وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر2 – أبو القاسم سعدالله-
كلية اللّغة العربيّة وآدابها واللغات الشّرقيّة
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

♣♣♣♣

ظـاهـرة التّكـرار فـي شعـر ابـن الـرّومي
- دراســة وصفـيّة تحـليلـيـة -

أطروحـة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه – الطّور الثّالث – في اللغة العربيّة وآدابها
تخصّص : دراســات أدبيّة ونقـديّة تـراثيّة

إعـداد الطّـــالب :
هشـــام زميت

إشـراف الأستـــاذ:
أ.د / مولود بغوره

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الــرتبة	الجـامعة	الصّفـة
01	أ.د/محمد بن مـنوفي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة الجزائر2	رئيسًا
02	أ.د/مـــولود بغورة	أستاذ التّعليم العالي	جامعة الجزائر2	مشرفًا ومقرّرًا
03	أ.د/عـائشة مقـــدم	أستاذ التّعليم العالي	جامعة الجزائر2	عضوًا مناقشًا
04	أ.د/ الطّيب زريمـش	أستاذ التّعليم العالي	جامعة الجزائر2	عضوًا مناقشًا
05	أ.د/ عبد القادر صلاح	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تيزي وزو	عضوًا مناقشًا
06	أ.د/ نعيمة بوزيـــدي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة البليدة2	عضوًا مناقشًا

السّـنة الجامعيّة : 1440- 1441هـ / 2020/2019 م

إهـــــداء

إلى والدي العزيز الّذي كان سندًا لي منذ الطّفولة ورمزًا للتّضحيّة والعفّة إلى أمّي الغاليّة الّتي ظلّت ومازالت تقدّم أكبر التّضحيات من أجلنا وتغمرنا بسيل حنانها وجميل كلامها ... إلى زوجتي الغالية .

إلى كل من يبادلونني مشاعر الحبّ والاحترام ، أهدي هذا العمل.

كـــلمة شـكـر

إنّني أحمد الله عزّ وجلّ على ما يسّره من إتمام هذا البحث ، فله الحمد كلّه ، وإليه يُرجع الأمر كلّه ، فأهلٌ هو أن يُحمد وأهلٌ هو أن يُشكر.

ثُمّ الشّكر بعد ذلك للّذي رافقني في البحث خير مرافقة وسار معي أفضل السير، فقوّمني وأرشدني وصوّبني وسدّدني وأعانني على إتمام هذا البحث ... فقد كان لتوجيهاته السديدة وتصويباته الدّقيقة أجمل الأثر في تخريج هذا العمل على هذا الشّكل ؛ ذلكم هو مشرفي على البحث ، فضيلة الأستاذ الدّكتور : مولود بغوره ، الّذي أفادني بصحبته ورأيه ، ويعلم الله كم استفدت منه وتعلمت.

والله أسأل أن يحفظه لنا ولطلبة العلم نبراسًا وعونا.

مقدمـــــــــة

بسم الله الرّحمان الرحيم

الحمد لله رب العالمين ، والصّلاة والسّلام على سيّدنا محمّد ، وعلى آله وصحبه أجمعين ، وبعد : فإنّ الشّعر العربي قديمه وحديثه لا يخلو من التّكرار الّذي يعدّ ظاهرةً لغويّةً عرفتها اللغة العربيّة منذ القديم والنصوص النثريّة والشعريّة الّتي وصلت إلينا من العصر الجاهلي تثبت لنا هذه الحقيقة وتؤكّدها ، وقد ظلّت هذه الظّاهرة مرتبطة بالشّعر العربي إلى يومنا هذا .

والشّعر العربي القديم حاول مسايرة هذه الظّاهرة اللغويّة ، واتّجه لتوظيفها توظيفاتٍ فنّيّةٍ في عمليّة بناء النّص ومحاولة الاندماج فيه والإبقاء على العلاقة الّتي تربطه بمتلقيه .

وحقل التّكرار والدّراسات الّذي تناولته ، حقل لايزال متّسعًا لجهود أكبر، ودراسات أعمق ، باعتباره ملمحًا فنّيًّا لم تُسْتَوفَ كثيرًا من جمالياته ولم تُؤتَ حقّها من العناية والبحث.

وبداية بحثي في هذا المجال بدأت مع مذكّرةٍ لنيل شهادة الليسانس الّتي خصّصتها لدراسة أسلوبيّة ، في- نونية أبي البقاء الرندي - وزداد شغفي بهذه الدّراسة واخترت البقاء في المجال نفسه في مذكّرة الماستر تحت عنوان - مقاربة أسلوبيّة في مرثية رندة لشاعر مجهول - . ولكن تعاظم اهتمامي بهذا المنهج الّذي يمسّ الكثير من الملامح الفنّية في الشعر وتعلقت به لما اكتشفتُه من حقولٍ جماليّة لَمَّا تُكتشف بعد. فكبر في نفسي طموح أكبر ، وهو أن أُفْرِدَ رسالة دكتوراه لإطالة البحث في الشعر القديم ، واخترت الإبقاء على المنهج نفسه لكن مع اختيار ملمحٍ فنّيّ واحد وهو – ظاهرة التكرار - لما له من ارتباطٍ عضوي بما تناولته في الرّسائل السّابقة ومن أجل الوصول إلى نتائج أعمق .فكان العنوان (ظاهرة التّكرار في شعر ابن الرومي) ، وبهذا أكون قد حدّدت لهذه الظّاهرة حيّزا ممتدًّا في المكان والزّمان من البيئة العبّاسية في العصر العبّاسي الثّاني .

فكانت الانطلاقة مع فكرة البحث ، يغذّيها شرف تناولٍ ، وبحبّ حقل التّكرار باعتباره ملمحًا فنّيًا بارزًا في الشّعر القديم ، ومحاولة إثبات بعض خصوصيّة شعر ابن الرّومي ، ومن هنا تبرز إشكالية البحث الّتي تهدف إلى الكشف عن ظاهرة التّكرار في شعر ابن الرّومي وماهي طبيعة هذه الظّاهرة ؟ وكيف وظّفها الشّاعر توظيفا بنائيّا دقيقا في شعره ؟ وهل استطاع الشّاعر أن يجعل التّكرار آداة فنّية وجمالية تخدم النّص الشّعري من جهة ، وتكوّن سياقات شعريّة قادرة على تجسيد تجربة الشّاعر والتّعبير عن أفكاره ونفسيته من جهة أخرى ؟ وهنا يتداخل السّبب الذّاتي بالموضوعي ويبدأ البحث حاملا عبء مواجهة النّصوص والسّعي لاكتشاف بناءاتها وخصوصياتها الفنّية والجماليّة.

أمّا عن المنهج المُتّبع في الدّراسة فإنّ المنهج الأسلوبي قد فرض نفسه لأنّه ؛ الأنسب والمعين للولوج إلى تلك النّصوص الشّعرية والظّواهر الفنّية ومحاولة قراءتها واستقرائها ورصد ظاهرة التّكرار فيها واستنباط النّصوص الّتي كانت مجالاً لهذه الدّراسة وإدراك أبعادها الفنّية والجماليّة والدّلالية ، وطبيعة الموضوع فرضت عليّ أن أستعين بأكثر من منهج ثانويّ حيث استعنت بالمنهج التّاريخي الّذي اعتمدّته في الفصل الأول (التّمهيدي) وذلك من خلال تتبّع ظاهرة التّكرار ، وبيّنت موقف العلماء منها بحسب تسلسلهم الزّمني .

وبنسبة أقل استفادت الدّراسة من مناهج أخرى ، فمواجهة بعض النّصوص الشّعريّة وقراءتها قراءةً نصّية فرض أثرًا لوجود المنهج الوصفي خاصّةً عند تناول بعض البُنى الإفراديّة والتّركيبيّة والوقوف على تحليلها بالاعتماد على مستويات مختلفة من الدّراسة محاولةً للولوج إلى النّص واكتشاف جماليات التّكرار فيه.

اعتمد البحث أيضًا على المنهج الإحصائي كإجراء منهجي مساعد لبيان حضور بعض مستويات التّكرار في النّص الشعري بعمليات إحصائيّة بسيطة كان حاضرًا ، ولكن لم يكن الإحصاء غايةً لذاته بل محاولةً لقياس بعض الظّواهر الفنّية المرتبطة بالتّكرار ، وإحصاء حضورها وغايتها الفنّية ثمّ الحكم عليها بقراءة بعض

النّتائج واستقراء بعض تلك العمليات الإحصائيّة وإبراز الدّلالات والظّواهر الفنّية وهو ما حاولت الاستفادة منه في بحثي .

وقد قسّمت البحث إلى ثلاثة فصولٍ ومدخل تمهيدي مسبوق بمقدمة ، وقد تفرّع كلّ فصل إلى مباحث و تحدّثتُ في المقدّمة عن أسباب اختياري للموضوع وإشكالية البحث ، وبعض المصادر والمراجع الّتي عدت إليها والمنهج المتّبع في هذه الدّراسة. وتناولت في المدخل الأسلوب والأسلوبية وعلاقتها بالنّص الأدبي، باعتبار هذه الأخيرة منهجًا نقديًا نسقيًا وآداةً مساعدةً على تحليل النّصوص واستكناه أسرارها، ثمّ عرّجت على اتجاهات الأسلوبية وصولاً إلى تعريف التّكرار وأوضحت فيه الفرق بين ثلاث مصطلحات هي التّكرار والإطناب والتّطويل ، كما تتبّعت في هذا الفصل آراء العلماء القدامى في هذه المسألة وبيّنت موقفهم منها وطُرُقِ معالجتهم لها ، وأشرت إلى ظاهرة التّكرار في الدّراسات الحديثة والغربية .

الفصل الأول خصّصته لدراسة ظاهرة التّوازي حيث كان بدءًا محطّات لبيان بعض التّقسيمات ، لأنماط التّكرار وتصنيفاتها فكان الفصل موسوما بـــ" ظاهرة التّوازي في شعر ابن الرّومي " وتناولت فيه معظم مظاهر التوازي الصّوتي حيث بدأته كما بدأت كلّ فصل – بتوطئة ، ثمّ توزيع تلك المتوازيات بين التوازي الصوتي (تكرار الحروف وأدوات الاستفهام والنّداء) ، توازي الصّيغ التّركيبيّة (النحوية والصّرفية) ، توازي التّصريع والترصيع ، التّوازي التّقابلي والتّقسيم ثمّ توازي القافية وقد ركّزت في هذا الفصل على إبراز مظاهر الجمال الفنّي فيها .

ومواصلةً للتّكرار و توظيفاته الفنّيّة ، خصّصت فصلا ثانيّا عنونته بـ: (التّكرار اللفظي في شعر ابن الرّمي)، وأبرزت فيه تكرار الكلمات والعبارات والجمل وبيّنت من خلالها الخصائص الفنّية واللغويّة الّتي تميّزت بها المفردة المكرّرة ثمّ تناولت تكرار الجمل الاسميّة والفعليّة وأبرزت الصّيغ المختلفة للمادّة الواحدة لأداء المعنى ، وتوضيح المفاهيم ، ودرست من خلاله المفردات من النّاحيّة اللفظيّة ، وبيّنت الفروق الدّلاليّة والبنيويّة بينها ، كما عرّجت في هذا الفصل على بعض العناصر البلاغيّة (البديعيّة) مثل : رد العجز على الصّدر ، وتشابه الأطراف والتّرديد والتّعديد ،

والمجاورة ، والتّجنيس ، وتكرار الأشطر والأبيات وتكرار الصّورة ....إلى غير ذلك .، وتوصّلت إلى أنّ شعر ابن الرّومي أسهم بنضوج هذا النّوع من التّكرار ؛ لأنّ مفردات الحضارة العبّاسيّة أثرت المعجم الشّعري والدّلالي من جهة وسعة القاموس اللغوي عند ابن الرّومي من جهة أخرى جعلته قادرًا على هندسة القصيدة ببعض الأشكال والألوان وما اشتملت عليه من صوّر مكرّرة ألبسها الشّاعر بعض أحاسيسه وعواطفه وسعة خياله ، ممّا جعلها في أرقى صورها التّصويريّة والإبداعيّة .

ختام البحث كان فصلا ثالثًا انضوى تحت عنوان " بواعث التّكرار عند ابن الرّومي في شعره " وفيه تمّ تناول ثلاثة بواعث : البواعث النّفسيّة ، والبواعث الإيقاعيّة ، والبواعث الوظيفية ، وكانت محاولةً لقراءة تفسيريّة لهذه البواعث في النّص الشّعري ، فكلّما كان الفؤاد مفجوع والوجدان محزون استدعى المقام باعثًا نفسيّا يعبّر عن خواطر النّفس ومكنوناتها ، ثمّ البواعث الإيقاعيّة الّتي تستسيغها الأذن وتميل لها القلوب ، وإذا أراد الشاعر الحرص على أمرٍ أو كان مهتمّا به كان الباعث باعثًا وظيفيّا ومجمل هذه البواعث ارتبطت بالذّات الشّاعرة ، وخِدمة وظيفة الشّعر وبنياته الفنّية ووظائفه الدّلاليّة في إيحاء وجماليّة.

أمّا خاتمة البحث فقد ضمّت خلاصة بعض ما تمّ التّوصل إليه من ملاحظات ونتائج ، وحاولت الانفتاح على كلّ نصٍّ إبداعيّ في الدّيوان .

وتبقى كتب عباس محمود العقاد (ابن الرومي حياته من شعره)، ومختارات نازك سبايارد (كل ماقاله ابن الرومي في الهجاء) و دراسة إيليا سليم الحاوي(ابن الرومي فنّه ونفسيته من خلال شعره) ...وغيرها من الدّراسات الّتي تحدّثت عن شعر ابن الرّومي وخصائصه الفنّية مراجع مهمّة مهّدت لي الطّريق للانفتاح أكثر على كثير من النّماذج الإبداعيّة والتّعرّف أكثر على أبعاد التّكرار وتوظيفاته الجماليّة.

كما يعدّ كتاب المثل السّائر لابن الأثير والعمدة لابن رشيق القيرواني ، والطّراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز لابن حمزة العلوي ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني والبديع والتّوازي لعبد الواحد حسن الشّيخ ...من أهم الكتب البلاغيّة العربيّة الّتي رجعت إليها في بحثيّ هذا .

ولايفوتني أن أشير أيضا إلى أنّني استعنت كذلك بالمراجع الحديثة ، وخاصّة تلك الّتي لها علاقة بالدّراسات الأسلوبيّة واللّسانيّة كـ: كتاب التّكرار بين المثير والتّأثير لعزّ الدّين علي السّيد ، وقضايا الشعر المعاصرلنازك الملائكة ... من الكتب الّتي اعتمدتها في هذه الدّراسة.

وربّما كانت المفاضلة في اختيار النّصوص المثلى للاستشهاد من أهمّ الصّعوبات الّتي اعترضتني في بحثي خاصّة وأنّ الدّيوان يُعدّ من أكبر دواوين الشّعر العربي حيث نظم ابن الرومي 2041 قصيدة ومقطوعة تحوي 30621 بيتاً، وقد أتى فيها على حروف الروي جميعها، وربّما لم تتح لنا الدّراسة إنصاف جميع النّماذج الإبداعيّة وعسى أن يكون ما درسناه خير العزاء والتّشفيع عن كلّ تقصير.

وإذا كان لأثبت فضلا لأحد ، فالفضل سيكون لكلّ من جدّد جذوة البحث في نفسي كلّما وجد الملل طريقا له إلى نفسي ، ولكلّ من أضاء لي قنديلا أضاء لي به دروب البحث ورغبني فيه ، فهذا جهدي واجتهادي فإن كنت قد وفقت فذلك من فضل الله ربي وإن كنت قد أخطأت فمن نفسي والشيطان فأرجو به المغفرة ، وحسبي أنّني بذلت ما بوسعي من جهد.

نسأل الله التّسهيل والسّداد والتّوفيق والصّواب.

مدخل

مفهوم التكرار أنواعه وأهميته

1- الأسلوب والأسلوبية وعلاقتها بالنّص الأدبي

2- اتجاهات الأسلوبية

3- مفهوم التّكرار

4- مظاهر التكرار والفرق بينه وبين الإطناب والتطويل.

5- آراء العلماء القدامى في التكرار.

6- التكرار في الدّراسات الحديثة

7- التّكرار في الدّراسات الغربية

- **الأسلوب والأسلوبيّة وعلاقتها بالنّص الأدبي :**

1- مفهوم الأسلوب لغةً واصطلاحًا:

اهتمّ الدّرس البلاغي العربي بدراسة الأسلوب حين بحث في سر الإعجاز القرآني ، وراح يقارن بين أسلوب النّص الإلهي وأسلوب غيره من النّصوص البشرية بغية إحقاق الإعجاز للظاهرة القرآنية ، وهو في أثناء بحثه المضني بحث في كلمة " أسلوب " واستشف مبانيها ومعانيها .

ولو اتجهنا في بحثنا شطر المعاجم العربيّة ونقبنا عن حفريات كلمة أسلوب لألفيناها تعني الطّريقة والوجه والمذهب والفن.

فقد أورد صاحب اللسان " ابن منظور " في مادة سلب قوله :" يُقَالُ لِلسَّطْرِ مِن النَّخِيلِ: أُسْلُوب ، وَكُلّ طَرِيْقٍ مُمْتَدٍ فَهُوَ أُسْلُوب ، قَال: وَالْأُسْلُوبُ هُو الطَّرِيقُ، وَالْوَجْهُ ، وَالْمَذْهَبُ، يُقال: أنتم في أسلوب سوءٍ، وَيُجْمَعُ أَسَاليب. وَالأسلوب: الطّرِيْقُ تَأْخُذُ فيه والأسلوب، بالضم: الفنُ، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أَفَانِيْنَ منه"[1].

ويذهب الفيروز أبادي المذهب نفسه إلى أنّ الأسلوب " الطّريق"[2]، وينعته الرّازي " بالفن"[3].

أمّا ابن طباطبا ، فيرى أنّ الأسلوب هو أساس صناعة الشّعر ، يجمع بين الرّؤية الّتي يمتلكها الشّاعر اللغوي والإيقاعي والجمالي ، يتأمل المبدع من خلاله ما أداه إليه طبعه ويتجه إليه فكره يستقصي انتقاءه ويدوم ما وهي منه [4] وبذلك يؤدي رسالته مراعيًا رؤيته وأفق انتظار المتلقي.

إذن ممّا سبق نخلص إلى أنّ الأسلوب في مفهومه المادي يعني الاستقامة والامتداد وفي مفهومه المعنوي يعني التفرّد والتّميّز.

أمّا الأسلوب من النّاحية الاصطلاحية :

([1])- ابن منظور: لسان العرب ، مج 1 ، مادة (سلب) ، دار صادر بيروت ، ط 3 ، 1994 ، ص 473.

([2])- فيروز آبادي: القاموس المحيط ، تح مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، مادة (سلب) ، ط8 ، 2005 ، ص98.

([3])- أبو بكر الرّازي : مختار الصّحاح ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1986، ص130.

([4])- ابن طباطبا : عيار الشّعر ، تح عباس عبد السّتار ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط1 ، 1983، ص11.

فيعرفه " بيارجيرو-**Pierre**-Noël Giraud " على أنّه " الطّريقة للتّعبير عن الفكر بواسطة اللغة"[1] أو كما قال بوفون- Georges Buffon" الأسلوب هو الرّجل نفسه" [2]. وربطه ابن خلدون بالنّص الأدبي حين قال :" إنّه المنوال الّذي تنسج فيه التّراكيب والقالب الذي يفرغ فيه ويرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمةٍ كلية باعتبار انطباقها على تراكيب خاص "[3] وإذا كان ابن خلدون يربطه بالتّراكيب المنتظمة والصّناعة الشعرية فإنّ الأسلوب على هذا النّحو هو كلّ ما ليس شائعًا ولا عاديًا ولا مطابقًا للمعيار المألوف ...إنّه انزياح بالنّسبة لمعيار، أي إنّه خطأ ولكنّه خطأ مقصود [4]. وانحراف عن معيار اللغة العادية لتحقيق الأدبية في أسلوب ما .

لذا فإنّ الأسلوب سياقٌ فكري تعبيري ، يحمل في مضامينه إمكانية خلق رؤية جديدة للعالم الممكن توقعه ، أو قل في ذلك إنّه تعبير عن الذّات ، في واقعها التّأملي الّتي تستمدُ رؤيتها من الرّغبةِ في تحقيق طموحاتها ، والميل إلى تجسيد رؤاها متجاوزةً بذلك ما سبق من تجارب حققت أهدافها في حينها بما توفر لديها من معطيات ، ومن ثم تسعى ركائز الأسلوب الفني على وجه الخصوص اكتناه عالم الذّات عبر آلية النسيج الفكري الكاشف الّذي يضعه وعي المبدع أو الدارس ، في نصّه من إكمال جمالية اللغة.

يستشفّ ممّا سبق أنّ كلمة" أسلوب " وإن تعددت معانيها وتراكمت تفضي في الأخير إلى معنى واسع يصب فيما اصطلح عليه بعلم الأسلوب ، الذي بدوره يدرس طريقة المبدع ومنهجه في نسج عمله الإبداعي وبين أهمّ سماته الأسلوبية الّتي يتميز بها عن غيره من المبدعين.

وإذا كان التّكرار ملمحًا من ملامح الأسلوبية فحريٌّ بنا أن نعرّج على علاقة الأسلوبيّة بالنّص الأدبي ، إذ تركّز الأسلوبية بوصفها منهجًا نسقيًّا يقصي من طريقته كلّ السّياقات الخارجة عن النّص ، على مقاربة لغة النّص وأسلوب الكاتب فيه انطلاقًا

([1])- بيار جيرو: الأسلوبية ، ت .منذر عياش ، مركز الإنماء الحضاري ، ط2 ، 1994، ص10.

([2])- فيلي ساندرس : نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ت .خالد جمعة ، دار الفكر ، سوريا ، ط1 ، 2003 ، ص29.

([3])- عبد الرحمان ابن خلدون : المقدّمة ، ج4 ، تح عبد الواحد وافي ، دار الشّعب ، مصر ، 1980، ص 129.

([4])- جون كوهن : بنية اللغة الشّعرية ، ت. محمّد الوالي ومحمّد العمري ، دار توبقال ، المغرب ، ط1 ، 1986 ، ص15.

من إمكاناته اللغويّة المتاحةِ ، ومن ثمّة فهي تركّز على قراءتها للنّص على مفهوم الأسلوب لمجموعةٍ من الخيارات يقوم بها الكاتب في نصّه على مستويات اللغة المختلفة اللفظية منها والنّحوية بشكلٍ رئيسي ثمّ الصّوتيّة وما تفرزه هذه الخيارات الأسلوبية من وظائف ومعانٍ ومدلولات أسلوبيّة ناشئة عن علاقات متشابهةٍ ومترابطةٍ أو متنافرةٍ وأحيانًا معقدةً بين مستويات اللغة المذكورة بحسب الموقف الّذي ساهم في إنتاج النّص.

وتبقى القراءة الأسلوبيّة ذلك المنهج النّسقي الّذي يجعل لغة النّصِ وسيلةً وغايةً لفهم الإبداع والوقوف على درجته الأدبية فيه ، من خلال الهوامش الّتي تحققها اللغة الإبداعيّة إذ تسموا بالنّص إلى مصاف الأعمال الفنّية الجذابة انطلاقًا من مدى اختيار الألفاظ وتراصّها وعلاقة بعضها ببعضٍ ضمن تركيب نحوي ،صوتي ، دلالي ولذلك نجد أنّ الأسلوبيّة تعود بالضّرورة إلى خواص النّسيج اللغوي وتنبثق منه ، فإنّ البحث عن بعض هذه الخواص ينبغي أن يتركّز في الوحدات المكونة للنّص وكيفية بروزها وعلاقتها ببعضها البعض.[1]

تعدّ الأسلوبية منهج نقدي وموضوع علم كثر فيه الدّارسون وتشتت أقوالهم وتفرقت اتجاهاتهم كلٌّ له مشربٌ وطريق وذلك بسبب دقّة مسالكها وجدّة مقولاتها وتداخل حقولها تصوّرًا واصطلاحًا ، وكذا تشعب مذاهبها وميلها إلى التّجريد في أحايين كثيرة وقد عُرّفت الأسلوبية بتعريفاتٍ كثيرة منها تعريف عبد السّلام المسدي ، الّذي وصفها بأنّها :" مصطلحٌ يتكون من جذرين وهما " أسلوب" [Style] ولاحقته " ية " [ique] فالأسلوب ذو مدلولٍ إنساني ذاتي ، وبالتّالي نسبي ، واللاحقة تختص – فيما تختص به - بالبعد العلماني العقلي ، وبالتّالي الموضوعي ، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدّال الاصطلاحي إلى مدلوله بما يطابق عبارة : علم الأسلوب أو [science du style].[2]

وعلمية الأسلوب تعني قابليته للدّراسة والتّحليل العلمي الموضوعي بعيدًا عن الذّاتية وذلك من خلال الاستعانة بعلم اللغة الحديث لذلك نجد معظم التّعاريف

(1)- صلاح فضل : شفرات النّص ، الدّراسة السيميولوجيّة في شعر القصد والقصيد ، دار الآداب بيروت ، ط1 ، 1990 ، ص 80.

(2)- عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، الدّار العربية للكتاب تونس ، ليبيا ، ط 2 ، 1982 ، ص34.

الاصطلاحية للأسلوبية تؤكّد صبغتها وبعدها العلمي ، ويصفها جاكبسون (Jakobson) بأنّها " بحث عمّا يتميز به الكلام الفني عن بقيّة مستويات الخطاب أولا ، وسائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيّا ".[1]

بينما يرى جورج مولينيه -George Molinie أنّها " دراسة التّراكيب الخاصّة بالأدبية والّتي تكون محققة في خطاب محدّد"[2] وهذا يعني أنّ للأسلوبية هدفًا واحدًا وهو البحث عن العناصر الموجودة في النّص ، والّتي تجعل منه نصًّا أدبيًّا من أجل تحديد خصوصيّة هذه العناصر وطبيعة عملها في العمل الأدبي".[3] ،وتعدّ الأسلوبية أوعلم الأسلوب مقدّمةً للبلاغة الجديدة بحسب رأي (بيار جيرو) حين قرّر أنّ " الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف إنّها علم التّعبير ، وهي نقد للأساليب الفرديّة "[4] وهذه التّعاريف تجعل من الدّرس الأسلوبي منهجًا إجرائيّا يتناول اللغة الخطابية الإبداعية وهو رأي يتفق مع رأي الدّكتور نور الدّين السّد الذّي اعتبر أنّ الأسلوبيّة " تسعى إلى وصف الظّاهرة اللغوية المكمّلة للخطاب الأدبي وتحليلها والبحث في دلالتها ، وأبعادها الجمالية الفنيّة دون الخروج عن سياق النّص أو التّعسف في تفسيره ".[5]

أو تحميله ما لا يحتمل من تأويلات ربما تكون أبعد عن روح المبدع وتفكيره " فالأسلوبيّة هي فرع من فروع اللّسانيات لا يمكن لأيّ كان أن ينكر فضل قيامها على أنقاض البلاغة بفروعها الثلاثة (المعاني ، البيان ، البديع)".[6] وهذا ما يؤكّد البعد الفني للأسلوبيّة إضافةً ً إلى البعد العلمي ،" فهي تعتمد معطيات علم الأصوات الوظيفي ، وعلم الدّلالة وعلم القواعد النّحوية ، وعلم الصّرف والثلاثية البلاغية وعلم

([1])- عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص34.

([2])- جورج مولينيه : الأسلوبية ، ترجمة وتقديم: بسام بركة ، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع ، ط2 ،2006 ، ص22.

([3])- جورج مولينيه : الأسلوبية ، ص22.

([4])- المرجع نفسه ، ص 09.

([5])- نور الدين السّد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة للطّباعة و النّشر ، ط1 ،1997 ، ص53 .

([6])- عبد المالك مرتاض : التّحليل السميائي في الخطاب الشّعري ، دار الكتاب العربي ، الجزائر ، (د.ط) ، 2001 ، ص11.

العروض، إنّها الدّراسة الكيفيّة الّتي يكون عليها المنتج القولي حيث تظهر صورتها على مستوى النّص بعد أن حوّلت القيّم اللّسانيّة إلى قيم جماليّة ".[1]

إنّ أغلب التّعاريف للأسلوبيّة تكاد تجمع على أنّها وسيلةٌ لتحليل النّص الأدبي وفق أسس لغويّة ، تعتمد الظّواهر اللغويّة المميّزة في النّص لسبر أغواره والكشف عن معانيه الثّاوية وراء أدواته التّعبيريّة والبحث في جمالياته وخصائصه الفنّية ، وما يتميّز به عن بقيّة المستويات الخطابيّة باستعمال أدوات فنّيّة وأسلوبيّة محدّدة .

والأسلوبيّة منهج نقديّ نسقيّ ، يمارس فعل القراءة الواعيّة على الوقائع اللغويّة القابعة في الخطاب الأدبي ، وتتبع طريقة استعمال اللغة من قبل المبدع ، وتبحث عن معاني الجمال ومراتع الفن فيها .

ومعلوم أنّ الأسلوبية في الدّرس الأسلوبي ليس نوع واحد وإنّما هي أنواعٌ كثيرةٌ مثل الأسلوبية النّفسية والأسلوبية الإحصائية والأسلوبية الوظيفية وغيرها كثير ممّا أفاضت بها الدّراسات الأسلوبية بسبب تنوع مشارب دارسيها ومُنَظِريها .

وفي بحثنا هذا لن نقيّد أنفسنا بمنهجٍ واحد من هذه الأسلوبيات الّتي ذكرنا بل نحاول الإفادة منها جميعًا ومتى سنح لنا المقام المناسب لذلك لأنّ همنا الوحيد هو الوصول إلى فهم النّص وتعريته وتفكيك مغالقه ، والبحث عن سماته الأسلوبية وإبراز طاقته الكامنة في تعبيراته اللّغويّة .

2- اتجاهات الأسلوبية

من مناهج التّحليل الأسلوبي:

الأسلوبيّة الوصفيّة لشارل بالي (1865- 1947).Charles Bally

ارتبطت الأسلوبية الوصفيّة أو ما يُصطلح عليه بالأسلوبية التعبيريّة بالعلم السويسري " شارل بالي" [2] وهي أسلوبية ولدت من رحم اللسانيات الّتي أرسى قواعدها وعمادها "دي سوسير" الّذي اعتبر اللغة نظام يحمل الأفكار والعواطف ، ويُعْنَى مصطلح الأسلوبيّة التّعبيريّة أساسًا " بدراسة أهم القيّم التّعبيريّة الّتي يظهرها

(1)- عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية ، دار صفاء للنّشر والتّوزيع ، ط1 ، 2000 ، ص122.

(2)- عالم لساني ولغوي من سويسرا : عاش مابين (1865-1947) درس عند اللغوي الشهير فرديناد دي سوسير "1857-1913" يعد بالي أول من أرسى علم الأسلوب ومؤسس الأسلوبية التّعبيرية.

المتكلّم ، ووصف الأبنيّة اللّغويّة ووظائفها داخل النّص ، بالإضافة إلى الأثر العاطفي والوجداني المرتبط بفكرتي (القيمة والتّوصيل) ليكون موضوع الأسلوبية عند بالي هو التّعبير عن الأفكار المحمّلة بالمضامين العاطفية والوجدانيّة المستنبطة من العبارة اللّغويّة في مفرداتها وتراكيبها ودلالتها مجتمعةً ".[1]ما يعني أنّ الأسلوبيّة الوصفيّة تركّز على اللغة وتُعنى بالبحث عن القيمة التّأثيريّة لعناصر اللّغة المنظّمة والفاعليّة المتبادلة بين العناصر التّعبيريّة الّتي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللّغويّة المعبرة ، وتدرس الأسلوبيّة عند بالي هذه العناصر من خلال محتواها التّعبيري والتّأثيري .[2] من النّص إلى المتلقي عند اللّغة.

بمعنى أنّها تحاول إبراز الملامح الأسلوبية في المفردات والتّراكيب والأصوات ، للكشف عن المضامين الوجدانية ، إلاّ أنّ بالي يحصر مجال الأسلوبيّة في القيمة الإخبارية الّتي يشتمل عليها الحدث الأسلوبي اللغوي بأبعاد دلاليّة وتعبيريّة وتأثيريّة .[3] إلى المتلقي للخطاب.

وتنطلق الأسلوبية الوصفية من قيم ثلاثية في التّعبير:

1. القيمة المفهومية العامة : وهي منطلق التّعبير ، تدرس الأصوات باعتبارها عناصر لغوية وموضوعية وقاعدية مستقلّة عن أي نبرةٍ خاصّة .
2. القيمة الانطباعية : وتدرس المتغيرات الصوتية الّتي تحدث أثرًا في السّامع.
3. القيمة التّعبيريّة : وتدرس المتغيرات النّاجمة عن المزاج والسّلوك اللّغوي للمتكلّم وهي غير شعوريّة تقوم على النّظام الاجتماعي والنفسي كالنّبر والتّنغيم الذي يمكن أن يكشف المظاهر الاجتماعية والميولات النّفسية .[4]

" وتشكّل القيمتان الأخيرتان قيمًا أسلوبية " .[5] ولا تمثّل الأولى إلاّ قيمةً تعكس نفعية الخطاب لذا سميّت الأسلوبيّة الوصفيّة بهذه السّمة لأنّها تصف البُنى ووظائفها داخل النّظام اللّغوي . غير أنّ " بالي " حصر أسلوبيته في اللّغة الشّائعة – المنطوقة – لغة

([1])- محمّد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 ، ص119.

([2])- نور الدين السّد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ج2 ، ص 81.

([3])- المرجع نفسه ، ص64.

([4])- بيار جيرو : الأسلوبية ، ترجمة منذر عياش ، ص52

([5])- المرجع نفسه ، ص 53/52.

التّواصل اليومي دون اللّغة الأدبية لغة الإبداع ، وكذا تركيزه على الجانب العاطفي والوجداني وإعطاؤه الأولويّة للقوة التّعبيريّة ولغة الجماعة دون الاهتمام بالتّطبيقات الفردية وهو بهذا يركّز على الجانب اللغوي أكثر من الجانب الأدبي ومن هنا كان الأسلوب عند بالي هو تشبّع السمات والخصائص داخل اللّغة اليوميّة ثمّ استكشاف الجوانب العاطفيّة والتّأثيريّة والانفعاليّة الّتي تميّيز أداءً عن أداءٍ .[1] من شخصٍ إلى شخص ومن بيئةٍ إلى بيئة ، الأمر الّذي دفع بالدّراسات الأسلوبية بعده إلى تجاوز أسلوبيته والبحث عن رؤى أسلوبية أخرى .

وقبل أن نغادر أسلوبية بالي الوصفية لا بأس من الوقوف على مستويات اللغة المختلفة ، الصّوتية ، الصّرفية ، النّحوية والمعجمية والدّلالية ، والّتي تمثل المصدر الأساسي في تشكيل الأسلوبية الوصفية وتتكون مما يأتي :

الإطار الصّوتي :

وهو عند " بيار جيرو" يتكون من ثلاث صوتيات (الصّوتية التّمثيلية ، الصّوتية النّدائيّة ، الصّوتية التّعبيريّة)[2] ، ويشكل العنصران الأخيران موضوع الأسلوبية الصّوتية ، وهي ترمي إلى تأسيس جدول بالطرق الخاصة لحصر التّعبيرية مثل : النّبر ، التنغيم ، والمد والتّكرار والجناس[3] بغرض تحقيق مآرب أسلوبية .

الإطار الصرفي:

وينطلق من البنى الاشتقاقية للأسماء ، وكذا تصريف الأفعال ومن " القدرات التعبيرية الكامنة في الكلمة الواحدة " [4] كالتّصغير، والتّعريف ، والتفكير وصيغ التّأنيث والتّذكير ، وصيغ الإفراد والتّثنية والجمع ، لأنّ " الكلمة المفردة بمستوياتها الصّوتية والصّرفية والدّلالية " تبوح بالكثير من العواطف والأحاسيس ، على نحو صيغة التّصغير – مثلا – وما تحمله من معاني التّحبب أو دلالات التّحقير والتّصغير

([1])- رجاء عيد : البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ، دار المعارف ، الإسكندرية ، ط1 ، 1993، ص25.

([2])- بيار جيرو : الأسلوبية ، ترجمة منذر عياش ، ص52.

([3])- يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار الميسرة ، الأردن ، 2007 ، ص101.

([4])- يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، ص103.

وغيرها من الصّيغ الصّرفية الّتي تحمل دلالات أسلوبية وتعبيرية ، لأن الزّيادة في المباني يتبعه بالضّرورة زيادة في المعاني.[1]

الإطار النّحوي :

وهو يشكل فصلاً هامًا في التّحليل الأسلوبي لدراسة التّحليل الأسلوبي لدراسة النّصوص النّظرية الأسلوبية ويعتبر (الغطاء النّحوي) جوهر نظرية النّظم الّتي فتق أكمامها الجرجاني حين ، اعتبر النّظم لا يعدو أن يكون توخٍ لمعني النّحو ، الّذي يقدّم إمكانات واسعة للأسلوب وعددًا هائلاً من الاحتمالات الكلامية المختلفة الّتي تتغير بتغير النّسق في الجملة لأنّ " المتكلم يمتلك قدرةً لغويةً متاحةً له عن طريق النّحو وتسمح له بتوليد عبارات لا تنتهي " .[2] بفعل عملية التّوليد هذه.

الإطار المعجمي الدّلالي :

تعتبر اللّفظة مصدرا رئيسيّا للتّعبيرية ، ولألفاظٍ ليست سوى إشارات تتركب من دالٍ ومدلولٍ ، ودراسة المعجم الشّعري بشقيه اللفظي والدّلالي يتصدر الدّراسات الأسلوبية المعاصرة ، لذا فإنّه من المهم والمفيد دراسة المفردات " وما ينشأ معها من ظواهر وحالات التّرادف والإبهام والتّضاد والتّجريد والتّحديد والغرابة والألفة [3].

الأسلوبية النّفسية – الفرديّة التّكوينية (lèaspityu(1987-1960

جاءت الأسلوبية الفرديّة الّتي ظهرت على يد النّمساوي ليوسبيتزر " lèaspitzer" [4] كردّة فعلٍ على أسلوبية " بالي" الوصفية التّعبيرية والّتي أولت اهتمامًا بالغًا باللّغة المنطوقة وبالكلام العادي وأهملت اللغة الأدبية على الرّغم من أنّ اللغة الأدبية هي مدار اهتمام الدّراسات الأسلوبيّة في المنهج التّحليلي الفردي .

([1])- ابن جني أبو الفتح عثمان : الخصائص ، ج1 ، تحقيق محمّد النّجار ، الهيئة العامة المصرية للكتاب القاهرة ، ط3 ، 1987 ، ص224.

([2])- عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، نحو نظرية نقدية عربية ، سلسلة عالم المعرفة ، رقم 272 ، الكويت ، جمادى الأول ، 1422هـ 2001م ، ص263.

([3])- يوسف أبو العدوس : الأسلوبية ، الرؤية والتّطبيق ، ص107.

([4])- ليوسبيتزر (1960-1987م lèaspitzer) عالم نمساوي في الأسلوبية يكتب بالألمانية والإنجليزية من مؤلفاته " دراسات في الأسلوب ومنهج التّأويل الأدبي ".

وتضع الأسلوبية النّفسية الأثر الأدبي وسيلةً للولوج إلى نفسية مبدعه من خلال المعجم الإفرادي والمعجم التّركيبي للّغة الحاملة للخطاب التّابع في النّص الأدبي.

وتقوم الأسلوبيّة النّفسية أو الفردية " بدراسة علاقة التّعبير بالفرد أو الجماعة الّتي تبدعه وهي مرتبطة بالنّقد الأدبي ويطلق على هذا المنهج أيضًا : أسلوبية الكاتب ، أو الأسلوبية الأدبية أو الأسلوبية النقدية "[1]، لأنها في الواقع نقد للأسلوب ، وتقوم على دراسة علاقات التّعبير مع الفرد أو المجتمع الّذي أنشأها واستعملها " فهي إذن دراسة تكوينية تتناول الحدث اللّساني (التّعبير) إزاء المتكلمين ، وتحدد الأسباب وبذلك تنسب إلى النّقد الأدبي ، وتبتعد عن المعيارية أو التقريرية "[2]. وهي أيضًا " اتجاه يتجاوز البحث في طرق التّراكيب ووظائفها في نظام اللغة إلى الأسباب والعلل المتعلقةِ بالنّقد الأدبي".[3] فلغة الأدب هي نمط أسلوبي لغوي وفردي.

تذهب الأسلوبية النّفسية من خلال طرحها إلى أنّ علم الأسلوب من منظورها ، قادرٌ على إدراك كل ما يتضمنه فعل الكلام من أساليب أصلية تتوفر على عناصر الفُرادة أَوْجَدَتهَا طاقة خلاقة منبثقة من نفس مبدعه وتفرده في الإلقاء ، وقدرته على القول وتمكنه من التّعبير وهنا ينصب جهد البحث الأسلوبي النّفسي على تتبع التّحولات اللغوية الّتي أحدثها المبدع في خصوصيته وفرديته المتميزة انطلاقًا من دفقةٍ شعوريةٍ يختص بها .

ويحدد " ليوسبيتزر " ثلاث مراحل يمر بها التّحليل الأسلوبي في أي عمل فني .

1. القراءة الواعية المتأنية الفاحصة للعمل الإبداعي للبحث عن السّمات الأسلوبية المهيمنة عليه .
2. البحث عن تفسير سيكولوجي لهذه السّمات .

([1])- يوسف أبو العدوس : الأسلوبية ، الرؤية والتّطبيق ، ص91.

([2])- فرحان بدري الحربي : الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، دراسة في تحليل الخطاب ، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتّوزيع ، ط1 ، 2003 ، ص17.

([3])- بيار جيرو : ، الأسلوبية ، ترجمة منذر عياش ، ص 71 وما بعدها .

3. محاولة البحث عن الأدلة والشّواهد الّتي نفهم من خلالها العوامل النفسية الموجودة في ذات المؤلف .[1]

وقد عدّ سبيتزر هذا الاتجاه (انطباعي ذاتي) مقارب لفن النّقد، وأكد أنّ اتجاهه يعتمد على الذّكاء والخبرة والإيمان ولا يعتمد الذّاتية كمعيار أساسي للتّحليل ،" كما يؤكد أنّ الأسلوب هو الممارسة العلمية المنهجية لأدوات اللغة".[2] وهو لا ينكر المؤثرات النّفسية للكاتب على نصه الإبداعي كما لاينكر المؤثرات الفكرية والاجتماعية المحيطة بالمرسل ليربط بينه وبين المجتمع مركزًا على خفايا النّص في التحليل الأسلوبي ويرى أنّه لا ينبغي إقبال الدّارس على الخطاب والنّص عند أفكار وميول مسبقة فالكوامن النّفسية يخفيها الكاتب خلف السّطور ، ومهمة المحلل الأسلوبي إظهارها ، وإبرازها للوجود .

ويعمد (سبيتزر) إلى استقراء النّص وفحص أدواته اللغويةِ لإبراز عواطف الكاتب ومشاعره ، فالنّص ثريٌّ جدًا إذا ما أجدنا عملية القراءة ، لأنه يعمل بين ثناياه وفي أعماقه أسباب نشوته وأغراضه الّتي كُتِب من أجلها ، والنّظام القائم عليه ، فالكشف عن هذه المظاهر النّفسية المسطورة يقوم على الظّاهرة اللغوية وهي ظاهرة فردية تختلف من نصٍّ لآخرٍ[3] ومن مبدعٍ لآخر .

وقد مرّ (التّحليل الأسلوبي)عند رواد المنهج النّفسي لاسيما (سبيتزر) بمرحلتين اثنتينِ.

1. السّعي إلى إدراك الواقع النّفسي للكاتب عن طريق القرينة اللغويّة والتّعبيريّة للوصول إلى إدراك الرّوح النفسية للجماعةِ.
2. لجوء (سبيتزر) في هذه المرحلة إلى (التّحليل البنيوي).[4]

([1])- يوسف أبو العدوس : الأسلوبية ، الرؤية والتّطبيق ، 2007 ، ص112.

([2])- عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص76.

([3])- ينظر : أحمد قاسم الرّمر : ظواهر أسلوبية في الشعر العربي الحديث في اليمن ، دراسة وتحليل ، مركز عبّادي للدّراسات والنّشر ، صنعاء ، ط1 ، 1996، ص 67.

([4])- المرجع نفسه ، ص 67.

وأهم ما ركّز عليه دراسة الوقائع الكلامية ، وتحليل الانحراف الفردي والانتهاك الأسلوبي الخاص الّذي يكشف شخصية الكاتب في لغته الخاصة ، موظفًا كلّ ما توصّلت إليه الألسنية من معرفةٍ في خدمة المنهج التّحليلي للآثار الأدبيّة.

ومن أبرز أعلام هذه المدرسة (بيار جيرو) الّذي أيد وجهة نظر (سبيتزر) ورأى أنّها قادرة على تحليل " النّصوص الأدبية ودراسة الأسلوب الفردي للأديب من خلال اعتماده على الكشف عن ملمحٍ من ملامح لغوية تشكل ظاهرة أسلوبية [1] وباستطاعتها أيضًا أن تقدّم نظامًا متمازجًا يعتمد اللغة الشّخصيّة للكاتب غير مستقلّة عن أدوات التّعبير الّتي يستعملها أثناء تشكيل خطابه الأدبي.

الأسلوبية الإحصائية:

لقيت الدّراسة الإحصائية الكثير من التّرحاب وبخاصّة حين ارتبطت بالمنهج الأسلوبي على اعتبار أن البعد الإحصائي يضفي شيئًا من الموضوعية والدّقة حول تعاملنا مع الخطابات الأدبية بعيدًا عن انطباعية الدّارس الّتي كثيرًا ما أوقعته في ممارسات نقدية عشوائيّة لا تمتُّ للعملية النّقدية بصلةٍ .

وتعتمد الأسلوبية الإحصائية ، الإحصاء الرّياضي مطيّةً للدّخول إلى عوامل النّحو الأدبيّة دلالةً منها على خصائص الخطاب الأدبي في أدواته البلاغية والجمالية إذ يهدف التّشخيص الأسلوبي الإحصائي إلى تحقيق الوصف الإحصائي للنّص لبيان ما يميزه من خصائص أسلوبية [2]عن باقي الخصائص الأخرى .

ويمكن أن ترجع أهمية الإحصاء الأسلوبي كونه منهجًا يحقق بعدًا موضوعيّا يمكن عن طريقه تحديد الملامح الأساسية للأساليب المختلفة التمييز بين السّمات والخصائص الأسلوبية داخل النّص الأدبي لأنّ " ورود ظاهرةٍ وتكرارها مرّاتٍ متعددةٍ تختلف دلالتها باختلاف عدد مرات ورودها ومن ثمّ فإنّ استخدام المنهج الإحصائي لمثل هذه الحالة يفضي بنا إلى البحث عن هذه الدّلالات " [3] والمعاني الّتي بدورها تُسهم في تعرية النّص وانفتاحه أمام متلقيه .

([1])- موسى ربابعة : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، دار الكندي للنّشر والتوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2003 ، ص11.

([2])- محمّد عبد العزيز : " الوافي حول الأسلوبية الإحصائية " ، مجلة علامات ،ج42 ، 11 ديسمبر ، 2001 ، ص 122.

([3])- يوسف أبو العدوس : الأسلوبية ، الرؤية والتّطبيق ، ص154 .

كما انصبت جهود الأسلوبيين والإحصائيين على مدارسة النّصوص الإبداعية من خلال نسبياتها المشكلة لها ومراعاة عدم تكرارها والبحث عن الصّيغ والمفردات الّتي يركز عليها المبدع دون غيرها وذلك للوقوف على المعجم الإفرادي والتّركيبي والإيقاعي للمبدع ذاته كما سعت إلى تبيان خصائص اللغة الّتي اعتمدها الكاتب محاولةً منها لتأكيد أن المقاربة الإحصائية للأسلوب يُقصد منها تمييز الملامح اللغوية للنّص وذلك من خلال إبراز معدلات تّكرار مختلف المعاجم سواء أكانت إفرادية أم تركيبية أم إيقاعية ، ونسب هذا التّكرار ، ولهذا النّمط من المقاربة أهمية خاصة في تشخيص الاستعمال اللغوي عند المبدع وإظهار الفروق اللغويةِ بينه وبين مبدعٍ آخر مع ذكر العلل والأسباب إلى حدّ ما .

وعلى الرّغم من جدية المنهج الإحصائي إلاّ أنّ فيه من الهنّات ما تجعله يتعثر ويقف عاجزًا على الاستكناه الحقيقي للنّص ، وسبب ذلك إغراقه – أحيانًا – في شيءٍ من التّجريد والرقمية وكثرة الجداول والبيانات ، واهتمامه أيضًا بالكمِ على حساب الكيفِ ، وابتعاده عن أدبية الصّياغة وشعرية النّص.[1]

لكن مع كل ما سبق باستطاعة الأسلوبية الإحصائية أن يقام عبرها مقاربة أسلوبية إحصائية كما يمكن أن يقام تفسير نفسي أو وظيفي ليفصح عن نفسية الكاتب أو عن البنية الدّاخلية لأعماله.[2] ويسبر أصداءه الوجدانية ويتقصّى إشعاعاته النّفسية ويتلمس شحناته الروحية. وفصول البحث سيبرز بعض فنيات التّكرار وكيف كان جزئيّةً هامّة في بناء القصيدة وجماليات الشّعر ككل.

3-تعريف التكرار:

التكرار لغة :" هو مصدر الفعل كَرَرَ أو كَرَّ يقال كَرَّهُ وكَرَّ بنفسه، يتعدّى ولا يتعدّى والكَرُّ : مصدر كَرَّ عليه يَكُرُّ كرًّا وكُروراً وتَكْراراً :عطف وكَرَّ عنه : رجع وكَرّ على العدوّ يَكُرُّ؛ ورجل كَرَّار ومِكَرّ ، وكذلك الفرس وكَرَّرَ الشيء وكَرْكَره:

(1)- يوسف أبو العدوس : الأسلوبية ، الرؤية والتّطبيق ، ص 152وما بعدها .

(2)- حسن ناظم : البنى الأسلوبية لدراسة " أنشودة المطر " للسياب" المركز الثّقافي العربي الدّار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،2001 ، ص49.

أَعاده مرة بعد أُخرى. والكَرّةُ المَرَّةُ والجمع الكَرَّات ويقال: كَرَّرْتُ عليه الحديث وكَرْكَرْتُه إذا ردّدته عليه. وكَرْكَرْتُه عن كذا كَرْكَرةً إذا رَدَدْتَه والكَرُّ: الرجوع على الشيء ، ومنه التَّكْرارُ"([1]).

وجاء في القاموس المحيط للفيروز آبادي أنّ: " المصطلح انشق من الجذر اللغوي (كرّ) حيث يقول :" كَرَّ عليه كَرًّا وكُرُورًا وتَكْرارًا: عَطَفَ ، وـ عنه: رَجَعَ ، فهو كَرَّارٌ ومِكَرٌّ، بكسر الميم.وكَرَّرَهُ تَكْريرًا وتَكْرارًا وتَكِرَّةً، كتَحِلَّةٍ ، وكَرْكَرَهُ: أعادَهُ مَرَّةً بعدَ أُخْرَى"([2]).

وتناول صاحب مختار الصحاح هذه الكلمة بقوله أنّ :" الْكَرُّ بِالْفَتْحِ الْحَبْلُ يُصْعَدُ بِهِ عَلَى النَّخْلَةِ، وَالْكَرَّةُ الْمَرَّةُ وَالْجَمْعُ الْكَرَّاتُ: وَ الْكَرُّ الرُّجُوعُ ...وَكَرَّرَ الشَّيْءَ تَكْرِيرًا وَتَكْرَارًا أَيْضًا بِفَتْحِ التَّاءِ وَهُوَ مَصْدَرٌ وَبِكَسْرِهَا وَهُوَ اسْمٌ."([3]).

وقد أورد الزمخشري لهذه الكلمة مجموعة من المعاني المرتبطة بها استقاها من كلام العرب ، وهي تدور كلها حول معنى واحد عام ومشترك ، هو الإعادة والترديد من ذلك: " نَاقَةٌ مِكَرَّةٌ وَهِيَ الّتي تَحْلِبُ في اليَوم مَرَتين ، والتكرير وهو الصوت في الصدر الّذي يشبه الحشرجة إلخ"([4]).

وقد تناول ابن فارس هذا المصطلح في معجمه مقاييس اللغة بقوله: " التكرار" هو مصدر كَرَّرَ أو كَرَّ " كَرَّ: الْكَافُ وَالرَّاءُ أَصْلٌ صَحِيحٌ يَدُلُّ عَلَى جَمْعٍ وَتَرْدِيدٍ. مِنْ ذَلِكَ كَرَرْتُ، وَذَلِكَ رُجُوعُكَ إِلَيْهِ بَعْدَ الْمَرَّةِ الْأُولَى... وَالْكَرُّ: حَبَلٌ، سُمِّيَ بِذَلِكَ لِتَجَمُّعِ قُوَاهُ. وَالْكُرُّ: الْحِسْيُ مِنَ الْمَاءِ، وَجَمْعُهُ كِرَارٌ.... وَمِنَ الْبَابِ الْكِرْكِرَةُ: رَحَى زَوْرٍ

([1])- ابن منظور : لسان العرب ، مج 5 ، مادّة (كرر). ص135.

([2])- فيروز آبادي: القاموس المحيط ، مادة (كرر) تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، ط8 ، 2005 ، ص496.

([3])-الرّازي : مختار الصّحاح ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1986 ، ص236.

([4])- الزمخشري : أساس البلاغة ، ج2 ، تحقيق محمّد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ، ط1 ، 1998 ، ص128.

الْبَعِيرِ. وَالْكِرْكِرَةُ: الْجَمَاعَةُ مِنَ النَّاسِ. وَالْكَرْكَرَةُ: تَصْرِيفُ الرِّيَاحِ السَّحَابَ وَجَمْعُهَا إِيَّاهُ بَعْدَ تَفَرُّق "([1]).

وقد أورد الخليل بن أحمد الفراهيدي تعريفًا لغويًا في معجمه العين بقوله: " الكرّ: الحبل الغليظ ، وهو أيضا حبل يصعد به على النخل. والكرّ: الرجوع عليه ومنه التّكرار"([2]).

أمّا من حيث الاصطلاح فقد جاء في معجم الكليات بأنّ: " التكرار في البديع هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعني ... لغرض من الأغراض"([3]). وعرفه ابن الأثير بقوله هو:" دلالة اللفظ على المعني مرددا :"([4]) .

لكن كما يبدو أنّ هذين التعريفين تعوزهما الدقة ، لأن الملاحظ أنّ التكرار لا يقتصر على الكلمة في حد ذاتها ، ولكنه يمتد ليشمل جميع مستويات الكلام.

ويعرف القاضي الجرجاني التكرار في كتابه " التعريفات " "عبارة عن الإثبات بشيء مرة بعد أخرى "([5]).

لكننا نجد السيوطي قد ربطه بمحاسن الفصاحة ، كونه مرتبط بالأسلوب وهذا ما ورد في كتابه " الإتقان " وذلك بقوله :"هو أبلغ من التوكيد ، وهو من محاسن الفصاحة "([6]).

ولكن الملاحظ أنّ تعريف ابن القيم لهذا المصطلح يبدو أكثر و ضوحًا لأنه لا ينظر إلى التكرار من جانب واحد وإنما ينظر إليه من جوانب عدّة فيعرفه بقوله :"

([1])- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة ، دار إحياء التّراث العربي بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2003 ، ص872.

([2])- الخليل ابن أحمد الفراهيدي : كتاب العين ، ج4 ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العملية بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2003 ، ص19.

([3])- أبو البقاء الكفوي : الكليات ، تحقيق د عدنان درويش ومحمّد المصري ، مؤسسة الرسالة بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1998 ، ص297.

([4])- ابن الأثير : المثل السائر ، ج2 ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده ، مصر ، 1939، ص157.

([5])- القاضي الجرجاني : كتاب التعريفات ، تحقيق نصر الدين تونسي ، شركة القدس للتصوير ، القاهرة ، ط1 ، 2007م ، ص113.

([6])- السيوطي جلال الدين: الإتقان في علوم القرءان ، ج 3 ، تحقيق محمّد أبو الفضل ، المكتبة العصرية لبنان ، (د.ط) ، 1988 ، ص199.

وحقيقة التكرار أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده ، سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلفًا ، أو يأتي بمعنى ، ثم يعيده " ([1]).

وعلى هذا نجد أن ابن رشيق خصص له بابًا اسماه باب التكرار وعدَّه من فنون البديع بقوله :" وللتكرار مواضع يحسنُ فيها ، ومواضع يقبح فيها فأكثر ما يقع في التكرار في الألفاظ دون المعاني وهو في المعاني دون الألفاظ أقل "([2]).وهو يبين متى يحسن ومتى يقبح في الكلام

ولم يكتف أسامة بن منقذ بعدم ذكر المعنى الاصطلاحي للتكرار بل نجد أنّ أغلب الأمثلة التي استشهد بها على التكرار لا تُمتُّ إلى هذا المصطلح بأي صلة وإنما هي أمثلة يمكن إدراجها ضمن ما يسمى بالسرقات الشعرية أو النص الغائب كما يسمى عند المحدثين.

كما عقد له الثعالبي بابا في كتابه (فقه اللغة) تحت عنوان فصل في التكرير والإعادة ولكنّه لم يذكر فيه شيئا عن المعنى الاصطلاحي واكتفى بقوله :" إنّه من سنن العرب في إظهار الغاية بالأمر"([3])

كما نجد أحد جهابذة البلاغة العربية الّذين اهتموا بإعجاز القرآن وبلاغته وهو الخطابي الذي أعطى للتكرار حظه في رسالته ، فقد تحدث عن التكرار ، وهو يبين أضربه فقال: " إنّ تكرار الكلام على ضربين :أحدهما مذموم :وهو ما كان مستغنى عنه ، غير مستفاد به زيادة معنى لم يستفيدوا بالكلام الأول ، لأنّه حينئذٍ يكون فضلاً من القول ولغوًا "([4]). فالتكرار عند الخطابي لابد أن يكون دالاً مبينًا وإلا عُدّ غثّا .

ولم يغفل علماء اللّغة المحدثون هذا الجانب من الدّراسة بل لقد أولوا له عناية فائقة ، وألفوا فيه بحوثًا كثيرة وتناولوه من جميع جوانبه ذلك لأنّه في نظرهم إحدى

([1])- ابن القيم الجوزية : الفوائد المشوق إلى علوم القرءان وعلم البيان ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، ط2 ، (د.ت) ، ص111.

([2])- ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج2 ، تحقيق محمّد محي الدين عبد الحميد ، دار الجبل بيروت ، لبنان ، 1981 ، ص73.

([3])- الثعالبي : فقه اللغة وأسرار العربية: تحقيق ياسين الأيوبي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ط2 ، 2000 ، ص421.

([4])- الخطابي : بيان إعجاز القرءان ، تحقيق محمّد خلف الله أحمد ومحمّد زغلول سلام ، دار المعارف ، مصر، ط3 ، 1976 ، ص52.

الأدوات الفنّية للنّص وهو لا يقتصر على اللّغة وإنّما يمتدّ ليشمل فنونًا أخرى مثل الموسيقا والرّسم والنّثر والخط.

وتُعدُّ تعريفات المحدثين للتّكرار أكثر دقّة ووضوحًا من تعريفات القدامى له فقد جاء في معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب: التّكرار répétition هو الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني ، والتّكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره فنجده في الموسيقا بطبيعة الحال كما نجده أساسًا لنظريّة القافية في الشعر.([1])

ويُعدُّ الشّعر من أكثر الفنون الأدبيّة اهتمامًا بهذا الأسلوب حيث نجد أنّ التّكرار يأخذ أبعادًا مختلفةً ويتشكّل بأنواعٍ متنوعةٍ ، فهو يبدأ بالحرف ويمتدّ إلى الكلمة وإلى الجملة وبيت الشّعر والقصيدة ، وتتضافر هذه الأشكال فيما بينها لتنتج جوًّا من الانفعال والتّأثر، وإذا ما نظرنا إلى الجانب الشّكلي للشّعر فإنّنا نجده يتألف من الإيقاع الّذي يشكّل في حدّ ذاته صورةً من صور التّكرار ، فبحور الشّعر العربي كلّها تتكوّن من مقاطع متساوية تتكرّر في جميع أبيات القصيدة بطريقةٍ متساوية فَيُسهم ذلك في إنتاج جوّ موسيقيّ متناسق ، وقد أشار إلى هذه الفكرة النّاقد ريتشاردز Micah-Richards بقوله:" الإيقاع كما يعتمد على الوزن الّذي هو صورته الخاصّة يعتمد أيضًا على التّكرار والتّوقع ، فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواءً كان ما نتوقع حدوثه يحدث أو لا يحدث".([2])

4- الفرق بين التّكرار والإطناب والتّطويل :

كثيرا ما يختلط الأمر على بعض الدّارسين فلا يكاد يُفَرّق بين هذه المصطلحات الثّلاثة على الرّغم من أنّ علماء البلاغة القدامى قد أشاروا إلى هذه الفروق في كتبهم.

وإذا كنّا قد شرحنا بشيء من التّفصيل مصطلح التّكرار فيما مضى فإنّنا في حاجةٍ إلى أن نركز الحديث الآن على شرح مصطلحي الإطناب ،والتطّويل مع تبيان الفرق بينهما وبين التّكرار الّذي هو موضوع دراستنا في هذا البحث.

([1])- ينظر مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربيّة و الأدب ، مكتبة لبنان بيروت ، ط2 ، 1984 ، ص 118.

([2])- ريتشاردز : مبادئ النّقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، المؤسّسة العامّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، القاهرة ، 1961، ص80.

- **الإطناب**

جاء في لسان العرب " الإطناب هو البلاغة في المنطق والوصف مدحًا كان أو ذمًا والمُطْنِبُ المَدَّاحُ لِكُلّ أَحد"([1]).

أما صاحب معجم مقايس اللغة فقد أورد له تعريفًا آخر لا يخرج عن كونه سبيلا من سبل المبالغة بقوله :" أَطْنَبَ فِي الشَّيْءِ: إِذَا بَالَغَ، كَأَنَّهُ ثَبَتَ عَلَيْهِ إِرَادَةً لِلْمُبَالَغَةِ فِيهِ. وَيَقُولُونَ: طَنِبَ الْفَرَسُ، وَذَلِكَ طُولُ الْمَتْنِ وَقُوَّتُهُ، فَهُوَ كَالطُّنُبِ الَّذِي يُمَدُّ ثُمَّ يُثَبَّتُ بِهِ الشَّيْءُ " ([2]).

أمّا علماء البلاغة فقد عدّوه بابًا من أبواب التكرار حيث يعرّفه القزويني بأنه "الإيضاح بعد الإبهام ليرى المعنى في صورتين مختلفتين أو ليتمكن في النفس فضل تمكن ، فإن المعنى إذا أُلقي على سبيل الإجمال والإبهام تشوقت نفس السامع إلى معرفته على سبيل التفصيل والإيضاح فتتوجه إلى ما يرد بعد ذلك ، فإذا ألقي كذلك تمكّن فيها فضل تمكّنٍ ، وكان شعورها به أتّم "([3]).

وقال العسكري : " المنطق إنما هو بيانٌ والبيان لا يكون إلا بالإشباع والشفا لا يقع إلا بالإقناع ، وأفضل الكلام أبينه ، وأبينه أشده إحاطة بالمعاني ، ولا يحاط بالمعاني إحاطة تامة إلا بالاستقصاء : والإيجاز للخواص . والإطناب مشترك فيه الخاصة والعامة . والغبي والفطن والرّيض والمرتاض. ولمعنى ما أطيلت الكتب السلطانية في إفهام الرعايا ، والقول القصد أنّ الإيجاز والإطناب يحتاج إليهما في جميع الكلام" ([4]).

([1])- ابن منظور : لسان العرب، مج1 ، مادة (طنب) ، دار صادر بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1994 ، ص562.

([2])- ابن فارس : مقاييس اللغة ، دار إحياء التراث العربي بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2001 ، ص601.

([3])- القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2003 ، ص151.

([4])- أبو هلال العسكري : الصناعتين، تح : علي مُحَمَّد البجاوي ومُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربيّة ، ط1 ، 1952 ص190.

وقال أبو العباس :"من كلام العرب الاختصار المفهم ، والإطناب المفخّم، وقد يقع الإيماء إلى الشيء ، فيغني عند ذوي الألباب عن كشفه ، كما قيل : لمحة دالة"([1]).

أما فيما يتعلق بكتاب الإعجاز فقد عرفه الرماني بقوله: " فأما الإطناب فإنما يكون في تفصيل المعنى ، وما يتعلق به في المواضع التي يحسن فيها التفصيل،" فإذا كان المعنى يمكن التعبير عنه بألفاظ كثيرة ، ويمكن أن يعبر عنه بألفاظ قليلة فالألفاظ القليلة إيجاز والألفاظ الكثيرة إطناب ، والإطناب غير التطويل فالإطناب تفصيل في أجزاء المعنى، والتطويل خروج عن دائرة المعنى ذاته (الإطناب بلاغة والتطويل عي)، لأنّه تكلف فيه الكثير فيما يكفي منه القليل فهو كمن يسلك طريقًا بعيدًا جهلاً منه بالطريق القريب، وأما الإطناب فليس كذلك ، لأنه كمن يسلك طريقا بعيدًا لما فيه من النزهة الكثيرة ، والفوائد العظيمة"([2]) .

يفهم من كلام الرماني أن الإطناب هو زيادة في الألفاظ والكلمات تقضي إلى زيادة في المعاني مثل قولهم" (رأيته بعيني وأمسكته بيدي وتذوقته بفمي) فالكل يعرف أن الرؤية لا تكون إلا بالعين والإمساك لا يكون إلا باليد، وأن التذوق لا يكون إلا بالفم، لكن لذكر الأداة هنا نكتة بلاغية ، قد تخفى على بعض الناس لكنها لا تخفى عمن لهم دراية بفنون القول وأساليبه ، فذِكر الأداة لم يكن عشوائيًا أو اعتباطيًا، وإنما جيء به لتبيان عظمة الشيء الواقع عليه الفعل.

وإذا كان الإطناب هو خاصية من خصائص النثر لأنه كلام مرسل وغير مقيد بقيود معينة مثل الشعر، إلا أننا نلاحظ أن الشعر لا يخلو هو الآخر من هذه الخاصية ومن أمثلة ورود الإطناب في الشعر قول أبي عبادة البحتري في مطلع قصيدة له يصف فيها الشراب:

([1]) – أبو العباس المبرّد: الكامل في اللغة والأدب ،ج1 ، تحقيق د.عبد الحميد هنداوي ، وزارة الأوقاف السّعوديّة ، 1998 ، ص77.

([2])– الرماني: النكت ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرءان ، تحقيق مُحَمَّد خلف الله أحمد ومُحَمَّد زغلول سلام، دار المعارف ، مصر، ط3، 1976 ، ص78-79.

تأمّــلْ مِــنْ خِــلالِ السِّــجْفِ وانظُــرْ بعَيْنِــكَ مــا شــرِبتُ وَمَــنْ سَــقَاني

تجــدْ شَــمسَ الضــحَى تَــدنو بشَــمسٍ إلــيّ، مِــنَ الرّحيــقِ الخُسْــرُواني([1])

فلا شكّ أن تأثر الشاعر بجمال المرأة- الذي يبدو أنه لم ير مثله - هو الذي دعاه إلى الإطناب بقوله: (انظر بعينيك). ([2]).

ومن أمثلة الإطناب في القرءان الكريم قوله تعالى:﴿ قَدْ مَكَرَ ٱلَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ فَأَتَى ٱللَّهُ بُنْيَـٰنَهُم مِّنَ ٱلْقَوَاعِدِ فَخَرَّ عَلَيْهِمُ ٱلسَّقْفُ مِن فَوْقِهِمْ وَأَتَىٰهُمُ ٱلْعَذَابُ مِنْ حَيْثُ لَا يَشْعُرُونَ ﴿٢٦﴾ ﴾ النحل: ٢٦

والشاهد في الآية هو ذكر المكان الذي يخرّ منه السقف وإذا كان المكان معلومًا بالضرورة فإن المقام يقتضي في هذه الحالة ذكره لأن الموقف ترهيب وتخويف فجيء بلفظة (من فوقهم) هنا للتأكيد " ولأن في ذكرها فائدة لا توجد مع إسقاطها من هذا الكلام وأنت تحسّ هذا بنفسك ، فإنك إذا تلوت هذه الآية يخيَّل إليك أنّ سقفًا خرَّ على أولئك من فوقهم ، وحصل في نفسك من الرعب ما لا يحصل مع إسقاط تلك اللفظة"([3]).

أما التطويل فهو عكس الإطناب أي هو الكلام الذي تزاد فيه الألفاظ بغير فائدة ، دون حاجة إليها ويسمى أيضا حشوا. " فأما التطويل فعيب وعي لأنه تكليف ، فيه الكثير فيما يكفي منه القيل وأما الإطناب فليس كذلك لأنه كمن سلك طريقًا بعيدًا لما فيه من النزهة الكثيرة والفوائد العظيمة" ([4]).

وللإطناب في الشعر العربي أغراض كثيرة تشتمل على دقائق بلاغية متنوعة ولمن أراد أن يتوسع في هذا المجال فليعد إليها في مضانها لأن الإحاطة بها هنا قد تبعدنا عن موضوع بحثنا الذي هو التكرار.

أما التكرار فقد بسطنا فيه القول.

([1])- ديوان البحتري: دار بيروت للطباعة والنشر، ج1 ، 1980، ص175.

([2])- ينظر ابن الأثير: المثل السائر، ج2، ص130.

([3])- ينظر ابن الأثير: المثل السائر، ج2، ص131.

([4])- الروماني: النكت، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرءان ، ص79.

يتضح لنا مما سبق أن في كل أسلوب من الأساليب الثلاثة زيادة لكن الاختلاف هو في طبيعة هذه الزيادة ، فالزيادة في الإطناب تأتي لتحقيق فائدة وحذفها يؤدي إلى تغيير المعنى المراد.

وأما الزيادة في التطويل فتكون لغير فائدة ولا يضر حذفها المعنى في شيء بل إنّ وجودها أحيانًا هو الذي يُخل بالمعنى ويؤدي إلى فساده.

أما الزيادة في التكرار فهي نوعان:

زيادة يؤتى بها بغير فائدة، وهذا النوع من التكرار هو جزء من الإطناب وهو أخص منه ، ومن ثمّ يمكننا القول أنّ: " كل تكرار يأتي لفائدة إطناب ، وليس كل إطناب تكرار يأتي لفائدة " ([1]). أما النوع الثاني من التكرار وهو الذي يأتي لغير فائدة تطويل، وليس كل تطويل تكرار يأتي لغير فائدة.

والآن وبعد أن تطرقنا إلى تحديد مفهوم التكرار وتمييزه عن الإطناب والتطويل نحاول أن نستعرض باختصار آراء علمائنا القدامى حول هذه المسألة ، وذلك لتبيان موقفهم منها ، وطرق معالجتهم لها ، وسنعتمد في ذلك التسلسل التاريخي.

5- آراء العلماء القدامى في التّكرار:

الجاحظ (ت225هـ)

يعد الجاحظ من أوائل العلماء الذين تحدثوا عن التكرار وأشاروا إلى أهميته ، وبينوا محاسنه ومساوئه حيث يقول في هذا الصدد: " ليس التكرار عيّا مادام لحكمة كتقرير المعنى ، أو خطاب الغبي أو الساهي ، كما أنّ ترداد الألفاظ ليس بعيّ مالم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث وقد رأينا الله عز وجل ردد ذكر قصة موسى وهود، وهارون وشعيب وإبراهيم ولوط، وعاد وثمود. وكذلك ذكر الجنة والنار وأمور كثيرة، لأنه خاطب جميع الأمم من العرب وأصناف العجم وأكثرهم غبي غافل، أو معاند مشغول الفكر ساهي القلب " ([2]).

([1])- ينظر مُحَمَّد السيد شيخون: أسرار التكرار في لغة القرآن ، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، ص46.

([2])- ينظر الجاحظ : البيان والتبيين ، ج1 ، تحقيق عبد السلام مُحَمَّد هارون ، مؤسسة الخانجي القاهرة ، ط7 ، 1998 ، ص105.

يفهم من هذا الكلام أنّ التكرار أسلوب متداول عند العرب لكن لابد له من ضوابط فهو لا يستعمل إلا عند الحاجة ، وبالقدر الذي يليق بالمقام ، وإذا لم يخضع إلى هذه الضوابط فإنّه يصبح عيّا ، ويري الجاحظ بأنه يتعذّر على الدارس مهما كانت سعة علمه بأساليب العربية أن يحيط بدوافع التكرار لأن ضبط الحاجة إلى الترداد و التكرار غير ممكن " لأنَّه أمر يتّصل بأقدار المستمعين ، ومن يحضر الحديث من العوام والخواص" ([1]).

كما أشار الجاحظ ولكن بشيء من الاقتضاب و الابتسار إلى دوافع هذا الأسلوب بقوله: " وما سمعنا بأحد من الخطباء كان يرى إعادة بعض الألفاظ وترداد المعاني عيّا إلا من كان من النخاسين كأوس العذري ، فإنّه كان إذا تكلم في الحمالات ، وفي الصفح والاحتمال ، وصلاح ذات البين ، وتخويف الفريقين من التفاني والبوار كان ربما ردّد الكلام عن طريق التهويل والتخويف وربما حمي فنخر"([2]).

وفي مجال الحديث عن مساوئ التكرار أورد الجاحظ أمثلة توضيحية من كلام العرب نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر قصة ابن السماك الذي " جعل يوما يتكلم وجارية له حيث سمع كلامه فلما انصرف إليها قال لها كيف سمعت كلامي ؟ قالت ما أحسنه لولا أنّك ترددد ، قال : أردده حتى يفهمه من لم يفهمه ، قالت إلى أن يفهمه من لم يفهمه قد ملّه من فَهِمَهُ "([3]).

ولم يكتف الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) و (الحيوان) بالحديث عن هذا الأسلوب بل لقد مارسه بالفعل في كلّ مؤلفاته ، إذ نادرًا ما نجد فصلًا من فصول كتابه ، أو فقرة من فقراته لا تشتمل على التكرار ومن أمثلة ذلك قوله في ذكر أصناف الكائنات الحيّة : " والحيوان على أربعة أقسام : شيء يمشي وشيء يطير ، وشيء يسبح وشيء ينساح ، إلا أنّ كلّ طائر يمشي وليس الذي يمشي ولا يطير

([1])- ينظر الجاحظ: البيان والتبيين ، ج1 ، تحقيق عبد السلام مُحَمَّد هارون ، مؤسسة الخانجي القاهرة ، ط7 ، ج1 ، ص105..

([2])- الجاحظ : البيان والتبين : مؤسسة الخانجي ، القاهرة، د.ت، ط3 ، ج1 ، ص105.

([3])- الجاحظ : البيان والتبين : مؤسسة الخانجي ، القاهرة، د.ت، ط3 ، ج1 ، ص104.

يسمى طائرا . والنوع الذي يمشي على أربعة أقسام : أناس، وبهائم، وسباع، وحشرات "([1]).

ابن قتيبة (ت276هـ)

تناول ابن قتيبة في كتابه الموسوم بتأويل مشكل القرآن الكثير من القضايا التي تتعلق بالقرآن الكريم ، وقد خصص للتكرار بابا كاملا تناول فيه أنواعه وأسراره في القرآن الكريم ، وبين أنّ هذا الأسلوب من الأساليب الجارية في اللسان العربي حيث يقول في هذا الموضوع : " فقد أعلمتك أنّ القرآن نزل بلسان القوم وعلى مذاهبهم ومن مذاهبهم التكرار : إرادة التوكيد والإفهام كما أنّ من مذاهبهم الاختصار : إرادة التخفيف والإيجاز لأن افتتان المتكلم والخطيب في الفنون وخروجه عن شيء إلى شيء أحسن من اقتصاره في المقام على فن واحد " ([2]).

ومن الأمثلة التي استشهد بها للدلالة على استعمال العرب لهذا الأسلوب قول القائل : " والله لا أفعله ثمّ والله لا أفعله ، إذا أراد التوكيد وحسم الأطماع من أن يفعله ، كما يقول : والله أفعله بإضمار " لا" إذا أراد الاختصار. وقول الأخر : أعجل أعجل ، وللرامي اِرْمِ اِرْمِ " ([3]).

أبو سليمان الخطابي (تـ 388 هـ)

ويشير أبو سليمان الخطابي في معرض الحديث عن الإعجاز البياني في القرآن الكريم إلى أن التكرار في اللغة العربية هو أسلوب جاري الاستعمال في كلام العرب ، وقال في رده على من ذمه وعابه : " وأمّا ما عابوه من التكرار فإن التكرار على ضربين أحدهما مذموم وهو ما كان مستغن عنه ، غير مستفاد به زيادة معنى لم

([1])- الجاحظ : الحيوان ، ج1 ، شرح وتحقيق عبد السلام هارون ، طبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1965 ، ص27.

([2]) – ابن قتيبة : تأويل مشكل القرءان ، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، مكتبة دار التراث القاهرة ، ط2 ، 1973 ، ص235.

([3])- المصدر نفسه: ص235 وما بعدها.

يستفيدوه بالكلام الأول ، لأنه حينئذ يكون فضلا من القول ، وليس في القرآ ن الكريم شيء من هذا النوع والضرب الآخر ما كان بخلاف هذه الصفة " ([1]).

وفيما يخص دوافع التكرار فقد أشار الخطابي إلى أن هناك عوامل نفسية كثيرة تستدعي هذا النوع من الأسلوب إلا أنه لم يتوسع في ذكر هذه العوامل ، وإنما اقتصر على بعض منها ، ومن ذلك قوله :" وإنما يحتاج إليه (التكرار) ويحسن استعماله في الأمور المهمة التي قد تعظم العناية بها، ويضاف بتركه وقوع الغلط والنسيان والاستهانة بقدرها " ([2]).

ابن فارس (تـ395هـ)

لابن فارس أيضا رأي حول التكرار حيث أشار في كتابه الصاحبي إلى أن التكرار هو أسلوب من أساليب العربية التي يلجأ إليها المخاطب ابتغاء تبليغ مراده إلى السامع ويكون ذلك بحسب الحاجة ، ووفق المقام ، وفي هذا المعنى يقول :" ومن سنن العرب التكرير والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر" ([3]).

ابن جنّي(تـ293هـ)

خصص ابن جني في الجزء الثالث من كتابه (الخصائص) بابًا لهذا الموضوع أسماه " باب الاحتياط " تطرق فيه إلى كثير من أوجه التكرار وقد استهله بقوله:" اعلم أن العرب إذا أرادت المعنى مكنته واحتاطت له " ([4]).

والنتيجة التي أراد ابن جني الوصول إليها من خلال هذا القول هو أنّ تمكين المعنى من النفس والاحتياط له هو عادة عقلية ولغوية درج عليها العرب ، واتخذوها سبيلا لهم في تعاملهم اللغوي وهي النتيجة التي توصل إليها ابن جني بالطبع بعد دراسة عميقة للنتاج الأدبي للعرب وفقه لسانهم ([5]).

([1])- الروماني و الخطابي وعبد القاهر الجرجاني: ثلاث رسائل في الإعجاز القرآني ، دار المعارف بمصر، القاهرة ، ط3 ، 1976 ، ص52.

([2])- الروماني و الخطابي وعبد القاهر الجرجاني: ثلاث رسائل في الإعجاز القرآني ، ص52..

([3])- ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة ، المطبعة السلفية ، القاهرة ، 1910 ، ص177.

([4])- ابن جني : الخصائص، ج3 ، تحقيق مُحَمَّد علي النجار ، المكتبة العلمية عن طبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، 1952 ، ص101.

([5])- ينظر إبراهيم مُحَمَّد عبد الله الخولي : التكرار بلاغة ، دار الأدب الإسلامي للنشر والتوزيع ، ط2 ، 2004 ، ص31.

أمّا الوسائل التي كان يعتمدها العرب لتحقيق هذه الغاية (أي تمكين المعنى والاحتياط له) فقد لخصها بقوله :" فمن ذلك التوكيد وهو على ضربين : أحدهما ، تكرير الأول بلفظه وهو نحو قولك : (قام زيد قام زيد، وضربت زيدا ضربت ، وقد قامت الصلاة قد قامت الصلاة ، والله أكبر الله أكبر). وكل الشواهد الشعرية الّتي أتى بها ابن جني حول هذا الموضوع تدخل ضمن ما يسمى عند النحاة بالتوكيد اللفظي بمعناه ، ثم يمضي ابن جني في شرحه لهذه المسألة (التوكيد اللفظي) ويرى أنه يقع في الجمل والآحاد ويُوضّح ذلك بقوله :" والثاني من ضربي التوكيد تكرار الأول بمعناه ، وهو على ضربين أحدهما للإحاطة والعموم ، والآخر للتثبت والتمكن "([1]).

والأول للإحاطة والعموم كقولنا: قام القوم كلهم ورأيتهم أجمعين ... ذكر هنا ألفاظ التوكيد المعنوي التي يؤكد بها المثنى والجمع.

والثاني نحو قولك: قام زيد نفسه ورأيته نفسه وهذا النوع من التوكيد هو لرفع السهو والتجوز، ثم يمضي ابن جني بعد ذلك في ذكر أمثلة من الاحتياط للمعنى التي لا تندرج ضمن ما يسمى بالتكرار ولا تلابسه، وبالتالي فلا حاجة لذكرها هنا ([2]).

ومن صور الاحتياط للمعنى التي ذكرها في هذا الباب (إعادة العامل في العطف والبدل)، فالعطف نحو: مررت بزيد وبعمرو، فهذا أوكد معنى من: مررت بزيد وعمرو، ومن تلك الصور أيضا " البدل " كقولك : مررت بقومك أكثرهم، ثم يفتح ابن جني هذا الباب بقوله : ووجوه الاحتياط كثيرة وهذا طريقها، فتنبه عليها " ([3]).

ويرى الدكتور إبراهيم محمد عبد الله الخولي أنّ " فكرة الاحتياط (تمكين المعنى) التي ذكرها وفسر بها كثيرا من تصرفات العرب مسالكهم اللغوية ،تظل أساسا ومنطلقا لتفسير أسلوب التوكيد نحويّا ،ولتفسير ظاهرة(التكرار) بلاغيا " يضيف قائلا :" ولسنا نبالغ حين نقول : إنّ ابن جني أرسى بهذه الفكرة أصلا ، وأقّر

([1])- ابن جني : الخصائص ، ج3 ، تحقيق محمّد علي النجار، المكتبة العلمية عن طبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، 1952 ، ص104.
([2])- ابن جني : الخصائص ، ج3 ، ص104.
([3])- المصدر نفسه : ج3 ، ص111.

مبدأ ، يمكن إدارة مسألة التكرار بجملتها ، وتفصيلاتها على محوره وردّ كل ما يتصل بها إليه على غرار ما صنع سيبويه بفكرة الاهتمام بالمقدّم" ([1]).

أبو هلال العسكري (تـ395هـ)

تناول أبو هلال العسكري موضوع التكرار في كتابه(الصناعتين) تحت باب أسماه الإطناب حيث تناول في هذا الأخير بعض وجوه التكرار ، ويتضح من خلال هذا الباب والأمثلة التوضيحية التي اعتمدها أنّه لا يفرق بين الأسلوبين (الأطناب والتكرار) وأنّه يعتبرهما شكلاً واحدً ا في حين أنّ هناك فروقًا واضحةً بينهما ، كما سبقت الإشارة إلى ذلك في بداية البحث.

ومن الشواهد التي ساقها للدلالة على الإطناب وليست منه وإنما هي من التكرارقوله تعالى :﴿ أَفَأَمِنَ أَهْلُ ٱلْقُرَىٰٓ أَن يَأْتِيَهُم بَأْسُنَا بَيَٰتًا وَهُمْ نَآئِمُونَ ﴿٩٧﴾ أَوَأَمِنَ أَهْلُ ٱلْقُرَىٰٓ أَن يَأْتِيَهُم بَأْسُنَا ضُحًى وَهُمْ يَلْعَبُونَ ﴿٩٨﴾ أَفَأَمِنُوا۟ مَكْرَ ٱللَّهِ ۚ فَلَا يَأْمَنُ مَكْرَ ٱللَّهِ إِلَّا ٱلْقَوْمُ ٱلْخَٰسِرُونَ ﴿٩٩﴾ ﴾ الأعراف: ٩٧ - ٩٩

ويعلق على هذه الآية بقوله :" فتكرير المكرر من الألفاظ هنا في غاية حُسْنِ الموقع"([2]).

وفي حديثه عن دواعي التكرار يشير إلى جملة من البواعث التي تحتم علينا استعمال هذا النوع من الأسلوب فيقول: " البلاغة الإيجاز في غير عجز، والإطناب في غير خطل.ولا شك أنّ الكتب الصادرة عن السلاطين في الأمور الجسمية والفتوح الجليلة وتفخيم النّعم الحادثة ، والترغيب في الطاعة والنهي عن المعصية سبيلها أن تكون مشبعة مستقصاة تملأ الصدور، وتأخذ بمجامع القلوب" ([3]).

ونحن وإن كنّا نتفق معه في أن الإطناب هو قاسم مشترك بين الخواص والعوام إلا أننا لا نوافقه في قصره الإيجاز على الخواص ، لأن الإطناب فيه زيادة في المعنى قد لا يحققها الإيجاز.

([1])- إبراهيم محمّد عبد الله الخولي : التكرار بلاغة ، ص32.

([2])- أبو هلال العسكري : الصناعتين، تح : علي محمّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم ، ص192.

([3])- أبو هلال العسكري : الصناعتين ، ص190.

الباقلاني (تـ 403هـ)

أشار الباقلاني في معرض حديثه عن أسلوب التكرار إشارة عابرة حيث اعتبره من الأساليب الجارية الاستعمال في اللغة العربية ، كما أنه أورد أمثلة للتكرار من القرءان الكريم ، لكنه لم يبين فوائد هذا النمط الأسلوبي وأنواعه كما فعل الزمخشري وغيره من علماء البلاغة ([1]).

ابن رشيق (تــ456هـ)

لم يغفل ابن رشيق هذه الظاهرة الفنية بل اعتبرها أسلوبًا من أساليب العربية التي لا يخلو منها أي فن من الفنون القولية على حد تعبيره.

وبناء على ذلك فقد قسّم التكرار إلى ثلاثة أقسام :

تكرار اللفظ دون المعنى : ويرى أنه أكثر أنواع التكرار تداولاً في الكلام العربي ، وتكرار المعنى دون اللفظ ، وهو أقلها استعمالاً، وتكرار الاثنين أي (اللفظ والمعنى) وقد اعتبر القسم الأخير من مساوئ التكرار بل لقد حكم عليه بأنه الخذلان ذاته ([2]).

وفي أثناء حديثه عن هذا الموضوع ذكر المواضع التي يحسن فيها التكرار، والمواضع التي لا تنسجم معه فمن المواضع التي يرى بأنها تليق بالتكرار مثلا: التشويق والاستعذاب ، والتنويه بالمكرر في المدح تفخيمًا له والتقرير، والتوبيخ ، وتعظيم المحكي عنه والوعد والوعيد ، والرثاء والغرض الأخير هو يحسبه أكثر الأغراض استعمالاً لهذه الظاهرة (التكرار) ، ويعلل ذلك بشدة القرحة التي يجدها المصاب ، ومن هذه الأغراض أيضًا المديح ، والهجاء وغير ذلك من الأغراض الشّعريّة ([3]).

([1])- ينظر الباقلاني :إعجاز القرءان ، تحقيق السيّد أحمد صقر ، دار المعارف مصر، ط1 ، 1954 ، ص160.

([2])- ينظر ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج2 ، ص74.

([3])- ينظر المصدر السابق : ج 2 ، ص78/74.

ونحن وإن كنا متفقين معه في كل ما جاء به في هذا الموضوع ، إلا أننا نختلف معه في تقبيحه للقسم الأخير وهو القسم الذي يتكرر فيه اللفظ والمعنى ، لأن مثل هذا النوع من التكرار لا يمكن أن نحكم عليه بالجودة أو القبح إلا إذا ارتبط بالمقام أو السياق الذي يرد فيه ، وربما استدرك ابن رشيق خطأه في هذه المسألة عندما أورد أمثلة من هذا النوع (تكرار اللفظ والمعنى) معتبرًا إياها من محاسن التكرار، ودليلنا على ذلك قوله : " ومن مليح هذا الباب ما أنشدنيه شيخنا أبو عبد الله محمد بن جعفر لابن المعتز وهو قوله:

لساني لَسَرِيٌّ كَتُومٌ ودَمعِي بِحُبّي نَمُومٌ نَمُومٌ

ولِي مَالِكٌ شَفَّنِي حُبُّهُ بَدِيْعُ الْجَمَالِ وَسِيمٌ وَسِيمٌ

لَهُ مُقْلَتَا شَادٍ أَحْوَر وَلَفْظٌ سحور رَخِيْمٌ رَخِيْمٌ.([1])

وفي المقابل ذكر مواضع أخرى لا يليق فيها هذا النوع من التكرار مثل قصيدة ابن الزيات ، التي ردد فيها كلمة التّصابي عدة مرات واستنكر هذا التكرار أيما استنكار، وعلق عليه بقوله : "فملآ الدنيا بالتصابي على التصابي لعنه الله من أجله فقد برد به الشعر" ([2]).

ابن سنان الخفّاجي (ت 466هـ):

تحدث ابن سنان الخفاجي في كتابه الفصاحة عن التكرار لكنه ركّز على الجانب السلبي منه حيث أن أغلب الأمثلة التي أوردها تندرج ضمن أنواع التكرار القبيح ، من ذلك مثلا قول أبي تمام:

كَرِيمٌ مَتَى أَمْدَحْهُ أَمْدَحْهُ وَالْوَرَى مَعِي وَإِذَا مَا لُمْتُهُ لُمْتُهُ وَحْدِي ([3])

([1])- ينظر ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر ، ج2 ، ص87.

([2])- المصدر السابق ، ج2 ، ص77.

([3])- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، 1982 ، ط1 ، ص102.

ولا يرجع ابن سنان سبب القبح هنا إلى تكرار الكلمتين " أمدحه ولمته" لأن تكرارهما لا بد منه ، ولا يستقيم المعنى بدونهما ، وإنما يعزو، هذا القبح إلى تكرار حروف الحلق ، ويشير ابن سنان إلى شيوع ظاهرة التكرار في عصره حتى غدت خاصية من خصائص التعبير في ذلك الزمن ، حيث يقول في هذا الصدد " وهذا الذي أنكرناه من تكرار الألفاظ فن قد أولع به الشعراء والكتاب من أهل زماننا هذا حتى لا يكاد الواحد منهم يغفل عن كلمة فلا يعيدها في نظمه ، أو نثره ، ومتى اعتبرت كلامه وجدته على هذه الصفة ، وما أعرف شيئا يقدح في الفصاحة ، وبهذا يغضّ من طلاوتها أظهر من التكرار لمن يؤثر تجنبه ، وصيانة نسجه منه" ([1]).

ولا يخفى أن ابن سنان قد بالغ هنا في تقبيح التكرار عندما أخرجه من دائرة الفصاحة ، وعده عيبًا من عيوب الكلام ، كما نلاحظ أثناء تتبعنا لكلامه في هذا الموضوع تناقضًا صارخًا ، وذلك عندما يقول : " وقلما يخلو واحدا من الشعراء المجيدين أو الكتاب من استعمال ألفاظٍ يديرها في شعره حتى لا يخل في بعض قصائده بها فربما كانت تلك الألفاظ مختارة يسهل الأمر في إعادتها، وتكريرها إذا لم تقع إلا مواقعها وربما كانت على خلاف ذلك " ([2]).ولا يقتصر على هذا ، وإنّما ذكر لنا أمثلة من التكرار والمحمود عنده. ومن ذلك قول المأمون بن هارون الرشيد:

ولــولا دمــوعي كتمــتُ الهــوى ولولاَ الهَوى لم يكن لِي دموعُ ([3])

الزمخشري (ت 467هـ)

لقد تعرض الزمخشري أثناء تفسيره للقرآن الكريم إلى معظم أوجه البيان القرآني وقد خصص جزءا من اهتمامه إلى دراسة التكرار وبيان أسراره وفوائده، ففيما يخص فوائد التكرار يقول: " فإن قلت ما فائدة تكرار قوله تعالىقَالَتَعَالَى:﴿ وَلَقَدۡ رَٰوَدُوهُ عَن ضَيۡفِهِۦ فَطَمَسۡنَآ أَعۡيُنَهُمۡ فَذُوقُواْ عَذَابِي وَنُذُرِ ٣٧ ﴾ القمر: ٣٧

([1])- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، 1982 ، ط1، ص106..

([2])- ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، ص106.

([3])- المصدر نفسه ، ص106.

و قولـه تعـالى: ﴿ وَلَقَدۡ يَسَّرۡنَا ٱلۡقُرۡءَانَ لِلذِّكۡرِ فَهَلۡ مِن مُّدَّكِرٖ ﴿١٧﴾ ﴾ القمـر: ١٧ ، قلـت فائدتـه: أن يجـددوا عنـد اسـتماع كـل نبـأ مـن أنبـاء الأولـين أذكـارًا واتعاظًـا ، وأن يسـتأنفوا تنبهًـا واستيقاظًا إذا سمعوا الحث على ذلك والبعث عليه وأن يقرع لهم العصا مرات ويقعقع لهم الشن تارات لئلا يغلبهم اللهو ولا تستولي عليهم الغفلة وهكذا حكم التّكرار كقولـه تعالى :﴿ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿١٣﴾ ﴾ الرحمن: ١٣، عند كل نعمة عدها في سورة الرحمن، وقولـه : ﴿ وَيۡلٞ يَوۡمَئِذٖ لِّلۡمُكَذِّبِينَ ﴿١٥﴾ ﴾ المرسـلات: ١٥، عنـد كـل آيـة أوردهـا فـي سـورة المرسلات ، وكذلك تكرير الأنباء والقصص في أنفسها لتكون تلك العبرة حاضرة للقلوب مصورة للأذهان مذكورة غير منسية في كل أوان"([1]).

ولا يكتفي الزمخشري بالإشارة إلى تكرار الكلمات والجمل وإنما يشير أيضا إلى تكرار أصوات الكلمة وجرسها الصوتي مما يضيف لهذه الكلمات معان مكررة فيقول مثلا في شرحه للآية: ﴿فَكُبۡكِبُواْ فِيهَا هُمۡ وَٱلۡغَاوُۥنَ ﴿٩٤﴾ ﴾ الشعراء: ٩٤

والكبكبة تكرير الكب ، جعل التكرير في اللفظ دليلا على التكرير في المعنى كأنه إذا ألقي في جهنم ينكبّ مرّة بعد مرّة حتى يستقر في قعرها ([2]).

ولا شك أن النظر إلى التكرار من هذه الجوانب أضاف إليه أبعادًا جديدةً قد تساعد الباحثين في مجال تحليل الخطاب والتداولية على إدراك أهمية هذه الظاهرة في عملية التواصل وتحقيق التماسك النصيّ.

ابن الأثير (637 هـ) :

لقد سار ابن الأثير على خطى ابن رشيق في تقسيمه لأنواع التكرار حيث قسمه إلى نوعين: الأول يكون في اللفظ والمعنى أما الثاني فلا يكون إلا في المعنى ثم قسم كلا منهما إلى مفيد وغير مفيد. فالمفيد عنده هو الذي " يأتي في الكلام تأكيدًا وتشديدًا

([1])- الزمخشري : الكشاف ، تحقيق خليل مأمون الشيخة ، دار المعرفة بيروت ، لبنان ، ط3، 2009 ، ص54.

([2])- الزمخشري : الكشاف ، ص764.

من أمره وإنما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كرّرت فيه كلامك إمّا مبالغةً في مدحه أو ذمه أو غير ذلك " ([1]).

وقسم المفيد إلى قسمين: الأول هو الذي يدّل فيه اللفظ على معنى واحد لكن يقصد به غرضان مختلفان ومن الأمثلة التي أوردها لتوضيح هذا النوع قوله تعالى:﴿وَإِذْ يَعِدُكُمُ ٱللَّهُ إِحْدَى ٱلطَّآئِفَتَيْنِ أَنَّهَا لَكُمْ وَتَوَدُّونَ أَنَّ غَيْرَ ذَاتِ ٱلشَّوْكَةِ تَكُونُ لَكُمْ وَيُرِيدُ ٱللَّهُ أَن يُحِقَّ ٱلْحَقَّ بِكَلِمَٰتِهِۦ وَيَقْطَعَ دَابِرَ ٱلْكَٰفِرِينَ ۝٧ لِيُحِقَّ ٱلْحَقَّ وَيُبْطِلَ ٱلْبَٰطِلَ وَلَوْ كَرِهَ ٱلْمُجْرِمُونَ ۝٨﴾ الأنفال: ٧ - ٨

ويقول في شرحه لهذا القسم من التكرار: ليُحقّ الحقّ إنما جيء به هاهنا لاختلاف المراد وذلك أن الأول تمييز بين الإرادتين ، والثاني بيان لغرضه فيما فعل من اختيار ذات الشوكة على غيرها وأنه ما نصرهم وخذل أولئك إلا هذا الغرض"([2]).

والنوع الثاني من التكرار المفيد هو الذي يكون في اللفظ والمعنى مثل الأول إلا أنّه يختلف عنه في كونه يُراد به غرضًا واحدًا ومثال ذلك قوله تعالى:﴿فَقُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ ۝١٩ ثُمَّ قُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ ۝٢٠﴾ المدثر: ١٩ - ٢٠

فالتكرار ها هنا جاء للدلالة على التعجب من تقديره وإصابته الغرض وذلك كقول القائل: قتله الله ما أشجعه أو ما أشعره ، ويذكر أن تكرار اللفظ والمعنى قد يأتي في آن واحد وقد يأتي بهما أحيانًا على سبيل المبالغة لتقرير المعنى المقصود وترسيخه في ذهن السّامع ومن الأمثلة التي أوردها في هذا الشأن قول العجاج في الرجز:

ألا يا اسْلَمِي ثُمَّ اسْلمي ثُمَّتَ اسْلَمي ثلاثَ تحيَّاتٍ وإنْ لَمْ تَكَلّمي ([3])

([1])- ابن الأثير: المثل السائر ، ج2 ، ص157-158.

([2])- المرجع نفسه : ص 159..

([3])- ينظر ديوان العجاج: مكتبة دار الشروق بيروت ، لبنان ، 1991 ، ص289.

أمّا القسم الثاني وهو التكرار غير المفيد ، وهو الذي يتكرر فيه اللفظ والمعنى عبثًا لا يحقق أي فائدة وقد مثّل له بقول مروان الأصغر:

سقى الله نجداً، والسلامُ على نجدِ لعليّ أرى نجداً، وهيهاتَ من نجد

نظرتُ إلى نجدٍ وبغدادُ دونَها لعليّ أرى نجداً، وهيهاتَ من نجد([1])

حيث قال في تعليقه على هذين البيتين " وهذا من العي الضعيف فإنه كرر ذكر نجد في البيت الأول ثلاثًا وفي البيت الثاني ثلاثًا ومراده في الأول الثناء على نجد وفي الثاني أنّه تلفت إليها ناظرها إليها من بغداد وذلك مرمى بعيد ، وهذا المعنى لا يحتاج إلى مثل التكرير أما الأول فيحمل على الجائز، لأنه مقام تشوّق وتحرّق وموجودة بفراق نجد ، ولما كان كذلك أجيز فيه التكرير، على أنه يمكنه أن يصوغ هذا المعنى الوارد في البيتين معًا من غير أن يأتي بهذا التكرير المتتابع ست مرات" ([2]).

ومع احترامنا لقدرات ابن الأثير النقدية ومكانته العلمية إلا أننا لا نتفق معه هنا في اعتباره أن تكرار لفظه (نجد) في البيت الثاني هو من العيّ لأن الشاعر كان في حالة انفعال وتشوق إلى موطنه أو بلده لعله بذلك يخفف عن نفسه آلام الغربة.

كما أنه استنكر على أبي نواس تكراره لكلمة يوم:

أقمنا بها يومًا ويومًا وثالثًا ويومًا لهُ يومُ التَّرحُّلِ خامِسُ([3]).

ويرى عز الدين علي السيد ـ ونحن نشاطره الرأي - أن ابن الأثير كان مخطئًا في رده لهذا البيت حيث يقول : " ولست أرى رأيه هذا ولا أرى رأي النقاد الذين شاركهم فما كان أبو نواس خامل الذهن حين جعل هذا البيت في قصيدته (العجيبة الحسن) كما يصفها ابن الأثير ولو أنه جمع الأيام كما فسروا مراده تفسيره ناقصا لما

([1])- ينظر ابن الأثير: المثل السائر، ج2 ، ص171.

([2])- المرجع نفسه :ج2 ، ص171.

([3])- ديوان أبي نواس : دار بيروت للطباعة والنشر بيروت ، لبنان ، 1987 ، ص361.

تحقق بتفريقها من الدلالة النفسية على امتناع النفس بطول المقام في دار الندامى التي أقام وصحبه فيها هذه المدة فلو قال : " أقمنا بها يوما سعيدا لكفى ولما طمع السامع في أكثر منه لكنه مازال يريده يوما بعد يوم ليملأ خياله باتساع الظرف الذي حوى ما حوى من هذه المتعة التي قنصها مع الأحباب، بل أراه لو قال: " أقمنا بها شهرًا لكانت الدلالة الشعورية بالتعبير أدنى من الدلالة بهذه الأيام المفرقة " ([1]).

فلا شك أن تكرار كلمة (يوم) ثلاث مرات في بيت أبي نواس السالف الذكر لم يرد اعتباطًا ودونما حاجة إليه ، جاء من أجل إضفاء أبعادٍ دلالية للقصيدة ما كانت لتتحقق من غيره.

ابن أبي الإصبع (ت 654 هـ)

اقتصر ابن أبي الإصبع في دراسته للتكرارعلى مستوى واحد من مستويات التكرار وهو المستوى الإفرادي، ويتضح ذلك جليًا من خلال قوله : " وهو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل ، أو الوعيد " ([2]).

ويرى ابن أبي الإصبع أن التكرار لا يقتصر على الأسماء الظاهرة فحسب ، بل يتعداها إلى الأسماء المضمرة ، كقول الشاعر الهذلي:

رَفَوني وَقالوا يا خُوَيلِدُ لا تُرَع فَقُلتُ وَأَنكَرتُ الوُجوهَ هُمُ هُمُ ([3])

يتضح من خلال هذا العرض الموجز لآراء علمائنا القدامى في موضوع التكرار أنهم يجمعون على أن هذا الأسلوب متداول ، وقد درج عليه العرب منذ القدم سواء أكان ذلك على مستوى الخطاب العادي أم على مستوى الخطاب الإبداعي ، وقد يكون أحيانًا عنصرًا ضروريًا في عملية التواصل ، وله أغراض متعددة سنتطرق إلى بعضها في اللغة العربية ، أو بالأحرى في الشعر العربي الّذي يمثل المستوى الراقي فيها.

([1])- عز الدين علي السيد : التكرير بين المثير والتأثير ، عالم الكتب بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1987 ، ص112.

([2])- ابن أبي الأصبع : تحرير التحبير ، تحقيق محمد حنفي شرف ، لجنة إحياء التراث الإسلامي مصر ، القاهرة ، ط 1 ، 1963 ، ص375.

([3])- ابن أبي الأصبع : تحرير التحبير ، ص376.

وبعد هذه التّوطئة الموجزة عن مصطلح التّكرار ، ومفهومه ، ورأي القدامى فيه نحاول الآن أنّ نستشف مدى حضوره وأهميته في الشّعر العربي الحديث .

6- التّكرار في الدّراسات الحديثة:

يتميّز التّكرار في الشّعر الحديث عن مثيله في الشّعر التّراثي بكونه يهدف بصورة عامة إلى اكتشاف المشاعر الدّفينة وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي ، وإن كان التّكرار التّراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج فإنّ التّكرار الحديث ينزعُ إبراز إيقاع درامي"([1])

والحديث عن التّكرار في الدّرس اللغوي الحديث ، يأخذنا بالضرورة للحديث عن كتاب (قضايا الشّعر المعاصر) للنّاقدة والشّاعرة نازك الملائكة ، حيث خصّصت الفصل الثّاني والثالث في كتابها هذا ، موضوع " أساليب التّكرار في الشّعر" ويعدّ حديثها عن التّكرار من أنفس ما كُتِب في البلاغة الحديثة والنّقد المعاصر لما له من لمسات نابضة بالحياة الوجدانية تريد بها سلامة الإيقاع وبعث النّغم ، وعبرت عنه أي التّكرار بأنّه :" إلحاح على جهةٍ هامةٍ في العبارة يعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها".([2]) وهذا الإلحاح هو ما نقصد به التّعداد والإعادة ، كما ترى النّاقدة " أنّ التّكرار يسلّط الضّوء على نقطة حسّاسةٍ في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها ، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد النّاقد الأدبي الّذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"([3])

وترى نازك الملائكة أنّ القاعدة الأوليّة للتكرار:" أنّ اللفظ المكرّر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام ، وإلاّ كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها ، كما أنّه لابد أن يخضع لكلّ ما يخضع له الشّعر عمومًا من قواعد ذوقيّة وجمالية وبيانيّة "([4])

([1])- رجاء عيد : لغة الشّعر ، قراءة في الشّعر العربي الحديث ، منشأة المعارف الإسكندريّة ، الإسكندرية ، مصر ، (د.ط) ، ص60.

([2])- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار التّضامن ، ط 2 ، 1965 ، ص242.

([3])- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص242.

([4])- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص231.

وقد ذكرت النّاقدة ألوانًا للتّكرار تحت هذه القاعدة العامة([1]).

1. تكرار كلمة واحدة في أول كلّ بيت من مجموعة أبياتٍ متتاليةٍ في قصيدةٍ ، وهذا النّوع من التّكرار لا ترتفع نماذجه إلى مرتبة الأصالة والجمال إلاّ على يدي شاعر موهوب ، يدرك أنّ المعول في مثله ، لا على التّكرار نفسه ، وإنّما على ما بعد الكلمة المكرّرة ، بحيث يكون المكرّر متين الارتباط بالسّياق ، وما بعده قد لقي عناية الشّاعر الكاملة.
2. تكرار العبارة : وهو أقل في الشّعر المعاصر من تكرار الكلمة ، وقد لاحظت النّاقدة أنّ أكثر نماذجه في الشّعر الجاهلي ، وله علاقة كبيرة بظروف الشّاعر النّفسيّة وطبيعة حياته البدويّة.
3. ومن هذا اللون أيضًا تكرار بيت كامل من الشّعر ، في ختام المقطوعة ، وهو لا ينجح في القصائد الّتي تقدم فكرة عامة لا يمكن تقطيعها ، لأنّ البيت المكرّر كالنّقطة في ختام عبارةٍ تمّ معناها ، يوقّف التّسلسل وقفةً قصيرة ، ويهيئ لمقطعٍ جديد.

ومن هذا اللّون من التّكرار، تكرار كلمة أو عبارة معيّنة في ختام مقطوعات القصيدة جميعًا ، وشرط هذا النّوع من التكرار أن يوحد القصيدة في اتّجاه يقصده الشّاعر، وإلاّ كان زيادةً لا غرض لها.

4. تكرار المقطع كاملاً: وهو كتكرار البيت يقف المعنى ، ويهيئ لبدء معنىً جديد ، وهو يحتاج – لطوله - إلى وعي كبير من الشّاعر.
5. تكرار الحرف : وهو نوع دقيق ، وجماله في شدّة ارتباط الحرف بجمال الصّورة ، بحيث لو حذف لفقدت الصّورة الفرعيّة كثيرًا من جمالها "([2])

ومن الدّراسات العلميّة المهمّة للتّكرار في الشّعر على منهج علم الأسلوبيات اللغوي ، بحث دقيق للدّكتورة (فاطمة محجوب) ([3]) يبدأ بمقدّمة تبيّن أنماط التّكرار

([1])- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر: ص 236/231.

([2])- ينظر نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص239.

([3])- ينظر: فاطمة محجوب ، التّكرار في الشّعر ، مجلّة الشعر ، عدد 8 ، ص40 ، نقلا عن السّيد ، عز الدّين ، التّكرار بين المثير والتّأثير ، ص 195/190.

في الشّعر عند البلاغيين من الإغريق الّذين قسّموه أنواعًا ثمانية بحسب الموقع من الكلام ، يتميز كلّ منها باسم على الوجه التّالي :

1. أنافره: وهو تكرار اللفظ أو العبارة في أوائل الأبيات المتعاقبة.
2. أبيستروفي: وهو التّكرار في أواخر الأبيات المتعاقبة.
3. سيمبلوس: وهو التّكرار في أوائل الأبيات المتعاقبة وأواخرها.
4. أناديبلوسيس: وهو تكرار اللّفظ أو العبارة الواقعة آخر البيت في أوّل البيت أو الأبيات الّتي تليه.
5. أبيزوكسس : وهو تكرار اللّفظ أو العبارة تكراراً متعاقبًا بلا فاصل.
6. أنيستروفي: وهو تكرار الجملة مع قلب تعاقبها.
7. بالبتوتان: وهو تكرار اللّفظ نفسه مع لواحقه المختلفة أو بحالات إعرابه المختلفة.
8. هوموأتالوتان : وهو تكرار الوحدة الصّرفية نفسها (السّوابق، واللّواحق ،والدّواخل) مع اختلاف اللّفظ. ([1]).

وقد بيّنت الباحثة أنّ معظم هذه الأنواع توجد في شعرنا العربي، وأتت بأمثلة متعدّدة منه ، ثمّ انتقلت إلى الموضوع ذاكرةً أنّ علماء (الأسلوبيات) اليوم لا يرون جدوى لهذا التّنويع ، وإنّما الجدوى في دراسة التّكرار في إطار مبادئ علم اللغة الحديث "([2]).

وختمت النّاقدة موضوعها ببيان منزلة التّكرار من الفنون ، الّتي تقوم كلّها على عنصري : التّكرار والتّنوع ، وكذلك الشّاعر يقوم بتكرارأصواتًا بعينها وهو بذلك يحقق لقصيدته النّظم والبناء " وهذا التّكرار يقع من الشّاعر لأصغر وحدة صوتيّة هي الفونيم ([3]) كما يقع لأكبر وحدة وهي الجملة أو السّطر ، وهو في الشّعر الجيّد له أهداف عدّة منها : إحداث الأثر الموسيقي ، وتوكيد الألفاظ والمعاني".([4]).

([1])- محجوب فاطمة : التّكرار في الشّعر ، مجلّة الشعر ، عدد 8 ، ص290.

([2])- محجوب فاطمة : التكرار في الشّعر ، مجلّة الشّعر ، ص290-291.

([3])- الفونيم : هو الوحدة الصوتية الّتي تتكون منها مع مثلها الكلمة ، وتنطبق عندنا على حرف الهجاء ويطلقون على الفونيمات "دارات اللغة" لأنّها اللّبنات التي تتكوّن منها ألفاظها ، ولكن بعض الحروف قد يتكون من فونيمة في بعض اللّغات.

([4]) – عز الدّين علي السيد : التكرير بين المثير والتّأثير ، ص291

والّتأكيد وظيفة من وظائف التّكرار وهو ظاهرة لغوية كما تأتي في الشّعر نراها في الكلام العادي إلاّ أنّه عشوائي في الكلام العادي أمّا في الشّعر فيحدث التّكرار وفقًا لأنماط معيّنة "([1])

وقد ساقت الباحثة قصيدة ابن الفارض الّتي مطلعها:

شَرِبْنَا على ذكْرِ الحبيبِ مُدامَةً سكِرْنَا بها من قبل أن يُخلق الكَرْمُ

حيث بيّنت من خلالها الأنماط التّكراريّة للصّوت ، مصنّفةً إياها في الأنواع التّاليّة ، مستعينةً في ذلك بالقصيدة :

النّوع الأول: تكرار صوتٍ بعينه في أوائل الكلمات المتوالية ، ويعرف بالتّجانس الاستهلالي ، وتحته كلمات تتجاور تجاوراً مباشراً ، وكلمات يفصل بينها عنصر أو أكثر ، والتّجانس الاستهلالي إما صوتي بحت إذ الحروف المكرّرة من بنية الكلمة ، أو صرفي بحت حيث يكون المكرّر وحدات (مورفيمات) كالسّوابق من الحروف ، أو صوتي صرفي ، بأن يكون أحد الحرفين من البنية والآخر وحدة صرفية.

النّوع الثّاني : تكرار الصّوت داخل الكلمة نفسها صوتيّا بحتًا إذا كان من بنيتها ، أو صوتيّا صرفيًّا بأن يكون أحد الحرفين من البنيّة والآخر وحدة صرفيّة.

النّوع الثّالث : تكرار الصّوت عبر حدود الكلمتين المتواليتين ، أي : بين المقاطع ، وهو خلفي أمامي : متى كان أحد الحرفين آخر مقطع في الأولى والآخر أول مقطع في الثّانية ، ويدخل ذلك التّجانس الناشئ عن القلب والإبدال.

النوع الرّابع : التّجانس الخلفي : وهو تكرار الصّوت الصّامت الأخير من الكلمات المتوالية ، وقد يكون صوتيًّا ، أو صرفيّا ، أو صوتيّا صرفيّا معاً .

النّوع الخامس: التّكرار المقطعي : وهو تكرار مقطع أو أكثر ، ويكون صوتيّاً بحتاً ، أو صرفيًّا ، أو صوتيّا صرفيّاً أو نحويّاً.

([1]) – محجوب فاطمة : التكرار في الشّعر ، مجلّة الشّعر ، ص 291.

النّوع السّادس: تكرار الكلمات الّتي يقع عليها النّبر ، وبخاصة الحركات الطّويلة ، لما تحدثه من رنين. ([1])

وعرجت الباحثة في آخر بحثها إلى التّكرار اللفظي الّذي يستهدف التّأكيد ويسهم في إحداث الموسيقا كغيره من الأنواع .

