تــوازي الحــروف في شعر أبــي تمّــام

د. أحمد محمد طالب المسيعدين*

أ.د خليل عبد سالم الرّفوع**

تاريخ تقديم البحث: ٢٠١٩/٦/١١م. تاريخ قبول البحث: ٢٠١٩/١١/٥م.

ملخص

الشّعر خطاب الرّوح، ونبض القلب، وحديث النّفس، يستقي ألفاظه من البيئة الثقافية ورحيقها. وقد برز مصطلح التّوازي في بلاغتنا العربية قديماً وعبّرت عن جوهره وأشكاله من خلال التّكرار والأبنية العروضيّة على الرغم من بروزه حديثاً على يد ياكبسون.

وتكمن أهمية التّوازي بوصفه ظاهرةً صوتيةً موسيقيةً دلاليةً يتكئ عليها الشّاعر في بناء نصه، ويشتمل التّوازي الصّوتيّ على: حروف المباني وحروف المعاني، وقد استغل الشّاعر أبو تمّام دلالات الحروف وأصواتها وخصائصها ليدعم فكرته ويحقق هدفه، ونلحظ قدرته على استغلال حروف المباني والمعاني وتوظيفها بما يتناسب مع المعنى الذي أراده بدلالة واضحة، لما لها من أثر جلي في الإيقاع الدّاخلي للنّصّ الشّعريّ، وإبراز ما في نفس الشاعر من رؤى فكريّة وفنيّة ليحكم بناء القصيدة وتماسك أجزائها.

وهذا البحث يسعى للوقوف على تجليات التّوازي الصّوتيّ للحروف في شعر أبي تمام، وبيان أثر التّوازي من حيث الدّلالة والإيقاع.

* وزارة التربية والتعليم، الأردن.

** قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة مؤتة.

حقوق النشر محفوظة لجامعة مؤتة. الكرك، الأردن.

The Parallelism of Letters in the Poetry of Abu Tammam

Dr. Ahmad Mohammad Talib Al Msei'deen
Prof. Dr. Khalil Abd Salem Al Rfou'

Abstract

Poetry is the speech of the soul, beat of the heart, and the talk of the self. Poetry draws its expressions from nectar of the cultural environment. The term parallelism has emerged in our Arabic rhetoric which expressed its essence and forms through repetition and prosody structures in the past in spite of its recent prominence by Jacobson.

The importance of parallelism appears as a phonetic, musical and semantic phenomenon that a poet depends on when composing a poem. The phonetic parallelism includes: letters of construction that build the vocabulary (Horoof al mabani) and letters of meaning that have meaning (Horoof al ma'ani). The poet Abu Tammam took advantage of letters denotation, sounds, and characteristics to support his idea and to achieve his goals. His ability to make use of both of these letters to be suitable to his targeted meaning is clearly noticeable which has an obvious effect on the internal rhythm on the poem. Furthermore, his ability brings out what is in the heart of the poet such as intellectual and artistic visions to compose his poem with its components in a perfect way.

This research aims at investigating manifestations of vocal parallelism of letters in the poetry of Abu Tammam, and clarifying the impact of parallelism in terms of the semantic meaning and rhythm.

دلالة التوازي وأهميته:

يُعَدُّ مصطلح التّوازي" من المصطلحات النقدية التي لاقت استحساناً في عصرنا الحديث، واحتلت مركزاً مهماً في تحليل الخطاب* الشّعريّ، وقد نقل هذا المصطلح من المجال الهندسي إلى مجال تحليل الخطاب شأنه في ذلك شأن الكثير من المصطلحات الرياضية والعلمية التي نقلت إلى مجالات أخرى، ففي الرياضيات توجد متوازيات الأضلاع، والخطوط المتوازية، ويظهر التّوازي بوضوح في الأشكال، والخطوط المتوازية"[١]، ثم انتقلت بعد ذلك إلى ميدان الأدب والشّعر.

ويرى ياكبسون أن "جيمس فوكس، حاول أن يكشف عن الدّلالة المعقدة جداً للتوازي المستمر في الشعر الشعبي"[٢] وتشير الدراسات إلى أن الراهب روبرت لوث أول من حلَّل في ضوء التّوازي الآيات التوراتية" في ضوء ثلاثة مظاهر من التّوازي هي: التّوازي الترادفي*، والطباقي*، والتوليفى، ومنطلق لوث في تحديد التّوازي هو: عبارة عن تماثل قائم بين الطرفين من نفس السلسة اللغوية "[٣].

وقد عرف قديماً عند النقاد والبلاغيين العرب بالموازنة، ومن الذين ألمحوا لهذه الظاهرة العسكري، فيدرجه ضمن باب السجع، بل يُعِدُّه لونا من ألوانه، ويتبين ذلك من خلال قوله: "والسجع على وجوه، فمنها أن يكون الجزآن متوازيين متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر"[٤].

وأما العلوي، فيقول: "هو الموازنة: وهي أحد أنواع السجع، فإن السجع قد يكون مع اتفاق الأواخر واتفاق الوزن، وقد يكون مع اختلاف الأواخر لا غير، فإن كل موازنة هي سجع وليس كل تسجيع

(١) البداينة، خالد فرحان، التّكرار في شعر العصر العباسي الأول، وزارة الثقافة، مطبعة السفير، الأردن، ط١, ٢٠١٤م، ص١٩. * الخطاب هو الكلام الذي يقصد به الإفهام، إفهام من هو أهل للفهم، والكلام الذي لا يقصد به إفهام المستمع، فإنه لا يسمى خطاب

(٢) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار طوبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨م، ص١٠٤.

(٣) كنوني، محمد، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، ع١٨م, ١٩٩٩م، انظر: البداينة، التّكرار في شعر العصر العباسي الأول، ص١٩.* التوازي الترادفي: هو شكل من أشكال التوازي نجد أن الفكرة المبسوطة في السطر الأول يجري تكرارها في السطر الثاني والثالث باستخدام المترادفات.*التوازي الطباقي: هو الجمع بين المتضادين في الكلام.

(٤) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، (ت ٣٩٥هـ)، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى الباني الحلبي، القاهرة، ط١، (١٩٥٢م)، ١/ ٢٩٢.

موازنة، وتقتصر الموازنة عنده على التوافق اللفظي وخاصة في اتفاق الوزن من غير اعتبار شريطة"[١].

ويعرّف السجلماسي الموازنة بأنها: "تصيير أجزاء القول متناسبة الوضع متقاسمة النظم معتدلة الوزن، متوخياً في كل جزء منها أن يكون برتبة الآخر دون أن يكون مقطعاهما واحداً"[٢].

فيُعدُّ التّوازي هو المعادلة والمناسبة، فالمعادلة هي: "إعادة اللفظ الواحد بنوع الصّور فقط في القول بمادتين مختلفتي البناء مرتين فصاعداً"[٣]، ويندرج ضمنها نوعان هما: الترصيع، والموازنة، أمّا المناسبة فهي: "تركيب القول من جزأين فصاعداً كل جزء منهما مضاف إلى الآخر، ومنسوب إليه من جهة الإضافة "[٤].

وأشار إليه محمد مفتاح بإدراك قدامة: "وأحسن البلاغة الترصيع*، والسجع*، واتساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة التّمام، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة، وصحة المقسوم باتفاق المنظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف بتكرير الرصف، وتكافؤ المعاني في المقابلة، والتوازي، وإرداف اللواحق*، وتمثيل المعاني"[٥].

(١) العلوي، أبو إدريس يحيى بن حمزة بن علي الحسيني، (ت٧٤٩هـ)، الطِّراز لأسرّار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تح: عبد المجيد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٢م، ٣/ ٢٢.

(٢) السجلماسي، القاسم بن محمد الأنصاري، (ت٧٠٤ هـ)، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب، ط١، (١٩٨١م)، ١٤٠١هـ، ص٥١٤.

(٣) السجلماسي، المصدر السابق نفسه، ص٥٠٨ ــ ٥٠٩.

(٤) السجلماسي، المصدر السابق نفسه، ص٥١٩.

(٥) مفتاح ، محمد , تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٨٥م .ص٣٢٣.انظر: فطوس، بسام, لذة الإيقاع: مقارنة للبنى الإيقاعية في حصار لمدائح البحر, مجلة أبحاث اليرموك، إربد,م٩، ع١.*الترصيع: هو اتفاق قافية الشطر الأول من البيت الأول مع القافية.* السجع: توافق الفاصلتين أو الفواصل من النثر على حرف واحد وهو الحرف الأخير والفواصل في النثر كالقوافي في الشعر والفاصلة هي الكلمة الأخيرة من جملة مقارنة لأخرى وتسمى كل واحدة من هاتين الجملتين قرينة لمقارنتها الأخرى كما تسمى فقرة.*إرداف اللواحق: هو ازدياد الدّلالة على المعني.

ومن حيث الاصطلاح، فقد ظهرت تعريفات عديدة للتوازي، إذ عرّف مهند فرحان التّوازي بأنه" توازن المنطلقات على مستوى التطابق والتعارض"(١)، والتقاط البنيات الصّوتية البارزة التي تعكس الجانب الانفعالي لدى الشاعر وتعمل على إنتاج النغمة الإيقاعية وهو "عبارة عن عنصر بنائي في الشّعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية"(٢)، وقسمه محمد مفتاح إلى قسمين: التّوازي الظاهر، والتّوازي الخفي"(٣)ويعرفه عتيق" هو أن تتفق اللفظة الأخيرة مع القرينة، أي الفقرة مع نظيرتها في الوزن والروي"(٤). وأرى أن التّوازي هو: تكرار أجزاء متساويةٍ على مستوى البيت الشعري أو مجموعة أبيات شعرية صوتياً، أو تركيبياً، أو دلالياً، من خلال التشابه في الحرف أو الكلمة أو العبارة.

وقد اتفقت المعاجم جميعاً على عنصر التشابه للتّوازي الذي" هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعريّ أو في مجموعة أبيات شعرية، كما أنه التّوالي الزّمني الذي يؤدي إليه توالي السلسة اللغوية المتطابقة أو المتشابهة، وهو يشمل العناصر الصّوتية، والتّركيبية، والدّلالية*، وأشكال الكتابة، وكيفية استغلال الفضاء الشّعريّ، كما أنه يفترض في العادة أن الطرفين متعادلان في الأهمية"(٥)، "وهو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفنيّ، وترتبط ببعضها، وتسمى عندئذ المتطابقة أو المتعادلة أو المتوازنة سواء في الشّعر أو النّثر الفنيّ"(٦).

وللتوازي معنيان في المعاجم الغربية: المعنى اللغوي: ويقصد به المحاذاة أو المجاراة، والمعنى الاصطلاحي الذي يقوم على تكرار أجزاء متساوية، على أساس التماثل الذي لا يعني التطابق، وقد

(١) فرحان، مهند محسن، التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة، مهرجان المربد الشّعريّ الرابع عشر، بغداد، ١٩٩٨م، ص٢٩. انظر: إيثار شاكر وعارف الريشاوي، أنواع التوازي في شعر محمود درويش، مجلة كلية التربية للبنات، م٢٩(٢), ٢٠١٨م .

(٢) ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠١١م, ص١٢٧.انظر: الهبيل، عبدالرحيم محمد, ظاهرة التوازي في شعر الإمام الشافعي, مجلة القدس المفتوحة , فلسطين, ع٣٣(٢), ٢٠١٤, ص١٠٧.

(٣) مفتاح، محمد، مدخل إلى قراءة النّصّ الشّعريّ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م١٦، ع١، ١٩٨٨ م، ص٢٥٩. انظر: العمري، محمد، تحليل الخطاب الشعري، الدار البيضاء ,١٩٩١م.

(٤) عتيق، عبد العزّيز، علم البديع، دار الآفاق العربية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠م، ص١٧٠.

(٥) مفتاح، محمد، التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٦م، ص٩٧. *الدّلالية: تهتم بدراسة المعنى والرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى الصرفي أو المعجمي.

(٦) الشيخ، عبد الواحد حسن، البديع والتوازي، مطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، مصر، ط١، ١٩٩٩م، ص٧.

أخذ الغربيون دراسة هذا المصطلح، وبرزت جهود ياكبسون "الذي جعل التّوازي في أربعة مستويات أولها: مستوى تنظيم وتركيب البنى التركيبة. وثانيها: مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النّحوية، أما ثالثها: فهو مستوى تنظيم وترتيب المترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة. ورابعها: مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التّطريزية. ويرى في هذا النسق أنه يكسب الأبيات المترابطة بوساطة التّوازي انسجاماً، وتنوعاً في الوقت نفسه "(١).

