دلالة التكرار في نونية ابن زيدون

م.د. نادية فتحي هادي حمادي الحيالي*

تأريخ التقديم: ٢٠١٣/١٠/١ تأريخ القبول: ٢٠١٣/١٠/٢٨

لعل من ابرز صور التناسق الجمالي في ظواهر الأشياء هو الانسجام في تكرار الوحدات الجزئية المكونة للكل، والتكرار في التعبير الأدبي هو تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغماً موسيقياً يتقصده الناظم في شعره أو نثره(١) .

والتكرار عنصر فاعل في الخطاب الشعري " تتنوع مظاهره على مستوى الأصوات والأوزان والقافية والتركيب النحوي ، وفي المعنى" (٢)، أي انه لا يقتصر على عنصر بعينه من عناصر البناء الشعري بل يمتد الى كل العناصر، سواء أكانت وحدات الوزن أو القافية أو الأصوات ، أو البنى الصرفية والنحوية(٣)، يلجأ إليه الشاعر " 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 الى تميزه من سائر العناصر بالفاعلية ، ومن ثم يأتي التكرار لتمييزه بالأداء " (٤) .

ويمثل التكرار أحد قوانين الإيقاع المدركة حسياً(٥)، تكمن أهميته في " تقوية النبرة العامة للكلمة ... بيد ان المفردة لا تحقق نبرة معينة بالتكرار فقط ، وانما بوساطة الدلالة المشحونة بها " (٦) ، حيث ان التكرار يسلط الى جانب الأضواء النفسية ... أضواء دلالية ، لأن " طبيعة التجربة الفنية – ولاسيما الشعري منها – هي التي تفرض وجوداً معيناً

---

* قسم اللغة العربية/ كلية الآداب/ جامعة الموصل .

(١) ينظر:جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي، عند العرب، د.ماهر مهدي هلال: ٢٣٩ .

(٢) في سيمياء الشعر القديم ، محمد مفتاح : ٢٧ .

(٣) ينظر: بنية القصيدة،د.عبد الهادي زاهر: ٢٢٢، مجلة كلية الآداب، جامعة صنعاء، العدد (٣) لسنة ١٩٨١ .

(٤) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، مصطفى السعدني : ١٧٢ .

(٥) الأسس الجمالية في النقد العربي– عرض وتفسير ومقاربة ، د عز الدين إسماعيل : ١٢٠-١٢١.

(٦) الأفكار والأسلوب . أ.ف تشيشرون ، ترجمة حياة شرارة : ١٨٤ .

ومحدداً للتكرار وهي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كياناً فنياً خاضعاً لنظام تكراري معين " [١]؛ ولذا فإن للتكرار وظائف صوتية – وأخرى دلالية في تأكيد غرض من أغراض الكلام أو المبالغة فيه، هذه المبالغة مرتبطة بموقف المنشئ من المكرر ، وبتعبير أدق من دلالة المكرر، إذ إنّ هذا المكرر يمثل مركز ثقل للحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر، تلك الحالة قد تتصف بشيء من الاختلال في داخل النفس، يحاول الشاعر من خلال إسلوب التكرار أن يخفف من ذلك الثقل والضغط[٢]، كما أن التكرار جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه ان ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما[٣] ، وتتجلى فاعليته الدلالية من السياقات التي تجعلها الأكثر تأثيراً يجعل القارئ مشدوداً ومثاراً ، لأن التكرار يولد لدى القارئ ، حساً بالتوتر والتوقع من جهة[٤]، ومن جهة أخرى فأن التكرار درامي نفسي يستهدف أصلاً لبوح بأحاسيس الشاعر الباطنة، أو حالته الذهنية والإيماء بمعانٍ مختلفة[٥] .

ولا يخفى ما للتكرار من دور في إضفاء نغمة موسيقية على إيقاع النص ، ومما زاد في إيقاعه المجانسة الصوتية (للكلمات – والحروف) التي شكلت عبر تجانسها تلاؤماً وانسجاماً ، وبهذا تتصاعد البنية الإيقاعية ، لأن الإيقاع ينهض على وحدات موسيقية صوتية لا تنفصل عن الناحية الشعورية والذاتية ، وهي تخضع لاختيار الشاعر نفسه، وهو بدوره يضعها في الإطار النفسي أو الشعوري للشاعر الذي يجد نفسه خاضعاً له أثناء الكتابة الشعرية ، وهناك لحظة شعرية تعبر عن الحالة الشعورية للشاعر، وهي التي تتحكم في

(١) موسيقى القصيدة العربية الحرة ، دراسة في الظواهر الفنية للجيلين الرواد وما بعد الرواد ، محمد صابر عبيد ، أطروحة دكتوراه ، جامعة الموصل ، كلية الآداب ، ١٩٩١ ، بإشراف: سالم الحمداني : ٢١٣ .

(٢) ينظر : وهج العنقاء – دراسة فنية في شعر خليل الخوري : ٦٠ .

(٣) ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة : ٢٤٣ .

(٤) ينظر : جماليات الأسلوب في رواية مجرد ٢ فقط ، د. موسى ربايعة ، مجلة الأقلام ، العدد (٣) ، السنة ١٩٩٨م : ٣٢ .

(٥) ينظر : الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي ، د. مصلح عبد الفتاح النجار ، وأفنان عبد الفتاح النجار ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد (٢٣) ، العدد (١) ، السنة ٢٠٠٧م : ١٣٤ .

الأوزان وفي حركة التشكيل الموسيقي[١] . كما يؤدي التكرار دوراً بالغاً في محور التوازي الصوتي بل يمثل أقصى درجة من درجات التوازي لأن التكرار قد يكون أساساً في قيام الكثير من الصور التي نصنفها ضمن أنماط التوازي[٢] ، فضلاً عن أنه " يقوي من ثراء الجانب الموسيقي في القصيدة بعد الوزن والقافية " [٣] ، والعمق الذي وراء إيهاب هذه القوة الموسيقية يرجع الى كونه " باعثاً نفسياً يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها " [٤] .

لذا فإن التركيز في هذا البحث سينصب على التكرار وأبعاده الدلالية ، مرتكزين على ثنائية الصوت والدلالة " لأن الخطاب الشعري ، يمكن تصوره على شكل عرض لوحدات صوتية متناظرة نستطيع ان نتعرف فيها على وجوه التوافق والتبادل والتناغم والتنافر ، وأخيراً التحولات الدلالية للمجموعات الصوتية " [٥] . ويمتد التكرار ليشمل أجزاء متكاملة في بنية القصيدة ، فهو يطال الأجزاء الصغرى (الحروف والحركات) ، الأجزاء الكبرى (الكلمات والتراكيب) على حد سواء[٦] ذلك ان نونية ابن زيدون[*] في أساسها قد ارتكزت على التكرار بأنماطه من اصغر وحدة في بنية النص التركيبية – وهي تكرار الحروف[٧] –

---

(١) الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، عبد العزيز المقالح : ١١٥ .

(٢) ينظر : اللغة الشعرية – دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني : ١١٦ .

(٣) جماليات القصيدة المعاصرة ، د. طه وادي : ١٢٣ .

(٤) جرس الألفاظ ودلالتها : ٢٤٠ .

(٥) شفرات النص ، صلاح فضل : ٢١ .

(٦) ينظر : البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ، عبد السلام المساوي : ٧٥ .

(*) هو من أسرة كريمة مرموقة المكان ، فقد أباه وهو في الحادية عشرة من عمره ، فكفله جده لأمه ، وكان عالماً جليلاً تقلب في مناصب الإدارة الرئيسة من شرطة وقضاء ، لعب الحب دوراً خطيراً في حياته لتعلقه بولادة بنت المستكفي ، فضلاً عن انه خلف له خصوماً أقوياء شوهوا العلاقة بينه وبين أميره (أبو الحزم بن جهور) فسجنه ، ثم تسلل من سجنه ، وفر من اشبيلية عام ٤٣٣هـ وفي طريقه جذبته الأشواق الى قرطبة وحبيبته ولادة ، فكتب قصيدته النونية إليها . ينظر : ديوان ابن زيدون ورسائله : ٢٤–٢٩ ، ونونية ابن زيدون ، قراءة تحليلية ، د. احمد حاجم الربيعي ، مجلة المورد ، مجلد (٣٠) ، عدد (١) السنة ٢٠٠٢م : ٣٥–٣٦ .

(٧) وهو تكوين تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة وهذه التجمعات انما هي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت . ينظر : دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د. محسن اطيمش : ٣٤٣ .

الى الأجزاء الكبرى ، وهي تكرار الألفاظ[١] ، وتكرار التراكيب سواء أكان تكرارها اشتقاقياً أو تجنيسياً – وصولاً الى النص بوصفه الوحدة اللسانية الكبرى التي ينبث في نسيجها تكرار الأصوات على نحو لافت فيتحقق وجود القصيدة ودلالاتها من حيث العلاقات بين الكلمات بوصفها أصواتاً[٢] .

وتعد النونية " أعمق نموذج شعري غزلي في الديوان ويرجع ذلك الى كونه استطاع ان يستوعب بكيفية شاملة ما كان لحدث القطيعة النهائية بين الحبيبين من أبعاد عاطفية ومأساوية

ووجودية على تعددها وتضاربها أحياناً " [٣] . جاءت قصيدة ابن زيدون على البسيط[٤] ، في اثنين وخمسين بيتاً ، كما كان تكرار صوت (النون) المردف (بالياء) ، والموصل بـ (ألف الإطلاق) من أكثر القوافي مناسبة لغرض القصيدة التي كان سياقها الدلالي العام هو (الحنين) بما يحمله من تحسر وألم على انقضاء أيام الوصال ، يشكو فيها ما يحسه من الوجد المبرح والألم القاسي ، وقد بعث بها الى حبيبته ولادة بنت المستكفي أديبة الأندلس الفذة ، يستعطفها ويتلهف على أيام الوصل السابقة[٥] ، " فكان ذلك منه شهادة ضمنية لذوق ابن زيدون في اختيار القافية " [٦] ، ويرى الدكتور شوقي ضيف ان " بدون

---

(١) أي تكرار ألفاظ بعينها ذات معنى واحد ، أي غير متجانسة تجانساً تاماً . ينظر : شعر ابن خفاجة – دراسة أسلوبية – ، بسمة محفوظ البك ، أطروحة دكتوراه ، جامعة الموصل ، كلية التربية ، سنة ٢٠٠١م ، بإشراف د. نزهة جعفر حسن الموسوي : ٧٨ .

(٢) ينظر : الشعر والتجربة ، اريشيبالد ماكليش ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي : ٢٣ .

