القيمة الموسيقيّة للتكرار في شعر الصاحب بن عبّاد[1]

د. فرحان علي القضاة
جامعة العلوم والتكنولوجيا

المقدّمة

للموسيقى في الشعر أهميّة عظيمة، فهي من أهمّ الأمور التي تميّز الشعر عن النثر، حتى إنّ الكلام إذا ما خلا منها لا يسمّى شعراً، وهي في الشعر تتمثّل في الوزن والقافية، إضافة إلى الإيقاع الداخلي، والتوافق الموسيقيّ بين الكلمات.

ونظراً لأهميّة الموسيقى في الشعر، فقد حَرَصَ الشعراء على توفيرها في أشعارهم، ولجؤوا من أجل تحقيق ذلك إلى عدّة وسائل، منها التكرار، وهذا ما فعله الصاحب بن عبّاد، فقد أكثر في شعره من التكرار المتمثّل في تكرار الحروف، وتكرار المفردات، وتكرار بعض فنون البديع التي تعتمد على التكرار كالجناس وغيره، ممّا أوجد في أشعاره الإيقاع الجميل، والأنغام المعبّرة.

والهدف الذي يرمي إليه كاتب هذا البحث هو بيان ما للتكرار في شعر الصاحب بن عبّاد من الأهمية الموسيقية، ولهذا جعل دراسته تتناول الأمور الآتية:

أ- مفهوم الموسيقى الشعريّة.
ب- أهمية الموسيقى الشعريّة.
جـ- أقسام الموسيقى الشعريّة.
د- التكرار والموسيقى الشعريّة في شعر الصاحب بن عبّاد.

ويقوم منهج الباحث في دراسته هذه على دراسة شعر الصاحب، وملاحظة مواطن التكرار فيه، وما لهذا التكرار من أثر في إغناء ذلك الشعر بالموسيقى الشعريّة.

أ- مفهوم الموسيقى الشعريّة:

لقد بحث العلماء في مفهوم الموسيقى الشعريّة، ولعلّ أبرز ما نجده من ذلك قول الدكتور إبراهيم أنيس: "وللشعر نواح عدة للجمال. أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جَرْس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع، وتردّد بعضها بعد قدر معيّن منها، وكل هذا هو ما نسمّيه بموسيقى الشعر"[٢]. وتذهب إليزابيث درو (Elezabeth Dru) إلى قريب من هذا عندما بيّنت أنّ كلمة "موسيقى" التي تُستعمل في الشعر لا تعني أكثر من حلاوة الجَرْس، لأنّ الجَرْس في الشعر لا يصوّر شيئاً سوى المعنى[٣]. وبهذا فإنّنا نستطيع القول إنّ الموسيقى الشعريّة تتمثّل في جَرْس الألفاظ، وتتابُع مقاطع الكلام، وتواليها على مسافات زمنية متساوية، وفق نظام خاص ونسق معين، مضافاً إلى ذلك تردّد القوافي وتكرارها، مما يُكسب النص إيقاعاً ذا أثر عظيم في النفس.

ب- أهميّة الموسيقى الشعريّة:

الموسيقى عنصر مهمّ في الشعر، فهي إحدى المقوّمات الفنّيّة الضروريّة له[٤]، وإحدى خصائصه البنيويّة الأساسية التي تميّزه عن غيره[٥]. وهي التي تحمل مضمونه وتحقق غايته من التأثير وإثارة العواطف والانفعالات[٦]. وهكذا "فهي بلا شك أهم وسائل الانتفاع بالأصوات في فنّ الأدب"[٧]، ولذا فقد عدّ بعض الباحثين الموسيقى أهم العناصر الشعريّة[٨]، إذ إنّ "الإيقاع هو قوّة الشعر الأساسية، هو طاقته الأساسية، وهو غير قابل للتفسير"[٩].

ويرى بعض النقّاد المحدثين أنّ "كل عمل فني هو قبل كل شيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى... ففي العديد من الأعمال الفنيّة بما فيها النثر طبعاً تلفت طبقة الصوت الانتباه، وتؤلّف بذلك جزءاً لا يتجزّأ من التأثير الجماليّ، يصدق هذا على كثير من النثر المبهرج، وعلى كلّ الشعر، الذي هو بالتعريف تنظيم لنسق من أصوات اللغة"(١٠)، ولذا فإنّه ليس بعجيب أن نجد الدكتور إبراهيم أنيس يقول: "فليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب"(١١).

ويرى كاتبُ هذا البحث أنّ الموسيقى الشعريّة عنصر بالغ الأهميّة، بَيْدَ أنّ القول بأنّ الشعر ليس إلاّ الموسيقى قول مبالغ فيه، إذ إنّ العمل الشعريّ كلٌ متكامل بعناصره جميعها من الأفكار والألفاظ والعواطف والخيال والموسيقى، ولا يمكن إغفال أهميّة أيٍّ من هذه العناصر. فلا بد من أن يكون الشعر بالإضافة إلى ما فيه من الموسيقى ذا معنى، وأن يكون حسن الألفاظ، تتأجّج فيه عواطف الشاعر، وتتجلّى قدرته على التخيّل. فالوزن والموسيقى ليسا كافيين، ودليلنا على ذلك أنّ كثيراً من المنظومات في العلوم المختلفة التي نجد فيها الترتيب الموسيقي الموزون ليست من الشعر في شيء، ثم إنّ استماع المرء لكلام فيه الوزن والموسيقى دون المعنى الواضح قد لا يحمله على الإصغاء والاستمتاع والتأثر، نظراً لعدم إدراكه فحوى هذا الكلام ومواطن الجمال فيه.

جـ- أقسام الموسيقى الشعرية:

تقسم الموسيقى الشعريّة إلى قسمين، هما الموسيقى الخارجيّة، والموسيقى الداخليّة.

أولاً: الموسيقى الخارجيّة:

وهي الموسيقى التي تتمثّل في الوزن والقافية[١٢]، فهي موسيقى العَروض، أي البحور المعروفة التي تُضبَط بالعَروض[١٣].

والوزن والقافية عنصران أساسيّان في القصيدة العربيّة، فالوزن "أعظم أركان حدّ الشعر وأوّلاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة"[١٤]، وللوزن إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه[١٥]، والوزن هو الفارق الأكبر بين الشعر والنثر، وبدونه تَنْحطّ لغة الشعر ويهبط مستواها بشكل تدريجي إلى ما ليس لغة شعر[١٦]. وهكذا فإنّ الباحثين متفقون – في الغالب – على إثبات الوزن للشعر[١٧].

أمّا القافية فهي تحدّد بأنّها "تمتد من آخر حرف متلَفَّظ به من البيت إلى الحرف المتحرّك الذي يسبق أقرب حرف ساكن"[١٨]، ولكنّ الحرف الأخير المتلَفَّظَ به هو ما يشكّل العنصر الأساسيّ للقافية، لأنّه هو الذي ينهض بالثقل الأساسيّ لوحدتها الصوتيّة، حتى يؤخذ غالباً على أنّه هو القافية[١٩]، وهي ليست عقبة أمام الشعراء تحدّ من قدرتهم على الإبداع والإفاضة الشعوريّة[٢٠]، وإنّما هي أسهل شيء في النظم، وهي مهمّة موسيقيّاً، لأنّها تعطي السامع الصوت المنسّق الذي تتوقّعه أذناه[٢١]، لأنّها نقرة صوتيّة متكرّرة تؤدي إلى التئام الشعر وترابُطه، ولولاها لبقي الشعر مسيّباً ومندفعاً بلا نظام[٢٢].

ويلخّص الدكتور عزّ الدين إسماعيل أهمية الوزن والقافية بقوله: "الوزن والقافية – بعيداً عن أيّ مذهب جماليّ خاصّ– هما عصب الشكل الشعريّ، هما الصفة الخاصّة التي قلنا إنّه لا بدّ من توافرها حتى يكون الكلام المشكَّل أمامنا شعراً، وليس مجرّد كلام... فالشعر كائناً ما كان مذهبنا الجمالي لا بدّ أن يتوفّر على الوزن والقافية"[٢٣].

وهكذا يتبيّن لنا أنّ الوزن والقافية ركنان أساسيّان للشعر، فلا يسمّى الكلام الذي يخلو منهما شعراً. فالوزن يوجد في نفس القارئ أو السامع اللذة في التذوق، مما يزيد في أثر الشعر في النفس، فينال به الشاعر الإعجاب والتقدير. وأمّا القافية فهي عظيمة الأهمية أيضاً، إذ إنّها تعد ضابطاً لأنغام البيت الشعري، فهي تمثّل قرار البيت أو نهايته بموسيقاه التي لا تكتمل دونها، فتكرارها يزيد في وحدة النغم الموسيقي، كما أنّها تُعَدُّ علامة بارزة موضّحة لنهاية البيت الشعريّ، إضافة إلى ما تشتمل عليه من المعاني والدلالات.

ثانياً: الموسيقى الداخليّة:

يمكننا أن نعرّف الموسيقى الداخليّة بأنّها "هذا الانسجام الصوتيّ الداخليّ الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقيّ بين الكلمات ودلالاتها حيناً، أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر"(٢٤). وهذه الموسيقى هي "توافق صوتيّ بين مجموعة من الحركات والسكنات يؤدي وظيفة سمعيّة، ويؤثّر فيمن يستجيب له ذوقيّا، وهذا التوافق قد ترتضيه أذن دون أخرى، فيبقى إيقاعاً ليس غير"(٢٥)، أو هي "أيّ ترجيع منظم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد أو الأبيات، لا يهمّنا أن تكون مواضع الترجيع متقاربة أو متباعدة، وإنّما يهمّنا أن تكون متناغمة وخاضعة لتنسيق منظم"(٢٦)، وهذا يعني أنّ الإيقاع الداخليّ "يتمثّل في الأصوات الداخليّة التي لا تعتمد على التفعيلات العروضيّة. ولا شك أنّ في ذلك مشقّة أكبر من مشقّة توفير الوزن العروضيّ"(٢٧).

والموسيقى الداخلية "تنشأ من انسجام الحروف أولاً واتساق الألفاظ ثانياً"(٢٨). وهي ترتبط بالتأثيرات العاطفيّة للشاعر، وذلك لأنّ للجانب الصوتيّ أثراً واضحاً في الكشف عن أحاسيس الشاعر وانفعالاته ومشاعره، على أنّ ذلك لا يعني اقتطاع اللفظ بمفرده لاستخراج الدلالة في الشعر، فتلك الدلالة تنشأ

"من تلاقي بعض المقاطع والحروف في السياق كلّه، أو في العبـــارة الواحـدة، عندئذ يمكن للأصوات أن تُشيع في النفس إحساساً عاطفياً معيّناً، فليـــس هنـاك مقاطعُ أو حروفٌ يمكن أن تتّصف في ذاتها بإحساس الحزن أو الفـــرح، وإنّمـــا الذي يُحَدّد العلاقةَ بين أصوات المقاطع والحروف وبين إحساس معيّن هو النغـم الناشئ من جُملةٍ كاملة. ذلك أنّ الانفعال في داخل أيّ عمل أدبي لا يمكن تحقيقه من لفظة مفردة، إنّه يتحقق من تداخل الكلمات صوتاً وإحساساً"[٢٩]. فالموســـيقى الداخليّة لا تتحقّق من خلال اللفظ المفرد، وإنّما من خـــلال وروده فـــي ســـياق متكامل.

ومّما يدلّ على أهمّيّة الموسيقى الداخليّة أنّها ميدان للمفاضلة بين الشعراء وسَبْق بعضهم بعضاً، لأنّها موسيقى خفيّة، تدلّ على قدرة الشاعر وتفرّده[٣٠].

وتَجدُر الإشارةُ إلى أنّه لا يُفْصَلُ في الشعر بين مهمّة الموسيقى الداخليّـــة ومهمة الموسيقى الخارجيّة، فهما ملتحمتان، وتتزعان نحو هدف واحد، وهذا أمْر طَبَعيّ" في الشعر، حيث يخدم الإيقاع وتوافق الأصوات والقافية غاية واحدة، هي فتح أبواب الكلمة ونوافذها على مِصْرَاعَيْها، وإدخـــالُ القـــارئ فـــي أعماقـــها الشعريّة"[٣١]، فالموسيقى الداخليّة والموسيقى الخارجيّة تتضافران على خلق جوّ موسيقيّ يواكب القصيدة العربيّة ويعبّر عن روحها[٣٢].

د- التكرار والموسيقى الشعريّة في شعر الصاحب:

يُعدّ التكرار أحَدَ المنابع التي تنبع منها الموسيقى الشعريّـــة الداخليّـــة[٣٣]. ونقصد بالتكرار هنا:

أ- تكرار الحروف في الكلمة أو الكلمات.

ب- إعادة اللفظ، وهذا يشمل شيئين، هما:

الأول" :"تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة"[٣٤].

الثاني: بعض فنون علم البديع التي تعتمد على التكرار[٣٥]، كالجناس، ورَدّ العجز على الصدر[٣٦]... إلخ.

ويلعب التكرار دوراً مهماً في بعث الموسيقى الداخليّة، وهوموائم للفطرة، كما أنّ له وظيفة مزدوجة الأداء "تحمل مع التوثيق للمعنى، ودفع المساهلة في القصد إليه قيمة صوتيّة وفنّية تزيد القلب له قبولاً، والوجدان به تعلّقاً"[٣٧]، ولذا فقد اتُّخذ تكرار البيت أو الأبيات وسيلة لتحقيق الموسيقى، التي هي بلا شك "أقوى وسائل الإيحاء، وأقربُ إلى الدلالات اللغوية النفسيّة في سيولة أنغامها"[٣٨].

ويُقْسَم التكرار في شعر الصاحب إلى قسمين، هما: تكرار الحروف، وتكرار الكلمة الواحدة أو الكلمات.

