

## القيمة الموسيقية للتكرار في شعر الصّاحب بن عبّاد (1)

د. فرحان علي القضاة  
أستاذ مساعد كلية العلوم والآداب  
جامعة العلوم والتكنولوجيا

### المقدّمة

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

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

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

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

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

#### أ- مفهوم الموسيقى الشعرية:

لقد بحث العلماء في مفهوم الموسيقى الشعرية، ولعلّ أبرز ما نجده من ذلك قول الدكتور إبراهيم أنيس: "وللشعر نواح عدة للجمال. أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع، وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر"<sup>(٢)</sup>. وتذهب إليزابيث درو (Elizabeth Dru) إلى قريب من هذا عندما بيّنت أنّ كلمة "موسيقى" التي تُستعمل في الشعر لا تعني أكثر من حلاوة الجرس، لأنّ الجرس في الشعر لا يصوّر شيئاً سوى المعنى<sup>(٣)</sup>. وبهذا فإننا نستطيع القول إنّ الموسيقى الشعرية تتمثل في جرس الألفاظ، وتتأبّع مقاطع الكلام، وتواليها على مسافات زمنية متساوية، وفق نظام خاص ونسق معين، مضافاً إلى ذلك تردد القوافي وتكرارها، مما يُكسب النص إيقاعاً ذا أثر عظيم في النفس.

#### ب- أهمية الموسيقى الشعرية:

الموسيقى عنصر مهمّ في الشعر، فهي إحدى المقومات الفنية الضرورية له<sup>(٤)</sup>، وإحدى خصائصه البنيوية الأساسية التي تميّزه عن غيره<sup>(٥)</sup>. وهي التي تحمل مضمونه وتحقق غايته من التأثير وإثارة العواطف والانفعالات<sup>(٦)</sup>. وهكذا "فهي بلا شك أهم وسائل الانتفاع بالأصوات في فنّ الأدب"<sup>(٧)</sup>، ولذا فقد عدّ بعض الباحثين الموسيقى أهم العناصر الشعرية<sup>(٨)</sup>، إذ إنّ "الإيقاع هو قوّة الشعر الأساسية، هو طاقته الأساسية، وهو غير قابل للتفسير"<sup>(٩)</sup>.

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

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

### ج- أقسام الموسيقى الشعريّة:

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

## أولاً: الموسيقى الخارجيّة:

وهي الموسيقى التي تتمثل في الوزن والقافية<sup>(١٢)</sup>، فهي موسيقى العَرُوض، أي البحور المعروفة التي تُضَبَط بالعَرُوض<sup>(١٣)</sup>.

والوزن والقافية عنصران أساسيان في القصيدة العربيّة، فالوزن "أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصيّة، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة"<sup>(١٤)</sup>، وللوزن إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه<sup>(١٥)</sup>، والوزن هو الفارق الأكبر بين الشعر والنثر، وبدونه تَنحَطُّ لغة الشعر ويهبط مستواها بشكل تدريجي إلى ما ليس لغة شعر<sup>(١٦)</sup>. وهكذا فإنّ الباحثين متفقون - في الغالب - على إثبات الوزن للشعر<sup>(١٧)</sup>.

أمّا القافية فهي تحدّد بأنّها "تمتد من آخر حرف متلقّظ به من البيت إلى الحرف المتحرّك الذي يسبق أقرب حرف ساكن"<sup>(١٨)</sup>، ولكنّ الحرف الأخير المتلقّظ به هو ما يشكّل العنصر الأساسي للقافية، لأنّه هو الذي ينهض بالثقل الأساسي لوحدها الصوتيّة، حتى يؤخذ غالباً على أنّه هو القافية<sup>(١٩)</sup>، وهي ليست عقبة أمام الشعراء تحدّ من قدرتهم على الإبداع والإفاضة الشعوريّة<sup>(٢٠)</sup>، وإنّما هي أسهل شيء في النظم، وهي مهمّة موسيقياً، لأنّها تعطي السامع الصوت المنسّق الذي تتوقّعه أذناه<sup>(٢١)</sup>، لأنّها نغمة صوتيّة متكرّرة تؤدي إلى التثام الشعر وتربطه، ولولاها لبقى الشعر مسيّباً ومنذفعاً بلا نظام<sup>(٢٢)</sup>.

ويلخّص الدكتور عزّ الدين إسماعيل أهمية الوزن والقافية بقوله: "الوزن والقافية - بعيداً عن أيّ مذهب جماليّ خاصّ - هما عصب الشكل الشعريّ، هما الصفة الخاصّة التي قلنا إنّها لا بدّ من توافرها حتى يكون الكلام المشكّل أمامنا شعراً، وليس مجرد كلام... فالشعر كائن ما كان مذهبنا الجمالي لا بدّ أن يتوقّف على الوزن والقافية"<sup>(٢٣)</sup>.

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

### ثانياً: الموسيقى الداخليّة:

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

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

تلاقي بعض المقاطع والحروف في السياق كلّه، أو في العبارة الواحدة، عندئذ يمكن للأصوات أن تُشيع في النفس إحساساً عاطفياً معيّناً، فليس هناك مقاطعٌ أو حروفٌ يمكن أن تتّصف في ذاتها بإحساس الحزن أو الفرح، وإنّما الذي يُحدّد العلاقة بين أصوات المقاطع والحروف وبين إحساس معيّن هو النغم الناشئ من جُملة كاملة. ذلك أنّ الانفعال في داخل أيّ عمل أدبي لا يمكن تحقيقه من لفظة مفردة، إنّه يتحقّق من تداخل الكلمات صوتاً وإحساساً<sup>(٢٩)</sup>. فالموسيقى الداخليّة لا تتحقّق من خلال اللفظ المفرد، وإنّما من خلال وروده في سياق متكامل.

ومّا يدلّ على أهميّة الموسيقى الداخليّة أنّها ميدان للمفاضلة بين الشعراء وسبق بعضهم بعضاً، لأنّها موسيقى خفيّة، تدلّ على قدرة الشاعر وتفردّه<sup>(٣٠)</sup>.

وتجدر الإشارة إلى أنّه لا يُفصل في الشعر بين مهمّة الموسيقى الداخليّة ومهمّة الموسيقى الخارجيّة، فهما ملتحمتان، وتنزعان نحو هدف واحد، وهذا أمرٌ طَبَعِيٌّ " في الشعر، حيث يخدم الإيقاع وتوافق الأصوات والقافية غاية واحدة، هي فتح أبواب الكلمة ونوافذها على مصرّاعيّها، وإدخال القارئ في أعماقها الشعريّة"<sup>(٣١)</sup>، فالموسيقى الداخليّة والموسيقى الخارجيّة تتضافران على خلق جوّ موسيقيّ يواكب القصيدة العربيّة ويعبّر عن روحها<sup>(٣٢)</sup>.

#### د- التكرار والموسيقى الشعريّة في شعر الصاحب:

يُعدّ التكرار أحدَ المنابع التي تنبع منها الموسيقى الشعريّة الداخليّة<sup>(٣٣)</sup>.

ونقصد بالتكرار هنا:

أ- تكرار الحروف في الكلمة أو الكلمات.

ب- إعادة اللفظ، وهذا يشمل شيئين، هما:

الأول: "تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكته"<sup>(٣٤)</sup>.

الثاني: بعض فنون علم البديع التي تعتمد على التكرار<sup>(٣٥)</sup>، كالجناس، ورَدّ

العجز على الصدر<sup>(٣٦)</sup>... إلخ.

ويلعب التكرار دوراً مهماً في بعث الموسيقى الداخليّة، وهو موائم للفترة، كما أنّ له وظيفة مزدوجة الأداء "تحمل مع التوثيق للمعنى، ودفع المساهلة في القصد إليه قيمة صوتيّة وفنّية تزيد القلب له قبولاً، والوجدان به تعلقاً"<sup>(٣٧)</sup>، ولذا فقد اتُّخذ تكرار البيت أو الأبيات وسيلة لتحقيق الموسيقى، التي هي بلا شك "أقوى وسائل الإيحاء، وأقرب إلى الدلالات اللغوية النفسية في سيولة أنغامها"<sup>(٣٨)</sup>.

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

#### أولاً: تكرار الحروف:

يلعب تكرار الحروف دوراً عظيماً في الموسيقى اللفظيّة، فقد تشترك الكلمات في حرف واحد أو أكثر، ويكون لهذا الاشتراك فائدة موسيقيّة عظيمة، وقيمة نغميّة جليّة تؤدي إلى زيادة ربط الأداء بالمضمون الشعريّ<sup>(٣٩)</sup>، إذ إنّ "لأصوات الحروف المكرّرة مجريان، ينبع أحدهما من رويّ القافية ويصبّ فيه، حيث يفرض هذا الحرف هيمنة على سائر تشكيل البيت، كأن يكون أساساً لبنائه الصوتيّ. أمّا المجري الآخر، فينبع من قاع البيت أو من قراره... كأن يهيمن حرف قويّ ذو صوت حلقّيّ مجهور كالعين، أو حرف ذو صوت حلقّيّ مهموس كالحاء، أو حرف ذو صوت رتّان كالنون، أو حرف عالي الصفير حادّ الجرس، كالسين أو الصاد، فإنّ التشكيل يصطبغ بصبغته، وتصبح خصوصية الصوت أساساً لبنائه الصوتيّ، وهذا ما يمثل قاع البيت الصوتيّ، أو قراره"<sup>(٤٠)</sup>. فمن المجري الأوّل قول الصاحب في آل البيت الكرام من قصيدة<sup>(٤١)</sup>:

هممُ أَكْدُوا أمرَ الدّعْيِ ————— ي يزيّد<sup>(٤٢)</sup> ملفوظِ السّفاح

فَسَطَا عَلَى رُوحِ الْحُسَيْنِ —	سَنَ (٤٣) وَأَهْلِيهِ جَمَّ الْجَمَاحِ
صَارَعُوهُمْ قَتَلُوهُمْ	نَحَرُوهُمْ نَحَرَ الْأَضْحاحِ
يَا دَمْعُ حَيٍّ عَلَى انْسِيفًا	كُ تُمَّ حَيٍّ عَلَى انْسِيفَاحِ
فِي أَهْلِ حَيٍّ عَلَى الصِّلا	ةٍ وَأَهْلِ حَيٍّ عَلَى الْفِلاحِ
يَحْمِي يَزِيدُ نِسَاءَهُ	بَيْنَ النُّضائِدِ وَالْوِشاحِ
وَبِنَاتُ أَحْمَدَ قَدْ كُشِفُ	سَنَ عَلَى حَرِيمِ مُسْتَبَاحِ
لَيْتَ النَّوَاحِ مَا سَكَّتُ	سَنَ عَنِ النِّيَاحَةِ وَالصِّياحِ

نلاحظ - من هذه الأبيات - أنَّ الصاحب نظم قصيدته على رويِّ الحاء، وهو حرف مهموس، وقد كرّر هذا الحرف بِنَسَبٍ متفاوتة في أبياته، فقد أورده مرّة واحدة في البيت الأول، وأورده مرتين في صدر البيت الثاني، ومرّة واحدة في عجزه، ولم يورده في صدر البيت الثالث، بينما كرّره ثلاث مرّات في عجزه، وأورده مرة واحدة في صدر البيت الرابع، ومرّتين في عجزه، وكذلك فعل في البيت الخامس، ثم ساوى بين الصدر والعجز في البيت السادس، حيث أورده مرّة في كل منهما، وقد أورده مرّة واحدة في صدر كلّ من البيتين السابع والثامن، ومرّتين في عجز كلّ منهما.

ولا يخفى ما أشاعه تكرار هذا الحرف "الحاء" من الموسيقى، وكأنَّ الشاعر يشير إلى ما يملأ نفسه من مشاعر الألم والحزن لما جرى لآل البيت الكرام، ومنهم الحسين بن عليّ بن أبي طالب، وكأنّه يصوّت من أعماق نفسه "آح"، كَرَدَّ فِعْلٍ لِمَا لَحِقَ بِآلِ الْبَيْتِ مِنَ الظُّلْمِ وَالْجَوْرِ. وقد جاء هذا التصوير من اقتران "الحاء" بصوت المدّ "الألف"، وكذلك فإننا نجد هذا التناغم الصّوتي المنبعث عن تكرار الكلمات وتلاومها، في "النياحة" و "النواح"، و "نَحَرُوهُمْ" و "نَحَرَ".

