

ظاهرة التكرار في مراثي الحصري

The phenomenon of repetition in the lamentation of Al-Hosari

* نورة بوغقال

Nora BOUGHEGAL

جامعة عباس لغرور خنشلة / الجزائر

Abbes laghrour university –khenchela / algeria

noraboughegal@gmail.com

تاريخ النشر: 2021/11/04

تاريخ القبول: 2021/07/22

تاريخ الإرسال: 2020/11/09

ملخص البحث

يهدف هذا المقال إلى دراسة ظاهرة أسلوبية مهمة في الشعر العربي، شاعت عند الشعراء العميان أكثر من غيرهم، هي ظاهرة التكرار، التي اعتمد عليها أبو الحسن الحصري الضريير كثيرا في رثاء ابنه عبد الغني، فأعانتته على التعبير عن حزنه العميق والإفصاح عن حالته المأساوية، التي عانى منها بعد موت ابنه، وستعمل هذه الدراسة على تقديم ترجمة للحصري، وتعريف للتكرار وأهميته، ثم تتبع هذه الظاهرة بأنواعها في مراثي الحصري.

الكلمات المفتاح : الحصري؛ رثاء؛ تكرار.

Abstract :

This article aims to study an important stylistic phenomenon in arabic poetri, wich is mor common among blind poets than other, it is the phenom-enon of repetition, on wich the blind Abu Al-Hassan Al- Hosari relied a lot in the lament of his son Abdul-Gani.

Repetition helped him express his deep sadness, and clarify the tragic condition he suffered from, after his son's deat.

This study wille introduce Al Hosari, and give the definition of repetition and its importance, and follow this phenomenon withe its kinds in lamentations of Al Hosari.

Keywords: Al-Hosari, lament, repetition.



* نورة بوغقال. noraboughegal@gmail.com

تعرض الحصري إلى محن كثيرة في حياته، أضعفت همته، وكانت وفاة ابنه عبد الغني قاصمة الظهر، التي جعلته يجنح إلى الرثاء، علّه يُسّرّي عن نفسه ما أصابها من هموم، وكان التكرار أحد الظواهر الأسلوبية التي طغت على شعره الرثائي، وقبل التفصيل في هذه القضية، نقدم نبذة عن حياته:

أولاً: حياة الحصري وآثاره

أجمعت المصادر التي ترجمت له على تسميته باسم: علي بن عبد الغني أبو الحسن الفهري الحصري القيرواني المغربي المقرئ الضير الشاعر¹، ولد حوالي سنة 420هـ بالقيروان، التي درس فيها علوم عصره المتداولة بين العلماء من تعليم ديني يسمح له أن يصبح أستاذا للقراءات، وتعليم لغوي وأدبي مكّنه من فنون الأدب من نثر وشعر²، هاجر من وطنه بعد الزخفة الهلالية سنة 449هـ، متجهاً إلى إمارة سبتة، ومنها إلى الأندلس، فمدح ملوكها، وتنقل بين أماراتها³ طلباً للتكسب.

رزق الحصري بستة أبناء⁴ أربعة منهم ماتوا قبله، آخرهم يسمى عبد الغني، رثاه الشاعر في حوالي الثلاثة آلاف بيت من شعره في ديوانية: الاقتراح والذيل عليه (مدونة المقال) أما زوجته فوصفها في شعره بأنها فاتنة، شابة، خائنة هربت مع شاب بربري إلى مدينة تنس الجزائرية⁵ خلفت في قلبه جرحاً لا يُشفى.

ترك تراثاً نثرياً وشعرياً طيباً منه المحقق وغير المحقق وهو كالأتي: الرسائل، المستحسن من الأشعار، المتفرقات من الشعر، المعشرات، الرائية في قراءة نافع، اقتراح القريح واجترح الجريح والذيل عليه⁶، استقر في طنجة شمال المغرب، خلال سنوات حياته الأخيرة منتصباً لإقراء القرآن، حتى توفي سنة 488هـ⁷ رحمه الله عليه.

ثانياً: التكرار، الماهية والأهمية

يُعد التكرار من السمات الأسلوبية المميزة في أشعار الحصري الرثائية، وهو موظف ومستغل استغلالاً كبيراً لتوكيد المعاني واختلاف المبررات والدوافع، لكونه عنصراً من عناصر الإيقاع الداخلي الذي يطرز بها شعره، والتكرار في اللغة من الكَرّ بمعنى الرجوع والعودة، يقول في ذلك الخليل بن أحمد الفراهيدي: «...الكَرّ: الرجوع عليه، ومنه التكرار»⁸.

وأورده ابن منظور بمعنى الإعادة والعطف في قوله: «...الكَرّ: الرجوع، يقال: كَرّهُ وكَرّ بنفسه...والكَرّ مصدر كَرّ عليه يَكُرّ كَرّاً وكروراً وتكراراً: عطف، وكَرّ عنه: رجع، وكَرّ الشيء وكركره: أعاده مرة أخرى»⁹، وقد أورد الجوهري تصريفاً آخر للتكرار وهو التكرير، ورد ذلك في قوله: «...الكَرّ: الرجوع، يقال كَرّه، وكَرّ بنفسه يتعدّى ولا يتعدّى...وكركر الشيء تكريراً وتكراراً»¹⁰.

وأما التكرار في الاصطلاح عند البلاغيين العرب، فهو تكرار اللفظ أكثر من مرة في سياق واحد، يقول ابن الناظم: «...التكرار: إعادة اللفظ لتقرير معناه، ويستحسن في مقام نفي الشك».¹¹ بمعنى أنه يعتني في قضية التكرار بأهمية تكرار الدال الذي يؤدي وظيفة، ومن زاوية أخرى ينظر ابن الأثير إلى هذه الظاهرة -التكرار- ويعرفها في قوله: «...وأما التكرير فإنه دلالة اللفظ على المعنى مردداً، كقولك لمن تستدعيه، أسرع أسرع فإن المعنى مردد واللفظ واحد»¹²، فظاهرة التكرار عنده تتمثل في ترديد المعنى وتكريره أما الدال فواحد.