أما يوري لوتمان فيرى أن معالجة التّوازي تتم أثناء تحليل دور التّكرار في الشّعر، ويعرف التّوازي بأنه: "مركب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة، بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما في نهاية الأمر طرفا معادلة، وليسا متطابقين تماماً، فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق وخصائص سلوك ثانيهما"(٢).

وقد أورد رأيا لـ (جيرار مانلي هوبكنز ١٨٤٤م ـ ١٨٨٩م)، يقول فيه: "إنّه الجانب الزخرفي في الشعر، بل وقد لا نخطئ حين نقول: بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التّوازي، وإن بنية الشعر هي بنية التّوازي المستمر الذي يسمى التّوازي التقني للشّعر العبريّ، والتّرنيمات التّجاذبية للموسيقى المقدسة إلى تعقيد الشعر اليوناني والإيطالي والإنجليزي"(٣)، فليس التّوازي شيئاً خاصاً باللغة الشّعرية، إنّما أنماطاً من النثر الأدبي تتشكل وفق المبدأ المنسجم للتوازي، إلا أننا نستطيع أن نطبق أيضاً على الرغم من كل التغيرات ملاحظة هوبكنز: حيث سيندهش الباحث عندما يتأكد من الحضور العميق للتوازي الخفي في تشكيل الآثار النثرية تشكيلاً حراً، إذ تكون البنى المتوازية غير مطردة ولا تخضع مطلقاً للمبدأ الأولي للتعاقب داخل الزمن.

ومهما يكن الأمر فإن فارقاً تراتبياً ملحوظاً بين التّوازي في الشّعر والتّوازي في النّثر، ففي الشّعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التّوازي: البنية التّطريزية للبيت في عمومه، والوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدّلالة النّحوية والمعجمية توزيعاً

(١) ياكبسون, قضايا الشعرية، ص ١٠٦.

(٢) لوتمان، يوري، تحليل النّصّ الشّعريّ (بنية القصيدة)، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ط)، ١٩٩٥م، ص١٢٩.

(٣) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص١٠٥ـ١٠٦.

متوازياً، ويحظى الصوت حتماً بالأسبقية على الدلالة على العكس من ذلك نجد في النّثر أن الوحدات الدّلالية ذات الطّاقة المختلفة هي التي تنظم بالأساس البنيات المتوازية"(١).

ويمتلك التّوازي إمكانات تعبيرية،" يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشّاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلّا فليس أيسر من أن يتحول هذا التّكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة، إذ إنّ التّكرار يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعنى العام"(٢).

ويرتبط التّوازي الشّعريّ بالتحليل اللساني ارتباطاً وثيقاً، إذ "إنّ تحليلاً لسانياً صارماً يسمح بإدراك مختلف تجليات التّوازي الشّعريّ، ويقدم التّوازي الشّعريّ هو بدوره دعماً ثميناً للتحليل اللّسانيّ للّغة: إنّه يعين بدقة ما هي المقولات النحوية وما هي مكونات البنيات التّركيبية التي يمكن إدراكها بوصفها تماثلات في نظر جماعة لغوية ما، وتصبح بهذا وحدات متوازنة"(٣).

ويعمل التّوازي بجميع ألوانه على تحقيق وظيفة جمالية إيقاعية، من خلال تجانسه الصّوتي أو الشّكلي، ويشكل عاملاً من عوامل الطّاقة الإيقاعية والحركية داخل النَّصّ الشّعريّ، ورنين نغميّ موسيقي نتيجة لتماثل قرائنه في الصيغ الصرفية والعروضية وفي الحركات والسّكنات.

فالتّوازي بهذا المفهوم هو أسلوب من أساليب الشّعر العربيّ قديماً وحديثاً، ولا يزال ملمحاً من الملامح التي يشتمل عليها الخطاب الفني سواء أكان شعراً أم نثراً، لكنه لا يرقى إلى المستوى الفني والجمالي الرفيع إلا إذا كان طبيعياً لا تكلف فيه، ووسيلة لخدمة المعنى المراد تبليغه "لأنّه عندئذ يساعد على تنمية الصّورة الفنية، وإطراد نموها وحيويتها، كما يساعد على إبراز التّجربة الفنية للشّاعر، فلا يصرفه عن هدفه الأساسي الذي أنشئت القصيدة من أجله، بل يكون عاملاً مساعداً يجمع الجزئيات ويوحدها، وأما إذا كان متكلفاً، فإنّه سوف يصرف الشّاعر عن هدفه، ويوزع جهده في جزيئات ربما لا تتصل بموضوعه الفني، بل ربما تضيع منه الصورة الفنية بأكملها، ويصير التّوازي عبثاً على تجربته الفنية كلها"(٤). ومن الملاحظ إن التّوازي له "خاصة لصيقة بكل الآداب العالمية

(١) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص١٠٨.

(٢) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٨١م، ص٢٦٣ ــ٢٦٤.

(٣) ياكبسون، قضايا الشعرية، ص١٠٩.

(٤) الشيخ، البديع والتوازي، ص٢٤.

قديمها وحديثها شفويةً كانت أم مكتوبةً، وإنّه عنصر أساسيّ وتنظيميّ في آن واحد، ولذلك اهتم به الدارسون للآداب العالمية في مختلف أصقاع المعمورة"(١).

وسيقوم الباحثان بدراسة هذه الظّاهرة من خلال شعر أَبي تمّام، ودورها في تحقيق إيقاع النَّصّ، وإلى أيّ مدى استطاع الشّاعر أن يوفق في بنائه لجعله أداة فاعلة في نصّه الشّعريّ.

التّوازي الصوتي (الحروف)

لقد اهتم النّقاد القدماء بالصّوت ودوره في تحقيق الإيقاع الموسيقي، يقول ابن جني: "أعلم أن الصوت عرض يخرج مع النّفس مستطيلاً متصلاً، حتى يعرض له في الحلق، والفم، والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفاً، وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها"(٢). والحروف في النطق" هي كيفيات الأصوات الخارجة من الحنجرة تعرض من تقطيع الصوت بقرع اللهاة، وأطراف اللسان مع الحنك، والحلق، والأضراس أو بقرع الشّفتين أيضا، فتتغاير كيفيات الأصوات بتغاير ذلك القرع، وتجيء الحروف متمايزة في السمع، وتتركب منها الكلمات الدالة على ما في الضمائر"(٣). وبهذه الطريقة" يجعلون الكلمة الموسيقية توحي بجرسها بدلاً من أن تدل بمعناها الذي تعارفه الناس، فزادت شعرية بعض النّصوص التي ربطت الصّوت بالمعنى، وذلك لأن البعد الإيقاعي في الشّعر عنصر أساسي"(٤). فالإيقاع يمثل "علاقة بين الكلمات، والحروف، والمفردات وما يجاورها، وحالة نفسية تنشأ عن صوت وعن علاقات غامضة تثيرها جوانب اللغة كما يثيرها النغم، فالوزن ليس أكثر من نمط رتيب لتكرار المتحركات والسواكن في نسق محدد الطول"(٥). والإيقاع الناتج عن تكرار الأصوات،" يميز بين النظم المعتمد على الوزن بوحداته الهندسية المنتظمة،

(١) مفتاح، محمد، التلقي والتأويل، مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠١م، ص١٤٩.

(٢) ابن جنيّ، أبو الفتح علي بن عثمان، (ت ٣٩٢هـ)، سرّ صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط١, ١٩٨٥م، ص٦.

(٣) الميري، عبد القادر وآخرون، النظرية اللسانية الشعرية في التراث العربي من خلال النّصّوص، الدار التونسية للنشر، تونس، ط١, ١٩٨٨م، ص١٥٢.

(٤) الرّواشدة، سامح، مغاني النّصّ، دراسة تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٦م، ص١٢٤.

(٥) اللاذقاني، محيي الدين، القصيدة الحرة معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م٣، ع١،١٩٩٧م، ص٤٤.

وبين الشّعر الذي يعتمد الإيقاع بالإضافة للوزن، حيث يصبح الإيقاع صفة ملازمة للشّعر بكل ما فيه من عمق، ورحابة لا يتسع لها إلا الإيقاع"[١].

أما الظّواهر الصّوتية" فتدخل في أطر متعددة، منها الإيقاع الموسيقي المنبعث من جرس الحروف السّائدة في النَّصّ، والبحث عن دلالاتها النّفسية، ثم الجرس الموسيقيّ الذي تقدمه الكلمات الذي ينتج من علاقات التّجاور والتّناغم بين الأصوات في الكلمة، ويساعد التّوازي الصّوتي الشّاعر على إضفاء موسيقى شعرية خاصة على أبيات قصائده الأمر الذي يساعده في إبراز مواقفه الشّعريّة وانفعالاته الوجدانية بصورة أوضح"[٢]. ولعل الشّاعر قصد من وراء هذا التّكرار التّنفيس عن الانفعال الدّاخلي في نفسه، لينقل المتلقي إلى طبيعة الموقف النّفسي الذي عاشه فيكون له الأثر الواضح في التأثير في نفسية المتلقي.

تكرار الحرف:

إن تكرار الحرف "يحدث نغمة موسيقية، وينقل المتلقي إلى جو النَّصّ، وإلى طبيعة الموقف النّفسي الذي عاشه الشّاعر، ويكون له أثر واضح في ذهن المتلقي يجعله يتهيأ للدخول إلى عمق النَّصّ الشّعريّ"[٣]، فالحرف لغة هو: "طرف الشيء وجانبه، ويقال فلان على حرف من أمره: أي ناحية منه إذا رأى شيئاً لا يعجبه عدل عنه، وكل واحد من حروف المباني الثمانية والعشرين التي تتركب منها الكلمات، (وتسمى حروف الهجاء)، ويتشكل منها حروف المعاني: وهي التي تدل على معان في غيرها، وتربط بين أجزاء الكلام, وتتركب من حرف أو أكثر من حروف المباني"[٤]، ومنها الحروف المهموسة، والمجهورة. والحروف المهموسة عشرة يجمعها" سكت فحثه شخص"، والحروف المجهورة فهي ثمانية عشر حرفاً.

أما تكرار الحروف: من، إلى، عن، وكم, حتى, لم, وما شاكلها من حروف المعاني "إذا وقعت في الكلام وكان السّبك بها تاماً جارياً على جهة الانتظام فهو حسن، ومتى جاءت متقاربة أفادت التّنافر، والثّقل على اللسان، وكان ذلك مجانباً لجيد البلاغة، ومُلح الكلام ورشيقه"[٥]، أولاً: فيجب

(١) اللاذقاني، المرجع السابق نفسه، ص ٤٤.

(٢) ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٠م، ص٢٩.

(٣) البداينة، التّكرار في شعر العصر العباسي الأول، ص٢٣.

(٤) ابن منظور، لسان العرب، (حرف)، انظر الفيروز أبادي، القاموس المحيط، (حرف).

(٥) العلوي، الطِّراز لأسرّار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ٣/٣٠.

التركيز على موقع الحروف من السّبك والانتظام فيه، ثانياً: وأن تكون هذه الحروف مناسبة للكلام في نصّ، وغير مناسبة في نصّ آخر، ثالثاً: وإن وظيفتها مرهون بملح الكلام من عدمه فهذه الحروف إذا أدت دوراً فاعلاً في الربط بين أجزاء النَّصّ، وأسهمت في تماسك البنى الدّلالية والتّركيبية منه كان الكلام بليغاً ورشيقاً.

إن لتكرار الحرف ميزتين: الأولى: سمعية تنهض بدور فاعل في الإيقاع الدّاخلي للنّص الشّعريّ. والثانية: معنوية ترتبط بالمعنى، إذ تمثل بعداً أسلوبياً يزيد من تماسك النَّصّ وسبكه، وترابط أجزائه، وسد الفجوات اللغوية التي تظهر للمتلقي داخل النَّصّ الشّعريّ، مما يحقق الترابط والاتساق والانسجام.

وتكرار الحرف يمثل صورةً لافتةً وواضحةً في شعر أبي تمّام ضمن محاور متنوعة وقعت في الكلمة، وشكلت إيقاعاتٍ موسيقيةٍ متنوعةٍ ذات دلالات إيحائية كي تثير الأحاسيس، والانفعالات لدى المتلقي، وتجعله يعيش الحدث الشّعريّ، وتنقله إلى أجواء الشّاعر النّفسية.

فالجِرس الموسيقي للحرف يعدّ ملمحاً بارزاً في شعره، وسأتوقف عندها لكشف العلاقة التلازمية بين الحرف ودلالته على المعنى، والمقصود بذلك "أنّ يكون في جرس الصوت ما يذكر بالمقصود وبالكلمة، وقد ضربوا المثل لذلك بالتكرار في إخراج نطق الراء في كلمة خرير، وإنّه يذكر بخرير الماء، وبالاحتكاك والرخاوة في نطق الحاء، وإنّه يذّكر بفحيح الأفعى، وحفيف الشجر"(١).