(٣) تجربة ابن زيدون العاطفية مع ولادة من خلال شعره الغزلي – مقاربة دلالية إسلوبية – ، د. الحبيب العوادي ، مجلة دراسات أندلسية ، العدد (٢٦) ، السنة ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م : ٤٥

(٤) هو قريب من الطويل ولكنه لا يتسع لأغراض كثيرة مثله ، ولو انه يفضل عليه من حيث الرقة ، وعلى هذا الأساس نجده أكثر توافراً في شعر المولدين . ينظر : فن التقطيع الشعري ، د. صفاء خلوصي : ٦٨.

(٥) قد نظم الشاعر هذه القصيدة في الفترة التي تلت فراره من السجن أي بعد سنة ٤٣٣هـ ، عندما رحل الى اشبيلية للمرة الأولى فجاءت قصيدته عصارة نفس متألمة مقيمة على الحب ، لا تسلو ولا تنسى . ينظر : ديوان ابن زيدون ورسائله : ١٤١ .

(٦) شاعرية ابن زيدون في ضوء منهج مستحدث ، د. تمام حسان ، مجلة الكتاب – إتحاد المؤلفين والكتاب العراقيين ببغداد ، عدد خاص بالذكرى الألفية لميلاد ابن زيدون ، العددان (١١-١٢) ، الرباط ، ١٩٧٥م : ١١٠ .

ريب تحدث هذه الصور المتلاحقة من مراعاة النظير انسجاماً صوتياً بديعاً ... وابن زيدون لا يلائم بين الكلمات وحدها ، محدثاً هذه الوشائج من القرابات ، بل يلائم ايضا بين حروفنا وحركاتها ، وكل من يتأمل في القصيدة يلاحظ ان رويها (نون) موصولة بـ (الألف) وتكثر هذه النونات وألفاتها في الأبيات ، كما تكثر حركات الفتح ائتلافاً مع حركة الروي ، وكل ذلك يحدث التئاماً قوياً في الإيقاع الصوتي وجرسه " [١] .

(فالنون) من الأصوات التي أعطيت حقها من الغنّة[٢] ، التي هي إطالة الصوت مع تردد موسيقي محبّب منه[٣] ، ويوصف بأنه شبه مصوت من الأصوات الأنفية الموسومة بالإيقاعية والمقطعية[٤] ، وكذلك هو من الأصوات سريعة التأثر بما يجاورها من أصوات[٥] ، و (الألف) هو الصوت الآخر الذي يقتصر تأثيره في معانيه على إضفاء خاصية الامتداد عليه في الزمان والمكان[٦] ، والذي مَهَّدَ لأن تأخذ (النون) قرارها فهو من أصوات المد التي تعد في اللغة أصواتاً موسيقية منتظمة[٧] ، ذات الوضوح السمعي والقدرة العالية في السماع الناشئة عن مرور الهواء في أثناء النطق بها من غير احتكاك مما يُحمّلُها طاقةً أكثر مما تحمله الصوامت التي تفقد كثيراً من طاقاتها بسبب الاحتكاك[٨] ، وهنا تتجلى جمالية البناء

---

(١) الإيقاع الموسيقي في شعر ابن زيدون ، د. شوقي ضيف ، مجلة الكتاب ، إتحاد المؤلفين والكتاب العراقيين ببغداد وجامعة القاهرة ، الرباط ، ١٩٧٥م : ١٠-١١ .

(٢) الغنّة : ناشئة من دخول الهواء في التجويف الأنفي ، وتحرره من الحفر الأنفية . ينظر : محاضرات في اللسانيات ، فوزي حسن الشايب : ٨٥ .

(٣) ينظر : الأصوات اللغوية ، إبراهيم أنيس : ٥٩ .

(٤) هو صوت انسدادي ذولقي نخروبي مجهور ، يعتمد طرف اللسان (الذولق) على أصول الأسنان العليا (النخاريب) واللثة ويلتصق بهما ، فيضغط الهواء وراءها ، إلا انه يتمكن من المرور جزئياً عن طريق التجاويف الأنفية ويتذبذب الوتران الصوتيان عند التلفظ بهذا الصوت . ينظر : علم الأصوات العام – أصوات اللغة العربية – ، د. بسام بركة : ١١٩ ، والأصوات اللغوية ، د. محمد علي الخولي : ٩٢ .

(٥) ينظر : الأصوات اللغوية : ٥٦ .

(٦) ينظر : خصائص الحروف العربية ومعانيها ، حسن عباس : ٩٧ .

(٧) ينظر : دراسة الصوت اللغوي ، د. احمد مختار عمر : ١٩ .

(٨) ينظر : م.ن : ١٢ ، ١٣ ، والأصوات اللغوية دراسة في أصوات المد العربية ، د. غالب المطلبي : ٢٤ ، ومنهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري ، د. قاسم البريسم : ١١٧ .

(غُنَّة صافية ومدّ منتظم) يساعد في استحضار المعنى فيكون للنص تشكله الإيقاعي وبنيته الدلالية[١] ، وحين استخدم ابن زيدون حرف (النون) – الحرف المجهور – روياً مع حرف المد ، جاء متلائماً مع عواطفه ، وعكست شكواه وخلجاته النفسية التي تعيش مع الصد والحرمان ، ومن ثم يمكننا ان نتفق مع الدكتور احمد محمد عطا حسين رأى ان تكرار ألفاظ القافية قد ساعد " على المستوى الصوتي في إضافة دلالات تتابعية في كل بيت من أبيات القصيدة (تجافينا – ناعينا – يبلينا – أعادينا – مآقينا– تأسينا – المحبينا – أمانينا – يحيينا – غسلينا – يظمينا) ، وهذا ما يسمى بالتكرار الترادفي . ومثل هذه الكلمات تدل على معاناة الشاعر ... حين أصبحت القافية داخل فضاء الأبيات ذات طرفين : احدهما سالب لا خير فيه ، والآخر موجب ، وتبرز المفارقة بينهما ... وكلمات القافية تحل أعلى درجات التركيز الدلالي " [٢] .

وحين نبدأ بقراءة النص الشعري فإن الفكرة الأساسية التي تتمحور حولها القصيدة هي تحول تجربة العاشقين من (الإيجاب الى السلب) فإن الشاعر يعتمد اعتماداً أساسياً على منهج (التكرار التعبيري) ممثلاً في عنصري (التضاد والمقابلة) فيقابل بين زمنين : الزمن الماضي : المرادف لزمن (التداني) ، أي : القرب والوصال وطيب اللقيا ، والزمن الحاضر : زمن اللحظة الراهنة المعادل (للتنائي – والتجافي) . وبذلك تضعنا القصيدة منذ البداية أمام زمنين متقابلين ، يستأثر كل منهما بموقف مناقض للآخر ، وسيظل ذلك سمة أساسية تلون القصيدة كلها[٣] ، فيقول[٤] :

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا ونابَ عن طيب لقيانا تجافينا

تتشكل بنية النص الشعري من تكرار حرف بعينه من بنية كلمة ، وهذا التكرار يقوم " بدور غير اعتيادي يتمثل بإظهار الحالة الشعورية المسيطرة على النص وتعميقها بتصوير

---

(١) ينظر : دلالة الأنساق البنائية في التركيب القرآني ، عامر عبد محسن السعد ، رسالة ماجستير ، جامعة البصرة ، كلية الآداب ، ١٤١٦هـ = ١٩٩٥م : ٤٨ .

(٢) نونية ابن زيدون بين التأثير والتأثر : ٩٥-٩٦ .

(٣) ينظر : النص الشعري وآليات القراءة ، د. فوزي عيسى : ٢٦١ .

(٤) ديوان ابن زيدون ورسائله : ١٤١ .

الانفعال الحاد بها " [١] ، لذا تواتر تكرار صوت (التاء) الأسناني الانفجاري المهموس[٢] ، مع نظيره صوت (النون) الأسناني الأنفي المجهور[٣] ، وهما من الأصوات عالية التردد ، وزاد وضوحهما اقترانهما بصوتي المد واللين[*] ، (الياء) الذي " تجد معها الأضراس سفلاً وعلواً قد اكتنفت جنبتي اللسان وضغطته ، وتفاج الحنك عن ظهر اللسان فجرى الصوت متصعداً هناك " [٤] و (الألف) ذو قدرة على الإسماع بسبب العلو النسبي لقوة الإسماع فيه[٥] ، فضلاً عن كونه اقدر على التنفيس لكون النفس في أثناء النطق به يمتد ، ولا يعيقه عائق فيمنع استمراره[٦] ، وهذا ناسب مقام الحزن ، فكأنما الشاعر يرفع صوته بالأنين ويشعر من فيه بطول زمنه وامتداده ، وذلك عبر الألفاظ :

التنائي	**ت**	**ن**	**أ**	**ي**		
		//				
تدانينا	**ت**	**أ**	**ن**	**ي**		
		//				
تجافينا	**ت**	**أ**	**ي**	**ن**	**أ**	

(١) تحليل الخطاب الشعري، نور الدين السد مجلة اللغة والأدب ، الجزائر ، العدد (٨) ، سنة ١٩٩٦م : ١٠٧ .

(٢) ينظر : علم الأصوات ، د. كمال بشر : ٢٤٩ .

(٣) ينظر : م.ن : ٣٤٩ .

(*) سميت لينة لأن الصوت يمتد فيها فيقع عليها الترنم في القوافي وغير ذلك ، وانما احتملت المد لأنها سواكن اتسعت مخارجها حتى جرى فيها الصوت . ينظر : جمهرة اللغة ، ابو بكر محمد بن الحسن بن دريد : ٨/١ .

(٤) صور من الدعاء في القرآن الكريم – دراسة صوتية – ، مادح محمد عمر ، رسالة ماجستير ، جامعة صلاح الدين ، كلية التربية للعلوم الإنسانية ، ١٤٢٦هـ = ٢٠٠٥م ، بإشراف: د. نوزاد حسن احمد خوشناو : ٦٨ .

(٥) ينظر : الأصوات اللغوية – دراسة في أصوات المد العربية : ٢٢٦ .

(٦) ينظر : علم اللغة العام – الأصوات – ، د. كمال بشر : ٨٠ .

كما نلاحظ تكرار صوت (الياء – والنون – والألف) في نهاية الشطر الأول (تدانينا) ، ونهاية الشطر الثاني (تجافينا) ، وهو ما يسمى بالتصريع ، وهو " ان يكون آخر حرف المصراع الأول على شاكلة حرف المصراع الثاني في البيت ، أو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته " [١] ، وجاء لتحقيق أمرين ، **الأول** : يعلن عن بدء وحدة إيقاعية متكررة سينهض بها الروي في كل القصيدة ، ويتناغم هذا الروي مع بعض مواقع التكرار بخلق توافق صوتي أفقياً وعمودياً في القصيدة . **الثاني** : يتمثل بالربط بين مستويات الحقول الدلالية التي يطرحها النص ، مما يخلق شعوراً بالوحدة الدلالية التي تعم النص[٢] .

