التكرار وظواهر الأسلوب في قصيدة عُبَيدِاللّهِ بنِ قَيْس الرُّقَيات التاسعة والثلاثين

- دراسة أسلوبية إحصائية -

د. محمد دوابشة
قسم اللغة العربية والإعلام
كلية العلوم والآداب
الجامعة العربية الأمريكية - فلسطين

بسم الله الرحمن الرحيم

الملخص

تنهض هذه الدراسة بالوقوف على ظاهرة التكرار ودراستها في قصيدة عبيدالله بن قيس الرُّقيَّات التاسعة والثلاثين– وهي أطول قصائد الديوان –، إذ جاء التكرار فيها لافتا للنظر من بين قصائد الديوان كافة، فركزت الدراسة على أبعاده وغاياته وأثره في بناء النص، كما عالجت بعض القضايا الأسلوبية فيها التي عبرت بشكل أو بآخر عن نفسية الشاعر من خلال العلاقات الداخلية في القصيدة، وقد جاءت الدراسة في مقدمة تحدثت فيها عن الشاعر وغزله السياسي، أما الموضوعات الرئيسة فقد جاءت على النحو التالي:

١. التكرار والأسلوب ودلالاتهما الموضوعية.
٢. معدلات التكرار ومؤشراتها الموضوعية.
٣. علامات الأسلوب .
٤. وظيفة اللغة.
٥. أثر التكرار في الإيقاع.
٦. أثر التكرار في بناء النص.

الكلمات الدالة: التكرار، الأسلوب، عبيدالله بن قيس الرقيات.

المقدمة:

يعد شاعرنا من شعراء قريش الخمسة المعدودين، وهم أبو دهبل الجمحي وعمر بن أبي ربيعة والحارث المخزومي وعبيدالله بن قيس الرقيات والعرجي ، على خلاف في اسمه هل هوعَبدالله أم عُبيدالله، والأرجح أنه عُبيدالله، إذ كان له أخ يدعى عَبدالله. فهو عُبيدالله بن قيس بن شريح بن مالك بن ربيعة بن أُهيب بن ضِباب بن حُجير بن عبد بن مَعِيص بن عامر بن لؤي بن غالب (١) ، ولقب بالرقيات ؛ لأنه شبب بثلاث نسوة سمين جميعا رقية (٢).تنقل الشاعر بين مكة والمدينة وفلسطين والعراق، وانضم إلى حزب الزبيريين بعد وقعة الحرة، وراح ينظم شعرا ناقما على الأمويين – ومنه هذه القصيدة –، رأى فيه أن الأمويين مغتصبون للخلافة، ويجب أن ترد إلى الحجاز، وعبدالله بن الزبير هو الأصلح لها لأسباب كثيرة من وجهة نظره، وما يميز الشاعر عن غيره من شعراء العصر الأموي هو تفرده بالغزل السياسي الذي كاد يكون مبتدعه.

فقد كثُرت تقسيمات الدارسين للغزل الأموي، ويكاد يستقر رأيهم على نوعيه البارزين الحسي والعفيف، وثَمَة نوع آخر ثار حوله خلاف، وإن كان الإجماع على جوهره، والاختلاف في تسميته ونشأته، فعميد الأدب العربي يطلق عليه الغزل الهجائي(٣) وأحمد الحوفي ينعته بالكيدي(٤) وشكري فيصل يطلق عليه الغزل السياسي(٥) وأراها مسميات لاسم واحد، ولو أني أميل إلى ما ذهب إليه شكري فيصل من تسميته بالسياسي؛ لكونه غزلاً واضحاً من جانب، وجوهره سياسي من جانب آخر، فهو يجمع بين الجانبين.

وهناك ظاهرتان حول هذا اللون من الغزل، الأولى: إن الشاعر كان يحرص على ذكر الإفحاش، فيصف خدر المرأة، أو الفتاة المشبب بها، وهذا طبيعي؛ لأن الغرض هو التشهير بأزواجهن أو إخوانهن أو آبائهن، والثانية: إخفاء ذلك القصد إخفاءً لبقاً، حتى ليخيل إلى القارئ أنه يحب هؤلاء النسوة حقا (٦).

وقد وجد هذا اللون من الشعر في العصر الإسلامي غير أنه لم يصل إلى المرتبة التي بلغها عند عبيد الله بن قيس الرّقيّات الذي يعد مبتدعاً لهذا اللون من الغزل (٧)، فقد كان خصماً معانداً لبني أمية، واتخذ شعره هذا لون الغزل للتهجم عليهم، وقصد من خلاله النكاية

والتعريض بهم، وإغاظتهم وتجريحهم، وهذا الغزل لا يصدر تعبيراً عن عاطفة الحب، بل قصداً إلى التشهير بأعراض الخصوم وإغاظتهم، وتحقيرهم بين الناس(٨).

ويعد ابن قيس الرقيات أحد الشعراء المجددين في فن الشعر في العصر الأموي إضافة إلى بعض الشعراء مثل الكميت وما جاء به من الجدل والمناظرات الشعرية والبراهين التي أضيفت إلى ألوان التجديد في الشعر الأموي. فشعر عبيدالله لم يكن تعبيراً عن الحياة التي عاشها وحسب، و إنما انتقاماً من الحياة التي لم يستطع أن يعيشها في ظل السلطة، فهذه الأشعار هي صورة للتعويض الداخلي عميق الانفعال عند الزبيريين، وبعضهم ممن كان هواه أموياً كالعرجي مثلاً، الذي تغزل بنساء الأمويين، وعلى رأسهن عاتكة، سليلة الدوحة الأموية، التي وصفها الأصمعي بقوله: أعرق الناس بالخلافة عاتكة. لقد كان ابن قيس الرقيات زبيرياً يخاصم الأمويين، عبر عن خصومته بالتغزل بعاتكة وأم البنين، فأغاظ الأمويين، وقد احتاط لنفسه من غضب أم البنين ونقمتها، فادعى أن ذلك كله من طيف الخيال فأمن بذلك جانبها وكسب عفوها.

التكرار والأسلوب

التكرار:

يكشف التكرار اهتمام الشاعر بالمفردات والعبارات المكررة، وتعكس دلالات لا شعورية محفورة في ذهنه، وهذا يفيد الناقد في الكشف عن المعاني والدلالات الهاربة المتخفية، فيكون بذلك إحدى الوسائل الهامة للقبض عليها، أو هو النافذة التي تطل على لاشعور الشاعر فتكشف عن بعض ملامح تجربته الشعرية.

يؤدي التكرار إلى عملية تكثيف على المستويين الصوتي والدلالي، وهو يلتقي مع الجناس في ذلك، فلا يمثل تكرار الكلمات ذاتها وإنما يتعدى ذلك، فهدفه الأساسي دلالة الكلمات، أي أنه عملية صوتية دلالية في الوقت نفسه ؛لأن تصاعد التكرار يقود إلى تصاعد التنوع الدلالي "(٩).

فالتكرار وسيلة من الوسائل التي تعتمد على التأثير الذي تحدثه الكلمة المكررة في نفس المتلقي، وله عدة دوافع، فهو يحقق توازنا موسيقياً، فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسه، وقد يكون الدافع هو التركيز على كلمات محددة للفت الانتباه إليها، فيبرزها الشاعر ويعطيها أهمية أكبر، فتكون مثل المفاتيح بين الكلمات في القصيدة التي لا يمكن تجاوزها في النص، بهدف تسليط الضوء على الكلمة أو العبارة المكررة؛ لأن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة، يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، كما يعد أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها (١٠).

الأسلوب:

تناول النقاد العرب القدماء الأسلوب وأشاروا إليه في مصنفاتهم، فقد وجدت آراء عبد القاهر الجرجاني حضورا قويا في المبحث الأسلوبي العربي، إذ قدم تصورا دقيقا لمفهوم الأسلوب، فذكر أنه " الضرب من النظم والطريقة فيه" (١١) ، ثم أشار إلى أن مجالات الأسلوب في النظم لا تخرج عن ترتيب الألفاظ في أنساق بصورة تتبع في ترتيب المعاني في نفس المتكلم، ومن خلال ذلك تنبه على صلة النحو بالمعاني، فقال في كلامه على النظم: أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله (١٢)، وبالتالي فقد خلص إلى علاقة النظم والأسلوب بالنحو وإمكاناته الواسعة، وهذا يتيح لكل شاعر قدرا من التميز الدال على خصوصية نظمه، إذ الألفاظ في ذاتها لا ينتج عن استعمالها فضل للقائل، فهي لا تختص بأحد دون آخر ، وإنما تكون الخصوصية للنظم والتركيب، فالألفاظ عنده ما هي إلا رموز للمعاني، لهذا فهي لا تكتسب صفة الفصاحة في ذاتها ؛ لأن الفصاحة عنده سمة للمتكلم دون واضع للغة، والمتكلم ليس بمقدوره أن يزيد من عنده باللفظ شيئا ليس في اللغة، فإن فعل ذلك خرج على اللغة، وعليه لا يكون المتكلم متكلما، إلا إذا استعمل اللغة على غير ما وضعت له.

ثم جاء حازم القرطاجني ووسع مفهوم الأسلوب ليشمل النتاج الأدبي كله وبما يتصل بالصياغة أو بأغراض الشعر خاصة، يقول " لما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها

الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد، ومسائل منها تقتنى، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات، والنقله من بعضها إلى بعض، وبكيفية الاطراد في المعاني صورة هيئة تسمى الأسلوب، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ (١٣). في حين يرى ابن خلدون أن الأسلوب هو" المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي تفرغ فيه، ولا يرجع إلا الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، لا باعتبار الوزن كما استعملته العرب فيه الذي هو وظيفة العروض....، إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص" (١٤).

وقد وقف النقاد المحدثون على دراسة الأسلوب وحاولوا تحديد مفهومه " فهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار " (١٥). أما الأسلوبية الإحصائية فلها مزايا عدة، أشار إليها غير واحد من الباحثين، منها أنها " تعمل على تخليص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجه، ومن هذه الزاوية يمكن الإحصاء أن يكمل مناهج أسلوبية أخرى بصورة فعالة (١٦).

الأسلوب الإحصائي ودراسة النص الأدبي

تعمد الأسلوبية إلى المقاييس الإحصائية بهدف تقديم النموذج المثالي في دائرة التحليل الأسلوبي، كما أنها تحاول رسم هيكل العلاقات وتصنيفها في دائرة الشكل والمضمون، لذلك حاول الأسلوبيون من خلال المنهج الإحصائي في دراساتهم توخي الموضوعية، فهو عندهم" انزياح كمي بالقياس إلى معيار" (١٧) فالأسلوب الشعري هو بمقدار " انزياح قصيدة ما عن مجموعة قصائد لشاعر ما، بغية تحديد مجالات شعرية في تلك القصيدة " (١٨).