أولاً: تكرارُ الحروف:

يلعب تكرارُ الحروف دوراً عظيماً في الموسيقى اللفظيّة، فقد تشترك الكلمات في حرف واحد أو أكثر، ويكون لهذا الاشتراك فائدة موسيقيّة عظيمة، وقيمة نغميّة جليلة تؤدي إلى زيادة ربط الأداء بالمضمون الشعريّ"[٣٩]، إذ إنّ "لأصوات الحروف المكرّرة مجريان، ينبع أحدهما من رويّ القافية ويصبّ فيه، حيث يَفْرِضُ هذا الحرفُ هيمنة على سائر تشكيل البيت، كأن يكون أساساً لبنائه الصوتيّ. أمّا المجرى الآخر فينبع من قاع البيت أو من قراره... كأن يهيمن حرف قويّ ذو صوت حلْقيّ مجهور كالعين، أو حرف ذو صوت حلْقيّ مهموس كالحاء، أو حرف ذو صوت رنّان كالنون، أو حرف عالي الصفير حادّ الجرس، كالسين أو الصاد، فإنّ التشكيل يصطبغ بصبغته، وتصبح خصوصية الصوت أساساً لبنائه الصوتيّ، وهذا ما يمثّل قاع البيت الصوتيّ، أو قراره"[٤٠]. فمن المجرى الأوّلِ قولُ الصاحب في آل البيت الكرام من قصيدة[٤١]:

هـمْ أكَّـــدُوا أمـــرَ الدَّعِيّـــــ ـــي يزيـدَ[٤٢] ملفـوظِ السـفَاحِ
فَسَـطا علـــى رُوحِ الحُسَيْـــ ـــنِ[٤٣] وأهْلِـهِ جَـمَّ الجِمَـــاحِ
صَرَعوهُـــــمْ قَتْلُوهُـــــمْ نَحرُوهُـــمْ نَحْـــرَ الأضَـــاحِي
يـا دَمْـعُ حَـيَّ علـى انْسِـــفَا كِ ثُـمَّ حَـيَّ علـــى انْسِـــفاحِ
فـي أهْـلِ حَـيَّ علـى الصـــلا ةِ وأهْـلِ حَـيَّ علـى الفَـــلاحِ
يَحمـــي يزيـــدُ نِسَـــاءَهُ بيـــن النضـــائِدِ والوشـــاحِ
وبنـاتُ أحمـــدَ قَـــدْ كُشِفْـــ ـــنَ علـى حريـــمٍ مُسْـتَبَاحِ
ليـتَ النوائـــحَ مـــا سَكَتْـــ ـــنَ عـن النياحـةِ والصيـاحِ

نلاحظ – من هذه الأبيات – أنّ الصاحب نظم قصيدته على رويّ الحاء، وهو حرف مهموس، وقد كرّر هذا الحرف بنِسَبٍ متفاوتة في أبياته، فقـد أورده مرّة واحدة في البيت الأول، وأورده مرتين في صدر البيت الثاني، ومرّة واحـدة في عجزه، ولم يورده في صدر البيت الثالث، بينما كرّره ثلاث مرّات في عجزه، وأورده مرة واحدة في صدر البيت الرابع، ومرّتين في عجزه، وكذلك فعل فـي البيت الخامس، ثم ساوى بين الصدر والعجز في البيت السادس، حيث أورده مرّة في كل منهما، وقد أورده مرّة واحدة في صدر كلّ من البيتين السابع والثـامن، ومرّتين في عجز كلٍّ منهما.

ولا يخفى ما أشاعه تكرار هذا الحرف "الحاء" مـن الموسـيقى، وكـأنّ الشاعر يشير إلى ما يَملأُ نفسه من مشاعر الألم والحزن لما جـرى لآل البيـت الكـرام، ومنهـم الحسيـن بن عليٍّ بن أبي طالب، وكأنه يصوّت من أعمـاق نفسه "آح"، كَرَدِّ فِعْلٍ لما لَحِقَ بآل البيـت من الظلم والجَوْر. وقـد جـاء هـذا التصوير من اقتران "الحاء" بصوت المدّ "الألف"، وكذلك فإنّنا نجد هذا التنـاغم الصّوتيّ المنبعثَ عـن تكـرارِ الكلمـاتِ وتلاؤمهـا، في "النياحة" و"النـواح"،

و"تَحَرُوهُم" و"تَحَز".

ويقول الصاحب[٤٤]:

حَدَقُ الحِسَـــانِ رَمَيْنَنِـــي بِتَمَلْمُـــلِ ... وأَخَذْنَ قلبي في الرعيـــلِ الأوَّلِ[٤٥]
غَادَرْنَني وإلـــى التفَـــزُّعِ مَفْزَعـــي ... وتركْنَنِي وعلى العويـــلِ مُعَوَّلـــي
لـــو أنَّ مـــا ألقـاهُ حُمِّـــلَ يَنْبُـــلاً ... قَدْ كانَ يَذْبُلُ مِنْهُ رُكْنـــا يَنْبُـــلِ[٤٦]
ما زِلْتُ أَرْعَى الليلَ رَعْيَ مُوَكَّـــلٍ ... حتّى رأيتُ نجومَـــهُ يَبكِيـــنَ لـــي
فَحَسِبْتُها زَهَـــراتِ رَوْضٍ ضَـــاحِكٍ ... مُتَبَسِّـــمٍ قَـــد أُلقِيـــتْ فـــي جَـــدولِ
يَنْقَـــضُّ لامِعُـــها فَتَحْسَـــبُ كاتِبـــاً ... قَـــدْ مَـــدَّ سَـــطْراً مُذْهَبـــاً بِتَعَجُّـــلِ

تُشكّل هذه الأبيات مقطوعةً موسيقيّةً متدفقة الألحانِ والأنغام. فقد بنـــى الشاعر القصيدةَ على رويّ اللام المكسورة، ولعلّ في اختياره حرفَ الرويّ هذا تعبيراً عن مدى انكساره، وعِظَم ما لاقاه من الحسان. ثم استعمل هذا الحـــرفَ، وبثّه خلال أبياته، حتى أصبح مهيمناً على سائر الأبيات تقريباً، بحيث لا تخفـــى قيمته الصوتيّة.

وقد وزّعَ الصاحبُ هذا الحرف "اللام" في أبياتِه توزيعاً موسيقياً. فقد ردَّده سبع مرات في البيت الأول، ثلاثاً في الصدر، وأربعاً في العجـــز، وردّده ستّ مرّات في كلٍّ من الأبيات الثاني والثالث والرابع.

ومما يزيد في موسيقى الأبيات تتابُع اللام والميم في كلمة "تَمَلْمُل"، حتّـــى إنّه ليُصوّر لنا الحركة، ويَنقلها مجسّمة أمامنا، وقد زاد هذا في تعميـــق الدلالـــة الصوتيّة، حيث إنّ هذا التكرار يُحدث تموّجات وتكسّرات واهتزازات نغميّـــةً، لا تنتهي آثارُها إلاّ بنهاية البيت. وقد بدأ الصاحب بالفعل "رَمَيْنَنـــي"، وهـــو فِعْـــلٌ ماضٍ، ولكنّ أثَرَه لم ينته، وإنّما فجّره الصاحب وأدامه بهذا التكـــرار "تَمَلْمُـــل"

للدلالة على أنّ أثره حاضر مستمرّ، فَحَدَق الحسان رميْنَه ومضَيْنَ، ولكنّ الأثـــر الذي أحدثته حاضر مستمر حيث بقي الصاحب أرِقاً متململاً لا يعـرف الراحـــة أبداً.

وقد زاد في موسيقى الأبيات استعمال "النون" مع "الميم" في البيتيـــن الأول والثاني. والموسيقى – في هذه الأبيات – حزينة، وهي ناجمة عن بعض المدّات الطويلة "الألف"، و"الياء"، في كلمات "الحسان" و"الرعيل" و"غادرنني" و"مفزعي" و"تركنني" و"العويل" و"معولي" و"ألقاه"، وهذا يدلّنا على أنّ أثَر الموسيقى اللفظيّة لا يقتصر على الجانب النغميّ فقط، وإنّما يتعدّى ذلك إلى الجانب المعنوي، فهي تُسهم في نقل المعنى بصورة دقيقة، فتحقّقُ "تأثيراً عقلياً وجمـــالياً ونفسياً ممتعاً، فيبعث السرور في النفس، وينقل الفكرة إلى العقل، ويزيـــن الشعر، ويخلق جـــوّاً من حالة التأمل الخيالي، فَيُسَهّل على المرء أن يُحسّ بمعـــاني الشعـــر، وكأنـــها تتحـــرك أمام ناظريه في جوّ من الجـــلال الشعريّ، والصقل اللطيف لمعانيـــه، فَتَلِجُ القلب دون عناء، بل ربّما يأخذ المتلقّي بترديد ما سمعه أو قرأه في حـــالات نفسيّة أو مواقفَ مشابهة ومتصلة بالمعنى"[٤٧]. وقد ركّز الشاعر في أبياته هـــذه على إعـــادة الحروف ذاتها، لتكون مخارج الحـــروف أقـــرب إلـــى السلاســـة والعذوبة.

ويقول الصاحب أيضاً[٤٨]:

عَناني من الـــهَمّ مـــا قَـــدْ عَنَـــاني ... فأعطيتُ صرفَ الليـــــالي عِنـــاني
ألفْتُ الدمُـــــوعَ وعفـــتُ الـــهجوع ... فعينـــــايَ عَيْنَـــــانِ نضّاختـــــانِ
لِسُـــــقْمٍ ألـــحَّ علـــى ســـــيِّدٍ ... بِهِ قَـــد غَفَـــرْتُ ذُنُـــوبَ الزمـــانِ
أحـــاط برِجْلَيْـــهِ جَـــوْراً عليْـــــهِ ... وأنّـــى ونَعْلاهُمـــا الفَرقَـــدَانِ[٤٩]

يُلحّ الصاحب في هذه الأبيات على تكرار حرف "النون"، فيورده سبع مرات في البيت الأول، وخمس مرات في البيت الثاني، ومرتين في الثالث، وثلاث مرات في الرابع، مما أكسب الأبيات إيقاعاً موسيقياً، حيث إنّ حرف "النون" يعدّ من أكثر الحروف ارتباطاً بالصوت، وهو في أكثر المفردات اللغوية ذو أثر عظيم في تعديل الصوت وتلطيفه(٥٠).

ومن المجرى الثاني للموسيقى الداخليّة في شعر الصاحب وهو المجرى الذي ينبع من قاع البيت أو قراره قول الصاحب في أبي الفضل بن العميد(٥١) يذكر نِقْرساً أصاب يمناه(٥٢):

سلامَتُه شَمْسُ المعالي وسُقْمُهُ كُسُوفُ المعالي لا كُسِفْنَ ولا بِنَا
ولمْ يأتِهِ وِرْدُ السقَامِ لغَيْرِ ما عَرَفْنَا فَخُذْ معنَى تألُّمِهِ مِنَّا

فقد حشد في البيت الأول حرف السين بإيراده خمس مرات، وانتهى في البيت الثاني إلى إيراده مرة واحدة، فنبعت الموسيقى الداخليّة هنا من قرار البيت.

ومن ذلك أيضاً قول الصاحب في الخط واللفظ(٥٣):

باللهِ قُلْ لي أقِرْطاسٌ تَخُطُّ بِهِ مِنْ حُلَّةٍ هُوَ أمْ أَلبَسْتَهُ حُلَلا
باللهِ لفظُكَ هذا سَالَ مِنْ عَسَلٍ أم قَدْ صَبَبْتَ على أفواهِنا عَسَلا

فقد شاع – في هذين البيتين – حرفُ السين، وهو حرف عالي الصفير، حادُّ الجَرْس، حيث إنّ التشكيل الموسيقيّ قد اصطبغ بصبغته، وهو حرف ينبئ بالموسيقى وتناغم الأصداء، مما يضفي على هذين البيتين جمالاً موسيقياً وصوتياً. ومما زاد في موسيقى البيتين التكرار في "عسل" و"عسلا"، و"حُلَّة" و"حللا".

ولم يُوفّق الصاحبُ في بعض اســـتعمالاته بـــإحداث الأثـــر الموســـيقيّ المطلوب، ومن ذلك قوله في هجاء رجل اسمه قابوس[٥٤]:

قَـــد قَبَـــسَ القَابِسَـــاتِ قَـــــابُوسُ ونَجْمُـــهُ فـــي الســـماءِ مَنْحـــوسُ
وكيف يُرجى الفـــلاحُ مـــن رَجُـــل يكـــون فـــي آخـــر اســـمه بُـــوسُ

فقد حشد الصاحب في البيت الأول حرف القاف، مورداً إيّاه أربع مرّات، وحرف السين، مورداً إيّاه خمس مرات، وكأنّ همّه الأكبر كان فقط تكرار هذين الحرفين وحشدهما في الشطر الأول من البيت، ولا يخفى على القارئ مـــا فـــي النطق بذلك الشطر من الثّقل.

وبالإضافة إلى ما ذُكِر من استعمال الصاحب الحروف التي ينبـــع أحـــدُ مجريي أصواتها من رويّ القافية، وينبع مجراها الآخر من قاع البيت أو قراره، فقد لجأ الصاحب – من أجل توفير الموسيقى الداخليّة في شعره – إلى عدّة ألوان من التكرار الحرفيّ، هي:

الأول: إيرادُ الرباعيّ الذي جاء من الثنائيّ المكرّر:

لقد استعمل الصاحب في أشعاره الرباعي الذي جاء من الثنائيّ المكـــرّر. وتمتلك هذه المفردات لدى الشاعر رنيناً موسيقياً جاءها من تكرار المقطـــع[٥٥]، ولعلّ من أسباب عناية الصاحب بهذا اللون من التكرار إلحاحـــه علـــى طلـــب الموسيقى الداخليّة للمفردات، ومن ذلك قوله[٥٦]:

سَـــيَشْهَدُ أبنـــاءُ المفـــاخِرِ كُلُّـــهُم بـــأنّ مضيـــعَ الأكرميـــن مضَيَّـــعُ
يُزعزعُكَ الواشُونَ عَن حَوْمَةِ العُلَى وكانَ بعيداً أنْ يُزعـــزَعَ لَعْلَـــعُ[٥٧]

فقد جاء الصاحب – في البيت الثاني– بكلمتي "يُزَعْزِعُك" و"يُزَعْزَعُ"، وهما مضارعا "زَعْزَعَ" و"زُعْزِعَ"، حيث حرفا الزاء والعين مكرّران، وقد أكسب هذا التكرار البيت قيمة صوتيّةً وتناغماً موسيقياً جميلاً.

