ResearchGate

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: https://www.researchgate.net/publication/331009103

التكرار

Article · February 2019

CITATIONS
0

READS
663

1 author:

Mousa Sameh Rababah
Yarmouk University
56 PUBLICATIONS **0** CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:

Semiotic analysis of pre--Islam Poems View project

All content following this page was uploaded by Mousa Sameh Rababah on 11 February 2019.

The user has requested enhancement of the downloaded file.

دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	التكرار في الشعر الجاهلي : دراسة أسلوبية
المصدر:	مؤتة للبحوث والدراسات - العلوم الانسانية والاجتماعية
المؤلف الرئيسي:	ربابعه، موسى
المجلد/العدد:	مج 5, ع 1
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	1990
الناشر:	جامعة مؤتة
الشهر:	ذو القعدة / حزيران
الصفحات:	159 - 192
رقم MD:	125357
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	HumanIndex, EduSearch
مواضيع:	نقد الشعر، العصر الجاهلي، الشعر العربي، الشعراء العرب، الدواوين و القصائد، البلاغة العربية، الأسلوبية، معاني الألفاظ، التراكيب اللغوية، التكرار
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/125357

© 2018 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

التكرار في الشعر الجاهلي
دراسة أسلوبية

د. موسى ربابعه
جامعة اليرموك

Abstract

«Reiteration» in pre-Islamic Poetry has tremendous levels. This Paper discusses four of These levels, They are: phonic reiteration, word reiteration, initiative anaphora, and refrain reiteration.

The discussion is built on the analytical approach with concentration on the common idea that reiteration is a stylistic model deeply connected with the creative persona of the poet both in choice and stand. In this case, we can interpret the high degree of conjunction and correlation between the structure of reiteration and its musical form. Accordingly, we can interpret the influence of reiteration and its influence and the recepient even in the modern time inspite of the long period of time between our time and the pre-Islamic poetry.

ملخـــص

للتكرار في الشعر الجاهلي مستويات متعددة، وسيحاول هذا البحث أن يناقش أربعة ألوان من التكرار هي : تكرار الكلمات وتكرار البداية الـ Anaphora وتكرار اللازمة الـ Refrain .

ان هدف هذا البحث هو دراسة هذه الألوان من خلال زاوية رؤية تنظر الى التكرار على أنه نمط أسلوبي صوتي يتصل بالذات المبدعة من حيث موقفها واختيارها أسلوباً ما. كما أنه يتصل بالمتلقي من حيث تجاوبه مع ظاهرة التكرار التي يلح عليها الشاعر. وإلى جانب كون التكرار أداة أسلوبية وثيقة الصلة بالجانب الأسلوبي القائم على الاختيار، فإنه يسهم في تلاحم البناء ويشكل نغمة موسيقية توحي بالطريقة التي كان ينشد بها الشعر في المحافل والأسواق، كما أن التكرار يرتبط بأجواء طقوسية معينة مثل الرثاء مثلاً. ان هذا البحث سيحاول أن يجيب عن سر تفشي هذه الظاهرة ووظيفتها في الشعر الجاهلي.

يشكل التكرار في الشعر الجاهلي ظاهرة مهمة تستحق الدرس والتحليل، وسيحاول هذا البحث أن يقف على بعض أنماط التكرار ظاهرة التكرار في الشعر الجاهلي داخل القصيدة الواحدة، ولن يدرس هذه الظاهرة عند شاعر واحد وإنما سيكتنه هذه الألوان التي وردت عن الشعراء الجاهلين. ولأن هذه الظاهرة وثيقة الصلة بالأداء اللغوي، فإنها تستحق الدرس من خلال إطار أسلوبي يكشف عن أبعادها. كما سيحاول هذا البحث أن يكشف عن الجانب الوظيفي للتكرار في سياقه الذي ورد فيه.

ومن الجدير بالذكر ان ظاهرة التكرار داخل القصيدة لم تكن بمغفل عن انتباه النقاد والبلاغيين العرب القدماء، بل انهم تنبهوا الى هذه الظاهرة، ويبدو أن دراسة الإعجاز القرآني كانت وراء مثل هذا الالتفات الى التكرار، لأن هناك نماذج من التكرار قد وردت في القرآن وحاول النقاد والبلاغيون أن يبرروا مثل هذه النماذج(١). وسيفيد هذا البحث من إشارات البلاغيين والنقاد القدماء اذا ما خدمته، كما أنه لن يغفل عن الإفادة من دراسات المحدثين التي قامت حول هذا الموضوع بوجه عام.

قبل الدخول الى مناقشة بعض نماذج التكرار المختلفة ودراستها على أنها ظاهرة من الظواهر الاسلوبية، يجدر الكشف عن معناه، فهو في اللغة مأخوذ من الكر وهو الرجوع عن الشيء ومنه التكرار(٢). أما في اصطلاح البلاغيين فقد عرفه ابن معصوم قائلاً : التكرار وقد يقال التكرير : فالأول اسم والثاني مصدر من كررت الشيء اذا أعدته مراراً، وهو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ لنكتة، إما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه أو للتهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرر. . . الخ(٣).

ان النكتة التي أشار إليها ابن معصوم وثيقة الصلة بالجانب التأثيري الذي يكوّنه التكرار. فقد أبرز هذا التعريف أهمية التكرار وذلك بأن أعطاها جانباً وظيفياً، فإلى جانب كون التكرار ظاهرة أسلوبية، فإنه كأية أداة لغوية يعكس جانباً من الموقف الشعوري والانفعالي، وهذا الموقف تؤديه ظاهرة أسلوبية تشكل لبنة أساسية من لبنات العمل الأدبي، ولذلك ينبغي على المرء ألا ينظر الى التكرار خارج نطاق السياق، ولو فعل ذلك لما تبين له إلا أشياء مكررة، لا يمكن لها أن تؤدي الى نتيجة ما.

اذا كان تعريف القدماء للتكرار قد كشف عن الجانب التأثيري الذي يخلفه في نفس المتلقي فإن تعريف المحدثين أضاء جانباً آخر من الجوانب المتعلقة ببنية النص الأدبي. فكلمة Repetition كلمة لاتينية repetĕre ومعناها يحاول مرة أخرى ومأخوذة من

(١) ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن : ٢٣٢ ـ ٢٤١، شرح ونشر السيد أحمد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨١.

وحول هذا الموضوع انظر : د. محمود السيد شيخون : اسرار التكرار في لغة القرآن، ٤٩ ـ ٦٤، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط١، ١٩٨٣.

(٢) لسان العرب : مادة كرر.

(٣) ابن معصوم : أنوار الربيع في أنواع البديع : ج٥/٣٤٥ ـ ٣٥٢، تحقيق : شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط١، ١٩٦٩.

وانظر كذلك : ابن حجة الحموي : خزانة الأدب وغاية الأرب : ١٦٤ ـ ١٦٥، دار القاموس الحديث ـ بيروت. د.ت.

Petĕre ومعناها يبحث. والتكرار إحدى الأدوات الفنية الأساسية للنص وهو يستعمل في التأليف الموسيقي، في الرسم، وفي الشعر والنثر. والتكرار يحدث تيار التوقع ويساعد في إعطاء وحدة للعمل الفني. ومن الأدوات التي تبنى على التكرار في الشعر : اللازمة، العنصر المكرر، الجناس الاستهلالي، التجانس الصوتي، والأنماط العروضية(٤).

ان ظاهرة التكرار تبدأ من الحرف وتمتد الى الكلمة الى العبارة وإلى بيت الشعر، وكل واحدة من هذه الظواهر تعين على إبراز دور التكرار. وتجدر الإشارة هنا الى ان الجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار أيضاً. فبحور الشعر العربي تتكوّن من مقاطع متساوية. والسر في ذلك يعود الى كون التفعيلات العروضية متكررة في الأبيات. ففي بعض البحور تتكرر التفعيلة نفسها كما في المتقارب : فعولن، فعولن، فعولن، فعولن، وكما في الرجز : مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، هذا بالاضافة الى أن التفعيلة نفسها تقوم على تكرار مقاطع متساوية. ان هذا التكرار المتماثل أو المتساوي يخلق جواً موسيقياً متناسقاً. فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكررة، وهذه الأصوات المكررة تثير في النفس انفعالاً ما.

ولم يخالف رتشاردز الحقيقة عندما قال : «فالإيقاع يعتمد كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع، فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث أو لا يحدث»(٥).

والتكرار الذي سيعالجه هذا البحث مكوّن من أربعة أقسام :

الأول : تكرار الحروف

الثاني : تكرار الكلمات

الثالث : تكرار البداية ألـ Anaphora

الرابع : تكرار اللازمة ألـ Refrain

فيما يتعلق بتكرار الحروف والكلمات فهي من الأمور المألوفة، وسوف يناقش هذا البحث دورهما بعد أن يوضح مفهوم كل من ألـ Anapher وألـ Refrain . أما تكرار البداية Anapher فهو عبارة عن إعادة كلمة أو عبارة في بداية أبيات أو فقرات

(٤) Scott, Aurthur Finley: Current literary Terms: 244, publisched by the Macmillan press Ltd. London and Basing stoke, Reprinted, 1980.

(٥) ايفور ارمسترونغ رتشاردز : مبادىء النقد الأدبي : ١٨٨، ترجمة وتقديم : د. مصطفى بدوي، مراجعة د. لويس عوض مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٦١.

Scott, Arthur Finley: Current literary Terms: 13

متتابعة»[٦]. وقد مثل الشعر الجاهلي هذا اللون من التكرار أكثر من تمثيله لتكرار اللازمة، ويبدو أن تكرار البداية وثيق الصلة بالطريقة التي كان يلقى بها الشعر، وبخاصة اذا ما أخذ المرء بالحسبان ان الشعر الجاهلي اعتمد على الإنشاد بالدرجة الأولى أكثر من اعتماده على الكتابة»[٧].

ومن أمثلة تكرار البداية في الشعر الجاهلي قول أوس بن حجر :

أبني لُبَينى لستم بيدٍ ... الا يداً ليست لها عَضدُ
أبني لُبَينى لا أُحقُّكم ... وجد الالهُ بكم كما أجد
أبني لُبَينى لست معترفاً ... ليكون الأمَ منكم أحدُ
أبني لُبَينى ان أُمكم ... أمَة وان أباكم عَبْدُ
أبني لُبَينى ان أُمكم ... دَحَقَتْ فخرَّق ثغرها الزَّند[٨]

وقد يكون تكرار مكوناً من أدوات أو كلمات وقد يمتد ليشمل صدور أبيات كما سيتضح عند مناقشته.

أما بالنسبة لتكرار اللازمة ألـ Refrein أو ما يسمى بالألمانية Kehrreim فإن معناها بالفرنسية الصدى، وهي مأخوذة من الفرنسية القديمة refreindre ومن اللاتينية refingere وتعني يكسر ثانية. يكسر، وهي عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات (أو المقاطع) الشعرية بصورة منتظمة[٩]. واللازمة على نوعين : اللازمة الثابتة وهي التي يتكرر فيها بيت شعري بشكل حرفي، واللازمة المائعة : وهي التي يطرأ فيها تغير خفيف على البيت المكرر[١٠]. وسيتضح هذا اللون من التكرار من خلال الأمثلة التي سترد في هذه الدراسة.

وهناك نوع آخر من التكرار يجدر بالمرء ذكره وهو ما يعرف بتكرار النهاية ويسمى بـ Epipher أو بالـ Epistrophe. وهو عبارة عن تكرار كلمة أو مجموعة كلمات في نهاية أجزاء جمل أو جمل أو فقرات أو أبيات شعرية متعاقبة[١١]، ولم يعرف الشعر الجاهلي هذا اللون من التكرار الا قليلاً والسر في ذلك يكمن في أن العرب عدّوا تكرار القافية في

(٦) جيمس مونرو : النظم الشفوي في شعر ما قبل الاسلام مشكلة الموثوقية، مقدمة المترجم : ٦. ترجمة د. ابراهيم السنجلاوي، ود. يوسف الطراونة، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٨٧.

(٧) ديوان أوس بن حجر، ٢١، تحقيق وشرح د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٩٧٩.

(٨) Metzler literatur Lexikon: 357. Herausgegeben von Günther and Irmgard Schweikle. J.B. Metzlersche Verlagsbuchandlung. Stuttgrart, 1984.

(٩) Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk: Eine Eingürung in die literatur Wissenschaft: Bern und München, 19 Au glage, 1983.

(١٠) Metzler Literature Lexikon 124.

