التكرار البديعي في نماذج من شعر ابن شهيد الأندلسي –دراسة بلاغية

تاريخ الإرسال 2020/2/19 تاريخ القبول 2020/11/24

د. محمد أحمد الرقيبات(*)

الملخّص

يسعى هذا البحث إلى دراسة التكرار البديعي في شعر ابن شهيد الأندلسي، والأنواع البديعية التي تناولتها هذه الدراسة هي: الجناس، ورد العجز على الصدر، والترصيع، وأخيرًا الطباق والمقابلة، ومما يسوّغ اختيار الأنواع السابقة دون سواها، هو كثرة دورانها في الشعر الأندلسي عمومًا، وفي شعر ابن شهيد خصوصًا، وحضورها اللافت والمؤثر في تشكيل الجوانب الدلالية والموسيقية والجمالية داخل القصيدة. وقد وظف الشاعر هذه الفنون البديعية، واستطاع أن يستثمر ميزاتها، وأن ينجح في لفت الأنظار والأسماع إلى معنى يريده، أو إلى نغم يتلذذ في ترديده، إلى جانب إتاحتها الفرصة أمامه كي يعزز تماسك أبياته، ويزيدها قوة وترابطًا، فالبديع يغري الشاعر في استخدامه، ويجذب المتلقي نحوه.

الكلمات المفتاحية: ابن شهيد، تكرار، بديع، بلاغة، شعر أندلسي.

(*) استاذ مساعد، جامعة جرش.

Badee' Repetition in examples of Ibn Shuhaid Al-Andalusi poetry -Rhetorical Study-

Abstract

This research seeks to study the Badee' Repetition in the poetry of Ibn Shuhaid Al- Andalusi , and the types of Badee' that were included in his poems: the anagrams, the epanalepsis, the studs, and finally the counterpoint and the opposite. What justifies the selection of the previous types is pointed out. This is a frequent occurrence in Andalusian poetry in general, and in the poetry of Ibn Shuhaid in particular, with its remarkable and influential presence in shaping the semantic, musical and aesthetic aspects within the poem. The poet employed these Badee' arts, and was able to exploit their advantages and succeed in drawing attention and hearing to the meaning he implied, or to a melodic delight in echoing it, in addition to giving him the opportunity to enhance the cohesion of his verses, and to increase their strength and interdependence, for Badee' tempts the poet to use it, and attracts the recipient towards him.

Key words:Ibn Shuhaid, repetition, Badee', Rhetoric, Andalusian poetry

مقدمة

ثمة صلة وثيقة تجمع فنون البديع بموسيقى الألفاظ، وتظهر مهارة الشاعر عن طريق تكرار أصوات معينة تتشكل بها هذه الموسيقى والنغم، فأنواع البديع مهما اختلفت أصنافه وتعددت طرقه يجمعها أمر واحد، هو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع.

إن التكرار في ضوء الأنواع البديعية له خصائص فنية وبلاغية؛ جعلها تستحق أخذ أسماء ومصطلحات بلاغية في كتب النقد والبلاغة، فهي تأتي في مرتبة أسمى وأرفع من التكرار اللفظي المجرد، وخصوصية مثل هذه الأنماط البلاغية اقتضى أن يكون لكل منها مجموعة من القوانين والضوابط التي تحكم وجودها في باب الشعر، وقد تحدث أرباب النقد والبلاغة عن هذه القوانين والضوابط كل في بابه، ونلاحظ أن «أكثر الألوان البديعية التي وقف عندها البلاغيون تقوم على مبدأ التكرار» (الجعافرة، 2003، 90).

والأنواع البديعية التي هي مدار الحديث في هذا البحث قد تتداخل في بعض الأحيان مع غيرها؛ ونجد أن بعضها يتسع ليشمل أنواعًا أخرى تحت مفهومه، مع وجود اختلافات يسيرة، أو خصوصية معينة لكل منها، ويبقى القاسم المشترك الذي يجمع أنواع البديع المختلفة أو «الأساس الذي بنى عليه البلاغيون هذه المصطلحات هو التكرار الذي كان عماد النغم عند الشعراء منذ أقدم عصورهم» (هلال، 1980، 256)، ومن هنا تبرز أهمية التكرار في أنواع البديع المختلفة؛ فاهتمام البديعيين لم يقتصر على الشكل الخارجي للبديع، إذ «إن البديعيين كانت لهم اهتمامات تتجاوز السطح إلى أعماق الدلالة، وربما كان ذلك مفسرا لشمولية التكرار لكثير من أنماط الأداء البديعي حتى

أصبح مفسرا لظواهرها وبواطنها في آن واحد، فالتكرار يعتبر ممثل الإطار المرجعي لعلم البديع» (عبد المطلب، 1995، 135).

وتجدر الإشارة إلى أن النظرة التقليدية إلى البديع بوصفه شكلًا من أشكال الزينة داخل النص، وتقسيم أنواعه المختلفة إلى محسنات لفظية وأخرى معنوية، « تقسيم غير موفق، لأن فيه فصلًا للروح عن الجسد، إذ الألفاظ أجساد للمعاني، ولا يظهر للألفاظ مزية إلا من خلال النظم والتركيب» (فيود، 1998، 114)، فالوظائف التي يقدمها التكرار داخل النص ترتبط معًا بوشائج قوية، ذلك أن «مهمة الأدب الجمالية هي مهمة مصاحبة لقيم نفعية، فكرية أو معرفية...» (عبابنة، 2007، 250)".

أما عن أثر البديع في اللغة (الكراعين، 2000، 208)، فإنه قائم في هذا التوافق والانسجام الموسيقي الذي حصل نتيجة ترديد نغمة صوتية، مما يؤكد صورة اللفظ ويحدد معناه ويضفي جمالا على التركيب، ولكي يتحقق ذلك فيجب توافر شرط الاعتدال من جهة، ومن جهة أخرى أن يتحقق ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله: « فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا» (الجرجاني، 1991، 7).

