مجلة العلوم العربية والإنسانية
جامعة القصيم، المجلد (١٤)، العدد (٢)، ص ص ٨٦٩-٩٣١، (ربيع الآخر ١٤٤٢ هـ/ نوفمبر ٢٠٢٠)

جماليات الإيقاع في شعر ابن عبدون/ قصيدة الدهر نموذجا

د محمود سليم محمد هياجنه
المملكة العربية السعودية/ جامعة شقراء/ قسم اللغة العربية/ كلية العلوم والدراسات الإنسانية في الدوادمي

ملخص البحث: يسعى هذا البحث إلى الكشف عن البنية الإيقاعية، في قصيدة الدهر لابن عبدون، في مستواها الخارجي والداخلي؛ أما المستوى الخارجي فيشمل البحر والقافية، وأما المستوى الداخلي فيتضمن دراسة الصوت (الفونيم) والألفاظ من حيث التكرار والجرْس الموسيقي، فيدرس الطرق الصوتية المتبعة في النص، والعناصر التي تعمل على تناسب القيم الصوتية والإيحاء المطلوب الذي هو جزء لا يتجزأ من المعنى، والأثر الموسيقي الذي يحدثه الإيقاع في خطف المتلقي لدائرة السحر الصوتي، حتى وإن لم يتأثر بما في القصيدة من محتوى، ونشير إلى أن هذا التناول يعتمد على تكرار هذا الصوت، وما يحدثه تكرار الأصوات (الفونيمات) المتجانسة من دلالات موحية متعددة، فمن المعلوم أن الصوت (الفونيم) ليست له قيمة دلالية في ذاته، وإنما من ائتلافه ضمن نسق كلامي محدد، يمكن أن يولد دلالة ما؛ لذا يسعى البحث لدراسة ارتباط كل ذلك بدلالات تهدف إليها الذات الشاعرة.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الدهر، فاعلية، ابن عبدون.

المقدمة:

مما لا شك فيه أن الإيقاع سمة أسلوبية، وأداة تعبيرية من ضمن الوسائل التعبيرية الكثيرة، التي لا يخلو أي نص شعري منها، فضلا عن أن الإيقاع الشعري يتعدى إلى كثير منْ أنواع الخطاب وصِيَغِهِ المختلفة: مثل النثر بشتى أنواعه، كالخطابة والنصوص الدينية، والرواية والقصص وغيرها، ومما هو معروف أنّ الإرهاصات الأولى لتشكيل الصورة تنتقى لها الصِيَغ المُعْجَمية والإيقاعية، فضلا عن نماذج التركيب النحوي والدلالي وغيرها.

فجماليات الإيقاع الشعري مثل غيره من الأجناس الأدبية، سمة بارزة في تشكيل الصورة الشعرية التي تتضمن مجموعة من الطاقات الصوتية والتركيبية والمُعْجمية وكذلك النفسية وغيرها، متفاعلة معا لإحداث شعرية النص الأدبي. فالإيقاع نمط أسلوبي صوتي له صلة وثيقة بالذات المبدعة، من حيث موقفها واختيارها أسلوبا ما، كما أنّ له علاقة وطيدة بالمتلقي من حيث انفعاله وتجاوبه مع السمات الإيقاعية التي يلحُّ عليها الشاعر ويمتاح منها، ولهذا قال ابن طباطبا: " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه..."[(١)]، ومن تعريف كمال أبو ديب نفهم أهمية الإيقاع في تجاوب المتلقي إذ يقول: " إن الإيقاع هو الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية"[(٢)]، فالإيقاع الصوتي قائم على الفاعلية بين الشاعر والمتلقي، لأنها

(١) عيار الشعر، العلوي، ابن طباطبا، تحقيق: عبد العزيز ناصر نافع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م، ص٥٣.

(٢) في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، أبو ديب، كمال، دار العلم، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص٢٣٠.

حركة تخرجُ عن السكون لتعطي المتلقي إحساسا بالفرح والسرور أو الحزن والألم، وإلى جانب كون البنية الإيقاعية أداة أسلوبية وثيقة الصلة بالجانب الأسلوبي القائم على الاختيار، ولذا فإنه يسهم في تلاحم البناء وانسجامه واتساقه وتماسكه، ويشكل نغمة موسيقية توحي بالطريقة التي كان ينشد بها الشعر في المَحافِل والأسواق. من هذا المنظور آثر الباحثُ ورشة العمل في جماليات الإيقاع في قصيدة ابن عبدون (الرائية)، وقد اعتمد الباحث **المنهج الإنشائي/ البويتيكا (Poetic)** الذي يعني بجماليات النص ومنها جمالية الإيقاع .

أدبيات الدراسة :

احتلت الدراسات الإيقاعية حيزا واسعا من المكتبة العربية، كما أنها نالت اهتماما كبيرا عند العلماء الغربيين، إلا أنني لم أجد من تناول قصيدة ابن عبدون - موضوع الدراسة - إيقاعيا حسب اطلاعي، ومع ذلك فقد أفاد الباحث من دراسات أخرى تناولت الإيقاع من مثل: دراسة د. ماهر هلال في كتاب جرس الألفاظ ودلالتها، ودراسة د. موسى ربابعة، بحث منشور في مجلة مؤته للبحوث والدراسات، تناول الباحث التكرار في الشعر الجاهلي، ١٩٩٠م. ودراسة وسيم حميد ناجي القبلاوي، دور التكرار في موسيقى شعر البحتري، رسالة ماجستير، جامعة جرش/ الأردن، ٢٠١٤م. ودراسة أمين مصرني، شعرية الإيقاع في القصيدة العربية، رسالة دكتوراة، جامعة أبي بكر بلقايد/ الجزائر، ٢٠١٢م. ودراسة د. محمد بن يحي، دلالة الإيقاع في الخطاب الشعري المعاصر، بحث منشور في مجلة جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي/ الجزائر. ودراسة محمد حسين الطريحي، البنية الموسيقية في شعر المتنبي، أكاديمية الكوفة، ٢٠٠٨م.

البنية الإيقاعية ومفهومها :

مما هو جدير بالذكر أن مصطلح الإيقاع لم يستقر على حال عبر مسيرته التاريخية، فمنذ عهد اليونان الذين حاولوا تحديد ماهيته إلى عصرنا، ما زال الباحثون: قدامى ومحدثون، منقسمين إلى مذاهب شتى في تحديد ماهيته، وربما ذهب قوم إلى القول بعدم استطاعة التحديد، من خلال قولهم: " لا يمكن تحديد الإيقاع بنظرية، وكأنه ينفي أن يكون للإيقاع مفهوم عام وثابت له في جميع مجالاته وأشكاله"[١]، وعلى الرغم من ذلك نجد محاولات فاعلة وإسهامات لنقاد عرب محدثين في المستوى النظري لتعريف الإيقاع، فهوعند الطرابلسي: " توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي، أو بالتناسب لإحداث الانسجام، وعلى مسافات غير متقايسة أحيانا لتجنب الرتابة، مع التفريق بين الوزن والإيقاع"[٢]، وقد جاء في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب أن: " الكلمة مشتقة أصلا من اليونانية، بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود به عامة هو التواتر والتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء إلخ..... فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني، والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو –أيضا -

(١) الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد، المسعدي، محمد، نشر مؤسسات عبد الكريم عبدالله، تونس ١٩٩٠م، ص ٥.

(٢) في مفهوم الإيقاع، الطرابلسي، محمد هادي، حوليات الجامعة التونسية، عدد٣٢، تونس، ١٩٩١م، ص ١٢٢.

في كل الفنون المرئية، فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أيّ عمل من أعمال الأديب والفن، يستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباعه طريقة من ثلاث: التكرار أو التعاقب أو الترابط"[١] ، بينما ذهب بعض الباحثين إلى أنه خاصية من خواص الشعر وحده دون سائر الأجناس الأخرى وهو تصوُّر منبجس من الخلط بين الإيقاع والوزن الشعري، فالوزن " مؤلف من تعاقب أزمنة الألحان القويّة والليّنة في نظام ثابت ومكرر، على أن الإيقاع مصحوب بنقرات مختلفة الكم والكيف، تدل على بداية اللحن ونهايته، أو على أماكن الضغط واللين في أجزائه.... ويعرف الإيقاع في الأدب بأنه الإفادة من جرْس الألفاظ وتناغم العبارات، واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة"[٢]، وذلك التناغم في العبارات هو الذي يحدث الانسجام، والانسجام هو: " ائتلاف الألحان، أو هو التأثير الجميل الذي يحدثه في النفس سماع أصوات موسيقية في زمن واحد"[٣]، والانسجام في الأدب " أن يأتي الكلام متحدّرا كتحدر الماء المنسجم، سهولة سبك وعذوبة ألفاظ، حتى يكون للجملة من المنثور والبيت من الموزون وَقْعٌ في النفوس وتأثير في القلوب ما ليس لغيره، مع خُلوِّه من البديع وبعده عن التصنع"[٤].

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، وهبة، مجدي وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ١٩٨٤م، ص ٧١.

(٢) المعجم الأدبي، الجبور، عبد النور، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت، ١٩٨٤م، ص٤٤.

(٣) المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، صليبا، جميل، دار الكتاب اللبناني، ط١ بيروت، ١٩٧٣م، ج١، ص١٨٥.

(٤) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطلوب، أحمد، نشر المجمع العلمي العراقي ١٩٨٣م، ج١، ص ٣٣٠.

وإذ ذاك ؛ فإن الانسجام سواء في الموسيقى أو في الأدب هو الوقع في النفوس، والتأثير الجميل في القلوب مما يحدث طربا وخفة وميلا ورغبة ونشوة في ذات المتلقي، وتتجلى **أهمية الإيقاع** في الخطاب الشعري، في أنه ليس شيئا عرضيا أو زركشة وزينة خارجية يمكن الاستغناء عنها بسهولة، وإنما هو خاصية أساسية في الشعر، له خصوصيته في إسباغ إطار الرتابة في العمل الأدبي، وأقوى وسائل الإيحاء فيه، بل هو قوة الشعر الأساسية، وأداة لإضاءة التجربة الشعرية لدى الشاعر ، وهو من بين جميع تلك العناصر الجمالية، التي لا غنى عنها في استثارة الشعرية في معظم القصائد، لأنه" أول ما يدخل ميدان الفعل ؛ فهو يعطينا إشارة بأن شرارة النشاط التشكيلي قد انطلقت، ثم يهيئنا حالا لموجة معينة فعندما نسمع أولى الكلمات من قصيدة فإنه لا يكون أتيح لنا بعدُ أن نبدأ التفكير، لأنه أي من الصورة أو الفكرة لم يكن قد تشكل بعد، ولكن النبض قد ابتدأ ونحن مأخوذون بسحر الإيقاع"[(١)]، وهذا يعني وجود مستويين إيقاعيين في الشعر.

خارجي: ويقصد به "الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العَروضي، والتي يخضع اطرادها لتنوع منتظم في آخر كل بيت، ويحكمه العروض وحده، متمثلا في مستويين إيقاعيين هما: الأوزان والقوافي"[(٢)].

داخلي: وتَحْكُمُه قِيَمٌ صوتية " والمادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفا متنوعا تَحْدُثُ مِنْ خلال تكرار الحروف والمفردات والطباق والجناس وتوازن

(١) الوعي والفن، غاتشف، غيورغي، ترجمة: نوفل نيوف، عالم المعرفة، عدد١٤٦، ١٩٧٨م، د.ت ، ص٦٥.

(٢) دلالة الإيقاع ونسقه التعبيري، الحسيني، محمد بن راشد بن باهل، ، مجلة كلية اللغة العربية بالزقازيق، عدد ٣٥، ٢٠١٥م، ص ٧٠٣.

الجمل وتوازيها"[١]، وتلك الحروف والمفردات تنتج من براعة اختيار المنشئ لألفاظه، وحذقه ونباهته في تنسيقه لها داخل العبارات بما ينسجم مع المعاني لرفع قيمتها التعبيرية والتأثيرية، ولإحياء التجربة الشعورية في نفس المتلقي في آن واحد، والإيقاع الداخلي " هو المادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفا متنوعا والتي تحدث من خلال ائتلاف بعض المفردات واختلافها وتكرار بعض الحروف والجناس بمختلف أنواعه، والتقسيم وما يتفرع منه من ترصيع وتوازن في الجمل وتوازٍ، لأن هذه الأشكال الإيقاعية تخلق بنية إيقاعية داخلية تشحن لغة النص، وتجعلها أكثر عمقا وتأثيرا"[٢].

والشعر فنٌ من الفنون التي تعتمد على تحميل الصوت كثيرا من القِيم الفنية، لأنّ طبيعة هذا الفن تقوم على نوع من الموسيقى الحِسّيّة في الصوت (الفونيم) المسموع والإيقاع، تلك الموسيقى يقابلها أيضا نوع من الإيحاء الشعوري الذي يظهر عند تذوق النص الشعري، وهنا يتجلى دور الصوت في أداء هذه القِيَم التي يحملها، فضلا عن أن الموسيقى الداخلية جزء من البنية الموسيقية للشعر؛ فهي تعتمد على الخصائص الصوتية للحروف أولا، وعلى التشكيل المُنغم للألفاظ والتراكيب ثانيا[٣]، وهي إذا ما تم استخدامها ببراعة وحذق ملكت على المتلقي إحساسه وتركت فيه أثرا بالغا، وهذا يرجع بالضرورة إلى موهبة الشاعر وحذقه وذوقه وقريحته.

ومما لا شك فيه أن العرب قد أبدت اهتماما بالغا في ضبط بناء الألفاظ في سياق انسجامها الصوتي، فضلا عن اهتمامها بتوافقها مع البناء العروضي، لذلك فإنّ

---

(١) في مفهوم الإيقاع، ص ١٥.

(٢) البنى الأسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية، الحسيني، راشد بن حمد، دار الحكمة، لندن، ط١، ٢٠٠٤م، ص٦٢.

(٣) انظر؛ لغة الشعر العربي الحديث، الورقي، السعيد، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨٤م، ص٢١٨.

الجَرْسَ " يشكل خصيصة ذاتية محسوسة في بناء اللفظة من خلال تباين أجراس حروفها التي بُنيت عليها، وتشكل هذه الحروف في ائتلافها وتنافرها نغم الألفاظ، وقيمتها الحِسّيَّة، مفردة كانت أو منظومة في سياق التعبير الأدبي"(١).

فالنظام الصوتي المنسجم من أهم الخصائص الدالة على الجمال الموسيقي للأصوات وروعته ؛ فالأصوات الاحتكاكية (الرخوة) تستعمل للإدلاء عن معاني الحزن والألم، كما تستعمل الأصوات الانفجارية (الشديدة) للتعبير عن معاني الحماسة والوجد والشوق وقد تستعمل للشكوى.

وربما كان الدكتور محمد مندور من أوائل النقاد الذين لَمسوا جَوْهر الفرق بين مصطلحي الوزن والإيقاع بشكل واضح، وقد أشار إلى هذا الفرق بقوله: " فنحن نقصد بالوزن إلى كَمِّ التفاعيل، أي ؛ أنه مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت ويستقيم الوزن إذا كانت التفاعيل متساوية كما هو الحال في الكامل و الرجز وغيرها، أو متجاوبة كما هو الحال في البسيط والطويل وغيرهما، إذ ترى التفعيل الأول مساويا للثالث، والثاني مساويا للرابع. أما الإيقاع فهو عبارة عن ترديد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة التناسب، وهذه الظاهرة قد تكون ارتكازا، كما قد تكون مجرد صمت"(٢).

