التكـوين التكـــراري في شعرصـــريع الغـــواني

☜إعـــداد

د. هناء عابدين عبد الله

مدرس البلاغة والنقد

كلية الآداب – جامعة سوهاج

مقدمة

الحمد لله ، والصلاة والسلام على سيدنا رسول الله ، وعلى آله وصحبه ومن والاه .

وبعد :

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي ، وقد اهتم بها البلاغيون القدماء ، فدرسوها وتنبهوا إليها عند دراستهم لكثير من الشواهد الشعرية والنثرية وبينوا فوائدها ووظائفها ، واحتووا كل الأشكال المحتملة لهذه الظاهرة ، فأصبح لكل شكل عندهم مسميات خاصة تتوافق مع طبيعتها الشكلية ، ولهذا لم تكن هذه الظاهرة غريبة على الشعر العربي ، فقد عرفها طوال تاريخه في القديم والحديث ، فجزء كبير من مزية الشعر وجماله قائم على هذه الظاهرة التي قل أن يخلو منها شعر شاعر قديم أو محدث ، أو معاصر ، فقد ضرب لنا هؤلاء الشعراء أروع الأمثلة للتكرار في أجلى صوره التعبيرية، وفي أسمى قيمه الفنية .

وفن التكرار لا يقوم على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري ، وإنما لابد أن يراعى الشاعر الأثر النفسي والانفعالي الذي تتركه هذه اللفظة في نفس المتلقي، فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري فهو في أعلى صورة " انبعاث وجداني يفيض على السامع حرارة ، يتحرك لها قلبه ، وإلا كان صورة باردة تفقد نبض الحياة " (١) .

وقد تنبه حازم القرطاجنى إلى المثير النفسي للتكرار فقال: " إن للنفوس في تقارن المتماثلات ، و تشافعها ، والمتشابهات والمتضادات وما جرى

مجراها ، تحريكاً وإيلاعاً بالانفعال إلى مقتضى الكلام لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين ، والمتشابهين أمكنُ من النفس موقعاً من سنوح ذلك لهما في شئ واحد ، وكذلك حال القبح ، وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكاً لها . " (٢)

فالتكرار مثير للانتباه ، وداع للاهتمام بالشيء المكرر ، ومن ثم يأتي التفاعل الشعوري والعاطفي والنفسي من قبل السامع مع المتحدث المكرر ، ولو لم يكن ذلك لكان تكراراً لجملة من الأشياء لا تؤدى إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري .

ولكي يكون للتكرار قيمة في شعر الشاعر لابد أن " يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية " (٣) متى أخل التكرار بشيء منها فإنه يقع في دائرة التكرار المذموم المعيب ، وهو " ما كان مستغنى عنه غير مستفاد به زيادة معنى ... لأنه حينئذٍ يكون فضلاً من القول ولغواً " (٤)

وهذا النوع من التكرار هو ما عابه البلاغيون و النقاد ، لأن حد التكرار عندهم هو" دلالة اللفظ على المعنى مرددا " (٥) وقد كشف لنا السجلماسي عن قسمين للتكرار وهما : " إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع (أو المعنى الواحد بالعدد أو النوع) في القول مرتين فصاعداً" (٦).

فالتكرار إذاً جنس عال يندرج تحته قسمان : أحدهما : " التكرير اللفظي " والثاني: " التكرير المعنوي "(٧) ، وكل من هذين القسمين ينقسم – عند ابن الأثير – إلى مفيد وغير مفيد (٨). وبذلك صارت أقسام التكرير عند البلاغيين والنقاد أربعة أقسام .

وقد حقق مسلم بن الوليد هذا التكرار أو التماثل الصوتي في شعره بوسائل إبداعية عديدة ، نستطيع على أساس وصفي خالص أن نحصرها في أشكال أربعة أولها : رد الأعجاز على الصدور ، والثاني : الترديد ، والثالث: الجناس ، والرابع : المجاورة ، وقد بلغ الشاعر بهذه الظاهرة الصوتية درجة عالية من حيث كثرتها وشيوعها في شعره فأدت بجانب دورها في بناء الصورة الشعرية إلى توفير إيقاع موسيقى خاص بكل بيت على حدة .

ولأن لغة الشعر لغة انفعالية ، تتوجه إلى القلب وتعتمد على لغة الموسيقى بشكل رئيس ، هذه اللغة يمكنها أن تثير فينا انفعالات وإحساسات لا تحصى ، فقد ظهرت هذه اللغة الموسيقية في شعر مسلم في اتجاهين :

الأول : التكرار الأفقي متمثلاً في جميع الأشكال السابقة .

والثاني : التكرار الرأسي متمثلاً فقط في الترديد بنوعيه ، ترديد البنى التكرارية في بدايات الأبيات الشعرية وترديد البنى التكرارية في ثناياها ، كل ذلك جعل التكرار أداة جمالية تخدم النص الشعري وتمنحه القوة والفاعلية والتأثير ، ولذلك سيحاول هذا البحث دراسة هذه الظاهرة التكرارية من خلال أنماط التكرار السابقة ، وربط ذلك بجانبها التأثيري في شعر مسلم بن الوليد.

(١)

(رد الأعجاز على الصدور)

ويشكل هذا الفن المصدر الأول من مصادر مسلم التكرارية ، الذي تميزت به لغته الشعرية . وهو من أنواع التكرار التي تمثل في نمطيتها حلقة مغلقة يرتبط فيها أول الكلام بآخره ، حيث يرد اللفظ في الكلام ، ثم ينمو

بعده المعنى وصولاً إلى خاتمة يتكرر فيها هذا اللفظ ، سواء اتحد اللفظان في المعنى أو اختلفا فيه ، كقوله تعالى: { وتخشى الناس والله أحق أن تخشاه}[٩] وهذه البنية تعطى شكلاً تكرارياً ، وإن لم يتحقق التكرار على المستوى العميق ، ومن هنا اختار لها القدماء تسمية دقيقة هي (رد العجز على الصدر) فمفهوم كلمة (الرد) يدل على العودة الشكلية التي لا تقتضى ناتجاً دلالياً تكرارياً ، ولهذا قال الدسوقي في حاشيته عن هذه البنية " إرجاع العجز للصدر بأن ينطق به كما ينطق بالصدر ، ولا يستغنى بأحدهما عن الآخر " [١٠] .