وهذا التركيب الصوتي يعكس حالة التوتر والانفعال الذي يمثل عاطفة شاعر متيم قتله الحب ، وأرقه البعد والفراق ، الذي حلَّ بصفة مطلقة محل (الوصال) ، ولهذا السبب أفصح الشاعر عن ذلك بواسطة الفعل (أضحى) الدال على التحول والصيرورة والاستحالة ، أول كلمة استهل بها الشاعر قصيدته ، والتي بدأها بصوت (الهمزة) من " اشق الحروف وأعسرها حين النطق ، لأن مخرجها فتحة المزمار ، ويحس المرء حين ينطق بها كأنه يختنق " [٣] ، على ان انطلاق الشاعر في صدر المطلع من (التنائي) ، يجسد تأثير اللحظة الراهنة ، لحظة التأزم في نفسه ، إلا ان حاضره كان في علاقة جدلية مع ماضيه ، لذلك استحال الفصل بينهما [٤] .

فـ (التنائي / والتداني / والتجافي) ، يمثل كل منهما كوناً متكاملاً ذا ابعاد متصلة بالحالة النفسية والاجتماعية والأخلاقية لدى الشاعر ، (فالتداني) يمثل الماضي الجميل ، و (التنائي) يمثل الحاضر المقيت[٥] ، والنص كما يرى الدكتور صلاح جرار " إعلان نعي

---

(١) ينظر : نقد الشعر ، قدامة بن جعفر : ٥١ ، والعمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني : ١٧٣/١ .

(٢) ينظر : بنية الإيقاع في الخطاب الشعري ، د. يوسف إسماعيل : ١١٩ .

(٣) موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس : ٢٢ .

(٤) ينظر : تجربة ابن زيدون العاطفية : ٤٦–٤٧ .

(٥) ينظر : نونية ابن زيدون – قراءة تحليلية – : ٣٨ .

لزمن وصله بولادة إذ حل التنائي محل التداني وحل التجافي محل طيب اللقيا " [١] ، ولذلك لجأ الشاعر الى التكرار الذي اعتمده في نصه الشعري ، والذي ينم عن صدق التجربة ، وحرارة الانفعال العاطفي ، والتوتر الذاتي للتعبير عن (الحب والحنين) المفقودين ، ويتزايد تبعاً لذلك توتر الشاعر النفسي الذي ينعكس في ألفاظه من خلال تكرار اللفظة في بيته ، فنراه يقول[٢] :

ألا وقد حَانَ صُبْحُ البينِ صَبَّحنا حَيْنٌ فقام بنا للحَيْنِ دَعينا

– فتكرار صوت (الحاء) الاحتكاكي المهموس ثلاث مرات في الألفاظ (حان– حين– للحين) ، مع وروده مرتين في اللفظين المكررين (صُبح – صبحنا) ، يوحي بالحزن والحسرة ، مع نظيره صوت (الصاد) ، الاحتكاكي المهموس المفخم[٣] ، فضلاً عن تكرار صوت (الباء) وهو حرف مكرر انفجاري مجهور، مما أعطى البيت قوة إيحائية مستمدة من حروفه للتعبير عن حالة شعورية خاصة صورها النص من خلال اتفاق المتضادات ، إذ تجانس " الحين بمعنى الزمن مع الحين بمعنى الهلاك ، بحيث ترى الذات في تحول الزمن سعادتها الى النقيض تحولاً من الحياة الى الموت ، وبذلك تكتسب تجربة العشق أبعاداً أكثر عمقاً وإنسانية بحيث يصبح الحب والوصال مرادفين للحياة ويصبح البين معادلاً للموت والهلاك" [٤]، فارتبطت بذلك دلالة الحروف مع دلالة (الاتصال / والانفصال) بتناقضها ومرارتها للتأكيد على الشعور بالفقد .

كما نلمس تكرار الاشتقاق الذي " يستند الى معيار الاشتقاق يتطلب وبإلحاح ان تستخدم على التوالي، مجموعة من الكلمات المشتقة من نفس الجذر " [٥] ، إذ يقول [٦] :

مَن مُبْلِغُ المُبْسينا بانتزاحهمُ حُزناً مع الدهر لا يبلى ويُبلينا

---

(١) قراءات في الشعر الأندلسي : ٦٧ .
(٢) ديوان ابن زيدون ورسائله : ١٤٢ .
(٣) ينظر : علم الأصوات : ٣٠٢ .
(٤) النص الشعري وآليات القراءة : ٢٦٣ .
(٥) اللغة الشعرية – دراسة في شعر حميد سعيد – محمد كنوني : ١٣٢ .
(٦) ديوان ابن زيدون ورسائله : ١٤٢ .

فالفعل (يبلى / ويبلينا) مشتقان من (بلى) أي تمزق وتهرّأ ، وهذا التكرار يعطي للحزن صفة الأبدية فحبيبته التي فارقته ألبسته ثوباً من الحزن ارتبط مع (الدهر) ، فاكتسب الأبدية ، ومن صفاته ايضا انه لا يتمزق ولكنه يمزق لابسه[١] ، ومثل هذا التكرار الصوتي قائم ايضا على تضاد النفي[٢] ، إذ نلحظ ان الشاعر قدم اللفظة المنفية (لا يبلى) ليبين ان هذا الحزن ملازم له لا ينتهي ، ثم يعود ويذكر اللفظة المثبتة في نهاية الشطر الثاني (يبلينا) مؤكدة اشتمال الحزن على الذات التي عانت وتألمت من البعد والفراق " وربما كان أقسى ألم يعانيه الإنسان هو ذلك الألم المنبعث في استحالة عودة الماضي ، وعجز الإنسان في الوقت نفسه عن إيقاف سير الزمن " [٣] .

وهنا تبرز نقطة (الانفصال) بين اللفظين المكررين والمتضادين (لا يبلى / ويبلينا) في انتقال الضمائر (هو / أنا) في اتجاههما وانقسامهما الى مرجعيتين منفصلتين ، فالضمير الغائب (هو) يعود على ذاته ، ثم يأتي ببنية النفي (لا يبلى) التي جاءت انزياحاً عن السياق العام للضمير ، فالشاعر يتحدث عن نفسه بضمير الغائب[٤] ، ثم ينقل كلامه فجأة الى ضمير الجمع (نا) ، " وهو استخدام له دلالته ، إذ يخلع على المفرد قدرات المجموع فيبدو الأثر مضاعفاً وكأن انتزاحها أو نأيها يعادل انتزاح الناس جميعاً ، أو كأن أحزان الناس جميعاً انصبَّت في نفسه " [٥] . ويمكن ان يمثل هذا النوع بالتبادل الانتقالي فهو يشبه الى حد كبير الالتفات البلاغي من جهة الانتقال من صيغة الى أخرى ضمن الصيغ الثلاث (التكلم ،

---

(١) ينظر : نونية ابن زيدون – قراءة تحليلية – : ٤٩ .

(٢) هو الجمع بين مشتقين من مصدر واحد ، احدهما مثبت والآخر منفي أو في حكمه كالأمر والنهي بمعنى ان التنافي بين اللفظين المتحدي المعنى يكون بحسب النفي والإثبات ، أو الأمر والنهي ، فتضاد النفي يكون في إحدى المتضادين مثبتاً والآخر منفياً . ينظر : عقود الجمان في المعاني والبيان ، جلال الدين السيوطي : ٨٠ ، والتضاد في شعر أبي إسحاق الالبيري ، د. بسمة محفوظ البك ، مجلة جامعة تكريت ، مجلد (١٣) ، العدد (١٠) ، السنة ٢٠٠٦م : ٧٥ .

(٣) مشكلة الإنسان ، إبراهيم زكريا : ٨٠ .

(٤) ينظر : بنية التضاد في شعر ابن حمديس – دراسة إسلوبية – فاتن طه احمد الحاج يونس ، رسالة ماجستير، جامعة الموصل ، كلية التربية، بإشراف د. بسمة محفوظ البك ، ١٤٣٣هـ = ٢٠١٢م : ٦٦ .

(٥) النص الشعري وآليات القراءة : ٢٦٤ .

الخطاب ، الغيبة) بيد ان التبادل الانتقالي يمتاز بنقلة موقعية على صعيد المرجعية ، على عكس الالتفات الذي يحيل الى مرجعية واحدة رغم تعدد الصيغ[١] .

كما نلحظ ان تكرار صوت (اللام) المجهور[٢] في (مبلغ – الملبسينا – لا يبلى – ويبلينا) لم يحد من حدة هذا التوتر ايضا بمساعدة صوت (الزاي) الاحتكاكي المجهور[٣] ، لذا بقي البيت وحدة واحدة متوترة من بدايته الى نهايته بسبب حمى (البعد) التي تؤرق الشاعر ، وهي جاءت دلالة على تصوير حالة (الحزن ← أيام الفصل) وحالة (الفرح ← أيام الوصل) ، فنلاحظ كيف أعطى لهذا الزمان قيمة كبيرة عن طريق التكرار الحرفي الذي عكس رغبة الشاعر الشديدة في نقل تجربته وإيصالها الى المتلقي ، وضحتها مقاطعه بما احتوته من أصوات مجهورة عالية التردد لتنبيه السامع لأهمية هذه التجربة ، ذلك ان تجربة الحب تجربة تعاش في إطار زمني ، يشكل الزمان عنصراً أساسياً فيها ، وان تجربة العشق تتصف بالتغيير والأحداث والحركة ، فالحب حركة ديناميكية مستمرة ولهذا فإن إحساس العشاق بالتغيير والصيرورة يكون أبلغ من إحساس الإنسان العادي[٤] . لذلك يقول[٥] :

أنَّ الزمان الذي ما زال يضحكنا أُنساً بقُربهم قد عاد يُبكينا

غيظ العدا من تساقينا الهوى فَدَعَوا بأنْ نَغَصَّ ، فقال الدَّهْرُ آمينا

نجد في النص تكرار أصوات معينة حققت فاعلية كبيرة في تعميق الفكرة والانفعال المسيطر على الشاعر وذلك بـ " ترديد الحرف الواحد وماله من قيمة تنغيمية ذات وظيفة عضوية في أداء الفكرة والعاطفة " [٦] ، إذ عمد الى تكرار الأصوات المجهورة ، وهي

---

(١) ينظر : سورة الكهف – دراسة إسلوبية – وسن عبد الغني مال الله المختار ، رسالة ماجستير ، جامعة الموصل ، كلية الآداب ، بإشراف: د. بشرى فتحي البستاني ، ٢٠٠٠ م : ١٠٥-١٠٦ .