انطلقت الأسلوبية الإحصائية من فرضية ترجح الكم والقيم العددية على الحدس، من أجل ذلك تركز الاهتمام على إحصاء العناصر المعجمية وقياس طول العبارات، ودراسة العلاقات بين الأسماء والأفعال، ويرى " هنريش بليت " أنه كلما كانت المقاييس المعتمدة في

التحليل الإحصائي متنوعة، كانت النتائج دقيقة، وكلما كان المتن المحلل واسعا كانت الإحصاءات أكيدة " (١٩).

ويعتمد الأسلوب الإحصائي الإحصاءَ الرياضي للدخول إلى عالم النص موظفا أدواته البلاغية والجمالية، كما " يهدف التشخيص الأسلوبي الإحصائي إلى تحقيق الوصف الإحصائي الأسلوبي للنص؛ لبيان ما يميزه من خصائص أسلوبية " (٢٠).عن باقي النصوص الأدبية، وقد أفرغ الأسلوبيون الإحصائيون جهودا كبيرة على النصوص الأدبية الإبداعية، من خلال بنياتها المشكلة لها ومراعاة عدم تكرارها، والبحث عن الصيغ والمفردات التي يركز عليها المبدع دون غيرها؛ للوقوف على المعجم الانفرادي والتركيبي والإيقاعي للمبدع ذاته.

كما سعت إلى بيان خصائص اللغة التي اعتمدها الشاعر محاولة تأكيد أن المقاربة الإحصائية للأسلوب يقصد بها تمييز الملامح اللغوية للنص، من خلال إبراز معدلات التكرار، سواء أكانت إفرادية أم تركيبية أم إيقاعية ونسب هذا التكرار، ولهذا النمط من المقاربة أهمية خاصة في تشخيص الاستعمال اللغوي عند المبدع، وإظهار الفروق اللغوية بينه وبين مبدع آخر، مع ذكر العلل والأسباب(٢١)، وهكذا تمثل القضايا اللغوية إحدى ظواهر التحليل التي لا ينبغي أن يتم إغفالها في التحليل الأسلوبي على وجه الخصوص (٢٢).

الدراسة التطبيقية:

قَالَ عُبَيدِاللهِ بنُ قَيْس الرُّقَيَّات

١- أَقفَرَتْ بَعْدَ عَبدِ شَمْسٍ كَدَاءُ ... فَكُدَيٌّ فَالرُّكنُ فَالبَطحَاءُ
٢- فَمِنىً فَالجِمارُ مِن عَبدِ شَمْسٍ ... مُقْفِرَاتٌ فَبَلدَحٌ فَحِرَاءُ
٣- فَالخِيَامُ الَّتي بِعُسفانَ فَالجُحـ ... ـفَةُ مِنهُم فَالقَاعُ فَالأَبوَاءُ
٤- مُوحِشَاتٌ إِلى تَعاهِنَ فَالسُقـ ... ـيا قِفارٌ مِن عَبدِ شَمسٍ خَلاءُ
٥- قَد أَرَاهُم وَفي المَوَاسِمِ إِذْ يَغـ ... ـدُونَ حِلمٌ وَنائِلٌ وَبَهَاءُ
٦- وَحِسانٌ مِثلُ الدُمى عَبشَمِيّا ... تٌ عَلَيهِنَّ بَهجَةٌ وَحَيَاءُ
٧- لا يَبِعنَ العِيابَ في مَوسِمِ النا ... سِ إِذا طَافَ بِالعِيابِ النِسَاءُ
٨- ظَاهِراتُ الجَمالِ وَالسَروِ يَنظُر ... نَ كَما يَنظُرُ الأَرَاكَ الظِبَاءُ

٩- حَبَّذا العَيشُ حينَ قَومي جَميعٌ ... لَم تُفَرِّق أُمورَها الأَهواءُ
١٠- قَبلَ أَن تَطمَعَ القَبائِلُ في مُلـ ... ـكِ قُرَيشٍ وَتَشمَتَ الأَعداءُ
١١- أَيُّها المُشتَهي فَناءَ قُرَيش ... بِيَدِ اللَهِ عُمرُها وَالفَناءُ
١٢- إِن تُوَدِّع مِنَ البِلادِ قُرَيشٌ ... لا يَكُن بَعدَهُم لِحَيٍّ بَقاءُ
١٣- لَو تُقَفّي وَتَترُكُ الناسَ كانوا ... غَنَمَ الذِئبِ غابَ عَنها الرِعاءُ
١٤- هَل تَرى مِن مُخَلَّدٍ غَيرَ أَنَّ الـ ... ـلَهَ يَبقى وَتَذهَبُ الأَشياءُ
١٥- يَأمُلُ الناسُ في غَدٍ رَغَبَ الدَهـ ... ـرِ أَلا في غَدٍ يَكونُ القَضاءُ
١٦- لَم نَزَل آمِنينَ يَحسُدُنا النا ... سُ وَيَجري لَنا بِذاكَ الثَراءُ
١٧- فَرَضينا فَمُتَّ بِدائِكَ غَمّاً ... لا تُمیتَنَّ غَيرَكَ الأَدواءُ
١٨- لَو بَكَت هَذِهِ السَماءُ عَلى قَو ... مٍ كِرامٍ بَكَت عَلينا السَماءُ
١٩- نَحنُ مِنّا النَبِيُّ الأُمِّيُّ وَالصِدّ ... يقُ مِنّا التَقِيُّ وَالخُلَفاءُ
٢٠- وَقَتيلُ الأَحزابِ حَمزَةُ مِنّا ... أَسَدُ اللَهِ وَالسَناءُ سَناءُ
٢١- وَعَلِيٌّ وَجَعفَرٌ ذو الجَناحَي ... نِ هُناكَ الوَصِيُّ وَالشُهَداءُ
٢٢- وَالزُبَيرُ الَّذي أَجابَ رَسولَ الـ ... ـلَهِ في الكَربِ وَالبَلاءُ بَلاءُ
٢٣- وَالَّذي نَغَّصَ اِبنَ دومَةَ ما تو ... حي الشَياطينُ وَالسُيوفُ ظِمَاءُ
٢٤- فَأَباحَ العِراقَ يَضرِبُهُم بِالـ ... ـسَيفِ صَلتاً وَفي الضِرابِ غَلاءُ
٢٥- غُيِّبوا عَن مَواطِنٍ مُفظِعاتٍ ... لَيسَ فيها إِلا السُيوفَ رَحاءُ
٢٦- فَسَعوا كَي يُفَلِّلوكَ وَيَأبى الـ ... ـلَهُ إِلا الَّذي يَرى وَيَشاءُ
٢٧- حَسَداً إِذ رَأَوكَ فَضَّلَكَ اللـ ... ـهُ بِما فُضِّلَت بِهِ النُجَباءُ
٢٨- فَعَلى هَديِهِم خَرَجتَ وَما طِـ ... ـبُكَ في اللَهِ إِذ خَرَجتَ الرِياءُ
٢٩- إِن تَعِش لا نَزَل بِخَيرٍ وَإِن تَهـ ... ـلِك نَزُل مِثلَ ما يَزولُ العَماءُ
٣٠- إِنَّما مُصعَبٌ شِهابٌ مِنَ اللَـ ... ـهِ تَجَلَّت عَن وَجهِهِ الظَلَماءُ
٣١- مُلكُهُ مُلكُ قُوَّةٍ لَيسَ فيه ... جَبَروتٌ وَلا بِهِ كِبرِياءُ
٣٢- يَتَّقي اللَهَ في الأُمورِ وَقَد أَفـ ... ـلَحَ مَن كانَ هَمَّهُ الإِتِّقاءُ

٣٤- إنَّ لِلَّـــهِ دَرَّ قَـــومٍ يريـــدو نَـــكَ بِـــالنَقصِ وَالشَقـــاءُ شَقـــاءُ
٣٤- بَعـدَما أَحـرَزَ الإِلَـهُ بِـكَ الرَتـ ـــقَ وَهَـــرَّت كِلابَـــكَ الأَعـــدَاءُ
٣٥- وَرِجـالٌ لَـو شِـئتَ سَـمَّيتَهُم مِنـ نـــا وَمِنّـــا القُضـــاةُ وَالعُلَمـــاءُ
٣٦- مِـنهُمُ ذو النَـدى سُـهَيلُ بـنُ عَمـرو عِصـمَةُ الجـارِ حـينَ حُـبَّ الوَفَـاءُ
٣٧- حـاطَ أَخوالَـهُ خُزاعَـةَ لَـمّا كَثَرَتهُـم بِمَكَّـةَ الأَحيـاءُ
٣٨- حـينَ قـالَ الرَسـولُ زولـوا فَزالـوا شَـرَعَ الـدينَ لَـيسَ فيـهِ خَفـاءُ
٣٩- وَرِجـالٌ مِـنَ الأَحـابيشِ كانَـت لَهُـمُ فـي الَّـذينَ حـاطَ دِمـاءُ
٤٠- وَالَّـذي أُشـرِبَت قُـرَيشٌ لَـهُ الحُـ ـــبَ عَلَيـهِ مِمّـا يُحـبُّ رِدَاءُ
٤١- وَأَبـو الفَضـلِ وَابنُـهُ الحِبـرُ عَبـدُ الـ لَـهِ إِن عَـيَّ بِـالرَأيِ الفُقَهـاءُ
٤٢- وَالَّـذي إِن أَشـارَ نَحـوَكَ لَطـماً تَبِـعَ اللَطـمَ نائِـلٌ وَعَطـاءُ
٤٣- وَالبُحـورُ الَّتـي تُعَـدُّ إِذا النـا سُ لَهـم جاهِلِيّـةٌ عَميَـاءُ
٤٤- يُطعِمونَ السَديفَ مِن قَحدِ الشَو لِ مَـن آوَت إِلَـيهِمُ البَطحَـاءُ
٤٥- فـي جِفـانٍ كَـأَنَّهُنَّ جَـوابٍ مُترَعـاتٍ كَمـا تَفـيضُ النِهَـاءُ
٤٦- وَهُـمُ المُحتَبـونَ فـي حُلَـلِ اليُمـ نَـةِ فـيهِم سَـماحَةٌ وَبَهـاءُ
٤٧- أَقسَـموا لا نَـزالُ نُطعِـمُ مـا هَـب بَـت رِيـاحُ الشَـمالِ وَالأَصـبَاءُ
٤٨- وَعِيـاضٌ مِنّـا عِيـاضُ بـنُ غَـنمٍ كـانَ مِـن خَيـرِ مـا أَجَـنَّ النِسَـاءُ
٤٩- عَينِ فَـابكي عَلى قُـرَيشٍ وَهَـل يُر جِـعُ مـا فـاتَ إِن بَكَيـتِ البُكَـاءُ
٥٠- مَعشَـرٌ حَـتفُهُم سُـيوفُ بَنـي العَلـ لاتِ يَخشَـونَ أَن يَضـيعَ اللِـوَاءُ
٥١- تَـرَكَ الـرَأسَ كَالثَغامَـةِ مِنّـي نَكَبـاتٌ تَسـري بِهـا الأَنبَـاءُ
٥٢- مِثـلُ وَقـعِ القَـدومِ حَـلَّ بِنـا فَالـ نـاسُ مِمـا أَصابَنـا أَخـلاءُ
٥٣- لَـيسَ لِلَّـهِ حُرمَـةٌ مِـثلُ بَيـتٍ نَـحنُ حُجّابُـهُ عَلَيـهِ المُـلاءُ
٥٤- خَصَّـهُ اللَـهُ بِالكَـرامَةِ فَالـبا دونَ وَالعاكِفـونَ فيـهِ سَـوَاءُ
٥٥- حَرَّقَتـهُ رِجـالُ لَخـمٍ وَعَـكٍّ وَجُـذامٌ وَحِميَـرٌ وَصُـدَاءُ
٥٦- فَبَنَيـناهُ مِـن بَـعدِ مـا حَرَّقـوهُ فَاِسـتَوى السَـمكُ وَاِسـتَقَلَّ البِنَـاءُ
٥٧- كَيـفَ نَـومي عَلـى الفِـراشِ وَلَمّـا يَشـمَلِ الشـامَ غـارَةٌ شَعـوَاءُ

