فنُّ التَّكرارِ
ظاهرةٌ إيقاعيَّةٌ-دِلاليَّةٌ
(شِعْرُ الأحوصِ الأنصاري اختياراً)

علي حميد شاكر عويز
أ.د. حسن حبيب عزر الكريطي
جامعة كربلاء – كلِّيَّة التَّربية للعلوم الإنسانية – قسم اللغة العربية

The art of repetition: A rhythmic-semantic phenomenon
Al-Ahwas Al-Ansari as a choice

Ali Hamid Shaker Aweez
Prof. Dr. Hassan Habib Ezr Al-Kuraiti
University of Karbala/ College of Education for Human Sciences /
department of Arabic

ملخص البحث

يُركِّزُ البحثُ في دِراستِهِ على فنٍّ بديعيٍّ بلاغيٍّ لازَمَ الشُعراءُ استعمالَهُ في بِناءِ نصوصِهِمِ الشِّعريَّةِ منذُ القِدَمِ حتَّى عصرنا الحاضر، فأصبحَ بذلك ظاهرةً أسلوبيَّةً تعبيريَّةً عند الشُعراءِ المُكثرينَ من استعمالِهِ وتوظيفِهِ؛ ولم يَقفْ عندَ هذا الحَدِّ فحسب، بل صارتْ بِنْيَتُهُ تحملُ دِلالاتٍ موسيقيَّة ومعنويَّة أيضاً، فإذا كانت كُلُّ زيادةٍ في المبنى تدلُّ على زيادةٍ في المعنى، فالتَّكرارُ خيرُ تَجلٍّ لهذه القاعدةِ، إذ إنَّ هناك بواعثَ نَفسيَّةً ودلاليَّةً تدفعُ بالشَّاعرِ صوبَ استعمالِ هذا الفنِّ وتوظيفِهِ في النصوصِ الشِّعريَّةِ؛ فضلاً عن حالةِ التَّماسكِ والانسجامِ الدَّاخليِّ الَّتي تخلقُها بِنْيَةُ التَّكرارِ داخل النَّصِّ الشعري، فالشَّاعرُ المبدعُ يتّخذُ منهُ تقنيَّةً موسيقيَّةً يُقوِّي بها الإيقاعَ الدَّاخلي لنصِّهِ الشعريّ، فضلاً عن استعمالِهِ له بوصفه وسيلةً دلاليَّةً تعملُ على تقويةِ المعنى وتعميقِ الدِّلالةِ وكذلك زيادةِ التَّأثيرِ في المُتلقّي، فالمقاطعُ المُكرَّرَةُ سواء أكانتْ أصواتاً أم ألفاظاً أم عِباراتٍ فهي تحملُ مع دِلالاتِها المُتكرِّرَةِ دلالاتٍ جديدةً؛ فالتَّكرارُ يخلقُ حالةً من التَّواشجِ ما بينَ النَّصِّ والمُنشئِ من جهةٍ، وما بين النَّصِّ والمُتلقّي من جهةٍ أخرى، وقد اختيرَ الأحوصُ الأنصاريُّ ليكونَ شِعرُهُ ميداناً تطبيقيّاً لهذهِ الدِّراسةِ بوصفهِ شاعراً مُبدعاً من أبرزِ شُعراءِ العصرِ الأموي، لذا قسَّمَ الباحثُ دراستَهُ على مدخلٍ ومحورين: تضمَّنَ المدخلُ الحديثَ بشكلٍ موجزٍ عن فنِّ التَّكرارِ وفاعليَّتِهِ داخل النّصوصِ الشِعريَّةِ، أمَّا المحورُ الأوَّلُ فبهِ جرى التَّعريفُ بالشَّاعرِ واسمهِ ونسبهِ ومكانتهِ الشِعريَّةِ، فيما دُرِسَت في المحورِ الثَّاني مستوياتُ التَّكرارِ في شِعرِ الأحوصِ، وكانت كالآتي(إيقاعُ تكرار الحروف ودلالتُهُ، إيقاع تكرار اللفظة ودلالتُهُ، إيقاع تكرار العبارة ودلالتُهُ) ثُمَّ ذُيِّلَ البحثُ بأهمِّ النَّتائجِ الَّتي تمَّ التوصُّلُ إليها.

Abstract

The research focuses in its study on an innovative rhetorical art that poets have been required to use in building their poetic texts from antiquity to the present time. It has become an expressive stylistic phenomenon among poets who used and employed it frequently. It did not stop there only, but its structure also began to carry musical and moral connotations. If every increase in the structure indicates an increase in meaning, then repetition is the best manifestation of this rule, as there are psychological and semantic motives that push the poet towards using this art and employing it in poetic texts. The creative poet uses it as a musical technique to strengthen the internal rhythm of his poetic text, in addition to using it as a semantic means that works to strengthen the meaning and deepen the significance, as well as increase the impact on the recipient. Repeated syllables, whether they are sounds, words, or phrases, carry new connotations with their repeated connotations. Repetition creates a state of harmony between the text and the creator on the one hand, and between the text and the recipient on the other hand. Al-Ahwas Al-Ansari was chosen to have his poetry as an applied field for this study, as he is one of the most prominent poets of the Umayyad era. Therefore, the researcher divided his study into an introduction and two axes: The introduction included a brief discussion of the art of repetition and its effectiveness within poetic texts. The first axis introduced the poet, his name, lineage, and poetic status, while the second axis studied the levels of repetition in poetry Al-Ahwas, and it was as follows (the rhythm of repeating letters and its significance, the rhythm of word repetition and its significance, the rhythm of phrase repetition and its significance.) Then the research was concluded with the most important results that were reached.

مدخل:

يُعدُّ التَّكرارُ مِنَ الخصائصِ التَّعبيريَّةِ والظواهرِ الأسلوبيةِ الشائعةِ والمُنتشرةِ في البناءِ الشعري بشكلٍ واسعٍ مُنذ أنْ وجِدَ الشّعرُ، حيثُ لازمَ التَّكرارُ أساليبَ الشُعراءِ وطُرُقَ نَظمِهم منذُ البداياتِ الأولى لنشوءِ الشعرِ حتَّى عصرنا الحاضر، ولمْ تكنْ تلكَ المُلازمةُ لعمليةِ البناءِ والنَّظمِ اعتباطيَّة فحسب، بل ثمَّةَ بواعثُ فنيَّةٌ ودلاليَّةٌ ونفسيَّةٌ تدفعُ بالشعراءِ لتوظيفهِ واستعمالهِ في شِعْرِهم، سواءُ أكانَتِ الغايةُ جماليَّةً أم إيقاعيَّةً أم معنويَّة.

والتَّكرارُ في اللُغةِ هو مصدرُ الفعلِ كرَّرَ، فيُقالُ: «كرَّرتُ عليهِ الحديثَ وكركرتُهُ إذا ردَّدتُهُ عليهِ... والكرُّ: الرجوعُ على الشيءِ، ومنهُ التَّكرارُ»[1] و «كرَّرَ الشيءُ تكريراً، وتكراراً: أعادهُ مرَّةً بعد أخرى»[2].

أمَّا في الاصطلاح الأدبي فقد نظرَ القدماءُ إلى التَّكرارِ على أنَّهُ ضربٌ من الإطنابِ، واستعمالُهُ يكون لتوكيدِ المعنى عند السَّامعِ، فيقول أبو هلال العسكري(ت٣٩٥هـ) في مقاصد الفُصحاءِ وكيفيَّةِ استعمالهم للإطنابِ والتَّكرارِ في كلامهم: هو «ليخرجَ السَّامعُ من شيءٍ إلى شيء، فيزداد نشاطُهُ وتتوفَّر رغبتُهُ، فيصرفوهُ في وجوهِ الكلامِ إيجازه وإطنابه، حتَّى استعملوا التَّكرارَ ليتوكَّدَ القولُ للسَّامعِ»[3]، ورأى ابنُ رشيق القيرواني(ت٤٥٦هـ) أنَّ التَّكرارَ يحسنُ في مواضعَ ويقبحُ في أخرى، فلا يحقُّ للشاعرِ أنْ يُكرِّرَ اسماً ما لم يكن تكرارُهُ قد جِيءَ بهِ لمعنىً ما يقصدُهُ الشاعرُ في شعرهِ، كالتشوّقِ والاستعذابِ إذا كان في موضعِ غزلٍ أو نسيب مثلاً، أو للتنويهِ والإشارةِ إليهِ أو التفخيمِ إذا كان مادحاً، أو للتقريرِ والتوبيخِ أو التهديدِ والوعيدِ إذا كان معاتباً أو هاجياً، أو للتوجُّعِ والتأبينِ إذا كان في موضعِ رثاءٍ[4]، وغيرها من المعاني التي يُمكن للشاعرِ التعبير عنها

عِبْرَ توظِيفِهِ لأسلوبِ التَّكرارِ.

وقد عدَّ النُّقَّادُ المحدثون التَّكرارَ من أهم العناصرِ التي تدخلُ في بناءِ النَّصِ الشعري وهندستهِ وإثرائهِ بالسِّماتِ الدلاليَّةِ والجماليَّةِ؛ لِما لهُ من دورٍ بارزٍ في تشكيلِ إيقاعِ النَّصِّ، لذا عُدَّ من أبرزِ أساليبِ الشِعريةِ، بوصفهِ عنصراً أساساً مرتبطاً بالنظامِ الهارموني الكامل للنصوصِ الشعريةِ، وفاعلاً في تشكيل الإيقاعِ الداخلي لها، وشحنها بالنَّغماتِ الموسيقيَّةِ الخلَّابةِ[٥]، وسيحاولُ البحثُ استجلاءَ ما ذكرَهُ النَّقادِ عن فنِّ التَّكرار؛ وذلك بِعرضِ بعضٍ من نصوص الأحوصِ الأنصاري، ولكن بعد التَّعرُّفِ على الشَّاعرِ.

أوَّلاً: لَمَحَاتٌ من سيرةِ الشَّاعرِ

حفل الأدب العربي على مرِّ عصوره بأسماء شعريةٍ لامعةٍ لشعراءَ كبارٍ استطاعوا التعبير عن تجاربهم الفكرية والعاطفية بصورٍ متباينة، وقد برع هؤلاء الشعراء بنظم الشعر وصياغته، حتى عُدُّوا من الفُحول؛ فكانت أشعارهم سبباً في ذيوع شاعريَّتهم ولمعان نجمهم، فضلاً عن كونها المسوّغ الأبرز في تقديم النقّادِ لهم، وقد حفر هؤلاء الشعراء أسماءهم في ذاكرة الذائقة الأدبية إلى يومنا هذا، ومن يقرأ الأدب العربي ولاسيما في عصر صدر الإسلام، و العصر الأموي تحديداً، سيلحظ حتماً شاعراً حجازياً مقدَّماً، له إسهامةٌ بارزةٌ في قضية التجديد في الشعر، ولاسيّما الغزلي والغنائي، ويمكن أن تُعدّ هذه الإسهامةُ، النهضة التجديدية الأولى في الشعر[٦]، ألا وهو الشاعر الأحوص الأنصاري.