فالتّوازي الصوتي في شعره نجده على نمطين: النمط الأفقيّ: فهو امتداد توازى الحروف في البيت الواحد، والنمط الرأسي أو العمودي: وهو امتداد التّوازي الصّوتيّ في أبيات القصيدة. ومن أمثلة النمط الأفقي نجد حضوراً لحرف السين الذي يشحن القصيدة بطاقة إيحائية، وموسيقى عذبة يشكلها تكرار هذا الحرف، كقول أبي تمّام(٢) يمدح محمد بن يوسف:(٣)

(١) سلُّوم، تامر، الانزياح الصوتـــي الشّـــعريّ، مجلة آفاق للثقافة والتراث، بيروت، لبنان، ع، ج٤، ١٩٩٦م، ص٤٤ –٤٥.

(٢) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، (ت٢٣١هـ)، (١٩٥١م)، **الديوان**، شرح: الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده محمد عزام، دار المعارف، القاهرة، ط٥، (أجزاء)، ٢/ ٣٢٤. عَبْدٌ مُجَدَّعُ: أي جدع أنفه وأذناه والمجدع من الجدع: وهو سوء الطعام. اللسان (مادة جدع)، وسدى: مرسلة مهملة، لأنه حرم المستحق وأعطى غير المستحق. اللسان (مادة وسد).

(٣) أبو سعيد محمد بن يوسف الثغري الطائي الحميدي، من أهل مرو، وكان من قواد حميد الطوسي. انظر الصولي، أخبار أبي تمّام، ص٢٢٧.

لَقَدْ سَاسَنَا هَـــذا الزَّمانُ سِيَاسَةً سُدىً لَـــمْ يَسُسْها قَطُّ عَبْدٌ مُجَدَّعُ

لقد كرّر الشّاعر حرف السين سبع مرات بشكل لافت للنظر، والسين صوت "احتكاكي أسناني لثوى مهموس مرقق"[١]، وهو من الحروف الانفجارية، فقد اكسب تكراره إيقاعاً موسيقياً، وبعداً دلالياً عميقاً يتناغم وينسجم مع حالة الشّاعر النّفّسية التي يعيشها، وشكواه من الزمان الذي جار عليه، وسبب له حالة الحزن من سوء الغذاء والحرمان الذي يعيشه، وما آلت إليه حالته النّفّسية المتحاملة على الزّمان التي لا يخففها إلا غزارة الدّموع، ومن قوله يمدح محمد بن يوسف:[٢]

فانْهَلَّ فِـــي أَسْطُـــرِهِ أَسْطُـــــرٌ لِلدَّمْـــعِ سَطْـــرٌ فَوْقَـــهُ سَطْرُ

فقد تكرّر حرف السين والطاء والراء أربع مرات، مما شكل توازياً إيقاعياً ودلالياً، فأحدث ترابطاً وانسجاماً بين أجزاء البيت الشّعريّ، فالتّوازي الحقيقيّ من ذلك التّكرار يؤدي إلى أنّ في البيت الشّعري توازيين: الأول، (أسطره أسطر) في الشّطر الأول، والثّاني: (سطر فوقه سطر) في الشّطر الثّاني فهما اللذان يشكلان التّوازي الحقيقي في البيت على الرغم من ذلك فإن هذين التوازيين لا يؤديان وظيفتهما الإيقاعية إلا ضمن مبدأ التّأثر والتّأثير في النّصّ الشّعري. ومن أمثلة النّمط الأفقي تكرار حرف الدال، كقوله[٣] في مدح أحمد بن أبي داود:[٤]

(١) الفراهيدي، الخليل بن أحمد، (ت ١٧٥هـ)، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق (د.ط)، ١٩٨٦م، ج١،١٦٩/٥. انظر الشّايب، فوزي حسن، محاضرات في اللسانيات، عالم الكتب الحديث، بيروت، ط١, ٢٠١٦ م، ص١٩٥.

(٢) أبو تمّام، الدّيوان، ١٨٣/٢.

(٣) أبو تمّام، الدّيوان، ٣٨٧/١.

(٤) أحمد بن داود بن جرير بن مالك، (ت٢٤٠هـ)، أحد القضاة المشاهير من المعتزلة، انظر النديم، أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحق الوراق البغدادي، (ت٤٣٨هـ)، الفهرست، تح: رضا بن علي، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٩٨٨م، ٢١٢/٥. النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، (ت٧٢١هـ)، نهاية الأرب في فنون الأدب، تح: حسن نور الدين وآخرون، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٤ م، ١٨٨/٢٢ـ٢١٦. انظر الذهبي، أبو عبدالله محمد بن أحمد بن عثمان شمس الدين، (ت ٧٤٨هـ)، تاريخ الإسلام ووفيات مشاهير الأعلام، تح: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢, ١٩٩٠ م، ٣٣٣/١ـ٣٤٥.

أَجْدِرْ بِجَمْرَةَ لَـوْعَةٍ إِطْفَاؤُهَـــــا بِالدَّمْعِ أَنْ تَزْدَادَ طُـــولَ وَقُـــودِ

فقسوة الفراق وشدة المعاناة دفعت الشّاعر إلى البكاء على الدّيار، فجمرة اللوعة تطفأ بالدمع إذ تزداد التهاباً وتوقداً لأنها نار في الصّدر، فالبكاء لا ينفع بل التعزي أجدر، وعزيمته الصّبر، فيجسد الشّاعر موقفاً انفعالياً يعكسه من خلال تكرار حرف الدال ست مرات، ففي هذا البيت الشّعريّ وردت الكلمات التالية التي تختص بحرف الدال: (أجدر، بالدّمع، تزداد، وقود)، "وهو صوت أسناني لثوي مجهور مرقق انفجاري"[١]، وكلمة أجدر لها دلالة على القوة لحرف الجيم مع الدال المكسورة.

ويقدم إبراهيم أنيس وصفاً بتشكل صوت الدال، بقوله: "صوت شديد مجهور يتكون بأن يندفع الهواء ماراً بالحنجرة, فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يأخذ مجراه في الحلق، والفم حتى يصل إلى مخرج الصوت, فينحبس هناك فترة قصيرة جداً لالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا التقاءً محكماً، فإذا انفصل اللسان عن أصول الثنايا سمع صوت انفجاري نسميه الدال، فالتقاء طرف اللسان، وأصول الثنايا يُعَدُّ حائلاً يعترض مجرى الهواء ولا يسمح بتسربه حتى ينفصل العضوان انفصالاً مفاجئاً يتبعه ذلك الانفجار"[٢] ويشعرنا صوت الدال بقوة التأثر والتأثير، وله دور دلالي في البنية الإيقاعية في البيت الشّعريّ رابطاً بين الجانبين النغمي والدلالي لخدمة المعنى الذي أراد الشّاعر إيصاله للمتلقي.

فالدال الانفجارية تعيد رنة الإيقاع، ويموِّجُ الحركة النّغمية والإيقاعية داخل البيت الشّعريّ، ويبين الدّور الذي أداه تكرار حرف الدال في تشكيل الموسيقى الدّاخلية، إضافة إلى معنى القوة التي ركز عليها الشّاعر بأن اللوعة لن تطفأ لأن وقودها الدمع، والجمرة نار في الصدر، وأدى تعانق هذا الحرف مع حروف وأصوات أخرى في البيت الشّعريّ، كتكرار حرف الواو أربع مرات، وحرف اللام ثلاث مرات، وحرف الجيم مرتين وحرف الراء مرتين إلى الاتساق والانسجام بين أجزائه. أما تكرار حرف الميم كقوله[٣] يمدح الواثق:[٤]

(١) سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر، (ت ١٨٠هـ), الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون, عالم الكتب، بيروت، لبنان, ط١، ١٩٦٦م، ٤/٤٣٣ـ٤٣٥.

(٢) أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١, ١٩٩٥م، ص٤٨.

(٣) أبو تمّام، الدّيوان, ٣/٢٠٨.

(٤) الواثق بالله الخليفة أبو جعفر هارون بن المعتصم بالله محمد، ولد سنة (١٩٦هـ) تسلم الخلافة خمس سنوات ونصف، مات بسامراء سنة(ت٢٣٢هـ). الذهبي، سير أعلام النبلاء، ٩/٣٠٧ـ ٣١٤.

فَأَقِـمْ مُخَالِفَنَـا بِكُـــــلِّ مُقَـــوَّمِ واحسِـــمْ مُعَانِدَنا بِكـــــلِّ حُسامِ

فقد تكرّر حرف الميم سبع مرات، وهو" صوت شفوي أنفي مجهور مرقق أغن"(١). وهو وسطي بين الشّدة والرّخاوة، "يمثل إيقاعاً داخلياً منسجماً مع المشاعر والأحاسيس، فالتّكرار ينشأ عن حالةٍ شعوريةٍ شديدة التّكثيف، يرزخ الشّاعر تحتها، ولا يملك لنفسه تحولاً عنها، فتبقى ملحةً عليه لا تفارقه فتظهر ما يقول"(٢)، أما الإدغام فقوّى المعنى في البيت الشّعريّ ليتناسب مع فعل الرمح ويرتبط بالسّيف من خلال حرف السين المكرّر. ومن الأمثلة على ذلك تكرار حرف الصّاد، كقول أبي تمّام:(٣)

صَمْصَامَتِي اِتَّهَمُوني مِـنْ صِيانَتِها هَلْ كَانَ عَمْرٌو عَلى الصَّمْصَامِ يُتَّهَمُ؟

وكرّر الشّاعر حرف الصاد في هذا البيت خمس مرات في ثلاث كلمات (صمصامتي، صيانتها، الصّمصام)، فحرف الصّاد صوت صفيري "من الحروف المهموسة الرخوة، وهو حرف شفوي، وذلك لجمال صوته، وعذوبة موسيقاه، ولما يثيره في النفس من إيحاءات النقاء والصفاء والطهارة والبراءة والعزة والقوة"(٤)، فالشّاعر يذكر سيفه، وينفي الاتهام عنه، وعن سيفه، فهل عمرو بن معد يكرب يتهم على سيفه الصّمصامة؟ فحرف الصاد أحدث توازياً من لفظة واحدة هي: (صمصاتي والصّمصام) فمنح البيت الشّعريّ إيقاعاً موسيقياً ربط بين العجز والصدر.

يقول أبو تمّام(٥) في حرف الراء مادحاً المعتصم بالله:(٦)

لمَّا رَأَى الحَـــرْبَ رَأْيَ العَيْنِ تُوْفَلِسٌ وَالْحَرْبُ مُشْتَقَّةُ المَعْنَى مِـــنَ الحَرَبِ

(١) ابن جني، أبو الفتح عثمان بن علي، (ت ٣٩٢هـ)، الخصائص تح: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د. ط)، ١٩٩٠م، ٨٩/٢، ١٠٧. الشّايب، محاضرات في اللسانيات، ١٨٤ـ١٨٥.

(٢) عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، ط١،٢٠٠٤م، ص٤٤.

(٣) أبو تمّام، الدّيوان، ٤٩٢/٤. الصَّمْصَام: السيف الذي لا ينثني.

(٤) عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٨م، ص١٤٩ــ١٥٣.

(٥) أبو تمّام، الدّيوان ٦٤/١.

(٦) المعتصم بالله، أبو إسحاق محمد المعتصم بالله بن هارون الرشيد ولد سنة ١٧٩هـ، وتوفي سنة (٢٢٧هـ) في سامراء. الذهبي، سير أعلام النبلاء، ٢٩١/٩ــ٣٠٦.

لقد تكرّر حرف الراء خمس مرات، فكان تكراره بتكرار كلمتي (رأى، الحرب) فالحرب تكرّرت ثلاث مرات، ورأى تكرّرت مرتين، فتدل الحرب على معنى الغضب وعلى ذهاب المال، ويتميز حرف الراء بأنه حرف مكرّر وسُمّي بذلك "لأنّه يتكرّر عند النّطق بها، كأن طرف اللسان يرتعد بها، فكأنك نطقت بأكثر من حرف واحد"(١)، وإنه صوت جانبي، و "يتم إنتاجه عن طريق عائق من نوع الغلق التام في وسط تجويف الفم، ويوجد مجرى جانبي لتيار الهواء حول أحد جانبي العائق أو حول جانبيه"(٢). فالراء صوت "لساني مكرّر مجهور متوسط بين الشّدة والرّخاوة، يرقق ويفخم حسب الحركة التي قبله"(٣)، فجاء تكراره منسجماً مع المشاعر العامة للقصيدة، وهي مشاعر القوة والشجاعة بفتح عمورية التي حققت ترابطاً بين أجزاء البيت الشّعريّ، وربطت أجزاء القصيدة بعضها بعضاً، فأحدثت أثراً صوتياً واضحاً من حيث الدّلالة النّفسية الشّعورية، فتعاضدت الموسيقى الدّاخلية والخارجية لتقوية الإيقاع العام للنّص، فحرف الراء مكرّر بطبيعته, فجاء التّناغم والانسجام بين السّياق ودلالته مع البنية الإيقاعية، فأحدث توازياً بين تكرار الراء في كلمتي الحرب ورأى.

