T.C.

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

التكرار في شعر البارودي

BÂRÛDÎ'NİN ŞİİRİNDE TEKRAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN HAZIRLAYAN

Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin POLAT Lıkman YOUSSEF

MALATYA - 2018

T.C.

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

التّكرار في شعر البارودي

DANIŞMAN : HAZIRLAYAN

Dr.Öğr.Üyesi Hüseyin POLAT **Lıkman YOUSSEF**

Jürimiz .....tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu yüksek lisans tezini (oybirliği /oyçokluğu) ile başarılı bulunarak .....Anabilim, ... Bilim dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvan Ad Soyadı imzası

1. Doç.Dr. Enes Erdin .....
2. Doç.Dr. Ahmad Mahmoud .....
3. Doktor Öğr.Üyesi Hüseyin Polat .....
4. .....
5. .....

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun ..... tarih ve ..... sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet KUBAT

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin POLAT danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırlamış olduğum "Bârûdî'nin Şiirinde Tekrar" isimli tez çalışmam, bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan hazırlanmıştır. Tez çalışması sırasında yararlandığım tüm kaynakların, hem çalışmamda hem de kaynakçada göründüğü gibi yöntemine uygun bir biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Lıkman YOUSSEF

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Raporum sadece İnönü Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☐ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Lıkman YOUSSEF

ملخص

يعدّ التّكرار من الظّواهر الأسلوبيّة المتمثّلة بشكل فعّال ومتميّز في النّصوص الأدبيّة، ويدلّ هذا على أنّ التّكرار سنّة من سنن الخلق، ومذهب من مذاهب كلامه أينما كان، وقد استخدمه في خطبه وأشعاره قديمًا، وفي إبداعاته حديثًا، ولعلّ ذلك يعكس خاصّية من خصائص اللّغة؛ "وذلك لأنّ مدى المعاني أكثر اتّساعًا من مدى الألفاظ، وهذا يستدعي إعادتها وتكرارها على أوجه مختلفة، كما أنّ طبيعة الشّعر نفسه تسهم في استحضار التّكرار من خلال تكرار التّفعيلات، وأحرف الرّويّ، والإيقاع وغير ذلك"، وربّما تظهر عند الشّاعر حالة نفسيّة معيّنة لا يستطيع الخروج منها؛ فيلجأ إلى أسلوب التّكرار للتّعبير عمّا في داخله، لغاية أو هدف ما.

الكلمات الافتتاحية: البارودي، الشعر، النكرار، الموسيقى

ÖZET

Tekrar, edebi metinlerde etkili ve ayrı bir biçimde temsil edilen üslup olaylarından biridir: Bu, tekrarlamanın yaratılış yıllarından ve konuşmasının doktrinlerinden biri olduğunu gösterir. Eski konuşmalarını ve şiirlerini ve son zamanlardaki yaratıcılığını kullandı ve dilin özelliklerinin karakteristiğini yansıtabilirdi, "çünkü sözcüklerin kapsamından daha geniş anlamların kapsamı, ve bu da farklı yönlerde tekrarlama ve çoğaltma anlamına gelir." Şiirin kendi doğası tekrarlayarak aktivasyonlarından tekrarını uyandırmak katkıda bulunur ve karakterler Ruwi, ritim ve diğer" ve ne zaman belli psikolojik durumu onlardan çıkamayız şair görünebilir; o çok ya amaçla, onun içinde ne olduğunu ifade etmek tekrarı yöntemine başvurmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bârûdî, Şiir, Tekrar, Müzik

ARAŞTIRMANIN BÖLÜMLERİ

Bu araştırma önsöz, giriş, üç bölüm ve sonuçtan oluşmaktadır.

Önsözde eski ve yeni Arap şiirinde tekrar olgusu, Tekrarla çeşitleriyle dolup taşan Kur'an'ı Kerim ve hadisi şeriflerdeki kullanımını işlenmiştir.

Giriş bölümünde ise gerek sözlük gerekse tenkit ıstılahı kitaplarından tekrarın sözlük ve ıstılahı tanımını çıkarma ve bu ıstılaha adı geçen kitaplardan bazı tespitler çıkarmak suretiyle ona belirli bir tanım çıkarılmaya çalışılmıştır.

Birinci bölümde şairin hayatı, yetiştiği çevre, şirinin özellikleri ve divanında ele aldığı şiir konuları işlenmeye çalışılmıştır. İkinci bölümde tekrar olgusunun klasik ve modern Arap edebiyatındaki dönemde ele alınması ve bu konudaki görüşlerin yanı sıra batıdaki tekrar olgusu, modern Arap şiirinde tekrar metodunun eleştirisini yapan çalışmalar, yine tekrarın Arap kültüründe ve Kur'an kıssalarında ön plana çıkması işlenmiştir. Üçüncü ve son bölümde Barûdî'nin şiirlerinde tekrar olgusunun uygulamalarına ayrılmıştır. Bu bölümde şairin divanında yer alan en önemli tekrar olgusunu tespit edilmeye çalışılmıştır. Öce harften başlanılarak, sonra cümle tekrarı, terkip, edatlar ve en son olarak da sarf kalıplarını işledim.

Sonuç bölümünde bu araştırmamada ulaştığım en önemli sonuçları özet olarak verdim

الفهرس

العنوان .....رقم الصّفحة
فهرس الموضـوعات.....2
المقدّمة 4
سبب اختيار الموضوع.....5
الدراسات السابقة.....6
هدف البحث 7
أقسام البحث 8
تمهيد 9
التّكرار لغة 11
التّكرار اصطلاحًا 12
أنواع التّكرار 13
الفصل الأوّل 15
حياة محمود سامي البارودي ونشأته 15
شعره 17
منزلته 20
أهمّ آثاره 21
خصائصه وأغراضه الشّعريّة 22
معارضاته 30
الفصل الثّاني 34
آراء القدماء في مصطلح التّكرار 13
التّكرار عند المحدثين العرب 43
التكرار عند المحدثين الغربيين.....45
فوائد التّكرار في القرآن الكريم 48
أغراض التّكرار في الشّعر.....51
الفصل الثّالث 53

التّكرار في شعر البارودي، دراسة تطبيقيّة.....53
تكرار الحرف 55

تكرار حروف الجرّ..... 71
تكرار الضمير 75
تكرار اللّفظة (الفعل) 78
تكرار الفعل الماضي 79
تكرار الفعل المضارع 87
تكرار فعل الأمر 90
تكرار الجملة 95
تكرار الجملة الفعليّة 95
تكرار الجملة الاسميّة 96
تكرار التّراكيب 98
تكرار الأدوات 103
تكرار ضمير (أنا) 106
تكرار اسم الاستفهام..... 107
تكرار النّداء 109
تكرار الصّيغ الصّرفيّة 112
تكرار مبالغة اسم الفاعل 115
تكرار صيغ منتهى الجموع 118
تكرار المصادر 120
الخاتمة 123
المصادر والمراجع 125

GİRİŞ

Şüphesiz tekrar olgusu Arap dilinde, tarihi klasik dönem cahiliye şiirlerine kadar uzanır. Elimizdeki mevcut cahiliye şiirlerinde bu olguya dair şiirlerin varlığı yanında gerek Kur'an'ı Kerim gerekse hadisi şeriflerde gerekse modern dönem Arap edebiyatında hem şiir hem de nesir dediğimiz yazı türünde mevcuttur.

Arap diline tekrar olgusu hem harfler, hem de cümlenin iki kısmı olan fiil ve isim cümlelerinde kullanılmış ve bu tekrar adeta gönüllere etki eden bir çeşit etkili müzik görevini görmüştür.

Tekrar olgusu herkesçe bilindiği özere neredeyse genel bir olgudur. Günlük hayatımız tekrarlarla doludur. Bizler günlük yaşantımızda söz ve fillerimizde tekrara sıkça başvururuz. Eğitim öğretim düzeyinde nahiv ve sarfçıların tekrar olgusundan çok birisi kelimenin yapısıyla diğeri de cümlenin kuruluşuyla ilgilendiğiden tekrar olgusuna gerekli önemi vermediklerine şahit oluyoruz. Bundan dolayı onlar bunu *lafzi te'kit* olarak adlandırıyorlar.

Modern dönemde artık tekrar ile müzik iç içe girmiş birbirlerinden ayrılmaz iki parça olmuş daha da ötesi şiir kasidesinin başlıca aracı olmuş ve yapısına kadar nüfuz etmiştir. Şair artık günülere girmek için farklı yollar aramaya başlamıştır. Bunun içinde tekrar olgusu, şiire müzik nağmesi ekleme, ya da halk arasında yaygı olan ezgileri ekleyerek bunu başarmaya çalışmıştır. Bu olgu aslında İslam'dan önceki dönemde de vardı ancak açık ve net olarak modern dönemde özelliklede serbest şiirde ortaya çıkmıştır.

Buradan hareketle tekrar olgusu müzikteki tekrar olgusundan etkilenerek şiirlerde yapılmış ve onun hizmetine sunulmuştur. O, serbest şiirde belli bir parçayı diğerlerinden daha öne çıkarmak için şairin yaptığı ses biliminden ve tekrardan ibaret olup yine belli bir hassas noktaya değinmek ve onu diğerlerine oranla ön plana çıkarmak istemesidir.

Tekrarın psikolojik bir gösterteside vardır: oda şairin doğal haline dönmesi ve dengeyi sağlaması için bastırılmış duygularını ve ihtiyaçlarını boşaltmasıdır. Onun şiirde bulunması nefiste bıkkınlık ve usanmayı engeller. Çünkü o, doğal ve şiirin yapısıyla sıkı bir bağı vardır. Öyle ki bazı tekrarlar gerklilik arzedecek kadar önemlidir, buda müziğin bilinen teknik olgularındandır.

Tekrarın birçok sanatsal özelliklerinin bulunduğu bir gerçektir bu özellikler ezgiyi güçlendirmenin yansıra psikolojik olarak şiire eklemeye ek olarak, hem mana cihetiyle hem de şiire kattığı müzik esintisidir. Modern şair şiirde yenilik için tekrar yolunu seçmiş ve elinden geldiğince geleneksel olarak bilinen vezin ve kafiyeyi ortadan kaldırarak şiire musiki bir hava kazandırmaya çalışmıştır. Harf ve kelimelerin tekrarında ortaya çıkan ses ritmi, şairin belirli bazı lafızları veya belli bir paragrafın öne çıkmasında içindekileri ortaya çıkarmıştır.

Tekrarın şairin kişiliğiyle ilgisi vardır. Çünkü o, içinden geleni ifade edip şiirin yapısının kenetlenmesini, birbirine bağlı olmasını ve güçlü nağmelerin ortaya çıkmasına etki edip ortaya çıkmasını sağlar. Bütün bular göz önüne alındığında şairin kişiliğinin o, sanatsal

eserin ortaya çıkmasında etkisinin azımsamayacak derecede olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır.

Bu demektir ki her tekrarın şairin hissiyatını bir eseri olduğudur. Bu sayede ortaya çıkan ritim alıcının kulağına etki eder ve dikkatini çeker.

BİRİNCİ BÖLÜM

MAHMUT SÂMÎ EL-BÂRÛDÎ'NİN HAYATI VE YATİŞMESİ

Mahmut Sâmî el-Bârûdî , kılıç ve kalem ile mücadele şairi.

Şairimiz Saray Bârûdî de, Kahireye yakın Anne Babası Çerkez olan bir ailede 1839 yılında dünyaya gelmiştir. Ailesi bir nevi zengin sayılan aileler arasında yer alıyordu. Babası orduda komutan idi ve hayatının çoğunluğunu vatanı ve milleti uğruna harcamıştı. Bârûdî daha 7 yaşındayken, çocukluk yıllarını aşmadan babası vefat etmişti. Ancak annesi onu ihmal etmemiş bir yetim gibi değil de sanki babası hayattaymış gibi onu eğitmiş babası gibi bir asker olması için çaba göstermiş ve bunun için özel hocalar getirtip oğluna dersler okutmuş ve onu okula yazdırmıştır.

İlköğrenimini 12 yaşında tamamladıktan sonra harp okuluna kayıt yaptırmış ve 16 yaşında mezun olmuştur. Bu okulu bitirdikten sonra atlılar birliğine de görev almış, Türkiye ve Rusya arasında çıkan savaşta büyük kahramanlıklar ortaya koymuş ve bu kahramanlıklarından dolayı üzerine adeta farklı kesimlerden madalyalar yağmıştır.

Bârûdî'nin şair olan bir dayısı vardı ve ona ait içerisinde tarih ve şiir divanlarının bulunduğu geniş bir kütüphanesi vardı. Ancak Bârûdî tarih kitaplarından ziyade şiir divanlarını okuma aşkıyla yanıp tutuşuyordu. Ona şiir yolunda ilk yardımcısı dayısının yazdığı şiirlerdi.

Ahmed Arabi Hadyeviye karşı 1881 yılında ayaklanma başlattığı zaman ona ilk yardım eden Bârûdî olmuştur. Bârûdî'nin bu dönemde askeriyede komutan olması Mısır halkının özerinde etkisi büyük olmuştur. Hadyeviye destek olan sömürgeci İngilizler bu durumdan korkarak Bârûdî'yi ayaklanmaya katıldığı gerekçesiyle tutuklayıp hapse atmış ve idam cezasına çarpmıştır. Ancak idam hükmü daha sonra değiştirilip Seylan adasına sürgüne gönderilmiştir. Bu ada da 17 kalmış burada İngilizceyi öğrenmiş ve bazı kitapları Arapçaya tercüme etmiştir. Burada gözlerini kaybetmiş ve 1999 yılında sürgün hayatı son bulup cezası af edilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

ÂLİMLERİN TEKRARA BAKIŞLARI

1. Eski Alimlerin Tekrar Hususundaki Görüşleri

Belağatçilerin, nahivcilerin, lügatçilerin – özellikle de Kur'ân-ı Ker'im ve hadisi şeriflerle alakalı- eskilerin eserlerini inceleyen kimse tekrar olgusuyla ilgili görüşlerinde ihtilaflar ve farklılıklar bulacaktır. Hepimiz Kur'ân-ı Ker'im'in tekrarı nasıl yaptığını ve tekrara nasıl i'cazi misyonlar yüklediğini görürüz. Yine Kur'ân-ı Ker'im'in Rahman, Şuara ve Mürselat surelerinde tekrar misalleri olduğunu biliriz. Bu surelerdeki tekrarlar i'caz yönünden bizi hayrette bırakır. Nefislerimizi ince bir etki altında bırakır.

Aynı şekilde hepimiz Kafirun Suresinin وَلَا أَنَا عَابِدٌ مَا عَبَدْتُمْ (4) وَلَا أَنْتُم

عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ (5)âyetlerini okuduğumuzda huşu ile dolar ve lafzi ve manevi terkibinden hayrete düşeriz.

İki kapak arasında toplanan Kur'ân-ı Ker'im'in tekrar çeşitlerini ihtiva ettiği bilinmektedir. Örneğin قِيلَ يَا نُوحُ اهْبِطْ بِسَلَامٍ مِنَّا وَبَرَكَاتٍ عَلَيْكَ وَعَلَى أُمَمٍ مِمَّنْ مَعَكَ وَأُمَمٌ سَنُمَتِّعُهُمْ ثُمَّ يَمَسُّهُمْ مِنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ âyeti kerimesinde mim harfi tekrar edilmiş. Bazı yerlerde fiil çeşitleriyle, bazen fail, meful, mübteda, haber gibi isimler tekrar edilmiş, hatta Rahman Suresi فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ âyetinde olduğu gibi bazen âyet tamamıyla tekrar edilmiştir.

Buna benzer bir durum Rum Suresindeki وَمِنْ آيَاتِهِ ibaresinin bazı âyetlerin başında tekrar edilmesi ve وَيَقُولُونَ مَتَى هَذَا الْوَعْدُ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ âyeti altı yerde tekrar edilmiştir. Ayrıca Mü'minun ve Mearic Surelerinde وَالَّذِينَ هُمْ لِفُرُوجِهِمْ حَافِظُونَ (5) إِلَّا عَلَى أَزْوَاجِهِمْ أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُهُمْ فَإِنَّهُمْ (غَيْرُ مَلُومِينَ (6) فَمَنِ ابْتَغَى وَرَاءَ ذَلِكَ فَأُولَئِكَ هُمُ الْعَادُونَ (7) وَالَّذِينَ هُمْ لِأَمَانَاتِهِمْ وَعَهْدِهِمْ رَاعُونَ (8 dört ayet aynı şekilde tekrar etmiştir.

Bu tekrarlar "Ğafur ve Rahim olanın katından olmaya" ve "şayet Allâh'tan başkası tarafından indirilmiş olsaydı onda çok ihtilaflar bulurlardı" âyetlerine uygun olarak Arapça Belağatin en fasih ve en güzel nevilerinde gelmiştir.

Sibeveyh (v. 180) tekrar olgusundan bahseden en eski âlimlerden sayılır. Bu konuyu ismlerin izhar veya idmar yapmanın güzel olduğu durumları zikrederken değinerek öyle demiştir: "İsimlerin yeni bir cümlede tekrarı güzeldir. Ancak zamir yerine isim kullanmak kabihtir."

Ferra (v. 207) da tekrar olgusundan bahsetmiştir. Ferra lafızların farklı olması halinde ma'nanın tekrarını, aynı şekilde iki ayrı manaya delalet ettiğinde lafzın tekrarını caiz görmüştür. Ayrıca aralarına bir fasıla girdiğinde cümlede lafzın ve mananın tekrarını caiz görmüştür. Ferra harf tekrarından da bahsederek mana ayrı olduğunda tekrarı caiz görmüş, aynı mana olduğunda ise tekrarı caiz görmemiştir. Bunun anlamı ancak manayı pekiştirmek için tekrarı uygun gördüğüdür.

Ferra الذين اللاىkelimelerini ki manaları الذين dir. Lafızları farklı olduğu için kullanmayı caiz görmüş ما ما قام زيد ve ولا مررت بالذين الذين يطوفون şeklindeki bir kullanımı ise lafızlar aynı olduğu için uygun görmemiştir.

Ancak ما ما قلت حسن kullanımı ise doğrudur. Çünkü iki ma'nın manası farklı olup, birincisi nefy, ikinci ma ise ismi mevsul manasındadır. أَيَعِدُكُمْ أَنَّكُمْ إِذَا مِتُّمْ وَكُنْتُمْ تُرَابًا وَعِظَامًا أَنَّكُمْ مُخْرَجُونَÂyetinde ise haber ayrıldığı için güzel görülmüştür.

Cahiz (v.255 h.) tekrar konusunda Sibeveyh (v. 180) ve Ferra (v. 207) ya muhalefet edip tekrara terdad ismini vermekte ve şöyle demektedir. "terdad konusu özetle son sınırına ulaşılamayan bir husustur. Onun için bir sınırlama getirilemez. Terdad konusu dinleyicilerin derecesi ve avam ve havasstan hazır olanların durumuna bağlıdır."

Cahiz diğer bir yerde tekrar için şöyle demektedir: "tekrar, manayı pekiştirmek, anlayışı kıt olana hitap etmek veya unutana hatırlatmak gibi bir hikmete mebni oldukça ayıp değildir. Aynı şekilde ihtiyaç miktarını aşmamak ve lüzumsuz olmamak şartıyla lafızların tekrarı ayıp değildir."

İbn. Kuteybe (v.276 h.) Kur'ân'ın arap lügatiyle inmiş olmasına bağlı olarak tekrarın arapların adeti olduğunu şu sözlerle ifade eder: "manayı tevkit etmek ve anlaşılmasını sağlamak kastıyla tekrar arapların mezhebidir. Bu manayı hafifletmek ve kısaltmak kasdıyla ihtisar yapmak gibidir. Çünkü mütekellimin ve hatibin bir makamda tek bir söz sanatıyla yetinmeden farklı söz sanatlarına başvurup bir sanattan başka bir söz sanatına geçmesi daha güzeldir. "

Tekrar olgusundan bahseden alimlerden birisi de İbn Cinni(v.392 h.)'dir. O, Hasais adlı kitabında ihtiyat bab başlığı altında inceleyerek, tekrara tevkit ismini vererek şöyle demiştir: "A'raplar bir manayı irade ettiklerinde onun için ihtiyat babını kullanırlar. Bu babın bir bölümü ise tevkit olup bunun bir bölümü kamet ve ezanda olduğu gibi lafzı olduğu gibi tekrar etmektir."

Kudame b. Ca'fer (v.337 h.), İbn-i Sinan el-Hafâci (v.466 h.), İbn-i Hicce el-Hamevi(v.837 h.) de tekrarla ilgili eserlerinde yukarıdaki görüşlere yakın görüşler beyan etmişlerdir.

Özet olarak alimler tekrarı ikiye ayırmışlardır. Birinci kısmı kelamın fesahatinin ve güzelliğinin alameti olup bazı durumlarda mananın muhatabın zihninde pekişmesi için zaruri olan kısım, ikinci kısım ise; kelam için kusur ve manayı yok edip, kelam için ağırlık vermekten ve kelamı zayıflatmaktan başka bir işe yaramayan kabih tekrardır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BÂRÛDÎ'NİN ŞİİRİNDE TEKRAR

UYGULAMALI ARAŞTIRMA

Bârûdî'nin şiirlerini araştıran kişi diğer şairlerin şiirlerinde olduğu gibi, tekrarın onun şiirlerinde de en önemli özellik olduğunu görecektir. Bu tekrarlar dilde ifade önceliği olanlardır. Bunlar dil, vezin, belagatin üslupları olan istiare, teşbih, temsil ve diğrleridir. Belagat biçimlerini çokça tekrar vardır. Ancak bu farklı kalıplarla yapılmıştır.

Aynı şekilde Bârûdî'nin şiiri içerisinde eşsiz nağmeler olup şiirin güzelliğine güzellik katan birçok tekrar barındırıyor. Özelliklede şair, bunları farklı tarz ve biçimlere sokarak şiire farklı anlamlar kazandırmasını sağlamıştır.

Tekrarlar Bârûdî'nin divanında dikkat çelicidir bunların harf, kelime ve cümlede olmasıdır. Ancak bunlar kendi dönemindeki özgür şiir akmı şairlerin yaptığı gibi sıkıcı olmayıp, uygun olan yerlerde kullanarak dinleyiciyi sıkmadan, bıktırmadan ve usanmadan dinlemesini sağlamıştır.

Bârûdî şiirlerinde ve yazdığı kasidelerde tekrarın nağmesini ustalıkla kullanmış kafiye ve vezni de ihmal etmemiş, kulağı tırmalayacak tekrarlardan da uzak durmuştur.

التّكرار في شعر البارودي

مقدّمة

بسم الله والحمد لله والصّلاة والسّلام على رسول الله وعلى آله وصحبه ومن والاه ... وبعد.

يعدّ التّكرار من الظّواهر الأسلوبيّة المتمثّلة بشكل فعّال ومتميّز في النّصوص الأدبيّة، ويدلّ هذا على أنّ التّكرار سنّة من سنن الخلق، ومذهب من مذاهب كلامه أينما كان، وقد استخدمه في خطبه وأشعاره قديمًا، وفي إبداعاته حديثًا، ولعلّ ذلك يعكس خاصّية من خصائص اللّغة؛ "وذلك لأنّ مدى المعاني أكثر اتّساعًا من مدى الألفاظ، وهذا يستدعي إعادتها وتكرارها على أوجه مختلفة، كما أنّ طبيعة الشّعر نفسه تسهم في استحضار التّكرار من خلال تكرار التّفعيلات، وأحرف الرّويّ، والإيقاع وغير ذلك"[1]، وربّما تظهر عند الشّاعر حالة نفسيّة معيّنة لا يستطيع الخروج منها؛ فيلجأ إلى أسلوب التّكرار للتّعبير عمّا في داخله، لغاية أو هدف ما.

وقد حفل القرآن الكريم بشتّى أنواع التّكرار، "وهو أسلوب متوارد فيه، وذلك لأسباب بلاغيّة توكيديّة دلاليّة تعدّ جزءًا من المعنى في السّياق الذي ورد فيه التّكرار"[2].

وكان النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم يستخدم أسلوب التّكرار في أحاديثه الشّريفة "وهو واحد من العرب يتكلّم بلسانهم ويستعمل أساليبهم؛ فقد استعمل التّكرار وجعله وسيلة من وسائل الدّعوة، وطريقة من طرق تبليغ مبادئها، فكرّر الحرف الواحد في الكلمة فحمل تكراره جزءًا من المعنى، كما كرّر اللّفظة أو العبارة أو الأداة أو الصّيغة الواحدة أحيانًا " [3].

---

1 – فيصل حسان الحولي، التّكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، (رسالة ماجستير) جامعة مؤتة، 2011 ، ص9.

2 – حسن سعيد غزالة، أساليب المستشرقين في ترجمة معاني القرآن الكريم، دراسة أسلوبية لترجمتي سيل وآربري لمعاني لقرآن الكريم إلى الإنجليزية، مجلّة الحوار اليوم ، مقال نشر بتاريخ: 2011/7/18 م.

3 – أميمة بدر الدين، مجلة جامعة دمشق – المجلد 26 –العدد الأول+الثاني، 2010م، .

وأسلوب التّكرار من الأساليب التّعبيريّة التي تؤدّي إلى تقوية المعاني وتعميق الدّلالات، فترفع من قيمة النّصوص الفنّيّة لما تضفيه عليها من أبعاد دلاليّة وموسيقيّة مميّزة،" لأنّ الصّورة المكرّرة لا تحمل الدّلالة السّابقة، بل تحمل دلالات جديدة بمجرّد خضوعها لظاهرة التّكرار الذي يؤدّي رسالة دلاليّة خفيّة عبر التّراكم الفنّيّ للحرف وللكلمة وللجملة، ومن خلال هذا التّراكم الكمّيّ يلفت نظر المتلقّي إلى غاية دلاليّة أرادها الشّاعر"[4].

ولا شكّ في أنّ ظاهرة التّكرار بهذه الصّفة الواسعة، التي نملكها اليوم في شعرنا، موضوع لم تتناوله كتب البلاغة القديمة وهي "التي ما زلنا نستند إليها في تثمين أساليب اللّغة؛ فقصارى ما نجد حوله أنّ أبا هلال العسكريّ (ت:395 هـ) يتحدّث عنه حديثًا عابرًا في كتابه (الصّناعتين) وكذلك يصنع ابن رشيق القيروانيّ (ت: 463 هـ) في كتابه (العمدة)"[5].

"أمّا كتاب (البديعيّات الذّكيّة) فقد اعتبره النّقّاد فرعًا ثانويًّا من فروع البديع لا يقفون عنده إلّا لمامًا. ولم يصدر هذا عن إهمال مقصود وإنّما أملته الظّروف الأدبيّة للعصر فقد كان أسلوب التّكرار ثانويًّا في اللّغة إذ ذاك فلم تقم حاجة إلى التّوسّع في تقويم عناصره وتفصيل دلالته"[6].

سبب اختيار الموضوع

إنّ السّبب الرّئيس في اختياري ظاهرة التّكرار موضوع دراستي هذه، يعود إلى كونها من أهمّ الظّواهر التي امتاز بها شعرنا العربيّ، إلّا أنّها لم تحظَ بعناية النّقّاد والدّارسين- باستثناء البلاغيّين – نظرًا لاهتمامهم الكبير بدراسة الصّورة الشّعريّة والأسطورة، والرّمز، والمَوْروث الأدبيّ، كما أنّ دراسة هذه الظّاهرة في حقيقة الأمر دراسة لجوانب لغويّة أخرى للنّصّ الشّعريّ، ممّا يعني أنّ ثمّة فائدة علميّة ونقديّة لهذه الدّراسة، خاصّة وأنّها تهتمّ بالبعد اللّغويّ، إلى جانب اهتمامها بالبعد الفنّيّ والجماليّ العامّ للنّصّ.

---

4 –سليمة جيدل، أساليب التكرار في ديوان الشّاعر فيصل الأحمر، رسالة ماجستير، جامعة مُحَمَّد خيضر بسكرة، الجزائر، ص5.

5 – نازك الملائكة (ت 1428هـ)، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ط5 ، ج1 ، ص275 .

6 – المصدر السابق، قضايا الشعر المعاصر، ج1 ، ص276 .

من هذا الباب قرّرت أن أقوم بتقديم دراسة تهدف إلى الوقوف على هذه الظّاهرة اللّغويّة فوجدت في شعر (محمود سامي البارودي)، أنموذجًا معبّرًا عنها، وقد وقع اختياري عليه وذلك بعد مراجعات عدّة، وقراءة دقيقة متأنّية لشعره، فوجدت فيه بروزًا لتلك الظاهرة وبصورة واضحة وجليّة.

إذا تتبّعنا ورصدنا أشكال التّكرار في شعر أيّ شاعر من الشّعراء؛ فإنّنا نجد ومن دون شكّ جميع أشكال التّكرار في قصائده، كونه أصبح من الأساليب المهمّة في الشّعر أو النّثر، فكذلك الحال عند (البارودي) حيث يكشف عن مدى اهتمامه به حتّى أصبح ظاهرة شائعة في القصيدة البارودية يستحقّ الوقوف عليه وقفة ترصد ظواهره المختلفة.

من هنا كانت الغاية الأساسيّة لهذه الدّراسة والتي تهدف إلى وضع لبنة أخرى في مجال الدّراسات النّقديّة والجماليّة لنصوص الشّعر العربيّ والتي لها علاقة بموضوع التّكرار بشكل خاصّ، ولا يتوقّف طموح هذه الدّراسة عند مستوى النّصّ الواحد من نصوص الشّاعر، وإنّما تتجاوز إلى دراسة المكرّرات الموجودة في معظم نصوص الشّاعر المختارة من ديوانه، وكذلك تهدف إلى الكشف عن السّمات الفنّيّة والجماليّة للتّكرار في هذه النّصوص، وخاصّة تلك السّمات التي لم يتوقّف عليها الدّارسون والباحثون السّابقون.

الدّراسات السّابقة

من خلال تصفّحي لديوان الشّاعر، ودراسة جوانب حياته الشّخصيّة والفكريّة والعمليّة ومراجعة الكتب والمراجع التي تحدّثت عنه، أو المؤلّفات أو رسائل الماجستير والدّكتوراه التي تناولت هذه الشّخصيّة، ما وجدت مَن تحدّث عن ظاهرة التّكرار كبحث مستقلّ في شعره، باستثناء رسالة ماجستير تحت عنوان (دراسة أسلوبيّة لديوان البارودي)، تقدّمت بها الطّالبة هاك أمينة، من جامعة العربي بن المهيدي، الجزائر، عام 2017 م، وقد أوردت الطّالبة فيها مثالين عن

التّكرار في تسع صفحات، ودراسة ثانية تحت عنوان (بنية التّوازي في شعر البارودي) للأستاذ عبد الجبّار علوي من جامعة باتنة في الجزائر، وعُرض البحث في مجلّة آفاق العلوم العدد 7 / مارس 2017 م وقد تحدّث فيها الأستاذ عن تكرار (النّداء) في صدر الأبيات في مثال وحيد، وأخيرًا هناك درس لقصيدة في مدح النّبيّ عليه الصّلاة والسّلام تحت عنوان: (تحليل نصوص الباكالوريا، نحو منهجيّة مبسّطة لدراسة النّصّين الأدبيّ والنّقديّ) (نموذج تحليليّ من شعر إحياء النّموذج) (التّوازي والتّكرار عند البارودي)، والذي تحدّث عن التّكرار في أربعة أسطر ونصف السّطر لا غير، للأستاذ سعيد بكّور، مصر[7].

أمّا عدا ذلك فكانت في معظمها دراسات تناولت أهمّ أغراضه الشّعريّة، كالفخر والحماسة والرّثاء، ومن ثمّ الجانب السّياسيّ والعسكريّ من حياته، كونه أحد أبرز الشّخصيّات الوطنيّة التي وقفت في وجه الاحتلال، وكذلك مشاركاته في الحروب الخارجيّة، وخاصّة وقوفه إلى جانب الدّولة العثمانيّة في حربها مع روسيا، ولكنّ أكثر هذه الدّراسات تناولت شعره في الفترة التي قضاها في المنفى في جزيرة سيلان[8]، والتي استمرّت لأكثر من سبع عشرة سنة ذاق خلالها الويلات والعذاب والاضطّراب النّفسيّ، خاصّة أنّه تلقّى خبر وفاة زوجته بعد سنة من نفيه إلى تلك الجزيرة.

هدف البحث

الهدف الذي أصبو إليه في هذا البحث هو استنباط أساليب التّكرار في شعر البارودي عامّةً والبحث عن خصائصه الأسلوبيّة من النّاحية الصّوتيّة، والتّركيبيّة، والدّلاليّة، وجاء عنوان البحث تحت مسمّى: (التّكرار في شعر البارودي)، مقارنة أسلوبيّة ومحاولة الاقتراب من النّصّ،

[7] – سعيد بكّور، النّقد الأدبي، نشر الكتاب شبكة الألوكة الإلكترونية، من دون تاريخ، ص 12-15.

8 - تقع جزيرة سيلان في جنوب قارة آسيا وجنوبيّ الهند ، وسيلان هو الاسم القديم لدولة سريلانكا حاليّاً، وتُعتَبر جزيرة من الجُزر الموجودة في المُحيط الهنديّ، وتُعرَف رسميّاً باسم جمهوريّة سريلانكا الديموقراطيّة؛ موسوعة الجزيرة.نت، اطّلع عليه بتاريخ 4-2-2017. بتصرّف.

والدّخول في أعماقه، وقد اعتمدت في البحث على المنهج التّطبيقيّ، كونه المنهج الملائم في مثل هذه الدّراسات .

أقسام البحث

واعتمدت في تقسيم هذه الدّراسة على خطّة اشتملت على مقدّمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة؛ ففي المقدّمة تحدّثت عن ظاهرة التّكرار في الشّعر العربيّ، قديمه وحديثه، ومن ثمّ استخدامه في القرآن الكريم، والذي يحفل بأنواع التّكرار، والحديث الشّريف، وفي التّمهيد حاولت أن أحدّد تعريفًا لظاهرة التّكرار لغة واصطلاحًا من خلال بعض التّعريفات التي تمّ استنباطها من المعاجم اللّغويّة، وكذلك كتب المصطلحات النّقديّة، محاولًا في ذلك الوصول إلى مفهوم محدّد لهذا المصطلح .

أمّا الفصل الأوّل فقد خصّصته للحديث عن حياة الشّاعر البارودي مثل: حياته ونشأته ومن ثمّ خصائص شعره والأغراض الشّعريّة التي تناولها في ديوانه، وأمّا الفصل الثّاني فقد تناول آراء العلماء من القدماء والمحدثين من العرب والغربيّين في ظاهرة التّكرار، وأيضًا الدّراسات النّقديّة الحديثة التي تناولت أسلوب التّكرار في الشّعر العربيّ المعاصر، وكذلك بروزه في التّراث العربيّ، وفي القصص القرآنيّ، وأمّا الفصل الثّالث والأخير فقد خصّصته للجانب التّطبيقيّ لظاهرة التّكرار في شعر البارودي، حيث درست فيه أهم أساليب التّكرار التي احتواها ديوان الشّاعر مبتدئًا بالحرف، ثمّ اللّفظة، ثمّ الجملة، ثمّ التّركيب، ثمّ الأدوات، وأخيرًا تكرار الصّيغ الصّرفيّة، وأنهيت البحث بخاتمة ضمنت النّتائج التي توصّلت إليها في دراستي هذه.

تمهيد

لا شكّ أنّ ظاهرة التّكرار ظاهرة لغويّة قديمة عرفتها العربيّة في أقدم نصوصها التي وصلت إلينا من الشّعر الجاهليّ، ثمّ استعملها القرآن الكريم، ووردت في الحديث النّبويّ الشّريف وكلام العرب شعره ونثره... وفي العربيّة نجد تكرارًا للحروف والجمل الاسميّة والفعليّة، ونجد كذلك ألوانًا تكراريّة إيقاعيّة، يقصد بها إلى إحداث نوع من الموسيقى اللّفظيّة المؤثّرة.

ومعلوم للجميع أنّ التّكرار يكاد يكون ظاهرة عامّة، وحياتنا اليوميّة مليئة بصور التّكرار؛" فنحن في أفعالنا وأقوالنا نكرّر كثيرًا منها في كلّ يوم، وعلى مستوى الدّرس العلميّ والعمليّ لا نكاد نجد عند النّحاة والصّرفيّين كبير الاهتمام بالظّاهرة، كونهم يهتمّون ببنية الكلمة الواحدة، والنّحو عندهم يهتمّ بتركيب الجملة، ولا يتجاوز ذلك عادة إلى النّصّ كلّه، ولذلك يسمّي النّحاة التّكرار بـ(التّأكيد اللّفظيّ)"[9] .

وفي عصرنا الحاليّ أصبح التّداخل مع الموسيقى والتّعامل معها من الأدوات الرّئيسة في بنية القصيدة وتشكيلها عند الشّعراء، فأصبح الشّاعر يبحث عن أساليب أو طرق أو وسائل أخرى لتأمين ذلك التّداخل الموسيقيّ لقصائده، " كاستخدام التّكرار أو تضمين القصيدة إحدى الأغاني أو الأهازيج الشّعبيّة المتداولة وهي ظاهرة معروفة في الشّعر العربيّ منذ عصر ما قبل الإسلام، إلّا أنّها لم تتّخذ شكلها الواضح إلّا في العصر الحديث، وبالأخصّ في نماذج من الشّعر الحرّ "[10].

من هنا جاء توظيف الشّعر للتّكرار" تأثّرًا ببنية القطعة الموسيقيّة القائمة على التّكرار؛ فهو: ظاهرة صوتيّة تميّزت بها القصيدة الحرّة، وهو إلحاح على جهة معيّنة في العبارة يعني بها الشّاعر

9- ميشال تايلموث، (التّكرار) قاموس الموسيقى الجديد، ص66.(د ت).

10- سمير عبد الرحيم آغا، جمالية التكرار في شعر (أديب كمال الدين)، صحيفة المثقف، العدد: 1888، 23/ 09 /2011م.

أكثر من عنايته بسواها، وكذلك يسلّط الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمامه بها "[11] .

وللتّكرار دلالة نفسيّة "حيث يفرغ الشّاعر حاجاته ومشاعره المكبوتة ليعيد التّوازن إلى حالته الطّبيعيّة"[12] "فوجوده في الشّعر لا يبعث الملل والنّفور في النّفس، بل هو طبيعيّ يرتبط ارتباطًا وثيقًا ببناء القصيدة، حتّى أصبحت بعض التّكرارات تأخذ شكل (اللّازمة) وهي مظهر من مظاهر الموسيقى وتقنيّاتها المعروفة، ولا يخفى ما للتّكرار من مزايا فنّيّة عديدة [13] "سواء من حيث تأثيره في المعنى، أم من حيث تأثيره في الموسيقى الشّعريّة فضلًا عن الدّلالة النّفسيّة التي يستطيع أن يضيفها على القصيدة إلى جانب أثره في تقوية النّغم"[14]؛ "فالشّاعر المعاصر حاول قدر الإمكان تجاوز الحدود التّقليديّة للوزن والقافية، متّجهًا نحو التّكرار كوسيلة لإغنائها والتّجديد فيها، "فالإيقاع الصّوتيّ الذي يخلقه تكرار جرس الحروف والكلمات، تُظهر القيمة الفكريّة والنّفسيّة التي يعبّر عنها من خلال العناية بتكرار لفظة معيّنة أو مقطع معيّن"[15].

وللتّكرار علاقة ارتباطيّة بذات الشّاعر؛ لأنّه يعبّر عمّا يجول في داخله "ويسهم في تلاحم البناء وترابطه ويشكّل نغمة موسيقيّة قويّة؛ فهو يعين على تشكيل عنصر التّأثير والتّأثّر، وهو عنصر هامّ يسهم في تثبيت الإيقاع الدّاخليّ في فضاء النّصّ الشّعريّ "[16].

هذا يعني أنّ كلّ تكرار للإيقاع بإمكانه يجسّد إحساس الشّاعر، وهو بدوره يقوم بإيصاله إلى أذن المتلقّي، فيسترعي انتباهه.

---

11 – عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، شركة المطبوعات للنشر، بغداد 1982م، ص 182.

12 – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 242.

13 –سمير عبد الرحيم أغا، جمالية التكرار في مجموعة الشاعر أديب كمال الدين، صحيفة المثقف،العدد: 1888 الجمعة: 23 / 09 /2011م.

14 – عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثر، عالم الكتب، ط2 عام 1986م، ص 83.

15 – عز الدين علي السيد، المصدر السابق ، ص 84.

16 – موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي 10 . 13 تموز 1988م، ص 15.

1- التّكرار لغة

يعرّف التّكرار بأنّه : مصدر من كرَّر يكرِّر تكرارًا، والكَرُّ: الرُّجوع، يُقال: كَرَّه وكَرَّ بنفسه، يتعدّى ولا يتعدّى، والكَرُّ: مصدر: كَرَّ عليه يَكُرُّ كَرًّا وكُرورًا، وتَكْرارًا، عطَفَ، وكَرَّ عنه: رجع، وكَرَّ عَلَى الْعَدُوِّ يَكُرُّ، ورجلٌ كَرَّارٌ ومِكَرٌّ، وكذلكَ الْفَرَسُ، وكَرَّرَ الشّيء وكَرْكَره: أَعاده مرّةً بعد أخرى، ويُقالُ: كَرَّرْتُ عليه الْحَدِيثَ وكَرْكَرْتُه إذا ردّدتهُ عليه، وكَرْكَرْتُه عن كذا كَرْكَرةً إذا ردّدته، والكرُّ: الرُّجوع على الشّيء، ومنه التَّكْرارُ"[17].

التّكرار: "عبارة عن الإتيان بشيء مرّة بعد أخرى"[18].

"وقد أجمع أصحاب المعاجم – القديمة والحديثة – على أنّ التّكرار يتمثّل في الرّجوع إلى الشَّيء، وإعادته مرّة بعد أخرى "[19].

وقد ورد ذلك في ألفاظ الجاهليّة، ومنه أَخَذَ الشَّاعر امرؤ القيس معنى: (مِكَرّ) الذي ورد في معلّقته حين وصف فرسه قائلًا:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ معًا ** كَجُلمودِ صَخْرٍ حَطّهُ السّيلُ مِن عَلِ[20].

وكذلك"(كَرَّ) الكافُ والرّاء أصلٌ صحيح يدلّ على جمعٍ وترديدٍ. من ذلك كَرَّرْتُ، وذلك رجوعك إليه بعد المرّة الأولى، فهو التّرديد، والكرير: كالحشْرجة في الحَلْق، سُمّي بذلكَ لأنّه يردّدها "[21].

---

17 – ابن منظور (ت: 711 ه)، لسان العرب، دار صادر – بيروت، الطبعة: الثالثة – 1414 ه، ج5، ص135.

18 – الشريف الجرجاني (ت: 816 ه)، كتاب التعريفات، ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان، الطبعة: الأولى 1403ه -1983م، ج1، ص65.

19– ابن دريد، جمهرة اللغة، ج1، ص87، ابن عباد، المحيط في اللغة، ج6، ص138– الزمخشري: أساس البلاغة، ج2، ص389، الفيروز آبادي، مجد الدين مُحَمَّد، (د.ت القاموس المحيط، المؤسسة العربية للطباعة، بيروت، لبنان، ج2 ،ص130، المرتضى الزبيدي، مُحَمَّد بن مُحَمَّد بن عبد الرزاق(ت: 1205 ه)، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد العلم الطحاوي، مكتبة الكويت، الكويت، ج14،

20 – امرؤ القيس الكندي (ت:544م)(الديوان، ط1)، تحقيق: مُحَمَّد أبو الفضل، دار المعارف، القاهرة، مصر،1958م، ص19– 27.

21 – ابن فارس (ت: 395ه)، مقاييس اللغة، المحقق: عبد السلام هارون، الناشر: دار الفكر، ط/ 1979م، ج5، ص126 .

والكَرُّ: الرّجوع عليه، ومنه التّكرار "[22].

وفي جملة: " أعادَه إلى مكانِه: رَجَعَه، وأعاد الكَلامَ: كَرَّرَه "[23].

ومنه: أعاد (الكلام: كرّره)، وهو المشهور عند الجمهور، ووقع في (فروق) أبي هلال العسكريّ أنّ التّكرار يقع على إعادة الشّيء مرّة، وعلى (إعادته مرّات) والإعادة للمرّة الواحدة، فكرّرت كذا، يحتمل مرّة أو أكثر، بخلاف (أعدّت، فلا يقال: أعاده مرّات، إلّا من العامّة)"[24].فمغزى الكلام من خلال تلك التّعريفات هو أنّ التّكرار هو إعادة كلام سابق وترديده مرّات أخرى.

2- التّكرار اصطلاحًا

وتعريف التّكرار في الاصطلاح ليس ببعيد عن تعريفه اللّغويّ فهو:"أن يكرِّر المتكلِّم اللّفظة الواحدة باللّفظ والمعنى، والمراد بذلك تأكيد الوصف، أو المدح، أو الذّمّ، أوالتّهويل، أو الوعيد، أو الإنكار، أو التّوبيخ أو الاستبعاد، أو الإفهام، أو تعميق الفكرة، أو لأيّ غرض من أغراض التّكرار "[25].

وقيل هو: "ذكر الشَّيء ثانيًا بعد ذكره أوّلًا، وكثرته بذكره ثالثًا، والمراد بالكثرة ما فوق الواحد، وإنَّما شرط الكثرة؛ لأنّ التّكرار بلا كثرة لا يُخِلُّ بالفصاحة، وإلّا قبح التّوكيد اللّفظيّ "[26].

فمن خلال دراستنا ومتابعتنا للتّعريفات السّابقة الذّكر- في اللّغة والاصطلاح- فإنّنا توصّلنا إلى نتيجة وخلاصة أساسيّة للتّكرار، ألا وهي أنّ جميع تلك التّعريفات تصبّ في خانة إعادة الكلام أو العبارة وترديدها بعد قولها في المرّة الأولى، وذلك لغايات متعدّدة قد ذُكرت سابقًا.

وبالتّالي فإنّ مصطلح التّكرار كان موجودًا في الدّراسات الأدبيّة القديمة، وإنّ العلماء الذين تحدّثوا

---

22 – الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت: 170هـ)، كتاب العين، المحقق: المخزومي، السامرائي، دار ومكتبة الهلال، ج5 ،ص 277 .

23 – الفيروزآباديّ (ت: 817هـ) القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: مُحَمَّد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان الطبعة: الثامنة، 1426 هـ، 2005 م، ج1، ص303 .

24 – مرتضى الزَّبيدي (ت: 1205هـ) تاج العروس من جواهر القاموس، المحقق: مجموعة من المحققين، دار الهداية، ج8، ص444.

25- ابن حجة الحموي (ت: 837 هـ)، خزانة الأدب وغاية الأرب، المحقق: عصام شعيتو، الناشر: دار ومكتبة الهلال، بيروت، دار البحار، بيروت، الطبعة: 2004م، ج1، ص326.

26- حامد عوني، المنهاج الواضح للبلاغة، الناشر: المكتبة الأزهرية للتراث، ج3، ص46

عن مصطلح التّكرار وأغراضه كانوا على مسافة متقاربة في آرائهم؛ فهي لا تخرج عن حدود إعادة حرف أو كلمة أو أكثر في اللّفظ أو المعنى.

أنـواع الـتّـكـرار

هناك الكثير من علماء التّفسير أو القراءات أو ما يتعلّق بعلوم القرآن ممّن تحدّثوا عن ظاهرة التّكرار، ولكنّ الذي يهمّنا هنا هو حديث نقّاد الشّعر والأدباء، كون الموضوع متعلّقًا به؛ فقد تحدّثت النّاقدة نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشّعر المعاصر) عن أنواع التّكرار وحصرتها في: "تكرار الكلمة والعبارة والمقطع والحرف، وترى أنّ أبسط أنواع التّكرار هو تكرار كلمة واحدة في أوّل كلّ بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر، يلجأ إليه صغار الشّعراء، ولا يعطيه الأصالة والجمال إلّا شاعر موهوب حاذق يدرك المعوّل لا على التّكرار نفسه وإنّما ما بعد الكلمة المكرّرة "[27].

ثمّ وضّحت رأيها في أنواع التّكرار، وتحدّثت عنها مع توضيح وتعريف لكلّ نوع فكان:

"1- تكرار الحرف الواحد الذي هو من بنية الكلمة، وهذا النّوع من التّكرار لايقتصر دوره على مجرّد تحسين الكلام، بل إنّه يمكن أن يكون من الوسائل المهمّة التي تلعب دورها العضويّ في أداء المضمون، والتّرديد للحرف الواحد موجود في شعرنا القديم، وفي الشّعر الانجليزيّ باصطلاح: (Alliteration) .

2- تكرار الحروف التي هي ليست من بنية الكلمة أي: الحروف التي تؤدّي معنًى مع غيرها من الكلمات "[28]،كضمير (ها) في قول البارودي:

سَلِيلَةُ كَرْمٍ، شَابَ فِي المَهْدِ رَأْسُهَا ** وَدبَّ لها نسلٌ، وَما مسَّها بعلُ [29].

27 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 278، ومابعدها.

28 - نازك الملائكة ، المصدر السابق، ص233.

29 - البارودي، ديوان الشّاعر . تحقيق علي الجارم ومحمّد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، عام 1998م، ص417.

"3- تكرار الكلمة الواحدة: وهذا الشّكل نجد له أمثلة كثيرة في شعرنا القديم حيث حرص الشّعراء على تكرار أسماء حبيباتهم وإعادتها في قصائدهم، حتّى ارتبط قسم منهم بتلك الأسماء "[30]، مثل: عنترة الذي تعلّق اسمه باسم حبيبته عبلة، وجميل بحبيبته بثينة، وقيس بحبيبته ليلى، وكُثَيّر بحبيبته عزّة ... وغيرهم.

