



جامعة جرش

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

دور التكرار في موسيقى شعر البحتري

Role of Iteration in Al Buhtiri's Musical Poetry

إعداد الطالب

وسيم حميد ناجي القبلاوي

إشراف الدكتورة

جودي فارس بطاينة

قُدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

جامعة جرش

كانون الأول، 2014

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة والمعنونة بـ(دور التكرار في موسيقى شعر البحتري). وأجيزت

بتاريخ 2014/12/3.

أعضاء لجنة المناقشة:

الدكتورة: جودي بطاينة

الأستاذ الدكتور: محمد ربيع

الأستاذ الدكتور: قاسم المومني

الدكتور: علي المومني

مشرفاً رئيساً

عضواً

عضواً

عضواً

التوقيع

الإهداء

إلى من قرن الله سبحانه وتعالى رضاه برضاها

إلى من وصّى بهما رب العزة جل جلاله من فوق سبع سموات؛ ... (والدي العزيزين).

وقد تحقق الحلم... ها أنتما تشرقان فرحاً جديداً ... يغمر الأكوان... يضمني وينسيني
المسافة.

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة، والنفوس البريئة... إلى رياحين حياتي... (إخوتي
وأخواتي).

إلى من زرعت فيّ - قبل أن تعلمني - بذرةً من التّواضع، وأخرى من الأخلاق، وثالثة من
الإنسانية ... (د. جودي)

إلى كل الذين استفزوا رغبتني في الدراسة...

إلى الياسمين المحترق بالنار... دمشق!

إلى المضرجة بالدم والوجع والأحزان، صبراً سوريا.

شكر وتقدير

الحمد لله الذي بدأ بنفسه وثنى بملائكته وثلاث بأهل العلم بقوله تعالى:

﴿ شَهِدَ اللَّهُ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ وَالْمَلَائِكَةُ وَأُولُوا الْعِلْمِ قَائِمًا بِالْقِسْطِ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ ﴾
والصلاة والسلام التامان الأكمالين على خير المتعلمين والمعلمين، سيدنا محمد صلى الله عليه وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد.

يطيب لي أن أتقدم بوافر الشكر، وجزيل العرفان، لجامعة جرش، وأخص بالذكر كلية الآداب، ممثلة بعميدها الأستاذ الدكتور محمد أحمد ربيع، وأعضاء هيئة التدريس فيها.

كما يسعدني أن أزجي خالص شكري، وعظيم امتناني، لأستاذتي الفاضلة الدكتورة جودي البطاينة التي تفضلت بقبول الإشراف على هذه الرسالة، وتحملها عناء متابعتها وتوجيهها إلى مضان الحق، وانتهاج قصد السبيل، مذ كانت بذرة تُجسدها فكرة، إلى أن استوت على سوقها ثمرة في رسالة، فكم بذلت من عناء في قراءتها-على كثرة مشاغلها-وتوجيهها كلما شطت عن منهجها، أو جمحت إلى ميادين برّاقة لا تخدمها، فبارك الله فيها...

كما أتقدم بالشكر الجزيل والامتنان الكبير لكل من أعضاء لجنة المناقشة:

1-الأستاذ الدكتور محمد ربيع

2-الأستاذ الدكتور قاسم المومني

3-الدكتور علي المومني

الذين تفضلوا بقبول مناقشة هذه الرسالة، وتحملوا مشقة قراءتها وتقييمها، وإقامة المعوج منها، مما أسهم في إثرائها، فلهم مني كل المحبة والتقدير.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الباحث

وسيم حميد القبلاوي

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة.....	ب
الإهداء.....	ج
شكر وتقدير.....	د
فهرس المحتويات.....	هـ
الملخص.....	و
المقدمة.....	1
التمهيد.....	7
الفصل الأول: تكرار الحرف وأثره في موسيقى شعر البحتري.....	22
الفصل الثاني: تكرار الكلمة وأثرها في موسيقى شعر البحتري.....	52
الفصل الثالث: تكرار العبارة وأثرها في موسيقى شعر البحتري.....	79
الخاتمة.....	102
قائمة المصادر والمراجع.....	104
الملخص باللغة الانجليزية.....	120

الملخص

هدفت هذه الدراسة الموسومة بـ ((دور التكرار في موسيقى شعر البحتري)) إلى تجلية العلاقة بين تكرار الحرف والكلمة والعبارة والموسيقى المنبعثة من ترجيع ذلك في النص الشعري، كما سعت إلى الكشف عن النغمة الخاصة التي يشيعها تكرار الحرف، أو الكلمة، أو العبارة.

فعلى الرغم من إيمان الباحث بأنه لا توجد حروف، أو ألفاظ، أو عبارات، مخصصة للفرح، وأخرى مخصصة للحنن، فإنه اجتهد ما وسعه الاجتهاد بإقامة علاقة بين ترديد حرف، أو لفظة، أو عبارة، أكثر من غيرها، وإلحاح الشاعر عليه أكثر من غيره، وبين النغمة التي يشي بها، بالإضافة إلى محاولته تلمس قوة النغمة وضعفها من خلال الربط بين الحروف المجهورة، أو المهموسة، وبين المعنى الذي حرص الشاعر على إيصاله إلى المتلقي.

جاءت هذه الدراسة في مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول، خصصت المقدمة للحديث عن أهمية الدراسة، وأهدافها، ومبررات اختيارها، والمنهج الذي اتبعه الباحث، والدراسات السابقة التي تناولت شعر البحتري وحياته.

وتناول **التمهيد**: مفهوم التكرار لغة واصطلاحاً، ومفهومه لدى كل من القدامى والمحدثين، وأثره في الإيقاع الموسيقي الداخلي في النص الأدبي، وعالج **الفصل الأول** الحرف وأثره في موسيقى شعر البحتري، ونهض **الفصل الثاني** بدور تكرار الكلمة وأثرها في موسيقى شعر البحتري، وتحدث **الفصل الثالث** والأخير عن دور تكرار العبارة وأثرها في موسيقى شعر البحتري، وعرضت **الخاتمة** لأهم النتائج التي توصل إليها الباحث.

المقدمة

يعد التكرار من أهم وأبرز الظواهر الأسلوبية التعبيرية التي تظهر بجلاء في الأعمال الأدبية الإبداعية، ولا سيما الشعرية منها، إذ يتكئ الشاعر عليه أكثر من غيره من الأساليب اللغوية؛ لما له من دور واضح في الإيقاع الموسيقي الداخلي في النص الفني، لا يقل أهمية عن الإيقاع الخارجي المنبعث من القافية، فضلاً عن الدور الذي يضطلع به في البنية الفنية، من حيث سبك النص، وتلاحمه، وربط أجزائه بعضها ببعض، كما يمنح المبدع نوعاً من حرية الحركة، يدور فيها الكلام على نفسه؛ فيشف عن أبعاده المختلفة: دلاليًا، وموسيقياً، وجماليًا، فضلاً عما يكشفه من مكنونات المبدع النفسية.

إن دور التكرار في موسيقى الشعر، يكمن في استحضار الطاقات الانفعالية والتأثيرية لدى الباحث/المُرسل، فنقوم بإثارة انفعال المتلقي، واستتفار مشاعره وعواطفه، ومن ثم التأثير به، ومن هنا، فإن التكرار، بما يحدثه من موسيقى ونغمة خاصة، يقوم بوظيفتين: جمالية إيقاعية، وإيحائية دلالية، تتبعان مقدرة الشاعر وبراعته في معالجة النصوص، القائمة على اختيار وانتقاء الألفاظ والعبارات، وإلا أضحى تكرار ذلك نشازاً؛ تنفر منه آذان المستمعين، لعدم التجاور المناسب للألفاظ.

وبناء على ذلك، فقد جاءت هذه الدراسة المعنونة بـ((دور التكرار في موسيقى شعر البحري))؛ لتجلي دور التكرار، سواء أكان حرفاً، أم كلمة، أم عبارة، في الموسيقى الشعرية في شعر البحري، من الناحيتين الجمالية الإيقاعية والإيحائية الدلالية.

لذا نبعت أهمية هذه الدراسة، بصفتها الدراسة الأولى -في حدود علم الباحث واطلاعه- التي تخصصت في الحديث عن دور التكرار في موسيقى شعر البحري، فقد ربطت الدراسة بين

أنواع التكرار وبين مشاعر الشاعر وأحاسيسه وعواطفه، باعتبار التكرار ذا دلالة نفسية قيّمة، تفيد الناقد في تحليل شخصية المبدع وإبداعه، كما اجتهد الباحث في أن يقيم مقارنة فنية بين الموسيقى المنبعثة من النص المدروس والمعنى الذي أراد الشاعر أن يوصله إلى المتلقي، باعتبار أن النغمة تتسجم وتتلاءم مع معناها، فتتفاوت من حيث القوة والضعف، والعلو والانخفاض، والحزن والفرح، تبعاً للمعنى.

وسعت هذه الدراسة إلى تحقيق عدة أهداف، لعل من أبرزها ما يأتي:

أولاً: إلقاء الضوء على مفهوم التكرار لغة واصطلاحاً.

ثانياً: إبراز أهمية التكرار لدى القدامى والمحدثين على حد سواء.

ثالثاً: تجلية دور التكرار في الإيقاع الموسيقي.

رابعاً: الوقوف على ظاهرة التكرار في شعر البحري، من خلال ضروبه الثلاثة؛ تكرار

الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة.

خامساً: محاولة الربط بين التكرار والنغمة التي يحدثها، فإذا كان التكرار يمثل أساس

الإيقاع الموسيقي في النص الشعري خاصة، فإنه -أيضاً- يجسد في كل موقف نغمة خاصة به؛

تشبي بالحن تارة، وبالفرح تارة أخرى، تعلو أحياناً، وتهبط أحياناً أخرى.

وكان من مبرراتها أن البحري لم يحظ بدراسة علمية متخصصة توقفت عند دور التكرار

في موسيقى شعره؛ لذا عزم الباحث على تناول هذا الموضوع، على الرغم مما يكتنفه من مشاق

ومصاعب، متوكلاً على الله تعالى، عله يساهم ولو بالقليل في إثراء الدراسات النقدية -على

كثرتها-التي عرضت لشعر البحتري، فشعره ما زال ثرّ العطاء، يانع الجنى، ولا يَخْلُق على كثرة الرّد، فلا يعدم الباحث بين الفينة والأخرى الجديد.

واعتمدت الدراسة على المنهج الأسلوبي، فقد قام الباحث برصد النصوص الشعرية التي اشتملت على التكرار الحرفي، أو تكرار الكلمة أو العبارة، وتحليلها بما يخدم أسلوب التكرار، واستكشاف العلاقات اللغوية القائمة في النصوص، وتعرّف العلاقات بين هذه النصوص وأفكار ورؤى الشاعر ومشاعره وأحاسيسه التي عكستها مادته اللغوية، حيث يلح على أسلوب بعينه، ويستخدم صيغاً بعينها لها دلالتها في النص الأدبي.

ولم يعثر الباحث على كتاب، أو دراسة، أو رسالة جامعية عالجت دور التكرار في موسيقى شعر البحتري، وإنما كان ثمة بعض من الكتب والدراسات التي تناولت شعر البحتري من جوانب أخرى، وسيشير الباحث إلى أهمها، وسيترك سائرهما، ولا سيما التي أفاد منها، في ثبت المصادر والمراجع.

1- الموازنة، أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدي (370هـ)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، 1944.

2- أخبار البحتري، صالح أشتري، دار الفكر، دمشق، ط2، 1964.

3- قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية: دراسة تطبيقية في شعر البحتري وابن المعتز، عبد الله التطاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1981.

4- الطيف في شعر البحتري: دراسة في الظاهرة أصولها وأبعادها، هاني توفيق نصر الله، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، 1989.

5- الصورة الفنية في شعر البحتري، حسن محمد رابعة، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمان، 1992.

6- دراسات نصية سينية البحتري "البعد النفسي والمعارضة"، عبد الله التطاوي، دار غريب، القاهرة، 1995.

7- البحتري، علي شلق، دار مكتبة الهلال، بيروت، 2006.

8- أثر البيئة في الشعر: دراسة تطبيقية في شعر البحتري، فاروق أحمد تركي الهزيمة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، 2009.

9- التناس في شعر البحتري، فوزي بن زايد عقيل الشمري، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، 2011.

10- أثر البحتري في الشعر الأندلسي في القرن الخامس الهجري، علي أحمد السعد الحسبان، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، 2012.

وقامت هذه الدراسة على مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول. تناولت في المقدمة: أهمية الدراسة، وأهدافها، ومبرراتها، ومنهجها، والدراسات السابقة التي أفاد منها الباحث. وجاء التمهيد ليعالج مفهوم التكرار لغة واصطلاحاً، ويلقي الضوء على التداخل الواسع بينهما، ويتحدث عن دوره ومكانته لدى القدامى والمحدثين؛ من حيث أغراضه، وأهميته في تلاحم النص وسبكه، ويشير إلى العلاقة الحميمة بين التكرار -بمختلف ضروبه- والإيقاع الموسيقي المنبعث منه، بصفته -أي التكرار- الأساس الفني الذي ينهض عليه الإيقاع، من انسجام الحروف، أو اتساق الألفاظ والعبارات داخل النص الشعري.

وتناولت في الفصل الأول: تكرار الحرف وأثره في موسيقى شعر البحتري، فكشفت عن الأصوات المتكررة، وفائدتها الموسيقية، ودورها في ربط الأداء بالمضمون الشعري وهيمنة بعض الحروف دون سواها على النص، مما أسبغه بسبغة موسيقية خاصة به، تجسد رؤية الشاعر، وتعبّر عن مواقفه.

أما الفصل الثاني فخصص للحديث عن تكرار الكلمة وأثرها في موسيقى شعر البحتري، فقد كشفت عن حدة الإحساس وعمقت الموقف الشعوري الذي رامت إبرازه وإيصاله للمتلقي، فجاءت موسيقاها لتكشف عن ذلك، فتعانق المستوى الدلالي والإيقاعي للكلمة، لإبراز رؤية الشاعر وإحساسه وتأكيده.

وسعى الفصل الثالث والأخير إلى بيان دور تكرار العبارة وأثره في موسيقى شعر الشاعر، إذ كان أكثر قدرة على خلق أنساق وبنىات فنية شكلت معمارية النص وبنائيته، وكشفت عن مخبوءات الشاعر النفسية، بصفتها -أي العبارة- تتمتع بامتداد موسيقي يتسق مع المعنى الذي تستحضره في ذهن المبدع والمتلقي على السواء.

وانتهت الدراسة بخاتمة تضمنت أبرز النتائج التي توصل إليها الباحث على ضوء ما عرضه في الفصول الثلاثة، ثم ذيلت بقائمة اشتملت على أهم المصادر والمراجع والدراسات الحديثة التي أفاد منها في مجال دراسته.

ولا يفوتني أن أنوه إلى أنني قد اعتمدت على ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، الطبعة الثالثة لدار المعارف، وقد بلغ عدد قصائد هذه الطبعة (933) قصيدة ومقطوعة تضم (15950) بيتاً.

والله تعالى أسأل، أن يغفر لي زلاتي، ويتجاوز عن هفواتي وأخطائي غير المتعمدة، وأن
أكون قد وفقت بتقديم ما يفيد القارئ، ولو بالنزر اليسير في هذا المجال الذي يزخر بالدراسات
الأدبية والنقدية، كما أدعو الله تعالى أن يلهمني جادة الصواب، ويجعل عملي خالصاً لوجهه
الكريم، إنه سميع مجيب.

وصلّى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه، ومن استن بسنته إلى يوم الدين.

التمهيد

أولاً: التكرار لغة واصطلاحاً.

ثانياً: التكرار بين القدامى والمحدثين.

ثالثاً: أثر التكرار في الإيقاع الموسيقي.

عُرفت ظاهرة التكرار في لغتنا العربية منذ أقدم نصوصها الشعرية والنثرية على حد سواء، وتنوعت مستوياتها، فثمة تكرار الحرف، والكلمة والعبارة التي تستغرق الشطر من البيت الواحد، أو الشطر من عدة أبيات.

ونظراً للتعلق القوي بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي، سيشير الباحث إليها إشارة وسطاً بين الإيجاز المخل، والتطويل الممل، كما سيعرض لنظرة كل من القدامى والمحدثين لهذه الظاهرة اللغوية، بالإضافة إلى أثرها في الإيقاع الموسيقي الداخلي للنص الشعري.

أولاً-التكرار لغة واصطلاحاً:

أ-التكرار لغة:

أشارت المعاجم العربية إلى التكرار لغة فهو مصدر للفعل كرر، أو كر، والكَرُّ: الرَّجُوعُ. يُقَالُ: كَرَّهَ وَكَرَّ بِنَفْسِهِ، يَتَعَدَّى وَلَا يَتَعَدَّى، وَالْكَرُّ: مَصْدَرُ كَرَّ عَلَيْهِ يَكُرُّ كَرًّا وَكُرُورًا وَتَكَرُّارًا: عَطَفَ. وَكَرَّ عَنْهُ: رَجَعَ، وَكَرَّ عَلَى الْعَدُوِّ يَكُرُّ؛ وَرَجُلٌ كَرَّازٌ وَمِكْرٌ، وَكَذَلِكَ الْفَرَسُ. وَكَرَّرَ الشَّيْءَ وَكَرَّرَهُ: أَعَادَهُ مَرَّةً بَعْدَ أُخْرَى. وَالْكَرَّةُ: الْمَرَّةُ، وَالْجَمْعُ الْكَرَّاتُ. وَيُقَالُ: كَرَّرْتُ عَلَيْهِ الْحَدِيثَ وَكَرَّرْتُهُ إِذَا رَدَّدْتُهُ عَلَيْهِ. وَكَرَّرْتُهُ عَنْ كَذَا كَرَّرَةً إِذَا رَدَّدْتَهُ. وَالْكَرُّ: الرَّجُوعُ⁽¹⁾. وتكرار على زنة (تَفْعَالٌ)

(1) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، مادة (كَرَّ).

مصدر، وتكرار (تَفَعَّلَ) اسم⁽¹⁾، وزاد كل من الزمخشري، والفيروز آبادي: ناقة مَكْرَّةٌ؛ أي تُحلب كل يوم مرّتين⁽²⁾

ب- التكرار اصطلاحاً:

أما من حيث الاصطلاح، فقد وردت له تعريفات عدة؛ فهو عند ابن الأثير (ت 637هـ): "دلالة اللفظ على المعنى مردداً"⁽³⁾. ويعرفه ابن أبي الإصبع المصري (ت 654هـ) بقوله: "أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة؛ لتأكيد الوصف، أو المدح، أو الذم، أو التهويل، أو الوعيد..."⁽⁴⁾. ويقول عنه الجرجاني (ت 816هـ): "عبارة عن الإتيان بالشيء مرة بعد أخرى"⁽⁵⁾. أما عند ابن معصوم (ت 1120هـ) فهو: "تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة، ونكتة كثيرة: منها التوكيد، كقوله تعالى: ﴿كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ * ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ﴾"⁽⁶⁾، وزيادة التنبيه، كقوله تعالى: ﴿وَقَالَ

(1) انظر: الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني، (ت 1205هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد العليم الطحاوي، مراجعة: عبد الكريم العزباوي، وعبد الستار أحمد فراج، منشورات وزارة الإعلام، الكويت، 1974، مادة (كَّرَ).

(2) انظر: الزمخشري، أبو القاسم، جار الله محمود بن عمر (ت 538هـ)، أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، 1982، مادة (كَّرَ).

(3) وانظر: الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب، (ت 817هـ)، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 8، 2005، مادة (كَّرَ).

(4) ابن الأثير، ضياء الدين، (ت 637هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ق 3، ص 3.

(5) ابن أبي الإصبع المصري، أبو محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد، (ت 654هـ)، تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف، منشورات لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ج 2، ص 375.

(6) الجرجاني، أبو الحسن علي بن محمد بن علي، (ت 816هـ)، التعريفات، وضع حواشيه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 3، 2009، ص 69.

(6) سورة التكاثر، آية 3، 4.

الَّذِي آمَنَ يَا يَقُومِ اتَّبِعُونِ أَهْدِكُمْ سَبِيلَ الرَّشَادِ * يَا قَوْمِ إِنَّمَا هَذِهِ الدُّنْيَا مَتَاعٌ وَإِنَّ الْآخِرَةَ
هِيَ دَارُ الْقَرَارِ ﴿١﴾، وزيادة التوجع والتحسر، كقول الحسين بن مطير^(٢):

فَيَا قَبْرَ مَعْنٍ أَنْتِ أَوَّلُ حُفْرَةٍ مِنْ الْأَرْضِ خَطَّتْ لِلْسَّمَاحَةِ مَضْجَعًا
وَيَا قَبْرَ مَعْنٍ كَيْفَ وَارَيْتَ جُودَهُ وَقَدْ كَانَ مِنْهُ الْبَرُّ وَالْبَحْرُ مُتْرَعًا
والتهويل، كقوله تعالى: ﴿الْحَاقَّةُ * مَا الْحَاقَّةُ﴾^(٣)، والتلذذ بذكر المكرر، كما في قول

مروان الأصغر^(٤):

سَقَى اللَّهُ نَجْدًا وَالسَّلَامُ عَلَى نَجْدٍ وَيَا حَبْدًا نَجْدٌ عَلَى النَّأْيِ وَالْبُعْدِ
نَظَرْتُ إِلَى نَجْدٍ وَبَعْدًا دُونَهُ لَعَلِّي أَرَى نَجْدًا وَهِيَاتٍ مِنْ نَجْدِ

ويتبدى مما سبق أن المعنيين؛ اللغوي والاصطلاحي، يتلاقيان أشد التلاقي عند معنى
الإعادة والعطف والتزديد لجزء من الكلام لغرض ما، ف"الكاف والراء أصل صحيح يدل على جمع
وتزديد"^(٥)، إذا ثمة إشارة جلية إلى المعنى اللغوي والاصطلاحي، فالتداخل بينهما كبير جداً، ولعلنا
نلاحظ أن المتكلم العادي يعيد في كلامه بعض الألفاظ أو الجمل؛ لغرض التأكيد عليها، أو التنويه
بها لغاية في نفسه، وغالباً ما تكون الغايات نفسية أو شعورية تلحظ عند تأملها.

(١) سورة غافر، آية ٣٨، ٣٩.

(٢) انظر: البيهقي في شعر ابن مطير، الحسين، تح: حسين عطوان، مجلة معهد المخطوطات العربية، القاهرة،
م ١٥، ح ١، ص ١٧٣. وهو شاعر من شعراء مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية. انظر ترجمته في مقدمة
شعره، ص ١٢٣-١٢٩.

(٣) سورة الحاقة، آية ١، ٢.

(٤) ابن معصوم المدني، علي صدر الدين، (ت ١١٢٠هـ)، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر،
مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٩٦٩، ج ٥، ص ٣٤٥-٣٥٢.

(٥) ابن فارس، أبو الحسين أحمد، (ت ٣٩٥هـ)، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، (د.ط)
(د.ت)، مادة (كَّر).

التكرار بين القدامى والمحدثين

أ- التكرار عند القدامى:

تنبه النقاد والبلاغيون العرب القدامى إلى أهمية التكرار وأثره في بنية النص الفنية، ولعل أقدم إشارة إليه نجدها عند الجاحظ (ت255هـ)، حيث تحدث عنه بصفته سمة أسلوبية، وربطه بالمشير النفسي، وبين أنه ليس عياً ما دام لحكمة، يقول: "وجملة القول في الترداد، أنه ليس فيه حد ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه، وإنما ذلك يدل على قدر المستمعين، ومن يحضره من العوام والخواص... وما سمعنا بأحد من الخطباء كان يرى إعادة بعض الألفاظ وترداد المعاني عياً..."⁽¹⁾.

ومن النقاد القدامى من تحدث عنه على أنه ضرب من ضروب البديع، كابن المعتز (ت296هـ) في كتابه (البديع) في الباب الرابع، وهو رد أعجاز الكلام على ما تقدمها، وقسمه إلى ثلاثة أقسام؛ الأول: ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول، كقول الشاعر:

تَلَقَى إِذَا مَا الْأَمْرُ كَانَ عَرْمَماً فِي جَيْشٍ رَأَى لَا يُقْلُ عَرْمَماً

والثاني: ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول، كقول الشاعر⁽²⁾:

سَرِيعٌ إِلَى ابْنِ الْعَمِّ يَشْتُمُ عَرَضَهُ وَلَيْسَ إِلَى دَاعِي النَّدَى سَرِيعٌ

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، (ت255هـ)، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2010، ج1، ص87.

(2) انظر: البيت في ديوان الأقيشر الأسدي، المغيرة بن عبد الله، تح: محمد علي دقة، دار صادر، بيروت، 1997، ص92. شاعر إسلامي من المعمرين، توفي نحو 80هـ. انظر ترجمة حياته في: مقدمة الديوان، ص13-32.

والثالث: ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه، كقول الشاعر ⁽¹⁾:

أَصْدِرْ هُمُومَكَ لَا يَقْتُلُكَ وَارِدُهَا فَكُلْ وَارِدَةَ يَوْمًا لَهَا صَدْرُ ⁽²⁾

فضابطه أن يلائم المتلقي، ويكون على قدر وعيه وثقافته، ويأتي في المقام المناسب، وإلا كان مملاً ⁽³⁾، ونرى ابن جني (ت392هـ) يشير إلى تكرار اللفظ، وتكرار المعنى، حيث يقول: "إن العرب إذا أرادت المعنى مكنته، واحتاطت له؛ فمن ذلك التوكيد، وهو على ضربين: أحدهما تكرير الأول بلفظه، وأما الضرب الثاني فهو تكرار الأول بمعناه" ⁽⁴⁾، ويؤخذ على هذا التعريف أنه حصر الغرض منه بالتوكيد وتمكين المعنى في النفس فحسب.

وعلى الرغم من حديث القدامى عن التكرار؛ من حيث أنواعه وفوائده وعيوبه ⁽⁵⁾، وإجماعهم على أنه من سنن العرب، وتصرفهم في فنون القول ⁽⁶⁾، فإننا لا نكاد نلمح في أثناء حديثهم إشارة إلى فائدته الموسيقية، إلا عند ابن رشيق (ت456هـ) الذي ألمع إلى فائدته الموسيقية والإيقاعية،

⁽¹⁾ انظر: البيت في ديوان الفرزدق، همام بن غالب، (ت114هـ)، ضبطه وشرحه: إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1983، ج1، ص312.

⁽²⁾ انظر: ابن المعتز، عبد الله، (ت296هـ)، كتاب البديع، اعتنى به إغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1979، ص47-48. وانظر: أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل، (ت395هـ)، كتاب الصنائع: الكتابة والشعر، تح: محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1981، ص429 وما بعدها.

⁽³⁾ انظر: الجاحظ، البيان والتبيين، مصدر سابق، ج1، ص86-87.

⁽⁴⁾ ابن جني، أبو الفتح، (ت392هـ)، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ج3، 103-106.

⁽⁵⁾ انظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مصدر سابق، ق3، ص25 وما بعدها، وانظر: ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير، مصدر سابق، ج2، ص375 وما بعدها. وانظر: ابن معصوم المدني، أنوار الربيع، مصدر سابق، ج5، ص345 وما بعدها.

⁽⁶⁾ انظر: ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، (ت276هـ)، تأويل مشكل القرآن، تح: السيد أحمد صقر، منشورات مكتبة دار التراث، القاهرة، ط2، 1973، ص233 وما بعدها. وانظر: ابن فارس، أبو الحسين أحمد، صاحب، تح: السيد أحمد صقر، منشورات دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص341-343.

وذلك في قوله عن التصدير بصفته ضرباً من التكرار البديعي: "وهو أن يرد أعجاز الكلام على صدره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة"⁽¹⁾، وما يُلح كذلك في قول ابن شيت القرشي (ت625هـ): "والتكرير هو أن يأتي بثلاث أو أربع كلمات موزونات، ثم يختم بأخرى تكون القافية، إما على وزنهن أو خارجة عنهن، مثل أن يقال: لا زال عالي المنار، حامي الدمار، عزيز الجار، هامى النعم، وافي المجد، نامى الحمد، جديد الجد، وافر القسم"⁽²⁾، وهذا النوع من التكرار ما يعرف عند النقاد المحدثين بالتوازي الصوتي التركيبي⁽³⁾، أو ما ورد في حديث القدماء عن الفواصل⁽⁴⁾، أي القائم على أوزان الأسماء والأفعال.

ولعل دافع القدامى إلى الاعتناء بالتكرار، هو توجيه ما تشابه من القرآن في بعض آياته وقصصه، وبيان سر تكرارها لمن خفي ذلك عنه، لكونه ضرباً من وجوه الإعجاز القرآني⁽⁵⁾؛ ولذلك كثرت تصانيفهم في باب المتشابه من القرآن الكريم، كما جاء في أثناء تأليفهم ردود حازمة على من طعن في أن المعاني في القرآن تعاد في غير موضع منه، على تفاوت في النظم⁽⁶⁾.

(1) ابن رشيقي القيرواني، أبو علي الحسن، (ت456هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2006، ج2، ص3.

(2) القرشي، عبد الرحيم بن شيت، (ت625هـ)، معالم الكتابة ومغانم الإصابة، تح: محمد حسن شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988، ص106.

(3) انظر: ياكسون، رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص106.

(4) انظر: الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى، (ت386هـ)، النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تح: محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص89.

(5) انظر: الأصبهاني، أبو عبد الله محمد بن عبد الله، (ت420هـ)، درة التنزيل وغرة التأويل، تح: محمد مصطفى آيدين، منشورات جامعة أم القرى، السعودية، 2001، ص222 وما بعدها.

(6) انظر: السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي، (ت626هـ)، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص711-721.

ويلحظ الباحث من دراسة القدماء لظاهرة التكرار أنهم لم يلتفتوا للجانب الموسيقي للإيقاعي في النصوص الأدبية؛ الشعرية أو النثرية منها، على الرغم من ارتباط التكرار في بعض جوانبه بالإشاد الشعري في المحافل والمجالس الأدبية، حيث يتبدى الإيقاع والنغم جلياً من خلال ترجيع المنشد لكلمة أو عبارة في النص.

فالتكرار -إذن- سنة من سنن العرب في كلامهم، ومذهب معروف ومشهور في لغتهم، ذهبوا إليه في ضروب من خطاباتهم إلى التهويل، أو التوكيد، أو التخويف، أو التفجع... ولعل تفريقهم بين التكرار والإعادة، ما هو إلا نتيجة تأملهم الطويل لظاهرة التكرار في النصوص الدينية والأدبية على حد سواء، يقول أبو هلال العسكري في الفرق بين الإعادة والتكرار: "إن التكرار يقع على إعادة الشيء مرة، وعلى إعادته مرات، والإعادة للمرة الواحدة. ألا ترى أن قول القائل: أعاد فلان كذا، لا يفيد إلا إعادته مرة واحدة، وإذا قال: كرر كذا، كان كلامه مبهماً، لم يُدر أعاده مرتين أو مرات، وأيضاً فإنه يقال: أعاده مرات، ولا يقال كرهه مرات، إلا أن يقول ذلك عامي لا يعرف الكلام، ولهذا قالت الفقهاء: الأمر يقتضي التكرار، والنهي يقتضي التكرار، ولم يقولوا الإعادة"⁽¹⁾، وكذلك فرقوا بين التوكيد والتكرار، وممن أفصح عن هذه الفروق علماء البلاغة خاصة، فقد أشار الزبيدي إلى ذلك بقوله: "التأكيد شرطه الاتصال وأن لا يزيد على ثلاثة، والتكرار يخالفه في الأمرين، ومن ثم بنوا على ذلك أن قوله تعالى: ﴿فَبَآئِيَ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾⁽²⁾ تكرار لا تأكيد؛ لأنها زادت على ثلاث مرات، وكذا قوله تعالى: ﴿وَيْلٌ لِلْمُكَذِّبِينَ﴾⁽³⁾⁽⁴⁾. ويضيف

(1) أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل، (ت395هـ)، الفرق الغوية، تح: محمد سليم إبراهيم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط.)، (د.ت.)، ص39.

(2) سورة الرحمن، آية 13.

(3) سورة المرسلات، آية 15.

(4) الزبيدي، تاج العروس، مصدر سابق، مادة (كز).