الثاني: استعمال الحروف التي تدلّ على القوّة:

لقد عَمَدَ الصاحب في بعض أشعاره إلى بعث الموسيقى الصاخبة، والنغمات القوية المجلجلة التي تقرع آذان السامعين كالطرقات القوية المتتالية، وذلك باستعماله الحروف التي تدلّ على القوة وتوحي بالشدّة، ومن ذلك قوله في عليّ بن أبي طالب[٥٨]:

ألا يُقَدَّمُ والفَضائلُ شُهَّدٌ ... والفَخْرُ أقْعَسُ مشرقُ العِرْنينِ[٥٩]
وتُراق مهجتُهُ ويُقتَلُ نَسْلُهُ ... وتُباحُ مُهْجَتُهُ لشَرِّ قَطِينِ[٦٠]
أجْرى الشقِيُّ دَمَ الوصيِّ فَشَقَّقَتْ ... حِلَلَ الجِنانِ أكُفُّ حُورِ العِينِ
وكَذَا الدعيُّ ابنُ البَغِيِّ عدا على ... ولَدِ النبِيِّ بِحِقْدِهِ المدْفُونِ

يعتمد الصاحب في هذه الأبيات على تكرار حرف القاف، وهو حرف شديد الوقع[٦١]، وقد ذكره في البيت الأول ثلاث مرات، مرة في الصدر، ومرتين في العجز، وفعل ذلك في البيت الثاني، إذ كرّر "القاف" ثلاث مرّات أيضاً، إلاّ أنّه يعكس الوضع، فيجعله مرتين في الصدر ومرة واحدة في العجز، ويردّده في البيت الثالث أربع مرات في الصدر فقط، وكأنه يشير بهذا الحشد في صدر البيت إلى موقف صعب، وجريمة بشعة، تتمثل في ما فعله ذلك الخارجي من قتله أمير المؤمنين علياً كرّم الله وجهه. وقد قرن الصاحب هذا الحرف "القاف" بحرف العين. ومن المعلوم أنّ الإكثار من الحروف الحَلْقيّة كالعين والقاف يناسب جوّ القوة والحرب[٦٢]، ولذا فقد كرر الصاحب حرف العين في البيتين

الأول والأخير.

ومما يزيدُ في موسيقى هذه الأبيات، التضعيفُ، كما في "يُقدّم" و"شُـــهّد"، وتضعيف الياء، والتشاكل الصوتيّ بين كلمتي "الشقيّ" و"الوصـــيّ" فـي البيـت الثـالث، وكذلك الكلمات المضعّفة الياء في البيت الأخـير، المتشاكلـة صوتـاً ونغمة، وهي "الدعيّ، البغيّ، النبيّ"، ممّا أكسبها جوّاً موسيقياً متوازناً، يُشْعِرنـا بعِظَم هذه الأحداث، وبشاعة ما لحق بآل البيت الكرام. وبهذا "تكون الموسـيقى هي السـحر في الشعر، فهي تحدث تغيّراً في أسلوب الوجدان، وكل نغمة تصلنا منها تؤثّر في إدراكنا، وترتفع معها نغمات عاطفية في نفوسنا"(٦٣).

ويقول الصاحب في عليّ أيضاً(٦٤):

مَـنْ بأسُـهُ لا بـأسَ إنْ عَظّمتَـهُ ... عَـنْ أنْ تُقـاسَ بقَـدْرِهِ الأنـدادُ
عَجِبَتْ ملائكـةُ السـماءِ لحَرْبِـهِ ... في يـوم بَـدْرٍ والجِـهادُ جِـهادُ
إذْ شاهَدَتْـهُ والمنـونُ تُطيعُـهُ ... فيمَـنْ يَـهُمُّ بخَطْفِـهِ ويكـادُ
فَحكـاهُ عَنْـهُمْ جُـبْرئيلُ لأحْمَـدٍ ... إسنادُ مَجْدٍ ليْـسَ فيـهِ سِـنَادُ (٦٥)
صَرَعَ الوليدَ بموقِفٍ شابَ الوليـ ... ـدُ لِهَوْلِهِ وتَهاوَتِ الأعْضـادُ(٦٦)
وأذاقَ عتبـةَ بالحسـامِ عُقوبـةً ... حُسِمَتْ بـها الأدواءُ وهـي تـلادُ
وعدا على عشرينَ يعتزّون بالـ ... ـعُزّى فجـادُوا بالحيـاةِ وبـادوا
مِنْ كُلِّ أبْلَجَ مِـنْ قُريـشٍ سَـيِّقُهُ ... مِنْ فوق أكنـافِ الزمـانِ نِجـادُ
أخْلافُ حَرْبٍ أُرْضِعُـوا أخْلافَـها ... فكأنّـهم لحروبِـهمْ أولادُ
قَـوْمٌ إذا رَمَـقَ الزّمـانُ مَكانَـهُمْ ... أقْعَى وقـالَ: المـوتُ والمرصـادُ

يكرّر الصاحب – في أبياته هذه – بعضَ الحروف ذات الوقـع الشديـد، كالهمزة، والقاف، ممّا أكسب الأبيات موسيقى قوية صاخبة تتناسب وعنف هـذا

الموقف الحربيّ، حيث يصوّر لنا الصاحب ما فعله عليّ كـرّم الله وجهـه فـي معركة بدر. وقد لطّف من عنف هذه الموسيقى ورود بعض حـروف الصفـير وهي "السين" و"الصاد" و"الزاء"، وهي حروف رقيقة تكرّرت في الأبيات، حيـث ترددت في الأبيات الأول، والرابع، والسـادس، والسابع، والعاشر. ومما نجـده في الأبيات أيضاً تجمّع حرف الجيم في البيت الثاني، وتكراره في كل من البيتين الرابع والثامن، وهو تكرار أكسب الأبيات الموسيقى وزاد في إيقاعها الداخليّ.

ويقول الصاحب من القصيدة نفسها[٦٧]:

واذكُرْ – لَعَمْرُ الله – عَمْراً[٦٨] عندما أَوْرَدْتَـهُ إذْ أعْـوَز الإيـرادُ
جَبُـنَ الجميـعُ ولا جُمُـوعَ تطيقُـهُ والشّـرُّ مِنْـهُ مُبْـدَأٌ ومُعَـادُ
بَـدَّدْتَ شَمْـلَ الكـافرينَ بِصـارمٍ فـي حَـدِّهِ الإشْقَـاءُ والإسْـعادُ

نلاحظ أنّ حرفَ الدال قد تكرر في هذه الأبيات، وهـو مـن الأصـوات الشديدة الانفجارية، فتولّدت عنه موسيقى صاخبة مجلجلة تخدم الصورة والمعنى اللذين يعبّر عنهما الصاحب، وهما يتمثّلان في قتْل عليٍّ عَمْراً وتفريقـه جمـوع الكافرين بسيفه الصارم، وكأننا في البيت الثالث ننظر إلى علـيّ وهـو يصـول ويجول متحركاً يميناً ويساراً بقوة وشدة، وقد فرّق جموع الكافرين، ففرّوا أمامه طالبين النجاة بأرواحهم.

الثالث: استعمال حروف المدّ:

لقد لجأ الصاحب – من أجل توفير الموسيقى في أشعاره – إلى اسـتخدام حروف المدّ بشكل كبير، وهي "الألف، والواو، والياء"، وتكرار هـذه الحـروف يهب السامع قيمة صوتيّة عظيمة، عندما تناسبها حركة مـا قبلـها، فتتمخّـض لانطلاق الصوت مسافة أكبر، ويلمس السامع لها تطريباً تطيب به النفس، ويأنس

إليه السمع والوجدان[٦٩].

وتَنبُع الأهمّيّة الموسيقيّة لهذه الحروف من كونها هي الحروف "التي تفسح المجال لتنوّع النغمة الموسيقيّة للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة لسعة إمكاناتها الصوتيّة ومرونتها"[٧٠]. فأصوات المدّ إذن أصوات موسيقيّة منتظمة قابلة للقياس، ولها القدرة على الاستمرار، ويرجع ذلك إلى أنّ الهواء عند مروره أثناء النطق بها يمرّ حراً من غير أن يكون هناك احتكاك أو إعاقة[٧١]، ولعلّ ما زاد في قدرة هذه الأصوات على قوّة الإسماع والإنتظام الموسيقيّ أنّها أصوات مجهورة بشكل عام"[٧٢].

يقول الصاحب لمّا كنّى المنجّمون عما يعرض له في سنة موته[٧٣]:

يا مالكَ الأرواحِ والأجسامِ ... وخالقَ النُجومِ والأحكامِ
مدبّرَ الضياءِ والظلامِ ... لا المشتري أرجوه للإنعامِ
والعِلْمُ عندَ الملكِ العَلاّمِ ... يا ربِّ فاحفظني من الأسقامِ
ووَقّني حوادثَ الأيامِ ... وهُجْنَةَ الأوزارِ والآثامِ

يتبيّن لنا – في أبيات الصاحب هذه– سيطرةُ حروف المدّ، وهي "الألف" و"الواو" و"الياء"، وبخاصّة الألف، التي هي أخفُّ هذه الحروف، وتُعَدُّ حروف المدّ أخفَّ الحروف جميعها، لأنّها أوسعُها مَخْرجاً[٧٤]. وقد أكسبت حروف المدّ هذه الأبيات نغمةً موسيقيّة عذبة لترددها ومدّها. والصاحب يكثر من هذه المدود لما لها من صلة نفسية به، إذ إنها تمنحه راحة لقلبه بمدّ نَفَسِه، وراحة لأذنه بطيب النغم، ولأنها تعطي الشاعر من تجاوب النظم مالا يعطيه توالي الحروف والحركات. وهذه المدات في الأبيات هي للتطريب والتنغيم، وهي تناسب آلام الشاعر وأحزانه التي يشعر بها بسبب ما ذكره المنجّمون، إذ إنّ

"المدود للتطريب هي بالشعر ألصق، لأنّ الشعر في الأعم وبخاصة العربي يمثّل غناء النفس أشواقها وآلامها وأفراحها التي تناسبها مدات الشجا والأسى والحنين، والأنين والسّراء والضراء[٧٥]، ولهذه الحروف فيما نرى دلالة فكرية معنوية إضافة إلي القيمة الموسيقيّة، فقوله: "مالك" يدلّ على هيمنة الله عزّ وجل، وامتداد ملكه، و"الأرواح" و"الأجسام" يدلّ مدُّهما على إبراز الشاعر هذه الأشياء والتركيز عليها، فالله تعالى مالك للأرواح والأجسام متحكّم بها، وخالق للنجوم مسيّر لها، متحكم بالمنجمين، وهو المدبّر للكون بضيائه وظلامه. ويتابع الصاحب تكرار المدود، فيدعو الله عز وجلّ أن يحفظه من الأسقام، وأن يجنّبه المصائب وحوادث الأيام، والأوزار والآثام. ويتضّح لنا وجود غلاف من الحزن والألم يغلّف الأبيات، كما يتبيّن لنا أيضاً إيمان الشاعر بالله سبحانه وتعالى، واعتماده عليه، وهذا ينسجم مع ما نجده في العصر الحديث من أنّ الشعراء "آمنوا بأنّ الموسيقى الشعريّة تعبيريّة إيحائيّة، تضفي على الكلمات أقصى ما يستطاع التعبير عنه من معنى، وأيقنوا بأنّ الكلمات أصواتٌ، ودلالةٌ الأصوات موسيقيّة إيحائية قبل أن تكون تعبيريّةً وصفيّةً"[٧٦].

ويقول الصاحب في آل البيت الكرام[٧٧]:

إذا تَراخَى مديحي آلَ يسينا ... وجَدتُ في القلْبِ أحْزاناً أفانينا

يا طبْعُ فِضْ بمديحِ الطاهرين ولا ... تَغِضْ وجَدِّدْ ثَناءً للوَصيّينا

فَلَسْتُ أطْلُبُ رُوحَ الخيْرِ مُجتَمِعاً ... إلاّ بِحُسْنِ وَلاءِ الطالبيّينا

الحَمْدُ للّهِ أنْ هُديتُ إلى ... مَحبَّةِ السَّادَةِ الغُرِّ الميَامينا

حُبُّ النبيِّ وأهلِ البَيْتِ مُعْتَمَدِي ... إذا الخُطُوبُ أسَاءَتْ رأيَها فينا

أيا ابنَ عَمِّ رَسولِ الله أفْضَلَ مَنْ ... سَادَ الأنَامَ وساسَ الهاشميّينا

يا مِدْرَةَ الدينِ يا فَرْدَ اليقينِ أصِخْ ... لِمَدْحِ مَوْلىً يَرى تفضيلكُم دِينا [٧٨]

أنْتَ الإمامُ ومنظورُ الأنَامِ فَمَنْ ... يَرُدُّ ما قُلْتَهُ يُقْمَعْ بَراهِينا

هذه الأبيات متناغمةٌ موسيقياً، وذلك بسبب تكرار حروف المـــدّ الثلاثـــة "الألف"، و"الواو"، و"الياء" التي أخذت أصداؤها تتجاوب في الأبيات، وقد تفرّقت فيها ووزّعت على أبعاد دقيقة التصويت، وذات تناسب واضح جليّ، مـــع تدفّـــق وجدان الشاعر في التعبير عن مدحه لآل البيت وفخره واعتزازه بهم، وبخاصـــة أمير المؤمنين عليّ بن أبي طالب كرّم الله وجهه. وهذا التكرار لأصوات المـــدّ أكسب الأبيات موسيقى حزينة، مما يدلّنا على أنّ الموسيقى اللفظية وسيلة مهمـــة لنقل المشاعر والأحاسيس والانفعالات بشكل دقيق[٧٩].