وحرف العين في شعر أبي تمّام له حضور كثير في ديوانه أيضاً، ومن الأمثلة على ذلك قول أبي تمّام(٤) في مدح المأمون:(٥)

أَتَصَعْصَعت عَبَراتُ عَيْنِكَ أَن دَعَتْ وَرْقَــاءُ حِيـــنَ تَصَعْصَعَ الإِظلامُ ؟!

لقد تكرّر حرف العين سبع مرات، وهو" صوت حلقي مجهور مرقق"(٦) يأتي "بين الشديد والرخو"(٧)، والعين من حروف الحلق الذي يبدأ بالتباطؤ فيتباطأ ثم يعود ليكون صوتاً انفجارياً، فأحدث توافقاً نغمياً وجرساً موسيقياً لترديد هذا الحرف مُظهراً حزنه، وتوجعه بسبب القطيعة، ويمكن القول إن

(١) ابن جنيّ، سرّ صناعة الإعراب ٢٠٣/١. انظر الشّايب، محاضرات في اللسانيات، ص١٧٧ـ١٨١.

(٢) السّيوطي، جلال الدين بن عبد الرحمن بن أبي بكر، (ت٩١١هـ)، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تصحيح أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٨م, ٢٠٣/٢.

(٣) عمر، أحمد مختار، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٧٨م، ص١٠٠.

(٤) أبو تمّام، الدّيوان ٦٤/١. تَصَعْصَعت: تفرقت واضطربت.

(٥) المعتصم بالله، أبو إسحاق محمد المعتصم بالله بن هارون الرّشيد ولد سنة ١٧٩هـ، وتوفي سنة(٢٢٧هـ) في سامراء. الذهبي، سير أعلام النبلاء، ٢٩١/٩ــ٣٠٦.

(٦) الفراهيدي، كتاب العين، ١٤/١. الشّايب، محاضرات في اللسانيات، ص١٩١.

(٧) سيبويه، الكتاب، ٤٣٤/٤ــ٤٣٥.

بنية التّكرار الصّوتي لحرفي العين والصّاد في كلمتي (أَتَصَعْصَعت، تَصَعْصَع) تتفقان مع حالة الشّاعر النّفسية، فأديا وظيفة جاءت منسجمةً غاية الانسجام مع المستوى الدلالي بتشكيله الإيقاعي المؤثر الذي يمثل تكثيفاً شعورياً لصدق العاطفة. ومن قوله أيضاً مكرّراً حروف اللام والباء والميم في مدح المعتصم بالله:(١)

تَدْبِيــرُ مُعْتصـمٍ بِــاللهِ مُنْتَقِــمٍ للهِ مُـرْتَقِبٍ فـــي اللهِ مُرْتَغِـــبِ

إن المادة الصّوتية "تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقها، والإيقاع، والكثافة، والاستمرار، والتكرار، والفواصل الصامتة، كل ذلك يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة"(٢). برز التكرار الصوتي في البيت الشّعريّ بحروف ترددت بشكل متناسق ومتجانس، ومتلازم، ومنفصل، وهي اللام والميم والباء، فاللام تكرر تسع مرات، والباء تكرّر أربع مرات: وهو صوت "شفهي مجهور مرقق"(٣)، يمتاز بسهولة النطق لقرب مخرجه من الفم، ويعطي قوة الجرس من خلال صفته الانفجارية "التي تمنع الصوت أن يجري منها"(٤)، وهو من حروف "قلقلة اللسان وتحريكه عن موضعه حتى يخرج صوتاً فيسمع"(٥)، ومن الحروف الشديدة، فحرف الميم تكرّر ست مرات وقد سبقت الإشارة إليه، فجمع بين الشدة والرخاوة، وكلاهما جهوري شفوي.

وقد عمد الشّاعر إلى استخدام التقسيم فقسمه أربعة أقسام جمع بينها الوزن الواحد، ونسب جميع الأفعال إلى الله تعالى، والتقرب منه، فتكرّر لفظ الجلالة ثلاث مرات، ليمنح النّصّ قوة وجدانية، وإشارات نفسية، وصفات دينية أطلقها الشّاعر على الخليفة المعتصم بالله العباسي, كونه عربياً قرشياً من نسل عبدالله بن العباس، فضلا عن تكرار اللام والباء والميم مما يجعل البيت الشّعريّ يتمتع بتوازٍ صوتي جميل في الشّطر الأول: (تَدْبِيــرُ مُعْتصـمٍ بِــاللهِ مُنْتَقِــمٍ) وفي الشّطر الثّاني (للهِ مُـرْتَقِبٍ فـــي اللهِ مُرْتَغِـــبِ) وبإيقاع منسجم ضمن مبدأ التّأثر والتّأثير في البيت الشّعريّ.

(١) أبو تمّام، الدّيوان،٥٨/١. مرتقب: الذي يجعل ما يرقبه بين عينيه كأنه ينظر إليه. مرتغب: يرغب فيما يقربه إلى الله تعالى.

(٢) فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥م، ص٢٧.

(٣) ابن جنيّ، الخصائص, ١٣١/١. انظر الشّايب، محاضرات في اللسانيات، ص١٧٠.

(٤) سيبويه، الكتاب، ٤/ ٤٣٤.

(٥) نمر، موسى عبد المعطي، الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمغني، دار الكندي للنشر والتوزيع الأردن، عمان، ط١، ٢٠٠١م، ص٦٢.

فتكرار حرف الباء في قافية القصيدة قد أحدث وقعاً متواتراً حقق من خلاله توازياً صوتياً متناسقاً ومتناسباً مع موضوع القصيدة (فتح عمورية)، ومنسجماً مع القافية، وبذلك "أضفى موسيقا داخلية وخارجية عند الوقف على نهاية كل بيت شعري. وبتكرار هذه الأصوات تحقق تجانس حرفي يعمل على جذب انتباه المتلقي"(١)، وإثارة ذهنه للمعنى، ليولد نغمة متكرّرة داخل القصيدة. وأمّا تكرار حرفي الياء والصاد فيظهران في قول أبي تمّام:(٢)

وَصَارَعْتُ عَنْ مِصرٍ رَجائِي ولَمْ يكُنْ لِيَصْرَعَ عَزمي غَيرَ مَا صَرعَتْ مِصْرُ

فقد تكرّر حرف الياء خمس مرات، وهو "صوت شبه حركي غازي مجهور مرقق"(٣)، أما حرف الصاد فهو من الحروف" المهموسة الرخوة وهو حرف شعوري، فجمال صوته وعذوبة موسيقاه، يثير في النّفس إيحاءات النّقاء والطّهارة والبراءة"(٤)، تكرّر هذا الصّوت الصّفيري خمس مرات، فالموسيقى المنبعثة من هذين الحرفين موحية بطاقة تعبيرية تغري السّامعين، فالشّاعر يئس من خير مصر، فارتحل عنها بعزم وقوة على الرغم من أنّه تلذذ بالحياة فيها، ونهل منها حتى ارتوى. ففي تمازج الشّين والدّال والنّون، كقوله :(٥)

وظَلَلْــتُ أُنْشِدُهُ وَأُنْشــدُ أَهْلَــــهُ والحُزْنُ خِدْنــي ناشِداً أو مُنْشِــدَا

يبدو أن من يقرأ هذا البيت الشّعريّ يلحظ توازياً واضحاً، والسبب هو تمازج الشين مع الدّال والنّون مما أوحى بموسيقى عذبة، فشكلت إيقاعاً دقيقاً متوازياً يمثل وحدة موسيقية متساوية، ففي الشّطر الأول تكرّرت الحروف الثّلاثة مرتين في: (أنشده، أنشد)، ويوازيه في الشّطر الثّاني أنها تكرّرت أيضاً مرتين في: (ناشداً، منشداً)، وزيادة على ذلك تكرّر حرف النّون مرتين أيضاً في: (الحُزْنُ، خِدْني)،" وقد يتضخم صدى الشين حين يلتقي بالدّال والنّون ذاك الحرف الانفجاري"(٦)، إذ

(١) نمر، الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمغني، ص٦٢.

(٢) أبو تمّام، الدّيوان, ٥٦٨/٤.

(٣) ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن، (ت٣٢١هـ)، جمهرة اللغة، علق عليه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ط)، ٢٠٠٥م، ٢٣/١. انظر الشّايب، محاضرات في اللسانيات، ص٢٢٠.

(٤) عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص١٤٩ــ١٥٣.

(٥) أبو تمّام، الدّيوان, ١٠٢/٢. أنشده: أعرفه، وَأُنْشدُ أَهْلَهُ: أطلب.

(٦) الكبيسي، عمران خضر، لغة الشعر العربي المعاصر، وكالة المطبوعات الحديثة، الكويت ط١، ١٩٨٢ م، ص٨٤.

يجسد حالة الحزن في إنشاده، فتكرّر حرف النّون ست مرات، وتكرّر حرف الدّال أربع مرات، فتكرّر حرف الشّين أربع مرات، وهو صوت "احتكاكي غازي مهموس مرقق"(١)، له علاقة وطيدة بالمعنى العام للنّصّ، فجسد نغمة هادئة حزينة بهذا الإنشاء، معاضدة البنية الإيقاعية مع البنية الدّلالة، وأدت إلى تماسك النَّصّ وترابطه وتقوية التلاحم بين أجزائه.

حروف المعاني:

تعد حروف المعاني من الحروف التي استخدمها شاعرنا في شعره، فجاءت على نمطين: أفقي، ورأسي، ومن الأمثلة على النمط الأفقي، قوله في مدح محمد بن يوسف(٢)

أَلبسَتْ نَجْداً الصَّنائع لا شيـــــ حـــاً ولا جَنْبـةً ولا قَيْصُومَـــــا

كرّر الشّاعر حرف النفي (لا) في البيت ثلاث مرات، (لا شيحا، ولا جنبة، ولا قيصوما)، فخصال الممدوح الحسنة وصنائعه في الناس ألبست نجداً وأهلها الصنائع، ولم تكن كالغيوث اللاتي تظهر النبات، فصنائعه تفوق الشيح، والجنبة، والقيصوم، التي تستعمل لعلاج بعض الأمراض. يقول أبو تمّام:(٣)

ولا حَوْلُ مُحْتالٍ ولا وَجْــهُ مَذْهَبٍ ولا قَــدَرٌ يُزجِيــــه إلَّا المُقـــــدّرُ

لقد كرّر الشّاعر في هذا البيت حرف النفي(لا) ثلاث مرات، (لا حول، لا وجه، ولا قدر)، فحديث الشّاعر في هذا البيت الشّعريّ عن الزهد، فالرزق معلوم مقدر من الله ـ عز وجل ـ على الإنسان، فالإنسان يسعد إذا رضي بما قسم الله ـ عز وجل ـ له، فهو العادل في تقسيم الرزق على عباده، فتكرار حرف "لا" أحدث توازياً بين أقسامه الثلاثة (ولا حولُ محتال، ولا وجه مذهب، ولا قدر

(١) ابن جنيّ، سرّ صناعة الإعراب، ص٢١٧. الشّايب، محاضرات في اللسانيات، ص ١٩٣ــ١٩٣.

(٢) أبو تمّام، الدّيوان، ٢٢٥/٣. جَنْبةً: ما كان في نبته بين الشجر والبقل، هو كل نبت يورق في الصيف من غير مطر.

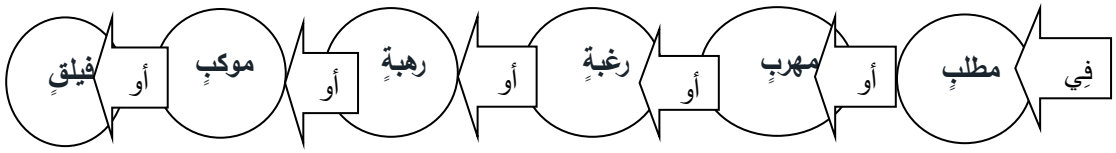
(٣) أبو تمّام، الدّيوان، ٥٩٤/٤.