فهو عبد الله بن محمد بن عبد الله بن عاصم بن ثابت بن أبي الأقلح، وأبو الأقلح هو قيس بن عُصَيمة بن النعمان بن أمية بن ضُبيعة بن زيد بن مالك بن عوف بن عمرو بن عوف بن

مالك بن الأوس. فهو أنصاريٌّ من قبيلة الأوس العدنانية[٧].

والأحوص هو لقبٌ له مأخوذٌ من الحَوصِ، أي ضِيقٍ يكون في مؤخّرةِ العينينِ، أو في إحداهما[٨]، وكنيتُه أبو محمد وكان أحمرَ أحوص العينين[٩]، وقيل: كان يُكنّى بأبي عاصم الأنصاري الأوسي[١٠]، إلّا أن أغلب الرُّواةِ والأدباءِ ذكروا أنَّ كنيتَه الأشهر أبو محمد[١١].

ولِدَ الأحوصُ بقريةٍ من قرى المدينة المنورة تدعى قُبَاء[١٢]، وحكى الحمويُّ(ت ٦٢٦هـ): قُبَاء، بضمِّ القافِ وفتحِ الباء[١٣]، وتبعدُ هذه القريةُ قرابة ميلين عن المدينة، وتقع على جهة اليسار بالنسبة للمسافر من المدينة إلى مكة[١٤]، وكانت قباءُ موضعَ سكنٍ لبني عمرو بن عوف، قوم الأحوص ورهطه[١٥]، الذين نزل عندهم النبي الأكرم(ص وآله) في هجرته المباركة[١٦]، وكانت نشأته الأولى على ربوعها، وفيها قضى مراحلَ من حياته، أمّا تاريخُ ولادته فمجهولٌ، فلم تذكر كتبُ الأدبِ والتاريخ سنة ولادته بالتحديد، شأنُه في ذلك شأنُ كثيرٍ ممن لم تذكر أو تحدد كتب السِّيَر و التراجم سنوات ولادتهم أو وفيّاتهم، وقد اكتنف الغموضُ والضياعُ سنة وفاته أيضاً، لكنَّ جامعَ شِعْرِه ومحقّقَه د. عادل سليمان جمال يُرجّح أن تكون ولادته في حدود سنة ٤٠ للهجرة،

أمَّا وفاتُهُ فقد أغفلت أغلب المصادر الأدبية والتاريخية وفاة الشاعر، ولم يذكر مصنّفوها سنة وفاته بالتحديد، وكلُّ ما تمّ ذكره من لدن الأدباء والباحثين حول وفاته، هي تواريخُ تقريبية، اعتمدوا فيها على جملةٍ من القصص التي ارتبطت بسيرة الشاعر وحياته، فهناك من جعلها في السنة العاشرة بعد المئة من الهجرة المباركة[١٧]، وهناك من جعلها في السنة الخامسة بعد المئة من الهجرة. وهو

المرجَّحُ عند الأكثر- ومن بينهم جامعُ شِعره ومحقِّقه[١٨].

منزلتُه الشِعرية:

نال الأحوصُ منزلةً شِعريّةً مرموقة عند النقاد والشعراء؛ بما انماز به من جودةِ السّبكِ وحُسنِ النّظمِ ورقّة الألفاظ ورصانة المعاني، فاستطاع بذلك كلّه أن يلفت الأنظار إليه ويشدّ الأسماع إلى شِعره، على الرغم من معاصرته لشعراءَ كبارٍ وبارزينَ آنذاك من أمثال عبد الله بن قيس الرقيات وعمر بن أبي ربيعة والفرزدق، ولذلك فقد جعله ابن سلّام الجُمحي(ت٢٣١هـ) ضمن طبقات الفحول من الشعراء الإسلاميين، وكان ترتيبُه في الطبقة السادسة، الثانيَ بعد عبيد الله بن قيس الرقيّات، ليكون بعده جميل بن معمّر، ثمّ نُصيب بن رباح، وكلُّ شعراء هذه الطبقةِ حجازيّون، وقد ترجم له ابنُ سلّامٍ وعرّف به وبنَسبِهِ ومكانتِه[١٩].

ثانياً: مستوياتُ التَّكرارِ في شِعرهِ

إنَّ للتَّكرارِ أنواعاً ومستوياتٍ متعدِّدةً تَرِدُ في النّصوصِ الشعريَّةِ، كتكرارِ الحروفِ مثلاً، أو تكرار الألفاظِ، أو تكرارِ العباراتِ، أو تكرار الأشطرِ، فهو يتجلَّى إذنْ بمستويينِ في النصِّ الشّعري: أفقي، في البيت الواحد، وعمودي، في سائر أبياتِ القصيدةِ، وسيقفُ البحثُ على الأنواعِ المتوافرةِ للتَّكرارِ في شِعرِ الأحوصِ، وهي:

١- إيقاعُ تكرارِ الحروف ودلالتُهُ:

تُعدُّ الحروفُ رموزاً معبِّرةً عن الأصواتِ اللغويَّةِ، فكلُّ حَرْفٍ من حروفِ الهجاءِ يرمزُ إلى صوتٍ معيَّنٍ، ولمَّا كان الحرفُ الواحدُ أصغرَ وحدةٍ لُغويَّةٍ أو صوتيَّةٍ(الفونيم)[٢٠]؛ فيمكنُ القولُ بديهيّاً بأنَّهُ الرُّكنُ الرَّئيسُ الذي تُبنى عليهِ النَّصوصُ الأدبيَّةُ أساساً وتنشأُ عِبْرَ تآلفِ مجموعةٍ منها، ولكلِّ صوتٍ من هذه الأصواتِ صفاتٌ معيَّنةٌ من حيثُ المخرجِ أو الجَهر

والهمْسِ أو الشِّدَّةِ والرَّخاوةِ[٢١]، وبناءً على ذلك يكتسبُ الصَّوتُ هويَّتَهُ وطبيعتهُ الدَّقيقةَ التي تميِّزهُ عن غيرِهِ.

وفي عمليَّةِ الخلْقِ الشّعري يقومُ الشَّاعرُ أحياناً بالتأكيدِ والإلحاحِ على صوتٍ معيَّنٍ يستدعي حضورَهُ في بعضِ المواضعِ من نصِّهِ الشّعري، وليسَ بالضَّرورةِ أنْ يكونَ استدعاؤهُ هذا مقصوداً، بل قد يكونُ صادراً منهُ دونَ قصدٍ أو وعيٍ؛ نابعاً عفو الخاطرِ من سجيَّتِهِ[٢٢]؛ فتكرارُ الحروف «من أبسطِ أنواعِ التَّكرارِ وأقلّها أهميَّةً في الدّلالة، وقد يَلجأُ إليهِ الشَّاعرُ بدوافعَ شعوريَّةٍ؛ لتعزيزِ الإيقاعِ»[٢٣] قصْدَ مُحاكاةِ حدثٍ ما، أو قصْدَ التَّعبيرِ عن حالةٍ شُعوريَّةٍ معيَّنةٍ قد مرَّ بها الشاعرُ، كما هو الحالُ في تكريرِ الأحوصِ لصوتِ اللَّامِ في قولِهِ:

[الطويل]

وَيَرْكُدُ لَيْلٌ لا يزالُ تَطاولاً

فقد كان يجلو اللَّيلُ وهو قصيرُ[٢٤]

إذ كرَّرَ الشَّاعرُ صوتَ اللَّام عشرَ مرَّاتٍ في بيتٍ واحدٍ بشكلٍ أفقيٍّ؛ فهو يشكو من جفاءِ حبيبتِهِ لهُ وعدمِ نَيلِ ما تصبو إليهِ نفسُهُ، فذاتُهُ الشاعرةُ تؤكِّدُ على مسألةِ اللَّيلِ وما يعانيهِ العشَّاقُ في هذا الوقتِ تحديداً، فإذا جنَّ اللَّيلُ تذكَّرَ كلُّ عاشقٍ معشوقتهِ، وتهيجُ صبابتُهُ وتُثارُ لواعجُ الحُبِّ لديهِ، وحتَّى يُصوِّرَ الأحوصُ هذه الحالةَ الانفعاليةَ للمُتلقّي ويتمكَّنَ من التأثيرِ فيه ويجعلهُ متفاعلاً معهُ عند سماعِ هذا البيتِ أو قراءتهِ، عَمَدَ إلى إبرازِ صوتِ اللَّامِ بشكلٍ لافتٍ للانتباهِ بعدما كرَّرهُ عشْرَ مرَّاتٍ في هذا الجزءِ تحديداً من القصيدةِ، فاللَّامُ من الأصواتِ المجهورةِ التي تأتي تارةً مرقَّقةً، وتارةً أخرى مغلَّظةً، وصوتُ اللّامِ بطبيعتهِ متوسّطٌ بين الشِّدَّةِ والرَّخاوةِ[٢٥]، فتكرارُ الشَّاعرُ لهذا الصَّوتِ يُسهمُ إلى حدٍّ كبيرٍ في إضافةِ إيقاعيَّةٍ مميَّزةٍ لموسيقى البيتِ بشكلٍ عام؛ عِبْرَ شحنهِ بنّغماتٍ موسيقيَّةٍ متولِّدةٍ من تماثلِ

صوتِ اللَّام المُتكرِّرِ والمنتشرِ بين أجزاءِ البيتِ الشّعري.

ومن الأصواتِ المجهورةِ المتوسّطةِ بين الشدَّةِ والرَّخاوة، والتي برزُ تكرارُها أيضاً عند الشَّاعرِ صوتُ النّونِ في قولهِ:

[الطويل]

فَنَحنُ نُرَجّي نَفْعَهُ ونَخافُهُ

وكلْتاهُما مِنْهُ بِرِفْقٍ نُصانِعُ[٢٦]

وهذا البيتُ من قصيدةٍ طويلةٍ يمدحُ فيها الأحوصُ يزيدَ بنَ عبدِ الملك بن مروان، ويذكرُ فيها أيضاً يزيدَ بنَ المهلَّبِ[٢٧]، وعِبْرَ هذا البيتِ تتَّضِحُ لنا هيئةُ الشَّاعرِ وتظهرُ حالتُهُ الانفعاليَّةُ جليَّاً، فقد امتزجَتْ عندهُ حالةُ المدْحِ والمُلاطفةِ والتَّودّدِ التي يرجو التَّقرّبَ بها من ممدوحهِ مع حالةِ الخوفِ منَ الحاكم الَّذي أجبرهُ على هجاءِ يزيد بنِ المهلّب، وبما أنَّ الأصواتَ اللُّغويَّةَ دوالٌّ، فهي إذنْ تُحيلُ القارئَ أو السَّامعَ إلى مدلولاتٍ معيَّنةٍ، فتكرارُ الشاعرِ لصوتِ النَّونِ ثمان مرَّاتٍ أحدثَ إيقاعاً صوتيَّاً في أُذنِ السَّامعِ، وصوتُ النّون صوتٌ مجهورٌ متوسِّطٌ بين الشدَّةِ والرَّخاوة[٢٨]، وقد أسهمَ هذا الصَّوتُ في تقويةِ الجرْسِ المنغّمِ فيه، فضلاً عن كشفهِ عن الحالةِ الشعوريَّةِ الّتي يعيشها الشاعرُ؛ فصوتُ النَّونِ ـ كما يرى حسن عبَّاس ـ صوتٌ يعبِّرُ عن التَّوترِ والخوفِ والألمِ العميقِ والخشْيَةِ أو الخشوعِ[٢٩]، وهذا يمكنُ ملاحظتُهُ جليَّاً في البيتِ الشّعريّ أعلاه، فالشَّاعرُ قد صرَّحَ عَلَنَاً عن خوفهِ وخشيتهِ من الحاكم، إذ كيفما كان الحاكمُ، كان الشَّاعرُ مضطرّاً إلى مسايرتهِ ومجاراتهِ؛ لِيَأْمنَ منه.