(١١)

القصيدة عيباً وأسموه بالإيطاء(١٢).

ان أنماط التكرار على اختلاف ألوانها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالموسيقى سواء أكانت هذه الأنماط تكرار حرف أم تكرار كلمة أم تكرار البداية أم تكرار اللازمة. وهذا البحث سيحاول أن يكتنه بعد التكرار الأسلوبي وذلك من خلال زاوية رؤية تنظر الى التكرار على انه فاعلية موسيقية وبنائية، وتراه أيضاً نوعاً من أنواع الأداء اللغوي، كما أن البحث سيحاول أن يربط ظاهرة التكرار بالموقف الذي يصدر عنه الشاعر وسيدرس جانبه التأثيري.

لا شك ان أنماط التكرار التي ترد في الشعر الجاهلي تندرج تحت الأشكال البلاغية، والدراسة الأسلوبية التي سيقوم عليها هذا البحث هي تبيان دور التكرار في السياق الذي يرد فيه، وبخاصة اذا ما أخذ المرء بالحسبان «ان دراسة النص الشعري تكون في تبيان الصور البلاغية الواردة فيه»(١٣). كما يرى أصحاب بعض المناهج النقدية.

والتكرار عندما يدخل في سياق النص الشعري يكتسب ـ دون شك ـ طاقات إيحائية من تلك الطاقات التي تحملها اللغة الشعرية نفسها، فلغة الشعر غنية بطاقاتها ودلالاتها، لأن استخدام اللغة في الشعر يختلف عنه في النثر، لذلك فإن بالي كان قد أدرك أهمية هذا الجانب في اللغة عندما فهم الأسلوبية على أنها بحث أو علم الوسائل اللغوية من زاوية نظر وظيفتها الانفعالية والتأثيرية(١٤).

ان اللغة الشعرية تحمل في ثناياها أبعاداً انفعالية وتأثيرية، ولا شك أن أساليب التكرار المختلفة التي وردت في الشعر الجاهلي تكون جزءاً من اللغة الشعرية، وهذه الأساليب هي مصدر من المصادر الأساسية الدالة على تفجر المواقف الانفعالية والتأثيرية. «فاللغة الشعرية التي هي لغة انفعالية تتوجه الى القلب، وتعتمد بشكل رئيسي على اللغة الموسيقية التي يمكنها هي الأخرى أن تثير انفعالات وإحساسات لا تحصى»(١٥).

---

(١٢) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة : ١٧٧ شرح وتصحيح عبدالعادل الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده القاهرة، ١٩٦٩. وانظر : ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر ونقده ج١/١٦٩ ـ ١٧٠، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت.

(١٣) Kayser, Wolfgang: Das sprachilche Kunstwerk: 272

(١٤) المصدر نفسه : ٢٧٤.

(١٥) د. صبحي البستاني : الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع : ٤٩. دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

وينبغي ألا يغيب عن الذهن ان للتكرار في الشعر الجاهلي مستويات متعددة ومتنوعة. فعند قراءة عنوان هذا البحث تتوارد على ذهن القارىء ألوان متعددة من التكرار، أهمها ذلك التكرار الذي يرد في هيكل القصيدة القديمة مثل ظاهرة الوقوف على الأطلال، النسيب، الظعائن، الرحلة والغرض الرئيس. كما أن هناك ألفاظاً وعبارات معينة تتكرر عند الشعراء الجاهليين سواء أكان هذا التكرار عند شاعر معين أم عند شعراء مختلفين، مثل قول الشاعر الجاهلي : تبصر خليلي، قفا نبك، دع ذا، وقد أغتدي وغير ذلك من العبارات. كل هذه المستويات المتكررة في الشعر الجاهلي لا يريد البحث مناقشتها اذ أن غرض هذا البحث ليس معالجة التكرار الذي يرد عند شاعر بعينه أو شعراء آخرين كما فعل جيمس مونرو في كتابه «النظم الشفوي في شعر ما قبل الاسلام» اذ توصل من خلال استقرائه لنماذج من القوالب الصيغية المتكررة في الشعر الجاهلي الى ان هذا الشعر كان قد نظم شفوياً(١٦).

بعد هذه الاضاءة الموجزة لا بد من الدخول في معالجة أهم ألوان التكرار التي وردت في الشعر الجاهلي :

١ ـ تكرار الحروف :

ان التكرار الذي هو أقرب ما يكون الى المادة الصوتية المسموعة لا يمكن أن يثير في نفس المرء حساً عظيماً وأن يوقظ انفعاله كما لو كان مكتوباً. فالأصوات لا يمكن أن ترى ولكنها تسمع، وسماعها هو الذي يثير في النفس استجابة مع ذلك الجو الذي ترد فيه. ففيما يتعلق بأسلوبية الصوتيات يرى بالي ان المادة الصوتية تكمن فيها امكانيات تعبيرية هائلة. فالأصوات وتوافقها وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة(١٧).

ان التكرار يمكن أن يدرس على أنه نمط أسلوبي صوتي ولكن هذا النمط قد يبدأ بجزئية صغيرة وربما يمتد الى أن يشمل أجزاء متكاملة. أما تكرار حرف ما في بيت من الشعر فإنه أمر لافت للنظر، حتى انه يقود القارىء في بعض الأحيان الى اتهام الشاعر بالتكلف والتصنع. ولكن لا يمكن لأية دراسة مهما كانت أن تلغي تكرار الحروف، فهي

(١٦) النظم الشفوي في شعر ما قبل الاسلام، مشكلة الموثوقية : ٢٩.

(١٧) د. صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه واجراءاته : ٢٧، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٥.

ظاهرة موجودة وما على الباحث الا اكتناه دورها، لأن عزل الصوت عن المعنى افتراض لا يمكن إثبات صحته، ولا يمكن التوصل معه الى نظرية ثابتة مقننة، لكن الشيء الذي لا يمكن أن يختلف عليه اثنان أنه لا وجود لشعر «موسيقي» دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية(١٨).

لقد ورد تكرار الحروف في الشعر الجاهلي في قصائد متعددة ومتباينة، حتى ان المرء ليحس ان وعي الشاعر كان وراء هذا التكرار وكأنه يتعمده من أجل أن يصل الى غرضه، فهو من خلال تكراره للحروف يتبدع الى جانب البحر العروضي إيقاعاً موسيقياً داخلياً، وهذا الإيقاع الموسيقي الداخلي يدلل ـ على الأقل ـ على النعمة الانفعالية التي يقصدها الشاعر.

ان التكرار الصوتي الذي ورد في الشعر الجاهلي كان الشاعر يسعى الى تحقيقه من طرفين متقابلين أحدهما نمطي يتصل بنظام القصيدة كما كانت قد استقرت عبر تاريخها الطويل، وهو الالتزام بقافية واحدة وبحر واحد يحدث بهما الشاعر إيقاعاً صوتياً واحداً في القصيدة جميعاً، والثاني إبداعي يكشف فيه الشاعر عن قدراته الخاصة في إحداث أصوات بعينها تتكرر في كل بيت على حده فتخلق في داخله تجانساً صوتياً(١٩).

لا شك ان للقافية دوراً أساسياً في خلق جو من التماثل الموسيقي، ولم يكن الشاعر الجاهلي يكتفي بالقافية المكررة فقط، وانما كان يحدث إيقاعاً موسيقياً من خلال وسائل بلاغية مختلفة أما العرب فإن سرورهم بالنغمة المتساوية للمقاطع متأت من خلال القافية والتصريع، وان سرورهم للنغمة المتساوية للكلمة مبرهن بشكل كاف وذلك من خلال كثرة التجنيس(٢٠).

ان وقفة متأنية عند بعض الأبيات التي تتكرر فيها الحروف ستعين على تبيان فاعلية مثل هذا التكرار ومثال ذلك قول امرىء القيس في حديثه عن حصانه :

مكرٍّ مفرٍّ مُقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطَّه السيل من عَلِ(٢١)

---

(١٨) رينيه ويليك، أوستن وارين : نظرية الأدب : ١٦٥، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٨٥.

(١٩) د. ابراهيم عبدالرحمن محمد : قضايا الشعر في النقد العربي : ٤٢ ـ ٤٣. دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١.

(٢٠) Jacobi, Renate: Studien Zur Poetik der altarabischer Qaside: 182, Wiesbaden, 1971.

(٢١) ديوان امرىء القيس : ١٩، تحقيق محمد أبوالفضل ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٤.

في هذا البيت يتكرر كل من حرف الميم والراء بشكل لافت للنظر، حتى ان المرء ليحس ان الشعر يفتعل مثل هذا التكرار من أجل أن يبرز مقدرته. في الحقيقة هذا هو التفسير البسيط الذي يهدي المرء الى بر الأمان، لكن في مثل هذه الحالات ينبغي على المرء أن ينظر الى هذه الظاهرة في سياقها الذي وردت فيه. فتكرار حرف الميم وحرف الراء يثير نعمة قوية وهذه النغمة القوية أو الجرس الموسيقي القوى يتناسب مع قوة الحصان وسرعته الهائلة التي يمتدحها امرؤ القيس في هذا البيت.

ومن الأمثلة الأخرى التي تجسد تكرار الحروف داخل البيت الشعري وأهميتها مطلع قصيدة المثقب العبدي الذي يقول :

أفاطم قبل بينك متِّعيني ومنعك ما سألتكِ أن تبيني(٢٢)

من الملاحظ ان حرف النون وحرف الياء من أكثر الحروف تكراراً في هذا البيت، ولعل تكرار هذه الحروف ينسجم مع الموقف التضرعي والتوسلي الذي يقفه الشاعر. فتكرار هذه الحروف يجسد الاستجداء والتضرع لفاطمة ـ التي هي رمز الممدوح ـ من أجل المعاملة بالمثل. فموقف المستجدي يستدعي مثل هذا التكرار، ويبدو ان موقف الشاعر النفسي تدخل في اختيار هذا التكرار على مستوى القصيدة بكاملها.

واذا أراد المرء أن ينظر الى تكرار حرف ما على مستوى القصيدة بكاملها، فإنه يجد فعلاً أن هنالك حرفاً يتردد أكثر من غيره من الحروف في القصيدة، ولذلك لا يمكن أن يكون تكرار هذا الحرف دون وظيفة تنسجم مع السياق العام للقصيدة. ومن الأمثلة على ذلك قصيدة أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أبنائه.

أمِنَ المنون وريبها تتوجع والدهر ليس بمعتب من يجزع
قالت أميمة: ما لجسمك شاحباً منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع
أم ما لجنبك لا يلائم مضجعاً الا أقضَّ عليك ذاك المضجع
فأجبتها: أما لجسمي أنه أودى بنيَّ من البلاد فودعوا
أودى بني وأعقبوني غصة بعد الرقاد وعبرة لا تقلع
سبقوا هويَّ واعنقوا لهواهم فتخرموا، ولكل جنب مصرع
فغبرت بعدهم بعيش ناصب وأخال اني لاحق مستتبع
ولقد حرصت بأن ادافع عنهم فإذا المنية اقبلت لا تُدفع(٢٣)

(٢٢) ديوان المثقب العبدي: ١٣٦، تحقيق حسن كامل الصيرفي، مجلة معهد المخطوطات العربية، العدد السادس عشر، ١٩٧١.

(٢٣) المفضليات: ٣٢١ ـ ٤٢٢. تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، عبدالسلام هارون. بيروت، لبنان، ط٦، د.ت.

فلا يكاد يخلو بيت من أبيات القصيدة دون أن يرد فيه حرف العين مرة أو مرتين بالاضافة الى القافية. فحرف العين من الحروف الحلقية، وهذا التكرار لمثل هذا الحرف على هذه الشاكلة ربما يكون قريب الارتباط بالوضع النفسي الذي يعيشه الشاعر، وهو وضع يشي بالأسى والحزن.

