وفناء
أنت أنت الكل في الكل ، ابتداءً وانتهاءً
أنت في الأرض أله وإله في السماء

لا نكاد نعثر على مقطوعة تخلو من التكرار بأنواعه الموسيقية منها أو الدلالية . والملاحظة الجديرة بالاهتمام في هذه القصيدة أن التضاد لا يكاد يفارق التكرار ، فالأشطر الثلاث لا تخلو من هاتين الظاهرتين البديعيتين المهمتين في كشف الجوانب النفسية التي كان يمر بها السماوي وهو يمثل قصيدة إيليا أبو ماضي . وكأنه يحاول من خلال هذه القصيدة أن يصور حالة التناقض ، وربما التصارع الفكري الذي تمر به البشرية ، فوظف كل من التكرار والتضاد لإبراز هذا التوجه الذي أخذ يستقطب كثير من الناس ولاسيما بعد ظهور الفكر الماركسي الاشتراكي ، فالشاعر يكرر (أنت) متجاوراً في الشطر الأول والثاني بيد أنه يشفع الشطر الثاني بتكرار متجاور آخر (الكل في الكل) ، أما الشطر الثالث فقد كرر الشاعر لفظة (اله) في منتصف الشطر ، فالتركيز الموسيقي نجده في بداية الشطر الأول والثاني وفي وسط الشطر الثاني ، في حين أخذ التضاد نهايات الأشطر . فمساحة التبئير تخصص في مخاطبة الخالق عز وجل ، وهي لسان فكر السماوي المؤمن إيماناً مطلقاً بوحداية الله سبحانه وتعالى . وما يميز هذه المساحة أنها تعتمد الجانب الموسيقي الكامن في الألفاظ ليتمكن من المتلقي ، فالموسيقى ليست مجرد أصوات رنانة بل هي توقيعات نفسية تتعدى إلى صميم المستقبل لتهدأ أعماقه .^{١١٥} ومن يقرأ هذه المقطوعة يشعر بأثر التكرار وهو يتغلغل فيه بل يجعله يهتف بما هتف به السماوي في هذه الأشطر من المقطوعة . ومن الشواهد الأخرى:^{١١٦}

ناء من ناء ، فأكدى و تنزى من تنزى

الشطر مجموعة تكرارات إذ ككر الشاعر (ناء) في بداية الشطر ، وكرر (تنزى) في نهايته . ثم نجد تكرار منفصلاً وهو تكرار (من) الموصولة ، والشطر إيقاعياً كأنه كفتي ميزان متساويتين . إن

تركيز السماوي ينصب على اللفظ الذي يحمل الدلالة فيأتي مكرراً كما في الشاهد ، فالنوى و التنزي هما الداللتان اللتان يقوم عليهما الشطر و لا يخرج عن هذين المعنيين ، ولذا فالشاعر قد أولاهاهما الاهتمام الكافي من خلال التركيز عليهما من خلال التكرار. فالشطر ما هو إلا مجموعة تكرارات جاء بها السماوي استجابة للمعنى وهذا يؤكد ما ذهب إليه الدكتور محمد عبد المطلب بأنه أصل في الحقيقة الشعرية.^{١١٧} فالسماوي يتعامل مع النص المناقض بشكل كبير يظهر جلياً في مقطوعاته ، وكأن الانفعال الفكري يتموج مع الأبيات فيظهر جلياً في توظيف التكرار باعتباره الأداة الأكثر فعالية في التعبير عن الجانب النفسي .

الخاتمة

من خلال استقرائنا لظاهرة التكرار في قصيدة الرد على الطلاسم نصل إلى جملة من النتائج نوجزها بما يأتي :

