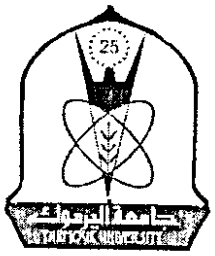
بسم الله الرحمن الرحيم



جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

التكرار في الشعر الأندلسي

شعراء قرطبة في القرن الخامس الهجري أنموذجاً

إعداد:

محمد أحمد مفضي الرقيبات

إشراف الأستاذ الدكتور:

يونس خيرو الشديفات

حقل التخصص – أدب ونقد

1432هـ / 2011م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التكرار في الشعر الأندلسي

شعراء قرطبة في القرن الخامس الهجري أنموذجا

إعداد:

محمد أحمد مفضي الرقيبات

بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها / جامعة اليرموك 2003م

ماجستير لغة عربية / أدب ونقد / جامعة اليرموك 2006م

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة دكتوراة فلسفة في تخصص اللغة العربية / الأدب والنقد في جامعة اليرموك.

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د يونس خيرو شديفات ..... مشرفاً ورئيساً
عميد كلية الآداب/جامعة إربد الأهلية، وأستاذ الأدب الأندلسي في جامعة اليرموك.

أ. د صلاح محمد جرار ..... عضواً
أستاذ الأدب الأندلسي في الجامعة الأردنية.

أ.د قاسم محمد المومني ..... عضواً
أستاذ النقد القديم في جامعة اليرموك.

أ.د حسين يوسف خريوش ..... عضواً
أستاذ الأدب الأندلسي في جامعة اليرموك.

أ.د ماجد ياسين الجعافرة ..... عضواً
رئيس قسم اللغة العربية في جامعة اليرموك، وأستاذ الأدب العباسي فيها.

تاريخ المناقشة: ٢٤/نيسان/٢٠١١م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهداء

إلى من رافقتني دعواتهم منذ بداية الطريق

فكانوا مصدر العزم والأمل والصبر

إلى أغلى من في الوجود

أبي وأمي

محبة وعرفاناً بالجميل

محمد

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فهرس المحتويات

الإهداء ..... ج

فهرس المحتويات ..... د

الملخص ..... و

المقدمة 1

التمهيد: الإطار النظري للتكرار..... 6

1- التكرار لغة واصطلاحاً. 7

2- التكرار في دراسات القدماء والمحدثين. 8

3- أثر التكرار. 18

4- أهمية التكرار. 25

5- أنواع التكرار بين ناقدين. 28

6- التكرار والإنشاد. 31

الفصل الأول: مستويات التكرار في الشعر الأندلسي..... 34

1- تكرار الحرف. 35

2- تكرار الأداة..... 41

3- تكرار الكلمة..... 51

1- تكرار الاستفهام..... 52

2- تكرار الفعل..... 56

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

3- تكرار الصيغة الصرفية..... 65

4- القافية والتكرار..... 78

4- التكرار المركب 83

1- تكرار العبارة/الجملة، والصيغة النحوية..... 83

2- تكرار الشطر..... 88

3- تكرار البيت..... 89

الفصل الثاني: التكرار البديعي في الشعر الأندلسي..... 94

1- الجناس. 98

2- رد العجز على الصدر. 107

3- الترصيع. 117

4- الطباق والمقابلة. 126

الفصل الثالث: الدراسة التطبيقية..... 134

1- قصيدة لابن درّاج..... 135

2- قصيدة لابن زيدون..... 149

- الخاتمة..... 166

- ثبت المصادر والمراجع..... 169

- الملخص باللغة الإنجليزية..... 181

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الملخص

الرقيبات، محمد أحمد. التكرار في الشعر الأندلسي (شعراء قرطبة في القرن الخامس الهجري أنموذجاً). أطروحة دكتوراة بجامعة اليرموك، 2011 (المشرف: أ.د. يونس خيرو شديفات).

يهدف هذا البحث إلى دراسة التكرار في الشعر الأندلسي، في شعر شعراء قرطبة في القرن الخامس الهجري، وبالاعتماد على شعر أصحاب الدواوين تحديداً، ويسعى البحث إلى بيان دور التكرار في الجانب الدلالي والجانب الإيقاعي والإشارة إلى الجوانب النفسية لدى الشاعر والمتلقي.

وجاء البحث في مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، وقد خصصت التمهيد ليكون إطاراً نظرياً للتكرار، وذلك ببيان مفهومه لغة واصطلاحاً، ومكانته في دراسات القدماء والمحدثين، وأثره، وأهميته، وأنواعه المختلفة كما يراها ناقدان من القدماء هما ضياء الدين ابن الأثير والسجلماسي، وأخيراً تمت الإشارة إلى مسألة التكرار والإنشاد.

وتناولت في الفصل الأول مستويات التكرار؛ بدءاً بتكرار الحرف، وتكرار الأدوات، ثم تكرار الكلمة، وانتهاء بالتكرار المركب، وفي الفصل الثاني دراسة لأربعة من فنون البديع التي تقوم في أساسها على التكرار؛ وهي: الجناس، والتصدير، والترصيع، والطباق والمقابلة.

أما الفصل الثالث والأخير فقد قدمت فيه قراءة لقصيدتين كاملتين وتتبعت مواطن التكرار فيهما بمستوياته المختلفة، ودوره في كل منهما في تشكيل بنية النص الدلالية والموسيقية والجمالية.

ثم أنهيت البحث بخاتمة أشرت فيها إلى أهم النتائج التي تم التوصل إليها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين، وأفضل الصلاة وأتم التسليم على المبعوث رحمة للعالمين، سيدنا محمد وعلى آله وصحابته ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، أما بعد.

موضوع هذه الدراسة هو: التكرار في الشعر الأندلسي، والتكرار موضوع جدير بالدرس في الشعر؛ حيث يمثل جانبا مهماً من جوانب تشكيل النص الشعري، وهو يتخذ أشكالاً عدة، فمن تكرار الأوزان والتركيز على أبحر دون سواها، إلى نظم الشاعر في الموضوع الواحد على أبحر مختلفة، إلى النظم في المواضيع المختلفة على بحر واحد، ومن تكرار الحرف إلى تكرار الكلمة إلى التركيب وما سوى ذلك من أشكال التكرار، وتتدرج بعض الأشكال السالفة من التكرار تحت مسميات بديعية اجتهد علماء البلاغة في بيان حدودها، واتجهت هذه الدراسة لاختيار التكرار اللفظي بمستوياته المتعددة موضوعاً لها، وإلى جانب التكرار اللفظي تناولت الدراسة التكرار البديعي؛ وتم دراسة أبرز أنواعه التي تكررت في شعر شعراء الفترة موضوع الدراسة.

أما القيد الذي أضيف إلى العنوان الرئيس؛ وهو: شعراء قرطبة في القرن الخامس الهجري؛ فإن الدراسة حين اتجهت للبحث عن مادتها في الدواوين المطبوعة، واقتصرت على أصحاب الدواوين، كان من الضروري تأطير الدراسة مكاناً وزماناً، لأن العنوان الرئيس يشمل رقعة مكانية واسعة تشمل شبه الجزيرة الأيبيرية، مع الأخذ بعين الاعتبار اتساع هذه الرقعة وانحسارها، إضافة إلى أن الشعر الأندلسي بمفهومه العام يشير إلى فترة زمنية امتدت ما يقرب من ثمانية قرون، فكانت ضرورة التأطير المكاني والزماني أمراً لازباً.

وأصحاب الدواوين الأربعة الذين تم اختيار شعرهم مادة للدراسة هم: ابن درّاج، وابن شهيد، وابن حزم، وابن زيدون، والمكان الذي جمع أربعتهم هو قرطبة، والفترة الزمنية التي

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تشملهم القرن الخامس الهجري؛ فكان العنوان (التكرار في الشعر الأندلسي، شعراء قرطبة في القرن الخامس الهجري أنموذجاً).

والباعث على مثل هذه الدراسة، هو شيوع ظاهرة التكرار في الشعر العربي عموماً، وفي الشعر الأندلسي في الفترة موضوع الدراسة تحديداً، وقد حظي الشعر المشرقي، على اختلاف عصوره الأدبية، بدراسات مستقلة عالجت هذه الظاهرة، وجاءت هذه الدراسة لتتجه صوب الشعر الأندلسي، وتدرس ظاهرة التكرار فيه أسوة بالشعر المشرقي، ومما يدلل على أهمية دراسة هذه الظاهرة، هو أن العديد من الدراسات القديمة والحديثة اتجهت إلى دراسة التكرار في القرآن الكريم، وكان الدارسون بين مؤيد لوجود التكرار وساعٍ إلى تبريره وذكر قيمته وفوائده، وبين آخر منكر لوجوده ويسوق الأدلة المختلفة كي ينفي عن القرآن الكريم شبهة التكرار– كما يرون– ، وأياً كانت هذه الآراء ودوافعها ، فإن التكرار موجود ولا مجال لإنكاره، ومثال ذلك ما ورد في سورة الرحمن.

وقد حظيت ظاهرة التكرار بعناية النقاد والبلاغيين القدماء والمحدثين، وستتم الإشارة إلى أبرز تلك الدراسات في التمهيد الذي يشكل الإطار النظري للتكرار، وقد اختلفت هذه الدراسات في طريقة تناولها لظاهرة التكرار، ويظهر جليا عدم اتجاه أي منها إلى الشعر الأندلسي عموما، وإلى الفترة موضوع الدراسة تحديدا، وهذا يشكل حافزا قويا على المضي في هذه الدراسة، ولا بد من الإشارة إلى أن الاختلاف الزماني والمكاني للدراسات السابقة لا يمنع من الإفادة منها شكلاً، ومنهجاً، ومضموناً.

إن تعدد الجوانب التي يمكن من خلالها دراسة ظاهرة التكرار في الشعر يفضي إلى عدم تحديد منهج معين تنتهجه هذه الدراسة، وذلك في مسعى إلى التعامل مع النصوص الشعرية التي تتمثل فيها ظاهرة التكرار ضمن إطار أوسع من الحرية، وفي ذلك محاولة لتجنب

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إخضاع النص لأحكام منهج معين، أو دراسة هذه الظاهرة وفقا لقواعد منهج محدد، فالموضوع الواحد يمكن أن يُتَناول من زوايا عدة، فتتعدد بذلك مناهج درسه، وأنواع القوانين التي تحكمه، كما أن معظم الدراسات الحديثة لظاهرة التكرار قد توزعت بين استخدام الدراسات الأسلوبية، وبين الدراسات البلاغية، وثمة فريق ثالث يجمع في دراسته بين المنهجين- الأسلوبي والبلاغي-.

والدارس لمثل هذه الظاهرة لا يعدم إشارات إلى الأثر النفسي للتكرار، عند المبدع وعند متلقي النص، كما يجد الدارس أيضا بعض المناحي الجمالية التي تنشأ في النص الشعري نتيجة استخدام التكرار، وهذه الجوانب جميعاً ستكون موضع عناية الباحث في دراسته للتكرار.

وقد جاءت الدراسة في مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، تم في التمهيد عرض مجموعة من الموضوعات النظرية التي تختص بالتكرار، وتمثل هذه المسائل الإطار النظري للتكرار، وكان التوجه العام في هذا الفصل نحو الاختصار قدر المستطاع؛ فالإطار النظري يمثل وسيلة للدراسة وليس غاية في حد ذاته.

وفي الفصل الأول تطرقت الدراسة إلى مستويات التكرار اللفظي، بدءاً من تكرار الحرف، ومروراً بتكرار الأدوات وتكرار الكلمة، وانتهاءً بالتكرار المركب، وكانت مادة الدراسة تتسع في بعض الأحيان، حتى ليحار الدارس أي نماذجها يختار، ومثال ذلك تكرار الحرف والأداة، وفي أحيان أخرى تتقلص الأمثلة إلى نماذج في أبيات معدودات، ومثال ذلك التكرار المركب، وتحديداً تكرار البيت.

وللفصل الثاني صلة وثيقة بالفصل الأول، فثمة تداخل كبير بين الفصلين، ولعل الطابع العام الذي أُثِرَ عن أهل الأندلس؛ ونعني عنايتهم بالتزويق وبالمظاهر الجمالية في المأكل

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والمشرب واللباس ولغة الأدب، مثّل دافعاً قوياً لدراسة التكرار البديعي، والذي يمثل في جانب منه زينة لفظية، وما هذه الزينة إلا جانب من جوانب أخرى لا تقل أهمية عنها، واقتصرت الدراسة في هذا الفصل على أربعة من فنون البديع الأكثر دوراناً في شعر تلك الفترة؛ وهي الجناس، والتصدير، والترصيع، والطباق والمقابلة.

ومع أن الدراسة في الفصلين الأول والثاني هي دراسة تطبيقية، إلا أن سمة الاختيار الجزئي التي غلبت عليها، جعلت من الفصل الثالث ضرورة لازبة، وفيه تمت دراسة مظاهر التكرار المختلفة في قصيدتين كاملتين؛ الأولى لابن درّاج، والأخرى لابن زيدون، وتم إبراز دور التكرار في تشكيل الدلالة، والإيقاع الداخلي، وتحقيق الناحية الجمالية في القصيدتين.

وثمة أمور لا بدَّ من توضيحها في هذه المقدمة قبل الولوج إلى فصول الدراسة؛ أولها: أن هذه الدراسة اقتصرت على شعر أصحاب الدواوين من شعراء قرطبة في القرن الخامس الهجري، وهم : ابن درّاج، وابن شهيد، وابن حزم، وابن زيدون، ونشير هنا إلى أن جامع شعر ابن حزم[1] استثنى من الديوان المجموع، الشعر الوارد في طوق الحمامة لابن حزم، ويمثل شعر ابن حزم في الطوق ما يقرب من ٧٠٠ بيت، وقد اتكأت هذه الدراسة على شعر ابن حزم الوارد في الطوق؛ لأنه الأقرب إلى موضوع الدراسة، واستثنت الشعر الوارد في الديوان لأنه لا يخدم موضوع الدراسة.

وثانيها، ثمة اختلافات كثيرة وردت في شعر ابن شهيد؛ وذلك بسبب من اختلاف الرواية في المصادر التي أوردت هذه القصائد والمقطوعات، وتعاملت الدراسة الحالية مع القصائد كما رجح المحقق روايتها، دون الالتفات إلى الاختلافات الواردة في بعض المصادر.

١ ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد الظاهري. ديوان الإمام ابن حزم الظاهري، تحقيق: صبحي رشاد عبد الكريم، دار الصحابة، طنطا، ط١، ١٩٩٠.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وآخرها، كثرة الأمثلة والشواهد من شعر ابن درّاج وابن زيدون في هذه الدراسة، مقارنة مع الأمثلة التي جاءت من شعر ابن شهيد وابن حزم، ويعود ذلك لأسباب عدة **منها:** أن شعر ابن درّاج وابن زيدون يفوق شعر ابن شهيد وابن حزم في الكم، فكلاهما صاحب ديوان شعري يتسم بالضخامة نوعاً ما، ويضاف إلى ذلك عنايتهما الشديدة بتجويد شعرهما، واهتمامهما بالجانب الموسيقي.

وفي الختام أتقدم بأسمى آيات الشكر والعرفان من الأستاذ الدكتور: يونس خيرو الشديفات، الذي سبق أن شرّفني بالإشراف على رسالتي للماجستير، وأعدت الكرّة معه؛ فكان المشرف على هذه الأطروحة، وما ذلك إلا لحسن صحبته، وطيب سريرته، وسعة أفقه، وكان لملاحظاته القيمة، وتوجيهاته السديدة، الأثر البارز في إغناء هذه الأطروحة، والرفع من سويتها.

وللأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الشكر أجزله والثناء أكثره، فقد تجشموا عناء قراءة الأطروحة، وستكون ملاحظاتهم القيمة وتوجيهاتهم موضعاً لعناية الباحث، بغية الارتقاء بهذا العمل وتخليصه مما شابه من هنات، فالشكر الموصول للأستاذ الدكتور: صلاح جرار، أستاذ الأدب الأندلسي في الجامعة الأردنية، والأستاذ الدكتور: قاسم المومني، أستاذ النقد القديم في جامعة اليرموك، والأستاذ الدكتور حسين خريوش، أستاذ الأدب الأندلسي في جامعة اليرموك، ومسك الختام الأستاذ الدكتور: ماجد الجعافرة، رئيس قسم اللغة العربية في جامعة اليرموك وأستاذ الأدب العباسي فيها.

وبعد، فهذا جهد المُقلِّ المُقَصِّر، فإن أصبت فبتوفيق من الله ومنّة، وإن أخطأت فمن نفسي، وحسبي أجر المجتهد، والله أسأل السداد في القول والعمل.

محمد الرقيبات

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التمهيد:
الإطار النظري للتكرار

1- التكرار لغة واصطلاحاً.

2- التكرار في دراسات القدماء والمحدثين.

3- أثر التكرار.

4- أهمية التكرار.

5- أنواع التكرار بين ناقدين.

6- التكرار والإنشاد.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التكرار لغة واصطلاحاً:

ورد في الصحاح:(كَرَّرْتُ الشيء تَكْريراً وتَكْراراً)[1]، وفي اللسان (كَرَّرَ الشيء وكَرْكَره: أعاده مرة بعد أُخرى، والكَرَّةُ: المَرَّةُ، والجمع الكَرَّات. ويقال: كَرَّرْتُ عليه الحديث وكَرْكَرْتُه، إذا ردّدته عليه. و: كَرْكَرْتُه عن كذا كَرْكَرَةً إذا رَدَدْته. والكَرُّ: الرجوع على الشيء، ومنه التَّكْرارُ)[2] ، كما نجد في تاج العروس: (كَرَّ عليه يَكُرّ كَرّاً وكُروراً كقُعود، وتَكْراراً، بالفتح: عَطَفَ. وكَرَّ عنه: رَجَعَ، فهو كَرَّارٌ ومِكَرٌّ، بكسر الميم، يُقال في الرَّجل والفرَس. وكَرَّرَه تَكْرِيراً وتَكْرَاراً،... وكَرْكَرَه: أعاده مرَّةً بعد أخرى، قال شيخُنا: معنى كرَّرَ الشيءَ أي كرَّرَه فِعْلاً كان أو قولاً، وتفسيرُه في كتبِ المَعاني بذِكْر الشيء مرَّةً بعد أُخرى اصطِلاحٌ منهم لا لُغة)[3].

فالتكرار في معناه اللغوي يشير إلى إعادة ذكر الشيء مرة بعد أخرى، ونجد في الجذر اللغوي (كرر) تكرارا لحرف الراء الذي يمتاز من بين حروف العربية بطبيعته التكرارية، ولعل لفظ الجذر هنا يشير بشكل واضح إلى المعنى، أي الإعادة مرة بعد أخرى.

أما التكرار في معناه الاصطلاحي فيعرفه ابن معصوم المدني(ت١١٢٠هـ) : (التكرار، وقد يقال: التكرير، فالأول اسم، والثاني مصدر من كرّرت الشيء إذا أعدته مرارا، وهو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لِنُكْتَةٍ، ونكته كثيرة)[4]، ونجد في معاجم

---

١ الجوهري، إسماعيل بن جراد. **تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق: أحمد بن الغفار عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٩٧، مادة كرر

٢ ابن منظور، جمال الدين.**لسان العرب**، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٧، مادة كرر

٣ الزبيدي، السيد محمد مرتضى. **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق: حسين نصار، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٧٤، مادة كرر

٤ المدني، علي ابن معصوم. **أنوار الربيع في أنواع البديع**، ج٥، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط١، ١٩٦٩، ص ٣٤٥-٣٥٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المصطلحات الأدبية الحديثة:(التكرار: الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر، وسرّ نجاح الكثير من المحسنات البديعية... ومن وظائفه التقوية والتأكيد.)[1].

والتكرار الذي هو موضع عناية هذه الدراسة يقوم على إعادة ذكر العنصر (الحرف أو الكلمة أو الجملة أو الشطر أو البيت) مرات عدة داخل البيت أو القصيدة، كما ستعنى الدراسة أيضاً بالتكرار البديعي، في محاولة لبيان أثر ذلك التكرار في تشكيل الدلالة والإيقاع، إلى جانب إبراز دور التكرار في تحقيق تماسك النص وترابطه، وليس خافيا مدى صعوبة البحث في الإيقاع الداخلي للنص الشعري.

التكرار في دراسات البلاغيين والنقاد القدماء:

للتكرار حضور لافت في دراسات القدماء من بلاغيين ونقاد ومفسرين ولغويين، وقد عالج غير دارس منهم موضوع التكرار في القرآن الكريم، كما اتجه قسم منهم إلى بحث التكرار في الأدب عموما وفي الشعر تحديدا، وستشير هذه الدراسة إشارة سريعة إلى أبرز الدراسات السابقة، ذلك أن الدراسات الحديثة التي بحثت موضوع التكرار، قد تطرقت إلى الدراسات السابقة بحسب مجال اهتمامها[2].

يُعد الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) من أوائل النقاد الذين التفتوا إلى ظاهرة التكرار، حيث تناول مفهوم التكرار تحت مسمى التَّرداد، (وواضح من المصطلح الذي يقترحه الجاحظ أنه يميل

---

١ وهبة، مجدي والمهندس، كامل. معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص ١١٧

٢ انظر على سبيل المثال: السيد، عز الدين علي. التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦، ص ٨٨ -١١٦ و قاسم،محمد محمود. التكرار في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، اربد، ص٣٥-٥٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى الصدى السمعي الذي يحدثه المتكرر، دون مراعاة ظلاله النفسية أو الشعورية)[1]، حيث يقول الجاحظ:(وجملة القول في الترداد، أنه ليس فيه حد ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه. وإنما ذلك على قدر المستمعين، ومن يحضره من العوام والخواص)[2]، وفي القول السابق التفاتة واضحة إلى العلاقة التي تربط التكرار بثقافة المتلقي.

أما ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) فقد حاول أن يفسر ظاهرة التكرار في بعض سور القرآن الكريم، حيث يقول:(إن هذا التكرار جاء على مذاهب العرب، وإن الغرض منه التوكيد والإفهام... وأما تكرار المعنى بلفظين مختلفين، فلإشباع المعنى والاتساع في الألفاظ)[3]، وهكذا يشير ابن قتيبة إلى أصالة ظاهرة التكرار عند العرب، ويؤكد وجودها في تراثهم الذي سبق نزول القرآن، وفي كلامه إشارة إلى أثر التكرار لدى المتلقي، وإلى الباعث النفسي لدى المبدع.

ويخصص أبو هلال العسكري(ت٣٩٥هـ) الفصل الثاني من الباب الخامس في كتابه (الصناعتين) للحديث عن الإطناب، وفي سياق ذلك يشير إلى التكرار، وأن العرب (استعملوا التكرار ليتوكد القول للسامع، وقد جاء في القرآن وفصيح الشعر منه شيء كثير)[4] ، ويعدد أمثلة من القرآن الكريم ، ومن الشعر ويعلّق على مواطن التكرار فيها.[5]

---

١ الصكر، حاتم. كتابة الذات، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٤، ص ٩٦

٢ الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر. البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج١، ط٥، ١٩٨٥، ص١٠٥

٣ ابن قتيبة. تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره: السيد أحمد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ص٢٣٥-٢٤٠

٤ العسكري، أبو هلال. كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص ٢١٣

٥ العسكري. الصناعتين، ص ٢٠٩-٢١٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وربما يكون ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) أول من خصص لظاهرة التكرار باباً كاملاً في كتابه العمدة وسمّاه (باب التكرار)[١]، وقد قسمه إلى: تكرار لفظي وتكرار معنوي، وما يوجد في اللفظ والمعنى هو الخذلان بعينه على حد تعبيره، وربما قصد ابن رشيق هنا (ذاك التكرار الخالي من الفائدة والذي لا يؤدي أي دلالة فنية ويكون عبئا على السياق)[٢]،وفي هذا الباب يتحدث ابن رشيق عن تكرار الكلمة(الاسم)، علَماً كان أم غير علَم، ولم يلتفت إلى بقية أنماط التكرار السائدة في الشعر حتى عصره، ولكنه تحدث عن بعض دلالات التكرار من خلال نماذج شعرية.

ويرى ابن سنان الخفاجي (ت٤٦٦هـ) في كتابه (سر الفصاحة) أن التكرار مما يقدح في الفصاحة، وحبّذا لو استطاع الشاعر أن يتخلص منه إن كان وجوده في شعره مما يمكن الاستغناء عنه، ويبدو الحديث هنا عن التكرار الذي يأتي لغير فائدة، وقد تنبه ابن سنان إلى مسألة مهمة، وهي المعجم اللغوي للشاعر؛ حيث نجد في ديوان شاعر ما كلمات معينة لا تكاد تخلو منها قصيدة من قصائده، فالتكرار-كما يراه- لا يقف عند حدود البيت الواحد أو القصيدة الواحدة، بل يتعداه إلى ديوان الشاعر أو مجموع شعره، حيث يقول:(وما أعرف شيئاً يقدح في الفصاحة، ويغضّ من طلاوتها أظهر من التكرار لمن يؤثر تجنبه، وصيانة نسجه عنه، إذ كان لا يحتاج إلى كبير تأمل، ولا دقيق نظر، وقلما يخلو واحد من الشعراء المجيدين أو الكتّاب من استعمال ألفاظ يديرها في شعره، حتى لا يخلّ في بعض قصائده بها، فربما كانت

١ القيرواني، ابن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ج٢، ص ٧٣-٨٠

٢ السيد، شفيع. **أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء**، مجلة إبداع، السنة الثانية، ع٦، ١٩٨٤، ص ١٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تلك الألفاظ مختارة، يسهل الأمر في إعادتها وتكريرها، إذا لم تقع إلا موقعها، وربما كانت على خلاف ذلك)[1].

وإذا انتقلنا إلى ابن الأثير (ت٦٣٧هـ)، الذي عدَّ التكرار النوع السابع عشر في كتابه (المثل السائر)، نجد لديه تمييزا بين التكرار وبين الإطناب، خلافا لأبي هلال العسكري الذي عدّ التكرار صورة من صور الإطناب في الكلام، ويعرّف ابن الأثير التكرار بأنه (دلالة اللفظ على المعنى مرددا. وربما اشتبه على أكثر الناس بالإطناب مرة وبالتطويل أخرى)[2].

وقد قسّم ابن الأثير التكرار قسمين: أحدهما: يوجد في اللفظ والمعنى، والآخر: يوجد في المعنى دون اللفظ، وكل من هذين القسمين ينقسم إلى: مفيد وغير مفيد: (واعلم أن المفيد من التكرير يأتي في الكلام تأكيدا له وتشييدا من أمره، وإنما يُفعَلُ ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك، إما مبالغة في مدحه، أو في ذمه أو غير ذلك، ولا يأتي إلا في أحد طرفي الشيء المقصود الذكر، والوسط عارٍ منه، لأن أحد الطرفين هو المقصود بالمبالغة إمّا بمدحٍ أو ذمٍ أو غيرها، والوسط ليس من شرط المبالغة، وغير المفيد لا يأتي في الكلام إلا عيّاً وخطلاً من غير حاجة إليه)[3]، فالتكرار يُعد في باب الإطناب إن حقق شرط الفائدة، ويُعد في باب التطويل إن لم يحقق الفائدة كما يرى ابن الأثير.

وفي تحديده لمفهوم التكرار يشير ابن أبي الأصبع المصري (ت٦٥٤هـ) إلى أبرز وظائف التكرار، فالتكرار عنده (هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح

---

١ الخفاجي، ابن سنان. سر الفصاحة، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٩٦

٢ ابن الأثير، ضياء الدين. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت ج٣، ص ٧

٣ ابن الأثير. المثل السائر، ج٣، ص ٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أو الذم أو التهويل أو الوعيد)[1]. ويرى حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) صور المعاني ضربين (صوراً متكررة، وصوراً غير متكررة، والتكرار لا يجب أن يقع في المعاني إلا بمراعاة اختلاف ما في الحيزين اللذين وقع فيهما التكرار من الكلام. فلا يخلو أن يكون ذلك إما لمخالفة في الوضع: بأن يقدم في أحد الحيزين ما أُخِّر في الآخر. أو بأن تختلف جهات التعلق في الحيزين، أو بأن يفهم المعنى أولا من جهة من جهات الإبهام، ثم يورد مفسرا من الجهة التي وقع فيها الإبهام، أو بأن يجمل، ثم يفصّل... أو بأن يفصّل، ثم يجمل الضرب من المقاصد، أو بأن يورد على صورة من الجمع والتفريق...)[2].

أما ابن النقيب (ت٦٩٨هـ) فيرى حقيقة التكرار (أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرطه اتفاق المعنى الأول والثاني)[3]، أما أقسامه فيراها ثلاثة:(الأول: ما يتكرر لفظه ومعناه متحد. الثاني: ما يتكرر لفظه ومعناه مختلف. الثالث: ما يتكرر معنى لا لفظا)[4]. ويعد الخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ) في كتابه (الإيضاح في علوم البلاغة) التكرار صورة من صور الإطناب. ويشترط لذلك أن يكون التكرير لنكتة: كتأكيد الإنذار أو زيادة التنبيه...[5].

---

١ المصري، ابن أبي الأصبع. **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، دار إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٨٣هـ، ص ٣٣٥

٢ القرطاجني، حازم. **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١، ص ٣٦

٣ ابن النقيب، جمال الدين محمد. **مقدمة تفسير ابن النقيب في علم البيان والمعاني والبديع وإعجاز القرآن**، كشف عنها وعلق حواشيها: زكريا سعيد علي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٩٥، ص ٢٢٦

٤ ابن النقيب. **مقدمة تفسير ابن النقيب**، ص ٢٢٧

٥ انظر: القزويني، الخطيب.**الإيضاح في علوم البلاغة**، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني،بيروت،ط٤،ج١، ص ٣٠٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويرى السجلماسي (توفي في القرن الثامن الهجري) أن التكرير (هو مثال أول لقولهم:" كرّر تكريراً: ردد وأعاد ". والتكرار فيه هو بنية مبالغة وتكثير... وأما الفاعل فهو: إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع (أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع) في القول مرتين فصاعداً. والتكرير اسم لمحمول يشابه به شيءٌ شيئاً في جوهره المشترك لهما، فلذلك هو جنس عال تحته نوعان: أحدهما: التكرير اللفظي، ولنسَمِّه مشاكلة، والثاني: التكرير المعنوي، ولنسَمِّه مناسبة)[1]، وستتم الإشارة لاحقاً إلى الأنواع الجزئية التي أشار إليها السجلماسي، ذلك أن عنايته بذكر الجزئيات الدقيقة التي تندرج تحت مسمى التكرار تستحق وقفة مستقلة.

ونختتم وقفتنا مع القدماء مع ابن حُجَّة الحموي (ت٨٣٧هـ) الذي يرى أن التكرار(هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى، والمراد بذلك تأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد أو الإنكار أو التوبيخ أو الاستبعاد أو الغرض من الأغراض)[2].

كان المحور الرئيس الذي دارت حوله جهود البلاغيين والنقاد القدماء هو بلاغة ظاهرة التكرار، ومحاولة بيان أسباب وجودها، وبيان دواعي التكرار وفوائده، وتكاد الأمثلة تتكرر فيما بينهم، ولا نعدم إضافة هنا أو هناك، وبما أن القرآن الكريم ومهمة التصدي لمطاعن المشككين في بلاغته وفصاحته أبرز الدوافع للاهتمام بمثل هذه الظاهرة، فقد كانت معظم الأمثلة المستشهد بها هي آيات قرآنية، وخصوصية النص القرآني غير خافية على أحد؛ لذا ينبغي مراعاة هذه الخصوصية عند دراسة ظاهرة التكرار في الشعر، حيث إن أنماط التكرار

١ السجلماسي، أبو محمد القاسم. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط١، ١٩٨٠، ص ٤٧٦

٢ الحموي، ابن حجة. خزانة الأدب وغاية الأرب، دار القاموس الحديث، بيروت، د.ت، ص ١٦٤- ١٦٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في القرآن تختلف عنها في الشعر، وهذا يقود إلى اختلاف في النتائج، وليس من غاية البحث هنا إجراء مقارنة بين التكرار وأنماطه ودلالته بين النص القرآني وبين النص الشعري.

التكرار في دراسات المحدثين:

تعددت الدراسات الحديثة التي عالجت التكرار في الشعر العربي قديمه وحديثه، ونذكر هنا بعضاً منها، على سبيل التمثيل لا الحصر، والبداية مع دراسة الشاعرة والناقدة نازك الملائكة، التي تُعد في طليعة النقاد المحدثين الذين اهتموا بظاهرة التكرار، فهي ترى أن (القاعدة الأولية في التكرار، أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام،...كما أنه لا بدّ أن يخضع لكلّ ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية)[1]، وهذه الإشارة غاية في الأهمية؛ فالتكرار يأتي لخدمة السياق الذي يرد فيه، والعناية بهذا الجانب ينبغي أن تتقدم على أية اهتمامات أخرى.

ومن خلال استقراء بعض النماذج الشعرية تصوغ نازك الملائكة بعض القواعد التي تحكم التكرار، فهو(إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها،...فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها)[2]، وهذا القانون الذي يقوم على أساس نفسي، يشير بشكل واضح إلى دور التكرار في الكشف عن الفكرة المسيطرة على الشاعر، ويمنح الناقد وسيلة يَعْبر من خلالها إلى فكر الشاعر.

أما القانون الثاني الذي تلمحه نازك الملائكة في التكرار فإنه يقوم على أساس هندسي؛ وهو(أن التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة، وأحدها قانون التوازن. ففي

---

١ الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٨٣، ص٢٦٤

٢ الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٧٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library Yarmouk University

كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها. ...ومن ثم فإن القاعدة الثانية للتكرار تحتاج إلى أن تستند إلى وجهة النظر الهندسية هذه، فتقرر أن التكرار يجب أن يجيء من العبارة في موضع لا يثقلها ولا يميل بوزنها إلى جهة ما)[١]، وهذا القانون الهندسي يحكم التكرار داخل النص الشعري، ويمنحه بعداً جمالياً تأثيرياً، فالمسألة ليست عشوائية وإنما تخضع لمجموعة من الضوابط التي تؤدي في النهاية إلى ضبط عملية التكرار.

وتوضح نازك الملائكة في ختام دراستها لظاهرة التكرار في الشعر (أن التكرار، في ذاته، ليس جمالاً يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعاً بمجرد استعماله، وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات)[٢]، ونشير إلى أصناف التكرار كما رأتها نازك، وهي ثلاثة من جهة الدلالة : التكرار البياني وتكرار التقسيم والتكرار اللاشعوري[٣].

وتُعد دراسة عز الدين علي السيد (التكرير بين المثير والتأثير)[٤] من الدراسات القليلة التي اقتصر موضوعها على دراسة التكرار، حيث تتبع المؤلف دراسات القدماء ورصد معالجاتهم لظاهرة التكرار، كما ناقش دلالة التكرار الصوتي في اللغة، وحذا المؤلف حذو القدماء حين عدد الأغراض الجزئية للتكرير مع إيراده لأمثلة تكاد تكون صورة للأمثلة الموجودة في كتب التراث، وإلى جانب ذلك عرض المؤلف للأغراض البلاغية التي تقوم على أساس التكرير، وكانت الوقفة الأخيرة مع دراستين تناولتا موضوع التكرار.

---

١ الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٧٧

٢ الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٩٠

٣ انظر: الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر، ص٢٨٠ وما بعدها

٤ سيد، عز الدين علي. التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفي دراستها (التكرار في الشعر)[1] اختارت فاطمة محجوب نَصّاً شعريا لابن الفارض، وقامت بتحليله على المستوى الصوتي والمستوى الصرفي، وفي هذه الدراسة عرض لمجموعة من الحقائق عن أشكال التكرار في الشعر وتأثير ذلك على مبنى النص الشعري ومعناه.

أما دراسة شفيع السيد (أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء)[2] فقد حاول أن ينتهج فيها التجديد في أسلوب العرض، كما حاول تقديم مقاربة جديدة تعالج التكرار في الشعر، ورغم ذلك لم تتجاوز دراسته الإشارة إلى الدلالات الشعورية والحس الموسيقي لاستخدام التكرار في الشعر العربي القديم والمعاصر.

ومن الدراسات الأسلوبية التي عالجت التكرار، دراسة موسى ربابعة(التكرار في الشعر الجاهلي)[3]، وفي الدراسة عرض لأربعة أنماط من التكرار وجدها الباحث في الشعر الجاهلي وهي: تكرار الحروف، وتكرار الكلمات، وتكرار البداية، وتكرار اللازمة. وقد رأى الدارس أن وظيفة التكرار غالبا هي خلق جو من الترابط بين الأبيات في إطارها البنائي، فالتكرار في الشعر يخدم انفعالا أو موقفا جديدا، كما يخدم النغمة الموسيقية والجرس الإيقاعي، ومن النتائج التي توصلت إليها الدراسة أن التكرار في شعر الرثاء خاصة يصوّر طقسية بكائية جنائزية.

ومع أن شعر الحداثة كان محور اهتمام محمد عبد المطلب في دراسته(بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي)[4] إلا أنه رصد هذه الظاهرة كما عالجها القدماء من

---

١ محجوب، فاطمة. التكرار في الشعر، بحث منشور في مجلة شعر، ع٨، أكتوبر، ١٩٧٧، ص٢٨-٤٠

٢ السيد، شفيع. أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، ص ٧-٢٥

٣ ربابعة، موسى. التكرار في الشعر الجاهلي، بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج٥، ع١، ١٩٩٠، ص ١٥٩-١٩٢

٤ عبد المطلب، محمد. بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بلاغيين ونقاد ومفسرين، ورصد الأنماط البديعية التي ترتبط بوشائج قوية مع التكرار، وحاول أن يكشف عن فاعليتها خلال السياق في إنتاج الدلالة، ليصل إلى نتائج منهـا(إن البـديعيين كانت لهم اهتمامات تتجاوز السطح إلى أعماق الدلالة، وربما كان ذلك مفسرا لشمولية التكرار لكثير من أنماط الأداء البديعي حتى أصبح مفسرا لظواهرها وبواطنها في آن واحد، فالتكرار يعتبر ممثل الإطار المرجعي لعلم البديع)[١].

وفي دراسته(ظاهرة التكرار في شعر مسلم بن الوليد)[٢]، أشار ماجد الجعـافرة إلـى أهمية التكرار ووظائفه، وتحدث عن التكرار التقليدي في شعر مسـلم، والتكـرار البـديعي، والتكرار التقطيعي، والتكرار الإبداعي. ورصد فايز القرعان الملاحظ البديعية التـي اتسـمت بأسلوب الإيقاع التكراري في شعر جميل بن معمر[٣]، ودرس أبنيتها اللغوية، بغية التحقق من سماتها الأسلوبية، والكشف عن دلالاتها المختلفة.

ومن الدراسات التي ربطت الدرس البديعي(أفق التحسين) بالسياق(أفق الربط) دراسـة جميل عبد المجيد(البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية)[٤]، حيث سعى الدارس إلـى إثبات فاعلية البديع في ربط أجزاء النص، وستتم الإشارة لاحقا إلى أبرز ما جاء فـي هـذه الدراسة بناء على مقتضيات البحث، وفي إشارة إلى أهمية التكرار في النقد الحديث فقد عـدَّه (نورثروب فراي) مبدأً بنيوياً في الفنون كلها [٥].

---

١ عبد المطلب، محمد. **بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي** ، ص ١٣٥.

٢ الجعافرة، ماجد. **قراءات في الشعر العباسي**، مؤسسة حمادة، إربد، ٢٠٠٣، ص ٧٩-١١١

٣ القرعان، فايز. **التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر**، بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج٧، ع٦، ١٩٩٦، ص ٧١-١٦٧

٤ عبد المجيد، جميل. **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٧٥-١٤٠

٥ انظر: فراي، نورثروب. **تشريح النقد محاولات أربع**، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩١، ص ٣٣٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ونخلص إلى أن الدراسات الحديثة التي تناولت التكرار، توزعت بين دراسات تابعت دراسات القدماء، وبين دراسات سعت إلى التجديد بشكل أو بآخر، كما نخلص إلى أن للتكرار جوانب ثلاثة استحقت الدرس: الأول يتعلق بالمبدع ونفسيته والهدف الذي يسعى إلى تحقيقه عبر استخدامه للتكرار في النص، والثاني يهتم بالمتلقي والأثر المتوقع للتكرار في نفسه، والأخير يتعلق بالنص الشعري نفسه وأثر التكرار في ترابط أجزائه وإنتاج الدلالات المختلفة.

وحول إفادة الدراسة الحالية من دراسات القدماء والمحدثين، فإن مجال الاهتمام سيقتصر على الملاحظات والنتائج الخاصة بتلك الدراسات التي اقتصر موضوعها على النصوص الشعرية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فالدراسة الحالية تسعى إلى الإفادة من تلك الدراسات من خلال تبني بعض الآراء التي توصل إليها الدارسون، والتي تكشف عن جماليات التكرار في جوانبه المختلفة؛ لأن الاستعانة بآراء المختصين أمر يغني الدراسة، وستأخذ تلك الآراء موقعها في الدراسة، وستوظف توظيفاً يخدم مجريات البحث قدر الاستطاعة.

أثر التكرار:

يسير الحديث عن أثر التكرار في اتجاهات ثلاثة؛ يعنى الأول منها بالنص، والثاني بالمبدع، والأخير يتجه إلى متلقي النص أو قارئه، وهذا أمر طبيعي ينطبق على الظواهر اللغوية كافة التي يوظفها المبدع في صياغة نصه الذي يتوجه به إلى جمهور المتلقين، فلا بد أن يظهر أثر الظاهرة – أي ظاهرة – في النص؛ بحيث يتسم هذا النص بمجموعة من الخصائص تميزه عن غيره، وتبين طبيعة الأثر الناتج عن توظيف هذه التقنية داخل النص، أما المبدع فإن اختياره لظاهرة دون سواها يمثل باعثا للدرس وللتحليل، بغية الكشف عن دوافع الاستخدام والنتائج المتوخاة منه، وأخيرا يأتي المتلقي ومدى الأثر الذي يترسب في نفسه

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نتيجة استخدام هذا الأسلوب أو ذاك، ولا يقل هذا الجانب أهمية عن سابقيه، لأن المبدع حين ينتج عملا إبداعيا فإنه يتوجه به إلى جمهور المتلقين، وبذلك تكتمل ثلاثية العملية الإبداعية.

وقبل بدء الحديث عن أثر التكرار في النص، والمبدع، والمتلقي، تجدر الإشارة إلى أن مثل هذا الحديث يتسم بالعمومية نوعا ما؛ والمقصود أن أثر الظاهرة اللغوية والفنية لا بد أن يظهر في هذه الجوانب الثلاثة، وربما أن ما يصدق على التكرار يمكن قوله –أحياناً– عن أثر أي ظاهرة أخرى، ولكن هذا لا يمنع من محاولة تلمس بعض الآثار، لعل الدراسة تصل إلى بعض النتائج التي تتسم بالخصوصية حول موضوعها.

١– أثر التكرار في الكشف عن جمالية النص:

ثمة علاقة وثيقة تربط التكرار مع السياق العام الذي يتواجد فيه، حيث يكتسب التكرار قيمته ودوره من السياق الشعري للقصيدة، وقد أشارت نازك الملائكة إلى أهمية ارتباط التكرار بالسياق العام للنص الشعري[١]، فالحديث عن دور التكرار في منح النص قيمة جمالية أو موسيقية أو ترابطية لا بدَّ أن يتم في إطار علاقة وثيقة بين التكرار وبين النص الذي يحتويه، (إن التكرار يخدم وظيفة مهمة للسياق الشعري، وهي جذب انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة يود الشاعر أن يؤكد عليها أو ينبه القارئ إليها)[٢] ، وهذا يقود إلى أن التكرار داخل النص ينبغي أن يكون بعيداً عن التكلف، ويجنح إلى البساطة، وألا يكون غاية في حد ذاته.

واستخدام التكرار في الشعر يختلف عنه في النثر؛ حيث (إن لغة الشعر ترنو إلى تحقيق أكبر قدر من المماثلة الصوتية)[٣]، كما أن طبيعة بناء القصيدة والقيود التي ينبغي على

---

١ الملائكة، نازك.قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٦٤

٢ عبد الله، عدنان خالد. النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص٢٤

٣ كنوني، محمد. اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٧، ص ١٣٧

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشاعر أن يلتزم بها، تجعل هذا الاستخدام مختلفا شكلاً ووظيفة، فالتكرار يعتلي مكانة رفيعة في النص الشعري (وإذا كان التكرار ينهض بوظيفة الإشعار والتأثير والتعبير بدل الإخبار والتقرير، اتضح لنا سرّ العلاقة بين الشعر والتكرار...)[١] .

والتعامل مع التكرار يجب أن يتجاوز النظرة البلاغية التقليدية، فقد تعاملت البلاغة العربية ردحا طويلا من الزمن مع التكرار بوصفه شكلا من أشكال الزينة داخل النص الأدبي، وتقسيم المحسنات البديعية نوعين: لفظية ومعنوية(تقسيم غير موفق، لأن فيه فصلا للروح عن الجسد، إذ الألفاظ أجساد للمعاني، ولا يظهر للألفاظ مزية إلا من خلال النظم والتركيب)[٢].

لذا ينبغي أن نتبين أثر البديع عموما والتكرار البديعي تحديدا في تشكيل معمارية النص وتحديد دلالته، والتعامل مع هذه العناصر بشكل يكشف عن دورها الفاعل داخل النص (ونظرة المتأخرين- الخطيب وأتباعه- إلى فنون البديع على أنها مجرد محسنات حسنها حسن عرضي يأتي بعد تمام المطابقة ووضوح الدلالة، نظرة غير سديدة، ولا تتمشى مع نظرة المتقدمين الذين جعلوا الحسن في تلك الفنون حسنا ذاتيا يقتضيه المقام ويدعو إليه الحال)[٣] ، فالنص المبني على التكرار هدفه(الوصول إلى حالة اللازمان والخلود والوضع المحافظ المثالي والخروج من أسار البداية والنهاية)[٤].

وللتكرار حضور لافت في الجانب الجمالي؛ حيث (يسهم التكرار إذا ما برز في النص الشعري في إضاءة عتمته وإثارة مصابيحه من جانبين: الأول منهما يتعلق بإظهار الوحدة

---

١ عبيد، حاتم. التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، التسفير الفني، صفاقس، ط١، ٢٠٠٥، ص ٢٥

٢ فيود، بسيوني. علم البديع، مؤسسة المختار، القاهرة، ط٢، ١٩٩٨، ص ١١٤

٣ فيود، بسيوني. علم البديع، ص ١١٤

٤ ناداف، ساندرا. الزمن السحري وجماليات التكرار، بحث منشور في مجلة فصول، مجلد ١٣، عدد ١، ١٩٩٤،(٧٧-٩٣) ص٨٧

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العضوية للنص بحيث تبدو الأبيات في داخل النص متماسكة يمسك بعضها برقاب بعض وكأنها قد انتظمت في عقد فريد. وأما الجانب الآخر فهو لا شك متصل بالقيمة الجمالية التي يحدثها أسلوب التكرار من خلال الكشف عن مشاعر الذات الشاعرة وإدهاش المتلقي بشعرية الشعر)[1]، لذلك لا يمكن إغفال الأثر الذي يحدثه التكرار داخل النص الشعري، فهو يسير في عدة جوانب، وتختلف نسبة تحقيقه من شاعر لآخر، كما تختلف النسبة عند الشاعر الواحد باختلاف النص الذي يستخدم فيه التكرار.

٢- أثر التكرار في الكشف عن دوافع المبدع ومقاصده:

إن محاولة الكشف عن قصد المبدع من خلال تحليل عمله الأدبي مهمة محفوفة بالمخاطر والتكهنات، والوصول إلى نتيجة ثابتة في هذا الصدد ضرب من العبث ورحلة في عالم المجهول، لذا ينبغي أن نحتاط في إصدار مثل هذه النتائج، ونؤكد مرة أخرى على أن سياق القصيدة (هو وحده الذي يقرر أو يشير إلى المعنى المتضمن الذي يقصده الشاعر أو يفهمه القارئ)[2] ، ومن الممكن أن يحقق المبدع من خلال التكرار داخل النص (وظيفة نفسية شعورية إزاء موقف معين من مواقف الحياة)[3] ، فالشاعر حين يقدم تكرارا ما داخل قصيدته، فإنه يكشف عن موقفه النفسي من الشيء المكرر، وهذا ما اشترطه ابن رشيق:(ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب...)[4].

وتؤدي المادة المكررة دورا في الكشف عن فكرة تسيطر على فكر الشاعر بوعي منه أو دون وعي، (فتكرار لفظة ما أو عبارة ما، يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر

١ عليمات، يوسف. بنية اللغة الشعرية عند العذريين-جميل بثينة نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك،إربد، ١٩٩٩، ص ٩١

٢ عبد الله، عدنان خالد. **النقد التطبيقي التحليلي**، ص٢٤

٣ الجعافرة، ماجد. **قراءات في الشعر العباسي**، ص٨٠

٤ ابن رشيق. **العمدة**، ج٢، ص٧٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤيـاه من لحظة لأخرى)[١] ، حيث يعبر الشاعر عن الفكرة الواحدة باستخدام أساليب متعددة، ولا بد أن يظهر من خلال هذا التنوع بعض مظاهر التكرار.

ويكشف استخدام أسلوب التكرار (عن رغبة الشاعر في التأكيد على المعنى الذي يسوقه والإلحاح عليه)[٢]، فهو لا يسعى إلى جعل التكرار داخل نصه مقصودا من أجل ذاته، إنما هو وسيلة يوظفها في خدمة معنى النص وإيقاعه، ومن أجل الوصول إلى درجـة متميـزة مـن درجات الإبداع، ونشير هنا إلى أن (التصميم وتركيب الكلام ومفردات لغة الكاتب تعبر عـن البناء الفكري الداخلي الذي يرتبط به ارتباطا عضويا ويجد تعبيرا له في جميع المظـاهر)[٣]، حتى إن القارئ يستطيع في بعض الأحيان أن يتعرف على مبدع النص من خلال قراءة بعض كتاباته، حيث يتصف مبدع ما بمجموعة من الخصائص تميزه عن غيره ويمكـن الاسـتدلال عليها من خلال نصوصه، فالتكرار (ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه)[٤].