من هذين التعريفين يتيبين أن الإيقاع ظاهرة صوتية أعَمُّ من الوزن في الكلام المنظوم، ومِنْ ثَمّ فالوزن نوع من أنواع الإيقاع، والوزن الشعري أكثر خصوصية

(١) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي عند العرب، هلال، ماهر مهدي، ، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م، ص ١٧٠.

(٢) الأدب وفنونه، مندور،محمد، ، نهضة مصر، القاهرة، ط٥م،٢٠٠٦م، ص٣٧.

باعتباره نظاما خاصا يعتمد على توالي المقطع داخل التفعيلة الشعرية الواحدة وداخل البيت الشعري في آن واحد[١].

الوزن:

تتمحور آراء القدماء في الوزن حول عدة أقوال منها ما قاله القرطاجني: " والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب وهو مما يتقوّم به الشعر، ويعد من جملة جوهره"[٢].

وقول ابن رشيق: " أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية"[٣] ، وأما النقاد المعاصرون فيرونه" النغمة الموسيقية المتكررة على وفق نظام معين، التي تجعل من الكلام شعرا، أو انسجام الوحدات الموسيقية التي تتكون من توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب معين"[٤] ، والوزن الشعري هو المعيار الذي يقاس به الشعر ويُعرف سالمه مِنْ مكسورِه ؛ لأنّه الإيقاع الذي يضفي على الكلام رَوْنقا وجمالا ويحرك النفس ويثير فيها النشوة والطرب[٥]، ولما كان الوزن جزءا من الإيقاع وفرعا

(١) ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن دراسة وتحليل، الزمر، أحمد قاسم، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ٢٠٠٤م، ص ٣٦٦.

(٢)منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني، حازم، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجه، تونس، دار الكتب الشرقية، ١٩٩٦م، ص ٢٦٣.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، أبو علي الحسن، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، ط٤، دار الجيل، ١٩٧٢م م، ج١، ص ١٣٤.

(٤) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، يونس، علي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٣م، ص ٤٠.

(٥) معجم النقد العربي القديم، مطلوب، أحمد، ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م ، ج١، ص ٤٣٥.

منه، فإنه يلعب دورا مهما وفاعلا في إغناء الخاصية الإيقاعية للنص الشعري من خلال خلق إثارة انفعال في نفس المتلقي صاحب القوة الشعورية وذي الحساسية المرهفة، لاستقبال تواليات أو تتابعات جديدة مماثلة، " فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب"(١).

وقد جاءت قصيدة ابن عبدون(المرثية) على وزن البحر البسيط الذي يتألف من ٤ تفعيلات في كل شطر في البيت الشعري، وهي: مُسْتَفْعِلُن | فاعِلن | مُسْتَفْعِلُن |فَعِلُن |×××× | مُستفعلن| فَعِلُن | مُستفعلن| فَعِلُن، وهو بحر استعمل في الشعر العربي تاما ومجزوءا، واستعمله الشاعر في مرثيته لمكانة إيقاعه في نفس الشاعر من جهة، ولقوة تأثيره في نفس المتلقي من جهة أخرى.

ويُعد البحر البسيط من أبرز البحور الشعرية، ويتميز بموسيقيته المنطلقة التي تطرب لها أذن المتلقي، ويحمل هذا البحر في طاقاته وهجا خاصا.

والبحر البسيط يتيح للشاعر فرصة التعبير عما يعتلج أعماقه ويختلج مكنونات نفسه، لما فيه من المقاطع الكثيرة التي تجعل الشاعر يصدر حزنه وغضبه، ليفرغ ما ينتابه من حزن وألم نفسي، ويمكن التأكيد على أنه أتاح للشاعر إمكانية مناسبة لإيصال معاني معينة، وأتاح له نَفَسا تركيبيا ودلاليا إيجابيا كي يشحن تفاعيلَهُ بتجربة شعرية ووجدانية، وفي هذا الصدد يقول إبراهيم أنيس: " على أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع

(١) مبادئ النقد الأدبي، رتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة، مصر، ١٩٦١م، ص ١٩٥.

تأثر بالإنفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة النفس وازدياد النبضات القلبية"[١].

يقول الشاعر في مطلع قصيدته:

الدّهْرُ يَفْجَعُ بَعْدَ العَيْنِ بالأَثَرِ فَما البُكاءُ على الأشْباحِ والصُّوَرِ[٢]

فقد تناسب إيقاع البحر مع غرض القصيدة المليئة بالألم والحزن والهلع واليأس والجزع. وقد اختار الشاعر هذا البحر؛ لما فيه من موسيقى عالية يجعله فخمًا وجليلاً.

القافية والرّوِي:

لقد أدرك العرب إدراكا واعيا مُنْذ القِدَم أهمية القوافي، وقدرتها المباشرة على السمو بفن الشعر إلى أرفع الذرى، لما لها من أنغام موسيقية تضفيها إلى أذن المتلقي، فاهتموا بها اهتماما بالغا في أشعارهم، لا يقل عن اهتمامهم بالسجع في نثرهم، ونبّه ابن جني إلى هذه الأهمية بقوله: " ألا ترى أنّ العناية في الشعر إنما هي بالقوافي، لأنها المقاطع، وفي السجع كمثل ذلك، نعم، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمس، والحشد عليها أوْفى وأهم، وكذلك كلما تطرف الحرف ازدادوا عناية به، ومحافظة على حُكمه"[٣]، وتلك العناية بالقوافي لها قيمتها في إثارة المتلقي وشد انتباهه وتشوقه إلى الوقع النغمي في النص المبدع، إذ " إن الكلام الموزون ذو النغمة الموسيقية تنسجم مع ما نسمع، لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة

(١) موسيقى الشعر، أنيس، إبراهيم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٨م، ص١٧٨.

(٢) الذخيرة في محاسن الجزيرة، ابن بسام، أبي الحسن علي بن بسام الشنتريني، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٩٧م، م٢، مج١، ص ٧٢١.

(٣) الخصائص، ابن جني، أبو الفتح عثمان، تحقيق: محمد علي النجار، ط٣، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٣م، ص٨٣.

الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بِعَدَد مُعين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية"[١].

ولأهمية القافية فقد أَوْلاها العلماء دراسة ونقدا؛ فبيّنوا أنواعها ومحاسنها والمعيب منها، وما يلتزم من حروفها وحركاتها، كل ذلك من تأثيرها العظيم في القصيدة سواء من حيث المعنى، أومن حث الجَرْس الصوتي وموسيقية القصيدة وجمال النغم[٢].

أما **الروي**: فيقول ابن طباطبا فيه، الروي هو النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت، ويلتزم الشاعر تكراره في كل أبيات القصيدة، وإليه تنسب القصيدة، فيقال دالية أو ميمية أو رائية، والروي هو الصوت الأخير الذي يطرق الأذن، وهو آخر الأصوات سمعا، وأثره هو الباقي في الأذن من مجمل أصوات البيت، وهي الجزء المكمل لإيقاع البيت الشعري، وهي الدفقة التي تمنحه وظيفة جمالية بترديدها في آخر الأبيات، بوصفها آخر مظهر من مظاهر الإيقاع في البيت الشعري، إذ يصل الإيقاع إلى مداه فيها بما توفره من انسجام صوتي بين حروفها، تلك الحروف التي يشكل الروي والردف والتأسيس أبرز مظاهرها، فتشترك مع إيقاع البيت وتتجاوب معه في النسق العام، والإيقاع الشعري لا يمكن أن يحصر الشحنات الوجدانية للشاعر ما لم تتفق القافية معه، فهما المنظمان لانفعالاته ولاسيما القافية، بيد أنَّها لا تحول دون انطلاق الأحاسيس والعواطف ضمن المعاني والأفكار التي تنتظمها، والألفاظ والتراكيب الفنية عندما تشكل مقومات العمل الشعري، أو تقيدها، وإنما هي الضابط الذي يحصر

(١) موسيقى الشعر، أنيس، إبراهيم، ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٨م، ص١٢.

(٢) الصورة الفنية في المفضليات، الجهني، زيد بن محمد بن غانم، منشورات الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ط١، ١٤٢٥هـ، ج٢، ص ٨٢١- ٨٢٢.

الشاعر ساعيا في تنظيم المكونات الشعرية إلى آخر وحدة موسيقية في البيت، ثم يعود لتنظيمها، في البيت الآتي بعده وهلم جرّا ؛ لأن هذه المقومات الشعرية ممتدة إلى آخر القصيدة، أو المقطوعة بنظام فني متلاحم، ينساق الشاعر وراءه ؛ ليشكل خطا لإبداعه الشعري، لا خيار له في سواه.

ومن هنا طبعت القافية بطابع الدلالة والنغم في بناء العمل الشعري[١]، فإعادة موسيقى القافية في نهاية العمل الإبداعي الشعري وتكريرها يهب قوة للإيقاع ويخلق شعورا ذا أثر حسن مستساغ ومقبول في أذن السامع، إذا كان المعنى المطروق في البيت يدل عليه، وبخلافه إذا كان المعنى ينبو عن ذوق السامع.

وحرف الروي من أبرز مظاهر القافية وأظهرها وضوحا وجلاء، وهو آخر حرف صحيح في البيت، و"هو النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت ويلتزم الشاعر تكراره في أبيات القصيدة ؛ ليكون الرباط بين هذه الأبيات، ويساعد على حبكة القصيدة وتكوين وحدتها، وموقعه آخر البيت وإليه تنسب القصيدة"[٢]، أي أنه تكرير صوت واحد في أواخر الأبيات، ذو جرْس موسيقي ناشيء من انفعال الشاعر لحظة الإرهاصات الأولى لإبداع عمله الشعري، يحدث نغما موسيقيا متناغما يسترعي تركيز ذهن المتلقي إليه، ويحصره في ذهنه عند سماع القصيدة، فهو أهم العوامل الأساسية في مقومات الأصوات في القافية، فلولاه لعمّت الفوضى والاضطراب والتشتت في تلاحم بناء القصيدة وترتيبها.

---

(١) انظر؛ عيار الشعر، العلوي، ابن طباطبا، تحقيق: عبد العزيز ناصر نافع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م ص٥، والعسكري، ١٩٥٢م، ص ١٥٧– ١٦٠.

(٢) شرح تحفة الخليل، راضي، عبد الحميد، الرسالة، بغداد، ١٩٦٨م ، ص ٣٠٧.

فالموسيقى واضحة جلية في هذه القصيدة، إذ تميزت بالإكثار من حروف الجهر والهمس والمد في صورة متناغمة مع الحزن والتألم الذي يعانيه الشاعر من واقعٍ ما ألمَّ ببني الأفطس، إذ تأتي مناسبة القصيدة في رثاء بني الأفطس بعد سقوط دولتهم، ونهب أملاكهم وقصورهم، وتشرد أمرائهم بين أسير مسجون، أو مقتول ذليل.

فجاءت قافية القصيدة (ر، ي) وقد أعطتنا بذلك لحنا خفيفا رقيقا تطرب له الأذن، فالموسيقى هنا ظاهرة بوضوح وبخاصة في القافية، فصوت الراء صوت مجهور متكرر، وهو بين الرخاوة والشدّة[1]، وبما أن صوت الراء هو صوت تكراري مجهور فقد تناسب مع المعطيات الدلالية التي تجسِّد حالة الألم والحزن والكرب الذي ألمَّ بالشاعر، وبهذا فإن القافية لا تقتصر وظيفتها في الموسيقى فحسب، بل يبرز الجانب الدلالي الذي تبدو فيه القافية جزءا من الكل، تنبض بالمعنى الجزئي الذي يصب في المعنى الإجمالي/ الدلالي العام، وعلى هذا فإنها تنتهي بدرجة متساوية إلى أنظمة مختلفة ؛ منها ما هو إيقاعي ومنها ما هو هارموني ومنها ما هو دلالي، ولو أضفنا كسر القافية إلى ما سبق لاستشعرنا الإيحاء الذي يوحي بحالة الانكسار، فالصوت وهو يتكرر يمثل وسيلة بلاغية تعمل على تصوير الموقف وتجسيمه فضلا عن الإيحاء بما يدل عليه ذلك الصوت ضمن الألفاظ من خصائص صوتية وطاقة تنغيمية، مما يسهم في إبراز المعنى المراد وتأكيده.

التصريع :

مما لا شك فيه أن تمظهرات الإيقاع تؤكد ما تروم إليه ذات الشاعر ونزوعها - من خلال القافية - إلى إظهار حركاتها وإعلاء صوتها ضمن سياق الوزن، وداخل

(١) المدخل إلى علم اللغة، حجازي، محمود فهمي، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٥٦.

البناء الإيقاعي، ونجد ظاهرة التصريع متحققة في معظم قصائد الشعر العربي، بل جعلوها في مُهمّات قصائدهم، يقول ابن القطاع: " إن العرب جعلوا التصريع في مهمات القصائد، وما يتأهبون له من شعر، فدلّ ذلك على فضل التصريع، ولذلك قال أبو تمام: يَرُوقك بيتُ الشعر حيث يُصَرَّع"(١)، وتحققت في هذه القصيدة مرة واحدة في المطلع فقط، إن فائدة التصريع في الشعر أنك تعلم قافية القصيدة قبل تمام البيت الأول منها، وشُبِّه البيت المُصرّع بباب له مصراعان متشاكلان، وعند ابن الأثير ينقسم إلى سبع مراتب، وذلك شيء لم يذكره أحد غيره في حدود اطلاعي، وقد صرّع الشاعر مرة واحدة في مطلع القصيدة:

الدهرُ يفْجَعُ بَعْد العينِ بالأَثرِ فما البكاء على الأشباح والصُوَرِ(٢)

فنلحظ بُعدا موسيقيا داخليا من خلال اللجوء إلى التصريع وتكرار صوت الكسر، بما يشكله من نغمة موسيقية متكررة، إذ تصبح نهاية الشطر الأول في البيت مشابهة لنهاية الشطر الثاني من البيت في النغمة الموسيقية، فضلا عن إعطائه مساحة صوتية، حتى كأنك ترى البيت بيتين.

الترصيع:

"الترصيع في الشعر هو السجع البلاغي في إحدى قرينتين، أو أكثر، والمقابلة في الوزن، والاتفاق على الحرف الآخر المراد من القرينتين المتوافقتين في الوزن والتقفية، فيكون ذلك بموافقة كل ما في القرينة الثانية ما يقابلها في الأولى في الوزن والتقفية، أمّا

(١) الشافي في علم القوافي، الصقلي، ابن قطاع، تحقيق: صالح ابن حسين العايد، دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، الرياض، ط١، ١٤١٨هـ، ص ٨.

(٢) الذخيرة في محاسن الجزيرة، م٢، مج١، ص٧٢١.

لفظه فلا يقابله شيء من القرينة الثانية، وأن تكون الألفاظ مستوية الأوزان، متفقة الأعجاز"[١].