ولكنه إن زاد عن الحد المقبول يصبح عبئا على المعنى، كما يخرج الألفاظ عن دلالتها الأصيلة، وتصبح صورا صوتية خالية من المضمون، لعدم وجود علاقة بين هذا اللفظ الذي تتحقق فيه هذه الموسيقية البديعية وبين المعنى العام الذي يقتضي السياق الإتيان بلفظة غيرها يتم المعنى بها، وتذهب الصورة الموسيقية أو الصنعة البديعية لعدم توافر التجنيس أو السجع في هذه اللفظة الجديدة، فالإغراق في البحث عنهما على حساب المعنى يخرج اللغة عن كونها «أصواتًا يعبر بها كل قوم عن

أغراضهم» (ابن جني، 1986، 33) كما يقول ابن جني، أو عن كونها « وعاءً للفكر» كما يقول اللغويون المحدثون (الكراعين، 2000، 208).

وفنون البديع عمومًا تجمعها صلة وثيقة بموسيقى الألفاظ، وتظهر مهارة الشاعر عن طريق تكرار أصوات معينة، تتشكل بها هذه الموسيقى والنغم، وأنواع البديع « مهما اختلفت أصنافه وتعددت طرقه يجمعها أمر واحد، هو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع، ومجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه؛ وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية» (أنيس، 1997، 44).

1- الجناس:

اختلف البلاغيون في حد الجناس (ابن الأثير، 1973، 262)، ولعل مرد ذلك هو كثرة أنواعه وأقسامه، وصلته الوثيقة بأنواع بديعية أخرى، وبعد أن نبَّه صاحب كتاب (جنان الجناس) إلى ما أصاب هذه التعريفات من نقص وخلل، قدم التعريف الآتي للجناس: « هو الإتيان بمتماثلين في الحروف، أو في بعضها، أو في الصورة، أو زيادة في أحدهما، أو بمتخالفين في الترتيب، أو الحركات، أو بمماثل يرادف معناه مماثلًا آخر نظمًا» (الصفدي، 1981، 19)، واختلاف البلاغيين في تعريف الجناس لا يعني عدم وجود قاسم مشترك في التعريفات التي تم تقديمها؛ إذ « تكاد تجمع المصادر على أن المراد بالتجنيس اتفاق الألفاظ في الحروف، أو في بعضها وإن اختلفوا في قيمته، على أن جوهر التجنيس أساسًا يقوم على الاشتراك اللفظي، فالتجنيس إذن ضرب من ضروب التكرار، ونسلكه فيما يراد بالتكرار من تقوية نغمية لجرس الألفاظ» (هلال، 1980، 270).

والجانب الذي سيكون موضع عناية هذه الدراسة في أثناء تناولها للجناس، ولبقية الأشكال البديعية، هو الجانب التكراري فيها؛ فالجناس « ظاهرة تكرارية، إذ هو في الحقيقة تكرار للفظ ما، تكرارًا تامًّا، أو تكرار لبعض الحروف، ومع أن المعنى في ألفاظه يكون مختلفًا فإنه يحقق جرسًا موسيقيًّا ينبه الآذان والعقول» (خضر، 1998، 12)، وتتمثل جماليات الجناس، بأنواعه المتعددة من تامة وناقصة وزائدة ولاحقة، في « تكرار الملامح الصوتية ذاتها في كلمات وجمل مختلفة بدرجات متفاوتة في الكثافة» (فضل، 1992، 210).

وثمة رأي نقدي لابن شهيد الأندلسي، يرصد عن طريقه تطور الذوق في استخدام الجناس في الشعر؛ «وكذلك الشعراء انتقلوا عن العادة في الصنعة بانتقال الزمان، وطلب كل ذي عصر ما يجوز فيه، وتهش له قلوب أهله، ...ثم جاء أبو تمام فأسرف في التجنيس، وخرج عن العادة، وطاب ذلك منه، وامتثله الناس، فكل شعر لا يكون اليوم تجنيسًا أو ما يشبهه تَمُجّه الآذان، والتوسط في الأمر أعدل» (الشنتريني، 2000، 187)، فالذي يدعو الشاعر إلى التكلف والصنعة هو مسايرة الذوق العام، ويبقى التوسط سمة أقرب إلى القبول، ويعلّق إحسان عباس على هذا الرأي النقدي بقوله: «... وفي هذا طرف من التناقض، إذ ما دامت الأذواق هي التي تأخذ وتدع، فكيف يمكن توجيه الذوق الذي أخذ يفتن بالإكثار من التجنيس إلى التوسط والاعتدال؟» (عباس، 2006، 490).

ومن الأمثلة الشعرية على الجناس، قول ابن شهيد (الأندلسي، 1970، 151): (البسيط)

وقالتِ النَّفْسُ لمّا أَن خَلَوْتُ بها أَشْكُو إِلَيْها الهَوى خِلْوًا من النِّعمِ:
حَتَّام أَنْتَ على الضَّرَّاءِ مُضْطَجِعٌ مُعرّسٌ في دِيارِ الظُّلْمِ والظُّلَمِ؟

فقد جانس الشاعر بين (خلوت و خلوًا) في البيت الأول، وبين (الظُّلْمِ والظُّلَمِ) في البيت الثاني، ويندرج هذان المثالان تحت ما يعرف بالجناس الناقص؛ لأن ثمة اختلافًا في الحركات بين الكلمة الأولى والتي تليها، وإذا أردنا أن نحدد أكثر؛ فإن الجناس بين (خلوت و خلوًا) يمثل ما يسمى بتجنيس التغاير، «وهو أن تكون إحدى الكلمتين اسمًا والأخرى فعلًا» (المصري، 1383، 104)، بينما يمثل الجناس بين (الظُّلْمِ والظُّلَمِ) تجنيس التماثل؛ « وهو أن تكون الكلمتان اسمين أو فعلين» (المصري، 1383، 105).

