



وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح ورقلة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة والأدب العربي

التكرار اللفظي في شعر النقائض
جرير والفرزدق نموذجًا دراسة أسلوبية .

مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في علوم اللسان
تخصّص : بلاغة وأسلوبية

- إشراف :
د / العيد جلولي

- إعداد الطالب :
مختار سويلم

السنة الجامعية:
2010 / 2009

المقدمة

يُعدّ التكرار ظاهرة كونية تميز الوجود، يقع الإنسان تحت تأثيرها بشكل أو بآخر، فحيثما تنقل بصرك وتعمل فكرك تجد مظاهر هذا الكون مرتكزة على نمط دقيق من التكرار؛ فحركة كوكبنا متكررة، وتعاقب الليل والنهار حدث يتكرر، بل إن ما يتعلق بالإنسان نفسه يتكرر بطريقة من الطرق: مراحل عمره، دقائق قلبه، لغته.

الطبيعة التركيبية للغة تقوم على التكرار، ذلك أن مدى الألفاظ لا يتسع للمعاني التي تتحدد باستمرار لذا تتكرر الألفاظ بأشكال متعددة و تُردد بصور مختلفة لاستيعاب هذه المعاني، واستيفاء دلالات الكلام، فلا مناص إذا من تكرار الكلام وترديده في أي لغة من لغات الأقوام البشرية، فالتكرار - على رأي ابن قتيبة - من المجازات في الكلام عند العرب، وهو طريقة من طرق القول ومآخذه لديهم.

إذا كان الشعر ديوان العرب وسجل أيامها ومفاخرها، فمن المعقول أن يكون حظّ تكرار الكلام في الشعر أوفر، خاصة إذا علمنا أن العرب كانت تبسط القول ليُفهم عنها، وتوجزه ليُحفظ. وعليه فقد وقع اختياري على نموذج من الشعر العربي القديم هو شعر النقائض الذي اشتدّ اضطرامه في العصر الأموي باشتداد الصراعات السياسية والاجتماعية. وقد اخترت ما احتدم بين جرير والفرزدق خاصة، وذلك لشهرة وحدة الصراع الأدبي الذي نشب بينهما، والذي لم ينته إلا بنهايتهما من جهة، ومن جهة أخرى للتحقق من ذلك الحكم النقدي الخالد، والذي أوجز فيه مالك بن الأخطل حين قال: "وَجَدْتُ جَرِيْرًا يَعْرِفُ مِنْ بَحْرِ وَوَجَدْتُ الْفَرَزْدَقَ يَنْحُثُ مِنْ صَخْرٍ".

في هذا الحكم النقدي ما يدفع الباحث لإعداد العدة لسبر أعماق ذلك البحر، واكتشاف ما تشكل من ذلك الصخر، فنقائض الشعراء قد تفتح على قراءة ما تردد فيها، وبحث ما تكرر. وهو ما نطمح لتحقيقه في هذا البحث. وذلك أن طبيعة مناقضة الكلام في الشعر تقتضي تكرار بعض معاني النص الأول عند الردّ، ثم إن تواصل الصراع الشعري واستمراره بين الشعراء يدفعهما إلى تكرار ألفاظ مختلفة؛ تحمل هذه الألفاظ دلالات خاصة، وإجاءات معيّنة في الخطاب. وعليه هل استعمل الشعراء التكرار بشكل لا يقدر في بلاغة ذلك الخطاب، أم أن الأمر لا يخرج عن نطاق تكرار المعاني التي تفرضها طبيعة النقيضة؟ وهل من الممكن أن يكون التكرار اللفظي أسلوباً يميّز نقائض جرير والفرزدق، أو أحدهما، أم أنه يُلمح في موضع ويُفتقد في مواضع أخرى؟ وإذا كان كذلك، فما هي صور هذا التكرار؟

ذلك ما سنحاول الوصول إليه من خلال هذه الدراسة لمتن نقائض جرير والفرزدق، حيث سيقصر بحثنا على قراءة وتقييم تكرار الألفاظ بشكله البسيط والمركب، كتكرار الأصوات، والكلمة، والجملة أو العبارة. وقد تسلحت بمنهج نقدي نسقي هو المنهج الأسلوبي الذي آمل من خلاله محاورة القديم بما هو جديد، وقد فرضت طبيعة هذه الدراسة بحث المستوى الصوتي فقط لما له علاقة وطيدة بتكرار الألفاظ، كما أدبجت المستوى الدلالي

ضمن البحث؛ حيث أنني كنت أستعرض دلالة كل عنصر من عناصر المستوى الصوتي في موضعه، ولعل في ذلك الجهد مشقة وعناء دون الاستعانة بالإحصاء حيناً، والاستنجد بالسيمياء، والتأويل حيناً آخر. ومن العراقيل التي اعترضت سبيلي أثناء إنجاز هذا البحث، مشكلة الوقت حيث أنني بذلت جهداً مضنياً، واستهلكت وقتاً طويلاً في قراءة نصوص الديوان كلها، وفكّ رموز مادّتها اللغوية الراقية، كما كان أمر اختيار النماذج التكرارية صعب وذلك لكثرتها وبخاصة تكرار الأصوات. إلا أنه مقابل هذا الجهد استفدت الشيء الكثير؛ فقد صحّحت بعضاً من المفاهيم التي كنت اعتقدتها، ومنها أن الصراع الشعري بين جرير والفرزدق كان تنافسياً لأجل الترويح عن النفوس وإضحاك الناس وإسعادهم؛ بالرغم مما تحمّل نقائضهما من هجاء مرّ، وإفحاش مُشين، وقذف للمحارم .

أما أهمّ المصادر والمراجع التي صحبتني في رحلة البحث هذه فكانت: ديوان النقائض، نقائض جرير والفرزدق لأبي عبيدة مُعمر بن المثنى، وهو مؤلّف أدبي ومرجع تاريخي مهمّ، و ديوان الفرزدق بشرح وتحقيق إيليا الحاوي، وأيضاً شرح ديوان جرير للصاوي، ومؤلف الطرابلسي الموسوم ب: خصائص الأسلوب في الشوقيات، وكذلك الدراسة الأسلوبية القيّمة لمحمود عبد الباسط بعنوان: الغزل في شعر بشار بن برد. ويتكوّن هذا البحث من ثلاثة فصول وخاتمة:

فصل الأول تطرقت فيه إلى مفهوم التكرار وأقسامه عند القدماء والمحدثين، وبالتالي كان هذا الفصل يحوي مبحثين:

مبحث أول درست فيه مفهوم التكرار عند القدماء وأقسامه، حيث وجدت أن القدماء اهتموا بالتكرار من باب كشف بلاغة الخطاب القرآني وإظهار سحر بيانه، وقد نظروا للتكرار نظرة عقلية تبحث في فائدة المكرر في العبارة، وقسموه قسمين: تكرار اللفظ والمعنى، وتكرار المعنى فقط.

مبحث الثاني عرضت فيه رؤية المحدثين لظاهرة التكرار وتقسيماتهم لها، حيث اختلفت نظرتهم عن القدماء، وذلك أن التكرار عندهم أصبح جزءاً هاماً في هيكل القصيدة يسهم بشكل كبير في الإيقاع والدلالة، وهو ما جعلهم يقسمون التكرار حسب موضعه في القصيدة الحديثة في الغالب. ومن تلك الأقسام: التكرار الهندسي، وتكرار التقسيم، والتكرار الوظيفي.

فصل ثان تناولت فيه نظام تكرار الألفاظ في نقائض الشعراء من خلال البحث في الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، وقد قسمته إلى مبحثين كذلك:

أول، أفردته لتناول نظام التكرار في الإيقاع الخارجي، وذلك بكشف اللثام عن تكرار الأوزان الشعرية ودلالاتها، حيث وجدت أن بحر الطويل كان أكثر الأوزان استعمالاً، وقد نُظمت القصائد كلها على منوال الأوزان التامة، أما القافية فقد أقتصر على المطلقة منها.

وثان، وتناولت فيه نظام التكرار في الإيقاع الداخلي، وقد رصدت في هذا الجزء من البحث تكرار الصوت في مساحة البيت ودلالته، كما بحثت في تكرار الكلمة أفقياً وعمودياً في النص، حيث وجدت بعض الدوال تتكرر

عن قصد لتوحي بدلالات يريد الشاعر إيصالها للمتلقي. ثم تتبعت تكرار الجملة أو العبارة في نصوص النقائض، إلا أنني لم أعثر على الشيء الكثير منه.

فصل ثالث وارتأت من خلاله التدقيق في تصفح إبداع الشعراء، وذلك عن طريق دراسة الإيقاع بنوعيه لكن في نقيضتين فقط أي نص واحد لكل شاعر، وقد سلكت هذا المسلك رغبةً في الثبت من ما وجدته في عموم النصوص، على أن يكون بين النصين المختارين ترابط، وصلة ونعني به: نقيضة وردّها. وقد تكشفت لي . بفضل هذا . جوانب كانت خفية؛ لم تتضح إلا في التطبيق.

خاتمة حاولت فيها استظهار أهم النتائج التي توصلت إليها.

وفي الأخير أقدم للأستاذ المشرف الدكتور **جلولي العيد** الشكر الجزيل على كل المساعدات والتسهيلات التي قدّمها لي أثناء إعداد هذا البحث، بنصائح السيدّة وإرشاداته الصائبة، وتواضعه المعهود، فكان نعمّ العون، ونعم السند. كما لا أنسى ذلك الدعم والتشجيع الذي حباني به الأساتذة: علي محادي من جامعة ورقلة، وبوعلام بوعامر من جامعة غارداية، والزميلان، عمر الشنيني، وبوعلام أولاد يحيى، فجزاهم الله عني كلّ خير. وقبل أن نختم، هناك كلمة لا بد من ذكرها في هذا المقام، وهي الاعتراف بأن هذا البحث المتواضع هو جهد مقلّ لا يدّعي الكمال فيه، حتى يقف قارئٌ بحثي موقف من يلتمس لي العذر فالكمال لله وحده.

متليلي في : 10 جانفي 2010 م

الموافق ل : 24 محرم 1431هـ

مختار سويلم

الفصل الأول:

التكرار عند القدماء والمحدثين

المبحث الأول:

مفهوم التكرار وأقسامه عند القدماء

1 . مفهوم التكرار:

لغة :

جاء في كتاب العين "الكّر: الحبل الغليظ ، وهو حبل يصعد به على النخل ... والكّر: الرجوع عليه، ومنه التّكرار¹، ويقول الجواهري في صحاحه: والكّر: الرجوع، يقال: كَرّه، وكَرّ بنفسه، يتعدّى ولا يتعدى... وكَرّرت الشيء تَكَريراً وتَكَرّراً². وبذلك تتضح لهذا المعنى صيغتان: تكرار وتكرير. أما الزمخشري فيذكر صيغة أخرى للفعل كَرّ حيث يقول: " كَرر: انهمز عنه ثم كَرّ عليه كروراً،.... وكَررت عليه الحديث كَرّاً، وكَررت عليه تَكَرّراً، وكَرّر على سمعه كذا وتَكَرّر عليه."³

اصطلاحاً:

نظر البلاغيون⁴ العرب . من الذين اهتموا بالتكرار⁵. إلى هذا الأسلوب من زوايا مختلفة على اعتباره قسمًا واحدًا أو هو أقسام مختلفة وذلك بالنظر لحصوله في اللفظ أو في المعنى. فابن الأثير (ت637هـ) . مثلاً . يعرف التكرار بقوله: " هو دلالة اللفظ على المعنى مرددًا، كقولك لمن تستدعيه (أسرع، أسرع)، فإن المعنى مردد، واللفظ واحد."⁶ أي إعادة ذات اللفظ للدلالة على نفس المعنى، فظاهرة التكرار لديه " تقع في ترديد المعنى وتكريره، والدال واحد."⁷

أما ابن أبي الأصعب المصري(ت654هـ) فيقول فيه: " وهو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد "⁸. وكأنه يحرص التكرار في قسم واحد هو تكرار اللفظ والمعنى معًا، مادام قد أشار إلى الغاية منه وهي التأكيد، المدح، الذم، أو التهويل والوعيد. إلا أنّ ابن الناظم(ت686هـ) يرى التكرار في "إعادة اللفظ لتقرير معناه، ويُستحسن في مقام نفي الشك، كقوله:

-
- 1- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين مرتبًا على حروف المعجم، ت: ع الحميد هندواوي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1424/1هـ. 2002م، مادة (ك ر ر).
 - 2- ابن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ت: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، لبنان، ط1990/4، مادة (ك ر ر).
 - 3- الزمخشري، أساس البلاغة، ت: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1419/1هـ. 1998م، مادة (ك ر ر).
 - 4- من أوائل المتكلمين في التكرار ابن قتيبة حيث خصص له بابًا أسماه: تكرار الكلام والزيادة فيه. ينظر: ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ت: أحمد صقر، دار التراث، مصر، ط1393/2هـ. 1973م، ص232.
 - 5- ترجع نازك الملاثة عدم الاهتمام بأسلوب التكرار في عصرهم إلى عدم أهميته آنفذ. ينظر: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، ط1983/7، ص275 وما بعدها.
 - 6- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ويليهِ: الفلك الدائر على المثل السائر لابن أبي حديد، ت: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، (د،ط)، ج2، ص345.
 - 7- فايز القرعان، تقنيات الخطاب البلاغي والرؤيا الشعرية (دراسة نصية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط2004/1، ص134.
 - 8- ابن أبي الأصعب المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ت: حفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، (د،ط)، ص375.

لِسَانِي لِسْرِي كَثُومٌ كَتُومٌ وَدَمْعِي بِحَبِّي تُمُومٌ تُمُومٌ¹

من الواضح أنه حدّد وظيفة تكرار الدال، التي تكمن في تقرير المعنى وتأكيده لإزالة الشك.

يقسم ابن الأثير الحلبي (737هـ) التكرار إلى قسمين بقوله: "وأما التكرار، فهو قسمان: أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى، والآخر يوجد في المعنى دون اللفظ، فأما الذي يوجد في اللفظ والمعنى فكقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع، وأما الذي يوجد في المعنى دون اللفظ؛ فكقولك: أطعني ولا تعصني، فإن الأمر بالطاعة هو النهي عن المعصية.²" المعصية.²

ويحدّد السجلماسي³ مفهوم التكرار بشكل فاق به سابقه حيث وسّع فيه بقوله: "والتكرار اسم لمحمول يشابه به شيء شيئاً في جوهره المشترك لهما"⁴. فقد أدخل بهذا المفهوم تحت مصطلح التكرار كلّ تركيب تكراريّ "يعتمد" يعتمد على رتبة عنصرين لغويين فأكثر، بحيث تخضع لنظامه الخاص"⁵، كالتجنيس مثلاً. وقد جعل التكرار نوعين في قوله "فلذلك هو جنس عال تحته نوعان: أحدهما: التكرير اللفظي، ولنسمّه مشاكلة، والثاني: التكرير المعنوي، ولنسمّه مناسبة"⁶.

من خلال هذه التعاريف، يتضح أن للتكرار قسمين لا أكثر، تكرر اللفظ بمعناه، وتكرار المعنى دون لفظه، إلا أن الدكتور عز الدين السيد في مؤلّفه "التكرير بين المثير والتأثير" يرى بأن ابن رشيق (456هـ) قد قسم التكرار ثلاثة أقسام⁷ حيث يقول: "قسم ابن رشيق التكرار ثلاثة أقسام: تكرر اللفظ دون المعنى، وهو الأكثر، وتكرار المعنى دون اللفظ، وهو الأقل، وتكرار اللفظ والمعنى، وقد حكم عليه بأنه «الخدلان بعينه»"⁸.

إلا أنني ومن خلال البحث والتمحيص فيما ذهب إليه الدكتور عز الدين، وبالعودة لكتاب العمدة تبين خلاف ذلك، حيث يقول ابن رشيق في باب التكرار: "وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ جميعاً فذلك الخدلان بعينه"⁹. فعند مراجعة هذا القول؛ يتضح أنه لم يصرح بهذا التقسيم، وما قوله «فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخدلان بعينه» إلاّ تنبيه من عدم ورود مجرد احتمال اجتماع تكرر اللفظ وتكرار المعنى في موضع واحد،

1- ابن الناظم، المصباح في المعاني والبيان والبدیع، ت: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، مصر، ط1/1409هـ. 1981م، ص232.

2- ابن الأثير الحلبي، جوهر الكنز، ت: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، مصر، (د، ط)، ص257.

3- أبو محمد القاسم السجلماسي، من نقاد القرن الثامن الهجري بالمغرب، سنة وفاته مجهولة، انتهى من تأليف المنزغ البديع في تجنيس أساليب البديع سنة 704هـ الموافق لـ 1304م.

4- السجلماسي، المنزغ البديع في تجنيس أساليب البديع، ت: علال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب، ط1/1401هـ. 1981م، ص476.

5- سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبية رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، و عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1/2007، ص207.

6- السجلماسي، ص476/477.

7- نفس التصور يراه سامي محمد عبابنة، ينظر: التفكير الأسلوبية رؤية معاصرة ..، ص209.

8- عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، لبنان، ط2/1407هـ. 1986م، ص107.

9- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل، لبنان، ط5/1401هـ. 1981م، ج2، ص74/73.

كمن يقول: أظعني أظعني، ولا تعصني، وهي إشارة منه فقط إلى عدم ورود مجرد الاحتمال¹، وذلك باستعماله لأسلوب الشرط الذي ينفي به القسم الثالث، بقوله «الخذلان بعينه». وعليه فإني أتساءل عن الدليل الذي بنى عليه الدكتور عز الدين استنتاجه للقسم الثالث للتكرار عند ابن رشيق.

إن تلك التعاريف المتعلقة بالتكرار " ترصد دقة في الكشف عن حركة هذا الشكل البلاغي في السياق، فهي إشارة إلى أن التكرار يتشكل في مستويين: الأول مستوى دالّي ومعنوي، والثاني مستوى معنوي"²، وبهذا يمتاز المستويان في تجسيد الظاهرة، " فالتكرار إذن، يأخذ نسقا لغويًا متميزًا في صورته الأولى من الصورة الثانية، وذلك أنه في صورته الأولى يشكل ظاهرة لغوية بارزة في السياق، فهي ظاهرة لغوية تطفو على المستوى السطحي للبنية اللغوية ثم توول إلى أعماق هذه البنية من خلال شبكة العلاقات السياقية التي تولد المعاني على مستويات مختلفة."³

في الخطاب العادي عمومًا والبلاغي خصوصًا لا بد من دافع يقود المتكلم لتكرار لفظة بذاتها أو إعادة تعبير بعينه، وإلا لكان ذلك الجهد زائدًا لا فائدة منه، وعلى الإطلاق؛ فمثير التكرير ودافعه "إما أن يعود على الإيقاع، وإما أن يعود على موضوعه. ولا يتصور أن يخلو أحدهما عن اقتترانه بصاحبه"⁴، فالإيقاع . بهذا . يخدم الموضوع، ويتفاعل معه لتحصل الفائدة ويتحقق الغرض من الخطاب. إلا أن البلاغيين " يميزون بين نوعين من التكرار، تكرر حسن لا يتحقق إلا على يديّ من عرف بفصاحته ودقته في التعبير، وتكرار قبيح يسهل الانزلاق فيه، ويحط من قيمة السياق الذي يحتويه"⁵، لذلك وضعت قواعد أولية تضبط هذا التكرار وتقيّد استعماله حتى لا يخرج عن السيطرة، ولعل أهم هذه القواعد أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام للخطاب " وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها. كما أنه لا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عمومًا من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية. فليس من المقبول مثلاً، أن يكرر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظاً ينفر منه السمع"⁶.
ومن هذا قول أبي الطيب المتنبي:

فَقَلَّعْتُ بِأَهْمُ الَّذِي قَلَّعَ الْحِشَا قَلَّعْتُ عَيْسٍ كُلهُنَّ قَلَّعْتُ
إِذَا اللَّيْلُ وَارَانَا أَرْتْنَا خِفَافُهَا بِقَدْحِ الْحَصَى مَا لَا تُرِينَا الْمَشَاعِلُ⁷

¹ - عز الدين السيد نفسه تساءل عن قصد ابن رشيق من قوله في القسم الثالث المحتمل: وذلك الخذلان بعينه. و في نفس الوقت؛ في موضع آخر

يتكرر فيه اللفظ والمعنى معاً، ومع ذلك يجده شعراً مليحاً. انظر: التكرير بين المثير والتأثير، ص107/108.

² - فايز القرعان، تقنيات الخطاب البلاغي، ص135.

³ - المرجع نفسه، ن ص.

⁴ - عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص85.

⁵ - فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1/2004، ص24.

⁶ - نازك الملائكة، ص264.

⁷ - أبو الطيب المتنبي، الديوان بشرح أبي العلاء المعري، ت: عبد المجيد دياب، دار المعارف، مصر، ط1413/2 هـ. 1992م، ج1، ص127.
القلال: جمع الثُّقُل، وهي الناقة الخفيفة. والعيس: الإبل التي يعلو بياضها شقرة.

و الخلل . كما هو واضح . يكمن في تكرار(قلقل)، و(قلاقل) في البيت الأول، لذا "عاب الصاحب ابن عباد أبا الطيب بهذا البيت بقوله: ما له قلقل الله حشاه وهذه القافات الباردة."¹

2 . أنواع التكرار:

بعض الأشكال البديعية والأنماط البيانية في البلاغة تشارك التكرار الخالص في خصائصه البنائية كالجناس، والترديد، والمجاورة، ورد الأعجاز على الصدور، وغيرها، فهي مسميات بلاغية تدل على تضمن العبارة لفظاً أو ألفاظاً مكررة، أو تضمن التعبير تركيباً مكرراً إلا أن اهتمام البلاغيين . على رأي ناصر عاشور . كان منصباً على دور التكرار في سياق الكلام وليس على دلالة هذا التكرار ومعناه في تلك المسميات البلاغية² . وعلى هذا الأساس كان التكرار عندهم نوعين:³

. النوع الأول: تكرار يوجد في اللفظ والمعنى.

. النوع الثاني: تكرار يوجد في المعنى دون اللفظ.

أما الأول فهو منقسم إلى قسمين: مفيد وغير مفيد، والمفيد منقسم بدوره إلى فرعين: ما دل على معنى واحد والمقصود به غرضان مختلفان، وما دل على معنى واحد والمقصود به غرض واحد. أما النوع الثاني فهو منقسم أيضاً إلى قسمين: مفيد وغير مفيد، والمفيد منقسم . هو كذلك . إلى فرعين: ما دل على معنيين مختلفين، وما دل على معنى واحد. مع ملاحظة أنه من واجبنا . بهذا الصدد . الإشارة إلى مصطلحين يتعلقان بالتكرار، هما: الإطناب، والتطويل، حيث اختلف في ماهيتهما؛ وذلك " أن علماء البيان لهم في ذلك مذهبان، المذهب الأول أن الإطناب هو التطويل، وهذا المحكي عن أبي هلال العسكري، وعن الغانمي أيضاً...، المذهب الثاني أنهما يفترقان، فإن الإطناب يذكر لفائدة عظيمة بخلاف التطويل، فإنه لا فائدة وراءه، وهذا هو الذي عليه الأكثر من علماء البلاغة"⁴، ومن أبرز هؤلاء العلماء ابن الأثير⁵ حيث يعدّ التكرار الذي يأتي لفائدة جزءاً من الإطناب، والذي يأتي يأتي بغير فائدة يعتبره فرعاً من التطويل.

بالعودة إلى تقسيم التكرار السابق، مع هذه المعطيات الجديدة يمكن إيجاز كل ذلك في المخطط التالي:

مخطط تقسيم التكرار حسب إفادته

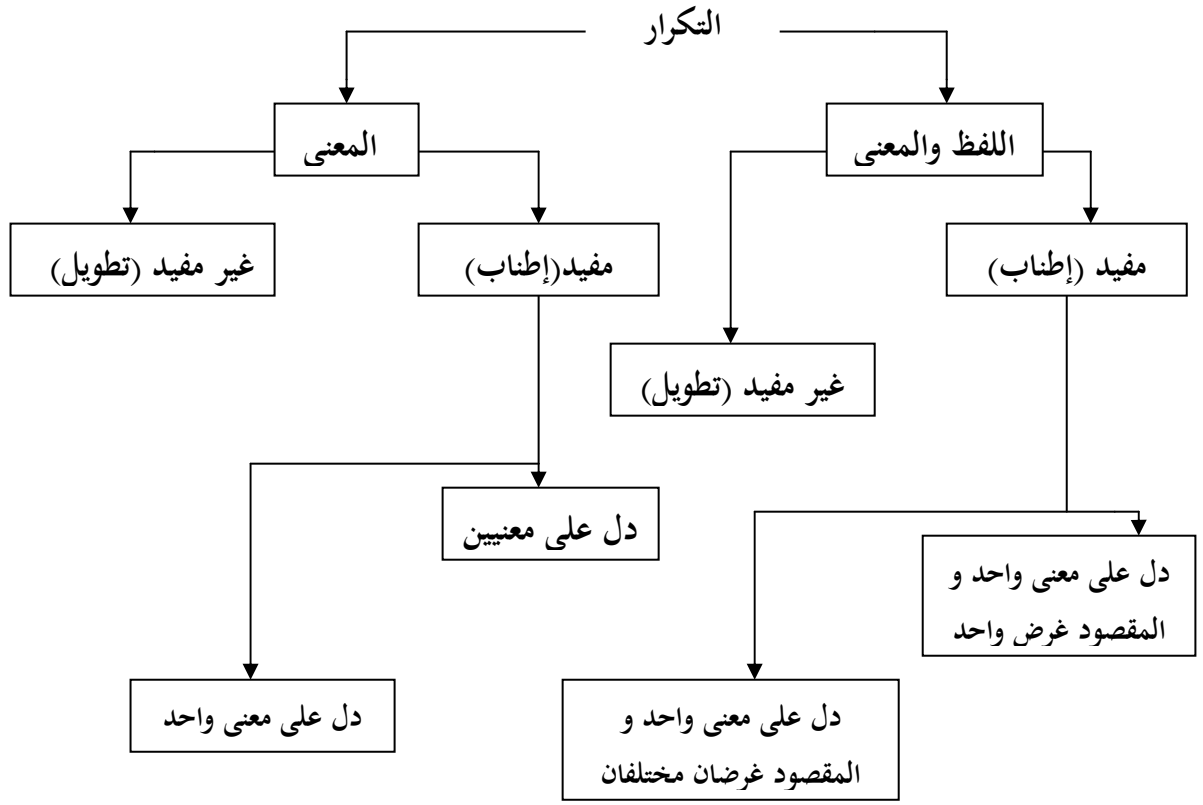
¹ - أبو الطيب المتنبي، الديوان، ج 1، ص127 (الهامش).

² - ينظر: محمد ناصر عاشور، ص25.

³ - ينظر: يحيى بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ت: عبد الحميد هندواوي، المكتبة العصرية، لبنان، ط1/1423 هـ. 2002م، ج2، ص94 وما بعدها. و ابن الأثير، ج3، ص3 وما بعدها. وابن الأثير الحلبي، ص259/257. ومحمد ناصر عاشور، ص25.

⁴ - ابن حمزة العلوي، الطراز، ج2، ص124/123.

⁵ - ينظر: ابن الأثير، ج2، ص345.



لتفادي الإطالة والتشعب في شرح هذه الأقسام، يمكن التركيز على المفيد وغير المفيد منها؛ وعليه يكون الأمر على النحو الآتي:

أولاً . التكرار¹ المفيد:

وهو الذي يحدث في مواضع ترتبط بحاجة المتكلم في إيصال ما يريد من معنى، فيكون له بذلك أثر الحُسن في الكلام معني ولفظاً، لأن "التكرير إنما يأتي لما أهم من الأمر، بصرف العناية إليه ليثبت ويتقرر"². والتكرار بهذا المفهوم ينقسم إلى " أربعة أقسام"³ هي:

1 . تكرر مفيد يوجد في اللفظ والمعنى، يدل على معنى واحد والمقصود به غرضان مختلفان:

مما يجري هذا المجرى قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ حَقَّ تَقْوَاهُ ۖ وَلَا تَلْمِزُوا الْمُؤْمِنِينَ فَيَتَضَلَّوْا سَبِيلَ اللَّهِ بِالْغُلُوبِ ۚ إِنَّ اللَّهَ قَدِيرٌ عَظِيمٌ﴾⁴، فكرر (الرحمن الرحيم) مرتين، والفائدة في ذلك أن الأول يتعلق بأمر الدنيا والثاني بأمر الآخرة،⁵ لأن (الرحمن الرحيم) الأولى جاءت قبل (العالمين)، والثانية قبل (يوم الدين).⁶

ومما يعدّ من هذا الباب أيضاً قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ حَقَّ تَقْوَاهُ ۖ وَلَا تَلْمِزُوا الْمُؤْمِنِينَ فَيَتَضَلَّوْا سَبِيلَ اللَّهِ بِالْغُلُوبِ ۚ إِنَّ اللَّهَ قَدِيرٌ عَظِيمٌ﴾⁷، وقد ظن أقوام أن في هذه الآيات " تكرير لا فائدة منه، وليس الأمر كذلك، فإنّ معنى قوله (لا أعبدُ) يعني في المستقبل من عبادة آلهتكم، ولا أنتم فاعلون فيه ما أطلبه منكم من عبادة إلهي، (ولا أنا عابِدٌ ما عبَدْتُم)، أي: وما كُنْتُ عابِداً قطُّ فيما سلفَ ما عبَدْتُم، يعني أنّه لم يُعْهَدْ مِيَّ عبادة صنمٍ في الجاهليّة في وقتٍ ما، فكيف يُرْجَى ذلك مِيَّ في الإسلام؟. (ولا أنتم عابِدُونَ) في الماضي في وقتٍ ما ما أنا على عبادته الآن."⁸

1- في الفصل الخاص بالتأكيد، يجعل ابن حمزة العلوي للتأكيد مجريين: عام ويتعلق بالمعاني الإعرابية، وخاص ويتعلق بعلوم البيان. ويقال له التكرير أيضاً. أي التأكيد والتكرار شيء واحد في ما يتعلق بالبيان. ينظر: الطراز، ج2، ص94. إلا أن ابن الأثير الحلبي في هذا الأمر يرى خلاف ذلك، في قوله: ولا فائدة للتكرير إلا التوكيد. ينظر: جواهر الكنز، ص257.

2- ابن الأثير، ج3، ص11.

3- اعتمدنا في هذا الطرح على كتاب: التكرار في شعر محمود درويش. ينظر: فهد ناصر عاشور، ص26 وما بعدها.

4- سورة الفاتحة، الآيات: 4/1.

5- ابن الأثير، ج3، ص8/7.

6- هذا الشاهد يعتمد في حال اعتبار البسملة جزءاً من الآية الأولى، وذلك عند الكوفي والمكي، والحسن وغيرهم. ينظر في ذلك: جلال الدين السيوطي، الإتيقان في علوم القرآن، ضبط وتصحيح: محمد سالم هاشم، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1425/1هـ. 2004م، ص104/105.

7- سورة الكافرون.

8- ابن الأثير، ج3، ص09. ولابن قتيبة رأي مخالف في هذا التكرار حيث يربطه بسبب نزول السورة. ينظر: تأويل مشكل القرآن، ص337.

"كقوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ حَقَّ تَقْوَاهُ وَاللَّهَ أَعْلَمُ بِمَا تَعْمَلُونَ﴾¹. فالأمر بالمعروف خير، وليس كل خير أمرًا بالمعروف، وذلك أن الخير أنواع كثيرة؛ من جملتها الأمر بالمعروف²، أي الانتقال من ذكر العام (الخير) إلى الخاص (الأمر بالمعروف)، وذلك بقصد التنبيه على فضله³.

4. تكرار مفيد يوجد في المعنى فقط، ويدل على معنى واحد:

من شواهد قولنا: " لا إله إلا الله وحده لا شريك له "، فقولنا (لا إله إلا الله)، مثل قولنا (وحده لا شريك له)، وهما في المعنى سواء، إذ يدلان على أمر واحد هو وحدانية الله⁴. وكقوله تعالى على لسان يعقوب . عليه السلام .

: "﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ حَقَّ تَقْوَاهُ وَاللَّهَ أَعْلَمُ بِمَا تَعْمَلُونَ﴾" :
 ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ حَقَّ تَقْوَاهُ وَاللَّهَ أَعْلَمُ بِمَا تَعْمَلُونَ﴾⁵، فإنَّ البتَّ والحزن بمعنى واحد، وإنما كرره ها هنا لِشِدَّةِ الخُطْبِ النازل به⁶. ومن هذا القبيل قول بعضهم⁷ في أبيات الحماسة:

نَزَلْتُ عَلَى آلِ الْمَهْلَبِ شَاتِيًّا بعيدًا عن الأوطان في زَمَنِ المِحْلِ
 فَمَا زالَ بي إِكْرَامُهُمُ وافتقَادُهُم وإِحْسَانُهُم حَتَّى حَسِبْتُهُمُ أَهْلِي⁸

"فإنَّ الإِكرامَ والافتقَادَ داخِلانِ تحتِ الإِحسانِ، وإِنما كَرَّرَ ذلكَ للتَّنويهِ بذكرِ الصنيعِ والإيجابِ لِحَقِّه"⁹.

ثانيًا. التكرار غير المفيد:

1- سورة آل عمران، الآية: 104.

2- ابن الأثير، ج3، ص27.

3- المرجع نفسه، ص28.

4- فهد ناصر عاشور، ص27.

5- سورة يوسف، الآية: 86.

6- ابن الأثير، ج3، ص30.

7- البيتان منسوبان ل: بُكَيْرِ بنِ الأَخَسِ في البيان والتبيين(ج233/3)، وغير منسوبين لأحد في شرح ديوان الحماسة.

8- أبو تمام، ديوان الحماسة، ج1، ص109.

9- ابن الأثير، ج3، ص34.

وهو ما جاء بخلاف المفيد، أي " ما كان مستغنى عنه غير مستفاد به زيادة معنى لم يستفيدوه بالكلام الأول، لأنه حينئذ يكون فضلاً من القول ولغوًا"¹؛ فتكرار الكلام هنا زائد عن الحاجة، "يقدم في الفصاحة، ويغض مع طلاوتها،"² وهذا النوع ينقسم إلى قسمين هما:

1. تكرار غير مفيد يوجد في اللفظ والمعنى:

كتكرار كلمة (بال) في بيت امرئ القيس:

يُفُوْدُ بِنَا بِالٍ وَيَتْبَعُنَا بِالٍ³

أَلَا إِنِّي بِالٍ عَلَى جَمَلٍ بِالٍ

ومن ذلك بيت المتنبي وقد أشرنا إليه سابقاً:

فَلَقَلُّ عَيْسٍ كُلُّهُنَّ قَلَقَلٌ

فَقَلَقَلْتُ بِالْهُمُ الَّذِي قَلَقَلِ الْحِشَا

يعلق عز الدين السيد على إنكار ابن الأثير لتكرار المتنبي لمادة (ق ل ق ل) في هذا البيت بقوله: "والحق معه، فبيت أبي الطيب قبيح التكرار، إلا أن يكون أراد به السخرية والتشنيع على تلك القلاقل."⁴ ومن هذا الباب أيضاً قول المتنبي:

لِمِثْلِي عِنْدَ مِثْلِهِمْ مَقَامٌ⁵

لَمْ أَرِ مِثْلَ حَيْرَانِي وَمِثْلِي

يتقد ابن الأثير بيت المتنبي بقوله: "فهذا التكرير الفاحش الذي يؤثر في الكلام نقصاً"⁶. إلا أن ابن أبي حديد يخالف هذا الرأي بل ويخطئ صاحبه، وذلك أنه لا يرى في هذا البيت تكراراً كما فهمه ابن الأثير، لأن الشاعر لم يكرر كما تكررت ألفاظ الآية⁷ [8 سورة الأنفال]، ولا وجد اللفظ والمعنى معاً مرددين مكررين في هذا البيت، ولكن أول ألفاظه يُعطي معنًى مجملاً، والثاني يعطي معنى مفصلاً، وهو شرح ذلك الجمل، فلم يكن ذلك تكريراً مشتملاً على إعادة اللفظ والمعنى معاً، فلم يُجزِ إدخاله في هذا القسم"⁸. والمفهوم من رأي ابن أبي حديد أنه يعتبر هذا البيت مثلاً للتكرار المفيد؛ لأن ما توهمه ابن الأثير تكراراً لأجل التكرار فقط؛ إنما هو تفصيل لما سبقه، وبذلك يكون ابن الأثير. حسب رأي ابن أبي حديد دائماً. قد أخطأ في تشخيص هذا التكرار وفي إدراك

¹ - الخطابي، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ت: محمد خلف ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط1976/3، ص52.

² - ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ت: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، ط1996/1، ص96، نقلاً عن: فهد ناصر عاشور، ص23.

³ - امرؤ القيس، الديوان بشرح أبي سعيد السكري، ت: أنور أبو سويلم ومحمد الشوابكة، مركز زايد للتراث التاريخي، الإمارات، ط1421/1 هـ. 2000م، مج1، ص340.

⁴ - عز الدين السيد، ص113.

⁵ - أبو الطيب المتنبي، الديوان، ج1، ص362. يقول: لم أر من هو مثلي في الفضل، يقيم بين قوم لا يشاكلونه، لأنهم سئلة أحساء، فمقامي فيما بينهم عجيب.

⁶ - ابن الأثير، ج3، ص25.

⁷ - ذكر ابن الأثير الآية في معرض حديثه عن هذا القسم من التكرار ليزيل التوهم من تشابه التكرار الموجود بها، والتكرار في بيت المتنبي.

⁸ - ابن الأثير، المثل السائر، ج4، ويليه: الفلك الدائر على المثل السائر، لابن أبي حديد، ص285.

حقيقته. إلا أن الأمر . في رأينا . أعقد من أن يُفهم كما يرى ابن أبي حديد، لأن البيت يخلو من قرائن تؤدي إلى هذا الفهم.