"4- تكرار العبارة: وهذا النّوع كان شائعًا في الشّعر القديم، فقد وجدنا المهلهل يكرّر عبارة (على أنْ قالَها عَدْلًا مِنْ كُلَيْبٍ) في أبيات كثيرة من قصيدته التي قالها في رثاء أخيه. وتكرار العبارة أقلّ شيوعًا في شعرنا المعاصر من تكرار الكلمة "[31].

وهنا يتّضح من قول نازك الملائكة أنّ التّكرار يمكن أن يكون في كلّ حرف أو كلمة أو جملة، وأن ظاهرة التّكرار لها جذور عميقة في شعرنا العربيّ وغيره، وترى نازك أنّ أبسط أنواع التّكرار هو تكرار كلمة واحدة، وأكثر من يستخدمه هم صغار الشّعراء.

30 - نازك الملائكة، المصدر السابق، ص233.

31- نازك الملائكة، المصدر السابق، ص 233.

الفصل الأوّل

حياة محمود سامي البارودي ونشأته

محمود سامي البارودي، شاعر النّضال بالسّيفِ وبالقلم، ولد بسراي البارودي القريبة من القاهرة سنة 1839م لأبوين شركسيّين من المماليك، وكانت أسرته تمتاز بشيء من الغنى المادّيّ، وكان والده ضابطًا في الجيش، وقضى معظم حياته في خدمة وطنه، وقد توفّي قبل أن يتجاوز ابنه محمود مرحلة الطّفولة،؛ فقد كان في السّابعة من عمره، إلّا أنّ والدته قامت بدور الأب واهتمّت بابنها ولم تتركه يعيش حياة الأطفال الأيتام " وقد عنِيَتْ والدتُه بتهذيبه وتعليمه؛ فألحقته بالكُتَّاب، واهتمّت بتَنشِئَتِه تنشئةً عسكريّة كأبيه، فاستقدمت له المُعلِّمين لتلقينه دروس المرحلة الابتدائيّة "[32].

وبعد اتمامه المرحلة الابتدائيّة وهو في الثّانية عشرة من عمره، انتسب إلى المدرسة الحربيّة حيث تخرّج فيها وهو في السّادسة عشرة من عمره،"وقد عمل الباروديّ فور تخرُّجه في سلاح الفرسان، وأبلى بلاءً حسنًا في الحرب التي نشبت بين تركيا وروسيا؛ فانهالت عليه الأوسمة المختلفة"[33]، وكان خاله شاعرًا وله مكتبة فيها الكثير من الكتب التّاريخيّة والكثير من الدّواوين الشّعريّة، إلّا أنّ البارودي كان مولعًا بقراءة الدّواوين الشّعريّة أكثر من غيرها من الكتب الموجودة في المكتبة، فكانت أشعار خاله بمثابة أوّل معين له في طريقه إلى قول الشعر. وعندما قام المناضل أحمد عرابي بالثّورة ضدّ الخديوي توفيق عام 1881م، كان الباروديّ من ضمن الذين شاركوا في هذه الثّورة، وكونه كان ضابطًا وله تأثير في الشّعب المصريّ؛ فقد خافه الاحتلال الانجليزيّ الذي كان يقف إلى جانب الخديوي – الذي استنجد به–، وحسبت له حسابات، فكان لابدّ من توقيفه للحدّ من خطورته، فألقت القبض عليه "بتهمة الاشتراك في تلك الثّورة، وسُجن وحُكم بإعدامه، ثمّ أُبدِل الحكم بالنّفي إلى جزيرة سِيلان؛ حيث أقام فيها أكثر من سبعة

32 – شوقي ضيف (ت: 1426هـ) الأدب العربي المعاصر في مصر، الناشر: دار المعارف الطبعة: الثالثة عشرة، (د ت)، ج1، ص 85 .
33 – شوقي ضيف، المصدر السابق، ج1، ص 87 .

عشر عامًا، وفي هذه الفترة تعلّم الإنجليزيّة وترجم كتبًا إلى العربيّة، وكُفَّ بصره وعُفي عنه سنة (1899م)"[34].

أمّا من ناحية تأثيره في الشّعر؛ فقد قام البارودي بإحيائه من جديد بعدما كان في سبات دام قرونًا من الزّمن، وأعاده إلى طريقه واتّجاهه القديم " وهو الشّاعر الذي حمل العبارة الشّعريّة إلى مصادرها الأولى، حيث صحّةُ التّراكيب، وجزالة الألفاظ، ومتانة العبارة. وقد نال البارودي الزّمام في معالجة الأدب التّصويري مستخدمًا حواسَّه في تزويد شاعريَّته بِمَعينٍ من الصّور والمحسوسات، ويُعَدُّ البارودي أوّل من طرق الشّعر السّياسي في العصر الحديث "[35].

وبسبب ما قام به من جهود في إحياء الشّعر العربيّ المعاصر وما أحدث فيه من تغييرات، وذلك بإعادته إلى هيكلة الشّعر العبّاسيّ، وكذلك لبروزه وتفوّقه في المجال العسكريّ؛ فقد قيل عنه "شاعر السّيف والقلم، ورائد مدرسة البعث والتّجديد في الشّعر العربيّ المعاصر "[36].

1- شعره

كما رأينا سابقًا أنّ البارودي كانت لديه رغبة شديدة في قراءة الدّواوين الشّعريّة التي شاهدها في مكتبة خاله، وقد ظهرت مواهبه الشّعريّة وهو في سنّ مبكّرة، وذلك بعد أن تعمّق في ثقافته في التّراث العربيّ وقرأ واطّلع على روائع الشّعر العربيّ، خاصّة أشعار المتنبّي وأبي تمّام والبحتريّ والشّريف الرّضيّ وغيرهم، وقد أعجبه كثيرًا شعر الحماسة العربيّ والفخر والإقدام، وكذلك اطّلع على الأدبين الفارسيّ والتّركيّ، فكان ذلك سببًا من أسباب عوامل الإحياء والتّجديد في شعره الأصيل. وكانت موهبة الشّاعر النّادرة من أهم عوامل تكوين شخصيّته الشّاعريّة، وكذلك كان لعامل الوراثة وتعلّمه فنون الحرب دور مهمّ في تكوينها " وكان منها ما ترك أثرًا عميقًا في نفسه، وقد لاحظنا من خلال ذلك أنّه من عنصر شركسيّ، كان له حكم مصر في وقت من الأوقات، وأورثه هذا العنصر حدّة في المزاج وطموحًا واسعًا، وميلًا إلى حياة الحرب والفروسيّة، وهذا

34 – شوقي ضيف، المصدر السابق، ج1، ص 87 .

35 – شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصرج1، ص 87 .

36 – المصدر السابق، الأدب العربي المعاصر في مصر، ج1، ص 86 .

العنصر الوراثيّ يقابله عنصر عربيّ مكتسب من قراءاته للشّعر القديم، وأضاف إلى هذا العنصر قراءات في الآداب التّركيّة والفارسيّة، وفي الآداب الإنجليزيّة أخيرًا "[37].

ولم تتوقّف مكوّنات شخصيّته الأدبيّة عند هذا الحدّ، بل إنّ عنصرًا آخر كان له أعمق الأثر في تكوين هذه الشّخصيّة "وهو عنصر البيئة المصريّة التي اضطرب في مشاهدها الطّبيعيّة وأحداثها القوميّة والسّياسيّة، وأثّرت هذه البيئة في روحه وكيانه الأدبيّ "[38]. وكانت سببًا في أن يكون بلا منازع شاعر مصر الأوّل في تصوير الحياة المصريّة.

وإذا بحثنا في ثنايا شعره من خلال تتبّعنا لعناصر تكوين شخصيّته، لوجدنا عمق تأثير العنصر العربيّ المكتسب، "وهو عنصر لم يكتسبه بطريق التّعلّم على أساتذة اللّغة والأدب في عصره؛ وإنّما اكتسبه بطريق مباشرة؛ هي قراءة النّماذج القديمة للعبّاسيّين ومن سبقوهم من الإسلاميّين والجاهليّين"[39].

وقد وصِف البارودي بالأمير الجليل، والذّكيّ النّقيّ، وكانت لديه ميولًا لقراءة الشّعر العربيّ خاصّة "فهذا الأمير الجليل ذو الشّرف الأصيل، والطّبع البالغ نقاؤه، والذّهن المتناهي ذكاؤه، لم يقرأ كتابًا في فنّ من فنون العربيّة، غير أنّه لمّا بلغ سنّ التّعقّل، وجد من طبعه ميلًا إلى قراءة الشّعر وعمله" [40].وهنا نستطيع القول بأنّه خالف طريقة وأسلوب معاصريه في اكتساب العلم، أو نظم الشّعر، فقد عاد ورجع إلى أسلوب القدماء وهو الأخذ بالرّواية " فهو لم يستنَّ سنّة معاصريه من تعلّم النّحو والعروض والبديع حتّى يُحسن نظم الشّعر؛ وإنّما استنّ سنّة جديدة صحّح بها موقف الشّعر والشّعراء، فردّهم إلى الطّريقة القديمة "[41].

وكان الشّعر العربيّ في تلك الفترة قد وصل إلى مرحلة متدنّية، وفقد الكثير من جماله ورونقه وقوّة ألفاظه وجزالة أسلوبه، وذلك نتيجة المبالغة في استخدام أنواع الأساليب البديعيّة، ولذلك كان

37 – المصدر السابق، الأدب العربي المعاصر في مصر، ج1، ص 86 .

38 - المصدر السابق، الأدب العربي المعاصر في مصر، ج1، ص 89 .

39– المصدر السابق، الأدب العربي المعاصر في مصر، ج1، ص 87.

40 – حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية في العلوم العربية، مطبعة المدارس الملكية، ط1، عام 1289 هـ، ص474.

41 – الأدب العربي المعاصر في مصر،ج1، ص 88 .

لقرار البارودي وعودته إلى الأسلوب القديم أعظم الأثر في تاريخ الشّعر "وقد اعتُبر هذا الأمر حدثًا خطيرًا في تاريخ شعرنا الذي تدهور إلى أساليب غثّة مكسوّة بخِرق البديع البالية، تُكرَّرُ في صور من الهذيان على كلّ لسان؛ فأزال البارودي من طريقه هذه الأساليب، واتّصل مباشرة بينابيع الشّعر العربيّ القديمة في العصر العبّاسيّ وما قبله من عصور "[42].

وهذا لا يعني أنّ البارودي أنكر الشّعر المعاصر أو القريب من عصره كلّه، إنّما أنكر صورة الشّعر الرّكيك والغثّ منه لأنّ "مذهبه الفنيّ لم يكن يقوم على نبذ القديم كلّه؛ وإنّما كان يقوم على نبذ صورة خاصّة؛ هي صورة الشّعر الغثّ الذي ينتجه عصره، والعصور القريبة منه، أمّا الشّعر العبّاسيّ وما سبقه فينبغي للشّاعر ألّا يَنْبذه؛ بل عليه أن يسير في دروبه ويصبّ على صيغه وقوالبه "[43]. وقد كان البارودي يجد المتعة واللّذّة في تقليده هذا للشّعراء القدامى لاسيّما العبّاسيّين منهم، بل أصبح يعارضهم في بعض الأحيان، مثل معارضاته النّابغة، وبشّار، وأبي نواس، والمتنبّي، وأبي فراس، والشّريف الرّضيّ، ولذلك اتّخذه مذهبًا له في شعره.

فالذي أخذه البارودي من القدماء هو ذلك الإطار الفنّيّ الذي يقوم على قوّة الأسلوب وجزالته؛ "ولكنّه يملأ هذا الإطار بروحه وبشخصيّته، وكأنّها خاتم يطبع على كلّ مأثور له اسمه، ومن هنا يأخذ مكانته في الشّعر العربيّ الحديث "[44].

وقد شارك البارودي في الحرب إلى جانب الدّولة العثمانيّة، ووصف وقائع تلك الحرب ومعاركها وصفًا دقيقًا لمهارته في اختيار الألفاظ وعاطفته الجيّاشة وحماسته"وبذلك يعيد لنا فنّ الحماسة القديم الذي عَفا عليه الزّمن؛ إذ ينفخ فيه حياة وروحًا جديدة، وكان في قرارة نفسه يستشعر مجد آبائه المماليك الذين حكموا مصر، كما كان يستشعر مجد وطنه "[45].

42- المصدر السابق، ج1، ص88.

43 – المصدر السابق، الأدب العربي المعاصر في مصر ، ج1، ص88.

44 – المصدر السابق، الأدب العربي المعاصر في مصر ، ج1، ص 89 .

45 – المصدر السابق ، الأدب العربي المعاصر في مصر ، ج1، ص 89 .

2- منزلته

من خلال ما قرأناه عن الشّاعر وما قدّمه للشّعر العربيّ في العصر الحديث، نرى أنّ هذا الشّعر مدين للبارودي، وقد سار على دربه في أغراضه الشّعريّة وأسلوبه الكثير من الشّعراء المعاصرين " ثمّ إنّه مثّل عصره أحسن تمثيلٍ، وكان صدًى لحوادث بيئته، فكان قدوةً لمن جاء على أثره في التّجديد. إضافة إلى ذلك أنّه علّمهم كيف يتّجهون إلى الأدب العربيّ في أزهى عصوره، ويغترفون من ذخائره؛ بحيث لا تفنى شخصيّاتهم، فيقوى أسلوبهم، وتشرق ديباجتهم، ويبعدون عن الحليّ المتكلّفة، وبذلك سار الشّعر من بعده إلى الأمام، ولم يرجع أبدًا إلى عصور الضّعف والرّكاكة "[46].

"وممّن تتلمذ على البارودي وسار على نهجه واتّبع أسلوبه وطريقته، عدد كبير من شعراء العربيّة، اتّخذوه إمامًا لهم:

1-في مصر: أحمد شوقي- حافظ إبراهيم- إسماعيل صبري- أحمد محرّم – عائشة التّيموريّة.

2-في العراق: جميل صدقي الزّهاويّ- عبد المحسن الكاظميّ- معروف الرُّصافيّ- محمّد رضا.

3-في سوريا: شكيب أرسلان.

وأعقبهم من الأجيال التّالية: (عليّ الجارم – محمّد الأسمر- عزيز أباظة) بمصر، وغيرهم، وعلى تباينٍ بينهم في حظِّ كلٍّ منهم من التّجديد والتّأثّر بثقافة الغرب ومذاهبه الأدبيّة "[47].

"وعلى الرّغم من قيام مدرسة مجدّدة نشيطة يتزعّمها مطران وشكري والمازنيّ والعقّاد وأبو شادي[48]، فلا يزال كثيرون في البلاد العربيّة بعامّة وفي مصر بخاصّة، يحنّون إلى ديباجة البارودي وموسيقى مدرسته، مع الأخذ بطرفٍ من التّجديد في المعاني والأخيلة والصّور"[49].

---

46 – عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، الناشر: دار الفكر العربي، الطبعة: 2000م، ج1، ص237.

47 – عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، المصدر السابق، ص237.

48 – أحمد زكي أبو شادي (1892-1955م) شاعر مصري، استقر في أمريكا، كان من مؤسسي جماعة أبولو التي جددت في الأدب والشعر.

49 – عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ج1، ص237.

3- أهمّ آثاره

ترك لنا البارودي ديوانًا ضخمًا، يتجاوز عدد أبياته الخمسة آلاف بيت، وفي مختلف الأغراض الشّعريّة.

وكذلك فقد نظّم البارودي مطوّلة في مدح الرّسول عليه الصّلاة والسّلام، تقع في أربعمائة وسبعة وأربعين بيتًا، وقد عارض فيها قصيدة البردة للبوصيري، قافية ووزنًا وسمّاها: (كَشْفُ الغُمَّةِ في مَدْحِ سَيّدِ الأُمّةِ).

وقد اختار البارودي أشعارًا لثلاثين شاعرًا من أبرز شعراء الدّولة العبّاسيّة، سمّيت: (مختارات البارودي) "وكانت في أربعة أجزاء كبار؛ فكان ما اختاره من المديح: (24815) بيتًا، ومن الأدب: (1967) بيتًا، ومن الغزل (4616) بيتًا، ومن الهجاء (1229) بيتًا، ومن الوصف (3993)، بيتًا، ومن الزّهد (473) بيتًا. ونظرة واحدة إلى هذا الإحصاء تدهشنا أشدّ الدّهشة إذ تبيّن لنا طغيان أدب المديح والهجاء على أدب الرّوح طغيانًا كبيرًا، هذا هو أحمد أمين الذي يدرس الأدب بالإحصاء والذي يقيس الدّواوين الشّعريّة بالمتر والباع والذّراع "[50].

إلّا أنّ قوله عن طغيان شعر الهجاء، لم يكن دقيقًا؛ فبحسب الإحصائيّة هذه والتي أخذها الجنديّ من كتاب (فيض الخاطر) لأحمد أمين، نجد أنّ ترتيب الهجاء قد جاء ما قبل الأخير.

4- الخصائص والأغراض الشّعريّة

بما أنّ موضوع الدّراسة هو ظاهرة التّكرار؛ فإنّنا لن نطيل الحديث عن الأمور الجانبيّة التي تبتعد عن صلب الموضوع، ولكنّنا لا نهمل النّقاط الأساسيّة التي لها صلة وثيقة بالشّاعر؛ فجدير بالاهتمام أن نذكر موضوعات البارودي الشّعريّة، وقد ترك لنا- كما ذكرنا- ذلك الكمّ الهائل من الأشعار في ديوانه الشّعريّ، وقصيدته الطّويلة -كما ذكرنا- التي عارض بها البوصيري، وقد أطلق عليها اسم (كشف الغمّة في مدح سيّد الأمّة)، التي لم يخرج في معظم ما نظّم عن الأغراض الشّعريّة المعروفة في الأدب القديم كالوقوف على الأطلال والرّثاء والوصف،

50 – أحمد أنور سيد أحمد الجندي (ت: 1422هـ)، المعارك الأدبية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط عام 1983م، ج1، ص249 .
لكن شعر الهجاء لم يكن طاغيًا بحسب الإحصائية السابقة بل ترتيبه جاء ما قبل الأخير .

والمدح والفخر والغزل، والحكمة والزّهد والهجاء وغيرها، ولكن سنأتي على ذكرها باختصار شديد تجنّبًا للخروج عن الموضوع الأساسيّ.

1- الوقوف على الأطلال

ففي هذا الغرض يحاول البارودي أن يحافظ على شكل القصيدة القديمة، "فيفتتح قصائده بالوقوف على الأطلال وبكاء الدّمن والآثار، يبكي ويستبكي، وقد وردت وتكرّرت كلمات لها صلة بأماكن سكناه أو إقامته مثل: الدّيار أو الدّار أو السّكن، كما في قوله:

فلأيًا عرفتُ الدّارَ بعدَ ترسّمٍ ** أراني بها ما كانَ بالأمس شاغلي

وفي قصيدة أخرى يتذكّر أيّام الشّباب في وطنه فيقول:

أَسَلُ الدّيارَ عنِ الحبيبِ وفي الحشا ** دَارٌ لَهُ مَأهُولَةٌ وَمَقَامُ

وقال وهو يتحسّر على من كان يعيش معه حين نشأته من أهل وجيران وخدم وغيرهم:

وَ كيفَ أنسى ديارًا قدْ نشأتُ بها ** في منبتِ العزَّ بينَ الأهلِ وَ الحشمِ

وفي موضع آخر من ديوانه يقول ويتذكّر أهله في مصر متشوّقًا إليهم وهو في سرنديب:

طَالَ شَوْقِي إِلى الدِّيَارِ، وَلَكِنْ ** أينَ مِن مصرَ من أقامَ بكندي؟

أيضًا يقول مدافعًا عن نفسه ممّن يلومه، لأنّه منفيّ غريب منكوب؛ فلا لوم عليه:

أَنَا فِي هَذِهِ الدِّيَارِ غَرِيبٌ ** وغَرِيبُ الدِّيَارِ لَيْسَ يُلاَمُ

وهناك أبيات أخرى يذكر فيها كلمة الدّيار مثل قوله:

فإنْ أكُ فارقتُ الدّيارَ فلي بها ** فؤادٌ أضلّتهُ عيونُ المها منّي

وقوله:

وكيفَ أنسى دِيارًا قد تَركتُ بِها ** أَهْلًا كِرامًا لَهُمْ وُدِّي وَإِشْفَاقِي ؟

وبذلك يظهر مدى شوقه وتعلّقه بتلك الدّيار على الرّغم من المسافات البعيدة زمانًا ومكانًا، وكذلك يعطي القارئ إشارة على أنّه غريب في ذلك المكان بعيد عن أهله ووطنه.

2- الـرّثــاء

لم يكن رثاء البارودي رثاءً مفتعلًا أو يقصد من ورائه غاية مادّيّة أو ما يقال من أشعار في المناسبات، إنّما كان رثاؤه نابعًا عن عاطفةٍ إنسانيّة صادقةٍ؛ "فلم يرثِ البارودي إلّا صديقًا أو قريبًا، وقد تمثَّل في رثائه كلّ ما يخطر ببال الرّاثي، من تفجّع وشكوى من الزّمن والحياة وسخط عليها، وإظهار لمحاسن المرثيّ، وبعض الحكم يتأسَّى بها الشّاعر أو يعظ بها غيره، ويقدِّمُ العزاء أحيانًا لأهل البيت، "[51].

ومن أكثر أبياته تأثيرًا في نفسه وفي المتلقّي تلك التي قالها في قصيدة من ثلاثة عشر بيتًا في رثاء ولده (عليٍّ)، منها هذه الأبيات:

1- كيفَ طَوتْكَ المنُونُ يا ولدي ؟ ** وكيفَ أوْدَعتُكَ الثَّرى بيَدي؟

2- وَاكَبِدِي يا (عَلِيُّ) بَعْدَكَ ! لَوْ ** كانَت تبلُّ الغليلَ وا كبدي

3- فَقْدُكَ سلَّ العِظامَ مِنّي ورَ ** دَّ الصَّبرَ عنّي وفتَّ في عضُدي

4- دَمعٌ وسُهْد، وأيُّ ناظِرةٍ ** تَبْقَى عَلَى المَدْمَعَيْنِ والسَّهَدِ؟

5- مَا كُنْتُ أَدْرِي إِذْ كُنْتُ أَخْشَى عَلَيْـ ** ـكَ العَيْنَ أَنَّ الحِمَامَ بِالرَّصَدِ

6- فَلْيَبْكِ قلبِي عليك، فالعينُ لا ** تَبْلُغُ بالدَّمْعِ رُتْبَةَ الخَلَدِ

فالملاحظ هنا أنّه قد أكثر وكرّر الألفاظ المتعلّقة بالحزن والأسى والتّفجّع على الميّت في الأبيات المذكورة وفي باقي أبيات القصيدة مثل: المنُونُ، واكبدي، الغليل، فقدُك، سلّ العظام، باكيًا، دمع، الحِمام، العزاء، فلْيبكِ قلبي، الرّدى، توديع...

وفي الوقت الذي كان في منفاه، وبعد سنة من تلك الحالة، وصله خبر وفاة زوجته، فرثاها بقصيدة تعدّ من عيون قصائد الرّثاء،كان الرّثاء فيها نابعًا من أعماق قلبه المتفجّع " ولعل ظرف البارودي، وبعده في المنفى عن أهله وأولاده، ورعاية هذه الزّوجة لهؤلاء الأولاد

51 – عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، الناشر: دار الفكر العربي، الطبعة 2000م، ج1، ص226 .

هو الذي حَزَّ في نفسه، وتذكَّرَ أيّامه الطّيّبة السّعيدة في عشّ الزّوجيّة بوطنه الحبيب " [52] حيث يقول في مطلعها:

1- أيدَ المنُونِ قدَحتِ أيَّ زِنادِ ** وأطَرتِ أيَّةَ شُعلةٍ بفؤادي

2- لا لوعتي تدعُ الفؤادَ، ولا يدي ** تقوَى على ردِّ الحبيبِ الغادي

3- يا دَهْرُ، فِيمَ فَجَعْتَنِي بِحَلِيْلَةٍ ؟ ** كانَتْ خُلاصَةَ عُدَّتِي وَعَتَادِي

4- إنْ كُنْتَ لَمْ تَرْحَمْ ضَنَايَ لِبُعْدِها ** أفلا رحِمتَ منَ الأسى أولادي ؟

5- يَبْكينَ من وَلَهٍ فِراقَ حَفيَّةٍ ** كانتْ لَهنَّ كثيرةَ الإسعادِ

6- فَخُدُودُهُنَّ مِنَ الدُّمُوعِ نَدِيَّةٌ ** وقلوبُهنَّ منَ الهمومِ صوادِ

ويقول في هذه القصيدة مخاطبًا زوجته:

7- أسليلةَ القمرينِ ! أيُّ فجيعةٍ ** حَلَّتْ لِفَقْدِكِ بَيْنَ هَذَا النَّادِي ؟

8- أعزِزْ عليَّ بأن أراكِ رهينةً ** في جَوْفِ أَغْبَرَ قاتِمِ الأَسْدَادِ [53].

ففي هذه القصيدة كما في القصيدة التي رثى فيها ابنه عليًّا،كرّر فيها الألفاظ المتعلّقة بالوفاة وتبعاتها مثل: المنون، فؤادي، لوعتي، فجعتني، فجيعة، الأسى، يبكين، فراق، الدّموع، الهموم، فقدكِ، مصيبة، حِداد، حزن...) وهناك الكثير من أمثالها في تلك القصيدة.

وإذا تتبّعنا مراثيَه لوجدنا أنّ هناك الكثير من الأشخاص الذين ماتوا عنه وقد رثاهم، لاسيّما من كان بينه وبينهم علاقات محبّة وصداقة، من مثل صديقه أحمد فارس الشّدياق، وعبد الله فكري، و أستاذه حسين المرصفيّ، "ورثى والده، وإن كان قد توفّي وهو صبيّ كما عرفنا، ولذلك جاء رثاؤه لوالده خاليًا من العاطفة، فيه كثير من الفخر، ليس فيه تفجّع الحزين، ولا حسرات الفراق، وبه كثير من المبالغات غير المقبولة "[54] ، وفيه يقول:

1- لا فَارِسَ اليَوْمَ يَحْمِي السَّرْحَ بِالوَادِي ** طَاحَ الرَّدَى بِشِهَابِ الحَرْبِ والنَّادِي

2- ماتَ الذي تَرهبُ الأقرانُ صَولتَهُ ** وَيَتَّقِي بَأسَهُ الضِّرْغَامَةُ العَادِي

52 – عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، المصدر السابق، ج1، ص225 .

53 – عمر الدسوقي، المصدر السابق، ج1، ص226 .

54 – عمر الدسوقي، المصدر السابق، ج1، ص227.

3- هـانَـتْ لـمـيـتَـتِـهِ الـدُّنـيـا وزهَّـدَنـا ** فَـرطُ الأسـى بَـعدَهُ في الماءِ والزّادِ

وبما أنّ البارودي كان طفلًا عند وفاة والده؛ فكيف له أن يصفه بهذه الأوصاف، وهو لم يعاشره ولم يشاركه في حروبه، ولم يره في ميادين القتال؟ ولذلك قيل إنّ فيها الكثير من المبالغات.

3- المدح

ولم يتوسّع البارودي في غرض المدح كغيره من الشّعراء الذين كان أكثر ممدوحاتهم في سبيل نيل عطيّة أو منحة ماليّة من الممدوح، وإنّما " اقتصر في مدحه على وُلاة مصر: إسماعيل، وتوفيق وعبّاس، وهو في مدحه لا ينسى مصر وموقف الوالي منها، وما قَدَّمَ لها، أو ما يرجى على يديه من خيرات لمواطنيه "[55].

وهذه بعض من الأبيات التي قالها في إسماعيل حين ولّي أريكة مصر:

1- طَـرِبَ الـفُـؤادُ وكان غـيـرَ طـروبِ ** والمَرءُ رهـنُ بَـشـاشَـةٍ وقُـطـوبِ

2- وَرَدَ البشيرُ فقلتُ مِنْ سَرَفِ المُنى ** أعِدِ الحديثَ عليَّ فهو حسيبي

3- خبرٌ جلا صدأَ القلوبِ فلم يـدَعْ ** فـيـها مـجالَ تـحـفـزٍ لِـوَجِـيـبِ

4- فـلْـتَـهْـنَ مـصـر وأهـلُـهـا بسَلامـةٍ ** جاءت لها بـالأمن بعد خُطوب

فالشّاعر هنا يطرب فرحًا بتولّي الخديوي إسماعيل العرش في مصر، ويفرح بهذا الخبر الذي أزال الهموم من قلوب المواطنين، ويقدم التّهنئة لمصر وشعب مصر بهذا الرجل الذي سيأتي بالأمن والأمان لبلده " ولم يكن البارودي شاعرًا مدَّاحًا متكسّبًا بشعره، كما درج على هذه العادة معظم الشّعراء في الأدب العربي، ولكنّه كان أميرًا فارسًا عفيفًا، يقول الشّعر للتّعبير عن خلجات فؤاده "[56]، وقد قال:

1- الشِّعْرُ زَيْنُ المَرْءِ مَا لَمْ يَكُنْ ** وسيلـةً للـمدحِ وَ الـذّامِ

2- قَدْ طَالَمَا عَزَّ بِـهِ مَـعْشَـرٌ ** وَرُبَّـمَـا أَزْرَى بِـأَقْـوَامِ

3- فاجعلهُ فيما شئتَ منْ حكمةٍ ** أَوْ عِظَةٍ أَوْ حَسَبٍ نَـامِي

55 – عمر الدسوقي، المصدر السابق، ج1، ص228.

56 – عمر الدسوقي، المصدر السابق، ج1، ص229

4- وَاهْتِفْ بِهِ مِنْ قَبْلِ إِطْلاَقِهِ ** فَالسَّهْمُ مَنْسُوبٌ إِلَى الرَّامِي

فهو لايريد في مدحه شخصيّة من الشّخصيّات العطاء أو الهدايا أو أيّة مكرمة، إنّما الهدف من مدحه هو التّعريف بمنزلة الممدوح وشهرته، أو لشكره على عملٍ أمر به فيه خير للعباد والبلاد " لأنّ الشّعراء إنّما لجؤوا إلى هذه المبالغات ظنًّا منهم أنّها تزيد في عطائهم، وأنّ نفس الممدوح تسرّ لها فيغدق عليهم جزيل الهبات "[57].

4- الفخر

وقد كان لدى البارودي عدد من الأمور التي يفتخر بها كما عرفنا افتخاره "بنَسَبِه وَحَسَبِهِ، وافتخر كذلك بشجاعته وفروسيّته، وقد أكثر من القول في هذا المعنى، وله فيه مبالغات سخيفة"[58]؛ فمن ذلك قوله يفتخر ببأسه ونجدته، وأنّه مَلَكَ أَزِمَةَ الفصاحة والبيان، وأنّ الزّمان لو تقدَّم به لغلب الشّعراء الفحول، ولسطّر اسمه على جبين التّاريخ بالفخر إلى آخر هذه المعاني المعروفة من مثل قوله "[59]:

1- وَلِي شِيمَةٌ تَأبَى الدَّنَايَا، وَعَزْمَةٌ ** تَرُدُّ لُهامَ الجيشِ وَهوَ يَمورُ

2- إِذَا سِرْتُ فَالأَرْضُ التِي نَحْنُ فَوْقَهَا ** مَرادٌ لِمُهرِي، والمَعاقِلُ دُورُ

3- فَلا عَجبٌ إن لَم يَصُرني مَنزِلٌ ** فَليسَ لِعِقبانِ الهَواءِ وُكورُ

4- إذا صُلتُ كَفَّ الدَّهرُ مِن غُلَوَائِهِ ** وإن قُلتُ غَصَّت بِالقلوبِ صُدورُ

5- مَلَكْتُ مَقَالِيدَ الكَلاَمِ، وَحِكْمَةً ** لَهَا كَوْكَبٌ فَخْمُ الضِّيَاءِ مُنِيرُ

6- فَلَوْ كُنْتُ فِي عَصْرِ الكَلامِ الذِي انْقَضَى ** لَبَاءَ بِفَضْلِي (جَرْوَلٌ) و(جَرِيرُ)[60]

وفي ديوان البارودي الكثير من هذا النّوع من الفخر، ويبيّن أنّه محسود المنزلة والمكانة، وأنّه فريد عصره وواحد دهره، كما يقول:

1- فإنْ أَكُنْ عِشْتُ فَرْدًا بين آصِرتي ** فهَأنا اليوم فردٌ بين أنْدادي[61]

57- عمر الدسوقي، المصدر السابق، ج1، ص230.

58 – عمر الدسوقي، المصدر السابق، ص232.

59 – حسب رواية الوسيلة الأدبية للشيخ حسين المرصفي.شرح ديوان البارودي ، الجارم ومعروف ، ص210.

60 – ديوان محمود سامي البارودي ،حقّقه وضبطه و شرحه ،علي الجارم ومُحَمَّد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، 1998م،ج1، ص212.

5- الـزُّهـد

من المعلوم أنّ البارودي كان صاحب نفس طموحة تتطلّع إلى الأعلى، والوصول إلى القمّة وتسلّم السّلطة والحكم في البلاد، وغالبًا ما كانت نفسه بعيدة عن الزّهد يستلذّ ويتنعّم بالحياة، وأمّا قوله في الزّهد على الرّغم من قلّته؛ فلربّما هي تلك الحالات النّفسيّة المأساويّة التي عاشها البارودي في المنفى وهو وحيد يعاني بؤس ومرارة الفراق والبعد عن الأهل والأصدقاء، وربّما كان مرغمًا على ذلك، أو كانت تأتيه مباغتة، بسبب تشاؤمه من ظروف حياته فيتذكّر الموت، وهذا يذكّره بالحساب والجزاء "ويذكّره بمن ماتوا قبله من ملوك وأمراء وأصحاب عروش وضِياع، ذهبوا وذهبت دنياهم الحافلة باللّذّات، وعمّرت منهم القبور؛ ولم يذد عنهم الموتَ مالُهم ولا جاهُهم، إلى آخر هذه المعاني التي استنفدها من قبل، أبو العتاهية، وصالح بن عبد القدّوس، وأمثالهما "[62]، من مثل قوله:

1- كـلُّ حـيٍّ سـيـمـوتُ ** لَيْسَ في الدُّنيا ثُبُوتُ
2- حَرَكَاتٌ سَوْفَ تَفْنَى ** ثُـمَّ يَـتْلُوهـا خُـفُـوتُ
3- وكَـلامٌ لَـيْسَ يَـحْـلُـو ** بَـعْـدَهُ إلاَّ الـسُّـكُـوتُ
4- أيُّـهـا الـسّـادِرُ قُـلْ لـي ** أَيْـنَ ذَاكَ الـجَـبَـرُوتُ ؟
5- كُنتَ مطبوعًا على النُّطْ ** ـقِ فَمَا هَذَا الصُّمُوتُ ؟
6- أَيْـنَ أَمْـلاكٌ لـهُـمْ فـي ** كُـلِّ أُفْـقٍ مَـلَـكُـوتُ
7- زالَـت التّيجانُ عـنهم ** وخَـلَتْ تلْكَ التُّـخُوتُ
8- أَصْبَحَتْ أَوْطَانُهُمْ مِـنْ ** بَعْدِهِمْ وَهيَ خُبُوتُ
9- لا سَـمِـيعٌ يَـفْـقَـهُ الـقَـوْ ** لَ، ولا حَـيٌّ يَـصُـوتُ[63]

---

[61] – البارودي، ديوان الشاعر، ص162.

62 – عمر الدسوقي، ج1، ص231.

63 - البارودي، ديوان الشّاعر، ج1، ص141 .

وواضح في هذه القصيدة المكوّنة من خمسة عشر بيتًا أنّ الشّاعر قد قام بتكرار الألفاظ التي لها علاقة بالموت أو صفات الميّت مثل: يموت، تفنى، خفوت، سكوت، صموت، أين أملاك لهم، زالت التّيجان عنهم، قبور، خمدت، انقضت...فهو هنا يدرك أنّ أيّام الإنسان في الحياة الدّنيا معدودة ولابد أن تنتهي، حينها يترك الميّت كلّ ما كان يمتلكه، ويذهب وحيدًا فقيرًا عاريًا من كلّ شيء. ولا ننسى أنّ له أشعارًا في مدح النّبيّ عليه الصّلاة والسّلام يطلب فيها الشّفاعة والعفو والمغفرة والرّحمة ويقول:

1- هُـوَ الـنَّـبِيُّ الـذي لَـوْلاَ هِـدَايَـتُـهُ ** لَكانَ أَعْلَمُ مَنْ فِي الأَرْضِ كَالهَمَجِ

2- يا ربِّ بالمصطفى هب لي وإن عظُمَت ** جَـرائِـمِي رحْـمَةً تُغْنِي عَنِ الـحـجَـجِ

3- ما لي سِواكَ، وأَنْـتَ الـمُسْتعـانُ إِذَا ** ضَاقَ الزِّحـامُ غَـدَاةَ المَوْقِفِ الحَـرِجِ

4- لـم يَـبْـقَ لـي أَمَـلٌ إِلّا إِلَـيْـكَ، فَـلاَ ** تَقْطَعْ رَجائي فَقَدْ أَشْفَقْتُ مِنْ حَرَجِي[64] إنّه

يتوسّل بجاه النّبيّ الكريم عليه الصّلاة والسّلام؛ فلولا هدايته النّاس إلى طريق الخير والصّواب لعاش النّاس كالحشرات والبهائم، ثمّ يعود إلى نفسه ويطلب الرّحمة والمغفرة مهما عظمت ذنوبه وجرائمه، لأنّ الله جلّ وعلا هو المستعان يوم الحساب، وليس للإنسان رجاء أو أمل إلّا الله.

6- الحكمة

وقد رأينا من خلال قراءتنا لديوان البارودي أنّه قد أكثر من قول الحكم، " ومعظمها حكم مبتكرة، وقّع عليها السّابقون، وصاغها البارودي صياغةً جديدةً بأسلوبه الجزل الفخم "[65] وقد أصبحت بعض أبياته كأنّها أمثال من مثل قوله:

ومَن تَكنِ العَلياءُ هِمّةَ نفسه ** فكلّ الذي يلقاه فيها محبّبُ

وقوله:

والدَهرُ كالبَحرِ لا ينفكُّ ذا كَدَرٍ ** وإنَّما صَفوهُ بينَ الورى لُمَعُ

وقوله:

64 - البارودي، ديوان الشّاعر، ج1، ص152 .

65- في الأدب الحديث، ج1، ص233 .

لعَـمرُكَ مـا فـي الـدّهـر أطـيـبُ لـذّةً ** من اللّهو في ظلّ الشّبيبة واليسر

وقوله:

إنَّ الـحَيَاةَ لَـثَـوْبٌ سَـوْفَ تَـخْلَـعُـهُ ** وكلُّ ثـوبٍ إذا ما رثَّ يـنـخَـلِـعُ [66]

7- الشّعر السّياسيّ

بدأ البارودي بقول القصائد السّياسيّة بعد أنّ رأى من الحكّام من سوء تصرّف بخيرات البلاد وهو على وشك الثّلاثين من العمر، وذلك عندما أثقلت الدّيون الخارجية كاهل الدّولة المصريّة في "عهد الخديوي إسماعيل (1830- 1895م) أثناء فترة حكمه ما بين (1863-1879م) ممّا أدّى إلى خلعه عن العرش؛ حيث كانت كلّ من فرنسا وبريطانيا تضغطان على مصر وتتدخّلان في شؤونها، وفي هذه الفترة السّافرة من التّدخّل، جعلت البارودي يترك حياة اللّذة واللّهو وما يتعلّق بذلك"[67]، وأصبح يعيش مع الشّعب، يعاني ويقاسي ظروف الحياة القاسية، وينظّم أشعارًا تواجه تلك المشاكل، وفي هذا الصّدد يقول في قصيدة له من البحر الطّويل بعنوان: (متى أنتَ عَن أحموقةِ الغيّ نازِعُ)، وقد اخترنا منها هذين البيتين:

1- فلا السّيفُ مَفلولٌ ولا الرَّأيُ عازبٌ ** وَلاَ الزَّنْدُ مَغْلُولٌ وَلاَ السَّاقُ ظَالِعُ

2- وَلَكِنَّنِي فِي مَعْشَرٍ لَمْ يَقُمْ بِهِمْ ** كَرِيمٌ وَلَمْ يَرْكَبْ شَبَا السَّيْفِ خَالِعُ

فكان شعره السّياسيّ يعدّ غرضًا من الأغراض القديمة التي أعادها بشكل جديد، وقد برزت فيها شخصيّة الشّاعر الأبيّة التي وقفت في وجه الظّلم والاستبداد، ودعت إلى العدالة الشّورى في الحكم، وعدم التّفرقة بين أفراد المجتمع" فأصبح زعيمًا وطنيًّا محبوبًا، لذلك زُجّ به في ظلام السّجن، وأُبعد عن وطنه، ويا ليته كفَّ عن مثل هذا الشّعر وهو يتجرّع غصص النّفي والتّشريد والمرض، وظلّ هذا الشّعر يحرق الطّغاة المتجبّرين، لذلك طالت مدّة نفيه عن دياره ولم يسمح له الحكّام بالعودة إلى وطنه إلى أنّ دبّ إلى جسمه دبيب الفناء وأصابه الضّعف والهُزال وفقد

66 - البارودي، ديوان الشّاعر، ج1، ص58 .

67 – عماد الدين الجبوري، دراسات في الأدب، لندن، 2011م (دون دار طباعة)، ص53- 54.

بصره "[68].

وكان البارودي إنسانًا يحبّ الحرّيّة والعدالة، ويقف في وجه الظّلم، مثله كمثل أيّ رجل شريف "ولعلّ للوراثة، وللنّشأة أثرًا في هذا؛ وقد غذاهما ما حفظه من شعر الحماسة والقوّة عند العرب، وهم أبطال الحرّيّة في فيافيهم الواسعة، وقد تغنّوا بحروبهم وشجاعتهم وانتصاراتهم وأنَفَتهم، وكان شعرهم سجلًّا وافيًا لمكارم أخلاقهم"[69]، وقد تحوّل من معالجة محور الحياة الخاصّة الذي يدور فيه إلى مجال النّضال الوطنيّ الكبير، ثورة يريدها أن تمتدّ من نفسه إلى أبناء شعبه فتساعدهم ليستأصلوا أسباب ذلّهم وعلّة ظلمهم. فقد

حثّ البارودي النّاس على طلب العدل في الأحكام، وذمّ المسؤولين المتسلّطين الذين أضرّوا بمصر وشعبها، فكتب قصيدة بعنوان: (قَلَّدْتُ جِيدَ المعَالِي حِلْيَةَ الغَزَلِ)، وقد اخترنا منها هذه الأبيات:

1- قامتْ بهِ منْ رجالِ السّوءِ طائفةٌ ** أدهى على النّفس منْ بؤسٍ على ثَكَلِ

2- منْ كلّ وغدٍ يكادُ الدّستُ يدفعهُ ** بُغْضًا، وَيَلْفِظُهُ الدِّيوانُ مِنْ مَلَلِ

3- ذَلَّتْ بِهِمْ مِصْرُ بَعْدَ العِزّ، واضْطَرَبَتْ ** قواعدُ الملكِ، حتى ظلّ في خللِ

4- وَأَصْبَحَتْ دَوْلَةُ الفُسْطَاطِ خَاضِعَةً ** بَعْدَ الإباءِ، وَكَانَتْ زَهْرَةَ الدُّوَلِ

فكلامه واضح في أنّه يطلب إقامة العدالة في الحكم بين النّاس، ويوجّه انتقاداته للمسؤولين في الدّولة والذين لهم أثر في إصدار القرارات، والتّحكّم بمفاصل الدّولة، وقد كرّر الألفاظ التي تدلّ على الفساد والحقد والكراهية للآخرين، والتّفرّد بالحكم، والتّسلّط على رقاب الشّعب المصريّ مثل: رجال السّوء، طائفة، بؤس، وغد، بغض، ذلّت، خلل، خاضعة...

8- معارضة الشّعراء القدامى

عارض البارودي –كما ذكرنا– كبار الشّعراء مثل أبي فراس، والمتنبّي، والشّريف الرّضيّ، وقد عمد البارودي إلى ذلك مرّات، فعارض ونظّم قصائد في وزن قصائد مشهورة لشعراء مشهورين

68 – عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ج1، ص207 .

69 – عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ج1، ص208 .

وعلى رويّها، وفي هذا يتبيّن لنا مدى نسجه على منوال القدماء، كما فعل في رائيّة أبي نواس المشهورة في المدح حيث يقول:

أجارةَ بيتِنا أبوكِ غيورٌ ** وميسورٌ ما يُرجى لدَيكِ عَسير

فيقول البارودي مستهلًّا :

أبى الشّوقُ إلّا أن يحنَّ ضمير ** و كلّ مشوقٍ بالحنين جديرُ

و يقول الشّريف الرّضيّ:

لغيرِ العُلا منّي القَلا والتّجنّبُ ** و لولا العُلا ما كنتُ في الحبّ أرغبُ

و يعارضه البارودي :

سِوَايَ بِتَحْنَانِ الأَغَارِيدِ يَطْرَبُ ** وَغَيْرِيَ بِاللَّذَّاتِ يَلْهُو وَيُعْجَبُ

وله ولع خاصّ بقصيدة أبي فراس الحمدانيّ ذات المطلع: (أراك عصيّ الدّمع شيمتك الصّبر)، حيث يقول أبو فراس:

أراكَ عصيّ الدّمع شِيمَتُكَ الصّبرُ ** أمَا للهَوى نَهْيٌ عليكَ ولا أمرُ ؟

فعارضها البارودي في قصيدة له في الفخر، وفي نفس الوزن والرّويّ من البحر الطّويل بعنوان: (طَرِبتُ، وعَادَتني المَخيلةُ والسُّكرُ) حيث يقول: [70].

طَرِبْتُ وعادَتْني المَخيلَةُ والسُّكْرُ ** وأصبحتُ لا يُلوي بِشيمَتي الزَّجْرُ

فَكيفَ يَعيبُ النّاسُ أَمْري وَلَيسَ لي ** ولا لِامْرِئٍ في الحُبّ نَهيٌ ولا أمرُ

لقد أوردنا مطالع هذه القصائد لنبرز أنّ هدف الشّاعر في بداية النّهضة هو معارضة الفحول الأقدمين، ومباراتهم في قصائدهم المشهورة، وعلى أوزانها وقوافيها.

وملامح الشّعر العربيّ واضح في شعر البارودي كلّه، وفي جميع مراحل حياته، وقد تابع طريقة الشّعراء الأقدمين وسار على نهجهم في المعاني والمباني، وفي التّراكيب اللّفظيّة والصّور الشّعريّة

70 – الجارم ومعروف، شرح ديوان البارودي، ص 215. .

واتّخذ من شعراء العصر العبّاسيّ مثالًا له، ينسج على منوالهم، ويسجّل إعجابه بشعرائه فيقول في قصيدة له:

1- مَضَى حَسَنٌ فِي حَلْبَةِ الشِّعْرِ سَابِقًا ** وَأَدْرَكَ لَمْ يُسْبَقْ وَلَمْ يَأْلُ مُسْلِمُ

2- وَبَارَاهُمَا الطَّائِيُّ فَاعْتَرَفَتْ لَهُ ** شُهُودُ المَعَانِي بِالتِي هِيَ أَحْكَمُ

3- وَأَبْدَعَ فِي القَوْلِ الوَلِيدُ فَشِعْرُهُ ** عَلَى مَا تَرَاهُ العَيْنُ وَشْيٌ مُنَمْنَمُ

4- وَأَدْرَكَ فِي الأَمْثَالِ أَحْمَدُ غَايَةً ** تَبُزُّ الخُطَى مَا بَعْدَهَا مُتَقَدَّمُ

5- وَسِرْتُ عَلَى آثَارِهِمْ وَ لَرُبَّمَا ** سَبَقْتُ إِلى أَشْيَاءَ وَاللّهُ أَعْلَمُ

وكلامه واضح، فهو في أبياته هذه أمراء الشّعر في العصر العبّاسيّ وكباره وهم: أبو نواس، وأبو تمّام، والمتنبّي: وقد أوجد لنفسه موطئ قدم بينهم، أو ربّما تفوّق عليهم في بعض الأشياء، أي أنّ تأثيره بهم دفعه إلى تقليدهم ثمّ تقليدهم دفعه إلى التّفوّق والتّغلّب عليهم.

وتأثّره بالمتنبّي شديد، لتقارب وجهات النّظر عندهما إلى الحياة، وإحساس كلّ واحد منهما بأنّه شاعر فارس، وكأنّما رأى البارودي في بيت المتنبّي المشهور مثله الأعلى، حيث يقول المتنبّي:

الخيلُ واللّيلُ والبيداءُ تعرفني ** والسّيفُ والرُّمحُ والقِرطاسُ والقلمُ [71].

فيقول البارودي:

همّتي همّةُ الملوكِ، ونفسي ** نفسُ حُرٍّ ترى المذلّةَ كفرا .

هذا وقد حاول البارودي إحداث تغيير جديد في الأوزان الشّعريّة على منهج شعراء الأندلس؛ كابن الفضل وصفيّ الدّين الحلّيّ؛ فنظّم قصيدةً من تسعة عشر بيتًا على وزن جديد- مع وجود خلاف في نسبتها إلى بحور الشّعر- هو مجزوء المتدارك، التي يقول في أوّلها:

امْلأِ القَدَحْ ** واعْصِ مَنْ نَصَحْ

71 -مُحَمَّد عزّام، النّصّ الغائب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001م، ص249.