يزجيه)، فجاء الجرس الموسيقي متناغماً مع الإيقاع الدّاخلي للبيت الشّعريّ. أما النمط الرأسي فيظهر في تكرار(لا) كما في قوله يمدح محمد بن يوسف:(١)

فـــي حَيْـــثُ لا مَرْتَـــعُ البِـــيضِ الرِّقـــاقِ إذا أُصْـــلِتْنَ جَدْبٌ ولا وِرْدُ القَنَا ثَمَدُ
مِـــنْ كـــلِّ أَرْوَعَ تَرْتَـــــــاعُ المنونُ لَـــــهُ إذا تَجـرَّدَ لا نِـكْـسٌ وَلا جَـحِـدُ

لقد كرّر الشّاعر حرف النفي(لا) في هذين البيتين أربع مرات، (لا مرتع، لا ورد، لا نكس، لا جحد)، واستخدم التكرار لينفي عن ممدوحه الخصال السيئة، ويؤكد على صفاته الحسنة، إذ لا مرتع البيض يمثل الجدب، ولا ورد القنا ثمد، والمنون ترتاع له لا نكس ولا مجد، فالممدوح قوي البطش، والشكيمة، وذي خصال طيبة. يقول أبو تمّام في مدح الحسن بن وهب:(٢)

فِـــي مَطْلَـــبٍ أَو مَهْرَبٍ أَو رَغْبَـــةٍ أَو رَهْبَـــةٍ أَو مَوْكِـــبٍ أَو فَيْلَـــق



ففي هذا البيت الشّعريّ كرّر الشّاعر حرف العطف (أو) خمس مرات، والاسم المعطوف الذي أحدث توازياً بين كلمتي (مطلب، مهرب)، و(رغبة، رهبة)، و (موكب، فيلق) خمس مرات، وتكرار تنوين الكسر خمس مرات، (مطلبٍ، مهربٍ، رغبة، رهبةٍ، موكبٍ)، فالتّوازي بين (أو) الذي جاء ليزيل الفروق بين الأفعال المتناقضة وإمكانية حدوثها في ذات اللحظة إذا صدرت عن الممدوح، وتواز بين الكلمات فكأنه ألغى الفروق بينها من خلال تكرار حرف العطف الذي يفيد المساواة بين أفعال الممدوح, وتوازي النون الساكنة (مطلبن، مهربن، رغبتن، رهبتن، موكبن)، الذي يمثل القوة في الإيقاع ليتناسب مع فعل الممدوح, وقد أفاد التّكرار أيضاً كثرة مناقب الممدوح وتعدادها ويؤكد عليها من خلال فرسه التي تميزت عن غيرها من الخيول بصفات فارسها من مثل: قوته، وجوده، وشجاعته، وصبره، وكرمه،

(١) أبو تمّام، الدّيوان، ١٢/٢, ١٤. ورد القنا: ما كان لونه بين الكميت والأشقر إذا ورد الماء، الثمد: الماء القليل الذي ليس له مدد.

(٢) أبو تمّام، الدّيوان، ٤١٧/٢.

وغيرها، فالتكرار أحدث توازياً في موسيقى البيت وإيقاعه الدّاخلي والخارجي، لحفز القارئ إلى الترنم بهذه الموسيقى العذبة. يقول أبو تمّام :[١]

لِمْ لَـمْ أَمُتْ حَزَناً لِمْ لَمْ أَمُتْ أَسَفاً لِمْ لَـمْ أَمُتْ جَزَعاً لِـمْ لَمْ أَمت كَمَدا!

ففي هذا البيت تكرّرت(لِمْ) اللام المكسورة أربع مرات و(لَمْ) اللام المفتوحة أربع مرات، لأن أصلهما (لم) التي تدل على السرعة، فالبيت الشّعريّ مؤلف من أربع توازيات مثيرة جداً (لِمْ لَمْ أَمُتْ حَزَناً) (لِمْ لَمْ أَمُتْ أَسَفاً) (لِمْ لَـمْ أَمُتْ جَزَعاً) (لِمْ لَـمْ أَمت كَمَدا!) ولها معان بحجم معاناة الشاعر، وموقعة بإيقاع النبض في قلبه، فتكرار (لِمْ لَمْ) شكلتا إيقاع كبير اتسع لكامل التجربة الإنسانية المرة التي كان الشاعر قد عاناها ولم يرتح إلّا في تفريغها، وهذا جزء مهم من النص كاملاً وهو يؤثر ويتأثر بما فيه كله، فالشّاعر يشكو من فراق حبيبته التي ابتعدت عنه، فقربها صار بعداً، والنوم قد ذهب من جفونه، فالمحب يصرع ويموت إما حزناً أو أسفاً أو جزعاً أو كمداً.

ومن قوله يذم الحسن بن وهب:[٢]

تَلاقَـــى جَـــدَاكَ الْمُجْتَـــدِينَ فَأَصْـــبَحُوا ولَـــمْ يَبْـــقَ مَـــذْخُورٌ ولَـــمْ يَبْـــقَ مُجْتَـــدِ
أَتَيْتُكَ لَـمْ أَفْزَعْ إِلـــى غَيْـرِ مَفْـــــــزَعٍ ولَمْ أَنْشُدِ الحـاجَـاتِ فِـي غَيْرِ مَنْشَـــــــدِ

وكرّر الشّاعر في البيتين السابقين حرف (لم)، أربع مرات، (ولم يبق، ولم يبق، لم أفزع، لم أنشد)، ولم حرف جزم ونفي ينفي الفعل المضارع، ويقلبه ماضيا، فلم تدل على الأفعال المضارعة، ووظيفتها تتحول عن جميع الأشياء وضمها، إلى تجميع مضامين الأفعال وتوقف فاعليتها"[٣] لقد وظفها الشّاعر في هذين البيتين لينفي عن ممدوحه الصّفات السيئة، وهو كريم معطاء تشد إليه الحاجات ويطلب منه الخير، فجاء التوازي بين نفيين ونفيين فمنح النّصّ الشّعريّ تواز وإيقاع موسيقي عذب. يقول أبو تمّام في مدح الحسن بن وهب:[٤]

بِمُـحَمَّـدٍ ومُـكَفَّـرٍ ومُـحَسَّدٍ ومُـسَـوَّدٍ ومُـمَـدَّحٍ ومُعَـذَّلٍ

(١) أبو تمّام، الدّيوان، ١٨٧/٤.

(٢) أبو تمّام، الدّيوان,٣١/٢. مَذْخُورٌ: أبقاه واحتفظ به لوقت الحاجة، مجتد: مدّخر.

(٣) عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص٨٧. انظر ابن هشام، أبو محمد عبدالله جمال الدين بن يوسف الأنصاري، (ت٧٦١هـ)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، (د. ط)، ١٩٩١م, ٤٠٢/١ـ٤٠٤.

(٤) أبو تمّام، الدّيوان, ٤٤/٣.

تكرّر حرف العطف (الواو) خمس مرات في هذا البيت الشّعريّ، وصيغ المبالغة (ومكفر، ومحسد، ومسود، وممدح، ومعذل)، ومن معاني هذا الحرف الفعالية والاستمرارية والمرونة، فهو من الحروف التي تمثل واقع التدافع في العطف لتؤدي مختلف الوظائف في هندسة البيت الشّعريّ، وتربط بين أجزائه ومفرداته بشكل أفقي، مما ساهم في توزيع الإيقاع والانسيابية للألفاظ.

فحرف الواو من حروف اللين والمد الذي يفيد الجمع والتتابع، ففي هذا البيت نلحظ توازياً، إذ تناوب حرفا الواو والميم بطريقة متوازية متعانقة لذكر مناقب الممدوح الذي لا يمنع من الإحسان إلى الكافر، وإقباله على فعل الخيرات، فذكر (محمّد) بدل من المستقبل، ثم عطف بعض الصّفات على بعض، فيريد من ذلك التّكرار تعظيم الممدوح والخضوع له. وإشارة إلى صيغة اسم الفاعل فوق الثّلاثي، والنّون السّاكنة التي شكلت قوة في الإيقاع الدّاخلي للبيت الشّعريّ لتتناسب مع صفات ممدوحه. وقال أيضاً:[1]

فلَوْ شَاءَ مَنْ لَـوْ شَاءَ لَـمْ يَثْنِ أَمــرَه لَصَيَّرَ فَضْلَ المَالِ عنـدَ ذَوِي الفَضْـلِ

فقد كرّر الشّاعر حرف التمني (لو) مرتين، في الشّطر الأول للبيت الشّعريّ، فهو يشكو من تعذر الرّزق عليه بمصر، ولو أن السّاسة وأهل المال عرفوا فضله لما تعذر عليه الرّزق، فمال أهل الفضل عند أهل الفضل مصيب، فتكرار(لو) شكل بعداً دلالياً عميقاً يتناغم وينسجم مع الجو العام للقصيدة، وهذا الجو المفعم بالشكوى، والألم المحض الذي عاناه الشّاعر في مصر، فيمثل حالة الشّاعر النّفسية، فجعلته يشكو الدهر والفقر معاً. يقول أبو تمّام[2] في مدح المعتصم والأفشين:[3]

(١) أبو تمّام، الدّيوان, ٥٢٥/٤.

(٢) أبو تمّام، الدّيوان, ٨٧/٣.

(٣) الأفشين: أمير فارسي اسمه خيدر بن كاوس، أصبح قائدًا مشهورًا في خلافة المعتصم، إذ تولى قيادة الحملة العسكرية ضد فتنة الخرّميّة، وكان له دور فعال في حملة المعتصم على عمورية سنة ٢٢٣هـ، ولكن الأفشين لم يلبث أن حرض مازيار على العصيان في طبرستان حقدًا على نفوذ عبد الله بن طاهر هناك، وبعد قمع عصيان مازيار، أتهم الأفشين باشتراكه معه في الفتنة، وعقدت له محاكمة تاريخية مشهورة حبس بعدها بـ سامراء حتى أمر المعتصم بقطع قوته فمات جوعًا سنة ٢٢٦هـ. انظر الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير,(ت٣١٠هـ)، جامع البيان في تفسير القرآن، تح: مركز البحوث والدراسات الإسلامية ، دار الفكر، بيروت، (د. ط)، ١٩٨٨م، ٥/ ٢١٠. والأتابكي، جمال الدين أبو المحاسن يوسف ابن بردي، (ت٨٧٤هـ)، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، تح: محمد البرهامي وآخرون، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٧٢م،٢/٢٤٠.

هُوَ الْحَـقُّ إِنْ تَسْتَيقِظُوا فيهِ تَغْنَمُـــــوا وإِنْ تَغْفُلُـوا فالسَّيْـفُ لـيْــسَ بغـافِلِ!

نجد الشّاعر في هذا البيت يكرّر حرف(إن) مرتين (إن يستيقظوا، وإن تغفلوا) ليؤكد مزايا ممدوحه الذي يدعو إلى الحق، ويشمل الإيمان والقرآن ويستيقظ الناس لذلك فيغنموا، وإن غفلوا عن ذلك فالسيف هو داء كل جاهل، وهو المقوم لكل مبتعد عن دين الإسلام، فيجب على الإنسان أن يتبع الوحي والحق أو يضرب بالسيف لخروجه عن دائرة الإسلام. يقول أبو تمّام:(١)

بِحَسْـــبِ عُتْبَـــةَ دَاءٌ قـــد تَضَـــمَّنَهُ لـوْ كـانَ فـي أَسَـدٍ لـم يَفْـرِسِ الأَسَـدُ
لَـوِ اعتَـدَى أَعَـوجٌ يُعَـدُّو بـهِ المَرطَـي أَو لاحـــقٌ لَتَمَنَّـــى أَنَّـــه وَتِـــدُ!
لَـوْ كـانَ يكـرَهُ أَنْ تَبـدو فَضِـيحتُه مـا كـانَ أَكثـرَ مـا فـي شِـعْرِهِ العَمَـدُ
لَـوَ أَنَّ عُشْـرَ الـذي أَمسَـى وظَـلَّ بـهِ بالعـالَمِينَ مِـنَ البَلْـوَى إذنْ فَسَـدوا

نلحظ هنا إيراد الشّاعر حرف التمني (لو) أربع مرات، (لو اعتدي، لو كان، لو أن، لو كان)، ففي هذه الأبيات التي تكرّر فيها حرف" لو" منح النَّصّ إيقاعاً وتماسكاً، فالتشكيل الصوتي لهذا الحرف المتسم بالرقة والهدوء، وارتبط بفضاءات الدلالات الإيقاعية من ناحية أخرى. فالشّاعر ينظر إلى مهجوه إنّه داء، ولو كان أسداً لم تضاهه الأسود، ولو يُعَدُّو يطلب منه الفارة تمنى لو أنّه وتد، وليس كأعوج ولا حق هما فحلان من فحول العرب قديماً، ولو بقي المهجو على خلقه لأفسده، وقال في مدح محمد بن يوسف:(٢)

مَـنْ كـانَ أَنْكَـأَ حَـدّاً فـي كتـائبِهم أَأَنْـتَ أَمْ سـيْفُكَ الماضـي أَم الأَحَـدُ؟
تاللهِ نَدْري: أَأَلْإِسْـــــلامُ يَشْكُرُهـــا مِـــــــن وَقْعَةٍ أَمْ بَـنو الْعَباسِ أَمْ أُدَدُ

فالشّاعر في البيتين السّابقين قد كرّر حرف العطف (أم) أربع مرات، التي تفيد المقابلة بين الطرفين (الماضي أَم الأَحَدُ) (بَنو الْعَباسِ أَمْ أُدَدُ) وجاءت متصلة بما قبلها، ومشاركة له في الحكم، ووقعت بعد همزة الاستفهام "أأنت أم سيفُك الماضي" فيصف قوة ممدوحه، وشدة بأسه في الحرب، وسرعة انقضاضه على عدوه، فهل النّصر بسبب السّيف الماضي القاطع؟ أو وقت وقوع هذه الموقعة التي صادفت يوم الأحد، وهي من الساعات المنحوسة عند المنجمين، ولكن هل بنو العباس، وأهل

(١) أبو تمّام، الدّيوان، ٤/ ٣٤٢. المرطي: ضرب من عدو الخيل، العمد: الغضب.
(٢) أبو تمّام، الدّيوان، ١٧/٢, ١٩.