ان الاحساس الذي يمكن أن يثيره هذا التكرار في نفس السامع هو ذلك الإحساس نفسه الذي كان الشاعر قد عاشه، ولذلك فإن وظيفة هذا التكرار تكمن في قدرته على خلق نغمة موسيقية لا يمكن أن يلغي انسجامها مع الموقف الذي عاشه الشاعر، ولذلك لا يمكن أن يكون هذا التكرار هامشياً وانما لا بد ان يكون فاعلاً. فهذا التكرار يبرز الانفعال العميق والأنات والزفرات التي كان ينفثها الشاعر لمقتل أبنائه، لأن الصوت يمثل الإحساس ويجعل السامع يستشعر المعنى بطريقة مباشرة(٢٤). ولذلك فإن الغاء ارتباط الصوت بالمعنى لا يمكن أن يكون صائباً كما أن مثل هذا الحكم لا يمكن أن يكون ثابتاً. والدليل على ذلك لو أخذ المرء حرف العين وتكراره في قصيدة اخرى سيجدان دلالة حرف العين في تلك القصيدة يختلف عنها في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي مثال ذلك تكرار حرف العين عند طفيل الغنوي في قصيدته التي يمدح بها بني الحارث ابن كعب وكان نزل على الرمل وهو متأنف يطلب أنف الكلأ أي أوله الذي لم يؤكل :

اذا دعاهن ارعوين لصوته	كما يرعوي غيد الى صوت مسمع
تبيت أوابيها عواكف حوله	عكوف العذارى حول ميت مفجع
وقد سمنت حتى كأن مخاضها	تفشّغها ظلع وليست بظُلَّع
مجاورة عبدالمدان ومن يكن	مجاورهم بالقهر لا يتطلع(٢٥)

ان الوظيفة التي يؤديها تكرار حرف العين في هذه القصيدة ليست هي تلك التي أداها في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي، فدراسة تكرار الحروف لا يمكن لها أن تخضع لأسس ثابتة، كأن يقول المرء أن تكرار حرف الميم أو السين أو العين يخدم غرضاً واحداً في القصائد التي يرد فيها كلها. كما أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال تجاهل مثل هذا التكرار، وانما ينبغي على المرء أن يربطه بسياقه وبإطاره العامين. من المسلم به أن تكرار

(٢٤) Caskel, Watner: Maimūn al- ašā: 798. Orientalistische Literaturzeitung, 34, 794-803, 1931.
نقلا عن : Wahner, Ewald: Grundzüge der Klassischen arabischen Dichtung: Band I. Die altarabische Dichtung: 154. »Wissenschaftlische Buchgesellschaft, Darmstadt, 1987.

(٢٥) ديوان طفيل الغنوي : ٥٢ ـ ٥٣. تحقيق محمد عبدالقادر أحمد : دار الكتاب الجديد، ط١، ١٩٦٨: الأوابي : اللواتي أبين الفحل، تفشغها : فشا فيها.

الحروف يحدث نغمة موسيقية لافتة للنظر، لكن وقعها في النفس لا يكون كوقع تكرار الكلمات وأنصاف الأبيات أو الأبيات كاملة. وعلى الرغم من ذلك فإن تكرار الصوت يسهم في تهيئة السامع للدخول في أعماق الكلمة الشعرية.

٢ ـ تكرار الكلمة :

يرد في أحيان كثيرة تكرار لكلمات معينة في أبيات القصيدة، وكل تكرار لهذه الكلمات يؤدي غرضاً أساسياً لا يمكن بتره عن السياق بأي شكل من الأشكال. وربما تكون دراسة تكرار الكلمات أكثر دقة في نتائجها من دراسة تكرار الحروف التي لا يمكن أن يصل معها المرء الى نتائج ثابتة دون تحفظات. يقول سلامة بن جندل :

أودى الشباب حميداً ذو التعاجيب ... أودى وذلك شأو غير مطلوب
ولى حثيثا وهذا الشيب يطلبه ... لو كان يدركه ركض اليعاقيب
أودى الشباب الذي مجد عواقبه ... فيه نلذ ولا لذات للشيب(٢٦)

أول شيء يثير القارىء أو السامع في هذه الأبيات هو تكرار كلمة «أودى» ثلاث مرات، وهذا التكرار لهذه الكلمة أكثر إثارة لحس السامع من غيرها. فهذه الكلمة المتكررة شكلت إيقاعاً موسيقياً متناسقاً يشكّل الانفعال الانساني ويجسده. فكلمة أودى تتكرر وعلى الرغم مما تحمله هذه الكلمة من وقع انفعالي على النفس الانسانية، فإن تكرارها ثلاث مرات يبلور انفعال الشاعر، وهذا الانفعال بدأ بنقطة صغيرة ثم أخذ يكبر وينمو مع هذا التكرار.

ان هذا التكرار للكلمة نفسها «أودى» المتفقة في شكلها وعدد حروفها يكون توافقاً صوتياً. وهذا التوافق الصوتي من شأنه ان يحدث موسيقى داخلية بالاضافة الى موسيقى البيت، وان نغمة هذه الكلمات المتكررة تبرز إيقاع النفس المنفعلة والمندهشة.

والسؤال الذي يمكن للمرء أن يسألة عندما يقرأ هذه الأبيات أو يسمعها هو لماذا اختار الشاعر هذه الكلمة دون غيرها ولماذا اختار تكرارها؟ ان الاجابة على هذا السؤال لصيقة بقضية جوهرية من قضايا الأسلوب. فلو اختلف شكل الكلمة وأتى الشاعر بكلمة أخرى فإن المعنى أو إحساس السامع بالمعنى سيتغير لا محالة. وفي هذا السياق لا

(٢٦) ديوانه : ص٨٨ـ٩١ : تحقيق د. فخرالدين قباوه. دار الكتب العلمية. بيروت، ط٢، ١٩٨٧. اليعاقيب : جمع يعقوب : ذكر القبج.

يمكن القول بأن تكرار هذه الكلمة يخلق جواً من الرتابة المستعملة وان الشاعر يتصنع في شعره، «ان التعبيرات اذا اختلفت شكلاً فإنها تختلف معنى أيضاً كما يقول بلو مفيلد»(٢٧).

ان الشعور الطاغي أو المسيطر على الشاعر لم يدفعه الى اختيار الكلمة فقط، بل الى تكرارها ولو لم يكررها على هذه الشاكلة لما استطاعت أن تنقل تجربته العميقة وأن تثير إحساساً لدى المتلقي. فالشاعر بشر يتحدث الى بشر ويعمل جاهداً ليعثر على أجود الألفاظ في أجود نسق لكي يجعل تجربته تعيش مرة اخرى لدى الآخرين(٢٨).

من خلال هذا الشاهد يمكن القول : ان عملية التكرار في الشعر قادةر على تبيان قضية أساسية من قضايا الأسلوب الأدبي، وهي أن الأسلوب بحد ذاته قائم على عملية الانتقاء والاختيار ولذلك يصادف المرء في كتابات بعض النقاد عبارة تتردد كأن يقول الناقد أو المحلل : لو أن الشاعر قال هكذا بدلاً من هذا لتغير المعنى عن جوهره. ان الأمر يتعلق تعلقاً مباشراً بالكلمات واختيارها، وان اختيار الشاعر لتكرار كلمة ما داخل في صميم موقفة.

ان هناك امكانيات متعددة للتعبير عن رؤية الشاعر، لكن ان يصر الشاعر على أداء هذه الرؤية بأسلوب معين دون غيره هو المهم، وذلك لتيقن الشاعر من أن هذا الأسلوب دون غيره هو الأقدر على إثراء تجربته، ومنحها أبعاداً تستطيع أن تنمي التفاعل بين المبدع والمتلقي. فاختيار الشاعر لأسلوب ما أو لعبارة أو لكلمة دون غيرها عملية داخلة في جوهر البحث الأسلوبي حتى ان عملية الاختيار هذه قادت بعض الباحثين الى القول بإمكانية تعريف الاسلوب بأنه اختيار Choise أو انتقاء Selection يقوم به المنشىء لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على ايثار المنشىء لسمات لغوية على سمات أخرى بديلة(٢٩).

لقد كان بمقدور سلامة بن جندل أن ينتقي كلمات أخرى مرادفة لكلمة أودى، لكن وقع هذه الكلمة ربما كان بالنسبة له أقوى من كل الكلمات الأخرى المرادفة لهذه

---

(٢٧) كراهم هاف : الأسلوبية والأسلوب : ٢١ ترجمة كاظم سعدالدين، دار آفاق عربية : العدد الأول، بغداد، ١٩٨٥.

(٢٨) اليزابيث دور : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه : ٢٩، ترجمة د. محمد ابراهيم الشوش، مكتبة منيمنة بيروت، ١٩٦١.

(٢٩) د. سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية احصائية، دار البحوث العلمية، القاهرة، ط١ ١٩٨٠.

الكلمة، ومن هنا فإن الأسلوب يمكن أن يفهم على أنه نتيجة اختيار من بين احتمالات لغوية(٣٠).

ولكون التكرار علامة مميزة في نص شعري ما فإنه يستطيع أن يعين في الكشف عن القصد الذي يريد الشاعر أن يصل إليه. فالكلمات المكررة ربما لا تكون عاملاً مساهماً في إضفاء جو الرتابة على العمل الأدبي، ولا يمكن أن تكون دليلاً على ضعف الشاعرية عند الشاعر، بل أنها أداة من الأدوات التي يستخدمها الشاعر لتعين في إضاءة التجربة وإثرائها وتقديمها للقارىء الذي يحاول الشاعر بكل الوسائل أن يحرك فيه هاجس التفاعل مع تجربته. إن حرص الشاعر على إحياء تجربته في نفوس المتلقين يجعله يتحرز في اختيار الأسلوب الأكثر ملائمة.

ان تكرار كلمة «أودى» يمكن أن يكون عوناً للمتلقي على الكشف عن البنية الداخلية لعالم النص، وبالإضافة الى ذلك فإنها شكّلت إيقاعاً موسيقياً قادراً على نقل التجربة. وهكذا يقوم التكرار الصوتي والتوتر الإيقاعي بمهمة الكشف عن القوة الخفية في الكلمة(٣١). لقد استطاعت كلمة «أودى» من خلال التكرار الصوتي الذي تحمله أن تتضمن قوة خفية، وان هذه القوة الخفية لم تأت عفواً دون أن تكون منوطة بوظيفة تسهم إسهاماً فعالاً في إثراء التجربة. فلو وردت كلمة «أودى» مرة واحدة في هذا السياق لاختلفت وظيفتها ولخفتت لأن الوقع الذي تحدثه من خلال تكرارها يختلف عن وقعها لو وردت مرة واحدة. فهي استطاعت من خلال تكرارها أن تحمل دلالات وإيحاءات استطاعت ان تكشف عن التحرق واللهفة التي يشعر بها كل من الشاعر والمتلقي، كما أنها أصبحت في السياق الذي وردت به تشكل البؤرة المركزية، التي من خلالها يمكن أن يبرز الهاجس الذي يلح على الشاعر ويضغط عليه، انها تستطيع أن تجعل القارىء أكثر مقدرة على اكتناه التجربة وتجعله متفاعلاً مع الشاعر في أحاسيسه وانفعالاته، وتجعل حس المشاركة بينهما ينمو ويكبر من خلال نمو عنصر التكرار وتطوره، فذكر كلمة أودى في المرة الأولى يمثل الإحساس بفقد الشباب وتكرارها في المرة الثانية يؤكد على الفقد وفي الثالثة يختتم الحس بالتيقن من هذا الفقد، ولذلك فإن التكرار بدأ بنقطة صغيرة ثم أخذ يكبر وينمو لتشكل ايقاعاً نفسياً يجعل السامع يشعر بهذا النمو ويرافق الشعور والانفعال الناتجين عن هذا التكرار ونموه.

---

(٣٠) Anderegg, Johannes: Literaturwissenschaftliche Stiltheorie: P. 36. Kleine Vadenhoeck-Reihe I. Auflage Göttingen. 1977.

(٣١) أ. ف. تشتزين : الأفكار والأسلوب : دراسة في الفن الروائي ولغته : ٥٠. ترجمة د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية ـ العامة، افاق عربية، بغداد، د.ت.

ان كلمة «أودى» ـ دون شك ـ تساعد القارىء على الدخول الى عالم النص، لأنها هي الأقوى والأقدر على كشف البعد النفسي للشاعر، كما أنها هي الكلمة التي تثير في نفس القارىء تساؤلات يستطيع من خلالها ان يسبر غور النص الأدبي في بنيته العميقة. فالشباب أودى وأن يودي الشباب يثير في النفس انفعالات كبيرة، فكيف أن تتكرر هذه الكلمة في السياق الذي يبرز الإحساس نفسه، اذ يصبح الشباب ليس هو الذي يشيع وإنما الذي يشيع هو تلك النفس التي يعبر عنها الشاعر، فتكرار هذه الكلمة المركزية يبرز بكائية الذات الشاعرية لنفسها التي تحس انها قريبة من عالم الفناء.