(٢) ينظر : علم الأصوات : ٣٥٨ .

(٣) ينظر : م.ن : ٣٠١ .

(٤) ينظر: جماليات الأنا في الخطاب الشعري – دراسة في شعر بشار بن برد ، إبراهيم احمد ملحم : ٦٠ .

(٥) ديوان ابن زيدون ورسائله : ١٤٢ .

(٦) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، د. محمد النويهي : ٦٨ .

حروف من خصائصها إذا رددتها ارتدع الصوت فيها[١] ، إذ كرر صوت الميم (١٠) مرات وذلك في (من – مبلغ الملبسينا – بانتزاحهم – مع الزمان – ما – بقربهم مـن – آمينـا) ، ومثله صوت النون (١٥) مرة في (من – الملبسينا – بانتزاحهم – حزنـاً – يبلينـا – انّ – الزمان – أنساً – يضحكنا – يبكينا – من تساقينا – بأن نغص – آمينا) ، اما صوت الـزاي فقد تكرر (٤) مرات وذلك في (بانتزاحهم – حزناً – الزمان – ما زال) فاسـتطاعت هـذه الأصوات القيام بدور فاعل بتأكيد الفكرة التي تجول في ذهن المرسل ، بفضل ما تمتلكه هذه الأصوات من وضوح سمعي يلفت انتباه المتلقي الى واقع الشاعر المرير الذي تـوزع بـين طرفي (الاستمرارية – والانقطاع) عبر لفظة (ما زال) الدالة على الاستمرار ، مـع تكـرار حرف الدال (٥) مرات ، وهو من الأصوات الشديدة الانفجارية[٢] ، " ومخرجه من طـرف اللسان وأصول الثنايا العليا " [٣] ، وذلك في الأداة (قد) التي أفادت معنى التحقيق ، والمقترنة بالفعل الماضي (عاد) ، تبعاً لتوزع (الزمان) الذي هو الجامع الموحد بين طرفي التـضاد ، لأنه إذا كان الزمان يضحكه أنساً بقرب حبيبته ، فانه (الزمان) إذا أبكاه يبكيه وحشة ببعـدها ، فيكون التضاد بين (الأُنس / والوحشة) من جهة ، و (القرب والبعد) من جهة أخرى[٤].

كما نلمح نوعاً من الترصيع[٥] ، القائم على انسجام الأصوات وتناسبها عبـر تكـرار صوت (الياء – والكاف – والنون – وألف المد) بـين لفظتـي (يـضحكنا ←—— الماضـي) و(يبكين ←—— الحاضر) .

فضلاً على ان الفعل (عاد) مع أداة التحقيق (قد) يكر على لفظة (الـضحك) ويفتـت الاستمرار الذي يكمن في لفظة (الزمان – ما زال) ولكن يظل (الـضحك والبكـاء) تـوأمين

---

(١) ينظر : المقتضب ، للمبرد : ١٩٤/١ .

(٢) ينظر : الأصوات اللغوية : ٢٣ . وعلم الأصوات : ٢٥٠ .

(٣) ينظر : فقه اللغة ، حاتم صالح الضامن : ١٤٩ .

(٤) ينظر : دراسات لغوية في نونية ابن زيدون ، د. ناصر علي عبد النبي : ٩٠–٩١ .

(٥) هو تساوي اللفظتين أو الألفاظ في الوزن والحركات والسكنات ، ومنه صرفي في حال توازنها بـالنوع ، وتقطيعي حال توازنها مقطعياً وسجعي وهو تردد صائت في بيت أو قصيدة دون ارتباط بكلمات أو انساق صرفية أو تقطيعية : ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، د. احمد مطلوب : ١٣٥/٢–١٣٧ ، واتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي ، د. محمد العمري : ٩ .

يعبث بهما (الدهر) الذي تكرر مرتين ، وقد جاوره (الحزن) الذي يُبلي الأحياء وهو لا يبلى[١] .

وعند تتبع المسار النصي لهذه القصيدة يجعلنا نرصد نمطاً آخر من تقنية التكرار القائم بين الجمل على التوازي ، إذ يفيد التوازي " تقوية الفكرة التي يريد المبدع ان يقدمها ، وذلك لتكوين تأثير مباشر على الأذن " [٢] ، فهو " بؤرة التجمع والالتقاء لتوازيات شتى إذ أنه يشمل تناسبات مستمر على مستويات متعددة سواء على صعيد البنى التركيبية ، أو المقولات النحوية والتشكلات المعجمية ، وأخيراً في مستوى وتنظيم وترتيب وتأليف الأصوات والهياكل التطريزية في أنساق تكسب النص المترابط بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً وتنوعاً كبيراً في الآن نفسه" [٣] كما جاء في قوله[٤] :

فانحلَّ ما كان معقوداً بأنفُسنا وانبتَّ ما كان موصولاً بأيدينا

من الواضح ان التوازي المتماثل هنا قد شمل أجزاء دقيقة في هذا النص ، ومن الممكن إيضاحه بالشكل الآتي :

الوحدات المتوازية	فـ و	انحلَّ انبتَّ	ما ما	كان كان	معقوداً موصولاً	بأ بأ	نفسـ يديـ	نا نا
الموقع اللساني	رابط بحسب ما قبله	فعل ماضي	اسم موصول	فعل ماضي ناقص	خبر كان منصوب	حرف جر	جار ومجرور	ضمير متصل مجرور بالإضافة

وهذا التوازي حقق تقنية صوتية لإحداث الترصيع الذي جمع بين لفظة (أنفسنا / أيدينا) والترصيع هو ما كان من المنظوم والمنثور في الكلام ، وألفاظ الفصل الأول فيه مساوية لألفاظ الفصل الثاني في الأوزان واتفاق الأعجاز[٥] .

(١) ينظر : الشعر واللغة ، د. لطفي عبد البديع : ٦٧ .
(٢) مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة ، فاضل ثامر : ٢٣١ .
(٣) قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون ، ترجمة ، محمد الولي : ١٠٦ .
(٤) ديوان ابن زيدون ورسائله : ١٤٢ .
(٥) ينظر : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الأثير : ٤/٢ .

فالتماثل في تكرار الحروف الذي حققه التوازي أنسجم مع المحور الموضوعي للمقام ، فالأسلوب الخطابي أسلوب انفعالي تأثيري ، ذلك ان " هيمنة العناصر الموضوعية والتعبيرية بما تحمل من تكرار وتركيز نفسيين لابد من ان يكون وراءها حركة باطنية معينة تتفتح فكراً وعاطفة وخيالاً" [١] . فالقطيعة هي التناقض الحاد بين :

	ولادة		الشاعر
١-	انحلَّ	≠ ما كان	معقوداً
٢-	انبتَّ	≠ ما كان	موصولاً

وتكرار الفعل (كان) الموصول بـ (ما) يدل على الزمن الماضي ، لأنه يشير الى أيام الوصال التي انقضت ، كما يدل الفعلان (أنحلَّ / انبتَّ) على الحاضر ، لأن (ما كان معقوداً) و (ما كان موصولاً) وهو المودة والحب ، كان في الماضي ، وانحلال المعقود ، وانبتات الموصول يكون في الحاضر[٢] ، وكان الشاعر يقول ان (الحب) في الماضي معقوداً بالنفوس موصولاً بالأيدي ، أما في الحاضر فهو عقدة قد انحلت ، وحبل قد انقطع ، ثم ختم هذه المقارنة ببيان انهما كانا في الماضي في وصال لا يخاف معه تفرّق ، أما في الحاضر فهما في فراق لا يرجى معه لقاء[٣] .

وإذا انتقلنا الى تتبع البنى التكرارية القائمة على التوازي المتماثل في التركيب سنجده ايضا في قوله[٤] :

وقد نكونُ وما يُخْشَى تَفَرُّقُنَا فاليومَ نحنُ وما يُرْجَى تلاقينا

(١) جبران خليل جبران في دراسة تحليلية تركيبية لأدبه ورسمه وشخصيته ، غازي فؤاد براكس : ٢٩ .

(٢) ينظر : دراسات لغوية في نونية ابن زيدون : ٣٨ .

(٣) ينظر : قصائد أندلسية ، د. احمد هيكل : ٤٠-٤١ .

(٤) ديوان ابن زيدون ورسائله : ١٤٢ .

فالنواة الرئيسة التي نظمت التوازي يمكن اختزالها بالشكل الآتي :

وما يخشى تفرقنا } **تكرار : واو حال + أداة نفي+ فعل مضارع مبني للمجهول +**
وما يرجى تلاقينا } **نائب فاعل + ضمير متصل مجرور بالإضافة .**

حيث تأتي المماثلة التركيبية بين الشطرتين متمثلة في أنَّ كلتيهما تبدأ بجملة تتضمن معنى الظرف ، ثم تأتي الجملة الحالية المبدوءة بواو الحال ، فالفعل المضارع المبني للمجهول ، فنائب الفاعل لكن هذا التماثل التركيبي يخضع للمفارقة في ناتجه الدلالي ، فبعد فعل الكينونة (تكون) الدالة على التواصل والاستقرار ، تأتي جملة (فاليوم نحن / وما يرجى تلاقينا) لتدمر الصورة الأولى (الوصال) وتنصرم العلاقة ليحل (الفصل) الذي يؤول بوجوده الى التفكك والتمزق والجفاء ، وقد أسهم في إنجاح هذه المفارقة صوتياً (الترصيع) الموجود بين الشطرين .

فالتماثل التركيبي في مقاطع النص أفضى الى دلالات إنتظمت في أنساق من الموازنات والتكرارات على وفق أشكال موظفة لتأدية مقاصدها ، ويسمى هذا النوع من التكرار بـ (التكرار المتراكم) ويعرف بـ " أن أحد طرفي التوازي يمثل بتمامه نواة تركيبية للآخر فيحقق بذلك تصاعداً تركيبياً جراء الزيادة المتدرجة على النواة " [١] ، مما يؤكد حقيقة الدلالة التي يشحنها بفعل هذه التراكيب والكامنة في (الحزن والأسى) من البعد والفراق ، حيث هيمن الحاضر هنا على النص الشعري من الوجهة الزمنية ، على الرغم من أنَّ الشاعر " حاول ان يجعل من ماضيه حاضراً ، وان يخلق لنفسه زمناً خاصاً به ، زمن سعادة وتوازن ولم تكن وسيلته في ذلك إلا الذاكرة ، بها استطاع ان يخترق سيرورة الزمن " [٢] . كما نلمح مظهراً آخراً للتكرار يدخل ضمن التجنيس الاشتقاقي ، ولكنه في وحدات لغوية مختلفة في جنسها ، بيد أنها تعود الى جذر لغوي واحد ، ذلك أنَّ " الاشتقاق هو تجانس بين كلمتين من أصل معجمي واحد " [٣] ، ولا يتحقق إلا عندما يكون هناك

---

(١) شعر محمود حسن إسماعيل – دراسة إسلوبية – عشتار داؤد محمود ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية التربية للبنات ، بإشراف : د. عبد الهادي خضير نيشان ، ١٤٠٢هـ = ١٩٩٩م : ٩٠ .