الإسلام يشكرونها؟ أم قبيلة طيء التي يساويها في بني العباس. والشّكر لهذا القائد الفذ الذي انتصر على الأعداء، على الرغم من وقوعها يوم الأحد، وانهزامهم شر هزيمة. وقال[١] يهجو عياشاً بعد موته:[٢]

مـــــا حُفْـــــرةٌ وَارَاك مَلْحُودهـــــا بِنَـــــزْرةِ الـــــرِّجْسِ ولا طـــــاهِرَهْ
مـا قَبِـلَتْ شِـــرْكَك يـومـــــــاً ولا كُـفْـــــرَكَ إلاّ أَنَّهـــــا كـــــافِـــرَهْ

فكرّر الشّاعر حرف النفي(ما) مرتين في البيتين السابقين، (ما حفرة، ما قبلت)، لذا يُعَدُّ تكرار هذا الحرف أمراً لافتاً، لأنه يقوم بدور فاعل في الموسيقى الداخلية للنّصّ الشّعريّ، ويحدث توازياً بين أجزاء النَّصّ، فزاد من تماسكه وسبكه، فهذا الحرف شكل الانسجام والاتساق، فهجاء الشّاعر لممدوحه بأن لحده رجس ليس بطاهر، فهو لا يستحق الثناء. ويقول في مدح محمد بن عبد الملك الزيات: [٣]

ووَاللهِ، مـــــا آتِيـــــكَ إلاَّ فريضـــــة وآتِـــــي جَمِيـــــعَ النَّـــــاس إلاَّ تَـــــنَفُّلا
فلـــمْ أَجِـــدِ الأَخـــلاقَ إلاَّ تَخَلُّقـــــــاً ولَـــم أَجـــــــــدِ الأَفضـــالَ إلاَّ تَفَضُّـــلا

لقد كرّر الشّاعر في هذين البيتين حرف الاستثناء (إلاّ) أربع مرات، (إلا فريضة، إلا تنفلا، إلا تخلقا، إلا تفضلا)، فتوظيف الشّاعر للاستثناءات والمقابلات يدل على أهمية صفات ممدوحه التي تميز بها عن الناس، فالشّاعر يأتي ممدوحه، فكأنه فريضة مجبر عليها، وأما الناس عنده كالنافلة، ويستغني عنهم، وكذلك أخلاقه الحسنة، فهو لم يتكلف بها، ولم يتكلف الفضيلة، أما ممدوحه فجمع بين الأخلاق الحسنة والفضيلة وتميَّز بها عن سائر الناس. فاستخدام الشّاعر لهذه الاستثناءات أحدث توازياً متماسكاً في البيتين، وإيقاعاً داخلياً وخارجياً التحمت أجزاء القصيدة بعضها بعضاً. وقال أبو تمّام:[٤]

(١) أبو تمّام، الدّيوان، ٣٦١/٤.
(٢) عياش بن لهيعة قائد الشرطة في مصر، (ت ٢١٥هـ)، انظر ابن ناصر الدين، محمد بن هبة الله، (ت٨٤٢هـ)، توضيح المشتبه في ضبط أسماء الرواة وأنسابهم وألقابهم، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٩٣م، ٢٥٢/٣.
(٣) أبو تمّام، الدّيوان،١٠٣/٣-١٠٥.
(٤) أبو تمّام، الدّيوان، ٣٢٦/٣.

ولَقَـــــدْ رَأَيْناهـــا لَـــــهُ بِقُلُوبِنـــا وظُهُـــورُ خَطْـــبٍ دُونَـــه وبُطُـــون
ولقـــــد عَلِمْنـا مُـــــذْ تَرَعْرعَ أَنَّه لِأَمِيـــنِ رَبِّ العَالَمِيـــــنَ أَمِيـــــنُ

يمدح الشّاعر في هذين البيتين الشّعريين الخليفة الواثق بالله مستخدماً حرفي التوكيد (اللام، وقد) وكرّرها مرتين في بداية الشّطر الأول فمنحت النَّصّ الشّعريّ توكيداً، وجرساً موسيقياً متناغماً بين حروف (الواو، واللام، وقد)، فربطت الموسيقى الدّاخلية بالخارجية، فأحدث توازياً بين أجزاء النَّصّ، فالواثق بالله كان النّاس ينظرون إليه بثوب الخلافة، فقدر الله له أن تصير إليه الخلافة، وكانت بينه وبينها أمداً بعيداً، ولكن أمير المؤمنين يوصى له بالخلافة، لأنّه أمين ربّ العالمين منذ نعومة أظفاره.

أما تكرار لئن الموطئة للقسم إذ تدخل على أداة الشرط لتدل على أن الجواب بعدها أنما هو جواب القسم مقدر قبلها ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿كَلَّا لَئِن لَّمْ يَنْتَهِ لَنَسفَعَاً بِالنَّاصِيَةِ﴾[١]، وقد ورد تكرار لئن عند أبي تمّام بقوله:[٢]

لَـــئِنْ أُبغِـــضَ الـــدَّهرُ الخَـــؤُونُ لِفَقْـــدِهِ لَعَهْـــدِي بـــهِ مِمَّـــنْ يُحَـــبُّ لـــه الـــدَّهْرُ
لَـــئِنْ غَـــدرَتْ فـــي الـــرَّوْعِ أَيَّامُـــه بـــهِ لَمَـــا زَالـــتِ الأَيَّـــامُ شِـــيمتُها الغَـــدْرُ
لَئِنْ أُلبِسَـــــــــتْ فيـــــهِ المُصِيبَةَ طَيِّـءٌ لَمَـــــــــا عُرِّيَتْ منهـــا تَمِيـــمٌ ولا بَكْـــر

فكرّر الشّاعر حرف (لئن) ثلاث مرات، التي تتكون من لام القسم وإن الشّرطية (لئن أبغض، لئن عذرت، لئن ألبست)، وذلك ليؤكد حزنه وتفجعه على موت ممدوحه فالدّهر يبغضه والناس تبغضه، ولكن شيمة الأيام الغدر، فقبيلة طيء مصيبتها عظيمة بموته، فهو الشّجاع الكريم، وحزنت على فقده تميم وبكر، فلام القسم وإن الشرطية (لـ+ إنْ) منحت النَّصّ إيقاعاً داخلياً أدى إلى ترابطه وتماسكه فتحقق به الانسجام والاتساق.

(١) سورة العلق، آية ١٥.
(٢) أبو تمّام، الدّيوان، ٨٣/٤ـ٨٤.

حروف الجـــــر:

تعد حروف الجر من العوامل المساعدة على تماسك النَّصّ وترابطه، ويمكن رصد تكرارها في شعره من خلال التكرار الأفقي، والرأسي. ومن الأمثلة على ذلك قوله[١] يمدح خالد بن يزيد الشيباني ويذكر الطلل:[٢]

لمْ يُبْقِ شَـرُّ الفِراق مِنْــهُ سِــوَى شَرَّيْهِ مِــنْ نُؤْبِــهِ ومِــنْ وَتِــدِه

نلاحظ تكرار الشّاعر في هذا البيت الشّعريّ لحرف الجر(مِنْ) ثلاث مرات، فالمتأمل لتكرار هذا الحرف، الذي يقدم نوعاً من التّوازي، والإيقاع الداخلي للبيت الشّعريّ، ليرسم صورة حية تختلط فيها حاستا السمع مع البصر، فأحدث تجانساً صوتياً بين حرف الجر، والاسم المجرور، فربطت بين شطري البيت الشّعريّ، وأحدثت توازياً بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي، فلم يبق من منازلهم سوى النؤى والوتد. ومن قوله أيضا:[٣]

فَمِــنْ جُــودٍ تَــدَفَّقَ سَــيْلُه لــي علــى مَطَــرٍ ومِــنْ جُــودٍ أتِــيٍّ
ومِــنْ جُــودٍ لَــهُ حَــوْلِي صَــريفٌ بنَابَيْــهِ ومِــنْ عُــرْفٍ فتــيٍّ

فقد كرّر الشّاعر حرف مِنْ أربع مرات، في البيتين الشّعريّين (من جود، من جود، من جود، من عرف)، نلاحظ تكرار حرف العطف ثم حرف الجر (من) والاسم المجرور، وكلمة (جود) تكرّرت ثلاث مرات، فمنح النَّصّ إيقاعاً وتوكيداً على أهمية الممدوح، فهو صاحب الفضل، والكرم على الشّاعر، ووصفه كالسيل الذي هطل المطر الغزير عليه، فهذا الكرم والجود، أصيل عرف به من قديم الزمان،

(١) أبو تمّام، الدّيوان،٤٢٨/١. شريه: تثنية شر هذا الخير أشر من هذا، نؤى: حفرة تحفر حول البيت لتدفع عنه السيل.

(٢) هو خالد بن يزيد بن مزيد أحد الولاة الأجواد، ولاه المأمون مصر سنة ٢٠٦هـ، وكان والياً على أرمينية أيام الواثق، (ت ٢٦٠هـ)، انظر الأصفهاني، كتاب الأغاني, ١٠٤/١٥. الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى، (ت ٣٣٥هـ)، أخبار أبي تمام، تح: خليل محمود عساكر وآخرون، دار الأفاق، بيروت، ط٥ ،١٩٨٠م، ص١٥٨/١٠٧/ ١٦٣.

(٣) أبو تمّام، الدّيوان, ٣٥٨/٣. صريف: صوت أنياب البازل من الإبل.

فشبهه بالبازل من الإبل الذي يصرف بنابيه، فيسمع له صوت عند تحركه. وقال أبو تمّام [١] في مدح موسى بن إبراهيم:[٢]

مـــاذا عَســـيْتَ ومِـــنْ أَمَامِـــكَ حَيَّـــةُ تَقِـصُ الأُسُـودَ ومِـنْ وَرائِـكَ عِيسَـى
مِـــنْ كُـــلِّ شَـــارِدَةٍ تُغـــادِرُ بَعْـــدها حَـظَّ الرِّجـال مِـــنَ القَصِـيدِ خَسِيسَـا

فقد كرّر الشّاعر في هذه الأبيات حرف(من) أربع مرات، فهو يتألف من حرفين هما الميم والنون، وهما صوتان متسمان بالانفتاح والانغلاق، فشكل هذا الحرف مادة معجمية مترابطة بين البنية السطحية، والبنية العميقة، فكثف شعرية النَّصّ، فأحدث توازيا بين أجزائه، ويقول ما ظنت أن يعمل بك، وقد حميت ومن كلا جانبيك من خلفك وأمامك، فأنت قوي في محاربة العدو، ولكنهم استولوا على حمص، وحظ الرجال أمثالك قليل، وفعلهم خسيس. من أمثلة التكرار الأفقي لحرف الجر، قوله في مدح أحمد بن أبي داود:[٣]

مُنَزَّهَـــةً عَـــنْ السَّـــرَقِ المُـــوَرَّى مُكَرَّمـــــةً عَـــــن المْعَنـــــى المُعَـــــاد

تكرّر حرف الجر(عن)، مرتين، في الشطر الأول (عن السرق)، وفي الشطر الثاني (عن المعنى)، فساهم هذا الحرف في تحقيق الإيقاع المعتمد على التقسيم في البيت الشّعريّ، وعلى الربط الذي أحدثه هذا الحرف، فأحدث تجانساً إيقاعياً بين الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية، فالممدوح منزه، ومكرم بأخلاقه الحسنة كالصدق في القول والفعل لا كالذي يريد السفر إلى مكان معين ويظهر غيره. وقال أيضا:[٤]

أَيُّ مُنَادٍ إِلى النَّدَى وإِلى الهَيْجَـــاءِ ناداهمُ فلَـــــمْ يُجَبِ؟

(١) أبو تمّام، الدّيوان, ٢/٢٧١ـ٢٧٣.