ويقول الصاحب (٤٤):



حَدَقُ الحِسانِ رَمَيْتَنِي بِتَمْلُملٍ      وَأَخَذَنَ قلبي في الرَعيلِ الأوَّلِ (٤٥)  
غَادَرَتَنِي وإلى التَفَزُّعِ مَفزَعِي      وترَكُنَنِي وعلى العويلِ مَعوَلِي  
لو أن ما ألقاه حُمَّلٌ يَدُوبُلاً      قَدْ كانَ يَدُوبُلاً مِنْهُ رُكناً يَدُوبُلاً (٤٦)  
ما زِلْتُ أُرعى الليلَ رَعِي موكَّلِ      حَتَّى رأيتُ نجومَهُ يَكِينِ لي  
فَحَسِبْتُها زَهَراتِ رَوْضِ ضاحِكِ      مُتَبَسِّمٍ قَدْ ألقِيَتْ في جَدولِ  
يَنْقُضُ لامِعُها فَتَحَسِبُ كاتِباً      قَدْ مَدَّ سَطراً مُذْهِباً بِتَعَجُّلِ

تُشكِّلُ هذه الأبيات مقطوعةً موسيقيةً متدفقةً الألحانِ والأنغامِ. فقد بنى الشاعر القصيدةَ على رويِّ اللامِ المكسورة، ولعلَّ في اختياره حرفَ الرويِّ هذا تعبيراً عن مدى انكساره، وعِظَمَ ما لاقاه من الحِسانِ. ثم استخدمَ هذا الحرفَ، وبَنَّهُ خلالَ أبياته، حتى أصبحَ مهيمناً على سائر الأبيات تقريباً، بحيث لا تخفى قيمته الصوتية.

وقد ورَّعَ الصاحبُ هذا الحرفَ "اللام" في أبياته توزيعاً موسيقياً. فقد رَدَّده سبع مرات في البيت الأول، ثلاثاً في الصدر، وأربعاً في العجز، ورَدَّده ستَّ مرَّاتٍ في كلِّ من الأبيات الثاني والثالث والرابع.

ومما يزيد في موسيقى الأبيات تتابع اللام والميم في كلمة "تَمْلُمل"، حتى إنَّه ليُصوِّرُ لنا الحركة، وينقلها مجسِّمةً أماناً، وقد زاد هذا في تعميق الدلالة الصوتية، حيث إنَّ هذا التكرار يحدث تموجات وتكسرات واهتزازات نغمية، لا تنتهي آثارها إلا بنهاية البيت. وقد بدأ الصاحب بالفعل "رَمَيْتَنِي"، وهو فعلٌ ماضٍ، ولكنَّ أثره لم ينته، وإنَّما فجَّره الصاحب وأدامه بهذا التكرار تَمْلُملٌ للدلالة على أنَّ أثره حاضر مستمر، فَحَدَقَ الحسانِ رَمَيْتَهُ ومضين، ولكنَّ الأثر الذي أحدثته حاضر مستمر حيث بقي الصاحب أرقاً متملماً لا يعرف الراحة أبداً.

وقد زاد في موسيقى الأبيات استعمال "النون" مع "الميم" في البيتين الأول والثاني. والموسيقى -في هذه الأبيات- حزينة، وهي ناجمة عن بعض المدّات الطويلة "الألف"، و "الياء"، في كلمات "الحسان" و "الرعيّل" و "غادرني" و "مفزعي" و "تركنني" و "العويل" و "معولي" و "ألقاه"، وهذا يدلّنا على أنّ أثر الموسيقى اللفظيّة لا يقتصر على الجانب النغميّ فقط، وإنّما يتعدّى ذلك إلى الجانب المعنوي، فهي تُسهم في نقل المعنى بصورة دقيقة، فتحقّق "تأثيراً عقلياً وجمالياً ونفسياً ممتعاً، فيبعث السرور في النفس، وينقل الفكرة إلى العقل، ويزين الشعر، ويخلق جوّاً من حالة التأمل الخيالي، فيسهّل على المرء أن يُحسّ بمعاني الشعر، وكأنها تتحرك أمام ناظره في جوّ من الجلال الشعريّ، والصقل اللطيف لمعانيه، فتلجّ القلب دون عناء، بل ربّما يأخذ المتلقّي بتريده ما سمعه أو قرأه في حالات نفسيّة أو مواقف مشابهة ومتّصلة بالمعنى"<sup>(٤٧)</sup>. وقد ركّز الشاعر في أبياته هذه على إعادة الحروف ذاتها، لتكون مخارج الحروف أقرب إلى السلاسة والعذوبة.

ويقول صاحب أيضاً<sup>(٤٨)</sup>:

عَنانِي من هَمِّ ما قَدَّ عَنانِي	فأعطيتُ صرفَ الليالي عِنانِي
أَلْفَتُ الدُمُوعَ وَعَفَتُ الهَجُوعَ	فَعِنايَ عَينانِ نَضًّا خِتانِ
لِسُفْمِ أَلْحَ على سَيِّدِ	بِهِ قَدَّ عَفَرْتُ دُئُوبَ الرِّمانِ
أحاطَ بِرِجْلَيْهِ جَوْرًا عَلَيْهِ	وأنى ونعلاهما الفَرَقَدانِ <sup>(٤٩)</sup>

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

ومن المجرى الثاني للموسيقى الداخليّة في شعر الصاحب، وهو المجرى الذي ينبع من قاع البيت أو قراره قول الصاحب في أبي الفضل بن العميد<sup>(٥١)</sup> يذكر نقرساً أصاب يمانه<sup>(٥٢)</sup>:

سَلَامَتُهُ شَمْسُ الْمَعَالِي وَسُقْمُهُ      كُسُوفُ الْمَعَالِي لَا كُسِيفَنْ وَلَا بِنَا  
وَلَمْ يَأْتِهِ وَرْدُ السَّقَامِ لِغَيْرِ مَا      عَرَفْنَا فَخُذْ مَعْنَى تَأْلُمِهِ مِنَّا

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

ومن ذلك أيضاً قول الصاحب في الخط واللفظ<sup>(٥٣)</sup>:

بِاللّهِ قُلْ لِي أَقْرِطَاسٌ تَخْطُ بِهِ      مِنْ حُلَّةٍ هُوَ أَمْ أَلْبَسْتَهُ حُلًّا  
بِاللّهِ لَفْظُكَ هَذَا سَالَ مِنْ عَسَلٍ      أَمْ قَدْ صَبَّبْتَ عَلَى أَفْوَاهِنَا عَسَلًا

فقد شاع - في هذين البيتين - حرفُ السين، وهو حرف عالي الصفير، حادُ الجرس، حيث إنّ التشكيل الموسيقيّ قد اصطبغ بصبغته، وهو حرف ينبئ بالموسيقى وتناغم الأصداء، مما يضيف على هذين البيتين جمالاً موسيقياً وصوتياً. ومما زاد في موسيقى البيتين التكرار في "عسل" و "عسلا"، و "حُلَّة" و "حلا".

ولم يُوفّق الصاحب في بعض استعمالاته بإحداث الأثر الموسيقيّ المطلوب، ومن ذلك قوله في هجاء رجل اسمه قابوس<sup>(٥٤)</sup>:

قَدْ قَبَسَ الْقَابِسَاتِ قَابُوسُ      وَنَجْمُهُ فِي السَّمَاءِ مَنَحُوسُ  
وكيف يُرجى الفلاحُ من رَجُلٍ      يكون في آخر اسمه بُوسُ

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

وبالإضافة إلى ما ذكر من استعمال الصاحب الحروف التي ينبع أحد مجريي أصواتها من رويّ القافية، وينبع مجراها الآخر من قاع البيت أو قراره، فقد لجأ الصاحب - من أجل توفير الموسيقى الداخليّة في شعره - إلى عدّة ألوان من التكرار الحرفي، هي:

#### الأول: إيراد الرباعيّ الذي جاء من الثنائيّ المكرّر:

لقد استعمل الصاحب في أشعاره الرباعي الذي جاء من الثنائيّ المكرّر. وتمتلك هذه المفردات لدى الشاعر رنيناً موسيقياً جاءها من تكرار المقطع<sup>(٥٥)</sup>، ولعلّ من أسباب عناية الصاحب بهذا اللون من التكرار إلحاحه على طلب الموسيقى الداخليّة للمفردات، ومن ذلك قوله<sup>(٥٦)</sup>:

سَيَشْهَدُ أَبْنَاءُ الْمَفَاخِرِ كُلُّهُمْ      بَأَنَّ مَضِيْعَ الْأَكْرَمِينَ مَضِيْعٌ  
يُزْعِرُكَ الْوَأَشُونَ عَنِ حَوْمَةِ الْعُلَى      وَكَانَ بَعِيداً أَنْ يُزْعِرَ لَعْلَعُ<sup>(٥٧)</sup>

فقد جاء الصاحب - في البيت الثاني - بكلمتي "يُزْعِرُكَ" و"يُزْعِرَ"، وهما مضارعاً "رَعَرَ" و"رُزِعَ"، حيث حرفا الزاي والعين مكرّران، وقد أكسب هذا التكرار البيت قيمة صوتيّة وتناغماً موسيقياً جميلاً.

#### الثاني: استعمال الحروف التي تدلّ على القوّة:

لقد عمَدَ الصاحب في بعض أشعاره إلى بعث الموسيقى الصَّاخبة،  
والنغمات القوية المجلجلة التي تفرع آذان السامعين كالطرقات القوية المتتالية،  
وذلك باستعماله الحروف التي تدلّ على القوة وتوحي بالشدّة، ومن ذلك قوله في  
عليّ بن أبي طالب<sup>(٥٨)</sup>:

أَلَا يُقَدِّمُ وَالْفَضَائِلُ شُهُدٌ	وَالْفَخْرُ أَفْعَسُ مَشْرِقُ الْعِرْنِينِ <sup>(٥٩)</sup>
وَتُورِقُ مَهْجَتُهُ وَيُقْتَلُ نَسْلُهُ	وَتُبَاحُ مَهْجَتِهِ لِشَرِّ قَطِينِ <sup>(٦٠)</sup>
أَجْرَى الشَّقِيَّ دَمَ الْوَصِيِّ فَشَقَّقَتْ	حِلَّ الْجِنَانِ أَكْفُ حُورِ الْعَيْنِ
وَكَذَا الدَّعِيِّ ابْنَ الْبَغِيِّ عَدَا عَلَى	وَلَدِ النَّبِيِّ بِحِقْدِهِ الْمَدْفُونِ

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

ومما يزيد في موسيقى هذه الأبيات، التضعيف، كما في "يُقَدِّمُ" و "شُهُدٌ"،  
وتضعيف الياء، والتشاكل الصوتي بين كلمتي "الشقي" و "الوصي" في البيت  
الثالث، وكذلك الكلمات المضعّفة الياء في البيت الأخير، المتشاكله صوتاً ونغمة،  
وهي "الدعي، البغي، النبي"، ممّا أكسبها جوّاً موسيقياً متوازناً، يُشعرنا بعظم هذه  
الأحداث، وبشاعة ما لحق بآل البيت الكرام. وبهذا تكون الموسيقى هي السحر

في الشعر، فهي تحدث تغييراً في أسلوب الوجدان، وكل نعمة تصلنا منها تؤثر في إدراكنا، وترتفع معها نعمات عاطفية في نفوسنا"<sup>(٦٣)</sup>.