وارْوِ غـلّتي ** بـابْـنَـةِ الـفَـرَحْ
فَالفَتى متى ** ذاقَـهـا انْـشَـرحْ

فيكون التّقطيع العروضيّ للقصيدة على الشّكل التّالي:

امـلأ الـقَــدحْ ... واعْصِ مَـنْ نَـصَـحْ
امْلَأْ لْ قَدَحْ وَعْصِمَنْ نَـصَحْ
0// 0/ /0/ 0// 0//0/
فَاعِلُنْ فَعِلْ فَـاعِـلُـنْ فَـعِـلْ

وقد ورد المتدارك عندهم كاملًا أو مشطورًا، بينما نسبها بعضهم إلى (مجزوء المقتضب) هكذا:

امـلأ الـقــدَحْ ** واعصِ من نَـصحْ
إمْـلَأْ لْـقَ/ دَحْ ** وعْـصِمَنْنَ صَحْ
0/ /0//0/ ** /0//0/ 0/
فَـاعِـلاتُ لُنْ ** فَـاعِـلاتُ لُنْ[72]

وبذلك يكون للبارودي الأثر الأكبر في إحداث التّغيير الذي نراه في أشعار مَن جاء مِن بعده، حيث أعاد إليه جماله ورونقه، وكذلك أعاد إليه الأغراض التي كان يمتاز بها والمعاني النبيلة التي كانت سمة من سمات الشّعر العربيّ، وأزال عنه صفة الغثاثة والرّكاكة، وترك أسلوب المبالغة والتّصنّع في اختيار أنواع البديع

لقد تناولت كتب النّقد القديمة الحديثَ عن التّكرار، سواء كان ذلك الحديث مباشرًا أم غير مباشرٍ، فجاء الحديثُ موضّحًا لمفهوم التّكرار وأقسامه وأغراضه مستشهدًا على ذلك بالشّواهد الشّعريّة والقرآنيّة وغيرها من كلام العرب.

72 – عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، 1، ص238.

الفصل الثّاني

التّكرار في نظر العلماء

1-آراء القدماء في مصطلح التّكرار

لعلّ المتتبّع لكتب القدامى من البلاغيّين العرب والنّحاة واللّغويّين - وبشكل خاصّ الكتب التي تتعلّق بالقرآن الكريم والحديث الشّريف - يجد أنّ هناك اختلافًا وتباينًا في الآراء، حول ظاهرة التّكرار، وكلّنا يعلم كيف استخدم القرآن الكريم التّكرار، وكيف وظّفه توظيفًا بلاغيًّا إعجازيًّا، وكلّنا يعرف أمثلة التّكرار التي وردت في سور: (الرّحمن) و(الشّعراء) و(المُرسَلات)... وكلّها تبهرنا بما أتى فيها من وجوه الإعجاز، "والقدرة على أن تمسّ أوتارًا حسّاسة في نفوسنا ويكفينا أن نقرأ قوله تعالى: (وَلَا أَنَا عَابِدٌ ما عَبَدتُمْ * وَلَا أَنْتمْ عَابِدونَ مَا أَعْبُدُ) حتّى نمتلئ بالخشوع، وبالإعجاب بالتّركيب اللّفظيّ والمعنويّ "[73].

ومعلوم للجميع أنّ القرآن الكريم يحتوي بين دفّتيه أنواع التّكرار؛ من تكرار الحروف،كما ظهر في تكرار حرف الميم في قوله تعالى: (قِيلَ يَا نُوحُ اهْبِطْ بِسَلَامٍ مِنَّا وَبَرَكَاتٍ عَلَيْكَ وَعَلَى أُمَمٍ مِمَّنْ مَعَكَ وَأُمَمٌ سَنُمَتِّعُهُمْ ثُمَّ يَمَسُّهُمْ مِنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ)[74]،إلى تكرار الفعل بأنواعه إلى تكرار أنواع الأسماء، كالفاعل أو المفعول أو المبتدأ، أو الخبر، إلى تكرار آيات بأكملها كما حصل في سورة الرّحمن (فبأيّ آلاء ربّكما تُكذّبان)، وكذلك الآية: (ويَقولونَ مَتى هَذا الوَعْدُ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقين)، التي تكرّرت في القرآن الكريم ستّ مرّاتٍ، وهناك تكرار لأربع آيات متتالية مشتركة بين سورتَيّ: (المؤمنون والمعارج) وهي في سورة (المؤمنون): (وَالَّذِينَ هُمْ لِفُرُوجهِمْ حَافِظُونَ(5) إِلَّا عَلَى أَزْوَاجِهِمْ أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمانُهُمْ فَإِنَّهُمْ غَيْرُ مَلُومِينَ (6) فَمَنِ ابْتَغَى وَرَاءَ ذَلِكَ فَأُولَئِكَ هُمُ العَادُونَ (7) وَالَّذِينَ هُمْ لِأَمَانَاتِهِمْ وَعَهْدِهِمْ رَاعُونَ(8)[75] وفي سورة المعارج الآيات: (من 29 إلى 32) [76]، ومع كلّ ذلك جاء التّكرار في أجمل وأفصح أنواع البلاغة العربيّة كونه (نُزُلًا من غفور رحيم) (وَلَوْ كَانَ مِنْ عِنْدِ غَيْرِ اللَّهِ لَوَجَدُوا فِيهِ اخْتِلَافًا كَثِيرًا) [77].

73- أمجد ريّان، مفهوم "التكرار" فى الأدب والفن، منتدى القصّة العربيّة، بحث نشر بتاريخ: 23 /3/ 2007م.

74- الآية (٤٨) من سورة هود .

75- سورة المؤمنون،الآيتان: 5-8.

76 - سورة المعارج، الآيات: 29/ 32.

77 - سورة النساء، الآية: 82.

ويعدّ سيبويه (ت:**180**هـ) من الأقدمين الذين تحدّثوا عن ظاهرة التّكرار، وذلك عند حديثه عن مواضع استحسان إظهار الأسماء أو إضمارها؛ "فهي حسن، إذا تكرّرت الأسماء في جملة أخرى غير الجملة المذكورة فيها، واستقبح وضع الاسم الظّاهر موضع الضّمير في الجملة "[78].

وكذلك فإنّ الفرّاء (ت: **207** هـ) قد تحدّث عن ظاهرة التّكرار، وجاء ذلك في كتابه (معاني القرآن)، وقد أجاز " تكرار المعنى إذا اختلف اللّفظان، كذلك أجاز تكرار اللّفظ إذا دلَّ على معنيين مختلفين، وأجاز كذلك تكرار اللّفظ والمعنى في الجملة إذا فصل بينهما بفاصل"[79].

وتحدّث أيضًا عن تكرار الحروف، فأجاز الجمع بينهما إذا اختلف المعنى، ومنعه إذا اتَّحد، ومعنى هذا أنّه لا يجيز التّكرار في المعنى واللّفظ إلّا ما كان لتعزيز المعنى، ومثله قول الشّاعر:

مِنَ النَّفَرِ اللّائي الذين إذا هُمُ ** يَهابُ اللِّئامُ حَلْقةَ البابِ قَعْقَعُوا[80].

وهنا يرى الفرّاء في قوله:"(اللّائي الذين) ومعناهما (الذين)، واستجيز جمعهما لاختلاف لفظهما، ولو اتّفقا لم يجز، فلا يجوز (ما ما قام زيد)، ولا (مررت بالذين الذين يطوفون)، وأمّا إذا قال القائل: (ما ما قلتَ حسنٌ) فهو جائز؛ لأنّ المعنى مختلف، فالأولى نافية، والثّانية في مذهب (الذي)، أمّا إذا اتَّحد في مثل قوله تعالى: (أَيَعِدُكُمْ أَنَّكُمْ إِذَا مِتُّمْ وَكُنْتُمْ تُرَابًا وَعِظَامًا أَنَّكُمْ مُخْرَجُونَ)[81]. فذلك حسن لمّا فرّقت بين (أنّكم) وبين خبرها بـ(إذا)" [82].

والفرّاء يجيز تكرار الجمل ولكن شرط أن يكون فيه " غرض بلاغيّ؛ كالتّغليظ- مثلًا- في قوله تعالى: (كَلّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ ** ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ)[83]، والكلمةُ قد تكرّرها العرب على التّغليظ والتّخويف، فهذا من ذاك "[84]

---

78 – سيبويه، عمرو بن عثمان (ت: 180هـ)، الكتاب، تحقيق: عبدالسلام هارون، ط1(ب ت)، دار الجيل، بيروت، لبنان، ص61.

79– فيصل حسان الحولي، التِّكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة ، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 2011م ، ص17.

80– البيت منسوب إلى أبي الربيس، وذكره ابن منظور في لسان العرب في مادة "لوى، وفي خزانة الأدب، 6/ 78، 79 ولسان العرب 15/ 267 (لوي)؛ وبلا نسبة في الأشباه والنظائر 4/ 308،والحيوان 3/ 486، وخزانة الأدب 156/6؛ والعقد الفريد 5/ 343؛ وتاج العروس (لتي).

81 – سورة المؤمنون: 35.

82– الفراء، معاني القرآن، تحقيق مُحَمَّد على النجار، الهيئة المصرية للكتب، القاهرة، مصر، ج1، ص176.

83 – سورة التّكاثر: 3، 4.

84 – الفراء، معاني القرآن، تحقيق مُحَمَّد على النجار، الهيئة المصرية للكتب، القاهرة، مصر، ج 3، ص287.

أمّا الجاحظ (**ت: 255 هـ**) فإنّه يخالف كلًّا من سيبويه والفرّاء؛ فهو يرى في التّكرار–ويسمّيه (التّرداد)– فيقول:"وجملة القول في التّرداد، أنّه ليس فيه حدّ يُنتهى إليه، ولا يؤتى على وصفه، وإنّما ذلك على قدر المستمعين، ومن يحضره من العوامّ والخواصّ "[85]. ويقول في موضع آخر:" ليس التّكرار عيبًا ما دام لحكمة كتقرير المعنى أو الخطاب الغبيّ أو السّاهي، كما أنّ ترداد الألفاظ ليس بعيب ما لم يجاوز مقدار الحاجة و يخرج إلى العبث "[86].

ومن جهة أخرى فإنّ ابن قتيبة (ت: **276 هـ**) يرى في التّكرار أنّه مذهب من مذاهب العرب كون القرآن الكريم نزل بلغتهم وعلى مذاهبهم "ومن مذاهبهم التّكرار: إرادة التّوكيد والإفهام، كما أنّ من مذاهبهم الاختصار: إرادة التّخفيف والإيجاز، لأنّ افتتان المتكلّم والخطيب في الفنون، وخروجه عن شيء إلى شيء– أحسن من اقتصاره في المقام على فنّ واحد " [87].

ومن العلماء الذين تحدّثوا عن ظاهرة التّكرار، ابن جنّيّ (ت: **392** هـ) الذي وضع في كتابه (الخصائص) بابًا سمّاه (باب الاحتياط) وأطلق عليه اسم (التّوكيد) حيث قال :" اعلم أنّ العرب إذا أرجات المعنى مكّنته واحتاطت له "[88]؛ فمن ذلك التّوكيد، وهو على ضربين:

"أحدهما تكرير الأوّل بلفظه، وهو نحو قولك: قام زيد (قام زيد)، و(ضربت زيدًا ضربت)، و(قد قامت الصّلاة قد قامت الصّلاة)، و(الله أكبر الله أكبر). وقال أيضًا:

فَـإِيَّـاكَ إِيَّـاكَ الـمِـرَاءَ فَـإِنَّـهُ ** إِلَى الشَّرِّ دَعَّاءٌ وَلِلشَّرِّ جَالِبُ[89] .

واستشهد ابن جنّي بهذا الشّاهد هنا لتوكيد الضّمير المنفصل (إيّاك) بضمير منفصل آخر مثله، فكرّره في قوله (فإيّاك إيّاك). وأضاف قول الشّاعر[90]:

---

85 – الجاحظ، البيان والتبيين ، دار ومكتبة الهلال، بيروت عام 1423 هـ، ج1، ص105 .

86 – الجاحظ، البيان و التبين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،1998م ،ج1 ،ص79.

87 – ابن قتيبة (ت: 276هـ) تأويل مشكل القرآن الكريم، تحقيق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ص149.

88 – ابن جني (ت: 392هـ)، الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة: الرابعة، ج3، ص104.

89 – البيت للفضل بن عبد الرّحمن القرشيّ يعظ ابنه، في:خزانة الأدب: 64/3 ،وبلا نسبة في: كتاب سيبويه : 279/1، والمقتضب: 3 /213 ، والخصائص: 102/3، وشرح المفصل: 25/2، ورصف المباني: 137، ومغني اللبيب:890 .

90 – الشاهد لمسكين الدارمي في ديوانه ص29؛ والأغاني 20/ 171، 173؛ وخزانة الأدب 3/ 65، 67؛ والدرر 3/ 11؛ وشرح أبيات سيبويه 1/ 127؛ وشرح التصريح 2/ 195؛ والمقاصد النحوية 4/ 305؛ ولمسكين أو لابن هرمة في فصل المقال ص269.

أَخَاكَ أَخَاكَ إنّ مَنْ لا أخَا لَهُ ** كَسَاعٍ إلى الهَيْجَا بِغَيْرِ سِلاحِ.

والثّاني تكرير الأوّل بمعناه، وهو ضربان:الأوّل للإحاطة والعموم، والآخر: للتّثبيت والتّمكين[91].

وكذلك فقد أقرّ ابن فارس (ت: **395 هـ**): بأنّ التّكرار من سنن العرب، الهدف والغاية منه هو الاهتمام والعناية بالأمر؛ فقال:"ومن سنن العرب: التّكرير والإعادة وإرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر "[92]، ثمّ استشهد بقول الحارث بن عبّاد:

قَرِّبا مَرْبِطَ النَّعامَةِ مِنّي ** لَقِحَتْ حَرْبُ وَائلٍ عَن حِيَالِ[93].

وقد كرّر الشّاعر قوله: (قرّبا مربط النّعامة منّي) في رؤوس أربعة عشر بيتًا من أبيات القصيدة "عناية بالأمر، وأراد الإبلاغ في التّنبيه والتّحذير "[94].

وكذلك يرى أنّ " ما جاء في كتاب الله عزّ وجلّ من التّكرار مثل قوله تعالى: (فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ)[95]، جاء على هذه السّنّة من سنن العرب "[96].

ويرى الثّعالبيّ (ت: **429 هـ**)كما رآه قبله ابن فارس بأنّ التّكرار "من سنن العرب في إظهار العناية بالأمر كما قال الشّاعر الفضل بن العبّاس بن عتبة بن أبي لهب:

مَهْلًا بَني عَمِّنا مَهْلًا مَوالِينا ** لاَ تَنْبُشُوا بَيننَا مَا كانَ مَدْفُونَا

كما قال الآخر من (مشطور الرّجز):

كَمْ نِعْمَةٍ كَانَتْ ** لَكُمْ كَمْ كَمْ وكَمْ

فكرّر لفظ " كم للعناية بتكثير العدد "[97].

وكذلك يشرح إمام البلاغة عبد القاهر الجرجانيّ (ت:**471** هـ) ظاهرة التّكرار ويتحدّث عنها فيقول: " لأنّك إذا حدّثت عن اسم مضاف، ثمّ أردت أن تذكر المضاف إليه، فإنّ البلاغة

---

91 – ابن فارس (ت: 395هـ)، الصاحبي تحقيق مُحَمَّد علي بيضون الطبعة: الطبعة 1-1997م، ج1، ص158.

92 - ابن فارس ، المصدر السابقن ج1، ص158.

93 – عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، 1968، بيروت، لبنان، ص97 .

94 – ابن فارس (ت: 395هـ)، الصاحبي، تحقيق مُحَمَّد علي بيضون الطبعة: الطبعة 1-1997م، ج1، ص158.

95 – سورة الرّحمن: 13.

96 – الصّاحبي، ابن فارس، ص 158.

97 – الثعالبي (ت: 429هـ)، فقه اللغة وسر العربية، المحقق: عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، ط1، 2002م،ج1،ص265.

تقتضي أن تذكره باسمه الظّاهر ولا تضمره، وتفسير هذا أنّ الذي هو الحسن الجميل أن تقول: جاءني غلامُ زيدٍ وزيدٌ، ويقبح أن تقول: جاءني غلام زيد وهو"[98]، ثمّ يستشهد على هذا بقول الشّاعر العبّاسيّ دعبل الخزاعيّ:

أضيافُ عِمران في خِصْبٍ وفي سَعةٍ ** وفي حِبَاءٍ وخَيرٍ غيرِ ممنوعِ

وضيفُ عمرٍو وعمرٌو يَسْهرانِ معًا ** عمرو لبِطْنَتِه والضّيفُ للجُوعِ[99].

ويوضّح أنّ ذكر الاسم الظّاهر أبلغ بكثير من الإضمار، "فلو قيل: وضيف عمرو وهو يسهران معًا، أو: وأهل الدّهر دونك وهو، لعُدِمَ حُسْنٌ ومزيّةٌ لا خفاءَ بأمرِهما، ليس لأنَّ الشّعرَ يَنكَسِرُ ولكنْ تنكره النّفس "[100]، وينفي عبد القاهر أن يكون هذا الإضمار سببًا للَّبس، "بل السّبب عائد إلى قبح هذا الأسلوب، وأنّه لا يوازي إعادة الظّاهر في إشباع المعنى وفي استقامته وتوكيده إلى غير ذلك من الأغراض البلاغيّة التي يحكمها الذّوق "[101].

ومن العلماء الذين تحدّثوا عن ظاهرة التّكرار أيضًا، ابن رشيق القيروانيّ (ت: **463** هـ): حيث قام بفصّل القول في استخدامه، وجعل له موضعين مختلفين؛ فيقول: " وللتّكرار مواضع يحسُن فيها، ومواضع يقبُح فيها، فأكثر ما يقع التّكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرّر اللّفظ والمعنى جميعًا فذلك الخذلان بعينه"[102].

ومن جهة أخرى؛ فإنّه لا يرى ضرورة لذكر اسم أو تكراره إلّا لغاية أو هدف معيّن فيقول: "ولا يجب للشّاعر أن يكرّر اسمًا إلّا على جهة التّشوّق والاستعذاب، إذا كان في تغزّل أو نسيب..." [103] كقول امرئ القيس:

وتحسبُ سلمى لا تزالُ ترى طَلا ** من الوَحشِ أوْ بَيضًا بمَيثاءِ مِحْلالِ

98- الجرجاني (ت: 471هـ)، دلائل الإعجاز، محمود شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة، ط3/ 1992م، ج2، ص 555.

99- هذان البيتان منسوبان في دلائل الإعجاز ص 427 لدعبل، وفي ديوانه، ص 182.

100- الجرجاني (ت 471هـ) دلائل الإعجاز،محمود مُحَمَّد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة، ط3/ 1992م، ج2 ،ص556.

101 – الجرجاني، المصدر السابق، ج2، ص557.

102 – ابن رشيق القيرواني (ت: 463 هـ) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: م عبد الحميد، دار الجيل، ط1981/5م ،ج2 ، ص74.

103 – المصدر السابق، العمدة، ابن رشيق القيرواني، ج2، ص74.

وتحسبُ سلمى لا نزالُ كعهدنا ** بوَادي الحُزَامى أوْ على رَسّ أوْعالِ[104]

وكذلك قول الخنساء:

وإنّ صخرًا لمَولانا وسيّدُنا ** وإنّ صخرًا إذا نَشْتُو لَنَحّار

وإنّ صخرًا لتَأتمُّ الهُداةُ به ** كأنّه عَـلَمٌ في رأسِـه نـارُ[105].

فأمّا قول محمّد بن مناذر الصّبيريّ في معنى التّكثير:

كم وكم كم وكم كم وكم ** قال لي: أنجز حرّ ما وعد

فقد زاد على الواجب، وتجاوز الحدّ [106].

وقد نهج ابن الأثير (ت: **637 هـ**) منهج ابن رشيق في تقسيمه لأنواع التّكرار، حيث قسّمه إلى نوعين: الأوّل يكون في اللّفظ والمعنى، والثّاني فلا يكون إلّا في المعنى، ثمّ قسّم كلًّا منهما إلى مفيد وغير مفيد؛ فالمفيد عند ابن الأثير هو الذي هو تأكيد الكلام، والتّشييد من أمره، "وإنّما يفعل ذلك للدّلالة على العناية بالشّيء الذي كرّرت فيه كلامك، إمّا مبالغة في مدحه أو ذمّه، أوغير ذلك"[107].

وقسّم المفيد قسمين: الأوّل هو الذي يدلّ فيه اللّفظ على معنى واحدٍ، لكن يقصد به غرضان مختلفان، والنّوع الثّاني من التّكرار المفيد هو الذي يكون في اللّفظ والمعنى. لكنّه يجعل من تكرار المعاني والألفاظ معًا قاتلًا لعلم البيان فيقول: "واعلم أنّ هذا النّوع من مقاتل علم البيان وهو دقيق المأخذ، وحدُّهُ هو : دلالة اللّفظ على المعنى مردَّدًا "[108].

ثمّ يأتي يحيى بن حمزة العلويّ (ت: 745 هـ) ويرى أنّ التّكرار قد يحدث خللًا في الكلام، لأنّ الحرف الواحد إذا " تكرّر في الكلام المنظوم أو المنثور، كان ثقيلًا على الأنفس نازلًا عن

104- امرؤ القيس (ت545 م) ديوانه، تحقيق عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2 عام 2004م ،ج1، ص135.

105 – الخنساء، ديوانها، دراسة وتحقيق: د/ إبراهيم عوضين، مطبعة السعادة، القاهرة، 1985م، ص305.

106 – ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص75.

107- ابن الأثير (ت: 637هـ) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: الحوفي وطبانة، نهضة مصر للطباعة، القاهرة، ج3، ص3.

108 – ابن الأثير، المثل السائر، المصدر السابق ، ج3، ص3.

الفصاحة، معيبًا في البلاغة "[109].

واستشهد ببيت قاله بعض الشّعراء (وقيل إنّه منسوب إلى بعض الجنّ):

وقبرُ حَرْبٍ بمكانٍ قَفْرٍ ** وليسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قبرُ

ويضيف العلويّ تعليقًا على هذا البيت بقوله " فهذه القافات والرّاءات من الأحرف قد تكرّرت وتقاربت فأكسبت الكلام ثقلًا وركّة تبعد به عن الفصاحة وتنأى لأجله عن البلاغة "[110].

وهو هنا لا يرى أنّ التّكرار قد أضاف شيئًا مفيدًا يكسب الكلام جمالاً أو فصاحة، إنّما أضاف إليه ثقلًا وركاكة.

أمّا السّيوطيّ (ت:**911**هـ): – رحمه الله– فقد كان له رأي مغاير، بل جعل التّكرار من محاسن الفصاحة، وقد ذكر ذلك حين قال: " التّكرير: وهو أبلغ من التّأكيد، وهو من محاسن الفصاحة خلافًا لبعض من غلط "[111] فلا يرى في التّكرار ثقلًا على الكلام ولا ركاكة.

وكذلك يراه **قدامة بن جعفر** (ت: **337** هـ) من عيوب المعاني وجاء ذلك خلال حديثه عن عيوب المعاني، حيث يقول: "وأمّا العيوب العامّة للمعاني فمنها: فساد القسم: وذلك يكون إمّا بأن يكرّرها الشّاعر، أو يأتي بقسمين: أحدهما داخل تحت الآخر في الوقت الحاضر، أو يجوز أن يدخل أحدهما تحت الآخر في المستأنف، أو أن يدع بعضها فلا يأتي به. التّكرير: فأمّا التّكرير، فمثل قول هذيل الأشجعيّ:

فما بَرِحتْ تُومي إليه بِطَرْفِها ** وتُومِض أحيانًا إذا خصمُها غَفلُ

لأنّ تومض وتومي بطرفها متساويان في المعنى "[112].

وكذلك يرى **ابن سنان الخفاجيّ** (ت:**466** هـ)، أنّه قبيح وشنيع، واستشهد بقول المتنبّي:

العارِضُ الهَتِنُ اِبنُ العارِضِ الهَتِنِ اِبـ ** ـنِ العارِضِ الهَتِنِ اِبنِ العارِضِ الهَتِنِ

---

109 – يحي بن حمزة العلوي (ت:745هـ) الطّراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط 1 ،2002 ،ج3 ، ص30.

110 – يحي بن حمزة العلوي، الطراز، المصدر السابق ،ج3، ص30.

111 – السيوطي (ت: 911هـ)، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1974 م، ج3، ص224.

112 – قدامة بن جعفر (ت: 337هـ) نقد الشعر، مطبعة الجوائب – قسطنطينية، ط1، 1302هـ،ج1، ص77.

حيث قال "فمِن أقبح ما يكون من التّكرار وأشنعه، وإذا كان يقبح تكرار الحروف المتقاربة المخارج فتكرار الكلمة بعينها أقبح وأشنع "[113] فهو لا يجعله من الأمور غير المفيدة فقط، إنّما هو من العيوب القبيحة والشّنيعة في الكلام.

أمّا **ابن حجّة الحمويّ** (ت:**837** هـ) فإنّه يرى أنّ التّكرار والتّرديد لا ينسبان إلى علم البديع في شيء لانحطاط قيمتهما فيقول:" والذي أقوله إنّ التّرديد والتّكرار ليس تحتهما كبير أمر ولا بينهما وبين أنواع البديع قرب ولا نسبة، لانحطاط قدرهما عن ذلك ولولا المعارضة ما تعرّضت لهما في بديعيّتي "[114].

فمن هنا ومن خلال قراءتنا وبحثنا في آراء العلماء في ظاهرة التّكرار في الشّعر أو النّثر؛ فإنّنا نرى أنّ هؤلاء العلماء أنفسهم قد انقسموا في آرائهم حول الظّاهرة قسمين؛ فمنهم من جعله من فصاحة الكلام ويضيف إليه جمالًا، بل يراه من الضّرورة تكرار الكلام لأنّه يعطي اهتمامًا وعناية بالأمر، ويفهمه المتلقّي بل ويترسّخ في ذهنه، ومنهم من جعله من عيوب الكلام، أو قاتل المعاني، ولا يضيف إليه إلّا الثّقل والرّكاكة، بل جعله من العيوب القبيحة والشّنيعة في الكلام .

113 – ابن سنان الخفاجي (ت: 466هـ)، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، الطبعة: الطبعة الأولى 1982م، ج1، ص102.

114– ابن حجة الحموي (ت:837 هـ) خزانة الأدب وغاية الأرب، تح: عصام شعيتو، دار الهلال، بيروت ،ط1، 1987م، ج1،ص359

1-1- التّكرار عند المُحدَثين العرب

وقد تدارس البلاغيّون والنّقّاد العرب في العصر الحديث ظاهرة التّكرار وتنبّهوا لها كونها من الأساليب الشّائعة في الشّعر العربيّ، فكانت النّاقدة نازك الملائكة من الأوائل الذين أخذوا التّكرار بعين الاعتبار وذلك في كتابها (قضايا الشّعر المعاصر) وقالت إنّه: "إلحاح على جهة هامّة في العبارة، ويعني بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأوّل البسيط الذي نلمسه كامنًا في كلّ تكرار يخطر على البال؛ فالتّكرار يسلّط الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو- بهذا المعنى - ذو دلالة نفسيّة قيّمة تفيد النّاقد الأدبيّ الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسيّة كاتبه "[115].

وكذلك تحدّث عنه النّاقد الأدبيّ عزّ الدّين عليّ السّيّد وقد عرّفه بقوله: "هو أسلوب تعبيريّ يصوّر انفعال النّفس بمثير، واللّفظ المكرّر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضّوء على الصّورة لاتصاله الوثيق بالوجدان "[116] أي أنّ موضوع التّكرار شيء داخليّ يحدث للإنسان؛ فيقوم بإخراجه وإيصاله للآخرين عن طريق تكرار ذلك الشّيء.

ويقول محمّد مفتاح في معرض حديثه عن أهمّية التّكرار "إنَّ تكرارَ الأصوات والكلمات والتّراكيب ليس ضروريًّا لتؤدِّي الجمل وظيفتها المعنويّة والتّداوليّة، ولكنّه (شرط كمال)، أو(محسِّنٌ)، أو (لعبٌ لغويّ)" ثمّ يتنبّه بعدها إلى بيان هذه الأهمّية فيقول: "ومع ذلك فإنَّ التّكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشّعريّ أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعيّة "[117].

وهذا يعني أنّ للتّكرار أهمّية لا يستهان بها، والتّكرار من العناصر المهمّة للإيقاع في الشّعر العربيّ وذلك لتأثيره في نفس السّامع والمتلقّي بالرّفض أو القبول، من خلال متابعته للألفاظ أو العبارات المكرّرة وحثّه على توكيدها، وقد زخر الشّعر العربيّ على مدى العصور بهذه الظّاهرة التي يمكننا القول أنّها أصبحت ملازمة له قديمًا وحديثًا وأصبحت من علاماته عبر عصوره المختلفة.

---

115 – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ج1، ص276 .

116 – عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص 11 .

117 – مُحَمَّد مفتاح، الخِطاب الشعري (إستراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، ط3 / 1992 م، الدار البيضاء، المغرب، ص39 .

إلّا أنّ النّاقد مصطفى السّعدنيّ " قد نظر إلى ظاهرة التّكرار من ناحية أخرى، وهي النّاحية الصّوتيّة واللّسانيّة، وجاء ذلك في كتابه: (البنيات الأسلوبيّة في لغة الشّعر العربيّ الحديث)، وهي دراسة تطبيقيّة للتّكرار، وقد تمكّن من دراسة الظّاهرة بشكل دقيق، بداية من تكرار الأصوات، كتكرار (الصّوامت والحركات والحروف)، ثمّ تكرار الكلمات، وفي النّهاية جاء على تكرار التّراكيب والصّور والرّموز "[118].

وله آراء قيّمة تتحدّث عن ظاهرة التّكرار، كقوله: "يلجأ الشّاعر المعاصر إلى التّكرار ليوظّفه – فنّيًّا– في النّصّ الشّعريّ المعاصر، لدوافع نفسيّة، وأخرى فنّيّة، أمّا الدّوافع النّفسيّة فإنّها ذات وظيفة مزدوجة، تجمع الشّاعر والمتلقّي على السّواء، فمن ناحية الشّاعر يعني التّكرار الإلحاح في العبارة على معنًى شعوريّ، يبرز من بين عناصر الموقف الشّعريّ أكثر من غيره... ومن ناحية المتلقّي يصبح ذا تجاوب يقظًا مع البعد النّفسيّ للتّكرار من حيث إشباع توقّعه، وعدم إشباعه، فتثرى تجربته بثراء التّجربة الشّعريّة المتفاعل معها، وتكمن الدّوافع الفنّيّة للتّكرار في تحقيق النّغميّة، والرّمز لأسلوبه، ففي النّغميّة هندسة الموسيقى التي تؤهّل العبارة، وتغني المعنى"[119].

وقد اهتمّ السّعدنيّ في هذه الدّراسة اهتمامًا كبيرًا بتكرار ما تسمّى بالدّواخل " كحروف الجرّ وأدوات الشّرط وأدوات النّداء والسّوابق (كحروف المضارعة)، واللّواحق (كالضّمائر المنفصلة والمتّصلة) والخوالف (كالتّعجّب والاستغاثة بالإضافة إلى تكرار الصّور والرّموز والأفعال "[120].

ويمكننا متابعة التّكرار من النّاحية البلاغيّة كما تابعه النّاقد محمّد عبد المطّلب في كتابه (بناء الأسلوب في شعر الحداثة)، حيث يقول: "إن التّكرار هو الممثّل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف أنواع البديع، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلّا بتتبّع المفردات البديعيّة في شكلها السّطحيّ، ثمّ ربطها بحركة المعنى "[121].

---

118 – عبد القادر علي زروقي، أساليب التّكرار في ديوان محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، الجزائر، ص14.

119 – مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف عام 1987م، ص172-173.

120 – عبد القادر علي زروقي، أساليب التّكرار في ديوان محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، الجزائر، ص15.

121 – محمّد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، ط1 ، 1995 م ، مصر، ص 109.

وعند رجاء عيد نظرة أيضًا؛ ففي كتابه (لغة الشّعر، قراءة في الشّعر العربيّ الحديث)، حيث يرى أنّ "التّكرار يتميّز في الشّعر الحديث عن مثيله في الشّعر التّراثيّ؛ بكونه يهدف بصورة عامّة على اكتشاف المشاعر الدّفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخليّة فيما يشبه البثّ الإيحائيّ، وإن كان التّكرار التّراثيّ يهدف إلى إيقاع خطاب متوجّه إلى الخارج؛ فإنّ التّكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع دراميّ "[122].

1-2- التّكرار عند المُحْدَثين الغربيّين

نظرًا للأهمّية القصوى التي يتمتّع بها التّكرار في الخطاب الشّعريّ؛ فقد أشار إليه كثير من النّقّاد الغربيّين باسم التّكرار وباسم التّواتر أو التّردّد (frequence)، وقد تحدّث من النّقّاد الأسلوبيّين عن هذه الظّاهرة النّاقد ميشيل ريفاتير(Michel riffataire) وأطلق على مصطلحه الجديد اسم (التّراكم)، حيث اعتبر ميشيل ريفاتير أنّ التّكرار هو(تكرار سلسلة من الأسماء أو الصّفات بدون رابط)[123] "وقد رصّد في كتابه عدّة أشكال من التّكرار ضمن مصطلحه الخاصّ: " التّمطيط "كالتّفريع، والتّوازي والتّقابل، وتكرار اللّازمة، وتكرار الرّوابط كحروف العطف وحروف الجر " [124].

كذلكيرى يوري لوتمان " أنّ البنية الشّعريّة ذات طبيعة تكراريّة حين تنتظم في نسق لغويّ "[125].

وقد عرّفه آخرون على أنّه شكل من أشكال التّماسك النّصيّ أي: "المعجميّ التي تتطلّب إعادة عنصر معجميّ أو وجود مرادف له أو شبهه، ويطلق عليه اسم (الإحالة التّكراريّة)، وتتمثّل في تكرار لفظ أو عدد من الألفاظ في بداية كلّ جملة من جمل النّصّ قصد التّأكيد، وهذا التّكرار في ظاهر النّصّ يصنع ترابطًا بين أجزائه بشكل واضح"[126]. وقد عرّفه درسلر قائلًا: "إنّ هذا النّوع

---

122 –رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1985م، ص 60.

123- ميشيل ريفاتير، دلالية الشعر، ترجمة :مُحَمَّد معتصم، منشورات كلية الأداب والعلوم الانسانية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص 75 . نقلًا عن عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، ص 55.

124- عبد القادر زروقي، أسلوب التكرار بين القدماء والمحدثين، مج الذاكرة، مخبر التراث اللغوي والأدبي، الجزائر، 6/9 /2017م ،ص69.

125- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ترجمة: مُحَمَّد فتوح، دار المعارف، بيروت، لبنان، (د/ط)، 1995، ص 63.

126- الأزهر الزنّاد، نسيج النّصّ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 عام 1993م، ص119.

من إعادة اللّفظ يعطي منتج النّصّ القدرة على خلق صور لغويّة جديدة، لأنّ أحد العنصرين المكرّرين قد يسهّل فهم الآخر "[127].

وكذلك فإنّ النّاقدة مادلين فريدريك (Madlaine Fredric) قد أجرت دراسة حول التّكرار تعتبر من أبرز الدّراسات النّظريّة، جاء ذلك في كتابها (التّكرار: دراسة لسانيّة وبلاغيّة) وقد حاولت الباحثة جاهدة في القسم الأوّل أن تؤرّخ لهذه الظّاهرة، وذلك من خلال متابعتها ورجوعها إلى المصنّفات البلاغيّة القديمة، وتعرّف مواقف البلاغيّين من هذه الظّاهرة، وكيفيّة تداولها بين البلاغيّين، وكذلك إظهار وتنوّع وتعدّد مصطلحات وتصنيفات البلاغيّين المؤلّفة في شأنها "لتصل بعد ذلك في القسم الثّاني من البحث إلى نتيجة علميّة تتناول التّكرار من منظور معاصر، فتحدّثت عن التّكرار المرضيّ (pathologique Répétition) الذي ينشأ بسبب إصابة في الدّماغ، والذي كانت البلاغة القديمة في غفلة عنه، ألوان أخرى من التّكرار تشترك مع الضّرب الأوّل، وتختلف عنه في أنّها ليست مرضيّة (Répétition inconscientes ou involontaire) "[128].

أمّا النّاقد فيليب هامون (Philippe Hamon) فإنّه يرى أنّ التّكرار "مبدأ عامّ له وجوده من التّحقّق، فهو يعتبر النّظمَ (La vérification) شعبة من التّكرار، وهذا الأخير له وجوه كثيرة منها ما يجري على نظام، ومنها ما يحدث على وجه التّقريب، ومنها ما هو جار بمحض الاتّفاق "[129].

وقد تنبّه النّقّاد الغربيّون لظاهرة التّكرار لأهمّيتها، وخاصّة في روسيا؛ فكان النّاقد (إيخانبوم) أكثرهم اهتمامًا بهذه الظّاهرة وخاصّة ما كان منها في الشّعر الغنائيّ، حيث يقول: "في البيت الإنشاديّ وحده نواجه استثمارًا فنّيًّا كثيفًا لتنغيم الجملة، أي نواجه نسقًا تنغيميًّا متكاملًا يحتوي على ظاهر التّناظر التّنغيميّ كالتّكرار والإنشاد التّصاعديّ والإيقاع "[130].

---

127 – روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان ، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م، ص 306.

128 – حاتم عبيد، التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية للتوحيدي، تونس،كلية الاداب والعلوم الانسانية، 2005 م. ط1، ص 14- 15.

129 – حاتم عبيد، المصدر السابق، ص 18.

130 – إيرليخ فكتور، الشكلانية الروسية، ترجمة: محمّد الولي، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000 م ،الدار البيضاء، ص 85.

وقد توسّع ووثّق (إيخانبوم) دراسته لهذه الظّاهرة، وذلك عندما قام بتوسيع مجال دراسته ليشمل الشّعراء الغنائيّين الرّومانسيّين، وقد أكّد (إيخانبوم) "أنّ هؤلاء الشّعراء يستعملون بشكل قصديّ التّنغيمات الاستفهاميّة، والتّعجّبيّة بواسطة أدوات شعريّة كالقلب، والتّكرار الغنائيّ، وتكرار اللّازمة وتكرار الاستفهام: وهو تكرار سؤال في مقطوعة شعريّة "[131].

ومن النّقّاد الرّوس الذين درسوا أنواع التّكرار (تينيانوف) حيث انتقد أسلوب التّكرار، وذلك من خلال تحليله لإحدى قصائد الشّاعر (بوشكين) وقد راقب في تلك القصيدة أشكال عدد من الحروف والأصوات وتكرارها، كتكرار الحرف (**U**) حيث توصّل بالنّتيجة إلى أنّ تكراره لهذا الحرف مرتبط بالحالة النّفسيّة التي يعيشها الشّاعر، واستنتج بعد ذلك" أنّ التّكرار الدّلاليّ للحرف يكشف عن دلالة نفسيّة ترتبط بحالة القلق والحزن عند الشّاعر" [132]، واستخلص من هذا التّكرار: " أنّ وحدة بيت شعريّ ما وتلاحمه ترجعان إلى تقارب الكلمات والحروف فيما بينها، وتفاعل أصواتها وكلماتها، وهكذا يكسب التّكرار غير المتوقّع الكلمات إيحاءات جديدة أو يبعث فيها إيحاءات قديمة كان النّسيان قد طواها "[133].

131 – فكتور، المصدر السابق: ص85.

132 – إيرليخ فكتور، الشكلانية الروسية، المركز الثقافي العربي، ط1 ،2000م ،الدار البيضاء، ص 84.

133 – فكتور، المصدر السابق، ص88.

فوائد التّكرار في القرآن الكريم

وكما هو معلوم أنّ للتّكرار فوائد جمّة أينما كان؛ ففي هذا الصّدد يقول الزّركشيّ بعد أن عرَّف التّكرار في اللّغة: "وقد غلط من أنكر كونه من أساليب الفصاحة، ظنًّا أنّه لا فائدة له؛ وليس كذلك بل هو من محاسنها لاسيّما إذا تعلّق بعضه ببعض، وفائدته العظمى التّقرير، وقد قيل: الكلام إذا تكرّر تقرّر، وقد أخبر سبحانه وتعالى بالسّبب الذي لأجله كرّر الأقاصيص والأخبار في القرآن، مثل قصّة آدم وموسى وإبراهيم ونوح ... عليهم السّلام؛ فقال: (ولقد وصّلنا لهم القول لعلّهم يتذكّرون)[134]،" وقد خصَّص الزّمخشريّ وابن الأثير وحمزة العلويّ والزّركشيّ أبوابًا استفاضوا فيها بالشّرح والتّفصيل في ظاهرة التّكرار، وجعلوها من مزايا وخصائص التّعبير القرآنيّ؛ بل عَدُّوها وجهًا من وجوه الإعجاز القرآنيّ "[135].

ومن فوائد التّكرار أيضًا: التّأكيد، وقد ذكره الزّركشيّ في البرهان وقال: "اعلمْ أنّ التّكرير أبلغ من التّأكيد لأنّه وقع في تكرار التّأسيس وهو أبلغ من التّأكيد؛ فإنّ التّأكيد يقرّر إرادة معنى الأوّل وعدم التّجوُّز؛ فلهذا قال الزّمخشريُّ في قوله تعالى: (كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ* ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ"[136]، إنّ الثّانية تأسيس لا تأكيد لأنّه جعل الثّانية أبلغ في الإنشاء فقال: وفي (ثُمَّ) تنبيه على أنّ الإنذار الثّاني أبلغ من الأوّل "[137].

وفي هذا الصّدد يقول القرطبيّ: " فمن لم يقرأ الكافرون: (كما أنزلها الله أسقط آية لرسول الله صلّى الله عليه وسلّم، ... وأمّا وجه التّكرار، فقد قيل: إنّه للتّأكيد في قطع أطماعهم كما تقول: والله لا أفعل كذا ثمّ والله لا أفعله... قال الله تعالى: (فبأيّ آلاء ربّكما تُكذِّبان)[138]. (ويل يومئذ للمكذّبين)[139]،(كلّا سيعلمون* ثمّ كلّا سيعلمون)[140] (فإنّ مع العسر يسرًا **

134- القصص51/ الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: المرعشلي والذهبي والكُردي، ط1، دار المعرفة، بيروت، 1990م، ج3، ص96.

135 – عبد العظيم إبراهيم محمّد المطعني، خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية، مكتبة وهبة، الطبعة: الأولى، 1992 م، ج1، ص335.

136 – سورة الكوثر، الآيتان:3/ 4.

137 – الزركشي (ت 794هـ)، البرهان في علوم القرآن، المحقق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، ط1/ 1957 م، دار إحياء الكتب العربية لعيسى البابى الحلبي وشركائه، ج3، ص11، (ثم صوَّرته دار المعرفة، بيروت، لبنان – وبنفس ترقيم الصفحات)،.

138 – سورة الرحمن ، 13.

139 – سورة المرسلات، 15.

إنّ مع العسر يسرًا)[141]، كلّ هذا على التّأكيد "[142].

ومن فوائده أيضًا كما ذكرها الزّركشيّ:" زيادة التّنبيه على ما ينفي التّهمة؛ ليُكمل تلقّي الكلام بالقبول، ومنه قوله تعالى: (وَقَالَ الذِي آَمَنَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُونِ أَهْدِكُمْ سَبِيلَ الرَّشَادِ (38) يَا قَوْمِ إِنَّمَا هَذِهِ الحَيَاةُ الدُّنْيَا مَتَاعٌ وَإِنَّ الْآَخِرَةَ هيَ دَارُ القَرَارِ (39)[143]؛ فإنّه كرّر فيه النّداء لذلك"[144].

وأيضًا في مقام التّعظيم والتّهويل كقوله تعالى في سورة الحاقّة: (وَمَا أَدْرَاكَ مَا الحَاقَّةُ *كَذَّبَتْ ثَمُودُ وَعَادٌ بِالْقَارِعَةِ)[145].

ويقول الزّمخشريّ في تعليق له على سورة (الحاقّة): "ما الحاقّة، والأصل: الحاقّة ما هي؟ أي: أيُّ شيء هي، تفخيمًا لشأنها وتعظيمًا لهولها "[146].

ومن فوائد التّكرار أيضًا ما يأتي في مقام الوعيد والتّهديد كقوله تعالى في سورة (التّكاثر): (كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ * ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ)[147]؛ "ففي المكرّر-كما ذكرنا- دلالة على أنّ الإنذار الثّاني أبلغ من الأوّل، وفيه تنبيه على تكرار ذلك مرّة بعد أخرى، وإن تعاقبت عليه الأزمنة لا يتطرّق إليه تغيير؛ بل هو مستمرّ دائمًا "[148].

ومنها ما يكون في مقام التّعجّب كقوله تعالى في سورة (المدّثّر): (فَقُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ * ثُمَّ قُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ)[149].

" فأعيد تعجّبًا في تقديره وإصابته الغرض، على حدِّ : قاتله الله ما أشجعه "[150].

---

140 – سورة النبأ 3- 4.

141 – الشرح 5- 6.

142 – تفسير القرطبي (ت: 671هـ)، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: البردوني و أطفيش، دار الكتب المصرية – القاهرة، ط2، 1964م.

143 – سورة غافر، الآيتان: (39/38).

144 – الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج3، ص 99.

145 – سورة الحاقّة، 4/3، البرهان في علوم القرآن، الزركشي، ج3، ص102.

146– الزمخشري، الكشاف، تحقيق: الشيخ عبد الموجود والشيخ معوض، ط1، مكتبة العبيكان الرياض، 1998م، ج6، ص194.

147 – سورة التكاثر، 3/ 4.

148 – إبراهيم الأبياري (ت: 1414هـ)، الموسوعة القرآنية، مؤسسة سجل العرب، الطبعة: 1405 هـ، ج3، ص57 .

149 – سورة المدّثّر، 19/ 20.

150 – الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج3، ص103 .

ومن فوائد التّكرار أيضًا عندما يكون المتعلّق متعدّدًا، كما في قوله تعالى في سورة (الرّحمن): (فَبِأَيِّ آَلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ)، فإنّ المتعلّق قد تعدّد؛" فكلّ واحد منها متعلّق بما قبله، وإنّ الله تعالى خاطب بها الثّقلين من الإنس والجنّ وعدّد عليهم نعمه التي خلقها لهم فكلّما ذكر فصلًا من فصول النّعم طلب إقرارهم واقتضاهم الشّكر عليه، وهي أنواع مختلفة وصور شتّى " [151].

ومنها إذا طال الكلام وخشي تناسي الأوّل أعيد ثانيًا، مثل قوله تعالى في سورة (النّحل): (ثُمَّ إِنَّ رَبَّكَ لِلَّذِينَ هَاجَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا فُتِنُوا ثُمَّ جَاهَدُوا وَصَبَرُوا إِنَّ رَبَّكَ مِنْ بَعْدِهَا لَغَفُورٌ رَحِيمٌ (110)"[152].

ومنها بيان فضل المكرّر كما في قوله تعالى في سورة (آل عمران): (وَلْتَكُن مِنكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالمَعْرُوفِ وَيَنهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ)[153]، ففائدة التّكرار هنا، أنّه ذكر الخاصّ بعد العامّ للتّنبيه على فضله كقوله تعالى في سورة (البقرة): (حَافِظُوا عَلَى الصَّلَوَاتِ وَالصَّلَاةِ الْوُسْطَى وَقُومُوا لِلَّهِ قَانِتِينَ)[154].

وهنا يقول الزّمخشريّ:" أي الوسطى بين الصّلوات أو الفُضلى من قولهم للأفضل الأوسط، وإنّما أفردت وعطفت على الصّلاة لانفرادها بالفضل " [155].

وكذلك منها الاستبعاد،كقوله تعالى في تكرار اسم الفعل في سورة المؤمنون: (هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ لِمَا تُوعَدون)[156].

وبالتّالي فإنّ للتّكرار الذي ورد في كتاب الله الكريم فوائد عظيمة وكثيرة، وغايات وأهداف الله أعلم بها، وقد قام العلماء بشرحها وتفصيلها كما رأينا، وكذلك فقد أدّى هذا التّكرار دورًا مهمًّا في تأكيد الإعجاز القرآنيّ، وأنّه ليس من كلام البشر.

---

151 – الزركشي، البرهان، المصدر السابق ج3، ص103.

152– السيوطي(ت 911ه) الإتقان في علوم القرآن، تح: الأرناؤوط، ط1، مؤسسة الرسالة ناشرون دمشق، سوريا، 1432 ه،ج3، ص225.

153 – سورة آل عمران، 104.

154 – سورة البقرة، 238 / ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج3، ص27 -28.

155 – الزمخشري، تفسير الكشاف، ج1، ص465.

156 – سورة المؤمنون، 36.

أمّا إذا كان خارج إطار تلك الأغراض التي ذكرها أولئك العلماء سابقًا؛ فإنّه يكون عالة على صاحبه، بل ويكون من عيوب الكلام، شعرًا كان أم نثرًا، ولابدّ للمتكلّم من إيجاد مخرج آخر غير التّكرار كي ينجو بنفسه من الوقوع في الخطأ فيعاب عليه.

أغراض التّكرار في الشّعر

أمّا التّكرار في القصائد الشّعريّة؛ فله أيضًا أهدافه وفوائده ودلالاته، ويرجع ذلك إلى طبيعة الشّاعر أو الحالة النّفسيّة التي يعيشها في تلك اللّحظة، "والتّكرار لا يأتي في القصيدة من باب التّرف اللّغويّ، أو العبث الفنّيّ؛ وإنّما له ارتباطه المباشر في الحالة النّفسيّة للشّاعر "[157].