وعلى غرار القدامى إهتم المحدثون بظاهرة التكرار وثنوها وهذا ما عبر عنه محمد العمري قائلاً: «...يعتبر التكرار أو التوازي أو الرجوع مبدأ أساسياً في الشعر عند الاتجاهات الثلاثة [الشعرية اللسانية، والشعرية اللسانية البلاغية والشعرية السيميائية البلاغية] برغم اختلاف العبارة...»¹³، ويضيف في نفس السياق قائلاً: «...والذي يهمنا...هو اعتبار التكرار العنصر البنائي الأساسي في الشعر بقطع النظر عن تجليات هذا التكرار، سواء كان وزناً أو توازناً أو غير ذلك...»¹⁴.

والتكرار في الشعر العربي القديم ظاهرة مستفحلة، اكتفى البعض بالإشارة إليها قائلاً: «...مبدأ التوازي مثلاً مبدأ ضارب في الشعر القديم بجذور بعيدة، ومبدأ التكرار يشمل الحروف والأصوات والصيغ الصرفية والتراكيب، ويتجلى أوضح ما يكون في أبنية القصائد العربية القديمة»¹⁵، وقد خصصها الباحث موسى ربابعة ببحثه الموسوم بالتكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية فكشف عن جوانبها الوظيفية، وفوائدها التركيبية والإيقاعية منتهياً إلى القول: «...إن ألوان التكرار [الحروف والكلمات، والبدايات واللازمات] قد مثلت الوظيفة التي يقوم بها التكرار على مستوى الموسيقى والبناء ثم تبين من خلال عرض هذه الظاهرة أن التكرار أداة فنية وثيقة الصلة بالبحث الأسلوبي القائم على الاختيار الذي يوجهه الموقف الذي يقفه القائل...»¹⁶، كما نجد نازك الملائكة أيضاً تثبت أهمية التكرار في الشعر وفي لغة الكلام بصفة عامة، يبرز ذلك من خلال قولها: «...أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية، إنه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع أن يُعني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة»¹⁷.

ثالثاً- التكرار في مدونة الرثاء للحصري

1- التكرار التصديري:

من بين صور التكرار في المدونة رد الأعجاز على الصدور الذي ذكره ابن المعتز حين قال: «... الباب الرابع من البديع وهو رد أعجاز الكلام على ما تقدمها، وهذا الباب ينقسم على ثلاثة أقسام، فمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة في نصفه الأول... ومنه ما يوافق آخر كلمة منها أول كلمة في نصفه الأول... ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه...»¹⁸ ، ونوّة الطنّي إلى لفظه ورسمه وأقسامه في قوله: «... أما لفظه: فالأعجاز: الأواخر، والصدور: الأوائل، مأخوذ من صدر الحيوان وعجزه، وأما رسمه: فهو: تشابه اللفظ في أول كلام ما وآخره بمادة الاشتقاق أو غيرها من وجوه الشبه، وأما أقسامه باعتبار الشعر فالتشابه بين الكلامين: إما في طرفي البيت، أو في طرفي كل شطر منه أو في حشوها، أو في طرف واحد من كل شطر، أو في طرف أحدهما وحشو الآخر...»¹⁹، فطبيعة رد الأعجاز على الصدور حسب تعريفاتها، طبيعة تكرارية في السياق اللغوي، فالمعنى في بنيتها يستشف أنها تعتمد على القافية بشكل أساسي، ثم تكرار هذه القافية في متن البيت الشعري سواء في صدره أو في متن عجزه، وهو تكرار أفقي للبنية اللغوية في البيت، مما يجعل الإيقاع الشعري واضحاً في السياق، فيضفي عليه وقعا جميلا في أذن السامع، ومن أمثلة رد الأعجاز في المدونة، الشواهد الشعرية التالية:

نَصِيحُ بِكَ اصْطَبِرْ فَتَضُمُّ نُكَلًا أَمَّا يَكْفِيكَ مِنْ عَيٍّ نَصِيحُ
نَطِيحُ فَتُؤْخَذُ الثَّارَاتُ مِنْأ وَنَاطِحُ كُلِّ جَمَاءٍ نَطِيحُ
نَزُوحُ عَنِ الْأَسَى وَنَلِجُ فِيهِ أَعْمَرُكَ لَمْ يَشُقْ سَكَنُ نَزُوحُ
نُبُوحُ بِشُكْرِ خَالِقِنَا وَتَنْسَى فَيَرْدَعُ مِنْكَ زَمَارُ نُبُوحِ²⁰

في هذه الأبيات بدأ الحصري كل واحد منها بنفس اللفظ الذي قفاه به، وهو في معرض مخاطبته لنفسه (نصيح نصيح)، (نطيح، نطيح)، (نزوح، نزوح)، (نبوح، نبوح)، هذا التكرار الواقع بين أول البيت وآخره يخلق إيقاعا موسيقياً ثابتاً على المستوى الدلالي والصوتي لأن كل لفظتين تشتركان في المعنى المعجمي نفسه، وفي ترتيب الحروف وعددها وحركاتها (من حيث الشكل)، لكنها تختلف إختلافا طفيفا من حيث السياق، فمثلا لفظة نطيح في البيت الثاني معناها المعجمي الهالك، ودلالاتها الصوتية واحدة، لكن سياقها في الصدر يفيد أن الشاعر بعد هلاكه تؤخذ منه الثارات، لأنه في حالته تلك لا يمكنه الدفاع عن نفسه لأنه في الأصل هالك، أما سياقها في العجز فمختلف لأن الهلاك يكون بَعْدِيّاً وليس قبلها، عكس الحال في السياق الأول فالهالك هنا يحدث بعد نطح الجماء، وهي الدابة التي لا قرون لها وليس قبله.