٥٨- تُـذهِلُ الشَـيخَ عَـن بَنيـهِ وَتُبـدي عَـــن بُراهـــا العَقـــيلَةُ العَـــذرَاءُ
٥٩- أَنـــا عَـــنكُم بَنـــي أُمَيَّـــةَ مُـــزوَر رٌ وَأَنـــتُم فـــي نَفسِـــيَ الأَعـــدَاءُ
٦٠- إِنَّ قَتلـي بِـالطَفِّ قَـد أَوجَعَتنـي كـــانَ مِـــنكُم لَـــئِن قُتِلـــتُم شِفـــاءُ

ظواهر التكرار:

لا يقتصر الهدف من التكرار في النصوص الأدبية على تقوية جانب الخطاب ؛ فالتكرار هو خرق لمبدأ الاستبدال، وهذا ما يميل إليه النقد الأدبي الحديث، زاعما أن الشاعر بوسعه أن يخرج المعاني الشعرية بهيئات من الألفاظ المترادفة بحيث تنعزل سائر الكلمات التي بوسعها حمل المعنى ذاته، وهذا التصور كما يفهم منه اليوم يرجح ما يسمى بمبدأ الاختيار أو الاستبدال، مما يحيل مسألة التعبير إلى عملية آلية تنجز بصورة واعية، وهذا تصور وهمي ؛ لأن الاستبدال إن وجد يكون بصورة لا واعية، وهو من ثم محكوم بحاجة نفسية تنتفي معها القصيدة، بدليل التكرار اللفظي الذي لا يسمح للشاعر بالاختيار، وعليه يمثل التكرار حاجة ضاغطة تحرج الشاعر في كثير من الأحيان، ليكون منشدّا إلى كلمة بعينها إلى أن تبلغ حد الإشباع، حينئذ يدعها بعد أن يفرغ كامل شحناته النفسية فيها، فهناك مبعث نفسي للتكرار، وهو كذلك مؤشر أسلوبي يدل على أن هناك معاني تحتاج إلى شيء من الإشباع المحكوم بالتكرار اللفظي.

معدلات التكرار ومؤشراتها الموضوعية.

أ- الاسم المعرف ب(ال):

جدول رقم ١

رقم البيت	الاسم المعرف بال	معدل تكرار
١	الركن / البطحاء	مرتان
٢	الجمار	مرة واحدة
٣	الخيام / الجحفة / القاع / الأبواء	٤ مرات
٤	السقيا	مرة واحدة
٥	المواسم	مرة واحدة
٦	الدمى	مرة واحدة

رقم البيت	الاسم المعرف بال	معدل تكرار
٧	العياب / الناس / العياب / النساء	٤ مرات
٨	الجمال / السرو / الأراك / الظباء	٤ مرات
٩	العيش / الأهواء	مرتان
١٠	القبائل / الأعداء	مرتان
١١	المشتهي / الفناء / الله	٣ مرات
١٢	البلاد	مرة واحدة
١٣	الناس / الذئب / الرعاء	٣ مرات
١٤	الله / الأشياء	مرتان
١٥	الناس / الدهر / القضاء	٣ مرات
١٦	الناس / الثراء	مرتان
١٧	الأدواء	مرة واحدة
١٨	السماء / السماء	مرتان
١٩	النبي / الأمي / الصديق / التقي / الخلفاء	٥ مرات
٢٠	الأحزاب / السناء / سناء	٣ مرات
٢١	الجناحين / الوصي / الشهداء	٣ مرات
٢٢	الزبير / الكرب / البلاء	٣ مرات
٢٣	الشياطين / السيوف	مرتان
٢٤	العراق / السيف / الضراب	٣ مرات
٢٥	السيوف	مرة واحدة
٢٦	الله	مرة واحدة
٢٧	الله / النجباء	مرتان
٢٨	الله / الرياء	مرتان
٢٩	العماء	مرة واحدة

رقم البيت	الاسم المعرف بال	معدل تكرار
٣٠	الله / الظلماء	مرتان
٣١	-	لا يوجد
٣٢	الله / الأمور / الاتقاء	٣ مرات
٣٣	الله / النقص / الشقاء	٣ مرات
٣٤	الإله / الرتق / الأعداء	٣ مرات
٣٥	القضاة / العلماء	مرتان
٣٦	الجار / الوفاء	مرتان
٣٧	الأحياء	مرة واحدة
٣٨	الرسول / الدين	مرتان
٣٩	الأحابيش	مرة واحدة
٤٠	الحب	مرة واحدة
٤١	الحبر / الري / الفقهاء	٣ مرات
٤٢	اللطم	مرة واحدة
٤٣	البحور/ الناس	مرتان
٤٤	السديف / الشول / البطحاء	٣ مرات
٤٥	النهاء	مرة واحدة
٤٦	المتبون /اليمنة	مرتان
٤٧	الأصباء	مرة واحدة
٤٨	النساء	مرة واحدة
٤٩	البكاء	مرة واحدة
٥٠	العلات / اللواء	مرتان
٥١	الرأس / الثغامة /الأنباء	٣ مرات
٥٢	القدوم / الناس	مرتان

رقم البيت	الاسم المعرف بال	معدل تكرار
٥٣	الملاء	مرة واحدة
٥٤	الكرامة / البادون / العاكفون	٣ مرات
٥٥	ـ	لا يوجد
٥٦	السمك	مرة واحدة
٥٧	الفراش / الشام	مرتان
٥٨	العقيلة / العذراء	مرتان
٥٩	الأعداء	مرة واحدة
٦٠	الطف	مرة واحدة
المجموع		١٢١ مرة

دلالة الجدول:

لا يسند الشعر للشاعر ؛ لأنه نطق به أو تكلم به، بل ينظر له لأنه صنع تلك المعاني وألبس تلك الألفاظ والمفردات حلة تلك المعاني، وهذا ما يميز شاعرا عن آخر. فقد اعتمد النص المدروس اعتماداً واضحاً على الاسم، لا سيما الاسم المعرف بال، كما هو واضح في الجدول رقم ١، فقد استخدم الشاعر في قصيدته، ١٢١ اسما معرفا بال، على النحو الآتي:

ورد ذكر الاسم المعرف بال مرة واحدة في الأبيات: ٢، ٤، ٥، ٦، ٢٥، ٢٦، ٢٩، ٣٧، ٣٩، ٤٠، ٤٢، ٤٥، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٣، ٥٦، ٥٩، ٦٠، أي في تسعة عشر بيتا.

ورد ذكر الاسم المعرف بال مرتين في الأبيات. ١، ٩، ١٠، ١٤، ١٦، ١٨، ٢٣، ٢٧، ٢٨، ٣٠، ٣٥، ٣٦، ٣٨، ٤٣، ٤٦، ٥٠، ٥٢، ٥٧، ٥٨ أي في تسعة عشر بيتاً

ورد ذكر الاسم المعرف بال ثلاث مرات في الأبيات: ١١، ١٣، ١٥، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٤، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٤١، ٥١، أي في أربعة عشر بيتاً.

ورد ذكر الاسم المعرف بال أربع مرات في الأبيات ٣، ٧، ٨.

ورد ذكر الاسم المعرف بال خمس مرات في بيت واحد وهو البيت التاسع عشر.

لم يحتوِ البيتان ٣٣، ٥٥ أياً من الأسماء المعرفة بال التعريف.

تدل هذه النتائج على الكثافة المركزة في الاعتماد على الاسم المعرف بال، فقد ورد الاسم المعرف بـ ال مرة واحدة في تسعة عشر بيتا وكذلك ورد مرتين في تسعة عشر بيتا أيضا، في حين ورد ثلاث مرات في أربعة عشر بيتا وأربع مرات في ثلاثة أبيات بينما بلغ الاسم المعرف ذروته في البيت التاسع عشر، إذ تكرر الاسم خمس مرات في حين جاء البيتان ٣٢ و ٥٥، بعيدين عن هذه الظاهرة، إذ لم يحتويا على أي من هذه الأسماء، لذلك يعد الاسم المعرف بال قاعدة أسلوبية في هذه القصيدة، وهو دال في الوقت نفسه على خرق هذه القاعدة والابتعاد عنها، وكما هو الأمر في الأساليب الأدبية الأخرى، التي تضع قاعدة تسير عليها ثم تجد نفسها منزاحة عنها انزياحاً بسيطا، جاء متوسط عدد الكلمات في كل بيت من أبيات القصيدة البالغ ٦٠ بيتاً، سبع كلمات، باستثناء الحروف والأدوات والأفعال الناقصة، فقد بلغ مجموع كلماتها، ٣٦٩ كلمة، منها ١٢١ اسما صريحا معرفا بال، وهذا يعني أن معدل استخدام هذا اللون من الأسماء بالنسبة إلى عدد الكلمات بلغ (٣٢,٩%).

وهذا يجعل العلاقة الأساسية قريبة من النفس ويخلق فيها انسيابا مباشرا، كما يسمح بدراسة العوامل الفاعلة في دراسة القصيدة على صعيد أعمق، فنلاحظ أن الأبيات الأربعة الأولى لم يرد فيها سوى فعل واحد هو " أقفرت " وبالتالي يمكن توزيع التتابع النفسي للأسماء على مساحة النص.

لذلك فقد اكتسبت الأسماء المكررة أهمية خاصة، إذ كان معنى السياق في كثير من الأحيان يقوم عليها، وكانت الأسماء المكررة عنصرا مركزيا في بناء النص الشعري.فجاءت هذه الأسماء بقوة دينامية لا تعرف الانغلاق أو التراخي، وردت بمحطات متفاوتة الدرجات الدلالية، ولا تستكين إلى فكرة واحدة محددة، بل تجسدت في خريطة تعدد البناء الدلالي إلى تصورات منظورة وغير منظورة، جاءت لتمارس فكرة الانتماء واللاانتماء على مساحة ممتدة ومنطلقة من بؤرة مركزية الشاعر.