وخلصت الباحثة إلى أنّ " اللّفظ إمّا أن يتكرّر كما هو ، أو يتكرّر بعد أن تدخل عليه اللّواحق ، أو تكرار مشتقاته ، وختام البحث إشارة إلى التّكرار على مستوى المعنى (السيماتيكي) والقصيدة كلّها تكرار ينمّي فكرة واحدة حتى تصل إلى القمّة ترسيخاً في ذهن السّامع أو القارئ "([2])

وفي الأخير خلصت الدّاسة إلى النّتيجة التّالية :

أنّ جميع أنماط التّكرار يعود الأمر في اختيارها إلى بداهة الشّاعر وموهبته وحنكته " فالشّاعر ينتقي الألفاظ الّتي تحقّق تكراراً في الأصوات ، وتكراراً في المقاطع ، وتكراراً في الوحدات الصّرفية وتكرارًا للتّراكيب النّحويّة ".([3])

وغير بعيد عن هذا التقسيم للتّكرار نجد الدّكتور صلاح فضل ، يعد التّكرار من الطّاقات الأسلوبية الفاعلة في بنية النّص الشّعري ، إذ يقول :" يمكن للتّكرار أن يمارس فعاليته بشكل مباشر ، كما أنّه من الممكن أن يؤدي إلى ذلك من خلال تقسيم الأحداث والوقائع المتشابكة ، إلى عدد من التمفصلات الصّغيرة ، الّتي تقوم بدورها في عملية الاستحضار"([4])

ويوسع صلاح فضل من مفهوم التّكرار ليشمل تكرار المفردات والجمل على مستوى النّص، إذ يقول:" إذا لم يكن من الممكن تكرار وحدة دلالية صغرى في داخل الكلمة ، فمن الممكن – بالتّأكيد- تكرار كلمة في جملة ، أو جملة في مجموعة من الجمل على مستوى أكبر"([5]) ونجد محمد عبد المطلب ينظر للتّكرار نظرةً عميقة إذ يقول:" إنّ التّكرار هو الممثل للبنية العميقة الّتي تحكم حركة المعنى في مختلف

([1])- محجوب فاطمة : التكرار في الشّعر ، مجلّة الشّعر ، ص192 وما بعدها.

([2])- المرجع نفسه ، ص 293.

([3])- المرجع نفسه ، ص294.

([4])- صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النّص ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد 164 ، الكويت ، ص264.

([5])- صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النّص ، ص 253.

أنواع البديع ، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلاّ بتتبع المفردات البديعية في شكلها السّطحي ، ثمّ ربطها بحركة المعنى "([1])

وبناءً على هذا يرصد عبد المطّلب عدّة أشكال للتّكرار في شعر الحداثة ، تعود في أصولها إلى البلاغة العربية منها : رد الأعجاز ، والترديد ، والمجاورة ، والمشاكلة ، وخلص إلى النّتيجة التّالية : " إنّ أغلب شعراء الحداثة قد تعاملوا مع بنية التّكرار ضمن نطاق التأسيس أو التّقرير، وغالبية أشكال التّكرار جاءت في صورة رأسية ، بحيث تتردّد لفظة معيّنة أو جملة معيّنة في مطلع عدّة أسطر ، لتكون نقطة الثّقل الّتي ينطلق منها المعنى فيغطي امتداد السّطر ، ثمّ تتواصل الدّلالة اعتمادًا على هذه الرّكيزة التّعبيرية "([2]) وممّا نلاحظه ويلفت انتباهنا أنّ محمد عبد المطّلب على الرّغم من أنّه يدرس لغة الحداثة الشّعريّة إلاّ أنّه نظر إلى التّكرار من ناحية بلاغية قديمة ، تقوم على تطبيق بعض المفاهيم البلاغية الّتي تحمل معاني تكرارية كالتّجاور ، والتّرديد ، والتّماثل ورد العجز على الصّدر والسّجع "([3]) ومن الدّراسات القيمة للتّكرار نجد الدّكتور مصطفى السّعدني الّذي يتناول حقل التّكرار من ناحية صوتية ولسانية في كتابه " الأسلوبية في لغة الشّعر العربي الحديث" إذ استطاع محمد السّعدني أن يدرس هذه الظّاهرة بدقّة كبيرة ، بدءًا من تكرار الأصوات ، كتكرار (الصّوامت والحركات والحروف) ، وتكرار الكلمات ، وانتهاءً بتكرار التّراكيب والصّور والرموز"([4]) ومن النّتائج الّتي خلص إليها يقول :" يلجأ الشّاعر المعاصر إلى التّكرار ليوظّفه – فنّياً في النّص الشّعري المعاصر ، لدوافع نفسيّة ، وأخرى فنّية ، أمّا الدّوافع النّفسيّة فإنّها ذات وظيفة مزدوجة ، تجمع الشّاعر والمتلقي على السّواء ، فمن ناحية الشّاعر يعنى التّكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري ، يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره ... ومن ناحية المتلقي يصبح ذا تجاوب يقظًا مع البعد النّفسي للتّكرار من حيث إشباع توقعه ، وعدم

([1])- عبد المطلب محمّد ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، دار المعارف ، مصر ، ط1 ، 1995 ، ص109.

([2])- عبد المطلب محمّد ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، ص421.

([3])- ينظر المرجع نفسه ص432/371.

([4])- ينظر مصطفى السّعدني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ، مصر ، (د.ط) ، ص 171/147

إشباعه ، فتثرى تجربته بثراء التّجربة الشّعريّة المتفاعل معها ، وتكمن الدّوافع الفنّية للتّكرار في تحقيق النّغميّة والرّمز لأسلوبه ، ففي النّغميّة هندسة الموسيقا الّتي تؤهل العبارة ، وتغني المعنى"([1])

ويذهب محمد صابر عبيد في كتابه " القصيدة العربية بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعيّة " إلى أنّ التّكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوّره ، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال ، كما نجده أساسيّا لنظرية القافية في الشّعر ، وسرّ نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هو الحال في العكس والتّفريق والجمع مع التّفريق ورد العجز على الصّدر في علم البديع العربي".([2]) فالتّكرار يعدّ ملمحًا فنّيًا وظاهرةً بارزةً في الشّعر العربي الحديث فهو:" يعدّ واحدًا من الظّواهر اللّغوية الّتي نجدها في الألفاظ والتّراكيب والمعاني ، وتحقيق البلاغة في التّعبير ، والتّأكيد للكلام والجمال في الأداء اللّغوي ، والّدلالة على العناية بالشئ الّذي كرّر فيه الكلام ، ونجد التّكرار في القرآن الكريم والحديث النّبوي الشّريف وكذا الشّعر والنّثر".([3])

7- التّكرار في الدّراسات الغربيّة

من الدّراسات الغربية الّتي أشارت إلى ظاهرة التّكرار نجد النّاقد جاك دريدا (jaque derrida) الّذي يرى أنّ التّكرار " سمات جوهريّة في اللّغة ، لفظاً ، وحروفًا ، وأنّ هذه السّمات هي المسؤولة عن بقاء اللّغة قائمة مستمرّة "([4]) ويرى فيليب هامون (Philippe hamon):" أنّ التّكرار مبدأ عام له وجوده من التّحقق ، فهو يعتبر النّظم (La vèrefication) شعبة من التّكرار ، وهذا الأخير له وجوه كثيرة منها ما يجري على نظام ، ومنها ما يحدث على وجه التّقريب ، ومنها ما هو جارٍ بمحض الاتفاق ".([5]) ويرى لوتمان Yori Lotman " أنّ البنية الشّعريّة

([1])- السعدني مصطفى : البنيات الأسلوبية في لغة الشّعر العربي الحديث ، ص 173/172

([2])- محمّد صابر عبيد : القصيدة العربية بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعية ، إتحاد الكتب العرب دمشق ، 2001 ، ص15.

([3])- ينظر : محمود سليمان ياقوت ، علم الجمال اللّغوي ، ج1 ، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، (د.ط) ، 1995 ، ص 499.

([4])- عثمان بدري : دراسات تطبيقية في الشّعر العربي نحو تأصيل منهج في النّقد التّطبيقي ، الجزائر ، (د.ط) ، 2009 ، ص75.

([5])- ينظر : حاتم عبيد ، التّكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التّوحيدي ،مطبعة التّفسير الفني صفاقس ، تونس ، ط1 ،2005 ، ص18

ذات طبيعة تكراريّة حين تنتظم في نسقٍ لغوي".([1]) ويُعدُّ التّكرار في الشّعر " ممّا ليس منه بداً وليس عنه غنًى فهو فيه – قديماً وحديثًا – سمة كالجوهر ملازمة ، ومظهر كالرّكن دائم لا يستقيم قول شعري إلاّ به ، ولا تتحقّق طاقة شعرية دونه ، ولا يصلح للقصيد نسب إلى الشّعر إلاّ بتوفّره ، لذلك عدّ عند أغلب الدّارسين – وإن اختلفت تعبيراتهم عن ذلك- من أبرز مقومات الشّعر ومن ثوابت القصيد"([2]) ويرى صلاح فضل في كتابه بلاغة الخطاب وعلم النّص أن بعض الأسلوبيين يرون أنّ " أسلوب النّص يتوقف على العلاقة بين معدلات تكرار العناصر الصّوتية والنّحوية والدّلالية ، ومعدّلات تكرار نفس هذه العناصر طبقًا لمنظور متّصل السّياق".([3])

ومن النّقاد الغربيين الّذين التفتوا إلى هذه الظّاهرة النّاقد ميشال ريفاتير Michael Riffaterre من خلال كتابيه " دلائليات الشّعر" و " سيميوتيقا الشّعر : دلالة القصيدة " من خلال مصطلحه الّذي أسماه التّراكم " وهو تكرار سلسلة من الأسماء أو الصّفات بدون رابط"([4]). ونجده رصد عدّة أشكال من التّكرار ضمن مصطلحه الخاص :" التّمطيط" كالتّفريع ، والتّوازي والتّقابل ، وتكرار اللّازمة ، وتكرار الرّوابط كحروف العطف وحروف الجر".([5]) ومن الدّراسات الغربية الّتي تناولت ظاهرة التّكرار بدّقة وموضوعية ، دراسة جان كوهن Jean Cohen في كتابيه بنية " اللّغة الشّعريّة" و" اللّغة العليا" ، وذلك من خلال دراسته لقصيدة " رباعيات السّأم لبودلير ، حيث قسّم التّكرار في هذه القصيدة إلى ثلاثة مستويات :

أولا: التّكرار على المستوى الصّوتي.

ثانيّا : التّكرار على المستوى التّركيبي.

([1])- يوري لوتمان : تحليل النّص الشّعري ، بنية القصيدة ، ترجمة محمّد فتوح أحمد ، دار المعارف ، مصر ، (د.ط) ، 1995 ، ص63.

([2])- حاتم عبيد : التّكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان ، ص 16.

([3])- صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النّص ، ص247.

([4])- ميشال ريفاتير : دلالية الشّعر ، ترجمة مُحَمَّد معتصم ، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية ، المغرب ، ط1 ، 1998 ، ص75.

([5])- ينظر عصام شرتح : جمالية التّكرار في الشّعر السّوري المعاصر ، دار رند للطّباعة والنّشر والتّوزيع دمشق ، سوريا ، ط1 ، 2010 ، ص42.

ثالثاً : التّكرار على المستوى الدّلالي. ([1])

وغير بعيد عن رؤية "ميشال ريفاتير" لظاهرة التّكرار نجد الشّكلانين الرّوس الّذين التفتوا إلى هذه الظّاهرة ، وعلى رأسهم " إيخانبوم" الّذي اهتمّ بالشّعر الغنائي ، وفيه يقول :" في البيت الإنشادي وحده نواجه استثمارًا فنّيًّا كثيفًا لتنغيم الجملة ، أي نواجه نسقًا تنغيميًا متكاملاً يحتوي على ظاهرة التّناظر التّنغيمي كالتّكرار والإنشاد التّصاعدي والإيقاع ".([2]) وأكّد " إيخانبوم " في معرض دراسته للشّعراء الغنائيين الرّومانسيين :" أنّ هؤلاء الشّعراء يستعملون بشكل قصدي التّنغيمات الاستفهامية ، والتّعجبيّة بواسطة أدوات شعريّة كالقلب ، والتّكرار الغنائي ، وتكرار اللّازمة ، وتكرار الاستفهام ..." ([3]).

ويُعدّ "موريه" أنّ أهم المستشرقين الّذين اهتموا بهذه الظّاهرة وأولوها اهتمامًا بالغا، وذلك من خلال كتابه (الشّعر العربي الحديث) حيث قسّم موريه التّكرار إلى عدّة أقسام هي :

1. تكرار كلمة واحدة فقط .
2. تكرار جملة.
3. تكرار شطر شعري كامل. ([4])

واتّخذ التّكرار أشكالاً مختلفة في شعر شعرائنا العرب المعاصرين ، منها : التّكرار البياني ، وتكرار اللّازمة ، والتّكرار الختامي ، وقد أكّد موريه ، من خلال دراسته أنّ هذه الأشكال التّكرارية مستقاة من تقنيات الشّعر الغربي :" فالتّكرار السيكولوجي – على حدّ زعمه- لم يكن معروفًا في الشّعر الكلاسيكي ، وإنّما نقل عن الشّعر الغربي ، وهذا التّكرار يحاول ارتياد عالم الشّاعر الدّاخلي ، والكشف عن

([1])- جان كوهن : النّظريّة الشّعريّة (البنية اللغة الشعرية واللّغة العليا) ترجمة ، أحمد درويش ، دار غريب للطّباعة و النّشر القاهرة ، ط1 ، 2000 ، ص 458/457.

([2])- إيرليخ فيكتور : الشّكلانية الرّوسية ، ترجمة محمّد الوالي ، المركز الثّقافي العربي ، الدّار البيضاء ، ط1 ، 2000 ، ص85.

([3])- إيرليخ فيكتور : الشّكلانية الرّوسية ، ص85

([4])- ينظر : س موريه : الشعر العربي الحديث (تتطور أشكاله ، وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي) ، ترجمة شفيع السّيد ، و سعد مصلوح ، دار غريب للطّباعة و النّشر والتّوزيع ، القاهرة ، (د.ط) ، 2003 ، ص331/320

مزاجه النّفسي ، وطبيعة تفكيره ، خاصّةً المناجاة وفي اللّحظات التراجيدية الّتي يبلغ الجانب العاطفي فيها درجةً عالية ، تصل أحيانًا إلى حافّة الهذيان".([1])

ونخلص في الأخير إلى أنّ ظاهرة التّكرار حاضرة في الشّعر العربي القديم والحديث والمعاصر وأنّ أشكالها متنوعة جدًا منها تكرار حرفٍ وتكرار جملة ، وتكرار مقطع وتكرار اللّازمة ... وأنّ حضور هذه الأشكال في النّص الأدبي ضروريّة لإدراك الخصائص الأساسيّة الّتي تميّز بنية ذلك النّص.

([1])- س موريه : الشعر العربي الحديث ، ص 345.

الفصل الأول

ظاهرة التّوازي فى شعر ابن الرّومى

- **مظاهر التكرار الصوتي (التوازي)**

1. **تكرارالحروف ما بين المباني والمعاني. (حروف المعاني وحروف المباني)**
2. **توازي الصيغ التركيبية: الصرفية والنّحويّة.**
3. **توازي التصريع والترصيع.**
4. **التوازي التقابلي والتقسيم.**
5. **توازي القافية.**

- **ظاهرة التّوازي:**

من بين المصطلحات الّتي لقيت اهتمامًا كبيرًا في الّدراسات التي تهتم بتحليل الخطاب مصطلح التّوازي ، وقد نُقل هذا المصطلح من المجال الهندسي إلى مجال تحليل الخطاب شأنه في ذلك شأن الكثير من المصطلحات الرياضية والعلمية الّتي نقلت إلى مجالات أخرى .

وإذا ما عدنا إلى المراجع العربية بمختلف اختصاصاتها (لغوية ، مصطلحية، أدبية)، نرى أنّ هناك اختلافًا في تعريفه ، لكن هذه الاختلافات لا تؤثر على المعنى العام الّذي يدل عليه وهو : التشابه ، أو بعبارة أخرى التكرار البنيوي الّذي يظهر في الخطابات الشّعرية والنثرية على حد سواء.([1]) **أمّا في المعاجم العربيّة فإنّ التّوازي جاء بمعنى:**" المقابلة والمواجهة " قال أبو البحتري فَوَازَيْنَا الْعَدُوّ وَصَفَفْنَاهُم ، والأصل فيه الهمزة ، يقال آزيته إذا حاذيته "([2])، و في معجم المقاييس يدلّ على " تجمّعٍ في شئ واكتناز"([3]) وعبّر عنه الدّكتور أحمد عمر مختار بـ" التّشابه أو التّشاكل أو حتّى التّماثل ، فيقال : هناك توازٍ كبير بين فِكْرِهِ وَفِكْرِ أَبِيْهِ "([4])

وممّا سبق نستنتج أنّ التّوازي في معناه اللغوي هو : التّجميع والمحاذاة والانقباض ، والتّماثل ، والتّشاكل وغيرها من الجوانب اللغوية الّتي تدلّ على هذه المعاني المتقاربة.

أمّا من النّاحية الاصطلاحية فهو :" ذلك التّماثل القائم بين طرفين من السلسلة اللغوية نفسها ، وهذان الطّرفان عبارة عن جملتين لها البنية نفسها ، حيث تقع بين هذين الطّرفين علاقة مبنية تقوم على أساسِ المشابهة أو على أساسٍ من التّضاد"([5]) وهذا يعني أنّ التّوازي يقوم على ركنين اثنين من تركيب اللغة ، يقومان على أساسٍ

([1])- ينظر مُحَّد مفتاح : التشابه ، المركز الثقافي العربي ، الدّار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1996 ، ص97.

([2])- ابن منظور : لسان العرب ، مج 15 ، مادّة (دزي) ، دار صادر بيروت ، لبنان ، ط3 ، ص391 .

([3])- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة ، دار إحياء التّراث العربي بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2003 ، ص1051.

([4])- عمر أحمد مختار عبد الحميد : معجم اللغة العربية المعاصرة ، ج3 ، دار عالم الكتب القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2008 ، ص2435.

([5])- ينظر ،كنوني مُحَّد : التّوازي ولغة الشّعر ، مجلة فكر ونقد ، العدد 18 ، السّنة الثّانية ، 1999 ، ص78-79.

من التّماثل والتّجانس النّحوي الصّرفي وهذا ما يفسره محمد مفتاح من أنّ التّعريف الشّائع للتّوازي وهو : " تشابه البنيات واختلاف في المعاني"([1]) كما عُرّفَ بأنّه " توازن المنطلقات على مستوى التّطابق أو التّعارض"([2]) وَعرّف التّوازي أيضًا بأنّه " عبارة عن عنصر بنائي في الشّعر يقوم على تكرار أجزاءٍ متساوية"([3])

فمن خلال ما سبق يمكننا القول أنّ التّوازي هو عبارة عن وجود تماثل ، وتشاكل ، وتساوٍ بين وحدات الكلام المتوالية ، وهذا التّشاكل من شأنه أن يمنح الكلام مزيدًا من الرّونق والجمال.

كما يعدّ التّوازي تأليفًا لمجموعةٍ من الثّوابت و المتغيّرات ، فالثّوابت عبارة عن تكرارات خالصة ، في مقابل المتغيّرات الّتي هي بمنزلة اختلافات خالصة ، فالموازاة تأليف ثنائي والموازاة تعادل – تماثل ، وليست تطابقًا إلاّ أنّ مفهوم التّماثل فضلاً عن ذلك يمحو بطريقةٍ ما عدم التّساوي بين الطّرفين ".([4])

ولا تقتصر وظيفة التّوازي على النّاحية الجمالية ، أو الإيقاع والرّنة الموسيقية "وإنّما هناك تكرار على مستوى التّركيب النّحوي أو الصّرفي ، يؤدي إلى التّوازي الّذي يمنح النّص بعدا إيحائيّا يسعى إلى تعميق الفكرة ، كما يقوم التّوازي أيضا على تكرار الفكرة الّتي توفر انتشاراً إيقاعيًّا أو يشكل أسلوبًا غنائيًّا "([5]) ويؤكد تلك المقولات السّابقة ما أشار إليه موسى ربابعة بقوله :" ولكن وظيفة التّوازي لا تضلّ مقتصرة على القيمة الصّوتية النّاتجة ، وإنّما تتعدى ذلك إلى المعنى "([6])

ومن علمائنا القدامى الّذين لمّحوا إلى هذه الظاهرة اللغوية الإمام يحي بن حمزة العلوي حيث يُعرف التوازي أو الموازنة كما يسميها بقوله :" والمراد بذلك هو أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في أوزانها ، وأن يكون صدر البيت

([1])- مُحَمَّد مفتاح : مدخل إلى قراءة النّص الشّعري ، مجلة فصول ، العدد 1 ، المجلد السادس عشر ، 1997 ، ص259.

([2])- فهد محسن فرحان : التّوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة ، مهرجان المربد الشّعري الرابع عشر ، بغداد ، 1998 ، ص29.

([3])- موسى ربابعة : ظاهرة التّوازي في قصيدة الخنساء ، مجلة الدراسات العلوم الإنسانية ، العدد 5 ، المجلد 22 ، 1995 ، ص 30

([4])- ينظر ياكبسون رومان : قضايا الشّعرية ، ترجمة مُحَمَّد الوالي ، ومبارك حنون ، دار توبقال ، الدّار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1988 ، ص 105- 106

([5])- تامر فاضل : مدارات نقديّة في إشكالية النّقد والحداثة والإبداع ، دار الشّؤون الثّقافية ، بغداد ، ط1 ، 1987 ، ص234.

([6])- موسى ربابعة : الشّعر الجاهلي ، مقاربات نصّية ، دار الكنّدي للنّشر والتّوزيع ، الأردن ، 2002 ، ص138.

الشعري وعجزه متساوي الألفاظ وزنًا ، ومتى كان الكلام المنظوم والمنثور خارجًا على هذا المخرج كان متسق النظام رشيق الاعتدال" .([1])

ويرى أنّ" الموازنة هيّ أحد أنواع السجع ، فإنّ السجع قد يكون مع اتفاق الأواخر ، واتفاق الوزن ، وقد يكون مع اختلاف الأواخر لا غير ، فإذن كلّ موازنة - حسبه - هيَّ سجع وليس كلّ تسجيع موازنة " .([2])

وتقتصر الموازنة عند محمد مفتاح على التوافق اللفظي ليس إلا ، حيث يقول في هذا الصدد :" فالموازنة خاصة في اتفاق الوزن من غير اعتبار شريطة ".([3])

" وكان للنقاد العرب دور في دراسة ما يماثل هذا المصطلح تحت مسميات متعددة مثل: الترصيع والتصريع والتّشطير، والمماثلة وتشابه الأطراف ".([4])

وتشير الّدراسات إلى (أنّ الّراهب روبرت لوث 1753) أول من حلل في ضوء التوازي الآيات التوراتية ([5]).

أمّا المعاجم الغربية فقد أظهرت أنّ للتوازي معنيين ، المعنى اللغوي والاصطلاحي ، ويقصد بالمعنى اللغوي المحاذاة أو المجاراة ، أمّا المعنى الاصطلاحي للتوازي(parallismus) فهوعبارة "عن عنصر بنائي في الشّعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية "([6]) ودرس الغربيون هذا المصطلح وبرزت جهود (ياكبسون jakobson) الّذي جعل التّوازي في أربعة فصول هي :([7])

مستوى تنظيم البُنى التركيبية ، والمستوى النّحوي ، والترادفات المعجمية والأليفات الصوتية ، والهياكل التّطريزية .

([1])- يحي بن حمزة العلوي : الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، ج 3 ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2002 ، ص22.

([2]) – يحي بن حمزة العلوي : الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، ج 3 ، ص 22.

([3])- ينظر مُحَّد مفتاح : التشابه ، المركز الثقافي العربي ، الدّار لبيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1996 ، ص 22.

([4])- موسى ربابعة: الشعر الجاهلي ، مقاربات نصيّة دار الكندي للنشر ، الأردن ، ط1 ، 2002 ، ص129.

([5])- رومان ياكبسون : قضايا شعرية ، ترجمة مُحَّد العربي ومبارك حنون ، دار طوبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1988 ، ص33

([6])- رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ص47.

([7])- المصدر السابق : ص106/105 .

ويورد (ياكبسون) قولا لـــ (جيرار مانلي هوبكنس ، Gerard Manley Hopkins) يُعرّف فيه التوازي بقوله : إنّه الجانب الزخرفي في الشعر ، بل وقد لا نخطئ حين نقول : " إنَّ كلّ زخرف يتلخص في مبدأ التوازي ، لأنّ بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر الّذي يمتد مما يسمى التوازي التّقني للشعر والترنيمات التجاوبية المقدسة إلى تعقيد الشعر اليوناني ". ([1])

لكن هناك من المحدثين من لا يقصر الموازنة على الاتفاق في المبنى فقط ، فهذا عبد الواحد حسن الشيخ يقول في تعريفه للتوازي :" هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفنّي ، وترتبط ببعضها ، وتسمى عندئذٍ المتطابقة أو المتعادلة أو المتوازنة سواء في الشعر ، أو النثر خاصة المعروف منه بالنثر المقفى ، أو النثر الفني " .([2])

وكما يكون التوازي في الكلمات فإنّه يكون أيضا في الجمل ، يقول عبد الواحد حسن الشيخ" عندما يلقي المتكلم جملة ما ثمّ يتبعها بجملة أخرى متصلة بها ، أو مترتبة عليها سواء كانت مضادة لها في المعنى ، أو مشابهة لها في الشكل النّحوي ، فإنّه ينشأ عن ذلك ما يعرف بالتوازي" .([3])

نستنتج ممّا سبق أنّ التوازي أو الموازنة كما يسميها بعضهم هي نوع من أنواع التكرار، ولكنّه تكرارٌ من نوع خاص ، لا يعتمد على ترديد اللفظ نفسه في السياق الكلامي وإنما يقوم على ترديد البنية النحوية والصرفية والصوتية .

وسنحاول من خلال هذه الدّراسة من خلال هذا الفصل إلى الكشف عن ظاهرة التّوازي في شعر ابن الرومي ، والتّعرّف على طبيعته ، وإلى أي مدى استطاع هذا الشاعر أن يوفق في بنائه لجعله آداةً فاعلة في النص الشعري ، يحرّك فضاءات النّص ويزين الشكل المعماري الهندسي للقصيدة ، ويتناغم مع حالته النفسية تبعا للغرض الشعري الّذي ينظم عليه الشاعر قصيدته .

([1])- رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ص105

([2])- عبد الواحد حسن الشيخ : البديع والتوازي ، مطبعة الإشعاع الفنية ، ط1 ، 1999 ، ص7.

([3])- عبد الواحد حسن الشيخ : البديع والتوازي ، ص8.

1-التوازي الصوتي (الحروف)

اهتم النقاد القدامى ومنهم الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني والباقلاني والخطابي ومن المحدثين أحمد مطلوب وعز الدين علي السيد وعبد الله الطيب وإبراهيم أنيس بالصوت ودوره في تحقيق الإيقاع ، لأنّ الجرس الصوتي يساعد على إضفاء جوٍّ موسيقيًا شعريًّا فيزيد القصيدة سخاءً وجمالاً فيشحن القصيدة بطاقة إيحائية ، وموسيقا عذبة يشكلها تكرار هذا الحرف .

كما اهتمّ النقاد المحدثون بظاهرة التوازي الصوتي ، خاصّة ما يتعلق بتكرار الحرف ، لأنّ هذه الظاهرة لها حضورها المتميز في الشعر، وتكشف عن قدرتها العالية في التّعبيرعن المعاني ودلالتها الشعورية والنّفسية. ويرى عز الدين علي السّيد " أنّ لتكرار الحروف في الكلمة مزية سمعية وأخرى فكرية ، ترجع إلى موسيقاها والثانيّة إلى معناها " .([1])

إنّ قضية الظواهر الصوتيّة تتشكل من الإيقاع الموسيقي المنبعث من جرس الألفاظ الواردة في النّص ، ودلالتها النّفسية ، ثمّ النغم الّذي ينتج من علاقات المجاورة بين الأصوات في الكلمة . " ويساعد التّوازي الصوتي الشّاعر في إضفاء موسيقا شعرية خاصة على أبيات قصائده ، الأمر الّذي يساعده في إبراز مواقفه الشّعرية وانفعالاته الوجدانية بصورة أوضح " .([2])

إنّ جرس الحروف وما يضفيه من جمال صوتي يثير الانفعال الذّاتي لدى الإنسان عموما والشّاعر خصوصا ، لذا أصبح تكرار الحروف ظاهرة تتمثل في الشعر العربي ولها أثرها السّاحر في إحداث التّأثيرات النفسية للمتلقي ، فهيّ " قد تمثل الصّوت الأخير في نفس الشاعر أو الصّوت الّذي يمكن أن يصبّ فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار الحروف أو القافية مثلاً ، أو قد يرتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشّعرية يكون له نغمته الّتي تطغى على النّص ، لأنّ الشّيء الّذي لا يختلف

([1])- عز الدين علي السيد : التكرير بين المثير والتأثير ، ص12.

([2])- موسى ربابعة : جماليات الأسلوب والتلقي ، دراسات تطبيقية ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2000 ، ص29.

عليه اثنان هوّ أنّ لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه أوعلى الأقل لنغمته الانفعالية " .([1])

وتكرار الحروف هو من أنواع التكرار الصوتي ، الّذي يتعلق بحروف المعاني وحروف المباني ، ولهذا النّوع من التكرار حضوره المكثف في الشعر العربي ، إلاّ أنّ الملاحظ بعد الدراسة والقراءة نجد أنّ العرب القدامى لم يدرجوه ضمن موضوع التّكرار وإنّما تناولوه بالدّراسة أثناء تعرضهم لما يسمّى عندهم بالمعاظلة اللفظية ، وهيّ مأخوذة من قولهم :" تعاظلت الجرادتان إذا ركبت إحداهما على الأخرى، فسمّي الكلام المتراكب في ألفاظه ، أو في معانيه بالمعاظلة مأخوذًا من ذلك وهو اسم لائق بمسماه ".([2])

وقد قسّم النقاد القدامى المعاظلة إلى قسمين منها:

1. ما يختص بحروف المعاني ، لما يسببه اقتران أحد الأدوات بأختها من ثقل على اللسان كاقتران "من" ب"عن" ، ولم يعدّوا ذلك تكرارا.
2. ما يختص بحروف المباني، وهو ترداد حرف أوحرفين من حروف المباني في كلّ لفظة من ألفاظ الكلام ، وقد اعتبروا ذلك عيبًا من العيوب الّتي تتعارض مع الكلام الفصيح ، ومن الأمثلة الّتي استشهدوا بها في هذا المقام قول بعضهم:

وقَبــرُ حَــربٍ بمكــانٍ قَفــرٍ ولَــيسَ قُــربَ قَبــرِ حَــربٍ قَبــرُ .([3])

لا يخفى على أحدٍ ما يجده القارئ من ثقل عند قراءته لهذا البيت وخاصّة إذا كانت قراءته سريعة . هذه بصفة مختصرة نظرة القدماء والمحدثين إلى تكرار الحرف وعلى إثر هذا الشرح التنظيري المختصر نُردِفه بأمثلة تطبيقية من خلال مدونة شاعرنا الّذي نخصه بالدراسة والتحليل ألا وهو الشاعر – ابن الرومي-

يحاول الشّاعر ابن الرومي أن يحشد في نصّه مجموعة من الألفاظ الّتي تحوي حروفًا متكررة وهو ما يجعل القارئ أو الباحث أن يغوص ويغور في ثنايا الخطاب

([1])- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، النادي الأدبي الثقافي جدة ، 1988 ، ص27.

([2])- ابن الأثير : المثل السّائر ، ج1 ، ص292.

([3])- زعموا أنّ الجن قتلو حرب بن أمية بن عبد شمس في بادية بعيدة ، وأنهم قالوا هذا البيت فيه – ينظر المثل السّائر ، ج1 ، ص 296.

الأدبي ليستنتج أن ذلك مقصودا ، ليكوّن تقنية فنيّة تؤدي غرضها لدى الشّاعر حيث يورد" شاعرنا " في الأبيات الآتية تكرارات متنوعة ، فيقول:

ألحَّ عليه النَّزفُ حتى أحالهُ إلى صُفرةِ الجاديِّ عن حمرة الوردِ .([1])

فتكرار حرف الحاء الّذي يملأ هذا البيت الشعري يشكل حقلا معجميًّا واحدًا وهو حقل الحسرة والألم والحنين إلى الابن المفقود فهو يصور لنا نفسًا محترقة من الدّاخل مملوءة بالحزن والشّقاء وقعهما على قيتارته ودموعه تنحدرعلى خديه. ففي هذا البيت نجد أن هذا الحرف المكرر يتناسب مع ما توحيه الكلمات ذات الحروف المكررة (ألحّ ،أحاله، حتّى ، حمرة) فكان لهذه الحروف دورٌمهمٌ في بناء الإيقاع الموسيقي في النّص.

إنّ تكرارالحرف الواحد يعطي البيت نغماً مميزًا كما في قول شاعرنا:

سلامٌ وريحانٌ ورَوحٌ ورحمة عليك وممدودٌ من الظل سَجْسجُ .([2])

إنّ المتأمل في هذا البيت يرى أنّ الشاعر قد ركّز على حروف ثلاثة ذات جذر واحد وهيّ " الميم والسين والحاء" في معادلة متوازنة حيث تكرّرت الحروف بالعدد نفسه وهو ثلاث مرات وهنا هل يمكن أن نزعم أن صوت الشاعر قد مال إلى السلام والاطمئنان والصفاء ونقاء الروح والمحبة ؟ ربما هذا ما نلمسه من خلال معاني الحروف المكررة وتناسبها مع ما توحيه الكلمات (سلام، سجسج، ريحان، روح ، رحمة).وأكثر ما أضفى على البيت الشعري حسًّا بلاغيًا هوّ ذلك التكرار المضاعف الرّباعي في الفعل "سجسج" وهو مضاعف رباعي على وزن (فعلل) ينطبق تماما على الحالة النّفسية ، المضطربة الّتي كان يحسّ بها الشاعر داخليًا ، وحرف السين كما يصفه علماء الأصوات "هوّ صوت صامت مهموس لثويّ احتكاكي ، لا يستطيع الإنسان أن ينطق به وهو مفتوح الفم ، لالتقاء الأسنان السّفلى بالأسنان العليا " .([3]) ومن ذلك أيضا تكرار صوت الرّاء في قوله:

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج2 ، تحقيق حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية القاهرة ، ط3 ، 2003 ، ص625.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج2 ، ص494.

([3])- ينظر محمود السعران : علم اللغة، مقدّمة للقارئ العربي ، دار المعارف القاهرة ، مصر، 1962 ، ص192.

ومُســـــتقرَّ علـــــى كرســـــيِّه تَعِـــــبِ روحـــي الفـــداءُ لـــه مـــنْ منصَـــبٍ نَصِـــب([1])

رأيتـــــه ســـــحراً يقلـــــي زلابيـــــة فـــي رقّـــة القِشْـــر والتجويـــف كالقَصَـــبِ

كأنمـــا زيتُـــهُ المَغلـــيُّ حـــين بـــدا كالكيميـــاء التـــي قـــالوا ولـــم تُصَـــبِ

يُلقـــى العجـــينُ لُجينـــاً مـــن أناملـــهِ فيســـتحيلُ شَـــبابيطاً مـــن الـــذهبِ

فالملاحظ لابن الرومي وهو يصف قالي " الزلابية " يجد بأنّه تفنن في وصفها مبرزًا ما فيها من عناصر الجمال إلا أنّ الّذي يلفت الانتباه في هذه الأبيات هو تكرار حرف الرّاء الّذي يحسسك بالرّجفة الّتي تشيع في النّفس وأنت تستمع إلى تكرار هذا الحرف الّذي تتابع في نطقه طرقات اللسان على اللثة تتابعًا سريعًا يصوّر أبدع تصوير هذه الرّعشة الّتي تنتاب نفس الشاعر يساعده في ذلك حرف القاف وهو صوت صامت مهموس لهوي انفجاري يبرز تكرار حرف الرّاء ويعطيه استمرارًا أكثر، وكثافةً موسيقيةً أغزر ، ليصور بجرسه الاحتكاكي المهموس حالة الاهتزاز الشعورية لدى الشّاعر ليجعل بذلك بعض الملذات الحسية العادية المبتذلة موضوعًا لشعره.

ومن التكرار الصوتي الّذي جاء موفقًا ومُوازيًّا مع حالة الشّاعر النفسية قوله:

هجـاكَ فلـم يتـرك رجـاء لمَـنْ رجـا جداكَ ولا بقّـى هجـاءً لمـن هجـا.([2])

وقد كان من يرجوك في سجن حيرة فأَوجَـدهم مِـن ذلـك السِّـجْنِ مخرجـا

في هذين البيتين نَلْحَظُ تكرارًا لصوت الجيم يصل إلى (10) مرات وهذا ما يميز شعر شاعرنا من حيث ميله إلى تفسير المعاني وتعليلها وإثباتها بالبراهين وتقصّيها وتقليبها على وجوهها حيث يصور لنا الشّاعر حرف الجيم الانفجاري وهو يرسم لوحة التجهم والهجاء حتى لكأنك تكاد تراها لوحة مرسومة أمام عينيك وما ساعد على رسم هذه اللوحة الفنية هو ذلك التوازي بين الحروف والحركات والسّكنات مابين الحروف والكلمات:

([1])- ابن الرومي: ديوانه ، ج1 ، ص353.

([2])- ابن الرومي : الديوان ،ج2 ، ص483.

هَجَاكَ ←——— جَداكَ

رَجَاءً ←——— هِجَاءً

رَجَا ←——— هَجَا

إنّ هذا التوازي يدلّ دلالةً واضحةً على اهتمام الشاعر باسترسال الكلمات وتقصّي المعاني للألفاظ حتّى تظهر في أبهى حلّتها وفي أبهر زينتها كأنها عروس في خدرها .

ولا يتوقف ابن الرومي عند هذا الحد من الرصف واختيار اللفظ بل يتعدى ذلك إلى اختيار الحسن في الصوت حين تراه يقول:

قـــردة ، نـــردة ، نـــواة ، حصـــاة بومـــة ، ثومـــة ، عظـــام ، بـــوالي .([1])

إنّها كتل صوتيّة متوازية يرسمها حرف التاء الّذي أحدث جرسًا موسيقيًا وتوافقًا نغميًا وكأنّه يرسم نوتةً موسيقيةً وسنفونيةً عربية يعزفها ابن الرّومي واصفًا صوت مغنيّة ، إذ جاء هذا الحرف متفقًا تمامًا مع حالة الشّاعر النّفسية تجاه مهجوه .

ونحن نراه يرسم هذا التوازي بكل دقةٍ وتفصيلٍ من دون الإخلال بالكلام الأصيل حيث يقابل:

قردة ←——— بومة

نردة ←——— ثومة

نواة ←——— عظام

ولإيقاع أهاجيه تأثير بعيد في الأذن ، وربما شاعرنا عمدا إلى ذلك قصدًا لِيُسَهِل حفظها على الناس وانتشارها بينهم كانتشار الهشيم في الرّماد حتى يذيع صيته وتشتهر شهرته حيث نلاحظ ميله إلى البحور الخفيفة والرشيقة كالهزج والرّجز والخفيف والسّريع والمتقارب والمجتث والرّمل ، كقوله لمهجوّه:

([1]) – ابن الرومي : الديوان ، ج5 ، ص1932.

يـــا أيُّهـــا الهـــاربُ مـــنْ دهـــرِهِ أدركَـــكَ الـــدهرُ علـــى خَيلِـــهِ([1]).

يتكرر في هذا البيت حرف الهاء (6) مرات موحيًّا بشيء من الضيق والتّعب الّذي يبدو على شاعرنا " إذ يتخذ الفم عند النّطق بالهاء وضعًا يشبه الوضع الّذي يتخذه عند النّطق بأصوات اللّين ".([2]) ، الّتي ترتبط بنفسٍ عميقٍ يوحي بالحزن والتأوه مُنسجمًا مع البحر السّريع الّذي يوحي بسرعة الرّكض هربًا من مصائب الدّهر وتوحي "الهاءات" الكثيرة في هذا البيت بتقطع أنفاس الهارب ولهاثه وهو يركض ، فتكرار صوت الهاء في هذا البيت " أشبه بفاصلةٍ موسيقيّةٍ متعدّدة النّغم مختلفة الألوان".([3])

وابن الرّومي من الشّعراء الّذين أغراهم تكرار حرف الهاء حتى جعلها مرتكزًا للتكرار في القصيدة الّتي مطلعها:

ســـــليمُ الزمـــــان كمنكوبِـــــهِ وموفـــورُهُ مثـــلُ محروبِـــهِ.([4])

وممنوحـــــهُ مثـــــلُ ممنوعِـــــهِ ومكســـــوُّه مثـــــلُ مســـــلوبِهِ

ومحبوبُـــــهُ رَهْـــــنُ مكروهِـــــهِ ومكروهُـــــهُ رهـــــنُ محبوبِـــــهِ

ومأمونُـــــهُ تحـــــت محـــــذورِهِ ومرجـــــوّهُ تحـــــت مرهوبِـــــهِ

وهي قصيدة طويلة تصل إلى 30 بيتا، وقد تكرّر فيها حرف الهاء بشكل يلفت النظر في التكرارات الواردة في القصيدة ، حرف الهاء الّذي جاء مرتبطًا بضمير الغائب ، فكأن الشاعر يريد إثارة السّامع ليجعله يحسّ عظمة الغائب ، فجاء تكرار الواو متوازيًا مع الهاء ليحفز المتلقي على تخيّل أهمية الشخص الغائب وهذه الموازنات المتتابعة تخلق في القصيدة إيقاعًا منظمًا ومستمرًّا على مدى القصيدة ، وما يزيد هذا الإيقاع تزويقًا وتنغيمًا هو المعنى الّذي تحمله الكلمات الدّلالية الإيحائية الّتي

([1])- ابن الرّومي ، الدّيوان ، ج5 ، ص 1931.

([2])- إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو مصرية ، ط5 ، 1979 ، ص88.

([3])- عبد الخالق محمّد العف : تشكيل البنية الإيقاعيّة في الشّعر الفلسطيني المقاوم ، مجلة الجامعة الإسلاميّة ، مج 9 ، العدد2 ، 2001 ، ص7.

([4])- ابن الرومي : الديوان ،ج1 ، ص264.

يختارها شاعرنا " فكلّ موسيقا شعرية لا تفجّر في الكلمات أقصى طاقاتها الدّلالية والايحائية ، ولاترتبط ارتباطًا وثيقًا بالطاقة الانفعالية الّتي تثيرها القصيدة هي موسيقا خارجية مفتعلة وليست من عناصر البناء الشّعري" .([1])

ويلجأ شاعرنا ابن الرومي إلى تكرار الحروف بطريقة عموديّة أو أفقيّة من أجل هندسة القصيدة الّتي يشكلها ذاك التّكرار المنظّم للحروف ، وهذا يسهم في معماريّة القصيدة ويرسم لوحة التّوازي الهندسي الأفقي بقوله :

يـــا ربِّ لا تبعـــثْ بغيـــثٍ عَيْثـــا فإنـــه إن حَـــثَّ غيـــثٌ غيثـــا. ([2])

عـــادت لَبـــونُ المُمْطـــراتِ لَيثـــا وأنـــتَ أهـــدَى عَجَـــلاً ورَيْثـــا

فالملاحظ بلا شك يرى بوضوح التّوازي الهندسي الّذي يرسمه شاعرنا من خلال تكرار حرف "الثّاء" الذي تكرر في هذه الأبيات (9) مرات يعلن فيها الشاعر عن كثرة المطر حاملا معنى الدّعاء إلى الله بأن لا يتبع الغيث عيثا وأن يجعل هذا الغيث بردًا وسلامًا من غير أن يتحول إلى ليث يفترس كلّ ما يجد في طريقه فبدل أن يكون رحمة يصير نقمة وهذا ما يحمله تكرار حرف الثاء من خلال تكراره في ثنايا الكلمات محدثا توازيًا مابين الحروف والكلمات وهذه هيّ عادة ابن الرومي في رصد المعنى المناسب فهو يتمنّى على الله أن يعطي هباته لمن يستحقها ، فغير المستحق يتحوّل إلى مفسد ، ثمّ نلاحظ ذاك التوازي مابين صدر البيت وعجزه في كلمة:

لَيثـــا ◄ــــــ رَيْـثا

جاعلا منه أي – التّوازي - نغمًا موسيقيًا يضفي على الإيقاع قوةً وانسجامًا وحيويةً.

ومن التكرارات الّتي أوردها ابن الرّومي في شعره تكرار المقاطع الطويلة في قوله:

هاجيًّـــا ، مادحًـــا ، ومتَّخـــذًا إيَّـــا كَ ملهـــيً وَعُرضـــةَ اســـتِهزاءِ .([3])

([1])- مُحَمَّد حسن عبد الله : الصّورة والبناء الشّعري ، مكتبة الدراسات الأدبية ، دار المعارف، (د.ت) ، ص187.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج1 ، ص407.

([3])- ابن الرومي : الديوان ، ج1، ص98.

ففي هذه المقاطع الطّويلة (ها ، ما ، يا ، زا ،حا)، امتدادًا للصوت ، يصوّر حالة الشاعر النّفسية المملوءة بالآهات المكلومة فزادت من نغمة الصّوت وأبانت عن أغوار النّفس وما تميل إليه من حبّ السخرية والاستهزاء بالغير وعند تكرار هذه الحروف يلمسُ لها تطريب تطيبُ به النّفس ، ويأنسُ إليها السّمع والوجدان.

وقد انتبه إلى هذه الخاصية اللغوية المتعلقة بالجرس علماؤنا السّابقون ، فقال السّيوطي :"كثر في القرآن ختم الفواصل بحروف المدّ واللين ،وإلحاق النون ، وحكمته وجود التمكّن مع التّطريب بذلك ،كما قال سيبويه : إنهم إذا ترنموا يلحقون الألف والياء والنون ، لأنهم يريدون مدّ الصوت ، ويتركون ذلك إذا لم يترنموا ".([1])

ولم يقتصر ابن الرّومي في تكراره على الحروف في الكلمات بل تعدى ذلك إلى التوازي الصّوتي في صدر البيت وعجزه حينما تسمع قوله:

أيا غُرَّةَ العلّيا ويَا عَيْنُهَا اليُمنَى ويَا صَفْوَةَ الدُّنْيَا ، وياحَاصِلَ الْمَعْنَى .([2])

فأول ما يلاحظه القارئ ويلفت انتباهه هو توزّع الأصوات وتعادل التفعيلات ، وتعادل في النّبر، وموازنة حتّى في عدد الأحرف في كلّ من الشّطرين. وقد تحقق التّعادل أيضا في التّصريع.

وأمّا توزع الأصوات فقد وردت الحروف المائعة والحروف المهموسة ، وأكثرها المجهورة .ومخارجها متنوعة ومتباعدة ، فمنها الجوفية الهوائية والحلقية ، واللهوية ، والشجرية ، والذلقية ، والحروف النطعية ، والأسلية واللثوية والشفوية والخيشومية ،فأنواع المخارج كلّها ممثلة بحرف أو أكثر صنع في البيت إيقاعًا هادئًا رتيبًا يمنح المتلقي شعورًا بالرّاحة والاطمئنان .وممّا زاد البيت بهاءً وحسنًا وجمالًا ونغمةَ وإيقاعًا ، حُسْنُ اختيار المعنى للمبنى في توازي الكلمات وتوازن الحروف والأصوات في :

([1])- عز الدّين علي السيد : التكريربين المثير والتأثير ، ص60.

([2])- ابن الرومي : الديوان ،تحقيق حسين نصار ، ج3 ، ص109.

أيَـــلـــــــــــــــــــــــ وَيَـــا

غـــرّقـــــــــــــــــــــــ صفوة

العليـــا_____ الـدّنيا

ويـــــا_____ ويـــا

عينهـــا_____ حاصل

اليمنى _____ المعنى

كما نجد أنا شاعرنا اعتمد في أبيات عديدة تكرار حروف المباني باستخدام المضاعف الرّباعي في تصويره الفنّي للأحداث والوقائع مثل: (زلزل) - (كبكبوا) - (قهقر) - (وسوس) - (عسعس) - (طأطأ) – (كفكف) .

حيث يقول في رثاء القاسم بن عبيد الله:

خـــذلوني **وطـــأطئوا** البـــدر جهـــلاً وتَظُنُّـــوهُ يَخْـــبِطُ الظَّلْمَـــاءَ .([1])

ويقول في الغزل:

مَزَجَـــتْ خمـــرة عينيهـــا بريقتهـــا كيمـا **تُكَفْكِـفُ** عنّـي من حُمَيَّاها .([2])

وقال في المدح .([3]) :

تَرَانَـا إذا هاجَـتْ بهـا الـرِّيْحُ هَيْجَـةً نُزَلْـزَلُ فـــي حَوْمَاتِهـــا بـــالقَوارِبِ.

نُوَائِـلُ مِـنْ زَلْزَالِهَـا نَحْـوَ خَسْـفِهَا فَـلا خَيْـرَ فـي أوْسَـاطِها والجَوَانِـبِ.

زَلازِلُ مَـوْجٍ فـــي غِمَـــارِ زَواخِـــرٍ وَهَـدَّاتُ خَسْـفٍ في شطوطٍ خـوارِبِ.

وَلَسْـتَ تَـرَاهُ فـي الرّيـاحِ مُزَلْـزِلًا بمـا فيـه إلاّ فـي الشّـدادِ الغَوالِـبِ

وإنْ خِيْـفَ مَـوْجٌ عِيْـذَا منـه بِسَـاحِلٍ خَلِـيَّ مِـن الأَجْـرَافِ ذَاتِ الكَبَاكِـبِ

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج1 ، ص 111.

([2])- المصدر نفسه ، ج1 ، ص 217.

([3])- نفسه ، ج1 ، ص 217.

وقال في أبي يوسف ابن الدّقا ق:

إِذَا اسْـــــتَدَرَّ فـــــي المَشِـــــيبِ **وَسْـــــوَسَ**([1])

وَسْوَسَـــــــــــة الِحـــــــــمَّ إذا **تَحَسْحَسَـــــــــا**

وقال في عبيد الله بن سليمان بن وهب:

وَسْوَاسُ وَجْدِ ضَـاَفِنِى ، هَاجَـهُ **وَسْوَاسُ** حَلَى ضـافها مُجْرِس([2])

وقال في إنسان قرأ فنسي آية فرجع إلى ما قبلها ثمّ قرأها:

فقَهْقَرَ عَنْهَـا قِيسَ عشرينَ خُطـوَةً وَجَـاشَ إِلَيْهَـا جِيشَـةً فَأَجَازَهَـا([3])

وقال في عبيد الله بن سليمان بن وهب:

مَـــاذَا عَلَـــى الـــدَّهْرِ وَعَوْدَاتُـــهُ لوضاح : ياليل الصَّبا : **عَسْعَسَ؟**([4])

إنّ تكرار الصّوت في المضاعف الرّباعي ألصق بموسيقا الطبيعة وبالنّفس من الثلاثي الّذي نلمس فيه درجات من العذوبة والحسن حيث أراد شاعرنا استعمال هذه الصيغ (فَعْلَلَ ، فَعْلاَل) لتنطبق على حالته النفسية ، الدّالة على الاضطراب العميق الّذي كان يحس به ويتغلغل في نفسه دون وجود حلّ لرحيله .

ويحسن بنا ونحن نتحدث عن دلالة المضاعف الرّباعي على التّجسيم ، وتصوير الأحداث أن نشير إلى ملاحظات الزمخشري في هذا المجال حيث يقول في شرحه لفعل (زحزح) من قوله تعالى:﴿فَمَن زُحۡزِحَ عَنِ ٱلنَّارِ وَأُدۡخِلَ ٱلۡجَنَّةَ فَقَدۡ فَازَۗ وَمَا ٱلۡحَيَوٰةُ ٱلدُّنۡيَآ إِلَّا مَتَٰعُ ٱلۡغُرُورِ ١٨٥﴾ آل عمـــران: ١٨٥ " الزحزحـــة التنحيـــة ، والإبعاد تكرير الزّح وهو الجذب " .([5])

ويقول أيضا في تفسيره لقوله تعالى﴿فَكُبۡكِبُواْ فِيهَا هُمۡ وَٱلۡغَاوُۥنَ ٩٤﴾ الشعراء: ٩٤

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج4 ، ص 1204.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج4 ، ص 1236.

([3])- الديوان ، ج4 ، ص 1164.

([4])- الديوان ، ج4 ، ص 1235.

([5])- الزمخشري : الكشاف ،ج1 ، ص480.

"الكبكبة تكرير الكبّ ، وجعل التكرير في اللفظ دليلا على التكرير في المعنى كأنّه إذا ألقي في جهنّم يَنكبّ مرّةً بعد مرّة حتى يستقرّ في قعرها " .([1])

إنّ المضاعف الرّباعي الّذي أورده ابن الرومي في هذه الأبيات يدل على الاضطراب والشّدة.

يقول القاضي أبو الفضل عياض :" وزلزال الدّهر شدائده .... وأصل الزلزلة :الاضطراب " .([2])

فالملاحظ إذن أنّ الفعل الرّباعي المضاعف (زلزل ، قهقر ، عسعس ، وسوس ، طأ طأ ، كفكف .....) تدّل على الاضطراب النّفسي " فالزلزلة تدلّ على الاضطراب والحركة "([3]) والهفهفة تدلّ على الحركة وطأ طئوا تدل على الخفض ، وكفكف تدلّ على الابتعاد ، والكبكبة هي : "إلقاء الشيء بعضه على بعض"([4]) .

والوَسْوَسَة: هي ما يلقيه الشّيطان في القلب ، وهي أيضا الحركة ([5]). وعسعس اللّيل : اعتركت ظلماؤه ، وقيل هي إدبار الليل . وعسعست : دنت من الأرض .([6])

وهيّ بالإضافة إلى دلالتها على الحركة فإنّها تدّل أيضا على تكرير الفعل، وقد خصصّ ابن جني بابا في كتاب (الخصائص) أسماه (باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني) ، وأشار فيه إلى أنّ :" المصادر الرّباعية المضعفة تأتي للتكرير ، نحو الزعزعة والقلقلة ، والصلصلة والقعقعة ، والصعصعة والجرجرة ، والقرقرة....." .([7])

إنّ تكرار الحروف في السيّاق الشّعري يشكّل بعدًا أسلوبيًّا إيقاعيًا في شعر الشاعر ويكشف عن دلالاتٍ نفسيةٍ ، مُحْدِثًا جمالاً فنيًّا على مستوى الشكل والمضمون يتعلق بالوحدة العضوية للنّصِ وتماسكهِ ، حيث يُعدّ هذا التكرار مفتاحًا لتفكيك النّص

([1])- الزمخشري : الكشاف ،ج3 ، ص119.

([2])- القاضي أبو الفضل عياض : مشارق الأنوار على صحاح الأثار ، دار الفكر االعربي بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005 ، ص 388.

([3])- المصدر نفسه : ص 338.

([4])- أبو القاسم علي السّعدني :كتاب الأفعال ، تحقيق إبراهيم شمس الدّين ، دار الكتب العلمية لبنان ، ط1 ، 2003 ، ص37.

([5])- المرجع نفسه: ص ، 235.

([6])- المرجع نفسه: ص358.

([7])- ابن جني : الخصائص ، ج2 ، ص153.

والوقوف على أسرارهِ وخبايا رموزهِ . وحتّى تتضح الفكرة السّابقة نتوقف عند هذه الأبيات لشاعرنا وهو يتغزّل بقوله:

تجنَّــتْ ،فقــال الكاشــحونَ: تجنَّــتِ وضنَّت فقال الناس: ويحك ضَنَّت .([1])

فقلــتُ لهــم:لا تعجلــوا بملامتــي فلــم تَــأتِ مــا قُلْــتُمْ، ولكــن أدلّــتِ

إذا أنــتِ جانبــتِ الغــداة مســرَّتي ووالیــتِ أعــدائي فأنــت عــدّوّتي

ستدرين كيف الهجر لو قد أردته وإن كنت سؤْلي في الحياة وَمُنْيَتِيْ

من الملاحظ أنّ حرف التّاء قد شكّل هندسةً موسيقيةً ولوحةً فنيةً بتكراره (25) مرّة في حروف الكلمات المشكّلة للقصيدة ، وهو ما يلفتُ نظر القارئ لهذه الأبيات ويوجهه نحو البحث عن الدّوافع النّفسية الّتي جعلت الشاعر يكرر هذا الحرف خاصّة في القافية فالشّاعر يعيش حالة نفسية مضطربة جراء صدّ المحبوبة ، وقسوتها بالتّجني عليه ، إلّا أنّ نفسه مترددةً في هجرها مع القدرة على ذلك وإن كانت هذه المحبوبة هي ما يريده و يتمناه و يأمله في الحياة ، فتكرار التّاء تعبير صادق عن الثقل الشّديد الّذي عجز قلبه ونفسه عن تحمله وخرّعلى وجهه من ثقل الحبّ الّذي أضناه.

وما يزيد الأبيات رونقًا وجمالاً ، ونغمًا وإيقاعًا ، ذلك التوازي الأفقي بين الحروف والكلمات: تجنّت وضنّت – ملامتي وأدلّتي – مسرّتي وعدوّتي . حيث استطاع الشاعر أن يخلق منها جوّ موسيقيًّا ذو لمسة فنيّة ومعنوية بحسن فصاحتها وجمال بلاغتها ورونق حروفها.

1.1.1 تكرار الضمير :

إذا كان التكرار هو أحد عناصر التّماسك النّصي ، فإنّ تكرار الضمير أو كما يسميه النّصيون بالإحالة أو المرجعية ، هو أحد أقوى العناصر الّتي تؤدي إلى تلاحم أجزاء النّص وعناصره . يقول صبحي إبراهيم الفقي :" وأهمية الإحالة في تحقيق

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج1 ، ص 358 .

التّماسك الّدلالي للنّص صادرة أساسا من منطلق أنّ الإحالة ربط دلالي ... لا يطابقه أيّ رابط بنيوي آخر ".([1])

ويشمل تكرار الضمير في شعر ابن الرومي النّوعين أي الضمير المنفصل والمستتر.

ومن أمثلة الضمير المنفصل قوله يرثي القاسم بن عبيد الله في قصيدة بلغ عدد أبياتها 216 بيتاً :([2])

أنـــا مَـــولاكَ ، أنـــت أَعْتَقْـــتَ رِقّـــي ... بعـــدما خِفْـــتُ حالـــةً نَكْـــراءَ

أنـا عـارٍ مِـنْ كـلِّ شـيءٍ سـوى فَـضْ ... لِـــكَ لا زلْـــتَ كِسْـــوَةً وغِطـــاء

أنـــا مَـــنْ خَـــفَّ واسْـــتَدَقَّ فمـــا يُـــثْ ... قِـــلُ أرضـــاً ولا يَسُـــدَّ فضـــاء

وَأَنَـــــا الْمَـــــرْءُ لاَ يُحمَّـــــلُ إلّا ... شُـــــكْرَ آلاَئِكُـــــمْ لَكُـــــمْ آلاءَ

أَنَـــا ذُوْ الْقَصْـــدِ غَيْـــرَ أَنَّـــي مَتَـــى آ ... نَسْـــتُ جُـــوْراً رَأَيْـــتَ لِـــي غَلْـــوَاءَ

أنـــا لَيْـــثُ اللّيـــوثِ نَفْســـاً ، وإنْ كُـــنْ ... تُ بجســـمي ضَـــئِيْلَةً رَقْشـــاء

أَنَـــا عَبْـــدُ الْإِنْصَـــافِ قِـــرْنُ التَّعـــدِّي ... فاسْـــلكِ القَصْـــدَ بـــي وَعـــدَّ العَـــداءَ

أَنَـــا ذُوْ صَـــفْحَتَيْنِ: مَلْسَـــاءَ حَـــسْ ... نَـــا ءَ، وَأُخْـــرَى تَمَسُّـــها خَشْـــناءَ

أَنَـــا جَلْـــدٌ عَلَـــى عِنـــاد الأَحـــاظِي ... وَأَبِـــــــيٌّ أَنْ أَرْأَمَ النَّكْـــــــراءَ

أنـــا ذاك الـــذي سَـــقَتْهُ يَـــدُ السُّـــقْ ... مِ كُؤوســـاً مِـــنَ المُـــرَارِ رِوَاء

أَنَـــا رَاجٍ جَمِيْـــلَ رَدْعِـــكَ إيَّـــا ... ه فَـــلَا تَجعلَنَّـــهُ إِغْـــرَاءَ

إنّ تكرار الضمير في هذه الأبيات كشف عن عن الشّعور " بالأنا " بصورةٍ واضحةٍ ولقد استطاعت هذه الأبيات أن تعكس موقفًا يُحسُّ المرءُ من خلاله تلهف الشّاعر لتحقيقه وترسيخ جذوره ، حيث جنح الشّاعر إلى تكرار ضمير المتكلم (11) مرّةً في قصيدة بلغ عدد أبياتها (215) للتعبيرعن الذّات ، وما تحمله من مشاعر اتجاه عبيد الله الّذي فارق الحياة فرأى ابن الرومي إلا أن يخلّده في هذه المرثية كيف لا وهو الّذي حرّره من رقّ العبودية وأغدق عليه بالإحسان والفضل فكان تكرار

([1])- صبحي إبراهيم الفقي : علم اللغة النّصي بين النظرية و التطبيق ، دار قباء للطباعة والنّشر والتوزيع القاهرة ، مصر ، 2000 ، ص25.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج1 ، ص 90/89/82.

الضمير يزيد من عظمة المرثيّ كما يمنح القصيدة تتابعًا شكليًّا ، يثير التّوقع لدى المتلقي ، ويعبّر عن غنائية متسارعة ، تؤدي إلى تعظيم وتمجيد وتخليد المفقود وإثباته على ساحة الوجود .

وبالإضافة إلى تكرار ضمير المتكلم أنا نجد شاعرنا يكرر ضمير الغائب "هي" في قوله([1]):

هي فَقْدُ النَّسيم في البُكَرِ الطَلْ ... لَة ، والروضُ مُزْهِرٌ مَهْضُوبُ

هي فَقْدُ السَّحابِ خَيَّلَ ثم انْ ... جاب عن معشرٍ عَراهُمْ جُدُوبُ

هي فَقْدُ الضياءِ في عين سَارٍ ... حيثُ لا مَعْلَمٌ لهُ منصوبُ

يُجسّد هذا التّكرار صورةً من صور التّرابط القائم بين الأبيات إذ أنّه يظهرها على أنّها بناءٌ متراكبٌ متواشج ، كما أنّ تكرار الشّاعر لضمير الغائب "هي" بالإضافة إلى ما يحدثه من توكيدٍ للخبر وتلاحمٍ للنّص وتماسكه فهوّ في الوقت نفسه يحدّث إيقاعًا يستمد قوّته من المعنى ، وهو إيقاع هادئ يتغلغل معناه ونغمته إلى أعماق النّفس البشريّة وكفى بالإيقاع في داخل النّفس مؤثرًا وفاعلاً.

كما أورد شاعرنا تكرار ضمير الغائب هو في قوله:

فهْوَ فيهَا مَغُوثَةٌ وهُدَى للنْـ ... ـناس عَيْنُ الْجَوَادِ والعَلاّم([2])

وهْو مِنْ بَعْدِ ذَاكَ زِيْنَتُهَا الحُسْـ ... ـنَى بِذَاكَ السَّنَا وَذَاكَ الوِسَامِ

وهو رجمٌ لكلّ عِفْرِيْتِ حَرْبٍ ... أيُّ سَهْمٍ أَعَدَّهُ أَيُّ رَامِي

وهْو إنْ مارسَ الخطوبَ فناهيـ ... ـكَ بِه أيُّ واصلٍ صرَّامِ

فالملاحظ أنّ ضمير الغائب "هو" أكّد الخبر و أضفى على النّص انسجامًا وتلاحمًا زاد من إيقاع النصّ ونغمته بالإضافة أنّ لتكراره مرجعية في تفسير اللفظ وذكر لصفات الخبر ، لأنّ هذه الصّفات تحقق تواصلا للنّص واستمراريةً له.

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار، ج1 ، ص317.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ،ج6 ، ص2372.

ومن هنا نخلص إلى أنّ الضمير هو أحد صور التكرار في شعر ابن الرومي وعنصر من عناصر تماسك الخطاب الأدبي ، وقد اقتصرنا على هذه الأنواع من التكرار لسببين وهما:

أولا : من أجل الرّغبة في تجنب الإطالة بسبب كثرة الضمائر .

ثانيا: لأنّ هذه الضمائر المختارة هيّ أكثر الضمائر تكرارًا في شعر ابن الرومي .

2.1.1 تكرار الإضراب:

الإضراب لغة " هو الإعراض عن الشّيء والعزوف عنه "([1])، وفي الاصطلاح هو:" إيراد (بل) بعد كلام موجب وهو إمّا أن يقع في كلام الخلق ، ومعناه إبطال ما سبق عن طريق الغلط من المتكلّم ، أو أنّ الثاني أولى ، وإمّا أن يقع في كلام الله تعالى وهو ضربان :

أحدهما أن يكون ما في (بل) من الرّد راجعًا إلى العباد ، كقوله تعالى:﴿ بَلْ قَالُوٓاْ أَضْغَٰثُ أَحْلَٰمٍ بَلِ ٱفْتَرَىٰهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ فَلْيَأْتِنَا بِـَٔايَةٍ كَمَآ أُرْسِلَ ٱلْأَوَّلُونَ ۝٥ ﴾ الأنبياء: ٥

والثّاني أن يكون إبطالًا على أنّه انقضى وقته وأنّ الّذي بعده أولى بالذّكر([2]) كقوله تعالى: ﴿أَءُنزِلَ عَلَيْهِ ٱلذِّكْرُ مِنۢ بَيْنِنَا ۚ بَلْ هُمْ فِى شَكٍّ مِّن ذِكْرِى ۚ بَل لَّمَّا يَذُوقُواْ عَذَابِ ۝٨ ﴾ ص: ٨

ويقول ابن فارس: "بل" إضراب عن الأول وإثبات للثاني .([3]) وهي من الحروف الهوامل([4])". وهي عند البصريين تقع بعد النّفي والإيجاب معًا وعند الكوفيين تقع بعد النّفي أو ما يجري مجراه "([5]).

([1])- ينظر الزمخشري : أساس البلاغة ، ج1 ، ص578.

([2])- ينظر بدر محمّد بن عبد الله الزركشي : البرهان في علوم القرآن، ج3 ، دار المعرفة بيروت ، لبنان، ط2 ، 1972 ، ص24.

([3])- ابن فارس : الصّاحبي في فقه اللغة ، ص 103.

([4])- الرماني : معاني الحروف ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط 2 ، 1981 ، ص71.

([5])- المرجع نفسه ، ص 71.

ومن أمثلة تكرار الإضراب في شعر ابن الرّومي قوله:([1]):

بـل غَـدَا السيفُ بـين حدَّيْـهِ عَضْـباً غيْـــرَ ذي نَبْـــوَةٍ ولا محـــــدودِ

بـل غـدا الطّـودُ بـين ركنـين منْـهُ مشْـــرفاً رُكْنُـــه مُنِيـــفَ الرُّيُـــودِ

بَـلْ بـدا البـدر بـين سـعدين لا يُـجْ هَـــلُ عنْـــد الـــذّكِيّ والمبْلُـــودِ

حيث نلاحظ في هذه الأبيات أنّ حرف الإضراب (بل) تكرر ثلاث مرات ، ومع ذلك فإنّ اللسان لا يشعر بأيّ ثقل عند تكراره بل تكراره يزيد التّركيب قوّةً في المعنى ذلك لأنّ تكرار حرف الإضراب هنا يفيد التأكيد القوي للمعنى وهو في الآن نفسه يضفي طابع الإعجاب لقوّة سبك الأبيات وسلاستها ، وإنّ كل معنى في جزء من أجزاء صدر البيت مرتبط كلّ الارتباط بعجزه وإنّ هذا التناسق العجيب الّذي حققه حرف الإضراب (بل) يشير إلى حقيقةٍ عند المخبر عنه وهو المولود الجديد ، وفي العبارات طابع من التعظيم من خلال ذكر السيّف والطود والبدر (فالسيّف كناية عن البطولة والشّجاعة والطّود كناية عن العظمة والقوة والبدر كناية عن الجمال و الرّفعة والسّمو) .

وقال في القاضي يوسف:

أنـــا راجٍ بعـــدل قاضـــيَّ أمنـــاً ومحـــلاَ لديـــه **بـــل** تقريبـــا.([2])

بـــل خصوصـــاَ بـــه يُنْقِّلُنِـــي التّـــأ هيـــل منـــه ويفـــرض التّرحيبـــا

نرى من خلال هذين البيتين أنّ الشّاعر كرّر (بل) مرتين لينتقل من غرض التّقرب إلى غرض الحاشية والخصوصية وهو إضراب انتقالي توكيدي فالشّاعر مؤمل لأن يقربه القاضي ويكون خاصته واستعمل بل ليثبت ويؤكد على شيء يريده ويحبذه .

ولا يتوقف ابن الرّومي عند هذا الحد من تكرار هذا الحرف بل نجده وهو يكرره تكرارًا صوتيًا متوازيًا في أروع صوره وهو يقول:

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج 2 ، ص 903.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج1 ، ص 242.

صـــونوه لي،وارعـــوه لـــي، ومـــلأوا يديـــه لـــي ، لا بـــل بمـــا اســـتوجبا.([1])

يكـــرّر ابـن الـــرّومي فـــعل الأمـر (3) مـــرات والجـار والمجـرور (3) مرات ليصنع لوحة فنيّة متوازيةً صنعها الجرس اللفظي في صدر البيت وعجزه واستعمل الشّاعر "بل" بمعنى لكن وهي تفيد الإضراب الانتقالي التوكيدي ومعناه الانتقال من غرض إلى آخر مع بقاء ما قبل" بل "على حالة من غير إبطال فيأمر أهل المولود الجديد بالمحافظة عليه وتعهده بالرّعاية والسّخاء ، ليس من أجل ابن الرّومي ولكن من أجل المولود نفسه لأنّه يستحق ذلك .

3.1.1. تكرار (كلا):

اختلف النّحاة والمفسرون في تحديد معنى (كلا) فاعتبرها ابن يعيش حرف ردع وزجر حيث يقول في هذا الصّدد " ومن أصناف الحرف الرّدع ، وهو (كلا) .

قال سيبويه : هو ردع وزجر" .([2]) ويرى ابن فارس أنّها تكون " ردّا وردعاً ونفيًا لدعوى مدَّعٍ إذ قال : " لقيت زيدا " قلت: " كلاّ".([3])

وهي تأتي على ضربين :

أحدهما أن تكون ردعاً ونفياً كقوله تعالى :﴿وَٱتَّخَذُواْ مِن دُونِ ٱللَّهِ ءَالِهَةً لِّيَكُونُواْ لَهُمْ عِزًّا ﴿٨١﴾ كَلَّاۚ سَيَكْفُرُونَ بِعِبَادَتِهِمْ وَيَكُونُونَ عَلَيْهِمْ ضِدًّا ﴿٨٢﴾﴾ مريم: ٨١ - ٨٢

والثّاني:" أن يكون بمعنى قولك حقّا "، ومنه قوله تعالى :﴿كَلَّآ إِنَّ ٱلْإِنسَٰنَ لَيَطْغَىٰٓ ﴿٦﴾﴾ العلق: ٦.([4])

لكنّ الرّاجح أنّ دلالتها عندنا تختلف باختلاف المقام والسّياق الواردة فيه ، فيمكن أن تكون حرف جواب ، نحو قولك : هل جاء المعلم ؟ فيجيبك السّامع بقوله :كلاّ . وتكون

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج1 ، ص237.

([2])- ابن يعيش : شرح المفصل للزّمخشري ،ج5 ، تح إميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلميّة بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2001 ، ص 132.

([3])- ابن فارس : الصّاحبي في فقه اللغة ، ص 117.

([4])- الرماني : معاني الحروف ، ص174.

حرف ردع وزجر، مثل قوله تعالى : ﴿كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ۝٣ ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ۝٤﴾ التكاثر: ٣

وقد تدّل على استفتاح مثل قوله تعالى : ﴿اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ ۝٣ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ ۝٤ عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ۝٥ كَلَّا إِنَّ الْإِنسَانَ لَيَطْغَىٰ ۝٦﴾ العلق: ٣ - ٦

وقد قسّم محمد حسن الشّريف استعمالاتها في القرآن الكريم إلى ثلاث معاني ، وهي:" رد الجواب ، والزّجر والرّدع ، والاستفتاح والتّنبيه " .([1])

ونحن بدورنا نتفق معه في هذا التّقسيم ، وسنعتمده في تحليلنا وتعليقنا عند تناول هذا الحرف كعنصر تكراري في شعر ابن الرّومي.

وقد وردت (كلاّ) في شعر ابن الرّومي كمكون تكراري إيقاعي وبلاغي في مواطن كثيرة من بينها قوله في بحر الرجز:

لاَ ذِكْـــــــــــرَى فِـــــــــــيْ نَقْلِـــــــــــكَ([2])

كَـــــــــــلاّ وَلَا فِـــــــــــي نَهْلِـــــــــــكَ

كَـــــــــــلاَّ وَلَا فِـــــــــــي مَنْزِلِـــــــــــكَ

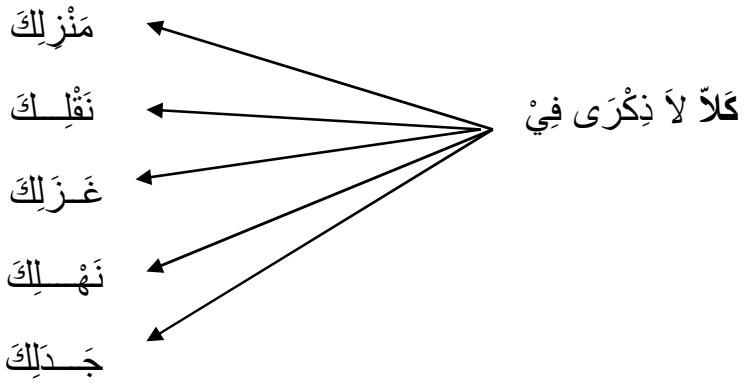
كَـــــــــــلَا وَلَا فِـــــــــــي غَزَلِـــــــــــكَ

كَـــــــــــلاّ وَلَا فِـــــــــــي جَـــــــــــدَلِكَ

فتكرار (كلاّ) هنا جاء لتأكيد الردع والزّجر والتأكيد على عدم الذّكر في المنزل ولا في النّهل ولا في الغزل وفي الجدال هذا من ناحيةٍ ومن ناحيةٍ أخرى جاء الشاعر بالتّوازي ليجعل من التّكرار لوحة موسيقية نعزف على ألحانها الوترية كما هو موضح في الشّكل التّالي:

([1])- محمّد حسن الشّريف : معجم حروف المعاني في القرآن الكريم ، ج2، مؤسسة الرسالة بيروت ، لبنان ، 1996 ، ص 704.

([2])- ابن الرومي: الديوان ،ج5 ، ص1886.



وقال يمدح:

وَلَا بِالْهِـــــدَّانِ وَلَا بِالـــــدَّدَا ... نِ **كَـــلاّ**وَلَا بِالْجَبَـــانِ الهَلِـــعْ.([1])

وَلَا بِالْقَلِيْـــــلِ وَلَا بِالذّلِيْـــــــ ... لِ **كَـــلاّ** وَلَابِالْبَخِيْـــلِ الْجَشِـــعْ

كرّر شاعرنا الأداة كلاّ (2) مرّتين في هذين البيتين لتأكيد المدح ، والصّفات المحمودة الّتي يتّصف بها الممدوح وينفي عنه صفة الحمق ، والنوم ، والخوف ، والجزع والضعف ، والمهانة والطّمع الشديد فجاء بأبلغ العبارات الّتي تصف هذا الممدوح في شكل تكراراتٍ متوازيةٍ نحويًّا وصرفيًّا وصوتيًّا حيث وازن بين(الهدّان والدّدان والجبان) في البيت الأول وبين (القليل والذّليل والبخيل) في البيت الثّاني وبين العروض في (الهلع والجشع) وهيّ صفة مشبهة وهذا ما زاد البيتين إيقاعًا متواصلاً صنعه تكرار حرف الدّال وحرف اللام في كلاّ الشّطـــرين.

وكما استعمل ابن الرّومي الحرف كلاّ في غرض النّفي والردع والزّجر استعملها أيضا كحرف جواب في قوله:

هَـلْ يَخْلِـفُ الْبَـدْرُ وَجْـهَ سَـيّدِنَا كَـلاّ ، وَلَا الشّـمْسُ فِـيْ مَشَـارِقِهَا؟.([2])

أَوْ يَخْلِـــفُ الْغَيْـــثُ رَاحَتَيْـــهِ لَنَـــا كَـــــلاّ،، وَأَخْلَاقِـــــهِ وَخَالِقِهَـــــا؟

فالمُلاحِظ لهذين البيتين يجد بأن الشاعر كرّر الحرف كلاّ مرّتين ليجيب عن تساؤل طرحه في صدر البيت الأول حيث لا البدر في جماله ولا الشّمس في إشراق أنوارها يمكنهما أن يخلفا جمال وجلال وأخلاق القاسم بن عبيد الله ولكننّا نرى أن

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج4 ، ص 1509.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج4 ، ص 1639.

الشاعر قد بالغ في وصفه لممدوحه إذ يوجد من هو أكثر وصفا من هذا الوصف ألا وهو سيدنا محمد ﷺ كما يصفه حسّان بن ثابت:

وأحسنُ منكَ لم ترَ قطّ عيني وَأجْمَلُ مِنْكَ لَمْ تَلِدِ النّسَاءُ.([1])

خلقتَ مبرأ منْ كلّ عيبٍ كأنكَ قدْ خلقتَ كما تشاءُ

ويكفي قول الله تعالى شاهدًا عليه وعلى أخلاقه: ﴿وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ ۝٤﴾ القلم: ٤

من خلال ما سبق نستنتج أنّ دلالات تكرّار الحرف " كلاّ" في شعر ابن الرومي جاءت تحمل معنى "الردع والزجر و ورد الجواب".

4.1.1 تكرار حروف العطف :

العطف في اللغة هو الميل والانثناء وقد جاء في مقاييس اللغة أنّ " العين والطاء والفاء أصل واحد صحيح يدل على انثناء وعياج ، يقال عطفت الشيء إذا أملته وانعطف إذا انعاج ومصدر عطف العطوف ، وتعطّف بالرّحمة تعطّفا ، وعطف الله تعالى فلانا على فلان عطفا والرّجل يعطف الوسادة : يثنيها عطفا إذا ارتفق بها... وفلان يعاطف في مشيته إذا تمايل" .([2])

أمّا التّعريف الاصطلاحي للعطف فهو أسلوب من أساليب اللغة يكون " فيه التّابع دالاَ على مقصود بالنّسبة مع متبوعه بحيث يتوسط بينه وبين متبوعه أحد الحروف المسماة بحروف العطف مثل (قام زيد وعمرو) فعمر تابع مقصود بنسبة القيام إليه مع زيد " .([3])

وبعد هذا التحديد لمصطلح العطف سنتطرق في دراستنا إلى كيفية ورود هذا النّوع من التّكرار في شعر ابن الرّومي من ذلك قوله :([4])

بَلْ كَيْفَ للدَّهيّ وَالْإِرْ بِ حِيْنَ تَصْمِد صَمْدَه

([1])- حسّان ابن ثابت : الدّيوان ، تحقيق عبد الأمير علي مهنّا ، دار الكتب العلميّة بيروت لبنان ، ط2 ، 1994 ، ص21.

([2])- ابن فارس : معجم المقاييس في اللغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2003 ، ص887.

([3])- ينظر الشّريف الجرجاني : التّعريفات ، الدّار التونسية للنشر ، (د.ط) ، 1971 ، ص81 .

([4]) - ابن الرومي : الدّيوان ، ج2، ص 677.

بَـــلْ كَيْـــفَ لِلْعَفْـــوِ وَالْجُـــو دِ حِـــــيْنَ تُنْجِـــــزُ وَعْـــــدَهْ
بَـــلْ كَيْـــفَ لِلْحَـــزْمِ وَالْعَـــزْ مِ حِـــــيْنَ تُحْكِـــــمُ عَقْـــــدَهْ

نلاحظ في هذه الأبيات تكرار حرفا العطف الواو وبل حيث تكرّرت الواو (3) مرّات وتكرّرت (بل) ثلاث مرات فجمع الشّاعر بين (الدّهي والإرب وبين العفو والجود وبين الحزم والعزم) ولولا تكرار حرف الواو لما استطاع الشّاعر أن يجمع بين المتعاطفين وقد ذكر النّحاة أنّ الواو تأتي دائما للجمع بين المعطوف والمعطوف عليه في الحكم والاعراب ولا تفيد الترتيب والتّعقيب.

كما كرّر الشاعر حرف الفاء في قوله([1]):

تُـــــذَكَّرُ بِـــــي فَتُرْجِيْنِـــــيْ فَتَنْسَـــــانِي مَـــــدَى حِقَـــــبِ
فَـــــأَذْكُرُ تَـــــارَةً أُخْـــــرَى بِنَفْسِـــــيْ غَيْـــــرَ متئـــــبِ
فَتَـــــأْمُرُ أَنْ يـــــذكِّر بِـــــي جَلِيْسًـــــاً مِنْـــــكَ فِـــــيْ تَعَـــــبِ
فَيَـــــذْكُرُنِي فَتُرْجِيْنِـــــي كَـــــأَوَلِ وَهْلَـــــةِ الطَّلَـــــبِ
فَأَحْسَـــــبُ أَنَّ حَظِّـــــي مِنْـــــ كَ دَهْـــــرِي أَنْ تُـــــذَكَّرَ بِـــــي

لقد كرّر الشاعر في هذه المقطوعة حرف الفاء (7) مراتٍ وهي تفيد التّرتيب والتّعقيب ولولا وجودها لَفُقِدَ المعنى ، كما أنّ تكرار الفعل المضارع (تذّكر، ترجيني، تنساني، أذكر تأمر، يذكر، يذّكرني ، ترجيني أحسب تذكّر) دلالة على الحاضر والمستقبل فالشّاعر يعاتب محبوبته الّتي تذكّربه فتترجاه فتنساه بعد زمن طويل ، وقد وفّق الشاعر بإشراك حرف العطف الفاء مع الفعل المضارع ليكون المعنى صحيحًا والمبنى شريفًا ويقول الزّمخشري في توضيح وظيفة الفاء: " فإن قلت ما حكم الفاء إذا جاءت عاطفة في الصّفات ، قلت إمّا أن تدلّ على ترتيب معانيها في الوجود كقوله يالهف زيابة للحرث الصّابح فالغانم فالأيب.

وإمّا على ترتيبها في التّفاوت من بعض الوجوه كقولك : خذ الأفضل فالأكمل ، وأعمل الأحسن فالأجمل.

([1])- ابن الرومي: الديوان ، ج 1 ، ص315.

وإمّا على ترتيب موصوفاتها في ذلك ، كقولك : رحم الله المحلقين فالمقصّرين" .([1])

ونحن بدورنا نميل إلى هذا الرأي ، ونرجّحه لتناسبه مع النّظرة الصّحيحة للبلاغة لأنّ صاحبه أول من استلهم المفاهيم البلاغية واستفاد من نصوصها الأصلية ، وقد زاده ذلك تعمقًا في هذا المجال وأثرى حصيلته المعرفية في هذا الميدان.

5.1.1 تكرار حرف التوكيد "إنّ"

تعريفه : " هي من الحروف الهوامل تنصب الأسماء وترفع الأخبار واسمها مشبّه بالمفعول وخبرها مشبّه بالفاعل " .([2])

ومعنى إنّ وفائدتها "التوكيد والتّحقيق " .([3]) وإدخال اللام على خبرها يزيد مضمون التّأكيد.

وقد وردت (إنّ) في شعر ابن الرومي في مواضع عديدة من بينها قوله في مرضه الّذي مات فيه قبل موته بخمسة أيّام أو ستّة على لسان العزير في أبي عبد الله بن محمد بن داود بن الجراح:

وَإِنَّ أَبَـــا عَبْـــدِ الْإِلَـــهِ لَسَـــيّدٌ وَفِـيْ الْحَـالِ لَـوْ يُعْنَـى بِحَـالِي مُغَيَّـرُ.([4])

وَإِنَّ لَـــهُ مِـــنْ فَضْـــلِهِ لَمُحَرَّكًـــا عَلَـــى **أَنّهَـــا** الْأَخْـــلَاقُ قَـــدْ تَتَنَكَـــرُ

وَإِنَّ كَـــانَ كَـــالْإِبْرِيْزِ يصْـــداً غَيْـــرُه وَيَـــأْتِيْ عَلَيْـــهِ مَـــاأَتَى وَهُـــوَ أَحْمَـــرُ

لقد ورد تكرار الحرف إنّ مع الحرف أنّ في هذه الأبيات (4) مرّات وقد وردت مفردًا باستثناء (أنّها) الّتي ورد ت جمعًا لاتصال أنّ بضمير الغائب (الهاء).

ومن ذلك أيضا قوله يمدح أحمد بن ثوابه:

([1])- الزمخشري : الكشّاف ، دار الفكر، سوريا ، ط1 ، 1977 ، ج4 ، ص255.

([2])- الروماني : معاني الحروف ، ص123.

([3])- ينظر محمّد حسن الشّريف : معجم حروف المعاني في القرآن الكريم ،ج1 ، مؤسسة الرّسالة بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1996 ، ص404.

([4])- ابن الرومي : الديوان ، ج4 ، ص 1096.

وَإِنَّ نِفَــارِي مِنْــهُ وَهُــوَ يُرِيْغُنِــي لَشَـيءٌ - لَـرَأْي فِيْـهِ- غَيْرُ مُنَاسِب.([1])

وَإِنَّ قُعُــوْدِي عَنْــهُ خِيْفَــةَ نَكْبَــةٍ لَلُــؤْمُ مَهَــزَّ وَانْثِنَــاءُ مَضَــارِب

فالشاعر يكرر حرف إنّ مرتين ليؤكد أنّ بُعْدَهُ وَنُفُورَهُ عن الممدوح خوفًا من مصيبة يسببها له ، يُعتبر عملاً فيه لؤم وجحد للمعروف.

ويقول عمر السّلامي في معرض حديثه عن الإيقاع النّاتج عن تكرار هذا الحرف (إنّ) :" الإيقاع الّذي تحدّثه (إنّ) داخل العبارة يستمدّ تغلغله داخل النّفس من قوّة تأكيدها للمعنى ، ونوع الموضوع أيضًا بحيث تشعرنا بضغط قوي من الفك الأعلى لشدقي الفم ، مشوبًا بنغمةٍ إيقاعيةٍ تحمل أنينًا ، ينطوي على توبيخٍ خفيّ" .([2])

6.1.1 تـكـرار إذا:

تعريف: هي" اسم مبني على السّكون ، مشبه بالحرف ، يُعدّ في أصل استعماله ظرفًا دالاً على ما يُستقبل من الزّمان ، مع إمكانية استخدامه في سياقات ما مضى ، وما استمرّ من الزّمان . ويتضمن معنى الشّرط ، وأحيانًا المفاجأة . ويدخل على المتعين وقوعه ، أو المراجح " .([3])

وشاعرنا ابن الرومي كباقي الشّعراء لا يخلو شعره من تكرار هذا الحرف حيث نجده يكرّره في مواطن كثيرة من بينها قوله في إسحاق بن إبراهيم بن سعد القطربلي:

فَإِذَا مَدَحْتَ أَصَابَ مَدْحُكَ مَمْدَحًا وَإِذَا مَنَحْتَ أَصَابَ مَنْحُكَ مَمْنَحَا.([4])

فقد كرّر الشّاعر حرف الشّرط (2) مرّتين مستهلا بها- أي إذا- في صدر البيت وفي عجزه إذ تُسهم هذه الصيّغ في تواشج الجمل وازدياد فاعليتها الدّلاليه من خلال فعل الشّرط وجواب الشّرط ، فالمدح يقتضي الممدوح والمنح يقتضي الممنوح وهذا ما نراه من خلال هذه الموازنة الرّائعة الّتي نسجها ابن الرّومي في لوحته الفنيّة من

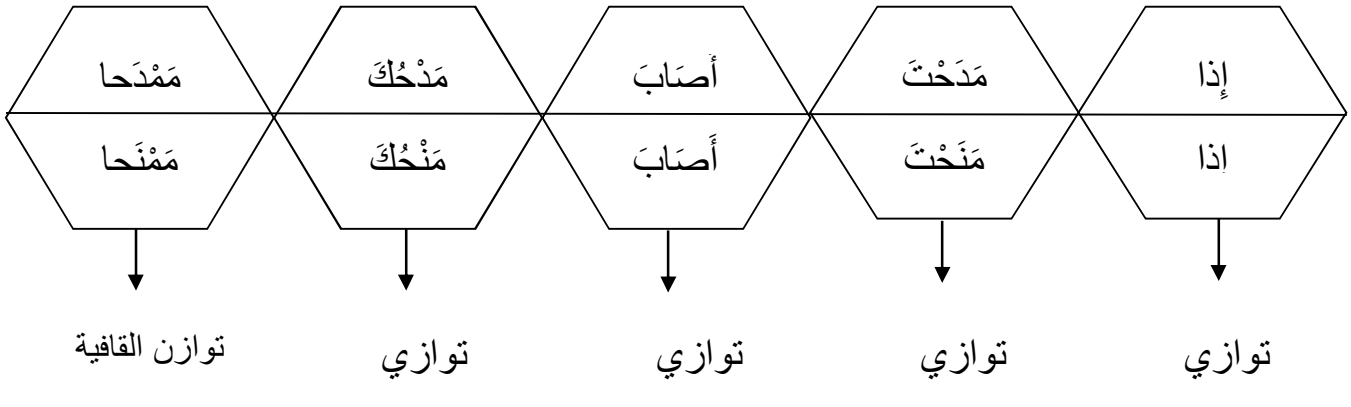
([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج1 ، ص218.

([2])- عمر السّلامي : الإعجاز الفني في القرآن ، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، 1980 ، ص232.

([3])- مُحَمَّد حسن الشّريف : معجم حروف المعاني في القرآن الكريم ، ج1 ، مؤسسة الرّسالة بيروت ، لبنان ، 1996 ، ص175.

([4])- ابن الرومي : الديوان ، ج2 ، ص 548.

خلال تعادل اللّفظات في التّسجيع والتّجزئة ويتّضح لنا هذا التوازن من خلال الشّكل التّالي :



وإذا لاحظنا تكرار صيغة الشّرط المتصدّرة بـ "إذ" في مُفتَتَح هذا البيت لوجدنا أنّها تقترن بالنّصح والإرشاد والعظة ، وهي : "أداة ذات فائدة بنائيّة ، تقوم بحفظ بنائية الأبيات وتشكيل رابطٍ يعمل على تلاحمها وتواشجها ، كما أنّها تقدّم نصائح ، تعكس تجربة الشّاعر العامة في الحيّاة " .([1])

يقول ابن الرّومي في قصيدته لأحمد بن عيسى الشّيخ:

فإذا تَبَسَّلَ للعِدا في مَأقِط أبصرتَ سطْوَة قابض الأرواح

وإذا أراك نَدَاهُ يوْماً زُهْدَهُ أبصرتَ زُهْدَ مُحالِفِ الأمْساحِ

وإذا أشارَ أو ارْتأى في خُطّة أبصرتَ حِكْمَة صاحِبِ الألْواحِ

وإذا أراك مُزَاحَه من جِدِّهِ أجْنَاكَ صَفْوَ ودائِعِ الأَجْبَاحِ

لِيَقُلْ عُفَاتُكَ لا جُنَاح عليهمُ رُفِعَ الجُنَاحُ فلاتَ حينَ جناحِ.([2])

إنّ هذا الزّخم الهائل من تكرار "إذا" في بداية الأبيات قد ولّد انسجامًا دلاليًا وإيقاعيًّا بين الشرط والجواب ، وحمل في طياته أبعادًا إيحائيّة ، تنسجم والموقف الّذي يعيشه الشاعر وهو يستحضر شخصيّة أحمد بن عيسى الشيخ في شكل تشبيهاتٍ ضمنيّةٍ فنّيةٍ ، فَتَبَسُل ملامحَ وجهه تشبه سطوة قابض الأرواح ، وزهده يشبه الرّهب

([1])- موسى ربابعة : التّكرار في الشّعر الجاهلي ، دراسة أسلوبية ، ص31.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج2 ، ص 556.

المتظاهر بالبراءة والطيبة ومشورته كأنّها مشورة موسى عليه السّلام صاحب الألواح أمّا مزاحه فيضعه في موضعه المناسب كما يضع النّحل العسل في الجباح الموجودة في الجبال ومابين هذه الألفاظ والمعاني تردّدت "إذا" وتكرّرت لتعبر عن الموقف النّفسي الّذي يعيشه الشّاعر لأنّ" الموقف هو الّذي يفرض على المرء أن يختار الأسلوب، والأسلوب بحدّ ذاته قادر على أن يبلور الموقف" .([1])

ونجد شاعرنا يكرّر هذا الحرف في موضع المدح لأبي الفوارس في قصيدة تجاوز عدد أبياتها (140) بيتا فيقول في وصفه:

فَـــــإِذَا بَـــــدَا فِـــــيْ مَوْكِـــــبٍ فَكَأَنَّـــــــهُ الْقَمَـــــــرُ الْمُنِيْـــــــرُ.([2])

وَإِذَا احْتَبَـــــــى فِـــــــيْ مَجْلِـــــسٍ فَكَأَنَّمَـــــــا أَرْسَـــــــى ثَبِيْـــــــرُ

وَإِذَا تَهَلَّـــــــــــلَ بِالنَّـــــــــــدَى فَكَأَنَّـــــــهُ الْغَيْـــــــثُ الْمَطِيْـــــــرُ

وَإِذَا رَمَـــــــــــى بِمَكِيْـــــــــــدَةٍ فَكَأَنَّـــــــهُ الْقَـــــــدَرُ الْمُبِيْـــــــرُ

فأبو الفوارس قمر منير في موكبه وجبل عظيم في مجلسه مشهور بالجود والكرم بالسّخاء والعطاء مثل ذلك الغيث المطير الّذي يحي الأحياء بعد الممات ليجمل الشاعر كلّ هذه الصّفات في البيت الأخير فيجعل كلّ الأشياء تتحرك عند سكونه وهدوئه فجاء بالتوازي العمودي بين حرف الشّرط وحرف التشبيه ليجدد التشبيه ويقويه ويزيد المعنى سلاسةً وترابطًا، قوّةً وانسجامًا وهذه من عبقرية ابن الرومي لأنّه لو حذف الحرف "إذا "وقال: بدا في موكب كأنه القمر المنير واحتبى في مجلس كأنما أرسى ثبير وتهلل بالنّدى كأنّه الغيث المطير ... لفقدت الصّورة الفرعية كثيرًا من جمالها وبلاغتها ، فكرّر إذا باعتبارها " آداة بنائيّة تقوم بحفظ بنائيّة الأبيات ، وتشكّل رابطًا يعمل على تلاحمها وتواشجها ، كما أنّها تقدّم نصائح تعكس تجربة الشّاعر العامّة في الحياة "([3]).

وابن الرّومي من الشعراء الّذين شغفوا بتكرار الحرف "إذا" وعنى بتكريرها كثيرًا في شعره ذلك لما لها من جرس إيقاعي ودورٍ بنائي في الربط بين جملة الشرط

([1])- موسى ربابعة : التّكرار في الشّعر الجاهلي ، دراسة أسلوبية ، ص31.

([2])- ابن الرومي: الديوان ، ج3 ، ص905.

([3])- موسى ربابعة : التّكرار في الشّعر الجاهلي ، دراسة أسلوبية ، ص31

وجملة جواب الشرط ، كما تضفي على النّص انسجامًا وترابطًا بين وحداته كما نرى في الأبيات التّالية:

حَكَـــى يَوْمُنَـــا هَـــذَا نَـــدَاكَ وَحُسْـــنَهُ إِذَا مَـــا غَـــدَا يَحْمِـــي نَثَـــاكَ مُحَافِظَـــا.([1])

وَلَـــمْ يَحْـــكِ شَـــيْئًا مِـــنْ ذَكَائِـــكَ إِنَّـــهُ إِذَا كُنْـــتَ فِيْـــهِ شَـــاتِيًّا كُنْـــتَ قَائِظَـــا

فَعِـــشْ لِابْـــنِ حَاجَـــاتٍ وَصَـــاحِبَ دَوْلَـــةٍ إِذَا الْأَمْـــرُ أَضْـــحَى فَـــادِحَ الثِّقَـــلِ بَاهِظَـــا

وَلاَ زِلْـــتَ مَحْمُـــودَ الْـــبَلاَءِ جَمِيلَـــه إِذَا اسْـــتَخْرَجَتْ مِنْـــكَ الْهَنَّـــاتُ الحَفَائِظَـــا

أَرَاكَ إِذَا مَـــا كُنْـــتَ صَـــدْراً لِمَوْكِـــبٍ أَثَـــارَ عِجَاجًـــا وَاسْـــتَثَرْتَ مَغَائِظَـــا

تَظَـــلُّ إِذَا نَامَـــتْ عُقُـــوْلُ ذَوِي الْعَمَـــى وَإِنْ حَـــدَّدُوا زُرْقًاإِلَيْـــكَ جَوَاحِظَـــا

وَتَرْمِـــي الرَّمَايَـــا فِـــي المَقَاتِـــلِ عَـــادِلاً إِذَا أَكْثَـــرَت نُبْـــلُ الرُّمَـــاةِ الْعَظَاعِظَـــا

حَلَـــوْتَ وَلَـــمْ تَضْـــعَفْ فَلَـــمْ تَـــكُ طُعْمَـــةً وَلَا أَنْـــتَ مَجَّتْـــكَ الشِّـــفَاهُ لَوَافِظَـــا.

نلاحظ في هذه الأبيات أنّ الشّاعر كرّر الحرف" إذا" في كلّ بيت ما يعادل (7) مرّات وقد جاءت رابطةً بين الشّرط وجوابه لتزيد المعنى وضوحًا والمبنى جمالًا من خلال تسلسل الأفكار وترابط أجزاء النّص معبّرةً عن نفسية الشّاعر العميقة فجاءت محافظةً على تماسك وتلاحم أجزاء القصيدة ، تحمل معنى النّصح والإرشاد والحكمة والعظة .

7.1.1 تكرار حروف الجر:

(الجر إمّا بحرف أو إضافة) لا ثالث لهما ، ومن زاد " التّبعية " فهو رأي الأخفش وهو مرجوح عند رأي الجمهور.

وقال ابن الحاجب سمّيت بحروف الجر :" لأنّها تجرّ معنى الفعل إلى الاسم ، وقال الرضيّ بل لأنّها تعمل إعراب الجرّ ، كما قيل: حروف النّصب ، وحروف الجزم ، ويسميها الكوفيون ، حروف الإضافة لأنّها تضيف الفعل إلى الاسم : أي توصله إليه ، وتربطه به ، وحروف الصّفات ، لأنّها تحدث صفة في الاسم " .([2])

وشاعرنا ابن الرّومي لم يستغن هو الأخر عن تكرار حروف الجر إذ كثيرا ما نراها تتمظهر في شعره ويكثر استعمالها في قصائده كمكون إيقاعي من جهة ومكون

([1])- ابن الرومي : الديوان حسين نصار ، ج6 ، ص 1454.

([2])- السّيوطي: همع الهوامع ، ج2 ، تحقيق أحمد شمس الدّين ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1998 ، ص331.

إبداعي من جهة أخرى وهذا ما نلاحظه في قصيدته وهو يمدح عبيد الله بن عبد الله فيقول:

أَوْ مِثْــلُ عَبْــدِ الْإِلَــهِ ذِيْ الشَّــرَفِ الْـــ بَــاذِخ يُلْقَــى إِلَــى الْعُلَــى سَــبَبُهْ.([1])

كَالسَّــيْفِ فِــيْ الْقَــدِّ وَالصَّــرَامَةِ وَالــرَّ وْعَـــــةِ لَكِـــــنَّ حَلْيَـــــهُ أَدَبُـــــهْ

كَالْغَيْــثِ فِــيْ الْجُــوْدِ وَالتَّبَــرُّعِ وَالْـــ إِطْبَـــاقِ لَكِـــنَّ صَـــوْبَهُ ذَهَبُـــهْ

كَالْبَــدْرِ فِــيْ الْحُسْــنِ وَالْفَخَامَــةِ وَالــرَّ فْعَـــةِ لَكِـــنَّ ضَـــوْءَهُ حَسَـــبُهْ

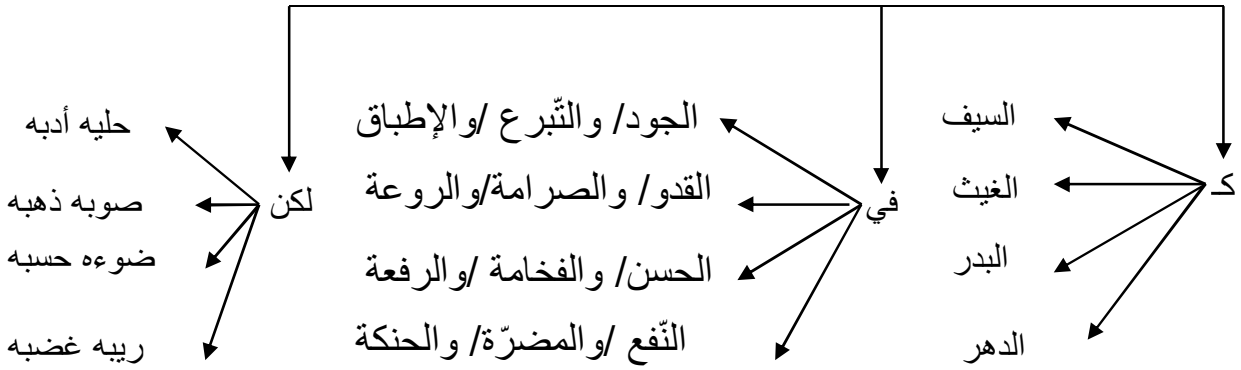
كَالــدَّهْرِ فِــيْ النَّفْــعِ وَالْمَضَــرَّةِ وَالْـــ حِنْكَـــةِ لَكِـــنَّ رَيْبَـــهُ غَضَـــبُهْ

فالشاعر كرر حرف الجّر "الكاف" في صدر كلّ بيت (4مرّات) وحرف الجر"في" (4) مرات وكرّار الواو (8) مرّات " فتكرار الكاف جاء ليجدّد التشبيه ويقويه محتفظًا بيقظة القارئ كاملة " ([2]). وتكرار الحرف اتخذه الشّاعر بؤرة يتكاثف فيها عدد التشبيهات ، فعبد الله كالسيف في القدّ أي القامة والصّرامة المضاءة ، والروعة، والبهاء ومن فضائله الأدب ، والمعرفة ، وليس الذّهب المصاغ وجاء بحرف الواو ليربط بين المحاسن والصّفات وليزيد النّص اتساقًا وانسجامًا وترابطًا واتصالًا بين وَحَداتِه وبهذا يحدث الشّاعر إيقاعًا صوتيًّا واحدًا في القصيدة من خلال الالتزام ببحر واحدٍ وقافيةٍ واحدةٍ وهذا ما تشكّله تلك المتوازيات الفنيةٍ والصيغ الجماليةٍ الّتي نحتها ابن الرومي من خلال هذه التكرارات المتواترة وهذا ما يتّضح لنا من خلال هذه الترسيمة الموضّحة في الشّكل :

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج1 ، ص312.

([2])- ينظر نازك الملائكة : قضايا الشّعر المعاصر ، ص 239.

عبيد الله



والملاحظ أنّ هذه التكرارات جاءت وثيقة الصّلة بالمعني وهذا ما يعد من حسن التكرار الّذي يعطينا نغمًا موسيقيًا جميلًا تستريح له الأذن وتطرب له النّفس .

ونجد في النّص الشعري أحيانًا ، ما يتكرر الحرف بعينه أو حرفان أو ثلاثة حروف بنسب متفاوتة في جملةٍ شعريةٍ ، فتكرار الحرف " إمّا أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعًا خاصًّا يؤكده ، وإمّا أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها ، وإما أن يكون لأمر اقتضاه القصد فتساوت الحروف المتكررة في نطقها مع الدّلالة في التّعبير عنه "([1])

ربما هذا ما يفسر لنا تكرار الشاعر ابن الرّومي للحرف "رب" في رثائه لأهل البصرة([2]):

رُبَّ بيــعٍ هُنَــاكَ قَــدْ أرْخَصُــوهُ طَــالَ مَــا قَــدْ غَــلَا عَلَــى السُّــوَّام
رُبَّ بيــتٍ هنــاك قــد أخرجُــوهُ كَــانَ مَــأْوَى الضِّــعَافِ وَالأَيْتَــامِ
رُبَّ قصْــرٍ هنــاك قــدْ دخلــوه كَـانَ مِـنْ قَبْـلِ ذَاكَ صَـعْبَ المَـرَام
رُبَّ ذِي نِعْمَــةٍ هُنَــاكَ وَمَــالٍ تركــــوهُ مُحَــــالِفَ الإعْــــدَامِ
رُبَّ قَــوْمٍ بَــاتُوْا بِــأَجْمَعِ شَــمْلٍ تَرَكُــوْا شَــمْلَهُمْ بِغَيْــرِ نِظَــامِ

([1])- منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، ط1 ، 2002 ، ص78.
([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج6 ، ص 2377.

حيث تكرّرت "رب" في هذه الأبيات (5) مرات في صدر كلّ بيت ، جاءت تحمل معنى الدّعاء والتّمني ، وقد أدى تكرارها إلى خلق ظلال وإيحاءات جديدة تتشكل في تتابعٍ وتناسقٍ ، من خلال تكرار الأداة نفسها في بداية الأبيات فيتسارع النّغم وينتشي ، ويفتح هذا التّكرار فيضًا زمنيًّا يتتابع ولا ينقضي بين زمن ماضٍ قضى وانقضى عبّرت عنه (ربّ) الّتي وضعت في صدر هذه الأبيات " لتذكر بشيء ماض من خير أو شر" .([1]) وهكذا جاءت الأبيات مشحونة بطاقة دلالية تعبّرعن حالة الصّراع بين الحالة الّتي كان فيها أهل البصرة والحالة التّي أصبحوا عليها ومن هنا ولّد التكرار قدرة فائقة على رسم حركة تتابعية بين الماضي والحاضر:

حالة الماضي	حالة الحاضر
البيــع مزدهــر	البيــع غَـــالٍ
بيت العز والشرف يأوي الضعاف والأيتام	بيت الذّل والهوان والخراب يأوي الضعاف والأيتام
قصور ذات تلال	قصور من رماد وتراب وركام
النّعمة موجودة	النّعمة مفقودة
قوم جُمِع شملهم بنظام	قوم شتت شملهم بغير بنظام

يرسم لنا ابن الرّومي صورًا ناطقةً بالآثام ، صارخةً بالآلام ، نازفةً بالدّماء طغى عليها الذّل و الهوان ترصد حالة الصّراع بين ماضٍ عزيز وحاضرٍ ذليل للوصول إلى المشاعر الإنسانية النبيلة . وما هذا التّكرارالمتتابع لحرف الجر إلا تجسيد عن حالة توق شديدة أو رغبة عارمة في البحث عن الخير والحب والعدل والسّلام.

([1])- ابن فارس : الصّاحبي في فقه اللغة ، ص 109.

8.1.1. توازي النّداء:

تعريفه : جاء في معجم لسان العرب لابن منظور:" النّداء والنُّداء : الصّوت مثل الدّعاء والرّغاء ، وناداه وناد به مناداة ونداءً أي صاح به وأندى الرّجل إذا أحسن صوته والنداء الدّعاء بأرفع صوت ، ويقال فلان أندى صوتا من فلان أي أبعد مذهبًا وأرفع صوتًا " .([1])

ويقول الرّازي في تعريف له: النّداء الصّوت ويقال:(نَادَاهُ مُنَادَاةً) و(نِدَاءً) صَاحَ بِه. و(نَادَاهُ) أيضًا جَالَسَهُ في النّادِي و(تَنَادَوا) نَادَى بَعْضُهُم بَعْضًا وتَنَادَوا أي تَجَالَسُوا في النَّادي و(النَّدِيُّ)على فَعِيْلٍ مَجلس القوم ومُتَحَدَّثُهُم وكذا (النَّدْوَةُ) وَ(النَّادِي) و(المُنْتَدى). فإن تَفَرَّقَ القوم فليس بِنَدِيّ ، ومنه سميت دار (النّدوة) الّتي بناها قصي بمكة لأنهم كانوا يندون فيها أي يجتمعون للمشاورة وقوله تعالى : ﴿فَلْيَدْعُ نَادِيَهُۥ ﴿١٧﴾﴾ العلق: ١٧ ، أي عشيرته ... ويقال فلان (نديّ) الكفّ أي سخي و(الندا) أيضا بعد ذهاب الصّوت يقال : فلان أندى صوتا من فلان إذا كان بعيد الصّوت " .([2])

أمّا في الاصطلاح فقد اختلف النّحاة في تعريفه فهناك من يعرفه تعريفًا وظيفيًا بينما يعرفه آخرون بناءً على حالته الإعرابية ، فهذا شيخ النّحاة سيبويه يعرّفه بقوله : " إنّ النّداء هو كلّ اسم مضاف فيه نصبًا على إضمار الفعل المتروك إظهاره " .([3])

ولكن لعلّ أحسن تعريف له هو تعريف ابن عقيل ، وذلك لجمعه بين الأمرين (النّاحية الوظيفية والإعرابية).

حيث يقول عن النّداء :" هو طلب المتكلّم إقبال المخاطب بواسطة حروف النّداء ملفوظًا كان حرف النّداء أو ملحوظًا " .([4])

([1])- ابن منظور: لسان العرب ، ج4 ، ص97.

([2])- أبو بكر الرّازي : مختار الصّحاح ، ص272.

([3])- سيبويه أبو بشر عمر بن عثمان بن قنبر : الكتاب ، ج2 ، تحقيق عبد السلام هارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1973 ، ص182.

([4])- ابن عقيل : شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك نقلا عن أحمد محمد فارس ، النّداء في اللغة والقرآن ، ص78.

وحروف النّداء في العربية ثمانية هي :" الهمزة المقصورة والهمزة الممدودة (أمحمد وآمحمد)،(أي محمد ،آي محمد) ، يا – أيا –هيا – وا " .([1])

والنّداء من العناصر اللغوية الّتي يكثر فيها التكرار وذلك لتحقيق أغراضٍ كثيرة ، قال سيبويه :" هذا باب يكرر فيه الاسم في حالة الإضافة ، ويكون الأول في منزلة الآخر، وذلك كقولك يا زيدَ زيدَ عمرٍو، ويا زيدَ زيدَ أخينا ويا زيدَ زيدَنا، وزعم الخليل (رحمه الله) ، ويونس أنّ هذا كلّه سواء وهي لغة للعرب جيدة . وقال جرير([2]):

يـــاتَيْمُ تَـــيْمَ عَـــدِيَّ لا أَبَـــا لَكُـــمُ لا يُلْقِيَـــنَّكُمْ فـــى سَـــوْأَةٍ عُمَـــرُ

وذلك، لأنهم قد علموا أنهم لو لم يكرروا الاسم الأول كان نصبًا ، فلمّا كَرَرُوا الاسم توكيدًا تركُوا الأول على الّذي كان يكون عليه لو لم يكرروا " .([3])

وياء النّداء هي أكثر الحروف استعمالًا في اللغة العربية ولا يكاد يخلو الشعر العربي من وجودها في كلّ قصيدة ، ويأتي في الغالب هذا النّوع من النّداء للاستغاثة والاستعطاف.

وتكرار النّداء أسلوب درج عليه العرب منذ الجاهلية وأكثر ما يكون ذلك في الشّعر الذّاتي المُعَبِرعن خلجات النّفس ومن أمثلة ذلك من الشعر قول عنترة مخاطبًا حبيبته عبلة :

يـا عبْـلَ! قـدْ دنـتِ المَنيّـة فانـدُبي إن كـــان جفنـــك بالـــدموع يجـــود

يـا عبـلَ! إنْ تَبكـي علـيَّ فقد بكـى صَـرْفُ الزَّمـانِ علـيَّ وهُـوَ حَسُـودُ

يـا عبـلَ! إنْ سَفكوا دمـي فَفَعـائلي فـي كـل يـومٍ ذكـرهنّ جديـد.([4])

وبعد هذه التوطئة الموجزة نحاول الآن أن نرصد ظاهرة التكرار في شعر شاعرنا ابن الرومي وكيف وظفها في شعره ومن ذلك قوله في مدح القاسم بن عبيد الله:

([1])- ابن عقيل : شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك نقلا عن أحمد محمد فارس ، النّداء في اللغة والقرآن ، ص70.

([2])- جرير : الدّيوان ، دار صادر بيروت ، لبنان ، 1991 ، ص219.

([3])- سيبويه : الكتاب ، ج3 ، ص206/205.

([4])- عنترة : الدّيوان ، دار الكتاب العربي بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1992، ص56.

يَـــا بْـــنَ سُـــلَيْمَانَ الّـــذِي بِاسْـــمِهِ تَحْيَـــا لِهَـــذَا الْخلـــق أرماقُـــهُ.([1])

يَـــا بْـــنَ عُـــدَّةَ المُلْـــكِ وَأَمْلَاكِـــهِ لِحَـــــادِثٍ يَنْبَـــــاقُ مَنْبَاقُـــــهٌ

يَـــامَنْ لَـــهُ الْكَيْـــدُ الّـــذِي لَـــمْ يَـــزَلْ يَفْلِـــقُ صُـــمَّ الصَّـــخْرِ أَفْلَاقُـــهُ

يَـــا مُفْـــزِعَ الْعَـــافِي إِذَا شَـــقَّه حِرْمَانَـــــهُ وَاشْـــــتَدَّ إِمْلَاقُـــــهُ

يَـــا مَعْقَـــلَ الْجَـــانِي عَلَـــى نَفْسِـــهِ إِذَا مَـــــاجَنَى مَافِيْـــــهِ إِيْبَاقَـــــهُ

إن شاعرنا استخدم النّداء في هذه الأبيات للتّذكير بعظمة الممدوح والتّعظيم من شأنه وذلك لصفاته ونبل أخلاقه الّتي يتميّز بها حتى صاراسمه مرسومًا في قلب الشاعر ومنقوشًا في نفسه ، فجاء النداّء معبرًا عن خلاجاتِ النّفس ، معبرًاعن ذات الشاعر وما يكنّه في نفسه من تقدير واحترام ومحبة وتعظيم وإجلالِ لممدوحه.