ومما زاد في موسيقى هذه الأبيات – بالإضافة إلى التوزيع الدقيق للمـــدود فيها – اشتمال كلّ قافية من القوافي على مدّين اثنين، هما: "اليـــاء" و "الألـــف"، حيث جاءت الألف للإطلاق، وهذا ما أكسب الأبيات موســـيقى حزينـــة تنطـــق بالأسى واللوعة، فاختتام الأبيات بهذه الألف المتصلة بالنون وقبلها الياء أكســـبها نغمة موسيقيّة، وزاد في الترنّم فيها، وهذا أمر معروف لدى الباحثين. يقول جلال الدين السيوطي[٨٠] متحدّثا عن فواصل آيات القرآن الكريم "كثر في القرآن الكريم خَتْمُ الفواصل بحروف المدّ واللين وإلحاق النون، وحِكْمتُه وجـــود التمكّـــن مـــع التطريب بذلك" كما قال سيبويه[٨١]: "إنهم إذا ترنّموا يلحقون الألف والياء والنون، لأنّهم أرادوا مدّ الصوت، ويتركون ذلـــك إذا لـــم يـــترنّموا"[٨٢]. ولا يخفـــى أنّ استعمال الصاحب ألف الإطلاق في النهاية له صلة وثيقـــة بـــالمعنى، إذ يعـــبّر الصاحب بذلك عن استمرار أحزانه وامتدادها، كما أنّ استعمال صـــوت النـــون وتكراره يعني "الغُنّة والغمّة، والأنّة والأنين"[٨٣]، وهو تكرار يضفي على البيـــت موسيقى هادئة[٨٤]، ولا غرابة في نقل الموسيقى للمعاني والأفكـــار إذ "تتســـاب الموسيقى في أبيات القصيدة، فتُحدِث أنغاماً تُسهم في الكشف أو التعبير عن الجوّ النفسي للشاعر، والتجربة الشعوريّة، وما تنطوي عليه من عواطف وانفعـــالات

وأفكار تختلج في نفس الشاعر، وتعمل على نقلها وإيصالها إلى الآخرين، فتُحدث فيهم انفعالاً يختلف قوة وضعفاً حسب استجابتهم لها، وبتنوّع العواطف والمعاني تتنوّع الموسيقى"[٨٥].

الرابع: استعمال بعض حروف الزيادة:

يستعمل الصاحب إضافة إلى حروف المدّ بعض حروف الزيادة المجموعة في قولنا "مَنْ سألته"، وهي حروف تقارب حروف المدّ في إفساح المجال لتنوّع النغمة الموسيقيّة للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة، وذلك بسبب مرونتها وسعة إمكاناتها الصوتيّة وخصائصها الصوتيّة المواتية[٨٦]، ومن ذلك قول الصاحب في عليّ كرّم الله وجهه[٨٧]:

وإذا انتميتُ إلى العلوم رأيتُهُ ... قَرْمَ القُرومِ يَفوقُ كلَّ البُزّلِ[٨٨]
ويقومُ بالتنزيلِ والتأويل لا ... تَعْدُوهُ نُكْتَةُ واضحٍ أو مُشْكِلِ
لولا فتاويهِ التي نَجَتْهُمُ ... لتَهالكوا بتَعَسُّفٍ وتَجَهُّلِ
لم يسألِ الأقوامَ عنْ أمْرٍ وكَمْ ... سألُوهُ مُذْرعِينَ ثَوْبَ تَذَلُّلِ
كان الرسولُ مدينةً هو بابُها ... لو أثْبَتَ النُّصّابُ قَوْلَ المرسَلِ[٨٩]
قَدْ كانَ كرّاراً فَسُمِّيَ غَيْرُهُ ... في الوقْتِ فرّاراً فَهَلْ مِنْ معْدلِ
هذي صُدورهُمُ لبُغْضِ المصطفى ... تَغْلي على الأهلينَ غَلْيَ المِرْجَلِ
نَصَبَتْ حُقُودُهُم حُروباً أدرجَتْ ... آلَ النبيِّ على الخُطوبِ النُّزّلِ

فقد كرّر الصاحب حروف الزيادة، ومن ذلك حرف "النون"، إذ ردّده مرتين في كل من الأبيات الأول، والثاني، والرابع، والخامس، والسادس، والثامن، وثلاث مرات في كل من البيتين الخامس والثامن. وكرّر حرف التاء، مردّداً إيّاه مرّتين في البيت الأول، وأربع مرات في البيت الثاني، وستّ مرات

في الثالث، ومرّة في كل من الأبيات الرابع والخامس والسادس، ومرتين في البيت الأخير. وكرّر حرف الميم بدرجات متفاوتة بلغت في البيت الرابع وحْده أربع مرات. وقد ساد حرف اللام الأبيات، حيث أورده الصاحب سبع مرات في البيت الأول، وست مرات في كل من الأبيات الثاني والثالث والرابع والثامن، وأورده سبع مرات في البيت الخامس، وثلاث مرات في البيت السادس، وتسعاً في البيت السابع. وما كان هذا التكرار لهذه الحروف على هذا النطاق الواسع إلاّ لإيجاد الموسيقى الشعريّة المؤثرة التي تطرب الآذان لسماعها.

وهكذا يتّضح لنا أنّ تكرار الصاحب الحروف في مفرداته الشعريّة لم يكن عبثاً ودونما هدف، وإنّما جاء لإكساب أشعاره إيقاعاً جميلاً وموسيقى عذبة مؤثرة معبّرة، تصوّر من خلال انسيابها وتجاوب نغماتها أحاسيس الشاعر وانفعالاته تجاه الموضوعات التي يعبّر عنها.

ثانياً: تكرار الكلمات:

يعدّ تكرار الكلمة في النصّ وتكرار الجملة في السياق ذا أثر عظيم في توفير الجانب الموسيقيّ، ولهذا التكرار من القيمة السمعية ما هو أكبر مما هو لتكرار الحرف الواحد في الكلمة أو في الكلام(٩٠). ويُقصد بالتكرار هنا شيئان، هما:

أ- تكرار الكلمات بالمعنى نفسه.
ب- بعض الفنون البديعية المعتمدة على التكرار.

أ- تكرار الكلمات بالمعنى نفسه:

لقد عمد الصاحب من أجل توفير الموسيقى في شعره إلى تكرار الألفاظ من دون تغيير المعنى، وهذا يشمل عدّة ألوان من التكرار هي:

الأول: تكرار كلمة أو أكثر من صدر البيت في صدور أبيات متتابعة:

لقد لجأ الصاحب في بعض أشعاره إلى تكرار كلمة معينة في أول كل بيت لتعطي القصيدة نغمة معينة تزيد في موسيقاها، ومن ذلك قوله(٩١):

سُـــقياً لسَـــــيْري مَعَـــــهُمْ ... وجُمْـــلُ تَخْـــدُو بـــــالجَمَلْ
مـــن قَبْـــلِ أنْ كَـــدَّ الزمَـــا ... نُ أهلَـــها ولـــم يَمَـــلّ
سُـــــقْياً ورعْيـــاً للذيـــــــ ... ـــنَ جَـــهَّزُوا ذات الحُلَـــلْ
سُـــقْياً لـــــهُمْ وإنْ جَلَـــوْا ... عـــن الديـــارِ والحِلَـــلْ(٩٢)

فتكرار كلمة "سقياً" زاد في نغمة هذه الأبيات، وقوّى جرس المفردات فيها، إضافة إلى ما اشتمل عليه من الأثر الخطابيّ المتمثل في تقوية مشاعر الحنيـــن والتشوّق.

وقد كرّر الصاحب في بعض أشعاره كلمتين في مطلع كل بيت، ومن ذلك قوله في عليّ كرّم الله وجهه(٩٣).

أنـتَ الـذي أنحـى علـى الـــ ... ـــمـارقِ كـــالحتفِ أطـــلْ
أنـــتَ الـــذي يُـــبرِدُ مِـــن ... شيعتِـــهِ نـــارَ الغُلَـــلْ
أنـــتَ الـــذي نَحّـــاهُمُ ... والحَـــرْبُ تُزْجَـــى بـــالشُعَلْ
أنـتَ الـذي سـادَ الـورى ... مـن غـير ليـت ولعـل
أنـتَ الـذي لـم يُـرَ قَـطْ ... ـطُ سـاجداً نَحْـوَ هُبَـلْ
أنـتَ الـذي ألقـى علـى ... أعدائـهِ أثْقَـلَ كَـلْ(٩٤)
أنـتَ الـذي لـولاه مـا ... فـارقَتِ البيـضُ الخِلَـلْ(٩٥)
أنـتَ الـذي يَنْـهَلُ مـن ... شـرْبِ المعـالي ويعـل

أنــتَ الــذي يُدعـــــى بِبَحْـــــــ ـــــرِ العِلـم والقــومُ وشَـــلُ[٩٦]

يبدو لنا – في هذه الأبيات – ذلك التناغمُ الموسيقيّ البديع والإيقاع الجميل الذي تطرب الأذن لسماعه، وتلتذُّ به الأفئدة والنفوس، فقد حقّق الصاحب بتكراره الألفاظ هذا التطريب العجيب، فما تكاد موسيقى البيت تنتهي وتستقرّ في الأسماع حتى تعود ألحانُها المؤثّرة تتردّد في صدر البيت اللاحق، وهكـــذا إلـــى نهايـــة الأبيات، ممّا يجعل الأبيات سلسلة من الموجات الصوتيّة والنغمـــات الموســيقيّة المتصلة التي لا تنتهي إلاّ بعد أن تكون قد بلغت من المستمع مبلغاً عظيماً.

الثاني: تكرار صدر البيت كاملاً في صدور أبيات متتابعة:

لقد كرّر الصاحب صدر البيت كاملاً في صدور أبيات متتابعة، وهو لـــون من ألوان التكرار النغمي[٩٧]، ويراد بهذا النوع من التكرار تقوية الجَرْس. ومـــن ذلك قول الصاحب في عليّ كرّم الله وجهه[٩٨].

لم يعلموا أنَّ الوصـــيَّ هـــو الـــذي غَلَبَ الخَضَارِمَ كُلَّ يومِ غِـــلابِ[٩٩]
لم يعلموا أنَّ الوصـــيَّ هـــو الـــذي آخَـــى النبـــيَّ أخُـــوَّةَ الأنجـــــابِ
لم يعلموا أنَّ الوصـــيَّ هـــو الـــذي سَـــبَقَ الجميـــعَ بسُـــنَّةٍ وكتـــــابِ
لم يعلموا أنَّ الوصـــيَّ هـــو الـــذي لم يَـــرْضَ بالأصنـــامِ والأنْصـــابِ
لم يعلموا أنَّ الوصـــيَّ هـــو الـــذي آتى الزكاةَ وكانَ في المحراب[١٠٠]
لم يعلموا أنَّ الوصـــيَّ هـــو الـــذي حَكَمَ الغديرُ لهُ علـــى الأصْحـــابِ
لم يعلموا أنَّ الوصـــيَّ هـــو الـــذي قَدْ سَامَ أهْلَ الشرك سَـــوْمَ عـــذابِ
لم يعلموا أنَّ الوصـــيَّ هـــو الـــذي أزرى ببدرٍ كُلَّ أصْيَـــدَ آبـــي[١٠١]
لم يعلموا أنَّ الوصـــيَّ هـــو الـــذي تَـــركَ الضـــلالَ مُقَلَّـــلَ الأنيـــابِ

فالتكرار – في هذه الأبيات – لتقوية النغم، إذ إنّنا نستطيع من حيث المعنى أن نحذف صدور الأبيات، ونعطف عجز كل بيت على عجز البيت الذي يسبقه، إلاّ أنّ أهميّة هذا التكرار تنبع من قيمته الموسيقيّة المتمثّلة في إيجاد ذلك اللحن الناتج عن تكرار صدور الأبيات، وما يُشيعُهُ ذلك في الأبيات من إيقاع أخّاذ وموسيقى عذبة رقيقة.

الثالث: تكرارُ الكلمة ذات النغمة الخاصة:

وقد يردّد الصاحب الكلمة ذات النغمة الخاصة في البيت أكثر من مرة، مما يؤدي إلى تكرار جَرْسها وانضمام بعضه إلى بعض، فتحدث في النهاية الأثر الموسيقيّ المطلوب، ومن ذلك قوله[١٠٢]:

هُنَنْتَـــــــــهُ هُنَنْتَـــــــــهُ شَمْـسَ الضُّحَـى بَـدْرَ الدُّجَـى
فَسَـــــــمُهِ مُحَسِّـــــــناً وَكَنِّـــــهِ أبـــا الرجـــا

فالصاحب يكرّر كلمة "هُنَنْتَهُ"، وقد أوجد هذا التكرار نوعاً من التناغم اللفظي في صدر البيت الأول، ما لبث أن امتدّ حتى شمل البيت بشطريه، كما أنّه قوّى جرس الألفاظ. وممّا زاد في موسيقى الألفاظ تشديد حرف النون، ممّا يوحي بالقوّة، والتأكيد، وشدّة الوقع، وعِظَم الأثر في النفس، فكأنّما هذا التضعيف للنون ضرباتٌ قوية مجلجلة ذات أثر قوي في النفس والسمع. وقد جمع الصاحب هنا بين التكرار والتشديد، وهما من التمييزات المتعلقة بالصوت، وهي التي يمكن أن تُتّخذ أساساً للوزن والإيقاع، إذ إنّها تسمح بتمييزات كمية في الصوت، فتفاوت التكرار قد يعظم، وقد يقل[١٠٣].

الرابع: إعادة كلمة أو أكثر من عجز البيت:

لجأ الصاحب إلى استعمال هذا النوع من التكرار، فكثيراً ما عمد إلى كلمة

ذات مدلول قويّ واردة في عجز بيت شعريّ فكرّرها في صدر البيت اللاحـــق، ومن ذلك قوله(١٠٤):

مـــالي أرى قومـــاً إذا سَـــــمِعوا ... يَوْمـــاً بِفَضْـــلِ أكـــــابرٍ زُهْـــرِ
فَضْـــلِ النبـــيِّ وفَضْـــلِ عِتْرَتِـــــهِ ... نَظَرُوا إلـــيَّ بـــأعيُنٍ خُـــزْرِ(١٠٥)

فقد كرّر الصاحب كلمة "فَضْل" الواقعة في عجز البيت الأول كرّرها فـــي صدر البيت الثاني، وهو لا يقصد من هذا التكرار تقوية الجانب الإنشائي المتمثل في إعجابه بفضل هؤلاء الأكابر، وهم الرسول الكريم، وآل بيته الكرام، وإنّمـــا عمد إلى تقوية النغم والجرس على سبيل الترنّم، فهو يؤكد نغم البيـــت الســـابق ويصله بنغم البيت اللاحق.