وقد يلْجأُ الشاعرُ أحياناً إلى تكرارِ أكثرِ من صوتٍ لُغويٍّ في البيت الشعريِّ الواحد، ويكون ذلك بدافعٍ نفسيٍّ أو معنويٍّ يضطرّهُ إلى هذا الأمرِ، كما في قولهِ:

[الطويل]

لَعَمْرُكَ ما اسْتَوْدَعتُ سِرِّي وسِرّها
سِوَانا؛ حِذاراً أنْ تضيعَ السَّرائرُ[٣٠]

فالشَّاعرُ قد استثمرَ الصَّوتَ اللّغويَّ بوصفهِ أحَدَ أهمِّ مكوِّناتِ النَّصِّ الشعري لتعميقِ وتوسيعِ المعنى الَّذي يريدُ إظهارهُ؛ فالبنيةُ الصَّوتيةُ تأخذُ بيدِ القارئِ الحاذقِ إلى بنيةٍ دلاليَّةٍ أعمق داخل النَّصِّ الشعري[٣١]، إذ إنَّ «دراسة الإمكاناتِ الصَّوتيَّةِ في الشِّعرِ إنَّما هي بحثٌ في بنيةٍ صوتيَّةٍ - دلاليَّةٍ»[٣٢] معاً، ولذا لَمَّا أرادَ الشَّاعرُ التأكيدَ على صونِ حبيبتهِ وحفظِ سرِّها، كرَّرَ صوتَ الرَّاءِ ثمان مرَّاتٍ وصوتَ السينِ ستَّ مرَّاتٍ، فالرَّاءُ صوتٌ مجهورٌ مكرَّرٌ ينتجُ عن التقاءِ طرفِ اللسانِ عدَّة مرّاتٍ بحافَّةِ الحنكِ[٣٣]، وتكرارُهُ عندَ النُّطقِ بهِ أوَّلاً وفي بقيةِ أجزاءِ البيتِ ثانياً، جاءَ مناسباً مع رغبةِ الشَّاعرِ المتكرِّرة في حفظهِ للسّرِ وتأكيدهِ عليه، أمَّا صوتُ السّينِ فهو من الأصوات الأسلية أو الصَّفيريَّة، وهو رخوٌ مهموسٌ[٣٤]، «وصوتُه المتماسك النَّقي يوحي بإحساسٍ لمسيٍّ بينَ النعومة والملاسة»[٣٥] وهو بصفاتهِ هذه جاء متلائماً مع الحبيبةِ التي تنمازُ بالرَّقةِ واللطافةِ والغُنوجةِ، فضلاً عن الإشارةِ الّتي يتضمَّنُها هذا الصوتُ إلى السِّرِ والسَّريرةِ، فالصوتانِ معاً قد ولَّدا جوَّاً إيقاعيَّاً مميَّزاً ولافتاً للانتباهِ، مشحوناً بإيقاعاتٍ منغَّمةٍ خلَّابةٍ تؤثِّرُ في المتلقّي ما إنْ تتلقَّاها أسماعُهُ.

ومنَ الشَّواهدِ الأخرى الَّتي بَرَزَتْ فيها بنيةُ التَّكرارِ، قولُهُ الَّذي تكرَّرَ فيهِ صوتُ الباءِ، إذ يقولُ:

[الطويل]

ولولا الَّذي بَيني وبَينَكِ لَمْ تَجُبْ
مَسافةَ ما بينَ البويبِ ويَثْرِبِ[٣٦]

يوجِّهُ الشاعرُ خطابَهُ إلى محبوبَتِهِ سلمى التي يذكرُها في البيتِ السابقِ لهذا البيتِ[٣٧]، ويتَّضِحُ عِبْرَ ذلكَ البُعْدُ المكانيُّ الَّذي يفصلُ بين الحبيبَينِ، فلولا حُبَّها الذي أسَرَ فؤادَهُ لَمْ تُقطعْ مسافاتٌ

بعيدةٌ كالمسافةِ ما بينَ البويبِ ويثْربِ، وهما موضعانِ بعيدانِ عن بعضِهما: الأوَّلُ في العراقِ أو مصر[٣٨]، والثاني في الحجازِ، وفي الواقعِ فإنَّ المسافةَ بعيدةٌ بين الموضعينِ، ولَمَّا كان الحالُ كذلك، نلحظُ أنَّ الشاعرَ قد لَجَأَ إلى تكرارِ صوت الباءِ سبْعَ مرَّاتٍ في هذا البيتِ، وفضلاً عن كونِهِ صوتاً انفجاريَّاً مجهوراً[٣٩]، فهو ملائمٌ للتعبيرِ عن الحالةِ الانفعاليةِ الَّتي يعيشُها الشَّاعرُ؛ فالمصادرُ التي تُعبِّرُ عن حالِ الشَّاعرِ مثل الحُبِّ، أو البَيْنِ، أو البُعادِ تتضمَّنُ صوتَ الباءِ الانفجاري، وليسَ ذلك فحسب، بل إنَّ اختيارَ الشَّاعرِ لهذينِ الموضعينِ دون غيرهما كان ذكيَّاً؛ بوصفهما لفظينِ مختومينِ بصوتِ الباءِ من شأنهما تقويةِ جِرْسِ البيتِ، لذا عَمَدَ الشَّاعرُ إلى إبرازِهِ بشكلٍ ملحوظٍ في البيتِ، فجاءَ مناسباً جدّاً مع ما يريدُ الشَّاعرُ تصويرَهُ، إذ زادَ من إيقاعيَّةِ البيتِ وجعلَهُ أكثرَ تأثيراً في أُذُنِ المُتلقِّي، ويتجلَّى ذلك عبْرَ الأداءِ الإيقاعيِّ للبيتِ الشّعريِّ بما تُضفيهِ الأصواتُ(الفونيمات) من تأثيرٍ نغميٍّ عليه، وقد آزَرَ الشَّاعرُ صوتَ الباءِ بصوتِ الواوِ الَّذي كرَّرهُ خمسَ مرَّاتٍ في هذا البيت تعبيراً عن معانٍ عديدةٍ؛ وذلك لِما يتَّصفُ بهِ هذا الصَّوتُ من طاقةٍ تعبيريَّةٍ عن الانفعال المؤثِّرِ في بعضِ الظَّواهر[٤٠]. ولا يُقتصرُ الأمرُ على الأصواتِ المجهورةِ فقط، بل حتَّى الأصوات الرَّخوة المهموسةِ أيضاً، ويتَّضحُ ذلك في قولِهِ الذي يتكرَّرُ فيه صوتُ الفاءِ، إذ يقول:

[الطويل]

تَبَوَّأنَ بَيضاً في أفاحيص قَفْرةٍ
فَهُنَّ بِفَيفاء الفلاةِ ودائعُ[٤١]

وفي هذا البيتِ نلحظُ دِقَّةَ الشَّاعرِ في الأصواتِ اللغويَّةِ الّتي يختارها في بناءِ نصِّهِ، فهو يصفُ دِقَّةَ تخيُّرِ المواضعِ، كما يفعلُ طّائرُ القطاةِ الَّذي يتخيَّرُ المكانَ الَّذي يضعُ بيوضَهُ

فيهِ والَّذي يُسمَّى بالأفحوصِ[٤٢]، فجاءَ صوتُ الفاءِ متلائماً مع طبيعةِ الطائرِ الخفيفةِ ورقَّتِهِ، وحذَرِهِ في اختيارِ موضعِ مبيضِهِ، لذا كرَّر الشاعرُ صوتَ الفاءِ الرَّخو المهموس[٤٣] في هذا البيت الشَّعريّ سبْعَ مرَّاتٍ، مُعزِّزاً بذلك إيقاعَ البيتِ بإيقاعٍ مُتكرِّرٍ نابضٍ بالجَمالِ والتأثيرِ في الأداءِ الإيقاعيّ، الأمرُ الَّذي يُؤثِّرُ في المتلقِّي ويجعلهُ شريكاً في تحديد وتفسير المعنى الذي يرومُ الشَّاعرُ الإشارةَ إليهِ؛ وهذا ما تنمازُ به طبيعةُ البِنْيَة التَّكراريَّة «الّتي تتجاوز حدودَ الإمكاناتِ النَّحويَّةِ واللغَويَّةِ الصَّرف، لِتصْبحَ أداةً موسيقيَّةً - دلاليَّةً في آنٍ»[٤٤] معاً، وهذا ما نلحظُهُ بين قولِهِ الَّذي تكرَّرَ فيهِ صوتُ الباءِ سَبْعَ مرَّاتٍ، وقولِهِ الَّذي تكرَّرَ فيهِ صوتُ الفاءِ سبْعَ مرَّاتٍ أيضاً، إذ إنَّ الشَّاهدينِ متساويانِ في عددِ المرَّاتِ الَّتي تكرَّر فيهما الصَّوتانِ المذكورانِ، فما الفرْقُ بين التَّكرارينِ؟ فالفرْقُ إذن يكمنُ في طبيعةِ الانفعالِ المتباينِ في كلا الحالينِ اللَّذين يعيشهما الشَّاعرُ، فعندما كان متغزِّلاً بحبيبتِهِ تائقاً لها، كان محتدمَ المشاعرِ متوهِّجاً، لذا فرَضتْ عليهِ طبيعةُ الحالِ استدعاءَ صوتٍ انفجاريٍّ مجهورٍ، فكرَّرَ صوتَ الباءِ، على العكسِ من الحالِ الثَّانيةِ الَّتي يصفُ بها مواضِعَ مبيضِ القطاةِ، والَّتي فرَضَتْ عليهِ صوتاً رخواً مهموساً يتلاءمُ مع طبيعةِ الحالِ. ولهذا عُدَّ التَّكرارُ أداةً دلاليَّةً في النَّصِّ الأدبي.