2. تكرار غير مفيد يوجد في المعنى فقط:

يعدّ صاحب الطراز¹ التأكيد في مجال البيان تكريرًا، فالمصطلحان بمعنى واحد، وللتأكيد . حسب . قسمان: في اللفظ والمعنى، وفي المعنى فقط، وللقسم الثاني ضربان : مفيد وغير مفيد. يقول في التكرار الذي نحن بصدده: " الضرب الثاني : من التأكيد من غير فائدة وهو أن ترد لفظتان مختلفتان تدلان على معنى واحد، وهذا كقول أبي تمام:

فَسَمَ الرِّمَانَ رُبُوعَنَا بَيْنَ الصَّبَا
وَقَبُولَهَا وَدُبُورَهَا أَثَلَاثًا²

فالصَّبَا والقَبُول، لفظتان تدلان على معنى واحد، وهما اسمان للريح التي تهب من ناحية المشرق، ونحو قول الحطيئة:
قَالَتْ أُمَامَةُ لَا تَجْرَعُ فُقُلْتُ لَهَا
فَالْعَزَاءُ هُوَ الصَّبِرُ، لَأَنَّ مَعْنَاهُمَا وَاحِدًا.⁴

في هذه المسألة . حسب ابن الأثير . يعاب على الشاعر هذا الخطأ في موضع دون موضع، "وأما الموضع الذي يعاب استعماله فيه فهو صدور الأبيات الشعرية وما والاهاء، وأما الموضع الذي لا يُعاب فيه فهو الأعجاز من الأبيات، لمكان القافية، وإنما جاز ذلك وإن لم يكن عيبًا، لأنه قافية، والشاعر مضطر إليها، والمضطر يحلُّ له ما حَرَّمَ عليه، كقول امرئ القيس في قصيدته اللامية التي مطلعها:

(أَلَا أَنْعِمَ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلُّ الْبَالِي)

فقال:

وَهَلْ يَنْعَمَنَّ إِلَّا سَعِيدٌ مُخَلَّدٌ
قَلِيلُ الْهُمُومِ لَا يَبِيْتُ بِأَوْجَالٍ⁵

وإذا كان قليل الهموم فإنه لا يبيت بأوجال، وهذا تكرير للمعنى، إلا أنه ليس بعيب، لأنه قافية. وكذلك قال الحطيئة:

قَالَتْ أُمَامَةُ لَا تَجْرَعُ فُقُلْتُ لَهَا
إِنَّ الْعَزَاءَ وَإِنَّ الصَّبَرَ قَدْ عُلبَا

¹ - أشرنا لهذه الملاحظة سابقًا، انظر هامش الصفحة 13 من هذا الفصل.

² - أبو تمام، الديوان بشرح الخطيب التبريزي، ت: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ط5 (د،ت)، مج1، ص312.

³ - الحطيئة، الديوان، اعتنى به: حمدو طمّاس، دار المعرفة، لبنان، ط2/1426هـ. 2005م، ص19.

⁴ - ابن حمزة العلوي، ج2، ص100.

⁵ - امرؤ القيس، الديوان، مج1، ص340.

هَلَا التَّمَسَّتْ لَنَا إِنْ كُنْتُ صَادِقَةً 1
مَالاً نَعِيشُ بِهِ فِي النَّاسِ أَوْ نَشْبًا

فالبيت الأول معيب، لأنه كرر العزاء والصبر، إذ معناهما واحد، ولم يرذا قافيةً، لأن القافية هي الباء،
وأما البيت الثاني فليس بمعيب، لأن التكرير جاء في النشْب، وهو قافية.²

في ختام هذا الجزء من البحث، ونحن ندرس أقسام التكرار حسب تقسيم علماء البلاغة لاحظنا أمرين هما:
اعتماد الآيات القرآنية كشواهد فيما يفيد من التكرار.

تكرار نفس الشواهد والأمثلة التي ساقها هؤلاء العلماء في مؤلفاتهم، وبخاصة الشواهد الشعرية.

أما الأمر الأول فنعتقد أن السبب يعود لهدف أولئك العلماء من التطرق لظاهرة التكرار، والذي يركز في
الأساس الأول على الدفاع عن القرآن الكريم، وتوضيح بلاغته، إذ أُثيرت حول القرآن شبهات وقضايا تطعن في
إعجازه، ومن بين ما أثاره الملحدون؛ قضية التكرار التي عدت من النقائص والعيبي. والحقيقة "أنَّ أساليب التكرار
في القرآن من النوع المحمود، فقد ورد التكرار في الأمور المهمة والمعاني التي يحرص القرآن على أن يبثها في القلوب
ويثبتها في الضمائر، وقد أشار سبحانه إلى الغرض من التكرار فقال: ﴿

وَمَا يَذَّكَّرُ بِهِ إِلَّا الْقَلِيلُ ۗ وَالْحَقُّ أَكْبَرُ ۗ﴾ وقال تعالى: ﴿

أما بخصوص الأمر الثاني، فسنترك لابن رشيقي مهمة الجواب، وذلك في معرض تطرقه لباب التكرار وشواهد
الشعرية في عمدته، حيث يقول: "وقد نقلت هذا الباب نقلاً من كتاب عبد الله بن المعتز (ت296هـ) إلا ما لا
خفاء به عن أحد من أهل التمييز، واضطرني إلى ذلك قلة الشواهد فيه"⁷. وقد يكون رأيي فهد عاشور أقرب
للصواب في هذه القضية عندما يصرح قائلاً: "واللافات في مؤلفات البلاغيين ممن تناولوا التكرار بالحديث تشابه
الشواهد فيها، بل تكرارها كما هي عند بعضهم، حتى ليخيل لنا، وكأنه لم يوجد غيرها في العربية. وواقع الأمر إن

1- الخطيئة، الديوان، ص19. البيت الثاني، في الديوان جاء ثالثاً، كما أنه روي بخلاف ذلك:
هلا التمسست لنا إن كنت صادقة مالا فيسكننا بالخرج أو نشبا

2- ابن الأثير، ج3، ص37/36.

3- سورة القصص الآية: 51.

4- سورة طه الآية: 113.

5- محمد أبو موسى، الإعجاز البلاغي، دراسة تحليلية لتراث أهل العلم، مكتبة وهبة، مصر، ط3 / 1427هـ. 2006م، ص81. وينظر: الخطابي،
بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص53.

6- ينظر: جلال الدين محمد بن أحمد الخليلي، وجمال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، تفسير الجلالين بجامش المصحف الشريف بالرسم
العثماني، مكتبة الصفا، مصر، ط1/ 1422هـ. 2002م، ص374، وص303.

7- ابن رشيقي، العمدة، ج2، ص80.

نظرتهم العقلية للمسألة، وتركيزهم على شكلية اللغة (التكرار اللفظي)، ثم رغبة بعضهم في الانتصار لرأي البعض أو تخطئته، كل ذلك قد يكون سبباً في تناقل الشواهد وتكرارها¹. فالصراع بين البلاغيين والمنافسة على التفوق كانا أهم أسباب تكرار هذه الشواهد.

بعد هذه اللّمحة المتعلقة بالتكرار، ندرك أنّ البلاغيين القدماء من الذين اهتمّوا بظاهرة التكرار قد نظروا إليه نظرة عقلية تهتم بفائدة المكرر في الكلام دون غيرها، وذلك يبحث علاقة ما تكرر بسوابقه ولواحقه. على رأي ابن الأثير. ، فاللفظ المكرر يجب أن يضيف شيئاً جديداً للمعنى لا يحصل بدونه وإلا كان زائداً يقدر في بلاغة الكلام، وعلى هذا الأساس نجدهم قد تطرقوا إليه في باب الإطناب والإيجاز، وقد كانت قضية الدفاع عن القرآن الكريم وكشف قمة بلاغته دفعت بأولئك البلاغيين إلى التصدي لهذه الظاهرة في الشعر والبحث عنها في ديوان العرب، ليس بقصد إثباتها كظاهرة عادية في الكلام فقط؛ وإنما إبراز تفوق النص القرآني فيها². وإذا كانت تلك هي نظرة القدماء لظاهرة التكرار، فسنتعرف في المبحث التالي على رؤية المحدثين لهذه الظاهرة وأساس تقسيماتهم لها.

¹ - فهد ناصر عاشور، ص24.

² - لا نقصد أنهم حصوا التكرار بالدراسة دون غيره؛ بل المقصود أنهم تطرقوا للظاهرة ضمن مؤلفاتهم التي ترصد إعجاز القرآن الكريم، ومن بين هؤلاء: ابن قتيبة في مؤلفه: تأويل مشكل القرآن، والباقلاني في مؤلفه: إعجاز القرآن.

المبحث الثاني:

التكرار عند المحدثين الرؤية والأقسام

. التكرار (la répétition) عند المحدثين:

"إذا كان التكرار في رؤية القدماء قد انحصر في تكرار معنوي وآخر لفظي فيما تؤديه المفردة، أو المعنى المكرر في البيت الواحد أو البيتين، فالمحدثون ينظرون إليه ويتعاملون معه وفق رؤية أخرى جديدة تبعد في كثير من الأحيان عن الجانب العقلي الذي استند إليه القدماء في محاكمة هذه الظاهرة"¹، حيث يدخل التكرار المجال الفني للقصيدة بشكل مقصود، ويصبح له دور فاعل في هندسة النص، وتشكله، " إذ يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل كيان العمل الفني ليتحد مفهومه في الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجد في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجد أساساً لنظرية القافية في الشعر وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية... وبهذا فإن وجوده . لاسيما على الصعيد الشعري . ضروري وعضوي له أهميته الكبرى في عملية الإيقاع حتى ولو كان في أبسط مستوياته،"² وتتضح أهمية وفائدة هذا الدور الجديد في الأثر الذي يحدثه التكرار في نفس المتلقي بفضل إيقاعه المنتظم ودلالاته المختلفة.

لعل طبيعة التجربة الشعرية الحديثة هي التي أنتجت هذه الرؤية الجديدة، فالتحرر النسبي من قيود الشكل كان المساهم الأكبر في بروز التكرار في ثوبه الجديد. " وربما بلغت ظاهرة التكرار في القصيدة العربية أقصى تأثير وحضور لها في القصيدة الحديثة، إذ أسهمت كثيراً في تثبيت إيقاعها الداخلي وتسويغ الاتكاء عليه مرتكزاً صوتياً يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول"³، لذلك تستغل القصيدة الحديثة جميع الإمكانيات المتاحة لتحقيق نظامها الموسيقي، وإحداث التأثير المطلوب في المتلقي.

أشارت نازك الملائكة إلى هذه الظاهرة في الشعر العربي وبينت أن التكرار في ذاته ليس جمالاً يضاف إلى القصيدة؛ وإنما هو كسائر الأساليب، يحتاج إلى أن يُستخدم في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات، " فيغني المعنى [أي التكرار] ويرفعه إلى مرتبة الأصالة"⁴؛ كما أنه يمتلك طبيعة خادعة فهو على سهولته وقدرته في إحداث موسيقى يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق

¹ - فهد ناصر عاشور، ص35.

² - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (حساسية الانبثاق الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا/2001، ص 190.

³ - المرجع نفسه، ص191/190.

⁴ - نازك الملائكة، ص263.

التعبير، " فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحسّ اللغوي والموهبة والأصالة"¹؛ فهو يحتوي على إمكانيات تعبيرية تغني المعنى إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه ويستخدمه في موضعه، إلا "أن كثيراً مما كتبت المعاصرون من هذا اللون رديء تغلب عليه اللفظية، وعلّة هذه الرداءة أن طائفة من الشعراء تضيق بهم سبل التعبير فيلجأون إلى التكرار، التماساً لموسيقى يحسبون أنه يضيفها أو تشبهاً بشاعر كبير، أو ملئاً لفراغ"². لذلك يشترط في اللفظ المكرر أن يكون له علاقة بالمعنى العام، يخدم تشكلاته في كل مرحلة من مراحل البناء الفكري للنص.

يتجاوز التكرار في القصيدة الحديثة حيّز البيت ليصل إلى مساحة النص ككلية، وهو ما يجعل الشعراء المعاصرين يستخدمون التكرار. بوصفه تقنية. استخداماً فعالاً في النص، ينهض من حيث المبدأ على أساس "إعادة الفكرة باللفظ متنوعة أو بالألفاظ نفسها أحياناً. وهذا يتطلب قراءة تكرارية تتجاوز استقلال البيت أو الجمل الشعرية الصغرى، وتنظر إلى النص الشعري الحديث نظرة كلية متلاحمة الأجزاء وذات بناء نسيجي موحد، تعمل التقنيات المستخدمة فيه على الوصول إلى أمثل حالة شعرية يمكن أن يكون عليها."³

طبيعة التجربة الشعرية هي التي تفرض وجوداً معيناً للتكرار وتحدد شكله وأداءه الفني، " وهي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كياناً فنياً لنظام تكراري معين"⁴، وعليه فنسبة التكرار في قصيدة ما، وكيفية تخضع لمدى تأثير الشاعر بما كرره من لفظ وأهمية ذلك عنده، لأن " التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"⁵. وعلى هذا الأساس فالتكرار. على رأي " يوري لوتمان". عنصر مركزي في بناء النص الفني، وبخاصة النص الشعري⁶، الذي يُعدّ "الوثيقة الوحيدة التي تحدد حقيقة ما تحويه من تكرار. هل هو إحدى النقاط المركزية فيها، أم أنه تتابع وترديد مسطح شكلي لا فائدة فيه؟"⁷

إن التكرار الشعري البارح الذي يدل على وعي صاحبه الفني والمتقدم، يأتي في القصيدة وفق أشكال مختلفة موظفة بالأساس لتؤدّي دلالتها بأسلوب يضفي على التشكيل عناصر إبداعية جديدة تحقق له شعرية أكبر⁸. إلا أن هذه الأشكال أو الأنماط تعود كثيراً ويرجع اختلافها لذوق الشاعر ورغبته في توزيع الكلمات أو العبارات المكررة على مساحة النص حسب دلالتها، وبذلك تخضع التسمية لهذا الذوق وتلك الدلالة، وهو لبّ ما تقصده.

¹ - المرجع نفسه، ص 264.

² - نازك الملائكة، ص 265.

³ - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 192.

⁴ - المرجع نفسه، ص 190.

⁵ - نازك الملائكة، ص 276.

⁶ - ينظر: فهد ناصر عاشور، ص 37.

⁷ - المرجع نفسه، ن ص.

⁸ - ينظر: بمنى العيد، مجلة الكرمل، العدد 2/1982، ص 147. نقلا عن: محمد صابر عبيد، ص 192.

حسب رأينا . نازك الملائكة بقولها: " وقد اخترت أن أضع لها هذه الأسماء للتمييز بينها دون أن أقصد أن تكون هذه الأسماء نهائية. إن البحث كله ليس إلا محاولة لاستقراء أساس بلاغي لبعض أساليب الشعر المعاصر نستفيد منها في النقد والتدريس."¹

أشارت نازك الملائكة إلى أنواع التكرار وحصرتها في تكرار الكلمة والعبارة والمقطع والحرف، وترى أن أبسط أنواع التكرار تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة، و . حسب رأيها² . هو لون شائع في الشعر المعاصر، يلجأ إليه الشاعر المبتدئ ويجعله مرتكزاً لإيقاع القصيدة على حساب الدلالة، أما الشاعر المتمكن فلا يضعه إلا في الموضع الذي لا يثقل العبارة به ولا يميل بوزنها إلى جهة ما، وبذلك يعطيه الأصلة والجمال، لأنه يدرك أن المعول ليس على التكرار نفسه وإنما على ما بعد الكلمة المكررة.

"إن محاولة حصر أشكال التكرار المستخدمة في القصيدة الحديثة لا يعد أمراً سهلاً وميسوراً بالقياس إلى حجم المنتج الشعري لهذه القصيدة... وذلك لأن قابلية الشاعر الحديث على استحداث نظم تكرارية جديدة بما ينسجم مع وعيه وثقافته المعاصرة والمتنوعة من جهة، ومع ثراء وعمق تجاربه الحيوية من جهة أخرى، يجعل من إمكانية ملاحظتها بدقة ورصد حركيتها من الأمور الصعبة نسبياً"³ . وعليه فأهمّ أنماط التكرار هي التكرار الهندسي، التكرار الشعوري، والتكرار الوظيفي.

1. التكرار الهندسي⁴:

يُقصد به التكرار " الذي يؤدي دوراً بارزاً في هندسة القصيدة، فيبدو منظماً لمضمونها وموجّهاً لرؤية القارئ في آن. ومن صورته تكرار مقطع بعينه داخل القصيدة، أو تكرار عبارة ما في نهاية عدد من المقاطع، أو في بدايتها."⁵ ما يتكرر في هذا النوع يشكل مخططاً هندسياً مقصوداً يسهم في توضيح وتبيين آفاق رؤية الشاعر، حيث يعمل المكرر كمنبه يساعد المتلقي على استيعاب الفكرة مترابطة الأجزاء ومتكاملة الفصول.

تتعدد صور هذا النمط بحسب موضع المكرر في القصيدة الحديثة، ومن تلك الصور:

. التكرار الاستهلالي:

"يستهدف التكرار الاستهلالي في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، توكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي."⁶ ففي قصيدة " دعوة للتذكار " للشاعر محمود درويش مثلاً يتكرر الفعل (مرّ) أربع مرات في مستهل القصيدة:

¹ - نازك الملائكة، ص280.

² - ينظر: نازك الملائكة، ص263 وما بعدها.

³ - محمد صابر عبيد، ص193.

⁴ - تسمى نازك الملائكة مثل هذا النوع من التكرار ب: تكرار التقسيم. ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص284.

⁵ - فهد ناصر عاشور، ص38.

⁶ - محمد صابر عبيد، ص194.

مَرِي بذاكرتي!

فأسواق المدينة

مَرَّت

وباب المطعم الشتوي

مَرَّ

وقهوة الأمس السخينة

مَرَّت.

وذاكرتي تنقرها..

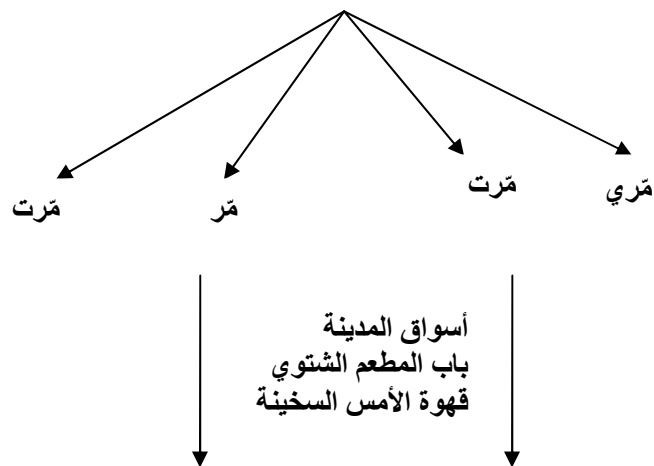
العصافير المهاجرة الحزينة

لم تنس شيئاً غير وجهك

كيف ضاع؟

وأنت مفتاحي إلى قلب المدينة؟¹

تكرر الفعل (مَرَّ) أربع مرات، حيث جاء بصيغة الأمر في المرة الأولى وأُسند إلى ياء المخاطب (مَرِي)، وفي المرتين الثانية والرابعة إلى تاء التأنيث الساكنة (مَرَّت)، وفي المرة الثالثة إلى ضمير الغائب. هذه الكيفية في تكرار الفعل تشكل "مظلة شعرية تهيمن على مناخ القصيدة وتحتويها، كما يمكن ملاحظته من خلال هذه الترسيم:



¹ - محمود درويش، الديوان، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط6/1987م، ص217. 218. نقلا عن: محمد صابر عبيد، ص194.

وبذلك فإنها تحقق توافقاً وانسجاماً تامين بين الإيقاع الصوتي المتولد عن تكرار الأصوات في الفعل المتكرر (مر)، وبين توزيع ذلك على أعمدة المظلة الشعرية بصرياً، مما يؤسس نمطاً من التناسق الإيقاعي المتولد بفعل التكرار الاستهلاكي.¹

قد تتكرر كلمة واحدة في بداياتٍ معينة، تتلاحق معانيها وتتسلسل لخدمة المعنى العام للقصيدة، ومن ذلك تكرار كلمة (ننجح) بداية كل دفقة شعورية ضمن قصيدة لأحمد مطر بعنوان " نضال ":

ننجح في بعض الأحيان

في العوص ليؤرة أنفسنا

لنشم بفغلة حارسنا!

ذكرى رائحة الإنسان!

ننجح في تدريب الدمعة

أن تتعلق بالأجفان.

ننجح في تهريب البسمة

من بين شقوق الأخران!

ننجح أن نرسم بالفحمة

فوق سماوات الحيطان

شمساً رائعة الألوان!

ننجح في تنظيف الطيبة

من بقع الحشية والرؤية

عند ملاقة الجيران!²

يلاحظ أن الكلمة المكررة (ننجح) جاءت مطلع كل دفقة شعورية كعود الثقاب الذي يشعل جذوة، ثم ينتقل فيشعل جذوة أخرى وهكذا إلى أن تضطرم نار القصيدة، ويتجسد المعنى العام الذي يريد الشاعر إبرازه، وهو النضال وعدم الخضوع للمستبد. والممتع في هذا الجزء من القصيدة أن الشاعر استطاع توظيف الكلمة المكررة للدلالة في كل مرة على وسيلة من وسائل النضال كما يراها: الوعي، البصر (الرؤية)، شفاه (الكلام)، اليد (الكتابة)، الثقة في الصديق، الوحدة.

¹ - محمد صابر عبيد، ص 195.

² - بنان أبو عبيد، أجمل أشعار أحمد مطر ونبذة عن حياته، دار حمورابي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1/2007م، ص30.

. التكرار الختامي:

"يؤدي التكرار الختامي دورًا شعريًا مقارنًا للتكرار الاستهلاكي، من حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة، غير أنه ينحو منحى نتجياً في تكثيف دلالي وإيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة."¹

في هذه الصورة، قد تتراكم رسالة العنوان في ختام القصيدة، وتتداعى دلالة هذا العنوان في النهاية ليتعمق التأثير ويتسع، وبذلك تنتقل سلطة الفكرة من الشاعر إلى غيره، ففي قصيدة "ملاحظات في زمن الحب والحرب" لنزار قباني يحتتم ملاحظاته بتوكيد مشاعر الحب الصادقة في ظروف الحرب والدمار؛ حيث يقول في المقطع الرابع عشر والأخير:

أحبك أيتها الغالية..

أحبك أيتها الغالية...

أحبك مرفوعة الرأس مثل قباب دمشق.

ومثل ماذن مصر..

فهل تسمحين بتقبيل جبهتك العالية..

وهل تسمحين بنسيان وجهي القديم..

وشعري القديم..

ونسيان أخطائي الماضية..

وهل تسمحين بتغيير ثوبك؟

إن حزيناً مات..

وإنني بشوقٍ لرؤية أثوابك الزاهية..

أحبك أكثر مما في بالك □ ..

أحبك أكثر مما ببال □ البحار.. وبال المراكب..

أحبك

تحت الغبار.. وتحت الدمار.. وتحت الخرائب..

أحبك.. أكثر من أي يوم مضى..

¹ - محمد صابر عبيد، ص 198/197.

لأنك أصبحت حبي المحارب¹..

عمد الشاعر إلى توزيع معاني الارتباط والصلة بالمخاطبة في الأسطر الأخيرة كمن يؤكد لها، وكأني به يجنح إلى مرفأ الأمان بعد هذا السفر الطويل المتعب، ويتحلى تكريس رسالة العنوان "ملاحظات في زمن الحب والحرب" في الكلمات: أُحِبُّكَ، الغبار، الدمار، الخرائب.
التكرار الدائري:

"ينهض التكرار الدائري على تكرار جملة شعرية واحدة أو أكثر في المقدمة والخاتمة، ربما لا يجيء التكرار في جمل الخاتمة مطابقتاً تماماً لجمل مقدمة القصيدة، إنما يتطابق في جزء كبير منه مع الحفاظ على روح التكرار ومناخه، مع احتمال حصول نتيجة تبرر تطور إنجاز فعل القصيدة على الصعيد الدلالي².
يمكن أن تمثل لهذه الصورة من التكرار الهندسي بقصيدة بعنوان "الخرافة" للشاعر أحمد مطر:

اغسل يديك بماء ناز.
واحلف على ألا تعود لمثلها
واغنم نصيبك في التقدّم..
بالفرار!
دعها ورائك في قرارة موتها
ثم أنصرف عنها
وقل: بسس القراز.
عش ما تبقى من حياتك
للحياة
وكُفَّ عن هدر الدماء على قفاز
لا يُرتجى منها النماء
ولا تُبشَّرُ بالثمار
إلى أن يقول في المقطع الأخير:
هي ذي التجارب أنباتك
بأن ما قد خلته طول المدى

¹ - بنان أبو عيد، أجمل 30 قصيدة حب لنزار قباني، دار حوراني للنشر والتوزيع، الأردن، ط4/2009، ص16/15.

² - محمد صابر عبيد، ص 207.

إكليل عاز

هو ليس إلا طوق عاز.

هي نقطة سقطت

فأسقطت القناع المستعار

وقضت بتطهير اليدين من الخرافة جيّداً

فدع الخرافة في قرارة قبرها

واغسل يديك بماء ناراً!¹

فالمقدمة التي افتتح بها الشاعر قصيدته تكررت في الخاتمة بشكل مختلف، حيث أعاد بعض الكلمات بمعانيها، وكرر بعضها الآخر بالمعنى فقط. يمكن عرض ذلك حسب الشكل التالي:

اغسل الخاتمة	←→	اغسل المقدمة
وقضت بتطهير اليدين من الخرافة جيّداً.	←→	واحلف على ألا تعود لمثلها
فدع الخرافة في قرارة قبرها.	←→	دعها وراءك في قرارة موتها.

يدل هذا البيان الإحصائي على حجم التكرار المتوازن بين المقدمة والخاتمة، "بما يؤكد دائرية التكرار وما ينتج عنها من قيم إيقاعية نابغة من التردد المتباين للأصوات المتجانسة"²، حيث تكررت العبارة الافتتاحية كما هي دون تغيير (اغسل يديك بماء نار)، إلا أنّ غيرها . نقصد الثانية والثالثة في الجدول . كالشجرة، غيرت من شكلها وحافظت على (ثمارها)المعنى، وبالموازنة بين كل عبارة في المقدمة وما يقابلها في الخاتمة نجد أن الشاعر يحقق بذلك بداية قضية ونهايتها، وهي الخرافة وتأثيرها السلبي، ولعل ذلك يظهر في ما يلي:

¹ - بنان أبو عيد، أجمل أشعار أحمد مطر، ص 40/39.

² - محمد صابر عبيد، ص 209.

. اِخْلِيفُ (التثبِت) = قَضَتْ (الحكم)

. على ألا تعود لمثلها = بتطهير اليدين جيِّدًا ← العبارة الثانية

. الهاء (العنوان: الخرافة) = من الخرافة

- -

البداية (قضيّة) / النهاية

يقصد في العبارة الثانية أن التثبت يسبق الحكم.

دعها وراءك في قرارة موتها/ دع الخرافة في قرارة قبرها. ← العبارة الثالثة

- -

البداية (قضيّة) / النهاية

أما في العبارة الثالثة؛ فيقصد أن الموت يسبق التغييب والدفن في القبر.

. تكرر اللازمة:

" هو تكرر عبارة ما في بداية [أو نهاية] عدد من مقاطع القصيدة. فمثل هذا التكرار ينبه القارئ على ابتداء فكرة جديدة يتفرع منها معنى جديد ليتضام مع غيره في الوصول إلى المعنى الكلي المقترن بالعبارة المكررة"¹، هذه اللازمة². أي العبارة المكررة. تُعد حلقة وصل بين المقاطع المتتالية في جسد النص، "وتشكل مفتاحًا يلقي بظلاله الإيقاعية والدلالية على عالم النص."³

من أمثلة هذه الصورة قصيدة " بلقيس " لنزار قباني؛ حيث يرى الشاعر محبوبته مختزلة في كل عنصر أنثوي في هذه الحياة. هذه القصيدة تتألف من ستة وعشرين مقطعًا، تفتتح أغلب هذه المقاطع بالعبارة الرشيقة (بلقيس)، وفي هذا التكرار دلالة واضحة على سيطرة الأنوثة على فكر الشاعر، فبلقيس تختزل الزوجة، والأمة،

¹ - فهد ناصر عاشور، ص41.

² - تكرر اللازمة على نمطين: اللازمة القبلية، واللازمة البعدية.

اللازمة القبلية تعتمد على ورودها في بداية القصيدة، واستمرار تكرارها في بدايات مقاطعها، بحيث تشكل مفتاحًا يلقي بظلاله الإيقاعية والدلالية على عالم القصيدة. أما اللازمة البعدية، فتتكرر في نهايات مقاطع القصيدة ليتشكل بها استقرارا دلاليًا وإيقاعيًا يمنح القصيدة عنصر الارتكاز والتمحور، كما يضبطها بفواصل إيقاعية منتظمة. ينظر: محمد صابر عبيد، ص212/215.

³ - المرجع نفسه، ص 212.

والبلد(الوطن)، والقضية.

شكّل الشاعر بهذا التكرار هندسة لقصيدته تتداخل الكلمة المكررة مع ما يرد بعدها في كل مقطع من المقاطع، فهي الكلمة المركزية التي تتكرر لترتبط جميع الأحداث بها؛ وإن صادف ولم تذكر صراحة في مقطع ما؛ فإنّ هناك حتمًا ما يدل عليها. يمكن التمثيل لهذا التكرار على النحو التالي:

1. بلقيس / كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل.
2. بلقيس / لا تنغيبي عني
3. بلقيس / أيتها الشهيدة.. والقصيدة
4. بلقيس / يا عصفورتي الأُحلى..
5. بلقيس / يا عطرا بذاكرتي
6. بلقيس / مشتاقون .. مشتاقون .. مشتاقون ..
7. بلقيس / مذبحون حتى العظم
8. بلقيس / إنّ زُرُوعَكَ الخضراء..
9. بلقيس / مطعونون.. مطعونون في الأعماق..
10. بلقيس / إنّ الحزن يثُقِّبني..
11. بلقيس / يا بلقيس.. يا بلقيس
12. بلقيس / كيف تركتنا في الريح..
13. بلقيس / يا كنزا خرافيا..
14. بلقيس / أيتها الصديقة.. والرفيقة..
15. بلقيس / تذبحني التفاصيل الصغيرة في علاقتنا..
16. بلقيس / يا بلقيس.. يا بلقيسُ
17. بلقيس / أين زجاجة (الغيرلان) ؟
18. بلقيس / إنّ هم فجْرُوكِ.. فعندنا
19. بلقيس / يا قمري الذي طمروه ما بين الحجارة..
20. سأقول في التّحقيق: كيف غزالتني ماتت بسيف أبي لهب
21. سأقول في التّحقيق: كيف أميرتي أُغتُصِبْتُ..

22. سأقول في التحقيق: كيف سطو على آيات مُصَحَّفِهَا الشريف

23. بلقيس / يا معشوقتي حتى الثُمالة..

24. ماذا يقول الشعر، يا بلقيس..

25. بلقيس / يا بلقيس..

26. بلقيس / أسألك السماح، فرمًا¹

تلك أشهر صور التكرار الهندسي قمنا بعرضها، لننتقل بعد هذا إلى النمط الثاني من أنماط التكرار في القصيدة الحديثة وهو:

2. التكرار الشعوري²:

من خلال التسمية يتضح أن هذا النمط يركز على تشبع الشاعر بحالة شعورية مهيمنة على فكره تلقي بظلالها على إنتاجه الشعري؛ فتظهر ملاحظتها في كلمات أو عبارات في مساحة النص دون تنظيم معين. وقد اشترطت نازك الملائكة في هذا النوع " أن يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة"³، وترى أيضاً. أن هذا النمط يعتمد على تكرار الشاعر لعبارة مأساوية سمعها، تُحدث له اضطراباً شديداً عند استذكارها يصل إلى حدّ الهذيان الداخلي، " وإنما تتبع القيمة الفنية للعبارة المكررة، في هذا الصنف من التكرار، من كثافة الحالة النفسية التي تقترن بها."⁴

من أمثلة هذا النوع قصيدة " حلم الذكرى " للشاعرة " فدوى طوقان " تستذكر أباها الشاعر إبراهيم طوقان⁵، المعروف بالحس القومي العربي، ولعل هناك أمراً تسبب في إيقاظ هذه الذكرى، التي استيقظت معها أحاسيس الشوق لهذا الأخ الذي غيبته المنون. " إن حالة شعورية كهذه من شأنها أن تطبع القصيدة بطابعها، وتظهر أكثر ما يكون في التكرار، والإلحاح المتزايد المتمثل هنا بتكرار أسلوب النداء(أخي)، وعلى النحو التالي:

1. أخي، يا أحب نداءٍ يرفُّ

¹ - ينظر: بنان أبو عيد، أجل 30 قصيدة حب لنزار قباني، ص30/24.

² - تسميه نازك الملائكة: التكرار اللاشعوري لأنه ناتج عن تكرار عبارة سمعها الشاعر وسببت له الألم. ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص289/287. في حين يسميه فهد ناصر عاشور: التكرار الشعوري، لأنه ينتج عن تأثير حالة شعورية شديدة التكنيف لا يستطيع الشاعر منها فكاً. ينظر: التكرار في شعر محمود درويش، ص44.

³ - نازك الملائكة، ص287.

⁴ - المرجع نفسه، ن ص.

⁵ - إبراهيم عبد الفتاح طوقان شاعر فلسطيني(1323هـ. 1360هـ / 1905م. 1941م)، أشهر قصائده نشيد " موطني " وهو النشيد غير الرسمي

لفلسطين. المصدر: www.homatalaqa.com

على شفتي مُثَقلاً بالحنان

2. أخي، لك نجواي مهما ارتطمت

بقيد المكان وقيد الزمان

3. أخي، أمس والليل يعمق غورا

ويحضن قلب الوجود الكبير

4. أخي! وهتفتُ بها واندفعتُ

إليك بكل حناني وحبي

5. أخي! غير أنك رحت تُصوّب

عينيك نحو المدى المشرب

6. أخي، رأيت القضية كيف انتهت

أرأيت المصير الرهيب¹

أما النمط الثالث فهو:

3. التكرار الوظيفي²:

يأتي التكرار هنا عن قصد ووعي تامين بدور المكرر في النص الشعري، ويهدف الشاعر "من وجوده إلى أمر ما ينوي إيصاله للمتلقي. فمثل هذا النمط تستحيل فيه العشوائية أو المصادفة بل هو وليد التجريب والبحث والعمد والاستقصاء لذا يعد من أصعب التكرارات نوعاً"³ وقد تصادف مستعمل هذا النمط صعوبة في اختيار الدوال التي تعبر عن المعنى وتخدم الإيقاع في آن واحد، لهذا يضطر الشاعر إلى التجريب والبحث والاستقصاء مما يؤثر . حسب رأينا . على رونق التكرار وجماله ويدخل صاحبه في متاهات التكلف، لذا " يبدو أن صعوبة هذا النمط هي ما يفرض على مرتاده براعة وقدرة فائقة على طي الأفكار، ثم إعادة نشرها من جديد على نحو لا يظهر فيه مضطربا أو متقصدا، بل تأتي القصديّة من التكرار نفسه، وتستنبط المعاني انطلاقاً منه. وأكثر ما يُلحظ هذا النمط في تكرار الحرف، أو الكلمة، أو العبارة، أو المقطع، وقلما يكون له دور في تكرار الصورة"⁴

تعرض لنا نازك الملائكة نموذجاً لهذا النمط من التكرار يجسد انسياب الزمن بحركة رهيبة تماماً كما تخيل الشاعر

¹ - فهد ناصر عاشور، ص46.

² - نازك تسميه التكرار البياني . ينظر : قضايا الشعر المعاصر، ص280.

³ - فهد ناصر عاشور، ص46.

⁴ - المرجع نفسه، ن ص.

وأحسن؛ وذلك في قولها: "لنأخذ مثلاً هذه الأبيات¹ لبدر شاكر السياب:

. وكان عام بعد عام

يمضي، ووجهٌ بعد وجه، مثلما غاب الشراع

بعد الشراع...

فأية حركة ملموسة في هذا التكرار الذي يضع أمامنا شريطاً يتحرك ببطء وتتعاقب فيه الأعوام كما تتلاشى أشعة السفن.² كما يمكن أن نمثل . نحن بدورنا . لهذا النمط بتكرار ثنائي لبعض الكلمات في مقطع من قصيدة " الحرياء " للشاعر أحمد مطر، حيث يقارن بين الماضي والحاضر بلسان المفتي التابع للحاكم المستبد بغرض تبرير أخطاء سيده:

هو قد أفتى..

وأنا أفتي:

العلة في سوء البذرة

العلة ليست في التبت.

والقبح بأخيلة الناحية

ليس القبح بطين النحت.

والقاتل من يصنع الفتوى

بالقتل..

وليس المُستفتي.³

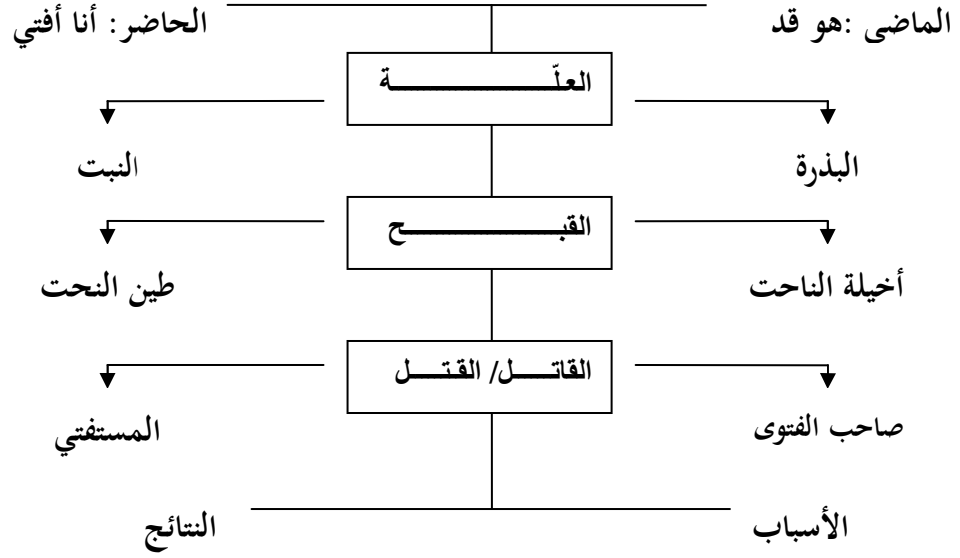
الكلمات المكررة كانت: أفتى (أفتي)، العلة، القبح، القاتل (القتل)، هذا التكرار جاء به الشاعر للدلالة على أن الزمن الحاضر أفضل من الزمن الذي مضى؛ علماً أن الأول هو زمن المفتي المتكلم، وكأني به يلصق أسباب الإخفاق والفشل بمن سبقه، وبالإمكان توضيح ذلك في مخطط على النحو التالي:

¹ - كررت استعمال لفظة بيت عوض سطر في الكثير من المواضع من كتاب "قضايا الشعر المعاصر"، انظر مثلا الصفحات: 282،286،288،

305.