وكذلك فإنّ للتّكرار أدوارًا أخرى غير التي تتعلّق بالحالة النّفسيّة للشّاعر، وهنا نقصد بالدّور الذي يتعلّق بالإيقاع العامّ للقصيدة "وهذا على مستوى الأبنية الشّعريّة؛ فهو يسهم في بناء القصيدة وتلاحمها، بما يلحقه، أو يكشفه من علائق ربط وتواصل بين الأبيات أو الأسطر؛ تتشكّل منها لُحمة القصيدة وسَداها "[158].

إضافة إلى ما سبق فإنّ للتّكرار وظائف أخرى (وهي التي سنتوقّف عليها كثيرًا في بحثنا هذا) مثل "الوظيفة الإيقاعيّة: فتكرار حروف أو كلمات أو جمل بعينها في بيت شعريّ أو أكثر من بيت، يحقّق وظيفة إيقاعيّة تجعل بنية النّصّ متوافقة ومنسجمة من حيث مكوّناتها الصّوتيّة وتفترض هذه الوظيفة تكرارًا يخلق نغمًا متردّدًا على شكل لازمة تضفي على البيت أو المقطع الشّعريّين بعدًا موسيقيًّا يضاف إلى الانسجام الصّوتيّ الذي يحقّقه عادة إيقاع الأبيات عروضيًّا إلى جانب وظيفته الدّلاليّة منح الأبيات الشّعريّة انسيابًا إيقاعيًّا خاصًّا، ذلك بفضل التّناغم الصّوتيّ الحاصل بين الكلمات والجمل المكرّرة والمتوازية فيما بينها توازيًا تركيبيًّا وصرفيًّا. وكذلك هناك الوظيفة التّزيينيّة: وفيها يمكن تمييز كلمات وعبارات متّفقة المعنى، تكرّرت بعينها في مقابل عبارات أخرى متّفقة مع الأولى من حيث مخارجها الصّوتيّة ولكنّها مختلفة من حيث

157 – إسماعيل سليمان المزايدة، التكرار في شعر حيدر محمود، مركز الدراسات الإستراتيجية، الجامعة الأردنية، عمان. تاريخ 2015/4/7 م

158 – إسماعيل سليمان المزايدة، المرجع السابق .

المعنى "[159].

ومعلوم أنّ التّكرير وإن كان من عيوب الكلام من وجه–كما يراه البعض– فإنّه من وجه آخر "أدلّ على البلاغة وأجلّ في الإعجاز، فإذا كانت البلاغة تحقّق في وجه واحد من البيان فإنّ عرض ذات الموضوع قد ازداد في قوّة الإعجاز وتعدّدت وجوهه، لأنّ الكلام المعجز في بيانه الأوّل إذا أضيفت إليه وجوه أخرى تعدّد وتقوّي، مع العلم أنّ التّكرير بصورة عامّة وتكرير القصّة بوجه خاصّ ينصرف إلى ترسيخ المعاني والتّأكيد على الأغراض لتعميق الآثار"[160].

159 – مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، مصر، ط2، ص47. ومُحَمَّد الخرابشة، علي قاسم، – الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني، مجلة عالم الفكر، ع1، يونيو2008 م ، ص241–242.

160 – مُحَمَّد عمارة، شبهات حول القرآن، ج2، ص380 .(د ت).

الفصل الثّالث

التّكرار في شعر البارودي

دراسة تطبيقيّة

لعلّ المتتبّع لشعر البارودي يدرك أنّ التّكرار سمة من سمات شعره-كغيره من الشّعراء- فتتكرّر فيه الأدوات الأولى للتّعبير، كاللّغة والوزن، والأساليب البلاغيّة الأساسيّة، كالاستعارة والتّشبيه والتّمثيل وغيرها، بل تتكرّر الصّور البلاغيّة بكثرة، ولكن بصياغات مختلفة.

وكذلك فإنّ شعر البارودي " يتضمّن تكرارات عديدة تبعث في القصائد إيقاعًا مميّزًا لا يخلو من الجمال و العذوبة، خاصّة أنّ الشّاعر وظّفها بأنماط وأشكال متنوّعة، بغية تأكيد دلالات معيّنة، مستعملًا إيّاه في مواضع ملزمة "[161].

وأنواع التّكرار في ديوان البارودي، تلفت النّظر، وذلك لوجوده في الحرف والكلمة والجملة، إلّا أنّها لم تكن لتصل إلى درجة الملل كما عند غيره من شعراء العصر الحديث من أصحاب قصائد الشّعر الحرّ؛ إنّما كانت في المكان المناسب الذي يعطي القصيدة جمالًا إيقاعيًّا تستريح إليه أذن المتلقّي فيعيش الحدث، ويدرك الحالة النّفسيّة للشّاعر.

ولقد كان البارودي يحافظ على التّكرار الصّوتي في شعره من خلال الأوزان والقوافي والالتزام بقافية واحدة، وبحر واحد، يُحدث بهما الشّاعر إيقاعًا صوتيًّا واحدًا في القصيدة كلّها.

[161] – هاك أمينة، دراسة أسلوبية لديوان محمود سامي البارودي، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن المهيدي، عام 2017م، ص49.

1- تكرار الحرف

لاشكّ أنّ لكلّ حرف من الحروف مخرجه الصّوتيّ الخاصّ به وصفاته التي تميّزه عن غيره من تلك الحروف، والحروف نوعان: (صامتة وصائتة)؛ "فالأصوات الصّامتة السّاكنة التي ندعوها في كتب العربيّة القديمة (الحروف الصّحاح) هي مادّة المعاني في الألفاظ، ثمّ تأتي الأصوات الصّائتة التي دعيت (أحرف العلّة) ويتبعها (الحركات) التي هي بعضها أو جنسها "[162]،

وتكرار الحروف هو الذي يعطي الكلمة أو الجملة إيقاعًا موسيقيًّا متنوّعًا، ينسجم مع التّرديد الذي ينتج عن تكرار تلك الحروف فيقبله السّمع أو ينفره " فالتّكرار الحرفيّ هو أسلوب يكرّسه الاستعمال اللّغويّ لمحاكاة الحدث بتكرير حروف الصّيغة مع ما يصاحب ذلك من إبراز الجرس "[163].

ولعلّ تكرار أيّ عنصر في القصيدة حرفًا كان أو كلمة أو جملة يمنح القصيدة قيمة في التّركيب الصّوتيّ، وذلك من خلال أصوات تلك الحروف المتكرّرة، فتنسجم تلك الأصوات لينًا وشدّة وهمسًا، ثمّ تظهر الحالةّ النّفسيّة للشّاعر من خلالها "فكلّما استخدم العنصر التّكراريّ بكثرة، ازداد الإيقاع قوّة وكثافة من سطر إلى آخر، ولهذا يعدّ تكرار الحرف من أبسط أنواع التّكرار، وأقلّها أهمّية في الدّلالة، "[164]. وليس من الضّروريّ أن يهتمّ الشّاعر بحرف معيّن فيقوم بتكراره عن قصد ويدقّق فيه ثمّ ينظّم قصيدة ما؛ لكن الحالة النّفسيّة والشّعوريّة لدى الشّاعر قد تختار الحرف الذي يناسبها؛ فيقوم بتكرار ذلك الحرف في نصّه الشّعريّ الذي يتناسب مع الانفعال أو حالة القلق أو الحزن أو الفرح " فتحدث نغمة موسيقيّة لافتة للنّظر لكنّ وقعها في النّفس لا يكون كوقع تكرار الكلمات، وأنصاف الأبيات، أو الأبيات عامّة،

---

162 – جعفر شرف الدين، الموسوعة القرآنية، خصائص السور، المحقق: عبد العزيز بن عثمان التويجري، دار التقريب بين المذاهب الإسلامية، بيروت، الطبعة: الأولى – 1420 هـ، ج1، ص100.

163 – عمر خليفة إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات قاريونس، ط1، 2003م، ليبيا، ص 199.

164 - عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، وكالة المطبوعات، ط1، 1982م، الكويت، ص 144.

وعلى الرّغم من ذلك فإنّ تكرار الصّوت يسهم في تهيئة السّامع للدّخول في أعماق الكلمة الشّعريّة " [165] .

ولا يمثّل الحرف بذاته قيمة دلاليّة، "ولكن لتكراره قيمتان، تتأتّى أهمّيتهما من خلال الدّور الذي تؤدّيانه داخل الكلمة؛ فللحرف مزيّة سمعيّة وأخرى فكريّة، الأولى: ترجع إلى موسيقاها والثّانية: إلى معناها، بمعنى ارتباط المزيّة السّمعيّة بالجانب الإيقاعيّ، وارتباط المزيّة الفكريّة بالجانب الدّلاليّ "[166].

والجانب الآخر لتكرار الحروف وهو الجانب الجماليّ الذي يظهر من خلال المعنى الذي يؤدّيه داخل النّصّ الشّعريّ، " وقيمة الصّوت الدّلاليّة يستنتجها المتلقّي من خلال معرفته وفهمه للتّجربة الشّعريّة التي جعلت الشّاعر يختار ألفاظًا تتضمّن تكرار حروف معيّنة"[167]،ولهذه القيمة الفضل في اختيار الشّاعر الدّقّة في ألفاظه الدّلاليّة.

ومن هذا المنطلق فقد " اعتمد شعراء الحداثة تكرار الحرف بوصفه قيمة (إيقاعيّة/ صوتيّة) تغذّي النّاحية النّغميّة في القصيدة، وقد تدخل في صلب الدّلالة، أو تفخيم الرّؤية الشّعريّة التي تتضمّنها "[168].

وهنا نأتي على استعمال حروف المباني والمعاني معًا؛ ففي قصيدته التي تحمل عنوان: (عصيتُ نذيرَ الحِلم في طاعةِ الجَهلِ)، وفيها يريد البارودي أن يقول بأنّه عصى عقله الذي يحذّره بشيء مخيف حقًّا، وهو إطاعة الجهل واتّباع الهوى، ومضمون القصيدة بشكل عامّ يتحدّث عن فخر الشّاعر بنفسه، وفيها يذكر بعضًا من مناقبه ومفاخره في الحرب والسّلم، كما هو واضح في البيت الثّاني من الأبيات المختارة؛ "فهو محارب فارس شديد البأس، صلب المراس يقتحم الظّلماء ويصول في الهيجاء معتمدًا على عدّته وسلاحه ولا يبالي المخاطر والمخاوف ولا يكترث

165 – موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسات، ط1 /1990، ص168، وعلي قاسم الخرابشة، الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني، ص246.

166 – عز الدين السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط 2، 1986، ص 12 .

167 – موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج 5 ، 165، عدد1، ص 1990م.

168– عصام شرتح، فنية التكرار عند شعراء الحداثة، دراسة ظهرت في مجلة رسائل الشعر (العدد 9 ،كانون الثاني 2017م، ص (66–88)

للأهوال والشّدائد، وهو مع هذا كلّه سيّد مطاوع في قومه، راجح العقل، سديد الرّأي، صائب التّدبير، قويّ الإرادة واسع الحيلة، يتصرّف في الأمور العامّة بتفكير دقيق، ولهذه الأسباب تتحقّق الأماني، وتصدق الآمال لفاتك همّام وفارس مقدام، مشغول عن أهله وعشيرته ونضارة العيش إنّما راحته في جوف الصحراء، وقطع المفازات، وركوب الأخطار، وفي البيت الأخير يفتخر بإرادته الصّلبة، وإذا قال قولًا قرّنه بالفعل الذي يصدّقه؛ فأقواله على الدّوام صادقة متبوعة بالأعمال التي تشرّفه"[169]، وذكر كلّ هذه المناقب والبطولات ورجاحة العقل، إنّما الهدف والغاية هو إرضاء واستمالة مَن هو أهمّ من عقله، إنّها المحبوبة، والقصيدة من البحر الطّويل وقد اخترنا منها هذه الأبيات أنموذجًا للحديث عن ظاهرة تكرار الحرف:

1- إِذَا رَاعَتِ الظَّلْمَاءُ غَيْرِي، فَإِنَّمَا ** هلالُ الدُّجى قَوسي، وأنجمهُ نَبْلي

2- أنا ابنُ الوَغى، والخيلِ واللّيلِ، والظُّبا ** وَسُمْرِ القَنَا، وَالرَّأيِ، وَالعَقْدِ، والحَلِّ

3- لَهُ بِالفَلا شُغْلٌ عَنِ المُدنِ وَالقُرَى ** وفي رائداتِ الخيلِ شغلٌ عنِ الأهلِ

4- أقولُ وأتْلُو القولَ بالفعلِ كلّما ** أَرَدْتُ؛ وَبِئْسَ القَوْلُ كَانَ بِلا فِعْلِ

فقد كرّر الشّاعر بل وركّز على تكرار رسم ثلاثة من الأحرف بعينها، ووصل به الأمر عند حرف (الألف) في هذه الأبيات الأربعة إلى ستٍّ وأربعين مرّة !، وفي البيت الثّاني وحده خمس عشرة مرّة، وبنسبة أكثر من 30 % من مجموعه، وجاءت ثماني عشرة منها في أوّل الأسماء أي في (ال) التّعريف، وتكرّرت ستًّا وعشرين مرّة في نهاية ووسط الكلمات بأنواعها، وبلغ عدد مرّات تكرار حرف (اللّام) أربعين مرّة، منها ثماني عشرة مرّة جاءت في (ال) التّعريف أي في أوّل الأسماء، وثلاث عشرة مرّة في نهايتها، وثماني مرّات في وسط الكلمات، والحرف الثّالث وهو (الواو)، والذي بدوره ينتمي إلى مجموعة حروف أو أدوات الرّبط؛ فقد بلغ عدد مرّات تكرار رسمه ثماني عشرة مرّة، اثنتا عشرة مرّة على شكل (واو العطف)، وخمس مرّات في الوسط، ومرّة واحدة في نهاية الفعل (أتلو)، وبأقلّ درجة من تلك الحروف، فقد تكرّر رسم حرف (الياء) تسعَ مرّات وذلك وفق الإحصائيّة في الجدول التّالي :

169 - الجارم ومعروف، شرح ديوان البارودي، ص438.

تكرار الحرف	في الأسماء	في الأفعال	في الحروف أو الظّروف	المجموع
حرف الألف	35 مرّة	5 مرّات	6 مرّات	46 مرّة
حرف اللّام	35 مرّة	مرّتان	3 مرّات	40 مرّة
حرف الواو	5 مرّات	مرّة واحدة	12 مرّة (حرف عطف)	18 مرّة
حرف الياء	8 مرّات	لا يوجد	مرّة واحدة	9 مرّات

– ولا شكّ أنّ الشّاعر قد كرّر رسم حروف أخرى، وربّما أكثر من التي ذكرتها، لاسيّما إذا عرفنا أنّ في القصيدة هذه أربعة وثلاثون بيتًا– فحرف التّاء تكرّر أكثر من خمسين مرّة، واللّام تكرّر أكثر من أربعين مرّة، لكنّنا اخترنا بعضًا منها على سبيل المثال، وكذلك نجد أنّ حرف (اللّام) قد تكرّر في البيت الثّاني من الأبيات المختارة أكثر من عشر مرّات، ودلالته هنا هي تلك الحالة التي يرى الشّاعر فيها نفسه؛ فالفخر بالنّفس من الأغراض المهمّة في ديوان الشّاعر .

بنظرة بسيطة إلى الحروف المختارة، نجد أنّ الشّاعر قد استخدم رسم حروف المدّ (الألف والواو والياء) أكثر من غيرها، وبخاصّة الألف– والتي هي أخفُّ هذه الحروف– " وتُعَدُّ حروف المدّ أخفَّ الحروفِ جميعها، لأنّها أوسعُها مَخرجًا " [170].

ولحروف المدّ والحركات وظيفة فنّيّة صوتيّة، "إذ تؤدّي في كثير من الأحيان إلى تنوّع النّغمة الموسيقيّة للّفظة أو الجملة، فهي ذات مرونة عالية، وذات سعة في إمكانيّاتها الصوتيّة، فتضفي موسيقًى خاصّة ذات تأثير نفسيّ يشبه ذلك التّأثير الذي يحقّقه اللّحن الموسيقيّ، وتمتاز أصوات المدّ بوضوحها في السّمع إذا قيست بالأصوات السّاكنة"[171] ،فهي أصوات يحتاج النّطق بها إلى زمن طويل يتناسب دلاليًّا مع الصّوت المصاحب للنّداء، أو المخاطبة عن بعد، وهذه الحروف

170 – ابن يعيش، (ت:643هـ): شرح الملوكيّ في التصريف، تحقيق: فخر الدين قباوة، المكتبة العربيّة، حلب، ط1، 1973م، ص:101.

171 – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، نهضة مصر، (د ت) ص30.

لها مخرج واحد وهو الجوف، ولها أربع صفات مشتركة، إلّا في الهمزة؛ ففيها (الشّدّة) بدل (الرّخاوة) في (الواو والياء) أي أنّ: (الواو والياء) لهما نفسّ الصّفات الخمس المشتركة، وذلك على الشّكل التّالي:

"(الهمزة) ولها خمس صفات: الجهر، الشّدّة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات.

(الواو) وله خمس صفات: الجهر، الرّخاوة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات.

(الياء) وله خمس صفات: الجهر، الرّخاوة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات، هذا إذا كانتا متحرّكتَين، فإذا سكّنَتا بعد فتحٍ زِيدَ لهما صفة سادسة وهي: اللّين "[172] .

"فأصوات المدّ إذن أصوات موسيقيّة منتظمة قابلة للقياس، ولها القدرة على الاستمرار، ويرجع ذلك إلى أنّ الهواء عند مروره أثناء النّطق بها يمرّ حرًّا من غير أن يكون هناك احتكاك أو إعاقة "[173]، "ولعلّ ما زاد في قدرة هذه الأصوات على قوّة الإسماع والانتظام الموسيقيّ أنّها أصوات مجهورة بشكل عامّ "[174].

وقد استخدم الشّاعر حروف المَدّ هذه، وأكثر من تكراره لـ(الألف) لتناسب شكله مع هدفه الذي يسعى إليه وهو الفخر؛ فشكل حرف (الألف) عبارة عن خطّ طوليّ وهو أعلى من جميع الحروف،كذلك فهو حرف لا يتّصل بما بعده، وهنا يلتقي الشّاعر مع غايته، ليوضّح أنّه هو الأعلى من كلّ من حوله، وأنّه فريد عصره وليس من بعده من تتوفّر فيه هذه الصّفات والأمور وأنّه هو الأبرز في المواقف الصّعبة، أو التي يتطلّب فيها رجاحة العقل، ومنه فالعقل في القسم العلويّ من جسم الإنسان، وكذلك فمن ضمن صفات هذه الحروف اللّين؛ وهو ملائم مع ما يريده الشّاعر من التّمديد والاتّساع وإطالة النّفَس الشّعريّ من أجل الاسترسال ليتناسب مع موقفه في فخره بنفسه إلى التّقرّب إلى المحبوبة ونيل الرّضا منها، واستمالتها – وهنا يكمن موطن الغرض من التّكرار– إضافة إلى إعطاء القصيدة نغمًا موسيقيًّا يلائم تفعيلات البحر

---

[172] – الشيخ محمود خليل الحصري (ت:1401هـ)، أحكام قراءة القرآن الكريم، دار البشائر الإسلامية، مكة المكرّمة، ص118-121.

173– غالب فاضل المطّلبي: في الأصوات اللغويّة، دراسة في أصوات المدّ العربيّة، دار الحرّية للطباعة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية والنشر،بغداد، الجمهورية العراقية، 1984م، ص 24-25.

174– المطّلبي: في الأصوات اللغويّة، دراسة في أصوات المدّ العربيّة، ص25.

الطّويل، الذي يتضمّن في تفعيلاته التّكرار أيضًا؛ فإذا قطّعنا بيتًا من هذه الأبيات تقطيعًا عَروضيًّا، لوجدنا أنّه يحتوي على (فعولن مفاعيلن) في كلّ شطر مرّتين وذلك على الشّكل الآتي:

أَنَـا ابـنُ الـوَغى والخيـلِ واللّيلِ، والـظُّبا ** وَسُمْـرِ الْـقَـنَـا، وَالـرَّأْيِ، وَالْـعَـقْـدِ، والْـحَـلِّ

أَنَبْـنُـلْ وَغَىْ وَلْخَيْ لِـوَلْلَيْـ لِـوَظْـظُبَاْ ** وَسُمْرِلْ قَـنَاْ وَرْرَأْ يِـوَلْعَقْ دِ وَلْحَـلْلِيْ

0/0// 0/0/0// 0/0// 0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0//

فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ[175] فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ

ولا بدّ من التّذكير بأنّه كرّر كلمة (القول) في البيت الأخير للتّأكيد على أهميّة كلامه الذي يقارنه بالفعل، والتّأكيد أيضًا غرض مهمّ من أغراض التّكرار، وهو ما يسعى إليه الشّاعر.

وفي قصيدة أخرى له إلى شيخه الأستاذ العلّامة حسين المرصفيّ[176] بعنوان (مَضَى اللَّهْوُ إِلّا أَنْ يُخَبَّرَ سَائِلُ) يعود الشّاعر إلى تكرار رسم حرف (اللّام) والقصيدة من البحر الطّويل وقد اخترنا منها هذه الأبيات:

1- مَضَى اللَّـهْـوُ إِلَّا أَنْ يُـخَـبَّـرَ سَائِـلُ ** وَوَلَّـى الصِّبَا إِلَّا بَـوَاقٍ قَـلاَئِـلُ

2- بَـوَاقٍ تُـمَـاريـهَـا أفَـانِـيـنُ لَـوْعَـةٍ ** يُـؤَرِّثُـها فِكرٌ على النّأي شاغلُ

3- فـللـشّـوقِ مـنّي عَـبـرةٌ مُـهـراقَـةٌ ** وَخَبْـلٌ إِذَا نَامَ الخَلِـيُّونَ خَابِـلُ

4- أَلِفْتُ الضَّنَى إِلْفَ السُّهَادِ، فَلَوْ سَرَى ** بِـيَ البُرْءُ غَالَتْنِي لِذَاكَ الغَـوَائِلُ

5- فَللّهِ هـذا الـشّـوقُ!أيَّ جـراحـةٍ ** أسـالَ بـنـا ؟ حتّى كأنّا نـقـاتـلُ

أمّا فيما يتعلّق بالإيقاع الدّاخليّ للنّصّ، فقد قام الشّاعر بتكرار حروف بعينها أهمّها: (اللّام)، وهو حرف رويّ القصيدة؛ فقد كرّر الشّاعر هذا الحرف تسعًا وثلاثين مرّة – بحساب الشّدّة حرفين- ما بين (اللّام) في (ال) التّعريف و(اللّام) المفردة. منها – ثلاث عشرة مرّةً في البيت الأوّل وحده- (وهو حرف الرّويّ)، والذي جاء في الأسماء ستًّا وعشرين مرّة، وفي الأفعال خمس

175 - في هذه التّفعيلة (قبض) وهو حذف الخامس الساكن.

176- عالم لغوي، تعلّم في الأزهر ونبغ في علوم اللغة العربية وآدابها، واشتغل بتدريسها في الأزهر ودار العلوم، من مؤلفاته (الوسيلة الأدبية للعلوم العربية) توفي سنة 1889م، شرح ديوان البارودي للجارم ومعروف، ص543.

مرّات، وفي الحروف والأدوات ثماني مرّات؛ ففي الشّطر الأوّل من البيت الأوّل جاء في(اللّهوُ/ سائلُ)، وفي الشّطر الثّاني في (الصِّبَا / قَلاَئِلُ)، ومرّتين في أداة الاستثناء (إلّا) في كلّ شطر مرّة واحدة، وفي المرّة الأخيرة جاء في الفعل الماضي (ولّى)، بل وزاد في البيت الرّابع إلى عشر مرّات، وجاء خمس مرّات في كلّ شطرٍ، أي في كلّ كلمة من كلمات البيت باستثناء الفعل (سَرَى بي) مع حرف الجرّ، ولا تخلو باقي الأبيات من تكرار الحرف نفسه ولكن بنسب أقلّ ممّا ذكر، ففي البيت الأوّل مثلًا نجد أنّه قد كرّر حرف(اللّام) أكثر من عشر مرّات، وهذا يدلّ على أنّ الحياة لا تتوقّف عند حدّ معيّن، وأنّ الإنسان يسير مع الحياة، فهو أيضًا جزء منها ولا يتوقّف؛ فكذلك تتغيّر الأحوال معه، فيوم له ويوم عليه، فإن كان في فترة الشّباب يستمتع ويستلذّ بنعيمها ومسرّاتها؛ فربّما تنقضي تلك الأيّام وتأتي بعدها أيّام فقر وعوز ومرض وضيق أو عسر، فلا تبقى من أيّام الشّباب إلّا الذّكريات.

وهكذا يظلّ لتكرار حرف (اللّام) " دورٌ تعبيريٌّ وإيحائيٌّ، إضافة إلى دوره في خلق بنية النّصّ وتلاحمها كما يسهم التّنوّع الصّوتيّ بإخراج القول عن نمطيّة الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعًا خاصًّا يؤكّده التّكرار، ويشدّ انتباه المتلقّي إليه، وكلّ ذلك من شأنه أن يخصب شعريّة النّصّ، ويفتح أمامه آفاقًا جديدة للتّلقّي والاستقبال "[177] .

ومثله على سبيل المثال، في قصيدة له يعرّض برؤساء الجند الذين تخاذلوا في الثّورة العرابيّة، القصيدة من البحر الطّويل بعنوان: (لأَيِّ خَلِيلٍ فِي الزَّمَانِ أُرَافِقُ) اخترنا منها الأبيات الآتية:

1- وَلَكِنْ دَعَتْهُمْ نَبْأَةٌ، فَتَفَرَّقُوا ** كَمَا انْقَضَّ فِي سِرْبٍ مِنَ الطَّيْرِ بَاشِقُ

2- فَكَمْ آبِقٍ تَلْقَاهُ مِنْ غَيْرِ طَارِدٍ ** وَكَم وَاقِفٍ تَلقَاهُ والعقلُ آبِقُ

3- إِذَا أَبْصَرُوا شَخْصًا يَقُولُونَ جَحْفَلٌ ** وَجُبْنُ الفَتَى سَيْفٌ لِعَيْنَيْهِ بَارِقُ[178] .

فقد اختار الشّاعر البحر الطّويل الممتدّ الذي يتناسب مع مثل هذه الموضوعات كالقصيدة التي بين يدينا. هذا بالإضافة إلى حرف الرّويّ (القاف) الشّديد القويّ المتّصف بالجهر

177 – فتحي محمود يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية)، جامعة اليرموك، الأردن، عام 2003 م، ص 116.

178– الجارم ومعروف، ديوان البارودي، ص 376.

والمتحرّك بالضّمّ التي تعبّر عن نفسيّة الشّاعر من خلال وصفها بالقلق والتّوتّر والأسف في التّعبير عمّا يخالجها من هموم وأحزان. إضافة إلى ذلك فقد تكرّرت بعض الأصوات بشكل ملحوظ مثل: (القاف) فقد تكرّر هذا الصّوت (9) مرّات، و(اللّام) أيضًا (9) مرّات و(النّون) (8) مرّات.

وقد تعزّزت بما توفّره قافية البحر الطّويل، التي تتّسم بتوالي حرفين متحرّكَين، ثمّ ساكن، ثمّ متحرِّكَين (//0//) مثاله: منافق، مفارق، أصادق، يوافق... وفي ذلك تكرار للنّغم الموسيقيّ نفسه في آخر أبيات القصيدة، وإلى جانب الإيقاع الخارجيّ، يحضر الإيقاع الدّاخليّ الذي تشكّله هذه الأصوات المتكرّرة .

وبما أنّ (الواو) هي أداة الرّبط؛ فإنّنا نجد أنّ الباروديّ قد استخدم هذه الأداة استخدامًا رأسيًّا في قصيدة من البحر الطّويل مؤلّفة من خمسة أبيات بعنوان: (مضى حَسَنٌ في حَلبةِ الشّعرِ سابقًا) وهذه أبيات القصيدة :

1- مضى (حَسَنٌ) في حَلبةِ الشّعرِ سابقًا ** وَأَدْرَكَ، لمْ يُسْبَقْ، ولمْ يَأْلُ (مُسْلِمُ)

2- وَباراهما (الطّائيُّ)، فاعترفتْ لهُ ** شهودُ المعاني بالتي هيَ أحكمُ

3- وَأَبْدَعَ فِي القَوْلِ (الوَلِيدُ)؛ فَشِعْرُهُ ** عَلَى مَا تَرَاهُ العَينُ وَشْيٌ مُنَمْنَمُ

4- وَأَدْرَكَ فِي الأَمْثَالِ (أَحْمَدُ) غَايَةً ** تبذُّ الخطى، ما بعدها متقدّمُ

5- وَسِرْتُ عَلَى آثارِهِمْ، وَلَرُبَّمَا ** سَبَقْتُ إِلَى أَشْيَاءَ واللَّهُ أَعْلَمُ

ففي هذه الأبيات نلاحظ أنّ الشّاعر قد قام بتكثيف المعاني بشكل رأسيّ، وذلك من خلال استخدامه لأداة الرّبط (الواو) في بداية أربعة أبيات من الأبيات الخمسة، حيث استهلّ أبياته هذه بحرف (الواو) وهو الذي يسمّى بتكرار البداية أو تكرار الاستهلال.

وقد أعطى تكرار هذا الحرف في صدر كلّ بيت قوّة إضافيّة إلى ترابط الأبيات وبين الأجزاء الأخرى للقصيدة، وقد مكّنه من التّمدّد أكثر ومن اتّساع رقعة المعاني، وكذلك فقد أعطى أيضًا نوعًا من التّوازي الموسيقيّ للقصيدة، وهذا النّوع من التّكرار وباستخدام الشّاعر لبعض الحروف بعينها أدّى إلى إظهار بل وتأكيد الحالة النّفسيّة التي يعيشها الشّاعر، إضافة إلى الوظيفة الإيقاعيّة التي يمثّلها.

وفي أبيات أخرى من قصيدة من البحر البسيط بعنوان: (ردّ الصّبا بعد شَيْبِ اللّمّة الغزل) يقول البارودي مفتخرًا بفرسِهِ :

1- كَأَنَّهُ خَاضَ نَهْرَ الصُّبْحِ، فَانْتَبَذَتْ ** يُمناهُ وَ انْبَثَّ في أعطافهِ الطَّفَلُ

2- زرْقٌ حَوافِرُه، سُودٌ نَواظِرُه ** خُضْرٌ جحافِلُه، في خَلقهِ مَيَلُ

3- يَمُرُّ بِالْوَحْشِ صَرْعَى فِي مَكَامِنِهَا ** فَمَا تَبِينُ لهُ شَدًّا؛ فَتَنْخَذِلُ

4- يَرى الإشارَةَ في وَحْيٍ؛ فَيَفْهَمُها ** وَ يَسْمَعُ الزّجْرَ منْ بُعدٍ؛ فَيَمْتثِلُ

5- لاَ يَمْلِكُ النّظرةَ العَجْلاءَ صاحبُها ** حتّى تَمرَّ بِعِطْفَيهِ فَتُحْتَبَلُ

6- إنْ مرَّ بالقومِ حلّوا عقدَ حَبْوَتِهِمْ ** وَاسْتَشْرَفَتْ نحوهُ الألبابُ وَالمُقلُ

فإذا تابعنا ظاهرة التّكرار في الأبيات السّابقة، لرأينا فيها تكرارًا للصّوامت (أي الحروف من دون حركات) (كالرّاء والهاء)، والصّوائت (الحركات)، وعلى رأسها الضّمّة التي تكرّرت ثماني عشرة مرّة (إذا احتسبنا التّنوين)، "ويعكس تكرار الضّمّة بكثرة حماسةَ الشّاعر، واعتزازه بفرسه وافتخاره به، ولعلّ التّكرار بأنواعه المختلفة قد أسهم في خلقِ تنوّع إيقاعيّ ارتقى بالبيت في سلّم الجمال الشّعريّ، أمّا بالنّسبة إلى الصّوائت فالضّمّة هي المهيمنة وهي لِما لها من دلالة على القوّة تتناغم مع الأوصاف في تلك الأبيات (الفروسيّة والحماسة) بشكل واضح، يعني هذا أنّ الشّاعر قد أخضع كلّ الأبيات في الفروسيّة والحماسة باعتبارها الغرض الرّئيس للقصيدة "[179] .

ومن ذلك في قصيدة له بعد عودته من حرب جزيرة (كريت) ضدّ روسيا، القصيدة من البحر الطّويل بعنوان: (مَتَى أَنْتَ عَنْ أُحْمُوقَةِ الغَيِّ نَازِعُ ؟) اخترنا منها هذين البيتين :

1- فلا السّيفُ مَفلولٌ، ولا الرَّأيُ عازبٌ ** وَلاَ الزَّنْدُ مَغْلُولٌ وَلاَ السَّاقُ ظَالِعُ

2- وَلَكِنَّنِي فِي مَعْشَرٍ لَمْ يَقُمْ بِهِمْ ** كَرِيمٌ، وَلَمْ يَرْكَبْ شَبَا السَّيْفِ خَالِعُ

179 – سعيد بكّور، (التّوازي والتّكرار)، تحليل نصوص البكالوريا، مقال نشر بتاريخ 10/18/ 2014م، مصر.

وبإحصائيّة بسيطة لحرف (اللّام) نجد أنّه قد تكرّر في البيت الأوّل وحده ثلاثَ عشرة مرّة !!! وفي البيت الثّاني خمس مرّات، بمجموع البيتين ثماني عشرة مرّة، وفي البيت الأوّل كرّر حرف (الألف) اثنتَيْ عشرة مرّة !!! ولا شكّ أنّ بيتًا واحدًا يحوي بين ثنايا كلماته حرفًا مكرّرًا ثلاث عشرة مرّة، وآخر اثنتَيْ عشرة مرّة، لَبَيتٌ فيه ظاهرة تسترعي الانتباه، ويوجب الوقوف عليها مليًّا لِما فيها من ظاهرة مهمّة لابدّ من دراستها.

وفي قصيدة أخرى له يصف فيها أيّام الرّبيع، من البحر الكامل وقافية (الرّاء) بعنوان: (رفَّ النَّدَى، وَتَنَفَّسَ النُّوَّارُ)، اخترنا منها هذه الأبيات أنموذجًا لتكرار حرفَي (الواو والرّاء):

1- رفَّ النَّدَى، وَتَنَفَّسَ النُّوَّارُ ** وَتَكَلَّمَتْ بِلُغَاتِها الأَطْيَارُ

2- وَتَأَرَّجَتْ سُرَرُ البِطَاحِ، كَأَنَّمَا ** فِي بَطْنِ كُلِّ قَرارَةٍ عَطَّارُ

3- زَهْرٌ يَرِفُّ عَلَى الغُصُونِ، وَطَائِرٌ ** غَرِدُ الهَدِيرِ وجدولٌ زَخَّارُ

4- طَورًا تَميلُ معَ الرِّياحِ، وتارَةً ** تَرْتَدُّ، فَهْيَ تَحَرُّكٌ وَقَرَارُ

5- فَالتُّرْبُ مِسْكٌ، وَالجَدَاولُ فِضَّةٌ ** وَالقَطْرُ دُرٌّ، وَالبَهَارُ نُضَارُ

6- فَإِذَا رَكِبْتُ فَكُلُّ قِرْنٍ أَمْيَلٌ ** وإذا نَطقتُ فَكلُّ نُطقٍ رارُ

ففي البيت الأوّل يتكرّر حرف العطف (الواو) مع الفعلين (تنفّس / تكلّم) وكلاهما على وزن واحد (تَفَعَّلَ)، وعطف عليهما في الشّطر الأوّل من البيت الثّاني بالفعل (تأرّج)، وهو على نفس وزن الفعلين السّابقين، وفي البيت الثّالث ذهب إلى العطف بين الأسماء النّكرة لتكون للعموم؛ فجاء في (طائرٌ/جدولٌ)، وكلاهما من الرّباعيّ، وفي البيت الخامس ذهب إلى العطف بين أسماء معرّفة، فجاء في كلّ من (الجداولُ / القَطرُ / البَهارُ) أمّا في البيت الأخير فقد أشرك العطف مع الأدوات، فجاء بالظّرف (إذا) في أوّل الصّدر وأوّل العجُز؛ فيكون قد حقّق التّكرار وبشكل لم يستثنِ على شيء، فبدأ بالفعل، وتلاه بالاسم النّكرة ثمّ بالمعرفة، ثمّ بالظّرف.

وقد شكّل التّكرار الصّوتيّ في هذا المقطع لوحة فنّيّة إيقاعيّة عالية المستوى، متمثّلة في صوت (الرّاء) الذي تكرّر في النّص السّابق محدثًا تناسقًا إيقاعيًّا، وبحساب عدد أصوات حرف (الرّاء)، وهو "صوت مكرّر، وهي الصّفة المميّزة للرّاء عند النّطق به عبر طَرْق طرف اللّسان وحافّة

الحنك طرقًا خفيفًا ليّنًا متراوحًا بين الشّدّة والرّخاوة"[180]، والذي تكرّر في هذا المقطع – أكثر من ثلاثين مرّة– وبالقياس على مساحة المقطوعة الشّعريّة الصّغيرة، نلاحظ أنّها حقّقت إيقاعًا موسيقيًّا منظّمًا "وقد أحدث تكرار حرف (الرّاء) وتضعيفه جرسًا موسيقيًّا عزّز من الجانب الإيقاعيّ في النّصّ وحقّق صوتُ الجرس نغمًا موسيقيًّا سمعيًّا أبعد من كونه صوتًا؛ فالصّوت ثابت من حيث كونه مدركًا سمعيًّا عند المتلقّي"[181]، إلّا أنّ البارودي وظّفه بطريقته الخاصّة ليحقّق إلى جانب الطّاقات الإيقاعيّة، طاقات دلاليّة تتّفق وتنسجم مع استحضار صور من جمال الطّبيعة، وتوظيفها توظيفًا يناسب الأحداث بشكل ينهض بالتّجربة ويعمّق الفكرة.

فالملاحظ في هذه الأبيات، طغيان حرف (الرّاء) عليها في كلّ بيت، بينما لا نكاد نرى أثرًا لحروف أخرى مثل: (الثّاء والشّين والظّاء) مثلًا في هذه الأبيات الخمسة.

و(الرّاء) هو حرف مجهور متوسّط الشّدّة والرّخاوة، ومن خصائصه: التّرجيع، والرّقة، والتّكرار الذي يوحي بالتّعاقب والحركة، ومن النّاحية الدّلاليّة هناك علاقة وثيقة بين المتن الشّعريّ وحرف (الرّاء)، فالمقطع يقوم على صعيد العنوان بفعل يتّسم بالحركة وبالانفعال: (رفّ النّدى تنفّس النّوّار، زَهْرٌ يَرِفُّ، طَائِرٌ غَرِدُ الهَدِيرِ، جدولٌ زَخَّارُ، تَحَرُّكٌ...)، وتفاصيل الحركة متضمّنة في المتن فيما بعد، ويمكن الإحساس بهذه الحركة القويّة المتردّدة والمتكرّرة من خلال المفردات الدّالّة على مكوّنات الطّبيعة السّابقة الذّكر: (الأَطْيَارُ، زَهْرٌ، طَائِرٌ، غَرِدُ الهَدِيرِ، وجدولٌ زَخَّارُ، الرِّياحِ، فَالتُّرْبُ، وَالْقَطْرُ دُرٌّ، وَالْبَهَارُ نُضَارُ...) وبالإضافة إلى تلك الحركة؛ فإنّ تكرار (الرّاء) تضمّن أصواتًا جميلة تجعل من المقطع ما يشبه بقعة صغيرة من الأرض تجتمع فيها أجمل ألوان الرّبيع، وقد أسهم تكرار حرف الرّاء في إعطاء النّصّ نغمًا موسيقيًّا داخليًّا خاصًّا من خلال الكلمات المتعدّدة داخل السّطر الشّعريّ، ونغمًا موسيقيًّا خارجيًّا من خلال الكلمات التي تنتهي بها هذه الأسطر الشّعريّة، وقد أشرنا إليه أنّ من خصائصه: التّرجيع، والرّقّة، والنّضارة التي جاءت في الأبيات السّابقة على

180 – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 66.

181 – محمّد مصطفى كلاب، بنية التكرار في شعر أدونيس، الجامعة الإسلامية في غزة، فلسطين، ص9.

أكمل وجه، وقد منحت الأبيات رغبة وجذبًا للقارئ بالتّمتّع بمناظر ذلك الجمال الرّبّانيّ .

وقيل إنّه ذات يوم طلب أحد الفضلاء من الشّاعر محمود سامي البارودي أن يوازن أو يعارض قصيدة ابن النّبيه[182] التي مطلعها:

يا ساكني السَّفحِ كم عينٍ بكم سَفَحَتْ؟ ** نَزَحتُمُ فهي بعد البُعدِ قد نَزَحَتْ[183].

فقال البارودي معارضًا تلك القصيدة، بقصيدة له من البحر البسيط بعنوان: (ماذَا عَلى قُرَّةِ العَيْنَيْنِ لَوْ صَفَحَتْ؟) وقد اخترنا منها هذه الأبيات:

1- ماذَا عَلى قُرَّةِ العَيْنَيْنِ لَوْ صَفَحَتْ ** وعَاوَدَتْ بِوِصالٍ بَعْدَ ما صَفَحَتْ

2- كَالبَدْرِ إِنْ سَفَرَتْ والظَّبْيِ إِنْ نَظَرَتْ ** والغُصْنِ إِنْ خَطَرَتْ والزَّهْرِ إِنْ نَفَحَتْ

3- أفسدتُ في حبِّكُم نفسي جوىً وأسىً ** والنّفسُ في الحبِّ مهما أُفسِدَت صلَحَتْ

4- حتَّى إذا علِمَت ما حلَّ بي، ورأَت ** سُقْمِي، وخَافَتْ عَلى نَفْسٍ بها افْتَضَحَتْ

5- حَنَّتْ رَثَتْ عَطَفَتْ مَالَتْ صَبَتْ عَزَمَتْ ** هَمَّتْ سَرَتْ وَصَلَتْ عَادَتْ دَنَتْ مَنَحَتْ

6- فبتُّ من وصلِها في نعمَةٍ عَظُمَت ** ما شِئْتُ، أَوْ جَنَّةٍ أَبْوَابُهَا فُتِحَتْ

7- طَالَتْ، وَقَصَّرَهَا لَهْوِي بِغَانِيَةٍ ** إن أعرضَتْ قتَلَتْ أو أقبلَتْ فضَحَتْ

8- هيفاءُ إن نطقَت غنَّتْ وإن خطَرَتْ ** رنَّتْ وإن فوَّقَت ألحاظها جرَحَتْ

9- دارت علينا بها الكاساتُ مُترعةً ** بخمرةٍ لو بدَت في ظلمةٍ قَدَحَتْ

10- رُوحٌ إِذَا سَلَكَتْ في هَامِدٍ نَبَضَتْ ** عروقهُ أو دنتْ من صخرةٍ رشحَتْ

ولو قمنا بتحليل هذه القصيدة لوجدنا أنّ صوت (التّاء) قد هيمن وطغى على جسد القصيدة بشكل قويّ ولا مثيل له، وقد تكرّر أكثر من خمسين مرّة !!! ولو أضفنا إليه (التّاء المربوطة) لتجاوز العدد السّتّين؛ ففي البيت الخامس وحده تكرّرت (التّاء المفتوحة) اثنتي عشرة مرّة أي

182- أبو الحسن علي بن مُحَمَّد، كان شاعرًا رقيق الشعر بديع الغزل، اتصل ببني أيوب ملوك الشام والجزيرة، من أقارب صلاح الدين، واختص بالملك الأشرف موسى الملقّب بشاه أرمن.توفي بنصيبين من مدن الجزيرة سنة 619هـ، ديوان البارودي، الجارم ومعروف، ص108.

183 - هكذا ورد البيت في (الوافي بالوفيات، الصفدي (ت: 764هـ)المحقق: الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت 2000م، ج21، ص293، وكذا في ديوان الشاعر ، وفي شرح ديوان البارودي للجارم ومعروف، ص108 : نَزَحتُمُ فهي بعد البُعدِ ما نَزَحَتْ .

أنّها وردت في كلّ كلمة من كلمات البيت، ومن صفاتها الشِّدَّةُ، ومعناها: انحباس الصّوت، ولقد اعتبر إحسان عبّاس أنّ: "(صوت (التّاء) من الحروف اللّمسيّة، لأنّ صوته يوحي فعلًا بإحساس لمسيٍّ مزيج من الحلاوة واللّيونة، وإنّ صوته المتماسك المرن يوحي بملمس بين الطّراوة واللّيونة، كأنّ الأنامل تجسّ وسادة من قطن، أو كأنّ القدم الحافية تطأ أرضًا من الرّمل الجافّ فانسجم بظلاله التي توحي باللّيونة مع تجربة القصيدة "[184]، ولأنّه لا يوحي بأيّ إحساس آخر أو بأيّة مشاعر، فالشّاعر يحكي توجّهه الصّريح، ونظرته المبالغة في وصف وإبراز محاسن المحبوبة.

وإذا قمنا بتقطيع بيت من أبيات القصيدة لوجدنا أنّه يتضمّن في كلّ شطر تفعيلات البحر البسيط (مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ) مرّتين كما يلي:

حَنَّتْ رَثَتْ عَطَفَتْ مَالَتْ صَبَتْ عَزَمَتْ ** هَمَّتْ سَرَتْ وَصَلَتْ عَادَتْ دَنَتْ مَنَحَتْ

في رَوْضَةٍ بَسَمَتْ أَزْهارُهَا، ونَمَتْ ** أَفْنَانُهَا وَسَجَتْ أَظْلَالُهَا وَضَحَتْ

0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ[185]

فالجامع بين هذه الألفاظ جميعها هو تضمّنها حرف (التّاء)، وهو من الحروف المهموسة، وتؤدّي هنا وظيفة على المستوى الموسيقيّ، ويرتبط التّكرار بوجدان الشّاعر وحالته النّفسيّة.

وتكرار حروف بعينيها في أبيات شعريّة كثيرًا ما يتجاوز الدّلالة المعجميّة للكلمات التي ترد فيها تلك الحروف، ليعبّر عن الحالة النّفسيّة التي يكون عليها الشّاعر.

إنّ الصّورة التي يسمعها المتلقّي تتكرّر في ثنايا الأبيات، من الحنين (صوت الطّرب) سواء أكان ذلك عن حزن أم فرح؛ إذ كرّر الشّاعر (الأشواق والطّرب)، مؤكّدًا تقوية المعاني الصّوريّة في أسماعه، وظهور عمق الحنين الذي أراد الشّاعر أن يخفي به ما يعانيه من داخله في غربته ومنفاه:

184 – إحسان عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م، ج1، ص1.

185 – في البيت (خبْن) وهو: حذف الثاني الساكن، فيكون: (فاعِلُن = فَعِلُن).

1- هَل مِن طبيبٍ لِداءِ الحُبِّ، أو راقٍ ؟ ** يَـشـفِـي عَـلـيـلًا أخـا حُـزنٍ وإيـراقِ
2- قَدْ كَانَ أَبْقَى الهَوَى مِنْ مُهْجَتِي رَمَقًا ** حَتَّى جَرَى البَيْنُ، فَاسْتَوْلَى عَلَى الْبَاقِي
3- حُـزنٌ بَـرانِي، وأشـواقٌ رَعَـت كَبِدِي ** يـا وَيْـحَ نَـفـسِي مِـن حُـزنٍ وأشـواقِ
4- أُكلِّفُ النَّفسَ صَبرًا وهي جـازِعـةٌ ** والصَّبْرُ فِي الحُبِّ أَعْيَا كُلَّ مُشْتاقِ
5- لا في سَرنديبَ لِي خِلٌّ ألوذُ بِهِ ** ولا أنـيـسٌ سِـوَى هَـمِّـي وإطـراقِـي
6- أبيتُ أرعَى نَجومَ اللَّيلِ مُرتَفِقًا ** فِي قُـنَّـةٍ عَـزَّ مَـرْقَـاهَـا عَـلَى الـرَّاقِي
7- يـا حَـبَّـذا نَـسَـمٌ مِـنْ جَـوِّها عَـبِـقٌ ** يَـسـرِي عَـلى جَـدولٍ بِـالـماءِ دَفَّـاقِ
8- بَـل حَبَّذا دَوحَةٌ تَدعو الهَديلَ بِها ** عِـنـدَ الـصَّـبـاحِ قَـمـارِيٌّ بِـأطـواقِ

إنّ تكرار حرف (القاف) المهموس الشّديد في كلمات: (راق، إيراق، أبقى، رمق، الباقي، مشتاق، أشواق، إطراق، دفّاق، قماري، أطواق)، وقد تكرّر ثمانيَ عشرة مرّة، وزاد من حركة الإيقاع الدّاخليّ للتّعبير عمّا يعانيه الشّاعر من تشنّج وانفعالات داخليّة من لهفة وحنين وأشواق تحتاج إلى طبيب لمعالجتها (هَل مِن طبيبٍ لِداءِ الحُبِّ؟) صعّدها الشّوق والحنين إلى نسيم الوطن وجداول الماء فيه والأهل والطّيور بأصواتها العذبة (أشواق، مُشْتاقِ، دَفَّاقِ، عَبِقٌ، قَمارِيّ...) على أنّ تكرار حرف (القاف) في القصيدة المتوافق مع القافية يحمل الجرس الموسيقيّ صوتًا قويًّا يتّفق فيه مع حنين الشّاعر مع رغبته الشّديدة في العودة إليه والعيش في أكنافه بين أحبائه، وكذلك فقد تكرّر حرف الباء أكثر من عشرين مرّة، وحرف الرّاء ستّ عشرة مرّة، وحرف اللّام أكثر من خمس وعشرين مرّة ولكنّنا تحدّثنا عنها في مواضع سابقة.