الزركشي فرقاً آخر بين التكرار والتأكيد، فيقول: "واعلم أن التكرار أبلغ من التأكيد؛ لأنه وقع في تكرار التأسيس، وهو أبلغ من التأكيد، فإن التأكيد يقرر إرادة معنى الأول، وعدم التجوز"⁽¹⁾، فلهذا قال الزمخشري في قوله تعالى: ﴿ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ * ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ﴾⁽²⁾: "إن الثانية تأسيس لا تأكيد؛ لأنه جعل الثانية أبلغ في الإنشاء، فقال: (ثم) دلالة على أن الإنذار الثاني أبلغ من الأول وأشد، كما تقول للمنصوح: أقول لك، ثم أقول لك لا تفعل"⁽³⁾.

ب- التكرار عند المحدثين:

التفت النقاد المحدثون إلى أهمية التكرار في النصوص الدينية والأدبية، ولا سيما الشعرية منها، وجاء صدى القدماء في نظرتهم جلياً واضحاً، من حيث: فوائده، وأنواعه، وعيوبه، ولكنهم طوروا نظرتهم وبلوروها، فعدّوه ظاهرة أسلوبية تستحق الوقوف عندها ملياً، فرأوه "لونا من ألوان التجديد في الشعر"⁽⁴⁾؛ إذ لم يعد منحصرًا في التكرار النمطي، سواء أكان حرفاً، أم لفظة، أم عبارة حسب، بل أضحى "تكنيكاً فنياً من تكنيكات القصيدة الحديثة، على أيدي شعراء التفعيلة الذين استخدموه على نطاق واسع، وبأشكال متنوعة، ودلالات عميقة"⁽⁵⁾؛ إيماناً منهم بدوره الجلي في بنية النص، وإسهامه الفاعل في "بناء القصيدة وتلاحمها، بما يكشفه من علائق ربط وتواصل بين

(1) الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله، (ت794هـ)، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، 1988، ج3، ص11.

(2) سورة التكاثر، آية 3، 4.

(3) الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد، (ت538هـ)، تفسير الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، رتبته وضبطه: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2003، م4، ص785.

(4) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981، ص263.

(5) السيد، شفيق، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب، القاهرة، 2006، ص142.

الأبيات أو الأسطر، تشكل من خلالها لحمة القصيدة"⁽¹⁾، ولعل هذا ما يميز التكرار في القصيدة الحديثة عنه في القصيدة القديمة، فالتكرار في النص الحدائي تكرر عمودي، كأنه النسغ الذي يغذي شرايين النص الداخلية، مما يجعل النغم ممتداً بامتداد المعنى، فلا ينغلق النغم فجأة أيضاً، فالتكرار الذي يتبدى في معظم القصائد القديمة هو من النوع الأفقي الذي ينغلق فيه النغم والمعنى فجأة، ولذلك فالتكرار يمثل البنية العميقة في النص الحدائي "التي تحكم المعنى، والكاشف لما يقف خلف الكلام، ويتعلق بشخص المتكلم من تداعيات مختلفة"⁽²⁾، فهو "ظاهرة لغوية من حيث اعتماده في صوره البسيطة والمركبة على العلاقات التركيبية بين الكلمات والجمل، وهو يعد وسيلة بلاغية ذات قيم أسلوبية"⁽³⁾، فالشاعر يلجأ إلى التكرار ليوظفه فنياً في النص الشعري المعاصر لدوافع نفسية وأخرى فنية، وأما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على السواء.

فمن ناحية الشاعر، يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري أو نفسي، يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره، وربما يعود ذلك إلى تميزه من سائر العناصر بالفاعلية، ومن ثم يأتي التكرار لتمييزه بالأداء⁽⁴⁾، فوظيفته لا تقتصر على إحداث الأثر الصوتي في النص الشعري، بل يساهم في تدعيم الدلالة وإبرازها، وتوسيع نطاقها، بحيث تتخذ آفاقاً جديدة، فلاشك في أن الوحدات المتكررة تعني بتكرارها شيئاً إضافياً عما عنته عند ظهورها للمرة الأولى أو

(1) أبو مراد، فتحي، شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد، 2003، ص111.

(2) عبد المطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988، ص109.

(3) العبد، محمد، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، القاهرة، م7، ع1، 1987، ص101.

(4) انظر: السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987، ص172.

المرات السابقة⁽¹⁾، فهو في أبسط أنواعه... إلحاح على جهة عامة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا ذو دلالة نفسية وانفعالية⁽²⁾، ويتجلى ذلك عندما تصبح الكلمة المكررة محور النص كله، الذي تتمحور حوله كل العناصر، وذلك عندما يختار الشاعر كلمة يكررها، بحيث تعطي هذه الكلمة النصّ دلالاته وأبعاده، بما يكون لها من إيماءات، وبما تشيعه من ظلال تنعكس على نفسية المتلقي⁽³⁾، فمن أبرز وظائف التكرار بصفة عامة، أنه يكشف عن الفكرة المسيطرة على الشاعر، والحالة الشعورية الطاغية على مضمون النص، علاوة على أنه يكشف عن أوضح خصائص الشاعر الأسلوبية⁽⁴⁾، ولا سيما وحدته العضوية⁽⁵⁾، إذ يعمل على تمتين النص، وربط أجزائه، وتجميع عناصره، بصفته أساساً أسلوبياً يرتبط بالدلالة النصية، فعلاوة على أنه -أي التكرار- يؤدي وظائف دلالية عميقة، وإيقاعية، فإنه يحقق سبكاً وتماسكاً للنص، وذلك "عن طريق امتداد عنصر ما من بداية النص حتى آخره... وهذا الامتداد يربط بين عناصر هذا النص... مع مساعدة عوامل التماسك الأخرى"⁽⁶⁾، فيشكل لبنة أساسية من لبنات النص، تسهم دلالياً وموسيقياً في إضاءة عتماته، والكشف عما وراء الألفاظ من معانٍ ومشاعر قابلة للإثارة العاطفية لدى المتلقي

(1) انظر: الطوانسي، شكري، مستويات البناء الشعري عند محمد أبي سنة: دراسة بلاغية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص142.

(2) انظر: الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص276.

(3) انظر: عبد الوهاب، سعاد، ظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل، مرجع سابق، ص269.

(4) انظر: الهاشمي، علوي، السكون المتحرك: دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي، ج1 (بنية الإيقاع)، 1982، ص381.

(5) الوحدة العضوية: هي أن يكون النص متكاملًا: فكرةً وأسلوباً وموضوعاً وبناءً، بحيث لا يمكن فصل أجزائه بعضها عن بعض. انظر: التونجي، محمد، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999، ج2، ص881.

(6) الفقي، صبحي إبراهيم، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 2000، ج2، ص21.

من خلال المشاركة الوجدانية بينه وبين المبدع من جهة، وبينه وبين النص من جهة أخرى، لكونه -أي المتلقي- عنصراً فاعلاً في فهم النص وتأويله.

ونخلص مما سبق إلى أن التكرار لدى النقاد القدامى والمحدثين عنصر فاعل في بنية النص الأدبي، لا بد من الوقوف عنده؛ تأملاً وفهماً؛ لأنه يعكس مواقف الشاعر وأحاسيسه ومشاعره ورؤاه، يسرب من خلاله مضامين رسالته، وقد يشكل حالة ثورية تحريضية، إيجاباً أو سلباً، تجاه موقف ما أو فكرة معينة، ولا سيما لدى الشعراء ذوي الاتجاه السياسي، يخضع لمؤثرات جمالية، وإن كانت زائدة على المعنى، تقوي من عملية التواصل بين المبدع والمتلقي، وربما تحرضه -أي المتلقي- على تبني مواقف الشاعر، ومن ثم تصبح اللغة الشعرية، علاوة على جماليتها، عنصراً مؤثراً وأبلغ استجابة للتغيير الذي تنتشه الأفكار والمبادئ، ولكن بطريقة غير مباشرة.

أثر التكرار في الإيقاع الموسيقي:

ثمة علاقة حميمة بين الشعر والموسيقى، "فلا يوجد شعر دون موسيقى، ومقامها فيه كمقام الألوان في الصورة، فكما أنه لا توجد صورة دون ألوان، كذلك لا يوجد شعر دون موسيقى وأوزان وأنغام"⁽¹⁾، ولعل اختيار الشاعر لألفاظه، وانتقائه لجمله، وتلاؤمها بعضها مع بعض، هو سر نجاح المبدع في نتاجه الفني، وإذا كان نجاح النص الشعري بصورة خاصة ينهض على موسيقاه الداخلية أكثر مما ينهض على موسيقاه الخارجية؛ نظراً للصلة الوثيقة "بين التجربة الشعورية وموسيقى الشعر الداخلية، فكلما كان الشاعر منفعلاً كانت موسيقاه سريعة، سواء أكان شعراً وصفاً

(1) ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، (د.ت)، ص97.

أم مدحاً أم غزلاً⁽¹⁾، والعكس صحيح، أي إن العلاقة بين الموسيقى والانفعال علاقة طردية، مما يتطلب من المبدع "تناغم الحروف وائتلافها، وتقديم بعض الكلمات على بعض، واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة"⁽²⁾، ليخلق تشاكلاً بين إيقاع الكلمات والمعاني التي تدل عليها، فالكلمة وليدة صلات عدة: إنها تنشأ من علاقتها أولاً بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من كلمات، ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه، ثم إنها تنشأ من علاقة أخرى، هي اتصال معناها المباشر في ذلك النص المعين، بجميع ما كان لها من المعاني في سائر النصوص الأخرى التي استعملت فيها، وتنشأ تلك الموسيقى -أيضاً- عملاً للكلمة من طاقة حيوية أو ضعيفة على الإيحاء⁽³⁾، فإذا كانت الكلمات، ومن ثم الجمل، غير متنافرة، أحدثت في الأذن جرساً عذباً، ساعد على تذوق المعنى واستساغته، وبطبيعة الحال نجم تفاعل مؤثر بين المبدع والمتلقي.

ولعل التكرار، بغض النظر عن نوعه، يشكل عنصراً مهماً في الإيقاع الداخلي جمالياً وفنياً، بما يمثله من إيقاع خاص، وموسيقى تعبيرية قادرة على نقل خواطر الشاعر وأحاسيسه ومشاعره، ربما عجزت عنها أي تقنية فنية أخرى من تقنيات النص الأدبي، وتنشأ تلك العلاقة (الموسيقية والدلالية للتكرار) من تلاقي بعض المقاطع والحروف في السياق كله، أو في العبارة الواحدة، عندئذ يمكن للأصوات أن تُشيع في النفس إحساس الحزن أو الفرح، وإنما الذي يحدد العلاقة بين أصوات المقاطع والحروف، وبين إحساس معين هو النغم الناشئ من جملة كاملة، ذلك أن الانفعال في داخل أي عمل أدبي لا يمكن تحقيقه من لفظة مفردة، إنه يتحقق من تداخل

(1) الجنابي، أحمد نظيف، موسيقى الشعر - هل له صلة بموضوعات الشعر وأغراضه؟ مجلة الأقاليم، بغداد، السنة الأولى، ج4، ص126.

(2) عيد، رجاء، الشعر والنظم: دراسة في موسيقى الشعر، دار الثقافة، القاهرة، 1975، ص21.

(3) إليوت، ت.س، (Thomas Stearns Eliot)، وآخرون، الشعر بين نقاد ثلاثة، تر: منح خوري، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص29.

الكلمات صوتاً وإحساساً⁽¹⁾؛ ولذلك ينبغي ألا ينظر إلى التكرار أيّاً كان، خارج نطاق السياق، ولو فصلنا ذلك لما تبين لنا إلا أشياء مكررة، لا يمكن أن تؤدي إلى نتيجة ما⁽²⁾، لذا ينبغي رصد التكرار في النص من الناحية الدلالية والإيقاعية، فقد يشكل سطر شعري، أو جملة شعرية - بمستوياتها الإيقاعي والدلالي - محوراً أساسياً ومركزياً من محاور القصيدة⁽³⁾، فاختيار ذلك -حتى على مستوى اللفظة- ليس بالأمر السهل، بل لا بد أن يعتمد الاختيار على الانتقاء الواعي المدرك لطبيعة الألفاظ؛ فالمبدع حين يريد أن يوصل تجربته الشعرية إلى المتلقي عليه أن يخلق موقفاً نفسياً بين الحدث والتجربة الشعرية، ويبقى رصد التحولات الإيقاعية ليس بالأمر السهل؛ لقدرتها على التحرك ضمن فضاءات النص المتعددة⁽⁴⁾، بذلك تظل لغة التكرار في الشعر باعثاً نفسياً يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ بموسيقاها السامعين، ولعل تعلق الشعراء بهذا الضرب من فنون الكلام لأمر يحسه الشاعر في ترجيع اللفظ ذاته، وما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس وتقويته، تثير في ذاته تشوقاً واستعذاباً، أو ضرباً من الحنين والتأسي⁽⁵⁾، ف"الكلمات مبنية بناء مزدوجاً، إنها أصوات تعتبر رموزاً للمعاني، وهي أيضاً رموز للمعاني تعتبر أصواتاً، وأنت لا تستطيع أن تستعملها بإحدى الصفتين دون أن تستعملها في الصفة الثانية، أي إنك لا تستطيع أن تستعمل الجرس دون المعنى، ولا تستطيع كذلك أن تغير الصوت تغييراً مادياً دون أن تغير المعنى، أو

(1) انظر: العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1979، ص 336-337.

(2) انظر: رابعة، موسى، قراءات أسلوية في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 14.

(3) انظر: عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 212.

(4) الصميدعي، جاسم محمد، شعر الخوارج: دراسة أسلوية، دار دجلة (ناشرون وموزعون)، عمان، 2010، ص 191.

(5) انظر: هلال، ماهر المهدي، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ص 239.

بالأحرى تفقده"⁽¹⁾، إذن، فالتكرار يمثل "القوة الديناميكية للإيقاع"⁽²⁾، ويعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل البنية الفنية للعمل الأدبي⁽³⁾، تتمثل أولاً: في الوظيفة الدلالية، بصفته أسلوباً يرتبط بالدلالة النصية، يعمل على تجميع العناصر والوحدات الدالة والمتماثلة، وبذلك "ترتبط الدلالة بالإيقاع ارتباطاً وثيقاً"⁽⁴⁾.

ثانياً: في الوظيفة النفسية والشعورية، إذ يكون بمنزلة إشعاعات نفسية تنبثق من اللفظة أو العبارة التي يرجعها الشاعر، مصحوبة بنغمة خاصة، تشير إلى معنى خاص يود الشاعر إبرازه أكثر من غيره.

وعليه فإن "التلاحم بين الإيقاع والمعنى يؤدي إلى الكشف الحقيقي عن الهدف الذي يسعى إليه المبدع، ذلك أن الدلالات التي تخلق إيقاعاً يؤول في أعماق البنية إلى حركة معنى عميق"⁽⁵⁾، فالكلمة لا تكون صوتاً، أو مادة ينسكب فيها الإيقاع فحسب، بل تصبح فكرة وعلاقة، إنها تحتوي في ذاتها على الإيقاع والفعل⁽⁶⁾.

(1) مكليش، أرشيبالد، **الشعر والتجربة**، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، دار النهضة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، 1963، ص38.

(2) الغضنفر، منتصر عبد القادر، **تعدد الرؤى: نظرات في النص العربي القديم**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص178.

(3) انظر: داودي، وهاب، **البنىات المتوازية في شعر مصطفى الغماري (التوازي والتكرار)**، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع10، 2014، ص305.

(4) ابن الشيخ، جمال الدين، **الشعرية العربية**، تر: مبارك حنون، ومحمد الولي، ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996، ص268.

(5) القرعان، فايز عارف، **في بلاغة الضمير والتكرار دراسات في النص العذري**، عالم الكتاب الحديث، إريد، 2010، ص127.

(6) انظر: غاشف، غيورغي، **الوعي والفن**، تر: نوفل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ع146، 1990، ص85-86.

الفصل الأول

تكرار الحرف وأثره في موسيقى شعر البحري

تتبعه القدماء، ولا سيما النقاد والبلاغيون، إلى تكرار الحروف، ويبحثوا ذلك تحت ما أسموه باب المعاطلة اللفظية، و"المعاطلة اللفظية هي: تركيب الكلام وترادف ألفاظه على جهة التكرير، واشتقاقه من قولهم: تعاطلت الجراد، إذا ركب بعضها بعضاً من الازدحام"⁽¹⁾، وقد عدَّ بعض النقاد تكرار الحروف المتماثلة في الكلام من فساد المعنى والثقل على اللسان والنفس⁽²⁾، ولا ضابط لذلك غير الذوق السليم والشعور الناشئ من مزاوله أساليب البلغاء والفصحاء، فربما نجم التنافر من تقارب مخارج الحروف وتباعدها، أو طول اللفظة وقصرها⁽³⁾، أما تكرار الأدوات: من، إلى، عن، على.... وما شاكلها من أحرف المعاني، "فإذا وقعت في الكلام وكان السبك بها تاماً جارياً على جهة الانتظام فهو حسن، ومتى جاءت متقاربة أفادت التنافر والثقل على اللسان، وكان ذلك مجانباً لجيد البلاغة، ومُلح الكلام ورشيقة"⁽⁴⁾، فهذه الأدوات إذا أدت دوراً فاعلاً في الربط بين أجزاء النص، وأسهمت في تماسك البنى الدلالية والتركيبية فيه، كان الكلام بليغاً ورشيقاً، وأفصح عن قدرة المبدع في توظيف هذه الأدوات، ليجعل لغته أكثر تأثيراً وتفاعلاً؛ ف"الكلام إذا وقع في فني البلاغة والفصاحة موقعه، استهش الأنفس، وآنقَ الأسماع، ونشَّطَ الأذهان، وربما نقل السامع من خُلقة الطبيعي حتى إنه ليسمح به البخيل، ويشجع به الجبان، ويحلم به الطائش"⁽⁵⁾، ويتضح من حديث القدماء عن التكرار؛ إذ التفتوا إلى الجانب التأثيري/ النفسي في نفس المتلقي، سواء أكان ذلك على

(1) العلوي، يحيى بن علي بن إبراهيم (ت749هـ)، الطراز، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2002، ج3، ص29.

(2) انظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مصدر سابق، ق1، ص309.

(3) انظر: المراغي، أحمد مصطفى، علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع، دار القلم، بيروت، (د.ط.)، (د.ت.)، ص17-18.

(4) العلوي، الطراز، مرجع سابق، ج3، ص30.

(5) الطيبي، شرف الدين الحسين بن محمد بن عبد الله (ت743هـ)، التبيان في البيان، قرأه وعلق عليه: يحيى مراد، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ص259.

مستوى الحرف، أم على مستوى اللفظة، أم على مستوى التركيب، علاوة على ما يحدثه التكرار من إيقاع موسيقي؛ يضيء مكان النص ويستولي على آذان المستمعين.

والصوت: "هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظاً ولا كلاماً موزوناً ولا منشوراً إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاماً إلا بالتقطيع والتأليف"⁽¹⁾، أما النقاد المحدثون فقد تنبهوا إلى تكرار بعض الحروف في النص الأدبي، لا سيما النص الشعري حيث توقفوا عند أثره ودلالته عند الشاعر والمتلقي على حد سواء، فضلاً عما يقوم به من سبك النص وصهره ودمجه واستقراره، مما يضمن معه المتلقي اللبس وعدم الاضطراب في عملية التلقي والتأويل.

ف"المادة الصوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقها وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة"⁽²⁾، ولعل الطاقة التعبيرية الهائلة الكامنة في الأصوات؛ تتبدى في الجرس الموسيقي الذي يحدثه داخل البنية التركيبية للكلمة، الذي ينعكس، من ثم، على حسن المعنى، ولا سيما إذا تناغمت الوحدات الصوتية مع التجربة الشعورية التي تنتاب الشاعر وتشكل هاجساً ملحاً لديه.

لذا، فتكرار حرف ما أو أكثر في بيت أو نص شعري يعد أمراً لافتاً للمتلقي، ينبغي أن يتوقف عنده ويكتنه دوره؛ لأن العمل الأدبي هو أولاً وقبل كل شيء تتابع من الأصوات ينبثق منها

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، مصدر سابق، ص34.

(2) فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص27.

المعنى، فالمستوى الصوتي يجذب الانتباه، كما أنه يمثل جزءاً لا يتجزأ من التأثير الجمالي؛ لذا لا ينبغي أن يحل الصوت بمعزل عن المعنى⁽¹⁾.

فالبنية الترددية للحرف لها مساحات فنية متباينة؛ فمنها القريبة: وهي ما تتردد في سطر شعري واحد، ومتباعدة: وهي المترددة على مستوى مقطع شعري أو على مستوى القصيدة ككل⁽²⁾، وهنا تتجلى مهارة الشاعر في طريقة توظيف تكرار الحروف بصورة مبدعة تبعاً لانفعالاته التي تجسد تجربته وموقفه، فالمهارة تكمن "في حسن توزيع الحرف حين يتكرر، كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نوتته، وليس يتأتى هذا لكل شاعر كما لا يكون مع كل الحروف"⁽³⁾، وهذا يعني أن لتكرار الحرف أثراً خاصاً يعلو تارة وينخفض تارة أخرى، ويصخب أحياناً ويكون هادئاً أحياناً أخرى؛ لأن الشاعر يصب فيه مشاعره وأحاسيسه، فتكرار صوت ما في كلمة يمكن أن يكشف عن معنى خاص يسبر عبره المتلقي أبعاد التجربة الفنية والشعورية للشاعر، فالإيقاع الموسيقي الناجم عن ترديد الحرف يسهم في نقل هذه التجربة من المبدع إلى المتلقي؛ فتكرار الحرف الواحد في اللفظة الواحدة له معناه ومدلوله المعنوي والموسيقي، فقد يحكي حال المتكلم، أو يشير إلى معنى اللفظة نفسها⁽⁴⁾.

وخلاصة القول: إنَّ لتكرار الحرف ميزتين؛ الأولى سمعية: تنهض بدور فاعل ومؤثر في الإيقاع الموسيقي الداخلي للنص الشعري، فتطرب الأذن له وتهش له النفس، والثانية معنوية: ترتبط بالمعنى إذ لا يمكن عزل أو فصل تكرار حرف من الحروف عن معناه، علاوة على أنه يمثل بعداً

(1) انظر: ويلك، رينيه، وارين أوستن، نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، 1992، ص213.

(2) انظر: الماوي، عبد السلام، دراسة البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994، ص75.

(3) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1981، ص41.

(4) بدر الدين، أميمة، التكرار في الحديث النبوي الشريف، مجلة جامعة دمشق، م20، ع1+2، 2010، ص80.

أسلوبياً يزيد من تماسك النص وسبكه وترابط أجزائه بعضها ببعض، وسد الفجوات اللغوية التي تظهر للمتلقى في النص، مما يحقق له في نهاية المطاف الترابط والاتساق والانسجام.

وتأسيساً على ما سبق سيعالج الباحث في هذا الفصل تكرار الحرف في شعر البحتري، ودوره في موسيقى شعره.

يقول البحتري ⁽¹⁾ من قصيدة يصف فيها إيوان كسرى بالمدائن ويتعزى به ⁽²⁾:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي	وَتَرَفُّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبَسٍ ⁽³⁾
وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَغَرَعَنِي الدَّهْـ	رُ التِّمَاسَا مِنْهُ لِتَغْيِي وَنَكْسِي ⁽⁴⁾
بُلُغٌ مِنْ صُبَابَةِ الْعَيْشِ عِنْدِي	طَفَفْتُهَا الْيَّامُ تَطْفِيفَ بَخْسٍ ⁽⁵⁾
وَبَعِيدٌ مَا بَيْنَ وَارِدِ رِفْهِ	عَلَّلِ شُرْبُهُ وَوَارِدِ خَمْسٍ ⁽⁶⁾
وَكَاَنَّ الزَّمَانَ أَصْبَحَ مَحْمُـ	لَا هَوَاهُ مَعَ الْأَخْسِ الْأَخْسِ

(1) البحتري: هو أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى البحتري الطائي، شاعر كبير، يقال لشعره (سلاسل الذهب) وهو أحد الثلاثة الذين كانوا أشعر أبناء عصرهم: المتنبي، وأبو تمام، والبحتري، ولد بمنبج إلى الشمال الشرقي من مدينة حلب سنة (204هـ) وتوفي فيها سنة (284هـ). انظر: ترجمته في ابن خلكان، أبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر (ت681هـ): وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1978، م6، ص21. وانظر: الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك (ت764هـ): الوافي بالوفيات، تح: أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2000، ج27، ص271. وانظر: الزركلي، خير الدين (ت1396هـ): الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2000، ج8، ص121....

(2) البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد (ت284هـ)، ديوانه، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1964، م2، ص1152-1154.

(3) الجدا: العطاء. الجبس: الجبان واللئيم. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (جدو، جبس).

(4) النكس: انقلاب الرجل على رأسه، أو عودة المريض إلى مرضه بعد الشفاء. انظر: المصدر نفسه، مادة (نكس).

(5) البلغ: جمع بلغة، هي ما يتبلغ به في العيش ولا يفضل منه شيء، التطفيف: النقص في الوزن والتقدير. انظر: المصدر نفسه، مادة (بلغ).

(6) الرفه: طيب العيش ولينه. العلل: ورد الماء ثانياً بعد الورود الأول الذي يسمى النهل. الخمس: من أظماً الإبل، وهي أن ترعى أربعة أيام في المرعى وترد في اليوم الخامس. انظر: المصدر نفسه، مادة (رفه، علل، خمس).

وَاشْتَرَايَ الْعِرَاقَ خُطَّةً عَيْنٍ بَعْدَ بَيْعِي الشَّامَ بَيْعَةً وَكُسٍ⁽¹⁾
 لَا تَرْزِي مُزَاوِلًا لاختِبَارِي بَعْدَ هَذِي الْبُلُوَى فَتُكْرِ مَسِي⁽²⁾
 وَقَدِيمًا عَهْدَتِي ذَا هَنَاتٍ آيَاتٍ عَلَى الدَّيَّاتِ شُمُسٍ⁽³⁾
 وَلَقَدْ رَأَيْتِي نُبُوَ ابْنٍ عَمِّي بَعْدَ لَيْنٍ مِنْ جَانِبِيهِ وَأُنْسٍ⁽⁴⁾
 وَإِذَا مَا جُفِيتُ كُنْتُ جَدِيرًا أَنْ أَرَى غَيْرَ مُصْبِحٍ حَيْثُ أُمْسِي

إن المنعم في قصيدة البحري يجد ثمة بعضاً من الحروف قد تكررت بصورة تسترعي الانتباه وهذه الحروف هي: التاء، والسين، والفاء.

حيث تم التركيز عليها بصفاتها حروف مهموسة تتناغم مع الجو العام للقصيدة الذي يتشح بالحزن والكآبة.

فالتاء: صوت وقفي أسناني لثوي مهموس مرقق، والسين: صوت احتكاكي أسناني لثوي مهموس مرقق⁽⁵⁾، أما الفاء: فهي صوت شفوي أسناني رخو مهموس⁽⁶⁾، وكان تكرار هذه

(1) الغين: الخداع في البيع والشراء. الكس: النقصان والخسارة. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (غب، وكس).

(2) تَرْزِي: من رازه، جريه. انظر: المصدر نفسه، مادة (روز).

(3) الهنات: جمع هنة، وهي خصال الشر. شمس: العنيدة التي لا تُذَل. انظر: المصدر نفسه، مادة (وهن، شمس).

(4) النُّبُو: الجفوة والنفور. انظر: المصدر نفسه، مادة (نبو).

(5) انظر: مقدمة كتاب العين، الفراهيدي، الخليل بن أحمد، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ص 37-38. وانظر: الشايب، فوزي حسن، محاضرات في اللسانيات، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1999، ص 169، 195.

(6) انظر: المصدر نفسه، ص 41. وانظر: الزيدي، كاسد ياسر، فقه اللغة العربية، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1987، ص 458.

الحروف في النص السابق كآلاتي: تكرر حرف التاء (22) اثنتي عشرة مرة، وتكرر حرف السين (20) عشرين مرة، في حين تكرر حرف الفاء (12) اثنتي عشرة مرة، ولعل لتكرار هذه الحروف دوراً وظيفياً منسجماً مع السياق العام للنص الذي يشي بالألم والحزن والأسى.

فالحرفان المهموسان التاء والفاء اللذان تكرر في النص، ربما يوحيان بمدى الأزمة النفسية وغور عمقها التي انتابت الشاعر، ومن ثم شكلت ضغطاً نفسياً قوياً عليه، فالأوجاع وغصص الدهر تلاحقه وتأخذ بمجامع نفسه فلا تدعه يهنأ أو يسعد في حياته، فالدهر أخنى عليه حتى لم يدع له نافذة أمل يحيا من أجلها.

أما حرف السين الذي تكرر (20) عشرين مرة في هذه المقدمة، في حين تكرر (109) مئة وتسع مرات على مستوى النص، والذي استخدمه الباحثي رويّاً لقصيدته كلها، فلم يكن مجيئه مكرراً على هذه الشاكلة اعتباطاً وعفو الخاطر، مع ما يوصف به الباحثي من الطبع وعدم التكلف؛ إذ نلمح فيه بعداً دلاليّاً عميقاً يتناغم وينسجم مع الجو العام للقصيدة، هذا الجو المفعم بالشكوى المرة والألم الممض، فالباحثي يمم وجهه صوب مدائن كسرى مروحاً عن نفسه، ومسرياً عنها ما اعتراها من الألم والحزن والهم، فالنص جاء حالة اعتراف بما عاناه، فمقدمة القصيدة تحكي حالة الشاعر النفسية، تلك الحالة التي زعزعتها الأزمات القاسية، إذ تحولت حياته من الأحسن إلى الأسوأ، الأمر الذي جعل الشاعر يشكو الزمان ويندب حظه العاثر.

وهنا ينأى الباحثي، كما يقول بعض النقاد، عن لهجته الخطابية المتسمة بالجلبة والضجيج، التي سيطرت على معظم قصائده، ليتحول الحديث إلى همس حزين يبيث من خلاله

الشكوى ويبوح بها لعله يتخفف من بعض آلامها ⁽¹⁾. ولعل حرف السين الذي تكرر خلال الألفاظ أو جاء رويًا مكسورًا يتواءم والحالة النفسية التي يعانيتها الشاعر.

أما من الناحية الموسيقية فليس بخاف الدور الفاعل والمؤثر الذي تركه تكرار هذه الحروف، فهو إيقاع ذو نغمة رقيقة هادئة، فالتشكيل الصوتي لهذه الحروف المتسم بالرقّة والهدوء انعكس على الجو العام للقصيدة من ناحية، وارتبط بفضاءات الدلالات من ناحية أخرى، ف"الجانب الإيقاعي ليس مجرد زينة تضاف إلى الخطاب الشعري من الخارج، وإنما هو عنصر داخلي ينصهر ويلتحم مع العناصر الشعرية الأخرى في النص، فيكون الغرض منه تكثيف الدلالات" ⁽²⁾، وبذلك تعاضد الإيقاع الموسيقي الناجم عن ترديد هذه الحروف مع الجانب الدلالي المتمثل في الأسى والحزن والشكوى ليعمقا إحساس الشاعر.

ومن نماذج تكرار الحرف في شعر البحتري، قوله في مدح المتوكل ⁽³⁾:

لَأَبْيَضَ مِنْ آلِ النَّبِيِّ هُمَام	لَقَدْ جَمَعَ اللَّهُ الْمَحَاسِنَ كُلَّهَا
عَلَيْنَا وَلَا نَزِرِ الْعَطَاءِ جَهَام ⁽⁴⁾	نُطِيفُ بِطَلْقِ الْوَجْهِ لَا مُتَجَهَّم
يُدَافِعُ عَنْ أَطْرَافِهَا وَيَحَامِي	يُحَبِّبُهُ عِنْدَ الرَّعِيَّةِ أَنَّهُ
وَفَضَلَ أَيْدٍ بِالنَّوَالِ جَسَام ⁽⁵⁾	وَأَنَّ لَهُ عَطْفًا عَلَيْهَا وَرَأْفَةً

(1) انظر: التطاوي، عبد الله، القصيدة العباسية: قضايا واتجاهات، مكتبة غريب، القاهرة، 1977، ص261.

(2) الجبوري، سامي شهاب أحمد، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2001، ص130.

(3) البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م3، ص1998-1999.

(4) نزر: قليل، الجهام: السحاب الذي لا ماء فيه. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (نزر، جهم).

(5) النوال: العطاء. انظر: المصدر نفسه، مادة (نول).