وفي الأبيات التّالية يظهر التكرار، والتوازي ، والنّداء بوضوح وجلاء من غير سرّ ولا خفاء في قول شاعرنا في ابن البركان :

يَاخَلَاصَ الْأَسِيْرِ ، **يَاصِحَّةَ** الْمُدْ نِـفَ ، **يَـازَوْرَةَ** عَلَـى غَيْـرِ وَعْـدِ.([2])

يَا نَجَاةَ الْغَرِيْقِ ، **يَا** فَرِحَةَ الأَوْ بـــةَ ، **يَـــاغَفْلَـــةً** أَتَـــتْ بَعْـــدَ كَـــدَّ

يَـــا حَيًّـــا عَـــمَّ نَفْعُـــهُ بَعْـــدَ جَـــدْبٍ **يَـــا** هِـــلَالَ الْإِفْطَـــارِ ، يَابَـــتّ عِنْـــدِي

اِرْضَ عَنّـــي فَلَسْـــتُ أَنْكُـــرُ أَنّـــي لَـــكَ عَبْـــدٌ أَذَلُّ مِـــنْ كُـــلّ عَبْـــدِ

إنّ الموسيقا المنبعثة من تكرار النّداء وما تلاه من جمل ، صنعت إيقاعًا رفيعًا يتناسب ونفسية الشاعر وهذا الإيقاع المتوازي في البيتين يحمل دلالة التنبيه المقترن بالحسرة والألم وقد جعلها ابن الرّومي ملحمةً شعريّة تفرض وجودها الدّلالي والنّغمي على المتلقي .

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج4 ، ص 1692.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج2 ، ص ،760.

حيث استطاع من خلال هذا التّرديد الصّوتي أن يتقن فن التّوازي من خلال هذه اللوحة الّتي رسمها ، إذ يصوره كلوحة محسوسة حتّى تكون أقرب إلى المتلقي ليشعر بالأسى والحزن المنبعث من ذات الشّاعر لعدم قدرته على نسيان ابن البركان ، ويمكننا من خلال هذا أن نرسم لوحةً هندسية ، تبيّن مدى إبداع ابن الرّومي في تحقيق التّوازي كما في الشّكل التّالي:

إنّ التكرار من الثوابت الموسيقية التي تبعث الموسيقى الغنائية الّتي تميز الشعر من النّثر فشاعرنا يحاول أن يشكّل توافقًا نفسيًّا سعيدا أو حزينا بين ذاته والعالم الخارجي الّذي يسعى لتصويره مستخدمًا حرف النّداء" يا " الّتي تظهر للمتلقي وهذا ما لمسناه من خلال هذه الأبيات لشاعرنا حيث يقول([1]):

يَا ابن أبي الجَهْم اِحْتقبْ هَذَا اللّطفْ فَـإِنَّ فِيْـهِ طُرَفـا مِـنَ الطّـرَفْ
يَـا جُثّـة التَّـلِّ وَيَـا وَجْـهَ الْهَـدَفْ يَـا رَوْثَـة الْفِيْلِ وَيَـا لَحْمَ الصَّـدفْ
يَـا أَجْـرَةَ الْبَيْـتِ قَضَـاءً وَسَـلَف يَـا لَيْلَـةَ الْخَـانِ إِذَا الْخَـانُ وَكَـفْ
يَـا غَـمَّ آبٍ عِنْـدَ سُـكان الغُـرف يَـا بـردَ كَـانُونٍ لعـارٍ بـالنَّجَفْ
يَـا ثلـجَ مـاءٍ مـالحٍ فيـه جِيَـفْ يَـا خَـزَفَ التَّنورِ يَا شرَّ الخـزفْ
يَـا سُـوءَ كيـلٍ وغَـلاءٍ وحَشـفْ يَـا نَوْبَـةَ الْفَقْرِ وَيَـا سـنَّ الخَـرَفْ
يَـا طِيـرَة الشُّـؤْم وَ يَـا فَـأْلَ التَّلـف يَـا سُدةً فِـي الْمِنْخَـرَيْنِ مـن نَغَـفْ

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج4 ، ص 1598.

إن الملاحظَ لهذه الأبيات يرى بوضوحٍ كيف استطاع ابن الرّومي أن يرسم لوحةً فنّيةً معتمدًا على التّوازي العمودي في كلّ شطر، ليبلغ الذروة في صنع جرس موسيقي يستميله القلب وتستسيغه الأذن ، وتظهر الأبيات في صورتها الحسيّة البصريّة وكأنّها رسوخ لذلك النّغم المثير في ذهن السّامع ، وما يزيد الأبيات جمالا رونقا وبهاءً حسن اختيار المعنى للألفاظ لتحمل معنى التحقير والتذليل وأكثر من هذا، السّخرية في أبهى صورها (فجثّة ، روثة ، أجرة، غمّ ، برد، ماء مالح ، خزف ، شرّ ، سوء كيل ، حشفٍ ، نوبة الفقر ، طيرة الشؤم سدّة المنخرين) كلّ هذه الألفاظ تندرج تحت حقلٍ واحدٍ وهو حقل القبح والسوء والسّخرية والتهكم على الغير .

وابن الرّومي من الشّعراء الّذين سعّر موت الأقارب والأرحام قلوبهم ، فبكوهم بدموع غزار وأنوا أنينًا حارّا من قلوب جريحةٍ كوتها نارالفراق الملتهبة ، ومضوا يتأوهون جذواتِ الحزن الممض تلدغ أفئدتهم لدغًا، حيث نراه يقول في رثائه معزّيًا إبراهيم بن حماد عن ابن أخ كان له:

يَــا لَهْــفَ نَفْسِــيْ أَنْ أَضْــحَتْ مَجَالِسُــهُ وَكُلُّهَــا مِنْــهُ خَــالٍ غَيْــرَ مَــأْنُوْسِ.([1])

يَــا لَهْــفَ نَفْسِــيْ أَنْ أَضْــحَتْ مَلَابِسُــهُ وَكُلُّهَــا مِنْــهُ عُطــلٌ غَيْــرَ مَلْبُــوْسِ

إنّ هذه اللّوحة التكرارية الّتي تبدو في أسمى معانيها مشكّلةً توازيًا تكراريًا بين البيت الأول والبيت الثّاني ومابين الصّدر والعجز ، جعل منها ابن الرّومي قطعة تفيض حسرةً ولوعةً تصدّرها بلهفة نفسه عليه لتفجّرلهيبًا في قلبه كلهب النار الّتى تحرق كلّ شيء ، وإنّه ليندب فراقه وفقدانه ، فالصّورة بائسةٌ حزينةٌ ، يُظهرها النّداء الّذي يحمل معنى التّفجّع والتّحسّر على فراق الأقارب .

ويتردّد أسلوب النّداء في شعر ابن الرّومي ، حتّى غدا ظاهرةً تكراريةً ارتبطت بشعره وبنيته الرّئيسية وهو ينادي علي بن عبد الله الكاتب في قوله:

يَــاابْــنَ المُســيّبِ ، عشــت فــي نعــيمٍ وَســلمتَ مــن هُلْــكٍ ، وَمــن عَطَــبِ.([2])

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج3 ، ص 1226.

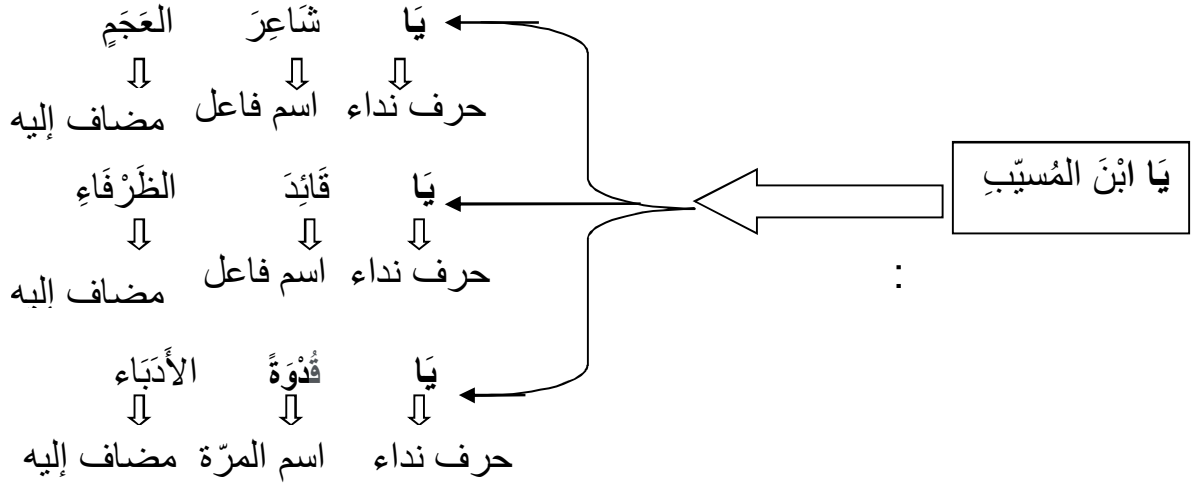
([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج1، ص146.

يَـــا شَـــاعِرَ العَجَـــمِ الكِـــرام كَمَـــا أَنّ ابـــنَ حُجْـــرٍ شَـــاعِر العـــربِ

يَـــا قَائِـــدَ الظَرْفَـــاءِ لَا كَـــذِبَا **يَـــا**قُـــدُوة الأَدَبَـــاء فِـــي الأَدَبِ

أَدْرِك ثُقَاتَـــكَ إِنَهُـــم وَقَعُـــوا فِـــي نَـــرْجَسٍ معـــه ابْنَـــةُ الْعِنَـــبِ.

فالملاحظ لهذه الأبيات يرى بوضح الهندسه اللفظية والزخرفة الشكلية واللوحة الفنيّة الّتي رسمها ابن الرومي وهو ينادي عبد الله الكاتب وحتى تتّضح تشكيلية البيت التكرارية وبنيتها المتوازية نرسم هذا الشّكل التوضيحي:



فالتوازي واضحٌ وظاهرٌفي تكرار الشاعر لحرف النّداء (يا) ولابن المسيب وصفاته ، بأنّه قدوة الأدباء والمثل الصّالح الّذي يقتدى به ويريد أن يلفت انتباهه إلى الثقات الّذين يثق بهم ويأمن لهم ، بأن يدركهم ويلحق بهم ، لأنّهم وقعوا في نرجس وابنة العنب وهي كناية عن الخمرة والخمرة أم الخبائث.

ولنا موقف أخر مع ابن الرّومي ولكن هذه المرّة مع توظيف النّداء في شعر الزهد وهو يذكر الحبيب إذ يقول :

يَـــا حُسْـــنُهُ يَـــدْعُو الْحَبِيْـــ بَ إِذَا رُوَاقُ اللّيْـــلِ مُـــدَّ.([1])

يَاسَـــيّدِيْ : إِنّـــيْ رَضَيْـــ تُـــكَ سَـــيّدًا فَـــلَأَرْضَ عَبْـــدَا

يَاسَـــيّدِيْ: أَنْـــتَ الّـــذِي يَمَّمْـــتَ دُوْنَ الْحُـــوْرِ قَصْـــدَا

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج2 ، ص 673.

إنّـه حقّـا تكـرار دعـائيُّ تضـرّعيّ ، نـابع مـن قلـب الشّاعرشـوقاً ، وحبُّـا ، لوعـةً وصدقًا للحبيب وهو يرضى به سيدًا ولنفسه عبدًا ويظهرالتّوازي بوضوح من خلال تكرار البدايـة مرّتين (ياسيدي) متعانقـةً ومتعاضـدةً مـع التكرارالصّـوتي الّـذي شـكل إيقاعًـا نغميًّـا وموسـيقا أخـآذة تطـرب لهـا الأذن ويطلبهـا العقـل ويسـتميلها القلـب فـي قولــه:(مدًّ ، عبدًا ، قصدًا) ، مشكلاً بذلك توازٍ صوتي يندر حدوثـه إلَّا فـي شـعر ابـن الرّومي.

وإذا كان شاعرنا قد تفنن في استعمال النّدء بــ حرف النّداء " يا " فقد برع في استعمال حرف النّداء "أ" ومن ذلك قول شاعرنا في أحمد بن عيسى بن شيخ([1]):

أَعَلــــيُّ :لَا أخطـــأَتَ قَصْـــدَ سَـــبِيْلِهَا ورُزِقْـــتَ فِيْهَـــا طَاعَـــةَ النُّصَّـــاحِ

أعلـــيُّ :لاَ فَارَقْـــتَ ظِـــلَّ سَـــعَادَةٍ أبـــداً وَلَا أَخْطَـــأتَ بَـــابَ فَـــلاَحِ

نلاحظ من خلال هذين البيتين تكرارًا لأسلوب النّداء مستخدمًا الهمزة الّتـي تـدلّ على القرب المعنوي ، ليجسّد من خلالها الشّاعر لغةً حواريةً تدلّ على حنينـه ولوعتـه ، وممّا يتَّصل بهذا التكرار على المستوى الصوتيّ والدلاليّ ما يمكن تسميته بالانسجام الفعليّ في هندسة التوزيع (النّحوي) بين الأفعال التالية " أخطأت ، رزقت ، فارقت " أولاً من حيث الزّمن ، ثانياً فـي الصـيغة الصـرفية للكلمـات ، ثالثـاً فـي دلالـة الكلمـات، رابعـاً فـي انسـجام الحـروف ، إذ تتنـاوس هـذه الحـروف بـين التكريـر فـي حـرف التّـاء مؤكِّدَة الحسَّ التّشاؤمي الطاغي في البنيـة الفعليـة ، ومبلـورةً صـورة التقييـد والمعانـاة، التي تعاني منها النفوس البائسة في هذه الحياة ، ومن ضمنها نفس الشـاعر الغريقـة بالهموم والأحزان. ومما لا شكَّ فيه أن هذا التكرار يعطـي تنغيمـاً مميَّـزاً فـي البيـت الشّعري ، من خلال التموّجات الإيقاعية ، التـي يحدثها تبعـاً لحالـة الشـاعر النفسـية ، ممّا يؤدّي إلى تنوع التنغيم وثرائه ، وبروزه في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة.

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج2 ، ص ، 552.

9.1.1 تكرار أدوات الاستفهام.

قبل الشروع في أدوات الاستفهام يحسن بنا أولا أن نحدد مفهوم هذا المصطلح في التّراث النّحوي والبلاغي .اتفق البلاغيون على إطلاق مصطلح الاستفهام على تركيب السّؤال بوجه عام ، ويبدو أنّ البلاغيين قد تأثروا في تحديدهم هذا بمعالجات النحويين ، والسّؤال عند النّحوي – الّذي لايهتمّ بما وراء الدّلالاتٍ كما يهتم بالإعراب وصحّة التّركيب – كلّه استفهام أي طلب الفهم ، ولذا نرى سيبويه ، وغيره من النحويين جعلوا الخبر مقابل الاستفهام .([1])

ونجد أيضًا مصطلحًا آخر يتداخل مع الاستفهام ، وهو مصطلح الاستخبار الّذي يحمل تقريبا الدّلالة نفسها .([2])

" فالاستفهام من الفهم وهو معرفة الشيء واسْتَفْهَمه ، سأَله أن يُفَهِّمَهُ ، وقد اسْتَفْهَمَني الشيءَ فأَفْهَمْته وفَهَّمْتهُ تفهيماً " .([3])

وكما أنّ الاستفهام من النّاحية اللغوية هو السّؤال ، فإنّ الاستخبار هو الآخر يعني السّؤال ، وهو مشتق من الفعل (استخبر) " واسْتَخْبَرَه سأَله عن الخَبَرِ وطلب أَن يُخْبِرَهُ ، ويقال تَخَبَّرْتُ الخَبَرَ واسْتَخْبَرْتُه ، وتَخَبَّرْتُ الجواب واسْتَخْبَرْتُه والاسْتِخْبارُ والتَّخَبُّرُ: السؤال عن الخَبَر واسْتَخْبَر إِذا سأَل عن الأَخْبارِ ليعرفها" .([4])

هذا من النّاحيّة اللغوية أمّا من ناحية الاصطلاح : فالمعنى يكاد يكون واحدًا ، قال ابن فارس :" الاستخبار طلب خبر ما ليس عند المُسْتَخْبِر، وهو الاستفهام" .([5])

يتّضح ممّا سبق الفرق الكبير بين المفهوم الاصطلاحي كما حدده البلاغيون ، والاستعمال الفعلي للصيغة في النّصوص فالاستفهام لا يراد منه في كلّ الحالات طلب الفهم بل كثيرا ما يخرج عمّا وضع له للدلالة على معان كثيرة كالإنكار أو التقرير ، أو النّفي أو التّعجب وما إلى ذلك ." فإذا كان الاستفهام استفهامًا ، بما

([1])- ينظر سيبويه : الكتاب ، ج1 ، ص119 -134-135 ، والفراء : معاني القرآن ، ج2 ، تحقيق عبد الفتاح شيلي ، الدّار المصريّة للتأليف والترجمة (دت) ، ص334.

([2])- عيد بلبع : أسلوبية السّؤال ، دار الوفاء منشورات كلّية الآداب ، جامعة المنوفية ، ط1 ، 1999 ، ص19.

([3])- ينظر ابن منظور : لسان العرب : مج12 ، مادة (فهم) ، ص459.

([4])- ابن منظور : لسان العرب ،ج4 ، مادة (خبر) ، ص226،

([5])- ابن فارس : الصّاحبي ، تحقيق السّيد أحمد صقر ، القاهرة ، 1977 ، ص189 .

تقتضيه الكلمة بمفهومها المعجمي والاصطلاحي ، فهو استفهام حقيقي ، وإنّما ينحصر ذلك في لغة الاتصال والحوار أي اللغة المعيارية " .([1])

نستنتج من ذلك أنّ المعايير والمقاييس الّتي وضعها البلاغيون لتحديد مفهوم الاستفهام ، والاستخبار لا تنطبق على اللغة الفنيّة إلا نادرًا.

وإذا رجعنا إلى شعر ابن الرّومي فإننا نجد أنّ مفهوم الاستفهام يتّخذ أبعادًا فنيةً يتّحد من خلالها المعنى بالإيقاع في صورة منقطعة النظير خصوصًا عندما يتكرّر الاستفهام عدّة مراتٍ مثلما نجده في هذه الأبيات الّتي يجتمع فيها المدح والعتاب :

هَـــلْ تَوَجَّـــدَتَ عَلَـــىْ أَخْلَاقِـــهِ **أَمْ** غَـــدَا رَأيُـــكَ فِـــيْمَنْ لَعنـــه؟.([2])

هَـــلْ تَعَتَّبَـــتَ عَلَـــىْ أَفْهَامِـــهِ **أَمْ** هَـــلْ اِسْتَقْصَـــرْتَ يَوْمًـــا لَقَنـــه؟

هَـــلْ تَـــرَى الْغَفْلَـــةَ شَـــابَتْ حلَمَـــه **أَمْ** تَـــرَى التَّكْـــرَاءَ شَـــابَتْ فِطنَـــه؟

هَـــلْ تَـــرَى العِـــيَّ يُـــؤَاخَي صَـــمْتَه **أَمْ** تَـــرَى الغَـــيَّ يُـــؤَاخَي لَسَـــنِه؟

هَـــلْ تَـــرَى الشَّـــكَ عَلَيْـــهِ غَالِبًـــا عِنْـــدَ حَـــقّ أَمْ تَـــرَاهُ يَقَنَـــهْ؟

هَـــلْ رَأَى مِنْـــكَ قَبِيْحًـــاً بَثَّـــهُ **أَمْ** رَأَى مِنْـــكَ جَمِـــيْلاً دَفَنـــه؟

هَـــلْ لَدَيْـــهِ لَـــكَ سّـــرٌ ذَائِـــعٌ **أَمْ** أَمَانَـــاتٌ غَـــدَتْ مُحتَجَنَـــه؟

هَـــلْ لَدَيْـــهِ تُحْفَـــةٌ مَـــذْخُوْرَةٌ عَنْـــكَ أَمْ مَنْفُوْسَـــةٌ مُّخْتَزَنَـــه؟

إنّ الملاحظ لهذه الأبيات يرى بوضوح إلحاح الشّاعرعلى تكرارأداة الاستفهام (هل) حيث تكرّرت في هذه الأبيات (08) مرات وهي" حرف موضوع لطلب التّصديق الإيجابي ، دون التّصور ، ودون التصديق السّلبي " .([3]) وهيّ لا تختصّ بأحد القبيلين ولها موضعان أحدهما : " أن تكون استفهامًا عن حقيقة الخبر، وجوابه

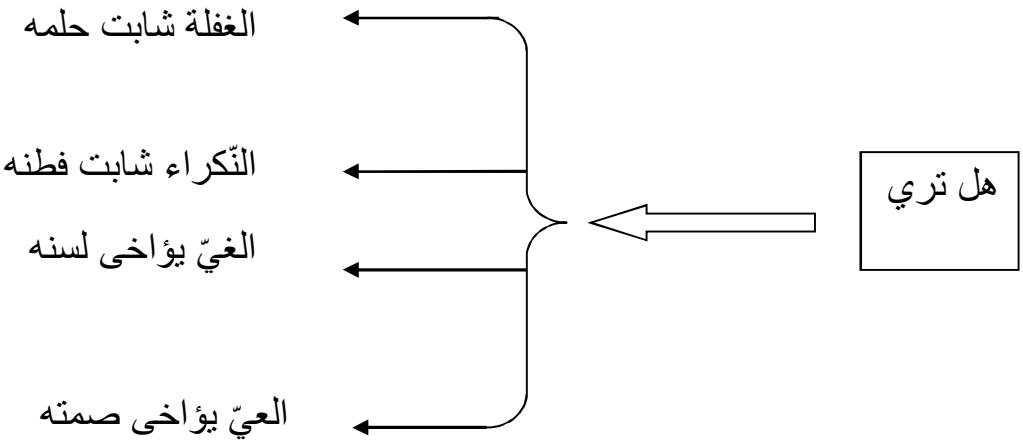
([1])- عيد بلبع : أسلوبية السؤال ، ص21.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج6 ، ص ، 2523 .

([3])- ينظر علي بن مُحَمَّد النّحوي الهروي : معجم حروف المعاني في القرآن الكريم ، تحقيق عبد المعين الملّوحي ، ط2 ، 1993 ، ص1141.

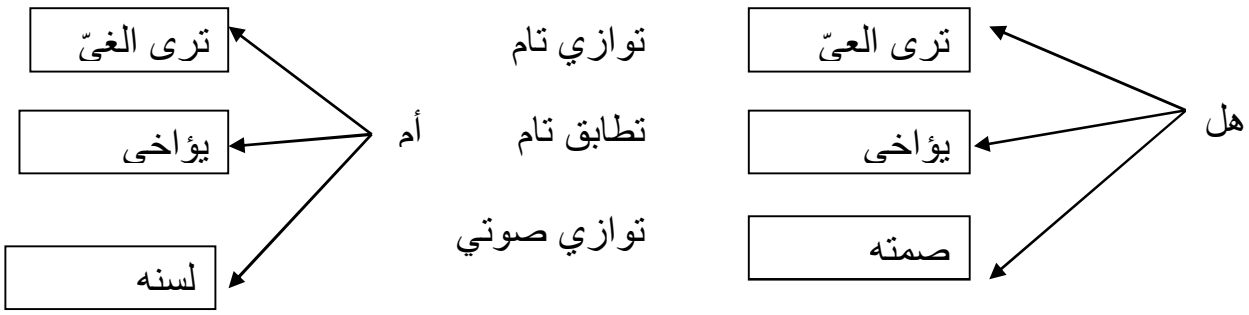
نعم أولا، وذلك قولك : هل قام زيد ، هل عمرو خارج، والثّاني أن تكون بمعنى " قد" وذلك نحو قوله تعالى " هل أتى على الإنسان " قالوا: معناه: قد أتى على الإنسان.([1]) فالمبدع أراد من خلال هذا الاستفهام المتكرر في ثنايا القصيدة أن يرسم صورًا لممدوحه ليحرّك مخيلة المتلقي من جهةٍ ويحفزه على التّجاوب مع الخبر من خلال رسم لوحة التّوازي الرائعة بين حرف الاستفهام هل وحرف العطف أم ليجعل منها لازمة متعانقة مع الاستفهام بنفس عدد التكرار فيكون اللفظ هنا استخبارًا والمعنى إخبار وتحقيق وما يثبت هذا أنّ "هل" وقعت بعد العاطف " أم" لا قبله مثل قوله تعالى: ﴿قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الْأَعْمَىٰ وَالْبَصِيرُ أَمْ هَلْ تَسْتَوِي الظُّلُمَاتُ وَالنُّورُ ۗ أَمْ جَعَلُوا لِلَّهِ شُرَكَاءَ خَلَقُوا كَخَلْقِهِ فَتَشَابَهَ الْخَلْقُ عَلَيْهِمْ ۚ قُلِ اللَّهُ خَالِقُ كُلِّ شَيْءٍ وَهُوَ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ ﴿١٦﴾﴾ الرعد: ١٦

ولنا أن نقف أمام هذه الأبيات بتحليل بسيط كيف جعل منها ابن الرومي لوحة لا تضاهى في الجمال من خلال هذا الشكل الفني:



كما نجد حرف الاستفهام – هل - يعانق حرف العطف – أم - كما في الشكل التالي:

([1])- الروماني : معاني الحروف ، ص 102.



وما يزيد الأبيات انسجامًا واتساقًا ذاك التّوازي النّحوي في الأبيات وهذا ما توضّحه التّرسيمة التّالية :

هل ⇩ مبتدأ — رأى ⇩ فعل ماض — منك ⇩ جار ومجرور — قبيحا ⇩ مفعول به — بـَثَهُ ⇩ جملة فعلية

أم ⇩ مبتدأ — رأى ⇩ فعل ماض — منك ⇩ جار ومجرور — جميلا ⇩ مفعول به — دَفَنَهُ ⇩ جملة فعلية

من خلال هذا التحليل البياني لهذه الصورة الفنية المشكلّة بالتكرارات المتوازية الّتي يدمج فيها ابن الرّومي شتى أنواع التوازي التركيبي والصّرفي والصوتي والحرفي يحيلنا إلى تمكّنه من مختلف أنواع العلوم العربية ، النحوية والصّرفية والبلاغية والصّوتية وغيرها ، وهذا ما جعله يتفنن في استعمالها ومعرفة نسجها والقدرة على تركيبها وحسن اختيار معانيها لتؤدي الغرض المطلوب من توظيفها في الخطاب الأدبي.

لقد رأينا في الأبيات السّابقة كيف استطاع ابن الرّومي أن يصنع من تكرار أدوات الاستفهام تكرارات متوازية جاعلاً منها لوحات فنيّة في أبهى صورها ونعرض الآن أبيات أخرى استعمل فيها الشّاعر تكرار أداة الاستفهام " أين" حيث يهجو أبا القاسم عبيد الله بن العباس في قوله:

أيْـــــنَ وَجْـــــهٌ كَأنَّـــــهُ عَـــدَمُ الـــرَّوح **وَالْفَـــرَجْ؟**.([1])

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ، ج2 ، ص ،485وما بعدها.

أيْـــــــنَ رَأسٌ كَأنَّـــــــــهُ مِـــنْ مَشَّـــق اسْـــتَهَا **خَـــرَجْ؟**

أيْـــــنَ خَطّـــــمٌ كَأنَّمَـــــا فُـــوْكَ مِـــنْ تَحْتِـــهِ **شَـــرَجْ؟**

أيْـــــنَ عَـــــيْنٌ بَعِيْـــــدَةٌ مِـــنْ فُتُـــوْرٍ وَمِـــنْ **دَعَـــجْ؟**

إنّ تكرار" أين" أربع مرّات في صدر الأبيات الشعريّة أشبه من إطلاق أربع رصاصاتٍ على المشاعر الإنسانية في قلب المهجو ، وهو أسلوب غريب في تتابع الجمل الاستفهامية الّتي تحمل كلّ منها تهكمًا جديدًا فادح الثقل ، وهكذا يكون التّهكم والازدراء ، كما أنّ زخم هذه التّساؤلات تُنبيء عن الموقف الّذي يقفه الشّاعر، وتشكّل بناءً متماسكًا يستطيع أن يعكس ترابط الأبيات بصورةٍ واضحةٍ.

ثمّ نتجه إلى جانب آخر فنجد أنّ شاعرنا يهجو متّكئا إلى ألوان من تكرير القياس ، والتشبيه والمفارقة ، حتّى يترك مهجوه وقد فارق كلّ فضيلة حسّية ومعنوية .

ولنا وقفة أخرى مع تكرار الاستفهام في شعر ابن الرومي وهو يقول في القاسم بن عبيد الله:([1])

أيْـنَ عَنّـــيْ سَـعَادَةٌ مِـنْ سَـعِيْدٍ جَـــدِّكُمُ لَا بَـــرَحتُمُ سُـــعَداءَ

أيْـنَ عَنّـــيْ سَـلَامَةٌ مِـنْ سَـلِيْمَا نَ تَقِيْنِـــي بِـــدِرْعِهَا أنْ أسَـــاءَ

أيْـنَ عَنّـيْ قَسْـمُ الْـوَزِير أبِـيْ الْقَـا سِـــم أحْـــرَارَ مَالـــه أنصـــباءَ

أيْـنَ عَنّـيْ إحسـانُ صِـنْوَينِ قدَّا الـ حســـنَ قـــدّاً تَسَـــمِّياً واكْتِنـــاءَ

لقد كرّر الشاعر حرف الاستفهام " أين" في صدر كلّ بيت جاعلاً منه هندسةً موسيقيةً متوازيةً تتلاءم مع نفسه المكلومة بالعنعنة والاضطراب والبعد عن التفاؤل ، وحرص على هندسة التوزيع للحروف والكلمات ممّا أعطى للقصيدة بعدًا نغميًا وجرسًا موسيقيًا متعلق بالحركات الصوتية في (سعادةٌ ، سلامةٌ ، قسمٌ ، إحسانٌ) كما جعل من حرف الرّوي الهمزة وحرف المد الّذي قبله صدّى يجلجل في كلّ قافية داخل القصيدة ، هذا من جهة ومن جهة أخرى حسن اختيار الألفاظ للمعنى المناسب فربط (السعادة بسعيد ، والسلامة بسليمان ، والقسم بأبي القاسم والإحسان بالحسن).

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج1 ، ص92/93.

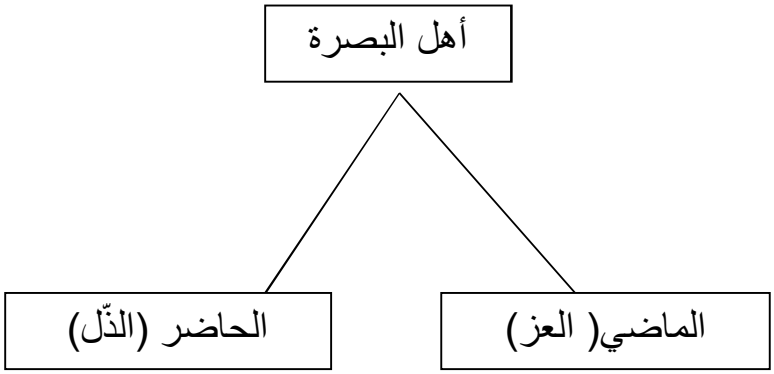
ومن أشدّ ما دهم ابن الرّومي من ألم يحسّه الشاعر أضعاف ما يحسّه سواه حينما وقعت البصرة في يد الزنج ، فسمعناه يندب ويستصرخ متّخذا من أسلوب التكرير لهيبًا يقذفه في كلّ : قـــــــــلب([1]):

كَـمْ أَغَصُّـوْا مِـنْ شَـارِبٍ بِشَـرابِ ... كَـمْ أَغَصُّـوْا مِـنْ طَـاعِمٍ بطعـامِ؟
كَـمْ ضَـنِيْنٍ بِنَفْسِـهِ رَامَ مَنْجًـى ... فَتَلَقَّـوا جَبِيْنَـهُ بِالْحُسَـامِ؟
كَـمْ أَخٍ قَـدْ رَأَى أَخَـاهُ صَـرِيْعاً ... تَـرَبَ الْخَـدِّ بَـيْنَ صَـرْعَى كِـرَامِ؟
كَـمْ أَبٍ قَـدْ رَأَى عَزِيْـزَ بَنِيْـهِ ... وَهُـوَ يُصْـلَى بِصَـارِمٍ صَمْصَـامِ؟
كَـمْ مُفَـدًّى فِـي أَهْلِـهِ أَسْـلَمُوهُ ... حِـيْنَ لَـمْ يَحْمِـهِ هُنَالِـكَ حَـامِي؟
كَـمْ رَضِـيْعٍ هُنَـاكَ قَـدْ فَطَمُـوْهُ ... بِشَـبَا السَّـيفِ قَبْـلَ حِـيْنِ الْفِطَـامِ؟
كَـمْ فتَـاةٍ بِخَـاتَمِ اللهِ بِكْـرٍ ... فَضَـحُوْهَا جَهْـراً بِغَيْـرِ اكْتِتَـامِ؟
كَـمْ فتَـاةٍ مَصُـوْنَةٍ قَـدْ سَـبَوْهَا ... بَـارِزاً وَجْهُهَـا بِغَيْـرِ لِثَـامِ؟
صَـبَحوهُمْ فَكَابَـدَ القَـومُ مِـنْهُمْ ... طُـوْلَ يَـوْمٍ كَأَنَّـهُ أَلْـفُ عَـامِ

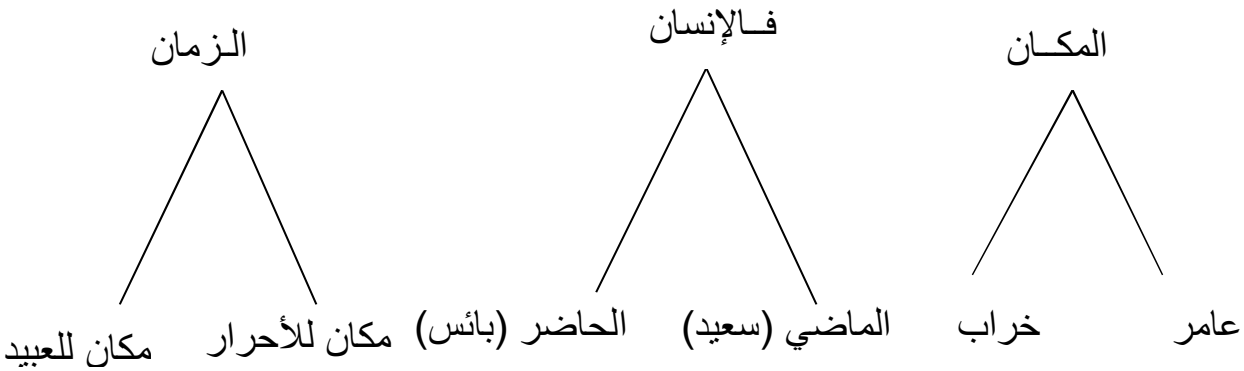
هكذا يتلهف ابن الرّومي على البصرة مرارًا و يعيدها تكرارًا فيصّف ما حلّ بها بالصّارم الصّمصام في مدلهم الظلام متّخذًا من (كمكماته) الخبريّة التكثيرية الّتي كررها (8) مراتٍ دلالةً واضحةً عن كثرة الدّماء والضحايا والأشلاء مزيّنة بصورةٍ فنيّةٍ ومسحةٍ جماليةٍ وأجراسًا موسيقيةٍ متناغمةٍ في أسلوب القصيدة بناءً وشكلاً ، حيث يحاول ابن الرّومي أن يجرّك من يدك ، ويطوف بك حول الضحايا فردًا فردًا ، بيتًا بيتًا حتى يتيقن من أنّك استوفيت الصّورة مندهشًا منحنيًا له برأسك ، ولا يكتفي بهذا ، ولا يترك يديك إلا وقد تأكّد أن صوره : ومعانيه استنفدت تمامًا لا مطمع فيها لأحد من بعده .

ولنا أن نرى كيف استطاع أن يصور لنا ابن الرومي المشهد وكأننا نعيشه في الحاضر من خلال هذا الشكل الهندسي:

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج6 ، ص2376 .



وكلّ من القول والأبيات تنصّ على تحوّل حال من الأحوال: من الحريّة إلى العبودية ، ومن العزّة إلى الذل ومن إنسانٍ حر إلى عبيد.



وأول ما يصدم القارئ في هذه الأبيات تلك الموازنة النحويّة والصرفيّة والصّوتية بين الشطرين واتحادهما في المعنى وما فيهما من عظمةٍ وتهويلٍ للمشهد ،وتوضيحه:

الشّطر الأول		**الشّطر الثّاني**
كـــــــــم	=	كـــــــــم
أغصّـــــــو ا	=	أغـــــــصّوا
(مركب فعلي)		(مركب فعلي)
(فعل ماضي: أغصّوا)		(فعل ماض : أغصّوا)
مـــــــــن	=	مـــــــــن
(حرف جر : من)		(حرف جر : من)

شـــــــارب	=	طاعـــــــم
(مركب يقوم مقام الفعل)		(مركب يقوم مقام الفعل)
(اسم فاعل)		(اسم فاعل)
بـــــــــــ	=	بـــــــــــ
(حرف جر)		(حرف جر)
شـــــــراب	=	طـــــــــعام
(صيغة مبالغة)		(صيغة مبالغة)

فهل يعني هذا التّعادل النّحوي التّام ، التطابق التّام في المعنى ؟ فالبيت جميعه تعادلًا نحويًّا ، وقد سبق أن وجدنا أنواعًا من هذا التّعادل في بعض الأبيات السّابقة ، ولكنّها لم تكن في مثل درجة هذا البيت وتعادلاته.

وقد بدأ الشّاعرهذا البيت ب" كم " الّتي هيّ من الأساليب الإنشائية الطلبية إذ هي استفهام بطلب حصول التّصور ، وتستعمل للسؤال عن العدد ، على أنّ هذا المعنى الحقيقي قد يتولد عنه معنى مجازي يكون للتوبيخ لهؤلاء القادة والملوك الذين رضخوا للعبودية والذّل واستباحة محارم المسلمين من الفتيات، والنساء، والرّضع، والشيوخ الرّكع ولم يهبوا لإنقاذهم ونجدتهم.

وهكذا تتخذ العاطفة الدّافقة من التكرير انطلاقًا يجرف ما في الطريق إلى الغاية : وما أجدر أن يكون هذا شأن الرثاء من راثٍ تَأرثُ في قلبه جمر الفراق .

من خلال التوازي الذي شكله الاستفهام المتكرر في صدور الأبيات التالية :

ألســـت الّـــذي أصـــفيتُه واصـــطفيتُه وآثرتـــه قِـــدْماً علـــى المـــال والأهـــل ؟.([1])

ألســـت الّـــذي أمَّلتُـــهُ وادَّخرتُـــه فمـــالي وقـــد أمرعـــتَ أرتـــعُ فـــي المحـــلِ؟

أتحْـــدِثُ أمـــراً مثـــلَ أمـــرِك جامعـــاً فـــأخْرِجَ منـــه مخـــرجَ الســـاقط النـــذلِ؟

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج5 ، ص2000.

أَكُنْــتُ قــذاةَ الْعَــيْنِ دَوْنَ الْأَلــى دُعــوا أم السَّــوْءَةَ السَّــوَآءَ فِــي ذَلِــكَ الْحَفْــلِ؟

أَكَــاَن تخلّــي مغرســي وَاشْــتِغَالُه سَـوَاءً وَقَـدْ صُـنّفْتُ فِـيْ جَـوْهَرِ النَّخْـلِ؟

أَلَا صَــاحِبٌ يَبْكِــي لِمَصْــرَعِ صَــاحِبٍ وَإِنْ كَــانَ لَــمْ يُكْلَــمْ بِــرُمْحٍ وَلَا نَصْــلِ؟

أَلَا أَيْــنَ عَنّــى المعْظِمــون لِحُرْمَتِــي فَقَــدْ فَضَّــلْتُهَا عِنْــدَكُمْ حُرْمَــةُ الْوَغْــلِ؟

أَلَا أَيْــنَ عَنّــى الصَّــائِنُونَ لِصَــفْحَتِي فَهَــاهِيَّ قَــدْ أَضْــحَتْ أَذَلَّ مِــنَ النَّعْــلِ؟

أَلَا أَيْــنَ عَنّــى الْحَــافِظُونَ صَــنِيْعَهُمْ أَلَا أَيْــنَ عَنّــى حَــافَظُو البعْــد وَالقبْــلِ؟

أَأَفْضَــتْ بِــي الْأَيَّــامُ لاَ درَّ درُّهــا إِلَــى مَــاتَرَى عَيْنِــي مِــنَ الْهَــوْنِ وَالْأَزَلِ ؟

أَتَهْجُرُنِــي وَالْحَبْــلُ فِــي خَيْــرِ مَعْقَــدِ وَتَحْنُــو وَتَــدْنُو عِنْــدَ مُضْــطَرَبِ الْحَبْــلِ؟

وَمَــا ذَاكَ عَــنْ ذَنْــبٍ سِــوَى أَنَّ خُلَّتِــي بِــلَا مَلَــقٍ فِيْمَــا علمــت ولاخَتْــلِ.

إن تكرار الاستفهام بهذا الزّخم الهائل هو محاولة يائسة للاعتراف بالحالة النّفسية الّتي آل إليها الشّاعر ، لذا نجده يخاطب أبا القاسم بلهجة العتاب المتكرر (أ ، ألا ، أأ) ، لعلّها تجود عليه بحالة تروّح عن نفسه وتخفف من حزنه وألمه .

كما نلاحظ أن شاعرنا جعل من القافية المتتابعة والمتوازنة في عدد الحروف والحركات وعدد السّكنات (الأهل، المحلّ، النّذل ، الحفل، النّخل ، الوغل ، النّعل، القبل ، الأزل، الحبل) ، نغمة موسيقية متتابعة وجرسا موسيقيا متناغما يجعلك تبحث عن قراءة البيت الثاني قبل أن تنتهي من قراءة البيت الأول.

ويقول في إسماعيل بن بلبل :

أتُسْــلمُني وأنــتَ أَعَــزَّ جَــارٍ لِــدَهْرٍ لَا يَــزَالُ عَلَــيَّ يَعْــدُو؟.([1])

أَتُخْطِئُنِــي فَوَاضِــلُكَ اللّــوَاتِي كَثُــرْن ، فَلَــيْسَ يُحْصِــيْهِنَّ عَــدُّ؟

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ،ج5 ، ص775.

أَيَصْـلَدُ بَعْـدَ طُـوْلِ الْقَـدْحِ زَنـدي وَلَـمْ يَصْـلَدْ لِمَـنْ رَجَّـاكَ زَنْـدُ؟

أعـــدْلُ أنْ حُرمـــتُ نـــداك إلاّ حَـــدِيْثاً لِـــي فِيْـــهِ عَلـــيَّ ردُّ؟

يخاطب ابن الرّومي إسماعيل ابن بلبل ، فيتّخذ من تكرير الهمزة (4) مرات تَأَكُد مدلول اللفظ المكرر في نفس المادح ويبين وصف الممدوح بالعزّة العزيزة والفضائل الكثيرة عليه الّتي لا تحصى ليبني على هذا المكرر من صفات المادح ما يرى أنّه كفاء ممدوحه.

واستطاع ابن الرّومي من خلال تكرار بعض الألفاظ أن يبدع في تصوير حزنه وأساه مستعملاً في ذلك التصوير أداة الاستفهام " أيّ " ليستفهم عما حلّ بالبصرة قائلا:

أَيُّ نَـوْمٍ مِـنْ بَعْـدِ مَـا حَـلَّ بِـالْبَصْ رَةِ مِـنْ تِلْكُـمُ الْهَنَّـاتِ الْعِظَـامِ؟.([1])

أَيُّ نَـوْمٍ مِـنْ بَعْـدِ مَـا انْتَهَـكَ الـزَّنْ جُ جهَـارًا مَحَـارِمَ الْإِسْـلَامِ؟

يستهل ابن الرّومي بيان ضخامة الحادثة وخطورتها ، بتساؤلاتٍ متعاقبةٍ عن مدى الكارثة الّتي حلت بالبصرة من ضروب الذّل والهوان وانتهاك محارم الإسلام ، ما حرم نفسه طعم النوم والهناء وحلّ محله ، هولٌ وحسرةٌ ولوعةٌ .

فجاء تكرار الاستفهام في هذين البيتين ليعكس قلق الشّاعر النّفسي ، وحزنه العميق ، ولكنّه لم يكن تصويرًا مصيريًا فحسب ، وإنّما هو وسيلةٌ تعبيرية وإيقاعية ، ومن هنا يتبدى لنا الدّور الّذي يؤديه الاستفهام في تفجير البنية الإيقاعية داخل النّص ، وفتح المجال أمام المتلقي للإحساس بتوتر الشّاعر والتّعبير عن بواطنه النّفسية ومشاعره الحسية فابن الرّومي مرّ في حياته بهذه التّجربة حينما حرِم من أبنائه ورثى ابنه الأوسط في مرثية شهيرة ، فكما استطاع أن يبدع في تصوير حزّنه وأساه على فلذّة كبده أراد أيضا أن يبدع في تصوير كارثة وفاجعة احتلال الزّنج لمدينة البصرة.

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج6 ، ص2377.

ويتحفنا ويطربنا ابن الرومي بهذا التسّامي والجرس النغمي والتصوير الفني بهذين البيتين وهو يعاتب أبا عبدالله الباقطاني في قوله:

أَمَـــا لِتأذينـــا عَلَـــى النَّـــاسِ حُرْمَـــةٌ لَـدَيْكُمْ أَمَـا لِلشَّـكْلِ حَـقٌّ عَلَـى الشَّـكْلِ؟.([1])

أَمَـــا لِلتَّشَـــاكِي وَالتَّبَـــاكِي ذمامُـــهُ لَيَـــالِيَ ذَادُوْنَـــا عَـــنِ العَـــلّ والنَّهْـــلِ؟

لابن الرّومي في هذا العتاب كثير من المعاني البارعة ، الّتي شكّلها الاستفهام المتكرر في صدر البيتين والتوازي ملمح ظاهر فيهما بين:

التشاكـــــــــي/ الـتـبّاكـــــــي

الـــــــــعـلّ/ الـــــــنّـــهـل

إنّها حماقة أن يتمادى الأصدقاء في العتاب ، والحياة من شأنها أن لا تجري سويّةً وكلّما نشتكي منها يومًا ونتباكى عليها في يوم تالٍ ، فتبعدنا عن الشرب والأكل فأولى بنا ألا نفضي إلى التشاؤم ، إذ سرعان ما يطوى بساط الحياة . وما زاد البيتين جمالاً وروعة هو ذلك التشكيل الصوتي الّذي يبرز المشاعر المرهفة والأذواق المتحضّرة الرقيقة والمهارة في الإتيان بالمعاني الّتي تروق العقول والقلوب جميعًا.

ويكرّر ابن الرّومي (كم) بطريقة متوازية وهو يمدح أحمد بن محمد الواثقي وهوعلى الشرطة ببغداد :

كَـمْ وَكَـمْ قَـدَّرْتُ بِـدَفْعِكَ عَنْهَـا ردَّ أَظْفَـــارِ دَهْرِهَـــا مَغْلُوْلَـــه.([2])

كَـمْ وَكَـمْ قَـدَّرْتُ بِسَـعْيِّكَ فِيْمَـا تَرْتَجِيْـهِ مِـنَ الْأُمُـوْرِ حصُـوله

فالملاحظ لهذه الأبيات يرى بوضوح توازيًّا بين صدر البيت الأول وصدر البيت الثّاني بالإضافة إلى تكرار"كم " في سياقها الخبري الّذي له دلالته النّفسية وهي امتداد الزّمن وطوله بالدّفاع عن بغداد ورد الأعداء ورجوع الأيادي الّتي تكيد لها كيدًا ، خاويةً خالية الوفاض مغلولةً ، وهذا ما جعل شاعرنا يستعين بصيغ التكرار للتعظيم

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج5 ، ص2001.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج5 ، ص2044.

من شأن الممدوح ، لأنّ التّكرار الصّوتي أفاد دلالة الاستمرار الزّمني وخاصّة مابين صدري البيتين : وهذا ما يوضّحه الشّكل التالي:

كم	وكم	قدّرت	بدفعك	عنها
كم	وكم	قدّرت	بسعيك	فيما

لقد اعتمد ابن الرّومي على التّكرارات المتتالية الّتي تشبع الإيقاع في النّص وتعبّر عن دلالات تناسب الموضوعات ومن ذلك قوله في :

وَكَـــمْ مِـــنْ مُـــوْرِقٍ فِـــيْهِمْ لَآلَ اللّه مَـــا أَجْنَـــى.([1])

وَكَـــمْ مِنْ نَـــاصِرٍ فِـــيْـــهِمْ لآل اللّه مَـــا أَغْنَـــى

وَكَـــمْ مِـــنْ خَـــاذِلٍ فِـــيْهِمْ لآل اللّه مَـــا أَخْنَـــى

هذه التكرارات المتتابعة للحرف (كم) جعلت من النّص لوحة فنيّةٍ بفضل المتوازيات المتتالية ويلحظ أنّها جاءت منسجمةً مع الغاية الّتي يبحث عنها الشّاعر للتعبير عن كثرة القبح والخذلان والدّناءة الّتي يمتاز بها آل فضيل فجاء التّكرار معبّرًا عن كثرة هذه الصفات فيهم ، فما كان من الشاعر من خلال كمكماته إلا أن يدعو على خاذلهم ، ومارقهم ، وحتّى ناصرهم الّذي لا يغني من نصره أن ينتقم الله منهم وأن يخذلهم ويذلهم.

ومن جهة أخرى نلاحظ تلك الذّبذبات الصّوتية والألحان الوترية الّتي تبعث بها هذه الأبيات الشعرية من خلال المتوازيات الصوتية والصرفية والنحوية فتبعث في العقل تأملاً وفي النّفس راحةً وفي الأذن جرسًا وتنغيمًا وهذا ما يوضّحه الشكل التالي:

([1]) – ابن الرومي : الديوان ، ج1 ، ص108.

وكم	من	مورق	فيهم	لأل	الله	ما	أجنى
وكم	من	ناصر	فيهم	لأل	الله	ما	أغنى
وكم	من	خاذل	فيهم	لأل	الله	ما	أخنى

تطابق تام توازي اسم الفاعل تطـــــــــــابق تام تماثل صرفي

إنّ هذه الهندسة اللفظية الّتي اختارها ابن الرومي بقدر ما يستخدمها لإيقاع نغمةٍ وتزويقٍ للفظ بقدرما يستخدمها لإبراز فكرة أو توضيح معنًى يراه هو، مبرزًا إياه على شكل تتابع ألفاظٍ في البيت الواحد ذات وزن موسيقيّ واحدٍ وهذا ما نراه في قوله وهو يمدح أبا الفوارس:

مَـــنْ وَجْهُـــهُ الْوَجْـــهُ الجَمِيْـــ لُ ، وَشَخْصُـهُ الشَّـخْصُ الْجَهِيْـرُ.([1])

مَـــــنْ مَنَّـــــهُ المـــــنُّ الْقَلِيْـــــ لُ، وَفَضْـــــلُهُ الْفَضْـــــلُ الْكَثِيْـــــرُ

مَـــنْ جُـــوْدُهُ الْجُـــوْدُ الشَّهِيْـــ رُ ، وَبَذْلُـــــهُ الْبَـــــذْلُ السَـــــتِيْرُ

مَـــــنْ قَوْلُـــــهُ وَفِعَالُـــــهُ سَمَرانِمَاسْـــــــــمَرَّ السَّـــــــــمِيْرُ

مَـــــنْ لاَنَصِـــــيْرَ لِمَـــــا لَـــــهُ وَلِجَـــــــارِهِ أَبَـــــــدًا نَصِـــــــيْرُ

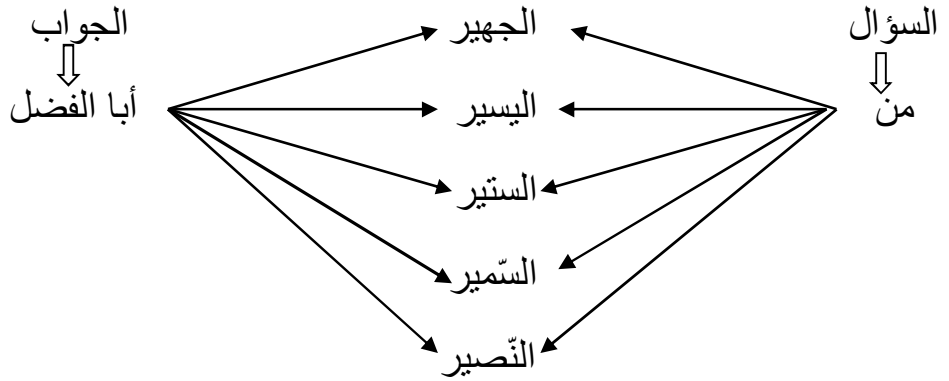
مَـــــنْ نَيْـــلُ غَايَتِـــهِ يَشُـــقْ قُ، و نَيْـــــلُ نَائِلَـــــهُ يَسِـــــيْرُ

مَـــنْ كُـــلُّ أَمْـــرٍ - حِـــيْنَ يُـــذْ كَرُأَمْـــــــرُهُ- أَمْـــــرٌ صَـــــغِيْرُ

إلَّا أَبَـــــا الصَّـــــقْرِ الَّـــــذِيْ أَضْـــــحَى وَطَالِبُـــــهُ حَسِـــــيْرُ

كرّرالشّاعرالحرف "من" (7) مرّات في صدر كلّ بيت ، وتبرز روعة هذا التّكرار في إقرار ما وصل إليه الشّاعر من يقينيّة ثبّتها بالشواهد البلاغية والأساليب الاستفهامية حيث جاءت من في صدر البيت موافقة للقافية في عجز البيت .

([1]) – ابن الرومي : الديوان ،ج3 ، ص 903.



ليجيب ابن الرّومي على كلّ هذه التساؤلات ويقطع الشّك باليقين بأداة استثناء "إلا" إلا أبا الصّقرعفيف السريرة في الظاهر والباطن ، كثير الفضل والعطاء ، النّصير لكلّ حق والساتر لكلّ عطيّة ، ومن هنا نلاحظ أن ابن الرومي أراد أن يتحايل على اللغة في تكرار السؤال للدلالة على "القصر" فأراد أن يقصر هذه الصفات على أبي الفضل دون سواه.

ومن هنا نستنتج أن تكرار الاستفهام في شعر ابن الرّومي ، يجمع بين الجانبين الدّلالي والإيقاعي فالأول يعتمد فيه ابن الرومي على تبليغ المعنى في أبهى صورة ويتمكن منه باستعمال أحسن الألفاظ فيدفع القارئ إلى التّفكير وإثارة العقل وتقرير الحقائق وأما الجانب الإيقاعي فيعتمد فيه الشاعر على حسن الصياغة وجودة السّبك ليتمكن من نفس المتلقي ويؤثر فيه بأحاسيسه ومشاعره ، فأكثر من الاستفهام في ديوانه ، لأنّه مؤشرعلى فاعلية نصوصه الشّعرية .

2.1 توازي الصيغ التركيبية

1.2.1 التّوازي الصرفي.

يُعدُّ التّوازي شكلاً من أشكال التّنظيم الصّرفي ، يتمثّلُ أساسًا في تقسيم النّص ، وتقطيعه إلى تراكيب وعناصر متساويّة ، تمنح بعدًا إيقاعيًّا منتظمًا ، يتجلّى في طول النّغمة وقصرها سواءً أكان التّوازي تامًا ، أم جزئيًّا.

ويؤكد (ياكبسون Jakobson) في كتابه قضايا شعرية على قضية هامة في التّوازي هي "مستوى تنظيم وترتيب التّرادفات المعجمية ، وتطابقات المعجم التّامة ، ويراها من أهم ركائز التّوازي الصّرفي "[1]. وهذا النّوع من التّوازي يعتمد

([1])- رومان ياكبسون : قضايا شعرية ، ص 106.

على:" تكرار بنى لفظية ذات صفات متشابهة ، كأن تتكرر المفردة نفسها في بدايات الأبيات ، أو في جزء منها ، أو تتكرر مفردات ذات خصائص متشابهة نوعًا ما من مثل الصّيغ الاشتقاقية ، اسم الفاعل ، أو اسم المفعول وهذا النوع يعين على تقوية إيقاع الفكرة ، ويدعم الدّلالة الّتي يعبر عنها النّص".([1]) ويذهب مجد محمد الباكير البرازي إلى الاتجاه نفسه في قوله :" وقد حاول فقهاء اللغة استخراج المعاني واستنباطها عن طريق التّحري والاستقصاء فوقفوا في كثير منها كالأسماء المشتقة المذكورة في كتب الصّرف (اسم الفاعل ، اسم المفعول ، الصّفة المشبّهة افعل التفضيل ، اسم الزّمان ، اسم المكان واسم الآلة) وأوزان الأفعال وتصاريفها المختلفة وبعض أنواع الجموع " [(2)]. وهذا النّوع من التوازي يعين على :" تقوية الفكرة ويدعم الدّلالة الّتي يعبر عنها النّص" .([3])

وبعد هذه التوطئة الموجزة سنحاول من خلال دراستنا لهذا التّوازي استخراج هذه المشتقات المتكررة ، حيث استخدم ابن الرّومي التوازي الصّرفي في كثير من قصائده من ذلك قوله:

أَغْرَاضَ مُنْتَزَعٍ ، أَكْلاَءَ مُرْتَبَعٍ مَهْنَاةَ مُنْتَجَعٍ ،غَايَاتِ أَسْفَارْ.([4])

الْمَالُ غَائِبُهُ،وَالْحَمْدُ آئِبُهُ، وَالْمَجْـ ـدُ صَاحِبُهُ ، إِنْ قَالَ أَوْفَـعَلاَ([5])

لعلنا نلاحظ النّاحية الصوتية التّقطيعية في هذين البيتين ممّا أدى إلى نغمةٍ موسيقيةٍ واضحة فيهما ، فقد اعتمد الشّاعر على الازدواج أو الثنائية اللفظية وهو ما يعرف في علم البلاغة بالتسميط " وهو أن يؤتى بالبيت من الشّعر على أربعة مقاطع ، فثلاثة منها على سجعٍ واحدٍ مع مراعاة القافية في الرّابعة "([6])

([1])- فاضل تامر: مدارات نقدية في إشكالية النّقد والحداثة والإبداع ، دار الشؤون الثّقافية ، بغداد ،1987 ، ص236.

([2])-مجد محمّد الباكير البرازي ، فقه اللغة العربية : دار مجدلاوي ، عمان ، 1986 ، ص73.

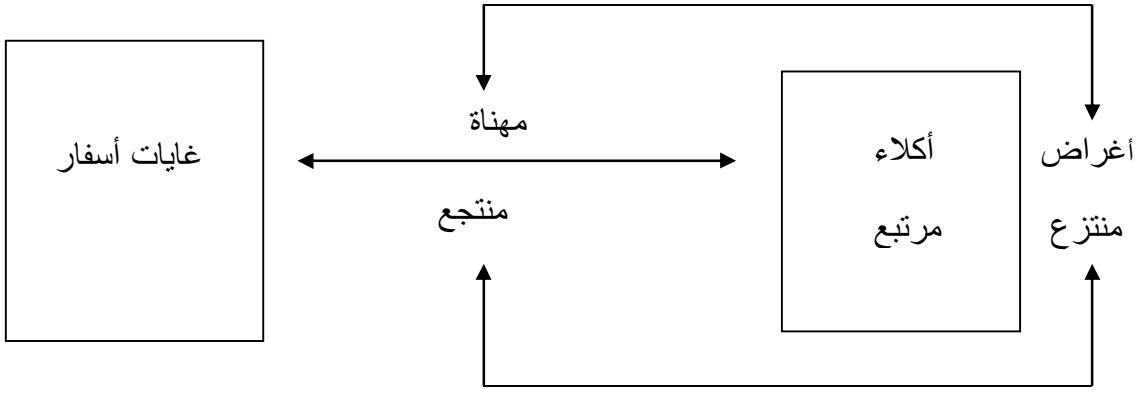
([3])- سامح الرواشدة : التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة ، مجلة اليرموك ، العدد 2 ، الأردن ، 1998 ، ص 16.

([4])- ابن الرومي : الديوان ، ج5 ، ص 1025.

([5])- ابن الرومي : الديوان ، ص 1925

([6])- ينظر ابن أبي الأصبع : تحرير التّحبير ، ص 295.

كما أنّ التّوازي واضح بين المقاطع الشّعريّة ، فكلّ مقطع شعري مماثل وموازٍ للمقطع الأخر ومعادلاً له ، علما بأن المقطع الثّاني ناتج في المعنى عن المقطع الأول ومنبثق عنّه متمم له في المعنى ومشابه له في الشّكل ، ولعلّ هذا واضح في كلّ مقاطع البيتين مثل (أغراض منتزع) فإنّها متوازية مع (أكلاء مرتبع) وتسير على نَفْسِ نَسَق الجملة الثالثة (مهناة منتجع) ، ونجد هذا أيضا في البيت الثّاني ، كما نجد في هذين البيتين الصّيغ مكرّرة بطريقة التّقسيم الّتي أضفت بعدًا موسيقيًا.



اسم المفعول

لقد جاءت الصّيغ الصّرفية مشحونة بإيحاءات نفسية توافقت مع الإيقاع الدّاخلي والخارجي ليصبح التأثير أعمق وأشمل وأقوى ، كما أنّ الشّاعر استفاد من جرس الصّوت وإيقاعه فوظّفه أحسن توظيفٍ في هذا البناء وكل من يقرأ أو يسمع هذين البيتين يحسّ بهذه النغمات الصّوتية المتناسقة البعيدة عن الرتابة والشّدة.

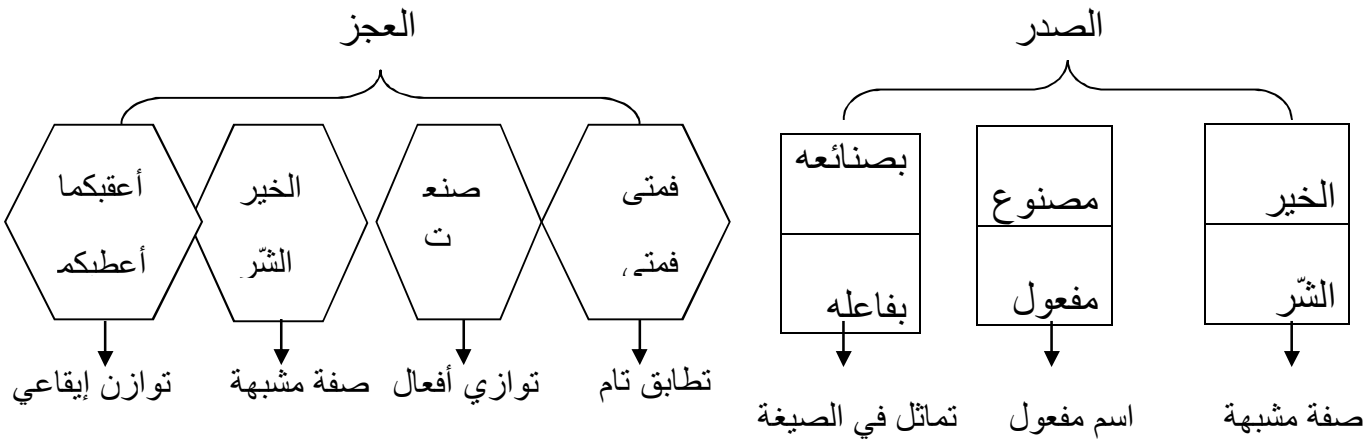
ويتحفنا ابن الرّومي بهذين البيتين بما فيها من تكرار وتوازٍ للصيغ الصّرفية بشكلّ لافت للنظر يقول:

الْخَيْـــــرُ مَصْـــــنُوْعٌ بِصَـــــانِعِهِ فَمَتَـــى صَـــنَعْتَ الْخَيْـــرَ أَعْقَبَكَـــا.([1])

وَالشَّـــــرُّ مَفْعُـــــوْلٌ بِفَاعِلِـــــهِ فَمَتَـــى فَعَلْـــتَ الشَّـــرَّ أَعْطَبَكَـــا

إنّ تكرار هذه الصّيغ شكّل نسيجًا متوازيًّا بين الصدر والعجز من جهة وبين البيتين من جهة أخرى حيث تتشكل لوحة التّوازي على النّحو الأتي:

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج5 ، ص 1869.



إنّ انتظام الحركات الإعرابية في الشّطرين قد ساعد على تقابل المقاطع مع الأوزان و علامات الإعراب على إيجاد منظومة متناسقة النّغم والإيقاع " فليس أوفق للشعر الموزون من العبارات الّتي تنتظم فيها حركات الإعراب ... فإنّ هذه الحركات والعلامات تجري مجرى الأصوات الموسيقية وتستقر في مواضعها المقرّره على حسب الحركة والسكون في مقاييس النّغم والإيقاع " .([1])

ونرى ابن الرّومي يبدع في استعمال الصّيغ الصرفية بطريقة فنيّة وهو يقول:

مَجَاهِيْـــــــلُ ،مَعَازِيْـــــــلُ إِلَـــى الْيُسْـــرَى عَـــنِ الْيُمْنَـــى.([2])

مَخَاذِيْـــــــلُ، مَمَايِيـــــــلُ إِلَـــى السَّـــوْأَى عَـــنِ الْحُسْـــنَى

فلا ناكر ينكر ، ولا جاحد يجحد التّوازي الصّرفي في البيتين في الصّدر والعجز موظّفا الشّاعر صيغة منتهى الجموع في البداية والاسم المقصور في نهاية العجز بطريقة متوازيّة على نسق واحد وفاصلة واحدة بين :

صيغة منتهى الجموع " مجاهيل ،معازيل ،مخاذيل ، مماييل"

والأسماء المقصورة:" اليسرى ، اليمنى ، السوأى ، الحسنى"

وذلك لإتمام المعنى وإعطاء اللفظ النّغمي الموسيقي المحبب إلى النّفس وهذه ألوان تترى من ألوان الإبداع في شعر ابن الرومي ولكن الملفت في نظرنا لهذه الأبيات قمّة البلاغة الموجودة داخل بناء الألفاظ فالشاعر بدأ بتكرار صيغة منتهى الجموع ليبالغ

([1])- عباس محمود العقاد : اللغة الشّاعرة ، نهضة مصرللطّباعة و النّشر والتّوزيع ، 1990 ، ص19.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج1 ، ص108.

في تصويره للفضيل بن الأعرج وقومه بأنّهم قوم مجهولون ومعزولون مستضعفون غير منصورين ثمّ يردف صدر الأبيات بأعجاز موافقة للمعنى تماما من خلال تكرار الاسم المقصور وكما هو معروف أنّ القصر في اللغة هو الحبس قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ حُورٌ مَّقْصُورَاتٌ فِي ٱلْخِيَامِ ﴿٧٢﴾ ﴾ الرحمن: ٧٢. فجاء ابن الرّومي باسم المقصور ليقصر صفات الجهل والعزل والضعف على هؤلاء القوم وميلهم إلى السوء والقبح و الخساسة وهذا ما أراده الشّاعر من خلال تكراره لهذه الصّيغ الصرفية بطريقة متوازية.

ونجد شاعرنا في أبيات أخرى من شعره يكثر من تكرار اسم الفاعل من القصيدة نفسها فيقول:

وَكَـــمْ مِـــنْ مُـــوْرِقٍ فِـــيْهِمْ لَآلَ اللَّه مَـــا أَجْنَـــى ([1])

وَكَـــمْ مِنْ نَـــاصِرٍ فِـــيْـــهِمْ لآل اللَّه مَـــا أَغْنَـــى

وَكَـــمْ مِـــنْ خَـــاذِلٍ فِـــيْهِمْ لآل اللَّه مَـــا أَخْنَـــى

ولنا أن نلاحظ في هذه الأبيات وكيف استعمل ابن الرومي اسم الفاعل بطريقة متوازيةٍ عموديًّا حيث كرّر اسم الفاعل ثلاث مرات متتاليةٍ في صدر كلّ بيت (مورق ، ناصر ، خاذل) ليحقق التوازي الصّرفي ، ويؤكّد على الصّفات الّتي منحها لهؤلاء القوم ، فتوظيف كم الخبرية مع اسم الفاعل دلالة واضحة على كثرة مورقهم: أي الكثيرون الذين يشبهون الأشجار المورقة إلا أنّها لا تعطي الثمار الّتي ينتفع بها النّاس وكثرة أغنيائهم البخلاء الّذين لا يحسنون إلى الغير، ويكثر فيهم الخاذلون غير النّاصرين الذين سيهلكون آجلا أم عاجلاً فجاء بتكرار اسم الفاعل أكثر من مرّة ليدل على الكثرة والمبالغة ويمنح القصيدة إيقاعًا موسيقيًّا متساويًا ، فصيغة اسم الفاعل " تهبُ المتلقي دافعيّة لفعل الخير إن لم يكن من أهله ، أمّا إن كان من أهله فإنّها تحفّزه للاستمراريّة في العمل"([2])

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج1 ، ص108.

([2])- ينظر : أحمد بن يحي ، مجالس ثعلب ، تحقيق ،عبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، 1956، ص 327.

ويطلعنا ابن الرّومي على بيت آخر يظهر فيه التّوازي في قوله:

وَلَا زَالَ غَيْثًـــا عَلَـــى سَـــائِلٍ مُحِـقَّ وَ غَيضًـا عَلَـى نَـاقِمٍ.([1])

ويظهر التّوازي في هذا البيت من خلال هذه الترسيمة الموضحة في الشّكل التّالي:

غَـــــيْثًا	وَلَاْزَالَ	عَـــــلَى	سَـــــائِلٍ
غَـــيْضًا	مُحِقَّ وَ	عَـــــلَى	نَـــــاقِمٍ
⇩	⇩	⇩	⇩
توازي صوتي	تماثل في الصّيغة	تطابق تام	توازي: اسم الفاعل

نلاحظ من خلال هذا البيت أنّ شاعرنا قام بـ: تصريع البيت ومعناه في الشّعر ".أن يكون عجز النّصف من البيت الأول من القصيدة مُؤَذِن بقافيتها ، فمتى عرفت تصريعها عرفت قافيتها "([2]) من خلال توظيف اسم الفاعل " سَـــــائِلٍ ،نَـــــاقِمٍ " وذلك من أجل الموسيقا الكامنة فيه كما أنّه يعدّ من أمارات إجادة الشّاعر وتعلقه بفنّه وأنّ موسيقى اللفظ تلازمه ومن جهة أخرى يعدّ التصريع إعدادًا لأذن السّامع وتمهيدًا لحسّه ، لمعرفة هذه القافية وتقبلها ، ويتلاعب ابن الرّومي بالصيغ الصرفية ويوظفها توظيفًا يتناسب مع المعنى وينسجم معه انسجامًا تامًا من خلال هذين البيتين اللّذين يهجو فيهما المغنيّة شنطف هجاءً لاذعًا وهو من أشد أنواع الهجاء فيقول:

قَحْبَـــةٌ كلبـــةٌ نَخُـــورٌ صـــبورٌ حـين تَلقـى طعـنَ الأيـور كُلاَهَـا.([3])

سِـــقْطَةٌ مِلْطَـــةٌ شَـــرُوخٌ رَبُـــوخٌ شُـــنْطُفٌ صُـــدِّقَ الـــذي ســـمّاها

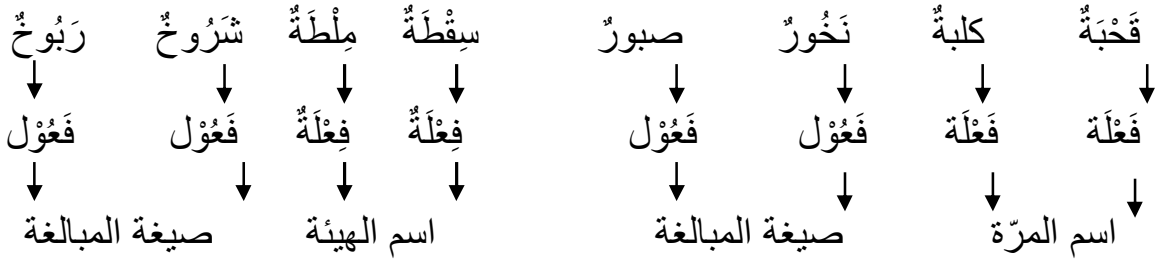
([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج6 ، ص 2333.

([2])- ينظر الإمام يحي بن حمزة العلوي : الطراز ، ص20.

([3])- ابن الرومي : الديوان ، ج1، ص 112.

.

من الواضح أنّ ابن الرّومي قد استفاد من معجمه اللغوي ليحقر ويذلّ مهجوّه ويحطّمه ويظهر لنا هذا من خلال التوازي الصّرفي واللغوي الموضح في البيتين ، كما يمكن لنا أن نبيّنه في الشّكل التّالي:



فمن خلال هذا التحليل البسيط نستنتج أن الشاعر اختار مصادر متنوعة منها اسم المرّة واسم الهيئة وصيغة المبالغة وهي صيغ تحمل دلالات في طياتها تدل على هيئة الفعل ونوعيته والمبالغة في اتصاف الذّات به ويضيف الشّاعر إلى هذه الصّيغ ألفاظا تجمع إلى إيقاع الجناس والتّعداد ، لمختلف معاني الذّم والقدح والتّحقير . فالنّخور صيغة مبالغة من نخر ، وهي الّتي تمدّ صوتها وتتنفس من خياشيمها وصبور ،صابرة ، والملطة هي الخبيثة والسّارقة والمختلطة النّسب معا ، والشروخ هي الكذّابة النمامة ، ثمّ يجمع هذه الصّفات ومساوئِها كلّها في لفظة "شنطف" الّتي تعني المرأة الجامعة لأنواع المخازي وهو هجاء مقذع أشدّ الإقذاع توصل إليه الشاعر من خلال هذا التّوازي الصّرفي والوصف المعنوي لهذه المغنّية الرديئة .

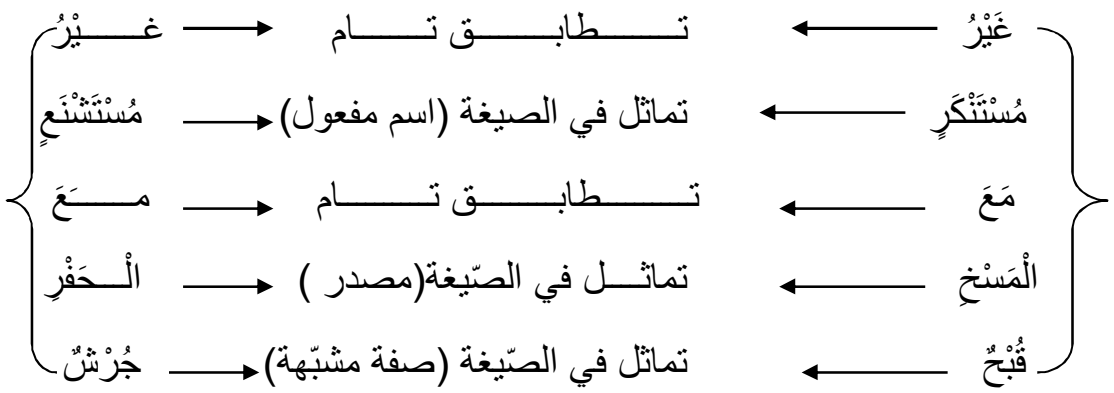
إنّ ترديد تراكيب ذات صيغ مختلفة في النّص الشعري كان له الدّور الكبير في تحقيق التّوازي الصّرفي وهذا ما يسمى بالموازنة الّتي كنّا قد تطرقنا إلى مفهومها سابقًا .

و ترددت الصّيغ الصرفية كثيراً في شعر ابن الرّومي من الأفعال الثلاثية والرباعية والخماسية كما نرى في قوله:

غَيْرُ مُسْتَنْكَرٍ مَعَ الْمَسْخِ قُبْحٌ غَيْرُ مُسْتَشْنَعٍ مَعَ الْحَفْرِ جُرْشٌ.([1])

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج3 ، ص 1244.

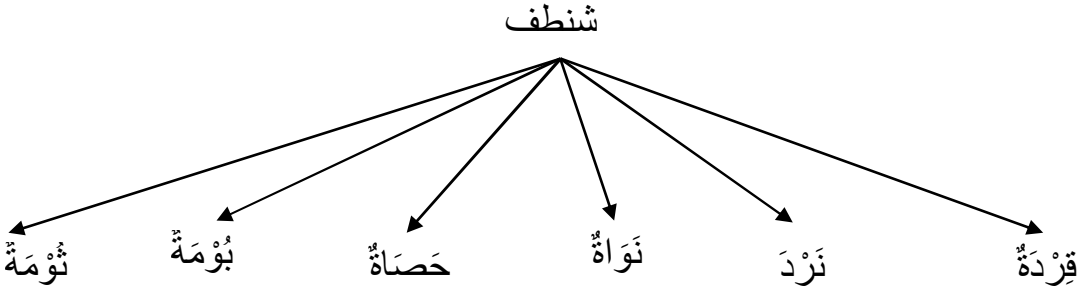
فالملاحظ أن تكرار صيغ ذات تراكيب محتلفة هو الفاعل الرئيسي في تحقيق التّوازي الصّرفي في القصيدة والموازنة بين صدر البيت وعجزه وهذا ما نراه من خلال هذا البيت الذي يوازن فيه ابن الرومي بين كلّ صيغة في صدر البيت وما يقابلها في عجزه كما هو واضح في الشّكل التّالي :



ويقول فيها ابن الرومي أيضا : أي المغنّية - شنطف-:

قِرْدَةٌ ، نَرْدَةٌ ، نَوَاةٌ ، حَصَاةٌ ، بُوْمَةٌ ، ثُوْمَةٌ ، عِظَامٌ بَوَالِي.([1])

يكثر ابن الرّومي في هذا البيت من الجرس اللفظي وربما يوحي جرس الألفاظ الّتي يختارها إلى المعنى الّذي يريده فتتوالى في البيت ألفاظ ذات وزنٍ موسيقيّ واحد فينسج منه ابن الرومي سنفونية موسيقة بين "فِعْلَةٌ وفَعْلَةٌ" فتكرار هذه الصّيغ شكّل دلالات مختلفة باسم شنطف المغنّية ولحقت هذه الدّلالات صفات مختلفة كما في هذه التّرسيمة.



تتشارك هذه الصّيغ وتجتمع لأنّ الشاعر أرادها أن تكون لوحة هجائيّة تحمل أبشع صفات التّصغير والتحقير لهذه المغنّية ومع أنّ هذه الصّيغ تحمل معنى واحد إلا أن

([1])- ابن الرومي: الديوان حسين نصار ، ج5 ، ص 1932.

المتلقي سينتبه إلى هذا المتكرر المغيّر فلا يحسّ برتابة التّكرار، بقدر ما يحسّ بالانسجام الصّوتي الّذي تطرب له الأذن ويلتذ له السّمع.

وتتكرر هذه الطريقة العنقودية المتوازية في الصّيغ الصّرفية وفي هذا النّموذج يرتكز على تكرير الصيغ بطريقة متعادلة ومتماثلة وزنًا ولفظًا في قوله:

عَجِبْتُ لِمَنْ حَزْمُهُ حزمُهُ تَكُونُ يَدَاهَ يَدَيْ حَاتِمِ.([1])

عَجِبْتُ لِمَنْ جودُهُ جودُهُ تَكُونُ لَهُ عُقْدَةُ الْحَارِمِ

عَجِبْتُ لِمَنْ حِلمُهُ حلمُهُ تَكُونُ لَهُ صَوْلَةُ الصَّارِمِ

عَجِبْتُ لِمَنْ حَدُّهُ حَدُّه تَكُونُ لَهُ رَأفَةُ الرَّاحِمِ

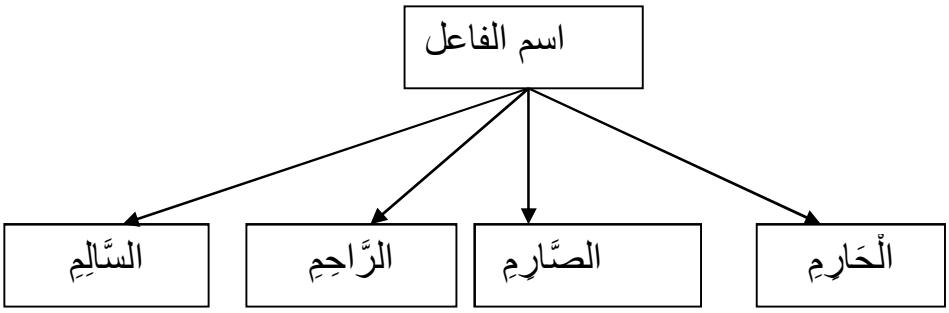
أَرَى كُلَّ ضِدٍّ إِلَى ضِدِّهِ مِنَ الْخَيْرِ فِي طَبْعِهِ السَّالِمِ

إذا ما تدبرنا الأمر في هذه الأبيات ، لرأيناها تقوم على الانسجام الصّوتي والتّركيب اللغوي فمحسّناتها ، توظّف الصّوت لخدمة البناء الفني وبالتّالي فإنّها توحي إلى المعنى بطرق فنيّة خالصة سواء عن طريق تركيب الجمل بطريقةٍ مخصوصةٍ ، أو تلوين الدلالة عن طريق هذا الازدواج الفني أو التّوازي القائم على التلوين الصّوتي ، والموسيقا المتناغمة خاصّةً في المحسنات القائمة على النّاحية التقطيعية الصّوتية ، في منظومةٍ توحي بالمعنى إيحاءً ، فالتقطيع الصّوتي للجمل على هذا النّحو(عجبتُ لمَنْ ، حَزْمُهُ حزمُهُ - عجبْتُ لمن ، جودُهُ جودُهُ - عجبتُ لِمَنْ حِلمُهُ حلمُهُ - عجبت لمن ، حَدُّهُ حَدُّه) ، أدى إلى ناحيّة توقيعية معيّنة نبعت من الموسيقا الدّاخلية للبيت ، تنبعث من هذه التّقطيعات الصّوتية الّتي تشبه القوافي الدّاخلية ، وهذا ما ذهب إليه "هوبكنز" حيث رأى أنّ "المقطع الشّعري عبارة عن صوت متكرر بصورة متساوية ، معين بين عناصر كلّ جملة تامة ، كما هو حادث في السّجع والجناس المزدوج " .([2])

كما نلاحظ في هذه الأبيات تكرار الشاعر لاسم الفاعل بطريقة التوازي العمودي كما هو موضح في هذه الترسيمة في الشكل:

([1]) – ابن الرومي: الديوان ، ج6 ، ص 2333.

([2])– مُحَمَّد حسن بسج : التّوازي والبديع ، ص31.



فقد أدى هذا التّوازي الصّرفي في صيغ اسم الفاعل دورًا هامًا في الموسيقا المنبعثة من هذا التّناغم ، فقد عمد الشّاعر على ترديد هذه الأوزان في مواضع صرفية ثابتة ، من التّوازي المنتظم الّذي أعطى للنص قوةً تتناسب مع طبيعة الممدوح ، فتكرار صيغة اسم الفاعل (4) مرّات متتالية شكلت صورة هندسية ساهمت في توكيد المعنى وتفشي الإيقاع .

ويعمد ابن الرّومي إلى تكرار صيغة الصّفة المشبهة بقوله:

وَحَقِّ الأرِيْبِ وَحَقِّ اللّبِيْبِ وَحَقّ الْحَسِيْبِ وَحَقِ النَّجِيْبِ.([1])

فإذا نظرنا إلى ألفاظ هذا البيت نجد أنّ قوله : (الأريب) توازي(اللبيب) وزنًا وقافيةً دون زيادة أو نقصان كما أنّ (الحسيب) توازي (النجيب) ومن خلال هذا النّسيج الصّرفي اللغوي المتمثل في تكرار الصّفة المشبهة للألفاظ التّالية (الأريب ، اللبيب ، الحسيب ، النّجيب) استطاع الشّاعر أن ينسق بينهما فصاغهما في منظومة موسيقية متآلفة يطرب لها السّامع عند سماعها .

وشبيه بهذا البيت قوله أيضا:

فأروحُ أظّهرُ شاهداً مُستَحْسَناً مِنّي وأَبطنُ غائباً مُسْتَقْبَحا ([2])

نلاحظ أنّ ألفاظ هذا البيت جاءت متوازيةً متوازنَةً ، فلفظة (أظهر) توازي (ابطن) ولفظة (شاهدا) توازي (غائبا) وأيضا لفظة (مستحسنا) توازي (مستقبحا) وجاء هذا التّوازي وزنا وقافية على شكل مقابلات لفظية وصرفية كما هو موضح في هذه التّرسيمة:

([1])- ابن الرومي:الديوان ، ج1، ص148.

([2])-ابن الرومي:الديوان ،ج2 ، ص 545.

أظهر/ أبطن ، شاهدا/غائبا ، مستحسنا/ مستقبحا

↓ ↓ ↓

صيغة أفعل صيغة اسم الفاعل صيغة اسم المفعول

ومما نستخلصه مما سبق أنّ ابن الرّومي استخدم بوعيّ أو بغير وعي هذا المصطلح (التّوازي) ، ممّا أضفى على شعره رقّة وجمالا ، فكان الأسلوب واضحًا والمعنى دقيقًا وأكسب شعره بعداً إيقاعيًا ودلاليًا.

2.2.1 التّوازي النّحوي:

إذا كان علم الأصوات يهتمّ بدارسة الصّوت اللغوي باعتباره المادة المكوّنة للوحدات الصّرفية والكلمات ، وكان علم الصّرف يهتمّ بدراسة الوحدات اللغوية الّتي تتشكّل منها التراكيب ، فإنّ علم التّراكيب النّحويّة هو دراسة العلاقات الدّاخلية الّتي تربط الوحدات اللغوية ، والطّرق المعتمدة عليها في تأليف الجمل والتّراكيب . ([1])

ويعتبر علم التراكيب أساس الدّراسات اللغوية ذلك لأنّه " قلب الأنظمة اللغويّة ومحصّلتها النهائية فهو الّذي يصل بين الأصوات والدّلالات ، ولكن ينبغي أن نلاحظ أنّ اللغات لا تجري على منوال واحد في تركيب الفونيمات للتعبير عن المعنى أو بعبارة أخرى إنّ تركيب الألفاظ في صورة جمل بسيطة أو معقّدة لا تجري على نظام واحد في كلّ اللغات إذ لكلّ لغة طريقتها الخاصة في نظم الكلام ".([2])

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ علماءنا القدامى قد ميّزوا بين كلّ من الجملة والكلام فالجملة هي مصطلح يدلّ على وجود علاقة إسنادية بين اسمين أو اسم وفعل ، ولم يشترط علماء النّحو فيها أن تدلّ على معنى يحسن السّكوت عليه في حين أنّهم جعلوا الكلام ، القول المفيد بالقصد أي مادلّ على معنى يحسن السّكوت عليه ، وبناءً

([1]) – ينظر نور الهدى لوشن : مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، المكتبة الجامعية الأزريطة ، الإسكندرية ، مصر، 2000 ، ص149.

([2])– حلمي خليل : مقدّمة لدراسة علم اللغة ، دار المعرفة الجامعيّة ، الإسكندرية ، مصر ، 1999 ، ص108.

على ذلك فإنّ الجملة أعمّ من الكلام ، ومن الجمل الّتي لايتم بها الفائدة في العربية جمل الشّرط ، والصّلة وغيرها.([1])

" والجملة في اللغة العربية الفصحى نوعان : اسمية وفعلية . فالجملة الاسمية موضوعة للإخبار بثبوت المسند للمسند إليه ، بلا دلالة على تجدد أو استمرار ، وإذا كان خبرها اسما فقد يقصد بها الدّوام ، والاستمرار الثبوتي بمعونة القرائن ، وإذا كان خبرها مضارعًا ..(جملة فعلية فعلها مضارع) ، فقد يفيد استمراراً تجدديًّا إذا لم يوجد داعٍ إلى الدّوام ، فليس كلّ جملة اسميّة مفيدة للدّوام فإنّ (زيد قائم) يفيد تجدد القيام (دوامه).([2])

" والجملة الفعلية موضوعة لبيان علاقة الإسناد مع دلالة زمنية على حدث في الماضي أو الحاضر أو المستقبل ، وتشير إلى تجدد سابق أو حاضر كما تشير إلى استمرار دون تجدّد .([3])

وتنقسم الجمل العربية بحسب وظيفتها إلى نوعين : خبريّة وإنشائية ، فالخبرية تشمل الاسمية والفعلية المضارعة في حالات الإثبات والنّفي والتّوكيد ، والإنشائية تشمل الطلب وما يتضمنه من أمر ونهي واستفهام ودعاء وعرض وتخصيص وتمني ورجاء وتشمل الشّرط ما كان منه امتناعيًّا وما كان إمكانيًّا ، وتشمل الإفصاح وما يدخل فيه من تعجب أو مدح أو ذمّ ....إلخ".([4])

وتنقسم الجملة من حيث التّركيب والبناء إلى جمل تتصف بالتّوازي Parataxe وجمل تتّصف بالتّركيب Hypotaxe.([5])

([1])- ينظر محمد قدور : مبادئ اللسانيات ، دار الفكر سوريا 1999،ص217 ، وينظر أيضا الجرجاني ، التعريفات ، ص208. وابن هشام المغني ، ج2 ، ص491/490.

([2])- ابن هشام : رسالة المباحث المرضية نقلا عن أحمد محمد قدور ، مبادئء اللسانيات ، ص217.

([3])- ينظر الكفوي : معجم الكليات نقلا عن المرجع السّابق. ص218.

([4])- إبراهيم مصطفى : إحياء النّحو ، نقلا عن محمود أحمد نحلة ، دراسات قرآنية في جزء عمّ ، ص258.

([5])- محمود فهمي حجازي : علم اللغة بين التّراث والمناهج الحديثة ، المكتبة الثّقافية ، القاهرة ، 1970 ، ص73.

ومن أهم العناصر المكوّنة للتوازي " تلك البُنى المتّكئة على التّركيب النّحوي لأنّها تعين على تحديد السّمات النّحويّة الأساسية في اللغة وأنظمتها ، وتعين على فهم أبعادها الدّلالية ".([1])

ولا تقتصر وظيفة التّوازي على النّاحية الجمالية ، أو الإيقاع والرّنة الموسيقية "وإنّما هناك تكرار على مستوى التّركيب النّحوي أو الصّرفي ، يؤدي إلى التّوازي الّذي يمنح النّص بعدا إيحائيّا يسعى إلى تعميق الفكرة ، كما يقوم التّوازي أيضا على تكرار الفكرة الّتي توفر انتشاراً إيقاعيًّا أو يشكل أسلوبًا غنائيًّا "([2]) ، ويؤكد تلك المقولات السّابقة ما أشار إليه موسى ربابعة بقوله :" ولكن وظيفة التّوازي لا تظلّ مقتصرةً على القيمة الصّوتية النّاتجة ، وإنّما تتعدى ذلك إلى المعنى "([3])

وبعد هذه التّوطئة الموجزة سنورد أمثلةً عن ظاهرة التّوازي النّحوي ، ونتوقف عند دلالات تلك التّكرارات المتوازية وما تؤديه من طاقات إيحائية تنسجم مع طبيعة الغرض الشّعري ومن ذلك قول شاعرنا ابن الرّومي:

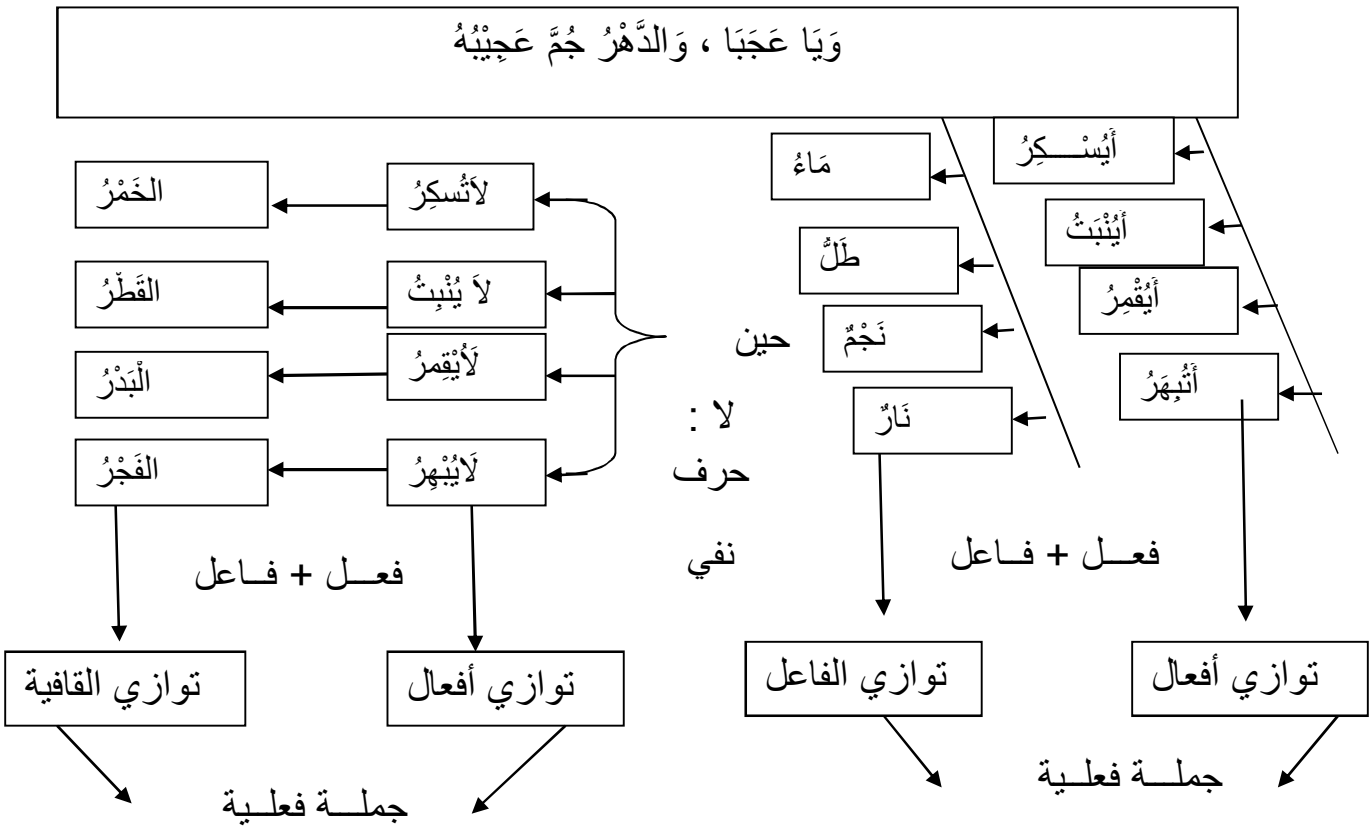
وَيَـا عَجَبَـا ، وَالـدَّهْرُ جُـمَّ عَجِيْبُـهُ أَيُسْـكِرُمَاءُ حِـيْنَ لاَتُسـكِرُ الخَمْـرُ؟([4])
وَيَـا عَجَبَـا ، وَالـدَّهْرُ جُـمَّ عَجِيْبُـهُ أَيُنْبَـتُ طَـلٌّ حِـينَ لاَ يُنْبِـتُ القَطْـرُ؟
وَيَـا عَجَبَـا ، وَالـدَّهْرُ جُـمَّ عَجِيْبُـهُ أَيُقْمِـرُ نَجْـمٌ حِـيْنَ لَايُقِمـرُ الْبَـدْرُ؟
وَيَـا عَجَبَـا ، وَالـدَّهْرُ جُـمَّ عَجِيْبُـهُ أَتُبْهِـرُ نَـارٌ حِـيْنَ لَايُبْهِـرُ الفَجْـرُ؟

إنّ الملاحظ لهذه الأبيات يرى بوضح تكرار الشّاعر لصدر البيت (4) مرات ليحدث بذلك تعادلًا وتوازنًا نحويًّا بين صدر البيت وعجزه بصيغةٍ منتظمة وينسج عجز البيت بطريقةٍ متوازيةٍ من خلال تكرارالأفعال المضارعة المقترنة بهمزة الاستفهام دلالة واضحة على تعدي الفعل المضارع إلى الفاعل (أَيُسْكِرُ ، أَيُنْبَتُ ، أَيُقْمِرُ ، أَتُبْهِرُ) ثمّ كرّر الفاعل أربع مرات متوازيّة (مَاءُ ، طَلٌّ ، نَجْمٌ ، نَارٌ) .ثمّ كرر الجملة الفعلية بعدما فصل بينها وبين الجملة الأولى بظرف زمان (حين) . وقد ساهم هذا

([1])- سامح الرّواشدة : مغاني النّص ، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر بيروت ، ط1 ، ص151.
([2])- تامر فاضل : مدارات نقديّة في إشكالية النّقد والحداثة والإبداع ، دار الشّؤون الثّقافية ، بغداد ، ط1 ، ص234.
([3])- موسى ربابعة : الشّعر الجاهلي ، مقاربات نصّية ، دار الكنّدي للنّشر والتّوزيع ، الأردن ،2002 ، ص138.
([4])- ابن الرومي : الديوان ، ج3 ، ص1122.

التّوازي في زخرفة الأبيات السّابقة ، لأن التراكيب النّحوية جاءت ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنويّة والعلاقية).([1])

كما زاد الأبيات جمالاً استعمال الشّاعر لحرف النداء المقترن بالواو ليزيد من قوة صيحته وتعجبّه ودهشته من أشياء قد يبدوحدوثها مستحيلاً بالنّسبة له يتخلله ذلك الزّخم الهائل من الاستفهامات المتتالية والمتتابعة التي تبعث على الإجابة عنها إذا كيف يسكر الماء حينما لا تسكرالخمرة وكيف ينبت الزرع والنبات بدون ماء ..... إلخ حقيقةً تبدو الاستفهامات واضحة الإجابة ولا تحتاج إلى تفكير معمق وذلك من خلال ربط السبب بالنتيجة الحتمية فالماء سبب في وجود النبات ووجود القمر سبب حتمي في إضاءة النّجوم وفقدان الأول سبب في فقدان الثاني هذا من جهة ومن جهة أخرى يبدو أن الشاعر متأثر بالقرآن الكريم وذلك لاستعماله مصطلحات توجد في الكتاب الكريم (طَلٌّ ، الفجر، الخمر، نَجْمٌ ، القمر) فهو يريد من خلال هذا أن يؤكّد على بعض الحقائق الّتي تلازم البشر في حياتهم وحتّى تتضح اللوحة الرّائعة المتوازية والمتعادلة لفظا وتقفية نرسم الشّكل التّالي:



([1])- مُحَمَّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري ، ص26.

إنّ المتأمل في ديوان ابن الرّومي ينبهر بشعره الّذي يشكل لوحاتٍ فنيّةٍ جميلةٍ أساسها التّكرار الفني والتّوازي النّحوي ، والتّقابل والتماثل والثنائيات الّتي تبعث في القصائد موسيقا معبّرةً ، فهذا التّعجب إذن ، صرخةٌ صادرةٌ من أعماق الشّاعر تنتقل أصداؤها إلى المتلقي فيعجب لعجبه ويتألم لألمه . ومن هذه اللّوحات الأبيات التّالية:

أَعِيْـــــذُ الـــــنَّفْسَ بِـــــاللهِ فَـــــإِنِّيْ أَسَـــــدُ الْهَصْـــــرِ([1])

أَعِيْـــــذُ الـــــنَّفْسَ بِـــــاللهِ فَـــــإِنِّيْ جَـــــابِرُ الْكَسْـــــرِ

أَعِيْـــــذُ الـــــنَّفْسَ بِـــــاللهِ فَـــــإِنِّيْ عَلَـــــمُ السَّـــــفَرِ

أَعِيْـــــذُ الـــــنَّفْسَ بِـــــاللهِ فَـــــإِنِّيْ أَوْحَـــــدُ الْعَصْـــــرِ

بنيّ التوازي النّحوي في هذه الأبيات من (فعل مضارع + فاعل (ضمير مستتر) + مفعول به + جار ومجرور) في صدر كلّ بيت شعري محدثًا بذلك توازيًا نحويًا ، فالمتتاليات تتوازن وتتماثل خاصّة من خلال تكرار القافية كما جاء عجز البيت متوازيًا من النّاحية النّحوية فتكرّرت (إنّ واسمها وخبرها ثم المضاف إليه) . فأسهم هذا الالتزام في البنية النّحوية المشتركة في ترابط الأبيات الشّعريّة وتماسكها فخلق انسجامًا خلابًا تأنس له النّفس وتستسيغه الأذن.

كما أنّ المتواليات تتوازى في مواقع متوازنة ، لأدائها الوظائف النّحوية نفسها فاعتمدت المتواليات : الأولى على الفعل المضارع ." أعيذ" والفاعل ضمير مستتر تقديره "أنا" والمتوالية الثالثة مفعول به " النّفس" والمتوالية الرّابعة ذكر متعلق الفعل من الجار والمجرور ." بالله" أما المتواليّة الخامسة فجاء التّوازي فيها مركبًا من إن واسمها على شكل ضمير متّصل " إنّي" وجاء الخبر وهو المتوالي السّادس مفردا " (أَسَدُ ، جَابِرُ ، عَلَمُ ، أَوْحَدُ) أمّا المتوالي السّابع جاء مضافًا إليه " (الْهَصْرِ ، الْكَسْرِ ، السَّفَرِ ، الْعَصْرِ) .

فالملاحظ أنّ هذا التوازي والتماثل المتوالي في الأبيات هو تماثل تام جاء ليضفي على القصيدة توكيدًا نحويًا من خلال تكرار الفعل بلفظه مع تكرار حرف

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج3 ، ص 1088.

التّوكيد إنّ ويشيع في القصيدة جرسًا موسيقيًّا يصل من خلاله ابن الرومي إلى عاطفة المتلقى واستند في هذا على تكرار حرف العطف " الفاء" للربط بين التّراكيب وتماسكها لبناء وحدة الأبيات ووحدة المعنى.

ويعمد ابن الرّومي إلى تكرار جملة بعينها ، لإشاعة لون عاطفي يقوّي الصّورة الّتي بنيت عليها القصيدة ، ونقف عند هذه الأبيات الّتي يعبّر فيها شاعرنا عن حسرته وحزنّ وتفجعه على البصرة:

لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْكِ أيَّتُهاالبَصْـــ رَةُ لَهْفًا كَمِثْلِ لَهْبِ الضرام([1])

لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْكِ يَامَعْدَنَ الْخَيْـ رَاتِ لَهْفًا يُعضُّني إِبْهَامِي

لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْكِ يَا قُبَّةَ الإسـ لَامِ لَهْفًا يَطُوْلُ مِنْهُ غَرَامِي

لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْكِ يَافُرضَةَ الْبُلّـ دَانِ لَهْفًا يَبْقَى عَلَى الْأَعْوَامِ

لَهْفَ نَفْسِي لِجَمْعِكِ الْمُتَفَانِى لَهْفَ نَفْسِي لِعِزكِ الْمُسْتَضَامِ

واضح من خلال هذه الأبيات أن ابن الرّومي يتجرّع غصص الحسرات المرّة ويحسّ بالسّقم والعلّة في مرثية أقل ما يقال عنها : أنّها سيل من الزفرات والأنين الموجع ، وقد ساهمت حروف المد في التّشكيل الموسيقي الّذي جلبه حرف الرّوي "الميم" والقافية لتظهر الموسيقا الممتدة لحزنه المنبعث من نفسه وقلبه.

وقد جعل شاعرنا جملة (لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْكِ...) نقطة الارتكاز في التّوازي وبهذا " تكتسب مثل هذه الصّيغ والتّعابير الّتي تبرز بشكل واضح في النّفس أهميّة خاصّة ويصبح تكرارها ليس ظاهرةً عابرةً ، أو توقيعًا موسيقيًا رتيبًا ، وإنّما تشكيلًا فنيّا يكشف عن بناء القصيدة من النّاحية الفنيّة ، وهذا ما يجعلنا نأخذ بالاعتبار الجانب الدّلالي الّذي تحمله في طياتها ".([2])

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج6 ، ص2377.

([2])- خليل عودة : المنهج الأسلوبي في دراسة النّص الأدبي ، مجلة جامعة النّجاح ، مجلد 2 ، عدد 8 ، ص 107.

ويبرز التّوازي الأفقي الجزئي بين التّراكيب في شعر شاعرنا من خلال قوله:

نَوَّلَـــتْ وَهِـــيَ مَنِيْـــعٌ نَيْلُهَـــا وَسَرْتْ وَهِيَ قَطِيْعُ الْخَطْوِ رُوْدُ([1])

حيث إنّ صدر الشطر الثّاني يماثل صدر الشّطر الأول ، فكلّ منهما يشتمل على:

الشّطر الأول	الشطر الثاني
فعل ماضي	فعل ماضي
(نوّلت)	(سرت)
الفاعل ضمير مستتر تقديره (هي)	الفاعل ضمير مستتر تقديره (هي)
واو (الحال)	واو (الحال)
هي (مبتدأ)	هي (مبتدأ)
منيع (خبر مفرد)	قطيع (خبر مفرد)

وعلى الرّغم من اختلاف المعنيين فإنهما غير متضادين بشكل واضح ويتعاون المعنيان في البيت من أجل توضيح محاسن أخلاقية .

ويستند شاعرنا في التّوازي النّحوي على ركني الجملة الاسمية (المبتدأ والخبر) ويجعلها متماثلة في مكوناتها متباينة في معانيها حسنة السبك رائعة الصبغ في مواقع وحداتها اللغوية ، ومن أنماط توازي الجملة الاسمية في الدّيوان قول الشّاعر:

نَظِيْـــفُ السَّـــر عَـــفٌ جِـــيْنَ يَخْلُـــو جَمِيْـــلُ الْجَهْـــرِ خُلْـــو جِـــيْنَ يَبْـــدُو([2])

واضح من ظاهر الأبيات أن الشّاعر في مقام المدح وذلك من خلال الألفاظ الّتي اختارها بعنايةٍ في هذا البيت من (النظافة والعفة والحلاوة والجمال) وأردفها بتردد بعض أصوات الحلق (ح - هـ - خـ - ع) وبعض الأصوات الشفوية (ب - م) فتضافر حيّز الحلق والشّفة على أداء مقصود واحد .على أنّ ما يثير

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج2 ، ص752.

([2])- المصدر نفسه ، ج2 ، ص773.

الانتباه هو هذا التّكرار المتّصل الّذي شكّله التّركيب النّحوي المتنامي ليساوي حالة الشّاعر النفسية : وهو :

مبتدأ + مضاف إليه = نَظِيْفُ السَّر

مبتد أ + مضاف إليه= جَمِيْلُ الْجَهْرِ

فعل مضارع = يَخْلُو

فعل مضارع = يَبْدُو

الفاعل ضمير مستتر تقديره (هو)

الفاعل ضمير مستتر تقديره (هو)

الخبر جملة فعلية (يَخْلُو)

الخبر جملة فعلية (يَبْدُو)

فتكرّرالمبتدأ بطريقة متوازية ليزيد التّماثل والتّماسك بين الشّطرين فالزيادة في مبنى الجملة تؤكد زيادةً في معناها وجاء الخبر جملة فعلية ليدل على استمرار الحكم على الممدوح " فالجملة لا تدلّ على حدوث أو ثبوت ولكنّ الّذي يدل على الحدوث أو الثبوت ما فيها من اسم أو فعل".([1]) ولو " كانت الجملة هي الّتي تدلّ على الثبوت أو الحدوث لم يكن هناك فرق بين قولنا (محمد منطلق) و(محمد ينطلق) و(محمد انطلق). إذ كلّ هذه الجمل اسمية ".([2])

كما أنّ الملاحظ لهذا البيت يجد أنّ ألفاظ الفصل الأول متوازية ومتماثلة مع ألفاظ الفصل الثّاني كما أنّه يوجد تضاد بين السّر والجهر وتطابق بين العفّ والحلو وتصريع وتقفية بين (يخلو و يبدو) فإنّ الشاعر جعل ألفاظ السطر الأول مساويةً لألفاظ السطر الثاني وزنًا وقافيةً ، وزينها بعقد من المحسنات البديعية ليجعل في الكلام حلاوة وعليه طلاوة بسبب اعتدال ألفاظه وحسن معانيه " وإذا كانت

([1])- فاضل صالح السامرائي : الجملة العربية تأليفها وأقسامها ، منشورات المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، 1994، ص184.

([2])- فاضل صالح السامرائي : الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص185.

مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النّفس موقع الاستحسان ، وهذا لا مِراء فيه لوضوحه".([1])

ويتحفنا ابن الرومي بهذه اللوحة الفنيّة والتكرارات النحوية المتوازية وما تؤديه من طاقات إيحائية تنسجم مع طبيعة الغرض الشّعري فيقول:

فإذا تَبَسَّلَ للعِدَا في مَأقِط **أَبْصَرْتَ** سطْوَة قابض الأرواح([2])

وإذا أراك نَدَاهُ يوْماً زُهْدَهُ **أَبْصَرْتَ** زُهْدَ مُحالِفِ الأمْساحِ

وإذا أشارَ أو ارْتأى في خُطّة **أَبْصَرْتَ** حِكْمَة صاحِبِ الأَلْوَاحِ

تُشكّل منظومة التّوازي بعدا إيقاعيًّا من خلال تكرار أداة الشّرط (إذا) مقترنّة بالواو ، و الفعل الماضي (أبصرت) ، جوابًا للشرط ، حيث يتشابه الطرفان فكلّ منهما اشتمل على بنية الشرط في صدر البيت وجواب الشرط في العجز وغاية التّكرار تبرز من خلال اللفظة المكرّرة (أبصرت) فالمتلقي يرى بوضح علاقة الأفعال الماضية والأسماء الواضحة ، **تَبَسَّلَ / نداه / أشار/ بجواب الشرط (أبصرت....)** فالشخصّ المتبسل يدل على كره منظره و بشاعته فهو يشبه في ذلك قابض الأرواح الّذي يخاف منه النّاس عكس ذلك النّدي الّذي يحمل صفات الجود والسّخاء والكرم ثم جاء بالفعل أشار الّذي يحمل معنى المشورة ليربطها بصاحب الحكمة ثاقب الرأي مشبها إياه بصاحب الألواح وهو موسى عليه السّلام.

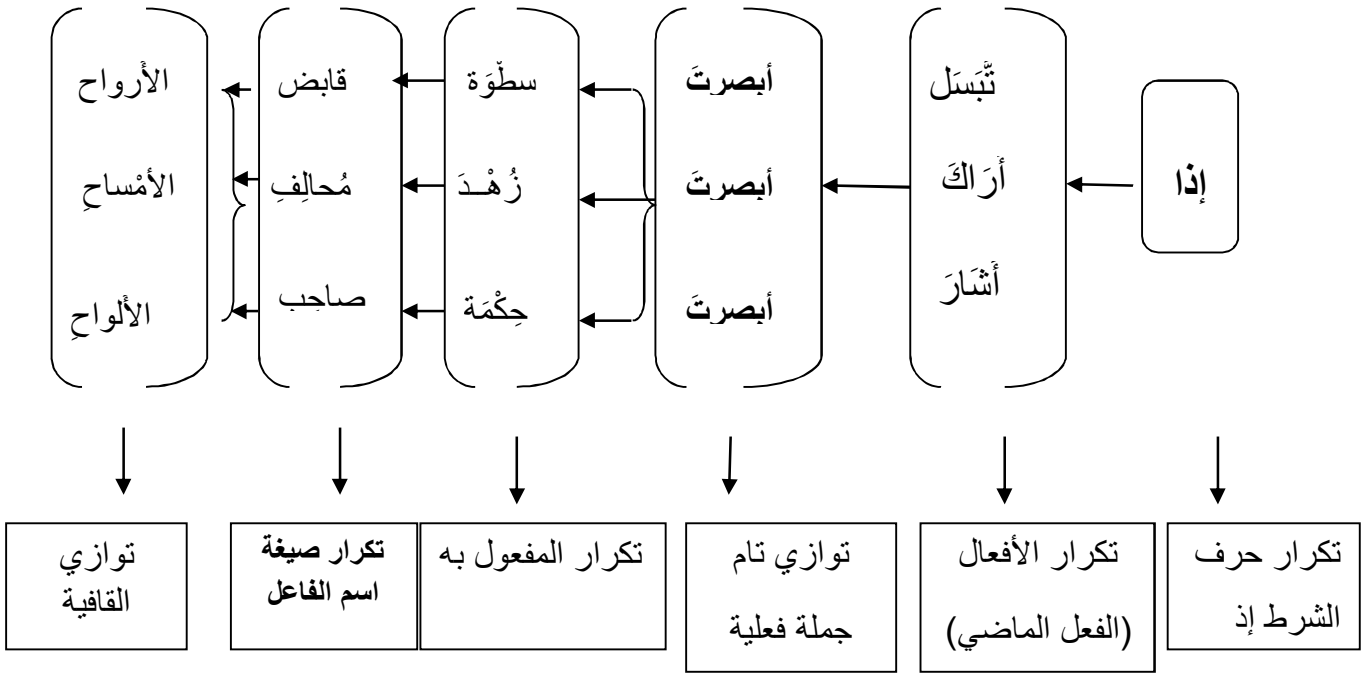
هذا هو ابن الرّومي يفرغ المعاني في قالب الألفاظ بروعة سبك وبجودة صبغ ليكون التكرار لفائدة وغاية يريدها أن تصل إلى المتلقي كما أنّ إلحاحه على تكرار (إذا) وهي أداة شرط أفادت معنى الجزاء ، والدّليل على ذلك وقوع الفعل بعدها " واعلم أنّه لا يقع بعد "إذا" الّتي للجزاء إلاّ الفعل لأنّ الجزاء لا يكون إلا بالفعل". ([3])

([1])- ابن الأثير : المثل السّائر ، ص279.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج2 ، ص556.