والترصيع في الشعر بشكل خاص، كالتسجيع، وهو" توخي تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف"[٢] وفي كونه يُقَسِّم البيت الشعري إما إلى ثلاثة أقسام في حال كون البيت سداسي التفعيلات، أو إلى أربعة أقسام في حال كونه ثماني التفعيلات، ونستطيع أن نُمثل عليه في القصيدة موضوع الدراسة بقول ابن عبدون:

مَنْ للأسِرّةِ أوْ مَنْ للأعِنَّةِ أوْ مَنْ للأسِنَّةِ يُهْديها إلى الثَّغَرِ
مَنْ لليَراعَةِ أوْ مَنْ للبَراعَةِ أوْ مَنْ للسماحَةِ أوْ للنَّفْعِ والضَّرَرِ
أوْ دَفْعِ كارِثَةٍ أوْ رَدْعِ آزِفَةٍ أوْ قَمْعِ حادِثَةٍ تَعْيا على القَدَرِ[٣]

وتتجلى تمظهرات هذا اللون في قصيدة ابن عبدون في الأبيات السابقة عندما أقام الشاعر توازنا وانسجاما بين التراكيب، التي شكلت قافية داخلية اتكأت على التراكيب النحوية التي أَلَّفَتْ بناء متوازيا، فكما هو ملاحظ أن ثمة توازياً قائما على بنية السجع الظاهرة في: (من للأسرة، من للأعنة، من للأسنة، من لليراعة، من للبراعة، من للسماحة، أو دفع كارثة، أو ردع آزفة، أو قمع حادثة).

ينهض الترصيع بوظيفة لها أهميتها، وذلك من خلال تشكيل النغمة الموسيقية الناتجة من بناء التوازن اللفظي، وتساوي صِيَغ الكلمات والبنى النحوية والفواصل

(١) التعريفات، الجرجاني، علي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣م، ، بتصرف، د.ط، ص ٥٠.

(٢) نقد الشعر، ابن جعفر، قدامة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط١، ١٩٧٩م، ص ٨٠.

(٣) الذخيرة في محاسن الجزيرة، م٢، مج ١، ص ٧٢٣.

السجعية، فقد قام بناء الأبيات على الترصيع، وإن تساوي الجمل وزْنيا وبنائيا يعكس نفس الشاعر، فكأنه ينشد (من لليراعة) ثم يقف ليأتي بعدها، (من للبراعة) وهكذا، فنجد أن هذا الترصيع زاد من حركة الشاعر وحريته في النسق والنغم الموسيقي، مما أعطى المعاني قوة في الفهم والإدراك من قبل المتلقي.

وتتجلى فاعلية التوازي في هذه الأبيات عندما يقترن الترصيع مع الفواصل السجعية التي جاءت في هذه الأبيات، إذ إن الترصيع والسجع يعززان تكرار النغمة الموسيقية والوقفة، مما يزيد حركة الشعور النفسي بصورة أكثر وضوحا، ومما يشكل تجاوبا موسيقيا ينسجم مع الوضع الشعوري للشاعر، ذلك لأن ترتيب النغمات أو الرنات الموسيقية له أثره في السمع ؛ فتطرب له الأذن وتتلذذ ؛ فالترصيع له القدرة على شدِّ انتباه المتلقي وجذبه، فقدرة الترصيع" تكمن في انبعاث الطبائع إليه، لتوافق الألفاظ وتشابه الصيغ، فتبدو ألذ في الأسماع من المختلفة والمتباينة"(١).

ومما لا شك فيه أن بنية التوازي بشتى ألوانه تستثير إيقاع الكلمات وإيقاع النفس في آن واحد، وإذ ذاك فإن الشاعر حاول التلوين والتنويع من أنماط التوازي لتثير إيقاعا موسيقيا متنوعا يَتَمَوْسَقُ مع إيقاعات النفس، ويبدو أن وراء ذلك حكمة، إذ إن بناء القصيدة على نمط واحد من أنماط التوازي يمكن أن يحدث مللا كبيرا في نفس المتلقي، ولذلك لا بد من كسر النمط الواحد والبحث عن أنماط جديدة، يقول قدامة بن جعفر الترصيع: " وإنما يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به فإنه ليس في كل موضع

(١) جوهر الكنز، تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة، الحلبي، نجم الدين بن الأثير، ، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ٢٠٠٩م، ص ٢٥٤- ٢٥٥.

يحسن، ولا على كل حال يصلح، ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود، فإن ذلك إذا كان دل على تعمد وأبان عن تكلف"[١].

التمكين:

يُعد التمكين من محاسن القافية إذ هو ائتلاف القافية، حيث سماه بعضهم بإتلاف القافية، وهو أن يمهد الناثر لسجعه فقرته، أو الناظم لقافية بيته تمهيدا تأتي به القافية ممكنة في مكانها مستقرة في قرارها غير نافرة ولا قلقة ولا مستدعاة بما ليس له تعلق بلفظ البيت ومعناه، بحيث أنّ منشد البيت إذا سَكَتَ دون القافية كملها السامع بطبعِه بدلالة من اللفظ عليها[٢].

ويمكننا أن نمثل بالبيت الآتي من القصيدة:

ومرّ مِنْ كلِّ شيءٍ فيه أطْيَبُهُ حتى التّمَتُّعَ بالآصالِ والبُكَرِ[٣]

وقوله:

سيّارة في أقاصي الأرض قاطعة شقاشقا هدرت في البَدْوِ والحَضَرِ[٤]

وقوله:

في كلِّ حينٍ لها في كلِّ جارِحَةٍ مِنّا جِراحٌ وإنْ زاغتْ عَنْ النَّظَرِ[٥]

---

(١) نقد الشعر، ص٨٣-٨٤.

(٢) خزانة الأدب وغاية الأرب، الحموي، ابن حُجّة، تحقيق: كوكب دياب، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠١م، ج٢، ص٤٤٦.

(٣) الذخيرة في محاسن الجزيرة، م٢، مج١، ص ٧٢٣.

(٤) المعجب في تلخيص أخبار المغرب، المراكشي، عبد الواحد بن علي المراكشي، تحقيق: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت، ط٢٠٠٦،١م، ج١، ص٦٨.

(٥) المرجع نفسه، ج١، ص٦٢.

وقوله:

مَنْ للبَراعَةِ أو مَنْ للبَراعَةِ أو مَنْ للسماحَةِ أو للنَّفْعِ والضَّرَرِ[١]

فقد مهَّد الشاعر لقافية البيت الأول بقوله: (حتى التمتع بالأصال) فلو سكَتَ المنشد عن اللفظة الأخيرة من البيت لكمّلها المتلقي بحَدَسِه وطبعه، ولا بد أن تأتي لفظة (والبُكَرِ) قافية للبيت.

ومهّد في البيت الثاني بقوله: (شقاشقا هدرت في البَدْوِ) ولو سكت المنشد عن اللفظة الأخيرة من البيت لكملها المتلقي بحدسه وفطرته قائلا: (والحَضَر).

ومهّد في البيت الثالث بقوله: (وإن زاغت عن) ولو سكت المنشد عن اللفظة الأخيرة من البيت لكملها السامع بطبعه قائلا: النظر أو البصر.

كما مهّد في البيت الرابع بقوله: (أو للنفع) ولو سكت المنشد لكملها السامع بطبعه، قائلا " والضرر.

الإرصاد:

في اللغة هو نَصْبُ الرقيب في الطريق ليدل عليها أو ليراقب من يأتي منها، وفي اصطلاح البلاغيين: أن فيما تقدم من البيت أو الفقرة دليل على آخره إذا عرف الروي، فكأنه أرْصَد الكلام لمعرفة آخره[٢].

وقد أرْصَد الشاعر للقافية في مواضع كثيرة، ومن ذلك قوله:

ولمْ تراقبْ مَكانَ ابْنِ الزُّبيْرِ ولا راعتْ عِياذَتَه بالبيتِ والحَجَرِ[٣]

---

(١) الذخيرة في محاسن الجزيرة، م٢، مج ١، ص ٧٢٣.

(٢) شرح مواهب الفتاح على تلخيص المفتاح، لجلال الدين القزويني، المغربي، ابن يعقوب، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م، ج٢، ص٤٨٦.

(٣) الذخيرة في محاسن الجزيرة، م٢، مج١، ص ٧٢٢.

فقد أرصد للفظة (الحَجَر) معاني البيت من أوّله (لم تراقبْ مكان، لا راعتْ عِياذه بالبيت) فجاءت لفظة القافية (الحَجَرِ) وقد هيأ لها المعنى مُسبقا، فارتبطت في نسيج لغوي تام مع ما سبقها من معنى.

وفي موضع آخر يقول:

مَنْ للبَراعَةِ أو مْنْ للبَراعَةِ أو مَنْ للسّمَاحَةِ أو للنّفْعِ والضَّرَرِ[1]

فقد هيأ للفظة (الضَّرَر) ألفاظ: اليراعة، والبراعة، والسماحة والنفع، والمُعتاد أن يُعْطَف الضَرر على النفع.

(١) الذخيرة في محاسن الجزيرة،م ٢،مج١، ص ٧٢٣.

الجناس:

يُعَد الجناس مظهرا من مظاهر الموسيقى الداخلية ؛ بل يُسْهِمُ في تأسيسها، فلا غرو أن نجده قد لاقى اهتماما من قبل الشعراء على السواء، فهو يقوم بتهذيب الألفاظ بالتوافق بين أصواتها وتشابهها على سبيل التجميل والتحسين، فالتماثل والتشابه بين بعض الألفاظ في الصوامت والصوائت والاختلاف في المعنى ؛ وكذلك تكرار بعض الكلمات يُنشئ نغمة موسيقية خاصة يتجلى أثرها في المتلقي وبخاصة إذا ما أحسن الشاعر توظيفها، وربما تدخل الآذان دون استئذان، لما يخلقه الجرْس الموسيقي من تأثير على السمع، يقوم على أساس الصوت، وهو عند ابن الأثير" تقرير لقيمة الجَرْس في التجنيس من خلال ما تحدثه الألفاظ المتجانسة في التعبير من إثارة وخيال لاستجلاء المعنى ؛ فإن ترجيح الألفاظ المتشابهة تدق السمع، وتوقظ الأذهان وتتشوف لوقعها النفوس"[١].

ولزيادة في الإيضاح نعرض معنى الجناس في اللغة والاصطلاح ؛ فالجناس في اللغة من المجانسة والتجنيس والتجانس، وهي مشتقة من الجنس وهو ضرب من الشيء ؛ فالجناس مصدر جانس، والتجنيس من الجنس، مصدر جنس[٢]، والجنس يدل على " المشابهة مطلقا بأيّ وجه، كأن نقول: هذا من جنس هذا يعني مشابها له"[٣].

(١) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي عند العرب، ص ٢٧٣.

(٢) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، ١٤١٤هـ، مادة، جنس.

(٣) جوهر الكنز، تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة، الحلبي، نجم الدين بن الأثير، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ٢٠٠٩م، د.ط، ص٩١.

و"الجنس الضرب وهو أعم من النوع ومنه المجانسة والتجنيس"[١] .

وفي الاصطلاح: اتفاق اللفظتين في وجه من الوجوه مع اختلاف معنييهما[٢]، أو هي أن " يتحد أو يتقارب اللفظان في المستوى الصوتي ويفترقا في الدلالة"[٣] ، ومن هنا فقد اشترط علماء البلاغة أن يكون الجناس غير مُتكلف، وبعيدا عن الصنعة المؤدية إلى الذم؛ " فالجناس إنما يقبل في الكلام إذا كانت الصفة توافق الطبع"[٤] ، وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى ذلك بالقول: " أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موضع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا"[٥] ، فعلى الشاعر أن يجعل الجناس عفويا غير متكلف؛ حتى لا يكون مُستكرها ولا يفزع من معناه، ويتحول إلى مجرد تزيين أو زركشة لا فضل للمعنى فيها، " وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا سجعا حسنا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساقه نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلا ولا تحد عنه حولا، ومن ها هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحسن وأولاه، ما وقع

(١) الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري، إسماعيل بن حماد، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط٤، ١٩٩٠م م، ج٣، ص ٩١٥.

(٢) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، العلوي، يحي بن حمزة، مكتبة المقتطف، مصر، ١٩٢٤م، ج٣، ص٣٥٦.

(٣) في البنية والدلالة، أبو الرضا، سعد، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص٥٣.

(٤) البلاغة فنونها وأفنانها، عباس، فضل حسن، علم البديع، دار الفرقان، عمان، ١٩٨٧م، ج٣، ص٢٩٧.

(٥) أسرار البلاغة، الجرجاني، عبد القاهر، تحقيق: هلموت ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، ١٩٥٤م، ص٦.

من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه، أو ما هو – لحسن ملاءمته وإن كان مطلوبا – بهذه المنزلة وفي هذه الصورة"[١].

فالمسألة تتعدى عملية الزركشة والزخرفة، والتزيين السطحي، بل يجري مجرى السجية والطبع، لتمتد في أعماق النص الأدبي، وتشتبك جذورها مع المعنى، وتكمن بلاغة الجناس " في التجاوب الموسيقي الصادر من تماثل الكلمات تماثلا كاملا أو ناقصا تطرب له الأذن وتهتز له أوتار القلوب، والمجنس يقصد اختلاب الأذهان، وخداع الأفكار حيث يوهم أنه يعرض على السامع معنى مكررا أو لفظا مرددا ولا يجني منه السامع غير التطويل والسآمة، فإذا هو يروع ويعجب ويأتي بمعنى مستحدث يغاير ما سبقه كل المغايرة، فتأخذ السامع الدهشة لتلك المفاجأة غير المتوقعة"[٢]، إذ إن "تشابه ألفاظ التجنيس يحدث بالسامع ميلا إليه، فإن النفوس تتشوق إلى سماع اللفظة الواحدة إذا كانت بمعنيين، وتتوق إلى استخراج المعنيين المشتمل عليهما ذلك اللفظ فصار للتجنيس وقع في النفوس وفائدة"[٣].

فالجناس " ينقلنا من حالة اعتيادية إلى حالة تموج بالحركة والنغم، وتمدنا بطاقة نفسية بها لحظات ممتازة تهدينا إلى المغزى"[٤]، وتبعا لذلك " فالجناس من الحُلي اللفظية والألوان البديعية التي لها تأثير بليغ تجذب السامع وتحدث في نفسه ميلا إلى الإصغاء

(١) المرجع نفسه، ص١٠.

(٢) البديع في ضوء أساليب القرآن، لاشين، عبد الفاتح، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩م، ص١٦٧،١٦٦.

(٣) الحلبي، ٢٠٠٩م، ٢٧٠.

(٤) الإعجاز الفني في القرآن الكريم، السلامي، عمر، مصنع الكتاب للشركة التونسية، تونس، ١٩٨٠م، ص٢٢٦.

والتلذذ بنغمة الضدية وتجعل العبارة على الأذن سهلة ومستساغة، فتجد في النفس القبول، وتتأثر به أيما تأثير وتقع في القلب أحسن موقع"[١] .