ومن تكرار الكلمات التي وردت في الشعر الجاهلي تكرار الأسماء لأمر ما. وهذا اللون من التكرار يخدم دون شك غرضاً أساسياً في النص الشعري. ان الشاعر عندما يلح على تكرار اسم معين فإنه يجعله النقطة المحورية والأساسية التي تتمحور حولها القصيدة. وقد عرف الشعر الجاهلي ثلاثة أنماط من تكرار الأسماء : الأول تكرار اسم المحبوبة والثاني تكرار اسم الشخص المرثى والأخيرة تكرار اسم الشخص الممدوح.

عندما كان الشاعر الجاهلي يقف على أطلال محبوبته أو يصفها أو يناجيها فإنه كان يستمرىء ذكر اسمها، ولذلك أخذ الشعراء الجاهليون يلهجون بذكر اسماء محبوباتهم مثال ذلك قول امرىء القيس :

ديار لسلمى عافيات بذى خال ... الح عليها كل اسحم هطّال
وتحسب سلمى لا تزال ترى طلاً ... من الوحش أو بيضاً بميثاء محلال
وتحسب سلمى لا تزال كعهدنا ... بوادي الخزامى أو على رس أو عال
ليالي سلمى إذ تريك منصّباً ... وجيداً كجيد الرئم ليس بمعطال(٣٢)

يمتزج تكرار اسم المحبوبة عند الشاعر بالنغمة الماضية، وتظهر أمامه لوحة الماضي في الزمن الحاضر بسرعة متناهية، وان استدعاء الزمن الماضي في الوقت الحاضر دليل على ان ذكر اسم سلمى لم يكن ذكراً سطحياً أو عابراً. فقد جاء في كل بيت من هذه الأبيات. ويبدو ان التعارض القائم بين اللحظة الحاضرة واللحظة الماضية هو الذي دفع بالشاعر الى تكرار اسمها بوعي أو دون وعي.

(٣٢) ديوانه : ٢٧ ـ ٢٨. الاسحم : السحاب الأسود، الهطال : المطر الدائم، الطلا : ولد الظبية، الميثاء : مسيل الوادي، المحلال : الذي يحل عليه كثيراً، الرس : البئر، أوعال : هضبة يقال لها ذات أوعال، المنصب : الثغر المستوى النبت.

ان هذا التكرار المتتابع لاسم المحبوبة لم يبق بعيداً عن أنظار البلاغيين والنقاد القدماء. فابن رشيق في حديثه عن التكرار جعل له وظائف متعددة. ويقول معلقاً على هذه الأبيات : ولا يجب على الشاعر أن يكرر اسماً الا على جهة التشوق والاستعذاب اذا كان في تعزل أو نسيب كقول امرىء القيس(٣٣) وهذه الالتفاتة من ابن رشيق محاولة بناءة في الانتباه الى الجانب النفسي والجمالي الذي يكونه التكرار. وهو إيمان من هذا الناقد بأن للتكرار مقدرة كبيرة في عكس تجربة الشاعر الانفعالية التي يعيشها. ومن هنا فلا يجوز أن ينظر الى التكرار على انه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ينظر اليه على انه وثيق الصلة بالمعنى العام كما ينبغي على المرء أن ينظر اليه على انه عنصر من العناصر الفاعلة في تكوين بناء السياق الذي يرد فيه.

لقد ارتبط تكرار اسم المحبوبة لدى الشاعر الجاهلي بشريحة الطلل وفي افتتاحيات القصائد وهذا أمر ليس بغريب لأن الشعراء عندما يتحدثون عن ديار محبوباتهم كانوا ينسبون الديار للمحبوبة أو لقبيلتها كأن يقول الشاعر : عوجوا فحيو النعم دمنه الدار أو أن يقول : ديار اقفرت من آل سلمى. لأن الغرض الأساسي في حديث الشاعر ليس هو وصف المكان فقط وإنما الدخول الى عالم المرأة.

وهناك مثال آخر يعزز كثافة تكرار اسم المرأة في قصيدة للنابغة الذبياني، وان كثافة هذا التكرار ينبغي أن تدرس في إطار السياق العام الذي وردت فيه. دون أن تنحى هذه الدراسة الجانب النفسي والتوتر اللذين يعيشهما الشاعر. يقول النابعة :

عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار ... ماذا تحيون من نؤي واحجار
أقوى وأقفر من نعم وغيره ... هوج الرياح بهابي الترب موار
وقفت فيها سراة اليوم أسألها ... عن آل نعم أمونا عبر أسفار
فاستعجمت دار نعم ما تكلمنا ... والدار لو كلمتنا ذات أخبار
فما وجدت بها شيئا أعوج به ... الا التمام والا موقد النار
وقد أراني ونعما لاهيين معا ... في الدهر والعيش لم يهمم بامرار
أيام تعجبني نعم واخبرها ... ما أكتم الناس من حاجي وأسراري
لولا حبائل من نعم علقت بها ... لأقصر القلب عنها أي إقصار
فإن أفاق لقد طالت عمايته ... والمرء يخلق طوراً بعد أطوار

(٣٣) العمدة : ٢/٧٣.

أنبئت نعما على الهجران عاتبة سقيا ورعيا لذاك العاتب الزاري
رأيت نعما وأصحابي على عجل والعيس للبين قد شدت بأكوار[٣٤]

إن تكرار اسم نعم بهذه الكثافة لم يأت دون أن يقدم تصوراً مهماً على مستوى السياق الذي ورد فيه، وان هذا التصور المهم والجوهري يعكس الشعور المسيطر عند الشاعر، إذ أصبحت نعم ديدنه وكأنه يحس بأنه مشدود اليها في كل لحظة من لحظات حياته. والى جانب الإيقاع الموسيقي المتكرر الناتج عن تكرار اسم نعم فإن لهذا التكرار وظيفة اخرى وهي خلق نوع من التواشج بين الأبيات في إطارها البنائي. فكل تكرار لاسم نعم يكون عنصراً معيناً وهذه العناصر تجتمع في النهاية كلها لتكون بناء متشابكاً ومتداخلاً، كما أن الدليل على أن تكرار نعم لم يكن هامشياً، ان كل تكرار لاسمها يخدم انفعالاً أو موقفاً جديداً.

ففي البيت الأول يطلب الشاعر من أصحابه أن يحيوا أطلال نعم وفي البيت الثاني تبدو نعم بأنها صاحبة الدار المقفرة وفي البيت الثالث يسأل الشاعر الديار عن آل نعم وفي البيت الرابع يصور الشاعر استعجام دار نعم وفي البيت السادس يصور أجواء اللهو والسرور التي كان يعيشها مع نعم وفي البيت السابع يبرز اعجابه وفي الثامن يصور تعلقه بها وفي العاشر يتحدث عن عتب نعم عليه وفي البيت الحادي عشر يتحدث عن رؤيته لها ويتخذ منه نقطة يتحدث فيها عن أوصافها ومحاسنها.

ويشكل تكرار اسم نعم أو اسم سلمى في أبيات امرىء القيس السالفة الذكر محوراً أساسياً في السياق الذي ورد فيه. اذ أنها المرأة التي يعبر فيه الشاعر عن تجربة معاشة وعن معاناة فيها قسوة وحنين الى التوحد. وان تكرار اسم المحبوبة بهذه الكثافة قد جعل احد المستشرقين يشك في صحة نسبة هذه القصائد لأصحابها. يقول Ahlwardt : فنحن نجد تناقضات ومحاولات وثغرات وإضافات غير مقبولة لم تخطر ببال أولئك العلماء السذج، ومن هذا النوع مثلاً ما يحدث كثيراً من تكرار أسماء نساء في أبيات يتلو بعضها بعضا وهذا أمر يمكن تبريره باطنياً بظروف خاصة مثل الاهتياج الشديد لكن هذا من الصعب تبريره عند العرض الهادىء. ولهذا فإنني أرى ان الأبيات

(٣٤) ديوان النابغة الذبياني : ٢٠٢، تحقيق : محمد أبوالفضل ابراهيم. دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧ الهابي : أي ان ترابه مثل الهباء في الدقة، موار : أي تثيره الرياح، الثمام : نبت معروف في البادية ولا تجهده النعم الا في الجدوبة.

٤ ـ ٧ في القصيدة رقم ٥٢ لامرىء القيس وبالأحرى الأبيات ١ ـ ٢١ في ملحق قصائد النابغة القصيدة رقم ٢٦ على انها تستدعي الشك(٣٥).

يبدو ان ابن رشيق كان أقرب الى الصواب من Ahlwardt الذي لو أراد ذلك لفعل مع انه يؤمن بإمكانية وجود تبرير باطني ـ ان الاهتياج الشديد والوضع المتوتر اللذين يعيشهما الشاعر عند وقوفه على الأطلال الداثرة يدعوانه الى التمسك بالمرأة، ولذلك يأخذ بذكر اسمها سواء أكان مدركاً لهذا الأمر أم غير مدرك. انه لون من ألوان العبث أن يجرد هذا التكرار من أية قيمة أو أن يعد شيئاً زائداً. فقد كرر شعراء آخرون أسماء محبوباتهم(٣٦)، ويبدو ان تفسير هذه الظاهرة خاضع للتجربة المتماثلة التي عاشها هؤلاء الشعراء.

فإلى جانب الفائدة الموسيقية المتشكلة بسبب التكرار، فإنه أيضاً يضع المرء في جو مماثل للجو الذي عاشه الشاعر. فعندما يكرر الشاعر اسم المحبوبة بهذه الكثافة فإن المرء يشعر بأن الشاعر يريد التمسك بشيء لا أمل له به إطلاقاً، ولذلك فهو يحاول أن يعوض عن هذا الفقد بالإلحاح المتمثل بالتكرار. فالشاعر يجد من خلال أسلوب التكرار وسيلة أساسية وجوهرية للتأثير. وهذا التأثير الذي يسعى الشاعر لتحقيقه في المتلقي هو الأداة التي من خلالها يتمكن أن يبلور موقفه وحالته التي يعيشها.

اذا كانت طبيعة الموقف الذي يعيشه الشاعر تدعوه الى أن يكرر اسم محبوبته الراحلة عنه فإن النغمة الحزينة تستدعي من الشاعر أن يكرر اسم الشخص الذي يرثيه. وهذا الأمر يعود الى أن الحالة الشعورية التي يصدر عنها الشاعر في قول شعره تحدد الأسلوب الذي يسلكه الشاعر. فالموقف يتصل اتصالاً مباشراً ووثيقاً بعملية انتقاء الأسلوب. فعلم الأسلوب يقرر أن نمط القول يتأثر بالموقف(٣٧) يقول بشر بن أبي خازم في رثاء أخيه سمير:

أمسى سمير قد بان فانقطعا ... يا لهف نفسي لبينه جزعا
قوما فنوحا في مأتم صحل ... على سمير الندى ولا تدعا

(٣٥) الثرت: ملاحظات عن صحة القصائد العربية القديمة: ضمن (دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي) ٧٥ ـ ٧٦ ترجمة عبدالرحمن بدوي: دار العلم للملايين. بيروت، ط١، ١٩٧٩.

(٣٦) ديوان طفيل الغنوي: ٥٥ تحقيق: عزة حسن. دمشق ١٩٦٠. ديوان طرفة بن العبد ٦٠، تحقيق: درية الخطيب. لطفي الصقال. منشورات مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٧٥. المرقش الأصغر. المفضليات: ٢٤٦.

(٣٧) د. شكري محمد عياد: مدخل الى علم الأسلوب: ٤٧ دار العلوم للطباعة والنشر. الرياض. ط١، ١٩٨٢.

ويقول راثياً إياه في قصيدة أخرى :

ألا يا عين ما فابكي سميرا اذا ظل المطي لها صريف
ألا يا عين ما فابكي سميرا اذا صعرت من الغضب الأنوف
فكم خلى سمير من أمور عليّ لو أنني جلد عزوف(٣٨)

ولا يخرج اسم سمير مكرراً على هذه الشاكلة عن كونه تمثيلاً حقيقياً للانفعال الانساني يعين على بلورة الموقف الذي يتدخل في تشكيل الأسلوب كما في تكرار اسم المحبوبة. فقد ورد تكرار اسم الشخص المرثي في الرثاء كثيراً. وهذا متعلق بشكل أساسي بالموقف الشعوري والانفعالي للشاعر الذي يبرز حدة المأساة وقوة المعاناة التي يعيشها. واذا كان تكرار الاسم في الغزل وفي الرثاء كثيراً ما ورد في الشعر الجاهلي، فإنه لم يرد في شعر المديح إلا قليلا، وربما يعود هذا الى طبيعة الموقف. فالحالة الشعورية أو الموقف الشعوري الذي يصدر عنه الشاعر في الرثاء ليس هو الموقف الشعوري الذي يصدر عنه في المديح، لأن التكرار أكثر ارتباطاً بالرثاء والنسيب من المديح. ومن الشواهد على ذلك قول الخنساء ترثي أخاها صخراً وتمدح خصاله :

وان صخراً لوالينا وسيدنا وان صخرا اذا نشتو لنحار
وان صخرا لمقدام اذا ركبوا وان صخرا اذا جاعوا لعقار
وان صخرا لتأتّم الهداة به كأنه علم في رأسه نار(٣٩)

لقد جاء تكرار اسم صخر في هذه الأبيات توكيداً على قيمته وأهميته. فابن رشيق يقول : فتكرير اسم الممدوح ههنا تنويه به وإشارة بذكره وتفخيم له في القلوب والإسماع(٤٠).