وغير خاف ما يحققه التكرار لأسلوب الشاعر من نغم، قد يمثل سمة تميزه عن غيره إن تم توظيفه بصورة مناسبة، وهذا الجمال الصوتي والشكلي في عمل الشاعر لا يتوقـف عنـد حدود الشكل، بل يتجاوز ذلك إلى إبراز مقصدية الشاعر عبر نصه (وتكمن الـدوافع الفنيـة

١ زايد، علي عشري. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، مصر، ١٩٧٨، ص ٦٠

٢ القاضي، النعمان. أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر، القاهرة،١٩٨٣ ، ص ٤٠٣

٣ تشيتشرين، أ.ف. الأفكار والأسلوب، ترجمة:حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص٢٠

٤ الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٧٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للتكرار في تحقيق النغمية والرمز لأسلوبه، ففي النغمية هندسة الموسيقى التي تؤهل العبـارة وتغني المعنى)[١].

٣- أثر التكرار في المتلقي:

مما لا شك فيه أن استخدام التكرار داخل النص الأدبي يمثل ظاهرة تلفت الانتباه عنـد متلقي النص، (ولا شك أن التكرير تشاكل لغوي يلفت الانتباه)[٢]، ولفت انتباه المتلقي يمثـل هدفا في حد ذاته يسعى مبدع النص إلى تحقيقه، والأثر الذي يتركه التكرار الجيد فـي نفـس المتلقي على درجة كبيرة من الأهمية لأن (التكرير في أعلى صوره انبعاث وجداني يفـيض على السامع حرارة يتحرك لها قلبه، وإلا كان صورة باردة تفقد نبض الحياة)[٣]، وقـد يعمـد الشاعر في بعض الأحيان إلى إحداث تغييرات بسيطة في الكلمة المكررة أو الجملة المكررة، ولعل الهدف من وراء ذلك هو التخلص من رتابة التكرار وإدخال عنصر المفاجأة للمستمع أو القارئ.

كما أن التكرار يسهم في (تمتين التواصل والعلاقة بين النص والمتلقي)[٤]، وإيجاد مثل هذه العلاقة مسألة على قدر كبير من الأهمية(فالعلاقة بين النص والمتلقي علاقة وجود، لأن تفسير المتلقي للنص وكشف أسلوبه هو ما يمنح النص خاصيته الفنيـة)[٥]، ويتجلـى الأثـر الحقيقي للتكرار في المتلقي حينما يصدر من ذات الشاعر ليعبر عن انفعالاته، فهذه الانفعالات التي يتم التعبير عنها بشكل يتسم بالبراعة والإجادة الفنية، تجد صدى طيباً لدى المتلقي (فيهتز

---

١ السعدني، مصطفى. **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٨، ص ١٧٣

٢ مداس، أحمد. **لسانيات النص**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠٠٧، ص ٢٢٧

٣ السيد، عز الدين. **التكرير بين المثير والتاثير**، ص ٨٩

٤ سليكي، خالد. **من النقد المعياري إلى التحليل اللساني**، بحث منشور في مجلة عالم الفكر، ع١-٢، مج ٢٣، ١٩٩٤، ص٤٠٩

٥ الجواد، إبراهيم. **الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٦، ص٤٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الإحساس لدى المتلقي عندما يكون [التكرار] مثيراً للإيقاع، إذ ليس كل تكرير إيقاعاً، وعندما يكون في أسمى صوره يفيض على السامع حرارة تجعله يحس بنبض الحياة)[١].

وإذا كان المبدع يستخدم التكرار وسيلة لتحقيق غاية أو أكثر داخل نصه، فإن هذه الوسيلة ربما تتحول إلى غاية آنية في حد ذاتها؛ أي أن اللغة التي يتشكل من خلالها التكرار داخل النص الشعري تكون هدفا لجذب انتباه المتلقي في المرحلة الأولى، ثم ينتقل بعد ذلك إلى أبعاد أكثر عمقا تكون موضع عنايته في مرحلة تالية (وتكمن أهمية التكرار في إشاعة الانتظام في النص مما يدفع المتلقي إلى تأمل هذا الانتظام، وبذلك يعمل التكرار على توجيه الانتباه إلى اللغة ذاتها أولا قبل النظر إلى ما تعنيه، وهذا يعني في المحصلة النهائية أن التكرار يضفي على اللغة كثافة تشد انتباه المتلقي، وتحيل الاهتمام إلى طريقة التعبير باللغة وأسلوب الشاعر أو الأديب وهذه هي غاية الشعرية التي يبحث عنها في النص الأدبي)[٢].

ويتحدد أثر التكرار في المتلقي من خلال السياق الذي يرد فيه (فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري)[٣]، وتحسن الإشارة إلى أن التكرار في النص يتخذ بعد فترة وجيزة من بدايته نظاماً ما، ويأتي تفاعل المتلقي مع هذا النظام الذي يظهر في النص عن طريق توقعه لما سيأتي لاحقاً، وقد يصيب في هذا التوقع أو يخطئ، وبالتالي (فإن المتلقي يصبح ذا تجاوب يقظ مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقعه، وعدم إشباعه فتثرى تجربته هو الآخر بثراء التجربة الشعرية المتفاعل معها)[٤].

---

١ تبرماسين، عبد الرحمن. **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٩٥

٢ الخلايلة، محمد. **بنائية اللغة عند الهذليين**، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠٠٤، ص٣٢

٣ الجيار، مدحت سعيد. **الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي** ، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، ١٩٨٤، ليبيا، ص٤٧

٤ السعدني، مصطفى. **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، ص ١٧٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- أهمية التكرار(وظائفه):

إن التكرار الجيد (يمثل قدرة عالية للتعبير عن المعاني وأدائها. وإن اتجاه الشعراء نحو هذا الشكل في الأداء وراءه دوافع فنية، ترجع إلى مهام التكرار، وتعدد صوره، وقدرته على تفجير معانٍ فنية لها دلالات شعورية وأبعاد نفسية، وأن باستطاعة الشاعر أن يؤدي أغراضاً متعددة بهذا الأسلوب شريطة أن يستخدمه بعناية ودقة، وأن يكون الشاعر متمكناً من أداته ولغته)[1].

وقد تعددت الآراء حول أهمية التكرار في النص القرآني تحديدا وفي النص الأدبي عموما، ونجد من يعد التكرار مما يقدح في فصاحة الكلام ومما لا فائدة منه، وقد تصدى لمثل هذه الآراء من يرد عليها، ومنهم الزركشي في كتابه البرهان في علوم القرآن حيث يقول: (وقد غلَطَ من أنكر كونه[التكرار] من أساليب الفصاحة، ظنا أنه لا فائدة له؛ وليس كذلك بل هو من محاسنها، لا سيما إذا تعلق بعضه ببعض؛ وذلك أن عادة العرب في خطاباتها إذا أبهمت بشيء إرادة لتحقيقه وقرب وقوعه، أو قصدت الدعاء عليه، كررته توكيدا، وكأنها تقيم تكراره مقام المقسم عليه، أو الاجتهاد في الدعاء عليه، حيث تقصد الدعاء؛ وإنما نزل القرآن بلسانهم، وكانت مخاطباته جارية فيما بين بعضهم وبعض، وبهذا المسلك تستحكم الحجة عليهم في عجزهم عن المعارضة. وعلى ذلك يحتمل ما ورد من تكرار المواعظ والوعد والوعيد؛ لأن الإنسان مجبول من الطبائع المختلفة، وكلها داعية إلى الشهوات، ولا يقمع ذلك إلا تكرار المواعظ والقوارع)[2] .

١ الكبيسي، عمران. لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ص ١٨٠

٢ الزركشي، بدر الدين محمد. البرهان في علوم القرآن، تحقيق: يوسف المرعشلي وجمال الذهبي وإبراهيم الكردي، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ١٩٩٤، ج٣، ص٩٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولا تقتصر أهمية التكرار على جانب دون آخر فالتكرار ظاهرة (من أعمق ظواهر الحياة، يظهر في الأدب في تناوب الحركة والسكون أو تكرار الشيء على أبعاد متساوية)[1]، والحديث عن أهمية التكرار لا يعني تبرير وجوده وإثبات فصاحته أينما ورد، حيث إن المسألة تخضع لعوامل عدة منها: الحاجة إلى وجود التكرار، والغاية من استخدامه، إضافة إلى مراعاة خصوصية كل من: المبدع والنص والمتلقي، (وليس التكرار عيّاً ما دام لحكمة، كتقرير المعنى؛ أو خطاب الغبي أو الساهي، كما أن ترداد الألفاظ ليس بعي ما لم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث...وضبط الحاجة إلى الترداد والتكرار غير ممكن، لأنه أمر يتصل بأقدار المستمعين ومن يحضر الحديث من العامة والخاصة)[2].

ولعل الدافع النفسي يأتي في مقدمة الأسباب التي تكشف عن وظيفة التكرار؛ وذلك لأنه يجمع بين مبدع النص ومتلقيه على حد سواء، ولا يقل الجانب الفني أهمية عن سابقه، ولكن هذا الجانب يختص بالمبدع ونصه، وربما تتم دراسة أثره في المتلقي، ومع ذلك يبقى للجانب النفسي موقع الصدارة في الأهمية، فمن خلاله تتم دراسة قيمة الجانب الفني لدى أطراف العملية الإبداعية الثلاثة، ويلجأ الشاعر إلى توظيف التكرار فنياً (لدوافع نفسية وأخرى فنية، أما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على السواء. فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره، وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية ومن ثم يأتي التكرار لتميزه بالأداء)[3].

---

١ انظر: غريب، روز. **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط٢ ، ١٩٨٣ ، ص٢٨

٢ الجاحظ أبو عثمان. **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨، ج١، ص ٢٠١

٣ السعدني، مصطفى. **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، ص ١٧٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونورد ختاما بعض الآراء التي قال بها القدماء في سياق حديثهم عن أهميـــة التكـــرار ووظائفه، حيث نجد بعض الأفكار التي يتفقون عليها وتتردد فيما بينهم:

١- فوائد التكرار كما يراها ابن النقيب (ت٦٩٨هـ)[١]:

يتحدث ابن النقيب عن فائدة التكرار في حالتين، الأولى:(فـــإن كـــان متّحـــد الألفـــاظ والمعاني، فالفائدة في إثباته **تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس**. وكـــذلك إذا كـــان المعنـــى متّحدا). والحالة الثانية هي (وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً فالفائدة في الإتيـــان بـــه **الدلالة على المعنيين المختلفين**).

٢- ويجمل الخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ) رأيه حول أهمية التكرار بما يلي[٢]:

أ – تأكيد الإنذار. ب– زيادة التنبيه على ما ينفي التهمة، ليكمُل تلقي الكلام بالقبول.

ج– وقد يكرر اللفظ لطول في الكلام. د– لتعدد المتعلق.

٣- ويرى الزركشي (ت٧٩٤هـ) في كتابه "البرهان" أن أهمية التكرار تتجلى فيما يلي[٣]:

أ – التأكيد. ب – زيادة التنبيه على ما ينفي التهمة، ليكمُل تلقي الكلام بالقبول.

ج – إذا طال الكلام وخشي تناسي الأول أعيد ثانيا تطرية له، وتجديدا لعهده.

د – في مقام التعظيم والتهويل. هـ – في مقام الوعيد والتهديد. و – التعجب.

ز – لتعدد المتعلق. ح – تكرار القصة الواحدة بتغاير.

٤- أما ابن معصوم (ت١١٢٠هـ) فيرى أن وظائف التكرار هي[٤]:

أ- التوكيد. ب- زيادة التنبيه على ما ينفي التهمة. ج- تذكر ما قد بَعُد بسبب طول الكلام.

---

١ انظر: ابن النقيب. **مقدمة تفسير ابن النقيب**، ص ٢٢٦

٢ القزويني، الخطيب. **الإيضاح**، ج١، ص ٣٠٤

٣ الزركشي. **البرهان**، ص ٩٨- ١٠٧

٤ ابن معصوم. **أنوار الربيع**، ج٥، ص ٣٤٥- ٣٥٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

د- التهويل. هـ- زيادة الاستبعاد. و- التعظيم. ز- التلذذ بذكر المكرر.

ح- التنويه بشأن المذكور.

نجد من خلال الآراء السابقة أن **التأكيد** يأتي في مقدمة الأسباب التي تشير إلى أهمية التكرار، وهو يشمل بقية الوظائف التي يقدمها التكرار داخل النص الشعري، ويبقى تحديد الوظائف التي يؤديها التكرار رهناً بالسياق العام الذي يرد فيه، ولا يمكن وضع قواعد ثابتة نحدد من خلالها هذه الوظائف، وإذا كانت الآراء السابقة جاءت لتبين أهمية التكرار في النص القرآني بشكل أساسي، فليس هناك ما يمنع من استخدامها لبيان أهمية التكرار داخل النص الشعري الذي تتناوله هذه الدراسة، مع مراعاة طبيعة النص الشعري وخصوصيته.

أنواع التكرار بين ناقدين:

سنعرض لأنواع التكرار كما يراها ناقدان؛ وهما: ابن الأثير صاحب كتاب "المثل السائر" ، والسجلماسي صاحب كتاب "المنزع البديع" ، عاش الأول منهما في أواخر القرن السادس الهجري والنصف الأول من القرن السابع(ت٦٣٧هـ)، أما الآخر فقد توفي في القرن الثامن الهجري، وسبب اختيار هذين الناقدين دون سواهما أنهما عاشا في فترة متأخرة إلى حد ما، ونجد في كتابيهما آراء كثير من النقاد وعلماء البلاغة ممن سبقهم، إضافة إلى أن معالجتهما للموضوع جاءت بأسلوب ينأى – إلى حد ما – عن التقليد، وفيه ميل إلى الاستقصاء والشمولية.

١- أنواع التكرار كما يراها ابن الأثير[١]:

ينقسم التكرار عند ابن الأثير قسمين رئيسين: أحدهما التكرير في اللفظ والمعنى، والآخر التكرير في المعنى دون اللفظ، ويندرج تحتهما أقسام فرعية أخرى، نستطيع أن نستخلص منها

١ ابن الأثير. المثل السائر، ج٣، ص ٤ ـ ٣٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ستة أنواع للتكرار[1]:

أ- تكرار مفيد يوجد في اللفظ والمعنى، ويدل على معنى واحد والمقصود به غرضان مختلفان.

ب- تكرار مفيد يوجد في اللفظ والمعنى، ويدل على معنى واحد، والمراد به غرض واحد.

ج- تكرار غير مفيد يوجد في اللفظ والمعنى.

د- تكرار مفيد يوجد في المعنى دون اللفظ، ويدل على معنيين مختلفين.

هـ- تكرار مفيد يوجد في المعنى دون اللفظ، ويدل على معنى واحد لا غير.

و- تكرار غير مفيد يوجد في المعنى دون اللفظ.

٢- أنواع التكرار كما يراها السجلماسي[2]:

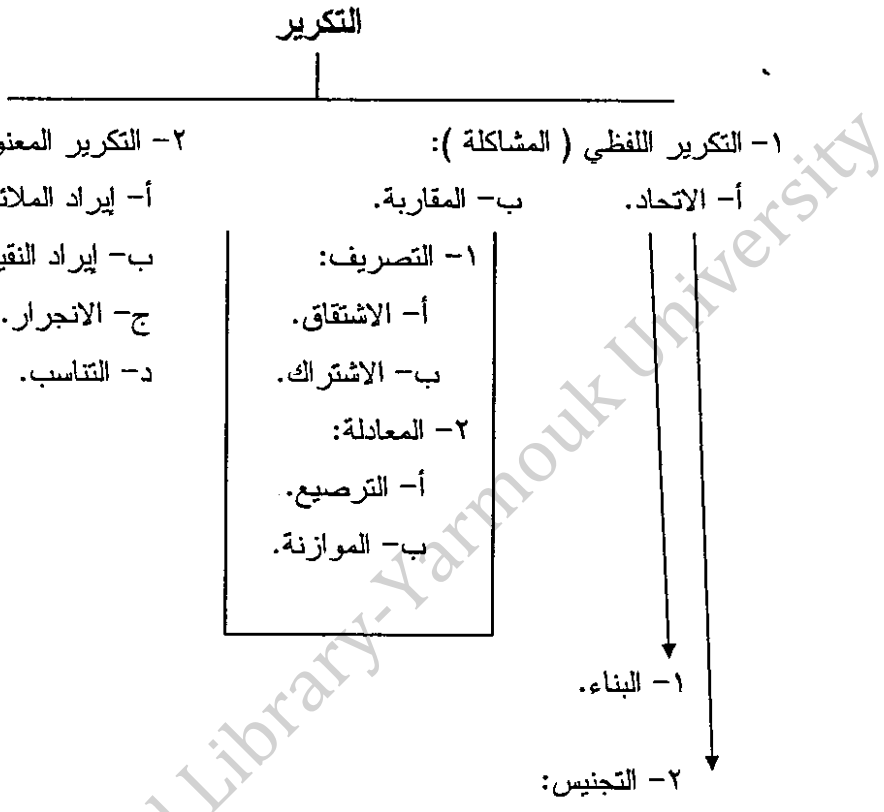
يرى السجلماسي أن التكرار (جنس عال تحته نوعان: أحدهما: التكرير اللفظي، ولنسَمِّه مشاكَلَةً، والثاني: التكرير المعنوي، ولنسَمِّه مناسبَةً، وذلك لأنه إما أن يعيد اللفظ وإما أن يعيد المعنى، فإعادة اللفظ هو التكرير اللفظي وهو المشاكلة، وإعادة المعنى هو التكرير المعنوي وهو المناسبة)[3]، وتالياً الأنواع الفرعية التي وردت تحت هذين النوعين:

١ يكتفى هنا بذكر أنواع التكرار دون ذكر الأمثلة عليها؛ وللمزيد انظر: ابن الأثير. المثل السائر، ج٣، ص ٤ ـ ٣٥

٢ السجلماسي. المنزع البديع، ص ٤٧٦- ٥١٨

٣ السجلماسي. المنزع البديع، ص ٤٧٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University



من خلال المقارنة بين ما ورد لدى هذين الناقدين، نجد أن ابن الأثير يتحدث عن تكرار في اللفظ والمعنى، وتكرار في المعنى دون اللفظ، أما السجلماسي فيورد تكرارا لفظيا وآخر معنويا، فظاهرة الفصل بين اللفظ وبين المعنى سمة مشتركة بينهما، وفي حين يتحدث ابن

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأثير عن ستة أنواع للتكرار فقط، فإن السجلماسي يتحدث عن تسعة عشر نوعا، ويبـــدو أن العناية بالجزئيات سمة عامة ظهرت في علوم البلاغة وسائر علوم العربية في مرحلة متأخرة.

كما أن الحدود بين أنواع التكرار التي وضعها ابن الأثير تبدو واضحة ويسهل التمييـــز فيما بينها، أما الأنواع التي أشار إليها السجلماسي فهي متداخلة إلى حد ما، والحدود الفاصـــلة فيما بينها دقيقة جداً، والأمر الآخر الذي نلاحظه لدى ابن الأثير والسجلماسي فـــي تحديـــدهما لأنواع التكرار، هو أن الأنواع المشار إليها لديهما تشمل معظم ما تمت الإشارة إليه لدى مـــن سبقهم من النقاد.

التكرار والإنشاد:

ثمة صلة وثيقة بين التكرار في الشعر وبين الطريقة التي كان الشعر العربي القديم يُقدم من خلالها، حيث إن (الطريقة التي كان يلقى بها الشعر كانت لها صلة قوية بهذا النوع مـــن التكرار)[1]، فجمهور المستمعين يتلقى القصيدة من مبدعها عن طريق الإنشاد، حيـــث كـــان الإنشاد وسيلة التواصل بين الشاعر وجمهوره، ويرتبط بهذه الوسيلة بعـــض التقنيـــات التـــي وظفها الشاعر بغية تحقيق أكبر قدر ممكن من التواصل، ولعل التكرار من أبرز هذه التقنيات التي استخدمها الشاعر في سبيل تحقيق ذلك في قصيدته، (إن التكرار في الشعر يكاد يـــرتبط ارتباطا وثيقا بظاهرة الإنشاد، فالشاعر الذي يقصد بشعره إلى المحافل والمناسبات والجمهور يكون دائما أحرص ما يكون على إبلاغ رسالته عن طريق " تحفيظ" المستمع ما يقول)[2].

فالتكرار يمنح القصيدة نغمية موسيقية تسهم في الارتقاء بالإيقاع الداخلي إلى مســـتوى يجعل المستمع يتواصل مع الشاعر ونصه بشكل أمثل، وسبقت الإشارة إلى أن التكرار لم يكن

---

١ المجذوب، عبد الله الطيب. المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار الفكر، بيروت، ج٢، ط٢، ١٩٧٠، ص ٤٩٧

٢ حسنين، أحمد طاهر. المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، ص ٣١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هدفاً للشاعر يسعى إلى إيجاده في نصه، إنما هو وسيلة تسانده، شأنه شأن الوسائل الأخرى، في سبك أبيات قصيدته، وتقوية الجانب الموسيقي فيها، فـ(التكرار لم يكن صنعة يتقصدها الشعراء، وإنما كان ضرباً من ضروب النغم يترنم به الشاعر ليقوي به جرس الألفاظ وأثرها)[١]، وبما أن الجانب الإيقاعي كان موضع عناية الشاعر العربي القديم، وهو يسعى إلى تحقيقه بوسائل شتى ومنها التكرار، فقد كان (هناك إيقاعات متكررة لهذا الشعر تجعل من الغناء عنصراً فاعلاً وأساسياً، وبخاصة إن هذا الشعر كان يلقى على جمهور يستوعب هذا الشعر ويشترك في أدائه)[٢].

كما يرتبط حديث النقاد عن الصلة الوثيقة بين التكرار وبين قصيدة الرثاء[٣] في مرحلة ما قبل الإسلام؛ وإسهام التكرار في بث الطقوس الجنائزية في أثناء الإنشاد، حيث نجد في (شعر الرثاء بقايا آثار استخدام الشعر في الشعائر القديمة، وتتمثل هذه البقايا في ظاهرة لافتة هي ظاهرة التكرار، إما تكرار ألفاظ بعينها، وإما تكرار وحدة نغمية بألفاظ متقاربة في الجرس. والتكرار في حد ذاته وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمات المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري، والشعائري)[٤].

ولعل من الأسباب التي جعلت النقاد والدارسين يذهبون إلى تأكيد مثل هذه العلاقة هو (أن بناء التوازي والتكرار ينسجم مع النواح والجو الجنائزي الذي يتمحور حوله موضوع

---

١ هلال، ماهر مهدي. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الرشيد للنشر، (سلسلة دراسات - ١٩٠)، بغداد، ١٩٨٠، ص ٢٥٩

٢ ربابعة، موسى. نظرية النظم الشفوي والشعر العربي القديم دراسة في التشابه والاختلاف، بحث مقدم إلى مؤتمر تقاليد الاختلاف في الثقافة العربية بكلية الآداب- جامعة الكويت، ٢٠٠٢، ص ٤٤٩

٣ ابن رشيق. العمدة، ج٢، ص ٧٦

٤ البطل، علي. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص ٢١٨

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القصيدة [الرثاء]، وذلك بما يقدمه الاثنان من رنة موسيقية متساوية تتناغم مع الحالة الشعورية الناتجة عن موضوع الرثاء) [1]، وهذا الأمر يقود إلى إمكانية القول إن استخدام التكرار في شعر الرثاء، وأثره في طريقة الإنشاد، كان من أجل أداء طقوس تكرس حالة الحزن والألم التي تتوافق معه، وإذا كان التكرار في المجتمع الجاهلي يرتبط بأداء طقوس معينة، فلم لا يكون وجود التكرار في الشعر العربي الإسلامي وفي مرحلة الكتابة وجوداً يرتبط بتقليد شعري يحاكي ما أرساه شعراء الجاهلية من تقاليد ؟

إن الحديث عن الأثر الذي يتركه التكرار في إنشاد الشعر هو أثر سحري، وربما يصل الشاعر الذي يكرر فيما ينشد، والمستمع لهذا الشعر المكرر، إلى حالة تأملية وشعور بالرهبة يصعب الوصول إليها دون هذا التكرار، وقريب من ذلك ما أشارت إليه باحثة غربية حين تحدثت عن أثر الترانيم التي يكررها المصلون (وتستخدم العبارات المتكررة في الأديرة الغربية عند تقديم الشكر والثناء للخالق من أجل استثارة حالة خاصة يعزل فيها الإنسان عن العالم الخارجي وينتقل إلى حالة السمو بالاقتراب من الله)[2].

وتجدر الإشارة إلى أن معالجة التكرار في كتب البلاغة التقليدية إنما تقرر (طبيعته الشفهية وأثره اللفظي ودلالته السمعية، مغفلة طاقته التعبيرية ومقاصده الفنية والعاطفية، ودلالاته النفسية والشعورية. لهذا أدخل علماء البلاغة مبحث التكرار في علم البديع الذي يهتم بالألفاظ كما نعلم، وهذا برهان نظرتهم اللفظية- الشفهية للتكرار)[3].

---

١ ربابعة، موسى. **ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء**، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية)، مج ٢٢ (أ)، ع ٥، ١٩٩٥، ص ٢٠٣٧

٢ كارنغتون، باتريشا. التأمل، (سلسلة المائة كتاب)، ترجمة: أقبال أيوب، مراجعة: عزيز المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٣٧

٣ العسكر،حاتم. كتابة الذات، ص ٩٧

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الأول:

مستويات التكرار في الشعر الأندلسي

1- تكرار الحرف:

2- تكرار الأداة:

3- تكرار الكلمة:

1- تكرار الاستفهام

2- تكرار الفعل

3- تكرار الصيغة الصرفية

4- القافية والتكرار

4- التكرار المركب:

1- تكرار العبارة/الجملة، والصيغة النحوية

2- تكرار الشطر

3- تكرار البيت

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

1- تكرار الحرف:

تهدف الدراسة في هذه الجزئية إلى بيان دور تكرار الحرف في تشكيل الموسيقى الداخلية للبيت الشعري، إلى جانب بيان إسهام هذا النوع من التكرار في تشكيل المعنى أو الإيحاء به على أقل التقديرات، رغم أن الحرف بذاته لا يمثل قيمة دلالية، (إن الصوت المعزول، وإن انقطعت صلته بالدلالة بمقتضى عزله عن الإطار الدلالي الأدنى، فإنه بحكم انعقاد صلة له جديدة بأصوات معزولة مثله، يكتسب صلة بالمدلول إثر ربط هذه الأصوات بعضها ببعض، وربط المعاني بعضها ببعض، فيصبح ذا طاقة دلالية في البيت)[1]، فالدور الذي يؤديه تكرار الحرف يرتبط بعلاقاته داخل الكلمة ونوعها.

وظاهرة تكرار الحرف (هي أبسط أنواع التكرار وأقلها أهمية في الدلالة، وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله وربما جاء للشاعر عفواً، أو دون وعي منه)[2]، ولتكرار الحرف في الشعر قيمتان، تتأتى أهميتهما من خلال الدور الذي تؤديانه داخل النص الشعري، فـ(لتكرير الحرف في الكلمة مزية سمعية وأخرى فكرية، الأولى ترجع إلى موسيقاها والثانية إلى معناها)[3]، بمعنى ارتباط المزية السمعية بالجانب الإيقاعي، وارتباط المزية الفكرية بالجانب الدلالي.

أما الإيقاع الداخلي المتحقق من خلال تكرار الحروف فإن (تردد بعض الحروف أو الكلمات قد يكسب الشطر لونا من الموسيقى تستريح إليه الآذان وتقبل عليه.... ومثل هذا كمثل الموسيقى حين تتردد فيها أنغام بعينها في مواضع خاصة من اللحن فيزيدها هذا التردد

---

١ الطرابلسي، محمد الهادي. خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١، ص٥٩

٢ الكبيسي، عمران. لغة الشعر العراقي المعاصر، ص ١٤٤

٣ السيد، عز الدين. التكرير بين المثير والتأثير، ص ١٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

جمالا وحسنا. فليس تكرار الحروف قبيحا إلا حين يبالغ فيه وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيرا. فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نوتته)[1]، كما أن مقدرة الشاعر على الإبداع تتجلى في الإيقاعات الداخلية، وتكرار الحروف (من العناصر الإيقاعية التي ترتكز عليه الإيقاعات الداخلية في النصوص الشعرية ارتكازا كبيرا)[2].

أما الجانب الآخر لتكرار الحروف فإنه يتجلى من خلال المعنى الذي يؤديه داخل النص الشعري، وقيمة الصوت الدلالية يستنتجها المتلقي من خلال معرفته وفهمه للتجربة الشعرية التي جعلت الشاعر يختار ألفاظاً تتضمن تكرار حروف معينة، وهذه القيمة الدلالية غاية في الدقة؛ إذ إن (عزل الصوت عن المعنى افتراض لا يمكن إثبات صحته، ولا يمكن التوصل معه إلى نظرية ثابتة مقننة)[3]، وإشكالية العلاقة بين الصوت والمعنى قديمة، التفت إليها النقاد واللغويون في فترة مبكرة، يقول ابن جني(فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج مُتْلئِبّ[4] عند عارفيه مأموم. وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سَمْتِ الأحداث المعبر بها عنها، فيعدّلونها بها، ويحتذُونها عليها. وذلك أكثر مما نقدره، وأضعاف ما نستشعره)[5] .

والمثال الأول الذي نقدمه لتكرار الحرف، قول ابن زيدون[6]: (البسيط)

---

١ إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٤، ١٩٩٧، ص٤١

٢ النجار، عبد الفتاح. حركة الشعر الحر في الأردن ١٩٧٩- ١٩٩٢، مطبعة البهجة، إربد، ط١، ١٩٩٨، ص ١٥٠

٣ ربابعة، موسى. التكرار في الشعر الجاهلي، ص ١٦٥

٤ مُتْلئبّ: مطرد، أو ممتد.

٥ ابن جني، أبو الفتح. الخصائص، ج٢، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت،ط٢، د.ت ، ص ١٥٧

٦ ابن زيدون. ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق: علي عبد العظيم، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص١٧٩

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جازَيتَني عَن تَمادي الوَصلِ هِجرانا وَعَن تَمادي الأَسى وَالشَوقِ سُلوانـا

بِاللَهِ هَل كانَ قَتلي في الهَوى خَطَـأً أَم جِئتَهُ عامِـداً ظُلمـاً وَعُدوانـا

عَهدي كَعَهـدِكَ مـا الدُنيـا تُغَيِّـرُهُ وَإِن تَغَيَّـرَ مِنـكَ العَهـدُ أَلوانـا

مـا صَـحَّ وُدِّيَ إِلّا اعتَلَّ وُدُّكَ لـي وَلا أَطَعتُـكَ إِلّا زِدتَ عِصيـانـا

يـا أَلْيَنَ النـاسِ أَعطافـاً وَأَفتَنَهُـم لَحظـاً وَأَعطَـرَ أَنفاسـاً وَأَردانـا

حَسُنتَ خَلقـاً فَأَحسِن لا تَسُؤ خُلُقـاً ما خَيرُ ذي الحُسنِ إِن لَم يولِ إِحسانا

الأبيات الستة السابقة تمثل مقطوعة وردت في ديوان ابن زيدون، حاول الشـاعر مـن خلالها رسم صورة لسوء الجزاء الذي لقيه دون ذنب اقترفه، وفي الأبيات حضـور كثيـف لحرف المد الألف (٣١ مرة)، وحرف النون (٢٢ مرة)، وإذا كان عـدد كلمـات المقطوعـة السابقة (٦٧ كلمة)، وعدد الكلمات التي تكرر فيها حرف المد الألـف (٢٦ كلمـة)، وعـدد الكلمات التي تكرر فيها حرف النون (٢٢ كلمة)، فإن نسبة التكـرار لهمـا علـى التـوالي: ٣٨.٨٪، و٣٢.٨٪، وهي نسبة مرتفعة تغطي جزءاً كبيراً من أبيات المقطوعة.

أما المعاني التي يعبر عنها الشاعر في هذه الأبيات فهي واضحة، حيث يُقابل الوصـل منه بالهجران، والإحسان بالإساءة، والرفق بالشدة، وقد أسهمت الحروف المكررة في إبـراز هذه المعاني، ولو تأملنا نهاية الأبيات لوجدنا حرف النون يتكرر مسبوقا بألف المد، ومتبوعـا بألف الإطلاق، ولم يتركز تكرار هذين الحرفين في نهاية الأبيات فقـط، فهـو يتـوزع بـين الصدور والأعجاز، وبين بداية الشطر ووسطه ونهايته، وهذا التوزيع يبعـث نغمـا ويشـكل إيقاعاً داخلياً يتضافر مع الموسيقى الخارجية لينتج في نهاية المطاف مقطوعة يترنم المنشد في إنشادها، ويطرب المستمع لسماعها، ولا يخفى الأثر النفسي الذي عبَّر عنه تكرار ألف المـد والنون؛ فهو وسيلة اتخذها الشاعر للتنفيس عن نفسية مأزومة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إن نغمة الحزن ومشاعر الحرمان التي أراد الشاعر التعبير عنها، استطاع أن يصل إليها من خلال توظيف هذه الحروف المكررة بشكل فني، فقافية[1] النون التي جاءت عليها هذه الأبيات، يمثل تكرار حرف النون في داخل أبياتها قوافي داخلية، حيث (إن الاختيار الأولي لسجع ختامي يشير بشكل مباشر إلى كل التأليفات الصرفية التي تكرر ذلك السجع وتحل محل القافية. فخلال نظم قصيدة لامية، مثلاً، تعتبر كل كلمة تُخْتَتَمُ بهذا الحرف الأصيلي قافية محتملة)[2].

ونأتي إلى أنموذج آخر يمثل أبياتا كتبتها محبوبة ابن زيدون، ولادة بنت المستكفي[3] تقول فيها[4]: (الطويل)

أَلا هَل لنا من بَعْدِ هذا التفرُّق ... سَبيلٌ، فيشكُو كُلُّ صَبٍّ بما لَقِي

وَقد كُنْتُ أوقاتَ التزاورِ في الشَّتَا ... أبيتُ على جَمْرٍ من الشَّوق مُحْرِق

فَكيفَ؟ وقد أمسيتُ في حَالِ قَطْعَةٍ[5] ... لَقد عَجَّلَ المِقدارُ مَا كُنْتُ أتَّقِي

تَمُرُّ اللَّيَالِي: لا أرَى البَيْنَ يَنْقَضِي ... وَلا الصَّبْرُ مِنْ رِقِّ التشوُّق مُعْتِقِي

سَقَى اللَّهُ أرضاً قد غَدَتْ لَكَ مَنْزِلاً ... بِكُلِّ سَكُوبٍ هَاطِلِ الودق مُغْدِقِ[6]

---

١ تعددت الآراء التي قيلت في تحديد القافية في البيت الشعري. (يرى الخليل أن القافية تمتد من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، وقال **الأخفش:** القافية آخر كلمة في البيت، وقال **الفراء:** القافية هي حرف الروي...) انظر: ابن رشيق. العمدة، ج١، ص ١٥١- ١٥٤

٢ ابن الشيخ، جمال الدين. **الشعرية العربية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ص٢١٩

٣ **ولادة بنت المستكفي:** (ولادة بنت المستكفي بالله محمد بن عبد الرحمن الناصر، وكانت في نساء أهل زمانها، واحدة أقرانها، ولها مع أبي الوليد ابن زيدون أخبار طوال وقصار، يفوت إحصاؤها ويشق استقصاؤها). انظر: ابن بسام. **الذخيرة**، ج١، ص ٣٣٢

٤ ديوان ابن زيدون، ص١٧٤. وانظر: المقري، أحمد. **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة الجديدة، ٢٠٠٤، ج٤، ص ٢٠٦

٥ **قطعَةٍ:** القِطعْ من الشجرة هو الغصن يقطع منها.

٦ **الودق:** المطر كله شديده وهينه. **مغدق:** المطر الكثير العام.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جاءت هذه الأبيات على روي القاف، وهو حرف (حنكي- لهوي، شديد، مستعل)[1]، وقد تكرر في هذه الأبيات عشرين مرة، وصفات هذا الحرف من حيث الجهر والشدة تتناسب مع معنى الفراق والشوق والاشتياق التي جاءت كي تعبر عنها، وقد عبرت الشاعرة عن حالة الشوق قبل الفراق، وحالة التشوق بعد أن حلّ الفراق، وهي لا تملك أمام ذلك سوى الدعاء بالسقيا لأرض المحبوب بمطر **(هاطل الودق مغدق)**.

تمت الإشارة في بداية الحديث عن تكرار الحرف إلى أن محاولة الربط بين الحرف المكرر ومعنى معين مسألة لا تحكمها قوانين ثابتة، فحرف القاف مثلا قد يأتي للتعبير عن معنى الفراق والانقطاع، وقد يأتي للتعبير عن معنى القرب واللقاء، ونلمح هنا صلة بين اللقاء الذي من الطبيعي أن يأتي بعد الفراق، والقرب الذي يعقب الانقطاع.

إن تكرار حرف القاف بهذه الكثافة يسهم في إبراز المعنى الذي جاء كي يعبر عنه، ويشير- في الوقت نفسه- إلى نفسية الشاعرة، فالكلمات التي يشكل حرف القاف جزءا من بنيتها لها دور رئيس في تشكيل المعنى العام للأبيات، نحو(**التفرق، لقي، محرق، قطعة، أتقي، ينقضي، رق، التشوق، معتقي)**؛ فالرابط بين هذه الكلمات من حيث الشكل أو البناء هو تكرار حرف القاف فيها، ومن حيث المعنى أو المضمون نجدها تشكل جوهر معنى الأبيات، والغاية التي جاءت من أجل التعبير عنها، كما أن وقوعها داخل الأبيات، وانتشارها عبر النص، أسهم في تماسك النص وترابطه، حتى بدت الأبيات الخمسة في فكرتها وكأنها بيت واحد.

---

١ حركات، مصطفى. الصوتيات والفونولوجيا، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص١٢٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والأنموذج الثالث الذي نقدم من خلاله مثالا على تكرار الحرف، أبيات من قصيدة لابن درّاج، حيث يقول مادحاً[1]: (الطويل)

إلى أيِّ ذكرٍ غـيرِ ذكـرِكَ أرتـاحُ ومن أيّ بحرٍ بعد بحـرِكَ أمتـاحُ

وفي مائِكَ الإغداقُ والصَّفوُ والرَّوى وَفِي ظلِّكَ الريحانُ والرَّوحُ والرَّاحُ

فأغـدَقَ للـظمآنِ مَحـيْاً ومَشـرَبٌ وأفْصَحَ بالضَّاحِي غُصُونٌ وأدواحُ*

ولا أسـهكَتهُمْ فـي سبيلِـكَ لبـسةٌ بإسهاكِها طابوا ومن رِيحها فاحوا**

حَكَـمتَ بـرَدِّ الحق عنهـا فأسمَحَتْ ولولا ظُبَاكَ الحُمرُ مَا كَانَ إسماحُ

غداةَ طَمَسـتَ الـغَيَّ منهـم بوقعَةٍ وَمَا قَـدْرُ مصباحٍ إذا لاح إصْباحُ

يتكرر في هذه الأبيات حرف المد (الألف) بشكل واضح، حيث (تتماز أصـوات المـد بقدرتها العالية على الإسماع فهي تتصدر المركز الأول لدرجات الإسـماع فـي الأصـوات اللغوية)[2]، وهذه القدرة التي تمتلكها حروف المد تلعب دوراً بارزاً في شد انتبـاه المسـتمع، وتهيئته إلى الدخول إلى مضمون الصورة الشعرية التي يشكلها الشاعر، كما أن الانسيابية في النطق والسمع التي يتركها تكرار حرف المد، يشي بحالة من الارتياح التي تملأ نفس الشاعر في حضرة الممدوح.

إضافة إلى أن هذا التكرار المكثف لحروف المد يساهم (في إيجـاد نـوع مـن الـنغم والإيقاع المؤثر عاطفيا في النفس، من جراء ما تتركه هذه الحروف وتكرارها المتناسق، مـن امتدادات نفسية موحية)[3]، والأثر النفسي الذي تتركه حروف المد يسهم في تحقيق غاية نفعية

---

١ القسطلي، ابن درّاج. ديوان ابن درّاج، تحقيق: محمود علي مكي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٦٩، ص ٤٠٤

* الضاحي: الذي أصابته الشمس. ** السهك: الريح الكريهة من عرق ونحوه.

٢ إبراهيم، إياد عبد المجيد. البناء الفني في شعر الهذليين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠، ص٣٣٢

٣ الكبيسي، عمران. لغة الشعر العراقي المعاصر، ص ١٤٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تتمثل في إيصال أفكار الشاعر وصوره الشعرية إلى المتلقي بأسلوب ينم عن مهـــارة وقـــدرة على ترتيب ألفاظه بالشكل المطلوب، وإشراك المتلقي بالمعاناة التي يعانيها الشاعر، وإدخالـــه إلى جو القصيدة والاستحواذ على مشاعره، إلى جانب الغاية الجمالية المتحققـــة مـــن خـــلال الإيقاع المتشكل نتيجة توالي هذه الحروف.

وتجدر الإشارة إلى أن الحديث عن تكرار الحروف وأثرها داخل النص الشعري دلالياً، إنما هو حديث يعتمد على الذوق في المقام الأول، ويبقى باب الدرس والبحث فيـــه مفتوحـــاً، وتعدد الآراء دليل على غنى الموضوع وثرائه، (ومهما كانت المناقشات، حـــول "الرمزيـــة الصوتية " فإن الباحثين لم يضعوا بعد شروطاً ضرورية وكافية لحصرها وضـــبطها، وإنمـــا تبقى دراستها ذوقية لا نملك البرهنة عليها لإثبات وجاهتها)[1].

2- تكرار الأداة:

وهذا اللون من التكرار هو من أكثر أشكال التكرار حضورا في الشعر الأندلسي، فـــي شعر الفترة موضوع الدراسة، وتتجلى أهميته في الكشف (عن فاعلية كبيرة في زيادة تلاحـــم النص الشعري، وتعميق وحدته العضوية حيث يقوم مثل هذا النوع من التكرار بإبراز تسلسل الأفكار، وتتابعها، فيجعل المتلقي مصغيا لأفكار الشاعر متابعا لانفعالاته المختلفـــة)[2]، ومـــن الأدوات التي رصدتها هذه الدراسة:(يا، ولم، وكأن ، وإن ، ولو ، وهل).

وتم اختيار بعض النماذج الشعرية التي وردت فيها هذه الأدوات، وقد جاء موقع الأدوات المكررة في النماذج المختارة في مطلع الأبيات الشعرية غالباً، ومثل هذا اللون من التكـــرار، والموقع الذي جاء فيه يُعد أكثر ارتباطاً ببناء القصيدة من أنواع التكـــرار الأخـــرى؛ (فهـــو

---

١ مفتاح، محمد. تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط٣، ١٩٩٢، ص٣٦

٢ نصير، أمل. التكرار في شعر الأخطل، بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج٢٠، ع٨، ٢٠٠٥، ص ٦٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بناءً متلاحماً، إذ إن كل تكرار من هذا النوع قادر على إبراز التسلسل والتتابع الشكلي لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزاً لسماع الشاعر والانتباه إليه)[1].

والبداية مع قصيدة لابن درّاج، حيث يقول معزياً[2]: (الطويل)

يـا[3] صَفْوَةَ الأَجفانِ مـن عَبَراتِها ومُـدَّخَرَ الأَضلاعِ مـن زَفَـراتِها

هلُمِّـي إِلَـى أُمِّ الـرَّزَايا فأَسْعِـدِي نفوساً يضيقُ الدَّهْرُ عـن حَسَراتِها

لخطبٍ رمـى فِـي آلِ خَطَّابٍ سَهْمَه فَـفُجِّعَـتِ الدُّنـيا بأَسْرى سَـراتِها

فيـا عَبْرَةَ الأَيَّـامِ بالـقَـمَرِ الَّـذِي بِـهِ عـاذَتِ الأَيَّـامُ مـن عَبَراتِها

ويـا غَمْرَةً لِلـمَوْتِ غـالَ حِمامُهـا فتىً أَنْـقَذَ الأَحـرارَ مـن غَمَراتِها

ويـا دَوْحَةَ العِـزِّ الَّتِي قادَتِ المُـنى إِلَـى باسِقِ الأَغصانِ من شَجَراتِها

لَئِنْ فاتَتي صَرْفُ الحِـمـامِ بِظِلِّهـا لقد أَخْـلَفَتْ لـي من جَنى ثَمَرَاتِها

وإِن غـاضَ عَيْنَيْ مـاءِ دِجْلَةَ حَيْنُها لقد أَغرقَـتْ أَرْضَيَّ بَعْـدَ فُرَاتِهـا

ثمة أشكال من تكرار الأدوات في هذه القصيدة؛ الأول: تكرار (يـا) النداء فـي مطلـع أربعة أبيات هي: الأول والرابع والخامس والسادس، والثاني: تكرار أداة الشرط (إن) في بداية البيتين السابع والثامن، وتكرار جواب الشرط المبدوء بـ(قد) بداية عجزيهما مسبوقاً باللام.

---

١ ربابعة، موسى. التكرار في الشعر الجاهلي، ص ١٧٩

٢ ابن درّاج. الديوان، ص ٤٤٩

٣ هكذا وردت بداية الشطر في الديوان، وقد أشار المحقق إلى أن هذه الكلمة قد تكون (أيا)، ومن الممكن أيضاً أن يكون قد لحق هذا المطلع ما يسميه يسميه العروضيون بـ (الخرم) وهو ذهاب المتحرك الأول. انظر: ديوان ابن درّاج، ص٤٤٩، الحاشية رقم ٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما النداء ففيه (لون من ألوان الرغبة في التواصل والاستغاثة واسترجاع الصلة المفقودة)[1]، وقد استطاع الشاعر من خلال تكرار أسلوب النداء أن يكرس فكرته في هذه المرثية، وأن يخلع صفات حميدة على المرثي، ولا يقتصر التكرار هنا على أداة النداء وحدها، فتكرار أداة النداء يستدعي تكرار المنادى الذي اختلفت صورته اللفظية في هذه الأبيات، وهنا (يتآزر المنادى والأداة في تجسيد غاية الشاعر ورؤيته)[2].

أما الصلة التي تجمع بين الأبيات التي تصدرتها أداة النداء وبين الأبيات التي خلت من النداء، فأداة النداء في البيت الأول التي تبعها المنادى (**صفوة الأجفان**) جاء الأمر لها (**هلمي...**) مطلع البيت الثاني، وجاء البيت الثالث ليبين سبب الدعوة التي وجهت في البيت السابق (**لخطبٍ...**) ، وهكذا كانت أداة النداء وسيلة للربط بين الأبيات الثلاثة الأولى، أما الأبيات الرابع والخامس، فقد تكرر المنادى فيهما في نهاية البيت لفظاً ومعنىً، وفي البيت السادس تكرر المنادى معنىً لا لفظاً:

٤- فيا عبرة..... .....من عبراتها

٥- ويا غمرة..... .....من غمراتها

٦- ويا دوحة..... .....من شجراتها

ويرتبط البيتان السابع والثامن مع البيت السادس من خلال الضمير (**ها**) الذي تكرر في نهاية الأشطر الأربعة لهما، وهو يعود على المنادى (**دوحة**) في البيت السادس، وإذا كان المنادى في البيتين الرابع والخامس قد تكرر دون تغيير، فإن اختلاف اللفظ بين المنادى وبين الكلمة الأخيرة في البيت السادس قد حقق أمرين:

---

١ الشنطي، محمد صالح. في الأدب العربي القديم، مج٢، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط٢، ١٩٩٧، ص٢٥٥

٢ الخلايلة، محمد. بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، ص٤٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأول: استطاع الشاعر أن يكرر حرف الراء الذي ألزم نفسه بتكراره إلى جانب الروي، إذ إن تكرار المنادى نفسه **(دوحة... ...دوحاتها)** لا يحقق ذلك.

والآخر: نجح الشاعر في كسر رتابة التكرار، وجاءت نهاية البيت السادس مخالفة لما يتوقعه السامع أو القارئ الذي سمع أو قرأ البيتين السابقين (إن تكرير عنصر من العناصر كفيل بأن يولد نسقا وسياقا داخل النص، وهو سياق الانتظام ولا شك أن كسر هذا النسق أو السياق " الانحراف عنه " سيشكل ملمحا أسلوبيا يستثير المتلقي...، إذ يخالف النص توقعات القارئ بعد أن وضع له القانون أو النمط)[1].

أما تكرار أداة الشرط **(إن)** في مطلع البيتين السابع والثامن، فهو مرتبط بالمنادى في البيت السادس، وفي مقابلة كل منهما تكرر جواب الشرط **(قد)** في مطلع العجز مسبوقاً بحرف اللام، وإذا نظرنا إلى تكرار الأداة وما يرتبط به من متعلقات نجده ينتظم النص من بدايته إلى نهايته، وبهذا يتحقق شكل من أشكال التماسك على مستوى النص، حيث يبرز دور تكرار الأداة في تشكيل المعنى وتقديمه، ومن الطبيعي أن ينشأ نتيجة لهذه الأشكال من التكرار إيقاعٌ داخليٌ يمنح النص – على قصره – جرساً مؤثرا في السمع.

وحول استخدام الشاعر لزوم ما لا يلزم (وهو في الشعر أن تتساوى الحروف التي قبل روي الأبيات الشعرية)[2]، فقد راعى الشاعر في هذه الأبيات ألف التأسيس، وهي بمثابة حرف وحركة قصيرة، ثم حرف الراء قبلها مع حركة الفتح، وبذلك يكون ما يتكرر في هذه الأبيات عبارة عن: **حركتين + ثلاثة حروف**، ونحن نتحدث هنا عن التزام الشاعر خمسة

---

١ الخلايلة، محمد. بناية اللغة الشعرية عند الهذليين، ص ٣٢

٢ ابن الأثير. المثل السائر، ج١، ص ٢٨١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أصوات عبر قصيدته، وهذا يكفل مزيداً من الجرس الموسيقي المتحقق للأبيات، يفوق ما يمكن أن يحققه تكرار حرف الروي منفرداً.