وهذا النوع من التكرار – كما رأي الدكتور إبراهيم سلامة – " من صميم الذوق الشعري عند العرب ، ويرجع الحسن فيه إلى نوع من الدلالة فيه تقرير وبيان وتدليل ، وإلى أن فيه نوعاً من زيادة المعنى ، حاصلاً من إيحاء اللفظ الأول بالثاني الذي هو تكرار له ، وأن الأول كما أوحى بالثاني فإنه يذكر به عند الإنشاد ، وهو رابط من روابط التذكر ، كما أن التردد المتمثل في اللفظتين يعطى لوناً من الإيقاع الموسيقى يتقارب مع الغناء الذي يطلب فيه ترداد بعض ألفاظ بعينها يدركها السامعون إدراكاً وهلياً بمجرد الإنشاد ، والموسيقى تحلو على الترداد والتكرير .. " [١١]

وقد صرح ابن أبى الإصبع بدور " رد العجز على الصدر " في تحقيق الترابط والتلاحم ، حيث قال في تعريفه " وهو عبارة عن كل كلام بين صدره وعجزه رابطة لفظية غالباً ، أو معنوية نادراً ، تحصل بها الملائمة والتلاحم بين قسمي كل الكلام " [١٢]

ولهذا فإن التكرار في هذا النوع مقصود لذاته بغية إيجاد مثل هذا النمط الفني من التعبير ، لأن هذين اللفظين المكررين ، إما يكونا متفقين لفظاً ومعنى ، أو أن يكونا متفقين لفظاً دون معنى ، أو في المعنى دون اللفظ ، ولذا عبر البلاغيون عن مثل هذه الألفاظ ، بالمكررين أو المتجانسين ، أو الملحقين بالمتجانسين وهما اللفظان اللذان يجمعهما الاشتقاق أو شبهه .

وقد ظهر هذا النوع من التكرار في شعر مسلم بصورة لافتة للنظر ، استطاع الشاعر ان يشكل من أنواعه إيقاعات موسيقية متنوعة جعلت القارئ والسامع يعيش مع الحدث المكرر وهذا ساهم في نقله إلى أجواء الشاعر النفسية حينما أضفي على بعض هذه التكرارات مشاعره الخاصة التي تدل على حسه الموسيقى ، وعلى مهارته في اختيار الكلمات التي لها جرس ورنين .

وتتشكل بنية هذه الظاهرة التكرارية في شعر مسلم على نمطين اثنين هما : البناء الثنائي والبناء الثلاثي . موزعة داخل البيت الشعري في القصيدة بشكل أفقي ، وهذا النوع وإن كان قائماً على التكرار إلا أن فيه نوعاً من زيادة المعنى ، حاصلاً من إيحاء اللفظ الأول بالثاني الذي هو تكرار له ، بحيث يفقد الكلام هذا المعنى إذا وجد فيه ثم أخليناه منه .

أولاً : نمط البنية الثنائية :

ويمثله قول مسلم :

غريب قد أتـــاك فأطلقيه فإن الأجر يطلب في الغريب [١٣]

وقوله :

تخط كتابها بقضيب رند ومسك كالمداد على القضيب [١٤]

فالبنية التكرارية في البيت الأول تتكون من لفظين مكررين هما (غريب) في صدر البيت ، و (الغريب) في عجزه ويشعرنا التكرير بمدى عاطفة الشاعر الحزينة حين يطلب من محبوبته أن يكون وصالها له كالغريب الذي يؤجر الإنسان على وصاله من الله سبحانه وتعالى .

وفي البيت الثاني تكررت كلمتان هما (قضيب) في وسط الشطر الأول، و(القضيب) في عجز الشطر الثاني ، ونشعر معه وهو يكرر هاتين الكلمتين بثقافة محبوبته ورائحتها الزكية التي حملها العود الذي تكتب به رسائلها إليه

ثانيا : نمط البنية الثلاثية :

ومثاله قول الشاعر:

تجود بالنفس إذ أنت الضنين بها والجود بالنفس أقصى غاية الجود[١٥]

فالبنية التكرارية في هذا البيت تتكون من ثلاثة ألفاظ هي : (تجود ، الجود ، الجود) وهو تكرير أبلغ من الإيجاز ، لأن الشاعر في معرض مدح ، فهو يقرر في نفس السامع ما عند الممدوح من خصال محمودة تظهر في وقت الحرب والشدة .

وعندما نقوم برصد البعد المكاني لهذه البنية في النمطين السابقين ، فسوف نجد انتظام اللفظ الثاني في البنية التكرارية الثنائية ، واللفظ الثالث في بنية التكرار الثلاثية ، إذ يلزم خاتمة البيت الشعري ضرورة ، بينما يتحرك اللفظ الأول في البنية الثنائية ، واللفظان الأول والثاني في البنية الثلاثية حركة متوازنة أحيانا ، وعشوائية أحيانا أخرى .

أشكال الحركة المتوازنة في البنية الثنائية :

الشكل الأول : ما كان اللفظان فيه مكررين ، أحدهما في أول الصدر والآخر في آخر العجز ، كقول الشاعر :

غريب قد أتاك فأطلقيه فإن الأجر يطلب في الغريب[١٦]

الشكل الثاني : ما وقع فيه أحد اللفظين المكررين في آخر الصدر وآخر العجز ، ومنه قول مسلم :

عاصى العزاء غداة البين منهمل من الدموع جرى في إثر منهمل[١٧]

الشكل الثالث : وهو ما وقع فيه أحد اللفظين المكررين في أول العجز وآخره، كقول الشاعر.

منحوا العدو مع الصوارم والقنى جمهور خيل خلفها جمهور[١٨]

أشكال الحركة المتوازنة في البنية الثلاثية:

الشكل الأول : وهو ما وقعت فيه الألفاظ المكررة ، الأول في أول الصدر ، والثاني في أول الشطر الثاني والثالث في آخر العجز، وهو كقول الشاعر.

تجود بالنفس إذ أنت الضنين بها والجود بالنفس أقصى غاية الجود[١٩]

الشكل الثاني : وهو ما وقع فيه اللفظ المكرر في أول الصدر و الثاني في

آخره والثالث في آخر العجز ، وتلقانا هذه الصورة في قول مسلم .

تبسم عن مثل الأقاحي تبسمت له مزنة صيفية فتبسما[٢٠]

الشكل الثالث : وهو ما وقع فيه اللفظ المكرر في وسط الصدر ، والثاني في وسط العجز ، والثالث في آخره ، وهذا الشكل كقول مسلم :

ركبنا إليه البحر في مؤخراته فأوفت بنا من بعد بحر إلى بحر[٢١]

ولعلنا نلاحظ أن الحركة المتوازنة من قبل اللفظ الأول في بنية التكرار الثنائية ، واللفظين الأول و الثاني في البنية الثلاثية تشير إلى انتظام الإيقاع، كما أن سمة الإيحاء فيها غالبة فعجز البيت يمكن معرفته عند سماع صدره عن طريق استقراء أو استنتاج المعنى ، كما قال أبو هلال العسكري " وخير الشعر ما تسابق صدوره وأعجازه ، ومعانيه وألفاظه . فتراه سلسا في النظام ، جاريا على اللسان ، لا يتنافي ولا يتنافر ، كأنه سبيكة مفرغة ، أو وشى منمنم ، أو عقد منظم [٢٢] .

وهذه الدراسة لن تكتفي بمجرد النظر إلى وصف البعد المكاني لألفاظ التكرار في البيت أو الأبيات الشعرية التي وردت فيها ، وإنما ستنظر في علاقات ألفاظ التكرار بمفردات السياق التي جاءت بها الصياغة الشعرية حتى نستطيع أن نقف على الخصائص الأسلوبية لهذه الظاهرة من خلال التعليق النحوي للبنية التكرارية التي نحن بصددها .