ويُعدُّ هذا النوع من التكرار المذكور في الأبيات أعلاه من أقل أنواع التكرار إيقاعا بسبب تباعد اللفظتين المتكررتين، لكن حضور ثنائية المخاطب بالكاف والمتكلم بالياء (الشاعر ونفسه)، أضفى على الإيقاع سمة دلالية متميزة بسبب اللغة الحوارية المستعملة.

وفي شاهد تصديري آخر يقول الحصري:

أنا بَهْظَتْنِي صرُوف الردى فكيف أمأثك أن تُبْهَظاً²¹

وقع التكرار بين لفظي (بَهْظَتْنِي وتبَهَظا) الأولى تتوسط الصدر والثانية وقعت قافية البيت، إتفقتا معجميا وصوتيا متفتتان نسبيا لأنها مشتقتان من أصل واحد، مختلفتان على مستوى الدلالة السياقية، فاللفظة المكررة الأولى وقعت في زمن الماضي تدل على أن المشقة قد أصابت الشاعر منذ زمن وأغرقتة فيها ظروف موت ابنه، أما اللفظة المكررة الثانية فهي واقعة في زمن المستقبل (فعل مضارع مبني للمجهول)، تفترض وقوع المخاطب في المشقة فكيف له أن يأمن منها، ودلالة إيقاع التكرار في هذا الشاهد أقوى منها في الشاهد، السابق لأن اللفظتين المتكررتان أقرب في بعضهما في المسافة بالمقارنة مع سابقتها.

وقوله أيضا:

إذا اللَّفْظُ كان لُفَظاً أبْت براعة لُفْظُك أن يُلْفَظاً²²

يلاحظ على هذا الشاهد وجود نوعين من التكرار الأول تصديري وقع بين اللفظين (لُفَظاً ولُفْظاً)، والثاني داخلي وقع بين اللفظين (اللفظ ولفظك)، فهو تكرار رباعي، واللفاظ هو ما يلفظ أو يُلقى به فائض عن الحاجة، أما اللفظ فمعناه القول الخارج من الفم يتجلى في هذا البيت تشكيلا إيقاعيا، إذ اقترن كل لفظ بجنسه ويعد هذا التشكيل التركيبي أعلى الأشكال السابقة إيقاعا-الواردة في الشواهد السابقة- بسبب تقلص المسافة الصياغية، فكما اقتربت الألفاظ المكررة من بعضها بعضا زاد مستوى الإيقاع، فضلا عن الدلالة التي يشكلها كل لفظتين مكررتين معاً، فالتكرار هنا أدى وظيفتين في وقت واحد هما الوظيفة الإيقاعية والوظيفة الدلالية.

2- التكرار الحرفي:

يمثل الحرف «... أصغر الوحدات التي يُشعر بها على أنها غير قابلة للتقسيم أكثر عن طريق الشعور اللغوي...»²³، وهو لا يشكل لذاته أي قيمة دلالية وإيقاعية ما لم يدخل تحت إطار كلمة تامة يؤدي فيها وظيفتان: «... إحداهما إيجابية والأخرى سلبية؛ أما الأولى فحيث يساعد في تحديد معنى الكلمة التي تحتوي عليه، وأما الثانية فحيث يحتفظ بالفرق بين هذه الكلمات والكلمات الأخرى»²⁴.

فمهاراة الشاعر تكون في حسن توزيع الأصوات حين يكررها كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نوتته،²⁵ محدثا أثرا في نفس المتلقي، على الرغم من أن بعضها منها قد يرد عفويًا، غير أن المكونات الاشعورية للنفس لها وظائف تعبيرية متعددة نظراً لطبيعتها الموحية، التي تُنتج دلالات معنوية وصوتية للأصوات المنتظمة داخل الكلمات... فالشعر ليس هو المجال الوحيد الذي تُخلق فيه رموز الأصوات وأثارها، وإنما هو المنطقة التي تصبح فيها العلاقة بين الصوت والمعنى هي المتحكمة في حضور الأصوات وتكرارها في النص الشعري». ²⁶

وبالنظر إلى مدونة الرثاء عند الحصري، نجده مدركا جمالية الأصوات وأهميتها في خلق إيقاع النص وقد يرجع ذلك إلى تمرسه في علم القراءات، وقد اخترت لهذا التكرار أمودجا، وهو قصيدته النونية المطولة التي تتألف من سبعة وثمانين بيتا التي مطلعها:

أَهْرُ حُسامٍ يُنْتَضَى وَسِنَانٍ وموتٌ شجاعٍ مِثْلُ موتِ جَبَانٍ²⁷

حيث ينتشر صوت النون في نهاية أبيات هذه القصيدة باعتباره رويًا لها، كما أنه حظي بحظ وافر أيضا في التواجد في عمق الأبيات الشعرية منتشرا إنتشاراً غير منتظم، تفرضه الألفاظ التي هو جزء منها، فنوزع على الحروف والأسماء والأفعال وهذه قائمة بالكلمات التي وردت في القصيدة متضمنة حرف النون من دون احتساب للقوافي (يُنْتَضَى، سِنَان، علينا، المنايا، بيننا، فعزوني، عزتي، ابني، من، بحسن، إنما، هجان، لكن، الناس، فلاناً، يُعزيني، تهن، بنفسي، نجم، يعزيني، سنا، ركن، كأن، من، كأن، فمن، ليني، الدنيا، نبا، عبد الغني، استغنت، العين، أن، محاسن، ينثر، من، كان، ينور، منه، فأتاني، وعن، صفيين، الخضممان، كانت، النيران، أنبت، الغضون، نباته، دنا، من، جناها، أحيان، من، غنى، قناة، النصر، للطعن، جناح، وإته، من، كأن، أراي، كأن، انشقت، دعائي، فكانت، إن، مسن، لدان، نأى، أصبحن، النفس، أين، مكانه، نُشِر، وأين، مكاني، بجنة، منها، بنفسي، فتنة، إهنا، من، عني، عنك، شأنك، فإنك، نائم، فإنك، نبيك، نجاً، ابنك، فانظر، لجأتك، فإنك، كأنهم، بآن، دين، أبني، لكن، ذلي، عن، من دون، من، عند منون، حسن، أنس، عن غناء، نسييت، ذنوبي، تناسيت، فإن، تكون، ينجي، وإن، من، ليهنك، ابني، أن، كأن، ترفمت، نشواني، الشؤون، بيننا، ولكن، ثناء، متي، جتن، أنت، وإن كنت، فمعناك معنى، إهنا، الناس، من، أنا ناشر، أنا، دهاني، ابني، ملكن، فمن أين، نجلى، معناهما، البين، أن، لكن من، خانت، عند الغواني، من أحصنت بلبانة، من، أدني، يكون، من، من غنى، فزابتني، ولكن، من، معاني، نذرت، نظرت، كأن، أنه، من، حين، شفتان، كأني كنت، من، أبين، كان، صحن، نُظْمَن،

نثر، حواني منزلي، التَّيَّرات، من، العين، عن، أن، رَزَّائِي، ابن، من إِبْنِي، عونه، مُعَايِنٍ لِلنَّجَاحَةِ، أَتَانِي، عبد الغني فهدِي، ابن، خانه ابن، سَمَانِي، القناعة أَنِّي، جفاني، زواني، عَيَّيْنِي عن، عيون الناظرين، تنطق، رَوَّائِي، عبيد الغني خَلَقْتَنِي، ولكن عنائي).

إن هذا الحشد الهائل من الكلمات المتضمنة لحرف النون المتوزعة على أبيات هذه القصيدة، يدل على تَقْصُّد الشاعر إنتقاءه لهذا الحرف ليكون هو الصوت المهيمن على باقي أصواتها، وذلك إذا ما احتسبنا معها ألفاظ قَوَافِي النونية السبعة والثمانين.

إذ أن تكرار هذا الصوت أسهم في تحقيق الانسجام الإيقاعي والدلالي في تعبير الحصري عن حزنه ولوعته على فقدان ابنه المفضل والذي عقد عليه الكثير من الآمال المستقبلية، فهو سُلُوته الوحيدة التي كانت تُسَرِّي عنه نوائب الدهر، وَغُنَّةُ النون وذلاقتَه وانفتاحه، قد كَوَّنت له طبيعة مائعة²⁸، ممَّا يعني أنه أصلح للتعبير عن جميع الموضوعات، التي تنقل بينها الشاعر في هذه القصيدة بُغْيَة رثاء ابنه، وبنية الكلمات الصوتية والتركيبية التي تآزرت مع العلائق الدلالية كانت قائمة على تكرار النون وتراكمه بشكل مكثف في النص « مثاثٌ من حيويته الفاعلة مع الدلالات التي عبّرت عنها، فالكلمة بوصفها إشارة في الشعر لا تمثل اتحاد صوتيا ومعنويا، ولكنها مؤتلفة، وحسب وجودها يتحقق أثرها إيقاعي على المتلقي، فالسياق العام والخاص هو معيار تحويل المعنى للصوت »²⁹، في النص.

وعلى الرغم من شيوع الأصوات المهموسة بشكل لافت في مدونة الرثاء لدى الحصري، إلا أنه تَفَطَّن إلى قدرة صوت النون المجهور على التناغم مع غرض الرثاء، والتعبير عنه في أبلغ صورة، وجعله مهيمنًا على النونية المذكورة أعلاه وعلى قصائد أخرى من شعره، ولعل صوت النون أوضح الأصوات المجهورة التي شاعت في شعره الرثائي، وأول ما يُعرف من أمره أنه يُسمى الحرف النَوَّاح،³⁰ أي أنه يرتبط بالبكاء وما يسبب البكاء مثلما أنه يتناسب من حيث قيمته الإيقاعية مع التعبير عن هذا المعنى وأدائه.

3- التكرار الاستهلاكي:

قال الحصري في إحدى قصائده الرثائية:

هل ترى السماء هَوَى	جَمَّهَا ابْنُ نَيْرَهَا
هل ترى الجبال جرى الـ	حُكْمٌ فِي تَسِيرِهَا
هل ترى الرياض دَوَى الـ	عَضُّ مِنْ مُنَوَّرِهَا ³¹