([3])- علي بن مُحَمّد النّحوي الهروي : الأزهية في علم الحروف ، تحقيق عبد المعين الملوحي ، 1993 ، ط1 ، ص204.

كما أنّ العين تلمح ماخلّفته القافية من بعد موسيقي في الألواح /الأرواح/الأجباح فهذا التوازن جاء تعبيرًا صادقًا عن رؤية الشّاعر ومشاعره اتجاه" بن أحمد عيسى الشيخ " عبّر عنه بالتكرار والتوازي والشكل الأتي يظهر صورة التّوازي الحاصل في الأبيات السابقة.



وشاعرنا ابن الرّومي شاعر فياض، تصيبه الكبرة ، ونفسه نفس شاعر يصبو فيذكر الشّباب عند كلّ عزوف عنه من غانية ، وعند كلّ هوان لعتابه على حسناء ، ثمّ لدى كلّ روضة غناء كانت لشبابه مغنى ، وكل جدول ماء كان شريكا لشبابه في اطراد الأمل بل عند كلّ صبا كان له عند هبوبها نديم صبوة ، وكل برق يلمع وحمامة تسجع .. أي لا ينسى شبابه وكيف ينسى ، وهو به يستضيء في حلكة تسبق جدران رمسه إلى قدميه ؟ إنّ الشّباب وإن رحل شمس تطل على الشّيخ من وراء الغمام :

يقول من قصيدته يتذكر الشّباب:

أَبْكِي الشَّبَابَ لِنَفْسٍ كَانَ يُسعِفُها ... بِكُلّ مَا حَاوَلتهُ من مَلاَهِيْهَا([1])

أَبْكِي الشَّبَابَ لِآمَالٍ فُجِعْتُ بِهَا ... كَانَتْ لِنَفْسِي أَنْسًا فِي مَعَانِيْهَا

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج 6 ، ص2644.

أَبْكِـــي الشَّـــبَابَ لِـــنَفْسٍ لَاتَـــرَى خَلَفًـــا مِنْـــهُ وَلَا عِوَضًـــا مُـــذْ كَـــانَ يُرْضِـــيْهَا

أَبْكِـــي الشَّـــبَابَ لِعَـــيْنٍ كَـــلَّ نَاظِرُهَـــا بَعْـــدَ الثُّقُـــوْبِ وحـــار القَصـــدَ هَادِيْهَـــا

أَبْكِـــي الشَّـــبَابَ لِأُذْنٍ كَـــانَ مَسْـــمَعُهَا وَقَـــدْ يُجَـــابُ علـــى بُعْـــدٍ مُنَادِيْهَـــا

أَبْكِـــي الشَّـــبَابَ لكـــفٍّ مُـــنَّ سَـــاعِدُهَا وَقَـــدْ تَـــردُّ وتلـــوي كـــفَّ لَاوِيْهَـــا

فالملاحظ لهذه الأبيات يرى بوضوح تكرار صيغة (أبكي) ست مرّات في الزّمن الماضي بطريقة متوازيةٍ ومنظّمةٍ يقابله تواز آخر في تكرار القافية بطريقة قلقة مضطربة تشبه حركة الحروف، إذ كرّر (يها) في نهاية كلّ كلمة في القافية وما يلفت انتباهنا هنا هو تكرار حروف الشيب والشباب حيث كرّر لفظة الشّباب (6) مرّاتٍ في حرقة وجد ، ولوعة حنين وفقدٍ ، حتّى لايكاد القاريء يقنع بقصيدته بأقل ما قدّمته بين يديه فجاء هذا التّوازي التكراري أصدق اتصالا بأعماق الوجدان ، وألصق أصالة ببلاغة العبارة ولهذا كان اهتزازنا لروعته .

ويظهر ابن الرّومي براعته وفنّه في أبياته الّتي يكثر فيها من التّكرارت المتوازية فيقول:

تَبَتّـــلَ الْعُـــوْدُ عِنْـــدَ **فَقْـــدِكُمُ** **وَازْدَجَـــرَ** الّلهْـــوُ كُـــلّ **مُزْدَجَـــر**[1]

وَغَـــابَ عَـــنِ السُّـــرُوْرِ **بَعْـــدَكُمُ** **وَاحْتَضَـــرَ** الْهَـــمُّ حِـــيْنَ **مُحْتَضَـــر**

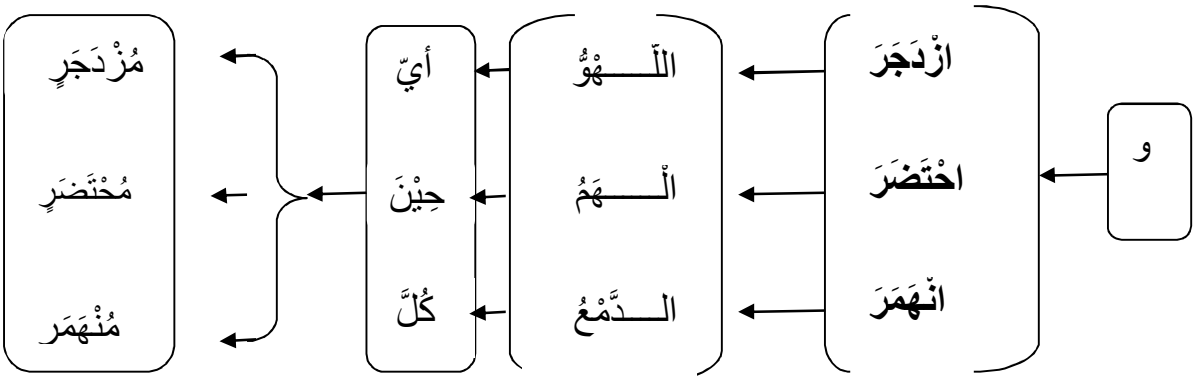
وَغَـــاضَ مَـــاءُ النَّعِـــيْمِ **يَتْـــبَعُكُمُ** **وَانْهَمَـــرَ** الـــدَّمْعُ كَـــلّ **مُنْهَمَـــر**

فمن النّظرة الأولى يدرك المتلقي هذه الروعة في نسج هذه الأبيات التّي يمكن تحويلها إلى نصّ نثري بالشّكل التّالى:

" **تبتّـــل** العـــود عنـــد فقـــدكم، **وازدجـــر** اللهـــو كـــلّ مزدجـــر **وغـــاب** عـــن الســـرور بعـــدكم، **واحتضـــر** الهـــم حـــين محتضـــر **وغاض** ماء النّعيم يتبعكم، **وانهمر** الدّمع كلّ منهمر"

(1)- ابن الرومي : الديوان ،ج2 ، ص 920.

والملاحظ لهذه الأبيات يجد أنّ التوازي بني على أساس التّماثل بين الأفعال ، وذلك في دلالتها على الزّمن الماضي ، إذ تدلّ هذه الأفعال على زمن مضى وانقضى قبل زمن التّكلم. فالمتواليات تتماثل في مواقع متقابلة في علاقتها بالفاعل سواءً كان ضميرًا متّصلاً أو منفصلاً ، كما تتماثل في مواقع متوازنة لأدائها الوظائف النّحوية نفسها ، فاعتمدت المتواليات على الفعل الماضي (**تبتّل ،ازدجر،غاب ،احتضر ،غاض ،انهمر)الّتي تدلّ على وقوع الحدث** ، كما أدّى تكرار الجملة الفعلية على المستوى النحوي وظيفةً مهمةً لخدمة التّماسك النّصي فجاء التّوازي خادمًا للدلالة. وتجدر الإشارة في هذه الأبيات إلى توحد الفاعل إذ جاء اسمًا صريحًا واضحًا (العود ، اللهو، الهم ، ماء ، الدّمع) باستثناء الفعل" غاب " حيث جاء الفاعل ضميرًا مستترًا تقديره "هو" وقد يعود سبب ذلك إلى دلالة الفعل الّذي يحمل معنى الخفاء والغياب ، وقد يوحي لنا هذا التوحد للفاعل لخلق التّماثل بين الأفعال ويجعل من الخطاب الأدبي نصًّا واحدًا متّصلاً ومنسجمًا بين وحداته الصوتية والنّحوية والبلاغية واستند شاعرنا في هذا التّوازي على تكرار حرف العطف (الواو) وذلك للربط بين التّراكيب وتماسكها ذلك أن وحدة البناء تؤدي بالضرورة إلى وحدة المعنى والملفت للنظر في هذه الأبيات هو ذلك التّوازي الجلي في الشّطر الثّاني من الأبيات حيث جاءت حسنة النّظم جميلة المقاطع ، والنّظم روحه الإيقاع والوزن لاريب ، وأيّ مستمع متذوق للشعر يحسّ في هذا الكلام المنظوم جمالاً خاصًّا ويتّضح لنا هذا من خلال هذه اللوحة الفنّية الجميلة .



لايقف ابن الرّومي عند هذا الحد من خلق هذا الجو الفني الّذي يكاد ينتشر في كلّ قصيدة من قصائده الشّعرية ولعل هذا المثال أبرز دليل على قولنا هذا وذلك لما يحمله من تعادلات وتقابلات وتماثلات لفظية متوازنة متوازية في قوله:

وَاسْـــدُدْ بِـــهِ خَلَلِـــي وَلَمَّـــا انْتَهَـــكْ وَأَزِحْ بِـــهِ عَلَلِـــي وَلَمَّـــا أَفْتَضِـــحْ.([1])

والأن فلنبحث عن التّركيب النحوي والبلاغي لهذا البيت:

فالتركيب النّحوي هو:

1- فعل + فاعل (ضمير مستتر) + جار ومجرور +مفعول به + حرف جزم + فعل مضارع

2- فعل +فاعل (ضمير مستتر) +جار ومجرور +مفعول به + حرف جزم + فعـــل مضارع فالتّركيبان متساويان من حيث البناء النّحوي فالتأليف بين (1) و(2) مكون من العناصر النّحوية نفسها دون زيادة أو نقصان ، وكلاّ من الفعل (اسْدُدْ ، أَزِحْ) من أفعال الحركة و" التّغير".

فالشّطران متشابهان على مستوى التّركيب النّحوي ، فـ :

اسْدُدْ	=	أَزِحْ
بِهِ	=	بِهِ
خَلَلِي	=	عَلَلِي
وَ	=	وَ
لَمَّا	=	لمّا
انْتَهَكْ	=	أَفْتَضِحْ

كما استند التّوازي النّحوي على تناسق حرف العطف (الواو) وجاء هذا التّناسق في بداية الصّدر وبداية العجز لرّبط بين المتواليات وتماسكها وتوحيد الفاعل إذ جاء

([1])- ابن الرومي : الديوان تحقيق حسين نصار ، ج 2 ، ص565.

ضمير مستتر تقديره (أنت) وذلك للاشتراك في خطاب واحد وخلق الوحدة النّصية في الأبيات الشّعريّة ممّا أدى إلى تماسك البيت الشّعري وانسجامه.

ونظرا لكثرة ظاهرة التّوازي النّحوي في شعر ابن الرّومي أحببنا أن نفرد جدولًا بيانيا إحصائيّا يبين مدى تكرار هذه الظاهرة في شعره([1]):

رقم الصّفحة	رقم البيت في الصّفحة	طبيعة البداية
62	2	تطابق الوظيفة النّحويّة
64	4	تطابق كلمات البداية
76	3-2	تطابق الوظيفة النّحويّة
78	4	تطابق الوظيفة النّحويّة
79	3-2	تطابق الوظيفة النّحويّة
81	25-24	تطابق الوظيفة النّحويّة
92	200-199	تطابق الوظيفة النّحويّة
94	4-3-2	تطابق كلمات البداية
100	7-6-5 14-13	تطابق الوظيفة النّحويّة تطابق كلمات البداية
108	10-9 18-17-16	تشابه الصّيغ تشابه الصّيغ
109	1	تطابق الوظيفة النّحويّة
112	4-3	تشابه الصّيغ
123	2-1	تطابق الوظيفة النّحويّة
127	3	تطابق الوظيفة النّحويّة
132	1	تطابق الوظيفة النّحويّة
136	8-7-6	تطابق كلمات البداية
140	33-32-31	تطابق كلمات البداية
146	3-2	تشابه الصّيغ
147	6	تطابق الوظيفة النّحويّة
553	19-18-17	تطابق كلمات البداية
556	68-67-66	تطابق الوظيفة النّحويّة
562	3	تطابق الوظيفة النّحويّة
565	23 25	تطابق الوظيفة النّحويّة تطابق الوظيفة النّحويّة
571	6-5-4	تطابق كلمات البداية
596	183	تطابق الوظيفة النّحويّة

([1])- ابن الرومي : الديوان ،تحقيق حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة ، ط3 ، 6 أجزاء

604	1	تطابق الوظيفة النّحويّة
612	27	تـــطابق كلمات البداية
617	41-40-39	تـــطابق كلمات البداية
620	80 83-82	تـــطابق كلمات البداية تطابق الوظيفة النّحويّة
633	31-30 26	تطابق كلمات البداية مع تطابق الوظيفة النّحويّة تطابق الوظيفة النّحوية
699	6	تطابق الوظيفة النّحويّة
702	11	تطابق كلمات البداية نحويّا
708	23	تطابق الوظيفة النّحويّة
738	25	تـــطابق كلمات البداية
743	25-24	تشابه الصّيغ وتطابق الـــــوظيفة النّحوية
752	6	تطابق كلمات البداية نحويّا
760	2-1	تشابه الصّيغ و تطابق الوظيفة النّحويّة
764	26	تـطابق كلمات البداية
773	6	تطابق الوظيفة النّحويّة
775	41-40	تطابق الوظيفة النّحويّة
776	64	تطابق الوظيفة النّحويّة
801	45-44	تطابق الوظيفة النّحويّة
905	120-119-118 125-124	تطابق الوظيفة النّحويّة تطابق الوظيفة النّحويّة
914	6	تـــــــــشابه الصّيغ
915	12	تشابه الصّيغ و تطابق الـــــوظيفة النّحويّة
920	89-88-87 97-96-95-94	تـطابق كلمات البداية تطابق الوظيفة النّحويّة
926	7	تطابق الوظيفة النّحويّة
947	28-27	تطابق الوظيفة النّحويّة
954	19	تـــــــــشابه الصّيغ
971	25	تـــطابق كلمات البداية
972	7	تطابق الوظيفة النّحويّة
977	9-8	تشابه الصّيغ و تطابق الوظيفة النّحويّة
978	1	تشابه الصّيغ و تطابق الـــــوظيفة النّحويّة

985	2 11	تطابق الوظيفة النّحويّة تطابق الوظيفة النّحويّة
991	10	تطابق الوظيفة النّحويّة
994	1	تشابه الصّيغ و تطابق الـــــوظيفة النّحويّة
999	41	تــطابق كلمات البداية
1000	60	تــطابق كلمات البداية
1001	73	تشابه الصّيغ و تطابق الـــــوظيفة النّحويّة
1019	91	تطابق الوظيفة النّحويّة
1026	99-98-97	تشابه الصّيغ و تطابق كلـــــــمات البداية
1031	4	تــطابق كلمات البداية
1035	12-11	تــطابق كلمات البداية
1051	135-134-133-132	تــطابق كلمات البداية نحويّا
1084	10	تشابه الصّيغ و تطابق الـــــوظيفة النّحويّة
1085	27-26-25	تطابق الوظيفة النّحويّة
1086	35	تطابق الوظيفة النّحويّة
1088	71-70-69-68	تطابق الوظيفة النّحويّة
1095	12-11	تــطابق كلمات البداية وتطابق الوظيفة النّحويّة
1109	8-7	تــطابق كلمات البداية نحويّا
1122	24-23-22-21	تــطابق كلمات البداية نحويّا
1125	2	تشابه الصّيغ و تطابق الـــــوظيفة النّحويّة
1132	29-28-27	تــطابق كلمات البداية
2644	19-18-17-16	تــطابق كلمات البداية
2376	12-11-10-9-8	تــطابق كلمات البداية

- يكشف لنا هذا الجدول كثرة استعمال الشّاعر ابن الرّومي لظاهرة التّوازي النّحوي والصّرفي في شعره ممّا يمكننا القول : إنّ شعر ابن الرّومي هو شعر التّوازي بامتياز ويعتبر خاصّية مهيمنة في شعره ومن الخصائص الأساسية للخطاب الشعري في شعره.

- استعمال الشّاعر لظاهرة التّوازي في شعره لا تخطئه العين ولا تتصادم عنه الأذن وإن كانت عين وأذن القاريء الهاوي ، وما على القارئ إلا أن يفتح صفحة من ديوانه حتي يواجهه التّوازي الّذي يقدّم نفسه بنفسه .
- إنّ هذا التّوازي يجعل الشعرعلى الرّغم من تعّدد أغراضه أحيانا ، نمطا واحدا من البيان ، وهذا ما يسمى عند علماء اللغة المعاصرين بالتّماسك النّصي الّذي يضفي على الخطاب بعدا فنيًّا عاليًا.
- إنّ هذه المتوازيات تتكرّر أحيانا بحذافيرها وأحيانا يتكرر بعض أجزائها ممّا يجعل دلالتها أحيانا تختلف من موضع إلى آخر تبعًا لاختلاف السياقات الواردة فيه.
- لم يكن التّوازي مُجَرَّدُ أشكالٍ عابرة أو جامدة ومجرّدة في شعر ابن الرّومي ، بل كانت تتمحور في صياغاته الشّعريّة وفق نسق جمالي وتوظيف بلاغي يضاعف من تماسك الخطاب الأدبي.
- تعدّدت مواقع التوازي في شعر ابن الرّومي إذ نجدها على طرق متعدّدة في:

1. في فاتحة القول.
2. في نهاية الشّطر الأول.
3. في صدر الشطر الثّاني.
4. في تضاعيف القول أو في آخره.

ممّا يدل على أنّ الشّاعر استثمر تقنية التّوازي بمختلف تجلّياتها وأنواعها.

- إنّ ابن الرّومي أحسن استخدام اللغة في بناء القصيدة ، فكانت لغته سهلة ممتنعة واضحة لأهل زمانه ، وبأسلوب فذ راح يعتني بالعبارات وينتقي أحسن الكلمات ويلائم بين أجزاء الكلام ، مرّكزا على صيغ لغويّة نحويّة كانت أو صرفية تتكرّر في ثنايا الخطاب الشعري لأداء الفكرة أداءً سليمًا وصياغتها صياغةً صحيحةً ممّا يكسب النّص بعدا إيقاعيّا وجوًّا موسيقيًّا جراء العناية الفائقة في تكرار المشتقات (اسم الفاعل ، اسم المفعول ، صيغ المبالغة ، المصدر الميمي ، اسم

الهيئة ، اسم المرّة ... إلخ) وتكرارأنساقٍ لغويةٍ بعينها في قصائده و مقطوعاته الشّعريّة .

- إن بنية التّوازي توافقت بشتى جوانبها الصّوتية والصّرفية والنّحوية التّركيبية مع ثقافة ابن الرّومي وعصره الّذي عاش فيه حيث جمع في ديوانه أماله الّذّاتية وأشواقه النّفسية و تجاربه الحياتية ، فكانت أشعاره صورة صادقة لمجتمعه وزمانه ونفسيته .

3.1 توازي التّصـــريع و الـترصيـــع:

1.3.1. التصريع: وهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه : تنقص بنقصه ، وتزيد بزيادته نحو قول امرؤ القيس في الزيّادة ([1]):

قفا نَبْكِ مِن ذِكرَى حبيبٍ وَعِرْفانِ وَرَسْمٍ عَفتْ آياتُه مُنذُ أزْمَانِ ([2])

وهيّ في سائر القصيدة مفاعلن ، وقال في النّقصان :

لِمَن طَلَلٌ أبصَرتُـهُ فَشَجـــــاني كَخَطِّ زَبورٍ فـي عَسيبِ يَمانِ. ([3])

فالضرب فعولن ، والعروض مثله لمكان التّصريع ، وهي في سائرالقصيدة مفاعلن كالأولى فكل ما جرى هذا المجرى في سائر الأوزان فهو مصرّع.

ولقد تذوق جماله القدماء ، وتحدثوا عنه ، إذ يعرفه ابن معصوم بقوله:" التّصريع عبارة عن استواء آخر جزء في صدر البيت وعجزه ، في الوزن والروي والإعراب ".([4])

ويرى العلوي:" أنّ التصريع عند النّقاد دليل قدرة الشّاعرعلى سعته في فصاحته واقتداره في بلاغته"([5]).

([1])- ابن رشيق : العمدة في محاسن الشّعر ، ج1 ، ص173.

([2])- امرؤ القيس : الدّيوان ، تحقيق مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، ط5 ، 2004 ، ص163.

([3])- امرؤ القيس : الدّيوان ، ص165.

([4])- ابن معصوم : أنوار الرّبيع في أنواع البديع ، ج5 ، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النّعمان ، ط1 ، 1968 ، ص 271.

([5])- ابن يحي العلوي : الطّراز ، ج3 ، ص19.

وقد استحسن بعض النّقاد أن يكون :" التّصريع ما قلّ وجرى مجرى اللمعة واللمحة ، وكان كالطّراز في الثّوب "([1]).

ويرى النّقاد أنّ التّصريع ضرورة لازمة لأنّه " مذهب الشّعراء المطبوعين المجيدين ، ولأنّ بنية الشّعر إنّما هي التسجيع والتّقفية فكلما كان الشّعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل في باب الشّعر" ([2]).أمّا العروضيون فقد وقفوا عند التّصريع وحدّدوا معالمه إذ قالوا :" إنّه البيت إذا كان معتدل الشّطرين ، عروضه مثل ضربه في الاستعمال ، فجعل لها قافية مثل قافيته ، ولـــــــوازم كلوازمه من الحروف والحركات ، سمّيّ البيت مقفّى ، وإن كان عروضه مخالفًا لضربه في الاستعمال فجعلت في البيت كالضرب ، فيلزمها ما يلزم الضرب ، سمّي البيت مصرّعا وكلّ بيت مصرّع على زنة ضربه أو على ما يجوز أن يكون ضربه عليه ، وإذا لم يكن مصرّعًا ولا مقفًّى سمّي مصمّتًا "([3]).

ويرى يوسف بكار أنّ الدّراسات الحديثة الّتي تناولت التّصريع قليلة نسبيًّا رغم أنّ لـه فـي أوائـل القصـائد طـلاوةً ، وموقعـا فـي الـنّفس لاسـتدلالها بـه علـى قافيـة القصيدة "([4]).

والملاحظ في شعر شاعرنا ابن الرّومي أنّه افتتن بالتّصريع ممّا جعل معظم قصـــائده تبتدئ به ومن شواهد التّصريـع في شعـــره قوله:

وَشَرِبْتُ كَأْسَ مُدَامَةٍ مِنْ كَفّهَا مَقْرُوْنَـةً بِمُدَامَـةٍ مِـنْ ثَغْرِهَـا([5])

فكلاّ من كفّها وثغرها على وزنّ واحد وحرف الرّوي واحد وهو حرف الرّاء وكذلك وافقت عروض البيت ضربه في الإعراب فكلاّ من الكلمتين وقعتا اسمًّا مجرورًا.

([1])- ينظر ابن يحي العلوي : الطّراز ، ج3 ، ص19.

([2])- قدامة بن جعفر : نقد الشّعر ، تحقيق محمّد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلميّة بيروت ، لبنان ، (د. ت) ، ص60.

([3])- ابن معصوم : أنوار الرّبيع في أنواع البديع ، ج5 ، تحقيق شاكر هادي شكر ، مطبعة النّعمان ، ط1 ، 1968 ، ص 275.

([4])- يوسف بكار : بناء القصيدة العربية ، في النّقد العربي القديم ، دار الأندلس ، ط2 ، 1988 ، ص229.

([5])- ابن الرّومي : الديوان ، ج3، ص 1150.

ومن أمثلة التّصريع أيضا قول شاعرنا :

يَـــا أَيُّهَا الهَـــارِبُ مِنْ دَهْـــرِهِ أَدْرَكَـــكَ الدَّهْـــرُ عَلَى خَيْـــلِهِ (1)

فَـوَجْـــهُهُ يَـأْخُـــذُ مِـــنْ رَأْسِـــهِ أَخْـــذَ نَهَـــارِ الصَّـــيْفِ مِـــنْ لَيْلِـــهِ

مِثْـــلُ الَّـــذِي يُرَقِـــعُ مِـــنْ جَيْبِـــهِ وَهْيـــاً بِمَـــا يَأْخُـــذُ مِـــنْ ذَيْلِـــهِ

فابن الرّومي من خلال هجائه لرجل طويل الشعر حتى مؤخر رأسه ليغطّي به جلحته يحاول أن يجعل لإيقاع أهاجيه تأثيرًا بعيدًا في الأذن ، من خلال تصريع الأبيات ليسهل حفظها وانتشارها وهذا ما نراه ونلاحظه من خلال ميل شاعرنا إلى البحور الخفيفة الرشيقة كاختياره في هذه الأبيات البحر السريع ليلائم المعنى ويوحي بسرعة الرّكض هربًا من مصائب الدّهر، كما تحيلنا كثرة الهاءات إلى تقطّع أنفاس الهارب ولهثه وهو يركض ويهرول ، ثم يذهب ابن الرّومي إلى التّصوير الحسّي فيشبه طول الوجه الّذي يأخذ من رأس هذا الرجل كما يأخذ نهارالصّيف الطويل من زمن الليل القصير .

ولابن الرّومي تصريعات كثيرة ومتنوعة في شعره ومن أمثلتها قوله:

مَـنْ أَخَـذَ الحَـذَرَ مِـنَ الْمَحْـذُوْرِ قَـلَّ تَجَنِّيَـهُ عَلَـى الْمَقْـدُوْرِ(2)

فَلْيَحْـزِمِ النَـاظِرُ فِـي الْأُمُـور فَـإِنْ نَجَـا مِـنَ كَبْـوَةِ الْعُثُـوْرِ

لَـمْ يَـنْجُ مُنجـى حَـائِنٍ مَغْـرُور يَحْمِلُـهُ يَوْمـاً عَلَـى الْغُـرُوْرِ

وَإِنْ كَبَـا ،وَالْعُـذْرُ لِلْمَعْـذُور لَمْ يُؤْتَ مِنْ مَأْتى الضّعَافِ الْخُوْرِ

فالقارئ لهذه الأبيات يجد بأنّها سهلة الألفاظ ، عذبة الموسيقا من خلال استعمال الشّاعر للتصريع في عروض البيت وضربه مستخدمًا حرف الرّاء الّذي يتعاضد مع حرف المد (الواو) وهما حرفان ترتّب على وجودهما في نهاية الصّدر والعجز ترديداتٍ جرسيةٍ صاخبة رائعة ، شكّلت التّوازي بشكلّ منتظم في أبيات القصيدة ممّا أعطى الصّورة قيمة جمالية ومعنوية ، وقـــــد تناغم التّوازي

(1)- ابن الرّومي : الديوان ، ج6 ، ص 1931.

(2)- المصدر نفسه : ج3 ، ص1041.

مع الغرض الّذي أراده الشّاعروهو الحرص والحضّ على النّظر في العواقب، فجاءت الأبيات مزخرفة مرصّعةً تستميل القلوب وتجذب العقول .

وأكثرشعرابن الرّومي مصرّع الأوائل ، وقد يكون في هذا جذب للقارئ وتشويق للنفس وتحبيب لها ودعوة لاستكمال قراءة القصيدة بكاملها وهذا ما نجده في قوله :

شَـــهِدَ الشَّـــاهِدُ مِـــنْ **أَحْسَـــنِهَا** فَحَكَـــى الغَّائِـــبَ مِـــنْ **أَطْيَبِهَـــا**.([1])

نَشْـــفَعُ الْحُسْـــنَ **بِإِحْسَـــانٍ لَهَـــا** يَجْلِـــبُ الْأَفْـــرَاحَ مِـــنْ **مَجْلَبِهَـــا.**

فَهِـي حَسْـبُ الْعَـيْنِ مِـنْ **نُزْهَتِهَـا** فَهِـي حَسْـبُ الْأُذْنِ مِـنْ **مَطْرَبِهَـا**

تَشْـــرَعُ الْأَلْحَـــاظُ فِـــي **وِجْنَتِهَـــا** فَتُلَاقِـــي الـــرِّيَّ فِـــي **مَشْـــرَبِهَا**.

وَجَنَّـــةٌ لِلْغُـــنْجِ فِيْهَـــا عَقْـــرَبٌ، وَبَـــلَاءُ الصَّـــبِّ مِـــنْ **عَقْرَبِهَـــا**.

وَإِذَا قَامَـــــتْ إِلَـــــى **مَلْعَبِهَـــــا** كَمَهَـــاةِ الرَّمْـــلِ فِـــي **رَبْرَبِهَـــا** .

سَـــأَلْتُ أَرْدَافُهَـــا **أَعْطَافَهَـــا**: هَـــلْ رَأَتْ أَوْطَـــأَ مِـــنْ **مَرْكَبِهَـــا؟**

من خلال هذه الأبيات نلاحظ أنّ هناك تكثيفًا موسيقيًا ينبعث من صدر البيت وعجزه من خلال القافية يتشكّل هذا الجرس الموسيقي جرّاء تكرارالألف والهاء في الضرب والعروض وبهذا تتناغم المتوازيات في الصّدور والأعجاز داخل فضاء القصيدة ممّا يوحي لنا برسم صورةٍ شعرية تعجّ بالموسيقى الهادئة هدوء الهاء المهموسة في أبياتها .

ويبدو أنّ شاعرنا أغرته الموسيقا المنبعثة من الهاء والهمزة فراح ينظّم الأبيات الآتية حيث يقول في مطلع القصيدة:

([1])- ابن الرّومي : الديوان ، ج1 ، ص 159.

يَـــا بَـــاذِلَ الْعُـــرْفِ **لِأَعْدَائِـــهِ** مُـــذْ كَـــانَ فَضْـــلاً عَـــنْ **أَوِدّائِـــهِ**[1]

فقد تكرّر حرف الهاء مع الألف والهمزة وهي من الحروف الانفجارية ، لكنّ الشاعر جاورها بالهمزة فجعلها تشكّل بعدًا إيقاعيًا وجرسًا موسيقيًا ، مصدره التّصريع.

ومن ذلك قول شاعرنا في تصريع الأبيات:

يَـــامَنْ أُومِـــل دُوْنَ **كُـــلّ كَـــرِيْمٍ** وَتُحِـبُّ نَفْسِـيْ دُوْنَ **كُـلّ حَمِـيْمِ**[2]

فمن خلال قراءة هذا البيت نلاحظ استواء آخر جزء في صدره مع آخر جزء في عجزه في الوزن والرّوي والإعراب : "فكريم وحميم "كلا من الصّفتين جاءتا على وزن فعيل وحرف الرّوي واحد وهو حرف الميم وكذلك من النّاحية الإعرابية فكل من الكلمتين وقعتا مضافًا إليه مجرور.

وربط ابن الرومي بين صوت المغنية ومنظرها ، واشترط أن تكون جميلة الصورة والصوت معًا وكأنّه ذهب إلى أنّ الجمال وِحْدَةٌ لا تتجزّأ ، فنراه يسخرمن المغنّية شنطف، ويقول: ([3])

إِذَا مَـــا شَـــنْطَفٌ نَكَهَـــتْ أَمَاتَـــتْ فَمِـــنْ نُـــدمَائِهَا قَتْلَـــى وَصَـــرْعَى

ودعهـــا حَيْـــثُ لَا تُسْـــقَى وَتُرْعَـــى حَمَاهَـــا اللهُ أَنْ تُسْـــقَى وَتُرْعَـــى

ويزيد على هذا المعنى فيجعل من صوتها في موطن آخر سمّا يحيل كلّ من يسمعه بين صريع وقتيل، ومن أجل ذلك يدعوها إلى السكوت رأفة بالناس ويجعل من شنطف امرأة لا تطاق ولا تحتمل ويلجأ لإثبات ذلك إلى أمرين ، أحدهما معنوي، والآخر حسّي. أمّا الأوّل فهو أنّـها مصدر نحس وشؤم. وأما الأمر الآخر، فهو أنّها مصدر عدوى بالـبرص، وهذا يجعل الناس تبتعد عنها وتقصيها ، وقد كرّر الشّاعر

([1])- ابن الرّومي : الديوان ، ج1 ، ص 123.

([2])- المصدر نفسه :ج6 ، ص 2242.

([3])- نفسه : ج4 ، ص1481.

التّصريع في البيت بلفظه بين الفعل المضارع المرفوع بضمّة مقدرة في كلمة " ترعى " ليزيد من تأكيد هذه الصّفات لفظًا ومعنًّا.

ويبدو أنّ مهاجمة ابن الرّومي للمغنّيات لم يقتصر على شنطف فقط وإنّما تعدّى ذلك إلى سخريته من المغنية كُنَيزة في غير مقطوعة ، وأشار إلى قبح صوتها، وسوء أدائها ، وثقل ظلّها ، ومنها قوله:

وَقَيْنَةٍ أَبْرَدُ مِنْ ثَلْجَهْ تَظَلُّ مِنْهَا النَّفْسُ فِي ضَجّهْ([1])

كَأَنَّهَا فِي نَتْنِهَا ثُوْمَةٌ لِكِنَّهَا فِي اللّوْنِ أَتْرُجَّهْ

إنّ الملاحظ في هذه الأبيات يرى أن التّصريع واضح وجليّ غير خفيّ بين" ثلجه وضجّه " وبين " ثومه وأترجه " في صدر البيت وعجزه ليجعل ابن الرّمي من البيتين سنفونية موسيقية تَطْرَبُ لها النّفس ، وتستسيغها الأذن ، تشويقًا للقارئ وجذبًا لعقله وتحفيزًا له على إكمال القراءة فالشّاعر لم يكتفِ بتجريد المغنّية من الصّفات الحسنة، بل جعلها منفّرة سيّئة في صوتها وأعضائها، كريهة في رائحتها. فهي في برودتها أشبه بالثلّج، وهذه صفة معنوية تغني عن صفات كثيرة. وأمّا صفاتها الجسدية فأكثر قبحا، فصوتها متقطّع، مزعج، يصاحبه هزّة من البطن، وهذه إشارة إلى ارتخائه وتهدّله ، ورائحتها كريهة كرائحة الثّوم ، ولونها أصفر كأنّها معلولة ، وأعضاؤها متباينة لا انسجام ولا تناسق بينها .

وبعد هذا التّحليل الموجز لظاهرة التّصريع في شعر ابن الرّومي نحاول الآن أن نستعرض معّا بعض استعمالاته في شعره من خلال الأبيات التّالية:([2])

قَدِمَ الْفِطْرُ صَاحِبًا مَوْدُوْدَا وَمَضَى الصَّوْمُ صَاحِبًا مَحْمُوْدَا(668)

إِلَيْكُمْ رَأَى الرَّاحِي مَشَدَّ قُتُودِهِ وَفِيْكُم رَأَى السَّارِي مَحَطّ قُتُودِهِ(ص681)

([1])- ابن الرّومي : الدّيوان ،ج 2 ، ص 501.

([2])- ينظر ابن الرومي : الديوان ، ج2 ، ص 668.

فَـــزَادَ مُصَـــلِّيْنَا بِكُـــم فِـــي رُكُوْعِـــهِ فَـزَادَ مُصَـلِّيْنَا بِكُـم فِـي سُـجُوْدِهِ(ص680)

بَـــدَا سُـــوْءُ رَأْيِّـــكَ فـــي مَشْـــهَدِي فَصَـرِّحْ بِرَأْيِّـكَ فِـي مَوْعِـدِي(ص682)

فَطَلَعْـتَ كَالسَّـيْفِ الْحُسَـامِ مُجَـرَّدًا لِلْحَقِّ أَوْ مِثْلُ الْهِلَالِ مُجدَدَا(ص692)

لَا تُكْـــذِبَنَّ فَمَـــا وَجْـــدِي بِمَفْقُـــوْدِ يَـوْمَ الْفِـرَاقِ وَلَا صَـبْرِي بِمَوْجُـودِ(ص760)

حُسْـنُهَا فِـــي الْعُيُـوْنِ حُسْـنٌ وَحِيْـدِ فَلَهَـا فِـي الْقُلُـوْبِ حُـبٌ وَحِيْـدِ(ص764)

حُسْـنُهَا فِـــي الْعُيُـوْنِ حُسْـنٌ جَدِيْـدِ فَلَهَـا فِـي الْقُلُـوْبِ حُـبٌ جَدِيْـد(ص765)

رَقَـــدْتُ وَمَـــا لَيْـــلُ الْغَرِيْـــبِ بِرَاقِـــدِ وَمَـا رَاقِـدٌ لَـمْ يَـرْعَ نَجْمًـا كَسَـاهِدِ(ص789)

فالملاحظ لهذه الأبيات المصرّعة يجد بأنّ التّكرار الصّوتي فيها يشكّل وظيفة فنيّة من خلال الانسجام الصّوتي والتّركيب اللغوي للمفردات المصرعة ممّا تخدم البناء الفّني وتوحي إلى المعنى بطرق فنّيةٍ خالصةٍ ومتناسقةٍ تأخذ بذهن المتلقي وتحفّزه على متابعة القراءة وبهذا يكون شاعرنا قد وضع الخطوط الأساسية لعمله ، وحدد ملامحه ، وناسق بين أوزانه وأنغامه في سنفونيةٍ دقيقةٍ ومنسجمةٍ .

2.3.1 توازي الترصيع:

الترصيع" مأخوذ من ترصيع العقد ، وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلىء مثل مافي الجانب الآخر" . وبهذا تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكلّ لفظة من ألفاظ الفصل الثّاني في الوزن والقافية .([1])

وتناول صاحب كتاب نقد الشعر هذا المصطلح بقوله :" وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في الأبيات على سجع أو شبه به ، أو من جنس واحد في التّصريف ، كما يوجد ذلك في أشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول ".([2])." وإذا كان تقطيع الأجزاء مسجوعا أو شبيها بالمسجوع ، فذلك هو التّرصيع "([3])

([1])- ابن الأثير : المثل السّائر ، ج1 ، ص264.

([2])- قدامة بن جعفر : نقد الشّعر ، ص40.

([3])- ابن رشيق : العمدة في محاسن الشّعر ،ج 2 ، ص26.

ويوضح قدامة بن جعفر أهميّة هذه الظّاهرة البلاغية في الشّعر فيقول :" والتّرصيع يقيم بين الأبيات وأشطارها لونًا من التّوازي الصّوتي ".([1])

ويرى صاحب كتاب الصّناعتين أنّ التّرصيع " يكون في حشو البيت مسجوعًا .. وأصله من قولهم – رصّعت العقد – إذا فصلته ".([2])

والتّرصيع من المصطلحات الّتي وردت في مجال التّوازي الصّوتي ، وهو عبارة عن إعادة اللفظ الواحد في موضعيين من القول ، وبهذا تكون الأجزاء وألفاظها متناسبة الوضع معتدلة الوزن ".([3])

فالترصيع إذن: "عنصر بديعي ، وعامل إيقاعي يعمل على تحلية القصيدة ، فيضفي عليها شيئًا من الرّونق ، ويمنحها نوعًا من الومضات الإيقاعية النغمية الّتي تجعل العملية الإيقاعية تتجدّد ".([4])

من خلال ما سبق يتّضح لنا أنّ التّكرار الصّوتي أو توظيف الصّوت يخدم البناء الفّني ويعمل على تلوين الدّلالة سواءً عن طريق التصريع أو الترصيع و التطّابق والتّقابل فكل هذه الظّواهر ما هي إلاّ عوامل قائمة على التّلوين الصّوتي في منظومة توحي بالمعنى إيحاءً.

وقد اتّفق القدماء على أنّ التّصريع يكون في حشو البيت ، وهذه إشارة إلى النّوع الثّاني من الترصيع وهو تقسيم البيت الشّعري إلى أجزاءٍ متساويةٍ كقول شاعرنا ابن الرّومي:

تَنَاسَيْتَ أَمْرِي وَأَطّرَحْتَ حُقُوْقِي وَعَادَيْتَ بِرّي وَاصْطَفَيْتَ عُقُوقِي([5])

فإذا نظرنا إلى ألفاظ هذا البيت نجد أن قوله " تناسيت " توازي " عاديت" وزنًا وقافية ، كما أنّ " أمري" توازي وتقابل "برِي" ، و " أطرحت " في مقابلة " اصطفيت " و " حقوقي " توازي وتقابل " عقوقي" فيصنع الشّاعر من خلال هذا

([1])– قدامة بن جعفر : نقد الشّعر ، ص45.

([2])– أبو هلال العسكري : الصّناعتين ، ص 375.

([3])– عبد الرّحمان تبرماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة الجزائرية ، دار الفجر، ط2 ، 2003 ، ص240.

([4])– عبد الرّحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة الجزائرية ، ص241.

([5])– ديوان ابن الرّومي : تحقيق حسين نصّار ، ج4 ، ص 1645.

البيت لوحةً تشكيليةً تتجاوب مع بقية التّكرارات في البيت لتشيع فيه الموسيقا الأخاذة شبيه بهذا أيضًا قول شاعرنا :

فَرَفَعْتَ مِنْ قَدْرِي ، وَحَفَضْتَ عَيْشِي وَأَمَّنْتَ رَوْعَاتِي ، وَحَقّقْتَ آمَالِي([1])

حيث نلمح في هذا البيت توازيًّا يشكّل لوحةً فنّيةً كما نراها في الشّكل التّالي:

رفـــعت قدري ـــــ خـــفضت عـــيشي

أمـــــنت روعاتي ـــــ وحـقـقت آمـالـــــي

فالتّوازي في الأفعال ، "رفعت ، أمنت ، خفضت ، حققت " يقابله توازي في الأسماء " قدري ، عيشي روعاتي، أمالي" في الحروف والوزن و"هذا التّقطيع تكرارٌ في الإيقاع لايتّصل بالدّلالة ولكنّه يُفضي إلى الكثافة الموسيقيّة الّتي تُعدُّ من أهم سمات شعريّة التّعبير"([2]).

ويوظف ابن الرّومي هذه الظاهرة البلاغية ، فيستخدم الترصيع بصورة إيقاعيةٍ كما نرى هذا في البيت التّالي حيث يقول:

وَكَمْ نِعْمَةٍ أذْوَى ، وَكَمْ غِبْطَةٍ طَوَى وَكَمْ سَنَد أهْوَى ، وَكَمْ عُرْوَةٍ فصمْ([3])

في هذه الأبيات جانس الشّاعر بين الألفاظ والكلمات مابين الصدر والعجز فجعل ألفاظ الشطر الأول مساويةً لألفاظ الشطر الثّاني وزنًا وقافية فجعل ؛ نعمة بإيزاء سند ، وأذوى بإزاء أهوى ، وغبطة بإزاء عروة ، ممّا جعل البيت منظومًا نظمًا حسنًا منمّقًا ، فحوى الجمال بجمله والحسن بتصويره .ويرصّع ابن الرومي بالموسيقى نفسها فيقول:

وَمِنْ نَشْرِهَا مِسْكٌ ، وَمِنْ أَلْحَاظِهَا سِحْرٌ وَمَبْسِـــمُهَا دُرٌّ ، وَرِيْقَتُهَـــا خَمْـــرُ([4])

([1])- ديوان ابن الرّومي : ج5 ، ص 2007.

([2])- مُحَمَّد عبد المطّلب : التّكرار النّمطي في قصيدة المديح عند حافظ ، مجلة فصول ، العدد 3 ، مج 2 ، 1983 ،ص53 .

([3])- ديوان ابن الرّومي : ج6 ، ص 2302.

([4])- ديوان ابن الرّومي : تحقيق حسين نصّار ، ج3 ، ص 1128.

إنّ الملاحظ لهذا البيت يرى أنّ الشّاعر رصّع بين الصّدر والعجز فجعل الألفاظ متناسقةً ومنسجمة وزنا وقافية على شكل لوحة موسيقية نلاحظها في الشكل التّالي:

نَـــشْرِهَا ⟵ مَـــبْسَمِهَـــا

مِـــسْـــكٌ ⟵ دُرٌّ

ألـــحَاظِهَا ⟵ رِيْـــــقَتِـــهَا

سِـــحْـــرٌ ⟵ خَـــــمْـــــرٌ

إنّ ألفاظ الشطر الأول مساوية لألفاظ الشطر الثاني ممّا ساعد على إيجاد نوعٍ من الإيقاع النّغمي المنسّق بالإضافة إلى المقاطع الصّوتية الفنّية الّتي نلاحظها عند قراءة البيت الشّعري من خلال الوقفات . وممّا يلاحظ في هذا البيت ترديد حرف الهاء وحرف السين وكأن الشاعر أراد أن يضفي عليه طابع الهدوء والسحر فيطرب له السّامع عند سماعه بحلاوة معانيه وجمال مبانيه.

ويزخر شعر ابن الرّومي بالتّرصيع لما له من مسحةً جماليةً تعطي لشعره منظومةً موسيقيةً من خلال قوله:

لِأَمُـــوْرِكَ التَّكْمِيْـــلُ وَالتَّتْمِـــيْمُ وَلِقَـــدْرِكَ التَّعْظِـــيْمُ وَالتَّفْخِـــيْمُ([1])

إنّ تكرار النعوت بهذه الطّريقة أثرى فضاء الأبيات الشّعرية بالنّغم المتكرر وملأ الأبيات بحركات إيقاعية ، وساعد على ذلك التّرصيع كمحسن بديعي ومكون إيقاعي فجعل الشّاعر الألفاظ متكافئة في ترصيعها ،" فأمورك بإزاء قدرك "، و" التَّكْمِيْلُ بإزاء التَّعْظِيْمُ " ، و "التَّتْمِيْمُ بإزاء التَّفْخِيْمُ " وزاد من حلّته ورونق جماله التّصريع بين عروض البيت وضربه ، فأصبح البيت وكأنّه عروس متحوفة بأبهى حلّتها وأرع زينتها .

ولابن الرّومي أبيات عديدة يستعمل فيها الترصيع ليزيد من جمالها وحسن سبكها كما هو موجود في الأبيات التّالية :

([1])- ديوان ابن الرّومي : تحقيق حسين نصّار ، ج6 ، ص 2255.

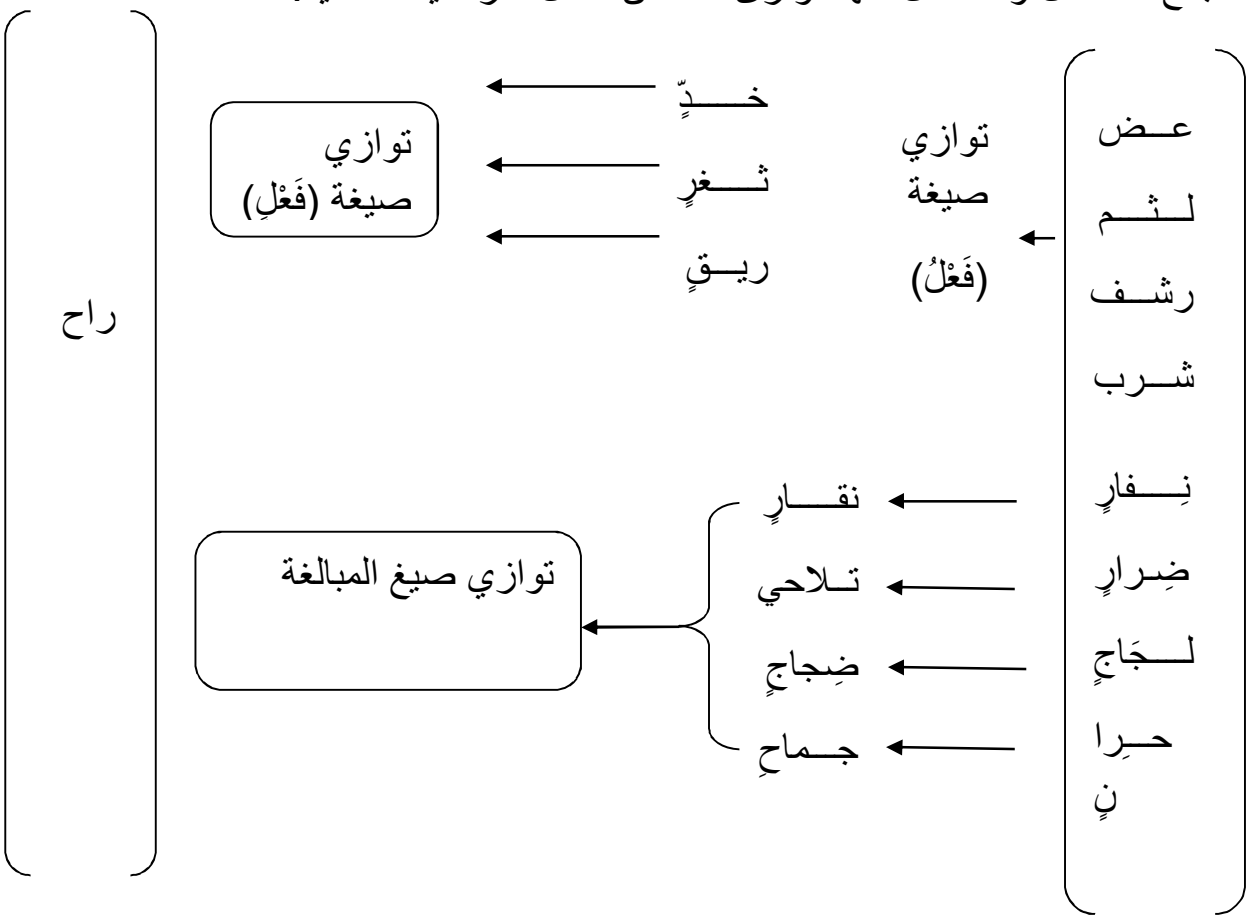
فِـــي عَـــضّ خَـــدٍّ وَلَـــثْمِ ثَغْـــرٍ وَرَشْـــفِ رِيْـــقٍ وَشُـــرْبِ رَاحِ[1]

بِـــــلَا نِفَـــــارٍ وَلَا نِقَـــــارٍ وَلَا ضِـــــرَارٍ وَلَا تَلَاحِـــــي

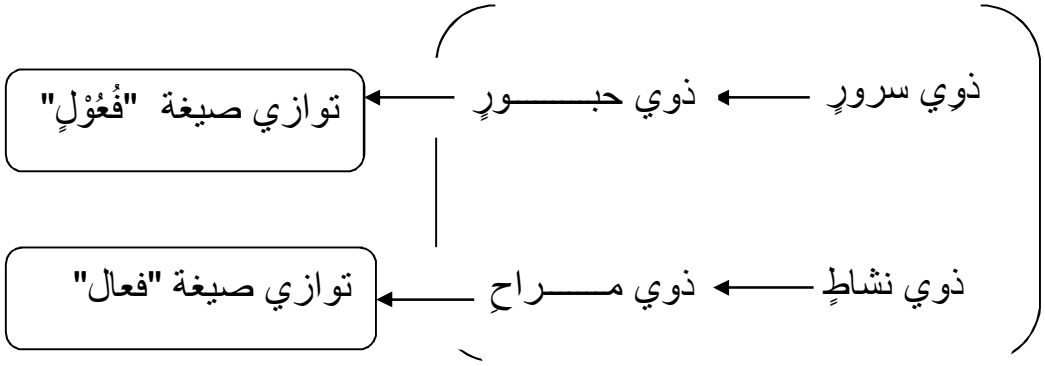
وَلَا لِجَـــــاجٍ وَلَا ضِـــــجَاجٍ وَلَا جِـــــرَانٍ وَلَا جِمَـــــاحِ

ذَوِي سُـــــرُوْرٍ ذَوِي حُبُـــــوْرٍ ذَوِي نَشَـــــاطٍ ذَوِي مِـــــرَاحِ

إنّ المتلقي لهذه الأبيات يرى بوضوح الشّاعر وهو يرسم لوحة فنّية إيقاعية رائعة تتردد فيها الّصيغ المتكررة والقوافي الدّاخلية ، وربما يكون في هذا تأثرا بنهج الشّعراء القدامى ، ومن اللافت للنّظر تكرار الأوزان وعلاقته بالأرقام فالوزن (فِعَال) تكرّر سبعُ مرّاتٍ ، وفَعْلِ ستُ مرّاتٍ، و فُعُول مرتين ، وفَعَّال مرتين ، وهذا ما يؤكد علاقة التّوازي بهندسة الرياضيات ، حيث أحدثت هذه الأخيرة تناغمًا داخليًّا مشحونًّا بالفخرفي الزّهد ممّا يتلاءم وغرض القصيدة. وأما استخدامه لصيغ المبالغة بهذه الكثافة ، إلا دليل على عمق الشّاعر في الزّهد وحبّه له كصفة من الصّفات التي تجمع الخصال والفضائل كلّها، ونرى ذلك من خلال الترسميات التالية:



([1])- ديوان ابن الرّومي : تحقيق حسين نصّار ، ج2 ، ص 522.



إنّ القارئ لهذه الأبيات يرى بوضوح ظاهرة التّوازي ؛ إذ ظهرت فيها القوافي الدّاخلية والخارجية بوضوح فصدرت عنها موسيقا ذات لحن شجيّ تظهر مدى مبالغةً الشاعر في زهده وحبّه لهذه الّصفة " فقد توهجت الإيقاعات في موسيقا الشّعر العباسي كما كثرت القافية الّتي تسبق القافية الخارجية ، ابتغاء أن يتردد في البيت إيقاعان متّحدان أو أكثر ، وحتّى يكون عبيرها الموسيقي أكثرنفوذًا "([1]).

والبيت الآتي لشاعرنا ابن الرّومي يعطي صورةً واضحةً جليّة لهذا الضّرب من التّقطيع الموسيقي المتمثل بتتابع القوافي الدّاخلية في البيت الشّعري حيث يقول:

إلى مُنْعِمٍ بَرٍ إلى مُفْضِلٍ بَحْرٍ إلى مَاجِدٍ غَمْرٍإلى قَمَرِبَدْرٍ([2])

من خلال قراءتنا لهذا البيت نرى جليا التقطيع الموسيقي والتنويع في القوافي ممّا أضفى على البيت جرسًا موسيقيّا يتناسب مع غرض المدح ؛ أبرزته تلك الحروف الجهرية المتمثلة في حرف الباء والدّال والرّاء ، كما لا يخفى علينا ما في البيت من توازٍ شكّلته المقاطع المتساوية وقوافيها حيث جعل الشّاعر ألفاظ صدر البيت تتساوى مع ألفاظ عجز البيت وزنًا وقافيةً ؛ فجعل "مُنْعِمٍ بإزاء مُفْضِلٍ" و" بَرٍ بإزاء بَحْرٍ"،و"غَمْرٍ بإزاء بَدْرٍ " ، و" مَاجِدٍ بإزاء قَمَر"فكان النّظم نظّمًا حسنًا والكلام جميلاً منّمّقًا .

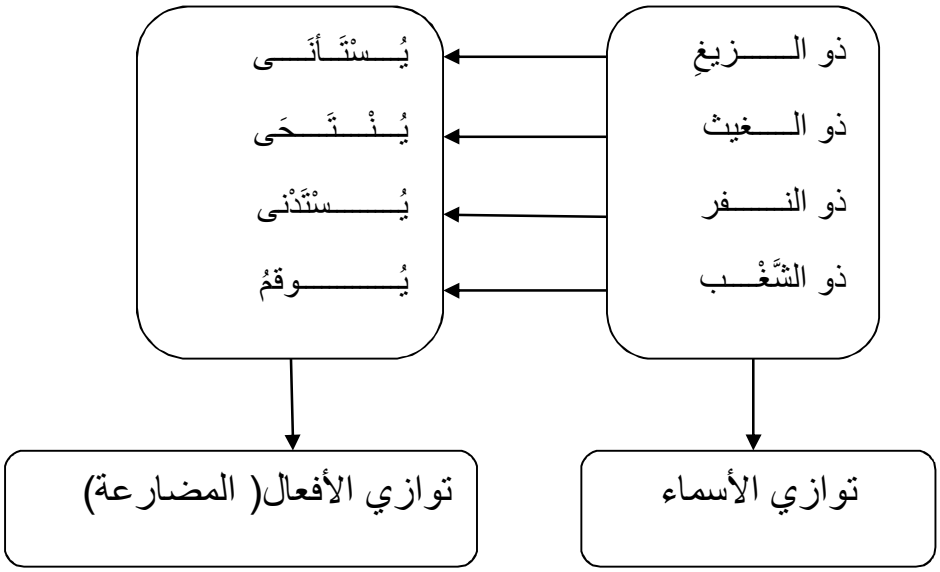
([1])- شوقي ضيف : فصول في الشّعر ونقده ، دار المعارف ، مصر ، 1971 ، ص38.

([2])- ديوان ابن الرّومي : تحقيق ، ج3 ، ص 1125.

ويتجلّى ابن الرّومي في هندسة التّرصيع من خلال هذا البيت الّذي أبدعته موهبته الشعرية فيقول:

فَذُو الزّيغِ يُسْتَأنَى وذو الغيث يُنْتَحَى وذو النفر يُسْتَدْنى وذو الشَّغْب يُوقمُ([1])

وأنت تقرأ في هذا البيت يستهويك ذلك التّقطيع اللّفظي والجرس الموسيقي والتتّابع النّغمي من خلال تنويع القوافي وكأن ابن الرّومي ينسج البيت نسجا ويسبك اللفظ سبكا فيزيده حلاوة ويدلي عليه طلاوة فيقوي المباني وتتّضح أكثر المعاني ، فالتّوازي ظاهر جليّ والتّكرار واضح غير خفي حيث كرّر الأسماء والأفعال في الفصل الأول بقدر تكرارها في الفصل الثّاني ويمكننا أن نستشفّ هذا التّقطيع والتّرديد من خلال هذه اللّوحة الفنية الّتي تظهر براعة شاعرنا في رسم التّوازي.



وفي الأخير نختم بهذا البيت لشاعرنا في قوله:

عَيْنَاءُ فِي وَطَفٍ قَنْوَاءُ فِي ذَلَفٍ. لفَّاءُ فِي هيفٍ عَجْزَاءُ فِي قَبَبِ([2])

ففي هذا البيت لايشعرالقارئ بالثّقل الّذي يشعر به عند قراءة أبيات أخرى ، بل يجد فيه نوعًا من الخفّة واللّيونة ، ويعود ذلك إلى تنوع الدّلالة الزّمنية من جهة

([1])- ديوان ابن الرّومي : ج5 ، ص 2101.

([2])- المصدر نفسه : ج1 ، ص 269.

وإلى تركيب الكلام من جهة أخرى إضافةً إلى ذلك نلاحظ خلو عناصر البيت من التّكلف والصّنعة اللّفظية الّتي تنفر منها الطّباع السّليمة.

ويرى ابن سنان أنّ هذا النّوع " لا يحسن إذا تكرّر وتوالى لأنّه يدلّ على التّكلف ، وشدّة التّصنّع وإنّما يحسن إذا وقع قليلا غير نافذ ، وهو يحبّذ مع غيره من البلاغين إطلاق مصطلح التّرصيع على الموازنة حيث يقول في تعريف له :" هو أن يعتمد على تصير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعةً ، وكأنّ ذلك شبّه بترصيع الجوهر في الحلي".([1])

وإذا نظرنا إلى البيت السّالف الذّكر فإنّنا نلحظ أنّ ألفاظه متساويةً من حيث الوزن والقافية .

من خلال ما سبق يتّضح لنا أن التّرصيع حاضر وموجود في شعر شاعرنا وقد حرصنا على أن نورد أمثلةً محدّدةً من استخدام الشّاعر ابن الرّومي لهذه الظاهرة البلاغية ولهذا النّوع من التّكرارالصّوتي ، تجنّبًا للإطناب الممل .

4.1 التّوازي التّقابلي والتّقسيم:

1.4.1. التّوازي التّقابلي

يرى صاحب كتاب العمدة " أنّ المقابله هي : مواجهة اللّفظ بما يستحقّه في الحكم ، هذا حدّ ما اتّضح عندي".([2]) وجعلها قدامة بن جعفر " من نعوت المعاني"([3]) ويوضّح لنا صاحب كتاب الصّناعتين هذا التّعريف بقوله :" المقابلة هي إيراد الكلام ثمّ مقابلة بمثله في المعنى واللّفظ على جهة الموافقة أو المخالفة ".([4]) وأطلق عليها العلوي تسمية " التّكافؤ والتّضاد" ([5]) جريًا على عادة بعض علماء البلاغة ويورد أحمد الهاشمي تعريفا لها في كتابه جواهر البلاغة بقوله:" المقابلة هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ، ثمّ يؤتى بما يقابل ذلك

([1])- ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، 1982 ، ط1 ، ص181 /182

([2])- ابن رشيق : العمدة في محاسن الشّعر ، ج2 ، ص15.

([3])- قدامة بن جعفر : نقد الشّعر ، ص141.

([4])- أبو هلال العسكري : الصّناعتين ، ص337.

([5])- العلوي : الطّراز ، ج2 ، ص 414.

علـى التّرتيـب".([1]) ويميّـز ابـن معصـوم بـين الطّبـاق والمقابلـة بقولـه:" أنّ الطّبـاق لا يكــون إلاّ بــين ضــدّين فقــط والمقابلــة لا تكــون إلا بــم زاد مــن الأربعــة إلى العشرة ".([2])

وقد ورد التّقابل في القرآن الكريم في عدّة مواضع مختلفة من ذلك قول الله تعالى :﴿ * إِنَّ ٱللَّهَ يَأۡمُرُ بِٱلۡعَدۡلِ وَٱلۡإِحۡسَٰنِ وَإِيتَآيِٕ ذِي ٱلۡقُرۡبَىٰ وَيَنۡهَىٰ عَنِ ٱلۡفَحۡشَآءِ وَٱلۡمُنكَرِ وَٱلۡبَغۡيِۚ يَعِظُكُمۡ لَعَلَّكُمۡ تَذَكَّرُونَ ٩٠ ﴾ النحل: ٩٠

ويعلـق ابـن حمـزة العلـوي علـى هـذا التّقابـل بقولـه :" فـانظر إلـى هـذا التّقابـل العجيب في هذه الآية ما أحسن تأليفه وأعجب تصريفه ، فقد جمع فيه بين مقابلات ثـلاث ، الأولـى منهـا مـأمور بهـا والـثّلاث التّوابـع منهـيّ عنهـا، ثـمّ هـي فيمـا بينهـا متقابلة".([3]) وبالرّجوع إلى الشّعر العربـي عامّـة وشعر شاعرنا ابن الرّومـي خاصّـة نجد أنّه اشتمل على كثير من التّقابل من خلال قراءة أبيات كثيرة خاصّـة فـي غرض الهجاء أين تتّضح لنا نواحي التّجديد في هجاءه حيث يثير العيوب الجسميّة و ينهال بريشته المغموسة بمداد السّخرية على مقابح الجسم فيضعها للقارئ تحت مجهر البيان فـي تشـبيهاتٍ غايـة فـي الدّقـة والروعـة والطّرافـة علـى شـكل لوحـاتٍ كاريكاتوريّـة كهجائه صاحب الوجه الطّويل ، واللحية الطّويلة ، والأحدب ، والأكول ، والأصلع ، ومنها ما يتعلق بالقصر والعور والصّوت القبيح وجحوظ العينين.

ونحن نسمعه يهجو صاحب الوجه الطّويل بقوله:([4])

وَجْهُــكَ يَــاعَمْرُو فِيْــهِ طُــوْلُ ... وَفِــي وُجُــوْهِ الْكِــلَابِ طُــوْلُ
وَالْكَلْــبُ وَافٍ وَفِيْــكَ غَــدْرٌ ... فَفِيْــكَ عَــنْ قَــدْرِهِ سُــفُوْلُ
وَقَــدْ يُحَــامِي عَــنِ الْمَوَاشِــي ... وَمَــا تُحَــامِي وَلَاتَصُــوْلُ
وَأَنْــتَ مِــنْ أَهْــلِ بَيْــتِ سُــوْءٍ ... قِصَــتُهُمْ قِصَّــةٌ تَطُــوْلُ
وُجُــوْهُهُمُ لِلْــوَرَى عِظَــاتٌ ... لَكِــنَّ أَقْفَــاءَهُم طُبُــوْلُ

([1])- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، تح: محمّد التّونجي ، مؤسسة المعارف بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1999، ص393.

([2])- ابن معصوم أنوار الرّبيع ، تحقيق شاكر هـ هادي شكر ، ط1 ، ج1 ،ص298 ، 1968/1388م.

([3])- ابن حمزة العلوي : الطراز ، ج1 ، ص 197.

([4])- ابن الرّومي : الديوان ،ج5 ، ص2003.

مُسْـــــتَفْعِلٌ فَاعِـــــلٌ فَعُـــــولُ مُسْـــــتَفْعِلُ فَاعِـــــلٌ فَعُـــــولُ

بَيْـــتٌ كَمَعْنَـــاكَ لَـــيْسَ فِيْـــهِ مَعْنَـــى سِـــوَى أَنَّـــهُ فُضُـــولُ

يتّضح لنا من خلال هذه الأبيات أنّ ابن الرّومي يقرر ويوضّح الصّفة البارزة في مهجوّه ، ويؤكّدها بواقعيّة الشّكل والهيئة ثمّ يلجأ إلى المقارنة على أساس من التّشبيه فيحقق مرماه وغايته من السّخريّة : فوجه عمر فيه طول وفي وجوه الكلاب طول ، بهذه البسّاطة المتناهية يتجلّى لنا العبث الكاريكاتوري عند ابن الرّومي ، فيتمثّل القارئ على أنّ عمرو صورة منسوخة من عالم الحيوان أو البهيمة وباختصار ما عمر إلا إنسانًا يحمل وجه كلب.

ولا تقف ريشة ابن الرّومي التّصويرية في هذه الأبيات عند هذا الهجاء الحضري ، هجاء الشّكل بل تتعدّاه إلى الهجاء الأخلاقي ، يتعمد الإمعان في ترذيل مهجوه فيجعله دون الكلب قدرًا فهو يقابل ويطابق بين " وفاء الكلاب " و" غدر عمر " ويصل بهذا التّحقير إلى حد الإيلام البالغ حينما يعطل المهجو من كلّ فائدةٍ ويجعله غير ذي غنّى مادام الكلب " يحامي ويدافع عن المواشي " وما دام عمرو " لا يحامي ولا يصول" فتصبح المقابلة " وسيلة أسلوبيّة ذات طبيعة دلاليّة مزدوجة ، ممّا يجعلها مؤثّرةً في الآداء الشّعري أبلغ تأثير".([1])

ويلاحظ أيضا : أن ابن الرّومي يُعدّ كلّ وسائل الاستهزاء بالمهجو، حيث يتعدّى هذا الأخير إلى أهله وذويه ، فينال منهم بالتّلميح " قصّتهم قصّة تطول " مفسحًا للسامع والمتلقي مجال التّعليل الواسع بمثل هذا التّعبير فيتصوّر لهؤلاء القوم من السّوءات والمقابح ما لا يسع الشّاعر الهجاء حصره ، فيحسن كعادته انتقاء المفردات الملائمة والكلمات البيّنة الصّارخة " وجوههم للورى عظات " ، " لكن أقفاءهم طبول" فيبلغ بهذا الهجاء الحضري ما لا يبلغه أصحاب الهجاء البدوي الجاد.

وابن الرّومي من الشّعراء الّذين يفضلون النّرجس على الورد ، بوحي من مزاجه وتأثير من وساوسه فهو يرى في حمرة الورد شاهدًا على خجله من إيثار النّرجس عليه ، فالنّرجس يولد عنده الشّعور بالأمل ، لأنّ الرّياحين تأتي

([1])- محمّد عبد المطّلب : التّكرار النّمطي في قصيدة المديح عند حافظ ، مجلة فصول ، العدد 3 ، مج 2 ، 1983 ، ص53 .

في أعقابه ، والورد يولد عنده الشّعور بالألم لأنّه النذّير بارتحال الرّبيع كلّ هذا يصوره لنا ابن الرّومي من خلال هذا التّوازي التّقابلي في الأبيات التّالية :

خَجِلَتْ خُدُوْدُ الْوَرْدِ مِنْ تَفْضِيْلِهِ خَجَلاً تَوَرُّدُهَا عَلَيْهِ شَاهِدُ([1])

لَمْ يَخْجَلِ الْوَرْدُ الْمُوَرَّدُ لَوْنُهُ إِلّا وَنَاحِلُهُ الْفَضِيْلَةَ عَانِدُ

فَصْلُ الْقَضِيَّةِ أَنَّ هَذَا قَائِدُ زَهْرَ الرّيَّاضِ وَأَنَّ هَذَا طَارِدُ

فالشّاعر دقيق الملاحظة يأتينا ، بدافع من غرابة أطواره ، بتشبيهاتٍ رائعةٍ تجعلنا نعترف ونقرّ بدقّة فنّه ، فتقيم مخيّلته مقابلة فريدة من نوعها بين الرّقاقة الأخذة في الاتساع في كفّ الخباز ، والدّوائر المتتالية الّتي تنداح في صفحة الماء حين يرمى فيه بالحجر:

مَاأَنْسَ لَا أَنْسَ خَبَازًا مَرَرْتُ بِهِ يَدْحُو الرُّقَاقَةَ وَشْكَ اللّمْحِ بِالْبَصَرِ([2])

مَا بَيْنَ رُؤْيَتِهَا فِي كَفّهِ كُرَةً وَبَيْنَ رُؤْيَتِهَا قَوْرَاءَ كَالْقَمَرِ

إِلّا بِمِقْدَارِ مَا تَنْدَاحُ دَائِرَةً فِي صَفْحَةِ الْمَاءِ يُرمَى فِيْهِ بِالْحَجَرِ

والحياة عند ابن الرّومي بلا نظام ، بلا قانون . فالنّاس لايدركون نصيبًا من غبطةٍ ، أو عزّةٍ من وجاهة بالقدر الّذي يبذلونه من جهدٍ وإنّما هي السّوانح والفرص أو قل المحاباة ، حيث يتمتّع الجاهل بدنياه ويمرح ، ويحرم عالم ويتألم ، فالأخيارمنبوذون مهملون ، يغمرهم النّسيان ويضيعون وسط الدّرب ، والأشرار يشرئبون بأعناقهم ويتطاولون تحفّ بهم مواكب التّعظيم ، يصوّر لنا ابن الرّومي هذه الصّورة الفنّية وهذا التّوازي التّقابلي من خلال المقابلات المعجميّة ومن هذه المقابلات الرّفع والخفض - الخفض والطفو :

رَأَيتُ الدَّهرَ يَرفَعُ كُلَّ وَغدٍ وَيخفِضُ كُلَّ ذِي شِيَمٍ شَريفَه ([3])

كَمِثْلِ البَحْرِ يَغْرَقُ فِيْهِ حَيٌّ وَلَا يَنْفَكُّ تَطْفُو فِيْهِ جِيْفَه

([1])- ديوان ابن الرّومي : ج2 ، ص 643.

([2])- ديوان ابن الرّومي : ج3 ، ص 1110.

([3])- ديوان ابن الرّومي ، ج4 ، ص .1592.

المقابلة بين صاحب علم وصاحب جهل:

فَلَـــيْسَ يَنْفَـــكُّ ذُو عِلْـــمٍ وَتَجْرِبَـــةٍ مِـنْ مَأكَـلٍ جَشـبٍ أَوْمَشْـرَبٍ رَنـقِ([1])

وَذُو الْجَهَالَـــةِ مِنْهَـــا فِـــي بُلَهْنِيَّـــةٍ مِـــنْ مَسْـــمَعٍ حُسْـــنٍ أَوْ مَنْظَـــرٍ أَنِـــقِ

وجمال المقابلة يتمثّل في الشّعور بالمتعة وذلك عندما يرى القارئ ما توقعه قد تحقق فنجد خير مثال لذلك المقابلة بين الموت والحياة :

ذَلِـــكَ السَّـــيّدُ الّـــذِي قَتَـــلَ الْبَـــأْسَ وَأَحْيَـــا الرَّجَـــاءَ([2])

فالمتلقي حينما يقرأ " قتل البأس " فإنّه يتوقع مقابل ذلك " إحياء الرّجاء ". فهذا وما شاكله في مقابلتين ، القتل بالإحياء والبأس بالرّجاء :

والمقابلة بين : البخل والسّماح والجبن والشّجاعة.

فَالْبُخْـلُ جُـبْنٌ وَالسَّـمَاحُ شَـجَاعَةٌ لَا شَكَّ حِيْنَ تُصَحَّحُ التَّحْصِيْلَا([3])

فقابل" الْبُخْلُ بالسَّمَاح " و" جُبْنٌ بِالشَّجَاعَة" وهما ضدّان ونقيضان من جهة مقابلة الشيء بضدّه حتّى تتّضح وتتميز الأشياء .

كما نجد شاعرنا وهو يصف الخمرة يقابل بين الهموم والسّرورفي قوله :

تُمِيْتُ الْهُمُوْمَ ،وَتُحْيِّ السُّرُوْرَ وَتُشْفِي السّقَامَ ، وَتَنْفِي الْأَذَى([4])

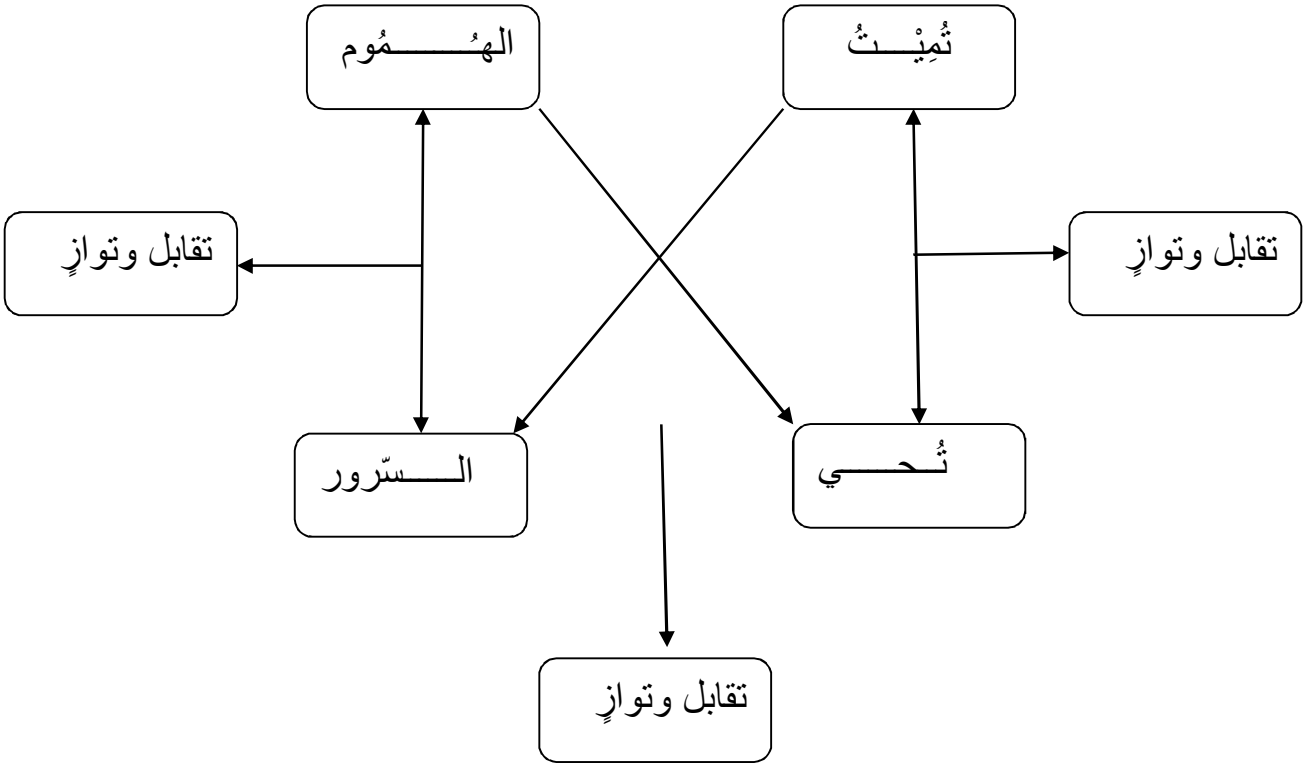
إنّ لهذه الثّنائيّة نغمة موسيقية من حيث التّقابل الحاصل بين صدر البيت وعجزه رسم من خلالها الشّاعر لوحة فنيّة متوازيّة متقابلة تتناسب والغرض الّذي يريده الشّاعر وهو وصف الخمرة ومدحها ويتّضح لنا هذا من خلال هذه اللّوحة الفنية الّتي يوضّحها الشّكل التّالي ويبرز المقابلة بكلّ وضوحٍ وتجلي :

([1])-ديوان ابن الرّومي ، ج 4 ، ص .1699.

([2])- نفسه ، ج1 ، ص 62.

([3])- نفسه ، ج 5، ص 1973.

([4])- ديوان ابن الرّومي : تحقيق حسين نصّار ، ج2، ص 813.



وابن الرّومي من الشّعراء الّذين يكثرون التّقابل في شعرهم من ذلك قوله:

وجَـدُّ الّـذِي يَبْغـيكُمْ الشـرَّ هـابطٌ وجَدُّ الّذِي يبغيكُم الخيرَ صاعدُ ([1])

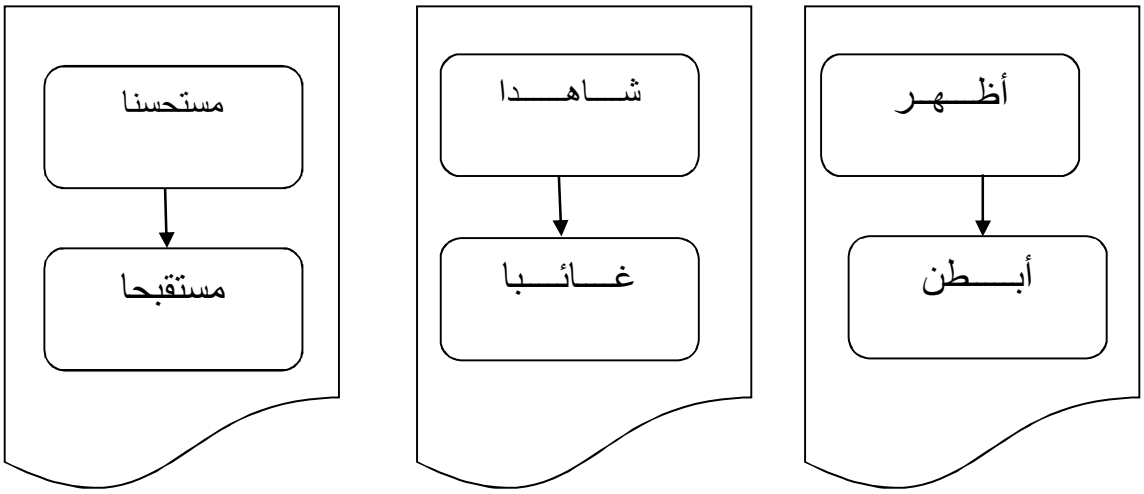
فالقارئ لهذا البيت يجد بأنّ الشّاعر قابل بين ثنائيات ضدّية حيث قابل " الخير بالشّر" و" الهبوط بالصّعود" وابن الرّومي لا يقتصر في شعره على مقابلة اثنين باثنين بل تتنوع المقابلات في شعره وتتعدد وتتنوع كما في قوله:

فـأروحُ أظْهـرُ شـاهداً مُستَحْسَـناً مِنّـي ، وأَبطـنُ غائبـاً مُسْـتَقْبَحا ([2])

فالتّقابل واضح بين أظهر وشاهد ومستحسنا ومتضاداتها أبطن ، غائبا مستقبحا ويتّضح لنا هذا من خلال الشّكل التّالي:

([1])- ديوان ابن الرّومي : ج2 ، ص 801.

([2])- ديوان ابن الرّومي: ج2 ، ص.545.



هذه هي لوحة التّوازي التّي شكّلها ابن الرومي وأبدعها عن طريق التّوازي التّقابلي " ويربط التّقابل اللّفظي بطبيعة لغة الشّعر ارتباطًا حميمًا من حيث تميّزه بالتّعبيرية ، وقدرته على الإيحاء ، وإثارة الانفعال ، وتمثيل التّباين السّطحي والعميق في الصّورة والحدث من خلال الجمع الفجائي المباشر بين وحدتين متقابلتين "([1]) وهذا نستشفه ونلمحه في شعر ابن الرّومي من خلال قوله:

أنَـــا **الْمُـــبْطِنُ فِـــي السّـــرِ** كَمَـــا **أظْهَـــرُ فِـــي الْجَهْـــرِ**([2])

فالتّوازي ظاهر في كلمتي " المبطن وأظهر" و" السّر والجهر" فهذا التّقابل هو الّذي شكل التّوازي في البيت ، كما اشتمل البيت على عناصر إيقاعية موسيقية رائعة والتّصريع إحدى هذه العناصر فزاد من حسن البيت وجماله .

ويطالعنا ابن الرّومي في بيت يمدح فيه المعتضد بالله ويمدحه معتمدّا في ذلك على التّوازي التّقابلي في قوله:

أَلَا فَلْيَخَـفْ غَـاوٍ ، وَلَا يَخْـشَّ رَاشِـدٌ فَعَـدْلُكَ مَسْـلُوْلٌ ، وَجُـوْرُكَ مُغَمَّـدُ([3])

إن القارئ لهذا البيت يرى بوضوح التوازي التّقابلي بين " فليخف غاوٍ ولا يخش راشد" وبين "عدلك مسلولٌ ، و جورك مغمّدُ " فالبيت يرتكز على التقابل

([1])- محمّد العبد : إبداع الدّلالة في الشّعر الجاهلي ، دار المعارف ، ط1 ، 1988 ، ص 69.
([2])- ديوان ابن الرّومي ، ج3 ، ص 1087.
([3])- المصدر نفسه : ج2 ، ص 788.

والإيقاع والنّغم فيه متّصل دون انقطاع وهذا ما يجعل المتلقي يستمرّ في التّلقي دون توقف ولكي يحسّ القارئ بعظمة الممدوح وعدله ، عمد الشّاعر إلى تقطيع البيت إلى أربعة مقاطع صوتيّة متوازية ومتوازنة ليحسّ القارئ بحسنها وخفّة ألفاظها فتقع في قلب السّامع عند قراءتها وهذه ميزة وخاصية من الخصائص التي تميّز ابن الرّومي عن غير من الشّعراء.

ومن الملاحظ أنّ ابن الرّومي قد أعجب بهذا النّوع من التّوازي حتى أصبح ملمحًا بارزًا في شعره فا استعمله كثيرًا لأنّه يتناسب والأغراض الّتي يتحدّث فيها شاعرنا ومن ذلك قوله في إسماعيل بن بلبل:

نَظِيْفُ السّرّ عَفٌّ حِيْنَ يَخْلُو جَمِيْلُ الْجَهْرِ حُلْوٌ حِيْنَ يَبْدُو([1])

يلاحظ المتأمل في هذا البيت أنّ المقابلة وردت بغير الأضداد وهي مقابلة أربعة بأربعة حيث قابل الشّاعر بين " نظيف وجميل" وبين " السّر والجهر" و" وحلو وعفّ" وبين" يخلو ويبدو"

ولو تأملنا موقع هذه الثّنائيات المتقابلة ، لرأيناها منتظمة متعلقة بطبيعة التّعبير الشّعري حين تقابلها بنظائرها المباشرة ، "فاستحضار المسمّى ومقابله من أهم الوسائل اللغويّة الأسلوبية لنقل الإحساس بالمعنى والفكرة والموقف نقلاً صادقًا ".([2])

ولإعطاء صورة أكثر وضوحًا عن تكرارالتّوازي التّقابلي وارتباط الثّنائيات المتقابلة بطبيعة التّعبيرالشّعري قمنا بوضع الأبيات التّالية وتوضيح المتقابلات فيها كالآتي([3]):

مَنْ مَنُّهُ الْمَنُّ الْقَلِيْلُ وَفَضْلُهُ الْفَضْلُ الْكَثِيْرُ(ص903)

الْمَنّ الْقَلِيْلُ × الْفَضْلُ الْكَثِيْرُ

يُؤْنِسُهُ حُسْنُهُ وَيُوْحِشُهُ قُبْحُ أَفَاعِيْلِهِ إِذَا ذَكَرَهُ(ص935)

يُؤْنِسُهُ حُسْنُهُ × يُوْحِشُهُ قَبْحُهُ

([1])- المصدر السابق ، ج2 ، ص 773.

([2])- محمّد العبد : إبداع الدّلالة في الشّعر الجاهلي ، ص71.

([3])- ديوان ابن الرّومي : تحقيق حسين نصّار ، ج2، ص903.

فَـــلَا أَبْكِـــيَنَّ لَـــكَ الصَّـــدِيْقَ بِعَوْلَـــةٍ وَلَأُضْـحِكَنَّ بِـكَ الْعَـدُوَّ إِلَـى الْعِـدَا(ص780)

لاَأبكين لك الصديق ×لأضحكن بك العدو

قَـــدِمَ الْفِطْـــرُ صَـــاحِبًا مَـــوْدُوْدَا وَمَضَـى الصَّـوْمُ صَـاحِبًا مَحْمُـوْدَا([1])

قَدِمَ الفِطْرُ × مَضَى الصَّوْمُ

ذَهَـبَ الصَّـوْمُ وَهُـو يُحِكْيـك نُسْـكاً وَأَتَى الفِطْرُ وهُوَ يَحْكِيْكَ جُوْدَا(ص668)

ذهب الصّوم × أتى الفطر

وَأَيَّـــةُ بَلْـــوى كَالْبَيَـــاضِ الَّـــذِي بَـــدَا وَأَيُّ فَقِيْـدٍ كَالسَّـوَادِ الَّـذِي نَضَـا([2])

الْبَيَاضِ الَّـذِي بَـــــدَا × السَّـــوَادِ الَّـــذِي نَـــضَا

من خلال ما سبق يمكننا القول :

- إنّ ابـن الرّومـي يُجـري التّقابـل فـي الأبيـات – بـين مفـردين وهـو مـا اعتبرنـاه بسيطًا ، باعتباره مقابلاً لتعدّد المقابلات داخل البيت الواحد ، وهو ما اعتبرناه مركبًا وهذا يؤدّي إلى تكثيف الإيقاع المعنوي في البيت أو تخفيفه . كما نلحظ تركيب التّقابل في أربعة أزواج كثيرًا ما يُؤدّي إلى وحدة المعنى.
- إنّ الثّنائيـات المتقابلـة وردت بنسـبة عاليـة فـي شـعر ابـن الرّومـي فكانـت لبنـة أساسية من لبنات التّعبير اللغوي الفنّي في شعره.
- إنّ لهـذه الثّنائيـات قيمـة موسـيقية مهمّـة ، مـن حيـث تشـابه أحـد عضـوي الثّنائيـة مع الآخر ومن حيث إثارتها – في أواخر الأبيات – لدافع التّوقع عند القارئ أو المتلقي .
- قد يكون لوقوع هذه الثّنائيات غالبا في موضع القافية تـأثير أشد فـي إثـارة المعـاني والأفكار المتضادة في نفس المخاطب ، مع وصوله إلى نهاية البيت.
- اختيار الشّاعر لكلمات تتميّز ببنية صوتية معيّنة تمكنّها من دقة التّعبير عن المعنـى ، وتتيح لها فرصة تصوير المعنى ومحاكاته.

([1])- ديوان ابن الرّومي : تحقيق حسين نصّار ، ج2 ، ص 66.

([2])- المصدر السابق ، ج6 ، ص 1383.

- اختيار الشاعر ثنائيات متقابلة تعكس مدى وعي الشّاعر بالألفاظ وحساسيته في التّعامل معها من ناحية ، ومدى اجتهاده في التقاط ما يتناسب منها مع تجربته الشّعريّة من ناحيّة أخرى.
- اعتمد الشّاعر على قدرته في الرّبط بين المفردات ، على نحو ساعد على إبراز الدّلالة من خلال العلاقات التّركيبيّة.

2.4.1. التقسيم:

يعدّ التّقسيم من فنون البديع المعنوي ومن أوائل من عرض له أبوهلال العسكري حيث فسره بقوله : " التّقسيم الصّحيح : أنّ تقسم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه ، ولا يخرج منها جنس من أجناسه ، فمن ذلك قوله تعالى : " هُوَ الَّذِي يُرِيكُمُ الْبَرْقَ خَوْفًا وَطَمَعًا " . وهذا أحسن تقسيم لأنّ النّاس عند رؤية البرق بين خائف وطامع ، ليس فيهم ثالث".([1]) وقد قدّم الخوف على الطّمع لأنّ الأمر المخوف من البرق يقع في أول برقه ، والأمر المطمع إنّما يقع من البرق بعد الأمر المخوف.

وذكر ابن رشيق القيرواني أنّ النّاس مختلفون فيه : " فبعضهم يرى أنّه استقصاء الشّاعر جميع ما ابتدأ به ".([2]) كقول بشار بن برد يصف هزيمة :

فَرَاحَ فَرِيْقُ في الأَسَارِ وَمثله قَتِيْلٌ ومثل لَاذَ بِالبَحرِ هَارِبُهُ([3])

فالبيت ثلاثة أقسام : أسير ، وقتيل ، وهارب ، فاستقصى جميع الأقسام إذ لا يوجد للهزيمة وضعًا إلا وعبّرعنه في هذا التّقسيم .

وعرّفه قدامة بقوله :" أن يبتدئ الشّاعر فيضع أقساما فيستوفيها ولا يغادر قسمًا منها ".([4])

([1])- أبو هلال العسكري : الصّناعتين ، ص 341.

([2])- ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشّعر ، ج 2 ، ص 20.

([3]) – بشار بن برد : الدّيوان ، ج1 ، شرح مُحَمَّد الطاهر بن عاشور ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، 1950 ، ص320.

([4])- قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص 139.

فَقَالَ: فَرِيْقُ الْقَوْمِ لَا، وَفَرِيْقُهُم نَعَمْ ، وَفَرِيْقٌ قَالَ وَيْحَكَ لَا أَدْرِي([1])

فليس في أقسام الإجابة عن مطلوب إذا سئل عنه غير هذه الأقسام .

وممّا ينطبق على تعريف قدامة ، تعريف ابن أبي الأصبع في كتابه تحرير التّحبير بقوله: " وصحة التّقسيم عبارة عن استفاء المتكلّم أقسام المعنى الّذي هو آخذٌ فيه، بحيث لا يغادر منه شيئًا "([2])

ويرى أسامة بن منقذ أن التقسيم هو" أن يقسّم المعنى بأقسامٍ تستكمله ، فلا تنقص عنه ، ولا تزيد عليه " ([3]). وظاهر التّقسيم في الشّعر القديم تختلف عنها في الشّعر الحديث ، فنازك الملائكة تعرّف التقسيم بقولها :" تكرار كلمة أو عبارة في ختام كلّ مقطوعة من القصيدة ".([4])

- فمن خلال التّعريفات والأمثلة السّابقة يمكننا القول بأنّ التّقسيم يطلق على أمور عديدة منها:
- استيفاء جميع أقسام المعنى ، وقد ينقسم المعنى إلى اثنين لا ثالث لهما ، أو إلى أربعة لا خامس لها ....إلخ
- وقد يطلق على التّقسيم في التّقطيع ، ويقصد بهذا تقطيع ألفاظ البيت الواحد من الشّعر إلى أقسام تمثّل تفعيلاته العروضيّة أو إلى مقاطع متساوية في الوزن وقد يكون مسجوعا وبعد هذه التّوطئة الموجزة نحاول رصد هذه الظّاهرة في شعر ابن الرّومي ومدى استعمالها في شعره ومن الأمثلة الدّالة على ذلك قوله:

أَراؤُكُـــم وَوُجُـــوْهُكُمْ وَسُـــيُوفُكُم فِـــي الْحَادِثَـــاتِ إِذَا دَجَـوْنَ نُجُـوْمُ([5])

مِنْهَـــا مَعَـــالِمُ لِلْهُـــدَى وَمَصَـــابِحُ تَجْلُـــو الـــدُّجَى وَالْأَخْرَيَـــاتُ رُجُـــوْمُ

ممّا يلاحظ في هذين البيتين أنّ الشّاعر راعى في البيت الّثّاني التّرتيب أحسن مراعاة فقد ذكر المتعدد وهو النّجوم ثمّ قام بالتّفصيل فمنها معالم للهدى ، ومصابيح

([1]) – المصدر نفسه : الصّفحة 139.

([2])– ابن أبي الأصبع : تحرير التّحبير ، ص173.

([3])– أسامة بن منقذ: البديع في البديع في نقد الشّعر، تحقيق عبد الأمير علي مهنّا ، دار الكتب العلميّة ، بيروت لبنان ، ط1 ، 1987 ، ص98.

([4])– نازك الملائكة : قضايا الشّعر المعاصر، ص 250.

([5])– ابن الرّومي : الديوان ، ج6 ، ص2345.

تجلو الدّجى ، والأخريات رجوم فبعد أن شرح تقاسيم النّجوم في البيت الثّاني جاء متممًّا له ومكمّلاً لمعناه فحصلّ في البيت صحة التّقسيم مع صحّة التّفسير .

ومن تقسيم المعنى إلى اثنين لا ثالث لهما قول شاعرنا:

الحُـــــزْنُ مُنْحَـــــلٌّ وَمُنْعَقِـــــدٌ لاثْنَـــيْنِ : ذَا بَـــاكٍ ، وَذَا كَمَـــدُ([1])

فَمُقَّـــيّضُ تَشْـــقَى ٱلْجُفُـــوْنُ بِـــهِ وَمُفَتِّـــت تَشْـــقَى بِـــهِ الْكَبِـــدُ

يبدو التّقسيم واضحًا في هذين البيتين حيث قسّم الشّاعر الحزن إلى صفتين : منحل ومنعقد وهذين الصّفتين هما لاثنين لا ثالث لهما ، ذا باكٍ ، وذا كمدٍ ثمّ يشرع ابن الرّومي في شرح وتفسير هذا التّقسيم ليزيده توضيحًا فالّذي يبكي على حزنه تشقى الجفون به ، أمّا الّذي هو في غمٍّ وكمدٍّ فهو من تشقى به الكبدُ وبهذا جعل الشّاعر الكلام قسمةً مستويةً ومتوازيةً بين الصّدر والعجز وما يلفت انتباهنا أيضا تصريع البيت الأول ليجعل البيت متسارع النّغم يطرب السّامع لسماعه ويتلذّذ القارئ بتقسيمه.

ومن تقسيم المعنى إلى اثنين لاثالث لهما قوله:

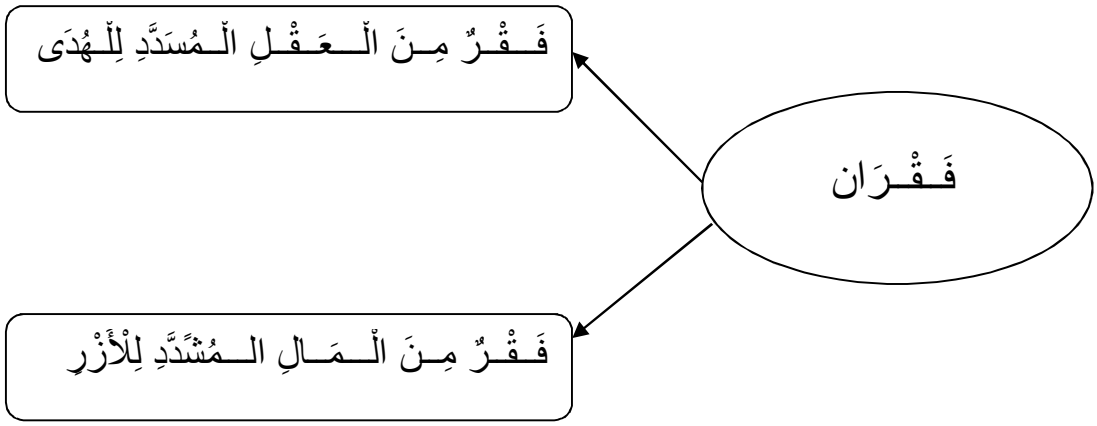
وَإِنَّ فَقِيْـرًا عَـدَّ عُمْـرًا لِفَقْـرِهِ مَسَـدًّا لِـذُو فَقْـرَيْنِ فَقْـرُ عَلَـى فَقْـرِ([2])

فَفَقْرٌ مِـنَ الْعَقْلِ الْمُسَدَّدِ لِلْهُدَى وَفَقْـرٌ مِـنَ الْمَـالِ المُشَـدَّدِ لِـلْأَزْرِ

إن الملاحظ لهذين البيتين يرى بوضوح أنّ هذا التّقسيم يكشف عن شكل خاص من الإيقاع الدّاخلي للبيتين شكله تكرار حرف القاف وهو حرف انفجاري تكرّر ثمانية مرّات يمكننا من خلاله أن نشكّل لفظة " القهر" كمعادل للفظة الفقر جاء هذا وفق بنية التّوازي الّتي تشكّلت من خلال هذا التّقسيم كما نراه في الشّكل التّالي:

([1])- ابن الرومي: الديوان ، ج2 ، ص795.

([2])- الديوان ، ج3 ، ص ،962.



فـليس من أقسام الفقر إذا سُئل عنه غير هذين القسمين اللّذين عددهما ابن الرّومي في هذين البيتين وهكذا استطاع بمقدور شاعرنا أن يرسم لنا صورة رائعة ، ويجعل من تكرار الفقر إبداعًا في النّغم الموسيقي التفشي في ثنايا الكلمات وهذه الثنائيات هي الّتي تحرّك الإبداع والإيقاع .

كما نتوقف عند نموذج آخر من هذا النوع من التّقسيم في قول شاعرنا:

مَلِـــــكٌ غَـــــدَتْ أَفْعَالُـــــهُ وَالْعُـــرْفُ فِيْهَـــا وَالنَّكِيْـــرُ([1])

يَوْمَـــاهُ : يَـــوْمٌ نَـــدِيٌّ وَيَـــوْ مٌ رَدِيٌّ عَبُـــــوْسٌ قَمْطَرِيْـــــرُ

فَـــــــي ذَا وَذَاكَ كِلَيْهِمَـــــــا خَيِّـــــرٌ وَشَـــــرٌّ مُسْـــــتَطِيْرُ

إنّ ما يلفت الانتباه في هذه الأبيات تنوع الأضداد والمرادفات في ثنايا الأبيات وهذا ما يطرح علينا تساؤلاً . هل قصد ابن الرومي هذا النّوع من البديع ؟ أم جاء عفويًّا فطريا من براعة الشّاعر وسليقته . وقد يكون لنا رأي آخر وهو الرأي الأرجح إلى الصّواب فقد يعمد الشّاعر إلى هذا التّنميق اللفظي من أجل إمتاع القارئ وتسهيل قراءة الأبيات حتّى لايحسّ المتلقي بالعبء والثّقل في قراءتها هذا من جهة ومن جهة أخرى لنّا أن نتأمل في هذه المرادفات :

الْـعُـــرْفُ / الـنَّـكِـيْـرُ

يَـــوْمٌ نَـــدِيٌّ / يَـــوْمٌ رَدِيٌّ

([1])- ابن الرّومي: الديوان ، ج3 ، ص 904.

عَـــبُـــوْسٌ / قَـــمْطَـرِيْـرُ / مُـــسْتَـــطِـيْرُ

خَـيِّـرٌ / شَـــــرٌّ

نرى من خلالها كيف يتسارع النّغم ويتفشى من خلال هذا التّقسيم المتوازي الرّائع فقد جعــل أيّام الملك يومين لا ثالث لهما : يوم ندي / يوم رديّ / وكلاهما خيّر وشرّمستطير وبهذا لايترك للمتلقي أن يتخيل يومًا آخر إذ الأيام إمّا أن تكون نديّة فيها خير أو رديّة فيها شرّ وبهذا استوفى التّقسيم كامل معناه.

ومن هذا الضرب أيضا قول ابن الرّومي :

بَـاتَ الْأَمِيْـرُ ، وَبَـاتَ بَـدْرُ سَـمَائِنَا هَـذَا يُوَدِّعُنَـا ، وَهَـذَا يَكْسِـفُ([1])

فالشاعر قد ذكر المتعدّد وهو الأمير والبدر ثمّ نسب الوداع إلى الأمير والكسوف إلى البدر على سبيل التّعيين وبهذا يحسّ السّامع بالبهجة والسّرور عندّما يرى المبدع قد استوفى كلّ أنواع المعنى وردّ كلّ واحد لما يليه لأنّ النّفس تبحث دائما عن الإحاطة بجزئيات الفكرة وكامل المعنى ، كما يبين لنا ابن الرّومي في هذا النّموذج

وإن شئت ألهاني غناءان خِلْفَةً : فَصِيْحٌ ، وَمِمَّا تَنْطِقُ الطّيْرُ أَعْجَمُ([2])

لَدَى رَوْضَـة فِيْهَا مِنَ النُّورِ أَعْيُنٌ تُرَقْـرِقُ دَمْعَـا بَـلْ ثُغُـوْرٌ تَبْتَسِـمُ

إنّ المتأمل لهذه الأبيات يجد بأنّ الشّاعر يفصح عن خلجات نفسه ويحدّد نوع الغناء الّذي تحبه نفسه ويستمله قلبه ويطرب سمعه وتستسيغه أذنه فيحدّد ابن الرّومي من بين الأغاني نوعين : غناء فصيح ، وغناء تنطق به الطّير لدى روضة غنّاء . ولكنّ المتأمل يرى أنّ الشّاعر يريد جذب المتلقي لمّا تحبّه نفسه وتتلذذ به أذنه ويطرب له قلبه ، ويظهر هذا من خلال تلك الصّورة الفنيّة التي يضعها ابن الرّومي أمام القارئ ويتركه يسبح في فضاء الخيال وهو يستمع لغناء العصافير وهي تنشد لدى روضة فيها من النّورأعين تُرَقْرِقُ دَمْعًا و ثُغُوْرٌ تَبْتَسِمُ يضاحك روق الشّمس منها مُضَاحِكٌ مدامعه من واقع الطّل سُجُّمٌ .

([1])- ابن الرّومي : الديوان: ج4 ، ص. 1584.

([2])- المصدر نفسه ، ج5 ، ص 2094.

ومن تقسيم المعنى إلى ثلاثة لا رابع لها قول شاعرنا ابن الرّومي:

ثَلَاثَــةُ أَضِــبِّ تجرهــا غَيْــرُ وَاحِــدٍ لَــذى اللّهــو فِيْهَــا كُلّهَــا مُتَــنَعِمُ([1])

غَــزَالُ ، وَإِبرِيْــقٌ رَذُوْمٌ ، وَغَــادَةٌ تُحَــرّكٌ مْــن أوتَارِهَــا وَتَــنْغَّمُ

فَظَبْــيٌ يُغَنّيْــه ، وَظَبْــيٌ يَعُلّــهُ وَظَبْــيٌ يَــرُوْدُ التّلْــعَ أَوْ يَتَجَــرْثَمُ

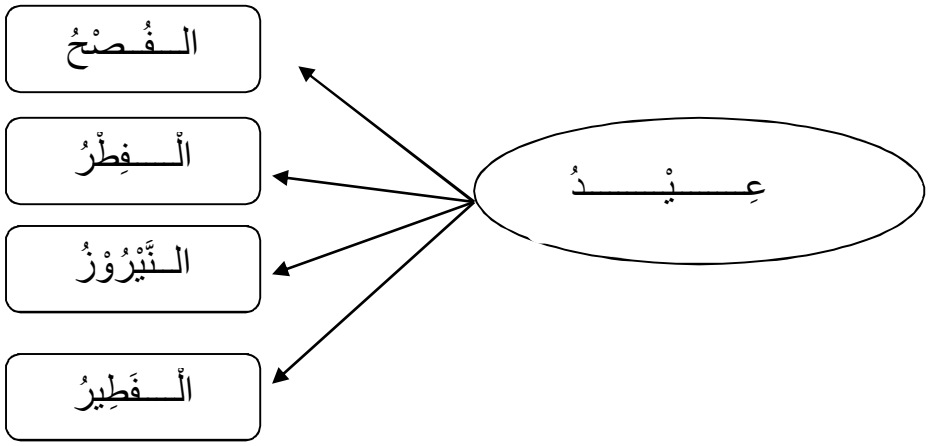
قد قسم الظبي إلى ثلاثة أقسام لارابع لها في صورةٍ فنّية لا نظير لها : فَظَبْيٌ يُغَنّيْه ، وَظَبْيٌ يَعُلُّهُ وَظَبْيٌ يَرُوْدُ التّلْعَ أَوْ يَتَجَرْثَمُ ، فالبيت الأخير جامع لأقسام الظبي .

ومن تقسيم المعنى إلى أربعة لا خامس لها قول شاعرنا:

تُنَافِسُــكَ مِــنَ الْأَعْيَــادِ أَرْبَعَــةٌ شَتّى عَلَى أَرْبَعٍ شَتى مِنَ الْمِلَلِ([2])

الفُصْحُ ، وَالْفِطْرُ ، وَالنَّيْرُوْزُ يَقْدُمُهُ عِيْدُ الْفَطِيرُ ازْدِحَامُ الْوَرْدِ بِالنَّهْلِ

أبرز الشّاعر في هذين البيتين أربعة أعيادٍ أوصلها إلى المتلقي عن طريق التّقسيم وهي :



فعيد الفُصْح : يحتفل به الّيهود، ذكرى خروجهم من مصر ، وهو عند النّصارى ذكرى قيّامة المسيح من الموت في اعتقادهم ، أمّا عيد الفطر: فهو عيد المسلمين يحل بعد صوم شهر رمضان أمّا عيد النّيروز: فهو أكبر الأعياد القوميّة للفرس وهو عيد الرّبيع ، أمّا عيد الفَطِيْر فهو من أعياد اليهود وبهذا يكون الشّاعر قد ألمّ بجميع أعياد الشّعوب في الأرض.

([1])-ابن الرّومي : الديوان: ج5 ، ص 2094.

([2])- المصدر نفسه ، ج5 ، ص ، 2011.

ولعلّنا نلقي نظرة على أبيات يهجو فيها ابن الرّومي أبا حسنٍ ، حيث حفلت بتكرار متوازٍ كان عماده التّقسيم:

أتبغي إلى الشّنْعِ الّتي فِيْكَ سَادِسَا وَفِيْكَ مِنَ السّوَاتِ خَمْسُ خِصَالٍ([1])

بُغَاءٌ ، وَتَشْوِيْهٌ ، وَنُوْكٌ ، وَلُكْنَةٌ وَشُؤْمٌ : كَمُلتِ الشّؤم كُلّ كَمَالٍ

يلاحظ في هذه الأبيات أنّ الشّاعر استعمل لغة جزلة فصيحة بليغة كما جاءت الصّياغة سهلة طبيعية ، تبدو بسيطة وعفويّة ، فاختار ألفاظًا تجمع إلى إيقاع الصّوت والتّعداد ، مختلف معاني الذّم والقدح والتّحقير . فالبغاء هو الزّنى ، والتّشويه هو فساد الملامح وقبحها وتغيرها ، والنّوك هو الحمق الّذي لادواء له ، ولكنة وهي عيّ وثقل في لسان المهجو ويصعب عليه الإفصاح بالعربية لعجمة لسانه ، والشؤم هو النّحس أي أنّه نذير شؤم وعلامة وقوع مكروه . ثمّ جمع مساوئه كلّها في لفظة " الشّؤم" الّتي تعنى النذّير الجامع لأنواع النّحس والمكاره والمصائب والمخازي.

وكما نظّم ابن الرّومي أبيات في غرض الهجاء وظّف فيها التّقسيم كذلك وظّف هذه الظّاهرة البلاغية في غرض المدح يمدح فيها أبا سهل بن عليّ في قوله:

أخُو خَمْسِ خَلاّتٍ حِسَانٍ رَوَائِع قَدْ اتَسَقَتْ فِيْهِ اتِسَاقَ الْبَرَجِمْ([2])

جَمَاّل وَ إِفْضَالٌ وَظَرْفٌ وَنَجْدَةٌ وَرَأْيٌ يُرِيْه الْغَيْبَ لاَ رَاجِمُ رَاجِمْ

أبرز الشّاعر ممدوحه ، حين أفرد له خمس خصال التصقت واتسقت به اتساق مفصل الإصبع ليجعل المتلقي يقف على هذه الخصال من : جَمَاّل وَ إِفْضَالٌ وَظَرْفٌ وَنَجْدَةٌ وَرَأْيٌ ، ليقدّم بهذا الأسلوب مالا يقدمه غيره من الكلام الّذي يخلو من التّوازي والتّكرار والتّقسيم . ولعلّنا نلقي نظرة على أبيات من البحر الكامل حفلت بتكرار متوازٍعماده التّقسيم :

لنَّارُ فِي خَدَّيْهِ تَتَّقِدُ وَالْمَاءُ فِي خَدَّيْهِ يَطَّرِدُ([3])

ضِدَّانِ قَدْ جُمِعَا كَأَنَّهُمَا دَمْعِي يَسِيْحُ وَلَوْعَتِي تَقِدُّ

([1])- ابن الرّومي : الديوان ، ج5 ، ص ،2019.

([2])- الديوان ، ج6 ، ص 2274.

([3])- نفسه ، ج2 ، ص 673.

فالملاحظ لهذه الأبيات يجد بأنّ الشّاعر قد قسّم البيت الأول إلى ضدّين وهما الماء والنّار فشبّه حمرة لون خدّه عند خجله أو حيائه بالنّارعند اشتعالها كما شبّه صفاء وبياض خدّه بالماء ، ثمّ جمع هذين الأمرين في حكم واحدٍ وهو كونهما ضدّين مثل دمعة العين وحرقة القلب .

ويطالعنا ابن الرّومي بنوع آخر من التّقسيم يتمثّل في تقطيع ألفاظ البيت الواحد من الشّعر إلى أقسام تمثّل تفعيلاته العروضية ، أو إلى مقاطع متساوية في الوزن ومن أمثلة ذلك في شعر شاعرنا:

وَلِلدِّيْنِ أَنْصَارٌ ، وَلِلْمَلِكِ شِيْعَةٌ وَلِلْعُرْفِ مِعْطَاءٌ ، وَلِلْجَارِ مَانِعُ[1]

فقد جاء ابن الرّومي بهذا البيت متوازيًّا ومقسّمًا على تقطيع الوزن ، كلّ لفظتين تمثّل ربع بيت فإن هذا التّقسيم يثير في نفوسنا الخفّة والطّرب والإعجاب طرب ابن الرّومي لهذه الصّفات وإعجابه بها ولنا أن نتأمل كثّرة الحركات الطّويلة تتناسب مع " أَنْصَارٌ ، وَمِعْطَاءٌ ، وَالْجَارِ ، وَمَانِعُ ، وَشِيْعَةٌ "

ومن هذا النّوع وهو من البحر الطّويل قول شاعرنا:

شَدِيْدُ القُوَى،عَبْلُ الشَّوَى،مُؤْخِذَا الْقِرَا مُلاَحِكَ أَطْبَاقِ الفِقَارِ مُضَبَّرُ[2]

يبدو على المستوى التّركيبي إمكان وقوع التّرصيع – أحيانًا – بين أجزاء الجملة الواحدة وإن كان وقوعه بين الجمل أشيع ، حيث يشتد الإيقاع الدّاخلي في البيت ويبرز بتلك السّجعات الّتي تنتهى بالألف المقصورة :

شَدِيْدُ الْقُوَى

عَبْلَ الشَّوَى

مُؤْخِذَا الْقِرَا

وإذا كان التّرصيع يرتبط بجوهره بوقفة قصيرة بعد كلّ جزء من أجزائه ، فإنّه يمكننا أن نجعل منه كذلك تقسيم البيت إلى أجزاء متساوية تقريبا على كلّ جزء منها .

([1])- ابن الرّومي : الديوان ، ج4 ، ص1482.

([2])- الديوان ، ج3 ، ص ،1045 .

ومن أمثلة ذلك قول شاعرنا ابن الرّومي:

أَغْــرَاضَ مُنْتَــزَعٍ ، أَكْــلاَءَ مُرْتَبَــعٍ مُهْنَــاةَ مُنْتَجَــعٍ ، غَايَــاتُ أَسْــفَارٍ([1])

يلاحظ في هذا البيت تقسيم بالتّقطيع المسجوع ، وقد أطلق قدامة على هذا النّوع كما سبق وتطرقنا إليه اسم " التّرصيع" وفضله وأطنب كثيرا في وصفه .

ويبدو التّقسيم المتوازي في البيت إذا كتبناه على النّحو التّالي :

أَغْرَاضَ مُــنْتَزَعٍ / أَكْــلاَءَ مُــرْتَبَعٍ / مُــهْنَاةَ مُــنْتَجَعٍ/ غَـايَاتُ أَسْـفَـارٍ

ومن الملاحظ أنّ هذا التّقسيم اتّخذ شكلا آخر، اعتمد فيه الشّاعر على إنهاء الأجزاء بحركة معيّنة ثمّ قابلها جميعا بحركة أخرى في الرّوي ، فيقع القارئ في أسر الشّوق والعشق لاستكمال قراءة البيت ، ويتسارع ويتفشى الإيقاع الدّاخلي من خلال ذلك التنّميق اللفظي الحاصل في كلمة " مُــنْتَزَعٍ ، مُــرْتَبَعٍ ، مُــنْتَجَعٍ " بالكسرة المنونة.

وبناء على ما سبق ، نرى أنّ تقسيم الجملة أو البيت إلى أجزاء أو جمل موسيقية على هذا النّحو ، بدلا من الوصف أو التّعبير عن الحدث بالجملة الطّويلة المتّصلة ، يجعل الإيقاع الدّاخلي للبيت بطيئا ، ممّا يتيح ويسمح للمتلقي أو القارئ أو السّامع بوقفة قصيرة بعد كلّ جزء ليتذوقه ويستحلي معنى الخطاب. وإذا كان التّقسيم بالتّقطيع المسجوع أو مايسمّى بالتّرصيع دورٌ مهمٌّ في تسارع النّغم والإيقاع الدّاخلي للبيت فإن الإكثار من استعماله والمغالاة في الاستعانة به ، يصيب الشّعر بالتّكلّف وهذا ما نبه إليه قدامة بقوله :" إنّما يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به ، فإنّـــه ليس في كل موضع بحسن ، ولا على كلّ حال يصلح ، ولا هو أيضا إذا تواتر واتّصل في الأبيات كلّها بمحمود ، فإنّ ذلك إذا كان ، دلّ على تعمّد ، وأبان عن تكلّفٍ ".([2])

([1])- ابن الرّومي : الديوان ، ج3 ، ص، 1025.