وتبقى بِنْيةُ التَّكرارِ بوصفِها بنيةً تعبيريَّةً أو أسلوبيَّةً، مميَّزةً عن سائرِ البِنَى الأخرى من حيثُ الأهميَّة والمتعة؛ لِمَا تحويهِ من إمكاناتٍ تعبيريَّةٍ فاعلةٍ في الخطاب الشّعري[٤٥]، ومؤثِّرةٍ في البناءِ الموسيقي الداخلي له، ويُلحظُ ذلك على سبيل المثالِ في قولِ الأحوصِ الَّذي تكرَّر فيه صوتُ التاءِ، إذ يقول:

[الطويل]

وقَدْ ثَبَتَتْ في القلبِ مِنْكِ مَودَّةٌ
كما ثَبَتَتْ في الرَّاحتينِ الأصابعُ[٤٦](*)

عمدَ الشاعرُ إلى إبرازِ صوتِ التاءِ، وذلك بعد أنْ كرَّرهُ ستَّ مرَّاتٍ في هذا البيت، وصوتُ التاءِ «صوتٌ شديدٌ مهموسٌ، لا فرْقَ بَينَهُ وبَينَ الدَّالِ سوى أنَّ التاءَ مهموسةٌ والدَّال نظيرَها المجهور»[٤٧]، ولكي يعبِّرَ الشاعرُ عن مدى حُبِّهِ لحبيبتهِ وتعلُّقِ فؤادهِ بها، شبَّهَ ثباتَ محبَّتِها في قلبهِ بثباتِ الأصابعِ براحةِ اليدينِ، وهو ثباتٌ لا ينفكُّ البتّة، فكرَّرَ صوت التاءِ الانفجاريِّ؛ بغيةَ تصويرِ حالته الشّعوريَّةِ وإبراز عواطفهِ الدَّاخليةِ التي تجيشُ بصدره، فأضافَ بذلك إيقاعاً ماتعاً إلى إيقاعِ البيت مُدلِّلاً بهِ على معنىً في نفسه؛ «لأنَّ الإيقاعَ الّذي يُهيمنُ على الشَّاعرِ لحظةَ الإبداعِ هو إيقاعٌ مغرقٌ في الخصوصيَّةِ»[٤٨] يتناسبُ غالباً مع حالِ الشَّاعر، غيرَ أنَّ ذلك لا يمنعُ من أنْ ينحى الشاعرُ منحىً نمطيّاً في عملية الإبداعِ والخلقِ الفنّي، إلَّا أنَّ صوتَ التَّاءِ هنا لَمْ يكنْ ملائماً لتجربتهِ الانفعاليَّةِ فحسب، بل جاءَ متلائماً حتَّى مع المقاربةِ الّتي ساقها الشَّاعرُ؛ فقد صنَّفهُ حسن عبَّاس من ضمن الحروفِ الَّلمسيَّةِ؛ «لأنَّ صوتَهُ يوحي فعلاً بإحساسٍ لمسيٍّ مزيجٍ من الطَّراوةِ والليونة»[٤٩] فحاسَّةُ الّلمسِ لا تتمُّ إلَّا عِبْرَ أصابعِ اليد، ومن هنا تتجلَّى عبقرية الشَّاعرِ ومقدرتُهُ الفنّيَّةُ في التَّصوير والتَّعبيرِ، وهذا ما يزيدُ النسيجَ الدَّاخلي للنصِّ الشعري أثراً وتقبّلاً من لدن السَّامع.

وقد يأتي تكرارُ الصوتِ عموديّاً كما في قولهِ الذي تكرَّرَ فيه صوتُ الهمزةِ في مفتتحِ كُلِّ بيتٍ، إذ يقول:

[البسيط]

يا معْمرٌ يا بنَ زَيدٍ حينَ تَنْكِحُها
وَتَسْتبدُّ بأمرِ الغيِّ والرَّشَدِ
أَمَا تَذَكَّرْتَ صَيْفيّاً فَتَحْفَظَهُ
أو عاصِماً أو قَتيلَ الشِّعْبِ مِنْ أُحُدِ؟
أَكُنتَ تَجْهَلُ حَزْماً حِيْنَ تَنْكِحُها

أَمْ خِفْتَ، لازِلْتَ فيها جائعَ الكَبِدِ؟
أَبَعْدَ صِهْرِ بَني الخطَّابِ تَجْعلُهُم
صِهْراً، وبَعدَ بَني العوَّامِ مِنْ أَسَدِ؟[٥٠]

نلحظُ أنَّ الشَّاعرَ قد أكثرَ مِنِ استعمالِ صوتِ الهمزةِ في أبياتِهِ هذه، فاستهلَّ البيتَ الثانيَ، والثَّالثَ، والرَّابعَ، بصوتِ الهمزةِ، فضلاً عن استعمالِهِ لهُ في حشوِ الأبياتِ، فوردَ في وسطِ كلمة(بأَمر) في عجْزِ البيت الأوَّلِ، وفي عجْزِ البيتِ الثاني في حرفِ(أو) مرَّتينِ، وفي كلمةِ(أُحُد)، وفي عجْزِ البيتِ الثَّالثِ في حرفِ(أم)، وفي كلمةِ(أَسَد) في عجْزِ البيتِ الرَّابعِ، ويتَّضِحُ عِبْرَ ذلك امتعاضُ الشَّاعرِ وغضبُهُ من مَعْمر بنِ عبدِ الله بن حنظلةِ؛ لأنَّهُ وافقَ على تزويجِ أختِهِ من رجلٍ من بني حزمٍ[٥١]؛ فقد كانت بين الأحوصِ و بني حزمٍ عداوةٌ وبغضاءُ[٥٢]، لذلك أخذَ بتوبيخِ معمرَ وتقريعِهِ، عبْرَ الاستفهاماتِ التَّوبيخيَّةِ التَّقريريَّةِ المتتاليةِ في مفتتحِ الأبياتِ[٥٣]، ولأنَّ الهمزةَ صوتٌ شديدٌ يحدثُ باندفاعِ الهواءِ من الجوفِ وصولاً إلى فتحةِ المزمارِ في الحلقِ[٥٤]، فقد استعملهُ الشَّاعرُ تسْعَ مرَّاتٍ في أبياتِهِ أعلاه، ثمان مرَّاتٍ في بدايةِ الكلمةِ، ومرَّةً واحدةً في وسطِ كلمة(بأَمرِ) في البيت الأوَّلِ، ليبرزَ حالةَ الغضبِ والامتعاضِ الثائرةِ في نفسِ الشاعرِ، و يتمكَّنَ من استخراج آهاتِهِ إلى العالم الخارجي المحيط به؛ لأنَّ من صفاتِ صوتِ الهمزةِ هو البروز إذا ما جاء في بدايةِ الكلمةِ، فبِهِ يستطيعُ الشَّاعرُ لفتَ انتباهِ مَنْ حوْلهُ[٥٥]، وبهذا فقد شحنَ أبياتَهُ بطاقةٍ صوتيَّةٍ مؤثِّرةٍ استطاعَ عِبْرَها إثراءَ الإيقاعِ الدَّاخلي للأبياتِ، وتعميقَ المعنى المُرادِ إيصاله؛ كُلُّ ذلك عِبْرَ تكرارِهِ لصوتِ الهمزةِ الشَّديدِ.

وحينَ يُريدُ الأحوصُ التأكيدَ على سموِّ نَسبِهِ، والافتخارِ والتَّباهي به، يعمدُ إلى تكرارِ صوتِ الواوِ في مُفتتحِ أبياتِهِ، إذ يقول:

[الطويل]

وما أَنَا بالمخْسوسِ في جِذْمِ مالكٍ
ولا بِالْمُسمَّى ثُمَّ يَلتَزِمُ الإسما
ولكنْ أبي لو قد سألتَ وَجَدْتَهُ
توسَّطَ مِنها العِزَّ والحَسَبَ الضَّخما
ولَسْتَ بِلاقٍ سَيِّداً سادَ مالِكَاً
فَتَنْسُبُهُ إلَّا أباً لِيَ أو عمَّا[٥٦]

لقد استهلَّ الشَّاعرُ أبياتَهُ بصوتِ الواوِ، وكرَّرَ استعمالَهُ حتى في أبياتٍ أخرى من القصيدة[٥٧]، فضلاً عن استعمالِهِ له في حشو الأبياتِ؛ ليوسّعَ بذلك دائرةَ المعنى لدى المُتلقّي ويُرسِّخَهُ في ذهنِهِ، عِبْرَ إبرازِ صوتِ الواو ثلاثَ مرَّاتٍ في بدايةِ الأبياتِ، وستَّ مرَّاتٍ في بقيَّةِ أجزاءِ الأبياتِ، وهذا التَّكرارُ لصوتِ الواو في مفتتحِ الأبياتِ يُثري الموسيقى الدَّاخليَّةِ للنَّصِّ، ويُحدثُ تلاحقاً إيقاعيّاً ومعنويّاً ودلاليّاً في ذهن المُتلقّي، وصوتُ الواوِ مجهورٌ مُرقّقُ الحركاتِ، لذا يَعدُّهُ بعضهم شفويًا[٥٨]، وهناكَ مَنْ يرى أنَّهُ مِنْ أصواتِ اللِّينِ الجَوفيَّةِ التي تُستعملُ للانفعالِ المؤثّرِ في الظواهر[٥٩]، إذا ما أرادَ الشَّاعرُ إبرازَ معنىً معيَّنٍ في مخيّلتِهِ وإيصالَهُ للمتلقّي والتأثير فيه، فيعمدُ حينها إلى تكرارِ وحدةٍ صوتيَّةٍ معيَّنةٍ في نسيجِهِ الشِّعري؛ فثمَّة «علاقةٌ دقيقةٌ بين التَّكرار الصَّوتي بشتَّى ضروبِهِ وبين صوت الشَّاعرِ الدَّاخلي»[٦٠]، وقد يتجاوزُ ذلك الحدَّ فيُكرِّرُ وحداتٍ لُغويَّةً مكوَّنةً من مجموعةِ أصواتٍ متآلفة، فيتجلَّى ذلك في تكرارِ اللفظةِ في شِعرِهِ، كما الحالُ في الفقرةِ الآتيةِ.