ومثال ذلك ما ورد في قوله:

مَنْ للأَسِرّةِ أوْ مَنْ للأعِنّةِ أوْ مَنْ للأسِنّةِ يُهْدِيها إلى الثُّغَرِ[٢]

فما بين الأسنّة والأسِرّة جناس مع اختلاف حرف واحد، إلا أنهما تشابها في الصوامت والصوائت واختلفا في المعنى، ووُظّفا توظيفا حسنا في خلق نغمة موسيقية خاصة، كان لها دورها في التأثير على المتلقي من إثارةٍ وخيالٍ لاستجلاء المعنى، إلا أننا لم نجد له توظيفا كبيرا من قبل الشاعر؛ لأن الإكثار منه يجعل النص قريبا من الصنعة، بعيدا عن السَّجِيّة والعَفْوية، وخير الجناس ما كان عفويا على سجية الشاعر، وفي هذه القصيدة نجد الجناس في مثل: (تسر وتغر)، و(للأسرة وللأسنة)، و(لليراعة والبراعة)، و(عادَ وعادٍ).

ففي قوله:

تَسرُّ بالشيءِ لكنْ كيْ تَغُرّ بِهِ كالأيم ثارَ إلى الجاني مِنَ الزَهَرِ[٣]

فما بين تسر وتغر جناس مع اختلاف حرف واحد أيضا.

وقوله:

وألْحَقتْ أخْتَها طَسْمًا وعادَ على عادٍ وجُرْهُمُ منها ناقضُ المَرَرِ[٤]

---

(١) البديع في ضوء أساليب القرآن، ص١٥٥.

(٢) الذخيرة في محاسن الجزيرة،م ٢،مج ١، ص ٧٢٣.

(٣) المرجع السابق،م ٢،مج ١، ص ٧٢١.

(٤) المرجع نفسه، م٢، مج١،ص٧٢١.

فما بين (عادَ) و(عادٍ) جناس مع اختلاف الحركة لتكون الأولى فعلا، والثانية اسم لـ(قوم عاد).

التجانس الصوتي:

الظاهرة اللافتة أنّ كثيرًا من الباحثين والدارسين عندما تطرق لمصطلح التجانس الصوتي، قدْ مَرّ عليه على استحياء -على الأغلب - دون توضيح أو دراسة تطبيقية مُفَصّلة، تروي عطش الباحث في معرفة حقيقته معرفة دقيقة، وأكثر ما تجده عندهم هو أنهم يَعُدّونه من جماليات الموسيقى الداخلية.

وقبل التجديف في بحر التجانس الصوتي، أشير إلى أننا كثيرا ما نحس عند قراءة بيت من الشعر أو سماعه، بأنّ لهذا البيت وقْعاَ موسيقياَ تستسيغه الآذان وتستعذبه، فنشعر بحلاوة عذوبته، وتنفعل معه أحاسيسنا وتستجيب له عواطفنا ومشاعرنا، وفي المقابل نحس عكس ذلك عند سماع بيت آخر، فما السبب؟

فمثلا نسمع بيت أبي تمام عندما يقول:

قَدْ قُلْتُ لّما اطْلَخَمَّ الأمْرُ وانْبَعَثَتْ عَشْواءُ تاليَةً غُبْسًا دَهاريسا[1]

نجدنا أمام بيت ليس له مزية - موسيقيًا - سوى انتظام مقاطعه عَروضيا؛ فألفاظه وحشية وحروفه متنافرة.

ونسمع بيت البحتري الذي يقول فيه:

صُنْتُ نفْسِي عمّا يُدَنِّسُ نفْسي وتَرَفّعْتُ عنْ جَدا كُلِّ حِبْسِ[2]

(١) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص ١١

(٢) ديوان البحتري، البحتري، د.ت، ط١، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ج١، ص١٠٨.

فنجدنا أمام بيت ينماز - موسيقيًا - بعذوبة انسجام أصواته المنبعثة عن طريق تعاقبها وائتلافها، فضلا عن استقامة مقاطعه عروضيا، وقديما قالوا في الفصاحة: " ففصاحة الكلمة تأتي من تكوّنها من حروف متآلفة يسهل على اللسان نطقها من غير عناءٍ مع وضوح معناها.."[١].

فالتجانس الصوتي عبارة عن أزواج متباينة في الدلالة متماثلة في الوحدات الصوتية، وعندما تقرأ أو تسمع قصيدة ابن عبدون موضوع الدراسة، ستجد لها تجانسا صوتيا مُتدفقا مِنْ سَجِيَة الشاعر وذائِقتِه؛ فلا تكلُّف في تركيب الأصوات، بل نجدها مسترسلة ومستساغة، ولا شك في أن الفضل يعود إلى حسن اختيار الشاعر لتلك الألفاظ التي يعقب بعضها بعضا بسهولة ويسر، فتأتي عذبة الوقع، لا حوشية فيها ولا غضاضة، سهلة النطق، لينة المخرج، لا تُجْهِد عضلات النطق ولا تستقبحها الأذن، ونظرا لأهمية التجانس الصوتي، ودوره البلاغي والدلالي والجمالي الذي أضفاه على النص قمنا بدراسته كما يلي:

التشاكل الصوتي:

التشاكل مصطلح سيميائي، دخل حقل الدراسات الأدبية الغربية قبل أن يستقبله الباحثون العرب ويدرجونه مواضيعهم المختلفة، وقد عرّفه محمد مفتاح على أنه: " تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة"[٢].

---

(١) دراسات في البلاغة عند ضياء الدين بن الأثير، الشيخ، عبد الواحد حسن، مؤسسات شباب الجامعة، الاسكندرية، ١٩٨٦م، ص٤٣.

(٢) تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، مفتاح، محمد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٤، ٢٠٠٥م.

وجدير بالقول أن الخطاب الأدبي يحتوي على مجموعة من الأجناس الأدبية التي تجعل من علاماته اللفظية أكثر ترابطا وتماسكا وانسجاما ؛ إما على سبيل التشابه والتماثل وهو العنصر الغالب، وإما على سبيل الاختلاف الذي يشارك في تأسيس الدلالة، وقد أورد مرتاض تعريفا من (راستي) و(ميشال أريفي) اللذين يُعرِّفان التشاكل على أنه " نواة تركيبية لوحدات لسانية ظاهرة أو غير ظاهرة، منتمية إما إلى التعبير، وإما إلى المضمون، أو هو - بوجه عام - تكرار لوحدات لسانية"[١]، وفي قصيدة ابن عبدون، موضوع الدراسة، تبرز التشاكلات الصوتية بصورة جلية، ولعل أول ما يلفت الانتباه هو ورود الأصوات (أ، هـ، ع، ح) وهي أصوات ترجع إلى حيّز واحد ؛ هو الحلق، ومما هو لافت للانتباه – أيضا - أنها معجميا ترجع إلى معنى الحزن والزجر ؛ فكلمة (أوه) وما شاكلها معناها الحزن، والتحزن، و(ها هيت) معناها زجر الإبل، وكذا (عاعي) للغنم زجرها، و(حأحأ) زجر[٢].

وكي يتضح الأمر دعنا نعاين البيت الأول :

الدهرُ يفجعُ بعدَ العيْنِ بالأثَرِ فما البكاءُ على الأشباحِ والصُّوَرِ[٣]

فالملحوظ أنّ الفونيمات(أ، هـ، ع، ح) هي ما شكّل البيت، ولا شك في أن معاني الحزن والزجر هو ما سيطر على معطيات البيت أو مرجعياته من الدوال، كما نلحظ أن " الشطر الأول من البيت ذو حركة سريعة معبرة عن الحسم والعزم والسرعة

(١) نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، مرتاض، عبد الملك، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ٢٠٠٣م، ص١٣٣.

(٢) الخصائص، ابن جني، أبو الفتح عثمان، تحقيق: محمد علي النجار، ط٣، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٣م، ج٢، ص٤٠.

(٣) الذخيرة في محاسن الجزيرة، م٢، مج ١، ص ٧٢١.

في إنجاز البطش، والشطر الثاني ذو حركة بطيئة تحاكي استمرار أفعال الدهر وديمومة نتائجه، أي: أن هذا الإيقاع يوحي بتقابل بين تكرار الفعل/ ديمومة نتائجه"[١].

فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى ما يريد إيصاله للمتلقي، أو ما انفعل به هو، فقد يجعل البيت الأول من القصيدة محورا، ثم يبني عليه قصيدته، وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول، أو في الوسط أو في الأخير، وقد يلعب بتقليبه في صِيَغ مختلفة ليتناسب مع نواة موضوعه.

الجناس المنحرف (المُحرّف):

الجناس المنحرف: وهو "ما اتفق ركناه، أي لفظاه في عدد الحروف وترتيبها واختلفا في الحركات فقط سواء كانا اسمين أو فعلين أو من اسم وفعل أو غير ذلك؛ فإن القصد اختلاف الحركات"[٢].

كقوله تعالى: (وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا فِيهِم مُّنذِرِينَ (٧٢) فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُنذَرِينَ (٧٣)(الصافات: ٧٢، ٧٣).

فقد جاء الجناس المنحرف بين لفظتي: مُنذِرين بكسر الذال، ومُنذَرين بفتح الذال.

وكقول أبي العلاء المعري:

والحُسْنُ يظهرُ في بيْتينِ رَوْنَقُهُ بيْتٍ من الشِعرِ أو بيْتٍ مِنَ الشَعَرِ[٣].

فقد جاء بين لفظتي الشعر بكسر الشين، والشعر بفتح الشين.

وفي قصيدة ابن عبدون موضوع الدراسة جاء في قوله:

---

(١) تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص١٧٦.

(٢) البديع، عتيق، عبد العزيز، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ت، ص ٢٠٨.

(٣) شرح ديوان سقط الزند، المعري، أبو العلاء، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٧م، ص٥٧.

وأتْبعتْ أُخْتَها طَمْسا وعَادَ على عادٍ وجُرْهُمَ منها ناقِضُ المَرَرِ[١]

فقد جاءت الأولى (عادَ) بمعنى رجع، وجاءت الثانية اسما لقوم، وهم قوم عاد.

الجناس اللاحق:

وهو أن يكون الاختلاف بين اللفظين بحرف أو حرفين غير متقاربين في المخرج[٢]، وذلك مثل قول شاعرنا:

في كُلِّ حينٍ لها في كلِّ جارحةٍ منّاجِراحٌ وإنْ زاغَتْ عَنْ النَّظَرِ[٣]

فاختلف اللفظان (جارِحَة، وجِراح) في مكان حرف الألف، فالأول بمعنى العضو والثاني بمعنى الجرح، وهو دليل على إثخان الجراح في أبناء الأمة الأندلسية، فهاتان اللفظتان قد اكتنزتا بالدلالة الموحية، إضافة إلى الجرْس الموسيقي الجهوري المتمثل في حرف الجيم والراء ورنينهما، فضلا عن حرف الحاء الرخو المهموس.

ومثل قوله – أيضا -:

تسرُّ بالشيءِ لكنْ كَيْ تغرَّ بِهِ كالأيمِ ثارَ إلى الجاني مِنَ الزهَرِ[٤]

إذْ جاء بلفظتين مختلفتين (تَسُرّ و تَغُر) وسبب الاختلاف هو حرف السين وحرف الغيْن، والفرق في الدلالة بين اللفظين واضح، والتوافق في الجرْس الموسيقي بَيِّنٌ جليٌّ، إذ بينهما تجانسٌ صوتي مع اختلافهما في المعنى.

---

(١) الذخيرة في محاسن الجزيرة، م٢، مج ١، ص٧٢١.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، تقديم وتبويب وشرح: عليبو ملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م ص٣٢١.

(٣) المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ج١، ص٦٢.

(٤) الذخيرة في محاسن الجزيرة، م ٢،مج ١، ص ٧٢١ .

ولنأخذ قوله:

مَنْ لِلأسِرَّةِ أوْ مَنْ لِلأَعِنّةِ أوْ مَنْ لِلأَسِنّةِ يُهْديها إلى الثّغَرِ[١]

ونتأمل الجرْس الموسيقي بين(الأسرّة، الأسنّة، الأعنّة) وكيف أن معانيها تصب في صُوَرٍ خيالية تثير خيال القارئ أو السامع، وأن ألفاظ البيت تتوافر فيها صفة التجانس بين اللفظ والمعنى، مع توافر صفة الجرْس الموسيقي. فضلا عن خضوع الكلام للوزن الشعري في ترتيب مقاطعه لنظام خاص، وقد وصف المحدثين هذه الصفة بأنها أخص مزايا الشعر، ولكنها أشد خفاء ويصعب – جدا - الدلالة عليها.

جناس التصحيف:

وهذا مثل قوله: مَنْ للبَراعةِ أوْ مَنْ للبَراعَةِ أو مَنْ للسَّمَاحَةِ أوْ للنَّفْعِ والضَّرَرِ[٢]

وهذا مما يسمونه بجناس التصحيف، والذي يتفق فيه ركنا الجناس، أي لفظاه في عدد الحروف وترتيبها، ويختلف في اللفظ فقط[٣].

لقد أسهم هذا الجناس وأعطى جَرْسا موسيقيا خاصا؛ مما جعله هو الباعث على تماسك مقاطع القصيدة، والمسهم في وضع رونق خاص يرصع أبياتها ويربط بين أجزائها ربطا دقيقا بحيث تنسجم المفردات مكونة إيقاعا وجرْسا موسيقيا أخّاذا للألفاظ والحروف، ومدى ملاءمتها للمعنى المراد، وما يقتضيه من دلالات موحية تتناغم مع أعماق النفس الإنسانية، كل هذا أعطى إيقاعه الداخلي جوا من الإيحائية، بالمعاني التي أراد أن يوصلها للمتلقي، وربما ساعده في ذلك صدمة الفاجعة التي أَلَمّتْ به في

(١) المرجع السابق، م٢، مج١، ص٧٢١

(٢) المرجع نفسه، م٢، مج١، ص ٧٢٣.

(٣) البديع، ص ٢٠١.

فقد بني الأفطس، وما ألمّ بالأندلس، لقد أسهم الجناس في إحداث التناغم الموسيقي، وأظهر أثره في إيقاع المعنى.

التكرار:

إن ظاهرة التكرار داخل القصيدة لم تكن بمغفل عن انتباه النقاد والبلاغيين العرب القدماء، بل إنهم تنبهوا إلى هذه الظاهرة، ويبدو أن دراسة الإعجاز القرآني كانت وراء مثل هذا الالتفات إلى التكرار، لأن هناك نماذج من التكرار قد وردت في القرآن في سورتي (الكافرون والرحمن) وحاول النقاد والبلاغيون أن يبرِّروا مثل هذه النماذج[1].

ومما لا شك فيه أن ظاهرة التكرار من أهم الظواهر الأسلوبية التي اهتم بها الشعراء والأدباء والنقاد وأَوْلَوْها أهمية بالغة، وبخاصة في الأعمال الأدبية، شعرها ونثرها، لما للتكرار من دور بارز في الإيقاع الداخلي في النص الشعري، فضلا عن دوره في التماسك والتلاحم النصي ، وربط أجزائه.