وهناك شكل آخر من أشكال التّكرار الصّوتيّ، وهو تكرار الصّوت الأوّل والثّاني من الفعل الرّباعيّ، وقد ورد هذا الشّكل من التّكرار في ديوان البارودي في مواضع عدّة، وقد وقع اختيارنا على قصيدة له من البحر الكامل تحت عنوان: (ظنَّ الظّنونَ فباتَ غيرَ موسَّدِ)، "وقد سلك فيها مسالك العرب في ما كانت تتمدّح به من مباشرة الحروب وارتياد المنابت وركوب الخيل وشرب الخمر والتّشبيب بالنّساء "[186] حيث يقول فيها:

186 - محمود سامي البارودي، ديوانه، حقّقه وضبطه وشرحه، علي الجارم ومُحَمَّد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، 1998م، ص128.

1- زَجِلٌ يُرَدِّدُ فِي اللَّـهَـاةِ صَـهِـيـلَـهُ ** رَفْـعًـا كَـزَمْـزَمَـةِ الحَـبـيِّ الـمُـرْعِـدِ
2- وإذا أطعتَ لـهُ الـعِـنـانَ رأيـتَـهُ ** يَـطْـوِي الـمَـهَـامِـهَ فَـدْفَـدًا فِي فَـدْفَـدِ
3- يكفيكَ منهُ إذا أحسَّ بنبْأةٍ ** شـدٌّ كـمَـعْـمَـعَـةِ الأَبـاءِ الـمُـوقَـدِ

ما يلاحظ على كلمة (زمزمة) تكرار (الزّاي والميم)، فهو تعادل الأصوات وتوازنها ممّا يعطي توجيهًا دلاليًّا لما يحتويان من خصائص صوتيّة، فهما يلتقيان في الجهر والاستفال والانفتاح ويختلفان في الإصمات، الصّفير.

فحرف الزّاي من الحروف التي " يعبّر في بعض المواقف عن الشدّة تارة، وعن العناية تارة أخرى، وله ستّ صفات: الجهر، الرّخاوة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات، الصّفير وهنا لها حضور ظاهر في هذا السّياق فقد أكسبها مع صوت الميم انسجامًا يناسب دلالة الأبيات وهدف الشّاعر وهو لفت الانتباه "[187] "و(الميم) وهو عند الشّعراء يرمز إلى فم المحبوبة، وهو في العبرانيّة والسّريانيّة، وربّما كان معناه ماء؛ لأنّ صورته في اللّغات القديمة تشبه الأمواج "[188]، وله خمس صفات: الجهر، التّوسّط، الاستفال، الانفتاح، الإذلاق "فالدّلالة البيانيّة القياسيّة لحرف (الميم) هي دلالة (جمع) شيء إلى شيء في شيء واحد "[189].

و(المَهَامِه) تعني البلد المُقْفِر أو المَفَازةُ البعيدة، فيقوم بإعطاء فرسه صفة السّرعة والنّشاط والقوّة والحركة والخفّة وهو يقوم بقطعها؛ فيزيد تكرار حرف (الهاء) الشّديد المجهور المنفتح في هذه القصيدة من قيمة التّركيب الصّوتيّ، ويتحقّق ذلك من خلال جرس الحروف (اللّهاة، صهيله، رأيته، المَهَامِه) فتنسجم وتتلاءم الأصوات بتموّجاتها شدّة ولينًا وهمسًا، وبهذا تكتسب القصيدة إيقاعها الذي يتجاوب مع الحالة النّفسيّة والشّعوريّة للشّاعر، ثمّ تنتقل الحالة إلى

187 – عبد القادر بن فطة، بلاغة التكرار في القرآن، عود الند، مجلة ثقافية فصلية، الجزائر العدد 96: حزيران/6/ 2014م.
188 – عبدالرحمن عبدالله النور، القرآن الكريم والنظرية البنائية الجديدة، جريدة الجزيرة اليوميّة العدد: (470) بتاريخ 5/16/ 2015.
189 – القرآن الكريم والنظرية البنائية الجديدة ، المرجع السابق .

المتلقّي الذي يتذوّق جماليّة الصّورة الحسّيّة، وبالمقابل فكلّما استخدم الشّاعر العنصر التّكراريّ بكثرة في قصيدته، ازداد معه الإيقاع قوّة وكثافة من بيتٍ إلى آخر.

أمّا (فَدْفَد) الأولى فهي بمعنى الأرض المستوية لا شيء بها، أو الصّحراء؛ وأمّا الثّانية فهي بمعنى: اشتدَّ وطْؤُه فوقَ الأرْض مَرَحًا ونشاطًا، و(الفاء) يدلّ على التّرتيب والتّعقيب، وهو حرف الرّويّ ومن صفاته الشّدة، وعند نطقه يمتنع الصّوت أن يجري فيه لكمال قوّة الاعتماد على مخرجه" [190] وهو صوت لثويّ أسنانيّ انفجاريّ مجهور، وله ارتباط بالقوّة؛ فهو يصف صوت فرسه –كما ذكرنا– عندما يقطع تلك المسافات في فراغ وفِناء تلك البلاد البعيدة الواسعة، ويترك مكانًا ويعقبه بآخر، وأنّه لا يأبه ولا يخاف شيئًا، بل يفعل هذا الشّيء وهو في قمّة الحركة والنّشاط والشّجاعة، فتراه يرفع من صوته ويرقص ويصول ويجول، وصدى صوته يتردّد في سماء تلك الأراضي المترامية الأطراف، وهو في ذروة نشاطه، وبذلك خلق الشّاعر توازنًا صوتيًّا يحقّق السّهولة؛ مع ذلك لم يحدث أيّ تنافر بينها، بل انسجمت وتلاءمت ببعضها، وأحدثت نغمة موسيقيّة متناسقة، وممّا زاد من حُسن هذه المادّة إضافة إلى صوت الحرف وتكراره خفّةُ حركاتِ الكلمة: خفّة الفتحة ثمّ السّكون ثمّ الفتحة مرّتين فيكون تكرار المقطع الصّوتيّ وتوازنه (فَدْ + فَدْ) مناسبًا لتَرداد صوت حوافر الفرس عند احتكاكها بحجارة ورمال تلك الصّحارى الواسعة، فهذا التّكرار يدلّ على الحركة.

وقد سبق وورد مثل هذا في القرآن الكريم كقوله تعالى في سورة الشعراء:

"(فَكُبْكِبُواْ فِيهَا هُمْ وَالْغَاوُون)[191]، فَوظّف القرآن الكريم كلمة (كُبكِبوا) بدلًا من (كُبّوا)، كذلك كلمة (زُحْزِحَ) في قوله تعالى: (فَمَن زُحْزِحَ عَنِ النّارِ وَأُدْخِلَ الجَنّةَ فَقَدْ فَازَ وَما الحَيَاةُ الدّنْيَا إِلاّ مَتَاعُ الغُرُورِ)[192]، ومن أمثلة هذا التّكرار كلمة (حَصْحَصَ) في قوله تعالى: (الآنَ حَصْحَصَ الحَقُّ أَنَا رَاوَدْتّهُ عَن نفْسِهِ وَإِنّهُ لَمِنَ الصّادِقِينَ) [193].

190 – ابن الجوزي: متن الجوزية في التجويد، دار الإمام مالك، الجزائر، ط1، 2003 م، ص 28.

191 – سورة الشعراء، الآية 94.

192 – سورة آل عمران، الآية 185 .

193 – سورة يوسف، الآية 51.

2- تكرار حروف الجرّ

معلوم أنّ لحروف الجرّ دورًا مهمًّا في ترابط أجزاء الجملة العربيّة؛ وكذلك فهي " تؤدّي دورًا دلاليًّا بارزًا في تعاملها مع اللّفظة داخل النّصّ الشّعريّ، كما أنّها تقوم على إيجاد علاقة نسبيّة بين المجرور وبين معنى الحدث الذي في علاقة الإسناد، ووجهها أنّها تجرّ الأسماء التي تدخل عليها "[194].

وفي قصيدة للبارودي يذمّ فيها سيرة الحكّام ويحضّ النّاس على طلب العدل في الأحكام، وذلك في نهاية عهد إسماعيل باشا خديوي مصر، القصيدة من البحر البسيط، بعنوان: (قلّدتُ جيدَ المعالي حليةَ الغزلِ)، وقد اخترنا منها هذه الأبيات:

1- أَهِيمُ بِالبِيضِ فِي الأَغْمَادِ بَاسِمَةً ** عنْ غُرّةِ النّصرِ لا بالبيضِ في الكللِ

2- وَدَعْ مِنَ الأمْرِ أدْنَاهُ لأبْعَدِهِ ** في لُجَّةِ البحرِ ما يغني عَنِ الوَشَلِ

3- لَمْ أَدْرِ مَا حَلَّ بِالأَبْطَالِ مِنْ خَوَرٍ ** بَعْدَ المِراسِ، وَبِالأَسْيَافِ مِنْ فَلَلِ

فقد استخدم الشّاعر حروف الجرّ في هذه الأبيات ثلاث عشرة مرّة، وقد تكرّر حرف (الباء) أربع مرّات، وذلك في البيت الأول مرّتين في: (أَهِيمُ بالبيض، لابالبيض)، وفي البيت الثّالث في: (بِالأَبْطَالِ، بِالأَسْيَافِ)، وفي البيت الأوّل أيضًا تكرار للحرف (في)، وذلك عند قوله: (في الأَغْمَادِ، في الكللِ)، وفي البيت الثّاني أربعة من حروف الجرّ هي: (مِنَ الأمْر، لأبْعَدِهِ، في لُجَّةِ، عَنِ الوَشَلِ)، ثمّ انتقل الشّاعر إلى حرف الجرّ (عن) والذي تكرّر أيضًا مرّتين، ففي أوّل الشّطر الثّاني من البيت الأوّل عند قوله: (عن غُرّة)، وفي نهاية البيت الثّاني عند قوله: (عنِ الوَشَل). ولو دقّقنا النّظر قليلًا إلى المجرورات بعدها، لوجدنا أنّ الأسماء قد جاءت متّفقة ومتّحدة في عدد الحروف والأوزان؛ ففي: (بالبيض) الاسم ذاته مكرّر في كلّ شطر، وفي: (في الأغماد، بالأبطال، بالأسياف)، جاءت الأسماء الثّلاثة بعد الجرّ، على وزن واحد هو: (أفْعَال)، وفي: (عنْ غُرّة، في لُجّة)، جاء الاسمان المجروران على وزن واحد هو: (فُعْلَة) وفي الأسماء المجرورة: (في الكلل، عن

194 – ابن الأنباري، أسرار العربية، تحقيق محمّد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 عام 1987م، ص 139.

الوشل، من فلل)، نرى أنّ الأسماء الثّلاثة قد تكوّنت من ثلاثة أحرف وتساوَت في الحركات واتّفقت في الحرف الثّالث: (اللّام)، إضافة إلى اتّفاق الحرفين الثّاني والثّالث في: (الكَلَل، فَلَل)، وقد أعطى هذا التّكوين وهذا التّساوي والاتّفاق نوعًا من الموسيقى تتناسب، وتنسجم مع تفعيلات البحر البسيط، وإذا بحثنا في القصائد التي استخدم فيها الشّاعر تكرار هذه الحروف، لوجدنا أنّه يجسّد عبر هذه التّكرارات الحالة النّفسيّة التي يعاني منها الشّاعر.

ومن الأمثلة أو الشّواهد التي استخدم الشّاعر فيها حروف الجرّ في ديوانه كثيرة جدًا، ويمكن أن نستخلصها منه، ومن هذه الشواهد في القصيدة السّابقة نفسها، وقد اخترنا منها ما يلي:

1- قامتْ بهِ منْ رجالِ السُّوءِ طائفةٌ ** أدهى على النّفسْ منْ بؤسٍ على ثكلِ

2- أَسْهَرْتُ جَفْنِي لَكُمْ فِي نَظْمِ قَافِيَة ** مَا إِنْ لَهَا فِي قَدِيمِ الشِّعْرِ مِنْ مَثَلِ

3- كالبرقِ في عجلٍ، والرّعدِ في زجلٍ ** وَالغَيثِ فِي هَلَلٍ، وَالسَّيْلِ في هَمَلِ

4- غَرَّاءُ، تَعْلَقُهَا الأَسْمَاع مِنْ طَرَبٍ ** وَ تَسْتَطِيرُ بِهَا الأَلبَابُ مِنْ جَذَلِ

ففي هذه الأبيات وقد أشار فيها الشّاعر إلى استثمار عنصرين مهمّين وهما التّكرار والإيقاع الدّاخليّ في بناء صورته الشّعريّة استثمارًا فنّيًّا بارعًا؛ حيث يضفي التّكرار هنا نغمةً موسيقيّة ذات إيقاع مميّز على أبيات القصيدة كلّها بوصفه من أبرز المقوّمات الأسلوبيّة في مستواها الصّوتيّ؛ فقد استخدم أربعة من أحرف الجرّ! وبنسب متفاوتةٍ، وجاء الحرف (في) في المقدّمة بواقع ستّ مرّات (أربع مرّات في البيت الثّالث وحده)، ثمّ الحرف (من) بواقع خمس مرّات، ثمّ الحروف (على والباء واللّام) كلّ حرف في موضعين، ويأتي أخيرًا حرف (الكاف) في موضع واحد فقط.

ففي البيت الأوّل وردت ثلاثة من هذه الأحرف هي: (الباء، من، على)، وجاء (من) مرّة في الصّدر وأخرى في العجز، وورد الحرف (على) مرّتين في العجز، وفي صدر البيت الثّاني استخدم الشّاعر حرف الجرّ (في نظمِ)، وعاد إليه في عجزه وقال: (في قديمِ)، أمّا في البيت الثّالث، والذي تكرّر فيه الحرف ذاته أربع مرّات، في كلّ شطر مرّتين إضافة إلى أسماء مجرورة في صيغة النّكرة، فقال في الشّطر الأوّل من البيت: (في عَجَلٍ)، و(في زَجَلٍ) وعاد إلى تكرار الحرف في الشّطر الثّاني أيضًا مرّتين حين قال: (في هَلَلٍ) و(في هَمَلٍ)، والذي أعطى البيت جمالًا وتشوّقًا،

هو استخدام الشّاعر للمجرورات كلّها في وزن موحّد هو الوزن (فَعَل)، وفي الشّطر الأوّل انتهى المجروران بحرفَي (الجيم واللّام /جل)، بينما كانت نهاية المجرورَين في الشّطر الثّاني (ل / مل) وهما من حروف الادغام؛ فهما متّفقان في المخرج، ولهما نفس الخصائص، وبالتّالي نستطيع أن نقول أنّهما مكرّران؛ فهذه الموسيقى أعطت جماليّة إضافيّة للنّصّ بحيث يتشوّق المتلقّي إلى متابعة ما بقي من أحداث ويترقّبها، وتجعله يستمرّ في المتابعة والاستماع إلى النّهاية .

فاستخدم البارودي حرف الجرّ (في) الذي يدلّ على الظّرفيّة – "حقيقة أو مجازًا وعلى السّببيّة والمصاحبة والاستعلاء كما يقول النّحاة – ثمّ استخدم (الكاف)كأداة للتّشبيه في البيت الثّالث عندما افتخر بلاميّته المطوّلة الخالدة هذه، ونوّه بمحاسنها ومزاياها، والغرض منه هو زيادة التّنبيه عليها والتّرغيب فيها وتأكيد ما قدّمه من نصح وإرشاد وتوجيه وتحميس"[195].

والمعنى أنّ هذه القصيدة " تسرع إلى الإفهام إسراع البرق وتضيء إضاءته وتترك في الأسماع مثل دويّ الرّعد، وتنصبّ في الأذهان انصباب المطر، وتجري جريان السّيل، ووصفها بالوضوح والبلاغة والانسجام وروعة التّعبير وقوّة التّأثير"[196]، وقد استخدم كلّ هذه التّشبيهات القويّة والشّديدة التي استمدّها من عناصر الطّبيعة كونها الأقوى على الإطلاق لتنبيه المستمع أو المتلقّي إلى أهمّيتها.

وفي قصيدة له في مدح النّبيّ (محمّد) صلّى الله عليه وسلّم، من البحر البسيط، بعنوان: (يا صَارِمَ اللَّحْظِ مَنْ أَغْرَاكَ بِالمُهَجِ)، اخترنا منها الأبيات الأربعة الآتية، التي يقول فيها:

1- لَوْ كانَ لِلمَرْءِ حُكمٌ في تَنَقُّلِهِ ** ما كان إلّا إلى مغناهُ منعرَجِي

2- فهل إلى صلةِ الآمالِ من سببٍ؟ ** أم هل إلى ضيقةِ الأحزانِ من فرجِ ؟

3- يا ربِّ بالمصطفى هب لي وإن عظُمَت ** جَرائِمِي رحْمَةً تُغْنِي عَنِ الحُجَجِ

4- ولا تكلني إلى نفسي فإنَّ يدي ** مغلولةٌ، وصباحي غيرُ منبلجِ

195 – البارودي، ديوانه، تحقيق: علي الجارم ومحمّد شفيق معروف، ص413.

196 – البارودي، ديوانه، المصدر السّابق، ص414 .

فقد قام الشّاعر بتكرار حرف الجرّ (إلى) أربع مرّات؛ فيقول: لو كان الإنسان حرًّا في تنقّله، لَمَا اخترتُ مكانًا آخر غير قبر النّبيّ عليه الصّلاة والسّلام، وجاء الحرف في صدر البيت الثّاني بعد استفهام (فهل إلى صلةِ) في رغبة شديدة إلى الوصول إلى أمله وحلمه ومبتغاه، ويتساءل هل من وسيلة لذلك ؟ وفي أوّل العجز من البيت نفسه عاد إلى الاستفهام، وهنا يغيّر مسار حلمه وأمله إلى جهة معاكسة (أم هل إلى ضيقةِ من فرجِ؟)؛ ففيهما تضادّ، إذ إنّ الوصلَ فرَجٌ للهموم والأحزان، وكرّر بعد الاسمين المجرورين المضافَ إليه في صيغة جمع التّكسير (الآمال، الأحزان) وفي نهاية الصّدر جاء مرّة أخرى بجارّ ومجرور آخر (من سببٍ)، وكذلك في نهاية العجز (من فرَجِ)، وجاء تكرار حرف الجرّ (إلى)، وهو: "حرف يحدّ به النّهاية من الجوانب السّتّة"[197]، جاء مرّتين في الصّدر ومثلهما في العجز، وذلك ليصوّر ويعبّر لنا من خلاله عن مدى شوقه واشتياقه إلى صلة بالنّبيّ عليه الصّلاة والسّلام، وفي البيت الأخير يدعو اللهَ عزّ وجلّ أن يغفر له بجاه نبيّه المصطفى، مغفرة تغني عن الحجج والبراهين أو الأعذار؛ فهو رجل مقيّد مربوط لا يستطيع الانتقال من مكانه في بلاد المنفى.

فاستطاع أن يولّد إيقاعًا صوتيًّا يضاعف من الدّلالة التي قصد إليها الشّاعر؛ فعبّر بالتّكرار لهذا الحرف من أجل "التّقوية والتّوكيد"[198]، وهما الغرض الأهم والأسمى بالنّسبة للشّاعر في مدحه للنّبيّ صلّى الله عليه وسلّم.

فمن خلال هذه النّماذج التي وظّفها البارودي في تكرار الحروف، "يلاحظ أنّ الحرف لا يمكن أن يخضع لقواعد نقديّة ثابتة يمكن تعميمها على النّصوص الشّعريّة، لاختلاف طبيعة كلّ أسلوب في الدّلالة التي يحدثها كلّ حرف ضمن السّياق في النّصّ الواحد "[199].

197- الراغب الأصفهاني، (ت: 502هـ) المفردات في غريب القرآن، تح: الداودي، دار القلم، الدار الشامية، دمشق، بيروت، ط1، 1412 هـ ، ج1، ص83.

198- ابن رشيق ،العمدة، ج2، ص60.

199 – انتصار محمود سالم المجلد2 من العدد 32 لحولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، بلاغة التكرار والجناس في شعر أبي القاسم.

3- تكرار الضّمير

يشكّل تكرار الضّمير ظاهرة لافتة في الشّعر العربيّ الحديث، خاصّة في بدية الأبيات الشّعريّة أو بدية النّصوصن كونه يؤثّر في شعور المتلقّي، وتنبّهه على حالة الشّاعر المعيّنة " أو لتوكيد الذّات، وتضخيمها في بعض السّياقات التي تتطلّب ذلك كالفخر والغزل والرّثاء، أو في بعض السّياقات الحماسيّة التّقريعيّة أو التّنديديّة الصّارخة، فبروز الضّمائر وتكرارُها دليل تأزّم الحالة والتّوتّر المحتدم الذي تعانيه الذّات الشّاعرة في عالمها المأزوم "[200]. وخير مثال على الحالة هذه، الأبيات الآتية من قصيدة للبارودي بعنوان: (طربتْ، وَلولاَ الحلمُ أدركني الجهلُ)، وفيها يذمّ سيرة الحكّام ويحضّ النّاس على طلب العدل في الأحكام، وقد اخترنا

منها أربعة أبيات كنموذج لتكرار الضّمير، وهي:

1- فَقَد تَرَكتَنِي سَاهِيَ العَقلِ سَادِرًا ** إلى الغيّ لاَ عقدٌ لديَّ، وَلاَ حلُّ

2- أَسِيرُ، وَمَا أَدرِي إلى أَينَ يَنتَهِي ** بِيَ السَّيرُ، لكِنِّي تَلَقَّفُنِي السُّبْلُ

3- فَلاَ تَسْأَلَنِّي عَنْ هَوَايَ؛ فَإِنَّنِي ** وَرَبِّكَ أَدْرِي كَيْفَ زَلَّتْ بِيَ النَّعْلُ

4- لَنَا الفَضْلُ فِيمَا قَدْ مَضَى وَهوَ قَائِمٌ ** لَدَينَا، وَفِيمَا بَعْدَ ذَاكَ لَنَا الفَضْلُ

فقد تعمّد الشّاعر تكرار ضمير المتكلّم (الياء) ليظهر ما في داخله من مشاعر تتأثّر بها نفسه، ومن جهة أخرى ليبرز للمتلقّي أنّه هو نفسه مَن يعاني تلك الحالة لا غيره.

فقد اعتمد البارودي في هذه الأبيات على تكرار ضمير المتكلّم (الياء) ثمانيَ مرّات، ليعكس إلحاح الشّاعر للتّأكيد على تفرّده وتميّزه حتّى في فراق وطنه؛ لأنّه يعبّر بضمير المتكلّم عمّا يختلج من المعاني لديه؛ فيركّز عليه لبيان حزنه العميق تجاه وطنه الذي مازال مصدر آلامه ومأساته، وتكرار الضّمير في الأبيات يمنحها تتابعًا شكليًّا يمكننا أن نستنتج أنّ الشّاعر في خياله هو الفاعل والمسيطر فيمكنه أن يفعل ما يريد.

200 – عصام شرتح، فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، دراسة أدبية كتبها لمجلة (رسائل الشعر) نشرت في مجلة رسائل الشعر (العدد التاسع، كانون الثاني 2017م، ص 66-88.

وفي قصيدة له وهو في سرنديب، حيث يقارن بين حاله في مصر في شبابه وبين أهله وأحبابه، وما يقابلها في رجولته وكهولته في المنفى بجزيرة (سرنديب) والتي تسمّى اليوم (سيلان)، بعنوان: (رُدُّوا عليّ الصِّبا من عصريَ الخالي) وقد اخترنا منها ما يلي:

1- قلبي سليمٌ، ونفسي حرّةٌ وَيدي ** مَأمُونَةٌ، وَلِسَانِي غَيرُ خَتّالِ

2- لَكِنَّني فِي زَمَانٍ عِشْتُ مُغْتَرِبًا ** في أهلهِ حينَ قلّتْ فيهِ أمثالي

3- بَلَوْتُ دَهْرِي؛ فَمَا أَحْمَدْتُ سِيرتَهُ ** في سابقٍ من لياليهِ، وَلاَ تالي

4- حَلَبْتُ شَطْرَيْهِ: مِنْ يُسْرٍ، وَمَعْسُرَةٍ ** وَذُقْتُ طَعْمَيْهِ: مِنْ خِصْبٍ، وَإِمْحَالِ

5- فَمَا أَسِفْتُ لِبُؤْسٍ بَعْدَ مَقْدُرَةٍ ** وَ لاَ فرحتُ بوفرٍ بعدَ إقلالِ

6- فَكَيْفَ يُنْكِرُ قَوْمِي فَضْلَ بَادِرَتِي ** وَقَدْ سَرَتْ حِكَمي فِيهِمْ، وَأَمْثَالِي؟

7- فانظرْ لقولي تجدْ نفسي مصوّرةً ** فِي صَفْحَتَيْهِ؛ فَقَوْلِي خَطُّ تِمْثَالِي

فمن خلال قراءتنا لهذه الأبيات نجد في دلالة تكرار ضميري المتكلّم المفرد: (الياء) في: (نفسي، يَدي، لساني، لكنّني، أمثالي، دهري، قومي، بادرتي، حِكَمي، قولي...)، و(التّاء) في: (عِشتُ، بلَوتُ، ذُقتُ، أسِفتُ، فرِحتُ) تدلّ على طغيان الجانب الذّاتيّ على النّصّ؛ إذ إنّ الشّاعر يصف مشاعره تجاه وطنه إضافة إلى فخره بنفسه.

وإذا أجرينا إحصائيّة لهذه الأبيات نجد أنّ تكرار حرف (الياء) قد تكرّر أربعًا وثلاثين مرّة، حيث هيمن على نصّه، وهو صوت مجهور، فما نترصّده في النّصّ هو نفسيّة الشّاعر القلقة التي تناسبت مع الصّوت، إذ يتلاءم مع غايته التي يهدف إليها الشّاعر، وهي صموده وقوّته وأمله والتّحدّي لكلّ شيء صعب، ممّا حقّق تكرار صوت (الياء) نغمًا إيقاعيًّا موسيقيًّا أسهم في تماسك وترابط بنية القصيدة .

ويُلاحظ أيضًا تكرار الشّاعر للحروف التي تحتويها كلمة (سرنديب) في إشارة واضحة إلى الجزيرة التي يقيم فيها في المنفى وذلك وفق الجدول الآتي:

الحرف	س	ر	ن	د	ي	ب
عدد المرّات	11	16	12	9	34	11

ومن ثمّ فإنّ حرف (السّين)-الذي تكرّر في الأبيات هذه إحدى عشرة مرّة – وهو من الحروف المهموسة الرّخوة مرتبط بالصّفير كما في كلمات (سجن، سكوت، سوء، سود، سيطرة...) فهنا يقوم الحرف بدور الخادم لغرض الشكوى، ثمّ حرف (الرّاء) الذي تكرّر ستّ عشرة مرّة – وقد سبق الحديث عنه – ثمّ (النّون)، الذي تكرّر اثنتي عشرة مرّة، و(الدّال) الذي تكرّر تسع مرّات، وكذلك تكرار صوت (الواو العاطفة) الذي تكرّر عشر مرّات أدّى إلى تعميق الإيقاع الدّاخليّ، إضافة إلى ربط أبيات القصيدة كشبكة مرتبطة عن طريق حرف العطف هذا، "وذلك للحفاظ على الوحدة العضويّة للقصيدة كلّها، وقد تكرّر حرف (الواو) باعتباره رابطًا يعمل على تماسك النّصّ الذي يظهر في وحدة دلاليّة عبر تكثيف وتراكم مضامينه "[201].

وللـ(واو) – بوصفه صوتًا وحرفًا عاطفًا نحويًّا ومستقلًّا غير متّصل بحروف أخرى – "سمات مهمّة تميّز النّسيج الصّوتي الذي يسهم فيه؛ فهو صوت شفويّ مجهور، يدفع الهواء من الجوف إلى الخارج منسربًا من بين الشّفتين، وربّما كان لهوائه أعظم الأثر في تحقيق السّيولة واللّيونة للأبيات المتتابعة، وأهم أشخاص القصيدة هما دائمًا سلاسة الأبيات وقوّتها "[202].

وفي قصيدته المشهورة، وهو في المنفى بجزيرة (سرنديب)، وقد أهاج الشّاعرَ الشّوقُ والحنين إلى الوطن، فيلجأ إلى رسم جوّ التّوق والحنين إلى الوطن والأهل، ويتمنّى العودة إلى الوطن، ولكنّ ذلك بعيد المنال لأنّ الشّاعر محكوم عليه بقضاء زمن طويل في المنفى.

ويصّور الشّاعر حاله في القصيدة قبل المنفى (النّعيم)، وفي المنفى بسرنديب (البؤس والشّقاء):

1- لبَّيْكَ يَا دَاعِيَ الأَشواقِ مِنْ داعِي ** أَسمَعْتَ قَلبِي وَإِنْ أَخْطَأْتَ أَسمَاعِي

2- لَا فِي (سَرَنْدِيبَ) خِلٌّ أستعينُ بهِ ** عَلَى الهُمُومِ إِذَا هَاجَتْ، وَلاَ رَاعِ

3- يَظنُّني من يرانِي ضاحِكًا جَذِلًا ** أنِّي خَليٌّ، وهَمِّي بينَ أضلاعِي

4- ولا، وربِّكَ ما وَجدِي بِمُندرِسٍ ** على البِعادِ ولا صَبرِي بِمِطواعِ

5- لَكنَّنِي مالِكٌ حَزمِي، ومُنتَظِرٌ ** أَمْرًا مِنَ اللَّهِ يَشْفِي برْحَ أَوْجَاعِي

201 – مليكة فريحي، عود النّد، مجلة ثقافيّة فصلية، العدد 4، ص5.

202 – فاليري رينيه ويليك: مفاهيم نقدية – ترجمة د. محمّد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، فبراير 1987م ، ص53.

6- أَكُفُّ غَرْبَ دُمُوعِي وَهيَ جَارِيَةٌ ** خَوْفَ الرَّقِيبِ وَقَلبِي جِدُّ مُلتَاعِ

7- فَإِنْ يَكُنْ سَاءَنِي دَهرِي، وَغَادَرَنِي ** رَهنَ الأَسَى بَيْنَ جَدبٍ بَعدَ إِمرَاعِ

8- فَإِنَّ في مِصرَ إخوانًا يَسُرُّهمُ ** قُرْبِي، وَيُعْجِبُهُمْ نَظمِي وَإِبْدَاعِي

فقد كرّر الشّاعر أيضًا ضمير (الياء) في هذه الأبيات عشرين مرّة !!! وقد جاء في الأسماء والأفعال والحروف، وأكثر مجيئه كان في الأسماء (14) مرّة، و(4) مرّات في الأفعال (ساءني/ غادرني) في الماضي، و(يظنّني / يراني) في المضارع، ومرّتين في الحرف النّاسخ (أنّي/ لكنّني)، وهذا من شأنه إشعار المتلقّي بحاله وهو في المنفى، وشعوره به، خاصّة وأنّ الأسماء التي وردت فيها هذه الضّمائر تحتوي في ألفاظها على المعاني التي تدلّ على مصادر الحزن والهمّ والألم والغمّ والبؤس والشّقاء مثل: (قلبي، همّي، أضلاعي، أوجاعي، دموعي)، وبالنّظر إلى تكرار الضّمير في الفعل الماضي نجد أنّ الفعلين (ساءني/ غادرني) يقتربان من مصدر شعوريّ واحد؛ فالفعل: (ساء)، من الإساءة أو الضّرر أو الأذى، والفعل: (غادر) بمعنى: ترك وهاجر ورحل، وبالنّظر إلى مضمون المعنى، نجد أنّ رحيل أو هجران المحبوب – زمن النّعيم – إساءة بحدّ ذاتها، وكذلك في الفعل المضارع (يظن/ يرى) فَهُما ثُلاثيّان ومن أفعال القلوب، ويضافان إلى مصادر الحزن والألم السّابقة، ويأخذان مفعولَين، فالواقع أنّ تكرار الحروف قد رافقه تكرار في المعنى أيضًا، وبغضّ النّظر عن تكرار الضّمير (الياء).

4- تكرار اللّفظة (الفعل)

وتكرار اللّفظة الواحدة (الكلمة، الفعل) يدلّ على طبيعة الحالة النّفسيّة والشّعور الذّاتي عند الشّاعر، وما ينتابه من قلق أو توتّر أو اضطراب " وهذا يعني أنّ لهذا التّكرار وقعه النّفسيّ الخاصّ، لاسيّما عندما يتجاوز استخدام الشّاعر للفعل مهمّة نقل الحدث المرتبط بزمن معيّن، وذلك حين يتحوّل الفعل إلى لبنة أساسيّة في بنية النّصّ الشّعريّ، بحيث يولّد طاقات تعبيريّة هائلة وانبثاقات دلاليّة مدهشة "[203].

203 - خلود ترمانيني، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، عام 2004 م، ص307.

4 -1- تكرار الفعل الماضي

لقد أكثر البارودي من استخدام الفعل الماضي في ديوانه، وقد برع في اختيار تلك الأفعال، وذلك تماشيًا مع رغبته أو حالته النّفسيّة، وربّما تأثّر بالحالة السّياسيّة في أغلب الأحيان، أو الوضع الاجتماعيّ السّائد في البلاد؛ ففي قصيدة له في الغزل بعنوان: (لَوَى جِيدَهُ وَانْصَرَفْ)، وهي من بحر مجزوء المتقارب، اخترنا منها هذه الأبيات:

1- فَقُلْتُ لَهُ: سَيِّدِي! ** ترفَّق بِصَبٍّ دَنِفْ

2- فقالَ: أخافُ العِدا ** فَقُلْتُ لَهُ: لاَ تَخَفْ

3- وقالَ: أهذا الضّنَى ** جَناهُ عليكَ الشَّغَف ؟

4- فقُلتُ: نعم سيِّدي! ** وأبرحُ ممَّا أصِف

5- فَصَدَّقَ، لَكِنَّهُ ** تَجَاهَلَ لَمَّا عَرَفْ

6- وقالَ: أطَعتَ المُنى ** وَبَعْضُ الأَمَانِي سَرَفْ

فقد تكرّرت المفردتان (قلتُ وقالَ) كلّ منهما ثلاث مرّات، وهما في زمن الماضي كما نعلم، وقد حدثت محاورة بين الشّاعر وغزال، وهنا يقصد (حبيبته) – حيث شبّهها به -؛ فكان الفعل الماضي- وعلى شكل حوار بينهما- سيّدَ الكلمات التي تناقله قلبا الحبيبين في سؤال وجواب، وفي إيحاء دلاليّ يرمز إلى حوار الشّاعر مع حبيبته للوصول إليها والجلوس بالقرب منها والفوز بقبلة من خدّها، ثمّ يطلب العفو من الله ممّا قام به من فِعل لا يرضيه عزّ وجلّ. هذا وإن دلّ على شيء إنّما يدلّ على التّحسّر على تعرّف الحبيبة ما يحصل له من حزن وهلاك وشقاء وعذاب نتيجة عشقه العميق؛ فالحوار هو السّمة المهمّة في النّصّ الشّعريّ ومنبّه كبير للنّصّ، وقد أغنى هذا التّنوّعُ الإيقاعَ الدّلاليَّ للقصيدة.

وفي قصيدة له مكوّنة من اثنين وثلاثين بيتًا، وهي موازنة لقصيدة ابن النّبيه، التي يقول في مطلعها: (يا ساكني السَّفحِ كم عينٍ بكم سَفَحَتْ).

فعارضها أو وازنها البارودي بهذه القصيدة بعنوان: (ماذَا عَلى قُرَّةِ العَيْنَيْنِ لَوْ صَفَحَتْ)، وهي من البحر البسيط، الذي يعدّ من البحور الطّويلة التي تتّسع للأفكار والعواطف، لِمَا فيه من تناغم وتناوب في التّفعيلات – وقد تحدّثنا عنها واستشهدنا بها في فصل تكرار الحروف– فقد استخدم البارودي أكبر عدد من الأفعال الماضية، وقد ركّز على أن تكون هذه الأفعال ثلاثيّة في معظمها، وقد اخترنا منها هذه الأبيات:

1- ماذَا عَلى قُرَّةِ العَيْنَيْنِ لَوْ صَفَحَتْ ** وعَاوَدَتْ بِوِصالٍ بَعْدَما صَفَحَتْ

2-كَالبَدْرِ إِنْ سَفَرَتْ والظَّبْيِ إِنْ نَظَرَتْ ** والغُصْنِ إِنْ خَطَرَتْ والزَّهْرِ إِنْ نَفَحَتْ

3-أفسدتُ في حبِّكُم نفسي جوًى وأسًى ** والنّفسُ في الحبِّ مهما أُفسِدَت صلَحَتْ

4-حتَّى إذا علِمَت ما حلَّ بي، ورأَتْ ** سُقْمِي، وخَافَتْ عَلى نَفْسٍ بها افْتَضَحَتْ

5-حَنَّتْ رَثَتْ عَطَفَتْ مَالَتْ صَبَتْ عَزَمَتْ*همَّتْ سَرَتْ وَصَلَتْ عَادَتْ دَنَتْ مَنَحَتْ

6- في رَوْضَةٍ بَسَمَتْ أَزْهارُهَا، ونَمَتْ ** أَفْنَانُهَا، وَسَجَتْ أَظْلاَلُهَا، وَضَحَتْ

7- طَالَتْ، وَقَصَّرَهَا لَهْوِي بِغَانِيَةٍ ** إن أعرضَتْ قتَلَتْ، أو أقبلَتْ فضَحَتْ

8- هَيْفَاءُ، إن نطقَتْ غنَّتْ، وإن خطرَتْ ** رنَّتْ، وإن فوَّقَتْ ألحاظها جرَحَتْ

9- دارتْ علينا بها الكاساتُ مُترعةً ** بخمرةٍ لو بدَتْ في ظُلمةٍ قَدَحَتْ

10- رُوحٌ إِذَا سَلَكَتْ في هَامِدٍ نَبَضَتْ ** عروقهُ، أو دنتْ من صخرةٍ رشَحَتْ

فقد أورد الشّاعر في هذه الأبيات العشرِ الفعلَ الماضيَ خمسين مرّة ! وفي البيت الخامس وحده تكرّر الفعلُ اثنتي عشرة مرّة، أي في كلّ فعل من أفعال البيت، بمعنى أنّه لم يرد في هذا البيت غير الفعل الماضي، لا اسمًا ولا أداة ولا حرفًا آخر غير (تاء) التّأنيث، لأنّ الشّاعر يقصد في كلامه فتاة يصفها بقرّة العين المؤنّثة، ولاشكّ أنّ ورود هذا الكمّ الهائل من الأفعال ليس بالأمر العفويّ، أو من باب المصادفة، إنّما له دلالات وغايات وأهداف تكمن في أعماق الشّاعر وتعبّر عن حالته النّفسيّة التي يعيشها، وقد اختار الأفعال التي تناسب تلك الحالة، وخاصّة إذا علمنا أنّ الجذور المعنويّة لهذه الأفعال تكاد تكون مشتركة.

وقد جاءت الأفعال هذه في غاية من الدّقّة، والتّنظيم، والتّرتيب، وأغلب هذه الأفعال كانت

متناسقة ومتّحدة في الوزن والحركة وعدد الحروف وصفاتها التي تكوّنت منها.
وبالنّظر إلى الفعل الماضي، نجد أنّ وزن الثّلاثيّ الصّحيح (فَعَلَ) قد طغى على غيره من الأوزان، وقد ورد هذا الوزن عشرين مرّة، مثل: (صَفَحَ، سَفَرَ، نَظَرَ، خَطَرَ، نَفَحَ، عطفَ، عزَم، منَح، قدَح...)، وورد فعل واحد على وزن (فَعِلَ) في البيت الرّابع وهو الفعل: (عَلِمَ)، يليه وزن المعتلّ الآخر بواقع تسع مرّات مثل: (رأى، رثَى، سرَى، سَخَى، بدَا، دنا...) ثمّ وزن الثّلاثيّ الأجوف خمس مرّات، وذلك في الأفعال: (خَافَ، مالَ، عادَ، طَالَ، دار)، ثمّ وزن الثّلاثيّ المضعّف بواقع أربع مرّات، وذلك في: (حلَّ، حنَّ، همَّ، رنَّ)، وجاء الفعل الرّباعيّ ستّ مرّات وبأوزان مختلفة مثل: (عاود، أفسد، أقبل)، والمضعّف (قصّر، غنّى، فوّق)، وورد فعل خماسيّ واحد فقط في نهاية البيت الرّابع وهو الفعل (افتضح) .

فقد كرّر الشّاعر الفعل الماضي بهذا العدد الهائل وبشكل متتالٍ وبنغمة موسيقيّة واحدة وتشكيل أسلوبيّ موحّد (فعل ثلاثيّ+ تاء التّأنيث)، وعمل على ربط هذا المكوّن الأسلوبيّ بمميّز يستوعب ذات الشّاعر ورجاءه: (صَفَحَتْ، عَاوَدَتْ، نَظَرَتْ، عَطَفَتْ، دَنَتْ...) بشكل يتّفق مع آلام الشّاعر وأمنياته التي يسعى للبحث لها عن مخرج وتنفيس، لأنّه الوحيد الذي يسمع شكوى نفسه وعذاباتها، ولذلك جعل من كلّ فعل من هذه الأفعال وسيلة للتّأكيد على هذا المعنى لإظهار التحسّر والرّغبة القويّة، ليحوّل هذه الأمنيات والرّغبات إلى أشواق وآمال تسمو فوق الرّوح والجسد، لينتقل الشّاعر من الأمنية إلى تحقيقها على الواقع عبر استخدامه لهذا العدد من التّناغمات الموسيقيّة المتشابهة، ولم يكن ليتحقّق له ذلك لو اختلفت الكلمات وتنوّعت، لأنّ التّعبيرات إذا اختلفت شكلًا فإنّها ربّما تختلف معنًى أيضًا، وقد ساعده على ذلك أيضًا لجوء الشّاعر إلى استخدام معاني المسامحة، والعفو، والتّقرّب، مثل: (صَفَحَتْ، نَظَرَتْ، عَطَفَتْ، حَنَّتْ، رَثَتْ، مَالَتْ صَبَتْ، وَصَلَتْ، عَادَتْ، دَنَتْ، مَنَحَتْ...) "وهذه الصّور أكثر فاعليّة وقدرة على إحداث التّغيير الذي يرجوه، وهذا اللّجوء جعله يتّخذ بعض صور التّكرار للتّعبير

عن رؤيته الخاصّة، غير بعيد عن الوصف وبحثًا عن الهدف الذي يسعى إليه، لذلك نراه يصرّ على أداء هذه الرّؤية بأسلوب معيّن، وبكلمات تثري هذه التّجربة وتنمّي التّفاعل بينه وبين المتلقّي، فيختار الكلمات التي تناسب الحالة التي تنتابه والصّورة التي يريد أن يراها أمام ناظريه "[204] .

كما جعل من تكرار الفعل نغمة موسيقيّة تنقل القارئ إلى جوّ النّصّ وإلى طبيعة الموقف الذي عاشه الشّاعر؛ فكشف من خلال تكراره للفعل الماضي حالة واضحة لتجربة الشّاعر الانفعاليّة. وفي قصيدة له في الغزل أيضًا من بحر الرّمل بعنوان: (غَلَبَ الوَجْدُ عَلَيْهِ، فَبَكَى) اخترنا منها هذه الأبيات:

1- غَلَبَ الوَجْدُ عَلَيْهِ، فَبَكَى ** وَتَوَلَّى الصَّبْرُ عَنْهُ، فَشَكَا
2- وتَمنَّى نَظرةً يَشفِي بِها ** عِلَّةَ الشوقِ، فكانَت مَهلَكا
3- يَا لَهَا مِنْ نَظْرَةٍ! مَا قَارَبَتْ ** مَهْبِطَ الحِكْمَةِ حَتَّى انْهَتَكَا
4- نَظرَةٌ ضَمَّ عَليها هُدبَهُ ** ثُمَّ أَغْرَاهَا، فَكَانَتْ شَرَكَا
5- غَرَسَتْ فِي القَلبِ مِنِّي حُبَّهُ ** وسَقتهُ أدمُعِي حَتَّى زَكا
6- آهِ مِنْ بَرْحِ الهَوَى! إنَّ لَهُ ** بينَ جَنبيَّ منَ النّارِ ذكا
7- كانَ أبقَى الوجدُ مِنِّي رمقًا ** فَاحْتَوَى البَيْنُ عَلَى مَا تَرَكَا
8- إنَّ طَرفِي غَرَّ قَلبِي، فَمَضى ** فِي سَبِيلِ الشَّوْقِ حَتَّى هَلَكَا
9- قَد تولَّى إثرَ غِزلانِ النَّقا ** ليتَ شِعرِي، أيَّ وادٍ سلكا؟

فقد استخدم الشّاعر الفعل الماضي في هذه الأبيات أكثر من عشرين مرّة، وكان الوزن الثّلاثيّ طاغيًا على غيره من الأوزان، بالرّغم من وجودها مثل: (تولّى، تمنّى، احتوى، انْهتك)، واستهلّ الشّاعر قصيدته بالفعل (غَلَبَ الوَجْدُ) في بداية الشّطر الأوّل، وفي نهاية الشّطر نفسه جاء

204 – زهير أحمد المنصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية، جامعة أم القرى (ب ص).

بجواب الفعل وهو (بكى)، بإسناد فعل (بكى) الوارد بصيغة الماضي إلى الغائب، وقد تكرّرت الصّيغة نفسها في نهاية كلّ بيت من القصيدة مثل: (شَكَا، زَكا، ذكا، تركا، هلكا، سلكا...)، وكانت أكثرها ثلاثيّة تنتهي بقافية (الكاف)، وأغلب هذه الأفعال تدلّ في معانيها على أعراض الحبّ والوله والعشق والغرام؛ فالعاشق ربّما يبكي، أو يشكو، أويتمزّق، أو يشعر بنار الحبّ تكوي قلبه وجوارحه، أو يهلك في النّهاية ويموت، ليعكس مدى الأسى والحزن لديه، والشّعور باليأس والإحباط؛ فالشّاعر يلقي بمشاعره الحزينة الأليمة على المتلقّي.

وقد ربط الشّاعر في قصيدته الأفعال بالأحداث ربطًا فنّيًّا موحيًا، منطلقًا من الجانب الشّعوريّ، ومجسّدًا في الوقت نفسه الحالة النّفسيّة التي هو عليها؛ فالفعل الماضي يكون لاستحضار أحداث قد مضت، والتّأكيد على أنّ الأحداث قد جرت في الماضي، وتكراره للفعل الماضي على هذه الصّيغة يزيد من جماليّة الإيقاع الموسيقيّ ويساهم في نقل المشاعر والأحاسيس إلى المتلقّي، ويؤكّد المعنى ويوضّحه.

ومن ذلك في قصيدة له قالها وهو في المنفى بـ(سرنديب) من البحر الطّويل بعنوان: (أسَلَّةُ سيفٍ، أم عَقيقةُ بارِقِ؟)، اخترنا منها هذه الأبيات:

1- وَلَكِنَّنِي نَادَيْتُ بِالعَدْلِ طَالِبًا ** رِضا اللهِ واستنهضتُ أهلَ الحقائقِ

2- أمرتُ بِمعروفٍ، وأنكرتُ مُنكرًا ** وذلِكَ حُكْمٌ فِي رِقَابِ الخَلاَئِقِ

3- فإن كانَ عِصيانًا قِيامي، فإنَّني ** أَرَدْتُ بِعِصْيَانِي إِطَاعَةَ خَالِقِي

4- تَرَكتُ بِها أهلًا كِرامًا، وجيرةً ** لَهُم جيرةٌ تَعتادُني كُلَّ شارِقِ

5- هَجَرْتُ لذِيذَ العَيْشِ بَعْدَ فِراقِهِمْ ** ووَدَّعتُ ريعانَ الشّبابِ الغُرانِقِ

6- فَهَل تَسمَح الأيَّامُ لِي بِلِقائِهِم ** وَيَسْعَدُ فِي الدُّنْيَا مَشُوقٌ بِشَائِقِ ؟

فمن خلال قراءتنا لهذه الأبيات نجد أنّ الشّاعر قد قام باستخدام الفعل الماضي اثنتَي عشرة مرّة، والملفت للنّظر أنّه أسند هذا الفعل إلى (تاء المتكلّم) ثمانيَ مرّات، وأنّه وظّف هذا الفعل خمس مرّات في معنى النّصح والإرشاد واليقظة في وجه الحكّام والمستبدّين، الذين يجلسون على رقاب البشر وذلك في الأفعال: (ناديتُ، استنهضتُ، أمرتُ، أنكرتُ، أردتُ) والملاحظ أنّ هذه الأفعال تقع تحت خطّ دلاليّ واحد، إذ إنّ الخطّ الدّلاليّ الجامع بينها، هو الدّعوة إلى

الثّورة والنّهوض والوقوف في وجه الظّلم، وبعد أن قام بتوضيح أسباب قيامه بهذا العمل يعود للحديث عن وطنه مصر وهو بعيد عنه، وقد حُكم عليه بالنّفي إلى سرنديب، فيستخدم أفعالًا أخرى تتلاءم مع حالته التي أرغمته على الابتعاد عن أهله، وجيرانه، وأحبّته، بل وتراب وطنه، ذلك الوطن العزيز؛ فيوظّف الأفعال: (تركتُ، هجرتُ، ودّعتُ) .

وملاحظة أخرى جاءت في البيت الثّاني، هي أنّ الشّاعر قد اقتبس الشّطر الأوّل من بيته من القرآن الكريم من سورة (آل عمران) والتي يقول فيها جلّ وعلا: (وَلْتَكُن مِّنكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الخَيرِ وَيَأمُرُونَ بِالمَعرُوفِ وَيَنْهَونَ عَنِ المُنكَرِ * أولئِكَ هُمُ المُفلِحُونَ)[205]، وفي رأيه أنّ هذا العصيان والوقوف في وجه الظّلم إنّما هو إرضاء لله تعالى وطاعة له، وفلاح في الآخرة .