(٢) تجربة ابن زيدون العاطفية : ٤٤ .

(٣) تحليل الخطاب الشعري – البنية الصوتية في الشعر – ، د. محمد العمري : ٢٨٠ .

تباعد بين الطرفين المشتقين ، من ذلك الجذر اللغوي ، من حيث الجنسية كأن يكون أحدهما فعلاً والآخر اسماً[١] ، مفعلاً القيمة الدلالية بوظيفتها التأكيدية ، ومفعلاً القيمة الصوتية بتواتر الحروف وانسيابية أصواتها ، فنراه يقول[٢] :

يا ليت شعري ولم نعتب أعاديكم هل نال حَظاً من العتبى أعادينا
كنا نرى اليأس تسلينا عوارضه وقد يئسنا فما لليأس يُغرينا
نكاد حين تناجيكم ضمائرنا يقضي علينا الأسى لولا تأسِّينا
ليُسقَ عَهدُكُمُ عَهْدُ الّسرُور ، فما كنتم لأرواحنا إلاَّ رَيَاحينا
لا تحسبوا نأيكم عنا يُغيِّرُنا إن طالما غَيَّرَ النَّأيُ المُحبينا

فالتكرار الاشتقاقي واقع بين (نعتب أعاديكم / العتبى أعادينا) ، الذي بَيَّن موقف الشاعر من أعداء محبوبته ، وموقفها من أعدائه ، لإظهار المفارقة بين الذات الشاعرة وحبيبتها ، القائم على التناقض بين موقف ولادة الذي يجسد انحيازها للحساد والأعداء ، وليس ذلك إلا صورة لتجنيها وفتور حبها من جهة ، وموقف ابن زيدون الذي ما انفك يتعلق بما يشده الى حبيبته من جهة أخرى[٣] ، وهذا يدخل " في إطار التضاد بالنفي التضاد بين إرضاء المحبوبة لأعداء المحب بهجرها إياه ، وعدم إرضاء المحب حُسَّاد محبوبته بحرصه على وصالها .. حيث التضاد بين قوله ، لم نعتب أعاديكم بمعنى لم نرضهم ، وقوله : نال حظاً من العتبى أعادينا بمعنى اعتبتم أعادينا ، أي أرضيتموهم ، لأن الاستفهام هنا (هل نال حظاً) يفيد الدهشة والتعجب من هجر محبوبته إياه وتشميتها حساده به " [٤] .

كما أنَّ إحساس الشاعر بالأسى من المستقبل حاضر أمام عينيه ، فتذكره بكيانه المتصدع في الزمن الراهن عبر الألفاظ (نرى اليأس / يئسنا) و (الأسى / تأسينا) ، ولكن حضور لفظة (اليأس) في صورتها الاستعارية " لم يصرف العاشق ، بل أغراه بالأمل ،

(١) ينظر : م.ن : ٢٨٣ .
(٢) ديوان ابن زيدون ورسائله : ١٤٢-١٤٣ .
(٣) ينظر : تجربة ابن زيدون العاطفية : ٣٨-٣٩ .
(٤) دراسات لغوية في نونية ابن زيدون : ٩٧ .

وضاعف الشوق والحنين في نفسه " [١] ، واستخدام اللفظة بهذا " التشكيل التكراري تعاضد مع السياق اللغوي لبلورة الخط الدلالي الذي تسير فيه الصياغة الشعرية فأوجد دلالة معنوية توحي بالحزن الشديد الذي من الأسى ، ثم يأخذ الخط الدلالي نمطاً آخر يمثل التحول من اليأس الى الأمل ، بيد ان اليأس قد شكل المساحة الأوسع في النص " [٢] ، على الرغم من تمسكه بذلك الحب عبر تكرار لفظة (العهد) في قوله : (ليسق عهدكم / عهد السرور) ، فالشاعر يدعو أيام الوصال بـ (عهدكم عهد السرور) المقترن بـ (السقيا) في الحاضر والمستقبل ، كما انه ينفي ما يمكن ان تتوهمه محبوبته من تغيره وتحوله عنه عبر تكرار لفظة (النأي) في قوله : (نأيكم عنا يغيرنا / طالما غير النأي المحبينا) ، الذي لم يكن مقصوراً على الحاضر ، وانما الحاضر والمستقبل معاً[٣] .

وهذه الصيغ التعبيري كلها مظاهر للتماثل الصوتي ضمن الاشتقاق اللغوي بفاعليته الصوتية ووظيفته التوكيدية ، لكنها تمثل صراعاً دلالياً متناقضاً على مستوى البنية العميقة ... وهذه المفارقة المعنوية تترك آثارها في السياق الشعري لتكشف عن علاقة الشاعر بحبيبته وما يقاسيه ، فجاء التكرار على هذه الشاكلة مناسباً لأن أصل مناسبة النص هو الحنين والشكوى من بعد الحبيبة ، فأحدث تلاحماً وتلاحقاً دلالياً عميقاً ، معززاً بذلك جمالية اللغة وقدرتها على التوسع والتعبير[٤] .

كما نلمح في النص تكرار الضمير (كم) الذي يبين نوع العلاقة التي تربط الشاعر بولادة ، إنها علاقة حب وإجلال ، ولعل هذا السبب هو الذي سوغ الشاعر ان يذكرها مكنياً عنها بالضمير العائد عليها (كم) في قوله (أعاديكم – تناجيكم – عهدكم – نأيكم) ، وهذه السمة التكرارية أسهمت في تحقيق تماثل إيقاعي ، وربطه مع البعد الدلالي ، ولاسيما وان النص تكتنفه مناظرة بين (الأنا / والآخر) ، والتي رفدت بدورها النص صيغة واحدة ،

---

(١) النص الشعري وآليات القراءة : ٢٦٨ .

(٢) الوجه البلاغي وأثره في السياق الشعري الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين ، محمد عبيد صالح عليوي السبهاني ، أطروحة دكتوراه ، جامعة الانبار ، كلية التربية ، بإشراف : د. محمد فتاح عبيد الجباوي ، ١٤٢٩هـ = ٢٠٠٩م : ١١٤ .

(٣) ينظر : دراسات لغوية في نونية ابن زيدون : ٤٩ .

(٤) ينظر : الوجه البلاغي وأثره في السياق الشعري الأندلسي : ١٤٢-١٤٣ .

استطاعت ان تكشف عما يجول في داخل (المرسل) من حزن ولوعة إتجاه (المتلقي / ولادة) ناتج عن تكرار حرف (الكاف)، وما لهذا الصوت من وضوح سمعي لكونه صوت حنكي قصي وقفة انفجارية[١] ، وحرف (الميم) من الحروف الأنفية المجهورة[٢] ، وبتكراره مراراً يولد إيقاعاً داخلياً منسجماً مع مقصدية (المرسل) ، ويبرز من خلاله الشعور الانفعالي الحزين الذي يلح على المرسل ويضغط عليه ، كما ان الإكثار من التكرار في موقف حزن يعكس لنا طقوساً بكائية تجسد تلك النغمات المتنوعة التي تبلور حساً جماعياً يتلاقى فيه موقف(المرسل) مع موقف السامع[٣] .

كما تتواتر فاعلية البنى التكرارية وقدرتها في " تمتين الوحدة العضوية للأبيات عبر التركيز على وظيفة التماثل الموقعي " [٤] ، وعلى نحو ما نعاين في قوله[٥] :

لم نعتقد بعدكم إلا الوفاء لكم رأياً ، ولم نتقلد غيرهُ ديناً

ينتهج الشاعر هنا صياغة تكرارية ، وهي النواة الصوتية (لم) التي تميزت بالتقابل بين الشطر والعجز ، ومن ثم حصول تماثل صوتي ادى الى تصعيد وتوتر صوتي – دلالي على النحو الآتي :

لم نعتقد
// **لم أداة نفي وجزم وقلب + فعل مضارع مجزوم تكرر فيه صوت**
لم نتقلد **(ن – ت – ق – د)**

وهنا يتفجر المعنى من بنية تكرار (النفي/ لم) التي تؤدي مهمتها في توسيع البعد الدلالي ، وهو ركون الشاعر الى صفة (الوفاء) ديناً وعقيدة " وفي استخدام إسلوب القصر أو الاستثناء المفرّغ ما يؤكد إيمان الشاعر بالوفاء باعتباره القيمة الكبرى التي ترتفع فوق ما يعتقده أو يؤمن به ولا شك ان الوفاء يستدعي بالضرورة الصفة النقيض ، صفة الغدر ،

---

(١) ينظر : علم الأصوات : ٢٧٣ .
(٢) ينظر : م.ن : ٣٤٨ .
(٣) ينظر : التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة إسلوبية – ، د. موسى ربابعة ، مجلة مؤتة ، الأردن ، المجلد (٥) ، العدد (١) السنة ١٩٩٠م : ١٧٢ .
(٤) اللغة الشعرية – دراسة في شعر حميد سعيد : ١٢٢ .
(٥) ديوان ابن زيدون ورسائله : ١٤٢ .

وكأن الشاعر يومئ من طرف خفيٍّ واضعاً ولادة موضع المقارنة والاختيار عساها تصدر عن مثل موقفه " [١] ، ذلك ان الوفاء عنده الحقيقة المطلقة التي أصبح لا يرى الوجود إلا من خلالها ، وهي من قبيل الحتمية لا من قبيل الاختيار ، ذلك ان الشاعر كان عاجزاً عن التنكر لما في قلبه من عشق لولادة ، وعن التخلص من قيود حبه لها[٢] .