- يوظف الشاعر عبد الحميد السماوي أساليب التكرار المتمثلة في بنى البديع في اغناء النص إيقاعياً ودلالياً على حد سواء.
 - يحاول الشاعر الانزياح عن وظيفة التكرار الموسيقية إلى وظيفة دلالية ، فطغى هذا التوظيف على بنى التكرار في القصيدة .
 - يتخذ الشاعر من قضية (الأدرية) محور الحدث في قصيدته ، بل البؤرة المركزية التي تنطلق منها الأحداث .
 - تشكل بنية العكس والتبديل ظاهرة متميزة في القصيدة ، تفيد الجدل والاحتجاج من خلال التلاعب بالدلالة.
 - يتخلل الشطر الواحد من المقطوعة أكثر من أسلوب تكراري ، فقد يجتمع كل من الجناس ورد العجز على الصدر والترديد في شطر واحد .
 - تتركز شواهد بنية رد العجز على الصدر في الشطر الأخير من المقطوعة ، باعتبار هذا الشطر خلاصتها ونتيجتها النهائية .
 - استطاع السماوي أن يوظف التكرار توظيفاً دلالياً أكثر منه موسيقياً ، ولاسيما في البنى التي تعتمد التوظيف الدلالي .
 - مرجعية طرفي بنية العكس والتبديل تقوم على شيئين : الأول تعود مرجعيته إلى الله سبحانه وتعالى ، والثاني إلى الإنسان وأدواته الحياتية .
 - من الظواهر البارزة في بنية المجاورة هو ورودها مكررة في أكثر من موضع في الشطر .
 - ركز الشاعر في بنية الترديد على المستوى العميق ومحركاته وتوظيفه في الاحتجاج .
 - أغلب شواهد الجناس ولاسيما المطلق تقوم على التشابه الصوتي والتضاد الدلالي البعيد ، أي إنه يحاول أن يجمع بين الألفاظ التي تتشابه في البناء الصوتي وتتخالف في الدلالة .
 - أكثر من نصف شواهد بنية رد العجز على الصدر تقوم على لفظة (يدري) ومشتقاته ، كونها المحور الذي تقوم عليه قصيدة ايليا أبو ماضي .
- هذه بعض نتائج البحث أما كلها فنجدده في سطوره .

الهوامش

- ١ - (وهو عالم جليل ، وشاعر شهير ، وأديب فذ ، والمرجع الديني في السماوة ، ولد في عام ١٨٥٩م/١٣١٥هـ ، ونشأ فيها وهاجر إلى النجف مهد آبائه وأجداده وهو شاب ، فاختلف على علماء مبرزين منهم النائيني ، وعندما بلغ من العلم ما يؤهله للتصدي للتشريع في مدينته عاد إليها وهو يمارس الفقه وأمر الشريعة . له أكثر من ديوان شعر ، ضاع الأول ، وسُرق الثاني ، والثالث مطبوع وهو المتداول بين الناس . توفاه الباربي عز وجل في ١٠/١١/١٩٦٤م/١٣٨٤هـ) - ينظر : آل عبد الرسول في عيون العلماء ، إعداد عدنان الشيخ عبد الأمير ال عبد الرسول ، ١٨ .- توظيف التضاد في شعر عبد الحميد السماوي ، محمد فليح الجبوري ، أسيل سامي العبيدي ، ٥٧ .
- ٢ - دعبل بن علي الخزاعي ، ٢١٨ .
- ٣ - ينظر : الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب ، عبد الرضا علي ، ١٢ .
- ٤ - ينظر : مسائل في فلسفة الفن ، جان ماريو باي ، ١٨٦ .
- ٥ - جرس الألفاظ ، د. ماهر مهدي هلال ، ٢٣٩ .
- ٦ - ينظر : علم اللغة بين النظرية والتطبيق /دراسة تطبيقية على السور المكية ، د. صبحي إبراهيم الفقي ، ١١/٢ .
- ٧ - الإبداع والإتياع في أشعار فتاك العصر الأموي ، د، عبد المطلب محمود ، ١٠٩ .
- ٨ - ينظر : الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، د. محمد النويهي ، ٦٩/١ .
- ٩ - قضايا الشعر المعاصر ، ٢٤٢- ٢٤٣ .
- ١٠ - ينظر : اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد ، محمد كنوتي ، ١٢٣ .
- ١١ - ينظر : البناء الفني في شعر الهذليين، د. أياد عبد المجيد إبراهيم ، ٣٢٩ .
- ١٢ - خصائص الأسلوب في الشوقيات ، محمد الهادي الطرابلسي ، ٦٤ .
- ١٣ - البلاغة العربية قراءة أخرى ، 352 .
- ١٤ - ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ٢٠ .
- ١٥ - البناء الفني في شعر الهذليين ، ٣٢٥ .
- ١٦ - ينظر : النص الشعري و مستويات القراءة ، مسلم حسب حسين ، ١٣٨ .
- ١٧ - ينظر : البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، ٣٧٢ .
- ١٨ - جنى الجناس ، تأليف ، جلال الدين السيوطي، ٤١٢ .
- ١٩ - المسبار في النقد الأدبي ، د. حسن جمعة ، ١٢ .
- ٢٠ - الديوان ، ٥١٨ .
- ٢١ - ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ٦٨ .
- ٢٢ - ينظر : في الشعرية ، كمال أبو ديب ، ١٠٢ .
- ٢٣ - الديوان ، ٥٢٢ .
- ٢٤ - فن الجناس ، علي الجندي ، ٢٩ .
- ٢٥ - ينظر :مسائل في فلسفة الفن المعاصرة ، ١٥٨ .
- ٢٦ - ينظر ، الشعر والفكر عند العرب من أواسط القرن الثاني الهجري حتى أوائل القرن السادس الهجري ، د. سعيد عدنان، ٧٨ .
- ٢٧ - المثل السائر ، ابن الأثير ، ٣٥٠/١ .
- ٢٨ - فنون بلاغية ، د. احمد مطلوب ، ٢٢٨ .
- ٢٩ - الديوان ، ٥١٨ .
- ٣٠ - البرهان هو القياس المؤلف من اليقينيات .- ينظر : التعريفات ، الجرجاني ، ٣٦ . والحجة ما دل به على صحة الدعوى .- ينظر : التعريفات ، ٦٦ .
- ٣١ - بحوث بلاغية ، د. احمد مطلوب ، ١٩٧ .
- ٣٢ - الديوان ، ٥٢١ .
- ٣٣ - ينظر : وهج العنقاء/ دراسة فنية في شعر خليل الخوري ، ثامر خلف السوداني ، ٦٩ .
- ٣٤ - ديوان السماوي ، ٥١٢ .