كما وردت الأعلام مثل: النبي علي جعفر حمزة والزبير لأن لكل علم منها مفهوما دينيا خاصا فقد أراد الشاعر الجمع بينهم قاصدا استحضار المدلول بعينه للتعبير عن هموم مجتمعه، فهذه الأسماء " نحن "، تمثل قيمة التضحية والفداء، مقابل " هم " الذين يمثلون البطش والظلم.

ب- الاسم المعرف بالإضافة:

جدول رقم ٢

رقم البيت	الاسم المعرف بالإضافة	معدل التكرار
١	عبد شمس	مرة واحدة
٢	عبد شمس	مرة واحدة
٤	عبد شمس	مرة واحدة
٦	مثل الدمى	مرة واحدة
٧	موسم الناس	مرة واحدة
٨	ظاهرات الجمال	مرة واحدة
٩	حين قومي / أمورها	مرتان
١٠	ملك قريش	مرة واحدة
١١	فناء قريش / بيد الله / عمرها	٣ مرات
١٢	بعدهم	مرة واحدة
١٣	غنم الذئب	مرة واحدة
١٥	رغب الدهر	مرة واحدة
١٦	بذاك	مرة واحدة
١٧	بدائك/ غيرك	مرتان
١٨	قومٍ كرام	مرة واحدة
٢٠	قتيل الأحزاب / أسد الله	مرتان

رقم البيت	الاسم المعرف بالإضافة	معدل التكرار
٢١	ذو الجناحين	مرة واحدة
٢٢	رسول الله	مرة واحدة
٢٣	ابن دومة	مرة واحدة
٢٨	طبك	مرة واحدة
٢٩	مثل ما	مرة واحدة
٣٠	وجهه	مرة واحدة
٣١	ملكه / ملك قوة	مرتان
٣٢	همه	مرة واحدة
٣٣	در قوم	مرة واحدة
٣٤	بعدما / كلابك	مرتان
٣٦	ذو الندى / عصمة الجار	مرتان
٣٧	أخواله	مرة واحدة
٤١	أبو الفضل	مرة واحدة
٤٢	نحوك	مرة واحدة
٤٤	قحد الشول	مرة واحدة
٤٦	حلل اليمنة	مرة واحدة
٤٧	رياح الشمال	مرة واحدة
٤٨	بن غنم	مرة واحدة
٥٠	حتفهم / بني العلات	مرتان
٥٢	وقع القدوم	مرة واحدة
٥٣	مثل بيت / حجابه	مرتان
٥٥	رجال لخم	مرة واحدة
٥٨	بنيه / براها	مرتان

رقم البيت	الاسم المعرف بالإضافة	معدل التكرار
٥٩	بني أمية	مرة واحدة
المجموع		٥٤ مرة

دلالة الجدول

استعمل الشاعر ٥٤ اسماً معرفاً بالإضافة أي بنسبة (١٤، ٧ %) وأرى أن هذا النوع من الاستعمال له جمالية خاصة من حيث تركيب الجملة أولاً، كما يسمح لاتحاد لحمة التعبير وقوته في التركيب اللغوي ثانياً، فيكسب النص مكانة ورصانة وقوة ، " وصيغة الإضافة بطبيعتها خلق لعلاقات اختصاص وانتساب بين أشياء العالم وتحديد لوجود بوجود ولذات بذات... لكن صيغة الإضافة بما هي علاقة بين اسمين متميزين، أي بين ذاتين مختلفتين" (٢٣). فقد أضافت الأسماء المضافة بسكونها وثباتها، دلالات لحظية ثابتة، وهذه الكثافة التكرارية فيها لم تكن سمة سطحية، وإنما كانت وسيلة مساعدة في التعبير عن فهم أعماق الشاعر، فالإضافة تحدث أحيانا سياق الحنين الذي تحن إليه الأنا ؛ تجسيدا للحلم الذي ينبع من اللاوعي، ومن حس الذات في سياق حركة الأنا وابتكارها في صورة يصبو إليها الجسد (٢٤).

ج- الاسم النكرة:

ورد الاسم النكرة محدودا مقارنة بالأسماء المعرفة أو المضافة، كم هو في الجدول الآتي:

رقم البيت	الاسم النكرة	معدل التكرار
٤	قفار	١
٥	حلم – نائل – بهاء	٣
٦	حسان – بهجة – حياء	٣
٩	جميع	١

رقم البيت	الاسم النكرة	معدل التكرار
١١	عمر	١
١٤	مخلد	١
١٥	غد –غد	٢
٢٥	مواطن – رخاء	٢
٣١	جبروت – كبرياء	٢
٣٢	رجال	١
٣٩	رجال – دماء	٢
٤٠	رداء	١
٥١	نكبات	١
٥٧	غارة	١

دلالة الجدول:

ورد الاسم النكرة في النص المدروس ٢٢ مرة مشكلا نسبة قليلة جدا مقارنة بالمعارف الواردة في النص، وهي كلمات نكرة وكل منها، وهو في حالته هذه، يؤدي دلالة في جو النص باعتبار كل منهما عنصرا حيويا في المشهد الكثيف الذي صوره الشاعر، فالكلمات النكرة ليست محددة ؛ لأنها لا ترتبط بالواقع الخارجي بقدر مل تحددها اللحظة النفسية للشاعر ولهذا ليس المقصود تحديدها. وبهذا اختفى التنكير وأعطى اختفاؤه دورا سلبيا ودلالة على الخفوت مقابل التعريف، وبلغ استخدام النكرات بالنسبة إلى عدد كلمات القصيدة (١٣ %)، وهذا يوحي بأن التركيز على الصيغ الاسمية سواء أكانت معارف أم نكرات يوحي بالثبات والوصف والتأمل.

٢- الفعل

جدول رقم ٤

رقم البيت	الماضي	المضارع	الأمر	معدل التكرار
١	أقفرت			مرة واحدة
٥	أراهم	يغدون		مرتان
٧	طاف	يبعن		مرتان
٨		ينظرن / ينظر		مرتان
٩		تفرق		مرة
١٠		تطمع / تشمت		مرتان
١٢		تودع		مرة
١٣	غاب	تقفى		مرتان
١٤		ترى / يبقى		مرتان
١٥	رغب	يأمل		مرتان
١٦		يحسدنا / يجري		مرتان
١٧	رضينا	تميتن	مُت	٣ مرات
١٨	بكت / بكت			مرتان
٢٢	أجاب			مرة
٢٣		توحي		مرة
٢٤	أباح	يضربهم		مرتان
٢٥	غُيبوا			مرة
٢٦	سعوا	يقللوك / يأبى / يرى		٤مرات
٢٧	رأوك / فصلت			مرتان

رقم البيت	الماضي	المضارع	الأمر	معدل التكرار
٢٨	خرجت / خرجت			مرتان
٢٩		إن تعش / تهلك / نزل		٣ مرات
٣٠	تجلت			مرة
٣٢	أفلح	يتقي		مرتان
٣٣	يريدون			مرة
٣٤	أحرز / هرت			مرتان
٣٥	سميتهم			مرة
٣٧	حاط			مر
٣٨	قال /زالوا		زولوا	٣ مرات
٣٩	حاط			مرة
٤٠	أشربت	يحب		مرتان
٤٢	أشار / تبعَ			مرتان
٤٣		تعد		مرة
٤٤	آوت	يطعمون		مرتان
٤٥		تفيض		مرة
٤٧	أقسموا / هبّت	نطعم		٣ مرات
٤٩	بكيت	يرجع	فابكي	٣ مرات
٥٠		يخشون / يضيع		مرتان
٥١	ترك	تسري		مرتان
٥٢	أصابنا			مرة
٥٤	خصَّه			مرة

رقم البيت	الماضي	المضارع	الأمر	معدل التكرار
٥٥	حرقته			مرة
٥٦	بنيناه/ حرقوه/استوى/استقل			٤ مرات
٥٧		يشمل		مرة
٥٨		تذهل / تبدي		مرتان
٥٩	أوجعتني / قتلتم			مرتان
المجموع	٤٣	٣٥	٣	٨١

دلالة الجدول:

إن استخدام الصيغ الفعلية بأزمنة مختلفة ضرب من التضاد الذي يحدث عناصر منكسرة تؤثر في السياق على نحو واضح، على اعتبار أن دلالة الزمن الماضي مضادة لدلالة الحاضر، ومن الطبيعي أن تختلف المعاني باختلاف الأزمنة ؛ لأن الحدث لا يتحول إلى الفعلية إلا إذا اقترن بزمن، ومعلوم أن استخدام الأفعال بصور متباينة من حيث الزمن يحدث تضادا فيما بين الأفعال ذاتها، وبينها وبين الصيغ الاسمية في النص، فالفعل يناقض الاسم كونه حدثا مرتبطا بزمن، في حين أن الاسم حدث مجرد من الزمن.

استخدم الشاعر (٨١) فعلا بأزمنته المختلفة، وجاءت على النحو التالي:

- استخدم الشاعر اثنين وأربعين فعلا بصيغة الماضي وستة وثلاثين فعلاً بصيغة المضارع وثلاثة منها بصيغة الأمر.
- بلغت نسبة استعمال الصيغ الفعلية إلى عدد كلمات القصيدة (٢٢%)، موزعة على النحو التالي:
- (٥٣، ١ %) للفعل الماضي مقابل(٤٣، ١%) للفعل المضارع و (٣، ٧ %) لفعل الأمر.

-يوجد في القصيدة ثلاثة عشر بيتاً لا يوجد فيها أفعال، وهي.

- الأبيات: ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ١١، ١٩، ٢٠، ٢١، ٣١، ٣٦، ٤٦، ٥٣، ٥٩.

تشير الدلالة الإحصائية بالنسبة للأفعال عدم اعتماد الشاعر عليها بشكل كبير مقارنة مع الأسماء، علما أن الفعل بأزمته المختلفة يدل على الحركة والتوثب والانطلاق ؛ لأن الفعل مقترن بزمن وحدث يتحرك فيه، وقد فسرت الأفعال اتساع الحركة في داخل القصيدة.

المؤشرات الأسلوبية للجداول:

نستنتج من الجداول حول القصيدة أن الشاعر مال إلى استخدام الصيغ الاسمية على الفعلية، كما برز الاسم المعرف بال على الاسم المضاف ؛ لذلك فقد كان الاسم المعرف بال سمة أسلوبية فارقة في النص المدروس. يضاف إلى ذلك أن استخدام الشاعر المكثف لهذا اللون من الاسم دون غيره قد أعطى النص حالة من الثبات، إذ بلغ معدل استخدام الأسماء (٤٧، ٧%) مقابل (٢٢%) للأفعال في حين جاء أشباه الجمل والظروف والأفعال الناقصة (١٨، ٥%). وبهذا فإن النص يرجح السكون على الحركة، بوصف الاسم حدثا معزولا عن الزمن، وبالتالي فهو يوحي بالثبات.