² - نازك الملائكة، ص281/282.

³ - بنان أبو عيد، أجمل أشعار أحمد مطر، ص27.



إذا كان هذا التكرار قد أخذ حيّزاً عمودياً في المقطع، فإنه من الممكن أن يأخذ " شكلاً أفقياً لتحقيق امتداد

طولي للدلالة، يقول أحمد تيمور:

أنتظر البحر يجيء

أنتظر شعاع الأزرق

يومض.. يومض

ويضيء.

إن (المضارع) بحكم مواضعه يعطي معنى التجدد الحضورى الذي يمتد إلى الآتى، لكن الصياغة لم تكتف بهذا الناتج المحفوظ لأنه لا يستوعب طبيعة انتشار الوميض وامتداده، فاستعانت بالبناء التكرارى على هذا النحو الأفقى الذي يحقق لها ما تستهدفه من انتشار يبدأ ضعيفاً خافتاً ثم ينتهي إلى الإضاءة الكاملة، وكل ذلك من خلال تردد صوتي توافقي يكتف الإيقاع الشعري.¹

من خلال هذه الأنماط التكرارية يتضح ارتباط هذا الأسلوب بالقصيدة الحديثة من جانب الإيقاع والدلالة؛ حيث أنه يتشكل بفعل وعي الشاعر بدور هذا الأسلوب في مدّ القصيدة بالإيقاع المطلوب الذي يحقق التأثير، ويضمن التأثير، وبهذا يكون التكرار الشعري وسيلة بارعة طيّعة يتفنن الشاعر في استخدامها بطريقة تنم على وعي فنيّ متقدّم، فيجيء في القصيدة وفق "أشكال مختلفة موظفة أساساً لتأدية دلالتها بأسلوب يضيف على التشكيل

¹ - محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، ط1/1995م، ص38.

عناصر إبداعية جديدة تحقق له شعرية أكبر.¹

في ختام هذا العنصر ومن خلال نظرة القدماء والمحدثين لبنية التكرار، نجد أنها تمثل "خطا أساسيا في الشعر القديم والحديث على السواء، لكنها لقيت رعاية خاصة في الشعر الحديث لما تقدمه من نواتج بالغة الأهمية، حيث أخذ التكرار أشكالا بنائية متميزة بعضها يأتي في شكل أفقي، وبعضها في شكل رأسي، وبعضها يتحرك على السطح، وبعضها يتحرك في المستوى العميق، وكلها يؤدي إحدى مهمتين هما التأسيس أو التقرير."²

. الأسلوبية والتكرار:

الأسلوبية: "بحث عمّا يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولاً، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً، فالأسلوبية تعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عاديّ إلى أداء تأثير فني"³، أي دراسة الخصائص اللغوية للخطاب دراسة موضوعية. ومن أهم المبادئ التي تقوم عليها؛ مبدأ الاختيار، ومبدأ العدول (الانحراف، الانزياح).

الاختيار:

تتوفر للباحث مجموعة هائلة من المفردات والتعابير والصيغ جاهزة للاستعمال، إلا أنه يُخضع هذه المفردات والتعابير للاختيار والانتقاء وذلك حسب حاجته للتعبير وعلى أساس ما يريد إيصاله لغيره، ولهذا عليه أن يوظف الأنسب لحاجته والأقدر على تحقيقها. وما دامت الألفاظ محدودة والمعاني غير منتهية فإنه من الممكن أن تُختار العبارات نفسها؛ لكن ليس للمشاعر عينها؛ إذ تختلف قدرات الناس "باختلاف ملكتهم اللغوية ورصيدهم الثقافي."⁴ وبذلك فإن "أيّ فكرة من الأفكار يمكن إبلاغها بأشكال وكيفيات متنوعة، معنى ذلك أنّ نفس الشحنة الإخبارية يمكن سبكها في صياغةٍ لسانيةٍ متعددة، وهذا المبدأ من شأنه أن ينفى وحدانيّة العلاقة بين البنية الخارجية للظاهرة اللغوية وأبنيتها القاعدية الحاملة للأسس الدلالية."⁵ وعليه فالاختيار "إذن . يعني وجود تعبيرين أو أكثر لهما المعنى نفسه، بيد أنّهما يختلفان في طرائق تأديته، ومدى تأثيره في المتلقي، وبهذا فالذي يحسن اختيار عبارته يكون ذا أسلوب.

ولقد أحسب أن الاختيار عملية تأخذ بعين الاعتبار حاجة الباحث إلى التعبير عن نفسه من جهة، والتأثير في المتلقي من جهة أخرى؛ فالرسالة المختارة يتجاذبها طرفان،⁶ يختلف دورهما؛ باثّ مؤثر، ومتلقي متأثر.

¹ - محمد صابر عبيد، ص 192.

² - محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص 36.

³ - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، (د، ط)، ج 1، ص 15.

⁴ - بكاي أهداري، تحليل الخطاب الشعري، قراءة أسلوبية في قصيدة "قذى بعينك" للخنساء، وزارة الثقافة، الجزائر، ط 2007/1، ص 21.

⁵ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط 3 (د، ت)، ص 59/58.

⁶ - بكاي أهداري، ص 21.

إذا كان وضوح الخطاب شرطاً مهمّاً لنجاح الباث في عملية التأثير في المتلقي، فإن خرق توقعه لا يقل أهمية في تلك العملية، وذلك بالتصرف الشرعي في استعمال اللغة، ولهذا فالأسلوبية. كما يراها المسديّ. "علم لساني يُعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة". مجال التصرف والقدرة عليه هما اللذان يقوداننا إلى المبدأ الثاني في الأسلوبية ألا وهو العدول.

العدول¹:

اختلفت الاتجاهات الأسلوبية في تحديد مفهوم موحد للعدول أو الانزياح، وبالرغم من ذلك فإن هذا المبدأ. في نظر البعض. هو العامل الموحد لهذه الاتجاهات بحيث "تكاد جل التيارات التي تعتمد الخطاب أسساً تعريفياً للأسلوب تنصبُّ في مقياس نظيريّ هو بمثابة العامل المشترك الموحد بينها ويتمثل في مفهوم الانزياح (l'ecart)²".

لعل الأسلوبية الإحصائية من الاتجاهات التي تهتم بال تكرار وتعدّه عدولاً عن القواعد المعيارية للاستعمال؛ حيث "يلجأ الباحث الأسلوبي إلى الإحصاء لقياس معدلات تكرار المثيرات أو العناصر اللغوية الأسلوبية، ويسعى التحليل الأسلوبي في النهاية إلى تحديد السمات الأسلوبية للنص الأدبي أو النصوص المدروسة، وتميز هذه السمات بمعدلات تكرار عالية نسبياً، ولها أهمية خاصة في تشخيص الاستخدام اللغوي عند المبدع.³" فتكرار استخدام دوالٍ بعينها في النص "هو. وإلى أن يتم اكتشاف ابستمولوجي جديد. الوسيلة الوحيدة والتي لا خلاف حولها لاكتشاف واقعة لغوية وتحديدتها في البراغماتية [الذرائعية أو النفعية] الأدبية"⁴، أي أن المبدع عندما يلح على عبارة بتكرارها يسهم في إضاءة النص، ويقصد فائدة يتوخى إيصالها للمتلقي.

و"يرى ياكبسون أنه [أي التكرار] أهم ملمح على الإطلاق للغة الشعرية في كثير من اللغات... وكثيراً ما يُنظر إليه في ضوء مسألة الانحراف "déviation" فهو يخرق القواعد المعيارية للاستعمال بتجاوز المعدل الطبيعي، فالأنماط التكرارية في الصوت أو التركيب... يتجاوز التوقع في الاستعمال الطبيعي لها في الكلام، وتصدم بذلك انتباه القارئ كشيء غير معهود، محدثة بذلك الأثر الذي أشرنا إليه للغة الشعرية"⁵، فكل نمط تكراري بحسب تشكله في جسد النص يؤدي "وظيفة مهمة في إبراز اللغة الشعرية لخطاب ما"⁶. وربما ذلك ما جعل الدكتور محمد

¹ - العدول مصطلح أصيل في النقد العربي، ذكره السجلماسي في مؤلفه "المنزح البديع" ينظر: السجلماسي، ص448 وما بعدها. والعدول هو:

الانحراف عند سيبترز، والانزياح عند فاليري، و الانتهاك عند كوهان. ينظر في ذلك: عبد السلام المسدي، ص100.

² - عبد السلام المسدي، ص97.

³ - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص107.

⁴ - جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1/1420هـ. 1999م، ص183.

⁵ - السيد إبراهيم، قراءة الشعر بين النظرية الشكلية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي بجدة، السعودية، ذو

الحجة 1421 هـ / مارس 2001 م، مجلد10، ج39، ص155.

⁶ - بكاي أختاري، ص47.

محمد عبابنة؛ في دراسته للتفكير الأسلوبي عند القدماء، والموسومة بـ " التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث " يعد التكرار انحرافاً كمياً¹.

"ولا شك في أن التكرار يضيف على النص سمة مميزة، إلا أن هذه السمة قد توصف بالسكونية، أو الرتابة، أو الثبات، فكيف يعد التكرار حينئذ انحرافاً؟".

الإجابة على هذا السؤال بسيطة للغاية، فليس كل انحراف هو انحراف نوعي أو انحراف عن نموذج أفرد النص، بل قد يكون الانحراف انحرافاً كمياً كما بينا، أساسه تراكم عنصر معين إلى حدّ يجعله لافتاً للنظر ومميزاً للنص.² وكنتيحة نخلص إليها، هي أن تكرار عنصر معين في نص وتراكمه يعدّ انحرافاً يلفت انتباه المتلقي، ويخرق توقعه، وهو ما يدفع بهذا المتلقي للبحث عن أسباب هذا العدول، وتقصي أشكال حدوثه. ولعلنا أمام نصوص النقائض نتقمص شخصية المتلقي الواعي الذي يسعى لفهم أسرار تواتر ألفاظ دون أخرى في متن تراثي يحتزن أفكار أصحابه، ويحتزل الإبداع الشعري لحقبة زمنية من الأدب العربي القديم. وعليه سنقوم باستقصاء التكرار اللفظي وإحصائه في مواطنه من القصيدة أو الديوان، وسنحاول تمييز أشكال هذا التكرار وفهم دلالاته في ما يلي من هذه الدراسة.

¹ - ينظر: سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، ص 219.

² - المرجع نفسه، ص 207.

الفصل الثاني:

التكرار في نقائص جرير والفرزدق

توطئة

إن رصد تكرار الألفاظ في خطابٍ ما يقودنا بالضرورة إلى الاهتمام بالجانب الصوتي للألفاظ المكررة، وهو ما يتحقق بدراسة المستوى الصوتي؛ حيث يهتم هذا المستوى بالأصوات داخل الكلمة أو ضمن تركيب هذه الكلمة في الجملة، وذلك أنه "لكل رمز صوتي وظيفة في الكلمة، ولكل كلمة وظيفتها في الجملة، ولكل جملة وظيفتها، وأثرها في مجموع الجمل المكونة للنص".¹ وصف هذه الأصوات، وتحليلها من شأنه إيصال الباحث لدلالات تلك الأصوات داخل الأنظمة الفرعية للنص، ومن ثمّ وقوفه على بعض جوانب النظام اللغوي العام لهذا النص، وذلك بوضع سياقات الألفاظ في الحسبان، ومراعاة علاقات بعضها ببعض. وعليه سنبحث في هذا الفصل في الميزات والخصائص الصوتية لنقائض جرير والفرزدق، بوصف المظاهر الصوتية التي تتكرر في شعر النقائض، وذلك بالتساؤل عن نسبة ورود بعض الأصوات أو تكرارها وترديدها في الأبيات أو القصائد ومدى تأثير ذلك على المعنى والصور.² ولأجل الوصول إلى ذلك القصد بشكل سليم ولجنا عالم الإيقاع بشقيّه الخارجي والداخلي؛ نبحث فيه عن الأنظمة التكرارية التي ميزت نصوص النقائض .

يعتقد الكثيرون أن فن النقائض وليد القرن الأول وبالتحديد منتصفه؛ أي إبان الدولة الأموية، وذلك من خلال تلك القصائد التي تناشدها فحول³ ذلك العصر: جرير و⁵ الفرزدق و⁶ الأخطل أو المثلث الأموي كما يطلق عليه البعض. إلا أن أحمد الشايب لا يرى صحة في هذا الاعتقاد حيث يقول " أما الحق التاريخي فيرجع بنشأة النقائض إلى طفولة هذا الشعر في جوانب هذه الصحاري والقفار، فلم تكد تستقيم أوزانه وتقرّر بين الشعراء حتى صارت أداة لهذا الجدل الشعري الذي تتحد موسيقاه وموضوعاته وإن تقابلت معانيه ووجهاته"⁷، أي أن فن النقائض قدس قدم الشعر العربي⁸.

1- الأخضر بلخير، في التركيب اللغوي لنقائض جرير والفرزدق، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية، جامعة باتنة، الجزائر، 1991م، ص34.

2- المرجع نفسه، ص36.

3- ينظر: شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، مصر، ط 10 (د، ت)، ص131.

4- جرير بن عطية بن حذيفة، و هو من بني كليب بن يربوع، كانت وفاته في سنة إحدى عشرة و مائة باليمامة، وعمر تيفاً و ثمانين سنة. ينظر: شمس الدين أحمد بن خلكان، وفيات الأعيان، ت: إحسان عباس، دار صادر، لبنان، (د، ط)، ج 1، ص327. و مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، ت: عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، لبنان، ط3، 1987م، ص309 .

5- هو أبو فراس همام بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عقال التميمي، المعروف بالفرزدق، الشاعر المشهور صاحب جرير، توفي بالبصرة سنة عشر ومائة، قبل جرير بأربعين يوماً، وقيل بثمانين يوماً. وقال أبو الفرج ابن الجوزي في كتاب " شذور العقود " أنهما توفيا سنة إحدى عشر ومائة. ينظر: ابن قتيبة، ص 317 . وابن خلكان، ج 6، ص 97 .

6- هو غياث بن غوث، شاعر نصراني من بني تغلب، يكنى أبا مالك. ينظر: ابن قتيبة، ص 327 .

7- أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط4، 2002م، ص 2 .

8- للاستزادة ينظر: أحمد الشايب، ص 35 وما بعدها ، والأخضر بلخير، في التركيب اللغوي لنقائض جرير والفرزدق، ص 2 .

تعريف النقائض:

" النقض: إفساد ما أبرمت من حبل أو بناء، والنقض: البناء المنقوض، يعني اللين الذي يخرج منه. والنقض والنقضة: هما الجمل والناقة التي هزلتهما الأسفار وأدبرتهما، والجميع أنقاض،... وهذا نقيض ذاك أي مناقضه. وتناقض القولان والشاعران، وناقض أحدهما الآخر،.. والمناقضة في الأشياء، نحو الشعر، كشاعر ينقض قصيدة أخرى بغيرها.... وهذه القصيدة نقيضة قصيدة فلان، ولهما نقائض.¹"

يسيطر غرضاً المهجاء والفخر على النقائض حيث " ينظم أحد الشعارين المتناقضين قصيدة من وزن خاص وقافية خاصة، ثم يأتي زميله فينقض القصيدة بقصيدة أخرى من نفس الوزن والقافية"² ويتضح من ذلك وجوب وحدة الموضوع والشكل والموسيقى.³ ومن بين ما اشتهر من هذه النقائض في الشعر العربي، نقائض جرير والفرزدق والفرزدق التي شغلت الشعارين نحو خمسة وأربعين عاماً⁴، وقد جمعت في ديوان عرف بـ: " ديوان النقائض، نقائض جرير والفرزدق " من تأليف أبي عبيدة معمر بن المثنى (ت 209 هـ)، جمع فيه ما تناشده الشاعران خاصة⁵ حيث ضم الديوان ثمان وسبعين نقيضة خالصة بين جرير والفرزدق من بين مائة وأربع عشرة حواها الديوان. كان نصيب جرير منها أكبر من نصيب الفرزدق: واحد وأربعون للأول، وسبع وثلاثون للثاني، أي بفارق أربع نقائض.⁶ ومن يتتبع ديواني الشعارين سيجد بعض النقائض التي نسبها أبو عبيدة للشاعرين غير موجودة في ديوانيهما،⁷ لذلك سنعتمد في دراستنا لنقائض جرير والفرزدق على ما جمعه أبو عبيدة في ديوان النقائض ترتيباً وتعداداً لتلك القصائد وأبياتها من دون إغفال ديواني الشعارين طبعاً.

1 - ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيد، كتاب العين مرتباً على حروف المعجم، والزخشي، أساس البلاغة، مادة (نقض).

2 - شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، ص 169.

3 - في غالب الأمر تحقق ذلك ماعدا في النقائض التالية: 33 / 99/34 / 100. ينظر: أبو عبيدة معمر بن المثنى، ديوان النقائض، نقائض جرير والفرزدق، دار صادر، لبنان، ط 1، 1998.

4 - ينظر: شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، ص 186.

5 - يضم هذا الديوان مائة و ثلاث عشرة نقيضة : اثنتان وستون لجرير، وثمان وثلاثون للفرزدق، وست للبعيث، وخمس لغسان السليطي، ونقيضة واحدة للنعمان بن شريك، وأخرى لعقبة بن مريض المقلدي.

6 - يعود سبب هذا الفارق حيناً إلى أن صاحب النقيضة الأولى يرد على النقيضة الثانية أي يرد على الرد؛ كالنقائض (98، 99، 100، 101)، ويعود حيناً آخر إلى عدم الرد كالنقيضة (104).

7 - النقائض (80، 87، 96) غير موجودة في شرح ديوان الفرزدق لإيليا الحاوي، والنقيضة رقم (60)، لا توجد في شرح ديوان جرير لمحمد إسماعيل الصاوي.

المبحث الأول:

النظام التكراري في الإيقاع الخارجي

للشعر ميزات تؤثر تأثيراً ملحوظاً على المتلقي قارئاً أو مستمعاً،¹ وذلك لأن "الشعر كلام موسيقي تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب، وليس الإيقاع الشعري عنصراً محددًا، بل هو مجموعة متكاملة من السمات المميزة، أبرز هذه المجموعة من السمات: الوزن والقافية."² فالإيقاع الشعري إذاً هو الإطار الذي تتفاعل بداخله مختلف هذه السمات . بوجود العاطفة طبعاً³ . لتجعل من الكلام المنظوم شعراً يختلف عن النثر. وما دام محمود الفاحوري يرى أن الإيقاع "يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة"⁴، فسنحاول تقصي هذا التكرار النغمي في النقائص، اعتماداً على هذا الرأي، وليكن نظام الوزن بداية هذا التقصي.

أشرنا سابقاً إلى أن ما دار بين جرير والفرزدق من النقائص في هذا الديوان بلغ ثمان وسبعين بين مقطوعة وقصيدة⁵، نظم جرير منها إحدى وأربعين ما بين نقيضة وردّ، والباقي للفرزدق. وما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أن بعض النقائص حُصت بأكثر من ردّ، وذلك أن "الشاعر الثاني همّه أن يفسد على الأول معانيه فيردها عليه إن كانت هجاء، ويزيد عليها مما يعرفه أو يخترعه، وإن كانت فخراً كدّبه فيها، أو فسرها لصالحه هو، أو وضع إزاءها مفاخر لنفسه وقومه."⁶ وهو ما يدفع إلى تغيير الأدوار أحياناً؛ حيث يصبح الشاعر الأول في وضعية الدفاع (الردّ)، وقد يستمر الأمر كذلك لكن مع تنويع في النغم.⁷

1. الأوزان الشعرية

سيطرت خمسة أوزان شعرية على نقائص جرير والفرزدق من بين ستة عشر بحراً استوعبها العروض العربي من الناحية النظرية؛ حيث نسجت النقائص على البحور التالية: الطويل، الكامل، الوافر، والمتقارب، والبسيط. فالأول والأخير ينتميان للدائرة المختلفة حسب الدوائر الشعرية؛ والثاني والثالث يكونان الدائرة المؤتلفة، أما المتقارب فوحيد هنا، وثان في الدائرة المتفق.⁸ والجدول التالي يظهر توزيع أوزان هذه البحور على نقائص الشعارين:

¹ - يزكي هذا التصور رأي محمد التوجي في الإيقاع إذ يقول: "إن إيقاع الشعر هو الأداة الخاصة التي يستخدمها الشاعر في السيطرة على الحس و إخضاعه إلى مشيئته، كما يفعل النوم المغنطيسي، عندئذ يكون الجو الشعري الخاص الذي يلتقي فيه الشاعر والقارئ، والذي يكشف فيه الشاعر عما يريد أن يقول." نقلا عن: مصلح النجار. أفنان النجار، الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، مجلة جامعة دمشق، مج 23، العدد الأول، 2007، ص128/ 129 .

² - عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوبية، ديوان بشار بن برد، دار طيبة، مصر، ط1، 2005، ص 49.

³ - ينظر تفصيل ذلك عند: شوقي ضيف، في التراث والشعر واللغة، دار المعارف، مصر، (د، ط)، ص90 و ما بعدها.

⁴ - محمود فاحوري، موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب و المطبوعات الجامعية، سوريا، 1996، ص164.

⁵ - نقائص الشعارين تبدأ من النقيضة (33) إلى (35)، ثم من (39) إلى (113)، حيث كان جرير مبتدئاً في 17 نقيضة، وراذا في 24 . أما الفرزدق فقدذف خصمه ب: 22 نقيضة، وكان راذا في 15.

⁶ - أحمد الشايب، ص 4.

⁷ - مثال ذلك النقيضة رقم (101)، ينظر: أبو عبيدة، ديوان النقائص، ج2، ص311. وجرير، ديوانه بشرح إسماعيل عبد الله الصاوي، مطبعة الصاوي، مصر، ط1، (د، ت)، ص 340 .

⁸ - كان المتقارب الأوحده في هذه الدائرة التي كانت تسمى المنفردة . ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ت: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1987، ص 522 .

توزيع الأوزان الشعرية في ديوان نقائض جرير والفرزدق			
الرتبة	البحر	النقائض: قصيدة + قطعة /بيت	عدد الأبيات
01	الطويل	03 + 34	1842
02	الكامل	02 + 17	1117
03	الوافر	04 + 12	634
04	المتقارب	00 + 04	96
05	البسيط	02 + 00	06
المجموع	05	78	3695

قبل التعليق على الجدول يستحسن أن نبقي على البحور التي أستخدمت على الأقل أربع مرات،¹ وهذا لأننا بصدد رصد الظاهرة التكرارية وهو ما يجعلنا نخرج البحر البسيط لوروده مرتين فقط. وبأمل الجدول يتبين لنا سيطرة بحر الطويل على هذه النقائض، حيث تكرر (37) مرةً من مجموع (78) نقيضة؛ بنسبة (47.43%)، وهي نسبة تكاد تصل إلى النصف وفي ما يلي تحليل لاستعمال هذه البحور ونسبة تواترها:

. بحر الطويل:

"لا يستعمل إلا تاماً، ولا مجزوء له"²، وهو بحر مزدوج التفعيلة، يتكون من التفعيلة الخماسية (فعولن)، والتفعيلة السباعية (مفاعيلن)، تصل مقاطع شطريه إلى ثمانية وعشرين مقطوعاً: ثمانية مقاطع قصيرة، وعشرين طويلة، ووزن الشطر منه هو: (فعولن + مفاعيلن + فعولن + مفاعيلن).

أكثر أبيات النقائض كانت للطويل حيث بلغت (1482) بيتاً من مجموع الأبيات، وذلك بنسبة (49.85%) وهي توحي أن هذا الوزن استطاع استيعاب كل تلك الأغراض التي تناولتها النقائض وهو ما أكده أحمد الشايب بقوله: " وإذا كان الفخر، والهجاء، والحماسة، هي الفنون الرئيسة لفن (النقائض) الشعري فقد تناول أيضاً الرثاء، والنسيب، والسياسة، والمديح، أو كانت هذه الفنون الفرعية من عوامل المناقضة وعناصرها منذ وجد هذا الضرب في الجاهلية."³

¹ - و مرر هذا الاختيار كون النقيضة الثانية يشترط فيها أن تنظم على وزن وقافية الأولى ؛ فالوزن هنا فرض فرضاً ولم يتم اختياره.

² - ينظر: محمود فاحوري، ص 20 .

³ - أحمد الشايب، ص 14 .

يرد بحر الطويل على ثلاث صور في العادة: عروض مقبوضة دائماً وضرب كما يلي: صحيح أو مقبوض أو محذوف. وقد تكررت الصورة الثانية: (عروض مقبوضة / ضرب مقبوض) في جميع النقااض التي نظمت على وزن هذا البحر عدداً النقيضة رقم(33)، التي جاءت على الصورة الأولى:(عروض مقبوضة/ضرب صحيح) ومطلعها:

عوجي علينا و اربعي ربة البغل
و لا تقتليني لا يحل لكم قتلي¹

وكان المحافظة على علة القبض في شطري البيت ضمن هذا الكم من القصائد هو استمرار لهذا الالتزام الذي تفرضه النقااض على ناظمها، وعموماً فهذا الكم(37 نقيضة) يثبت مرة أخرى أن الطويل " بحر خضم، يستوعب ما لا يستوعبه غيره من المعاني، ويتسع للفخر، والحماسة والمدح .. لهذا كان نصيبه عند المتقدمين والمتأخرين أوفر من سائر البحور."²

. بحر الكامل:

حلّ بحر الكامل ثانيًا في استعمال الشعارين ضمن نقائضهما، حيث تكرر(19) مرةً بنسبة (24.35%)، وهو بحر موحد التفعيلة، يرد تامًا ومجزوءًا، ويعد ثاني أكثر البحور شيوعًا في الشعر العربي بعد الطويل³، يتكون شطره التام من:(متفاعلن + متفاعلن + متفاعلن)، وتصل مقاطعه إلى ثلاثين مقطعًا: ثمانية عشر مقطعًا قصيرًا واثني عشر مقطعًا طويلًا، وهو بذلك يحتل المرتبة الأولى مع الوافر. وقد بلغت أبيات النقااض التي نظمت على منواله (1117) بيتًا بنسبة تصل إلى (30.23%) أي الثلث تقريبًا، وليس هذا بغريب إذ علمنا أن الكامل "يصلح لكل نوع من أنواع الشعر ولهذا كان كثيرًا في كلام المتقدمين والمتأخرين. وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة."⁴ فالنقااض التي تزخر بذكر الأيام والأنساب والمفاخرة بالقبيلة⁵، من غير شك . يصلح معها الخبر. استعمله الشاعران في نقائضهما: تسع مرات على صورة (عروض تامة صحيحة/ ضرب تام صحيح)، وعشر مرات على صورة (عروض تامة صحيحة/ ضرب تام مقطوع)، وهو ما يؤكد سير الشعارين على منوال السابقين في التزام الأوزان التامة.

. بحر الوافر:

يتمتع وزن الوافر باللين والمرونة، وهو بحر موحد التفعيلة، وقد ورد في أشعار العرب تامًا ومجزوءًا، يتكون شطره التام من : (مفاعلتن + مفاعلتن + مفاعلتن)، تصل مقاطعه إلى ثلاثين مقطعًا، ثمانية عشر مقطعًا قصيرًا، واثني عشر مقطعًا طويلًا. وقد حل ثالثًا في ترتيب استعمالات جرير والفرزدق من الأوزان، حيث ورد (16) مرةً

¹ - أبو عبيدة، ج1، ص143 و جرير، الديوان، ص460.

² - محمود فاحوري، ص22 .

³ - ينظر، عبد الباسط محمود، ص53.

⁴ - سليمان البستاني، إياذة هوميروس، ج1، ص92. نقلًا عن: غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، لبنان، ط2، 1996، ص91.

⁵ - على شاعر النقااض الإلمام بثقافة تاريخية واسعة تخص أيام القبائل العربية في الجاهلية. للمزيد، ينظر : أحمد الشايب، ص172.

بنسبة (20.51%) . والوافر " ألين البحور، وأكثرها مرونة، يشتد إذا شدّته، ويرقّ إذا رققته، وهو في كلا الحالين يشيع فيه نغم جميل، وموسيقا عذبة تناسب في أطواء أجزائه ويصلح كثيراً للفخر والحماسة والوصف والثناء،" ¹ وقد شدّده الفرزدق في الفخر، ورّققه جرير في النسيب، ² إذ بلغ مجموع ما نظمناه على منوال هذا الوزن (634) بيتاً، بنسبة (17.15%).

يأتي وزن الوافر مجزوءاً فتكون له عروض صحيحة دائماً وضرب صحيح أو معصوب، كما يرد تاماً، لكن تفعيلة عروضه وضربه مقطوفة ³، وهو ما تقيّد به الشاعران، حيث جاءت جميع نقائضهما المنظومة على هذا الوزن؛ على صورة واحدة تامة، إلا أن ما لاحظته من خلال تتبع هذا الوزن في النقائض أنه صالح للنّفس الطويل، ولتّفس القصير، وقد تجلّى ذلك . على سبيل المثال . في النقيضتين: الأولى رقم (53) ⁴ التي بلغت (113) بيتاً، والثانية رقم (86) ⁵، وهي مقطوعة لم تتعدّ البيتين، ومرد تلك الصلاحية . في رأينا . يعود لوفرة الحركة لديه وتغير التفعيلة بالقطف، علماً أن هناك من الدارسين ⁶ من يرى في جرير ولوعاً بالنظم على الوافر أكثر من غيره من الأوزان .

. بحر المتقارب:

هو بحر موحد التفعيلة، يأتي تاماً ومجزوءاً ومشطوياً، يتكون شرطه التام من (فعلون + فعولن + فعولن + فعلون) + (فعلون)، وتصل مقاطعه إلى أربعة وعشرين مقطعاً، ثمانية مقاطع قصيرة، وستة عشر مقطعاً طويلاً . لم يحظ هذا البحر بكثير اهتمام من لدن جرير والفرزدق في نقائضهما؛ إذ لم يتكرر إلا أربع مرات، فبلغت أبياته (96) بيتاً، بنسبة (2.59%). و"الكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعراب الساذجة المتكررة الأجزاء؛ وإنما تستحلى الأعراب بوقوع التركيب الملائم فيها." ⁷

السمات الأسلوبية لاستعمال البحور الشعرية:

. اقتصار النقائض على بحور: الطويل، الكامل، الوافر، المتقارب، والبسيط، وهي تقريباً البحور التي نظمت على منوالها المعلقة. ذلك ما يصدق تصنيف ابن سلام للشاعرين في الطبقة الأولى لفحول الشعراء الإسلاميين. ¹ كما الإسلاميين. ¹ كما أنها ذات البحور التي تكررت أكثر في ديواني الشاعرين.

¹ - محمود فاحوري، ص 33 .

² - انظر ما يراه عبد الله بن خميس من مناسبة وزن الوافر لحالة الغضب النائر والحماسة عند الفرزدق من جهة و للمعاني الرقيقة في الغزل والحنين عند جرير من جهة أخرى. عبد الله بن خميس، مكارم الأخلاق في نقائض جرير والفرزدق (المضمون والفن)، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، السعودية، 1429 هـ، ص 133 .

³ - القطف: هو حذف السبب الخفيف الأخير وتسكين الحرف الخامس من التفعيلة، ينظر: صبري إبراهيم السيد، أصول النغم في الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1993، ص 111.

⁴ - ينظر: أبو عبيدة، ج 1، ص 335. و جرير، الديوان، ص 64.

⁵ - ينظر: أبو عبيدة، ج 2، ص 226. و الفرزدق، الديوان، ج 1، ص 176.

⁶ - ينظر: ظافر الشهري، المديح والفخر بين جرير والفرزدق والأخطل، مذكرة ماجستير، جامعة أم القرى، السعودية، 1304 هـ، ص 356.

⁷ - أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، 1966، ص 268. تقلا عن: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في شوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981م، ص 30 (الهامش).

. استعمال البحور الصافية كان أكثر من البحور المركبة، وذلك لتناسب أوزانها مع طبيعة النقااض التي تعتمد على عناصر معنوية (مقومات) . كالأيام، والأنساب . لتقييم عليها فنونها السياسية، والهجائية، والفخرية، والغزلية وغيرها،² بالرغم من أنّ " التناسب الذي ينطوي عليه البحر المركب أكثر تنوعاً، وبالتالي إنه ينطوي على قيمة لا توجد في الوزن المفرد التفعيلة."³

. مجموع ما نظم من أبيات الأبحر المركبة يكاد يساوي ما نظم ضمن الأبحر الصافية: للمركبة (1848) بيتاً مقابل (1847) بيتاً للصافية، وكأن هذا التناسب الكمي بين منظوم البحور الصافية ومثيلتها من البحور المزوجة يكشف مدى استيعاب هذه الأوزان لفنون النقااض المختلفة .

. غالباً ما يلاحظ في نقيضة الشاعر الثاني تكرار نفس العلل والزحافات، التي وقعت في عروض وضرب النقيضة الأولى،⁴ وهو التزام لم نعر عليه . حسب اطلاعنا . ضمن شروط النقااض .

. وجود "الخزم" في ست نقااض مناصفة بين الشعارين،⁵ والخزم من تغييرات الطويل⁶ وهو " حذف أول الوتد المجموع من أول البيت في مطلع القصيدة فتصبح فعولن = عولن،"⁷ إلا أن أهل العروض من المحدثين لا يعترفون بوجود الخزم ويرجعون ذلك التغيير إلى إهمال النساخ أو نسيانهم لحرفٍ في أول البيت.⁸

. هذا الترتيب للأوزان في نقااض جرير والفرزدق" يكاد يطابق ترتيبها في الشعر العربي القديم عامة. يقول حازم القرطاجني: ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض، وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض، فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوها الوافر والكامل، ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره..."⁹

. عدد المقاطع الطويلة للبحور المستعملة بلغ (52188) مقطعاً، وعدد المقاطع القصيرة في نفس البحور وصل إلى (44142) مقطعاً. وبحساب¹⁰ نسبة شيوع كل مقطع في شعر النقااض وجدنا أنّ الطويلة بلغت نسبتها (54.17%)، أما القصيرة فكانت (45.83%)، وهي نتيجة تثبت ارتباط شعر النقااض في الإيقاع بسلفه الشعر

¹ - ينظر: ابن سلام الجهمي، طبقات فحول الشعراء، ت: محمود محمد شاكر، دار المدني، السعودية، 1410هـ. 1980م، (د،ط)، ص 297/298.

² - ينظر: أحمد الشايب، ص 257 وما بعدها.

³ - جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار التنوير، لبنان، ط3، 1983، ص 251. نقلا عن: بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري، ص 37.

⁴ - راجع مثلا النقااض: 34، 35، 39، 40، 51، 52 .

⁵ - القصائد المعنية هي النقااض التي تحمل الأرقام التالية في الديوان : 34، 66، 69، 70، 74، 77 .

⁶ - ذكر السكاكي في مفتاحه " الخزم "، وعده من زحافات النقص، إلا أنه لم يذكر اختصاصه ببحر الطويل. ينظر: مفتاح العلوم، ص 526.

⁷ - غازي يموت، ص 42 .

⁸ - ينظر: المرجع نفسه، ن ص.

⁹ - الأخضر بلخير، في التركيب اللغوي لنقااض جرير والفرزدق ، ص 58.

¹⁰ - حُسبت النسبة كما يلي: (عدد مقاطع كل وزن (قصير/طويل) × عدد أبيات) × 100 هذه النتيجة تقسم على العدد الكلي للمقاطع وهو (96330).

الجاهلي. "خاصة إذا علمنا أن علماء الأصوات في الحديث يقدرّون نسبة شيوع المقاطع القصيرة في كلام العرب بـ 45%، ويقدرّون نسبة المقاطع الطويلة بـ 55%".¹

2. القافية وأثرها الدلالي :

التزمت القصيدة العربية القديمة وحدتي الوزن والقافية، فكما يجب أن يلزم نفس الوزن في كل أبيات القصيدة، فإن على القافية هي الأخرى أن تكون موحدة في سائر هذه الأبيات. وهي أحد الأركان الأربعة، التي يقوم عليها الشعر.² وقد اختلف في تحديدها³، إلا أن ابن رشيق (456 هـ) اعتمد تعريف الخليل بقوله: " واختلف الناس في القافية ماهي؟ فقال الخليل : القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية . على هذا المذهب، وهو الصحيح . تكون مرةً بعض كلمةً ومرةً كلمة، ومرةً كلمتين،"⁴ نفس المفهوم يتكرر حديثاً لكنه يركز على الإيقاع الموسيقي الذي تحدّثه القافية نهاية البيت، حيث يقول عبد الرضا علي: " القافية هي مجموعة أصوات تكوّن مقطعاً موسيقياً واحداً، يركز عليه الشاعر في البيت الأول، فيكرره في نهايات أبيات القصيدة كلها مهما كان عددها."⁵ فالقافية إذاً تلعب دوراً أساسياً في اختتام وزن البيت على الشكل الذي يخدم توقع السامع، ومادامت . كما يرى ابن رشيق في تعريفه . تتسع شكلاً حتى تكون كلمتين، وتضيق حتى تكون بعض كلمة؛ فإن ما يقع من أصوات ضمن هذا الهيكل يشكل التنوع الذي به تتميز هذه القافية وبه تُعرف . و على هذا الأساس جعلها العروضيون قسمين كبيرين: قافية مقيدة إذا كان رويها ساكناً، وقافية مطلقة ما دام رويها متحرراً.

قبل الخوض في تفاصيل القافية وتقسيماتها في نقائض جرير والفرزدق علينا أن نتعرض لبعض حروفها⁶ والتي تسهم في تحديد النغم التكراري لهذه الأخيرة وهي: الرّوي و حركته ثم الردف.

. الروي في النقائض :

الرّوي "هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتُنسب إليه: فيقال قصيدة رائية أو دالية، ويلزم في آخر كل بيت منها، ولا بد لكل شعر قلّ أو كثر من روي".⁷ وقد استثنى أصحاب العروض صائت الألف¹ وبعض الصوامت في

¹ - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في شوقيات، ص 34.

² - ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 1، ص 119.

³ - راجع الاختلاف في تحديدها بين الخليل و الأخفش وغيرهم. الخطيب التبريزي، الكافي في شرح العروض والقوافي، ت: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، مصر، ط 3، 1415 هـ. 1994، ص 149 . والقاضي أبو يعلى التنوخي، كتاب القوافي، ت: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط 2، 1978، ص 64 . 69.

⁴ - ابن رشيق القيرواني، ص 151.

⁵ - علي عبد الرضا، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 1997، ص 168.