والأمر الذي يستثير المتلقي عند سماع هذه الكلمات المتجانسة هو البحث عن الاختلاف في المعنى فيما بينها، فكلمة (خلوت) في شطر البيت الأول تشير إلى انفراد الشاعر مع ذاته، وجاءت كلمة (خلوًا) في الشطر الثاني، لتشير إلى حال الهوى الذي يشكوه؛ فهو متجرد من أي شكل من أشكال النعيم، ويأتي سؤال النفس في البيت الثاني، محملًا بمعاني اللوم والتقريع، عن سبب الإقامة في مكان مليء بالظُّلْم، حتى غدا مُظلمًا لما فيه من سوء الأحوال، فاستخدم الشاعر الجناس في البيت الثاني، وكأنه يريد أن يقول إن الظلام الذي كسا الديار ما هو إلا نتيجة للظلم الذي حلَّ بها.

وعندما تشير تعريفات الجناس، وتحديدًا الجناس التام، إلى اتفاق اللفظ واختلاف المعنى، فالاختلاف المقصود هنا لا يعني بالضرورة أن يكون اختلافًا كليًّا، وربما يكون في إشارة ابن جني في تعريفه للجناس توضيحٌ لذلك، إذ يرى الجناس في « أن يتفق اللفظان ويختلف أو يتقارب المعنيان» (ابن جني، 1986، 48)، وهذا يعني أن معنى الكلمتين المتجانستين من الممكن أن يكون متقاربًا.

والأمثلة التي تحتوي على الجناس في ديوان ابن شهيد كثيرة، نشير إلى بعض منها، إذ يقول ابن شهيد (الأندلسي، 1970، 159): (مجزوء الكامل)

ضَرَبَ الأَعاجِمَ سُودَها بالسَّدِّ مِن بيضِ الأَعاجِمْ

إذ تشير سود الأعاجم في الشطر الأول إلى السودان « أصحاب البشرة السوداء»، بينما تشير بيض الأعاجم في الشطر الثاني إلى (الصقالبة)، وذلك بناء على سياق القصيدة.

ويقول ابن شهيد في موضع آخر (الأندلسي، 1970، 129): (البسيط)

كُنَّا أَلِيفَيْنِ، خانَ الدَّهْرُ أُلْفَتَنَا وأَيُّ حُرّ على صَرْفِ الرَّدَى باقِ؟

فإِنْ أَعِشْ فلعلَّ الدَّهْرَ يَجْمَعُنَا وإِنْ أَمُتْ فَسَيَسقِيهِ كَذَا السّاقِي

لا ضيَّعَ اللَّهُ إلا مَن يُضِيّعُهُ ومَن تَخَلَّقَ فِيه غَيْرَ أَخْلاقِي

نجد في هذه الأبيات بعض أشكال الجناس الاشتقاقي، « وكثيرًا ما يلحق بالتجنيس الكلمتان الراجعتان إلى أصل واحد في الاشتقاق» (السكاكي، 1983، 430)، إذ جانس الشاعر بين (أليفين وألفتنا) في البيت الأول، والأصل الاشتقاقي لهما (أَلِفَ)، وفي البيت الثالث جانس بين (ضَيَّع و يُضيّعه) وأصلهما الاشتقاقي (ضَيَعَ)، وبين (تخلق وأخلاقي) المشتقتين من (خَلَقَ)، « وتكمن وظيفة مثل هذا الأمر في أن هذه الكلمات تصب في بؤرة البيت؛ لأنها تشكل تكرارًا يوحي برنة موسيقية تتجاوب مع المعنى... » (ربابعة، 1995، 2035) الذي يريده الشاعر.

وبعد استعراض هذه النماذج الممثلة للجناس بأنواعه، يمكننا القول « إن جمال الجناس قائم على أساس تكرار مجموعة من الحروف في كلمتي الجناس مما يعطي الكلام جرسًا موسيقيًّا محببًا معبرًا » (خضر، 1998، 13)، والجرس الموسيقي الناشئ عن الجناس يتطلب حسًّا موسيقيًّا وذائقة مرهفة يجب أن يتمتع بهما الشاعر، لأن « مثل هذا الأسلوب في نظم الكلام يتطلب المهارة والبراعة، وقد لا يقدر عليه إلا الأديب الذي وهب حاسة مرهفة في تذوق الموسيقى اللفظية» (أنيس، 1997، 45)، وفي حين

يكون الإيقاع الموسيقي الناتج عن الجناس التام متماثلًا، فإن الجناس الناقص يتشكل عنه إيقاع متباين؛ وتعتمد قوته على مقدار التقارب بين الكلمتين المتجانستين.

ولا تقتصر أهمية تكرار استخدام الجناس على توفير إيقاع موسيقي داخل أبيات القصيدة؛ فربما سعى الشاعر إلى أن يلفت انتباه المتلقي إلى فكرة ما داخل بيت أو مجموعة من الأبيات في قصيدته، وقد يكون هدفه من استخدام الجناس جماليًّا، وأيًّا كان الهدف الذي يسعى إليه، فإن شرط ذلك هو البعد عن الصنعة والتكلف؛ لأن ذلك يحط من قيمة الشعر، وينتقص من قدر الشاعر، وإن دلَّ صنيعه هذا على قدرة كبيرة يمتلكها.