لَقَدْ لَجَأَ الْإِسْلَامَ مِنْ سَيْفِ جَعْفَرٍ	إِلَى صَارِمٍ فِي النَّائِبَاتِ حُسَامٍ
يُسَدُّ بِهِ الثَّغْرُ الْمَخُوفُ انْتِلَامُهُ	وَإِنْ رَامَهُ الْأَعْدَاءُ كُلَّ مَرَامٍ ⁽¹⁾
نُصَلِّي وَإِتِمَامَ الصَّلَاةِ اغْتِقَادُنَا	بِأَنَّكَ عِنْدَ اللَّهِ خَيْرُ إِمَامٍ
إِلَيْكَ أَمِينَ اللَّهِ مَالَتْ قُلُوبُنَا	بِإِخْلَاصٍ نُزَاعٍ إِلَيْكَ هَيْامٍ
حَلَفْتُ بِمَنْ أَدْعُوهُ رَبًّا وَمَنْ لَهُ	صَلَاتِي وَنُسُكِي خَالِصاً وَصِيَامِي
لَقَدْ حُطَّتْ دِينَ اللَّهِ خَيْرَ حِيَاطَةٍ	وَقُمْتُ بِأَمْرِ اللَّهِ خَيْرَ قِيَامٍ

يمدح البحري في هذا النص الخليفة العباسي المتوكل، فيقرر -مستخدمًا حرفي التوكيد(اللام، وقد)- أن الله جمع المحاسن كلها فيه، ولا غرو في ذلك؛ فهو منتم إلى النبي -صلى الله عليه وسلم- الموسوم بالاعتدال والشجاعة والإقدام.....، فمن المحاسن التي اشتمل عليها الخليفة طلاقة الوجه، والبعد عن التجهم، وسعة العطاء، والمدافعة عن حمى الإسلام، ولا شك في ذلك؛ فهو يمتلك سيفاً قاطعاً قوياً عند النزائل والمصائب، كما يمتلك القدرة على حماية ثغور الأمة، وهذا ما يحبيه إلى الرعية، فضلاً عن عطفه عليهم ويسط يده في العطاء لهم.

ويعتقد البحري بشرعية الخليفة وخيرية إمامته؛ ولذلك مالت إليه القلوب مخلصاً لا ممارسة ولا تملقاً بصفته أمين الله / خليفته في أرضه / ويؤكد هذا المعنى بالقسم، فيحلف بربه الذي يتوجه إليه بالعبادة مخلصاً أن الممدوح قد أحاط الدين الإسلامي بأفضل طريقة، وأنه قام بأمر الله خير قيام.

(1) الثغر: موضع المخافة من خروج البلدان، التلم: الخلل في الحائط وغيره. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (ثغر، تلم).

يتبدى من خلال التوقف ملياً عند هذا النص أن الحروف المجهورة تسيطر عليها، فمثلاً تكرر حرف الباء (16) ست عشرة مرة، وهو صوت شفهي مجهور مرقق⁽¹⁾، والجيم تكرر (7) مرات، وهو صوت مجهور انفجاري مزدوج من الشدة والرخاوة⁽²⁾، والدال تكرر (13) ثلاث عشرة مرة، وهو صوت أسناني لثوي مجهور مرقق⁽³⁾، والراء تكرر (15) خمس عشرة مرة، وهو صوت لساني مكرر مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، يرقق ويفخم حسب الحركة التي قبله⁽⁴⁾، والعين تكرر (15) خمس عشرة مرة، وهو صوت حلقي مجهور مرقق⁽⁵⁾، والميم تكرر (32) اثنتين وثلاثين مرة، وهو صوت أنفي شفهي مجهور مرقق أغن⁽⁶⁾، والنون تكرر (32) اثنتين وثلاثين مرة، وهو صوت أنفي لثوي مجهور مرقق أغن⁽⁷⁾، والياء تكرر (30) مرة، وهو صوت شبه حركة غاري مجهور مرقق⁽⁸⁾.

(1) انظر: ابن جني، أبو الفتح عثمان، (ت395هـ)، سر صناعة الإعراب، تح: محمد حسن محمد حسن إسماعيل وأحمد رشدي شحادة عامر، دار الكتب العلمية، بيروت، م1، ص131. وانظر: الشايب، فوزي حسن، محاضرات في اللسانيات، مرجع سابق، ص170.

(2) انظر: المصدر نفسه، م1، ص187. وانظر: أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1979، ص78.

(3) انظر: سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان (ت180هـ)، كتاب سيبويه، تح: عبد السلام هارون، عالم الكتب، بيروت، ج4، ص433. وانظر: الشايب، محاضرات في اللسانيات، مرجع سابق، ص170.

(4) انظر: ابن جني، سر صناعة الإعراب، م1، ص203، وانظر: الشايب، محاضرات في اللسانيات، مرجع سابق، ص177-181، وانظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص66.

(5) انظر: مقدمة كتاب العين، مرجع سابق، ص41. وانظر: الشايب، محاضرات في اللسانيات، مرجع سابق، ص191.

(6) انظر: الأزدي، ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن (ت321هـ)، جمهرة اللغة، علق عليه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005، م1، ص23. وانظر: الشايب، محاضرات في اللسانيات، مرجع سابق، ص184.

(7) انظر: المصدر نفسه، م1، ص23. وانظر: الشايب، محاضرات في اللسانيات، مرجع سابق، ص185.

(8) انظر: المصدر نفسه، م1، ص23. وانظر: الشايب، محاضرات في اللسانيات، مرجع سابق، ص220.

ولعل هذه الأصوات المجهورة، بما تبدت عليه بالصورة المعروضة آنفاً، تتسجم مع الجو العام للنص الذي جاء في غرض المدح، فهو يصدق بصفات الخليفة، ويعلي صوته بها، مؤكداً أن لها صفات عربية إسلامية متوارثة من آل النبي صلى الله عليه وسلم، فهو قمين بها وجدير بامتلاكها، كما أن الشاعر لا يغفل إبراز إحساسه وانتمائه لهذا الخليفة.

الخطاب الديني واضح في هذه الأبيات؛ فالله هو الذي منح الخليفة هذه المحاسن كلها، وهو تكريس للموروث الاجتماعي والثقافي الذي ينبغي أن يتمثل في شخص الخليفة إمام الأمة وسلطانها⁽¹⁾، فالتكوين الخُلقي للخليفة، ومن ثم طبيعة العلاقة التي تربطه بالرعية، القائمة على الولاء والطاعة تفرض على الشاعر أن يجهر بها ويسمعها للقاصي والداني معاً، ولا سيما للعلويين الذين يعدّون المنافس الحقيقي للعباسيين في مسألة الخلافة، بهذه اللغة الخطابية ذات النبرة العالية التي حملت تلك الأبعاد الدلالية، استطاع الشاعر أن يعلن انحيازه للخليفة الذي استحق -في نظره- الخلافة من الناحيتين الشرعية والخُلقية، إذ كان يؤمل فيه أن ينهض بأعباء الخلافة ويصلح ما فسد منها.

أما من الناحية الموسيقية، فقد كان لهذه الأحرف (الأصوات) أثر في نقل المشاعر والوجدان والأحاسيس، بما تحمله من دلالات وإيحاءات تعجز المعاني عن نقلها، فالإيقاع الموسيقي لهذه الحروف أسهم في تشكيل المعنى. "حقاً إن البحثري أحسن جانب الموسيقى الداخلية في الشعر، وما تستتبعه من المشكلة بين الألفاظ والمعاني والتوافق الصوتي بين الحروف والحركات والكلمات، وكأنني به كان يوفر وقته جميعه للصوت، وهذا جل ما يعتمد عليه في شعره

(1) انظر: بكور، حسن فالح، طاقة اللغة وتشكيل المعنى في مديح البحثري للمتوكل (ميميته نموذجاً)، دراسة نصية، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، عمان، م36، ملحق 2009، ص772.

من جوٍّ، فهو يطلق الموسيقى الداخلية في شعره، ويدعها تؤثر في أعصابنا كما يريد ويشتهي⁽¹⁾، بالإضافة إلى أنه يحاول أن يوفر حقيقة الانسجام بين المعاني والموسيقى، عن طريق استغلال الخواص الحسية للأصوات وجرسها، وهذا أمر ليس بالسهل، ولا يتوفر إلا لشاعر مرهف الإحساس، دقيق التذوق، واسع الخيال⁽²⁾؛ فتكراره لصوت الميم المكسورة المسبوقة بحرف المد المجهور (الألف)، أضفى على النص إيقاعاً بطيئاً ومرتفعاً في الآن ذاته، يلذ للأذان والأذهان، فضلاً عن تقويته للمعنى الذي رام إيصاله إلى المتلقي، فثمة تناغم جلي بين الإيقاع والمعنى.

ومن النماذج، قوله يتغزل بمحبوبته سليمي⁽³⁾:

أَصَابَتْ قَلْبَهُ حَادِقُ الظُّبَاءِ	وَأَسْلَمَ لُبُّهُ حُسْنُ الْعِزَاءِ
وَأَقْفَرَتِ الْمَنَازِلُ مِنْ سُلَيْمَى	وَكَانَتْ لِلْمَوَدَّةِ وَالصَّفَاءِ ⁽⁴⁾
وَطَالَ ثَوَاهُ فِي دِمْنَتَيْهَا	فَهَيَّجَ شَوْقَهُ طُولُ الثَّوَاءِ ⁽⁵⁾
وَلَجَّ بِهِ الْجَفَاءُ فَلَيْسَ يَدْرِي	أَيُّظَعُنُ أَمْ يُقِيمُ عَلَى الْجَفَاءِ ⁽⁶⁾
وَهَلْ خُلِقَ الْفَتَى إِلَّا لِيَهْوَى	وَيَأْنَسَ بِالْدُمُوعِ وَبِالدَّمَاءِ

هذه مقطوعة غزلية رقيقة، رقة ألفاظ البحرّي وعذوبة معانيه يصور فيها قلبه وقد أصابته أحداق الظباء فأضحي عميداً، يتعزى بمن وقع أسير سهام أَلحَاطِ الحسان وما زاد معاناته وضاعف تباريح الهوى لديه، أن المنازل التي كانت قريبة منه تقطنها محبوبته سُلَيْمَى حيث المودة والصفاء

(1) ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، 1996، ص199.

(2) انظر: نافع، عبد الفتاح، عبد الله، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، 1985، ص18.

(3) البحرّي، ديوانه، مصدر سابق، م1، ص32.

(4) أقفرت: خلت. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (قفر).

(5) الثواء: طول المقام. انظر: المصدر نفسه، مادة (ثوي).

(6) يظعن: يرحل. انظر: المصدر نفسه، مادة (طعن).

كانا قرنين لهما أمست قفراء لا حياة ولا حركة فيها، مما هيج شوقه وأثار لواعج حبه، فكلما مر بها أطال المكوث، وما زال على هذه الحال حتى وقع في حيرة، أبقى مقيماً على العهد أم يجفو محبته؟!

لكنه أثر البقاء على العهد والوفاء بما كان بينهما؛ معللاً نفسه بأن المرء ما خلق إلا ليهوى فإذا ما أخذ به العشق أي مأخذ، عمد إلى الدموع والدماء للتخفيف عما ألم به.

اتكأ البحتري في المقطوعة السابقة على المحسن البديعي اللفظي (لزوم ما لا يلزم)؛ وهو: "أن يجيء قبل حرف الروي، أو ما في معناه من الفاصلة، ما ليس بلازم في السجع"⁽¹⁾، ومعنى هذا أن يلتزم الناثر في نثره، أو الناظم في نظمه بحرف قبل حرف الروي، أو بأكثر من حرف بالنسبة إلى قدرته مع عدم التكلف في ذلك⁽²⁾، وكما يتبدى من النص فإن الشاعر التزم حرف المد (الألف) قبل حرف الروي (الهمزة)، فالألف صائتة طويلة⁽³⁾، في حين أن الهمزة صوت وقفي حنجري مهموس مرقق⁽⁴⁾، ولعلك لا تجد أثر الصنعة والتكلف فيما التزم به الشاعر، فقد جاء عفو خاطر بغير قصد ولا تعمد، فالمعنى هو الذي قاد إليه واستدعاه، فلم يلق الشاعر في ذلك جهداً، ولم يتحمل فيه عناءً، وإنما دعا الألفاظ فاستجابت له، وأهاب بها فأسرعت إليه، فتناغمت مع المعاني بحيث تلمس خلال هذه الأحرف العاشق المتهالك، والصب المحروم المهجور، ذا القلب الملتاع والكبد الحرّى، نفث عبرها تباريح الهوى، وألم الوجد والصبابة، وتخفف من خلالها من مرّ

(1) القزويني، الخطيب، (ت739هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، شرحه وعلق عليه: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1935، ص553.

(2) انظر: عتيق، عبد العزيز، علم البديع، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2006، ص164.

(3) انظر: سيبويه، كتاب سيبويه، مصدر سابق، ج4، ص433. وانظر: الشايب، محاضرات في اللسانيات، مرجع سابق، ص16.

(4) انظر: ابن جني، سر صناعة الإعراب، مصدر سابق، م1، ص83. وانظر: الزيدي، فقه اللغة العربية، مرجع سابق، ص436.

النوى ووطأة الفرقة ومعاناة الانفعال، أما من الناحية الموسيقية فقد منح هذا الالتزام النص إيقاعاً هادئاً وبطيئاً، استغرق كل ما ألم به من معاناة ووحشة وتساؤل وحيرة، متشحاً بالحزن وملوناً بالدماء.

ومن النماذج كذلك، قوله في وصف قصر الجعفري⁽¹⁾، من قصيدة يمدح فيها المتوكل⁽²⁾:

قَدْ تَمَّ حُسْنُ الْجَعْفَرِيِّ وَلَمْ يَكُنْ	لِيَتِمَّ إِلَّا بِالْخَلِيفَةِ جَعْفَرٍ
مَلِكٌ تَبَوَّأَ خَيْرَ دَارٍ إِقَامَةٍ	فِي خَيْرِ مَبْدَى لِلْأَنَامِ وَمَحْضَرٍ
فِي رَأْسِ مُشْرِفَةٍ حَصَاهَا لَوْلُو	وَتُرَابُهَا مِنْكَ يُشَابُ بِغُبَرٍ ⁽³⁾
مُخْضَرَّةٌ وَالْغَيْثُ لَيْسَ بِسَائِبٍ	وَمُضِيَّةٌ وَاللَّيْلُ لَيْسَ بِمُقْمِرٍ
فَرَفَعْتَ بُنْيَاناً كَأَنَّ زُهَاءَهُ	أَعْلَامَ رَضْوَى أَوْ شَوَاهِقُ صَنْبَرٍ ⁽⁴⁾
أَزْرَى عَلَى هِمَمِ الْمُلُوكِ وَغَضٍّ مِنْ	بُنْيَانٍ كَسَرَى فِي الزَّمَانِ وَقَيْصَرٍ
عَالٍ عَلَى لَحْظِ الْعُيُونِ كَأَنَّمَا	يُنْظَرْنَ مِنْهُ إِلَى بَيَاضِ الْمُشْتَرِي
مَلَأَتْ جَوَانِبُهُ الْفَضَاءَ وَعَانَقَتْ	شُرَفَاتُهُ قِطْعَ السَّحَابِ الْمُمَطَّرِ
وَتَسِيرُ دِجَالُهُ تَحْتَهُ فِقْأُوهُ	مِنْ لُجَّةٍ غَمَرٍ وَرَوْضٍ أَخْضَرٍ
شَجَرَ ثَلَاغِبِهِ الرِّيَّاحُ فَتَنَّتْنِي	أَعْطَافُهُ فِي سَائِحِ مُتَجَجَّرٍ

(1) الجعفري: قصر بناه المتوكل قرب سامراء، بموضع يسمى الماحوزة، واستحدثت عنده مدينة، وانتقل إليها، وأقطع قواده بها قطائع فصارت أكبر من سامراء (سر من رأى)، وشق إليها نهراً من دجلة، وقد بناه سنة 245هـ، وفيه قتل سنة 247هـ. انظر: ياقوت، أبو عبد الله بن عبد الله الحموي، معجم البلدان، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج2، ص143.

(2) البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م2، ص1040-1042.

(3) يشاب: يخالط. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (شوب).

(4) صنبير: اسم جبل. في قول البحتري في هذه القصيدة. انظر: معجم البلدان، مصدر سابق، ج3، ص424.

يعد وصف البحترى لهذا القصر، وغيره من قصور الخلفاء والأمراء والقادة، تعبيراً عن موقف البدائي أمام أعجوبة الحضارة، ينظر إليها بعين مندهشة ذاهلة أمام روعة التقنن في الزخرف والوشي والتتميق والترصيع⁽¹⁾، ولعل وصفه لقصر المتوكل (الجعفري) جاء من هذا القبيل؛ فالقصر بني على رأس مكان مرتفع، حصاه من اللؤلؤ، وترابه من المسك والعنبر، أخضر دون غيث، مضيء والليل مظلم، عال حتى كاد أن يدرك الغمام، فهو شامخ شموخ جبال رضوى وشواهق صنبر، يغض من روائع الفرس والروم ويملاً جوانب الفضاء، كما أنه أدرك المشتري علواً، ورد لحظ العيون بفتنته، ويتلاعب في أجوائه النسيم، وتجري من تحته مياه دجلة الغزيرة، تروي مساحات واسعة من الجنائن والرياض.

لا شك في أن مصدر الإيقاع في موسيقى الشعر هو التكرار، سواء أكان تكرار صوت أم كلمة أم جملة، وقد اتكأ البحترى على حرف الراء في هذه القصيدة، الذي تكرر (85) خمساً وثمانين مرة، في حين تكرر (31) إحدى وثلاثين مرة في النص السابق.

وهذا الصوت لساني مكرر مجهور، متوسط بين الشدة والرخاوة⁽²⁾، ولعله جاء منسجماً مع المشاعر العامة للقصيدة، فمشاعر القصيدة لها صلة بالنغم الموسيقي نفسه، فالشاعر البارح يمكنه استغلال الدفقات الموسيقية لتتناسق في الوقت ذاته بما يصوره أو يعبر عنه من إحساس مرتجف راعش، أو نظرة متأنية متأملة مستغرقة⁽³⁾. وقد استطاع البحترى توظيف هذا الصوت المكرر لتأكيد الإحساس المفعم بالدهشة والإعجاب من دار المتوكل التي رأى فيها ما لم يألّفه من قبل؛ من

(1) حاوي، إيليا، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1967، ص164.

(2) انظر: ابن جني، سر صناعة الإعراب، مصدر سابق، م1، ص203. وانظر: الزبيدي، فقه اللغة العربية، مرجع سابق، ص453-454.

(3) انظر: عيد، رجاء، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1998، ص9.

حيث الفخامة والعلو والاختصار والضوء، فقد أثار إعجابه أن يرى اختصاراً دون تساقط مطر، وضوءاً دون قمر، ولا غرو في ذلك، فالبحتري شاعر بدوي، ولو لم "يكن بدوياً لما قدّر له أن يلحظ ذلك"⁽¹⁾، فتكرار هذا الحرف أحدث أثراً صوتياً واضحاً وجلياً من حيث الدلالة النفسية الشعرية، تتأغم الجانبان الصوتي والدلالي، فالترديد المتتابع لحرف الروي (الراء) جاء نتيجة التساوق بين الموضوع الشعري والنغمة الموسيقية، مما أحدث إيقاعاً متكرراً بين الهبوط والعلو، كشف عن وقع الأسر للدهشة والإعجاب، والأخذ بالمظاهر العمرانية الجديدة التي بلغت حد التقنن والغاية في الإبداع، وبذلك يكون البحتري قد استغل الإحياءات الصوتية لهذا الحرف وانتظامه داخل بعض الألفاظ، لما بين الصوت والمعنى من علاقة، "فتكون عملية التحويل بالصوت إلى دال مدرك بعملية قصدية يشحنها الشاعر بالتوتر الذاتي حسب المقتضيات بحيث يجعل من الصوت صدى للمعنى"⁽²⁾، فاختيار الشاعر لهذا الحرف يعبر عن نمط الإيقاع الموجود في ذهنه الذي يحاول أن يوجه المتلقي إليه من خلال زيادة كثافة نوع الحرف على حساب الحروف الأخرى، ف"الوظيفة الصوتية للألفاظ والصيغ الشعرية تتحدد داخل إطار النص بقدرتها على الإحياء وخدمة التعبير عن انفعال معين، فإننا نجد أن النص عامة رغبة خارجة عن إطار التعبير الشعري والفهم الصحيح للعملية الشعرية يتجلى في إظهار البراعة بالإكثار من الألفاظ التي تشترك في تكوينها من حروف معينة"⁽³⁾.

(1) حاوي، إيليا، فن الوصف، مرجع سابق، ص 165.

(2) الضالع، محمد صالح، الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق، دار غريب، القاهرة، 2000، ص 69.

(3) السعافين، إبراهيم، مدرسة الإحياء والتراث: دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، دار الأندلس، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 442.

ومن نماذج تكرار الحرف، قوله من قصيدة يفتخر بها بقومه (1):

وَإِنْ قَوْمِي قَوْمُ الشَّرِيفِ قَدِيمًا	وَحَدِيثًا أَبْوَّةً وَجُودًا
وَإِذَا مَا عَدَدْتُ يَحْيَى وَعَمْرًا	وَأَبَانًا وَعَامِرًا وَالْوَلِيدًا (2)
وَعَبِيدًا وَمُسْهَرًا وَجُدِيًّا	وَتَدُولًا وَبُخْتَرًا وَعَثُودًا (3)
لَمْ أَدْعِ مِنْ مَنَاقِبِ الْمَجْدِ مَا يُقَدِّمُ	نَعْمَ مَنْ هَمَّ أَنْ يَكُونَ مَجِيدًا
ذَهَبَتْ طِيَّئِي بِسَابِقَةِ الْمَجْدِ	دِ عَلَى الْعَالَمِينَ بَأْسًا وَجُودًا
مَغْشَرٌ أَمْسَكَتْ خُلُومُهُمُ الْأَرْوَاحَ	ضَ وَكَادَتْ مِنْ عِزِّهِمْ أَنْ تَمِيدًا
نَزَلُوا كَاهِلَ الْحِجَازِ فَأَضْحَى	لَهُمْ سَاكِنُوهُ طُرًّا عَبِيدًا
مَنْزِلًا قَارَعُوا عَلَيْهِ الْعَمَالِي	قَ وَعَادًا فِي عِزِّهَا وَتُمُودًا
فَإِذَا قُوتٌ وَائِلٌ وَتَمِيمٌ	كَانَ إِذْ كَانَ حَنْظَلًا وَهَبِيدًا (4)
ظَلٌّ وَلِدَانُنَا يُغَادُونَ نَخْلًا	مُؤْتِيًّا أَكْلَهُ وَطَلْعًا نَضِيدًا (5)
بَلَدٌ يُنْبِتُ الْمَعَالِي فَمَا يَنْتُ	غِرَ الطُّفْلُ فِيهِ حَتَّى يَسُودًا
وَأُيُوتُ مِنْ طِيَّئِي وَغُيُوتُ	لَهُمُ الْمَجْدُ طَارِفًا وَتَلِيدًا (6)

(1) البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م1، ص591-594.

(2) يحيى: هو يحيى بن عبد شملان، عمرو: هو عمرو بن الغوث بن جهلمة، أبان: لعله أبان بن عمرو بن ربيعة بن جرويل بن ثعل، الوليد: لعله يريد به نفسه. انظر: المصدر نفسه، م1، هامش ص592.

(3) عبید، مسهر، حدي، تدول، بحتري، عتود: هم أجداد البحتري. انظر: المصدر نفسه، م1، هامش ص592.

(4) الهبيد: حب الحنظل. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (هبد).

(5) الطلع: أي ما يطلع من النخل، نضيد: منضود، مرتب بعضه فوق بعض. انظر: المصدر نفسه، مادة (طلع، نضد).

(6) طارف وتلید: أي قديم وجديد. انظر: المصدر نفسه، مادة (طرف، تلد).

وَإِذَا النُّفُوعُ ثَارَ ثَارُوا أُسُودَا	فَإِذَا الْمَحَلُّ جَاءَ جَاؤُوا سُيُولًا
ثُ إِذَا حَدَّثَ الْحَدِيدُ الْحَدِيدَا	يَحْسُنُ الذِّكْرُ عَنْهُمْ وَالْأَحَادِي—
ضُ عَلَى الْبَيْضِ رُجْعًا وَسُجُودًا	فِي مَقَامٍ تَخِرُّ فِي ضَنْجِهِ الْبِي—
يَدَ الدَّهْرِ مَوْعِدًا وَوَعِيدًا	مَعَشَرٌ يُنْجِزُونَ بِالْخَيْرِ وَالشَّرِّ
ضَرْبُ مَنْ مُصِمَّتِ الْحَدِيدِ صَاعِدَا	يَفْرَجُونَ الْوَعَى إِذَا مَا أَثَارَ الـ
وَسُيُوفٍ تُغْشِي الشُّمُوسَ وَقُودًا ⁽¹⁾	بِوَجْهِهِ تَغْشِي الْعُيُونُ ضِيَاءَ
مَا ثَقَالًا وَرَمَلَ نَجْدٍ عَدِيدَا	عَدَلُوا الْهَضْبَ مِنْ تِهَامَةٍ أَحَلَا
ضُ وَقَادُوا فِي حَافَتَيْهَا الْجُنُودَا	مَلَكُوا الْأَرْضَ قَبْلَ أَنْ تُمْلِكَ الْأُرْ
دُ وَالْمَكْرُمَاتِ شَأَوًا بَعِيدَا	وَجَرَوْا عِنْدَ مَوْلِدِ الدَّهْرِ فِي السُّوْ
وَكَفَى بِالْفَخَارِ مِنْهُمْ شَهِيدًا ⁽²⁾	وَهُمْ قَوْمٌ تَبَعَ خَيْرُ قَوْمٍ

للبحثري في الفخر شعر جيد، على أن أهم فخره هو في مكارم قومه، يعدد مناقبهم ويذكر شرف اليمن وعزها مقابلاً ذلك بخشونة عرب الشمال وسوء حالهم⁽³⁾، ومن المناقب التي يفخر بها في هذه القصيدة: أن قومه في المنزلة الرفيعة من الشرف، ورثوه كابراً عن كابر، وقد عدد بعضاً من جدوده من كان في الذروة من الشرف والرفعة: (يحيى، وأباناً، وعامراً، ومُسهرًا، وبحثراً)، ولم ينس أن يشيد بنفسه من خلال الإشادة بجدوده، ومن ثم قبيلته طيء، فهم معشر ذو بأس شديد، وكرم وجود، وأصحاب عقول تصلح ما فسد من الأرض، وتمنع ما ينزل بها من الشر والسوء،

(1) تعشي: تسيء البصر. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (عشي).

(2) تبع: ملك من ملوك اليمن.

(3) انظر: المقدسي، أنيس، أمراء الشعر في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط12، 1979، ص274.

وأينما نزلوا أضحى جميع الناس لهم عبيداً، فكم قارعوا العمالق وعاداً وثمود، ولا عجب في ذلك؛ فأطفالهم ما إن يبلغوا حتى يصبحوا أسياداً تقرر لهم القبائل بالطاعة والخضوع، فرجالهم أسود لهم من المجد طارفه/حديثه، وتليده/قديمه، ولعل ذلك ناجم عن كثرة مقاتليهم وشجعانهم كما كنى عن ذلك بقوله: (... جاؤوا سيولاً، ثاروا أسوداً)، فلا يحسن الحديث عنهم إلا إذا التقى الحديد بالحديد وقارعت السيوف السيوف، حيث تخر لهم الكماة والشجعان، فلمعان سيوفهم يعشي ضوء الشمس، ولهذا فقد ملكوا الأرض، تهاهما وأنجادهما، فبلغوا من المكرمات والأمجاد شأواً بعيداً، فلا غرو في ذلك فهم قوم تبع خير الأقسام.

ولعل الذي حدا بالبحثري العربي إلى الفخر على هذه الصورة، كغيره من أبناء العربية، هو ما شعر به من ارتفاع مكانة الموالي واعتزازهم بأنفسهم، فبعد أن كانوا يطالبون بالتسوية بينهم وبين العرب، باتوا يتمسكون بأصلهم الأعجمي، ويفتخرون به على العرب وحياتهم البدوية الساذجة⁽¹⁾.

إن المتأمل في النص السابق يجد أن ثمة حرفاً تردّد بصورة لافتة للنظر، وهو حرف (الدال)، سواء أكان تردداً صوتياً في بنية الألفاظ أم كان ذلك حرف روي، فقد تكرر (115) مرة وخمس عشرة مرة في القصيدة، في حين تكرر في النص الذي اختاره الباحث للدراسة (59) تسعاً وخمسين مرة، مما دعاه إلى أن يقف عنده مستكناً دوره في البنية الإيقاعية في النص، والبحث عن الدور الدلالي لهذا الحرف، رابطاً بين الجانبين النغمي والدلالي في خدمة المعنى الذي أراد الشاعر إيصاله إلى المتلقي.

فالدال صوت وقفي أسناني لثوي مجهور مرقق⁽¹⁾، وقد عقبه حرف صائت (ألف المد) الذي يعد ركيزة في ضبط الإيقاع⁽²⁾، فتكرار هذا الصوت مع ضابطه يجسد موقف الفخر القائم

(1) انظر: محمد، سراج الدين، الفخر في الشعر العربي، دار الرتب الجامعية، بيروت، (د.ط.)، (د.ت)، ص33.

على تعداد المناقب وذكر الصفات، فتعداد هذه الخصال التي يتحلى بها قوم الشاعر استدعى مثل هذا التكرار الذي جاء منسجماً مع السياق العام للقصيدة، فتوالي صوت الدال حرف روي في هذا النص، والقيمة الإيقاعية التي منحها المد للقصيدة، فضلاً عن تخفيفه حدة الصوت في الروي، بحيث جاءت النغمة الموسيقية هادئة تشعر المتلقي بأن الشاعر ليس بحاجة إلى جلبه الصوت، كي يقنعه بأن الصفات التي افتخر بها ليست خصالاً مُدعاة ومزعومة وطائرة في قومه بل هي خصال يعرفها الداني والقاصي، ولهذا جاءت النغمة هادئة، أو على الأقل متوسطة بين الهدوء والارتفاع، تشعر السامع بالمعنى بطريقة مباشرة، فتكثيف الدال؛ أي صوت الدال، مع الضابط الإيقاعي (حرف المد) على هذه الصورة، له ارتباط عميق مع المدلول (المعنى)؛ إذ كل تأليف صوتي تنتج عنه دلالة معينة⁽³⁾، فالتشكيل الإيقاعي لهذا الصوت أدى وظيفة جاءت منسجمة غاية الانسجام مع المستوى الدلالي، ومن ثم خدم المعنى على جهة التمكين والاحتياط والتنويه بمآثر القوم، فضلاً عن الإيقاع المؤثر الذي يمثل تكثيفاً عاطفياً شعورياً صادق العاطفة ببعديها؛ الحب للعرب والكره للموالي الذين نافسوا العرب الذي تجسد آنذاك بما عرف بالشعوبية.

(1) انظر: القيسي، أبو محمد مكي بن أبي طالب (ت437هـ)، الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها، تح: محيي الدين رمضان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1981، ج1، ص139. وانظر: الشايب، محاضرات في اللسانيات، مرجع سابق، ص170.

(2) انظر: عياد، شكري، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، بيروت، 1968، ص115.

(3) الورقي، السعيد، في الأدب والنقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989، ص184.

ومن ذلك، قوله يعزي المعتز بالله عن بعض ولده (1):

وَعَمَّزَتْ مَرَضِيًّا لَأَيَّامِكَ الْعُمْرُ!	بِنَا لَا بِكَ الْخَطْبُ الَّذِي أَخَذَتْ الدَّهْرُ
تَتِمُّ بِهَا النُّعْمَى وَيُسْتَوْجَبُ الشُّكْرُ	تَعِيشُ وَيَأْتِيكَ الْبُؤْسُ بِكَثْرَةٍ
فَسَوْفَ تَلَا بِغَدِهِ أَنْجُمُ زُهْرُ	لَئِنْ أَفَلَ النَّجْمُ الَّذِي لَاحَ آفَاءُ
وَلَا سِيَمًا إِذَا كَانَ يُفْدَى بِهِ الْبَدْرُ	مَضَى وَهُوَ مَفْقُودٌ وَمَا فَقَدُ كَوَكَبُ
وَلَا خَيْرَ فِي الدُّنْيَا إِذَا لَمْ يَكُنْ ذُخْرُ	هُوَ الذُّخْرُ مِنْ دُنْيَاكَ قَدَمْتَ فَضْلَهُ
عَلَى قَدَرٍ مَا فِي عَظَمِهَا يَعْظُمُ الْأَجْرُ	نُعْزِيكَ عَنْ هَذِي الرِّزْيَةِ إِنَّهَا
حَمِدَتَ الَّذِي أَبْلَاكَ فِي عُقْبِهِ الصَّبْرُ	فَصَبْرًا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ قَرِيبًا

يشكل الموت للإنسان منذ وجد على وجه الأرض هاجساً وجودياً، "ولقد حاول.... في كل زمان ومكان أن يقهر الزمان ويصدع الشر ويسحق الموت، ولكنه لم يلبث أن تحقق من أن صراعه البائس... إن هو إلا جهد ضائع لابد أن يبيوء بالفشل والخيبة والدمار" (2)، ويعد العزاء بعداً آخر لفلسفة الموت؛ إذ يجسد نفاذاً إلى ما وراء ظاهرة الموت، وتأملاً عقلياً لثنائية الموت والحياة، ومن ثم تقديم فكرة عميقة لرؤية المرء لقضية الوجود والخلود والفناء والعدم ومصير الإنسان بعد أن يرحل عن هذه الدنيا.