ويقول صاحب في علي أيضاً<sup>(٦٤)</sup>:

مَنْ بِأَسْئُهُ لَا بِأَسْ إِنْ عَظَمْتَهُ  
عَجَبَتْ مَلَائِكَةُ السَّمَاءِ لِحَرْبِهِ  
إِذْ شَاهَدَتْهُ وَالْمَنُونُ تُطِيعُهُ  
فَحَكَاهُ عَنْهُمْ جُبْرَيْلُ لِأَحْمَدِ  
صَرَخَ الْوَلِيدُ بِمَوْقِفِ شَابِ الْوَلِيدِ  
وَأَذَاقَ عَتَبَةَ بِالْحَسَامِ عُقُوبَةَ  
وَعَدَا عَلَى عَشْرِينَ يَعْتَزُّونَ بِالِ  
مِنْ كُلِّ أْبْلَجٍ مِنْ قُرَيْشٍ سَيْفُهُ  
أَخْلَافُ حَرْبٍ أَرْضِعُوا أَخْلَافَهَا  
قَوْمٌ إِذَا رَمَقَ الزَّمَانُ مَكَانَهُمْ  
عَنْ أَنْ تُقَاسَ بِقَدْرِهِ الْأَنْدَادُ  
فِي يَوْمِ بَدْرٍ وَالْجِهَادُ جِهَادُ  
فِي مَنْ يَهُمُّ بِخَطْفِهِ وَيَكَادُ  
إِسْنَادُ مَجْدٍ لَيْسَ فِيهِ سِنَادُ<sup>(٦٥)</sup>  
دُ لِهَوْلِهِ وَتَهَاوَتْ الْأَعْضَادُ<sup>(٦٦)</sup>  
حُسِمَتْ بِهَا الْأَدْوَاءُ وَهِيَ تَلَادُ  
عُزَّى فَجَادُوا بِالْحَيَاةِ وَبَادُوا  
مِنْ فَوْقِ أَكْنَافِ الزَّمَانِ نِجَادُ  
فَكَانَتْهُمْ لِحُرُوبِهِمْ أَوْلَادُ  
أَفْعَى وَقَالَ الْمَوْتُ وَالْمَرْصَادُ

يكرّر صاحب - في أبياته هذه - بعض الحروف ذات الوقع الشديد، كالهزمة، والقاف، مما أكسب الأبيات موسيقى قوية صاخبة تتناسب وعنف هذا الموقف الحربي، حيث يصور لنا صاحب ما فعله عليّ كرم الله وجهه في معركة بدر. وقد لطف من عنف هذه الموسيقى ورود بعض حروف الصفير وهي "السين" و "الصاد" و "الزاي"، وهي حروف رقيقة تكررت في الأبيات، حيث ترددت في الأبيات الأولى، والرابع، والسادس، والسابع، والعاشر. ومما نجده في الأبيات أيضاً تجمع حرف الجيم في البيت الثاني، وتكراره في كل من البيتين الرابع والثامن، وهو تكرار أكسب الأبيات الموسيقى وزاد في إيقاعها الداخلي.

ويقول صاحب من القصيدة نفسها<sup>(٦٧)</sup>:

وَانْكَرُ - لَعَمْرُ اللّٰه - عَمْرًا<sup>(٦٨)</sup> عِنْدَمَا      أَوْرَدْتَهُ إِذْ أَعْوَزَ الْإِيْرَادُ  
جَبْنَ الْجَمِيعُ وَلَا جُمُوعَ تَطِيقُهُ      وَالشَّرُّ مِنْهُ مُبْدَأٌ وَمُعَادُ  
بَدَّدَتْ شَمْلَ الْكَافِرِينَ بِصَارِمٍ      فِي حَادِّهِ الْإِشْقَاءُ وَالْإِسْعَادُ

نلاحظ أنّ حرفَ الدال قد تكرر في هذين البيتين، وهو من الأصوات الشديدة الانفجارية، فتولدت عنه موسيقى صاخبة مجلجلة تخدم الصورة والمعنى اللذين يعبر عنهما صاحب، وهما يتمثلان في قتل عليّ عمراً وتفريقه جموع الكافرين بسيفه الصارم، وكأننا في البيت الثالث ننظر إلى عليّ وهو يصول ويجول متحركاً يميناً ويساراً بقوة وشدة، وقد فرّق جموع الكافرين، ففرّوا أمامه طالبين النجاة بأرواحهم.

#### الثالث: استعمال حروف المدّ:

لقد لجأ صاحب - من أجل توفير الموسيقى في أشعاره - إلى استعمال حروف المدّ بشكل كبير، وهي "الألف، والواو، والياء"، وتكرار هذه الحروف يهب السامع قيمة صوتية عظيمة، عندما تناسبها حركة ما قبلها، فتتمخض لانطلاق الصوت مسافة أكبر، ويلمس السامع لها تطريباً تطيب به النفس، ويأنس إليه السمع والوجدان<sup>(٦٩)</sup>.

وتنبع الأهمية الموسيقية لهذه الحروف من كونها هي الحروف التي تفسح المجال لتنوّع النغمة الموسيقية للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة لسعة إمكاناتها الصوتية ومرونتها<sup>(٧٠)</sup>. فأصوات المدّ إذن أصوات موسيقية منتظمة قابلة للقياس، ولها القدرة على الاستمرار، ويرجع ذلك إلى أنّ الهواء عند مروره أثناء النطق بها يمرّ حراً من غير أن يكون هناك احتكاك أو إعاقة<sup>(٧١)</sup>، ولعلّ ما زاد في قدرة هذه

الأصوات على قوّة الإسماع والانتظام الموسيقيّ أنّها أصوات مجهورة بشكل عام<sup>(٧٢)</sup>.

يقول الصاحب لما كتّى المنجّمون عما يعرض له في سنة موته<sup>(٧٣)</sup>:

يا مالِكَ الأرواحِ والأجسامِ	وخالِقَ النُّجومِ والأحكامِ
مدبِّرَ الضّيَّاءِ والضّلامِ	لا المشتري أرجوه للإنعامِ
والعلمُ عندَ الملِكِ العَلامِ	يا ربِّ فاحفظني من الأسقامِ
ووقّني حوادثِ الأيامِ	وهُجْنَةَ الأوزارِ والآثامِ

يتبيّن لنا - في أبيات الصاحب هذه - سيطرة حروف المدّ، وهي "الألف" و "الواو" و "الياء"، وبخاصّة الألف، التي هي أخفّ هذه الحروف، وتعدّ حروف المدّ أخفّ الحروف جميعها، لأنّها أوسعها مخرجاً<sup>(٧٤)</sup>. وقد أكسبت حروف المدّ هذه الأبيات نغمة موسيقيّة عذبة لترددها ومدّها. والصاحب يكثر من هذه المدود لما لها من صلة نفسية به، إذ إنها تمنحه راحة لقلبه بمدّ نفسه، وراحة لأذنه بطيب النغم، ولأنّها تعطي الشاعر من تجاوب النظم ما لا يعطيه توالي الحروف والحركات. وهذه المدّات في الأبيات هي للتطريب والتتغيم، وهي تتناسب آلام الشاعر وأحزانه التي يشعر بها بسبب ما ذكره المنجّمون، إذ إنّ "المدود للتطريب هي بالشعر ألصق، لأنّ الشعر في الأعم وبخاصّة العربي يمثّل غناء النفس، أشواقها وآلامها وأفراحها التي تتناسبها مدّات الشّجاء والأسى والحنين، والأنين والسّراء والضراء<sup>(٧٥)</sup>، ولهذه الحروف فيما نرى دلالة فكرية معنوية إضافة إلي القيمة الموسيقيّة، فقله: "مالك" يدلّ على هيمنة الله عزّ وجل، وامتداد ملكه، و"الأرواح" و "الأجسام" يدلّ مدّهما على إبراز الشاعر هذه الأشياء والتركيز عليها، فالله تعالى مالك للأرواح والأجسام متحكّم بها، وخالق للنجوم مسير لها، متحكّم بالمنجمين، وهو المدبّر للكون بضياءه وظلامه. ويتابع الصاحب تكرار المدود،



فيدعو الله عز وجل أن يحفظه من الأسقام، وأن يجنبه المصائب وحوادث الأيام، والأوزار والآثام. ويتضح لنا وجود غلاف من الحزن والألم يغلف الأبيات، كما يتبين لنا أيضاً إيمان الشاعر بالله سبحانه وتعالى، واعتماده عليه، وهذا ينسجم مع ما نجده في العصر الحديث من أن الشعراء "آمنوا بأن الموسيقى الشعرية تعبيرية إيحائية، تضي على الكلمات أقصى ما يستطاع التعبير عنه من معنى، وأيقنوا بأن الكلمات أصوات، ودلالة الأصوات موسيقية إيحائية قبل أن تكون تعبيرية وصفية" (٧٦).

ويقول صاحب في آل البيت الكرام (٧٧):

وَإِذَا تَرَخَى مَدِيحِي آلَ سِينَا	وَإِذَا تَرَخَى مَدِيحِي آلَ سِينَا
يَا طَبْعُ فَضْ بِمَدِيحِ الطَاهِرِينَ وَلَا	يَا طَبْعُ فَضْ بِمَدِيحِ الطَاهِرِينَ وَلَا
فَلَسْتُ أَطْلُبُ رُوحَ الْخَيْرِ مُجْتَمِعاً	فَلَسْتُ أَطْلُبُ رُوحَ الْخَيْرِ مُجْتَمِعاً
الْحَمْدُ لِلَّهِ أَنْ هُدَيْتُ إِلَى	الْحَمْدُ لِلَّهِ أَنْ هُدَيْتُ إِلَى
حُبِّ النَّبِيِّ وَأَهْلِ الْبَيْتِ مُعْتَمِدِي	حُبِّ النَّبِيِّ وَأَهْلِ الْبَيْتِ مُعْتَمِدِي
أَيَا ابْنَ عَمِّ رَسُولِ اللَّهِ أَفْضَلَ مَنْ	أَيَا ابْنَ عَمِّ رَسُولِ اللَّهِ أَفْضَلَ مَنْ
يَا مِدْرَةَ الدِّينِ يَا فَرْدَ الْيَقِينِ أَصْخ	يَا مِدْرَةَ الدِّينِ يَا فَرْدَ الْيَقِينِ أَصْخ
أَنْتَ الْإِمَامُ وَمَنْظُورُ الْأَنْامِ فَمَنْ	أَنْتَ الْإِمَامُ وَمَنْظُورُ الْأَنْامِ فَمَنْ

هذه الأبيات متغاممة موسيقياً، وذلك بسبب تكرار حروف المد الثلاثة "الألف"، و"الواو"، و"الياء" التي أخذت أصدائها تتجاوب في الأبيات، وقد تفرقت فيها ووزعت على أبعاد دقيقة التصويت، وذات تناسب واضح جلي، مع تدفق وجدان الشاعر في التعبير عن مدحه لآل البيت وفخره واعتزازه بهم، وبخاصة أمير المؤمنين علي بن أبي طالب كرم الله وجهه. وهذا التكرار لأصوات المد أكسب الأبيات موسيقى حزينة، مما يدلنا على أن الموسيقى اللفظية وسيلة مهمة لنقل

المشاعر والأحاسيس والانفعالات بشكل دقيق<sup>(٧٩)</sup>.

ومما زاد في موسيقى هذه الأبيات - بالإضافة إلى التوزيع الدقيق للمدود فيها - اشتغال كل قافية من القوافي على مدين اثنين، هما: "الياء" و "الألف"، حيث جاءت الألف للإطلاق، وهذا ما أكسب الأبيات موسيقى حزينة تنطق بالأسى واللوعة، فاختتم الأبيات بهذه الألف المتصلة بالنون وقبلها الياء أكسبها نغمة موسيقية، وزاد في الترتم فيها، وهذا أمر معروف لدى الباحثين. يقول جلال الدين السيوطي<sup>(٨٠)</sup> متحدّثاً عن فواصل آيات القرآن الكريم "كثّر في القرآن الكريم حنم الفواصل بحروف المدّ واللين والحاق النون، وحكّمته وجود التمكّن مع التطريب بذلك كما قال سيبويه<sup>(٨١)</sup>: "إنهم إذا ترتموا يلحقون الألف والياء والنون، لأنهم أرادوا مدّ الصوت، ويتركون ذلك إذا لم يترتموا"<sup>(٨٢)</sup>. ولا يخفى أنّ استعمال صاحب ألف الإطلاق في النهاية له صلة وثيقة بالمعنى، إذ يعبر صاحب ذلك عن استمرار أحزانه وامتدادها، كما أنّ استعمال صوت النون وتكراره يعني "الغنّة والغمّة، والأثّة والأنين"<sup>(٨٣)</sup>، وهو تكرار يضيف على البيت موسيقى هادئة<sup>(٨٤)</sup>، ولا غرابة في نقل الموسيقى للمعاني والأفكار إذ تنساب الموسيقى في أبيات القصيدة، فتحدث أنغماً تُسهّم في الكشف أو التعبير عن الجوّ النفسي للشاعر، والتجربة الشعورية، وما تنطوي عليه من عواطف وانفعالات وأفكار تختلج في نفس الشاعر، وتعمل على نقلها وإيصالها إلى الآخرين، فتحدث فيهم انفعالاتاً يختلف قوة وضعفاً حسب استجابتهم لها، وبتنوّع العواطف والمعاني تنتوّع الموسيقى<sup>(٨٥)</sup>.