2- رد العَجُز على الصَّدْر: (التصدير)

رد العجز على الصدر هو من فنون البديع المتكئة على التكرار، وقد سمّى ابن رشيق هذا النوع البديعي التصدير، وقد حدَّه بقوله: «وهو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقًا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة» (القيرواني، 1981، 3)، وهذا التعريف وإن كان لا يقدم تصوّرًا واضحًا عن التصدير، إلا أنه يشير إلى بعض جمالياته، وفائدة استخدامه داخل النص الشعري.

وفي التعريف الذي يقدمه ابن رشيق عبارة يجب التوقف عندها، وهي قوله: (أن يرد أعجاز الكلام على صدوره)، ويعني ذلك وجوب أن تكون إحدى الكلمتين المتكررتين في نهاية عجز البيت، والأخرى في صدر البيت (بدايته، حشوه، نهايته)، وتحقق مثل هذا الشرط واجب كي تكون التسمية التي اتخذها هذا اللون البديعي صحيحة، وهو يكشف أيضًا أن بعض الأقسام التي أشار إليها البلاغيون؛ والمقصود تلك التي جاء

تكرار الكلمتين فيها في عجز البيت دون صدره، هي تقسيمات تخرج عن نطاق التصدير، وتدخل في دائرة الترديد.

ويشير صاحب العمدة – في الموضع السابق ذاته – إلى أن عبد الله بن المعتز قسم هذا الباب ثلاثة أقسام « أحدها: ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول، والآخر: ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه، والثالث: ما وافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه» (القيرواني، 1981، 3)، ولأن القسم الثالث، الذي أشار إليه التعريف، يحتمل أن تكون الكلمتان المتكررتان في الشطر الثاني؛ يقترح ابن أبي الأصبع المصري أن يُضاف القيد التالي إلى الجزء الثالث من التعريف «بعض كلمات البيت في أي موضع كانت من حشو صدره» (المصري، 1383، 117)، لكي تنتفي احتمالية أن تكون الكلمتان المتكررتان في عجز البيت فقط، ويقترح صاحب «تحرير التحبير» تسمية للأقسام الثلاثة التي وضعها ابن المعتز: «والذي يحسن أن نسمي به القسم الأول تصدير التقفية، والثاني تصدير الطرفين، والثالث تصدير الحشو» (المصري، 1383، 117).

ويقدم السكاكي تعريفًا للتصدير، يتضمن خمسة أنواع، إذ يقول :« رد العجز على الصدر، وهو أن تكون إحدى الكلمتين المتكررتين، أو المتجانستين، أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت، والأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت، وهي: صدر المصراع الأول، وحشوه، وآخره، وصدر المصراع الثاني، وحشوه» (السكاكي، 1983، 430)، ومن الواضح أن النوعين الرابع والخامس في هذا التعريف بعيدان البعد كله عن مفهوم التصدير الحقيقي؛ فمجيء الكلمتين في عجز البيت يُخرج التصدير عن مفهومه الحقيقي، كما سبق القول، ليندرج تحت نوع جديد هو الترديد.

ووجه الاختلاف بين التصدير وبين الترديد يتمثل في الموقع الذي تتخذه الكلمتان المتكررتان؛ ففي التصدير يجب أن تتخذ إحدى الكلمتين المتكررتين موقعها في نهاية البيت، ولا يشترط ذلك في الترديد، ويجب في التصدير توزع الكلمتين المتكررتين بين صدر البيت وعجزه، وربما جاءت الكلمتان في شطر واحد في الترديد، « والفرق بينهما أن التصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور، فلا تجد تصديرًا إلا كذلك حيث وقع من كتب المؤلفين، وإن لم يذكروا فيه فرقًا، والترديد يقع في أضعاف البيت» (ابن رشيق، 1981، 4).

وتعرض الدراسة تاليًا بعض النماذج الشعرية التي تمثل التصدير، في محاولة لتلمس أثر ذلك في النص الشعري، وتحديدًا في الجانب الإيقاعي الناتج عن هذا التكرار البديعي، فهو إيقاع «يحرك الشعور، ويوقظ العقل، ويثير العاطفة، فتتصدى كل منافذ الحسن والإدراك، لتقصي مواطن الإثارة» (صبح، 1996، 263)، والاهتمام بالجانب الإيقاعي لا يعني إهمال الجوانب الأخرى، فأثر التصدير وسائر أنواع البديع يظهر في جوانب عدة؛ فقد يتجلى في تشكيل الدلالة، أو في الكشف عن الجو النفسي للشاعر، أو بيان الأثر النفسي الذي يتركه النص الشعري في المتلقي، وقد يكون مقصودًا لذاته؛ أي لتحقيق غاية جمالية، ومن النماذج التي تمثل القسم الأول من التصدير، وهو تصدير التقفية، قول ابن شهيد (الأندلسي، 1970، 154): (الطويل)

وَما قُرِعتْ سِنِّي علَيْكُم **نَدامةً** وأوشِكْ غَداً أَنْ يَقْرعَ السِّنَّ **نادِمُ**

علَيْكُم بدارِي فاهْدِمُوها **دعائِماً** ففي الأَرْضِ بنَّاءُونَ لِي و**دَعائِمُ**

حيث جاء المصدر (ندامة) في نهاية الصدر ، يقابله اسم الفاعل (نادم) في نهاية العجز، والأمر نفسه يتكرر في البيت التالي؛ حيث ورد الاسم المعطوف (دعائم) في نهاية العجز، يقابله الحال (دعائمًا) في نهاية الصدر، ونلاحظ أن الكلمتين اللتين وردتا

في العجز قد خضعتا لعملية التقديم والتأخير في الجملتين اللتين وردتا فيهما، خلافاً للكلمتين اللتين جاءتا في نهاية صدر البيتين.