إذن للصيغة التكرارية أثرها الدلالي في التناغم الصوتي الذي منح النص خواص تعبيرية ، كونها تمثلاً بديلاً للمعاناة التي عاناها الشاعر ، كما في قوله[٣] :

ما حَقُّنَا انْ تُقِرُّوا عَيْنَ ذِي حَسَدٍ بنا ، ولا أنْ تَسُرُّوا كاشِحاً فينا

فالبنى التكرارية نجدها في :

أنْ تُقِرُّوا
أنْ تَسُرُّوا } **أنْ أداة نصب + فعل مضارع منصوب بحذف النون + الواو فاعل .**

فضلاً عن تكرار بعض الصوامت الذي وقع بين (تُقِروا / تَسُرُّوا) ، إذ تكرر المقطع الأول (التاء) الانفجاري المهموس[٤] ، مع تكرار المقطع الأخير والمتكون من ثلاثة أحرف (الراء – الواو – ألف المد) ، فحقق هذا التتابع التكراري نغماً موسيقياً أثار متعة سمعية معينة ، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع بتكرار تلك السلسلة المتصلة الحلقات والمنتهية بصوت موحد .

وقد وقع الاختلاف في الانتقال من حرف (القاف) الانفجاري الشديد إلى حرف (السين) الاحتكاكي المهموس، وبهذا يتحقق في النص" اجتماع الأصوات اللغوية تحت تنظيم الإيقاع في تموج يعلو ويهبط ويلين ويشتد، تلاؤماً مع تموج الفكرة والانفعال"[٥] .

كما يمثل هذا النوع من التكرار عنصراً مهماً من عناصر الإيقاع وهو الترصيع، وهو كما عرفه القدماء :" ان يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو

---

(١) النص الشعري وآليات القراءة : ٢٦٧ .
(٢) ينظر : تجربة ابن زيدون العاطفية : ٤٣ .
(٣) ديوان ابن زيدون ورسائله : ١٤٢ .
(٤) ينظر : علم الأصوات : ٢٤٩ .
(٥) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه : ٤٠ .

من جنس واحد في التصريف"[١]، والقيمة الصوتية لهذه التقنية" تكمن في قدرتها على تحقيق تناظر يستقطب أُذن المتلقي ويلقي به في دائرة التوقع بحسب الموضع الذي يضع به الشاعر جناساته لإقامة الوزن بين مفردتين في سياق البيت"[٢] .

ومن التكرار الذي أحدث تجانساً صوتياً ، وتوازناً لفظياً ، قوله[٣] :

والله مـــا طلبـــتْ أهواؤُنَـــا بـــدلاً مـــنكم ولا انـــصرفت عـــنكم أمانينـــا

ولا اســـتفدنا خلـــيلاً عنـــكِ يـــشغلنا ولا اتخـــذنا بـــديلاً منـــكِ يُـــسْلينا

فتكرار المقطع الأخير المتكون من (النون – والكاف – والميم) في (منكم / وعنكم) ، و (النون – والكاف) في (عنكِ – منكِ) ، وهي الضمائر المتـصلة بـولادة ، مـع تكـرار الضمير المتصل بابن زيدون والذي جاء بصيغة الجمع للمتكلم (نا) في (أهواؤنا – أمانينـا – استفدنا – يشغلنا – اتخذنا – يُسلينا ٠٠٠) ، حافظ على الإيقاع ، وأثرى النص موسيقياً من الناحية الصوتية ، أما من الناحية الدلالية ، فإن التكرار جاء مناسباً مع التنقل في الدلالة التي يتدرج المرسل في إيصالها للمتلقي عبر الخطاب، فمن"خلال تنامي هـذه الـضمائر العائـدة إليهما لتسود الى آخر المقطع، ويدور الصراع بين هذين الحالين من خلال هـذه الثنائيـات، فتأخذ المساحة المكانية، المتاحة للتنائي والتداني، ولكن المساحة المتاحة للشاعر أكبـر مـن المساحة المتاحة للحبيبة التي تأخذ النصف تقريباً، وذلك لاتخاذه أسلوب الخطاب المباش"[٤] .

كما نجد التكرار الصوتي المتماثل مع التوازي التركيبي في الشكل الآتي :

الوحدات المتوازية	و و	لا لا	استفدنا اتخذنا	خليلاً بديلاً	عنكِ منكِ	يشغلنا يسلينا
المستوى التركيبي	واو العطف	لا الناهية	فعل + ضمير متصل	مفعول به	جار ومجرور	فعل مضارع + ضمير متصل

(١) نقد الشعر : ٣٨ .

(٢) أقنعة النص قراءات نقدية في الأدب ، سعيد الغانمي : ١٠٢ .

(٣) ديوان ابن زيدون ورسائله : ١٤٣-١٤٤ .

(٤) نونية ابن زيدون – قراءة تحليلية – : ٤٠ .

فالشطران متوازيان، وهذا التكرار المتوازي المتماثل لنفس الصيغ اكسب النص دلالة تؤكد وفاء الشاعر لمحبوبته وعدم استبدال غيرها بها .

ويتواتر تكرار التجنيس الاشتقاقي بفاعليته الصوتية ، ووظيفته الدلالية ، في قوله[١] :

يا ساري البرق غادِ القصر واسق به ... من كان صرف الهوى والود يُسْقِنا

وأسأل هُنالك : هل عَنَّى تذكُّرنا ... إلفا تَذَكُّرُهُ أمسى يُعنينا

ويا نسيم الصَّبا بَلِّغ تحيَّتَنا ... من لَوْ على البعد حَيَّا كان يُحْيينا

فهل أرى الدَّهر يقضينا مُساعفةً ... فيه ، وإنْ لم يكن غِبّاً تقاضينا

ما ضَرَّ أن لم نكن أكفاءَه شرفاً ... وفي المودة كافٍ من تكافينا

فالصيغ التكرارية الناتجة عن تكرار الجذر اللغوي عينه للمشتقين ، تجسدت بين لفظتي (واسق به / يسقينا) ، وبين لفظتي (حيا / يُحيينا) التي وظفها الشاعر ، لبث الحياة في كيانه المنهار ، وحاضره المتأزم ، وعبر لفظتي (تذكرنا / تذكره) ، ذلك ان التذكر هو إقامة اتصال بين (الأنا / والآخر) من خلال الزمان ، غير ان ذلك التداخل بين الكيانين لا يتولد عنه في نفس الشاعر إلا التأزم (يُعَنّينا) والذاكرة هي البؤرة التي تستمد مادتها من الماضي ، وتشجع على الحاضر في ظل ظروفه التي تجعل الشاعر يحن الى الزمن الماضي بما فيه من ذكريات جميلة ، لذا أكدت جميع النظريات (السايكولوجية) على العلاقة الصحيحة بين الذاكرة والزمن[٢] ، وهذا ما دفع الشاعر الى التفكير في المستقبل ، فقد يحمل له الزمن الآتي أملاً بسعادة الوصل ، لذلك جاء التمني من الدهر ان يسعفه بتحقيق هذه الرغبة ، والتي أكدها عبر تكرار لفظتي (يقضينا مساعفة / وتقاضينا) ، وتكرار (أكفاءَه / تكافينا) . كما أفضى هذا التكرار الى خلق توازن صوتي تواشج مع تحقيق تقنية (رد العجز على الصدر) التي تعتمد " على تحويل الشكل التعبيري الى بنية مغلقة بدايتها تلتحم بنهايتها "[٣] ، وهو ما يعرف بالتصدير وهو ان " يرد أعجاز الكلام على صدوره ، فيدل بعضه على

---

(١) ديوان ابن زيدون ورسائله : ١٤٤-١٤٥ .

(٢) ينظر : الزمن في الأدب ، هانز ميرهوف : ٤٩ .

(٣) التشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير ، إسماعيل احمد العالم ، مجلة جرش للدراسات الإنسانية ، المجلد (٣) ، العدد (١) ، السنة ١٩٩٨م : ٨٤ .

بعض ، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة " [١]، ومن ثم فان " تساوي الحروف وتكرارها يولد الإيقاع ، وتقابل هيئاتها يولد تغايراً في المعنى " [٢] .

كما حقق التكرار الحرفي في الألفاظ المكررة أقصى درجات التماثل الصوتي ، إذ هيمن صوت (السين – والحاء – والفاء – والهاء) بصفته الاحتكاكية المهموسة ، وصوت (النون – والقاف – الهمزة – والكاف) بصفته الانفجارية الشديدة على النص الشعري لتعبر عن التمزق الداخلي الذي يحيل الى الأسى والحزن المتزامن مع استمرارية القطيعة والانفصال عن الحبيبية ، وبهذا أدى هذا التكرار وظيفته التي تكمن في انه جعل " التجربة الشعرية جذابة تنبعث منها الحياة ، فتأسر العين والأذن والفكر معاً ، وهذا لا يتم إلا إذا عرف الشاعر كيف يوحد بين مختلف العناصر في النص الشعري فيتلاحم لديه كل ما في النص من عناصر صوتية موسيقية من معنىً وموضوع " [٣] .

ومن تكرار الأساليب توالي الجمل الإنشائية المشحونة بالطاقات الإيحائية والتي اعتمدها الشاعر بشكل مكثف وهذا أدى الى ازدياد عذوبة الأداء الشعري والجمال الموسيقي للنص ، على نحو قوله[٤] :

يا ساري البرق غادِ القصْرَ واسقِ به ... من كان صرف الهوى والوُدِّ يسقينا

ويا نسيم الصَّبا بَلِّغ تحيتنا ... من لو على البعد حَيَّا كان يُحْيينا

يا روضةً طالما أجْنَتْ لواحظَنا ... وَردا جَلاهُ الصَّبا غضّاً ونسرينا

ويا حياةً تملَّينا بزهرتها ... مُنىً ضروباً ولَذَّاتٍ أفانينا

ويا نعيماً خَطَرنا من غضارتِه ... في وشي نُعمى سَحبنا ذيلهُ حينا

يا جنةَ الخُلْدِ أُبْدلنا بسدرتها ... والكوثر العَذبِ زقوماً وغِسلينا

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ٣/٢ .

(٢) الإسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق ، د. ماهر مهدي هلال ، مجلة آفاق عربية ، العدد (٢٠) ، السنة ١٩٩٢م : ٧٥ .

(٣) عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د. عبد الفتاح صالح نافع : ٣٣ .

(٤) ديوان ابن زيدون ورسائله : ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ .

نلحظ في هذه الأبيات تكرار الشاعر أسلوب النداء بحرف النداء (يا) التي مثلت لازمة تكرارية بكونها " مقوماً ماثلاً للقافية فهو يستفيد مثل القافية من الإمكانات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية مع فارق كون الجناس يعمل داخل البيت ، ويحقق من كلمة لكلمة ما تحققه القافية من بيت لبيت " [١] . وإصرار الشاعر على ترديد حرف النداء (٧) مرات منح النص قدرة إيحائية وصوتية وان دل هذا على شيء ، دل على شدة المعاناة التي يعيشها ابن زيدون ، فضلاً عن طول البعاد عن وطنه (قرطبة) ، وشدة الحرمان التي عاشها وهو بعيد عنها . كما أبدع الشاعر في مزج الطبيعة بالشكوى " وبهذا تعددت روافد الشكوى لتتعدد معها أصباغ الصورة الطبيعية التي تلونت بها فقد يعاني من الآم الغربة أو من الدهر وصروفه ، وأحياناً يشكو حتى من الحبيب ومن الآم الشوق وتباريح الهوى فابن زيدون تمكن بفعل ما أوتي من موهبة متفردة ان يحقق نجاحاً باهراً في خلق مزج متوازن بين الشكوى والطبيعة في أغلب أشعاره " [٢] .