بالاضافة الى ذلك فإن لتكرار الأسماء أهمية خاصة في إيجاد رابط وثيق بين الأبيات، اذ أن المرء يحس أن الأبيات التي تتكرر فيها الأسماء على هذا النحو تعين في تشكيل نقطة محورية تصب فيها كل العناصر التي تتشكل منها الأبيات جميعاً. وقد التفتت ريناته يا كوبي الى هذا الرابط(٤١) في أبيات زهير بن أبي سلمى التي يقول فيها :

(٣٨) ديوان بشر بن أبي خازم : ١٢٣، ١٥١ : تحقيق د. عزة حسن. دار الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٩، صحل : حدة الصوت، الصريف : صوت الأنياب، عزوف : أي عزوف عن اللهو.

(٣٩) ديوانها : ٥١ دار الأندلس. بيروت، ط٨، ١٩٨١.

(٤٠) العمدة : ج٢/٧٤.

(٤١) Srudien Zur Poetik der altarabischen Qaside: 191

صحا القلب عن سلمى وقد كاد لا يسلو واقفر من سلمى التعانيق والثقل
وقد كنت من سلمى سنين ثمانيا على صير امر ما يمر وما يحلو(٤٢)

فتكرار الأسماء لا يرد دون أن يكون ذا فائدة، فبالإضافة الى أنه يحدث استجابة ما لدى السامع الذي يجد نفسه في موقف يجعله يتساءل عن سر هذا التكرار، فإن هذا التكرار يخلق رابطاً بين الأبيات يجعلها من خلاله تشكل بناء متكاملاً.

ومن تكرار الكلمات التي تعين في إيجاد رابط بين الأبيات ذلك اللون الذي أسماه البلاغيون تشابه الأطراف ويعني هذا أن يبتدىء البيت التابع بما كان قد انتهى به البيت السابق(٤٣) ومن الأمثلة على ذلك قول المرقش الأصغر :

ألا يا اسلمى بالكوكب الطلق فاطما وان لم يكن صرف النوى متلائما
الا يا اسلمى ثم اعلمي ان حاجتي اليك فردي من نوالك فاطما
افاطم لو ان النساء ببلدة وانت بأخرى لا تبعتك هائما(٤٤)

ومثال ذلك قول تأبط شراً في وصف الرجل السيد الذي يركن إليه :

لكنما عولي ان كنت ذا عول على بصير بكسب الحمد سباق
سباق غايات مجد في عشيرته مرجع الصوت هدا بين أرفاق(٤٥)

لا شك ان وظيفة تكرار تشابه الأطراف هي إيجاد رابط بين الأبيات وانها إسهام فعال في ترابطها وتلاحمها. وقد أحست ريناته ياكوبي ان الشاعر العربي استخدم أشكالاً اسلوبية مختلفة من المقابلة والتكرار ليس من أجل الموسيقى والشكل الجمالي فقط ولكن في الوقت نفسه من أجل أن يضمن تتابع الأبيات وارتباطها(٤٦). ان هذا الرأي يقدم تصوراً مهما لوظيفة التكرار في الشعر العربي الجاهلي ويلغي هامشيته.

فالتكرار عنصر من عناصر الأسلوب الذي يكون رابطاً ينتظم الأبيات الشعرية التي يرد فيها كما أنه في الوقت نفسه مانح للجمال من خلال الموسيقى التي يشكلها.

(٤٢) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى : ٩٦، صنعة أبي العباس ثعلب. نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٩٦. الناشر : الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤.

(٤٣) ابن معصوم : أنوار الربيع : ج٣/٤٥.

(٤٤) المفضليات : ٢٤٦.

(٤٥) المصدر نفسه : ٢٨ـ ٢٩.

(٤٦) Studien zur Poetik der alrarabischen Qaside: 172

وهذا الأمر مهم جداً لأنه يعين في تشكيل عنصر التأثر والتأثير بين المبدع والمتلقي وهذا يتم من خلال ظاهرة التكرار التي تجعل المرء يدهش بسببها. فالإدهاش المتولد من عملية التكرار هو سر تلك الصبغة الجمالية التي يخلقها تكرار شيء معين في سياق معين.

وقد التفت البلاغيون القدماء الى ظاهرة تشابه الأطراف ودرسوها دراسة تدل على الفهم الواعي والنظر الثاقب. فأهمية هذا النوع من التكرار تنبع من تلاحم الدلالة واتصالها بين الأبيات لأن فيه دلالة على قدرة عارضة الشاعر وتصرفه في الكلام وإطاعة الألفاظ له، ولا يخلو مع ذلك من حسن موقع في السمع والطبع فإن معنى الشطر يرتبط ويتلاحم به حتى كأن معنى البيتين أو الثلاثة معنى واحد(٤٧).

ففي الأبيات السابقة التي ورد فيها تكرار تشابه الأطراف يمكن للمرء أن يلحظ كيف ان الترابط قائم بين الأبيات من خلال تكرار كلمة بعينها. ولذلك يصبح الترابط بين الأبيات وثيقاً فكما ان اسم «فاطمة» قد جعل أبيات المرقش الأصغر مترابطة فإن أبيات تأبط شراً أيضاً قد ارتبطت بعضها مع بعض من خلال تكرار كلمة «سباق». كما أن تكرار تشابه الأطراف يبرز الجانب الموسيقي من خلال تكرار الكلمات المتوافقة في المعنى والحروف.

ان رد العجز على الصدر أيضاً قادر على الكشف عن جانب موسيقي لأنه تكرار لكلمات متحدة في المعنى ومتفقة في الحروف مثال ذلك قول عنترة بن شداد :

فأجبتها ان المنية منهل لا بد أن أسقى بكأس المنهل(٤٨)

فالشاعر هنا يكرر كلمة منهل مرتين مرة في صدر البيت ومرة أخرى في قافيته، وعلى الرغم من أن الكلمتين تتفقان في الحروف فإن لكل واحد سياقها الخاص بها ففي صدر البيت يلح الشاعر على أن المنية منهل فقط، لكنه في الصدر يجعل المنهل مضافاً الى الكأس التي لا مفر له من شربها، ولذلك فإن الكلمة تكررت نفسها، لكنها حملت إيحاءات وأبعاداً جديدة في كل مرة. «ان العنصر الذي يتردد هو ذاته في المنزلتين ويكون في المنزلة الثانية غيره في المنزلة الأولى في الوقت نفسه، فليس الفرق بين الاستعمالين فرقاً مفهومياً وإنما هو تأثيري وهو يعود الى مسألة الحدة. فالترديد يتضمن تضاعف الحدة

(٤٧) ابن معصوم : أنوار الربيع ج٣/٥٠.

(٤٨) ديوان عنترة بن شداد : ٥٨، دار صادر، بيروت، د.ت.

والعنصر المردد أقوى من العنصر المفرد»(٤٩). ويؤكد هذه المقولة من أن الشاعر لو قال : ان المنية منهل لا بد أن اسقى بكأسها فإن الحدة ستكون أضعف، لكن تكرار الكلمة مرتين في بيت واحد يكشف عن هذه الحدة والإلحاح على الرؤية التي يؤمن بها الشاعر.

ويمكن ان تدخل ضمن التكرار تلك الصيغ اللغوية التي تتكرر في قصيدة ما. مثال ذلك قول الخنساء :

الحامل الثقل المهم ... من الملمات الفوادح
الجابر العظم الكسير ... من المهاصر والمانح
الواهب المائة الهجان ... من الخناذيد السوابح
الغافر الذنب العظيم ... لذى القرابة والممالح(٥٠)

ها هنا نرى أن تكرار هذه الصيغ يحدث إيقاعاً موسيقياً متساوياً على الرغم من عدم توافق الحروف، والسر في ذلك يعود الى ان كل الكلمات حامل، جابر، واهب وغافر جاءت كلها على صيغة واحدة هي صيغة اسم الفاعل. كما أنها تحمل بين ثناياها عنصر التأكيد على الصفات التي منحتها الشاعرة للشخص التي تتحدث عنه هذه الأبيات. ومثال آخر على ذلك قوى الأعشى مفتخراً بقومه :

اني امرء من عصبة قيسية ... شم الأنوف غرانق أحشاد
الواطئين على صدور نعالهم ... يمشون في الدفيِّ والأبراد
والشاربين اذا الذوارع غوليت ... صفو الفضال بطارف وتلاد
والضامنين بقومهم يوم الوغى ... للحمد يوم تنازل وطراد(٥١)

يظهر تكرار الصيغ المتساوية في الوزن هنا التعاقب والتسلسل الذي يبرز الإلحاح على امتلاك هذه الصفات الجميلة، كما أنه في الوقت نفسه يحدث رابطاً بين الأبيات لأن

---

(٤٩) محمد الهادي الطرابلسي : النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتار من خلال كتابه : «صناعة النص» وجون كوهين من خلال كتابه : «الكلام السامي»، مجلة فصول ٢٨ المجلد الخامس. العدد الأول. اكتوبر. نوفمبر، ديسمبر، ١٩٨٤.

(٥٠) ديوانها : ص ٢٢ ـ ٢٣، الممانح : المعطاء، الخناذيذ : الطوال الصلبة، الممالح : أي مالحته، أكلت معه. وانظر ديوانها ص : ١٢.

(٥١) ديوانه : ١٨١، شرح وتعليق : د. محمد محمد حسين. دار النهضة العربية. بيروت. ١٩٧٤. الغرانق : جمع غرنوق وهو الشاب الأبيض الجميل، الدفي : الثوب المخطط. الذوارع : جمع ذروع وهو البعير، والفضال : الخمر، وانظر ديوانه : ٣٨٩ ـ ٣٩٠.

كلاً منها يقدم صفة جديدة من الصفات التي يتصف بها قومه(٥٢).

٣ ـ تكرار البداية : Anaphora

ان هذا اللون من التكرار شائع بصورة كبيرة في الشعر الجاهلي، وهو أكثر ارتباطاً ببناء القصيدة أو الأبيات التي يرد بها من أنواع التكرار السابقة. فهو يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري. بناء متلاحماً، إذ أن كل تكرار من هذا النوع قادر على إبراز التسلسل والتتابع، وان هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزاً لسماع الشاعر والانتباه إليه. وقد يأتي هذا التكرار بكلمة أو كلمتين أو قد يمتد ليشمل شطراً من البيت الشعري. فقد استخدم الشنفرى تكرار البداية عندما قال :

ولست بمهياف يعشى سوامه مجدعة سقبانها وهي بهل
ولا جبأ أكهى مرب بعرسه يطالعها في شأنه كيف يفعل
ولا خرق هيق كأن فؤاده يظل به المكاء يعلو ويسفل
ولا خالف دراية متغزل يروح ويغدو داهناً يتكحل(٥٣)

لقد استخدم الشاعر هنا أسلوب تكرار البداية واكتفى بتكرار أداة النفي «لا» على صورة متسلسلة ومتعاقبة وهذا التكرار لم يكشف عن إيقاع موسيقي لكنه يكشف عن الرابط بين الأبيات. ففي كل بيت من هذه الأبيات ينفي الشاعر عن نفسه صفة من صفات العجز. والشاعر وهو يستعمل هذا الأسلوب فإنه يؤكد العكس تماماً وهذا النفي هو إصرار من الشاعر على امتلاك الصفات المضادة، وهذه اللاءات المتكررة تجعل بناء الأبيات متحداً ومتلاحماً حتى أن المرء ليتوقع أن يستمر الشاعر في أسلوبه هذا ليؤكد في كل مرة أنه يمتلك صفة من صفات البطولة والشجاعة. ومن الأمثلة على ذلك أيضاً : قول عبيد بن الأبرص :

---

(٥٢) وانظر : عبدالقادر القط : في الشعر الاسلامي والأموي : ٢٨٧. دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٩ و Ewald Wagner: Grundzüge der Klassischen arabischen Dichtung. Band I. Die altarabische Dichtung: 119.