- ٣٥ - ينظر : أساليب الشعرية المعاصرة ، صلاح فضل ، 21 .
- ٣٦ - ينظر : المسبار في النقد الأدبي ، ٢٥ .
- ٣٧ - الإيضاح ، القزويني ، ٣٨٩/٢ . - ينظر : حسن التوسل ، شهاب الحلبي ، ١٩٣ .
- ٣٨ - النثر الصوفي / دراسة فنية تحليلية ، د. فائز طه عمر ، ٢٨٣ .
- ٣٩ - الديوان ، ٥١٥ .
- ٤٠ - ينظر اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد ، ١٣٢ .
- ٤١ - الديوان ، ٤٩٨ .
- ٤٢ - ينظر: قضايا الشعر المعاصر ، ٣٣ .
- ٤٣ - الديوان ، ٤٩٨ .
- ٤٤ - الإيضاح ، ٣٥١/٢ .
- ٤٥ - ينظر : العمدة ، ٤/٢ ، المثل السائر ، ٢٦١/١ ، سر الفصاحة ، ١٩٥ .
- ٤٦ - ينظر : الصناعتين ، ٣٨٥ ، البديع في نقد الشعر ، ٤٦ ، أنوار الربيع في ألوان البديع ، ٣٣٧/٣ .
- ٤٧ - ينظر : اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد ، ١٢٨ .
- ٤٨ - الديوان ، ٤٩٤ .
- ٤٩ - المصدر نفسه ، ٥٠١ .
- ٥٠ - ينظر : البلاغة العربية قراءة أخرى ، ٣٦٩ .
- ٥١ - الديوان ، ٥٢٦ .
- ٥٢ - ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي ، د. عز الدين إسماعيل ، ٢٤٠ .
- ٥٣ - الديوان ، ٥١٩ .
- ٥٤ - المصدر نفسه ، ٥١٩ .
- ٥٥ - العمدة ، ٢/٢ .
- ٥٦ - ينظر : البرهان في إعجاز القرآن ، ابن أبي الإصبع المصري ، تح : د. أحمد مطلوب ، ود. خديجة الحديدي ، ١٩٣ .
- ٥٧ - خصائص الاسلوب في الشوقيات ، ٦٠ .
- ٥٨ - المصدر نفسه ، ٦٠ .
- ٥٩ - ينظر : البلاغة العربية قراءة أخرى ، ٦٣ .
- ٦٠ - ينظر: خصائص الاسلوب في الشوقيات ، ٦٣ .
- ٦١ - ديوان السماوي ، ٤٩٥ .
- ٦٢ - ينظر : البلاغة العربية قراءة أخرى ، فصل البديع .
- ٦٣ - ينظر : اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد ، ١٢٣ .
- ٦٤ - الديوان ، ٥١٧ .
- ٦٥ - مختار الصحاح ، الرازي ، ٥٥٩ .
- ٦٦ - ينظر : البلاغة العربية قراءة أخرى ، ٣٧١ .
- ٦٧ - الديوان ، ٥٠٠ .
- ٦٨ - ينظر : خصائص الاسلوب في الشوقيات ، ٦٤ .
- ٦٩ - النحل/١٠٣ .
- ٧٠ - النظرية البنائية في النقد العربي ، د. صلاح فضل ، ١٥٥-١٥٦ .
- ٧١ - ينظر : البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، ٣٦٣ .
- ٧٢ - ينظر : الإيضاح ، ٣٩٠ .
- ٧٣ - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ٥٦/٢ .
- ٧٤ - دينامية النص ، د. محمد مفتاح ، ٩٤ .
- ٧٥ - الخطاب النقدي عند أدونيس ، د. عصام العسل ، ٩٣ .
- ٧٦ - الديوان ، ٤٩٥ .
- ٧٧ - المصدر نفسه ، 509 .
- ٧٨ - المصدر نفسه ، ٥١٥ .
- ٧٩ - المصدر نفسه ، ٥١٩ .