ثانياً: إيقاعُ تكرارِ اللّفظةِ ودلالتُهُ:

إنَّ لهذا الضَّربِ من التَّكرارِ دوراً مهمّاً ومؤثّراً جداً في إثراءِ الإيقاعات الدَّاخليَّةِ للنَّصِّ الشعري، إذا ما أرادَ الشَّاعرُ إحداثَ نوعٍ منَ التَّفاعلاتِ النَّفسيةِ التي تُسهمُ كثيراً في خلقِ حالةٍ تصوّريَّةٍ في ذهن المتلقّي، فتجذبهُ نحو النَّصِّ وتُثيرُ بعضَ التَّساؤلاتِ في داخلِهِ، فيكونُ التَّكرارُ

حينها قد أدَّى غرضَهُ في توسيع المعنى وترسيخهِ بأسلوبٍ جميلٍ ومؤثّرٍ؛ وقد أشارَ النُّقَّادُ إلى جملةٍ منَ المسوِّغاتِ التي تدفعُ بالشَّاعرِ إلى تكريرِ اسمٍ معيَّنٍ[٦١]، ففي البيت الَّذي يقولُ الأحوصُ فيهِ:

[الطويل]

أَمِنْ آلِ سَلْمَى الطَّارقُ المُتأَوِّبُ
إليَّ، وبِيشٌ دونَ سَلْمَى وكَبْكَبُ[٦٢]

نلحظُ أنَّ الشَّاعرَ قدْ كرَّر اسمَ(سلمى) مرَّتينِ في البيتِ نفسهِ، ومنَ المؤكَّدِ أنَّهُ لمْ يكنْ تكراراً اعتباطيّاً من لدُن الشاعرِ؛ إذْ إنَّ سلمى هي حبيبتُه التي ابتعد عنها، وحالتْ بينهما مواضعُ مثل(بيش وكبكبُ) وهما اسمانِ لموضعينِ بعيدينِ عن مكانِ الشَّاعرِ[٦٣]، فدفعهُ شوقُهُ لها وهيامُهُ بها إلى تكرير اسمها؛ ليُقوّي بهِ نغمَ البيتِ ويُثري إيقاعَهُ بإيقاعٍ جديدٍ ناتجٍ عن تكرارِ الاسمِ المحبَّبِ في نفسِ الشَّاعرِ، فضلاً عن جذب انتباهِ المتلقّي نحو النَّصِّ، فكانَ تكرارُ الشَّاعرِ نابعاً من وَلَهٍ وشوقٍ في نفسهِ، كما عبَّرَ عن ذلك ابنُ رشيق القيرواني في قولهِ: «ولا يجب للشَّاعرِ أنْ يُكرِّرَ اسماً إلَّا على جهةِ التَّشوّقِ والاستعذاب، إذا كان في تغزّلٍ أو نسيبٍ»[٦٤]، أو إنَّهُ يُريدُ التّأكيدَ على معنىً معيَّنٍ في نفسهِ، فيُكرِّرُ اللفظَ؛ لتنبيهِ المتلقّي إلى ذلك واستمالته نحوه، كما في قولهِ:

[الطويل]

وأَحبِسُ عنْكِ النَّفْسَ، والنَّفْسُ صبَّةٌ
بِقُرْبِكِ، والمَشْى إليكِ قريبُ[٦٥]

إذْ كرَّرَ الشاعرُ لفظةَ(النَّفس) مرَّتينِ في صدر البيتِ وجعلَ اللَّفظتينِ متجاورتينِ؛ لشحنِ البيتِ الشَّعري بطاقةٍ شعوريَّةٍ وانفعاليَّةٍ تجعلُ من إيقاعهِ إيقاعاً نابضاً ومؤثِّراً في أُذنِ المتلقّي، فضلاً عن إبرازِ المعنىَ الَّذي يجولُ في ذهنِ الشَّاعرِ، والذي يؤكِّدُ الشَّاعرُ على توسيعِهِ وتوصيلهِ للمتلقّي عِبْرَ إيقاعِ التكرارِ الَّذي أضافهُ، وتتجلَّى فاعليَّةُ التَّكرارِ في الإيقاعِ الدَّاخلي

للنَّصِّ عِبْرَ تواشج الوظيفةِ الإيقاعيَّةِ مع الوظيفةِ الدّلاليَّةِ له، وواقعاً فإنَّ هذا التَّواشجَ «يجعلُ منَ التَّكرارِ تقنيَّةً إيقاعيَّةً تؤكِّدُ دلالةُ النَّصِّ وترتبط بمعناه»[٦٦]، ويبدو للمتلقّي أنَّ الفائدةَ من هذا التَّكرارِ؛ هي استجلاءٌ تعلُّق نفسهِ بحبيبتهِ التي مهما حاول أنْ يحبسَ نفْسَهُ عنْها ويمنعَ فؤادَهُ منها، تتوقُ نفسُهُ إليها شوقاً وهياماً.

وقد يأتي التَّكرارُ «في الهجاءِ على سبيلِ الشُّهرةِ، وشِدَّةِ التَّوضيعِ بالمهجو[٦٧]، كما في قولِ الشَّاعرِ:

[الوافر]

سلامُ اللهِ يا مطرٌ عليها
وليسَ عليكَ يا مطرُ السَّلامُ[٦٨]

فالشَّاعرُ كرَّرَ اسمَ مَطَرٍ مرَّتينِ في هذا البيتِ، ومَطَرُ هو زوجُ أُختِ زوجةِ الأحوصِ، وقد ازدراهُ الأحوصُ وامتعضَ منهُ عندما رآهُ؛ لدمامةِ وجههِ، إذ لمْ يرَ فيه كفؤاً لزوجتهِ التَّميميَّةِ، حتَّى أنَّ مطراً همَّ بهِ ليقتلهُ لو لا أنْ حالتْ بين الاثنينِ زوجتاهما[٦٩]، لذلك كرَّرَ اسمَهُ مرَّتينِ؛ تنكيلاً بهِ وانتقاصاً منهُ، وهذا التَّكرارُ بطبيعتهِ سيولِّدُ قيمةً إيقاعيَّةً ودلاليَّةً تُضافُ إلى تنغيم البيت الشعري، من شأنِها استقطابُ ذهنِ المتلقّي وشدُّهُ نحو النَّصِّ.

وقد يُكرِّرُ الشَّاعرُ الفعلَ والاسمَ معاً في البيت الواحد، كما في قولهِ:

[البسيط]

طَافَ الخيالُ وطَافَ الهمُّ فاعتكرا
عِنْدَ الفِراشِ، فَباتَ الهمُّ مُحتضِرَا[٧٠]

كرَّر الشَّاعرُ الفعل(طاف) مرَّتينِ، كما كرَّر الاسمَ(الهمُّ) الَّذي جاء فاعلاً مرَّتينِ أيضاً، وهذه التّكراراتُ تكشف لنا عن حالِ الشَّاعرِ المتعبِ والمثقلِ بالهمومِ، فضلاً عن ملازمةِ الأرقِ له وعدمِ قُدرتِهِ على النَّومِ، وهذا هو حالُ العشَّاقِ الهائمينَ في دروبِ العشقِ والغرامِ، فتكرارُ الفعلِ

مع الاسمِ في بيتٍ واحدٍ يجذبُ انتباهَ القارئِ أو السَّامعِ نحو النَّصِّ ويُمكِّنهُ من تخيُّلِ حالةِ الاضطراب والقلقِ والانفعال العاطفي التي كان يعيشها الشَّاعرُ؛ بما أضافتْهُ بِنْيةُ التَّكرارِ من نغماتٍ وشحناتٍ إيقاعيَّةٍ إلى تنغيم التكوين الدَّاخلي للنَّصِ.

وقد يأتي التَّكرارُ عموديّاً في النَّصِّ الشعري عندَ الشَّاعرِ، كما في قوله:

[البسيط]

أَمْسَى شَبابُكَ عنَّا الغَضُّ قد حَسَرا
لَيْتَ الشَّبابَ جَديدٌ كالَّذي عَبَرَا
إنَّ الشَّبابَ وأيَّاماً لَهُ سَلَفَتْ
ولَّى، وَلَمْ أَقْضِ مِنْ لَذَّاتِهِ وَطَرَا
أوْدى الشَّبابُ، وأَمْسَتْ عَنْكَ نازِحة
جُمْلٌ، وبُتَّ جَديدُ الحَبْلِ فانْبَتَرَا[٧١]

فقد كرَّرَ الشَّاعرُ لفظةَ(الشَّباب) ثلاثَ مرَّاتٍ في هذه الأبياتِ، فضلاً عن المرَّةِ الرَّابعةِ الَّتي ذكرَ فيها اللفظةَ مجرَّدةً من «ال» التعريف، مضافةً إلى ضميرِ المُخاطبِ «الكاف» في صدرِ البيتِ الأوَّلِ، فأفادَ من بنيةِ التَّكرارِ الّتي استعملها ندْبَ الشَّباب والتحسّرَ عليه، فهو يتوجَّعُ؛ لانقضاءِ هذه المرحلةِ المفعمةِ بالطاقةِ والحيويَّةِ من العُمْرِ، كما يتمنَّى أنْ تعودَ بهِ الأيَّامُ إلى صباه؛ ليقضي من لذَّاتهِ وطرَا، لكن دونما فائدةٍ، فجاءتْ بِنْيةُ التَّكرارِ لَدى الشَّاعرِ منسجمةً مع المُسوِغاتِ الَّتي وضعها ابنُ رشيق القيرواني فيما بعد[٧٢]، فضلاً عن ذلك فقد رفدَ الشَّاعرُ أبياتَهُ بطاقةٍ إيقاعيَّةٍ جديدةٍ تُضافُ إلى إيقاعِ النَّصِّ الدَّاخلي بعدما كرَّرَ لفظةَ(الشَّبابِ) أكثرَ من مرَّةٍ؛ لأنَّ التَّكرارَ «نوعٌ من التأكيدِ أو التكريسِ سواء أكان على مستوى البنْيةِ اللّسانيَة أم التمثيل الدلالي الّذي يتمخَّضُ عنها»[٧٣] فهو «إلحاحٌ على تصويرٍ معيَّنٍ، تصويرِ حالةٍ تنبثق -ابتداءً- بشكلٍ أكثر وضوحاً»[٧٤].

كما جعلَ ابنُ رشيق القيرواني تكرارَ الاسمِ على جهةِ «الازدراءِ

والتَّهكّمِ والتَّنقيصِ»[٧٥] من ضمن المُسوّغاتِ الّتي يُسمحُ بها للشَّاعرِ تكرير اسمٍ معيَّنٍ، دونَ أنْ يكونَ تكرارُهُ مُستثقلاً أو ممجوجاً، كما في قولِ الأحوصِ:

[الكامل]

أَعَجِبْتَ أَنْ رَكِبَ ابنُ حزْمٍ بَغْلَةً
فَرُكُوبُهُ فَوْقَ المنابرِ أَعْجَبُ
وَعَجِبْتَ أَنْ جَعَلَ ابنُ حَزْمٍ حَاجِباً
سُبْحانَ من جَعَلَ ابنَ حزمٍ يُحْجَبُ[٧٦]

أفادَ الشَّاعرُ من بنيةِ التَّكرارِ في هذين البيتينِ تقريعَ ابنَ حزمٍ والتَّهكّمَ عليهِ والاستخفافَ به، فهو يزدري عليهِ ارتقاءهُ المنابرَ[٧٧]، أو أنْ يضعَ لهُ حاجِباً بينهُ وبينَ عامَّةِ النَّاسِ، فهو يسخرُ منه، لذا عمدَ الشَّاعرُ إلى تكرير اسم(ابن حزمٍ) ثلاثَ مرَّاتٍ؛ لتنبيهِ السَّامعِ أو القارئِ إلى معنىً يودُّ الشَّاعرُ الإفصاحَ عنهُ، وهو وضاعةُ قَدْرِ منْ ذكَرَهُ، بل ويؤكِّدُ على هذا الأمرِ، وهنا تبرزُ قيمةُ التَّكرارِ وفاعليَّتُهُ المؤثِّرةُ من «إنتاجيَّتِهِ التَّراكميَّةِ»[٧٨] الّتي تشحنُ النَّصَّ وتُثريهِ موسيقيَّاً ودلاليَّاً أيضاً.