#### الرابع: استعمال بعض حروف الزيادة:

يستخدم صاحب إضافة إلى حروف المدّ بعض حروف الزيادة المجموعة في قولنا "من سألته"، وهي حروف تقارب حروف المدّ في إفراح المجال لتنوّع النغمة الموسيقية للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة، وذلك بسبب مرونتها وسعة

إمكاناتها الصوتية وخصائصها الصوتية المواتية<sup>(٨٦)</sup>، ومن ذلك قول صاحب في عليّ كرم الله وجهه<sup>(٨٧)</sup>:

وَإِذَا انْتَشَيْتُ إِلَى الْعُلُومِ رَأَيْتُهُ      قَرَمَ الْقُرُومِ يَفُوقُ كُلَّ الْبُزْلِ<sup>(٨٨)</sup>  
وَيَقُومُ بِالتَّنْزِيلِ وَالتَّأْوِيلِ لَا      تَعْدُوهُ نُكْتَةٌ وَاضِحٌ أَوْ مُشْكِلٌ  
لَوْلَا فَتَاوِيهِ الَّتِي نَجَّتْهُمْ      لَتَهَالَكُوا بِتَعَسُفٍ وَتَجَهُّلٍ  
لَمْ يَسْأَلِ الْأَقْوَامَ عَنْ أَمْرٍ وَكَمْ      سَأَلُوهُ مُدَّرَعِينَ ثَوْبَ تَذَلُّلٍ  
كَانَ الرَّسُولُ مَدِينَةً هُوَ بَابُهَا      لَوْ أَنْبَتَ النَّصَابُ قَوْلَ الْمَرْسَلِ<sup>(٨٩)</sup>  
قَدْ كَانَ كَرَارًا فَسَمِّيَ غَيْرُهُ      فِي الْوَقْتِ فَرَارًا فَهَلْ مِنْ مَعْدِلٍ  
هَذَا صُدُورُهُمْ لِبُغْضِ الْمُصْطَفَى      تَغْلِي عَلَى الْأَهْلِينَ غَلِي الْمَرْجَلِ  
نَصَبَتْ حُقُودَهُمْ حُرُوبًا أَدْرَجَتْ      آلَ النَّبِيِّ عَلَى الْخُطُوبِ النُّزَّلِ

فقد كرّر صاحب حروف الزيادة، ومن ذلك حرف "النون"، إذ رددته مرتين في كل من الأبيات الأول، والثاني، والرابع، والخامس، والسادس، والثامن، وثلاث مرات في كل من البيتين الخامس والثامن. وكرّر حرف التاء، مردداً إياه مرتين في البيت الأول، وأربع مرات في البيت الثاني، وست مرات في الثالث، ومرة في كل من الأبيات الرابع والخامس والسادس، ومرتين في البيت الأخير. وكرّر حرف الميم بدرجات متفاوتة بلغت في البيت الرابع وحده أربع مرات. وقد ساد حرف اللام الأبيات، حيث أوردته صاحب سبع مرات في البيت الأول، وست مرات في كل من الأبيات الثاني والثالث والرابع والثامن، وأورده سبع مرات في البيت الخامس، وثلاث مرات في البيت السادس، وتسعاً في البيت السابع. وما كان هذا التكرار لهذه الحروف على هذا النطاق الواسع إلا لإيجاد الموسيقى الشعرية المؤثرة التي تطرب الأذان لسماعها.

وهكذا يتّضح لنا أنّ تكرر صاحب الحروف في مفرداته الشعرية لم يكن

عبثاً ودونما هدف، وإنما جاء لإكساب أشعاره إيقاعاً جميلاً وموسيقى عذبة مؤثرة معبّرة، تصوّر من خلال انسيابها وتجاوب نغماتها أحاسيس الشاعر وانفعالاته تجاه الموضوعات التي يعبر عنها.

### ثانياً: تكرار الكلمات:

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

أ- تكرار الكلمات بالمعنى نفسه.

ب- بعض الفنون البديعية المعتمدة على التكرار.

أ- تكرار الكلمات بالمعنى نفسه:

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

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

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

سُقِيًّا لَسَـيْرِ مَعَهُمْ	وَجُمْلُ تَخْدُو بِالْجَمَلِ
مَنْ قَبْلَ أَنْ كَدَّ الزَمَا	نُ أَهْلَهَا وَلَمْ يَمَلْ
سُقِيًّا وَرَعِيًّا لِلذِي	نَ جَهَّزُوا ذَاتَ الحُلِّ

سُفِيًّا لَهُمْ وَإِنْ جَاوَا      عن الديارِ والحِجْلِ<sup>(٩٢)</sup>

فتكرار كلمة "سقيًا" زاد في نغمة هذه الأبيات، وقوى جرس المفردات فيها، إضافة إلى ما اشتمل عليه من الأثر الخطابي المتمثل في تقوية مشاعر الحنين والتشوق.

وقد كرّر الصاحب في بعض أشعاره كلمتين في مطلع كل بيت، ومن ذلك قوله في عليّ كرم الله وجهه<sup>(٩٣)</sup>.

أنتَ الذي أنحى على الـ	مَارِقِ كَالْحَتْفِ أَطْلُ
أنتَ الذي يُبْرِدُ مِنْ	شِيعَتِهِ نَارَ الْعُلُ
أنتَ الذي نَحَاهُمْ	وَالْحَرْبُ تُرْجَى بِالشُّعْلِ
أنتَ الذي سَادَ السُورَى	مَنْ غَيْرِ لَيْتَ وَلَعْلُ
أنتَ الذي لَمْ يُرَ قَطُّ	طُ سَاجِدًا نَحْوَ هُبْلُ
أنتَ الذي ألقى على	أعدائِهِ أَنْقَلَ كَلُّ <sup>(٩٤)</sup>
أنتَ الذي لولاه ما	فَارَقَتِ البِيضُ الخِلُّ <sup>(٩٥)</sup>
أنتَ الذي يَنْهَلُ مَنْ	شِرْبِ المعَالِي وَيَعْلُ
أنتَ الذي يُدعى بِبِحْـ	رِ العِلْمِ والقَوْمِ وشَلُّ <sup>(٩٦)</sup>

يبدو لنا - في هذه الأبيات - ذلك التناغم الموسيقيّ البديع والإيقاع الجميل الذي تطرب الأذن لسماعه، وتلتدُّ به الأفئدة والنفوس، فقد حقّق الصاحب بتكراره الألفاظ هذا التطريب العجيب، فما تكاد موسيقى البيت تنتهي وتستقرّ في الأسماع حتى تعود ألحانها المؤثّرة تتردّد في صدر البيت اللاحق، وهكذا إلى نهاية الأبيات، ممّا يجعل الأبيات سلسلة من الموجات الصوتيّة والنغمات الموسيقيّة المتّصلة التي لا تنتهي إلّا بعد أن تكون قد بلغت من المستمع مبلغاً عظيماً.

### الثاني: تكرار صدر البيت كاملاً في صدور أبيات متتابعة:

لقد كرّر صاحب صدر البيت كاملاً في صدور أبيات متتابعة، وهو لون من ألوان التكرار النغمي<sup>(٩٧)</sup>، ويراد بهذا النوع من التكرار تقوية الجرس. ومن ذلك قول صاحب في عليّ كرم الله وجهه<sup>(٩٨)</sup>.

لَم يَعْلَمُوا أَنَّ الْوَصِيَّ هُوَ الَّذِي	غَلَبَ الْخَضَارِمَ كُلَّ يَوْمِ غِلَابٍ <sup>(٩٩)</sup>
لَم يَعْلَمُوا أَنَّ الْوَصِيَّ هُوَ الَّذِي	أَخَى النَّبِيَّ أُخُوَّةَ الْأَنْجَابِ
لَم يَعْلَمُوا أَنَّ الْوَصِيَّ هُوَ الَّذِي	سَبَقَ الْجَمِيعَ بِسُنَّةٍ وَكِتَابِ
لَم يَعْلَمُوا أَنَّ الْوَصِيَّ هُوَ الَّذِي	لَمْ يَرُضْ بِالْأَصْنَامِ وَالْأَنْصَابِ
لَم يَعْلَمُوا أَنَّ الْوَصِيَّ هُوَ الَّذِي	آتَى الزَّكَاةَ وَكَانَ فِي الْمِحْرَابِ <sup>(١٠٠)</sup>
لَم يَعْلَمُوا أَنَّ الْوَصِيَّ هُوَ الَّذِي	حَكَّمَ الْغَدِيرُ لَهُ عَلَى الْأَصْحَابِ
لَم يَعْلَمُوا أَنَّ الْوَصِيَّ هُوَ الَّذِي	قَدَّ سَامَ أَهْلِ الشَّرِكِ سَوْمَ عَذَابِ
لَم يَعْلَمُوا أَنَّ الْوَصِيَّ هُوَ الَّذِي	أَزْرَى بِيَدِ كُلِّ أَصِيدٍ أَبِي <sup>(١٠١)</sup>
لَم يَعْلَمُوا أَنَّ الْوَصِيَّ هُوَ الَّذِي	تَرَكَ الضَّلَالَ مُفْلِلَ الْأَثْيَابِ

فالتكرار - في هذه الأبيات - لتقوية النغم، إذ إننا نستطيع من حيث المعنى أن نحذف صدور الأبيات، ونعطف عجز كل بيت على عجز البيت الذي يسبقه، إلا أن أهميّة هذا التكرار تنبع من قيمته الموسيقية المتمثلة في إيجاد ذلك اللحن الناتج عن تكرار صدور الأبيات، وما يُشيعُهُ ذلك في الأبيات من إيقاع أخاذ وموسيقى عذبة رقيقة.

### الثالث: تكرار الكلمة ذات النغمة الخاصة:

وقد يردّد صاحب الكلمة ذات النغمة الخاصة في البيت أكثر من مرة، مما يؤدي إلى تكرار جرسها وانضمام بعضها إلى بعض، فنُحدث في النهاية الأثر

الموسيقيّ المطلوب، ومن ذلك قوله (١٠٢):

هُنَّتْهُ هُنَّتْهُ      شَمْسَ الضُّحَى بَدْرَ الدُّجَى  
فَسَا مَهْمُ مُحَسَّنًا      وَكَأَنَّ أَبَا الرَّجَا

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

#### الرابع: إعادة كلمة أو أكثر من عجز البيت:

لجأ الساحب إلى استعمال هذا النوع من التكرار، فكثيراً ما عمد إلى كلمة ذات مدلول قويّ واردة في عجز بيت شعريّ، فكرّرها في صدر البيت اللاحق، ومن ذلك قوله (١٠٤):

مالي أرى قوماً إذا سمعوا      يوماً بفضل أكابر زهر  
فضل النبيّ وفضل عنزته      نظّروا إليّ بأعين خزر (١٠٥)

فقد كرّر الساحب كلمة "فضل" الواقعة في عجز البيت الأول كرّرها في صدر البيت الثاني، وهو لا يقصد من هذا التكرار تقوية الجانب الإنشائي المتمثل في إعجابه بفضل هؤلاء الأكابر، وهم الرسول الكريم، وآل بيته الكرام، وإنّما عمد

إلى تقوية النغم والجرس على سبيل الترتّم، فهو يؤكد نغم البيت السابق ويصله بنغم البيت اللاحق.

ومن ذلك قول الصاحب أيضاً<sup>(١٠٦)</sup>:

حَتَّى إِذَا خَطَّ الْمَشِيبُ بَعَارِضِي      خَطَّ الْإِنَابَةَ رُمْتُهَا بَبُئْلٍ  
وَجَعَلْتُ تَكْفِيرَ الذُّنُوبِ مَدَائِحِي      فِي سَادَةِ آلِ النَّبِيِّ الْمَرْسَلِ  
فِي سَادَةِ حَازُوا الْمَفَاخِرَ قَادَةَ      وَرَفُوا الْفَخَارَ بِمَقُولٍ وَبِمُنْصَلٍ<sup>(١٠٧)</sup>

يكرّر الصاحب - هنا - قوله في "سادة" في صدر البيت الثالث، وكان قد ذكره أولاً في عجز البيت الثاني. ومع أن هذا التكرار جاء لغرض خطابي هو تقوية الإعجاب بهؤلاء السادة، والإمعان في بيان فضائلهم وتوكيدها، إلا أن له قيمة صوتية موسيقية حيث إنه أفاد المعنى قوة بتقوية النغم، ووصل موسيقى البيت الثاني بموسيقى البيت الثالث، فما تكاد موسيقى البيت الثاني تستقر في سمع السامع حتى يكرّر جزء منها ويُرجّع في البيت اللاحق، فيكون ذلك الجزء حبل الوصل المتين الذي يشدّ ذهن السامع وسمعه من جديد لاستقبال نغم جديد هو ترجيع للنغم السابق وامتداد له.