يبدو أن الباحثري قدم وجهة نظره لفلسفة الموت والحياة في هذا النص، ولا سيما في موت الأبناء، فعلى الرغم من شدة الخطب وعظم المصاب فإن المرء ما دام على قيد الحياة سيرزق بالأبناء، ويعوضه الله تعالى عن موت أحدهم بآخر، فنتم نعمائوه عليه فيستوجب شكر الله على ذلك

(1) الباحثري، ديوانه، مصدر سابق، م2، ص1003.

(2) إبراهيم، زكريا، مشكلة الإنسان، القاهرة، مكتبة مصر، (د.ط.)، (د.ت)، ص135.

مهما كانت منزلة المفقود ومكانته، فعزاء الفاقد أن يقدم لنفسه ذخراً عند الله تعالى يوم القيامة، فعلى قدر الرزية والمصائب يكون الأجر والثواب يوم العرض والحساب، فما على الإنسان إلا أن يصبر لينال الأجر كاملاً غير منقوص.

وفي هذه القصيدة التي ركز فيها البحتري على قضية الموت، نلاحظ فيها تكرار حرف العين، وقد رأى جان كوهن أن التجانس الحرفي يعد مماًثلاً للقافية، يمكن الاستفادة منه للحصول على أثر صوتي يماثل الأثر الصوتي الخارجي للقافية، فـ"بين الجناس الحرفي والقافية يتبين أن الجناس يوفر إمكانات تشبه القافية على المستوى الخارجي فحسب، وظاهر من أن الجناس الحرفي هو نظام توسعي للقافية، وهو -كما يبدو- سبب الاختلاف بين المنثور والمنظوم"⁽¹⁾، وهذا النوع من التشابه الصوتي على مستوى الجناس الحرفي يكون له دور في إثارة انتباه المتلقي ومحاولة استكناه البعد الدلالي المترتب على ترداد هذا الصوت، بغض النظر عن التكرارات المتراكمة لهذا الحرف، فربما يحمل حرف من الدلالات العميقة ما لا يحمله حرف آخر تكرر أكثر منه، إذاً العبرة في التشابه الصوتي أو الجناس الحرفي فيما يحدثه من انزياحات ترتبط بالمعنى وتؤثر فيه، ففي هذا النص -على سبيل المثال- تكرر حرف/صوت العين (11) إحدى عشرة مرة.

وحرف العين، كما هو معروف، صوت احتكاكي مجهور مرقق⁽²⁾، وهو "أنصع الحروف جرساً، وألذها إسماعاً"⁽³⁾، ولعل تكرار هذا الحرف جاء لوظيفة تنسجم مع السياق العام للنص، وهو جوٌّ مفعم بالأسى والحسرة والحزن، يمثل حالة التعزية في فقيده، ولا سيما إذا كان ولداً عزيزاً له من

(1) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص 83-84.

(2) انظر: ابن جني، سر صناعة الإعراب، مصدر سابق، م 1، ص 241. وانظر: الشايب، محاضرات في اللسانيات، مرجع سابق، ص 191.

(3) الجاحظ، البيان والتبيين، مصدر سابق، ج 1، ص 67.

المكانة المتميزة لدى والديه، فلا يكاد بيت يخلو من هذه المشاعر التي تجسد وقعاً حزيناً على النفس، ولعل ما أسهم في هذا الإيقاع الموسيقي العالي -إلى حد ما الذي- امتاز بالنبرة الحزينة، هو حرف العين إذاً، فثمة ارتباط بين هذا الصوت والمشاعر النفسية للشاعر التي تنشي بالحنن والأسى، ف"الجرس يجب أن يكون صدى للمعنى"⁽¹⁾، أي إن له صلة بأحاسيس الشاعر ومشاعره.

فالعَمَل الأدبي بصفة عامة سلسلة من الأصوات تقضي إلى معنى يثير المشاعر ويحرك الوجدان ويحفز المتلقي على اتخاذ موقف ما.

ومنه أيضاً قوله في الشيب ⁽²⁾:

جَلَوْتُ مِرَاتِي فِيَا لَيْتِي	تَرَكْتُهَا لَمْ أَجُلْ عَنْهَا الصَّدَا
كِي لَا أَرَى فِيهَا الْبَيَاضَ الَّذِي	فِي الرَّأْسِ وَالْعَارِضِ مِنِّي بَدَا!
يَا حَسْرَتَا أَيْنَ الشَّبَابُ الَّذِي	عَلَى تَعْدِيهِ الْمَشِيبُ اعْتَدَى؟
شَبَبْتُ فَمَا أَنْفَكُ مِنْ حَسْرَةٍ	وَالشَّيْبُ فِي الرَّأْسِ رَسُولُ الرَّدَى
إِنَّ مَدَى الْعُمْرِ قَرِيبٌ فَمَا	بَقَاءُ نَفْسِي بَعْدَ قُرْبِ الْمَدَى!؟

لاريب في أن الشعراء، بما طبعوا عليه من رهافة الحس ودقة الشعور، أكثر تنبهاً لمرور الزمن وأعمق إدراكاً لحلول الشيب والشيخوخة، فكان أن عبروا عن إحساسهم وشعورهم أصدق

⁽¹⁾ درو، إليزابيث، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد الشوش، مكتبة لبنان، بيروت، 1991، ص50.

⁽²⁾ انظر: البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م1، ص65.

تعبير، مقدمين بذلك صورة شاملة عن رؤية الإنسان العربي لعهد كبره وضعفه، أكان ذلك في حديثهم عن النفور من المشيب، أو في كلامهم عن هاجس الشيخوخة⁽¹⁾.

ولعل من هؤلاء الشعراء البحتري، الذي أفرد مساحة واسعة من ديوانه للحديث عن الشيب والشباب⁽²⁾، فهو في هذا النص يشكو الشيب الذي غزا رأسه وعارضيه، متحسراً على شبابه الذي شرع ينهزم أمام المشيب، الذي عدّه رسول الردى ونذير دنو الأجل، ولا غرابة في ذلك فمدى العمر قريب.

يبدو لي أن تكرار حرف الشين الذي تردد في هذا النص (6) ست مرات، وهو صوت احتكاكي غاري مهموس مرقق⁽³⁾، له علاقة وطيدة وارتباط جلي مع المعنى العام للنص، إذ يجسد بنغمة هادئة حزينة مشاعر الاكتئاب والأسى، وحالة الضعف والعجز نتيجة تقدم العمر الذي يدل عليه بروز الشيب في الرأس والعارضين، فظهور الشيب آية من آيات الكبر والشعور بوطأة نفاده ومن ثم تلاشي الإحساس بالملذات، والتنعيم بما طاب ولذ من نعم الحياة، فاتكاء الشاعر على الطاقة النغمية التي منحها هذا الصوت، وأيضاً من خلال تقنية التقابل في بنية الكلمات؛ الشيب، الشباب، التي توافرت عليه، استطاع أن يغني دلالة الألفاظ من خلال ثراء الطاقة النغمية لهذا الصوت، فتعاقد البنية الإيقاعية مع البنية الدلالية أفضى -من ثم - إلى تماسك النص وتربطه، وتقوية أواصر التلاحم بين أجزائه.

(1) انظر: زيتوني، عبد الغني أحمد، **الإنسان في الشعر الجاهلي**، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية المتحدة، 2001، ص420.

(2) انظر: البحتري، ديوانه، مصدر سابق، فهرس أغراض الشعر، م5، ص2845.

(3) انظر: ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، مصدر سابق، م1، ص217. وانظر: الشايب، **محاضرات في اللسانيات**، مرجع سابق، ص193-194.

ومنه، قوله لأبي جعفر القُمِّي (1) يستهديه أضحية⁽²⁾:

جُعِلْتُ فِدَاكَ لِي خَبَرٌ طَرِيفٌ وَأَنْتَ بِكُلِّ مَكْرَمَةٍ خَبِيرٌ
غَدَاةُ النَّحْرِ يَنْحَرُ كُلُّ قَوْمٍ وَلَا شَاءَ لَدَيَّ وَلَا بَعِيرٌ
بَلَى عِنْدِي حِمَارٌ لِي فَقُلْ لِي أَتَقْبَلُ مِنْ مُضَحَّيْهَا الْحَمِيرُ؟
لَئِنْ لَمْ تَفْدِهِ تَفْدِيكَ نَفْسِي بِذَبْحٍ فَهُوَ فِي غَدِهِ نَحِيرُ!⁽³⁾

على صغر حجم هذه المقطعة فإنها غنية بالإيقاع الموسيقي الناجم عن تكرار صوت الراء الذي يمتاز بالتكرير الذي هو ارتعاد طرف اللسان بالراء مكرراً لها (4)، وقد تكرر هذا الصوت (10) عشر مرات، بمعنى أنه تردد مرة أو غير مرة في كل بيت، مما أثرى الإيقاع الداخلي له، فضلاً عن أنه جاء حرف روي، وبذلك تعاضدت الموسيقى الداخلية والخارجية لتقوية الإيقاع العام للنص.

أما من حيث تلاؤم المعنى والإيقاع، فليس بخاف أن السياق العام ينهض على معنى الطلب الذي يوجي بالتكرار حتى يحصل المرء ما يريده من غيره، ولا سيما إذا كان بأمس الحاجة إليه، وحرف الراء مكرر في طبيعته، ومن هنا جاء التناغم والانسجام بين السياق ودلالته، والبنية الإيقاعية فيه.

(1) أبو جعفر القمي: محمد بن القائد المشهور الرافضي علي بن عيسى، انظر: البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م1، ص20.

(2) المصدر نفسه، م2، ص1096.

(3) النحير: المنحور. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة(نحر).

(4) انظر: القيسي، الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها، مصدر سابق، ج1، ص139. وانظر: الشايب، محاضرات في اللسانيات، مرجع سابق، ص177.

فتكرار صوت الراء يثير نغمة قوية تتناسب مع الطلب، خاصة إذا لم يشعر الطالب/صاحب الحاجة بالدونية والضعف، والشعراء عادة ما يشعرون بالاعتزاز بالذات والجرأة في الطلب، وما يقوي هذا الإحساس لديهم خوف الآخر من الهجاء، والخشية من وصمه بالبخل وقبض اليد، وعدم إطلاقها للعطاء والكرم.

ومن نماذج تكرار الحرف، قول البحتري⁽¹⁾ يرثي أخا الذُفافي⁽²⁾:

أَعَزُّ عَلَيَّ بِأَنْ يَبِينَ مُفَارِقاً	مِنَّا عَلَى عَجَلٍ أَخِي وَأَخُوكَ!
قَدْ كَانَ عَنْتَرَةَ الْفَوَارِسِ نَجْدَةً	يَكْفُ النَّجِيعَ وَعُرْوَةَ الصُّغْلُوكَا ⁽³⁾
وَفَتَى بَنِي عَبْسٍ وَمَا زَالَ الْفَتَى	مِنْهُمْ إِذَا بَلَغَ الْمَدَى يَشْدُوكَا ⁽⁴⁾
حُرُّ النَّجَارِ فَإِنْ أَرَدْتَ لَقَيْتَهُ	عِنْدَ الشَّمَائِلِ لِلنَّدَى مَمْلُوكَا ⁽⁵⁾
نُودِي كَمَا أُوْدَى وَتَشْرَبُ كَأْسَهُ الْـ	مَلَأَى وَنَسَلُكَ نَهْجَهُ الْمَسْلُوكَا ⁽⁶⁾
مَا كَانَ أَفْضَلَ مِنْ أَبِيكَ وَقَدْ مَضَى	فِي الذَّاهِبَاتِ مِنَ السَّنِينَ أَبُوكَا
نَسْلُوهُ أَنْكَ بَعْدَهُ وَلَوْ أَنَّكَ الْـ	مَرءُ الْمُقَدَّمِ لَمْ نَكُنْ نَسْلُوكَا

(1) البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م3، ص1572-1573.

(2) الذفافي: ذفافة بن عبد العزيز، تزوج علوة الحلبية التي كان يهواها البحتري. انظر: المصدر نفسه، م3، هامش ص1572.

(3) عنتره الفوارس؛ أي عنتره العبسي الشاعر المعروف، النجيع: من الدم ما كان إلى السواد، عروة الصعاليك؛ أي عروة بن الورد شاعر فارس من بني عبس.

(4) يشدوك: أي يأخذ قليلاً من أخلاقك. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (شدو).

(5) النجار: الأصل. انظر: المصدر نفسه، مادة (نجر).

(6) أودى: هلك. انظر: المصدر نفسه، مادة (ودي).

الشعراء أشد الناس انفعالاً وتأثراً؛ ولذا فقد وقفوا أمام قضية الموت، ورثوا أحبّاءهم وأقاربهم وكلّ من كانوا يهتمون بأمره، وراحوا يعددون مزاياهم الخُلقية والخُلُقِيّة بحسرة واستسلام للقدر ورضوخ لمشِيئة الله تعالى، والرتاء في معظمه صادق المشاعر وحرار العاطفة، إذ ينجرف الشاعر فيه وراء قلبه، فيصف ألمه وإحساسه بفقد الأُحبة⁽¹⁾، والبحثري في هذه القصيدة يصور مشاعر الألم والحسرة حزناً على الفقيد الذي يعده بمنزلة الأخ، ثم يشرع في تعداد شمائله؛ من شجاعة وفروسية وكرامة المحيّد والأصل، ويعزي نفسه وأخاه بقوله إن الموت مصير الإنسان المحتوم، وعزاؤهما في الفقيد أن له عَقَباً لا يقلُّون شأنًا ومكانةً عنه؛ وهذا ما خفف من آلام مصابهما.

يلحظ في هذا النص تكرار حرفي الميم والنون بصورة لافتة، إذ تكرر حرف الميم (19) تسع عشرة مرة، وحرف النون (33) ثلاثاً وثلاثين مرة، وهما صوتان: أنفيان مجهوران مرققان أغنان⁽²⁾، ويمثلان إيقاعين داخليين منسجمين مع مشاعر الشاعر وأحاسيسه، يتساوقان مع غرض الرثاء، "فالتكرار ينشأ عن حالة شعورية شديدة التكتيف، يبرز الشاعر تحتها ولا يملك لنفسه تحوُّلاً عنها، فتبقى ملحّة عليه ولا تفارقه فتظهر فيما يقول"⁽³⁾.

إذا كان الرثاء الذي يتشجح بالأسى والحزن، وربما صاحبه البكاء في كثير من الأحيان- فإن حرفي الغنة (الميم والنون) في النص السابق يشيان بهذه الحالة الشعورية، تحسها وأنت تقرأ هذه المقطوعة متجاوباً بإحساسك مع إحساس ناظمها، ولا شك أن اكتشافها متعة، وتذوقها حسب موهبتك وخبرتك وذائقتك الموسيقية متعة أشد وأكبر، وهذا بطبيعة الحال متعلق "بما يتكون منه البيت الشعري من حروف وحركات وكلمات ومقاطع وجمل، والعلاقات الناشئة بين تلك

(1) انظر: محمد، سراج الدين، الرثاء في الشعر العربي، دار الرتب الجامعية، بيروت، (د.ط.) ، (د.ت)، ص5-6.

(2) انظر: ابن جني، سر صناعة الإعراب، مصدر سابق، م2، ص89، 107. وانظر: الشايب، محاضرات في اللسانيات، مرجع سابق، ص184-185.

(3) عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ص44.

المكونات⁽¹⁾، ومن هنا تبدى لنا أن الإيقاع تتأغم مع المعنى في هذا، فجاء الإيقاع صدى له، فلا معنى بلا إيقاع، وبذلك استطاع الشاعر من خلال الإيقاع أن ينقل إلينا تجربته الشعرية ومشاعره المفعمة بالأسى والحزن، وأن يؤثر فينا أيضاً عبر شدة الارتباط بين التوقيع الموسيقي والدلالات الصوتية.

ومن ذلك قوله ⁽²⁾ يعاتب العلاء بن صاعد⁽³⁾:

مَلَّنَا أَمْ نَبَا بَنَا أَمْ جَفَانَا	أَمْ قَلَانَا فَاعْتَاضَ مِنَّا سِوَانَا؟!
سَاخِطٌ نَبْتَغِي رِضَاهُ وَلَا يَسْـ	أَلْ عَن سُخْطِنَا وَلَا عَن رِضَانَا
وَنُبَالِي أَلَا نَرَى ذَا تَجَنُّ	لَا يُبَالِي الزَّمَانُ أَلَا يَرَانَا
ضَيِّقَ الْعُذْرِ فِي الضَّرَاعَةِ أَنَّا	لَوْ قَتَعْنَا بِقَسْمِنَا لَكَفَانَا ⁽⁴⁾
مَا لَنَا نَعْبُدُ الْعِبَادَ إِذَا كَا	نَ إِلَى اللَّهِ فَقَرَنَّا وَغَنَانَا؟!

يلجأ الشاعر للعتاب حينما يرى تغيراً في المودة والعلاقة بينه وبين الآخرين، وله "طرائق كثيرة، وللناس فيه ضروب مختلفة؛ فمنه ما يمازجه الاستعطاف والاستئلاف، ومنه ما يدخله الاحتجاج والانتصاف، وقد يعرض فيه المن والإجفاف، مثل ما يشركه الاعتذار والاعتراف"⁽⁵⁾، ومن أحسن الشعراء في هذا الباب أبو عبادة البحتري⁽⁶⁾، وهو في هذا النص يعاتب العلاء بن

(1) الهمص، سامي حماد، شعر بشر بن أبي حازم، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة الأزهر، غزة، 2007، ص244.

(2) البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م4، ص2265.

(3) العلاء بن صاعد: كان يتعاطى علم النجوم، حبسه الموفق وكان مريضاً، فمات في الحبس سنة 272هـ، انظر: المصدر نفسه، م1، هامش ص53.

(4) القسم: النصيب من الخير. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (قسم).

(5) ابن رشيقي القيرواني، أبو علي الحسن (ت456هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج2، ص139.

(6) انظر: المصدر نفسه، ج2، ص139.

صاعد مستنكراً الجفاء والقطيعة اللذين جريا بينهما فازور كل منهما عن صاحبه، إلا أن البحري كان حريصاً على رضا صاحبه ومحاولة إصلاح ما فسد بينهما، وصاحبه غير مبالٍ به، ويخشى أنه قلاد تجنياً ودون وجه حق، ويضيق البحري ذرعاً بهذا الجفاء، ويشعر بأن استعطافه واستئلافه صديقه وصل إلى غاية الاستذلال والاستعباد، ولذا أنكر أن يصل به الأمر إلى هذا المدى، فالاستذلال والخضوع لا ينبغي إلا لله.

يلحظ في هذا النص تكرار حرف النون؛ إذ تكرر (31) إحدى ثلاثين مرة، وقد جاء مشبعاً في القافية، مما منح النص إيقاعاً خاصاً يشي بالحزن والأسف لتغير الود وحلول الجفاء مكانه، وهو - بلا شك - إيقاع هادئ يلائم غرض العتاب، ومحاولة إزالة ما علق في نفسيهما من الوجد، وما شابهما من فساد، وبذلك نرى الانسجام واضحاً بين الإيقاع والدلالة التي أضفاها هذا الصوت على المعنى، ويمكن أن نتأمل صدى ذلك من خلال الإصغاء إلى تكرار هذا الصوت، وهذا يعني أن الشاعر يلجأ إلى تكرار الأصوات "بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر عفواً أو دون وعي منه"⁽¹⁾.

يتبدى مما سبق أن تكرار الحرف في النصوص السابقة التي توقف عندها الباحث، قد جاءت صدى للمعاني التي أراد الشاعر إيصالها للمتلقي، إذ طلبه السياق واستدعاه دون تكلف أو معاناة، كما كان له دور فاعل في سبك النص، وتماسك أجزائه، فضلاً عن تأثيره النفسي والموسيقي الذي أضاء مكامن النص، مما أمن معه اللبس وعدم الاضطراب في عملية التلقي والتأويل.

(1) العبود، عبد الكريم توفيق، الشعر العربي في العراق من سقوط السلاجقة حتى سقوط بغداد، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1966، ص144.

وهذا يعني أن تحليل النصوص واستكناه جمالياتها، لا يعالج بمعزل عن الوحدة الصوتية، فالتجربة الشعرية والشعورية تتناغم وتتسجم مع الفونيم/ الوحدة الصوتية التي تشكل المفردة، ثم الجملة، ومن ثم النص الأدبي بمجمله، فتكرار الصوت له مدلوله الجمالي الناجم عن الأثر النفسي، وتوجيه الشعور الذي يفضي -من ثم- إلى اتخاذ موقف أو وجهة نظر من الكون والإنسان والحياة، ومدلوله الفني الموسيقي الذي يشنف الآذان، ويلذ للأسماع، فترتاح وتهش له النفوس، وتتفعل معه الذات سلباً وإيجاباً.

تناوبت الحروف التي توقف عندها الباحث في النصوص السالفة الذكر بين الإيقاع الهادئ والنغمة الهامسة، كما تبدى ذلك في حرف السين في سينيته في وصف إيوان كسرى، حيث عمق تكرار هذا الحرف مأساة الأسى والحزن والشكوى الذي عاناه الشاعر، وكذا الحال في النموذج الغزلي الذي استغرق فيه حرفا الألف والهمزة كل ما ألم به من معاناة وألم، وحيرة متشحة بالحزن وموشاة بالأسى؛ وبين الشدة والنغمة العالية التي رافقت قصيدة مدح المتوكل في تكرار حرفي الراء والجيم، وقصيدة الفخر بقومه، حيث تكرار حرف الدال، وكذا قصيدته لأبي جعفر القمي يستهديه أضحية، التي تكرر فيها حرف الراء، وقد جاءت هذه النغمة منسجمة مع المعنى الذي رام الشاعر إيصاله للمتلقى؛ مما يعني وضوح العلاقة وشدة ارتباطها بين السياق ودلالاته والبنية الإيقاعية.

وقد لاحظ الباحث أن الحروف الحلقية، ولا سيما حرف العين، في قصيدته التي عزى بها المعتز بالله عن بعض ولده، قد ناسبت الجو العام للنص، وعبرت عن عمق المأساة وشدة الألم، وكذلك الحال في حرفي الميم والنون (الأنفيين الأغنيين) تساوقا مع غرض الرثاء المفعم بمشاعر الحزن والحسرة.

الفصل الثاني

تكرار الكلمة وأثرها في موسيقى شعر البحري

بادئ ذي بدء، ينبغي أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام، وإلا كان متكلفاً لا سبيل إلى قبوله، كما ينبغي -أيضاً- أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية؛ بمعنى ألا يكرر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله، أو مما ينفر منه السمع. ولعل أبسط ألوان التكرار، تكرار كلمة واحدة في أول بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة، وهذا اللون من التكرار لا يرتفع إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يدي شاعر موهوب، يدرك أن المعول في مثله، لا على التكرار نفسه، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة⁽¹⁾. وقد يعتمد الشاعر -كذلك- إلى تكرار بعض الكلمات في مواضع أخرى من أبيات النص الشعري؛ بحيث تشكل اللفظة المكررة محوراً أساساً لدى الشاعر، من خلاله تحدد دلالة تكرارها، والسبب من ورائها، يستطيع المتلقي أن يستجلي ما يدور في نفس الشاعر من مشاعر وأحاسيس.

فالكلمة التي يُعنى بها الشاعر دون غيرها؛ لما تحملها من دلالات نفسية عميقة، "إذ يبدو اللفظ المكرر مشحوناً بحمولة دلالية كبيرة؛ تحقق التكثيف المطلوب، وتبعد المعنى عن الانبساط والظهور، وهذا بالطبع لا يتحقق لأي شاعر؛ فالقصد في التكرار يستدعي وعياً تاماً بكل الحالات السابقة للمعنى المكرر (الطبيعة الإنسانية، الأثر النفسي،....)، كما يتطلب قدرة لغوية فائقة، وذاكرة شعرية فذة"⁽²⁾، علاوة على أن لتكرار الكلمة في الجملة أو في النص قيمة سمعية، تأخذ المستمع نشوة التأثير بها؛ إعجاباً بها أو تعجباً منها⁽³⁾، فتكرار كلمة في بيت واحد، أو في أبيات القصيدة عدة مرات، أو تكرار ما يشتق منها من كلمات، سواء أكانت فعلاً أم اسماً، هو مظهر ذو

(1) انظر: الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 246.

(2) عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ص 34.

(3) انظر: علي السيد، عز الدين، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط 2، 1986، ص 79.

قابلية على إغناء الإيقاع، كما يأتي لأسباب فنية أخرى، بحيث تؤدي اللفظة المكررة دوراً خاصاً ضمن سياق النص⁽¹⁾، فكل تكرار مهما يكن نوعه، يستفاد منه زيادة النغم وتقوية الجرس⁽²⁾، ولا سيما إذا أسهم الإيقاع في إنتاجه، ولم يكن لملء الفراغ في الوزن⁽³⁾؛ أي ألا يُجبر الشاعر على الكلمة المكررة لضرورة إقامة الوزن الشعري، فالتناسق الجمالي في النص الشعري يتأتى من خلال اطمئنان الكلمة واستقرارها في السياق، ف"إنَّ من أبرز صور التناسق في ظواهر الأشياء، هو الانسجام في تكرار الوحدات الجزئية المكونة للكل، والتكرار في التعبير الأدبي؛ هو: تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكل نغماً يتقصده الناظم في شعره أو نثره"⁽⁴⁾.

وربما تكون دراسة تكرار الكلمات أكثر دقة في نتائجها من دراسة تكرار الحروف التي لا يمكن أن يصل معها المرء إلى نتائج ثابتة دون تحفظ⁽⁵⁾.

فالشاعر المبدع يقوم بانتقاء ألفاظه وتراكيبه، ومن خلال ما يكرره -بوعي منه- يرفع من قيمة إيقاعه وموسيقاه. فالأمر يرجع أولاً وآخراً إلى "الاختيار" أو "الانتقاء"، فالشاعر ينتقي الألفاظ التي تحقق تكراراً في الأصوات، وتكراراً في المقاطع، وتكراراً في الوحدات الصرفية، وتكراراً للتراكيب النحوية...⁽⁶⁾، وللشاعر مطلق الحرية في الحرف أو اللفظ أو الجملة أو العبارة التي يريد تكرارها،

(1) انظر: القرارة، سالم عبيد عبد المحسن، **ظاهر التكرار في شعر ابن الجنان الأندلسي**، مجلة الدراسات العربية، جامعة المنيا، (د.ع)، (د.ت)، ص 240.

(2) انظر: الطيب، عبد الله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، دار الآثار الإسلامية، الكويت، (د.ط)، (د.ت)، ج 2، ص 59.

(3) انظر: سويلم، مختار، **التكرار اللفظي في شعر النقائض: جرير والفرزدق نموذجاً**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2010، ص 66.

(4) هلال، ماهر مهدي، **جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي عند العرب**، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980، ص 339.

(5) انظر: رابعة، موسى، **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، مرجع سابق، ص 28.

(6) انظر: محجوب، فاطمة، **التكرار في الشعر**، مجلة شعر (القاهرة)، ع 8 أكتوبر، 1977، ص 40.

"وبطبيعة الحال تتفاوت قيمة التكرار من شاعر لآخر، وفقاً لما يريده الشاعر من التكرار"⁽¹⁾، فقد يكرر الشاعر أية وحدة ابتداءً من أصغر وحدة صوتية (الفونيم) إلى أكبر وحدة، وهي الجملة أو التركيب النحوي، وقد يكرر ألفاظاً أو تراكيب بعينها، بل قد يكرر شطر بيت كاملاً، وفي كل حالة من هذه الحالات نجد أن التكرار في الجيد من الشعر، يرمي إلى تحقيق أهداف عدة؛ منها إحداث الأثر الموسيقي الذي تسر له الأذن عند سماعه، وتوكيد الألفاظ التي تخضع للتكرار، وكذلك توكيد معانيها...⁽²⁾، ويؤدي تكرار بعض الكلمات وظيفة نفسية شعورية إزاء موقف ما من مواقف الحياة، ف"الشاعر يكرر ألفاظاً بعينها، وقد تكون أسماء أو أماكن أو ما شابه ذلك؛ لدلالة نفسية شعورية، يكون التكرار بؤرة تلك الدلالة النفسية الشعورية، أو قد يكون مركز ثقلها"⁽³⁾، "واللفظ المكرر - بصفة عامة- مصدره الثورة، وهدفه الإثارة، حباً أو بغضاً في أي غرض من أغراض الكلام، والتكرار له ارتباط بقانون التردد، من قوانين تداعي المعاني؛ ولذا يُعد وسيلة تربية من وسائل التقرير"⁽⁴⁾، وسيتناول الباحث في هذا الفصل تكرار الكلمة ضمن قسمة النحويين البسيطة لها، من حيث اشتمالها على الزمن أو عدمه؛ أي إلى اسم وفعل.

(1) الجعافرة، ماجد، ظاهرة التكرار في شعر مسلم بن الوليد، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، م12، ع1، 1990، ص49.

(2) محجوب، فاطمة، التكرار في الشعر، مرجع سابق، ص39.

(3) السيد، شفيق، أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة إبداع، القاهرة، ع6، السنة الثانية، يونيو، 1984، ص14.

(4) علي السيد، عز الدين، التكرير بين المثير والتأثير، مرجع سابق، ص136.

ومن نماذج تكرار الكلمة (الاسم) في شعر البحتري، قوله في إحدى مقدماته الغزلية (1)،

من قصيدة يمدح فيها ابن بسطام (2):

بَعْمَرِكَ تَذْرِي أَيُّ شَأْنِيَّ أَعْجَبُ فَقَدْ أَشْكَلَا: بِأَدْيِهِمَا وَالْمُغَيَّبُ؟ (3)
جُنُونِي فِي لَيْلَى وَلَيْلَى خَلِيَّةٌ! وَصَغْوِي إِلَى سَعْدَى وَسُعْدَى تَجَنَّبُ (4)
إِذَا لَبَسَتْ كَانَتْ جَمَالَ لِبَاسِهَا وَتَسْلُبُ لُبَّ الْمُجْتَلِي حِينَ تُسْلَبُ (4)
وَسَمِيئُهَا مِنْ خَشْيَةِ النَّاسِ زَيْنَبًا وَكَمْ سَتَرْتُ حُبًّا عَلَى النَّاسِ زَيْنَبُ

تبدو الحيرة على البحتري جلية، والصراع النفسي بادٍ، فقد أشكل عليه شأنه، واختلط عليه حاله، فلم يعد يدري أيُّ شأنيه أعجب وأدهش، أحاله التي تبدو للعيان أم التي خفيت وغابت عن المشاهدة، أجنونه بليلي، وليلى خالية الوفاض من تباريح الهوى والعشق، أم ميله إلى سعدى، وسعدى تتأى عنه وتزور. وما زاد جنونه في ليلي أنها فاتنة الجمال، سواء أكانت لابسة، أم متجردة من لباسها، وقد سماها الشاعر زينب خشية عليها من أعين الرقباء والواشين، فلم يبح بحبها خوفاً عليها أيضاً.

يتبدى التكرار في الأبيات السابقة في الألفاظ الآتية: (ليلي)، و(سعدى)، و(زينب)، فقد تكررت كل لفظة مرتين. والبحتري -كعادة غيره من الشعراء- يكتفي عن اسم محبوبته الحقيقي بأسماء وهمية، فهو يطلق عليها تارة اسم (ليلي)، وتارة اسم (سعدى)، وتارة اسم (زينب)؛ خشية

(1) البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م، 1، ص 134.