وفي قصيدة أخرى لابن درّاج، اجتزأنا منها سبعة أبيات، يتكرر في مطلع كل بيت منها أداة النداء (يا) حيث يقول[1]: (الكامل)

يـــا مَنْ إذَا عَـــلِقَتْ يَدِي بيَـــمينِهِ فالكاشِحـــونَ أَقَـــلُّ مَـــا ملَكَـــتْ يَدي

يـــا ابْنَ الشفِيعِ بنا وأَكْرَمَ أُسْـــوَةٍ لِلـــمُقْتَـــدِينَ وأَنـــتَ أَجْـــدَرُ مُقْـــتَـــدِ

يـــا ابْنَ الوَصِيِّ عليَّ أَوْصِ سَمِيَّهُ أَلّا يـــضـــيـــعَ سَـــمِيُّ جَـــدِّكَ أَحْـــمَدِ

يـــا صَفْوَةَ الحَسَنَيْنِ كَمْ قَدْ أَحْسَنا إِصـــغـــاءَ وُدِّ الـــنازِحِ الـــمـــتَـــودِّدِ

يَـــا أَيُّهَا القَـــمرانِ أَيْنَ سَنَاكُـــمَا عن مُطبِـــقٍ فِـــي لـــيلِ هَـــمٍّ أَسْـــوَدِ

يَـــا أَيُّهَا الغيثَـــانِ هـــلْ لكما إِلَى روضِ النُّهى والعِلْمِ فِي التُّرْبِ الصَّدِي

يـــا فرقَدَيْ قُطْبِ الخلافَةِ جَهِّزا مُهْـــدِي السَّـــلامِ لفَرْقَـــدٍ مـــن فَرْقَـــدِ

هذه الأبيات من قصيدة قالها ابن درّاج في مدح القاسم بن حمود وأخيه عليّ[2]، وفي هذه الأبيات يتخير الشاعر أداة النداء (يا) في خطابه الموجّه إلى الممدوح، ونجد أن المنادى فـــي الأبيات الأربعة الأولى هو القاسم بن حمود، بينما انصرف النداء في الأبيات الثلاثة الأخيـــرة إلى القاسم وأخيه عليّ، وقد استطاع الشاعر أن يقدم صورة لممدوحه والعلاقة التي تجمعهمـــا

---

١ ابن درّاج. الديوان، ص ٦٢

٢ علي بن حمود: أول ملوك بني هاشم بالأندلس، بويع بقرطبة سنة ٤٠٧هـ، وقتل سنة ٤٠٨هـ، والقاسم بن حمود: توجه إلى قرطبة من إشبيلية بعد مقتل أخيه علي وبويع فيها بالخلافة، ثم ضعف أمره وثار عليه أبناء أخيه يحيى وإدريس، وفر إلى إشبيلية سنة ٤١٢هـ، وأعلن يحيى نفسه خليفة في قرطبة، وبعد أن ضعف أمر يحيى اضطر إلى الفرار، واستدعي القاسم وولي الأمر مرة ثانية، إلى أن ثار عليه أهل قرطبة، فهرب منها مرة أخرى سنة ٤١٣هـ، وانصرف إلى شريش وتوفي بها محبوساً عند ابن أخيه إدريس بن علي سنة ٤٢٧هـ. انظر: ابن عذاري. البيان المغرب،ج٣، ص ١٢٤-١٣٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بعد كل نداء استخدمه، ففي البيت الأول يشير ابن درّاج إلى المكانة الرفيعة التي سيحظى بها في حال انعقدت الصلة بينه وبين ممدوحه، وكيف أن هذه الصلة ستكون سبباً لحسد الحاسدين وعداوتهم.

وفي البيت الثاني يشير الشاعر إلى النسب الشريف الذي ينتمي إليه القاسم بن حمود الإدريسي الحسني، وعلاقته ببيت النبوة، فهو من أحفاد عليّ ابن أبي طالب رضي الله عنه، ويمثل قدوة حسنة لمن أراد الاقتداء به، ويكشف الشاعر في البيت الثالث عن غايته من هذه القصيدة؛ فهو يريد من القاسم أن يكتب إلى أخيه عليّ في سبتة قبل أن يقصده الشاعر مادحاً، ويطلب منه أن يوصي أخاه علياً (سمي عليّ بن أبي طالب رضي الله عنه) خيراً بالشاعر أحمد بن درّاج (سمي الرسول صلى الله عليه وسلم) ، وفي البيت الرابع يرتقي الشاعر بالقاسم إلى أسمى منزلة ورتبة، فهو في نظره صفوة الصفوة، ويأمل منه أن يستجيب لطلبه.

وفي البيت الخامس يتحول النداء إلى القاسم وأخيه عليّ، ويصفهما بالقمرين، ويتساءل عن نورهما الذي يضيء له ظلمة الحياة وهمومها، والتي يشبهها بالسجن المظلم شديد السواد من كثرة الهموم، ويقدم الشاعر في البيت السادس صورة جديدة للممدوحين، فهما غيثان ويسألهما أن يرويا عطشه الشديد إلى فيض نداهما، أما البيت الأخير ففيه يبدو الممدوحان فرقدين يُهتدى بهما في الظلمات، وهذه الصفة ورثاها عن الآباء والأجداد.

إن الدور الذي قام به تكرار أداة النداء في مطلع الأبيات لم يقتصر على تقديم صورة جديدة في كل مرة، إنما تجاوزه إلى خلق نوع من التوازن بين صدر البيت وعجزه، وبين كل بيت والبيت الذي يليه، وذلك من خلال التزام أداة النداء في مطلع الأبيات، في موازاة حرف الروي في نهاية البيت، إضافة إلى أن تكرار أداة النداء قدم صورة من صور الترابط بين الأبيات، كما أسهم في إحداث إيقاع صوتي يلفت انتباه المستمع، فهو (يؤدي إلى خلق نوع من

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التوازن والانسجام في صدر الأبيات، من ناحية، ويؤدي أيضاً إلى لفت نظر القارئ إلى المدلول عن طريق الإيقاع الصوتي الذي يحدثه تكرار الكلمة... من ناحية أخرى)[1].

ولم يقتصر التكرار في هذه الأبيات على أداة النداء وحدها، فالمنادى (**ابن**) تكرر في البيتين الثاني والثالث وقد جاء مضافاً إلى معرفة (**ابن الشفيع، ابن الوصي**) ، وفي البيتين الخامس والسادس تكرر المنادى (أيُّ + ها التنبيه + البدل، أوالنعت المعرف بـ أل التعريف) (**يا أيها القمران، يا أيها الغيثان**) ، كما نجد حضوراً للكلمة الأخيرة من البيت في داخله، وهو ما يعرف بالتصدير الذي سنفرد له باباً للحديث لاحقاً، (**يَدِي... يَدي، لِلمُقتَدِينَ... مُقتَدِ، وُدِّ... المتَوَدِّ، لفَرْقَدِ... فَرْقَدَ**)، وهذه الأشكال التكرارية جميعها أسهمت في تحقيق إيقاع صوتي داخلي، إلى جانب الصور الشعرية المتنوعة التي قدمها الشاعر تباعاً، والتي تلتئم في النهاية لتشكل الصورة الكلية التي أرادها الشاعر في قصيدته، إضافة إلى أن عدم اطراد ورود هذه الأشكال التكرارية في الأبيات جميعاً، أسهم في خلق نظام داخلي للتكرار يظهر ويختفي من حين لآخر.

ومن قصيدته التي قالها في رثاء المعتضد[2]، يقول ابن زيدون[3]: (الطويل)

وَأَبيَضَ في طَيِّ الصَفيحِ **كَأَنَّهُ** صَفيحَةُ مَأثورٍ طَلاقَتُهُ الأَثْرُ*

كَأَن لَم تَسِر حُمرُ المَنايا تُظِلُّها إِلى مُهَجِ الأَقتالِ راياتُهُ الحُمْرُ

---

1 يوسف، عبد الفتاح. **فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض نمط خاص من الوعي بالآخر**، بحث منشور في مجلة فصول، ع62، 2003، ص 40

2 **المعتضد**: المعتضد بالله عباد بن محمد بن عباد، تولى أمر إشبيلية بعد أبيه سنة 433هـ، توفي سنة 461هـ. انظر: ابن عذاري. البيان المغرب،ج3، ص 193، وابن الخطيب. أعمال الأعلام، ج2، ص 151

3 ابن زيدون. الديوان، ص 565 * **صفيحة**: وجه كل شيء. **الأثر**: فرند السيف.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولَم يَحمِ مِن أن يُستَباحَ حِمى الهُدى فَلَـم يُرضِهِ إلّا أنِ ارتُجِعَ الثَغْـرُ

ولَـم يَنـتَجِعهُ المُعتَـفونَ فـأَقبَلَت عَطـايا كَما والى شَآبيبَهُ القَطْـرُ

ولَـم تَـكتَـنِف آراءَهُ أَلـمَعِـيَّـةٌ كَأَنَّ نَجِيَّ الغَيبِ في رَأيِها جَهْـرُ

ولَـم يَتَـشَذَّر لِـلأُمـورِ مُجَلِّـياً إلَيها كَما جَلّى مِنَ المَرقَبِ الصَقْرُ*[1]

تتكرر في هذه الأبيات أداة التشبيه **(كأن)** ثلاث مرات، وأداة النفي **(لم)** ست مـرات، والصلة بين الأداتين في بناء معنى الأبيات وثيقة، حيث جاءت **(كأن)** في البيت الأول لتشـبه المرثي – الذي غاب تحت الثرى طلقاً وضاءً – بالسيف الصقيل الذي أدخل في غمده، وهـذا الغياب يمثل حالة من الفقد التي جعلت الشاعر يستذكر بعضاً من أفعالـه وصـفاته، والتـي يربطها به رباط وثيق، وحين يعدد الشاعر هذه الصفات مسبوقة بأداة التشبيه **(كأن)** فإنه يتبعها بأداة النفي **(لم)** في البيت الثاني؛ وربما يشير الشاعر من خلال هذا الجمع بين الأداتين إلى أن الأفعال والصفات التي ينسبها للمرثي أصبحت الآن وكأنها لم تكن.

فهو بطل مقدام كان النصر حليفه دوماً، وكانت المنايا الحمر تسير إلى مهج أعدائه مـن تحت راياته الحمر، ولكن الموت أوقف هذه البطولات، وتتجلى فاعلية الموت هنا في تحويـل صورة الحدث الذي تحقق في حياة المرثي، إلى صورة غير موجودة الآن بعد وفاته، تمكـن الشاعر من الوصول إليها عبر التشبيه والنفي، بعد ذلك تتوالى صفات النفي المعطوفة على ما جاء في البيت الثاني، وكأن النفي فيها خرج لغرض بلاغي يخالف ظاهر معناه، ليفيد التوكيـد وإثبات نسبة هذه الصفات إليه.

فالمرثي كان بطلاً يذود عن حمى دينه، ولا تهدأ نفسه ولا تستقر إلا بعد أن يـردّ مـا اغتصب من ديار المسلمين، وإلى جانب شجاعته وإقدامه في ساحات الوغى، فقد كان كريمـاً

---

١ يتشذر: يتهيأ. مجليا: الأول في السباق. - المرقب: موضع الإشراف والتطلع من عل.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

يفيض نداه على من قصده طامعاً بعطاياه، وهو يتمتع بسداد الرأي والقدرة علـى استشـراف المستقبل، وكأنه ينظر إلى ما سيكون وقد تحقق أمامه، وكان متيقظاً حذراً لا مجال لخداعه أو أن يؤخذ على غفلة من أمره.

في الأبيات السابقة أراد الشاعر أن يعدد بطولات المرثي وأفعاله، وقد توصل إلى بغيته من خلال تكرار أداة التشبيه (كأن) وأداة النفي (لم)، وطبيعة المعاني التي أرادها تبرر مثـل هذا الاختيار؛ فأفعال المرثي بعد أن طوته يد الموت أصبحت جزءاً من الماضي، ولم يكتـفِ الشاعر بذكر ما يشير إلى ذلك مرة واحدة، بل راح يعدد صفاته من شجاعة وحميّـة وكـرم ويقظة...، حيث قدم في كل بيت صفة منها، وبذلك يرتبط تكرار الأداة بتقديم معنى جديد فـي كل بيت.

ويقول ابن درّاج من قصيدة في مدح منذر بن يحيى[1]: (الطويل)

فلا رَجَعَتْ عَنكَ الأَمانِي حَسِيرَةً ولا فُـزِّعَتْ مِنَّا لَدَيْكَ التَّمائِمُ

ولا خَتَمَتْ عَنكَ الليالي سَـرِيرَةً ولا فَضَّتِ الأَيَّامُ مَا أَنتَ خاتِمُ

ولا نَظَمَ الأَعْدَاءُ مـَا أَنتَ ناثِـرٌ ولا نَـثَرَ الأَعداءُ مَا أَنتَ ناظِمُ

ولا عَـدِمَ الإِشْـرَاكُ أَنَّكَ ظافِـرٌ ولا عَـدِمَ الإِسْلامُ أَنَّـكَ سالِمُ

ولا زالَ للسيـفِ الحَنيفيِّ قائِـمٌ وأَنتَ بـِهِ فِي طاعَةِ اللهِ قائِمُ

تكررت (لا) النافية في مطالع الأبيات الخمسة، وفي مطالع أربعة من أعجازها، وتكرار هذه الأداة – إلى جانب ألوان أخرى من التكرار – شكل إيقاعاً انتظم الأبيات من البداية إلـى النهاية، ففي البيت الأول والثاني ختمت الأفعال الماضية التي تلت (لا) النافية بتـاء التأنيـث

---

١ ابن درّاج. الديوان، ص ١٣٧ ، ومنذر بن يحيى: هو أبو الحكم منذر بن يحيى التجيبي، أيّد سليمان المستعين في دولته الثانية، فأقره على سرقسطة، وبقي متسلطاً عليها إلى وفاته سنة ٤١٢هـ، وخلفه ابنه يحيى. للمزيد انظر: ابن عذاري. البيان المغرب،ج٣، ص ١٧٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الساكنة (**فلا رَجَعَتْ، ولا فُـزِّعَتْ، ولا خَتَمَتْ، ولا فَضَّتِ**[1]) ، أما البيتان الثالث والرابع فقد جاءت الأفعال ماضية مبنية على الفتح (**ولا نَظَمَ، ولا نَـثَرَ، ولا عَـدِمَ، ولا عَـــدِمَ**) وفي البيتين الثاني والثالث نجد طباقاً بين الفعل الذي ورد في الصدر والفعل الذي جاء في العجز (**خَتَمَتْ، فَضَّتِ**) و (**نَظَمَ، نَـثَرَ**) ، وجاءت عروض البيتين الأول والثاني متوافقة (**حَسِيرَةً، سَـرِيرَةً**) ، وعروض البيتين الثالث والرابع (**نَاثِـرٌ، ظَافِـرٌ**) أما البيت الخامس فهو مصرع (**قَائِـمٌ، قَائِـمُ**) .

ويكشف تكرار حرف النفي بهذه الصورة عن الرابط بين الأبيات، حيث المعنى الإجمالي للأبيات هو الدعاء للممدوح، وبعد كل تكرار للأداة يرد دعاء جديد، كما أن تكرار الأداة على هذا النمط يجعل المستمع يتوقع ورود دعاء جديد بعد كل مرة ترد فيها، وربما أن الشاعر لجأ إلى عدم تكرار (**لا**) في عجز البيت الأخير- خلافاً للأبيات السابقة- ليعلن نهاية هذا النمط الذي استخدمه في الأبيات السابقة، ونهاية القصيدة في آن واحد، وهكذا نجد أن الدور الذي يؤديه تكرار الأداة لم يقتصر على الجانب الإيقاعي، بل يتجاوزه من أجل الإسهام في تشكيل المعنى، ومن شأن ذلك منح الأداة دوراً أكبر (لتصبح أداة موسيقية- دلالية في آن معاً)[2].

ومن قصيدة أخرى في مدح منذر بن يحيى، يقول ابن درّاج [3]: (الطويل)

ولـــو أنَّ قلباً شاقه المجـــدُ والعُلا فطارَ إليها مَا عَداك مطارُهُ

ولـــو نَـــثَرَ البحرُ المُسَخَّـــرُ دُرَّهُ لما كانَ إلّا فِي ذَراكَ انتثارُهُ

---

١ حُركت التاء بالكسر هنا لمنع التقاء الساكنين.

٢ عبيد، محمد صابر. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص١٩٣

٣ ابن درّاج. الديوان، ص ٤٢١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولــو كانَ من زُهْرِ الكواكبِ زائرٌ إلى مَلِكٍ مَا حادَ عنكَ مَزَارُهُ

لَأَمَّــكَ مشــدوداً إليــكَ زِمــامُهُ ووافاكَ مرفوعاً إليكَ عَمارُهُ*

ولــو كانَ للــدهرِ المؤبَّدِ مَفْخَــرٌ لكانَ بما أبْدَعْتَ فِيهِ افتخارُهُ

إن تكرار استخدام أسلوب الشرط (يفتح أمام الشاعر إمكانية المبالغــة فــي المــدح أو الوصف أو تقوية الحكم بشكل أجود وأقوى من الجمل العادية، لأن جملتي الشرط مرتبطتــان معاً، وتعتمد كل منهما على الأخرى، مما يجعل الجمل أكبر، ومجال احتوائها على المعــاني أكثر)[1]، وقد يتجاوز الربط المتحقق من تكرار أسلوب الشرط البيت الواحد، وهذا ما نجده في البيتين الثالث والرابع، ومعنى أداة الشرط المكررة هنا يمثل امتناع حدوث الجــواب لامتنــاع حدوث الفعل، فالشاعر قصد من هذا الاستخدام إثبات علو منزلة الممدوح ورفعته.

وفائدة تكرار هذه الأداة في بداية كل بيت من هذه الأبيات (هي حفظ تسلســل الأبيــات وتشكيل رابطٍ يعمل على تلاحُمِهَا وتواشُجِهَا)[2]، إضافة إلى أنه قد ولّد انسجاماً دلالياً وإيقاعياً بين الشرط والجواب، وارتباط الأداة المكررة بجمل لحقت بها يكشف عن إســهام الأداة فــي إيراد معنى جديد في كل مرة، وهذا بدوره يدعم الفكرة التي يلح عليها الشاعر، ويسعى إلــى تأكيدها مرة تلو أخرى، وهي إثبات المكانة المرموقة التي يحظى بها ممدوحه.

3- تكرار الكلمة:

يسهم التكرار اللفظي في أداء وظائف عدة داخل القصيدة، وبما أن لكــل لفــظ معنــى يحمله، فإن تكرار اللفظ يؤكد ذلك المعنى ويوضحه، وأمر آخر يؤديه تكرار اللفظ وهو تقوية

---

* عماره: تحيته.

١ الكراعين، أحمد نعيم. **اللغة في شعر مسلم بن الوليد الأنصاري**، منشورات عمادة البحث العلمي في جامعة فيلادلفيا، الأردن، ط١، ٢٠٠٠، ص ٢٥١

٢ ربابعة، موسى. التكرار في الشعر الجاهلي، ص ١٨٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الجانب الموسيقي داخل البيت أو القصيدة، حيث إن تكرار حروف الكلمة وحركاتها يسهمان في خلق إيقاع موسيقي، وكلما ازدادت حروف الكلمة وحركاتها، ازداد النغم الناتج عن ذلك، وإلى جانب ذلك يؤدي مكان الكلمة المكررة دوراً في طبيعة الموسيقى المتشكلة، فمجيء الكلمة المكررة في بداية مجموعة من الأبيات مثلاً، يمثل قيمة مختلفة عن مجيئها بصورة غير منتظمة، علاوة على أن تكرار الكلمة يوحي بأنها تلح على فكر الشاعر وتسيطر عليه، ولها دلالاتها الخاصة عند الشاعر وعند المتلقي.

1-3 تكرار الاستفهام:

يمثل تكرار الاستفهام نمطاً آخر من أنماط التكرار في الشعر الأندلسي، ويدخل الاستفهام في مجالات عدة منها: المعرفة، والاستنكار، والتهكم، وغيرها من أنواع الدلالات الأخرى، وتكرار الاستفهام في بداية مجموعة من الأبيات، وفي مواضع مختلفة من القصيدة (يستطيع أن يثير في النفس تساؤلات على المستوى الانفعالي، كما أن زخمه ينبئ عن الموقف الذي يقفه الشاعر، كما أنه يشكل بناءً متماسكاً يستطيع أن يعكس ترابط الأبيات بصورة واضحة)[1].

لقد تفنن الشعراء في أساليب اختيارهم للجمل داخل قصائدهم، وأساليب الجمل متباينة في نغماتها الموسيقية، حيث إن (جملة الاستفهام تنتهي بصعود الصوت وجملة النفي بانحداره)[2]، ولبيان دور تكرار الاستفهام في ترابط أبيات القصيدة وتماسكها، ودوره في الكشف عن انفعالات الشاعر، واستجابة القارئ لمثل هذه الانفعالات، تم اختيار بعض النماذج

---

١ ربابعة، موسى. **التكرار في الشعر الجاهلي**، ص ١٨٣

٢ كوهن، جان. **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص ٧٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التي تمثل هذا اللون من التكرار، والبداية مع إحدى قصائد ابن درّاج في مدح مبارك ومظفر صاحبي بلنسية[1]، يقول ابن درّاج[2]: (الطويل)

أَنُورُكِ أَمْ أَوْقَدْتِ بالليلِ نارَكِ لباغٍ قِراكِ أَوْ لباغٍ جوارَكِ

وَرَيَّاكِ أَمْ عَرْفُ المجامر أَشْعَلَتْ بعود الكِباء والأُلُوَّةِ نارَكِ*

وَمَبسِمُكِ الوضّاحُ أم ضوءُ بارقٍ حَداهُ دُعائي أن يجودَ ديارَكِ

وخَلْخالَكِ استَنضَيْتِ أم قَمَرٌ بدا وشمْسٌ تبدَّتْ أمْ أَلَحْتِ سِوَارَكِ

وَطُرَّةُ صُبحٍ أم جبينُكِ سافِراً أَعَرْتِ الصَّباحَ نورَهُ أَمْ أَعارَكِ**

تمثل الأبيات السابقة مقدمة القصيدة، وهي مقدمة غزلية افتتح الشاعر قصيدته من خلالها، وجاء الاستفهام فيها من خلال الهمزة، والتي يطلب من خلالها التصور كما يطلب بها التصديق، ثم توالى بعد ذلك العطف على هذا الاستفهام باستخدام أداة العطف (أم) ، ويعبّر الشاعر في هذه المقدمة الغزلية عن غرض القصيدة الرئيس وهو المدح، فهي مقدمة رمزيّة يشير الشاعر بوساطتها إلى بعض المعاني المدحية التي يتوجه بها إلى ممدوحَيْه (**مبارك ومظفر**) ، ولا بأس هنا من التعامل مع المقدمة على ظاهر معناها وهو الغزل.

تتوالى الأسئلة في هذه الأبيات، وهذه الأسئلة ليست سؤال من يجهل الإجابة؛ إنما يقصد بها إثبات بعض الصفات للمحبوبة، وحين يتساءل الشاعر عن مصدر الضياء الذي يتبدى وسط ظلام الليل، هل هو نور وجه المحبوبة، أم هو من النار التي أشعلتها لكي تكون دليلاً للضيوف العابرين، أو الباحثين عن مكان يقيمون فيه، إنما يريد بذلك أن يتصور المستمع

---

١ **مبارك ومظفر**: من موالي بني عامر، وكانت بلنسية في أول فتنة ابن عبد الجبار المهدي بيد مجاهد العامري، فثار عليه مبارك ومظفر هذان، فخرج مجاهد إلى دانية، وسلم بلنسية لهما فاشتركا في حكمها، ثم مات مظفر وبقي مبارك حتى توفي سنة ٤٠٨هـ أو ٤٠٩هـ . انظر: ابن عذاري. **البيان المغرب**، ج٣، ١٥٨-١٦٣

٢ ابن درّاج. الديوان، ص ٨٤ * الكباء: ضرب من العود يتبخر به وكذلك الألوة. ** طرة: طرف الشيء أو ناصيته.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

صفات الجمال والكرم وحسن الجوار التي تتمتع بها المحبوبة، وكذلك الأمر في البيت الثاني؛ فالتساؤل عن مصدر الرائحة الطيبة التي تشبه الرائحة المنبعثة من إحراق أجود أنواع الطيب، فيه إشارة واضحة إلى معاني المدح.

ويدلل الشاعر في البيت الثالث على أمرين: بشاشة الممدوح أمام من يستضيفهم، ودعاء الشاعر لديار الممدوح بالسقيا، وكيف كُتب لهذه الدعوة الاستجابة، أما البيت الرابع فيدل على علو منزلة المحبوبة وجمالها فهي **(قمر، وشمس)** ، وإذا كان هذا الجمال الأخاذ ينبعث من بعض متعلقاتها **(خلخال، وسوار)** ، فكيف بأثر جمالها نفسه؟ ، وفي البيت الخامس يعود الشاعر مرة أخرى للسؤال عن سرّ الضياء الذي يراه أمامه، وهو ما فعله في البيت الأول، هل استعارت المحبوبة جمال وجهها من نور الصباح؟ أم أنّ الصباح استعار نوره من بهاء وجهها؟

وهكذا نرى أن الاستفهام المتكرر في هذه الأبيات الخمسة، كان الهدف منه إثبات مجموعة من صفات الحسن والجمال والكرم للمحبوبة/ الممدوح، وحين يطلب الشاعر التعيين من خلال السؤال، فإنه يعطي للمحبوبة مكانة أسمى على الطرف الآخر الذي يعقد المقارنة معه.

والاختيار الثاني أبيات لابن زيدون من قصيدة وجهها إلى منافسه في حب ولادة أبي عامر بن عبدوس[1]، يقول فيها[2]: (المتقارب)

"أبـا عامرٍ" أيـنَ ذاكَ الوَفاءُ إذِ الدَهرُ وَسنانُ، وَالعَيشُ غَضْ

---

١ **ابن عبدوس:** أبو عامر أحمد بن عبدوس، ولي الوزارة بقرطبة، ونافس ابن زيدون في حب ولادة، توفي سنة ٤٧٢هـ، انظر: ابن بسام. الذخيرة، ج١، ص٣٠٥.

٢ ابن زيدون. الديوان، ص ٥٨٤ **وسنان:** يعاني الكسل من النعمة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وَأينَ الَّذي كُـنتَ تَعتَدُّ مِـن مُصادَقَـتي الواجِبَ المُفتَرَضْ؟

تَـشوبُ، وَأمحَضُ مُستَبقِـياً وَهَيهاتَ مَن شابَ مِمَّن مَحَضْ!

أَبِن لي: أَلَم أَضطَلِع ناهِـضاً بِأَعباءِ بِـرِّكَ، فيـمَن نَهَـضْ؟

أَلَـم تَنـشَ مِن أَدَبي نَفحَـةً حَسِبتَ بِها المِسكَ طيباً يُفَـضْ؟

أَلَـم تَكُ مِن شيمَـتي غادِياً إِلى تُرَعٍ ضاحَكَـتها فُـرَضْ؟

في هذه الأبيات يوجه الشاعر مجموعة من الأسئلة إلى ابن عبدوس، خصمه وغريمه في حب ولادة ، وتبدو نغمة العتاب واضحة في أبيات الشاعر، وإلى جانب العتاب يستنكر الشاعر المصير الذي آلت إليه العلاقة بينه وبين غريمه، بعد أن كان الوفاء والإخلاص هو الرابط بينهما، وحين يتساءل الشاعر عن الوفاء الذي طوته يد الزمن، وعن الصداقة التي صارت إلى عداوة، وكيف أن صفو مودته قوبل بالغدر، فإنه يريد من ذلك المقابلة بين موقفه وبين موقف خصمه في الماضي والحاضر، ووضوح الصورة التي يرسمها الشاعر هنا يتأتى من خلال الجمع بين الموقفين المتناقضين.

وتكرار الاستفهام من خلال اسم الاستفهام (أين) مرتين، والاستفهام المنفي (ألم) ثلاث مرات، يكشف عن حيرة الشاعر في تصديق ما كان، وعن الأثر النفسي السلبي الذي يملأ نفسه نتيجة تصرفات صديق الأمس وعدو اليوم، وهذه الأسئلة المتكررة تشير إلى أن ابن عبدوس قد تنكر لصديقه، ولم يراعِ المودة التي كانت تجمعهما، لذا فالصورة التي يظهر من خلالها صورة قاتمة تستحق معاني اللوم والعتاب وربما ما هو أبعد من ذلك، ومن السهل أن يدرك متلقي النص أن ثمة أمراً جللاً قد أحاط بصداقة الشاعر وابن عبدوس، حتى وصلت الحال إلى ما هي عليه بينهما.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والشاعر حين يقدم هذه التساؤلات فإنه لا يجد ما يسوّغ موقف خصمه، فقد كان باراً به، محسناً إليه، وكان أدبه الجم معيناً له، وحسن شمائله مقصداً يرتاده، ولولا الصلة الوثيقة التي تجمعهما لما اهتم الشاعر بأمره سواء كان صديقاً أو عدواً، وهكذا كان الاستفهام فرصة للشاعر ليوضح أن إحسانه قوبل بالإساءة، ووفاءه بالغدر، ورغم ذلك نجده يذكر خصمه أن ثمة صلة وثيقة تجمعهما، وإذا كانت الأبيات السابقة لهذه الأبيات تنم عن تهديد واضح من الشاعر لمن يناصبه العداء، فإن الأبيات التالية لها تكشف عن استواء الأمر عنده في حالتي المودة والبغض، ولكنه يجد ألماً حين يجد الدواء قد انقلب داءً.

2-3 تكرار الفعل:

لعل الفعل الماضي هو الأكثر تكراراً في الشعر الأندلسي في النماذج التي تمثل تكراراً للفعل، يليه الفعل المضارع، ثم فعل الأمر، والتكرار المشار إليه هنا يكون بتكرار الفعل نفسه غير مرة، أو من خلال تكرار مجموعة من الأفعال التي تنتمي فاعليتها إلى الزمن نفسه، أو الصيغة نفسها، وتنبع أهمية تكرار الأفعال من حيث إنها تعتمد على (ما يحمله اللفظ من حركة، أو صورة أو حدث...، إضافة إلى قابلية الأفعال، للمزج بين الحدث والزمن في اللفظ ذاته)[1].

وحين نتحدث عن تكرار الفعل في البيت الشعري، فإن الحديث يشمل مساحة زمنية أكبر من تلك التي يشملها تكرار الحرف أو الأداة، وهذا يؤدي بدوره إلى فاعلية أكبر في صياغة المعنى، وإسهام أوضح في تشكيل الموسيقى الداخلية للقصيدة، حيث ينشأ عن تكرار الفعل تتابع إيقاعات صوتية تسهم في إيجاد شكل من الإيقاع الداخلي، إضافة إلى أن الفعل ومتعلقاته

١ الكبيسي، عمران. لغة الشعر العراقي المعاصر، ص ١٥٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(الفاعل، والمفعول به) تغطي جزءاً أكبر من البيت الشعري، والنماذج التالية توضح إسهام هذا اللون من التكرار في تشكيل المعنى والإيقاع وتحقيق الترابط.

في الأبيات الثلاثة التالية يعدد ابن درّاج مجموعة من المشاهدات التي رآها أحد الأمراء حين وفد على المنصور منذر بن يحيى، حيث يقول[1]: (الكامل)

ورأى صَريعَ الخَطْبِ كيْفَ تُقِلُّهُ ورَأى عُثُورَ الجَدِّ كيْفَ تُقِيلُهُ

ورأى ذَليلَ الحَقِّ كيْفَ تُعِزُّهُ ورأى عَزِيزَ الشِّرْكِ كيْفَ تُذِيلُهُ

ورأى صُدُوعَ الدِّينِ كيْفَ تَلَمُّها ورأى كَثِيبَ الكُفْرِ كيْفَ تُهِيلُهُ

لا يقتصر التكرار في الأبيات السابقة على الفعل الماضي (رأى) الذي تكرر في بداية الأشطر السابقة جميعاً، إنما يشمل التركيب الذي يمثل بنية الشطر، وجاء على النحو التالي: **ورأى+ المفعول به+ المضاف إليه+ كيف+ الفعل المضارع+ الضمير العائد على المفعول به** وقد تمكن الشاعر من خلال هذه البنية أن يقدم صورة جديدة في كل شطر، وجعل الصورة الواردة في الشطر الثاني من كل بيت تقابل الصورة الواردة في الشطر الأول من البيت نفسه، فالممدوح يمتلك القدرة على فعل الشيء ونقيضه، فهو يمتلك القدرة على أن يعز ذليل الحق، وفي الوقت نفسه يستطيع أن يذل عزيز الشرك.

وتبرز خصوصية الفعل المكرر (رأى) في أن الأمور التي يجري الحديث عنها قد تحققت على أرض الواقع، ويمكن للجميع إدراكها ورؤيتها، ويشير الشاعر من خلال استخدام هذا اللون من التكرار إلى (ثبات مادة الفعل وتغير الصور الشعرية التالية لها،... كما أن التكرار يساعد الشاعر على البداية من جديد، والتنويع في نفس الوقت[2]، ويحمل القصيدة

---

١ ابن درّاج. الديوان، ص ١٧٣

٢ كذا، والصواب: في الوقت نفسه.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

إيقاعاً موسيقياً منتظماً متتالياً)[1]، وهكذا يقدم الشاعر صوراً شعرية متعددة من خلال فعل ثابت في مادته وموقعه ومعناه، هذا إلى جانب أن ثبات موقع الفعل المكرر في بداية الأشطر الستة أسهم في تشكيل إيقاع موسيقي داخلي منتظم، والذي يتضافر مع الإيقاع الخارجي، ليشكل في نهاية المطاف بنية إيقاعية متميزة.

ووظيفة التكرار الشعري في هذه الأبيات لا تنحصر في تقديم صورة جديدة في كل مرة، أو في تحقيق التناسق الإيقاعي للأبيات، إنما تسعى إلى تأكيد المعاني ومظاهر القوة التي يراها الشاعر متحققة في ممدوحه، وبذلك يكون الشاعر قد نجح في ترسيخ صورة الممدوح الذي يتسم بالشجاعة والعدل والحمية، من خلال تقديم مجموعة من الصور التي تبين حاله في أوضاع مختلفة، وبطبيعة الحال ينسجم ما جاء في هذه الأبيات مع الجو العام للقصيدة، حيث اختار الشاعر مجموعة من المعاني المدحية التي تبرز مواطن القوة التي يتميز بها المنصور أمام عدوه، وهذه الصور تندرج ضمن السياق العام للقصيدة وتسانده، وبذلك يسهم التكرار في تحقيق وحدة النص، ولفت الانتباه إلى المعاني التي يريد الشاعر أن يبرزها داخل قصيدته.

والأنموذج الثاني الذي يمثل حضوراً مكثفاً للفعل الماضي، قصيدة لابن درّاج في مدح المنصور منذر بن يحيى أيضاً، وجاءت القصيدة في ستة وثمانين بيتاً، كان للفعل الماضي دور كبير في تشكيل بنيتها، يقول ابن درّاج في مقدمة القصيدة[2]: (الكامل)

أَوْجَفْتُ خَيْلِي فِي الهوى ورِكابي وَقَذَفْتُ نَبْلِي بالصِّبا وحِرَابِي

وسَلَلْتُ فِي سُبُلِ الغِوايَةِ صارِماً عَضْباً تَرَقْرَقَ فِيهِ مَاءُ شَبَابِي

ورَفَعْتُ لِلشَّوْقِ المُبَرِّحِ رايَةً خَفَّاقَةً بِهَوَائِجِ الإِطْرَابِ

١ الجبار، مدحت. الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ص ٦٧

٢ ابن درّاج. الديوان، ص ١٥٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولَـبِسْتُ لِـلَّـوْمِ لأُمَّـةَ خـالِعٍ مَسْرُودَةً بِصَبَـابَةٍ وتَـصابِ

وبَـرَزْتُ لِـلشَّكْوَى بِشِكَّـةِ مُعْلَمٍ نَكَصَ الملامُ بِهَا عَلَى الأَعقابِ

استهلت هذه الأبيات بالفعل الماضي المسند إلى تاء المتكلم، وينبئ مثل هذا الإسناد عـن حضور لافت لذات الشاعر، كما يكشف عن جملة من الاستعدادات التي بذلها في سبيل التغلب على طريق وعر المسالك يفصله عن ممدوحه، وهذه التضحيات تهون أمام الهدف الذي يسعى إلى بلوغه، وهو الظفر بلقاء الممدوح، ويشير المفعول به الذي أُسند إلى هـذه الأفعـال إلـى أجواء حربية واجهها الشاعر قبل أن يصل إلى بغيته، وبذلك أُتيح للشاعر أن يقدم مجموعـة من الصور التي تنتمي إلى سياق واحد من خلال تكرار الفعل الماضي في مواضـع محـددة: **(أَوْجَفْتُ خَيْلِي، وَقَذَفْتُ نَبْلِي، وسَلَلْتُ صارِماً، ورَفَعْـتُ رايَةً، ولَـبِسْتُ لأُمَـةَ)** وهذه الألفاظ تشير إلى معركة حقيقية خاض غمارها الشاعر في أثناء رحلته إلى الممدوح.

ويستمر الشاعر في تقديم الصورة تلو الأخرى كاشفاً عن حجم معاناته في رحلته، ومـا يعلل اختياره لمثل هذه الصور المستمدة من أجواء المعارك، هو أن ثمة جيوشاً من العـاذلين واللائمين عليه أن يجتازهم قبل أن يحقق هدفه:

فاسْأَلْ كمِيَّ الوَجْـدِ كيْفَ **أَثَرْتُهُ** بِغُرُوبِ دَمْعٍ صائِبِ التَّسكابِ

واسْأَلْ جُنُودَ العَذْلِ كيْفَ **لَقِيتُها** فِي جَحْفَلِ البُرَحاءِ والأَوْصابِ

وفي نهاية المطاف يصل الشاعر إلى الهدف الذي قاتل من أجله، ويقف فـي حضـرة ممدوحه، وكأنه عاشق نال نصيبه من محبوبه، ويبقى الفعل الماضي المسند إلى تاء المـتكلم حاضراً ومعبراً عن مجريات الأحداث:

حَتَّى **افْتَتَحْتُ** عَنِ الأَحِبَّةِ مَعْقِلاً وَعَرِ المسالِكِ مُبْهَمِ الأَبْوَابِ

ووَقَفْتُ مَوْقِفَ عاشِقٍ **حَلَّتْ** لَهُ فِيهِ غنيمةُ كاعِـبٍ وكَعَابِ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بِحَـدَائِق الحَدَق الَّتِي **لاقَيْتَنِي** بأَحَدَّ من سيفي ومن نُشَّابِي

وأمام الحضور الذي حققته ذات الشاعر في رحلته، وبعد أن ألقى الشاعر عصا الترحال في حضرة ممدوحه، يقدم الشاعر عبر سلسلة أخرى من الأفعال الماضية المسندة إلى ضمير المخاطب (يعود الضمير هنا على الممدوح) الجزاء والمكافأة التي حظي بها في بلاط المنصور، ومثلما أن تكرار الفعل الماضي في البداية حقق حضوراً لذات الشاعر، فإن تكراره هنا يشير إلى فيض من مكرمات الممدوح التي غمرت الشاعر المرتحل إليه:

فَوَصَلْتَ يَا مَنْصُورُ مِنَّا غُـرْبَةً مَقْطُوعَةَ الأَنْـسابِ والأَسْـبابِ

ووَقَيْتَـني رَيْبَ الخُطُوبِ بِمِـنَّةٍ جَلَتِ اليَقِـينَ لِـظَنِّيَ الـمُرْتابِ

وكَفَيْتَـني لَـوْمَ الزَّمَـانِ بأَنْـعُمٍ كَفَتِ الزَّمَانَ مـلامَتِي وعِـتابي

وشَمَلْتَـني بشَـمائِلٍ ذَكَّـرْتَنِـي فِي طِيبِها "طُوبى وحُسْنَ مـآبِ"

وأَقَـمْتَ لي سُوقَ المكارِمِ مُغْلِـياً بِجَـوَاهِرِ الإِبْـداعِ والإِغْـرابِ

ورِضَاكَ **رَدَّ لِيَ** الرِّضا فِي أَوْجُهٍ من خُزْرِ أَيَّامٍ عَلَيَّ غِـضـابِ[1]

غِـضـابِ[1]

وهُـدَاكَ **أَشْرَقَ لي** ولَيْلِيَ مُظْـلِمٌ وسَناكَ **أَبْرَقَ لي** وَزَنْدِيَ كـابِ

وَجَـدَاكَ **داوَاني** وَدَائِيَ مُعْـضِلٌ وذَرَاكَ **آوَانِي** ورَحْـلِي نَـابِ

في مطالع الأبيات الخمسة الأولى من المجموعة السابقة جاء الفعل الماضي متصلاً بتاء المخاطب، ومضافاً إلى ياء المتكلم، المسبوقة بنون الوقايـة فـي ثلاثـة منهـا؛ (**فَوَصَـلْتَ، ووَقَيْتَـني، وكَفَيْتَـني، وشَمَلْتَـني، وأَقَـمْتَ**) ، أما الأبيات الثلاثة التالية فقد سُـبق الفعـل الماضي بكاف الخطاب، وأُتبع بياء المتكلم؛ (ورِضَاكَ **رَدَّ لِيَ**، وهُـدَاكَ **أَشْرَقَ لـي**، وسَـنَاكَ

---

١ خزر: النظر بمؤخر العين، والأخزر والخازر: هو الداهية من الرجال.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أبْرَقَ لي، وَجَـدَاكَ داوَاني، وذرَاكَ آوَانِي) ، وتشير هذه الأفعال المسندة إلى المخاطب إلـى حسن الجزاء الذي لقيه الشاعر في حضرة الممدوح.

لقد وصل الممدوح غربة الشاعر، ووقاه ريب الخطوب، وكفاه لـوم الزمـان، وشـمله بشمائل كريمة، وأقام له سوق المكارم، وهذه المكافآت كلها قدمها الشاعر من خلال سلسلة من الأفعال الماضية، التي جاءت على نسق واحد وفي موضع واحد من الأبيات، وهذا التسلسـل في استخدام الفعل منح الشاعر فرصة لتعداد مكارم الممدوح، وتجنباً للرتابة عمد الشاعر فـي الأبيات الثلاثة الأخيرة إلى تغيير النسق الذي أشار من خلاله إلى مكارم ممدوحه، حيث يشير إلى الخير الذي أصابه، والنعيم الذي يرتع فيه بعد أن حاز رضا الممدوح.

إن مثل هذا الاستخدام المكثف للفعل الماضي في الإشارة إلى رحلة الشاعر، وما واجهه في رحلته من صعوبات، وما قدمه الممدوح جزاء له، يدل على أن هذه الأفعال قـد تحققـت على أرض الواقع، وكما أن معاناة الشاعر هي شيء حدث وانتهى، فإن جزاء الممـدوح قـد تحقق على أرض الواقع، وهو يعيش هذا النعيم مثلما عاش من قبله ألم المعانـاة والمواجهـة، والدور البارز الذي يقدمه الاستخدام المكثف لتكرار الفعل هو ترسيخ فكرة ارتبـاط الحـدث بالزمن التي سبق الإشارة إليها، بالإضافة إلى أن مثل هذا الاستخدام أضفى علـى القصـيدة مسحة من الوحدة الزمنية، والتي تساند جوانب أخرى في سـبيل تماسـك الـنص الشـعري وترابطه.

وفي القصيدة نفسها نجد حضوراً للفعل المضارع، ويتبدى هذا الحضـور مـن خـلال تكرار الفعل المضارع في ستة أبيات متتالية، جاء الفعل في خمسة منها فـي بدايـة البيـت، مسبوقاً بلام القسم، يقول الشاعر:

كُـلٌّ يـنادي فِـي الـبَرِيَّةِ مُعْلِـناً هَـذِي مواهِبُ مُنْذِر الـوَهَّابِ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فَلأَهْدِيَنْ من طِيبِ ذِكْرِكَ فِي الوَرى وَقْـرَ الرِّكَابِ وذُخرَةَ الـرُّكَّابِ

ولأَكْـتُبَنْ منها عَلَى صُحُـفِ العُلا غُـرَرَ الكِتابِ وغُـرَّةَ الـكُتَّابِ

ولأَجْـلُوَنْ منها لأَبـصارِ النُّـهى حُـرَّ الخِطابِ وحُـرَّةَ الخُطَّابِ

ولأَجْـعَلَنَّ ثـناءهـا وجَـزاءهـا أَبَـدَ الأَبِيدِ وعـاقِبَ الأَعْـقابِ

ولأَتْـرُكَنَّ خُـلُودَهـا ونَشِـيدَهـا دِيـنَ العُصُورِ ومِلَّةَ الأَحْقـابِ

استهل الشاعر تكراره للفعل المضارع بالفعل (ينادي) في البيت الأول، ويقابله في العجز الجناس الناقص (مواهب، الوهاب)، ثم تكرر الفعل المضارع بداية الأبيات الخمسة التالية، ويُقابل كل تكرار للفعل في صدر البيت، تكراراً لكلمة أو أكثر في العجز، ليشكل التكرار في هذه الأبيات هندسة شكلية وإيقاعية يعنى بها الشاعر عناية فائقة، ومثل هذا اللون من التكرار يعمل على جذب الانتباه في الدرجة الأولى، لينتقل الشاعر بعد ذلك لتأكيد المعاني التي يريد أن يرسخها عبر هذه الأبيات.

ومع اختلاف دلالة الأفعال في ظاهر معناها، إلا أنها ترسّخ معنى واحداً أراده الشاعر، وهو الكشف عن عزمه الأكيد في أن ينشر مكارم ممدوحه، وفضائله، ونبل سيرته بين الورى، وهذا الإلحاح من الشاعر ينبئ عن أمور عدة، منها: إن هبات الممدوح كثيرة وعظيمة فهي تستحق مثل هذا الثناء من الشاعر، كما يشير إلى أن الشاعر الذي يعترف بهذا الفضل، ويشيعه بين الناس يستحق المنزلة التي أُحل فيها.

بقي أن نشير إلى بعض الأمثلة التي تكرر فيها فعل الأمر، وقد تم اختيار ثلاثة أمثلة شعرية تكرر فيها فعل الأمر عند ابن زيدون، وإذا كان المثالان الأول والثاني يشيران إلى حسن اختيار الشاعر، فإن المثال الثالث يدل على تكلف واضح، وصنعة متعمدة من الشاعر

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لإظهار مقدرته اللغوية، بعيداً عن الحرص على تقديم معنى شعري، أو صورة فنيـــة تتســم بالإجادة، يقول ابن زيدون[1]: (الكامل)

فُـز بِالنَجاحِ وَأَحــرِزِ الإِقبالا وَحُــز المُنى وَتَنَجَّــزِ الآمالا

حيث تكرر في هذا البيت أربعة أفعال أمر، وربما نستطيع أن نتلمس شكلاً من أشــكال العلاقة فيما بينها؛ فالفوز بالنجاح يعني إحراز الإقبال، وحيازة المنى تعني إنجاز الآمال، وما يلفت الانتباه أيضاً هو أن أفعال الأمر جميعها انتهت بحرف واحد، وهذا من شــأنه أن يمــنح البيت إيقاعاً داخلياً مميزاً.

أما تكرار فعل الأمر في المثال الثاني، فقد استطاع الشاعر أن يحد من رتابة التكــرار، ذلك أنه أورد أربعة أفعال أمر في بيت واحد، يلي كل فعل منها فعل مضارع، وبذلك تتشــكل بنية البيت من ثمانية أفعال متتالية، يقول ابن زيدون[2]: (البسيط)

يا بائِعــاً حَظَّــهُ مِنّي وَلَــو بُــذِلَت لِيَ الحَــياةُ بِحَظّي مِنهُ لَــم أَبِعِ

يَكفــيكَ أَنَّكَ إِن حَمَّــلتَ قَلــبِيَ مــا لَم تَستَطِعهُ قُلوبُ الناسِ يَستَطِعِ

تِه أَحتَمِلْ وَاِستَطِلْ أَصبِرْ وَعِزَّ أَهُن وَوَلِّ أُقبِلْ وَقُلْ أَسمَعْ وَمُر أُطِعِ

إن حضور الفعل بهذا الشكل المكثف داخل بيت واحد كان من الممكن أن يــؤدي إلــى ضعف في بنية البيت، ولكن المزج بين فعل الأمر وفاعله الضمير المستتر أنت، وبين الفعــل المضارع وفاعله الضمير المستتر أنا، منح البيت سمة جمالية، وإذا نظرنا إلى معاني الأفعال نجد أن ثمة تجاوباً بين فعل الأمر والفعل المضارع الذي يليه، وليس الأمر مقصوداً هنا، ففعل الأمر هنا يحمل معنى الشرط، وكأن الشاعر يقول: إن تته سأحتمل، وإن تستطل سأصبر....

---

١ ابن زيدون. الديوان، ص ٥٢٠

٢ ابن زيدون. الديوان، ص ١٧٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأفعال الأمر في هذا البيت تحمل معاني فيها شيء من التعالي والقسوة، بينما الأفعال المضارعة تحمل معنى الخضوع واللين، ولم يأت الأمر في البيت الثالث على نحو مفاجئ، فقد مهد الشاعر لهذه المعاني في البيتين السابقين، وهذا التعاقب بين فعل الأمر وبين الفعل المضارع، يكشف عن استعداد نفسي يريد الشاعر الإفصاح عنه، وهو خضوعه لسلطان الحب، وكأنه يقول للمحبوبة: (إنك مهما تأمري القلب يفعل).

أما المثال الثالث الذي تبدو فيه سمة التكلف واضحة، فقد حشد الشاعر خمسة عشر فعلاً في بيت واحد، وقد أشار محقق ديوان ابن زيدون إلى أن الشاعر ربما فعل ذلك متأثراً بالمتنبي[1]، ومثل هذا البيت وإن أشار إلى مقدرة لغوية فائقة، إلا أنه يحط من قيمة البيت شعرياً حين يتحول الأمر إلى مجرد حشد للأفعال، وتلاعب بالألفاظ ليس من ورائه قيمة تذكر، يقول ابن زيدون[2]: (الطويل)

وَهَل لَكَ في أَن تَشفَعَ الطَولَ شافِعاً فَتُنجِحَ مَيمونَ النَقيبَةِ أَو تُبلي

أَجِرْ أَعْدِ آمِنْ أَحْسِنِ إِبدَأْ عُدِ إِكْفِ حُطْ تَحَفَّ إِبسِطِ إِستَأْلِفْ صُنِ إِحْمِ إِصْطَنِعْ أَعِلِ

أشار محقق الديوان حين علق على هذا البيت، إلى أن تكرار الفعل بهذه الكيفية لا يعدو عن كونه شكلاً من أشكال المنافسة التي كانت تجري فيما بين الشعراء، وذلك حين يحاول الشاعر أن يحشد أكبر قدر ممكن من الأفعال في بيت واحد، كي يتغلب على شاعر سابق جمع عدداً أقل من الأفعال، ولكي يظهر مقدرة شعرية تميزه عن غيره، ولكن مثل هذا النوع من المنافسة يحط من قيمة عمل الشاعر، لأن المسألة تصبح شكلاً من أشكال الرياضة العقلية، وتصبح الفجوة واسعة بين مثل هذه النماذج وبين الشعر المطبوع الذي يفيض حيوية وجمالاً.