ومن ذلك قول الصاحب أيضاً(١٠٦):

حَتّى إذا خَطَّ المشِـــيبُ بعـــارضي ... خَـــطَّ الإنابَـــةِ رُمْتُـــــها بِتَبَتُّـــــلِ
وجَعَلْتُ تكفـــيرَ الذّنـــوبِ مَدائحـــي ... فـــي ســـادَةِ آلِ النبـــيِّ المرسَـــــلِ
في سادةٍ حَـــــازُوا المفَـــاخِرَ قَـــادَةٍ ... وَرَقَوْا الفَخَارَ بِمِقْوَلٍ وبِمِنْصَلِ(١٠٧)

يكرّر الصاحب – هنا – قوله في "سادة" في صدر البيت الثالث، وكان قـــد ذكره أولاً في عجز البيت الثاني. ومع أن هذا التكرار جاء لغرض خطابيّ هـــو تقوية الإعجاب بهؤلاء السادة، والإمعان في بيان فضائلهم وتوكيدها، إلاّ أنّ لـــه قيمة صوتيّة موسيقيّة حيث إنّه أفاد المعنى قوّة بتقوية النغم، ووصْـــل موســـيقى البيت الثاني بموسيقى البيت الثالث، فما تكاد موسيقى البيت الثاني تستقر في سمع السامع حتى يُكَرَّرَ جزء منها ويُرجَّعَ في البيت اللاحق، فيكون ذلك الجزء حَبْـــلَ الوصل المتين الذي يشحذ ذهن السامع وسمعه من جديد لاستقبال نغم جديد هـــو

ترجيع للنغم السابق وامتداد له.

ومن هذا النوع من التكرار قول الصاحب في عليّ كرّم الله وجهه(١٠٨):

رُوحـــي فـــــداءُ أبـــي تُـــرا ... بِ إنَّـــهُ بَحْـــــرُ الفَوائِـــــدْ
بَحْـــرُ الفَوائِـــــدِ والعَـــــوَا ... ئِـدِ والمنـــاصبِ والمراشـــدْ(١٠٩)

فالصاحب يقوّي النغم ويؤكّده في بيتيه هذين بتكرار "بحر الفوائد" في بداية صدر البيت الثاني، ومما يزيد في موسيقى البيتين هذا التجنيس بيـــن "الفوائـــد" و"العوائد"، ووحدة الوزن فيما بينهما، وكذلك الحال في "المناصب" و"المراشد".

ب- بعض فنون البديع المعتمدة على التكرار:

نجد في أشعار الصاحب بعض أنواع البديع المعتمدة على التكرار، وقـــد استعمل الصاحب هذه الفنون لإحداث الأثر الموسيقيّ المطلوب، وذلك يشمل مـــا يأتي:

أولاً: تشابه الأطراف:

لقد استعمل الصاحب هذا اللون من البديع القائم على التكرار الذي يتمثّـــل في إعادة قافية بيت سابق من القصيدة في صدر بيت لا حق له، وهو الذي يُسمّيه البلاغيون تشابه الأطراف(١١٠)، وهو يسهم في تقوية النغم أيضاً، إذ إنّه يؤكد نغم القافية ويصله بنغم البيت التالي"(١١١). وللصاحب بن عبّاد قصيدة يبلغ عدد أبياتها ثلاثة وثلاثين بيتاً جاءت جميعها ما عدا البيت الأول بطبيعة الحال على تشابـــه الأطراف، ونحن نورد هنا معظم هذه القصيدة لبيان ما لتشابـــه الأطـــراف مـــن الأهميّة النغمية الموسيقيّة، يقول الصاحب(١١٢):

مَشِيبٌ عَـراهُ لـوْ يَـدُومُ مَشِيـبُ ... مَشِيبٌ بِهِ ثَوْبُ الرشادِ قَشِيـبُ[113]

قَشِيبٌ ولكنْ يخلـقُ المـرءُ عِنـدَهُ ... ويلقى ضروبَ الأنسِ وهو مريـبُ

مُريبٌ إذا ما قيل هَلْ تذكرُ الظُبـا ... وعَهْدي بِجَنْـبِ الجـانبين يَطِيـبُ

يَطِيبُ وتَغْـدَادٌ كَـزَوْرَةَ مُعْجِـبٍ ... لعَاشِقِـهِ والـزَّوْرُ مِنْـهُ عَجِيـبُ

عَجِيبٌ وقَد حَنَّتْ لِزَوْرتِـهِ الدُّجـى ... فُـؤاداً سَـقيماً أو يكـونُ طبيـبُ

طبِيـبٌ ولكـنَّ الحبيـبَ طَبِيبُـهُ ... يُناديهِ مَنْ يـهوى وليـسَ يُجِيـبُ

يُجِيبُ إذا أنْحـى إجابـةَ مُعْـرِضٍ ... فَقَلْبي لعَينـي بالدمـاءِ قَلِيـبُ[114]

قَلِيبٌ حَكـى بَـدْراً وكـانَ قَلِيبُـهُ ... يَفُـورُ دمـاءً والدّمـاءُ صَبِيـبُ

صَبِيبٌ تَحـدَّى ذا الفَخَـارِ بِخَيْلِـهِ ... علي وأنى للوصـي ضريـب[115]

ضَرِيبٌ يُدانيهِ إذا حَمَـسَ الوغَـى ... وسهم الردى أنى يشـاء يصيـب

يُصِيبُ مِنَ الأبطالِ أرواحَها التـي ... ترد ظنون المـوت وهـي تخيـب

تَخِيـبُ فَلَمَّـا أنْ تَمَـرَ حَيْـدَرٌ ... فللحتف عود في الرجال صليـب[116]

صليبٌ كما أودى بعمرو ومَرْحَـبٍ ... وذلك نهج في القراع رحيـب[117]

رَحِيبٌ على كفِّ الوصيِّ وَضَيِّـقٌ ... إذا رامه غـير الوصـي يخيـب

يَخِيبُ وما عَضَّتْ على نابها الرّدى ... وأما إذا عضت فذاك نخيـب[118]

نَخِيبٌ وإنْ عَـدُوهُ نخْبَـةَ عَسْـكرٍ ... وكل أبي في القـراع خنيـب[119]

خَنِيبٌ سِوَى الطَّهْرِ الوصِـيِّ فإنَّـهُ ... يعانق شخص الموت ليـس يغيـب

يَغِيـبُ مُناويـهِ بِغَـرْبِ حُسَـامِهِ ... إلى حيث لا يلقى الحبيب حبيب[120]

حَبِيـبٌ إلـى قَلبـي التَشَيُّـعُ إنَّـهُ ... لكـل زكـي الوالديـن نصيـب

نَصِيـبٌ تَـهَاداهُ الملائـكُ بَيْنَـها ... وذو النصب مغلوب هناك حريب[121]

حَرِيـبٌ سَـلِيمٌ للجَحِيـمِ مُـهَيَّأٌ ... إذا حـان يـوم للمعـاد عصيـب

عَصِيبٌ على النُصَّابِ لكنَّ غُصْنَـهُ ... على الشيعة المستمسكين رطيـب

رَطِيبٌ وَعُودُ النصْبِ إذ ذاكَ يَابِسٌ ... فللنار فـي تلـك الجسـوم لـهيب

إنّ تشابه الأطراف – في هذه القصيدة – حاصل بين آخر البيت وأول تاليه حيث يكون التكرير ربطاً محكماً لتوثيق الغرض المقصود بالتعبير"(١٢٢).

وقد جاء تشابه الأطراف هذا متحد المعنى بين الكلمتين المكرّرتين. وهذا الاتحاد في المعنى عظيم الأهميّة إذ إنّه أعْوَدُ على الغرض بفائدة التقرير وتوثيق الربط بين أوصال الكلام، فلا يبقى للتكرير مع اختلاف المعنى بالذات إلاّ القيمة السمعية العائدة على الجرْس"(١٢٣).

وهذا التكرار للمفردات على وجه تشابه الأطراف فيه تركيز لمدلول المكرّر وتنويه به، يجذب النفس ويشدّها إلى المستأنف من أخباره، فقد تحدّث الصاحب في هذه القصيدة عن عدّة أشياء، منها ثوب الرشاد، ودموع الصاحب، وشجاعة عليّ كرّم الله وجهه، وحبّ الصاحب للتشيّع... إلخ.

وهذا التكرار يقوّي نغم القافية في كل بيت سابق، ويصله بنغم البيت التالي، مما يغني البيان والإيقاع. ومما يزيد في خفّة هذا التكرار على السمع ما نجده في ألفاظ الأبيات من اعتماد الصاحب على حروف المدّ الألف، والواو، والياء مما زاد في تناغم هذه الألفاظ وتجاوب أصداء موسيقاها خلال الأبيات.

ويذهب الدكتور عبد الله الطيّب المجذوب إلى "أنّ الطريقة التي كان يُلقى بها الشعر كانت لها صلة وثيقة بهذا النوع من التكرار"(١٢٤). ونحن نتّفق مع الدكتور المجذوب في قوله هذا، إلاّ أننا نرى أنّ هناك أسباباً أخرى تحمل الشعراء على الإتيان بهذا النوع من التكرار، فليس كلّ تكرار قائم على تشابه الأطراف، عائداً إلى طريقة إلقاء الشعر، وإنّما قد يعود ذلك إلى رغبة الشعراء في إظهار مقدرتهم وبراعتهم في نظم الشعر، ولعلّ الصاحب كان قد عمد إلى استعمل تشابه الأطراف لإظهار براعته الشعريّة، إذ إنّ هذا النوع من الكلام كما

لا يخفى يتطلّب من الشاعر الدقّة وحضور البديهة، والقدرة على التصرّف باللغة، بحيث يأتي ترديد الكلمة مناسباً للمعنى السابق والسياق اللاحق. ومن الناحية النغمية الموسيقيّة يكون هذا التكرار ذا وقع حسن في السمع، وذا موسيقى متدفقة، وفي هذا الإطار يقول غيورغي غاتشف Ghiyurghy Ghatshif معتبراً تشابه الأطراف ذا دور كبير في حفز الإبداع لدى الشاعر "ويتجلّى دور التكرار الذي يحفز الإبداع في ظهور المحسّنات الشعريّة مثل التكرار الاستهلاليّ anaphora، والتكرار الختامي epiphora، والترديد الذي هو مميّز نمطيّ للأغاني الشعبية، حيث تتكرّر نهايات الأشطر الشعريّة في بدايات الأسطر التالية"(١٢٥). فتشابه الأطراف فيه دلالة على قوّة عارضة الشاعر وتصرّفه في الكلام، وإطاعة الألفاظ له، ولا يخلو مع ذلك من حسن موقع في السمع والطبع، فإنّ معنى الشعر يرتبط ويتلاحم به، حتى كأنّ معنى البيتين أو الثلاثة معنى واحد(١٢٦).

وهكذا فإنّ المفردات تتناغم بين آخر البيت وصدر البيت اللاحق له، حيث إنّ الكلمات تتكوّن من الحروف نفسها، وتحمل المعنى نفسه، وبذلك فإنّ الموسيقى الناجمة عن تناغم المفردات تحمل اللحن الذي يريده الصاحب، والذي يصوّر من خلاله انفعالاته المختلفة. ولا عجب، فالصاحب يعيد القافية، "والقافية ظاهرة بالغة التعقيد، فلها وظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة أو ما يشبه الإعادة للأصوات"(١٢٧). وقد ازداد هذا التطريب الذي أحدثته القافية في آخر البيت عندما رُدّدتْ في أول البيت اللاحق، وبالإضافة إلى القيمة الموسيقيّة فإنّ لإعادة القافية في صدر البيت اللاحق قيمة معنوية، تتمثّل في كونها رابطة دلاليّة توثّق المعنى وتقوّيه.

ثانياً: ردّ العجز على الصدر(١٢٨):

ومن الفنون البديعيّة القائمة على التكرار في شعر الصاحب ردّ العجز

على الصدر، وقد استعمل الصاحب هذا الفنّ البديعي لإغناء أشعاره بالموسيقى، ومن ذلك قوله[١٢٩].

قَدْ قُلْتُ لَمَّـا مـرَّ يَخْطِـرُ ماشِيـاً والنـاسُ بيـن مُعَـوِّذ أو عَـاشِق
لم يَكْفِ ما صَنَعَـتْ شَقَـائِقُ خَـدِّهِ حتَّـى تَلَبَّـسَ حُلَّـةً بِشَقَـائِق

فقد ردّ الصاحب عجز البيت الثاني على صدره بأن كرّر في عجزه كلمة "شقائق" الواردة في صدره، ممّا أكسب البيت نوعاً من الموسيقى الشعريّة الداخليّة القائمة بين مفرداته، فربط بذلك بين موسيقى شطري البيت، إذ إنّ صدى أصوات صدره تردّد مُرجَّعاً في عجزه.

ويقول الصاحب أيضاً[١٣٠]:

حُـبُّ علـيٌّ لـي أمَـلْ ومَلْجَئِـي[١٣١] عِنْـدَ الوَجَـلْ
إنْ لـم يكـن لـي مـن عَمَـلْ فَحُبُّـهُ خَـيْرُ العَمَـل

نلاحظ في البيت الثاني أنّ ردّ العجز على الصدر أحدث نوعاً من الموسيقى الداخليّة قوياً وواضحاً، وذلك لوقوع الكلمتين "عمل" و"العمل" في النهاية، الأولى في نهاية الصدر، والثانية في نهاية العجز. فعلى الرغم من كوْن كل منهما نهاية لوحدة لفظية من المفردات إلاّ أنّهما بهذا التكرار قد أسهمتا في تقوية اللحمة بين الصدر والعجز، وفي زيادة الموسيقى في البيت كاملاً بحيث تترك أثرها الكبير في الأسماع.