([2])- قدامة بن جعفر : نقد الشّعر ، ص83.

5.1 القافية والتّوازي:

القافية في اللغة اسم فاعل من قفاه يقفوه إذا تبعه ، قال تعالى :" ثُمَّ قَفَيْنَا عَلَى آثَارِهِم بِرُسُلِنَا " الحديد 27 ، فالتقفية تشير إلى تتابع الرّسالات والرّسل على طريق هداية البشر.

ومن معانيها اللّغوية : مُؤَخَّر العنق ، ومنه الحديث " يَعْقِدُ الشَّيْطَانُ عَلَى قَافِيَةِ رَأْسِ أَحَدِكُم..."

وفي الاصطلاح : آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الّذي قبله ، وهو قول الخليل .

وقال الأخفش : إنّها آخر كلمة في البيت.

وقال قطرب والفرَّاء إنّها حرف الرّوي ([1])

اهتمّ كثير من النّقاد والعروضيون بالقافية ، وجعلوا القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر واشترطوا فيه أن يكون موزونًّا مقفّى ، وسمّيت القافية بهذا الاسم لأنّها " تقفو إثر كلّ بيت ".([2])

ويرى قدامة بن جعفر أن تكون عذبة الحروف سلسة المخرج ، وأن تقصد لتصير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها ".([3])

وتتّصل القافية " بموسيقا الشّعر وإيقاعه ، فهي فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النّغم في البيت ، وينتهي عندها سيل الإيقاع ، ثمّ يبدأ البيت من جديد كالموجة تصل إلى ذروتها لتعود من جديد وهكذا . وعلى هذا تكون القافية ختام السّيل النّغمي ، وعندها تتوقف المعاني مع أمواج النّغم المتدافعة في التّفعيلات فيكون لهذه الوقعة القصيرة أثرها في تثبيت معنى البيت".([4])

([1])- ينظرالخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي ، تح : الحساني حسن عبدالله ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1969 ، ص 149.

([2])- ابن رشيق : العمدة في محاسن الشّعر ، ج1 ، ص154.

([3])- قدامة بن جعفر : نقد الشّعر ، ص86.

([4])- مُحَمَّد سلام زغلول: تاريخ النّقد العربي إلى القرن الرابع الهجري ، ج1 ، دار المعارف ، مصر ، 1964 ، ص41.

ولقد " كثر التّأليف في موسيقا الشّعر في العصر العباسي حتّى زادت المؤلفات الّتي تناولت العروض والقوافي على مائتي كتاب ورسالة ".([1])

وبلغت القافية في العصر العباسي" درجة من النّضج والإحكام واكتمال أحكامها وقوانينها، والتزم الشّعراء بفنّياتها ، وبفضل تطور فنون الغناء والموسيقا ، ورقي المستوى الحضاري أصبحت الأذن العربية مرهفة وحسّاسة ، لا تستطيع أن تخرج عن أيّ قـــانون من القوانين الّتي استقرت عليها القافية ".([2])

وتناول عبدالله الطّيب في كتابه" المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها " القافية بشكل موسّع وقسّمها إلى أقسام منها :

1. القوافي الذُّلُل : وهي الباء ، والتّاء ، والدّال ، والذّال ، والرّاء ، والعين ، والميم ، والياء المتبوعة بألف الإطلاق.
2. القوافي النُّفُرْ: وهي الصّاد والزّاي ، والضّاد والطّاء ، والهاء ، والواو.
3. القوافي الحواشية : وهي الثّاء والخاء ، والذّال ، والشّين ، والظاء ، والغين .

وقد ركّبها الشّعراء بما فيهم الكبار رغم ما فيها من عيوب ، يقول عبد الله الطّيب :" أمّا الخاء فما دخلت شعرا إلاّ أفسدته ".([3]) ولهذا نلاحظ الاختلاف بين القوافي ، فبعضها يستعمل بكثرةٍ حين يكون سهلاً ، ويشكّل موسيقا شعرية تبعث الارتياح لدى الشّاعر والمتلقي على حدٍّ سواء.

وهناك قوافي يندر استعمالها نظرًا لطبيعة حروفها .

ويرى جمال العبيدي :" أنّ القافية السّهلة تميل بالسّامع إلى إيثارها ، وسلامة الذّوق ، وغزارة المادّة هي الّتي تميل بالشّاعر إلى القافية الجيّدة والمحببة ".([4])

وقد نوع ابن الرّومي في القوافي ، فنظّم على قوافي الذّلل وأكثر منها كما نظّم بعض القوافي على حروف قلّما تأتي عليها قوافٍ ، كما نوّع من الروي المضموم ،

([1])- أنور أبو سويلم : المؤلفات العربية في علمي العروض والقوافي، وزارة الثّقافة ، قطر ، 2005. صفحات متعددة .

([2])- ينظر عبد الجبار داود البصري : فضاء البيت الشّعري ، دار الشّؤون الثّقافية العامة ، بغداد ،1996 ، ص86.

([3])- ينظر عبدالله الطّيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ج1، مطبعة حكومة الكويت ، ط2 ، 1989 ، ص 58.

([4])- العبيدي جمال نجم : لغة الشّعر في القرنين الثّاني والثّالث الهجريين ، دار زهران ، عمان ، 2003 ، ص 311.

والمفتوح ، والسّاكن ، وهذه الحركات جاءت حسب طبيعة الغرض الشّعري في القصيدة .

وبعد هذه التوطئة الموجزة حول القافية ستقف دراستنا على بعض النّماذج الّتي تمثّل دور القوافي في تجسيد التّوازي في الخطاب الشّعري ، في شعر شاعرنا ابن الرّومي ومنها قصيدته البائيّة الّتي تصلح لأن تكون مثالا على التّوازي الّذي تشكله القوافي في الأبيات التّالية ([1]):

لِغَيْرِكَ لَا لَكَ التَّفْسِيْرُ ، أَنَّى يُفَسَّرُ لِابْن بجدّتها الغَرِيْبُ؟

كَلَامُكَ مَا أَتَرْجِمُ لَا كَلَامِي وَإِنْ أَصْبَحْتُ لِي فِيْهِ نَصِيْبُ

أَأَعْرِفُهُ ، وَلَسْتُ لَهُ نَسِيْبًا ؟ وَتَجْهَلُهُ وَأَنْتَ لَهُ نَسِيْبُ ؟

مَعَاذَا اللهِ ، لَيْسَ يَظُنُّ هَذَا مِنَ الْقَوْمِ الْأَدِيْبُ وَلَا الْأَرِيْبُ

بَلَى ، تَرْجَمْتُ عَنْ شِعْرِي لِقَوْمٍ فَصِيْحُ الشِّعْرِ عِنْدَهُم جَلِيْبُ

عَسَاهُم أَنْ يُجِيْلُو الطَّرْفَ فِيْهِ فَإِنْ سَأَلُو أَجَابَهُم مُجِيْبُ

وَإِنْ ظَلّوْا فَمُرْشِدُهُم قَرِيْبُ وَإِنْ سَأَلُوْهُ أَلْفُوْهُ يُجِيْبُ.

يلاحظ في هذه الأبيات أنّ القوافي انحصرت في ألفاظ عدّة ، وكلّ لفظ منها يمثّل بِنية مهمّة في النّص الشّعري ، حيث تمثّلت القوافي في الألفاظ التّالية "غريب ، نصيب ، نسيب ،الأريب، جليب، مجيب، يُجيب " وتشّكل هذه القوافي توازيًّا على مستوى وزن القافية وينشأ عن تردد القوافي في هذه القصيدة لذّةً موسيقيةً خاصّة يستمتع بها القارئ والمتلقي أثناء تلقي الخطاب الأدبي " ولكن يجب أن لا يغيب عن بالنا أنّ هذه اللّذة الموسيقية النّاشئة عن تردد القافية ليست شيئًا يذكر إذا

([1])- ابن الرّومي : الديوان ، ج1 ، ص247.

لم يكن ثمّة إيقاع ... والمهمة الأساسية الّتي تضطلع بها القافية إنّما هي تثبيت الوزن بضرباتها المنتظمة ، أي أنّها نوّاسٌ ينظّم خطوات الشّعر ".([1])

وربّما هذا ما جعل الشّاعر يتّخذ من بحر الوافر إطارًا إيقاعيًّا نظّم عليه هذه التّجربة الشّعريّة ليمدح فيها " ابن بلبل " حيث جاءت الأبيات تتميّز بالموسيقا الصّخبة المناسبة لمقام المدح ويكون لابن بلبل نصيب فيها ، إلى جانب هذا الإطار الموسيقي الخارجي ، نجد من ظواهر الموسيقا الدّاخلية ما يعين على هذا الجو من المدح ، ونلمح ذلك في التّصريع الّذي يلجأ إليه في شطري البيتين الأخيرين" قريب ويجيب" والجناس بين" الأديب والأريب " والأضداد بين" سألوا وأجابهم" وبين "أأعرفه وتجهله" وبين "ظلوا ومرشد" ورد العجز على الصّدر وبهذا يُكْسو الشّاعر القصيدة رونقًا وديباجةً ويزيدها حلاوةً وطلاوةً .

وسنقف عند قصّيدةٍ مطولة جاوزت الخمسين بيتًا لابن الرّومي في غرض المدح ويذكر فيها فتح آمد ، ويتشوق إلى بغداد وهي من البحر الطّويل ([2]):

رَقَـــدتُ وَمَـــا لَيـــلُ الغَريـــبِ بِرَاقِـــدِ ... ومَـا رَاقـدٌ لـمْ يـرْعَ نَجْمًـا كَسَـاهِدِ

وَكَيْـفَ رُقَـادُ الصَّـبِّ مَـا بَـيْنَ سَـائِقٍ ... مِـنَ الشَّـوقِ يُقريـهِ النّـزاعَ ، وَقَائِـدِ

إِذَا مَـــا تَـــدَانيْنا مُنعـــتُ وإنْ تَـــبِنْ ... جَزِعْـتُ ومَـا فِـي المَنْـعِ عُـذرٌ لواجِـدِ

تَبيـــتُ ذِراعِـــي لِـــي وِسَـــاداً ومُنْصُـــلي ... ضَـجِيْعاً إِذَا مَـا بِـتُّ فَـوقَ الوَسَـائدِ

أَحِـــنُّ إِلَـــى بَغـــدَادَ والبِيـــدُ دُونَهَـــا ... حَنـينَ عَمِيْـدِ الْقَلْـبِ حَـرَّانَ فَاقِـدِ

وَأَتْرُكُهَـــا قَصْـــداً لآمِـــدَ طَائِعـــاً ... وَقَلْبِـي إِلَيْهَـا بِـالْهَوَى جِـدُّ قاصِـدِ

أَلَا هَـــلْ لِأَيَّـــامٍ تَعَلَّلْـــتُ عَيْشَـــهَا ... بِهَـا عَـوْدَةٌ أَمْ لَـيْسَ دَهْـرٌ بِعَائِـدِ

بَلَـــى رُبَّمَـــا عَـــادَ الزَّمَـــانُ بِمِثْـــلِ مَـــا ... بَـــدَا فَحَمَـــدْنَا فِعْلَـــهُ غَيْـــرَ عَامِـــدِ

فَمَـــا مِثْلُهَـــا لِلْمُلْـــكِ دَارُ خِلَافَـــةٍ ... أَجَـلْ لَا وَلَا لِلطّيْـبِ مُرْتَـادُ رَائِـدِ

وَمَـــا خِلْتُنَـــا مُسْـــتَبْدِلِي بُقْعَـــةٍ بِهَـــا ... مِـنَ الْأَرْضِ لَـوْلَا شـؤْمُ صَـاحِبِ آمِـدِ

([1])- ينظر مُحَمَّد سلام زغلول : تاريخ النّقد العربي إلى القرن الرابع الهجري ، ج1، ص41.

([2])- ابن الرّومي: الدّيوان ، ج2 ، ص789.

أَظُـــنَّ أَمِيْـــرَ الْمُـــؤْمِنِيْنَ كَغَيْـــرِهِ مِـــنَ النَّـــاسِ تَبَّـــاً للغَـــويِّ الْمُعَانِـــدِ
أَلَـــمْ يَـــرَ أَنَّ الْأَمْـــرَ فِـــي الْأَرْضِ أَمْـــرُهُ وَأَنَّ الَّـــذِي يَعْصِـــيْهِ لَـــيْسَ بِخَالِـــدِ
وَمَـــا عُـــذْرُ مَـــنْ ضَـــلَّ الْـــهُـدَى وَأَمَـــامَـهُ ضِـــيَاءُ شِـــهَابٍ فِـــي دُجَـــى اللَّيْـــلِ وَاقِـــدِ
لَقَـــدْ رَأَبَ اللهُ الثَّـــأَى ،وَجَـــلَا الْعَمَـــى بِمُعْتَضِـــدٍ بِـــاللهِ لِلـــدِّيْنِ عَاضِـــدِ

يبدأ شاعرنا هذه القصيدة بكلمة " رقدت" ، وهي مفتاح النّص الّذي يحرّك النّفس . أمّا حرف الرّوي فهوّ حرف الدّال المكسور ، كما استعمل ابن الرّومي حرف المدّ في جميع قوافي القصيدة ليدلّ على النّفس المشحونة بالعاطفة الّتي أشاعت في النّص غزارة موسيقيةً وإحساسًا بالحب والحنين مأسورًا بالعشق والشّوق إلى بغداد وأمير المؤمنين فجاءت القافية مشتقة من اسم الفاعل ليتبعها ابن الرّومي بألف المد لأنّ "الألف مع بقية الحروف تعطي تصاعداً موسيقيًّا " .([1]) كما أنّ الألف في القافية لها حضور إيقاعي صخب ،" لأنّ الألف أول الحروف وأعظم الحروف والإشارة في الألف إلى الله الّذي آلّف بين الأشياء، وهي تقابل القامات الجميلة عند الشّعراء" ([2]) ويوضّح« سهل التّستري » سبب مجيء الدّال كثيرًا في الشعر العربي بقوله: " أمّا حرف الدّال فهو من الحروف الّتي يكثر مجيئها رويًّا في الشّعر العربي وقد وردت قصائد شعرية عند أبي تمام ، وأبي نواس ، وبشار وأكثر شعراء العصر العباسي على روي الدّال ، لأنّ هذا الحرف يدخل ضمن القوافي الذّلل الّتي ذكرها عبدالله الطّيب " ([3]) ويقول عبده بدوي : إنّ (الدّال) تعبّر عن صورة العاشق الّذي أذلّه العشق وقد جاءت القوافي في القصيدة على النّحو التّالي (ساهد ، قائد ، واجد ، وسائد ،فاقد ، قاصد ،عائد، عامد ، رائد ، آمد ، معاند خالد ، واقد ، عاضد).

إنّ القافية على وزن " فاعل " في جميع الأبيات باستثناء قافية " وسائد ، معاند" وبقي التّوازي قائما في القوافي جميعها حتّى في هاتين الكلمتين ، فالتّوازي يتشكّل من

([1])- عبده بدوي : أبو تمام وقضية التّجديد في الشّعر، الهيئة العامة للكتاب ، ط3 ، 1985 ، ص271.
([2])- أحمد زرافة : أسرار الحروف ، دار الحصاد ، دمشق ، ط1 ، 1988 ، ص71.
([3])- عبدالله الطّيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ص67.

حرفين هما : الدّال الّذي يمثّل روي القصيدة ومن الألف الممدودة الّتي سبقت الرّوي بعد حروف مختلفة كانت فاصلة بين هذين الحرفين .

فقد رأينا من خلال هذه الأبيات كيف أنّ القافية دخلت في صلب التّوازي ، إذ تنهض بدورٍ فاعلٍ كونها ظاهرةً موسيقيةً ينتهي عندها البيت الشعري من جهة ، وتشكيلها وبنائها من جهة أخرى ، " فهناك تجاوبات صوتية إضافية تحدثها القافية ،لأنّها بنيت على صيغٍ متشابهةٍ متماثلةٍ " .([1])

هذا بالإضافة إلى الموسيقا الدّاخلية الّتي لجأ إليها الشّاعر من حينٍ إلى آخر كالتّصريع في البيت الأول بين" راقدٍ وساهدٍ" ورد العجز على الصّدر في البيت الخامس بالإضافة إلى التّضاد في البيت الثّالث عشرَ بين " ضياء شهاب ودجى اللّيل" وتكرار لفظة الرّقاد أربع مرّاتٍ (رَقَدْتُ ، بِرَاقِدِ ، رَاقِدُ ، رُقَادُ) ، وتكرار كلمة الحنين مرّتين ، (أَحِنُّ ، حَنِيْنَ)وتكرار كلمة المبيت مرّتين (تَبِيْتُ ، بِتُّ).

والمعروف في اللّغة أنّ اللّفظ المكرّر يزيد المعنى توكيدًا وتأكيدًا . فالشّاعر يؤكد على أنّه مُنِعَ النّوم وزداد حنينه وعشقه إلى رؤية بغداد ، حنين عميدِ القلب حَرَّانَ فاقدِ. كما جاء حرف الرّوي بالكسرة ليدلّ على حالة الشّوق والحسرة . وكان لعلماء اللغة دورٌ في التّنبيه على ذلك إذ أنّ الضّمة تدلّ على الفخامة ، والفتحة تدلّ على الاستعلاء ، وقد لاحظنا أنّ الشّاعر اختار بحرًا كثيرالشّيوع وهو البحر الطّويل لقصيدته هذه ، لأنّه مملوءٌ ومترعٌ بالموسيقا ويتّفق مع الجوانب النّفسية والعاطفيّة للشاعر وبهذا جاءت القافية مع التّكرار والتّرديد لتكمّل لوحة التّوازي المنشودة في القصيدة وهذا ما أشار إليه ، جون كوهن(John Quinn) بقوله: " والحقيقة أنّ القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر ، إنّها عنصر مستقلّ ، صورة تضاف إلى الصّور الأخرى".([2]).

([1])- موسى ربابعة : الشّعر الجاهلي مقاربات نصّية ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2002 ، ص145.

([2])- جون كوين : النّظرية الشّعرية ، ترجمة وتعليق أحمد درويش ، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ، (د.ط) ، 2000 ، ص102.

وقد بدأ الإيقاع من البيت الأول وما فيه من تصريع جعل التّوازي ظاهرًا في البيت ، وكذلك ما أحدثه التّرديد في قوله:([1])

رَقَدتُ وَمَا لَيلُ الغَريبِ بِرَاقِدِ ومَا رَاقِدٌ لمْ يرْعَ نَجْمًا كَسَاهِدِ

وفي هذا البيت علينا أن ننتبه إلى الإيقاع والموسيقى ذات اللّحن الحادث من تكرار أصوات الحروف وتجاوبها مع الإيقاع كما يقول أحمد الحسين : " إنّ للقافية خصائص إيقاعية ومعنوية وجمالية ، تتجاوب مع بناء النّص أفقيًّا ، وتتواشج عموديًّا عبر علاقاتٍ تماثليّةٍ ، تشكّل مظهراً نغميًّا هامًّا يضفي عليها دلالات نابعة من بنيتها الصّوتية والصّرفية والنّحوية " .([2]) . وللوزن والقافية - سوى ما يكسبانه الشّعر من هذه الموسيقا الّتي يكون لها وقعٌ جميلٌ والّتي تثير الانفعال في السّمع دورًا آخر كما يقول فولتير:" ليس مجرد قيد الشّاعر بل هو - أي الوزن – يرغم الشّاعرعلى التّفكير بدقة أكثر ، وأن يعبّر عن نفسه أكثر وضوحًا وصدقًا " ([3]) ومرجع ذلك إلى أنّ الوزن يحددّ الطريق أمام الشّاعر فيختار أنسب الألفاظ ، وأوجزها للتعبير عمّا يريد في صدق ووضوح ، وإلاّ كان الشّعر بالنّسبة لمن لايقدر عليه تعميّة وطريقا غامضا مليئا بالمخاطر..

وخلاصة القول : إنّ القافية من أهمّ مرتكزات التّوازي في قصائد ابن الرّومي فرويّها يرتبط ارتباطًا وثيقًا بنفسية الشّاعر، والتّصريع في البيت الأول سمة ثابتة تغلب على قصائده وهذا الثبات يشحن ويخصب الإيقاع في الخطاب الشّعري ، ليراعي الجمالية والفنّية المتوراثة عبر الأجيال ، وبهذا يكون الوزن والقافية وموسيقا الشّعر ، هي أهم مظاهر التّعبير الشّعري " لأنّها تهيئ الجو النّفسي للألفاظ والمعاني . وهي الّتي تكسب الكلام ظلالاً خاصّةً لا تتهيأ للكلام المنثور "([4]) .

([1])- ابن الرّومي : الدّيوان ، ج2 ، ص789.

([2])- أحمد جاسم ، الشعرية : قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، الأوائل للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، 1996 ، ص145.

([3])- نقلا عن مُحَمَّد سلام زغلول : تاريخ النّقد العربي إلى القرن الرابع الهجري ، ج1، ص41.

([4])- مُحَمَّد سلام زغلول : تاريخ النّقد العربي إلى القرن الرابع الهجري ، ص42.

الفصل الثّاني

التّكرار اللّفظي في شعر ابن الرّومي

1. تكرار الكلمات والأسماء .
2. تكرار الجمل الاسمية والفعلية.
3. التكرار الأفقي.
4. تكرار الأبيات.
5. تكرار الصورة.

1.2 الـــتّكـرار اللفـــظي:

1.1.2 تكرار الكلمات والأسماء

يعمد الشّاعر من خلال هذا التّكرار إلى تقوّية ناحية الخطابة "الإنشاء" أي " ناحية العواطف ، كالتّعجب ، والحنين ، والاستغراب وما إلى ذلك " من طريق التّكرار . ولمّا كانت معاني الشّعر الكبرى لا تتألف من لفظه فحسب ، وإنما من هذين مضافًا إليهما الوزن ببحوره وقوافيه ، فالتّكرار يتناول جميع هذه المسائل " ([1]) وقد يلجأ الشّعراء إلى التّكرار في ألفاظ شعرهم من أجل تقوية النّغم ، والمعاني الصّوريّة ، والمعاني التّفصيليّة.

كما يشكل هذا النّوع من التّكرار" باعثًا نفسيًّا لتهيئة الشّاعر بنغمة تأخذ السّامعين بموسيقاها ، ولا عجب فالعاشق يحلو له ذكر اسم محبوبته وتطرب نفسه لذكراها وهو أبدًا يودّ سماعه من لسانه أو من غيره ".([2])

ويتكئ ابن الرّومي بالتّكرار على الصّفة الّتي فارقه عليها ابنه الغض النّاضر ، فيكرّر الفنن الذي شبهه به حال فقده ، رمزًا إلى الغضارة وما لها من قوّةِ استدعاءٍ للحب والحنان ، كما يتكئ بالتّكرار على شجنه به ، لأنه راسخٌ لا ينفك ولازمٌ لا يزول ونجد هذا في قوله ([3]):

يَاحَسْـــــرَةً فَـــــارَقْتَنِي **فَنَنًـــــا** غَضًّـــا وَلَـــمْ يُثْمِـــرْ لِـــيَّ **الْفَـــنَنُ**

أَبَنِـــيَّ إِنَّـــكَ وَالْعَـــزَاءُ مَعًـــا بِـــالْأَمْسِ لَـــفَّ عَلَيْكُمَـــا كَفَـــنُ

تَـــاللهِ لَا تَنْفَـــكُ لِـــي شَـــجَنًا يَمْضِـي الزَّمَـانُ وَأَنْـتَ لِـي شَـجَنُ

ونتوقف عند شاعرنا ابن الرّومي الّذي راح يكرر لفظ (الصّبر) ليصوّر شجاه به منصرفًا ومقبلًا في قوله ([4]):

شَجاً أَنْ أَرُوْمَ الْصَّبْرَ عْنكَ فَيلتَوي عَليَّ وَلُؤْمٌ أَن يُسَاعِدَني الصَّبْرُ بَعْدَهُ.

([1])- الطيب عبد الله : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ج2 ، ص59.

([2])- ماهر مهدي هلال : جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنّقدي عند العرب ، دار الحرية للطّباعة ، بغداد ، 1980، ص240.

([3])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج6 ، ص2515.

([4])- ابن الرومي : الديوان ، ج3 ، ص 1004.

إنّ الصبّر ليلتوي على ابن الرّومي لو شاءه ، وإنّ قَدْرَهُ ومشيئته الصّبر على ابنه لتخجله ، فهو يكرر لفظ (الصّبر) ، ليعبّر عن حزنه وكمده والثّرى الّذي حجبه عنه ، وحال بين عينه ورؤيته ، وعيناه والدّمع والبكاء كلّ هذا يستدعي ويوجب على اللسان تكريره في عزاء عاطفته في قوله ([1]) :

أعَيْنَيَّ جُودَا لِي، فَقَدْ جُدْتُ لِلثَّرَى. بِأَكْثَرِ مِمَّا **تَمْنَعَانِ** وَأَطْيَبَا

بُنَيَّ الذِي أهْدَيْتُهُ أمْسِ**لِلثَّرَى** فَلِلّهِ مَا أَقْوَى قَنَاتِي وَأَصْلَبَا

فَإِنْ **تَمْنَعَانِي الدَّمْعَ** أَرْجِعُ إِلَى الْأَسَى إِذَا افْتَرَتْ عَنْهُ **الدَّمُوْعُ** تَلَهَّبَا

إنّ مأساة فقد الأبناء تستدعي حضور الدّموع والبكاء ليعلن من خلالها الشّاعر دفقات أحزانه ، وكأنّه كلّما كرّر وأعاد هذه الكلمات أعاد أبناءه إلى الحياة ليملأ عينيه من الدّنيا ويُشبع وجدانه .كما أنّ لتكرار الدّموع تقريرٌ للفجيعة في الذّاهب ، ورضاءٌ لحق الوفاء من المقيم.

وتذكر الشّباب والحنين إليه من الكلمات التّي نراها كثيرة الشّيوع في شعر شاعرنا ابن الرّومي يردّد ذكره ترديد العاشق البائس من عودة الهوى، متعزّيًا برجع الصّوت ورنين الصّدى ولو صاحب التّرديد من جوفه زفرات الحزن وعبرات الفقد لأغلى حبيب في الحياة يقول في قصيدته إلى عبد الله بن عبد الله :

صِبَا مَنْ شَابَ مفْرِقُهُ تُصَابِ وَإِنْ **طَلَبَ** الصِّبَا **وَ الْقَلْبُ صَابِي** ([2])

أعَاذِلَ رَاضَنِي لَكَ **شَيْبُ** رَأْسِي وَلَوْلَا ذَاكَ أَعْيَا اقْتِضَابِي

فَلُوْمِي سَامِعًا لَكِ أَوْ أَفِيْقِي فَقَدْ حَانَ اتِّئَابُكَ واتِّئَابِي

وَقَدْ أَغْنَاكِ **شَيْبِي** عَنْ مَلَامِي كَمَا أَغْنَى الْعُيُونَ عَنْ اِرْتِقَابِي

غَضَضْتُ مِنَ الْجُفُوْنِ فَلَسْتُ أَرْمِي وَلَا أَرْمِي بِطَرْفٍ مُسْتَرَابِ

وَكَيْفَ تَعَرُّضِي لِلصَّيْدِ ؟ أَنَّى وَقَدْ رِيشتْ قِدَاحِي بِاللّغَابِ

كَفَى **بِالشَّيْبِ** مِنْ نَاهٍ مُطَاعٍ عَلَى كُرهٍ وَمِنْ دَاعٍ مُجَابِ

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج2 ، ص 244.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج1، ص255.

حَطَطْتُ إِلَى النُّهَى رَحْلِي وَكَلَّتْ ... مَطِيَّةُ بَاطِلِي بَعْدَ الْهِبَابِ

وَقُلْتُ مُسَلِّماً **لِلشَّيْبِ** :أَهْلاً ... بِهَادِي الْمُخْطِئِيْنَ إِلَى الصَّوَابِ

* * *

يُذَكِّرُنِي الشَّبَابَ صَدىً طَوِيْلٌ ... إِلَى بَرَدِ الثَّنَايَا وَالرُّضَابِ؟

وَشُحُّ الْغَانِيَاتِ عَلَيْهِ إِلاَّ ... عَنْ اِبْنِ **شَبِيْبَةٍ** جَوْنِ الغُرَابِ

فَإِنْ سَقَّيْنَنِي صَرَّدْنَ شُرْبِي ... وَلَمْ يَكُ عَنْ هَوَىً بَلْ عَنْ خِلَابِ

يُذَكِّرُنِي **الشَّبَابَ** هَوَانُ عَتْبِي ... وَصَدُّ الْغَانِيَاتِ لَدَى عِتَابِي

وَلَوْ عَتْبُ **الشَّبابِ** ظَهِيْرُ عَتْبِي ... رَجَعْنَ إِلَيَّ بِالْعُتْبَى جَوَابِي

وَأَصْغَى الْمُعْرِضَاتُ إِلَى عِتَابٍ ... يُحَطّ بِهِ الْوُعُوْلُ مِنَ الْهِضَابِ

* * *

يُذَكِّرُنِي **الشَّبَابَ** سِهَامُ حَتْفٍ ... يُصِبْنَ مَقَاتِلِي دُوْنَ الْإِهَابِ

رَمَتْ قَلْبِي بِهِنَّ فَأَقْصَدَتْهُ ... طُلُوْعَ النَّبْلِ مِنْ خَلَلِ النِّقَابِ

فَرَاحَتْ وهِيَ فِي بَالٍ رَخِيٍّ ... وَرُحْتُ بِلَوْعَةٍ مِثْلَ الشَّهَابِ

وَكُلٌّ مُبَارِزٍ **بِالشَّيْبِ** قِرْنًا ... فَمَسْبِيٌّ لَعَمْرُكَ غَيْرُ سَابِ

وَلَوْ شَهِدَ **الشَّبَابُ** إِذًا لَرَاحَتْ ... وَإِنْ بِهَا - وَعَيْشُكَ - ضِعْفَ مَا بِي

* * *

يُذَكِّرُنِي **الشَّبَابَ** جِنَانُ عَدْنٍ ... عَلَى جَنَبَاتِ أَنْهَارٍ عِذَابِ

تُفَيِّئُ ظِلَّهَا نَفَخَاتُ رِيْحٍ ... تَهُزُّ مُثُوْنَ أَغْصَانٍ رِطَابِ

إِذَا مَاسَتْ ذَوَائِبُهَا تَدَاعَتْ ... بَوَاكي الطَّيْرِ فِيْهَا بِانْتِحَابِ

يُذَكِّرُنِي **الشَّبَابَ** رِيَاضُ حَزْنٍ ... تَرَنَّمُ بَيْنَهَا زُرْقُ الذِّبابِ

إِذَا شَمْسُ الأَصَائِلِ عَارَضَتْهَا ... وَقَدْ كَرَبَتْ تَوَارَى بِالْحِجَابِ

وَأَلْقَتْ جُنْحَ مَغْرِبِهَا شُعَاعاً ... مَرِيْضًا مِثْلَ أَلْحَاظِ الْكَعَابِ

يُذَكِّرُنِي **الشَّبَابَ** سَرَاةُ نِهْيٍ ... نَمِيْرُ الْمَاءِ مُطَّرِدِ الحَبَابِ

قَرَتْـــهُ مُزْنَـــةٌ بِكْـــرٌ وَأَضْـــحَى ... تُرقْرِقُـــه الصَّـــبَا مِثْـــلَ السَّـــــرَابِ

عَلَـــى حَصْـــبَاءَ فِـــي أَرْضٍ هِجَـــانٍ ... كَـــأَنَّ تُرَابَهَـــا ذَفِـــرُ المَـــلَابِ

لَـــهُ حُبُـــكٌ إِذَا اطّـــرَدَتْ عَلَيْـــهِ ... قَـــرَأْتَ بِهَـــا سُـــطُوْرًا فِـــي كِتَـــابِ

تُـــذَكّرُنِي **الشَّـــبَابَ** صِـــباً بَلِيْـــلٌ ... رَسِـــيْسُ الْمَـــسِّ لَاغِبَـــةُ الرِّكَـــابِ

أَتَـــتْ مِـــنْ بَعْـــدِ مَـــا انْسَـــحَبَتْ مَلِيًّـــا ... عَلَـى زَهْـــرِ الرُّبَا كُـــلَّ انْسِحَـــــابِ

وَقَـــدْ عَبِقَـــتْ بِهَـــا رَيَّـــا الْخُزَامَـــى ... كَرَيَّـــا الْمِسْـــكِ ضُـــوِّعَ بِانْتِهَـــابِ

يُـــذَكّرُنِي **الشَّـــبَابَ** وَمِـــيْضُ بَـــرْقٍ ... وَسضـــجْعُ حَمَامَـــةٍ ، وَحَنِـــيْنُ نَـــابِ

فَيَـــا أَسَـــفًا وَيَـــا جَزَعًـــا عَلَيْـــهِ ... وَيَـــا حَزَنًـــا إِلَـــى يَـــوْمِ الْحِسَـــاب

أَأَفْجَـــعُ **بِالشَّـــبَابِ** وَلَا أَعَـــزَّى؟ ... لَقَـــدْ غَفَـــلَ الْمُعَـــزِّي عَـــنْ مُصَـــابِي

تَفَرَّقْنَـــا عَلَـــى كُـــرْهٍ جَمِيْعًـــا ... وَلَـــمْ يَـــكُ عَـــنْ قِلَـــى طُـــوْلِ اِصْـــطِحَابِ

* *

وَكَانَـــتْ أَيّكَتِـــي لِيَـــدِ اجْتِنَـــاءٍ ... فَـــعَـــادَتْ بَعْـــدَهُ لِـــيَدِ احْتِطَـــــابِ

أَيَـــا بُـــرْدَ **الشَّـــبَابِ** لَكُنْـــتَ عِنْـــدِي ... مِنَ الحَسَنَاتِ والـــقِسَمِ الـــرِّغَـــــابِ

بَلَيْـــتَ عَلَـــى الزَّمَـــانِ وَكُـــلُّ بُـــردٍ ... فبـــيْنَ بِلـــىً و بَـــيْنَ يـــدِ اســـتلابِ (1)

وَعَـــزَّ عَلَـــيَّ أَنْ تَبْلَـــى وَأَبْقَـــى ... وَلَكِـــنَّ الْحَـــوَادِثَ لَا تُحَـــابِي

لَبِسْـــتُكَ بُرْهَـــةً لُـــبْسَ ابْتِـــذَالٍ ... عَلَـى عِلّمِي بِفَـــضْلِكَ فِي الثِّيَـــابِ

وَ لَـــوْ مُلِّكْـــتُ صَـــوْنَكَ فاعْلَمَنْـــهُ ... لَصُـــنْتُكَ فِـــي الْحَرِيْـــزِ مِـــن العِيَّـــابِ

وَلَـــمْ أَلْبَسْـــكَ إِلاّ يَـــوْمَ فَخْـــرٍ ... وَيَـــوْمَ زِيَّـــارَةِ الْمَـــلِكِ اللّـــبَابِ

يتّضح من خلال هذه الأبيات أنّ ابن الرّومي الشّاعر الفيّاض ، تصيبه الكبرة ، ونفسه نفس شاعر يصبو، فيذكر الشّباب عند كلّ عزوف عنّه من غانيّة ، وعند كلّ هوان لعتابه على حسناء ، ثمّ لدى كلّ روضة غنّاء كانت لشبابه مغنى ، وكلّ جدول ماء كان شريكًا لشبابه في اطراد الأمل ، بل عند كلّ صبا كان له عند هبوبها نديم صبّوة ، وكلّ برق يلمع وحمامة تسجع أيّ لا ينسى شبابه وكيف ينسى وهو

(1)- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج1، ص 259.

يستضيء في حلكة تسبق جدران رمسه إلى قدميه ؟ إنّ الشباب وإن رحل شمس تطل على الشّيخ من وراء الغمام فالقارئ والمتلقي لهذا النّص يرى بوضوح كم ردّد ابن الرّومي حروف الشّيب والشّباب الّذي بلغ تكراره ، أربعة عشر مرّة لكلمة الشّباب و خمس مرّاتٍ لكلمة الشّيب في حرقة وجد ، ولوعة تذكّر، وحنين وفقدٍ ولعلّ السّبب في اقتران الشّباب بالمشيب " يعود للحديث عن وطأة الشّيب وما يتركه من ندوبٍ غائرةٍ في وجدان الشّاعر وحياته الرّاهنة لا ينفصل عن حديث الشاعر فيما أمضاه في فتوته وشبابه "([1]).

فالتّكرار في أدب التّذكر والحنين أصدق اتّصالاً بأعماق الوجدان وألصق أصالةً ببلاغة العبارة ولهذا كان اهتزازٌ لروعته.

وقد تكرّر في ديوان ابن الرّومي مجموعة من الأسماء لنساء منهنّ : (شنظف وبستان ، ودريرة ومظلومة ...) لكن تكرار اسم بستان المغنّية بشكل متوازٍ في هذه القّصيدة يلفت نظر المتلقي ويجعله يبحث عن سرّ هذا التّكرار العمودي حيث يرثى شاعرنا هذه المغنّية في قوله :

بُسْـتَانُ :يَـا حَسْـرَتَا عَلَـى زَهْـرِ فِيْـكِ مِـنَ الّلهْـوِ بَـلْ عَلَـى ثَمَـرِ([2])

بُسْـتَانُ:لَهْفِـي لِحُسْـنِ وَجْهِـكِ وَالّـ إِحْسَـانُ صَـارَا مَعًـا إِلَـى الْعَفَـرِ

بُسْـتَانُ:أَضْـحَى الْفُـؤَادُ فِـي وَلَـهٍ يَانُزْهَـةَ السَّـمْعِ مِنْـهُ وَالْبَصَـرِ

بُسْـتَانُ: مَامِنْـكِ لِامْـرِئٍ عِـوَضٌ مِـنَ الْبَسَـاتِيْنِ لَا وَلَا الْبَشَـرِ

بُسْـتَانُ: أَسْـقَيْتِ مِـنْ مَـدَامِعِنَا الـدَّ مْـعَ وَأَعْقَبْـتِ عُقْبَـةَ الْمَطَـرِ

بُسْـتَانُ: لَـمْ يَسْـتَعِرْ لَـكِ اسْـمُكِ يَـا بُسْـتَانُ لِـذَاتِنَا وَلَـمْ يُعَـرِ

لَسْـتِ إِلّا نَغْمَـةً بِـذِي أَذَنٍ وَلَا إِلّا صُـوْرَةً بِـذِي صُـوَرِ

بدأ الشّاعر قصيدته بنداء المغنّية بستان الّتي شغفه حبّها ، وقد شكّل تكرار البداية إلحاحًا في مخاطبة المغنيّة ، لتحقيق رغبة الوصال ،" لأنّ التّكرار له دلالات

([1])- باديس فوغالي: الزّمان والمكان في الشّعر الجاهلي ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 ، 2008 ، ص 147.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج2 ، ص .918.

فنّية ونفسيّة ، يدلّ على الاهتمام بموضوعٍ ما ، يشغل البال سلبًا كان أو إيجابًا ، خيرًا أم شرًّا ، جميلاً أم قبيحًا ... والتّكرار يصوّر مدى هيمنة المكرّر وقيمته وقدرته "([1]) إنّ التّكرار العمودي المرتبط بحرف النّداء المحذوف دلالةً على قرب المحبوبة منه ، يشكّل صدّى يتردّد في فضاء الأبيات ليسهم في تأكيد العلاقة النّفسيّة الحزينة الّتى وصل إليها الشّاعر، فهو يبكي في هذه المغنّية المتعة والبهجة واللّذة الّتي كان يحرص عليها في هذه الحياة وبما أنّ الشّاعر في موقف الرّثاء استطاع اختيار اللغة الّتي تعنى بالضّلال النّفسية والدّلالات الوجدانيّة وتجسّد المشاعر الإنسانيّة ، كقوله :" ياحسرتا " و" لهفي" و" أضحى الفؤاد في وله". كما أنّ لفظة " الفؤاد" موحيّة لأنّ؛ الفؤاد يرد في كلام الشّعراء للتّعبير عن الحب بعكس" القلب" – مثلا- مكمن كلّ مشاعر القوّة والضّعف ويرد في استخدام الشّعراء للتّعبير عنّ الشّجاعة.

ولعل ابن الرّومي يرمز بكلمة " الزّهر" - في مطلع البيت الأول – إلى "الزّهرة" وهيّ " ربّة الجمال واللهو" في الأساطير القديمة.

وقد كرّر شاعرنا اسم " بستان " سبع مرّات في بداية كلّ بيت باستثناء البيت السّادس وردت في صدر البيت وعجزه ، والتّكرار- في الرّثاء – يؤدّي إلى التّفجّع والتّوجع ، حيث يقول ابن رشيق في هذا الصّدد:" وأولى ما تكرّر فيه الكلام ، باب الرّثاء ، لمكان الفجيعة فيه ، وشدّة الفجيعة الّتي يجدها المتفجّع".([2])

والملاحظ لهذه الأبيات يجد بأنّ النّداء جاء في مطلع الأبيات شبيهًا بالصّرخة الّتي تدوّي في فضاء النّص ومن المعروف أنّ النّداء أسلوب لغويّ ولكّنه في هذه الأبيات جسّد الألم والكبت والحرمان الّذي يكتنف قلب الشّاعر، فتحوّل النّداء إلى حالة انفعاليّة وجدانيّة ، فاختيار الشّاعر لهذا الأسلوب –النّداء- كان صدى لمشاعره ، فعلم الأسلوب " يقرّر أنّ نمط القول يتأثر بالموقف"([3]).

([1])- عبد الحميد جيدة : الاتجاهات الجديدة في الشّعر العربي المعاصر ، مؤسّسة نوفل بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1980 ، ص 67.

([2])- ينظر ابن رشيق : العمدة في محاسن الشّعر ، ج2 ، ص76.

([3])- شكري محمّد عيّاد : مدخل إلى علم الأسلوب ، دار العلوم للطّباعة و النّشر الرياض ، ط1 ، 1982 ، ص47.

وسبب وقوعنا على هذه القصيدة – الّتي أخذت منها الأبيات السّابقة - يتمحور حول سببين رئيسيين : أولا: لأنّ ابن الرّومي لا يرثي فيها المرأة الجسد بل المرأة الإلهام. المرأة الجمال ، وثانيّا : لأنّها أطول مرثيّة على الإطلاق و أحفلها بمعاني التّلهف والأسى . فقد بلغت خمسة وستين ومائة بيت - كاملة- على حين لم يلهمه موت زوجه إلاّ أبياتًا لا تكاد تتجاوز أصابع اليدين.

والتّهكم والازدراء من أنكى ما يرضخ به الهاجي رأس المهجو ونحن نرى كيف كان لتكرير لفظة الوجه والقفاء وقع الهجاء لعمرو في قول الشّاعر:

لَعَهْـدِي بِهَـا يَوْمًـا وَقَـدْ بَصُـرَتْ بِـهِ فَـقَـالَتْ: تَـعَـالَى مَـالِكُ الْخَلْقِ وَالْأَمْـرِ ([1])

عَلَـى أَنَّهَـا قَالَـتْ: دَعُـوْهُ حِيَالَنَـا فَفِـي **وَجْهِـهِ** مَلْهَـى عَـنّ الـنَّغْمِ وَالزَّمْـرِ

دَعُـوا الْفِيْـلَ ذَا الْخُرْطُـوْمِ يَفْـرَحُ سَـاعَةً بِخُرْطُوْمِـهِ الْمَقْبُـوْحِ لَا **وَجْهِـهِ** النَّضْـرِ

"عَشِـقْنَا **قِفَـا عَمْـرُو** وَإِنْ كَـانَ **وَجْهُـهُ** يُـذَكِرُنَا قُـبْحَ الْخِيَّانَـةِ وَالْغَـدْرِ..

فَتًـى **وَجْهُـهُ** كَـالْهَجْرِ لَا وَصْـلَ بَعْـدَهُ وَأَمَّـا **قِفَـاهُ** فَهُـوَ وَصْـلٌ بِـلَا هَجْـرِ.."

رَأى **أنْـفُ عَمْـرُو** أَنْ يَطُـوْلَ كَطُوْلِـهِ لِنَـذْرٍ جَـرَى مِنْـهُ فَـزَادَ عَلَـى النَّـذْرِ

وَغَنَّتْـهُ صَـوْتًا ثَالِثًـا وَهُـوَ قَوْلُهَـا: غَـدَا **أنْـفُ عَمْـرُوا** وَهُـوَ نَهْـدٌ عَلَـى قَعْـرِ

وَلْـوَّى **عَمْـرُو** لَـيَّ لَـبْلَابِ غَيْضَـةٍ وَطَـالَ فَمَـا يَفْنَـى بِـذَرْعٍ وَلَا حَـزرِ

حيث تقوم هذه الأبيات على اللّذعة في تكرار وجه عمرو وقفاه وأنّفه مقترنين بالسّخريّة الممهورة بلباقة التّصوير متكئًا على ألوان من تكرير المقابلة والمفارقة والقياس حتّى يجرّد مهجوه من كلّ فضيلة حسّية أو معنويّة ، " فالطّباق والمقابلة تتمثّل فيهما عناصر الإيقاع المعنوي" .([2])

كما أنّ لتكرار الاسم تشهيرٌ بمدلوله ، واستئناف لتقديمه مع كلّ مقبحه ، إنّ تكرار اسم عمر خمس مرّات على هذا الوجه في هذه الأبيات لا ينقص عن خمس رصاصات في القلب.

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ص963.

([2])- مُحَمَّد عبد المطّلب : التّكرار النّمطي في قصيدة المديح عند حافظ ، مجلة فصول ، العدد 3 ، مج 2 ، 1983 ، ص53 .

ويقول شاعرنا في القاسم ابن عبد الله :

وَكُـلُّ **غِنًـى** فِـي ظِـلِّ غَيْـرِكَ تَافِـهٌ وَلَو أَنّنِي كِسْرَى ودَارِيَ اصْطَخَرُ([1])

عَرَضْتُ عَلَى نَفْسِي **الغِنَى** مِنْكَ تَارَةً وَمِنِّـيَ أُخْـرَى وَ**الْغِنَـى** مِنَـيَّ الصَّـبْرُ

فَمَالَـتْ إِلَـى نَيْـلِ **الغِنَـى** مِنْـكَ، إِنَّـهُ **غِنَى** خَالِصٌ وَالصَّبْرُ قِدْماً ،**غِنًى** فَقْرُ

وَأُقْسِـمُ إِنْ لَـم **تُغْنِنِـي** أَهْنَـأُ **الْغِنَـى** لَأَمْتَطِـيَنَّ الصَّـبْرَ إِذْا حَـزنَ الـدَّهْرُ

أَأَدْعُـو لِغَـوْثِي قَاسِـمًا وَعَزِيْمَتِـي **فَتُغْنِـي** وَلَا **يُغْنِـي** نَـدَى كَفِّـهِ الغَمْـر؟

إنّ القارئ لهذه الأبيات يرى بأنّ الشّاعر كرّر كلمة " الغنى " (9مرّات) بطريقة أفقيّة في كلّ بيّت من أبيات القصيدة وهذا يدلّ على حرص الشّاعر على تكرارها من أجل الإلحاح على طلب الغنى من القاسم بن عبد الله وهذا ما يتّضح لنا في مطلع البيت الثالث ، وإنّ تكرار هذه الكلمة دلالة على توكيد الطلب والمبالغة في الحصول عليه ، بالإضافة إلى أنّ هذا التّكرار أحدث جرسًا موسيقيّا يتناسب مع موقف المدح كما أحدث حرف الغين بتكراره (13 مرّة) في ثنايا القصيدة رنّة موسيقيّة يطرب السّامع لسماعها ويأخذ القلب بغنّتها ممّا يزيد من إيقاع القصيدة بكاملها " وتكرار اللفظة يلجأ إليه الشّعراء لإحداث رنين نغميّ وجرس موسيقيّ يساعدهم على تصور المعنى وتجسيده بإيجاد علاقة بين جرس اللفظ ومعناه "([2])

ويكثر ابن الرّومي من تكرار كلمة الوسواس الّذي يسبب له الشّك والاضطراب وما يسببه من هموم دون انقطاع في قوله:

هَـــلْ حَـــاكِمُ عَـــدْلُ الْحُكُـــوْ مَـــةِ مُنْصِـــفٌ لِـــي مِـــنْ ظَلُـــوْمِ؟([3])

بَاتَـــــتْ بِظَاهِرِهَـــــا **وَسَـــــا وِسُ** مِـــــنْ حُلَـــــي كَـــــالنَّجُوْمِ

وَبِبَـــــاطِنِي مِنْهَـــــا **وَسَـــــا وِسُ** مِـــــنْ هُمُـــــوْمٍ كَالْخُصُـــــوْمِ

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ص1122.

([2])- جمال نجم العبيدي : لغة الشّعر في القرنين الثّاني والثّالث الهجريين ، دار زهران ، عمان ، 2003 ، ص69.

([3])- ابن الرومي : الديوان ، ج5 ، ص ، 2120.

كَـــــمْ بَـــــيْنَ **وَسْـــــوَاسِ** الْحُـــــلْ ي وَبـــــينَ **وَسْـــــوَاسِ** الْهُمُـــــوْمِ

ففي هذه الأبيات تكرّرت كلمة الوسواس 4 مرّات واعتمدها الشّاعر في هذه الأبيات ليصوّر لنا الوقائع والأحداث تصويرًا فنّيًّا فاستعمال الفعل (وسوس) وهو مضاعف رباعي على صيغة فعلل ينطبق على الحالة النّفسية ، والاضطراب العميق الّذي يحسّ به الشاعر كما اعتمد في هذا التّصوير على المفارقة والمقابلة بين وسواس الحلي ووسواس الهموم.

ونجد شاعرنا من خلال شعره يكثر من تكرار كلمة اللون الأبيض والّذي عادة ما يرمز إلى العفّة والبراءة والنّقاء والسّلام والنّصر وقد وقع اختيارنا على هذا اللون لأنّ ابن الرّومي استخدمه بكثرة ووظّفه في أغراضٍ متعدّدة كما نجد هذا في قوله :

حَـــالَ بَيْنِـــي وَبَـــيْنَ أَيَّـــامِهِنَّ الْـــ **بِيْضُ** مَا حْتَلَّ مَفْرَقِيْ مِنْ **بَيَاضِ**([1])

ويحـــق تجهـــم **البـــيض بيضـــا** أعقبـــتهن أربعـــون مواضـــي

لَـيْسَ **بِـيْضٌ** مِـنَ الْمَشِـيْبِ رِثَـاثٌ شَكْلُ **بِـيْضٍ** مِـنَ الْغَـوَانِي بِضَـاضُ

وَرَفِيْـفُ السَّـوَادِ كَالرَّشْـقِ بِالنَّبْـــ لِ ، وَلَـــوْحُ **الْبَيَـــاضِ** كَالْإِنْبَـــاضِ

إذ لا يخلو بيت من هذه الأبيات من ذكر اللون الأبيض الّذي تكرر سبع مرّاتٍ فكلمة البيض الأولى يقصد بها الشّاعر أيام الشباب والفتوة أمّا البيض الثّانية فيقصد بها حلول الشّيب برأسه وقد فرّق هذا الأخيرما بينه وبين تلك الأيام الجميلة المحملة بروائح النّسيم العطرة ، وأمّام دورة الزّمن يكون اللّون الأبيض انهزامًا نفسيًّا ، يعني الذّبول والوهن والإحساسُ بالضّعف واليأس ، هذا الشّيب الأبيض الذي حلّ بالشّاعر يُنذر بالموت ويصبح أكثر قسوةً ونفيًّا للإنسان أمّا السّواد هنا فهو بهاءٌ وجمالٌ وحيّويّة تبعث الحياة وبريق الأمل.

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج4 ، ص 1387-1388

ونجد ابن الرّومي في قصيدة يمدح فيها الأمير عبيد الله يكثر فيها من كلمة " صاحب" في قوله([1]):

صَـاحِبُ السَّـيْفِ وَالْمَكَائِـدِ وَالنَّقْـ ضِ لِتَلْـكَ الْأُمُـوْرِ وَالْإِجْـرَامِ

صَـاحِبُ الـدَّعْوَةِ الّتِـي رَدَّتْ الْحَقْـ قَ عَلَـى أَهْلِـهِ بِـرْغْمِ الرَّغَـامِ

صَاحِبُ النُّصْرَةِ الّتِي شَفَعَتْ نُصْـ رَةَ أَهْـلِ الْفِيْـلِ وَالآطَـامِ

صَاحِبُ الشُّرْطَةِ الّذِي انْهَزَمَ الطّا غُـوْتُ إِذَ كَافَحَتْـهُ أَيُّ انْهِـزَامِ

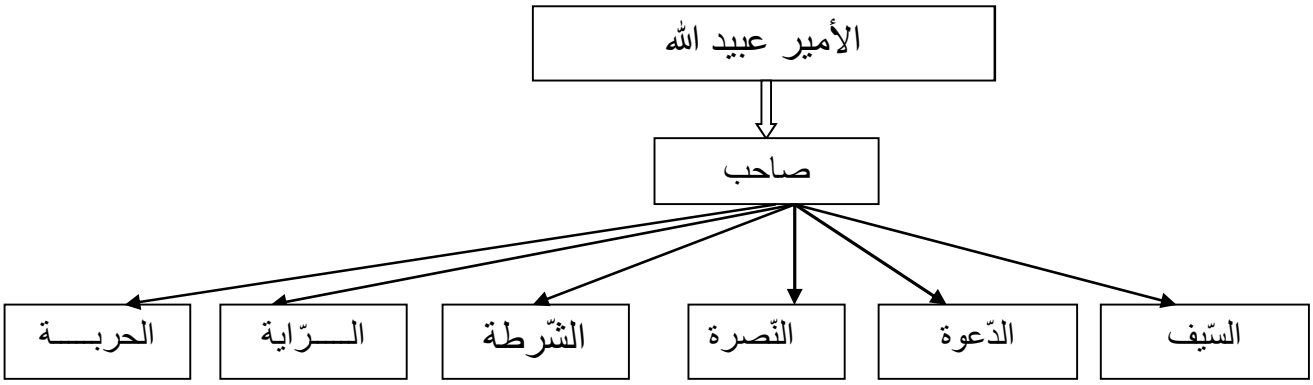
صَـاحِبُ الرَّايَـةِ المُظَفَّـرَةِ السَّـوْ دَاءِ تَهْفُـوْ عَلَـى الخَمِـيْسِ اللّهَـامِ

صَـاحِبُ الْحَرْبَـةِ الّتِـي تَنْفُـثُ الْمَـ وْتَ كَنَفْـثِ الْأَفْعَـى ذُعَـافَ السّـمَامِ

من خلال هذه الأبيات نجد أنّ تكرار اسم الفاعل " صاحب" أحدث رنّة موسيقيّة ، وإيقاعًا استطاع الشّاعر من خلاله أن يؤكّد على صفات الممدوح ، ويثبتها من خلال التّكرار المتناسق والمتسلسل الّذي تزيّنت به صدور الأبيات هذه الأخيرة " لمّا كانت الحاجة إلي تكرارها ماسّة والضّرورة إليها داعيّة ؛ فهذا يدلك على أنّ الإطناب عندهم مستحسن كما أنّ الإيجاز في مكانه مستحب "([2]) ، والمتمعن في في هذه الأبيات يجد أنّ الشّاعر قد ذكر أسماء الفاعلين في أشعاره المدحية ليدّل على أنّ ممدوحيه هم الّذين قاموا بالأفعال الّتي يذكرها كما هو موضّح من خلال هذه الأبيات ، وجاء اسم الفاعل حاملا معنى الثّبات والحال والاستقبال والاستمرار والتّوكيد . ويرى ابن الرّومي أنّ ممدوحه متّصف بالأخلاق الحميدة والصّفات الجميلة "كا الكرم والشّجاعة والإقدام والبطولة والحربة والشّرطة " ممّا جعله يضيف اسم الفاعل إلى فاعله في المعنى ليكون بذلك صفة مشبّهة في قوله :

([1]) – ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج4 ، ص 2373.

([2])– ينظر أبو هلال العسكري ، الصّناعتين ، ص 194.



وبهذا التّكرار المتوازي يؤكدّ الشاعر على صفات الممدوح المرغوب فيها ويضيف القيمة الموسيقية التّي تغني إيقاع النّص وتجعله وحدةً متناغمةً تربط الألفاظ وتوصلها ببعضها البعض و تجعل الأبيات مترابطة واضحة بين الغرض والنّظم.

وابن الرّومي من الشّعراء العباسيين الّذين انتهجوا تكرارًا للأسماء في أشعارهم حيث نجده يمدح أبا عيسى في قوله ([1]):

لكم من مساعيكم قلائد جوهر مساعي **أبى عيسى** لهنّ وسائط

وجدنا **أبى عيسى** العلاء بن صاعد ربيعا مريعا ليس فيه خطائط

نوال **أبى عيسى** قريب ، ومن بغى منال **أبى عيسى** فأدناه شاحط

لقد كرر ابن الرّومي اسم أبى عيسى منوهًا بذكره ، مبيّنًا صفاته ومدحه واختار حرف الطّاء قافيّة لتناسب غرض المدح والوصف وتتلاءم مع موضوع القصيدة ، إنّ هذا التّكرار المتتابع لاسم أبي عيسى جعله الشّاعر مرتكزًا لأبياته وثيق الصّلة بالمعنى العام للقصيدة " ولا يجب على الشّاعر أن يكرّر اسمًا إلاّ على سبيل التنويه به ، والإشارة إليه بذكر ، إن كان في مدح"([2]) ، فتكرير اسم الممدوح ههنا تنويهٌ به ، وإشارةٌ بذكره ، وتفخيمٌ له في القلوب والأسماع.

وإذا كان ابن الرّومي يذكر أسماءً لممدوحين فهو يذكر أيضًا تكرارًا لأسماء يرثي بها كما وصف قرّة عينه وفلذة كبده كما في قوله:

([1])- ابن الرومي :الديوان ، تحقيق حسين نصار ج4 ، ص1427.

([2])- ينظر ابن رشيق : العمدة في محاسن الشّعر ، ج2 ، ص74.

هَلْ **العِيْنُ** بَعْدَ السَّمْعِ تَكْفِي مَكَانَهُ أمْ السَّمْعَ بَعْدَ **العَيْنِ** يَهْدِي كَمَا تَهْدِي ([1])

لَعَمْرِي: لَقَدْ حَالَتْ بِيَ الحَالُ بَعْدَهُ فَيَا لَيْتَ شِعْرِي كَيْفَ حَالَتْ بِهِ بَعْدِي ؟

ثَكَلْتُ سُرُوْرِيَ كُلَّهُ إذْ ثَكَلْتُهُ وَأصْبَحْتُ فِي لَذّاتِ عَيْشِي أخَا زُهْدِ

أرَيْحَانَةَ **العَيْنَيْنِ** وَالأنْفِ وَ الحَشَا: ألاَ لَيْتَ شِعْرِي، هَلْ تَغَيَّرَتْ عَنْ عَهْدِي

سَأسْقِيْكَ مَاء **العَيْنِ** مَا أسْعِدْتُ بِهِ وَإنْ كَانَتْ السُقْيَا مِنَ **العَيْنِ** لاَ تُجْدِي

أعَيْنَيَّ: جُوْدَا لِي،فَقَدْ جُدْتُ لِلثّرَى بَأنْفُسٍ مِمَّا تُسْألاَنِ مِنَ الرَّفْدِ

أعَيْنَيَّ:إنْ لاَتُسْعِدَانِي أَلْمُكْمَا وَإنْ تُسْعِدَانِي الْيَوْم تَسْتَوْجِبَا حَمْدِي

عَذَرْتُكُمَا لَو تُشْغَلاَنِ عَنِ **الْبُكَا** بِنَوْمٍ ، وَمَا نَوْمُ الشَّجِيّ أخي الجَهدِ

أقَرَّةَ عَيْنِي: قَدْ أطَلْتُ بُكَاءُهَا وَغَادَرْتُهَا أقْذَى مِنَ الأعْيُنِ الرُّمْدِ

أقَرَّةَ عَيْنِي: لَوْ فَدَى الحَيُّ مَيِّتَاً فَدَيْتُكَ بِالحَوْبَاءِ أوَّلَ مَنْ يَفْدِي

كَأنِّي مَا اسْتَمْتَعْتُ مِنْكَ بِنَظْرَةٍ وَلَا قُبْلَةٍ أحْلَى مَذَاقًا مِنَ الشَّهْدِ

كَأنِّي مَا اسْتَمْتَعْتُ مِنْكَ بِضَمَّةٍ وَ لاَ شَمَّةٌ فِي مَلْعَبٍ لَكَ أوْ مَهْدِ

ألاَمَ لَمَّا أبْدِيْ عَلَيْكَ مِنَ الأسَى وَإنِّي لأخْفِي مِنْهُ أضْعَافَ مَا أبْدِي

مُحَمَّدٌ، مَا شَيءُ تَوَهَّمَ سَلْوَةً **لِقَلْبِي** إلاّ زَادَ **قَلْبِي** مِنَ الوَجْدِ

واضح أنّ الأبيات تمتلئ بالمشاعر الصّادقة ، وهي صيّحة حسرة وألم صاحها أب من أحشائه وسويداء فؤاده ، وقد وصف فيها شحوبه وسهاده ودموعه الّتي لا ترقأ ولا تجفّ ، وذكر أنّ حاله انقلبت مرارة من بعد موت ابنه ، فهو يتجرّع الحياة كأنّها غصص من العذاب . لقد رآى أبناءه والموت يتلقفهم واحدًا بعد واحد ، فلم يستطع دفعًا لهم ولا ردّا ، وبقي عليه إلاّ الاستسلام وتقبل النّهاية الفجيعة لكلّ فلذّة من فلذّات كبده . وكلّ ابن كان ملء روحه وقلبه ، وتقفر الدّنيا من حوله ، ولا يبقى له إلاّ الألم والبكاء الممضِ والدّموع تملء عينه ولسانه ينوح على ولديه ، إنّه لا يكاد يقرأ أحد منّا

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج2 ، ص 626.

هذه الأبيات حتّى ينبض قلبه ويخفق ، لأن ابن الرّومي عرف كيف يصور لحظة الفراق والاختصار وما يرافقها من ضربات الموت ، إنّ تكرار الشّاعر للفظة العين ، والبكاء ، والدّمع ، والقلب لتصويرٌواضحٌ وتوكيدٌ جلي على أنّ الشّاعرمُحرق القلب على ابنه الّذي رآه يجود بنفسه تحت بصره ولو فدى الحيّ ميّتًا لكان أول فاد ، فيا لابن الرّومي إنّه يشعر كأنّ نفسه تتساقط من بين جنبيه وهذه الزّهرة الحالمة الّتي كان يجد فيها فرحة ونشوة قلبه ووحشاه قد أخذت تذوي قبل الأوان ، وكأنّه لم يستمتع منها بشمةٍ ولا ضمّةٍ ، ولا قبلةٍ ولا نظرةٍ فيا لِبُؤس الحياة ، إنّها صورة تبدو بشعة من القبح والألم والحزن والأنين.

إنّ التّكرار الّذي يقترن بالنّداء " يكشف عن نغمة التّأكيد الّتي يريد الشّاعر أن يبلورموقفه من خلالها "([1])

ومن صور التكرار أيضا ما نجده في مرثية ابن الرّومي حول وفاة خاله بقوله([2]):

رَزِيَّـــةُ خَـــالٍ كَـــانَ **لِلـــدَّهْرِ** جُنَّـــةً ... إِذَا **الـــدَّهْرُ** أَنْحَـــى مُرْهفـــات شِـــفارِهِ

أَلَا مَـــاتَ مَـــنْ مَـــاتَ الْوَفَـــاءُ **بِمَوْتِـــهِ** ... فَـــأَعْوَزَ مَـــنْ يُـــوفي بِذِمَّـــةِ جَـــارِهِ

أَلَا مَـــاتَ مَـــنْ مَـــاتَ السَّـمَاح **بِمَوْتِـــهِ** ... وَكُـــلُّ عَطَـــاءٍ نَقْـــدُهُ كَضِـــمَارِهِ

فَتـــىً كَـانَ يَهْـدِي الْجُـوْدُ قَصْـدَ سَـبِيْلِهِ ... وَحَاشَـــاهُ مِـــنْ أَسْـــرَارِهِ وَبِـــدَارِهِ

فَتًـى كَـانَ لَا يَطْـوِي عَلَـى الْغَدْرِ كَشْـحَهُ ... وَلَا تسْـــأَمُ الْأَيَّـــامُ يَـــوْمَ فِخَـــارِهِ

فَتًـــى كَـانَ لِلْعَـذْرَاءِ فِـي ظِـلِ خِـدْرِهَا ... وَكَالْأَسَـــدِ الرِّئْبَـــالِ فِـــي ظِـــلّ دَارِهِ

راح الشّاعر في هذه الأبيات يرسم لنا صورة صادقة يعبّر فيها عن لوعة الفراق في قصيدة جميلة تراوح عدد أبياتها سبعة وخمسون بيتًا من (بحر الطّويل) ردّد من خلالها نغماتٍ حزينةٍ من خلال تكرار ألفاظٍ بعينها كتكرار لفظة الموت (6 مرّات)

([1])- موسى ربابعة : التّكرار في الشّعر الجاهلي – دراسة أسلوبية – ص 172.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار،ج3 ، ص1131.

والـدّهر(مرّتين) والفتـى (3مـرّات) ليرسـم مـن خلالهـا لوحـة الحـزن والأنـين ويخلّـد ذكرى خاله في ديوانه ، فتفيض القصيدة بـالعواطف الجيّاشـة ، والمشـاعر الصّـادقة ، فضلّ يذكر مآثره من الوفاء والسّماحة والجود والقرى والشّجاعة والحياء، ولمثل هكذا رجـال وجـب تخليـد ذكراهم وتسـجيل منـاقبهم ، وكـان لابـن الروّمـي مقدرة بديعـة فـي تلوين الرّثاء كما هو واضح من خلال هذه الأبيات من خـلال توظيف التّصـريع الّـذي يضفي نغمة حزينة في أبيات القصيدة متلذذا بذكر اسم الفتـى ومالـه من مناقب حميدة وأخلاق كريمة ولا يتوقف ابن الرّومي عندّ هذا الحد في رثاء خاله بل يتعدّاه إلى حالة شعورية تبين عمّا هو موجود داخل نفسه من خلال قوله([1]):

أعِــلّانُ : عَلّتْــكَ الــرَّوَائِحُ صَــوْبَهَا وَانْهَلَّــكَ الْغَــادِي رَوِيَّ قِطَــارِهِ
أعِــلّانُ:مَــنْ أَغْشَــى لِيُــؤْنِسَ وِحْــدَتِي وَيَــدْحَرَ عَنّــي الْهَــمَّ عِنْــدَ احْتِضَــارِهِ؟
أعِــلّانُ: مَــنْ يُصْــغِي لِسَــمْعِ شَــكِيَّتِي وَأَصْــغِي إِلَــى مَــرْدُوْدِهِ وَحِــوَارِهِ؟
أعِــلّانُ: مَــنْ أَفْشِــي إِلَيْــهِ سَــرِيْرَتي فَــآمَنُ مِــنْ إِدْلَالِــهِ وَاغْتِــرَارِهِ؟

هي حالة شعوريّة تظهر ما تركه الفقيد من ألم وحزن في نفس الشّاعر حيث كان أنيس وحدته ومُدحر الهمّ عن الشّاعرعند قدومه ، كما أنّه رفيق دربه فـي التّعبير عمّا يختلج صدر الشّاعر من شكايات وآهات وهو موطن أسراره الّتي يفشيها إليه فجاء تكرار المفقود في البداية إلحاحًا في المخاطبة لتحقيق رغبة الوصـال والالتئام ، ثمّ إنّ التّكرار العموديّ المرتبط بحرف النّداء يشكّل صدّى يتردّد فـي فضـاء الأبيات ليسـهم في تأكيد العلاقة النّفسية الحزينة التّي وصل إليها الشّاعر وهذا ما يؤكد قوله:([2])

أَلَا **بُــوْسَ** لِــلْأُمّ الّتِــي هُــدَّ رُكْنُهَــا بِوَاحِــدِهَا الْمُخْلِــي عِــرَاصَ دِيَّــارِهِ
وَيَــا **بُــوْسَ** لِلْأَخْــتِ الشَّــقِيَّةِ بَعْــدَهُ مِــنَ الْحُــزْنِ الْبَــاقِيْ وَطُــوْلَ اسْـتِعَارِهِ
وَيَــا **بُــوْسَ** لِلطِّفْــلِ الصَّــغِيْرِ وَشَــادِنْ تَعَجَّــلَ **بُــوْسَ** الْيُــتْمِ قَبْــلَ اتّغَــارِهِ

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج3 ، ص1132.
([2])- المصدر نفسه ، ج 3 ، ص 1133.

إنّ تكرار كلمة " البؤس" في الأبيات على شكل توازٍعمودي وأفقي يشكّل فضاء يتّسع لعرض الحالة النّفسية الّتي يعيشها الشّاعر الّذي لم يستطع نسيان المفقود لينتقل بعدها إلى تصوير حالة الأهل من الأم والأخت والولد وما يصيبهم من بؤس وشقاء وحزنٍ ويتم بعد فقدان "علاّن " ، "فالتّكرار بهذه الصّورة يقرع الأسماع بالكلمة المثيرة ويؤدّي الغرض الشّعري".([1])

وابن الرّومي من الشّعراء الّذين يختارون لشعرهم الألفاظ الجميلة ذات الدّلالة الموسيقيّة كما في قوله:

يَــا أَيُّهَــا الْهَــارِبُ مِــنْ **دَهْــرِهِ** أَدْرَكَــكَ **الــدَّهرُ** عَلَــى خَيْلِــهِ([2])

فالشّاعر يكرّر كلمة الدّهر مرتيّن في الصّدر والعجز ، ويختار لهذا البيت ألفاظًا متجانسة الأصوات نحو" أيّها ، الهارب ، دهره ، خيله " وهي ألفاظٌ ذات دلالةٍ موسيقيّةٍ ، إذ توحي الهاء فيها بالتّعب والإرهاق الشّديد ، فضلاً عن أنّ حرف النّداء في أوّل البيت يدّل دلالة واضحة وقاطعة على إنسان يجري مهرولاً . فأتى البحر السّريع مناسبًا وملائمًا لهذه الصّورة.

ومن مظاهر التّكرار في شعر ابن الرّومي تكراره لاسم" فتى شيبان" الّذي كان آية في الجود والكرم حيث يقول الشّاعر:([3])

فَتَــى شَــيْبَان: لِمـا أعْمَلْـتَ مطْلـي بِــلَا حَــدّ ، وَلِلْأَعْمَــارِ حَــدُّ؟

فَتَــى شَــيْبَان: لَا يُشْـمَتُ بِشِـعْرِي عَــدُوُّكَ ، غَالَــهُ عَــنْ ذَاكَ لْحَــدُّ

فَتَــى شَــيْبَان: لَا يَفْــرَحْ بِعَثْبِــي عَلَيْــكَ مُنَــافِسٌ لِــي فِيْــكَ وَغْــدُ

أَتُخْطِئُنِــي فَوَاظِلُــكَ الّلــوَاتِي كَثُــرْنَ، فَلَــيْسَ يُحْصِــيْهُنَّ عَــدُّ

واضحة هي نبرة العتاب على الفتى إلا أنّ الشّاعر لا ينس فضل الفتى عليه إلى درجة أنّه لا يستطيع إحصاءها، فجاء التّكرار العمودي متوازيًا في صدر الأبيات للتأكيد على قرب الفتى من الشّاعر وحنوّه إليه كيف لا وهو أصدق لسان وأعزّ جار

([1])- ينظر نازك الملائكة : قضايا الشّعر المعاصر ، ص247.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج5 ، ص1931.

([3])- المصدر نفسه ،ج2 ، ص774.

وأجود الرّجال....فجاء التّكرار تلبية لحاجة في نفس الشّاعر ليروح عن نفسه وتعويضًا عن الحاجز الّذي يحول بينه وبين الوصول إلى المخاطب كما ينم هذا التكرارعن الشوق والحرقة والألم النّفسي الّذي يعانيه الشّاعر.

ومن الكلمات الكثيرة الشّيوع في شعر شاعرنا كلمة ' ظرطة " فكثيرًا ما يردّدها في شعره على سبيل السّخريّة والهجاء كقوله في وهب بن سليمان بن وهب بن سعيد صاحب بريد الحضرة.

مَاضَـرْطَةٌ بَـدَرَتْ وَهَبَـاً بواهبـةٍ لِمَـنْ هَجَـاهُ كَحَـظٌّ نَالَـهُ أَبَـدَا([1])

يَـالَيْتَنِي نِلْـتُ مِمَّـا نَالَـهُ طَائِفَـةٌ وَأَنَّنِـي **ضَـارِطٌ** عِنْـدَ الْـوَزِيْرِ غَـدَا

قَدْ أَكْثَرَ النّاسُ فِيْ وَهَبٍ وَ**ضَرْطَتِهِ** حَتَّـى لَقَـدْ مَـلَّ مَاقَـالُوْا وَقَـدْ بَـرَدَا

لَاتَعْـلُ **ضَـرْطَةَ** هَاجِيْـهِ **كَضَـرْطَتِهِ** فِي الذّاكِرِيْنَ وَلَا يُحْسَدْ كَمَا حُسِدَا

يَاوَهَـبْ لَاتَكْتَـرِثْ لِعَائِبِيْـكَ بِهَـا فَإِنَّمَـا أَنْـتَ غَيْـثٌ رَبَّمَـا رَعَـدَا

فالملاحظ لهذه الأبيات وغيرها في شعر ابن الرّومي يجد شيوع كلمة " الضرطة " في شعره ، فضرطة وهب أفلتت منه وهو في مجلس الوزير فطار خبرها في الأفاق وانتشر صيتها ووقع في كثير من ألسن الشّعراء ، وصارت مثلاً يضرب به في الشّهرة حتى جعلت ابن الرّومي يتمنّى لو كان مكان" وهب "حتى يرّد على من أكثروا فيه الكلام وملّوا فيه القول ، ثم يدعو "وهب" بعدم الاكتراث لمعيبيه لهذه الضرطة ويشبهها بغيث أو رعد يحي الأرض بعد الممات وبهذا يمكننا القول : إنّ الضّرطة، وإنْ كانت تُعدّ عيبًا بنظر العربيّ حينما كانت تحدث في المجالس العامّة، فهي أيضًا من دواعي فخره، وفي بعض الأحيان تُعتَبرُ بَرَكةً ونعمةً في حال حدوثها في العزلة.

وشاعرنا من الشّعراء الّذين يتذكرون الشّباب وحنينه فيخلدون ذكرياته في أشعارهم فيختارون لذلك أجمل الألفاظ كما جاء في مقدّمة مدحه لأبي الفوراس:

([1])- ابن الرومي : الديوان ،ج2 ، ص735وما بعدها.

لا بِـــدْعَ أنْ ضَـــحِكَ القَتِيْـــرُ فَبَكَـــى لِضِـــحْكَتِهِ الْكَبِيْـــرُ ([1])
عَاصَـــى الْعَـــزَاءُ عَـــنِ الشَّـــبَا بِفَطَـــاوَعَ الـــدَّمعُ الْغَزِيْـــرُ
كَيْـــفَ الْعَـــزَاءُ عَـــنِ الشَّـــبَا بِ، وَغُصْـــنُهُ الْغُصْـــنُ النَّضِـــيْرُ؟
كَيْـــفَ الْعَـــزَاءُ عَـــنِ الشَّـــبَا بِ، وَعَيْشُـــهُ الْعَـــيْشُ الْغَرِيـــرُ؟
بَـــانَ الشَّـــبَابُ وَكَـــانَ لِـــي نِعْـــمَ الْمُجَـــاوِرُ وَالْعَشِـــيْرُ
بَـــانَ الشَّـــبَابُ فَـــلَا يَـــدْ نَحَـــوِي وَلَا عَـــيْنٌ تُشِـــيْرُ
وَلَقَـــدْ أَسَـــرْتُ بِـــهِ الْقُلُـــوْ بَ فَقَلْبِـــيَ الْيَـــوْمَ الْأَسِـــيْرُ
سَـــقْياً لِأَيَّـــامٍ مَضَـــتْ وَطَوِيْلُهَـــا عِنْـــدِي قَصِـــيْرُ

فالشاعر يكرر كلمة الشباب خمس مرات متتاليات ، بل نراه يكرر الشطر الواحد في غير بيت ، على نحو ما نلقاه في البيتين الثالث والرابع ، وليس هذا فحسب ، فإنه يكرر بعض الألفاظ المتجانسة الأصوات مثل "عاصى، الغصن، قصير، وأسرت، الأسير، سقيا، والشباب، وعيشه، والعشير، وتشير". وهي ذات أصوات موسيقية عذبة مثل السين ، والصاد، والشين ، فضلاً عن العين والغين، كما تأخذ الأبيات طابعا أشبه بالنّواح ذلك أنّ الموضوع يتعلّق بالشّيب والشّباب حيث يندب الشّاعر شبابه كأيّ فقيدٍ عزيزٍ عليه ،فضلًا عن أنّ التّكرار المتوازي في البيتين الأولين ، جعل من تكرار كلمة الشّباب تبرز وتسطع لأنّها بؤرة الاهتمام وجاءت الأبيات مملوءة ومشحونة بالذّكريات ، وبإحساس عميق بالحرمان والجراح والفقدان .

ونلاحظ في شعر ابن الرّومي تكرارا للأفعال ، نتوقّف عند أبيات يرثي فيها أبا العبّاس وهيّ أبيات تفيض وجدا وتحسّرا ولوعة ، يقول([2]):

مَـاتَ الّـذِيْ نَـالَ الْعُـلَا مُتَنَـاوِلَا مِـنْ بَعْـدِ مَانَـالَ الْعُـلَا مُتَطَامِنَـا
مَـاتَ الّـذِيْ كَـانَ النَّصِـيْحَ مُسَـاتِرًا **مَـاتَ** الّـذِيْ كَـانَ النَّصِـيْرَ مُعَالِنَـا
مَـاتَ الّـذِيْ فَـتَحَ الْفُتُـوْحَ مُلَاينـاً لَاعَـاجِزاً عَـنْ فَـتْحِهِنَّ مُخَاشِـنَا

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج3 ، ص897.
([2])- المصدر السابق ، ج6 ، ص2594.

مَـاتَ الّـذِيْ أَحْيَـا النُّفُـوْسَ بِيُمْنِـهِ وَ**أَمَـاتَ** مِنْهَـا لِلّمُلُـوْكِ ضَـغَائِنَا

مَاتَ الّذِيْ صَانَ الدّمَاءَ وَلَمْ يَزَلْ عَـنْ كُـلّ إِثْـمٍ لِلْأَئِمَّـةِ صَـائِنَا

مَـاتَ الّـذِيْ أَغْنَـاهُ لُطْـفُ حَوِيلِـهِ عَـنْ أَنْ يُهَـزَّ صَـوَارِمَا وَمَوَارِنَـا

مَـاتَ الّـذِيْ رأب الثـأي مُتعاليـاً عَنْ أَنْ يُصَادِفَ ضَارِبَا أَوْ طَاعِنَّا

واضحٌ أنّ الأبيات تمتلئ بالمشاعر الصّادقة وهي مشاعر الحزن والولع والأنين والصّدع يكتوي بها قلب الشّاعر الّذي يجزع أشدّ الجزع ملتاع أعظم التيّاع ، إذ يصوّر لنا البطولات والأمجاد والصّفات معتمدًا على عنصر التّكرار ، المتمثل في تكرار لفظة "مات" في صدر كلّ بيت فهو بهذا يتلذذ ويتمتع بذكر المكرّر وبهذا يحقّق نغمًا موسيقيّا مستمرّا يثير سمع المتلقي في شكل تكرارعموديّ وظّفه الشّاعر قصد إمتاع البصر بالفضّاء الّذي شغلته هذه اللفظة والملفت للنظروالسمع معًا ، هو ترديده الصّوتي الّذي يتبعه دفءٌ وحنينٌ يكون في بداية السّطر الشّعري فيصنع بذلك إيقاعًا يرسم ويثبت الصّورة في ذهن المتلقي" إنّ تكرار نفس العبارة في بداية كلّ مقطع يشبه تكرار نغمةٍ مركبةٍ في لحن موسيقيّ متنوع "([1]) .

وعمد ابن الرّومي على تكرار كلمة واحدة في بت واحد كقوله:

سَـقَيْتِنِي كَـأْسَ ذُلٍ يَـوْمَ تَحْجُبُنِـي فَاشْرَبْ بِكَأْسِي فَإِنَّ الْكَاسَ بِالْكَاسِ ([2])

فالشّاعر كرّر كلمة الكأس في البيت أربع مرّاتٍ ولعلّ مردّ ذلك هو شعور الشّاعر بوطأة الهوان والذّل الّتي رمز إليها بالكأس ، والّتي اشتبهت في وجدانه وأعماقه بتجرّع كأس المنيّة دفعه إلى تكرار هذه الكلمة (الكأس) ، لما تختزنه من تجسيد لهذه الحالة الشّعوريّة .

([1])- عبد الخالق محمّد العف : تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم ، ص 17.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ،ج3 ، ص1217.

ومن شواهد هذا التّكرار في شعر شاعرنا قوله في تكرار كلمة السّيف :

بِجَهْلٍ كَجَهْلِ السَّيْفِ وَالسَّيْفُ مُنْتَضًى وَحِلْمٍ كَحِلْمِ السَّيْفِ وَالسَّيْفُ مُغَمَّدُ([1])

ويورد الجرجاني مشهدّا نقديًّا لطيفًا يقول فيه " ومّما يدخل في ذلك ما حكيّ عن الصّاحب من أنه قال : كان الأستاذ أبو الفضل يختار من شعر ابن الرّومي وينقط عليه ، قال : فدفع إلى القصيدة الّتي أولها :" أتحت ضلوعي جمرة تتوقّد " قال : تأملتها فتأملتها .فكان أن ترك هذا البيت " الّذي ذكرناه سابقًا " فقلت لم ترك الأستاذ هذا البيت ؟ فقال: لعلّ القلم تجاوزه .قال: ثمّ رآني من بعد فاعتذر بعذر كان شرّا من تركه ، قال : إنّما تركته لأنّه أعاد السّيف أربع مرّات . قال الصّاحب : لو لم يعده أربع مرّات فقال:" بجهل كجهل السّيف وهو منتضى وحلم كحلم السّيف وهو مغمد " لفسد البيت.

والسّبب في ذلك أنّك إذا حدّثت عن اسم مضاف ثمّ أردت أن تذكر المضاف إليه ، فإنّ البلاغة تقتضي أن تذكره باسمه الظّاهر ولا تضمره ، وتفسير هذا أنّ الّذي هو الحسن الجميل أن تقول :" جاءني غلام زيد وزيد " ويقبّح أن تقول:" جاءني غلام زيد وهو". ([2]) ونظيفُ إلى ما سبق أنّ تكرار كلمة" السّيف " هي بؤرة البيت ومركز الصّورة التّخيليّة.

2.2. التّكرار الأفقي:

1.2.2. ردّ العجز على الصّدر:

يعدّ ردّ الأعجاز على الصّدور من الأنواع الّتي تعتمد على تكرير اللفظ هذا النّوع ، الّذي يسمّى مع هذا الاسم : التّصدير ، ويورده ابن الأثير تحت التّجنيس، وتسميته بالتّصدير هي من إطلاق المتأخرين.

وكلمة التّصدير لغة :" مأخوذة من الحبل الّذي يصدر به البعير إذا جرّ حمله إلى خلف والحبل اسمه التّصدير ".([3])

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ص 590.

([2])- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تحقيق: د مُحَمَّد رضوان الدّاية ، دار قتيبة ، دمشق ، ط1 ، 1982 ، ص 371/370.

([3])- ابن منظور: لسان العرب ، مج4 ، مادّة (صدر) ، ص448

وفي هذا يقول ابن أبي الأصبع :" وهو الّذي سماه المتأخرون (التّصدير) وقسّمه ابن المعتز ثلاثة أقسام".ثمّ بدأ يسوق كلّ قسم وتعريفه والنّقد عليه.([1])

أمّا من حيث الاصطلاح فهو:" أن يأتي بلفظين قد اتحد معناهما ، وبلفظين قد اختلف معناهما، وبلفظين لا يجمعهما أصل اشتقاقي ، بعد اتفاق المكرّر في الحروف ، أو يجمعهما مع اختلاف الهيأة "([2]) .

وعرّفه السّكاكي بقوله:" أن تكون إحدى الكلمتين المتكررتين أو المتجانستين ، أو الملحقتين بالتّجانس ، في آخر البيت والأخرى قبلها في أحد المواضيع الخمسة من البيت وهي صدر الصراع الأول وحشوه وآخره وصدر المصراع الثّاني وحشوه".([3])

ويعرفه صاحب كتاب العمدة بقوله :" هو أن يردّ أعجاز الكلام على صدوره ، فيدل بعضه على بعض ، ويسهل استخراج قوافي الشّعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصّنعة ، ويكسب البيت الّذي يكون فيه أبّهة ، ويكسوه رونقًا وديباجةً ، ويزيده مائيّة وطلاوةً ".([4]).

والتّصدير قريب من التّرديد ، والفرق بينهما أنّ التّصدير مخصوص بالقوافي تردّ على الصّدور ، والتّرديد يقع في أضعاف البيت ".([5])

ومن أبيات رد العجز على الصّدر قول شاعرنا ابن الرّومي:([6])

يَاهَـلْ يُخَلّـدُ مَنْظَـرٌ **حَسَـنُ** لِمُمْتَّـع أَوْ مَخْبَـرٌ **حَسَـنُ؟**

أَمْ هَـلْ يَطِيْـبُ لِمُقْلَـةٍ **وَسَـنٌ** فَيَقِـرُّ فِيْهَـا ذَلِـكَ **الْوَسَـنُ؟**

أَمْ هَـلْ يُبَـتُّ لِـذَاهِبٍ **قَـرنٌ** يَوْمـاً فَيُوصَـلُ ذَلِـكَ **القَـرْنُ؟**

([1])- ابن أبي الأصبع : تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن ، تحقيق حنفي مُحَمَّد شرف ، ج1 ، ص 116.

([2])- عزّ الدّين علي السّيد ، التكرير بين المثير والتأثير ، عالم الكتب ، ص223.

([3])- مُحَمَّد بن علي السكاكي : مفتاح العلوم ، دار الكتب العلميّة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2000 ، ص541.

([4])- ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق مُحَمَّد محي الدّين عبد الحميد ، ج2 ، ص3.

([5])- ينظر كتاب العمدة لابن رشيق ، ج2 ، ص 3.

([6])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار، ج6 ، 2514 وما بعدها.

يطالعنا ابن الرّومي في هذه الأبيات بجملة من التّكرارات ، بهدف تحقيق تنويعات في كثافة الإيقاع ، حيث يبرز مهارته بوضوح في أشعاره ، ويحرص على ردّ الأعجاز على الصّدور ليربط بين إيقاع القافيّة ، وصدر البيت ، وينسج تقابلا في الإيقاع وتوازيّا في البنيّة الصّوتية ، ففي هذه الأبيات ردّت الأعجاز **(حَسنُ، الوسنُ، القَرنُ)** على الصّدور في تشكيلٍ تكراريّ أفقيّ متوازٍ**(حَسنُ، حَسنُ)(وَسنُ ، الوسنُ)(قَرنٌ ، القَرنُ).**

فالشّاعر يبرز تأثره النّفسي جراء فقدان ابنه " هبة الله" لذلك وظّف الصفة المشبّهة في الأبيات الثلاثة فجاء بكلمة الحسن ليثبت صفة جمال المظهر والمخبر لابنه ، ويؤكّد حسن منظره ومدى إمتاع العين لرؤيته .

وفي البيت الثّاني الّذي بدأه بحرف العطف ثمّ حرف الاستفهام ليعمق إحساسنا بما يقاسيه ويعانيه من فقدان للنوم وتعب في عينيه جراء عدم استقرار النّوم فيهما وأصبحتا محرومتين من الرّاحة وفي هذا تأكيد على مأساة الشّاعر، وفي البيت الثّالث يعيدنا الشّاعر إلى ارتباط مصيره بمصير ولده فهو يبحث عن حبل الوصال بينه وبين ولده وما عدا ذلك ، فهو لن يجد الاستقرار النّفسي والمكاني وسيلاحقه أينما رحل .

وقد وظّف ابن الرّومي هذا النّوع من التكرار ليحدث جرسا موسيقيًّا ونغمًا إيقاعيًّا في البيت الشّعري ، ويربط مابين صدر البيت وعجزه في شكل نسيج متكامل إضافةً لما يحدثه التّصدير من تواز في البنيّة الصوتية داخل القصيدة كما نجد هذا واضحا من خلال هذه الأبيات.([1])

مَنْ لِي بِالصَّبْرِ بَعْدَ **مُدّخَرِ** أَفْنَى مِنَ الصَّبْرِ كُلَّ **مُدَّخَر**

بَلْ قَبَّحَ الصَّبْرُ إِنَّهُ **غَدْرٌ** بِصَاحِبِ الصّدْقِ أَيَّمَا **غَدْر**

لَا أَسْأَلُ اللهَ حُسْنَ **مُصْطَبر** فَإِنَّهُ عَنْكَ لُؤْمُ **مُصْطَبِر**

ففي هذه الأبيات ردّت الأعجاز على الصّدور وشكلت تكرارًا أفقيّا متوازيّا وأكسبت الأبيات غنّة وكستها رونقًا وديباجةً وزادتها حلاوةً وطلاوةً ، فجعل الشّاعر

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج2 ، ص 924.

من حرف الراء رويّا وحبلا يصل بين صدر البيت وعجزه ويجعله وصلا لصبره وحزنه ليبعث منه غنّة تستميل النفوس وتجذب العقول ، فقد نفد صبر الشّاعر بعدما كان مدّخرا وغدر به بعدما كان صاحب صدق فالشّاعر لا يسأل حسن الانتظار والهدوء لأنّه أصبح لؤم وشؤم بعدما غدر به.

و ينوع شاعرنا ابن الرّومي في استعمال التّصدير مع التنّويع في الرّوي والقافيّة كما جاء في قوله على ابن بشر المرثدي:([1])

وَالْفَضْلُ مِنْ كَفَّيْكَ **مُشْتَرَكُ** لَكِنَّ فَضْلَكَ غَيْرُ **مُشْتَرَكِ**

وَحَرِيْمُ مَالِكَ جِدُّ **مُنْتَهَكِ** لَكِنَّ عِرْضَكَ غَيْرُ **مُنْتَهَكِ**

وقد سمّى هذا النّوع ابن أبي الأصبع (تصدير التّقفية).([2])، فالشّاعر ردّ العجز على الصّدر في كلمة (مشترك) وكلمة (منتهك) الّتي جاءت في آخر صدر البيت وكلمة "مشترك ، ومنتهك " الّتي جاءت في آخر عجز البيت فنلاحظ من خلال هذين البيتين خفّةً وغنّةً حقّقها اسم المفعول بضمّ أوله وفتح ما قبل آخره فجعل الشّاعر الفضل مشترك في كفّي ابن بشر لكنه سرعان ما استدرك قوله بأنّ إحسانه لا يقتصر على كفّيه وفقط أمّا في الشطر الثّاني فالشّاعر يبالغ في هتك مال ابن بشر والتّعريض به لكنّه يستدرك شرف عرضه بأنّه مصون ومحفوظ وبهذا يحقق التّصدّر الغرض من وجوده ويلبس الألفاظ المعاني المناسبة لها .

ومن شواهد تكرار التّصدير في شعر شاعرنا وهو يحضّ على المكارم قوله:

مَدِيْحًا يَعِيْهِ الْقَلْبُ لَا السَّمْعُ **سَالِكَا** مَسَالِكَ لَيْسَ الْقَوْلُ فِيْهِنَّ **سَالِكَا**([3])

فالشّاعر ردّ العجز على الصّدر في كلمة (سالكا) الّتي جاءت في آخر صدر البيت وكلمة (سالكا) في آخر عجز البيت . ليؤكد على مسلكٍ وطريقٍ خالٍ من الحواجز والعوائق ، ويكون غير مسدودٍ أمام الفضائل والمكارم ، وما زاد البيت أبّهةً ورونقًا تكرار حرف السّين ستّ مرّات ليحدث غنّةً موسيقيّةً ويحدث سنفونية

([1])- المصدر نفسه ، ج5 ، ص1810.

([2])- ابن أبي الأصبع : ، تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن ، تحقيق حنفي مُحَمَّد شرف ، ج1 ، ص 116.

([3])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج5 ، ص 1839.

التّنفيس عن النّفس وبيان الحركة " فالسين حرف يكون للتّنفيس ، ويكون زائدًا في الوقف، لبيان الحركة "([1]).

ومن أمثلة التّصدير ما وافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه ومثال ذلك قول ابن الرّومي يعاتب بعض أصدقائه:([2]):

مُتَخَصّـــصٌ بِالْمَجْـــدِ إلاّ أنَّـــهُ بِفَسَـادِ مَايَسْـعَى لَـهُ **مُتَخَصِـصُ**.

نرى بأنّ الشّاعـر في هذا البيت جعل من المكرّرين" متخصّصٌ" طرفين للبيت وهو ما يسمّيه ابن أبي الأصبع (تصدير الطّرفين).([3]) ، وهذا النّوع من التّكرار يحدث جرسًا موسيقيًّا في البيت ، ويربط بين إيقاع البيت وصدره .

ومن أمثلة تصدير الطّرفين في شعر شاعرنا قوله في الغزل([4]):

فَعِرَاصُ قَلْبِكَ بِالصّبَى مَعْمُوْرَةٌ لما خَلَتْ مِمَّنْ تُحِبُّ **عِرَاصُ([5])**.

فنجد في هذا البيت ردّ العجز على الصّدر في كلمة "عراص" الّتي جاءت في أول صدر البيت وكلمة "عراص" الّتي جاءت في آخر عجز البيت ، وفي هذا تأكيدٌ للمعاني وتثبيتها ، فالكلام الّذي تتكرر ألفاظه ويرجع بعضها إلى بعض فيه تقرير وتذليل وزيادةٌ في المعنى ، ويحمل معه إيحاءاتٍ وأبعادٍ جديدةٍ في كلّ مرّةٍ " إنّ العنصر الّذي يتردّد هو ذاته في المنزلتين ويكون في المنزلة الثّانيّة غيره في المنزلة الأولى في الوقت نفسه ، فليس الفرق بين الاستعمالين فرقًا مفهوميًّا وإنّما هو تأثيري وهو يعود إلى مسألة الحدّة . فالتّرديد يتضمّن تضاعف الحدّة والعنصر المردّد أقوى من العنصر المفرد "([6]) ومن شواهد ردّ العجز على الصّدر قول ابن الرّومي:

([1])- الحسين بن قاسم المرادي : الجنى الدّاني في الحروف والمعاني ، تحقيق فخر الدّين قباوة و مُحَمَّد نديم فاضل ، دار الكتب العلميّة ، بيروت لبنان ط1 ، 1962 ، ص59.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج3 ، ص1361 .

([3])- ابن أبي الأصبع : تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن ،تحقيق حنفي مُحَمَّد شرف ، ج1 ، ص 116وما بعدها .

([4])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج3 ، ص1371.

([5])- العراص : والجمع عرصات واحدها عرصة: البقعة الواسعة بين الدّور لابناء فيها.

(6) – مُحَمَّد الهادي الطّربلسي : النّص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتار ، مجلة فصول ، العدد الأول ، مج 5 ، 1984 ، ص 28.

بِالْحَدِيْـــدِ الْحَدِيْـــدُ يُفْلَـــحُ قِـــدْمًا فَالْقَهَـــا مِـــنْ **حَدِيْـــدِهِ بِحَـــدَادِهِ**([1]).

لقد كرّر الشّاعر اسم الحديد في صدر البيت وعجزه ، كما كرّر حرف الدّال (9مرّات) وحرف الحاء(5مرّات)، فأتى إيقاع النّغم من خلال جملة التّكرارات للحروف فكأنّ الشّاعر يتلذّذ بتكرار كلمة الحديد الّتي جاءت مكرّرة (4 مرّات) في الصّدر والعجز لتزيد المعنى وضوحًا والمبنى جمالاً. كما أنّ فيه ربط آخر الكلام بأوله ممّا يجعل المتلقي يدرك آخر البيت إذا سمع أوّله ، كما يبعث فيه إيقاعًا موسيقيّا تطرب له النّفس، يحدثه هذا التكرار، والتّرديد .

وقد أفاد ابن الرّومي من التّصدير ووظّفه في شعره وبأنواعه المختلفة ومن ذلك قولهُ في علي بن يحي([2]):

هَنِيْئًـــا لَـــهُ إِفْطَـــارُهُ وَصِـــيَّامُهُ **هَنِيْئًـــا** ، وَمِـــنْ بَعْـــدِ الْهَنَـــاءِ مِـــرَاءُ

لقد كرّر الشّاعر كلمة " هنيئا " في الصّدر والعجز وهذا النّوع من التّصدير سماه ابن أبي الأصبع (تصدير الحشو).([3]). فالشّاعر يزفّ الهناء لعلي بن يحي على صيامه وإفطاره ويؤكد على ذلك من خلال ردّ العجز على الصّدر وتكرار كلمة " الهنّاء" ولكن من بعد الهناء مراء لا جدال فيه.

واستمرّ الشّاعر ابن الرّومي في توظيف التّصدير في قصيدة يرثي فيها محمد بن نصر بن منصور بن بسام في قوله:

ذَهَـبَ **النّـــوَالُ** فَمَـــا يُحِـــسُّ **نَـــوَالُ** وَعَفَـــا **الْفِعَـــالُ** فَمَـــا يُحِـــسُّ **فِعَـــالُ**([4])

استثمر الشّاعر في تكرار كلمة "النّوال " مرّتين في صدر البيت وكلمة "الفعال" مرّتين في عجز البيت ، ليحقق بذلك توازٍ أفقيّ مشحونٌ بحسرةٍ وألمٍ على فراق من كان رمز العطاء والنصيب قبل أن يبادر إليه بالسّؤال وعفا الكريم صاحب العمل الحميد والحسن عن كلّ قبيحٍ ، وهذه الدّلالات الّتي يحملها التّكرار الأفقي تفجّر

([1])- ابن الرومي: الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج2 ، ص 713.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج1 ، ص95.

([3])- ينظر ابن أبي الأصبع : تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن ، تحقيق حنفي محمّد شرف ج1 ، ص 117

([4])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج5 ، ص 1962.

طاقات الكلام ، من أجل تقديم الحالة النّفسيّة للشاعر وتجعل التّصدير يقوم بدوره في بناء القصيدة كنسيج متكاملٍ وبناء متراصّ.

وفي الأخير نحاول رصد التصدير في شعر ابن الرّومي في مواضعه المختلفة:

- ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول ، نحو قوله في ابن بلبل:

وَاسَـــوْأَتِي وَاللهِ مِـــنْ تَطْفِيْفِـــهِ إِذْ لَا تَخَافُ هُنَاكَ مِنْ تَطْفِيْفِهِ ([1])

نَمْتَاحُـــهُ وَالْجَـــورُ فِـــي تَوْظِيْفِنَـــا وَيَسُوْسُـــنَا وَالْعَـــدْلُ فِـــي تَوْظِيْفِـــهِ

مُتَطَـــوّلٌ نَشْـــتَطّ فِـــي تَكْلِيْفِنَـــا أَبَـــداً، وَلَا يَشْـــتَطّ فِـــي تَكْلِيْفِـــهِ

- ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه، نحو قوله في يحيى بن علم المنجّم:

طَنَّـــبَ الْمَجْـــدَ بِالمَكَـــارِمِ، وَالْبَيْـــ تَ بنَصِـــبِ الْعِمَـــادِ وَالتَّطْنِيْـــبِ([2])

مَـــنْ يُلَقِّـــبْ فَـــإِنَّ أَسْـــمَاءَكَ الْأَسْـــ مَـــاءُ يَشْـــغَلْنَ مَوْضِـــعَ التَّلْقِيْـــبِ

- ما يوافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه، نحو قوله في القاسم:

لَا تُعَاقِـــبْ بِمَـــا التَّـــوَاءُ أَخُـــوْه أَعِقَابـــاً تُرِيْـــدُ بِـــي أَمْ تَـــواءُ؟([3])

ومن تصديره الذي جاء مستحسناً قوله في القاسم من قصيدة مطلعها:

قَدِمْتَ قُدُوْمَ الْبَدْرِ بَيْتَ سُعُوْدِهِ وَأَمْرُكَ عَالٍ صَاعِدٌ كَصُعُوْدِهِ([4])

نلاحظ أن فيها تلك الأقسام الثلاثة ، مما أكسبها جمالاً:

وما رفْدك المحمودُ من رِفد رافدِ تُعَـــدُّ عيوبـــاً جَّمـــةً فـــي رُفـــوده

تـذوبُ رفـودُ البحـرِ بعـد جُمودِهـا ومالَـــكَ رِفْـــدٌ ذاب بعـــد جُمـــودِه

وأنـت متـى جُـزْتُ الحـدودَ نَفَعْتَنـا وكم ضَرَّ بَحرٌ جـازَ أدنـى «حدودهِ»

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج4 ، ص1589.

([2])- المصدر السابق : ج1 ، ص144.

([3])- نفسه ، ج1 ، ص93.

([4])- نفسه ، ج2 ، ص678 - 679

وترجع بلاغة هذا الفن إلى تأكيد المعاني وتقريرها ، " وذلك أنّ اللفظ عندما يتكرر أو يذكر مجانسا لآخر يتأكد معناه في ذهن السّامع ويتقرر"([1]) ... كقول شاعرنا ابن الرّومي:([2]):

الـــــدَّائِمُ الْعَهْـــــدِ وَلَكِنَّـــــهُ يَصْـــعَدُ مِـــنْ عَهْـــدٍ إِلَـــى عَهْـــدِ

فنجد أنّ تكرار العهد قد قرّر المعنى وأكد ديمومة العهد ، كما أنّ دلالة أول الكلام على آخره ، وارتباط آخره بأوله يضفي على البيت بلاغةً وهذا ما يعرف عند الخبراء بفن القول :" البلاغة أن يكون أول كلامك دالاً على آخره ، وآخره مرتبط بأوله ...وقد كان صنّاع الكلام يفخرون بدلالة أول كلامهم على آخره ، وارتباط آخره بأوله كما كان النّقاد يفطنون للكلام الجيّد المتماسك ويدركون آخره عند سماعهم لأوله"([3]).

وردّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها :" من صميم الذّوق الشّعري عند العرب وتسميّته خاصّة به ومن مزاياه : أنّه نوع من الدّلالة ، فيه تقريرٌوبيانٌ وتدليلٌ ، وأنّ فيه نوعًا من زيّادة المعنى ، حاصلاً من إيحاء اللفظ الأول بالثّاني الّذي هو تكرار له ، وأنّ الأول كما أوحى بالثّاني فإنّه يذكر به عند الإنشاد ، فهو رابطٌ من روابط التّذكر ، وأنّ هذا التّرداد نوع من الموسيقا ، وأقرب ما يكون إلى الغناء الّذي يطلب فيه ترداد بعض ألفاظٍ يدركها السّامعون إدراكاً وهليًّا بمجرد الإنشاد ، والموسيقا تحلو على التّردد والتّكرير. وفيه فوق كلّ ما تقدّم رونق من حسن السّبك في الصّناعة ومائيّة وطلاوة من جمال العرضِ"([4])

([1])- بسيوني عبد الفتّاح : علم البديع ،ص 314.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج2 ، ص706.

([3])- بسيوني عبد الفتّاح : علم البديع ، دراسة تاريخيّة وفنّية لأصول البلاغة ووسائل البديع ، دار العالم الثّقافيّة للنّشر والتّوزيع ، ط2 ، 1994 ص 315.

([4])- ينظر بلاغة أرسطوبين العرب واليونان ، إبراهيم سلامة ، مكتبة لأنجلو مصريّة ، القاهرة ، ط2 ، 1952 ، ص127.

2.2.2. الجنـــاس:

يندرج الجنّاس ضمن موضوع التّكرار الصّوتي ، وذلك لارتباطه بالإيقاع النّاتج عن تكرار أصوات مجتمعةٍ " وقد توسّع العرب كثيرًا في دراسة الجناس ، وأولوه من العناية والاهتمام حتّى صار موضة العصر ، فابن المعتز ألّف كتابًا أسماه البديع أفرد فيه بابا كاملًا للجناس وخصّه بأمثلة كثيرة ".([1])

والجناس لغةً :" هو ضرب من الشّيء وهو أعمّ من النّوع والمجانسة والمماثلة ، وسمّي هذا النّوع جناسًا لما فيه من المماثلة اللفظيّة ".([2])

أمّا من حيث الاصطلاح فهو أن يتفق اللّفظان في المبنى ، ويختلفان في المعنى ،والجناس من المحاسن اللفظيّة الّتي لها تأثير كبيرٌ على نفسيّة المتلقي وذلك لما يشتمل عليه من إيقاع محبّبٍ يُحدث في النّفس استحسانًا للكلام وميلاً للاستماع ، غير أنّ النّقاد يشترطون فيه أن يكون مطبوعًا ، وأن يكون تابعاً للمعنى لا أن يكون المعنى تابعا له ، ولهذا السّبب لم يستحسن النّقاد الكثير من شعر أبي تمام لاشتماله على الكثير منه من غير ما حاجة إليه ، يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا الصّدد:" أمّا التّجنيس فإنّك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان وقع معنييهما من العقل موقعًا حميدًا ، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمًى بعيدًا ،أتراك استضعفت تجنيس أبي تمام في قوله:

ذَهَبَت بِمُذْهَبِهِ السَّمَاحَةُ فَالْتَّوَتْ فِيْهِ الضُّنُوْنُ: أَمَذْهَبٌ أَمْ مُذْهَبُ.([3])

واستحسنت تجنيس القائل :" حتّى نجى من خوفه وما نجا " لأمر يرجع إلى اللفظ ؟ أم لأنّك رأيت الفائدة ضعفت عن الأول وقويّت في الثّاني؟ ورأيت الأول لم يزدك بـ :" مَذْهَبٌ ، مُذْهَبُ " على أن أسمعك حروفًا مكرّرةً ، تروم لها فائدة فلا تجدها إلاّ مجهولةً أو منكرةً.

([1])- رابح بوحوش : البنّية اللغويّة لبردة البوصيري ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر ، 1993 ، ص61.

([2])- يحي بن حمزة العلوي : الطّراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، ج2 ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصريّة ، صيدا بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2002 ، ص185.

([3])- ديوان أبي تمام : مج 1 ، شرح الخطيب التّبريزي ، تح: محمّد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 5 ، 1951 ، ص129.

ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة كأنّه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ، ويوهمك كأنّه لم يزدك ، وقد أحسن الزّيادة ووفّاها فبهذه السّريرة صار" التجنيس"- وخصوصًا المستوفى منه المتّفق في الصّورة- من أحلى الشّعر ومذكورًا في أقسام البديع ، فقد تبيّن لك أنّ ما يعطي "التّجنيس" من الفضيلة أمر لم يتم إلاّ بنصرة المعنى ، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن ، ولما وجد فيه معيب مستهجن ، ولذلك ذمّ الاستكثار منه والولوع به ".([1])

يفهم من كلام الجرجاني أنّ قيمة الجناس تكمن في المعنى الّذي يؤدّيه لا في إعادة اللفظ من غير أن يكون لذلك فائدة ، كما يفعل أصحاب الزّخرفة اللفظيّة الّذين أثقلوا كاهل اللغة وشوّهوا جمالها. ولهذا كان الجناس خاصّية فنّية عند أرباب البيان والأدب.

- أنواع الجنّاس في شعر ابن الرّومي.

الجنّاس التّام: ويسمّى أيضا الكامل وهو إتّفاق اللفظين في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها.([2]) ، ويمكن رصد هذا التّكرار الجناسي في شعر ابن الرّومي بتداعي الدّلالـــة عـن طريق المجاورة في قوله:

أشَـــارَتْ **بِالْخِضَـــابِ** إلَـــى **الْخِضَـــابِ** كَنَـــاظِرَةٍ إلَـــى شَـــيءٍ عُجَـــابِ([3])

فالجناس حاصل في كلمة (الخضاب) والمراد بالخضاب الأولى أصابع الفتاة أو المرأة أمّا الثّانيّة فالمراد بها خضاب الشّيب ، فنظرة الشّاعر إلى الفتاة الغانيّة بجمالها جعلها تتعجب منه لأن الشّاعر أصبح كبيرًا في السّن ولاح الشيب بعارضه ورأسه، وبهذا أعطى الجناس للبيت قوّةً في جرسه ونغمةً تتناسب مع الموقف الّذي وقع للشاعر .

ونلمح تماثلاً في التّجنيس عند ابن الرّومي من خلال هذا البيت:

([1])- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلميّة ، بيروت ، 2001 ، ص 16

([2])- ينظر الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 288.

([3])- ابن الرومي : الديوان ، ج1 ، ص 251.

لِلسُّـوْدِ فِـي السُّـوْدِ آثَـارٌ تَـرَكْنَ بِهَـا لَمْعًا مِنَ الْبِيْضِ تَثْنَـي أَعْيُنُ الْبِيْضِ ([1])

نلاحظ في هذا البيت زخمًا من الكلمات المتجانسة فالسّود الأولى هي من سواد الليل أمّا السّود الثّانيّة فالمقصود بها الشّعر الأسود فالشّاعر يرى أنّ الأيّام واللّيالي السوداء الصّعبة تترك أثارها على الشّعر الأسود ويشيب بسببها الفتى الرطّب.

كما جانس الشّاعر بين كلمة البيض الأولى ويعني بها الشّعر الأبيض أمّا البيض الثّانيّة فتعني الفتيات الغانيات الجميلات جمالًا طبيعيًا فهنّ يعرضن عن الشّاعر لكثرة الشيب برأسه لاعتقادهنّ أنّه قد كبر في السّن وأنّ العمر تقدّم به ، والشّاعر من خلال هذا التجنيس يحاول إظهار البراعة في وصف ذلك الموقف.

ويبدع ابن الرّومي في وصف المغنيّة بستان فيضفي عليها طابع الجمال والامتنان لحسن صوتها وجمال شكلها فيقول:

بُسْـــتَانُ بُسْـــتَانٌ يُقِـــرُّ عُيُوْنَنَـــا بِمَـا فِيْـهِ مِـنْ نُـوَارِهِ الْمُتَضَـاحِك.([2])

فقد جانس بين اسم المغنية (بستان) واسم (بستان) فالأولى يعني بها اسم المغنية محبوبته وبستان الثّانيّة يعني بها الروضة الغنّاء والحديقة الفاتنة المملوءة بالفواكه والخضروات وأنواع الثّمرات المختلفة الّتي تقر العين وتبتسم لرؤيتها ، كما زاد التشّبيه البليغ البيت روعةً وجمالًا في تجسيد المعنى والمبنى وحفزّ ذهن المتلقي نحو التّأمل في معاني الكلمات المتجانسة والتّفريق بينهما ، كما أنّ الكلمات المتجانسة تحدث جرسًا لطيفًا تطرب له الأذن .

وابن الرّومي من الشّعراء الّذين يستهويهم جناس المجاورة فيوظّفه ببراعة في هذا البيت بقوله:

تَبِعُوا **الْهَوَى فْهَوَى** بِهِمُ ، وَكَذَا الْهَوَى مِنْـــهُ الْهَـــوَى بِأَهْلِـــهِ فَحَـــذَارِ([3])

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج4 ، ص 1419.

([2])- المصدر نفسه ،ج5 ، ص 1866.

([3])- نفسه ،ج2 ، ص 930.

فهوى الأولى بمعنى العشق والحبّ والهيّام والثّانيّة فعل ماضٍ بمعنى أرادهم في الهاوية والتّهلكة فاللفظان اتّفقا في النّطق واختلفا في المعنى وهذا من شواهد الجناس المستوفي.

الجنّاس غير التّام:

وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحدٍ أو أكثر من الأمور الأربعة السّابقة

الجناس النّاقص:

وهو أن يختلف اللفظان في عدد الحروف بالزّيادة أو النّقصان ومثال ذلك قول شاعرنا ابن الرّومي :

وكـــذاك **الـــدَّنيا الدنيَّـــة** قـــدراً تتصـــــدَّى لأَلأم الخُطـــــابِ ([1])

فالجناس النّاقص بين(الدّنيا والدّنيّة)، حيث لم يختلف اللفظان إلا بزيّادة حرف التّاء في الكلمة الثّانيّة الدّنيّة وهو من الجناسات الّتي يتّصل أولها بنضج الدّلالة واكتمالها على سبيل التّوكيد والعموم.

وكذلك نجد قول شاعرنا يكرّر الجناس على سبيل بيان النّوع :

قَـدِمْتَ قُـدُومَ الْبُـرْءِ بَعْـدَ سِـقَامِ عَلَـــى **دَارِ إِسْـــلَامٍ وَدَارِ سَـــلَامِ**([2])

حيث نجد الجنّاس النّاقص في كلمتي إسلام وسلام ولم يختلف اللفظان إلاّ في حرف الألف وكان في بداية الكلمة.

الجنّاس المحرّف:

وهو ما تفق فيه اللفظان في الحروف واختلفا في الحركات ، ومثال ذلك قول شاعرنا ابن الرّومي:

شَـــارَكَ فِيْـــهِ الْحُسْـــنُ إِحْسَـــانَهُ وَزَالَ عَنْـــهُ **القُـــبْحُ** و **القَـــبْحُ**([3])

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار، ج1 ، ص 284

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج 6 ، ص 2254.

([3])- المصدر نفسه ، ج2 ، ص 532.