- ٨٠ - المصدر نفسه ، ٥٢٥ .
 ٨١ - موسوعة نظرية الأدب ، إضاءة تاريخية على قضايا أساسية ، تر: د. جميل نصيف ، المجلد الثاني / القسم الثالث، ٣٤ .
 ٨٢ - وهج العنقاء ، ١٥٩ .
 ٨٣ - ينظر : بلاغة أرسطو ، ١٢٧-١٢٩ .
 ٨٤ - الديوان ، ٤٩٦ .
 ٨٥ - ينظر : متاهات ، ١٢١ .
 ٨٦ - ينظر : لغة الشعر العراق الحديث ، ٣٥١ .
 ٨٧ - الديوان ، ٥١٥ .
 ٨٨ - المصدر نفسه ، ٥٢٢ .
 ٨٩ - ينظر : وهج العنقاء ، ١٥٢-١٥٣ .
 ٩٠ - الديوان ، ٥١٧ .
 ٩١ - اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد ، ١٣٤ .
 ٩٢ - الديوان ، ٥٠٩ .
 ٩٣ - ينظر : تحولات النص ، بحوث ومقالات في النقد الأدبي ، د. إبراهيم خليل ، ١٢٣ .
 ٩٤ - الديوان ، ٣٠٥ .
 ٩٥ - ينظر لغة الشعر الحديث في العراق ، ٣٥١ .
 ٩٦ - الديوان ، ٥٢٣ .
 ٩٧ - ينظر : أساليب الشعرية المعاصرة ، د. صلاح فضل ، ٢٢ .
 ٩٨ - الديوان ، 515 .
 ٩٩ - ينظر : خصائص الاسلوب في الشوقيات ، ٦٢ .
 ١٠٠ - ينظر : أبو نواس وقضية الحداثة في الشعر ، د. العربي السيد درويش ، ١٥٣ .
 ١٠١ - الديوان ، ٥٠٥ .
 ١٠٢ - ينظر : مفهوم الإيقاع ، محمد الهادي الطرابلسي ، ٢١ .
 ١٠٣ - الديوان ، ٥١٥ .
 ١٠٤ - المصدر نفسه ، ٤٩٥ .
 ١٠٥ - المصدر نفسه ٥١٧ .
 ١٠٦ - المصدر نفسه ، ٥٠١ .
 ١٠٧ - الوساطة بين المتنبي وخصومه ، عبد العزيز الجرجاني ، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد علي البجاوي ، ٧٣ .
 ١٠٨ - الديوان ، ٥٠٠ .
 ١٠٩ - المصدر نفسه ، ٥٠٢ .
 ١١٠ - إشكالية التلقي والتأويل ، دراسة في الشعر العربي الحديث ، د. سامح الرواشدة ، ١٦٣ .
 ١١١ - البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، ٣٦٩ .
 ١١٢ - الديوان ، ٥٠٦ .
 ١١٣ - ينظر ، دعبل بن علي الخزاعي ، ٢١٨ .
 ١١٤ - الديوان ، ٥٢٣ .
 ١١٥ - ينظر : الشعر العراقي المعاصر ، عز الدين إسماعيل ، ٦٦-٦٧ .
 ١١٦ - الديوان ، ٥٢٦ .
 ١١٧ - ينظر : البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، ٣٩٨ .