لقد انحاز النص للجملة الاسمية وهذا يرجح السكون على الحركة، وهو يوحي بشيء من الثبات والاستقرار، ولكن الشاعر هو إنسان ثائر في نفسه على الأمويين وناقم عليهم، وهذا يتطلب عكس ما يقوله، فكيف يمكن لنا أن نفسر الثبات في نفس إنسان ثائرٍ ناقمٍ على السلطة الأموية ؟ لعل الهدوء جاء من الإيمان بحق الزبيريين بالخلافة، وبالتالي هو مطمئن إلى أن الحق سيعود إليهم وأن قريش ستتسلم الخلافة مرة أخرى، فالحالة الثابتة والسكون الذي لازم الأسماء جاء من روح متيقنة بالفعل المنشود، فجاء النص خضباً بالتركيبات اللغوية الواقعية للزمن المتحد بالروح روحيا ودينيا.إن التركيز على الماضي والحاضر في النص يشير إلى موقف الشاعر من الزمن فالفعل الماضي جاء بنسبة (٥٣.١ %) والمضارع بنسبة (٤٣.١ %)، وهذا يدل على أن الشاعر يرى حضوره في هذين الزمنين، أما المستقبل فقد ابتعد عنه الشاعر.

علامات الأسلوب في النص

إن السمات الأسلوبية المميزة عادة تظهر من خلال الاعتماد على إمكانية التعبير اللغوي، ولا يمكن أن تتفق الأساليب في التركيز على ظاهرة دون أخرى ؛ لأن التركيز يتصل بالحاجات النفسية وبالظروف الموضوعية فالأصل في الأساليب التنوع (٢٥). اعتمد النص التنوع الأسلوبي من حيث:

- الانحياز التام للأسماء على الأفعال.
- كما لجأ الشاعر إلى أسلوب التقديم والتأخير في كثير من الأبيات، كما هو واضح في الأبيات: ٦، ٨، ٩، ٣٥، ٤٥، ٥٣، ٥٤، ٥٧، ٦٠. ولعل البيت الأخير في القصيدة الذي يقول فيه:

كَيفَ نَومي عَلى الفِراشِ وَلَمّا يَشمَلِ الشامَ غارَةٌ شعوَاءُ

يفسر لنا سبب لجوء الشاعر لهذا الأسلوب فالتقدير وقواعد اللغة تفترض تقديم الفاعل على المفعول به، ليكون الكلام: تشملُ الغارةُ الشامَ ، ولكن الحقد الدفين الذي يكنه للأمويين بعد وقعة الحرة وما حصل فيها من آلام للمسلمين بسبب الأمويين، وهم في الوقت ذاته يسكنون الشام، راح يتطلع إلى أن يرى الشام منهارة متكسرة أمام ناظريه، لذلك ركزت بؤرة الشاعر على المكان وهو الشام التي حقها التأخير، كما أتبعها صفة للمبالغة فيما يصبو إليه بالنسبة للشام.

والتقديم والتأخير ارتبط بالشعر منذ نشأته واهتم بتتبعه النقاد، فعبدالقاهر الجرجاني يرى أنه " باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية " (٢٦)، ويخضع التركيب من حيث ترتيب كلماته إلى نمط يتبع حركة الإعراب التي من شأنها ضبط المعاني، وترتيبها وفق النسق الذي أقره النحو، مثل أن يكون حق المسند إليه التقدم، ولا مقتضى للعدول عن تقديمه إلا لأغراض حصرت القواعد مجالاتها، ومن هنا أضحى من حق المبتدأ التقدم على الخبر والفعل على الفاعل والمفعول، والموصوف على الصفة، غير أن مجالات الاستخدام الأدبي للغة

كثيراً ما تخترق هذا النظام لأغراض نفسية وإبلاغية كالتشويق والتفاؤل والتلذذ، وهذا ما حصل مع الشاعر، فعندما تحدث عن قومه وأراد لهم الخير، قال:

حَبَّذا العَيشُ حينَ قَومي جَميعٌ لَم تُفَرِّق أُمورَها الأَهوَاءُ

والأصل لم تفرقْ الأهواءُ أمورَهَا، لذلك ركز على الخلاف الذي فرق قومه فقدمه وحقه في البيت التأخير ؛ لأنه المراد والمنشود في نفسه، وكذلك فعل في قوله:

ظاهِراتُ الجَمالِ وَالسَروِ يَنظُر نَ كَما يَنظُرُ الأَراكَ الظِباءُ

إن التقديم في صوره المختلفة كان غرضه التخصيص وهو غرض إبلاغي يسر له الانحراف عن النسق النحوي الذي يقتضي ترتيب الكلام على حسب الموقع الإعرابي، كتقديم ما حقه التقدم بالرتبة، وتأخير ما يتوجب تأخيره.

إن ملامح التقديم والتأخير هنا تشير إلى أن النص الشعري المدروس يتشكل بتجاوز المعيارية، إذ اللغة الشعرية ليست لغة معيارية، وإن كان هذا لا يعني إنكار الارتباط الوثيق بينهما، فهو يتمثل في حقيقة أن اللغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعدد للمكونات اللغوية للعمل، أو – بعبارة أخرى – الانتهاك المتعمد لقانون اللغة المعيارية ، مثل تقديم الواحد على الاثنين، والتقدم بالشرف، والتقدم بالمكان والتقدم بالزمان وهذه أشبه بالقيود التي يحاول الشاعر تخطيها في سبيل إيجاد لغة تواصلية، تشكل في واقع الأمر انحرافا عن النسق بمستوييه النحوي والمنطقي ، إن تقديم ما حقه التأخير وتأخير ما حقه التقديم، هو نوع من التوسع في التركيب، ومن أهدافه الوصول إلى المعنى بدقة. إن هذا الأسلوب من شأنه أن يشحن العبارة بطاقة تعبيرية تزيدها دقة وتعبيرا، وهذه الظاهرة تتكرر في غير موضع من القصيدة، وما ذلك إلا لتأكيد ذلك المعنى وشحن دلالاته بقوة، تبنى على حركة إيقاعية وتشكيل جديد مغلف بقوة تعبيرية مؤثرة في السامع.

إن الأبيات التي خرج فيها الشاعر عن القاعدة النحوية لم تكن لأجل قضايا بلاغية فنية يريد إثباتها الشاعر، بل كانت منبهات أسلوبية نفسية تلح على ذهن الشاعر وفكره في صراعه مع الأمويين، ويريد لهذه المنبهات أن تكون محفورة في ذهن السامع فالنقمة على الأمويين جعلته يخرج عن نمطية القاعدة المرسومة ؛ لأن الانحراف الأسلوبي عن القاعدة وعن

أصل الكلام هو انحراف يشكل منبهات أسلوبية تلفت نظر القارئ إلى مدى التجاوز الذي قام به الشاعر في هذا الموضع أو ذاك، كالاعتماد على المجاز والاستعارة والتمثيل، وفي الوقت نفسه يمثل قيداً جديداً يضاف إلى مجموعة القيود التي تحدد لضبط مجالات الاستخدام اللغوي بالصورة المثالية(٢٧).

كما نلاحظ أن النص المدروس اعتمد الالتفات ظاهرة أسلوبية في حركة الضمائر، ففي البيت الثالث عشر يقول:

لَو تُقَفّي وَتَترُكُ الناسَ كانوا غَنَمَ الذِئبِ غابَ عَنها الرِعَاءُ

إن الفعل المضارع تترك عائد على المخاطب " أنت " والفعل الماضي كانوا عائد على الضمير " هم "، وكذلك البيت السابع عشر، يقول:

فَرَضينا فَمُت بِدائِكَ غَمّاً لا تُميتَنَّ غَيرَكَ الأَدوَاءُ

فالفعل الماضي رضيتا عائد على الضمير " نحن " والفعل المضارع تميتن عائد على الضمير " أنت ". كما تكرر الالتفات في الأبيات ٢٤، ٢٦، ٣٢، ٣٨، ٤٩، ٥٦.

كما ظهر في النص أسلوب المقابلة بين" أنا " و " أنتم "، وتجلى بشكل واضح في البيتين الأخيرين ٥٩ و ٦٠، يقول:

أَنا عَنكُم بَني أُمَيَّةَ مُزوَر رٌ وَأَنتُم في نَفسِيَ الأَعدَاء

إِنَّ قَتلى بِالطَفِّ قَد أَوجَعَتني كانَ مِنكُم لَئِن قُتِلتُم شِفَاءُ

فنرى المقابلة بين " أَنا عَنكُم " و " أَنتُم في نَفسِيَ "، إِنَّ قَتلى " أنا " كانَ مِنكُم " أنتم "، وكأن النص قائم على هذه المقابلة " الأنا " الشاعر، وقريش والحزب الزبيري و " أنتم " الأمويون وكل حزب غير الزبيريين، وأحيانا كانت المقابلة بين نحن وهم كما الأمر في البيت ٥٦.

ومن علامات الأسلوب في النص تقديم شبه الجملة مع ضمير الجمع للمتكلم، نحو: منا النبي (البيت ١٩)، منا التقي(البيت ١٩)، منا أسد الله (البيت ٢٠)، منا القضاة(البيت ٣٥)، منا عياض(البيت ٤٨).

ما زالت المقارنة الشعرية في لا شعور الشاعر محفورة في ذهنه من خلال التقديم والتأخير الذي يخصص المعنى الملازم للشعور للفظين المقدمين " الجار " و" المجرور " ؛ ليوحي بأهمية الـ " نحن " وكثرتها أمام " أنتم " وقلتها، هذا فضلا عن مون كلتا الكلمتين قد وجدتا في ظروف أسلوبية خاصة، فقد امتلأت بالإحساس الديني الخاص، وكان تغييرها في الظروف الموضعية تغييرا في مناخ الشعور، وهذا النوع من التقديم في النص يحدث لإبراز الاسم والتأكيد عليه، لذا جاء التكرار هنا ذات وضعية نفسية وهو وعي أدائي بالظاهرة المكررة يعطينا مفتاح الفكرة الطاغية في التجربة الشعرية، وبالتالي فإننا نصبح ذا تجاوب يقظ مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقعه.

كما ظهر من علامات الأسلوب تكرار الكلمة نفسها نحو: السنا والسناء (البيت ٢٠) البلاء بلاء (البيت ٢٢) والشقاء شقاء (البيت ٣٤) بكت وبكت (البيت ١٨) السماء والسماء (البيت ١٨) فناء والفناء (البيت ١١) و غدٍ وغدٍ (البيت ١٥).

أظهر النص المدروس تكرار كلمة " الله " إحدى عشرة مرة في الأبيات: ١١، ١٤، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٣٠، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٥٣، ٥٤.وكأن هذه الكلمة هي المفتاح الذي يمكن الولوج من خلاله لإبراز الفكرة المركزية التي يريد الشاعر إيصالها للسامع، وهذا طبيعي ؛ لأن الشاعر هو إنسان مسلم وملجؤه الوحيد في ظل الدولة الأموية غير المنصفة – من وجهة نظره – إلى الله، وهناك كلمات جاءت تساند هذه الكلمة وتساعدها، نحو: رسول الله، بيد الله، يتقي، القضاء، أفلح، مكة، شرع الدين، النبي، فكلها ألفاظ تساند اللجوء الديني للشاعر إلى لله عز وجل. حتى أننا نلاحظ أن لفظ الجلالة " الله "كانت تأتي على لسان الشاعر دفعات روحية تخرج لاشعوريا من نفس الشاعر المتأزمة ؛كي تشعر بالراحة، فجاءت في أبيات متتالية، الأبيات ٢٦– ٢٨، ٣٠– ٣٤، ٤٩– ٥٠. فمثل هذه الدفعات الروحية فيها نوع من الحاجة النفسية والمطلب الملح من الله.