فوقع الجناس الاشتقاقي بين بين الكلمتين المتجاورتين (**القُبْحُ** و **القَبْحُ)** الأولى بضمّ القاف والثّانيّة بفتح القاف ، ومن شواهد هذا النوع من الجناس قول شاعرنا:

بُنَيَّ الذي أهْدَتْهُ كَفَّايَ للثّرَى فَيَا عِزَّةَ **المُهْدَى** ويا حَسْرة **المُهدِي**.([1])

فالأولى اسم فاعل ويقصد بها (الابن) والثّانيّة اسم مفعول ويقصد بها حسرة (الأب). ويرى عبد القاهر الجرجاني " أنّ أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقّه بالحسن وأولاه ، ما وقع من غير قصد من المتكلّم إلى اجتلابه ، وتأهب لطلبه أو هو لحسن ملاءمته وإن كان مطلوبًا بهذه المنزلة وفي هذه الصّورة " .([2])

ونجد شاعرنا يستعمل هذا النّوع في بيت آخر في قوله:

كَأَنَّهُ مِنْ طِيْبِ أَرْوَاحِهِ رُكِّبَ مِنْ **رَوْحٍ** وَمِنْ **رُوْ حٍ**([3])

فالجنّاس المحرّف بين(**رَوْحٍ** و **رُوْ حٍ)** الأولى بمعنى طيب النّسيم والثّانيّة لطف المعشر فجعل البيت الشّعريّ منسجمًا ذا غنّةٍ موسيقيّةٍ محبّبةٍ في النّفس.

ومن جميل جناساته الكثيرة والمتنوّعة ، نذكر قوله في قوم ترفّعوا عن الثّناء عليهم حين مدحهم في شعره بقوله:

بَراذينُ، ألهاها قديماً **شعيرُها** عن **الشِّعر** تستوفي القضيمَ وتُركَبُ ([4])

فالشّاعر جعلهم كالحيوانات لا تفكّر إلاّ في العلف ، فألهاها الشّعير عن قرض الشّعر.

الجنّاس المضارع:

وهو ما اتّفق فيه اللفظان من حيث عدد الحروف ، وترتيبها واختلفا في نوع الحروف ، وقد يقع هذا الاختلاف في أول الكلمة مثل قول ابن الرّومي:

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج2 ، ص624.

([2])- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص18.

([3])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج2 ، ص 559.

([4])- المصدر السّابق :ج1 ، ص 156.

حَوْصـــاءُ خَوْصـــاءُ ذَاتُ عَـــيْنٍ زَرْقَـاء فِـي زُرْقَـةِ المضـيره([1])

فالجناس النّاقص بين" حَوْصاءُ خَوْصاءُ " فالأولى بمعنى ضيق مؤخرة العين كأنّها خيطت والثّانيّة أن تكون إحدى العينين أصغر من الأخرى وكان الاختلاف في الحرف الأول الحاء والخاء .

ويوحي جرس الألفاظ الّذي يختاره ابن الرّومي بالمعنى الّذي يريده كقوله واصفًا المغنّية شنطف:

قـــردةٌ ، نـــردةٌ، نواةٌ،حصـــاةٌ بومـةٌ ،ثومـةٌ ،عظـامٌ بَـوَالِي.([2])

إنّ هذا التّتابع الصّوتي والجرس النّغمي والتّراسل الموسيقي لا يستعمله ابن الرّومي للتّزويق والتّنغيم بقدر ما يستخدمه للتّنفيس عن النّفس وتفريغ الحقد والغضب والكره على المغنّية.

أو في وسط الكلمة كقول شاعرنا :

أَنْـتَ الشَّـرَابُ الّـذِي أسَـغْتُ بِـهِ الْـ غُصَّـــةُ **ياســـيّدي** و**ياســـندي**([3])

فالجناس النّاقص بين " سيدي وسندي " والاختلاف وقع في وسط الكلمة .

الجنّاس المكتنف :

وهو ما كان الحرف الزّائد في وسط الكلمة نحو قول شاعرنا ابن الرّومي

أيـــــتُ مـــــن الآراء مالـــيْسَ حقَّـــه وجـدِّكَ أنْ يُثْنَـى لـه **عَزْمُ عَـازِمِ**. ([4])

فوقع الجناس بين كلمتي" **عزم وعازم"** وكانت زيّادة الحرف في وسط الكلمة

الجناس المـــذّيل :

وهو ماكانت الزّيادة فيه بأكثر من حرف نحو قول شاعرنا ابن الرّومي:

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج3 ، ص 1086.

([2])- المصدر نفسه ، ج 5 ، ص1932

([3])- نفسه ، ج2 ، ص757.

([4])- نفسه ، ج6 ، ص2268.

يَـا حَبّـذَ نَفْحَـةٌ مِـنْ **رِيْحِـهِ** سَـحَراً تَأْتِيْـكَ فِيْهَـا مِـنَ **الرّيْحَـانِ** أَنْبَـاءُ([1])

لقد جانس الشّاعر بين كلمة " ريحه و الرّيحان" فالأولى بمعنى الهواء والنّسيم والثّانية هي نبات طيّب الرّائحة.

وفي الأخير نفرد هذه الأبيات الّتي يهجو فيها ابن الرّومي المفضل ابن سلمة بقوله:

لـو تلفّفـتَ فـي كسـاءِ الكسـائي وتلبَّسـتَ فـروة الفـرَّاءِ([2])

وتَخلّلـتَ بالخليـل وأضـحى سـيبويه لـديك رَهْـنَ سِـباءِ

وتكوّنـتَ مـن سـوادِ أبـي الأس ود شخصـاً يُكنـى أبـا السـوداءِ

لأَبَـى اللَّهُ أن يَعـدّك أهـلُ ال علـمِ إلا مـن جملـة الأغبيـاءِ

الشّاعر في هذه الأبيات يجانس بين أسماء علماء اللّغة " الكسائي ، الفرّاء، الخليل، سيبويّه ، أبي الأسود " وألفاظ مشتقّة من جذور هذه الأسماء" كساء ، فروة ، تخللت ، سباء ، سواد " وكلّ ذلك ليمنح ألفاظه خفّة على اللّسان ويكسب معانيه إيقاعًا نغميّا خفيفًا ليسهل حفظها.

وبالرّجوع إلى هذه الشّواهد الشّعريّة الّتى أفردناها بالدّارسة والتّحليل نجد بأنّ الجناس فيها صدر عن طبعٍ وجاء عفوًا ، ولو استبدلنا الألفاظ المتجانسة فيها لوجدنا كيف زال الحسن والجمال ، وذهب الرّونق والبهاء ، ومضت بلاغة الجناس الّتي كنّا نشعر بها في تلك الشّواهد.

فالتّجاوب الموسيقي الصّادر عن تماثل الكلمات تماثلاً كاملاً أو ناقصًا " تطرب له الأذن وتهتزّ له أوتار القلوب فتتجاوب في تعاطف مع أصداء أبنيتها وهذا يؤكّد بجلاء أهمّية الجنّاس في خلق الموسيقى الدّاخليّة في النّص الأدبي وبناء ما بين ألفاظه من وشائج التّنغيم "([3]).

([1])- ابن الرّومي ، الدّيوان ، ج1 ، ص55.

([2])- المصدر نفسه ، ج1 ، ص105.

([3])- ينظر بسيوني عبد الفتّاح : علم البديع ، دراسة تاريخيّة وفنّية لأصول البلاغة ووسائل البديع ، ص 294.

إنّ طبيعة المجانسة في شعر ابن الرّومي أدّت دورًا أساسيًّا في شعريّة قصائده ، كما كان التّرديد الموسيقي ذا أثرٍ بالغ في موسيقى الألفاظ المفردة " وهي مرحلة تهيء لعملية التّفاعل بين الدّلالة المفردة والسّياق الّذي ترد فيه "([1])، واتّصال هذه الدّلالة بغيرها من الدلالات الّتي تعمل على نمو المعنى الشّعري وتمامه رأسيًا كما في المجاورة والمبالغة وأفقيًا كما في الاشتقاق والتوكيد والترادف الجناسي أو بيان النوع ، وهذا بدوره أدّى إلى بروز قيّم تعبيريّة تجسّد البنية الجماليّة عند ابن الرّومي.

3.2.2. التّعديد:

يندرج التّعديد ضمن المحسّنات البديعيّة ، وقد سمّاه بعض البلاغيّين أمثال "الفخر الرّازي" سيّاق الأعداد كما جاء في كتاب أنوار الرّبيع لابن معصوم :" وهو إيقاع أسماء مفردة على سيّاقٍ واحد ، فإن روعيّ في ذلك ازدواج ، أو تجنيس، أو مطابقة ، أو مقابلة أو نحوها فذلك الغاية في الحسن "([2]) وممّا وقع منه في التنّزيل قوله تعالى ﴿ وَلَنَبْلُوَنَّكُم بِشَيْءٍ مِّنَ ٱلْخَوْفِ وَٱلْجُوعِ وَنَقْصٍ مِّنَ ٱلْأَمْوَٰلِ وَٱلْأَنفُسِ وَٱلثَّمَرَٰتِ ۗ وَبَشِّرِ ٱلصَّٰبِرِينَ ﴿١٥٥﴾ ﴾ البقرة: ١٥٥

وقوله تعالى:﴿ هُوَ ٱللَّهُ ٱلَّذِى لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلْمَلِكُ ٱلْقُدُّوسُ ٱلسَّلَٰمُ ٱلْمُؤْمِنُ ٱلْمُهَيْمِنُ ٱلْعَزِيزُ ٱلْجَبَّارُ ٱلْمُتَكَبِّرُ ۚ سُبْحَٰنَ ٱللَّهِ عَمَّا يُشْرِكُونَ ﴿٢٣﴾ ﴾ الحشر: ٢٣

أمّا ابن الرّومي فقد تفنّن في استعماله وزيّن به الكثير من أشعاره ومن ذلك قوله:

ســـلامٌ وريحـــانٌ ورَوحٌ ورحمـــة عليك وممدودٌ من الظلّ سَجْسَجُ.([3])

فابن الرّومي راح ينثر دعواتٍ متعدّدةٍ شكّلتها أربعة أسماء تتبع نسقًا واحدًا وإيقاعًا موسيقيًّا موزونا تأنس له النّفس طربًا وبهجةً ، وهذه التّكرارات المتلاحقة هيّ الّتي تعبّر عن مشاعر الشّاعر الصّادقة ، والعاطفة الجيّاشة وهو يرثي أبا الحسين يحيّ بن عمرو ، كما اختار الشّاعر حرف الحاء وهو حرف مهموس ليعبّر عن حنينه وحبّه للمفقود ، فأدّى ذلك إلى انتشار الموسيقا في البيت كلّه ، ولاحظ العقاد أنّه "

([1])- محمّد عبد المطّلب : التّكرار النّمطي في قصيدة المديح عند حافظ ، مجلة فصول ، العدد 3 ، مج 2 ، 1983 ، ص50 .

([2])- السّيد علي صدر الدّين بن معصوم المدني : أنوار الرّبيع في أنواع البديع ، ج6 ، تحقيق شاكر هادي شاكر ، مطبعة النّعمان ، ط1 ، 1968 ، ص128.

([3])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار، ج2 ، ص 494.

كان يجمع بعض المشّتقات والحروف المتشابهة المخارج - فتساغ- وقد - تستحسن- في أصعب القوافي ، وعلّق عليّه وقال " إنّ للرّاء والحاء راحة في القلب تزداد بالتّكرار وتمهّد لما بعدها من الظّل الممدود والتّضعيف المقبول في هذه القافية العصيّة"([1])

ويتفنّن ابن الرّومي كعادته في توظيف التّعديد من خلال تنسيق الصّفات المتتاليّة ليزيد المبنى وضوحا والمعنى جمالا من خلال قوله:

يَرُدُّعَنْــهُ عُيُــونَ **الْحَاسِــدِيْنَ** لَــهُ وكـلّ **سـحرِ ووسـواسٍ وخنّـاسٍ**([2])

إنّ تكرار الصّفات بشكلّ تصاعديّ يجلّي المبالغة ويبرزها فبعد أن أتحفنا ابن الرّومي بتكرار حرف الحاء يتفنن في تكرار حرف السّين وهو حرف تنفيس كما سبق وذكرنا ،استحسنه الشّاعر لينحت به صورة الوسوسة والشّعوذة ، فجاء الإيقاع في كلمة " الحاسدين ، سحرٍ ووسواسٍ وخنّاسٍ " إيقاعًا متواصلاً وخفّةً متتابعةً زاد البيت متعةً وجمالا كما أضفى عليه التّنوين غنّة وبهاءً .

ومدح ابن الرّومي " أبا الفوارس فقال"

جُمِعَــتْ لَــهُ أَشْــيَاءُ لَــمْ يُخْلَــقْ لَــهُ فِيْهَــا نَظِيْــرُ([3])

فِيْــهِ الْوَسَــامَةَ وَالنّــدَى وَالْحُلْــمُ وَالــرَّأْيُ الزّبيــرُ

إنّ توالي وتتابع هذه الصّفات في البيت الثّاني دليلٌ واضحٌ على قوّة وبراعة الشّاعر في اختيار المعاني وصياغتها في قوالب الألفاظ ، فكأن الشّاعر يقول جَمَعْتُ لأبي الفوارس من الصّفات الجميلة ما يليق به دون غيره ، فتفشّى النّغم في البيت الثّاني وتوسّعت الدّلالة المعنويّة الّتى أرادها الشّاعر لألفاظه " ويكاد يكون تكرار

([1])- العقاد عباس: ابن الرّومي حياته من شعره ، بيروت ، لبنان ، دار الكتاب العربي ، ط6 ، 1967 ، ص334.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج3 ، ص 1199.

([3])- المصدر نفسه ، ج2 ، ص 904.

الصّفات أوقع في تكثيف الدّلالة ، حيث كان استخدامها إيحائيًّا وثيق الصّلة بشعريّة الآداء "([1]).

ويبقى ابن الرّومي واقعًا تحت تأثير التّعديد فيضرب لنا ما هو أجمل ومن هذا الضّرب قوله:

الـــدّينُ والعـــلمُ والنّعمـــاءُ والشـــرفُ تـأبى لجـارك أن يُمنَـى لـه التَّلـفُ ([2])

تعديد ابن الرّومي صّفات أربعة متتالية في بيت واحد ، هي دليل قدرة الشّاعر علـى الإبـداع والابتكـار ، وأضـفى تعـداده لهـذه الصّـفات ، بعـدًا إيحائيًّـا يُكسـبها سـعةً وامتـدادًا أكثـرمن حـدودها الدّلاليّـة الضّـيقة " ([3]) ، وبعـدًا إيقاعيًـا صـوتيًّا يشـدّ المتلقّـي ليتعرّف على كامل الصّفات حتى انتهاء البيت كـاملا ، كمـا استعمل الشّـاعر التصـريع ليزيد من حسن البيت ويبعث الراحة في نفس المتلقي.

ومعروف عن ابن الرّومي أنّه من الشّعراء الّذين يجيدون السّخريّة والعبث بالأخرين وهذا ما نجده في قوله:

أَبُـــــو عُثْمَـــــان وَالرُّوْمِـــــ يُّ مِـــنْ غَاشِـــيَّةِ الْقَصْـــرِ([4])

مَـــــعَ **الْهُدْهُـــــدِ** وَ**الْبُلْبُـــــ** لِـــ وَ**الصُّلْصَـــلِ** فِـــي وَكْـــرِ

يتّخذ ابن الرّومي من هذه الأبيات مطيّةً للعبث معتمدًّا على أسماء بعض الطّيور ، موحيّا بذلك للقارئ مدى قدرته على العبث والسّخريّة بغيره .

وقال يعاتب ابن ثوابة :

أنا مَنْ عرفْتَ صفاءَه ووفـــــــاءه وغنـاءهُ وثنـاءهُ غيْـرَ الـوَتِحْ ([5])

إنّ تكرار هذه الصّفات بهذا التّتابع والتناسق يظهر مدى براعة الشّاعر وتميّزه وانفراده عن قومه حيث جاءت الصّفات الأربعة متناسقةً متجانسةً على نغم واحدٍ

([1])- مُحَمَّد عبد المطّلب : التّكرار النّمطي في قصيدة المديح عند حافظ ، مجلة فصول ، العدد 3 ، مج 2 ،1983 ، ص52

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج4 ، ص1613.

([3])- مُحَمَّد عبد المطّلب : التّكرار النّمطي في قصيدة المديح عند حافظ ، ص52 .

([4])- المصدر نفسه ، ج3 ، ص1083.

([5])- نفسه ، ج2 ، ص 565.

(صفاءه ، وفاءه ، غَناءه ، ثناءه) ، وقد شكّل هذا التّكرار الأفقي نغمةً أرادها الشّاعر لتتناسب مع نشوة الغرض الذّي أراده.

وقال ابن الرّومي في هجاء أبي عليّ بن أبي قرّة:

أقِصَـــــــــرٌ وَعَـــــــــوَرٌ وَصَـــــلَعٌ فِـــــي وَاحِـــــدٍ؟([1])

شَـــــــــوَاهِدٌ مَقْبُوْلَـــــــــةٌ نَاهِيْـــــكَ مِـــــنْ شَـــــوَاهِدْ.

إذ نجد في البيت الأول إيقاعًا لأسماءٍ منفردةٍ ، تسير على سياقٍ واحدٍ صنعته ثلاث صفاتٍ متكرّرةٍ مصحوبةٍ بغنّة التّنوين" **قِـصَـــرٌ وَعَـــــوَرٌ وَصَـــــلَـــعٌ"** فزادت البيت متعةً وجمالاً.

4.2.2. التّـرديـــد:

يندرج التّرديد ضمن الأنواع البديعيّة الّتي عمادها التّكرير، وذلك لارتباطه بالإيقاع النّاتج عن تكرار الأصوات .

والتّرديد لغة :" تفعيل من قولهم : ردّد الثّوب من جانب إلى جانب ، وردّد الحديث ترديدًا أي كرّره ".([2])

أمّا من حيث الاصطلاح " فهو أن يعلّق المتكلّم لفظة من الكلام بمعنًى ثمّ يردّها بعينها ويعلقها بمعنًى آخر"([3]) ومن أمثلة هذا الفن في القرآن الكريم قوله تعالى ﴿وَعْدَ ٱللَّهِ ۖ لَا يُخْلِفُ ٱللَّهُ وَعْدَهُۥ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ ٱلنَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ ۝٦ يَعْلَمُونَ ظَٰهِرًا مِّنَ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا وَهُمْ عَنِ ٱلْءَاخِرَةِ هُمْ غَٰفِلُونَ ۝٧﴾ الروم: ٦ - ٧

وقوله تعالى قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿لَا تَقُمْ فِيهِ أَبَدًا ۚ لَّمَسْجِدٌ أُسِّسَ عَلَى ٱلتَّقْوَىٰ مِنْ أَوَّلِ يَوْمٍ أَحَقُّ أَن تَقُومَ فِيهِ ۚ فِيهِ رِجَالٌ يُحِبُّونَ أَن يَتَطَهَّرُوا۟ ۚ وَٱللَّهُ يُحِبُّ ٱلْمُطَّهِّرِينَ ۝١٠٨﴾ التوبة: ١٠٨

ومن التّرديد نوع يسمّى التّرديد المتعدّد، " وهو أن يردّد حرف من حروف المعاني إمّا مرّةً أو مرّاراً ، وهو الّذي يتغيّر فيه مفهوم المسمّى لتغيّر الاسم : إمّا لتغاير الاتصال ، أو تغيير ما يتعلق بالاسم ، والتّرديد يكون بالأسماء المفردة والجمل المؤتلفة والحروف ".([4])

([1])- المصدر نفسه ، ج2 ، ص769.

([2])- يحي بن حمزة العلوي : ابن علي ابن إبراهيم اليمني ،الطّراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، ج3 ، ص47.

([3])- ابن أبي الأصبع : ، تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن ، ، ج1 ، ص253.

([4])- ينظر تحرير التّحبير: ابن أبي الأصبع ، أبو محمّد زكي الدّين عبد العظيم ، ص153- 154.

ومن أمثلة التّرديد في شعر ابن الرّومي قوله:

فَلْيَسْتَجِيْبُوا لِي ذُيُولُ السّلْمِ وَيُبهمُ وَلَمْ أُكْمِشْ ذُيُوْلِي كُلَّ تَكْمِيْشِ([1])

فقد ردّد الشّاعر (ذيول، وذيولي) وقد جاء هذا التّكرار ليضفي طابع الوضوح فالشّاعر يطلب من معيبيه الذين عابوا شعره بالسلم لأنّه لم يكمش رغبته في مصالحتهم ، ونجده يتكّرر في الصّدر والعجز كقوله:

خُذَاهَانُ ،خُذَاهَانُ خُذَاهَانُ إِلَى الحَشْرِ([2])

ردّد ابن الرّومي " خُذَاهَانُ" ثلاث مرّات في صدر البيت وعجزه ، وفي هذا توكيد على قبيلة خذاهان ومآلها إلى الحشر.

ومن تكرار ابن الرّومي المؤثر ترديده لكلمة اللهف في قوله:

لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْكِ أَيَّتُهَا الْبَصْـ رةُ لهفاً كمثل لهْبِ الضِّرام ([3])

لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْكِ يَافُرْضَةَ الْبُلْـ دَانِ لَهْفًا يَبْقَى عَلَى الْأَعْوَام

لَهْفَ نَفْسِي لِجَمْعِكِ الْمُتَفَانِي لَهْفَ نَفْسِي لِعِزّكِ الْمُسْتَضَام

واضح أنّ الأبيات تمتلئ بالمشاعر الصّادقة ، مشاعر تعمّقها الألم والحزن ، وقلبه يكتوي بحرقة ما أصاب البصرة من ضياع ، فنفس الشّاعر لهفانةٌ ، نفسٌ مجروحةٌ قد هدّها الهمّ وضعضعها الحزن ، وصاحبها جزع أشدّ الجزعِ ، ملتاعٌ أعظم التياع.

ومن التّكرار في شعر ابن الرّومي ترديد حروف المعاني نحو قوله:

كَمْ أَغَصُّوا من شاربٍ بشراب كم أغصُّوا من طاعمٍ بطعام([4])

كَمْ ضنينٍ بنَفْسه رام مَنْجىً فتلقَّوا جَبِينَهُ بالحُسَامِ

كَمْ أخٍ قد رأى أخاهُ صَريعاً تِربَ الخَدِّ بينَ صَرْعى كرامِ

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ،ج3 ، ص 1259.

([2])- ابن الرومي : الديوان ،ج3 ، ص 1084.

([3])- المصدر نفسه ، ج6 ، ص 2375 وما بعدها.

([4])- ابن الرومي : الديوان ،ج 6 ، ص2377.

كَـمْ أبٍ قـد رأى عزيـزَ بنيـه وهـو يُعْلَـى بِصـارِمٍ صَمْصَـامِ
كَـمْ مُفـدًّى فـي أهلـهِ أسْـلمُوه حـين لـم يَحْمـه هُنالـكَ حـامِ
كَـمْ رضـيعٍ هنـاك قـد فَطَمُـوْه بِشَـبا السَّـيفِ قبـل حـين الفطـامِ
كَـمْ فتـاةٍ مصـونةٍ قـد سَـبَوْها فضـحوها جهـر أبغيـر اكتتـام
كَـمْ فتـاةٍ مصـونةٍ قـد سَـبَوْها بـارزاً وَجْهُهـا بغيـر لِثـامِ

واضح في هذه الأبيات ترديد " كم الخبرية" التى تدّل على كثرة الألم والحزن والتّشريد والضّياع الّذي أصاب البصرة من الّصلبيين وواضح من هذه الأبيات كم كانوا يسومونهم الخسف والعذاب ، ويكلفونهم من العمل فوق ما يطيقون ، فثاروا عليهم ، فقتلوهم وخربوا ديارهم وباعوهم في الأسواق بيع العبيد ، فأثّر هذا في نفس ابن الرّومي أثرًا بليغًا، وصور في هذه الأبيات تحريق الزّنج لقصور البصرة ، وبيع أهلها كالعبيد ، وبكى رسومها وأطلالها ومسجدها .

ويكمل ابن الرّومي تصوير هذه الفاجعة وهو يردد الحرف "من" في قوله:

مَـنْ رآهُـنَّ فـي المسـاقِ سَـبَايا داميـاتِ الوجـوهِ للأقـدام ([1])

مَنْ رآهُنَّ فـي المقاسمِ وَسْط الزّ نـجِ يُقْسَـمْنَ بيـنهمُ بالسِّـهام
مـن رآهُـنَّ يتَخِـذْنَّ إِمَـاءً بَعْـدَ ملْـكِ الإمـاء والخُـدَّام

فالشّاعر من خلال هذا الترديد يسعى للتأثير على المتلقى " لأنّ التّكرارالصّوتي والتّوتر الإيقاعى يقوم بمهمة الكشف عن القوّة الخفيّة في الكلمة "([2])

وهذا التّرديد أضفى صورةً ذهنيةً تخيّليةً عن أوضاع البصرة وأهلها ، فشكّل توازيًا هندسيًّا لافتًا نظر المتلقي ، فضلاً عمّا يسمعه من إيقاعٍ ، ويرى محمد الهادي الطرابلسي :" أنّ قوام التّرديد الطاقة التّأثيريّة لا الطّاقة المفهوميّة وأنّ التّرديد ليعمل

([1])- المصدر نفسه ، ج6 ، ص2378.

([2])- منصور زهير أحمد : ظاهرة التّكرار في شعر أبي القاسم الشّابي ، دراسة أسلوبيّة ، مجلّة أم القرى لعلوم الشّريعة واللغة العربية وآدابها ، المجلد الثّالث ، العدد الحادي عشر ، 2000 ، ص7.

المعنى وحده لا في الأصوات ، حتّى وإن صحب ترديد المعنى ترديد صوت ، فليس في النّص عنده إلاّ المعنى ".([1])

5.2.2. التّطـريـز:

يعدّ التطريز فن بديـــعي وهو لغة :" تفعيل من طرّزت الثّوب إذا أتيت فيه بنقوش مختلفــة ، واشتقاقــه من الطّراز وهو فارسيّ معرّب".([2])

أمّا من حيث الاصطلاح :" فهو أن يبتدئ المتكلم أو الشّاعر بذكر جمل من الذّوات غير مفصّلةٍ ثمّ يخبر عنها بصفة واحدةٍ من الصّفات مكرّرة بحسب العدد الّذي قدّره في تلك الجملة الأولى "([3]) ، وعند علماء البيان " هو مقول على ما يكون صدر الكلام والشّعر مشتملا على ثلاثة أسماء مختلفة المعاني ثمّ يؤتى بالعجز فتكرر فيه الثّلاثة بلفظ واحد ".([4])

وعرّفه صاحب الصّناعتين بقوله :" وهو أن يقع في أبيات متواليةٍ من القصيدة كلماتٍ متساويةٍ في الوزن فيكون فيها كالطّراز في الثوب ، وهو كما يرى أبو هلال العسكري – قليل في الشعر ".([5])، وقد أورد عليه أبياتاً لشاعرنا نسبها إلى أحمد بن أبي طاهر وهي في عُبيد الله بن سليمان بن وهب:

إذا أبـــو قاســـمٍ جـــادَتْ لنـــا يـــدُهُ ... لـم يُحمـدِ الأجـودان: البحـرُ والمطـرُ([6])

وإنْ أضـــاءَتْ لنـــا أنـــوارُ غُرَّتِـــه ... تضـــاءَل النّيـــران: الشّـــمسُ والقمـــرُ

وإن مضـــى رأيْـــهُ أو حَـــدُّ عَزْمَتِـــه ... تـــأخَر الماضـــيان: الســـيفُ والقَـــدَرُ

مـن لـم يبـت حـذِراً مـن خـوف سـطوته ... لـم يَدْرِ مـا المزعجـان: الخـوفُ والحَـذَرُ

([1])- مُحَمَّد الهادي الطرابلسي: النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتير ، مجلة فصول ، المجلد 5 ، عدد 1 ، 1984 ، ص128.

([2])- يحي بن حمزة العلوي : ابن علي ابن إبراهيم اليمني ، الطّراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، ج3 ، ص51.

([3])- ينظر تحرير التّحبير: ابن أبي الأصبع ، أبو مُحَمَّد زكي الدّين عبد العظيم ، ج3 ، ص314.

([4])- يحي بن حمزة العلوي ابن علي ابن إبراهيم اليمني : الطّراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ،ج3 ، ص51.

([5])- أبو هلال العسكري ، الصّناعتين ، ص425.

([6])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار، ج3 ،ص 1149.

كأنّـــه وزمـــام الـــدّهر فـــي يـــده يـــرى عواقـــب مـــا يـــأتي ومايـــذر

فالتطريز ماثلٌ في قـوله : الأجـودان ، والأنــوران، والماضيان، والمزعجان، وهذا الشّكل من التّوازي يظهر التّناسب القائم بين الكلمات المتساويّة في الوزن ويشكّل إيقاعًا موسيقيًّا يزيد من غنائيّة القصيدة "وقد أشاد ابن رشيـــق بهذه الأبيات وجعلها من جيد ما سمعه لمحدث" .([1])

وأورد صاحب أنوار الرّبيع قول شاعرنا ابن الرّومي في هجاء بني خاقان على التّطريز:

أمـــوركمْ بنـــي خاقـــانَ عنـــدي عُجـابٌ فـي عُجـابِ فـي عُجـابِ([2])

قـــرونٌ فـــي رؤوسٍ فـــي وجـــوهٍ صِـــلابٌ فـــي صِـــلابِ فـــي صِـــلابِ

وتبعه في هذا التمثيل :" أسامة بن منقذ "([3]) وهذان البيتان :"يظهران نقصا في هجاء ابن الرّومي ، وهو ميله إلى تكرار الألفاظ عينها أو مبالغته في استخدام مشتقّات اللفظة نفسها في البيت الواحد"([4]) كما يفتقران إلى الديباجة الشعرية، وأسلوبهما أقرب إلى طبيعة النثر، فضلاً عما فيها من تكرار الألفاظ.

ولا يخلو التّطريز من تهيؤ له ، وأناة في جمع المتشابهات المتناظرة في الاتّصاف بالوصف المكرّر، فهو مهما ظهر فيه الانطباع أثر الصّنعة والتّلطّف في النّظر كقول شاعرنا ابن الرّومي:

هَجَـــرْتُكُمْ وَهَجْـــرُكُمْ وَرَائِـــي صَـوَابٌ فِـي صَـوَابٍ فِـي صَـوَابٍ([5])

([1])- ينظر ابن رشيق: العمدة في محاسن الشّعر ، ج2 ، ص140.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج1 ، ص353.

([3])- أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ : البديع في البديع في نقد الشّعر ، تح: عبد .آ. علي مهنا ، دار الكتب العلميّة بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1987 ، ص107.

([4])- نازك سبايارد: كل ما قاله ابن الرومي في الهجاء ، لندن ، دار الساقي ، ط1 ، 1988 ، ص 41.

([5])- ذُكر هذا البيت في كتاب البديع في البديع في نقد الشّعر ، أسامة بن منقذ ، ص107 .

فالشّاعر يخبرنا بأنّ هجرته وفراقه وهجره لهؤلاء القوم وتركهم وراءه كان عين الصّواب لذا كرّر هذه الصّفة ثلاث مرّات لتقرير وتأكيد هذه الصّفة.

ومن شواهد التّطريز في شعر ابن الرّومي قوله:

كَـــأَنَّ الْكَـــأْسَ فِـــي يَـــدِهَا وَفِيْهَـــا عَقِيْـــقٌ فِـــي عَقِيْـــقٍ فِـــي عَقِيْـــقٍ([1])

وأراد الشّاعر بتكرار الثّلاثة : يدها ، والكأس ، والخمر ، وكلّها محمرّة فكرّر لفظة العقيق ليؤكّد ويقرّر هذه الصّفة ويظهر مثل هذا الأسلوب بُعدًا نفسيًّا ليس من جهة المبدع فحسب بل من جهة المتلقي أيضًا " فإنّ للنّفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادّات وما جرى مجراها تحريكًا وإيلاعًا بالانفعال إلى مقتضى الكلام "([2]).

ولقد عمد شاعرنا توظيف هذا الفنّ لمّا فيه من لطّف وجمال جرس ،فضلا عمّا فيه من تكرير قد يتعدّد.

6.2.2. تشابه الأطراف:

عرّفه صاحب أنوار الرّبيع بقوله :" هو أن يعيد الشّاعر لفظة القافيّة في أوّل البيت الّذي يليها ، فتكون الأطراف متشابهة ".([3]) وهناك من البلاغين من يسمّيه بالتّسبيغ وهو : " أن يعيد لفظ القافيّة في أوّل البيت الّذي يليها ، والتّسبيغ زيادة في الطّول".([4])

وعلى هذا الحد فإنّ التّشابه ليس بين طرفي البيت وأوّل تاليه ، حيث يكون التّكرير رابطًا محكمًا لتوثيق الغرض المقصود بالتّعبير، والّذي يظهر من أمثلتهم أنّ الألفاظ المكرّرة لا يشترط فيها إتّحاد المعنى ، فقد يتّحد كما في النّثر .

([1])- ابن الرومي : الديوان ،ج5 ، ص 1715.

([2])- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ج2 ، تح مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط1 ، 1981 ، ص 44-45.

([3])- ابن معصوم: أنوار الرّبيع ، ج3 ، ص 45.

([4])- ينظر تحرير التّحبير: ابن أبي الأصبع ، أبو مُحَمَّد زكي الدّين عبد العظيم ، ج3 ، ص 520.

ومن أمثلة تشابه الأطراف في القرآن الكريم قوله تعالى قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشۡكَوٰةٖ فِيهَا مِصۡبَاحٌۖ ٱلۡمِصۡبَاحُ فِي زُجَاجَةٍۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوۡكَبٞ دُرِّيّٞ ٣٥ ﴾ النور: ٣٥

ويضرب لنّا ابن الرّومي مثالاً على هذا النّوع نحو قوله:

إلى الخودِ، وَقَد اهْدَى لَهَا بَعْضَ **الْمَسَاوِيْك**([1])

مَسَاوِيْك الْمَفَالِيْس مِنَ النَّاسِ الْمَناييك

فالملاحظ في هذين البيتين أنّ ختام البيت الأول يتناسب مع أوّله في المعنى، فهذه الإعادة للألفاظ على وجه تشابه الأطراف ، فيها تركيز لمدلول المكرّر وتنويه به ، يلفت النّفس إلى المستأنف من أخباره ، على أيّ وجه يتّجه إليه الغرض ، غزلاً كان كما سبق أو مدحًا كما في قول شاعرنا في أبي الحسن إسحاق بن إبراهيم بن يزيد الكاتب:

وَهَنَّأَكَ اللهُ الّذِي أَنْتَ أَهْلُهُ بِرَغْمِ الْعِدَى مِنْ رأي خَيْرِ **أَمِيْر**([2])

أَمِيْرٌ رَأى فِيْكَ الّذِي لَيْسَ مُشْكِلًا وَرَافَقَهُ فِي ذَاكَ خَيْرُ وَزِيْر

جاء تشابه الأطراف بين كلمة أمير في آخر البيت الأول وأمير في صدر البيت الثّاني ، ووجود هذا التّشابه في الأطراف يضفي خفّة على السّمع ، ومواتاة للطّبع ، وتوثيقًا لربط ما بعده بما قبله ربطًا فيه ثراء المقصود بالبيان:" وفي هذا النّوع - أعني تشابه الأطراف – دلالة على قدرة عارضة الشّاعر وتصرّفه في الكلام ، وإطاعة الألفاظ له ، ولا يخلو مع ذلك من حسن موقع في السّمع والطّبع ، فإنّ معنى الشّعر يرتبط ويتلاحم به حتّى كأنّ معنى البيتين أو الثلاثة معنًى واحد .... فلا عبرة بقبول ابن حجّة :" ليس تحته كبير أمر...".([3])

([1])- ابن الرومي: الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج5 ، ص 1879.

([2])- المصدر نفسه ، ج 3 ، ص1000.

([3])- ابن معصوم : أنوار الرّبيع ، ص 50.

ومن النّوع الثّاني لهذا الضرب قول شاعرنا في ابن فراس:

ومحبوبُـــــهُ رَهْـــــنُ مكروهِـــــهِ ومكروهُـــــهُ رهـــــنُ محبوبِـــــهِ ([1])

ففي هذا النّوع من تشابه الأطراف دلالة تأثيريّة ، ختم الصّدر بكلمة " مكروهه" وبدأ العجز بكلمة " ومكروهه " وبهذا تشابهت الأطراف داخل البيت الواحد وهذا النّوع من التّكرار:" يعين في إيجاد رابط بين الأبيات ، ويسهم بفاعليّة في ترابطها وتلاحمها ".([2])

من خلال الأبيات السّابقة الّتي ورد فيها تكرار تشابه الأطراف يمكن للقارئ أن يلاحظ ذلك التّرابط القائم بين الأبيات من حلال تكرار كلمة بعينها ، بذلك يصبح التّرابط بين الأبيات وثيقًا ، كما أنّ تكرار تشابه الأطراف يبرز الجانب الموسيقي من خلال تكرار الكلمات المتوافقة في المعنى والحروف.

7.2.2. المجاورة:

ورد في لسان العرب " وَالْجِوَارُ :الْمُجَاوِرَةُ وَالْجَارُ الَّذِي يُجَاوِرُكَ .وَجَاوَرَ الرَّجُلَ مُجَاوِرَةً وَجِوَارًا وَجُوَارًا ، وَالْكَسْرُ أَفْصَحُ :سَاكَنَهُ ".([3])

وقد أجمعت المعاجم العربيّة على تحديد المفهوم المتعلق بالجوار وحسنه ، ويرى الزّمخشري " أنّ الْمُجَاوِرَةُ هي حُسْنُ الْجُوَارِ وَ الْجِوَارِ" ([4]) ، فمن الدّلالة جاء الاسم.

وجاء في كتاب الصّناعتين:" المجاورة تردّد لفظتين في البيت ، ووقوع كلّ واحدةٍ منهما بجنب الأخرى أو قريبًا منها من غير أن تكون إحداهما لغوًا لا يحتاج إليها ".([5])

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين ، ج1 ، ص264.

([2])- موسى ربابعة : التّكرار في الشّعر الجاهلي - دراسة أسلوبيّة – دار المنظومة ، جامعة مؤتة ، مج5 ، العدد1 ، 1990 ، ص176.

([3])- ابن منظور : لسان العرب ، مج2 ، مادة (جور) ، ص 153.

([4])- الزّمخشري : أساس البلاغة ، (مادّة جور) ، ص155.

([5])- أبو هلال العسكري : الصّناعتين ، ص413.

ومن الأمثلة على المجاورة في شعر ابن الرّومي قوله:

مُشْـــتَرَكُ الْحَـــظّ لَا **مُحَصَّـــلَة** **مُحَصَّـلُ المجـد غيـرُ** مشـتركه ([1])

منتهَـــكُ المـــالِ لا ممنَّعـــه مُمَنَّــعُ العِــرضِ **غيــرُ منتَهكــه**.

فجاور الشّاعر بين كلمتي" محصلة ومحصل المجد" وكذلك بين كلمتي" ممنعة وممنع العرض " فكلّ لفظة وقعت بجنب الأخرى ووجودهما كان ضروريّا لاكتمال المعنى .

ويلجأ ابن الرّومي للمجاورة تقويّةً للمعنى كما جاء في هذا البيت:

بالحديـــد الحديـــدُ يُفْلَـــحُ قِـــدْما فَالقهـــا مِـــن حَدِيْـــدِه **بِحـــدادِهْ**.([2])

إنّ تجاور كلمتي " الحديد" في صدر البيت لَتحمل دلالة البأس والقوة ، فالحديد بالحديد يفلح فالمجاورة كثّفت دلالة القوّة في البيت.

ونلمح مجاورة أخرى في شعر ابن الرّومي من خلال قوله:

فَمَـــا **قَلِيْـــلٌ قَلِيْـــلُ** ذِي كَـــرَمٍ يَطِيْـــبُ إِقْلَالَـــهُ وَإِكْثَـــارُهُ([3])

فالشّاعر حرص على تكرار لفظة " قليل " ليؤكّد توكيداً لفظّيًا قلّة أصحاب الكرّم ومع قّلّتهم يطيب كرمهم ولو قلّ أو كثر، فضلا عن أنّ التّنوين والتّتابع الصّوتي في صدر البيت أحدث نغمةً موسيقيّةً وعمّقت الدّلالة اللفظيه والمعنويّة في البيت.

ونرى في قول ابن الرّومي في أبي العبّاس بن ثوابة مجاورة في عجز البيت في قوله:

أَضْـحَتْ لَـهُ مِـنَح تَحْيَـا بِهَـا مِـدَحٌ عَـوْنٌ بِعَـوْنٍ وَأَبْكَـارٌ بِأَبْكَـارِ([4])

فالشّاعر جاور بين كلمتى " عون " وكلمتي " أبكار" وجمعت المجاورة بين اسمين نكرة مكرّرة ، والهدف من ذلك توضيح حالة أبي العبّاس من إصابته بنزلة

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار،ج5 ، ص1810 .

([2])- المصدر نفسه ،ج2 ، ص 713.

([3])- ابن الرومي : الديوان ، ج3 ، 1004.

([4])- المصدر نفسه ، ج3 ، ص 1027.

البرد فصار النّاس يهبونه المنح ويكثرون عليه من المدح والعون والمساندة والمساعدة في كلّ صبّاح وبكرة ، كما أضفى الجناس النّاقص بين كلمة " المنح والمدح " جوّا موسيقيّا زاد من رونق البيت وجماله.

ويبدع ابن الرّومي في تكرار المحسّنات اللّفظّية والمعنوية وتوظيف المجاورة في قوله:

وَاسْـلَمْ أَبَـا الصَّـقْرِ لِلإِسْـلَامِ **تَمْنَعُـهُ** **مَنْـعَ امْـرِئٍ** لَا يَـرَى **إِسْـلَامَ إِسْـلَامْ**.([1])

إنّ مجاورة كلمة " تمنعه ومنع امرئ " تحمل دلالةً رمزيّةً في دعوة أبي الصّقر للإسلام إلاّ أنّ المانع من ذلك هو منع امرئ لا يرى إسلامًا في خلقة ومحيّاه وجاء الجناس في آخر عجز البيت جناسًا تامًّا في كون الأولى تعني دين الإسلام والثّانية تعود على شخص الإنسان ليتمّ به معنى الدّلالة الرّمزية والنّفسيّة ، فضلا عن أن الجناس يمنح البيت جرسًا موسيقيّا تطرب له الأذن وتأنس له النّفس ، ويرى جورج طراد " أنّ تكرار المجاورة يعمّق الدّلالة ، ويكثّف الإيقاع ، وأنّ التّكرار الفنّي بعصاه السّحريّة على النّحو الوظائفي الدّلالي ، لا تعود تعني ذاتها فقط في شكل مسطّح بل تعني أبعد من ذلك بكثير".([2]) ، ويركّز ابن الرّومي على المجاورة فيوردها في أبياته الشّعريّة كما في قوله:

لســـت أشـــكوه غيـــر أنَّ لُهـــاهُ كَلَّفتنـــي إحصـــاء رمـــل زرودِ([3])

وَاسْـتَكَدَّتْ حَسِـيْرَ شُـكْرِيْ فَشُـكْرِيْ يَسْـــتَغِيْثُ اسْـــتِغَاثَةَ الْمَجْهُـــوْد

نكاد ننحت في البيت من خلال مجاورة كلمتي " شُكْرِيْ فَشُكْرِيْ" وكثرة حرف السين والثّاء كلمة : الوشوشة ، والاستغاثة ، فالشّاعر شديد النّدامة على ما فاته ، لا يشكو، غير أنّ لهاه كلفتّه إحصاء رملة زّرود وهي رملة على الطّريق بين الكوفة ومكّة.

([1])- نفسه ، ج6 ، ص 2251.

([2])- جورج طراد : قراءة اليوم لنص الأمس ، مجلّة النّاقد ، عدد 36 ، 1991 ، ص53.

([3])-ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، 21 ، ص622.

ويكّرر ابن الرّومي كلمة الخضاب في معرض حديثه عن الشّيب بقوله:

أشــارتْ بالخضــاب إلــى الخضــابِ كنــاظرةٍ إلــى شــيءٍ عُجــابِ ([1])

فالمجاورة في كلمة (الخضاب الأولى والثّانية) والمراد بالخضاب الأولى أصابع الفتاة الجميلة أمّا الثّانيّة فالمراد بها خضاب الشّيب في الشّعر ، فنظرة الشّاعر إلى الفتاة الغانيّة بجمالها جعلها تتعجب منه لأن الشّاعر أصبح كبيرًا في السّن ولاح الشيب بعارضه ورأسه ، فجاء تكرار المجاورة متناغمًا مع المعنى كما أضفى الجناس للبيت قوّة في جرسه ونغمه تتناسب مع الموقف الّذي وقع للشاعر.

8.2.2.التّخيير:

يعدّ التّخيير من الفنون الّتي عمادها التّكرير:" وهو أنّ يأتي الشّاعر ببيت يسوغ أن يقفّى بقوافّ شتّى ، فيتخيّر منها قافيّة مرجّحة على سائرها بالدّليل، تدلّ بتخيرها على حسن اختياره "([2])

وقد افتتن شعراء البديع فيه افتتانًا عجيبا ،" حتّى ذكر الصّفدي في شرح اللاميّة أنّ بعض الشّعراء نظّم ما يزيد على العشرين بيتًا على أربع وعشرين قافيّة ، حيث تنشد الصّدور على اختلاف القوافي مكرّرةً أربعًا وعشرين مرّة ".([3])

وممّا جاء في هذا الضّرب قول ابن الرّومي :

لِمــا تــؤذِنُ الــدّنيا بــه مــن صُــروفِها يكــونُ بكــاءُ الطّفــلِ ســاعةَ يولَــدُ([4])

وإلا فمـــــا يبكيـــــه منهـــــا وإنّهـــــا لأفســـحُ ممّـــا كـــانَ فيـــه وأرغـــدُ

إذا أبصـــــرَ الـــــدّنيا اســـــتهلَّ كأنَّـــــه بمــا ســوفَ يلقــى مــن أذاهــا يُهَــددُ

فإنّه يسوغ للشاعر أن يقول : يكون بكاء الطّفل ساعة (يُوضعُ) ، وفي الشّطر الثّاني من البيت الثّاني يسوغ للشاعر أن يقول: لأفسحُ ممّا كانَ فيه (وأوسعُ) ، وفي الشّطر الثالث من البيت الثّالث يسوغ للشاعر أن يقول: بما سوفَ يلقى من أذاها

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج1 ، ص251.

([2])- ينظر تحرير التّحبير: ابن أبي الأصبع ، أبو مُحَمّد زَكي الدّين عبد العظيم ، ص527.

([3])- التكرير بين المثير والتأثير: عز الدّين علي السّيد ، ص261.

([4])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج 4 ، ص1551.

(يُفزَّع) ، ولكن إذا نظرنا إلى قوله : (ساعةَ يولَدُ، فيه وأرغدُ ، أذاها يُهَّددُ) وجدناه أبلغ من كلمة (يوضع ،أوسع، يفزع) وأشجى للقلوب وأدعى للاستعطاف ولذلك رجحت هذه الكلمات على الأخرى.

3.2. تكرار البداية:

يعدّ تكرار البداية من التّكرارات الهندسيّة الّتي تؤدي دورًا بارزًا في بناء القصّيدة فيعمد الشّاعر إلى تكرار أسماء وحروف وأفعال سواء كانت بشكلٍ متتابعٍ أو غير متتابعٍ تسهم في توضيح وتبيين آفاق رؤية الشّاعر، حيث يعمل اللفظ المكرّر على تنبيه المتلقي ومساعدته على استيعاب الفكرة كوحدة مترابطة الأجزاء.

وأشارت نازك الملائكة إلى أنواع التّكرار وحصرتها:" في تكرار الكلمة والعبارة والمقطع والحرف وترى أنّ أبسط أنواع التّكرار تكرار كلمة واحدة في أول كلّ بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة ".([1]) ويستهدف تكرار البداية أو ما يعرف عند النّقاد بالتّكرار الاستهلالي " الضغط على حالةٍ لغويّةٍ واحدةٍ ، توكيدها عدّة مرّات بصيغٍ متشابهة ومختلفةٍ من أجل الوصول إلى وضعٍ شعريّ معيّنٍ قائمٍ على مستويين رئيسيين : إيقاعي ودلالي".([2]) وشرط هذا التكرار من وجهة نظر نازك الملائكة " أن يوحد القصيدة في اتجاه يقصده الشّاعر وإلاّ كان زيادة لا غرض لها".([3])

وقد أكثر ابن الرّومي من تكرار البداية في الكثير من قصائده وفي أغراضٍ مختلفةٍ من المدح والفخر والهجاء والرّثاء كهذه الأبيات الّتي يرثي فيها خاله:

فتىً كان يهدي الجودُ قصدَ سبيلهِ وحاشاه من أسرارهِ وبِداره([4])

فتى كان لا يطوي على الغدر كَشحَه ولا تسأمُ الأيامُ يومَ فخارهِ

فتى كان للعذراء في ظلِ خدرها وكالأسد الرئبال في ظل دارهَ

([1])- ينظر نازك الملائكة : قضايا الشّعر المعاصر ، ص231.

([2])- محمّد صابر عبيد : القصيدة العربيّة الحديثة بين البنيّة الدّلالية والبنية الإيقاعيّة ، اتحاد كتاب العرب ، سوريا ، دمشق ، ط1 ، 2001 ، ص190.

([3])- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص236.

([4])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج3 ، ص 1131.

اقتصر شاعرنا على تكّرار كلمة " الفتى" في بداية كلّ بيتٍ شعري ، يصور فيها صفات خاله بعد أن كشر الموت عن أنيابه وأخذه في ريعان شبابه ، وقد لازم الفعل الماضي " كان" كلمة الفتى في بداية كلّ شطر ليبرز الحنين لتلك الأيام الخوالي ، فعمد ابن الرّومي في هذه الأبيات ليصوّر ألمه وأحزانه على فراق خاله أخو أمّه ، فضلا عن البعد النّفسي الّذي تحمله كلمة الفتى " إذ يعمد الشّعراء لتكرار جملةٍ بعينها ، لإشاعة لون عاطفي يقوّي الصّورة التي عليها بنيّة القصيدة ".([1]) كتكرار جملة " لهف نفسي" في رثاء البّصرة:

لَهْـفَ نَفْسِـي عَليـكِ أيَّتُهـا البَصْـ رَةُ لَهْفـاً كَمِثْـلِ لهْـبِ الضِّـرام ([2])

لَهْـفَ نَفْسِـي عَليـكِ يـا معـدن الخَيْـ رَاتِ لهْفـاً يُعضُّـني إبْهَـامِي

لَهْـفَ نَفْسِـي يَـا قُبَّـةَ الإسـ لام لَهْفـاً يَطُـولُ مِنْـهُ غَرَامِـي

لَهْـفَ نَفْسِـي عليـكِ يـا فُرضـةَ البلـ دانِ لهفـاً يبْقـى علـى الأعـوام

لَهْـفَ نَفْسِـي لجمعـكِ المتفـاني لَهْـفَ نَفْسِـي لِعِـزّكِ المُستضـام

ممّا لاشكّ فيه أنّ هذا التّكرارمرتبط بالحالة النّفسيّة للمبدع ، إذ أنّه يكشف عن النّغم الحزين الّذي يسيطر على الشّاعر ومشاعره ، ونلحظ ذلك من خلال تكراره لعبارة " لهف نفسي" ستّ مرّات متتالياتٍ في بداية كل بيت من أجل اللهفة والتّحسّر على البصّرة وأهلها ، هي إذن صرخة داخليّة ينفس بها الشّاعر عن أوجاعه وآلامه وآهاته المكلومة بالزّفرات ، فكان الوجع أليمًا والواقعة عظيمة لا يعبّر عنها إلاّ تلك اللهفة المتراكمة الّتي يريدها الشّاعر أن تبقى مدى السنين والأعوام ، فكثرة اللهفة دلالة على عظم الملهوف عليه " مدينة البصرة ، معدن الخير، قبّة الإسلام ، فرضة البلدان " فمجرّد الذّكرى والتّذكّر لما فعله الزّنوج بالبصرة كفيل بأن يشعل القلب ، وجعًا ، وألمًا وحرقة وكمدًا ،فإغام أهل البصرة وإذلالهم واحتقارهم واستحياء نسائهم وبيع رجالهم يؤلم القلب ويبعث المرارة في النّفس " إنّ الشّاعر يتّخذ من العبارة المكرّرة مرتكزًا

([1])- عبد الله الطّيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ،ج2 ، ص 90.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار،ج6، ص 2375 وما بعدها.

يبني عليها في كلّ مرّةٍ معنى جديدًا وبهذا يُصبح التّكرار وسيلةً إلى إثراء الموقف وشحذ الشّعور إلى حدّ الامتلاء" ([1]).

وبمثل ما تلهف الشّاعر على البصرة وما أصابها ، تلهف على الشّباب وضياعه في قوله ([2]):

لَهْفَ نَفْسِي عَلَى الشبابِ الذي أصـ ـبحَ خَلْفي وذِكْرُه قدّامي

لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْهِ أن صار حظِّي منه لهفاً يُعِضُّني إبهامي

لَهْفَ نَفْسِي عَلَى الظِّباء اللّواتي عاقني عن قَنِيصها إحرامي

لَهْفَ نَفْسِي عَلَى احتكامي على البِي ضِ وإذْعانِهنَّ عند احتكامي

إنّ توجّع الشّاعر ابن الرّومي وتحسّره ، فذلك لما فات من طيب الشّباب وحلاوته الّذي هو بهجة الحياة ورونقها ونظرتها ، فأصبح ماضيه وذكرياته لا تفارق مخيلته ، لذا عمد إلى تكرار عبارة الحزن والأسى ، ليعيش المتّلقي واقع ابن الرّومي ويشعر بما يعيشه ويحسّ به حيال أيّام الصّبا والشّباب .

ويكرّر ابن الرّومي لفظة " أعينيّ" في فاجعة أوجعته ، ومصيبة آلمته ، فاحترق قلبه لموت ولده الأوسط فيقول:

أعينيَّ جودا لي فقد جُدتُ للثّرى بأنفس ممَّا تُسأَلانِ من الرِّفد([3])

أعينيَّ إنْ لا تُسعداني ألَمْكُما وإن تُسعداني اليوم تَستوجبا حَمدي

أقرَّةَ عينيّ قدْ أطلت بُكاءها وغادرتها أقْذَى من الأعْيُنِ الرُّمدِ

أقرة عينيّ لو فَدى الحَيُّ ميّتاً فديتُك بالحوبَاء أوَّلَ من يفدِي

راح الشّاعر في هذه الأبيات يستجدي عينيه لتجود عليه بدموع غزار ويئنّ أنينا حارّا من قلب جريح كوته نار الفراق المشتعلة والملتهبة ، وجذوة الحزن تلذع أفئدته

([1])- شفيع السّيد : أسلوب التّكرير بين تنظير البلاغيين وإبداع الشّعراء ، مجلة إبداع ، العدد السادس ، السنة الثّانيّة ، يونيو ، 1984 ، ص15.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج6 ، ص2368 وما بعدها.

([3])- ابن الرومي : الديوان ،ج2 ، ص 626.

لذعًا ، وأحسّ كأنّ القدر اختطف منه فلذة كبيرة من كبده ، فامتلأت نفسه حزنًا وشقاءً ، وقعهما على قيتارته ودموعه تنحدرعلى خدّيه ، فلجأ إلى التّكرار متّصلا بحرف النّداء ليخاطب عينيه أن ترسل الدّموع غزيرة ، علّها تنفّس شيئا من محنته حتّى لكأنّما أصبحت الدّنيا كلّها في عين ابن الرّومي قبرًا موحشًا ومأتمًا كبيرًا ، قبرًا يصبّ عليه حزنًا ثقيلاً، فجاء التّكرار مبرزًا نغمة العويل والحزن الدّفين ، عاكسًا الانفعال الحزين ولذلك " نلحظ ظاهرة التّكرار الّتي تتردّد دائمًا بين الحين والحين حتى لقد تقع في صدور الأبيات كميزةٍ من ميزات الأسلوب الرّثائي بجانب كونها ضربًا من الولولة والندب المثير "([1])

وابن الرّومي من الشّعراء المكلومين بالآهات والزّفرات ، الّذين ندبوا الأهل والأقارب وأقاموا النّواح عليهم ، وكان له في هذا المجال القسط الأكبر والنصّيب الأوفر كما هو واضح في هذه الأبيات في رثاء خاله:

أعِلاّنُ علّتْكَ الرَّوائحُ صَوْبَها وأنْهلَكَ الغادي رَويَّ قطارِهِ([2])

أعِلاّن مَنْ أغشَى ليؤنس وَحدتي ويدْحَر عني الهم عند احتضاره

أعِلاّنُ من يُصْغي لسمع شَكِيَّتي وأصْغي إلى مردوده وحواره

أعِلاّنُ من أفشِي إليه سريرتي فآمنَ من إدلاله واغتراره

واضح هي نبرة الحزن والألم وما يعانيّه الشّاعر جراء فقدان خاله ، الّذي كان منبع الرّوائح العطرة وأنيس وحدة الشّاعر وقاهر الهم عند احتضاره ، فقد كان يصغي لشكواه وحواره وكان موطنّ أسراره وكأنّ الدّنيا بعد رحيله أصبحت قبرًا يطبق جناحيه على الشّاعر فلجأ إلى التّكرار المتراسل لينفس عن نفسه " وبهذا يصبح التّكرار وسيلة في إثراء الموقف وشحذ الشّعور إلى حدّ الامتلاء"([3]). ونجد شارنا يكرّر الفعل المضارع " تلقاه" في قصيدة يعاتب فيها أبا القاسم في قوله:

([1])- مصطفى عبد الشّافي : شعر الرّثاء في العصر الجاهلي ، دراسة فنّيّة ، الدّار الجامعيّة ، بيروت ، 1983 ، ص 241.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج3 ، ص1132.

([3])- شفيع السّيد : أسلوب التّكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشّعراء ، مجلة إبداع ، العدد السادس، ، السنة الثانية ، 1984 ، ص15.

تَلْقَـــاهُ إنْ حَاسَـــنُوهُ أَحْسَـــنَهُمْ وَجْهـــاً وأذكـــاهمُ هنـــاك دمـــا([1])

تَلْقَـــاهُ إنْ ظَـــارَفُوْهُ أَظْـــرَفَ مِـــن رَوْحِ نَسِـــيْمِ الصَّـــبَا إذَا نَسَـــمَا

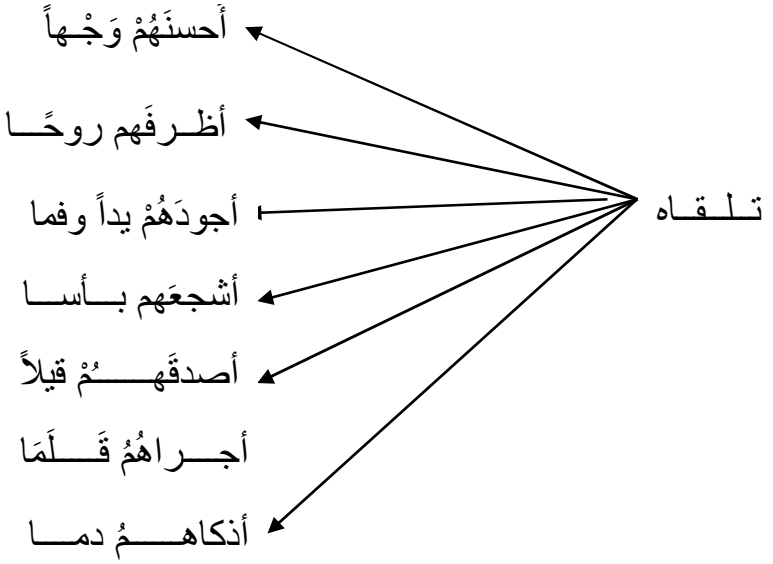
تَلْقَـــاهُ إنْ جَـــاوَدُوْهُ أَجْـــوَدَهُمْ بِكُـــلّ مَنْفُوْسَـــةٍ يَـــداً وَفمـــا

تَلْقَـــاهُ إنْ شَـــاجَعُوْهُ أَشْـــجَعَ مِـــنْ قسْـــوَرَةِ الْغَيْـــلِ هـــيجَ فَاعْتَزَمَـــا

تَلْقَـــاهُ إنْ خَـــاطَبُوْهُ أَصْـــدَقَهُمْ قِـــيْلاً وَأَرْخَـــاهُمُ بِـــهِ كَظَمَـــا

تَلْقَـــاهُ إنْ كَـــاتَبُوْهُ آنَقَهُـــمْ وَشْـــياً وَأَجْـــرَاهُمُ بِـــهِ قَلَمَـــا

لقد تكرر الفعل المضارع في بداية هذه الأبيات ستّ مرّاتٍ متتاليةٍ وجملة "تلقاه " جملة فعلية مركبة من فعل وفاعل ومفعول به ، حيث جاء الفاعل ضميراً مستترا والمفعول به ضميرا متّصلًا ويوحي لنا هذا الفعل المضارع الثابت ، كأنّ الفعل يحدث الآن ، يتأرجح بين الحاضر والمستقل ، ويتجلى دوره في الحوار المباشر وغير المباشر وهذا ما يعطي القصيدة نوعًا من الحركيّة والاستمرارية ، ويمكننا أن نختزل هذه اللفظة كما في الشّكل الهندسي الموضّح فيما يلي:



إنّ تكرار الفعل المضارع في بداية الأبيات ولّد انسجامًا دلاليًّا وإيقاعيًّا ، فضلاً عن أنّ جملة الشّرط وجواب الشّرط حملت في طيّاتها أبعادًا إيحائيّة ، لأنّ تكرارها بهذا الزّخم الهائل يُعبّرعن الموقف النّفسي الّذي يعيشه الشّاعر لأنّ " الموقفَ هو الذي يفرضُ على المرءِ أن يختارَ الأسلوبَ، والأسلوب بحدِّ ذاتِهِ قادرٌ على أَنْ يبلورَ

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج 5 ، ص2144.

الموقِف"([1]). ولأنّ تكرار الأفعال يلعب دورًا هامًّا في تواشج النّص وتماسكه وجعله نسيجًا واحدًا وتفتح ذهن المتلقى في تخيّل المواقف وفتح المجال للتأويل ، يوظّفها ابن الرّومي في قصّائده ليبعث الحركيّة فيها كما يرثي في أحد قصّائده الّتي بلع عدد أبياتها مئة واثنين وخمسين بيتا:

مَـــاتَ الّـــذِي نَـــالَ الْعُـــلَا مُتَنَـــاوِلًا ... مِـــنْ بَعْـــدِ مَانَـــالَ العُـــلَا مُتَطامِنَـــا([2])

مَـــاتَ الّـــذِي كَـــانَ النَّصِـــيْحَ مُسَـــاتِراً ... مَـــاتَ الّـــذِي كَـــانَ النَّصِـــيْرَ مُعَالِنَـــا

مَـــاتَ الّـــذِي فـــتَح الفتـــوحَ مُلاينـــاً ... لَاعَـــاجِزاً عَـــنْ فَـــتْحِهِنَّ مُخَاشِـــنَا

مَـــاتَ الّـــذِي أَحْيَـــا النُّفُـــوْسَ بِيُمنِـــهِ ... وَأَمَـــاتَ مِنْهَـــا لِلْمُلْـــوْكِ ضَـــغَائِنَا

مَـــاتَ الّـــذِي صـــانَ الـــدّمَاءَ وَلَـــمْ يَـــزَلْ ... عَـــنْ كُـــلّ إِثْـــمٍ لِلْأَئِمَّـــةِ صَـــائِنَا

مَـــاتَ الّـــذِي أَغْنَـــاهُ لُطْـــفُ حَوِيلِـــهِ ... عَـــنْ أَنْ يُهَـــزَّ صَـــوَارِمَا وَمَوَارِنَـــا

مَـــاتَ الّـــذِي رَأَبَ الثّـــأي مُتَعَالِيَـــاً ... عَـــنْ أَنْ يُصَـــادَفَ ضَـــارِبًا أَوْ طَاعِنَـــا

يلجأ ابن الرّومي في هذه الأبيات إلى تكرار وإعادة لفظة "مات " في بداية كلّ بيت ، بدلاً من استعمال الضّمير وذلك لتحقيق أغراض معيّنة منها " إعادة تصويره والتّأكيد عليه وإقراره في النّفس".([3]) " ويرى ابن جنّي:" أنّ تكرار اللفظ بنفسه دون معناه من الأساليب العربيّة الفصيحة ، وهو جاري الاستعمال في كلام بلغائهم وفصحائهم ، أمّا تكرار اللفظ بمعناه مع إمكانيّة تكرار اللفظ بنفسه فهو أسلوب غير مستحسن ... إلى أن يقول : إنّما يعاد لفظ الأول في مواضع التّفخيم والتّعظيم".([4]) وهناك من الباحثين من يرى أنّ تكرار اللفظ بنفسه لا يراد منه التّفخيم والتّعظيم ، وإنّما له دلالات أخرى ".([5])

([1])- موسى ربابعة : التكرار في الشّعر الجاهلي ، دراسة أسلوبيّة ، ص31.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج6 ، ص 2594.

([3])- محمود أحمد نحلة : لغة القرآن في جزء عمّ ، دار النّهضة العربيّة ، بيروت لبنان ، 1981 ، ص405.

([4])- ينظر أبي الفتح عثمان ابن جنّي : الخصائص ، تحقيق مُحَمَّد على النّجار ، دار المكتبة المصريّة ، المكتبة العلميّة ، ج3 ، ص 54/53.

([5])- ابن جنّي : الخصائص ، ج3 ، 54/53

ومن أمثلة تكرار ابن الرّمي للحروف في بداية الكلام قوله في قصيدة مدح.

إلــى مُــنْعِمٍ بَــرَّ، **إلَــى** مُفْضِــلٍ بَحْــرِ **إلَــى** مَاجِــدٍ غَمْــرٍ ،**إلَــى** قَمَــرٍ بَــدْرِ([1])

إلــى مَعْــدَنِ الآدَابِ وَالْعِلْــمِ وَالْحِجَــا ومُنتجَــعِ الآمَــالِ فِــي الْبَــذْوِ وَالْحَضْــرِ

إلــى كَنَــفِ الْعَــافِيْنَ، أَمــنِ ذَوِيْ الحَــذْر غيــاثٍ مــن الإقتــارِ ،سِــتْرٍ مــن السُّــتْر

إلى طَيِّبِ الأَعْرَاقِ وَالسَّيِّدِ الّـــــــذِي أدَالــتْ يــداه اليســرَ جــودًا مــن العُســر

إنّ الملاحظ في هذه الأبيات هو تكرار حرف الجّر "إلى" في بداية كلّ بيتٍ شعري وهي حرف جرّ يَرِدُ لمعانٍ كثيرة ، لكن في هذه الأبيات نرى بأنّها وضعت للتّبيين .

قال ابن مالك:" هي المتعلقة في تعجّبٍ أو تفضيلٍ بحبٍّ أو بغضٍ ، مبنيّة لفاعليّة مصحوبها ".([2]) فالشّاعر يبيّن أفضال ممدوحه من" نعمٍ ، وآدابٍ ، وعلمٍ ، وحجاَ...." فوظّف حرف الجرّ للرّبط بين الجمل فتكون في أحسن انسجامٍ وأفضل اتساقٍ.

وابن الرّومي من الشّعراء الّذين بكوا بغداد وتأثّروا لمصابها حين أصابتها كوارث النّهب والسّلب والتّحريق حين هاجم الزّنج البصرة وفتكوا بأهلها فتّكًا ذريعًا فأشار في مرثيته إلى مصابها في قوله:

رُبّ بيــعٍ هنــاك قــد أرخصــوهُ طــال مــا قد غلا علــى السّوام ([3])

ربّ بيــتٍ هنــاك قــد أخرجــوهُ كــان مــآوى الضّــعاف والأيتــامِ

رُبّ قصــــرهناك قــــد دخلــــوه كــان مــن قبــل ذاك صــعب المــرام

ربّ ذي نعمــــة هنــــاك ومــــال تركــــوه محــــالف الإعــــدام

ربّ قــوم بــاتوا بــأجمع شــمس تركــوا شــملهم بغيــر نظــام

يتسارع في هذه الأبيات النّغم ويتفشّى من خلال التّكرار بـ"ربّ" وهيّ" حرف جرّ عند البصريين، ومن النّاحية البلاغيّة يفيد التّقليل والتّكثير والرّاجح أنّه يفيد

([1])- ابن الرومي: الديوان ، ج3 ، ص 1125.

([2])- الحسن بن قاسم المرادي : الجنى الدّاني في حروف المعاني ، ص 386 وما بعدها.

([3])- ابن الرومي : الديوان ، ج 6 ، ص2377.

التّقليل"([1]) ولكّن الصّحيح أنّ معنى ربّ في هذه الأبيات يفيد التّكثير ، لأنّه يصلح أن تكون كم في كلّ موضع وقعت فيه ربّ وهذا ما قاله ابن مالك " واعلم أنّ "كم" في الخبر" لا تعمل إلاّ فيما تعمل فيه ربّ لأنّ المعنى واحد".([2]) فالشّاعر يكرّر حرف الجر ليجّر معه المتلقي داخل البصرة ويضع بين يديه الصّورة كاملة في مقابلةٍ ومقارنةٍ بين البصرة المتدهورة إلى البصرة المزدهرة حيث أصبحت النّساء تباع بيع الرّقيق ، وخرّت المدينة الكبيرة عند أقدام الزّنج تترنّح إعياء ، وأصبحت القصور بالتّحريق تلالا، وأصبح النّاس أشلاءً مبعثرةً في كلّ مكان ، فجاء هذا التّكرار بـ"ربّ" الّذي أدّى إلى إيقاظ ذهن المتلقي ليردّوا سيل الزّنج الكاسح عن البصرة ومدن العراق ،فجاءت الأبيات مشحونة بطاقة دلالية تعبّر عن حالة استصراخ واستنفار لمحاربة الزّنج ، وما هذا التّكرار لحروف الجرّ إلا استنفارًا يكتظّ بالغيظ والحنق الشّديد.

4.2. تكرار الأشطار:

من خلال القراءة الواعيّة لشعر ابن الرّومي نجد بأنّه ينوّع في تكراراته الشّعريّة ، وذلك إظهارًا لبراعته وقدرته الفنّية ، فأكثر من التّكرار العمودي ، والأفقي واهتمّ بالتّقطيعات الصّوتيّة الدّاخليّة في الأبيات المنبعثة من التّكرار .

وبعد وقوفنا على تكرار الحروف والكلمات وتكرار البداية في الأبيات ، نحاول الآن الوقوف عند تكرار الأشطار ومن الأمثلة الدّالة على هذا النّوع في شعر شاعرنا ابن الرّومي قوله في قصيدة يعبث فيها بأبي بكر الطّالقاني :

أَعِيْـــــذُ الـــــنَّفْسَ بِـــــاللهِ فَـــــإِنِّيْ أَسَـــــدُ الْهَصْـــــرِ([3])

أَعِيْـــــذُ الـــــنَّفْسَ بِـــــاللهِ فَـــــإِنِّيْ جَـــــابِرُ الْكَسْـــــرِ

أَعِيْـــــذُ الـــــنَّفْسَ بِـــــاللهِ فَـــــإِنِّيْ عَلَـــــمُ السَّـــــفَرِ

أَعِيْـــــذُ الـــــنَّفْسَ بِـــــاللهِ فَـــــإِنِّيْ أَوْحَـــــدُ الْعَصْـــــرِ

([1])-الحسن بن قاسم المرادي : الجنى الدّاني في حروف المعاني ، ص 438 ،439،440 .

([2])- المصدر نفسه ، ص ، 445 - 446.

([3])- ابن الرومي : الديوان ، ج3 ، ص 1088.

لقد حفلت الأبيات بتكرار " الاستعاذة " متبوعة بفاء التّرتيب وحرف التّوكيد حيث أراد من خلال هذا التكرار إبعاد الطّيرة والعين عن نفسه حتّى لا يصاب بمكروه في جسمه فجاء تكرار الأشطار، ليؤكّد ويثبت صفاتٍ متعدّدة في الشّاعر فهو " أسد الهصر، و جابرالكسر، و عَلم السَّفر و أوحد العصر" ومن يملك هذه الصّفات حقّ أن يصاب بمكاره العيّن لذا جاء تكرار الاستعاذة بالله في بداية كلّ شطر حتى تحميه من كلّ مصابٍ ويُعدّ تكرار العبارة الشّعريّة " مرآةً تعكس كثافة الشّعور المتعالي في نفس الشّاعر ، وإضاءةً مُعينةً على تتبع المعاني والأفكار والصّور"([1]).

ويلحّ شاعرنا على تكرار الأشطار في بداية كلّ بيت ليؤكّد على فكرة العجب والتّعجب من الدّهر فيقول:

وَيَـا عَجَبًـا، وَالـدَّهْرُ جُـمَّ عَجِيْبُـهُ أَيُسْكِرُ مَـاءٌ حِـيْنَ لاَتُسْكِرُ الْخَمْـرُ([2])

وَيَـا عَجَبًـا، وَالـدَّهْرُ جُـمَّ عَجِيْبُـهُ أَيُنْبِـتُ طَـلٌّ حِـيْنَ لاَيُنْبـت القَطْـرُ

وَيَـا عَجَبًـا، وَالـدَّهْرُ جُـمَّ عَجِيْبُـهُ أَيُقْمِـرُ نَجْـمٌ حِـيْنَ لاَيُقْمِـرُ الْبَـدْرُ

وَيَـا عَجَبًـا، وَالـدَّهْرُ جُـمَّ عَجِيْبُـهُ أَتُبْهِـرُ نَـارٌ حِـيْنَ لاَيُبْهِـرُ الفَجْـرُ

يوظّف شاعرنا في هذه الأبيات تكرار الأشطارالّتى تركّز المعنى وتؤكّده ويجعل من الجمل المكرّرة قاعدة ينطلق منها إلى جمل استفهاميّة ، أراد من خلالها بعث التّساؤل والإثارة من خلال المطابقة بين الألفاظ ، فجاء التكرار ليعزّز اندهاش الشّاعر وشدّة الغرابة فأخذه العجب من أشياء تثير الإعجاب ، فكيف للماء أن يسكر وللطّل أن ينبت ، وللنجم أن يقمر وللنّار أن تبهر في غياب مصادرها الّتي تبعث فيها الحياة والنّور، حيث شكّل تكرار اللّازمة محطّات منتظمةٍ تعمل على خلق إيقاعاتٍ شعريّةٍ متساويّةٍ " فاللّازمة الرّنانة المنتظمة عنصر مهم في بناء القصيدة ، كما أنّ البناء الخلفي الّذي أحدثته اللّازمة استطاع أن يكون بنيةً متلاحمةً متّصلةً "([3]) .

([1])- فهد ناصر عاشور: التّكرار في شعر محمود درويش ، ص 101.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج3 ، ص 1122.

([3])- موسى ربابعة : التّكرار في الشّعر الجاهلي ، ص 37

ويمدح ابن الرّومي أبا القاسم في قصيدة من تسعة وخمسين بيتا يوظّف فيها التّكرار كمكون إيقاعي وجرس نغمي لقصيدته فيقول:

عَجِبْــتُ لِمَــنْ حَزْمُــهُ حزمُــهُ تَكُــوْنُ يَــدَاهُ يَــدَيْ حَــاتِمِ([1])

عَجِبْــتُ لمــن جــودُهُ جــودُهُ تَكُــوْنُ لَــهُ عُقْــدَةُ الْحَــارِمِ

عَجِبْــتُ لِمَــنْ حِلمُــهُ حلمُــهُ تَكُــوْنُ لَــهُ صَــوْلَةُ الصّــارِمِ

عَجِبْــتُ لمــن حَــدَّهُ حَــدَّه تَكُــوْنُ لَــهُ رَأفَــةُ الْــرَاحِمِ

فالشّاعر يعتمد على التّكرار ويوظّفه في الأبيات ليزيد المعنى وضوحًا وتوكيدًا و المبنى تأثيرًا وجمالاً ، ويجعل الجمل المكرّرة قاعدة ينطلق منها إلى جمل تفسيريّة ليبعث على تشويق المتلقي وإثارته لاستقبال المعاني النّاتجة ، فضلا عن ربط الأبيات فيما بينها ترابطًا صوتيّا من خلال القوافي نفسها "حاتم ، الحارِمِ ، الصّارم ، الراحم" وجعل من الميم رويًّا ، فينشئ علاقة متوازنةٍ بين التكرار والقوافي ليشدّ الأبيات ويشيع فيها جوًّا نفسيًّا خاصًّا.

ويعتمد ابن الرّومي على هذا النّوع من التّكرار لما له من وقع في الآذان ووقرفي القلوب والأذهان ، وجعله يستثمر تكرار البدايات و الأشطار ، محاولاً إنطاق الكلمات لتقديم حالته النّفسيّة كما هو واضح في هذه الأبيات:

مَــا تَــذَكَّرْتُ مَــا أتَــى الــزّنْجُ إلاّ أَضْــرِمَ الْقَلْــبُ أَيَّمَــا إِضْــرَام([2])

مَــا تَــذَكَّرْتُ مَــا أتَــى الــزّنْجُ إلاّ أَوْجَعْتَنِــــي مَــــرَارَةُ الْإِرْغَــــامِ

فبمجرد تذكّر الشّاعر لما فعله الزّنج بالبصرة من ضروب الذّل ، والهوان والخسف ، والسعف والحرق ، والقتل ، وانتهاك محارم الإسلام ، كفيل بأن لايُنْسَى وسيبقى خالدًا في الذّاكرة ، حاضرًا في نفس الشّاعر ، الّذي فاضت عاطفته ، وأُضرم قلبه حرقةً ، ووجعًا ، وألمًا ، وامتلأت نفسه هولاً وحسرةً ولوعةً.

ويعمد شاعرنا إلى تكرار الأشطار للفت الانتباه والمخاطبة كما في قوله:

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج6 ، ص 2333.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج6 ، ص 2377.

أنّــتَ الّــذِيْ كَــانَ فِــيْ طِلَابِــي أَخًــا غُــدُوَّ، أَخَــا رَواحِ .([1])

أنّــتَ الّــذِيْ كَــانَ فِــيْ طِلَابِــي مُعَــرّضَ النَّحْــرِ للرّمَــاحِ

إنّ تكرار الأشطار يسهم بما يوفّره من دفق غنائيّ في تقوية النبرة الخطابية وتمكين الحركات الإيقاعية ، من الوصول إلى مراحل الانفراج وما تحمله من مشاعر، تجاه الحياة ومفارقاتها. لأن تكرار الضمير في بداية الأبيات يمنحها تتابعاً شكلياً، يثير التوقّع لدى المتلقّي ، ويعبّر عن غنائية متسارعة ، تؤدّي إلى تمجيد الذات وإثباتها على ساحة الوجود "إن للتكرار وظيفةً هامةً ، تخدمُ النظام الداخليّ للنصّ وتشاركُ فيهِ لأَنَّ الشاعرَ يستطيعُ بتكرارِ بعضِ الكلماتِ أَن يعيدَ صياغة بعض الصورِ من جهة ، كما يستطيع أن يُكَثِّفَ الدلالة الإيحائيةَ للنصّ من جهة أخرى"([2]) ويلحّ شاعرنا من خلال تكرار الأشطار على تهنئة الأمير عبيد الله بن عبد الله بالمهرجان فيقول:

عَجَبًــا كَيْــفَ لَــمْ يَكُــنْ ذاكَ فِيْــهِ وَانْــتِلَافُ الْمِيَّــاهِ وَالنّــيْرَانِ([3])

عَجَبًــا كَيْــفَ لَــمْ يَكُــنْ ذاكَ فِيْــهِ وَاصْــطِلَاحُ الْأَنِــيْسِ وَالْجِنَــانِ

فالشّاعر يرسم لوحةً فنّيةً متعجّبًا فيها عن ألفة المياه والنّيران واصطلاح الأنيس والجنان في هذا اليوم وهو يوم المهرجان ،فينتقل من صورةٍ إلى صورةٍ ومن منظرٍ إلى منظرٍ، ومن حركةٍ إلى حركةٍ ، وقد استعرض القارئ في خياله متحفًا واسعًا واشترك فيه الفن والإحساس ، وهكذا يروي الشّاعر أصدق روايةٍ عن عيّن تلمح وتعي، ونفس تحس فتستوعب.

5.2.تكرار الأبيات:

يعدّ تكرار الأبيات " أحد النّماذج المألوفة في عصرنا هذا ، تكرار بيتٍ كاملٍ من الشّعر ، في ختام المقطوعة "([4]) وهو ما يسمّى:" باللاّزمة" وقد تتبعت ديوان ابن

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج2 ، ص 522.

([2])- عياشي منذر: . مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ط 1 ، دمشق ، 1990 ، ص 83.

([3])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج6 ، ص2494.

([4])- نازك الملائكة : قضايا الشّعر المعاصر ، ص234.

الرّومي فوجدت أنّ تكرار بيتٍ أو أبيات كاملةٍ تكرّرت في قصيدة واحدة قليلٌ جدًّا في شعره باستثناء بيتين تكرّرا في الدّيوان في صفحة واحدة.

في قول شاعرنا:

وَلِحْيَـــــةُ سُـــــوْءٍ وَلَكِنَّهَـــــا عَلَـى عِـرْضِ صَـاحِبِهَا وَاقِيَّـةٌ([1])

يَقُـــوْلُ الْمُرِيْـــدُوْنَ أَنْ يَشْـــتُمُوْهُ: أَمُّـــكَ مِـــنْ لِحْيَـــةٍ زَانِيَّـــةٍ

وقال أيضا:

وَلِحْيَـــــةُ سُـــــوْءٍ وَلَكِنَّهَـــــا لِصَـــــاحِبِهَا أَبَـــــدًا افْدِيْـــــه.

يَقُـــوْلُ الْمُرِيْـــدُوْنَ أَنْ يَشْتُمُـــوْهُ: أَلَا فِـــي حـــر أمّـــك مِـــنْ لِحْيَـــة.

لقد كرّر الشّاعر الصّدر في كلا البيتين مع توكيد المعنى ، فاللّحية إذن لحية سوء وشؤم ولكنّها على وجه صاحبها سترٌ و وقاء ممّا يظهر على وجهه من قبح ، فهذا التّكرار فيه غضبٌ ظاهرٌ على صاحب اللّحية المكروه والمنبوذ ، و لكأنّه ولد من رحم أمّ زانية ، وكثيرًا ما تردذد هذا النّوع من الهجاء في شعر ابن الرّومي.

وما نخلص إليه في هذا العنصر من البحث أنّ التّكرار اللّفظي بمختلف أنواعه الّتي سبقت الإشارة إليها هو أسلوب جاري الاستعمال في اللّسان العربي ، فضلا عن أنّ لهذا النّوع من التّكرار أغراضًا دلاليّةً ، وأسراراً بلاغيّةً ، وقد أوضحنا بعضا منها فيما مضى.

إنّ ابن الرّومي يختار أسلوب التّكرار ويستخدمه بما يخدم هدفه ويجعله متألقًا قادرًا على أن يُثير في نفس السّامع شيئًا ما .

يلجأ ابن الرّومي إلى الإيجاز إذا رأى أنّ الإيجاز يخدم غرضه ، ويلجأ إلى الإطالة والتّكرار إذا ما وجد فيهما ضالته المنشودة .

طبيعة الشّاعر النّفسيّة وبيئته ، تفرض عليه أن يكرّر كلماتٍ أو عباراتٍ أو صدور أبياتٍ ، ويجعلها النّقطة المركزيّة الّتي تدور حولها القصيدة .

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار، ج6 ، ص 2647.

الجانب النّفسي في أسلوب التّكرار عاملٌ مهمٌ ، فكلّما اختلف الموقف الشّعوري كلّما اختلف أسلوب الشّاعر ، واستخدام أسلوبٍ دون غيرهِ من الأساليب ما هو إلاّ تأكيد على فاعلية الأسلوب المستخدم في نقل التّجربة الشّاعريّة للشاعر.

إنّ تكرار البداية وتكرار صدور الأبيات على نحوٍ متسلسلٍ ومتعاقبٍ يُعين على ترابط الأبيات وانسجامها وتلاحمها ، وبخاصةٍ تشكيل نغمةٍ موسيقيّة منسجمة ذات رنينٍ واحدٍ.

إنّ تكرار الشاعر لكلمة أو لكلماتٍ أو عبارة أو لأنصاف أبياتٍ أو لأبياتٍ كاملةٍ ما هو إلاّ توكيدٌ وإلحاحٌ من هذا الشّاعر على شيء ما. وقد جاء التّكرار مقترنًا بفائدةٍ تركيبيةٍ وإيقاعيّة ، وكثيرًا ما أحسن الشّاعر توظيفه في بناءٍ قصائده ، قصيرةً كانت أم طويلة.

إنّ ألوان التّكرار السّابقة قد مثّلت الوظيفة الّتي يقوم بها التّكرار على مستوى الموسيقى والبناء ثمّ تبيّن لنا من خلال ماتمّ عرضه أنّ ظاهرة التّكرار ظاهرة فنّية وثيقة الصّلة بالبحث الأسلوبي والبلاغي القائم على الاختيار الّذي يوجهه الموقف.

6.2. تكرار الجملة الاسمية والجملة الفعليّة:

يعتبر علم التّراكيب أساس الدّراسات اللغويّة ذلك لأنّه " قلب الأنظمة اللغويّة ومحصّلتها النّهائيّة فهو الّذي يصل بين الأصوات والدّلالات ، ولكن ينبغي أن نلاحظ أنّ اللغات لا تجري على منوال واحدٍ في تراكيب الفونيمات للتعبير عن المعنى أو بعبارة أخرى ، إنّ تراكيب الألفاظ في صورة جمل بسيطة أو معقّدة لا يجري على نظامٍ واحدٍ في كلّ اللغات إذ لكلّ لغةٍ طريقتها الخاصّة في نظم الكلام ".([1])

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ علماءنا القدامى قد ميّزوا بين كلّ من الجملة والكلام فالجملة هي مصطلح يدلّ على وجود علاقة إسناديّة بين اسمين أو اسم وفعل ، ولم يشترط علماء النّحو فيها أن تدلّ على يحسن السّكوت عليه في حين أنّهم جعلوا الكلام القول المفيد بالقصد أي ما دلّ على معنى يحسن السّكوت عليه ، وبناءً على ذلك فإنّ

([1])- حلمي خليل: مقدّمة لدراسة علم اللغة ، دار المعرفة الجامعيّة الإسكندريّة ، مصر ، 1999 ، ص108.

الجملة أعمّ من الكلام ، ومن الجمل الّتي لا يتمّ بها الفائدة في العربيّة جمل الشّرط ، والصّلة وغيرها.([1])

" والجملة في العربية الفصحى نوعان : اسميّة وفعليّة . فالجملة الاسمية موضوعة للإخبار بثبوت المسند وللمسند إليه ، بلا دلالةٍ على تجدّدٍ أو استمرارٍ ، وإذا كان خبرها اسمًا فقد يقصد به الدّوام ، والاستمرار، والاستمرار الثبوتي بمعونة القرائن ، وإذا كان خبرها مضارعًا ...(جملة فعليّة فعلها مضارع) فقد يفيد استمرارًا تجدديًا إذا لم يوجد داعٍ إلى الدّوام ، فليس كلّ جملة اسميّة مفيدة للدّوام فإنّ (زيد قائم) يفيد تجدّد القيّام (دوامه) ([2]) . و" الجملة الفعليّة موضوعة لبيان علاقة الإسناد مع دلالة زمنيّة على حدث في الماضي أو الحاضر أو المستقبل ، وتشير إلى تجدّد سابق أو حاضر كما تشير إلى استمرار دون تجدّد". ([3])

" وتنقسم الجمل العربية بحسب وظيفتها إلى نوعين : خبريّة وإنشائيّة ، فالخبريّة تشمل الاسميّة والفعليّة المضارعة في حالات الإثبات والنّفي والتّوكيد ، والإنشائيّة تشمل الطّلب وما يتضمنه من أمر ونهي واستفهام ودعاء وغرض وتخصيص وتمني ورجاء ، وتشمل الشّرط ما كان منه إمتناعيّا وما كان إمكانيّا وتشمل الإفصاح وما يدخل فيه من تعجّب أو مدح أو ذمّ".([4])

وتنقسم الجملة من حيث التّركيب والبناء إلى جمل تتّصف بالتّوازي parataxe وجمل تتّصف بالتّركيب hypotaxe.([5])

ولسنا معنيّين باستيفاء جميع أنواع الجمل في هذا العنصر ، ولكنّنا نختار منها ماله علاقة بموضوع التّكرار الّذي نحن بصدد دراسته.

([1])- ينظر أحمد محمّد قدّور: مبادئ اللسانيات ، دار الفكر ، سوريا ، ط3 ، 2008 ، ص271 . وينظر أيضا الجرجاني ، التعريفات ، ص208. و ابن هشام الأنصاري جمال الدين : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، ج2 ، تحقيق مازن المبارك – حمد علي حمد الله ، دار الفكر دمشق ، ط1 ، 1964 ، ص 419.

([2])- ابن هشام : رسالة المباحث المرضيّة نقلا عن أحمد محمّد قدور ، مبادئ اللسانيّات ، ص272.

([3])- ينظر الكفوي : الكلّيات ، نقلا عن أحمد محمّد قدور ، ص273

([4])- إبراهيم مصطفى : إحياء النّحو نقلا عن محمود أحمد نحلة ، دراسات قرآنيّة في جزء عمّ ، ص285.

([5])- محمود فهمي حجازي : علم اللّغة بين التّراث والمناهج الحديثة ، المكتبة الثّقافيّة ، القاهرة ، 1970 ، ص73.

وقد اتخذت المنهج التّطبيقي الّذي أرساه تمّام حسّان في كتابه " اللغة العربيّة معناها ومبناها "([1]) لمعالجة هذا المستوى ، كونه ميسّرًا يراعي التدرّج في مستويات الكلام وأنواعه .

وإذا عدنا إلى تكرار الجمل في شعر ابن الرّومي نجده يتّخذ تكرار الجمل بنوعيّها في شعره على شكلين مختلفين ، فإمّا أن يكون تكرارً تامًّا ، أي أنّ الجملة تتكرّر كما هيّ ودون أنّ يطرأ أيّ تغييرسواءً كان هذا التّغيير متعلّقًا بالنّظم ، أو المفردات ، وإمّا أن يكون التّكرار غير تامّ . بمعنى أنّ الجملة تتكرّر مع لون من التّغيير . وسيكون البدء بالجمل الفعليّة .

1.6.2. الجملة الفعليّة:

- **النّمط الأوّل:**

فـــعل + فـــاعـــل + مفعول به 1 + جار ومجرور + حال

وردت لهذا النّمط صور عدّة كما في قول شاعرنا:

وَأرَاكَ فِيْـــــــــهِ نَاهِقًـــــــــا وَتَضُـــنُّ أنَّـــكَ فِيْـــهِ صَـــاهِلُ([2])

وتُـــــــرَاكَ فِيْـــــــهِ فَارِسًـــــــا وَالْحَـــقُ أَنَّـــكَ فِيْـــهِ رَاجِـــلُ

الفعل	الفاعل	مفعول به1	جار وجرور	حـــال
أرى	(.....)	ك	فيه	ناهقًا
تُرى	(....)	ك	فيه	فارسًا

([1])- تمام حسّان : اللغة العربيّة معناها ومبناها ، (ينظر الجدول) ، عالم الكتب ، ط3 ، 1998 ، ص124

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج5 ، ص2034.

فالعنصران اللّغويّان (أرى وترى) فعل مضارع (دالّ على زمن الحال) وهو من الأفعال المتعدّية إلى مفعولين وجاء الفاعل (ضميرًا مستترًا) مقدّرًا في البيت الأول بـ: " أنا" وفي البيت الثّاني بـ" أنت" و" يظهر الفاعل في البنية العميقة للجملة.

- **النّمط الثّاني:**

فـــعل + فـــاعـــل + مفـعـول به

يمكن التّمثيل لها بمايلي:

الصّورة الأولى: فعل +فاعل + مفعول به

قال ابن الرّومي:

أطريـــت غشّـــك لاســـمينك ضـــلّة واختَرت من خُلقَيْكَ غيرَ خِيَّارِ([1])

شـــبَّهتَ نفســـك والأَلـــى يولونهـــا آلَاءَهُـــمْ بِـــالْأَرْضِ وَالعُمَّـــارِ

ورأيتَ حفظك ما أتوا من صالحٍ أو ســـيءٍ كرمـــاً وعتـــق نِجـــارِ

وزعمـــتَ فيـــك **طبيعـــة** أرضـــية ياســـابق التقريـــر بـــالإقرارِ

واضح هو تكرار الجمل الفعليّة في هذه الأبيات المتتاليّة ، فالعناصر اللّغويّة (أطريت، شبَّهتَ، رأيتَ، زعمتَ) تدلّ على الحدث أمّا زمنها فهو الماضي ، وكلّ الأفعال جاءت مرّكبةً تركيبًا فعليًّا فيها اللّاحقة المتّصلة بالفعل (ـــتَ) ، أمّا الوحدات (غشَّك، نفسك، حفظك) ، فهي مركّبةٌ من وحدتين ، الوحدة الأولى (غشّ) الدّالة على اسم الفاعل ، وموقعها الإعرابي مفعول به ، و(ك) اللاحقة فهيّ في موقع المضّاف إليه ، باستثناء البيت الأخير الّذي تقدّم فيه الجار والمجرور(فيك) على المفعول به ليفيد معنى القصر أمّا دلاليّا فالشّاعر يتحدّث عن ذمّ الحقد وعن الشخص الّذي يفسد السّمين بالغشّ ويرقّع الجديد بالرّث ، ويختار لخلقه سوء الحديث ويشبّهون أنفسهم بأصحاب النّعمة معتقدًا بذلك ، إلاّ أنّه على العكس من ذلك .

الصّورة الثّانيّة : فعل +فاعل (غير ظاهر) + جار ومجرور أو مفعول به أو ظرف

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج3 ، ص929.

وقد تواتر هذا النّوع في شعر ابن الرّومي ويمكن التّمثيل له بما يلي:

خُلِقَـــتْ لِلْأَمِيْـــرِ فِيْـــهِ سَـــمَاءُ لَـمْ يَكُـنْ بَـدْءُ خَلْقِهَـا مِـنْ دُخَـانِ([1])

لَبِسَـــتْ فِيْـــهِ حُلَـــى حَفْلَتِهَـــا الـــدُّ نْيَـــا وَ**زَافَـــتْ** فِـــي مَنْظَـــرٍ فَتَّـــان

وأذْالَـــتْ مِـــنْ وَشْـــيِهَا كُـــلّ بُـــرْدٍ كَـانَ قِـدَمًا تَصُـوْنُهُ فِـي الصَّـوَّانِ

نلاحظ في الأبيات اعتراض الجار والمجرور(للأمير، فيه، من ، في منظر) بين (الفاعل) الغائب نطقًا وكتابةً ، الموجود في البنّية العميقة للجملة المقدّر في جميع الأبيات، بـ(هيّ) وهذه الخاصيّة من المميّزات الأسلوبية المتكرّرة في شعر ابن الرّومي.

الصّورة الثّالثة : فعل + مفعول به + فاعل.

تتواتر هذه الصّور في شعر شاعرنا كما في ما يلي:

لِيُبْكِهَـــا رَاغِـــبٌ كَانَـــتْ ذَرِيْعَتُـــهُ حَتَّـــى تَـــدُلَّ مَيْسُـــوْرًا بِمَعْسُـــور([2])

وَ **لِيُبْكِهَـــا رَاهِـــبٌ** كَانَـــتْ شَـــفِيْعَتُهُ أَمْسَـــى يُحَـــاذِرُ ذَنْبًـــا غَيْـــرَ مَغْفُـــور.

نلاحظ بأنّ الفاعل في المثالين ورد اسمًا ظاهرًا ، بينما ورد المفعول به لاحقة متمثلة في (ها) في كلا المثالين ، وهذا ما جعل رتبة المفعول به تتقدّم على الفاعل (المسند إليه) وبالتّالي يتصرّف الشّاعر في تغيير مواقع الوحدات اللغويّة بما يحقق الهدف الدّلالي من جهة والرّضوخ لسلطة الوزن الشّعريمن جهةٍ أخرى .

- **النمط الثالث :**

فـــعل + فـــاعـــل + ...

الصّورة الأولى : فعل + فاعل (اسم ظاهر) +.....

يتواتر هذا التّركيب في شعر ابن الرّومي كثيرا ومن ذلك قوله:

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ،ج4 ، ص2493.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج3 ، ص 1035.

تَبَتّـــلَ الْعُـــوْدُ عِنْـــدَ فَقْـــدِكُمُ **وَازْدَجَـــرَ اللَّهْـــوُ** كُـــلّ مُزْدَجَـــر([1])

وَغَـــابَ عَـــنِ السُّـــرُوْرِ **بَعْـــدَكُمُ** **وَاحْتَضَـــرَ** الْهَـــمُّ حِـــيْنَ **مُحْتَضَـــر**

وَغَـــاضَ مَـــاءُ النَّعِـــيْمِ **يَتْـــبَعْكُمُ** **وَانْهَمَـــرَ** الـــدَّمْعُ كَـــلّ **مُنْهَمَـــر**

نلاحظ تقلّص المركب الفعلي إلى عنصريه الأساسيين وهما المسند(الفعل) والمسند إليه (الفاعل) ، ونلاحظ وجود اعتراض بـ الجار والمجرور بين الفعل والفاعل في صدر البيت الثّاني وذلك لإبراز العنصر الأساسي وهو السّرور ، فالتّركيب من حيث الدّلالة يعكس الحالة النّفسيّة للشاعر الّتي أصابها " الهم والحزن وتوقّف فيها العود عن العزّف وغاب بعد الفراق السّرور ".

الصّورة الثّانية: فعل + فاعل (ضمير متّصل) +.....

يتواتر هذا التّركيب في شعر ابن الرّومي بما يخدم الغرض الشّعري والمعنى اللغوي كما في قوله:

لَوْمَـتَ فَلَـو كُنْـتَ السَّمَاءَ لَأَمْسَكْتَ حَيَّاهَا وَأَمْسَى جَوُّهَا وَهُوَ أَغْبَرُ.([2])

خُبُثْتْ فَلَوْ شُلْشِلْتَ فِي الْمَاءِ لَمْ يُسْغَ لِصَـادٍ وَأَضْحَى صَفْوَهُ وَهُوَ أَكْدَرُ

نُطَفْـتْ فَلَـو مَاسَسْـتَ كَعْبَـةَ مَكّـةَ بِثَوْبِـكَ حَاضَـتْ حِيْضَـةً لَا تُطَهَّـرُ

ثَقُلَـتْ فَغَـادَرَتِ الْكَوَاهِـلُ كُلّهَـا ثِقَالًا فَظَهْرُ الْأَرْضِ مِنْ ذَاكَ أَدْبَرُ

قَبُحَتْ فَجَاوَزت الْمَدَى قُبْحَ مَنْظَرٍ وَيَا حُسْنُهُ مِنْ مَنْظَرٍ حِيْنَ تُخْبَرُ

جُمِعَـتْ خِـلَالُ الشَّـرّ وَالْعُـرّ كُلّهَـا وَأَنْـتَ بِهَـا أَولَـى وَأَحْـرَى وَأَجْـدَرُ

نلاحظ بأنّ كلّ تركيب يتضمن فعلًا ماضيًا وفاعلاً تمثّل في اللاحقة "ـــتَ" . والتّراكيب المتبقّية جاءت وفق هذه الصّورة ، والمتمعن فيها يلاحظ بأنّ الشّاعر يجسّد

([1])- ابن الرومي : الديوان ،ج2 ، ص 920.

([2])- المصدر السابق ، ج3 ، ص1051.

إحدى وظائف اللغة الّتي قال بها رومان جاكبسون :" وهي الوظيفة التّعبيريّة أو الانفعاليّة "([1]).أمّا من النّاحية الدّلالية فالشّاعر يفصح عن صفات تتصل بالمخاطب.

الصّورة الثالثة : فعل +فاعل + اسم + خبر+ جار ومجرور

من شواهد تواتر هذا التّركيب قول شاعرنا ابن الرّومي:

لَـوْلَمْ **تَكُوْنُـوا دُرُوْعًـا لِلـدَّرُوعِ بِهَـا** لَأَعْـوَرَّت كُـلُّ دِرْعٍ أَيّ إِعْـوِارِ([2])

أَوَلَـمْ **تَكُوْنُـوا سِـهَامًا لِلسّـهَامِ بِهَـا** إِذًا لَطَاشَـتْ مَرَامِـيّ كُـلُّ أَسْـوَارِ

أَوَلَـمْ **تَكُوْنُـوا رِمَاحًـا لِلرّمَـاحِ بِهَـا** لَـمْ يَجْعَـلِ اللهُ فِيْهَـا نُقْـصَ أَوْتَـارِ

أَوَلَـمْ **تَكُوْنُـوا سُـيُوفًا لِلسُّـيُوفِ بِهَـا** لَأَخْفَـرَتْ حَامِلِيْهَـا أَيّ إِخْفَـارِ

نلاحظ في هذه الأبيات تواتر الجمل الفعليّة في صدر كلّ بيتٍ مشكلةً توازيّاً تركيبيًّا فكل التّراكيب في الأبيات تحتوي على المسند والمسند إليه **(تَكُوْنُـوا)** ، وجاء المسند إليه متّصلاً بالمسند أيّ " الواو" الّتي تعود على ضمير المخاطب " أنتم" ، ثمّ الخبر" دروعًا، سهامًا ، رماحًا ، سيوفًا " في المرتبة نفسها من الجمل ، ثمّ الجار والمجرور1 " للدروع ، للسهام ، للرّماح ، للسّيوف" ثمّ الجار والمجرور2 " بها " في نهاية الصّدر لكلّ بيت ، كما صنع هذا التّكرار للتراكيب المتتابعة إيقاعًا موسيقيًّا وجرسًا نغميًّا ليسهل بذلك على القارئ حفظ هذه الأبيات بكلّ سهولةٍ ويسرٍ، والشّاعر يعدّد أسلحة الحرب ويعبّر عن رضاه للمحبوب.

الصّورة الرّابعة :فعل +فاعل (ضمير متّصل) + مفعول به +.....

توار هذا التّركيب في شعر ابن الرّومي على النّحو التّالي:

لَقَـدْ نَعَيْـتَ امـرَأً ظلّـتْ لِمَصْـرَعِهِ قَوَاعِـدُ الـدّيْنِ وَالـدُّنْيَا عَلَـى خَطَـرِ([3])

لَقَـدْ نَعَيْـتَ امـرَأً لَـمْ تَحْـيَ مَكْرُمَـةٌ إِلَاّ بِـهِ ،وَبِـهِ سَـارَتْ إِلَـى الْحُفَـرِ

لَقَـدْ نَعَيْـتَ امـرَأً مَـا كُنـتُ أحسَـبُه يَنْعَـاهُ إِلَاّ هَـوِيُّ الشَّـمْسِ وَالْقَمَـرِ

([1])- ينظر : ميشال زكرياء ، الألسنيّة علم اللغة الحديث " المبادئ والأعلام" المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1983 ، ص54.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ص1026.

([3])- المصدر نفسه ، ج3 ، ص1134.

تفيد السّابقة " قد" الحاضر والتّحقيق " متبوعة بفعل ماضٍ (نعى) أمّا الفاعل تمثّل في اللّاحقة "ـت" ثمّ المفعول به (امرأً) ، فالشّاعر يفصح عن خلجات نفسه وعن حزنه على الفقيد الذي رحل عن الدّنيا ورحلت معه كلّ مكرمةٍ ، فجاءت الجمل الفعليّة متواترةَ ومتوزايةً أفقيًّا ليؤكد الشّاعرعلى حقيقة المفقود الّذي كان محافظًا على قواعد الدّين والدّنيا وعن خصاله الّتي أحيّا بها كلّ فضيلة .

الصّورة الخامسة : فعل + فاعل + جار ومجرور.

تواتر هذا التّركيب في شعر ابن الرّومي على النّحو التّالي:

وَتَبُـــوحُ الْبِحَـــارُ بِالـــدُّرِّ بَوْحـــاً وَبِمَـــا أَضْـــمَرَتْ **مـــن المَرْجـــان** ([1])

ويُـــرَدَّ الشـــبابُ فـــي كـــل شـــيخٍ ويـــدِبُّ النشـــورُ **فِـــي كُـــلّ فـــانِي**

وَيَحُـــوْرُ الْخَرِيْـــفُ وَهُـــو رَبِيْـــعُ **وَتَسُـــورُ الْمِيَّـــاهُ فِـــي الْعِيْـــدَانِ**

تكرّرت الجمل الفعليّة في الأبيات الثلاثة حيث جاء التّركيب الأوّل محتويًّا على المسند (تبوح) والمسند إليه (البحار) ، ثمّ الجار والمجرور(بالدّر) وفي صدر البيت جاء التّركيب مكونًّا من المسند (أظمرت) أمّا الفاعل فهو غير ظاهر يقدر بـ: (هيّ) موجود في البنية العميقة ثمّ الجار والمجرور(من المرجان) ، أمّا التّركيب الثّاني فيحتوي على المسند (يردّ، يدبّ) والمسند إليه (الشّباب والنّشور) ثمّ الجار والمجرور (في كلّ) ثمّ المضاف إليه (شيخ وفاني) ، أمّ التّركيب الثالث فيختلف عن الأول والثّاني بحيث يحتوي في صدر البيت على المسند (يحور) والمسند إليه (الخريف) ثمّ جملة حاليّة (وهو الرّبيع) ، أمّا صدر البيت فكان التّركب محتويًّا على مسند (تسور) ومسند إليه(الميّاه) ثمّ جار ومجرور(في العيدان).

ويلاحظ في هذه الأبيات كثرة استعمال الفعل المضارع " تبوح ، يرد ، يحور، يدبّ ، تسور) وهو بهذا:" يعبّر عن الصّددية ، أي لتصوير الأحداث وهي بصدد الوقوع أو كما لو كانت بصدد الوقوع ".([2])

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج6 ، ص2493.

([2])- محمّد الهادي الطربلسي : خصائص الأسلوب في الشّوقيّات ، مطبعة الجمهوريّة التّونسيّة ، 1981 ، ص 479.

الجملة الفعليّة المركّبة:

- **النّمط الأول:**

(جملة فعليّة) + جملة موصولة

تواتر هذا النّوع من التّراكيب في شعر ابن الرّومي في صورٍ عديدةٍ ومن صوره:

الصّورة الأولى : جملة فعليّة (فعل +فاعل) (جملة موصولة)

قال ابن الرّومي:

مَـــاتَ مَـــنْ رَاحَ وَاغْتَـــدَى ذكـــرُهُ غيـــرَ ميّـــتِ ([1])

مَـــاتَ مَـــنْ كَـــانَ شَـــامِلًا بِالْحَيَاكِـــــــلِّ مُسْـــــــنِتِ

مَـــاتَ مَـــنْ لَـــمْ نَجِـــدْ لَـــهُ وَادِيًّـــــا غَيْـــــرَ مُنْبِـــــتِ

مَـــاتَ مَـــنْ لَـــمْ نَجِـــدْ لَـــهُ جـــــدلا غيـــــر مُسْـــــكِتِ

يبرز استعمال (من) الاسم الموصول مشاعر الشّاعر الملتهبة والمتأججة وهو يحاول إيصالها للمحبوب ، كما يؤكّد صدق مشاعره النّابعة من عمق النّفس لا المراءاة.

- **النّمط الثّاني:**

جملة فعليّة (فعل القول) + جملة مقول القول

تواتر هذا التّركيب كثيرًا في شعرابن الرّومي على شكل عملٍ مسرحي ومن صوره:

قُلْـــتُ لَـــهُ:أَنْـــتَ بِتَحْـــدِيقَتِي أَوْلَـــى لِأَنِّـــي صَـــاحِبُ الْوَجْـــدِ([2])

فَقَـــالَ:لاَ تَعْجَـــبْ لِمُسْتَشْـــرِطٍ حَـــدَّقَ فِـــي مُسْتَشْـــرِطٍ جَلْـــدِ

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج1 ، ص372.

([2])- المصدر نفسه :ج2 ، ص 699.

فَقُلْـــتُ:مَاأَعْجَـــبَ ذَاغِـــرَّةٍ يَهْـــدِيْ ذَوِي الْحُنْكَـــةِ لِلْقَصْـــدِ

فَقَـــالَ: مَازَالَـــتْ نُجُـــوْمُ الـــدُّجَى تَهْـــدِيْكَ فِـــي غَـــوْرٍ وَفِـــيْ نَجْـــدِ

قُلْـــتُ:اخْتَـــتِمْ بِالسَّـــعْدِ يَاسَـــيِّدِيْ إِذَا افْتَتَحْـــتَ الْأَمْـــرَ بِالسَّـــعْدِ

قَـالَ: نَعَـمْ، قُلْـتُ:مَتَـى ، قَـالَ لِـي: كُفِيْـــتَ مَطْـــلَ الْوَعْـــدِ بِالنَّقْـــدِ

نلاحظ في هذه الأبيات الفصل بين فعل القول ومقول القول بوحداتٍ مختلفةٍ في مختلف الأبيات مثل (الضمير ، لا النّافية ، ما التّعجبية ، ما النّافية ..) وجملة مقول القول مبنية في محل نصب مفعول به ، ونلاحظ أنّ أفعال القول تصدّرت الكلام في الجمل وذلك لقيمتها الدّلالية عند الشّاعر.

ويُبرز لجوء ابن الرّومي إلى استعمال فعل القول ومقول القول اعتمادًا على جانب الحوار والمشاركة سواءً أكان الطّرف المشارك النّاس عامة أم المحبوب خاصّة.

- **النّمط الثّالث:**

جملة فعليّة + مفعول به + جملة فعليّة

وردت له صور عديدة في شعر ابن الرّومي ومثال ذلك قوله:

لَاتَحْسَـــبُوْنِي غَنَيْـــتُ بَعْـــدَكُمُ عَـنْكُمْ بِشَـمْسِ الضُّـحَى وَلَا الْقَمَـرُ([1])

لَاتَحْسَـــبُوْنِي أَنَسْـــتُ بَعْـــدَكُمُ إِلَـــى هَـــدِيْلِ الْحَمَـــامِ فِـــي الشَّـــجَرِ

لَاتَحْسَـــبُوْنِي اسْـــتَرَحْتُ بَعْـــدَكُمُ إِلَـــى نَسِـــيْمِ الشَّـــمَالِ بِالسَّـــحَرِ

لَاتَحْسَـــبُوا الْعَـــيْنَ بَعْـــدَكُمُ سَـــرُحَتْ فِـــي مَسْـــرَحٍ مِـــنْ مَسَـــارِحِ النَّظَـــرِ

نلاحظ في هذا التّركيب أنّ جميع الأبيات ابتدأت بأفعالٍ مضارعة " تحسب" والّتي تدلّ على (زمن الحال) والفاعل ضمير متّصل " الواو" والنّون لوقاية الفعل من الكسر ، والوحدة الصّرفية (الياء) اللاحقة بالفعل مفعول به ثم توالت الجمل الفعليّة الثّانية (غنيت ، أنست ، استرحت) ، والتركيب لهذه الكلمات يتكون من مسند واللاحقة (ـــت) المتّصلة بالفعل دالة على الفاعل باستثناء البيت الأخير الّذي تقدّم فيه الجار

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج3 ، ص 920.

والمجرور على (الجملة الفعليّة : سرحت) وقد يكون ذلك للتّخفيف على اللسان واستقامة الوزن الشّعري.

2.6.2. الجملة الاسميّة البسيطة :

ممّا يلاحظ في شعر ابن الرّومي أنّ معظم جمله جملٌ فعليّة ، وإذا جاء بالجمل الاسميّة فإنّه يجعل أخبارها جملاً فعليّة في أغلب الأحيان ، ويكاد يندر أن نجد في شعره جملاً اسميّةً صرفاً ، كقوله في مصعب بن عبد الله:

بَـــدْرٌ ، كَـــأَنَّ الْبَـــدْرَ مَقْـــ رُوْنَـــــا إِلَيْـــــهِ كَوْكَـــــبُ([1])

بَحْـــرٌ، كَـــأَنَّ الْبَحْـــرَ مَقْـــ رُوْنَـــــا إِلَيْـــــهِ مِـــــذْنَبُ

سَـــيْفٌ لَـــهُ مِـــنْ كُـــلّ نَاحِيَّـــةٍ وَوَجْـــهٌ مَضْـــرَبُ

لَيْـــثٌ لَـــهُ فِـــيْ كُـــلّ جَارِحَـــةٍ وَعُضْـــوٍ مَخْلَـــبُ

تواترت الجمل الاسميّة في هذه الأبيات وبما أنّ الشّاعر في مقام الوصف كان عليه اختيار أحسن الأسماء لأحسن ممدوح ، فجاء المبتدأ اسمًا ظاهرًا (بدر، بحر ، سيف ، ليث) ، ثمّ أردف الشّاعر جملة منسوخة بكأنّ في البيت الأول والثّاني وجاء الجار والمجرور معترضًا خبر كأنّ أمّا في البيت الثّالث والرّابع فجاء المركب الاسمي مكونًا من مبتدأ ثمّ الجار والمجرور (له ، من ، في) ثم اسم مجرور والمضاف إليه ثمّ اسم معطوف (وجه ، عضو) ثمّ الخبر والجمل الاسميّة سكونيّة ، على خلاف الجمل الفعليّة الّتي تتّسم بطابع الحركة والاستمراريّة ، وابن الرّومي بمزاجه الحاد أقرب إلى الحركة.

ومن أمثلة تكرار الجمل الاسميّة أيضا قوله في الشّيب:

شَـعَرٌ ميـتٌ لـذي وَطَـرٍ حَـ يّ كَنَـارِ الْحَرِيْـقِ ذَاتِ اللّهِيْـبِ([2])

فِـيْ قِنَـاعٍ مِـنَ الْمَشِـيْبِ لَبِـيْسٍ وَرِدَاءٍ مِـنَ الشَّـبَابِ قَشِـيْبِ

وَأَخُـو الشَّـيْبِ وَاللّبَانَـةِ فِـي الْبِيْـ ضِ بِحَـالٍ كَقِتْلَـةِ التَّغْلِيْـبِ

مَعَـهُ صَـبْوَةُ الْفَتَـى ، وَعَلَيْـهِ صَـرْفَةُ الشَّـيْخِ ، فَهُـو فِـي تَعْـذِيْبِ

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج1 ، ص250.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج1 ، ص140.