٣- إيقاعُ تكرار العبارة ودلالتُهُ:

يستعملُ الشُّعراءُ هذا النَّوعَ منَ التَّكرارِ في نصوصِهِمِ الشِّعريَّةِ بشكلٍ واسعٍ وكبيرٍ؛ لِما لهُ منْ قيمةٍ موسيقيَّةٍ ودلاليَّةٍ يُضْفيها على النّصوصِ الشِّعريَّةِ، فضلاً عن كونهِ «أكثرَ وضوحاً من تكرارِ الأصواتِ، وأكثر فاعليَّةً في ترابطِ الأبياتِ وتماسكها، كما إنَّه يُعينُ على إبرازِ الفكرةِ أو الأفكار التي يلحُّ الشَّاعرُ على حضورها، والتَّعرفِ على الأحاسيسِ والمشاعرِ المُسيطرةِ عليهِ لحظةَ الإبداعِ الفنِّي»[٧٩]، ومنَ الأمثلةِ على هذا النَّوعِ، قولُ الأحوصِ:

[الطويل]

ومَا كانَ مالي طارِفَاً عَنْ تجارةٍ
ومَا كانَ ميراثاً مِنَ المالِ مُتْلدَا
ولكنْ عطاءٌ مِنْ إمامٍ مُبارِكٍ
مَلَا الأرضَ مَعْروفاً وسُؤدَدَا[٨٠]

وهذان البيتانِ من قصيدةٍ

يمدحُ بها الشاعرُ يزيدَ بنَ عبدِ الملكِ[٨١]، ويرجو منهُ بأنْ يغدقَ عليه الأموالَ ويُجزلَ لها العطاءَ، وحتَّى ينالَ الشَّاعرُ ما يصبو إليهِ ويرجوه، عمَدَ إلى تكرارِ عبارةِ(وما كان مالي) المتكوّنةِ من: حرف الواو + كان + اسمها المضاف؛ تأكيداً منه على مسألةِ المال، فذكرَها في صدرِ البيتِ الأوَّلِ، ثُمَّ أَعادَ تكرارَها في عجزِ البيتِ نفسه، حتَّى وإنْ لم يذكرْ لفظة(مالي) في الشَّطرِ الثَّاني، إلَّا أنَّها وردتْ ضميراً مستتراً فيه، اسماً لـ(كان)، والتقديرُ: وما كانَ مالي ميراثاً من المالِ مُتْلَداً، لكنَّ الشَّاعرَ رفعَها؛ ليستقيمَ وزنُ البيتِ، لذلكَ اعتمدَ الشَّاعرُ على بنيةِ التَّكرارِ في إبرازِ فكرتهِ ولفتِ انتباهِ الممدوحِ نحوه؛ عِبْرَ الإيقاعِ الّذي أضافتْهُ بِنْيةُ التَّكرارِ إلى الإيقاعِ الرئيس للأبياتِ، وهذا أهمُّ ما تتميَّزُ بهِ بنْيةُ التَّكرارِ في فهمِ التَّجربةِ الشّعريَّةِ، فالعنصرُ المكرَّرُ جزءٌ فعَّالٌ في حركةِ النَّصِّ الدَّاخليَّةِ، وهو «أمرٌ لا يمكنُ التَّغاضي عنه، ولا سيما أنَّه يخلقُ نوعاً من التَّوقُّعِ الّذي يُولّد المُتعةَ بما يُدْرك، بعد فترةٍ من الانتظار، وبذلك يستقطب التَّكرارُ وعيَ المتلقّي الَّذي يُشكِّلُ جزءاً هامَّاً من عمليَّةِ التَّذوقِ الفنِّي»[٨٢].

وقد يأتي تكرارُ العبارة أفقيّاً وعمودياً في النَّصِّ الشِّعري، كما في قوله:

[الطويل]

وإنِّي لَكْرامٌ لِساداتِ مالكٍ
وإنِّي لِنَوكى مالكٍ لَسَبُوبُ
وإنِّي على الحلْمِ الّذي من سجيَّتي
لَحَمَّالُ أضعانٍ، لَهُنَّ طَلُوبُ[٨٣]

فعندما أرادَ الشَّاعرُ أنْ يفخرَ بنفسهِ الكبيرةِ وما تتحلَّى بها من قِيمٍ أخلاقيَّةٍ ساميةٍ وهِمَمٍ عاليةٍ، استعملَ بِنْيَةَ التَّكرارِ في أبياتهِ هذه؛ لإبرازِ تلك المعاني الرَّفيعةِ، وشدِّ المُتلقّي إليهِ؛ بما يخلقُهُ التَّكرارُ من إيقاعٍ ماتعٍ ورنَّةٍ في أُذُنِ السَّامعِ أو القارئِ؛ لينتبهَ إلى ما

يودُّ الشَّاعرُ تبيانَهُ ويتفكَّرَ فيه مليّاً، لذا كرَّرَ الشَّاعرُ عبارة(وإنِّي) المتكوِّنةِ من: الواو + حرف التوكيد إنَّ+ اسمها: الياء الضمير المتصِّلِ، فكرَّرَ هذه العبارةَ ثلاثَ مرَّاتٍ: مرَّتينِ في صدر البيتِ الأوَّلِ وعجزِهِ، ومرَّةً في صدر البيت الثاني، فكثَّف الشَّاعرُ معنى التوكيدِ في مضمونِ أبياتِهِ من جهتينِ: الأولى استعماله لحرفِ التوكيدِ(إنَّ)، والثَّانية استعمالهُ لبنْيةِ التكرَّارِ التي من دلالاتها إفادةُ التَّوكيد أيضاً، فإذا كانت «صيغُ المفرداتِ في العباراتِ متخيَّرةً دقيقةً، فإنَّها تُحْدِثُ قوَّةً في السَّبكِ وجمالاً في التَّناسقِ، فضلاً عمَّا تُحدثهُ من إيقاعٍ خاصٍّ ينسجم مع دلالةِ الجّملةِ والعبارة، ولا شكَّ أنَّ تناغمَ دلالةِ المفرداتِ يؤدِّي تلقائياً إلى تناغم صِيغ تلك المفردات عند من اختلطتْ بنفسِهِ فطْرَةُ اللّغةِ وأُوتيَ حظّاً من ملكةِ حُسْنِ التَّعبيرِ»[٨٤].

ومن الأمثلةِ الأخرى على تكرارِ العبارةِ لدى الشَّاعرِ، قولُهُ: [البسيط]

يَا مُوقِدَ النَّارِ بالعلياءِ مِنْ إضَمِ
أوقدْ، فَقَدْ هِجْتَ شوقاً غيرَ مُنْصَرِمِ
يَا مُوقِدَ النَّارِ أوقدْها فإنَّ لَهَا
سَنَاً يَهيجُ فُؤادَ العَاشِقِ السَّدَمِ[٨٥]

قال الشَّاعرُ هذه الأبياتَ في مديحِ يزيد بنِ عبدِ الملكِ، وقد أغدقَ عقِبها الأموالَ والعطايا عليه[٨٦]، ونلحظُ ذكاءَ الشَّاعرِ قد تجلَّى في أبياتِهِ الّتي كرَّرَ فيها عبارةَ(يا موقدَ النَّارِ) والَّتي يقصدُ بها الممدوحَ يزيدَ بنَ عبْدِ الملكِ، فمن العاداتِ الَّتي كانت العربُ تعتزُّ وتفتخرُ بها هي إشعالُ النَّارِ ليلاً على جَبلٍ أو مرتفعٍ من الأرضِ؛ تنبيهاً منهم للمسافر أو التائهِ ليلاً؛ لينزلَ عليهم؛ فيقوموا بضيافتهِ وإكرامِهِ، و((كلَّما كان موضعُ النَّارِ أشدَّ ارتفاعاً، كان صاحبُها أجودَ وأمجدَ؛ لكثرةِ من يراها من البُعدِ))[٨٧]، ويذكرُ أبو هلالِ العسكري: أنَّ «أوَّلَ من أوقدَ

النَّار بالمزدلفةِ حتَّى يراها من يندفعُ من عرفة وهي توقدُ إلى الآن، قصي»[٨٨] بن كلاب بن مرّة، ونار القِرى هي إحدى نيرانِ العربِ الَّتي كانت توقدُ للأضيافِ[٨٩]، ومن هذا المعنى الجَّليلِ انطلقَ الأحوصُ في مخاطبةِ الخليفةِ، وهو ذكاءٌ من الشَّاعرِ؛ فقد ألزمهُ الحُجَّةَ ولم يدعْ له مجالاً يهربُ منه من العطاءِ، أو يتنصَّلُ عنه، لذا نجدُ الشَّاعرَ قد كرَّرَ عبارةَ (يا موقدَ النَّارِ) مرَّتينِ، المتكوّنة من: حرف النداء يا + المنادى موقد الذي جاء مضافاً + النَّار التي جاءت مضافًا إليه، وقد أفادَ من تكرارِهِ هذا إغناءَ المقامِ إيقاعيّاً ودلاليّاً، عبْرَ الأنغامِ التي أضفاها أسلوبُ التَّكرارِ على النَّصِّ، الّتي من شأنها إحداثُ رنَّةٍ في أُذُنِ المتلقّي؛ فيتنبَّهُ إلى الشَّاعرِ وينجذبُ نحو النَّصِّ الّذي زادَ التَّكرارُ من حركيَّتِهِ الدَّاخليَّةِ، وتظلُّ لغةُ التَّكرارِ في الشِّعرِ «باعثاً نفسيّاً يُهيِّئُهُ الشاعرُ بنغمةٍ تأخذُ السَّامعينَ بموسيقاها»[٩٠] بعد إلحاح الشَّاعرِ «على جهةٍ هامَّةٍ في العبارةِ، يُعنى بها الشَّاعرُ أكثر من عنايتهِ بسواها»[٩١].

الخاتمةُ:

١- بعد النصوصِ الَّتي عرضنا لدراستها في شعرِ الأحوصِ نستطيع القول: إنّ التَّكرارَ ظاهرةٌ صوتيَّةٌ وسِمَةٌ تعبيريَّةٌ يُوظِّفُها الشُّعراءُ في بناءِ نصوصِهم الشِّعريَّةِ، بل لا يبرحون عن استعمالها أبداً؛ لوجودِ بواعثَ نفسيَّةٍ ودلاليَّةٍ لدى الشُّعراءِ على ذلك.

٢- استعملَ الشَّاعرُ فنَّ التَّكرارِ بمُستوياتهِ الثَّلاثةِ في بناءِ نصوصهِ الشَّعريَّةِ، مفيداً من فاعليَّةِ هذا الفنِّ وما يولِّدُهُ من إيقاعٍ مميَّزٍ في بناءِ الموسيقى الدَّاخليَّةِ للنصوصِ.

٣- إنَّ التَّكرارَ بوصفِهِ ظاهرةً صوتيَّةً في النصوصِ الشِّعريَّةِ، فهو إذن من أبرزِ العناصر الَّتي تتشكَّلُ عِبْرَها الموسيقى الدَّاخليَّةُ لتلك النّصوص.