(٥٣) لامية العرب للشنفرى : ١٧ ـ ١٩ د. عبدالحليم حنفي. مكتبة الآداب ١٩٨١. المهياف : سيء التدبير، مجدعة : سيئة الغذاء، السقبان : جمع سقب وهو لد الناقة الصغير الذكر. بهل : الناقة التي تترك دون راع. الجبأ : الجبان. الأكهى : السيء الخلف، المرب : الملازم لامرأته، الخرق : المضطرب، الهيق : ذكر النعام، المكاء : ضرب من الطير، الخالف : الذي لا خير فيه، دراية : المقيم في داره لا يبرحها، الداهن : الذي يدهن نفسه.

ونحن قتلنا الأجدلين ومالكاً ... أعزهما فقدا عليك وهالكا
ونحن جمعنا الرمح قرناً لنحره ... فقطرّه كأنما كان واركا
ونحن قتلنا مرة الخير منكم ... وقرصاً وقرص كان مما أولئكما
ونحن صبحيا عامرا، يوم أقبلوا ... سيوفاً عليهن النجاد بواتكا(٥٤)

يكشف تكرار ضمير الجماعة «النحن» هذا عن توكيد الشعور بالذات وتضخيمها وهذا الشعور بالذات جعل الشاعر يكرر هذا الضمير على هذه الشاكلة. ان كل بيت من هذه الأبيات قد بدأ بالضمير «نحن» وهذه البدايات المتساوية في الشكل اتبعت بفعل يختلف عن الآخر إلا في البيت الأول والثالث. وكل بيت من هذه الأبيات قدم جانباً من جوانب الشعور بالذات التي تفتخر بأنها قادرة على ممارسة فعل تراه مجيداً. ومن خلال هذا التتابع يحس المرء غنائية متسارعة بالذات. كما أن هذه الأبيات استطاعت بأسلوبها التكراري أن تجعل القارىء أو السامع واقعاً تحت سلطان التنبؤ والتوقع، وذلك بأن يورد الشاعر الضمير نفسه مقدماً تصوراً جديداً في إطار الجو العام الذي يتحدث عنه يقول الأعشى :

ألسنا المانعين اذا فزعنا ... وزافت فيلق قبل الصباح
سوام الحي حتى نكتفيه ... وجود الخيل تعثر في الرماح
ألسنا المقتفين بما أتانا ... اذا ما حاردت خور اللقاح
ألسنا الفارجين لكل كرب ... اذا ما غص بالماء القراح
ألسنا نحن أكرم ان نسبنا ... واضرب المهندة الصفاح(٥٥)

ان هذا التكرار يمنح الأبيات رابطاً يجعلها تكون بناء مترابطاً، وهذه مهمة يكشف عنها التكرار من ناحية طبيعته القادرة على تشكيل بناء متلاحم، كما أنه يكشف من ناحية أخرى عن رؤية الشاعر وهدفه الذي يسعى الى تحقيقه، وهذا الهدف هو حرص الذات الجماعية على امتلاك هوية متميزة. وهذه الهوية المتميزة هي التي كان الجاهليون يسعون الى تحقيقها. ولم يرد التكرار فقط في سياق الفخر الجماعي وإنما ورد أيضاً في سياق الفخر الذاتي كما يقول حاتم الطائي :

(٥٤) ديوانه : ١٠١ ـ ١٠٢ دار صادر بيروت، ١٩٦٤. الاجدلان ومالك من بني كنده، الوارك، من ورك الراكب اذا ثنى رجله لينزل. مرة وقرص : رجلان ربما كانا من بني كنده، النجاد، حمائل السيف، بواتك : قواطع.

(٥٥) ديوانه : ٣٩٦ ـ ٣٩٧ ؛ زافت : تبخترت، نكتفيه : نرده، اقتفى به : احتفى به وأكرمه، خور : الناقة الغزيرة اللبن، الصفاح : العريض.

واني لأقرى الضيف قبل سؤاله وأطعن قدما والأسنة ترعف
واني لاخزى أن ترى بي بطنه وجارات بيت طاويات ونحف
واني لأغشي أبعد الحي جفنتي اذا حرَّك الأطناب نكباء حرجف
واني أرمي العدواة أهلها واني بـالأعداء لا أتنكَّف
واني لأعطي سائلي ولربما أكلف ما لا أستطيع فأكلف
واني لمذموم اذا قيل حاتم نبا نبوة ان الكريم يعنَّف(٥٦)

لقد استطاعت هذه الأبيات أن تعكس موقفاً يحس المرء من خلاله تلهف الشاعر لتحقيقه وترسيخ جذوره. ان تكرار البداية المتشابه هنا قد كشفت عن الشعور «بالأنا» بصورة أوضح مما هو عند الشنفرى في أبياته السابقة وذلك لكثرة ورودها وإلحاح الشاعر على صورة الذات المثالية. وان الإحساس بالأنا هو الذي لم يكن الشاعر أن يسلك أسلوباً غير هذا الأسلوب. فاستثناء اسلوب التكرار أو اغفاله من الدراسة يجعل الدراسة لا محالة ناقصة وفجة، واستبعاد هذه الفجاجة والنقص يكون بالاعتماد بالدرجة الأولى على استنطاق هذه الظاهرة الأسلوبية في سياقها.

وجاء هذا اللون من التكرار مقترناً بأداة النداء في مواطن متعددة من الشعر الجاهلي، فقد ورد في موضع التهديد والوعيد المقترن بالافتخار بالذات يقول طرفه بن العبد :

أبا منذر! أفنيت، فاستبق بعضنا حنانيك، بعض الشر أهون من بعض
أبا منذر! ان كنت قد رمت حربنا فمنزلنا رحب مسافته مفض
أبا منذر! من للكماة نزالها! اذا الخيل جالت في قنا، بينها رفض
أبا منذر! كانت غروراً صحيفتي ولم أعطكم في الطوع مالي ولا عرضي
أبا منذر! من للأمور التي ترى على مرة تحدو الشرائع بالنقض
أبا منذر! رمت الوفاء فهبته وحدت كما حاد البعير عن الدحض(٥٧)

يجسد هذا التكرار صورة من صور الترابط القائم بين الأبيات إذ أنه يظهرها على انها بناء متراكب متواشج، كما أن هذه الأبيات تظهر من خلال التكرار الروح الغنائية. وفي هذا اللون من التكرار تتجلى رؤية الشاعر، فهو يعيد في كل مرة جملة النداء المشكلة

(٥٦) ديوانه : ٣٧ : شرح وتقديم احمد رشاد. دار الكتب العلمية. بيروت. ط١ ١٩٨٦ : نكباء حرجف : الرياح الشديدة الباردة.

(٥٧) ديوانه : ١٧٢ ـ ١٧٣. مفض : يدخل في الفضاء. الرفض : المتكسرة.

للنقطة المركزية التي يعود الشاعر اليها وينطلق منها معبراً عن موقف جديد مغاير للموقف السابق واللاحق. أي أن هذا يعني ان كل بيت من الأبيات ينطلق من من مركزيته (أي التكرار)، لكنه يحمل في طياته تصوراً جديداً. كما أن تكرار «أبا منذر» على هذه الشاكلة يشكل نغمة موسيقية تشي بالغنائية التي تنسجم مع موقف الشاعر.

وان التكرار الذي يقترن بالنداء يشكف عن نغمة التأكيد التي يريد الشاعر أن يبلور موقفه من خلالها. يقول حاتم الطائي :

أماوِيّ! قد طالت التجنب والهجر ... وقد عذرتني، من طلابكم، العذر
أماويّ! ان المال غد ورائح، ... ويبقى، من المال، الأحاديث والذكر
أماويّ! اني لا أقول لسائل، ... اذا جاء يوماً، حل في مالنا نزر
أماويّ! إما مانع فمبين، ... وإما عطاء لا ينهنهه الزجر
أماويّ! ما يغني الثراء عن الفتى، ... اذا حشرجت نفس وضاق بها الصدر(٥٨)

لقد افتتح الشاعر قصيدته بذكر هذه الجملة. وأول شيء يخدمه هذا التكرار الى جانب وظيفة التركيبية هو تقديم موقف حياتي وبلورة الرؤية التي يرتئيها الشاعر في حياته، وحتى يبين الشاعر موقفه المضاد لموقف امرأته أخذ يكرر اسمها. ان نغمة العتاب هي المسيطرة على هذه الأبيات وحتى يتمكن الشاعر من تدعيم موقفه ورؤيته فقد وجد ان أسلوب التكرار من أهم الأساليب التي تستطيع أن تخدم غرضه. كما أن النغمة الموسيقية التي يحدثها هذا التكرار يجعل أذن السامع تعتاد على هذه النغمة التي تعزز التأكيد على موقف الشاعر.

ومن تكرار البداية تكرار عدي بن زيد :

وعاذلة هبت بليل تلومني ... فلما غلت في اللوم قلت لها اقصدي
أعاذل ان اللوم في غير كنهه ... على ثنى من غيِّك المتردد
أعاذل قد أطنبت غير مصيبة ... فإن كنت في غي فنفسك فارشدي
أعاذل ان الجهل من ذلة الفتى ... وان المنايا للرجال بمرصد
أعاذل ما أدنى الرشاد من الفتى ... وأبعده منه اذا لم يسدد
أعاذل من تكتب له النار يلقها ... كفاحاً ومن يكتب له الفوز يسعد
أعاذل قد لاقيت ما يزع الفتى ... وطابقت في الحجلين مشي المقيد

(٥٨) ديوانه : ٢٣.

أعاذل ما يدريك ألا تظننا الى ساعة في اليوم أو في ضحى الغد(٥٩)

من خلال تكرار البداية هذا تشكل الأبيات بناء متواشجاً ننفي أن يكون هذا التكرار مملاً أو رتيباً. فالشاعر عندما كرر كلمة «أعاذل» في بداية كل بيت من الأبيات كان في وعيه أو في لا وعيه يلح على رؤية تقلقه. ولذلك فهو يتحدث عن هذه الرؤية حديث الانسان المتلهف الذي يريد أن يصل الى التأكيد على رؤيته التي يؤمن بها. فعدى بن زيد يصر على تأكيد رؤيته المخالفة لرؤية العاذلة ويقدم في كل بيت رؤية أساسية له. وقد استطاع هذا التكرار أن يحدث نغمة موسيقية الى جانب موسيقى البيت الشعري. وهذا الإيقاع الموسيقي المقترن بالنداء ما هو إلا صرخات تجعل المرء قادراً على أن يحدس أو أن يهجس بما يكن أن يكون.

هناك أنواع أخرى من تكرار البداية تكون بتكرار الأدوات مثل : أين، من، اذا. وقد جاء تكرار هذه الأدوات مقترناً بالحكمة والعظة : يقول عدي بن زيد :

أين أهل الديار من قوم نوح ثم عاد من بعدهم وثمود
أين أباؤنا وأين بنوهم أين آباؤهم وأين الجدود(٦٠)

إن هذا التكرار على هذه الشاكلة يستطيع أن يثير في النفس تساؤلات على المستوى الانفعالي كما أن زخمه ينبىء عن الموقف الذي يقفه الشاعر، كما أنه يشكل بناء متماسكاً يستطيع أن يعكس ترابط الأبيات بصورة واضحة. فهذه التساؤلات وتكرارها ما هي في الحقيقة الا انعكاس لما يدور في خلد الشاعر من أمور تتعلق بحقيقة الموت والحياة أو الفناء والبقاء. ولأنه يخضع لمثل هذا الصراع فإن التساؤلات جاءت لتدلل على حقيقة الفناء التي كان الشاعر يؤمن بها.

وقد كرر عبد قيس بن خفاف «اذا» في بدايات أبياته :

واذا تشاجر في فؤادك مرة أمران فاعمد للأعف الأجمل
واذا هممت بأمر شر فاتئد واذا هممت بأمر خير فاعجل
واذا أتتك من العدو قوارض فأقرص كذاك ولا تقل لم أفعل
واذا افتقرت فلا تكن متخشعاً ترجو الفواضل عند غير المفضل

(٥٩) ديوانه : ١٠٢ ـ ١٠٣، تحقيق محمد جبار المعيبد، بغداد، ١٩٦٥.
(٦٠) ديوانه : ١٢٢.