جاءت هذه الأبيات خاليّةً من التّركيب الفعلي ، وغاية الشّاعر في ذلك إبراز حالته النّفسيّة الحزينة من حالة المشيب الّتي سكنت نفسه واشتعل بها رأسه ، فلا هو صبّي فتيّ ، ولا هو شيخ صرف هرم ، هدّت أنيابه وسقطت أسنانه ، فكرّر الجمل الاسمية ، لسكونه وعدم قدرته على التّصرف ، في مثل هذا الواقع الأليم بالنسبة له.

وإذا رجعنا إلى شعر ابن الرّومي نجد بأنّه يكثر من الجمل الطّويلة في شعره ، وقد تستغرق الجملة بيتين أو أكثر كقوله:

عَلَى عَاقِدِ الزَّنَّارِ تَحْتَ قَضِيْبٍ مِنَ الْبَانِ مَيَّادٍ وَفَوْقَ كَثِيْبِ([1])

سَلَامُ مُحِبِ نَازِحِ الدَّارِ شَفَّهُ وَأَقْرَحَ عَيْنَيْهِ فِرَاقُ حَبِيْبِ.

نجد أنّ البيت كلّه عبارةً واحدةً أو جملةً طويلةً واحدةً احتوت على جملٍ أصغر هي صفات أو روابط ، والجمل الطّويلة هي مظهر من مظاهر التّقصّي والإطناب ، وهي من خصائص شاعرنا ابن الرّومي.

3.6.2. التّراكيب المنفيّة:

هيّ الجملة الفعليّة أو الاسميّة الّتي تقدّمتها أداةٌ نافيّةٌ لسلب مضمون علاقة الإسناد ، وهيّ من الجمل المتحوّلة بمنظور الاتجاه التّوليدي التّحويلي لـ" تشومسكي" قياسًا مع الجملة النّواة ، والنّفي من عناصر الإضافة والزّيادة ومن أمثلته في شعر شاعرنا ابن الرّومي نذكر قوله:

وَمَا النَّهْلُ دُوْنَ الْعَلِّ شَافِي غُلَّةٍ . وَإِنْ سَاعَدَ الْمَاءَ الْعُذُوبَةُ وَالْبَرْدُ ([2])

وَمَا الْعَيْنُ عَيْنًا حِيْنَ تَفْقِدُ أُخْتَهَا وَلَا الْأُذْنُ أُذْنًا مَا طَوَى أُخْتَهَا الْفَقْدُ

وَمَا الْيَدُ لَوْلَا أُخْتَهَا بِقَوِيَّةٍ وَلَا الرِّجْلُ لَوْلَا الرِّجْلُ تَمْشِي وَلَا تَعْدُو

نلاحظ في هذه الأبيات تواترًا لهذا التّركيب المتكرّر في هذه الأبيات ، حيث سلب الشّاعر في هذا التركيب علاقة الإسناد باستعمال وحدة النّفي (ما) متبوعةً بالمسند المعرّف بـ: (الـ) ثم ظرف المنصوب على الاستثناء (دون) المعترض ، ثم

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج1 ، ص333.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج2، ص663.

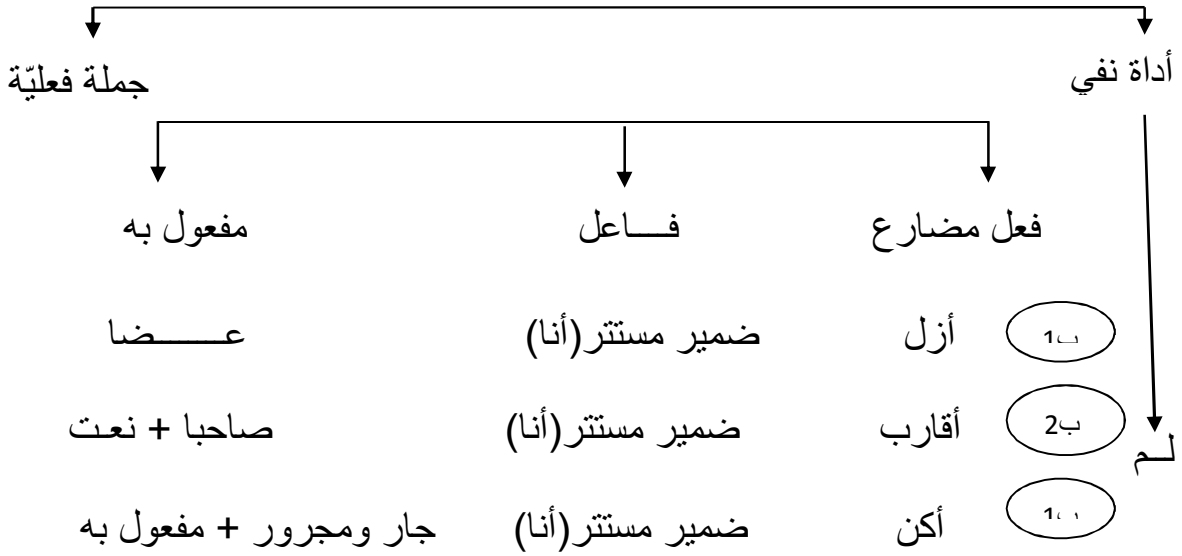
المضاف إليه (العلّ) والخبر وقع شبه جملة في البيت الأوّل ، وتوالى هذا التواتر في البيتين الأخيرين باستثناء الخبر المتغيّر هذا عن البنية الشّكليّة للتركيب أمّا دلاليًّا فالشاعر يرى أنّ أي عضو ناقص من جسم الإنسان يظهر فيه عيبًا خلقيًّا ولا فائدة من وجود العضو الآخر فالعلاقة بين اليدين والعينين والرجلين والأذنين هي علاقة اتصال لا انفصام ولا فائدة في غياب عضو عن الآخر.

ومن صور تكرار التّراكيب المنفيّة أيضا قول الشّاعر:

وَلَـــــــمْ أزَلْ عِضًّـــــــا أكِيْـــــــدُ الْكَائِـــــــدَا([1])

وَلَـــــــمْ أقَـــــــارِبْ صَـــــــاحِبًا مُبَاعِـــــــدَا

وَلَـــــــمْ أكُـــــــنْ لِلْمُطْعِمَـــــــاتِ عَابِـــــــدٌ



اسـتعمل الشّـاعر وحـدة النّفـي (لـم) متبوعـة بالفعـل المضـارع المجـزوم (أزل ، أقارب ، أكن) ثمّ الفاعل وهو موجود في البنّية العميقة في الفعل المضارع وتقديره (أنا) ، ثمّ المفعول به (عضًّا ، صاحبًا ،) وتقدّم الجار والمجرور في البيت الثالث" للمطعمات " (عارض)، وتأخر المفعول به " صاحبًا. وجاء الجار والمجرور في البيت الثالث عارضًا ، وغرض ذلك التحديد والتّخصيص .

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج2 ، ص 653.

4.6.2. التّراكيب المؤكّدة:

تواترت الجمل المؤكّدة في شعر ابن الرّومي بما يخدم الغرض الشّعري والمعنى اللّفظي كما في قوله:

فَلَتُخْبِرَنَّكَ عَنْ جِلاَّدِ مُغَامِسْ وَلَتُخْبِرَنَّكَ عَنْ طِرَادِ مُشِيْحِ.([1])

وَلَتُخْبِرَنَّكَ عَنْ نِضَالٍ مُطَمَّح بِاليَثْرِبِيَّةِ أَيَّمَا تَطْمِيْحِ.

يستعمل ابن الرّومي في هذه الأبيات تكرار الجمل ذات التّراكيب الفعليّة المؤكّدة ، ووحدتا التّوكيد المستعملتان " في البيتين" هما " لام التّوكيد ، ونون التّوكيد المشدّدة " السّابقة واللّاحقة للفعل على التّوالي . يقول ابن يعيش في التّمييز بين نوني التّوكيد الخفيفة والمشدّدة :" اعلم أنّ هاتين النّونين الشّديدة والخفيفة من حروف المعاني ، والمراد بهما التّأكيد ، ولا تدخلان إلاّ على الأفعال المستقبلة خاصّةً وتؤثّران فيهما تأثيرين : تأثيرًا في لفظهما وتأثيرًا في معناها ، فتأثير اللفظ إخراج الفعل إلى البناء بعد أن كان معربًا . وتأثير المعنى إخلاص الفعل للاستقبال بعد أن كان يصلح لهما. المشدّدة أبلغ في التّأكيد من المخففة ، لأنّ تكرير النّون بمنزلة تكرير التأكيد ، فقولك " اضْرِبُنْ" خفيفة النّون بمنزلة قولك " اضربوا كلّكم" وقولك" اضْرِبُنَّ" مشدّدة بمنزلة " اضربوا كلّكم أجمعون".([2])

فالشّاعر يلحّ ويؤكد على الإخبار بصفات فخريّة عن حرب المهتدي وما كان فيها من جِلَادٍ مُغَامِس وطِرَادٍ مُشِيْحٍ ونِضَالٍ مُطْمَحٍ ، وهو هنا يبرز مدى قوّة الشّجعان الّذين شاركوا في هذه الحرب وكأنّهم كباش ينطحون كلّ من وقف أمامهم.

ومن صور التّراكيب المؤكدة قول الشّاعر يمدح سعيد بن حميد:

لَئِنْ أَرْضَاكَ هَذَا الْحَظّ حَظّا فَإِنّي مُسْتَرِيْثٌ مُسْتَزِيْدُ([3])

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج2 ، ص 536.

([2])- ابن يعيش : شرح المفصّل للزمخشري ، ج5 ، ص163.

([3])- ابن الرومي : الديوان ، ج2 ، ص614.

نلاحظ في هذا البيت التّركيب الفعلي مؤكّدًا بمؤكّدين " لـ ، إنْ " وهو نوعٌ من الخبر الإنكاري لاستعمال الشّاعر أكثر من مؤكد ، فالشّاعر يؤّكد أنّه ليس راضٍ عن حظّه وإن كان الممدوح راضٍ عن حظّه فإنّ ابن الرّومي مستريث يطلب المزيد.

5.6.2. التّراكيب الشّرطيّة:

" الشّرط أسلوب لغويّ ينبني على ثلاثة عناصر: وحدة الشّرط (حرف أو اسم) ومن شقّين ، الأوّل منزّل منزلة السّبب وهو الشّرط ، والثّاني منزّل منزلة المسبب وهو الجزاء".([1])

وإذا رجعنا إلى شاعرنا ابن الرّومي نجد بأنّه وظّف هذا الأسلوب بوحداتٍ مختلفةٍ منها " لو ، لولا ، إذا ، إنْ ، منْ ، لمّا .." وفيما يلي أعرض نماذج من الجمل الشّرطيّة الواردة في شعر ابن الرّومي.

يقول ابن الرّومي في أحمد بن عيسى بن الشّيخ:

فإذا تَبَسَّلَ للعِدا في مَأقِط أبصرتَ سطْوَة قابض الأرواح

وإذا أراك نَدَاهُ يوْماً زُهْدَهُ أبصرتَ زُهْدَ مُحالِفِ الأمْساحِ

وإذا أشارَ أو ارْتأى في خُطّة أبصرتَ حِكْمَة صاحِبِ الألْواحِ

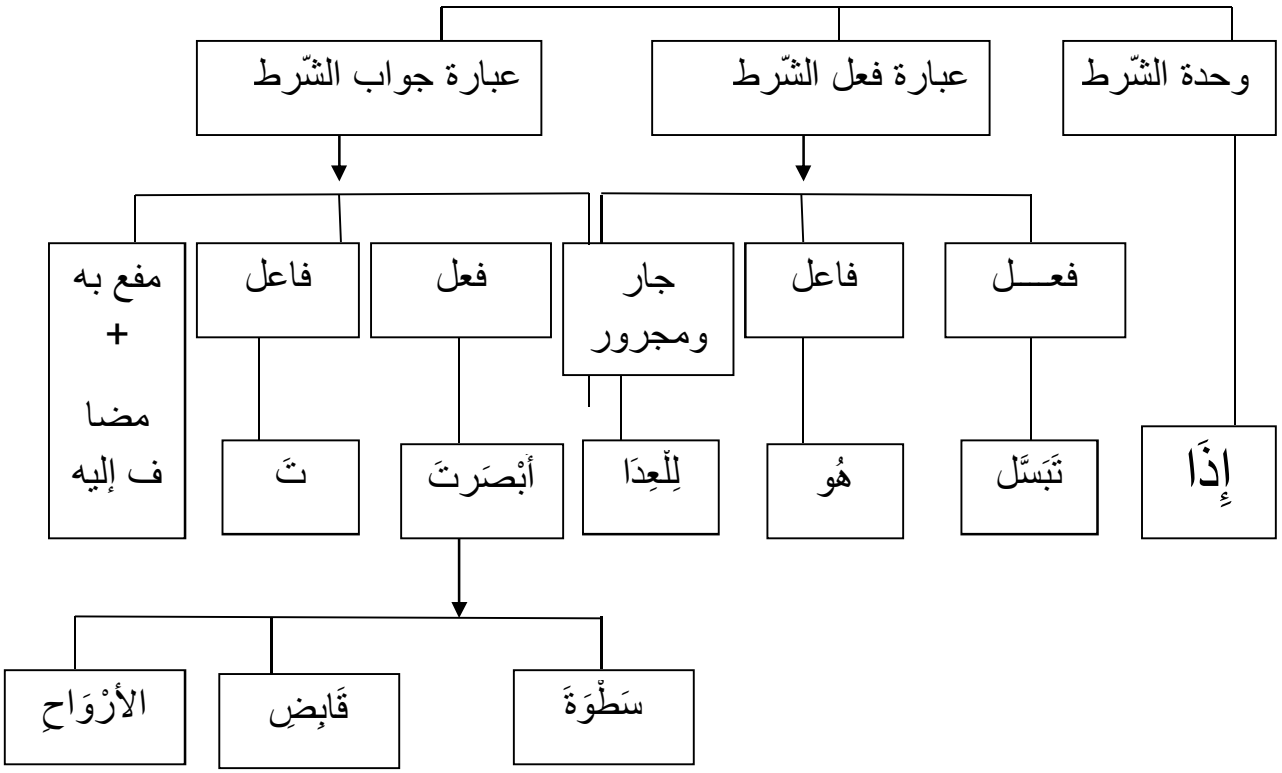
وإذا أراك مُزَاحَه من جِدِّهِ أجْنَاكَ صَفْوَ ودائِعِ الأَجْبَاحِ

لِيَقُلْ عُفَاتُكَ لا جُنَاح عليهمُ رُفِعَ الجُنَاحُ فلاتَ حينَ جناحِ.([2])

نلاحظ في هذه الأبيات تكرار المركّب الشّرطي الّذي يعتمد على الأداة " إذا" وإذا أردنا أن نعطي التّمثيل اللغوي للتركيب في البيت الأول يكون وفق المخطّط التّالي:

([1])- ينظر رابح بوحوش : البنّية الّغويّة لبردة البوصيري ، ديوان المطبوعات الجامعية ، جامعة عنابة ، ص175.

([2])- ابن الرومي : الديوان حسين نصار ، ج2 ، ص 556.



نلاحظ في هذا التّركيب أنّ فعل الشّرط وفعل جواب الشّرط جاءا فعلاً ماضيًّا في جميع الأبيات والشّاعر من خلال هذا الزّخم المتكرّر لأسلوب الشّرط ، يصنع أبياتا من نسيجٍ واحدٍ مترابطٍ ومتكاملٍ بين فعل الشرط وجواب الشّرط .

6.6.2. أصناف التّراكيب الإنشائيّة:

- **الجملة الاستفهاميّة :**

ما يلاحظ في شعر ابن الرّومي إكثاره من استعمال الجمل الاستفهاميّة وقد توزّعت في شعره على أنماط مختلفة .

النّمط الأول :

جملة استفهاميّة مصدّرة بـ" أين"

ومن صورها قول الشّاعر:

أيْـــــنَ خَطّـــــمٌ كَأَنَّمَـــــا فُـــوْكَ مِـــنْ تَحْتِـــهِ **شَـــرَج؟**([1])

أيْـــــنَ عَـــــيْنٌ بَعِيْـــــدَةٌ مِـــنْ فُتُـــوْرٍ وَمِـــنْ **دَعَـــج؟**

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار،ج2 ، ص 486.

نلاحظ تكرار وحدة الاستفهام أين في هذين البيتين وغرض الاستفهام الازدراء والتّهكم.

الصّورة الثّانيّة : آداة الاستفهام كيف في قول الشّاعر:

فَكَيْـــــفَ لِلْعِلْـــــمِ وَالْحِلْـــــ مِ حِـــــيْنَ تَلْـــــبِسُ بُـــــرْدَه؟([1])

بَـــــلْ كَيْـــــفَ للـــــدَّهي والإرْ بِ حِـــــيْنَ تَصْـــــمِدُ صَـــــمْدَه؟

بَـــــلْ كَيْـــــفَ لِلْعَفْـــــوِ وَالْجُـــــوْ دِ حِـــــيْنَ تُنْجِـــــزُ وَعْـــــدَهْ؟

بَـــــلْ كَيْـــــفَ لِلْحَـــــزْمِ وَالْعَـــــزْ مِ حِـــــيْنَ تُحْكِـــــمُ عَقْـــــدَهْ؟

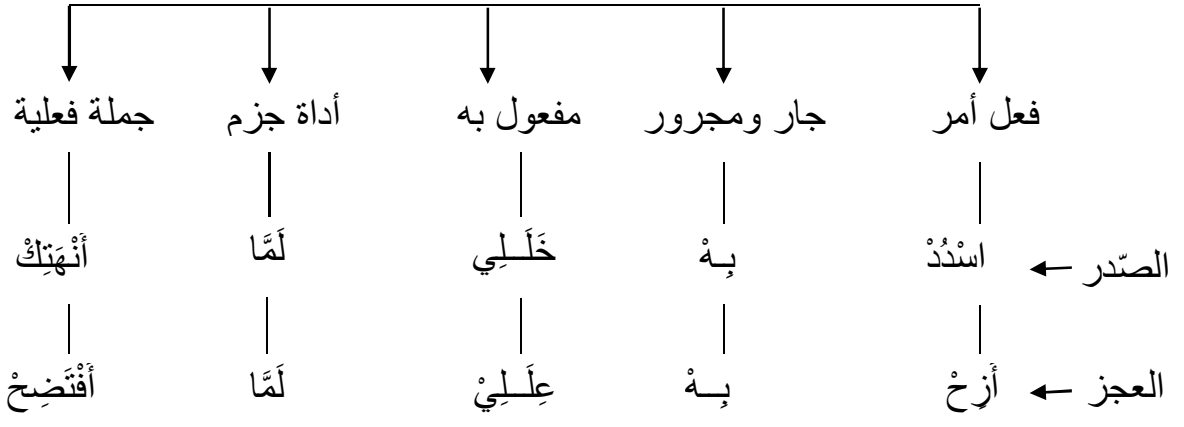
كرّر الشّاعر في هذه الأبيات اسم الاستفهام " كيف" مقترنًا بحرف العطف بل الّذي يفيد الإضراب كما أوضحنا سابقا ، و" كيف" اسم ، لدخول الجار عليه بلا تأويل في قولهم " على كيف تبيع الأحمرين"([2]) وهي هنا اسم مرفوع المحلّ على الخبريّة ، وهنا استفهام غرضه التّقرير.

- **جملة الأمر:**

وردت جملة الأمر في شعر شاعرنا ابن الرّومي حسب الغرض الّذي يستدعيه الموقف كما في قوله:

وَاسْـــدُدْ بِـــهْ خَلَلِـــي وَلَمَّـــا أَنْهَتِـــكْ وَأَزِحْ بِـــهِ عِلَلِـــيْ وَلَمَّـــا أَفْتَضِـــحْ([3])

نلاحظ في هذا البيت تكرار للتركيب في شكل توازٍ أفقي ويمكن تمثيل التّركيب الطّلبي (الأمري) بالمخطّط التّالي:



([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج2 ، ص 677.

([2])- ينظر كتاب مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ،ص 224.

([3])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار، ج2 ، ص565.

وغرض هذا الأمر هو الالتماس ، وإبراز الشّاعر مبتغاه وغايته من أبي عبد الإله بأن يسدّ عليه ثغراته قبل هلاكه ويريحه من علله ومرضه قبل افتضاح أمره ويهجو شاعرنا ابن الرّومي " عمرو" فيكثر من تكرار الجمل الفعليّة الّتي يتصدّرها فعل الأمر في قوله:

دَعُوا الْفِيْلَ ذَا الْخُرْطُوْمِ يَفْرَحُ سَاعَةً بِخُرْطُوْمِهِ الْمَقْبُوحِ لَا وَجْهِهِ النَّضِرْ([1])

دَعُــوْهُ يُــذَكِّرُنَا نَكِيْــرًا وَمُنْكَــراً وَصَـيْحَةَ إِسْـرَافِيْلَ فِـي صُـبْحَةِ النَّشْـرِ

دَعُــوْهُ يَعُوْذُنَــا مِــنَ الْعَــيْنِ إِنَّــهُ هُو الْعَوْذَةُ الْكُبْرَى الْمَنُوْطَةُ فِي النَّحْرِ

دَعُــوْهُ نُــرَدِدُ لَحْظَنَــا فِيْــهِ إِنَّــهُ مِـن النُّـزَهِ الْمَغْفُـولِ عَـنْهُنَّ فِـي القَفْـرِ.

وَرَدَ فعل الأمر بصيغة الجمع (دعوه) ، أمّا المسند إليه " الفاعل" فجاء ضميرًا متّصلًا " الواو" والمفعول به " الهاء " والفيل مفعول به ثانٍ هذا في البيت الأول ، أمّا بقيّة الأبيات فجاء تركيب الجملة الفعليّة في تركيبٍ واحدٍ لكلمة " دعوه " ثمّ جملةً فعليّة ثانيّة " يذكرنا ، يعوذنا ، نردّد" وهذه الصّيغة المعتمدة للجملة الفعليّة المتصدرة بفعل الأمر غرضها السّخريّة والتّهكم .

- **جملة النّداء:**

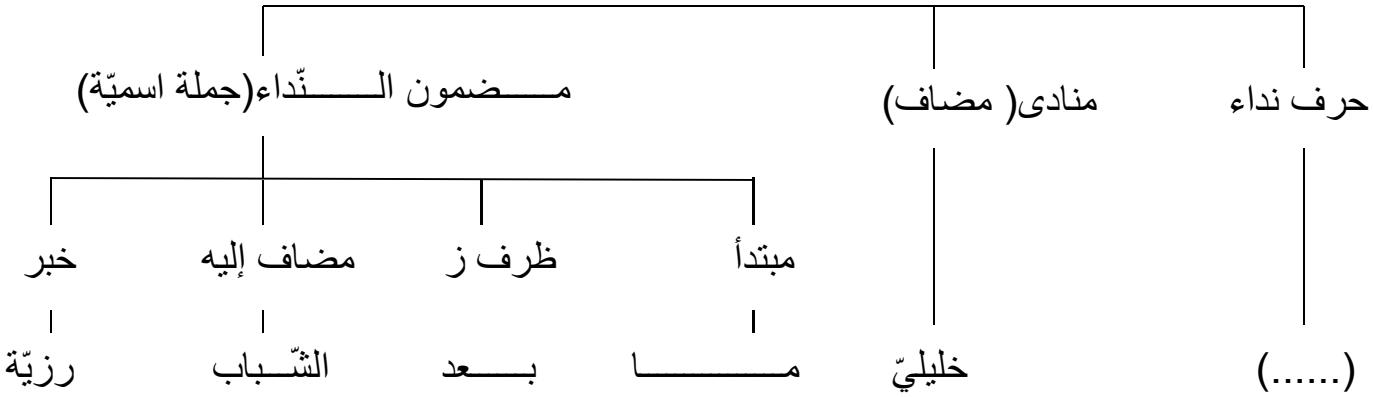
وردت جملة النّداء في شعر ابن الرّومي بشكل لا فت للانتباه ومن صورها : حرف النّداء (محذوف) + منادى (معرّف بالإضافة) + مضمون النّداء(مبتدأ "ما الموصولة " + ظرف زمان + مضاف إليه + خبر" رزيّة").

<u>خَلِيْلَــيَّ مَــا بَعْـدَ الشَّـبَاب رَزِيَّــة</u> يُجَـمُّ لَهَـا مَـاءُ الشُّـؤُونِ وَيُعْتَـدُ([2])

ويمكن تمثيل المركّب النّدائي وفق المخطّط التّالي:

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج3 ، ص964.

([2])- ابن الرّومي : الدّيوان ، ج2 ، ص 584.



نلاحظ في هذه الجملة حذف حرف النّداء وإثبات المنادى المثنّى " خليليّ" ، وشاعرنا في هذا الضّرب من التّركيب يحذو حذو الجاهليين في مقدّمتهم الطّلليّة ، فهو يتخيّل خليلين يشاركهما ويحاورهما ، فضلا عن أنّ حذف حرف النداء يدل على قرب المنادى عليه من الشّاعر.

ومن صوّر تكرار النّداء قول الشّاعرابن الرّومي في ابن البركان:

يَـاخَـلَاصَ الْأَسِـير ، **يَـا**صِـحَّةَ المـدْ نِـفَ ، **يَـا**زَوْرَةَ عَلَـى غَيْـرِ وَعْـدِ([1])

يَـا نَجَـاةَ الْغَرِيْـقِ ، **يَـا** فَرْحَـةَ الأوْ بَـــةَ ، **يَـــا**غفْلَـــةَ أتَـــتْ بَعْـــدَ كَـــدَّ

نلاحظ في هذه الأبيات تكرار جمل النّداء الّتي شكّلت هندسةً صوتيّةً مابين الصّدر والعجز وتكرّر فيها حرف النّداء" يا" بشكل متوازٍ في ثنايا الأبيات ، وذلك للفت انتباه المتلقي وتعبيرًا عن حالته النّفسيّة الحزينة المملوءة بالحسرة والتّفجع وما تحمله من ذكريات لم تنسه ألم المفقود " ابن البركان".

الخلاصة :

إذا نظرنا إلى الجمل المتكرّرة في الأمثلة السّابقة من وجهة التّركيب النّحوي وجدناها تتّسم بما يلي:

1. ألاحظ بأنّ أنماط التّراكيب البسيطة الأكثر تواترًا في شعر ابن الرّومي وهو التّركيب (فعل+ فاعل) أي الالتزام بركني الإسناد فقط (الفعل) والمسند إليه

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج2 ، ص ، 760.

(الفاعل) ، ثمّ يحلّ في المرتبة الثّانيّة التّركيب (فعل +فاعل + مفعول به) ، ثمّ تتوالى بقيّة صور التّراكيب للجملة الفعليّة البسيطة المثبتة كما رأينا في الأمثلة السّابقة ولعل لجوء ابن الرّومي إلى هذا الصّنف من التّراكيب كان طلبًا للبساطة وبعدًا عن التّعقيد ، وبهذا نجد أنّ الشّاعر استخدم الجملة في شكلها النّظامي نحويًّا ، ويسير على نهج النّحو العربي القياسي ، مع أنّه يخرج أحيانًا على القاعدة النّحويّة على طريقة القدماء ، كما في إبقائه على الضمير مع الفاعل الصّريح.

2. طغيان الأفعال الماضية والمضارعة على شعره ، فهو يستخدم المضارع عندما يتعلق الموضوع بفكرة لها طابع الدّوام والاستمرار، ويستخدم الماضي عندما يصف حدثًا ، ولكنّه يأخذ معنى المضارع في السّياق العام.
3. الاعتماد على فعل القول وتركيب مقول القول بغرض إبراز جانب المشاركة والحوار.
4. الاعتماد كثيرًا على الجمل الموصولة وهذا يدلّ على تعمق أفكاره ، بغرض تأدية الدّلالة المقصودة بدقةٍ وتركيزٍ دون التّفريط في أيّ جزئيّة من المعنى المقصود وبهذا يفصّل في الجملة ويلاحق تفاصيلها.
5. تنويع الشّاعر في استخدام أدوات الرّبط النّحويّة" لام التّوكيد أحرف الجر، إلاّ ، إذا ، إنّ أنّ ، لو ، لولا ، ما ..." وهي وسائل منطقيّة وتكاد تكون سمة بارزة في شعره.
6. كثرة الجمل الطّويلة في شعره هي مظهر من مظاهر التّقصّي والإطناب ، وهي من خصائص شعره.
7. يستخدم ابن الرّومي في شعره الجمل الكبرى والصّغرى فيجعل الخبر أو المضاف إليه جملا.
8. في التّراكيب الشّرطية يلفت انتباهنا تواتر الوحدة الشّرطيّة (إذا) على بقيّة الوحدات كما يلجأ الشّاعر أحيانًا لحذف اللام الرّبطة لجواب الشّرط وكذا جملة الجواب وهي سمة أسلوبية في صياغة الشّاعر لهذا الصّنف من التّراكيب.
9. التّنويع في وحدات الاستفهام (متى ، كم ، هل ،كيف ،أين ..) للمركب الاسمي

10. التّنويع في استعمال أحرف النّداء مع طغيان استعمال حرف النّداء "يا" وقد يعود ذلك كون هذا الحرف ينادى به للقريب والبعيد.

11. يلجأ الشّاعر في التّركيب الاسمي إلى الفصل بين المعمولين بالجار والمجرور وذلك بغرض التّخصيص.

12. تتّسم لغته الشّعريّة بإضافة المصدر إلى الضّمير ، ويكثر ذلك في شعره ويطرد

13. إنّ هذه التّراكيب المتكرّرة والمتشابهة تساهم بقدر كبير في تماسك النّص الشّعري .

7.2. تكرار الصّورة:

الصّورة الفنّية معادلةٌ ذهنيّة طرفاها الواقع والخيال ، وهي تشكيل فنّي للواقع يعيد خلقه ويعمّق إحساسنا به ، وهي تؤثّر في النّفس تأثيرًا عظيمًا ، لأنّها تضيء خبايا اللاشعور ، وتوقظ الأحلام ، وتقدّم متعة فنّية عظيمة . ويرى الّدكتور شفيع السّيّد أنّ الصّورة " ذلك التّعبير اللّغوي الّذي يتّخذ نسقًا معيّنًا يستثير في النّفس مدركاتٍ حسيّةٍ ، مستخدمًا في ذلك كلّ وسائل التّأثير في اللّغة من عباراتٍ حقيقيّة وتشبيهاتٍ ومجازات وكلمات ذوات جرسٍ خاص"([1]) فهي بذلك تلخّص التّجارب الفكريّة والنّفسيّة للمبدع ، ويلقى المحيط الخارجي ضلاله عليها. وتعدّ الصّورة المؤشر الدّقيق على قدرة الشّاعر الإبداعيّة الّتي تؤثّر في المتلقي كونها تنبع من العاطفة لذا يرى محمد زكي العشماوي " أنّ اللغة والموسيقا يمكن تعلّمها ، بينما الصّور في الخيال الشّعري لا تتعلم ".([2])

ويراها محمود سليم هياجنة : " أنّها ابنة الخيال الّذي يجمع المتضادات ، ويصهر المتنافرات في بوتقةٍ واحدةٍ ، لِنَقُلْ : إنّها تجربة حياتيّة وإنسانيّة بكلّ ما فيها من أبعادٍ داخليّةٍ وخارجيّة "([3])

كما أنّ الصّور " لا تعني نسخ الواقع نسخًا حرفيًّا ، وإنّما تعيد بفضل الخيال تشكيله ، واكتشاف العلاقات الكاملة بين الظواهر وتجمع بين العناصر المتضادّة أو

([1])- شفيع السّيد : التّعبير الباني رؤية بلاغيّة نقديّة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط2 ، 1982 ، ص 32.

([2])- مُحَمّد زكي العشماوي : دراسات في النّقد الأدبي المعاصر ، الدّار الأندلسيّة ، الإسكندريّة ، 1988 ، ص263.

([3])- محمود سليم هياجنة : الصّورة النّفسيّة في القرآن الكريم ، عالم الكتب الحديث ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2008 ، ص2.

المتباعدة في وحدة "([1]) ، وتضل الصّورة الفنّية " من المميّزات الفارقة في الخطاب الشّعري على اختلاف الزّمان والمكان ، فإنّه من أهمّ ما يميّز الشّعر في كلّ اللغات مادّته التّصويريّة ".([2]) وبهذا يصبح الخيال العنصر الرئيس في خلق الصّورة وإبداعها غير أنّ الأفكار هي الّتي تحرّك الخيال لعملية الخلق الإبداعي.

والصّورة هي الّتي تكسب الشّعر أهميّته وجماله ، لأنّها تعطي الألفاظ المؤلّفة للغة قدرتها الإيحائيّة في الدّلالية والقرائيّة ، وبالتّالي فإنّ الصّورة تفجر الطّاقات الإيحائيّة في الكلمات وتصبح المتعة الّتي تمنحها الصّورة للمبدع قرينة الكشف والتّعرف على جوانب خفيّة من التّجربة الإنسانيّة ويصبح نجاح الصّورة أو فشلها في القصيدة مرتبطًا بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر باعتبارها وصلاً لخبرةٍ جديدةٍ بالنّسبة للشّاعر الّذي يدرك ، والقارئ الّذي يتلقّى" ([3])

" إنّ الصّورة هي الوسيط الأساسي الّذي يستكشف به الشّاعر تجربته ، ويتفهمها كي يمنحها المعنى العام والنّظام . وليس ثمّة ثنائيّة بين معنى وصورة ، أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي ، أو امتناع شكلي ، فالشّاعر الأصيل يترسّل بالصّورة ليعبّر بها عن حالاتٍ ، لا يمكن له أن يفهمها ، ويجسّدها بدون الصّورة ".([4])

والصّورة الشّعريّة مهما تعمقنا في تحليلها نجدها مرتبطةً ارتباطًا وثيقًا بمفهوم اللّفظ والمعنى ، وهذا ما اعتقده النّقاد القدامى واستقرّت آراؤهم عليه " فالصّورة تركيبيّة لغويّة محقّقة من امتزاج الشّكل بالمضمون في سيّاق بياني خاص أو حقيقي كاشف معبّر عن جانب من جوانب التّجربة الشّعريّة".([5])

([1])- ينظر جابر عصفور: الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثّقافي العربي ، ط3 ، 1992 ، ص309.

([2])- شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر ، دار المعارف ، مصر ، ط2 ، 1977 ، ص299.

([3])- ينظر جابر عصفور: الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب ، ص383.

([4])- جابر عصفور: الصّورة الفنّية ، ص383.

([5])- عبد القادر الرّباعي : الصّورة الفنّية في النّقد الشّعري ، دراسة في النّظرية والتّطبيق ، دار القلم ، الرياض ، ط1 ، 1985 ، ص70.

وتكرار الصّور من أبلغ أنواع التّكرار ، وأكثرها تعقيدًا لما يحتاج إلى جهد وإبداع ، بهذا النّوع من التّكرار لا يعتمد على التّشابه في الإيقاع أو النّغم ، أو الألفاظ . وبعد هذه التّوطئة الموجزة نحاول الآن عرض بعض الصّور الّتي كرّرها ابن الرّومي وتأثّر فيها بصور الشّعراء الّذين سبقوه سواءَ كانوا شعراء من العصر الجاهلي أو الإسلامي أو المعاصرين له سواءً إلتقى بهم أو لم يلتق ومن هذه الصّور:

1.7.2. تكرار صورة رحلة الشّمس:

ومن الأمثلة الدّالة على هذه الصّورة قول شاعرنا ابن الرّومي يصور لنا لقطة من دورة الشّمس في رحلتها ، وتتمثل في المرحلة الأخيرة في شمس المغيب وقت الأصيل فيقول:

إذا رَنَّقَتْ شَمْسُ الأَصيلِ ونَفَّضَتْ ... على الأُفقِ الغربيّ وَرْساً مُذَعْذَعا([1])

ووَدَّعَتِ الدُّنيا لِتقْضِيَ نَحْبَها ... وشَوَّلَ باقي عُمْرِها فَتَشَعْشَعا

ولاحَظَتِ النَّوَّارَ وهْي مَريضةٌ ... وقد وضَعَتْ خَدّاً إلى الأرضِ أَضْرَعا

كما لاحظتْ عُوَّادَهُ عَيْنُ مُدْنَفٍ ... تَوَجَّعَ مِنْ أَوْصابِهِ ما تَوَجَّعَا

وَظَلَّتْ عُيُونُ النَّوْرِ تَخْضَلُّ بِالنَّدَى ... كَمَا اغْرَوْرَقَتْ عَيْنُ الشَّجِيّ لِتَدْمَعَا

يُراعِيْنَها صُوْراً إليها رَوانِياً ... ويَلْحَظْنَ ألحاظاً مِنَ الشَّجْوِ خُشَّعا

وبَيَّنَ إغْضاءُ الفِراقِ عليهما ... كأنهما خِلاّ صَفاءٍ تَوَدَّعَا

وَقَدْ ضَرَبَتْ فِي خُضْرَةِ الرَّوْضِ صُفْرَةٌ ... مِنَ الشَّمْسِ فَاخْضَرَّ اخْضِرَارًا مُشَعْشَعَا

وأذكى نسيمَ الروضِ ريعانُ ظِلِّه ... وغنَّى مغنِّي الطيرِ فيه فسَجَّعا

وغرَّد رِبْعيُّ الذباب خلالَه ... كما حَثحثَ النشوانُ صَنْجاً مُشرَّعا

وفاضتْ أحاديثُ الفكاهاتِ بيننا ... كأحسنِ مافاضَ الحديثُ وأمتعا

([1])- ابن الرّومي : الدّيوان ، ج4 ، ص1475.

نلاحظ أنّ شاعرنا تناول جزئيّة صغيرة من حركة الشمس ، ليبدع في التّصوير ويلتقط شمس الأصيل والنّاس مطمئنون في هدوء بعد نصب العيش مستريحون إلى سكون الغروب بعد جهد النّهار ، مثل الشّمس تمامًا تريد أن تطمئنّ إلى الأرض ، بعد رحلتها الشّاقة المضنية ، فالشّاعر يشبه صفرة وجوه النّاس وشحوب ألوانهم ، من شدّة التّعب والإرهاق ومشقة الحياة في النّهار ، بصفرة الشّمس وقد دنت من حافة اللّحد لتودّع الدّنيا ، وبعد أن تتلاشى أشعتها في الفضاء شيئا فشيئا ، يحزن لها الخلق بل الطّبيعة كلّها ، فترمق الغزالة النّوار بعين المريض الّذي يرى في الزّهور امتدادًا للحياة وتفتّحًا للأمل مثلها مثل المريض تماما المثقل بالآلام والأوجاع الّذي يرى عواده وزواره فيرى فيهم امتدادًا لحياته وأملا في شفائه .

فنسيم الرّوض إذن يعبق ظل الحياة ، وسكون الغروب بالعطور الفواحة ، والطّير يضرب بأوتاره أعذب ألحانه ، ليتجاوب مع صدى سجع الحمائم ، وتغريد الذّباب المكتمل القوي النّاضج ، والنّاس في هذا يرتّلون أعذب الأحاديث ، وأنشط الفكاهات كأحسن وأجمل ما تكون فيه أبهى صور الحياة ، في صورة من رسم شاعر بديع بارع ، ذو لمسات عبقرية ، متحوفة في لوحة فنّية رائعة ، ولقطة حيّة من لقطات الطّبيعة ، صورة مكتملة لم يترك فيها الشّاعر صغيرة ولا كبيرة إلا واختار لها مكانها من الصّورة .

2.7.2. تصوير ديك الصّباح

إنّ صورة الدّيك من الصّور الّتي فرضت نفسها على الشّعراء في الشّعر العبّاسي كونها من التّراث العربي ومن هذه الصّور قول ابن الرّومي :

قَوَّامُ أَسْحَارٍ، مُؤَذِّنُ حَارَةٍ سَقَّادُ زَوْجَاتٍ كَمِيَّ مآقط [1]

يَنْفِي مَنَاعِسَهُ بِنَفْسٍ شَهْمَةٍ وَيُشَاهِدُ الْهَيْجَا بِجَأْشٍ رَابِط

نلاحظ في صورة ابن الرّومي إيحاءات كثيرة ولقطات متنوعة حيث يصوّر آذانه الأول في السّحر ، والآذان الثّاني في وقت الفجر ، وأنّه وصال زوجات قنّاص

(1)- ابن الرومي : الديوان ، ج4 ، ص 1445.

يغير على النّوم ، ولا يسلم له نفسه ، فهو فطن ، يقظ، شهم ، إذا نزل ساحة الشّجار، فهو الفارس الباسل في رباطة جأشٍ ، ينتقل بحركاته الرّشيقة والخفيفة بين حارة وحارة ، ويقف على مشارف بيوتها حينما يؤذّن ، فجاءت الصّورة دقيقة في معانيها قويّة في تأثيرها غنيّة بعناصرها .

3.7.2. تكرار صورة اللّحيّة :

من الصّور الكاريكاتوريّة في شعر ابن الرّومي صورة تكرار صاحب اللحيّة الطويلة وهذا مانجده في قوله:

وَلِحْيَـــــةٍ يَحْمِلُهَـــــا مَـــــائِقٌ مِثْـــلَ الشَّـــرَاعِيْن إِذَا أَشْـــرِعَا([1])

تَقُـــودُهُ الـــرِّيْحُ بِهَـــا صَـــاغِراً قُـــوداً عَنِيْفًـــا يُتْعِـــبُ الْأَخْـــدعَا

فَـــإِنْ عَـــدَا وَالـــرِّيْحُ فِـــي وَجْهِـــهِ لَـــم يَنْبَعِـــثْ فِـــي وَجْهِـــهِ إِصْـــبَعَا

لَـــو غَـــاصَ فِـــي الْبَحْـــرِ بِهَـــا غَوْصَـــةً صَـــادَ بِهَـــا حِيْتَانَـــهُ أَجْمَعَـــا

فشاعرنا يرسم لنا لوحةً ناطقة بالسّخريّة والضّحك ، فلحية هذا الرّجل كالشّبكة الّتي يستعملها الصّياد في صيد الحوت ، إذا ألقي بها في البحر لاصطادت كلّ الحيتان ، هذه الصّورة أشبه بصور هؤلاء الرّسامين الّذين يعلّقون على صورهم بكلمات ، تكشف عن فحواها ومغزاها لعدم قدرتهم الفنّية ، الّتي تُنطق الصّور بما تحمله من معانٍ وأهدافٍ.

4.7.2. تكرار صورة الرّبيع:

من أكثر الصّور المكرّرة في الشّعر العباسي ،صورة الرّبيع ، وهي من الصّور الّتي تناولها الشّعراء منذ العصر الجاهلي ، لكنّها تطوّرت بتطوّر الحضارة ، فهو روضة الشّعر وجنّات التّصوير عند الشّعراء وفيه يقول شاعرنا ابن الرّومي مصورًا جمال الرّبيع في قوله:

وَرِيَـــاضٍ تُخَايِّـــلُ الْأَرْضَ فِيْهَـــا خُـــيَلاَءَ الفَتَـــاةِ فِـــي الْأَبْـــرَادِ([2])

ذَاتَ وَشْـــيٍ تَنَاسَـــجَتْهُ سَـــوَارٍ لَبِقَـــاتٌ بِحَوْكِـــهِ وَغـــوَادِ

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج4 ، ص 1550.

([2])- المصدر السابق ، ج2 ، ص 683 .

شَـكَرَتْ نِعْمَـةَ الْـوَلِيّ عَلَـى الْوَسْـ مِـيّ ثُـمَّ العِهَـادِ بَعْـدَ الْعِهَـادِ
فَهِـي تُثْنِـي عَلَـى السَّـمَاءِ ثَنَـاءً طَيِّـبَ النَّشْـرِ شَـائِعاً فِـي الْـبِلَادِ
مِـنْ نَسِـيْمٍ كَـأَنَّ مَسْـرَاهُ فِـي الْأَرْ وَاحِ مَسْـرَى الْأَرْوَاحِ فِـي الْأَجْسَـادِ
حَمَلَـتْ شُـكْرَهَا الرّيَّـاحُ فَـأَدَّتْ مَـا تُؤَدّيْـهِ أَلْسُـنُ العُـوَّادِ
مَنْظَـرٌ مُعْجِـبٌ تَحِيَّـةُ أَنْـفٍ رِيْحُهَـا رِيْـحُ طَيِّـبُ الْأَوْلَادِ
مَسْـمَعٌ مُطْـرِبٌ إِذَا شِـئْتَ مُلْـهٍ لَـكَ عَـنْ كُـلّ طَـارِفٍ وَتَـلَادِ
تَتَـدَاعَى بِهَـا حَمَـائِمُ شَـتَّى كَـالْبَوَاكِي وَكَالْقِيَّـانِ الشَّـوَادِي

نلاحظ في هذه الأبيات تلاحما تامّا في أجزاء الصّورة ، فشكّل لوحة فنيّة في وصف الرّبيع والرّوض ، مشخصًا فيها أدوات الطّبيعة فكان أجلّ وأعظم ، حيث سرى الثّناء والشّكر مسرى الأرواح في الأجساد ، وهذا كلّه من حذلقة ابن الرّومي في دقّة التّمثيل وبراعة التّصوير.

5.7.2. تكرار صورة البخيل:

جاء في كتاب الصّناعتين لأبي هلال العسكري قول ابن الرّومي([1]):

يُقتِّـرُ عِيْسَـى عَلَـى نَفْسِـهِ وَلَـيْسَ بِبَـاقٍ وَلَا خَالِـدِ
فَلَـو يَسْـتَطِيْعُ لِتَقْتِيْـرِهِ تَـنَفَّسَ مِـنْ مَنْخَـرٍ وَاحِـدِ
عَـذَرْنَاهُ أَيَّـامَ إِعْدَامِـهِ فَمَـا عُـذْرُ ذِي بَخَـلٍ وَاجِـدِ
رَضِـيْتُ لِتَفْرِيْـقِ أَمْوَالِـهِ يَـدَي وَارِثٍ لَـيْسَ بِالْحَامِـدِ

يعقّب أبو هلال العسكري عليها بقوله :" والنّاس يضنون أنّ ابن الرّومي ابتكر هذا المعنى أو إنّما أخذه ممّا حكاه أبو عثمان ... أنّ بعضهم قبر إحدى عينيه وقال إنّ النّظر بهما في زمانٍ واحد إسراف".([2])

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج2 ، ص 641 وما بعدها

([2])- علي علي صبح : البناء الفني للصّورة الأدبية في الشّعر ، مكتبة الأزهرية للتّراث ، 1996 ، ص340.

ولكن في قراءتنا لهذه الصّورة نجد روعة في تنسيق العبارة واختيار لمواقع الألفاظ ، وإشاعة النّغم والإيقاع في جنبات الصّورة ، كما أنّ التّعبير بلفظة " لو" قرّبت الصّورة من الواقع ومن النّفس معًا.

6.7.2. تكرار صورة المبالغة في العطاء:

من صور هذا التّكرار قول ابن الرّومي مفتخرا بمواليه من بني العبّاس:

يَهَبُـــون- دُوْنَ دمـــي- دِمَـــاءَهُمُ وَأَرَى قَلِـــيْلًا دُوْنَهُـــمْ قَتْلَـــى([1])

إنّ بني العبّاس يهبون ويبذلون كلّ نفس ونفيس في سبيل الشّاعر، فدماءهم وأرواحهم فداء للشّاعر ، وهذا يدلّ على المبالغة في كثرة العطايا الجمة الّتي لا تعد ولا تحصى ، فخرجت عن المألوف في باب البذل والعطاء ، ومن أجل هذا العطاء نرى الشّاعر يضحي بنفسه ودمه في سبيل بني جلدته ، فهم أهل للدّفاع عنهم ودفع الأعداء عن حياضهم.

7.7.2. تكرار صورة الخمرة:

يعد من أكثر الصّور المكرّرة في الشعر العربي عموما والشّعر العبّاسي خصوصا منذ العصر الجاهلي ، وهذه الصّورة تكشف عن أصول شعائريّة في تكرارها " إذ إنّ وراء الخمر طقوسًا شعائريّة أسطوريّا بقيّت آثارها وراء تشبيهات الشّعراء للخمر وطقوسها".([2]) ، ويمكنّنا أن ننطلق في هذه الصّورة من قول شاعرنا ابن الرّومي متأثرًا بالخمرة ولذّتها وجمال اصفرارها وبهاء زجاجتها فيصفها في قوله:

وَبَيْتِيْمَـــةٍ مِـــنْ كَرَمِهَـــا وَمُـــدِيْمِهَا لَـمْ يُبْـقِ مِنْهَـا الـدَّهْرُ غَيْـرَ صَـمِيْمِهَا([3])

لَطُفَـتْ فَقَـدْ كَـادَتْ تَكُـوْنُ مُشَـاعَةً فِـي الْجَـوّ مِثْـلَ شُـعَاعِهَا وَنَسِـيْمِهَا

صَـفْرَاءُ تَنْتَحِـلُ الزُّجَاجَـةُ لَوْنَهَـا فَيَخَـالُ ذَوْبُ التِّبْـرِ حَشْـوَ أَدِيْمِهَـا

رَيْحَانَـــةٌ لِنَـــدِيْمِهَا، دِرْيَاقَـــةٌ لِسَـلِيْمِهَا ، تُشْـفِي سِـقَامَ سَـقِيْمِهَا

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج5 ، ص1961.

([2])- علي البطل: الصورة في الشّعر العربي حتّى آخر القرن الثّاني ، دار الأندلس ، ط11 ، 1990 ، ص203.

([3])- ابن الرومي: الدّيوان ،ج6 ، ص 2237.

إنّ الخمرة ثمينة لا مثيل لها في كرمها على شاربها ومديمها فلم يبق منها الدّهر غير خالصها ومحضها ، فصارت مشاعة وانتشر نسيمها في البر والجو فأصبحت كالذّهب الخالص في اصفرارها وحشو ظاهرها ، فهي ريحانة تبعث النّشوة واللّذة والمتعة في نديمها فضلا عن أنّها ترياق للّديغ والجريح والمشرف على الهلاك ، فتشفي المريض من العلل والسّقام ، وبهذا اكتملت الصّورة المفعمة بالحركة واللون بجميع أجزائها في دقّة تمثيل وبراعة تصوير.

8.7.2. تكرار صورة السّحاب والغيث:

من الصّور الّتي كرّرها الشّعراء في مختلف البيئات والعصور صورة – الغيث- وغالبا ما يتّصل به الدّمن والطّلل والرّوض والحيوان فنرى شاعرنا ابن الرّومي يكرر صورة السّحاب في نسيج من الخيال في قوله:

مُتَهَلِّلٌ زَجِلٌ تَحِنُّ رَوَاعِدٌ ... فِي حِجْرتَيْهِ وَتَسْتُطِيْرُ بُرُوْقُ([1])

سَدَّتْ أَوَائِلُه سَبِيْلَ أَوَاخِرٍ ... لَمْ يَدْرِ سَائِقَهُنَّ كَيْفَ يَسُوْقُ

فَسَجَا وَأَسْعَدَ حَالِبَيْهِ بِدِرَّةٍ ... مِنْهُ سواعُد ثَرَةٌ وَعُرُوْقُ

وَتَنَفَّسَتْ فِيْهِ الصَّبَا فَتَبَجَّسَتْ ... مِنْهُ الكُلى ، فأديمُهُ مَعْقُوْقُ

حَتَّى إِذَا قُضِيْتْ لِقِيْعَانِ الْمَلاَ ... عَنْهُ حُقُوقٌ بَعْدَهُنَّ حُقُوْقُ

طَفِقَتْ رِوَايَاهُ تَجُرُّ مَزَادَهَا ... فَوْقَ الرُّبَا وَمَزَادُهَا مَشْقُوْقُ

وَتُضَاحِكُ الرَّوْضُ الكَئِيْبُ لِصَوْبِهِ ... حَتَّى تَفَتَّقَ نَوْرُهُ الْمَرْتُوقُ

وَتَنَسَّمَتْ نَفَحَاتُهُ فَكَأَنَّهُ ... مِسْكٌ تَضَوَّعَ فَأْرُهُ مَفْتُوْقُ

وَتَغَرَّدَ المُكَّاءُ فِيْهِ كَأَنَّهُ ... طَرِبٌ تَعَلَّلَ بِالْغِنَاءِ مَشُوْقُ

اعتمد في تصويره على الخيال فامتلأت الصّورة بالبهجة والجمال وعبّرت عن بهجة الشّاعر وحبور نفسه بحب الطّبيعة كيف لا ، والسّحاب متهلّل والصّبا تتنفس أملا وارتياحا ، والروض ضاحك مستبشر بعد غمّة وكآبة، ويعبق فيه نسيم العطر، وتغرّد الطّيور طربا ،هي إذن أفكار ومعانٍ أسهمت إسهاما كبيرًا ومهّما

([1])- ابن الرّومي : الدّيوان ، ج4 ، ص1644.

في بناء القصّيدة فأضفت عليها حياة ورونقًا وحيويّةً ، ووظّف الشّاعر أفعالاً مضارعة تصويريّة " تضاحك ، تنسّمت ، تغرّد" ليستكمل بها سروره وحبوره وغبطته وجنونه بحبّ الطّبيعة فكانت القصيدة مظهرا من مظاهر تقصّيه وتتبعه للمعاني والتصاقه بقصائده الّتي تمثّل الحيّاة والتّجربة .

9.7.2. تكرار صورة البنان:

من الصّور المكرّرة في شعر ابن الرّومي تكرار صورة البّنان وقد ورد تكرار هذه الصّورة في قوله:

سَـقَى اللهُ قَصْـرًا بِالرُّصَـافَةِ شَـاقَنِي بِـأَعْلاَهُ قَصْـرِيُّ الـدَّلاَلِ رُصَـافى([1])

أَشَارَبِقُضْـبَانٍ مِـنَ الـدُّرّ قُمّعَـتْ يَوَاقِيْـتُ حُمْرًاتَسْـتَبِيْحُ عَفَـافي.

إنّ الشّاعر صوّر البنان في شدّة الصّفاء ونقاء البياض واللّمعان والأناقة الّتى تقمّعت أطرافها بأقماع حمراء كاليواقيت ، وبعث في التّصوير الحركة واللّون والحجم والشّكل ، ممّا حرّك كوامن العشق في نفسه ، وقضى لذّته منها فاستباح عفافه ، وفعل المحضور، فبلغت الصّورة حدّا من الكمال واستوفت عناصرها كاملة وصوّرت واقع الشّاعر الّذي يعيشه وعصره وحضارته ، فأبدع الشّاعر في تمثيلها وابتكر في تركيبها فتفوقت على نظيراتها من الصّور السّابقة .

وفي الأخير نقول أنّ هناك الكثير من الصّور الّتي لم نأت على ذكرها وذلك خشية أن نقع في الإطناب ومن هذه الصّور:" تصوير النّفاق ، تصوير الصّبح ، تصوير القسوة ، تصوير الفخر ، تصوير المصلوب ، تصوير الغريب ، تصوير خيبة الرّجاء واليأس تصوير الغزل ...إلخ".

وبعد هذه الدّراسة الموجزة لتكرار الصّور في شعر شاعرنا ابن الرّومي نخلص إلى النّتائج التّاليّة:

1. جل الصّور عند ابن الرّومي تستوفي عناصرها كاملة إلا في بعض الصّور التّى تصاب بخدشات و قد يعود ذلك لضرورة القافية الّتي ما برئ منها شاعر مبدع..

([1])- الدّيوان : ج4 ، ص1627.

2. تعبّر الصّور الّتي يستخدمها ابن الرّومي عن واقعه وطبعه ونفسيته وتصور واقع العصر الّذي يعيشه
3. تمتاز صور ابن الرّومي بدقّة التّمثيل وبراعة التّصوير والإبداع في المعاني والابتكار في التّركيب.
4. صور الشّاعر تمتاز بالتّلاحم والتّلاؤم بين أجزائها ومعانيها وكثيرا ما نرى فيها ابن الرومي الإنسان الشّاعر والمصوّر العبقري.
5. كثير من الصّور الّتي يستعملها ابن الرّومي تفيض بروح المنطق ، وطبيعة الفلسفة وقد يكون الهدف من ذلك جعل الصّور أشدّ اتصالا والتصاقا بالشّاعر وأقدر على كشف شخصيته

بواعث التّكرار في شعر ابن الرّومي.

1. **البواعــث النفسية**
2. **البواعث الإيقـاعية**
3. **البواعث الوظيفية**

1.3 البواعث النّفسيّة :

1.1.3 الباعث في المنظور النّفسي.

يستخدم علماء النّفس مصطلحات عدّة :" كالدّافع" و"الحاجة" " الحافز" و" الغريزة " وبطرقٍ معيّنةٍ ، ولكنها عمليات داخلية تفسر السّلوك البشري ، لا يمكن ملاحظتها بصورةٍ مباشرةٍ بل تُستنتجُ من الاتجاه العام للسلوك الصّادر عنها وتحليله.([1])

إنّ موضوع الدّوافع من أكثر الموضوعات الّتي تحضى بعناية النّاس واهتمامهم ويشير " الدّافع" MOTIVE " أو " الدّافعيّة" " MOTIVATION " إلى حالة داخلية تنتج عن حاجةٍ ما ، وتعمل هذه الحالة على تنشيط أو استثارة السّلوك الموجه عادةً نحو تحقيق الحاجة المنشطةِ . ويُطلق مصطلح الدّافع " على الدّوافع الّتي يبدو أنّها تنشأ بصورةٍ أساسيةٍ نتيجة للخبرات .([2]) أمّا الباعث " INCENTIVE " فهو موقف خارجي ، يستجيب له الدّافع. ([3])

يعد الباعث والانفعالات والجوانب المعرفية قوى لها فاعلية مسيطرة ، ويعمل الباعث على استثارة جوانب معرفية وانفعالات معيّنة. وللخبرات السّابقة والرّاهنة أثر في قيمة الباعث وأهميته ، كما أنّ للأفكار والمشاعر- الّتي تمّ تنشيطها بواسطة الباعث – دورًا في إثارة مستوى معيّن من الدّافعيّة ، الّتي تقوم بدورها في تنشيط السّلوك الهادف إلى تأمين الباعث ([4]) . فالدّافع حالة ذاتية – جسمية أو نفسيّة – تعمل على إثارة السّلوك في ظروفٍ معيّنةٍ ، وتَوَاصُلِهِ حتّى ينتهي إلى غايةٍ معيّنةٍ.([5])

والدّوافع تشمل الغرائز والميول الفطريّة العامة ، فكلّ منها يمثل قوةً دافعة تحفّز الإنسان إلى العمل ، والاتصال بالبيئةِ في ظروفٍ مناسبةٍ لها ، أيّ أنّ كلّ غريزةٍ أو

([1])- ينظر: ليند دافيدوف : مدخل علم النّفس ، ترجمة : د .سيف الطّواب ، و د .محمود عمر ، ود . نجيب حزام ، مراجعة وتقديم فؤاد أبو حطب ، الدّار الدّوليّة للنّشر والتّوزيع ، ط3 ، 1992 ، ص 431.

([2])- ينظر ليند دافيدوف : مدخل علم النّفس ، ص 432.

([3])- ينظر: أحمد عزت راجح : أصول علم النّفس ، دار الكتاب العربي للطّباعة و النّشر ، القاهرة ، ط7 ، 1968 ، ص 66.

([4])- ينظر : ليند دافيدوف : مدخل علم النّفس ، ص 439.

([5])- ينظر:أحمد عزت راجح ، أصول علم النّفس ، ص61.

رغبةٍ طبيعيّة ، تدفع الإنسان إلى عملٍ أو أعمالٍ معيّنةٍ في مواقف وظروفٍ معيّنةٍ من غير خبرةٍ سابقة أو تعليل ، فغريزة الخوف تدفع الإنسان إلى الهرب وهي ميول فطريّة لا تعد ولا تحصى ، وتختلف من فردٍ إلى آخر .([1])

والشّاعر يبدع بتأثير الدّافع الّذي يمثل الامتثال الحقيقي لمتطلب داخلي أصيل ، كما أنّه يبدع بتأثير الحافز الّذي يمثل عنصر حث واستحداث استجابةً واعيةً للشّاعر لمثير خارج عنه ، كما أنّ الشّعر المنتج تحت وطأة الدّفع يضلّ أعمق موضوعًا وأرهف صورةً من الشّعر المنتج تحت وطأة الحافز الّذي يتّسم بالسّطحية والتّقريرية المناسباتية ([2]).

2.1.3 البواعث النّفسية لعملية الإبداع الشّعري عند العلماء القدامى:

لقد فطن نقادنا القدماء إلى البواعث النّفسيّة لعملية الإبداع الشّعري ، وأشاروا إليها في كتاباتهم ، النّقديّة ومن أبرز هؤلاء النّقاد نجد :

- **ابن سلاّم الجمحي المتوفي سنة (231هـ) :**

يعدّ ابن سلام الجمحي أول من تحدّث عن مظاهر الانفعال ، وصلة الشّعر بالنّفس الإنسانية ، ولعلّ إشارته للعوامل الّتي تساعد على نمو الشّعر وازدهاره في بيئةٍ دون أخرى نتيجة لملاحظته الأحداث المؤدّية إلى إشعال فتيل الحرب ، والّتي تساعد على تدفق الملكة الشعرية ونموها وصقل المواهب عند الشّعراء ، وذلك إذ يقول :" وبالطّائف شعراء ليسوا بالكثير، وإنّما كان يكثر الشّعر بالحروب الّتي تكون بين الأحياء نحو حروب الأوس والخزرج ، أو قومٍ يغيرون ويُغار عليهم ، والّذي قلّل شعر قريش إنّه لم يكن بينهم نائرةً ، ولم يحاربوا ، وذلك الّذي قلّل شعر عمان وأهل الطّائف "([3]) .

إنّ ارتباط الشعر بالانفعالات الّتي تصاحب الحروب في حديثه عن قلّة شعر قريش نتيجة لقلّة الحروب ، يكشف لنا عن قدرة ابن سلام ورؤيته المنطقيّة لأثر

([1])- عبد العزيز عتيق : في النّقد الأدبي ، دار النّهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، 1972 ، ص66.

([2])- ينظر: إبراهيم ريكان : نقد الشّعر في المنظور النّفسي ، دار الشّؤون الثّقافية العامة ، بغداد ، 1989 ، ص51.

([3])- ابن سلام الجمحي : (ت 139 هـ – 232هـ) ، طبقات فحول الشّعراء ، شرح مُحَمَّد محمود شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، دت ،ج1 ، ص259.

الصّراعات والانفعالات الّتي تجيش في النّفس الإنسانية القادرة على الإبداع بكل مظاهره ." إذ يرى أنّ قلّة شعر قريش ناتجة عن غياب البواعث النّفسيّة الّتي تحدثها هذه الصّراعات والتّوترات الّتي تثير العواطف والمشاعر عندهم .وبذلك أولى ابن سلام العامل النفسي أهميةً في نمو الإبداع والملكة الشّعرية ".([1])

- **الجاحظ (ت 255 هـ):**

إذا تصفحنا كتابات النّقاد ، وجدنا الجاحظ يشير إلى حقيقة الانفعالات والتّوترات النّفسية الّتي ترتبط ارتباطًا مباشرًا بعملية الإبداع الشّعري بقوله " قيل لأعرابي : ما بال المراثي أجود أشعاركم ؟ قال: لأنّا نقول أكبادنا تحترق"([2]).

- **ابن قتيبة (ت 276هـ):**

يذهب ابن قتيبة إلى أنّ أساس الخلق هو الغريزة الّتي تحركها دوافع تجيش في ذات المبدع ، فيقول: " وللشعر دواعٍ تحثّ البطئ وتبعث المتكلّف منها الطّمع ومنها الشّوق، ومنها الشّراب ، ومنها الطّرب ومنها الغضب، وقيل للحطيئة : أيّ النّاس أشعر؟ فأخرج لسانًا دقيقًا كأنّه لسان حيّة ، فقال : هذا إذا طمع، وقال أحمد بن يوسف الكاتب لأبي يعقوب الخريمي : مدائحك لمحمد بن منصور بن زياد ، يعني كاتب البرامكة ، أشعر من مراثيك فيه وأجود فقال : كنّا يوم إذٍ نعمل على الرّجاء ، ونحن اليوم نعمل على الوفاء ، وبينهما بون بعيد ".([3]) ، وهنا تتوضّح نوعية البواعث النّفسية الّتي تعمل في ذات المبدع ، حيث أنّ لكلّ شاعر أساسًا نفسيًّا وباعثًا مختلفًا فهي عند" ابن قتيبة " متمثلة في الطّمع ،والشوق، والطّرب ، والغضب، وهي الدّواعي الّتي أشار إليها في النّص والمرتبطة ارتباطًا وثيقًا بطبيعته النّفسية .

- **ابن رشيق القيرواني (ت456 هـ):**

يحدد لنا ابن رشيق قواعد الشّعر وبواعثه الأربعة : الرغبة والرّهبة والطّرب والغضب إذ يقول : " مع الرغبة يكون المدح والشّكر ، ومع الرّهبة يكون ، الاعتذار

([1])- ليلى نعيم عطية الخفاجي : البواعث النّفسية في شعر فرسان عصر ماقبل الإسلام (رسالة ماجيستير) : دراسة نفسية تحليلية ، جامعة بغداد ، 2002 ، ص5.

([2])- الجاحظ أبو عثمان بحر بن عمر: (ت 255هـ) ، البيان والتّبيين ،ج2 ، ص320.

([3])- ابن قتيبة أبو محمّد عبد الله بن مسلم : الشعر والشّعراء (276هـ) ، دار الثّقافة ، بيروت ، 1969 ،ج1 ، ص23.

والاستعطاف ، ومع الطّرب ، يكون الشّوق ورقة النّسيم ، ومع الغضب يكون الهجاء والتّوعد والعتاب الموجع "([1])

ومعنى ذلك أنّه حدّد الصّلة بين الانفعال النفسي والإبداع في رد الإبداع إلى عوامل الرّغبة والبغضاء ، والشوق ، والعشق ، والاستبطاء.

- **أمّا حازم القرطاجني (ت684 هـ):**

فقد وضّح حقيقة البواعث النّفسية لعملية الإبداع الشّعري في أنّها:" أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنّفوس لكون تلك الأمور ممّا يناسبها أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين : فالأمر قد يبسط النّفس ويؤنسها بالمسرّة والرّجاء ، ويقبضها بالكآبة والخوف ، وقد يبسطها أيضًا بالاستغراب لما يقع فيه من اتفاق بديع ، وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير سار"([2]) كما عدّ حازم القرطاجني أنّ التّخيل والمحاكاة يشكلان جوهر الإبداع الشّعري ، ففي مجال عملية الإبداع فإنّه يحدد العوامل الخارجية الّتي تعين الشّاعر على بناء ملكته الشّعرية ، ويحصرها " بالهيئات والأدوات والبواعث "([3])، فأمّا المهيئات فهي العوامل المساعدة لبناء الملكة الشّعرية للشّاعر والمتمثلة بالبيئة الخصبة ، المعتدلة الهواء، والنّشأة بين الفصحاء وحفظ الكلام الفصيح . فيما ترتبط أدوات الشّعر بالعلوم المتعلقة بالألفاظ والمعاني ، أمّا البواعث الشّعرية فهي محركات الشّعر وهي إمّا إطراب شجيّه ، أوآمال مطمعة ،وهذه الأغراض باعثة للشّعر.

من خلال ما تقدّم نستنتج أن الفكر النّقدي العربي والعقلية العربية ، ترسم لنا طريقًا صحيحًا لفهم عملية الإبداع ، وتكشف عن ظاهرة الانفعالات النّفسية الّتي ارتبطت عندهم ببواعث الشّعر ودوافعه لمعرفة حقيقة النّص الشعري .

([1])- ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج1 ، ص120.

([2])- حازم القرطاجني أبو الحسن : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط1 ، 1981 ، ص11.

([3])- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 40.

إنّ الدّارس لأساليب العربيّة قديمها وحديثها يلاحظ بجلاء أنّ للتّكراربواعثًا وأغراضًا كثيرةً ومتعدّدةً ، وقد يخفى بعضها عن الكثير من النّاس لكنّها لاتخفى عن النّاقد المتمرّس بفنون القول ، والأديب الحصيف الّذي له إطّلاعٌ واسعٌ على أسرار العربيّة وخفاياها.

ومن بواعث التّكرار وأغراضه الّتي أشار إليها ابن رشيق في كتابه " العمدة" :" التّوكيد ، والتّلذذ بذكر اسم المحبوبة ، وإظهار التّفجع والتّحسر ، والتّشويق والاستعذاب ، والازدراء والتّهكم ، والوعيد والتّهديد والتّذكر ، وزيادة الاستبعاد والتّفخيم ، والتّعظيم ، والاستغاثة ، والتقرير والتوبيخ ، ...والمبالغة في الشيء".([1])

ولا يقتصر التّكرار في الشّعر العربي على غرض واحد بل يشمل جميع الأغراض لكن لعلّ الغرض الأكثر التصاقًا بهذا الأسلوب هو الغزل ، ويُرجع بعض الباحثين هذه الظاهرة إلى أسباب نفسيّة فالشّاعر الّذي يطرق هذا النّوع من الشّعر يجد في نفسه متعة كلّما ردّد شيئا ذا صلة بالحبيبة ؛ لأنّ هذه الأشياء المكرّرة " تمسّ قلبه مسًّا يضيء النّور أو يشعل النّار، وفي كلّ من النّور والنّار للعاشق متعة، فتكريره فيه راحة لنفسه ، واتساع لذكراه ، وإرخاء لظل أطول مدّا، يرسل فيه أنفاسًا تصل حاضره بماضيه ، ذلك الماضي الغارب الّذي انقطع إلاّ من هذه الذّكرى".([2])

وإذا كان التّكرار في النّثر غير الفنّي ، والكلام اليومي يحمل دلالات ظرفيّة ونفعيّة ، فإنّه يأخذ في النّثر الفنّي ، والشّعر بمختلف أغراضه بعدًا جماليّا ، ذلك لأنّ اللفظ المكرّر في الشّعر " هو المفتاح الّذي ينشر الضوء على الصّورة لاتّصاله الوثيق بالوجدان ، فالمتكلّم إنّما يكرّرما يثيراهتمامًا عنده ...فاللفظ المكرّر بوجه عام مصدره الثّورة وهدفه الإثارة ، حبًّا أو بغضًا".([3])

" وللتكرار مدلول نفسي سيكولوجي يساعد النّاقد على تحليل شخصية الشاعر ومعرفة الأبعاد النّفسيّة ، والدّوافع الحقيقية الّتي يخفيها عن الآخرين ، أو الّتي لا يشاء أن يفصح عنها ، فَيُهدينا إليها التّكرار ، وتحليل ذلك ، أنّ النّفس تعبّر عن حاجاتها أو

([1])- ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج2 ، ص74- 76

([2])- عز الدين علي السيد : التكرير بين المثير والتأثير ، ص139.

([3])- المرجع نفسه ، ص137.

ما يصيبها من اختلال بالتّوازن الدّاخلي بطريقة غير واعية لا إراديّة وقد تُفرّغ هذه المشاعر المكتوبة "([1])

ويعدّ الباعث النّفسي من أهم العوامل المسبّبة للتّكرار" ويمتاز من غيره بأنّه الأكثر ظهورًا بينها لما يمثّله من إعادة لما وقع في القلب واستقرّ في القلب فانشغلت به عمن سواه ".([2])

ومن خلال ما سبق نجد بأنّ التّكرار في الشّعر العربي لا يقتصر على باعثٍ أو غرضٍ واحد بل يشمل جميع الأغراض ، ومن الأشياء الّتى يتردّد ذكرها كثيرًا في الشّعر العربي هو:

3.1.3 التّلذذ بذكر اسم المحبوبة:

نظّم شاعرنا ابن الرّومي قصائد على شكل منظومة متوازيّةٍ تبعث الارتياح النّفسي لدى الشّاعر والمتلقي ومّما يدلّ على ذلك قوله يصف المغنّية بستان:

بُسْتَانُ :يَا حَسْرَتَا عَلَى زَهْرِ فِيْكِ مِنَ اللّهْوِ بَلْ عَلَى ثَمَرِ([3])

بُسْتَانُ:لَهْفِي لِحُسْنِ وَجْهِكِ وَالْـ إِحْسَانُ صَارَا مَعًا إِلَى الْعَفْرِ

بُسْتَانُ:أَضْحَى الفُؤَادُ فِي وَلَهٍ يَانُزْهَةَ السَّمْعِ مِنْهُ وَالْبَصَرِ

بُسْتَانُ : مَامِنْكِ لِامْرِيءٍ عِوَضُ مِنَ الْبَسَاتِيْنِ لاَ وَلَا الْبَشَر

بُسْتَانُ: أَسْقَيْتِ مِنْ مَدَامِعِنَا الّدَّ مَعَ وأَعْقَبْتِ عُقْبَةَ الْمَطَرِ

بُسْتَانُ: لَمْ يُسْتَعِرْ لَكِ اسْمُكِ يَا بُسْتَانَ لِذَاتِنَا وَلَمْ يُعَر

لَسْتِ إِلّاَ نَغْمَةً بِذِي أَذُنٍ وَلَا إِلّاَ صُورَةً بِذِي صُوَرِ

يتّخذ ابن الرّومي في هذه القصيدة اسم " بستان " مِرْوحة لقلبه ، ومتّكأً لوجدانه فيكون لهما من التّكرار بقدر مالهما من الحبّ؟ ،إنّ هذا التّكرار يحرّك أبيات القصيدة ويبعث فيها الحياة ويبث فيها النّمو والتّدفق ، وكأنما الاسم كلّما عاد فجّر ينبوعًا جديدًا لئلا يخفت صوت الوجدان أو يَضْعُفَ دِفق العاطفة ، والتّكرار لغة

([1])- عمران خضير حميد الكبيسي: لغة الشّعر العراقي المعاصر ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، (دت) ، ص 182.

([2])- فهد عاشور : التّكرار في شعر محمود درويش ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات و النّشر ، ط1 ، 2004 ، ص33.

([3]) - ابن الرومي: ديوانه ، تحقيق حسين نصار ، ج2 ، ص918.

العاطفة الملتهبة باسم الحبيب" إنّ لتكرار أسماء الممدوحين أهميّةً خاصةً في إيجاد رابطٍ وثيقٍ بين الأبيات ؛ إذ إنّ المرء يحسّ الأبيات الّتي تتكرّر فيها الأسماء على هذا النّحو ، تُعيَّن في تشكيل نقطةٍ محوريّةٍ تصبُ فيها العناصر الّتي تتشكّل فيها الأبيات جميعًا "([1]).

4.1.3 التّذكر والحنين

التّذكر من الفعل : ذكر ؛ ذَكَرْتُ الشيءَ، خلافُ نسِيتُه ، ثم حُمِلَ عليه الذكر باللسان ، ويقولون: اجعلْه منك على ذُكْرٍ، (بضم الذَّال) ؛ أي لا تَنْسَه. والذّكر : العلاء والشّرف ". أمّا الحنين ، فمن الفعل (حنو) . ويدلّ على التّعطّف والتّعوج ... ومنه : حنّت المرأة على ولدها تحنو".([2])

والتّذكر والحنين هو أكثر الأغراض اتصالا بالغزل إلاّ أنّه أعمّ منه لأنّه لا يقتصر على ذكر المحبوب ، أو ما يتّصل به بل يشمل كل ما يهف إليه القلب سواءً كان المتشوق إليه بلدًا نائيًّا ، أو شبابًا منصرمًا ، أو عزيزًا راحلاً أو أيّ شيء آخر يستدعي التّذكر والحنين ، وسمة التّكرار تظهر واضحةً في هذا الغرض.

ولعلّ أكثر الأشياء تكرارًا في هذا الغرض موطن الإنسان الّذي شبّ فيه وترعرع بأحضانه والّذي تربطه به ذكرياتٍ راسخةٍ في الذّهن يستحيل محوها لأنّها تشكّل جزءًا من شخصيّة الإنسان ، ولذلك لا نستغرب عندما نستمع للشّاعر وهو يردّد موطنه ، ولا نلومه على هذا التّكرار ؛ لأنّ هذا الأسلوب وفي هذا الموطن بالذّات يشكّل بعدًا جماليًّا ، ووجدانيًّا لا يتأتى بدونه.

فهذا شاعرنا ابن الرّومي يستبدّ به التّمسك والشّوق لمنزله الّذي يرى فيه الموطن الّذي لا يستطيع بيعه أو مفارقته فلا يجد وسيلةً للتّعبير عن هذا الشوق والتّمسك إلاّ بترداد ذكره لعلّه بذلك يخفّف من آلامه الّتى لا تكاد تبارحه ، حيث يقول :

وَلِـــي وَطَـــنٌ آلَيْـــتُ أَلاّ أَبِيعَـــهُ وَ أَلاّ أَرَى غَيْرِي لَـهُ الـدَّهْرَ مَالِكـا([3])

([1])- موسى ربابعة : قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، دار الكندي للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2001 ، ص29.

([2])- ينظر ابن فارس : مقاييس اللغة ، مادة (ذكر) .ص 368 و مادة (حنو) ، ص 265

([3])- ابن الرومي ، الديوان ، ج6 ، ص1825- 1826.

عَهِدتُ بـه شَـرْخَ الشَـبَابِ وَنِعْمَـةً كنِعْمَــةِ قــومٍ أَصْــبَحُوا فــي ظِلاَلِكَــا
فقــد أَلِفَتْــهُ الــنفسُ حتَّــى كَأَنَــهُ لَهَــا جَسَــدٌ إنْ بــانَ غــودِرْتُ هَالِكَــا
وحبَّــبَ أوطــانَ الرجــالِ إلــيهمُ مـــــآربُ قَضَّـــــاهَا الشَـــبَابُ
إذا ذَكَــروا أوطَــانَهُم ذَكَــرَتهمُ عُهُــودَ الصِّــبا فيهــا فَحنُّــوا لِــذَاكَا

فعلاقة الشّاعر بوطنه كعلاقة الجسد بالرّوح ، لا غنًى عن غياب أحدهما عن الآخر من عهد الصّبا إلى شرخ الشّباب ، حتّى تألفه النّفس ، ويصبح كالجسد ، وبدونه يحلّ الخراب والهلاك فذكرى الوطن تظل أبدًا عالقة بذاكرة الإنسان حتّى ولو ارتقى إلى بيئةٍ أرقى من موطنه ، وأفضل منه ، لذلك فكلّ ما يرتبط بهذا الوطن هو أحبّ إليه ممّا سواه ، ولعل الشّطر الثّاني من البيت الأول ، هو أبلغ دلالةً على هذا الارتباط والحنين ، وبهذا يكون ابن الرّومي قد حلّل علاقة الإنسان بوطنه تحليلاً نفسيًّا رائعًا فالتّكرار" يسلط الضّوء على نقطةٍ حساسةٍ في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالةٍ نفسيةٍ قيّمةٍ تفيد النّاقد الّذي يدرس الأثر و يحلل نفسية الشاعر"([1]).

ومن بين المعاني الّتي ترتبط بالذّكر والحنين تذكّر أيام الشّباب ، والحنين إليه وهو أبلغ وأكثر تأثيرًا في نفس الشّاعر من ذكر الوطن لأنّ الإنسان مهما ابتعد عن موطنه فإنّه يبقى مرتبطًا به ولو بخيط من أمل.

أمّا الحنين إلى الشّباب فإنّه لا يجدي نفعًا بل إنّ ذكراه تلهب مشاعر الإنسان ولا تزيده إلاّ لوعةً وحسرةً وألمًا.

فهذا شاعرنا ابن الرّومي يذكر رحيل الشّباب فيكرّر ذكره في حزنٍ وألمٍ ، في قصيدةٍ مطولة كنا قد ذكرناها سالفا لذلك فإنّنا نكتفي ببعض الأبيات منها على سبيل الاستشهاد حيث يقول:

يُـذَكِّرُنِي الشَّـبَابَ صَـدىً طويـلٌ إلــى بَــرَدِ الثَّنَايَــا وَالرُّضَــابِ([2])
يُـذَكِّرُنِي الشَّـبَابَ سِـهَامُ حَتْـفٍ يُصِـــبْنَ مقـــاتلي دون الإهَـــابِ

([1])- نازك الملائكة : دلالة التّكرار في الشّعر ، مجلّة الآداب ، العدد العاشر ، السّنة الخامسة ، 1957 ، ص 111.
([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج1 ، ص257.

يتّضح من خلال هذه الأبيات مدى حنين الشّاعر لشبابه وعمره ، وشغفه بالشّباب ذلك الشّغف المتوهج الّذي امتزج بشغف الطّبيعة وجنانها وعذوبة أنهارها ، فجعل الشّاعر يردّد ذكرى الشّباب ترديد العاشق البائس من الهوى ، متعزّيا برجعة الصّوت ورنين الصّدى ، ولو صاحب هذا التّرديد من قلبه سهام القتل وزفرات الحزن وعبرات الفقد لأغلى حبيب في الحياة "وقد يلجأ الشّاعر أحيانًا لكلمةٍ يعمد إلى تكرارها ؛ يتّخذ منها معبرًا إلى الماضي أو الحاضر الذي يعيشه ويعاني منه ، فيفزع إلى عالم الذّكريات ليغترف منه فيحقق التّكرار عندئِذٍ تراكم الصّور، وتتابع التّداعي وتكثيف المشاهد"([1]).

يتبيّن لنا ممّا سبق أنّ التّكرار من بين العناصر الملازمة لأدب الحنين والتّذكر وذلك لاتّصاله بالعاطفة والوجدان.

5.1.3 الاعتذار

الاعتذار لغة هو مصدر من فعل عذر" الْعَيْنُ وَالذَّالُ وَالرَّاءُ بأَصْلٌ صَحِيحٌ لَهُ فُرُوعٌ كَثِيرَةٌ، ، منها : العذروهو رَوْم الإنسان إصلاحَ ما أُنكِرَ عليه ".([2])

وفي الاصطلاح الاعتذار هو أسلوب يلجأ إليه الإنسان لتبرئة نفسه ودفع تهمة قد لسقت به ، أو لطلب العفو إن صدر عنه ما يسيء إلى غيره ، ويرتبط هذا الأسلوب في الغالب بغريزة الخوف ويظهر فيه التّكرار جليًّا ولعل المثال الّذي ذكره الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) يوضّح لنا بجلاء ارتباط التّكرار بالاعتذار واتّصاله الوثيق به . قال الجاحظ : " جلس الحسن بن سهل في مصلى الجماعة لنعيم بن حازم فأقبل نعيم حافيّا حاسرا وهو يقول : ذنبي أعظم من السّماء ، ذنبي أعظم من الهواء ، ذنبي أعظم من الماء ، فقال له الحسن بن سهل : على رسلك تقدّمت منك طاعة ، وكان آخر أمرك إلى توبة ، وليس للذّنب بينهما مكان ، وليس ذنبك في الذّنوب بأعظم من عفو أمير المؤمنين في العفو ".([3])

([1])- حسين عيد : ظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل ، مجلّة إبداع ، عدد6 ، 1985 ، ص34.

([2])- ابن فارس : معجم المقاييس ، مادة (عذر) ، ص720

([3])- الجاحظ : البيان والتبيين ، مؤسسة الخانجي ، ج1 ، 103.

والشّاهد هنا هو تكرار كلمة ذنب ثلاث مرّات حيث كان يمكن لنعيم أن يكتفي بقوله ذنبي أعظم من السّماء والهواء والماء ، لكنّه لجأ إلى هذا التّكرار للتّعبيرعن شدّة خوفه من الأمير ولإقراره في الوقت نفسه بالذّنب الّذي ارتكبه .

ومن الأمثلة الشّعريّة للتّكرار المرتبط بأدب الاعتذار والتّنصل قول ابن الرّومي يعتذر إلى القاسم:

أَظْلَمَ لَيْلِيَّ وَأَنْتَ لِي قَمَرٌ فَنَوِّرِ اللَّيْلَ، أَيُّهَا الْقَمَرُ([1])

أَجْدَبَ سرحي وَأَنْتَ لِي مَطَرٌ فَزَحْزِحِ الْجَدْبَ أَيُّهَا المَطَرُ

أَرَابَ دَهْرِي وَأَنْتَ لِي وَزَرٌ فَدَافِعِ الرَّيْبَ أَيُّهَا الوَزَرُ

أَخْطَأْتُ قَصْدِي وَأَنْتَ لِي بَصَرٌ فَارْكَبْ بِالْقَصْدِ أَيُّهَا الْبَصَرُ

نلحظ أنّ الشّاعر في هذه الأبيات يلهجُ لسانه بدفعٍ قلبه فيجد في التّكرير سعة في التّأثير حيث نراه في اعتذاره هذا إلى القاسم وهو يطلب شفاعته يتكأ ويتأنّق ويصوغ لحنًا جميلاً في تصوير لوحة فنّية ذات سياق متناغم استلّها من سويداء قلبه معتمدا فيها على التّلوين البديعي من سجع وجناس وطباق ورد العجز على الصّدر... ليكشف ما يجول في نفسه وخلجات صدره" فالشاعر يلجأ إلى توظيف التّكرار فنّيًا في النّص الشّعري لدوافع نفسيّةٍ وأخرى فنيّةٍ ، فالدّوافع النّفسيّة ذات وظيفة مزدوجة ، تجمع الشّاعر والمتلقي على حدٍّ سواء ؛لأنّ الشّاعر يلحُّ عن طريق التكرار على معنًى شعوري يظهر جليًّا داخل السّياق "([2])

ويبرع ابن الرّومي في الاعتذار وهو يتفنّن في استخدام الصّور والبيان من ذلك قوله للقاسم:

أَنَا الْعَبْدُ سَاقَتْهُ إِلَيْكَ نَوَائِبٌ شِدَادٌ وَقَادَتْهُ إِلَيْكَ الْخَزَائِمُ([3])

يَرَاهُ الْوَرَى ضَيْفاً بِبَابِكَ صَائِماً وهَلْ حسنٌ ضيفٌ بِبَابِكَ صَائِمُ

([1])- ابن الرومي : تحقيق حسين نصار ، ج3 ، ص1124.

([2])- خالد فرحان البداينة : التكرار في شعر العصر العباسي الأول ، (رسالة دكتوراه) ، جامعة مؤتة ، 2006 ، ص 247.

([3])- ابن الرّومي ، الدّيوان ، ج2 ، ص2330.

أَمَـنْ بَعْـدَمَا ابْيَضَّـتْ أَيَادِيْـكَ عِنْـدَهُ تُرِيْـهِ الّتِـي تَبْـيَضُّ مِنْهَـا الْمَقَـادِمُ

يعتمد ابن الرّومي في اعتذاره للقاسم على صدق المشاعر ، وتصويره لمعاناته، وهو يكشف عن الصّراع النّفسي الّذي يعيشه من همٍّ ،واضطراب، وخوفٍ وقلقٍ ، وهذا ما تكشفه لنا تلك الصّور البيانية كالاستعارة في البيت الأول والتّكرار اللفظي في البيت الثاني والمشاكلة اللّفظية في البيت الثّالث بين (بياض الأيادي وبياض المقادم) ، " والتّكرار أحد الأدوات الفنيّة الأساسية للنّص ، وهو يستعمل في التّأليف الموسيقي والرّسم والشعر والنثر، والتكرار يُحدثُ تيار التّوقع ويساعد في إعطاء وحدةٍ للعمل "([1]).

ويفسر ابن الرّومي سبب طول قصائده أو قصرها وذلك بسبب دقة تفصيلاته وبراعة لغته وجزالة لفظه من ذلك قوله في تفسير غريب قصيدةٍ كان قد امتدح فيها ابن بلبل حيث يقول:

لَـمْ أَفسِّـرْ غَرِيْبَهَـا لَـكَ لكِـنْ لِامْـرِئٍ يَجْهَـلُ الْغَرِيْـبَ سِـوَاكَا([2])

فَعَسَـاهَا تَمُـرُّ بِـالْعَيْنِ مِمَّـنْ لَـيْسَ فِـي الْعِلْـمِ جَارِيـاً مَجْرَاكَـا

فابسُـطِ العُـذْرَ لـي وأنـتَ حَمِيـدٌ مَعَ مَـا أَنْتَ بَـاسِطٌ مَنْ نَـدَاكَا

فابن الرّومي يَعمد إلى تفسير أشعاره لممد وحيه ليس بغرض عدم فهمهم لها ولكن حتى لا يفوتهم شيءٌ من تفصيلاتها ويفهموا جميع ألفاظها ومعانيها ولا يهملوا لفظةً واحدةً منها.

ومن خلال الأمثلة السّابقة نرى بأنّ شاعرنا كان ينوع في اعتذاراته وأكثر ولوجًا إلى عالمه الداخلي ، حتّى أنّه ينتقد نفسه ويحلل عيوبها ، كما تتجلى براعته في معانيه الطّريفة المبتكرة الّتي تدلّ على سعة الأفق والخيال ، فينوع في موضوعاتها بشتى مجالاتها ، كما نجده يعتمد على التّصوير الفنّي الرّائع وهو يتحدث عن خلجات نفسه وهمومه وأحزانه ، فراح يمزج بين قوى الطّبيعة

([1])- موسى ربابعة : قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، دار الكندي للنشر ، ط1 ، 2001 ، ص15.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج2 ، ص1820.

ومخاوفه " فكان يعبّر غالبا عن نفسه من خلال الأشياء ، كما كان يعبّر عن الأشياء من خلال نفسه "([1]).

6.1.3 التّوبيخ والتّقريع:

وهو اللّوم أو المؤاخذة على فعل من الأفعال ، وجاء في القاموس :" وبَّخَهُ تَوْبيخاً: لامَهُ وعَذَلَهُ وأنّبَهُ وهَدَّدَهُ....وفيه التَّقْرِيع: التَّعْنِيف و التَّثْرِيب ". ([2])

وجاء في كتاب العمدة لابن رشيق في معرض الحديث عن أغراض التّكرار " الكلام على سبيل التقريع والتّوبيخ كقول بعضهم :

إلى كَمْ وكَمْ أشْياءُ مِنكِ تُرِيبُنِي أَغْمِضُ عَنْها لَسْتُ عَنْها بِذِي عَمى([3])

وفي هذا الصّدد يقول الشّريف المرتضي عن تكرار آية " فبأي آلاء ربّكما تكذّبان " في سورة الرّحمان : " إنّما حسن للتّقرير بالنّعم المختلفة المتجدّدة ، فكلّما ذكر نعمة أنعم بها ، قرّر عليها ، ووبَّخَ على التّكذيب بها كما يقول الرّجل لغيره : ألم أحسن إليك بأن خوّلتك الأموال ؟ ألم أحسن إليك بأن فعلت بك كذا وكذا ؟ فيحسن منه التّكرير لاختلاف ما يقرّره به وهذا كثير في كلام العرب وأشعارهم ".([4])

ومن أمثلة ذلك قول شاعرنا ابن الرّومي وهو يعاتب محمد بن عبدالله على سبيل التّقريع :

تُنَافِسُنِي فِي مُؤخِرِ البِكْرِ سادراً. وَأنت على القَيْدُوم من ذِروة البكْرِ([5])

عَلَيكَ بِإغْنَاءِ الْفَقِيْرِ وَجَبْرِهِ وَفَكِّ الْأَسِيْرِ الْمُسْتَكِيْنِ مِنَ الْأَسْرِ

عَلَيكَ بِفَتْقِ الْحَادِثَاتِ وَرَتْقِهَا وَتَضْرِيمِ نَارِ الْحَرْبِ بِالْبَيْضِ وَالسُّمر

عَلَيكَ بِأَفْعَالِ الْمُلُوكِ، وخلِّنِي وَتَقْرِيظِ مَا تَأْتِي مِنَ الْعُرفِ وَالنُّكر

([1])- إليا سليم الحاوي : ابن الرّومي فنه ونفسيته من خلال شعره ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1959 ، ص 174.

([2])- الفيروز آبادي : القاموس المحيط ، مادّة (وبّخ) ، ص 262 ، ومادة (قرع) ، ص 750.

([3])- ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ج2 ، ص75.

([4])- الشريف المرتضي : غرر الفوائد ودرر القلائد ،ج1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط2 ، 1967 ، ص123.

([5])- ابن الرومي : ديوانه ، ص933.

يُعَدُّ محمد بن عبدالله بن طاهر من أوائل ممدوحي ابن الرّومي الّذين اتصل بهم ،غيرأنّه أخفق في الحصول على جوائزه وذلك لسببين :"إمّا أنّه لم يعجب بشعره، أو لمجرّد أنّه كان بخيلًا ".([1])

فالشّاعر يكرّر اسم فعل الأمر المنقول من الجار والمجرور ثلاث مرّاتٍ ، ليذكّر ممدوحه بألاّ يتجاوزحدوده ، وأن لا ينفس عليه شعرهُ ، ويوصيه بأن يسلك طرقًا أخرى ، وفي تكراره لاسم الفعل في بداية كل شطر من القصيدة دلالةٌ على أنّ الإنذار الثّاني أبلغ من الأول وفيه تنبيه على تكرّر ذلك مرّة بعد أخرى وذلك للتنبيه والتّعنيف

7.1.3 التّحسر و التّحزن:

" إذا وجع القلبُ لِما أُصيب به من أسى ، وجد في تكراره للفظ البث راحةً، تَحُلُ مكان وَخْذَةٍ من وخذات الهم ، الّتي يتضور بها فؤاد المهموم ، وقد رأينا من تكرار اللفظ في ذلك ".([2])

ويري صاحب العمدة أن هذا النّوع من التّكرار:" يكون على سبيل التّوجع إنْ كان رثاءً وتأبينًا وأولى ما تكرّر فيه الكلام باب الرّثاء ، لمكان الفجيعة وشدّة القرحة

الّتي يجدها المتفجّع "([3])

وقد رأينا من تكرار اللفظ في هذا المقام ، ألوانًا ربما نحن نطقناها ، وربما سمعناها أو قرأناها ومنها قول شاعرنا ابن الرّومي:

لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْكِ أيَّتُها الْبَصْـ رَةُ لَهْفًا كَمِثْلِ لَهْبِ الضَّرام([4])

لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْكِ يَا مَعْدَنَ الْخَيْـ رَاتِ لَهْفًا يُعِضُّنِي إِبْهَامِي

لَهْفَ نَفْسِي يَا قُبَّةَ الإِسْـ لاَمِ لَهْفًا يَطُولُ مِنْهُ غَرَامِي

([1])- روفون جيست : ابن الرّومي حياته وشعره، ترجمة حسين نصار، المركز القومي للتّرجمة ، القاهرة ، 2011 ، ص 17.

([2])- عز الدين علي السيد : التكرير بين المثير والتأثير ، ص128.

([3])- ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر ، ج2 ، ص 76.

([4])- ابن الرومي : الديوان ، ج6 ، ص 2375 .

لَهْفَ نَفْسِي عَلَيْكِ يا فُرضَةَ البُلـ دَانِ لَهْفًا يَبْقَى عَلَى الْأَعْوَامِ
لَهْفَ نَفْسِي لِجَمْعِكِ المُتَفَانِي لَهْفَ نَفْسِي لِعِزِّكِ المُستَضَامِ

8.1.3 التّهكم والازدراء:

" يقال : تَهَكَّمَتِ البئرُ، إذا تهدَّمتْ ، وتَهَكَّمَ عليه ، إذا اشتدَّ غضبه. والمُتَهَكِمُ : المتكبّر، وقال أبو زيد تَهَكَّمَت : تعتّبت ، وهَكّمت ، عيّرته تَهْكِيْمًا عِبْتُه ، وعلى هذا يكون التّهكم إمّا لشدّة الغضب قد أَوعد بلفظ البشارة أَو لشدّة الكبر وتهاونه بالمخاطب قد فعل ذلك " أو ذكّر بفعله عند العقوبة على سبب المعيرة له ، فهذا أصله "([1]) .

وهو في الاصطلاح : "عبارة عن الإتيان بلفظ البشارة في موضع الإنذاروالوعد في مكان الوعيد، والمدح في معرض الاستهزاء "([2]). مثل قوله تعالى﴿بَشِّرِ ٱلْمُنَٰفِقِينَ بِأَنَّ لَهُمْ عَذَابًا أَلِيمًا ﴿١٣٨﴾﴾ النساء: ١٣٨

والتّهكم " نوع عزيز من أنواع البديع لِعُلو مَناره وصعوبة مسلكه ، وكثرة التباسه بالهجاء ،في معرض المدح بالهزل الّذي يراد به الجد "([3]).وأمّا الازدراء فهو كلمة مشتقة من (زدر) ، وهي كلمة " لَا تَكَادُ تَكُونُ الزَّاءُ فِيهِ أَصْلِيَّةً ، لِأَنَّهُمْ يَقُولُونَ :جَاءَ فُلَانٌ يَضْرِبُ أَزْدَرَيْهِ ، إِذَا جَاءَ فَارِغًا ، وَهَذَا إِنَّمَا هُوَ أَصْدَرَيْهِ ، وَيَقُولُونَ: الزَّدْوُ فِي اللَّعِبِ ، وَإِنَّمَا هُوَ السَّدْوُ...وَاللَّهُ أَعْلَمُ."([4]).

وهو عكس التّعظيم ، ويكون بتكرار اللفظ بغرض التّحقير والتّنفير منه لينفر منه النّاس ويجتنبوا فعله المؤدّي بهم إلى الهلاك والخسران ، وذلك مثل تكرار اسم الإشارة الدّال على الكافرين في قوله تعالى﴿ ۞ وَإِن تَعْجَبْ فَعَجَبٌ قَوْلُهُمْ أَءِذَا كُنَّا تُرَٰبًا أَءِنَّا لَفِى خَلْقٍ جَدِيدٍ ۗ أُو۟لَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ بِرَبِّهِمْ ۖ وَأُو۟لَٰٓئِكَ ٱلْأَغْلَٰلُ فِىٓ أَعْنَاقِهِمْ ۖ وَأُو۟لَٰٓئِكَ أَصْحَٰبُ ٱلنَّارِ ۖ هُمْ فِيهَا خَٰلِدُونَ ﴿٥﴾﴾ الرعد: ٥

يقول ابن الأثير في معرض تبيانه للغرض من التّكرار الوارد في هذه الآية :" إنّ تكرار لفظ أولئك من هذا الباب الّذي أشرنا إليه ، يعني الذّم لمكان

([1])- ابن أبي الأصبع : أبو محمّد زكي الدّين عبد العظيم ، تحرير التّحبير في صناعة الشّعر و النّثر وبيان إعجاز القرآن ، ص 568.

([2])- المصدر نفسه : ص 568.

([3])- ينظر ابن حجة الحموي : خزانة الأدب وغاية الأرب ، ج1 ، دار ومكتبة الهلال بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1987 ، ص122.

([4])- ابن فارس : مقاييس اللغة ، مادّة (زدر) ، ص449.

شـدّة الـنّكير و إغلاظ العقاب بسبب إنكارهم البعث وعلـى هذا ورد قولـه تعـالى :﴿ أُوْلَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ لَهُمۡ سُوٓءُ ٱلۡعَذَابِ وَهُمۡ فِي ٱلۡأٓخِرَةِ هُمُ ٱلۡأَخۡسَرُونَ ٥ ﴾ النمـل: ٥ ، فإنّمـا كـرّر لفظة (هم) للإيذان بتحقيق الخسار ، والأصل فيها ، وهم في الآخرة الأخسرون ؛ لكن لمّا أريد تأكيد ذلك جيء بتكرير هذه اللفظة المشار إليها "([1]).

والـتّهكم مـن الأسـاليب التّعبيريـة الّتـي تمثّـل الشّـعور بالتّعـالي الممتـزج بـالكره والـبغض وحـبّ الانتقـام فـي كثيـر مـن الأحيـان ، ولـذا نجـده قائمًـا علـى التّكريـر ليكـون" أشـفى لـنفس القائـل وألـذع لـنفس المـتهكم بـه "([2]). وقـد بـرع ابـن الرّومـي فـي الوصـول إلـى هـذا الهـدف المـزدوج حـين خاطـب عمـر النّصـراني ، إذ يقـول في هجائه :

يَـــاعَمْرُو سَـــالَتْ بِـــكَ السُـــيُولُ ... لِأُمِّـــكَ الوَيْـــلُ والهبـــولُ([3])

وَجْهُـــكَ يَـــاعَمْرُو فِيـــهِ طُـــولُ ... وَفـــي وُجُـــوهِ الكِـــلاَبِ طُـــولُ

فَـــأين منـــك الحَيَـــاءُ قُـــل لـــي ... يَـــا كَلـــبُ وَالْكَلْـــبُ لاَ يَقُـــول

وَالْكَلْـــبُ مِـــنْ شَـــأْنِهِ التَّعَـــدّي ... وَالْكَلْـــبُ مِـــنْ شَـــأْنِهِ الغُلُـــولُ

مَقَـــابِحُ الْكَلْـــبُ فِيْـــكَ طَـــراً ... يَـــزُولُ عنهـــا وَلاَ تَـــزُولُ

وَفِيْـــهِ أشـــياءٌ صَالِحَـــــــاتٌ ... حَمَاكَهـــــا الله والرَّســـــولُ

فِيْـــهِ هَرِيـــرٌ وَ فِيْـــهِ نَـــبْحٌ ... وَحَظّـــهُ الـــذلُّ وَالخُمُـــولُ

وَالْكَلْـــبُ وافٍ وَفِيْـــكَ غَـــدْرٌ ... فَفيـــك عَـــن قَـــدْرِهِ سُـــفولُ

يَـــاعَمْرُو سَـــالَتْ بِـــكَ السُـــيُولُ ... لِأُمِّـــكَ الوَيْـــلُ والهبـــولُ

وَجْهُـــكَ يَـــاعَمْرُو فِيـــهِ طُـــولُ ... وَفـــي وُجُـــوهِ الكِـــلاَبِ طُـــولُ

فَـــأين منـــك الحَيَـــاءُ قُـــل لـــي ... يَـــا كَلـــبُ وَالْكَلْـــبُ لاَ يَقُـــول

([1])- ابن الأثير: المثل السائر ، ج 2 ، ص 165.

([2])- عز الدين علي السيد : التكرير بين المثير والتأثير ، ص130.

([3])- ابن الرومي : الديوان ، ج 5 ، ص2003- 2004

إنّ الملاحظ لهذه الأبيات يرى بوضوحٍ تكرار اسمين بارزين ، وهما عمرو والكلب وهو لون من ألوان الخزيّ الخلقي في عمرو وفي بيته السّيّء ، حيث أبرز الشّاعر كلّ مواطن القبح في مهجوه وخصّ بذلك وجهه الّذي ربط بينه وبين وجوه الكلاب الطّويلة ، فعمرو يشبه الكلاب في كثير من الصّفات ، وفي بعض الصّفات تكون الكلاب أفضل منه ، وهذه صورة تنطوي على الزّراية والسّخرية والتّهكّم اللاّذع ، إذ جعل من عمرو الإنسان حيوانًا ألاوهو الكلب ، مستعينًا في الرّبط بينهما بحرف العطف الواو الّذي يفيد مطلق الجمع ، فجاء التّكرار مُظهرًا هذا الخلق السّيء القبيح والموجع لعمرو كَمَا نلاحظ " تجاوبات صوتية إضافية تحدثها القافية ؛ لأنها بنيت على صيغٍ متشابهةٍ متماثلةٍ".([1])

ونجده يقول في كنيزة صاحبة الصّوت القبيح :

صَـــوْتُهَا **بِـــالقَلْوبِ** غَيْـــرَ رَفِيْـــقٍ بَـلْ لَـهُ فِـي **الْقَلْـوبِ** عُنـفٌ وَبَطْـشُ([2])

وَتُغَنّـــي فَتُـــورِثُ السَّـــمْعَ وَقْـــراً فَعَلَيْهـــــا لِمَـــــن تَغَنَّثْـــــهُ أَرْشُ

إنّ تكرار الشّاعر لكلمة (القلب)، في موضع السّخرية والتّهكم إلحاحٌ على مدى بشاعة صوت هذه القيّنة في النّفوس، فهو يبطش بالقلوب ، ويجلب لحزن والهمّ والغمّ والعنف والبطش ، فيصل الحدّ ببشاعة صوتها إلى صمّ الآذان عن الاستماع له ، وهي صورة توحي لنا بما هو عليه الشّاعر إزاء هذه القينة من كرهٍ وبغضٍ لصوتها الّذي يصل بالسّامع حدّ الموت.

ويخاطب ابن الرّومي الشّاعر البحتري في صورة كاريكاتورية ضاحكة بسبب طول لحيته فيقول:

البُحْتُـرِيُّ **ذنُـوبُ الوجـهِ** نعرفُـهُ وما رأينا **ذنُوبَ الوجه** ذا أدبِ([3])

لَهْفِي عَلَى ألفِ مُوسَى في طُوَيْلَتِهِ إذا ادَّعَـى أَنَّـهُ مِـن سَـادَةِ الْعَـرَبِ

([1])- موسى ربابعة ، التّكرار في الشعر الجاهلي ، مقاربات نصّية ، دار الكندي للنشر ، الأردن ، 2002 ، ص145.

([2])- ابن الرّرومي : الدّيوان ، ج3 ، ص1244 .

([3])- المصدر نفسه ، ج1 ، ص 270.

فالشّاعر كرّر (ذَنُوبُ الوجهِ) مرتين ، وهي كناية عن اللحيّة الطّويلة ، محدثًا بذلك توازٍ أفقي" ولكن وظيفة التّوازي لا تظلُّ مقتصرةً على القيمة الصّوتية الناتجة ، وإنما تتعدّى ذلك إلى المعنى"([1]) فالمبدع يُمثّل لحية البحتري بذنب البهيمة إمعانًا في السّخريّة والازدراء ، ويجعل في طولها دليلاً على حماقة صاحبها ، فيعبّر عن غيظه منها ، وحقده على صاحبها ، وفي البيت الثّاني يتمنى أن يراعي في لحيته ألف موسى إمعانًا في الحقد والتّشفي .فالتّكرار يحدث حالةً نفسيّةً وَقْعُها في النّفس أشدّ من وقع الحسام وهكذا يحسُّ المتلقي بلذعة التّهكم بلحية البحتري.

ويتّخذ شاعرنا من اسم " البيّن" صفّة للشؤم والتّطيّر والفراق فيقول :

يا **بينُ** أنت **البينُ** في عزَّةٍ ... بين غُرَابِ **البين** الأخطبِ([2])

ينتقلُ النّاسُ وأحوالُهمْ ... وأنت في الدنيا من الرُّتَّبِ

إذا جلا عن منزلٍ أهلُهُ ... فأنت في أوتَادِه الرُّسَّبِ

أنتَ أثافيُّهُ وآناؤُهُ ... يُشعَبُ أهلوهُ ولم تُشعَبِ

هَلْ فِي غُرَابِ **البَين** مُستمتَعٌ ... حيّاً ولم يُقتَلْ ولم يُصلَبِ

فالشّاعر بتكراره لاسم مهجوه يضفي عليه طابع التأكيد ، فجعل منه غرابًا أحسن مافيه الصّمت والتّوقف عن النّعيب ، إذا بحثت عنه لا تجده إلا في الدّار المهجورة مستقرًا فيها ، لا يتحول ولا يتغيّر ، تتأذّى العين لرؤيته ، ولا يجد فيه النّاس جمالاً يريح القلب ولا متعةً تُمتّع العين بمنظره ، وهكذا يبلغ منه الشّاعر ما شاء من إسقاط لفضله وصفاته.

ومن مليح التّهكم قول شاعرنا ابن الرّومي في سليمان بن عبد الله بن طاهر :

قِرنُ سليمانَ قد أضَرَّ به ... شوقٌ إلى وَجْهِهِ سيدنفُهُ([3])

أعْرَضَ عَن قِرنه وفرَّ فما ... أصبح شَيء عليه يَعطفُهُ

([1])- موسى ربابعة : التّكرار في الشعر الجاهلي ، مقاربات نصّية ، ص38.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج1 ، ص294.

([3])- المصدر نفسه ، ج4 ، ص1564.

كَــم يَعِــدُ القــرنَ باللقــاء وكــم يَكْـــذِبُ فـــي وَعْـــدِه ويُخلفُـــه
لا يَعْـرِف القِـرنُ وجهَـهُ وَيَـرَى قَفـــاه مـــن فَرْسَـــخٍ فَيَعْرِفُـــهُ

يعلّق ابن رشيق على هذه الأبيات " ويرى بأنّ ابن الرّومي أخذ معنى البيت الأخير من قول الخارجي وقد قال له المنصور : أي أصحابي كان أشدّ إقدامًا في مبارزتكم ؟ فقال : ما أعرف وجوههم، ولكن أعرف أقفاءهم ، فقل لهم يدّبروا لأعرف ".([1])

9.1.3 إظهار اللّوعة :

يعيش الشّاعر حالةً نفسيّةً تجعله ، يصوّر لنا أفكاراً ، وصوراً ، وذكرياتٍ تختلج صدره وتعصر قلبه ، ولعلّ أصدق تعبيرٍ على ذلك فقدان الأبناء والأخلاّء والأحبّاء كما جاء في شعر شاعرنا وهو يرثي ابنه هبة الله :

شَجَا أن أرُومَ **الصَّبرَ** عنك فَيَلْتَوِي عَلَيَّ وَلَوُم أن يُسَاعِدَني **الصَّبْرُ**([2])
فَيَـــا حَسْـــرَتَا ألّا سَـــلوّ يُطِيْعُنِـــي وَيَـا سَـوءَتَا مِـن سَـلوتِي إنَّهَـا غَـدْرُ

فالشّاعر يعبّر عن لوعته بِفَقْدِ ابنه ، فيتوجّع لفراقه ، ويتحسّر لموته ، كيف لا وهو مُوَزَّعُ القلب بين الصّبر والجزع ، فكرّر كلمة (الصّبر) ليضع المتلقي في أجواءٍ غاصّةٍ بالألم، ليلمس لوعة الحزن وجمر الفراق ؛ رغم الصّبر الّذي يبديه ، والصّمت الّذي يخيم عليه .

وابن الرّومي من الشّعراء الّذين عانوا من ذكريات أليمة ، تسبّبت له في الحزن وجلبِ الأنين والحسرةِ ، فيعتمد على التّكرار ، في بيان مشاعره والإشادة بذكرياته قائلاً:

أعينـيَّ:جودا لـي فقد جُدْتُ للثّرى بـأنْفَسَ ممَّـا تُسـألانِ مـن الرِّفـد([3])

([1])- ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر ، ج2 ، ص174.
([2])- ابن الرومي : الدّيوان ، ج3 ، ص1004.
([3])- المصدر نفسه ، ج2 ، ص626.

أعينـــيَّ:إنْ لا تُســـعداني أَلْمُكُمـــا وإن تُسعداني اليومَ تَستوجِبَا حَمْدي

عـذرتُكما لـو تُشْـغلانِ عَـنِ البكـا نـومٍ ومـا نـومُ الشَّـجِيّ أخـي الجَهْدِ

أَقُـرَّةَ عَيْنـي:قـدْ أَطَلْـتَ بُكاءَهـا وغادرْتَها أَقْذَى مِنَ الأعْيُنِ الرُّمْدِ

أَقُـرَّةَ عينـي:لـو فَـدى الحَـيُّ ميِّتًـا فـديتُك بالحوبـاء أوَّلَ مَـنْ يَفْـدِي

كـأنِّيَ مـا اسـتَمْتَعتُ منـك بنظـرة ولا قُبلَـةٍ أحلـى مـذَاقًا مِـن الشَّـهدِ

كـأنَّيَ مـا اسـتمتعتُ منـك بِضَـمَّةِ ولا شـمَّةٍ فـي ملْعـبٍ لـك أو مَهْـدِ

يستثير موت ولد ابن الرّومي ، أحاسيسه ، فيُظهر في هذه الأبيات تفجّعه عليه مطالبًا عينيه بالبكاء ويُكثر النّداء في مواطن إعلان الفجيعةٍ والتّوجّد عليه " ففي تكراره للنداء يظهر كمية الحزن المندلعةِ ناره بين جوانحه على فقده "([1]) فجاءت هذه الأبيات محمّلةً بلوعةٍ حقيقيّةٍ ، لوعة بكاء الأب الّذي لم يستمتع بضمّ ابنه ولا شمّه ، ولا استمتع منه بنظرة ولا قبلة ، أخذه الموت على حين غرّة، فكرّر الشّاعر لفظة (العين) لتعظم الحسرة ويعظّم الأسى والشّجن في نفسه ، فيحنّ إلى ابنه ، يحنّ إلى روحه وجسده ووراء كلّ هذا الأنين والبكاء ، حرقة الوجد وألم الفقد.

ونجد ابن الرّومي في مرثيّة رائّية من (68) بيتا يرثي فيها يحي بن عمربن يحي بن الحسين ، يقول فيها:

يَـا نَـاعيَ ابْـنَ رَسُـولِ اللهِ مِـنَ البَشَـرِ ومُعلناً بِاسْمِهِ فِي البَدْوِ وَالحَضَرِ([2])

لَقَـدْ نَعَيْـتَ امْـرُأ ظَلّـتْ لِمَصْـرَعِه قَوَاعِـدُ الـدِّينِ وَالـدّنيا علـى خَطَـرِ

لَقَـدْ نَعَيْـتَ امْـرُأ لـم تَحْـيَ مَكْرُمَـة إلاّ بِـهِ ، وَبِـهِ سَـارَت إلـى الحُفَـرِ

لَقَدْ نَعَيْتَ امْـرُأ مَا كُـنتُ أحسَبُـــهُ ينعـــاهُ إلا هُـــوِيُّ الشّـــمس والقَمَـــرِ

يَـا نَـاعيَ ابْـنَ رَسُـولِ اللهِ مُبْتَهِجـاً لقـد تَفَوهْـتَ بِـالكُبْرى مـن الكُبـرِ

([1])- محمود السّيد شيخون : أسرار التّكرار في لغة القرآن ، مكتبة الكليات ، الأزهرية ، ط1 ، 1983 ، ص12.

([2])- ابن الرومي : الدّيوان ، ج3 ، ص1134.

للهِ هِمَـــةُ يحيـــى أيـــن وجَّهَهَـــا لـــو أنهـــا شـــيَّعتهُ مُـــدة العُمُـــر

فالشّـاعر يسـتهلّ البيـت الأول بالنّـداء علـى المنـادى الّـذي حمـل مقتـل ابـن رسول الله وهـو يجـوب البـدو والحضـر، ويعمـد إلـى أسـلوب التّكـرار ليؤكّـد ويصـرّ ويلّـح علـى أن هـذا الحـدث كـان عظيمـا، والّـذي نعـى النّـاعي كـان ذا منزلـة رفيعـة وشـريفة ، ثـمّ يتّجـه بالخطـاب إلـى النّـاعي المبـتهج فرحـا بـالخبر بـأنّ مـا قالـه من الكبائر غير أنّه يذكر يحي وهمّته وثباته على المبدأ.