٤- وظَّفَ الشَّاعرُ فنَّ التَّكرارِ؛ لإبرازِ

معانٍ مختلفةٍ في نفسهِ، إذ عمدَ الشَّاعرُ عِبْرَهُ إلى توسيعِ الدِّلالةِ وتعميقِ المعنى، فهو -أي التَّكرارُ- يحملُ في كُلِّ مرَّةٍ يتجلَّى فيها دلالاتٍ جديدةً تُضافُ إلى الدِّلالاتِ المُتكرِّرَةِ، فيُشحَنُ النَّصُّ بهِ بطاقةٍ موسيقيَّةٍ على المُستوى الظَّاهري للألفاظِ، وطاقةٍ معنويَّةٍ متجدِّدةٍ على المستوى الدِّلالي العميقِ.

٥- لمْ يكنِ استعمالُ الشَّاعرِ للتَّكرارِ باعثاً على السَّأمِ والرَّتابةِ في نَفسِ المُتلقّي؛ إذ وظَّفَ الشَّاعرُ بِنْيَتَهُ داخل نصوصِهِ بحرفيَّةٍ وإتقانٍ كبيرينِ، فصيَّرَ منهُ وسيلةً تعبيريَّةً وموسيقيَّةً وجماليَّةً أيضاً، وهذا ما يميطُ اللِّثامَ واقعاً عن مقدرةٍ فنيَّةٍ وإبداعيَّةٍ ينمازُ بهما الشَّاعرُ.

الهوامش:

١- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي ابن منظور الأنصاري الأفريقي(ت٧١١هـ)، تح: عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف-القاهرة، مادة(كرَّر):٤٣/ ٣٨٥١.

٢- المعجم الوسيط، الصادر عن مجمع اللغة العربية-القاهرة، بتوجيهٍ وتكليفٍ من لدن د. شوقي ضيف، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤م: ٧٨٢.

٣- كتاب الصِّناعتين: الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية. عيسى البابي الحلبي وشُركاؤه، ط١، ١٩٥٢م: ١٩٣.

٤- ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، ط ٥، ١٩٨١م: ٢/ ٧٣-٧٦.

٥- ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٥م: ٢٢. وتطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام العراقية، سلسلة الكتب الحديثة، ١٩٧٥م: ٣١١. والمرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيِّب، دار الآثار الإسلامية-وزارة الإعلام، الكويت، ط٢، ١٩٨٩م: ٢/ ٥٩.

٦- ينظر: الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط ٣ منقّحة:١٣٦.

٧- ينظر: كُنى الشعراء ومن غلبت كنيتُه على اسمه، أبو جعفر محمد بن حبيب البغدادي(ت ٢٤٥هـ)، تح: سيد كسروي حسن، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠٠١م: ٩٧.

والأغاني، أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني(ت ٣٥٦هـ)، تح: د. إحسان عباس وآخرين، دار صادر، بيروت - لبنان، ط ٣، ٢٠٠٨م: ٤/ ١٦١. وجمهرة أنساب العرب، ابن حزم الأندلسي(ت ٤٥٦هـ)، تح: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط ٥، ١٩٦٢م: ٣٣٣.

٨- ينظر: خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي(ت ١٠٩٣هـ)، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة - مصر، ط ٤، ١٩٩٧م: ٢/ ١٦.

٩- ينظر: الأغاني: ٤/ ١٦٤.

١٠- ينظر: كُنى الشعراء: ٩٧.

١١- ينظر: الأحوص بن محمد الأنصاري-حياته وشعره- رسالة ماجستير، محمد علي سعد، كلية الآداب-الجامعة اللبنانية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ١، ١٩٨٢م: ٩٧.

١٢- ينظر: فحولة الشعراء، الأصمعي، تح: ش. تورّي، قدّم له: د صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، ط ١، ١٩٧١م: ٢٠.

١٣- ينظر: معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت-لبنان، ١٩٧٧م: ٤/ ٣٠٢.

١٤- ينظر: م، ن: ٤/ ٣٠٢.

١٥- ينظر: جمهرة أنساب العرب، ابن حزم: ٣٣٣.

١٦- ينظر: فتوح البلدان، أبو العباس أحمد بن يحيى بن جابر البلاذري(ت ٢٧٩هـ)، تح: عبد الله أنيس الطبّاع، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ١٩٨٧م: ٨.

١٧- ينظر: زهرُ الآدابِ وثمرُ الألبابِ، أبو إسحاق الحصري القيرواني(ت٤٥٣هـ) تح: د. صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية- بيروت، ط ١، ٢٠٠١م: ١/ ٢٠٧.

١٨- ينظر: الأعلام، خير الدين الزركلي(ت ١٣١٠هـ)، دار العلم للملايين، ط ١٥، ٢٠٠٢م: ٤/ ١١٦. وشعر الأحوص الأنصاري -الديوان-، جمع وتحقيق: عادل سليمان جمال، قدَّم له: د. شوقي ضيف، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط٢ مزيدة ومنقَّحة، ١٩٩٠م: ٤١. والأحوص بن محمد الأنصاري: محمد علي سعد: ١٩٩. ومعجم الشعراء المخضرمين والأمويين، د. عزيزة فوال بابتي، دار صادر، بيروت-لبنان، ط ١، ١٩٩٨م: ١١.

١٩- ينظر: طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلّام الجمحي، قرأه وشرحه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ١٩٨٠م: ٢/ ٦٤٨.

٢٠- أطلق دي سوسور على الوحدات الصوتيَّة الصغيرة تسمية(الفونيمات)، إذ إنَّ لهذه الفونيمات أثراً متبادلاً يكون ما بين الوحدات المنطوقة والوحدات السَّمعيّة، فالفونيم إذن هو «وحدة مركَّبة لها جذرٌ في السلسلة المنطوقة وآخر في السلسلة السمعية». علم اللغة العام، فردينان دي سوسور، تر: د. يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: د. مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد-العراق، ط٣، ١٩٨٥م: ٥٨.

٢١- ينظر: الصَّوتيات والفونولوجيا: مصطفى حركات، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م: ١٥-١٧.

٢٢- ينظر: الإيقاعات الرَّديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي -رصدٌ لأحوالِ التَّكرارِ وتأصيلٌ لعناصر الإيقاع الدَّاخلي-(بحث)، د. مصلح عبد الفتَّاح النَّجار، أفنان عبد الفتَّاح النَّجار، مجلَّة جامعة دمشق، مج ٢٣، ع ١، ٢٠٠٧م: ١٣٧.

٢٣- م، ن: ١٣٧.

٢٤- الديوان: ١٥٥.

٢٥- ينظر: الأصوات اللغوية، د.

إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، مصر: ٥٥-٥٦.

٢٦- الديوان: ١٨٨.

٢٧- ينظر: كتاب جُمَل من أنساب الأشراف -بنو عبد شمس-، أحمد بن يحيى بن جابر البلاذري(ت٢٧٩هـ)، تح: د. سهيل زكَّار، و د. رياض زركلي، بإشراف مكتب البحوث والدراسات في دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٩٦م: ٨/ ٣٤٢-٣٤٣.

٢٨- ينظر: استخدامات الحروف العربية(مُعجميًّا، صوتيًّا، صرفيًّا، نحويًّا، كتابيًّا)، سليمان فيَّاض، دار المرّيخ للنشر، الرياض-المملكة العربية السعودية، ١٩٩٨م: ١١٠.

٢٩- ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، حسن عبّاس، منشورات اتّحاد الكُتَّاب العرب، ١٩٩٨م: ١٥٨.

٣٠- الديوان: ١٤٧.

٣١- ينظر: البنى الأسلوبية دراسة في(أنشودة المطر) للسّياب، د. حسن ناظم، الناشر: المركز الثقافي العربي، الدَّار البيضاء-المغرب، ط١، ٢٠٠٢م: ٩٧.

٣٢- م، ن: ٩٧.

٣٣- ينظر: الأصوات اللغوية، أنيس: ٥٧.

٣٤- ينظر: م، ن: ٦٧.

٣٥- خصائص الحروف: ١٠٩.

٣٦- الديوان: ١٠٦.

٣٧- ينظر: م، ن: ١٠٦.

٣٨- ينظر: معجم البلدان: ١/ ٥١٢.

٣٩- ينظر: الأصوات اللغوية، أنيس: ٤٧.

٤٠- ينظر: خصائص الحروف: ٩٥.

٤١- الديوان: ١٨٧.

٤٢- ينظر: المعجم الوسيط: ٦٧٥.

٤٣- ينظر: استخدامات الحروف: ٩٣.

٤٤- القصيدة العربية الحديثة بين البنية

الدلالية والبنية الإيقاعية، أ. د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م: ٢٠٩.

٤٥- ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط ٢، ١٩٦٥م: ٢٣٠.

٤٦- الديوان: ١٨٦.

*-اختُلِفَ في نِسْبةِ هذا البيت، فابنُ سلاَّم الجُمحي نسَبَهُ إلى الأحوصِ في قصيدةٍ أورَدها في طبقاتِهِ، ذكر منها ثمانِيةَ عشرَ بيتاً، والبيت: وقد ثبتتْ في الصَّدر...، فضلاً عن جامعِ شِعرِ الأحوصِ ومحقِّقِه الدكتور عادل سليمان جمال الَّذي نَسَبَهُ إلى الأحوصِ في قصيدةٍ أوردَها بلغت أربعةً وخمسين بيتاً، أمَّا أبو الفرج الأصفهاني فقد نسبَهُ إلى قيسِ بن المُلوّحِ في مُقطَّعةٍ من ثلاثةِ أبياتٍ، والبيت: لقد ثبتتْ في القلبِ...، كما نسبَه عبدُ السَّتار أحمد فرَّاج جامعُ شِعْرِ ابنِ الملوّحِ إلى قيسِ المجنون في مقطَّعةٍ من ستَّةِ أبياتٍ أوردها في شِعرِهِ، والبيت: لقد ثَبَتَتْ في القلبِ منكِ محبَّةٌ...، وأظنُّ أنَّ ذلك واقعٌ من قبيلِ التَّناصِ ما بين الشَّاعرينِ. ينظر: طبقات فحول الشُّعراءِ: ٢/ ٦٦١. والديوان ـ شعر الأحوص ـ: ١٨٦. الأغاني: ٢/ ٣٠. وديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق وشرح: عبد السَّتار أحمد فرَّاج، دار مصر للطباعة: ١٤٦.

٤٧- الأصوات اللغوية، أنيس: ٥٣.

٤٨- موسيقى الشعر العربي دراسة فنيّة وعروضيّة، د. حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م: ١/ ٢٣.

٤٩- خصائص الحروف: ٥٥.

٥٠- الديوان: ١٣٥.

٥١- ينظر: الأغاني: ١٥/ ٢٠١.