فالمخاطبة في البيت الأول موجهة الى الطبيعة ملبساً إياها صورة الاستعارة التشخيصية بإضفاء الصفات الإنسانية عليها التي لا يمكن ان يمتلكها في الواقع ، هذا الخطاب يندرج في باب نجوى الذات وهي تناجي نفسها عن طريقة مخاطبة الطبيعة[٣] (يا ساري البرق / ويا نسيم الصبَّا) ، فليس " كمثل البرق رسول في اللمحة الخاطفة ، وهل يصبر الشاعر على ان يستغرق بلاغ الرسالة أكثر من لحظة ومضة البرق " [٤] ، و(نسيم الصبَّا) مستعيناً بهما لتبليغ تحيته الى محبوبته التي طالما لازمت ذاته .

---

(١) بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين ، ترجمة : محمد ولي ، ومحمد العمري : ٧٢ .

(٢) الأصالة والتجديد في القصيدة الأندلسية في القرن الخامس الهجري ، جميلة محمد عبد ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، مجلة الآداب ، سنة ٢٠٠٤م : ٤٩ .

(٣) ينظر : ظواهر الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى ، د. موسى ربابعة ، مجلة أبحاث اليرموك ، المجلد (٨) ، العدد (٢) ، السنة ١٩٩٠م : ٥٨-٦٠ .

(٤) التجربة الإنسانية في نونية ابن زيدون وشخصية الشاعر الأندلسي ، سعيد حسين منصور : ٣٠ .

ثم تتوالى مجموعة من النداءات التي أكدت الفقد ، وعمق الإحساس بـزوال الـسعادة والنعيم اللذين استمتع بهما الشاعر في الماضي بـ (يا روضة / ويا حياة / ويا نعيما) ، وهو النعيم الأسمى لديه ، وليس ذلك فحسب بل يسمو به ليجعله معادلاً للجنة وفردوسها الأعلـى بـ (يا جنة الخلد) ، فالشاعر حين عجز عن وصل ماضيه ، واخفق في الخلاص من أزمـة الحاضر ، ويئس من تقدير المستقبل ،عندئذ انفتح زمن الآخرة في وجهه ، وتجسد المنظـور الإسلامي(*) ، الذي يفصل بين عالمي (الدنيا) و (الآخرة) وزمنيهما(١) ، وذلـك فـي ثنائيـة ضدية تشكلت في بيت واحد ، وتتألف من طـرفين ، الطـرف الأول ، المتلقـي (ولادة) ، وطرفها الثاني ، الشاعر ، فالمتلقي (ولادة) تكنّى بـ (يا جنة الخلد) التي تعطي ما عنـدها من كوثر عذب ، فالشاعر يستمتع بها ويأخذ نصيباً منها ، ولكن ذلك النعيم لم يدم طـويلاً ، فأبدلت (السدرة ← الزقوم) و (الكوثر ← غسلين) (٢) ، بوجـود الفعـل المبنـي للمجهول(أُبدلنا) الذي يدل على الحاضر ، لأنه يشير بذلك الى أيام الفراق (حاضر الشاعر) التي صارت جحيماً ، بعد ان كانت أيام الوصال جنة ونعيماً(٣) . بذلك تحقق الانـسجام بـين (الجنة / والكوثر) وبين (النعيم / والسعادة) ، وهذا التداعي على المـستوى اللفظـي كـان وراءه استدعاء للمعاني :

فالجنة ← ناسبها (النعيم) وهو من لوازمها متضمنة (السدرة / والكوثر) الماضي
والزقوم والغسلين ← ناسبها (الشقاء) وهو من لوازمها لأنهما طعام أهل النار الحاضر

أي ان هناك سبباً ونتيجة، فالعلاقة علاقة تلازم وتآلف بين المعنى وما يـستدعيه مـن ألفاظ تناسب المقام(٤) .

(*) استوحى مادة صورته في قوله تعالى : ((إنَّ أعطيناكَ الكوثر)) . الكوثر : ١ ، وقوله تعالى : ((إنَّ شَجرتَ الزَّقُوم ، طعامُ الأثيم)) الدخان : ٤٣-٤٤ ، وقوله تعالى : ﴿ فَلَيْسَ لَهُ ٱلْيَوْمَ هَٰهُنَا حَمِيمٌ وَلَا طَعَامٌ إِلَّا مِنْ غِسْلِينٍ ﴾الحاقة : ٣٥-٣٦ .

(١) ينظر : تجربة ابن زيدون العاطفية : ٥٢ .

(٢) ينظر : نونية ابن زيدون في – قراءة تحليلية – : ٤٤ .

(٣) ينظر : دراسات لغوية في نونية ابن زيدون : ٣٩ .

(٤) ينظر : الوجه البلاغي وأثره في السياق الشعري الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين : ١٤٧ .

ويعاود التكرار الحرفي حضوره في إثارة انتباه المتلقي ، وتحقيق الإيقاع الموسيقي من خلال الهندسات المنتظمة التي تتوزع في الألفاظ في الأبيات الآتية[١] :

إنَّا قَرَأنا الأسى يَوْمَ النَّوى سُوَراً ... مكتوبةً ، وأخذنا الصَّبْرَ تلقينا

أمَّا هَواكِ فَلَمْ نعدِلْ بمنهلِهِ ... شِرْباً ، وان كان يُرْوينا فَيُظمينا

نأسى عليكِ إذا حُثَّتْ مُشَعْشَعَةً ... فينا للشَّمولُ ، وَغَنَّانا وُطَنِّينا

لا أكؤُسُ الدَّاحِ تُبدي من شمائلنا ... سِيما أرتياحٍ ، ولا الأوتارُ تُلهينا

فالتكرار الحرفي في النص حقق موسيقى داخلية ، وقيمة جمالية ، ووظيفة شعورية ، تتناغم وتتلاءَم مع معنى (الألم – والحزن – واليأس ، والفراق) وتلقي على المتلقي بعداً مأساوياً ، ومن هذه الأصوات تكرار حرف (الراء) بنسبة (٧) مرات في (قرأنا / سوراً / الصبر / شرباً / يروينا / الراح / ارتياح) وهذا الصوت مكرر مجهور يصدر من تكرار ضربات اللسان على مؤخرة اللثة تكراراً سريعاً ، ويعد واحداً من أصوات الذلاقة[٢] ، وتكرار هذا الصوت على نحو يفوق تكرار الحروف الأخرى له دلالته في ان هذا الصوت توافق مع انفعالات (المرسل) في تعميق دلالة الحزن، وبهذا نستطيع ان نربط بين اضطراب اللسان عند نطقه بالراء ، واضطرابه عندما يتذكر الشاعر مأساته بعد فراق الحبيبة وقد تواشج هذا مع تكرار صوت (الهاء) ثلاث مرات في (هِواك ، بمنهله) وهو صوت حنجري احتكاكي مهموس[٣] ، يصدر من جوف الإنسان ، والنفس يستمر فيه ، ومن ثم ففيه دلالة على شدة الألم ، وكأنما الشاعر يرفع صوته بالأنين ليخفف ما بداخله من حزن . كما نعاين في البيت تكراراً صوتياً لحرفي (السين) بنسبة (٥) مرات في (الأسى/ سوراً / نأسى/ أكوس/ سيما) ، وتكرار حرف الشين (٥) مرات في (شرباً / مشعشة / الشمول / شمائلنا) ، وهو ذو صفة متفشية إذ يخيل لنا ان (الشين) انفرشت فينتشر الصوت داخل الفم[٤] ، وامتداد

(١) ديوان ابن زيدون ورسائله : ١٤٦-١٤٧ .

(٢) ينظر : مناهج البحث في اللغة ، د. تمام حسان : ٨٨ .

(٣) ينظر : علم اللغة العام – الأصوات – : ١٢٢ .

(٤) ينظر : المصطلح الصوتي عند علماء العربية القدماء في ضوء علم اللغة المعاصر ، د. عبد القادر العلي : ١٢٤ .

صوت الشين جعله يعطي بعداً نفسياً ودلالياً يتمركز بلفظتي (شربا / مشعشة) وانسجمت مع رغبة الشاعر في امتلاك النشوة المتولدة في النظرة الى وجه المحبوبة كلما تذكر أيام وصله بها . وبهذا فإن تكرار صوتي (الشين – والسين) أسهما في " خلق مناخ خاص مناخ حميمي لأنه يوحي بالهمس " [١] ، كما أثرى هذا التكرار الصوتي البنية الإيقاعية إذ إنَّ مستوى الإيقاع في بنية النص يرتبط بـ " توظيف خاص للمادة الصوتية يظهر في ترديد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب لأحداث الانسجام وعلى مسافات غير متقايسة أحياناً لتجنب الرتابة " [٢] ، فضلاً عن ذلك " خلق جو موسيقي خاص وصورة صوتية معينة قادرة على الإيماء بتلك الصور التي عبر الشاعر عنها ، وقد تستغل الأصوات الموحية بمعاينها أو المحاكية للأحداث المعبر عنها استغلالاً يقصد به إحداث التأثير الدرامي " [٣] في المتلقي .

ولعل ابرز المفردات المتكررة في النونية أيضا عبر التجانس الاشتقاقي والتي أفضت الى القطيعة النهائية ، قوله[٤] :

رَبيبُ مُلْكٍ كَأَنَّ الله أنشأَهُ مِسْكاً ، وقَدَّرَ إنشاءَ الورى طينا
إن كان قد عَزَّ في الدُّنيا اللقاءُ ففي مواقف الحشر نلقاكم ، ويكفينا
لا غَرْوَ في أنْ ذَكَرْنَا الحزنَ حينَ نَهَتْ عَنْهُ النُّهى ، وتركنا الصبر ناسينا

نجد في النص تكرارات منها قوله (أنشأه / إنشاءَ) التي دلت على الخَلق ، لأنها أسندت الى الله عز وجل[٥] ، كما أكدت عجز الشاعر عن وصل ماضيه ، وإخفاقه في الخلاص من أزمة الحاضر ، وهو ما تسبب في تمزقه بين أطراف متناقضة (كالاتصال / والانفصال) عبر تكرار لفظة (اللقاء) في الدنيا في قوله : (عزَّ في الدنيا اللقاء) ، واللقاء في

(١) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث : ٩ .
(٢) في مفهوم الإيقاع، محمد الهادي الطرابلسي ، حوليات الجامعة التونسية كلية الآداب ، العدد (٣٢) ، السنة ١٩٩١م : ٢١ .
(٣) دور الكلمة في اللغة ، ستيفن اولمان ، ترجمة ، كمال محمد البشير : ٨٧ .
(٤) ديوان ابن زيدون ورسائله : ١٤٤ ، ١٤٦ .
(٥) ينظر : دراسات لغوية في نونية ابن زيدون : ٤٣ .