وهذا النوع من التكرار يدعى التكرار الاستهلاكي، حيث تتكرر كلمة أو عبارة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية، ووظيفة هذا التكرار هي التأكيد والتنبيه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد لمشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعري،³² كما يعمل هذا التكرار أيضا على الكشف... عن فاعلية قدرة على منح النص الشعري بنية متسقة، إن كل تكرار من هذا النوع قادر على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع، وهذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزا لسماع الشاعر والانتباه إليه «³³، ويتم ذلك عن طريق الضغط على حالة لغوية واحدة، إذ يؤكد الشاعر عدة مرات بصيغ متشابهة أو مختلفة، من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين إيقاعي ودلالي،³⁴ فعبارة (هل ترى) المكررة ثلاث مرات في الشاهد الشعري أعلاه موجهة إلى "فهر" قبيلة الشاعر، التي تركها وراءه في القيروان، بعد هجرته منها إلى الأندلس، هذا التكرار إستفهامي بدأ بالأداة "هل" تلاها الفعل المضارع "ترى" الذي يعود على "فهر"، الهدف منه تعظيم المصاب، يتساءل الشاعر في هذه الأبيات عن مدى إدراك قبيلته لخبر وفاة ابنه عبد الغني، عن طريق رؤيتها للنجم الساقط من السماء، وجريان الحكم في تسيير الجبال، ودُبول الغصن من الرياض، هذه الأحداث الثلاثة خيالية تحدث في خيال الشاعر فقط، والحقيقة الوحيدة هي وفاة ابنه فهو يعتقد أن ألم النكل يجعل فهر ترى هذه الأحداث، وكأن الطبيعة تتقلب لتخبر أهله بهذا الخبر الجلل.

فالتكرار عن طريق السؤال يُسهم في فتح المجال الدلالي وشحنه بقوة إيجابية... تستدرج القارئ إلى إكمال النص، وتدفعه إلى البحث عن عناصر الغياب من نواقص وإجابات، وبذلك فهي تستثير الجدل والقلق مجسدة ضغوطات وانفعالات نفسية متتالية، تشحن الشاعر بطاقة فاعلة في ممارسة الحوار والجدل والمساءلة...³⁵.

فتكرار عبارة "هل ترى" في بداية ثلاثة أبيات متتالية له، إيقاع صوتي وإيقاع دلالي، والأهم من هذا أو ذاك هو الإيقاع النفسي الذي أحدثه السؤال المتكرر والذي يجسد الصراع النفسي الذي يعانيه الشاعر بعد فقدته لأعز أبنائه، وقع الموت جعله يعيش أوقاتاً عاصفة تعج بالانفعالات والأحزان، فمن شدة وقع الخبر الصاعق في نفسه أصبح يعتقد بأن الطبيعة جمعاء تأثرت بذلك فأخذت تعبر عن ذلك بتقلبات شتى حتى نُعلم، الفهريين بوقوع المصاب الجلل، على الرغم من بعد الشقة بين القيروان والأندلس.

وفي قصيدة أخرى للحصري إستهلها بالنداء المتكرر في أربعة أبيات متتالية قال فيها:

يا قمرِي من قَمَرِكَ حَسَنَكَ حَتَّى غَيَّرَكَ

يا عُصْنِي الغَضَّ الجَنَى ما كان أَشْهَى ثَمْرُكَ
يا روضتي ذات الحيا ما كان أَزْهَى زَهْرُكَ
يا دُرِّي ما سَرَّني الدَّ اظْمُ حتى نَثْرُكَ³⁶

في هذه الأبيات يناجي الأب المثلث فقيده بالاعتماد على النداء بواسطة أداة النداء (يا) الثابتة في الأبيات الأربعة، في حين تغير المندى في كل مرة (قمري، غصني، روضتي، دري)، فتعددت الأسماء والمندى واحد والتعدد هنا دليل على الصفات الكثيرة التي يتجلى بها شخص منادي، ويدل كذلك على مكانته المرموقة في نفس المندى، فالتكرار الاستهلاكي في هذا الشاهد تميّز إيقاعه الدلالي بالثبات: وحدة المندى، الثبات: تعدد معاني أسمائه، ونفس الشيء وسم الإيقاع الصوتي فاتصف بالثبات والثبات في نفس الوقت، فكان الثبات في إعادة العبارة التي وزنها (يَا فُعْلِي) عند بداية البيتين الأخيرين، والتغير تجسد في بداية أول بيتين في تفرد كل منها بوزن، هما على التوالي (يَا فُعْلِي)، و (يَا فُعْلِي) وكان الثبات أيضا باديا في أصوات الحروف التي تتألف منها ألفاظ المندى فهي ذات مخارج صوتية مختلفة (قاف ميم راء، غين صاد نون، راء واو ظاء تاء، دال راء تاء)، وثنائية (الثبات والثبات) في الإيقاع الصوتي رفعت من درجة هذا النوع من الإيقاع وفعلت قوته، فاستحسنته الأسماع وألفته الأنفس.

أما الإيقاع النفسي الذي أحدثه هذا التكرار الاستهلاكي، فتبلور في عظم أثر الفقد على الأب، بسبب عظمة المفقود، وجلال قدره ومكانته في نفس والده، وبهذا التكرار عمل على نقل تلك الدفقة الشعورية العالية، المليئة بالأسف والتوجع على موت ابن متميز كعبد الغني، يتمنى كل إنسان أن يُخْلَفَ ابنا يتصف بصفاته ويتحلى بخلاله، فيعظم عنده الشعور بالحزن إذا ما أبعد عنه شبح الموت فلما يناديه لا يستجيب، فيترك في ذلك قلبه حسرة لا تنتهي، وجمرة لا تخمد.