---

١ انظر: ابن زيدون. الديوان، ص ٢٧١، حاشية رقم ٢، وقد ذكر المحقق بيت المتنبي الذي تأثر به ابن زيدون.

٢ ابن زيدون. الديوان، ص ٢٧١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

3-3 تكرار الصيغة الصرفية:

ثمة صيغ صرفية ذات حضور لافت في لغتنا، والمقصود بالصيغ (الهيئات النوعية التي يؤخذ لها ميزان عام في الصرف من مادة (فعل) ينطبق كل منها حيثما وجد على هذا المدلول المفروغ من العلم بمطابقته، إلا عند قيام القرائن على استعماله مجازاً وتوسعاً لعلاقة قائمة)[1]، ولكل صيغة من هذه الصيغ وظيفة تنهض بها، وإلى جانب هذه الوظيفة فإن تكرارها داخل البيت أو القصيدة، سواء اتفق الجذر أو اختلف، يمنحها أهمية أكبر، ويدعو إلى تتبع أثر ذلك في بنية النص الشعري ومعناه وإيقاعه، ومن الصيغ التي تشير إليها هذه الدراسة: صيغة اسم الفاعل، وصيغة اسم المفعول، وصيغة المبالغة.

ولعل ما يمنح مثل هذه الصيغ أهمية داخل القصيدة هو أنها تحمل دلالة مزدوجة في داخلها، حيث تشير صيغة اسم الفاعل إلى الحدث ومن يتصف به، وصيغة اسم المفعول تدل على الحدث والموصوف به، أما صيغة المبالغة فتحمل معنى التكثير والزيادة، ولعل صيغة المبالغة الأقرب إلى معنى التكرار؛ حيث تشير إلى معنى فعل الشيء مرة بعد أخرى.

كما أن تكرار الصيغ يسهم في إشاعة إيقاع موسيقي داخل البيت أو القصيدة؛ حيث يتردد الإيقاع الصوتي ذاته، وهذا من شأنه لفت انتباه السامع أو القارئ، ومثل هذا النوع من التكرار يسهم في ترسيخ الفكرة التي يريدها الشاعر، لأن تكرار (الكلمات التي تنتمي إلى فئة تحتفظ أياً كان معناها بجوهر دلالي مشترك)[2]، وأول الصيغ التي سيتم الإشارة إليها هي صيغة **اسم الفاعل**، وهي (صفة تؤخذ من الفعل المعلوم، لتدل على معنى وقع من الموصوف

١ السيد، عز الدين. التكرير بين المثير والتأثير، ص ٦٩

٢ رواقة، إنعام. دائرة التكرار ودلالاتها، ص ٢١٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بها أو قام به على وجه الحدوث لا الثبوت)[1]، ومن الأمثلة التي نجد فيها تكراراً لصيغة اسم الفاعل، قول ابن شهيد[2]: (الكامل)

سَقْياً لطيبِ زَمانِنا وسُـرُورِهِ وعَزِيزِ عَيشٍ مُسْعِـفٍ بِغَزِيرِهِ

وتَكَفُّري برداءِ وَصلٍ مُقَرْطَقٍ كَتَبُوا بِنقْسِ المِسْكِ في كافُـورِهِ*

مُتَلَفِّعٌ بحَـريرِهِ، مُتَـضَمِّخٌ بعَـبيـرِهِ، مُتَـرَنِّـحٌ بفُـتُورِهِ

وَسْنانُ ناوَلَني مُـدَامَةَ طَرْفِهِ فشَـرِبْتُها وسَمِعْتُ مِن طُنْـبُورِهِ

يَدْعُـو بلُكْنةِ بَرْبَرِيٍّ لم يَزَلْ يَسْـتَفُّ بالصَّحْراءِ حَـبَّ بَرِيرِهِ**

مُتَقَـدِّمٌ بمَـضائِهِ، مُتَـلَفِّـعٌ بردائِـهِ، مُتَـكَـلِّمٌ فـي عِيـرِهِ

مُسْـتَفتِحٌ لبَـيانِـهِ بَبَـنانِـهِ يُهْـدِي السَّلامَ إلى رجالِ عَشِيرِهِ

مُتَـنَصِّبٌ كالغُـصْنِ إلا أنَّهُ يَهْـتَزُّ مِن أعْجـازِهِ وصُـدُورِهِ

تمثل الأبيات السابقة مقدمة غزلية (غزل بالمذكر) لقصيدة مدحية، ونجد في هذه الأبيات حضوراً لافتاً لصيغة اسم الفاعل من غير الثلاثي، ففي البيت الأول وردت صيغة اسم الفاعل (**مُسْعِفٍ**)، وفي البيتين الثالث والسادس تكرر اسم الفاعل ثلاث مرات في كل منهما، مع تكرار لإحدى هذه الصيغ بين البيتين: (**مُتَلَفِّعٌ، مُتَضَمِّخٌ، مُتَرَنِّحٌ**) (**مُتَقَدِّمٌ، مُتَلَفِّعٌ، مُتَكَلِّمٌ**) أما البيتان السابع والثامن فقد استهل كل منهما بصيغة اسم الفاعل:(**مُستَفتِحٌ...، مُتَنَصِّبٌ...**)، ونسبة الكلمات التي تتشكل منها هذه الصيغ إلى مجموع كلمات الأبيات التي وردت فيها – بعد استثناء البيت الثاني والرابع والخامس – هي ٢٤.٣٪ ، وهذه النسبة مؤثرة وفاعلة ضمن

---

١ الغلاييني، مصطفى. جامع الدروس العربية، ج١، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط١٢، ١٩٨٤، ص١٨٢ ، (الحدوث: أن يكون المعنى القائم بالموصوف متجدداً بتجدد الأزمنة)

٢ الأندلسي، ابن شهيد. **ديوان ابن شهيد الأندلسي**، جمعه وحققه: يعقوب زكي، راجعه: محمود علي مكي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٠، ص ١١٦ * **مقرطق:** قباء ذو طاق واحد. **نقس:** مداد. **بربر: أول ما يظهر من ثمر الأراك.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السياق الذي وردت فيه، والهدف من استخراج مثل هذه النسب هو بيان مدى حضور الصيغ المتكررة وفاعليتها داخل النص الذي وردت فيه.

فالبيت الثالث يثبت للمتغزل به صفات الرخاء والنعيم، وتوالي هذه الصفات عبر صيغة اسم الفاعل يكرّس المعنى الذي أراده الشاعر، حيث النعيم يتبدى في لباس المحبوب (**مُتَلَفِّعٌ بحَريرِهِ**) ، وفي رائحته الزكية (**مُتَضَمِّخٌ بعَبيرِهِ**) ، ويبدو أيضاً في حركته المشبعة بالفتور (**مُتَرَنِّحٌ بفُتُورِه**) ، وفي مقابل هذه الصفات التي تدل على نعومة العيش، يذكر الشاعر صفات أخرى تدل على الشدة ويقدمها بالطريقة نفسها؛ أي من خلال تكرار صيغة اسم الفاعل، فهو يتسم بالشدة وقوة العزم (**مُتَقَدِّمٌ بمَضائِهِ**) ، ويكتفي بالإشارة إلى أنه (**مُتَلَفِّعٌ بردائِهِ**) ، وقد ذكر في البيت الثالث أن هذا الرداء هو الحرير، وهذا الفتى المتعم الذي يخاطبه (بِلُكْنَةِ بَرْبَرِيٍّ) ، هو في واقع الحال (**مُتَكَلِّمٌ في عيرِه**) .

ويستمر الشاعر في حديثه عن ذلك الفتى في البيتين السابع والثامن، فهو (**مُسْتَفتِحٌ لبَيانِهِ بَيانِهِ**) ، وهو أيضاً (**مُتَنَصِّبٌ كالغُصْنِ**) في إشارة إلى شدته، إلا أن جسمه يهتز في إشارة إلى نعومته، وهكذا قدم الشاعر من خلال تكرار صيغة اسم الفاعل صورة تدل على حال المعشوق في حالتين تدل الأولى على الرخاء والنعيم، والأخرى على الشدة الممزوجة باللين والرقة، وقد أضفى هذا التكرار إيقاعاً موسيقياً داخلياً في الأبيات السابقة، أسهم في لفت الانتباه إلى المعاني التي أراد الشاعر بثها عبر استخدام الصيغ نفسها، (فالبنى الصرفية لا تظل خالية من مدلولات نفسية وإيقاعية، وإنما هي بنى متصلة بنفس المبدع ومحركة لنوازع السامع ومشاعره)[1].

١ ربابعة، موسى. **ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء**، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية)، مج ٢٢ (أ)، ع ٥، ١٩٩٥، ص ٢٠٣٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ونأتي إلى نموذج آخر تكررت فيه صيغة اسم الفاعل، حيث يقول ابن حزم في (طوق الحمامة) في باب (طي السر)[1]: (الطويل)

يَلُــومُ رِجالٌ فيك لم يَعرِفوا الهوى وسيّان عندي فيــكَ لاحٍ وساكِتُ

يَقُــولونَ جَانبتَ التصاونَ جُملــةً وأنــتَ علــيمٌ بالشريــعةِ قانِــتُ

فقــلتُ لهم هــذا الــرِّياءُ بعَــينهِ صُراحــاً وربّي للمُرائــينَ مَاقِتُ

مَتَى جَاءَ تَحريمُ الهوى عن محمّدٍ وهل مَنْعُهُ في مُحْكَمِ الذِّكْرِ ثَابِــتُ

إذا لــم أواقعْ مَحــرَماً أتَّــقي به مجيئي يومَ البعثِ والوجهُ باهِــتُ

فلستُ أبالي في الهوى قــولَ لائمٍ سواءٌ لعــمري جَاهــرٌ أو مُخافِتُ

وهــل يَلزمُ الإنسانَ إلا اختــيارُه وهل بِخَبَايا اللفظِ يُؤْخَــذُ صَامِتُ

تكررت صيغة اسم الفاعل في قوافي الأبيات السابقة جميعها، إلى جانب تكرارها أربــع مرات في غير القافية، وبذلك يكون اسم الفاعل قد تكرر إحدى عشرة مرة في سبعة أبيــات، ونلاحظ ارتباط اسم الفاعل في نهاية البيت بالمعنى الذي ورد داخل البيت، ففي البيــت الأول يشير الشاعر إلى تعرضه للوم من لا يعرفون الهوى، وهو لا يأبه للومهم ، حيــث يتســاوى عنده (**اللائم والساكت**) في ذلك.

وفي البيت الثاني ينتقد اللائمون الشاعر الذي لم يصن نفسه مع علمه بالشريعة والعبادة، فهم يأخذون على هذا (**القانت**) انشغاله بالهوى، ليأتي الرد بأن ما قالوه هو الرياء بعينه، والله (**للمرائين ماقت**)، وهو يتساءل منذ متى جاء تحريم الهوى في دين الإسلام ؟ وهل منع العشق (**ثابت**) في القرآن ؟ ، فطالما أنه لم يرتكب حراماً يأتي بسببه يوم القيامة (**باهت**) الوجه، فإنه

---

١ الأندلسي، ابن حزم. رسائل ابن حزم الأندلسي، مج١، ج١، تحقيق: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧، ص١٤٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا يعير اهتمامه إلى قول (**لائم**)، سواء في ذلك (**المجاهر**) بلومه أو (**المخافت**)، لأن الإنسان في نهاية المطاف لا يحاسب إلا على أعماله، (**فالصامت**) لا يحاسب على صمته، أو على شيء لم يقله.

لقد وظّف الشاعر صيغة اسم الفاعل في نهاية الأبيات السابقة لكي يعبر في كل مرة عن المعنى الذي ورد داخل البيت، وأسهمت هذه الصيغة، التي تدل على الحدث ومن يتصف به، في خدمة النص من حيث تكثيف الدلالة في كلمة واحدة، وهذا أمر ضروري في اللغة الشعرية، كما أسهم في توفير إيقاع موسيقي يتمثل في صيغة اسم الفاعل، والذي جاء إلى جانب حرف الرويّ (التاء) ليشكل إيقاعاً منتظماً في نهاية كل بيت.

ويقول ابن زيدون في باب المدح[1]: (الكامل)

يا أَيُّها المَلِكُ الَّذي حاطَ الهُدى ... لَولاكَ كانَ حِمىً قَليلَ المانِعِ

أَنِسَ الأَنامُ إِلَيكَ فيهِ، فَهُم بِهِ ... مِن قائِمٍ أَو ساجِدٍ أَو راكِعِ

مُتَبَوِّئونَ جَنابَ عَيشٍ مونِقٍ ... مُتَفَيِّئونَ ظِلالَ أَمنٍ شائِعِ

فَلتَضرِبَنْ مَعَهُم بِأَوفَرِ شِركَةٍ ... في أَجرِهِم مِن موتِرٍ أَو شافِعِ

خَيرُ الشُهورِ اِختَرتَ عِندَ طُلوعِهِ ... خَيرَ البِقاعِ لَهُ بِأَسعَدِ طالِعِ

يبدو الممدوح في الأبيات السابقة حامياً للدين ذائداً عن حماه، ولولاه لكان الدين (**حِمىً قَليلَ المانِعِ**)، وعندما اطمأنت الرعية وشعرت بالأمن، نجدهم يؤدون عباداتهم وهم آمنون، فهم بين (**قائِمٍ أَو ساجِدٍ أَو راكِعِ**)، والناس في رعاية الممدوح ينعمون بعيش هانئ لا منغصات فيه (**مُتَبَوِّئونَ...**)، ويتفيأون ظلال الأمن الذي أشاعه الممدوح (**مُتَفَيِّئونَ... شائِعِ**).

---

١ ابن زيدون. الديوان، ص ٤٠٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وسوف يشارك الأمير رعيته ثواب أعمالهم، سواء أكانت هذه الأعمال فردية أم جماعية **(مِن موتِرٍ أو شافعِ)** ، ولعل الشاعر يشير في البيت الأخير -كما نبه محقق الديوان- إلى اعتكاف الأمير في المسجد في شهر رمضان، ليكون ذلك للأمير **(أسعَد طالِعِ)**، فالشاعر عبّر عن حال الرعية بعد أن شملتهم رعاية الأمير، وقد توصّل إلى ذلك عبر استخدام صيغة اسم الفاعل **(قائم، ساجد، راكع، متبوئون، متفيئون، أمن شائع...)**.

ومن النماذج التي وردت في ديوان ابن درّاج وفيها تكرار لصيغة اسم الفاعل، قوله في إحدى قصائد المدح[1]: (البسيط)

يا واصِلاً بالنـدى مَا اللهُ وَاصِلُهُ وقاطِـعاً بالظُّبى مَا اللهُ قاطِـعُهُ

اسْعدْ بفخرٍ وفِطـرٍ أنت حاصِدُهُ مِنْ برِّ فتـحٍ وصَوْمٍ أنتَ زارِعُهُ

ومَشهدٍ لِلْمُصلَّى قَـدْ طَـلَعتَ لَهُ كالبـدرِ مُـشرِقَةٌ مِـنهُ مطـالعُهُ

في جيشِ عـزٍّ ونصرٍ أنت غُرَّتُهُ وشمـلِ ديـنٍ ودُنيا أنـتَ جامِعُهُ

مُعظَّمُ القَدْرِ فِي الأبصارِ باهِـرُهُ وخافِضُ الطَّرْفِ للرَّحمنِ خاشِعُهُ

ومَوقفٍ لَكَ فِي الـدُّاعينَ رَفَّـعَهُ إِلَى السـمواتِ رائـيهِ وسامِـعُهُ

بكَ استُهِلَّ بِهِ فصلُ الخطابِ وَمَا أَسَرَّ ساجِـدُهُ الـدَّاعِي وراكِـعُهُ

استخدم الشاعر في البيت الأول اسم الفاعل الذي يشير إلى الممدوح **(يا واصلاً)**، وفي المرة الثانية ارتبط اسم الفاعل بلفظ الجلالة **(ما الله واصله)**، والأمر نفسه نجده في العجز **(وقاطعاً)** و **(وما الله قاطعه)**، فصيغة اسم الفاعل التي تشير إلى أن الممدوح يحكم بما أمر الله، فيها رفعة لمكانة الممدوح وشأنه، ومن حقه أن يفخر بما هو **(حاصده)**؛ لأنه نتيجة لما هو **(زارعه)**، وحين يخرج الأمير لصلاة عيد الفطر، فإنه يبدو كالبدر **(مشرقة منه مطالعه)**،

---

١ ابن درّاج. الديوان، ص ١١٨

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونلاحظ أن معاني المدح التي يقدمها الشاعر ترتبط بصيغة اسم الفاعل، وهي تدل على صفة جديدة للأمير في كل مرة.

فالأمير الذي يبدو متميزاً وسط جيشه، هو من يجمع شمل الدين والدنيا (**أنت جامعه**)، وإلى جانب ما يمتاز به من علو المنزلة والمكانة، وطلعة للأبصار (**باهرة**)، فهو يتصف بتواضعه (**خافض الطرف**)، وخشيته لله (**للرحمن خاشعه**)، ومن أجل ذلك فإن (**الداعين**) يلهجون بالدعاء له على مواقفه النبيلة، التي يرونها ويسمعون بها (**رائيه وسامعه**)، وفي البيت السابع تتكرر صيغة اسم الفاعل ثلاث مرات متتالية (**ساجده الداعي وراكعه**)، في إشارة إلى أن الدعاء للأمير وسيرته الطيبة تمثل محوراً لحديث المتكلمين في خطابهم، وفي دعاء الداعين في سجودهم في الصلاة وركوعهم.

ويمكن القول إن لمجيء صيغة اسم الفاعل في نهاية البيت الشعري دوراً في كثرة استخدام هذه الصيغة داخل أبيات القصيدة، والأبيات السابقة تدعم مثل هذا القول، كما أن الحضور المكثف لصيغة اسم الفاعل يدعم فكرة فاعلية الحدث ويجعله حاضراً بقوة في التعبير عن المعنى المراد، واستخدام اسم الفاعل في قصيدة المدح لا يقتصر على الإشارة إلى ذات الممدوح، فهو يأتي أيضاً للتعبير عن حال الشاعر، أو من يحيط بالممدوح من أشخاص، وهذا ما تبدى لنا من خلال النماذج السابقة، والتي تمثل بعضاً من القصائد التي وردت فيها بعض هذه الصيغ، وثمة نماذج كثيرة غيرها[1].

١ انظر: رسائل ابن حزم، مج١، ج١، ص ٢٣١، ص ٢٣٤، وديوان ابن درّاج، ص ٤٧، ص ٩٣، ص ١١٧، ص ١٥٥، وديوان ابن زيدون، ص٣٢٧

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

2-3-3 اسم المفعول:

صيغة اسم المفعول (صفة تؤخذ من الفعل المجهول، للدلالة على حدثٍ وقع على الموصوف بها على وجه الحدوث والتجدد، لا الثبوت والدوام)[1]، وهذه الصيغة كسابقتها كان لها حضورها في الشعر الأندلسي، وحين يجري تناول مثل هذه الصيغ بالدرس، فإن الاختيار يتجه نحو النماذج التي يشكل تكرار مثل هذه الصيغ ملمحاً بارزاً في بنيتها، أما الأبيات التي ترد فيها هذه الصيغ مرة واحدة- وهي كثيرة- فإنها تأتي في درجة أقل أهمية، وسنورد تالياً بعض النماذج الشعرية التي شكل تكرار صيغة اسم المفعول ملمحاً بارزاً في بنيتها، يقول ابن حزم في معنى الوصل[2]: (السريع)

ومن أعاجيبِ الزمان التي ... طَمَّتْ على السامع والقائل

رَغبةُ مَرْكوبٍ إلى راكب ... وذِلةُ المسؤول للسائل

وَطولُ مأسورٍ إلى آسر ... وصَولَةُ المقتولِ للقاتل

ما إن سمعنا في الورى قبلها ... خضوعَ مأمولٍ إلى آمل

هل ها هنا وجهٌ تراه سِوى ... تواضعِ المَفعول للفاعل

في الأبيات السابقة يظهر بشكل جلي دور كل من صيغة اسم المفعول وصيغة اسم الفاعل في تشكيل المعنى، وذلك ما صرَّح به الشاعر في عجز البيت الأخير، حيث استخدم صيغة اسم الفاعل للدلالة على العاشق، وصيغة اسم المفعول للدلالة على المعشوق، وهو يقدم في كل بيت شكلاً من أشكال العلاقة التي تجمع بين العاشق ومعشوقه، ونلاحظ أن المعنى الذي يقدمه الشاعر في كل مرة يرتبط باسم المفعول: (**رغبة مركوب، ذلة مسؤول، طول**

---

١ الغلاييني. جامع الدروس، ج١، ص ١٨٦

٢ ابن حزم. رسائل ابن حزم، مج١، ج١، ص ١٨٧

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مأسور، تواضع المفعول) ، ولو أحصينا المفردات التي جاءت على صيغتي اسم الفاعل واسم المفعول لوجدنا حضورهما في (١٤ كلمة) من أصل (٤١ كلمة) هي عدد كلمات الأبيات، أي بنسبة ٣٤.١٪ وهذه نسبة عالية تدل على الأثر الواضح لهاتين الصيغتين في تشكيل إيقاع الأبيات ومعناها.

إن المتلقي يستطيع أن يتنبأ بنهاية البيت قبل تمام الكلام اعتباراً من البيت الثاني، حيث يتوقع المتلقي أن يتلو صيغة اسم المفعول صيغة لاسم الفاعل مشتقة من الجذر نفسه، وفي ذلك تتحقق جمالية من جماليات الشعر؛ حين تأتي نهاية البيت مطابقة لما يتوقعه المتلقي، وقد بقي الشاعر محافظاً على النسق الذي يحكم الأبيات حتى النهاية، وما قدمه من تكرار لاسم المفعول ما هو إلا(إشارة إلى التأكيد على أثر الفعل في فاعله)[١].

ويقول ابن زيدون[٢]: (البسيط)

يا ناسِياً لي عَلى عِرفانِهِ تَلَفي ذِكرُكَ مِنِّيَ بِالأَنفاسِ مَوصولُ

وَقاطِعاً صِلَتي مِن غَيرِ ما سَبَبٍ تَاللَهِ إِنَّكَ عَن روحي لَمَسئُولُ

ما شِئتَ فَاصنَعهُ كُلُّ مِنكَ مُحتَمَلٌ وَالذَنبُ مُغتَفَرٌ وَالعُذرُ مَقبولُ

لَو كُنتَ حَظِّيَ لَم أَطلُب بِهِ بَدَلاً أَو نِلتُ مِنكَ الرِضا لَم يَبقَ مَأمولُ

بدأ الشاعر أبياته بنداء اسم الفاعل **(يا ناسياً)** في إشارة إلى المحبوب، وفي نهاية البيت نفسه نجد صيغة اسم المفعول **(موصول)** المرتبطة بذكر المحبوب أيضاً، وكرّر الأمر نفسه في البيت الثاني؛ حيث استهلّ البيت باسم الفاعل **(وقاطعاً)** المعطوف على اسم الفاعل في البيت

١ نصير، أمل. **التكرار في شعر الأخطل**، ص ٦٢

٢ ابن زيدون. **الديوان**، ص ١٨٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأول، وختم البيت بصيغة اسم المفعول (**مسؤول**) والتي تشير إلى ما أشار إليه اسم المفعول في البيت الأول.

أما البيت الثالث فقد تكررت فيه صيغة اسم المفعول ثلاث مرات (**محتمل، مغتفر، مقبول**)، ونلاحظ أن الصيغتين الأولى والثانية مشتقتان من غير الثلاثي، والصيغة الثالثة مشتقة من الثلاثي شأنها شأن الصيغ التي وردت في نهاية البيتين السابقين والبيت اللاحق، وفي البيت الأخير يختم الشاعر بأسلوب الشرط، ليشير إلى أن أقصى ما يسعى إليه هو نيل الرضى، فإن تحقق له ذلك (**لم يبق مأمول**) يحاوله بعد ذلك.

وننتقل إلى أنموذج آخر في ديوان ابن درّاج، وفيه مزاوجة بين ذكر اسم الفاعل واسم المفعول، وهو الأمر نفسه الذي سبقت الإشارة إليه عند ابن حزم، حيث يقول ابن درّاج في باب المدح[1]: (المتقارب)

إلَى المُستجَار من المُستَجيرِ ... إلَى المُستَقَال مِنَ المُستَقِيلِ

إلَى المُستضاف المَلِيكِ العزيزِ ... من المُستَضيفِ الغريب الذليلِ

سلامٌ وأنتَ ابنُ بَدْءِ السَّلا ... مِ منْ ضيفِهِ المكرَمِينَ الدُّخولِ

في البيتين الأول والثاني نجد صيغة اسم المفعول (**المُستجَار ، المُستَقَال ، المُستضاف**) المسبوقة بحرف الجر (إلى)، وهي تشير إلى الممدوح، في مقابل صيغة اسم الفاعل (**المُستَجيرِ، المُستَقِيلِ، المُستَضيفِ**) المسبوقة بحرف الجر (من)، والتي تشير إلى الشاعر، وأمر آخر نلحظه هنا، وهو أن بناء عجز البيت الأول متماثل مع بناء صدر البيت نفسه:

إلى + اسم المفعول + من + اسم الفاعل .

أما البيت الثاني، فالصدر: **إلى + اسم المفعول + نعت أول + نعت ثانٍ**

---

١ ابن درّاج. الديوان، ص ٦٧

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والعجز: **من + اسم الفاعل + نعت أول + نعت ثانٍ**

وبطبيعة الحال فإن هذا الانتظام في البناء من شأنه أن يدعم الموسيقى الداخلية للبيت، من خلال الإيقاع المنتظم الذي يتوالى بين صدر البيت وعجزه، وأن يبرز المعنى بصورة أفضل.

وفي قصيدة أخرى يقول ابن درّاج[1]: (الكامل)

ومُبَشِّرُ الأيامِ أن تبقى لَهَا ومبشّرُ الإسلامِ أن تبقى لَنَا

ولمن مُناهُ أن تعيشَ مؤيِّداً ومؤَيَّداً ومؤمَّناً ومؤمِّنا

ومعظَّماً ومكرَّماً ومحكَّماً ومسلَّماً ومغنَّماً وممكَّنا

تكررت في الأبيات السابقة ثماني صيغ لاسم المفعول، وتكرار هذه الصيغة مرتين في البيت الثاني، وست مرات في البيت الثالث كفيل بإثارة انتباه المتلقي إلى ما يريده الشاعر، وتجدر الإشارة إلى أن صيغتي اسم المفعول في البيت الثاني قد سبقتا بصيغة اسم الفاعل من الجذر نفسه، وكأن الشاعر يشير إلى أن هذا النسق موجود في البيت الثالث، ولكنه اكتفى بذكر ست صيغ لاسم المفعول، ومجموع هذه الصيغ في الأبيات السابقة (١٢ كلمة) من أصل (٢٤ كلمة) تمثل عدد كلمات الأبيات الثلاثة، وبنسبة ٥٠٪ ، وهي نسبة مرتفعة جداً، وتكشف عن دور صيغة اسم الفاعل واسم المفعول في الإشارة إلى الدلالة التي يريدها الشاعر، وهي تأكيد علو قدر الممدوح ورفعة مكانته، ومدى محبة الناس له، لأن هذه المعاني هي ما تشير إليه صيغتا اسم الفاعل واسم المفعول المكررتان.

---

١ ابن درّاج. الديوان، ص ٢١٨

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

3-3-3 صيغة المبالغة:

تحمل صيغة المبالغة دلالة التكثير والزيادة، وفيها إشارة إلى تكرار حدوث الفعل، وتبقى دلالة مثل هذه الصيغة مرتبطة بالمعنى العام الذي ترد فيه، فهي تأتي في سياق المدح من أجل إبراز معاني الكرم والشجاعة والقوة، ولا يختلف الأمر كثيراً في باب الرثاء إلا أن هذه الصفات تنسب إلى المرثي في هذه الحالة، وكذلك الأمر في بقية أغراض الشعر الأخرى، فلكل منها توظيفه الخاص لصيغ المبالغة التي ترد فيه، ومن الأمثلة التي تشير إلى استخدام هذه الصيغة في الشعر الأندلسي، قول ابن زيدون مادحاً[1]: (الوافر)

إلى الوَضّاحِ آثارَ المَساعي إلى النَفّاحِ أخبارَ المَعالي

فالإشارة واضحة إلى أن الشاعر أراد تأكيد وضوح آثار الممدوح، التي يدركها كلُّ ذي بصيرة، وأن أنباءه وسيرته العطرة تجري على كلِّ لسان.

وفي موضع آخر يقول ابن زيدون[2]: (الكامل)

بَسّامُ ثَغرِ البِشرِ إن عَقَدَ الحُبا فَرَأَيتَ وَضّاحاً هُناكَ مَهيبا

تجتمع في هذا البيت صيغتا مبالغة (**بسّام، وضّاح**)، فالشاعر يشير إلى صفات الممدوح البادية للعيان، فهو كثير الابتسام، تجتمع في محياه معاني الوقار والجمال والهيبة، واستخدام الصيغ بهذه الصورة يشير إلى تأصل مثل هذه الصفات في شخص الممدوح.

ويقول ابن درّاج مادحاً[3]: (الكامل)

وَضَرَبْتَ عنهمْ كُلَّ جبَّارٍ عتا فحسباكَ بيضةَ مُلكِهِ الجبَّارُ

---

١ ابن زيدون. الديوان، ص ٥١١

٢ ابن زيدون. الديوان ، ص ٣٢٨

٣ ابن درّاج. الديوان، ص ١٢٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في جَحْفَلٍ كـــاللَّيلِ جرَّارٍ لَهُ من عِزِّ نَصركَ جحفلٌ جَرَّارُ

إن استخدام الشاعر لصيغة المبالغة المكررة في البيت الأول، في إشـــارة إلـــى أعـــداء الممدوح الذين حلَّت بهم الهزيمة، يدل على عِظَم الانتصار الذي حققه على ذلك العدو الـــذي يتسم بالجبروت، وإذا نظرنا إلى المصير الذي آل إليه ذلك الجبّار، وجدنا أن التكرار جاء هنا للتحقير، لأن مصير ذلك الجبّار هو الاستسلام والخضوع، بينما جاءت صيغة المبالغة المكررة في البيت الثاني من أجل المدح، في إشارة إلى جيش الأمير الذي يتسم بالضخامة وكثرة عـــدد أفراده، وإلى جانب هذا التفوق العددي، فإن هذا الجيش يقاتل بعزم الأمير وســـيرته الحافلـــة بالانتصارات، وهكذا فقد وظّف الشاعر صيغة المبالغة ليشير إلى العدو المنهزم تارة، وليشير إلى قوة الممدوح وبأسه الشديد تارة أخرى.

ويقول ابن درّاج في قصيدة مدحية أخرى[1]: (الطويل)

جَعلتَ عَلَيْهِ البَـــرَّ والبحـــرَ أسْوَةً ففي البرِّ طيَّارٌ وَفِي البحرِ سَبَّاحُ

وأقبَستَهُ من نـــورِ هَديكَ فاهتَـــدى إلى حيثُ لا يُهدَى شِراعٌ وَمَلاّحُ

بفُلْـــكٍ كأفـــلاكِ السَّماءِ نُجُـــومُها كَـــمِيٌّ ونَبَّالٌ وشـــاكٍ ورَمَّـــاحُ

يشير الشاعر في هذه الأبيات إلى النعيم الذي يصيب المقربين مـــن الممـــدوح، فـــالبر والبحر لديهم سواء؛ في إشارة إلى تذليل الصعوبات أمامهم، وفي الوقت الذي تنتفي فيه صفة الهداية في ظلمات البر والبحر، فإن الممدوح يبث نوره على من حوله، حيث لا شراع يهـــدي في البحر ولا (**ملاّح**)، ويشبه الشاعر السفينة التي يستقلها الممدوح وجمعٌ من جنده بالســـماء، وإذا كانت السماء تزدان بالنجوم، فإن هذه السفينة تزينها نجوم هي: (**كَمِيٌّ، ونَبَّـــالٌ، وشـــاكٍ، ورَمَّاحُ**).

---

١ ابن درّاج. الديوان ، ص ٤٠٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وهكذا نجد أن استخدام الصيغ المتماثلة يشكل (نبرات موسيقية متوازية، وهذا من شـــأنه أن يمنح المعنى قوة وأن يرفد الإيقاع الموسيقي الداخلي، فليست الموسيقى الخارجية هي التي تشكل إيقاع القصيدة، وإنما يتعاضد الإيقاع الداخلي مع الإيقاع الخارجي ليصبح التأثير أعمق وأشمل وأقوى)[1].

4-3 القافية والتكرار:

تمثل القافية شكلاً من أشكال التكرار المقنن داخل النص الشعري، بمعنـــى أن القافيـــة تتكرر داخل القصيدة ولكن ثمة قوانين تحكم عملية التكرار هذه، فالقافية قد تتكرر في صيغتها أو معناها، وقد تكون القافية تكراراً لكلمة داخل البيت الذي جاءت في نهايته، وفي هذه الحالة يتشكل نمط من أنماط التكرار البديعي هو التصدير، وسيكون ذلك موضوع البحث في الفصل الثالث، وسنقصر الحديث هنا على أهمية القافية في القصيدة، ودورها فـــي تشـــكيل المعنـــى، وعلاقة ذلك بظاهرة التكرار.

إن العلاقة التي تربط القافية بالتكرار علاقة وثيقة؛ لأن القافية في أبسط معانيها ليســـت (إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التـــي يتوقـــع الســـامع ترددهـــا، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين مـــن مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن)[2].

وقد توقف النقاد القدماء عند تكرار القوافي وعدّوه عيبا، وأطلقوا عليه الإيطاء، والإيطاء كما يعرفه ابن رشيق: (أن يتكرر لفظ القافية ومعناهما واحد...وكلما تباعـــد الإيطـــاء كـــان

١ ربابعة، موسى. ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، ص ٢٠٣٥

٢ أنيس، إبراهيم. موسيقى الشعر، ص ٢٤٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أخف)[1]، وهذا الشكل من التكرار ينتفي وجوده في الشعر الأندلسي في الفترة موضوع الدراسة، أما أشكال التكرار الأخرى في القافية فتشير الدراسة إلى بعض منها، ومن ذلك التزام الشاعر حرفاً آخر إلى جانب حرف الروي، وتكرار ذلك في أبيات القصيدة جميعها، ومن الأمثلة على ذلك، قصيدة ابن درّاج التي مطلعها[2]: (الطويل)

أيـا صَفْـوَةَ الأجفانِ مـن عَبَراتِها ومُـدَّخَرَ الأضلاعِ مـن زَفَـراتِها

هلُمِّـي إلَـى أُمِّ الـرَّزَايا فأسْعِـدِي نفوساً يضيقُ الدَّهْرُ عـن حَسَراتِها

فقد كرّر الشاعر إضافة إلى حرف الروي (التاء) حرفين قبله (الألف، والراء)، ومثل هذا التكرار يُعرف بـ (لزوم ما لا يلزم)، فالشاعر ملزم بتكرار حرف الروي، وما عدا ذلك إنما هو لتحقيق جرس موسيقي أكبر، أو لإظهار براعة شعرية وقدرة متميزة، (إن الكلمة التي تشغلها القافية ترتبط بالوزن من جانب، والوزن بطبيعة الحال متوقع، وبالتردد الصوتي المتكرر من جانب آخر، والحروف التي يجب تكرارها بحركاتها متوقعة أيضاً، وإذا كان الإيقاع هو التكرار الدوري لعناصر مختلفة في مواضع متطابقة، فإن كلمات القافية تشكل جانباً مهماً من إيقاع القصيدة وبذلك تؤدي دوراً دلالياً له أهميته في كيان النص)[3].

وفي قصائد أخرى يلتزم ابن درّاج حرفاً واحداً قبل حرف الروي، والأمثلة على ذلك كثيرة في ديوانه، ومنها قوله[4]: (البسيط)

استَقْبِلِ العِـزَّ مَرْفُوعاً بِهِ عَلَمُكْ واستَوْثِقِ الأمنَ مَحفوظاً بِهِ ذِمَمُكْ

---

١ ابن رشيق. العمدة، ج١، ص ١٦٩-١٧٠

٢ ابن درّاج. الديوان، ص ٤٤٩

٣ حماسة، محمد عبد اللطيف. الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٩٠، ص ١٠١

٤ ابن درّاج. الديوان، ص ٤٢٨

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

واستَطْلِعِ السَّعْدَ من أفْقٍ إلى أُفُقٍ كواكــباً تَــتَلالا فوقَــها هِمَمُــكْ

واستَفْتِحِ الدَّهــرَ أبوابــاً مفاتِحُها إمَّا سيوفُكَ فِي الأعــداءِ أو نِعَمُكْ

حيث كرّر الشاعر حرف (الميم المضموم) قبل الروي المقيد (الكــاف) فــي قصــيدته، والتزام حركة معينة قبل الروي المقيد أمر على درجة من الأهمية، وتحديــداً فــي الجانــب الموسيقي، (ولا شك أن التزام حركة بعينها قبل الروي، مما يكسب القافية نغماً وموسيقى)[١]، وإذا كانت القافية تحظى بعناية الشاعر أكثر من سواها من أجزاء البيت، فإن النصيب الأكبــر من هذا الاهتمام يتجه إلى حرف الروي وما يسبقه مباشرة، (ألا ترى أن العناية في الشــعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع،... والعناية بها أمسّ، والحشد عليها أوفى وأهمّ، وكذلك كلمــا تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به، ومحافظة على حكمه)[٢].

وفي ديوان ابن زيدون لا توجد أية قصيدة كرّر فيها الشاعر أكثر من حرف مع حــرف الروي، ومن الأمثلة التي نجد فيها تكراراً لحرف قبل الروي، قوله[٣]: (الكامل)

هَــذا الصَباحُ عَــلى سُراكِ رَقِيــبا فَصِلي بِفَرعِكِ لَيلَكِ الغِربيبا

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر في هذه القصيدة، وأخرى غيرها من مثل قصيدته النونية (أضحى التنائي)[٤]، قد كرّر حرف الروي والحرف السابق له مع حركته؛ وبذلك تجنب بعض عيوب القافية، ولعل من أبرزها السناد بأنواعه، وإذا نظرنا في القصيدة السابقة نجد الشاعر قد كرّر في قافية القصيدة الأمور التالية:

١- حرف الباء المحرك بالفتح (روي القصيدة).

---

١ أنيس، إبراهيم. **موسيقى الشعر**، ص ٢٦٥

٢ ابن جني، أبو الفتح عثمان. **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، د.ت، ج١، ص٨٤

٣ ابن زيدون. **الديوان**، ص ٣٢٤

٤ ابن زيدون. **الديوان**، ص ١٤١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢- التزام الشاعر الردف قبل الروي (الياء).

٣- التزام الشاعر حركة ما قبل الردف (الكسر).

٤- ألف الإطلاق بعد الروي.

ونتيجة لمثل هذه التكرارات يتضح للقارئ عدم صحة التكملة التي اقترحها المحقق في نهاية البيت السادس عشر:

فَلَئِن تَسُمني الحادِثاتُ فَقَد أَرى لِلجَفنِ في العَضبِ ((الطَريرِ نُدوبا))

حيث إن البيت ورد ناقصاً في الأصول، وقام المحقق بإكماله بما يناسب المقام، فهو وإن كان قد راعى المعنى والوزن، وأصاب في ذلك، إلا أنه لم يراع مسألة السناد، وبالتالي فإن التكملة المقترحة غير صحيحة عروضياً، لأن القافية في هذه الحالة وقع فيها سناد الحذو: (وهو اختلاف حركة ما قبل الردف بفتح مع كسر أو ضم)[١].

وفي قصيدة أخرى لابن زيدون في المدح تتألف من ستة وعشرين بيتاً، نجد صيغة اسم الفاعل تتكرر في قوافي الأبيات جميعاً، باستثناء البيت العشرين، ومثل هذا التكرار في القافية يمنح النص قيمة إضافية ونغمة موسيقية واضحة، حيث إن تكرار الروي وحده كفيلٌ بمنح القصيدة إيقاعاً منتظماً يأتي نهاية كل بيت، وحين يُكرَّر الروي ضمن صيغة اسم الفاعل من الثلاثي، فإن ذلك يوفر للنص مزيداً من الإيقاع، يقول ابن زيدون[٢]: (الكامل)

ما طولُ عَذلِكِ لِلمُحِبِّ بِنافِعٍ ذَهَبَ الفُؤادُ، فَلَيسَ فيهِ بِراجِعِ

وأمر آخر نلاحظه في العلاقة بين كلمة القافية ومضمون البيت، كما نجد في البيت أحياناً كلمة تشترك في جذرها مع القافية، مثل:

---

١ بكار، يوسف. **في العروض والقافية**، دار المناهل، بيروت، ط٢، ١٩٩٠، ص ٤٤

٢ ابن زيدون. **الديوان**، ص ٣٩٩

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فُنِّدتِ حينَ طَمِعتِ في سُلوانِهِ هَيهاتَ لا ظَفَـرٌ هُناكَ لِطامعِ

واهـاً لِأَيّامٍ خَلَت مـا عَهدُها في حينِ ضَيَّعَتِ العُهودَ بِضائِعِ

أَيّـامَ إِن عَتَبَ الحَبيبُ لِهَفوَةٍ شَفَعَ الشَبابُ فَكـانَ أَكرَمَ شافِعِ

والأمر الثالث الذي نود الإشارة إليه، هو أن تكرار صيغة اسم الفاعل من الثلاثي (على وزن فَاعِل)، كفِل تكرار الحركات في كلمة القافية من بداية القصيدة إلى نهايتها.

وفي قصيدة لابن درّاج، نجد أن كلمة القافية في أربعة وسبعين بيتاً، جاءت اسماً، ومثل هذا التكرار في قصيدة بهذا الحجم، يدل على مقدرة شعرية وامتلاك لناصية اللغة، يقول ابـن درّاج في مطلع قصيدته[1]: (الكامل)

هل تَثنِيَنَّ غُرُوبَ دمع ساكِبِ مَنْ شامَ بارِقَةَ الغمامِ الصَّائِبِ

إن المزج بين الأسماء والأفعال في القافية يسهل المهمة أمام الشاعر، ويخفف من العبء المطالب به من ناحية الروي والوزن، وحين يلتزم الشاعر في قافية قصيدة مطوّلـة صـيغة واحدة، أو اسماً (بمعنى أن تكون القوافي جميعاً أسماء)، أو أفعالاً، فإن مثل هذا الأمر يـدل على سعة معجمه الشعري، وغزارة مادته اللغوية التي يتفنن في تشكيلها، وربما يشـير مـن جانب آخر إلى أن الشاعر يختار مفردات القافية أولاً، ثم يبدأ برصف الكلمات رصفاً فيظهـر التكلف واضحاً عنده.

4- التكرار المركب:

يشمل التكرار المركب تكرار كلمتين (جزء من الشطر) فأكثر في الشطر نفسه، أو بـين شطري البيت، وقد يمتد مثل هذا التكرار ليشمل عدة أبيات متتالية، وتشير الدراسة إلى تكرار الشطر وتكرار البيت، وهي نماذج قليلة، وتأتي أهمية مثل هذا النوع من التكرار من حيث إنه

---

١ ابن درّاج. الديوان، ص ٩٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يغطي مساحة مكانية وزمانية أكبر من تلك التي يشملها تكرار الكلمة المفردة، كما أن قدرته على ضبط الإيقاع كبيرة، ولأنه ليس مفترضا أن يغفل عنه المتلقي، وذلك لقرب تأتيه وسهولة استقباله.

وتحت هذا العنوان (التكرار المركب) تتم الإشارة إلى تكرار العبارة أو الجملة، وتكرار الصيغة النحوية، لما لهما من أهمية داخل القصيدة، ولأنهما يحضران بكثافة في الشعر الأندلسي، ونشير إلى بعض الأبيات التي تمثل مثل هذا اللون من التكرار، لنتبين أثر ذلك في القصيدة، ومن النماذج التي تمثل تكرار الجملة، قول ابن زيدون[1]: (المتقارب)

مَشَينَ يُبَاهِينَ رَوْضَ الرُّبا بِيانِعِ رَوضِ الصِّبا المُقتَبَلْ

فَمِن قُضُبٍ تَتَثَنَّى بِرِيحٍ وَمِنْ قُضُبٍ تَتَثَنَّى بِدَلّ

وَمِن زَهَراتٍ تُنَدَّى بِمِسْكٍ وَمِنْ زَهَرَاتٍ تُنَدَّى بِطَلّ

إن التكرار يكاد يشمل الشطر كاملاً في البيتين الثاني والثالث، ووجه الاختلاف هو في الكلمة الأخيرة من كل شطر فقط، ونجد أن استخدام الشاعر لكلمة (قُضُبٍ) في صدر البيت الثاني جاء على الحقيقة، وفي عجز البيت استخدمت مجازاً، أما كلمة (زَهَراتٍ) في صدر البيت الثالث فقد استخدمت مجازاً، وفي عجز البيت استخدمت على وجه الحقيقة، وتم التفريق بين الاستخدام الحقيقي وبين الاستخدام المجازي من خلال الكلمة الأخيرة في كل شطر، وهنا تكمن قيمة عدم تكرار الشطر كاملاً.

ونلاحظ هنا أن التكرار في مثل هذه الحالة يحمل في داخله معنى الاختلاف والتنوع؛ ويظهر ذلك من خلال استخدام الشاعر للألفاظ استخداماً حقيقياً ثم مجازياً في البيت الثاني، ثم الاستخدام المجازي يتلوه الحقيقي في البيت الثالث، ونتيجة لذلك فإن الصورة التي يشكلها

---

١ ابن زيدون. الديوان، ص ١٢٧

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشاعر تمتزج بالطبيعة حتى تبدو وكأنها جزء حقيقي منها، فالجملة لا تتكرر بذاتها أحياناً (وإنما يعتورها التغير اللفظي الذي يعكس التفكير في الشعور والانفعال، أو بعبارة أخرى، يعتورها التعديل اللغوي الذي يعكس التعديل في مسار العاطفة)[1].

وإذا كان تكرار الصوت داخل البيت يترك أثراً محدوداً، وتكرار الكلمة يترك أثراً أكبر منه، فإن تكرار التركيب أو الجملة يحقق أثراً واضحاً يخدم الشاعر في تشكيل موسيقى قصيدته الداخلية، ومثل هذا الأثر لا يمكن أن يتجاوزه المتلقي دون أن يتوقف عنده، وقد تولدت لديه العديد من الأسئلة؛ لماذا التكرار هنا؟ وما الهدف منه؟ وهل سار التكرار على نظام واحد، أم اختلف بين الجمل المتكررة؟ ، وهذه الوقفة من المتلقي يستطيع الشاعر أن يمرر من خلالها ما يريده من صور أو أفكار.

ونموذج آخر يمثل تكرار العبارة عند ابن زيدون هو قوله[2]: (مجزوء الرجز)

يا لَيْلُ طُـلْ، لا أَشتَـهِي -إِلّا بِوَصلٍ- قِصَـرَكْ
يا لَيْلُ طُـلْ، أَوْ لا تَطُلْ لا بُدَّ لِـي أَنْ أَسْـهَرَكْ

فالتكرار الذي شمل أداة النداء والمنادى وفعل الأمر في بداية البيتين، من شأنه أن يوفر إيقاعاً واضحاً، كما أن المعنى الذي تلا كلاً منهما يعبر عن رغبة الشاعر في البيت الأول، وعن استسلامه أمام الأمر الواقع الذي ربما يخالف رغبته في البيت الثاني، وبذلك يكون الشاعر قد قدم الشيء وضده من خلال التكرار الذي قدمه في مطلع البيتين.

ومن النماذج التي تمثل تكرار الجملة في ديوان ابن درّاج، قوله مادحاً[3]: (البسيط)

---

١ العيد، محمد. **سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور**، ص ١٠٢

٢ ابن زيدون. الديوان، ص ١٨٢

٣ ابن درّاج. الديوان، ص ١١٨

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن سواه لمقطوعٍ أواصِرُهُ! ومن سواه لمردودٍ شَوافِعُهُ!

ومن سواهُ لخطبٍ جَلَّ فادِحُهُ؟ ومَن سواهُ لِخَرقٍ قَلَّ راقِعُهُ؟

فمن خلال تكرار (ومن سواه) بداية الأشطر الأربعة، يكون الشاعر قد بالغ في المدح، وأظهر ممدوحه بصورة مثالية، وكأنه يريد القول إن ممدوحه وحده هو الذي يصل من انقطع، ويقبل الشفاعة، ويتصدى للأمور الجليلة، ويصلح ما عجز غيره عنه، فالاستخدام الأول لـ(ومن سواه) يمثل بداية الفكرة التي يريدها، وبقية التكرارات هي تصعيد لهذه الفكرة، إلى أن وصل إلى الذروة في عجز البيت الثاني، ومثل هذا التكرار (يخدم الشاعر في تشكيله الفني على مستويين: يتعلق أولهما بالبعد الدلالي الذي يثيره التكرار في الكشف عن جمالية النص الشعري على هذا المستوى، أما الآخر فيكمن في فاعلية هذه الظاهرة على مستوى البناء، فهي تضفي على النص توحداً وانسجاماً وتماسكاً)[1] .