واذا لقيت القوم فاضرب فيهم حتى يروك طلاء أجرب مهمل
واذا لقيت الباهشين الى الندى غبـرا أكفهم بقاع ممحـل
فاعنهم وأيسر بما يسروا به واذا هم نزلوا بضنك فانزل(٦١)

تكرار هذه الأداة في بداية كل بيت من هذه الأبيات ذات فائدة وهي حفظ تسلسل الأبيات وتشكيل رابط يعمل على تلاحمها وتواشجها، كما أنها تقدم نصائح تعكس تجربة الشاعر العامة في الحياة.

ومثال ذلك تكرار «من» عند زهير بن أبي سلمى، إذ أن هذا التكرار احتوى على الحكمة وقدم تجربة الشاعر ورؤيته. وان تساوي هذا التكرار يجعل الأبيات تكون بناء متكاملاً ومترابطاً. يقول زهير:

ومن لا يصانع في أمور كثيرة يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم
ومن يك ذا فضل ويبخل بفضله على قومه يستغن عنه ويذمم
ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفره ومن لا يتق الشتم يشتم
ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم
ومن هاب أسباب المنايا ينلنه ولو نال أسباب السماء بسلم
ومن يعص أطراف الزجاج فإنه يطيع العوالي ركبت كل لهذم
ومن يوف لا يذمم ومن يفض قلبه الى مطمئن البر لا يتجمجم
ومن يغترب يحسب عدواً صديقه ومن لا يكرم نفسه لا يكرم(٦٢)

هذه الأبيات تعكس رؤية الشاعر، وقد جاءت هذه الرؤية واضحة من خلال أسلوب التكرار الذي جعل البناء بين هذه الأبيات متلاحماً. ما يثيره هذا التكرار من إحساس في نفس السامع هو إبراز لقيمته ووظيفته.

لقد ورد تكرار البداية في شعر الرثاء كثيراً، ويبدو أن هذا الأمر متعلق بموضوع الرثاء نفسه وبخاصة بجوه الجنائزي والبكائي، فالشاعر كان في بعض الأحيان يكرر كلمة ما في صدور أبياته أو بعض الكلمات، وكان في أحيان أخرى يكرر صدور الأبيات. ومن الأمثلة على تكرار الكلمة الواحدة في صدر البيت قول الخنساء في رثاء صخر:

(٦١) الأصمعيات: ٢٣٠، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، بيروت، ط٥، د.ت.
(٦٢) ديوانه: ٢٩ ـ ٣٢: المنسم للبعير مثل الظفر للانسان، اللهذم: الماضي، لا يتجمجم: لا يرتجف.

فيا عين بكي لامرىء طار ذكره ... له تبك عين الراكضات السوابح
وكل طويل المتن أسمر ذابل ... وكل عتيق في جياد الصفائح
وكل دلاص كالأضاة مذالة ... وكل جواد بين العتق قارح
وكل ذمول كالفنيق شملة ... وكل سريع آخر الليل آزح(٦٣)

وتقول أيضاً :

يا لهف نفسي على صخر وقد لهفت ... وهل يردن خبل القلب تلهيفي
أبكي أخاك اذا جاورتهم سحرا ... جودي عليه بدمع غير مذروف
أبكي المهين تلاد المال ان نزلت ... شهباء ترزح بالقوم المتاليف
أبكي أخاك الدهر صار مؤتلفاً ... والدهر ويحك، ذو فجع وتجليف(٦٤)

ان تكرار البداية هنا جاء مقتصراً على الكلمة الواحدة، لكنه يحمل في طياته أبعاداً إيحائية وإنسانية تنسجم مع الموقف الذي تعيشه الشاعرة انسجاماً كلياً. فالموقف ـ كما قيل من قبل ـ هو الذي يفرض على المرء أن يختار الأسلوب، لأن الأسلوب بحد ذاته قادر على أن يبلور الموقف. فالخنساء التي يعتصر قلبها ألماً وحزناً يحس المرء وهي تكرر مثل هذه الكلمات على شكل متتال ومتعاقب بأنها نغمة حزينة مستقاة من عالم البكاء والنواح. وقريب من هذا التكرار الذي ورد عند دريد بن الصمة في رثاء خالد بن الحارث :

يا خالدا، الايسار والنادي ... وخالد الريح أذهبت بصراد
وخالد القول والفعل المعيش به ... وخالد الحرب اذ عصت بأوراد
وخالد الركب اذ جد السفار بهم ... وخالد الحمى لماض بالزاد(٦٥)

يبرز هذا التكرار نغمة العويل والحزن، فهو يعكس الانفعال الحزين، ولذلك لم يكن جولد تسيهر مبالغاً عندما جعل هذه الأنماط من التكرار تبين بشكل واضح تحول النياحة الى الرثاء(٦٦). وقريب من هذا الرأي ما ذهب اليه الدكتور مصطفى عبدالشافي

---

(٦٣) ديوانها : ٢٩ ـ ٣٠ الصفائح : السيوف، الدلاص : الدرع الملساء، الأضاة : الغدير، آزح : متباطىء.

(٦٤) ديوانها : ١٠٤.

(٦٥) ديوانه : ٥٩ جمع وتحقيق وشرح محمد خير البقاعي. دار قتيبة، دمشق ١٩٨١. الصراد : سحاب بارد ندي لا ماء فيه. أوراد : جمع ورد : القطيع من الطير والجيش.

(٦٦) Goldziher, Ignadz: Bemerkungen zur arabischen Trauerpoesie: 316. Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes. 16. 1902.

الشوري : «وفي هذا المجال ـ مجال شعر الرثاء ـ نلحظ ظاهرة التكرار التي تتردد دائماً بين الحين والحين حتى لقد تقع في صدور الأبيات كميزة من ميزات الأسلوب الرثائي بجانب كونها ضرباً من الولولة والندب المثير :(٦٧)

ولقد امتد تكرار البداية ليشمل صدور الأبيات، كما أنه احتل جزءاً لا يستهان به في القصيدة ومثال ذلك قول مهلهل بن ربيعة يرثي أخاه كليباً :

على أن ليس عدلاً من كليب ... اذا طرد اليتيم عن الجزور
على أن ليس عدلاً من كليب ... اذا ما ضيم جيران المجير
على أن ليس عدلاً من كليب ... اذا رجف العضاة من الدبور
على أن ليس عدلاً من كليب ... اذا خرجت مخبأة الخدور
على أن ليس عدلاً من كليب ... اذا ما أعلنت نجوى الأمور
على أن ليس عدلاً من كليب ... اذا خيف المخوف من الثغور
على أن ليس عدلاً من كليب ... غداة تلاتل الأمر الكبير
على أن ليس عدلاً من كليب ... اذا ما خام جار المستجير(٦٨)

مما لا شك فيه أن هذا التكرار مرتبط بالحالة النفسية للمبدع، اذ أنه يكشف عن النغم الحزين الذي يسيطر على الشاعر ويظهر في الوقت نفسه (كما في قصيدة الحارث بن ظالم التي يكرر فيها : قربا مربط النعامة مني) الأسلوب الذي كان يلقي به الشعر. فالشاعر جعل من خلال هذا التكرار نقطة جوهرية تدور حولها الأبيات جميعاً، كما أن هذا التكرار يعكس نغمة موسيقية تبرز انفعال الشاعر. وان اعادة صدر البيت كشف عن هذه النغمة وكأن النواح والبكاء هما اللذان دفعا بالشاعر الى هذا النمط من التكرار. وعلى الرغم من أن صدور الأبيات متساوية لكن اعجازها مختلف بعضها عن بعض فكل منها يصور جانباً جديداً من الجوانب الايجابية التي كانت شخصية كليب تتمتع بها «ووظيفة هذا التكرار ـ كما يبدو من تأمل نماذجه ـ ان الشاعر يتخذ من العبارة المكررة مرتكزاً يبني عليها في كل مرة معنى جديداً وبهذا يصبح التكرار وسيلة الى إثراء الموقف وشحذ الشعور الى حد الامتلاء»(٦٩).

(٦٧) شعر الرثاء في العصر الجاهلي. دراسة فنية. ٢٤١ الدار الجامعية. بيروت : ١٩٨٣.

(٦٨) المرتضى : امالي المرتضى : ج١/٣٢٤. تحقيق محمد أبوالفضل ابراهيم. دار الكتاب العربي. بيروت، ط٢، ١٩٦٧. العضاة. كل شجر له شوك. التلاتل : الشدائد، خام : جبن.

(٦٩) د. شفيع السيد : أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء : ١٥، مجلة إبداع، العدد السادس السنة الثانية يونية ١٩٨٤.

وقد التفت القدماء الى ظاهرة تكرار صدور الأبيات ومنهم من تحدث عن فائدته وجعله مختلفاً بما يقرره[٧٠] أي أن عجز كل بيت يقرر معنى جديداً، ومنهم من علل ورود هذا التكرار على هذه الشاكلة بأنه «لما كانت الحاجة الى تكرارها ماسة والضرورة اليها داعية لعظم الخطب وشدة موقع الفجيعة. فهذا يدلك على ان الاطناب عندهم مستحسن كما ان الإيجاز في مكانه مستحب»[٧١].

فالشاعر عندما يختار اسلوب التكرار أو يتجنبه فانه يكون بوعي أو دون وعي قد أدرك أهميته أو عدمها. فهو يستخدم الأسلوب الذي يخدم هدفه ويجعله متألقاً قادراً على أن يثير في نفس السامع شيئاً ما، والشاعر يلجأ الى الإيجاز اذا رأى ان الايجاز يخدم غرضه، ويلجأ الى الإطالة والتكرار اذا ما وجد فيهما ضالته المنشودة. وهذه الظاهرة قد وردت عن أولئك النفر من الشعراء الذي أكثروا من تكرار صدور أبياتهم، والسر في ذلك يكمن في أن طبيعة موقفهم المعاش يفرض عليهم أن يكرروا مثل هذه العبارات، ويجعلونها النقطة المركزية التي تدور حولها المحاور الأخرى في القصيدة. وانطلاقاً من هذا الفهم فإن عملية الالتفات الى الجانب النفسي في أسلوب التكرار عملية مهمة، فلو اختلف الموقف الشعوري لاختلف الأسلوب. «فالشاعر قد يستعمل كل حيل اللغة من البساطة الكاملة الى البلاغة المعقدة فيذكي حرارة عاطفته آنا من خلال الإيجاز وآنا من خلال الإطناب وطوراً عن طريق التفصيلات وطوراً عن طريق التكرار»[٧٢].

ومن خلال ما تقدم يستطيع المرء أن يتبين كيفية تدخل الموقف الشعوري في تشكيل الأسلوب، فاستخدام اسلوب دون غيره من الأساليب هو تأكيد على فاعلية الأسلوب المستخدم في نقل التجربة الشاعرية المعاشة.

ان تكرار البداية وخاصة تكرار صدور الأبيات على نحو متسلسل ومتعاقب يعين في تشكيل نغمة موسيقية منسجمة ذات رنين واحد، فالقارىء يرى «ان اعادة على أن ليس الخ» إنما هي رنة لفظية قوية كررها الشاعر ليصل بها الكلام ويبالغ في جرسه»[٧٣] ومن شأن هذه النغمة الموسيقية أن تهيىء جواً غنائياً. ولذلك يشعر المرء بارتباط التكرار

---

(٧٠) الشريف المرتضي: أمالي السيد المرتضي ١٤٠/١٢٣.

(٧١) أبو هلال العسكري: كتابت الصناعتين: ١٢٣، تحقيق د. مفيد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١.

(٧٢) اليزابيث دور: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ٨٧.

(٧٣) د. عبدالله الطيب المجذوب: المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها: ٥١، ٥٩.

بالغنائية وخاصة اذا ما عرف ان الشعر العربي كان يعتمد على الغناء والإنشاد، وان هذا الانشاد كان عاملاً أساسياً أدى الى استخدام هذا التكرار. لأن مثل هذا التكرار يكون أكثر إثارة عند المتلقي عندما يسمع وليس عندما يقرأ. بالاضافة الى انه أداة أساسية تعين في إيجاد رابطة متماسكة بين الأبيات.

ومن خلال هذ الفهم فإن وسم هذا الأسلوب بالرتابة والإملال يصبح بحاجة الى إعادة نظر، وبخاصة اذا ما عرف المرء الأجواء التي كان يقال بها الشعر والمهمة التي كان يضطلع بها تقول ياكوبي عن تكرار صدور الأبيات : ان هذه الأداة الأسلوبية تظهر بشكل كبير في الشعر العربي القديم ويمكن بكل سهولة أن تفهم على انها رتابة فقط(٧٤).