وفي شاهد آخر، يقلب الحصري الأدوار، فبعد أن كان هو المندى أصبح هو المندى، أصبح هو المندى من طرف ابنه المتوفى، الذي يقوم ينصحه بعد أن ضمن مقعده من الجنة فيقول:

يا أبتِ احذِرْ فتنةَ القبرِ إِنْهَا خَافَةَ من لَم يَجْتَهِدْ لَأَمَانِ
ويا أبتِ اعمَلْ لست عني جارياً ولا عنكَ أَجْزِي غير شَأْنِكَ شَانِي
ويا أبتِ أَتْلُ الذِّكْرَ حَسْبُكَ واعْظاً تَدَبَّرْ أَيَّ فُصِّلَتْ وَمَثَانِ
ويا أبتِ استيقِظْ فَإِنَّكَ نَائِمٌ ويا أبتِ استعجلْ فَإِنَّكَ وَاِنِ
ويا أبتِ استشفع نبيك واثقاً بوعْدِ يوفيه غداً وضمَانِ³⁷

بعد تدبر الحصري، واستيعابه فكرة موت عبد الغني، آب إلى الله ورجع إليه مُسَلِّماً بمشيئته، واضحاً للقضاء والقدر وهو يستذكر ابنه الذكي الفطن، المتدين، الذي افترض أنه من أصحاب الجنة، أحد يبحث عن سبل موافاته إليها بعد أن يحين الأجل، فاستعمل الأسلوب الحوارية، وتصور عبد الغني يخاطبه من قبره يُسدي له النصيح في حنوٍّ ولين، فاعتمد للتكرار الاستهلاكي بعبارة (يا أبت)، وهي عبارة تدل على قرب المسافة بين المنادي والمنادى، ووطادة العلاقة بينهما تلك العلاقة المشبوبة بالحب القائم بين أب وابن بار، تلاها فعل الأمر الذي أدى غرض النصيح (يا أبت إفعِل) حيث فتح هذا التكرار فسحة زمنية متسارعة إن لم يستغلها الشاعر هلك، فالأفعال (احذر، اعمل، أتْلُ، استيقظ، استشفع) لا تسمح للمنادي بالتأني والتريث آزرَها في هذا المعنى الأفعال (يجتهد، أجز، تدبر، استعجل، يوفيه) الموجودة في حنايا الأبيات، تدعوه إلى تدارك ما فاتته والعمل بالنصح بغية الفلاح في الآخرة والاجتماع بالحبيب مرة أخرى (الابن) حيث لا يفترقان بعدها أبداً، هذا التكرار الاستهلاكي لم ينبه الشاعر فقط إلى ما يجب عليه الإسراع في القيام به، بل نبّه المتلقي أيضاً إلى ضرورة الامتثال أيضاً لنصائح الصبي المتوفى، وكان لتنبه تدريجياً تم حسب ترتيب الأبيات قاده إلى الأمور التي يجب أن يأتي بها أمراً أمراً فكانت الأبيات مشحونة بطاقة دلالية تفيد الإشارة إلى الصراع القائم في نفس الإنسان بين حب الدنيا وإيثار الآخرة، وما كان هذا التكرار المتتابع لصيغ النداء إلا تجسيدا لإيقاعات متعددة متضافرة (إيقاع صوتي ودلالي ونفسي) أدت أهدافها المطلوبة.

4- التكرار اللفظي:

تبرز في شعر الحصري ظاهرة أخرى، هي تكرار الألفاظ التي تشمل على قيمة إيقاعية تترك أثرها في المتلقي مثلما يعني قيمة هذه اللفظة أو الألفاظ عند استخدامها، إذ أنها من أنماط الكلمة المفتاح أو الكلمة السحرية التي يمكن أن تشكل مدخلا إلى عالم الشعار، ومميزاً واضحاً له،³⁸ والإيقاع الناجم عن هذا النوع من التكرار في القصيدة، يتم على المستويين الأفقي والرأسي، وكلما كان تكرار الألفاظ موزعاً على مسافات سياقية منتظمة أو متقاربة زادت درجة الإيقاع، وتجلت سلاسته وتضاعف الإحساس به³⁹، وإلى جانب وظيفته الإيقاعية فهو: «... قد يؤسس لدوام حالة في الزمن مع التأكيد على نوعية هذه الحال... وأحياناً تدل الكلمة المتكررة على رجوع الصدى من أجل تحويل محمولها المعنوي، وإثارة الانتباه إليه لغاية إخبارية مدعومة بالتوكيد...»⁴⁰، فالغرض من تواتر المكرر هو تأكيد قيمته ضمن نطاق السياق الذي ورد فيه ويحقق هذا النوع بعداً إيقاعياً، إذ ما تناسب وجاءت المفردات المكررة باعثة للحياة

ومغنية في الدلالات ويمكن أن نضع أيدينا على بعض النماذج التي تدخل في إطار هذا النوع من التكرار عند الحصري في قوله مثلا:

شَقَّقْتُ هذه القلوب لمنعا ك وإن لم يُشَقَّ عنهن مَسَكُ⁴¹
وقوله:

وعدت بالتمام فيه الأمانِي فإذا موعِد الأمانِي إفك⁴²
وقوله أيضا:

مات عَبْدُ الغِيّ قرة عيني فسلا الثكل هل لعانيه فأكُ
كان عَبْدُ الغِيّ ربحانة النف س ومَرَّ الضنَى إذا اشتدَّ نُهكُ
وإذا شيدَ بيثُ مجدُ أثيل فعمادُ عَبْدُ الغِيّ وسمكُ
ومن نفس القصيدة قوله:

أتراها تَبْكِي إذا آب سَفَرُ إن تَسْلَهُم هل عشت أم متَّ يحكوا
أنا أَبْكِي عليك ملء جفوني والأعادي متى بَكَيْتَكَ يَبْكُوا⁴³

وقع التكرار الأفقي في البيتين الأولين بين لفظي (شَقَّقْتُ وُشَقَّ)، ولفظي (الأمانِي والأمانِي)، والأمر الملاحظ هو ارتفاع درجة الإيقاع في البيت الثاني مقارنة به في البيت الأول، والسبب في ذلك راجع إلى التطابق الصوتي والصرفي التام بين اللفظين المكررين فيه، فضلا عن قرب المسافة الصياغية الفاصلة بينهما، في حين طالت المسافة الصياغية بين (شَقَّقْتُ وُشَقَّ) وعدم تطابقهما صوتيا، على الرغم من أن كليهما فعل.