(٢) أبو المغيث، موسى بن إبراهيم، ولى إمارة دمشق للمعتصم وإمارة حمص للواثق. انظر ابن عساكر، علي بن الحسن الشافعي، (ت٣٩٥هـ)، تاريخ مدينة دمشق، تح: عمر بن غرامة العمروري، دار الفكر، (د. ط) بيروت، لبنان، ١٩٩٥م، ٦/٣٨٨.

(٣) أبو تمّام، الدّيوان,١/٣٨. الموري: ورّى عن الشيء إذا أظهر غيره، ورى عن سفره إذا كان يريد أن يسير إلى نجد، فأظهر أنه يريد المسير إلى تهامة.

(٤) أبو تمّام، الدّيوان، ٤/٣٠٦.

لقد كرّر الشّاعر حرف الجر (إلى) مرتين، (إلى الندى، إلى الهيجاء)، فشكل تكرار هذا الحرف توازياً صوتياً وتركيبياً على مستوى ارتباطه بالمكان، فشحن النَّصّ بشحنة عاطفية خاصة في رده على عتبة الذي هجا بني عبد الكريم الطائيين، فيسأل الشّاعر هل تقاعسوا عن الندى، والحرب فلم يلبوا الدعوة؟ على الرغم من إجابتهم في ذات اللحظة إلى الحرب والكرم، فهم أهل نخوة، وقوة، وبأس في الهيجاء والندى. فأحدث توازيا بين الفعلين الندي الذي يرتبط بالكرم والهيجاء التي ترتبط بالحرب. أما من الأمثلة على التكرار الرأسي لحروف الجر، قوله:(١)

لِلجَـــدْبِ فـــي أَمْوَالـــهِ مَرْتَـــعٌ ومَقْنَـــعٌ فـــي الْخِصْـــبِ لِلقَـــانِع
فـــي حِلْيِـــهِ النَّـــابِي وفـــي جَفْنِـــه وفـــي مَضَـــاءِ الصَّـــارِمِ القَـــاطِع

ففي هذين البيتين يتكرّر حرف الجر(في) خمس مرات، (في أمواله، في الخصب، في حليه، في جفنه, في مضاء) والذي يفيد الظرفية المكانية، يمدح نوح بن عمرو ويستعطفه، لأنه فقير معدم، وفي أمواله جدب ومرتع، وفي ثيابه رث ولكنّ نفسه شريفة، فهو لمضائه في الأمور، ونفاده في الخطوب كالسيف الذي يسبق نهى الناهي، "ويشكل حرف الجر(في) أداة فاعلة في ضم جزيئات المعنى وتوحيدها"(٢)، لقيامه بالدور التعبيري والإيحائي "إضافة إلى دوره في خلق بنية النَّصّ وتلاحمه كما يسهم التنوع الصوتي بإخراج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً يؤكده التكرار، ليشد انتباه المتلقي إليه، وكل ذلك من شأنه أن يخصب شعرية النَّصّ، ويفتح أمامه آفاقاً جديدةً للتلقي والاستقبال"(٣). ويمدح الحسن بن وهب بقوله:(٤)

علـــى أَقْرَابِهـــا وعلـــى ذُرَاهـــا لَطـــائِمُ مِـــنْ مَـــدِيحٍ واشـــتِياقِ
مُضَـــاعَفَة الصَّـــبابَةِ مُســـتَبينٌ علـــى صَـــفحاتِها أَثَـــرُ الفِـــراق

ونجده كرّر في البيتين حرف الجر(على) ثلاث مرات، (على أقرابها، وعلى ذراها، وعلى صفحاتها)، وهو يفيد الاستعلاء، ووظفه الشّاعر ليبين مدى علو الممدوح وشرف مجده، فيقول: هذه القوافي حملت مديحاً وثناءً مثل اللطائم التي تحمل المسك، فالصبابة مضاعفة، فظهر على صفحاتها

(١) أبو تمّام، الدّيوان، ٢/٣٥٤ـ٣٥٥.
(٢) أبو مراد، شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، ص١١٣.
(٣) أبو مراد، المرجع السابق نفسه، ص١١٦.
(٤) أبو تمّام، الدّيوان، ٢/٤٢٨ـ٤٢٩. الأقراب: قرب الشيء أي دنا منه، اللطائم: وهي جمع لطيمة وهي القوافل المحملة بالبضائع كالمسك وغيرها، ذراها: جمع ذروة وهو أعلى الشيء صفحاتها: جوانبها.

الفراق، وما أحدثته تباريح الشوق، فقد مكّن حرف الجر (على) من إيصال الشّاعر إلى الهدف الذي يرغب بالوصول إليه في تعداد مناقب الممدوح بين الرفعة، والعلو، والاستعلاء، وما يلوح في نفسه من أفكار ليطرب أذن سامعه بتواز بين حرف الجر والاسم المجرور والمضاف إليه (ضمير الهاء)، فربط الإيقاع الداخلي بالخارجي في النَّصّ الشّعريّ.

حروف النّـــــداء:

يُعَدُّ النّداء بناءً لغوياً يعبر عن قيمة عالية لدى المبدع، لتقديم رؤياه، وتشكليه وعمله الشّعريّ الخاص، إذ يستحضر الشّاعر شخصية ليدير معها حوارية الإقناع، لأن اللجوء لمثل هذا الأسلوب معناه حصر الأهمية والتركيز الدلالي للكشف عن الرؤيا المكتنزة داخل أروقة الشّاعر، لذا نلحظ أن النّداء ارتكز في شعره على عدة موضوعات شعرية كالمدح والهجاء والعتاب والرثاء.

ولجأ أبو تمّام في شعره إلى استخدام أنماط أسلوبية متنوعة، ركيزتها التكرار، فتكرار حروف النّداء في أغراضه الشّعريّة المختلفة يعبر عن مشاعره وأحاسيسه، فكأنّ النّداء يحدث صدى في نفسه، ويضفي إيقاعاً موسيقياً جراء تعانق الحرف مع الاسم، ويُعَدُّ حرف النّداء(يا) أكثر حروف النّداء استعمالاً، وهو حرف وضع لنداء البعيد حقيقةً أو حكماً، وقد ينادى بها للقريب توكيداً، فتكرار حرف النّداء على صورتين، صورة التكرار الأفقي، وصورة التكرار الرأسي. ومن أمثلة التكرار الأفقي لحروف النّداء في شعره، قوله يمدح الحسن بن وهب:(١)

فيَـــا ثَلَـــجَ الفُـــؤادِ وَكَـــانَ رضْـــفاً ويـــا شَـــبَعِي إِذَا يَمْضِـــي وريِّـــي

حرف النّداء (يا)، فتكرر في البيت الشّعريّ، مرتين (فيا، ويا) ومن خصائصه "أنّه يستخدم لنداء البعيد والاستغاثة"(٢)، ووظفه الشّاعر لإضاءة ألفاظه، وجعلها أكثر بروزا، ليؤكد مدى أهمية ممدوحه، وقلب الشّاعر قد تحول من حالة الحزن (الرضف) إلى حالة الفرح (الثلج)، فالشّاعر يعبر عن رغبته في الإفصاح عمّا بداخله، ويدعو وينبه السامع لأهمية هذا المنادى. ومن قوله يهجو عياشاً:(٣)

أَحلَـى وأَعـذَبُ مِـنْ سَـيْبٍ تَجـودُ بـهِ ولَـنْ تَجـود بـهِ يـا كَلْـبُ يـا كَلِـبُ!

(١) أبو تمّام، الدّيوان,٣/٣٥٦. ثلج الفؤاد: يثلج: إذا جاءه الخبر، فبرد من حر ما يكون فيه من شوق أو وجد وكأنه مأخوذ من الثلج، لأنه بارد. أرضفا، الرضف: حجارة رقاق تلقى في النار ليخبز عليها.

(٢) عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص٣٢.

(٣) أبو تمّام، الدّيوان، ٤/٣١٣.

نلاحظ في البيت الشّعريّ تكرار حرف النّداء مرتين مع المنادى (يا كلب، يا كلب) وهذا الحرف(يا) مركب من حرفي علة وهي معروفة باتساع الصوت بها، وما امتازت به من موسيقا عند الإلقاء، واجتماعهما يزيد من قيمة الحرف الإيقاعية، ولعل ذلك مما جعلها تفيد التنبيه، وجلب انتباه السامع لما يأتي بعدها"[١]، مما يدعم التّوازي الصوتي في البيت. فالشّاعر يهجو عياشا بأنه لا يجود بشيء، (فتكرار النّداء والمنادي) جاء للتأكيد بأنه كلب فلا يخشاه، فحوله من دائرة الإنسان إلى الحيوان وياديه نداء القريب كأنه أمامه يستحقره، فالموسيقى المنبعثة من تكرار حرف النّداء والمنادى منحت البيت إيقاعاً رفيعاً بما يتناسب مع نفسية الشّاعر ليخرج ما في نفسه من كره له حتى يشعر بالرضى. وقال أبو تمّام[٢] في مدح مالك بن طوق:[٣]

يـا مَالِـكَ ابـنَ المَـالِكِينَ ولَـمْ تَـزَلْ تُـــدْعَى لِيَـــوْمَيْ نائِـــلٍ وعِقَـــابِ
يـا مَالِـكَ اسـتَوْدَعْتَني لَـكَ مِنَّـةً تَبْقَـــي ذَخَائِرُهَـــا علـــى الأَحْقَـــابِ
يـا خَاطِبـاً مَـدْحِي إِليـهِ بجُـودِهِ ولَقَـــدْ خَطبْـــتَ قَلِيلَـــةَ الخُطَّـــابِ

فالتّوازي ظاهر في تكرار الشّاعر لحرف النّداء (يا) و (مالك) يريد أن يلفت الانتباه إلى الممدوح تأكيداً على فضله وفضل آبائه، كما يقال هو الكريم ابن الكرماء الذي يدعى ليوم نائل وعقاب، وتبقي لك ذمة على مدى الأيام، فأنت صاحب الصفات الجليلة، فأنت من يستحق المدح، ولكن أهل زمانه لا يرغبون في مدحه، فتوجه بالنّداء مباشرة إلى مالك، بعد أن عدد مناقبه وخصائله ليستفز عطاءه فيجود عليه وكشف التكرار عمّا وصل الشّاعر من اعتزاز بهذا الممدوح. وقال أبو تمّام يرثي خالد بن يزيد الشيباني:[٤]

(١) الذنيبات، أحمد عبدالرحمن، التشكيل التّكراري في الشّعر الجاهلي، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة مؤتة، الكرك، ٢٠٠٥م، ص٤٩.

(٢) أبو تمّام، الدّيوان,٧٩/١, ٩٠. الأحقاب: مفردها حقب: الزمن.

(٣) مالك بن طوق التغلبي، (ت٢٦٠هـ) صاحب الرحبة؛ أحد الأشراف والفرسان الأجواد، ولي إمارة دمشق زمن المتوكل، انظر الأتابكي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ٣٢/٣.

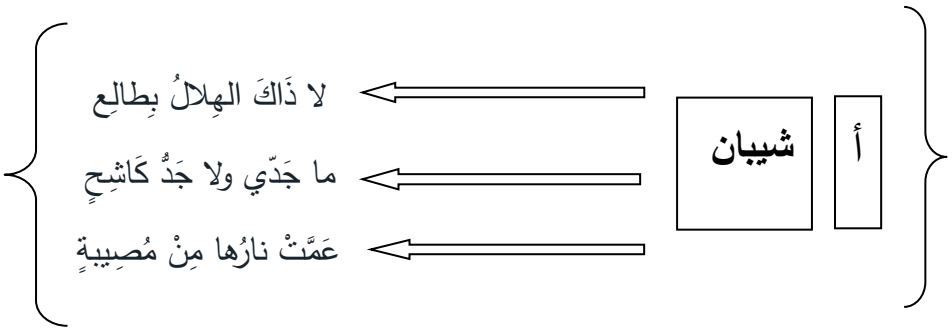
(٤) أبو تمّام، الدّيوان، ٦٧/٤ـ٦٩.

فَيـــا عِـــيَّ مَرْحُـــولٍ إِليـــهِ ورَاحـــل ... وخَجْلَـــــةَ مَوْفُـــــودٍ إِليـــــهِ ووَافِـــــدِ
ويـــا ماجـــداً أوفَـــى بـــهِ المَـــوْتُ نَـــذْرَه ... فأَشـــــعَرَ رَوْعـــــاً كُـــــلَّ أَروَعَ ماجِـــــدِ
ويـــا شـــائِماً بَرْقـــاً خَـــدُوعاً وســـامِعاً ... لِرَاعِـــــدَةٍ دَجَّالَـــــة فـــــي الرَّواعـــــد
فيـــا وَحْشَـــةَ الـــدُّنيا وكانَـــتْ أَنِيسَـــةً ... ووَحْـــدَةَ مَـــنْ فيهـــا لِمَصْـــرِع واحِـــدِ!