(2) ابن بسطام: هو أبو العباس أحمد بن محمد، كان عاملاً على الشام، توفي في خلافة المقتدر سنة 297 هـ. انظر: المصدر نفسه، م، 1، ص 134.

(3) أشكل: التبس أمره. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (شكل).

(4) الصغو: الميل. انظر: المصدر نفسه، مادة (صغو).

(4) أي إنها في لباسها فتنة، وفي تجردها فتنة للنظر. انظر: البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م، 1، هامش ص 134.

افتضاح أمرها، وخوفاً عليها من التشهير بها. وإذا كان الأمر كذلك، فقد كررها من حيث المعنى (6) ست مرات متتالية، وبغض النظر عن ذلك، فإن كل تكرار في هذه الأبيات يحمل دلالات مشحونة بشحنات نفسية وعاطفية مكثفة، يعكس طبيعة العلاقة بين الشاعر ومحبوبته.

فتكرار الشاعر لاسم معين في قصيدته، سواء أكان اسم علم، أم مكان، إنما يعكس طبيعة العلاقة به، فهو تكرار لا يجري كيفما اتفق، بل ينبض بإحساس الشاعر وعواطفه⁽¹⁾. ولعل تكرار البحترى لاسم محبوبته أو -بالأحرى- أسماء محبوبته، صادر عن التشوق والاستعذاب بذكر اسمها، فليس ثمة شيء أعذب وأرق لقلب العاشق المحب من ذكر اسم معشوقته، فهو أجمل الأسماء وأحلاها على لسانه، بل على قلبه، فالشاعر يشعر بمتعة كبيرة حينما يكرر اسمها، وهذا ملحوظ عام في الشعر الغزلي، لا سيما الغزل العذري، كقول قيس بن الملوح (مجنون ليلي)⁽²⁾:

أَحِبُّ مِنْ الْأَسْمَاءِ مَا وَافَقَ اسْمَهَا أَوْ اشْبَهَهُ أَوْ كَانَ مِنْهُ مُدَانِيَا

إذ نجد الشاعر يكرر اسم محبوبته في معظم قصائده، وكذلك في القصيدة الواحدة، وربما، أحياناً، في البيت الواحد⁽³⁾، وذلك "شفاءً لما يجد من وجد وشوق، وقد يلون هذا التكرار، فيذكرها مرة باسمها دون تصغير، ومرة مصغراً تحبياً، وكنية مرة أخرى"⁽⁴⁾.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فلأهمية المحبوبة ومكانتها المهمة في حياة الشاعر، فهي تجسد الشخصية المحورية والملهمة لإبداع الشاعر؛ بحيث "تصبح عنصراً ضاعطاً... يصبح كثرة

(1) انظر: السيد، شفيق، أسلوب التكرار، مرجع سابق، ص14.

(2) مجنون ليلي، قيس بن الملوح، ديوانه، قدم له وشرحه: مجيد طراد، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1996، ص233.

(3) انظر: عيد، يوسف، شعر العذريين، جمع يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، 1992، ص20-39-148-293.

(4) نصير، أمل، التكرار في شعر الأخطل، مؤتة للبحوث والدراسات، مؤتة، الكرك، م20، ع8، 2005، ص60.

تكرار اسم المحبوبة، والتغني به نوعاً من الهذيان⁽¹⁾، فليلى في هذه القصيدة، وهي سُعدى، وزينب أيضاً، تشكل مركز إحساس البحتري، وبؤرة اهتماماته، فهو جدُّ مشدود إليها من الناحية النفسية العاطفية، سواء أكان ذلك بوعي منه أم بغير وعي.

ومن نماذج تكرار الكلمات، قول البحتري مفتخراً بشعره⁽²⁾:

وَإِنْ شِعْرِي سَارَ فِي كُلِّ بَلَدٍ	وَأَشْهَى رَقَّتَهُ كُلُّ أَحَدٍ
قُلْتُ شِعْراً فِي الْغَوَانِي حَسَناً	تَرَكَ الشُّعْرَ سِوَاهُ قَدْ كَسَدَ
أَهْلُ فَرَغَانَةَ قَدْ غَنَّوْا بِهِ	وَقُرَى السُّوسِ وَالْأَطَا وَسَنْدٌ ⁽³⁾
وَقُرَى طَنْجَةَ وَالسُّدَّ الَّذِي	بِمَغِيبِ الشَّمْسِ شِعْرِي قَدْ وَرَدَ ⁽⁴⁾

يفخر البحتري بشعره، فقد سار في كل بلد، وتذوق رفته وعذوبته كل متذوق للشعر الجيد، كما طوق به أعناق الغواني والحسان، حتى كسد غيره من الشعر، ولم يعد له مكانة بعد شعر أبي عبادة، وتغنى به كثير من الناس؛ كأهل (فرغانة)، وقرى (السوس)، و(أطَا)، و(سند)، و(طنجة)، و(السد) وغيرها، فقد طار في الآفاق، وملأ الدنيا، وشغل الناس في كل صقع من الأصقاع.

يبدو التكرار في الأبيات السابقة في لفظة شعر، إذ ردها الشاعر غير مرة، فكررها مرتين مضافة إلى ضمير المتكلم (الياء)، ومرتين مفردة؛ واحدة نكرة، والثانية معرفة بأل التعريف،

(1) نصير، أمل، التكرار في شعر الأخطل، مرجع سابق، ص 60.

(2) البحتري: ديوانه، مصدر سابق، م 2، ص 792.

(3) فرغانة: مدينة واسعة بما وراء النهر، متاخمة لبلاد تركستان، انظر: ياقوت، معجم البلدان، مصدر سابق، ج 4، ص 253. السوس: بلدة بخوزستان، فيها قبر دانيال النبي عليه السلام. انظر: المصدر نفسه، ج 3، ص 280. أطا: قال ياقوت إنها موضع في شعر البحتري، ولم يزد على ذلك. انظر: المصدر نفسه، ج 1، ص 245. سند: قرية من قرى هراة. انظر: المصدر نفسه، ج 3، ص 267-268.

(4) طنجة: بلد على بحر المغرب. انظر: المصدر نفسه، ج 4، ص 43. السد: قرية أو حصن باليمن. انظر: المصدر نفسه، ج 3، ص 197.

ولعل المتأمل في دلالة تكرار هذه الكلمة، يلحظ أنها قد وردت لدلالة معينة؛ وهي الإشادة بشعره، والتتويه بمنزلته الرفيعة، وهي إحدى نكات (الإشادة والتتويه) تكرير كلمة فأكثر باللفظ أو بالمعنى كما يقول ابن معصوم في بيان نكت التكرار ⁽¹⁾، ولعل في تكراره للفظ السابقة ملمحاً آخر؛ هو التعريض بمن نال من شعره، وغمط قيمته الفنية. علاوة على ما أحدثه تكرار هذه اللفظة من الثراء الموسيقي في بنية النص، فالتكرار "أصل من أصول النظام الموسيقي الذي يطرد في أوزان الشعر القديم، كما يطرد في النظام الصرفي للغة، ويعد كذلك أصلاً من الأصول المعتمدة في إثراء المفردات اللغوية، وخلق أفعال جديدة تعبر عن المعاني المختلفة، ويتحقق هذا التكرار في اللغة بوسيلتين؛ هما: التضعيف، وتكرار الحرف"⁽²⁾، وما عزز النغمة العالية -التي تتسجم مع غرض الفخر الذي يمتاز بالنبرة الخطابية العالية- هو حرفا الجهر (العين، والراء) وحرف الصفير (الشين).

ومن نماذج التكرار، قوله من مقدمة قصيدة ⁽³⁾ يمدح فيها أبا الصقر إسماعيل بن بلبل،

وقيل مدح أبي عاصم الخضر بن أحمد ⁽⁴⁾:

مَتَاعٌ مِنَ الدَّهْرِ اسْتَبَدَّ بِجِدَّتِي	وَأَعْظَمُ جُزْمِ الدَّهْرِ أَنْ يُمْتَعَ الدَّهْرُ ⁽⁵⁾
سَتَرْتُ عَلَى الدُّنْيَا وَلَوْ شِئْتُ لَمْ يَكُنْ	عَلَى عَيْبِهَا مِنْ نَحْوِ ذِي نَظَرٍ سِتْرُ
وَخَادَعْتُ رَأْيِي إِنَّمَا الْعَيْشُ خُدْعَةٌ	لِرَأْيِكَ تَسْتَدْعِي الْجَهَالََةَ أَوْ سُكْرُ
وَمَا زِلْتُ مُذْ أَيْسَرْتُ أَسْمُو إِلَى النَّتِي	يُرَادُّ لَهَا حَتَّى يُسَادَّ بِهِ الْيُسْرُ

⁽¹⁾ انظر: ابن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، مصدر سابق، ج4، ص345-348.

⁽²⁾ محمد، إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، بيروت، ط2، 1981، ص63.

⁽³⁾ البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م2، ص871.

⁽⁴⁾ أبو الصقر، إسماعيل بن بلبل: كان ينتسب إلى بني شيبان، كاتب استوزره الخليفة الموفق لأخيه المعتمد سنة

265هـ، توفي سنة 278هـ. انظر: المصدر نفسه، م1، ص115.

⁽⁵⁾ الجد: نقيض الخلق البالي. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة(جدد).

إِذَا مَا الْفَتَى اسْتَغْنَى فَلَمْ يُعْطِ نَفْسَهُ تَعَلَّى نَفْسٍ بِالْغِنَى فَالْغِنَى فَقَرَّ
وَيُزَيِّى لِبَعْضِ الْقَوْمِ مِنْ بَعْضِ مَالِهِ إِذَا مَا الْيَدُ الْمَلَأَى شَأْتَهَا يَدِ الصَّفَرِ⁽¹⁾
أَرَقَّتْ جَنَائِثُ الْمُضَلَّلِ ثَرَوَتِي فَلَا نَشَبَّ بَعْدَ الْغُبَيْدِ وَلَا وَفَرِ⁽²⁾

يبدو أن البحتري -كما توحى الأبيات- يشكو من الدهر، والشكوى "معنى من معاني الشعر الوجداني العميق"⁽³⁾، وتعد "عاطفة أساسها الشعور بالحرمان، ولعلها من أول الفنون التي تفصح عن عاطفة الإنسان المتشائمة والناقمة"⁽⁴⁾، فعلى الرغم من أن الدهر بسط له يده بالرفاه والغنى، إلا أنه قد عدّ ذلك من أعظم ما اجترحه بحقه، فمتعه خداعة زائلة، والعيش مهما كان رغد فهو خدعة، فالغنى قد يكون فقراً إذا لم يوسع المرء على نفسه، ولعل في ذلك إحياء بما كان عليه البحتري من البخل، فلطالما جعل يده مقبوضة إلى عنقه، فلبخله طرائف تذكر⁽⁵⁾، وعلى الرغم من ذلك فإنه يرثي في هذه الأبيات حال بعض القوم الذين لا ينفقون أموالهم، ويجودون به على غيرهم، ويعرّض -في البيت الأخير- بالمضلل (أحمد بن طولون)⁽⁶⁾، الذي استولى على ما للبحتري في (العبيد).

(1) شأتها: سبقتها. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة(شأت).

(2) العبيد: أرض أو بيت كان للبحتري في الشام. انظر: البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م2، ص871.

(3) الشكعة، مصطفى، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مطبعة المعرفة، 1958، ص258.

(4) مجيد، جواد رشيد، الشكوى في شعر القرن الرابع الهجري، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة المستنصرية، بغداد، 1988، ص40.

(5) انظر: الشكعة، مصطفى، الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980، ص696.

(6) أحمد بن طولون: ولد بسمراء سنة 255هـ، بوبع على ملك مصر والشام سنة 270هـ، لقب بأبي الجيش، توفي سنة 281هـ. انظر: البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م1، ص58.

يبدو التكرار في الأبيات السابقة، وذلك من خلال تكرار الشاعر للفظتي (الدهر، الغنى)، إذ كرر الأولى (3) ثلاث مرات، وكرر الثانية مثلها، فقد تكررت لفظة (الغنى) مرتين باللفظ والمعنى، وكررها مرة ثالثة باشتقاق الفعل الماضي منها (استغنى). وليس بخاف هنا أن التكرار في البيت الأول ضرب من التكرار البديعي الذي يسمى برد الأعجاز على الصدور؛ بمعنى أن يأتي أحد اللفظين المكررين، أو المتجانسين، أو الملحقين بهما اشتقاقاً، أو شبه اشتقاق، في آخر البيت، والآخر في صدره، أو في حشوه⁽¹⁾، فيكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده طلاوة⁽²⁾، فقد كرر البحري لفظة (الدهر) في المصراع الأول من البيت الأول، ثم كررها في نهاية العجز. وقد عكس تكرار بنية (رد العجز على الصدر) في هذا البيت نبرة هادئة تحمل في طياتها حكمة وتجربة عميقة في الحياة تجسدت في نظرة البحري لما يغدقه الدهر من متع على الإنسان، وهي -بلا شك- زائلة وسرعان ما تتلاشى، ولعلها (متع الدهر) في رأيه، من أعظم جرائر الدهر على الفتى. فمن خلال هذه التقنية البلاغية استطاع الشاعر أن يكشف عن رؤيته للدهر بكل وضوح وجلاء، أما التكرار في لفظة (الغنى) التي تبدت في البيت الخامس، فكشفت -أيضاً- عن وجهة نظره في الغنى، فالغنى الحقيقي أن يوسع الإنسان على نفسه أولاً، ثم أن يستغني عما في أيدي الناس، وإلا كان غناه هو الفقر الحقيقي.

وفي تكرار لفظة (الغنى) ولفظة (استغنى) تكرار بديعي كذلك؛ فقد جانس الشاعر بين المصدر (الغنى) والفعل الماضي المشتق منه (استغنى)، وهو ما يسمى الجناس الناقص؛ أي أن تكون الكلمات المتجانسة متماثلة في النطق مع نقص في عدد الحروف وترتيبها وحركاتها⁽³⁾، وقد

(1) انظر: ابن معصوم، أنوار الربيع، مصدر سابق، ج3، ص94.

(2) انظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج2، ص3.

(3) انظر: أبو العدوس، يوسف، البلاغة والأسلوبية: مقدمة عامة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1999،

عمق تكرار الجناس وجهة نظر الشاعر لمفهوم الغنى الحقيقي الذي يتمثل في المعنى المشار إليه آنفاً، وقد خدم الجناس المعنى والصورة اللتين أرادهما الشاعر.

ويبدو مما سبق أن التكرار في الأبيات السابقة جلى المعنى، وجعله أكثر عمقاً، كما عزز البنية الإيقاعية فيها، فضلاً عن دوره في تلاحم الأبيات وتماسكها، وتقوية أواصر التواصل بينها وبين المتلقي.

ومن نماذج تكرار الكلمة، قوله من قصيدة ⁽¹⁾ يمدح فيها الفتح بن خاقان ⁽²⁾:

فَأَفْسِمُ لَوْلَا جُودُكَ لَمْ يَكُنْ	نَوَالٌ وَلَا ذِكْرٌ مِنَ الْجُودِ يُغْلَمُ
وَمَا الْبَذْلُ بِالشَّيْءِ الَّذِي يَسْتَطِيعُهُ	مِنَ الْقَوْمِ إِلَّا الْأَرَوَعُ الْمُتَهَجَّمُ ⁽³⁾
وَيُحْجِمُ أَحْيَانًا عَنِ الْجُودِ بَغْضُ مَنْ	تَرَاهُ عَلَى مَكْرَهَةِ السَّيْفِ يُقْدِمُ
إِلَيْكَ الْقَوَافِي نَازِعَاتٍ قَوَاصِدًا	يُسَيِّرُ ضَاحِي وَشَهِهَا وَيَنْمَنَمُ ⁽⁴⁾
وَمُشْرِقَةً فِي النَّظْمِ غَرًّا يَزِيدُهَا	بَهَاءً وَحُسْنًا أَنَّهَُا لَكَ تُنْظَمُ
ضَوَامِنٌ لِلْحَاجَاتِ إِمَّا شَوَافِعًا	مُشَفَّعَةً أَوْ حَاكِمَاتٍ تُحَكَّمُ

⁽¹⁾ البحترى، ديوانه، مصدر سابق، م3، ص1926-1927.

⁽²⁾ الفتح بن خاقان: استوزره المتوكل، وولاه ديوان الخراج، قتل مع المتوكل سنة 247هـ. انظر: ياقوت، أبو عبد الله بن عبد الله الحموي، معجم الأدباء-إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تح: عمر فاروق الطباع، مؤسسة المعارف، دار ابن حزم، بيروت، 1999، م6، ص128-137.

⁽³⁾ الأروع: الشهم الذكي. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (روع).

⁽⁴⁾ نازعات: مشتاقات. يسير: يجعل كوشي السراء (الحلة) ضرب من الحلل مخططة، أو يخالطها حرير. انظر: المصدر نفسه، مادة (نزع، سير).

ومما يمدح به البحتري المتوكل في هذه الأبيات، الجود، فأقسم على أن الجود والكرم لم يُعلم ولم يسر له ذكر إلا من خلال جود يد الخليفة، وهذا الجود لا يقدر عليه إلا الشهم الذكي كالخليفة، فجوده ليس إكراهاً وقسراً، بل هو خليقة وشيمة من شيمه؛ ولذلك استحق قوافي البحتري عن جدارة، التي ازدانت به بهاءً وحسناً على حسناتها وجمالها.

كرر الشاعر لفظة (الجود) في هذه الأبيات (3) ثلاث مرات، بحيث يشي التكرار بهذه اللفظة بالرغبة في العطاء، أو ما يُعرف بظاهرة التكسب في الشعر، فالشاعر يرغب -غاية الرغبة- في أن يغدق عليه الفتح بالأموال الطائلة، والهبات الجزيلة؛ ولذلك تراه في البيت الرابع والخامس يقول: إن القوافي مشتاقة له، كأنها حلة موشاة منمنمة، وأنها بهية حسناء، وتزدان بهاءً وحسناً إذا قيلت فيه، ولكنه سرعان ما يلمح إلى العطاء في نهاية الأبيات، معللاً سبب المدح، وهو العطاء الذي عده ضامناً لصروف الدهر.

ولعل التكرار هنا أدى وظيفة نفسية شعورية؛ تتجسد في حاجة البحتري إلى المال، علاوة على ما أضفاه من جمالية موسيقية خاصة على النص، ولا سيما أن لفظة (الجود) قد اشتملت على حرف المد (الواو) الذي يوحى بالتمدد والثبات والاستمرارية⁽¹⁾، وينسجم مع المعنى العام الذي يتمحور حول التكسب ونيل العطاء.

ومن تكرار الكلمة في شعر البحتري، قوله في قصيدة⁽²⁾، يمدح فيها يعقوب بن أحمد بن صالح بن شيرزاد ويعتذر إليه⁽³⁾:

(1) انظر: بكور، حسن فالح، فؤاد فياض، جماليات البنى التكرارية في شعر أبي العتاهية الزهدي، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، م9، ع2، 2012، ص965.

(2) البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م4، ص2068.

(3) أحمد بن صالح بن شيرزاد من أهل قطر، كان من الكتّاب، ثم ولي الوزارة بعد أبي الصقر إسماعيل بن بلبل. انظر: المصدر نفسه، م1، ص304.

وَكَيْفَ أَذُودُ الْخَسْفَ عَمَّنْ تَطُولُهُ	يَدِي وَأُسَامُ الْخَسْفَ حِينَ أُسَامُ؟ ⁽¹⁾
فَتَاللهِ أَرْضَى بِالْعِرَاقِ إِقَامَةً	وَفِي الْأَرْضِ لِلسَّفَرِ الْمُغْدِ شَامُ ⁽²⁾
شَذَاتِي مِنْ نَحْوِ الصَّدِيقِ كَلِيلَةُ الْـ	مُدَى وَزِيَارَاتِي الصَّدِيقِ لِمَامُ ⁽³⁾
وَلَسْتُ بِغَاشِي الْقَوْمِ إِلَّا ذُؤَابَةً	وَلَا بَابِهِمْ إِلَّا عَلَيْهِ زَحَامُ ⁽⁴⁾
وَأَزْهَرَ وَضَّاحِ الْعَشِيَّاتِ لَا يَتِي	مَنْ الْبَشَرِ يَنْأَى عَنْ ذَرَاهُ قَتَامُ ⁽⁵⁾
مَتَى جَنَّتَهُ عَنْ مَوْعِدٍ أَوْ فُجَاءَةٍ	تَهْلَلُ بِذُرُوسٍ تَهْلُ غَمَامُ
تَحَدُّنَا كَفَّاهُ وَالْمَحَلُّ رَاهِنٌ	عَنْ الْأَرْضِ تُكَلَّا وَالسَّمَاءُ تُغَامُ ⁽⁶⁾
أَقُولُ لِيَعْقُوبَ بْنَ أَحْمَدَ وَالنَّدَى	يَرُومُ بِهِ الْعَوْصَاءَ لَيْسَ تُرَامُ ⁽⁷⁾
تَكَالِيفَ فِعْلٍ لَوْ عَلَا الْأَرْضَ ثِقْلُهُ	شَكَا يَذُبُّلُ مَا نَابَهُ وَشَمَامُ ⁽⁸⁾

(1) أذود: أذفع وأطرد. الخسف: الإذلال، تحميل الإنسان ما يكره. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (ذود، خسف).

(2) السَّفَرُ: المسافر، والسَّفَرُ: المسافرون. المغدّ: المسرّع في السير. انظر: المصدر نفسه، مادة (سفر، غدّ).

(3) الشذاة: واحدة الشذا، وهو الأذى والشر. المدى: جمع المدينة، وهي الشفرة الكبيرة. كليله: لا تقطع. لمام: اللقاء اليسير. انظر: المصدر نفسه، مادة (شدو، مدي، كلل، لم).

(4) الذؤابة: المتقدم القوم، والذؤابة من كل شيء أعلاه. انظر: المصدر نفسه، مادة (ذؤب).

(5) وضاح العشيّات: كناية عن أن بيته عندما تبدأ ظلمة الليل يضيء بشره للقاصدين إليه. الذرا: فناء الدار ونواحيها. القتام: الغبار الأسود، والسود، الظلام. انظر: المصدر نفسه، مادة (ذرو، قتم).

(6) تكلأ: يكثر فيها الكأ أي العشب. تغام: يبدو فيها الغيم. انظر: المصدر نفسه، مادة (كلأ، غم).

(7) العوصاء: الجذب والشدة. انظر: المصدر نفسه، مادة (عوص).

(8) يذبل: جبل مشهور الذكر بنجد في طريقها. شام: جبل لباهلة له رأسان يسميان ابني شماء. انظر: البكري، عبد

الله بن عبد العزيز (ت487هـ)، معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، تح: مصطفى السقا، عالم الكتب، بيروت، (د.ط.)، (د.ت.)، ج3، ص807، ج4، ص1391-1392.

يعتذر البحتري في هذه الأبيات من يعقوب بن أحمد، وقد أساء إليه وإلى والده صالح بن شيرزاد في غير قصيدة، إرضاءً لأبي الصقر⁽¹⁾، فأراد أن يصلح ما فسد بينه وبين يعقوب من ود، فبعد أن خلص من غرض الغزل في قصيدته دافع عن نفسه؛ بأنه لا يستحل أمانة حرّ، ولا يغفر ذمة أحد، فضلاً عن أنه لا يلوك عرض امرئ، ويترفع عن الذم عن قدرة لا عن عجز⁽²⁾، كما أنه يأبى الإذلال، وتحميل غيره ما يكرهه، ثم يشرع في الاعتذار من ممدوحه بلغة رقيقة عذبة، بأسلوب القسم ((فتالله أرضى بالعراق إقامة))، فهو يفضل المكوث في العراق، على الرغم من أن له متسعاً في السفر إلى الشام، ويعمد إلى تبرئة نفسه مما نُسب إليه من إساءة ليعقوب بن أحمد، وفي سبيل هذه الحقيقة يلجأ إلى تقديم الدليل تلو الآخر، فالأول أن شرّه وأذاه عن الصديق ضعيف وغير محقق، والثاني أن زيارته له يسيرة؛ أي في الأحايين، ثم يعود إلى الفخر بنفسه؛ فهو لا يأتي باب أحد إلا في مقدمة القوم، وحين يزدحم الوراد على بابيه، وبعد ذلك يأخذ في مدح ابن أحمد، فبيته مضيء-في أحلك الليالي وأشدها- للقاصدين، كما أنه كريم وقد أمسك الناس أيديهم عن الإنفاق، فجوده يثقل كاهل (يذبل وشمام)، فكيف يستطيعه بشر؟! وعلى هذا المنوال يمضي الشاعر في قصيدته بين المدح والاعتذار، وأن ما بلغه عنه حدّ من فعل الوشاة الذين يرومون -دائماً- السعاية بالبغيض والشحناء⁽³⁾.

يتبدى تكرار الكلمة في هذه الأبيات في غير موضع، فقد كرر لفظة (الخسف) مرتين، كما كرر الفعل المبني للمجهول (أسام) مرتين أيضاً، ليوحي بكرهه الشديد للذل والإذلال والظلم، فهو لا يرضاه لنفسه ولا لغيره، كما أنه لا يريده له ولا لغيره أيضاً، وقد لجأ الشاعر إلى التكرار البديعي (رد العجز على الصدر) في لفظة (أسام)؛ لتعميق المعنى في اللفظة الأولى، وإبراز

(1) انظر: البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م4، ص2066.

(2) انظر: البيتان (11-12) من القصيدة نفسها، المصدر نفسه، م4، ص2067.

(3) انظر: الأبيات (22-37) من القصيدة نفسها، المصدر نفسه، م4، ص2069-2070.

الصورة السيئة للخسف، والتنفير منها، وبهذا تتغلق الدائرة على المعنى وتعمقه؛ لإثراء هذه الصورة وتقبيحها.

وكرر لفظة (الصديق) مرتين؛ ليكشف عن مكانة الصداقة الحقيقية ومنزلتها لدى من يعرف حقها، فجاء تكرارها تركيزاً وإلحاحاً منه؛ ليوحي بأنه لا ينال صديقه منه أذىً أو معرّة، حتى إنه لا يبالغ في زيارته؛ لئلا يصيبه بأي حرج، ولعل في ذلك قمة المحافظة على مشاعر الصداقة وصونها من أي خلل، فالتكرار -هنا- يشي بالشعور المرهف والإحساس الدقيق لدى الشاعر، أما التكرار في البيت السادس فجاء بين الفعلين الماضيين (تهلّل، واستهلّ)، وليس بخاف أن التكرار -هنا- من التكرار البديعي الذي يسمى التجنيس، فقد جانس الشاعر بين (تهلّل) و(استهلّ)؛ فأحدث لهما تأثيراً مهماً على المعنى والمبنى، فعضد المبنى وعمّقه، وأثرى محتواه الدلالي، فالممدوح علاوة على صباحة وجهه واستبشاره بلقاء من يغشاه ويطرق بابه، فإن يديه مبسوطتان بالعطاء والجود، فلا يعطي إلا عن طلاقة وجه وإشراقة محيا.

وكذا الحال في التكرار الذي تبدى في البيت الثامن، حيث رد الصدر على العجز في اللفظتين المتجانستين في الفعلين المضارعين: يَروم المبنى للمعلوم، تُرام المبنى للمجهول، ليبرز مقدار جوده وكرمه في كل الأحيان، ولا سيما ساعة الجذب والشدة، فمن يعطي وقت المحل والشدة والحاجة، لاشك في أنه أكثر جوداً أيام الرخاء والسعة، أما ما قدمه التكرار في الجانب الموسيقي، فمن نافلة القول، إن الإيقاع الموسيقي جاء في خدمة المعنى، وتفعيل دوره في إضاءة التجربة النفسية لدى الشاعر، وعكسها في نبرة حزينة هادئة مؤثرة تتناغم مع الاعتذار.

ويقول في نموذج آخر من قصيدة (1) يرثي فيها يوسف بن محمد بن يوسف (2):

فَوَأْسَفَا أَلَّا أَكُونُ شَهِدَتْهُ فَخَاسَتْ شِمَالِي عِنْدَهُ وَيَمِينِي (3)
وَأَلَّا لَقِيتُ الْمَوْتَ أَحْمَرَ دُونَهُ كَمَا كَانَ يَلْقَى الدَّهْرَ أَغْبَرَ دُونِي
وَأَنَّ بَقَائِي بَعْدَهُ لَخِيَانَةٌ وَمَا كُنْتُ يَوْمًا قَبْلَهُ بِخَوُونِ
وَسَائِسِ جَيْشٍ يَرْجِعُ الْحَزْمُ وَالْحَجَى إِلَى شِدَّةٍ مِنْ جَانِبَيْهِ وَلِينِ
رَأَى الْمَوْتَ رَأَى الْعَيْنِ لَا سِتْرَ دُونَهُ وَمَا مَوْتُ شَكٍّ مِثْلُ مَوْتِ يَقِينِ
أَنَّسَاكَ أَمْ أَنْسَى مُصَابِكَ بَعْدَمَا عَلِفْتُ بِحَبْلِ مِنْ نَدَاكَ مَتِينِ
وَلَوْ كُنْتُ ذَا عِلْمٍ بِفَرْطِ صَبَابَتِي وَمَا عِلْمُ ثَاوٍ فِي التُّرَابِ دَفِينِ
تَيَقَّنْتُ أَنَّ الْعَيْنَ جِدُّ غَزِيرَةٍ عَلَيْكَ وَأَنَّ الْقَلْبَ جِدُّ حَزِينِ
إِذَا أَنَا لَمْ أَشْكُرْكَ نُعْمَاكَ بِالْبُكَاءِ فَلَسْتُ عَلَى نَعْمَى أَمْرِي بِأَمِينِ

يُظهر البحتريُّ في هذه الأبيات، بل في القصيدة كلها، الحزنَ الشديد، والتفجع الكبير، على فقده يوسف بن محمد، القائد المغوار، والفارس الذي عرفته ساحات المعارك، ولا غرو في ذلك، فهو ((ابن البطل الطائي أبي سعيد)) (4)، ولعل الصداقة التي كانت تجمع بين البحتري والفقيد أكبر من العلاقة بين شاعر وممدوح، وقد مدحه غير مرة في ديوانه (5)، فليس من المستغرب أن يرثيه أوجع الرثاء، مفعم بآهات الحزن، وعبرات البكاء، يتفطر قلبه أسى عليه ولا يرى لحياته معنى

(1) البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م4، ص2182-2183-2185.

(2) يوسف بن محمد بن أبي سعيد محمد بن يوسف، ولاة الخليفة المتوكل حرب أرمينية وأذربيجان وخراجهما بعد وفاة أبيه سنة 236هـ، توفي سنة 237هـ. انظر: المصدر نفسه، م1، ص27.

(3) خاس: غدر ونكس. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (خيس).

(4) انظر: البحتري: ديوانه، مصدر سابق، م1، هامش ص27.

(5) انظر على سبيل المثال: المصدر نفسه، م1، ص27-177-184-544.

بعده، ويتمنى لو أنه لقي الموت دونه، عرفاناً بيده البيضاء عليه، فكيف ينساه ويسلوه، وقد غمره نداه وجوده؟! وإن كان يوسف بن محمد لا يعلم مقدار حزنه عليه، وأنّى له ذلك، وقد ثوى في باطن الأرض؟! وما بكاؤه اليوم على الفقيد إلا نوع من رد الجميل الذي عليه، ولا ينسى الشاعر في هذا المقام أن يعدد فضائل المرثي وصفاته الحسنة؛ من شجاعة وبطولة وفروسية وكرم وجود (1).

يُلحظ التكرار في الأبيات السابقة في الألفاظ الآتية: (الموت، أنسى، علم، جدّ، نعمى، رأى)، وفي الجناس الاشتقائي في الألفاظ: (لقيت - يلقى، خيانة - خوون)، فقد كرر لفظة (الموت) أربع مرات، ولفظة الموت إحدى مفردات الرثاء في الشعر، تحمل دلالة الأسى والحزن والتحسر على أخ، أو صديق، أو قريب، كما ترتبط بعلاقة جدلية مع الحياة، ولعل في تعداد مناقب الميت ومآثره، ما يوحي باستمرار حياته المعنوية بعد أن يوارى التراب؛ كالذكر الحسن والسمعة الطيبة، فتكرارها أربع مرات في القصيدة، لم يأتِ اعتباطاً، فعلاوة على مناسبتها للمقام والحال؛ أعني إظهار الحزن والتوجع على الفقيد، وبيان مكانته ومنزلته العالية، فهي توحى بأبدية الصراع مع الحياة، والتشبث بها، فإن غيّب الموت الجسد، فروحه باقية وذكره الحسن مستمر، فكم نتذكر ممن جُمِلت أفعالهم، وحسنت سيرتهم.