والدور الذي يؤديه التصدير هنا لا يتوقف على تحقيق تناغم صوتي بين صدر البيت وعجزه، إنما يتعداه إلى تأدية معنى دقيق يريد الشاعر أن يبرزه من خلال تكراره بين شطري البيت؛ فهو ينفي عن نفسه صفة الندم التي تلازم غيره في مثل هذا الموقف، وفي البيت الثاني يخاطب الشاعر من يمتلكون القدرة على هدم دعائم بيته، فهو لا يأبه لصنيعهم هذا؛ ويؤكد لهم أن ثمة دعائم ستستمر في مساندته ودعمه، وربما يقصد بذلك الأصدقاء.

ومن النماذج الشعرية التي تمثل النوع الثاني من التصدير، وهو تصدير الطرفين، قول ابن شهيد (الأندلسي، 1970، 151): (البسيط)

أَلِمتُ بالحُبِّ حتى لَوْ دنا أَجلي لَمَا وجدْتُ لطعْمِ الموْتِ مِن **أَلَمِ**

جاء التصدير هنا بين الفعل (ألمت) في مطلع البيت، وبين الاسم (ألم) في نهاية البيت، وبينما كان الفعل في بداية البيت مثبتًا ومتحققًا بإقرارٍ من الشاعر، فإن الاسم (ألم) الذي جاء في نهاية البيت يعبر عن انتفاء إحساس الشاعر بألم الموت، وما ذلك إلا نتيجة لمعاناته من ألم الحب، وهكذا فالعلاقة بين طرفي التصدير هنا هي علاقة انتفاء لوجود؛ فألم الموت ينتفي نتيجة شدة معاناته من ألم الحب.

أما النوع الثالث من أنواع التصدير، وهو تصدير الحشو، فإنه خلافًا، للنوعين السابقين، يأتي في مواضع غير محددة من حشو الصدر، وإذا كان الجانب الدلالي لا يتأثر بتغير موقع الكلمتين المتكررتين، فإن الجانب الإيقاعي يتأثر بذلك حتمًا، وتجدر الإشارة إلى أمر ذي صلة بالتصدير؛ وهو إمكانية تكرار كلمات أخرى غير تلك التي

تمثل طرفي التصدير داخل البيت نفسه، فمثل هذا التكرار يساند إيقاع النغم الناتج عن التصدير ويسهم في تقويته.

ومن أمثلة تصدير الحشو، قول ابن شهيد (الأندلسي، 1970، 151): (البسيط)

وذادَني **كَرمِي** عَمَّن ولِهْتُ به، وَيْلي مِن الحُبِ أَو ويْلي مِن **الكَرمِ**

فالكرم (التعفف) الذي أبعده عن معشوقه هو الذي سبب له المتاعب، وحين يحاول المتلقي البحث في تلك العلاقة التي تجمع بين طرفي التصدير، فإنه يكشف بذلك عن جمالية من جماليات الشعر، ويؤكد أن للتكرار وظائف يؤديها داخل البيت؛ وهذه الوظيفة قد تكون جمالية أو معنوية أو إيقاعية أو غير ذلك، وقد ينفرد التصدير بأداء إحدى هذه الوظائف، وربما يجمع بين وظيفتين أو أكثر.

وهكذا فإن للتصدير أدوارًا مختلفة يؤديها داخل النص الشعري، ومع اختلاف النظرة إلى أهمية التصدير وقيمته « يظلّ (رد العجز على الصدر)، وإن ركّز جلّ القدامى على أنه حلية بديعية، عنصرًا موسيقيًّا تنويعيًّا ما أجيد استخدامه» (بكار، 2003، 14)، والتصدير شأنه شأن أنواع البديع الأخرى؛ يجب استخدامه بالشكل الأمثل، وبعيدا عن التكلف والصنعة المبالغ فيها، لكي يؤدي استخدامه في البيت أو القصيدة الدور المناط به على أكمل وجه، ولكي يندغم مع النص ويصبح مكونًا من مكوناته لا عنصرًا دخيلًا.

3- الترصيع:

وهو أن تكون أجزاء البيت متساوية في البناء، وقد تتفق في الانتهاء، وليس للترصيع بناء محدد يتخذه، وقد أشار قدامة بن جعفر إلى أن الترصيع يجب « أن يُتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف» (ابن جعفر، 1978، 40)، وهو يؤكد على ضرورة الاعتدال في

استخدام الترصيع، «وإنما يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به، فإنه ليس في كل موضع يحسن، ولا على كل حال يصلح، ولا هو أيضًا إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود، فإن ذلك إذا كان، دل على تعمل وأبان عن تكلف» (ابن جعفر، 1978، 41)، ويرى ابن الأثير أن الترصيع « مأخوذ من ترصيع العقد، وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر، وكذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع، وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية» (ابن الأثير، 1973، 277).

والحديث عن مثل هذا النمط من التكرار داخل الشطر الواحد، أو بين شطري البيت يتخذ أشكالًا عدة؛ فالسكّاكي يرى أن الترصيع يتحقق حين « تكون الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز أو متقاربتها » (السكاكي، 1983، 431)، وأيًّا كانت الأشكال التي يتخذها الترصيع، فإن ثمة قوة جاذبة يمتلكها هذا اللون البديعي تشد المتلقي نحوها، « وعلة الترصيع وفائدته انبعاث الطباع إليه، لتوافق الألفاظ وتشابه الصيغ، فكانت ألذ في الأسماع من المختلفة والمتباينة» (الحلبي، 1980، 254)، ويستطيع الشاعر أن يدرك بسهولة أن « هذا اللون التكراري يؤدي موسيقى جميلة يحبها القارئ والسامع وتساعد على تصوير المعنى» (خضر، 1998، 64).