ففي قول الشاعر :

تجود بالنفس إذ أنت الضنين بها والجود بالنفس أقصى غاية الجود[٢٣]

فالشطر الأول يبدأ بالفعل (تجود) ثم تتحرك الصياغة بعده بمفردات

تنتسب إليه ، فهو متعلق بالفاعل المستتر (أنت) ، ثم يأتي ارتباطه بالجار والمجرور (بالنفس) من حيث تحمله لوقوع الفعل عليه . وبانتهاء الدفقة الأولى في الشطر الأول ، تتهيأ الصياغة لدفقة ثانية ترتبط مع سابقتها ب(الواو) لتحدث تضاما وتلازما بين المعطوف والمعطوف عليه، وذلك من خلال تعريف (الجود) ب(أل) التي تفيد التعميم والشمول ، ومن حيث وقوعه مسنداً إليه متعلقاً بالجار والمجرور (بالنفس) ، وتعلقه بالمسند (أقصى) .

وتأتى الدفقة الثالثة (الجود) محتوية على الدال في أول الصدر والعجز، ولكن مع تغاير في التركيب النحوي ، فالصدر يشتمل على جملة فعلية ، أي تركيب متكامل يكتفي بنفسه ،بينما العجز يحوى جملة اسمية وقع اللفظ الأول منها (الجود) مسنداً إليه ،بينما وقع اللفظ الأخير (الجود) مضافا إلى كلمة (غاية) والتي وقعت هي نفسها مضافة إلى المسند (أقصى). وبهذا صنعت بنية (رد الأعجاز على الصدور) حلقة مغلقة بدأت بالفعل (تجود) وانتهت بالاسم (الجود) مع فارق دلالي نابع من اختلاف طبيعة التركيب النحوي ، جعل العلاقة بين الطرفين هي علاقة العموم ، كما تحول التماثل في الإيقاع الصوتي إلى تماثل في حركة المعنى على مستوى الصياغة الشعرية .

وأما قول الشاعر :

تبسم عن مثل الأقاحي تبسمت له مزنة صيفية فتبسما[٢٤]

فالترابط الدلالي يعطى مؤشرا على أن التمام التعبيري ينتهي بالطرف الثاني في بنية رد الأعجاز على الصدور (فتبسما) . وهذا التوقف التعبيري

عند الطرف الثاني هو الذي صنع تكرارا ذهنيا يوازى التكرار الصوتي المنطوق به . فالمستوى السطحي يبدأ بالفعل الماضي (تبسم) ثم يتلوه فاعله الغائب (هو) متعلقا بالجار والمجرور (عن مثل الأقاحي) . ثم تأتى الدفقة الثانية في نهاية الشطر الأول بالفعل الماضي (تبسمت) المتعلق بفاعله (مزنة صيفية) .

ثم تأتى الدفقة الثالثة محتوية على الدال في الشطر الأول مع تماثل في التركيب النحوي فهي فعل ماضٍ أيضاً أسند إلى فاعله الغائب (المحب) . وبهذا كانت بنية رد الأعجاز هنا ناتج دلإلى لما سبقها من ألفاظ في الشطر الأول .

ولعلنا نلاحظ في هذه البنية التكرارية تماثلاً في الإيقاع الصوتي ، وهذا التماثل هو الذي حول هذه البنية إلى معنى التناظر بسبب البنى اللغوية التي تعلقت بها .

(٢)

(**الترديد**)

وهو نمط من أنماط التكرار اللفظي الأكثر انتشاراً في ديوان مسلم بعد "رد العجز على الصدر" . ولا غرابة في هذا فمسلم شاعر الإيقاع ، والترديد فن من فنونه ، وهو " أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ، ثم يرددها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسم منه ، وذلك نحو قول زهير :

من يلق يوماً على علاته هرماً يلق السماحة منه والندى خلقاً

فعلق (يلق) بهرم ، ثم علقها بالسماحة " [٢٥]

ويأخذ الترديد طابعاً متميزاً في قدرته على ترتيب الدلالة والنمو بها تدريجياً في نسق أسلوبي يعتمد على التكرار اللفظي ، والميزة في هذا النمط " أنه لا يربط بين طرفيه فقط إنما يربط – كذلك – بين المسند إليه الطرف الأول والمسند إليه الطرف الثاني " ففي بيت زهير السابق نلاحظ الارتباط بين طرفي الترديد من خلال علاقة التكرار . كما أن كل طرف من هذين الطرفين مرتبط بكلمة أخرى (هرم – السماحة) من خلال علاقة الإسناد ، وهي علاقة تعنى التلازم بين طرفيها ، ومن ثم فدخول أحدهما (يلق) في ارتباط بطرف آخر (يلق) يتبعه دخول الثاني (هرم / السماحة) في هذا الارتباط كما أن استبدال المسند إليه الثاني (السماحة) بالمسند إليه الأول (هرم) يعنى التكافؤ بينهما ، فهرم هو السماحة ، والسماحة هي هرم . وقد ساهم هذا التكافؤ في جذب انتباه المستمع أو القارئ وتركيزه ، لأن طرفيه فاعلان في إحداث تغيير بين لفظة (يلق) الأولى و (يلق) الثانية .

ولأن الترديد صفة تحقق تردداً صوتياً ، وهو تردد يقصده البلاغيون العرب فيما يقصدون من وراء هذا النمط الذي يتناسب مع طبيعة الشعر ، فقد أكثر مسلم بن الوليد من هذه البنية التكرارية التي وردت في شعره على أربعة أنماط ، أكثرها عدداً أشكال النمط الثنائي والثلاثي البنية ، بينما قل نصيب البنية الرباعية والسباعية للترديد ، على حين لم ترد البنية الخماسية والسداسية على الإطلاق في ديوان الشاعر .

ونرصد فيما يأتي البعد المكاني للنمط الأول ذو البنية التكرارية الثنائية .

١- الطرفان في وسط الشطر الأول ، كقول الشاعر :

صدقت ظني وصدقت الظنون به وحط جودك عقد الرحل عن جملي[٢٦]

٢- الطرف الأول أول الشطر الأول والثاني آخر الشطر الأول ، كقوله :

وسلافة صهباء بنت سلافـــة صفراء لما تعصـــر التسليلا[٢٧]

٣- الطرف الأول أول الشطر الأول ، والثاني وسط الشطر الأول، كقوله :

عرضت له عرض الإخاء فربه بنعمه محمود الصنائع مجمل[٢٨]

٤- الطرف الأول وسط الشطر الأول ، والثاني آخر الشطر الأول ، كقوله :

إذا ركب الليل الضعاف ركبته زميلي السرى والردف عزمي ومنصلى[٢٩]

٥- الطرف الأول أول الشطر الأول ، والثاني أول الشطر الثاني ، كقوله :

أروى بجدواه ظمأ السائلين كما أروى نجيع دم رمحا وصمصاما[٣٠]

٦- الطرف الأول أول الشطر الأول ، والثاني وسط الشطر الثاني ، كقوله :

اسلم يزيد فما في الدين من أود إذا سلمت وما في الملك من خلل[٣١]

٧- الطرف الأول أول الشطر الأول ، والثاني آخر الشطر الثاني ، كقوله :

تشاغل الناس بالدنيا وزخرفها وأنت من بذلك المعروف في شغل[٣٢]

٨- الطرف الأول آخر الشطر الأول ، والثاني أول الشطر الثاني ، كقوله :