وفي إحدى قصائد الرثاء لدى ابن درّاج، حيث تتخذ العبارة المكررة من بداية البيت الشعري موقعاً لها في ستة أبيات، يقول الشاعر[2]: (الطويل)

فلَهفي عَلَيْهِ والكُماةُ تهابُهُ ولهفي عَلَيْهِ والملوكُ مُطِيعُوهُ

ولهفي عَلَيْهِ والوغى تَستَخِفُّهُ ولهفي عَلَيْهِ والكتائِبُ تَقفُوهُ

ولهفي عَلَيْهِ والضُيُوفُ تزورُهُ ولهفي عَلَيْهِ والرِّكائِبُ تَنْحُوهُ

ولهفي عَلَيْهِ والأَمانِي تَؤُمُّهُ ولهفي عَلَيْهِ والخلائِقُ ترجُوهُ

ولهفي عَلَيْهِ والمصاحِفُ حَولَهُ يخُطُّ كتابَ اللهِ فِيهَا ويتلُوهُ

ولهفي عَلَيْهِ حاضِراً كُلَّ مَسْجِدٍ وداعُوهُ أشياعٌ لَهُ ومُصَلُّوهُ

---

١ عبيدات، محمود. بنية اللغة الشعرية عند مسلم بن الوليد، ص ١٤

٢ ابن درّاج. الديوان، ص ١٩٩

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تَلَهُفَ قلبٍ لَيْسَ يشفي غليلَهُ سوابِقُ دمعٍ لاعِجُ الحزنِ يحدوهُ

من خلال التكرار السابق يقدم الشاعر صورة جزئية جديدة للمرثي في كل مرة ، وهذه الصور مجتمعة تشكل الصورة العامة للمرثي، وقد كرّر الشاعر عبارة **(ولهفي عليه)** في مطلع صدور الأبيات الأربعة الأولى وفي مطلع أعجازها، واكتفى بتكرارها مطلع البيتين الخامس والسادس، ليتضح مدى لهفة الشاعر على المرثي في أحواله كافة؛ قائداً بطلاً، وكريماً مضيافاً، وخاشعاً متعبداً.

وإذا كان التكرار يناسب موقف الرثاء كما أشرنا في موضع سابق، فإن تكرار كلمة تحمل معنى الحزن والفجيعة يضاعف من قيمة مثل هذا التكرار في الجانب الموسيقي والجانب الدلالي، كما هي الحال في الأبيات السابقة، والتكرار بهذه الصورة قد حوّل الإيقاع الموسيقي إلى ما يشبه حالة الندب والتفجع التي تصدر من الإنسان عند وقوع المصائب، والطقوس التي يمارسها النادبون أو النادبات تحديداً، (لأن الغاية من التكرير أصلاً تهدف إلى إحداث إيقاع نغمي أولاً ثم الاشتراك في إيقاع الدلالة ثانياً بغية إيصال الرسالة الشعرية إلى المتلقي على أحسن صورة)[1].

وحول تكرار الصيغة النحوية، وهو أن يتكرر بناء الجملة دون ألفاظها، قول ابن درّاج في باب المدح[2]: (السريع)

جِهادُكَ حُكم اللهِ، من ذا يَرُدُّهُ؟ وعَزْمُكَ أَمْرُ اللهِ، مَنْ ذا يَصُدُّهُ؟

وطائِرُكَ اليُمْنُ الَّذِي أَنتَ يُمنُهُ وطَالِعُكَ السَّعدُ الَّذِي أَنتَ سَعدُهُ

وبَيعةُ رِضْوَان رَعَى اللهُ حقَّها لمَنْ بَيعةُ الرِّضْوَانِ إِذْ غابَ جَدُّهُ

---

١ كنوان، عبد الرحيم. **من جماليات إيقاع الشعر العربي**، دار أبي رقراق، الرباط، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٦٤

٢ ابن درّاج. **الديوان**، ص ٦٩

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فإن هذا اللون من التكرار لا يقل قيمة عن تكرار الجملة، سواء في الجانب الدلالي أو في جانب الموسيقى الداخلية، إضافة إلى أن تكرار الجملة، بلفظها أو ببنائها النحوي، يُمكِّن الشاعر من تكرار التفعيلة نفسها، دون أية تغييرات عليها بين شطري البيت، وبذلك يحقق لأبياته نغماً وإيقاعاً متوازناً، وهذا يمثل قيمة أخرى يوفرها تكرار التراكيب بأشكاله المختلفة، وتكتسب بعض الصيغ المكررة (أهمية خاصة ويصبح تكرارها ليس مجرد توقيع موسيقي رتيب، بل هو إمعان في تكوين التشكيل التصويري للقصيدة وإدغام لمستوياتها العديدة في هيكل متراكب)[1].

ومثال آخر يمثل تكرار الصيغة النحوية في ديوان ابن درّاج، قوله[2]: (الطويل)

فَليلٌ إِلَى صُبحٍ، وصبحٌ إِلَى دُجىً وكَرْبٌ إِلَى رَوْحٍ، وروحٌ إِلَى كَرْبِ

وسهلٌ إِلَى حَزْنٍ، وحزنٌ إِلَى فلاً وسُهْبٌ إِلَى بَحرٍ، وبَحرٌ إِلَى سُهْبِ

ويمكن أن نمثل للتكرار الواقع في البيتين السابقين على النحو التالي:

البيت الأول: أ إلى ب ، ب إلى جـ د إلى هـ ، هـ إلى د

البيت الثاني: أ إلى ب ، ب إلى جـ د إلى هـ ، هـ إلى د

وربط هذين البيتين بما قبلهما من أبيات، يدل على أن الحديث عن راحلة الشاعر التي قطعت المسافات والأيام والليالي في طريقها إلى الممدوح، وينبئ هذا التكرار عن توالي الأزمان والأحداث والأماكن عبر هذه الرحلة الشاقة.

---

١ فضل، صلاح. ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، ص ٢١٤

٢ ابن درّاج. الديوان، ص ٨٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تكرار الشطر:

ثمة أنموذج واحد يمثل تكرار الشطر في شعر فترة الدراسة، وقد ورد في ديوان ابن درّاج في قصيدته التي قالها في رثاء بعض الفقهاء[1]، يقول الشاعر[2]: (البسيط)

فاحْتَسِبُوا آلَ إسماعِيلَ مَا احْتَسَبَتْ شُمُّ الرُّبى من غَمامِ الغَيْثِ يَنْقَشِعُ

واحْتَسِبُوا آلَ إسماعِيلَ مَا احْتَسَبَتْ خيلُ الوغى من لواءِ الجَيْشِ يَنْصَرِعُ

إن تكرار الشطر السابق يمنح القصيدة نغماً داخلياً قوياً، ويوحي بفداحة المصاب والألم والحسرة على الفقيد، وهذا النغم يمثل أضعاف الموسيقى الناتجة عن تكرار صوت أو كلمة، ومن حيث المعنى فإن الشاعر قدم من خلال تكرار الشطر صورتين متقاربتين تمثلان أسوة حسنة لأهل المرثي، وربما أن الهدف من مثل هذا التكرار هو لفت الانتباه إلى المعنى، إضافة إلى تحقيق أعلى قدر ممكن من الموسيقى الداخلية، وليس هناك من سبب يدعو إلى الإفاضة في الحديث عن تكرار الشطر ودوره في تشكيل المعنى والموسيقى الداخلية؛ وذلك لعدم وجود نماذج أخرى سوى الأنموذج السابق.

تكرار البيت:

سيدور الحديث عن تكرار البيت حول تكرار الأبيات التي وردت في قصيدتين في ديوان ابن زيدون، وعلى بيتين تكرّرا في قصيدتين لابن درّاج، ونشير هنا إلى أن التكرار الذي ورد في ديوان ابن زيدون جاء في قصيدتين مختلفتين، وليس في قصيدة واحدة، ومع ذلك سيتم

---

١ يرجح محقق الديوان أن يكون الفقيه المرثي: إسماعيل بن محمد بن فورتش السرقسطي، توفي بمصر سنة ٤١٢هـ في طريقه إلى الحج. انظر: ديوان ابن درّاج، ص ٢٦٦، حاشية رقم ٢

٢ ابن درّاج. الديوان، ص ٢٦٧

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

دراسته تحت باب تكرار البيت، ويقتصر وجود هذا الشكل من التكرار في ديواني ابـــن درّاج وابن زيدون على هذين المثالين، وهو غير موجود لدى بقية شعراء هذه الدراسة، وقد أشـــار ابن بسام في كتابه (الذخيرة)[١] إلى الأبيات التي كرّرها ابن زيدون في رثاء المعتضـــد مـــن قصيدته التي سبق أن قالها في رثاء أم الوليد بن جهور، وعلّق على ذلك من خلال الإشـــارة إلى بيت المعري[٢]: (الخفيف)

رُبَّ لَحْدٍ قَدْ صَارَ لَحْداً مراراً ضَاحِكٍ مِنْ تَزَاحُمِ الأضْدادِ

والقصيدتان المشار إليهما في ديوان ابن زيدون هما:

١- قصيدته التي قالها في مدح أبي الوليد بن جهور[٣]، وهي[٤]: (الطويل)

وَلَـــيْلَـــةَ وافَتْـــنا الكَثْـــيبَ لِـــمَوعِـــدٍ كَما ريعَ وَسنانُ العَشِيّاتِ خاذِلُ*

قَعيدَكِ!! أنّى زُرتِ ؟ ضَوؤُكِ ساطِعٌ وَطيـــبُكِ نَفّاحٌ، وَحَلْيُكِ هـــادِلُ**

هَبيكِ اِغتَرَرتِ الحَيَّ: واشيـــكِ هاجِعٌ وَفَرعُـــكِ غِربيبٌ، وَلَيلُكِ لائِلُ

فَأَنّى اِعتَسَفتِ الهَولَ؟ خَصْرُكِ مُدمَجٌ وَرِدفُكِ رَجراجٌ، وَعِطفُكِ مائِلُ

كرّر الشاعر الأبيات الأربعة السابقة في قصيدته التي قالها في مدح المعتضد بن عبـــاد، بعد أن غيَّر القافية، وأجرى تعديلات طفيفة داخل البيت[٥]:

وَلَـــيْلَـــةَ وافَتسنا الكَثْـــيبَ لِـــمَوعِـــدٍ سُرى الأَيمِ لم يُعلَم لَمَسراهُ مُزحَفُ*

---

١ ابن بسام. الذخيرة، ج١، ص٣٠٤

٢ المعري، أبو العلاء. شروح سقط الزند، قسم٣، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٩٨٧، ص٩٧٦

٣ أبو الوليد بن جهور: بايعه أهل قرطبة بعد وفاة أبيه سنة ٤٣٥هـ، فوّض لوالديه تدبير شؤون الحكم بعد أن تقدمت سنه فأساءا استعماله، فاستولى المعتمد على قرطبة ونفى أبا الوليد وأسرته إلى جزيرة شلطيش فمات بها. انظر: ابن الخطيب. أعمال الأعلام، ج٢، ص ١٤٠-١٤٧

٤ ابن زيدون. الديوان، ص ٣٨٩ * خاذل: الظبية المتخلفة عن صواحبها. ** قعيدك: سألت الله حفظك.

٥ ابن زيدون. الديوان، ص ٤٨٢ * الأيم: الحية. مزحف: غابة. ** أغضف: مظلم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قَعيدَكِ!! أنّى زُرتِ؟ نــورُكِ واضِحٌ وَعِطــرُكِ نَمّــامٌ، وَحَلْيُكِ مُرجِفُ

هَبيكِ اِعتَرَرتِ الحَيَّ!! واشيكِ هاجِعٌ وَقَرعُــكِ غِربيبٌ، وَلَيلُكِ أغضَفُ**

فَأنّى اِعتَسَفتِ الهَولَ؟ خَطوُكِ مُدمَجٌ وَرِدفُكِ رَجراجٌ،وَخَصرُكِ مُخطَفُ

٢- والموضع الثاني لتكرار البيت في شعر ابن زيدون، هو في قصيدته في تعزية الأمير أبي الوليد بن جهور في أمه، حيث يقول في مطلعها[١]: (الطويل)

هُوَ الدَهرُ!! فَاصبِرْ لِلَّذي أحدَثَ الدَهرُ فَمِن شيَمِ الأبرارِ -في مِثلِها- الصَّبْرُ

ستَــصبِرُ صَبرَ اليَأسِ أو صَبرَ حِسبَةٍ فَلا تَرضَ بِالصَبرِ الَّذي مَعَهُ الــوِزرُ

حِــذَارَكَ مِــن أن يُعقِبَ الــرُزءُ فِتنَةً يَضيقُ لَها -عَن مِثلِ أخلاقِكَ- العُذرُ

وقد كرّر الشاعر من هذه القصيدة عشرين بيتاً في قصيدته التي قالها في رثاء المعتضد وتهنئة ابنه المعتمد[٢] بولاية الحكم بعد أن أجرى تغييرات طفيفــة داخــل الأبيــات دون أن يتعرض للقافية كما فعل في القصيدة السابقة، يقول الشاعر[٣]:

هُوَ الدَهرُ!! فَاصبِر لِلّــذي أحدَثَ الدَهرُ فَمِن شيَمِ الأبرارِ -في مِثلِها- الصَبرُ

ستَــصبِرُ صَبرَ اليَأسِ، أو صَبرَ حِسبَةٍ فَلا تُؤثِرِ الــوَجهَ الَّذي مَعَهُ الــوِزرُ

حِــذارَكَ مِــن أن يُعقِبَ الــرُزءُ فِتنَةً يَضيقُ لَها -عَن مِثلِ إيمانِكَ- العُذرُ

وفي تفسير هذه الظاهرة عند ابن زيدون، تكتفي هذه الدراسة بالإشارة إلــى مــا أورده علي عبد العظيم، محقق ديوان ابن زيدون في كتابه (ابن زيدون عصره وحياته وأدبــه)[٤]،

---

١ ابن زيدون. الديوان، ص ٥٣٩

٢ المعتمد: المعتمد على الله محمد بن عباد، ولي الأمر بعد أبيه، أسره يوسف بن تاشفين، ونقله مع أهله إلى المغرب، وتوفي المعتمد في سجنه بأغمات سنة٤٨٤هـ. انظر: ابن بسام. الذخيرة، ج٢، ص ٣٥- ٦٦

٣ ابن زيدون. الديوان، ص ٥٦٢

٤ عبد العظيم، علي. ابن زيدون عصره وحياته وأدبه، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ١٩٥٥، ص ٣٥٧-٣٥٩

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حيث طرح تساؤلاته حول سبب تكرار الأبيات في ديوان ابن زيدون، وهو يستبعد أن يكون العي أو ضيق الأفق سبباً في ذلك؛ لأن الشاعر لو حذف الأبيات المكررة لبقي بناء القصيدتين سليماً من الخلل، كما يستبعد أن يكون هذا من عبث الناسخين وخلطهم بين القصائد؛ لأن ذلك إن صحَّ في الأبيات المتحدة الوزن والقافية فإنه لا يصح في المختلف منها، كما لا يصح في الأبيات التي اختلف فيها ضمير التذكير والتأنيث[1]، ونتيجة لذلك قام المؤلف بوضع ثلاثة فروض للإجابة، وبعد مناقشتها رجّح اثنتين منها، وسنعرض لها بإيجاز.

الفرض الأول: أن هذا التكرار ناجم عن عبث الذاكرة (ذاكرة الشاعر)، والفرض الثاني: أن الشاعر كان بطبعه ميالاً إلى الاقتباس والتضمين وبخاصة في النثر، ولعله رأى أن شعره هو أيضاً جدير بالاقتباس والتضمين؛ وأنه لا يقل فحولة عن سواه من الشعراء والكتَّاب، والفرض الأخير: هو أن الشاعر كان قاصداً متعمداً التكرار، ولعله في هذا كان خاضعاً لشهوة غضبه على بني جهور، فأراد أن يسلبهم ما صاغه من شعر رائع إن كان سبيل إلى ذلك، ولعله رأى بني عباد أحق بشعره من بني جهور، فحاول أن ينقل خير ما نظمه في الآخرين إلى مدح الأولين[2].

ويستبعد المؤلف الفرض الأول لأن الشاعر كان يمتاز بذاكرة قوية أعانته على الاستشهاد بالآيات والأحاديث...، كما أن معابثة الذاكرة قد تقع في بيت أو بيتين، ولكنها يندر أن تمتد إلى عشرين بيتاً، أما الفرضان الثاني والثالث فهما أقرب إلى طبيعة الشاعر المليئة بالتيه والعجب المفطورة على التفرد والاعتزاز، ولهذا يرجِّح المؤلف هذين الفرضين.

---

١ انظر:عبد العظيم، علي. ابن زيدون، ص ٣٥٧

٢ انظر:عبد العظيم، علي. ابن زيدون، ص ٣٥٨

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومع أنه ليس ثمة ما يمنع من الأخذ بالفرض الأول؛ لأن قوة الذاكرة لا تعني في أي حال من الأحوال امتلاك ذاكرة تنتفي عنها صفة النسيان على الإطلاق، كما أن الفرض الثالث قد يكون هو الأولى بالاستبعاد لأن الشاعر لو قصد سلب بني جهور غرر شعره فيهم، فإن السبيل إلى ذلك لا يكون بتكرار بعض هذا الشعر في غيرهم، إنما يكون من خلال إبداع شعر يفوقه جودة إن لم يكن يوازيه في ذلك، وبذلك يبقى الفرض الثاني الأقرب إلى تعليل ما فعله الشاعر.

وسبقت الإشارة إلى أن ابن بسام، وهو أقرب المتحدثين زمناً إلى عصر الشاعر وشعره، قد اكتفى بذكر الخبر ولم يقدم تفسيراً لهذا التكرار[1]، ونجد تعليقاً لدى صاحب كتاب (إحكام صنعة الكلام) على هذا التكرار، حيث يعلق بعد أن أورد الخبر،(وهذا مكروه ولا سيما من أبي الوليد، فإنه كان غاية منثور ومنظوم، وخاتمة شعراء بني مخزوم)[2]، فهو لا يجد تفسيراً مقنعاً يبرر ما قام به ابن زيدون، فهو شاعر مجيد، ومثل هذا التكرار غير مقبول منه.

أما البيتان اللذان تكرّرا في ديوان ابن درّاج، فقد ورد الأول في قصيدته التي قالها في مدح منذر بن يحيى التجيبي، حيث يقول[3]: (الطويل)

دوالَيْكَ من دهرٍ يواليكَ بالنُّجْحِ ... فتحٌ إلَى عيدٍ وعيدٌ إلَى فتحِ

كما بَشَّرَتْ بالغيثِ بارِقَةُ الحَيا ... وأسفر عن شمسِ الضحى فَلَقُ الصُّبْحِ

فقد كرَّر الشاعر البيت الثاني كما هو بعد أربعة أبيات.

---

١ انظر: ابن بسام. الذخيرة، ج١، ص ٣٠٣- ٣٠٤

٢ الكلاعي، محمد بن عبد الغفور. إحكام صنعة الكلام، تحقيق: محمد رضوان الداية،عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٥، ص٢٤٧

٣ ابن درّاج. الديوان، ص ٢٣٨

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والبيت الثاني الذي كرَّره ابن درّاج هو في قصيدة قالها في إدريس بن علـي[1] يهنئـه بمولود، يقول الشاعر[2]: (الطويل)

وأيَّامُ مَحْيانا حدائِقُ تَزْدَهي وأوْجُهُ دنيانا كواكِبُ تُزْهِرُ

فقد كرَّر الشاعر هذا البيت، وترتيبه في القصيدة السابع، مرة أخرى، ويرى محقق الديوان أنَّ هذين التكرارين في ديوان ابن درّاج هما سهو من الناسخ، وهو محق في ذلك لأنه لا يوجد ما يبرر تكرارهما، ومن هنا لا نستطيع أن نتخذ من هذين البيتين أنموذجاً لتكرار البيت.

وهكذا نجد أن التكرار المركب بأشكاله المختلفة يمتلك قيمة أكبر مـن أنـواع التكـرار الأخرى؛ وما يعلل ذلك هو أن قدرة هذا اللون من التكرار كبيرة في تشكيل الجانـب الـدلالي والجانب الموسيقي، وإذا كان تكرار البيت والشطر نادراً لدى شعراء هذه الدراسة، فإن تكرار العبارة أو الجملة، وتكرار الصيغ النحوية كان له حضور لافت أشرنا إلى بعض نماذجه.

١ إدريس بن علي بن حمود الحسني: كان أبوه ممن مدحهم ابن درّاج، وكان واليا على مالقة، ثار مع أخيه يحيى على عمه القاسم بن حمود بقرطبة، وبقيت سبتة ومالقة على طاعته حتى وفاته سنة ٤٣١هـ. انظر: ابن عذاري. البيان المغرب،ج٣، ص ٢٨٩.

٢ ابن درّاج. الديوان، ص ٤٥٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثاني:

التكرار البديعي في الشعر الأندلسي

1- الجناس:

2- رد العجز على الصدر:

3- الترصيع:

4- الطباق والمقابلة:

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التكرار البديعي:

التكرار في ضوء الأنواع البديعية لا يخرج عن التكرار اللفظي الذي تم عرضه في الفصل الأول، وجاء الحديث في هذا الفصل عن بعض الأنواع التي تمثل التكرار البديعي مستقلاً؛ لما لها من خصائص فنية وبلاغية جعلها تستحق أخذ أسماء ومصطلحات بلاغية في كتب النقد والبلاغة، فهي تأتي في مرتبة أسمى وأرفع عن التكرار اللفظي المجرد، وخصوصية مثل هذه الأنماط البلاغية اقتضى أن يكون لكل منها مجموعة من القوانين والضوابط التي تحكم وجودها في باب الشعر، وقد تحدث أرباب النقد والبلاغة عن هذه القوانين والضوابط كل في بابه، ونلاحظ أن (أكثر الألوان البديعية التي وقف عندها البلاغيون تقوم على مبدأ التكرار)[1].

والأنواع البديعية التي هي مدار الحديث في هذا الفصل قد تتداخل في بعض الأحيان مع غيرها؛ ونجد أن بعضها يتسع ليشمل أنواعاً أخرى تحت مفهومه، مع وجود اختلافات يسيرة، أو خصوصية معينة لكل منها، ويبقى القاسم المشترك الذي يجمع أنواع البديع المختلفة أو (الأساس الذي بنى عليه البلاغيون هذه المصطلحات هو التكرار الذي كان عماد النغم عند الشعراء منذ أقدم عصورهم)[2]، ومن هنا تبرز أهمية التكرار في أنواع البديع المختلفة؛ فاهتمام البديعيين لم يقتصر على الشكل الخارجي للبديع، حيث (إن البديعيين كانت لهم اهتمامات تتجاوز السطح إلى أعماق الدلالة، وربما كان ذلك مفسرا لشمولية التكرار لكثير من

---

١ الجعافرة، ماجد. قراءات في الشعر العباسي، ص ٩٠

٢ هلال، ماهر مهدي. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص ٢٥٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أنماط الأداء البديعي حتى أصبح مفسرا لظواهرها وبواطنها في آن واحد، فالتكرار يعتبر ممثل الإطار المرجعي لعلم البديع)[1].

وتجدر الإشارة إلى أن النظرة التقليدية إلى البديع بوصفه شكلاً من أشكال الزينة داخل النص، وتقسيم أنواعه المختلفة إلى محسنات لفظية وأخرى معنوية، (تقسيم غير موفق، لأن فيه فصلاً للروح عن الجسد، إذ الألفاظ أجساد للمعاني، ولا يظهر للألفاظ مزية إلا من خلال النظم والتركيب)[2]، فالوظائف التي يقدمها التكرار داخل النص ترتبط معاً بوشائج قوية، ذلك أن (مهمة الأدب الجمالية هي مهمة مصاحبة لقيم نفعية، فكرية أو معرفية...)[3].

أما عن أثر البديع في اللغة[4]، فإنه قائم في هذا التوافق والانسجام الموسيقي الذي حصل نتيجة ترديد نغمة صوتية، مما يؤكد صورة اللفظ ويحدد معناه ويضفي جمالا على التركيب، ولكي يتحقق ذلك لا بد من توافر شرط الاعتدال من جهة، ومن جهة أخرى أن يتحقق ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله: (فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا)[5].

ولكنه إن زاد عن الحد المقبول يصبح عبئا على المعنى، كما يخرج الألفاظ عن دلالتها الأصلية، وتصبح صورا صوتية خالية من المضمون، لعدم وجود علاقة بين هذا اللفظ الذي تتحقق فيه هذه الموسيقية البديعية وبين المعنى العام الذي يقتضي السياق الإتيان بلفظة غيرها يتم المعنى بها، وتذهب الصورة الموسيقية أو الصنعة البديعية لعدم توافر التجنيس أو السجع

---

١ عبد المطلب، محمد. **بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي** ، ص ١٣٥

٢ فيود، بسيوني. **علم البديع**، ص ١١٤

٣ عيادة، سامي. **التفكير الأسلوبي**، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٧، ص٢٥٠

٤ انظر: الكراعين، أحمد نعيم. **اللغة في شعر مسلم بن الوليد**، ص ٢٠٨

٥ الجرجاني، عبد القاهر. **كتاب أسرار البلاغة**، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩١، ص ٧

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في هذه اللفظة الجديدة، فالإغراق في البحث عنهما على حساب المعنى يخرج اللغة عن كونها (أصواتاً يعبر بها كل قوم عن أغراضهم)[1] كما يقول ابن جني، أو عن كونها (وعاءً للفكر) كما يقول اللغويون المحدثون[2].

وتعرض الدراسة تالياً لبعض الأنواع البديعية، من خلال نماذج شعرية تمثلها، والأنواع البديعية التي تناولتها هذه الدراسة هي: الجناس، ورد العجز على الصدر، والترصيع، وأخيراً الطباق والمقابلة، ومما يبرر اختيار الأنواع السابقة دون سواها، هو كثرة دورانها في الشعر الأندلسي، وحضورها اللافت والمؤثر في تشكيل الجوانب الدلالية والموسيقية والجمالية داخل القصيدة.

وفنون البديع عموماً تجمعها صلة وثيقة بموسيقى الألفاظ، وتظهر مهارة الشاعر من خلال تكرار أصوات معينة تتشكل من خلالها هذه الموسيقى والنغم، وأنواع البديع (مهما اختلفت أصنافه وتعددت طرقه يجمعها جميعا أمر واحد: وهو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع، ومجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه، وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية)[3].

---

١ ابن جني. الخصائص،ج١، ص ٣٣

٢ انظر: الكراعين، أحمد نعيم. اللغة في شعر مسلم بن الوليد، ص ٢٠٨

٣ أنيس، إبراهيم. موسيقى الشعر، ص ٤٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

1- الجناس:

اختلف البلاغيون في حد الجناس[1]، ولعل مرد ذلك كثرة أنواعه وأقسامه، وصلته الوثيقة بأنواع بديعية أخرى، وبعد أن نبَّه صاحب كتاب (جنان الجناس) إلى ما أصاب هذه التعريفات من نقص وخلل، قدم التعريف التالي للجناس: (هو الإتيان بمتماثلين في الحروف، أو في بعضها، أو في الصورة، أو زيادة في أحدهما، أو بمتخالفين في الترتيب، أو الحركات، أو بمماثل يرادف معناه مماثلاً آخر نظماً)[2]، واختلاف البلاغيين في تعريف الجناس لا يعني عدم وجود قاسم مشترك في التعريفات التي تم تقديمها؛ حيث (تكاد تجمع المصادر على أن المراد بالتجنيس اتفاق الألفاظ في الحروف، أو في بعضها وإن اختلفوا في قيمته، على أن جوهر التجنيس أساساً يقوم على الاشتراك اللفظي، فالتجنيس إذن ضرب من ضروب التكرار، ونسلكه فيما يراد بالتكرار من تقوية نغمية لجرس الألفاظ)[3].

والجانب الذي سيكون موضع عناية هذه الدراسة في أثناء تناولها للجناس، ولبقية الأشكال البديعية، هو الجانب التكراري فيها؛ فالجناس (ظاهرة تكرارية، إذ هو في الحقيقة تكرار للفظ ما، تكراراً تاماً، أو تكرار لبعض الحروف، ومع أن المعنى في ألفاظه يكون مختلفاً فإنه يحقق جرساً موسيقياً ينبه الآذان والعقول)[4]، وتتمثل جماليات الجناس، بأنواعه

---

١ انظر: ابن المعتز،عبد الله. **كتاب البديع**، ص ٢٥، وابن منقذ، أسامة. **البديع في البديع في نقد الشعر**، ص ٢٦-٥٩، والثعالبي، أبو منصور. **فقه اللغة وأسرار العربية**، ص ٤٣٥، وابن الأثير. **المثل السائر**، ج١، ص٢٦٢، وابن أبي الأصبع المصري. **تحرير التحبير**، ص ١٠٢، و السجلماسي. **المنزع البديع**، ص ٤٨٢

٢ الصفدي، صلاح الدين. **جنان الجناس في علم البديع**، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ١٢٩٩هـ(١٨٨١م)، ص ١٩

٣ هلال، ماهر مهدي. **جرس الألفاظ ودلالتها**، ص ٢٧٠

٤ خضر، سيد. **التكرار الإيقاعي في اللغة العربية**، دار الهدى للكتاب، كفر الشيخ، ط١، ١٩٩٨، ص ١٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المتعددة من تامة وناقصة وزائدة ولاحقة، في (تكرار الملامح الصوتية ذاتها في كلمات وجمل مختلفة بدرجات متفاوتة في الكثافة)[١].

وثمة رأي نقدي لابن شهيد الأندلسي، يرصد من خلاله تطور الذوق في استخدام الجناس في الشعر؛ (وكذلك الشعراء انتقلوا عن العادة في الصنعة بانتقال الزمان، وطلب كل ذي عصر ما يجوز فيه، وتهش له قلوب أهله، .....ثم جاء أبو تمام فأسرف في التجنيس، وخرج عن العادة، وطاب ذلك منه، وامتثله الناس، فكل شعر لا يكون اليوم تجنيساً أو ما يشبهه تَمُجّه الآذان، والتوسط في الأمر أعدل)[٢]، فالذي يدعو الشاعر إلى التكلف والصنعة هو مسايرة الذوق العام، ويبقى التوسط سمة أقرب إلى القبول، ويعلّق إحسان عباس على هذا الرأي النقدي بقوله: (... وفي هذا طرف من التناقض، إذ ما دامت الأذواق هي التي تأخذ وتدع، فكيف يمكن توجيه الذوق الذي أخذ يفتن بالإكثار من التجنيس إلى التوسط والاعتدال؟)[٣].

ومن الأمثلة الشعرية على الجناس، قول ابن شهيد[٤]: (البسيط)

وقالـــتِ النَّفْسُ لمّا أن خَلَوْتُ بها أَشْكُو إِلَيْها الهَوى خِلْواً من النِّعمِ:

حَتَّام أَنْتَ على الضَّرَّاء مُضْطَجِعٌ مُعرِّسٌ في ديـــارِ الظُّلْمِ والظُّلَمِ؟

فقد جانس الشاعر بين (خلوت و خلواً) في البيت الأول، وبين (الظُّلْمِ والظُّلَمِ) في البيت الثاني، ويندرج هذان المثالان تحت ما يعرف بالجناس الناقص؛ لأن ثمة اختلافاً في الحركات بين الكلمة الأولى والتي تليها، وإذا أردنا أن نحدد أكثر؛ فإن الجناس بين (خلوت و خلواً)

١ فضل، صلاح. بلاغة الخطاب وعلم النص، (سلسلة عالم المعرفة ١٦٤)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، آب / ١٩٩٢، ص٢١٠

٢ ابن بسام. الذخيرة، ج١، ص ١٨٧

٣ عباس، إحسان. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، عمان، الإصدار الرابع، ٢٠٠٦، ص ٤٩٠.

٤ ابن شهيد. الديوان، ص ١٥١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يمثل ما يسمى بتجنيس التغاير، (وهو أن تكون إحدى الكلمتين اسماً والأخرى فعلاً)[١]، بينما يمثل الجناس بين (الظُّلْمِ والظُّلَمِ) تجنيس التماثل؛ (وهو أن يكون الكلمتان اسمين أو فعلين)[٢]. والأمر الذي يستثير المتلقي عند سماع هذه الكلمات المتجانسة هو البحث عن الاختلاف في المعنى فيما بينها، فكلمة (خلوت) في شطر البيت الأول، تشير إلى انفراد الشاعر مع ذاته، وجاءت كلمة (خلواً) في الشطر الثاني، لتشير إلى حال الهوى الذي يشكوه؛ فهو متجرد من أي شكل من أشكال النعيم، ويأتي سؤال النفس في البيت الثاني، محملاً بمعاني اللوم والتقريع، عن سبب الإقامة في مكان مليء بالظُّلْم، حتى غدا مُظلماً لما فيه من سوء الأحوال، فاستخدم الشاعر الجناس في البيت الثاني، وكأنه يريد أن يقول إن الظلام الذي كسا الديار ما هو إلا نتيجة للظلم الذي حلَّ بها.

وعندما تشير تعريفات الجناس، وتحديداً الجناس التام، إلى اتفاق اللفظ واختلاف المعنى، فالاختلاف المقصود هنا لا يعني بالضرورة أن يكون اختلافاً كلياً، وربما يكون في إشارة ابن جني في تعريفه للجناس توضيحٌ لذلك، حيث يرى الجناس في (أن يتفق اللفظان ويختلف أو يتقارب المعنيان)[٣]، وهذا يعني أن معنى الكلمتين المتجانستين من الممكن أن يكون متقارباً.

والأمثلة التي تشير إلى الجناس في ديوان ابن شهيد كثيرة، نشير إلى بعض منها، حيث يقول ابن شهيد[٤]: (مجزوء الكامل)

ضَرَبَ الأعاجِمَ سُودَها بالسُّدِّ مِن بيضِ الأعاجِمْ

١ ابن أبي الأصبع المصري. تحرير التحبير، ص ١٠٤

٢ ابن أبي الأصبع المصري. تحرير التحبير، ص ١٠٥

٣ ابن جني. الخصائص، ج٢، ص ٤٨

٤ ابن شهيد. الديوان، ص ١٥٩

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حيث تشير سود الأعاجم في الشطر الأول إلى السودان (أصحاب البشرة السوداء)، بينما تشير بيض الأعاجم في الشطر الثاني إلى (الصقالبة)، وذلك بناء على سياق القصيدة.

ويقول ابن شهيد في موضع آخر[١]: (البسيط)

كُنَّا أَلِيفَيْنِ، خانَ الـدَّهْرُ أُلْفَتَنَا وأيُّ حُرّ على صَرْفِ الرَّدَى باق؟

فإنْ أَعِشْ فلعلَّ الدَّهْرَ يَجْمَعُنَا وإنْ أَمُـتْ فَسَيَسقِيهِ كَـذَا السّاقِي

لا ضيَّعَ اللَّهُ إلا مَـن يُضيِّعُهُ ومَـن تَخَلَّقَ فِـيه غَـيْرَ أَخْلاقِي

نجد في هذه الأبيات بعض أشكال الجناس الاشتقاقي، (وكثيراً ما يلحق بالتجنيس الكلمتان الراجعتان إلى أصل واحد في الاشتقاق)[٢]، حيث جانس الشاعر بين (أليفين و ألفتنا) في البيت الأول، والأصل الاشتقاقي لهما (أَلِفَ)، وفي البيت الثالث جانس بين (ضَيَّع و يُضيِّعه) وأصلهما الاشتقاقي (ضَيَعَ)، وبين (تخلق وأخلاقي) المشتقتين من (خَلَقَ)، (وتكمن وظيفة مثل هذا الأمر في أن هذه الكلمات تصب في بؤرة البيت؛ لأنها تشكل تكراراً يوحي برنة موسيقية تتجاوب مع المعنى...)[٣] الذي يريده الشاعر.

وإذا انتقلنا إلى ديوان ابن درّاج[٤] ، فسنجد أن الجناس يمثل سمة عامة فيه، فحيثما يممت وجهك في الديوان تجد تفنناً في استخدام الجناس، وتوظيفاً له في إبراز المعنى وتوكيده، واستثماراً للجرس الموسيقي الناتج عنه في تشكيل الموسيقى الداخلية للبيت، وربما جاء الجناس (منبهاً على ذات المدلول أو على صفاته)[٥]، ومن الأمثلة على ذلك،

---

١ ابن شهيد. الديوان، ص ١٢٩

٢ السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن علي. مفتاح العلوم، ضبط وتحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص٤٣٠

٣ ربابعة، موسى. ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، ص ٢٠٣٥

٤ أشار أشرف دعدور إلى أمثلة كثيرة في شعر ابن درّاج تمثل الجناس، انظر: دعدور، أشرف.الصورة الفنية في شعر ابن درّاج، ص ٢١٤-٢٣٩

٥ الطرابلسي، محمد. خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٦٨

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قوله[1]: (المتقارب)

قُدِ الخيلَ والخيرَ بأساً وجُودا وصِلْ أبَدَ الدهرِ عيداً فَعيدَا

ودَوْنَكَ فالْبَسْ ثيابَ البقاءِ فأَخْلِقْ جديداً وأَخْلِفْ جديدا

مُظاهِرَ مَا أَوْرَثَتْكَ الجدودُ من الحُلَلِ المُلْبساتِ الجُدُودا

سَنىً وسَناءً ومُلكاً ومِلكاً وسيفاً وسَيْباً وجَدّاً وجُودَا

وَمَا نَثَرَتْهُ عَلَيْكَ السُّعودُ محاسِنَ تبهَرُ فيهَا السُّعودا

في البيت الأول جانس الشاعر بين (الخيل و الخير)، وهو يدعو ممدوحه إلى قيادتهما لأن الخيل ترتبط بقوة البأس، في حين يرتبط الخير بالجود، وحين تتوافر هاتان الصفتان في شخصية الممدوح، فهو يستحق المنزلة التي حلّ فيها، وتصبح أيام الدهر كلها أعياداً (عيدا فعيدا)، والجناس في البيت الثاني بين (أخلق و أخلف) يمثل ذلك النوع الذي أسماه السجلماسي تجنيس المضارعة، وهو (إعادة لفظين بمعنيين مختلفين بزيادة حروف أو نقصها أو قلبها أو تقاربها سمعاً أو خطاً)[2]، حيث تتشابه الكلمتان هنا في الخط (شكل الكتابة)، ووجه الاختلاف هو في الحرف الأخير، ويضاف إلى ذلك تكرار النعت (جديداً) بعد كل منهما.

وجاء الجناس تاماً في البيت الثالث بين (الجدود و الجدود)، حيث جاءت الأولى بمعنى السلف من الآباء، والثانية بمعنى الرزق أو الحظّ، ومجيء هاتين الكلمتين في عروض البيت وضربه أسهم في توفير إيقاع موسيقي مميز، فهذا التوافق في النغم والذي نتج عن تكرار

---

١ ابن درّاج. الديوان، ص ٢٢٤

٢ السجلماسي. المنزع البديع، ص ٤٨٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الكلمة في شطري البيت؛ (يعين على شد الانتباه، وتأكيد المعنى في الصورة، وتقوية المغزى منها)[١].

وفي البيت الرابع كثافة في استخدام الجناس، فقد جانس الشاعر بين أربعة أزواج من الكلمات؛ (سَنىً و سَناءً) و (مُـلكاً و مِـلكاً) و (سيفاً و سَيْباً) و (جَـدّاً و جُودَا)، وهذه الكلمات المتجانسة تمثل بنية البيت كاملاً، وإذا كان كثرة استخدام الجناس في الشعر والنثر (مما يدل على حب العرب لهذا اللون من الموسيقية الكلامية)[٢]واستحسانهم إياه، فإن الحسن في الجناس لا يعود إلى اللفظ فقط، وإنما يعود إلى معناه أيضا فـ(كل حسن يعود على اللفظ هو ذاته عائد على معناه، وكل حسن يعود على المعنى هو ذاته عائد على لفظه؛ إذ الحروف ومضمونها معا هما اللفظ)[٣].

وفي المثال التالي يستخدم ابن درّاج الجناس الاشتقاقي مستنداً إلى أسماء القبائل العربية اليمنية[٤]، فالممدوح (المنصور منذر بن يحيى التجيبي) ينتمي إلى إحدى هذه القبائل (تجيب)، حيث يقول[٥]: (الطويل)

ومِنْ **حِمـــيَرٍ** رَدَّ القنا **أَحْمَرَ** الذُّرَى ومِنْ **سَبَـــأٍ** قادَتْ كَتَائِـــبُهُ **السَّبْـــيا**

وما نـــام عنهُ عِرْقُ **قَحْطَانَ** إِذْ فَدى عُروقَ الثَّرى من غُلَّةِ **القَحْطِ** بالسُّقْيا

ولا **أَسْكَـــنَتْ** عَنْهُ **السَّكُـــونُ** سِيادَةً وَلا رَضِـــيَتْ **طَـــيٌّ** لراحَـــتِهِ **طَـــيَّا**

ولا **كَنَـــدَتْ** أَسِيـــافُهُ مُلْـــكَ **كِنْـــدَةٍ** فَيَـــتْرُكَ فِـــي أَركانِ عِـــزَّتِها وَهْيَا

١ صبح، علي. البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٢٦٣

٢ أنيس، إبراهيم. دلالة الألفاظ مطبعة أبناء وهبة حسان، القاهرة، ١٩٩٧، ص٢٠٢

٣ السيد، عز الدين. التكرير بين المثير والتلثير، ص ٨٥

٤ انظر: ابن درّاج. الديوان، ص ١٤٤، حاشية رقم ٢

٥ ابن درّاج. الديوان، ص ١٤٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولا أَقْعَــدَتْهُ عــن إجابَــةِ صارِخٍ تُجِيبُ ولو حَبْواً إلَى الطَّعْنِ أَوْ مَشْيا

وكائِنْ لَهُ فِي الأَوْسِ من حَقِّ أُسْوَةٍ بنَصْرِ الهُدى جَهْراً وبَذْلِ النَّدى خَفْيا

والقبائل اليمنية التي يذكرها ابن درّاج في هذه الأبيات هي: حِمْيَر، وقحطان، والسكون، وطي، وكندة، وتجيب، والأوس، فقد اشتق من كل اسم من هذه الأسماء كلمة تجانسها، ونجد لهذا الاشتقاق أثراً يَسيرُ في اتجاهين: الأول منهما إيجابي، ويظهر بشكل واضح في الجانب الموسيقي؛ فالجناس الاشتقاقي منح الأبيات السابقة نغماً أسهم في تشكيل الموسيقى الداخلية، ونلحظ أن الشاعر يراوح بين تقديم اسم القبيلة، وبين الكلمة المشتقة منها، ومن الممكن أيضاً ملاحظة الأثر الإيجابي في تشكيل الدلالة؛ فالشاعر ينسب إلى كل قبيلة من هذه القبائل مظهراً من مظاهر القوة والشجاعة والكرم، وهو يُعَبِّر عن ذلك كله من خلال توظيف الجناس.

أما الأثر الآخر الناشئ عن الجناس الاشتقاقي في الأبيات السابقة، وهو أثر سلبي؛ فمظهره أن الصنعة لدى الشاعر واضحة، وهذه الصنعة تؤثر بشكل سلبي على بنية القصيدة، ولو أن الأمر اقتصر على ذكر قبيلة الممدوح (تجيب) فقط لكان أمراً طبيعياً، لكن المسألة تحولت إلى استقصاء لذكر أسماء القبائل، واشتقاق كلمات تشير إلى معاني المدح المختلفة، وحري بالشاعر أن يترفع بشعره عن ذلك، إن أراد الارتقاء به إلى مكانة متميزة.

ونشير في ختام الحديث عن الجناس إلى بعض الأمثلة في ديوان ابن زيدون، والتي تمثل أشكالاً مختلفة من الجناس، فمن أمثلة الجناس الناقص قوله[1]: (البسيط)

إنَّ السُيوفَ إذا ما طابَ جَوهَرُها في أوَّلِ الطَبعِ لَم يَعلَق بِها طَبَعُ

حيث جانس في الشطر الثاني بين (طَبْع و طَبَع) فالأولى بمعنى الصُنع، والثانية بمعنى

1 ابن زيدون. الديوان، ص 300

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الصدأ، وفي قوله[1]: (الطويل)

أَجَل إنَّ لَيلى حَيثُ أحياؤُها **الأُسدُ** مَهاةٌ حَمَتها في مَراتِعِها **أُسدُ**

والجناس هنا بين (الأُسدُ و أُسدُ) ونلاحظ أن الكلمة الأولى جاءت في نهاية الشطر الأول و(الأَسد) اسم حي من أحياء اليمن، والكلمة الثانية وردت في نهاية البيت وهي جمع أَسد، ليتشكل من ذلك نوع بديعي آخر هو التصدير، والمعنى: إن هذه المحبوبة، التي تنتمي إلى قبيلة أسد اليمنية، إنما هي غزال تحميه أسود، في إشارة إلى شجاعة قومها[2].

ومن الأمثلة أيضاً، قوله[3]: (الطويل)

ولَيلَةَ وافَتنا تَهادى فَنَمتَري أَيَسمو **حَبابٌ** أَو يَسيبُ **حُبابُ**

لقد شبَّه الشاعر حركة المحبوبة ليلة زيارتها بصفحات الماء التي تمر عليها يد النسيم برفق (حَباب)، أو بحركة انسيابية تشبه حركة الأفعى فوق الرمال (حُباب)، حيث يقدم الجناس الاشتقاقي معنيين متقاربين يشيران إلى طبيعة الحركة الرقيقة للمحبوبة.

والمثال الأخير الذي نشير إليه هنا، قول الشاعر[4]: (الكامل)

لِلحُبِّ – في تِلكَ القِبابِ – مَرادُ لَو ساعَفَ الكَلِفَ المَشوقَ مُرادُ

لِيَغُـرْ هَواكِ ، فَقَدْ أَجَـدَّ حِمايَةً لِـفَـتاةِ نَجـدٍ فِتـيَةٌ أَنجـادُ

كَم ذا التَجَلُّدُ؟ لَن يُساعِفَكَ الهَوى بِالـوَصلِ إِلّا أَن يَطُـولَ جِلادُ

أَعقَيلَةَ السَربِ المُـباحَ لِوِردِها صَفـوُ الهَـوَى إِذْ حُلِّئَ الوُرّادُ

جاء الجناس في البيت الأول بين (مَراد) بمعنى موضع الارتياد أو طلب المرعى، وبين (مُراد) بمعنى أمل، وفي البيت الثاني جاء الجناس بين (فتاة و فتية) كما جاء بين (نجد و

1 ابن زيدون. الديوان، ص 351

2 انظر: ديوان ابن زيدون، حاشية رقم 2

3 ابن زيدون. الديوان، ص 370

4 ابن زيدون. الديوان، ص 447

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أنجاد) حيث تشير نجد إلى المنطقة المعروفة في جزيرة العرب، أو هي إشارة إلى كل ما ارتفع من الأرض، وأنجاد جمع نجد، وهو الشجاع القوي، أما البيت الثالث ففيه جناس بين (التجلد و جلاد) والتجلد هو إظهار الصبر، بينما الجلاد هو النضال والكفاح والصبر على المكروه، وجانس الشاعر في البيت الأخير بين (وردها و الوراد) ومعنى البيت أن الهوى والحب يصفو في موردك العذب، في الوقت الذي يُمنع فيه بقية المحبين من ورود منهلك الصافي في عنف وجفاء[1].

وبعد استعراض هذه النماذج الممثلة للجناس بأنواعه، يمكننا القول (إن جمال الجناس قائم على أساس تكرار مجموعة من الحروف في كلمتي الجناس مما يعطي الكلام جرساً موسيقياً محبباً معبراً)[2]، والجرس الموسيقي الناشئ عن الجناس يتطلب حسّاً موسيقياً وذائقة مرهفة يجب أن يتمتع بهما الشاعر، لأن (مثل هذا الأسلوب في نظم الكلام يتطلب المهارة والبراعة، وقد لا يقدر عليه إلا الأديب الذي وهب حاسة مرهفة في تذوق الموسيقى اللفظية)[3]، وفي حين يكون الإيقاع الموسيقي الناتج عن الجناس التام متماثلاً، فإن الجناس الناقص يتشكل عنه إيقاع متباين؛ وتعتمد قوته على مقدار التقارب بين الكلمتين المتجانستين.

ولا تقتصر أهمية تكرار استخدام الجناس على توفير إيقاع موسيقي داخل أبيات القصيدة؛ فربما سعى الشاعر إلى أن يلفت انتباه المتلقي إلى فكرة ما داخل بيت أو مجموعة من الأبيات في قصيدته، وقد يكون هدفه من استخدام الجناس جمالياً، وأياً كان الهدف الذي

---

١ انظر: ديوان ابن زيدون، ص ٤٤٨، حاشية رقم ٣

٢ خضر، سيد. التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، كفر الشيخ، ط١، ١٩٩٨، ص ١٣

٣ أنيس، إبراهيم. موسيقى الشعر، ص ٤٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يسعى إليه، فإن شرط ذلك هو البعد عن الصنعة والتكلف؛ لأن ذلك يحط من قيمة الشعر، وينتقص من قدر الشاعر، وإن دلَّ صنيعه هذا على قدرة كبيرة يمتلكها.

2- رد العَجُز على الصَّدْر:(التصدير)

رد العجز على الصدر هو من فنون البديع المتكئة على التكرار، ويسمي ابن رشيق هذا النوع البديعي التصدير، وقد حدَّه بقوله: (وهو، أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، 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]، وهذا التعريف وإن كان لا يقدم تصوّراً واضحاً عن التصدير، إلا أنه يشير إلى بعض جمالياته، وفائدة استخدامه داخل النص الشعري.

وفي التعريف الذي يقدمه ابن رشيق عبارة لا بدَّ من التوقف عندها، وهي قوله:(أن يرد أعجاز الكلام على صدوره)، ويعني ذلك وجوب أن تكون إحدى الكلمتين المتكررتين في نهاية عجز البيت، والأخرى في صدر البيت (بدايته، حشوه، نهايته)، وتحقق مثل هذا الشرط لازم كي تكون التسمية التي اتخذها هذا اللون البديعي صحيحة، وهو يكشف أيضاً أن بعض الأقسام التي أشار إليها البلاغيون؛ والمقصود تلك التي جاء تكرار الكلمتين فيها في عجز البيت دون صدره، هي تقسيمات تخرج عن نطاق التصدير، وتدخل في دائرة الترديد.

ويشير صاحب العمدة – في الموضع السابق ذاته – إلى أن عبد الله بن المعتز قسم هذا الباب ثلاثة أقسام (أحدها: ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول، والآخر: ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه، والثالث: ما وافق آخر كلمة من البيت

---

١ ابن رشيق. العمدة، ج٢، ص ٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بعض ما فيه)[1]، ولأن القسم الثالث، الذي أشار إليه التعريف، يحتمل أن تكون الكلمتان المتكررتان في الشطر الثاني؛ يقترح ابن أبي الأصبع المصري أن يُضاف القيد التالي إلى الجزء الثالث من التعريف (بعض كلمات البيت في أي موضع كانت من حشو صدره)[2]، لكي تنتفي احتمالية أن تكون الكلمتان المتكررتان في عجز البيت فقط، ويقترح صاحب (تحرير التحبير) تسمية للأقسام الثلاثة التي وضعها ابن المعتز: (والذي يحسن أن نسمي به القسم الأول تصدير التقفية، والثاني تصدير الطرفين، والثالث تصدير الحشو)[3].