وعن طريق النماذج الشعرية الآتية تتجلى لنا القيمة الكبيرة التي يحملها الترصيع؛ فمن ناحية الدلالة فإن الترصيع يقدم المعنى بأسلوب يترك أثره في نفس المتلقي، ومن جهة الموسيقى الداخلية فإن للترصيع دورًا في تشكيل قوافٍ داخلية تساند القافية المتمركزة في نهاية البيت، وتعتمد قوة الموسيقى الناتجة عن التصريع على أمرين: الأول هو مجيء هذه الأقسام على وزن واحد وقافية واحدة، « فإذا كانت الفواصل على زنة واحدة وحرف واحد كانت صورة التوازن أكمل، وأقل ما يشترطه التوازن أن تكون الفواصل على

زنة واحدة، فبهذا وحده يقع التعادل والتوازن» (إسماعيل، 1986، 224)، أما الأمر الآخر فهو طبيعة المعاني أو الدلالة التي تحملها هذه الألفاظ.

ومن النماذج التي تمثل الترصيع، قول ابن شهيد (الأندلسي، 1970، 116): (الكامل)

مُتَلَفِّعٌ بحَريرِهِ مُتَضَمِّخٌ بعَبيرِهِ مُتَرَنِّحٌ بفُتُورِهِ
مُتَقَدِّمٌ بمَضائِهِ مُتَلَفِّعٌ بردائِهِ مُتَكَلِّمٌ في عيرِهِ

واللافت للنظر في البيت الأول هو اتفاق نهاية الجزأين الأول والثاني مع القافية، بينما اختلفت نهاية الجزأين في البيت الثاني عن القافية، والأمر الآخر أن بناء البيتين يكاد يكون تكرارًا للجزء الأول من البيت الأول: (**اسم الفاعل** + **بـ** + **اسم مجرور** + **هـ**) ، فهذه الصيغة تكررت ثلاث مرات في البيت الأول، ومرتين في البيت الثاني، أما في الجزء الثالث من البيت الثاني فقد جاء حرف الجر (في) مكان حرف الجر (الباء)، « ففي هذا البيت تشاكل تركيبي نحوي لا ينبغي أن يفهم على أنه مجرد صناعة، ولكنها صناعة هادفة إلى تبليغ الرسالة بواسطة تعادل التراكيب النحوية. فالتراكيب النحوية في الشعر إذن تصبح ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية» (مفتاح، 1992، 26).

ويتبين لنا، عن طريق نماذج الترصيع السابقة، كيف استغل الشاعر ابن شهيد هذا الفن البديعي، وكيف استطاع أن يستثمر ميزات الترصيع، وأن ينجح في لفت الأنظار والأسماع إلى معنى يريده، أو إلى نغم يتلذذ في ترديده، إلى جانب إتاحة الفرصة أمام الشاعر كي يعزز تماسك أبياته، ويزيدها قوة وترابطًا، فالترصيع لون بديعي يغري الشاعر في استخدامه، وينجذب المتلقي نحوه، وعلى الشاعر أن يقتصد في إيراده داخل القصيدة؛ كي «لا يتواتر في الأبيات ويتصل بحيث يصبح متكلفًا وإنما يأتي مفرقًا

ويرد منه البيت أو البيتان في القصيدة وأحيانًا أكثر من ذلك مما يعطي للأبيات جمالاً موسيقيًّا جذابًا» (دعدور، 1994، 256).

4- الطباق والمقابلة:

ليس من غاية البحث هنا الخوض في الاختلافات التي وردت عند البلاغيين، القدماء منهم والمحدثين، حول مفهوم الطباق والمقابلة، والتسميات المتعددة التي تم تداولها لهذين المفهومين (القيرواني، 1981، 5- 20؛القرطاجني، 1981، 48)، وستتم الإشارة سريعًا إلى بعض تلك الآراء، إذ يرى ابن رشيق أن المطابقة هي «جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت شعر، إلا قدامة ومن اتبعه؛ فإنهم يجعلون اجتماع المعنيين في لفظة واحدة مكررة طباقًا،... وسمى قدامة هذا النوع الذي هو المطابقة عندنا التكافؤ، وليس بطباق عنده إلا ما قدمت ذكره» (القيرواني، 1981، 5).

أما حد المقابلة عند صاحب العمدة فهو «المقابلة: بين التقسيم والطباق، وهي تتصرف في أنواع كثيرة، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب؛ فيعطى أول الكلام ما يليق به أولًا، وآخره ما يليق به آخرًا، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه. وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة...» (القيرواني، 1981، 15).

ويقدم ابن الأثير التعريف ذاته للطباق، ويشير أيضًا إلى الاختلاف الذي ورد عند قدامة، ولكنه يعقد مقارنة بين الطباق والجناس، يقول: « وهو في المعاني ضد التجنيس في الألفاظ، لأن التجنيس هو أن يتحد اللفظ مع اختلاف المعنى، وهذا هو أن يكون المعنيان ضدين. وقد أجمع أرباب هذه الصناعة على أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده، كالسواد والبياض، والليل والنهار، وخالفهم في ذلك قدامة بن جعفر الكاتب فقال: المطابقة إيراد لفظين متساويين في البناء والصيغة مختلفين في

المعنى. وهذا الذي ذكره هو التجنيس بعينه غير أن الأسماء لا مشاحة فيها، إلا إذا كانت مشتقة» (ابن الأثير، 1973، 143).