⁶ - للقافية ستة أحرف و هي: الرّوي، والوصل، والخروج، والرّدف، والتأسيس، والدخيل. ينظر: الخطيب التبريزي، الكافي في شرح العروض والقوافي، ص 149 .

⁷ - المرجع نفسه، ن ص.

في وضعيات محددة من أن تكون رويًّا¹. أما الصوامت التي جاءت رويًّا في نقائض الشعراء فهي: (ر / د / ل / م / ي / ب / ح / ع / ق / ف / ت / ن)، والجدول التالي يبين ترتيبها في النقائض وعدد الأبيات التي ختمت بها:

الرتبة	الروي	قصيدة	قطعة أو غيرها	عدد نقائضه	أبياته كلها
01	الراء	17	02	19	954
02	اللام	09	01	10	668
03	الذال	06	03	09	225
04	الميم	08	00	08	550
04	الباء	06	02	08	297
05	العين	06	00	06	353
05	القاف	04	02	06	71
06	الحاء	03	01	04	95

¹ - إذا كانت الألف من بنية الكلمة مثل " الهدى، العصا" فإنها تصلح في هذه الحالة وتسمى القصيدة مقصورة. ينظر: محمد محاسن عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، مصر، ط1، 1420هـ. 1999م، ص195.

200	02	00	02	الفاء	07
124	02	00	02	النون	07
71	02	00	02	الثاء	07
87	02	00	02	الياء	07
3695	78	11	67	المجموع	

يمكن قراءة الجدول على هذا النحو :

. جاءت القافية على اثني عشر حرفاً من حروف الأبجدية العربية، وهو عدد يقترب من النصف ويدل على قدرة التنويع في القافية، ففي (78) نقيضة تم استعمال (12) صامتاً .
. احتل الراء . وهو حرف لثوي مجهور مكرر¹ . الصدارة في النقائض حيث بلغت نسبته (24.35%)، وانتهت به (17) قصيدة/948 بيتاً، و(نتفتان/ 06 أبيات). هذه النسبة الكبيرة تعطي الانطباع على أن الشاعرين يتملكهما الميل إلى التكرار والاستمرار فيه، فمن خلال صامت الراء التكراري الذي تنتهي به النقائض نلمس تشبهاً بالشكل المتمثل في تكرار الموسيقى الشعرية من جهة ومن جهة أخرى نجد تمسكاً بالمعنى الذي يتضح في ردّ معاني النقيضة الأولى وبالتالي مقابلة المعنى بالمعنى بما يوافق عملية النقص. " لأن البنية اللفظية في نصوص النقائض، هي بنية انفعالية تعتمد على الإثارة، وعلى الارتداد إلى غيرها من النصوص الواقعة في مجالها التناسي."²

¹ - اعتمدنا في تحديد صفات الحروف و مخارجها على: عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية جديدة في الصرف العربي، مؤسسة الرسالة، لبنان، 1400 هـ. 1980م. والطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، المطبعة العربية، تونس، ط3، 1992م .

² - عبد الفتاح يوسف، فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض، مجلة فصول، العدد 62 لسنة 2003، ص31.

. حلّ اللام ثانيًا . و هو صامت جانبي مجهور . بنسبة (12.82%)، وجاء عليه (08 قصائد/666 بيتاً)، و (نتفة واحدة /بيتان).

. أما الدال . وهو صوت انفجاري مجهور . فقد مثل المرتبة الثالثة بنسبة (11.53 %)، وجاء عليه (06 قصائد/212 بيتاً) و (03 قطع/13 بيتاً).

. الميم والباء مثلاً سوياً المرتبة الرابعة بنسبة (10.25%)، الأول أنفي مجهور وجاء عليه (08 قصائد /550 بيتاً) . والثاني انفجاري مجهور، وجاء عليه (06 قصائد/295 بيتاً) و (نتفتان/04 أبيات).

. وحلّ العين والقاف في الرتبة الخامسة بنسبة (07.69%)، الأول احتكاكي مجهور؛ جاء عليه (06 قصائد /353 بيتاً)، والثاني انفجاري مهموس؛ وقد جاء عليه (04 قصائد/65 بيتاً)، و (قطعة واحدة/05 أبيات)، و (بيت واحد).

. ومثّل الحاء . وهو احتكاكي مهموس . الرتبة السادسة بنسبة (05.12%)، وجاء عليه (03 قصائد /91 بيتاً)، و (قطعة واحدة/ 04 أبيات).

. مثلّ النون والياء والتاء والفاء الرتبة السابعة، بنسبة (02.56%)، الأول أنفي مجهور، جاء عليه (قصيدتان/124 بيتاً)، والثاني انزلاقي مجهور وجاء عليه (قصيدتان/87 بيتاً)، أما الرابع فانفجاري مهموس، جاء عليه (قصيدتان/71 بيتاً)، والأخير " الفاء " وهو صامت احتكاكي مهموس فقد جاء عليه (قصيدتان/200 بيت).

هذه القراءة تحيل إلى النتيجة التالية :

1 . صامت الراء¹ انفراد بزيادة قوافي هذه النقائض بشكل مطلق، وذلك . في اعتقادي . لخاصيته التكرارية وهو ما يسهم في خدمة النقيضة التي تلتزم . كما أشرنا سابقاً . تكرار الوزن والقافية على الأقل .

2 . أصوات: الراء، واللام والميم والدال والباء سيطرت على قوافي النقائض ب: (54 نقيضة/2694 بيتاً) أي أكثر من الثلثين، كما كانت نفس الأصوات غالبية على ديواني الشاعرين، ومرد ذلك كثرتها ضمن مفردات المعجم العربي وغزارة معاني هذه الألفاظ. " بل يمكن القول: إن أكثر الشعر العربي يعتمد على هذه الأصوات في بناء القافية والروي، بسبب أن هذه الأصوات تتميز بحركيتها وضعف السكون فيها."²

3 . روي الفاء من أصعب الحروف التي تأتي عليها القوافي إلا أن الشاعرين استطاعا الإبداع فيه؛ وخاصة الفرزدق الذي اهتدى إلى اختيار " الروي المناسب لقصائده ولم يكن ليعجز عن النظم على أي قافية شاء، فقد نظم ملحمة الشهيرة والتي مطلعها:

عَرَفْتُ بِأَعْشَاشٍ وَمَا كَدْتُ تَعْرِفُ، وَأَنْكَرْتُ مِنْ حِدْرَاءَ مَا كُنْتُ تَعْرِفُ

¹ - الراء عند جرير كانت أكثر القوافي استهواء لحاسته الفنية فكانت الأكثر استعمالاً ثم تليها الحروف الأخرى. راجع: ظافر عبد الله الشهري، المدبح والفخر بين جرير و الفرزدق والأخطل، ص 357 .

² - الأخصر بلخير، ص 61.

الرتبة	المجرى	عدد نقائضه	أبياته
على "الفاء" مع			أنه من حروف الروي
الصعبة العسيرة			النظم، لكنه بلغ بها
الذروة وأبدع في			ذلك فبلغت هذه
الملحمة مائة			وثلاثة عشر بيتاً ¹ ما بين
مقدمة وهجاء			وفخر ومديح. ²

4. يغلب على الأصوات التي أُتخذت رويًا الجهر، حيث بلغت نسبتها (66.66%)، وذلك أن معظم نهايات أبيات النقائض حُتمت بأصوات تدفع مكونات النفس إلى السطح، وتبيح تفجير الإحساس، وهي دليل على سيطرة البوح (الجهر) على الغموض (المهمس)؛ وكأن هذه الميزة تخدم أغراض النقيضة التي يسعى الشاعر فيها إلى توظيف جميع الإمكانيات المتاحة من لفظ ومعنى ووزن وقافية لتحقيق الغاية من وقوفه محاصمًا لغيره أو محاميًا ومدافعًا عن حمى القبيلة .

5. حيز مخارج الأصوات الخمسة الأولى في ترتيب الجدول، إمّا الشفتان أو الأسنان³، وهو ما يؤكد رغبة الجهر والإعلان والثورة لدى شاعر النقائض.

المجرى:

تمت الإشارة في السابق إلى أن القافية تسمى مقيدة إذا جاء رويها ساكنًا، ومطلقة إذا ورد هذا الروي متحركًا، والمتبع لقافية النقائض لا يجدها إلا مطلقة، وكأن النقائض بطبيعتها المتحررة من التزام الغرض الواحد؛ وعدم الخروج عنه، أشاعت في الشعارين روح التحرر فانعكس ذلك على القافية التي جاءت مواكبة لهذا الإحساس، كما أن هناك أمرًا آخر أسهم في اختيار القافية المطلقة، وهو ما عبّر عنه الباحث عبد الله خميس بـ " الباعث النفسي"؛ إذ أنه أرجع هذا الاختيار: إلى نفسية الفرزدق المفعمة بالشموخ لمجد آبائه وأجداده من جهة، ومن جهة أخرى إلى عفاف جرير ورقة إحساسه وعدوبة ألفاظه في النسيب⁴.

المجرى⁵ جزء من القافية المطلقة وقد تنوعت حركته ما بين الكسر والضم والفتح إلا أن الكسرة كان لها الحضور الأوفر. ووفق قراءة إحصائية لتواتر حركة المجرى عند الشعارين نتج الجدول 1 و الجدول 2:

¹ - هذه القصيدة من النقائض (رقم 61)، عدد أبياتها 121، أما في الديوان فالعدد 113 فقط و ذلك أن البيت (105)، والأبيات من (107) إلى (113) محذوفة من القصيدة في الديوان. ينظر: أبو عبيدة، ج2، ص05 والفرزدق، الديوان، ج2، ص114.

² - ظافر عبد الله الشهري، ص330.

³ - في هذا الصدد يستنتج الهادي الطرابلسي أن الصوت بقدر ما يكون مخرجه أقرب من الشفتين يكبر حظه من الاستعمال رويًا. ينظر، محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص46.

⁴ - ينظر: عبد الله بن خميس، مكارم الخلاق في نقائض جرير والفرزدق، ص138 و 139 .

⁵ - هو حركة حرف الروي... وإنما سمي بذلك لأن الصوت يتدعى بالجرير في حروف الوصل منه . ينظر : الخطيب التبريزي، ص156 .

1041	25	الكسرة	01
573	10	الضمة	02
441	06	الفتحة	03

الجدول 1 : ترتيب حركة المجرى مع عدد أبياته عند جرير

الرتبة	المجرى	عدد نقائضه	أبياته
01	الكسرة	20	853
02	الضمة	11	589
03	الفتحة	06	198

الجدول 2 : ترتيب حركة المجرى مع عدد أبياته عند الفرزدق

من خلال الجدولين تظهر غزارة إنتاج الشعارين على مجرى الكسرة، وبخاصة جرير. أما الضمة والفتحة فمميزهما شبه تكافؤ في عدد النقائض وقد جمعنا ذلك في الجدول رقم 3:

الرتبة	المجرى	النقائض	الأبيات	النسبة
01	الكسرة	45	1894	51.25%
02	الضمة	21	1162	31.44%
03	الفتحة	12	639	17.29%

سيطرت الكسرة على مجرى القافية المطلقة بنسبة (51.25%)، وتُظهر هذه النسبة الجnoch إلى الكسر من كلا الشعارين، حيث لا نستطيع أن نفسر هذا التوجه عند الفرزدق. وهو من يقذف خصمه أولاً إلا بالميل إلى قهر الآخر (جرير) وكسر شوكته وإضحاك مرتادي سوق المرید وإثارتهم، أما جرير . وهو الأكثر ميلاً إلى الكسر .

فُيَعْتَقَدُ أَنَّ لِدَلِكْ صِلَةَ بِمَا كَانَ يَشْعُرُ بِهِ مِنْ انْكَسَارٍ لَضَعْفِ مَكَانَةِ قَبِيلَتِهِ وَانْحِطَاطِ مَسْتَوَاهِ الْاجْتِمَاعِيِّ¹ بِالْمُقَارَنَةِ بِمَا كَانَ يَفْخَرُ بِهِ الْفَرَزْدَقُ. وَلِتَقْرِيبِ هَذَا التَّصَوُّرِ؛ اقْرَأْ قَوْلَ الْفَرَزْدَقِ:

وَنَحْنُ جَدَعْنَا أَنْفَ عَيْلَانَ بِالْقَنَاءِ وَبِالرَّاسِيَاتِ الْبَيْضِ ذَاتِ الْقَوَائِمِ²

لَا حَظَّ كَيْفَ تَجَاوَرَتْ حَرَكَاتُ الْكَسْرِ فِي الْعَجْزِ فَقَطْ لِمَوَاقِفِ كَسْرَةِ الرَّوِيِّ وَلِمَضَاعَفَةِ التَّصَوُّورِ لِنَتِيْجَةِ جَدْعِ الْأَنْفِ. وَقَدْ تَنَادَفَتْ كَسْرَاتُ فِي أَوَاخِرِ كَلِمَاتِ حَشْوِ الْبَيْتِ لِنَتْنَاغَمٍ مَعَ كَسْرَةِ الرَّوِيِّ وَكَأَنَّهَا تَعْبِرُ عَنِ حَسْرَةِ النَّفْسِ وَانْكَسَارِهَا عَلَى فِرَاقِ الْمَحْبُوبِ، حَيْثُ يَقُولُ جَرِيرٌ:

سَقِيًّا لَنْهِي حَمَامَةٍ وَحَقِيرٍ بِسَجَالٍ مُرْتَجِزِ الرَّيَابِ مَطِيرٍ³

وَمِنْ هَذَا الشَّكْلِ قَوْلُ جَرِيرٍ يَخْبِرُ عَنِ اسْتِرَاحَةِ الرِّكْبِ فِي الطَّرِيقِ:

أَنْخَنَا فَسَبَّحْنَا وَنَوَّرَتِ السَّرَى بِأَعْرَافٍ وَرَدَّ اللَّوْنُ بُلُقٍ شَوَاكِلُهُ⁴

رَكَزَتْ عَلَى الْكَسْرِ فِي الشَّطْرِ الثَّانِي؛ تَجَدُّدًا جَاءَتْ مُتَابِعَةً مُتَلَاحِقَةً، وَقَدْ تَسَاوَقَتْ مَعَ حَرَكَةِ النُّزُولِ عَنِ الْمَطِيِّ وَالْجُلُوسِ لِلصَّلَاةِ.

وَمَثَلَتِ الضَّمَّةُ الْمُرْتَبَةَ الثَّانِيَةَ فِي حَرَكَاتِ الْمَجْرَى، وَذَلِكَ بِنِسْبَةِ (31.44%)، وَهِيَ نِسْبَةٌ تَقْتَرِبُ مِنَ الثَّلَاثِ حَيْثُ أَنَّ الضَّمَّةَ صَائِتٌ يُمَثِّلُ الْفَخَامَةَ وَالْأَهْمَةَ، وَأَنَّ شِعْرَاءَ الْفَخَامَةِ يَمِيلُونَ إِلَيْهِ وَالْفَرَزْدَقُ كَانَ أَحَدَهُمْ " فَهِيَ تَدُلُّ عَلَى التَّمَكُّنِ وَالْإِقْتِدَارِ، لِأَنَّهَا أَسَاسٌ وَدَعَامَةٌ فِي بِنَاءِ الْجُمْلَةِ. " ⁵ وَإِذَا كَانَتْ تُؤَوِّظُ لِلدَّلَالَةِ عَلَى الرُّفْعَةِ الْمَعْنَوِيَّةِ فَإِنَّهَا تَسَهِّمُ تَسَهِّمًا كَذَلِكَ فِي الدَّلَالَةِ عَلَى الِارْتِفَاعِ وَالْعُلُوِّ الْمَحْسُوسِ. اقْرَأْ قَوْلَ جَرِيرٍ فِي وَصْفِ سَحَابٍ مَاطِرٍ:

مَتْرَاكِبٌ زَجَلٌ يَضِيءُ وَمِيضُهُ كَالْبُلُقِ تَحْتَ بَطُونِهَا الْأَمْهَارِ⁶

أَلْفَاظُ الشَّطْرِ الْأَوَّلِ. وَهِيَ أَوْصَافٌ لِلْسَحَابِ. جَاءَتْ كُلُّهَا مَرْفُوعَةً لِتَوْحِيهِ أَنَّ لَهَا عِلَاقَةً بِالِارْتِفَاعِ.

جَاءَتْ الْفَتْحَةُ آخِرَ التَّرْتِيبِ بِنِسْبَةِ (17.29%)، وَفِي ذَلِكَ عَوْدَةٌ لِتَوَازُنِ حَرَكَةِ خَوَاتِمِ الْأَبْيَاتِ؛ حَتَّى تَنْفَتِحَ عَلَى الْهُدُوءِ وَالِاسْتِقْرَارِ بَعْدَ الْانْحِدَارِ مَعَ الْكَسْرِ وَالِارْتِفَاعِ مَعَ الضَّمِّ، وَ"الْفَتْحَةُ كَمَا يَصْرَحُ ابْنُ جَنِيٍّ وَمِنْ قَبْلِهِ سَيَّبُوهِ أَحْفَافٌ مِنَ الْكَسْرِ وَالضَّمَّةِ، لَمَّا فِي هَذَيْنِ الْأَخْيَرَيْنِ مِنْ شَبْهِ الْعَارِضِ لِلْهَوَاءِ أَثْنَاءَ إِصْدَارِهَا. " ⁷

¹ - يَعدُّ أَحْمَدُ الشَّابِبُ هَذَا الشُّعُورَ الَّذِي تَوَلَّدَ فِي نَفْسِ جَرِيرٍ مِنْ جَرَاءِ ذَلِكَ (مَرْكَبٌ نَقْصٌ)، يَنْظُرُ: تَارِيخُ النِّقَاطِضِ، ص 412.

² - أَبُو عُبَيْدَةَ، ج 1، ص 326. وَالْفَرَزْدَقُ، الدِّيَوَانُ، ج 2، ص 569. عَيْلَانُ: قَبِيلَةُ قَيْسِ عَيْلَانَ الَّتِي يَدَافِعُ عَنْهَا جَرِيرٌ، الرَّاسِيَاتُ: السِّيفُ الْحَادَةُ.

³ - أَبُو عُبَيْدَةَ، ج 2، ص 294. وَجَرِيرٌ، الدِّيَوَانُ، ص 193. نَحْيُ حَمَامَةٍ: مَوْضِعٌ، مَرْتَجِزٌ: أَيُّ مَصَوِّتٍ بِالرَّعْدِ، الرَّيَابُ: سَحَابٌ تَرَاهُ دَوَائِنُ السَّمَاءِ رَقيقٌ بِمَضْيِ مَعَ الرِّيحِ.

⁴ - أَبُو عُبَيْدَةَ، ج 1، ص 68، وَجَرِيرٌ، الدِّيَوَانُ، ص 440. السَّبَّحَةُ: الصَّلَاةُ، وَقَوْلُهُ بِأَعْرَافٍ وَرَدَّ اللَّوْنُ: يَرِيدُ الصَّبْحَ وَذَلِكَ لِحَمْرَةِ الشَّفَقِ فَلِذَلِكَ سَمَّاهُ وَرَدًا. شَوَاكِلُهُ: يَرِيدُ جَوَانِبَهُ.

⁵ - عَبْدُ اللَّهِ بْنُ خَمَيْسٍ، ص 232.

⁶ - أَبُو عُبَيْدَةَ، ج 2، ص 234، وَجَرِيرٌ، الدِّيَوَانُ، ص 200. زَجَلٌ: يَرِيدُ صَوْتِ الرَّعْدِ. وَقَوْلُهُ كَالْبُلُقِ: يَرِيدُ كَالْحَيْلِ الْبُلُقِ.

⁷ - أَبُو بَكْرٍ حَسِينِي، عَامِلُ الْمَشَافَهَةِ فِي الْأَدَاءِ اللَّغَوِيِّ، مَجْلَةُ الْأَثَرِ، كَلِيَّةُ الْأَدَابِ وَالْعُلُومِ الْإِنْسَانِيَّةِ، جَامِعَةُ وَرَقْلَةَ، الْجَزَائِرِ، الْعَدَدُ 04، سَنَةُ 2005م، ص 99.

وعلى هذا الأساس فقد حقق الشاعران التنوع في استعمال الحركة؛ الذي يتفاعل مع طبيعة النقائض وينسجم. وما لوحظ على حركة المجرى جرأة جرير والفرزدق على تغييرها وعدم الالتزام بها¹، وذلك عندما لا تتلاءم ولا تتناسب مع شكل الرد وطبيعته، ومثال ذلك قول جرير:

لمن الديارُ كأنها لم تحلِّلِ بين الكناس و بين طلح الأعرل²

وهو في معرض رده على الفرزدق ، الذي قال:

إنّ الذي سمك السماء بنى لنا بيتاً دعائمه أعرُّ و أطول³

المتعمن في ترتيب المجرى في الجدول أعلاه يلحظ تواتر حركته على الشكل التالي: الكسرة، الضمة، الفتححة. هذا الشكل لا يمثل ترتيب الحركات حسب مخرجها⁴، لكن هو نفسه ترتيب قوة الحركات وتأثيرها في رسم الكلمة، الكلمة، وكأن هذا الترتيب ألقى بظلاله على مجرى قافية النقائض بقصد من أصحابها أو بغير قصد. . **الردف:** كان للردف⁵ حضور لافت في النقائض أكثر من التأسيس؛⁶ إذ أن القافية المرذفة تكرر (36) مرة، منها (25) مرة بالألف، أما التأسيس فتواتر (19) مرة. ويمكن عرض ذلك مع الوصل⁷ في الجدول التالي:

الوصل بالهاء	الوصل بالمدّ	القافية بحسب : الردف أو التأسيس
04	32	قافية مردفة
02	19	قافية مؤسسة
00	21	قافية مجردة من الردف والتأسيس
06	72	المجموع

¹ - انظر حركة المجرى في النقائض التالية: (77/ 78)، (85/ 86)، (87/ 89).

² - أبو عبيدة، ج1، ص186. وجرير، الديوان، ص442. الكناس: موضع من بلاد غني. الأعرل: واد لبني كليب به ماءٌ يسمى الأعرل.

³ - المصدر نفسه، ص163. والفرزدق، الديوان، ص318. هذه النقيضة أول ما حمي بين الشعراء.

⁴ - ترتيبها حسب مخرجها يكون على الشكل التالي: الحلق ـــــــــ | ـــــــــ الشفتان ، ينظر: الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، ص51.

⁵ - الردف هو حرف لين ساكن (واؤ . أو : ياء) بعد حركة لم تجانسهما ، أو حرف مدّ (ألف أو واو ، أو ياء) بعد حركة متجانسة قبل الروي يتصلان به. ينظر: أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ت: عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، مصر (د، ط)، ص110.

⁶ - التأسيس ألف هاوية لا يفصلها عن الروي إلا حرف واحد متحرك. ينظر: المرجع نفسه، ص111.

⁷ - هو حرف مدّ (الألف، أو الواو، أو الياء) ناشئ عن إشباع حركة الروي في القوافي المطلقة.. أو هاء تلي الروي المطلق. ينظر: عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي، قديمه وحديثه ، ص171

في قراءة متأنية للجدول تتضح شدة الميل إلى الوصل بالمدّ، وقلة الوصل بالهاء، وهو ما يجعلنا نعتقد أن الهاء لا تصلح . غالبًا . مع النقائص ولا تتسق وصلًا مع النَّفَسِ الأخير في نهاية البيت، وكأن البيت عند نهايته لا يحتمل زيادة في المساحة الموسيقية،¹ إذ الروي الموصول بمدّ منسجم معه، كافٍ لتحقيق الانتظام النفسي والموسيقي والدلالي. وللتدليل على ذلك، تأمل معي القافية المردفة في الجدول التالي وعلاقتها بحركة المجرى:

حركة المجرى			حرف الردف في القافية
الضمّة	الكسرة	الفتحة	
03	18	04	الألف
05	02	00	الياء/ الواو
08	20	04	المجموع

ما يهمنا هنا هو مدى انسجام حرف الردف مع حركة المجرى في هذا الجدول، حيث يتضح أن الردف بالألف كان الأكثر؛ إذ تكرر (26) مرة من (32) هي حصة القافية المردفة الموصولة بمدّ، كما أن الكسرة حققت أكبر قدر من التلاؤم في هذه القافية، فالروي جاء بين صائتين: طويل (ألف الردف) وآخر قصير (الكسرة المشبعة للروي) أو بتعبير آخر: ارتفاع قبل الروي وانخفاض بعده، وهو ما أشاع نغمًا موسيقيًا عذبًا، تشكل من صوت الردف وصوت الروي، وزاد على ذلك صوت الوصل مما أحدث مساحة موسيقية كبيرة. أنصت للفرزدق وهو يفخر بشجاعة تميم في القتال:

الصَّارِبُونَ إِذَا الْكُتَيْبَةُ أَحْجَمَتْ وَالنَّارِلُونَ عَدَاةَ كُلِّ نِزَالٍ²

لاحظ كلمة " نِزَالٍ " ألا توحى هذه الكلمة بحركة السيف وقد رُفِعَ ومُدَّ إلى الأعلى فهَوَى به صاحبه على خصمه؟، ثم لاحظ القافية " زَالٍ " وكأنها تدل على الفعل " زال " فتسهم في الدلالة على القطع والبتر وهي نتيجة حركة السيف المستوحاة من كلمة " نِزَالٍ " .

وإن شئت أمعنت كذلك في قول جرير في مطلع نقيضة؛ وقد افتتحها بالبكاء على الأطلال:

سَرَتِ الْهَمُومُ فَبِثْنِ غَيْرِ نِيَامٍ وَ أَخُو الْهَمُومِ يَرُومُ كُلَّ مَرَامٍ³

¹ - قارن صوتيا بين: نِزَالٍ (ثلاثة مقاطع صوتية)، ونِزَالِها (أربعة مقاطع صوتية).

² - أبو عبيدة، ج1، ص238، والفرزدق، الديوان، ج2، ص27.

³ - المصدر نفسه، ص234. وجرير، الديوان ص551.

في القافية " رَام " فتحة ممتدة ثم انكسار حادّ يتجاوز الميم الشفوية التي توحى بالانغلاق، فالشاعر هنا يتمنى ويروم لقاء المحبوب، لكنّ هذا التَّمَيُّ يَطْرُد النوم عنه، وخيبة الرَّجاء تُثِير همومه، فهو بين ظُلْمَتَيْن: ظلمة الهموم وظلمة الليل الطويل والسَّهْد. نعتقد أن الشاعر أخفى ذلك في كلمة " مَرَام "، فالرَّاء (وهي أول حرف في كلمة رجاء) جاءت بين ميمين كذلك.

قبل أن نختتم أمر القافية بقي علينا أن نشير إلى أمر لاحظناه عند استقراءنا للقافية المردفة بالألف ذات المجرى المكسور، وجدنا أن هذه القافية تساوقت مع بحرین فقط هما الوافر والكامل. فهل يعود الأمر إلى طبيعة النقائض واختيار الشاعر لوزن يتناسب مع قافية شعره؟ أم أن الأمر لا يعدو صدفةً ولا علاقةً له باختيار الشاعر. لعل هذا التساؤل يثير الاهتمام ويصبح مشروعاً لبحث في المستقبل، يسبر خبايا هذا التلاؤم العجيب بين القافية المردفة وبحري الكامل والوافر.

المبحث الثاني:

النظام التكراري في الإيقاع الداخلي

لا تكتمل دورة الإيقاع في البيت الشعري . ومن ثمّ في القصيدة . بالوزن والقافية فقط، بل يحتاج الشعراء " إلى رفق نصوصهم بعناصر إيقاعية تضاف إلى الوزن والقافية، هي ما يمكن أن يطلق عليه الإيقاعات "الرديفية" أو "البديلة" أو ما كان يطلق عليه " الإيقاع الداخلي" وتتمثل هذه الإيقاعات بمجموعة من العناصر التكرارية الموقّعة، التي تغني موسيقا النص"¹، فإذا كان الإيقاع الخارجي يتعلق بعلمي العروض والقافية، فإن الإيقاع الداخلي لا علاقة له بذلك ولا يمكن الوصول إلى خباياه إلا بالانسجام مع النص والتفاعل مع إحساس صاحبه، فهو يتمثل " في هذا الانفعال المنسجم الذي تُحسّ به عندما تنشُد قطعة جيدة من الشعر متجاوزاً بإحساسك مع إحساس ناظمها فلا تحسن التعبير عن جمالها في نفسك إلا بقولك إنها تحفل بالموسيقا الشعرية."² واكتشاف هذه الخبايا متعة، وفهمها متعة أشدّ وأكبر،" وهي متعلقة بما يتكون منه البيت الشعري من حروف وحركات وكلمات ومقاطع وجمل والعلاقات الناشئة بين تلك المكونات، التي يعمد الشاعر إلى خلقها باعتماد أساليب وأشكال متعددة، استناداً إلى موهبته وخبرته ومهارته وذائقته الموسيقية واللغوية."³

ضمن مكونات البيت والعلاقات التي تنشأ بينها، يظهر التكرار كأبرز سمة يضطر إليها الشاعر لنكتة . كما يقول البلاغيون القدماء⁴ . وذلك " أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ؛ لأن المعاني مبسوبة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصلة محددة."⁵ وما دامت الألفاظ معدودة والمعاني لا حصر لها . على رأي الجاحظ . فإن تكرار اللفظ أمر حتمي؛ إلا أن ارتباط هذا اللفظ بالمعنى المقصود منه لا يتحقق دون النظر في علاقته بما قبله وبما بعده من ألفاظ، لذلك وُضعت شروط تضبط هذا اللفظ⁶، وتنظم تواتره حتى لا يكون تكراره مبتذلاً، يثير الملل ويولّد الرتابة لدى القارئ والمستمع.

تتحقق تلك الشروط الضابطة تلقائياً، إذا كان هذا التكرار " ناشئاً عن حالة شعورية شديدة التكتيف يزرع الشاعر تحتها ولا يملك لنفسه تحولاً عنها؛ إذ تبقى ملحّة عليه ولا تفارقه، فتظهر مكررة فيما يقول"⁷. ولعل في شعر النقائض الكثير من الانفعال والثورة جراء ما يقوله الخصم، وما يستحدثه وهو ما يوفر لهذا التكرار بيئة صالحة لانتشاره، ومن أهم أنواعه: تكرار الحرف، والكلمة، والعبارة، والمقطع، والصورة.⁸

¹ - مصباح نجار . أفنان نجار، الإيقاعات البديلة و الإيقاعات الرديفية، ص123.

² - المرجع نفسه، ص130.

³ - سامي حماد الحمص: شعر بشر بن أبي حازم، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، غزة، فلسطين، 1428 هـ . 2007م، ص244 .

⁴ - انظر تعريفهم للتكرار في الفصل الأول.

⁵ - الجاحظ ، البيان والتبيين، ت: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط7، 1418 هـ . 1998م، ج1، ص76.

⁶ - ينظر على سبيل المثال: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص 74/77.

⁷ - فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص44.

⁸ - ينظر: المرجع نفسه، ص45.

إذا نظرنا في الإيقاع الداخلي ممثلاً بالتكرار عند جرير والفرزدق من خلال نقائضهما نجد على قسمين: الأول يسمى التكرار البسيط، ويضم تكرار الصوت (الحرف)، وتكرار الكلمة، والقسم الثاني يسمى التكرار المركب¹.

أولاً. التكرار البسيط ودلالته

1. تكرار الصوت المفرد:

تكرار الصوت أو الفونيم²* phonème من أبسط أنواع التكرار، إلا أنه يولد في البيت نغماً موسيقياً خافتاً خافتاً تتجاوب فيه الفونيمات المكررة دون صحبٍ، قد يحصل بشكل تلقائي دون وعيٍ من الشاعر، وقد يركز عليه هذا الأخير فيركز صوتاً بعينه ليؤكد على قصدٍ من وراء القول.

اشتملت النقائض على تكرار العديد من الأصوات أو الفونيمات كان لها أثر في إضفاء إيقاعٍ؛ انسجم في كثير من الأحيان مع سياق المعنى والدلالة، وفي هذا المقام؛ بالإمكان التطرق لتكرار الصوت حسب تواجده خارج الكلمة أو داخلها. وبذلك نقسمه إلى قسمين رئيسيين :

أ. تكرار الصوت داخل الكلمة:

ليس للصوت حياة مستقلة دون تواجده في تركيب حاضن هو الكلمة، والتي تختلف عن غيرها باختلاف هذا التركيب، إلا أن الصوت قد يملك إيجاءً ما، نكتشفه عن طريق الإصغاء المرهف، وتأمل صداه في المشاعر³، فالصوت داخل الكلمة يتكرر بالتشديد وبدونه:

. الصوت المشدّد: يكثر في النقائض تكرار الكلمات المشددة داخل مساحة البيت، ومن ذلك قول جرير:

سقى الرَّمْلَ جَوْنٌ مُسْتَهْلٌ رَبَابُهُ و ما ذاك إلاَّ حُبُّ من حلَّ بالرَّمْلِ⁴

وقع التشديد في خمسة دوالٍ (الرَّمْل، مستهْل، حلّ، إلاّ، حبّ)، والملاحظ أنّ فونيم (اللام) . وهو صوت مجهور" يحدث بمرور الهواء من جانبي اللسان⁵. قد تكرر في ثلاث محطات مشدّداً يلاحق الرّوي نغماً، ويلاحق الخبر ترتيباً. وقد تمّ الضغط على صوت (راء) . الذي يحدث بتردّد اللسان بين أسفل الفم وأعلاه . إشارةً إلى مكانين محبّبين لدى الشاعر: المكان الذي حلّ به الحبيب، والسماء حيث شرع السحاب الأسود يطرّح ترحيباً بمن حلّ بهذا المكان. ونلمح أنّ الشاعر قد وزّع التشديد على مساحة البيت بشكل غير عادل ليُرَجِّح الجهة (الشطر) التي تتراكم فيها الدّوال المتعلقة بالمحبوب.

ومن ذلك أيضاً قول الفرزدق معدّداً مفاخر قومه:

¹- ينظر: بكاي أخذاري، ص62.

²- الفونيم هو أصغر وحدة صوتية غير دالة.

³- ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية و معانيها، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1998م، ص 28.

⁴- أبو عبيدة، ج1، ص143. وجرير، الديوان، ص460.

⁵- عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية جديدة في الصرف العربي، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط1، 1400 هـ. 1980م، ص28.

وَمَنَّا الَّذِي قَادَ الْجِيَادَ عَلَى الْوَجَا لِنَجْرَانَ حَتَّى صَبَّحَتْهَا النَّزَائِعُ
أَوْلِكَ آبَائِي فَجِئْتَنِي بِمِثْلِهِمْ إِذَا جَمَعْتَنَا يَا جَرِيرُ الْمَجَامِعُ¹

في البيت الأول نلاحظ أنّ التشديد تجاور في كلمتي (منّا، الذي) وذلك لدعم الارتباط بين الفرزدق قائد الإغارة باللسان، و" عمرو بن جبير " قائد الإغارة بالسنان، لأنهما من بني نهمشل. أما الضغط على الفونيمات في (حتى، صبّحتها، النزاع) فجاء للدلالة في الأول على الإصرار في بلوغ أهل نجران، وفي الدال الثاني التذكير والمفاجأة، وفي الأخير المطيئة؛ وهي الخيول المنتقاة والمعدّة لهذا الغرض. وتتابع التشديد في الدوال المذكورة كان بغرض الإشارة إلى المكان والزمان والوسيلة. أمّا في البيت الثاني فالشاعر غيّب التشديد ليوحي أن جريراً لا يملك شيئاً من ذلك. هذا الميل إلى اختيار الألفاظ هنا وهناك يعزّز النزعة القبليّة التي عُرفَ بها الفرزدق.

. الصوت غير المشدّد:

يقول الفرزدق:

إِذَا سَعَدُ بْنُ زَيْدٍ مَنَاةً سَأَلَتْ بِأَكْثَرَ فِي الْعَدِيدِ مِنَ الثَّرَابِ
رَأَيْتَ الْأَرْضَ مُغْضِيَةً بِسَعْدٍ إِذَا فَرَّ الدَّلِيلُ إِلَى الشُّعَابِ²

يخاطب الفرزدق أصمّ باهلة³ هاجياً، ويتضح فخره بالعدد؛ حيث استعمل كلمة (العديد) التي تكرّر فيها فونيم الدال الانفجاري ليساهم مع وزن (فعليل) في الدلالة على الكثرة. وبالمقابل تكرّر فونيم اللام في كلمة (الدليل) على نفس الوزن السابق، ليوحي بالانتشار والتفرّق نحو الشعاب؛ إذ يحدث هذا الصوت بتفرّق الهواء ومروره من جانبي اللسان.

وعلى هذا المنوال يقول :

وَقَدْ مُنِيَتْ مِنِّي كَلْبِيٌّ بِضَيْغَمٍ ثَقِيلٍ عَلَى الْحُبْلَى جَرِيرٍ كَلَاكٍ لَهُ
شَتِيمٍ الْمُحْيَا لَا يَخَاتِلُ قِرْنَهُ وَ لَكِنَّهُ بِالصَّخْصَحَانِ يُنَازِلُهُ⁴

كلمة (جرير) تكرّر فيها فونيم (الراء) مكسوراً بعد كلمة (حبلَى) ليلتصق النعت القبيح (الحمل) بالشاعر جرير، كما تكرّر الفونيمان (الكاف، اللام) ثنائياً في كلمة (كلاكله) فأشاعا صوت الفرقة والانفجار للدلالة على ضخامة صدر الأسد، ثم يأتي فونيم (الصاد)، و(الحاء) في كلمة (الصخصحان) بخاصّيتهما الاحتكاكية للدلالة على استقرار الشيء وثباته.

ومن ذلك قول جرير:

لَقَدْ كَانَ يَا أَوْلَادَ خَجَجٍ فِيكُمْ مُحَوَّلٌ رَحْلٍ لِلزُّبَيْرِ وَ مَانِعٌ

¹ - أبو عبيدة، ج2، ص117. و الفرزدق، الديوان، ج2، ص71/72.

² - المصدر نفسه، ص360. و الفرزدق، الديوان، ج1، ص58.

³ - عبد الله بن كلثوم من بني ذبيان بن جنادة.

⁴ - المصدر نفسه، ص59. و الفرزدق، الديوان، ج2، ص343. الضيغم هو الأسد، الشتيم : الكريه، الصخصحان: الأرض المطمئنة.