وجاء تكرار الفعل (أنسى) مرتين مسبقاً بالاستفهام الإنكاري؛ ليوحي بمنزلة الفقيد العلية في نفس الشاعر، وكذلك الحال في لفظة (علم) التي تكشف عن الحزن العميق الذي لحقه، وكذا الحال في لفظة (جدّ) التي أوحى بعظم الحزن على فقد يوسف بن أحمد، أما تكرار الفعل (رأى) مرتين، فيفيد دفع الشك عن رؤية يوسف الموت الرؤية الحقيقية له، وذلك في أثناء قتاله للأعداء، وهذا كناية عن كثرة المعارك والحروب التي كان يخوضها، فمن يكون في ساحة المعركة يرى

(1) انظر: الأبيات في البحري، ديوانه، مصدر سابق، م4، ص2183-2185.

الموت كل لحظة، ويخيل إليه مع كل اقتحام لصفوف الأعداء، وفي ذلك دليل -بلاشك- على الإقدام والشجاعة.

أما تكرار لفظة (نعمى) مرتين، إحداهما مضافة إلى ضمير المخاطب (الكاف)، فتدل على الخير العميم الذي أصاب البحترى من مرثيته أيام حياته، فوجد لزماً عليه أن يشكر هذه النعمى، وقد أقام الحجة على نفسه في ذلك، فإذا هو لم يحسن شكر نعمى يوسف بن محمد، فليس أميناً أن يشكر نعمى أحد غيره، وهذا يشير إلى كثرة النعم التي كان يسديها إليه الفقيد.

وجاء التكرار البديعي في الأبيات السابقة، والمتمثل بالجناس الاشتقاقي في (لقيت، يلقى)، و(خيانة، خوون)؛ ليجسد الفجعة الكبيرة، والمصاب العظيم اللذين مني بهما الشاعر، من جراء فقد يوسف بن محمد، فضلاً عما نهض به التجنيس من موسيقى هادئة حزينة معبرة وموحية بالمعنى، "فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلقة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر، فيضيئها بحيث نطلع عليها. أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته، بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما"⁽¹⁾.

ومن النماذج التي يبدو فيها التكرار، قوله من قصيدة يمدح فيها الخليفة المتوكل، ويصف خروجه يوم العيد⁽²⁾:

الله مَكَّنَ للخليفة جَعْفَرَ مُلْكاً يُحْسِنُهُ الخليفة جَعْفَرَ

(1) الجبوري، جمعة حسين يوسف، تقنية التكرار في شعر أبي العباس ابن شكيل الأندلسي، بحث ألقى في المؤتمر النقدي السابع عشر (الموروث الأدبي الأندلسي - قراءة جديدة)، جامعة جرش، جرش، (8-10) نيسان، 2014، ص1.

(2) البحترى، ديوانه، مصدر سابق، م2، ص1071.

نُعْمَى مِنْ اللَّهِ اصْطَفَاهُ بِفَضْلِهَا وَاللَّهُ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ وَيَفْدُرُ
 فَاسْلَمَ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ وَلَا تَزَلْ تُغْطَى الزَّيَادَةُ فِي الْبَقَاءِ وَتُشْكَرْ
 عَمَّتْ فَوَاضِلُكَ الْبَرِّيَّةَ فَالْتَقَى فِيهَا الْمُقِلُّ عَلَى الْغِنَى وَالْمُكْتَنِرُ⁽¹⁾
 بِالْبِرِّ صُمْتَ وَأَنْتَ أَفْضَلُ صَائِمٍ وَبِسُنَّةِ اللَّهِ الرَّضِيَّةِ تُفْطِرُ
 فَانْعَمَ بِيَوْمِ الْفِطْرِ عَيْنًا إِنَّهُ يَوْمٌ أَغْرُ مِنْ الزَّمَانِ مُشَهَّرُ⁽²⁾
 أَظْهَرْتَ عِزَّ الْمُلْكِ فِيهِ بِجَحْفَلٍ لَجِبَ يُحَاطُ الدِّينُ فِيهِ وَيُنْصَرُ⁽³⁾
 خِلْنَا الْجِبَالَ تَسِيرُ فِيهِ وَقَدْ عَدَّتْ عُدَدًا يَسِيرُ بِهَا الْعَدِيدُ الْأَكْثَرُ

يمدح البحتري المتوكل في هذه الأبيات، فيرى فيه من الصفات والخصائص ما جعله جديراً بالخلافة والملك؛ لذا مكّن الله تعالى ملكه، وهذه من النعمى التي أنعم الله بها عليه، ثم يدعو له الله أن يعطيه الزيادة والفضل، فهو قمين بها؛ لأنه يؤدي شكر الله على النعم، فمن شكره النعم أن فضله عمّ كل الناس، علاوة على أنه أفضل صائم، يصون صومه عن الفحش والسوء، ويأخذ بسنة رسول الله، صلى الله عليه وسلم، وهذا دليل على تقواه، فيبارك له يوم الفطر/العيد، فهو من الأيام المباركة عند الله، إذ ترفع فيه التهنئة والتبريك لذوي الشأن والمكانة. ويشير في البيتين الآخرين إلى الاحتفال المهيب الذي يخرج فيه الخليفة؛ إذ يظهر فيه عز السلطان، وعظمة السلطة، تحوطه الجند بكامل عددها وعُدَّتْهَا، الجند الذين أعدّهم لخفارة الدين ونصرته.

يتبدّى التكرار في هذه الأبيات في الألفاظ الآتية: (الخليفة، جعفر، واسم الجلالة "الله"، يوم). فقد كرر لفظة (الخليفة) مرتين؛ لتأكيد أنه جدير بالخلافة، وقائم بأعبائها خير قيام، فما جُبل

(1) الفواضل: الهبات. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (فضل).

(2) أغرّ مشهّر: معروف ظاهر. انظر: المصدر نفسه، مادة (غرر).

(3) الجحفل: الجيش الكثير. اللجب: ذو الصياح والجلبة. انظر: المصدر نفسه، مادة (جحفل، جلبب).

عليه من الشيم، وما أخذ به نفسه من الأوامر الإلهية والالتزام بالسنة المحمدية، جعله خليفة للمسلمين بحق، أما تكراره لاسم الممدوح (جعفر)، فلعله جاء لغرض التلذذ باسمه، لا سيما أن المخاطب معروف، كما جاء أيضاً لزيادة المدح والتعظيم، فالتصريح باسم الخليفة (جعفر) إضافة إلى ذكر الصفة (الخليفة)، تضمن هذه الفائدة. "فعملية التكرار؛ هي وليدة ضرورة لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي"⁽¹⁾، أما تكرار اسم الجلالة، فقد أكد أن هذه النعم هي فضل الله تعالى وحده، فلا منة لأحد في ذلك، فهو الذي يهب الملك لمن يشاء، وينزعه ممن يشاء. وأما تكراره للفظ (اليوم) فجاء للتوبيه بشأن هذا اليوم ومكانته عند المسلمين، لما فيه من الفرح والحبور الذي يعم معظم الناس، ولا سيما عند ذوي السلطان الذين يظهرون فيه بمظهر يليق بمكانتهم، ولعلمهم يبعثون في هذا اليوم باحتفالهم المهيّب، رسائل إلى الأعداء من حولهم، تجعلهم يرهبونهم ويخشون سطوتهم ويطشهم. في حين نهض تكرار جناس الاشتقاق في (تفطر، الفطر)، والجناس الناقص في (عُدا، العديد) بالقيمة الموسيقية، إذ ولد إيقاعاً موسيقياً ذا نغمة قوية تتناغم مع غرض المدح الذي ينأى عن الهمس/المناجاة إلى النبر والارتفاع، فضلاً عما قام به من ربط النص وتقوية الوشائج والأواصر بين أجزائه، والكشف عما بطن واستتر من مشاعر الشاعر وأحاسيسه، فالتكرار يستهدف أصلاً البوح بأحاسيس الشاعر العاطفية، أو حالته الذهنية، والإيماء بمعان مختلفة⁽²⁾.

(1) الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص 62.

(2) انظر: موريه، س، **الشعر العربي الحديث (1800-1970)**: تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر: شفيع السيد، وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986، ص 341.

ومن تكرار الكلمات، قوله من قصيدة ⁽¹⁾ يتغزل فيها بعلوة:

أَلَمْ تَعْلَمِي يَا عَلُو أَنِّي مُعَذَّبٌ بِحُبِّكُمْ وَالْحَيْنَ لِلْمَرِّ يُجْلِبُ ⁽²⁾
فَلَوْ عَلِمْتُ عَلُوَ بِمَا كَانَ بَيْنَنَا لَقَدْ كَانَ مِنْهَا بَعْضُ مَا كُنْتُ أَرْهَبُ
أَلَا جَعَلَ اللَّهُ الْفِدَا كُلَّ حُرَّةٍ لـ"عَلُو" الْمُنَى إِنِّي بِهَا لَمُعَذَّبٌ
فَإِنْ تَكُ عَلُوَ بَعْدَنَا قَدْ تَغَيَّرْتُ وَأَصْبَحَ بَاقِي حَبْلِهَا يَتَقَضَّبُ ⁽³⁾
وَأَبْكِي عَلَى عَلُوٍ بَعِينٍ سَخِينَةٍ وَإِنْ زَهَدْتُ فِينَا فَإِنَّا سَتَرَعْبُ ⁽⁴⁾

يصف البحتري في هذه الأبيات معاناته، وقد غزت قلبه هذه الفتاة الحلبية التي كانت غاية في الجمال والحسن، فبلغ به الشوق غايته؛ حتى كاد أن يودي به، وهي لم تعلم ما ألم به، ومع ذلك يدعو لها بالبقاء على الرغم من تغييرها، وتقطع حبل ودها، وتبلغ ذروة معاناته، فلا يستطيع أن يخفي ما به، فعينه ما تزال سخية؛ أي لا ينقطع دمه أبداً، شوقاً إليها ورغبة بها.

يبدو التكرار في الأبيات السابقة في الألفاظ التالية (عَلُو، معذب، كان)، فقد كرر اسم محبوبته (علو) خمس مرات، وفي كل مرة ينهض التكرار بتعميق المعنى وتأكيد حبه (لعلوة) وتمسكه بها، رغم ما جلبه هذا الحب لقلبه من العذاب، ولعل تكراره لهذا الاسم مصغراً، يفيد التحبب والتودد، والتلذذ بترداد اسم محبوبته، علاوة على ما قام به من الترابط بين أبيات القصيدة، ذلك أن كل تكرار يقوم على خدمة المعنى، ويكشف عن اهتمام المتكلم باللفظة المكررة.

(1) البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م1، ص 307-309.

(2) الحَيْن: الهلاك. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (حين).

(3) يتقضب: ينقطع. انظر: المصدر نفسه، مادة (قضب).

(4) سخين: أي لا ينقطع دمه. انظر: المصدر نفسه، مادة (سخن).

أما تكرار لفظة (معذب) مرتين، فيصور معاناته وشوقه الدائم لمحبيبته، كما يعكس العاطفة الحرّى، والنار المشتعلة في قلبه، من جراء ذلك الحرمان الذي يعيشه، في حين أوحى تكرار الفعل (كان)، الذي كرر ثلاث مرات، بالود القديم الذي كان بينهما، وإن تغيرت من قبله، إلا أنه ما يزال باقياً على العهد، يتجرع ألم البعد والفراق، وانقلاب حال المحبوبة تجاهه. فالفعل الماضي (كان) في هذه الأبيات يدل على استمرار العلاقة والود بين الشاعر ومحبيبته، وإن حصل بينهما في بعض الأحيان ما يعكر صفو هذه العلاقة، فالمتصفح لديوان أبي عبادة تطالعه في عدة مواضع أبيات كثيرة تشير إلى أنه كان يلتقي بعلوة، فيحظى بوصالها، وينعم بمفاتنتها، إلى أن ينبلج الصبح، وتتكشف حجب الظلام⁽¹⁾.

ومن نماذج تكرار الكلمة في شعر البحتري، قوله من قصيدة⁽²⁾ يذكر فيها أبا سعيد محمد بن يوسف الثغري⁽³⁾، وقد دُفع إلى أبي الخير النصراني الكاتب، يستخرج منه ما لا:

يا	ضَيْعَةَ	الدُّنْيَا	وَضَيْعَةَ	أَهْلِهَا	وَالْمُسْلِمِينَ	وَضَيْعَةَ	الإِسْلَامِ
طُلِبَتْ	دُحُولُ	الشَّرْكِ	فِي	أَرْضِ	الْهُدَى	بَيْنَ	الْمَدَادِ
هَذَا	ابْنُ	يُوسُفَ	فِي	يَدَيِ	أَعْدَائِهِ	يُجْرَى	عَلَى
نَامَتْ	بُنُو	الْعَبَّاسِ	عَنْهُ	وَلَمْ	تَكُنْ	عَنْهُ	أُمِّيَّةٌ
						لَوْ	رَعَتْ
							بَنِيَامِ

(1) انظر: كمال، محمد، علوة الحلبيّة وظاهرة الطيف عند البحتري، مجلة التراث العربي، (د.ع)، (د.ت)، ص32.

(2) البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م3، ص2031-2032.

(3) هو أبو سعيد محمد بن يوسف بن عبد الرحمن الثغري، طائي من أهل مرو، كان من قواد حميد الطوسي في حربه مع بابك الخرمي، ثم صار من قادة الجيوش لدى المعتصم، توفي فجأة في عهد المتوكل سنة 223هـ. انظر: المصدر نفسه، م1، هامش ص5.

(4) الذحول: جمع الذُّحُل، وهو الثَّأر، العداوة والحقْد. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (ذحل).

جاء في كتاب (الفرج بعد الشدة) أن أبا سعيد طولب بمال بعد غزواته المشهورة، وسُئِلَ إلى أبي الخير النصراني الجهبذ، ليستخرج المال منه، فجعل يعذبه، فشق ذلك على المسلمين، فقالوا: يأخذ بثأر النصرانية، فقال البحتري هذه الأبيات، فقرئت على المتوكل، فأمر بإطلاق أبي سعيد، وأمر بإحضار البحتري، واتصل به⁽¹⁾، ففيها يتحسر على الدنيا وأهلها، وعلى المسلمين والإسلام، وقد أسلم بطل من أبطال العرب المسلمين لنصراني، يسومه سوء الخسف، ويعذبه عذاباً لا يعذبه لأحد، وكأنه يريد أن يثأر منه لفتكه بالروم والمشركون، إذ أبلى بلاءً حسناً في حربهم وحماية ثغور المسلمين منهم، كما يعرض بخلفاء بني العباس؛ لأنهم لم يحموه، وأسلموه لمن لا عهد ولا ذمة له بالمسلمين وأبطالهم، ولو كان في زمن خلفاء بني أمية لرعوه حق رعايته لبطولته وبلائه في الحروب.

يُلاحظ في هذه الأبيات تكرار لفظة (ضيعة) ثلاث مرات مصحوبة بأداة النداء، ظاهرة مع عبارة (يا ضيعة الدنيا)، ومقدرة مع عبارة (ضيعة أهلها)، ومع لفظة (المسلمين) أيضاً، ولعل في تكرار هذه اللفظة ما يجسد مشاعر الألم والحزن والأسى الذي يعتصر قلب الشاعر، ويورق ذاته حمية ونخوة على أبي سعيد في نبرة يغلفها الحسرة والحزن، وتكشف كذلك عن العصبية القبلية التي تتطوي عليها نفسية الشاعر، ولا سيما أن أبا سعيد والبحتري كلاهما طائيان، وقد تبتت هذه العصبية - أيضاً - من خلال تعريضه ببني العباس الذين قامت خلافتهم على العنصر الفارسي. إذن، فتكرار هذه اللفظة أدى وظيفة نفسية وشعورية، علاوة على وظيفتها الجمالية، فالتكرار يعد في الفن من علامات الجمال، وأحد أهم أركانه⁽²⁾، أما تكرار لفظة (الأيام) فتجسد المفارقة الكبيرة بين الأيام كما توحى لفظة (الأيام) الأولى التي قضاها في ساحة المعركة مدافعاً عن ملك العباسيين،

(1) انظر: التتويحي، أبو علي المحسن بن علي بن محمد (ت284هـ)، الفرّج بعد الشدة للوقائع الغريبة والأسرار

العجيبة، وضع حواشيه: خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ص84.

(2) غريب، روز، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1952، ص21.

وحامياً حياض المسلمين، وبين الأيام التي كان يزرع فيها تحت التعذيب والأذى، وكأني بالبحثري يريد أن يقول: أهكذا يُجازى على الإحسان بالإساءة، وهكذا تنزل الأبطال والشجعان منازلهم؟! وكذا أدى تكرار جناس الاشتقاق في لفظتي (نامت، بنيام)، إذ أظهر مكانة العنصر العربي الوضيعة في دولة بني العباس، وأهميته في الدولة الأموية، ومن بديهي القول ما نهض به التكرار اللفظي والبديعي من إيقاع موسيقي يشي بالحزن والحسرة، فضلاً عن تقوية أواصر الأبيات وسبكها.

ومن النماذج أيضاً، قوله لأبي نهشل بن حميد ⁽¹⁾ في عيدي النيروز والمهرجان ⁽²⁾:

يَابْنَ حُمَيْدٍ! عِشْ لَنَا سَالِماً	مَا اخْتَلَفَ النَّوْرُوزُ وَالْمِهْرَجَانُ ⁽³⁾
وَاسْتَأْنَفِ الْعُمْرَ جَدِيداً فَقَدْ	وَلَّى زَمَانٌ وَأَتَانَا زَمَانٌ
أَمَا تَرَى الْأَرْضَ وَأَثْوَابَهَا	شَقَائِقُ النُّعْمَانِ وَالْأَفْحُوانِ؟
وَهَذِهِ الْأَيَّامُ قَدْ أَبْدَانَتْ	فَهِيَ ظِرَافٌ نَاطِرَاتٌ حَسَّانُ
فَصَدَتْ فِي النَّوْرُوزِ عِرْقاً وَقَدْ	تُخَيَّرَ الْوَقْتُ وَطَابَ الْأَوَانُ
فَاسْتَغْمِلِ الصَّهْبَاءَ فِي مَجْلِسٍ	تَسْتَغْمِلُ الْأَوْتَارَ فِيهِ الْقِيَانُ!

(1) أبو نهشل محمد بن حميد الطائي، وأخواه: أبو نصر محمد، وأبو عبد الله محمد، هم بنو حميد بن عبد الحميد الطائي الطوسي القائد الذي قتل في حرب بابك سنة 214هـ. انظر: البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م1، هامش ص39.

(2) المصدر نفسه، م4، ص2236.

(3) النوروز أو النيروز: أول يوم من أيام السنة الشمسية، وعند الفرس نزول الشمس أو الحمل، ومعناه: يوم جديد، وربما أريد به يوم حظ وتنتزه. انظر: المصدر نفسه، م2، هامش ص734. المهرجان: عيد الفرس، مركبة من (مهر، جان) ومعناها محبة الروح، عند نزول الشمس أول الميزان. انظر: المصدر نفسه، م2، هامش ص677.

يقول الصولي في مناسبة هذه الأبيات: "اقتصد محمد بن حميد يوم نيروز، فكتب إليه البحتري"⁽¹⁾ وذكر البيت الأول، فالشاعر يدعو لأبي نهشل أن يعيش سالماً ما اختلف العيدان؛ (النوروز، والمهرجان)، وأن يستأنف بعدهما عمراً جديداً، ولعله يغمز بقوله - في عجز البيت الثاني والبيتين الثالث والرابع - بالخليفة العباسي الواثق، وما كان من مدحه إيّاه إلا عرضاً، فلم يذكره إلا في أبيات متفرقة في القصائد التي كان يوجهها إلى بعض الخلفاء⁽²⁾، ولا أدري ما السبب في ذلك، فربما يعود إلى الواثق أو إلى أحمد بن أبي دواد⁽³⁾، ومحمد بن عبد الملك الزيات⁽⁴⁾.

فقد كان لا يصدر إلا عن رأيهما⁽⁵⁾ وتبدو فرحة الشاعر كبيرة في هذه الأبيات؛ لسببين: الأول أن أبا نهشل قد قام معافى من قصده، والثاني اختياره أنسب الأوقات وأطيبها، وهو إبان عيد (النوروز)، وتبلغ فرحته ذروتها حين يدعو إلى إدراة كؤوس الخمر على أصوات القيان وألحان الأوتار.

يتبدى التكرار في هذه الأبيات في الاسمين: (النوروز، زمان)، وجناس الاشتقاق في الفعل (استعمل، تستعمل)، وقد جاء التكرار في الألفاظ السابقة ليؤدي وظيفتين: دلالية وفنية، أما الوظيفة الدلالية، فتمثلها فرحة الشاعر الكبيرة، وسروره العظيم، وقد تعافى أبو نهشل، وخروجه

(1) الصولي، محمد بن يحيى الصولي (ت335 أو 336هـ)، أخبار أبي تمام وبآخيه ذيل الأخبار من رواية الصولي، تح: صالح أشر، دار الفكر، دمشق، ط2، 1964، ص130.

(2) انظر: البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م5، ص2921.

(3) هو أحمد بن أبي دواد بن جرير بن مالك الإيادي، أحد القضاة المشهورين من المعتزلة، ورأس فتنة القول بخلق القرآن، توفي سنة 233هـ. انظر: الزركلي، خير الدين، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980، م1، ص124.

(4) هو: محمد بن عبد الملك بن أبان، المعروف بابن الزيات، من بلغاء الكتاب والشعراء، وزر للمعتصم والواثق العباسيين، توفي سنة 233هـ. انظر: المصدر نفسه، م6، ص248.

(5) انظر: المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي (ت346هـ)، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، م4، ص66.

سالمًا بعد فصد عرقه، واكتملت فرحة الشاعر حينما تم ذلك في وقت العيدين، فآن معاقر الصهباء
مصحوبة بالحن الأوتار وغناء القيان، كما استطاع الشاعر أن يفصح عن بعض مكنونات نفسه،
وما استتر فيها، إذ عرّض بالوائق ومن حوله بقوله: (وولى زمان وأتانا زمان).

أما ترى الأرض وأثوابها شقائق النعمان والأفحوان؟
وهذه الأيام قد أبدلت فهي ظراف ناظرات حسان

ففيه يكنى عن أيام العز والخير التي عاشها إبان خلافة المتوكل الذي مدحه كثيراً في
ديوانه، ويعرّض بمن سبقه من الخلفاء.

أما الوظيفة الفنية فتتجسد بالناحية الموسيقية، فتكرار الألفاظ السابقة قوى جرس الأبيات؛
لما اشتملت عليه من أثر خطابي تتناغم مع غرض التهئة، علاوة على ما قام به التكرار اللفظي
والبديعي من دور فاعل في ربط أجزاء النص، وتقوية وشأجه.

يبدو لنا من خلال الأمثلة التي عرضناها في فصل تكرار الكلمة في شعر البحتري، أنها
جاءت في مكانها مطمئنة غير قلقة، اختارها الشاعر بدقة وعناية؛ لتنهض بوظيفتين أساسيتين،
الأولى: صوتية إيقاعية تأتت من خلال كلمة بعينها، مثل (ليلى، وعلوة، والدهر...)، أو من خلال
ما يسمى بالتكرار البديعي؛ كالجناس ورد الأعجاز على الصدور، فحققت جمالية خاصة للنصوص
الشعرية، وأثراً ذا تأثير عظيم في المتلقي، فأثارت عواطفه ومشاعره، ومن ثم قوت أواصر التلقي
بين النص والمتلقي، فعنصر الإيقاع اللفظي أشد قوة من الإيقاع الصوتي (الفونيمي)، ومن ثم فهو
أعمق أثراً.

والثانية: دلالية، كشفت عن العلاقة النفسية المفعمة بالمشاعر الجياشة، والأحاسيس
الطاغية، سلباً أو إيجاباً، تجاه الاسم المكرر، سواء أكان ذلك في الغزل بمحبوبته (علوة)، أو في

المدح القائم على استمطار كرم الممدوح وجُوده، مثل تكرار لفظة (الجود) في مدح الفتح بن خاقان، أو في تكرار لفظة (الدهر) التي عكست جدلية الصراع القائم بينهما، والمتمثلة في الشكوى والتذمر والسخط، حتى في أحسن حالاته؛ أي عندما يعطي ويمنح.

وما ميز الباحث في هذا الجانب أن الألفاظ المكررة في النصوص الشعرية التي درسها الباحث لم يتجاوز تكرارها عدد أصابع اليد الواحدة، حتى على مستوى القصيدة بكاملها، مما يعني أن التكرار في هذا الجانب عند الشاعر لم يكن عشوائياً، أو كيفما اتفق، بل جاء خادماً للمعنى، ومتاغماً مع الدلالة العامة للنص، إذ يتوقف الباحث عند التكرار عندما يلحظ أنه قد استوفى وظيفته الفنية والدلالية، وحقق الهدف المقصود منه.

الفصل الثالث

تكرار العبارة وأثرها في موسيقى شعر البحري

يعرف إبراهيم أنيس الجملة بأنها "أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلاً بنفسه، سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر"⁽¹⁾، وأركان الإسناد في الجملة تنحصر في طرفي الإسناد الأصلي (الفعل والفاعل)، أو (المبتدأ والخبر)، وهي الجملة الصغرى، أو الجملة البسيطة التي تتولد عنها أشكال متنوعة ومتعددة من الجمل الفعلية أو الاسمية⁽²⁾، ولا تقلُّ أشباه الجمل (الجارُّ والمجرور، والظرف) أهمية عن الجمل الاسمية والفعلية في أداء الدور الفني في التركيب الشعرية، ولذلك لا نعني بالجمال وأشباه الجمل هنا تلك الجمل التي تجمل معلومة (أي تثبت شيئاً لشيء، أو تنفي شيئاً عن شيء)، بل الجملة الخبرية الفنية التي نعبر بها عن حاجات أنفسنا بطريق الفن، ونسلك لذلك سبل التجوز والمبالغة، وصنوف البيان وألوان الإيقاع، ونمزج العقل بالعاطفة بالخيال⁽³⁾.

وترتبط الجمل بعضها ببعض وتتألف محدثَةً جرساً موسيقياً يتباين في نغماته بين الهدوء والصخب، وقد تتناقض في ظاهرها أحياناً؛ لإنتاج دلالات جديدة تخدم الفكرة العامة التي ينهض عليها النص، وتشكل بؤرة تضيء جوانب القصيدة ومبدعها من الناحية النفسية وغيرها، ولا شك في "أن القيمة الحقيقية الموسيقية تنبع من تألف مجموع الألفاظ في جمل متناسقة التركيب، متسقة الأوزان، والنقططيات الصوتية، وهو ما يسمى موسيقى العبارة"⁽⁴⁾، فالشاعر عندما يقوم بالعملية التركيبية للألفاظ في جمل صغرى تتولد عنها جمل كبرى، فهذه العملية تخضع للتجربة النفسية التي مر بها المبدع التي تعد الحاضن الأول والأخير للنص الأدبي بصفة عامة؛ ولذلك يعد التركيب

(1) أنيس، إبراهيم، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1978، ص276-277.

(2) انظر: عبد اللطيف، محمد حماسة، بناء الجملة الفعلية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2033، ص31-32.

(3) انظر: سلطان، منير، بلاغة الكلمة والجملة والجمال، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1993، ص88.

(4) العف، عبد الخالق محمد، التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، مركز رشاد الشوا، غزة، 2001، ص233.

أكثر قدرة على إبراز تجلياتها؛ ف"المبدع عندما يقع اختياره على بعض المفردات من مخزونه اللغوي، فإنه لا يصنع ذلك بشكل عفوي، بل تكون له دوافعه الجمالية"⁽¹⁾، ومن هنا كان "للتكرار التركيبي خفة وجمال لا يخفيان، ولا يغفل أثرهما في النص، حيث إن الفقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المتكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة، مما يجعل حاسة التأمل لدى القراء ذات فاعلية عالية"⁽²⁾، والشاعر -أيضاً- يتخذ من العبارة المكررة في الشطر الواحد، أو في البيت الواحد، أو في عدة أبيات، مرتكزاً لإضافة معنى جديد يدعم فكرته الأساسية⁽³⁾، وهذا الضرب من التكرار يسهم إلى حد بعيد في تغذية الإيقاع المتحرك للخطاب الشعري، فالعبارة المكررة تكسب النص طاقة إيقاعية⁽⁴⁾، وقد تتمدد الحالة الشعورية النفسية عند الشاعر، فلا يستغرقها تكرار الحرف، أو الكلمة، فيعتمد إلى تكرار العبارة، ليستوعب الدفقات الشعورية التي تلج عليه؛ "لأن التكرار يغني المعنى، ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ويثري العاطفة، ويرفع درجة تأثيرها، ويركز الإيقاع، ويكثف حركة التردد الصوتي في القصيدة"⁽⁵⁾، علاوة على أن هذا الضرب من التكرار يعد عاملاً مهماً من عوامل التماسك النصي، بحيث "يمكن المتلقي من الإحاطة التذكيرية بالملفوظات السابقة من الكلام"⁽⁶⁾.

(1) عبد المطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين الإبداعي، دار السعادة، القاهرة، 1995، ص147.

(2) الكبيسي، عمران، لغة الشعر العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، القاهرة، 1979، ص166.

(3) انظر: السيد، شفيق، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، مرجع سابق، ص43.

(4) انظر: قاسم، مقداد محمد، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، 2008، ص1993.

(5) رزقه، يوسف موسى، مقارنة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجاً)، مجلة بيت لحم، م11، ع2، 2002، ص374.

(6) أبو زنيد، عثمان، نحو النص: إطار نظري ودراسات تطبيقية، عالم الكتب، إربد، 2010، ص286.

وتأسيساً على ما سبق، سيقف الباحث عند بعض النماذج التي تجلى فيها تكرار العبارة

في شعر البحتري في مقطوعة يعاتب فيها الفتح بن خاقان (1):

أَمْخَلَفِي يَا فَتَحُ أَنْتَ وَظَاعِنُ فِي الظَّاعِنِينَ وَشَاهِدُ وَمُعَيَّبِي؟
مَاذَا أَقُولُ إِذَا سُئِلْتُ فَحَطَّنِي صِدْقِي وَلَمْ يَسْتُرْ عَلَيَّ تَكْذُوبِي؟
مَاذَا أَقُولُ لَشَامِتِينَ يَسْرُهُمْ مَا سَاعَنِي وَلِمُنْكَرٍ مُتَعَجِّبٍ؟
أَقُولُ مَغْضُوبٌ عَلَيَّ!؟ فَعِلْمُهُمْ أَنْ لَسْتُ مُعْتَدِرًا وَلَسْتُ بِمُذْنِبٍ
أَمْ هَلْ أَقُولُ تَخَلَّفْتُ بِي عِنْدَهُ حَالٌ؟... فَمَنْ ذَا بَعْدَهُ مُسْتَصْحَبِي؟
سَأَقِيمُ بَعْدَكَ -إِنْ أَقَمْتُ- بِغُصَّةٍ فِي الصَّدْرِ لَمْ تَصْعَدْ وَلَمْ تَنْصَوِّبْ
وَسَأَرْفُضُ الْأَشْعَارَ إِنَّ مَذَاقَهَا بِمَدِيحِ غَيْرِكَ فِي فَمِي لَمْ يَغْذُبْ
لَا أَخْلِطُ التَّأْمِيلَ مِنْكَ بِغَيْرِهِ أَبَدًا وَلَا أَلْقَى دَنِيَّ الْمَكْسَبِ

يفتتح الشاعر مقطوعته بأداة النداء (الهمزة)، وهي حرف لنداء القريب، ولعل استفتاحه

لها بهذه الأداة ينم على تهيئة نفسية المخاطب (الفتح بن خاقان)، واستدراجه لتقبل الاعتذار، فهو يحاول أن يبرئ ذاته مما نسب إليها، لأنه بلغه أن بعض الوشاة وشى به؛ ليفسد الود بينه وبين ابن خاقان، فتحقق ما أراد، فتخلف عنه، ولم يعد يصطحبه أينما ذهب، فساء البحتري أن يقيم على هذه الحال، فلم يجد بعدها مذاقاً لمدح أحد، ولكنه مع ذلك لم يعدم الأمل في أن يعود الود إلى ما كان عليه بينه وبين الفتح.

كرر الشاعر في هذه المقطوعة العبارتين الاستفهاميتين: (ماذا أقول)، وقد خرج الاستفهام

فيهما عن معناه الحقيقي إلى معنى بلاغي، لعله الإنكار، إذ يستنكر الشاعر ما نقله الشامتون إلى

(1) البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م1، ص141.