لغيرك إلا أن منبـــت عـــوده وعودك فرعا نبعة طيـــبا الأصل[٣٣]

٩- الطرف الأول آخر الشطر الأول ، والثاني وسط الشطر الثاني ، كقوله :

فلو كلمت إنساناً مريضـــاً لما احتاج المريض إلى الطبيب[٣٤]

١٠- الطرف الأول آخر الشطر الأول ، والثاني آخر الشطر الثاني ، كقوله :

حذار من أسد ضرغامه بطل لا يولغ السيف إلا مهجة البطل[٣٥]

١١- الطرف الأول أول الشطر الثاني ، والثاني آخر الشطر الثاني ، كقوله :

شربت ونادمني شـــادن صغير وإني أحب الصغارا[٣٦]

١٢- الطرف الأول وسط الشطر الثاني، والثاني آخر الشطر الثاني، كقوله :

إذا ما تحساها الحليم أخو النهي أسر بها كبراً وأبدى بها كبرا[٣٧]

ثانياً : البعد المكاني لنمط بنية التكرار الثلاثية :

١- الأطراف الثلاثة في الشطر الأول ، كقول الشاعر :

أغر أبيض يغشى البيض أبيض لا يرضى لمولاه يوم الروع بالفشل[٣٨]

٢- الأطراف الثلاثة في الشطر الثاني ، كقوله :

الزائديون قوم في رماحهم خوف المخيف وأمن الخائف الوجل[٣٩]

٣- الطرفان الأول والثاني في وسط الشطر الأول ، والطرف الثالث في أول الشطر الثاني ، كقوله :

كانوا الملوك بني الملوك وراثة والملك فيهم لا يزال يدور[٤٠]

٤- الطرفان الأول والثاني في وسط الشطر الأول ، والطرف الثالث في وسط الشطر الثاني ، كقول الشاعر :

فأعط الرضى كل الرضى من خبرته وقف بالرضى عنه إذا لم يكن بد[٤١]

٥- الطرفان الأول والثاني في الشطر الأول ، الأول منهما في وسطه والثاني في آخره ، والطرف الثالث في وسط الشطر الثاني ، كقوله :

صمصامه ذكر يعدو به ذكر في كفه ذكر يفرى به الهاما[٤٢]

٦- الطرف الأول في أول الشطر الأول ، والطرفان الثاني والثالث في الشطر الثاني ، الثاني منهما في وسطه ، والثالث في آخره كقول الشاعر :

يذكرنيك اليأس في حضرة المنى وإن كنت لم أذكرك إلا على ذكر[٤٣]

٧- الطرف الأول في وسط الشطر الأول ، والطرفان الثاني والثالث في الشطر الثاني ، الثاني منهما في أوله ، والثالث في آخره ، كقوله :

كم منقب لى في الحسان مشهر ومناقب محمودة ومناقب[٤٤]

٨- الطرف الأول في وسط الشطر الأول ، والطرف الثاني في وسط الشطر الثاني والطرف الثالث في آخره ، كقوله :

لا يبلغ الدنيا كثير عطائه وقليله عند الكثير كثير[٤٥]

٩- الطرف الأول في آخر الشطر الأول ، والطرفان الثاني والثالث في وسط الشطر الثاني ، كقوله :

لو وزن العاشقون حبهم لكان حبي بحبهم يزن[٤٦]

ثالثاً : أشكال النمط رباعي البنية :

١- الطرفان الأول والثاني في وسط الشطر الأول ، والطرفان الثالث والرابع في الشطر الثاني ، الثالث منهما في وسطه والرابع في آخره، كقول الشاعر:

وما كان منعى الفضل منعى وحادة ولكن منعى الفضل كان مناعياً[٤٧]

٢- الطرف الأول في آخر الشطر الأول ، والأطراف الثلاثة في الشطر الثاني، الثاني والثالث في وسطه ، والرابع في آخره ، كقوله :

لعله له عذر وأنت تلوم وكم لائم لام وهو مليم[٤٨]

رابعاً : أشكال النمط سباعي البنية :

ولم يوجد في ديوان الشاعر إلا بيت شعري واحد تمثل فيه هذا النوع من التكرار ، حيث وقعت الأطراف الأربعة الأولى في الشطر الأول ، الأول منهم في أوله والثاني والثالث في وسطه ، والرابع في آخره ، أما الأطراف الثلاثة الأخرى فقد وقعت في الشطر الثاني ، حيث أتى الطرف الخامس والسادس في وسطه والسابع في آخره ، يقول مسلم :

سلت فسلت ثم سل سليلها فأتى سليل سليلها مسلولا[٤٩]

والنظر إلى المستوى السطحي - في بنية الترديد - يقدم لنا نمطاً تكرارياً من الطراز الأول ، بينما النظر إلى البنية التحتية ينفي هذه التكرارية ويقدم بدلاً منها علاقة تأسيس تتولد من توالى الجمل في شكل مجدول ، أو في شكل سلسلة تترابط حلقاتها ترابطاً محكماً [٥٠] .

ولعلنا نلاحظ من الأنماط السابقة كيف تعامل مسلم بن الوليد مع هذه البنية وكيف وظفها توظيفاً فاعلاً ومبهراً في تحويل الصياغة إلى طابعها الشعري وإثراء ناتجها الدلالي وما تبع ذلك من إيقاع موسيقى طربت له الآذان ، واستمتعت به الأسماع ، ففي قوله :

لغيرك إلا أنَّ منبتَ عوده وعودك فرعاً نَبْعَةٍ طَيِّبا الأصل[٥١]

وبمتابعة العلاقة (الترابطية) التي تتحرك فيها بنية الترديد من خلال علاقة التكرار ، نرى تغييراً في حركة المعنى ، وهذا التغيير لا يرجع إلى الدلالة المعجمية للكلمة نفسها وإنما يرجع إلى تغيير ما أسندت إليه ، فاللفظة الأولى (عوده) أسندت إلى ضمير الغائب ، واللفظة الثانية (عودك) أسندت إلى كاف الخطاب ، وبمتابعة التغير في العلاقات النحوية يتبين معها اشتراك هاتين اللفظتين في المعلق وهو كلمة (منبت) في الشطر الأول وجملة (فرعا نبعة طيبا الأصل) الواقعة خبر أن في الشطر الثاني ، وهذا التشابه في التعلق بمفردات السياق ، حول التماثل الإيقاعي الصوتي الناتج عن بنية الترديد إلى تماثل في المعنى السياقي .

وفي قول الشاعر :

إذا ركب الليل الضعاف ركبته زميلي السرى والردف عزمي ومنصلى[٥٢]

تتحرك بنية الترديد في الشطر الأول على أساس علاقة (الضم) التي تقوم على أساس الإضافة ، لكن وصولاً إلى ناتجها تلجأ في الطرف الأول إلى الانتقال من العام (ركب الليل الضعاف) إلى الخاص (ركبته) وهو تخصيص يكاد يفوق طبيعة التعميم ، ومن ثم كان إضافة لما سبقه من معنى، ويبدو الفعل (ركب) محركاً لعملية الإضافة واحتوائها في نفس الوقت ، ومن ثم جاء مكرراً مرتين في الشطر الأول ، أي أنه طرف ممتد داخل بنية الترديد يصنع مع مفرداتها علاقة مؤثرة إلى حد بعيد .