وهنا نستنتج أنّ التّكرار قد حقّق للنّصّ جانبين، الأوّل، ويتمثّل في الحالة الشّعوريّة النّفسيّة التي يضع من خلالها الشّاعر نفسه الدّاعي إلى النّهوض وعدم تقبّل الظّلم، والثّاني ويتمثّل في: (الفائدة الموسيقيّة)، بحيث يحقّق التّكرار إيقاعًا موسيقيًّا جميلًا، ويجعل العبارة أكثر دقّة وترتيبًا وتنظيمًا.

وفي قصيدة أخرى له من البحر الكامل، يصف فيها أيّام الرّبيع، بعنوان: (رفَّ النَّدَى، وَتَنَفَّسَ النُّوَّارُ) اخترنا منها هذه الأبيات :

1- فَكَأَنَّمَا لَعِبَتْ بِها سِنَةُ الكرَى ** فَتَمَايَلَتْ، أَوْ بَيْنَهَا أَسْرَارُ

2- فإذا رأيتَ رأيتَ أحسنَ جَنَّةٍ ** خَضْرَاءَ تَجْرِي بَيْنَهَا الأَنْهَارُ

3- يَتَرَنَّمُ العُصفورُ في عَذباتِها ** ويَصيحُ فِيها العَندَلُ الصَّفَّارُ

فقد جاء الشّاعر على تكرار الفعل الماضي (رأيت)؛ ليجسّد لنا مدى حبّه، وتعجّبه واستمتاعه وتعلقه بهذا الجمال، وربّما اقتبس الشّطر الأوّل من البيت الثّاني من الآية الكريمة: (وَإِذَا رَأَيْتَ ثَمَّ رَأَيْتَ نَعِيمًا وَمُلْكًا كَبِيرًا)[206]، وقد وصف المكان بـ(أحسن جنّة خضراء تَجْرِي بَيْنَهَا الأَنْهَارُ)، وربّما اقتبس الشّطر الثّاني من البيت أيضًا من عدد من الآيات في

205 – سورة آل عمران، الآية 104.

206 – سورة الإنسان، الآية 20.

القرآن الكريم، حيث يقول الله تعالى: (وَبَشِّرِ الَّذِين آمَنُواْ وَعَمِلُواْ الصّالِحَاتِ أنّ لهم جنّات تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ)[207]. فجنّةٌ خضراءُ وتجري بينها أنهار، وتنقّلُ العصافير بين أغصان أشجارها، وزقزقة البلابل والعنادل بينها، وتغريداتها في المكان، لا شكّ أنّ الشّاعر يريد أن يصف قطعة من الجنّة التي وصفها الرّحمن في القرآن.

فبتكراره للفعل (رأيتَ)، يذهب بالمتلقّي بعيدًا إلى حيث موضع الجمال الرّبّانيّ، فعندما يفتح المستمع عينيه؛ فسوف تقع على أجمل جنّة خضراء، على أنهار تجري بين أشجار هذه الجنّة؛ فتتالي الفعل (رأيتَ رأيتَ) تأكيد لكلامه، وهذا يعني أنّه لا يغيّر نظره ولا رؤيته إلى مكان آخر بمجرّد رؤيته الأولى لذلك المكان، ويبقى كذلك وهو يستمتع بأصوات البلابل وهي تغرّد فيها " فالتّكرار هنا قد أدّى وظيفة تأكيديّة أو دلاليّة توسّل المبدع بتكرار ألفاظ معيّنة، إلى التّعبير عن مشاعره وأحاسيسه، هادفًا من خلال ذلك إلى إثارة التّوقّع لدى المتلقّي وتأكيد المعنى وترسيخه في وجدانه "[208].

وفي قصيدة له من البحر البسيط، بعنوان: (في قائمِ السّيفِ إنْ عزَّ الرّضا حَكَمُ) يفتخر فيها بنفسه وقومه، وقد اخترنا منها هذه الأبيات:

1- في قائمِ السّيفِ إنْ عزَّ الرّضا حَكَمُ ** فَالحُكْمُ لِلسَّيْفِ إنْ لَمْ تَصْدَعِ الكَلِمُ

2- وَفتيةٌ كأسودِ الغابِ، ليسَ لهمْ ** إلَّا الرّماحُ إذا احمرَّ الوَغى أجمُ

3- كالبرقِ إنْ عزموا وَالرّعدِ إنْ صدموا ** وَالغَيْثِ إنْ رَحِمُوا وَالسَّيْلِ إنْ هَجَمُوا

4- إنْ حَارَبُوا مَعْشَرًا فِي جَحْفَلٍ غَلَبُوا ** أوْ خَاصَمُوا فِئَةً في مَحْفلٍ خَصَمُوا

5- لاَ يَرْكَنُونَ إِلَى الدُّنْيَا وَزِينَتِهَا ** إذا هُمُ شَعَروا بالذُّلّ أو نَقِمُوا

وواضح هنا أنّ الشّاعر يفتخر بقومه بمقدّمة هي من مسمّيات الحروب وأدواتها (قائم السّيفِ)، ثمّ يتحوّل إلى صفات فتيان تلك الحرب، وهم ما من شكٍّ فتيان قومه؛ فيشبّههم بأسود الغاب في شجاعتها وقوّتها وفي سيطرتها على الغابات، فكذلك فتيان قومه؛ "فإنّهم يشكّلون من دماء

207 – سورة البقرة، الآية 25.

208 – عبد القادر علي زروقي، جماليات التكرار وديناميّة المعنى في الخطاب الشعري، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، وحدة ورقلة (الجزائر) بحث نشر بتاريخ 6/25/ 2016.

جرحى وقتلى العدوّ سيولًا عند قتالهم وخوضهم غِمار الحروب، وانتصارهم في ميادين القتال وساحات الوغى، ويمتدح هؤلاء الفتيان بأنّهم ينفّذون أيّ أمرٍ إذا عزموا عليه " بسرعة البرق الخاطف وقوّته، وإذا حاربوا عدوًّا كان صداهم له كالرّعد الجالب والقاصف، والسّيل العارم الذي لا يصدّ ولا يطاق، وإنّهم تركوا الدّنيا وزينتها، لكنّهم ينتقمون أشدّ انتقام إذا شعروا بالذّلّ، ومع كلّ هذا فإنّهم في السّلم رحماء محسنون كرماء كالغيث الذي لا ينقطع "[209].

كلّ هذا الوصف والمدح كان الهدف منه هو الفخر بقوّة وشجاعة وبسالة رجال قومه، وقد استخدم الشّاعر الفعل الماضي أكثر من عشر مرّات، ومنها المشروط والمسبوق بـ(إن / إذا)، ومعلوم أنّ (إنْ) تتبادل مع (إذا) في المواقع وتأتي بمعناها، وأنّ (إن) الشّرطيّة تقتضي تعليق شيء على شيء، وكذلك فإنّ (إن) الشّرطية تختصّ بالمستقبل، في إشارة إلى أنّ رجال قومه إن عزموا على أمرٍ فإنّهم كالبرق في سرعته، وهم كالرّعد إن حدث تصادم مع العدوّ، والسّيل إن هجموا عليهم، والغيث إن أرادوا الرّحمة، وكانت الأفعال هذه في معظمها توحي إلى القوّة والشّجاعة والرّهبة في الحروب مثل: (احمرَّ الوَغى، عزموا، صدموا، هَجَمُوا، حاربوا، غلبوا، خاصموا، خصِموا، نقِموا)، والملاحظ أنّ الأفعال المستخدمة في القصيدة أكثرها ثلاثيّة مثل: (عزم، صدم، رحِم، هجم، غلب، خصم، شعر، نقِم)، إذ إنّ لتكرار الفعل الماضي بهذا الشّكل في هذه الأبيات وظيفة جماليّة؛ فقد أكسبها جرسًا موسيقيًّا بديعًا، إضافة إلى الوظيفة الدّلاليّة المتمثّلة في التّأكيد اللّفظيّ على ما ينبغي أن يكون عليه الأعداء من الحذر والانتباه، وهذا التّكرار أفاد المتلقّي الكثير من المعلومات المهمّة عن شجاعة وبسالة وقوّة رجاله في ساحات القتال، إضافة إلى أنّ هذا الجرس الموسيقيّ أضفى نوعًا من الحماسة يفرح ويتحمّس بها شعبه وأمّته، ويدخل الرّعب والخوف في قلوب أعدائه، وقد لعب عامل العطف بين الأفعال دورًا مميّزًا مثل: (كالبرق، والرّعد، والسّيل...)، ذلك لأنّها من قوى الطّبيعة والتي من دون شكٍّ هي الأقوى على الإطلاق –كما ذكرنا سابقًا–.

209 – الجارم ومعروف، شرح ديوان البارودي، ص601.

4 -2- تكرار الفعل المضارع

لا شكّ للفعل المضارع وظائف عديدة، مثل الحركيّة والحيويّة، واكتساب الحياة للحدث، ودوام حالة صاحب الفعل، والتّوضيح والشّرح والوصف وغيرها، وكما تكرّر لدى الشّاعر الفعل الماضي؛ فكذلك الفعل المضارع، ومن ذلك في قصيدة له في وصف أهل (سرنديب) من البحر السّريع التي يقول فيها:

1- إنَّ ' سرنديبَ ' على حُسنِها ** يَسْكُنُهَا قَوْمٌ قِبَاحُ الوُجُوهْ

2- منْ كلَّ فَدْمٍ لائِكٍ مُضْغَةً ** يَمُجُّها كالدَّمِ في الأرضِ فُوهْ

3- تَحْسَبهُ منْ نَضْحِ أشْداقِهِ ** زَكِيَّةً تَجْرِي دَمًا، أَوْ تَمُوهْ

4- لاَ يُشْبِهُ الْوَالِدُ مَوْلُودَهُ ** منهمْ، وَلاَ المَوْلودَ منهمْ أبُوهْ

5- يَغلظُ طَبعٌ منهمُ فَاقِدٌ ** مَزِيَّةَ العِلْمِ، وَوَجْهٌ يَشُوهْ

6- من أينَ يَدري الفَضْلَ مَعْدُومُهُ ** لا يَعْرِفُ المَعْروفَ إلّا ذَوُوهْ

7- لاَ تَلبَثُ الحِكْمَةُ مَا بَيْنَهُمْ ** وَلاَ يريثُ الفضلُ حتّى يَتُوه

8- تَظُنُّ بَعْضَ القَوْمِ عَلاَّمَةً ** وَهوَ إذا يَنْطِقُ هامٌ يَنُوهْ

9- لا تَعْرِفُ المَرءَ بِأخْلاقِهِ ** في غَمْرةِ العَالمِ حتّى يَفُوهْ

نلاحظ هنا ميل الشّاعر إلى الإكثار من الأفعال المضارعة المختومة بالهاء؛ إذ تكرّر في الأبيات السّابقة الفعل المضارع المختوم بـ(الهاء) خمس مرّات وهي: (تَمُوه، يَشُوه، يَتُوه، يَنُوه، يَفُوه)، وأنّ كلّها من الثّلاثيّ الأجوف، وكرّر الفعل المضارع المنتهي بغير (الهاء) تسع مرّات وذلك في الأفعال: (تجري، يغلظُ، يَدري، يَعرِف، تلبَثُ، يَريثُ، تظنّ...)، ولو أضفنا الفعلين اللّذين انتهيا بـ(الهاء بعدها الألف) وهما الفعلان (يَسْكُنُهَا، يمجّها) لأصبحت النّسبة متساوية بينهما أي تسع مرّات في كل نوع.

فالشّاعر يميل إلى استعمال الأفعال المضارعة فقط في هذه الأبيات دون أيّ ذكر للفعل الماضي أو الأمر، ودلالة هذا الاستعمال تتمثّل في إضفاء الحركة والحيويّة، والتّجديد والاستمراريّة في أحداث القصيدة.

ومثلها في قصيدة له يرثي فيها صديقه أحمد فارس الشّدياق[210]، ويعزّي ابنه، والقصيدة من البحر الطّويل، بعنوان: (مَتَى يَشْتَفِي هَذَا الفُؤَادُ المُفَجَّعُ)، وقد اخترنا منها هذه الأبيات:

1- مَتَى يَشْتَفِي هَذَا الفُؤَادُ المُفَجَّعُ ** وفي كلِّ يومٍ راحلٌ ليسَ يَرجِعُ ؟

2- نَميلُ مِنَ الدُّنْيَا إِلَى ظِلِّ مُزْنَةٍ ** لَهَا بَارِقٌ فِيهِ المَنِيَّةُ تَلمَعُ

3- وكيفَ يَطيبُ العيشُ والمرءُ قائمٌ ** على حذَرٍ مِنْ هَولِ ما يتَوقَّعُ ؟

4- ومِنْ عَجَبٍ أنَّا نُساءُ ونَرتضِي ** ونُدرِكُ أسبابَ الفَناءِ ونَطمَعُ

5- وَلَوْ عَلِمَ الإِنْسَانُ عُقْبانَ أَمْرِهِ ** لَهانَ عليهِ ما يَسُرُّ ويَفجَعُ

6- تَسِيرُ بِنَا الأَيَّامُ، وَالمَوْتُ مَوْعِدٌ ** وَتَدْفَعُنَا الأَرْحَامُ، والأَرْضُ تَبْلَعُ

7- أبَعدَ سميرِ الفضلِ أحمدَ فارسٍ ** تَقِرُّ جُنُوبٌ، أَوْ يُلائِمُ مَضْجعُ ؟

8- فَإِنْ يَكُنِ الشِّدْيَاقُ خَلَّى مَكَانَهُ ** فَإِنَّ ابْنَهُ عَنْ حَوْزَةِ المَجْدِ يَدْفَعُ

وتشير هذه الأبيات إلى حفاوتها بالفعل المضارع، وغلبته على لغة الشّاعر أكثر من الماضي، مع عدم وجود أيّ فعل من أفعال الأمر، وهذا الحضور الطّاغي للفعل المضارع، يوحي بحيويّة الأحداث واستمرارها عبر الأزمنة، وعدم اقتصارها على زمن معيّن لأنّها حِكَم وعِبَر لكلّ الأزمنة وغلبة المضارع تعني أنّ هذه الحركة يدور معظمها حول الحاضر، فحياة الشّاعر حافلة بالنّشاط والفاعليّة، وقد بلغ عدد الأفعال المضارعة (19) فعلًا في هذه الأبيات، وكانت مختلفة في صيغها، والأكثر منها جاءت على وزن الثّلاثيّ السّالم مثل: (يرجع، تلمع، نطمع، يفجع، تدفع، تبلع، يدفع)، وجاء بعضٌ منها على الثّلاثيّ الأجوف مثل: (نميل، يطيب، تسير، يكن) – المسبوق بالجزم –كذلك ورد على وزن الثّلاثيّ المضعّف فعلان هما: (يسرّ، تقرّ)، وهناك أفعال أكثر من وزن الثّلاثيّ، كوزن كالرّباعيّ في: (نُساء، نُدرك، يُلائم) والخماسيّ: (يشتفي، يتوقّع، نرتضي).

---

210 – عالم لغويّ وأديب وشاعر نصرانيّ، ولد في لبنان عام 1804م، وتأدّب في مصر، وتنقّل بين مالطا وأوربّا، ثمّ سافر إلى تونس، وأسلم هناك، ثمّ دعي إلى القسطنطينيّة؛ فأقام بها حتى مات عام 1887م، وأصدر بها جريدة (الجوائب)، وله مؤلّفات كثيرة منها: (كنز الرغائب في منتخبات الجوائب)، و(الجاسوس على القاموس)، و(الساق على الساق فيما هو الفارياق)، و(الواسطة في أحوال مالطة)، شرح ديوان البارودي للجارم ومعروف، ص328.

"وقد تتحوّل دلالة الفعل المضارع إلى الماضي في سياقات معيّنة وذلك بقرائن لفظيّة أو معنويّة خاصّة بالزّمن الماضي وذلك مثل (لم، لمّا) "[211].

فنجده يستخدم الفعل المضارع بهذه الطّريقة ليرسم مقطوعة فنّيّة غنيّة بالحِكم، كما نلاحظ أيضًا استخدامه للصّيغة الصّرفيّة ذاتها مكرّرة كما في صيغة (يفعل) للمضارع، وقد تكرّرت في أغلبها كما ذكرنا مثل: (يَرجِعُ، تَلْمَعُ، نَطمَعُ، يَفْجَعُ، تَدفَعُ، تَبلَعُ، يَدفَعُ)، والقصيدة من البحر الطّويل كما أشرنا إليه، ومن المعروف أنّ البحر الطّويل يتّسم بنَفَسه وامتداده وصلاحيّته للنّفَس الطّويل، وكذلك امتداده الصّوتيّ الطّويل الذي يتيح للشّاعر امتدادًا في الحديث عن تجربته.

وإذا أجرينا عملية تقطيع عروضيّ للبيت الأوّل، فسوف نجده على الشّكل الآتي:

مَتَى يَشْتَفِي هَذَا الْفُؤَادُ الْمُفَجَّعُ ** وفي كلِّ يومٍ راحلٌ ليسَ يَرجِعُ؟

مَتَايَشْ تَفِيْهَاذَلْ فُؤَادُلْ مُفَجْجَعُ ** وَفِيْكُلْ لِيَوْمِنْرَا حِلُنْلَيْ سَيَرجِعُ

0//0/ 0/0//0/0/0// 0/0// 0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0// 0//0//

فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ[212]،

وبهذا يكون التّكرار قد أدّى دوره ووظيفته في توضيح المعنى وتأكيده، وفي كشف تجربة الشّاعر العاطفيّة، أو حالته النّفسيّة في فرحه وترحه، إلى جانب ما أدّاه التّكرار عند الشّاعر من وظيفة إيقاعيّة موسيقيّة. وكان البارودي في حرب إلى جانب تركيا ضدّ روسيا سنة (1877م)[213] فأرسل بقصيدة إلى صديقه العلّامة الشّيخ حسين المرصفيّ[214] بعنوان: (يا ناعِسَ الطّرْفِ إلى كَمْ تَنَامُ ؟)، القصيدة من البحر السّريع، وقد اخترنا منها هذين البيتين:

211- فاضل السامرائي، معاني الأبنية في العربية، جامعة الكويت .كلية الآداب، ط1 / 1981م ص34/33، التثقيف في اللغة، ص92، النحو الوافي 1 / 57. 63.

212 – في البيت (قَبْضٌ)، والْقَبْض هو: (حذف الخامس الساكن) فتصبح به: (مَفَاْعِيْلُنْ): (مَفَاْعِلُنْ)

213- علي الجارم ومحمّد شفيق معروف، شرح ديوان البارودي، (الحرب التي أعلنتها روسيا ضدّ تركيا في نيسان من عام 1877م، وانتهت بهزيمة تركيا، وعقد معاهدة (سان ستيفانو) في آذار من عام 1878م، وقد استنجدت تركيا مصر، فأنجدها الخديوي إسماعيل بحملة عسكريّة، وكان البارودي من كبار ضبّاطها) ، ص543.

214- عالم لغوي، تعلّم في الأزهر ونبغ في علوم اللغة العربية وآدابها، واشتغل بتدريسها في الأزهر ودار العلوم، من مؤلفاته: (الوسيلة الأدبية للعلوم العربية) توفي سنة 1889م، المصدر السّابق، ص543.

1- لاَ كُـتُـبُـهُ تَـتْـرَى وَ لاَ رُسُـلُـهُ ** تَـأتي وَلاَ الطَّيْفُ يُـوافِي لِـمَـامْ

2- يُقْتَبَلُ الصُّبْحُ وَيَمْضِي الدُّجَى ** وَيَـنْـقَـضِي النُّـورُ وَيَـأْتِي الظَّلاَمْ

ففي هذين البيتين نلاحظ أنّ الشّاعر قد قام بتكرار الفعل المضارع ستّ مرّات، منها خمسة أفعال معتلّة الآخر وهي الأفعال: (تأتي، يوافي، يمضي، ينقضي، يأتي)، وفعل واحد فقط صحيح وهو: (يُقتَبَلُ)، واستخدام الشّاعر للأفعال المضارعة المعتلّة دليل وسيلة وأداة يبحث من خلالها عن علّة، عن رجل غاب عنه بعلمه وأفكاره وإنتاجه العلميّ، فلا كتبه تتوالى و تأتي إليه، ولا خبر منه يفرح به (لا رُسُلُهُ تأتي)، ولا يحصل على رؤيته حتّى في المنام ولو بنظرة خاطفة سريعة (لاَ الطّيفُ يوافي لمام) ولكنه يمنّي نفسه بحلمه عسى ولعلّ أن يتحقّق؛ فيأتي إليه (يُقْتَبَلُ الصُّبْحُ)؛ فالصّبح دلالة على الفرج والبُشرى والخير والبركة، وفيه اليقظة والتّنفّس والبدء بيوم جديد مشرق، ويعقبه بـ(وَيَمْضِي الدُّجى)، وفيه دلالة إلى انقضاء الظّلام والجهل، وكذلك الأيّام تنقضي وتتوالى يومًا بعد آخر فيأتي نور بعد ظلام، بعده نور جديد، فالملاحظ أنّ الشّاعر يميل إلى استعمال الأفعال المضارعة، وفي هذا الاستعمال دلالة تتمثّل في إضفاء الحركة والحيويّة، والتّجديد والاستمراريّة في أحداث القصيدة؛ " لأنّ في تكرار الفعل هنا تعبير عن تحوّلات زمنيّة، أسهمت في إخصاب تجربة الشّاعر، وإكسابها طابعًا جديدًا، فنجده يضفي على القصيدة طابعًا إنسانيًّا يقترب من ذاته المتأجّجة "[215].

4 –3 – تكرار فعل الأمر

فكما كانت لفعلي الماضي والمضارع وظائف معنويّة؛ فكذلك لفعل الأمر، والأصل فيه هو الدّلالة على الطّلب الجازم على وجه الاستعلاء، أي من الأعلى إلى الأدنى، وقد تخرج صيغ الأمر عن المعنى الأصليّ إلى معان أخرى بلاغيّة تفهم من سياق الكلام، مثل الدّعاء، أو الالتماس أو الإرشاد.

215 – عماد الضّمور، آفاق نقدية: دراسة لحركية الخطاب الشعري في الأردن، دار يافا للنشر والتوزيع، عمان 2008م، ص119.

ففي قصيدة له يهنّئ فيها الخديوي (محمّد توفيق باشا) بجلوسه على عرش مصر سنة 1879م ويذكّره بما وعد به من إنشاء مجلس نيابيّ، والقصيدة من البحر الكامل بعنوان: (أبشِروا بمحمَّدٍ) (وقد تحدّثنا عنها في فصل تكرار الحروف)، وهنا اخترنا بيتين من آخر القصيدة للحديث عن تكرار فعل الأمر، التي يقول فيهما:

1- بَـلَـغَـتْ بِـكَ الآمَـالُ أَبْـعَـدَ غَـايَـةٍ ** قَصَرَتْ عَلى الإِغْضَاءِ طَرْفَ الحُسَّدِ

2- فاسْعَدْ ودُمْ واغْنَمْ وجُدْ وانْعَمْ وسُدْ ** وابْـدَأْ وَعُـدْ وَتَـهَـنَّ واسْـلَـمْ وازْدَدِ

ففي البيت الأوّل من الأبيات التي بين أيدينا يخاطب الشّاعر الملك الجديد، والذي بلغت به الآمال والأمنيات إلى أبعد غاية، فيردف بذلك الخطاب بعد تحقيق الأماني بخطاب آخر هو نتيجة وثواب أعماله وعدله وحكمته فيقول في البيت الثّاني: (فاسْعَدْ ودُمْ واغْنَمْ وجُدْ وانْعَمْ وسُدْ) فقد كرّر فعل الأمر في الشّطر الأوّل ستّ مرّات! ففي الأرقام الفرديّة من تلك الأفعال أي: الأوّل والثّالث والخامس منها، جاءت ثلاثيّة من: (سَعِدَ، غَنِم، نَعِمَ)؛ فسَعِدَ يَسْعَدُ سَعَادةً، فهو: سعيدٌ، والجمع: سُعَداءُ، وغَنِمَ يَغْنَمُ غَنيمةً فهو: غانم، ونَعِمَ يَنْعَمُ، وينعُم وينْعِمُ فهو: ناعم نَعَمًا ونعْمةً ونعيمًا؛ فإذا بحثنا في جذور الأفعال هذه، لوجدنا أنّها تصبّ في جذر متشابه بل ومشترك من حيث دلالة معنى كلّ فعل، وهو السّعادة، والنّعيم، والاغتنام، وإذا عدنا إلى الأفعال في الأرقام الزّوجيّة أي الثّاني والرّابع والسّادس: (دُمْ، جُدْ، سُدْ)، لوجدنا أنّها أفعالٌ ثلاثيّة جوفاء وهي: (دامَ، يدومُ دُمْ، جادَ، يجودُ جُدْ، سادَ، يسودُ سُدْ)، وكلّها جاءت مضمومة الأوّل في صيغة الأمر كما رأينا، وعلى الرّغم من أنّ الشّطر الثّاني أقلّ دقّة وجمالًا من الأوّل، وذلك لوجود اختلاف في أوزان الأفعال، إلّا أنّه يُكمل ما جاء في الأوّل؛ فيبدأ بحياة كريمة منعّمة فيها حكم العدالة، و(عُدْ) إليها و(تَهنَّ) برغد العيش، ونعيمه ومعك شعبك وملّتك، و(اسلَمْ)، وليَسْلَم معك أهلك وقومك، و(ازددِ)، واطلب المزيد، واعملْ لأجله؛ فمن خلال تكراره لأفعال الشّطر الأوّل من البيت الشّعريّ، نجد أنّ الباروديّ قد أتقن وأجاد صنعًا ونجح في اختيار أفعال جاءت في مكانها بدقّة متناهية، وبذلك يكون قد حقّق نتاجًا إيقاعيًّا موسيقيًّا ودلاليًّا واضحًا؛ فإنّه يخلق أيضًا معجمًا للقصيدة، أي أنّه يولّد كلمات تؤكّد مناخ الاستمتاع واللّذّة والعيش في النّعيم في القصيدة، (فاسْعَدْ

ودُمْ واغْنَمْ وجُدْ وانْعَمْ وسُدْ)، وقد أضفت الأفعال بهذا الأسلوب إلى القصيدة نغمًا موسيقيًّا قمّة في الجمال واللّطافة، ودقّة في التّنظيم الغنائيّ يستمتع بها المتلقّي.

وفي قصيدة أخرى له في الغزل من البحر البسيط بعنوان: (أربَّةُ العودِ، أم قمريَّةُ السَّحرِ ؟) وقد اخترنا منها الأبيات الخمسة الأخيرة والتي جاء فيها:

1- فَخُذ لِنَفْسِكَ من دُنياكَ ما سمحَتْ ** بِهِ إِلَيْكَ، وَكُنْ مِنْهَا عَلَى حَذَرِ

2- وَسَالِمِ الدّهرَ تَسْلَمْ من غَوائلِهِ ** فَصاحِبُ الشَّرِّ لاَ يَنْجُو مِنَ الكَدر

3- لاَ يَبْلُغُ المَرْءُ مَا يَهْواهُ مِنْ أَرَبٍ ** إلّا بِتَركِ الذي يخشاهُ مِن ضَرَرِ

4- فانعَمْ وطِب والهُ واطرَبْ واسْعَ واعْلُ وسُدْ ** وَاشْرَبْ وغَنِّ وتِهْ وَالعبْ وهِمْ وطِرِ

5- لاَ يَقْنَطُ المَرْءُ مِنْ غُفْرَانِ خَالِقِهِ ** ما لم يَكُن كافِرًا بالبعثِ والقَدَرِ

فمن خلال قراءتنا لتلك الأبيات، نجد أنّ الشّاعر قد كثّف من استعماله لفعل الأمر، وفي البيت الرّابع وحده تكرّر الفعل ثلاث عشرة مرّة، وليس في البيت سواه، مع اثنَي عشر حرفًا من حروف العطف جعلها روابط بين تلك الأفعال، وليس في الشّطر الأوّل غير الثّلاثيّ، بينها فعلان صحيحان هما: (نَعِمَ، طرِبَ)، ومثلهما من الأجوف وهما: (طابَ، سادَ)، وثلاثة أفعال معتلّة الآخر هي (لَهَا يلْهُو، سَعَى يَسْعى، عَلا يَعْلُو)، وفي الشّطر الثّاني تكرّر الفعل ستّ مرّات، منها فعلان صحيحان ومن نفس الوزن هما: (شَرِبَ يَشْرَب، لَعِبَ يَلْعَب)، وفعل واحد رباعيّ مضعّف هو: (غَنّى يُغَنّي)، وثلاثة أفعال من الأجوف هي: (تاه يَتِيه، هام يَهيم، طار يَطير). وبالعودة إلى جذور تلك الأفعال نجد أنّها تنبع من أصول متقاربة، وتصبّ في خانة ترف الحياة والتّمتّع بملذّاتها (فَخُذ لِنَفْسِكَ من دُنياكَ ما سمحَتْ)، فجاء بالأفعال (شرب، طاب، لعب لَهَا، طرِب، غنّى)، وكلّها كما قلنا للتّمتّع بالنّعيم في الحياة الدّنيا، من شُرب وطرب ولهو ولعب وغناء وعشق وطيران بالأحلام نحو الأعلى، ترافقها أفعال أخرى تجعل الإنسان سيّد تلك الأفعال السّابقة مثل: (سعى، علا، ساد)، وقد شكّل هذا التّكرار في استخدام الأفعال في صيغة الأمر هنا نموذجًا من التّناغم الموسيقيّ الرّائع؛ فقد أكسبه جرسًا موسيقيًّا منظّمًا، إضافة إلى الوظيفة الدّلاليّة المتمثّلة في التّأكيد اللّفظيّ، يلقيه الشّاعر على مسامع المتلقّي للاستمتاع بألحان القصيدة التي تتناسب وتفعيلات البحر البسيط كما تبيّن في تقطيع البيت

الأخير مثلًا:

لاَ يَـقْـنَـطُ الْـمَـرْءُ مِـنْ غُـفْـرَانِ خَـالِـقِـهِ ** مـا لـم يَـكُـن كـافِـرًا بـالـبـعـثِ والـقَـدَرِ

لاَ يَـقْـنَـطُلْ مَـرْءُ مِـنْ غُـفْـرَانِـخَـا لِـقِـهِ ** مَـالَـمْـيَـكُـنْ كـافِـرًا بِـلْـبَـعْـثِـوَلْ قَـدَرِ

/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ /// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/

مُسْتَفْعِلُنْ فَـاعِـلُنْ مُسْتَـفْـعِـلُنْ فَعِلُ مُسْتَفْعِلُنْ فَـاعِـلُنْ مُسْتَفْـعِـلُنْ فَعِلُ

وفي قصيدة له في وصف اللّسان من البحر السّريع بعنوان: (مَنْ قَلَّدَ الزَّهْرَ جُمَانَ النَّدَى؟) يسرد فيها عظمة الخالق في خلقه، وقد اخترنا منها هذه الأبيات التي يقول فيها:

1- مَـنْ قَـلَّـدَ الـزَّهْـرَ جُـمَـانَ الـنَّـدَى ** وأَلْـهَـمَ الـقُـمْـرِيَّ حـتَّـى شَـدا ؟

2- سُـبْـحَـانَ مَـنْ أَبْـدَعَ فـي مُـلْـكِـهِ ** حَـتَّـى بَـدَا مِـنْ صُـنْـعِـهِ مَـا بَـدَا

3- فَاسْجُدْ لَهُ، وَاقْصِدْ حِمَاهُ تَجِـدْ ** ربًّـا كـريـمًـا، ومَـلـيـكًـا هَـدى

4- فَـقُـمْ بِـنَـا يَـا صَاحِ نَـرْعَ الـنَّـدَى ** ونـسْـأَلِ الـلّـهَ عَـمـيـمَ الـنَّـدى

5- فانهَضْ وسِرْ وانظُرْ ومِلْ وابْتهِجْ ** وَامْرَحْ وَطِبْ واشْرَبْ لِتُرْوِي الصَّدَى

6- ولا تَسَلْ عَـن خبَـرٍ لَـمْ يَـحِـن ** مِـيـقـاتُـهُ، وانْـظُـرْ إلـى الـمُـبـتـدا

7- وَلاَ تَـلُـمْ خِـلًّا عَـلَـى هَـفْـوَةٍ ** فَـقَـلَّـمَـا تَـلْـقَـى فـتًـى أَمـجـدا

8- فَـدَعْ بَـنِـي الـدُّنْـيَـا لأَهْـوَائِـهِـمْ ** وَلاَ تُـطِـعْ مَـنْ لاَمَ، أَوْ فَـنَّـدَا

9- فَـاسْـتَـعْـمِـل الـرِّفـقَ تَـعـش راشـدًا ** واعْـطِـفْ عَـلَـى الأَدْنَـى تَـكُـنْ سَـيِّـدَا

10-وَاسْـعَ لِـمَـا أنـتَ لَـهُ، فـالـفـتـى ** إِنْ هَـجَـرَ الـرَّاحَـةَ حَـازَ الْـمَـدَى

يبدأ الشّاعر قصيدته هذه بالسّؤال عن الذي جعل وألهم الحمام أن يغنّي تلك الألحان العذبة، ثمّ يأتي على ذكر اسمه الكريم، ويطلب من صاحبه السّجود له، ثمّ الالتجاء إليه وقصده عند الحاجات، إنّه ربّ كريم لا يردّ سائلًا ولا محتاجًا ولا قاصدًا، ثمّ يطلب منه مرّة أخرى أن ينهض ليرى بعينيه (فانْهَضْ)، و(سِرْ) في الكون ما شئتَ وانظر من حولك، فترى عجائب قدرته في ما خلق، وخفايا لطفه في مَن نطق؛ فسبحان مَن خلق الإنسان من علق، ثمّ من مضغة إلى أن نطق.

فقد كرّر الشّاعر فعل الأمر في هذه الأبيات ستّ عشرة مرّة، وفي البيت الخامس وحده كرّر الفعل ثماني مرّات! كان منها أربعة أفعال من الثّلاثيّ الصّحيح هي: (نَهَضَ، نَظَرَ، مَرِحَ، شَرِبَ)، وثلاثة أفعال من الثّلاثيّ الأجوف هي: (سَارَ، مَالَ، طَابَ)، وفعل خماسيّ صحيح هو: (ابْتَهَجَ)، وقد كرّر الفعل (انظرْ) مرّتين في دليل على تأكيد ما يريده، ألا وهو التّأمل والتّفكّر في عجائب خلق الله وعظمته وقدرته فيما خلق، "ويحقّق مثل هذا الشّكل من أشكال التّكرار تأكيدًا للّفظ المكرّر، وتعميقًا لدلالته، وتوسيعًا لمداه، فحاصل الجمع بين اللّفظين المكرّرين يعطي دلالات جديدة مغايرة لدلالة اللّفظ المفرد، ولأنّ التّكرار مرّتين يفيد شدّة الاهتمام والعناية بالمنهيّ عنه، أو المأمور به، وفي معنى التّكرار لما سبق أيضًا تحذير من عاقبة الأمر ومبالغة بالتّأكيد "[216].

وقد وردت ثلاثة أفعال مضارعة مسبوقة بنهي وهي: (لا تَسَلْ، لا تَلُمْ، لا تُطِعْ)، وقد جاءت هنا بمعنى الأمر، وهنا يريد من تكرارها تقديم الإرشاد والنّصح والابتعاد عمّا لا علم له؛ فالله هو العالم بأمور الكون كلّه، (ولا تطعْ مَن لام الآخرين أو كذب)، ثمّ يعود إلى النّصح من جديد – وهو غرض من أغراض التّكرار– فيدعو إلى استعمال الرّفق والعطف لمَن هو أقلّ منه قوّة ومن ثمّ السّعي نحو المراد والهدف.

ومن هنا نجد أنّ الباروديّ قد استثمر أشكال التّكرار في بناء خطابه الشّعريّ، وجعل منها وسيلة هامّة في إثراء النّاتج الدّلاليّ والإيقاعيّ في النّصّ الشّعريّ، فيُنتج هذا التّكرار للفعل المضارع أصواتًا متناغمة، وإيقاعًا شعريًّا موسيقيًّا يثير نفس الإنسان، ويبعث فيها مشاعر الهيبة من الله والخوف منه وعظمته وقدرته،" والإيقاع الموسيقيّ بهذا المعنى، يضفي إلى عناصر التّشكيل قوّة جماليّة، ويهندس التّشكيلات الإيقاعيّة فيندفع المتلقّي مع الشّاعر محاولًا كشف أسرارها الدّفينة في أعماق معاني القصيدة الشّعريّة "[217].

---

216 – آمال يوسف، التماثل التكراري في النص الشعري عند مطلق الثبيتي، دراسة، بحث نشر بتاريخ: 10/6/ 2012م.

217 – خضر محمّد أبو جحجوح، أهمية موسيقى الشعر، دراسة نشرت بتاريخ 2007/6/1م.

5- تكرار الجملة

لاشكّ أنّ لتكرار الجملة أهمّية كبرى في القصائد الشّعريّة، وقد ورد تكرار الجملة في ديوان الشّاعر البارودي بشكل كبير، فعليّة كانت أو اسميّة، وهي التي تعطي المتكلّم الإشارة للفهم العامّ لمضمون القصيدة، إضافة إلى دورها في تحقيق التّوازن بين العبارة ومعناها.

5-1- تكرار الجملة الفعليّة

الجملة الفعليّة هي التي تتكوّن من الفعل في صدرها ثمّ الفاعل ومتمّمات أخرى، فالجملة "الفعليّة هِيَ التي صدرها فعل (كقام زيد) وَ(ضُرب اللّصّ) وَ(كَانَ زيد قَائِمًا)، و(ظننته قَائِمًا) وَ(يقوم زيد) و(قُمْ) "[218].

وللجملة الفعليّة أشكال متعدّدة " قد يتّخذ تكرار الجملة شكلًا دائريًّا في (الاستهلال/ والختام) محقّقًا تلاحم القصيدة، وهو يعيد البداية في النّهاية مع الحفاظ على النّسق المكرّر، دون تغيير أحيانًا؛ وذلك للحفاظ على الإيقاع، وتوازنه، ومردوده النّغميّ المنسجم" [219]، ويظهر ذلك جليًّا في الأبيات الآتية من مقطوعة قصيرة له من بحر: (مجزوء الكامل) يفرح بعودة الخديوي إلى مصر، بعنوان: (رَجَعَ الخِدِيوي لِمِصْرِهِ) يقول فيها:

1- رَجَعَ الخِدِيوي لِمِصْرِهِ ** وأتَتْ طلائعُ نَصْرِهِ

2- وَتَهَلَّلَتْ بقُدُومِهِ ** فَرَحًا أسِرَّةُ عَصْرِهِ

3- فَلتَبتهِجْ أوطانُهُ ** بِحلولهِ في قَصْرِهِ

4- ولِيَشتَهرْ تاريخهُ ** رَجَعَ الخِديوي لِمِصْرِهِ

فهنا يحقّق تكرار الجملة الفعليّة: (رَجَعَ الخِدِيوي لِمِصرِهِ) توكيدًا للفعل (رجع) في صدر البيت الأوّل، وكذلك حقّق تكرارًا دائريًّا منتظمًا في الاستهلال والختام، محقّقًا، تناغمًا وانسجامًا تامًّا

218 - ابن هشام (ت: 761هـ)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: مازن المبارك و محمّد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، ط6، 1985م، ج1، ص492.

219 - عصام شرتح، فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين.

أسهم في ربط عناصر القصيدة، "وتحقيق دورتها النّغميّة المنتظمة (المتكاملة)، دون أيّ تحوّل في شكل المتكرّر، وهذا ما جعل المتكرّر رغم أهميّته في تنغيم القصيدة، وتشكيلها لحمتها الفنّيّة يجري ترتيبًا لا يكاد القارئ يلمس أيّ خرق فنّيّ مثير، يكسر رتابته، وحركته المتوقّعة وهذا ما أضعف من فاعليّته ضمن القصيدة، كونه جاء ترتيبًا لغاية تنغيميّة ولفظيّة ليس إلّا "[220].

5- 2- تكرار الجملة الاسميّة

وتكرار الجملة الاسميّة يكون للتّأكيد "فالأكثر أن تقرن بحرف العطف (ثمّ)، ومن ذلك قوله تعالى في سورة التّكاثر: (كلّا سوف تعلمون * ثمّ كلّا سوف تعلمون)؛ حيث تكرّرت الجملة الاسميّة للتّوكيد، وفصل بينهما بحرف العطف (ثمّ) "[221].

ومن ذلك في قصيدة له يهجو فيها (نوبار)[222] بعنوان: (وِصَالُكَ لِي هَجْرٌ) من البحر الطّويل:

1- وِصَالُكَ لِي هَجْرٌ وَهَجْرُكَ لِي وَصْلُ ** فزدني صدودًا ما استطعتَ وَلاَ تألُ

2- فَوَجْهُكَ مَنْحُوسٌ، وَكَعْبُكَ سَافِلٌ ** وَقَلْبُكَ مَدْغُولٌ، وَعَقْلُكَ مُخْتَلُّ

3- فَمَا نَكْبَةٌ إِلَّا وَأَنْتَ رَسُولُهَا ** وَلاَ خيبةٌ إِلَّا وَأنتَ لها أصلُ

4- ذمامكَ مخفورٌ، وَعهدكَ ضائعٌ ** وَرَأيُكَ مَأْفُونٌ، وَعَقْلُكَ مُخْتَلُّ

فقد قام الشّاعر بتكرار الجملة الاسميّة في البيت الثّاني أربع مرّات، ومثلها في البيت الرّابع؛ ففي البيت الثّاني – والذي به نستشهد- بدأ بالاسم وهو المبتدأ في (فوجهُك)، حيث يخاطب الشّاعر المهجوَّ بوصف وجهه بالشّؤم وبـ(المنحوس)، وهو خبر المبتدأ (وجهُك)، ثمّ يعقبه بشأنه وقيمة شخصيّته المهينة في المجتمع؛ باستخدام أداة العطف – ليربط بين الجملتين، وليكون فيه تكرار للجملة الاسميّة-، فهو نذل خسيس (سافلٌ)، ثمّ يدخل إلى أعماق المهجوّ؛ فيكشف قلبه

220 – عصام شرتح، فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين .

221 – إبراهيم خليل، في اللّسانيّات ونحو النّصّ، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، عام 2007م، ص100.

222- هو رجل أرمني الأصل له صلة قرابة بـ(بوغوص) و(إرتين) وزيري مُحَمَّد علي، عمل في الترجمة، وقرأ لمحمد علي تاريخ الثورة الفرنسية، وكان كاتب أسرار إبراهيم، ثم عباس الأول، ثم مديرًا لسكك الحديد المصرية في عهد سعيد، ثم وزيرًا مقربًا إلى الخديوي إسماعيل سنة 1867م، ثم رئيسًا للوزراء 1878م، وبكفاءته وتجاربه مارس السياسة الدولية بنجاح، وكانت له فيها شهرة ومكانة، شرح ديوان البارودي لعلي الجارم وشفيق معروف، ص 503.

ويصفه بالفساد (قَلْبُكَ مَدْغُولٌ)، ولا شكّ أنّ فساد القلب يعني فساد الأعمال والأفعال وكلّ ما يصدر من الإنسان، ثمّ يصعد إلى الأعلى، نحو رأس المهجوّ، مستخدمًا أيضًا واو العطف كأداة للرّبط بين الجملتين: (عقلُك مختلٌّ)، وهو مصدر ومركز إصدار القرارات، فيصف عقله بالوهن والضّعف والخرف.

وقد استخدم البارودي في تكراره هنا الأسماء والصّفات المناسبة، فجاء بالمبتدأ أربع مرّات مؤلّفة من ثلاثة أحرف، (وَجْهُ، كَعْبُ، قَلْبُ، وَعَقْلُ)، وعلى وزن موحّد (فَعْلُ)، وجاء الخبر مرّتين على وزن واحد في (مَنْحُوسٌ، مَدْغُولٌ) على وزن (مَفْعُول)، ومرّة واحدة على وزن فاعل في (سَافِلٌ)، ومثلها على وزن (مُفْعَلٌّ) في (مُخْتَلٌّ)، وفي البيت الثّالث يجعله سببًا لكلّ مصيبة تحلّ بالبلد ويجعله رسول تلك المصيبة (فَمَا نَكْبَةٌ إِلَّا وَأَنْتَ رَسُولُهَا)، وكذلك فهو خيبة أمل لكلّ حلم يحلم به الإنسان في هذا البلد (وَلاَ خيبةٌ إِلَّا وَأنتَ لها أصلُ)؛ فهناك تكرار لعبارة (إلّا وأنت) في كلّ شطر من البيت جاءت بعد (نفي+ نكبة، خيبة)، ثمّ يعود في البيت الأخير إلى ذكر ما بقي من الصّفات المذمومة لتلك الشّخصيّة؛ فيؤكّد بأنّ عهده غير مضمون ولا أمان له ولا ميثاق (ذِمامُك مخفورٌ)، وكذلك فرأيه فاسد منقوص ضعيف غير صائب، ثمّ يركّز على عقله –كما قلنا أنّه مركز إصدار القرارات– فيعود إليه من جديد، ويصفه بالخلل والخرف والوهن.

وقد عاد الشّاعر إلى تكرار ما سبق في البيت الثّاني؛ فكان (فَوَجْهُكَ مَنْحُوسٌ) وهنا (ذمامكَ مخفورٌ) فجاء الخبر على نفس الوزن، ومن ثمّ كان (وَكَعْبُكَ سَافِلٌ)، وهنا (عهدكَ ضائعٌ) فالمبتدأ والخبر متطابقان في الوزن في البيتين، ومثلهما (وَقَلْبُكَ مَدْغُولٌ)، و(وَرَأْيُكَ مَأْفُونٌ) أمّا في نهاية البيتين فلا تغيير في أي شيء ممّا ذكر لأنّ الجملة الاسميّة نفسها قد تكرّرت، وبنفس الألفاظ والحروف والمعاني والأوزان: (وَعَقْلُكَ مُخْتَلٌّ).

فمن خلال استخدامه لهذه التّراكيب المتشابهة في الوزن وعدد الحروف استطاع الشّاعر أن يأتي بأكبر عدد من الأوصاف المذمومة للمهجوّ جعلت منه إنسانًا مذمومًا خسيسًا حقيرًا فاسدًا في أعين النّاس جميعًا.

وهكذا فقد ساعد ترديد وتكرار أخبار بعينها على تقريب الصّورة الحسّيّة للمهجوّ، حيث كان اختيار الألفاظ مناسبًا لتلك الأوصاف المتوفّرة في تلك الشّخصيّة، إضافة إلى ذلك، الموسيقى والنّغم المتناسبين والمتّفقين معًا في إعطاء تلك الصّفات إيقاعًا جميلًا مليئًا بالسّخط والسّخريّة، والكره والبغض، وكذلك فإنّ حرف (الكاف) هنا كان له أثر في تماسك المعنى وانسجامه في مخاطبته للمهجوّ، فحذفه يفقد المعنى توازنه ويحدث خللًا بين اللّفظ والمعنى، وتلك ميزة الشّعر لدى البارودي في اختيار الألفاظ التي يسعى إليها جاهدًا في توظيفها، كلّ ذلك من أجل التّأثير في النّفس بسحر الجرس والصّوت؛ ولتعزيز معانيه، وبثّ مقاصده، وغاياته، وأهدافه؛ فأصوات الشّاعر جاءت مكمّلة في القصيدة لتعميق المعنى، ولرسم الصّورة الحسّيّة أكثر من أي شيء أخر.

6- تكرار التّراكيب

يشمل تكرار التّراكيب تكرار كلمتين (جزء من الشّطر) فأكثر في الشّطر نفسه، أو بين شطري البيت، وقد يمتدّ مثل هذا التّكرار ليشمل عدّة أبيات متتالية، وتأتي أهمّية مثل هذا النّوع من التّكرار، "من حيث إنّه يغطّي مساحة مكانيّة وزمانيّة أكبر من تلك التي يشملها تكرار الكلمة المفردة، كما أنّ قدرته على ضبط الإيقاع كبيرة، إنّ وظيفة التّكرار المركّب تتجاوز حدود الإخبار المجرّد، وإنّما تشمل دلالة التّوكيد وتقوية شعور السّارد والمسرود له بأهمّية التّركيب المكرّر، وإيحاءاته الدّلاليّة بالإضافة إلى إسهامه في كثافة الموسيقى الشّعريّة وما تضفيه على الصّورة من معان "[223].

وتحت هذا العنوان (تكرار التّراكيب) تتمّ الإشارة إلى تكرار العبارة أو الجملة وحالة استقباله، وتكرار الصّيغة النّحويّة، لِمَا لهما من أهمّية داخل القصيدة، ولأنّهما يحضران بكثافة في شعر البارودي .

فمن ذلك في قصيدة له في الغزل من البحر الكامل بعنوان: (بَكرَ النَّدى)، وقد اخترنا منها هذه

223 – نور الدين السّد، المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والأدب، ع14، جامعة الجزائر، ص 39.

الأبيات، والتي يقول فيها:

1- بَكرَ النَّدى، وترفّعَ السّدَفُ ** وَأَتَتْ وُفُودُ اللَّهْوِ تَحْتَلِفُ

2- زَهْرٌ يَرُفُّ عَلَى كَمَائِمِهِ ** وَنَدًى يَشِفُّ، وَمُزْنَةٌ تَكِفُ

3- فالطَّلُ مُنتشِرٌ، ومُنتظِمٌ ** وَالغُصْنُ مُفْتَرِقٌ، وَمُؤْتَلِفُ

4- ضَافي الغَدِيرَةِ، عَارِمٌ شَرِسٌ ** صَعْبُ المَرِيرَةِ، سَادِرٌ أَنِفُ

وهنا نأتي إلى نوع آخر من أنواع التّكرار، وهو تكرار التّركيب بأشكاله المختلفة، من (فعل + فاعل + مفعول، أو مبتدأ + خبر، أو خبر لمبتدأ محذوف + مضاف ...إلخ.