مفهوم التكرار:

وقبل الولوج إلى مناقشة بعض نماذج التكرار في قصيدة ابن عبدون موضوع الدراسة، ودراستها على أنها من الظواهر الأسلوبية، يجدر الكشف عن معناه اللغوي والاصطلاحي، فاللغوي هو مصدر الفعل " كَرَرَ" بمعنى ردد وأعاد، ويقال كَرَّرَ الشيء تكرارا أو تكريرا بمعنى: أعاده مرة بعد أخرى، (الفيروز آبادي، د.ت، ج٢، ص١٣٠) والتكرار بفتح التاء المشددة مصدر، وبكسرها اسم.

---

(١) أسرار التكرار في لغة القرآن، شيخون، السيد محمود، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط١، ١٩٨٣م، ص٤٩-٦٤.

أما المفهوم الاصطلاحي للتكرار فهو " دلالة اللفظ على المعنى مرددا[١]، أو هو" تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة ؛ إما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو التهويل، أو للتعظيم، أو للتلذذ بذكر المكرر.... الخ[٢]، ولعل ابن معصوم أشار إلى استحضار الطاقات الانفعالية والتأثيرية، الذي يشكله التكرار لدى المتلقي، فقد أبرز هذا التعريف دور التكرار الوظيفي فضلا عن أنه ظاهرة أسلوبية.

وفي علم الأسلوب يعرف التكرار ؛ بأنه الملمح التعبيري البارز الذي يؤدي وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوي، كما يقول "صلاح فضل"، والتكرار من حيث الدلالة هو إلحاحٌ على جهة مهمة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بغيرها[٣]، فالأديب يكرر ما يثير انفعالا أو اهتماما عنده، مع وجود الرغبة المُلحة على نقله إلى الآخرين من المُخاطَبين أوْ مَنْ هُمْ في حكم ذلك، والتكرار في التعبير الأدبي يعني : " تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث يشكل نغما موسيقيا يتقصده الناظم في شعره، والناثر في نثره"[٤].

ثمة علاقة متينة وقوية بين الشعر والموسيقى، فبعض الظواهر البلاغية تمتاز بنظام إيقاعي دلالي، وتسهم في بناء السياق الإيقاعي للشعر ؛ " فلا يوجد شعر دون موسيقى، ومقامها فيه كمقام الألوان في الصورة ؛ فكما أنه لا توجد صورة دون

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ضياء الدين، تحقيق: بدوي طبانه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، ١٩٨٤م، ج٣، ص٣ .

(٢) أنوار الربيع في أنواع البديع، المدني، علي صدر الدين ابن معصوم، ، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، العراق، ط١، ١٩٦٩م، ج٥، ص٣٤٥.

(٣) التكرير بين المثير والتأثير، السيد، عز الدين علي، عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٦م، ص١٣٧.

(٤) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي عند العرب، هلال، ص ٢٣٩.

ألوان، كذلك لا يوجد شعر دون موسيقى وأوزان وأنغام"[١]، ومن هنا فإن اختيار الشاعر لألفاظه وانتقاءه لجُمَلِه مع التركيز على تلاؤمها وائتلافها وتلاحمها، هو محط نجاح الشاعر المبدع وسر تفوقه، ذلك لأن الموسيقى الداخلية تُعَدُّ من أهم مقومات النتاج الفني، كما هو الحال في الموسيقى الخارجية، نظرا للعلاقة الحميمة " بين التجربة الشعورية وموسيقى الشعر الداخلية، فكلما كان الشاعر منفعلا كانت موسيقاه سريعة، سواء أكان شعرًا، أم وصْفًا، أم مدحًا، أم غزلا"[٢]، وبهذا تتحقق وظائف عدة منها: المتعة واللذة لدى المتلقي، وبخاصة إذا كانت الكلمات والجمل غير متنافرة، فإنها - بلا شك - تُحْدِثُ في الأذن جَرْسا عَذْبا يساعد على تذوق المعنى، واستعذابه، وبالتالي ترتقي إلى تحقيق الإقناع عبر غِنى الوظائف الدلالية التي تؤديها الأساليب البلاغية في نمط إيقاعي مقصود، محققة التناسق الجمالي بين هذه الظواهر البلاغية، والتشكيل النغمي الذي يبتغيه الشاعر في شعره، ولعل التكرار" بوصفه مصطلحا صوتيا يقوم على إعادة إنتاج الصوت مفردا أو مجموعا"[٣]، يشكل عنصرا مهما في الإيقاع الداخلي جماليا وفنيا ؛ فهو يحظى بوظيفة فنية تخلق تماثلا بين إيقاع الكلمات والمعاني التي تدل عليها، ذلك لأن الفونيمات اللغوية تنثال إلى المتلقي بصورة وحدات نطقية، أما ترتيب الفونيمات فينتقل إلى الكلمات التي تبدو وقد تكونت على نحو ما فـ" الكلمة وليدة صلات عدة: إنها تنشأ من علاقتها بمجموع النص الذي توجد فيه، ثم إنها تنشأ من علاقة أخرى، هي اتصال معناها المباشر في

(١) في النقد الأدبي، ضيف، شوقي، ، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ط٩، ص٩٧.

(٢) ا موسيقى الشعر، هل له صلة بموضوعات الشعر وأغراضه؟ ، لجنابي، أحمد نظيف، مجلة أقلام، بغداد، السنة الأولى، ص١٢٦.

(٣) قراءات بلاغية، التميمي، فاضل عبود، دار الضياء، النجف الأشرف، ط١، ٢٠٠٨م، ص٨١.

ذلك النص المعين، بجميع ما كان لها من المعاني في سائر النصوص الأخرى، التي استعملت فيها، وتنشأ تلك الموسيقى – أيضا - عما للكلمة من طاقة حيوية أو ضعيفة على الإيحاء"[١].

وإذا كانت العلاقة الطبيعية هي التي تقوم بتنظيم اللغة، فإنه ينضاف إلى هذه العلاقات نظام من نوع فوقي يصل بين الكلمات بما لا صلة بينه على وفق اللغة، ويصهرها في مجموعات جديدة دالة، وبهذه الصورة فإن التنظيم الفونولوجي للنص لا يخلو من مغزى مباشر وذي دلالة[٢]، تتناغم مع قصد الشاعر وقدرته على إعادة تنظيم النص من خلال ائتلاف بعض المقاطع والفونيمات في السياق، أو في العبارة الذي يعتمد التكرار فيه "على معطيات المحسنات اللفظية، وما تحدثه من أثر جمالي نابع من فنية تكرارها على نسق تعبيري معين، ويتخذ من الاتكاء على تكرار المقاطع المكونة لبنية اللفظ أساسا لإحداث هذا الإيقاع، والنظر إلى التكرار الصوتي لا بد أن يشمل في طياته الإشارة إلى كلية النظرة وإدراك بنية التكرار كوحدة متلاحمة الأجزاء ذات بناء نسيجي موحد، وعليه فالواجب أن تعتمد البنية التكرارية على أنها ليست مجرد تقنية بسيطة ذات فوائد بلاغية أو لغوية محددة، وإنما يجب النظر إليها على أنها تقنية معقدة تحتاج إلى تأمل طويل يضمن رصد حركتها وتحليلها انطلاقا من معطياتها، ومستويات أدائها وتأثيرها، فضلا عن دورها الدلالي التقليدي الذي أطلق عليه القدماء التوكيد"[٣].

---

(١) الشعر بين نقاد ثلاثة، إليوت، ت. س. وآخرون، ت: منح خوري، دار الثقافة، بيروت، د.ط. ت، ص٢٩.

(٢) تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص١٣٤.

(٣) جماليات التلوين الصوتي في القرآن الكريم، جاب الله، أسامة عبد العزيز، دار ومكتبة الإسراء، طنطا، ٢٠٠٩م، ص٢٨٥.

فالتكرار يمثل أسلوبا إيقاعيا جليا في التعبير عن كوامن النفس، فالعلاقة بين أصوات المقاطع والفونيمات وبين شعور المتلقي هو النغم المتكون من جملة كاملة، لامتلاكه القدرة في نماء الإدراك السمعي في ذهن المتلقي، ذلك لأن تكرار الألفاظ ذات الأنغام المتقاربة تثير في النفس انفعالا وجدانيا معينا، مما يجعل " فاعليته في فهم أبعاد التجربة الشعرية وجذب الأنظار إلى العنصر المكرر كجزء فعال في حركة النص أمرا لا يمكن التغاضي عنه، ولا سيما أنه يخلف نوعا من التوقع الذي يولد المتعة بما يدرك بعد فترة من الانتظار وبذلك يستقطب التكرار وعي المتلقي الذي يشكل جزءا هاما من عملية التذوق الفني وتزداد فاعلية التكرار حين يتجاوز الحركة الدورية البسيطة التي تعتمد على عنصر واحد إلى حركة غنية بالعناصر والعلاقة المتنوعة حيث يتخذ التكرار من خلالها أشكالا متعددة حتى إن تكرار العنصر البسيط قد يكون مختلفا في دلالته وإيحاءاته على وفق السياق الوارد فيه"[١].

وبذلك يكون الإيقاع بصِيَغِه وأشكاله المتعددة أحد أبرز مظاهر البنية الإيقاعية في الشعر العربي و" ملمحا صوتيا بارزا في الخطاب الشعري، ومكونا رئيسا من مكونات إيقاعه المتغير، ويشكل وسيلة مهمة من وسائل التناغم الصوتي والدلالي، فلا تقتصر قيمته على تعميق القيم الدلالية وتحقيق الأغراض البلاغية فحسب"[٢]، بل

(١) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، حمدان، ابتسام أحمد، دار القلم العربي، سوريا، حلب، ٢٠١٨م، ص١٤٤-١٤٥.

(٢) الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري، ثابت، زيد قاسم، رسالة دكتوراة، جامعة بغداد، كلية الآداب، ٢٠٠٢م، ص١٩٦.

إن النظرة إلى فاعلية التكرار تؤدي" وظيفة مهمة للسياق الشعري وهو جذب انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة يود الشاعر أن يؤكدها أو ينبه القارئ إليها"(١).

ومن ثم يستطيع أن" يحقق فضلا عن ذلك قيما صوتية إيقاعية تتولد عن إعادة القوالب الصياغية، سواء ما جاء منها في صورة أفقية في سياق البيت الشعري في حيزين متجاورين أم غير متجاورين أم في سياق الأبيات في صورة عمودية متتالية منتظمة أم غير منتظمة ؛ فالشاعر لا يتقصد من التكرار تعميق القيم الدلالية وتحقيق الأغراض البلاغية فحسب ؛ بل ينزع كذلك إلى إحداث الترجيح الصوتي والتناغم الإيقاعي لزيادة فاعلية الخطاب الشعري، وقوة تأثيره في المتلقي الذي ينفعل لذلك التناغم ويتلذذ به"(٢).

لقد شغلت ظاهرة التكرار وفاعليته فكر النقاد العرب القدامى، حتى انتاب نظرتهم شيء من الغموض، وبخاصة فيما يخص دوره في الإيقاع الموسيقي الداخلي في النص الفني لأنّ" اهتمام النقاد والمنظرين العرب القدماء تركز حول قيمة الدلالة وأغراضه البلاغية، وأغفلوا قيمه الصوتية باستثناء ما يمكن أن يلحظ لدى بعضهم من تلميح وإيماء إلى تلك القيم الصوتية على الرغم من الشواهد الشعرية التي تمثلوا بها... تتجلى فيها القيم الصوتية"(٣) وهذا يبدو واضحا من تركيزهم على فاعلية التكرار وربطه بأساليب التعبير البلاغية، ومن هنا كان فنا شائعا من فنون البديع اللفظي، وتقنية بارزة لتحسين الكلام.

---

(١) البنية الموسيقية في شعر المتنبي، الطريحي، محمد حسين، ط١، أكاديمية الكوفة، ٢٠٠٨م، ص٧٧.

(٢) الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري، ثابت، زيد قاسم، رسالة دكتوراة، جامعة بغداد، كلية الآداب، د.ط ٢٠٠٢م، ص١٩٥.

(٣) المرجع نفسه، ص١٩٦.

ولذلك فإن الإلتفات إليه و" العناية به كانت نادرة، إذ انصرف أغلب من تناولوه إلى قرنه بقضية التكرار في القرآن، وأخذوا يدافعون عن طبيعة ما ورد في القرآن من تكرار محاولين نفي هذه الصفة عنه معتقدين أن تكرار كلمة أو جملة إن كان محافظا على الدلالة نفسها يمثل عيبا يلصق بالقرآن الكريم، ولذلك أخذوا يلتمسون الحجج والأدلة من أجل نفي هذه الألفاظ عن القرآن الكريم"[١].

لقد انشغلوا بأغراض التكرار البلاغية، وجعلوه حِكْرًا على الجانب الدلالي، حتى أفرغوه من بعده الإيقاعي، ولم يحاولوا الجمع بين البعد الدلالي والبعد الإيقاعي، مع أنه" لا يخفى أنهم كانوا يدركون ما للتكرار من قيمة صوتية إيقاعية، وهي تتولد بتكرار حرف أو كلمة أو عبارة، والهدف من ذلك إحداث الأثر الموسيقي، غير أن هذا ليس الهدف الوحيد، لأن التكرار مرتبط في جوهره بموقف المبدع الذي يقصد إلى تأكيد لون من المعنى، ومن هنا يتأتى التداخل بين تأدية الدلالة وإحداث الأثر الموسيقي بالتكرار"[٢].

وهنا تتجلى فاعلية التكرار من تداخل الوظيفة الإيقاعية والدلالة في النص، وهذا التداخل يجعل من التكرار تقنية إيقاعية تؤكد دلالات النص وترتبط بمعناه.

ومما يجب التنبيه له أنه ينبغي أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام، حتى يبتعد عن التكلف والصنعة التي لا سبيل لقبولها، كما ينبغي – أيضا - أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية، بمعنى ألا

(١) الخطاب النقدي عند المعتزلة، الوائلي، كريم، مكتبة كعيبة صعدة، اليمن، ط١، ٢٠٠٣م، ص٢٣٧.
(٢) المرجع نفسه، ص٢٣٨.

يكرر الشاعر لفظا ضعيف الارتباط بما حوله، بل هو تكرار يعكس طبيعة علاقته به، فلا يجري كيفما اتفق، أو مما ينفر منه السمع، بل ينبض بإحساس الشاعر وعواطفه.

ولعل أبسط أنواع التكرار، تكرار كلمة واحدة في أول بيت من مجموعة أبيات متتالية في القصيدة، وهذا اللون من التكرار لا يرتفع إلى مرتبة الأصالة والجمال، إلا على يدي شاعر موهوب، يدرك أن المعوّل في مثله لا على التكرار نفسه، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة[١]، وقد يلجأ الشاعر – كذلك - إلى تكرير بعض الكلمات في مواضع من أبيات النص الشعري، حتى تجدك تلحظ أن اللفظة المكررة تشكل محورا رئيسا لدى الشاعر، أو باعثا لتثبيت الأحاسيس والمشاعر وتجسيدها، من خلال تحديد دلالة تكرارها، والسبب من وراء ذلك، وإذا كان ذلك كذلك، تظهر قيمة التكرار لتشكل مرتكزا عند الشاعر لتوليد المعاني وبؤرة لتفجيرها لحظة المعاناة، ومن هنا يستطيع المتلقي أن يستجلي ما يدور في نفس الشاعر من مشاعر وأحاسيس، فضلا عن تسارع النغم بهذا التكرار المتلاحق، ليوقظ ذهن المتلقي وينبهه لما سيأتي.