ويقول الصاحب[١٣٢]:

لـوْ شُـقَّ قَلْبِـي يُـرى وَسْـطَهُ سَـطْرانِ قَـدْ خُطَّـا بـلا كـاتِبِ

العَـدْلُ والتوحيـدُ فـي جـانبٍ وحُبُّ أهـلِ البيـت فـي جـانبِ

يحرص الصاحب – في البيت الثاني – على تسخير طاقاته وبراعته الشعريّة في سبيل توفير عنصر الموسيقى، ولذا نجده يختتم صدر البيت بكلمة "جانب"، ثم يعود فيختتم بها عجزه، ولم يكتف الصاحب بذلك، بل أكسب الإيقاع درجة عالية من التنغيم، وذلك بأن اشتملت كلمة "جانب" على حرف المدّ "الألف"، ممّا أكسب البيت نغمات موسيقيّة طويلة بعيدة القرار، تمتدّ امتداد الألف في "جانب" و"جانب" إضافة إلى ما يوحي به المدّ من المعنى المتمثل في تمكّن حب أهل البيت من قلب الصاحب واستقراره فيه.

ويقول الصاحب أيضاً[١٣٣]:

يا سادتي من أهـلِ بيـتِ مُحمّـدٍ أنتُـم عتَـادي يَـومَ لَيْـسَ عَتَـادُ
كُـلٌّ لـه زادٌ يَـدِلُّ بِحَمْلِـهِ وَوَلاكُـمُ يَـوْمَ القِيَامَـةِ زَادُ

يَرُدّ الصاحب عجز البيت الثاني على صدره، وذلك بتكراره كلمة "زاد" التي ردّدها في كل من صدر البيت وعجزه، ولهذا التكرار القائم على ردّ العجز على الصدر "دلالة صوتيّة، لأنّ اللفظة التي ذكرت في الشطر الأول ما يكاد تردّد صداها ينداح حتى يتردّد مرة أخرى في الشطر الثاني، ومن شأن هذا الترديد أن يهب النص جمالاً موسيقياً، وهو أشبه بوثاق دقيق أو نغمة موحّدة تربط بين شطري البيت، بحيث يصبح عجزه وصدره كلاً لا ينفصل، ونغماً واحداً متّصلاً"[١٣٤]. ولهذا التكرار قيمة معنوية، فهو يشير إلى ما لآل البيت الكرام من المنزلة في نفس الصاحب، فحبّه إيّاهم وولاؤه لهم هما زاده الذي به يتقرّب إلى الله تعالى، ويرجو ثوابه يوم القيامة.

ثالثاً: المراجعة[١٣٥]:

ومن ألوان البديع الأخرى التي تعتمد على التكرار المراجعة[١٣٦]، وقد استخدم الصاحب هذا الفن البديعي لتوفير العنصر الموسيقيّ، ومن ذلك قوله[١٣٧].

قالوا ربيعُكَ قَد قَدِمْ ... فَلَكَ البِشَارَةُ بالنِّعَمْ
قُلتُ الربيعُ أخو الشتَا ... ء أم الربيعُ أخُو الكَرَمْ؟
قالوا الذي بنوالِهِ ... يُغْنَى المقِلُّ عَنِ العَدَمْ
قُلتُ الرئيس ابن العميـ ... ـدِ[١٣٨] إذاً، فقالوا لي نعم

فقد استعمل الصاحب – في هذه الأبيات – أسلوب المراجعة، أي السؤال والجواب، وهو معتمد في ذلك على التكرار، فقد كرّر كلمتي "قالوا" و"قلت"، ممّا أوجد إيقاعاً موسيقياً جميلاً جعل الأبيات مقطوعة موسيقيّة متلاحمة الأجزاء، وذلك فيما بين شطري البيت الواحد من جهة، والأبيات المتتالية من جهة أخرى.

وللصاحب قصيدة طويلة عدد أبياتها أربعة وستّون بيتاً جاءت جميعها معتمدة على أسلوب الحوار "قال" و"قلت" وجاءت أبياتها إلا تسعة منها معتمدة على المراجعة لوناً من ألوان التكرار، مما جعل الأبيات تترتّب على موسيقى داخليّة وتناغم داخليّ، فهي ذات أنغام متناسبة متساوقة، فما يكاد البيت يبدأ بكلمة "قالت" حتّى تتداح موسيقاها على الصدر الأول جميعه، ثمّ تتبعها كلمة "فقلت" في العجز، وما يكاد هذا التجاوب ينقضي حتّى نجده يتكرّر ثانية، وتتجاوب أنغامه في البيت اللاحق، وهكذا، ممّا يكسب الأبيات إيقاعاً متجدّداً وتناغماً متجاوباً عبر الأبيات المتعاقبة. ومن هذه القصيدة قول الصاحب[١٣٩]:

قالت: أبا القاسم استَخْفَفتَ بالغَزَلِ ... فَقُلْتُ: ما ذاك من هَمي ولا شَغَلي

قالت: أريـــدُ اعتـــذاراً مِنْـــكَ تُظْـــهِرُهُ ... فَقُلْتُ: عذراً وما أخشـــى مـــن العَـــذَلِ
قـــالت: أُلِـــحُّ علـــى تكريـــرِ مَسْـــأَلتي ... فَقُلْتُ: ما أنا عن رأيـــي بـــذي حِـــوَلِ
قـــالت: أريـــد رَشَـــاداً مِنْـــكَ أتْبَعُـــهُ ... فَقُلْتُ: سَمْعاً فـــإنَّ الرشْـــدَ مـــن قِبَلـــي
قـــالت: أبْنِـــهُ فـــإنِّي جِـــدُّ ســـامِعَةٍ ... فَقُلْتُ: كيفَ اجتمـــاعُ الشيْـــبِ والغَـــزَلِ
قالت: وكيف اقتضاك الشيْبُ تَرْكَ هَوَى ... فَقُلْتُ: في الشيب إدنَـــاءٌ مِـــنَ الأجَـــلِ
قالت: فما اختَرْتَ مِنْ دينٍ تَفُـــوزُ بِـــهِ ... فَقُلْـــتُ: إنِّـــي شيعـــيٌّ ومعـــتزلي
قالت: أقَلَّدْتَ أم قَدْ دِنْـــتَ عـــنْ نَظَـــرٍ ... فَقُلْـــتُ: كـــلاَّ فـــإنِّي واحِـــدُ الجَـــدَلِ
قالت: فكيف عرفْتَ الحـــقَّ هـــات بِـــهِ ... فَقُلْتُ: بـــالفِكْرِ فـــي الأقـــوالِ والعِلَـــلِ
قالت: فَـــهَلْ هـــذه الأجْســـامُ مُحْدَثَـــةٌ ... فَقُلْتُ: جِدّاً، وإنْ رُمْـــتِ الدليـــلَ سَـــلي
قـــالت: أريـــدُ دليـــلاً فيـــه مختصـــراً ... فَقُلْـــتُ: أنْ ليـــسَ فيـــها غـــيرُ مُنْتَقِـــلِ
قالت: فَهَلْ صانِعٌ تدعـــو إليـــهِ أجِـــبْ ... فَقُلْـــتُ: لا بُـــدَّ قـــولاً غـــيرَ ذي مَيَـــلِ
قالت: فَـــهَلْ مـــن دليـــلٍ فيـــهِ تَذْكِـــرُهُ ... فَقُلْتُ: بيـــتٌ بـــلا بـــانٍ مـــن الخَطَـــلِ
قالت: فَـــهَلْ هـــو ذو شيْـــءٍ وذو مَثَـــلٍ ... فَقُلْتُ: قَدْ جَلَّ عَنْ شيْـــءٍ وعَـــنْ مَثَـــلِ

إلى آخر القصيدة. ولا يخفى على الناظر ما في هذه الأبيات مـــن تنـــاغم داخلي ناجم عن هذا التكرار الذي يعتمد على المراجعة المتمثلة في الحوار.

رابعاً الجناس:

ومن البديع القائم على التكرار أيضاً الجناس، وهو عظيم الفائدة، إذ تتجـــه مهمته بالدرجة الأولى" إلى التلوين الصوتيّ. ومن بعد الى التلوين المعنوي"[١٤٠]، ويهمنا من هذا الجناس الجناس التامّ[١٤١] لأنّ فيه ترديداً أو ترجيعاً للكلمة نفسها.

وقد أكثر الصاحب من استعمال الجناس التام في شعره، وذلـــك لإيجـــاد الموسيقى الداخليّة، ومن ذلك قوله[١٤٢]:

أنَـاخَ الشيْـبُ ضيَقـاً لـــم أُردْهُ ولكـنْ لا أُطيـقُ لـــهُ مَـــرَدّا
رِداءٌ للـــردى فيـــه دليـــلٌ تَـرَدَّى مَـنْ بِـهِ يَومـاً تَـــردَّى

فقد أوجد الصاحب الموسيقى الداخليّة في هذين البيتين، وذلك باســتعمال التكرار المتمثّل في الجناس التامّ بين كلمتـــي "تَـرَدّى" و"تَـرَدّى"، حيـث أورد الصاحب الأولى منهما بمعنى هلك، و"ماتَ"، والثانية بمعنـــى "لبـس"، أي عـلا الشيبُ رأسَهُ وكَسَاهُ. فأحدث الصاحب بهذا التكرار تناغماً موسيقياً فـــي البيـت الثاني. ولا عجب، فالجناس التامّ "هو مستوى آخر من مســتويات التكـرار، إذ تُكرّر فيه الكلمة بأكثر من معنى، حتى يصير هذا التكرار إيقاعاً لازماً للإيقـــاع العامّ، وبهذا فإن الشاعر يلزم نفسه بما ليس ملزماً، وإنّما يفعل ذلك زيـــادة فـــي الجهر بالإيقاع الداخلي"(١٤٣).

ويقول الصاحب أيضاً(١٤٤):

لا تُـرجِّ إصْـلاحَ قَلْبـي بلَـــوْمٍ حَلَـفَ الجَفْـنُ لا اسـتَقلَّ بِلَـــوْمِ
وَهَـواهُ لَئـــن تـــأخّر عَنّـــي طولَ يَوْمي إنّي سَـيَحضُر يَومـي

يتحدّث الصاحب في البيت الثاني عن مدى حبّه محبوبـــه، مبيّنـاً أنّـهُ لا يستطيع أن ينساه ولا أن يكفّ عن هواه، وقد بلغ الأمر بالصاحب أن يعلن أنّـــه سيموت إن تأخّر هوى محبوبه عنه يوماً واحداً. وهو يبدو حريصاً على أن يوفّر الإيقاع الداخليّ في بيتَيْه، ولذا فقد ألزم نفسه بما ليس ملزماً، وذلـــك باســتعمال التكرار المتمثّل في الجناس التامّ بين كلمة "يومي" بمعنى اليوم أي واحد الأيـــام والثانية بمعنى "يوم وفاتي". وهذا الجناس ليس زخرفة سمعيّة ولفظيّـــة عديمـة الفائدة، وإنّما هو زخرفة ذات فائدة نغميّة موسيقيّة، وفائدة معنويّة، ولا عجـــب،

فإنّ الكلمة المتجانسة مع أختها لفظاً والمختلفة في المعنى هي "غموض مقصود"(١٤٥).

وقد عبّر الدكتور صالح أبو إصبع عن أهمّيّة التكرار الموسيقيّة بقوله متحدّثاً عن التكرار "فهو ظاهرة موسيقيّة حالما يصبح تكرار الكلمة أو البيت أو المقطع أشبه باللازمة الموسيقيّة أو النغم الأساسيّ الذي يعاد ليخلق جوّاً نغميّاً متسقاً"(١٤٦).

الخاتمة

يتبيّن لنا من خلال هذا البحث أنّ التكرار كان ظاهرة واضحة في شعر الصاحب بن عبّاد، وأنّه ذو صلة وثيقة بالموسيقى الشعريّة التي بيّنا مفهومها وأهميتها وأقسامها، فهو يُعدّ أحد المنابع الأساسيّة للموسيقى الداخليّة، وهو قسمان، هما تكرار الحروف، وتكرارالكلمات.

أما تكرار الحروف، فقد تعدّدت مظاهره في أشعار الصاحب بن عبّاد، فكان منها إيراد الرباعيّ الذي جاء من الثنائيّ المكرّر، وتكرار الحروف الدالّة على القوّة والشدّة، وتكرار حروف المدّ الألف، والواو، والياء وحروف الزيادة المجموعة في قولنا من "سألته". وقد كان لهذه الألوان من التكرار أهمّيّة موسيقيّة كبيرة، فتكرار الحروف يزيد في النغمة الموسيقيّة للمفردات، مما يزيد في ربْط الأداء بالمضمون الشعريّ، إضافة إلى ما ينبعث عنه من الأنغام المتساوقة المتجاوبة المنسابة، والأنغام الموسيقيّة المجلجلة الصاخبة، وذلك تبعاً لنوع الحروف المكرّرة، وما ينتج عن حروف المدّ بصورة خاصّة من الموسيقى اللفظيّة نتيجة لسعة إمكانات هذه الحروف الطويلة.

وأمّا تكرار الكلمات، فقد رأينا أنّه كان أعظم أثراً في توفير الموسيقى

الشعريّة من تكرار الحروف، وهو أنواع، هي: إعادة كلمة من عجز البيت الشعريّ السابق في صدر البيت اللاحق، وإعادة قافية البيت السابق في صدر البيت اللاحق، وهو ما يُعرف باسم "تشابه الأطراف"، وتكرار صدور الأبيات في عدّة أبيات متتابعة، وتكرار كلمة ذات نغمة خاصّة في أبيات متتالية، وقد كان لهذه الأنواع من التكرار أثر عظيم في توفير الموسيقى الشعريّة الداخليّة، ومن ذلك تقوية نغم البيت السابق وربطه بموسيقى البيت اللاحق، وتقوية الجرس، وإكساب الأشعار أنغاماً تزيد في موسيقى الألفاظ.

واختتمنا بحثنا هذا بالحديث عن بعض فنون البديع التي تعتمد على تكرار المفردات، وتعدّ من منابع الموسيقى الداخليّة، وهي ردّ العجز على الصدر، والمراجعة، والجناس التامّ، موضحين الأهمّيّة الموسيقيّة لهذه الألوان من التكرار، ومن ذلك ترجيع صدى المفردات الواردة في صدر البيت بتكرارها في العجز، مما يزيد في اللحمة والاتصال بين شطري البيت الواحد، وكذلك بين الأبيات المتلاحقة، مما يجعل القصيدة وحدة موسيقيّة متكاملة.