ومن هذا النوع من التكرار قول الصاحب في عليّ كرم الله وجهه<sup>(١٠٨)</sup>:

رُوحِي فِدَاءُ أَبِي تُرَا      بِ إِيَّاهُ بَحْرُ الْفَوَائِدِ  
بَحْرُ الْفَوَائِدِ وَالْعَوَا      بُدِ وَالْمَنَاصِبِ وَالْمَرَاشِدِ<sup>(١٠٩)</sup>

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



## ب- بعض فنون البديع المعتمدة على التكرار:

نجد في أشعار صاحب بعض أنواع البديع المعتمدة على التكرار، وقد استخدم صاحب هذه الفنون لإحداث الأثر الموسيقي المطلوب، وذلك يشمل ما يلي:

### أولاً: تشابه الأطراف:

لقد استخدم صاحب هذا اللون من البديع القائم على التكرار الذي يتمثل في إعادة قافية بيت سابق من القصيدة في صدر بيت لاحق له، وهو الذي يُسميه البلاغيون تشابه الأطراف<sup>(١١٠)</sup>، وهو يسهم في تقوية النغم أيضاً، إذ إنه يؤكد نغم القافية ويصله بنغم البيت التالي<sup>(١١١)</sup>. وللصاحب بن عبّاد قصيدة يبلغ عدد أبياتها ثلاثة وثلاثين بيتاً جاءت جميعها ما عدا البيت الأول بطبيعة الحال على تشابه الأطراف، ونحن نورد هنا معظم هذه القصيدة لبيان ما لتشابه الأطراف من الأهمية النغمية الموسيقية، يقول صاحب<sup>(١١٢)</sup>:

مَشِيْبٌ عَرَاهُ لَوْ يَدُوْمُ مَشِيْبٌ	مَشِيْبٌ بِهٖ نَوْبُ الرِّشَادِ قَشِيْبٌ <sup>(١١٣)</sup>
قَشِيْبٌ وَلَكِنْ يَخْلُقُ المَرْءُ عِنْدَهُ	وَيَلْقَى ضَرْوَبَ الأَنْسِ وَهُوَ مَرِيْبٌ
مُرِيْبٌ إِذَا مَا قِيلَ هَلْ تَذَكَّرُ الطَّبَّا	وَعَهْدِي بِجَنْبِ الجَانِبِيْنَ يَطِيْبُ
يَطِيْبُ وَتَعْدَادُ كَرْوَرَةٍ مُعْجِبِ	لِعَاشِقِهِ وَالرَّوْرُ مِنْهُ عَجِيْبُ
عَجِيْبٌ وَقَدْ حَنَّتْ لِرُوْرَتِهِ الدُّجَى	فُوَاداً سَقِيْماً أَوْ يَكُوْنُ طَيِيْبُ
طَيِيْبٌ وَلَكِنَّ الحَبِيْبَ طَيِيْبُهُ	يُنَادِيهِ مَنْ يَهْوَى وَلَيْسَ يُجِيْبُ
يُجِيْبُ إِذَا أَنْحَى إِجَابَةً مُعْرِضِ	فَقَلْبِي لِعَيْنِي بِالدَّمَاءِ قَلِيْبُ <sup>(١١٤)</sup>
قَلِيْبٌ حَكَى بَدْرًا أَوْ كَانَ قَلِيْبُهُ	يَفُوْرُ دَمَاءً وَالدَّمَاءُ صَيِيْبُ
صَيِيْبٌ تَحَدَّى ذَا الفَخَّارِ بِخَيْلِهِ	عَلِيٌّ وَأَنْتَى لِلوَصِيِّ ضَرِيْبُ <sup>(١١٥)</sup>
ضَرِيْبٌ يُدَانِيهِ إِذَا حَمَسَ الوَعَى	وَسَهْمُ الرَّدَى أَنْتَى يَشَاءُ يُصَيْبُ

تَرُدُّ ظُنُونَ المَوْتِ وَهِيَ تَخِيبُ  
فَللْحَتْفِ عَوْدٌ فِي الرِّجَالِ صَلِيبُ<sup>(١١٦)</sup>  
وذلك نهجٌ في القراعِ رحيبُ<sup>(١١٧)</sup>  
إذا زامَهُ غيرُ الوصيِّ يَخِيبُ  
وأما إذا عَضَّتْ فذاكَ نَخِيبُ<sup>(١١٨)</sup>  
وكُلُّ أَبِيٍّ فِي القِرَاعِ خَنِيبُ<sup>(١١٩)</sup>  
يُعَانِقُ شَخْصَ المَوْتِ لَيْسَ يَغِيبُ  
إِلَى حَيْثُ لَا يَلْقَى الحَبِيبُ حَبِيبُ<sup>(١٢٠)</sup>  
لِكُلِّ زَكِيِّ الوالِدِينَ نَصِيبُ  
وَنو النَّصَبِ مَغْلُوبٌ هُنَاكَ حَرِيبُ<sup>(١٢١)</sup>  
إِذَا حَانَ يَوْمٌ لِلْمَعَادِ عَصِيبُ  
عَلَى الشَّيْعَةِ المُسْتَمْسِكِينَ رَطِيبُ  
فَللنَّارِ فِي تِلْكَ الجُسُومِ لَهَيْبُ

يُصِيبُ مِنَ الأَبْطَالِ أرواحَهَا التي  
تَخِيبُ فَلَمَّا أَنْ تَتَمَّرَ حَيْدَرُ  
صَلِيبُ كَمَا أودى بِعَمْرٍو وَمَرْحَبِ  
رَحِيبُ عَلَى كَفِّ الوَصِيِّ وَضَيْقُ  
يَخِيبُ وَمَا عَضَّتْ عَلَى نَابِهَا الرَّدَى  
نَخِيبُ وَإِنْ عَدُوهُ نَخْبَةٌ عَسْكَرِ  
خَنِيبُ سِوَى الطَّهْرِ الوَصِيِّ فَإِنَّهُ  
يَغِيبُ مُنَاوِيهِ بِعَرْبِ حُسَامِهِ  
حَبِيبُ إِلَى قَلْبِي التَّشْيِيعُ إِنَّهُ  
نَصِيبُ تَهَادَاهُ المَلَأْتُكَ بَيْنَهَا  
حَرِيبُ سَلِيمٌ لِلجَجِيمِ مُهَيَّأً  
عَصِيبُ عَلَى النَّصَابِ لَكِنَّ غُصْنَهُ  
رَطِيبٌ وَعَوْدُ النَّصَبِ إِذْ ذَاكَ يَابِسُ

إنَّ تشابه الأَطْرَافِ - في هذه القصيدة - حاصل بين آخر البيت وأول  
تاليه حيث يكون التكرير ربطاً محكماً لتوثيق الغرض المقصود بالتعبير<sup>(١٢٢)</sup>. وقد  
جاء تشابه الأَطْرَافِ هذا متحد المعنى بين الكلمتين المكررتين. وهذا الاتحاد في  
المعنى عظيم الأهمية إذ إنه أعودٌ على الغرض بفائدة التقرير وتوثيق الربط بين  
أوصال الكلام، فلا يبقى للتكرير مع اختلاف المعنى بالذات إلا القيمة السمعية  
العائدة على الجرس<sup>(١٢٣)</sup>.

وهذا التكرار للمفردات على وجه تشابه الأَطْرَافِ فيه تركيز لمدلول المكرر  
وتنويه به، يجذب النفس ويشدّها إلى المستأنف من أخباره، فقد تحدّث صاحب  
في هذه القصيدة عن عدّة أشياء، منها ثوب الرشاد، ودموع صاحب، وشجاعة

عليّ كرم الله وجهه، وحبّ الصاحب للتشيع... إلخ.

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

ويذهب الدكتور عبد الله الطيّب المجذوب إلى أنّ الطريقة التي كان يُلقى بها الشعر كانت لها صلة وثيقة بهذا النوع من التكرار<sup>(١٢٤)</sup>. ونحن نتفق مع الدكتور المجذوب في قوله هذا، إلا أننا نرى أنّ هناك أسباباً أخرى تحمل الشعراء على الإتيان بهذا النوع من التكرار، فليس كلّ تكرار قائم على تشابه الأطراف، عائداً إلى طريقة إلقاء الشعر، وإنّما قد يعود ذلك إلى رغبة الشعراء في إظهار مقدرتهم وبراعتهم في نظم الشعر، ولعلّ الصاحب كان قد عمد إلى استعمال تشابه الأطراف لإظهار براعته الشعرية، إذ إنّ هذا النوع من الكلام كما لا يخفى يتطلّب من الشاعر الدقّة وحضور البديهة، والقدرة على التصرّف باللغة، بحيث يأتي ترديد الكلمة مناسباً للمعنى السابق والسياق اللاحق. ومن الناحية النغمية الموسيقية يكون هذا التكرار ذا وقع حسن في السّمع، وذا موسيقى متدفّقة، وفي هذا الإطار يقول غيورغي غاتشف Ghiyurghy Ghatshif معتبراً تشابه الأطراف ذا دور كبير في حفز الإبداع لدى الشاعر. ويتجلّى دور التكرار الذي يحفز الإبداع في ظهور المحسنات الشعرية مثل التكرار الاستهلاكي anaphora، والتكرار الختامي epiphora، والترديد الذي هو مميّز نمطيّ للأغاني الشعبية، حيث تتكرّر نهايات الأُسُطر الشعرية في بدايات الأُسُطر التالية<sup>(١٢٥)</sup>. فتشابه الأطراف فيه دلالة على قوّة عارضة الشاعر وتصرفه في الكلام، وإطاعة الألفاظ له، ولا يخلو مع ذلك من حسن موقع في السمع والطبع، فإنّ معنى الشعر يرتبط ويتلاحم به، حتى كأنّ معنى البيتين أو الثلاثة معنى واحد<sup>(١٢٦)</sup>.

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

#### ثانياً: ردّ العجز على الصدر (١٢٨):

ومن الفنون البديعية القائمة على التكرار في شعر صاحب ردّ العجز على الصدر، وقد استخدم صاحب هذا الفنّ البديعي لإغناء أشعاره بالموسيقى، ومن ذلك قوله (١٢٩).

قَدْ قُلْتُ لَمَّا مَرَّ يَخْطِرُ مَاشِيًا      وَالنَّاسُ بَيْنَ مَعْوِذٍ أَوْ عَاشِقٍ  
لَمْ يَكْفِ مَا صَنَعَتْ شَقَائِقُ خَدِّهِ      حَتَّى تَلْبَسَ حُلَّةً بِشَقَائِقِ

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

ويقول صاحب أيضاً (١٣٠):

حُبُّ عَلِيٍّ لِي أَمَلٌ      وَمَلْجَأِي (١٣١) عِنْدَ الْوَجَلِ  
إِنَّ لِمَ يَكُنْ لِي مِنْ عَمَلٍ      فَحُبُّهُ خَيْرُ الْعَمَلِ

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

ويقول صاحب (١٣٢):

لَوْ شُقَّ قَلْبِي يُرَى وَسْطَهُ      سَطْرَانِ قَدْ خُطَّ بِلا كَاتِبِ  
الْعَدْلُ وَالتَّوْحِيدُ فِي جَانِبِ      وَحُبُّ أَهْلِ الْبَيْتِ فِي جَانِبِ

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

ويقول صاحب أيضاً (١٣٣):

يا سادتي من أهل بيت مُحَمَّدٍ      أنتم عتادي يومَ ليسَ عتادُ  
كُلُّ له زادٌ يدلُّ بحمَلِهِ      وولاكُمُ يومَ القيامةِ زادُ

يردّ الصاحب عجز البيت الثاني على صدره، وذلك بتكراره كلمة "زاد" التي ردها في كل من صدر البيت وعجزه، ولهذا التكرار القائم على ردّ العجز على الصدر دلالة صوتية، لأنّ اللفظة التي ذكرت في الشطر الأول ما يكاد تردّد صداها ينداح حتى يتردّد مرة أخرى في الشطر الثاني، ومن شأن هذا التردد أن يهب النصّ جمالاً موسيقياً، وهو أشبه بوثاق دقيق أو نعمة موحّدة تربط بين شطري البيت، بحيث يصبح عجزه وصدره كلاً لا ينفصل، ونغماً واحداً "متّصلاً"<sup>(١٣٤)</sup>. ولهذا التكرار قيمة معنوية، فهو يشير إلى ما لآل البيت الكرام من المنزلة في نفس الصاحب، فحبّه إياهم وولائهم لهم هما زاده الذي به يتقرّب إلى الله تعالى، ويرجو ثوابه يوم القيامة.