وقع تكرار لفظ (عبد الغني) ثلاث مرات في الأبيات الثلاثة المتتابعة التالية للبيتين الأولين من الشواهد، وهذا التكرار رأسي أكد فيه الشاعر على ترديد اسم ابنه المفقود صراحة، ذلك لدلالة نفسية تتمثل في أن الاسم والمسمى عزيزين على قلب ولسان الحصري، وأنه محور القصيدة، ومحور حياة والده كذلك: «...وحيثما تأسر فكرة ما الذهن وتغلف العاطفة فإن التكرار يكون مسوغا ومطلبا نفسيا ودلاليا، كذلك فإن مجيء الدلالة المحورية في قالب إيقاعي موحد يصهر السياق الدلالي بالإيقاع فيستحيل الفصل بينهما»⁴⁴، وهذا حال الحصري في هذا الشاهد الشعري.

– أما الشاهد الأخير فقد وردت فيه لفظة ("تبكي") في البيت الأول ولفظة ("أبكي") في الشطر الأول من البيت الثاني، واختتم شطره الثاني بلفظي ("بكيك ييكو")، وقد حصل التكرار في هذا الشاهد بنوعيه الرأسي والأفقي:

فأما الرأسي فلولا التكرار الحاصل في البيت الثاني، لما اعتبرنا لفظة (تبكي) من البيت الأول مكررة، وهذا التكرار الرباعي للفظية يشي بالحزن الدفين في قلب الشاعر، ذلك الحزن الذي لم يجد له مُسكاً سوى الدمع السكيب، فأخذ ييكي ويكي، حتى طغى لفظ البكاء وفاض على الكلمات، وافتضحه الشعر وأيان ما في نفسه من ألم وشجو، فكان التكرار أبلغ أسلوب لإظهار ذلك الشعور الحزين.

أما التكرار الأفقي فقد وقع في البيت الثاني فقط، ولولا تكرار اللفظة المرادة في الشطر الثاني لما اعتبرت تكراراً أفقياً تلك المذكورة في الشطر الأول، والتجاوز الحاصل بين لفظي (بكيك ييكو) منح الإيقاع كثافة وصعوداً ووضوحاً في الشطر الثاني، ووقع لفظ (أبكي) في الشطر الأول جعل الدرجة الإيقاعية تقل مقارنة بنظيرتها في الشطر الثاني من نفس البيت بسبب بُعد المسافة الصياغية بينها، وبين (بكيك ييكو).

إن الشواهد المذكورة ما هي إلا نزر قليل من التكرار المنتثر بين قصائد المدونة، وهذه الكثرة تقودنا إلى النظر في قول بعض النقاد والبلاغيين القدامى الذين تضاربت آراءهم بين مؤيد ومعارض للتكرار علنا نجد ما نستأنس به من رأي ينصف الحصري ويرر له كثرة اعتماده على هذا الأسلوب، فالجاحظ من أوائل الذين تحدثوا عن التكرار وبينوا محاسنه ومساوئه تجلّى ذلك في قوله: « ليس التكرار عيًّا ما دام لحكمة كتقريب المعنى، أو خطاب الغي أو الساهي، كما أن تردّد الألفاظ ليس بعيب ما لم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث... »⁴⁵، يفهم من هذا القول أن التكرار أسلوب متداول عند العرب لكن لا بد له من ضوابط فهو لا يستعمل إلا عند الحاجة، وبالقدر الذي يليق بالمقام، كما لم يغفل ابن رشيق عن الظاهرة، وقسمها إلى ثلاثة أقسام: تكرار اللفظ دون المعنى وهو أكثرها تداولاً عند العرب، تكرار المعنى دون اللفظ وهو أقلها استعمالاً، وتكرار الاثنين معاً وهو من مساوئ التكرار بل هو الخذلان عينه،⁴⁶ وأيد ابن الأثير رأي ابن رشيق وقسم التكرار إلى مفيد وغير مفيد،⁴⁷ كما نجد الزمخشري قد تعرض للتكرار في كتابه الكشف وتم له ذلك في معرض دراسته للإعجاز القرآني فقال في هذا الصدد: « مذهب كل تكرير جاء في القرآن فمطلوب به تمكين المكرر في النفوس وتقديره »⁴⁸.

وفي ضل هذه الآراء المتضاربة نقول أن الحصري على الرغم من إكثاره في الاستعانة بالتركرار، فهو لم يصل حد الإسراف، ويبقى هذا الأسلوب سمة أسلوبية تميز شعره الرثائي وانكاء الشاعر الأعمى على هذا الأسلوب «... يفوق من سواه من الشعراء المبصرين، فهو يحتاج إلى الإعادة والتكرار أملاً في التوضيح لسماعه والتأثير ولفت الانتباه إلى فكرته، وكأنما يظن إنشغال السامع عنه..»⁴⁹، والحصري لم يشذ عن أمثاله من الشعراء العميان، بل نحى نحوهم وكرّر مثلهم، وقد تكون دوافعه إلى إتيان ذلك، والإلحاح عليه هي نفسها دوافعهم وأسبابهم.