والطباق والمقابلة يقومان على إيراد المعنى وضده، الأول في اللفظ المفرد، والآخر فيما زاد على ذلك، ولا يشترط في الألفاظ المتضادة تكرار الوزن الصوتي نفسه، إلا أننا لا نعدم حضورًا للجانب الموسيقي في كثير من هذه الألفاظ المتضادة، ومثل هذه النماذج ستحظى بعناية هذه الدراسة؛ لأنها تحمل قيمتين: الأولى دلالية، والأخرى موسيقية، وهذا يؤكد عدم صحة تقسيم البديع إلى محسنات لفظية وأخرى معنوية، فثمة ألوان بديعية قد تجمع بين القيمة اللفظية والقيمة المعنوية في آن واحد معًا، وبما أن الاختلاف بين الطباق وبين المقابلة هو اختلاف في الكم لا النوع، فقد تمت الإشارة إليهما معًا في هذه الدراسة.

ومن الطبيعي أن يتجلى حضور الجانب الموسيقي بشكل أوضح في المقابلة؛ إذ كلما تعددت المفردات التي يتم مقابلة بعضها ببعض، اتضح الجانب الموسيقي أكثر، وظهرت قيمته في إضفاء سمة جمالية على النص الشعري، وعن طريق الأنموذج الآتي الذي ورد في إحدى قصائد ابن شهيد، تشير الدراسة إلى نوعين من أنواع الطباق، والتي من الممكن أن ترد في أي بيت يمثل الطباق، أو في أي كلام نثري آخر، يقول ابن شهيد (الأندلسي،105،1970): (الخفيف)

قُلْ لمَن زاد إذ تَباعد بُعْدا وتَناسى عهْدِي ولم أَنْسَ عهْدا

لا يَغُرَّنْكَ ما تَرى مِن ودِادِي فَلَعلّي إنْ شِئْتُ غَيَّرْتُ ودَّا

فالطباق الظاهر في البيتين السابقين هو طباق سلب بين (تناسى) وبين (لم أنس) ، ولكن المتلقي يستطيع أن يستخرج مجموعة من التطابقات من البيتين السابقين عن طريق علاقة الحضور والغياب، والمقصود بالحضور والغياب أن حضور الشيء يعني

غياب نقيضه تلقائيًّا، وبما أن العلاقة بين الشيء ونقيضه هي علاقة طباق، يمكن القول بعدم وجود نص شعري أو نثري يخلو من علاقة طباق أو أكثر، والجدول الآتي يوضح ذلك:

قل / أنت	المخاطَب صامت (لم يقل)/ أنا (الشاعر)
زاد	كان ثمة نقص في السابق وازداد الآن
تباعد	كان قريبًا
تناسى	كان متذكرًا
عهدي	خيانته
لا يغرنك	قد تغتر
ما ترى	ثمة أشياء لم ترها
ودادي (الآن)	غيرت ودا (في المستقبل)
إن شئت	الآن لا أريد ذلك

وهكذا فإن المتلقي يستطيع أن يستخرج عددًا لا بأس به من المتطابقات التي تحتشد في نص قصير جدًّا، وحين نقول إن حضور الشيء يستدعي غياب نقيضه؛ وبالعودة إلى البيت الأول وقد حضر فيه طرفا الطباق (تناسى) و (لم أنس)، فإن الطرف الأول خاص بالشخص الذي يشتكي منه الشاعر، أما الطرف الآخر من الطباق فهو خاص بذات الشاعر، وهذا ينطبق على أية علاقة طباق؛ إذ لا يمكن أن يجتمع النقيضان حقيقة في الوقت ذاته.

وتجدر الإشارة إلى أن قصيدة الشاعر قد تبنى على الطباق والمقابلة من بدايتها إلى نهايتها؛ بمعنى أن للطباق فيها حضورًا لافتًا من حيث توزعه عبر أجزاء القصيدة،

ودوره في تشكيل المعنى، ومثال ذلك ما نجده في إحدى قصائد ابن شهيد، إذ ابتدأ الشاعر قصيدته بقوله (الأندلسي، 1970، 99): (الطويل)

قَرِيبٌ بِمُحْتَلِّ الهَوانِ بعِيدُ يجُودُ ويَشْكُو حُزْنَهُ فيُجِيدُ

ويتابع بعد ذلك قائلاً:

وما ضَرَّهُ إلا مُزَاحٌ ورِقَّةٌ تَنَتْهُ **سفِيه الذِّكْرِ** وهْو رشِيدُ

فهو يذكر السبب الذي أدى به إلى هذا المآل، وأحله المحل الذي هو فيه، ويمضي الشاعر بعد ذلك ليصور حاله في السجن، ومقدار المعاناة التي حلَّت به، حتى غدا لعبة للأيام تعبث به أنَّى شاءت:

فللشَّمْسِ عنها بالنَّهَارِ تَأَخُّرٌ وللبدْرِ عنها بالظَّلامِ صُدُودُ

أَلا إنَّما الأَيَّامُ تَلْعبُ بالفَتَى نُحُوسٌ تهادى تارةً وسُعُودُ

فالطباق ينبئ عن نفسية مضطربة تساوت في نفس صاحبها الأنوار والظلم، وحديثه عن تأخر شمس النهار، أو صدود بدر الليل، يكشف عن حجم الإحباطات التي تمنعه من تحقيق آماله، ويؤكد ذلك ما جاء في البيت الثاني؛ من أن الأيام تلعب بالفتى، فهي متقلبة بين أيام نحس وأيام سعد.