ويقدم السكاكي تعريفاً للتصدير، يتضمن خمسة أنواع، حيث يقول :(رد العجز على الصدر، وهو أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين، أو المتجانستين، أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت، والأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت وهي: صدر المصراع الأول، وحشوه، وآخره، وصدر المصراع الثاني، وحشوه)[4]، ومن الواضح أن النوعين الرابع والخامس في هذا التعريف بعيدان البعد كله عن مفهوم التصدير الحقيقي؛ فمجيء الكلمتين في عجز البيت يُخرج التصدير عن مفهومه الحقيقي، كما سبق القول، ليندرج تحت نوع جديد هو الترديد.

ووجه الاختلاف بين التصدير وبين الترديد يتمثل في الموقع الذي تتخذه الكلمتان المتكررتان؛ ففي التصدير يجب أن تتخذ إحدى الكلمتين المتكررتين موقعها في نهاية البيت، ولا يشترط ذلك في الترديد، ولا بدَّ في التصدير من توزع الكلمتين المتكررتين بين صدر البيت وعجزه، وربما جاءت الكلمتان في شطر واحد في الترديد، (والفرق بينهما أن التصدير

---

١ ابن رشيق. العمدة، ج٢، ص ٣

٢ ابن أبي الأصبع المصري. تحرير التحبير، ص ١١٧

٣ ابن أبي الأصبع المصري. تحرير التحبير، ص ١١٧

٤ السكاكي. مفتاح العلوم، ص٤٣٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مخصوص بالقوافي ترد على الصدور، فلا تجد تصديراً إلا كذلك حيث وقع من كتب المؤلفين، وإن لم يذكروا فيه فرقاً، والترديد يقع في أضعاف البيت)[1].

وتعرض الدراسة تالياً بعض النماذج الشعرية التي تمثل التصدير، في محاولة لتلمس أثر ذلك في النص الشعري، وتحديداً في الجانب الإيقاعي الناتج عن هذا التكرار البديعي، فهو إيقاع (يحرك الشعور، ويوقظ العقل، ويثير العاطفة، فتتصدى كل منافذ الحسن والإدراك، لتقصي مواطن الإثارة)[2]، والاهتمام بالجانب الإيقاعي لا يعني إهمال الجوانب الأخرى، فأثر التصدير وسائر أنواع البديع يظهر في جوانب عدة؛ فقد يتجلى في تشكيل الدلالة، أو في الكشف عن الجو النفسي للشاعر، أو بيان الأثر النفسي الذي يتركه النص الشعري في المتلقي، وقد يكون مقصوداً لذاته؛ أي لتحقيق غاية جمالية، ومن النماذج التي تمثل القسم الأول من التصدير، وهو تصدير التقفية، قول ابن شهيد[3]: (الطويل)

وَما قُـرِعتْ سِنِّي علَيْكُم نَدامةً وأوشِكْ غَداً أنْ يَقْرعَ السِّنَّ نادِمُ

علَيْكُم بدارِي فاهْدِمُوها دعائِماً ففي الأَرْضِ بنَّاءُونَ لِي ودَعائِمُ

حيث جاء المصدر (ندامة) في نهاية الصدر ، يقابله اسم الفاعل(نادم) في نهاية العجز ، والأمر نفسه يتكرر في البيت التالي؛ حيث ورد الاسم المعطوف (دعائم) في نهاية العجز، يقابله الحال (دعائماً) في نهاية الصدر، ونلاحظ أن الكلمتين اللتين وردتا في العجز قد خضعتا لعملية التقديم والتأخير في الجملتين اللتين وردتا فيهما، خلافاً للكلمتين اللتين جاءتا في نهاية صدر البيتين.

---

١ ابن رشيق. **العمدة**، ج٢، ص ٤

٢ صبح، علي. **البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر**، ص ٢٦٣

٣ ابن شهيد. **الديوان**، ص ١٥٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والدور الذي يؤديه التصدير هنا لا يتوقف على تحقيق تناغم صوتي بين صدر البيت وعجزه، إنما يتعداه إلى تأدية معنى دقيق يريد الشاعر أن يبرزه من خلال تكراره بين شطري البيت؛ فهو ينفي عن نفسه صفة الندم التي تلازم غيره في مثل هذا الموقف، وفي البيت الثاني يخاطب الشاعر من يمتلكون القدرة على هدم دعائم بيته، فهو لا يأبه لصنيعهم هذا؛ ويؤكد لهم أن ثمة دعائم ستستمر في مساندته ودعمه، وربما يقصد بذلك الأصدقاء.

ومن أمثلة تصدير التقفية أيضاً، قول ابن درّاج[1]: (الكامل)

يقضي فَيُمْضي كُـلَّ حقٍّ **واجبٍ** إلّا إذَا أعطى ففوْقَ **الواجِبِ**

وَقــفٌ عَلَى عَلَمِ الثُّغُورِ **مُقارِبٌ** لــمباعِدٍ وَمُبــاعِدٌ **لمُقارِبِ**

ونلاحظ في هذين البيتين أن الدلالة التي تشير إليها الكلمة المكرّرة تختلف بين صدر البيت وعجزه؛ فكلمة (واجب) التي جاءت في نهاية الصدر تشير إلى أن قضاء الممدوح يمضي أداء ما وجب من الحقوق دون أن يخل بها، بينما تشير كلمة (الواجب) في نهاية العجز إلى أن عطاياه تتجاوز المألوف، وهكذا فإن التصدير أبرز المعنى الذي أراده الشاعر، وكأنه يجري مقارنة بين حال ممدوحه في حالتي القضاء والعطاء، ويظهر بوضوح الفرق في الدلالة بين (مقارب) في نهاية صدر البيت الثاني، حيث يشير اسم الفاعل إلى الممدوح الذي يقوم بتقريب البعيد، بينما (لمقارب) في العجز تشير إلى العدو الذي يحاول الاقتراب ولكن الممدوح يبعده.

وفي قول ابن حزم[2]: (المتقارب)

وقد كنت أُدْمِنُ عنه **الوجيف** فصرتُ أديمُ إليه **الوَجيفا**

---

١ ابن درّاج. الديوان، ص ٩٣

٢ ابن حزم. رسائل ابن حزم، مج١، ج١، ص ١١٩

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يشير الشاعر إلى أنه كان يتعمد الابتعاد عن هذا الشخص قبل أن تتم المعرفة بينهما، أما الآن وبعد أن تمَّ التعارف، فقد تبدلت العلاقة إلى الضد؛ وصار الشاعر يسرع إلى ملاقاة هذا الصديق، وقد استطاع الشاعر من خلال التصدير، وعبر استخدام الكلمة ذاتها (الوجيف)، أن يعبر عن حالتين متناقضتين، تشير الأولى إلى البغض والبعد، بينما تشير الأخرى إلى المحبة والقرب.

وقول ابن زيدون[1]: (الطويل)

خَليليَّ لا فِـطرٌ يَسُـرُّ وَلا أَضـحى فَما حالُ مَن أمسى مَشوقاً كَما أَضحى

...ولَيسَ ذَميماً عَهدُ(مَجلِسِ ناصِـحٍ) فَأَقبَلَ في فَـرطِ الـوَلوعِ بِهِ نُـصحا

...ألا هَل إِلى الزَهراءِ أَوبَةُ نـازِحٍ تَقَـصَّى تَـنائـيها مَـدامِعَهُ نَـزحا

في هذه الأبيات يقدم الشاعر من خلال تصدير التقفية صوراً مختلفة من المعاني، ففي البيت الأول استخدم الشاعر الاسم (أضحى) في نهاية الصدر ليشير إلى عيد الأضحى، بينما استخدم الفعل الماضي (أضحى) في نهاية العجز إشارة إلى وقت الضحى، وإذا كان السرور غير متحقق في الفطر والأضحى، فكذلك الأمر مع العاشق الذي انتهى أمره مثلما بدأ به، وثمة قاسم مشترك بين طرفي التصدير؛ فكلاهما يشير إلى ثبات الحال وعدم تغيرها، ولكنه ثبات يحمل معنى الألم والحرمان.

وفي سياق تذكره لبعض مواطن لهوه ومرابع أنسه بقرطبة، يذكر الشاعر (مجلس ناصح) ، ويذكر أن ولوعه بذلك المكان هو ما يثنيه عن قبول النصح، ويتمنى في تلك اللحظة رجعة إلى تلك الديار تطفئ ظمأ (نازح)، وعودة إلى سابق عهده بعد أن بلغ الغاية في البعد وبعد أن جفت مدامعه، وهكذا فإن النوع الأول من أنواع التصدير (تصدير التقفية) يجعل

---

١ ابن زيدون. الديوان، ص ١٥٨

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأبيات تبدو وكأن القافية تتكرر في نهاية الصدور والأعجاز، ويظهر أثر ذلك في جلب انتباه المتلقي إلى هذا التكرار المتميز من جهة، ومن جهة أخرى يظهر مقدرة الشاعر وبراعته التي يتطلبها هذا اللون من التكرار.

بالإضافة إلى الجانب الإيقاعي المنتظم في نهاية الأشطر، وما يتولد عن ذلك من موسيقى – لعل أبرز ما يميزها – أنها تجمع بين الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية في آن، لذا نجد من المحدثين من يرى أن التصدير (مظهر من مظاهر موسيقى الحشو في الشعر ويتمثل في إيراد اللفظ المتخير خاتمة للبيت وإطاراً لعناصر قافيته، مرّة أولى في صلب البيت، قبل استعماله مرة ثانية في آخره)[1].

ومن النماذج الشعرية التي تمثل النوع الثاني من التصدير، وهو تصدير الطرفين، قول ابن شهيد[2]: (البسيط)

أَلِمتُ بالحُبِّ حتى لَوْ دنا أَجلي لَمَا وجدْتُ لطعْمِ الموْتِ من أَلَمِ

جاء التصدير هنا بين الفعل (ألمت) في مطلع البيت، وبين الاسم (ألم) في نهاية البيت، وبينما كان الفعل في بداية البيت مثبتاً ومتحققاً بإقرارٍ من الشاعر، فإن الاسم (ألم) الذي جاء في نهاية البيت يعبر عن انتفاء إحساس الشاعر بألم الموت، وما ذلك إلا نتيجة لمعاناته من ألم الحب، وهكذا فالعلاقة بين طرفي التصدير هنا هي علاقة انتفاء لوجود؛ فألم الموت ينتفي نتيجة شدة معاناته من ألم الحب.

١ الطرابلسي، محمد. خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٦٥

٢ ابن شهيد. الديوان، ص ١٥١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والأشكال التي يتخذها التصدير ضمن النوع الواحد مختلفة؛ فقد يكون بين اسمين أو فعلين، أو بين اسم وفعل، وفي البيت التالي جاء التصدير بين فعلين، (وهذا التكرار يحدث نغماً كالصدى يرتبط بموسيقى البيت)[١]، يقول ابن درّاج[٢]: (الخفيف)

وتَناهى جَهدُ الحَياةِ بمَنْ لَمْ يَسعَ فيما رَضِيتَ إلَّا **تَناهى**

وإذا كان التصدير في هذا البيت قد جاء بين فعلين، فإنه في البيتين التاليين قد جاء بين فعل في بداية البيت وبين اسم في نهايته، يقول الشاعر[٣]: (الكامل)

كَذَبَتْهُ بارِقَةُ المُنى عن صادِقٍ من ظَنِّهِ وصَدَقَتْهُ عن **كاذِبِ**

ويشير الشاعر من خلال هذا الاستخدام إلى ما تعرض له من خداع؛ حيث تكذيب الأماني لظنه الصادق، وإيهامه بتصديق ما هو كاذب، فالأمور تحولت خلافاً لما تبدو عليه في الظاهر، والفرق بين ما تمنى وبين ما تحقق، تماماً مثل الفرق بين الفعل في البداية وبين الاسم في النهاية، ويقول أيضاً في موضع آخر، مستخدماً البنية ذاتها التي وردت في البيت السابق[٤]: (الكامل)

غَدَرَتْ بِهِ أيّامُ عـــامٍ قَدْ وَفى أنَّ الـــوفاءَ بِعَهْدِهِ **غَـــدَّارُ**

وفي قول ابن زيدون التالي[٥]: (الطويل)

يُعَذِّبُها عَضُّ السِوارِ بِمِعصَمٍ أبانَ لَها أنَّ النَعيمَ **عَذابُ**

١ الملائكة، نازك. الصومعة والشرفة الحمراء، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، ص ١٥٩

٢ ابن درّاج. الديوان، ص ٥٩

٣ ابن درّاج. الديوان، ص ١٣٨

٤ ابن درّاج. الديوان، ص ١٢٩

٥ ابن زيدون. الديوان، ص ٣٧١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نجد أن الشاعر يتفنن في تشكيل الصورة؛ فالعذاب المتحقق لهذه الحسناء نتيجة ارتداء السوار في معصمها، كشف لها أن العذاب ربما يتأتى للإنسان نتيجة بعض ما يطلبه من النعيم، وكيف أن النعيم يتحول إلى عذاب، وما العذاب الذي تعانيه هذه الحسناء المنعمة إلا صورة من صور العذاب الذي عناه الشاعر في عجز البيت.

ويشير في قوله[1]: (الخفيف)

لَيتَ شِعري وَالنَفسُ تَعلَمُ أَن لَيـــ سَ بِمُجدٍ عَلى الفَتى لَيتَ شِعري

هَل لِحالي زَمانِنا مِن رُجوعٍ ؟ أَم لِماضي زَمانِـــنا مِـــن مَكَرّ؟

إلى أن المرء لا ينال أمانيه بالتمني، ورغم ذلك فإنه يتشوق إلى زمان حلو الأيام قد مضى، ويتمنى أن يعيد ذلك الزمن الكرّة، ولكنه يعلم علم اليقين أن ذلك لا يتجاوز باب الأماني، ولا يمكن أن يلج عالم الواقع، والتصدير في البيت الأول، وتكرار الاستفهام في البيت الثاني، ينبئان عن حالة نفسية ساءها ما لقيت من صروف الدهر، فراحت ترسل الأماني عبثاً، وتطرح أسئلة لا طائل من ورائها، وكأن التصدير يشير إلى تشابه البداية التي انطلق منها، والنهاية التي وصل إليها، فالأمر لديه سواء.

وفي قوله[2]: (الخفيف)

وَزَعيمٌ بِأَن يُذَلِّلَ لي الصَّعْـ ـــبَ مَثابي إلى الهُمامِ الزَعيمِ

يريد الشاعر من هذا المدح أن يبين كيف أن وصوله إلى ممدوحه الذي نعته بالشجاعة والزعامة يكفل له تذليل الصعاب، وهذا النوع من التصدير يسهم في تقديم شكل آخر من أشكال النغم الموسيقي داخل البيت الشعري، ويتجلى جمال هذا النغم من خلال امتداده بين

---

١ ابن زيدون. الديوان، ص ٢٣٣

٢ ابن زيدون. الديوان، ص ٢٨٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بداية البيت ونهايته، وكلما ازداد عدد الأبيات المتتالية التي يتحقق فيها مثل هذا الشكل من أشكال التصدير، ازداد جمال النغم المتحقق نتيجة لهذا التكرار، شرط البعد عن التكلف.

أما النوع الثالث من أنواع التصدير، وهو تصدير الحشو، فإنه خلافاً للنوعين السابقين، يأتي في مواضع غير محددة من حشو الصدر، وإذا كان الجانب الدلالي لا يتأثر بتغير موقع الكلمتين المتكررتين، فإن الجانب الإيقاعي يتأثر بذلك حتماً، ولا بدَّ من الإشارة إلى أمر ذي صلة بالتصدير؛ وهو إمكانية تكرار كلمات أخرى غير تلك التي تمثل طرفي التصدير داخل البيت نفسه، فمثل هذا التكرار يساند إيقاع النغم الناتج عن التصدير ويسهم في تقويته.

ومن أمثلة تصدير الحشو، قول ابن شهيد[1]: (البسيط)

وذادَني **كَرمِي** عَمَّن ولِهْتُ به، وَيْلي مِن الحُبِ أو ويْلي مِن **الكَرمِ**

فالكرم (التعفف) الذي أبعده عن معشوقه، هو الذي سبب له المتاعب، وحين يحاول المتلقي البحث في تلك العلاقة التي تجمع بين طرفي التصدير، فإنه يكشف بذلك عن جمالية من جماليات الشعر، ويؤكد أن للتكرار وظائف يؤديها داخل البيت؛ وهذه الوظيفة قد تكون جمالية أو معنوية أو إيقاعية أو غير ذلك، وقد ينفرد التصدير بأداء إحدى هذه الوظائف، وربما يجمع بين وظيفتين أو أكثر.

ومن الأمثلة التي تمثل هذا النوع من التصدير أيضاً، قول ابن درّاج[2]: (المديد)

بِجَبينٍ مَا **تَجَلَّى** لخطبٍ يُظْلِمُ الإصباحَ إلّا **تَجَلَّى**

---

١ ابن شهيد. الديوان، ص ١٥١

٢ ابن درّاج. الديوان، ص ٤٣٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومعنى المدح الذي يشير إليه الشاعر هنا واضح، فإشراق وجه الممدوح كفيل بتجلية ظلام الخطب العظيم، وبين (تجلى) في الصدر، التي تشير إلى إطلالة الممدوح، وبين مثيلتها في نهاية العجز، التي تشير إلى زوال ظلام الخطب وظهور الصباح المشرق مثل وجه الممدوح، تبرز أيضاً قدرة الشاعر في طريقة تقديمه للمعنى، وتبرز في مقابل ذلك قدرة المتلقي على إدراك طبيعة العلاقة بين طرفي التصدير.

وفي قول ابن حزم[1]: (الطويل)

عَزيزٌ عَليَّ اليَومَ **قَطعُ** كِتَابِكُمْ ولكنَّهُ لـــم يُلْفَ للوُدِّ **قَـــاطِعُ**

حيث يؤكد الشاعر أن تقطيعه للكتاب الوارد إليه ممن يحظون لديه بمنزلة وشأن كبير، هو من باب الحذر، وكيف أن مثل هذا الفعل لن يكون سبباً لقطع الود فيما بينهم.

وقول ابن زيدون[2]: (الكامل)

وَلَئِن **عَجِبتُ** لِأَن أُضامَ وَجَهورٌ نِعمَ النَصيرُ لَـــقَد رَأَيتُ **عَجيبا**

تَأبى **ضَرائِبُهُ** الضُروبَ نَفاسَةً مِن أَن تَقيسَ بِهِ النُفوسُ **ضَريبا**

يَغشى **التَجارِبَ** كَهلُهُم مُستَغنِياً بِقَريحَةٍ هِـــيَ حَسبُـــهُ **تَجـــريبا**

في هذه الأبيات تتملك الشاعر حالة من العجب؛ ومنشأ ذلك هو كيف أن الدهر أساء إليه وهو في حماية ابن جهور، فالتصدير هنا يكشف عن الحالة النفسية للشاعر ويفسرها، بينما تأبى طبائع الممدوح أن يكون لها مثيل في نفاستها، أو أن تقاس إلى ما يشبهها، وفي ذلك إشارة إلى ما يتميز به من نبل الأخلاق والطباع، كما أن الأسرة التي ينتمي إليها الممدوح (الجهاورة) هي أسرة يتميز أفرادها بقريحة متقدة قادرة على معالجة الأمور بحكمة، وهذه

---

١ ابن حزم. رسائل ابن حزم، مج١، ج١، ص ١٢٩

٢ ابن زيدون. الديوان، ص ٣٢٦ ـ ٣٢٨

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العقلية المتميزة تغني أصحابها عن الخبرة التي يكتسبها غيرهم عبر السنين، وربما يكون في ذلك إشارة إلى أن شبابهم وشيوخهم سواء في الحكمة والنباهة والحنكة في التعامل مع الأمور.

وفي البيت التالي لابن زيدون[1]: (الكامل)

أمّا مُنى نَفسي فَأَنتِ جَميعُها يا لَيتَني أَصبَحتُ بَعضَ مُناكِ

يجتمع جمال التصدير مع جمال المعنى، وهذا الجانب لا يمكن إغفاله عند دراسة التصدير وسائر أنواع البديع، وهو جدير بعناية الدارسين.

وهكذا فإن للتصدير أدواراً مختلفة يؤديها داخل النص الشعري، ومع اختلاف النظرة إلى أهمية التصدير وقيمته (يظلّ "رد العجز على الصدر"، وإن ركّز جلّ القدامى على أنه حلية بديعية، عنصراً موسيقياً تنويعياً ما أجيد استخدامه)[2]، والتصدير شأنه شأن أنواع البديع الأخرى؛ لا بدَّ من استخدامه بالشكل الأمثل، وبعيدا عن التكلف والصنعة المبالغ فيها، لكي يؤدي استخدامه في البيت أو القصيدة الدور المناط به على أكمل وجه، ولكي يندغم مع النص ويصبح مكوناً من مكوناته لا عنصراً دخيلاً.

الترصيع:

وهو أن تكون أجزاء البيت متساوية في البناء، وقد تتفق في الانتهاء، وليس للترصيع بناء محدد يتخذه، وقد أشار قدامة بن جعفر إلى أن الترصيع يجب (أن يُتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف)[3]، وهو يؤكد على ضرورة الاعتدال في استخدام الترصيع، (وإنما يحسن إذا اتفق له في البيت موضع

---

١ ابن زيدون. **الديوان**، ص ٣٤٥

٢ بكار، يوسف. **القضاءات الموسيقية في شعر الأمير عبد الله الفيصل**، دراسة منشورة في مجلة أفكار، عدد ١٨١، ٢٠٠٣م، ص١٤

٣ ابن جعفر، قدامة. **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٨ ص ٤٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يليق به، فإنه ليس في كل موضع يحسن، ولا على كل حال يصلح، ولا هو أيضاً إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود، فإن ذلك إذا كان، دل على تعمل وأبان عن تكلف)[1]، ويرى ابن الأثير أن الترصيع (مأخوذ من ترصيع العقد، وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر، وكذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع، وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية)[2].

والحديث عن مثل هذا النمط من التكرار داخل الشطر الواحد، أو بين شطري البيت يتخذ أشكالاً عدة؛ فالسكّاكي يرى أن الترصيع يتحقق حين (تكون الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز أو متقاربتها)[3]، وأياً كانت الأشكال التي يتخذها الترصيع، فإن ثمة قوة جاذبة يمتلكها هذا اللون البديعي تشد المتلقي نحوها، (وعلة الترصيع وفائدته انبعاث الطباع إليه، لتوافق الألفاظ وتشابه الصيغ، فكانت ألذ في الأسماع من المختلفة والمتباينة)[4]، ويستطيع الشاعر أن يدرك بسهولة أن (هذا اللون التكراري يؤدي موسيقى جميلة يحبها القارئ والسامع وتساعد على تصوير المعنى)[5].

ومن خلال النماذج الشعرية التالية تتجلى لنا القيمة الكبيرة التي يحملها الترصيع؛ فمن ناحية الدلالة فإن الترصيع يقدم المعنى بأسلوب يترك أثره في نفس المتلقي، ومن جهة الموسيقى الداخلية فإن للترصيع دوراً في تشكيل قوافٍ داخلية تساند القافية المتمركزة في

---

١ قدامة. نقد الشعر، ص ٤١

٢ ابن الأثير. المثل السائر، ج١، ص٢٧٧

٣ السكاكي. مفتاح العلوم، ص٤٣١

٤ الحلبي، نجم الدين أحمد بن الأثير(ت٧٣٧). جوهر الكنز ، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٠، ص٢٥٤

٥ خضر، سيد. التكرار الإيقاعي، ص ٦٤

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نهاية البيت، وتعتمد قوة الموسيقى الناتجة عن التصريع على أمرين: الأول هو مجيء هذه الأقسام على وزن واحد وقافية واحدة، (فإذا كانت الفواصل على زنة واحدة وحرف واحد كانت صورة التوازن أكمل، وأقل ما يشترطه التوازن أن تكون الفواصل على زنة واحدة، فبهذا وحده يقع التعادل والتوازن)[١]، أما الأمر الآخر فهو طبيعة المعاني أو الدلالة التي تحملها هذه الألفاظ.

ومن النماذج التي تمثل الترصيع، قول ابن شهيد[٢]: (الكامل)

مُتَلَفِّعٌ بحَريرهِ مُتَضَمِّخٌ بعَبيرهِ مُتَرَنِّحٌ بفُتُورِه

مُتَقَدِّمٌ بمَضائهِ مُتَلَفِّعٌ بردائهِ مُتَكَلِّمٌ في عيرِه

واللافت للنظر في البيت الأول هو اتفاق نهاية الجزءين الأول والثاني مع القافية، بينما اختلفت نهاية الجزءين في البيت الثاني عن القافية، والأمر الآخر أن بناء البيتين يكاد يكون تكراراً للجزء الأول من البيت الأول: (**اسم الفاعل + بـ + اسم مجرور + هـ**) ، فهذه الصيغة تكررت ثلاث مرات في البيت الأول، ومرتان في البيت الثاني، أما في الجزء الثالث من البيت الثاني فقد جاء حرف الجر (في) مكان حرف الجر (الباء)، (ففي هذا البيت تشاكل تركيبي نحوي لا ينبغي أن يفهم على أنه مجرد صناعة، ولكنها صناعة هادفة إلى تبليغ الرسالة بواسطة تعادل التراكيب النحوية. فالتراكيب النحوية في الشعر إذن تصبح ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية)[٣].

ويحفل ديوان ابن درّاج بالعديد من نماذج الترصيع، ومنها قوله[٤]: (الطويل)

---

١ إسماعيل، عز الدين. **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٦، ص ٢٢٤

٢ ابن شهيد. **الديوان**، ص ١١٦

٣ مفتاح، محمد. **تحليل الخطاب الشعري**، ص٢٦

٤ ابن درّاج. **الديوان**، ص ٥٨

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

شَمَائِلُ إِنْعامٍ شَـمِلتَ بِهِ الـوَرَى وأَخلاقُ إِكـرامٍ عممتَ بِهِ الخَـلقا

فَجَدُّكَ مَا أَعلى، وذِكرُك مَا أَبقى، وراجيكَ مَا أَغنى، وشانِيكَ مَا أَشقى

وفي هذا الأنموذج نجد أن القسم الأول من التصريع في البيت الأول يشير إلى صـفات مادية يتميز بها الممدوح، ويشير القسم الثاني من البيت الأول إلـى صـفاته المعنويـة، أمـا التصريع في البيت الثاني فيتكون من أربعة أقسام، جاءت جميعها على وزن واحد، ويمثل كل منها تفعيلتين من تفعيلات البحر الطويل (فعولن مفاعيلن)، وإذا كان الهـدف مـن التقسـيم المقطعي الصوتي في هذا البيت هو تكرار الوحدة النغمية ذاتها، فأغلب الظن أن مثـل هـذا التقسيم يمثل (مرحلة تالية للتكرار اللفظي، ذلك لأن التقسيم النغمي يبـرز حركـة الشـعور النفسي بصورة أكثر وضوحاً وإن كان لا يعتمد على الضجة الرتيبة التـي يحـدثها التكـرار اللفظي، فهو نتاج تطوير واعٍ إلى حد كبير للتكرار اللفظي)[1].

والشاعر من خلال الترصيع في البيت الثاني يبلغ بالمعنى الذي يريـده أقصـى غايـة ممكنة، ولعل من الممكن إقامة علاقة دلالية تجمع الجزءين الأول والثالث، والثاني والرابـع؛ وكأن الشاعر يريد أن يقول: إن من يرجوك فقد أصاب الغنى، ومن يحاول أن ينال من ذكرك الباقي فقد حلَّ في الشقاء، وهكذا فإن معنى المدح الذي يقدمه الشاعر هنا يحمل الأمل والتفاؤل لمن يقصد الممدوح طالباً نواله، كما يحمل خيبة الأمل لمن يحاول أن ينال من مكانة الممدوح.

ومن قصيدة أخرى لابن درّاج، اخترنا منها بعض الأبيات التي ورد فيها الترصيع، يقول الشاعر[2]: (المتقارب)

وَجِيبُ القلوبِ، وشَقُّ الجُيوبِ، وشَجوُ النَّحيبِ، ولَهْفُ النِّـداء

١ البطل، علي. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص ٢٢١

٢ ابن درّاج. الديوان، ص ١٠٠ - ١٠١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

...ودَهرٍ مُطيعٍ وسـورٍ منيعٍ وقصـرٍ رفـيعٍ مشـيدِ البناء

وزَأْرِ الأُسـودِ وخفـقِ البنودِ وجـمعِ الحشودِ بملءِ الفضاء

من الأمور التي نلاحظها في هذه الأبيات أن البيت الأول جاء في أربعة أقسام، تساوت جميعها في البناء؛ إذ يمثل كل قسم منها تفعيلتين من تفعيلات البحر المتقارب (فعولن فعولن)، وفي حين اتفقت الأقسام الثلاثة الأولى في الانتهاء، خالفها القسم الرابع والذي تمثل نهايته القافية، أما البيتان الثاني والثالث فقد جاء في الصدر منهما قسمان، وفي العجز قسم واحد فقط، والأمر الآخر الذي تشترك فيه الأبيات الثلاثة هو اختلاف نهايات الأقسام مع القافية، ففي البيت الأول انتهت الأقسام بالباء، وفي الثاني بالعين، وفي الثالث بالدال.

وحين تتساوى أجزاء البيت المرصع في البناء والانتهاء، وما يتبع ذلك من تماثل في الإيقاع الناتج عن كل جزء من أجزاء الترصيع، إضافة إلى تكرار ذلك في غير بيت من أبيات القصيدة، فإن الأثر الناتج عن مثل هذه الحالة ينطلق في اتجاهات عدة؛ فمن جهة الدلالة فإن المعنى يكون أكثر رسوخا لدى المتلقي، ومن جهة الإيقاع فإن المبدع والمتلقي يطربان لترديد هذه المقاطع المتماثلة ولسماعها، وبعد ثالث نستطيع إضافته إلى ما سبق وهو الناحية الجمالية الشكلية الناتجة عن الترصيع؛ ويمكن القول (إن المماثلة الإيقاعية والتركيبية التي يمنحها الترصيع للأبيات التي يرد فيها لا تقف عند حدود ظاهرية، وإنما تتجاوز ذلك إلى التماثل بين الكلمات من جانب الوزن، مما يكسب بناء الترصيع على المستوى البصري والسمعي أبعاداً ذات مدلولات جمالية تستثير انفعال المتلقي وشعوره)[1].

١ ربابعة، موسى. ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية)، مج ٢٢ (أ)، ع ٥، ١٩٩٥، ص ٢٠٤٠

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإذا انتقلنا إلى أشعار ابن حزم وجدنا فيها غير أنموذج يمثل الترصيع، ومن ذلك قوله في ختام قصيدته التي قالها في رثاء قرطبة[1]: (الطويل)

فواجِسْميَ المضنَى وواقَلْبيَ المُغرى ووانَفْسِيَ الثكلى وواكبدي الحَـرَّى

ويا هَمُّ ما أعدى ، ويا شَجْوُ ما أبرا ويا وَجْدُ ما أشجى، ويا بَينُ ما أفْرا

ويا دهرُ لا تبعَدْ ، ويا عهدُ لا تحُلْ ويا دمعُ لا تجمَدْ، ويا سـقم لا تَبْرا

جاء كل بيت من هذه الأبيات على أربعة أقسام، ويمثل القسم الواحد تفعيلتين من تفعيلات البحر الطويل (فعولن مفاعيلن)، والأمر اللافت أن أقسام البيت الواحد تتفق في البناء إلى حد التطابق تقريباً، وقد جاء بناء الأبيات على النحو التالي:

البيت الأول: (وا) الندبة + المنادى + النعت (مكررة أربع مرات).

البيت الثاني: واو العطف + يا + منادى نكرة + ما + أفعل التفضيل (مكررة أربع مرات).

البيت الثالث: واو العطف + يا + منادى نكرة + لا الناهية + فعل مضارع مجـزوم(مكـررة أربع مرات).

وقد أتاحت بنية الترصيع للشاعر أن يعبر عن أثر الدمار الذي حلَّ في وطنـه، والأثـر الحزين الذي تركه ذلك الدمار في نفسه؛ ويتجلى أثر ذلك الحزن في نفسه، من خلال تكـرار استخدام واو الندبة أربع مرات في بيت واحد، نادباً جسمه وقلبه ونفسه وكبده، لينطلق بعد ذلك منادياً الهم الذي أصابه، مستخدماً أداة النداء للبعيد (يا)؛ وكأنه يتمنى أن يصبح همه بعيداً عن عالم الحقيقة الذي يعيش على أنقاضه، ناهيك عن حالة الشجو التي يعيشها، وما أشـجاه مـن الوجد نتيجة لذلك، وكأن الفراق قد افترى عليه بهذه المصيبة، والشاعر يطلب من الدهر أن لا يبعده عن موطنه، ويأمل أن لا يتبدل العهد الذي كان بآخر يحمل لوعة الفراق، وهو أمام هذه

١ ابن حزم. رسائل ابن حزم، مج١، ج١، ص ٣١٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحالة – وقد حدث ما حدث – لا يملك إلا أن يجود بدموعه، ويستمري حالة السقم التي أصابته ولا يأمل منه شفاءً إلا بعد أن تعود الأمور إلى ما كانت عليه.

وإذا كان الشاعر يتكئ على التشخيص في تشكيل معنى البيتين الثاني والثالث، وتكراره لذلك ثماني مرات؛ فإن استخدامه لهذا الأسلوب في البيت الثاني جاء للشكوى والتعبير عن معاناته، أما في البيت الثالث؛ فإن استخدامه للتشخيص مكنه من أن يعطي أوامره إلى من لا سلطة له عليه، وكأن فعل الأمر هنا جاء ليعبر عن رغبة الشاعر في التلذذ في عذابه، واستمراء آلام جراحاته، فإذا كانت الحالة التي يعيشها تحاصره، ولا أمل له في الفرار منها؛ فإنه يهيئ نفسه كي يتكيف مع ذلك الوضع.

والأمر الذي لا بدَّ من الإشارة إليه في الأبيات السابقة، وهو الجمع بين تكرار الوحدات الموسيقية التي تمثل أجزاء الترصيع الأربعة في كل بيت، وبين تكرار بعض الحروف والكلمات، وأثر ذلك في تشكيل الصورة التي أراد الشاعر أن يشكلها، فكما أن أثر الدمار كان متساوياً على جسم الشاعر وقلبه ونفسه وكبده، كذلك كان التعبير عن هذه المعاني عبر أجزاء متساوية، والنتيجة الطبيعية لذلك هي تساوي الأثر الموسيقي الناتج عن الترصيع، لأن تقسيم (كل بيت إلى أربع وحدات موسيقية متكافئة تساعد على إظهار الترديد والترجيع الصوتي في تكرار رتيب يوحي حركة التموج النفسية الحزينة، التي تطفو من أعماق النفس إلى سطحها في تتابع هادئ يوحي بالحزن الكظيم واللوعة المستمرة، بعد الفورة العاطفية الحادة التي تعبر عن نفسها في التكرار اللفظي)[1].

ونختتم نماذج الترصيع مع ابن زيدون، وربما يكون ابن زيدون أولى الشعراء بتكرار مثل هذه الفنون البديعية في شعره، لما عرف عنه من عناية بإيقاع شعره، وتفنن في تقديم

١ البطل، علي. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص ٢٢١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المعاني، وعناية بموسيقى شعره الداخلية لا تقل عن اهتمامه بالموسيقى الخارجية، ويكفي أن نقرأ بعض ما جاء في ثنايا ديوانه لنجد أنه يجمع في شعره بين جمال التقسيم، وعذوبة الإيقاع، وحسن المعنى، وحين يتفاعل المتلقي مع هذه المعطيات جميعها، فإنه يصل إلى نشوة قلَّ أن يحظى بها لدى شاعر آخر، وسنورد تالياً مجموعة من الأبيات المرصعة في شعر ابن زيدون، تمثل أغراضاً مختلفة، وأوزاناً متباينة، حيث يتجلى في كل منها مقدرة الشاعر على التفنن في تشكيل الصورة، وتكرار المعنى الواحد بأشكال متعددة، ومن ذلك قوله في باب النسيب يشكو لوعة الهجران[1]: (البسيط)

وَكَيفَ يَنساكَ مَن لَم يَدرِ بَعدَكَ ما طَعمُ الحَياةِ وَلا بِالبُعدِ عَنكَ سَلا

أَتلَفتَني كَلَفاً! أَبلَيتَني أَسَفاً! قَطَّعتَني شَغَفاً! أَورَثتَني عِلَلا!

ولعل ما يميز استخدام ابن زيدون للترصيع في المثال السابق، والأمثلة التالية هو أنه يقدم المعنى الواحد بصور متعددة، وربما تدرج في تشكيل صورته، متنقلاً بها من البساطة إلى التعقيد، ومن الظاهر إلى الباطن، بحيث تتكامل أجزاء الصورة التي يقدمها، لتشكل في نهاية المطاف الصورة النهائية التي أرادها، وهو يكشف بذلك عن قدرة فنية وبراعة متناهية يمتلكها ويحسن توظيفها في شعره.

وفي موضع آخر يقول ابن زيدون مهنئاً[2]: (الكامل)

وَإِذا سَمِعتِ بِواحِدٍ حُمِعَت لَهُ فِرَقُ المَحاسِنِ في الأَنامِ فَذاكِ

صَمصامُ بادِرَةٍ، وَطَودُ سَكينَةٍ وَجَوادُ غاياتٍ، وَجِذلُ حِكاكِ

1 ابن زيدون. الديوان، ص 185

2 ابن زيدون. الديوان، ص 347

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقول في باب **المدح**[1]: (المتقارب)

غَـمَامٌ يُظِلُّ ، وَشَمْـسٌ تُنيرُ، وَبَحْرٌ يَفِيضُ ، وَسَيفٌ يُسَلْ

قَسِيمُ المُحَيَّا، ضَحُوكُ السَّمَاحِ، لَطِيفُ الحِوَارِ، أَدِيبُ الجَدَلْ

وفي باب **الرثاء**، إذ يقول[2]: (الطويل)

بِطاهِـرَةِ الأَثْوابِ ، قانِتَةِ الضُّحى مُسَبِّحَةِ الآناءِ ، مِحـرابُها الخِـدرُ

تَوَلَّت!! فَأَبقَت- مِن مُجابِ دُعائِها- نَفائِسَ ذُخـرٍ ما يُـقاسُ بِهِ ذُخـرُ

تَتِمُّ بِهِ النُعـمى ، وَتَتَّسِقُ المُـنى، وَتُستَـدفَعُ البَلوى، وَيُستَقبَلُ الصَبرُ

إِذا ما ذُكِرتُـم ، وَاستُشِفَّت خِلالُكُم تَضَوَّعَتِ الأَخبارُ، وَاستَمجَدَ الخُبرُ

طَرِيقَتُكُم مُثلى ، وَهَديُـكُمُ رِضىً وَمَذهَبُـكُم قَصـدٌ ، وَنائِلُكُم غَمْرُ

وَكَم سائِلٍ- بِالغَيبِ عَنـكُم- أَجَبتُهُ هُناكَ الأَيادي الشَفعُ،وَالسَودَدُ الوِترُ

عَطاءٌ وَلا مَنٌّ ، وَحُـكْمٌ وَلا هَوىً وَحِلمٌ وَلا عَجزٌ ، وَعِـزٌّ وَلا كِبْرُ

ويتبين لنا، من خلال نماذج الترصيع السابقة، كيف استغل الشاعر الأندلسي هذا الفـن البديعي، وكيف استطاع أن يستثمر ميزات الترصيع وأن ينجح في لفت الأنظار والأسماع إلى معنى يريده، أو إلى نغم يتلذذ في ترديده، إلى جانب إتاحة الفرصة أمام الشاعر كـي يعـزز تماسك أبياته، ويزيدها قوة وترابطاً، فالترصيع لون بديعي يغرى الـشاعر فـي اسـتخدامه، وينجذب المتلقي نحوه، وعلى الشاعر أن يقتصد في إيراده داخل القصيدة؛ كي (لا يتواتر في الأبيات ويتصل بحيث يصبح متكلفاً وإنما يأتي مفرقاً ويرد منه البيت أو البيتان في القـصيدة وأحياناً أكثر من ذلك مما يعطي للأبيات جمالاً موسيقياً جذاباً)[3].

1 ابن زيدون. الديوان، ص 423

2 ابن زيدون. الديوان، ص 543 - 548

3 دعدور، أشرف.الصورة الفنية في شعر ابن درّاج، ص 256

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الطباق والمقابلة:

ليس من غاية البحث هنا الخوض في الاختلافات التي وردت عند البلاغيين، القدماء منهم والمحدثين، حول مفهوم الطباق والمقابلة، والتسميات المتعددة التي تم تداولها لهذين المفهومين[١]، وستتم الإشارة سريعاً إلى بعض تلك الآراء، حيث يرى ابن رشيق أن المطابقة هي (جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت شعر، إلا قدامة ومن اتبعه؛ فإنهم يجعلون اجتماع المعنيين في لفظة واحدة مكررة طباقاً،... وسمى قدامة هذا النوع الذي هو المطابقة عندنا التكافؤ، وليس بطباق عنده إلا ما قدمت ذكره)[٢].

أما حد المقابلة عند صاحب العمدة فهو (المقابلة: بين التقسيم والطباق، وهي تتصرف في أنواع كثيرة، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب؛ فيعطى أول الكلام ما يليق به أولاً، وآخره ما يليق به آخراً، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه. وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة...)[٣].

ويقدم ابن الأثير التعريف ذاته للطباق، ويشير أيضاً إلى الاختلاف الذي ورد عند قدامة، ولكنه يعقد مقارنة بين الطباق وبين الجناس، يقول: (وهو في المعاني ضد التجنيس في الألفاظ، لأن التجنيس هو أن يتحد اللفظ مع اختلاف المعنى، وهذا هو أن يكون المعنيان ضدين. وقد أجمع أرباب هذه الصناعة على أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده، كالسواد والبياض، والليل والنهار، وخالفهم في ذلك قدامة بن جعفر الكاتب فقال:

---

١ انظر: ابن رشيق. **العمدة**، ج٢، ص ٥ – ٢٠ ، وابن الأثير. **المثل السائر**، ج٣، ص ١٤٣، والقرطاجني، حازم. **منهاج البلغاء**، ص٤٨، والطرابلسي، محمد. **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص ٩٥- ٩٧ ،

٢ ابن رشيق. **العمدة**، ج٢، ص ٥

٣ ابن رشيق. **العمدة**، ج٢، ص ١٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المطابقة إيراد لفظين متساويين في البناء والصيغة مختلفين في المعنى. وهذا الذي ذكره هو التجنيس بعينه غير أن الأسماء لا مشاحة فيها، إلا إذا كانت مشتقة)[1].

والطباق والمقابلة يقومان على إيراد المعنى وضده، الأول في اللفظ المفرد، والآخر فيما زاد على ذلك، ولا يشترط في الألفاظ المتضادة تكرار الوزن الصوتي نفسه، إلا أننا لا نعدم حضوراً للجانب الموسيقي في كثير من هذه الألفاظ المتضادة، ومثل هذه النماذج ستحظى بعناية هذه الدراسة؛ لأنها تحمل قيمتين: الأولى دلالية، والأخرى موسيقية، وهذا يؤكد عدم صحة تقسيم البديع إلى محسنات لفظية وأخرى معنوية، فثمة ألوان بديعية قد تجمع بين القيمة اللفظية والقيمة المعنوية في آن معاً، وبما أن الاختلاف بين الطباق وبين المقابلة هو اختلاف في الكم لا النوع، فقد تمت الإشارة إليهما معاً في هذه الدراسة.

ومن الطبيعي أن يتجلى حضور الجانب الموسيقي بشكل أوضح في المقابلة؛ إذ كلما تعددت المفردات التي يتم مقابلة بعضها ببعض، اتضح الجانب الموسيقي أكثر، وظهرت قيمته في إضفاء سمة جمالية على النص الشعري، وتشير النماذج التالية إلى بعض أمثلة الطباق والمقابلة التي وردت في الشعر الأندلسي، والبداية مع ابن درّاج، يقول[2]: (الطويل)

وباني العُلا للمـــجدِ غَادٍ ورائـــحٌ وحِلْفُ التُّقَى في اللهِ راضٍ وغَضْبَانُ

بِهِ رُدَّ في جَـــوِّ الخلافةِ نُورُهـــا وقَـــدْ أَظْلَمَتْ منها قـــصورٌ وأوطانُ

فالشاعر يطابق بين (غَادٍ ورائـــحٌ) في صدر البيت، وفي عجز البيت بين (راضٍ وغَضْبَانُ)، وقد تكررت صيغة اسم الفاعل في الكلمات الثلاث الأولى، والشاعر من خلال استخدامه للطباق يقدم صورة للممدوح في مختلف أوضاعه وحالاته، فالطباق هنا يشير إلى أن

---

١ ابن الأثير. المثل السائر، ج٣، ص ١٤٣

٢ ابن درّاج. الديوان، ص ٤٧

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

اختلاف الحالة المادية؛ الغدو والرواح، واختلاف الحالة المعنوية؛ الرضا والغضب، لا يؤثر على صفات المجد والسؤدد التي تلازم الممدوح فيها جميعها.

وفي البيت الثاني يطابق الشاعر بين الاسم (نُورُهـــا) الذي يشير إلى المكان الذي حلَّ فيه ممدوحه، وبين الفعل (أَظْلَمَتْ) في إشارة إلى المكان الذي غاب عنه الممدوح، فالطباق هنا يشير إلى حالتين متناقضتين، وإذا كان الضدّ يُظهِرُ حُسنَهُ الضِدُّ، فإن الشاعر لجأ إلى هذه الوسيلة كي يبرز قيمة صفات المدح التي يتمتع بها ممدوحه.

ومن أمثلة المقابلة في شعر ابن درّاج قوله[1]: (الكامل)

وهُناكَ يَا مَنْصُورُ هِمْتَ بِهِمَّةٍ فِيهَا سُلُوُّ المُستَهامِ وَسُولُهُ

طَــلَباً لِحَظٍّ لا يَذِلُّ عَــزِيزُهُ من حَظِّ غَيٍّ لا يَعِزُّ ذَلِيلُهُ

حيث يقابل بين (يَذِلُّ عَــزِيزُهُ) وبين (يَعِزُّ ذَلِيلُهُ)، فالممدوح كالعاشق الذي بلغ أقصى درجات العشق، في طلبه نصيباً من العزة بحيث لا يذل معها هو وجيشه، ولا يكتفي بذلك، فهو يريد أن يسلب هذا النصيب من العزة من أعدائه، كي تستمر حالة الذل التي يعيشون فيها ولا تفارقهم، فالشاعر من خلال هذه المقابلة بين الحالتين يسعى لإثبات حالة مشرفة لممدوحه يسعى للحفاظ عليها، في مقابل حالة من الذل والهوان للأعداء يقيمون فيها أبد الدهر.

ومن خلال الأنموذج التالي الذي ورد في إحدى قصائد ابن شهيد، تشير الدراسة إلى نوعين من أنواع الطباق، والتي من الممكن أن ترد في أي بيت يمثل الطباق، أو في أي كلام نثري آخر، يقول ابن شهيد[2]: (الخفيف)

قُــلْ لمَــن زاد إذ تَباعد بُعْدا وتَناسى عهْدِي ولم أُنْسَ عهْدا

---

١ ابن درّاج. الديوان، ص ١٧٠

٢ ابن شهيد. الديوان، ص ١٠٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا يَغُرَّنْكَ ما تَرى مِن ودادِي فَـلَعلّي إنْ شِئْتُ غَـيَّرْتُ ودّا

فالطباق الظاهر في البيتين السابقين هو طباق سلب بين (تناسى) وبين (لم أنس)، ولكن المتلقي يستطيع أن يستخرج مجموعة من التطابقات من البيتين السابقين من خلال علاقة الحضور والغياب، والمقصود بالحضور والغياب أن حضور الشيء يعني غياب نقيضه تلقائياً، وبما أن العلاقة بين الشيء ونقيضه هي علاقة طباق، يمكن القول بعدم وجود نص شعري أو نثري يخلو من علاقة طباق أو أكثر، والجدول التالي يوضح ذلك:

قل / أنت	المخاطَب صامت(لم يقل) / أنا (الشاعر)
زاد	كان ثمة نقص في السابق وازداد الآن
تباعد	كان قريباً
تناسى	كان متذكراً
عهدي	خيانته
لا يغرنك	قد تغتر
ما ترى	ثمة أشياء لم ترها
ودادي (الآن)	غيرت ودا (في المستقبل)
إن شئت	الآن لا أريد ذلك

وهكذا فإن المتلقي يستطيع أن يستخرج عدداً لا بأس به من المتطابقات التي تحتشد في نص قصير جداً، وحين نقول إن حضور الشيء يستدعي غياب نقيضه؛ وبالعودة إلى البيت الأول وقد حضر فيه طرفا الطباق (تناسى) و (لم أنس)، فإن الطرف الأول خاص بالشخص الذي يشتكي منه الشاعر، أما الطرف الآخر من الطباق فهو خاص بذات الشاعر، وهذا ينطبق على أية علاقة طباق؛ إذ لا يمكن أن يجتمع النقيضان حقيقة في الوقت ذاته.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتجدر الإشارة إلى أن قصيدة الشاعر قد تبنى على الطباق والمقابلة من بدايتها إلى نهايتها؛ بمعنى أن للطباق فيها حضوراً لافتاً من حيث توزعه عبر أجزاء القصيدة، ودوره في تشكيل المعنى، ومثال ذلك ما نجده في إحدى قصائد ابن شهيد، حيث ابتدأ الشاعر قصيدته بقوله[1]: (الطويل)

قَرِيبٌ بِمُحتَلِّ الهَوانِ بعِيدُ يجُودُ ويَشْكُو حُزْنَهُ فيُجِيدُ

ويتابع بعد ذلك قائلاً:

وما ضَرَّهُ إلا مُزَاحٌ ورِقَّةٌ ثَنَتْهُ سفِيه الذِّكْرِ وهو رشِيدُ

فهو يذكر السبب الذي أدى به إلى هذا المآل، وأحله المحل الذي هو فيه، ويمضي الشاعر بعد ذلك ليصور حاله في السجن، ومقدار المعاناة التي حلّت به، حتى غدا لعبة للأيام تعبث به أنّى شاءت:

فللشَّمْسِ عنها بالنَّهَارِ تَأَخُّرٌ وللبدْرِ عنها بالظَّلامِ صُدُودُ

ألا إنَّما الأيَّامُ تَلْعبُ بالفَتَى نُحُوسٌ تهادى تارةً وسُعُــودُ

فالطباق ينبئ عن نفسية مضطربة تساوت في نفس صاحبها الأنوار والظلم، وحديثه عن تأخر شمس النهار، أو صدود بدر الليل، يكشف عن حجم الإحباطات التي تمنعه من تحقيق آماله، ويؤكد ذلك ما جاء في البيت الثاني؛ من أن الأيام تلعب بالفتى، فهي متقلبة بين أيام نحس وأيام سعد.