ان الرتابة التي تراها ياكوبي ممكن أن تنطبق على بعض النماذج الشعرية المتكلفة لكن هذه الرتابة لا يمكن لها أن تكون سمة عامة للشعر العربي القديم. وكما فعلت هي نفسها عندما علقت على أبيات للنابغة الذبياني حيث وجدت ان لهذا التكرار وظيفة ومعنى. هذا بالإضافة الى ان هذا النمط من التكرار مرتبط بطريقة انشاد الشعر العربي القديم وإلقائه، وان غياب مثل هذا التصور يجعل فهم المرء لهذا الأسلوب فهماً سطحياً.

ولقد ورد ألـ Anaphora عند الهذليين وذلك من خلال المناظرة التي كانت قد جرت بين أبي المثلم الهذلي وقرنه صخر الغي(٧٥) وقد عدَّ الدكتور المجذوب هذا اللون من التكرار على أنه قريب من ألـ Refrain (اللازمة الأسلوبية) ولكنه لم يفطن الى ان هناك نوعاً خاصاً من أنواع التكرار يسمى بتكرار البداية أو تكرار الصدر يقول : «ونجد في أشعار هذيل ـ وهي حاوية لأوابد قليل نظيرها في غيرها من أشعار العرب ـ أمثلة متعددة من هذا النوع من التكرار النغمي المراد به تقوية الجرس، والمذهوب به مذهب ألـ Refrain الافرنجي»(٧٦).

٤ ـ تكرار اللازمة Kehrreim / Refrain

ان هذا اللون من التكرار يخدم بالدرجة الأولى الترابط والتلاحم بين أجزاء القصيدة كما أنه يساعد على جعل القصيدة قادرة على تكوين تركيب متناسق. ومن خلال

(٧٤) Renate Jacobi: Studien zur Poetik der altarabischen Qaside: 180-181.

(٧٥) ديوان الهذليين، القسم الثاني : ٢٢١ ـ ٢٣٥ نشر الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٥.

(٧٦) د. عبدالله الطيب المجذوب : المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها : ج٢/٥١، ٥٩.

هذا يحس المرء أن القصيدة ذات وحدة متكاملة مترابطة ليس من ناحية الموضوع وحسب وانما من ناحية البناء أيضاً. ان من أفضل النماذج تمثيلاً لتكرار اللازمة في الشعر الجاهلي هي قصيدة أبي ذؤيب الهذلي في رثاء ابنائه. لقد بدأت القصيدة بإظهار الموقف الانساني من الموت والكشف عن حقيقة الموت الشاملة، ولكي يعزي الشاعر نفسه مما حل به من مأساة فقد أورد قصصاً من عالم الانسان والحيوان من أجل أن يثبت المصير المحتوم الذي لا بد أن يدرك كل مخلوق على وجه البسيطة. وكذلك فقد اتخذ الشاعر ثلاثة نماذج : نموذج حمار الوحش ونموذج ثور الوحش ونموذج الفارسين وقد استطاع أن يقدم هذه النماذج الثلاثة من خلال استخدامه لتكرار اللازمة لأنه في كل مرة كان يقرر حقيقة، وهذه الحقيقة تنسجم مع ما قدمه في المرات الأولى. يقول الشاعر مفتتحاً شريحة حمار الوحش :

والدهر لا يبقي على حدثانه ... جون السراة له جدائد أربع
صخب الشوارب لا يزال كأنه ... عبد لآل أبي ربيعة مسبع
أكل الجميم وطاوعته سمحج ... مثل القناة وأزعلته الأمرع
بقرار قيعان سقاها وابـل ... واه، فأثجم برهة لا يقلع
فلبثن حيناً يعتلجن بروضه ... فيجد حيناً في العلاج ويشمع

لقد قدم الشاعر قصة حمار الوحش بصورة درامية كما أنه جعل الترابط بين أبياتها من خلال تكراره الكثير لحروف الفاء والوار في بداية الأبيات. لقد ظهر حمار الوحش مع أتنه سعيداً في أرض مخصبة. فجأة تبدأ المياه بالجفاف، وعندها تبدأ لحظة الصراع فيأخذ حمار الوحش يحس الخطر ولذلك يأخذ بتذكر منابع الماء فيسوق أتنه الى هذه المنابع تواجهه حركة مضادة تتمثل بالطريق الصعب الذي كان عليه أن يقطعه يقول :

ذكر الورود بها وشاقى أمره ... شؤم وأقبـل حينـه يتتبـع
فافتنهن من السواء وماؤه ... بئر وعانـده طريق مهيـع

بعد ذلك يظل حمار الوحش يكافح قسوة الطبيعة حتى يصل الى منابع المياه. ولقد تزامن دخول هذه الحيوانات الى مناعب المياه مع ظهور شخصية الصياد ولذلك ظهر خطر جديد، اذ استطاع الصياد أن يقتل هذه الحيوانات عندما ظهرت لها بارقة الأمل بإمكانية العودة الى اجواء السعادة التي كانت تعيش فيها في بداية القصة.

لقد استطاع الشاعر أن يربط بين شرائح هذه القصة التي قدمها واستطاع أن ينفذ

الى القصة الثانية التي ذكرها وهي قصة ثور الوحش يقول :

والدهر لا يبقى على حدثانه شبب افزته الكلاب مروع
شعف الكلاب الضاريات فؤاده فإذا رأى الصبح المصدق يفزع

قدم الشاعر في هذه الشريحة أيضاً الحركة المضادة التي تمارسها الطبيعة مع الثور الوحشي ويبدو ان هذه الحيوانات كان لا بد لها من أن تصارع قسوة الطبيعة وذلك كما في قصة حمار الوحش أيضاً يقول :

ويعوذ بالأرطى اذا ما شفه قطر وراحته بليل زعزع

بعد ذلك يصوّر الشاعر الصراع بين الثور الوحشي وبين الكلاب ويجعل الانتصار حليفه، لكن الشاعر الذي يصر على إماتة الفرح (كما فعل في قصة حمار الوحش التي تزامن فيها العثور على المياه مع ظهور الصياد) بأن أوجد شخصية الصياد الذي انقض على الثور الوحشي.

وبعد أن قدم الشاعر نموذجين من عالم الحيوان ذكر الى جانبهما نموذجاً آخر مستمداً من عالم الانسان، إذ أبرز رؤيته التي تقول بعدم استمرارية السعادة في مواجهة الفناء والنهاية. وانتقل الى عالم الانسان جاعلاً الربط بين هذه الشرائح الثلاث هو قوله :

والدهر لا يبقى على حدثانه مستشعر حلق الحديد مقنع(٧٧)

ثم بين الشاعر كيف أن البطلين قد اتفقا في مصيرهما وهو الموت على الرغم من ان كلا منهما يتصف بالبطولة والقوة، ولكن رؤية الشاعر التي تؤمن بحتمية الموت هي التي جعلته يقف هذا الموقف. ان اللازمة المتمثلة بقول الشاعر «والدهر لا يبقى على حدثانه» استطاعت أن تقدم ثلاث قصص مترابطة ومتلاحمة، فالمرء لا يشعر فقط بأن كل قصة قائمة بذاتها بل يشعر بأن هذه القصص الثلاث مترابطة بعضها ببعض وذلك من خلال استخدام الشاعر لهذه اللازمة التي تشكل ترديداً لذلك النغم الجنائزي الحزين الذي لا يبرحه الشاعر حتى يعود اليه من جديد لأنه يعكس إحساس الشاعر المأساوي. فكل لازمة تشكل دائرة تظل تتحرك في إطار البؤرة المركزية للقصيدة، فما تخلص دائرة حتى تبدأ دائرة وهكذا حتى ان المرء ليحس ان القصيدة ربما تمتد الى دوائر لا نهائية لكنها تدور

(٧٧) المفضليات : ٤٢١ ـ ٤٢٩.

حول مركزها، وهذا من شأنه أن يحفظ القصيدة من التشتت والانفلات لأنه يظل يعيد هذه الدوائر الى نقطتها المركزية.

ان وظيفة اللازمة لا يمكن أن تكون هامشية وانما هي داخلة في صميم تركيب النص الشعري اذ انها قادرة على منحه بنية متكاملة متساوية. فاللازمة الرنانة المنتظمة عنصر مهم في بناء القصيدة(٧٨) ان تكرار اللازمة استطاع أن يكون بناء متماسكاً متصلاً مما أدى الى تحويل الأداة الأسلوبية (اللازمة) الى أداة تركيبية(٧٩).

بالاضافة الى قصيدة أبي ذؤيب الهذلي التي وردت بها اللازمة فطن ابن رشيق الى هذه الظاهرة عندما تحدث عن التكرار. لقد قال : ومن المعجز في هذه النوع من التكرار قول الله تعالى في سورة الرحمن : ﴿فبأي آلاء ربكما تكذبان﴾، كلما عدد منّة أو ذكر بنعمة كرر هذا وقد كرر أبوكبير الهذلي قوله :

فإذا وذلك ليس إلا ذكره وإذا مضى شيء كأن لم يفعل

على بعض الروايات في سبعة مواضع من قصيدته التي أولها :

أزهير هل عن شببه من معدل أم لا سبيل الى الشباب الأول

كلما وصف فصلاً وأتمه كرر هذ البيت(٨٠).

ان هذه الالتفاتة الذكية من ابن رشيق تدلل على حسه النقدي وذوقه الشعري المتميز ان هذه اللازمة قد تكررت بصورة واضحة، وخاصة عندما قال ابن رشيق : بأن أبا كبير الهذلي قد كرر هذا البيت كلما وصف فصلاً تاماً.

لقد بيّن هذا البحث الجانب الوظيفي للتكرار في السياق الذي يرد فيه فهو ظاهرة من ظواهر الأداء اللغوي، ولذلك لا يمكن أن يكون وجود التكرار في الشعر وجوداً هامشياً دون أن يكون مقترناً بفائدة تركيبية أو إيقاعية وبخاصة اذا ما عرف الشاعر كيف يستخدمه. فهو ليس جمالاً يضاف الى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعاً بمجرد

(٧٨) Kayser, Wolfgans: Das sprachliche Kunstwerk: 167.

(٧٩) Wagner, Weald, Grundzüge der Klassischen arabischen Dichrung, Band I: Die altarabische Dichtung: 119-120.

وانظر أيضاً :

Braünlich, Erich: Versuch einer literaturgeschichtlichen Betravhtungsweise altarabischer Posesien 240. Der Islam 24, 1927.

(٨٠) العمدة : ج٢/٧٥.

استعماله، وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج الى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات»[٨١].

فالشاعر يمكن أن يختار الأسلوب الذي يوافق موقفه وينسجم معه لأن الموقف يتدخل في اختيار الأسلوب وانتقائه، ولذلك فقد أبرز التكرار إلحاح الشاعر على نقطة معينة يريد أن يؤكدها أو أن يبلورها، فلم يجد أسلوباً يقدم رؤيته ويخدمها أفضل من أسلوب التكرار.

ان ألوان التكرار السابقة قد مثلت الوظيفة التي يقوم بها التكرار على مستوى الموسيقى والبناء ثم تبين من خلال عرض هذه الظاهرة ان التكرار أداة فنية وثيقة الصلة بالبحث الاسلوبي القائم على الاختيار الذي يوجهه الموقف الذي يقفه القائل.

لكن ما الذي يمكن أن يعنيه التكرار في الشعر الجاهلي بصورة عامة؟ ان هذا السؤال ينبغي أن يسأل، فهذه الظاهرة تتكرر بكثافة كبيرة في هذا الشعر، ويمكن أن يكون للطريقة التي كان ينشد بها الشعر في الأسواق والمحافل تدخل كبير في لجوء الشاعر الى التكرار. ان تكرار الشاعر لكلمة أو لكلمات أو لأنصاف أبيات أو لأبيات كاملة ما هو إلا توكيد وإلحاح من هذا الشاعر على شيء ما. وقد تكون ألوان من التكرار التي وردت في الشعر الجاهلي مرتبطة بأجواء طقوسية معينة، وبخاصة في شعر الرثاء، فالشاعر عندما كان يكثر من التكرار في شعر الرثاء كان يصور طقوسية بكائية جنائزية. ولذلك فإن صور التكرار قد عكست تلك النغمات المتنوعة التي بلورت حساً جماعياً يتلاقى فيه موقف الشاعر مع موقف السامعين.

(٨١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر: ٢٨٠ ـ ٢٨١. دار العلم للملايين بيروت، ط٤، ١٩٧٤.

View publication stats