فالكلمة التي يُعنى بها الشاعر دون غيرها، إنما يُعنى بها لما تحمله من دلالات نفسية عميقة " إذ يبدو اللفظ المكرر مشحونا بحمولة دلالية كبيرة؛ تحقق التكثيف المطلوب، وتبعد المعنى عن الانبساط والظهور، وهذا – بالطبع - لا يتحقق لأي شاعر؛ فالقصد في التكرار يستدعي وعيا تاما بكل الحالات السابقة للمعنى المكرر (الطبيعة الإنسانية، الأثر النفسي...)، كما يتطلب قدرة لغوية فائقة وذائقة فذة"[٢]،

(١) ا قضايا الشعر المعاصر، لملائكة، نازك، دار التضامن، بغداد، ط٢، ١٩٦٥م، ص٢٤٦.

(٢) التكرار في شعر محمود درويش، عاشور، فهد ناصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، ٢٠٠٤م، ص٣٤.

علاوة على أن تكرار الكلمة في الجملة أو في النص قيمة سمعية، تأخذ المستمع نشوة التأثر بها ؛ إعجابا بها أو تعجبا منها"[١].

وقد يلجأ الشاعر إلى تكرار كلمة واحدة في بيت واحد، أو في أبيات القصيدة عدة مرات، أو تكرار ما يشتق منها من كلمات، سواء أكانت فعلا أم اسما، ولعل ذلك مظهر ذو قابلية على إغناء الإيقاع، كما يأتي لأسباب فنية أخرى، بحيث تؤدي اللفظة المكررة دورا خاصا ضمن سياق النص[٢]، فكل تكرار مهما يكن نوعه، يستفاد منه زيادة النغم وتقوية الجرْس[٣]، ولا سيما إذا أسهم الإيقاع في إنتاجه، ولم يكن لملء الفراغ في الوزن[٤]، أي أن لا يُكْرَه الشاعر على اللفظة المكررة لضرورة إقامة الوزن الشعري، فالتناسق الجمالي في النص الشعري، يأتي من خلال وضع اللفظة المناسبة في مكانها المناسب بحيث تطمئن في السياق وتستقر، لأن من " أبرز صور التناسق في ظواهر الأشياء هو الانسجام في تكرار الوحدات الجزئية المكونة للكل، والتكرار في التعبير الأدبي، هو: تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغما يتقصّده الناظم في شعره أو نثره"[٥]، وربما تكون دراسة تكرار الكلمة أكثر دقة في

(١) التكرير بين المثير والتأثير، السيد، عز الدين علي، عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٦م، ص٧٩.

(٢) ظاهرة التكرار في شعر ابن الجنان الأندلسي، القرارعة، سالم عبيد عبد الرحمن، مجلة الدراسات العربية، مصر، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، ٢٠١٢م، ص٤٠، وانظر، الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني، ص٢٤١-٢٤٢.

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الطيب، عبدالله، دار الآثار الإسلامية، الكويت، د.ط.ت، ج٢،ص٥٩.

(٤) التكرار اللفظي في شعر النقائض، جرير والفرزدق نموذجا، سويلم، مختار، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ٢٠١٠م، ص٦٦.

(٥) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي عند العرب، ص ٣٣٩.

نتائجها من دراسة تكرار الحروف التي لا يمكن أن يصل معها الباحث إلى نتائج ثابته دون تحفظ[١].

فالشاعر المبدع يقوم بانتقاء ألفاظه وتراكيبه، ومن خلال ما يكرره – بوعي منه - يرفع قيمة إيقاعه وموسيقاه، فالأمر يرجع أولا وآخرا إلى الاختيار أو الانتقاء، فالشاعر ينتقي الألفاظ التي تحقق تكرارا في الأصوات، وتكرارا في المقاطع، وتكرارا في الوحدات الصوتية، وتكرارا في التراكيب النحوية"[٢].

وللشاعر مطلق الحرية في الحرف أو اللفظ أو الجملة أو العبارة التي يريد تكرارها، وبطبيعة الحال تتفاوت قيمة التكرار من شاعر لآخر، وفقا لما يريده الشاعر من التكرار"[٣].

فقد "يكرر الشاعر أيّة وحدة ابتداء من أصغر وحدة صوتية (فونيم) إلى أكبر وحدة، وهي الجملة أو التركيب النحوي، وقد يكرر ألفاظا أو تراكيب بعينها، بل قد يكرر شطر بيت كاملا، وفي كل حالة من هذه الحالات نجد أن التكرار في الجيد من الشعر، يرمي إلى تحقيق أهداف عدة؛ منها إحداث الأثر الموسيقي الذي تسر له الأذن عند سماعه، وتوكيد الألفاظ التي تخضع للتكرار، وكذلك توكيد معانيها"[٤].

ويؤدي تكرار بعض الألفاظ وظيفة نفسية شعورية إزاء موقف ما من مواقف الحياة، ف" الشاعر يكرر ألفاظا بعينها، وقد تكون أسماء أو أماكن أو ما شابه ذلك؛

---

(١) انظر، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ربابعة، موسى، دار جرير للنشر والتوزيع، اربد، ٢٠١٠، ص٢٨.

(٢) انظر، التكرار في الشعر، محجوب، فاطمة، مجلة الشعر، القاهرة، ع٨، أكتوبر، ١٩٧٧م، ص٤٠.

(٣) ظاهرة التكرار في شعر مسلم بن الوليد، الجعافرة، ماجد، مجلة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، م١٢، ع١، ١٩٩٠م، ص٧٩.

(٤) التكرار في الشعر، محجوب، فاطمة، ١٩٧٧م، ص٣٩.

لدلالة نفسية شعورية يكون التكرار بؤرة تلك الدلالات النفسية الشعورية، أو قد يكون مركزها ثقلها"[١]، " واللفظ المكرر مصدره الثورة، وهدفه الإثارة، حبا أو بغضا، في أي غرض من أغراض الكلام، والتكرار له ارتباط بقانون التردد، من قوانين تداعي المعاني؛ ولذا يُعد وسيلة تربوية من وسائل التقرير"[٢].

و"للتكرار في الكلام أثره الإيقاعي والمعنوي لأنه يزيد الإيضاح والتميز، وله علاوة على ذلك قيمة جمالية ذو دلالة تعبيرية، لأن القيم الصوتية لجَرْس الحروف أو الكلمات للتكرار لا تفارق القيمة الفكرية أو الشعورية المعبر عنها"[٣].

فالتكرار له قيمته البالغة وله أهميته الإيقاعية في البيت الشعري، فالبحر الشعري هو مجموع التفاعيل التي تنظم عليها أبيات الشعر العربي التي تتكون من مقاطع متساوية، وهي التفعيلات العروضية المتكررة في الأبيات "[٤]، وتُعَدّ تقنية التكرار من التقنيات البارزة التي تترجم أحاسيس الشاعر المتنوعة، وتساعد على كشف السجوف عن كثير من الجوانب الشعورية النفسية والدلالية التي تنطوي عليها حالة المبدع النفسية في تشكيل رؤيته، ونقل المشاعر والأحاسيس التي تتملكه لحظة الدفقات الشعورية الأولى للعمل الشعري؛ "فالشاعر من خلال تكرار بعض الكلمات والحروف والمقاطع والجمل، يمد روابطه الأسلوبية لتضم جميع عناصر العمل الأدبي

(١) أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، السيد، شفيع، ١٩٨٤م، ص١٤.

(٢) التكرير بين المثير والتأثير، السيد، عز الدين علي، عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٦م، ص١٣٦.

(٣) البلاغة والمعنى في النص القرآني/ تفسير أبي السعود نموذجا، حسين، حامد عبد الهادي، مطبعة ديوان الوقف السني، ٢٠٠٧م، ص١٨١.

(٤) مبادئ النقد الأدبي، رتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة، مصر، ١٩٦١م، ص١٨٨.

الذي يقدمه، ليصل ذروته في ذلك إلى ربط المتضافرات فيه ربطا فنيا موحدا، منطلقا من الجانب الشعوري، ومجسدا في الوقت نفسه الحالة النفسية التي هو عليها، والتكرار يحقق للنص جانبين؛ الأول: ويتمثل في الحالة الشعورية النفسية التي يضع من خلالها الشاعر نفسه المتلقي في جو مماثل لما هو عليه، والثاني: الفائدة الموسيقية، بحيث يحقق التكرار إيقاعا موسيقيا جميلا، يجعل العبارة قابلة للنمو والتطبيق، وبهذا يحقق التكرار وظيفته كإحدى الأدوات الجمالية التي تساعد على تشكيل موقفه وتصويره؛ لأن الصورة الشعرية على أهميتها ليست العامل الوحيد في هذا التشكيل"[(١)].

ومما لا شك فيه أن محاور التكرار كثيرة ومتداخلة في كثير من الأحيان؛ فمنها تكرار الحروف والضمائر، وتكرار الاسم، والفعل، والجملة والمقطع، ولإبراز أثرها الجمالي في النص الشعري لا بد من الوقوف على أغلب أنواعها.

تكرار الحروف:

إن التفاعل بين اللفظ والمعنى يمنح الموسيقى الداخلية أثرا جماليا لا غنى عنه، كما يقوم بإثراء التجربة الشعورية وإحيائها في نفوس المتلقين، ويجعلها أكثر جاذبية، وهذا ما يبدو واضحا جليا عند الشعراء النابهين، وغني عن القول أن تكرار الحروف ينطوي على دلالات نفسية معينة؛ منها التعبير عن الانفعال، والقلق، والتوتر، وهذا يدلل على توطيد الدفقات العاطفية النفسية، والحالة الشعورية لدى الشاعر، ومنعطفاتها الموسيقية من خلال النسق الشعري في باطن بنية النص، ولعل أبرز ما يورثه تكرار الفونيمات من أثر في نفس المتلقي هو أنه يغذي الناحية النغمية التي تساعد على الولوج في أعماق الكلمة الشعرية؛ فهو: " يحدث نغمة موسيقية لافتة للنظر،

(١) الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الجيار، مدحت، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٩٥م، ص ٤٧.

لكن وقعها في النفس لا يكون كوقع تكرار الكلمات، وأنصاف الأبيات، أو الأبيات عامة، وعلى الرغم من ذلك فإن تكرار الصوت يُسهم في تهيئة السامع للدخول في أعماق الكلمة الشعرية"[١]؛ فقد أكثر الشاعر في هذه القصيدة من تكرار حرف الراء بصورة لافتة، فضلا عن أن هذا الحرف كان قافية للقصيدة، ولعل في تكرار هذا الحرف دَوْرا وظيفيا منسجما مع السياق العام للقصيدة الذي يشع بالألم والحسرة والأسى، وتأزم النفس، وحرف الراء من الحروف المنفردة لا يشاركه على صفته حرف سواه، يقول سيبويه: " في حرف الراء سمة تميزه من سائر الحروف، فهو حرف منفرد لا يشاركه على صفته حرف سواه، وهي التكرير الصوتي، "ومنها المكرر. وهي حرف شديد يجري فيه الصوت لتكريره وانحرافه إلى اللام، وهو الراء"[٢]. وقال في موضع آخر: "الراء إذا تكلمت بها أخرجت كأنها مضاعفة، والوقف يزيدها إيضاحاً"[٣]، والمقصود بذلك هو تكرار اهتزازات اللسان في أثناء النطق به. "ويُصنف حرف الراء أيضاً في الدراسات المعاصرة بأنّه –وحْدَهُ – من الصوامت المكررة، فهو إذن صوت لثوي مُكرّرٌ مجهور، وهذا التكرار لهذا الصوت (الفونيم) ولد إيقاعا منسجما مع الانفعال، والحالة الشعورية المسيطرة على الشاعر، كما أنّ هذا التكرار ولّد ايقاعاً تردد بين درجتين؛ الانخفاض والارتفاع.

(١) التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، ربابعة، موسى، مؤتة للبحوث والدراسات، م٥، ع١ ، ١٩٩٠م، ص١٧٠.

(٢) الكتاب، سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان، تحقيق: عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة تراثنا، القاهرة، ١٩٧٥م، ٤/ ٤٣٥.

(٣) المرجع نفسه، ٤/ ١٣٦.

وهـذا مـا أدى إلى انسـجام الدلالـة، فشـأن الـدهر أن يخفـض أقوامـا، ويرفـع آخرين، فالشاعر يعيش حالة من التأزم في نظرته لتكرار فعل الدهر بالإنسان والأمم.

تكرار الكلمة:

ويقصد به أن يكرر الشاعر كلمة شعرية، سواء كانت فعلا أم اسما، تكرارا فنيا لافتا للانتباه، ولعله أكثر أنواع التكرار ورودا وانتشارا في الشعر القديم، وفي تعرضنا لتكرار الكلمة في قصيدة ابن عبدون نؤكد على اللفظة المكررة، ذلك أن اللفظة تبقى جزءا أساسيا لا يمكن تجاهله، وتكرارها لا يمكن أن يكون بلا علة ولا تبرير، وإنما لغاية معينة، فكل كلمة مكررة تقوم بوظيفة سياقية تُوجبها سَجيّة اللغة الشعرية المستعملة، كما تؤدي وظيفة دلالية داخل النص، ومن ثم تؤدي وظيفة صوتية تخدم أو تبرز الجانب النغمي والموسيقي للشعر.

ويبدو تكرار الكلمة واضحا في القصيدة الرائية لابن عبدون، التي قد تكشف عن بعض المدلولات التي أراد الشاعر تأكيدها بواسطة الصوت.

وسيتناول البحث بعض الكلمات التي كان لها دور بارز في التكرار، ومن هذه النماذج قوله:

أَنْهاكَ أَنْهاكَ لا آلُوكَ مَوْعِظَةً عَنْ نَوْمَةٍ بَيْنَ نابِ اللَيْثِ والظُفُرِ[1]

والكلمة المكررة في هذا البيت هي: (أنهاك)، ولا شك في أن هذا التكرار لم يأتِ من أجل إعادة اللفظة، وإنما لبُعدٍ دلالي، أو للأثر الذي تتركه اللفظة، وقد أشارت نازك الملائكة إلى ذلك بقولها: " لا ترفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يد شاعر موهوب يدرك أنّ المُعَوّل في مثله، لا على التكرار

(١) الذخيرة في محاسن الجزيرة، م٢، مج ١، ص ٧٢١.