### ثالثاً: المراجعة<sup>(١٣٥)</sup>:

ومن ألوان البديع الأخرى التي تعتمد على التكرار المراجعة<sup>(١٣٦)</sup>، وقد استخدم الصاحب هذا الفن البديعي لتوفير العنصر الموسيقيّ، ومن ذلك قوله<sup>(١٣٧)</sup>.

قالوا ربيعُك قد قدِم      فألك البشارةُ بالنعم  
قلتُ الربيعُ أخو الشتا      ء أم الربيعُ أخو الكرم؟  
قالوا الذي بنو إليه      يُغنى المقلُّ عن العدم  
قلتُ الرئيس ابن العمي      د<sup>(١٣٨)</sup> إذا، فقالوا لي نعم

فقد استخدم الصاحب - في هذه الأبيات - أسلوب المراجعة، أي السؤال والجواب، وهو معتمد في ذلك على التكرار، فقد كرّر كلمتي "قالوا" و "قلت"، ممّا

أوجد إيقاعاً موسيقياً جميلاً جعل الأبيات مقطوعة موسيقية متلاحمة الأجزاء، وذلك فيما بين شطري البيت الواحد من جهة، والأبيات المتتالية من جهة أخرى.

وللساحب قصيدة طويلة عدد أبياتها أربعة وستون بيتاً جاءت جميعها معتمدة على أسلوب الحوار "قال" و"قلت" وجاءت أبياتها إلا تسعة منها معتمدة على المراجعة لونا من ألوان التكرار، مما جعل الأبيات تترتب على موسيقى داخلية وتناغم داخلي، فهي ذات أنغام متناسبة متساوقة، فما يكاد البيت يبدأ بكلمة "قالت" حتى تتداح موسيقاها على الصدر الأول جميعه، ثم تتبعها كلمة "قلت" في العجز، وما يكاد هذا التجاوب ينقضي حتى نجده يتكرر ثانية، وتتجاوب أنغامه في البيت اللاحق، وهكذا، مما يكسب الأبيات إيقاعاً متجدداً وتناغماً متجاوباً عبر الأبيات المتعاقبة. ومن هذه القصيدة قول الساحب<sup>(١٣٩)</sup>:

فَقُلْتُ: مَا ذَاكَ مِنْ هَمِّي وَلَا شَغْلِي  
فَقُلْتُ: عَذْرًا وَمَا أَخْشَى مِنَ الْعَدَلِ  
فَقُلْتُ: مَا أَنَا عَنْ رَأْيِي بِذِي حِوَلِ  
فَقُلْتُ: سَمِعًا فَإِنَّ الرَّشْدَ مِنْ قَلْبِي  
فَقُلْتُ: كَيْفَ اجْتِمَاعُ الشَّيْبِ وَالغَزَلِ  
فَقُلْتُ: فِي الشَّيْبِ إِدْنَاءٌ مِنَ الْأَجَلِ  
فَقُلْتُ: إِنِّي شَيْعِي وَمَعْتَزَلِي  
فَقُلْتُ: كَلَّا فَإِنِّي وَاجِدُ الْجَدَلِ  
فَقُلْتُ: بِالْفِكْرِ فِي الْأَقْوَالِ وَالْعِلَلِ  
فَقُلْتُ: جِدًّا، وَإِنْ رُمِتِ الدَّلِيلَ سَلِي  
فَقُلْتُ: أَنْ لَيْسَ فِيهَا غَيْرُ مُنْقَلِ  
فَقُلْتُ: لَا بُدَّ قَوْلًا غَيْرَ ذِي مَيْلِ  
فَقُلْتُ: بَيْتٌ بَلَا بَانَ مِنَ الْخَطَلِ

قالت: أبا القاسم استخففت بالغرل  
قالت: أريدُ اعتذاراً منك تُظهرهُ  
قالت: ألحُ على تكرير مسألتي  
قالت: أريدُ رشاداً منك أتبعهُ  
قالت: أبنهُ فإنني جدُّ سامعةٍ  
قالت: وكيف اقتضاك الشيبُ تركَ هوى  
قالت: فما اخترتَ من دينٍ تقوُّرُ بهِ  
قالت: أفلدتَ أم قد دنتَ عن نظري  
قالت: فكيف عرفتَ الحقَّ هاتِ بهِ  
قالت: فهل هذه الأجسامُ محدثةٌ  
قالت: أريدُ دليلاً فيه مختصراً  
قالت: فهل صانعٌ تدعو إليه أحبُّ  
قالت: فهل من دليلٍ فيه تذكرهُ

قالت: فَهَلْ هُوَ ذُو شِبْهِ وَذُو مَثَلٍ      فَقُلْتُ: قَدْ جَلَّ عَنُ شِبْهِ وَعَنُ مَثَلٍ

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

#### رابعاً الجناس:

ومن البديع القائم على التكرار أيضاً الجناس، وهو عظيم الفائدة، إذ تتجه مهمته بالدرجة الأولى إلى التلوين الصوتي. ومن بعد إلى التلوين المعنوي<sup>(١٤٠)</sup>، ويهمننا من هذا الجناس الجناس التام<sup>(١٤١)</sup> لأن فيه ترديداً أو ترجيعاً للكلمة نفسها.

وقد أكثر صاحب من استعمال الجناس التام في شعره، وذلك لإيجاد الموسيقى الداخليّة، ومن ذلك قوله<sup>(١٤٢)</sup>:

أَنَّاخَ الشَّيْبُ ضَعِيفاً لَمْ أَرُدْهُ      وَلَكِنْ لَا أَطِيقُ لَهُ مَرَدًا  
رِدَاءً لِلرَّدَى فِيهِ دَلِيلٌ      تَرَدَّى مَنْ بِهِ يَوْمًا تَرَدَّى

فقد أوجد صاحب الموسيقى الداخليّة في هذين البيتين، وذلك باستعمال التكرار المتمثل في الجناس التام بين كلمتي "تردى" و"تردى"، حيث أورد صاحب الأولى منهما بمعنى هلك، و"مات"، والثانية بمعنى "لبس"، أي علا الشيب رأسه وكسّاه. فأحدث صاحب بهذا التكرار تناغماً موسيقياً في البيت الثاني. ولا عجب، فالجناس التام هو مستوى آخر من مستويات التكرار، إذ تكرر فيه الكلمة بأكثر من معنى، حتى يصير هذا التكرار إيقاعاً لازماً للإيقاع العام، وبهذا فإن الشاعر يُلزم نفسه بما ليس ملزماً، وإنما يفعل ذلك زيادة في الجهر بالإيقاع الداخلي<sup>(١٤٣)</sup>.



ويقول صاحب أيضاً<sup>(١٤٤)</sup>:

لا تُرَجِّحْ إِصْلَاحَ قَلْبِي بِأَيِّ يَوْمٍ      حَلَفَ الْجَفْنُ لَا اسْتَقَلَّ بِأَيِّ يَوْمٍ  
وَهَوَاهُ لَنْ تَأْخُرَ عَنِّي      طَوْلَ يَوْمِي إِتِي سَيَحْضُرُ يَوْمِي

يتحدّث صاحب في البيت الثاني عن مدى حبّه محبوبه، مبيّناً أنّه لا يستطيع أن ينساه ولا أن يكفّ عن هواه، وقد بلغ الأمر بالصاحب أن يعلن أنّه سيموت إن تأخّر هوى محبوبه عنه يوماً واحداً. وهو يبدو حريصاً على أن يوقّر الإيقاع الداخلي في بيئته، ولذا فقد ألزم نفسه بما ليس ملزماً، وذلك باستعمال التكرار المتمثّل في الجناس التامّ بين كلمة "يومي" بمعنى اليوم أي واحد الأيام والثانية بمعنى "يوم وفاتي". وهذا الجناس ليس زخرفة سمعيّة ولفظيّة عديمة الفائدة، وإنّما هو زخرفة ذات فائدة نغميّة موسيقيّة، وفائدة معنويّة، ولا عجب، فإنّ الكلمة المتجانسة مع أختها لفظاً والمختلفة في المعنى هي "غموض" مقصود<sup>(١٤٥)</sup>.

وقد عبّر الدكتور صالح أبو إصبع عن أهميّة التكرار الموسيقيّة بقوله متحدّثاً عن التكرار فهو ظاهرة موسيقيّة حالما يصبح تكرار الكلمة أو البيت أو المقطع أشبه باللازمة الموسيقيّة أو النغم الأساسيّة الذي يعاد ليخلق جواً نغمياً متّسقاً<sup>(١٤٦)</sup>.

## الخاتمة

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

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

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

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

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

## الهوامش

- (١) أبو القاسم اسماعيل بن عبّاد بن العباس بن أحمد الطالقاني، ولد سنة ٣٢٦هـ، كان عالماً أديباً كريماً، وله مُلح ونوادر كثيرة، وأقوال بليغة، وكان كاتباً مشهوراً وشاعراً شيعياً معتزلياً، وله ديوان شعر، وتوفي سنة ٣٨٥هـ. انظر الكامل في التاريخ، ج ١، ص ١١٠، ولسان الميزان ج ١، ص ٤١٤، وبيتيمة الدهر، ج ٣، ص ٢٢٥-٣٣٧.
- (٢) موسيقى الشعر، ص ١٣.
- (٣) الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ص ٤٩.
- (٤) التصوير الفنّي للحياة الاجتماعية في الشعر الأندلسي، ص ٤٨٤.
- (٥) تحليل الخطاب الشعري، ص ١٣٠.
- (٦) عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص ٣٢.
- (٧) قواعد النقد الأدبي، ص ٤٢.
- (٨) انظر: القصيدة العربية بين التطور والتجديد، ص ٦٤، والتجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، ص ٤٥.
- (٩) الوعي والفن، ص ٦٤.
- (١٠) نظرية الأدب، ص ١٦٥.
- (١١) موسيقى الشعر، ص ٢٢.
- (١٢) بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص ١٩٣.
- (١٣) الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٧٩.
- (١٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج ١، ص ١٣٤.
- (١٥) عيار الشعر، ص ٢١.
- (١٦) قواعد النقد الأدبي، ص ٤٤، وانظر سر الفصاحة، ص ٣٣٩.
- (١٧) انظر: الأسس النفسية للإبداع الفنّي في الشعر خاصّة، ص ١٦-١٨.
- (١٨) حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر، ص ٢٣٩.
- (١٩) المرجع نفسه ص ٢٤٠.
- (٢٠) الحركة الشعرية زمن المماليك في حلب الشهباء، ص ٣٩٤.
- (٢١) القصيدة العربية بين التطور والتجديد، ص ٢٣٥.
- (٢٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ص ٤٥.
- (٢٣) الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية ص ٦٥.
- (٢٤) قضايا الشعر في النقد العربي، ص ٧١، وانظر الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٧٨.
- (٢٥) الظواهر الفنية في قصيدة الحرب، ص ٧١، وانظر مجلة فصول، ١٩١٨م، مجلد ١، عدد ٤،