فلو استعرضنا الأبيات التي وردت فيها كلمة لفظ الجلالة " الله " يمكن توضيحها كالتالي:

بيد الله (القوة)، إن الله يبقى (البقاء)، يأبى الله (القضاء)، فضلك الله (الاختيار)، شهاب من الله (النور والحق)، يتقى الله (التقوى والإيمان)، أحرز الله بك (النصر والقوة والسلطة)، ليس لله حرمة مثل بيت.. (مكة).

الله ــ القوة والحق

الله ــ القضاء والقدر

الله ــ الاختيار والاختصاص

الله ــ النور (الفكر الأيديولوجي الذي يحمله الشاعر)

الله ــ التقوى والإيمان

الله ــ النصر والسلطة

الله ــ مكة والبيت الحرام

الله ــ الثبات

لقد جاءت كلمة " الله " لتشكل مركزا لإشعاع الدلالات في القصيدة من خلال علاقات الحقول المتداخلة، وفي هذه الحالة لا نشعر بالملل من تكرار الكلمة المركزية، بل نتأكد من وجود فعل التفكير المتكرر، فتتكثف الصور وتتداخل الرؤى، مما يخلق إيقاعا داخليا يعمل على ترابط القصيدة وتداخلها، وهنا تكمن الرؤى وتتمثل الغاية من التكرار في النص، وهذا ما يساعد على الإحساس بوحدتها، فهذه الكلمة " الله "، جاءت مندمجة ومتفاعلة ومتشابكة مع بقية عناصر القصيدة في هيكل متراكب نتيجة للعلاقة الوثيقة بين العناصر المكررة.

وظيفة اللغة في النص

تتضح وظيفة اللغة في النص الأدبي من خلال إسناد الفعل إلى الضمير أو من خلال حركة الضمائر وتداولها في النص المدروس ؛ وبما أن الفعل هو مبعث الحركة وأساسها في العمل الأدبي، فهو بحاجة إلى إسناد لتحديد دلالته، وتكون وظيفة اللغة في النص، إما " إخبارية وذلك بالتركيز على إسناد الفعل إلى الغائب أو وظيفة وعظية بالاعتماد على ضمير المخاطب أو وظيفة انفعالية وذلك ببروز ضمير المتكلم " (٢٨). وللضمائر في الشعر " حضور جواني يعبر عن الإنية الواعية أو الأنت أو الهو في تراكيب خاصة " (٢٩). ولبيان هذه الوظائف الثلاث نضع الجدول التالي:

رقم البيت	الفعل المسند إلى متكلم	الفعل المسند إلى غائب	الفعل المسند إلى مخاطب	وظيفة اللغة
١		أقفرت / هي		إخبارية
٥		أراهم / هم= يغدون /هم		=
٧		طاف /هو = يبعن / هن		=
٨		ينظرن/هن = ينظر/ هو		=
٩		تفرق/ هو		=
١٠		تطمع هي = تشمت/هي		=
١٢		تودع / هي		=
١٣		غاب/ هو	تقفى/أنت= تترك/ أنت	إخبارية+ وعظية
١٤		ترى/ هي =يبقى /هو		
١٥		رغب / هو= يأمل/ هو		انفعالية
١٦	يحسدنا/نحن	يجري/ هو		انفعالية + إخبارية

١٧	رضينا/ نحن		تميتن/أنت = مت / أنت	انفعالية+وعظية
١٨		بكت، بكت / هي =		إخبارية
٢٢		أجاب/هو =يضربهم هم		=
٢٣		نغص/ هو =توحي/ هي		
رقم البيت	الفعل المسند إلى متكلم	الفعل المسند إلى غائب	الفعل المسند إلى مخاطب	وظيفة اللغة
٢٤		أباح/هو= يضربهم / هم		=
٢٥		غُيبوا/ هم		إخبارية
٢٦		يأبى /هو = يرى/ هو سعوا/هم	يقللوك / أنت	إخبارية+ وعظية
٢٧	نزل/ نحن	رأوا / هم / فضّل / هو		إخبارية + انفعالية
٢٨			خرجت، خرجت/ أنت	انفعالية
٢٩			/ تعش / تهلك= أنت	=
٣٠		تجلت /هي		إخبارية
٣٢		يتقي/هو =أفلح /هو		إخبارية
٣٣		يريدون/هم		إخبارية
٣٤		أحرز /هو= هرت /هي		إخبارية
٣٥		سميتهم / هم	شئت / أنت	إخبارية

٣٧		حاط /هو		إخبارية
٣٨		قال/هو =زالوا/هم = يحب /هو	زولوا / أنتم	إخبارية انفعالية
٣٩		حاط /هو		إخبارية
٤٠		أشربت/هي = يحب / هو		إخبارية
٤٢		أشار / تبع /هوَ /		إخبارية
٤٣		تعد / هي = تفيض /هي		إخبارية
٤٤		آوت/هي = يطعمون/هم		إخبارية
٤٥		تفيض / هي		إخبارية
٤٧	نطعم/نحن	أقسموا/ هم =هبّت/هي أجنَّ / هي		إخبارية + انفعالية
٤٩		فات / هو =يرجع / هو = بكى هو	فابكي/ أنت=	إخبارية + وعظية
٥٠		يخشون/هم = يضيع/هو		إخبارية
٥١		تسري/ هي= ترك / هو		=
٥٢	أصابنا/نحن	حلّ / هو		إخبارية + انفعالية
٥٤		خصَّه/ هو		إخبارية
٥٥		حرقته / هي		=
٥٦	بنيناه/ نحن	حرقوه/ هم /استوى/استقل/ هو		انفعالية + إخبارية

٥٧		يشمل/ هو		إخبارية
٥٨		تذهل / تبدي / هي		=
٥٩		أوجعتني / هي	قتلتم / أنتم	=

دلالة الجدول:

بلغت نسبة الأفعال المسندة اثنان وتسعون فعلا، ونلاحظ في الجدول السابق أن اللغة الإخبارية سيطرت على النص، إذ جاء اثنان وسبعون فعلا مسندا لضمير الغائب أي بنسبة (٧٨، ٦%)، كما أسند أربعة عشر فعلا لضمير المتكلم أي بنسبة (١٥، ١%) بينما أسندت ستة أفعال لضمير المخاطب أي بنسبة (٦، ١ %).

وهذا يدل على تراجع الوظيفتين الوعظية والانفعالية للغة في النص المدروس، فقد أراد الشاعر أن يقدم الإخبار بمعزل عن دور الذات، وهذا متوقع ؛ لأن الجو العام للقصيدة لا تركز على الشاعر ونفسيته بقدر ما تركز على الفكر الأيديولوجي الذي يحمله الشاعر ويروج له بالنسبة للزبيريين، لذلك جاءت الوظيفة الإخبارية للغة في النص تشكل سمة أسلوبية فارقة ومؤشرا أسلوبيا خاصا، مما ترك أثرا كبيرا في البعد الدلالي للنص، وهذا جعل تأمل القارئ غير قاصر على ملاحظة الفكرة العامة وهي مدح مصعب بن الزبير التي يحدثنا عنها النص، ولكنه يشمل علاوة على ذلك تلك العناصر التي انتقاها الشاعر ليشكل منها معاني القصيدة، وهذا يعني أن النظر في مادة الموضوع تقودنا إلى التأمل في البعد الدلالي للنص فإلى دلالة المعنى، أو ما يعرف فيما وراء الألفاظ أو اللغة داخل اللغة.

أثر التكرار في الإيقاع

لا نعني بالتكرار هنا التكرار النمطي الذي يتخذ في الكلام صورا تقوم على التشابه والتماثل، وإنما نعني بالتكرار القائم على التقابل والتضاد سواء أكان ذلك على مستوى المعاني أم على مستوى الصيغ الفعلية التي تتأرجح بين أزمنة مختلفة.

يوحي الإيقاع في النص بشيء من الرتابة والانضباط، دون الالتزام بفرز الأصوات وتقسيمها حسب الزمن، وهذا ما يميزه عن العروض، فهو يختلف عن الوزن من حيث الدقة والانضباط ، بينما الوزن هو تقدير زمني، بمعنى توزيع الكلام على الزمن، في حين يتشكل الإيقاع من انقسام من جنسٍ آخر مختلف عن الوزن بوصفه يقدر أقسام التركيب المماثل بحسب أزمنة غير متساوية (٣٠)، والإيقاع الذي نريده هو تلك الأصوات المتجانسة والمتماثلة

والمتناغمة التي تشكلت داخل النص المدورس، وجسدت نظاماً صوتياً داخلياً نشأ عن تلقائيات النسج اللفظي(٣١).

جاء الإيقاع الصوتي في النص من خلال مصادر عدة مثل التكرار اللفظي وتناغم الكلمات وجرس الحروف، علماً بأن النص نهض بلون تكراري لفظي ظاهر وواضح وكان سمة أسلوبية فارقة، كما في قوله:

لَو بَكَت هَذِهِ السَماءُ عَلى قَو مٍ كِرامٍ بَكَت عَلينا السَمَاءُ

وقوله:

عَينِ فَابكِي عَلى قُرَيشٍ وَهَل يُر جِعُ ما فاتَ إِن بَكَيتِ البُكَاءُ

فهناك صلة حميمة بين هذه التكرارات وإيقاع القصيدة، برزت من خلال انفعالات الذات الباطنية وتأثيرها في السامع بالاعتماد على حدث البكاء، لهذا جاءت الكلمات الدالة على البكاء ذات مصدر عاطفي نفسي أساسه اختيار هذه الكلمات كونها تعبر عن قيمة الأثر الذي أحدثته في ذوق المتلقي، لذلك جاءت وظيفة الكلمة – في البيت في مدلولها الإيقاعي –هو إحداث استجابة صوتية ذوقية تمتع الحواس وتثير الانفعالات.

فالإيقاع ينشأ من اللحظة التي تخلق فيها القصيدة، فالتزامن بين الوحدات الإيقاعية يوضح هذه العلاقات المتجاوبة والمتناوبة ويسهم في بيانها، فلا بد من أن يكون الإيقاع منسجما ومتناغما مع النفسية التي أنتجت هذه القصيدة وخلقتها في تلك اللحظة، ومن هنا لا يمكن دراسته بعيدا عن اللفظ والتركيب والصورة ؛ لأن كل عنصر من هذه العناصر له مدلول الكلام اللغوي ويعطي النفس معاني عدة، فتأثير اللفظ مثلا " لا يمكن فصله عن تأثيراته الأخرى التي تتم في الوقت نفسه، فجميع هذه التأثيرات ممتزجة معا بحيث لا يمكن فصل أحدها عن الآخر" (٣٢).