ثبت المصادر

- القرآن الكريم

- آل عبد الرسول في عيون العلماء والكتاب، إعداد، عدنان الشيخ عبد الأمير آل عبد الرسول. (مخطوط).
 - الإبداع والإتياع في أشعار فتاك العصر الأموي، د. عبد المطلب محمود، منشورات اتحاد الأدباء العرب، دمشق، ٢٠٠٣.
 - أبو نواس وقضية الحداثة في الشعر، د. العربي السيد درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.
 - أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥.
 - الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، د. عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٦.
 - إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، د. سامح الرواشدة، عمان، ط١، ٢٠٠١/هـ١٤٢٢م.
 - أنوار الربيع في ألوان البديع، تأليف السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني (١١٢٠ هـ)، تح: شاكر هادي شكر، ط١، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م.
 - الإيضاح في علوم البلاغة، تأليف قاضي القضاة جلال الدين محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب القزويني (٧٣٩ هـ)، تح: نخبة من أساتذة كلية اللغة العربية بالجامع الأزهر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، إعادة طبع بالافست مطبعة المثني، بغداد.
 - بحوث بلاغية د. أحمد مطلوب، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي، ١٩٩٤.
 - البديع في نقد الشعر، تأليف أسامة بن منقذ (٥٨٤ هـ)، تح: أحمد أحمد الحوفي، ود. حامد عبد المجيد، الجمهورية العربية المتحدة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الإقليم الجنوبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٦٠.
 - البرهان في إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري (٦٥٤ هـ)، تح: د. أحمد مطلوب، ود. خديجة الحديثي، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٦.
 - بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، إبراهيم سلامة، القاهرة، ط٢، ١٣٧١هـ/١٩٥٢م.
 - البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٧.
 - البناء الفني في شعر الهذليين - دراسة تحليلية، د. أياد عبد المجيد إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠.
 - تحولات النص، بحوث ومقالات في النقد الأدبي، د. إبراهيم خليل، ط١، ١٩٩٩.
 - التعريفات، تأليف الشريف علي بن محمد الجرجاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.
 - جرس الألفاظ في البحث البلاغي والنقدي، د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠.
 - جنى الجناس، تأليف، جلال الدين السيوطي، تح: حمزة الدمرداش زغلول، ط١، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، ١٩٨٢/١٤٠٢.
 - حسن التوسل في صناعة الترسل، شهاب الدين محمود الحلبي (٧٢٥ هـ)، تحقيق ودراسة: أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠.
 - خصائص الأسلوب في الشوقيات، بقلم محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ١٩٨١.
 - الخطاب النقدي عند أدونيس/ قراءة الشعر أنموذجاً، د. عصام العسل، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧.