وقد أشرك الشّاعر في هذه الأبيات عدّة تراكيب وكرّرها، بداية من (الفعل+ والفاعل) في: (بَكَرَ النّدَى، ترَفَّع السّدَف)؛ حيث إنّه وصفٌ جميل لظاهرة طبيعيّة جميلة، ذلك عندما ينتشر النّدى في الجوّ، وترتفع ظلمة اللّيل، ويبدأ الكون بالإشراق، والنّور يملأ الكون ضياءً، ثمّ تحضر وسائل اللّهو واللّعب والخوض في ملذّات الحياة، ويكمل الشّاعر طريقه مرورًا بـ(المبتدأ + خبره جملة فعليّة)، وذلك في: (زَهْرٌ يَرُفُّ، وَنَدًى يَشِفُّ، وَمُزْنَةٌ تَكِفُ) ما أجمله من تعبير ووصف دقيقين لحالة تبعث التّفاؤل والحيويّة في قلب المستمع أو المشاهِد في خياله، ثمّ (ندًى يشفّ) ندًى رقيق لطيف صافٍ، وسحابة بيضاء ممطرة بمطر هادئ وليّن لا يملُّ منه.

ثمّ يكمل الشّاعر طريقه نحو تكرار التّراكيب مرورًا بـ(الفاء + مبتدأ + خبر) فيكمل تلك اللّوحة الجميلة التي رسمتها يد الخالق جلّ وعلا: (فالطَّلُّ مُنتشِرٌ)، لاشكّ أنّ اللّوحة كانت في انتظار هذه القطعة لتكتمل جمالًا وروعة وانتظامًا وبهجة؛ فالطّلُّ عنصر أساسيّ من عناصر جمال الطّبيعة في الرّبيع، ومن دونه لا تبدو أنّ اللّوحة مكتملة الأركان، ثمّ العطف عليه (ومنْتَظِمٌ) ليأتي على كمالها وأناقتها، ومن ثمّ العطف على (الفاء) في عجز البيت (وَالغُصْنُ مُفْتَرِقٌ، ومؤْتَلِف) ليؤكّد للقارئ والمتلقّي أنّ جمال الطّبيعة لا يكون فقط في كثافة أغصان الشّجر أو تفرّقها، إنّما يأتي من كلا الوجهين، وهنا نجد أنّ الشّاعر يربط مظاهر وجمال اللّهو والحبّ والعشق وترف الحياة بجمال الطّبيعة الرّبّانيّة، وصولًا به إلى (خبر مضاف + مضاف إليه) يعقبهما خبران لمبتدأين محذوفين: (عارِمٌ شرِسٌ)، وهنا يأتي إلى الحديث عن نفسه ورفاقه وجماعته وتنعّمهم ورفاهيتهم بطيب العيش وسعته ولينه، فيصف نفسه بأنّ شَعْرَه طويل

مسترسل، وهو رجل شديد البأس قويّ يصعب التّغلّب عليه (عارِمٌ شرِسٌ)، وفي الشّطر الثّاني: (صَعْبُ المرِيرَةِ، سَادِرٌ أَنِفُ) قويّ الشّكيمة مستحكم الأمر لا يلين ولا ينقاد، ولا يهتمّ بشيء ولا يبالي ما صنع، متنزّه عن الأمور التي لا يحبّها.

فلا شكّ أنّ جمالية تكرار هذه التّراكيب تؤدّي دورًا فنّيًّا موسيقيًّا إيقاعيًّا في انسجام وتلاؤم أبيات القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، وتتجلّى لنا براعة الشّاعر وعبقريّته في بيان الحالة الشّعوريّة المسيطرة على ذاته.

ولا شكّ أنّ تكرار التّراكيب "أفاد فاعليّة إيقاعيّة تقوم بدور الرّبط والتّوكيد الإيقاعيّ على مستوى الشّطر أو البيت، أو البيت الشّعريّ والذي يليه، فهو بمثابة موسيقى الغناء التي تصاحب موسيقى الشّعر، فتكسبه إيقاعًا إضافيًّا وطاقة جديدة في الأداء "[224].

ومثلها في قصيدة له يحدّث فيها نفسه ويوصيها بالتّقوى، القصيدة من البحر الطّويل بعنوان: (متى أنتَ عَن أحموقة الغيّ نازِعُ ؟)، وقد اخترنا منها البيتين الآتيين:

1- فَفِيمَ اقْتِناءُ الدِّرعِ والسَّهْمُ نافِذٌ ؟ ** وَفِيمَ ادِّخَارُ المَالِ وَالعُمْرُ ضَائِعُ ؟

2- فلا السّيفُ مَفلولٌ ولا الرَّأيُ عازبٌ ** وَلاَ الزَّنْدُ مَغْلُولٌ وَلاَ السَّاقُ ظَالِعُ

فقد بدأ الشّاعر بالسّؤال في أوّل البيت، أي في صدره عن سبب الحذر والاتّقاء والاحتراس إذا كان السّيف سوف ينفذ إلى الجسم، فكذلك قضاء الله وقدره؛ فلا مفرّ منه؛ وكلّ نفس ذائقة الموت، ثمّ يعود في الشّطر الثّاني ويكرّر السّؤال نفسه، لماذا يدّخر الإنسان المال ؟ فالعمر سوف ينفد يومًا ما، عاجلًا أم آجلًا، فكذلك لا مفرّ من نفاده مهما طال، ومن ثمّ الموت، ولأجل ذلك يدعو النّفس إلى الجهاد، ولا مانع من ذلك؛ فلا السّيف مكسور، بل حادّ ومصقول وقويّ، ولا خطأ ولا خلل ولا علّة في العقل، والرّأي، ولا الأيادي مكبّلة أو مقيّدة ولا الأرجل مكسورة؛ ففيم الخوف من الموت وأسبابه، وفيم توفير المال مادام الموت لاحق؟ فقد قام الشّاعر بتكرار التّركيب الاستفهاميّ (ففيم، وفيم)، في أوّل الصّدر وأوّل العجز من البيت الشّعري، وكذلك كرّر المبتدأ المؤخّر وجاء به في صيغة المصدر (اقتناء، ادّخار) والكلمتان

224 – محمّد الهادى الطرابلسي، خصائص الأسلوب فى الشوقيات، منشورات الجامعة التّونسيّة، 1981م، ص77، 79.

من نفس المعنى وهو (توفير الشّيء)، ثمّ جاء إلى تكرار المضاف إليه (الدّرعِ، المالِ)، وكذلك لهما علاقة ارتباط في المعنى؛ فالدّرع يحمي صاحبه من السّهام، وكذلك المال يحمي صاحبه من الفقر والعوز، ثمّ (السّهْمُ، العُمْرُ) اسمان ثلاثيّان ساكنان في الوسط فيهما حرف مشترك هو (الميم)، ثمّ الخبران في نهاية الصّدر ونهاية العجز (نافذ، ضائع)، اسمان نكرتان يفيدان العموم، على وزن فاعل، أمّا في البيت الثّاني فقد جاء إلى تكرار التّركيب المسبوق بالنّفي (فلا السّيْف، ولا الزّند)، فـ(السّيف، والزّنْد) أيضًا ثلاثيّان ساكنان في الوسط، تجمعهما اللّام الشّمسيّة، وبينها ارتباط وثيق؛ فلا يمكن لفارس أن يحارب من دون زند قويّة، ولا يمكن له دخول معركة من دون سيف، ومن ثمّ يعطف على النّفي من جديد (ولا الرّأي عازب، ولا السّاق ظالع) فكلاهما ثلاثيّان أيضًا، في وسطهما حرف الألف، تجمعهما اللّام الشّمسيّة، بينهما علاقة التّصّرف؛ فإن عزم المجاهد في نفسه على أمر الجهاد، فلا بدّ من ساقين قويّتين، وإن كان يمتلك ساقين من دون رأي فلا فائدة من قوّتهما، وأخيرًا (عازب، ظالع)؛ فكلاهما على وزن (فاعل) في أوّل الكلمة الأولى حرف (عين) وفي آخر الثّانية كذلك حرف (عين).

إنَّ استخدام التّركيب الاستفهاميّ في هذا البيت يدلّ على الصّراعات النّفسيّة، التي يعاني منها الشّاعر، وقد اعتمد الشّاعر على التّكرار في إعادة لفظ (فيم ؟) مرّتين في البيت، وفي المرّتين جاء مقترنًا بالجملة الاستفهاميّة (فَفِيمَ اقْتِناءُ الدِّرعِ ؟ وَفِيمَ ادِّخَارُ المَالِ ؟)، والاستفهام يكشف عن قلّة حيلة الشّاعر، وهو يدعو النّفس إلى التّفكير في نهايتها ونهاية كلّ إنسان، وهكذا جاء التّكرار متوافقًا مع الاستفهام ليسهم في تجسيد تجربة الشّاعر والتّعبير عن معاناته وشكواه من متاعب الحياة ومنغّصاتها، وتعلّق البعض بها، إلى شدّ انتباه المتلقّي، ولعلّ هذا الأسلوب المركّب من الكلمة المكرّرة والاستفهام يسهم في تحقيق هذه الغاية.

وفي قصيدة أخرى له عن الزّهد من البحر الطّويل بعنوان: (لكَ الحَمدُ، إنَّ الخيرَ مِنكَ) اخترنا منها الأبيات الآتية والتي يقول فيها:

1- فقرِّبْ لي الخيرَ الذي أنا راغِبٌ ** وبَاعِدْنِيَ الشَّرَّ الذِي أَنَا حَاذِرُ

2- فليسَ لِمَن تُقصيهِ في النَّاس نافِعٌ ** ولَيْسَ لِمَنْ تُدْنِيهِ في النَّاسِ ضائِرُ

3- وَلاَ لِامْرِئٍ أَلهَمْتَهُ الرُّشْدَ خَاذِلٌ ** وَلاَ لِامْرِئٍ أَورَدْتَهُ الغَيَّ نَاصِرُ

4- فَإِنْ أَدْرَكَتْ نَفْسِي المَرَامَ وَلَمْ أَقُمْ ** مقامَ ضليعٍ بِالذي أنتَ آمرُ

5- فلا لاحَ لِي في ذُروة المجدِ كَوكَبٌ ** وَلاَ طَارَ لِي في قُنَّةِ العِزِّ طائِرُ

وبمراجعة الأبيات وقراءتها نجد أنّ الشّاعر قد استخدم التّكرار في عدّة عبارات أو تراكيب لأهداف معيّنة، فقد قام بتكرار تركيب (اسم موصول + ضمير منفصل للمتكلّم + اسم فاعل) في البيت الأوّل مرّتين، الأولى في نهاية الصّدر (الَّذي أنا راغِبٌ)، والثّانية في نهاية العجز (الَّذِي أَنَا حَاذِرُ)، أمّا البيت الثّاني؛ فهو عبارة عن تكرار عجز البيت لصدره من حيث التّراكيب المكوّنة منها البيت الشّعريّ؛ ففي بداية الشّطر الأوّل قال: (فليسَ لِمَن تُقصيهِ)، ثمّ عاد إلى التّركيب نفسه في بداية الشّطر الثّاني من البيت وقال: (ولَيْسَ لِمَنْ تُدْنِيهِ) بنفس عدد الحروف والأوزان، وفي كلتا الحالتين نفي لشخصين معيّنين من النّاس، وهما (القاصي، الدّاني) وكلاهما من الأسماء المنقوصة، في وسطهما حرف الألف، على وزن (فاعل) بينهما تضادّ في المعنى؛ فالقاصي من (قصى بمعنى: بعُد)، و(الدّاني من: دنا بمعنى: اقترب) أي: (القريب والبعيد)، وهما متقاربان في مخارجهما الصّوتيّة، وفي القسم الثّاني من كلّ شطر، نجد أنّ الشّاعر قد كرّر تركيبًا آخر يبدأ بحرف الجرّ (في) في كلّ شطر، ثمّ باسم مجرور (النّاس) أيضًا في الشّطرين، وجاء في نهاية كلّ شطر باسم فاعل من نفس الوزن (نافِعٌ، ضائرُ) بنفس عدد الحروف، وكذلك فإنّ الحرف الثّاني من كلّ اسم هو حرف الألف، وبينهما تضادّ في المعنى من (النّفع والضّرر)، ومعلوم أنّ الشّاعر يخاطب ربّه قائلًا: إنّ الإنسان الذي تُبعدُه عن رحمتك لا ينفعُه الآخرون شيئًا، ولا يتشفّع له أحد ولا نفسه تتشفّع له، وكذلك الذي تُدنيه منك؛ فليس بإمكان أحد إلحاق الضّرر به من دون إرادتك ومشيئتك.

وفي البيت الثّالث من القصيدة يعود إلى النّفي من جديد وذلك في تركيب (وَلاَ لِامْرِئٍ) في الشّطر الأوّل، وبنفس التّركيب افتتح الشّطر الثّاني من البيت (وَلاَ لِامْرِئٍ)، وجاء بعد هذا التّركيب بفعل رباعيّ في كلّ شطر متّصلًا بهما ضمير (تاء) المخاطب الذي يحلّ محلّ الفاعل، ثمّ ضمير (الهاء) الذي هو مفعول به أوّل، وذلك في الفعلين (أَلهمتَهُ، أَورَدْتَهُ)، وأتبع لكلّ فعل من هذين الفعلين بمفعول به ثانٍ (الرّشْدَ، الغيَّ)، وفي النّهاية جاء باسم الفاعل في الموضعين (خاذِلٌ، ناصِرُ) على وزن (فاعِل)، من (الخُذلان) أي ترك مناصرة الصّديق

أو الصّاحب عند الحاجة، وفي البيت الأخير من هذه الأبيات عاد وكرّر النّفي في أوّل الشّطرين (فلا، ولا) وجاء التّكرار في الجملة الأولى (جملة النّفي) للتّأكيد، ثمّ أتبعهما بفعلين ماضيين أجوفين (لاحَ، طارَ)، ثمّ عاد إلى نفسه ليشارك غيره في تنفيذ إرادة الله ومشيئته فيقول: (لاح لي، طار لي)، ثمّ بحرف الجرّ (في) في الموضعين، ثمّ باسمين مجرورين (ذُرْوَةِ، قُنَّةِ) على وزن واحد (فُعْلَةِ)، وهما اسمان مؤنّثان مشتركان في المعنى؛ فـ(ذُرْوَة أو ذِرْوَة) بمعنى: قِمَّةُ الشّيء وأعلاه، وكذلك (قُنَّة)؛ فهنا تكرار في المعنى دون اللّفظ، ومثلهما المضافان إليهما (المجْد، العِزّ) اسمان ثلاثيّان ساكنان في الوسط لهما نفس المعنى؛ فالـ(مجْد) يعني: العزّ والعلاء والشّرف، وكذلك (العِزّ) يعني المجد والشّرف والعلاء؛ فهنا أيضًا تكرار، ولكن للمعنى دون اللّفظ، وأخيرًا جاء بالفاعل المؤخّر (كوْكَبٌ، طائرُ) فالاسمان يشتركان دلاليًّا ومن حيث المعنى والمراد؛ فالكَوكَب في السّماء، وكذلك الطّائر يكون في السّماء وقت طيرانه.

وبذلك تتحوّل الألفاظ المكرّرة إلى أداة تعبيريّة تقوّي المعاني والصّور الواردة في النّصّ؛ حيث إن تكرار كلمات بعينيها من قبل الشّاعر يُغني دلالة المعاني الواردة في شعره، ويكسبها قوّة أكثر تأثيرًا في المتلقّي، مع ما يضيفه من إيقاع وانسجام صوتيّ في النّصّ.

7- تكرار الأدوات

يعدّ تكرار أدوات اللّغة نوعًا من أنواع التّكرار في الشّعر العربيّ " القائم على الشّكل الخارجيّ للنّصّ الشّعريّ، إذ يقوم الشّاعر بتكرار أداة معيّنة، تخضع لنوع من الهندسة اللّفظيّة الدّقيقة، والهدف من ورائها هو توجيه القصيدة في اتّجاه معيّن أو لتأكيد موقف ما، لأنّ العبارة المكرّرة تؤدّي إلى رفع مستوى الشّعور في القصيدة إلى درجة غير عاديّة، تغني الشّاعر عن الإفصاح المباشر، وتصل القارئ بمدى كثافة الذّروة العاطفيّة عنده فهي تكشف له عن سرّ المعاني الدّفينة التي أرادها الشّاعر "[225].

ومن ذلك في بيتين منفردين له عن الحكمة من البحر الطّويل يقول فيهما:

---

225 – عز الدين علي السّيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، 1968، لبنان، ص 298.

1- ألا، إنَّ أخلاقَ الرّجالِ وَإنْ نمتْ ** فأربعةٌ منها تفوقُ على الكلِّ
2- وَقَارٌ بِلاَ كِبْرٍ، وَصَفْحٌ بِلَا أَذىً ** وَجُودٌ بِلَا مَنٍّ، وَحِلْمٌ بِلَا ذُلِّ

ففي هذين البيتين يكرّر الشّاعر الأداة: (بلا) في البيت الثّاني وحده أربع مرّات! إضافة إلى تكرار ألفاظ متقاربة في مخارجها الصّوتيّة مثل: (كلِّ، ذُلِّ) وكذلك في: (ألَا، علَى)، ومثلها في: (إنّ، إنْ)، فهنا أيضًا تحوّلت الألفاظ المكرّرة في هذين البيتين إلى أدوات تعبيريّة منحت المعاني والصّور الواردة فيهما قوّة وتأثيرًا؛ حيث إنّ تكرار كلمات بعينيها من قبل الشّاعر يُضيف إلى دلالة المعاني الواردة في شعره ثراءً وغنًى وقوّة، ويمنحها قوّة أكثر تأثيرًا في المتلقّي، مع ما يضيفه من تناسب في الإيقاع والانسجام الصّوتيّين في النّصّ الشّعريّ.

ومنها أيضًا في مقطوعة له من ثلاثة أبيات في الحكمة، من البحر الكامل، اخترنا منها أوّل بيتين حيث يقول فيهما:

1- إنْ شئتَ أنْ تحوي المعاليَ، فادرعْ ** صبرًا؛ فإنَّ الصّبرَ غنمٌ عاجلُ
2- احلُمْ كأنّكَ جاهلٌ، وَاذكُرْ كأنّـ ** ـنَكَ ذَاهِلٌ، وَافْطُنْ كَأَنَّكَ غَافِلُ

فقد كرّر الشّاعر الأداة: (كأنّك) ثلاث مرّات في البيت الثّاني، سبق كلّ أداة منها فعل أمر ثلاثيّ من نفس الوزن: (افعُل) هي الأفعال: (احْلُمْ، اذْكُر، افْطُنْ)، إضافةً إلى أنّ أخبار الحرف النّاسخ: (إنّ) في كلّ المواضع جاءت على وزن: (فاعِلٌ) وهي: (جاهِلٌ، ذاهِلٌ، غافِلٌ)، ولا شكّ أنّ (جاهل) قريب جدًا من: (ذاهل)، من حيث مشاركة الحروف الثّلاثة الأخيرة وتشابهها، واتّفاقها في أربع صفات، هي: (الجَهْر، والاسْتِفال، والانْفِتَاح، والاصْمَات).

لقد أدّى جماليّة تكرار هذا التّركيب أهمّية فنّيّة إيقاعيّة في ترابط أبيات القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، وتتجلّى لنا براعة الشّاعر وعبقريّته في بيان الحالة الشّعوريّة المسيطرة على ذاته.

ومن ذلك أيضًا في قصيدة له، وهو بمدينة حلوان من البحر الطّويل بعنوان: (طربتْ، وَلولاَ الحلمُ أدركني الجهلُ)، وقد اخترنا منها هذه الأبيات :

1- مِنَ القَوْمِ ضَرَّابِي العَرَاقِيبِ وَالطُّلَى ** إِذَا اسْتَنَّتِ الغَارَاتُ أَوْ فَغَرَ المَحْلُ
2- إِذَا نَامَتِ الأَضْغَانُ عَنْ وَتَرَاتِهَا ** فَقَوْمِيَ قَوْمٌ لاَ يَنَامُ لَهُمْ ذَحْلُ

3- رجـالٌ أولـو بـأسٍ شـديـدٍ ونـجـدةٍ ** فَـقَـوْلُـهُـمُ قَـوْلٌ، وَفِـعْـلُـهُـمُ فِـعْـلُ
4- إِذَا غَضِبُـوا رَدُّوا إِلَى الأُفْـقِ شَـمْسَهُ ** وَسـالَ بـدُفَّـاعِ القَنَـا الحَزْنُ والسَّهلُ
5- مسـاعيرُ حـربٍ، لا يخـافونَ ذِلَّـةً ** أَلَا إِنَّ تَـهـيـابَ الـحـروبِ هـوَ الذُّلُّ
6- إذا أطرَقُوا أَبْـصَرتَ بِـالقَـوْمِ خِـيْـفَـةً ** لِإِطْـرَاقِـهـمْ، أَوْ بَـيّـنُوا رَكَـدَ الحَـفْـلُ

فقد قام الشّاعر بتكرار الأداة (إذا) في هذه الأبيات أربع مرّات، جاءت ثلاثًا منها في أوّل الأبيات؛ فلو أخذنا تكرار صيغة الشّرط المتصدّرة بـ(إذا) التي جاءت في بداية الأبيات، لوجدنا أنّها تقترن في أغلب الأحيان بالحكمة والعظة، وهي: "أداةٌ ذات فائدةٍ بنائِيّة، تقومُ بِحفظِ بنائيّةِ الأبيات، وتشكيل رابطٍ يعمل على تلاحُمِهَا وتواشُجِهَا، كما أَنَّها تُقَدِّم نصائحَ، تعكسُ تجربةَ الشّاعر العامَّة في الحياة "[226].

وفي قصيدة له من البحر السّريع، وهو في حرب روسيا، أرسل بها إلى صديقه الشّيخ حسين المرصفيّ بعنوان: (يَا نَاعِسَ الطَّرْفِ، إِلى كَمْ تَنَام ؟)، وقد اخترنا منها البيتين التّاليين:

1- وَيْلاَهُ مِنْ ظَبْيِ الحِمَى؛ إِنَّـهُ ** جرّعَـني بـالصَّـدِّ مُـرَّ الـحِمامْ
2- يغضبُ منْ قولِيَ (آهِ) وَهلْ ** قَـوْلِيَ (آهٍ) يَـابْـنَ وُدِّي حَـرَامْ ؟

فقد قام الشّاعر بتكراره للأداة (آه) في البيت الثّاني مرّتين، وفي كلّ موضع سبق الأداة بـ(قولي) في دلالة على تحسّره واشتياقه إلى سماع أخبار صديقه وشيخه المرصفيّ الذي يحبّه، إذ إنّه في صراع مع نفسه، فجمع بين معشوقه والبلاد التي يعيش فيها، التي تسبّبت في زرع الفرقة بينهما، مّما أكّد المعنى الذي قصده، فضلًا عمّا ولّده تكرار اللّفظ في النّص من إيقاع صوتيّ دلاليّ زاد في جمالية النّصّ.

ومن ذلك في قصيدة له وهو يقيم في مدينة حُلوان للاستشفاء بمياهها الكبريتيّة السّاخنة من مرض جلديّ، وقد وقعت نظرة منه على نسوة كالجمان جمالًا.

القصيدة من البحر الطّويل بعنوان: (طربتْ، وَلولاَ الحلمُ أدركني الجهلُ) – وقد اخترنا منها أبياتًا في موضع سابق – وهنا وقع اختيارنا على هذه الأبيات:

226 – موسى ربابعة، التّكرار في الشّعر الجاهليّ، دراسة أسلوبية، ص 31.

1- منَ الماطلاتِ المرءَ ما قدْ وعدنهُ ** كذّابًا؛ فلا عهدٌ لهنَّ، وَ لاَ إلٌّ
2- فكانَ الذي لَوْلَاهُ ما دُرْتُ هائمًا ** أَرُودُ الفَيَافِي، لاَ صَدِيقٌ، وَلاَ خِلُّ
3- لقدْ علقتْ ما ليسَ للنّفْس دونها ** غَنَاءٌ، وَلاَ مِنْهَا لِذِي صَبْوَةٍ وَصْلُ
4- فَتَاةٌ يَحَارُ الطَّرْفُ في قَسَمَاتِهَا ** لها منظرٌ منْ رائدِ العينِ لا يخلو
5- تُريقُ دِمَاءً حَرَّمَ اللّهُ سَفْكَهَا ** وَتَخْرُجُ مِنْهَا، لاَ قِصَاصٌ، ولا عَقْلُ

فقد تكرّرت (لا) النّافية في الأبيات السّابقة ثماني مرّات، لتثبت حقيقة نفسيّة تعكس الحالة التي يعيشها من الدّاخل من آثار الحبّ والعشق والغرام والهُيام من جراء مصادفته بلقاء تلك النّسوة، وقد وقع في حبّ واحدة منهنّ، وبلغ في العشق مداه؛ فتاه وهام على وجهه في الفيافي والفلوات فريدًا وحيدًا، لا يكاد يجد خليلًا يزيل وحشته أو صديقًا يخفّف لوعته.

وقد جاءت (لا) النّافية كلّها في أعجاز الأبيات؛ ففي البيت الأوّل جاء بعد (لا) اسمان ثلاثيّان ساكنان في الوسط، ومترادفان في المعنى: (عَهْدٌ، إلٌّ)، وكذلك في البيت الثّاني (لاَ صَدِيقٌ، وَلاَ خِلُّ)، اسمان مترادفان في المعنى، و(الخِلّ) أي (الخَليل) بمعنى: (الصّديق) وكلاهما على وزن (فعيل)، وتكرار هذه الأداة شكّل إيقاعًا منتظمًا، وزاد من جماله البيتُ الأخيرُ الذي أورد فيه الشّاعر عبارة (حرّم الله)؛ ففي الفعل (حرّم) نفي ضمنيّ، وقد جاء به في هذا البيت ليؤكّد ما ذكره في الأبيات السّابقة له، وهذا يرتبط بشكل وثيق بنفسيّة الشّاعر التي عانت كثيرًا من آثار تلك الصّدمة، وهكذا نجد أنّ "الدّور الذي يؤدّيه تكرار الأداة لم يقتصر على الجانب الإيقاعيّ، بل يتجاوزه من أجل الإسهام في تشكيل المعنى، ومن شأن ذلك منح الأداة دورًا أكبر لتصبح أداة موسيقيّة دلاليّة في آن معًا "[227].

8- تكرار ضمير (أنا)

إنّ مفهوم (الأنا) أي الذّات كما هو معلوم: تعبير عن وضعيّة اجتماعيّة ثقافيّة وسياسيّة دينيّة عند كلّ إنسان يعيش في مجتمع ما؛ و(الأنا) عند الباروديّ، لاتعني حبّ النّفس والسّيطرة على

227- م صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،2001 م، دمشق، ص193.

المجموع فحسب، إنّما هو حبّ التّفاخر والتّعالي بها على الآخرين، وهو بهذا المعنى ليس له وظيفة فرديّة إنّما وظيفة جماعيّة اجتماعيّة يعبّر بها عن نظرته ورأيه وما يضمره في نفسه من أفكار ومشاعر وأحاسيس قوميّة تجاه وطنه وأهله، وقد قرأنا له أشعارًا كثيرة يفتخر بقومه وشعبه وملّته. ومن ذلك في قصيدة مؤلّفة من خمسة أبيات عن الفخر بنفسه، من بحر مجزوء الكامل حيث يقول فيها:

1- أَنَا مَصْدَرُ الكَلِمِ النَّوَادِي ** بَيْنَ الحَوَاضِرِ وَالبَوَادِي

2- أنا فارسٌ، أنا شاعرٌ ** في كلِّ ملحمَةٍ، ونادي

3- فَإِذَا رَكِبْتُ فَإِنَّنِي ** زَيْدُ الفَوارِسِ فِي الجِلادِ

4- وإذا نطَقتُ فإنَّني ** قُسُّ بنُ سَاعِدَةَ الإِيَادِي

5- هَذَا، وذَلِكَ دَيْدَنِي ** في كُلِّ مُعْضِلَةٍ نَآدِ

وهنا قام الشّاعر بتكرار (أنا) ثلاث مرّات، وإذا أضفنا الحرف (إنّني)، -والذي يقصد الشّاعر به نفسه أي بمعنى (أنا)- مرّتين لوصل العدد إلى خمس مرّات، وهنا تزداد أهمّية التّكرار في افتخار الشّاعر بنفسه في أداء المعاني، والإفصاح عن المشاعر والأحاسيس والعواطف والخلجات النّفسيّة، حين يتّكئ على تكرار صيغ تشكّل مرآة لحالة الشّاعر النّفسيّة، وموقفه من الحياة والمجتمع.

إنّ تكرار (أنا) في هذه الأبيات يكشف عن حالة التّوحّد التي يسعى إليها الشّاعر من خلال اقتران ضمير المتكلم بلفظة (مصدر الكَلم، فارسٌ، شاعرٌ)، وفي (إنّني) (زَيْدُ الفَوارِسِ، قُسُّ بْنُ سَاعِدَةَ)؛ إذ يفصح هذا التّوجّه عن نظرة شعريّة شُكّلت من خلال البنية التي ربطت العلاقة ما بين الشّاعر والمتلقّي.

9- تكرار اسم الاستفهام

يعدّ تكرار اسم الاستفهام نمطًا من أنماط التّكرار في شعر البارودي، ويدخل الاستفهام في مجالات عدة منها: المعرفة، والاستنكار، والتّهكّم، وغيرها من أنواع الدّلالات الأخرى، وتكرار الاستفهام في بداية مجموعة من الأبيات، وفي مواضع مختلفة من القصيدة "يستطيع أن يثير في

النّفس تساؤلات على المستوى الانفعاليّ، كما أنّ زخمه ينبئ عن الموقف الذي يقفه الشّاعر، كما أنّه يشكّل بناءً متماسكًا يستطيع أن يعكس ترابط الأبيات بصورة واضحة "[228].

وقد استخدم البارودي الاستفهام في شعره كأسلوب من الأساليب الإنشائيّة الطّلبيّة ليعبّر عن أفكاره، وإنَّ كثرة التّركيب الاستفهاميّ عند أيّ شاعر يدلّ على الصّراعات النّفسيّة، التي يعاني منها الشّاعر، لاسيّما أنّ قلب شاعرنا مليء بالصّراعات النّفسيّة كونه يعيش في المنفى، بعيدًا عن أهله وأصدقائه وأسرته وأولاده.

ومثال ذلك في قصيدة له في الزّهد من بحر مجزوء الكامل بعنوان: (لا عيش إلّا للنّفاد) اخترنا منها هذه الأبيات:

1- أينَ الأُلى شَقُّوا البُحو ** رَ، وَشَيَّدُوا ذَاتَ العِمَادِ ؟

2- مَلَكُوا التَّهَائِمَ وَالنَّجَا ** ئدَ والحواضرَ والبوادي

3- بلْ أينَ أصحابُ الوُفو ** دِ ؟ وأينَ أربابُ الجِلادِ ؟

4- بلْ أينَ صُنّاعُ القَريـ ** ـض الجَزْلِ والكَلمِ الفِرادِ ؟ فهنا

نجد أنّ الذي يتكرّر هو اسم الاستفهام (أينَ ؟)، وقد تكرّر أربع مرّات، فاتحًا المجال الدّلاليّ، أولًا بالسّؤال عن أولئك (الذين) ركبوا وقطعوا عُباب البحار، والذين بنَوا المُدن ذات العمارات العالية، وربّما اقتبس الشّطر الثّاني من قوله تعالى: (إِرَمَ ذَاتِ العِمَادِ)[229]، وفي البيت الثّاني يستدرك السّؤال بـ(بل) ليسأل من جديد ويكرّر اسم الاستفهام (أين) فيقول (بل أين؟) (أصحاب) الوفود والملوك في صدر البيت، وفي عجزه يستخدم أداة العطف (وأين؟) أصحاب البأس الشّديد في الحروب من الفرسان، وفي البيت الأخير يعود إلى أداة الاستدراك ليسأل: (بل أين ؟) (صنّاع القريض) من الشّعراء الأوائل؟ وقد استخدم الشّاعر بعد كلّ اسم استفهام كما لاحظنا، اسمًا في صيغة الجمع ليظهر مكانتهم وعظمتهم وقوّتهم وبأسهم: (الأُلى،

228 – موسى ربابعة، المصدر السابق، ص 183.

229 – سورة الفجر، الآية 7.

أصحاب، أرباب، صُنّاع)، لقد ذهبوا كلّهم، وسنذهب نحن، وسيذهب من يأتي من بعدنا؛ فالبقاء لله وحده.

ومن هنا يظهر لنا الدّور الدّلاليّ لصيغة السّؤال في شعر البارودي، إذ تقوم هذه الصّيغة بفتح المجال الدّلاليّ أمام المتلقّي، للإحساس بتوتّر الشّاعر وانفعاله وأسفه على الدّنيا الفانية، وأيّامها القليلة المعدودة، "وبهذا يحقّق التّكرار وظيفته كإحدى الأدوات الجماليّة التي تساعد الشّاعر على تشكيل موقفه وتصويره؛ لأنّ الصّورة الشّعريّة على أهمّيتها ليست العامل الوحيد في هذا التّشكيل "[230].

10- تكرار النّداء

يعدّ تكرار النّداء "لونًا من ألوان الرّغبة في التّواصل والاستغاثة واسترجاع الصّلة المفقودة بالآخرين "[231]، أو إحيائها من جديد، أو في طرح فكرة أو نصيحة، أو أيّ غرض آخر.

ومثال ذلك في قصيدة للبارودي يتغزّل فيها، من بحر مجزوء الكامل بعنوان: (يَا بَانَةً ! مَنْ لِي بِضمِّكْ ؟) اخترنا منها أوّل بيتين للاستشهاد بهما:

1- يَا بَانَةً ! مَنْ لِي بِضمِّكْ ؟ ** يا زهرةً ! منْ لي بشمِّكْ ؟

2- يا بنتَ سيّدةِ النّسا ** ءِ ! تَرَفَّقي بحياةِ أمّكْ

فقد استطاع الشّاعر من خلال تكرار أسلوب النّداء أن يكرّس فكرته في هذه الأبيات الغزليّة، وأن يمنح المنادى صفات حميدة (يا بنتَ سيّدةِ النّساء)، وتشبيهها بالزّهرة (يا زهرةً)، ثمّ يتوسّل إليها ويطلب منها الرّفق: (ترفّقي بحياةِ أمّكْ)، ولا يقتصر التّكرار هنا على أداة النّداء وحدها، فتكرار أداة النّداء يستدعي تكرار المنادى الذي اختلفت صورته اللّفظيّة أيضًا في هذه الأبيات (يَا بَانَةً، يا زهرةً، يا بنتَ) .

ومثلها في قصيدة له في الغزل، من البحر السّريع، بعنوان: (هَلْ مِنْ فَتًى يَنْشُدُ قَلْبِي مَعِي؟) اخترنا

230 – مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، مصر، ط2، ص47، نقلًا عن مُحَمَّد الخرابشة، علي قاسم، – الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني، ،ع1، مج37، يونيو2008، ص241-242..

231 – مُحَمَّد صالح الشنطي، في الأدب العربي القديم، مج2 ، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، 255 ، ص 1997م، ط2.

منها مايلي:

1- فـهـل إذا نـاديـتُـهُ بـاسـمـهِ ** يُـفِـيـقُ مِـنْ سَـكْـرَتِـهِ أَوْ يَـعِـي؟

2- هَـيـهـاتَ يَـلقى رَشَدًا بعدَ ما ** أغـواهُ لَـحـظُ الـرّشَـأ الأتـلـعِ

3- فيا دُموعَ القطرِ سِيلي دمًا ** وَيَا بَنَاتِ الأَيْـكِ نُـوحِي مَعِي

4- وَأَنْتِ يَا نَسْمَةَ وَادِي الغَضَى ** مُـرِّي بِـرَيَّـاكِ عَـلَـى مَـربَـعـي

5- وَأَنْتِ يَـا عُـصْفُـورَةَ المُـنْـحَـنَى ** بِـاللَّهِ غَـنّـي طَـرَبًـا، وَاسْـجَـعِـي

6- وَأَنْـتِ يَـا عَـيْنُ إِذَا لَـمْ تَـفِـي ** بِـذِمَّـةِ الـدَّمْـعِ، فَـلاَ تَـهْـجَـعِـي

7-لا تأسَ يا قلبُ على ما مَضى ** لابُـدَّ لِـلـمـحـنَـةِ مِـنْ مَـقـطَـعِ

هكذا يبدأ الشّاعر القصيدة بسؤال عن المنادى، وهل يستجيب نداءه ولو كان النّداء بفصيح اسمه ؟كونه في حالة سُكر وربّما لا يستفيق، بل ويستبعد بعدما أضلّته وفتنته نظرة ساحرة من امرأة جميلة كظبي طويل العنق جميل العينين، وبعدما يدخل اليأس قلبه يتحوّل بندائه إلى مَن يواسيه، ويشاركه البكاء؛ فيخاطب شيئًا من داخله، وكانت تلك النّظرة سببًا في ظهوره على السّطح؛ فينادي دموع عينيه بعدم التّوقّف عن السّيلان، ثمّ يتحوّل بندائه إلى الخارج والمحيط من حوله؛ فينادي حمام الأيك أن يهدِل وينوح معه، فيستخدم أسلوب النّداء هذا ستّ مرّات، "وبتكرار خفيف يشبه إيقاظ نائم يستمر الشّاعر في تكرار المفردات في حالة همسات شاعريّة رائعة يمتزج فيها الحسّيّ والمعنويّ امتزاجًا عضويًّا نابضًا بالتّوهّج الجماليّ"[232]، (وَأَنْتِ يَا نَسْمَةَ وَادِي الْغَضَى مرّي)(وَأَنْتِ يَا عُصْفُورَةَ المُنْحَنى اسْجَعِي)(وَأَنْتِ يَا عَيْنُ فَلاَ تَهْجَعِي) ويعود أخيرًا إلى رشده ويدعو قلبه إلى التّمسّك والتّحلّي بالصّبر، ولابدّ للمحنة أن تزول مهما طالت فيناديه: (لا تأسَ يا قلبُ على ما مَضى لابُدَّ لِلمحنَةِ مِنْ مَقطَعِ)؛ فأسلوب النّداء له أهمّية في هذه القصيدة ... حيث تأكيد الانتباه ولفت اهتمام القارئ خاصّة وأنّ المنادى في خمسة مواضع قد خُصّصت للمؤنّث مثل: (يا دموعَ القَطْر، يا بناتِ الأيكِ، يا نسمةً، يا عصفورةً، يا عين) لأنّ المصيبة كانت من مؤنّث فلعلّ هذه تشفع له وتواسيه في مصابه، ولعلّه

232 – سمير عبد الرحيم آغا، جمالية التكرار في مجموعة الشاعر أديب كمال الدين، دراسة نشرت بتاريخ: 24/ 9/ 2011.

يقول كما قال أبو نواس (وداوني بالتي كانت هي الدّاء).

ومثلها في قصيدة له من البحر الطّويـل شبيهة بسابقتها من حيث المنادى في ذكر الشّوق والتي يقول فيها:

1- فيـا نسماتِ الفجرِ، ما لكِ كلّما ** تَنَسَّمْتِ أَضْرَمْتِ الـهَـوَى فِي فُـؤَادِيَـا

2- وَيا سَجَعَاتِ الأيكِ! رفقًا بـمهجةٍ ** . . . . . .

3- وَيـا لـمـحـاتِ البـرقِ باللّهِ خبّري ** أخـلّاي بـالـمـقـيـاسِ عـنّي سـلامـيا

4- وَيَا عَـذَبَاتِ البَانِ! إِنْ كُـنْتَ إِنَّمَا ** تَـمِـيـلُ مَـعِـي شَـوْقًـا، فَلُـقِّيتَ دَاوِيَـا

5- فَيَا رَوْضَةَ المِقْيَاسِ جَادَكِ سَلْسَلٌ ** منَ النّيلِ يـدعـو للحـنـينِ السّـواقـيـا

فقد كرّر الشّاعر أداة النّداء (يا) خمس مرّات، وكان المنادى كسابقه (يا نسَمات الفجر)، فيشتكي منها الألم، لأنّها هبّت وأشعلت نار الشّوق في قلبه، ثمّ يتوجّه إلى نداء (ياسجعات الأيك)، ويتوسّل إليها ويطلب منها الرّفق بحاله، ثمّ إلى (لمحات البرق) لتبلّغ سلامه إلى أخلّائه بالمقياس، ثمّ إلى (عذباتِ البانِ)[233] إذا كنت مثلي عاشقًا فسوف تلقى ما لقيت.

إنّه نداء لطيف من شخص متفجّع: (يا سَجَعَات الأَيْكِ، يَا لَمَحَاتِ البَرقِ، يَا عَذَبَات البَانَ) يناسب مضمون الأبيات التي يرسلها إلى (المقياس)، ذلك المكان الذي نما وترعرع فيه وقضى فيه أيّام طفولته وشبابه، فقد أضاف هذا التّكرار إلى الأبيات نغمًا جميلًا خاصّة وأنّ المنادى جاء على وزن واحد وباتّفاق في الحروف والحركات (فَعَلَات) والتي تخصّ جمع المؤنّث السّالم (نَسَمَات، سَجَعَات، لَمَحَات، عَذَبَات)؛ "فكان لهذا التّكرار دلالة جماليّة وأسلوبيّة؛ فهو يؤثّر على المتلقّي فيهزّ مشاعره، كما أنّه ينقل عبر الأصوات المتكرّرة حالات الشّاعر ممّا يحمل القصيدة شحنة عاطفيّة تشدّ إليه المتلقّي "[234].

233- (عذباتِ البانِ) جاءت في صيغة جمع المؤنث، ومن حقّها معاملة جمع المؤنث، وقد ورد في ديوان الشاعر المعتمد عليه (ويا عذباتِ البانِ إِنْ كُنْتَ إِنَّمَا * تَـمِيلُ مَعِي) في صيغة المذكّر، وعند مخاطبتها نقول: إِنْ كُنْتِ إِنَّمَا * تَمِيلين مَـعِي) لكنني ما وجدت تعليقًا من شارحي الديوان الجارم ومعروف، ص726.

234 - مُحَمَّد معتصم، البنية الدلالية في شعر مريد البرغوثي، (دراسة نصية- لغوية-فكرية)، دراسة نشرت بتاريخ: 28/ 7/ 2010م.

وقد قمنا بإجراء تقطيع بيت من هذه الأبيات وهو من البحر الطّويل؛ فكان على الشّكل الآتي:

وَيـا لَـمَـحَـاتِ الـبَـرْقِ بِـالـلّـهِ خَـبِّـري ** أَخِـلّايَ بِـالـمِـقْـيَـاسِ عَـنّـِي سَـلَامِـيَـا

وَيـالَ مَـحَـاتِلبَرْ قِبِلْلَا هِخَبْبِري ** أخِلْلَا يَبِلْمِقْيَا سِعَنْنِي سَلامِيَا

0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0// 0//0// /0//

فَعُوْلُ مَفَاعِيلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ

11- تكرار الصّيغ الصّرفيّة

تضمّ اللّغة العربيّة بعض الصّيغ الصّرفيّة التي تتميّز بالحضور اللّافت أكثر من غيرها، والمقصود بالصّيغ "الهيئات النّوعيّة التي يؤخذ لها ميزان عامّ في الصّرف من مادّة (فعل) ينطبق كلّ منها حيثما وجد على هذا المدلول المفروغ من العلم بمطابقته، إلّا عند قيام القرائن على استعماله مجازًا وتوسّعًا لعلاقة قائمة "[235]، ولكلّ صيغة من هذه الصّيغ وظيفة خاصّة بها، وإلى جانب هذه الوظيفة فإنّ تكرارها داخل البيت أو القصيدة، سواء اتّفق الجذر أم اختلف، يمنحها أهمّية أكبر، ويدعو إلى تتبّع أثر ذلك في بنية النّصّ الشّعريّ ومعناه وإيقاعه، ومن الصّيغ التي تشير إليها هذه الدّراسة: صيغة اسم الفاعل، وصيغة اسم المفعول، وصيغة المبالغة، ولعلّ ما يمنح مثل هذه الصّيغ أهمّية داخل القصيدة هو "أنّها تحمل دلالة مزدوجة في داخلها، حيث تشير صيغة اسم الفاعل إلى الحدث ومن يتّصف به، وصيغة اسم المفعول تدّل على الحدث والموصوف به، أما صيغة المبالغة فتحمل معنى التّكثير والزّيادة، ولعلّ صيغة المبالغة الأقرب إلى معنى التّكرار؛ حيث تشير إلى معنى فعل الشّيء مرة بعد أخرى"[236] ،كما أنّ تكرار الصّيغ يسهم في إحداث إيقاع موسيقيّ داخل البيت أو القصيدة؛ "حيث يتردّد الإيقاع الصّوتيّ ذاته، وهذا من شأنه لفت انتباه السّامع أو القارئ، ومثل هذا النّوع من التّكرار يسهم في ترسيخ الفكرة التي يريدها الشّاعر، لأنّ تكرار الكلمات التي تنتمي إلى فئة تحتفظ أيًّا كان معناها بجوهر دلاليّ مشترك "[237].

235 – عز الدين السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص 69.

236 – محمّد الرقيبات، جماليات التكرار في شعر ابن دراج، جامعة جرش، الأردن، ص151.

237 – إنعام رواقة، دائرة التكرار ودلالاتها في بائية ابن الدمينة، بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج 15، ع 2000 م، ص 210.

ومن ذلك في قصيدة له في وصف فرسه في الحرب من البحر البسيط، بعنوان: (ردَّ الصّبا بعدَ شيبِ اللِّمَّةِ الغَزلُ) اخترنا منها هذه الأبيات:

1- فالصّبرُ مُنْخَذِلٌ وَالدّمْعُ مُنْهَمِلٌ ** وَالعَقْلُ مُخْتَبِلٌ وَالقَلبُ مُشْتَغِلُ

2- زُرْقٌ حَوَافِرُهُ، سُودٌ نَوَاظِرُهُ ** خُضْرٌ جَحَافِلُهُ، فِي خَلْقِهِ مَيَلُ

3- كأنَّ في حَلْقهِ ناقوسُ راهبةٍ ** باتتْ تحرّكهُ، أوْ راعدٌ زجلُ

فلو تتبّعنا الصّيغ الصّرفيّة في هذه الأبيات الثّلاثة لوجدناها على الشّكل التّالي:

1- صيغة (مُنْفَعِلٌ): (ضمّ الميم وتسكين النّون وفتح الفاء وكسر العين وضمّ اللّام مع التّنوين) مُنْخَذِلٌ، مُنْهَمِلٌ .

2- صيغة (فُعْلٌ): (ضم الفاء وتسكين العين وضمّ اللّام مع التّنوين): زُرْقٌ، سُوْدٌ، خُضْرٌ.

3- صيغة (فَواعِل): حَوافِرُهُ، نَواظِرُهُ، جَحافِلُهُ.

4- صيغة (مُفْتَعِلٌ): (ضمّ الميم وتسكين الفاء وفتح التّاء وكسر العين وضمّ اللّام مع التّنوين): مُخْتَبِلٌ، مُشْتَغِلُ.

وفي هذه القصيدة يصف شعوره في المنفى، ويفتخر بأنّه البطل الذي لا تهزم روحه أبدًا مبيّنًا شرف مشاركته في تلك الحركة الوطنيّة التي ابتغى بها رضا الله ونصرة الحقّ، مستعيدًا ذكرياته في الوطن رافضًا للظّلم متطلّعًا إلى المجد، وتعمّد البارودي ذكر اسم المنفى للدلالة على بعده عن أهله ومدى قساوة الحياة في الغربة.

ومن ذلك في قصيدة له في الهجاء من البحر الطّويل بعنوان: (سَمَا المُلْكُ مُخْتَالًا بِمَا أَنْتَ فَاعِلٌ) اخترنا منها هذه الأبيات:

1- فَخَيرُكَ مَأْمُولٌ، وَفَضلُكَ وَاسِعٌ ** وَظِلُّكَ مَمدُودٌ، وعَدْلُكَ شَامِلُ

2- وَأَيُّ صَنِيعٍ بَعدَ فَضلِكَ يُرْتَجَى ** وَأَنْتَ مَلِيكٌ فِي البَرِيَّةِ عَادِلُ

3- فَمَا كُلُّ مَنْ رَاضَ البَدِيهَةَ عَاقِلٌ ** وَلاَ كُلُّ مَنْ خَاضَ الكَرِيهَةَ بَاسِلُ

4- هُوَ المَلِكُ المَكفُولُ بِالنَّصْرِ جُنْدُهُ ** إِذَا احْمَرَّ بَأسٌ، أَوْ تَنَمَّرَ بَاطِلُ

5- مليكٌ أقرَّ الأمنَ وَالخوفُ شاملٌ ** وأحيا رميمَ العدلِ وَالجورُ قاتلُ

فقد وردت في القصيدة صيغ متعدّدة؛ وكان أكثرها صيغة (اسم الفاعل)، وذلك وفق الآتي:

1- صيغة اسم المفعول ثلاث مرّات هي: (مَأْمُولٌ، مَمْدُودٌ، مَكْفولٌ)، وجاءت في البيت الأوّل صفتين (مَأْمُولٌ، مَمْدُودٌ)، ومعلوم أنّ اسم المفعول صفة تؤخذ من الفعل المجهول، وهذه الصّيغة كسابقتها كان لها حضورها في شعر البارودي.