٥٢- كان سببُ هذه العداوةِ أنَّ ابنَ حزمٍ قد جَلَدَ الأحوصَ ذات يومٍ وصبَّ فوقَ رأسِهِ الزَّيتَ في المدينةِ على مرأىً ومسمعٍ من الناسِ، وهذا ما ولَّدَ حقداً وغضباً شديدينِ في نفسِ الشَّاعرِ

على آلِ حزمٍ أجمع. ينظر: الأغاني: ٤/ ١٦٧.

٥٣- ينظر: مغني اللَّبيبِ عن كُتُبِ الأعاريب، ابن هشام الأنصاري(ت٧٦١هـ)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ١٩٩١م: ١/ ٢٤-٢٥.

٥٤- ينظر: الأصوات اللغويَّة، أنيس: ٧٧.

٥٥- ينظر: خصائص الحروف: ٩٣.

٥٦- الديوان: ٢٤٣.

٥٧- ينظر: م، ن: على سبيل المثال الأبيات: (٨-٩-١٠-١١-١٢): ٢٤٢-٢٤٣.

٥٨- ينظر: استخدامات الحروف: ١١٧.

٥٩- ينظر: خصائص الحروف: ٩٥.

٦٠- موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية: ١/ ١٧.

٦١- ينظر: العمدة: ٢/ ٧٣-٧٧.

وقضايا الشعر المعاصر:

٦٢- الديوان: ٩٢.

٦٣- بِيش: بكسرِ الباءِ، موضعٌ باليمنِ، قريبٌ من دهلك، أمَّا كبكبُ: فهو ذاتُهُ الَّذي يُسمَّى نَجْدَ كبكب أو طريقَ كبكب، وهو جبلٌ يكونُ بظهرِ الشَّخصِ إذا وقفَ بِعَرفة. ينظر: معجم البلدان: ١/ ٥٢٨، و ٥/ ٢٦٥.

٦٤- ينظر: العمدة: ٢/ ٧٤.

٦٥- الديوان: ٩٥.

٦٦- فاعليَّة الإيقاعِ في التَّصويرِ الشّعري، د. علاء حسين البدراني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمَّان-الأردن، ٢٠١٤م: ٢٧٣.

٦٧- العمدة: ٢/ ٧٦.

٦٨- الديوان: ٢٣٧.

٦٩- الأغاني: ١٥/ ٢٠٠.

٧٠- الديوان: ١٦١.

٧١- م، ن: ١٦٢.

٧٢- ينظر: العمدة: ٢/ ٧٦.

٧٣- البنى الأسلوبية دراسة في شعر

السيَّاب: ١٤٧.

٧٤- م، ن: ١٤٧.

٧٥- العمدة: ٢/ ٧٦.

٧٦- الديوان: ٩٣.

٧٧- كانت بين الشَّاعرِ وآلِ حزمٍ عداوةٌ شديدةٌ، وقد أُشيرَ إليها في موضعٍ سابقٍ. ينظر: هامش ٥٢ من البحث.

٧٨- البلاغة العربية -قراءة أخرى-، د. محمد عبد المُطَّلب، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، طُبِعَ في دار نوبار للطباعة، القاهرة-مصر، ط٢، ١٩٩٧م: ٣٦٣.

٧٩- الخصائص الأسلوبيَّة في شعر الحماسة بين أبي تمَّام والبحتري-شعر الحرب والفخر أنموذجاً-(أطروحة دكتوراه)، أحمد صالح محمد النَّهمي، إشراف: أ. د محمد إبراهيم شادي، كلّيّة اللغة العربية-جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ٢٠١٣م: ١٠٤.

٨٠- الديوان: ١٢٣.

٨١- ينظر: طبقات فحول الشعراء: ٢/ ٦٦٤.

٨٢- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، حلب-سورية، ط ١، ١٩٩٧م: ١٤٤.

٨٣- الديوان: ٩٧-٩٨.

٨٤- البلاغة الصَّوتيّة في القرآن الكريم، د. محمد إبراهيم شادي، شركة الرسالة الإسلامية للإنتاج والتوزيع والإعلان، القاهر في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م -الدّقي، ط١، ١٩٨٨م: ٥٩.

٨٥- الديوان: ٢٥٤.

٨٦- ينظر: م، ن: ٢٥٤. هامش: ١.

٨٧- ينظر: البخلاء، الجَّاحظ، تح: طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط٥: ٢٤٣.

٨٨- الأوائل، أبو هلال العسكري، تح: د. محمد السيد الوكيل، دار البشير للثقافة والعلوم الإسلامية، مصر، ط١، ١٩٨٧م: ٣٥.

٨٩- ينظر: م، ن: ٤٠.

٩٠- جرْس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م: ٢٤٠.

٩١- قضايا الشعر المعاصر: ٢٤٢.

المصادر والمراجع:

١- أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٥م.

٢- استخدامات الحروف العربية(مُعجميّاً، صوتيّاً، صرفيّاً، نحويّاً، كتابيّاً)، سليمان فيّاض، دار المرّيخ للنشر، الرياض-المملكة العربية السعودية، ١٩٩٨م.

٣- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، حلب-سورية، ط ١، ١٩٩٧م.

٤- الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، مصر.

٥- الأعلام، خير الدين الزركلي(ت ١٣١٠هـ)، دار العلم للملايين، ط ١٥، ٢٠٠٢م.

٦- الأغاني، أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني(ت ٣٥٦هـ)، تح: د. إحسان عباس وآخرين، دار صادر، بيروت - لبنان، ط ٣، ٢٠٠٨م.

٧- الأوائل، أبو هلال العسكري، تح: د. محمد السيد الوكيل، دار البشير للثقافة والعلوم الإسلامية، مصر، ط١، ١٩٨٧م.

٨- البخلاء، الجَّاحظ، تح: طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط٥.

٩- البلاغة الصَّوتيّة في القرآن الكريم، د. محمد إبراهيم شادي، شركة الرسالة الإسلامية للإنتاج والتوزيع والإعلان، القاهر في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م -الدّقي، ط١، ١٩٨٨م.

١٠- البلاغة العربية -قراءة أخرى-، د. محمد عبد المُطَّلب، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، طُبِعَ في دار نوبار للطباعة، القاهرة-مصر، ط٢، ١٩٩٧م.

١١- البنى الأسلوبية دراسة في(أنشودة المطر) للسّياب، د. حسن ناظم، الناشر: المركز الثقافي العربي، الدَّار البيضاء-المغرب، ط١، ٢٠٠٢م.
١٢- تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام العراقية، سلسلة الكتب الحديثة، ١٩٧٥م.
١٣- جرْس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م.
١٤- جمهرة أنساب العرب، ابن حزم الأندلسي(ت ٤٥٦هـ)، تح: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط ٥، ١٩٦٢م.
١٥- خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي (ت ١٠٩٣هـ)، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة - مصر، ط ٤، ١٩٩٧م.
١٦- خصائص الحروف العربية ومعانيها -دراسة-، حسن عبّاس، منشورات اتّحاد الكُتَّاب العرب، ١٩٩٨م.
١٧- ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق وشرح: عبد السَّتار أحمد فرَّاج، دار مصر للطباعة.
١٨- زهرُ الآدابِ وثمرُ الألبابِ، أبو إسحاق الحصري القيرواني(ت٤٥٣هـ) تح: د. صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية- بيروت، ط ١، ٢٠٠١م.
١٩- شعر الأحوص الأنصاري -الديوان-، جمع وتحقيق: عادل سليمان جمال، قدَّم له: د. شوقي ضيف، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط٢ مزيدة ومنقَّحة، ١٩٩٠م.
٢٠- الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط ٣ منقّحة.

٢١- الصَّوتيات والفونولوجيا: مصطفى حركات، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

٢٢- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلّام الجمحي، قرأه وشرحه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ١٩٨٠م.

٢٣- علم اللغة العام، فرديناند دي سوسور، تر: د. يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: د. مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد-العراق، ط٣، ١٩٨٥م.

٢٤- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، ط ٥، ١٩٨١م.

٢٥- فاعليَّة الإيقاعِ في التَّصويرِ الشّعري، د. علاء حسين البدراني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمَّان-الأردن، ٢٠١٤م.

٢٦- فتوح البلدان، أبو العباس أحمد بن يحيى بن جابر البلاذري(ت ٢٧٩هـ)، تح: عبد الله أنيس الطبّاع، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ١٩٨٧م.

٢٧- فحولة الشعراء، الأصمعي، تح: ش. تورّي، قدّم له: د صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، ط ١، ١٩٧١م.

٢٨- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، أ. د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

٢٩- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط ٢، ١٩٦٥م.

٣٠- كتاب جُمَل من أنساب الأشراف -بنو عبد شمس-، أحمد بن يحيى بن جابر البلاذري(ت٢٧٩هـ)، تح: د. سهيل زكَّار، و د. رياض زركلي، بإشراف مكتب البحوث والدراسات

في دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٩٦م.

٣١- كتاب الصِّناعتين: الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية- عيسى البابي الحلبي وشُركاؤه، ط١، ١٩٥٢م.

٣٢- كُنى الشعراء ومن غلبت كنيتُه على اسمه، أبو جعفر محمد بن حبيب البغدادي(ت ٢٤٥هـ)، تح: سيد كسروي حسن، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠٠١م.

٣٣- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي ابن منظور الأنصاري الأفريقي(ت٧١١هـ)، تح: عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف-القاهرة.

٣٤- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيِّب، دار الآثار الإسلامية-وزارة الإعلام، الكويت، ط٢، ١٩٨٩م.

٣٥- معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر، بيروت-لبنان، ١٩٧٧م.

٣٦- معجم الشعراء المخضرمين والأمويين، د. عزيزة فوال بابتي، دار صادر، بيروت-لبنان، ط ١، ١٩٩٨م.

٣٧- المعجم الوسيط، الصادر عن مجمع اللغة العربية-القاهرة، بتوجيهٍ وتكليفٍ من لدن د. شوقي ضيف، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤م.

٣٨- مغني اللَّبيبِ عن كُتُبِ الأعاريب، ابن هشام الأنصاري(ت٧٦١هـ)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ١٩٩١م.

٣٩- موسيقى الشعر العربي دراسة فنيّة وعروضيّة، د. حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.

الرَّسائل والأطاريح:

١- الأحوص بن محمد الأنصاري- حياته وشعره- رسالة ماجستير،

محمد علي سعد، كلية الآداب-الجامعة اللبنانية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ١، ١٩٨٢م.

٢- الخصائص الأسلوبيَّة في شعر الحماسة بين أبي تمَّام والبحتري-شعر الحرب والفخر أنموذجاً-(أطروحة دكتوراه)، أحمد صالح محمد النَّهمي، إشراف: أ. د محمد إبراهيم شادي، كلّيّة اللغة العربية-جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ٢٠١٣م.

البحوث والدَّوريات:

١- الإيقاعات الرَّديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي -رصدٌ لأحوالِ التَّكرارِ وتأصيلٌ لعناصر الإيقاع الدَّاخلي-(بحث)، د. مصلح عبد الفتَّاح النَّجار، أفنان عبد الفتَّاح النَّجار، مجلَّة جامعة دمشق، مج ٢٣، ع ١، ٢٠٠٧م.