10.1.3 تكرار المبالغة :

"وهـي مصـدر مـن قولـك بالغـت فـي الشّـيء مبالغـةً إذا بلغـت أقصـى الغـرض منه ، وفي مصطلح علماء البيان هيّ أن تثبت للشيء وصفًا من الأوصـاف تقصـد فيـه الزّيادة على غيره ، إمّـا علـى جهـة الإمكـان ، أو التّعذر أو الاستحالة "([1]). وقولـه أن تثبـت للشـيء وصـفًا مـن الأوصـاف عـام ينـدرج فيـه مـا فيـه مبالغـة ، ومـا لـيس فيـه مبالغةً ، وقوله تقصد فيه الزّيادة على غيره ، يخـرج عنـه مـا لـيس كـذلك ، فـإنّ حقيقـة المبالغـة الزّيـادة لا محالـة ."وعنـد انفعالنـا بـالمواقف تحتجـب بالخيـال الحقـائق الواقعـة ، فـإذا بهـا فـي مقـام التّفخيم أكبـر ممّـا هـي ، وفـي مقـام التّهـوين أصـغر ممّـا هي ، فإذا انطلقنا نعبّر عنها تدخل التّكرار عنصرًا من عناصـر التّخييل ، الّتـي تـوهم أنّ الحقيقة هي ما نعبر به لا ما يراه من يرى "([2]).

ومن صور المبالغة في شعر شاعرنا ابن الرّومي على سبيل التّفكه قوله:

لَـو تَلَفَّفـتَ فـي كِسَـاءِ الكَسَـائِي وَتَفَرَيـــتَ فَـــرْوَةَ الْفَـــرَّاءِ([3])

وَتَخَلّلـــتَ بِالخليـــل، وأضـــحى سِـــيبويه لَـــدَيك رَهـــنُ سِـــباء

وتلونـتَ مـن سَـوَادِ أبـي الأَسْـوَدِ شَخَصًـــا يُكَّنَـــى أبـــا السَّـــودَاءِ

لا أبَـى اللهُ أن يَعُـدَكَ أهـلُ الْعِلـمِ إلاّ فـــي جُملَـــةِ الجُهَـــلاَءِ

([1])- يحي بن حمزة العلوي : الطراز ، ج1 ، ص63.

([2])- عز الدين علي السيد : التكرير بين المثير والتأثير ، ص117.

([3])- ابن الرومي : الدّيوان ، ج1 ، ص105- 106.

ينسج ابن الرّومي هذه الأبيات بحلّة من السّجع والجناس ، لِيسهل حفظها وتستقر أبياتها في ذهن المتلقى ، وهي صورةٌ يعبث فيها الشّاعر بعديدٍ من العلماء النّحويين ، ويهزأ بعلمهم ويحطّ من قدرهم ، وقد يرجع ذلك إلى نفوره من النّحو والعروض.

11.1.3 تكـرارالتّحدي :

من بديع التّكرار عند ابن الرّومي تكرار التّحدّي وهو راجعٌ إلى حبّ الانتصار لديه ووضع الآخرين في مكان العجز" وقد يكون مع ابتداء الحكم لقطع المتكلّم على المخاطب من أول الأمر سبيل الشّك أو النّقض ، وقد يكون استجابةً لثورة النّفس تحقيقًا للذّات وإباءً للإهانة "([1])

ولمّا كان التعبير عنه أسلوبًا خطابيًّا حاز مكانه من النّفس حسن وكثر مع التّكرار الّذي يزيد عزيمة المخاطب ضعفًا أو انهيارًا أمام المتكلّم ، ومن جميل هذا التّكرار قول ابن الرّومي:

أَرِنِي صَدِيْقًا لاَيَنُوءُ بِسَقْطَةٍ مِنْ عَيْبِهِ في قَدْرِ صَدْرِ نَهَارِ([2])

أَرِنِي الّذِي عَاشَرْتُهُ فَوَجَدْتُهُ مُتَّغَاضِيًّا لَكَ عَنْ أَقَلّ عثار

يبدأ ابن الرّومي بإصدار الحكم على الصّديق ، فيقف ممّن يتأتى خطابه موقف التّحدّي والتّعجيز ، ويكرّر الفعل (أرني) مرّتين ، كالواثق من صدق حكمه ، محاولةً منه للإيقاع بالمخاطب في اعتقاده ، وينسيه أن ينظر في أناة لعلّه ينتصر على دعوى العجز والتّحدّي .

12.1.3 تكرار التّشريك :

يُستخدم التّكرير" لتشريك أمرين على التّوافق في الوصف أو الحكم المكرّر"([3]) والاشتراك الحسن هو الّذي يتناول فيه الشّاعر اللفظ المتضمّن معنًى

([1])- عز الدين علي السيد : التكرير بين المثير والتأثير ، ص131.

([2])- ابن الرومي ، الديوان ، ج3 ، ص1038.

([3])- عز الدين علي السيد : التكرير بين المثير و التأثير ، ص 132.

من معاني البديع بحيث ينقله من فنّ إلى فن "([1]) ، ومن الممتع فيه قول شاعرنا ابن الرّومي في وصف روضة راقته :

وُرْقٌ تَغَنَّــى علــى خُضْــرٍ مُهَدَّلــةٍ تَسْــمو بهــا وتشــمُّ الأرضَ أَحْيَانَــا([2])

تَخَـالُ طَائِرَهَـا نشـوانَ مِـنْ طَـرَبٍ والغُصــنَ مِــن هَــزّةِ عِطْفَيْــهِ نَشْــوَانَا

المُلاحظ في هذين البيتين أنّ الشّاعر كرّر كلمة (نشوان) مرتين في البيت الثّاني ، فقد كرّر النّشوة الّتي اتّصف بها الطّير والغصن على سبيل الاشتراك والتّوافق فيهما ، تكريرًا يؤكّد انسجام المشهد وتكميل بعضه حسن بعض ، تحت لمسة من التّشخيص ، لا تجعل الغصن أدنى حياةً من الطّير.

وخلاصة القول: أنّ التّكرار بالمعنى الّذي حدّدناه هو من مقتضيات الحال الّتي تستدعيها مقامات الكلام ، حيث يصبح التّكرار في مثل هذه الحالات ضروريًّا ولا يمكن الاستغناء عنه؛ لأنّ الاستغناء عنه يؤدّي إلى الإخلال بالمعنى ، أو قلّة بلاغته ، وعدم وضوح الغرض المقصود منه ، وقد سار العرب على هذا النّهج ، ولم يروا في ذلك غضاضة .

يقول مصطفى صادق الرّافعي في هذا المقام :" إنّه مذهب للعرب معروفٌ ، لكنّهم لا يذهبون إليه إلاّ في ضروب خطاباتهم للتّهويل والتّوكيد والتّخويف والتّفجّع ، وما يجري مجراها من الأمور العظيمة ... وكلّ ذلك مأثورٌ عندهم منصوصٌ عليه في كثيرٍ من كتب البلاغة ".([3]) وتبدو براعة ابن الرّومي في هذا المجال ، في صوره الكاريكاتورية السّاخرة ، كتصويره للبحتري ، وصاحب الوجه الطّويل ، والمغنّية كنيزة ...وغيرهم من الأشخاص الّذين تعرّض لهم ابن الرّومي في تصوير عيوبهم الحسّية والمعنويّة .

([1])- ابن أبي الأصبع : تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن ، تحقيق حنفي محمّد شرف ، ص341.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج6 ، ص2458.

([3])- مصطفى صادق الرّافعي : إعجاز القرآن والبلاغة النّبويّة ، دار الكتاب العربي بيروت ، لبنان ، ط9 ، 1973 ، ص 194.

- وكثيرًا ما نراه يعتمد في تكراره لمهجويه على التّفاصيل الخاصّة بهم والمبالغة والمغالاة ، وتكرار المعاني في تصويرهم .

- يعتمد في تكراره على أسلوب بسيط مباشر متكئًا على ألوانٍ من البديع كالمطابقة والسجع والجناس ، والاشتقاق ورد العجز على الصدر ... والتّفصيل حتى لَيكرّر الشّطر الواحد في غير بيتٍ كما سبق ورأينا ذلك في حسرته وتفجعه على البصرة .

وعليه يمكننا القول : إنّ ابن الرّومي قد عبّر عن تجربته الشّعريّة تعبيرًا صادقًا وتكراره لألفاظ أو أشطار أبيات بعينها ما هو إلاّ تصويرٌعن حالته النّفسيّة أصدق تصوير ، وبذلك يكون قد أفاد الشّعر من تلك المعاناة النّفسيّة الّتي كان يعيشها وقدّم نتاجًا شعريًّا رائعًا.

2.3 البواعث الإيقاعيّة

يعدّ التكرار الإيقاعي من العناصر الأساسيّة الّتي تعتمد عليها اللغة العربيّة ، باعتبارها لغة إيقاعيّة إن صح التعبير ، فالإيقاع يحدث نغمًا صوتيًّا محبّبًا إلى النّفس و أيًّا كانت صورة هذا النّغم فهو يعتمد أساسًا على التّكرار .

والتّكرار الإيقاعي ظاهرة في العربيّة ، وطبيعة هذه اللغة تفرض عليها ذلك اللّون من الإيقاع المكرّر ، فهي ذات صبغة اشتقاقية لا إلصاقيّة ... ممّا يعطي الكلام موسيقا جميلةً ، ويتيح للشعراء التّفنّن في صوغ القوافي ، وقد اعتمدت الفواصل القرآنيّة على ذلك بشكل جميل مثير للعقل "([1]) .

ويرجع الاهتمام بالموسيقى إلى طبيعة اللغة العربيّة الّتي نشأت في بيئة تعتمد على المشافهة ، وتغلب عليها الأميّة ، فكانت مسامع العرب هي الوسيلة الّتي يحكمون بها على النّصوص الشعريّة ويرى الدّكتور نعمان القاضي" أنّ الموسيقا والغناء قد أثّرًا في القافيّة أو في داخل الأبيات إذ تتجلّى في كثرة التّقطيعات الصّوتيّة وفي تعدّد القوافي الدّاخليّة "([2]).

([1])- السيّد خضر : التّكرار الإيقاعي في اللغة العربيّة ، ص 3- 4.

([2])- نعمان القاضي : موسيقى الشعر العربي ، دار الثّقافة للطّباعة و النّشر ، القاهرة ، ط1 ، 1977 ، ص12.

وتعدّ القافيّة من أبرز الظواهر التّكرارية في بنية القصيدة العربيّة ، وهي الّتي تمنحها صورتها الشّعريّة المميّزة ، فلا شعر بلا وزن أو قافيّة :" فالقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر ، ولا يسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية ".([1])

والتكرار في القافية تكرارٌ مزدوجٌ بالوزن والحرف ، ولذا فهي تمثّل قمّة النّغم في البيت ، ولذا اهتمّ بها الشعراء وأعطوها حقّها في العناية واختيار الحروف الملائمة ، فنجد أنّ حروف التّرنم كالميم والنون أو حروف المد واللين أكثر استعمالًا في القوافي ، بينما يَقِلُّ استعمال الحروف الصّعبة في النّطق كالقاف والكاف والضاد :" ألا ترى أنّ العناية في الشعر إنّما هي بالقوافي لأنّها المقاطع ، والعناية بها أمسّ ، والحشد عليها أوفى و أهم ، وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ، ومحافظةً على حكمه ".([2])

"والقافيّة في الشّعر تمثّل نوعًا من التّكرار، الّذي نشأ نشأةً شفاهيّة في بيئةٍ أمّيّة إضافةً إلى النّغم الموسيقي الّذي تحدثه القافيّة ، والتكرار في القافيّة إحدى وسائل التّذكر "([3]) .

إذا ما تتبعنا بنية الإيقاع في شعر ابن الرّومي نجدها تتمحور حول القضايا العروضيّة والصّوتيّة المتمثّلة في الأوزان والقوافي من جهة والقضايا المشتركة بين العروض والبلاغة والموسيقا المتولدة من الحروف والأصوات والألفاظ والتّراكيب من جهة أخرى .

إنّ الأوزان والبحور قد تنوعت وفق تنوع الحالات النّفسيّة وبذلك فالتّنوع العروضي يرتبط بالمتغيرات الحاصلة في الأحاسيس والمشاعر والانفعالات ، ولهذا " فالأوزان العروضيّة رغم أنّها أوعية مجرّدة ، فقد كانت ولا تزال حاجة نفسيّة وفنّية لاستيعاب وتنظيم الحالات النّفسيّة في الشّعر".([4])

([1])- ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر ، ج1 ، ص 151.

([2])- ابن جني : الخصائص ، ج1 ، ص84.

([3])- ينظر السيد خضر : التكرار الإيقاعي في اللغة العربية ، ص 56 وما بعدها.

([4])- عباس عبد جاسم : الإيقاع النفسي في الشعر العربي ، مجلة الأقلام ،دائرة الشّؤون الثّقافيّة والنّشر ، بغداد ، عدد5 ، 1985 ، ص98

وللموسيقى الداخلية مظاهرعديدة كالترصيع والتصريع ، والتجنيس " فالترصيع يخص القافية ويكمّل دورها الإيقاعي ، وقد يعوّل عليه الشّعراء كثيرًا في مطالع قصائدهم ، لأنّه يميّز بين الابتداء وغيره ، ويفهم منه قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها ".([1])

وعن جماليات القافية يقول الدكتور إبراهيم أنيس:" ليست القافية إلا عدّة أصواتٍ تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكرارها هذا يكون جزاءً هامًا من الموسيقا الشّعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة ، يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الّذي يطرق الآذان في فتراتٍ زمنيةٍ منتظمةٍ ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن"([2])

ويرى ابن رشيق:" أنّ الشاعر الّذي لا يرصّع قصيدته ، كالمسور الدّاخل من غير باب "([3])

يقول ابن الرّومي في القاسم بن عبيد الله من قصيدة مطلعها:

قدمتُ قدومَ البدر بيت **سعوده** وأمرك عالٍ صاعدٌ **كصُعودهِ**([4])

وما **رفدك** المحمودُ من رِفد رافدٍ تُعَدُّ عيوباً جَّمةً في **رُفوده**

تذوبُ رفودُ البحرِ بعد **جُمودِها** ومالَكَ رِفْدٌ ذاب بعد **جُمودِه**

وأنت متى جُزْتُ **الحدودَ** نَفَعْتَنا وكم ضَرَّ بَحرٌ جازَ أدنى «**حدودهِ**»

نلاحظ في هذه الأبيات تعانق التصريع مع ردّ العجز على الصّدر، حيث شكّلا إيقاعًا داخليًّا حملته الأوزان المتشابهة والمتوازيّة ، وبعثت في الأبيات موسيقا رائعةً تطرب لها أذن المتلقي ، وقد بدا الإيقاع بوضوحٍ في تكرار الصّيغ " سعود ، المحمود ، رفود ، الحدود " وكذلك وزن " فُعُولِهِ " في الأعجاز.

([1])- ينظر ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، دار الكتب العلميّة ، ط1 ، ص189.

([2])- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو مصرية ، ط2 ، 1952 ، ص244.

([3])- ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر ، ج1 ، ص 177.

([4])- ابن الرومي: ديوانه ، تحقيق حسين نصار ، ج2 ، ص 678 – 679.

والشّعراء يلجأون إلى التّصريع باعتباره عنصرًا هاما في بناء القصيدة الشعريّة الّتي نهج عليها الشعراء القدامى من أجل الموسيقا اللفظيّة الكامنة فيه ، وتهيئة لذهن المتلقي ، يقول ابن الرّومي يحض على النّظر في العواقب:

من أخذ الحذر من المحذورِ قلّ تجنّيهُ على المقدورِ([1])

فلْيحزمِ الناظر في الأمور فإن نجا من كبوة العثور

لم ينج منجى حائنٍ مغرور يحملهُ يوماً على الغرور

وإن كبا والعذر للمعذور لم يؤتَ من مأتى الضعاف الخور

إن انتقاء الألفاظ والأوزان بهذه الطريقة يمنح المتلقي نوعًا من الطرب ؛ لأنّ الموسيقا المنبعثة من الصدور والأعجاز تشكل جرسًا نغميًّا ذات وقعٍ منتظمٍ فيه توازن وتوازٍ ، وهذا التّصريع: " يعد من أَمَاراتِ إجادة الشّاعر وتعلقه بفنّه ، وأنّ موسيقا اللفظ تلازمه ويدل على أنّ الشّاعر قد حدّد القافية الّتي سيبني عليها قصيدته ، ومن جهة السّامع فإنّ التّصريع إعداد لأذنه ، وتمهيد لحسّه لمعرفته لهذه القافية وتقبلها "([2]).

ومن أهم الظواهر الجديدة الّتي تميّز قوافي ابن الرّومي هي " لزوم مالا يلزم" ويعد أول من لفت إلى لزوميات ابن الرّومي ابن جني في كتاب "الخصائص " إلى أنّ ابن الرّومي سلك هذا السبيل ، وقد " رام ذلك لسعة حفظه ، وشدّة مأخذه فمن ذلك رائيته في وصف العنب "، ومطلعها :

ورازقيَّ مَخْطَفِ الخُصورِ كأنهُ مخازن البلّورِ

قد ضُمِّنَتْ مِسكاً إلى الشطور وفي الأعالي ماءُ ورد جُوري

لم يُبق منه وهجَ الحَرور إلا ضياءً في ظروف نور

وعقَّب ابن جني بقوله : " أن ابن الرّومي التزم فيها الواو البتّة ولم يجاوزها غالبًا . وكذلك تائيته : أترفتها وخطرفتها وسفسفتها ، التزم فيها الفاء وليست بواجبة ، وكذلك ميميته الّتي يرثي بها أمّه ومطلعها:

([1])- ابن الرّومي: الدّيوان ، ج3 ، ص1041 .

([2])- بدوي طبانة : معلقات العرب – دراسة نقديّة تاريخيّة في عيون الشّعر الجاهلي - مكتبة الأنجلو مصريّة ، ط1 ، 1958 ، ص 385.

أفيضـــا دمـــاً إنَّ الرزايـــا لهـــا قِـــيَمْ فلـــيس كثيـــراً أن تَجُـــودَا لهـــا بِـــدمْ

أوجب على نفسه الفتحة قبل الميم على حدّ رائية العجاج :

♦ قَد جَبَرَ الدِينَ الإلَهُ فَجَبَرْ ♦([1])

وأشـــار صـــاحب العمـــدة أنّ ابـــن الرّومـــي:" كـــان يلتـــزم حركـــة مـــا قبـــل الـرّوي فـي المطلـق المقيـد فـي أكثـر شـعره اقتـدارًا: وصـنع ذلـك فـي قصـيدته القافيـة في السّوداء ، وفي مطولته:

♦ أبَيْنَ **ضُلوعي** جَمْرةٌ **تتوقَّدُ** ♦([2])

ونجده في قصيدته اللاميّة الّتي مطلعها :

دَعِ الأجمـــــــــالَ مُرْتَحِلَـــــــــهْ تخـــــب بركبهـــــا عَجِلَـــــهْ([3])

وعـــــــاطِ أخـــــاك عاتقـــــةً بقَـــــارِ الـــــدَّنّ مشـــــتملَهْ

يصل أبيات هذه القصيدة خمسة وأربعون بيتاً ، يلتزم فيها الشّاعر كسر ما قبل حرف الرّوي ، ومثل هذا في شعره كثيرٌ .

ولـم يقتصـر التزامـه علـى حركـة مـا قبـل الـرّويّ ، بـل تعـدّاه إلـى حـروف القافيـة ؛ يقـول ابـن رشـيق:" وكـان ابـن الرّومـي خاصـة مـن بـين الشّـعراء يلتـزم مـالا يلزمـه فـي القـــافية حتـى إنّـه لا يُعَاقِـب بـين الـواو والياء فـي أكثـر شـعره قـدرة على الشّعر واتّساعًـا فيه "([4])؛ فمن ذلك قصيدته في عمرو:

وجْهُـــكَ يَـــاعَمْرُو فِيْـــهِ طُـــولُ وَفِـــي وُجُـــوهِ الْكِـــلَابِ طُـــولُ([5])

وفي قصيدته البائيّة الّتي مطلعها:

شَـــابَ رَأْسِـــي وَلَاتَ حِـــينَ مَشِـــيْبِ وَعَجِيْـــبُ الزَّمَـــانِ غَيْـــرُ عَجِيـــبِ.([6])

التزم في هذه القصيدة الواو قبل الروي والأمثلة في ذلك كثيرة .

([1])- ابن جني : الخصائص ،ج 2 ، ص 262- 263.

([2])- ابن رشيق : العمدة في محاسن الشّعر ، ج1 ، ص 155.

([3])- ابن الرومي: ديوانه ، ص 1988.

([4])- ابن رشيق : العمدة في محاسن الشّعر : ج1 ، ص 160.

([5])- ابن الرومي: ديوانه ، ج 5 ، ص 2003،.

([6])- المصدر السّابق ، ج1 ، ص 138.

ونجده يلتزم (رويّـين) في أكثر من ستين مقطعة صغيرة ، ومن ذلك قصيدته الّتي تبلغ تسعة وسبعين بيتًا ومطلعها:

صَـــبْراً عَلَـــى أشْـــياءَ كُلِّفْتُهـــا أعْقِبْتُهـــــا الآنَ وسُـــــلِّفْتُها([1])

ويـــح القـــوافي: مـــا لهـــا سَفْسَـــفتْ حَظِّـــي كـــأنِّي كنـــتُ سَفْسَـــفْتُها.

التزم فيها روي التاء مع الفاء بالإضافة إلى الصلة (ها).

ونلاحـظ أنّ هـذه اللزوميـات تـأتي فـي مختلـف الموضـوعات ، ولـيس فيهـا تكلفًا ، وتمثل ظاهرةً بـارزةً فـي شـعر ابن الرّومـي ، وربمـا هذا مـا توضـحه قصيدته الّتي يصف فيها كساء بني نوبخت في قوله :

كســـاءَ بنـــي نوبَخـــت مهـــلاً فـــإنني أراكَ تُنـــاغي طيلســـانَ بنـــي حـــربِ([2])

أعيـــذكَ أن تـــأبى مَســـيرة ليلـــة وتَصـــبرَ للتســـيير فـــي الشـــرق والغـــربِ

كســـائي كســـائي إنـــه الـــدربُ بيننـــا فـــلا تَـــدَعِ الثَّغـــرَ المخُـــوفَ بـــلا دَرْبِ

ولا تحســـــبَنِّي لا أغـــــرِّدُ بـــــالتي تَلينـي بهـا فـي الحَفـلِ طـوراً وفـي الشَّـربِ

فـــاعْفِ بحقـــي فـــي الشـــتاء فلـــن أرى قَبـولَ كسـاءٍ منـك فـي الصـيف ذي الكَـرْبِ

وصـــبراً فـــإن الحُـــرَّ بـــاللّوْمِ تُبتغـــى إثابَتُـــهُ والعبـــدُ بالشـــتمِ والضـــرب

التـزم الشّـاعر البـاء والـرّاء السّـاكنة والفتحـة قبـل الـرّاء ، فـي دلالـةٍ واضـحةٍ من تمكنٍ شديدٍ من اللغة ، إذ تتكرر قوافٍ متتاليةٍ في قصيدةٍ واحدةٍ فيها لـزوم مـا لا يلزم ، فيخلق ذلك تناغمًا بديعًا في القافية يسهم في رصّ جزئيات القصيدة وتماسك وحدتها العضويّة .

ويرى ابن حمزة العلوي أنّ ابن الرّومي " من أكثر النّاس ولعاً بلزوم مـالايلزم في أشعاره" ([3]) ، ولعل هذا الجانب يعود عنده لسعة حفظه وقدرته اللغوية ورغبته في محاكاة القدماء.

([1])- ابن الرومي : الدّيوان ، ج1 ، ص359.

([2])- المصدر نفسه ، ج1 ، ص 159- 160.

([3])- يحي بن حمزة العلوي : الطراز ، ج2 ، ص 211.

ويظن شوقي ضيف :" أن هذا الجانب عند ابن الرومي لم يكن يأتي به ليدل على مقدرةٍ فنيّةٍ وإنّما كان يأتي به مزاجه الحاد ... فهو يستريح أكثر لالتزام الحركة السابقة للروي ، ومن أجل ذلك كله كان يصّعب على نفسه في قوافيه وهو تصعيب يأتي من مزاجه الحاد وإحساسه المرهف".([1])

وإذا كان لزوم مالا يلزم في القافية قد عرف كظاهرة بارزة في شعر ابن الرّومي فإنّ " الإيطاء" قد كثر في شعره كذلك وقد عرّفه قدامة بن جعفر بقوله :" أن تتفق القافيتان في قصيدة "([2])، ويعرفه ابن رشيق بقوله:" وأمّا الإيطاء فهو أن يتكرر لفظ القافية ومعناهما واحد "([3]) ونجد هذا في شعر ابن الرومي كقوله لابن بشر المرثدي:

نجـــا يـــونسُ فـــي اللّجَّـــ ةِ مـــن حاويـــةِ الْحُـــوْتِ([4])

بتســـبيحٍ لـــه مُـــنَجٍّ وَعَثْـــهُ أذنُ الْحُـــوْتِ

فكـــم نـــوعٍ مـــن الآفـــا تِ مصـــروفٍ عـــن الْحُـــوْتِ

وحيتـــانكمُ نَسْـــلٌ أتـــى مـــن ذلـــكَ الْحُـــوْتِ

وقـــد حُـــزْنَ مـــن التسبيـــ ح ميراثـــاً عـــن الْحُـــوْتِ

فمـــا إن يطمـــعَ الصَـــيَّا دُ فـــي ذُريّـــةِ الْحُـــوْتِ

نلاحظ في هذه الأبيات حرص الشّاعر على تكرار كلمة (الحوت) في القافية ، وذلك من أجل التأكيد الإيقاعي وتأكيد المعنى وتقريره في النفوس ، إلا أنّ هذا النّوع من أقبح الإيطاء لأنّه وقع في أبيات متجاورة " فكلّما تباعد الإيطاء كان أخف وكذلك إن خرج الشّاعر من مدح إلى ذم ، أو من نسيب إلى أحدهما"([5]). كما في قول شاعرنا في وصف صروف الزّمان :

([1])- شوقي ضيف : الفن و مذاهبه في الشعر العربي ، القاهرة ، دار المعارف ، ط 11 ، ص216.

([2])- قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تح محمّد عبد المنعم خفاجي ، لبنان، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، (دط) ، (دت) ، ص182.

([3])- ابن رشيق : العمدة في محاسن الشّعر ، ج1 ، ص 169.

([4])- ابن الرومي : الديوان ، ج1 ص384-385.

([5])- ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر ، ج1 ، ص 169.

فِـــي اللّيْـــلِ كَـــافٍ وَالنَّهَـــارِ إِذَا هَرَجَـــاهُمُ بمنـــاحِسِ الفَلَـــكِ([1])

ثم قال بعد أربعة أبيات:

ضَـــعْفَ العَوَامِـــلِ فِـــي أَسِـــنَّتِهَا ضَـــعْفُ المَغَـــازِلِ عَنْـــهُ فِـــي الْفَلَـــكِ

نلاحظ أن تكرار كلمة (الفلك) في القافية جاء متباعد وهو من النوع غير القبيح ، وإذا كان من شروط الإيطاء أن تتكرّر لفظة القافية ومعناهما واحد ؛ فإنّ الخليل ذهب إلى أنّ القافيتين اتفق معناهما أو اختلف فهو إيطاء ؛ ونجد ذلك في قول ابن الرّومي في مدح علي ابن الفياض :

فقلـــتُ، ومقلتـــايَ، حيـــاءَ صـــحبي تـــذودان الجفـــونَ عـــن الْغُـــرُوبِ([2])

حططـــنَ بواســـطٍ مـــن بعـــد ســـبعٍ وقـــد مـــال الشُّـــروقُ إلـــى الْغُـــرُوبِ

وجاوزنـــا قـــرى بغـــدادَ حتّـــى دَلَلْـــنَ عَليـــك أصـــواتُ الْغُـــرُوبِ

تكرّرت لفظة (الغروب) في قافية الأبيات وهي لفظةٌ رقيقة غنائيّة وانسيابيّة إيقاعية ، تؤدّي دورها في عالم الشعر وفي البنية الشّعريّة إلاّ أنّ اللفظة مشتركة والمعانى مختلفة ، فالغروب في البيت الأول بمعنى الدموع، وفي الثاني بمعنى المغيب، وفي الثالث بمعنى المؤذّنين. وقد أضفت المعاني على الأبيات مسحةً جماليةَ ناهيك عن ترك الفسحة لذهن المتلقي لفتح أفق الخيال كما أنّ تكرار هذه القوافي المتجانسة باختلاف معانيها تشهد لشاعرنا بالبراعة في اللغة والتّمكّن في البديع وإطلاق العنان لسعة الخيال " فالجناس من أهمّ مقومات الانسجام بين الألفاظ ودلالاتها المعنويّة أولاً ، وبين المعاني والألفاظ ثانيًا "([3]).

1.2.3 إيقاع الحرف والكلمة:

إنّ القيمة الصّوتيّة هي قيمةٌ جمالية كالّتي في جميع الفنون ، والفنون من رسمٍ ، وموسيقا ، وشعر.... من ألمع قوانينها التكرير وهو في إطار الكلمة ، له حسنه وإيقاعه ، مادام أنيسًا غير نافر ، ومنطلقًا به اللّسان غير منكبٍ ، وإنّ هذه القيمة

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج5 ، ص1861.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج1 ، ص326-327.

([3])- عباس عبد جاسم : الإيقاع النفسي في الشعر العربي ، مجلة الأقلام ، دائرة الشّؤون الثّقافيّة والنّشر، بغداد ، عدد5 ، 1985 ، ص99

الصّوتية الجمالية توجد في الألفاظ على درجاتٍ كما توجد الألوان في الرّسم ، يناسب كلٌّ منها مقامه وسياقه طولاً وقصراً ، وبساطةً وتركيبًا ، وتفشيًّا وعمقاً ، ويشكل تكرار الحروف في النّص الشعري توازيّاً يتعلق ببناء النّص ووحدته وتماسكه ، ومن المعلوم أنّ لكلّ حرفٍ من حروف العربيّة نسبة استعمال في اللغة ، فاستعمال الميم والنون أكثر من استعمال الضاد والظاء على سبيل المثال ، ولذا فإنّ الحكم بتكرار حرف ما ، وقياس الجمال في تكراره سيخضعان إلى قياس نسبة شيوع هذا اللفظ في اللغة ، أي نسبة الاستعمال ، على حد قول الدّكتور إبراهيم أنيس :" وحدُّ التكرار أو عدد المرات الّتي يسمح بها في تكرار حرف من الحروف لا يمكن معرفته إلاّ بالرّجوع إلى نسبة شيوع هذا الحرف في اللغة ".([1])

وتكرار الكلمة أو الصّوت :" يحدث نوعًا من التأثير القوي في المتلقي ، وهو تكرار يجعل الحرف والكلمة يستقرّان في أعماقه ".([2]) ، وقد كان شعراء الجاهلية يلجأون إلى هذا اللون من التكرار في بعض أشعارهم " فقد كان الشّاعر الجاهلي يسعى إلى تحقيقه من طريقين متقابلين ، أحدهما نمطي يتّصل بنظام القصيدة القديمة كما كانت قد استقرّت عليه عبر تاريخها الطويل وهو الالتزام بقافية واحدة وبحر واحد يُحْدِثُ بهما الشّاعر إيقاعًا صوتيًّا واحداً في القصيدة جميعاً والثّاني إبداعي ، يكشف فيه الشّاعر عن قدرته الخاصة في إحداث أصواتٍ بعينها تتكرّر في كل بيت على حدة ، فتخلق في داخله جناسًا صوتيّاً ، وتختلف من بيت إلى آخر، فتخلق بين هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة الأخرى وقوافيها الثابتة ما يصح أن نسميه طباقاً صوتيّاً ".([3])

ومن خلال ما سبق يتّضح لنا أنّ تكرار الحرف في الكلمة له مزيّةٌ سمعية وأخرى فكريّة ، الأولى ترجع إلى موسيقاها والثّانيّة إلى معناها وإذا تكرر الكلام

([1])- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص33.

([2])- السيّد خضر : التّكرار الإيقاعي في اللغة العربيّة ، ص7.

([3])- إبراهيم عبد الرحمن مُحَمَّد : الشّعر الجاهلي – قضاياه الفنية والموضوعية- مكتبة الشّباب ،القاهرة ، (دط) ، 1979 ، ص 271/270.

على أبعاد متقاربة أكسب تكرار صوته في الكلمة إيقاعًا مبهجاً ، يدركه الوجدان السليم أمّا إذا كان تكرار الحرف على أبعادٍ متباعدةٍ يفقد التكرار قيمته الصّوتية النّاشئة عن سرعة التردّد.

وكان ابن الرّومي يستعمل هذا اللون الموسيقي كثيرًا في أشعاره ، وهو الشّاعر المعروف بدقّة التّصوير وبراعة التّخيير للألفاظ والحروف ومن أمثلة تكرار الحروف عنده تكرار الميم في قوله :

نَغْمَتُهَـــــا نَغْمَـــــةُ مَزْكُومَـــــةٍ قَـدْ جَمَعَـتْ فِـي أَنْفِهَـا مَخْطَـه([1])

في هذا البيت يتكرر كل حرف الميم ست مرّات ، وحرف النون ثلاث مرّات بشكّلٍ لافتٍ للنّظر ، حتّى أنّ المتلقي يُحسُّ أنّ الشّاعر يفتعل مثل هذا التّكرار من أجل أن يبرز مقدرته ، لكن على القارئ في مثل هذه الحالات أنّ ينظر إلى هذه الظّاهرة في سياقها الّذي وردت فيه ، فتكرار حرف الميم وحرف النّون يثير نغمةً قويّةً وهذه الأخيرة تتناسب مع نغمة المغنيّة الّتي يذمّها الشّاعر، وهو تكرار كان يقصد إليه قصدًا في رسم هذه المغنية المزكومة المصابة بالتهاب في أنفها والمصحوبة غالبًا بإفرازات وعطسٍ وتدميع لعينها فجاءت الأصوات حاملةً للمعاني وبما يشعر به الشّاعر اتّجاه المغنّية .وبذلك " فإنّ إيقاع الحالة الشّعوريّة هي انعكاسٌ لطبيعة الوضع النّفسي للشّاعر"([2])

ومن هذا اللون من التّكرار تكرار حرف الدّال في قوله :

بُكَاؤُكُمَـا يَشْـفِي وَإِنْ كَـانَ لَا يُجْـدِي فَجُـودَا فَقَـدْ أَوْدَى نَظيرُكُمُـا عِنْـدِي([3])

فقد كرر الشّاعر حرف الدّال خمس مراتٍ مصحوبًا بحرف الكاف أربع مراتٍ وقد ربط الشاعر حرف الدال بحرف مدٍ طويل (دِي ، دا ، دَى) ليدل بذلك على طول الأنين وحرقة الفؤاد ولوعة الوجدان؛ إذ يمكننا أن ننحت من تكرار الدّال عبارة – دعوة العين – ومن تكرار الكاف – كثرة البكاء – لنستخرج منهما عبارة واضحة

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج4 ، ص1422.

([2])- عباس عبد جاسم : الإيقاع النفسي في الشعر العربي ، مجلة الأقلام ، دائرة الشّؤون الثّقافيّة والنّشر، بغداد ، عدد5 ، 1985 ، ص98

([3])- ابن الرومي : الديوان ، ج2 ، 624.

وهي" دعوة العين لكثرة البكاء" حتى يتنفس الصّدر وتستريح النّفس ، وهذا ما يعطي البيت – مُنشدةً – جرسًا موسيقيّاً محبّبًا للنّفس تاركاً أثراً في نفس المتلقي" فالأصوات الّتي تتكرّر في حشو البيت مضافةً إلى ما يتكرّر في القافيّة تجعل البيت أشبه بفاصلةٍ موسيقيةٍ متعدّدة النّغم مختلفة الألوان ، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنّية "([1]).

ومن ذلك أيضا تكرار حرف الغين في قوله:

مـــا مُغَـــنٍّ غَنَّـــاكِ نِـــدّاً لمُغْـــنٍ رِفْـــدُهُ يَجْمَـــعُ الغِنَـــى والغنـــاءَ ([2])

فقد كرّر الشّاعر حرف الغين خمس مرّات وحرف النّون ست مرّات وتنوين النون مرتين وتضعيف النون مرّة واحدة ، والتّنوين والنّون كما نعلم يصاحبان الغنّة ، وهي نغم شجيّ تعشقه الأذن وتلذه النّفس فتضفي على تركيب اللغة تطريبًا وتشجيةً، فتجلى هذا التّراسل الصّوتي في تشكيل لوحة فنّية موسيقية جعلت هذا المغني في قمّة الغناء حيث لا وجود لمغنّ نِداً له ولذلك " لايمكن أن يكون هذا التكرار هامشيًا وإنّما لابدّ أن يكون فاعلاً ..لأنّ الصّوت يمثّل الإحساس ويجعل السّامع يستشعر المعنى بطريقة مباشرة "([3]).

ونجد يكرّر حرف الثّاء في قوله:

يَـــا رَبِّ لَا تَبْعَـــثْ بِغَيْـــثٍ عَيْثَـــا فَإِنَّـــهُ إِنْ حَـــثَّ غَيْـــثٌ غَيْثَـــا([4])

عَـــادَتْ لَبُـــونُ المُمْطِـــرَاتِ لَيْثَـــا وَأَنْـــتَ أَهْـــدَى عَجَـــلاً وَرَيْثَـــا

فالثّاء في البيتين تلحّ على الشّاعر فيلهث وراءها في كلّ كلمةٍ تقريبًا، تعبيرًا عن زفرات الشاعر بلهاثه وهو يدعو الله بغيث محملا بعافية ورحمة .

وكقوله يمدح النوبختي:

([1])- إبراهيم أنيس : موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو مصريّة ، القاهرة ، ط5 ، 1981 ، ص 45.

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج1 ، ص407.

([3])- ينظر موسى ربابعة : التّكرار في الشّعر الجاهلي ، ص167.

([4])- الديوان ، ج1 ، ص407.

عُلُــومُ نُجُــومٍ فِــي قُلُــوبٍ كَأَنَّهَــا نُجُـومٌ أجنّـتْ فـي نُجُـومٍ نَـواجِمِ([1])

فقد تكرّر حرف الجيم خمس مرات و حرف الميم خمس مرّات وحرف النون خمس مرّات فكأنّما الشاعر ينشئ علاقة رياضية متوازية بين هذه الأحرف فيرصُّ بها البيت وينشر فيه جوّا نفسيّا خاصًا ، ونغمًا موسيقيًّا عذبًاَ.

وقد يختار ابن الرّومي أصواتًا بعينها لتناسب المعنى كقوله لمهجوه:

يَــا أيُّهَــا الْهَــارِبُ مِــن دَهْــرِهِ أدْرَكَــكَ الــدَّهْرُ عَلَــى خَيْلِــهِ([2])

في هذا البيت يكرّر الشّاعر حرف الهاء ست مرّات ، تقريبًا في كلّ كلمة من البيت ، في لوحة تصويرية ، يصوّر فيها الإنسان الهارب من دهره (واقعه) ، لكنه عاجز عن الهروب لأنّ الدّهر يتبعه كظله ، ويلازمه كشرايينه ، وهو واقعٌ يبعث على الإحساس العميق بالحزن والشعور بالمأساة ، يجسدّها الشّاعر في لوحة فنّية متتابعة فاتنة ، اختار لها الشّاعر بحرًا سريعاً ، يلائم الصّورة الّتي رسمها لهذا الإنسان الهارب من دهره ؛ فالإنسان الهارب من مكروه أو شرّ تجده يجري بسرعة ويركض وهو يلهث من الخوف ، فكرّر حرف الهاء ليوحي بكثرة تقطيع أنفاس الهارب ولهاثه وهو يركض مرعوبًا من دهره ، ويبين موقفًا نفسيًّا لهذا الإنسان ألا وهو التّعب والإرهاق أمام خَيْلِ الدّهر الملازم له .

ويكرّر ابن الرّومي حروفًا يقيم بها علاقات صوتيّة مترابطة ومتعدّدة ، معتمدًّا فيها الجناس الناقص والتّناغم الصّوتي والتّقسيم الإيقاعي في قوله:

عُـرَامٌ زَعـيمٌ بالهُـدَى أوْ فَبِـالرَّدَى إذا ما اعْتَدَى قوْمٌ عن القصْد عُنَّدُ([3])

يلفت انتباه القارئ في هذا البيت تكرار حرف الدّال والعين ، فقد تكرّر كلاهما بالعدد نفسه ، وهو خمس مرّاتٍ مع حركاتٍ مختلفةٍ ، وهما حرفان من الحروف المجهورة القوية العميقة ، والملاحظ أنّ الشاعر كّرر في الشّطر الأول حرف العين

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج6 ، ص 2273.

([2])- المصدر نفسه ، ج5 ، ص1931.

([3])- نفسه ، ج2 ، ص590.

مرتين وحرف الدّال مرّتين وفي الشّطر الثّاني كرر الحرفين مرتين وما يمكن قوله : أنّ تكرار هذين الحرفين بشكل رياضي وهندسي متبوعًا بتراسل صوتي ونغمًا إيقاعي من خلال التّجانس اللفظي في كلمة (الهدى ـ الرّدى ، اعتدى) أنّه تكرار إبداعي ، يكشف فيه شاعرنا عن قدرته الخاصة في إحداث أصواتٍ بعينها تتكرّر في كلّ شطر على حدى ، فتخلق في داخله جناسًا صوتيًّا أو ما يصحّ أن نسميه - طباقا صوتيّا - وإيقاعًا لفظيًّا وجوًّا نفسيًا هادئًا ، " ويكمن سرُ الإيقاع النّفسي من النّاحية الجماليّة في نوع وطبيعة ودرجة التّوازن أو الانسجام بين رنين الألفاظ ومعاني الكلمات "([1]).

ومن أمثلة تكرار الحرف عند شاعرنا أيضا تكرار حرف الميم في قوله:

تَلُوحُ فِي دَوْلَةِ الْأَيَّامِ دَوْلَتُكُمْ كَأَنَّهَا مِلَّةُ الْإِسْلَامِ فِي الْأَمَمِ([2])

كرّر الشّاعر حرف الميم وهو- حرف الرّوي كذلك – ست مرّات في البيت الأول وقد جاء أكثره على الانفصال إلاّ في كلمة (الأمم) حيث جاء حرف الميم على التّتابع وكلاهما في أصل الحسن سواء وقد أضفى هذا التّكرارعلى الألفاظ بلاغةً في القول وعذوبةً في الجرس ، وحلاوةً في النّغم.

ويكرّر شاعرنا حرف الظّاء في قصيدته الّتي هنأ بها الحسّ بن عبيد الله بن سلمان بشهر رمضان بقوله:

أَلَسْتَ تَرَى الْيَومَ الْمَلِيْحَ الْمُغَايِظَا رَعَاكَ مَلِيْكٌ لَم يَزَلْ لَكَ حَافِظَا([3])

تَحَفَّى فَقَدْ أَضْحَى النَّدَى فِيْهِ فَائِضَا وَأَعْفَى فَقَدْ أَضْحَى الْأَذَى فِيْهِ فَائِظَا

أَصَامَكُمُوهُ اللهُ فِي ظِلِّ غِبْطَةٍ وَأَبْقَاكُم غيْظًا لِذِي الْغِلِّ غَائِظَا

نلاحظ في هذه الأبيات كيف يكرّر الشّاعر حرف الظاء وهو يصوّر يوم الصّوم الّذي كان ينفر منه الشّاعر، فاستعمل تكرار حرف الظاء ليستحدث منه نغماتٍ صعبةٍ تبرز

([1])- عباس عبد جاسم : الإيقاع النفسي في الشعر العربي ، مجلة الأقلام ، دائرة الشّؤون الثّقافيّة والنّشر، بغداد ، عدد5 ، 1985 ، ص99 وما بعدها

([2])- ابن الرومي : الديوان ، ج6 ، ص 2052.

([3])- المصدر نفسه ، ج5 ، ص1453.

وتوضّح مدى معاناة الشّاعر من الصيّام ولنّا أن نتأمّل جمالية تجانس حرف الظّاء في الألفاظ المهيمنة على القصيدة والمتوشحة بإيقاعيّة التّقفية " الْمُغَايظَا ، حَافِظَا ، فَائِظَا غَائِظَا ، غيْظًا ، فَائِضَا " فإنّ تكرار مثل هذه الأصوات يساهم في تهئة أذن السّامع للدّخول في أعماق الكلمة الشّعرية .

ومن تكرار الحرف إلى تكرار اللفظ حيث كان شاعرنا موفقًا في اختيار الألفاظ المناسبة ذات الوزن الموسيقي الواحد والنغمة الأخاذة كما في قوله يمدح أبي الفوارس:

لا بِـــــدْعَ أنْ ضَـــــحِكَ القَتِيْـــــرُ فَبَكَـــــى لِضِـــــحْكَتِهِ الْكَبِيْـــــرُ ([1])

عَاصَـــــى الْعَـــــزَاءُ عَـــــنِ الشَّـــــبَا بِفَطَـــــاوَعَ الـــــدَّمعُ الْغَزِيْـــــرُ

كَيْـــــفَ الْعَـــــزَاءُ عَـــــنِ الشَّـــــبَا بِ، وَغُصْـــــنُهُ الْغُصْـــــنُ النَّضِـــــيْرُ؟

كَيْـــــفَ الْعَـــــزَاءُ عَـــــنِ الشَّـــــبَا بِ، وَعَيْشُـــــهُ الْعَـــــيْشُ الْغَرِيـــــرُ؟

بَـــــانَ الشَّـــــبَابُ وَكَـــــانَ لِـــــي نِعْـــــمَ الْمُجَـــــاوِرُ وَالْعَشِـــــيْرُ

بَـــــانَ الشَّـــــبَابُ فَـــــلَا يَـــــدْ نَحَـــــوِي وَلَا عَـــــيْنٌ تُشِـــــيْرُ

وَلَقَـــــدْ أَسَـــــرْتُ بِـــــهِ الْقُلُـــــوْ بَ فَقَلْبِـــــيَ الْيَـــــوْمَ الْأَسِـــــيْرُ

سَـــــقْياً لِأَيَّـــــامٍ مَضَـــــتْ وَطَوِيْلُهَـــــا عِنْـــــدِي قَصِـــــيْرُ

فشاعرنا يكرر كلمة الشّباب خمس مرّات متتاليات ، كما يكرّر بعض الألفاظ المتجانسة الأصوات مثل : " عاصي ، الغصن ، قصير ، الأسير ، سقيا ، الشباب وعيشه والعشير ، تشير" وهذه الكلمات تحمل أصواتاً موسيقيّة عذبةً كصوت السين والصّاد ، والشيّن والعين وحرف الغنة الغين .وعلق العقاد على هذا بقوله أنه كان :" يجمع بعض المشتقات والحروف المتشابهة المخارج فتساغ – وقد تستحسن – في أصعب القوافي ".([2]) وأورد قوله في قافية الجيم :

([1])- ابن الرومي : الديوان ، تحقيق حسين نصار ، ج3 ، ص897.

([2])- عباس محمود العقاد : ابن الرومي: حياته من شعره، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ط 6 ، 1967، ص334.

سـلامٌ وريحـانٌ ورَوحٌ ورحمـة عليك وممدودٌ من الظل سَجْسجُ([1])

ولا بـرح القـاعُ الـذي أنـت جـارُهُ يَـرِفُّ عليـه الأقحـوان المُفلّـجُ

ويـا أسـفي ألاّ تَـرُدَّ تحيـة سوى أَرَجٍ من طيب رَمْسك يَأرجُ

علق العقاد على هذه الأبيات فقال : " إنّ للرّاء والحاء راحة في القلب تزداد بالتّكرار وتمهد لما بعدها من الظل الممدود و التّضعيف المقبول في هذه القافية العصيّة "([2]).

وتكرار الكلمة في النّص الشعري يعمل على قوة الرّبط بين مفردات النّص وإظهار العلاقات الّتي تحكمه ، ويبعث على إبراز مكنونات الشّاعر " لأنّ اللفظ المكرّر ينبغي أن يكون وثيق الصّلة بالمعنى العام وإلاّ كان لفظةً متكلفة لا سبيل إلى قبولها ، كما أنه لابد أن يخضع لكلّ ما يخضع له الشّعر عموما من قواعد ذوقيّة وجمالية وبيانيّة ".([3])

ونقف عند هذا البيت الّذي يصف فيه الشّاعر صوت مغنية بقوله :

بَقْبَاقَـةٌ كَبَقْبَقَـاتِ الحُـبِّ هَـدَّارَةٌ مِثْـلُ هَـدِيرِ النَّجـبِ([4])

إذ يشبه صوت المغنيّة بصوت الماء بَقْ بَقْ تارة ، ويشبهه بصوت الناقة تارة أخرى.

وقد يكون تكرار الألفاظ عند شاعرنا على شكل تتابع صوتي كما نجده في وصف المغنية شنطف:

قِـرْدَةٌ، نَـرْدَةٌ، نَـوَاةٌ، حَصَـاةٌ بُومَـةٌ، ثُومَـةٌ، عِظـامٌ بَـوَالِي([5])

فهذا التتابع اللفظي والانسجام الصّوتي ما هو إلاّ ممارسةٌ لفعل التنفيس وتفريغ الحقد وكل أشكال الغضب والكره لهذه المغنيّة .

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج2 ، ص1931.

([2])- العقاد عباس : ابن الرومي: حياته من شعره، بيروت ، دار الكتاب العربي، ط 6 ، 1967 ، ص 334.

([3])- ينظر نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص231.

([4])- ابن الرومي : الديوان ، ج1 ، ص ، 313.

([5])- المصدر نفسه ، ج5 ، ص ، 1932.

ويوظف ابن الرّومي تقنية التّكرارالّتي تركّز المعنى وتؤكّده كما في قوله يمدح القاسم :

عجبـــتُ لمَـــنْ حَزْمُـــهُ حزمُـــهُ تكـــونُ يـــداه يـــدَيْ حـــاتم([1])

عجبْـــتُ لمـــن جـــودُهُ جـــودُهُ تكـــونُ لـــه عُقـــدة الحـــارمِ

عجبـــتُ لِمَـــنْ حِلمُـــهُ حلمُـــهُ تكـــونُ لـــه صَـــوْلة الصّـــارم

عجبـــت لمـــن حَـــدُّهُ حَـــدُّه تكـــون لـــه رأفـــة الـــراحم

إذ يجعل من الجمل المكرّرة قاعدةً ينطلق منها إلى جمل تفسيريّة ، ليبعث على تشويق المتلقي لاستقبال المعاني النّاتجة، كما نراه يشدّ أبيات القصيدة فيما بينها بتتابع صوتي من خلال القوافي نفسها " حاتم ، الحارم، الرّاحم، " لتشكيل صورة فنيّة تتوالد معانيها دلاليًّا وصوتيًّا.

3.3 البواعث الوظيفية.

يعدّ التّكرار الوظيفي من التّكرارات الّتي يأتي بها الشّاعر في شعره عن قصد ووعي وذلك للاهتمام ولفت الانتباه للمكرّر في النّص الشّعري ، ويهدف من خلاله الشّاعر:" إلى أمر ما ينوي إيصاله للمتلقي ، ومثل هذا النّمط من التّكرار يكون بعيدًا عن العشوائيّة أو المصادفة بل هو وليد التّجريب والبحث والعمد والاستقصاء ". ([2]) ونجد هذا النّوع عند نازك الملائكة تحت مسمّى التّكرار البياني وهو :" من أبسط أصناف التّكرار تقريبًا وإليه قصد القدماء والغرض العام منه هو التّأكيد على الكلمة المكرّرة أو العبارة".([3]). وقد مثّل له البديعيون بقوله تعالى: ﴿ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿١٣﴾ ﴾ الرحمن: ١٣

ولقد أدرك النّقاد مدى تأثير القيمة الجمالية للفظ على الأذهان والأسماع وأدركوا مردودها على القلب أيضًا ، وأحسّوا بحسّهم دلالات الألفاظ وإيحاءاتها " فالألفاظ الرّقيقة في السّمع كأشخاص عليها مهابةً ووقارً والألفاظ الرّقيقة كأشخاص ذوي دماثة

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج6 ، ص2383.

([2])- فهد ناصر عاشور: التّكرار في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدّراسات و النّشر ، لبنان ، ط1 ، 2004.

([3])- ينظر نازك الملائكة : قضايا الشّعر المعاصر ، ص246.

ولطافة مزاج "([1]) ، ويأتي هذا التّكرار لرسم صورةٍ أو لتأكيد كلمةٍ أو عبارةٍ ، تتكرّر دائما في القصيدة .وقد يمتدّ هذا التّكرار ليشمل بيتين متتاليين والغرض من ذلك هو إثارة المتلقي لاستحضار صورةٍ أو لخلق ما يسمّى بلحظة التّكثيف الشّعوري أو التوافق الشعوري بين المتلقي والمبدع ، فإلى جانب الجمال الشّكلي ينبغي أن ينظر إلى المضامين الدّاخليّة وإلى ما تحمله الكلمة من قوى شعوريّة قد تصلح في مجال ولا تصلح في مجال آخر ،" وممّا يشهد لذلك ويؤيّده أنّك ترى اللفظة تروقك في كلام ثمّ تراها في كلام آخر فتكرهها "([2])

وقد اتّخذ التّكرار الوظيفي في شعر ابن الرّومي شكلاً مقطعيًّا، سواءً كان أفقيًّا أو عموديًّا بمثابة لازمةٍ شعريّةٍ تضبط إيقاع حركة الدّلالات وما تبثّه من عاطفة نحو المتلقي كما في قوله :

عَجِبْتُ لِمَنْ حَزْمُهُ حزمُهُ تَكُونُ يَدَاهَ يَدَيْ حَاتِمِ.([3])

عَجِبْتُ لِمَنْ جودُهُ جودُهُ تَكُونُ لَهُ عُقْدَةُ الْحَارِمِ

عَجِبْتُ لِمَنْ حِلمُهُ حلمُهُ تَكُونُ لَهُ صَوْلَةُ الصَّارِمِ

عَجِبْتُ لِمَنْ حَدُّهُ حَدُّه تَكُونُ لَهُ رَأفَةُ الرَّاحِمِ

فالشّاعر يرسم لوحةً فنّيةً أساسها التّوازي القائم على تكرار التّراكيب النّحويّة والصّرفيّة وتوظيف الجملة الفعلية في قوله :(عجبتُ) ، في صدر الأبيات ، والفعل المضارع (تكونُ) في صدر البيت الثّاني ثمّ أردف الأشطر الأولى بجمل موصولة والأشطر الثّانيّة قيّدها بالجار والمجرور للقصر والتّخصيص ليمنح الأبيات جوًا بلاغياً ورونقًا موسيقيًا أخاذًا ، كما جاءت القوافي متناسقةً ومنسجمةً صوتيًّا ودلاليًّا مع الأبيات ، فتوظيف هذه التّكرارات المتتالية تعزّز المعنى الّذي أراده الشّاعر في إيقاع يبدوا ظاهريّاً أنّه تكرارات سطحيّة لكنّها في أعماق النّص هي تقنيّة يوظّفها الشّاعر لتركيز المعنى وتوكيده حتى يستقرّ ويقرّ في ذهن المتلقي .

([1])- الجاحظ : البيان والتبيين ، تحقيق عبد السّلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1968 ، ص254.

([2])- ينظر ابن الأثير: المثل السّائر ، ج1 ، ص145.

([3])- ابن الرومي: الديوان حسين نصار ، ج6 ، ص 2333.

ويلجأ ابن الرّومي إلى تكرار الجملة الفعلية من أجل تعميق الدّلالة التّوكيديّة كما في قوله:

أَرِنِـــي صَـــدِيْقًا لاَيَنُـــوءُ بِسَـــقْطَةٍ مِنْ عَيْبِـهِ فـي قَـدْرِ صَـدْرِ نَهَـارِ([1])

أَرِنِـــي الّـــذِي عَاشَـــرْتُهُ فَوَجَدْتُـــهُ مُتَّغَاضِـــيًّا لَـــكَ عَـــنْ أَقَـــلّ عثـــار

يُظهِر ابن الرّومي في هذين البيتين تبرّمه وتشاؤمه من النّاس والدّعوة إلى اعتزالهم وعدم الإكثار من مصاحبتهم ، وقد يردّ ذلك كما سبق ذكره إلى أنّ الشاعر لم يكن محظوظًا عند الخلفاء والأمراء . وقد كرّر الفعل (أرني) أو بالأحرى الجملة الفعلية المكونة من فعل الأمر والفاعل ضميرًا مستترًا يعود على الغائب في إشارة إلى تحدٍ لغيره وثقةٍ من صدق حكمه وتجربته.

ونجده يكرّر الفعل مات في قصيدة يرثي فيها أباالحسين إسحاق ابن إبراهيم بن يزيد، يقول:

مَـــــاتَ إِسْـــــحَاقُ فَاسْـــــتَمِعْ نعْيَـــــهُ ثـــــم اخْبـــــتِ([2])

مَـــــاتَ إِسْـــــحَاقُ فَاسْـــــتَمِعْ لثنـــــــــاهُ وأَنْصِـــــــــتِ

مـــــات مَـــــنْ راح واغتـــــدى ذكـــــرُهُ غيـــــرَ ميِّـــــتِ

مَـــــاتَ مَـــــنْ كَـــــانَ للحَقَـــــا ئـــــق عـــــين المثبِّـــــتِ

مَـــــاتَ مَـــــنْ كَـــــانَ للأبَـــــا طِيـــــلِ عـــــينَ المشـــــتِّتِ

لاَ بِـــــــــوْهْمٍ مُـــــــــرَجَّمٍ بـــــل بِفَهْـــــمٍ مُنَكِّـــــتِ

مَـــــاتَ مَـــــنْ كَـــــانَ شـــــاملاً بالحيـــــا كـــــلَّ مُسْـــــنت

مَـــــاتَ مَـــــنْ لَـــــمْ نَجِـــــدْ لَـــــهُ واديـــــاً غيـــــرَ مُنبِـــــتِ

مَـــــاتَ مَـــــنْ لَـــــمْ نَجِـــــدْ لَـــــهُ جَـــــدَلاً غيـــــرَ مُسْـــــكِتِ

يتصدر الشّاعر الأبيات الخمسة بتكرار الفعل (مات) خمس مرّات متتالية ثمّ يردفها بالنّفي (لا) ليعقبها بثلاث أبياتٍ يتصدرها الفعل (مات) ثمّ يأتي بالنّداء (يـــا)

([1])- ابن الرومي : الديوان ، ج3 ، ص1038.

([2])- المصدر السّابق :ج1 ، ص372وما بعدها.

معبّراً في ذلك عن عمق الفاجعة وعظم المصيبة بتكرارأصوات المدّ وطول النّفس (ما ،لا ، يا ، را ، فا ، وا) ، ونلحظ تكرار الشّطر الأول كاملاً في البيت الأول والثّاني بادئاً بجمل خبريّةٍ (مات إسحاق) تعقبها جملٌ إنشائية طلبية مبنيّة على سابقتها (فاستمع) وهي جمل خبريّة تامة لإثبات الخبر المتعارف عليه من صفات المتوفى ، كما نلاحظ في هذه الأبيات كثافة استعمال الاسم الموصول(مـــن) الدّال على صاحبه (إسحاق) وهو اسم لابدّ له من صلةٍ لتكون هذه الأخيرة هي تلك الشّواهد الدّالة على أفعاله فجاء هذا التّكرار الوظيفي مؤدّيا دلالات وإيحاءات مصحوبة بالصّراخ والتّفجع والألم والأنين .

ونجد هذا النوع من التّكرار يأخذ بعدًا أفقيًّا في الأبيات لتحقيق امتدادٍ طولي للدّلالة كما في قوله:

يَـا حَاسِـدِي لَا خَلَـوتَ مِـنْ حَسَـدٍ حَظُـكَ مِنْـهُ أَلِـيْمُ إِمْضَاضِـهِ[1]

أَعْتَبَنِـي الـدَّهْرُ بَعْـدَ مَعتِبِـهِ فَغَاضِـبِ الـدَّهْرَ فِـيَّ أَوْرَاضِـهِ

نلاحظ أنّ الشّاعر كرّر كلمة (الدّهر) مرتين في البيت الثّاني ولا شك أنّ هذا التّكرار لم يأتِ عبثاً ، وإنّما جاء متناسقًا مع ما أسند إليه ففي الشّطر الأول تبدو فاعلية الدّهر في الأنا من خلال إسناد الفعل الماضي (أعتبني) له ، وهو فعل يدلّ على التّحقق أي تحقيق فاعلية الدّهر في الشّاعر ، في حين أسند له فعل الأمر (غاضب) في الشّطر الثّاني للدّلالة على فاعلية الآخر في الدّهر وللدّلالة على الاستجابة في الشّطر الثّاني لما انبنى عليه الشّطر الأول ، وغالبًا ما يدخل هذا التّكرار في نسيج بنية القصيدة ليدلّ على أهميّة المكرّر وتأكيد المعنى باللفظ.

وفي السياق نفسه نجده يكرر كلمة (يوم والزمن) بشكل هندسي أفقي بقوله:

يَـــوْمٌ يُبْكِيْنَـــا، وَآوِنَـــةً يَـــوْمٌ يُبْكِيْنَـــا عَلَيْـــهِ غَـــدُهْ[2]

تَبْكِـي عَلَـى زَمَـنٍ وَمِـنْ زَمَـنٍ فَبُكَاؤُونَـا مَوْصُـولَةٌ مَـدَدُهْ

([1])- ابن الرّومي : الدّيوان ، ج4 ، 1378.

([2])- المصدر نفسه : ج1 ، ص660.

نجد في هذين البيتين تكرار الشّاعر لكلمة " يوم" في الشطر الأول من البيت الأول للدّلالة على أنّه صاحب الفاعلية في النّاس أمّا في الشّطر الثّاني للدّلالة على الفاعلية المطلقة في الزّمن ماضيه وحاضره، ومستقبله ، وقد كرّر كلمة الزّمن في البيت الثّاني ولكن بمعنيين مختلفين فمدلول الأول : البكاء على الزّمن بمعنى الحرص على الحياة والتّمسك بها والأخر : البكاء من الزّمن بمدلول الشّكوى من فاعليته في النّاس.

وهذا ما توضّحه التّرسيمة التّالية :

يبكينا ⟵ يبكينا

نبكي ⟵ فبكاؤنا

والنّتجية تكون : البكاء موصولةُ مَدَدُه

وكثيرًا ما كان ابن الرّومي يعمد في شعره إلى تكرارالشّطر الأول من مجموعة أبيات كما هو الحال في قوله :

وَيَـا عَجَبَـا ، وَالـدَّهْرُ جُـمَّ عَجِيْبُـهُ أَيُسْـكِرُمَاءُ حِـيْنَ لاَتُسـكِرُ الخَمْـرُ؟([1])

وَيَـا عَجَبَـا ، وَالـدَّهْرُ جُـمَّ عَجِيْبُـهُ أَيُنْبَـتُ طَـلٌّ حِـينَ لاَ يُنْبِـتُ القَطْـرُ؟

وَيَـا عَجَبَـا ، وَالـدَّهْرُ جُـمَّ عَجِيْبُـهُ أَيُقْمِـرُ نَجْـمٌ حِـيْنَ لَايُقِمـرُ الْبَـدْرُ؟

وَيَـا عَجَبَـا ، وَالـدَّهْرُ جُـمَّ عَجِيْبُـهُ أَتُبِهَـرُ نَـارٌ حِـيْنَ لَايُبْهِـرُ الفَجْـرُ؟

إنّ الشّاعر ليعمد عمداً إلى هذا التّكرار الّذي يعتبر تكرارًا نسقيًّا لشطرٍ كاملٍ أربع مرّات متتالية ، ليؤكّد تعجّبه ويعبّرعن دهشته واستغرابه ، معتمدًا في ذلك على التّفصيل مقروناً بتكرار المضارع ليدلّ على الفاعلية ويوحي بالحسرة ، ويكرّر الاستفهام في غير بيتٍ ، وهو استفهام يفيد النّفي ، وذلك إمعاناً في اليأس من القاسم وجوده ، وأناقة التّقسيم وتناسق المقطع أعطى الأبيات من ناحية الدّلالة معنى الحسرة والألم وفي الوقتِ ذاته أضفى على المقطوعة وحدةً موسيقيةً وصوتيةً .

([1])- ابن الرومي، ديوانه ، ج3 ، ص1122.

ونرى كيف يكرّر شاعرنا لفظة الشّيب على مستوى البيت والبيتين في قوله:

أَرَى المُفَنَّـــدَ يَنْهَـــانِي وَيَـــأْمُرُنِي بِقَولِـهِ : استَحِي إنَّ الشَّيْبَ قَدْ حَانَـا([1])

الآن حِـــيْنَ أَجَـــدَّ الشَّـــيْبُ يَطْلُبُنِـــي أَبَـــادِرُ الشَّـــيْبَ بِاللّـــذَاتِ عَجْلَانَـــا

نلاحظ في هذين البيتين أنّ الشّاعر كرّر لفظة (الشّيب) ثلاث مرّات ففي البيت الأول الشّيب هو المفنّد الّذي يأمر وينهي ولكن الشّيب في البيت الثّاني جاء لدلالة الامتثال للفعل (استحي) ، ونلحظ هنا نتيجة عكسيّة فبدل مبادرة الشيّب بالإكثار من الطّاعة وعمل الخير، يبادره الشاعر بالتّعجل في الملذّات وكأنّه يسترق ما تبقى له من حياته ووقته قبل نفاذه وانتهائه وقد أضفت المقاطع الصوتية " ينهاني ، يأمرني استحي ، يطلبني " جوّا موسيقيًّا يبعث على جذب العقل وراحة النّفس .

ونرى شاعرنا يكرّر كلمة الدّهر ليعبّر عن فجعه بمن يحب في قوله:

قُلْـــــتُ **لِلـــــدَّهْرِ** إذَ أَصَـــــا بَـــــكَ: أَخْطَـــــأْتَ فَاكْفِـــــتِ([2])

وَتَكَـــــذّبْتَ فِـــــي اعْتِـــــذَا رِكَ فَاصْـــــدُقْ أَوِ اصْـــــمِتِ

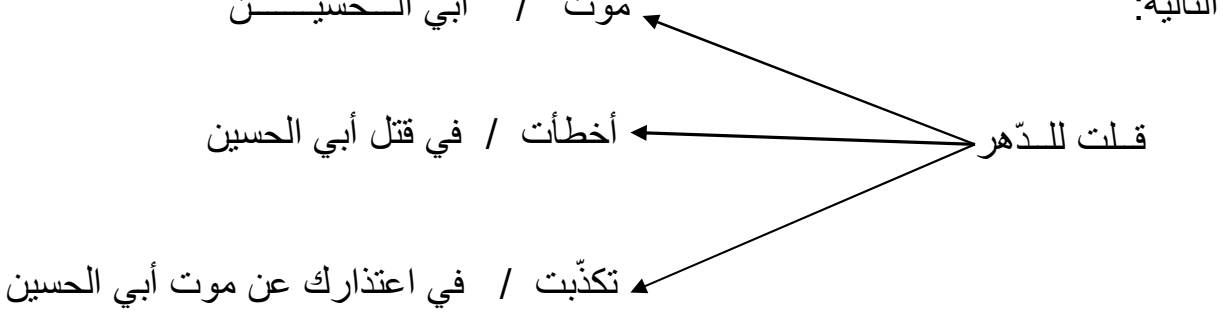
قَـــــدْ لَعَمْـــــرِي كَبـــــتَّ نَفْـــــ سَـــــكَ يَـــــا **دَهْـــــرُ** فَاكْبِـــــتِ

خِبْـــــتَ يَـــــا **دَهْـــــرُ** بَعْـــــدَهُ فَـــــاحْيَ إِنْ شِـــــئْتَ أَو مُـــــتِ

واجْتَثَثْـــــتَ الـــــذّكَاءَ والّـــــ خَيْـــــرَ مِـــــنْ خَيْـــــرِ مَنْبَـــــتِ

كَـــــانَ مَحْيَـــــاهُ فِيْـــــكَ أَفْـــــ ضَـــــلَ حِـــــينٍ ومَوْقـــــتِ

نلاحظ في هذه الأبيات تكرار الشّاعر لكلمة الدّهر حيث جاءت مرتكزًا لهذا النّص الشّعري وحاملةً لمعنى الفجيعة ويمكننا أن نوضّح هذا من خلال الترسيمة التّاليّة:



([1])- ابن الرومي، ديوانه : ج 6 ، ص2440.

([2])- الدّيوان : ج1 ، ص 373.

ثمّ يصف مصيبة الدّهر الّتي وقعت على أبي الحسين :

كبتَّ نَفْسَكَ ← يا دهْرُ ← فاكبِتِ

خِـبْـتَ ← يا دهرُ فاحْيَ ← أَو مُتِ

ويلحُّ ابن الرّومي على تكرار ألفاظ بعينها كما نجد في قصيدته في مدح عبيد الله بن طاهر الّتي مطلعها:

صِـبَا مَـنْ شَـابَ مَفْرِقُـهُ تَصَـابِي وَإِنْ طَلَـبَ الصِّـبَا وَالْقَلْـبُ صَـابِي([1])

نجد شاعرنا في هذا البيت يكثر من كلمة الصّبا حتّى لكأنّه يلحّ على تكرارها بشكل متوازٍ مرتين في كلّ شطر، ويزيد البيت جمالاً ، بِرَدّ العجز على الصّدر، وإنَّ تكراره لحرف الصّاد يثير انتباه القاريء في نحت كلمة " الصّبر" على ما مات من نعيم الصّبا وروعة الشّباب :" ولمّا كان التّكرار في حقيقته إلحاحًا على جهة هامّة في العبارة يعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها ...فالتّكرار يسلّط الضّوء على نقطةٍ حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها وهو بهذَا ذو دلالة نفسيّة فنّية ".([2]).

([1])- الدّيوان :ج1 ، ص 255.

([2])- الملائكة نازك : قضايا الشّعر المعاصر ، ص 242

خـــــاتـــــمة

خـاتـــمة:

نَخلص في هذه الدّراسة الّتي تناولت ظاهرة التّكّرار في شعر ابن الرّومي إلى أنّ :

- التّكرار كان أحد أهمّ عناصر التّبليغ ، وطريقٌ أوسع وأرحب لتوليد الدّلالات النّفسيّة والإيحائيّة والإيقاعيّة ، فهو وسيلةٌ فعالةٌ في توضيح المعاني وإرسائها وترسيخها وإقرارها في الأذهان ، وتوصيلها في قالبٍ بياني وصورةٍ بلاغيةٍ لا نضير لها .
- وقد خلصت من هذا البحث إلى أنّ التّكرارهو أحد العناصر المهمّة والضّروريّة في بناء الخطاب الشّعري واتساقه وانسجامه وتماسك ألفاظه ، حيث بواسطته يتجاوز النّص حدود الجملة إلى بنيته الكلّية.
- وقد توصّلت من خلال دراستي لمختلف وجوهه ، وتتبعي لجميع مستوياته (صوتيّة ، صرفيّة ، تركيبيّة ، دلاليّة) إلى النّتائج التّاليّة :
- إنّ التّكرارأسلوبٌ جاري الاستعمال في شعر ابن الرّومي ، وقد استعمله في مختلف قصائده كما وضّحتهُ لنا تلك النّماذج الّتي أجرينا عليها تحليلنا التّطبيقي .
- إنّ ابن الرّومي يختار أسلوب التّكراروستخدمه بما يخدم هدفه ويجعله متألقًا قادرًا على أن يُثير في نفس السّامع شيئًا ما .
- إنّ التّكرار ليس عيبًا في حدّ ذاته ولا يكون كذلك إلا إذا كان المقام لا يقتضيه ولا يدعو إليه ، وكان مجرّدًا من إضافة معانٍ جديدةٍ للسّياق الكلامي ، وقد بينت هذه الدّراسة أنّ وقوع ابن الرّومي في هذا الأخير كان قليلاً في شعره.
- إنَّ علماءنا القدامى قد ميّزوا من خلال دراساتهم لهذا الموضوع بين أنواع التّكرار وبيّنوا المواطن الّتي يكون فيها مفيدًا والمواطن الّتي يكون فيها حشوًا مخلاً ، وجل التّكرار الّذي وظّفه شاعرنا ابن الرّومي كان ممّا لا يتعارض مع فصاحته وبلاغته.
- إنّ للتّكرار في شعر ابن الرّومي أغراضًا بلاغيّةٍ و أسلوبيّةٍ يقتضيها السّياق ويدعو إليها المقام ، كالتّأكيد ، والتّقرير ، والتّنبيه والتّعظيم والتّحقير والازدراء والتّوبيخ ....وما إلى ذلك.

- وللتكّرار في شعر ابن الرّومي أربعةُ مستوياتٍ ولكلّ مستوى منها أنواعٌ.
- لا يَرِدُ التّكرار الصّوتي في شعر ابن الرّومي من أجل تحقيق الانسجام الإيقاعي على حساب المعنى بل يأتي لتحقيق الانسجام الصّوتي وأداء المعنى في آنٍ واحد.
- يتخذ ابن الرّومي في شعره من الصّوت المكرّر وسيلةً لتصوير المواقف وتجسيدها وذلك باستخدام بعض الأصوات والمفردات الّتي تتميّز بخصائص صوتيّةٍ تُسهم في إبراز المعنى المراد.
- إنّ تكرار القافيّة في شعر ابن الرّومي هو وسيلةٌ من وسائل التّكرار الّتي تحقّق الانسجام الصّوتي ، وتؤدّي إلى تبليغ المعاني في الوقت نفسه ، بالإضافة إلى أنّها تتميّز عن الاستعمال العادي لها بما يلي:
- **الخروج عن رتابة الإيقاع :** لا يعتمد ابن الرّومي في استعماله للفاصلة على نسقٍ إيقاعيّ واحدٍ من بداية القصيدة إلى نهايتها بل قد يعتمد أحيانًا على المراوحة بين الطّول والقصر، وبين أحرف الرّوي المتقاربة.
- **التّوازي،** وذلك باتّفاق القافيّة في كلّ من الوزن والرّوي بالإضافة إلى اشتمالها على بعض المحسّنات الصّوتيّة الأخرى كالجناس والسّجع والمحسنات الدّاخلية .
- **الإتّفاق في الوزن دون روي،** ويسمّى ذلك بالتّوازن بالإضافة إلى خصائص أخرى ليس هذا هو مجال ذكرها هنا.
- اعتماد ابن الرّومي في شعره على الدّقة في اختيارألفاظه وكلماته وقد يعود ذلك إلى سعة مخزونه اللغوي والفكري .
- كان يلتزم ما لا يلزمه في القافية ؛ إذ أكثر من استعمال القوافي المقيّدة في شعره وإن كانت لزومياته غير متكلفة ، إذ تأتي منسربة بهدوءٍ وسكينةٍ.
- غالبًا ما وافق الرّوي عنده عالم القصيدة النّفسي حيث يأتي امتداداً للحالة النّفسيّة الّتي تناسب الموقف الشّعري.
- اتّكأ ابن الرّومي في تكراره على المحسنات البديعية كـ: التّصدير والمجاورة والتّرديد والتعديد والتّرصيع والتّصريع ، والتّجنيس ...وما إلى ذلك.

- ألمّا ابن الرومي بأهم عيوب العروض والقافية ، كـ : السِّناد والأقواء والإكفاء والإيطاء وغير ذلك
- أولع ابن الرّومي بتكرار بعض الحروف الّتي تنقل انفعالاته وتؤكّدها ، ومثل هذا: اللام والميم والباء والدال والنون، فهي كثيرةُ الدّوران في شعره ، فضلاً عن أنه كان يطيل فيها قصائده ، فيأتي بالأجود منها.
- تميّز شعر ابن الرّومي بقلّة بعض أنواع التّكرار، فقد يكاد يخلو من التكرار تكرارُالأبيات باستثناء النّماذج الّتي كنّا قد ذكرناها في فصولنا السّابقة.
- أبدع ابن الرّومي في تكرار الصّورة الشّعريّة الّتي تحوي الكثير من الإيحاءات الإيقاعيّة والذّهنية والخيال الخصب فكانت ترتدي ثوبًا مشرقًا وتحمل عاطفةً وهاجةً وهذا ما أضفى عليها مسحةً جماليّةً ونوتةً غنائيّة تسترعي الأسماع والقلوب وجعل العالم التّخييلي عالماً عقليًّا يخضع للفكر والمنطق.
- لعب التّوازي دورًا هامًّا في اتّساق النّص وانسجامه وفي التّأثير على المتلقي من حيث الطّاقة الإيحائيّة للكلمات والألفاظ والصّيغ والتّراكيب الّتي جاءت متوافقةً ومتناسبةً مع لغة الشّاعر وحضارته.
- يلجأ الشّاعر إلى تكرارالمادّة اللغويّة الواحدة بصيغٍ صرفيّةٍ مختلفةٍ لتحقيق أغراضٍ بلاغيّةٍ مختلفةٍ ، ولتحديد المعاني بدقّةٍ متناهيةٍ.
- إنّ تكرار الجمل والتّراكيب خلق نوعاً من التّوازي الأفقي والعمودي في الخطاب الشّعري فولّد نوعًا من الاتساق والانسجام في بنية النّص الشعري وتماسكه .
- إنّ تكرار المعاني يأتي لتحقيق أغراضٍ بلاغيّةٍ معيّنةٍ وإضافة معانٍ جديدة.
- يلجأ الشّاعر إلى أسلوب الإيجاز إذا رأى أنّ الإيجاز يخدم غرضه ، ويلجأ إلى الإطالة والتّكرار إذا ما وجد فيهما ضالته المنشودة .
- إنَّ طبيعة الشّاعرالنّفسيّة وبيئته ، تفرضان عليه أن يكرّر كلماتٍ أو عباراتٍ أو صدور أبياتٍ ، ويجعلها النّقطة المركزيّة الّتي تدور حولها القصيدة .

- الجانب النّفسي في أسلوب التّكرار عاملٌ مهمٌ ، فكلّما اختلف الموقف الشّعوري كلّما اختلف أسلوب الشّاعر ، واستخدام أسلوبٍ دون غيرهِ من الأساليب ما هو إلاّ تأكيد على فاعلية الأسلوب المستخدم في نقل التّجربة الشّاعريّة للشاعر.
- إنّ تكرار البداية وتكرار صدور الأبيات على نحوٍ متسلسلٍ ومتعاقبٍ يُعين على ترابط الأبيات وانسجامها وتلاحمها ، وبخاصةٍ تشكيل نغمةٍ موسيقيّة منسجمة ذات رنينٍ واحدٍ.
- إنّ تكرار الشاعر لكلمة أو لكلماتٍ أو عبارة أو لأنصاف أبياتٍ أو لأبياتٍ كاملةٍ ما هو إلاّ توكيدٌ وإلحاحٌ من هذا الشّاعر على شيء ما. وقد جاء التّكرار مقترنًا بفائدةٍ تركيبيةٍ وإيقاعيّة ، وكثيرًا ما أحسن الشّاعر توظيفه في بناءِ قصائده ، قصيرةً كانت أم طويلة.
- إنّ ألوان التّكرارالسّابقة قد مثّلت الوظيفة الّتي يقوم بها التّكرارعلى مستوى الموسيقا والبناء ثمّ تبيّن لنا من خلال ماتمّ عرضه أنّ ظاهرة التّكرار ظاهرة فنّية وثيقة الصّلة بالبحث الأسلوبي والبلاغي القائم على الاختيار الّذي يوجهه الموقف.
- لم يكن التّكرار في شعر ابن الرّومي مجرّد عمليّةٍ مبتذلةٍ بل كان ذا لمساتٍ إيقاعيّةٍ وبيانيّة ، من خلالها استطاع الشّاعرأن يثير المتلقى ويستفزّه.
- عملية التّكرار في شعرابن الرّومي باتت مقصودةً بصياغةٍ فنيةٍ إيقاعيّةٍ شكّلت طاقةً شعريّة ونظامًا داخليًّا أصبح جزءًا من بنية القصيدة.
- يُعدّ التّكرار في شعر ابن الرّومي صورةً لافتةً ، فهو يخفّف من وتيرة الصّراع الدّاخلي الّذي يعيشه الشّاعر.
- إنّ بواعث التّكرارعند ابن الرّومي مرتبطة بالموضوع ، فحين يكون الموضوع متعلقًا بلواعج القلب ووهج الوجدان يكون الباعث نفسيًا وحين يكون الموضوع متعلقًا بالجمال والطّرب وممّا تستحسنه الأذن ويميل له القلب يكون الباعث إيقاعيًّا وحين يكون الموضوع مقصوداً ومهتمًّا به يكون الباعث وظيفيًّا.
- وفي الأخير ....أرجو من الله جلاّ وعلا أن يتقبّل منّي هذا العمل ، وأن يحقّق به النّفع والفائدة للدّارسين والباحثين إنَّه وليُّ ذلك والقادر عليه.

قائمة المصادرو المراجع

* القرآن الكريم .

أولا: المصـــادر

- **ابن أبـي الأصبع ، عبد العظيم بن عبد الواحد العدواني** : تحرير التّحبير في صناعة الشّعروالنّثر وبيان إعجاز القرآن ، تحقيق حنفي محمد شرف ، لجنة إحياء التّراث الإسلامي ، مصر ، القاهرة ، ط1 ، 1963.
- **ابن الأثير، ضياء الدّين نصرالله بن محمد** : المثل السائر، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده ، مصر، 1939.
- **ابن الرومي ، الديوان** : تحقيق حسين نصار، مطبعة دارالكتب والوثائق القومية ، القاهرة ، ط3، 2003 .
- **ابن القيم الجوزية ، محمد بن أبي بكر**: الفوائد المشوق إلى علوم القرءان وعلم البيان، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، ط2 ، (د.ت).
- **ابن جني ، أبو الفتح عثمان** : الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، (د.ط) ، 1952.
- **ابن حجة (الحموي)** : خزانة الأدب وغاية الأرب، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
- **ابن رشيق القيرواني ، أبو علي الحسن** : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة ، بيروت، لبنان، ط5 ، 1981.
- **ابن سلاّم الجمحي** : طبقات فحول الشّعراء، تح محمد شاكر، مطبعة المدني ، القاهرة ، (د.ت).
- **ابن سنان الخفاجي ، أبو محمد عبدالله ابن محمد بن سعيد** : سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982 .

- **ابن طباطبا** :عيار الشّعر، تحقيق عباس عبد السّتار، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1983.
- **ابن فـــارس بـن زكـرياء:**

1. الصّـاحبي فـي فقـه اللغـة العربيـة ، تحقيـق السّـيد أحمـد صـقر ، القـاهرة ، 1977.
2. معجم المقاييس في اللغة ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

- **ابن قـتيبة ، عبدالله بن مسلم :**

1. تأويل مشكل القرءان، تحقيق السّيد أحمد صقر،مكتبة دار التراث،القاهرة، ط2، 1973.
2. الشعر والشعراء دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، 1969.

- **ابن معصوم** : أنوار الرّبيع في أنواع البديع ، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النّعمان ، ط1 ،1968.
- **ابن منظورجمال الدّين محمد بن مكرم** : لسان العرب ، دار صادربيروت ، لبنان، 1994.
- **ابن هشام الأنصاري** : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق مازن المبارك - حمد علي حمد الله ، دار الفكر ، دمشق ، ط1 ، 1964.
- **ابن يعيش ، موفق الدّين أبو البقاء** : شرح المفصل للزّمخشري ، تح إميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2001.
- **أبو البقاء الكفوي** : الكليات ، تحقيق د.عدنان درويش ومحمد المصري ، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، 1998.
- **أبـو العبـاس المبـرّد**: الكامل فـي اللغـة والأدب ، تحقيـق د.عبـد الحميـد هنـداوي ، وزارة الأوقاف السعوديّة ، 1998.
- **أبو هلال العسكري بن عبد الله بن سـهل العسكري** ، الصّناعتين ، تح :علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، ط1 ، 1952.

- **أبوسليمان الخطابي**: إعجاز القرءان ، تحقيق محمد خلف الله أحمد ، ود. محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، مصر ، ط3 ، 1976.
- **أحمد بن يحي بن ثعلب أبو العباس**: مجالس ثعلب ، تح : عبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، 1956.
- **أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ** : البديع في البديع في نقد الشّعر ، حقّقه وقدم له عبد .آ. علي مهنا، دار الكتب العلميّة ، بيروت لبنان ، ط1 ، 1987.
- **الباقلاني ، أبو بكر بن محمد**: إعجاز القرءان ، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط1، 1954.
- **الثعالبي ، أبو منصور بن إسماعيل** ، فقه اللغة وأسرار العربية: تحقيق ياسين الأيوبي ، المكتبة العصرية ، صيدا، بيروت ، ط2 ، 2000.
- **الجاحظ ، أبو عثمان بن بحر:**

1. البيان والتّبيين ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مؤسسة الخانجي القاهرة ، ط7 ، 1998.
2. الحيوان ، شرح وتحقيق عبد السلام هارون ، طبعة مصطفى الحلبي وأولاده ، مصر، بيروت ، لبنان، ط2 ، 1965.

- **حازم القرطاجني ، أبو الحسن** : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط1 ، 1981.
- **الحسين ، بن قاسم المرادي** : الجنى الدّاني في الحروف والمعاني ، تحقيق د. فخر الدّين قباوة والأستاذ محمد نديم فاضل ، دار الكتب العلميّة ، بيروت لبنان ط1 ، 1962 .
- **الخليل ابن أحمد الفراهيدي** : كتاب العين ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، دارالكتب العملية، بيروت ، لبنان ، ط1، 2003.
- **الخطيب التبريزي** : الكافي في العروض والقوافي ، تح : الحساني حسن عبدالله ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1969.

- **ديوان أبي تمام** : شرح الخطيب التّبريزي ، تح ، محمد عبده عزّام ، دار المعارف ، القاهرة ، ط5 ، 1951.
- **ديوان أبي نواس** : دار بيروت للطّباعة والنّشر ، لبنان ، 1987.
- **ديوان أبي نواس**: دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان ، 1987.
- **ديوان البحتري** : دار بيروت للطباعة والنشر، 1980.
- **ديوان البحتري**: دار بيروت للطّباعة والنّشر ، لبنان 1980.
- **ديوان العجاج** : مكتبة دارالشروق ، بيروت ، لبنان، 1991.
- **ديوان العجاج** ، مكتبة دار الشّروق بيروت ، لبنان ، 1991.
- **دّيوان امرؤ القيس** : تحقيق مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ط5، 2004.
- **دّيوان بشار بن برد** : شرح محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، 1950.
- **ديوان جرير**: دار صادر بيروت ، لبنان ،1991.
- **دّيوان حسّان ابن ثابت** : تحقيق عبد الأمير علي مهنّا ، دار الكتب العلميّة بيروت ، لبنان ، ط2 ،1994
- **ديوان عنترة** : دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان، ط1، 1992.
- **الرّازي ، محمد بن أبي بكربن عبد القادر**: مختار الصّحاح ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ،1986 .
- **الرماني ، أبو الحسن علي بن عيسى** : معاني الحروف ، دار الشروق للنّشروالتّوزيع ، ط2 ، 1981.
- **الروماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني** : ثلاث رسائل في الإعجاز القرآني ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط3 ، 1976.

- **الزركشي ، بدر محمد بن عبد الله : البرهان في علوم القرآن** ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط2، 1972.
- **الزمخشري ، أبو القاسم جارالله محمود بن عمر:**

1. أساس البلاغة ، تح: محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ، ط1، 1998.
2. الكشاف ، تح، خليل مأمون الشيخة ، دار المعرفة ، بيروت، لبنان، ط3، 2009.

- **السّكاكي ، محمد بن علي** : مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2000.
- **سيبويه ، أبو بشر عمر بن عثمان**: الكتاب ، ج2 ، تح : عبد السلام محمد هارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (د.ط) ، 1973.
- **السّيوطي جلال الدّين** :

1. الإتقان في علوم القرءان ، تحقيق محمد أبو الفضل ، المكتبة العصرية لبنان ،(د.ط)، 1988.
2. همع الهوامع ، تحقيق أحمد شمس الدّين ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، ط1، 1998.

- **الشّريف الجرجاني** : التّعريفات ، الدّار التونسية للنشر، تونس ، 1971.
- **الشّريف المرتضى ، محمد أبو الفضل إبراهيم** : غررالفوائد ودرر القلائد (الأمالي) ، دار الكتاب البناني ، بيروت ، ط2 ، 1967.
- **عبد الرحمان ابن خلدون** : المقدّمة ، تحقيق عبد الواحد وافي ، دار الشّعب ، مصر ، 1980
- **عبد القاهر الجرجاني :**

1. أسرار البلاغة ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلميّة ، بيروت ، 2001.
2. دلائل الاعجاز، تحقيق: د محمد رضوان الدّاية ، دار قتيبة ، دمشق ، ط1: 1982.

- **علي بن محمد النّحوي الهروي** : معجم حروف المعاني في القرآن الكريم ، تح :عبد المعين الملوحي ، ط2 ، 1993.

- **علي صدر الدّين بن معصوم المدني** : أنوار الرّبيع في أنواع البديع ، تحقيق شاكر هادي شاكر، مطبعة النّعمان ، النجف الأشرف ، ط1 ، 1968.
- **الفيروز آبادي محمّد بن يعقوب**: القاموس المحيط ، تحقيق مكتب التراث ، مؤسسة الرسالة، ط 8 ، 2005.
- **القاضي أبو الفضل عياض** : مشارق الأنوار على صحاح الآثار ، دارالفكرالعربي ، بيروت ، لبنان، ط1، 2005.
- **القاضي الجرجاني** : الوساطة بين المتنبي وخصومه : تحقيق الأستاذ محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلى محمد البجاوي ، دار إحياء الكتب العربيّة ، ط2 ، 1901.
- **قدامة بن جعفر** : نقد الشعر، تحقيق وتقديم عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان ، (د.ط) ، (د.س).
- **القزويني محمد بن عبد الرحمان** : الإيضاح في علوم البلاغة ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- **يحي بن حمزة العلوي** : الطّراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق الدّكتورعبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصريّة ، صيدا ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2002.

ثانيّا : المراجع

- **إبراهيم أنيس** :

1. الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو مصرية ، ط 5 ، 1979.
2. موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصريّة ، مطبعة لجنة البيان العربي ، ط2 ، 1952.

- **إبراهيم ريكان** : نقد الشّعر في المنظور النّفسي ، دار الشّؤون الثّقافية العامة ، بغداد ، 1989
- **إبراهيم سلامة**: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلومصريّة، القاهرة ، ط2 ، 1952.
- **إبراهيم عبد الرحمن محمد** : الشّعر الجاهلي ، مكتبة الشّباب ، القاهرة ، (د.ط) ، 1979.

- **إبراهيم محمد عبد الله الخولي**: التكرار بلاغة ، دارالأدب الإسلامي للنشر والتوزيع ، ط2 ، 2004.
- **أبو القاسم علي السّعدني**:كتاب الأفعال، إبراهيم شمس الدّين، دارالكتب العلمية لبنان ، ط1، 2003.
- **أحمد الهاشمي :** جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، تح: محمد التّونجي ، مؤسسة المعارف ، بيروت لبنان ، ط1، 1999.
- **أحمد جاسم : الشعرية** - قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي- الأوائل للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1، 1996.
- **أحمد زرافة** : أسرار الحروف ، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1988 .
- **أحمد عزت راجح** : أصول علم النّفس ، دارالكتاب العربي للطّباعة والنّشر ، القاهرة ، ط7 ، 1968
- **أحمد قاسم الزّمر** : ظواهر أسلوبية في الشعر العربي الحديث في اليمن - دراسة وتحليل- مركز عبّادي للدّراسات والنّشر ، صنعاء ، ط1 ، 1996.
- **أحمد محمد فارس**: النّداء في اللغة والقرآن ، دار الفكر اللبناني ، ط1 ، 1979.
- **أحمد محمد قدور**: مبادئ اللّسانيات ، دار الفكر ، سوريا ، ط3 ، 2008.
- **إليا الحاوي**: ابن الرّومي فنه ونفسيته من خلال شعره ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1959.
- **أنور أبو سويلم:** المؤلفات العربية في علمي العروض والقوافي ، وزارة الثّقافة ، قطر 2005.
- **باديس فوغالي** : الزّمان والمكان في الشّعر الجاهلي ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 ، 2008.
- **بدوي طبانة** : معلقات العرب – دراسة تاريخيّة في عيون الشّعر الجاهلي- مكتبة الأنجلو مصريّة ، ط1 ، 1958.
- **بسيوني عبد الفتّاح** : علم البديع ، دراسة تاريخيّة وفنّية لأصول البلاغة ووسائل البديع ، دار العالم الثّقافيّة للنّشر والتّوزيع ، ط2 ، 1994 .
- **تامر فاضل** : مدارات نقدية في إشكالية النّقد والحداثة والإبداع ، دار الشّؤون الثّقافيّة ، بغداد ، ط1 ، 1987.

- **تمام حسّان** : اللغة العربيّة معناها ومبناها ، عالم الكتب ، ط3، 1998 .
- **جابر عصفور**: الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثّقافي العربي ، ط3 ، 1992
- **جمال نجم العبيدي**: لغة الشّعر في القرنين الثّاني والثّالث الهجريين ، دار زهران ، عمان ،2003.
- **حاتم عبيد** : التّكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التّوحيدي ، مطبعة التّفسير الفني ، صفاقس ، تونس ، ط1 ،2005 .
- **حسن ناظم** : البنى الأسلوبية لدراسة " أنشودة المطر "بد شاكر السياب " المركز الثّقافي العربي ، الدّار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،2001 .
- **حلمي خليل**:مقدّمة لدراسة علم اللغة ، دار المعرفة الجامعيّة ، الإسكندرية ، مصر، 1999 .
- **رجاء عيد:**

1. البحث الأسلوبي ، معاصرة وتراث ، دار المعارف ، الإسكندرية ، ط1 ، 1993
2. رجاء عيد : لغة الشّعر ، قراءة في الشّعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر، 1985.

- **شفيع السّيد** : التّعبير الباني رؤية بلاغيّة نقديّة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط2 ، 1982
- **شكري محمد عيّاد**: مدخل إلى علم الأسلوب ، دار العلوم للطّباعة والنّشر، الرياض ، ط1 ، 1982.
- **شوقي ضيف :**

1. دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف ، مصر، ط2 ،1977.
2. فصول في الشّعر ونقده ، دار المعارف ، مصر ، 1971.
3. الفن و مذاهبه في الشعرالعربي ، القاهرة ، دار المعارف ، ط11، (دت).

- **صبحي إبراهيم الفقي** : علم اللغة النّصي بين النظرية والتطبيق ، دار قباء للطباعة والنّشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر، 2000 .
- **صلاح فضل** :

1. بلاغة الخطاب وعلم النّص ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، عدد 164.
2. شـفرات الـنّص ، الدّراسـة السـيميولوجيّة فـي شعرالقصـد والقصـيد ، دارالأداب بيـروت ، ط1 ، 1990.
3. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1988.

- **عباس محمود العقاد**:

1. ابن الرومي ، حياته من شعره ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ط 6 ، 1967.
2. اللغة الشّاعرة ، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، 1990.

- **عبد الجبار داود البصري**: فضاء البيت الشّعري ، دار الشّؤون الثّقافيّة العامة ، بغداد ، 1996.
- **عبـد الحميـد جيـدة** : الاتجاهـات الجديـدة فـي الشّـعرالعربي المعاصـر، مؤسسـة نوفـل بيروت ، لبنان ، ط1، 1980.
- **عـبد الرّحمان تبرماسين**:البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة الجزائرية، دار الفجر، ط2، 2003.
- **عبد السلام المسدي**: الأسلوبية والأسلوب ، الدّار العربية للكتاب ، تونس ، ط2، 1982.
- **عـبد العزيز حمودة** : المرايا المقعرة ، نحو نظرية نقدية عربية ، سلسلة عالم المعرفة ، رقم 272، الكويت ، جمادى الأول ، 1422هـ 2001.
- **عبد العزيز عتيق** : في النقد الأدبي ، دار النهضة العربية للطّباعة والنّشر ، بيروت ، 1972.
- **عبد القادر الرّباعي** : الصّورة الفنّية في النّقد الشّعري ، دراسة في النّظرية والتّطبيق ، دار القلم، الرياض ، ط1، 1985.
- **عبد القادر عبد الجليل**:الأسلوبية وثلاثية الدّوائر البلاغية، دار صفاء للنّشروالتّوزيع ، ط1، 2000.
- **عـبد الله الطّيب:** المرشد إلى أشعار العرب وصناعتها ، مطبعة حكومة الكويت، ط2 ،1989.
- **عبـد المالـك مرتـاض**: التّحليـل السـيميائي فـي الخطـاب الشـعري، دار الكتـاب العربي،الجزائر ،(د.ط) ، 2001.
- **عبد المطلب محمد:** بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، دار المعارف ، مصر ، ط1 ، 1995.
- **عبد الواحد حسن الشيخ:** البديع والتوازي ، مطبعة الإشعاع الفنية ، ط 1، 1999.
- **عبده بدوي:** أبو تمام وقضية التّجديد في الشّعر، الهيئة العامة للكتاب ، ط3، 1985.

- **عثمان بدري** : دراسات تطبيقية في الشّعر العربي نحو تأصيل منهج في النّقد التّطبيقي ،(د.ط) ، الجزائر ، 2009.
- **عز الدين علي السيد**: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب بيروت، لبنان ، ط1، 1987.
- **عصام شرتح** : جمالية التّكرار في الشّعر السّوري المعاصر، دار رند للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 2010.
- **علي البطل**: الصورة في الشّعر العربي حتّى آخر القرن الثّاني ، دار الأندلس ، ط11 ، 1990.
- **علي علي صبح** : البناء الفني للصّورة الأدبية في الشّعر، مكتبة الأزهرية للتّراث ، 1996.
- **عمر أحمد مختارعبد الحميد** : معجم اللغة العربية المعاصرة ، دار عالم الكتب القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2008.
- **عمر السّلامي** : الإعجاز الفني في القرأن ، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس، 1980.
- **عمران خضير حميد الكبيسي**: لغة الشّعر العراقي المعاصر ، وكالة المطبوعات ، الكويت ،(دت)
- **عيد بلبع:** أسلوبية السّؤال ، دار الوفاء ، منشورات كلّية الآداب ، جامعة المنوفية ، ط1، 1999.
- **فاضل صالح السامرائي** : الجملة العربية تأليفها وأقسامها ، منشورات المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، 1994
- **فرحان بدري الحربي** : الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، دراسة في تحليل الخطاب ، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتّوزيع ، ط1 ،2003.
- **فهد ناصر عاشور:**التّكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، لبنان ، ط1، 2004.
- **ماهر مهدي هلال** : جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنّقدي عند العرب ، دار الحرية للطّباعة ، بغداد ، 1980.
- **مجد محمد الباكير البرازي** : فقه اللغة العربية ، دار مجدلاوي ، عمان ، 1986 .

- **مجدي وهبة وكامل المهندس** : معجم المصطلحات العربية والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت، ط2 ، 1984.
- **محمد العبد** : إبداع الدّلالة في الشّعر الجاهلي ، دار المعارف ، ط1 ، 1988.
- **محمد الهادي الطربلسي** : خصائص الأسلوب في الشّوقيّات ، مطبعة الجمهوريّة التّونسيّة ، 1981.
- **محمد حسن الشّريف**: معجم حروف المعاني في القرآن الكريم ، مؤسسة الرّسالة بيروت ، لبنان، ط1، 1996.
- **محمد حسن عبد الله** : الصّورة والبناء الشّعري ، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، (د.ت).
- **محمد زكي العشماوي** : دراسات في النّقد الأدبي المعاصر، الدّارالأندلسيّة ، الإسكندريّة ، 1988.
- **محمد سلام زغلول** : تاريخ النّقد العربي إلى القرن الرابع الهجري ، دار المعارف ، مصر ، 1964.
- **محمد صابر عبيد** : القصيدة العربيّة الحديثة بين البنيّة الدّلالية والبنية الإيقاعيّة. اتحاد كتاب العرب، دمشق ، سوريا ، ط1، 2001.
- **محمد عبد المطلب** : البلاغة والأسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984.
- **محمد مفتاح** : التّشابه ، المركز الثّقافي العربي ، الدّار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1996.
- **محمود أحمد نحلة** : لغة القرآن في جزء عمّ ، دار النّهضة العربيّة بيروت ، لبنان ،1981.
- **محمود السعران** : علم اللغة، مقدّمة للقارئ العربي ، دارالمعارف ، القاهرة ، مصر، 1962.
- **محمود السيد شيخون**: أسرار التكرار في لغة القرءان ، مكتبة الكلّيات ، الأزهريّة ، ط1، 1983.
- **محمود سليم هياجنة** : الصّورة النّفسيّة في القرآن الكريم ، عالم الكتب الحديث ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2008.
- **محمود سليمان ياقوت**: علم الجمال اللّغوي ، دار المعرفة الجامعية ، مصر، (دط) ،1995.
- **محمود فهمي حجازي** : علم اللّغة بين التّراث والمناهج الحديثة ، المكتبة الثّقافيّة القاهرة، 1970.

- **مصطفى السّعدني**:البنيات الأسلوبية في لغة الشعرالعربي الحديث ، منشأة المعارف، مصر، (د.ت).
- **مصطفى صادق الرّافعي** : إعجاز القرآن والبلاغة النّبويّة ، دارالكتاب العربي ، بيروت، لبنان ط9 ، 1973 .
- **مصطفى عبد الشّافي**: شعرالرّثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنّيّة ،الدّارالجامعيّة ، بيروت ،1983.
- **منذرعياشي**:
  1. الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، ط1، 2002.
  2. مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط 1 ، 1990.
- **موسى ربابعة :**
  1. الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، دار الكندي للنّشر والتوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2003.
  2. جماليات الأسلوب والتلقي ، دراسات تطبيقية ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2000.
  3. الشّعر الجاهلي - مقاربات نصّية – دار الكندي للنشر ، الأردن ، ط1 ، 2002.
  4. قراءات أسلوبيّة في الشّعر الجاهلي.، دار الكندي للنّشر والتّوزيع ،الأردن ، 2002.
- **نازك الملائكة** : قضايا الشّعر المعاصر ، دار التّضامن ، ط2 ، 1965.
- **نازك سبايارد:** كل ما قاله ابن الرومي في الهجاء، لندن، دار الساقي ، ط1، 1988.
- **نعمان القاضي** : موسيقى الشعر العربي ، دار الثّقافة للطّباعة والنّشر ، القاهرة ط1 ، 1977.
- **نور الدين السّد:** الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دارهومة للطّباعة والنّشر، ط1 ،1997.
- **نور الهدى لوشن** : مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، المكتبة الجامعية الأزريطة ،الإسكندرية ، مصر، 2000.
- **يوسف أبو العدوس** : الأسلوبية - الرؤية والتّطبيق - دار الميسرة ، الأردن ، 2007.
- **يوسف بكار**: بناء القصيدة العربية في النّقد العربي القديم ، دار الأندلس ، ط2 ، 1988.

ثالثًا: الكتب الأجنبيّة والمراجع المترجمة

- **إيرليخ فيكتور**: الشّكلانية الرّوسية ، ترجمة محمد الوالي ، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 2000.
- **بيـــار جيرو**: ترجمة منذرعياش ، الأسلوبية ، مركز الإنماء الحضاري ، ط2 ، 1994.
- **جـان كـــوهن** : النّظريّة الشّعريّة (البنية اللغة الشعرية واللّغة العليا) ترجمة ، أحمد درويش، دار غريب للطّباعة والنّشر ، القاهرة ، ط1 ، 2000.
- **جورج مولينيه**: الأسلوبية ، ترجمة وتقديم: بسام بركة ، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع ، ط2 ،2006.
- **جون كوهن**: بنية اللغة الشّعرية ، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري ، دار توبقال ، المغرب ، ط1 ، 1986.
- **روفون جيست**: ابن الرّومي حياته وشعره، ترجمة حسين نصار، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة ، 2011.
- **رومـان ياكبسـون**: قضايا شعرية ، ترجمة محمد العربي ومبارك حنون ،دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.
- **ريتشـاردز**: مبادئ النّقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، المؤسسة العامّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، القاهرة ، 1961.
- **س موريـه** : الشعر العربي الحديث (تتطور أشكاله ، وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي) ، ترجمة الدّكتور شفيع السّيد ، والدّكتور سعد مصلوح ، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، القاهرة ، (د.ط) ، 2003
- **فيلي ساندرس:** نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ترجمة خالد جمعة، دار الفكر، سوريا ، ط1، 2003.
- **لينـد دافيـدوف** : مدخل علم النّفس ، ترجمة د.سيف الطّواب ، د.محمود عمر.دنجيب عزّام، تحقيق فؤاد أبو حطب ، الدّار الدّوليّة للنّشروالتّوزيع ، ط3 ، 1992.
- **ميشـال ريفـاتير**: دلالية الشّعر ، ترجمة محمد معتصم ، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية ، ط1 ، المغرب ، 1998

- **ميشال زكرياء**: الألسنيّة علم اللغة الحديث " المباديء والأعلام" المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع ، بيروت لبنان ، ط2، 1983.
- **يوري لوتمان:** تحليل النّص الشّعري ، بنية القصيدة ، ترجمة محمّد فتوح ، دار المعارف ، دط ، بيروت ، 1995

رابعًا: المجلاّت والدّوريات

- **جورج طراد** : قراءة اليوم لنص الأمس ، مجلّة النّاقد ، عدد 36، 1991.
- **حسين عيد** : ظاهرة التّكرار في شعر أمل دنقل ، مجلة إبداع ، عدد6 ، 1985.
- **خليل عودة** : المنهج الأسلوبي في دراسة النّص الأدبي ، مجلة النّجاح للأبحاث ، مجلد 2 ،عدد 8 ، 1994 .
- **سامح الرواشدة** : التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة ، مجلة اليرموك، الأردن، العدد2 ، 1998.
- **شفيع السّيد:** أسلوب التّكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشّعراء، مجلة إبداع، السنة الثانية، العدد السادس، 1984.
- **عباس عبد جاسم** : الإيقاع النفسي في الشعر العربي ، مجلة الأقلام ، عدد5. 1985.
- **عبد الخالق محمد العف** : تشكيل البنية الإيقاعيّة في الشّعر الفلسطيني المقاوم ، مجلة الجامعة الإسلامية ، مج9 ، العدد2 ، 2001.
- **فاطمة محجوب** : التّكرار في الشّعر ، مجلّة الشعر ، عدد 6 ، 1977 .
- **محمد الهادي الطربلسي**: النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتار ، مجلة فصول ، المجلد 5 ، عدد 1 ، 1984.
- **محمّد عبد العزيز**: الوافي حول الأسلوبية الإحصائية ، مجلة علامات ،ج42 ، 11 ديسمبر 2001.
- **محمد عبد المطّلب**: التّكرار النّمطي في قصيدة المديح عند حافظ ، مجلة فصول ، العدد 3 ، مج2 ، 1983.

- **محمد كنوني** : التّوازي ولغة الشّعر ، مجلة فكر ونقد ، السنة الثانية ، عدد18 ، 1999.
- **محمد مفتاح**:مدخل إلى قراءة النّص الشّعري، مجلة فصول ، العدد1 ، المجلد السادس عشر ، 1997.
- **منصور زهير أحمد** : ظاهرة التّكرار في شعر أبي القاسم الشّابي ، دراسة أسلوبيّة ، مجلّة أم القرى لعلوم الشّريعة واللغة العربية وآدابها ، المجلد الثّالث ، العدد الحادي عشر ، 2000 .
- **موسى ربابعة** : ظاهرة التّوازي في قصيدة الخنساء ، مجلة الدراسات للعلوم الإنسانية ، العدد5 ، المجلد 22 ، 1995.

خامسًا: فهرس المراجع الإلكترونية

- **الموسوعة الشعرية** : الإصدار الثالث، قرص مضغوط ، الإمارات العربيّة ، 2003.

سادسًا: الرسائل الجامعية المخطوطة

- **خالد فرحان البداينة** : التّكرار في شعر العصر العباسي الأول (رسالة دكتوراه) ، جامعة مؤتة ، 2006.
- **رابح بوحوش** : البنّية اللغويّة لبردة البصيري ،(رسالة ماجيستر) ، جامعة باتنة ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر، 1993.
- **ليلى نعيم عطية الخفاجي** : البواعث النّفسيّة في شعر فرسان عصر ماقبل الإسلام (رسالة ماجيستر) – دراسة نفسيّة تحليليّة ، جامعة بغداد ، 2002.

الــفهرس

الإهـــداء.....	
كـلمة الشّكر والتّقدير.....	
مقــدمـــة.....	أ
مـــدخـــل : مـفهـــوم الـتّكرار ، أنـــواعـــه وأهمّـيـتـــه.....	1
1- الأسلوب والأسلوبية وعلاقتها بالنّص الأدبي (مفهوم الأسلوب لغةً واصطلاحًا)	2
2- اتجاهات الأسلوبية.....	6
3- تعــريف التّــكــرار.....	13
4- مظاهر التّكرار وأغراضه والـفرق بينه وبين الإطـناب و التّطــويـل.....	17
5- أراء العلـماء الـقـدامى فــي الـتّكـرار.....	21
6- التّكــرار فــي الــدّراســات الحــديــثــة	34
7- الــتّكــرار فـــي الــدّراسات الغـــربـية.....	40
1.1 الفصل الأول : ظاهـرة التّـوازي فــي شعر ابـن الـرّومي	44
✱ توطئـــــة.....	45
1.1 الـــتّوازي الصّوتـــــي(تكرار الحروف).....	49
1.1.1 تكـــــرار الـضمـيـــر.....	60
2.1.1 تكـــــرار الإضـــــراب.....	63
3.1.1 تكـــــرار (كـــــــــلا).....	65
4.1.1 تكرار حروف العطف	68
5.1.1 تكرار حرف التوكيد إنّ.....	70

6.1.1 تكرار حرف الشّرط إذا.....	71
7.1.1 تكـــرار حروف الجــر.....	74
8.1.1 تكـــرار الـــنّـــــداء.....	78
9.1.1 تكـــرار الاستفـــهـام.....	85
2.1 توازي الصّيغ التّركيبيّة.....	98
1.2.1 الـتّوازي الصّرفـــــي.....	98
2.2.1 التّوازي النّحـــــــوي.....	108
3.1 توازي التّصريع الترصيع.....	125
4.1 الـــتوازي الـتّقـابلـــي والتّقسيم.....	138
5.1 الـــقافـــية والـــتّوازي.....	156
***خلاصـــة**.....	162
2.2 الفـــصل الثّـــاني : الـــتّكرار اللّفـظي فـي شعـر ابـــن الرّومـــي	163
* توطـــئة.....	164
1.2تكـــرار الكـلمات والأسماء.....	164
2.2 التّكـــرار الأفـــقـــي.....	182
1.2.2 رد العجز على الصّدر.....	182
2.2.2 الجـــناس.....	190
3.2.2 التّعـــديـد.....	197
4.2.2 التّرديـــــد.....	200
5.2.2 التّطـــريز.....	203
6.2.2 تشابه الأطراف.....	205
7.2.2 المجـاورة.....	207
8.2.2 التّخييير.....	210

3.2 تكــرار البدايـــة.....	**211**
4.2 تكــرار الأشطار.....	**218**
5.2 تــكرار الأبيات	**221**
6.2 تكرار الجملة الاسمية والجملة الفعلية.....	**223**
✱ تــوطئة.....	**223**
1.6.2 الجملة الــفعــلية	**225**
2.6.2 الجملة الاسمــية	**233**
3.6.2 التّراكيب المنفية.....	**234**
4.6.2 التراكيب المؤكّدة.....	**236**
5.6.2 التّراكيب الشرطية.....	**237**
6.6.2 أصناف التّراكيب الإنشائية.....	**238**
★★ خـــلاصة.....	**241**
7.2 تكرار الصورة	**243**
✱ تــوطئة.....	**243**
1.7.2 تكرار صورة رحلــة الشمس.....	**245**
2.7.2 تكرار ديـــــــك الـصبـــاح.....	**247**
3.7.2 تكرار صـــورة اللحـيـــــة.....	**247**
4.7.2 تكرار صورة الـــــربيـــــع.....	**248**
5.7.2 تكرار صورة البخـــــيـــل.....	**248**
6.7.2 تكرار صورة المبالغة في العطاء.....	**249**
7.7.2 تكرار صورة الخـمـــــــرة.....	**259**
8.7.2 تكرار صورة السحاب والغـيث.....	**250**
9.7.2 تــكرار صورة البـــنـــان.....	**251**

★★ خـلاصـة.....	251
3.3 الفصل الثّالث : بواعث التّكرار في شعر ابن الرّومي	**253**
1.1.3 الباعث في المنظور النّفسي.....	254
2.1.3 البواعث النّفسيّة لعملية الإبداع الشّعري عند العلماء القدامى.....	255
3.1.3 التّلذذ بـذكر اســم المحبوبة.....	259
4.1.3 الــتـذكر والحـنيــن.....	260
5.1.3 الاعــتــذار.....	262
6.1.3 الــتّوبيـــخ والـتّقــريع.....	265
7.1.3 الــتّحسّر والـتّحــزّن.....	266
8.1.3 الــتّهكم والازدراء.....	267
9.1.3 إظهــار اللّـــوعــة.....	271
10.1.3 تكـــرار الـمبالـغـة.....	273
11.1.3 تكـــرار الـتـــحـدي.....	274
12.1.3 تكـــرار الـتشريـك.....	274
2.3 البواعــث الإيقـاعـية (الإيــقاع الــدّاخـلي).....	276
1.2.3 إيـقاع الحـرف والكـلمة.....	283
3.3 الـبواعـث الوظيفـية.....	291
خـــــــــــاتــمة.....	298
قائمة المصادر والمراجع.....	303