- ص ٢١٠.
- (٢٦) الصورة الفنيّة في شعر أبي تمام، ص ٢٣٥.
- (٢٧) شعر عبد القادر رشيد الناصري، ص ٢٨٠.
- (٢٨) وصف الطبيعة في الشعر الأموي، ص ٣٦٤.
- (٢٩) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص ٣٠٨.
- (٣٠) في النقد الأدبي، ص ٩٧.
- (٣١) الأفكار والأسلوب، ص ٥٣.
- (٣٢) الشعر العربي قبل الإسلام بين الانتماء القبلي والحس القومي، ص ١١٣.
- (٣٣) التصوير الفني للحياة الاجتماعيّة في الشعر الأندلسي، ص ٤٨٦، وانظر الصورة في شعر بشّار بن برد، ص ٢٦٥، وبناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص ١٩٧-١٩٨.
- (٣٤) أنوار الربيع في أنواع البديع، ج ٥، ص ٣٤٦.
- (٣٥) التكرير بين المثير والتأثير، ص ٨٨.
- (٣٦) مقالات في الشعر ونقده، ص ١٩، وانظر شعر البحتري دراسة فنيّة، ص ٢٤٦، والتكرير بين المثير والتأثير، ص ٢١٥، ٢٣٩.
- ورّد العجز على الصدر هو أن يكون أحد اللفظين المكررين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأوّل، أو حشوّه، أو آخره، أو صدر الثاني". الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢٢٠.
- (٣٧) التكرير بين المثير والتأثير، ص ٨٨.
- (٣٨) مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، ص ٢٤٦.
- (٣٩) أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي، ص ٥٠١.
- (٤٠) المرجع نفسه ص ٥٠٢.
- (٤١) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص ٢٠١.
- (٤٢) هو يزيد بن معاوية بن أبي سفيان، تولى الخلافة بعد أبيه معاوية، واستمرّت خلافته ثلاث سنوات ونصف تقريباً. انظر تاريخ الطبري، ج ٥، ص ٤٩٩.
- (٤٣) الحسين بن عليّ بن أبي طالب، استشهد في كربلاء في العراق بعد قتال شديد، وهو متوجّه إلى الكوفة سنة ٦١هـ، ثم جاء جيش الأمويين فداسه بالخيول. انظر الكامل في التاريخ، ج ٤، ص ٦١-٨٠.
- (٤٤) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص ٧٨.
- (٤٥) التملّل النقلّب. انظر القاموس المحيط، مادّة مَلَلْتُهُ، ج ٤، ص ٥٣.
- (٤٦) يذبل اسم جبل بعينه في بلاد نجد. لسان العرب، مادة ذبل، ج ١١، ص ٢٥٦.
- (٤٧) مدخل إلى تحليل النصّ الأدبي، ص ٨٢.
- (٤٨) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص ٢٩٠.
- (٤٩) الفرقد: النجم الذي يُهتدى به. انظر القاموس المحيط، مادّة الفرقد، ج ١، ص ٣٣٤.

- (٥٠) التكرير بين المثير والتأثير، ص ٨٠.
- (٥١) محمد بن الحسين بن محمد الكاتب، كان وزيراً لركن الدولة البويهية، وله معرفة واسعة بالنجوم والفلسفة، كما كان شيعياً، وله أشعار، وتوفي سنة ٣٥٩هـ. انظر وفيات الأعيان، ج ١، ص ١٠١-١١٥، والنجوم الزاهرة، ج ٤، ص ٦٠-٦١.
- (٥٢) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص ٢٨٩.
- (٥٣) المصدر نفسه، ص ٢٦٨.
- (٥٤) المصدر نفسه، ص ٢٣٩.
- (٥٥) التركيب اللغوي لشعر السيّاب، ص ٩٢.
- (٥٦) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص ٢٤٣.
- (٥٧) اللعلع: جبل. انظر القاموس المحيط، مادة اللعاع، ج ٣، ص ٨٤.
- (٥٨) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص ١٣٣.
- (٥٩) أقعس: ثابت، والعرنين: الأنف. انظر القاموس المحيط، مادة القعس، ج ٢، ص ٢٥٠، ومادة العرن، ج ٤، ص ٢٤٩.
- (٦٠) القطين: الخدم. انظر المصدر نفسه، مادة قطن. ج ٤، ص ٢٦٢.
- (٦١) انظر محمد مهدي البصير شاعراً، ص ١٣٩.
- (٦٢) فنُّ الكتابة والتعبير، ص ٩٥.
- (٦٣) اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، ص ٢٤٠.
- (٦٤) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص ١٢٢-١٢٣.
- (٦٥) السناد: اختلاف الرديفين في الشعر. انظر القاموس المحيط، مادة السند، ج ١، ص ٣١٤.
- (٦٦) الوليد بن عتبة، بارزه عليّ بن أبي طالب في غزوة بدر سنة ٢هـ، فقتله. انظر تاريخ الطبري، ج ٢، ص ٤٤٥.
- (٦٧) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص ١٢٤-١٢٥.
- (٦٨) عمرو بن عبد ودّ، من مشركي قريش، بارزه عليّ بن أبي طالب وقتله في غزوة الأحزاب، سنة ٥هـ. انظر الكامل في التاريخ، ج ٢، ص ١٨١.
- (٦٩) التكرير بين المثير والتأثير، ص ٥٨.
- (٧٠) فقه اللغة وخصائص العربية، ص ٢٥٦.
- (٧١) في الأصوات اللغوية، ص ٢٤-٢٥.
- (٧٢) المرجع نفسه، ص ٢٥.
- (٧٣) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص ٢٧٦.
- (٧٤) شرح الملوكي في التصريف، ص ١٠١.
- (٧٥) التكرير بين المثير والتأثير، ص ٦٥.
- (٧٦) التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، ص ٤٧.

- (٧٧) ديوان الصاحب بن عباد، ص ١٠٦-١٠٧.
- (٧٨) المِدْرَةُ جَمْعُهَا مِدر، وهي قِطْع الطين اليابس، والحجارة. انظر القاموس المحيط، مادّة المدر، ج ٢، ص ١٣٦، ويقصد الصاحب أنّ عليّاً أساس الدين ومقيمه.
- (٧٩) الصورة في شعر بشّار بن برد، ص ٢٥٤.
- (٨٠) الحافظ جلال الدين أبو الفضل عبد الرحمن بن أبي بكر بن محمد السيوطي الشافعي المسند المحقق المدقق، ولد سنة ٨٤٩هـ، وتوفي والده وله من العمر خمس سنوات وسبعة أشهر، وقد برع في كثير من العلوم، ومنها العربية، والفقه، وكان أبرع أهل زمانه في الحديث. وكان له أكثر من خمسمئة مؤلف، وتوفي سنة ٩١١هـ، ودفن خارج باب القرافة. انظر شذرات الذهب، ج ٨، ص ٥١-٥٥.
- (٨١) عمرو بن عثمان بن قنبر، أبو بشر، وسيبويه لقب، ومعناه رائحة التفاح، أصله من البيضاء في بلاد فارس، ومنشؤه بالبصرة، وتوفي بشيراز سنة ١٨٠هـ، كان بارعاً في النحو، وله فيه كتاب أسماه "الكتاب"، وله مع العلماء مجالس ومناظرات. انظر معجم الأدباء، ج ٥، ص ٢١٢٢-٢١٢٩.
- (٨٢) معترك الأقران، ج ١، ص ٥٣.
- (٨٣) تحليل الخطاب الشعري، ص ١٧٥.
- (٨٤) محمد مهدي البصير شاعراً، ص ١٤١.
- (٨٥) المرجع نفسه، ص ١٣٨.
- (٨٦) فقه اللغة وخصائص العربية، ص ١٨٠.
- (٨٧) ديوان الصاحب بن عباد، ص ٨٣-٨٤.
- (٨٨) البازل: الرجل الكامل في تجربته. انظر القاموس المحيط، مادّة بَزَلُهُ، ج ٣، ص ٣٤٥.
- (٨٩) النواصب وأهل النصب المتدينون بيبغضنة عليّ كرم الله وجهه، لأنهم نصبوا له أي عادوه. المصدر نفسه، مادّة نصب، ج ١، ص ١٣٨.
- (٩٠) التكرير بين المثير والتأثير، ص ٨٠.
- (٩١) ديوان الصاحب بن عباد، ص ٦٦-٦٧.
- (٩٢) الحِلَّةُ: المجلس. انظر القاموس المحيط، مادّة حَلَّ، ج ٣، ص ٣٧٠.
- (٩٣) ديوان الصاحب بن عباد، ص ٧٠-٧١.
- (٩٤) الكلُّ الثَّقَلُ، والمصيبة. انظر القاموس المحيط، مادّة الكُلِّ، ج ٤، ص ٤٦.
- (٩٥) الخِلُّ جَمْعُ خِلَّةٍ، وهي جفن السيف المغشّي بالأدم. انظر المصدر نفسه، مادّة الخِلِّ، ج ٣، ص ٣٨٢.
- (٩٦) الوَشَلُ - محرّكة - الماء القليل يُتَحَلَّبُ من جَبَلٍ أو صخرة، ولا يَنْصِلُ قَطْرُهُ، انظر المصدر نفسه، مادّة الوَشَلِ، ج ٤، ص ٦٥.
- (٩٧) المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج ٢، ص ٥٠.

- (٩٨) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص ١٠٠-١٠١.
- (٩٩) الحَضَارِمُ جَمْعُ حُضَارِمٍ، وهو السيّدُ الحَمُولُ. انظر القاموس المحيط، مادّة الحِضْرِمِ، ج ٤، ص ١٠٩.
- (١٠٠) يشير الصاحب - في البيت - إلى ما يروى من أنّ عليّاً كَرَمَ الله وجهه آتى الزكاة وهو راكع في صلاته، ولم يفعل ذلك أحدٌ سواه، الإرشاد، ص ١١، وانظر تذكرة الخواص، ص ١٥.
- (١٠١) الأصيد: الملك، ورافع راسه كبيراً. انظر القاموس المحيط، مادّة صَادَةٌ، ج ١، ص ٣٢٠.
- (١٠٢) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص ٢٠٠.
- (١٠٣) نظريّة الأدب، ص ١٦٦.
- (١٠٤) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص ١٤١.
- (١٠٥) يُقَالُ حَزَرَ فهو أَحْزَرُ، من الحَزْرُ، وهو كَسْرُ العين بصرها خلقة أو ضيقها وصغرها، أو أن يفتح المرء عينيه ويغمضهما، أو حَوْلُ إحدى العينين. انظر القاموس المحيط، مادّة الحَزْرُ، ج ٢، ص ٢٠.
- (١٠٦) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص ٨٢.
- (١٠٧) المُنْصَلُ السيف. انظر القاموس المحيط، مادّة النَّصْلِ، ج ٤، ص ٥٩.
- (١٠٨) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص ١٥٥.
- (١٠٩) المَنَاصِبُ الأصول، والمرادُ مَقَاصِدُ الطرق. انظر القاموس المحيط، مادّة نَصَبَ، ج ١، ص ١٣٧-١٣٨، ومادّة رَشَدَ، ج ١، ص ٣٠٥.
- (١١٠) نهاية الأرب في فنون الأدب، ج ٧، ص ٨١.
- (١١١) المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج ٢، ص ٤٨.
- (١١٢) ديوان الصاحب بن عبّاد، ص ١٦٥-١٦٨.
- (١١٣) القشيب: الجديد. انظر القاموس المحيط، مادّة القَشْبِ ج ١، ص ١٢١.
- (١١٤) القليب: البئر. انظر المصدر نفسه، مادّة قَلْبَهُ ج ١، ص ١٢٣.
- (١١٥) الضريبُ: الرجلُ الماضي النَّدْبِ. انظر المصدر نفسه، مادّة ضَرَبَهُ ج ١، ص ٩٩.
- (١١٦) الصليب: الشديد. انظر المصدر نفسه، مادّة الصُّلْبِ، ج ١، ص ٩٦.
- (١١٧) انظر الهامش رقم ٦٨. ومرحب هو رجل يهودي، بارزه عليّ - كَرَمَ الله وجهه - في غزوة خيبر، وقتله سنة ٧ هـ. انظر الكامل في التاريخ، ج ٢، ص ٢٢٠.
- (١١٨) نَجِيبٌ: جبان. انظر القاموس المحيط، مادّة النُّجْبَةِ، ج ١، ص ١٣٥.
- (١١٩) حَنَيْبٌ: هالك. انظر المصدر نفسه، مادّة الحَنْبِ، ج ١، ص ٦٦.
- (١٢٠) عَرَبٌ حُسَامِيهٌ: حَدُّ سَيْفِهِ. انظر المصدر نفسه، مادّة العَرَبِ، ج ١، ص ١١٥.
- (١٢١) حَرِيبٌ: أي مسلوب المال. انظر المصدر نفسه، مادّة الحَرَبِ، ج ١، ص ٥٥.
- (١٢٢) التكرير بين المثير والتأثير، ص ٢٣٦.
- (١٢٣) المرجع نفسه، ص ٢٣٧.