خاتمة:

أسفرت دراسة ظاهرة التكرار، في شعر الحصري الرثائي، الذي خصّ به ابنه عبد الغني عن النتائج التالية:

- 1- اختار الشاعر التكرار التصديري ليكون أحد أقطاب الإيقاع الصوتي والدلالي في مرثيته، واعتمده بكثافة في المدونة المدروسة بجميع أنواعه، ما يوافق آخر كلمة في نصفه الأول، وما يوافق آخر كلمة منها أول كلمة في نصفه الأول، وما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه.
- 2- تفرّس الحصري في علم القراءات، مكّنه من تمييز قيمة الحروف ودلالاتها الصوتية الدقيقة، والإصابة في توظيفها فيما يخدم الموضوع الطروق، لتوليد دلالات معنوية وصوتية مقصودة ومؤثرة.
- 3- عمد إلى الاستعانة بالتكرار الاستهلاكي، سواء كان ذلك بتكرار اللفظة أو بتكرار العبارة، قصد التأكيد والتنبيه، وإثارة التوقع لدى المتلقي للموقف الجديد، لمشاركة الشاعر إحساسه، ولتحفيزه على مواصلة السماع بإمعان، وعدم الانصراف عنه.
- 4- استخدم التكرار اللفظي بنوعيه الأفقي والعمودي، للتأكيد على ألفاظ معينة، يعتبرها مهمة لديه، يكررها ليبين قيمتها ضمن نطاق السياق الواردة فيه، لتنويع الإيقاع، وإغناء الدلالات.
- 5- اتكأ الحصري على أسلوب التكرار في هذه المدونة لا يعد شذوذاً، بل هو أمر مألوف عند الشعراء العميان، وكأنهم يعتقدون انشغال السامع عنهم، لأنهم لا يبصرونه.

هوامش:

1. ينظر: حسن حسني عبد الوهاب، ورقات عن الحضارة العربية بإفريقية التونسية، مكتبة المنار (تونس)، 1964م، ص48.
2. ينظر: ابن الجزري، غاية النهاية في طبقات القراء، تح: برجستراس، دار الكتب العلمية (لبنان)، ط1، 2006م، ج1، ص487.
3. ينظر: ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: سالم مصطفى البديري، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط1، 1998م، ج4، ص148.
4. ينظر: شعر الحصري، تح: محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون بيت الحكمة (تونس)، د.ط، 2008م، ص402.
5. ينظر نفسه، ص374 و338.
6. هذه المؤلفات ذكرها محققها ديوان الحصري في مقدمتهما.
7. ينظر خبر وفاته عند بن الجزري: غاية النهاية في طبقات القراء، ج1، ص487.
8. الفراهيدي: كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مطابع الرسالة (الكويت)، د.ط، 1980م، ج5، ص277.
9. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر (بيروت)، ط1، 2000م، ج5، ص136.
10. الجوهرى: الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: إميل بديع يعقوب ونبيل الطريفي، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط1، 1999م، ص641.
11. ابن الناظم بدر الدين بن مالك: المصباح في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب ومطبعتها (القاهرة)، د.ط، د.ت، ص232.
12. ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار تحفة مصر للطباعة والنشر (القاهرة)، د.ت، ج2، ص345.
13. محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء (المغرب)، 1990م، ص21.
14. المرجع نفسه، ص47.
15. حسين الواد: مدخل إلى شعر المتنبي، دار الجنوب للنشر (تونس)، 1991م، ص79.
16. موسى رابعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع (الأردن)، ط1، 2010م، ص15.
17. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم لملايين (لبنان)، ط9، 1986م، ص163.
18. ابن المعتز عبد الله: كتاب البديع، نشره إغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة (بيروت)، ط3، 1982م، ص47-48.

19. الطّوّبي: الشعر على مختار نقد الأشعار، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، إصدارات جامعة الملك سعود (الرياض)، ط1، 2011م، ص116.
20. الحصري: الديوان، ص 344-345.
21. نفسه، ص376.
22. نفسه، ص377.
23. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب للنشر والتوزيع (مصر)، 1976م، ص148.
24. نفسه، ص152.
25. ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو مصرية (القاهرة)، ط1، 1988م، ص49-50.
26. موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث قراءة في شعر محمد صابر عبيد، دار نينوى للدراسات والتوزيع (سوريا)، د.ط، 2013م، ص156.
27. الحصري: الديوان، ص397.
28. ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة المصرية (مصر)، د.ط، د.ت، ص58.
29. موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، ص158.
30. ينظر: رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف (الإسكندرية)، د.ت، ص10.
31. الحصري: الديوان، ص356.
32. ينظر: جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، دار توبقال للنشر (المغرب)، ط2، 2008م، ص195.
33. موسى رابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص15.
34. ينظر: محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب (دمشق)، د.ط، 2011م، ص204.
35. عصام شرتج: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب (دمشق)، 2005م، ص10.
36. الحصري: الديوان، ص364.
37. نفسه، ص398.
38. ينظر: أماني سليمان داوود: الأسلوبية والصوفية، دار الحوار (سوريا)، ط1، 2011م، ص83.
39. ينظر: فدوى عبد الرحيم قاسم: دراسات أسلوبية في الشعر الأندلسي، ابن حمديس الصقلي أنموذجا، دار دجلة (الأردن)، ط1، 2017م، ص164.
40. عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب (دمشق)، د.ط، 1994م، ص77.
41. الحصري: الديوان، ص380.
42. نفسه، ص نفسها.

43. نفسه، ص381.
44. نفسه، ص167.
45. فدوى عبد الرحيم قاسم: دراسات أسلوبية في الشعر الأندلسي ابن حمديس الصقلي أنموذجا، ص167.
46. الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبدالسلام هارون (القاهرة)، ط2، 1960م، ج1، ص75.
47. ينظر: ابن رشيق: العمدة، تح: عبد الحميد هندراوي، المكتبة العصرية (لبنان)، ط1، 2001م، ج2، ص92.
48. الزمخشري: الكشاف، دار الفكر (سوريا)، ط1، 1997، ص40.
49. جهاد رضا: التصوير الفني في شعر العميان، منشورات اتحاد الكتاب العرب (دمشق)، ط1، 2011م، ص233.