وهكذا فإنّ التكرار في شعر الصاحب ليس للزينة، وليس من نافلة القول الذي يمكن الاستغناء عنه لعدم فائدته، وإنّما هو ذو فائدة موسيقيّة لا تتحقّق إلا به، إضافة إلى الفائدة المعنويّة التي تتحقّق عن طريق الأنغام وأصوات الحروف.

الهوامش

(١) أبو القاسم إسماعيل بن عبّاد بن العباس بن أحمد الطالقاني، ولد سنة٣٢٦هـ، كان عالماً أديباً كريماً، وله ملح ونوادر كثيرة، وأقوال بليغة، وكان كاتباً مشهوراً وشاعراً شيعياً معتزلياً، وله ديوان شعر، وتوفي سنة ٣٨٥هـ. انظر الكامل في التاريخ، ج٩، ص١١٠، ولسان الميزان ج١، ص٤١٤، ويتيمة الدهر، ج٣، ص٢٢٥-٣٣٧.

(٢) موسيقى الشعر، ص١٣.

(٣) الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ص٤٩.

(٤) التصوير الفنّي للحياة الإجتماعية في الشعر الأندلسيّ، ص٤٨٤.

(٥) تحليل الخطاب الشعري، ص١٣٠.

(٦) عضويّة الموسيقى في النص الشعريّ، ص٣٢.

(٧) قواعد النقد الأدبيّ، ص٤٢.

(٨) انظر: القصيدة العربيّة بين التطوّر والتجديد، ص٦٤، والتجربة الإبداعيّة في ضوء النقد الحديث، ص٤٥.

(٩) الوعي والفنّ، ص٦٤.

(١٠) نظريّة الأدب، ص١٦٥.

(١١) موسيقى الشعر، ص٢٢.

(١٢) بناء القصيدة في النقد العربيّ القديم في ضوء النقد الحديث، ص١٩٣.

(١٣) الفنّ ومذاهبه في الشعر العربيّ، ص٧٩.

(١٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص١٣٤.

(١٥) عيار الشعر، ص٢١.

(١٦) قواعد النقد الأدبي، ص٤٤، وانظر سر الفصاحة، ص٣٣٩.

(١٧) انظر: الأسس النفسيّة للإبداع الفنّيّ في الشعر خاصّة، ص١٦-١٨.

(١٨) حركة الحداثة في الشعر العربيّ المعاصر، ص٢٣٩.

(١٩) المرجع نفسه ص٢٤٠.

(٢٠) الحركة الشعريّة زمن المماليك في حلب الشهباء، ص٣٩٤.

(٢١) القصيدة العربيّة بين التطوّر والتجديد، ص٢٣٥.

(٢٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ص٤٥.

(٢٣) الشعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة ص٦٥.

(٢٤) قضايا الشعر في النقد العربي، ص٧١، وانظر الفنّ ومذاهبه في الشعر العربيّ، ص٧٨.

(٢٥) الظواهر الفنيّة في قصيدة الحرب، ص٧١، وانظر مجلّة فصول، ١٩١٨م، مجلد ١، عدد ٤، ص٢١٠.

(٢٦) الصورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، ص٢٣٥.
(٢٧) شعر عبد القادر رشيد الناصري، ص٢٨٠.
(٢٨) وصف الطبيعة في الشعر الأمويّ، ص٣٦٤.
(٢٩) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص٣٠٨.
(٣٠) في النقد الأدبي، ص٩٧.
(٣١) الأفكار والأسلوب، ص٥٣.
(٣٢) الشعر العربيّ قبل الإسلام بين الانتماء القبلي والحسّ القوميّ، ص١١٣.
(٣٣) التصوير الفنيّ للحياة الاجتماعيّة في الشعر الأندلسيّ، ص٤٨٦، وانظر الصورة في شعر بشّار بن برد، ص٢٦٥، وبناء القصيدة في النقد العربيّ القديم في ضوء النقد الحديث، ص١٩٧-١٩٨.
(٣٤) أنوار الربيع في أنواع البديع، ج٥، ص٣٤٦.
(٣٥) التكرير بين المثير والتأثير، ص٨٨.
(٣٦) مقالات في الشعر ونقده، ص١٩، وانظر شعر البحتريّ دراسة فنّيّة، ص٢٤٦، والتكرير بين المثير والتأثير، ص٢١٥، ٢٣٩.
ورد العجز على الصدر هو أن يكون أحد اللفظين المكرّرين "في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأوّل، أو حشْوه، أو آخره، أو صدر الثاني". الإيضاح في علوم البلاغة، ص٢٢٠.
(٣٧) التكرير بين المثير والتأثير، ص٨٨.
(٣٨) مذاهب الأدب الغربيّ ومظاهرها في الأدب العربيّ الحديث، ص٢٤٦.
(٣٩) أبو فراس الحمدانيّ، الموقف والتشكيل الجماليّ، ص٥٠١.
(٤٠) المرجع نفسه ص٥٠٢.
(٤١) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص٢٠١.
(٤٢) هو يزيد بن معاوية بن أبي سفيان، تولى الخلافة بعد أبيه معاوية، واستمرت خلافته ثلاث سنوات ونصف السنة تقريباً. انظر تاريخ الطبري، ج٥، ص٤٩٩.
(٤٣) الحسين بن عليّ بن أبي طالب، استشهد في كربلاء في العراق بعد قتال شديد، وهو متوجّه إلى الكوفة سنة ٦١هـ، ثم جاء جيش الأمويين فداسه بالخيول. انظر الكامل في التاريخ، ج٤، ص٦١-٨٠.
(٤٤) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص٧٨.
(٤٥) التململ: التقلّب. انظر القاموس المحيط، مادّة مَلِلْتُه، ج٤، ص٥٣.
(٤٦) يذبل: اسم جبل بعينه في بلاد نجد. لسان العرب، مادة ذبل، ج١١، ص٢٥٦.
(٤٧) مدخل إلى تحليل النصّ الأدبيّ، ص٨٢.
(٤٨) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص٢٩٠.

(٤٩) الفرقد: النجم الذي يُهتدى به. انظر القاموس المحيط، مادّة الفرقد، ج١، ص٣٣٤.
(٥٠) التكرير بين المثير والتأثير، ص٨٠.
(٥١) محمد بن الحسين بن محمّد الكاتب، كان وزيراً لركن الدولة البويهيّ، وله معرفة واسعة بالنجوم والفلسفة، كما كان شيعيّاً، وله أشعار، وتوفّي سنة ٣٥٩هـ. انظر وفيات الأعيان، ج١، ص١٠١-١١٥، والنجوم الزاهرة، ج٤، ص٦٠-٦١.
(٥٢) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص٢٨٩.
(٥٣) المصدر نفسه، ص٢٦٨.
(٥٤) المصدر نفسه، ص٢٣٩.
(٥٥) التركيب اللغويّ لشعر السيّاب، ص٩٢.
(٥٦) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص٢٤٣.
(٥٧) اللعلع: جبل. انظر القاموس المحيط، مادة اللُعاع، ج٣، ص٨٤.
(٥٨) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص١٣٣.
(٥٩) أقعَس: ثابت، والعرنين الأنف. انظر القاموس المحيط، مادة القَعَس، ج٢، ص٢٥٠، ومادة العَرَن، ج٤، ص٢٤٩.
(٦٠) القطين: الخدم. انظر المصدر نفسه، مادة قَطَنَ. ج٤، ص٢٦٢.
(٦١) انظر محمد مهدي البصير شاعراً، ص١٣٩.
(٦٢) فنُّ الكتابة والتعبير، ص٩٥.
(٦٣) اتجاهات الشعر الأندلسيّ إلى نهاية القرن الثالث الهجريّ، ص٢٤٠.
(٦٤) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص١٢٢-١٢٣.
(٦٥) السِّناد: اختلاف الردفين في الشعر. انظر القاموس المحيط، مادّة السِّنَد، ج١، ص٣١٤.
(٦٦) الوليد بن عتبة، بارزه عليّ بن أبي طالب في غزوة بدر سنة ٢هـ، فقتله. انظر تاريخ الطبري، ج٢، ص٤٤٥.
(٦٧) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص١٢٤-١٢٥.
(٦٨) عمرو بن عبد ود، من مشركي قريش، بارزه عليّ بن أبي طالب وقتله في غزوة الأحزاب، سنة ٥هـ. انظر الكامل في التاريخ، ج٢، ص١٨١.
(٦٩) التكرير بين المثير والتأثير، ص٥٨.
(٧٠) فقه اللغة وخصائص العربيّة، ص٢٥٦.
(٧١) في الأصوات اللغويّة، ص٢٤-٢٥.
(٧٢) المرجع نفسه، ص٢٥.
(٧٣) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص٢٧٦.
(٧٤) شرح الملوكيّ في التصريف، ص١٠١.
(٧٥) التكرير بين المثير والتأثير، ص٦٥.

(٧٦) التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، ص٤٧.
(٧٧) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص١٠٦-١٠٧.
(٧٨) المِدرة جَمْعُها مِدَر، وهي قِطَع الطين اليابس، والحجارة. انظر القاموس المحيط، مادّة المدَر، ج٢، ص١٣٦، ويقصد الصاحب أنّ عليّاً أساس الدين ومقيمه.
(٧٩) الصورة في شعر بشّار بن برد، ص٢٥٤.
(٨٠) الحافظ جلال الدين أبو الفضل عبد الرحمن بن أبي بكر بن محمد السيوطيّ الشافعي المسند المحقق المدقق، ولدَ سنة ٨٤٩هـ، وتوفي والده وله من العمر خمس سنوات وسبعة أشهر، وقد برع في كثير من العلوم، ومنها العربيّة، والفقه، وكان أبرع أهل زمانه في الحديث. وكان له أكثر من خمسمائة مؤلّف، وتوفي سنة ٩١١هـ، ودفن خارج باب القرافة. انظر شذرات الذهب، ج٨، ص٥١-٥٥.
(٨١) عمرو بن عثمان بن قنبر، أبو بشر، وسيبويه لقبٌ، ومعناه رائحة التفّاح، أصله من البيضاء في بلاد فارس، ومنشؤه بالبصرة، وتوفي بشيراز سنة ١٨٠هـ، كان بارعاً في النحو، وله فيه كتاب أسماه "الكتاب"، وله مع العلماء مجالس ومناظرات. انظر معجم الأدباء، ج٥، ص٢١٢٢-٢١٢٩.
(٨٢) معترك الأقران، ج١، ص٥٣.
(٨٣) تحليل الخطاب الشعري، ص١٧٥.
(٨٤) محمد مهدي البصير شاعراً، ص١٤١.
(٨٥) المرجع نفسه، ص١٣٨.
(٨٦) فقه اللغة وخصائص العربيّة، ص١٨٠.
(٨٧) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص٨٣-٨٤.
(٨٨) البازل: الرجل الكامل في تجربته. انظر القاموس المحيط، مادّة بَزَلَهُ، ج٣، ص٣٤٥.
(٨٩) النواصب وأهل النصب: المتديّنون ببغضَةِ عليٍّ كرّم الله وجهه، لأنّهم نصبوا له أي عادوه. المصدر نفسه، مادّة نصب، ج١، ص١٣٨.
(٩٠) التكرير بين المثير والتأثير، ص٨٠.
(٩١) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص٦٦-٦٧.
(٩٢) الحِلّة: المجلس. انظر القاموس المحيط، مادّة حلّ، ج٣، ص٣٧٠.
(٩٣) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص٧٠-٧١.
(٩٤) الكَلّ الثِّقل، والمصيبة. انظر القاموس المحيط، مادّة الكُلّ، ج٤، ص٤٦.
(٩٥) الخِلّ جَمْعُ خِلّة، وهي جفن السيف المغشّى بالأدَم. انظر المصدر نفسه، مادّة الخَلّ، ج٣، ص٣٨٢.
(٩٦) الوَشَلُ - محرّكةً - الماءُ القليلُ يَتَحلَّبُ من جَبَل أو صخرة، ولا يَتَّصِلُ قَطْرُه، انظر المصدر نفسه، مادّة الوَشَل، ج٤، ص٦٥.

(٩٧) المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج٢، ص٥٠.
(٩٨) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص١٠٠-١٠١.
(٩٩) الخَضَارِم جَمْع خِضَارم، وهو السيِّدُ الحَمُول. انظر القاموس المحيط، مادّة الخِضْرِم، ج٤، ص١٠٩.
(١٠٠) يشير الصاحب - في البيت - إلى ما يروى من أنّ عليّاً كرّم الله وجهه أتى الزكاة وهو راكع في صلاته، ولم يفعل ذلك أحَدٌ سواه، الإرشاد، ص١١، وانظر تذكرة الخواص، ص١٥.
(١٠١) الأصيد: الملك، ورافع راسه كبراً. انظر القاموس المحيط، مادّة صَادَهُ، ج١، ص٣٢٠.
(١٠٢) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص٢٠٠.
(١٠٣) نظريّة الأدب، ص١٦٦.
(١٠٤) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص١٤١.
(١٠٥) يُقال خَزِرَ فهو أخزَر، من الخَزَر، وهو كَسْرُ العين بصرها خلقة أو ضيقها وصغرها، أو أن يفتح المرء عينيه ويغمضهما، أو حَوَلٌ إحدى العينين. انظر القاموس المحيط، مادّة الخَزَر، ج٢، ص٢٠.
(١٠٦) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص٨٢.
(١٠٧) المُنْصُلُ السيف. انظر القاموس المحيط، مادّة النصل، ج٤، ص٥٩.
(١٠٨) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص١٥٥.
(١٠٩) المَنَاصِب: الأصول، والمرَاشِد: مقَاصِد الطرق. انظر القاموس المحيط، مادّة نَصَبَ، ج١، ص١٣٧-١٣٨، ومادّة رَشَد، ج١، ص٣٠٥.
(١١٠) نهاية الأرَب في فنون الأدب، ج٧، ص٨١.
(١١١) المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج٢، ص٤٨.
(١١٢) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص١٦٥-١٦٨.
(١١٣) القَشيب: الجديد. انظر القاموس المحيط، مادّة القَشْب ج١، ص١٢١.
(١١٤) القَليب: البئر. انظر المصدر نفسه، مادّة قَلَبَهُ ج١، ص١٢٣.
(١١٥) الضَريبُ: الرجُلُ الماضي النَدْب. انظر المصدر نفسه، مادّة ضَرَبَهُ ج١، ص٩٩.
(١١٦) الصليب: الشديد. انظر المصدر نفسه، مادّة الصُلْب، ج١، ص٩٦.
(١١٧) انظر الهامش رقم ٦٨. ومرحب هو رجل يهوديّ، بارزه عليّ - كرّم الله وجهه - في غزوة خيبر، وقتله سنة ٧ هـ. انظر الكامل في التاريخ، ج٢، ص٢٢٠.
(١١٨) نَخِيبُ: جبان. انظر القاموس المحيط، مادّة النُخْبَة، ج١، ص١٣٥.
(١١٩) خَنِيبُ: هالك. انظر المصدر نفسه، مادّة الخَنَبُ، ج١، ص٦٦.
(١٢٠) غَرْبُ حُسَامِهِ: حَدُّ سَيْفِه. انظر المصدر نفسه، مادة الغَرْب، ج١، ص١١٥.