- دعبل بن علي الخزاعي ، الصورة الفنية في شعره ، الشيخ كامل محمد عويضة ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ط١ ، ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م.
- دينامية النص ، د. محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، الرباط ، ١٩٧٨ .
- ديوان السماوي ، عبد الحميد السماوي ، جمعه وحققه : أحمد عبد الرسول السماوي ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٣٩١هـ / ١٩٧١م .
- سر الفصاحة ، أبو عبد الله محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦هـ) ، تح: عبد المتعال الصعيدي ، مطبعة محمد علي صبيح ، القاهرة ، ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م.
- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، د. محمد النويهي ، مطبعة المعارف ، بغداد، ١٩٦٨ .
- الشعر العراقي المعاصر ، عز الدين إسماعيل ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
- الشعر والفكر عند العرب من أواسط القرن الثاني الهجري حتى أوائل القرن السادس الهجري ، د. سعيد عدنان ، مطبعة الطيف ، بغداد ، ٢٠٠١ .
- علم اللغة بين النظرية والتطبيق /دراسة تطبيقية على السور المكية ، د. صبحي إبراهيم الفقي ، دار قباء للطباعة والنشر ، ط١ ، القاهرة ، ٢٠٠٠ .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تأليف أبي علي بن رشيق القيرواني الأزدي (٤٥٦هـ) ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، ط٣ ، ١٣٨٣هـ / ١٩٦٤ .
- فن الجنس ، علي الجندي ، القاهرة ، ١٩٥٤ .
- فنون بلاغية – البيان والبديع ، د.احمد مطلوب ،دار البحوث العلمية ، الكويت ، ط١ ، ١٣٩٥ هـ / ١٩٧٥م .
- في الشعرية ، كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٨٧ .
- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، منشورات مكتبة النهضة ، مطبعة التضامن ، ط٢ ، ١٩٦٧ .
- كتاب الصناعتين ، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (٣٩٥ هـ) ، تح: علي محمد البجاوي ،ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، لجنة إحياء التراث ، القاهرة ، ١٣٩٠هـ / ١٩٧٠ .
- لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية ، د. عدنان العوادي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥ .
- اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ .
- متاهات ، د. جلال خياط ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) ، تح : أحمد الحوفي ، د. بدوي طبانة ، دار نهضة مصر بالفجالة ، مطبعة الرسالة ، مصر ، ١٣٨١هـ / ١٩٦٢ م .
- مختار الصحاح ، أبو بكر الرازي ، مطبعة الرسالة ، الكويت.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب ، مطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر، ج١ و ج٢ ، ١٣٧٤هـ / ١٩٥٥م.
- مسائل في فلسفة الفن المعاصرة ، جان ماريو باي ، تر: سامي الدروبي ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، ط١ ، ١٩٥٦ .
- المسبار في النقد الأدبي (دراسة في نقد النقد للأدب القديم و التناص) ، د. حسين جمعة ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٣ .
- موسوعة نظرية الأدب ، إضاءة تاريخية على قضايا أساسية، تر: د. جميل نصيف ، المجلد الثاني / القسم الثالث ، بغداد ، ١٩٩٤ .
- النثر الصوفي / دراسة فنية تحليلية ، د. فائز طه عمر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٤ .

- النظرية البنائية في النقد العربي ، د. صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٠ .
- الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي عبد العزيز الجرجاني ، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد علي البجاوي ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، ط ٤ ، ١٩٦٦ .
- وهج العنقاء/ دراسة فنية في شعر خليل الخوري ، ثامر خلف السوداني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ٢٠٠١ .

المجلات العلمية

- الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب ، عبد الرضا علي ، من أعمال مهرجان المربد العشر ، ١٩٨٩ .
- توظيف التضاد في شعر عبد الحميد السماوي ، محمد فليح الجبوري ، أسيل سامي العبيدي ، مجلة القادسية للعلوم الإسلامية ، العدد الثاني، المجلد السابع .
- النص الشعري و مستويات القراءة ، مسلم حسب حسين ، مجلة أطراس ، مجلة قسم اللغة العربية / كلية الآداب / جامعة البصرة ، العدد ٢ / ٢٠٠٦ .