وقد كادَ في يومِ الحواريِّ جاركمُ أحاديثُ صمَّتْ مِنْ نثاها المَسامعُ¹

لاحظ تكرار فونيمي (الخاء)، و(الجيم) في كلمة (حجج)، حيث دلّ امتزاج صوت(الخاء) الاحتكاكي بصوت (الجيم) الانفجاري على ضيق وحشونة غير مرغوب فيها، وهي أوصاف تناسب . حسب الشاعر . قوم الفرزدق . كما تكرر فونيم (الميم) في كلمة (مسامع) ليوحي وزن (مفاعل) على انقباض وتأذي الكثيرين من فعل بني مجاشع عندما غدروا بالزبير(ض). وعلى شاكلة ذلك يقول أيضا :

ويريبُ مَنْ رجَعَ الفِراسَةَ فيهمُ رهلُ الطَّفَاطِفِ والعظامُ تخرَعُ

...../.....

إنَّا لنَعْرِفُ مِنْ نِجارِ مُجاشِعِ هَدَّ الحَفِيفَ كما يَحِفُّ الخِرْوَعُ

أيفايشونَ وَقَدْ رَأَوْا حُفَّاتِهِمْ قد عَضَّهُ فَقَضَى عليه الأَشْجَعُ²

فتكرر فونيم(الطاء) في (الطفاطف) أوحى بمعنى الزيادة والترهل، ودعم فكرة الريب في شجاعة بني نھشل، وترديد فونيم (الفاء) في(الحفيف) يوحي بانسياب الهواء بضعفٍ في مجرى ضيقٍ ، وهو ما يدعم توجه الشاعر في إبراز ضعف قلوب بني مجاشع وقلة حيلتهم، كما أن فونيم(الياء) في الفعل (يفايشون) أوحى بالفراغ والتفشي خاصة وأنه جاء قبل صوتين احتكاكيين (الفاء)، و(الشين)، فساهم في معنى المفارقة بلا حقيقة. ومن عجيب التكرار على هذه الشاكلة قوله:

و لَيْلَةَ وادي رَحْرَحَانَ رَفَعْتُمُ فِرارًا وَلَمْ تَلُؤُوا زَفِيفَ النَّعَائِمِ³

سيطر الجهر على أصوات البيت في الدوال التالية:(ليلة، رحرحان، فرارا، زفيف)، فقد أفتتح مصراعا البيت على الصوت المجهور (اللام، الراء) فأحدث فرقةً مفاجئة أسهمت في معنى الهروب والفرار من المعركة والنجاة بالنفس الذي حمله البيت.

ب. تكرار الصوت خارج الكلمة:

يأتي تكرار الفونيم في هذه الحالة في نسق يحدث نغمًا موسيقيًا في كامل البيت أو في أحد شطريه، ومما جاء تكراره موزعًا على مساحة البيت قول جرير في إحدى قصائده:

يَجُزْنَ إلى نَجْرانَ مَنْ كانَ دُونَهُ وَيُظْهَرْنَ في نَجْدٍ وَهُنَّ صَوادِعُ⁴

¹ - أبو عبيدة، ج2، ص113. وجرير، الديوان، ص372.

² - المصدر نفسه، ص315. وجرير، الديوان، ص244. رهل الطفاطف: يريد كثرة اللحم واسترخاءه. الخراعة هي الضعف، وقوله يفايشون: أي يفاحون بلا حقيقة.

³ - أبو عبيدة، ج1، ص354. وجرير، الديوان، ص564. وادي رحرحان : موضع ، الزفيف: السرعة .

⁴ - أبو عبيدة، ج2، ص109. وجرير، الديوان، ص369 صوادع : يشقن وسط الأرض.

في البيت تكرر فونيم(النون) 9 مرات، فأفاد سرعة تحرك القصائد وانتقالها من مكان إلى آخر كالحوت (النون) المسافرين في البحار، وكأنّ هذه القصائد تتخذ من تصميم قائلها مركبًا تبلغ به الأسباب. وقد جاء فونيم (النون) في نهاية الكلمات غالبًا للدلالة على السيطرة والنفوذ، إذ أنّ كلّ القصائد الأخرى تنتهي إليها. ومن ذلك قوله في نفس المعنى:

وَأَدْرَكْتُ مَنْ قَدْ كَانَ قَبْلِي وَ لَمْ أَدْعُ لِمَنْ كَانَ بَعْدِي فِي الْقَصَائِدِ مَصْنَعًا¹

تكرر فونيم(الدال) 5 مرات في الدوال التالية(أدركت، قد، أدع، بعدى، القصائد) ليترجم السيطرة المطلقة على قول الشعر في الأزمنة الثلاثة، وقد وزّعها في مساحة البيت لتوحي بذلك، لاحظ الترتيب: (أدركت + قد..) تدلان على الماضي، و(أدع + بعدى) تدلان على المستقبل، أما(القصائد) فتفيد الزمن الحاضر. ونلاحظ أن اختيار صوت (الدال) الانفجاري الشديد كان ملائمًا لأنه يدل على الصلابة والقساوة، وهو "أصلح الحروف للتعبير عن معاني الشدة والفعالية المادّيتين".² ومثل ذلك قول الفرزدق مفتخرًا كعادته:

فَإِنْ كُنْتَ تَرْجُو أَنْ تُوَازِنَ دَارِمًا فَرُمٌ حَضَنًا فَانظُرْ مَتَى أَنْتَ نَاقِلُهُ
وَأَرْسَلُ يَرْجُو ابْنُ الْمَرَاغَةِ صَلْحَنَا فَرُدُّ وَ لَمْ تَرْجِعْ بِنُجْحِ رَسَائِلُهُ³

في البيت الأول تكرر فونيم(النون) 8مرات، إضافة للتنوين في موضعين. هذه الكثافة توحي برنين النفي الذي يفرضي إلى استحالة تحقيق ما يرجوه خصمه في بلوغ مكانة دارم، وقد أسهم السكون على(النون) في غلق المقاطع الصوتية ليوحي بتكرار إخفاق كل محاولة، ولتوكيد هذا المعنى تكرر فونيم(الراء) في البيت الثاني (6) مرات، حيث شكّل السكون على (الراء) نوعًا من التردد الصوتي لهذا الفونيم وكأنه يعاود التلميح لفشل تلك المحاولات وإخفاق صاحبها. ومن ذلك قول جرير:

فَقَدْ خِفْتُ أَنْ لَا تَجْمَعَ الدَّارُ بَيْنَنَا وَلَا الدَّهْرُ إِلَّا أَنْ تُجِدَّ الْأَمَانِيَا⁴

تكرر فونيم(الدال) في البيت. وهو من حروف القلقلّة. فأوحي بقسوة البعد والقلق من عدم اللقاء، وهو شعور تسرّبه (اللآءات) الثلاث التي كشفت اليأس من الوصال الذي حاول الشاعر إخفاءه، فأصبغت متعة صوتية على شطري البيت. ويقول في موقفٍ مغاير لتلك العاطفة:

أَنَا ابْنُ الثَّرَى أَدْعُو فُضَاعَةَ نَاصِرَا وَآلِ نِزَارٍ مَا أَعَفَّ وَأَكْثَرَا
عَدِيدَا مَعْدِيًّا لَهُ ثَرْوَةُ الْحَصَى وَعِزًّا فُضَاعِيًّا وَ عِزًّا تَنْزَرَا¹

¹ - أبو عبيدة، ج2، ص215. وجرير، الديوان، ص335.

² - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص67.

³ - أبو عبيدة، ج 2، ص45. والفرزدق، الديوان، ج2، ص341. قوله: فرم حضناً أي اقتحم جبلا.

⁴ - أبو عبيدة، ج1، ص155. وجرير، الديوان، ص603.

يكشف فونيم(الهمزة) الموزع على مساحة البيت الأول شدة نبرة جرير؛ وهو يفخر بقبيلته الكبرى(قضاة) ذات الشوكة في الحرب. وُبعية الحفاظ على حدّة هذه النبرة؛ اقتصر على الهمزة المفتوحة التي ضمنت استمرار موسيقى مطلع البيت حتى نهايته. أما في البيت الثاني فقد وظّف التنوين في كامل البيت تقريباً، وبذلك أبقى الدلالة مفتوحة ولم يحصرها في معنى بعينه لتخوض العقول وتفكر في كنه هذا العزّ وحقيقة ذلك العدد. ومن ذلك تكرار المدود في قول الفرزدق:

وَيَمْنَعُ مَوْلَانَا وَ إِنْ كَانَ نَائِيًا بِنَا جَارَهُ مِمَّا يَخَافُ وَ يَأْنَفُ²

يفتخر الشاعر بمنعة تميم وعزهم، وقد استغل المدّ بالألف لتسهّم هذه الأصوات في الدلالة على العلو والكبرياء في كلمتي (مولانا، بنا) من جهة، ومن جهة أخرى على النأي والبعد في الكلمات (كان، جاره، يخاف). وعلى نفس المنوال قول جرير:

قِفَا فَاسْمَعَا صَوْتَ الْمُنَادِي لَعَلَّهُ قَرِيبٌ وَمَا دَانَيْتُ بِالظَّنِّ دَانِيًا³

جاء البيت مشبعًا بالمدود ليترجم حالة التشبّع بالحزن والألم، وليوحي بالتيه والاضطراب، ويدعو السامع للمشاركة وجدانيًا. فجرير يُخَيِّلُ إليه سماع صوتٍ معهود يناديه؛ فيستجيب لذلك النداء، ويرهف سمعه، ولكنه لا يحصل على شيء من ذلك. وقد كشف تواتر المدّ بالألف شدة اليأس الذي ينتاب الشاعر؛ فالبعد المكاني حائل بين الشاعر وأحبائه.

قد يتكرر الصوت في حيزٍ مُحدّدٍ فيحدث نغمًا موسيقيًا مميزًا في أحد شطري البيت كقول الفرزدق:

مَنْعَتَكَ مِيرَاثَ الْمُلُوكِ وَ تَاجَهُمْ وَأَنْتَ لِدَرْعِي بَيِّدَقٌ فِي الْبِيَادِقِ⁴

تكرار فونيم(الميم) في صدر البيت فقط دلّ على الرتبة المرموقة والحظوة عند الغير؛ فالصدر أول في البيت ثم يعقبه العجز. كما أن افتتاح الشطر واختتامه بفونيم (الميم) قد أوحى بحصر تلك المعاني في الشاعر دون غيره. ومن هذا القبيل قول جرير:

فَإِنَّ مُجَاشِعًا فَتَبَيَّنُوهُمْ بَنُو جَوْحِي وَ جَحْجَحٍ وَ الْقُدَامِ⁵

تكرار فونيم(الخاء) في عجز البيت بالضبط يدل على تأخر المكانة، ويوحي بالخسة وقذارة الخلق، ومعلوم أن الصوت عندما يراد تبيان مخرجه يُنطق ساكنًا مسبوقًا بهمزة، فإذا جربنا ذلك على (الخاء) نتج صوت (أخ)، وهو صوت المتوجع¹.

¹ - أبو عبيدة، ج2، ص334. وجرير، ديوانه، ص242.

² - المصدر نفسه، ص15. و الفرزدق، ديوانه، ج2، ص121. مولانا أي ابن عمنا .

³ - أبو عبيدة، ج1، ص155. وجرير، ديوانه، ص602.

⁴ - أبو عبيدة، ج2، ص184. و الفرزدق، ديوانه، ج2، ص163.

⁵ - المصدر نفسه، ص359. وجرير، ديوانه، ص402. جوحى و جحجخ و القدام : إماء كلهن.

قد يتواتر فونيم معين أو أكثر في قصيدة من قصائد الشعاعين بشكل يلفت الانتباه، فيوحي هذا التواتر .
سواء كان إراديًا أو عفويًا . بالاهتمام بدلالة ألفاظ مفتاحية، يكون ذلك الفونيم أحد العناصر التي تتركب منها،
وكان الشاعر بتكثيفه لوجود هذا الفونيم، يحرك أوتارًا خفيةً يتلاحم صداها مع المعنى العام للقصيدة، اقرأ . مثلاً .
قول جرير يرّد على الفرزدق:

زار الفرزدقُ أهلَ الحجازِ	فلم يحظَ فيهم و لم يُحمدِ
و أخزبتَ قومك عند الخَطمِ	وبين البقيعين و العرقَدِ
و جدنا الفرزدقَ بالمؤسمينِ	حيثَ المداخلِ و المشهدِ
نفاك الأغرُّ ابنُ عبد العزيزِ	بحقِّك تُنفى عن المسجدِ
...../.....	

تقول نوارُ فضحتَ القيون	فليتَ الفرزدقَ لم يولدِ
وقالتُ بذي حوملٍ و الرّماحِ	شهدتَ و ليتكَ لم تشهدِ
وفاز الفرزدقُ بالكلبينِ	وعدلٍ من الحُمَمِ الأسودِ
فرقّعَ لجدكَ أكيارهُ	وأصلحَ متاعكَ لا تفسدِ
وأذن العلاةَ و أذن القُدومِ	و وسّعَ لكيرك في المقعدِ ²

لاحظ كيف كثّف من صوتي(القاف)، و(الدال) في هذه الأبيات . دون حساب الرّوي طبعًا . وهو ما نجده في
كامل القصيدة، ذلك ما يجعلنا نعتقد أنه بهذا الصنيع يدعم صوت الروي من جهة، ومن جهة أخرى يشير إلى
لفظتي:(الفرزدق) غريمه اللّود، و(فُقيرة) وهي أم صعصعة جدّ الفرزدق . وبدوره الفرزدق يسلك نفس الطريقة
مفتخرًا ب (دارم) في قوله:

عرفتَ المنازلَ مِنْ مَهْدِ	كَوَحِي الرُّبُورِ لَدَى العَرَقِ
أناختَ بِهِ كُلُّ رَجَاسَةٍ	وساكيةِ الماءِ لَمْ تُرْعَدِ
فأبلتَ أوارِيَّ حَيْثُ اسْتَطافَ	فَلُوُ الجِيادِ على المِرودِ
بَرى نُؤيها دارجاتُ الرِّياحِ	كَمَا يُبْتَرى الجَفْنُ بالمِبرِدِ
تَرى بَيْنَ أَحجارها لِلرّماذِ	كَنفُضِ السَّحيقِ مِنَ الإثْمِدِ
و بيضِ نواعمِ مِثْلِ الدُّمى	كِرامِ خَراندِ مِنْ خُرْدِ
تُقَطِّعُ لِلهُوَ أَعناقها	إِذا ما تَسَمَّعَنَ لِلْمُنشِدِ

¹ - آخ، أخ: اسم صوت للمتوجع مبني لا محل له من الإعراب. ينظر: إميل بديع يعقوب، معجم الإعراب والإماء، دار السلام، مصر، ط1، 2007، ص23.

² - أبو عبيدة، ج2، ص193/ 194. وجرير، الديوان، ص 127/ 129.

أَلَمْ تَرَ أَنَا بَنِي دَارِمٍ
وَمِنَّا الَّذِي مَنَعَ الْوَائِدَاتِ

زُرَّارَةٌ مِنَّا أَبُو مَعْبِدٍ
وَأَحْيَا الْوَائِدَ فَلَمْ يُوَادِّ¹

فقد كرر فونيمي (الدال) و(الراء) في ثنايا هذه الأبيات، وفي باقي أبيات القصيدة، وذلك إشارة لجدّه السابع "دارم" صاحب المكرمات، ودعماً لمعاني فخره من خلال فونيم (الدال) الذي يوحي بالقوة والصلابة. خلال دراستنا لتكرار الأصوات في شعر النقائض لفتت انتباهنا هندسة صوتية² ميزت خواتيم الأبيات في بعض قصائد جرير، وذلك بتكرار أكثر من مقطع صوتي بشكل أفقي؛ وكأنّ الشاعر يوسع في مساحة الموسيقى الختامية للبيت ليدعم رويّه، ويسنده. تأمل نهايات هذه الأبيات ليائية يقول فيها:

وَأِنِّي لَعَفُ الْفَقْرِ مُشْتَرِكُ الْغَنَى
وَأِنِّي لِأَسْتَحْيِكَ وَالْخَرْقُ بَيْنَنَا
وَقَائِلَةٌ وَالْدَّمْعُ يَحْدُرُ كُحْلَهَا
فَرُدِّي جِمَالَ الْحَيِّ ثُمَّ تَحَمَّلِي

سَرِيعٌ إِذَا لَمْ أَرْضَ دَارِي انْتِقَالِيَا
مِنَ الْأَرْضِ أَنْ تَلْقَى أَخَا لِي قَالِيَا
أَبْعَدَ جَرِيرٍ تُكْرِمُونَ الْمَوَالِيَا
فَمَا لِكَ فِيهِمْ مِنْ مُقَامٍ وَلَا لِيَا³

اعتمد جرير المحافظة على التوازن الصوتي نهاية البيتين الأول والثاني، بغية لفت انتباه المتلقي؛ والتأثير عليه وذلك بتكرار مقطعين صوتيين (قائلياً)، أي القافية كاملة، وهو ما أضفى على إيقاع البيتين انسجاماً خاصاً، صنعته المطالع والمقاطع. أما في البيتين الأخيرين فنجدّه قد أبقى على مقطع واحد يكرره هو(ليا)، وكأنه مال إلى الهدوء بعد الثورة، وهو ما نجده حقيقة؛ لأن الخطاب كان في البداية عتاباً لعمّه، ثم تحول شكلاً آخر اتجاه زوجته. ويقول في موضع آخر:

يُبَيِّنُ أَعْنَابًا وَنَخْلًا مُبَارِكَا
إِذَا مَا بَعَثْنَا رَائِدًا يَطْلُبُ التَّدَى
فَهَلْ لَكَ فِي عَانٍ وَلَيْسَ بِشَاكِرٍ
يَعُودُ وَكَانَ الْخُبْتُ مِنْهُ طَبِيعَةً

وَحَبًّا حَصِيدًا مِنْ كَرِيمِ الْحَصَائِدِ
أَتَانَا بِحَمْدِ اللَّهِ أَحْمَدَ رَائِدِ
فَتَطْلُقُهُ مِنْ طُولِ عَضِّ الْحَدَائِدِ
وَإِنْ قَالَ إِنِّي مُعْتَبٌ غَيْرُ عَائِدِ⁴

التكرار العمودي المتسلسل ل (ئد) في نهاية الأبيات طبعها بالوحدة الصوتية، وقد دل هذا التردد على الاتساع والامتداد، وذلك لتباعد مخرجي صوت الهمزة وصوت الدال.

يظهر ممّا سبق أن تكرار الأصوات خارج إطار المعجم في النقائض يخضع لاعتبارات المعنى أولاً، ثم لدعم النغم الموسيقي في الحالة التي يسمح فيها تحقيق هذا المعنى، فتواتر الأصوات وتراصها في مساحة البيت يجب أن لا يكون على حساب المعنى، كما أنه في حالة وجوده ينسجم مع فصاحة اللفظ ووضوح معناه.

¹ - أبو عبيدة، ج2، ص187/ 188. و الفرزدق، الديوان، ج1، ص292/ 293.

² - ينظر : عبد الفتاح يوسف، فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض، ص42.

³ - أبو عبيدة، ج1، ص157. وجرير، الديوان، ص605.

⁴ - أبو عبيدة، ج2، ص331. وجرير، الديوان، ص178.

2. تكرار الكلمة:

تكرار الكلمة من أسهل أنواع التكرار وأبسطها إذا تمّ استخدامه في موضعه، "وإلا فليس أيسر من أن يتحوّل هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المتبدلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحسّ اللغوي والموهبة والأصالة."¹ وعليه فالكلمة المكررة يجب أن لا تكون ملء الفراغ في الوزن، وإنما لغاية دلالية يسهم الإيقاع في إنتاجها.

التمائل اللفظي الذي يحدث خلال البيت يقع بأشكال مختلفة حسب اللفظ المكرر وطبيعته، وفي هذا الجزء سنتعرّض للألفاظ التي توفرت فيها خاصية التكرار بمفهومه العام، دون الخوض في تفرعاته ومسمياتها التي تبخر فيها البلاغيون القدماء وتفنّنوا. فالتكرار بالمنظور العام الذي نريده هنا، هو ذلك الذي يجمع "بين لفظين أو أكثر، يوجد اشتراك صوتي بينهم، سواء في كلّ الأصوات المكونة لألفاظهم، أو في بعضها، من خلال المساحة الموسيقية المكونة للبيت الشعري، هذا التشابه الصوتي . سواء الكلي أو الجزئي . يحدث تنغيماً داخل البيت الشعري، مولدًا إيقاعًا داخليًا، ذا قيم دلالية."² وقد رصدنا تكرار الكلمة في نقائص جرير والفرزدق على النحو التالي:

أ. تكرار الجذر مع عدم الاختلاف في الصيغة:

وذلك كقول الفرزدق:

فَاللُّؤْمُ يَمْنَعُ مِنْكُمْ أَنْ تَحْتَبُوا وَالْعِزُّ يَمْنَعُ حُبُوتِي لَا تُحْلِلُ³

كرر الفرزدق الدال (يمنع) في شطري البيت ليصنع المقابلة بين مكانته وقومه، ومكانة جرير خصمه، فالدال المكرر أحدث النغم الذي يستوقف السامع ويلفت الانتباه لعزة تميم إذ تحتي وتقيم المجالس وتجتمع بأشرافها، بعكس جرير وقومه الأذلاء. ويقول كذلك:

وَالأَكْثَرُونَ إِذَا يُعَدُّ حُصَاهُمْ وَالأَكْرَمُونَ إِذَا يُعَدُّ الأَوَّلُ⁴

فتكرار (يعدّ) وأداة الشرط قبلها أسهمت في إضفاء معنى الغلبة المادية والمعنوية عند بني دارم، فهم أكثر عددًا، وأحسن خصالًا، وأفضل فعالًا. ومن ذلك قول جرير:

تُعَيِّرُنِي الإِخْلَافَ لَيْلِي وَأَفْضَلْتُ عَلَيَّ وَصَلِ لَيْلِي قُوَّةٌ مِّنْ حِبَالِي⁵

¹ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 264 .

² - عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد، ص 129.

³ - أبو عبيدة، ج 1، ص 179. و الفرزدق، الديوان، ج 2، ص 325.

⁴ - المصدر نفسه، ص 167. و الفرزدق، الديوان، ج 2، ص 320.

⁵ - أبو عبيدة، ج 1، ص 155. و الفرزدق، الديوان، ج 2، ص 603.

إنّ تكرار جرير لاسم محبوبته (ليلي)، وما ينتج عن تكرار المدّ من جمال صوتي وتنغيم، يوحي بالعتاب لتلك الحبيبة التي لم تعرف بعد أن حبل وصله أقوى من حبلها، وشتان ما بين حبلها وحباله. ومن ذلك أيضاً قول الفرزدق:

قِرَى الأَضْيَافِ لَيْلَةً كُلَّ رِيحٍ وَ قَدِمًا كُنْتُ لِلأَضْيَافِ جَارًا¹

ذكر الشاعر للدال (الأضياف) في شطري البيت جاء في سياق تفصيل مجد ذويه الذي ورثه كابراً عن كابر، كما أن صيغة الدال المكرر ونغم المدّ قبل فونيم (الفاء) الاحتكاكي² أوحياً بتجدد صفة الكرم واستمرارها. ومثل ذلك في قول جرير:

بِأَيِّ سِنَانٍ تَطْعُنُ القَوْمَ بَعْدَمَا نَزَعْتَ سِنَانًا مِنْ قَنَاتِكَ مَاضِيًا³

يوجه جرير الخطاب لعمة مكرراً الدال (سنان) في شطري البيت نكرةً ومجروراً، ليوحي باستنكاره لفعل المخاطب، ويدعم الاستفهام الإنكاري الذي ورد مطلع البيت، وقد أحدث تكرار هذه الحزمة الصوتية نغماً أشاع الأسي والحسرة. ومن ذلك قول الفرزدق مفتخرًا:

تَرَى النَّاسَ مَا سَرْنَا يَسِيرُونَ خَلْفَنَا وَإِنْ نَحْنُ أَوْمَانَا إِلَى النَّاسِ وَقَفُوا
أَلُوفٍ أَلُوفٍ مِنْ دُرُوعٍ وَمِنْ قَنَا وَخَيْلٍ كَرِيْعَانِ الجَرَادِ وَحَرَشَفُ⁴

يدعي في هذا السياق انتسابه للخلفاء الذين إذا أحرّموا وحجّوا، كان الناس من خلفهم، تأتمر بأمرهم وتنتهي بنواهيهم. ومن خلال تكرار الفرزدق للدال (الناس) جسّد تبعية الآخرين وخضوعهم لقومه، وقد أسهم التكرار التجاوري لمادة (س،ي،ر) في بعث نغم سلسّ جانسّ في بعض الأصوات الدال المكرر، ويبدو أنّ الشاعر يريد بذلك الإيحاء على انتظام الناس أثناء المسير، واحترام مراتبهم. ولدعم ذلك الإيحاء ارتكز على تكرار الدال (ألوف) في مطلع البيت الثاني؛ إذ دلّ ذلك التكرار على كثرة عدد الأتباع، واختلاف عدّتهم، ومع كثرتهم ينصاعون للأوامر خوفاً وطمعاً. ومن ذلك أيضاً قول جرير في خصمه:

قَعَدْتُ قُفَيْرَةَ بِالْفَرَزْدَقِ بَعْدَمَا جَهَدَ الفَرَزْدَقُ جَهْدَهُ لَا يَأْتَلِي⁵

تعمّد تكرار جرير لقب خصمه في شطري البيت، جاء في سياق التهكم من نسوة مجاشع وبناتهم، فقد نقلت الأمهات لأبنائهن المذلة والخضوع للغير (الرجال)، ومن بينهنّ (قفيرة) والدة صعصعة جدّ الفرزدق، وقد أوحى حصر دالّي مادة (ج،ه،د) لكلمة (الفرزدق) على استحالة تحرّر الفرزدق من هذا الخضوع، وتلك المذلة لأحدهما جزء من شخصيته. ومن ذلك قوله في قبيلة الفرزدق هذه المرة:

¹ - المصدر نفسه، ص 223. و الفرزدق، الديوان، ج 1، ص 575.

² - يرى حسان عباس أن: الحروف ذات الأصوات الرقيقة لا بد أن تكون أكثر إيحاء بالرقة، والأناقة والدمائة وما إليها عندما تقع في نهاية الألفاظ. ينظر: خصائص الحروف العربية و معانيها، ص 45.

³ - أبو عبيدة، ج 1، ص 157. وجرير، الديوان، ص 503.

⁴ - أبو عبيدة، ج 2، ص 21. و الفرزدق، الديوان، ج 2، ص 127. ريعان كل شيء: أوله و مقدّمته. خيل: يريد الفرسان. الحرشف: الرّجالة.

⁵ - أبو عبيدة، ج 1، ص 201. وجرير، الديوان، ص 447.

إِذَا قِيلَ أَيُّ النَّاسِ شَرُّ قَبِيلَةٍ وَأَعْظَمُ عَارًا قَيْلٌ تَلْكَ مُجَاشِعٌ¹

تردّد ذكر الفعل المبني للمجهول (قيل) في جملة الشرط وجوابها مرتين، فأفاد سرعة الردّ وجهوزيته، وكان الذي سئل أجاب على البديهة، دون تفكيرٍ، وهذا يدل على انحصار فعال الشر في مجاشع. ويقول في موضع آخر:

فَأَيْهَاتَ أَيْهَاتَ الْعَقِيقُ وَمَنْ بِهِ وَأَيْهَاتَ وَصَلٌ بِالْعَقِيقِ تُوَصِّلُهُ²

يتلذذ جرير بتكرار موضع نزول ركب محبوبته "أمامة" التي أناحت وقومها بـ (العقيق)، وهو وادٍ لبني كلاب، جاء هذا التكرار في الشطر الأول، ليكشف مرارة الألم لبعده موطن الحبيب وذلك من خلال ترديد مطلع البيت (أيهات) من جهة، ومن جهة أخرى لحركة الرفع في الدال المكرر (العقيق)، وكان حركة الرفع هذه تجسّد البعد والبين. أمّا في الشطر الثاني فحركة الكسرة توحى بالانكسار لبعده الوصال واليأس من تحقّقه. والملاحظ في هذا البيت أنّ جميع الكلمات قد تكررت بشكلٍ من الأشكال عدداً الاسم الموصول (مَنْ) الذي يختزل شخص المحبوب، وكان ذكره وتكرار اسمه يزيد من آلام الشاعر، ويعمّق جراحاته.

في ما سبق؛ نلاحظ توسط الكلمتين المكررتين شطري البيت، وقد يكون التكرار خلاف ذلك، كقول الفرزدق:

لَا عَزَّ إِلَّا عَزُّنَا قَاهِرٌ لَهُ، وَيَسْأَلُنَا النَّصْفَ الدَّلِيلُ فَيُنْصَفُ³

بتكرار الفرزدق لكلمة (عزّ) يحصر العزّ والغلبة في قومه، ويوحى بالفوقيّة، والشدّة، والقهر، وفي ذات الوقت يدلّ على الحلم والعفو عند المقدرة، فالعزّ هنا عزّ الكرام لا عزّ اللئام. ومن ذلك قوله أيضاً:

أَرَى اللَّيْلَ يَجْلُوهُ النَّهَارُ وَلَا أَرَى عِظَامَ الْمَخَازِي عَنِ عَطِيَّةٍ تَنْجَلِي⁴

جاء الشاعر بالفعل (أرى) مكرّراً في مساحةٍ ضيقة هي صدر البيت؛ وذلك أنّ الشاعر في كلّ يوم يرى النهار يزيح ظلمة الليل عن الكون. ولكنه لا يرى الخزيّ ينجلي عن عطية والد جرير!. وقد دلّ هذا التكرار على التصاق المخازي بجرير وأهله؛ فهم طريدة الذلّ والهوان.

ومن ذلك قول جرير:

أَلَا حَيٍّ رَهْبِي ثُمَّ حَيٍّ الْمَطَالِيَا فَقَدْ كَانَ مَأْنُوسًا فَأَصْبَحَ خَالِيَا
فَلَا عَهْدَ إِلَّا أَنْ تَذَكَّرَ أَوْ تَرَى ثَمَامًا حَوَالِي مَنْصِبِ الْحَيْمِ بَالِيَا
أَلَا أَيُّهَا الْوَادِي الَّذِي ضَمَّ سَيْلُهُ إِيْنَا نَوَى ظُمِيَاءَ حَيِّتِ وَاِدِيَا⁵

يكرّر جرير الأمر بتحية الموضع الذي كان بالأمس عامراً بأهله، وأصبح اليوم موحشاً خالياً، ويدلّ هذا التكرار على الحنين لذلك الماضي الجميل بأهله وعلى الحسرة لانقضاء أيامه السعيدة. أمّا في البيت الثالث فيكشف فيه

¹ - أبو عبيدة، ج2، ص114. وجرير، الديوان، ص373.

² - المصدر نفسه، ص66. وجرير، الديوان، ص479.

³ - المصدر نفسه، ص21. و الفرزدق، الديوان، ج2، ص126.

⁴ - المصدر نفسه، ص127. و الفرزدق، الديوان، ج2، ص349.

⁵ - أبو عبيدة، ج1، ص154. وجرير، الديوان، ص601. رَهْبِي : موضع، والمطالبا: جمع مطلاة، وهو ما انخفض من الأرض واتسع. والثمام : شجر.

التكرار شدة الوجدِ وعمق الألم، فقد استحضِر وقوفه في ذلك الوادي ذِكْرِيَاتِ ظَمِيَاءٍ حَيْثُ كَانَتْ تَقِيْمُ وَأَهْلُهَا، وبذلك يتحد البعدان: المكاني والزمني في انبعاث مأساة الشاعر العاطفية من جديد، وتفجير الأحاسيس العميقة وإخراجها للوجود. وقريب من ذلك قوله:

لِيَالِي إِذْ أَهْلِي وَأَهْلُكَ جِيرَةٌ وَ إِذْ أَنَا لَا مَالٌ أُرِيدُ ابْتِيَاعَهُ
وَ إِذْ لَا نَحَافُ الصُّرْمَ إِلَّا عَلَى وَصْلِ بِمَالِي وَلَا أَهْلًا أْبِيعُ بِهِمْ أَهْلِي¹

فقد كرر الدال (أهل) بشكل متجاور، ليحسّد التجاور المكاني، وصلة القرابة بينه وبين مَنْ يَحْبُّ، فصُرْمُهُمَا صُرْمٌ دَلَالٍ لَا قَطِيعَةً. أما في البيت الثاني؛ فيكرر (مال، أهل) دلالةً على شدة قرابة المخاطب، وتوكيداً على الوفاء، وحفظ العهد؛ إذ هما عنوان المروءة، و بيان الرجولة. ومن ذلك قول الفرزدق:

فَهَلْ ضَرَبَتْهُ الرُّومِيُّ جَاعِلَةً لَكُمْ أَبَا عَنْ كُؤَيْبٍ أَوْ أَبَا مِثْلَ دَارِمٍ²

يقلب الفرزدق الموقف المخرج الذي وقع فيه يوم نَبَا سَيْفُهُ عَنْ قَطْعِ رَأْسِ الرُّومِيِّ الْأَسِيرِ، وَأَفْلَحَ جَرِيرٍ، يقرب ذلك الموقف باستفهام إنكاريّ خطير؛ وقد كرّر كلمة (أبًا) بشكل يوهم السامع أنّ جريراً وقبيلته يصبون لمجد دارم أو لمجد قريب منه، وهو بذلك يقدح في برّ بني كليب لأبائهم وفي إحسانهم لذويهم. ومن هذا القبيل أيضاً قول جرير، وكأنيّ به يردّ على قول خصمه في البيت السابق:

وَ أَنْتَ ابْنُ قَيْنٍ يَا فَرَزْدَقُ فَازْدَهْرُ بِكَبِيرِكَ إِنَّ الْكَبِيرَ لِلْقَيْنِ نَافِعٌ³

يعمد جرير لتكرار الدال (كبير). وهو موقد الفحم لدى القَيْنِ أي الحداد. ضمن خطابٍ موجهٍ للفرزدق، يحمل بين طياته اللوم والإنكار، فجريرٌ يلوم الفرزدق على خجله من كونه ابن قَيْنٍ، وينكر عليه إخفاء ذلك. وسياق هذا التكرار يوحى بالتعالي عن المخاطب والتهكم به. ومن ذلك قول الفرزدق يهجو عطيةً والد جرير مرةً أخرى:

وَ مَا مَسَّ مُدًّا وَوَلَدَتْ عَطِيَّةٌ أُمُّهُ كَفًّا عَطِيَّةً مِنْ عَنَانٍ لِحَامٍ⁴

فتكرار الفرزدق لاسم (عطيّة) جاء في سياق التركيز على سلوك والد جرير، فهو لم يركب فرساً في حياته، بل إنّه لم يلمس لحام فرسٍ من شدة جنه، فحياته متعلّقة برعي غنمه والاهتمام بها لا غير. وقد ألمح لهذا الجبن أكثر باستغلال دلالة كلمة (كف) التي تحيل إلى الرّينة (الحضاب) والأنوثة.

ومثل ذلك في قول جرير مهدداً:

وَ لَيْسَ لِسَيْفِي فِي الْعِظَامِ بَقِيَّةٌ وَ لَلْسَيْفِ أَشْوَى وَقَعَةً مِنْ لِسَانِيَا⁵

¹ - المصدر نفسه، ص 143. وجرير، الديوان، ص 460.

² - أبو عبيدة، ج 2، ص 158. و الفرزدق، الديوان، ج 2، ص 577.

³ - المصدر نفسه، ص 110. وجرير، الديوان، ص 370. ازدهر كلمة نبطية بمعنى تمسك .

⁴ - أبو عبيدة، ج 1، ص 233. و الفرزدق، الديوان، ج 2، ص 556.

⁵ - أبو عبيدة، ج 2، ص 158. وجرير، الديوان، ص 606. الشوى غير المقتل و أصل ذلك أنّ السهم يمرّ بين الشوى . و الشوى القوائم .

يعمد جرير للتهديد بتكرار الدال (سيف) في البيت بقصد الإشارة لقوة أكثر فتكاً من السيف القاطع، إنحاسانه (قصائده)، فلسانه صارم لا عيب فيه، وبجره لا تكدره الدلاء. كما قيل. وقد زاد التجانس الصوتي بين مطلع البيت ومقطعه ترابطاً مع المعنى؛ حيث أن (ليس) تفيد النفي، و(لسانيا) أداة لنفي الآخر، وإفحامه بالهجاء. ويقول في موضع آخر:

فَبُعْدًا لِقَوْمٍ أَجَارُوا الزُّبَيْرَ وَ أَمَّا الزُّبَيْرُ فَلَا يَبْعُدُ¹

حصر الشاعر الدال المكرر (الزبير) في شطري البيت بين صيغتين مختلفتين لمادة (ب، ع، د)، وذلك في إشارة لغدر بني مجاشع بالزبير (ض)، فهؤلاء بعداً لهم و لصنيعهم، وكأنه يشير إلى انحصار اللؤم والغدر فيهم دون غيرهم. ومن ذلك قول الفرزدق في السلف من قبيلته :

دَعَائِمُهَا أَوْلَاكَ وَ هُمْ بَنُوها فَمَنْ مِثْلُ الدَّعَائِمِ وَ البِنَاةِ²

يكرر الفرزدق الدال (دعائم)، في سياق تمجيد آبائه وصنيعهم في العرب، فهم من أسس لفعل المكرمات، وهم من شيد صروح المجد بتلك الفعال. وقد جاء هذا التكرار للدلالة على انفراد أولئك الآباء بالفضائل، وأنهم لم يُبْقُوا لغيرهم ما يفخرون به بعدهم. وقد دَعَمَ تَكَرُّرُ الشَّاعِرِ لِأصوات مادة (ب، ن، ي) في نهاية شطري البيت دلالة السيطرة والانفراد التي قصدها. ومن ذلك أيضاً قول جرير:

وَ أَوْقَدْتُ نَارِي بِالْحَدِيدِ فَأَصْبَحْتُ لَهَا لَهَبٌ يُصَلِّي بِهِ اللهُ مَنْ يُصَلِّي³

في سياق الوعيد والتهديد يستعير الشاعر الدال (يُصَلِّي) من المعجم القرآني، ليوظفه مرتين بكل ما يحمل من حساسية في مرجعيته، وقد جعل منه جريراً دلالة على العقاب الإلهي، وذلك أن قصائده التي تستعير هجاءً أصبحت قضاءً وقدراً مسلطاً على خصومه. والملاحظ أن هذا التكرار يكشف إيمان جرير بمشروع هجائه للآخرين وفخره عليهم، لأنه ظلم ومن حقه الدفاع عن نفسه.