وهذا النمط القائم على الضم يصعب فيه عملية الحذف التي تربط بين الطرف الأول والأخير ، بل لابد من متابعة الصياغة في تجاوراتها وصولاً إلى الناتج النهائي ، ومن ثم يغيب حرف العطف في الربط بين الجمل بحيث

تتحول بنية الترديد إلى سبيكة متماسكة ، وتصبح أطرافها عناصر داخلة في التكوين ، لكن دخولها يتم بالضم والإضافة .

وقد تحول التماثل الإيقاعي الناتج عن البنية التكرارية إلى حركة التواصل في المعنى من خلال التعلق بمفردات السياق ، فاللفظ الأول (ركب) جاء فعلاً للشرط للأداة (إذا) واللفظ الثاني (ركب) جاء جواباً للشرط مضافاً إلى تاء المتكلم ، وهو متعلق بفعل الشرط (ركب الليل) فالتعليق بناءً على ما سبق مشترك و متشابه ، وجواب الشرط لا يقع إلا إذا وقع فعل الشرط أولاً وما تعلق به .

وفي قول الشاعر:

أردى الوليد همام من بني مطر يزيده الروع يوم الروع إقداما[٥٣]
صمصامة ذكر يعدوا به ذكر في كفه ذكر يفرى به الهاما

فقد كرر الشاعر لفظة (ذكر) ثلاث مرات لفظا ومعنى ، بيد أن ثمة تغيراً في المعنى ، لا يرجع إلى الدلالة المعجمية للكلمة نفسها ، وإنما يرجع إلى تغيير ما أسندت إليه ، فلفظة (ذكر) الأولى وقعت مسنداً للمسند إليه الأول (صمصامة) عن طريق التعبير المجازى باعتبارها صفة للممدوح . أما اللفظة الثانية (ذكر) الواقعة في نهاية الصدر ، فقد وقعت صفة للفرس على سبيل التعبير المجازى أيضاً ، وأما الثالثة (ذكر) الواقعة في وسط الشطر الثاني فقد وقعت صفة للسيف أي (في كفه سيف ذكر) .

وقد أسهم الترديد في هذا البيت في تكوين إيقاع صوتي متماثل أثر بموسيقاه على الصورة الفنية التي جسدت المعنى وأبرزته في صورة حية عبرت عن المشهد ببراعة وإتقان .

وبالإضافة إلى البنى التكرارية التي تشكلت على المستوى الأفقي في ديوان الشاعر ، فقد اتفرد فن الترديد لديه بجمعه بين الترديد الأفقي والترديد الرأسي في آن واحد معاً ، فقد وجدنا في ديوانه نموذجاً يجمع بينهما ، جاء على صورة النمط ثنائي البنية التكرارية ، يقول الشاعر في الغزل :

ويحي أنا الطريد ويحي أنا الشريد (٥٤)
ويحي أنا المعنى ويحي أنا الفريد
ويحي أنا الممنى ويحي أنا الوحيد
ويحي أنا المبلى ويحي أنا الفقيد
أبادني هواكم والحب لا يبيد

لقد حاول الشاعر في الصورة السابقة أن يجعل من صور التكرار الترددية لديه أداة جمالية تخدم الموضوع الشعري ، وتؤدى وظيفة أسلوبية تكشف عن التأكيد الذي يسعى إليه الشاعر . فالمعاناة والألم تبدو واضحة في أبياته السابقة ، وكأنه بذلك يكرر هذه المعاناة ، وهو تكرار يتحقق فيه المستوى الصوتي والمستوى الدلالي على صعيد واحد .

ولا ريب أن مجيء التكرار على الصورة السابقة ساهم في إيجاد نغمة إيقاعية وموسيقية من كل بيت ، ومثل هذا التكرار المتساوي في نسقه يجعل الأبيات تكون وحدة بنائية متكاملة ، تشكلت من تكرار البداية المتساوي المتوحد . إضافة إلى إيقاعية ضمير المتكلم (أنا) الذي كرره ثماني مرات في أبياته السابقة ، فكشف لنا بذلك عن أهمية ذات الشاعر وتفخيمها ، ثم نراه يعود إلى البداية الأسلوبية مرة أخرى ، فيكررها ثلاث مرات متوالية

في صدر البيت وفي أول عجزه ، ليجسد لنا حالاته النفسية ومشاعره الخاصة وآلامه التي يعانيها ، فالشاعر " قد يستعمل كل حيل اللغة من البساطة الكاملة إلى البلاغة المعقدة فيذكى حرارة العاطفة من خلال الإيجاز آناً ومن خلال الإطناب آناً آخر وطوراً عن طريق التفضيلات وطوراً عن طريق التكرار " (٥٥) .

وهكذا شكلت البنية التكرارية الترددية في صدر الأبيات الشعرية وفي عجزها إيقاعاً موسيقياً متماثلاً على المستويين الرأسي والأفقي في آن واحد، والملاحظ أن نمو المعنى داخل البنية التكرارية يأتي من تتابع الدوال معلقاً بعضها ببعض نحوياً ، فقد تعلق هذان اللفظان المكرران (ويحي أنا) بمفردات البنية اللغوية الواردة في السياق حيث وقع اللفظ الأول منها "ويحي" مسنداً إليه مضافاً إلى ياء المتكلم بينما وقع اللفظ الثاني " أنا " في بداية الجملة الاسمية مسنداً إليه للمسند (الطريد) ، وفي الشطر الثاني (الشريد) . وهكذا ...

وهكذا كرر الشاعر هذا الأسلوب (ويحي أنا) مرات متتالية ومتوازية بنغمة موسيقية واحدة وتشكيل أسلوبي موحد (مسنداً إليه + جملة اسمية تقع مسندا) وعمل على ربط هذا المكون الأسلوبي بمميز يستوعب ذات الشاعر وهمومه (الطريد – الشريد – المعنى – الفريد – الممنى – الوحيد – المبلى – الفقيد) بشكل يتفق مع آلام الشاعر وصرخاته التي يسعى للبحث لها عن مخرج ومتنفس معتمداً في ذلك على فن (الترديد) .

(٣)

(**الجناس**)

وهو النوع الثالث من أنواع التكرار الذي توفر في البنية الإيقاعية لديوان صريع الغواني ، وهو " نوع من أنواع التكرير بالمعنى العام ، يختص بإعادة اللفظ مع اختلاف المعنى " [٥٦] ولا يخفى ما في الجناس من وقع موسيقى أخاذ يجذب الأذن إلى سماعه ، ويجعل النفس تستريح إليه وتتلذذ به فيتمكن من القلب ويؤثر في الوجدان .

ولعل السر في تأثير الجناس ما فيه من " إيهام النفس أن الكلمة المكررة ذات معنى واحد ، فإذا أمعن المرء فيها النظر ، رأي للكلمتين معنيين مختلفين فيدفع ذلك إلى الإعجاب بالشاعر الذي اهتدى إلى هذا الاستخدام"[٥٧]

وقد استغل مسلم ما في الجناس من قيم صوتية وجمالية فكرره في معظم قصائده ، حتى إننا نشعر بمدى إيثاره لهذه الوسيلة التعبيرية التي تشكل البناء الموسيقى لتعبيره الشعري .