لقد جاء الامتزاج اللفظي والمعنوي عند الشاعر بالتقاء الكلمات في الجمل بأصوات أو أكثر من ناحية اللفظ أو التقاؤهما في المعنى العام المسيطر على الجملة أو الجمل من

ناحية المعنى (الحلوة، ١٩٩٥، ص ٢١٩)، وهذا العنصر يسهم في إيقاع داخلي عذب، كما يسهم في تأكيد المعنى وتركيزه، كما قي قوله:

لا يَـبِعنَ العِيـابَ فـي مَوسِـمِ النـا ... سِ إذا طـافَ بِالعِيـابِ النِسَـاءُ
ظـاهِراتُ الجَمـالِ وَالسَـروِ يَنظُـر ... نَ كَمـا يَنظُـرُ الأَراكَ الظِبـاءُ
أَيُّهـا المُشـتَهي فَنـاءَ قرَيـش ... بِيَـدِ اللَـهِ عُمـرُها وَالفَنَـاءُ
إن تَعِـش لا نَـزَل بِخَيـرٍ وَإن تَهـ ... ـلِـك نـزُل مِثـلَ مـا يَـزولُ العَمَـاءُ
مُلكُـهُ مُلـكُ قُـوَّةٍ لَيـسَ فيـهِ ... جَبَـروتٌ وَلا بِـهِ كِبرِيـاءُ
يَتَّقـي اللَـهَ فـي الأُمـورِ وَقَـد أَفـ ... ـلَـحَ مَـن كـانَ هَمَّـهُ الإِتِّقـاءُ

إن التكرار يخضع لقوانين خفية تتحكم في العبارة وأحدها قانون التوازن ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي يجب أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها، إن للعبارة الموزونة كيانا ومركز ثقل وأطرافا، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة (٣٣) كما نلاحظ العلاقة الانفعالية بين أصوات الكلمات ومعانيها وهذه مرتبطة بالمواقف الانفعالية الناتجة عن التجربة النفسية المسيطرة على الشاعر عند إلقاء القصيدة، فهذه الكلمات في سياقها الموضوع تجذب السامع إليها بعد أن يصبح للأصوات المكونة لها قيمة خاصة ومذاق خاص يربطنا بها انفعاليا، وهذا ما يجعلنا ننجذب إليها دون معرفة السبب أحيانا، فالألفاظ " في هذا المجال تأخذ بعدها الموسيقي الداخلي في السياق الذي تطرح فيه وتشكل مصدر جذب وارتباط حميمين بين المتلقي والعمل الشعري الذي هو القصيدة ذاتها " (٣٤).إن الإيقاع الخارجي عند الشاعر قد تجلى في عناصر أساسية هي الانسجام اللفظي والمعنوي والعلاقة الانفعالية بين أصوات الكلمات ومعانيها والإيقاع المبني على الانسجام والتناظر من خلال عنصري التركيب والتكرار، ثم جاء الإيقاع الداخلي موافقا للحالة النفسية بما فيه من قوة أو لين همس أو جهر، فقد جاء جرس الأصوات المكررة متفاعل مع غيره من الأصوات الأخرى، إذ كان لتنوعها وتكرارها في مقاطع معينة وضمن مسافات معينة أثر واضح يسري في جسم القصيدة وينعكس في جسم السامع أو المتلقي ؛ لأن الشعر لا يرقى " إلى مراتب الجودة والكمال ولن يرضي أو يغذي فينا ذلك الإحساس بالبهجة ما لم يلتئم ويرتبط بتلك النقرة

الصوتية المتكررة التي تبدو وكأنها زمام لولاه لظل الشعر مسيبا لا يستطيع أن يتماسك بل لظل مندفعا بلا نظام كوهم رتيب لا نهاية له " (٣٥).

نلاحظ أن تسليط الضوء على جرس الأصوات بين الكلمات المكررة في البيتين السابقين ودمجها بالعناصر الأخرى التي تكون بنية القصيدة يسهم في التعرف على التجربة من خلال سبر أغوارها عن طريق الفاعليات المختلفة، وبما أن " القصيدة وحدة كاملة فإن فاعلية الإيقاع تكون ذات عمل توحيدي للنص وتتنامى هذه الظاهرة عبر الشعور الذي يشكل القصيدة وذلك من خلال ارتباطها بالفعل الدال على الحدث والزمن، إذ أن التجاوب الإيقاعي بين الإيقاع والفعل يساعد على اكتناه بعض المتناقضات وكشفها " (٣٦)، وهذا يعني أن الشاعر اعتمد اعتمادا واضحا على الاسم الصريح المعرف بال من خلال الأصوات المكررة نفسها، علماً أن هذه الأسماء وبتناغمها وانسجامها، تكسب الكلام قوة ووضوحا وتأثيراً في نفس السامع لا مجال للتأويل فيه مقارنةً بالأفعال وأزمنتها ؛ لأن الإفهام أو التواصل لا يتحقق إلا بوقوع المخاطب على قصد المتكلم من خلال التشكيل اللغوي الذي يضم العناصر المنطوقة، والقرائن التي تضم عناصر منطوقة وأخرى غير منطوقة (٣٧). وهناك علاقة مباشرة بين وحي الصوت واستيحاء دلالته وضحها إبراهيم أنيس في قوله " : وقد أطلقنا عليه الوحي ؛لأنه لطيف لا يدرك إلا بعد التجارب والدراسة المستفيضة... وللأدباء بصدد هذا الاستيحاء قدرة أخرى فوق ما للمرء العادي، يستمدونها من خيالهم وتبنيهم للألفاظ وتمدهم هذه القدرة بظلال من الدلالات لا تكاد تخطر في ذهن الآخرين (٣٨) علما أنه لا يوجد دلالة ثابتة لكل مقطع ؛ لأن دلالة المقطع تتشكل من تجانسه مع المقاطع الأخرى، ووفق تتابع المقاطع في

السياق الكلي للنص، ولا توجد دلالة منعزلة عن السياق (٣٩)، ولكن فكرة السياق لم تعد متصلة بالتوالي اللغوي أو التداعي الذي تنظر من خلاله إلى الكلمات في أنساق تقتصر على تلوين المعاني ضمن العبارة على حسب الحالات التي يكون عليها المخاطب، لأن الإيحاءات الجديدة التي يكسبها القول سرعان ما تغدو مألوفة لدى الملتقى فيخسر الخطاب جل طاقاته التأثيرية، وإنما اتصلت فكرة السياق الأسلوبي بالنماذج اللغوية المنكسرة بعناصر غير متوقعة (٤٠)، مثل تلك الانكسارات لا تتحقق، عند الشاعر في وسائل أسلوبية مفردة على

مستوى العبارة، ولكنها تتحقق فيما يؤديه الشاعر في وسائل أسلوبية مفرده على مستوى البيت الشعري ، وعلى مستوى القصيدة عموما، من هنا غدت ظواهر التكرار من أعظم الوسائل الأسلوبية تأثيرا لقدرتها على إجراء منبهات ذات قيمة فنية على صعيد الخطاب الأدبي، كما في قوله:

إنَّ لِلَّـــــهِ دَرَّ قَـــــومٍ يُريـــــدو نَـــكَ بِـــالنَقصِ وَالشَقـــاءُ شَقـــاءُ
وَقَتيـــلُ الأَحـــزابِ حَمـــزَةُ مِنـــّا أَسَـــدُ اللَـــهِ وَالسَنـــاءُ سَنـــاءُ
والزَّبيـــرُ الّـــذي أَجّـــابّ رَسُـــولَ الـــ ـــه فِـــي الكَـــربِ والـــبَلاءُ بَـــلاء

إن هذا التنوع في التكرار يمنح القصيدة لونا خاصا، ويبعد القارئ عن الإحساس بالملل الذي يأتي من رتابة الإيقاع، كما يتيح للشاعر إمكانية واسعة للتحرك في القصيدة ؛ ليترجم حالته النفسية من خلال الامتداد الطبيعي للدفقات الشعورية والموجات النفسية، كما يتيح له التعبير عن خلجات النفس، بحيث تتوافق مع الدفقة الشعورية بشكل ينسجم مع القافية. لقد كان الإيقاع واضحا في بناء القصيدة وجاءت أهميته في أنه ركز على المعاني المبطنة في ذاكرة الشاعر وعززها، ثم أنه قد منح النص نوعا من الانسجام التوافقي، بالاعتماد على تكرار الصوت فالكلمة فالعبارة، لذا عملت جميعا في خلق إيقاع جاذب للسامع.

أثر التكرار في بناء النص

لا يمكن للقارئ أن يهمل الظواهر اللغوية، بل عليه أن يحاول اكتشاف ما وراء تلك الظواهر، إذ يهتم الباحث بالبحث عن النظام اللغوي العام الذي تكمن وراءه الظواهر اللغوية المختلفة في الخطاب وفي الشعر، ثم ينظر في خصوصيات الشعر، والخصائص اللغوية التي تميز لغة الخطاب العادي، فالبحث في نحو اللغة وقوانينها يقتضي النظر في الظاهرة أولا، ثم خصوصيات الظاهرة ثانيا.

إن حضور النص كان موجودا في أذهان البلاغيين العرب، وقد تجلت في مقولات عدة منها: " لكل مقام مقال " و " مراعاة مقتضى الحال " فمناسبة القول للمقام كما يشير نفر

من الدارسين، تكشف عن علاقة القول بالزمان الذي يجري فيه، وارتباطه بالحال، فيه مراعاة للمكان (٤١) حتى لكأنهم أرادوا أن يؤدى الكلام الأدبي وفق إطار الزمان والمكان ليعظم أثره في النفوس، لما له من أهمية في تخصيص الأسلوب، ومطابقته الحال التي يكون عليها مستقبل القول، مراعاة لخصوصيته ومكانته، وهذه المطابقة لا تحصل إلا في تحديد زماني ومكاني، ومن هنا تفتقد مسألة السياق التي تميز القول من جهة خواصه الأسلوبية المتغيرة على حسب تغير الأمكنة والأزمنة.

اختلف النقاد حول تصنيف التكرار ووظيفته داخل النص الشعري، ورأوا أن التكرار إذا زاد عن حده ولم يكن له أي تأثير على الجانب الدلالي أو الصوتي فإنه يسيء إلى النص، حيث إنه يفقد الألفاظ أصالتها وجدتها ويبهت لونها ويضفي عليها رتابة مملة، ومن ثم فإن العبارة المكررة ينبغي أن تكون من قوة التعبير وجماله ومن الرسوخ والارتباط بما حولها بحيث تصمد أمام هذه الرتابة(٤٢) فالتكرار في هذه الحالة يضفي على الكلمات نوعا من الرتابة ولكي يبتعد عنها ينبغي أن تتنوع مواضعه وأن ترتبط المفردة المكررة بغيرها، فلا يخلو التكرار حينئذ من قيمة موسيقية فللتكرار قدرة على إحداث موسيقى ظاهرة، مع ملاحظة عدم الإفراط فيه وإلا فإن الشاعر سيقع في مزالق عدة. وقد ورد التكرار في النص في صيغ مختلفة وهذا يجعلنا نلتفت للفكرة المسلط عليها، وهي أحد الأضواء اللاشعورية في أعماق الشاعر.