نفسه، وإنما على بُعْد الكلمة المكررة"[١]، وقد جاء فعل الأمر مُكررا؛ كما جاء استهلالا للبيت؛ كي يكون أول ما يقرع أذن المتلقي، ولكي يفجر طاقات هذا الفعل الذي يدل على حدث مقترن بفعل الطلب، وهكذا يقوم التكرار الصوتي والتوتر الإيقاعي بوظيفة إظهار القوة المتسربلة في الفعل المكرر، فالشاعر ينهانا وفي ذهنه ما آلت إليه الأمور، ولذا يحذر من الوقوع فريسة بين ناب الليث وظُفرِه؛ فالعدو يتربص، ولذا وجب الحذر من خداعه وزخرفه، فإذا ما سمحت له الفرصة انقض بكل ما أوتي من قوة للإيقاع بالخصم والنيل منه، فلذا وجب الحذر ووجبت اليقظة، ففي تكرار هذا الصوت المتمثل بتكرار هذا الفعل في أول البيت الشعري الواحد ما يُغذّي الإيقاع الشعري، ويكسبه نغمة جلية واضحة تنبع من التماثل الصوتي الموسيقي، الذي يشد انتباه المتلقي والسامع للانتباه والتفكير فيما وراء الصوت المكرر من معانٍ؛ فاتفاق الألفاظ في المكونات الصوتية يشكل مصدر انسجام إيقاعي، ينتج عنه لحنا يولد في ذهن المتلقي أو السامع تداعيات تُوصِله إلى الدلالة المعنوية، فضلا عن أنها أعلق بالقلب، وجاذِبٌ قويٌ للنفس وألصق بها.

ومن الكلمات التي كان لتكرارها مَعْلَمٌ بارزٌ: كلمة الدهر، فقد وردت في القصيدة أكثر من مرة، والمتتبع لها في القصيدة يدرك أنها لم تأتِ اعتباطا؛ بل لغاية في نفس الشاعر يريد لفت المتلقي إليها للعمل على كشف السجوف عما وراءها.

لقد اعتادت العرب أن تنسب إلى الدهر من الفاعلية ما حفر معلما بارزا في مجمل شعرها، إن لم يكن في أكمله، فصح بذلك أن يُطلق على هذا المعنى من الدهر اسم: المعنى الشعري، وقد أثاره غير واحد من قبل، فقد جاء في (دائرة المعارف

(١) قضايا الشعر المعاصر، الملائكة، نازك، دار التضامن، بغداد، ط٢، ١٩٦٥م، ص٢٦٤.

الإسلامية) إننا " لو نظرنا في جملة النصوص المأثورة عن العرب الجاهليين لوجدنا أن فكرة الدهر كانت قديمة عندهم، وهي عند الشعراء مفهوم شعري يستعينون به في الدلالة على مجرى الحوادث الكونية، وتصرف الأقدار، ولكن الكلمة لم تكن على قوة شخصية، بل على قوة غير شخصية، تتصرف في الأشياء وفي الناس"[١].

وعلى هذا يكون المعنى الشعري للدهر هو: النظر إليه قوة زمنية ضاغطة، من أهم سماتها الفاعلية والتغيير، وقد أشارت إلى شيء من ذلك دائرة المعارف الإسلامية، من خلال ربطها بين الدهر واعتقاد الشعراء بقوةٍ ما تسيِّر الأشياء، وتحكم الإنسان[٢]، هذه القوة لها حضور متجذر في تاريخ الخبرة الإنسانية، حضور يمكِّن من نفسه بسهولة ويسر بإلقاء نظرة متمثلة فحسب إلى الأطر العامة لعلاقة الإنسان بالدهر – القوة - وإنّ نظرة كتلك ستدفع إلى الاعتراف بأن هذه العلاقة ما فتئت تفرض نفسها على مجمل الإنتاج الأدبي العربي، والشعري خاصة[٣].

وعندما يلحُّ الشاعر على تكرار كلمة الدهر في قصيدته، فَيُكَوِّنُ بذلك البؤرة التي ينطلق منها المعنى، مُظْهرًا إحساسه وشعوره تجاه الدهر، وكأنما باعث نفسي رافق عملية التكرار لينبه المتلقي إلى أن الدهر هو البؤرة المقصودة، " لأن التكرار بترداداته الصوتية المتمثلة في تكرار كلمات أو حروف... يتخيرها الشاعر تخيرا موسيقيا تؤدي إلى إحداث إيقاع خاص في القصيدة اشتمل على معطيات أخرى تسهم إلى حد كبير في استقطاب المتلقي نحو بُؤَرٍ دلالية وتصويرية، تقوم هذه البؤر بالكشف عن مستوى

(١) مجموعة دائرة المعارف الإسلامية، بيروت، ١٩٣٣م، ج١٠، ص٣٩٠.

(٢) المرجع نفسه، ج١٠، ص٣٩٠.

(٣) انظر؛ الدهر في الشعر الأندلسي، دراسة حركة المعنى، خليل، لؤي علي، أبوظبي للثقافة والفنون، ط١، ٢٠١٠م، ص٥٣.

تماسك الأبنية الإبداعية"[١]، والمتتبع للرائية يشعر أن ابن عبدون يريد القول: إن الدهر بمنزلة القانون الذي يُسَيِّرُ تفاصيل الحياة، ولذلك يستوي أمامه الضعيف والقوي، والجماد والحي، وعلى الرغم من أن القصيدة قيلت في رثاء بني الأفطس؛ فإن رؤيا الشاعر الكلية التي استقاها من طول خبرته، ومِرانه في الحياة وتجاربها، مَنَعَتْهُ من أن ينجرف خلف عواطفه الشخصية تجاههم، فكانت مواقفه منه مُعَقْلَنَة بوجه عام؛ لأنه يرى أن ما أصابهم لم يكن ليخطئهم، فقانون الحياة يقتضي أن يزول ملك ليبدأ ملك غيره، وينتهي عهد قديم ليبدأ عهد جديد، وهكذا دواليك.

فهو يقول في زوال بني الأفطس (بني المظفر) مُعبِّرا عن حتمية قوانين الدهر:

بَنِي المُظَفَّرِ والأيامُ – لا نَزَلَتْ - مراحلٌ والوَرَى فيها على سَفَرِ[٢]

فالوَرى – كل الورى - لا بُدَّ مسافرون، يستوي في ذلك بنو المُظَفَّر وغيرهم، وقد مهّد الشاعر لهذه النتيجة بحديث مُسْهب يُظهر قدرة الدهر على التأثير في كل شيء مهما كان، فهو الذي يُفْني الحضارات، ويُزيل الملوك، ويُشعل الحروب، ويُغيِّر مَجْرى التاريخ، ولهذا كرر كلمة الدهر – بصريح الكلمة - في عدة أبيات في القصيدة، وأسند له الفعل في كل أبياتها، ؛ فتكرار كلمة الدهر في أبيات القصيدة لم يأتِ عبثا، وإنما جاء متساوقا مع ما أسند إليه؛ بل شكّل ظاهرة أسلوبية لها دور محوري في بناء القصيدة ككل، ففي كل بيت أسند الفعل للدهر حتى جعله فاعلا مطلقا، ماضيه وحاضره ومستقبله.

ففي قوله: الدَّهْرُ يَفْجَعُ بَعْدَ العَيْنِ بالأَثَرِ فما البكاءُ على الأشْباحِ والصُّوَرِ[١]

---

(١) خصائص الأسلوب في شعر البحتري، الزبيدي، وسن عبد المنعم ياسين، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، ٢٠١١م، ص١٠٦.

(٢) الذخيرة في محاسن الجزيرة، م٢، مج١، ص ٧٢٣.

نلحظ أنه جعل الإبتداء بالاسم (الدهر) الذي يدل على الثبوت والرسوخ، في مقابل الفعل (يفجع) الذي يدل على التجدد والحدوث، والفعل المضارع المثبت يدل على العادة أو الحقيقة ما لم يقترن بما يقلب دلالته إلى الماضي، أو المستقبل، مثل: (لمْ يقلبْ، والسين، سيقلب) فالدهر شأنه أن يفجع وهو ثابت وراسخ لم يتغير، بل يُغير بشكل مستمر هبوطا وصعودا.

وفي الأبيات التي ورد فيها الدهر نلحظ تشاكلا أضفى على الصورة جمالا أسلوبيا، فبتكرار هذه التشاكلات أفقيا وعموديا جعلت النص – ككل - متماسكا ومنسجما، ليشكل صورة فنية للدهر مفعمة بالحيوية.

(فالدهر يفجع، والدهر حرب، وذوات الدهر، مضى الدهر لم يربع ولم يحر، شجى الدهر، والدهر ذو عقب شتى وذو غِيَرِ)، ففي قوله:

فالدّهْرُ حَرْبٌ وإنْ أبْدَى مُسالمَةً والبيضُ والسودُ مثلُ البيضِ والسمرِ[٢]

وقوله: ثلاثةٌ كذواتِ الدهرِ منذُ نَأَوْا عنّي مَضى الدهرُ لمْ يربعُ ولمْ يحرِ[٣]

وقوله: كانوا شجا الدهرِ فاسْتَهْوتْهمُ خِدَعٌ مِنْه بأحلامِ عاد في خطى الحضرِ[٤]

وقوله: يرجو عَسَى وله في أخْتها أمَلٌ والدهْرُ ذو عقب شتّى وذو غيَرِ[٥]

=

(١) المرجع نفسه م٢، مج١، ص ٧٢١.

(٢) المرجع نفسه، م٢، مج١، ص٧٢١.

(٣) المرجع نفسه، م٢، مج١، ص٧٢٣.

(٤) المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ج١، ص٦٦.

(٥) الذخيرة في محاسن الجزيرة، م٢، مج١، ص ٧٢٤.

استطاع الشاعر أنْ يُجَسِّد طبيعة الموقف المبني على قوانين الدهر من خلال هذا التكرار المبني على هندسة صورية تشبيهية تتفق مع مقصديته، وقد أغنى الجانبُ الإيقاعي الجانبَ الدلالي والصوري، ف" العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، وهذا يغني الشاعر عن الإفصاح المباشر، وإخبار القاريء مدى كثافة الذروة العاطفية"[١].

ومجمل القول أن ظاهرة التكرار في جميع مستوياتها التركيبية، تسيطر عليها ظاهرة الازدواج أوالتقابل، التي تفضي إلى ما يروم إليه الشاعر.

وانظر إليه –أيضا - يكرر مرادف كلمة الدهر "الليالي" يقول:

ما لليالي أقالَ اللهُ عَثْرَتَنا مِنَ الليالي وخانَتْها يَدُ الغِيَرِ[٢]

ففي هذا التكرار لكلمة الليالي المرادفة لكلمة الدهر، خلق حركة إيقاعية متنامية داخل القصيدة، فضلا عن أنه هندسة عاطفية انتظمت داخل القصيدة، لتعطي طاقة إيحائية.

ومن الأمور اللافتة للنظر في قصيدة ابن عبدون أن هناك تكرارا قائما - في أغلب أبيات القصيدة - على الأفعال المنتهية بتاء التأنيث الساكنة، مثل: (هوتْ، وفلتْ، استرجعتْ، وألحقتْ، وما أقالتْ، ولا أحارتْ، ومزقتْ، وأنفذتْ، ولا ثنتْ، ودوختْ، وعضتْ، وأهلكتْ، وبلغتْ، وأشرقتْ، وألصقتْ، وخضبتْ، ولا رعتْ، وأزجرتْ، .....).

كقوله[٣]:

---

(١) أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، ص٢١.

(٢) الذخيرة في محاسن الجزيرة، م٢، مج١، ص ٧٢١.

(٣) المرجع نفسه، م٢، مج١، ص ٧٢٢.

هَوَتْ بِــدارا وفَلّـــــتْ غَرْب قاتِلِهِ وكانَ عَضْبا على الأملاكِ ذا أثَرِ
واسْتَرْجَعَتْ مِنْ بني ساسانَ ما وَهَبَتْ .....
وأتْبَعَــتْ أخْتهـــا طَسْما وعادَ على .....
ومزَّقَـــتْ سَبأٍ فــي كـــــلِّ قاصِيَةٍ .....
وأنْفَذَتْ في كُلَيْبٍ حُكْمــها ورَمَــتْ .....
ودوَّخَـــتْ آلَ دُبْيـــان وجيرتَهـــأم .....

وتكمن أهمية ورود التاء الساكنة في بداية الأشطر الأولى من الأبيات في أنها تشي بالحالة النفسية المحطمة للشاعر، وكأنه يحاول الانطلاق في عالم التفجع، إلا أن شعورا داخليا يكبت هذه الرغبة في الانطلاق فتبدو أفعالها معبرة عن حالة الحشرجة والاختناق والاحتباس.

إن تكرار هذه الأفعال المنتهية بالتاء الساكنة التي تجري على نسق واحد (وأظفرتْ، وأسبلتْ، وأحفرتْ، وأوثقتْ، وأعثرتْ، .....). كقوله[1]:

وأوْثَقَتْ في عُراها كلَّ مُعْتَمِدٍ وأشْرَقَتْ بِقذاها كُلَّ مُقْتدِرِ
وروَّعَتْ كُلَّ مأمونٍ ومُؤتمنٍ وأسْلَمَتْ كُلَّ مَنْصورٍ ومُنْتَصِرِ

له أهمية كبرى في رفد الإيقاع الداخلي الذي ينسجم مع الجو الفجائعي للقصيدة، ويبدو أن انتقاء الشاعر لهذه الكلمات التي جاءت متوالية في أحايين كثيرة من القصيدة كان انتقاء موفقا؛ لأنه استطاع أن يُجَسّد الجانب الوجداني العميق الماثل في نفس الذات المبدعة.

تكرار الجملة:

(١) المرجع نفسه، م٢، مج١، ٧٢٣.

ويختص هذا النوع بتنظيم الكلمات في جمل، ولذا يمكن ان نسميه بالتركيب النحوي، وتكرار مثل هذه التراكيب يخدم الجانب الإيقاعي للقصيدة وذلك بتكرار تلك التراكيب وأنظمتها، فضلا عن تحقيق الجانب الدلالي، وفي الأبيات الآتية نرى تماثلا للبدايات، إذ يأخذ نمطا لا يقتصر أثره على التركيب الشكلي البصري، وإنما يتعداه ليشكل أثرا على المستوى السمعي للمتلقي؛ فالبيت الأول جاء الجملة في بدايته على النحو الآتي: من لي ومن بهم إن، ثم كررها في البيت الثاني.

يقول ابن عبدون:

مَنْ لي ولا مَنْ بِهِم إنْ عُطِّلتْ سُنَنٌ وأحفيت ألسُنُ الأيامِ والبَشَرِ

مَنْ لي ولا مَنْ بِهم إنْ طُبِّقَتْ مِحَنٌ ولمْ يكنْ وِرْدُها يقضِي إلى صَدْرِ[١]

وهذا النوع من التكرار للجمل والتراكيب النحوية يمنح الأذن رنة موسيقية متساوية على مستوى الإيقاع، وتركيبيا على مستوى تماثل الجملة ودلاليا كونها تعكس الجانب الانفعالي للشاعر لأنها تكرس دلالة الفجيعة والجو الجنائزي.

ويقول:

أيْنَ الجلالُ الذي غَضَّتْ مَهابَتُهُ قلوبنا وعيون الأنْجُمِ الزُهُرِ

أيْنَ الإباءُ الذي أرْسَوْا قَواعِدَهُ على دعائِمَ مِنْ عِزٍّ ومِنْ ظَفَرِ

أيْنَ الوفاءُ الذي أصْفوا شرائِعَه فلمْ يرد أحدٌ منها على كدرِ[٢]

ويبدو في الأبيات السابقة بنية التماثل في افتتاحية الأبيات في قوله: أين الجلال الذي؟، أين الإباء الذي؟، أين الوفاء الذي؟، وهذا لم يأتِ اعتباطا أو لتكريس البعد

(١)الذخيرة في محاسن الجزيرة، م٢، مج١، ص٧٢٤.