وعندما تقوم برصد البعد المكاني لهذه البنية الإيقاعية – على المستوى الأفقي – في ديوان مسلم . نجدها قد وردت على هذا النحو :

١- الطرفان في الشطر الأول،الأول منهما في أوله والثاني في آخره كقوله:

" أمسلم " قد أحسنت ما شئت مسلما

بدأت بمعروف وقدمت أنعما[٥٨]

٢- الطرفان في وسط الشطر الأول ، كقوله :

كأن نعم في فيه يجرى مكانها سلالة ما مجت لأفراخها النحل[٥٩]

٣- الطرف الأول في وسط الشطر الأول ، والثاني في آخر الشطر الأول . كقوله :

جهل الزمان وعاد في عاداته فلبسته بتجمل وتغمد[٦٠]

٤- الطرف الأول في آخر الشطر الأول ، والثاني في أول الشطر الثاني ، كقوله :

صبرت لها حتى تجلت بغرة كغرة يحيى حين يذكر جعفر[٦١]

٥- الطرف الأول في أول الشطر الأول ، والثاني في أول الشطر الثاني ، كقوله :

شكس على الآراء معتدل الهوى شرس بما غلب الرجال غلوب[٦٢]

٦- الطرف الأول في أول الشطر الأول ، والطرف الثاني في وسط الشطر الثاني، كقوله :

بأبي وأمي من طلبت نواله إذا زارني فأبى على دلالا[٦٣]

٧- الطرف الأول في وسط الشطر الأول ، والطرف الثاني في أول الشطر الثاني :

تبكى لبيضاء لاحت في مفارقة بيضاء ما ينقضي منها له وطر[٦٤]

٨- الطرفان في الشطر الثاني ، الأول منهما في أوله ، والثاني في وسطه، كقوله :

لاتدع بى الشوق إني غير معمود نهي النهي عن هوى الهيف الرعاديد[٦٥]

٩- الطرفان في الشطر الثاني ، الأول منهما في وسطه ، والثاني في آخره، كقوله :

ركبنا إليه البحر في مؤخراته فأوفت بنا من بعد بحر إلى بحر[٦٦]

وهذه الأنماط التي جاء عليها الجناس في شعر مسلم ، لها قيمة نفسية تعود على المعنى ، وقيمة لفظية مرجعها الجرس ، فالشاعر إذا كرر عكس أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما بعده حتى تتجدد العلاقات وتثرى الدلالات وينمو البناء الشعري . وحتى نقف على السمات الأسلوبية للجناس ، نتوقف فيما يأتي أمام البنى اللغوية السياقية التي تعلقت بها .

ففي قول الشاعر :

وصافح حد البيض بيض كماتها وكان عناء الخيل فيها التحمحم[٦٧]

بنية الجناس التكرارية تتمثل في لفظ (البيض) ، وفي لفظ (بيض) وكلاهما متعلق بالفعل صافح ، فعلى حين وقع اللفظ الأول (البيض) مضافا إلى المفعول به المقدم ، وقع اللفظ الثاني (بيض) فاعلاً مؤخراً للفعل صافح، ولا ريب أن هناك تماثلا صوتيا إيقاعياً موجود في هذه البنية التكرارية ، وهذا التماثل ناتج عن استخدام الجناس استخداماً مناسباً في السياق اللغوي، حيث راعى الشاعر في هذا الاستخدام ما يعطيه الجناس من إيقاع صوتي يخدم المعنى ويعطيه إيحاءاته ودلالته الفنية الكاملة .

وقال مسلم :

خيال من النائي الهوى المتبعد سرى فسرى عنه عزيم التجلد[٦٨]

تحقق التماثل الصوتي الإيقاعي في البنية السابقة من خلال لفظين وقع فيهما الجناس ، الأول في قوله (سرى) وهو فعل ماض للفاعل (خيال من النائي الهوى) بمعنى أن خيال حبيبته أتاه زائراً ، والثانية في قوله (فسرى عنه) وهي فعل ماض بمعنى ابتعد ومضى عن المحب .

فاللفظان اشتركا بعمل واحد وهو (السرى) ولكن ناتج اللفظ ا لأول جاء خلاف ناتج اللفظ الثاني ، إذ جاء اللفظ الأول من البنية تعليلاً للطرف الثاني ، ولهذا تحول التماثل الصوتي إلى معنى التعليل بسبب علاقة البنية التكرارية للجناس بالبنية اللغوية الواردة في السياق .

ويقول الشاعر :

شاب الهوى في القلب واحتنك الجوى

أسفاً وما شمل المشيب ذوائبي[٦٩]

إن الجناس الواقع في الشطر الأول بين لفظي (الهوى) و (الجوى) كون إيقاعاً صوتياً منغماً ناتج عن تكرار حرفي (الواو ، الياء) ، وهذا التكوين الصوتي المتقارب يعطى موجة موسيقية واحدة تقوى من فاعلية الصورة الأدبية وتبرز مضمونها .

وقد تعلق اللفظ الأول (الهوى) تعلقاً نحوياً وبلاغياً بالفعل شاب ، حين وقع فاعلاً له وحين شكل صورة فنية عمادها الاستعارة المكنية ، وتعلق أيضاً بالجار والمجرور (في القلب) الذي وقع مفعولاً به ، على حين تعلق اللفظ الثاني (الجوى) بالفعل احتنك حين وقع فاعلاً له ، وتعلق كلا اللفظين

بكلمة (أسفاً)التي وقعت مفعولاً لأجله، وهذا يدل على أن الشاعر قد شاب هواه وتأصل الحزن في قلبه من شدة الوجد وهو لا يزال فتى شاباً لم يصل المشيب إلى ذوائبه بعد .

وقد حملت هذه البينة التكرارية إلى جانب الإيقاع الصوتي ، ذلك الرنين الموسيقى الذي يأسر النفس ، ويستولى على جماع المشاعر ، مع جانب من المبالغة نتج عن عملية التعليق النحوي والبلاغي .

(٤)

(**المجاورة**)

والبنية الرابعة في محور التكرار هي (المجاورة) ، وقد رصدها البلاغيون كشكل تعبيري تعامل معه المبدعون شعراً ونثراً ، ووظفوه في إنتاج دلالتهم على نحو يحقق لهم أهدافهم الفنية .

وطبيعة هذه البنية تقوم على التجاور بين الألفاظ المكررة ، بمعنى " تردد لفظتين متماثلتين في البيت ، تقع كل واحدة منهما بجنب الأخرى أو قريباً منها من غير أن تكون إحداهما لغواً لا يحتاج إليها[٧٠] أي أن النطق فيها يتلازم مع حركة الفكر في أهدافه التوكيدية أو التقريرية .

وتختلف هذه البنية عن بنية الترديد ، من حيث إسقاط المسافة التي كانت بين الألفاظ المرددة ، ومن حيث لزوم التكرار في بناء الدلالة الكلية ، بحيث يكون إسقاط التكرير مضيعاً لعملية التجاور ، سواء أكان التجاور ثنائياً أم ثلاثياً ، أم أكثر من ذلك .