لقد برز التكرار بشكل واضح في النص المدروس وغالبا ما جاء في البيت الواحد مع ملاحظة غلبة تكرار الأسماء على الأفعال فقد ورد تكرار الاسم بلفظه أو اشتقاقه في الأبيات:

١، ٧، ١١، ١٥، ١٨، ٢٠، ٢٢، ٣١، ٣٤، ٤٢، ٤٨، في حين تكرر الفعل في البيت الواحد في الأبيات: ١، ١٧، ١٨، ٢٧، ٢٨، يضاف إلى ذلك الاشتقاق بين الاسم والفعل في البيت نفسه في الأبيات: ٢٤، ٣٢، ٤٠، ٤٨، ٦٠.

تتعلق هذه التكرارات ببناء القصيدة العام وترتبط بالسياق ارتباطا وثيقا وبظروف الشاعر النفسية، فهو يؤدي بها معاني تتصل بخلجات نفسية وتسهم في البناء الهندسي المحكم للقصيدة وتخدم البنية الموسيقية الداخلية للقصيدة.

الخاتمة

جاء التكرار في القصيدة في مجالين اثنين، الأول: مجال تكراري متناثر ركز فيه الشاعر على كلمات بعينها تتوزع بلا انتظام في القصيدة عامة، والثاني: مجال تكراري مركز، يظهر في مواضع محددة من القصيدة، وهذا النمط أشبه بموجات متوالية ما إن ينفلت الشاعر من موجة حتى يقع تحت تأثير موجة أخرى ؛ ليظل معلقا بهذا الأسلوب إلى أن تنتهي القصيدة.

لقد عمل التكرار على تمييز أسلوب الشاعر من خلال التركيز على ألفاظ بعينها، إذ شكل بها ما يعرف بمفتاح النص ثم دارت حوله العناصر اللغوية الأخرى.

كما خلصت الدراسة إلى أن الشاعر مال إلى السكون والثبات وفضله على الحركة من خلال التركيز على الاسم، وساعده في ذلك الإيقاع الداخلي والخارجي للنص.

أشارت الدراسة إلى أن الشاعر يرى حضوره زمنيا في الماضي مع حدود اللحظة الزمنية وقصرها ومحدوديتها، لضيق امتدادها في المكان، فهو لم يصف زمنا طبيعيا، وإنما زمنا وجوديا فحاول تصوير الأنا معزولة عن زمنها.

هوامش البحث

(١) الأصفهاني، أبو الفرج (١٩٦٣)الأغاني، : ٧٣/٥.

(٢) الأصفهاني، أبو الفرج (١٩٦٣) : ٧٣/٥.

(٣) حسين، طه (١٩٨٢) حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ط ١٣: ٢٥١/١.

(٤) الحوفي، أحمد محمد (١٩٨٦) أدب السياسة في العصر الأموي، دار القلم، بيروت، ط ١: ص ٢٥٧.

(٥) فيصل، شكري(١٩٨٢) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١:ص ٢٢٠.

(٦) فهمي، عزيز (١٩٨٠) مقارنة بين الشعر الأموي والعباسي، دار المعارف، مصر، ط ١: ص ١٠٤.

(٧) حسين، ١٩٨٢، ٢٥٢/١.

(٨) الهادي، صلاح الدين (١٩٨٦) اتجاهات الشعر في العصر الأموي، مصر، ط١: ص ٢٢٢.

(٩) بنيس، محمد (١٩٨٩) الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها في الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط ٣: ص ١٥٢.

(١٠) الملائكة، نازك (١٩٨٢) قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٧: ص ٢٤٣.

(١١) الجرجاني، عبدالقاهر (١٩٨٢) دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، ط الخانجي، مصر: ص ٦٨

(١٢) الجرجاني، (١٩٨٢): ص ٣٦١.

(١٣) القرطاجني، حازم (١٩٨٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ٣: ص ٣٦٣ .

(١٤) ابن خلدون، محمد (١٩٨١)، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت: ص ٤٨٩.

(١٥) فضل، صلاح (١٩٨٥) علم الأسلوب، دار الآفاق الجديدة أ بيروت، ط ١: ص ١٠٠.

(١٦) بليث، هنريش (١٩٩٥) البلاغة الأسلوبية، ترجمة محمد العمري، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ط ٢: ص ٥٩.

(١٧) (٥)كوهين، جان (١٩٨٦) بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب: ص١٧.

(١٨) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(١٩) بليث، ١٩٩٥، ص ٥٩.

(٢٠) الوافي، محمد عبدالعزيز، الأسلوبية الإحصائية، مجلة علامات، مجلد ١١، جزء ٤٢ ، ٢٠٠١، ص ١٢٢.

(٢١) بلوحي، محمد " الأسلوب بين التراث البلاغي والأسلوبية الحداثية "، مجلة التراث العربي، دمشق، العدد ٩٥، ٢٠٠٤ : ص ٧٢.

(٢٢) حسنين، ٢٠٠٠، ص ١٩٣.

(٢٣) أبو ديب، كمال (١٩٧٩) جدلية الخفاء والتجلي، دراسة في البنيوية المعاصرة، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١: ص ٢٨٢.

(٢٤) أبو ديب، ١٩٧٩، ص ٢٨٣.

(٢٥) محمد، أحمد علي "التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة " نشيد الحياة " للشابي، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٦، العدد الأول والثاني، ٢٠١٠، ص ٦٠.

(٢٦) الجرجاني، ١٩٨٢، ص ٨٣.

(٢٧) محمد، ٢٠٠٣، ص ٥٥.

(٢٨) جاكبسون، رومان (١٩٨٨) قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط ١: ص٢١١.

(٢٩) أمين، عثمان (١٩٦٤)، الجوانية، دار القلم، مصر، ١٩٦٤: ص ١٥٩–١٦٠..

(٣٠) مرتاض، عبدالملك (١٩٩٨) السبع معلقات، دمشق، ط ١. ص ٢١٣.

(٣١) مرتاض، ١٩٩٨، ص ٢١٧.

(٣٢) أ، ريتشارد (١٩٦٤) مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، مصر: ص ١٩.

(٣٣) الملائكة، ١٩٨٢، ص ٢٣٤–٢٤٤.

(٣٤) الحلوة، مصطفى (١٩٩٥) موسيقى الشعر، عمن، ط ١: ص ٢٢٣.

(٣٥) دور، د.ت، ص ٤٥.

(٣٦) العبادي، عيسى " وحدة المعنى والصورة والنغم ونماذج من الشعر القديم "، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢١، العدد الثالث والرابع، ٢٠٠٥ : ص ٥٥.

(٣٧) بحيري، ٢٠٠٥، ص ٢٦٤.

(٣٨) أنيس، إبراهيم (١٩٦٣) دلالة الألفاظ، مصر، ط ٢: ص٥٨.

(٣٩) مبروك، مراد عبدالرحمن (٢٠٠٢) من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء، ط ١: ص ٥٥.

(٤٠) فضل، ١٩٨٥: ص ١٩٣.

(٤١) عبدالمطلب (محمد (١٩٨٤) البلاغة والأسلوبية، مصر، ط ١: ص ٣٠٨.

(٤٢) الملائكة، ١٩٨٢: ص ٢٤٥-٢٤٦.

المصادر والمراجع:

اعتمدت في هذه الدراسة على القصيدة التاسعة والثلاثين من ديوان عبيدالله بن قيس الرقيات ، تحقيق محمد يوسف نجم، ط بيروت، ١٩٥٨.

أما مصادر الدراسة ومراجعها فهي:

أنيس، إبراهيم (١٩٦٣) دلالة الألفاظ، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٢.

استيتية، سمير (٢٠٠٣) منازل الرؤيا، عمان، ط ١.

أ. ريتشارد (١٩٦٤) مبادىء النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة .

أمين، عثمان (١٩٦٤) الجوانية، دار القلم، مصر، ط ١.

بليث، هنريش (١٩٩٥) البلاغة الأسلوبية، ترجمة محمد العمري، ط٢، دار أفريقه الشرق – المغرب.

بنيس، محمد (١٩٨٩) الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها في الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٣.

بحيري، سعيد (٢٠٠٥) دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، القاهرة، مكتبة الآداب، ط١.

الحلوة، مصطفى (١٩٩٥) موسيقى الشعر، عمان، ط ١.

جاكبسون، رومان، (١٩٨٨) قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب ط١.

الجرجاني، عبد القاهر (١٩٨٢) دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي، مصر.

حسين، طه (١٩٨٢) حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ط ١٣.

الحوفي، أحمد (١٩٦٥) أدب السياسة، دار القلم، بيروت، ط ١.

حسنين، أحمد طاهر(٢٠٠٠) الأسلوبية العربية، دراسة تطبيقية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ١،

ابن خلدون، محمد (١٩٨١) المقدمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

أبو ديب، كمال (١٩٧٩) جدلية الخفاء والتجلي، دراسة في البنيوية المعاصرة، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١. عبدالمطلب، محمد (١٩٨٤) البلاغة والأسلوبية، مصر، ط ١.

فضل، صلاح(١٩٨٥) علم الأسلوب، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ١.

فيصل، شكري (١٩٥٩) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١.

فهمي، عزيز (١٩٨٠) مقارنة بين الشعر الأموي والعباسي، دار المعارف، مصر، ط ١.

القرطاجني، حازم (١٩٨٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

كوهين، جان (١٩٨٦) بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب.

مبروك، مراد عبد الرحمن (٢٠٠٢) من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، الإسكندرية، دار الوفاء، ط١ .

مرتاض، عبد الملك (١٩٩٨) السبع معلقات، دمشق ط ١.

الملائكة، نازك (١٩٨٢) قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٧.

الهادي، صلاح الدين (١٩٨٦) اتجاهات الشعر في العصر الأموي، مكتبة الخانجي، مصر.

المجلات

مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢١، العدد الثالث والرابع، ٢٠٠٥.

مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٦، العدد الأول والثاني، ٢٠١٠.

مجلة التراث العربي، العدد ٩٥، ٢٠٠٤.

مجلة علامات، مجلد ١١، جزء ٤٢ ، ٢٠٠١.

Abstract

This study deals with the phenomenon of repetition in Obaidullah bin Qais Alrukiet's poem Thirty-Ninth, the longest divan poems, as with iteration of this poem, it is striking in comparison with all divan poems. The study focuses on the poem's connotative meaning, objectives and its impact on the construction of the text. Furthermore, this study addresses some issues of stylistics that express the psychological state of the poet in relation with the internal relations of the poem; the main issues of discussion are the following:

1. Repetition, style, and topical denotation
2. Rates of repetition and topical denotation
3. Stylistics Signs
4. The function of language
5. The effect of repetition in the rhythm
6. The effect of repetition in the construction of the text

Keywords: Repetition, Stylistic, Obaidullah bin Qais Alrukiet's.