ففي الأبيات السابقة نلحظ إلحاحاً من الشّاعر على استخدام حرف النّداء (يا) بداية كل بيت شعري، فتكرّر أربع مرات وتكرّر المنادي أيضا في الكلمات (عيّ، ماجداً، شائماً، وحشة الدنيا)، وساهم تكرار الصيغ الصرفية والنحوية في التشكيل التكراري للأبيات. فالنّداء المتكرّر من اسم الفاعل (ماجد، شائم)، واسم المفعول (مرحول، موفود)، فينطلق منها الشّاعر ليكشف عما في أعماقه من توجع وحسرة على ممدوحه، فجاء الإيقاع الداخلي منسجماً ليرسم معالم التّوازي في الأبيات السابقة ويشكل هندسة للبيت الشّعريّ متعانقة مع بعضها بعضاً، وربط أجزائها ليؤكد على أهمية هذا الحدث. فالتّوازي ملمح جلي في النّداء واسم الفاعل واسم المفعول إذ يتناوبان في الصدر والعجز. أما تكرار الهمزة، فقد ورد في قول أبي تمّام[١]

أَشَـــيْبانُ لا ذَاكَ الهِـــلالُ بِطـــالِعٍ ... علينـــــا ولا ذاكَ الغَمـــــامُ بِعَائِـــــدِ
أَشَـــيْبانُ مـــا جَـــدّي ولا جَـــدُّ كَاشِـــحٍ ... ولا جَـــدُّ شـــيءٍ يـــومَ وَلَّـــى بصَـــاعِدِ
أَشَـــيْبانُ عَمَّـــتْ نارُهـــا مِـــنْ مُصِـــيبةٍ ... فمـــا يُشـــتَكَى وَجْـــدٌ إِلـــى غيـــرِ وَاجِـــدِ

جاء التّوازي رأسيا في هذه الأبيات التي تكرّر فيها حرف النّداء(الهمزة)، والمنادي ثلاث مرات (شيبان)، وتكرار لفظة (جدٌّ) ثلاث مرات وتكرار حرف (ولا) مرتين، فالهمزة حرف نداء للقريب، وتفيد القرب النفسي، والتحبب للمخاطب، إذ يخاطب شيبان، وقلبه يفيض حزناً، وكمداً على فراقه ليستنهض ما فيه من نخوة. ليرسم التّوازي لوحة فنية بشكل هندسي كما في الشكل:

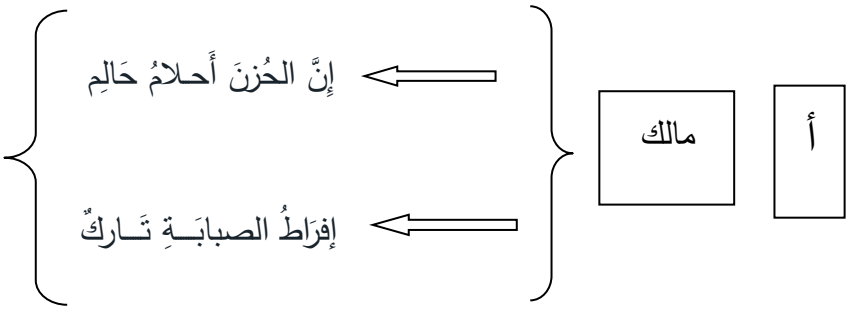


(١) أبو تمّام، الدّيوان، ٤/٧١.

ويقول في مدح مالك بن طوق:[١]

أَمَالِــكُ، إنَّ الحُــزنَ أَحــلامُ حَــالِمِ ومَهْما يَدُمْ فالوَجْدُ ليــــسَ بدَائِــمِ
أَمــالِكُ، إفــرَاطُ الصبابَــةِ تَــاركٌ جَناً واعوِجــاجــاً فــي قَنــاةِ المَكــارم

إن إلحاح الشّاعر على أسلوب النّداء (الهمزة) في البيتين الشّعريين التي تدل على نداء القريب، وتفيد التحبب مما أضفى لغة حوارية حزينة مع مالك فينصحه، بأن كل شيء في الدنيا لا يدوم على حالة بل هو متغير، فتكرار الهمزة، واسم العلم (مالك) أعطى البيتين إيقاعاً موسيقياً عذباً من جراء تعانق الحرف مع الاسم، فشكلا لوحة جميلة للمشاعر الحزينة، والحالة النفسية الكئيبة التي رسم معالها تكرار حرف النّداء والمنادي، فرسم التّوازي لوحة فنية متعانقة مع حرف النّداء، والشكل التالي يوضح ذلك:



حروف المقطوعة الشّعريّة:

يمتد تكرار الحرف على امتداد القصيدة، أو بتتابع وروده في أبيات متتابعة منها، كقول أبي تمّام يمدح محمد بن الهيثم:[٢]

(١) أبو تمّام، الدّيوان، ٢٥٧/٣. جنا: الانحناء: اعوجاج الضلع. القناة: قناة الظهر أو الرماح.
(٢) أبو تمّام، الدّيوان، ٤٠٤/٢ــ٤٠٥. اكتن الشيء: ألصقه وستره، أخدعيك: استغل جهله فأخدعه في أمور كثيرة، أرسفن: السجين في القيد مشى فيه رويدا. معترى: اعتراه الهم: أصابه.

كانَتْ صُرُوفُ الزَّمـــانِ مِنْ فَرَقِـــكْ ... واكــتَنَّ أَهْــلُ الإِعْــدَامِ فـــي وَرَقْــكْ
ما السَّبْقُ إلا سَـــبْقٌ يُحَـــازُ علـتى ... جَــوَادِ قــوْمٍ لَــمْ يَجْــرِ فـــي طَلَقِــكْ
يَا دَهْـــرُ قَـــوِّمْ أَخْـــدَعَيْـــكَ فَقَـدْ ... أَضجَجْتَ هذا الأَنامَ مِنْ خُرُقِكْ أَيُّ كريم
سَـــائِلْ لَياليـــكَ فَهْـــيَ عَالِمَـــةٌ ... أَرْسَفْنَ في حلَقِكْ جَديدَه عائِداً على خَلقِكْ
اِقبضْ يَـــداً عَنْ أَبي الحُســـيْن تَجـدْ ... لِلمَجْـــدِ والمكْرمـــاتِ فـــي قَلَقِـكْ؟
كَـــمْ لَوْعـــةٍ لِلنَّـــدَى وكَـــمْ قلَـــقٍ ... في نَوْمِـــكَ المُعْترى وفـــي أَرَقِـــكْ
أَلْبَسَكَ اللهُ ثَوْبَ عافِيةٍ يُخرِجُ مِنْ جِسْمكَ ... أخـــرَجَ ذَمَّ الفَعِـــال مِـــنْ عُنُقِـــكْ
السِّقامَ كما يَسُحُّ سَحّاً عليكَ حتَّى يُرَى ... خَلْقُـــكَ فيهـــا أَصَـــحَّ مِـــنْ خُلُقِـــكْ

تتكوّنُ مقطوعته من تسعة أبيات، وأكثر الحروف انتشاراً فيها هو حرف (اللام)، والذي يصل عدد تكراره إلى خمس وثلاثين مرة، ثم حرف (الألف) ويظهر خمسا وأربعين مرة، ثم حرف (الميم) الذي تكرّر ثماني عشرة مرة، فهذه الحروف تتمظهر بنية أولى للتشكيل الصوتي للمقطوعة، وتتعالق مع أصوات أخرى كحرف (القاف) الذي تكرّر ست عشرة مرة، و (الياء) الذي تكرّر خمس عشرة مرة، وحرف (النون) الذي تكرّر أربع عشرة مرة، والعين الذي تكرّر اثنتي عشرة مرة، ثم باقي الحروف التي شُكلت منها المقطوعة.

فهذه الحروف "تشكل الإيقاع الداخلي للأصوات، وهي تنمي حركة الإيقاع، وتديم التواصل بين الأبيات من خلال النغم المتولد منها معاً. وهذا التّوازي بين تكرارات الحروف ينجم عنه تنوع في الأداء الموسيقي للبيت الشعري، ويشكل حلقة أفقية من حلقات القصيدة"[١] لتقديم صورة زاهية لهذا الممدوح، وأن جياد القوم وعتاقهم إذا طلبوا شيئا منه فالكرم من طبعه، وفي آخر الأبيات يدعو له بالشفاء، وأن تدوم العافية في جسده، ويخرج السقم منه كما يخرج ذم الفعال من عنقه.

أما تكرار حروف الجر، فقد تكرّر حرف (في) ست مرات، ثم حرف (من) خمس مرات، ثم(على)، ثلاث مرات و (عن وحتى والكاف)، وقد أعطت النَّصّ الشّعريّ جرساً يوازي بين الدال والمدلول والتأثر والتأثير ويعطف بالواو أربع مرات وتفيد الجمع التتابع، فنلاحظ أن الترابط الداخلي والتعالق مع أبيات القصيدة خلق نوعاً من الإيقاع يتناسب والسياق الذي وجدت فيه والعمل بسلاسة كروابط بين أجزاء النَّصّ، لإبراز المعاني التي يرمز إليها الشّاعر.

(١) عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص٣٢.

وللحروف أثر واضح في النَّصّ الشّعريّ ولولا الحروف ما تشكلت اللغة، وإن تكرارها يخدم الشّاعر في ترجمة ما يَكنُّ في نفسه من أفكار، لجذب انتباه المتلقي، وإثارة ذهنه للمعنى ليطرب آذان سامعيه.

فالحروف تفيد معنيين: معنى لغوياً، ومعنى معنوياً، إذ تحدث تجانساً متناعماً للقصيدة والإيقاع الذي يشد القارئ إليه، ويحقق توازياً صوتياً على المستوى العام للقصيدة، وبيان أهمية وفاعلية المكون الصوتي، وارتباطه ببناء الكلمة، وأثر ذلك في جماليات الشعر، لما يضطلع من دور بارز في معنى الشعر ومبناه، إضافة إلى دوره في إخصاب شعرية النَّصّ، ورفده بالإيحاءات، فالحروف تساعد على خلق الموسيقى، وتمنح السلاسة، والسهولة، والانطلاق في الإلقاء، والإنشاد للشعر.

الخاتمة:

شكل التّوازي حضوراً بارزاً في شعر أبي تمّام مما أكسبه قدراً من الشّعرية، وحقق له دوراً كبيراً في الإيقاع والموسيقى، فجاء مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالدّلالة الشّعرية، فلم يكن التّوازي منحى جمالياً وزخرفياً وحسب، إنما أسهم بشكل كبير في إبراز القضية التي أرادها الشّاعر للظهور والانبثاق، الأمر الذي يسّر على المتلقي عملية الفهم والإدراك، والتّوازي يعمل على هندسة القصيدة بزخرفة تتناسب مع جمال الطّبيعة العباسية وحضارتها المتألقة في سماء الأدب.

وأظهر البحث أن بنية النص الشعري عنده اشتملت على نسق من العلاقات بين الحروف والكلمات وحركة النّفس الشّعورية. وقد انعكست على الدّفقات الشّعرية في القصيدة، وحرص الشّاعر على تأكيد المعاني فيها وإثارة انتباه المتلقي إليها، والعمل على رفع وتيرة الإيقاع، فقد استغل دلائل الحروف وأصواتها وخصائصها ليدعم فكرته ويحقق هدفه منها.

ونلحظ قدرة الشّاعر على استغلال حروف المعاني كالجر والنداء وتوظيفها بما يتناسب مع المعنى الذي أراده بدلالة واضحة، لما لها من أثر جلي في الإيقاع الدّاخلي للنّصّ الشّعريّ، وخدمة الشّاعر لإبراز ما في نفسه من أفكار ودلالات لنصه كي تصغي له الأسماع وتطرب له الآذان. كما نهضت بدور فاعل في سبك النّصّ وتماسكه وربط أجزائه.

يلعب تكرار الحروف دوراً إيقاعياً يسهم في إغناء موسيقى النّص، ويشكل أيضاً بعداً أسلوبياً يكشف عن دلالات نفسية وإيحائية في نصّه الشعري. لذا لعبت دوراً كبيراً في تناغم الجِرس الموسيقى الذي يبعث على الطرب والاستعذاب للكشف عن مدى إبداع الشاعر في تكرار حروفه وألفاظه، وكيف ربطها بالوظائف الدلالية والإيحائية والنفسية والإيقاعية.