ب. تكرار الجذر مع الاختلاف في الصيغة:

قبل الخوض في هذا العنصر، يجدر بنا الإشارة إلى أننا سنرصد في هذا الموضوع من البحث تكرار المادة الواحدة باختلاف صيغها في مساحة البيت.
كقول جرير:

فَإِنْ كُنْتَ يَا ابْنَ الْقَيْنِ رَائِمَ عِرْزِنَا فَرُمٌ حَصَنًا فَانظُرْ مَتَى أَنْتَ نَاقِلُهُ
بَنَى الخَطْفَى حَتَّى رَضِينَا بِنَاءَهُ فَهَلْ أَنْتَ إِنْ لَمْ يُرْضِكَ الْقَيْنُ قَاتِلُهُ¹

¹ - المصدر نفسه، ص 194. وجرير، الديوان، ص 131.

² - المصدر نفسه، ص 171. و الفرزدق، الديوان، ج 1، ص 183. قوله أولاك: يعني الأولين من الآباء.

³ - أبو عبيدة، ج 1، ص 145. وجرير، الديوان، ص 462.

يوجه جرير الخطاب للفرزدق مكرراً مادة (ر، و، م) بصيغتين: الأولى اسم فاعل (رائم)، والثانية فعل أمر (رُم)، جاء بالأولى للدلالة على طمع الفرزدق المتواصل في بلوغ عرّ جرير وحضوته عند الخليفة عبد الملك بن مروان، أما الثانية فلتوكيد سمو العزة ورفع الشأن، فهما كالجبل الشامخ الذي لا يتزعزع. ومما يفضي إلى ذات المعنى تكراره المزدوج في البيت الثاني لمادتين: الأولى (ب، ن، ي) بصيغتين: فعل ماضٍ (بني)، ومصدره (بناء)، والثانية (ر، ض، ي) بصيغتين كذلك: فعل ماضٍ (رضي)، ومضارعه المنفي (لم يُرض)، وذلك في مقابلة بين مكانة (الخطّفى) جد جرير الذي بنى مجداً تليداً، ومكانة جد الفرزدق (صعصعة) الذي يملك القين.*² وفي ذات المعنى يقول أيضاً:

و ما بك رُدُّ للأوابدِ بَعْدَمَا
سَبَقْنَ كَسْبِقِ السَّيْفِ ما قال عاذِلُهُ³

فقد ورد تكرار مادة (س، ب، ق) بتجاور الفعل (سَبَق) ومصدره (سَبَق)، وذلك في خصم نفي قدرة الخصم على نقض قصائده، وكأنها قدرٌ حاصلٌ لا ينفع معه لوُمُ اللائم. هذا التكرار التجاوري يوحى بشدة فتك هذه القصائد بخصوم الشاعر وسرعة تأثيرها، فهي كسيف ضبة بن أدد الذي قتل الحارث بن كعب في الحزم. ومن ذلك قول الفرزدق:

لنا مُقْرَمٌ يَغْلُو القُرُومَ هَدِيرُهُ
بِدَخِ كُلِّ فِعْلٍ دُونَهُ مُتَوَاضِعٌ⁴

جاء الفرزدق باسم المفعول (مقرم)، وجمع التكسير (قروم) في الشطر الأول، للدلالة على القوة والسيطرة في بني مجاشع، فهو يفخر بسيّد قومه الذي تخضع له الرقاب، وتهابه الأسياد، ذلك الذي إذا تكلم أخضع، وإذا حدّث أقنع. وقد أورد كلمة (مقرم) نكرةً فأبقى تلك الشخصية غامضةً تشغل بها العقول وتعلق. وفي ذات السياق يقول:

أولئك أبائي فحجني بمثلهم
إذا جمعتنا يا جريرُ المِجْماعُ⁵

وظّف الشاعر الفعل الماضي (جمّع) متصلهً به نون جماعة المتكلمين، واسم المكان (المجامع)، الذي مفرده مجمّع. ومن خلال التركيز على المكرر في سياق البيت يتّضح معنى التحدي والتعجيز. فالفرزدق يدرك أن لا مكان لجرير وقبيلته في ميدان المفاخرة بالشرف والسؤدد، لذلك نبّده يقف موقف الواثق من نفسه عندما يتحدّى خصمه، فينكّل به. وفي ذلك يقول أيضاً:

كُلُّ فَطِيمٍ يَنْتَهِي لِطَماهِ
و كُلُّ كَلْبِيٍّ و إنْ شابَ راضِعٌ⁶

¹ - أبو عبيدة، ج 2، ص 81. وجرير، الديوان، ص 483. رم حَضْنَا أي إن اقتحام الجبل أيسر لك من أن تسامي عزنا. الخطّفى لقبُ جدّ جرير، واسمه حذيفة.

² - كان لصعصعة قيون منهم جبير، ووقبان، وديسم فلذلك جعل جرير مجاشعاً قيوناً. ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 119.

³ - أبو عبيدة، ج 2، ص 81. وجرير، الديوان، ص 483.

⁴ - المصدر نفسه، ص 118. والفرزدق، الديوان، ج 2، ص 73. المقرم هو الفحل الذي لم يُركب، ونقل إلى أن قيل في الإنس: مقرم القوم وسيدهم. بدخٌ وبدخٌ كلمة للفخر.

⁵ - أبو عبيدة، ج 2، ص 117. و الفرزدق، الديوان، ج 2، ص 72.

⁶ - المصدر نفسه، ص 119. و الفرزدق، الديوان، ج 2، ص 73.

يقابل الفرزدق في المعنى بين شطري البيت، وذلك بتكرار (كل)، وذكر الصفة المشبهة (فطيم)، والمصدر (فطام) للدلالة على الاستغراق في الالتزام بالخبر. وهو بذلك يشير إلى خُبثِ بني كليب قبيلة جرير؛ التي رضع أفرادها اللؤم مع اللبن. ومن ذلك أيضاً قول جرير يمدح خالد بن عبد الله القسري، ويستعطفه ليطلق الفرزدق من سِجْنِه¹:

فَهَلْ لَكَ فِي عَانٍ وَلَيْسَ بِشَاكِرٍ فَتُطْلِقُهُ مِنْ طُولِ عَضِّ الْحَدَائِدِ
يَعُودُ وَكَانَ الْخُبْثُ مِنْهُ طَبِيعَةً وَإِنْ قَالَ إِنِّي مُعْتَبٌ غَيْرُ عَائِدٍ²

يكشف جرير خُبثَ الفرزدق، ولؤمه أمام أمير العراق؛ فجاء بمادة (ع، و، د) بصيغتين: في المطلع فعل مضارع مع الغائب (يعود)، وفي المقطع اسم فاعل (عائد)، ليدلّ على اقتراف الفرزدق لهذا الصنيع في الحال والاستقبال. ومن خلال هذا التكرار الهندسي (المطلع/المقطع) يريد الشاعر تنبيه المتلقي (الأمير) أن لا جدوى من حبس الفرزدق، فهو حبس أهوائه ونزواته لا يستطيع منها فكاً. ومن هذا القبيل قوله معاتباً:

تُرِيدِينَ أَنْ نَرُضِيَ وَأَنْتَ بِخَيْلَةٍ وَمَنْ ذَا الَّذِي يُرْضِي الْأَحْبَاءَ بِالْبُخْلِ³

جاء جرير بالفعل المضارع منسوباً لشخصه المتكلم (نرضي) في الشطر الأول، وفي الشطر الثاني جاء به منسوباً للغائب (يرضي)، وذلك بقصد معاتبة المحبوبة التي غاب ذكرها عنه، وامتنعت عن لقائه. ويلاحظ في هذا التكرار استعلاء جرير على المخاطب، وذلك من خلال صيغة الفعل (نفع)، وكأني به يشعر بمرارة بخلها المتعمد عن وصاله، وتدلُّها في الانصراف عنه، لذلك نجده يعمد إلى تكرار الصفة ومصدرها (بخيلة، البخل) إثارةً لعاطفتها، وشحنًا لانفعالها؛ لعلها تعود عن صنيعها فتصله. ومنه قوله أيضاً:

تَمَنَّى رِجَالٌ مِنْ تَمِيمٍ لِي الرَّدَى وَمَا ذَادَ عَنْ أَحْسَابِهِمْ ذَائِدٌ مِثْلِي
كَأَنَّهُمْ لَا يَعْلَمُونَ مَوَاطِنِي وَقَدْ عَلِمُوا أَنِّي أَنَا السَّابِقُ الْمُثْلِي⁴

في البيت الأول ذكر الفعل الماضي واسم فاعله (ذاد/ذائد)، وذلك للدلالة على أن حدث الحماية قد انحصر في الشاعر في ما مضى من الزمن، واستمراره من خلال صيغة اسم الفاعل النكرة. أما في البيت الثاني فقد جاء

¹ - قال اليربوعي: فلما أنشد جرير خالدًا مدحته أمر بإطلاق الفرزدق فأخرج إلى أسير وهو يقول:

سَطِطْلُنِي أَعْرُ فْتِي يَمَانٍ وَقُلْ مَا شِئْتُ فِي كَرَمِ الطَّلِيقِ

فلما أُطلق قيل له إِنَّ ابْنَ الخَطَفِيِّ كَلَّمَ الأَمِيرَ حَتَّى أَطْلَقَكَ. فقال الفرزدق: رُدُونِي إِلَى السِّجْنِ فَأَنَا أَلَمُ أَسِيرٍ فِي العَرَبِ أَسِيرٌ بِجِلْبِي وَطَلِيقٌ كَلِيبِي. انظر: المصدر نفسه، ص332 (الهامش).

² - المصدر نفسه، ص331. وجرير، الديوان، ص178. عانٍ: هو الأسير.

³ - أبو عبيدة، ج1، ص143. وجرير، الديوان، ص460.

⁴ - أبو عبيدة، ج1، ص145. وجرير، الديوان، ص462. قوله: رجال من تميم: يعني الفرزدق بن غالب و البعيث بن بشر وعمرو بن لجأ وغسان بن ذهيل السليطي والمستنير بن عمرو وهو البلتع. والردي هو الهلاك.

بالفعل المضارع المنفي، والماضي المحقق (لا يعلمون/ قد علموا) بغرض فضح جحود أولئك النفر الذين يتمنون هلاكه اليوم، وقد علموا حسن بلائه بالأمس في مواطنٍ عجز فيها غيره. وهو بهذا التكرار يدلّ دلالةً زمنيّةً على تناقض رأيهم بسببِ الغيرة والحسد.

ومن ذلك قول الفرزدق يأسفُ على مرور السنين:

رَمْتِي بِالْثَمَانِينَ اللَّيَالِي، وَسَهْمُ الدَّهْرِ أَصَوْبُ سَهْمِ رَامِي¹

جاء الفرزدق بالفعل (رمى) في مطلع البيت، وباسم الفاعل (رامي) في ختامه، ليدلّ بهذا الاختيار التكراري على الاقتراب من المصير الذي كان يلاحق الشاعر؛ وليوحي بالإحباط من تكشف حقيقة العجز التي غفل عنها وهو في غمرة الحياة، وقد أراد باستعمال الفعل (رمى)، واسم الفاعل (رام) الدلالة على أن الإنسان في هذه الحياة طريدة المحن والمكائد، يعيش في ترقب دائم خشية أن تفتك به.

ومما يلفت الانتباه في هذا النوع من التكرار في النقائص، تعدد الدال المكرر، أو تراكم صيغته المختلفة في البيت الواحد، ومن ذلك قول الفرزدق مخاطبًا جريرًا:

وَلَسْتُ وَإِنْ فَقَاتَ عَيْنِكَ وَاحِدًا هُوَ الشَّيْخُ وَابْنُ الشَّيْخِ لَا شَيْخَ مِثْلَهُ
أَبَا لَكَ إِذْ عَدَّ الْمَسَاعِي كَدَارِمِ أَبُو كَلِّ ذِي بَيْتٍ رَفِيعِ الدَّعَائِمِ²

تكرار الفرزدق للدال (الشيخ) ثلاث مرات في البيت الثاني، كان بغرض توكيد مكانة أجداده في تميم، ومن بين أولئك دارم السيّد في قومه، فهو أبٌ مجاشع، وجدٌ سفيان، إلى أن يصل الأمر إلى غالبٍ والد الفرزدق، فدارم بذلك أبٌ لكل بيت رفيع الدعائم. ويردّ جرير على ذلك بقوله:

هُوَ الْقَيْنُ وَابْنُ الْقَيْنِ لَا قَيْنَ مِثْلَهُ لِفَطْحِ الْمَسَاحِي أَوْ لِحَدَلِ الْأَدَاهِمِ³

فقد كرر كلمة (القين) ثلاث مرّات إشارةً لتوارث هذه الصفة، وتغلغلها في الأسرة وكأنيّ بجرير يعترف له بأنه يُحسِنُ صناعته وخاصة صناعة المساحي والأداهم أو القيود⁴.

ومن ذلك قول الفرزدق في جدّه صعصعة:

وَمِنَّا الَّذِي مَنَعَ الْوَائِدَاتِ وَأَحْيَا الْوَيْدَ فَلَمْ يُؤَادِ⁵

يتّضح الحسُّ الفخري في بيت الفرزدق، وذلك من خلال التكرار الثلاثي لصيغ (الوائدات، الوئيد، يؤاد)، وهي إشاراتٌ إلى صنيع جدّه صعصعة؛ صاحب مكرّمة تخلص البنات من الواد. فالفرزدق يفخر بهذا العمل الإنساني الذي انفرد به جدّه في الجاهلية دون غيره من أشراف العرب. ومن ذلك أيضًا قول جرير:

¹ - أبو عبيدة، ج2، ص345. و الفرزدق، الديوان، ج2، ص531.

² - المصدر نفسه، ص153. و الفرزدق، الديوان، ج2، ص575.

³ - المصدر نفسه، ص167. و جرير، الديوان، ص558. و الأداهم: القيود، واحدها أدهم..

⁴ - شوقي ضيف، التطور والتجديد، ص201.

⁵ - أبو عبيدة، ج2، ص186. و الفرزدق، الديوان، ج1، ص293.

أنا الدَّهْرُ يُفْنِي المَوْتَ والدَّهْرُ خالِدٌ

فَجئني بِمِثْلِ الدَّهْرِ شَيْئًا يُطاولُهُ¹

يعمد جرير إلى إثبات القوة لنفسه في معرض رده على الفرزدق؛ وذلك من خلال تكرار الدال (الدهر) ثلاث مرات في هذا البيت. والإصرار على الاحتفاظ بنفس الحزمة الصوتية (الدهر) في مساحة البيت يحمل دلالات التحدي والرغبة في المناظرة، فجرير " أثبت لنفسه قوَّة أقوى من قوة الفرزدق ممثلة في " الدهر " : " أنا الدهر يفني الموت والدهر خالد..... " ، ثم الدعوة الصريحة . أيضا . إلى المناظرة في فعل الأمر " فجئني .."² قد يتعدى التكرار مساحة البيت الواحد ليصل إلى مساحة النص أو جزء منه، وذلك من خلال تكرار دال معين داخل النص بشكل ثابت ومنتظم، لذا يمكن أن نسمي الشكل الأول من التكرار؛ بالتكرار الأفقي. أما الشكل الثاني فيصلح أن نطلق عليه التكرار العمودي، ومن هذا الشكل الأخير قول جرير:

ونحنُ اغتصبنا الحضرميَّ ابن عامر	ومروانُ من أنفالنَّا في المقاسمِ
ونحنُ تداركنا بحيرًا و رهطه	ونحن منَعنا السَّيَّ يومَ الأراقِمِ
ونحن صدغنا هامة ابن خويلد	على حيثُ تستسقيه أمُّ الجواثِمِ
ونحن تداركنا المَجَبَّة بعدما	تجاهد جريُّ المُبقياتِ الصَّلامِ
ونحن ضربنا هامة ابن مُحرق	كذلك نَعصى بالسيوفِ الصَّوارمِ
ونحن ضربنا جار بيبة فانتهى	إلى خسفٍ محكومٍ له الصَّيِّمُ راغِمِ ³

يلاحظ أن جريرًا حافظ على نفس الإيقاع الصوتي في مطالع الأبيات السابقة؛ فقد كرر(و، نحن) ستَّ مرات بشكل دلّ على توكيد نغمة الفخر وإصراره عليها " فقد غدا هذا الضمير . عند جرير . منطلقًا لإيجاءات دلالية منفردة، وأصبح هذا الضمير قادرًا على الوفاء بما ترنو إليه ذات جرير من الاستطالة، ويقودنا أيضًا إلى تبيّن ازدواج دلالي يرغب فيه جرير نفسه؛ يهدف إلى إزاحة نص الفرزدق السابق، وإحلال نص جرير الراهن محلّه.⁴ وكأني بجرير يرد بهذا على قول الفرزدق:

ونحنُ ضربنا من شُتيرِ بنِ خالدٍ	على حيثُ تستسقيه أمُّ الجَماجِمِ
ويومَ ابنِ ذي سَيدانِ إذ فَوَّزَتْ بهِ	إلى المَوْتِ أعجازُ الرِّماحِ الغواشِمِ
ونحنُ ضربنا هامةً ابنِ خُوَيْلِدِ	يزيدَ على أمِّ الفِراخِ الجواثِمِ
ونحنُ قتلنا ابني هُتيمٍ وأدركتُ	بحيرًا بنا رُكضُ الذُّكورِ الصَّلامِ

¹ - المصدر نفسه، ص80. وجرير، الديوان، ص483.

² - عبد الفتاح يوسف، فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض نخط خاص من الوعي بالآخر، ص33.

³ - أبو عبيدة، ج2، ص 163/165. وجرير، ديوانه، ص556. الحضرمي هو ابن عامر الأسدي . ومروان: ابن زنباع العبسي. وبحير: هو بحير بن عبد الله بن سلمة، قتل يوم الموت، يوم الأرقام يعني يوم إراب. والمجبة: هو المجبة بن الحارث من بني أبي ربيعة. والصلادم: هي الشُّداد من الخيل. وابن محرق هز قابوس ابن المنذر. جار بيبة : يعني الصمة بن الحارث.

⁴ - عبد الفتاح يوسف، ص41.

وَنَحْنُ قَسَمْنَا مِنْ قُدَامَةِ رَأْسِهِ
بِصَدْعٍ عَلَيَّ يَا فَوْخِيهِ مُتَّفَاقِمٌ¹

نجد هنا كذلك تكرار الضمير (نحن) بغرض الفخر والإعجاب بالنفس، والمثير هو التزام الشاعر بالفعل الماضي بعد الضمير، وذلك للتأثير على السامع بجركية الحدث الذي يدل عليه الفعل الماضي، وكأنها أحداث كثيرة، ووقائع متقاربة الزمن فهي دلالة على استمرار الغلبة، وديمومة الانتصار. نجد مثيلاً لذلك الفخر في قول الفرزدق متباهياً بمكرمات ذويه وأهله :

مِنَّا الَّذِي اخْتِيرَ الرَّجَالُ سَمَاحَةً
وَمِنَّا الَّذِي أُعْطِيَ الرَّسُولَ عَطِيَّةً
وَمِنَّا الَّذِي يُعْطِي الْمَائِنَ وَيَشْتَرِي ال
وَمِنَّا خَطِيبٌ لَا يُعَابُ وَحَامِلٌ
وَمِنَّا الَّذِي أَحْيَا الْوَيْدَ وَغَالِبٌ
وَمِنَّا غَدَاةَ الرَّوْعِ فِثْيَانُ غَارَةٍ
وَمِنَّا الَّذِي قَادَ الْحِجْرَ يَادُ عَلَى الْوَجَا
وَحَيْرًا إِذَا هَبَّ الرِّيحُ الزَّعَانُ
أَسَارَى تَمِيمٍ وَالْعَيُونُ دَوَامِعُ
غَوَالِي وَيَعُودُ لَوْ فَضْلُهُ مَنْ يُدَافِعُ
أَغْرُ إِذَا التَّفَّتْ عَلَيْهِ الْمَجَامِعُ
وَعَمْرُو وَمِنَّا حَاجِبٌ وَالْأَقَارِغُ
إِذَا مَتَعَتْ تَحْتَ الرَّجَاحِ الْأَشَاجِعُ
لِنَجْرَانَ حَتَّى صَبَّحَتْهَا النَّزَائِعُ²

تحمل الأبيات السابقة حسناً فخرياً جاء به الشاعر في مطلع كل بيت ليشحن استعدادات المتلقي بمختلف الدلالات التي قُصِدت من خلال هذه الأبيات، وقد ارتكز الشاعر في إيصال هذا الحس لغيره على تقديم كلمة (منا) وتفاعلها مع سياق كل البيت ثم تكرارها. "وهي بهذا التكرار تكتسب تأكيداً خاصاً إذا ما وضعنا في الحسبان أن النبر فيها ينصب على حرف " النون " وهو ما يشير إلى العظمة والفخر، وهذا يخلق معادلاً موضوعياً لانفعالات "الأنا" واستطالتها وتضخمها، ويخلق الموقف الإنساني الذي يتخذ من القوة والعزة مصدرًا من مصادر تعامله مع الآخر.³

قد يتغير القصد من الفخر ويتحول إلى التهكم والسخرية، ولكن باعتماد نفس الإستراتيجية، وتكرار نفس الآلية لإيصال الرسالة إلى الآخر، من ذلك قول جرير:

يَا ضَبُّ قَدْ فَرَعْتَ يَمِينِي فَاغْلُمُوا
يَا ضَبُّ عَلَيَّ أَنْ تُصِيبَ مَوَاسِمِي
يَا ضَبُّ إِنِّي قَدْ طَبَخْتُ مَجَاشِعًا
طُلُقًا وَ مَا شَغَلَ الْقِيُونَ شِمَالِي
كُوزًا عَلَى حَنْقٍ وَرَهْطًا بِلَالٍ
طَبَخًا يُزِيلُ مَجَامِعَ الْأَوْصَالِ

¹ - أبو عبيدة، ج1، ص325/324. و الفرزدق، الديوان، ج2، ص569. و(شتير بن خالد) هو شتير بن خالد بن نوفل بن عمرو بن كلاب. قتله ضرار بن عمرو الضبي يوم غول. وقوله يوم ابن ذي سيدان: يريد طريف بن سيدان وهو من بني أبي عوف ابن عمرو بن كلاب قتله زويهر بن عبد الحارث بن ضرار يوم غول. وفؤز: أي مات. وابن خويلد: هو خويلد بن نفيل بن عمرو بن كلابين ربيعة بن صعصعة. و أم الفراع: يريد الدماغ. وابنا هتيم: هما من بني عمرو بن كلاب قتلهما بنو ضبة (أحوال الفرزدق).. وقدامة: يعني قدامة الذائد بن عبد الله بن سلمة بن قشير، قتله بنو ضبة يوم النصار.

² - أبو عبيدة، ج2، ص117/115. و الفرزدق، الديوان، ج2، ص71.

³ - عبد الفتاح يوسف، ص42.

يا ضبَّ لولا حينكم ما كُنتم
 يا ضبَّ إنكم البكارُ وإنني
 يا ضبَّ غيركم الصميمُ وأنتم
 يا ضبَّ إنكم لسعدٍ حشوةٌ
 يا ضبَّ إن هوى القيون أضلكم
 غرضًا لنبلي حين جدِّ نِضالي
 متخمطٌ قَطْمٌ يُحافُ صيالي
 تبعُ إذا عدَّ الصميمُ موالي
 مثلُ البكارِ ضممتها الأغفال
 كضلالِ شيعَةِ أَعْوَرَ الدَّجَالِ¹

فتكرار النداء (08) مرات يهدف إلى تأكيد التصاق كل معاني المهانة والاحتقار بالمنادى، و"لعل التهكم والإساءة متأتية . فيما أرى . من هذه الياءات (يا) التي لا تفيد معنى النداء الحقيقي، بقدر ما تفيد الإمعان في الاستهزاء والتهكم الساخر."²

ثانياً . التكرار المركب ودلالته:

وهو تكرار الشاعر لتركيب في حدود الجملة، أو أكثر من ذلك،³ أي "جملة أو عبارة بذاتها..وقد لا تتكرر الجملة بذاتها، ويتم ذلك بإعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين الجمل..."⁴ هذا النوع من التكرار تكاد تخلو منه نقائض جرير والفرزدق؛ فقد ظهر في مواضع قليلة، ومناسبات محددة، كقول جرير في زوجة الفرزدق "نوار":

فَأَقْسَمْتُ مَا لَاقَيْتَ قَبْلِي مِنَ الْهَوَى
 وَأَقْسَمْتُ مَا لَاقَيْتَ مِنْ ذِكْرِ مِثْلِي⁵

يلاحظ تكرار تركيبين كاملين مع تغيير طفيف في الفاعل للأول(أقسمتُ) و(ما لاقيتِ) وهو ما يساوي (فعل+فاعل)، و(أداة نفي+فعل+فاعل). يتضح توكيد علاقة الشاعر بالمخاطب(نوار) من خلال تكرار فعل القسم (أقسم) واختلاف فاعله، حيث دلل هذا الاختلاف على إثبات فحولة الشاعر من جهة، وعلى رضا المخاطب واقتناعه بذلك. وتتضح المبالغة في هذا القول بقصد إغاظه الخصم فقط. ومن ذلك قوله أيضاً:

قَوْمٌ لَقَيْتَ قَنَاتَهُمْ بِسِنَانِهَا
 وَلَقُوا قَنَاتَكَ غَيْرَ ذَاتِ سِنَانِ⁶

يتضح في هذا البيت تكرار جملة تامة مع تغيير الفاعل(فعل+مفعول به)، وهو ما يصنع الفارق ويحيل إلى المقابلة، فقوم جرير بأسهم شديد في الحرب، ورايتهم أبداً خفاقةً، وراحهم جاهزة للطعان، والأخطل وقومه لا ذكر لهم إلا مع الهزائم؛ فهم قلة منهزمون، وقد أحكمت هذه الدلالة بنسبة الفعل للمفرد، وإضافة (قناة) للجمع

¹ أبو عبيدة، ج1، ص 274/275. وجرير، الديوان، ص471.

² - الأخصر بلخير، ص54.

³ - المقصود شطر أو بيت بكامله.

⁴ - نور الدين السدي: تحليل الخطاب الشعري. رثاء صخر نموذجاً. ص108/109. نقلاً عن: بكاي أخطاري، ص67.

⁵ - أبو عبيدة، ج1، ص149، والبيت غير موجود في ديوان جرير. قال أبو عبيدة: فلما واقف جرير الفرزدق بالمريد طلباً فهرب الفرزدق وأخذ جرير فحسب وأخذت نوار بنت أعين امرأة الفرزدق فحبست مع جرير فزاد في هذه القصيدة جرير... وأخبرث أنه كان أعف من ذلك.

⁶ - أبو عبيدة، ج2، ص271. وجرير، الديوان، ص575.

في الجملة الأولى، وفي الجملة الثانية، نُسب الفعل للجمع، وأضيفت (قناة) للمفرد. وكان المخاطب . بذلك . يراهم كثيراً في عينه، ويرون قومه قليلاً.

ومما تكرر من أبيات قول الفرزدق في نقيضة رقم(47) :

دَعْدَعُ بِأَعْنَكَ التَّوَائِمِ إِنِّي
وَابْنُ المِرَاعَةِ قَدْ تَحَوَّلَ رَاهِبًا

فِي بَادِخِ يَا ابْنَ المِرَاعَةِ عَالٍ
مُتَبَرِّسًا لَتَمَسْكُنِ وَسُؤَالٍ¹

ينصح الفرزدق خصمه بعدم التعرض له في مجده العالي البادخ، بل عليه أن يحفل بأعززه، وصغارها. فهو وضع لا يألو من أن يتحوَّل إلى راهبٍ متبتلٍ لكي ينال العطاء. وسياق التكرار يدل على ضعف المكانة، فرعي الماعز مؤشِّر على ضعف المكانة الاجتماعية، والتمسكُ بلباس الرهبان علامة على الذلِّ والخضوع. ونفس البيت يتكرر في موضع آخر نذكره في سياقه:

تَبِعَ الحِمَارَ مُكَلِّمًا فَأَصَابَهُ
وَابْنُ المِرَاعَةِ قَدْ تَحَوَّلَ رَاهِبًا

بِنَهْيِهِ مِنْ خَلْفِهِ بِنِكَالٍ
مُتَبَرِّسًا لَتَمَسْكُنِ وَسُؤَالٍ²

يتضح تشابه سياق تكرار البيت في الموضعين: في الأول جاء بعد الإشارة إلى الخطاط مكانة جرير بذكر حيوان هو الماعز، وفي الموضع الثاني جاء كذلك لذات الغرض بذكر حيوان هو الحمار. ويدل ذلك على إصرار في التنكيل بالخصم عند هجائه، والتذكير المستمر بقبائح صفاته. ومن ذلك تكرار بيتين كاملين في ثنايا نفس النقيضة، وهو ما نجد في قول جرير من نقيضته رقم(52) :

فَمَا وَجَدَ الجِيرانُ حَبْلَ مُجاشِعٍ
وَلَامَتُ فُرَيْشُ فِي الزَّبِيرِ مُجاشِعًا

وَفِيًّا وَلَا ذَا مِرَّةٍ فِي العَزَائِمِ
وَلَمْ يَغْدِرُوا مَنْ كَانَ أَهْلَ المَلاوِمِ

وَقَالَتْ فُرَيْشُ لَيْتَ جَارَ مُجاشِعٍ
دَعَا شَبِيًّا أَوْ كَانَ جَارَ ابْنِ خازِمٍ³

يلاحظ ذكر جرير صنيع آل مجاشع بالزبير(ض) في هذه الأبيات، وذلك في معرض حديثه عن الوفاء وحفظ الدم؛ فمجاشع لا عهد لهم ولا وفاء، وذلك ديدنهم. نجد نفس البيتين يتكرران في موضع آخر من النقيضة، وذلك في قوله:

تَرَكَتُمْ أبا القَعْقَاعِ فِي العُلِّ مَعْبَدًا
تَرَكَتُمْ مَزادًا عِنْدَ عَوْفٍ يَقوُدُهُ

وَأَيَّ أَخٍ لَمْ تُسَلِّمُوا لِلأَداهِمِ
وَلَمْ يَغْدِرُوا مَنْ كَانَ أَهْلَ المَلاوِمِ

بِرُمَّةٍ مَخْذولٍ عَلَى الدِّينِ غارِمِ
وَلَمْ يَغْدِرُوا مَنْ كَانَ أَهْلَ المَلاوِمِ

¹ - أبو عبيدة، ج1، ص239. والفرزدق، الديوان، ج2، ص328. الدعدة : زجر الغنم.

² - المصدر نفسه، ص251. و الفرزدق، الديوان، ج2، ص337. مكلم: أي مجروح.

³ - المصدر نفسه، ص333. وجرير، الديوان، ص551. قوله: شبت هو شبت بن رعي بن الحصين ينتهي نسبه إلى يربوع. وابن خازم هو صاحب خراسان.

وقالت قُرَيْشُ لَيْتَ جَارَ مُجَاشِعٍ

دَعَا شَبِيثًا أَوْ كَانَ جَارَ ابْنِ خَازِمٍ¹

من الواضح أن جريراً يفضح مجاشعاً بتعداد فعالمهم بذويهم، وخذلان أهلهم بتركهم في الأسر، ثم جاء البيتان لدعم فكرة الخيانة وعدم تخليص الأسير، ونجدة الأحبة عند الشدة. فسياق هذا التكرار واحد، هو فكرة الخيانة، والنفاق في التعامل. ومما سبق نخلص إلى أن تكرار البيت في نقائص جرير والفرزدق يُهدف منه دعم فكرة وتوكيد معنى بغرض إقناع متلقي النقيضة، وإثارة انفعاله.

¹ - أبو عبيدة، ج1، ص354. وجرير، الديوان، ص 564. أبا القعقاع : هو ضرار القعقاع بن معبد بن زرارة، أسر يوم الوقيت.

الفصل الثالث:

التكرار على مستوى نقيضة وردھا

توطئة

بعد هذا الجهد المتواضع في عرض التكرار اللفظي، وما تعلق به في نقائض فحلين من بني تميم: جرير بن عطية، وهمام بن غالب، نُخلص لمرحلة التطبيق التي ستكشف لنا عملياً بعض ما وجدنا من سمات تميز بها الشعراء، أو انفرد بها أحدهما عن الآخر، فإذا كنا في الفصل السابق سعينا للبحث عن ملامح التكرار في متن النقائض انطلاقاً من قراءة متأملة فاحصة لكمّ النصوص مجتمعة. ولا يخفى ما في ذلك من معاناة وصعوبة حائلة دون الإحاطة بكل شيء. فإننا في هذا الفصل ننفرد بنص لكل شاعر علّنا نستطيع فك رموزه التكرارية، وفهم مدلولاتها، ولن يتأتى ذلك إلا بقراءة "نغوص في أعماق النص لتنتشل ما به من طاقات كامنة لإخراجها للزائين للوقوف عليها والتلذذ بمفاتها"¹.

سنتطرق في هذا القسم لدراسة قصيدتين من قصائد النقائض: الأولى للفرزدق وتحمل رقم (49) في ترتيب النقائض بالديوان، أما الثانية فلجرير. وهي نقيضة الرد. وتحمل رقم (50) في ذات الترتيب. وقد تمّ هذا الاختيار على أساس أن النقيضين متلازمان يجمع بينهما التناص² والالتقاء في الدلالة³ هذا من جهة، ومن جهة أخرى لكونهما جاءتا على رويّ الرأ الذي سيطر على أغلب النقائض⁴، ونُظمتا على وزن بحر الكامل ذي الإيقاع الصافي، وصاحب الرتبة الثانية في ترتيب نسبة الشيعوع.

¹ - عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 237. نقلا عن: أحمد مداس، لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، جدارا للكتاب العالمي، و عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007، ص52.

² - ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1992، ص122.

³ - ينظر: عبد الفتاح يوسف، فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري، ص37.

⁴ - أشرنا في الفصل السابق أنه تكرر (19) مرّة.

المبحث الأول:

نقيضة الفرزدق

أولاً. الإيقاع الخارجي أو التكرار المقنن¹

1. الوزن وأثره الدلالي :

النقيضة (49) في ترتيب أبي عبيدة هي نقيضة الفرزدق، ذات الأربعين بيتاً، مطلعها:

يا ابن المِراغَةِ إِنَّمَا جَارَيْتَنِي بِمُسَبِّقِينَ لَدَى الْفَعَالِ قِصَارِ

ويلاحظ في مطلع النقيضة توجه الشاعر. من خلال تراكم المدود التي تفيد الاستطالة. إلى احتقار خصمه واعتباره تابعاً لغيره ذليلاً في صنيعه، وذلك باستغلال دلالات ألفاظ مثل (جاريته، مُسَبِّقِينَ، قصار). وكأنَّ الشاعر يعتمد إثارة انفعال المتلقي (جرير) من البداية ودون مقدمات؛ "لأن البنية اللفظية في نصوص النقائض، هي بنية انفعالية تعتمد على الإثارة، وعلى الارتداد إلى غيرها من النصوص الواقعة في مجالها التناسي."²

نظمت القصيدة على وزن بحر الكامل، وهو من البحور الصافية؛ له تفعيلة واحدة تتكرر ستَّ مراتٍ:

متفاعِلن + متفاعِلن + متفاعِلن متفاعِلن + متفاعِلن + متفاعِلن

والتام منه، يأتي على خمسِ صورٍ³:

1. العروض صحيحة، والضرب مثلها :

مُتَّفَاعِلِن + مُتَّفَاعِلِن + مُتَّفَاعِلِن × 2

2. العروض صحيحة، والضرب مقطوع :

مُتَّفَاعِلِن + مُتَّفَاعِلِن + مُتَّفَاعِلِن مُتَّفَاعِلِن + مُتَّفَاعِلِن (فَعِلَاتُنْ)

3. العروض صحيحة، والضرب أخذٌ مُضْمَرٌ:

مُتَّفَاعِلِن + مُتَّفَاعِلِن + مُتَّفَاعِلِن مُتَّفَاعِلِن + مُتَّفَاعِلِن (مُتَّفَاعِلِن)

4. العروض خدأء، والضرب أخذٌ مثلها:

مُتَّفَاعِلِن + مُتَّفَاعِلِن + مُتَّفَاعِلِن مُتَّفَاعِلِن + مُتَّفَاعِلِن (فَعِلُنْ)

5. العروض خدأء، والضرب أخذٌ مُضْمَرٌ:

¹ - يعدّ محمد مفتاح الوزن والقافية تكراراً مقنناً لأن الشاعر يجب أن يكررها في كل بيت من القصيدة. ينظر: محمد مفتاح، ص 43. 44.

² - عبد الفتاح يوسف، ص 37.

³ - ينظر: الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 58. 61.

مُتَّفَاعِلِن + مُتَّفَاعِلِن + مُتَّفَاعِلِن (فَعْلُنْ) مُتَّفَاعِلِن + مُتَّفَاعِلِن + مُتَّفَاعِلِن (فَعْلُنْ)

القصيدة رهن الدراسة جاءت على الصورة الثانية: العروض صحيحة، والضرب مقطوع، ونعتقد أن لذلك علاقة بنفسية الفرزدق¹ المتعالية ونظرته إلى خصمه، الذي يراه أقلَّ شأنًا منه، فاختيار الفرزدق لهذه الصورة من صور بحر الكامل إذاً كان بغرض تحقيق المقابلة بينه وبين خصمه، فالوزن في الشطر الأول عروضه صحيحة، كذلك مكانة الفرزدق وقومه؛ فهي رفيعة وصحيحة. أما الوزن في الشطر الثاني؛ فضربه مقطوع، وكذلك جرير وقومه ذكّهم مقطوعٌ، وشأنهم معدوم. ويمكن توضيح ذلك كما يلي :

ش الأول = القصيدة الأولى للفرزدق ش الثاني = القصيدة الثانية (الرّد) لجرير
.....عروض صحيحة ضرب مقطوع
.....الفرزدق عِرْضُهُ/ شأنه صحيح جرير ذِكْرُهُ/ شأنه مقطوع

تكرار الزحافات والعلل:

قد يطرأ على التفعيلة تغيير ما لكنه لا يخرج هذه التفعيلة عن البحر الذي تدرج فيه؛ فيسمى هذا التغيير زحافًا، أو يُطلق عليه اسم العلة. فما هو الزحاف؟ وما هي العلة؟
الزحاف: " هو تغيير يعتري الحرف الثاني من السبب الخفيف أو الثقيل، كأن يحذف مطلقًا، أو يسكن إذا كان متحركًا، وهو يقع في جميع تفعيلات البيت: عروضًا وضربًا، وحشواً، ولا يلزم وقوعه في بقية القصيدة على الأغلب." ² أي تغيير اضطراري مؤقت في موضعه، ولا ينتقل إلى غيره من المواضع.
العلة: " تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد معًا، إذا كانت هذه الأسباب والأوتاد في آخر التفعيلة، ولا يلحق إلا الأعراب والأضرب. وهو تغيير لازم على الأغلب، إذا لحق عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في سائر أبيات القصيدة عروضها أو ضربها أيضًا." ³ أي تغيير اضطراري ملزم يخلص نهاية شطري البيت فقط.
من خلال وزن قصيدة الفرزدق هذه يتضح وجود علة القطع، وهي من علة النقص⁴، والقطع هو " حذف آخر الوتد المجموع، وتسكين ما قبله." ⁵ فتفعيلة الضرب (مُتَّفَاعِلِنْ) بالقطع تصبح (مُتَّفَاعِلِنْ)، ويمكن تحويل هذه الأخيرة إلى (فَعْلَاتُنْ). كما لوحظ زحاف الإضممار بشكل لافت، ولم يخلُ منه موضع في وزن البيت، حيث أصاب

¹ - كان الفرزدق يدعي دائمًا زعامة تميم والحامي وراؤها، وتجاوز به الأمر إلى أن يمتن على قومه بالدفاع عنهم وعدم وجود من يعدله في ذلك. ينظر: أحمد الشايب، ص 437.