- (١٢٤) المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج ٢، ص ٤٨.
- (١٢٥) الوعي والفن، ص ٧٨.
- (١٢٦) أنوار الربيع في أنواع البديع، ج ٣، ص ٥٠.
- (١٢٧) نظرية الأدب، ص ١٦٧.
- (١٢٨) انظر الهامش رقم ٣٦.
- (١٢٩) ديوان الصاحب بن عباد، ص ٢٥٧.
- (١٣٠) المصدر نفسه، ص ٢٦٠.
- (١٣١) في الديوان "وملجأي".
- (١٣٢) المصدر نفسه، ص ١٨٤.
- (١٣٣) المصدر نفسه، ص ١٢١.
- (١٣٤) أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي، ص ٥١٠.
- (١٣٥) المراجعة: هي عند البلاغيين "أن يحكي الشاعر ما جرى بينه وبين الغير من سؤال وجواب بأوجز عبارة، من لطف معنى في أرشق سبكٍ وأسهل لفظ". نفحات الأزهار، ص ١٥٥.
- (١٣٦) التكرير بين المثير والتأثير، ص ٢٧٤.
- (١٣٧) ديوان الصاحب بن عباد، ص ٢٧٧-٢٧٨.
- (١٣٨) انظر الهامش رقم ٥١.
- (١٣٩) ديوان الصاحب بن عباد، ص ٣٨-٤٠.
- (١٤٠) شعر البحري دراسة فنيّة، ص ٢٣٢.
- (١٤١) الجنس التام: هو أن تكون الكلمتان المتكزرتان متفقتين "في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها". الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٢١٦.
- (١٤٢) ديوان الصاحب بن عباد، ص ٢١٢.
- (١٤٣) الظواهر الفنيّة في قصيدة الحرب، ص ٧٧-٧٨.
- (١٤٤) ديوان الصاحب بن عباد، ص ٢٨٢.
- (١٤٥) نظرية الأدب، ص ٢٠١.
- (١٤٦) مجلة الثقافة العربيّة، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م، المجلد ٥، العدد ٣، ص ٣٣.

## ثبت المصادر والمراجع

١. أبو فراس الحمدانيّ الموقف والتشكيل الجماليّ، القاضي، النعمان، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ودار التوفيق النموذجيّة للطباعة والجمع الآلي، الأزهر، ١٩٨١م.
٢. اتجاهات الشعر الأندلسيّ إلى نهاية القرن الثالث الهجريّ، محمود، نافع، ط١، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، أعظميّة، العراق. د. ت.
٣. الإرشاد، المفيد، الشيخ، محمد بن محمد بن النعمان (٤١٣هـ/١٠٢٢م)، المطبعة الحيدريّة، النجف، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م.
٤. الأسس النفسيّة للإبداع الفنّي في الشعر خاصّة، سويف، مصطفى، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩م.
٥. الأفكار والأسلوب، دراسة في الفنّ الروائيّ ولغته. تشيتشرين. أ. ف، ترجمة حياة شرارة، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، أعظميّة، العراق. د. ت.
٦. أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم المدني، علي صدر الدين (١١٢٠هـ/١٧٠٨م)، حقّقه وترجم لشعرائه شاكر هادي شكر، ط١، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٣٨٩هـ/١٩٦٩م.
٧. الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، القزوينيّ، الخطيب، أبو عبدالله، محمد بن سعد الدين (٧٣٩هـ/١٣٣٨م)، دار الجيل، بيروت، لبنان، د. ت.
٨. بناء القصيدة في النقد العربيّ القديم في ضوء النقد الحديث. بكار، يوسف حسين، ط٢، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م.
٩. تاريخ الطبري، أبو جعفر، محمد بن جرير (٣١٠هـ/٩٢٢م)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار سويدان، بيروت، لبنان، د. ت.

١٠. التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث دراسات وقضايا، عبد الدايم، صابر، ط١، مكتبة الخانجي بمصر، ١٤٠٩هـ/١٩٩٠م.
١١. تحليل الخطاب الشعريّ (استراتيجية التناسّ)، مفتاح، محمد، ط٣، المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٢م.
١٢. تذكرة الخواصّ، سبط ابن الجوزي، يوسف بن فرغلي بن عبد الله (٦٥٤هـ/١٢٥٦م)، المطبعة الحيدريّة ومكتبتها، النجف الأشرف، ١٣٨٣هـ/١٩٦٤م.
١٣. التركيب اللغويّ لشعر السيّاب، عطية، خليل إبراهيم، دار الحرّيّة للطباعة، بغداد، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.
١٤. التصوير الفنّي للحياة الاجتماعية في الشعر الأندلسيّ، النّوش، حسن أحمد، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.
١٥. التكرير بين المثير والتأثير، السيّد، عزّ الدين علي، ط١، دار الطباعة المحمّديّة بالأزهر، القاهرة، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م.
١٦. حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر، بك، كمال خير، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلّف، ط٢، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.
١٧. الحركة الشعريّة في زمن المماليك في حلب الشهباء، الهيب، أحمد فوزي، ط١، مؤسّسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.
١٨. ديوان الصاحب بن عبّاد، الصاحب بن عبّاد، أبو القاسم، إسماعيل بن عبّاد بن العباس، (٣٨٥هـ/٩٩٥م). تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، ط٢، مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، دار القلم، بيروت، لبنان، ١٣٩٤هـ/١٩٧٤م.
١٩. سرّ الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، محمد بن عبد الله بن محمد، (٤٦٦هـ/١٠٧٣م)، صحّحه وعلّق عليه عبد المتعال الصعيديّ، مكتبة

- ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده بميدان الأزهر بمصر، ١٣٧٢هـ - ١٩٥٢م.
٢٠. شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ابن العماد الحنبلي، أبو الفلاح، عبد الحي (١٠٨٩هـ/٦٧٨م) تحقيق لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت. د. ت.
٢١. شرح الملوكي في التصريف، ابن يعيش، موقّق الدين، أبو البقاء، علي بن يعيش بن أبي السرايا (٦٤٣هـ/١٢٤٥م) تحقيق فخر الدين قباوة، ط ١، المكتبة العربية، حلب، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م.
٢٢. شعر البحري دراسة فنيّة، الوقيان، خليفة، ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. د. ت.
٢٣. شعر عبد القادر رشيد الناصري، جعفر، عبد الكريم راضي، ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.
٢٤. الشعر العربي قبل الإسلام بين الانتماء القبلي والحسّ القومي، الراوي، مصعب حسّون، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.
٢٥. الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنيّة والمعنويّة، إسماعيل، عزّ الدين، ط ٣، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٦م.
٢٦. الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، درو، إليزابيث، ترجمة محمد ابراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت نيويورك، ١٩٦١م.
٢٧. الصورة الفنيّة في شعر أبي تمام، الرباعي، عبد القادر، نُشر بدعم من جامعة اليرموك، إريد، الأردن، ١٩٨٠م.
٢٨. الصورة في شعر بشّار بن بُرد، نافع، عبد الفتّاح صالح، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٨٣م.

٢٩. الظواهر الفنيّة في قصيدة الحرب، عائد خصباك، ط١، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، أعظميّة، العراق، ١٩٩١م.
٣٠. عُضويّة الموسيقى في النصّ الشعريّ، نافع، عبد الفتّاح صالح، ط١، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.
٣١. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، أبو علي، الحسن بن رشيق (٤٥٦هـ/١٠٦٤م)، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط٣، مطبعة السعادة بمصر، ١٣٨٣هـ/١٩٦٤م.
٣٢. عيار الشعر، ابن طباطبا العلويّ، محمد بن أحمد بن محمد (٣٢٢هـ/٩٣٤م)، شرح وتحقيق عبّاس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.
٣٣. فقه اللغة وخصائص العربيّة، المبارك، محمد، ط٧، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٠١هـ/١٩٨١م.
٣٤. فنّ الكتابة والتعبير، أبو حمدة، محمد علي، ط٢، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م.
٣٥. الفنّ ومذاهبه في الشعر العربيّ، ضيف، شوقي، ط١١، دار المعارف، القاهرة، د. ت.
٣٦. في الأصوات اللغويّة دراسة في أصوات المدّ العربيّة، المطّليبي، غالب فاضل، دار الحرّية للطباعة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، الجمهورية العراقية، ١٩٨٤م.
٣٧. في النقد الأدبي، ضيف، شوقي، ط٣، دار المعارف بمصر، القاهرة، د. ت.
٣٨. القاموس المحيط، الفيروز ابادي، مجد الدين، محمد بن يعقوب (٨١٧هـ/١٤١٤م)، ط، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د. ت.

٣٩. القصيدة العربية بين التطور والتجديد، خفاجي، محمد عبد المنعم، ط١، دار الجبل، بيروت، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م.
٤٠. قضايا الشعر في النقد العربي، محمد، ابراهيم عبد الرحمن، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م.
٤١. قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، العشماوي، محمد زكي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.
٤٢. قواعد النقد الأدبي، أبر كرومبي، لاسل، نقله إلى العربية محمد عوض محمد، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد أعظمية، العراق، ١٩٨٦م.
٤٣. الكامل في التاريخ، ابن الأثير، أبو الحسن، علي بن محمد بن محمد (٦٣٠هـ/١٢٣٢م)، مكتبة القدسي، دار صادر، بيروت، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.
٤٤. لسان العرب، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، محمد بن مكرم (٧١١هـ/١٣١١م)، دار صادر، بيروت.
٤٥. لسان الميزان، ابن حجر العسقلاني، أبو الفضل، أحمد بن علي (٨٥٢هـ/١٤٤٨م)، ط، مطبعة لجنة دائرة المعارف النظامية الكائنة في الهند بمحروسة حيدر اباد الدكن، ١٣٣١هـ.
٤٦. محمد مهدي البصير شاعراً، حسن، منعم حميد، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨٠م.
٤٧. مدخل إلى تحليل النص الأدبي، أبو شريفة، عبد القادر، وقزق، حسين لافي، ط١، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ١٩٨٩م.
٤٨. مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، الحمداني، سالم أحمد، مطبعة التعليم العالي، الموصل، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م.
٤٩. المرشد إلى فهم أشعار العرب، المجذوب، عبد الله الطيّب، ط١، شركة مكتبة

- ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٧٤هـ/١٩٥٥م.
٥٠. معترك الأقران في إعجاز القرآن، السيوطي، جلال الدين، عبد الرحمن بن أبي بكر (٩١١هـ/١٥٠٥م)، تحقيق علي محمد الجاوي، دار الفكر العربي. د.ت.
٥١. معجم الأدباء، ياقوت الحموي، أبو عبد الله، ياقوت عبد الله الرومي (٦٢٦هـ/١٢٢٩م)، تحقيق إحسان عباس، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ١٩٩٣م.
٥٢. مقالات في الشعر ونقده، الرباعي، عبد القادر، ط١، مكتبة عمان، عمان، الأردن، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.
٥٣. موسيقى الشعر، أنيس، إبراهيم، ط٤، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٢م.
٥٤. النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ابن تغري بردي، جمال الدين، أبو المحاسن يوسف (٨٧٤هـ/١٤٦٩م)، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٤٨هـ/١٩٢٩م.
٥٥. نظرية الأدب، ويليك، رينيه، وارين، أوستن، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.
٥٦. نفحات الأزهار على نسمات الأسحار في مدح النبي المختار، النابلسي، عبد الغني بن إسماعيل، مطبعة نهج الصواب، دمشق، ١٢٩٩هـ.
٥٧. نهاية الأرب في فنون الأدب، النويري، أحمد بن عبد الله (٧٣٣هـ/١٣٣٢م)، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر. د.ت.
٥٨. وصف الطبيعة في الشعر الأموي، العالم، إسماعيل أحمد شحادة، ط١، مؤسسة الرسالة للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، دار عمّار،

١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.

٥٩. الوعي والفن، غانشف، غيورغي، ترجمة نوفل نيّوف، مطابع السياسة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠م.
٦٠. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان، أبو العباس، أحمد بن محمد (٦٨١هـ/١٢٨٢م)، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د. ت.
٦١. بيتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، الثعالبي، أبو منصور، عبد الملك بن إسماعيل النيسابوري (٤٢٩هـ/١٠٣٨م)، شرح وتحقيق مفيد محمد قميحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.

### الدوريات

٦٢. مجلة الثقافة العربية، ١٣٩٨هـ/١٩٨٧م، المجلد، العدد ٣.
٦٣. مجلة فصول، م١٩١٨، المجلد ١، العدد ٤.