ويختتم الشاعر بقوله:

تَقُولُ التِّي مِن بَيْتِها خَفَّ مَرْكَبِي أَقُــربُكَ دان أَمْ نَوَاكَ بَعِيدُ

---

١ ابن شهيد. الديوان، ص ٩٩ - ١٠٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقُلْتُ لها أَمْرِي إلى من سَمَتْ به إلى المجْدِ آباءٌ له وجُدُودُ

وهو يجمع في هذه النهاية بين التضمين والمطابقة في آن معاً، ويستحضر مشهداً غاية في رقة العاطفة، ولكن قسوة الحياة أجبرته على الرحيل، وهنا تبرز قيمة الطباق في تشكيل الدلالة واثر ذلك في نفس المتلقي، (فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادّات وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاعاً بالانفعال إلى الكلام لأنَّ تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعاً من سنوح ذلك لها في شيء واحد. وكذلك حال القبح. وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكاً لها.)[1]

وفي شعر ابن حزم ينتشر الطباق، الذي لا يمكن أن يخلو منه شعر أو نثر، ويبقى العماد على حسن التوظيف، وموازنة الشاعر بين المعنى وبين الإيقاع المتحقق، وعدم الإفراط في استخدام أحدهما على حساب الآخر، كما ينبغي على الشاعر أن يبتعد عن التكلف والصنعة الممجوجة حين يوظف الطباق والمقابلة وسائر الأنواع البلاغية الأخرى داخل نصه.

وربما نلمح في شعر الفقيه ابن حزم ميلاً إلى الصنعة الواضحة، وبعداً عن الطبع، وهذه سمة تكاد تكون علامة فارقة في أشعار العلماء، وقد أشار إحسان عباس[2] إلى أن ثمة أموراً كثيرة قد حالت بين ابن حزم وبين التجويد الشعري، وفي هذه الحالة (قد يفقد التكرار بلاغته إذا صاحبه نظم يحيل الفكرة إلى جزئيات، تربطها علاقات رياضية، تفقد بدورها شروط البلاغة. لأنها تركز على علاقات التضاد السلبي أو الإيجابي)[3]، يقول ابن حزم[4]:(المتقارب)

---

١ القرطاجني، حازم. منهاج البلغاء، ص ٤٤

٢ عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، ص٣١٩

٣ الصكر، حاتم. كتابة الذات، ص ٩٢

٤ ابن حزم. رسائل ابن حزم، مج١، ج١، ص ١١٩

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد كنت أكره منه الجــوار وما كنت أرغــبه لي أليفاً

وكان البغيض فصار الحبيب وكان الثقيل فصار الخفيفا

ونختتم وقفتنا مع ابن زيدون، بالإشارة إلى إحدى قصائده التي نجد فيها مزجاً فنياً بين الطباق والمقابلة، فالمعنى الذي يشكله الشاعر يعتمد على الطباق والمقابلة بشكل أساس، ولا يوظف الشاعر استخدام المتقابلات الضدية على نسق واحد، فهي تتعدد عنده وتتنوع، يقول ابن زيدون[1]: (مجزوء الوافر)

أَصِخ لِمَقالَتي وَاسمَع وَخُذْ فيما تَرى أَو دَعْ

وَأَقصِر بَعدَها أَو زِد وَطِر في إِثرِها أَو قَعْ

أَلَم تَعــلَم بِأَنَّ الدَهــ ــرَ يُعطي بَعدَما يَمنَعْ

وَأَنَّ السَعيَ قَد يُكدي وَأَنَّ الظَنَّ قَد يَخــدَعْ

وَكَــم ضَرَّ امرأً أَمرٌ تَــوَهَّمَ أَنَّــهُ يَــنفَعْ

فَإِن يُــجدِبِ مِنَ الدُنيا جَنابٌ طالَــما أَمــرَعْ

فَما إِن غاضَ لي صَبرٌ وَما إِن فاضَ لي مَدمَعْ

وَكــائِنْ رامَــتِ الأَيّا مُ تَــرويعي فَــلَم أَرتَعْ

عندما يستخدم ابن زيدون الطباق والمقابلة بشكل مكثف في قصيدته فإن ذلك يعني وجود ازدواجية في رؤية الشاعر؛ بمعنى أنه يمتلك رؤية للشيء ونقيضه، أو أن ذلك ينبئ عن وجود تحولات حادة في حياته، وهو يعبر عن هذا التحول من خلال لغة القصيدة التي تقوم على الجمع بين المتناقضات، حيث المجال مفتوح أمامه كي يعبر بحرية.

---

١ ابن زيدون. الديوان، ص ٥٧٨ ـ ٥٨١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتوظيف الشاعر للطباق بشكل مكثف في شعره، إنما هو تعبير عن واقع مضطرب يعيشه، فحياته كانت تمثل صورة من صور المقابلة والتناقض؛ لأنه انتقل من عزٍّ إلى ذلٍّ، ومن حريّة إلى أسر، ومن وصال إلى هجر...، وقد انعكست صورة الواقع المتقلب والمليء بالتناقضات في شعره، والازدواجية التي تظهر بشكل جلي في لغة القصيدة تسمح بقراءات مزدوجة أو متعددة، وهذا الاختلاف في القراءات لا يعني التناقض بقدر ما يعني التضافر، من أجل الوصول إلى قراءة تكاملية تكشف عن جوانب النص كافة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثالث:

الدراسة التطبيقية

١- قصيدة ابن درّاج:

ليَهْنِ لَــكَ العيدُ الَّذِي بِــكَ يَهْنِينا ســلاماً وإِسلاماً وأَمــناً وتأْمِينا

٢- قصيدة ابن زيدون:

ما عَلى ظَنِّيَ بــاسُ يَجرَحُ الدَهرُ وَياسو

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في هذا الفصل دراسة لقصيدتين كاملتين، الأولى لابن درّاج، والأخرى لابن زيدون، وتُعنى الدراسة الحالية بتتبع مواطن التكرار في القصيدتين بأشكالها المختلفة، ودوره في كل منهما في تشكيل بنية النص الدلالية والموسيقية والجمالية، كما أن دراسة القصيدة كاملة سيتيح الفرصة لبيان كيف أن التكرار يسهم في تحقيق الترابط والتماسك داخل القصيدة؛ ونعني بذلك أن التكرار الذي مثّل سمة أسلوبية وظفها الشاعر من بداية نصّه إلى نهايته، أسهم في تحقيق الترابط والتماسك، كما كان لوحدة الجو النفسي التي تكررت ملامحها في لوحات القصيدة المختلفة دور في ذلك، وهذا الأمر لم يكن متاحاً من قبل، فقد كان الاختيار الجزئي سمة فرضتها طبيعة الدراسة في الفصول السابقة.

القصيدة الأولى:

قصيدة ابن درّاج (ليهن لك العيد الذي بك يهنينا)[1]، وقد قالها في المظفر يحيى بن المنصور[2]: (الطويل)

(الطويل)

نص القصيدة:

١ ليَهْنِ لَـكَ العيدُ الَّذِي بِـكَ يَهْنِينا سَـلاماً وإسلاماً وأمْـناً وتأمِينا

٢ ولا أُعْـدِمَتْ أسماؤُكُمُ وسَـماؤُكُمْ نجومَ السُّعُـودِ والطُّيُورَ الميامِينا

٣ بِمَـنْ يَمُـنَتْ أيامُـنا وتَـلألأتْ بنُور المُـنى والمَـكْرُمَاتِ لياليِنا

٤ دعَـانا وسقَّـانا سِجَـالَ يمِيـنِهِ فسُقْـياً لساقِينا ورَعْـياً لراعِيـنا

---

١ ابن درّاج. الديوان، ص ٢٠١ ـ ٢٠٣

٢ المظفر يحيى بن المنصور: تولى عرش سرقسطة بعد وفاة أبيه المنصور منذر بن يحيى، وأقام ابن درّاج في كنفه مادحاً، انظر: ابن عذاري. البيان المغرب، ج٣، ص ١٧٥ وما بعدها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٥ ومُلْـكاً وتمْـليكاً وفَلْـجاً وغبطَةً وعـزّاً وإعزازاً ونصراً وتمكينا

٦ دعاءٌ لمن عَزَّتْ بِهِ دعـوةُ الهُدى يقُـولُ لَهُ الإسلامُ آمِـينَ آمـينا

٧ فتىً مَلَّـكَ الدنـيا فَمَلَّـكَنا بِـهَا وجاهـدَ عنّا ينصُرُ المُلْكَ والدينا

٨ فقَلَّـدَ أعـناقَ الأُسـودِ أسـاوِداً وحـلّى أكُـفَّ الدَّارِعـينَ ثعابينا

٩ وخلّى القصورَ البيضَ والبِيض كالدُّمى لِبِـيضٍ يُكَشِّـفْنَ العَمى ويُجَلِّـينا

١٠ إذَا مَـا كـساها مـن دماء عِدَاتِهِ سَلَبْنَ هواهُ الغيدَ والخُـرَّدَ العِـينا

١١ وعطَّـلَ أشجـارَ البساتِينِ واكْتفى بمُشْـتَجِرِ الأرماحِ منـها بساتينا

١٢ ليَسْتَفْتِحَ الـوردَ الجنيَّ مـن الطُّلى ويَشْـتَمَّ أرواحَ العُـداةِ رياحيـنا

١٣ ويَسْمَعَ من وَقْعِ القَنا في نحـورِها حمـائِمَ في أغْـصانِها وشَفانِينا[1]

١٤ يسـيرٌ عَلَيْهِ أنْ يَسيرَ إذَا الدُّجـى كسا بالجلالِ البيضِ أفْراسَهُ الجُونا

١٥ سـرى لـيلَ كانونَينِ لَمْ يَدَّخِرْ لَهُ سوى الجَوِّ كِنّاً والنجـومِ كوانيـنا

١٦ قريبٌ وَمَا أدناهُ من صارِخِ الوغى بعيدٌ وَمَا أدْنى لَهُ صوتَ داعِـينا

١٧ وإن شئتَ لَمْ تعدمْكَ غُـرَّةُ وجهِهِ أناسِيَّ مـن أحـداقِنا ومـآقِـينا

١٨ ومثواهُ في الأرواحِ وسطَ صدورِنا ومجراهُ في الأنفاسِ بَيْنَ تراقِـينا

١٩ ونعم كفيلُ الشَّمْـسِ حاجِبُها الَّذِي يشيِّـعُنا فِيـهَا ويَخْلُفُـها فـيـنا

٢٠ يطالعـنا فِـي نـورِها فيعُـمُّنا ويسمـو لَنَا فِـي شِبْهِهَا فَيُسَلِّيـنا

٢١ وصدَّقَ فينا ظَنَّها حينَ صـدَّقَتْ سحابُ نـداهُ مَـا النفوسُ تُمَنِّـينا

٢٢ وَقَدْ أثْـمرَتْ فينا يـداهُ بأنْعُـمٍ تساقَطُ فِـي أفواهِنا قـبلَ أيديـنا

٢٣ وذكَّرَ منه الصومُ والفطرُ هَـدْيَهُ وجمعُ المصلَّى وابتهالُ المصلِّيـنا

---

١ شفانين: جمع شفنين، وهو أحد أنواع الطيور. انظر: ديوان ابن درّاج، ص ٢٠١، حاشية رقم ١

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٤ ومقعـــدُهُ فِـــي تاجِهِ وســـريرِهِ ليـــومِ السَّلامِ وازدحـــامِ المُحَيِّيـــنا

٢٥ فَمُلِّيـــتُمُوها آلَ يَـــحْيى تَحـــيَّةً تُحَيَّوْنَ بالملـــكِ التَّلِيدِ وتُـــحيُونَا

٢٦ وتُرْجَوْنَ للجُـــلَّى فنِعْمَ المُجَلُّونَا وتُدْعَوْنَ للنُّعـــمى فنعمَ المُجِيبونا

٢٧ تُشَرِّدُ آفـــاقُ البـــلادِ فتُـــؤْوونا وتُجْـــرَحُ أيـــدِي النائباتِ فتَأْسُونا

٢٨ تُدَاوونَ من ريبِ الزمانِ فتَشْفَوْنا وتسقُونَ من كَأْسِ الحياةِ فتُرْوونا

٢٩ حُفاةُ المحزِّ فِـــي عـــظامِ عُدَاتِكُمْ ولكِنْ عَلَى الإسلامِ هَيْنُونَ لَيْنُونا

٣٠ فلَـــوْ لَـــمْ تَلُـــونا مـــالِكينَ لكنتُمُ بأخْـــلاقِكُـــم ســـاداتنا ومـــوالينا

٣١ ولم لَمْ نكُنْ فِي حمدِكم كَيْفَ شئتُمُ لكنتُمْ لَنَا فِي الصَّفْحِ عنَّا كَمَا شِينا

٣٢ وحُبُّكُمُ فِـــي اللهِ أزكى فـــعالـــنا وطاعتكم فِي اللهِ أعـــلى مساعينا

هذه القصيدة تهنئة بالعيد، توجه بها الشاعر إلى المظفر يحيى بن المنصور، وجاء اختيار هذه القصيدة لأسباب عدة، أولاها أن القصيدة متوسطة الطول؛ وهذا يجعل من الإحاطة بدراستها أمراً يسيراً، وثانيها غنى القصيدة بمظاهر التكرار المختلفة، وثالثها أن السمة العامة في شعر ابن درّاج تتحقق في هذه القصيدة؛ ونعني بذلك عنايته الفائقة بلغة القصيدة وموسيقاها، والكيفية التي يوظف من خلالها التكرار داخل نصه، فهو يسعى إلى توفير أعلى درجات الإيقاع والانسجام، ويتم له ذلك عبر مجموعة من الأدوات يمثل التكرار أهمها، وأخيراً فقد تعمدت الدراسة اختيار قصيدة قليلة الشهرة، ونادرة التداول في الدراسات التي دارت حول ابن درّاج وشعره؛ بغية البعد عن التأثر بالدراسات السابقة، ومحاولة تقديم رؤية تتسم بالجدة.

إن تقسيم الدارس للقصيدة موضوع الدراسة إلى لوحات أو مجموعات، إنما هي محاولة للإحاطة بأكبر قدر ممكن من السمات والأساليب التي تتوافر داخل القصيدة، والإشارة إلى

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الدلالات المتشكلة عنها، ولا يعني هذا التقسيم تقطيع أوصال القصيدة التي تجمعها وحدة عضوية، ولكنها محاولة لإثبات وحدة الرؤية رغم اختلاف المشاهدات الجزئية، فالشاعر يتخلص من التكرار الدلالي الرتيب حين يكسو الدلالة ثوباً جديداً في كل مرة، وتتضافر المعاني التي يقدمها في لوحات القصيدة بوساطة وشائج قوية تجمع بينها، كي تشكل في النهاية اللوحة الكلية التي تمثل القصيدة.

وقد ارتأى الدارس تقسيم هذه القصيدة إلى أربع لوحات أو مجموعات، وهذا التقسيم يكشف عن رؤية فردية، وربما أتى دارس آخر وقدم تقسيماً مختلفاً للقصيدة، ولا يمثل ذلك مسألة خلافية؛ فالقصيدة أولاً وأخيراً ما هي إلا لوحة واحدة، صاغها مبدع واحد، وتلقاها عدد كبير من المتلقين، ولكل امرئ منهم ساعتئذ رؤيته الخاصة، وهذه الرؤية قد تلقى القبول ويكتب لها النجاح، وربما بقيت اجتهاداً من صاحبها، ودافعاً له لإعادة النظر فيها وتقويم ما اعوج من مضمونها.

اللوحة الأولى: تهنئة ودعاء

وتشكلها الأبيات من الأول إلى السادس:

١ ليَهْنِ لَـكَ العيدُ الَّذِي بِـكَ يَهْنِينا سـلاماً وإسلاماً وأمـناً وتأمينا

٢ ولا أُعْـدِمَتْ أسماؤُكُمُ وسـماؤُكُمْ نجومَ السُّعـودِ والطُّيُورَ الميامينا

٣ بِمَـنْ يَمُـنَتْ أيامُـنا وتـلألأتْ بنُور المُـنى والمـكْرُمَاتِ لياليا

٤ دعـانا وسقَّـانا سِجـالَ يمينِهِ فسُقْـياً لساقِينا ورَعْـياً لراعيـنا

٥ ومُلْـكاً وتمْـليكاً وفَلْـجاً وغبطَةً وعـزّاً وإعزازاً ونصراً وتمكينا

٦ دعاءٌ لمن عَزَّتْ بِهِ دعـوةُ الهُدى يقُـولُ لَهُ الإسلامُ آمِـينَ آمـينا

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أورد الشاعر في بداية صدر المطلع الفعل المضارع متصلاً بلام الأمر، وكرَّر الفعل ذاته مسنداً إلى ضمير الجماعة في نهاية الصدر (ليهن....يهنينا)، وربما حمل تكرار ذكر الهناء دعوة صادقة من الشاعر بمبادلة الهناء الذي حققه الممدوح هناء يتحقق له في العيد، وفي العجز يفصّل الشاعر الهناء المتحقق في وجود الممدوح، ويبدو الجناس الاشتقاقي حاضراً في ذلك: (سلاما وإسلاما) و (أمناً وتأمينا)، والملاحظ في مطلع القصيدة أن صوت النون (الروي) حاضر بكثافة، فهو يتكرر ثماني مرات، وإلى جانب ذلك فإن التصريع متوافر في المطلع أيضاً، والأمور السابقة تعني أن ثمة عناية فائقة يوليها الشاعر لمطلع قصيدته لغة وتشكيلاً وإيقاعاً.

وفي البيت الثاني يجانس الشاعر اشتقاقياً بين (أسماؤكم، وسماؤكم)، واللفظ الأول منهما يرتبط بالقسم الأول من العجز (أسماؤكم نجوم السعود)، والآخر بالقسم الثاني منه (سماؤكم الطيور الميامينا)، ويأتي الدعاء ليجمعهما (ولا أعدمت)، والتقديم والتأخير من الأساليب التي يكررها ابن درّاج ليؤدي من خلاله وظيفة جمالية ودلالية وإيقاعية.

ويتكرر استخدام الجناس الاشتقاقي في البيت الثالث، فالشاعر يجانس بين (يمنت، أيامنا، المنى)، وهذه الألفاظ تحمل دلالة إيجابية يريد الشاعر أن يثبتها في حق ممدوحه، ونتيجة لهذا الجناس يتكرر صوت النون ست مرات، وصوت الميم ست مرات أيضاً، إضافة إلى الطباق بين (أيامنا، لياليا)، ويحمل الطباق دلالة إيجابية؛ فمكارم الممدوح وحسن فعاله شملت الأيام والليالي.

ومن الممكن أن يكون الفعل الماضي (دعا) في بداية البيت الرابع تصحيفاً للفعل (رعى)؛ لأن العجز يفصّل ما ورد في الصدر، ويدعم مثل هذا القول؛ (رعانا) ـــــ (رعيا لراعينا)، و (سقّانا) ـــــ (سقياً لساقينا)، كما يتكرر في هذه الألفاظ الضمير المتصل (نا) أربع

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

مرات، والذي يشير إلى أن الشاعر ومن هم في حكمه من الرعية، وقعوا في دائرة المفعولية وشملتهم مكارم الممدوح، كما يتكرر في بداية البيت الفعل الماضي مرتين (دعانا وسقانا)، ويبدو أن الشاعر مولع بتوليد الدلالات من بعضها، فهو يكرر في عجز البيت ما فعله في مطلع القصيدة (فسقيا لساقينا، ورعيا لراعينا).

وينفرد البيت الخامس ببناء متميز في هذه القصيدة؛ فهو استمرار للدعاء الذي بدأ به الشاعر في عجز البيت السابق، وجاء البيت مكوناً من ثمانية ألفاظ سبق كل منها واو العطف، وكل كلمة تمثل تفعيلة من تفعيلات البحر الطويل، ويحضر الجناس الاشتقاقي في بداية الصدر (وملكاً وتمليكاً)، وفي بداية العجز (وعزاً وإعزازاً)، ويضفي تكرار التنوين سبع مرات، والنون مرتين، إيقاعاً منتظماً داخل البيت، وفي البيت الأخير من اللوحة الأولى يذكر الشاعر (الدعاء، ودعوة) بلفظهما، مع أن معنى الدعاء حاضر منذ بداية البيت الأول (ليهن لك...)، كما يتكرر في نهاية هذا البيت لفظة (آمين) مرتين؛ وغرض التكرار هنا التوكيد، وبهذا التكرار تختتم اللوحة الأولى من القصيدة.

والأمر اللافت في اللوحة الأولى من ناحية الألفاظ التي شكلت البنية، هو أن ثمة تكراراً واضحاً للأسماء، أما الأفعال فقد اقتصر حضورها على ثمانية أفعال بين ماضٍ ومضارع، والدلالة العامة التي يمكن أن نستشفها، هي أن كثافة حضور الأسماء يدل على الهدوء والثبات، بينما الحركة والانفعال من عمل الأفعال، وبذلك تكون السمة العامة في اللوحة الأولى هي الهدوء في طبيعة الأفكار المعبر عنها دلالة وأسلوباً.

اللوحة الثانية: بطولة الممدوح

وتشمل هذه اللوحة الأبيات من السابع إلى الثالث عشر:

٧ فتىً مَلَـكَ الدنـيا فَمَلَّـكَنا بِـهَا وجاهـدَ عنَّا ينصُرُ المُلْكَ والدينا

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٨ فقلَّـدَ أعـناقَ الأُسـودِ أسـاوِداً وحـلَّى أكُـفَّ الدَّارِعـينَ ثعابينا

٩ وخلَّى القصورَ البيضَ والبِيض كالدُّمى لِبـيضٍ يُكَشِّـفْنَ العَمى ويُجَلِّـينا

١٠ إذَا مَـا كـساها مـن دماءِ عِدَاتِهِ سَلَبْنَ هواهُ الغيدَ والخُـرَّدَ العِـينا

١١ وعطَّـلَ أشجـارَ البساتينِ واكْتفى بمُشْـتَجِرِ الأرماحِ منـها بساتينا

١٢ ليَسْتَفْتِحَ الـوردَ الجنيَّ مـن الطُّلى ويَشْـتَمَّ أرواحَ العُـداةِ رياحيـنا

١٣ ويَسْمَعَ من وَقْعِ القَنا في نحـورِها حمـائِمَ في أغْـصانِها وشَـفانِينا

وفيها يخلع الشاعر مجموعة من صفات البطولة على ممدوحه وبشكل مباشر (فتى)[١]، ففي البيت الأول يجانس بين (مَلَكَ، ملَّكنا، المُلْكَ)، وما يجمع ثلاثتها هو أن اللفظة الثانية هي نتيجة للأولى، وكلاهما في خدمة الثالثة، كما يكرر الفعل الماضي ثلاث مرات (مَلَكَ، ملَّكنا، جاهد)، في إشارة إلى أن هذه الأفعال قد تحققت على أرض الواقع، وأن الجهد الذي يبذله الممدوح جهد كبير، ويطابق أيضاً بين (الدنيا، والدين)، ليدلل على شمولية أفعال الممدوح، وعدم اقتصارها على جانب دون آخر.

وفي البيت الثاني يكرر الشاعر الفعل الماضي بداية الشطرين وبالصيغة نفسها، (فقلّد، وحلّى)، وتضعيف الفعل منحه قوة في دلالته، ويأتي الجناس الاشتقاقي في نهاية الصدر (الأسود، أساوداً)[٢]؛ ليدل على أن الجزاء من جنس العمل، ويتكرر أيضاً في بداية البيت الثالث الفعل الماضي (وخلّى)، وقد جاء على صيغة الفعلين الماضيين نفسها في البيت السابق، وليشكل جناساً ناقصاً مع الفعل (حلّى)، ويتمثل الجناس أيضاً بتكرار (البيض، والبيض،

١ حول مفهوم الفتوة، انظر: تيشنر، فرانز. الفتوة والخليفة الناصر، فصل في كتاب: المنتقى من دراسات المستشرقين، جمعها ونقلها إلى العربية وعلّق عليها: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط٢، ١٩٧٦، ص ١٨٩

٢ أساود: شخوص القتلى، (ويجوز أن يريد بالأساود الحيات)، انظر: اللسان، مادة سود

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لبيض)، فالأولى وردت صفة للقصور، والثانية إشارة إلى النساء الجميلات، والثالثة تعني السيوف، فلا يتحقق لسيوفه فعل التجلية والكشف إلا بعد أن تكتسي بدماء أعدائه، ورغم قوة البطل وشجاعته إلا أن إرادته مسلوبة أمام الفاتنات الجميلات، وليس ذلك مما يقدح في بطولته شيئاً.

ويمثل البيت الخامس أول أمثلة التصدير في القصيدة، فالكلمة التي وردت في نهاية العجز (بساتينا) وردت في حشو الصدر (البساتين)، ويمثل التصدير هنا النوع الثالث من أنواع التصدير؛ وهو تصدير الحشو، فبساتين الرماح التي يتخذها الممدوح ما هي إلا من أشجار بساتين الطبيعة، ويأتي الجناس الاشتقاقي (أشجار، بمشتجر) ليضفي على البيت إيقاعاً أكبر، كما أن تكرار الفعل الماضي بداية الصدر ونهايته، يشير إلى ما تركه الممدوح (عطل)، وإلى البديل الذي أخذ به (اكتفى).

وفي البيت السادس تصدرت لام التعليل لتفسر فعل الممدوح في البيت السابق؛ فهو الذي استعاض عن أشجار البساتين أشجاراً من الرماح، وقد صنع ذلك لكي تتفتح الورود بعد أن ترتوي من دم الأعداء، ويشتمُّ من أرواح عداته العالقة بالرماح رياحينا، ويستمر في البيت التالي في تفسير صنيع ممدوحه، الذي يسعى إلى سماع صوت الرماح في نحور أعدائه، وقد أحدثت صوتاً أجمل من هديل الحمائم على الأغصان.

اللوحة الثالثة: أثر البطل في النفوس

وتنتظمها الأبيات من الرابع عشر إلى الرابع والعشرين:

١٤ يســـيرٌ عَلَيْهِ أَنْ يَسيرَ إِذَا الدُّجـــى كسا بالجِلالِ البيضِ أَفْراسَهُ الجُونا

١٥ ســـرى لـــيلَ كانونَينِ لَمْ يَدَّخِرْ لَهُ سوى الجَوِّ كِنّاً والنجـــومِ كوانيـــنا

١٦ قريبٌ وَمَا أَدناهُ من صارِخِ الوغى بعيدٌ وَمَا أَدْنى لَهُ صوتَ داعِينا

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٧ وإن شئتَ لَمْ تعدمكَ غُـرَّةُ وجهِهِ أناسيَّ مــن أحــداقِنا ومــآقِينا

١٨ ومثواهُ فِي الأرواحِ وسطَ صدورِنا ومجراهُ فِي الأنفاسِ بَيْنَ تراقِينا

١٩ ونعم كفيلُ الشَّمْـسِ حاجِبُها الَّذِي يشيِّـعُنا فِيـهَا ويَخْلُفُـها فـينا

٢٠ يطالعــنا فِــي نــورِها فيعُــمُّنا ويسمــو لَنَا فِــي شِبْهِهَا فَيُسَلِّينا

٢١ وصدَّقَ فينا ظَنَّها حينَ صــدَّقَتْ سحابُ نــداهُ مَــا النفوسُ تُمَنِّينا

٢٢ وَقَدْ أَثْــمرَتْ فينا يــداهُ بأَنْعُــمٍ تساقَطُ فِــي أفواهِنا قــبلَ أيدينا

٢٣ وذكَّرَ منه الصومُ والفطرُ هَــدْيَهُ وجمعُ المصلَّى وابتهالُ المصلِّينا

٢٤ ومقعــدُهُ فِــي تاجِهِ وســريرِهِ ليــومِ السَّلامِ وازدحــامِ المُحَيِّينا

موضوع هذه اللوحة هو أثر الممدوح في النفوس، ويجانس الشاعر في البيت الأول منها بين الاسم (يسيرٌ) وبين الفعل (يَسيرَ)؛ فالشاعر الذي يمتلك القدرة على تطويع الاسم والفعل للتعبير عن رؤيته، إنما يشير بذلك إلى ممدوح قادر على تذليل الصعوبات التي تعترض طريق جهاده، كما يطابق الشاعر بين (الدجى) وبين (البيض) ويردف خلفهما (الجون) صفة لأفراسه، وهي من الكلمات التي تحمل معنيين متضادين، وأمر آخر يلاحظ في هذا البيت وهو اختلاف الردف، فقد جاء حرف (الواو) في هذا البيت ردفاً، ويتكرر اختلاف الردف في الأبيات من الخامس والعشرين إلى التاسع والعشرين، أما سائر أبيات القصيدة فكان الردف فيها هو (الياء).

ويمثل البيت الثاني في هذه اللوحة المثال الثاني من أمثلة التصدير (كانونين، كوانينا)، جاءت الأولى بلفظ الحقيقة والأخرى بلفظ المجاز، وثمة جناس ناقص بين الفعل (سرى) بداية الصدر، وبين الاسم (سوى) بداية العجز، وجناس آخر بين (كانونين، كنّا، كوانينا)، وهذا الحشد من الكلمات المتجانسة في بيت واحد يرتقي بموسيقى البيت الداخلية إلى أعلى درجاته،

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويلح من خلاله الشاعر على معنى يريده؛ وهو الإشارة إلى صعوبة الظروف التي لم تقف في طريق الممدوح الذي يمضي في طريق الجهاد.

وفي البيت الثالث يطابق الشاعر بين (قريب) في بداية الصدر، وبين (بعيد) في بداية العجز، ويريد الشاعر من ذلك أنه رغم قرب الممدوح منّا، إلا أن استجابته إلى داعي القتال أكبر، وحين يبتعد عنّا فإنه قريب من صوت داعينا، فالقرب والبعد سواء ولا يمثلان عائقاً، ويجانس الشاعر بين (وما أدناه) المرتبطة بحال القرب، وبين (وما أدنى) التي تشير إلى البعد، ويتكرر في هذا البيت صيغة اسم الفاعل مرتين (صارخ، داعي).

وفي نهاية البيت الرابع يتكرر الضمير (نا) مرتين متتاليتين (أحداقنا ومآقينا)، كما يتكرر هذا الضمير في البيت الخامس مرتين (صدورنا) نهاية الصدر، و(تراقينا) نهاية العجز، ويدل ذلك على المكانة التي حلَّ فيها الممدوح من النفوس، ويحضر في هذا البيت التصريع مرة أخرى، إضافة إلى تكرار النسق المتحقق بين شطري البيت، وهذا الأمر – تكرار النسق – يتكرر في خمسة أبيات في القصيدة هي: (١٨، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٣٢)، ويمثل هذا التكرار النسقي لبنية الشطرين أحد السمات الجمالية داخل بنية القصيدة.

ومع أن اختلاف مواقع الكلمات التي أسند إليها الضمير (نا) يسهم في تباين النغم الصادر عنها، إلا أن الموقع الثابت لحرف الروي (النون) والمتبوع بألف الإطلاق يقوم بتنظيم هذا النغم، وحين يتكرر الضمير داخل البيت فإنه يحدث أثراً مشابهاً لأثر القافية، وإذا كان تكرار النسق قائماً بين شطري البيت الخامس، فإن الشاعر يكتفي في البيت السادس بتكرار البنية في الشطر الثاني (يشيعنا فيها) و (يخلفها فينا) ، وتمثل كل عبارة منهما تفعيلتين من تفعيلات البحر الطويل.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما في البيت السابع فإن الشاعر يكرر الضمير (نا) أربع مرات (يطالعنا، فيعمنا، لنا، فيسلينا)، وهذا تأكيد لأفعال الممدوح التي تظهر آثارها بشكل جلي، وتبدو العلاقة واضحة بين الفعل في بداية كل شطر وفي نهايته:

يطالعنا ـــــــــ فيعمنا يسمو لنا ـــــــــ فيسلينا

في نورها ـــــــــــــــ في شبهها

ويتكرر الفعل (صدَّق) في بداية صدر البيت الثامن وفي نهايته، والفعل الأول ناتج عن الفعل الثاني؛ وفي البيت التاسع يتكرر ثالث أمثلة التصدير (يداه،أيدينا)، كما تكررت ثلاث كلمات مسندة إلى الضمير (نا): (فينا، أفواهنا، أيدينا)، وجاءت الكلمة المكررة في البيت العاشر (المصلَّى)، والتي تشير إلى اسم المكان في موقع الإسناد إلى (جمع)، وأسند اسم الفاعل (المصلينا) إلى (ابتهال)، ويتكرر بناء عجز هذا البيت في عجز البيت الحادي عشر، كما يتكرر في هذا البيت الضمير (الهاء) الذي ورد في نهاية صدر البيت السابق (هديه)، وقد ورد التكرار في صدر البيت ثلاث مرات (ومقعده، تاجه، سريره).

اللوحة الرابعة: خاتمة القصيدة

وتتمثل في بقية أبيات القصيدة؛ من الخامس والعشرين إلى الثاني والثلاثين:

٢٥ فَمُلِّيـتُمُوها آلَ يَـحْيى تَحـيَّةً تُحَيَّوْنَ بالملـكِ التَّليدِ وتُـحيُونَا

٢٦ وتُرْجَوْنَ للجُـلَّى فنِعْمَ المُجَلُّونَا وتُدْعَوْنَ للنُّعـمى فنعمَ المُجِيبونا

٢٧ تُشَرِّدُ آفـاقُ البـلادِ فتُـؤْوونا وتُجْـرَحُ أيـدِي النائباتِ فتَأْسُونا

٢٨ تُدَاوونَ من ريبِ الزمانِ فتَشْفَوْنا وتسقُونَ من كَأْسِ الحياةِ فتُرْوونا

٢٩ حُفاةُ المحزِّ فِـي عـظامِ عُدَاتِكُمْ ولكِنْ عَلَى الإسلامِ هَيْنُونَ لَيْنُونا

٣٠ فلَـوْ لَـمْ تَلُـونا مـالِكينَ لكنتُمُ بأَخْـلاقِكُـم سـاداتنا ومـوالينا

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

٣١ ولم لَمْ نكُنْ فِي حمدِكم كَيْفَ شئتُمُ لكنتُمْ لَنَا فِي الصَّفْحِ عنَّا كَمَا شِينا

٣٢ وحُبُّكُمُ فِـــي اللهِ أُزكى فـــعالـــنا وطاعتكم فِي اللهِ أعـــلى مساعينا

وفيها يوسع الشاعر دائرة المدح، لتشمل إضافة إلى الممدوح، الجماعة أو القبيلة التي ينتمي إليها (آل يحيى)، ويمثل البيت الأول من أبيات هذه المجموعة رابع أمثلة التصدير في القصيدة (تحية، تحيونا)، وفيه تكثيف للجناس الذي ابتدأ في نهاية البيت السابق (المحيينا)، فقد توالت أربع كلمات في هذا البيت تمثل الجناس (يحيى، تحية، تحيون، تحيونا)، واشتقاق الشاعر للمعنى في البيت من خلال اسم عائلة الممدوح (آل يحيى)؛ وهي تشير جميعها إلى دلالة إيجابية يسعى الشاعر إلى تأكيدها وهي (الحياة)، وأمر آخر يتكرر في هذا البيت والأبيات الأربعة التي تليه وهو اختلاف الردف، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك.

وفي الأبيات الثاني والثالث والرابع من اللوحة الأخيرة يتكرر النسق بين الصدر وبين العجز من كل بيت، كما يتكرر التصريع في ثلاثتها، ونلحظ أيضاً كثافة في استخدام الجناس (للجلى، المجلونا) و (فنعم، للنعمى، فنعم)، وفعل إنشاء المدح (نعم) الذي يكرره الشاعر هنا مع الجماعة مرتين، سبق أن استخدمه في البيت التاسع عشر، ولكن بصيغة المفرد مع الممدوح.

ويمكن الإشارة إلى تكرار النسق في هذه الأبيات من خلال العلاقة التالية:

البيت الثاني: ترجون (هم في موقع المفعولية، إليهم يتوجه الرجاء، والنتيجة: فنعم المجلونا)، وكذلك الأمر مع الفعل (تدعون ـــــــ فنعم المجيبونا) ، وقد اتخذ الفعلان موقعهما في بداية الشطرين.

البيت الثالث: فتؤوونا (هم في موقع الفاعلية، ولكن فعلهم هنا يمثل ردة فعل على فعل سابق)

تشرد ـــــ(رد الفعل منكم)ـــــ فتؤوونا وتجرح ـــــ(رد الفعل منكم)ـــــ فتأسونا

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفاعلية السلبية لـــ: آفاق البلاد الفاعلية السلبية لـــ: أيدي النائبات

البيت الرابع: تداوون (هم أيضاً في موقع الفاعلية كما في البيت السابق، ولكن فعلهم هنا، وإن كان يمثل ردة فعل منهم على فعل الزمان، إلا أن لهذا الفعل نتيجة تتبعه وهي "تشفونا") والأمر ذاته يتكرر مع (تسقون ـــ فتروونا).

تداوون ـــ(النتيجة)ـــ فتشفونا وتسقون ـــ(النتيجة)ـــ فتروونا

العلة: من ريب الزمان العلة: من كأس الحياة

وفي البيت الخامس نلمح تأثراً بالسياق القرآني، ولا يصل هذا التأثر إلى حد الاقتباس، ويتمثل ذلك بتأثر الشاعر بقوله تعالى: { مُحَمَّدٌ رَّسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاء عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاء بَيْنَهُمْ...} الفتح ٢٩، وتأتي المطابقة بين (حُفاةُ)[1] وبين (هينون) أو (لينونا)، ومنشأ الطباق يتأتى من خلال دلالة كل من المفردتين، والأمر نفسه ينطبق على (عداتكم) التي تشير إلى المشركين، وفي مقابل ذلك (الإسلام).

ويتكرر في البيتين السادس والسابع أسلوب الشرط:

٦- فلو لم تلونا ـــــــــ لكنتم... ٧- ولو لم نكن ـــــــــ لكنتم...

ويشير أسلوب الشرط في البيت السادس إلى صفة تتوافر في (آل الممدوح)، بينما يشير أسلوب الشرط في البيت السابع إلى صفة تتوافر في الشاعر وعامة الناس، كما يتكرر في كل منهما الضمير (نا) ثلاث مرات:

٦- (تلونا، ساداتنا، موالينا) ٧- (لنا، عنا، شينا)

ويتكرر الجناس، والذي يمثل التصدير، في كل منهما:

٦- (تلونا، موالينا) ٧- (شئتم، شينا)

١ الإحفاء، وهو المبالغة والإلحاح في القطع، ديوان ابن درّاج، حاشية رقم ٢، ص ٢٠٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويمثل البيت الأخير خامس الأبيات التي تكرر فيها بناء الشطرين، وسادس الأبيات التي تكرر فيها التصريع، وتمثل شبه الجملة التي تكررت بين الشطرين قيداً على المصدر السابق لها، فالحب والطاعة اللذان يعنيهما الشاعر لا يحملان صفة الإطلاق، بل هما مقيدان – في الله–، وهذا ما جعل: حبكم ـــ أزكى فعالنا وطاعتكم ـــ أعلى مساعينا.

ويمكن القول إن تكلف الشاعر في تكرار التصريع بهذه الطريقة قد أضعف بنيان القصيدة، وهز قيمتها وفاعليتها، وقد جعلت الأبيات (الثاني والثالث والرابع) القصيدة أقرب إلى النواح منها إلى الفرح والإعجاب، وأحالت القصيدة إلى نثر ممجوج جداً، فالإغراق في الصنعة، والتكرار غير المدروس يحيل القصيدة إلى ما يشبه ولولات الجنازة وطقوسها، بدلاً من إضافة جمال للقصيدة وإبداع للشاعر، ورقة في النغمة الموسيقية.

نظرة كلية:

دارت الأبيات في معناها العام حول التهنئة، وسعى الشاعر إلى إبراز استحقاق الممدوح لهذه التهنئة والمدح؛ وذلك عبر تكرار مجموعة من الصفات التي جعلت من الممدوح ذاتاً جديرة بالمدح، وربما كان جديراً بالشاعر أن ينهي قصيدته مع نهاية البيت الرابع والعشرين، لأن جماليات القصيدة توقفت مع نهاية هذا البيت، وغطى ضعف الأبيات التالية لها (٢٥-٣٢) على قوة ما قبلها.

وكان للضمير (نا) الدال على الروح الجماعية حضوره المتميز عبر أبيات القصيدة، وهذا الحضور يدل على شدة التوافق والانسجام بين جماعة الناس من جهة، وبين هذه الجماعة وبين الممدوح من جهة أخرى، فالممدوح بأفعاله وصفاته له تأثير كبير على هذه الجماعة، ودليل ذلك تكرار الضمير (نا) ٣٦ مرة، جاءت في ١٠ منها على الأقل بمعنى المفعولية؛ أي أن للممدوح سيطرة كبيرة وتمكناً من قلوب الناس، وهم يبادلونه حباً بحب.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القصيدة الثانية:

قصيدة ابن زيدون (ما على ظني باس)[1]، وتمثل هذه القصيدة رسالة[2]بعث بها ابن زيدون من سجنه إلى صديقه أبي حفص بن برد الأصغر[3]: (مجزوء الرمل)

نص القصيدة:

١ ما عَلى ظَنّيَ بــاسُ يَجرَحُ الدَهرُ وَياسو

٢ رُبَّما أَشــرَفَ بِالمَر ءِ عَلى الآمالِ ياسُ

٣ وَلَــقَد يُنجيكَ إِغــفا لٌ وَيُردِيكَ احتِراسُ

٤ وَالمَحاذيــرُ سِــهامٌ وَالمَــقاديــرُ قِياسُ

٥ وَلَــكَم أَجدى قُــعودٌ وَلَكم أَكــدى النِماسُ

٦ وَكَــذا الدَهرُ ، إِذا ما عَزَّ نــاسٌ ذَلَّ ناسُ

٧ وَبَــنو الأَيّــامِ أَخــيا فٌ: سَراةٌ وَخِــساسُ

٨ نَلــبَسُ الدُنيا وَلَكِــن مُتــعَةٌ ذاكَ اللِــباسُ

٩ يا أَبا حَفصٍ وَما ساو اكَ فــي فَهــمٍ إِياسُ

١٠ مِن سَنا رَأيكَ لي في غَسَقِ الخَطبِ اِقتِباسُ

١١ وَوِدادي لَــكَ نَــصٌّ لَــم يُخالِــفهُ القِــياسُ

١٢ أَنَا حَــيرانٌ وَلِــلأَمــ ــرِ وُضوحٌ وَالتِــباسُ

---

١ ابن زيدون. الديوان، ص ٢٧٣ ـ ٢٧٧

٢ للمزيد حول بنية القصيدة الرسالة، انظر الفصل الذي كتبه إلبير مطلق بعنوان: (مبنى الرسالة في نثر ابن زيدون وشعره)، ضمن كتاب: دراسات في الأدب الأندلسي، ص ١٦١ ـ ١٩١

٣ انظر ترجمته: ابن بسام. الذخيرة، ق١، ج١، ص ٣٧٤، وفي: المغرب في حلى المغرب، ج١، ص ٨٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

١٣ ما تَرى في مَعشَرٍ حا لوا عَنِ العَهدِ وَخاسوا ؟

١٤ وَرَأونـي سـامِـرِيّاً يُتَّـقى مِـنهُ المِسّـاسُ

١٥ أَذْؤُبٌ هامَت بِلَحـمي فَـإِنتِـهاشٌ وَإِنتِـهاسُ

١٦ كُلُّهُم يَسأَلُ عَـن حـا لي، وَلِلذِئبِ إِعتِـساسُ

١٧ إِن قَسا الدَهـرُ فَلِلـما ءِ مِنَ الصَخرِ انبِجاسُ

١٨ وَلَئِن أَمسَـيتُ مَحـبو سـاً فَلِلغَيثِ إِحـتِباسُ

١٩ يَلبُـدُ الـوَردُ السَبَنتى وَلَـهُ بَعـدُ إِفـتِراسُ

٢٠ فَتَـأَمَّل كَيـفَ يَغـشى مُقلَةَ المَجـدِ النُـعاسُ

٢١ وَيُفَتُّ المِسكُ في التُـر بِ فَيـوطـا وَيُـداسُ

٢٢ لا يَكُـن عَهـدُكَ وَرداً إِنَّ عَهـدي لَـكَ آسُ

٢٣ وَأَدِر ذِكـرِيَ كَـأساً ما امتَطَت كَفُّكَ كَـاسُ

٢٤ وَاغتَـنِم صَفـوَ اللَيالي إِنَّمـا العَـيشُ اختِلاسُ

٢٥ وَعَسى أَن يَسمُحَ الدَهـ ـرُ فَقَد طـالَ الشِماسُ

بداية، سنعمد إلى تقسيم القصيدة إلى أربع لوحات، حيث تمثل اللوحة الواحدة فكرة محددة دارت حولها مجموعة من الأبيات، بعد ذلك تكون النظرة الكلية حاضرة لتجمع لوحات القصيدة جميعها، وربما يكون العنوان الذي اقترحه محقق الديوان لهذه القصيدة، وهو (طبائع النفوس)، معبراً إلى حد كبير عن مضمون القصيدة، فالقصيدة تكشف – ضمن ما تكشف عنه – عن طبائع نفس المظلوم الذي يتوق إلى حريته، وتكشف أيضاً عن طبائع نفوس الأصدقاء المخلصين معقد الرجاء، وتكشف في مقابل ذلك عن طبع الأصدقاء الذين مالت رياح المصالح والسلطة والغيرة فمالوا معها، وتنكروا لأقرب الناس لهم.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اللوحة الأولى: مقدمة الرسالة

وتضم الأبيات الثمانية الأولى من القصيدة:

١ ما عَلى ظَنِّيَ بــاسُ يَجرَحُ الدَهرُ وَياسو

٢ رُبَّما أَشــرَفَ بِالمَر ء عَلى الآمالِ ياسُ

٣ وَلَــقَد يُنجيكَ إِغــفا لٌ وَيُرديكَ احتِراسُ

٤ وَالمَحاذيــرُ سِــهامٌ وَالمَــقاديــرُ قِياسُ

٥ وَلَــكَم أَجدى قُــعودٌ وَلَكم أَكــدى التِماسُ

٦ وَكَــذا الدَهرُ ، إِذا ما عَزَّ نــاسٌ ذَلَّ ناسُ

٧ وَبَــنو الأَيّــامِ أَخــيا فٌ: سَراةٌ وَخِــساسُ

٨ نَلــبَسُ الدُنيا وَلَكِــن مُتــعَةٌ ذاكَ اللِــباسُ

وفي هذه الأبيات مجموعة من الظواهر التي تحمل صفة التكرار البسيط والمكثف، فقد جاء المطلع مُصرَّعاً، أي أن حرف الروي تكرر في نهاية الصدر والعجز، ويقتصر حضور هذا التكرار على بيت القصيدة الأول، كما أن النفي يتصدر المطلع، ويتكرر مرة أخرى في مطلع اللوحة الثانية (البيت التاسع)، تالياً للنداء ومن خلال الأداة نفسها (وما ساواك)، وموقع النفي في بداية اللوحة الأولى والثانية يعطي فكرة إلى أن ثمة نمطاً يتكرر في مواضع محددة، وليؤدي وظائف متشابهة إلى حد ما، ولعل ما يميز اللوحة الأولى هو الحضور القوي لأسلوب الخبر.

والسمة العامة في اللوحة الأولى، وفي القصيدة عموماً، هي أن البناء اللغوي يقوم على الجمع بين المتناقضات، وستتم الإشارة إليها في مواضعها من القصيدة، فالشاعر يشكل الدلالة في قصيدته من خلال هذه المقابلات الكثيفة، ويشير ذلك إلى واقع الشاعر نفسه المليء

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بالمتناقضات بين ماضيه وبين حاضره، والوظيفة التي تنهض بها المقابلة في هذه الأبيات هي تقديم صورتين متقابلتين؛ تمثل أولاهما حال الشاعر في سجنه، وما تركه الأسر من أثر نفسي سلبي، وتمثل الصورة الأخرى الأمل المستقبلي الذي يرجوه ويؤمله بعد أن يتخلص من مرارة واقعه.

وربما أشارت المقابلة (يجرح الدهر ـــــ وياسو) إلى حقيقة من حقائق الحياة يجد فيها الشاعر مواساة لنفسه، وهي أن الدهر دائم التقلب بأهله، فلا يدوم على حال يكون بها، فجرح الدهر لا يقتصر على السجن مكاناً وزماناً، فزمن الوصال الذي انقضى كان ميداناً لمثل هذه الأفعال، والصورة التي يشكلها الشاعر من خلال هذه المتنافرات تفيض دهشة، فالدهر قوة غيبية لا يعرف الشاعر حقيقتها، لذا فهو يتعجب من قدرته على فعل الشيء وضده.

وأمر آخر يلفت الانتباه في المطلع هو إسناد الفاعلية السلبية للدهر (يجرح الدهر)، وهذا هو شأن ابن زيدون مع الدهر تحديداً، فقد ورد الدهر بلفظه ثمانين مرةً في ديوانه، وقد ارتبط هذا الحضور لديه بالنظرة السلبية غالباً، ومن ذلك قوله في قصيدته النونية[1]: (البسيط)

غيظَ العِدا مِن تَساقينا الهَوى فَدَعَوا بِأَن نَغَصَّ فَقَالَ **الدَهرُ** آمينا

وربما نجد في قوله[2]: (الطويل)

هُوَ **الدَهرُ** مَهما أَحسَنَ الفِعلَ مَرَّةً فَعَن خَطَإٍ لَكِن إِساءَتُهُ عَمَدُ

تلخيصاً لموقفه من الدهر في أغلب الأحوال، أو بعبارة أدق؛ هي الصورة التي يراها للدهر، ولا غرابة أن يمتلك ابن زيدون مثل هذه الرؤية، وهو الذي عاش وعايش دهراً جعله يعب من أجاج مياهه، بعد أن ولّت سويعات الهناء مسرعة.