2- صيغة (اسم الفاعل)، وقد جاءت في ثمانية مواضع هي: (وَاسِعٌ، شَامِلٌ، عَادِلٌ، عَاقِلٌ، بَاسِلٌ، بَاطِلٌ، شَامِلٌ، قَاتِلٌ)، ويمكن القول إنّ لمجيء صيغة اسم الفاعل في نهاية البيت الشّعريّ دورًا في كثرة استخدام هذه الصّيغة داخل أبيات القصيدة، والأبيات السّابقة تدعم مثل هذا القول، "كما أنّ الحضور المكثّف لصيغة اسم الفاعل يجعل الحدث حاضرًا بقوّة في التّعبير عن المعنى المراد، واستخدام اسم الفاعل في قصيدة المدح لا يقتصر على الإشارة إلى ذات الممدوح، فهو يأتي للتّعبير عن حال الشّاعر أيضًا، أو من يحيط بالممدوح من أشخاص"[238].

3- صيغة (فعيل) التي وردت في ستّة مواضع - إذا ما حسبنا (البديهة، الكريهة) كونهما على وزن (فعيلة) للتّأنيث- هي: (صَنيع، مَليك، البَديهة، الكَريهة، مَليك، رَميم)، وفي الأبيات أيضًا

4- صيغة (فَعْلٌ)، والتي وردت في أكثر من عشرة مواضع مثل: (فَضْل، عَدْل، نَصْر، بَأس، أمْن، خَوْف، جَوْر...)

وفي قصيدة له يهجو فيها عثمان رفقي[239]، من البحر الخفيف بعنوان: (كلُّ صعبٍ سوى المذلّةِ سهلُ) اخترنا منها الأبيات الآتية:

1- أَهْـوَجٌ، أَحْمَقٌ، شَتيمٌ، لَئِيمٌ ** أَغْتَمٌ، أَبْلَهٌ، زَنِيمٌ، عُتُلُّ

2- إنَّ بيتَ الوَزّانِ لَمْ يزِنُوا شَيـ ** ـئًا، وَلَكِنَّ فِيهِمْ عَلَى ذَاكَ ثِقْلُ

3- كَثُرُوا عِدّةً، وَلَوْ أحصنَ البا ** بَ أبُوهمْ عنِ الزُّناةِ، لَقَلُّوا

4- لَو عَزَوْنَا كلَّ امرئٍ لأبيهِ ** منْ فِرَاخِ الوَزّانِ، لمْ يبقَ نَسْلُ

238 - محمّد الرقيبات، جماليات التكرار في شعر ابن دراج، جامعة جرش / الأردن، ص153.

239 - ضابطٌ شركسيُ الأصل في وزارة مصطفى رياض،كان متعصّبًا للضّبّاط الشّراكسة في الجيش المصريّ، شرح ديوان البارودي، الجارم ومعروف، ص497.

فمن خلال قراءتنا لهذه الأبيات، نلاحظ أنّ في البيت الأوّل أربع صفات على وزن (أَفْعَل) هي: (أهوجٌ، أحْمَقٌ، أغتَمٌ، أبلَهٌ)، وكان من حقّها أن تُمنع من الصّرف، وإنّما نوّنت هنا لضروة وزن الشّعر. وكذلك ورد وزن (فَعِيل) في البيت نفسه ثلاث مرّات في (شَتِيمٌ، لَئِيمٌ، زَنِيمٌ)، وورد وزن (فَعّال) مرّتين عند تكراره لـ(الوزّان) مرّتين في البيت الثّاني والرّابع.

ومن ذلك في قصيدة له في النّسيب من البحر الخفيف بعنوان: (ما لِقلبي من لوعةٍ ليسَ يَهدا) اخترنا منها الأبيات الآتية:

1- فَضُلُوعِي مِنْ قَدْحَةِ الزَّنْدِ أَوْرَى ** ودُموعي مِن صَفحَة الغَيمِ أَندى

2- هُوَ أَبْهَى وَجْهًا، وَأَقْتَلُ أَلحا ** ظًا، وَأَنْدَى خَدًّا، وَأَلْيَنُ قَدًّا

3- إِنْ تَكُنْ رَحْمَةٌ فَنَفْسِيَ أَوْلَى ** أو تَكن ضَلَّةٌ فَرِبّي أهدى

وهنا جاء الشّاعر إلى وزن آخر، وهو وزن اسم التّفضيل: (أفعل)، والذي ورد في تلك الأبيات ثماني مرّات؛ ففي البيت الثّاني وحده ورد هذا الوزن أربع مرّات ! وذلك في (أبهَى، أقْتَلُ، أنْدَى، أليَنُ)، مع العلم أنّ في كلّ بيت من تلك الأبيات اسمان منتهيان بحرفَيْ علّة؛ فهما في البيت الأوّل (أوْرَى، أنْدَى)، وفي البيت الثّاني (أبْهَى، أنْدى)، ومثلهما في البيت الثّالث في (أوْلَى، أهْدَى)، وقد كان الهدف من تكراره هو تأكيد المعنى في كلّ مرّة، وبيان أثر العشق والحبّ والغرام الذي فعل به ما فعل.

12- تكرار صيغة مبالغة اسم الفاعل

معلوم أنّ صيغة المبالغة تحمل في طيّاتها دلالة التّكثير والزّيادة، وفيها إشارة إلى تكرار حدوث الفعل، وتبقى دلالة مثل هذه الصّيغة مرتبطة بالمعنى العامّ الذي ترد فيه، "فهي تأتي في سياق المدح من أجل إبراز معاني الكرم والشّجاعة والقوّة، ولا يختلف الأمر كثيرًا في باب الرّثاء إلّا أنّ هذه الصّفات تنسب إلى المرثيّ في هذه الحالة، وكذلك الأمر في بقيّة أغراض الشّعر الأخرى، فلكلّ منها توظيفها الخاصّ لصيغ المبالغة التي ترد فيه "[240].

240 – محمّد الرقيبات، جماليات التكرار في شعر ابن دراج ، جامعة جرش، الأردن، ص154.

ومن ذلك في قصيدة للبارودي يصف فيها أيّام الرّبيع، القصيدة من البحر الكامل بعنوان: (رفَّ النَّدَى، وَتَنَفَّسَ النُّوَّارُ)- وقد تحدّثنا عنها في فصل تكرار الحروف- وهنا اخترنا منها الأبيات الآتية للحديث عن تكرار صيغة مبالغة اسم الفاعل:

1- رفَّ النَّدَى، وَتَنَفَّسَ النُّوَّارُ ** وَتَكَلَّمَتْ بِلُغَاتِها الأَطْيَارُ

2- وَتَأَرَّجَتْ سُرَرُ الْبِطَاحِ، كَأَنَّمَا ** فِي بَطْنِ كُلِّ قَرارَةٍ عَطَّارُ

3- زَهْرٌ يَرِفُّ عَلَى الْغُصُونِ وَطَائِرٌ ** غَرِدُ الهَدِيرِ، وجدولٌ زَخَّارُ

4- يَتَرَنَّمُ العُصفورُ في عَذباتِها ** ويَصيحُ فِيها العَندَلُ الصَّفَّارُ

5- أَنَا لِلصَّدِيقِ كَمَا يُحِبُّ، وَلِلعِدَا ** عِنْدَ الكَرِيهَةِ ضَيْغَمٌ زأّرُ[241]

6- خَيْلِي مُسَوَّمَةٌ، وَرُمْحِي ذَابِلٌ ** يَوْمَ الطِّعَانِ، وَصَارِمِي بَتَّارُ

وهنا نأتي إلى نمط آخر من أنماط التّكرار، ألا وهو تكرار صيغة مبالغة اسم الفاعل: (فَعَّال)، فقد تكرّرت هذه الصّيغة عند البارودي في هذه الأبيات ستّ مرّات! أي أنّها وردت في كلّ بيت من هذه الأبيات، وجاءت في نهاية الأبيات الخمسة الأخيرة، وجعلها الشّاعر هنا حرفًا للرّويّ، واتّخذ منها قافية القصيدة؛ فقد أراد من قوله: (عطّار) أنّها كثيرة العِطر، وأنّ الله تبارك وتعالى أعطى الرّبيع أزهارًا غاية في الجمال والشّكل واللّون والرّائحة، ولا يمكن عدّها وحصرها، وفي هذه الأيّام، وفي هذه القطعة من أرض الله الواسعة، الكثيرُ منها، وفي البيت الثّالث: (جَدْوَلٌ زَخّار) فالجداول تمتلئ بالماء وهي تجري وتسيل، وكون الشّاعر في وصف الرّبيع فلابدّ من ذكر أصوات الطّيور والبلابل، وهي تعلو وترفرف بجناحيها، وتملأ الجوّ تغريدًا وزقزقة، وصفيرًا فقال: (العَندَلُ الصَّفَّارُ)، وفي البيتين الأخيرين يصف فيهما الشّاعر نفسه بالأسد الذي يزأر كثيرًا، ويصيح باستمرار وكأنّه في غضب شديد، أو في مصارعة مع الأسود؛ فقال: (ضَيْغَمٌ زأّر)، وفي الحرب تجد فرسه جاهزة ومهيّأة للمعركة، وسيفه حادّ سريع القطع فقال: (وَصَارِمِي بَتَّارُ).

241 – زأّر: كما ورد في شرح ديوان البارودي للجارم ومعروف، ص235، وهذا خطأ إملائي، فيكون هنا (زأّر) على وزن (فعّل)، ولأن الشاعر يريد مبالغة اسم الفاعل؛ فيكون على وزن (فعّال)؛ فيكون (زأّر) أي بالألف الممدودة (التي فوقها مدّ ~) وليست المهموزة (التي فوقها همزة ء) أو يكون خللًا في قافية القصيدة، هذا ما أراه، والله أعلم.

وهكذا نجد أنّ استخدام الصّيغ المتماثلة يعطي المعنى قوّة والنّغم الموسيقيّ توازيًا " وأن يرفد الإيقاع الموسيقيّ الدّاخليّ، فليست الموسيقى الخارجيّة هي التي تشكّل إيقاع القصيدة، وإنّما يتعاضد الإيقاع الدّاخليّ مع الإيقاع الخارجيّ ليصبح التّأثير أعمق وأشمل وأقوى"[242].

ومن تكراره للصّيغ الصّرفيّة، في قصيدة له من سبعة أبيات في الرّوح بعد مفارقتها الجسد من البحر الوافر، بعنوان: (بَلَغْتِ مَدَاكِ مِنْ أَرَبٍ فَسِيحِي) وهي :

1- بَلَغْتِ مَدَاكِ مِنْ أَرَبٍ فَسِيحِي ** فأنتِ اليومَ في جَوٍّ فَسِيحِ
2- تركتِ الجِسْمَ فيما كانَ منه ** وغِبْتِ بِلُجَّةٍ لَونِ المَسيحِ
3- فَعَادَت صُورةُ الجُثمانِ عُطْلًا ** لِفقْدكِ مثلَ دينارٍ مَسيحِ
4- وَلَوْ يَقْوَى لَسَارَ، وكَيفَ يَقْوَى ** عَلَى هَوْلِ السُّرَى قَدَمُ الْكَسِيحِ ؟
5- سَبَحْتِ بِغَمْرةٍ كالشّمس نورًا ** وعَامَ مِنَ الخَجَالَةِ في مَسِيحِ
6- فَلَيْتَكِ تَرْجِعِينَ لَنَا بصِدْقٍ ** يُبَاغِتُ كُلَّ خَتَّالٍ مَسِيحِ
7- بِرِبّكِ هل وَجَدْتِ كَمَا وَجَدْنَا ** خِلافًا بين أحْمدَ والمسيحِ

وفي هذه الأبيات تكرار للصّيغة الصّرفيّة على وزن (فَعِيل)، وهو تكرار للكلمات دون المعنى، حيث تكرّرت كلمة (مَسِيح) على وزن (فَعِيل) في نهاية خمسة أبيات من الأبيات السّبعة التي تألّفت منها القصيدة بأكملها، وبإضافة (فَسيح) في البيت الأوّل مرّتين، و(الكَسيح) في البيت الرّابع يصبح تكرار الوزن ثماني مرّات!

ولا شكّ أنّ معنى كلمة (مسيح) في كلّ بيت يختلف عن معناها في باقي الأبيات؛ ففي البيت الثّاني يقصد الشّاعر بالـ(مسيح): القطعة من الفضّة، وفي البيت الثّالث يقصد بها: الدّينار الذي لا نقش فيه أو عليه، وفي البيت الخامس يقصد بالـ(مسيح) (العَرَق) الذي يتصبّب من الإنسان لحظة الخجل والحياء في موقف ما، من مَسَح، يَمْسَح فهو ماسح، والمفعول: ممسوح ومَسيح، وجاء في البيت السّادس المسيح بمعنى: الكذّاب المفتري، أمّا (المَسِيح) الأخير؛ فهو النّبيّ عيسى ابنُ مَريمَ عليه السّلام.

242- موسى ربابعة، ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، مجلة: دراسات العلوم الإنسانية، الجامعة الأردنية، مج 22، ع 5، 1995م ،ص 203.

ولا غرابة في تكراره هذا؛ فهو يناجي النّفس، وهي بين يدي خالقها، ولا شكّ أنّ الله جلّت قدرته، ليس كأحد من البشر، و(ليس كمثله شيء وهو السّميع البصير)؛ فالنّفس تذوب بين يدي خالقها، وتتصبّب عرقًا خجلًا من ذنوبها وخطاياها التي ارتكبتها في الدّنيا، وبالتّالي فتكراره لهذه الصّيغة يؤكّد هذا المعنى ويؤدّي إلى الإقناع، وكلّ حيّ بحاجة إلى هذا الإقناع، حيث الوقوف يوم القيامة بين يدي خالقها في موقف لا يوصَف، ثمّ الحساب والجزاء .

13- تكرار صيَغِ منتهى الجموع

منتهى الجموع هو: كلّ جمع كان بعد ألف تكسيره حرفان، أو ثلاثة أحرف أوسطها ساكن. وكذلك عند أَبي البركات الأنباريّ (ت:577هـ)؛ فصيغة مُنتهى الجموعِ – عنده– (ما كان جمعًا بعد ألِفه حرفان أو ثلاثةٌ أَوْسَطُها سَاكنٌ)، ومن ثمّ أضاف أنّه جمعٌ "لا يمكن جمعه مرَّةً ثانيةً، فكأنّه قد جُمِعَ مَرَّتَين"[243].

ولهذه الصّيغة صور كثيرة، وهو شكل من أشكال التّكرار، وقد لاحظنا منه الكثير في شعر البارودي، لاسيّما ما كان على وزن: (مفاعل/ فواعل/ فعائل ...)، وهي تمنح النّصّ امتدادًا ولهذه الصّيغة صور كثيرة، وهو شكل من أشكال التّكرار، وقد لاحظنا منه الكثير في شعر البارودي، لاسيّما ما كان على وزن: (مفاعل/ فواعل/ فعائل ...)، وهي تمنح النّصّ امتدادًا إيقاعيًّا يتناسب مع ارتفاع الصّوت المنطلق، كونها تحتوي على حروف المدّ.

ومن ذلك في قصيدة له يفتخر ويعرّض بالمظالم على عهد حكومة الخديوي إسماعيل الاستبداديّة، القصيدة من البحر الطّويل بعنوان: (رضيتُ منَ الدّنيا بِمَا لا أودّه)، وقد اخترنا منها الأبيات الآتية:

1- فَحَتَّامَ نَسْرِي في دَيَاجِيرِ مِحْنَةٍ ** يَضِيقُ بِهَا عَنْ صُحْبَةِ السَّيْفِ غِمْدُهُ

2- إِذَا وُلِدَ المَوْلُودُ مِنَّا فَدَرُّهُ ** دمُ الصّيدِ، والجُرْدُ العناجيجُ مَهْدُهُ

3- فإن عاشَ فالبِيدُ الدَّياميمُ دارُهُ ** وإِنْ ماتَ فالطَّيْرُ الأَضَامِيمُ لَحْدُهُ

4- يُمزِّقُ أستارَ النَّواظرِ بَرقُهُ ** وَيَقْرَعُ أَصْدَافَ المَسَامِعِ رَعْدُهُ

243 – الأنباري، أبو البركات عبدالرحمن: أسرار العربيَّة، تحقيق: فخر قداره، ط1، بيروت: دار الجيل، 1995م، ص275.

لقد استخدم الشّاعر عدّة أوزان من أوزان صيغ منتهى الجموع في هذه الأبيات، وهذا يعكس مدى سيطرة المبالغة في استخدامه للّغة، ويضاف لذلك حرصه على التّنويع بين الأسماء، والأفعال، وجاء الوزن الأوّل في البيت الأوّل في كلمة: (دَيَاجِير)، على وزن: (فَيَاعِيل)، مثل: (شَيَاطين) ومفردها: (دَيْجُور)، على وزن: (فَيْعُول)، بمعنى: (الظّلام)، والصّيغة الثّانية جاءت في البيت الثّاني في كلمة: (العَنَاجِيج)، على وزن: (فَعَاليل)، مثل: (عُنْقُود / عَنَاقِيد)، ومفردها: (عُنْجُوج) على وزن: (فُعْلُول)، ومعناها: جياد الخَيل أو الإبل، والصّيغة الثّالثة جاءت في البيت الثّالث في (الدَّيَاميم) على وزن: (فَيَاعيل)، مفردها: (دَيْمُومَة)، على وزن: (فَعْلُولَة) بمعنى الصّحراء أو الأرض الواسعة، وفي الشّطر الثّاني من البيت نفسه جاءت صيغة: (أفاعِيل) في كلمة (الأَضَامِيم)، مفردها: (إضْمَامَة)، بمعنى: جماعة من النّاس، مثل: (أَضَابِير)، مفردها: (إضْبَارة) وفي البيت الأخير ورد وزنان من أوزان صيغ منتهى الجموع: الوزن الأوّل في صدر البيت في كلمة: (النّوَاظِر)، على وزن: (فَوَاعِل) مفردها: (نَاظِر)، و نَاظِرُ العَيْنِ: النُّقْطَةُ السّوداء الصّافية التي في وسط سواد العين، أو سواد العين الذي فيه إنسانها[244]، أمّا الوزن الأخير في الأبيات هذه، فقد جاء في عجز البيت الأخير في كلمة (المسَامِع)، الذي جاء على وزن (مَفَاعِل) مفردها: (مِسْمَع)، على وزن (مِفْعَل)، "وهو آلةُ السَّمع أَو جمع سمع على غير قياس كمَشابِهَ ومَلامِحَ"[245]، وقيل:(مَسْمَع) على وزن (مَفْعَل)، وهو الأذُن.

فإنّ هذا اللّون من التّكرار لا يقلّ قيمة عن تكرار الجملة، سواء في الجانب الدّلاليّ أو في جانب الموسيقى الدّاخليّة، " إضافة إلى أنّ تكرار الجملة، بلفظها أو ببنائها النّحويّ، تمكّن الشّاعر من تكرار التّفعيلة نفسها، دون أيّة تغييرات عليها بين شطري البيت، وبذلك يحقّق لأبياته نغمًا وإيقاعًا متوازنًا، وهذا يمثّل قيمة أخرى يوفّرها تكرار التّراكيب بأشكاله المختلفة، وتكتسب بعض الصّيغ المكرّرة أهميّة خاصّة ويصبح تكرارها ليس مجرّد توقيع موسيقيّ

244 – مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادّة ، (نظر).

245 – ابن منظور، لسان العرب، مادّة : سمع.

رتيب، بل هو إمعان في تكوين التّشكيل التّصويريّ للقصيدة وإدغام لمستوياتها العديدة في هيكل متراكب"[246].

14- تكرار المصدر

وتكرار المصدر جزء لا يتجزّأ من ظاهرة التّكرار في شعر البارودي، وقد رأينا منه الكثير من خلال قراءتنا لديوانه، وتحليلنا لبعض الشّواهد على أنواع التّكرار المختلفة، وقد رأينا من أمثلة تكرار المصادر في قصيدة له في الزّهد من بحر مجزوء الرّمل بعنوان: (كلّ حيٍّ سيموت) :

1- كُلُّ حَيٍّ سَيَمُوتُ ** لَيْسَ فِي الدُّنيا ثُبُوتُ
2- حَرَكَاتٌ سَوْفَ تَفْنَى ** ثُمَّ يَتْلُوها خُفُوتُ
3- وَكَلامٌ لَيْسَ يَحْلُو ** بَعْدَهُ إِلّا السُّكُوتُ
4- أَيُّها السّادِرُ قُلْ لِي ** أَيْنَ ذاكَ الجَبَرُوتُ ؟
5- كُنتَ مطبوعًا على النُّطْ ** ـقِ فَمَا هَذَا الصُّمُوتُ ؟
6- ليت شِعري، أَهُمودٌ ** ما أراهُ، أَم قُنُوتُ ؟
7- أَيْنَ أَمْلاكٌ لَهُمْ فِي ** كُلِّ أُفقٍ مَلَكُوتُ
8- أَصْبَحَتْ أَوْطَانُهُمْ مِنْ ** بَعْدِهِمْ وَهْيَ خُبُوتُ
9-لم تَذُدْ عَنْهُمْ نُحُوسَ الدَّ ** هْرِ إِذْ حانَتْ بُحُوتُ
10- إِنَّما الدُّنْيا خَيَالٌ ** باطِلٌ سَوْفَ يَفُوتُ
11- ليسَ للإنسانِ فيها ** غيرَ تَقوى اللهِ قُوتُ

فمن خلال تتبّعنا وقراءتنا لهذه الأبيات، نجد أنّ الشّاعر قد جاء غالبًا في نهاية كلّ بيت شعريّ بكلمة بصيغة المصدر مثل: (ثُبوت، خُفوت، سُكوت، صُموت، قُنوت، حُبوت ...)، ولا يخفى علينا أنّ هذه الأسماء كلّها مصادر لأفعال ثلاثيّة تنتهي بحرف (التّاء المفتوحة التي هي أصل من الكلمة)، وعلى وزن موحّد هو: (فَعَلَ: فُعُول)؛ فـ(ثُبوت مصدر للفعل ثَبَتَ، وخُفوت للفعل خَفَتَ، وسُكوت للفعل سَكَتَ، وصُموت للفعل صَمَتَ، وقُنوت للفعل قَنَتَ، وحُبوت للفعل

246 – صلاح فضل، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي: تجربة نقدية، بحث منشور في مجلة فصول، القاهرة، مج1،عدد4 عام 1981م، ص214.

خَبَتَ...) والأكثر جمالًا ودقّة من هذا، هو أنّ جميع هذه الأفعال أو المصادر تدور في النّهاية حول معنًى واحد أو حالة معيّنة، وهي الحالة التي ليس بعدها حالات أخرى، وهي الموت؛ فعنوان القصيدة يوحي بذلك (كلّ حيٍّ سيموت)كما هو في صدر البيت الأوّل، وفي عجزه ينفي الشّاعر الثُّبوت في الدّنيا، ولا شكّ أنّ كلّ حيّ (سيموت)، وفي البيت الثّاني يكمل حالة كلّ حيّ، وسيأتي يوم تتوقّف فيه الحركات (ثُمَّ يَتْلُوها خُفُوتُ)، أي: (سيموت)، وخَفَتَ الرّجل بمعنى: مات، ومثلها في البيت الثّالث في (سكوت)، وكذلك: سكت الرّجل بمعنى: مات، ومثلها في (صُموت): أيضًا بمعنى (سُكوت)، و(صَمَتَ)، أي امتنع عن الكلام والحركة، ولا شكّ أنّها من صفات الأموات.

ثمّ يتساءل ويخاطب الإنسان الذي ما كان يبالي بأفعاله وأعماله وتصرّفاته التي كان يقضيها في الغيّ ويقول: أين ذاك الجبروت؟ أنت الآن ميّت لا نَفَس فيك، أين ذلك التّكبّر قبل موتك؟ وكذلك الذين ماتوا من قبل، أين أملاكهم وعزّهم وجاههم ومجدهم ؟ إنّهم لا يملكون اليوم شيئًا من ذلك، بل لا يملكون لأنفسهم شيئًا.

الغاية أو الحكمة من ذكر الشّاعر للمصدر في هذه الأبيات هي التّأكيد على أنّ الإنسان مهما بلغ في المجد والعزّ والغنى، أو العمر المديد؛ فلابدّ أن يأتي يوم ويتوقّف فيه عن الحركة والكلام والتّنفّس، وفيه من الحذر والوعيد أيضًا، وكأنّه يقرأ قول الله تعالى: (كُلُّ مَنْ عَلَيْها فانٍ* وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّك ذُو الجَلالِ والإكْرَام)[247].

إنّ التّكرار الذي يعزّز عنوان القصيدة (كلّ حيٍّ سيموت)، ويطرح هندسته الشّكليّة عبر مصادر أفعال ثلاثيّة متلاحقة تستقرّ كلّها في مستودع اسميّ موحّد، إنّما يقدّم شكلًا إيقاعيًّا يقوم على التّلاحق الصّوتيّ المنبعث من صوت (الواو) الممدود، يليه وبكثافة شديدة (تاء) مضمومة لما في هذا الحرف من خفوت وهدوء، ومن التّركيز الدّلاليّ الذي يستقرّ في كلمة (الموت).

"كما أنّ هذا الانسجام قد تجاوز هذا البعد الإيقاعيّ في التّأثير، متدخّلًا حتّى في تشكيل البنية الدّلاليّة للقصيدة من خلال النّظم المختلفة والمتباينة التي يمكن أن يأتي عليها التّكرار "[248].

247 – سورة الرحمن الآيتان(26-27)

ونتيجة لارتباطه بقدرات الشّعراء المستمرّة على الابتكار والتّجديد والتّجريب بما يناسب طبيعة التّجربة الشّعريّة ووحدتها.

ومن هنا ندرك أنّ التّكرار ليس مجرّد ترديد لكلمة معيّنة، أو لعبارة ما، إنّما هو وسيلة لغويّة تنبض بإحساس الشّاعر وعاطفته "حيث يرتبط بالحالة الشّعوريّة الملحّة على الشّاعر قبل أن يرتبط بأيّ غرض آخر كالموسيقى أو التّرابط البنائيّ بين أجزاء القصيدة أو حسن المخرج "[249].

وبهذا فقد تمكّنّا من ذكر بعض العناصر التي أكثر الباروديّ من تكرارها، والتي كانت لأهداف وغايات احتاجت إليها نفس الشّاعر العسكريّة والحربيّة والمقاتلة والثّائرة الوطنيّة، ثمّ الإنسانيّة المنفيّة في أقصى بقاع الأرض، والبعيدة عن الأهل والأصدقاء والأسرة، والتي عبّر الشّاعر من خلالها ما يختلج في نفسه، وما يدور في عقله، وما يضمر في قلبه من أسى وحزن وألم نتيجة ظروف حياته التي يعيشها. ولا شكّ أنّنا سنجد الكثير العناصر الأخرى التي قد أكثر الباروديّ من تكرارها في أشعاره وقصائده؛ إلّا أنّنا اكتفينا بما قدّمناه لنلاحظ من خلاله مدى أهمّية هذه الظاهرة عنده خاصّة وفي الشّعر العربيّ عامّة.

248 - مُحَمَّد فتوح أحمد، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب: 5، بحث مقدّم إلى مهرجان المربد العاشر، عام 1989م.

249 – عمران خضران الكبيسي، لغة الشعر المعاصر، رسالة ماجستير، دار العلوم ، جامعة القاهرة، 1979م، ص166.

الخاتمة

فقد تبيّن لنا ومن خلال كتابتنا لهذا البحث، أنّ التّكرار-كما هو عند أغلب الشّعراء- كان ظاهرة واضحة في شعر البارودي، يتناسب مع وقفات الشّاعر التّأمُّليّة في قصائده، فيكسبها طاقة جديدة إضافيّة في الأداء، ويزيد أصواتها تلاؤمًا وانسجامًا، وأنّ له علاقة وثيقة بالموسيقى الشّعريّة، فهو يُعدّ أحد المنابع الأساسيّة للموسيقى الدّاخليّة، وهو قسمان، هما: تكرار الحروف بمجملها، وتكرار الكلمات ومن ضمنها الأدوات؛ فللتّكرار أغراض عديدة تختلف من نصّ لآخر، وتعتمد على قدرة الشّاعر في توظيفه، لأنّ غاية التّكرار الأساسيّة بشكل عامّ هي تقوية التّواصل والعلاقة بين النّصّ والمتلقّي، بحيث يتلاءم مع الهدف والرّغبة، والغاية المرادة، وإلّا أصبح مجرّد ترديد كلمات بعينها لا غير، وفي النّصّ الشّعريّ يفيد التّكرار في تكثيف الشّحنة العاطفيّة والشّعريّة؛ إذ يضفي التّكرار نغمات إيقاعيّة مميّزة لا تحسّ بها الأذن فقط، بل ينفعل معها الوجدان كلّه، وأغلب أنواع التّكرار في شعر البارودي كان يُفَجّر طاقة دلاليّة وجماليّة، تناسب لغته الشّعريّة، وهذه الجماليّة ليست عفويّة، وليست من محض المصادفة، بل تأتي من إنتاج نوع من الوعي بالواقع المحيط، ليحدث عمليّة التّفاعل بين الشّاعر والمتلقّي. ممّا ينفي أن يكون هذا التّكرار ضعفًا في طبع الشّاعر أو نقصًا في أدواته الفنّيّة؛ فهو نمط أسلوبيّ له ما يسنده في إطار الدّلالة عند الشّاعر، وقد استطاع الشّاعر توظيفه وفق رؤيته وتأكيد موقفه، حيث كشف هذا البحث عن الجانب الوظيفيّ للتّكرار ضمن السّياق الذي يرد فيه؛ إذ تعدّ ظاهرة من الظّواهر اللّغويّة الواضحة في الشّعر العربيّ المعاصر، فكان التّكرار خاصّيّة بنائيّة ومكوّن أساسيّ من مكوّنات النّصوص الشّعريّة لدى البارودي، عبَّرت عن كثير من جوانبه النّفسيّة والفكريّة، وعكست نظرته إلى الحياة وتطلّعه إلى المستقبل، ولذلك لابدّ له من إحداث وظيفة، إمّا بنائيّة أو إيقاعيّة خصوصًا إذا تمكّن الشّاعر من استخدامه بدقّة وبراعة، فهو ليس جمالًا يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشّاعر صنعًا بمجرّد

استعماله، وإنّما هو كسائر الأساليب كونه يحتاج إلى أن يكون في مكانه من القصيدة أو أن تلمسه يد الشّاعر اللّمسة السّحريّة التي تبعث الحياة في الكلمات، وبذلك لا يولّد التّكرارُ المَلَلَ والسّآمة لدى متلقّيه، بل يأتي التّكرار كفائدة أدبيّة بهدف تثبيت معان يقصدها الشّاعر، وكان أكثر التّكرار عند البارودي في المواقف العاطفيّة، والمقامات الخطابيّة، ولذلك استهدف التّأثير في العاطفة، كما جاء منه للتّقرير والتّأكيد والتّنبيه، وإبرازه في معرض الوضوح والبيان، وذلك حسب أهمّيته وخطورة القضيّة المتناولة؛ لذلك اختار الشّاعر الأسلوب الذي يناسبه، ويتّفق مع رؤيته الحياتيّة الخاصّة،كي يتمكّن من استيعاب أفكاره ومعتقداته وفلسفته، وهذا ما حرص عليه البارودي في شعره، فكان يسعى إلى أن يجعل من هذا الأسلوب التّكراريّ على اختلاف أشكاله وألوانه، أداة قادرة على التّعبير عمّا في ذهنه وتصوير مشاعره وأحاسيسه وآلامه وهمومه التي أصابته في حياته الاجتماعيّة.

ومّما يلاحظ أيضًا أنّ التّكرار جاء عند البارودي بشكل أفقيّ أو رأسيّ، أخضعها لإيقاعات وإيحاءات موسيقيّة، تعكس ملامح رؤيته النّفسيّة والفلسفيّة التي تكشف عن موقفه الحقيقيّ من الحياة والكون والطّبيعة، من خلال سياقات، وبناءات أسلوبيّة متنوّعة على مستوى الحرف أو الكلمة أو الجملة، فلقد حاول الشّاعر أن يفعّل دور التّكرار باعتباره أداة جماليّة تخدم المضمون الشّعريّ، وتؤدّي وظيفة أسلوبيّة تكشف عن الإلحاح أو التّأكيد الذي يسعى إليه الشّاعر، وذلك من خلال كشف ما يدور في ذهنه، وإبراز أفكاره التي قد أصبحت هي الأخرى صورة من صور التّكرار، فالمعاناة والمآسي تبدو واضحة في كلّ أنفاسه الشّعريّة، وخاصّة قصائده في الرّثاء، وكذلك التي يتحدّث فيها عن آلام ومآسي الغربة في سرنديب، وكأنّه بذلك يكرّر هذه المعاناة في كلّ نمط تكراريّ على اختلاف أشكاله.

SONUÇ

Araştırmamız neticesinde şunu açık bir şekilde anladık, diğer şairlerde olduğu gibi Bârûdî'nin de şiirlerinde tekrar, apaçık bir olgudur.

Bu tekrarlar şiire musiki bir nağme kazandırmış ve dinleyicinin gönlüne hitap ederek zininde kalıcı olması hedeflenmiştir. Bu tekrarın müzikle sıkı bir bağı vardır. Şair bu sayede hem dinleyicinin iç dünyasına hem de dış dünyasına hitap etmiştir.

Tekrarın birçok amacı vardır bir lirden diğerine farklılık arz edebilir ve bunlar şairin bunları istediği doğrultuda yönlendirmesiyle olan bir olgudur. Çünkü tekrardan asıl amaç şiirle alıcı arasındaki bağı güçlendirmek, alıcıyla uygun bir zeminde ve mekanda olmayı sağlamak ve şairin istediği mesajı eksiksiz bir şekilde, zaman ve zemin uygun olarak sunmaktır.

Bu hedefleri taşımayan bir tekrar anlamsız kelimeleri tekrardan öteye geçmeyecek ve şiire monotonluk kazanmaktan başka bir işlev görmeyecektir. Bârûdî'nin şiirlerinde bu tür tekrarlara rastlamak neredeyse imkânsızdır. Bu yüzden o, tekrarları yaparken şiire güzellik ve müzik nağmelerini meydana getirerek sıradan yapmacık olmanın önüne geçmiştir.

Bârûdî'nin öne çıkan özelliklerinden birisi de şiirlerindeki tekrar olgusunu istediği yönde yönlendirme özelliğinin olmasıdır. Bu kendi döneminde az şairin yapabildiği bir meziyettir. Buda onun geleceği hayal edip ona göre çalışmasından kaynaklanmış olsa gerek.

Onun şiire kattığı güzellik soyut olarak değil somut olarak değerlendirdiği lafız, kelime ve cümlelerin özünde olmasından kaynaklanıyordu.

Diğer dikkat çeken bir hususta, onun şiirlerinde tekrarın felsefi değil de Arap şiirinin özelliğinden olan doğallık ile iç içe olmasıdır. Ancak şiirlerinde üzüntü, gam, özlemlerde yok değildir. Bunlar özellikle de sürgünde geçirdiği dönem ve daha sonraki şiirlerinde kendisini açık bir şekilde ortaya koymuştur. O, bu sayede sanki orada kaldığı ve o ıstırapları çekmeye devam ettiğini şiirleriyle anlatmak istiyordur.

المصادر والمراجع

1- القرآن الكريم.

2- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصريةالقاهرة،ط 4، 1997 م.

3- إبراهيم الأبياري (ت: 1414هـ)، الموسوعة القرآنية، مؤسسة سجل العرب، الطبعة: 1405 هـ.

4- إبراهيم خليل، في اللّسانيّات ونحو النّصّ، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، عام 2007م .

5- إحسان عباس، خصا ئص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م.

6- أحمد أنور سيد أحمد الجندي (ت: 1422هـ)، المعارك الأدبية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط عام 1983م.

7- ابن الأنباري (ت: 328)، أسرار العربية، تحقيق: محمّد حسين شمس الدين، ط1، دار الكتب العلمية بيروت، 1987م.

8- ابن الأثير (ت: 637هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: الحوفي، طبانة، دار نهضة مصر للطباعة، الفجالة ـ القاهرة.

9- الأزهر الزنّاد، نسيج النّصّ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 عام 1993م، ص119.

10- إسماعيل سليمان المزايدة، التكرار في شعر حيدر محمود، مركز الدراسات الإستراتيجية، الجامعة الأردنية، عمان. تاريخ 2015/4/7 م.

11- آمال يوسف، التماثل التكراري في النص الشعري عند مطلق الثبيتي ، د. دراسة، بحث نشر بتاريخ: 2012/6/10م.

12- أمجد ريّان، منتدى القصّة العربيّة، مفهوم "التكرار" في الأدب والفن، بحث نشر بتاريخ: 23 /3/ 2007م.

13- امرئ القيس، ابن حجر بن الحارث الكندي، ط1، تحقيق: محمّد أبو الفضل، دار المعارف، القاهرة، مصر 1984م.

14- أميمة بدرالدين، مجلة جامعة دمشق – المجلد 26 –العدد الأول+الثاني، 2010م.

15- إنعام رواقة، دائرة التكرار ودلالاتها في بائية ابن الدمينة، بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج 15، 8 ،ع 2000 م.

16- انتصار محمود حسن سالم.المجلد2 ، العدد 32 لحولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، بلاغة التكرار والجناس في شعر أبي القاسم.

17- إيرليخ فكتور، الشكلانية الروسية، ترجمة: محمّد الولي، المركز الثقافي العربي، ط1 ،2000 م، الدار البيضاء.

18- الثعالبي (ت: 429هـ)، فقه اللغة وسر العربية، المحقق: عبد الرزاق المهدي، إحياء التراث العربي، ط1، 2002م .

19- جعفر شرف الدين، خصائص السور، تح: عبد العزيز التويجري، دار التقريب بين المذاهب الإسلامية – بيروت، ط1 – 1420 هـ.

20- ابن جني (ت 392هـ)، الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة: 4. الجاحظ (ت: 255هـ)، البيان والتبيين، تحقيق علي أبو ملحم، مطبعة السفير، عمان، الأردن،ج1، ط2009 م.

21- الجرجاني (ت: 471هـ)، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة، ط3/ – 1992م.

22- ابن الجوزي (ت:597هـ)، متن الجوزية في التجويد، دار الإمام مالك ، الجزائر، ط1، 2003 م.

23- حاتم عبيد، التكرار وفعل الكتابة في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، كنوز المعرفة، القاهرة، تاريخ 2015/1/1م.

24- حامد عوني، المنهاج الواضح للبلاغة، الناشر: المكتبة الأزهرية للتراث، 2010 م .

25- حسن سعيد غزالة، أساليب المستشرقين في ترجمة معاني القرآن الكريم، دراسة أسلوبية لترجمتي سيل وآربري لمعاني لقرآن الكريم إلى الإنجليزية، مجلّة الحوار اليوم، مقال نشر بتاريخ: 18/ 2011/7 م، (د ص).

26- حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية في العلوم العربية، مطبعة المدارس الملكية، ط1، عام 1289 هـ.

27- ابن حجة الحموي (ت: 837 هـ).خزانة الأدب وغاية الأرب، تح: عصام شعيتو، دار الهلال، بيروت، دار البحار، بيروت، ط 2004م.

28- خضر محمّد أبو جحجوح، أهمية موسيقى الشعر، دراسة نشرت بتاريخ 2007/6/1م.

29- الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170هـ)، كتاب العين، المحقق: المخزومي، السامرائي، دار ومكتبة الهلال، 15/ 10/ 2008 م.

30- خلود ترمانيني، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، عام 2004 م (ب ص).

31- الخنساء، ديوان الشّاعرة، دراسة وتحقيق، : د/ إبراهيم عوضين ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، 1985 م.

32- ابن دريد، (ت: 321هـ)، جمهرة اللغة، المحقق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين - بيروت الطبعة: الأولى، 1987م .
33- ذياب راشد وجمانة إبراهيم داؤد، السّمات الأسلوبيّة في قصيدة (بلقيس) لـ(نزار قبّاني) مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصلية محكّمة، العدد العشرون، شتاء /2015م.
34- الراغب الأصفهاني، (ت: 502هـ) المفردات في غريب القرآن، تح: الداودي، دار القلم، الدار الشامية- دمشق بيروت، ط1 - 1412
35- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، دط، الإسكندرية، مصر.
36- ابن رشيق القيرواني (ت: 463 هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، المحقق: محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5/ 1981 م.
37- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان ، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م.
38- الزركشي (ت 794هـ)، البرهان في علوم القرآن، المحقق: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، ط1/ 1957 م، دار إحياء الكتب العربية لعيسى البابى الحلبي وشركائه، ج3، ص11، (ثم صوَّرته دار المعرفة، بيروت، لبنان - وبنفس ترقيم الصفحات).
39- الزمخشري (ت: 538 هـ)، الكشاف، تحقيق: الشيخ عبد الموجود والشيخ معوض، ط1، مكتبة العبيكان، الرياض، 1998م.
40- زهير أحمد المنصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية، د. جامعة أم القرى (د ص).
41- سعيد بكّور، النّقد الأدبي، نشر الكتاب شبكة الألوكة الإلكترونية، من (د ت).
42- سليمة جيدل، أساليب التكرار في ديوان الشّاعر فيصل الأحمر،رسالة ماجستير، جامعة مُحَمَّد خيضر بسكرة، الجزائر، 2015م.
43- سمير عبد الرحيم آغا، جمالية التكرار في شعر (أديب كمال الدين)، صحيفة المثقّف، العدد: 1888م، 23/ 09 /2011م .
44- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1 ، 1982م.
45- سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر، (ت: 180هـ)، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت، لبنان.
46- السيوطي (ت: 911هـ)، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1974 م.
47- الشريف الجرجاني (ت: 816 هـ)، التعريفات، ضبطه وصححه جماعة من العلماء ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983م.
48- شوقي ضيف (ت: 1426هـ)، الأدب العربي المعاصر في مصر ، دار المعارف، الطبعة: الثالثة عشرة، ج1.
49- صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر قبل الإسلام، د،منشورات اتّحاد الكتاب العرب، عام 2000 م. الوافي بالوفيات،
50- الصفدي (ت: 764هـ) الوافي بالوفيات،المحقق: الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت 2000م،
51- صلاح فضل، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي: تجربة نقدية، بحث منشور في مجلة فصول، القاهرة، مج 1 ،عدد ، 4 عام 1981
52- طرفة بن العبد، ديوان الشّاعر،شرح الأعلم الشنتمري تحقيق : درية الخطيب ولطفي الصقال إدارة الثقافة ، المؤسسة العربية - إدارة الثقافة والفنون - البحرين المؤسسة العربية - بيروت الطبعة الثانية – 2000م.
53- عبد العظيم إبراهيم مُحَمَّد المطعني (ت: 1429هـ)، خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية، مكتبة وهبة، ط1، 1992 م، ج1.
54- عبدالرحمن عبدالله النور، القرآن الكريم والنظرية البنائية الجديدة، جريدة الجزيرة اليوميّة العدد:(470) بتاريخ 5/16/ .2015
55- عبد القادر بن فطة، بلاغة التكرار في القرآن، عـود النـد ، مجلة ثقافية فصلية ،الجزائر العدد 96: حزيران/6/يونيو .2014
56- عبد القادر علي زروقي، جماليات التكرار وديناميةالمعنى في الخطاب الشعري، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، وحدة ورقلة (الجزائر) بحث نشر بتاريخ 6/25/ 2016م.
57-عزّ الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، 1968، بيروت، لبنان .
58- عصام شرتح، جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق،ط1، 2010 م.
59- عصام شرتح، فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، دراسة أدبية، نشرت في مجلة رسائل الشعر (العدد9، كانون الثاني 2017م .
60- علي البدري، مجلة الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة" مقال نشر بتاريخ 9/13/ 2017م
61- علي قاسم الخرابشة، الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبد الله البردوني، مجلة عالم الفكر، ع1، يونيو 2008، ص241-242.
62- عماد الدين الجبوري، دراسات في الأدب، لندن، 2011م (دون دار طباعة)، ص53- 54.
63- عماد الضّمور، آفاق نقدية: دراسة لحركية الخطاب الشعري في الأردن، دار يافا للنشر والتوزيع، عمان 2008م.

64- عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، الناشر: دار الفكر العربي الطبعة: الجزء الأول - 2000م، ج1 .
65- عمر خليفة إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات قاريونس، ط1، 2003م، ليبيا.
66- عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر، وكالة المطبوعات، ط1، 1982، الكويت.
67- غالب فاضل المطّلبي، في الأصوات اللغويّة، دراسة في أصوات المدّ العربيّة، دار الحرّية للطباعة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، الجمهورية العراقية، 1984م.
68- ابن فارس (ت: 395هـ)، مقاييس اللغة، المحقق: عبد السلام هارون، الناشر: دار الفكر، ط/ 1979م.
69- ابن فارس، (ت: 395هـ)، الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح عمر الطباع، ط1، مكتبة المعارف، بيروت،
70- فاضل السامرائي، معاني الأبنية في العربية، د. جامعة الكويت .كلية الآداب، ط1 / 1981م .
71- فاليري رينيه ويليك، مفاهيم نقدية،: ترجمة د. مُحَمَّد عصفور – عالم المعرفة – الكويت، فبراير 1987م
72- الفراء (ت: 207هـ)، معاني القرآن، تحقيق مُحَمَّد علي النجار، الهيئة المصرية للكتب، القاهرة، مصر، د ط.
73- الفيروزآبادي (ت: 817هـ)، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، بيروت، لبنان ط8، 2005 م.
74- فتحي محمود يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل (دراسة أسلوبية)، جامعة اليرموك، الأردن، عام 2003 م، ص 116.
75- فيصل حسان الحولي، التّكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، (رسالة ماجستير) جامعة مؤتة، 2011 م ، المقدّمة.
76- ابن قتيبة (ت: 276هـ)، تأويل مشكل القرآن الكريم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3.
77- قدامة بن جعفر، نقد الشعر،تحقيق وتعليق مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان.
78- القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تفسير القرطبي، مؤسسة الرسالة، 2006 م.
79- مُحَمَّد خلف الله ومُحَمَّد زغلول سلام، ثلاث رسائل في الإعجاز للخطابي، تحقيق ، (د ت)(د ط).
80- مُحَمَّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001 م، دمشق.
81- مُحَمَّد صالح الشنطي، في الأدب العربي القديم، مج2 ، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط2 ، 1997 م .
82- مُحَمَّد عزّام، النّصّ الغائب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001م، ص.249
83- مُحَمَّد عمارة، شبهات حول القرآن، ج2، ص380 .د ط.
84- مُحَمَّد فتوح أحمد، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب: 5، بحث مقدّم إلى مهرجان المربد العاشر، عام 1989م.
85- مُحَمَّد مفتاح ، الخِطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط3 / 1992 م، الدار البيضاء، المغرب.
86- مُحَمَّد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، ط1 ، 1995 م ، مصر.
87- مُحَمَّد الهادى الطرابلسي ،خصائص الأسلوب فى الشوقيات، منشورات الجامعة التّونسيّة، 1981م.
88- مُحَمَّد معتصم، البنية الدلالية في شعر مريد البرغوثي، (دراسة نصية- لغوية-فكرية)، نشرت بتاريخ: 28/ 7/ 2010م.
89- مُحَمَّد الرقيبات، جماليات التكرار في شعر ابن دراج، مجلة إشكالات في اللغة و الأدب، جامعة جرش / الأردن، 2012م .
90- مُحَمَّد مصطفى كلاب، بنية التكرار في شعر أدونيس، الجامعة الإسلامية في غزة، فلسطين 2016م.
91- محمود سامي البارودي، ديوان الشّاعر . تحقيق علي الجارم ومُحَمَّد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، عام 1998م، ص.417
92- محمود خليل الحصري (ت:1401هـ)، أحكام قراءة القرآن الكريم، دار البشائر الإسلامية، مكة المكرّمة، ص118-121.
93- مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، مصر، جامعة القاهرة، 1978 م. ط2.
94- مليكة فريحي، عود النّد، مجلة ثقافيّة فصلية، العدد 4، 2017 م.
95- مرتضى الزَّبيدي (ت: 1205هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، المحقق: مجموعة من المحققين، دار الهداية، ج.8
96- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، (دط)، مصر.
97- معمر بن المثنى (ت: 209هـ)، مجاز القرآن ، المحقق: مُحَمَّد فواد سزگين ، مكتبة الخانجى– القاهرة ط/ 1381 هـ ،ج1.
98- منظور، مُحَمَّد بن مكرم بن على، جمال الدين ابن منظور (ت: 711 هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414 هـ، ج5.

99- موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي 10، 13 تموز، 1988م.
100- ميشال ريفاتير، دلالية الشعر، ترجمة :مُحَمَّد معتصم، منشورات كلية الأداب والعلوم الانسانية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998م.
101- ميشال تايلموث، (التّكرار) قاموس الموسيقى الجديد، ص66.(د ت)
102- نازك الملائكة (ت: 1428هـ)، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ط5.
103- نور الدين السد، المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والأدب، ع14، 2016م، جامعة الجزائر
104- النابغة الذبياني، ديوان الشاعر، المحقق: عباس عبد الساتر، الناشر: دار الكتب العلمية، بيروت سنة النشر: 1416 – 1996م .
105- هاك أمينة، دراسة أسلوبية لديوان محمود سامي البارودي، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن المهيدي، عام 2017م، ص49،.
106- ابن هشام (ت: 761هـ)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: مازن المبارك و مُحَمَّد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، ط6، 1985 م، ج1، ص492.
107- يحي بن حمزة العلوي، الطّراز، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط 1، 2002 م.
108- ابن يعيش (ت:643هـ): شرح الملوكيّ في التصريف، تحقيق: فخر الدين قباوة، المكتبة العربيّة، حلب، ط1، 1973م الموسوعة القرآنية.
109- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ترجمة: مُحَمَّد فتوح، دار المعارف، بيروت، لبنان، (د/ط)، 1995.