² - محمود فاحوري، موسيقا الشعر العربي، ص 121.

³ - المرجع نفسه، ص 123.

⁴ - علة النقص هذه تدعم ما اعتقدناه سببًا في اختيار الفرزدق لهذه الصورة بالذات من بين صور بحر الكامل.

⁵ - المرجع نفسه، ص 124.

تفعيلات الحشو، والعروض والضرب. والإضمار هو " تسكين الثاني المتحرك من الجزء، كتسكين التاء من (مُتَفَاعِلِن) فتصبح (مُتَفَاعِلِن)، وتُنقل إلى (مُسْتَفْعِل)."¹

بإحصاءٍ عامٍّ لتفعيلات القصيدة وجد أنّها بلغت (240) تفعيلة ما بين سالمة (مُتَفَاعِلِن)، ومقطوعة (مُتَفَاعِلِن)، ومقطوعة مضمرة (مُتَفَاعِلِن)، ومُضمرة (مُتَفَاعِلِن).

تكرار التفعيلات السالمة:

بلغ عددها (126) تفعيلة، بنسبة (52.5%)، هذه السيطرة قد تكون متعلقة بصفات العزّ، والكرم التي افتخر بها الفرزدق، وكأنّ تلك الصفات الحسنة التي تُعرف بها سلامة الشرف توأكب سلامة التفعيلات.

تكرار التفعيلات المضمرة:

وقع الإضمار في (74) تفعيلة، بنسبة (30.83%)، ولعل الشاعر يقصد من الإضمار الإيحاء إلى ضمور جرير وقبيلته اجتماعيًا، فلا سادة له يفخر بهم، ولا مجد لآبائه يعتز به، فهو موجود لكنه نكرة.

تكرار التفعيلات المقطوعة المضمرة:

لم تتكرّر هذه التفعيلات إلاّ (20) مرّة، وذلك بنسبة بلغت (08.33%)، والقطع قد يراد منه القطيعة، فالفرزدق في قطيعة نسبية² مع خصمه، وقد يراد بها القطيعة مع الشرف بالنسبة لجرير؛ ففي نظر الفرزدق، جرير وعشيرته لا مكان لهم في ساحة العزّ والسؤدد، وذكرهم مُضمّر لأنهم يعيشون في كنفٍ غيرهم لذلّهم.

تكرار التفعيلات المقطوعة:

تساوت هذه التفعيلات مع سابقتها عددًا ونسبةً، وفي ذلك توكيد لتلك النظرة الفوقيّة التي ينظر بها الشاعر إلى الطرف الآخر. يلاحظ أنّ هذه التفعيلات (المقطوعة المضمرة، والمقطوعة) اختصت بالضرب، ومجئها متساوية في العدد يكشف رغبة الشاعر في إحداث التوازن المطلوب نهاية الأبيات إظهارًا لقدراته في التحكم في هذا العدول عن الأصل.

2. القافية وأثرها الدلالي:

بالرغم من الاختلاف في تحديد القافية كمّيًا، إلا أنه لم يُختلف في ضرورة وجودها. وكما أشرنا في الفصل السابق؛ فالقافية أحد الأركان الأربعة التي يقوم عليها الشعر، "وهي بنية مهمة وضرورية في القصيدة العربية القديمة، وظلت سمة لها أهميتها في الدرس الأسلوبي للشعر العربي."³

¹ - الإضمار لا يكون إلا في الكامل. ينظر: المرجع نفسه، ص121.

² - يظن الكثيرون خطأً. أنّ ما بين الفرزدق وجرير هو صراع صارم وقاطع للمودة بينهما، لكنه في الحقيقة صراع تنافس يُقصد به إلى التسلية أكثر مما يُقصد به إلى السباب والتخاصم. للاستزادة ينظر: شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، ص 179، وص182، وص184.

³ - بكاي أخطاري، ص45.

تتعلق القافية بأواخر الأصوات في البيت، ذلك ما حقق لها الارتباط بالضرب الذي لا يُتساهل فيه، ولا يمس بأي حالٍ من الأحوال. ويُجتمَل أن القافية ما كانت لتحوز على تلك الأهمية لولا ذلك الارتباط.

والقافية في نقيضة الفرزدق تتمثل في المقطع الصوتي الأخير من البيت وهو: "صَارٍ" تساوي برموز التقطيع: "0/0" فالقافية مطلقة غير مقيدة، وهي من النوع المتواتر،¹ والملاحظ على هذه القافية أنها توافقت مع طبيعة النقائض المتحررة من الغرض؛ إذ أنها جمعت فنوناً عديدةً أبرزها الهجاء والفخر، كما أن شاعر النقائض متحرر في هجائه من تلك الشروط² التي وضعها النقاد القدماء لغرض الهجاء.

يُعدُّ الروي أبرز حروف القافية، ويتوجب تكراره في كل بيت. وروي هذا النص هو (الراء)، وهو صوت لثوي مجهور مكترز، جاء مشبعًا بالياء. هذا الاختيار. نقصد الرويِّ والمجرى. هو استمرار لما عهدناه لدى الشاعر في ديوانه، فقد تكرَّر هذا الصوت رويًّا (134) مرةً ما بين نتفة، ومقطوعة، وقصيدة، أما اختيار (الكسرة) مجرّي لهذه القصيدة؛ فيعود. كما ذكرنا سابقًا. لميل الفرزدق في نقائضه إلى كسر شوكة خصمه

جرير والتغلب عليه، فالمنافسة بينهما على أشدها لكسب إعجاب الناس في سوق المرید، حيث "يذهب إليه جمهور النظارة من أهل البصرة ومن يفد عليهم من البادية أو من الحجاز للفرجة على هذا الفن الذي كان يجيده الشعراء، والناس يصفقون لهذا تارة ولذاك أخرى، ويستثيرون بتصفيقهم كل استطاعة عندهما للتجويد والتجبير."³

يسمح الروي للشاعر من استرجاع النفس للبدء في بيت جديد تتجدد معه الطاقة، وحرف الراء روي هذه النقيضة "يمتاز بنطقه المكرر إذ يلتصق طرف اللسان بالمغازر العليا ثم ينفث فيمّر الهواء بين الانغلاق والانفتاح غزيرًا."⁴

تكرار الروي :

تكرَّر صوت (الراء) في النص (128) مرة، منها (40) مرة كروي، بنسبة (10.93%)، ولعل هذه النسبة توحى بأهمية هذا الصوت لدى الشاعر، فالراء حرف من كلمة (دارم)، التي تعني للفرزدق الكثير، لأنها اسم جدّه الأول، وقد تكررت مرتين. والراء كذلك حرف من كلمة (جرير)، وهي اسم خصمه اللدود، ومنافسه على ريادة شعر النقائض، وقد تكررت مرتين هي الأخرى. إذًا صوت الراء يفضي إلى ازدواجية دلالية، بحيث يتضمن إحياءات الاعتزاز بالسلف وأجدادهم التليدة من جهة، ومن جهة أخرى يحمل إشارات الخنوع والذلّ اللذين تعايشتهما قبيلة جرير.

ثانيًا. الإيقاع الداخلي:

¹ - تكررت (15) مرة في نقائضه مقابل (22) مرة لنوع المتدارك.

² - ذكر ابن رشيق بعض هذه الشروط في العمدة. ينظر: ابن رشيق القيرواني، ج2، ص171.

³ - شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، ص184.

⁴ - الطيب البكوش، ص41.

يندرج تحت مصطلح الإيقاع الداخلي "كل ما من شأنه أن يحدث جرسًا قويًا، ونغمًا مؤثرًا في ثنايا القصيدة، سواء أكان مصدره صوتًا أم كلمة أم عبارة." ¹ ويحدث ذلك. غالبًا. عن طريق تكرارها؛ إلا أن " تكرار الأصوات الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضروريًا لتؤدّي الجملة وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه > شرط كمال < أو < حسن > ، أو < لعب لغوي > ، ومع ذلك فإنه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية. ² نفهم من ذلك أن تكرار الصوت، أو الكلمة، أو التركيب في الخطاب الشعري ليس "ليس خاضعًا لقانون يحكمه، وإنما مرد ذلك إلى مقاصد الشاعر والأهداف التي يتوخاها." ³

1. التكرار البسيط ودلالته:

(أ). تكرار الصوت:

في نص الفرزدق أصوات اللغة العربية تضافرت جميعها لتؤدّي دورها في إخراج معاني الشاعر إلى الوجود، وقد اتكأ الشاعر على هذه الأصوات بما تملك من خصائص وميزات لعرض أفكاره، وإيصال مقاصده ونواياه، ونعني بذلك الصفات، والمخارج، ودرجة الانفتاح.

بعد إحصاء هذه الأصوات التي بلغت (1171) صوتًا، نتج الجدول التالي:

الأصوات	المخرج	درجة الانفتاح	الصفة	تكرارها	النسبة %
الراء	ذلقي لثوي	بين الشدة والرخاوة (مكرر)	مجهور	128	10.93
اللام	ذلقي لثوي	بين الشدة والرخاوة	مجهور	103	08.79
الميم	شفوي	بين الشدة والرخاوة	مجهور	95	08.11
النون	ذلقي لثوي	بين الشدة والرخاوة	مجهور	83	07.08
الباء	شفوي	شديد	مجهور	82	07.00
التاء	لثوي أسناني	شديد	مهموس	76	06.49
الهمزة	أقصى الحلق	شديد	مهموس	63	05.38
الياء	شجري وسط حنكي	رخو (نصف حركة)	مجهور	63	05.38
الكاف	لهوي طبقي	شديد	مهموس	56	04.78

¹ - بكاي أحمادي، ص 51.

² - محمد مفتاح، ص 43.

³ - المرجع نفسه، ن ص.

04.52	53	مهموس* ¹	شديد	لهوي	القاف
04.44	52	مجهور	رخو(نصف حركة)	شفوي	الواو
04.35	51	مجهور	رخو	أدنى حلقي	العين
03.92	46	مهموس	رخو	أسلي أسناني	السين
03.67	43	مجهور	شديد	لثوي أسناني	الذال
03.50	41	مهموس	رخو	أقصى حلقي	الهاء
02.81	33	مهموس	رخو	شفوي أسناني	الفاء
02.47	29	مهموس	رخو	أدنى حلقي	الحاء
01.79	21	مجهور	رخو	شجري وسط حنكي	الجيم
01.02	12	مهموس	رخو	أسلي أسناني	الصاد
0.93	11	مهموس	رخو	لهوي	الخاء
0.93	11	مجهور	رخو	بين أسنانية	الذال
0.93	11	مهموس	رخو	شجري وسط حنكي	الشين
0.93	11	مجهور	رخو	لهوي	الغين
0.76	09	مهموس*	شديد	أسناني	الطاء
0.68	08	مجهور	رخو	أسناني	الضاد
0.51	06	مجهور	رخو	أسلي أسناني	الزاي
0.42	05	مجهور	رخو	بين أسنانية	الثاء
0.17	02	مجهور	رخو	بين أسنانية	الظاء

قراءة الجدول يمكن أن تؤدي لملاحظة مايلي:

. سيطرت الأصوات المجهورة على النص، إذ بلغت نسبتها (65.24%)، كما استحوذت على المراتب الخمسة الأولى في الجدول، وهو ما يوحي أن الشاعر يريد إيصال صوته قوياً للآخر وإسماعه رسالة التحدي " فالحروف المجهورة أقوى جرساً (أي سمعياً)."²

. الأصوات الخمسة الأولى جميعها من حروف الذلاقة،¹ والذلاقة لغة، من الذلق، وهو الطرف. فقد نستدل من ذلك أن الشاعر يوحي لنا أن قوة قصائده التي لاتبقي ولا تذر جعلت خصمه "جريراً" في الطرف ذليلاً منكسراً.

¹ - * حدث تطور في صوتي الطاء والقاف، فصارا مهموسين بعد أن كانا مجهورين. انظر: عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية، ص28(هامش).

² - الطيب البكوش، ص43.

. حقق صوت (الراء) . وهو روي النقيضة . الريادة في النص، ولعل الشاعر كثّف من حضوره في النص دعماً للروي، كما أن لهذا الصوت في نفسية الشاعر صدّى على ما يظهر، وتجلّى ذلك في قوافي ديوانه بتكراره اللافت، فقد يكون لهذا الاختيار علاقة بأسماء عديدة في حياة الفرزدق، منها اسمه، واسم منافسه جرير، ودارم جدّه الأول، ونوار زوجه، والزبيران خاله، والبصرة بلدته ومسكنه، والمزبد سوق البصرة وميدان المنافسة.

. الشفتان والأسنان هما حيّزاً مخارج الأصوات الخمسة الأولى في ترتيب الجدول، والحيّزان يقعان في نهاية مسار جهاز النطق، فمخارج هذه الأصوات أقرب من العالم الخارجي بالمقارنة بغيرها، وهو ما يجعلنا نؤكد ميل الشاعر إلى الإفصاح والإعلان المشار إليهما سابقاً.

هذا الشكل من تكرار الأصوات يمكن أن نعتبره تكراراً تراكمياً لأنه توزع على جسد النص كلية، إلا أننا وجدنا في النص تكراراً لبعض الأصوات في مساحة البيت تشكل إيقاعاً معيناً يصب في فائدة المعنى أحياناً، كقوله في البيت :

(40): **وَلَقَدْ عَرَكْتُ بَنِي كَلَيْبِ عَزَكَةً وَتَرَكْتُهُمْ فَفَعًا بِكُلِّ قَرَارٍ**

يلاحظ تكرار صوت (الكاف) خمس مرات في البيت، اصطحاباً لكلمة (كليب)، ودلالة على التّحتيّة (الدّلة) والتفرّق في كل مكان، كالكماء الذي ينشأ تحت الأرض مبعثراً. وقوله أيضاً في البيت :

(23): **كَمْ مِنْ أَبِي لِي، يَا جَرِيرُ، كَأَنَّهُ قَمْرُ الْمَجْرَةِ ، أَوْ سِرَاجِ نَهَارٍ**

يكتف الفرزدق من حضور صوت (الراء) في هذا البيت بقصد الكثير، فقد أتى بألفاظٍ تضمنت صوت (الراء)، ودلّت على الضياء والرفعة، وهو ما يريد الفخر به لأنه مجسد في أجداده، أصحاب الأيدي البيضاء، والشرف الرفيع. ومن ذلك أيضاً قوله في البيتين:

(27): **وَلَقَدْ ضَلَلْتُ أَبَاكَ تَطَلُّبُ دَارِمًا كَضَلَالِ مُلْتَمِسِ طَرِيقِ وَبَارٍ**

(28): **لَا يَهْتَدِي أَبَدًا وَلَوْ نُعِتَتْ لَهُ بِسَبِيلِ وَارِدَةٍ وَلَا إِصْدَارِ**

تكرّر صوت (اللام) سبع مرات في البيت الأول، وهو من حروف الذلاقة، والذلق الطرف، وفي ذلك دلالة على تيه جرير وضلاله وتطرفه في البحث عن مجدٍ كمجد دارم. أمّا البيت الثاني فقد تكرر فيه صوت (الدال)، وهو صوت شديد. ليوجي بشدة ضلال جرير وتخبّط رأيه، فهو كالعطش في مفازة بين إقبال وإدبار (ورود وإصدار) يبحث عن شربة ماءٍ (الشرف) يروي بها ظمأه.

قد يساهم صوتان في الدلالة على معانٍ يقصدها الشاعر إلى جانب دورهما في الإيقاع؛ ولكن بشرط أن يشتركا في صفة ثانوية كأن تكون الصّفير، ومثال ذلك قوله في البيت:

(29): **قَالُوا عَلَيْكَ الشَّمْسُ فَاقْصِدْ نَحْوَهَا وَالشَّمْسُ نَائِيَةٌ عَنِ السُّفَارِ**

¹ - حروف الذلاقة ستة جمعت في قولك: " فر من لب "

لقد تضافر صوتًا (السين)، و(الصاد) في الدلالة على الخواء، وخيبة الرجاء، والخفة، إذ هما صوتان صفيريان، والصفيير يوحي بالفراغ واستطالته، وكأن الشاعر وظّف صفة الصفيير للإشارة إلى خفة عقل جرير، وخيبة رجائه في بلوغ مراتب الشرف، فهو كمن أراد أن يمسك الشمس بقبضته. ويتضح من ذلك أن الصوت قد أسهم في الدلالة على الفكرة، لذا نرى أن هناك شبهًا بين الفكرة والصوت،¹ سعى الشاعر إلى تجسيده في هذا البيت.

(ب). تكرار الكلمة:

يحمل الشاعر الدوال في النص مسؤولية الكشف عن نواياه ومقاصده، فيشحن بعضها بقيم فكرية أكثر من غيرها؛ لتكون مؤشرًا في النص يعين القارئ الحاذق على فهم أعمق لمضامينه ومدلولاته. وقد يكون تكرار هذه الدوال جزءًا من ذلك المؤشر، فيلفت الانتباه إلى ما كُتِر، وتشابهه، لأنه "كلما تشابحت البنية اللغوية، فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة منسجمة، تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة،"² والتكرار "ككل أسلوب شعري، يجب أن يرد في مكانه من البيت حيث يستدعيه السياق النفسي، والجمالي والهندسي معًا وإلا أضر بالقصيدة."³

في نص الفرزدق تطفو بعض الدوال بشكل لافت على سطحه لتوحي لنا بسلطتها على فكر الشاعر، وسيطرتها على اهتمامه، وهو ما دعانا للبحث في قيمة هذه الدوال المكررة، وخلفيات تكرارها، لذلك قمنا بإحصائها في الجدول أدناه، مع تسجيل كل ملاحظة تتعلق بتواترها. وقد أعقبنا هذا الجدول بتعليق يستقرئ أسباب هذا التكرار، علمًا أننا احتفظنا فقط بالدوال التي تردت ثلاث مرات فأكثر:

¹ - ينظر : نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، (د، ط)، ج 1، ص 199.

² - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 39.

³ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 284.

يمكن استقراء الجدول كما يلي:

. تواتر اسم " جرير " في النص بهذا الشكل يؤكد طغيان الهجاء على الفخر، كما يدل ذكر الفرزدق لجرير بالاسم (03) مرات من (12) على الازدراء، فلو أمكنه الأمر لاكتفى بالتلميح على التصريح.
. جاء النفي ليسهم في معاني الدّلة والخضوع التي وظفها الشاعر كمادةٍ لهجائه، إلا أن بعضه يوحي بالمدح في الظاهر لكنه يخفي هجاءً مرًا. وفي ذلك إيغال في التنكيل به، كقوله:

قَبَحَ الإِلَهُ بَنِي كَلَيْبٍ إِنَّهُمْ لَا يَغْدِرُونَ، وَلَا يَقُونَ لِجَارِ

فظاهر الكلام مدح لهم، لنفيه الغدر عنهم، ولكن وفاءهم قصريّ إذ لا طاقة لهم بالغدر، لأنهم ضعفاء.

الكلمة	نوعها	تكرارها	ملاحظة
جرير	اسم	03	إضافة إلى 03 مرات بضمير المخاطب، و 03 أخرى بضمير الغائب، ومرتين بلقب " ابن المراغة " مرة واحدة بالصفة.
لا	حرف	07	غالبًا ما يكون المنفي له علاقة بجرير
يا	حرف	06	المنادى واحد لكن بأشكال مختلفة.
كأن	حرف	05	إضافة إلى حرف " ك " الذي ذكر مرتين
بني كليب	اسم(مركب)	04	إضافة إلى الاسم " كلاب " الذي يدل عليه.
أب	اسم	05	جميعها وردت مضافة عدا مرة واحدة.
كلّ	اسم	05	وردت مجرورة 04 مرات
لؤم	اسم	03	
حمار(ة)	اسم	03	
كان	فعل	03	
دارم	اسم	02	إضافة إلى اسم منسوب يرتبط به.
واو العطف	حرف	17	إضافة لواو الحال مرة واحدة، والواو بحسب ما قبلها 05 مرات
لقد	حرف	03	
عن	حرف	05	جاءت في الغالب في معرض الهجاء
إذا	ظرف	05	

حيلته، وهوانه على الناس.

. تعامل الشاعر مع التشبيه بتكراره " كأن " أربع مرات، و " ك " مرتين، استخدم الأولى لهجاء الجماعة (بني كليب، ونسوتهم)، وخصّص الثانية للمفرد (جرير)، وهو اختيار يقصد به . في رأينا . التناسب العددي بين المشبه وأداة التشبيه.

. تكرر ذكر قبيلة بني كليب وما يدل عليها (06) مرات، وجاءت ثانية لترتبط بجرير، فحيثما ذكرت فعال جرير، يتردد ذكر قبيلته، وكلّ ما يقال عن أحدهما فهو موجود في الآخر.

. كلمة " أب " تردّ ذكرها (05) مرات، منها واحدة خاصة بالشاعر. وفي ذلك تجسيد فعلي لتوجه الفرزدق لهجاء خصمه، وغلبة هذا التوجه في النص، وكأني به يقول لجرير : أنّ أبًا واحدًا لي لا يكافئه أربعة من أبائك . تكررت كلمة " كلّ " (05) مرات في النص، وقد غلب عليها الاستغراق في الهجاء.

. كلمتا " لؤم " و " حمار " وردتا ثلاث مرات، وهي بنفس عدد مرات تكرار اسم "جرير"، فلعلّ الشاعر يشير إلى المساواة بين هذه المسميات الثلاثة في الدلالة كما تساوت في عدد مرات تواترها. كلمة " كان " ارتبط تكرارها بالشاعر مرتين في معرض فخره، وهي نفس عدد مرات ذكر كلمة " دارم " في النص.

. " دارم " هو اسم جد الفرزدق البعيد، وقد جاء ذكره قليلاً في النص (تكرر مرتين بشكل واضح) ومردّد ذلك، غلبة الهجاء، وقلة الفخر، حيث بلغت نسبة الهجاء (67.5%).

. يلاحظ في الجدول عدم تكرار الأفعال (ماعدا "كان" الفعل الناقص)، وفي ذلك دلالة على أن الشاعر يبحث عن الثبات في الهجاء، وإثبات أوصافه وتأكيدا بواسطة تلك الحروف التي كررها. لم يكتف الفرزدق بهذه الطريقة في التكرار، لكنه عمد إلى توزيع الدوال المكررة أفقيًا في بعض الأبيات كقوله في البيت:

(03): يَا ابْنَ الْمَرَاغَةِ كَيْفَ تَطْلُبُ دَارِمًا وَ أَبُوكَ بَيْنَ حِمَارَةٍ وَ حِمَارِ

أوغل الشاعر في التكرار والتنكيل بخصمه في هذا البيت، فقد نبزه بلقبٍ لأمه " ابن المراغة "1 أمتهانًا له وإفحاشًا في أمه. وقد ذكره باهتمام والده برعاية حميره الكثيرة، وليحقق غرض الأذية اختار الشاعر كلمة (حمار) عوض (أتان)، فدل على كثرتها. ومثل ذلك في البيت:

(11): صَبْرَتْ بَنُو سَعْدٍ لَهُمْ بِرِمَاحِهِمْ وَ كَشَفْتُمْ لَهُمْ عَنِ الْأُدْبَارِ

كّر الفرزدق (لهم) في شطري البيت ليقابل بين صنيع بني سعد في الطعان، وصنيع بني كليب فيه، وفي هذه المقابلة إحياء للتاريخ، بذكر يوم حدود،² الذي تكشّف فيه لؤم بني كليب بن يربوع، وذمهم. ويقول في موضع آخر عن جدّه :

(24): وَرِثَ الْمَكَارِمَ كَابِرًا عَنْ كَابِرِ ضَخِمَ الدَّسِيعَةَ يَوْمَ كُلِّ فَخَارِ

¹ - المراغة : هي الأتان التي لا تمتنع عن الفحول.

² - يوم حدود: خذلت فيه بنو كليب جيّراهم بني ربيع بن الحارث، ولم يجيبوا صريحهم بعد أن أغارت عليهم بكر بن وائل.

يوظف الشاعر كلمة لها وقُغها الاجتماعي، وأثرها الدلالي في النفس، وهي كلمة (كابر)، وقد جاور بين الكلمتين المكررتين للدلالة على الصميمية والاندماج؛¹ أي أن المكارم خصال تسري في عروق بني مجاشع يتوارثها الخلف عن السلف.

في الجدول التالي رتبنا الدوال المكررة حسب مواضعها، وذكر نوعها والكيفية التي تكررت بها في النص:

رقم البيت	الدال المكرر	نوعه	كيفية تكراره
03	حمارة/حمار	اسم جنس	نفس الصيغة
11	لهم	شبه جملة	نفس الصيغة
24	كابر	اسم فاعل	نفس الصيغة
27	ضللّ/ضلال	فعل/مصدر	اختلاف الصيغة
29	الشمس	اسم	نفس الصيغة
30	هدت/هادية	فعل/اسم فاعل	اختلاف الصيغة
35	قرم/قروم	مفرد/جمع	اختلاف الصيغة
40	عرك/عركة	فعل/مصدر المرة	اختلاف الصيغة

وقع التكرار في (08) أبيات بنسبة

(20%)، ويلاحظ أن هذه النسبة توحى بعدم ارتكاز الشاعر كلية على التكرار لإيصال رسالته. وهم ما يفسر انعدام التكرار المركب في هذه النقيضة. إلا أن ذلك لم يمنعه من توظيفه في بعض الأحيان قصد توكيد الفكرة، وتثبيتها في ذهن المتلقي، وإقناعه بقوة حجته؛ فالمنافسة شديدة ومتواصلة بينه وبين جرير. كما وجدناه يعتمد على الأصوات كرافد يدعم به المعاني المقصودة سواء كانت هذه الأصوات ضمن حدود المعجم أم خارجه، لذا ذكر بعضهم² أنّ للفرزدق أصواتاً يؤثرها على غيرها لخواصها المميزة، كالراء مثلاً.

وعمومًا فإحصائيتنا السابقة لتكرار الكلمات في نقائض الفرزدق تثبت قول القائل: من أن " الفرزدق فيما يبدو. كان أقدر على استعمال القافية من جرير، حيث فاق جريرًا في طول نفسه، فطالت قصائده دون أن تضعف عبارته، ودون أن يضطر إلى التكرار الواضح."³

¹ - ينظر في ذلك : محمد مفتاح، ص74.

² - ينظر: الأخضر بلخير، ص59.

³ - المرجع نفسه، ص62.

المبحث الثاني:

نقيضة جرير

ردّ جرير على قول الفرزدق، بنقيضته التي تحمل الرقم(50) في ترتيب أبي عبيدة للنقائض في الديوان الذي جمعه للشاعرين، وقد بلغ عدد أبياتها(44)بيتًا، يقول جرير في مطلعها:

ما هاجَ شَوْقَكَ مِنْ رُسُومِ دِيَارِ بِلَوَى عُنَيْقٍ أَوْ بِصُنْبِ مَطَارٍ¹

لا شك أن الشاعر يتبع سَمَتَ فحول الشعر الجاهلي، بافتتاح قصيدته بالوقوف على الأطلال،² كما كان الشأن لمن سبقه من الشعراء، فقد ذكرته الرّسوم المتبقية بمن سكن الديار واستوطنها، وهيّجت أشواقه معالم تحمل ذكرياته مع الأحبة. والملاحظ أن هذه الوقفة أخذت في ذكرها مساحة الأبيات الأربعة الأولى، وكأن جريرا . باختياره لعدد زوجي . يجسّد الحنين للطرف الآخر الغائب عن مسرح الأحداث، ويدل . أي الاختيار . على الاجتماع، والكثرة.

¹ - عُنَيْقٍ و مطار: موضعان.

² - من حيث الصياغة الفنية، كان جرير محافظاً أكثر من الفرزدق على نسق القصيدة الجاهلي . ينظر: أحمد الشايب، ص434.

أولاً . الإيقاع الخارجي (التكرار المقنن):

1 . الوزن وأثره الدلالي:

لم يكن للشاعر دخلٌ في اختيار البحر الكامل وزناً لهذه القصيدة، لأن ذلك . كما هو معلوم في النقائض . يخضع لإرادة الشاعر الأول وميولاته. إلا أن الصورة التي ورد عليها وزن النقيضة هي نفسها، صورة وزن النقيضة الأولى أي (عروض صحيحة، وضرب مقطوع). وكأن الشاعر قد تقيد بهذه الصورة¹ على وجه الإلزام، ولم نقف . حسب اطلاعنا . على أن ذلك شرطاً من شروط النقائض .
إذاً نص جرير جاء على منوال الصورة الثانية لبحر الكامل :

مُتفاعِلن + مُتفاعِلن + مُتفاعِلن مُتفاعِلن + مُتفاعِلن + مُتفاعِلن
عروض صحيحة..... ضرب مقبوض.....

تكرار الزحافات والعلل:

حافظ جرير على علة القطع في نصه، وقد يكون لهذه المحافظة أمران: أولهما الاعتقاد أن جريراً يعتبر علة القطع في نهاية البيت قطعاً لدابر الفرزدق لأن الخطاب موجه إليه (ردّ). وثانيهما إظهار القدرة على النظم على منوال الغير، لأن القضية قضية صراع ومنافسة: صراع على ريادة الشعر في ذلك العصر؛ وبخاصة شعر النقائض القديم الجديد، ومنافسة على سيادة مجالس الخاصة والعامة.

تكررت علة القطع، وتكرر معها زحاف الإضمار في تفعيلات تتربط فيما بينها إيقاعياً ضمن وزن القصيدة، " وليس هذا الارتباط تشكيمياً صوتياً وحسب، وإنما هو ذو صلة بالدلالات التي تظهر في البنية السطحية والدلالات التي تخفيها تلك البنية أو تستبطنها.² لذلك سنبحث فيما يلي نسبة تواتر هذه التفعيلات ودلالة ذلك التكرار على النحو التالي:

. تكرار التفعيلات السالمة:

بلغت التفعيلات السالمة (153) من مجموع (264) تفعيلة، أي بنسبة (57.95%)، وفي ذلك دلالة على أن جريراً كان هادئاً في ردّه فلم يتسرع، ولم يضطرب وكأنه أخذ الوقت الكافي ليُسلم رُدُّه من العثرات التي تصدم المتلقّي، وتشوش عليه فهم المقاصد. ومما لوحظ في هذا الصدد وجود التفعيلات السالمة في الشطر الأول أكثر من الشطر الثاني، إذ وصلت نسبتها (71.96%) في الأول، مقابل (43.93%) في الثاني. يقودنا هذا إلى الظن بأن الشاعر يرمز إلى نفسه بالشطر الأول، وإلى غيره بالشطر الثاني.

¹ - ذكرنا في الفصل السابق أن الشاعر الثاني التزم في الكثير من الأحيان بعلل النقيضة الأولى.

² - تحليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب/2000م، ص20.

. تكرار التفعيلات المضمرة:

التفعيلات المضمرة في وزن النقيضة وصلت إلى (67) تفعيلة، بنسبة (25.37%)، وتوحي بميل الشاعر إلى الإظهار والإفصاح، فهو القائل عن نفسه في القصيدة:

فَأَنَا النَّهَارُ عَلَا عَلَيْكَ بِضُوئِهِ
وَاللَّيْلُ يَقْبِضُ بَسْطَةَ الْأَبْصَارِ

. تكرار التفعيلات المقطوعة:

تَرَكَّزَتْ هذه التفعيلات في الضرب، ولم تتعدَّه إلى غيره، وكانت نسبتها (09.09%)، وهي تشير إلى النقصان، والحذف اللذين يميزان الفرزدق وقومه، ففي أصلهم خلل لأنهم أبناء أمة¹، ولا غيرة لهم على حريمهم، ولا شرف عندهم؛ إذ لم يمنعوا قياهم عن بناهم.

استغل الشاعر هذه العلة في ختام البيت لتسهم في دلالة النقص وضعف الهمة؛ فالكلام بخواتمه، كما يقال.

. تكرار التفعيلات المقطوعة المضمرة:

ليس الفارق كبيراً بين نسبة هذه التفعيلات وسابقتها، حيث وصلت إلى (07.57%)، والتفعيلة المقطوعة المضمرة تدل على انغلاق صفات الحسة والنقص على مجاشع وسيطرتهما عليهم، وذلك أن التفعيلة المقطوعة المضمرة (مُتَّفَاعِلٌ) تتكون من مقطعين طويلين مغلقين، يحاصران مقطعاً طويلاً مفتوحاً.

بالرغم من أن الشعارين وظفوا نفس التفعيلات بما وقع فيها من علل وزحاف إلا أن إيقاع النصين يتحدّد أكثر حسب توزّع تلك التفعيلات بما تحمل من ثبات وتغيير، لذا "ينبغي الإحساس الدقيق والمحدد بخبرة الإيقاع على أساس وجود مسافة زمنية مدتها حوالي 3/4 من الثانية بين مراكز البروز [كالمقطع الصوتي الطويل أو المنبور داخل التفعيلة..] المتتابعة."²

2. القافية وأثرها الدلالي:

تُوصف القافية على أنها أصوات تتكرر على نحو منتظم أو آخر الأبيات، وهي بهذا التكرار طرف فاعل في بنية الموسيقى الشعرية، لذلك يتوقع السامع ترددها، ويستمتع المتلقي بهذا التردد المنتظم زمنياً.³ وعلى هذا النحو تعطي القافية للوزن بعداً من التناسق والتماثل يضيف عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني.³ قافية نص جرير، فرضها النص الأول لذا جاءت مطلقة، من النوع المتواتر، تتكون من مقطعين صوتيين (طَارِ)، ونلاحظ أن جرير حافظ⁴ على مجرى الكسر الذي تلائم كثيراً مع معاني النقائص التي غلب عليها المهجاء.

¹ - جرير يتهم الفرزدق في جدته (قفيرة) بأنها بنت زنا، أمها المدّبة وليدة كسرى وهبها إلى زرارة بن عدس.

² - أ، و، دي جروت، الصوتيات وجماليات القصيدة، تر: سعد مصلوح، مجلة ثقافات، البحرين، ع2002/1م، ص197.

³ - رحمن غرکان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا/2004، ص192.

⁴ - فضل جرير الكسرة على التزام الضمة لمجرى نقيضة الرد رقم(40). وينظر رأي أحمد الشايب في ذلك: أحمد الشايب، ص03.

والقافية في هذا النص " 0/0/ " مكونة من متحرك فساكن ومتحرك فساكن، وقبل حركة حرف الروي ألف مدّ، يمتدّ من خلالها الصوت ليقع بعدها من خلال حركة الروي (الراء المكسورة الممدود ما قبلها) لتشير إلى السقوط إلى أسفل مع كل بيت، وكأن هذا السقوط . الذي يقع في الشطر الثاني . هو سقوط لشرف مجاشع، يتكرر عند كل فخر وهجاء.

ومما يلاحظ على قافية هذه النقيضة، اعتماد جرير على تقنية هندسية¹ في تكراره للأصوات؛ تتمثل في التزام أكثر من صوت أواخر الأبيات تتكرر عمودياً، وكأنه يفاجئ توقع المتلقي، ويخرق الشكل المنتظر باتساع مساحة الأصوات المكررة. كقوله:

(10): إِنِّي لَتُخْرِقُ مَنْ قَصَدْتُ لِشَتْمِهِ نَارِي وَيَلْحَقُ بِالْغَوَاةِ سُعَارِي

(11): تَبًّا لِفَخْرِكَ بِالضَّلَالِ وَلَمْ يَزَلْ ثَوْبًا أَبِيكَ مُدَنَّسِينَ بِعَارِ

(27): أَبْنِي فُقَيْرَةً قَدْ أَنَاخَ إِلَيْكُمْ يَوْمَ التَّقَاسُمِ لُوْمُ آلِ نِزَارِ

(28): إِنَّ اللَّثَامَ بَنِي اللَّثَامِ مُجَاشِعُ وَالْأَخْبَثُونَ مَحَلَّ كُلِّ إِزَارِ

تكرار الروي :

من الطبيعي في النقائض أن يُفرض الروي على الشاعر الثاني، إلا أن جريراً استغل هذا الروي في دعم معاني التجريح، والتعرض للمحارم وذكر العورات. ولعلّ موضعه في آخر البيت أعان على إيجاء دلالة السقوط وتكراره، وذلك أنه صوت مجهور مكرر، يحدث بتلك الصفة قرعاً مدوياً وشديداً يسهم في الإفصاح والإعلان، وقد تواتر في النص (129) مرّة، منها (44) مرة كروي، محققاً نسبة (09.45%)، وهي نسبة لم يبلغها صوت آخر.

ثانياً. الإيقاع الداخلي:

رأينا في ما مضى أن الإيقاع الداخلي يهتم بتكرار الأصوات خارج إطار المعجم وداخله، كما يتطرق لتكرار التركيب ضمن سياقه في النص. وعلى هذا الأساس سنبحث في تكرار الأصوات أولاً، ثم الكلمات، ونختتم بالتركيب إن وُجد.

1. التكرار البسيط ودلالته:

(أ). تكرار الصوت:

استخدم الشاعر جميع أصوات اللغة العربية في نصه، إلا أن بعضها استأثر باهتمام الشاعر أكثر من غيره، ومحاولة لفهم ذلك أحصينا هذه الأصوات فوجدناها (1364) صوتاً، ثم قمنا بترتيبها حسب تواترها، فنتج الجدول التالي:

¹ - ينظر: عبد الفتاح يوسف، فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض، ص42.