(١٢١) حَرِيب: أي مسلوب المال. انظر المصدر نفسه، مادّة الحَرْب، ج١، ص٥٥.
(١٢٢) التكرير بين المثير والتأثير، ص٢٣٦.
(١٢٣) المرجع نفسه، ص٢٣٧.
(١٢٤) المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج٢، ص٤٨.
(١٢٥) الوعي والفنّ، ص٧٨.
(١٢٦) أنوار الربيع في أنواع البديع، ج٣، ص٥٠.
(١٢٧) نظريّة الأدب، ص١٦٧.
(١٢٨) انظر الهامش رقم ٣٦.
(١٢٩) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص٢٥٧.
(١٣٠) المصدر نفسه، ص٢٦٠.
(١٣١) في الديوان "وملجأي".
(١٣٢) المصدر نفسه، ص١٨٤.
(١٣٣) المصدر نفسه، ص١٢١.
(١٣٤) أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي، ص ٥١٠.
(١٣٥) المراجعة: هي عند البلاغيين "أن يحكي الشاعر ما جرى بينه وبين الغير من سؤال وجواب بأوجز عبارة، من ألطف معنى في أرشق سَبْك وأسهل لفظ". نفحات الأزهار، ص١٥٥.
(١٣٦) التكرير بين المثير والتأثير، ص٢٧٤.
(١٣٧) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص٢٧٧-٢٧٨.
(١٣٨) انظر الهامش رقم ٥١.
(١٣٩) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص٣٨-٤٠.
(١٤٠) شعر البحتري دراسة فنيّة، ص٢٣٢.
(١٤١) الجناس التامّ هو أن تكون الكلمتان المتكرّرتان متّفقتين "في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها". الإيضاح في علوم البلاغة، ص٢١٦.
(١٤٢) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص٢١٢.
(١٤٣) الظواهر الفنيّة في قصيدة الحرب، ص٧٧-٧٨.
(١٤٤) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص٢٨٢.
(١٤٥) نظريّة الأدب، ص٢٠١.
(١٤٦) مجلّة الثقافة العربيّة، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م، المجلد ٥، العدد٣، ص٣٣.

ثبت المصادر والمراجع

١.أبو فراس الحمدانيّ الموقف والتشكيل الجماليّ، القاضي، النعمان، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ودار التوفيق النموذجيّة للطباعة والجمع الآلي، الأزهر، ١٩٨١م.

٢.اتجاهات الشعر الأندلسيّ إلى نهاية القرن الثالث الهجريّ، محمود، نافع، ط١، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، أعظمية، العراق. د. ت.

٣.الإرشاد، المفيد، الشيخ، محمد بن محمد بن النعمان (٤١٣هـ/١٠٢٢م)، المطبعة الحيدرية، النجف، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م.

٤.الأسس النفسيّة للإبداع الفنّي في الشعر خاصّة، سويف، مصطفى، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩م.

٥.الأفكار والأسلوب، دراسة في الفنّ الروائي ولغته. تشيتشرين. أ. ف، ترجمة حياة شرارة، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، أعظميّة، العراق. د.ت.

٦.أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم المدني، علي صدر الدين (١١٢٠هـ/١٧٠٨م)، حقّقه وترجم لشعرائه شاكر هادي شكر، ط١، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٣٨٩هـ-١٩٦٩م.

٧.الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، القزوينيّ، الخطيب، أبو عبدالله، محمد بن سعد الدين (٧٣٩هـ/١٣٣٨م)، دار الجيل، بيروت، لبنان، د. ت.

٨.بناء القصيدة في النقد العربيّ القديم في ضوء النقد الحديث. بكّار، يوسف حسين، ط٢، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م.

٩.تاريخ الطبري، أبو جعفر، محمد بن جرير (٣١٠هـ/٩٢٢م)، تحقيق محمد

أبو الفضل إبراهيم، دار سويدان، بيروت، لبنان، د. ت.
١٠.التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث دراسات وقضايا، عبد الدايم، صابر، ط١، مكتبة الخانجي بمصر، ١٤٠٩هـ/١٩٩٠م.
١١.تحليل الخطاب الشعريّ (استراتيجيّة التناصّ)، مفتاح، محمد، ط٣، المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٢م.
١٢.تذكرة الخواصّ، سبط ابن الجوزي، يوسف بن فرغلي بن عبد الله (٦٥٤هـ/١٢٥٦م)، المطبعة الحيدريّة ومكتبتها، النجف الأشرف، ١٣٨٣هـ/١٩٦٤م.
١٣.التركيب اللغويّ لشعر السيّاب، عطيّة، خليل إبراهيم، دار الحريّة للطباعة، بغداد، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.
١٤.التصوير الفنّيّ للحياة الاجتماعية في الشعر الأندلسيّ، النّوش، حسن أحمد، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.
١٥.التكرير بين المثير والتأثير، السيّد، عزّ الدين علي، ط١، دار الطباعة المحمّديّة بالأزهر، القاهرة، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م.
١٦.حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بلك، كمال خير، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلّف، ط٢، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.
١٧.الحركة الشعريّة في زمن المماليك في حلب الشهباء، الهيّب، أحمد فوزي، ط١، مؤسّسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.
١٨.ديوان الصاحب بن عبّاد، الصاحب بن عبّاد، أبو القاسم، إسماعيل بن عبّاد بن العبّاس، (٣٨٥هـ/٩٩٥م). تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، ط٢، مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، دار القلم، بيروت، لبنان، ١٣٩٤هـ/١٩٧٤م.

١٩.سرّ الفصاحة، ابن سنان الخفـــاجي، محمـد بـن عبـد الله بـن محمـد، (٤٦٦هـ/١٠٧٣م)، صحّحه وعلّق عليه عبد المتعال الصعيـــديّ، مكتبـة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده بميدان الأزهر بمصـــر، ١٣٧٢هـــ - ١٩٥٢م.
٢٠.شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ابن العماد الحنبليّ، أبو الفـــلاح، عبـد الحي (١٠٨٩هـ/١٦٧٨م) تحقيق لجنة إحياء التراث العربيّ في دار الآفاق الجديدة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت. د. ت.
٢١.شرح الملوكيّ في التصريف، ابن يعيش، موفّق الدين، أبو البقاء، علي بـــن يعيش بن أبي السرايا (٦٤٣هـ/١٢٤٥م) تحقيق فخر الديـــن قبـاوة، ط١، المكتبة العربيّة، حلب، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م.
٢٢.شعر البحتريّ دراسة فنّيّة، الوقيّان، خليفة، ط، المؤسّسة العربيّة للدراســات والنشر، بيروت. د.ت.
٢٣.شعر عبد القادر رشيد الناصريّ، جعفـر، عبـد الكريـم راضـي، ط، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ١٩٨٩م.
٢٤.الشعر العربيّ قبل الإسلام بين الانتماء القبلي والحـسّ القومـيّ، الـراوي، مصعب حسّون، ط١، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ١٩٨٩م.
٢٥.الشعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، إسماعيل، عـــزّ الدين، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٦م.
٢٦.الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، درو، إليزابيث، ترجمة محمد ابراهيم الشـــوش، مكتبة منيمنة، بيروت، بالاشتراك مع مؤسّسة فرنكلين المســاهمة للطباعـة والنشر، بيروت - نيويورك، ١٩٦١م.
٢٧.الصورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، الربّاعي، عبد القادر، نُشـــر بدعـم مـن جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ١٩٨٠م.

٢٨.الصورة في شعر بشّار بن بُرد، نافع، عبد الفتّاح صالح، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٨٣م.
٢٩.الظواهر الفنّيّة في قصيدة الحرب، عائد خصباك، ط١، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، أعظميّة، العراق، ١٩٩١م.
٣٠.عُضويّة الموسيقى في النصّ الشعريّ، نافع، عبد الفتّاح صالح، ط١، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.
٣١.العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، أبو علي، الحسن بن رشيق (٤٥٦هـ/١٠٦٤م)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٣، مطبعة السعادة بمصر، ١٣٨٣هـ/١٩٦٤م.
٣٢.عيار الشعر، ابن طباطبا العلويّ، محمد بن أحمد بن محمد (٣٢٢هـ/٩٣٤م)، شرح وتحقيق عبّاس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.
٣٣.فقه اللغة وخصائص العربيّة، المبارك، محمد، ط٧، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٠١هـ/١٩٨١م.
٣٤.فنّ الكتابة والتعبير، أبو حمدة، محمد علي، ط٢، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م.
٣٥.الفنّ ومذاهبه في الشعر العربيّ، ضيف، شوقي، ط١١، دار المعارف، القاهرة، د. ت.
٣٦.في الأصوات اللغويّة دراسة في أصوات المدّ العربيّة، المطّلبي، غالب فاضل، دار الحرّيّة للطباعة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، الجمهورية العراقية، ١٩٨٤م.
٣٧.في النقد الأدبي، ضيف، شوقي، ط٣، دار المعارف بمصر، القاهرة، د. ت.
٣٨.القاموس المحيط، الفيروز ابادي، مجد الدين، محمد بن يعقوب

(٨١٧هـ/١٤١٤م)، ط، المؤسّسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د. ت.
٣٩.القصيدة العربيّة بين التطوّر والتجديد، خفاجي، محمد عبد المنعم، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م.
٤٠.قضايا الشعر في النقد العربيّ، محمد، إبراهيم عبد الرحمن، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م.
٤١.قضايا النقد الأدبيّ بين القديم والحديث، العشماوي، محمد زكي، دار النهضة العربيّة، بيروت، لبنان، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.
٤٢.قواعد النقد الأدبي، أبر كرومبي، لاسل، نقله إلى العربيّة محمد عوض محمد، ط٢، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد أعظمية، العراق، ١٩٨٦م.
٤٣.الكامل في التاريخ، ابن الأثير، أبو الحسن، علي بن محمد بن محمد (٦٣٠هـ/١٢٣٢م)، مكتبة القدسي، دار صادر، بيروت، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.
٤٤.لسان العرب، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، محمد بن مكرم (٧١١هـ/١٣١١م)، دار صادر، بيروت.
٤٥.لسان الميزان، ابن حجر العسقلاني، أبو الفضل، أحمد بن علي (٨٥٢هـ/١٤٤٨م)، ط، مطبعة لجنة دائرة المعارف النظاميّة الكائنة في الهند بمحروسة حيدر اباد الدكن، ١٣٣١هـ.
٤٦.محمد مهدي البصير شاعراً، حسن، منعم حميد، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨٠م.
٤٧.مدخل إلى تحليل النصّ الأدبيّ، أبو شريفة، عبد القادر، وقزق، حسين لافي، ط١، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ١٩٨٩م.

٤٨.مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربيّ الحديث، الحمدانيّ، سالم أحمد، مطبعة التعليم العالي، الموصل، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م.
٤٩.المرشد إلى فهم أشعار العرب، المجذوب، عبد الله الطيّب، ط١، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبيّ وأولاده بمصر، ١٣٧٤هـ/١٩٥٥م.
٥٠.معترك الأقران في إعجاز القرآن، السيوطي، جلال الدين، عبد الرحمن بن أبي بكر (٩١١هـ/١٥٠٥م)، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي. د.ت.
٥١.معجم الأدباء، ياقوت الحموي، أبو عبد الله، ياقوت عبد الله الرومي (٦٢٦هـ/١٢٢٩م)، تحقيق إحسان عبّاس، ط١، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، لبنان، ١٩٩٣م.
٥٢.مقالات في الشعر ونقده، الرّباعيّ، عبد القادر، ط١، مكتبة عمّان، عمسان، الأردن، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.
٥٣.موسيقى الشعر، أنيس، إبراهيم، ط٤، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٢م.
٥٤.النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ابن تغري بردي، جمال الدين، أبو المحاسن يوسف (٨٧٤هـ/١٤٦٩م)، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٤٨هـ/١٩٢٩م.
٥٥.نظريّة الأدب، ويليك، رينيه، وارين، أوستن، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ط٣، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.
٥٦.نفحات الأزهار على نسمات الأسحار في مدح النبي المختار، النابلسي، عبد الغني بن إسماعيل، مطبعة نهج الصواب، دمشق، ١٢٩٩هـ.
٥٧.نهاية الأرب في فنون الأدب، النويري، أحمد بن عبد الله

(٧٣٣هـ/١٣٣٢م)، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر. د.ت.
٥٨.وصف الطبيعة في الشعر الأمويّ، العالم، إسماعيل أحمد شحادة، ط١، مؤسسة الرسالة للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، دار عمّار، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.
٥٩.الوعي والفن، غاتشف، غيورغي، ترجمة نوفل نيّوف، مطابع السياسة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠م.
٦٠.وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان، أبو العباس، أحمد بن محمد (٦٨١هـ/١٢٨٢م)، تحقيق إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د. ت.
٦١.يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، الثعالبي،أبو منصور، عبد الملك بن إسماعيل النيسابوري (٤٢٩هـ/١٠٣٨م)، شرح وتحقيق مفيد محمد قميحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.

الدوريّات

٦٢.مجلة الثقافة العربيّة، ١٣٩٨هـ/١٩٨٧م، المجلد ٥، العدد٣.
٦٣.مجلّة فصول، ١٩١٨م، المجلد١، العدد٤.