وتتميز هذه البنية – كما يقول الزركشي – " بمنطلقين دلاليين: أحدهما أن يكون التكرير عملية تأسيسية تعمل على إنتاج معنى جديد يضاف إلى ما سبقه من معاني ، الآخر يكون فيها التكرير ذا طابع إضافي ، بمعنى أنه يقوم بعملية ترديد للدلالة الأولى دون إضافة تأسيسية " (٧١) .

ولم يختلف تعامل مسلم مع هذه البنية عن تعامل القدماء معها إلا من حيث توسيع الدائرة التعبيرية التي تزرع فيها ، ومن حيث توظيفها لإنتاج دلالات جديدة تتوافق مع طبيعة عصره ، وقد وردت هذه البنية في شعره على أنماط خمسة نرصد فيما يأتي البعد المكاني لها ، ثم نتوقف لرصد السمات الأسلوبية لبعضها .

النمط الأول : طرفا المجاورة في أول صدر البيت ، كقول الشاعر :

يا أبا الفضل هيجتك الديار ورواح بفرقة وابتكار(٧٢)
كم وكم نظرةً نظرت بعيني لا بعينيك حين لا إيثار

النمط الثاني : طرفا المجاورة في وسط الصدر ، كقوله يمدح يزيد بن مزيد الشيباني :

لا يلقح الحرب إلا ريث ينتجها من هالك وأسير غير مختتل(٧٣)
يغشى المنايا المنايا ثم يفرجها عن النفوس مطلات على الهبل

النمط الثالث : طرفا المجاورة في آخر صدر البيت ، كقول الشاعر يمدح زيد بن مسلم الحنفي :

ومهذَّبين أكارم لأكارم أدباء حازوا نجدة وكمالا (٧٤)

النمط الرابع : طرفا المجاورة في أول عجز البيت الشعري ، كقول الشاعر في مدح هاشم من قصي بن كلاب :

فاشدد بهاشم كفا ان فضلهم فضل الدرور على منزورة الحلب[٧٥]

ما مثلهم في جميع الناس كلهم لا لا وكيف يكون الرأس كالذنب

النمط الخامس : طرفا المجاورة في آخر العجز ، كقول الشاعر يمدح يزيد بن مزيد الشيباني :

أكرم به وبآباء له سلفوا أبقوا من المجد أياما وأياما[٧٦]

وللوقوف على السمات الأسلوبية لهذه البنية التكرارية لابد أن ننظر في البنى اللغوية السياقية التي تعلقت بها ، ففي النمط الخامس للبنية ، تأتى بنية التجاور لمد الزمن في الماضي ، وهو مد من طرفين ، أحدهما ينسحب إلى الماضي ويوغل فيه ، والآخر يتصل بالحاضر ويتوقف عنده .

والإيغال في الماضي يبدأ مع الدال الوارد في الشطر الأول (وبآباء له سلفوا) وهو وان انطلق من الحاضر (أكرم به) لكنه ظل صوب اتجاه الماضي من خلال الجملة الفعلية (أبقوا من المجد أياما وأياما) . التي جاءت لتمد الماضي إلى أعماق زمنية متصلة تحويه ، وتسمح بتجدده .

وعندما يقول الشاعر في النمط الثاني – يمدح يزيد بن مزيد الشيباني:

لا يلقح الحرب إلا ريث ينتجها من هالك وأسير غير مختتل

يغشى المنايا المنايا ثم يفرجها عن النفوس مطلات على الهبل [٧٧]

نرى أن بنية التجاور في البيت الثاني تتحرك داخل إطار من الكثرة والتعدد بفعل التعامل مع صيغة الجمع (المنايا - المنايا - النفوس) ، وبجانب الكثرة يأتي التداخل بالتعامل مع الأفعال المضارعة (يغشى - يفرج) التي تدل على التدفق والاستمرارية ، وبجانب هذا الإيقاع الصوتي التماثلي الذي ظهر من البنية التكرارية ، فإننا نجد لوناً من المبالغة تحقق نتيجة لعملية التعليق النحوي ، إذ تعلق لفظا المجاورة بالفعل المضارع (يغشى) وهو تعليق مشترك بينهما نتج عنه انتقال القارئ إلى جو النص وإلى طبيعة الموقف الذي عاشه الشاعر .

وفي قول الشاعر :

يا أبا الفضل هيجتك الديار ورواح بفرقة وابتكار [٧٨]

كم وكم نظرة نظرت بعيني لا بعينيك حين لا إيثار

تأتى بنية التجاور في صدر البيت الثاني متمثلة في لفظتي (كم و كم) لتدل على كثرة النظرات التي نظر بها الشاعر إلى الديار التي فارقها ممدوحة، وقد حققت المجاورة مع الكثرة تتابعاً وتدفقاً بتكرار (كم) الخبرية مرتين ، ويتسع حقل الدلالة ويمتد في البيت الثاني ، عندما تتعلق الكلمتان المكررتان بمعلق نحوى واحد ، هو كلمة (نظرة) التي وقعت مفعولاً مطلقاً للفعل (نظرتُ) ، وهذا التكوين الصوتي المتماثل الناتج عن هذه البنية التكرارية أعطى موجه موسيقية واحدة ساهمت في تقوية المعنى وتأكيده .

وهكذا كشف لنا هذا البحث عن مكونات التكوين التكراري في شعر صريع الغواني ، متمثلة في: (رد الأعجاز على الصدور) و (الترديد) و (الجناس) و (المجاورة) وقد جعل الشاعر من صور التكرار السابقة لديه أداة جمالية تخدم الموضوع الشعري وتؤدى وظيفة أسلوبية تكشف عن الإلحاح والتأكيد الذي يسعى إليه ، ولذا نراه يستسلم لتداعيات بعض الصور بشكل لافت للنظر في مختلف أشكال التكرار وخاصة تكرار الترديد الذي أكثر من استخدامه في شعره بشكل مبالغ فيه ، وبنى عليه إيقاعات موسيقية متنوعة كان فيها من القوة والفاعلية ما يكفي للتأثير على المتلقي .

هوامش البحث

١. التكرير بين المثير والتأثير ، د/ عز الدين علي السيد ، عالم الكتب ، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٦م ، ص ٩٠.

٢. منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجنى ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، ، دار الغرب الإسلامي – بيروت ، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م، ص ٤٤ – ٤٥ .

٣. قضايا الشعر المعاصر ، د/ نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت – الطبعة الخامسة ١٩٧٨م ، ص ٢٦٤.

٤. ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم ، للرماني والخطابي والجرجاني ، تحقيق محمد خلف الله و محمد زغلول سلام ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثالثة ، ص ٥٢ .

٥. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، لابن الأثير ، تحقيق أحمد الحوفي والدكتور بدوى طبانة ، دار نهضة مصر – القاهرة ج ٣ / ٣ – ٤.

٦. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، لأبى محمد القاسم السجلماسى، تحقيق علال الغازي مكتبة المعارف،الرباط، الطبعة الأولى١٩٨٠م ، ص٤٧٦.

٧. المرجع السابق ، ص ٤٧٦ – ٤٧٧.

٨. المثل السائر ، ج ٣ / ص ٣ – ٤ .

٩. سورة الأحزاب آية (٣٧) .