ويختتم الشاعر بقوله:

تَقُولُ التَّي مِن بَيْتِها خَفَّ مَرْكَبِي أَقُربُكَ دان أَمْ نَوَاكَ بَعِيدُ

فقُلْتُ لها أَمْرِي إلى من سَمَتْ به إلى المجْدِ آباءٌ له وجُدُودُ

وهو يجمع في هذه النهاية بين التضمين والمطابقة في آن واحد معًا، ويستحضر مشهدًا غاية في رقة العاطفة، ولكن قسوة الحياة أجبرته على الرحيل، وهنا تبرز قيمة الطباق في تشكيل الدلالة وأثر ذلك في نفس المتلقي، « فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادّات وما جرى مجراها تحريكًا وإيلاعًا بالانفعال إلى

الكلام؛ لأنَّ تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعًا من سنوح ذلك لها في شيء واحد. وكذلك حال القبح. وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكًا لها.» (القرطاجني، 1981، 44)

وتوظيف الشاعر للطباق بشكل مكثف في شعره، إنما هو تعبير عن واقع مضطرب يعيشه، فحياته كانت تمثل صورة من صور المقابلة والتناقض؛ لأنه انتقل من عزٍ إلى ذلٍ، ومن حريّة إلى أسر، ومن وصال إلى هجر...، وقد انعكست صورة الواقع المتقلب والمليء بالتناقضات في شعره، والازدواجية التي تظهر بشكل جلي في لغة القصيدة تسمح بقراءات مزدوجة أو متعددة، وهذا الاختلاف في القراءات لا يعني التناقض بقدر ما يعني التضافر، من أجل الوصول إلى قراءة تكاملية تكشف عن جوانب النص كافة.

الخاتمة:

تناولت الدراسة التكرار البديعي في نماذج من شعر ابن شهيد الأندلسي، وذلك عن طريق دراسة أربعة أنواع بديعية هي: الجناس، ورد العجز على الصدر، والترصيع، والطباق والمقابلة، وخلصت الدراسة إلى أن الجناس منح النص الشعري إيقاعا موسيقيا داخليا، إضافة إلى دوره في لفت انتباه السامع لفكرة معينة أرادها الشاعر، أما التصدير فقد أضفى على النص سمة جمالية إلى جانب أنه عنصر موسيقي تنويعي، وظهر أثره على جمال النص حين استخدمه الشاعر باعتدال ودون إفراط، وقد استثمر ابن شهيد ميزات الترصيع ، ونجح في لفت الأنظار والأسماع إلى المعاني التي أرادها، وأتاح الترصيع له فرصة تعزيز تماسك أبياته، وزادها قوة وترابطا، أما الطباق والمقابلة فقد كان توظيفهما لدى الشاعر ينصرف إلى جانب المعنى أولا ثم إلى الجانب الإيقاعي ثانيا.

المصادر والمراجع:

ابن الأثير، ضياء الدين (1973). **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج1، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، القاهرة، دار نهضة مصر.

إسماعيل، عز الدين(1986). **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ط3، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.

الأندلسي، ابن شهيد(1970). **ديوان ابن شهيد الأندلسي**، جمعه وحققه: يعقوب زكي، راجعه: محمود علي مكي، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.

أنيس، إبراهيم(1997). **موسيقى الشعر**، ط4، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.

بكار، يوسف(2003). **الفضاءات الموسيقية في شعر الأمير عبد الله الفيصل**، دراسة منشورة في مجلة أفكار، عدد 181.

الجرجاني، عبد القاهر(1991). **كتاب أسرار البلاغة**، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط1، جدة، دار المدني.

الجعافرة، ماجد(2003). **قراءات في الشعر العباسي**، إربد، مؤسسة حمادة.

ابن جعفر، قدامة(1978). **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، ط3، القاهرة، مكتبة الخانجي.

ابن جني، أبو الفتح عثمان(1986). **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، ج1، ط3، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الحلبي، نجم الدين أحمد بن الأثير(1980). **جوهر الكنز**، تحقيق: محمد زغلول سلام، الإسكندرية، منشأة المعارف.

خضر، سيد(1998). **التكرار الإيقاعي في اللغة العربية**، ط1، كفر الشيخ، دار الهدى للكتاب.

دعدور، أشرف(1994).**الصورة الفنية في شعر ابن درّاج**، القاهرة،مكتبة نهضة الشرق.

ربابعة، موسى(1995). **ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء**، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية)، مج 22 (أ)، ع 5، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية.

السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن علي(1983). **مفتاح العلوم**، ضبط وتحقيق: نعيم زرزور، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية.

الشنتريني، ابن بسام(2000). **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق: إحسان عباس، ج1، بيروت، دار الغرب الإسلامي.

صبح، علي(1996). **البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر**، القاهرة، المكتبة الأزهرية للتراث.

الصفدي، صلاح الدين(1881). **جنان الجناس في علم البديع**، قسطنطينية، مطبعة الجوائب.

عبابنة، سامي(2007). **التفكير الأسلوبي**، عمان، جدارا للكتاب العالمي.

عباس، إحسان(2006). **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، الإصدار الرابع، عمان، دار الشروق.

عبد المطلب، محمد(1995). **بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي** ، ط2، القاهرة، دار المعارف.

فضل، صلاح(1992). **بلاغة الخطاب وعلم النص**، (سلسلة عالم المعرفة 164)، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

فيود، بسيوني(1998). **علم البديع**، ط2، القاهرة، مؤسسة المختار.

القرطاجني، حازم(1981). **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، بيروت، دار الغرب الإسلامي.

القيرواني، ابن رشيق (1981) . **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج2، ط5، بيروت، دار الجيل.

الكراعين، أحمد نعيم (2000). **اللغة في شعر مسلم بن الوليد**، ط1، الأردن، منشورات عمادة البحث العلمي في جامعة فيلادلفيا.

المصري، ابن أبي الأصبع (1383ه). **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، دار إحياء التراث الإسلامي.

مفتاح، محمد (1992). **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**، ط3، الدار البيضاء/بيروت، المركز الثقافي العربي.

هلال، ماهر مهدي (1980). **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، بغداد، دار الرشيد للنشر، (سلسلة دراسات – 190).