ابن خاقان، وما سرهم من إفساد العلاقة بينهما، ويكشف الاستفهام أيضاً عن حيرة الشاعر بم يعتذر، وعمّ يعتذر، وشكّه بما وشى به الوشاة. فالاستفهام -هنا- لم يكن هدفة الإيضاح والشرح⁽¹⁾، بل ليدل على عمق الحيرة التي اكتنفت نفس الشاعر، ويبدو أن الأمر لديه في غاية الإبهام، بدليل مجيء (أم المعادلة): أأقول مغضوب عليّ أم هل أقول تخلفت بي عنده... حال، فقد التبس عليه الأمر، فلا يدري ماذا يقول؛ لأنه ليس مذنباً. وقد يكون الاستفهام مطروحاً لدى الشاعر، وكأنه يبحث عن جواب: ماذا أقول، ماذا أقول، ماذا أقول؟ ولكن الجملتين الخبريتين في البيت السادس (سأقيم بعدك)، وكذا الجملة (وسأرفض) في البيت السابع تباغتانه بالرفض؛ وذلك لعدم اقترانه بما يوجب الاعتذار. ويبدو لنا-في هذه الأبيات-الموسيقى الهادئة الحزينة التي تتناغم مع المعنى العام للنص، فقد حقق الشاعر ذلك الإيقاع الجميل من خلال تكرار صيغة الاستفهام (ماذا أقول؟) مرتين، فما تكاد تلك الموسيقى الهادئة الحزينة المؤثرة تنتهي وتستقر في الأذهان والأسماع، حتى تعود مرة أخرى بألحانها المؤثرة تتردد في صدر البيت الذي يليه، مما يجعل من تلك الموجات الصوتية المفعمة بالنغمات الموسيقية المتوالية، لا تنتهي حتى تبلغ من المتلقي التأثير الذي يرومه الشاعر. "فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً، تتفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر به القلوب"⁽²⁾.

(1) انظر: في الاستفهام وأدواته وما يخرج إليه من معان. المراغي، أحمد مصطفى، علوم البلاغة: البيان والمعاني

والبدیع، دار القلم، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 59-78.

(2) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص 17.

ويقول من قصيدة يمدح فيها الحسن بن وهب (1):

حُمِلْتُ لِلْحَسَنِ بْنِ وَهْبٍ نِعْمَةً صَعُبَتْ عَلَى ذَلِّ الثَّاءِ وَصَعِبِهِ (2)
وَوَعَدْتُهُ أَنِّي أَقُومُ بِشُكْرِهَا فَحَمَلْتُ مِنْهُ نَقَاً فَلَمْ أَنْهَضْ بِهِ (3)
إِلَّا أَكُنْ كَأَنَّ كَلَفْتُ مِنْهُ يَذْبُلًا فَالْقَدْ مُنِيتُ بِخَدْنِهِ أَوْ تَرْبِهِ (4)
مَا أَضْعَفَ الْإِنْسَانَ إِلَّا هِمَّةٌ فِي نُبْلِهِ أَوْ قُوَّةٌ فِي لُبِّهِ!
مَنْ لَا يُؤَدِّي شُكْرَ نِعْمَةٍ خَلَّهَ فَمَتَى يُؤَدِّي شُكْرَ نِعْمَةِ رَبِّهِ؟

يشير البحتري في هذه الأبيات إلى النعمة التي أسبغها عليه الحسن بن وهب، ولعلها كانت عظيمة، جعلته مقصراً عن إيفائه حقها، فكأنها جبل من الرمل أو جبل يذبل، عجز أن ينهض بها، على الرغم من وعده إياه بأداء شكرها، ولكن هيهات له أن يفعل ذلك؛ لعظمها، وعلى أي حال فشكر نِعَمِ الخلان، بل الناس بشكل عام، واجب وحق؛ لأن من لا يشكر الناس لا يشكر الله، ويشير في هذا البيت إلى حديث الرسول -صلى الله عليه وسلم-: "لَا يَشْكُرُ اللَّهُ مَنْ لَا يَشْكُرُ النَّاسَ" (5).

يبدو التكرار في عبارة (يؤدي شكر نعمة)؛ وذلك من أجل التأكيد أن شكر النعم واجب، ولو كان ردها بالكلمة الطيبة، فشكرها للمنع الأول، وهو الله تعالى، كما تكشف هذه العبارة عن إحساس الشاعر بقيمة العطاء الكبير الذي ناله من الحسن بن وهب، ولعل فيها إشارة إلى ما كان

(1) البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م 1، ص 163.

(2) الذل: ضد الصعوبة، أي الممهد من الطرق. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (ذل).

(3) نقا: كثيب من الرمل. انظر: المصدر نفسه، مادة (نقا).

(4) الخدن: الصاحب، تربه: تذب الرجل الذي ولد معه. انظر: المصدر نفسه، مادة (خدن) (ترب).

(5) أبي داود، سليمان بن الأشعث الأزدي السجستاني (ت 275هـ)، سنن أبي داود، تح: شعيب الأرنؤوط، ومحمد

كامل قره بللي، دار الرسالة العالمية، ط 1، 2009، ج 7، ص 188.

يغدقه ابن وهب من الهبات والعطايا، حتى عم ثناؤه، وطار صيته في الشرق والغرب⁽¹⁾، وفي ذلك زيادة في المدح وتأكيده.

أما من الناحية الموسيقية، فقد أحدث تكرار هذه العبارة جرساً خاصاً قوى المعنى وزاده تأكيداً، فالموسيقى هي التي تحمل مضمون النص، وتحقق غايته من التأثير وإثارة العواطف والانفعالات⁽²⁾، فتتابع العبارات وتواليها ضمن نسق معين يصنع إيقاعاً جميلاً يترك أثراً عظيماً في قلب المتلقي وسمعه، ومن ثم يحدث تفاعلاً بين النص والمتلقي، أكان سلباً أم إيجاباً.

ومن تكرار العبارة عند البحتري، قوله من قصيدة غزلية⁽³⁾:

يا دهر! هل تُدني إليّ ديارها منْ بعدِ تغذّبي بطولِ تباعدِ
يا دهر! كم قد سُوتني فوجدتني لا أشتكي السؤاى ولستُ بجادِ!
حتّام لا أنفكُ منكُ تسؤمني خسفاً وتغسّفني بسطوةِ حادِ
وإذا اضطرّبتُ فعنّ لي وجهُ الغنى أسرعّت في منعي أنسرِعَ مُحارِدِ

يخاطب الشاعر الدهر خطاب العاقل، شاكياً منه ما فعله به، فقد عذبه بنأي محبوبته عنه، ولم يكتف بذلك فكم أساء إليه، وسامه ضروب الخسف والظلم، فإذا ما أظهر له فرصة غنى، أسرع إليه في منعها، وقبضها عنه.

يتبدى التكرار في هذه الأبيات في صيغة النداء (يا دهر)، فقد كررها مرتين، ولعل نداءه بأداة النداء (يا) التي ينادى بها البعيد، ما هو إلا ذم للدهر، وإيحاء بالعجز أمامه، وإحساس من

(1) انظر: البيت السابع من القصيدة نفسها، البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م 1 ص 163.

(2) انظر: نافع، عبد الفتاح، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مرجع سابق، ص 32.

(3) البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م 2، ص 830.

المتكلم بأن ما فعله به ليس على وجه حق، فالشاعر ليس بجاهل، ولا بخامل، فهو ذو حجا/عقل، ومحدث كريم، وحر⁽¹⁾، فلم يفعل به كل هذه الأفاعيل؟ فالتكرار في الأبيات السابقة يفاجئ المتلقي بقدرته الإيحائية العميقة، المتجسدة بجدلية الصراع بين الإنسان -بصورة عامة-والدهر، والعجز المتناهي حياله، مكتفياً بالذم الذي يرقى -أحياناً-إلى التحقير والازدراء، "قالباعث النفسي من أهم العوامل المسببة للتكرار، ويمتاز من غيره بأنه الأكثر ظهوراً بينها؛ لما يمثله من إعادة لما وقع في القلب، واستقر في النفس، فانشغلت به عن سواه"⁽²⁾.

والذي ينعم النظر في هذه البنية التكرارية الإيقاعية يجد أنها تُؤمّن الجانب الدلالي، فالتكرار لا يأتي لغاية إيقاعية خالصة، بل يستدعيه المعنى ويطلبه، فالعلاقة بين المعنى والإيقاع علاقة تواؤم وانسجام، فلا إيقاع دون معنى، ولا معنى بلا إيقاع، ويرتفع الإيقاع ويخبو تبعاً لقوة العاطفة وصدقها في النص، فما يظهر في النص من موسيقى حزينة صاخبة رفع من وتيرتها حرف النداء (يا)، الذي يمتد من أقصى غايات صوت المنادى، يبرز فاعلية الدهر السلبية، ويضفي على النص مسحة من الألم والحزن، ولعل تكرار هذه الصيغة في سياق تكرار كم الخبرية (في البيت الثاني من النص) والبيت (السادس عشر) من القصيدة، يؤكد عظم تحولات الزمن وتبدلاته السالبة التي مُني بها الشاعر.

أما الأثر الذي أحدثه التكرار على مستوى الصورة، فقد جسده أنسنة الشاعر للفظة الدهر، حيث أسيغ عليه صفات وخصائص الكائن البشري الذي يعقل النداء ويسمعه، فأخرجه بذلك من دائرة المعنويات إلى دائرة الأحياء العاقلة؛ وذلك ليشفي غليله مما يجد عليه في قلبه من نقمة

(1) انظر: الأبيات رقم (15، 16، 17) من القصيدة نفسها، البحري، ديوانه، مصدر سابق، م2، ص830.

(2) عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ص33.

وغيظ. فالتشخيص ذو قدرة على التكثيف والاقتصاد أو الإيجاز⁽¹⁾؛ لأنه ناجم عن استعارة مكنية حذف فيها المشبه به، وتُركت قرينة تدل عليه.

ومن ذلك قوله من قصيدة يمدح فيها أبا الحسن بن عبد الملك بن صالح الهاشمي⁽²⁾:

سَاحَتْ مَوَاهِبُهُ فَلَمْ تَخُوجْ إِلَى جَذْبِ الدَّلَاءِ تُمُدُّ بِالْأَمْرَاسِ⁽³⁾
لَا مُطْلَقَ هُجْرٍ الْحَدِيثِ إِذَا احْتَبَى فِيهِمْ وَلَا شَرَسُ السَّجِيَّةِ جَاسِ⁽⁴⁾
حَيْثُ السَّجَايَا الْبَاذِلَاتُ ضَوَاحِكُ زُهْرٍ وَحَيْثُ الْعَاذِلَاتُ خَوَاسِي⁽⁵⁾
لَا مِنْ طَرِيفٍ جَمَعَتْهُ خِيَانَةٌ مَا مِنْهُ يَبْذُلُ جَاهِداً وَيُوَاسِي
لَيْسَ الَّذِي يُعْطِيكَ تَالِدَ مَالِهِ مِثْلَ الَّذِي يُعْطِيكَ مَالَ النَّاسِ

فالممدوح مواهبه كثيرة جمّة، لا تحتاج إلى أحد لينبه عليها؛ فمنها أن حديثه ليس بفاحش، ولا بذيء، وطبعه لين، موطأ الأكناف، فسجاياه الحميدة ورثها كابراً عن كابر، ولهذا يعطي تالد/قديم ماله، وليس مما جناه من الناس، فثمة فرق كبير بين من يعطي من ماله الحر، وبين من يعطي من مال الناس.

كرر الشاعر في أبياته السابقة عبارته (الذي يعطيك) مرتين، فجاءت مرة منفية بليس،

ومرة أخرى مثبتة؛ لتأكيد دلالتين؛ الأولى:

(1) ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، (د.م)، ط2، 1981، ص136.

(2) البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م2، ص1137.

(3) الأمراس: الحبال. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (مرس).

(4) هجر الحديث: فاحشه. الجاسي: الجاف. انظر: المصدر نفسه، مادة (هجر) (جسا).

(5) الخواسي: بتخفيف الهمز، جمع خاسئة وهي المبعدة المطرودة. انظر: المصدر نفسه، (خيس).

التتويه بذكر الممدوح، والإشادة بكرمه وجوده، وإن كانت لا تحتاج إلى ذلك، فهو من باب تأكيد المؤكد، والمبالغة في تعزيز المعنى أو الفكرة التي أراد الشاعر التعبير عنها، فإن إيقاعية التكرار تمثل في الوقت نفسه عوداً نفسياً للمغزى الدلالي، يساندها التجانس النفسي في التطابق الصوتي⁽¹⁾.

أما الثانية، فهي المفارقة التي أقامها بين من يعطي تالد ماله وحره، وبين من يعطي من مال الناس، سواء أكسبه بطريقة مشروعة أم بطريقة غير مشروعة، وكأنه يلمز أو يسخر من غير أبي الحسن، وفائدتها الدلالية لنفي الشبه والتلاقي بين الأمرين (الإنفاق من تالد المال، والإنفاق من مال الناس)، فالتنائية الضدية التي أشار إليها الشاعر أظهرت الفارق الكبير بين الممدوح وغيره، وبذلك حقق التكرير في هذه العبارة المستوى العميق في الدلالة، علاوة على إثراء النص بالإيقاع المتناغم مع الدلالة، ف"التزديد أيّاً كان نوعه له قيمته التنغيمية الجليّة التي تزيد من ربط الأداء بالمضمون الشعري"⁽²⁾.

ومن ذلك قوله من قصيدة يمدح فيها أبا سعيد محمد بن يوسف⁽³⁾:

تَلَا فَيَتَ أَلْفًا فِي ثَمَانِينَ مِنْهُمْ وَشَجَّعْتَهُمْ حَتَّى رَدَدْتَ الْجَحَافِلَا
فِدَاؤُكَ أَقْوَامَ إِذَا الْحَقُّ نَابَهُمْ تَفَادَوْا مِنْ الْمَجْدِ الْمُطْلِ تَوَاكُلَا
فَمَنْ كَانَ مِنْهُمْ سَاكِنًا كُنْتُ نَاطِقًا وَمَنْ كَانَ مِنْهُمْ قَائِلًا كُنْتُ فَاعِلًا

(1) عيد، رجاء، لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003، ص73.

(2) النويهي، محمد، الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط.) ، (د.ت.) ، ج1، ص65.

(3) البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م3، ص1604.

يصف أبا سعيد بالشجاعة وشدة البأس، وحسن إدارة دفة المعركة، إذ لاقى بجنده الذين بلغ تعدادهم ألف مقاتل، جيش العدو الذي بلغ ثمانين ألف مقاتل، فكان يشجع جنده، ويقوي عزيمتهم، حتى رد بهم هذه الجحافل الكبيرة، وأعمل فيهم السيف، فمن كان منهم ساكناً أنطقه السيف، ومن كان منهم قائلاً أخرسه السيف، وأفقده القدرة على النطق؛ لذا يدعو له بأن تفديه أقوام لا يعرفون من المجد إلا التواكل.

كرر الشاعر عبارة (من كان منهم) مرتين؛ لتكشف عما فعله أبو سعيد في جند الأعداء من قتل وسفك دماء؛ دفاعاً عن الإسلام⁽¹⁾، وقد جاء هذا التكرار ليركز المعنى الذي يريده الشاعر في ذهن المتلقي، ومن زاوية أخرى؛ ليحدث إيقاعاً ينسجم معه، ومن ثم يتعاوض الإيقاع والمعنى لإحداث هذا التأثير؛ لأن طول النغمة الناجمة عن هذه العبارة أكثر قدرة في تغلغلها في سمع المتلقي وفؤاده إذا ما قورن ذلك بتكرار الحرف أو الكلمة/اللفظة.

ف"تكرار العبارة يمثل حضوراً أكثر بروزاً وفاعلية في خلق أنساق وبنى تتعاوض لتشكل معمارية النص وبنائيتها"⁽²⁾.

(1) انظر: البيت رقم (42) من القصيدة نفسها، البحري، ديوانه، مصدر سابق، م3، ص1604.

(2) عبد الوهاب، سعاد، ظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل، المنارة، م10، ع3، 2004، ص272.

ومن النماذج -أيضاً- قوله في مقدمة طللية، من قصيدة يمدح فيها إبراهيم بن المدبر⁽¹⁾:

وَقُوفُكَ فِي أَطْلَالِهِمْ وَسُؤَالُهَا يُرِيكَ غُرُوبَ الدَّمْعِ كَيْفَ انْهَمَالُهَا⁽²⁾
وَمَا أَعْرِفُ الْأَطْلَالَ فِي جَنْبِ تَوْضِيحِ لَطُولِ تَعْفِيهَا وَلَكِنْ إِخَالُهَا⁽³⁾
أَوْدُ لَهَا سُقْيَا السَّحَابِ وَمَحْوُهَا بِسُقْيَا السَّحَابِ حِينَ يَصْدُقُ خَالُهَا⁽⁴⁾
مَحَلَّتْنَا وَالْعَيْشُ غَضُّ نَبَاتِهِ وَأَفْنِيَةُ الْأَيَّامِ خُضْرُ ظِلَالِهَا
وَلَيْلَى عَلَى الْعَهْدِ الَّذِي كَانَ لَمْ تَغُلْ نَوَاهَا وَلَا حَالَتْ إِلَى الصَّدِّ حَالُهَا⁽⁵⁾

يقول الشاعر إن وقوف المحب في أطلال المحبوبة سبب لانهمال الدمع، لما يتذكر من ماضي عهده، وذكريات الحب بينهما، وقد وقف البحرزي على أطلال محبوبته في جنب توضيح، فعميت عليه؛ لما تعاورها من صروف الدهر، فعندما رأى حالها على هذه الصفة دعائها بالسقيا؛ لتعود إليها الحياة من جديد كسابق عهد يوم كانت غنية بأهلها، حين كانت غضة النبات، طيبة العيش، هانئة الحياة، وذلك يوم كانت محبوبته (ليلى) على العهد، وفيه بحبها، تميل إليه، ولا تصد عنه.

يبدو التكرار في عبارة (سقيا السحاب)، التي كررها مرتين، والدعاء بالسقيا من الطقوس الدينية/الميثولوجية التي عرفها الشاعر العربي منذ العصر الجاهلي، وظل محافظاً عليها في مقدمات قصائده حتى وقت طويل؛ لأن الماء رمز للحياة والخصب والنماء والرحمة، وطيب العيش،

(1) البحرزي، ديوانه، مصدر سابق، م3، ص1686.

(2) الغروب: مسايل الدموع. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (غرب).

(3) توضيح: اسم مكان تكثر فيه الوحوش. انظر: الحموي، معجم البلدان، مصدر سابق، ج2، ص59. التعفي:

الدرس والانمحاء. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (عفي).

(4) الخال: البرق. انظر: المصدر نفسه، مادة (خال).

(5) تغل: تهلك. انظر: المصدر نفسه، مادة (غل).

وقد حرص البحتري في مقدماته على هذا القرب من الدعاء، فهو من أكثر الشعراء العرب تمسكاً بالأصول الفنية في فنه⁽¹⁾، وقد كشف تكرار هذه العبارة عن محافظة البحتري على التقاليد الفنية الموروثة، كما كشف -أيضاً- عمّا استقر في الذهنية العربية منذ العصر الجاهلي، بأن الماء يعد رمزاً للخصب والنماء، وأن عودة الحياة إلى الطلل من جديد، تمثل بعداً لعودة العلاقة بين المحب والمحوبة، فالدعاء بالسقيا، ما هو إلا تأكيد لعودة العلاقة وتجدها، ولعل في قوله: (لطول تعفيها ولكن إخالها) فعلى الرغم من تغير حالها بفعل الرياح والأمطار والتراب، إلا أنها لا تمحي، بل يبقى منها ما يدل عليها كالأثافي والنؤي، والدمن، وبقاء هذه الأشياء ما يرجح عودة الحياة إليها من جديد، ومن ثم عودة العلاقة إلى طبيعتها بين المحبين.

أضف إلى ذلك ما قامت به هذه العبارة، من خلال تكرارها، من إيقاع موسيقي يشي بالحزن والحسرة على ما أُلِّمَ بطلل المحبوبة من تبدل وتغير، وبطبيعة الحال الحزن على ما انبتت من العلاقة، وما رثت حبلى الصفا بين المحبين، أما على مستوى الصورة، حيث اقتران لفظة (محو) بعبارة (سقيا السحاب) فقد صور السحاب بالمحاة التي تزيل الأشياء التي علقت بالطلل حتى تعود إليه بهجته وبريقه من جديد.

(1) انظر: عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، دار الجيل، 1982، ص72.

ومن ذلك -أيضاً- قوله من قصيدة يمدح فيها محمد بن عبد الملك بن صالح

الهاشمي⁽¹⁾:

أَهْلًا وَسَهْلًا بِالْأَمِيرِ مُحَمَّدٍ بِالْمُقْبِلِ الْمُوفِي بِذَهْرِ مُقْبِلٍ!
أَهْلًا وَسَهْلًا بِابْنِ صَالِحِ الَّذِي بَذَّ الْمُلُوكَ بِرَأْفَةٍ وَتَفَضَّلَ!
بِالْهَاشِمِيِّ الصَّالِحِيِّ الْمُكْتَسَبِيِّ مِنْ فَضْلِ آصِرَةِ النَّبِيِّ الْمُرْسَلِ⁽²⁾

يبدو أن هذا الأمير الهاشمي قد قدم إلى بغداد حيث كان يقيم الشاعر، فأتاه مرحباً به، مادحاً له، فوصفه بصفات كثيرة، أظهرت الأبيات منها: أنه فاق الملوك برحمته ورأفته، وجوده وكرمه، علاوة على نسبه الشريف الذي يتصل بالرسول صلى الله عليه وسلم.

كرر الشاعر عبارة (أهلاً وسهلاً) مرتين في أبياته السابقة، موحية بفرحه وسروره بمقدم الأمير الهاشمي، ومكانته السامية في نفس الشاعر، ولعل اقتران هذه العبارة مرة بـ(الأمير محمد) وأخرى بـ(ابن صالح) تقصّد من الشاعر ليلفت الانتباه إلى هذا الضيف الكبير الذي اجتمعت فيه من الخصال ما لم تجتمع في غيره، فهو ذو خصال حميدة، علاوة على نسبه الشريف، ولتكرار هذه العبارة في بداية البيتين قيمة موسيقية منسجمة مع القافية المطلقة (اللام المكسورة)، وموحية بخصائص الممدوح، وبالتعظيم والتفخيم له، ف"التكرار أداة فنية وأسلوب يتداخل في بنية القصيدة مع مجموعة العلاقات والأنسجة والوشائج المشكلة للنص وأنساقه"⁽³⁾.

(1) البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م3، ص1796-1797.

(2) الأصرة: القراية. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (أصر).

(3) بكور، حسن فالح، وشتيات فؤاد فياض، جماليات البنى التكرارية في شعر أبي العتاهية الزهدي، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، القاهرة، م9، ع-ب، 2012، ص958.

ويقول -كذلك- من قصيدة تتسم بالزهد⁽¹⁾:

فَكُنْ عَلَى الدَّهْرِ فَارِساً بَطْلاً فَإِنَّمَا الدَّهْرُ فَارِسٌ بَطْلُ
هَلْ هُوَ إِلَّا سَبِيلُ أَوَّلِكَ أَدِّ مَاضِينَ أَيْنَ الْجَحَاجِحُ الْأَوَّلُ؟⁽²⁾
كَانُوا فَبَانُوا وَبَانَ ذِكْرُهُمْ فَلَيْسَ إِلَّا الرُّسُومُ وَالطَّلُّ

لا يفتأ الشاعر يشير إلى جدلية العلاقة بين الدهر والإنسان، وطبيعة هذه العلاقة القائمة على الصراع، رغم عدم توافر الندية بينهما، إلا أن ذلك لا يمنع من أن يكون المرء فارساً بطلاً، وسيداً كريماً حتى يستطيع أن يحقق بعض ما يريد، فمن لم يكن كذلك، فسيذهب كما ذهب الماضون دون أن يخلدوا ذكراً لهم، فما المرء في النهاية إلا ذكر يعقبه.

كرر البحتري عبارة (الدهر فارس بطل) الأولى مسبوقة بحرف الجر "على" في الأول، ومسبوقة بأداة الحصر (إنما) في الثانية، وقد حملت في الأولى دلالة الاستعلاء المجازي على الدهر؛ بمعنى محاولة التغلب عليه، وتجاوز عقباته؛ ليحقق المرء -من ثم- وجوده وحضوره المتميز في الحياة، وفي الثانية أفاد أسلوب الحصر دلالة التمتع وصعوبة الانقياد، والاستعداد للمواجهة، فهو فارس وبطل في الآن ذاته.

عكس التكرار الشعور المهيمن على نفسية الشاعر، المتجسد في موقفه من الدهر، وأبرز رؤيته السالبة تجاهه، كما أكد هذه الرؤية، وكشفت عن الموقف النفسي للشاعر تجاه الدهر، ومن ثم عن رؤية إنسانية عميقة، ومن الناحية التصويرية، فصور الدهر بأنه فارس، أي فارس! فارس بطل، مقابل الصورة التي ينبغي أن يكون عليها من يقف أمام الدهر، وهي صورة الإنسان البطل

(1) البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م3، ص1912.

(2) الجحاجح: مفردها جججج، هو السيد المسارع إلى المكارم. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (ججج).

على وجه الخصوص، ومن خلال هاتين الصورتين المتقابلتين استطاع الشاعر أن يجسد طبيعة الموقف المبني على المواجهة بين الإنسان والدهر، وبذلك يكون الجانب الإيقاعي قد أغنى الجانب الدلالي والصوري، فالعبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، وهذا يغني الشاعر عن الإفصاح المباشر، وإخبار القارئ مدى كثافة الذروة العاطفية⁽¹⁾.

ومن هنا فقد لجأ الباحث إلى التصوير -بما يمتاز به من كثافة وإيجاز- ليكشف عن رؤيته وموقفه، ومعاناته مما لاقاه من نوائب الدهر وتغير حاله، فجار عليه حتى وهو يعطيه، فكيف به وقد حرمه من كثير من الآمال والطموحات.

ويقول من قصيدة يرثي بها ابن أبي الحسن محمد بن عبد الملك بن صالح الهاشمي

الحلي⁽²⁾:

وما يَوْمُهُ يَوْمٌ وَلَكِنْ مَنِيَّةٌ تَوَافَى حَصِيدُ الدَّهْرِ فِيهَا وَقَائِمُهُ⁽³⁾
فَلَمْ تَسْتَطِعْ دَفْعَ الْمُنُونِ حُمَاتُهُ وَلَمْ تَسْتَطِعْ دَفْعَ الْحِمَامِ تَمَائِمُهُ⁽⁴⁾

يصور الشاعر في هذين البيتين عظم المصاب الذي منيت به الأمة يوم وفاة ابن أبي الحسن، ولكنه الموت الذي لا راد له، فلا يمنعه الأصدقاء والأهل وغيرهم، ولا تحول بينه وبين المرء التمام أو التعاويذ.

كرر الشاعر عبارة (لم تستطع دفع) مرتين؛ الأولى مقرونة بلفظة (المنون)، والثانية قرنت بلفظة (الحمام)، وحقق التكرار دلالتين، الأولى: تصوير هول المصاب وعظم المصيبة لموت أبي الحسن، وما يتبع ذلك من حزن وأسى لفقده، والثانية: الاستسلام لقدر الموت وقهره، فليس يرده

(1) السيد، شفيق، أسلوب التكرار، مرجع سابق، ص 21.

(2) الباحث، ديوانه، مصدر سابق، م 3، ص 1950.

(3) الحصيد: ما حصد من الزرع. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (حصد).

(4) التمام: جمع تميمة، وهي ما يعلق على الصبي لاتقاء العين والنفس. انظر: المصدر نفسه، مادة (تمم).

حول ولا قوة إذا حانت ساعته، وقد صاحب هذا المعنى موسيقى حزينة، بلغت العاطفة ذروتها، وكشفت هذه الموجة الترددية عن مكانة الفقد في النفوس، وهول اليوم الذي نعي فيه إلى الناس.

أما على مستوى الصورة، فقد استعان بتقانة التشخيص ليعبر عن مدى حزنه، وبيان سلطان الموت وقهره لبني آدم، إذ شخص المنون والتمائم، فصورها بشخصين يدفع أحدهما الآخر، ولكن الغلبة -بطبيعة الحال- للموت الذي لا تتفجع معه التمام إذا أنشب أظفاره، ولا شك في أن الشاعر استطاع أن يؤثر بالمتلقي التأثير الذي يرومه، وذلك من خلال تعاضد المعنى والإيقاع الموسيقي، وأن يجعله مشاركاً له في رؤيته الإنسانية العميقة للموت، وما يشيعه من جو جنائزي حزين، ومن هنا فإن التكرار يشكل أداة بنائية وإجراءً أسلوبياً كاشفاً عن رؤية الشاعر⁽¹⁾.

ويقول -أيضاً- من قصيدة أخرى معاتباً الفتح بن خاقان، ومعتذراً إليه إياه⁽²⁾:

أَعِدْ نَظْرًا فِيمَا تَسَخَّطْتَ هَلْ تَرَى مَقَالًا دَنِيًّا أَوْ فَعَالًا مُذَمَّمًا
رَأَيْتُ الْعِرَاقَ أَنْكَرْتَنِي وَأَقْسَمْتَ عَلَيَّ صُرُوفُ الدَّهْرِ أَنْ أَتَشَامَا
وَكَانَ رَجَائِي أَنْ أَوْبَ مُمْلَكًا فَصَارَ رَجَائِي أَنْ أَوْبَ مُسَلَّمًا
وَلَا مَانِعَ مِمَّا تَوَهَّمْتُ غَيْرَ أَنْ تَذَكَّرَ بَعْضَ الْإِنْسِ أَوْ تَتَذَمَّمَا
وَأَكْبَرُ ظَنِّي أَنَّكَ الْمَرْءُ لَمْ تَكُنْ تَحُلُّ بِالظَّنِّ الذَّمَّ الْمُحَرَّمَا

يفتح الشاعر أبياته بفعل الأمر الذي خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى بلاغي آخر، وهو الرجاء والتوسل، طالباً منه أن يعيد النظر في السبب الذي دعاه إلى السخط عليه، إذ لم يصدر منه ما يدعو إلى ذلك، سواء أكان مقالاً دنيئاً، أم فعلاً قبيحاً مذموماً، وما زاد حزناً وألماً

(1) عبد الوهاب، سعاد، ظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل، مرجع سابق، ص 279.

(2) البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م 3، ص 1981.

إنكار العراق له؛ لأن الفتح وجد عليه، وقلب له ظهر المجنّ، وقد تضاعف حزنه أن صروف الدهر منعه من أن يشخص إلى الشام، ويذهب إليها.

فما كان يرجوه عند الفتح قبل هذا الوقت الخطوة العالية والمقام الرفيع، ولا ضير عليه أن يوهّم نفسه بذلك، لأن الفتح أهل له، ولكنه لم يحظَ بذلك، فصار همه أن يؤوب بالسلامة بلا غنيمة، وما يهون به، ويخفف عنه هذا القلق النفسي الكبير أن الفتح لا يأخذ الناس بالظن، ولا يقتص منهم بالشك.

تبدى التكرار في أبيات البحري السابقة في عبارة (رجائي أن أووب) فكرها مرتين، فكانت دلالتها في الأولى على الأمل الكبير الذي كان يرجوه عند الفتح، فكأنه به يقول: أنا جدير بما أطمح إليه وما أومله لديك، وأنت جدير بالعطاء، وهذا ما خبرته فيك، فمثلك إذا صنع المعروف زاد وتمم⁽¹⁾، أما في الثانية فقد دلت على أن الغنم أضحي عنده الإياب بالسلامة؛ لأنه يتيقن أن الفتح قد سخط عليه سخطاً لا مجال فيه للعفو.

لم يأت التكرار -هنا- اعتباطاً، بل جاء ليسلط الضوء على نقطة هامة، تتمثل في أن الشاعر فقد الأمل في رضا الفتح عليه، فالتكرار على هذه الشاكلة عمق المأساة في نفس الشاعر، وجعلها في حالة قلق دائم، ولعل استخدام الشاعر للفعل الناقص "كان" في بداية صدر البيت الذي يشعر بالأمل في تحقيق ما كان يتمناه في ظل الفتح بن خاقان، ثم توظيفه للفعل الناقص "صار" الذي يدل على التحول والتبدل، يوحي باليأس مما كان يؤمله؛ نظراً لتغير الفتح عليه، فالمقابلة التي أوجدها بين المعنيين عبر تقانة التكرار للعبارة (رجائي أن أووب) أضفت على النص جرساً موسيقياً يشي بالحزن والحسرة، ولا سيما أنه لم يقترب ذنباً يدعو إلى ذلك.