١٠. حاشية الدسوقي : ضمن كتاب شروح التلخيص للتفتازانى ،

دار السرور – بيروت – لبنان ، ج ٤ / ص ٤٣٣.

١١. بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، لإبراهيم سلامة ، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة ، ط ٢ ١٩٥٢م ، ص ١٢٢.

١٢. بديع القرآن ، لابن أبى الإصبع المصري ، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الطبعة الثانية ١٩٧١م، ص ٣٦.

١٣. شرح ديوان صريع الغواني " مسلم بن الوليد " تحقيق الدكتور / سامي الدهان، منشأة المعارف بالإسكندرية ، الطبعة الثالثة ١٩٩٢م ، ص١٩٢.

١٤. المصدر السابق ، ص ١٩١ .

١٥. الديوان ، ص ١٦٤.

١٦. الديوان ، ص ١٩٢.

١٧. الديوان ، ص ٢ .

١٨. الديوان ، ص ٢٢٣.

١٩. الديوان ص ١٦٤.

٢٠. الديوان ، ص ٣٤٠.

٢١. ديوان مسلم ن ص ١١١.

٢٢. الصناعتين " الكتابة والشعر " لأبى هلال العسكري ، تحقيق وضبط د/ مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٩م ، ص ٤٢٥.

٢٣. ديوان مسلم ، ص ١٦٤.

٢٤. الديوان ، ص ٣٤٠.

٢٥. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، لابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل – بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٨١م، ج ١ ص ٣٣٣.

٢٦. الديوان ، ص ٢٣.

٢٧. الديوان ، ص ٥٦.

٢٨. الديوان ، ص ٢٨.

٢٩. الديوان ، ص ٢٦.

٣٠. الديوان ، ص ٦٥.

٣١. الديوان ، ص ١٦.

٣٢. الديوان ، ص ٢٢.

٣٣. الديوان ، ص ٢٤٦.

٣٤. الديوان ، ص ١٩٢.

٣٥. الديوان ، ص ٦.

٣٦. الديوان ، ص ١٨٩.

٣٧. الديوان ، ص ٥٠.

٣٨. الديوان ، ص ٨.

٣٩. الديوان ، ص ١٦.

٤٠. الديوان ، ص ٢٢٤ .

٤١. الديوان ، ص ٢٩٢.

٤٢. الديوان ، ص ٦٥.

٤٣. الديوان ، ص ٣٢٠.

٤٤. الديوان ، ص ١٨٨.

٤٥. الديوان ، ص ٢٢٢ .

٤٦. الديوان ، ص ١٧٦.

٤٧. الديوان ، ص ٣٤٦.

٤٨. الديوان ، ص ٣٤٠.

٤٩. الديوان ، ص ٥٧.

٥٠. بناء الأسلوب في شعر الحداثة . التكوين البديعي ، د/ محمد عبدالمطلب ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية ١٩٩٥م ، ص ٣٩٠.

٥١. الديوان ، ص ٢٤٦.

٥٢. الديوان ، ص ٢٦ .

٥٣. المصدر السابق ، ص ٦٥ .

٥٤. الديوان ، ص ١٩٦ - ١٩٧.

٥٥. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيث درو ، مكتبة منيمنة ، بيروت ، ١٩٦١م ، ص ٨٧ .

٥٦. جنان الجناس في علم البديع ، لصلاح الدين الصفدي ، مطبعة الجوائب – قسطنطينية ، الطبعة الأولى ١٢٩٩م ، ص ١٩ .

٥٧. أسس النقد الأدبي عند العرب ، للدكتور أحمد أحمد بدوى ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، ١٩٩٦م ، ص ٤٧٦.

٥٨. الديوان ، ص٢٦٩.

٥٩. الديوان ، ص ٢٦٣ .

٦٠. الديوان ، ص ٢٣١.

٦١. الديوان ، ص ٣١٦ .

٦٢. الديوان ، ص ١١٨ .

٦٣. الديوان ، ص ٢٠٠.

٦٤. الديوان ، ص ٢٥٣

٦٥. الديوان ،ص ١٥١.

٦٦. الديوان ، ص ١١١.

٦٧. الديوان ، ص ١٨٢ .

٦٨. الديوان ، ص ٦٩ .

٦٩. الديوان ، ص ١٨٤ .

٧٠. الصناعتين ، لأبى هلال العسكري ، ص ٤٦٦ .

٧١. البرهان في علوم القرآن ، للزركشي ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار التراث – القاهرة ، الطبعة الثانية ، ج٣ / ص ١٠ – ١١ .

٧٢. الديوان ، ص ٢٧٥.

٧٣. الديوان ، ص ١٠.

٧٤. الديوان ، ص ٢٠٢ .

٧٥. الديوان ، ص ٢١٢.

٧٦. الديوان ، ص ٦٣.

٧٧. الديوان ، ص ١٠ ، والهبل : الفقدان .

٧٨. الديوان ، ص ٢٧٥ .

المصادر والمراجع

أولاً : القرآن الكريم

ثانياً :

١- أسس النقد الأدبي عند العرب ، د/ أحمد أحمد بدوى ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٩٦م .

٢- بديع القرآن ، لابن أبى الإصبع المصري ، تحقيق الدكتور حفني شرف ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، الطبعة الثانية ١٩٧١م،

٣- البرهان في علوم القرآن ، للزركشي ، تحقيق / محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار التراث – القاهرة ، الطبعة الثانية .

٤- بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، إبراهيم سلامة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، الطبعة الثانية ١٩٥٢م .

٥- بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، التكوين البديعي ، د/ محمد عبدالمطلب ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية ١٩٩٥م .

٦- التكرير بين المثير والتأثر ، د/ عزالدين على السيد ، عالم الكتب ، بيروت – الطبعة الثانية ١٩٨٦م .

٧- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم ، للرماني والخطابي والجرجاني ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثالثة .

٨- جنان الجناس في علم البديع ، لصلاح الدين الصفدي ، مطبعة الجوائب ، قسطنطينية ، الطبعة الأولى ١٢٩٩م.

٩- حاشية الدسوقي ، ضمن كتاب شروح التلخيص للتفتازانى ، دار السرور – بيروت ، لبنان .

١٠-شرح ديوان صريع الغواني " مسلم بن الوليد " تحقيق الدكتور/ سامي الدهان ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، الطبعة الثالثة ١٩٩٢م.

١١-الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيث درو ، مكتبة منيمنة ، بيروت، ١٩٦١م.

١٢-الصناعتين ، لأبى هلال العسكري ، تحقيق وضبط مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية – بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٨٩م .

١٣-العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، لابن رشيق القيروانى ، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ، دار الجيل – بيروت – الطبعة الخامسة ١٩٨١م .

١٤-قضايا الشعر المعاصر ، د/ نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت – الطبعة الخامسة ١٩٧٨م .

١٥-المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، لابن الأثير ، تحقيق أحمد الحوفي والدكتور / بدوى طبانة ، دار نهضة مصر – القاهرة .

١٦-المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، لأبى محمد القاسم السجلماسى ، تحقيق علال الغازي ، مكتبة المعارف الرباط ، الطبعة الأولى ١٩٨٠م .

١٧-منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجنى ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي – بيروت – الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م .