الأخرى ، بقوله : (في موقف الحشر نلقاكم وتلقونا) ، إذ أصبح الشاعر لا يرى أملاً في لقائها في الدنيا ، بل يؤكد ان اللقاء في المستقبل بدا مستحيلاً أو يكاد ، وبَيَّنَ أنَّ (اللقاء) في موقف الحشر (الزمن الآخروي) هو أمر مفروض لا ريب فيه ، وفي ذلك يتجلى لنا فرار الشاعر من الزمن الواقعي الى الزمن السرمدي ، ومن الراهن الى المطلق ، والذي يعد ضرباً من التوق الى السلوان ، وصورة لارتباك الذات وانكسارها وعجزها عن التكيف مع معطيات الواقع الراهن(١) .

كما ان الدلالة الإيحائية في جملة (نهت / عنه النُّهى) تدل على كل الأزمنة ، لأن استرجاع الإنسان للأحزان التي مر بها ومحاولته العيش فيها – شيء لا تقبله العقول الرشيدة في أي زمن من الأزمنة ، بل تنهى عنه في كل الأزمنة(٢) . ولكن وجود لفظ (ذكرنا) يكون " التعارض بين ما يدعو إليه القلب ، وما ينهى عنه العقل ٠٠٠ لينتهي الصراع لصالح القلب ، فيخضع له العقل بفعل التذكر ، ويأتي التجانس بين (نهت) و (النَّهى) ليؤكد مدى قوة هذا النَّهي في صراعه مع القلب ، وكذلك فإن مجيء (النُّهى) جمعاً ليدل على رفض الواقع الذي وقع ضحيته الشاعر العشاق " (٣) .

وهذا يعني ان التماثل الصوتي التي تشكل عبر التكرار الصوتي للألفاظ له مسوغاته (الإيقاعية – الدلالية) ، مما يشير الى الأثر الذي يحده رنين الألفاظ وجرسها في ذهن الشاعر " مما يحفزه الى إيراد مشتقات من هذه اللفظة أو تلك ، المرتبط بتداعي الألفاظ والمعاني ، كما ان عمق المعنى ، وتعددها حول الأصل يجعل اللجوء الى الجناس الاشتقاقي وسيلة لتحديد مراتب المعنى أو الحال الذي يعبر عن شعور معين " (٤) .

---

(١) ينظر : تجربة ابن زيدون العاطفة : ٥٢–٥٣ .

(٢) ينظر : دراسات لغوية في نونية ابن زيدون : ٤٢ .

(٣) بناء المفارقة دراسة نظرية تطبيقية – أدب ابن زيدون نموذجاً – ، د. احمد عادل عبد المولى ، د. صلاح فضل : ٣٤١ .

(٤) ينظر : النثر الصوفي في الأدب العربي الى نهاية القرن الخامس الهجري ، فائز طه عمر ، جامعة المستنصرية ، كلية الآداب ، ١٤١٠هـ = ١٩٩٠م بإشراف : د. علي الزبيدي : ٢٠ .

كما ويفيد الشاعر من الإمكانات اللغوية للحصول على أثر قوامُهُ التكرار القائم على التجانس الاشتقاقي ، وبهذا يمكن " ان نتحدث عن تماثل صوتي داخلي بالمقارنة مع التماثل الصوتي الخارجي الذي تكونه القافية " [١] ، من ذلك قوله[٢] :

دُومي على العَهْدِ – ما دُمنا – فالحرُّ من دانَ إنصافاً ، كما دينا
ولو صبا نحونا من عُلْوِ مَطْلَعِهِ بَدرُ الدُّجى لم يكن حاشاكِ يُصْبِينَا
عليكِ منَّا سَلامُ الله ما بقيتْ صَبابَةٌ بِكِ نُخفيها فتخفينا

فترديد اللفظين (دومي / دُمنا) في البيت الأول اكسب السياق دلالة التأكيد على ضرورة المحافظة على العهد ، كما أفضى فضلاً عن البعد الموسيقي والدلالي ، دلالة التكثيف والاستئناف للفكرة المثارة ، لأن أسلوب التكرار كما يرى (جيفري ليش) يعمق تكثيف الصور البلاغية ويعكس حالة الانفعال العاطفي القصوى ، وشدة التوتر في الانفعال المخبوء الذي يتفجر ويصبح من العسير التعبير عنه بكلمات مبتسرة [٣] .

ثم يأتي الشطر الثاني حيث يلعب التأثير الصوتي دوره في إثراء الناتج الدلالي بين لفظتي (دانا / دينا) وذلك لوجود سمة ميزت بينهما ، وهي تكرار لحرفي (الدال / والنون) ، مع وقوع الاختلاف في حرف المد (الألف / والياء) ، وهذا التجانس الصوتي يعرف بالنوع المضارع[٤]، مما سبب نوعاً من البطء الموسيقي لاجتماع حرف المد مع حروف المد الأخرى في البيت عينه[٥] ، وهذا البطء تناسب مع الانكسار النفسي الذي يعيشه الشاعر .

هذا فضلاً عن التجاوب الصوتي الناتج عن تكرار فونيمات معينة أظهرها صوت (الصاد – والباء – والألف) بين الدال الأول في صدر البيت الثاني (صبا) ، والثاني في نهايته في (يُصْبِينا) ، إذ تتناوش المكونات الصوتية بين قطبي الثقل والتفخيم في صوت

---

(١) بنية اللغة الشعرية : ٨٢ .

(٢) ديوان ابن زيدون ورسائله : ١٤٧-١٤٨ .

(٣) ينظر : البنية الصوتية بين تشكيل الخطاب الشعري ونظرية التلقي ، د. قاسم البريسم ، مجلة المدى ، العدد (٢٢) ، سنة ١٩٨٨م : ٢٢ .

(٤) ما كان الحرفان المختلفان فيه متقاربي المخرج . ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٢/٩١-٩٢ .

(٥) ينظر : شعر ابن خفاجة – دراسة إسلوبية : ٦٩ .

(الصاد – والباء) ، وبين السلاسة في ألف المد ، وهي من الأصوات اللينة التي تخدم الأبعاد الرقيقة[١] ، مجسدة إرادة الشاعر ونزوعها القوي في التمسك بمحبوته ، التي لن يغنيه في المستقبل شيء عنها ، حتى لو كان هذا الشيء هو البدر المضيء في الدُجى ، وحبه باقٍ مدة بقائه حياً .

كما نجد ان " تكرار الحروف لا يمكن له ان يخضع لأسس ثابتة ... وانما ينبغي على المرء ان يربطه بسياقه وبإطاره العامين " [٢] ، وهذا ما وقع بين لفظتي (نخفيها / فتخفينا) ، فالسمة المميزة بينهما راجعة الى تكرار صوت (النون / والفاء / والخاء / والياء ، والألف) ، مع الاختلاف الدلالي ، فالأولى (نخفيها) دلت على الكتمان والسر ، والثانية (فتخفينا) من (الخفى) بمعنى الإظهار والاستخراج[٣] ، وهنا تواتر الجناس والتضاد عبر استثمار ذلك الحشد من التكرارات اللفظية والتراكمات الصوتية ، والتي جاءت مجسدة لتمزق الشاعر بين طرفي (الفصل / والفصل) ، فالجناس هوية وجمع ووصال ، والطباق تمايز وفرق وفصال ، والجناس حضور الاتحاد حضوراً دقيقاً ، وبالطباق ينفصل العاشق عن المعشوق ويبتدى التناقض على أشده[٤] .

ومن اجل هذا فاللغة التكرارية لغة العاطفة[٥] ، التي وجدناها مناسبة في النونية لتكون مفتاح الموقف الجمالي لعالم القصيدة عبر تكرار كلمات تكراراً اشتقاقياً أو تجنيسياً ، أو هيمنة صوت أو أصوات بعينها على أجواء النص ، والتي عكست بموسيقاها (الحزن – والأسى) ، الناتج عن انفصال الشاعر عن الحبيبة ، وجسدت لحظة الانفعال والتوتر الدافعين لمخاض النص عند الشاعر ، فيصبح التكرار المتولد من هذه الهيمنة انفجاراً داخلياً يتموج عبر كيان القصيدة في نزوع متجدد في كل بيت جديد يشكل قرار القصيدة النهائي .

---

(١) ينظر : الخصائص ، ابن جني : ٥٢/٢ .

(٢) التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبية – : ١٦٧ .

(٣) ينظر : معجم مقاييس اللغة ، لأبي الحسن احمد بن فارس بن زكريا الرازي : ٣٧٠/١ .

(٤) ينظر: ابن الفارض شاعر الحب الالهي– دراسة في شعره وتصوفه– ، د. يوسف سامي اليوسف : ١٠١ .

(٥) ينظر : اللغة العليا – النظرية الشعرية – ، جون كوين ، ترجمة : احمد درويش : ٢٣١ .

Repetition significance in Ibn Zaidoun's Noun – Rhymed poem

Lect.Dr. Nadia Fathi Hadi

Abstract

The research studies the "significance of repetition in noon-sound rhymed Poem of Ibn Zaidoun' . So, repetition is an effective element in the poetic discourse . Its aspects are various at sound level , meter , rhyme , grammatical structure and meaning ,i.e. it is not restricted on a definite element of the poetic structure ,but it extends to all elements . Poet resorts to repetition for psychological and artistic motives. On the one hand , it aims at revealing inner feelings of the poet , his mood and expressing his emotional situation. On the other hand, it strengthens the richest part of music in the poem. Ibn Zaidoun employed many positions in his noun-rhymed poem through a style in which we cannot separate between its significant role and rhythmic role on multiple levels whether they are words , letters or structural level . Ibn Zaidoun invests these repetitions in illustrating tits negative and positive time. So, Ibn Zaidoun represented the positive role represented by love and loyalty . While , the beloved represent the negative role via Treachery and abandonment. So , the existed repetitions in the text match the sigh and sorry of the poet for their meanings are effective and their words are suggestive that convey to the receptor the state of despair that controls the tortured self of the poet.