الخلاصة

يُعد التكرار من الظواهر الإسلوبية المهيمنة في النص الأدبي بشكل عام كونه يعمل في أغلب مكونات النص ، ولذا فقد تناولنا هذه الظاهرة في نص متميز به ، عُرف صاحبه من خلاله ، ونال به شهرة واسعة ذلك هو قصيدة (الرد على الطلاس) للشيخ عبد الحميد السماوي . وقد شكل التكرار فيها ظاهرة أكثر من متميزة ، فأوسمنا البحث بـ(توظيف بنى التكرار اللفظي في قصيدة الرد على الطلاس) ونريد ببنى التكرار بنى البديع ذاتها حسب رؤية الدكتور محمد عبد المطلب لهذه الظاهرة ، وجاء تقسيم البحث على أساس هذه البنى . فقام على مبحثين : الأول بعنوان (بنى توافق الدالين على المستوى السطحي وتخالقهما على المستوى العميق) ، وتناولنا فيه بنى الجناس و(العكس والتبديل) وبنية الترديد ، كونها تتوافق على المستوى السطحي وتتخالف على المستوى العميق . في حين جاء المبحث الثاني بعنوان (بنى توافق الدالين على المستويين السطحي والعميق) ، وتناولنا فيه بنى رد

- العجز على الصدر وتكرار العبارة والتكرار المحض (المنفصل) وبنية المجاورة ، وكل هذه البنى تشترك في توافقها على المستويين السطحي و العميق . وقد توصل البحث إلى جملة من النتائج يمكن إجمال بعضها في هذا الملخص :
- يحاول الشاعر الانزياح عن وظيفة التكرار الموسيقية إلى وظيفة دلالية ، فطغى هذا التوظيف على بنى التكرار في القصيدة .
 - يتخذ الشاعر من قضية (اللأدرية) محور الحدث في قصيدته ، بل البؤرة المركزية التي تنطلق منها الأحداث .
 - تتركز شواهد بنية رد العجز على الصدر في الشطر الأخير من المقطوعة ، باعتبار هذا الشطر خلاصتها ونتيجتها النهائية .
 - استطاع السماوي أن يوظف التكرار توظيفاً دلالياً أكثر منه موسيقياً ، ولاسيما في البنى التي تعتمد التوظيف الدلالي .
 - مرجعية طرفي بنية العكس والتبديل تقوم على شيئين : الأول تعود مرجعيته إلى الله سبحانه وتعالى ، والثاني إلى الإنسان وأدواته الحياتية .
 - من الظواهر البارزة في بنية المجاورة هو ورودها مكررة في أكثر من موضع في الشطر .
- اعتمد الباحث المنهج الاستقرائي التحليلي في دراسة هذه الظاهرة فتوجب علينا استقراء النص وإخراج ما فيه من بنى تكرارية، ثم المباشرة في تفكيك رموز القصيدة وحل شفراتها .

Abstract:

The repetition is generally one of the dominant stylistic phenomena in the literary text as it is working in most of text components, so we are dealing with this phenomenon in a peculiar text through which its writer has got vast reputation. It is the poem (The Reply to Talismans) by Sheikh Abdul-Hameed Al-Samawi in which repetition has become a phenomenon more than peculiar, so the research is entitled (Employing Vocal Repetition Structures in the Poem "The Reply to Talismans"). Repetition structures mean the same rhetoric structures according to Dr. Mohammad Abdul-Muttalib view of this phenomenon. The research is divided on the basis of these structures, consisting

of two sections. The first section (Structures of superficial Level Conformity and Deep Level Difference) deals with paronomasia structures, (inversion and alteration) and reiteration structures as they are in conformity on the superficial level and different on the deep level. The second section (Conformity Structures of Superficial and Deep Levels) has discussed reply structures of the second hemistich to the first hemistich, phrasal repetition, pure repetition (separate), neighboring structure and all the structures that share conformity on the superficial and deep levels. The research has reached a number of conclusions that can be summed up as:

- The poet is trying to turn from musical repetition function to semantical function, so this employment dominates over repetition structures of the poem.
- The poet takes the issue of (Agnosticism) as a main topic of his poem and even a central pivot from which other events advance.
- Examples of the reply structure of the second hemistich to the first hemistich are concentrating on the last hemistich of the stanza; this hemistich is considered as its conclusion and final result.
- Al-Samawi could employ repetition semantically more than musically especially in the structures that adopt semantical employment.
- The reference of the two sides of inversion and alteration structures is based on two things: the first reference is to Allah the Almighty and the second is to human beings and their living ways.
- One of the outstanding phenomena in neighboring structures is that it appears repeated in more than one position in a hemistich.

The researcher has adopted inductive and analyzing method in studying this phenomenon, so we should follow up the text, distinguish its repetition structures, and then begin to solve the poem's symbols and codes.