---

١ ابن زيدون. الديوان، ص ١٤٢

٢ ابن زيدون. الديوان، ص ٣٥٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومثلما كانت الدلالة التي يحملها الدهر في المطلع دلالةً سلبيةً، فقد تكرر هذا الأمر في البيت السادس (وكذا الدهر)؛ وحضور الدهر هنا يتأرجح بين الإيجابية (عز ناس) وبين السلبية (ذل ناس)، والصفة التي يكتسبها نتيجة لذلك هي صفة التقلب والتبدل وعدم الثبات على حال واحدة أو موقف واضح، ويشكل ذلك حضوراً سلبياً أيضاً.

أما الحضور الثالث للدهر فقد ورد في البيت السابع عشر (إن قسا الدهر)، وإشارة الشاعر واضحة إلى ما نابه من صروف الدهر وتقلباته، فقد أبدله بالنعيم شدة، وبالحرية أسراً، وتأتي صورة الدهر هنا كسابقتيها سلبية أيضاً، ويقابل الشاعر هذه السلبية بحالة تكشف عن أمل يملأ نفسه (فللماء من الصخر انبجاس)؛ وما يميز هذا الأمل هو أنه يأتي من حيث لا نتوقعه؛ فالماء المحبوس (الشاعر) قد ينبجس فجأة، ويمثل ذلك عبثية الفعل الإنساني أمام قوة الدهر إيجاباً وسلباً.

وجاء الحضور الأخير للدهر في هذه القصيدة في البيت الأخير (وعسى أن يَسْمُحَ الدهر)، فالأمل يملأ نفسه بأن تتبدل حال الدهر، فهي –في الوقت الحاضر– حالة سلبية مليئة بالمحن، وعسى أن يأتي اليسر بعد العسر، والفرج بعد الشدة، ولسان حاله يقول: لعل في النار للظمآن ماءً، وأمام قسوة الدهر، وأثره السلبي على ابن زيدون – على الأقل في هذه المحنة – إلا أن إشارات الأمل موجودة وحاضرة في هذه القصيدة، وخصوصاً في اللوحة الثالثة كما سيأتي لاحقاً.

ويرى الشاعر في البيت الثاني أن من يبلغ قمة اليأس ربما يستشرف آمالاً قد يحملها المستقبل، ويشير الطباق هنا إلى واقع معيش (ياس)، وإلى مستقبل ربما تتحقق فيه (الآمال)، ونراه يقدم الآمال على اليأس، الأولى بصيغة الجمع؛ ولعل في ذلك محاولة من الشاعر

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لإضفاء القوة على اللفظة، والأخرى بلفظ المفرد؛ بغية إضعاف تأثيرها في مقابل اللفظة الأولى.

وفي رحاب البيت الثاني، نشير إلى ألفاظ أربعة وردت في القصيدة، لفظان في البيت الأول (باس، ياسو)، وثالث في البيت الثاني (ياس)، وأخير في البيت الثالث والعشرين (كاس)، وما يجمع أربعتها هو أن حذف الهمزة تكرر فيها جميعاً، وحلّت مكانه الألف؛ ففي البيت الأول يقدم الشاعر المعنى بألفاظ تتكون من أصوات مهموسة هادئة، وصوت الهمزة الشديد[1] لا يتناسب مع بقية الأصوات في البيت، أما البيت الثاني، فقد ورد صوت الهمزة في صدر البيت مرة (أشرف)، وفي عجزه مرة أخرى (بالمرء)، ولعل الشاعر أراد من حذف الهمزة في (يأس) إضعاف فاعلية هذه الكلمة، بعد أن تعمد تأخيرها وإفرادها كما سبقت الإشارة.

وفي البيت الثالث يقابل الشاعر بين النجاة المتحققة عن طريق الغفلة، وبين الهلاك الذي يعبر إليه المرء من باب الحرص، ولعل في ذلك شكلاً من أشكال العبث التي يمارسها الدهر بحق البشر، ويكرر الشاعر المعنى ذاته في البيت الخامس؛ إذ يرى أن المنفعة قد تكون من نصيب القاعد، ويكون النصب للمجتهد نصيباً، وقد يكون في ذلك إشارة إلى فكرة تسيطر على الشاعر، وهي عدم جدوى شكواه من داخل سجنه، فما هذه النفثات التي يبعثها سوى تعبير عن معاناته دون طائل قد يتحقق من ورائها، وتبعث هذه المفارقة على الدهشة فهي تخرق قوانين الحياة.

وفي هذا البيت تتكرر كلمة (ولكم) في بداية الشطرين، والجناس الناقص بين (أجدى) وبين (أكدى)، ويمكن (أن نسلِّم بأن الشاعر يلجأ إلى التجنيس حينما يريد أن يُعبِّر عن تجربة

---

١ انظر: الطربقي، يوسف. معاني الحروف، ص ٢٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

متجانسة متكررة خاضعة لوتيرة الزمان الدوري وجبروته)[1]، كما يحضر الطباق بين (قعود) وبين (التماس)، ليكرس الشاعر بذلك الفكرة التي رددها في الأبيات الثلاثة السابقة.

ولا يقتصر التكرار في الأبيات الثالث والرابع والخامس على المعنى، بل يتجاوزه إلى تكرار في النسق:

ينجـيك إغفال ـــــــــــــــــ يرديك احتـراس

والمحاذير سهام ـــــــــــــــــ والمقادير قـياس

ولكم أجدى قعود ـــــــــــــــــ ولكم أكدى التماس

وقد أبرز هذا التكرار الإيقاع الحزين الذي سيطر على الشاعر منذ بداية القصيدة، وهو يشير أيضاً إلى حالة الهدوء النسبي التي لازمت الشاعر في أبيات اللوحة الأولى (١-٨).

ويعود الشاعر في البيت السادس ليكرر الفكرة التي عبّر عنها في مطلع القصيدة؛ وهي أن الدهر الذي يجرح ويداوي، وهو الذي يحمل قيمة سلبية لديه، ربما نلمح شيئاً من عدالته حين يداول العزة والذلة بين الناس، لكي يعلم العزيز أن الغيب قد يحمل له ذلة بعد عزته فيرتدع، ويبقى الأمل في نفس الذليل بانقشاع حالة البؤس التي يعيشها فلا يقنط، وفي البيت السابع إشارة من الشاعر إلى أن ثمة قيماً متباينة تتجلى في الأشياء المتماثلة؛ فالبشر وإن تماثلوا في الصور، إلا أنهم يتباينون في الطباع فمنهم الماجد السخي، ومنهم الخسيس اللئيم.

ويختتم الشاعر لوحته الأولى ببيت هو أقرب إلى الحكمة، حيث يحمل في طياته مواساة للنفس في مصابها الجلل، فالحياة كلها إلى زوال، وما النعيم فيها إلا متعة وقتية، وستفنى هذه المتع في إطار حالة الفناء العامة التي تصيب الكون، وفي هذا البيت الذي يمثل نهاية اللوحة الأولى يرد التصريع (نلبس، اللباس)، ويتكرر التصريع مرة أخرى في البيت الثالث

---

١ مفتاح، محمد. **في سيمياء الشعر القديم**، دار الثقافة، المغرب، ط١، ١٩٨٢، ص ٣٦

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والعشرين (كأساً، كاس)، ويمثل التصريع في جانب منه جناساً بين اللفظتين، وهو مما يسهم في لفت الانتباه إلى اللفظة المكررة، كما يعمل على تقوية الإيقاع الداخلي في البيت.

وبذلك يكون الشاعر قد بث شكواه من معاناة السجن في هذه المقدمة، ضمن إطار من الدهشة، وجاء تكرار استخدام المقابلة في الأبيات السابقة ليؤدي وظيفتين في جانب تشكيل الدلالة: الأولى هي رسم صورة لواقعه الذي يعيش فيه وشكوى الشاعر من ذلك الواقع، والأخرى تقدم صورة للمستقبل الذي يحمل أمل نجاته ويعيد أمجاد ماضيه، وما تكراره هذا إلا سمة اتسم بها نظمه ونثره (وكثيراً ما يكرّر أفكاره ويرددها، ولعله يريد تأكيدها والإقناع بها على طريقة الإيحاء)[1].

وفي الجانب الإيقاعي نجد أن الشاعر حقق لنصه أعلى درجات الانسجام والإيقاع الداخلي الحزين من خلال توظيف هذه المطابقات، ومن خلال اختيار الألفاظ المناسبة المعبرة عن الإيقاع الداخلي في نفس الشاعر، وخصوصاً تكرار النسق الذي لاحظناه في الأبيات الثالث والرابع والخامس، وثمة تكرار واضح وجلي في اللوحة الأولى، وفي بقية اللوحات؛ وهو تكرار المد، فاختيار الكلمات الممدودة هو الظاهر والبارز فيها، وهو الذي أنشأ الإيقاع الداخلي في القصيدة أكثر من غيره، وقد ساعد في إبراز انفعال الشاعر والبوح بما في نفسه، إذ استخدم المدود بأنواعها 33 مرة في 47 لفظة، بنسبة تزيد على 70% ، ومعنى هذا أن المدود طاغية على بقية الحروف، ويعود ذلك للحالة النفسية السيئة التي يعانيها الشاعر.

---

١ ابن زيدون. الديوان، مقدمة المحقق، ص ٩٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اللوحة الثانية: الشكوى إلى الصديق

وتشمل الأبيات من التاسع إلى السادس عشر:

٩ يا أبا حَفصٍ وَما ساو اكَ فـــي فَهـــمٍ إِياسُ

١٠ مِن سَنا رَأيكَ لي في غَسَقِ الخَطبِ اِقتِباسُ

١١ وَوِدادي لَـــكَ نَـــصٌّ لَـــم يُخالِـــفهُ القِـــياسُ

١٢ أَنَا حَـــيرانٌ وَلِـــلأَمـــ ـــرِ وُضوحٌ وَاِلتِـــباسُ

١٣ ما تَرى في مَعشَرٍ حا لوا عَنِ العَهدِ وَخاسوا ؟

١٤ وَرَأَونـــي ســـامِـــرِيّاً يُتَّـــقى مِـــنهُ المِسَـــاسُ

١٥ أَذْؤُبٌ هامَت بِلَحـــمي فَـــاِنتِـــهاشٌ وَاِنتِـــهاسُ

١٦ كُلُّهُم يَسأَلُ عَـــن حـــا لي، وَلِلذِئبِ اِعتِـــساسُ

وتتساوى هذه اللوحة مع سابقتها في عدد الأبيات، وهي تشكل (متن الرسالة الأول)، وإذا كانت اللوحة الأولى تمثل ما يسمى بـــ(المونولوج) أو حديث النفس، فإن اللوحة الثانية تمثل حديثاً مع الآخر (ديالوج)، وثمة تقابل بين اللوحتين؛ حيث غلب على الأولى الحديث عن الدهر وتحكمه، بينما تبرز في الثانية صورة الصديق المساعد، والذي يأتي في مقابل الدهر ويشكل رمزاً مضاداً له، وفي هذه اللوحة يتوجه الشاعر بخطابه إلى صديقه أبي حفص من خلال أداة النداء (يا).

ويمثل أبو حفص في هذه القصيدة صلة الشاعر بالماضي، فهو خيط ممتد بين حاضر الشاعر في سجنه، وبين ماضٍ سعيد ولّى بكل ما فيه من سعادة، أو لعله طوق النجاة الذي فيه الخلاص لشاعر حاصرته جدران السجن، ونالت من نفسه وأحدثت جرحاً غائراً يحاول شاعرنا جاهداً أن يتجاوزه، وإذا كان أسلوب الخبر هو السمة العامة في اللوحة الأولى، فإن

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الأسلوب الإنشائي هو ما يميز اللوحة الثانية؛ والمتمثل في النداء (يا أبا حفص)، والنفي (لم يخالفه)، والاستفهام (ما ترى ...؟).

ويؤكد الشاعر أن ذكاء صديقه أبي حفص يتجاوز ذكاء القاضي إياس بن معاوية، مضرب المثل في الذكاء، ويأتي تفضيل الشاعر لصديقه على هذه الشخصية التاريخية تحديداً ليؤدي دلالة يريد الشاعر تأكيدها، وتتلخص في أمله أن يكون هذا الصديق منصفاً في حكمه، ومخلِّصاً له من محنته، وكأن الشاعر يريد أن يقول: أنت يا أبا حفص أكثر عدلاً من إياس إن تفهمت مظلمتي وخلصتني مما أنا فيه.

ويشير الشاعر إلى علو مكانة صديقه، فهو يقتبس من آرائه السديدة ما يضيء له عتمة دربه، ويؤكد امتثاله لأي توجيه يصدر عنه عسى أن يكون فيه خلاصاً من أسره، ويحضر الطباق هنا ليعبر طرفه الأول عن القيمة المعنوية التي يمثلها أبو حفص (سنا رأيك)، وفي الطرف الآخر تعبير عن حال الشاعر الأسير الذي يعاني (غسق الخطب).

ويوظف ابن زيدون مصطلحات فقهية (نص، القياس) والتي يحمل استخدامها دلالة إلى قداسة مكانة صديقه في نفسه، وعن صدق مشاعره تجاهه؛ فهذا الحب الذي يشبهه بـ(النص) أو بالأدلة النقلية، لا يخالف (القياس) أو الأدلة العقلية، أي أن هذا الحب في ظاهره وفي باطنه، وفي قوله وفي فعله، إنما هو تعبير عن الحب الصادق الثابت.

بعد ذلك يبدأ الشاعر ببث شكواه إلى صديقه؛ مبتدئاً بما وصل إليه من سوء الحال، ومعدداً بعد ذلك الأسباب التي أدت به إلى ما هو فيه؛ فهو في حالة من الحَيرة، ولا يجد تفسيراً لتغير موقف أصدقائه منه، فأمره واضح وملتبس في آن، وربما عبَّر الطباق هنا عن حالة واحدة، ولكن هذه الحالة تتسم بالتقلب وبالتغير بعيداً عن الثبات، فالشاعر يتساءل عن سبب تغير ودّ أولئك الأصدقاء، الذين تبدل ودهم غدراً، وغادروا صفوف الأصدقاء لينضموا

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى فريق الأعداء المتربصين، وأصبح في نظرهم كالسامري في بني إسرائيل، يتحاشى الجميع الاقتراب منه أو مساسه، وتأثر الشاعر بسياق القصة القرآنية واضح هنا[1]، وهو تأثر لا يصل درجة الاقتباس.

ولم يجد الشاعر لأولئك الأصدقاء صورة أبشع من تلك التي تصورهم ذئاباً تعشق لحمه، فراحت تنهشه بأضراسها، وتنهسه بأطراف أسنانها، ويتجلى جمال الجناس الناقص الذي استخدمه الشاعر في لفظتي (انتهاش، وانتهاس) في تصويره لبشاعة صنيعهم وسوئه، ولا بأس من التقاء الجمال بالقبح في موضع واحد ليمثلا (جمال القبح)؛ بمعنى أن التعبير عن المعنى السلبي يتم عبر أسلوب غاية في الجمال.

وإذا كان السؤال يمثل – ضمن ما يمثله في وضعه الطبيعي – اهتمام السائل بحال المسؤول، فإن سؤال الأعداء عن حال الشاعر إنما هو تحين للفرصة كي تقتنص هذه الذئاب لحظة ضعف ينقضُّون فيها على فريستهم، والشاعر يشبه الأعداء بالذئاب صراحة في البيت الخامس عشر، أما في البيت السادس عشر فيتكرر حديثه عن الذئاب، ولكن ليشبه سؤالهم عنه بحال الذئب الذي يتسلل إلى فريسة ليباغتها، (أما آلامه النفسية فلعلها أقسى من آلامه الجسمية، فقد فشل في حبه وخسر مكانته وانتهى به الأمر إلى حيث ينتهي بالمجرمين والسفلة، وحياته مهددة بالخطر، هذا كله إلى جانب شماتة الحساد وتنكر الأصدقاء الذين أذاقهم الوداد الصافي فانقلبوا عليه في محنته ينهشون لحمه ويمزقون أديمه كالذئاب الضارية)[2].

وفي هذه اللوحة حضور مكثف لذات الشاعر؛ ويتجلى هذا الحضور من خلال تكرار الضمير العائد على الشاعر (المتكلم)، (رأيك لي، ووادي، أنا، ورأوني، هامت بلحمي، عن

---

١ للمزيد حول قصة السامري، انظر: **سورة الأعراف**، الآيات: ١٤٨- ١٥٢ و**سورة طه**، الآيات: ٨٣- ٩٨

٢ عبد العظيم، علي. ابن زيدون، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٤٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حالي)، وهذا يعني أن ثمة تغيراً حدث في اللغة بين اللوحة الأولى وبين اللوحة الثانية؛ حيث تمثل اللوحة الأولى مقدمة لغاية يريد الشاعر أن يعرضها في قصيدته، وحضور ذات الشاعر بشكل مكثف يعني أنه قد بدأ بعرض قضيته وبث شكواه إلى صديقه، ويكشف هذا التحول عن تغير في مستوى الأداء والانفعال والحالة النفسية؛ فلغة الشاعر تتجه نحو التصعيد، ولعل الغاية من ذلك هي إحداث شكل من أشكال التأثير في نفس صديقه، لكي تتحقق الغاية التي يسعى إليها وهي الحرية.

اللوحة الثالثة: الأنا المتعالية

وينتظم في هذه اللوحة الأبيات من السابع عشر إلى الحادي والعشرين:

١٧ إن قَسا الدَهــرُ فَلِلــما ء مِنَ الصَخرِ انبِجاسُ

١٨ ولَئِن أمسَــيتُ مَحــبو ســاً فَلِلغَيثِ اِحــتِباسُ

١٩ يَلبُــدُ الــوَردُ السَبَتى ولَــهُ بَعــدُ اِفــتِراسُ

٢٠ فَتَــأَمَّل كَيــفَ يَغــشى مُقلَةَ المَجــدِ النُــعاسُ

٢١ وَيُفَتُّ المِسكُ في التُــر بِ فَيــوطــا وَيُــداسُ

ولا بدَّ من الإشارة إلى أن هذه اللوحة هي أقرب ما تكون ردة فعل على شكواه في اللوحة السابقة؛ لكي ينفي عن نفسه صفة الضعف، كما أنها تمثل تمهيداً للخطاب الذي سيتوجه به إلى أبي حفص في القسم الأخير من القصيدة، (والشكل الثاني للاعتداد بالنفس تبدّى في المرحلة التي بدأت بسجنه، وهنا برز الاعتداد بالنفس مغلَّفاً بالمرارة والإيلام، ولذلك تحوَّل من التعالي إلى الانتفاض والتحدي وإلى تعزية النفس بردّ أسباب الهزيمة إلى أفعال الآخرين وإلى نزوات الدهر العشوائية...)[1].

١ عباس، إحسان وآخرون. دراسات في الأدب الأندلسي، ص ١٧٧

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن الشاعر، ورغم الظلم الواقع عليه والسجن الذي يعاني في غياهبه، إلا أنه يرى نفسه ماءً يتفجر من خلال الصخر، والصخر هنا إشارة إلى قسوة الدهر وسوء الظروف التي يواجهها، ولكن إرادته استطاعت تجاوز هذه الظروف، وما وجوده في الأسر إلا كمطر احتبس ولا بد أن ينزل في لحظة ما، فهو لا يرى في سجنه ما يشينه، ولو أن في السجن منقصة له لم يكن الدر ساكن الصدف، فالمسك وإن وطأته الأقدام لا يتغير، ويكرر الشاعر أسلوب الشرط في بداية البيتين، والمتمثل في: (إن + الفعل الماضي)، وليشكل من ذلك تكراراً آخر، ولكن في النسق العام لبناء البيت الشعري.

وهو يرى نفسه أسداً في حالة سكون، ولا بدَّ أن تأتي اللحظة التي يثب فيها على فريسته، وشتان ما بين حاله وبين حال أعدائه:

أســـد ـــــــــــــــــــــ ذئـــب

افتراس ـــــــــــــــــــــ اعتساس

ومما يدعم الفكرة السابقة التي أشار إليها ابن زيدون نظماً، قوله نثراً في الرسالة الجدية، وهو معنى قريب من المعنى السابق في القصيدة، ولعل أبرز ما فيها إشارته إلى أن المعاناة التي يعيشها إنما جاءته من أقرب الناس له:(فلا غرو: قد يغص بالماء شاربه، ويقتل الدواء المستشفي به، ويؤتى الحذر من مأمنه، وتكون منية المتمني في أمنيته، والحين قد يسبق جهد الحريص:

كلُّ المصائب قد تُمرُّ على الفتى فتهونُ غير شماتةِ الحسادِ

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإني لأتجلد، وأري الشامتين أني لريب الدهر لا أتضعضع؛ فأقول: هل أنا إلا يدّ أدماها سوارها؟ وجبين عض به إكليله؟ ومشرفي ألصقه بالأرض صاقله؟ وسمهريّ عرضه على النار مثقفه؟...)[1].

اللوحة الرابعة: خاتمة الرسالة

وتتشكل من الأبيات الأربعة الأخيرة من القصيدة:

٢٢ لا يَكُـنْ عَهـدُكَ وَرداً إنَّ عَهـدي لَـكَ آسُ

٢٣ وَأدِر ذِكـرِيَ كَـأساً ما امتَطَت كَفُّكَ كَـاسُ

٢٤ وَاغتَـنِم صَفـوَ اللَيالي إنَّمـا العَـيشُ اختِلاسُ

٢٥ وَعَسى أن يَسمُحَ الدَهـ ـرُ فَقَد طـالَ الشِماسُ

وفيها يُجمل الشاعر غايته من قصيدته الرسالة، ويعود مرة أخرى إلى أبي حفص كما يوحي ظاهر كلامه، ولكن خطابه هنا مختلف عن خطابه السابق في مضمونه ونبرته، والقيمة الدلالية التي يحملها الورد (مؤقت) في هذا السياق، تأتي في مقابل القيمة الدلالية التي يحملها الآس (الدوام) في السياق ذاته، فالورد لا يُعَمَّر طويلاً، وهو وإن كان يمتلك جاذبية بصرية وشمية محببة إلى النفس، إلا أنه سريع الزوال، وقريب من الموت، أما الآس فهو يتسم بديمومة خضرته فترة طويلة، وتقتصر جاذبيته على لونه دون رائحته، وبين قصر عمر الورد وبين طول عمر الآس تتحقق المقابلة.

ولا يقتصر طلب الشاعر على دوام العهد بينه وبين صديقه، بل يتجاوزه إلى التذكير بأيام اللهو، ويتكرر التصريع هنا مرة أخرى (كأساً، كاس)، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في اللوحة الأولى، وإذا كان الشاعر قد استخدم مصطلحات فقهية في اللوحة الثانية من القصيدة

---

١ ابن زيدون. الديوان، ص ٦٨٢

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ليشيع جوّاً من القداسة، فإنه يشير هنا إلى أجواء خاصة بمجالس اللهو والشراب، ويرى أن على المرء أن يغتنم أيام الرخاء؛ لأن العيش إنما هو لحظات صفاء يجب اختلاسها، ويمثّل قوله (إنما العيش اختلاس)، تلخيصاً لرؤيته للحياة، ويختتم الشاعر قصيدته بما ابتدأ به في مطلع القصيدة؛ من إشارة إلى سوء صنيع الدهر، وفي حين أبدى عدم اهتمامه لهذا الصنيع في البداية، فإنه يأمل ويرجو في خاتمة قصيدته أن تتبدل أخلاق الدهر فقد بلغت الأمور حدّاً لا يطاق.

نظرة كلية:

كرَّر الشاعر استخدام صيغة المصدر في أغلب أبيات القصيدة، فقد ورد المصدر في اثنين وعشرين بيتاً من أبيات القصيدة الخمسة والعشرين، أي بنسبة (88%)، وهي نسبة مرتفعة جداً، وبذلك تشكل صيغة المصدر أحد القواعد البارزة التي بنى الشاعر قصيدته عليها، وبما أن المصدر يتحرر من سلطة الزمان والفاعلية؛ فهو يشكل مساحة حرة يتحرك الشاعر من خلالها، ولعل في إلحاح الشاعر على تكرار صيغة المصدر المرة تلو الأخرى ما ينبئ عن رغبة تسيطر عليه في استخدام صيغة لغوية تحمل معنى الحرية، وتمكنه من تجاوز واقعه المرير في السجن، وهذا ما يوفره استخدام المصدر الذي لا يتقيد بزمن محدد، ولا يرتبط أيضاً بفاعل يقيد دلالته، كما أن تكرار مجيء المصدر – في الغالب – في نهاية الأبيات، منح القصيدة سمة جمالية متميزة.

ومن الصيغ التي كرَّرها الشاعر أيضاً صيغة الجمع؛ وهي:(الآمال، المحاذير، سهام، المقادير، قياس، بنو الأيام، أخياف، سراة، خساس، أذؤب، الليالي)، وهي في غالبيتها تحمل دلالة سلبية، فالشاعر يصور نفسه فرداً في مواجهة هذه التحديات التي تستمد بعضاً من قوتها من خلال صيغة الجمع، والفكرة التي يمكن استخلاصها من ذلك، هي أن معاناة الشاعر ما

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

هي إلا نتيجة لتراكمات من التحديات، وهذه الصعوبات ليست مما يقوى امرؤ على مواجهتها منفرداً، فاستخدام صيغة الجمع ينبئ عن علو مكانته، وعظم مصيبته، وإلا لما اجتمعت عليه هذه الخطوب، كما يبرر الشاعر من خلال هذه الصيغ، أن ما آلت إليه حالته لم يكن عن ضعف منه، إنما هو أمر طبيعي، فما عساه يفعل أمام تحديات كهذه ؟

إن اختيار السين المضمومة روياً للقصيدة ربما يكشف في جانب منه عن همسات مكبوتة، حاول الشاعر أن يبثها في حديثه مع نفسه، وفي شكواه إلى صديقه أبي حفص، كما أن الشاعر كرَّر استخدام التدوير في أحد عشر بيتاً، بنسبة تكاد تقترب من النصف (44%)، وهذه النسبة مرتفعة إلى حد كبير، وفي تفسير ذلك؛ فإن الشاعر في البيت المدور لا يسيطر على انفعالاته، فهو يبذل جهداً كبيراً وطاقة مكبوتة يريد تفجيرها من خلال اتصال الشطر الأول بأخيه الثاني، أما البيت غير المدور؛ فإنه يعطي فسحة للشاعر للراحة والتقاط أنفاسه، فهو استراحة للشاعر، وقد يمثل التدوير حالة من التداخل بين صدر البيت وعجزه، وهذه الحالة هي أشبه ما تكون بحال الشاعر حين قال:

أنَا حَــيرانٌ ولِــلأمــ ـــرِ وُضوحٌ وَالِتبــاسُ

أما الأفعال في القصيدة فقد تكرر الفعل الماضي ثلاث عشرة مرةً، والفعل المضارع ست عشرة مرةً، أربعة منها مبنية للمجهول، وتكرر فعل الأمر ثلاث مرات، وتكرار الأفعال المضارعة بنسبة تفوق نسبة الفعل الماضي لهو دليل على أن تأثير الحاضر أقوى وأشد، وأن بؤس الحاضر قد ألغى نعيم الماضي، فلم يعد إلا ذكريات باهتة، علاوة على أن اختيار الأفعال المضارعة من نوع (يجرح، ياسو، ينجيك، يرديك، يُتقى، يوطا، يداس، يلبد، يغشى) يحمل كل فعل منها في طياته قوة هائلة، وطاقة مدمرة، وحين يدرك الشاعر سحر الصوت متضافراً مع

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إحساسه، (فإن إيقاعه لا بدَّ أن يجسد إحساساً حاداً لشيئين معاً وهما موسيقى الألفاظ ومضموناتها المتنوعة الغنية)[1].

إن تكرار الشاعر حديثه عن الدهر في مواضع مختلفة من القصيدة، في مطلعها ووسطها وفي نهايتها، من الأمور التي أضفت على القصيدة وحدة وتماسكاً، أما الثنائيات الضدية التي تكررت في القصيدة أربع عشرة مرة، فلم يأت الشاعر بها زينة لنصه، إنما هي لتعميق المعاني المعبر عنها، وقد سبقت الإشارة إليها في مواضعها، وتمثل هذه الثنائيات في صورتها الكلية صورة حقيقية عن واقع يعيشه الشاعر.

وقد حرص الشاعر على تحقيق أعلى درجات النغم الموسيقي الداخلي من خلال تكرار الجناس بصوره المختلفة، من مثل: (باس، ياسو) و (أجدى، أكدى) و (انتهاش، انتهاس) (محبوساً، احتباس)، والطباق (ينجيك، يرديك) و (وضوح، التباس)، وتكرار بعض الألفاظ (ناسٌ، ناسُ) و (عهدك، عهدي) و (كأساً، كاس) ، وهكذا نجح الشاعر في تقديم قصيدته التي اتخذت بنية الرسالة، ومن خلال مجموعة من التكرارات استطاع أن يشكل دلالة نصه وموسيقاه الداخلية إلى جانب تحقق الناحية الجمالية.

---

١ ف. ا. ماثيسن. ت. س. إليوت لشاعر الناقد مقال في طبيعة الشعر، ترجمة: إحسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا/بيروت، ١٩٦٥، ص١٧٥

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الخاتمة:

تناولت الدراسة التكرار في الشعر الأندلسي، شعراء قرطبة في القرن الخامس الهجري أنموذجاً، وأوضحت دور التكرار في تشكيل الدلالة، ودعم الجانب الموسيقي، والكشف عن جزء من الجانب النفسي، كما أشارت إلى دور التكرار في تحقيق الترابط والتماسك داخل النص الشعري.

ومن النتائج العامة التي توصلت إليها الدراسة: أن أغلب التكرارات كان لها حضور دلالي مقصود في النص الشعري، وهي ليست دليلاً على عجز الشاعر وضحالة معجمه اللغوي، بل تعبيراً عن قدرته وبراعته في امتلاك ناصية اللغة والتفنن في تشكيل الدلالة والإيقاع، وعدم الاكتفاء بالإيقاع الناتج عن الوزن الشعري المتمثل بالبحر وتفعيلاته.

وثمة تفاوت بين شعراء الدراسة الأربعة في نسبة حضور التكرار البديعي في شعرهم، وهذه النسبة تختلف لدى الشاعر الواحد، وفي القصيدة الواحدة، بين كثافة الحضور واعتداله وندرته، وقد حاول الدارس أن يتبين أشكال التكرار الأكثر دوراناً في الشعر الأندلسي، ووجود هذه الأنماط يعني ضمناً أن الشعر الأندلسي هو استمرار للشعر المشرقي في لغته وأساليبه، وفي طريقة التشكيل والرؤية، مع مراعاة خصوصية التجربة، وعنصري الزمان والمكان.

وسعت الدراسة في التمهيد إلى تشكيل إطار نظري للتكرار من خلال عرض أبرز القضايا التي تعنى بالتكرار، وتبين أن المحور الرئيس الذي دارت حوله جهود البلاغيين والنقاد القدماء هو بلاغة ظاهرة التكرار، ومحاولة بيان أسباب وجودها، وبيان دواعي التكرار وفوائده، وتكاد الأمثلة تتكرر فيما بينهم، وكانت مهمة التصدي لمطاعن المشككين في بلاغة القرآن وفصاحته من أبرز الدوافع للاهتمام بظاهرة التكرار عند القدماء.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما الدراسات الحديثة التي تناولت التكرار، فقد توزعت بين دراسات تابعت القدماء في دراساتهم، وأخرى سعت إلى التجديد بشكل أو بآخر، كما بينت الدراسة أثر التكرار في الكشف عن جمالية النص، وفي الكشف عن دوافع المبدع ومقاصده، وعن أثر ذلك في المتلقي، وتم عرض أنواع التكرار كما يراها ناقدان من القدماء هما ضياء الدين ابن الأثير والسجلماسي، وأخيراً تمت الإشارة إلى الصلة الوثيقة التي تجمع بين التكرار والإنشاد.

ودرس الفصل الأول التكرار من خلال المستويات اللفظية المتعددة التي يمثلها، ابتداءً من تكرار الحرف، وانتهاءً بتكرار البيت، وتم إيضاح أهمية هذا اللون من التكرار، ودوره في تشكيل الجانب الموسيقي والجانب الدلالي، ومثّل تكرار الحرف وتكرار الأدوات النماذج الأكثر دوراناً في الشعر الأندلسي، أما تكرار الأفعال فكان الفعل الماضي هو الأكثر حضوراً في الشعر الأندلسي في النماذج التي تمثل التكرار، وكلما ازدادت مساحة النص المكرر قلّ حضوره في الشعر وتضاءلت أمثلته، ويمتلك التكرار المركب بأشكاله المختلفة قيمة أكبر من أنواع التكرار الأخرى؛ وما يعلل ذلك هو أن قدرة هذا اللون من التكرار كبيرة في تشكيل الجانب الدلالي والجانب الموسيقي، وإذا كان تكرار البيت والشطر نادراً لدى شعراء هذه الدراسة، فإن تكرار العبارة أو الجملة، وتكرار الصيغ النحوية كان له حضور لافت تمت الإشارة إليه.

وفي الفصل الثاني تناولت الدراسة أربعة ألوان بديعية، ومعظم الأنواع البديعية التي وقف عندها البلاغيون تقوم في أساسها على التكرار، فالتكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في ألوان البديع المختلفة، وتأدية البديع لوظائف تختص بالجانب الدلالي والجانب الموسيقي ترسخ وجهة النظر القائلة بعدم حصر وظيفة البديع بالزينة فقط.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ومثّل الفصل الثالث محاولة لمعالجة التكرار بمستوياته المختلفة في قصيدتين كاملتين، وتم الكشف عن دور التكرار وأهميته وقيمته الجمالية، وبذلك تكون الدراسة قد قدمت رؤية الدارس لظاهرة التكرار في الشعر الأندلسي، وفي الختام فإنني أحمد الله على مدده وعونه وتوفيقه، فقد اجتهدت وبذلت من الجهد ما أحسب أني قد أديت فيه واجب الدراسة، ولا يسعني إلا أن أتمثل بقول القاضي الفاضل حين قال (إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه، إلا قال في غده: لو غيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل. وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر)[1].

والله ولي التوفيق

١ الزبيدي، أبو الفضل محمد مرتضى. إتحاف السادة المتقين بشرح أسرار إحياء علوم الدين، ج١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت، ص٣

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثَبَتُ المصادر والمراجع:

- إبراهيم، إياد عبد المجيد. **البناء الفني في شعر الهذليين**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠.

- ابن الأثير، ضياء الدين (ت٦٣٧هـ). **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

- إسماعيل، عز الدين. **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٦.

- الأندلسي، ابن شهيد (ت ٤٢٦هـ). **ديوان ابن شهيد الأندلسي**، جمعه وحققه: يعقوب زكي، راجعه: محمود علي مكي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٠.

- أنيس، إبراهيم. **دلالة الألفاظ**، مطبعة أبناء وهبة حسان، القاهرة، ١٩٩٧.

- أنيس، إبراهيم. **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٤، ١٩٩٧.

- البرقوقي، عبد الرحمن. **شرح ديوان المتنبي**، دار الكتب العلمية، بيروت، مج٢، ج٤، ط١، ٢٠٠١.

- البطل، علي. **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١.

- بكار، يوسف. **في العروض والقافية**، دار المناهل، بيروت، ط٢، ١٩٩٠.

- تبرماسين، عبد الرحمن. **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.

- تشيتشرين، أ.ف. **الأفكار والأسلوب**، ترجمة: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٦٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- تيشنر، فرانز. **المنتقى من دراسات المستشرقين**، جمعها ونقلها إلى العربية وعلّق عليها: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط٢، ١٩٧٦.

- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك (ت٤٣٠). **فقه اللغة وأسرار العربية**، ضبط وتعليق: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (٢٥٥هـ). **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج١، ط٥، ١٩٨٥.

- ـــــــــــــ . **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨.

- الجرجاني، عبد القاهر (ت٤٧١هـ). **كتاب أسرار البلاغة**، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩١.

- الجعافرة، ماجد. **قراءات في الشعر العباسي**، مؤسسة حمادة، إربد، ٢٠٠٣.

- ابن جعفر، قدامة (ت٣٣٧هـ). **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٨.

- ابن جني، أبو الفتح (ت ٣٩٢هـ). **الخصائص**، ج٢، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت،ط٢، د.ت.

- الجواد، إبراهيم. **الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٦.

- الجوهري، إسماعيل بن جراد (ت ٣٩٣هـ). **تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق: أحمد بن الغفار عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٩٧.

- الجيار، مدحت سعيد. **الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي** ، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- حركات، مصطفى. **الصوتيات والفونولوجيا**، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

- ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد الظاهري (ت٤٥٦هـ). **ديوان الإمام ابن حزم الظاهري**، تحقيق: صبحي رشاد عبد الكريم، دار الصحابة، طنطا، ط١، ١٩٩٠.

- ———— . **رسائل ابن حزم الأندلسي**، مج١، ج١، تحقيق: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧.

- الحلبي، نجم الدين أحمد بن الأثير(ت٧٣٧). **جوهر الكنز** ، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٠.

- حماسة، محمد عبد اللطيف. **الجملة في الشعر العربي**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٩٠.

- الحموي، ابن حجة (ت ٨٣٧هـ). **خزانة الأدب وغاية الأرب**، تحقيق: كوكب دياب، دار صادر، بيروت، ٢٠٠١.

- خضر، سيد. **التكرار الإيقاعي في اللغة العربية**، دار الهدى للكتاب، كفر الشيخ، ط١، ١٩٩٨.

- ابن الخطيب، لسان الدين (ت٧٧٦هـ). **أعمال الأعلام** فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام وما يتعلق بذلك من الكلام، تحقيق: سيد كسروي حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.

- الخفاجي، ابن سنان (ت٤٦٦هـ). **سر الفصاحة**، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، القاهرة، ١٩٦٩.

- الخلايلة، محمد. **بنائية اللغة عند الهذليين**، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠٠٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- دعدور، أشرف. **الصورة الفنية في شعر ابن درّاج القسطلي الأندلسي**، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٩٤.

زايد، علي عشري. **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، دار الفصحى للطباعة والنشر، مصر، ١٩٧٨.

- الزبيدي، السيد محمد مرتضى (ت ١٢٠٥هـ). **إتحاف السادة المتقين بشرح أسرار إحياء علوم الدين**، ج١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت

- ـــــــــــــــ . **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق: حسين نصار، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٧٤.

- الزركشي، بدر الدين محمد(ت ٧٩٤هـ). **البرهان في علوم القرآن**، ج٣، تحقيق: يوسف المرعشلي وجمال الذهبي وإبراهيم الكردي، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ١٩٩٤.

- ابن زيدون، أبو الوليد أحمد بن عبد الله (ت٤٦٣هـ). **ديوان ابن زيدون ورسائله**، شرح وتحقيق: علي عبد العظيم، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

- السجلماسي، أبو محمد القاسم (توفي في القرن الثامن الهجري). **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط١، ١٩٨٠.

- السعدني، مصطفى. **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٨.

- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن علي(ت٦٢٦). **مفتاح العلوم**، ضبط وتحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

- السيد، عز الدين علي. **التكرير بين المثير والتأثير**، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- الشنتريني، ابن بسام (ت٥٤٢هـ). **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2000.

- الشنطي، محمد صالح. **في الأدب العربي القديم**، مج٢، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط٢، ١٩٩٧.

- ابن الشيخ، جمال الدين. **الشعرية العربية** تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦.

- صبح، علي. **البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر**، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ١٩٩٦.

- الصفدي، صلاح الدين. **جنان الجناس في علم البديع**، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ١٢٩٩هـ، (١٨٨١م).

- الصكر، حاتم. **كتابة الذات**، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٤.

- الطرابلسي، محمد الهادي. **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١.

- الطريفي، يوسف عطا. **معاني الحروف** ومخارجها وأصواتها في اللغة العربية، وزارة الثقافة، عمان، ط٢، ٢٠٠٨.

- عبابنة، سامي. **التفكير الأسلوبي**، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٧.

- عباس، إحسان. **تاريخ الأدب الأندلسي** عصر سيادة قرطبة، دار الثقافة، بيروت، ط٧، ١٩٨٥.

- ———— . **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الشروق، عمان، الإصدار الرابع، ٢٠٠٦.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- عباس، إحسان وآخرون. **دراسات في الأدب الأندلسي**، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٢، ١٩٧٨.

- عبد العظيم، علي. **ابن زيدون**، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

- ـــــــــــ . **ابن زيدون عصره وحياته وأدبه**، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ١٩٥٥.

- عبد الله، عدنان خالد. **النقد التطبيقي التحليلي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦.

- عبد المجيد، جميل. **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

- عبد المطلب، محمد. **بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي**، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥.

- عبيد، حاتم. **التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي**، التسفير الفني، صفاقس، ط١، ٢٠٠٥.

- عبيد، محمد صابر. **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

- العسكري، أبو هلال (ت٣٩٥هـ). **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١.

- غريب، روز. **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط٢ ، ١٩٨٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- الغلاييني، مصطفى. **جامع الدروس العربية**، ج١، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط١٢، ١٩٨٤.

- ف. ا. ماثيسن. **ت. س. إليوت لشاعر الناقد مقال في طبيعة الشعر**، ترجمة: إحسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا/بيروت، ١٩٦٥.

- فراي، نورثروب. **تشريح النقد محاولات أربع**، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، ١٩٩١.

- فضل، صلاح. **بلاغة الخطاب وعلم النص**، (سلسلة عالم المعرفة ١٦٤)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، آب / ١٩٩٢.

- فيود، بسيوني. **علم البديع** دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسسة المختار، القاهرة، ط٢، ١٩٩٨.

- القاضي، النعمان. **أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي**، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ١٩٨٣.

- ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم(ت٢٧٦هـ). **تأويل مشكل القرآن** ، شرحه ونشره: السيد أحمد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ١٩٨١.

- القرطاجني، حازم (ت٦٨٤). **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١.

- القزويني، الخطيب (ت ٧٣٩). **الإيضاح في علوم البلاغة**، ج١، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٥، ١٩٨٠.

- القسطلي، ابن درّاج (ت٤٢١هـ). **ديوان ابن درّاج**، تحقيق: محمود علي مكي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٦٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- القيرواني، ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١.

- كارنغتون، باتريشا. **التأمل**، (سلسلة المائة كتاب)، ترجمة: أقبال أيوب، مراجعة: عزيز المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

- الكبيسي، عمران. **لغة الشعر العراقي المعاصر**، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢.

- الكراعين، أحمد نعيم. **اللغة في شعر مسلم بن الوليد الأنصاري**، منشورات عمادة البحث العلمي في جامعة فيلادلفيا، الأردن، ط١، ٢٠٠٠.

- الكلاعي، محمد بن عبد الغفور (توفي في القرن السادس). **إحكام صنعة الكلام**، تحقيق: محمد رضوان الداية،عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٥.

- كنوان، عبد الرحيم. **من جماليات إيقاع الشعر العربي**، دار أبي رقراق، الرباط، ط١، ٢٠٠٢.

- كنوني، محمد. **اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٧.

- كوهن، جان. **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.

- المجذوب، عبد الله الطيب. **المرشد إلى فهم أشعار العرب**، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧٠.

- مداس، أحمد. **لسانيات النص**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط١، ٢٠٠٧.

- المدني، علي ابن معصوم (ت١١٢٠هـ). **أنوار الربيع في أنواع البديع**، ج٥، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط١، ١٩٦٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- المراكشي، ابن عذاري (ت٦٩٥هـ). **البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب**، ج٣، تحقيق ومراجعة: ج.س. كولان و إ. ليفي بروفنسال، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣.

- المصري، ابن أبي الأصبع (ت٦٥٤هـ). **تحرير التحبير** في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، دار إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٨٣هـ.

- ابن المعتز، عبد الله(ت٢٩٦). **كتاب البديع**، اعتنى بنشره: إغناطيوس كراتشقوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد، ط٢، ١٩٧٩.

- المعري، أبو العلاء (ت٤٤٩هـ). **شروح سقط الزند**، قسم٣، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٩٨٧.

- المغربي، ابن سعيد. **المغرب في حلى المغرب**، ج١، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٧٨.

- مفتاح، محمد. **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط٣، ١٩٩٢.

- ـــــــــــ . **في سيمياء الشعر القديم**، دار الثقافة، المغرب، ط١، ١٩٨٢.

- المقري، أحمد (ت١٠٤١هـ). **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة الجديدة، ٢٠٠٤.

- الملائكة، نازك. **الصومعة والشرفة الحمراء**، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.

- ـــــــــــ . **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط٧، ١٩٨٣.

- ابن منظور، جمال الدين (ت ٧١١هـ). **لسان العرب**، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٧.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- ابن منقذ، أسامة (ت٥٨٤هـ). **البديع في البديع في نقد الشعر**، حققه وقدّم له: عبد آ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٧.

- النجار، عبد الفتاح. **حركة الشعر الحر في الأردن ١٩٧٩- ١٩٩٢**، مطبعة البهجة، إربد، ط١، ١٩٩٨.

- ابن النقيب، جمال الدين محمد(ت٦٩٨هـ). **مقدمة تفسير ابن النقيب** في علم البيان والمعاني والبديع وإعجاز القرآن، كشف عنها وعلق حواشيها: زكريا سعيد علي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٩٥.

- هلال، ماهر مهدي. **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، دار الرشيد للنشر، (سلسلة دراسات - ١٩٠)، بغداد، ١٩٨٠.

- وهبة، مجدي والمهندس، كامل. **معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

الرسائل الجامعية:

- عبيدات، محمود. **بنية اللغة الشعرية عند مسلم بن الوليد**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، ٢٠٠٣.

- العلي، بشار. **التكرار في شعر أبي العتاهية بين البلاغة والأسلوبية**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 2008.

- عليمات، يوسف. **بنية اللغة الشعرية عند العذريين-جميل بثينة نموذجا**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٩٩.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- قاسم، محمد محمود. **التكرار في القرآن الكريم**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، اربد، ١٩٩٨.

الأبحاث والدوريات:

- بكار، يوسف. **الفضاءات الموسيقية في شعر الأمير عبد الله الفيصل**، بحث منشور في مجلة أفكار، عدد ١٨١، ٢٠٠٣.

- حسنين، أحمد طاهر. **المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم**، بحث منشور في مجلة فصول، مج٣، ع٢، ١٩٨٣.

- ربابعة، موسى. **التكرار في الشعر الجاهلي**، بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الكرك، مج٥، عدد ١، ١٩٩٠.

- ـــــــــــ . **ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء**، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية)، الجامعة الأردنية، الأردن، مج ٢٢ (أ)، ع ٥، ١٩٩٥.

- ـــــــــــ . **نظرية النظم الشفوي والشعر العربي القديم دراسة في التشابه والاختلاف**، بحث مقدم إلى مؤتمر تقاليد الاختلاف في الثقافة العربية بكلية الآداب- جامعة الكويت، ٢٠٠٢.

- رواقة، إنعام. **دائرة التكرار ودلالاتها في بائية ابن الدمينة**، بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الكرك، مج 15، ع8، 2000.

- سليكي، خالد. **من النقد المعياري إلى التحليل اللساني**، بحث منشور في مجلة عالم الفكر، الكويت، مج ٢٣، ع١-٢، ١٩٩٤.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- السيد، شفيع. **أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء**، بحث منشور في مجلة إبداع، القاهرة، السنة الثانية، ع٦، ١٩٨٤.

- العبد، محمد. **سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور**، بحث منشور في مجلة فصول، القاهرة، مج٧، عدد ١-٢، ١٩٨٧.

- عبد المطلب، محمد. **التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ**، بحث منشور في مجلة فصول، القاهرة، مج3، ع2، 1983.

- فضل، صلاح. **ظواهر أسلوبية في شعر شوقي**: تجربة نقدية، بحث منشور في مجلة فصول، القاهرة، مج ١، عدد ٤، ١٩٨١.

- القرعان، فايز. **التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر**، بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الكرك، مج٧، ع٦، ١٩٩٦.

- محجوب، فاطمة. **التكرار في الشعر**، بحث منشور في مجلة شعر، ع٨، أكتوبر، ١٩٧٧.

- المنصور، زهير. **ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي**، بحث منشور في مجلة جامعة أم القرى للعلوم الشرعية، ج13، ع21، 1421هـ.

- ناداف، ساندرا. **الزمن السحري وجماليات التكرار**، بحث منشور في مجلة فصول، مجلد ١٣، عدد١ ، ١٩٩٤.

- نصير، أمل. **التكرار في شعر الأخطل**، بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الكرك، مج ٢٠، ع ٨، ٢٠٠٥.

- يوسف، عبد الفتاح. **فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض نمط خاص من الوعي بالآخر**، بحث منشور في مجلة فصول، القاهرة، ع٦٢، ٢٠٠٣.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Abstract

Al-Ruqaibat, Mohammed Ahmed. Repetition in the Andalusian poetry (Qurtoba Poets in the Fifth Hijri Century as a model). A Ph.D. Thesis, Yarmouk University, 2011 (Supervised by Prof. Dr. Yunus Khairo Shdaifat).

The aim of this research is to examine the repetition in the Andalusian poetry, mainly in the composition of Qurtoba's poets in the fifth hijri century, and on the basis of the poets' collections in particular. The study investigates the role of repetition semantically and rhythmically in addition to the psychological dimension of the poet and the reader.

The study consists of an introduction, three chapters, and a conclusion. The introduction conducts the theoretical background of repetition, by defining this phenomenon linguistically and technically, its importance in the studies of the ancient and modern scholars, its influence, and types as seen by the two classical critics: Dhiya Eddin Ibn Al-Athir and Al-Sajlamasi.

In chapter one, the researcher has investigated the levels of repetition, starting from the letters, tools, then words, and ending in compounds; the second chapter deals with four types of rhetoric which are: polysemy, foreword, setting, synonymy, and antonym. In chapter three, two full poems are introduced where the places of repetition with all levels, in addition to the role of repetition in forming the text structure in terms of musical, semantic, and aesthetic values. The study ends with a conclusion where the results of the study are drawn.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University