(٢) المرجع نفسه، م٢، مج١، ص٧٢٤.

الشكلي وإنما جاء ليرسخ البعد المعنوي وذلك من خلال تصاعد بنية التماثل وتعميقها وتكثيفها، من البيت الأول إلى البيت الثاني، إلى البيت الثالث وهكذا، لينمي الإحساس بالفجيعة والفقد، فضلا عن خدمة الجانب الإيقاعي الذي يخدم - بحد ذاته - الشعور الذي يختلج نفس الشاعر.

الخاتمة:

تبين للباحث - من خلال هذا الدراسة - أهمية الجانب الوظيفي للبنية الإيقاعية في أنماطها التعبيرية، إذ هي من ظواهر الأداء اللغوي؛ ومن ها هنا فإن كل ظاهرة من الظواهر التي تناولها البحث مثل: التصريع والترصيع والإرصاد والتمكين والجناس، والتجانس الصوتي والتكرار وغيرها، لا يمكن أن يكون وجودها في النص وجودا - للزركشة والزخرفة - هامشيا دون أن تكون بلا فائدة تركيبية أو إيقاعية، فهي ليست زركشة وزخرفة وتطريزا يضاف إلى القصيدة بحيث يُجيد الشاعر صُنْعا حالَ ما استعملها.

لقد اختار الشاعر الأسلوب الذي يوافق موقفه اتجاه قضية بني الأفطس(بني المظفر) وينسجم معه، لأن الموقف يتدخل في اختيار الأسلوب وانتقاله، وقد مثلت تلك الظواهر التي رصدها البحث الوظيفة التي تقوم بها على مستوى الموسيقى والبناء، وقد تبين من خلال عرضها أنها أدوات فنية وثيقة الصلة بالبحث الأسلوبي القائم على الاختيار الذي يوجهه موقف الشاعر من قضية رثائه؛ لأنه لم يجد أسلوبا يقدم به غيرته على بني الأفطس(بني المظفر)، ويخدمها أفضل من استخدامه لتلك التقنيات، وإذ ذاك فإننا نجد الشاعر قد استطاع أن يوظف الإيقاع الداخلي في لغته الشعرية، مانحا هذه اللغة شيئا محببا من خلال اختيار الألفاظ وما بينها من تلاؤم وانسجام، أو تنافر، سواء في الفونيمات، أو الحركات، ومدى انسجامها وملاءمتها للمعنى المراد، وما توحيه من دلالات موحية تتناغم مع ما يختلج أعماق النفس، كل ذلك أعطى إيقاعه الداخلي جوا من الإيحائية بالمعاني التي أراد أن يوصلها للمتلقي، وربما ساعده في ذلك قوة الفاجعة التي ألّمت به من خلال فقد بني الأفطس.

المصادر والمراجع:

[١] الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني، الخرابشة، محمد الخرابشة، علي قاسم، مجلة عالم الفكر، ع١، مج٣٧، يونيو سبتمبر، ٢٠٠٨م.

[٢] الأدب وفنونه، مندور، محمد، نهضة مصر، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٦م،

[٣] أسرار التكرار في لغة القرآن، شيخون، السيد محمود، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط١، ١٩٨٣م.

[٤] أسرار البلاغة، الجرجاني، عبد القاهر، تحقيق: هلموت ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، د.ط، ١٩٥٤م.

[٥] الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، حمدان، ابتسام أحمد، دار القلم العربي، سوريا، حلب، د.ط، ٢٠١٨م.

[٦] أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، السيد، شفيع، مجلة إبداع، القاهرة، ع٦، السنة الثانية، يونيو، ١٩٨٤م.

[٧] الإعجاز الفني في القرآن الكريم، السلامي، عمر، مصنع الكتاب للشركة التونسية، تونس، د.ط، ١٩٨٠م.

[٨] أنوار الربيع في أنواع البديع، المدني، علي صدر الدين ابن معصوم، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، العراق، ط١، ١٩٦٩م.

[٩] الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، تقديم وتبويب وشرح: عليبو ملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، د.ط، ٢٠٠٠م.

[١٠] الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري، ثابت، زيد قاسم، رسالة دكتوراة، جامعة بغداد، كلية الآداب، د.ط ٢٠٠٢م.

[١١] الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد، المسعدي، محمد، نشر مؤسسات عبد الكريم عبدالله، تونس، د.ط، ١٩٩٠م.

[١٢] البديع، عتيق، عبد العزيز، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط.ت.

[١٣] البديع في ضوء أساليب القرآن، لاشين، عبد الفاتح، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ١٩٧٩م.

[١٤] البلاغة والمعنى في النص القرآني/ تفسير أبي السعود نموذجا، حسين، حامد عبد الهادي، مطبعة ديوان الوقف السني، د.ط، ٢٠٠٧م.

[١٥] البلاغة فنونها وأفنانها، علم البديع، عباس، فضل حسن، دار الفرقان، عمان، د.ط، ١٩٨٧م.

[١٦] البنى الأسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية، الحسيني، راشد بن حمد، دار الحكمة، لندن، ط١، ٢٠٠٤م.

[١٧] البنية الموسيقية في شعر المتنبي، الطريحي، محمد حسين، أكاديمية الكوفة، ط١، ٢٠٠٨م.

[١٨] تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دراسة أسلوبية، ربابعة، موسى ، مؤتة للبحوث والدراسات، م٥، ع١ ، ١٩٩٠م.

[١٩] التكرار في الشعر الجاهلي، مفتاح، محمد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٤، ٢٠٠٥م.

[٢٠] التكرار في الشعر، محجوب، فاطمة، مجلة الشعر، القاهرة، ع٨، أكتوبر، ١٩٧٧م.

[٢١] التكرار في شعر محمود درويش، عاشور، فهد ناصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، ٢٠٠٤م.

[٢٢] التكرار اللفظي في شعر النقائض، جرير والفرزدق نموذجا، سويلم، مختار، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ٢٠١٠م.

[٢٣] التكرير بين المثير والتأثير، السيد، عز الدين علي، عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٦م.

[٢٤] جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي عند العرب، هلال، ماهر مهدي، دار الحرية للطباعة، بغداد، د.ط، ١٩٨٠م.

[٢٥] جماليات التلوين الصوتي في القرآن الكريم، جاب الله، أسامة عبد العزيز، دار ومكتبة الإسراء، طنطا، د.ط، ٢٠٠٩م.

[٢٦] جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، الهاشمي، السيد أحمد، مكتبة الإيمان، المنصورة، د.ط، ١٩٩٩م.

[٢٧] جوهر الكنز، تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة، الحلبي، نجم الدين بن الأثير، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، د.ط، ٢٠٠٩م.

[٢٨] خزانة الأدب وغاية الأرب، الحموي، ابن حُجّة، تحقيق: كوكب دياب، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.

[٢٩] الخصائص، ابن جني، أبو الفتح عثمان، تحقيق: محمد علي النجار، ط٣، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٣م.

[٣٠] خصائص الأسلوب في شعر البحتري، الزبيدي، وسن عبد المنعم ياسين، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، د.ط، ٢٠١١م .

[٣١] الخطاب النقدي عند المعتزلة، الوائلي، كريم، مكتبة كعيبة صعدة، اليمن، ط١، ٢٠٠٣م.

[٣٢] دراسات في البلاغة عند ضياء الدين بن الأثير، الشيخ، عبد الواحد حسن، مؤسسات شباب الجامعة، الاسكندرية، د.ط، ١٩٨٦م.

[٣٣] دلالة الإيقاع ونسقه التعبيري، الحسيني، محمد بن راشد بن باهل، مجلة كلية اللغة العربية بالزقازيق، عدد ٣٥، ٢٠١٥م.

[٣٤] ديوان البحتري، البحتري، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط١، د.ت.

[٣٥] ديوان ابن عبدون الأندلسي، الأندلسي، ابن عبدون، تحقيق: سليم التنير، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٨م.

[٣٦] الدهر في الشعر الأندلسي، دراسة حركة المعنى، خليل، لؤي علي، أبوظبي للثقافة والفنون، ط١، ٢٠١٠م.

[٣٧] الذخيرة في محاسن الجزيرة، ابن بسام، أبي الحسن علي بن بسام الشنتريني، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٩٧م.

[٣٨] الشافي في علم القوافي، الصقلي، ابن قطاع، تحقيق: صالح ابن حسين العايد، دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، الرياض، ط١، ١٤١٨هـ.

[٣٩] شرح تحفة الخليل، راضي، عبد الحميد، بغداد، الرسالة، ١٩٦٨م.

[٤٠] شرح ديوان سقط الزند، المعري، أبو العلاء، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، ١٩٥٧م.

[٤١] شرح مواهب الفتاح على تلخيص المفتاح، لجلال الدين القزويني، المغربي، ابن يعقوب، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.

[٤٢] الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري، إسماعيل بن حماد، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط٤، ١٩٩٠م.

[٤٣] الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الجيار، مدحت، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٩٥م.

[٤٤] الصورة الفنية في المفضليات، الجهني، زيد بن محمد بن غانم، منشورات الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ط١، ١٤٢٥هـ.

[٤٥] الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، العلوي، يحي بن حمزة، مكتبة المقتطف، مصر، د.ط، ١٩٢٤م.

[٤٦] ظاهرة التكرار في شعر ابن الجنان الأندلسي، القرارعة، سالم عبيد عبد الرحمن، مجلة الدراسات العربية، مصر، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، ٢٠١٢م.

[٤٧] ظاهرة التكرار في شعر مسلم بن الوليد، الجعافرة، ماجد، مجلة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، م١٢، ع١، ١٩٩٠م.

[٤٨] ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، ربابعة، موسى، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، مج ٢٢، عدد ٥، ١٩٩٥م.

[٤٩] ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن دراسة وتحليل، الزمر، أحمد قاسم، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د.ط، ٢٠٠٤م.

[٥٠] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، أبو علي الحسن، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، ط٤، دار الجيل، ١٩٧٢م.

[٥١] عيار الشعر، العلوي، ابن طباطبا، تحقيق: عبد العزيز ناصر نافع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٥م.

[٥٢] في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، أبو ديب، كمال، دار العلم، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

[٥٣] في البنية والدلالة، أبو الرضا، سعد، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.

الشعر بين نقاد ثلاثة، إليوت، ت. س. وآخرون، ترجمة: منح خوري، دار الثقافة، بيروت، د.ط. ت.

[٥٤] في النقد الأدبي، ضيف، شوقي، دار المعارف، القاهرة، ط٩، د.ت.

[٥٥] في مفهوم الإيقاع، الطرابلسي، محمد الهادي، حوليات الجامعة التونسية، عدد٣٢، تونس، ١٩٩١م.

[٥٦] القاموس المحيط، الفيروز أبادي، أبو طاهر مجد الدين، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، د.ت.

[٥٧] قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ربابعة، موسى، دار جرير للنشر والتوزيع، اربد، د.ط، ٢٠١٠م.

[٥٨] قراءات بلاغية، التميمي، فاضل عبود، دار الضياء، النجف الأشرف، ط١، ٢٠٠٨م.

[٥٩] قضايا الشعرية، ر. ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون سلسلة المعرفة الأدبية. دار توبقال، الدار البيضاء، د ط، ١٩٨١م.

[٦٠] قضايا الشعر المعاصر، الملائكة، نازك، دار التضامن، بغداد، ط٢، ١٩٦٥م.

[٦١] الكتاب، سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان، تحقيق: عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة تراثنا، القاهرة، د.ط، ١٩٧٥م.

[٦٢] كتاب الصناعتين، العسكري، ابو هلال، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العلمية، عيسى البابي الحلبي، حلب، د.ط، ١٩٥٢م.

[٦٣] لسان العرب، ابن منظور، محمد بن مكرم، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ.

[٦٤] لغة الشعر العربي الحديث، الورقي، السعيد، بيروت، دار النهضة العربية، د.ط، ١٩٨٤م.

[٦٥] مبادئ النقد الأدبي، رتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة، مصر، د.ط، ١٩٦١م.

[٦٦] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ضياء الدين، تحقيق: بدوي طبانه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، ١٩٨٤م .

[٦٧] مجموعة دائرة المعارف الإسلامية، دار المعارف، بيروت، د.ط، ١٩٣٣م.

[٦٨] المدخل إلى علم اللغة، حجازي، محمود فهمي، دار قباء، القاهرة، د.ط، ١٩٩٨م.

[٦٩] المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الطيب، عبدالله، دار الآثار الإسلامية، الكويت، د.ط.ت.

[٧٠] المعجب في تلخيص أخبار المغرب، المراكشي، عبد الواحد بن علي المراكشي، تحقيق: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.

[٧١] المعجم الأدبي، جبور، عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

[٧٢] معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطلوب، أحمد، نشر المجمع العلمي العراقي، د.ط، ١٩٨٣م.

[٧٣] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، وهبه، مجدي وكامل المهندس، مكتبة لبنان، د.ط، ١٩٨٤م.

[٧٤] المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، صليبا، جميل، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٧٣م.

[٧٥] معجم النقد العربي القديم، مطلوب، أحمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، ١٩٨٩م.

[٧٦] المعجم الوسيط، مصطفى، إبراهيم وآخرون، مجمع اللغة العربية في القاهرة، د.ط.ت.

[٧٧] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني، حازم، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجه، تونس، دار الكتب الشرقية، د.ط، ١٩٩٦م.

[٧٨] موسيقى الشعر، أنيس، إبراهيم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، ١٩٨٨م.

[٧٩] موسيقى الشعر، هل له صلة بموضوعات الشعر وأغراضه، الجنابي، أحمد نظيف، مجلة أقلام، بغداد، السنة الأولى.

[٨٠] نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، يونس، علي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، ١٩٩٣م.

[٨١] نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، مرتاض، عبد الملك، ، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د.ط، ٢٠٠٣م.

[٨٢] نقد الشعر، ابن جعفر، قدامة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط١، ١٩٧٩م.

[٨٣] الوعي والفن، غاتشف، غيورغي، ترجمة: نوفل نيوف، عالم المعرفة، عدد١٤٦، ١٩٧٨م.

Rhythm aesthetics in the poetry of Ibn Abdoun / poem an eternity as a model

Dr. Mahmoud Salim Mohamed Hayajneh
Shaqra University

Abstract: This research seeks to address the rhythmic structur in the Poem Al-Dahr by Ibn Abdoun, in its external and internal level, and its impact on the formation of the poetic picture, the external level includes the Meter and rhyme, while the internal level includes the study of sound (phonem) and terms in terms of repetition and musical bell, studying the phonological methods used in the text, and the elements that It works to form this level, and the aesthetic effect of rhythm, and point out that this approach depends on the repetition of this sound, and the repetition of homogeneous sounds (phonemes) of multiple suggestive connotations, it is known that the sound (phonem) has no indicative value in itself, But from wit His coalitionhin my specific format, can generate any indication; therefore seeks to study the link all of that significance aims to self-poet, and the impact in shaping the image of poetry and aestheti. Keywords: Rhythm aesthetics, poem of age, Ibn Abdoun.