(1) انظر: البيت رقم (39) من القصيدة نفسها، البحري، ديوانه، مصدر سابق، م3، ص1982.

ومن تكرار العبارة ما أورده البحري في قوله من قصيدة يمدح فيها المتوكل⁽¹⁾:

إِذَا وَهَبَ الْبُذُورَ رَأَيْتَ وَجْهًا تَخَالُ بِحُسْنِهِ الْبَذَرَ التَّمَامَا
غَنِيَّ أَنْ يُفَاخِرَ أَوْ يُسَامِيَ جَلِيلٌ أَنْ يُفَاخَرَ أَوْ يُسَامِيَ
غَمَزَتْ النَّاسَ إِفْضَالًا وَفَضْلًا وَإِنْعَامًا مُبِرًّا وَانْتِقَامًا⁽²⁾

فالممدوح فاق البدر حسناً ليلة تمامه، كما غمر فضله الناس جميعاً، ولم يتفوق عليه بالفضل والإنعام أحد، يقول عنه السيوطي: "وكان المتوكل جواداً مُمدِّحاً، يقال: ما أعطى شاعراً ما أعطى المتوكل"⁽³⁾، نلاحظ أن الشاعر كرر عبارة (أن يفخر أو يسامي) مرتين، الأولى مبدوءة بالاسم (غني) والثانية مبدوءة بـ(جليل)؛ ليؤكد أن الممدوح: رفيع القدر، سامي المكانة، لا ينازعه في الفضل أحد، ولعل في التكرار ملمحاً آخر، هو رغبة البحري في استدرار نواله وعطائه.

أما أثر التكرار على الإيقاع الداخلي للنص، فليس بخاف، إذ لجأ الشاعر إلى ترديد هذه العبارة مرة أخرى، وجعل من أحد ألفاظها قافية، وهو ما يسمى برد الأعجاز على الصدور؛ ليثري النغمة الخطابية، ويمد فيها؛ لتتلائم مع تعداد صفات الممدوح، وذكر شمائله الفاضلة، مما يعني "أن التكرار في الشعر يكاد يرتبط ارتباطاً وثيقاً بظاهرة الإنشاد، فالشاعر الذي يقصد بشعره إلى المحافل والمناسبات والجمهور، يكون دائماً أحرص ما يكون على إبلاغ رسالته عن طريق (تحفيظ) المستمع ما يقول"⁽⁴⁾.

(1) البحري، ديوانه، مصدر سابق، م3، ص2006.

(2) المبر: المتفوق. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (برر).

(3) السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، تاريخ الخلفاء، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 2003، ص276.

(4) حسين، أحمد طاهر، المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، مجلة فصول، م3، ع2، فبراير/مارس/أبريل، 1983، ص31.

إذاً فالشاعر لم يكتف ب تكرار العبارة السابقة مرتين، بل كرر إحدى ألفاظها قافية؛ لتكون النغمة أكثر تأثيراً في المتلقي، ولتلفت -من ثم- انتباهه إلى المعنى الذي يتوخاه المبدع.

ومن نماذج تكرار العبارة، قوله من قصيدة يمدح فيها أبا مسلم بن حميد الطائي (1):

قَوَاعِدُ هَذَا الْبَيْتِ مِنْ مَجْدِ طَيِّبٍ وَإِنْ كَانَ هَذَا الْبَيْتُ مِنْ مُلْكِ هَاشِمٍ
أَسْوَدُ يَفِرُّ الْمَوْتَ مِنْهُمْ مَهَابَةً إِذَا فَرَّ مِنْهُ كُلُّ أَرْوَاعٍ صَارِمٍ
مَصَارِعُهُمْ حَوْلَ الْغُلَا وَقُبُورُهُمْ مَجَامِعُ أَوْصَالِ النُّسُورِ الْحَوَائِمِ

يشير البحتري إلى عراقاة أصل الممدوح، فهو من أهل بيت كلهم فارس شجاع، حتى يكاد يفر الموت من شدة بأسهم، فلا يصطرعون إلا حيث يكون المجد والعلا، وقبورهم في أوصال النسور القشاعم، كناية عن شجاعتهم، فهم لا يموتون إلا في ساحات القتال، لا على فرشهم كما يموت البعير في أرضه.

كرر الشاعر عبارة (هذا البيت) مرتين؛ لأنها تشكل محوراً تعبيرياً بارزاً في النص السابق، وألح عليها في تجربة قصيدته، لأنها -أيضاً- البؤرة التي تضيء جوانبه، فالممدوح في هذه الأبيات مدح مرتين الأولى بصفته الشخصية، والثانية من خلال مدح أهل بيته، فهو داخل فيهم ضمناً، والتكرار على هذه الشاكلة، حيث جاء تكراراً أفقياً على مستوى البيت فحسب، مرة في صدره، وأخرى في عجزه، شكل قيمة موسيقية عمقت دلالة التعبير، فثمة اتساق وتناسب بين النغم بإيقاعه الممتد الناجم عن حرفي المد (الألف، والياء) ودلالة المعنى المشار إليه آنفاً.

(1) البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م3، ص1968.

ومن تكرار العبارة في شعر البحتري، قوله من قصيدة يمدح فيها إبراهيم بن الحسن بن

سهل (1):

هَبْرَزِيَّ قَدْ نَالَ مِنْ كُلِّ فَنٍّ مِنْ فُنُونِ الْآدَابِ حَظًّا عَظِيمًا⁽²⁾
وَرَقِيقُ الْأَلْفَاظِ يَرِصُّ فِي الْأَسَدِ مَاعٍ دُرًّا وَلَوْلُؤًا مَنْظُومًا
أَتَعَبْتُهُ الْعُلَا فَاثْبَقْتُ نُدُوبًا مُتَعَبَاتٍ بِجِسْمِهِ وَكُلُومًا⁽³⁾
فَتَرَاهُ فِي حَالَةٍ مَحْسُودًا وَتَرَاهُ فِي حَالَةٍ مَرْحُومًا

يصف البحتري الممدوح بأنه جمع بين الشجاعة والفروسية والرياسة، والحظ الوافر من الأدب، فألفاظه رقيقة كأنها الدر واللؤلؤ، وتأثيرها في الأسماع لذيق حسن، ومن نال الحظ الوافر من الرياسة والأدب فقد جمع بين الرياستين أو الوزارتين، وذلك قمة العلا التي تتعب صاحبها وتجهده حتى يقوم بها خير قيام، فهو من ناحية محسود على ما نال من الرفعة والشجاعة والفروسية، ورقة الألفاظ وعذوبتها، ومن ناحية أخرى مرحوم، إذ يدعو له من يراه على ذلك الحال بالرحمة والعون.

كرر الشاعر عبارة (تراه في حالة) مرتين؛ الأولى مقرونة بالحسد، والثانية مقرونة بالرحمة، فالدلالة التي توحى بها العبارة الأولى، هي ما أنعم الله عليه من نعمة الرياسة، وما حباه من الفروسية والشجاعة، فضلاً عن نعمة الأدب، فهو أديب رقيق العبارة عذب الكلم، ولهذا كثر حساده، ولا عجب في ذلك فمن يرفل في هاتيك النعم لابد أن يحسده الناس، أما العبارة الثانية فتدل

(1) البحتري، ديوانه، مصدر سابق، م4، ص2059.

(2) هبرزي: القائد، أو الجميل الوسيم. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (هبرز).

(3) الندوب: آثار الجروح. كلوم: جروح، جمع كلم. انظر: المصدر نفسه، مادة (ندب).

على أن الرجل مجهد متعب يكاد ينوء بثقل هذه النعم، ولا سيما أنه حريص غاية الحرص على أن يبقى في المقام الأرفع في كل ناحية.

ولا أدل على ذلك من جسده الذي امتلأ جروحاً وآثاراً من طعنات الرماح، وضربات السيوف، إذا حملنا معنى البيت الثالث على الحقيقة لا على المجاز، وأولنا معنى (العلا) فيه بأنه كناية عن المعارك والحروب، ولذلك يدعو له كل من يراه على هذه الحال أن يرحمه الله ويعينه على حمل ثقل هذه الأمانة، ولا غرو أن يكون إبراهيم كذلك؛ فأبوه الحسن بن سهل السرخسي وزير المأمون، وعمه الفضل بن سهل ذو الرياستين⁽¹⁾، ونلاحظ أن تكرار هذه العبارة قد أثرى الإيقاع في هذا البيت، وكشف عن الموسيقى عن طريق أكثر من لفظ مكرر داخل البيت، علاوة على مساهمته في شعرية الأداء.

وهذا يعني أن البحتري لم يكتف بالموسيقى المنبعثة من تكرار اللفظة الواحدة، أو المنبعثة من القافية، بل راح إلى ما هو أكثر غنى من الناحية الموسيقية؛ أعني تكرار العبارة، الذي يسهم إيقاعها في تشكيل المعنى تشكيلاً خاصاً⁽²⁾.

ولعلي أستطيع القول، بعد دراستي للنماذج الشعرية في ديوان البحتري، والمتعلقة بتكرار العبارة في شعره: إن تكرار العبارة لم يشغل الحيز الذي شغله تكرار الحرف أو الكلمة، بمعنى أن تكرار الحرف جاء في المرتبة الأولى في شعره، ثم تلاه تكرار الكلمة وتكرار العبارة الذي جاء على

(1) انظر: ابن خلكان، أبو العباس أحمد بن محمد (ت681هـ)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1978، م2، ص120.

(2) انظر: السعدني، مصطفى، المدخل اللغوي في نقد الشعر: قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت)، ص130.

مستوى أفقي في أغلب الأحيان؛ أي في البيت الواحد، ولم يأت على مستوى القصيدة، أو المستوى العمودي.

فلاحظت أن البحري ينهي التكرار عندما ينتهي المعنى، ولم يكن بدءاً في هذا الأمر، فالتكرار النمطي سواء أعلق بالكلمة/اللفظة، أم بالعبارة، يعد سمة عامة للقصيدة العربية، والبحري -كما هو معروف- شاعر محافظ على التقاليد الفنية القديمة في شعره، فهو حريص أشد الحرص على الإيقاع الذي يخدم المعنى ويقويه، فينغلق الإيقاع حينما ينغلق المعنى، انظر إلى قوله من قصيدة يمدح فيها أبا غالب بن أحمد بن المديبر⁽¹⁾:

وما تابِعَ في المَجْدِ نَهْجَ عَدُوِّهِ كَمُتَّبِعٍ في المَجْدِ نَهْجَ أَبِيهِ

فكأنه يقول إن نهج عدوه هو الهروب أمامه في ساحة المعركة، وأن نهج أبيه الثبات وقت الشدائد وعدم الفرار من العدو مهما كانت قوتهم وشجاعتهم، فتكرار عبارة (في المجد نهج) جاءت من حيث إيقاعها على قدر معناها، فتجتمع عدد من الأصوات المعينة بشكل أشد كثافة من المعتاد، أو تركيب نوعين من الأنسجة الصوتية المختلفة في بيت من الشعر، أو في مقطع، أو في قصيدة، يقوم بوظيفة كنوع من (التيار الدلالي) على حد تعبير (إدجار آلان)⁽²⁾، مما ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار عند أي تحليل للنسيج الصوتي وتماسكه في البنية الشعرية⁽³⁾.

(1) البحري، ديوانه، مصدر سابق، م4، ص2399.

(2) إدجار آلان بو، Edgar Allan Poe، (ت1849م)، ناقد أدبي أمريكي ومؤلف وشاعر ومحرر، ويعتبر جزءاً من الحركة الرومانسية الأمريكية. استرد بتاريخ 2014/10/1 من المصدر: <http://ar.wikipedia.org/wiki>

(3) فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص393.

الخاتمة

بعد أن منَّ الله تعالى على الباحث بإتمام هذه الرسالة، فقد خلَّص إلى عدة نتائج، لعل من أهمها ما يأتي:

أولاً: توقف الفصل الأول الذي تحدث فيه الباحث عن تكرار الحرف وأثره في موسيقى شعر البحري عند بعض النصوص الشعرية التي تجسد فيها هذا الضرب من التكرار، حيث لاحظ أن ترديد الأحرف التي أدار حولها الحديث، جاءت صدى وانعكاساً للمعاني التي أراد الشاعر إيصالها إلى المتلقي، كما أنها نهضت بدور فاعل في سبك النص وتماسكه، وربط أجزائه بعضها ببعض، علاوة على ما أحدثته من أثر جلي في الإيقاع الموسيقي الداخلي لهذه النصوص الشعرية، ومن ثم كان لها وقع نفسي خاص في نفسية المتلقي: قارئاً ومستمعاً؛ بما وشت به من مشاعر الأسى والحزن تارة، ومشاعر الفرح والسرور تارة أخرى. وعلى الرغم من إيمانه العميق بأن الحرف لا ينطوي في ذاته على مشاعر خاصة؛ بمعنى أنه ليس ثمة حرف يتسم بالحزن، وآخر يوسم بالفرح، إلا ما يوحي النص بذلك، حاول الباحث أن يستبطن العلاقة بين ترجيع بعض الحروف، وترديدها بصورة لا فتة دون سواها، وبين الانفعالات المصاحبة لها، رابطاً ذلك بالجو العام للنص.

ثانياً: تبين له من خلال النصوص الشعرية التي لفتته فيها تكرار الكلمة، أن هذا النوع من التكرار على الرغم من بساطته، يحتاج إلى شاعر مطبوع، يمتاز بالتعبير السهل الممتنع، وذو ذائقة جمالية رفيعة المستوى، يضع اللفظة المكررة في موضعها المناسب، فهي أكثر قدرة على تحقيق الدلالات النفسية العميقة.

لأنها قد تكون مشحونة بحمولات دلالية أرحب، إذا ما قورنت بالحرف، ويلحظ في تكرار الكلمة لدى البحري أنه في الغالب تكرار أفقي، بمعنى أن الكلمة تكرر في البيت الواحد مرتين

فحسب، ولعل ما يفسر ذلك أن التكرار لم يكن عنده تكراراً عشوائياً، أو كيفما اتفق، بل كان دائماً ما يأتي في خدمة المعنى، وتحقيق الدلالة التي ترمي إليها الكلمة المكررة، هذا فضلاً عما تحدثه من إيقاع موسيقي أكبر مساحة وأشد قوة من إيقاع الحرف المكرر.

ثالثاً: وعالج في الفصل الثالث والأخير تكرار العبارة، وخلص إلى أن الباحثي يعتمد إلى العبارة، فيكررها عندما يشعر أن دفقاته الشعورية لا يمكن أن يستوعبها تكرار الكلمة، أو قد تكون هذه العبارة أكثر قدرة على عكس تجربته الشعورية، ولا سيما إذا شكلت محوراً تعبيرياً بارزاً في النص، كما أن النعمة المنبعثة من العبارة، يمكن أن تشكل بؤرة، قد تضيء جوانب النص ومبدعه من الناحية الفنية والنفسية، أضف إلى ذلك أن القيمة الحقيقية للإيقاع الموسيقي تتبع من تآلف مجموع الألفاظ في جمل متسقة التراكيب والأوزان، ومن ثم يشع في القصيدة لمسات وجدانية عاطفية أرحب أكثر مما يشعه تكرار الحرف أو الكلمة.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

- 1- إبراهيم، زكريا، مشكلة الإنسان، القاهرة، مكتبة مصر، (د.ط)، (د.ت).
- 2- ابن الأثير، ضياء الدين (ت637هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ت).
- 3- ابن أبي الإصبع المصري، أبو محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد (ت654هـ)، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف، منشورات لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- 4- الأزدي، ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن (ت321هـ)، جمهرة اللغة، علق عليه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005.
- 5- الأصبهاني، أبو عبد الله محمد بن عبد الله (ت420هـ)، درة التنزيل وغرة التأويل، تح: محمد مصطفى آيدين، منشورات جامعة أم القرى، السعودية، 2001.
- 6- الأفيشر الأسدي، المغيرة بن عبد الله، ديوانه، تح: محمد علي دقة، دار صادر، بيروت، 1997.
- 7- إليوت، ت.س، Thomas Stearns Eliot، وآخرون، الشعر بين نقاد ثلاثة، تر: خوري، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- 8- أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1979.
- 9- أنيس، إبراهيم، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1978.

- 10- أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1981.
- 11- البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد (ت284هـ)، **ديوانه**، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1964.
- 12- البكري، عبد الله بن عبد العزيز (ت487هـ)، **معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع**، ت: مصطفى السقا، عالم الكتب، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- 13- التطاوي، عبد الله، **القصيدة العباسية: قضايا واتجاهات**، مكتبة غريب، القاهرة، 1977.
- 14- التتوخي، أبو علي المحسن بن علي بن محمد (ت384هـ)، **الفرج بعد الشدة للوقائع الغربية والأسرار العجيبة**، وضع حواشيه: خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001.
- 15- التونجي، محمد، **المعجم المفصل في الأدب**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999.
- 16- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255هـ)، **البيان والتبيين**، تح: عبد السلام هارون، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2010.
- 17- الجبوري، سامي شهاب أحمد، **شعر ابن الجوزي: دراسة أسلوبية**، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2001.
- 18- الجرجاني، أبو الحسن علي بن محمد بن علي (ت816هـ)، **التعريفات**، وضع حواشيه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2009.

- 19- ابن جني، أبو الفتح (ت392هـ)، **الخصائص**، تح: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
- 20- ابن جني، أبو الفتح (ت392هـ)، **سر صناعة الإعراب**، ت: محمد حسن محمد حسن إسماعيل وأحمد رشدي شحادة عامر، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- 21- حاوي، إيليا، **فن الوصف وتطوره في الشعر العربي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1967.
- 22- ابن خلكان، أبو العباس أحمد بن محمد (ت681هـ)، **وفيات الأعيان وأنباء الزمان**، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1978.
- 23- أبي داود، سليمان بن الأشعث الأزدي السجستاني (ت275هـ)، **سنن أبي داود**، تح: شعيب الأرنؤوط، ومحمد كامل قره بللي، دار الرسالة العالمية، ط1، 2009.
- 24- درو، إليزابيث، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، تر: محمد الشوش، مكتبة لبنان، بيروت، 1991.
- 25- رابعة، موسى، **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، مكتبة الكتاني، دار الكندي للنشر والتوزيع، إريد، 2001.
- 26- ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (ت456هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2006.

- 27- الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى (ت386هـ)، **النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)**، تح: محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- 28- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني (ت1205هـ)، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تح: عبد العليم الطحاوي، مراجعة: عبد الكريم العزباوي، وعبد الستار أحمد فراج، منشورات وزارة الإعلام، الكويت، 1974.
- 29- الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (ت794هـ)، **البرهان في علوم القرآن**، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، 1988.
- 30- الزركلي، خير الدين (ت1396هـ)، **الأعلام**، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2000.
- 31- الزمخشري، أبو القاسم، جار الله محمود بن عمر (ت538هـ)، **أساس البلاغة**، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، 1982.
- 32- الزمخشري، أبو القاسم، جار الله محمود بن عمر (ت538هـ)، **تفسير الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، رتبه وضبطه: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2003.
- 33- أبو زنيد، عثمان، **نحو النص إطار نظري ودراسات تطبيقية**، عالم الكتب، إريد، 2010.
- 34- زيتوني، عبد الغني أحمد، **الإنسان في الشعر الجاهلي**، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات العربية المتحدة، 2001.

- 35- الزيدي، كاصد ياسر، **فقه اللغة العربية**، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1987.
- 36- السعافين، إبراهيم، **مدرسة الإحياء والتراث: دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر**، دار الأندلس، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- 37- السعدني، مصطفى، **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987.
- 38- السعدني، مصطفى، **المدخل اللغوي في نقد الشعر: قراءة بنيوية**، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت).
- 39- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي (ت626هـ)، **مفتاح العلوم**، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000.
- 40- سلطان، منير، **بلاغة الكلمة والجملة والجمل**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1993.
- 41- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان (ت180هـ)، **كتاب سيبويه**، تح: عبد السلام هارون، عالم الكتب، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- 42- السيد، شفيع، **النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.
- 43- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، **تاريخ الخلفاء**، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 2003.

- 44- الشايب، فوزي حسن، **محاضرات في اللسانيات**، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1999.
- 45- الشكعة، مصطفى، **الشعر والشعراء في العصر العباسي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980.
- 46- الشكعة، مصطفى، **فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مطبعة المعرفة، 1958.
- 47- ابن الشيخ، جمال الدين، **الشعرية العربية**، تر: مبارك حنون، ومحمد الولي، ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996.
- 48- الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك (ت764هـ)، **الوافي بالوفيات**، تح: أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 2000.
- 49- الصميدعي، جاسم محمد، **شعر الخوارج: دراسة أسلوبية**، دار دجلة (ناشرون وموزعون)، عمان، 2010.
- 50- الصولي، محمد بن يحيى (ت335 أو 336هـ)، **أخبار أبي تمام وبآخه ذيل الأخبار من رواية الصولي**، تح: صالح أشر، دار الفكر، دمشق، ط2، 1964.
- 51- الضالع، محمد صالح، **الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق**، دار غريب، القاهرة، 2000.
- 52- ضيف، شوقي، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، دار المعارف، القاهرة، 1996.
- 53- ضيف، شوقي، **في النقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة، ط9، (د.ت).

- 54- الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.
- 55- الطوانسي، شكري، **مستويات البناء الشعري عند محمد أبي سنة: دراسة بلاغية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- 56- الطيب، عبد الله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، دار الآثار الإسلامية، الكويت، (د.ط)، (د.ت).
- 57- الطيبي، شرف الدين الحسين بن محمد بن عبد الله (ت743هـ)، **التبيان في البيان**، قرأه وعلق عليه: يحيى مراد، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004.
- 58- عاشور، فهد ناصر، **التكرار في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.
- 59- عبد اللطيف، محمد حماسة، **بناء الجملة الفعلية**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.
- 60- عبد المطلب، محمد، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988.
- 61- العبود، عبد الكريم توفيق، **الشعر العربي في العراق من سقوط السلاجقة حتى سقوط بغداد**، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1966.
- 62- عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

- 63- عتيق، عبد العزيز، علم البديع، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2006.
- 64- أبو العدوس، يوسف، البلاغة والأسلوبية: مقدمة عامة، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1999.
- 65- عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، دار الجيل، 1982.
- 66- العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1979.
- 67- العف، عبد الخالق محمد، التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، مركز رشاد الشوا، غزة، 2001.
- 68- العلوي، يحيى بن علي بن إبراهيم (ت749هـ)، الطراز، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2002.
- 69- علي السيد، عز الدين، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986.
- 70- عياد، شكري، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، بيروت، 1968.
- 71- عيد، رجاء، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1998.
- 72- عيد، رجاء، الشعر والنظم: دراسة في موسيقى الشعر، دار الثقافة، القاهرة، 1975.

- 73- عيد، رجاء، **لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي المعاصر**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003.
- 74- عيد، يوسف، **شعر العذريين**، جمع يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، 1992.
- 75- غاشف، غيورغي، **الوعي والفن**، تر: نوفل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، ع146، 1990.
- 76- غريب، روز، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، 1952.
- 77- الغضنفرى، منتصر عبد القادر، **تعدد الرؤى: نظرات في النص العربي القديم**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2011.
- 78- ابن فارس، أبو الحسين أحمد (ت395هـ)، **الصاحبي**، تح: السيد أحمد صقر، منشورات دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- 79- ابن فارس، أبو الحسين أحمد (ت395هـ)، **معجم مقاييس اللغة**، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، (د.ط)، (د.ت).
- 80- الفرزدق، همام بن غالب (ت114هـ)، **ديوانه**، ضبطه وشرحه: إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1983.
- 81- الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **مقدمة كتاب العين**، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.
- 82- فضل، صلاح، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، القاهرة، 1998.

- 83- فضل، صلاح، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.
- 84- الفقي، صبحي إبراهيم، **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: دراسة تطبيقية على السور المكية**، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 2000.
- 85- الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب (ت817هـ)، **القاموس المحيط**، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005.
- 86- قاسم، مقداد محمد، **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري**، دار دجلة، عمان، 2008.
- 87- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت276هـ)، **تأويل مشكل القرآن**، تح: السيد أحمد صقر، منشورات مكتبة دار التراث، القاهرة، ط2، 1973.
- 88- القرشي، عبد الرحيم بن شيت (ت625هـ)، **معالم الكتابة ومغانم الإصابة**، تح: محمد حسن شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988.
- 89- القرعان، فايز، عارف، **في بلاغة الضمير والتكرار دراسات في النص العذري**، عالم الكتاب الحديث، إريد، 2010.
- 90- القزويني، الخطيب (ت739هـ)، **الإيضاح في علوم البلاغة**، شرحه وعلق عليه: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1935.
- 91- القيسي، أبو محمد مكي بن أبي طالب (ت437هـ)، **الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها**، تح: محيي الدين رمضان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1981.

- 92- كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر،
الدار البيضاء، 1986.
- 93- الماوي، عبد السلام، **دراسة البنيات الدالة في شعر أمل دنقل**، منشورات اتحاد الكتاب
العرب، دمشق، 1994.
- 94- مجنون ليلي، قيس بن الملوح، **ديوانه**، قدم له وشرحه: مجيد طراد، عالم الكتب،
بيروت، ط1، 1996.
- 95- محمد، إبراهيم عبد الرحمن، **قضايا الشعر في النقد العربي**، دار العودة، بيروت، ط2،
1981.
- 96- محمد، سراج الدين، **الرثاء في الشعر العربي**، دار الرتب الجامعية، بيروت، (د.ط)،
(د.ت).
- 97- محمد، سراج الدين، **الفخر في الشعر العربي**، دار الرتب الجامعية، بيروت، (د.ط)،
(د.ت).
- 98- أبو مراد، فتحي، **شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية**، عالم الكتب الحديث، إربد، 2003.
- 99- المراغي، أحمد مصطفى، **علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع**، دار القلم، بيروت،
(د.ط)، (د.ت).
- 100- المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي (346هـ)، **مروج الذهب ومعادن
الجوهر**، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

- 101- ابن مطير، الحسين، شعره، جمعه وقدم له: د. حسين عطوان، مجلة معهد المخطوطات العربية، القاهرة، م15.
- 102- ابن المعتز، عبد الله (ت296هـ)، كتاب البديع، اعتنى به إغناطيوس كراتشفوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1979.
- 103- ابن معصوم المدني، علي صدر الدين (ت1120هـ)، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكِر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، 1969.
- 104- المقدسي، أنيس، أمراء الشعر في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، ط12، 1979.
- 105- مكليش، أرشيبالد، الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، دار النهضة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، 1963.
- 106- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981.
- 107- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- 108- موريه، س، الشعر العربي الحديث (1800-1970) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر: شفيع السيد، وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.
- 109- ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، (د.م)، ط2، 1981.

- 110- نافع، عبد الفتاح، عبد الله، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، 1985.
- 111- النويهي، محمد، الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- 112- الهاشمي، علوي، السكون المتحرك دراسة في البنية والأسلوب: تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي، 1982.
- 113- أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل (ت395هـ)، الفروق اللغوية، تح: محمد سليم إبراهيم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- 114- أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل (ت395هـ)، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1981.
- 115- هلال، ماهر المهدي، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980.
- 116- الورقي، السعيد، في الأدب والنقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989.
- 117- ويلك، رينيه، وارين أوستن، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، 1992.
- 118- ياقوت، أبو عبد الله الحموي، معجم الأدباء-إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تح: عمر فاروق الطباع، مؤسسة المعارف، دار ابن حزم، بيروت، 1999.

119- ياقوت، أبو عبد الله الحموي، **معجم البلدان**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

120- ياكبسون، رومان، **قضايا الشعرية**، تر: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

الأبحاث:

1- بدر الدين، أميمة، **التكرار في الحديث النبوي الشريف**، مجلة جامعة دمشق، م20، ع1+2، 2010.

2- بكور، حسن فالح، **طاقة اللغة وتشكيل المعنى في مديح البحتري للمتوكل (مميته نموذجاً): دراسة نصية**، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، عمان، م36، ملحق، 2009.

3- بكور، حسن فالح، **فؤاد فياض، جماليات البنى التكرارية في شعر أبي العتاهية الزهدي**، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، م9، ع2ب، 2012.

4- الجبوري، جمعة حسين يوسف، **تقنية التكرار في شعر أبي العباس ابن شكيل الأندلسي**، بحث غير منشور أُلقي في المؤتمر النقدي السابع عشر (الموروث الأدبي الأندلسي - قراءة جديدة)، جامعة جرش، جرش، (8-10) نيسان، 2014.

5- الجعافرة، ماجد، **ظاهرة التكرار في شعر مسلم بن الوليد**، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، م12، ع1، 1990.

- 6- الجنابي، أحمد نظيف، موسيقى الشعر- هل له صلة بموضوعات الشعر وأغراضه؟ مجلة الأقلام، بغداد، السنة الأولى.
- 7- حسين، أحمد طاهر، المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، مجلة فصول، م3، ع2، أبريل/فبراير/مارس، 1983.
- 8- داودي، وهاب، البنيات المتوازية في شعر مصطفى الغماري (التوازي والتكرار)، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري-جامعة بسكرة، الجزائر، ع10، 2014.
- 9- رزقة، يوسف موسى، مقارنة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجاً)، مجلة بيت لحم، م11، ع2، 2002.
- 10- السيد، شفيق، أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة إبداع، القاهرة، ع6، السنة الثانية، يونيو، 1984.
- 11- العبد، محمد، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، القاهرة، م7، ع1، 1987.
- 12- عبد الوهاب، سعاد، ظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل، المنارة، م10، ع3، 2004.
- 13- القرارة، سالم عبيد عبد المحسن، ظاهر التكرار في شعر ابن الجنان الأندلسي، مجلة الدراسات العربية، جامعة المنيا، (د.ع)، (د.ت).
- 14- كمال، محمد، علوة الحلبية وظاهرة الطيف عند البحري، مجلة التراث العربي، القاهرة، م2، ع2.
- 15- محجوب، فاطمة، التكرار في الشعر، مجلة شعر (القاهرة)، ع8، أكتوبر، 1977.

16- نصير، أمل، التكرار في شعر الأخطل، مؤتة للبحوث والدراسات، مؤتة، الكرك، م20،
ع8، 2005.

الرسائل الجامعية:

- 1- سويلم، مختار، التكرار اللفظي في شعر النقائض: جرير والفرزدق نموذجاً، رسالة
ماجستير غير منشورة، جامعة قاصدي مرياح ورقلة، الجزائر، 2010.
- 2- الكبيسي، عمران، لغة الشعر العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة
القاهرة، القاهرة، 1979.
- 3- مجيد، جواد رشيد، الشكوى في شعر القرن الرابع الهجري، رسالة ماجستير غير منشورة،
الجامعة المستنصرية، بغداد، 1988.
- 4- الهمص، سامي حماد، شعر بشر بن أبي حازم، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة
الأزهر، غزة، 2007.

مواقع الإنترنت:

1. <http://ar.wikipedia.org/wiki>.

Abstract

Role of Iteration in Al Buhtiri's Musical Poetry

This study entitled "Role of Iteration in Al Buhtiri's Musical Poetry" sought to identify the relation between letter, word, and statement reiteration and music produced in the poetical text; and also intended to explore the modulation generated by the iterated letter, word or statement.

However there are no discrete letters, words, or statements specifically coined for rejoice or sadness; this author attempted to establish a relation between reiteration of a letter, word or a statement in specific and the modulation inspired. In addition, the researcher tries to identify strengthens and weakness of a tone through linking the voiced and whispered letters and meaning the poet intended to communicate to the receiver.

This study was organized into introduction, overview, and three chapters. The introduction included significance of the study, objectives, rationales and methodology, prior studies addressed Al Buhtiri's poetical works and life history.

The overview section explained the concept of iteration technically and linguistically, and it is meaning for classic and modern linguists, and identified its role in the musical rhythm inside the literary text. Chapter one approached the musical effect of the letter in Al Buhtiri's poetry. Chapter two addressed the role and musical effect of word in Al Buhtiri's poetry; while chapter three identified the role and musical effect of the iterated statement in Al Buhtiri's poetry.

The conclusion demonstrated major results reached by this study