الأصوات	المخرج	درجة الانفتاح	الصفة	تكرارها	النسبة%
الراء	ذلقي لثوي	بين الشدة والرخاوة (مكرر)	مجهور	129	09.45
الميم	شفوي	بين الشدة والرخاوة	مجهور	128	09.38
النون	ذلقي لثوي	بين الشدة والرخاوة	مجهور	127	09.31
اللام	ذلقي لثوي	بين الشدة والرخاوة	مجهور	97	07.11
الباء	شفوي	شديد	مجهور	86	06.30
الهمزة	أقصى الحلق	شديد	مهموس	84	06.15
الواو	شفوي	رخو (نصف حركة)	مجهور	82	06.01
التاء	لثوي أسناني	شديد	مهموس	76	05.57
العين	أدنى حلقي	رخو	مجهور	67	04.91
القاف	لهوي	شديد	مهموس* ¹	55	04.03
الياء	شجري وسط حنكي	رخو (نصف حركة)	مجهور	52	03.81
الذال	لثوي أسناني	شديد	مجهور	49	03.59
السين	أسلي أسناني	رخو	مهموس	39	02.85
الفاء	شفوي أسناني	رخو	مهموس	36	02.63
الكاف	لهوي طبقي	شديد	مهموس	33	02.41
الحاء	أدنى حلقي	رخو	مهموس	28	02.05
الجيم	شجري وسط حنكي	رخو	مجهور	25	01.83
الهاء	أقصى حلقي	رخو	مهموس	25	01.83
الشين	شجري وسط حنكي	رخو	مهموس	25	01.83
الصاد	أسلي أسناني	رخو	مهموس	20	01.46
الخاء	لهوي	رخو	مهموس	19	01.39
الزاي	أسلي أسناني	رخو	مجهور	19	01.39
الضاد	أسناني	رخو	مجهور	17	01.24
الثاء	بين أسنانية	رخو	مجهور	16	01.17
الذال	بين أسنانية	رخو	مجهور	15	01.09

¹ - * حدث تطور في صوتي الطاء والقاف، فصارا مهموسين بعد أن كانا مجهورين. انظر: عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية، ص28(هامش).

00.95	13	مجهور	رخو	لهوي	الغين
00.73	10	مهموس*	شديد	أسناني	الطاء
00.14	02	مجهور	رخو	بين أسنانية	الظاء

بعد استقرار الجدول يمكن ملاحظة الآتي:

. سيطر صوت الراء على النص علمًا أنه روي النقيضة، وكأن الشاعر جعل من هذا الصوت محطات توقّف، تذكر الآخر(الفرزدق) بأن قدرة جرير على التحدي والغلبة لا تُقهر، حيث قال:

طَاحَ الْفَرَزْدَقُ فِي الرَّهَانِ وَغَمَّهُ
غَمْرُ الْبَدِيهَةِ صَادِقُ الْمِضْمَارِ

. غلبة الأصوات المجهورة على ترتيب الجدول حيث جاءت المراتب الخمسة الأولى كلها لأصواتٍ بهذه الصفة، وقد وصلت نسبتها مجتمعة إلى(41.56%)، وفي ذلك دليل على أن الشاعر يرد بحدّة أشد من حدة خصمه؛ فالنقيضة . على رأي شوقي ضيف . أصبحت صدًى لتلك المناظرات التي مسّت كل جانب في الحياة الدينية والعقلية لذلك العصر¹.

. الأصوات الخمسة الأولى جميعها من حروف الدلاقة، وهو نفس اختيار الشاعر الأول؛ فقد نفهم من هذه المحاكاة² رغبة جرير الملحة في إظهار مقدرته الشعرية للفرزدق " وكأنّه يريد أن يثبت تفوقه عليه من حيث الموسيقى والصيغة الفنية بجانب تفوّقه عليه من حيث الفخر والهجاء.³"

. الأصوات الستة الأولى (ر،م،ن،ل،ب،أ) يمكن أن يحمل ترتيبها دلالة على الضعف والأنوثة والرغبة، فالأصوات (ر،م، ن) عند تركيب كلمة منها، يمكن أن تكون فعلاً ماضيًا مصرفًا مع ضمير الغائبات (رُمنَ)، ولا يخفى ما في هذا الفعل من دلالةٍ : الرغبة المحظورة الخفية الكامنة في الغياب، والضعف لأن الذي رُمنه غير موجود، والأنوثة وهي موضع الشرف. هذا بالنسبة للأصوات الأولى، أما المتبقية، ونعني (ل، ب، أ)، فبالإمكان أن نكوّن منها كلمة (لَبَأ) وهو أول اللبّن عند الولادة، ومن الواضح أن ذلك توكيد لمعاني الأنوثة المشار إليها آنفًا. يقودنا هذا كله إلى الاعتقاد بأنّ جريرًا . في ثنايا ردّه . كان يركّز على نبيز الفرزدق في نساء بني مجاشع وحرهم، وللبهنة على ذلك أحصينا جميع الكلمات التي تدل أو تفضي إلى شخص المؤنث في هذا الجدول دون التعليق عليه:

الكلمة	المراد منها	تكرارها	موضعها/البيت
--------	-------------	---------	--------------

¹ - ينظر: التطور والتحديد في الشعر الأموي، ص170.

² - محمد مفتاح يعد النقيضة محاكاة ساخرة . راجع: تحليل الخطاب الشعري . ص122.

³ - شوقي ضيف، التطور والتحديد، ص169.

32/31/30/29	04	نسوة القبيلة	بنات مجاشع
39/38	03	زوجة الفرزدق	نوار
16/25	02	نسوة القبيلة	البنات
41/38	02	أخت الفرزدق	جعثن
37/27	02	أم صعصعة جدّ الفرزدق	قفيرة
35	01	نسوة القبيلة	الحريم
25	01	نسوة القبيلة	نساء
06	01	ليلى بنت حابس	أم الفرزدق
07	01	وردة (إصبهانية)	أمة (البعيث)
20	01	السبايا	المردفات
26	01	أم قفيرة واسمها المذبذبة	أمة
29	01	ثيبات	غير عذارى

لعل طريقة جرير في هجائه والإفحاش فيه تعتبر ردّة الفعل اتّجاه سهام خصمه التي وجهها له في النص الأول، وتمثل . أيضًا . سخطه الذي يحمله على السباب والتعرض للمحارم وذكر العورات¹ .
لم يُغفل جرير تكرار بعض الأصوات أفقيًا في النص حيث أسهمت في الدلالة على معاني مختلفة ضمن المقصد الكلي للنص، وهو الردّ على الهجاء بهجاء أقذع منه، وإبطال فخر الآخر بقلبه وإفساده.
ومن أمثلة ذلك قوله:

(02): أَبْقَى الْعَوَاصِفُ مِنْ مَعَالِمِ رَسْمِهَا شَذَبَ الْخِيَامَ وَمَرَبَطَ الْأَمْهَارِ

تكرر صوت (الميم) بشكل تجاوري في البيت (7) مرات، ومعلوم أن (الميم) صوت شفوي، يوحي هنا بالانغلاق الذي يسببه حزن التذكر، وألم الاشتياق للماضي السعيد. ويوجد شيء من ذلك في قوله:

(11): تَبًّا لِفَحْرِكَ بِالضَّلَالِ وَلَمْ يَزَلْ ثَوْبًا أَبِيكَ مُدَنَّسِينَ بِعَارِ

حيث اقتصر تكرار (اللام) على الصدر فقط، وكأن في تراكمها هناك إيحاء بفداحة العار الذي ارتكبه "الأب" مما جعل صوت (اللام) يُنأى به بعيدًا خشية تأذيه بالعار.

(ب) . تكرار الكلمة:

¹ - ينظر: أحمد الشايب، ص 435.

تشغل كلمة فكر
وتستحوذ على
فيظهر أثر ذلك في
بتكرارها، لأن "
الصوتية لجرس
أو الكلمات عند
لا تُفارق القيمة
والشعورية المعبر
ومثير هذا التطريب
الحرف أو الكلمة .
هو حب امتلاك
بإيقاعه قلب
السامع.¹
مسح عام للكلمات

الكلمة	تكرارها	ملاحظة
مجاشع	10	إضافة إلى "بني وقبان" التي تفيدها

قد
الشاعر
شعوره؛
نصه
القيم
الحروف
التكرار،
الفكرية
عنها.
لتكرير
غالبا .
الكلام
في

التي تواتر ذكرها في النص نتج الجدول التالي:

¹ - عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص84.

07	إضافة إلى كلمة "عَبْد" في عبارة: عبد آل مقاعس و(13) مرة بالضمير.	الفرزدق
07	جاءت في سياق التذكير والتذكر	يوم
06	إضافة لمرتين بضمير الغائب	البعيث
06	منها (04) مرات مضافة لمجاشع	بنات
05	إضافة لكلمة " القصائد " مرتين	نار
05	منها مرتان مع المخاطب، ومثلهما مع المخاطبين	على(ك)/(كم)
04	منها(03) مرات في الماضي، وواحدة في المضارع	علا
04	منها مرتان بصيغة الجمع (لثام).	لؤم
03	ترى
03	نَوَار
23	أغلبها للعطف	الواو
08	إن
04	إذا

من خلال هذا الجدول نلاحظ الآتي:

. استبد ذكر قبيلة الفرزدق " مجاشع " في النص، وفي ذلك الاستبداد تركيز الشاعر على ذم الأصل، الذي تفرّع، وكان سبباً في وجود هذا الفساد (الفرزدق، البعيث).

. جاء اسم " الفرزدق " ثانيًا ليكون حامل لواء مجاشع في الذل والمهانة، فهو في نظر الشاعر شرّ خلف لشرّ سلف.

. كلمة " يوم " جاءت ثالثة ليذكر بها الشاعر بني مجاشع مثالبهم الماضية، وسقطات الفرزدق الحاضرة.

. ورود اسم " البعيث " في هذا الموضع خلف الفرزدق، هو دلالة على التبعية والارتباط.

. جاء ذكر كلمة " بنات " في النص مرارًا للإشارة إلى عرض بني مجاشع الذي عات فيه القيون فسادًا، وهذه

الكلمة هي من جملة الدوال التي كثف جرير من حضورها في النص؛ يحركها متى ما شاء إفحاشًا في الهجاء وإيلاّمًا لخصمه.

. فضل جرير كلمة " نار " عوض غيرها للدلالة على شدة تأثير قصائده في الناس، فهذه الكلمة تحمل دلالتين متناقضتين: الحرق أي الهجاء، والدّفء أي الفخر.

. جاءت كلمة " على " لتدل على العلو، وهو ما أهلها لمصاحبة الفعل "علا " (03) مرات في النص.
. تكررت كلمة " علا " في النص لتفيد قهر الآخر وغلبته في الماضي والحاضر، لذلك ورد هذا الفعل بصيغتي الماضي والمضارع.

. تنوعت صيغة كلمة " لؤم " في النص؛ إذ وردت مصدرًا مرتين، لتدلّ على تغلغل اللؤم وتأصله في مجاشع، كما دُكرت بصيغة الجمع (لئام)، الذي مفردُه (لئيم)، وذلك للدلالة على كثرة تلك الصفة في قبيلة الفرزدق وانتشارها.

. وردت كلمتا " نوار " و "تري" ثلاث مرات، فالأولى اسم زوجة الفرزدق، ونقطة ضعفه، التي ترمز لضعف أكبر يكمن في نساء مجاشع، والثانية فعل الرؤية، الذي يؤكد ما قيل في بني مجاشع ويشبهه؛ إذ " ليس من رأى كمن سمع."
"

. أسهمت " واو " العطف . بما تدل عليه من خاصية تدافع النفس في جوف الفم عند خروج صوتها¹ . وأداة التوكيد " إنّ " و " إذا " الظرفية في خدمة معاني النص توكيدًا لصفات الهجاء، وإثباتًا لمفاخر جرير.
أشرنا في الجدول السابق للدوال التي تردت في النص بشكل تراكمي، ولكننا في مايلي نرصد تكرار بعضها أفقيًا في صدر البيت وعجزه. من ذلك قوله:

(05): **أَمَّا الْبَيْعُ فَقَدْ تَبَيَّنَ أَنَّهُ عَبْدٌ فَعَلَكُ فِي الْبَيْعِ تُمَارِي**

في الخطاب الموجه للفرزدق على ما يبدو، كرّر الشاعر ذكر البيع مرتين، وذلك إمعانًا في تحقيره والتهمك به، وقد أكد ذلك المعنى بثلاثة: أمّا (بمعنى التوكيد والشرط)، قد (حرف تحقيق)، أنّ (للتوكيد).
و يقول مفتخرًا بنفسه وذويه:

(22): **نَحْنُ الْبُنَاءُ دَعَائِمًا وَسَوَارِيًا يَغْلُونُ كُلَّ دَعَائِمٍ وَسَوَارِيًا**

تتضح نبرة الفخر القوية في هذا البيت، وذلك من خلال الضمير المفتتح به، وتكرار كلمتيّ (دعائم) و(سوارِي)، الذي أفضى للمقارنة بين بناء الشاعر الشامخ في علوه، وما بناه غيره؛ فشتان ما بين مجده ومجدهم، وهيئات أن يبلغوا شرفه. ويقول كذلك:

(28): **إِنَّ اللَّئَامَ بَنِي اللَّئَامِ مُجَاشِعُ وَالْأَخْبَثُونَ مَحَلُّ كُلِّ إِزَارٍ**

أفاد تكرار كلمة " اللّئام " تعميم هذه الصفة القبيحة وتوكيدها في مجاشع دون استثناء؛ خلفهم وسلفهم.

¹ - ينظر: عبد الحميد بن صخرية، تفاعل الأبنية الشعرية في سينية ابن زيدون مقارنة أسلوبية، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد 2005/04م، ص261.

هذا الاهتمام بتزديد أصوات تخدم معنى . كما رأينا . في البيت أو تسهم في تعميق فكرة في النص أو توكيدها، لا يأتي هكذا من فراغ، فلا بد من دافع نفسي يقود هذا الحراك لتحقيق الغاية من الخطاب؛ إذ إنّ " تشابه البنية الصوتية يمثل بنية نفسية موازية ومنسجمة ومتشابهة تستهدف تبليغ الرسالة بواسطة التكرار." ¹

في الجدول التالي رتبنا الدوال المكررة حسب مواضعها بذكر نوعها والكيفية التي تكررت بها في النص:

رقم البيت	الدال المكرر	نوعه	كيفية تكراره
03	يوم	اسم	نفس الصيغة
04	نار	اسم	نفس الصيغة
05	البعيث	اسم علم	.
09	نار	اسم	نفس الصيغة
13	على	حرف	.
18	سمع	مصدر	نفس الصيغة
22	دعائم	جمع كسير	نفس الصيغة
22	سوارى	جمع كسير	نفس الصيغة
26	بني	اسم	نفس الصيغة
28	اللثام	جمع كسير	نفس الصيغة
36	يتخاور/تخاور	فعل/مصدر	اختلاف الصيغة
38	نام/نوم	فعل/مصدر	اختلاف الصيغة
39	نوار	اسم علم	.
42	بنى	فعل ماض	نفس الصيغة
44	دين	مصدر	نفس الصيغة

وقع التكرار في (15) بيتاً، أي ما نسبته (34.09%)، لذا فمن الواضح أن جرياً يضطر إلى تكرار الكلمات في البيت الواحد زيادة في " الدلالة التي تهدف للتقرير والتبيين والتدليل." ²

¹ - خليل موسى، قراءات في الشعر العربي المعاصر، ص21/20.

² - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1994، ص299.

هذه النسبة التي تجاوزت الثلث من جهة، وما رصدناه من تكرار في الفصل السابق دفعنا إلى البحث عن إجراء عملي يثبت السمة الأسلوبية للتكرار في خطاب جرير، فاهتدينا . بعد الملاحظة . إلى فكرة إحصاء بداية التكرار في نقائص الشاعرين، على أن يقتصر إحصاء ما تكرر في الأبيات الثلاثة الأولى دون غيرها، فوجدناها(31) نقيضة لجرير، و(18) للفرزدق على الشكل التالي:

الفرزدق				جرير			
البيت	النقيضة	البيت	النقيضة	البيت	النقيضة	البيت	النقيضة
02	107	02	39	03	77	01	33
02	110	02	47	01	79	01	35
-	-	03	49	01	82	01	43
		01	51	02	85	01	46
		01	58	02	88	02	48
		01	61	01	89	01	50
		01	63	01	91	01	52
		01	68	01	92	01	53
		02	71	01	95	01	55
		03	81	03	97	03	57
		01	84	01	101	01	60
		02	86	02	104	01	61
		01	90	02	109	03	64
		03	94	01	111	02	65
		01	96	01	112	02	67
		02	102	-	-	03	72

من المواضع التي يحسن فيها التكرار . حسب ابن رشيق . الهجاء على سبيل الشهرة وشدة التوضيح بالمهجو،¹ ذلك ما يفسر كثافة التكرار لدى جرير حسب الجدول السابق، فقد "كان جرير سفهاً سليط اللسان مرّ الهجاء، وقد ساعده سهولة أسلوبه وسيرورة شعره فكانت معانيه على بساطتها تسير في الناس وتحدث آثاراً ساحرة عجيبة."²

¹ - ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص76.

² - أحمد الشايب، ص444.

ومما يستنتج من الجدول كذلك سرعة شروع جرير في التكرار، وذلك بعد أن أحصينا عدد مرات تكرار الألفاظ في مطالع نقائضه، فوجد أنّها بلغت (19) مرة، أي بنسبة (61.29%)، لذلك يمكن اعتبارها سمةً تميز جريراً عن الفرزدق الذي بلغ التكرار لديه (08) مرات، بنسبة (44.44%) فقط.

قد يعود سبب سرعة ردة الفعل تلك لدى جرير إلى الانفعال الشديد والتأثر الأشد من تلقي الضربات أولاً دون أن يكون هو البادئ¹؛ فالهاجي لا يهجو" دون انفعال بشعور البغض، ولا يتهكم إلاّ مثاراً بشعور الاستخفاف، لذلك نرى ما يجيء من التكرار في الهجاء هادفاً إلى محل الزرابة والعيب، ألصق بالنفس مما يجيء من التكرار في المدح.²

ثالثاً. التكرار المركب ودلالته:

رأينا في الفصل الماضي قلّة هذا النوع من التكرار في نقائض الفرزدق وجرير، ذلك ما يعلّل عثورنا على موضع واحد يتحقق فيه هذا التكرار، وهو البيت الرابع، الذي يقول فيه الشاعر:

(04): وَرَأَيْتُ نَارِكِ إِذْ أَضَاءَ وَفُودُهَا فَرَأَيْتُ أَحْسَنَ مُصْطَلِينَ وَنَارِ

تكررت عبارة " رأيتُ " وهي تركيب ناقص مكون من فعل وفاعل فقط، ويمكن القول أن المفعول به لم يتكرر بذاته نحوياً، لكنه تكرر بشكل دلاليّ في قوله:

(04): فَرَأَيْتُ أَحْسَنَ مُصْطَلِينَ وَنَارِ

فمدلول الحسن مشترك بين " مصطلين " و " نار "، وهو ترتيب تنازلي؛ من الأصل إلى الفرع، وذلك أنّ في ذكر الشاعر فعل الرؤية مرتين اعترافاً ضمناً بالاستمتاع عند النظر للمخاطب؛ وتلذّذه بذكره، وكأن جميع حواسه منشغلة بمن اقتبست النار من حسنه ضياءها.

¹ - ذكرنا في الفصل السابق أن لجرير (24) نقيضة ردّ، وللفرزدق (15) فقط.

² - عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص174.

الخاتمة

بعد الإطالة المتواضعة على التكرار وما تعلق به في نقائض جرير والفرزدق، يتضح التمايز الحاصل في اللجوء إليه بين الشاعرين، وذلك في مختلف المناحي التي فرضتها الفكرة في ذهن البات (الشاعر)، والغاية من طرح هذه الفكرة في النص.

لقد أثبت التكرار دوره في ردد المعنى الذي يلحّ الشاعر على إيصاله إلى المتلقي؛ سواء تمثل ذلك التكرار في الأصوات، أم في الكلمات، أم في غيرهما، فهو الذي " يضع في أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها."¹ ولعل جرير كان الأقرب في سلوك هذا النهج واعتماده، فهو من قيل عنه أنه كان " يغرف من بحر."²

الخطاب الشعري بشكل خاص يرتبط بتكرار الألفاظ وترديدها لما يلازمه من صرامة في الوزن، وانضباط في تحقيق القافية، ولعلنا لا نجانب الحقيقة إذا قلنا: إن الوزن في حدّ ذاته تكرار لتفعيلات معينة توازي عملية الإبداع، وهو تكرار مقنن يضمن للخطاب الانتماء للشعر، وعدم الخروج عن حوزته. ومما لمسناه من تكرار في هذا الخصوص وفي غيره ضمن نقائض الشاعرين، نستعرضه على شكل نقاط في هذه الخلاصة الموجزة للنتائج التي توصلنا إليها من خلال هذا البحث.

. تكرار وزن بحر الطويل أكثر من غيره، والتزام ما كان تامًا من الأوزان، وفي ذلك دلالة على أصالة شعر النقائض، وارتباطه بالموثوث الشعري الجاهلي.

. علل أوزان النص الأول تتكرر في النص الثاني، وكأن ذلك مبالغة في الالتزام بما فُرض في النص الأول وإشباعًا لرغبة التحدي التي تكتنف الشاعرين.

. نظم النقائض الشهيرة والمتميزة على وزن بحر الكامل، مما يجعلنا نستنتج أن الكامل كان أنسب البحور الشعرية في حال الانفعالات التي تصحب الحزن أو الغضب، وخير مثال لذلك، النقيضة الثانية والتسعون المسماة " الحوساء"، وهي لجرير والنقيضة التاسعة والثلاثون للفرزدق.³

. تكرار القافية المطلقة في النقائض دون المقيدة، وقد ربطنا ذلك بطبيعة النقائض المتحررة من التقيد بغرض معين.

¹ - نازك الملائكة، ص 276.

² - القول منسوب لمالك بن الأخطل. ينظر: أبو عبيدة، ج 1، ص 408.

³ - الأولى قالها جرير عند وفاة زوجته، والثانية أول ما احتدم بين الشاعرين مباشرة.

. شيوع (الراء) وسيطرته على روي نقائص جرير والفرزدق، ثم تأتي (اللام)، و(الميم) بعده مباشرة، وقد أرجع البعض¹ شيوع هذه الأصوات في النقائص إلى وضوحها السمعي المتميز، وكثرتها في أواخر الكلمات العربية.

. حركة مجرى قوافي النقائص سيطرت عليها الكسرة بشكل لافت، وقد يكون لذلك علاقة بنفسية شاعر النقائص الذي يبحث عن قهر خصمه وكسر شوكته، وكأن الكسرة نهاية كل بيت في القصيدة هي لكمة يوجهها الشاعر نحو خصمه؛ ليستقطه أرضاً.

. تساوقت القافية المردفة بالألف ذات المجرى المكسور مع وزني بحر الكامل والوافر دون غيرهما ولعل السر في ذلك يكمن في العدد القياسي للمقاطع التي تتوفر لديهما.

. كان للأصوات المجهورة حضور أكثر من غيرها في نصوص النقائص، بحيث هيمنت هذه الأخيرة على ترتيب الأصوات حسب استعمالها الكمي، وفي ذلك ترجمة لموقف الرفض والثورة عند الشعاعين، علمًا أن أسباب هذا الموقف . في رأينا . ليست واحدة عند الشعاعين، فجرير يثور ضد من هجاه، ويرفض واقعه الاجتماعي، ليتفاعل بما لقبيلة قيس ويفخر به. أما الفرزدق فيثور ضد من يشكك في عزّ شرفه، وينفعل لذلك، فيهجو ويفخر، ويرفض من ينافس في زعامة الشعر في تميم، فينتقم لعنجهيته ويثار.

. كثرة التزام جرير² بما لا يلزم في القوافي بصورة لافتة، خروجًا عن الشائع في استخدام الشعراء، وانزياحًا بالأسلوب نحو التنوع والإثارة، وذلك بالتزامه لهندسة صوتية أواخر الأبيات، تنبني على تكرار أكثر من حرف في قافية البيت، أي تكرار مقاطع معينة داخل القافية، "وهذه الطريقة مهمة جدًا في حالة إلقاء الشعر شفاهة، لأنها تلفت انتباه السامع،"³ وتأسر فكر المتلقي.

. سرعة التزام تكرار اللفظ سمةً غالبية على جرير أكثر من الفرزدق، فقلّ ما تخلو نقيضة لديه من التكرار اللفظي في الأبيات الثلاثة الأولى. ونعتقد أن الأمر يعود . كما سبق ذكره . إلى انفعال⁴ الشاعر الثاني عند الردّ، واضطرابه؛ فاللفظ المكرر . بوجه عام . مصدره الثورة وهدفه الإثارة، حبًا أو بغضًا، في أي غرض من أغراض الكلام.⁵

. يكاد ينعدم تكرار الجمل والعبارة في النقائص، وما صادفناه من هذا القبيل كان يشكل ومضات باهتة سرعان ما يجبو أثرها في النص فلا تظهر ثانية، وغالبًا ما يقع تكرارها في البيت الواحد على شكل مقابلة بين الشطرين، يكون الشاعر . من بعيد أو من قريب . أحد طرفي هذه المقابلة. كما أنه . أي التكرار . قد يتسع أكثر من الجملة الواحدة ليصل إلى البيت، ولا يكون سبب تكرار هذا البيت مفهومًا إلا بعد ربطه بسياق الموقف.

¹ - ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، ص46. والأخضر بلخير، ص 61.

² - أحصينا له هذا الأسلوب في النقائص التالية:

(33)،(35)،(40)،(43)،(46)،(50)،(53)،(55)،(57)،(59)،(62)،(64)،(65)،(70)،(73)،(76)،(77)،(82)،(92)،(95)،(101)،(103).

³ - عبد الفتاح يوسف، ص43.

⁴ - راجع أسباب هذا الانفعال عند: شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، ص196.

⁵ - عز الدين علي السيد، ص136.

. تختلف حقيقة التكرار في هذا المتن التراثي عن نظيرتها في الشعر الحديث، وذلك أن التكرار في النقائض ليس جزءاً من هيكل القصيدة لا بد منه، إنما هو اختيار يلبي حاجة الشاعر في توكيد كلامه وإثبات فكرته، لأن موقفه أمام الخصم موقف حجاج ومجادلة، وهو . أي الموقف . صراع ثنائي لا ينتهي إلا بفناء أحد الشعاعين،¹ لذلك تتكرر الكلمات في النص، وتتواتر ألفاظ في بعض النصوص، وهذا كله لغرض خدمة المعنى، ولأجل تقديم الفائدة في الدرجة الأولى. ولعل انتماء النقائض للنصوص التي نشأت نشأة شفاهية يفسر وفرة التكرار بها.²

. التكرار في الخطاب الشعري للنقائض عقلي؛ ينظر لدور اللفظ المكرر في النص من جانب الفائدة، وعدمها، لذلك هو بسيط وغير معقد، بعكس الخطاب الشعري الحديث؛ فالتكرار فيه شكلي، يعتدّ بموضع اللفظ المكرر في النص، ودلالاته المتعددة.

. إمكانية التعامل بالمنهج النقدية الحديثة في دراسة شعر النقائض؛ خصوصاً نقائض الفرزدق وجرير، فبالرغم من أنه وليد عصر معين إلا أنه منفتح بالإمكان الوصول إلى نفائسه ومكنوناته من أي طريق يشاء الدارس على أن يتزود بعدة مناسبة للمنهج المختار.

¹ - راجع قول جرير عندما بلغه نبأ وفاة الفرزدق . الخبر في : ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص323.

² - ينظر: أحمد زغب، الإيقاع في الشعر الشفاهي بين الداخل والخارج، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد 06، 2007م، ص137.

قائمة المصادر والمراجع

. القرآن الكريم برواية حفص

أولاً . المصادر العربية القديمة:

1. ابن أبي الأصبغ المصري ، تحرير التحبير، ت: حفني محمد شرف. مصر، (د،ط).
2. ابن الأثير الحلبي نجم الدين، جواهر الكنز، ت: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، مصر، (د،ط).
3. ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ويليه: الفلك الدائر على المثل السائر لابن أبي حديد، 4 أجزاء، ت: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، (د،ط).
4. ابن خلكان شمس الدين أحمد، وفيات الأعيان، ت: إحسان عباس، دار صادر، لبنان، (د،ط).
5. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ونقده، جزآن، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل، سوريا، ط5، 1981م.
6. ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، 3 أجزاء، ت: محمود محمد شاكر، دار المدني، السعودية، ط1، 1410هـ. 1980م.
7. ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ت: أحمد صقر، دار التراث، مصر، ط2، 1393هـ. 1973م.
8. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ت: عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، لبنان، ط3، 1987م.
9. ابن الناظم، بدر الدين بن مالك، المصباح في المعاني والبيان والبديع، ت: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، مصر، ط1، 1409هـ. 1981م.
10. امرؤ القيس، ديوانه بشرح أبي سعيد السكري، 3 مجلدات، ت: أنور أبو سويلم ومحمد الشوابكة، مركز زايد للتراث التاريخي، الإمارات، ط1، 1421هـ. 2000م.
11. أبو تمام، ديوان الحماسة، بشرح أبي يعلى المرزوقي، جزآن، ت: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجليل، لبنان، ط1، 1411هـ. 1991م.
12. أبو تمام، ديوانه بشرح الخطيب التبريزي، 4 مجلدات، ت: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، ط5، (د،ت).
13. أبو عبيدة معمر بن المثنى، ديوان النقااض، نقااض جرير والفرزدق، 3 أجزاء، دار صادر، لبنان، ط1، 1998م.
14. التبريزي الخطيب، الكافي في شرح العروض والقوافي، ت: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، مصر، ط3، 1994م.
15. التنوخي القاضي أبو يعلى، كتاب القوافي، ت: عوني عيد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978م.

- 16 . الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، 4 أجزاء، ت: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط7، 1418 هـ. 1998 م.
- 17 . جرير بن عطية بن حذيفة، ديوانه، شرح إسماعيل عبد الله الصاوي، مطبعة الصاوي، ط1، (د،ت).
- 18 . الجوهرى بن حماد، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، 7 أجزاء، ت: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، لبنان، ط4، 1990 م.
- 19 . الحطيئة، ديوانه، اعتنى به: حمدو طمّاس، دار المعرفة، لبنان، ط2، 1426 هـ. 2005 م.
- 20 . الخطابي، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ت: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، 1976 م.
- 21 . الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين مرتبًا على حروف المعجم، 4 أجزاء، ت: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، (د،ت).
- 22 . الزمخشري جار الله محمود، أساس البلاغة، جزآن، ت: باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1419 هـ. 1998 م.
- 23 . السجلماسي أبو محمد القاسم الأنصاري ، المنزح البديع في تجنيس أساليب البديع، ت: علال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب، ط1، 1401 هـ. 1981 م.
- 24 . السكاكي أبو يعقوب يوسف، مفتاح العلوم، ت: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1987 م.
- 25 . السيوطي جلال الدين، ومن معه، تفسير الجلالين بهامش المصحف الشريف بالرسم العثماني، مكتبة الصفا، مصر، ط1، 1422 هـ. 2002 م.
- 26 . السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ضبط وتصحيح: محمد سالم هاشم، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1425 هـ. 2004 م.
- 27 . العلوي يحيى بن حمزة ، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، 3 أجزاء، ت: عبد الحميد هندواوي، المكتبة العصرية، لبنان، ط1، 1423 هـ. 2002 م.
- 28 . الفرزدق همام بن غالب، ديوانه، شرح إيليا الحاوي، الشركة العالمية للكتاب، لبنان، ط2، (د،ت).
- 29 . المنتبي أبو الطيب، ديوانه بشرح أبي العلاء المعري، 4 أجزاء، ت: عبد المجيد دياب، دار المعارف، مصر، ط2، 1413 هـ. 1992 م.
- 30 . الهاشمي أحمد، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ت: عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، مصر، (د،ط).

ثانيًا . المراجع العربية:

- 1 . أبو عبيد بنان، أجمل أشعار أحمد مطر ونبذة عن حياته، دار حمورابي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007 م.

2. أبو عبيد، أجمال 30 قصيدة حب لنزار قباني، دار حمورابي للنشر والتوزيع، الأردن، ط4، 2009م.
3. أبو موسى محمد، الإعجاز البلاغي، دراسة تحليلية لتراث أهل العلم، مكتبة وهبة، مصر، ط3، 1427هـ . 2006م.
4. بديع يعقوب إميل، معجم الإعراب والإملاء، دار السلام، مصر، ط1، 2007م.
5. بكاي أخطاري، تحليل الخطاب الشعري، قراءة أسلوبية في قصيدة: قذى بعينيك للخنساء، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2007م.
6. البكوش الطيب، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، المطبعة العربية، تونس، ط3، 1992م.
7. السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، جزآن، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، (د،ط).
8. السيد صبري إبراهيم، أصول النغم في الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1993م.
9. السيد عزّ الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، لبنان، ط2، 1407هـ . 1986م.
10. شاهين عبد الصبور، المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية جديدة في الصرف العربي، مؤسسة الرسالة، لبنان، 1400هـ . 1980م.
11. الشايب أحمد، تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط4، 2002م.
12. صابر عبيد محمد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية(حساسية الانبثاق الشعرية الأولى، جيل الرواد والسطينات)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2001م.
13. ضيف شوقي، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، مصر، ط10، (د،ت).
14. ضيف شوقي، في التراث والشعر واللغة، دار المعارف، مصر(د،ط).
15. الطرابلسي محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981م.
16. عاشور فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2004م.
17. عبابنة سامي محمد، التفكير الأسلوبية رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، وعالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007م.
18. عباس حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1998م.
19. عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997م.
20. عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1994م.
21. عبد المطلب محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1995م.
22. غرکان رحمن، مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2004م.

23. فاحوري محمود، موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، سوريا، 1996م.
24. فايز القرعان، تقنيات الخطاب البلاغي والرؤيا الشعرية (دراسة نصية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2004.
25. محاسن محمد عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، مصر، ط1، 1420هـ. 1999م،
26. محمود عبد الباسط، الغزل في شعر بشار بن برد (دراسة أسلوبية)، ديوان بشار بن برد، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، مصر، 2005م.
27. مداس أحمد، لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، جدارا للكتاب العالمي، وعالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007م.
28. المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط3، (د،ت).
29. مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1992م.
30. الملائكة نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، ط7، 1983م.
31. الموسى خليل، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2000م.
32. يموت غازي، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، لبنان، ط2، 1996م.

ثالثًا. المراجع الأجنبية المترجمة:

- . جورج مولينييه، الأسلوبية، ت: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1420هـ. 1999م.

رابعًا. المجلات والدوريات:

1. ابن صخرية عبد الحميد ، تفاعل الأبنية الشعرية في سينية ابن زيدون مقارنة أسلوبية، مجلة الأثر، العدد 04، سنة 2005م، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر.
2. حسيني أبو بكر، عامل المشافهة في الأداء اللغوي، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد04، سنة 2005م.
3. دي جروت، أ، الصوتيات وجماليات القصيدة، تر: سعد مصلوح، مجلة ثقافات، البحرين، ع1، 2002م.
4. زغب أحمد ، الإيقاع في الشعر الشفاهي بين الداخل والخارج، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد 06، سنة 2007م.
5. السيد إبراهيم، قراءة الشعر بين النظرية الشكلية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي بجدة، السعودية، مجلد10، ج39، ذو الحجة 1421 هـ. مارس 2001م.

- 6 . النجار مصلح و النجار أفنان، الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار وتأسيس لعناصر الإيقاع الداخلي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد الأول، سنة 2007م.
- 7 . يوسف عبد الفتاح، فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض نمط خاص من الوعي بالآخر، مجلة فصول، مصر، العدد 62، سنة 2003م.

خامسًا . الرسائل العلمية:

- 1 . ابن خميس عبد الله ، مكارم الأخلاق في نقائض جرير والفرزدق(المضمون والفن)، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى ، السعودية، 1429 هـ.
- 2 . الأخضر بلخير، في التركيب اللغوي لنقائض جرير والفرزدق، مذكرة ماجستير، جامعة باتنة، الجزائر، 1991 م.
- 3 . الشهري ظافر عبد الله، المديح والفخر بين جرير والفرزدق والأخطل، مذكرة ماجستير، جامعة أم القرى، السعودية، 1304 هـ.
- 4 . الهمص سامي حماد، شعر بشر بن أبي حازم، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير ،جامعة الأزهر، غزة، فلسطين، 1428 هـ . 2007م.

سادسًا . المواقع الإلكترونية:

w w w.homatalaqa.com .

الفهرس

المقدمة	أ، ب، ج
الفصل الأول: التكرار عند القدماء والمحدثين	
المبحث الأول: مفهوم التكرار وأقسامه عند القدماء.....	ص 07
* مفهوم التكرار	ص 08
* أنواع التكرار	ص 11
أولاً . التكرار المفيد	ص 13
ثانيًا . التكرار غير المفيد	ص 15
المبحث الثاني: التكرار عند المحدثين الرؤية والأقسام	ص 20
* التكرار عند المحدثين	ص 21
* الأسلوبية والتكرار	ص 25

الفصل الثاني : التكرار في نقائض جرير والفرزدق

- * توطئة ص 39
- . المبحث الأول : النظام التكراري في الإيقاع الخارجي ص 41
- * الأوزان الشعرية ص 42
- * السمات الأسلوبية لاستعمال البحور الشعرية ص 46
- * القافية وأثرها الدلالي ص 47
- . المبحث الثاني : النظام التكراري في الإيقاع الداخلي ص 57
- أولاً . التكرار البسيط ودلالته ص 59
- * تكرار الصوت المفرد ص 59
- * تكرار الكلمة ص 66
- ثانياً . التكرار المركب ودلالته ص 76
- الفصل الثالث: التكرار على مستوى نقيضة وردھا
- * توطئة ص 80
- . المبحث الأول: نقيضة الفرزدق ص 81
- أولاً . الإيقاع الخارجي أو التكرار المقنن ص 82
- * الوزن وأثره الدلالي ص 82
- * القافية وأثرها الدلالي ص 84
- ثانياً . الإيقاع الداخلي ص 85
- * التكرار البسيط ودلالته ص 86
- أ . تكرار الصوت ص 86
- ب . تكرار الكلمة ص 88
- . المبحث الثاني : نقيضة جرير ص 93
- أولاً . الإيقاع الخارجي ص 94
- * الوزن وأثره الدلالي ص 94
- * القافية وأثرها الدلالي ص 96
- ثانياً . الإيقاع الداخلي ص 97
- * التكرار البسيط ودلالته ص 97
- أ . تكرار الصوت ص 97

- ب . تكرار الكلمة ص 100
- * التكرار المركب ودلالته ص 105
- . الخاتمة ص 106
- . قائمة المصادر والمراجع ص 109