مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 9 العدد 2ب، 2012، ص ص 957- 987

جماليَّاتُ البُنَى التَّكرَارِيَّةِ في شِعْرِ أبِي الْعَتَاهِيَةِ الزُّهْدِي

حسن فالح بكور* وفؤاد فياض شتيات**

ملخص

يأتي هذا البحث ليكشف عن جماليات ظاهرة التكرار في شعر أبي العتاهية الزهدي، مبتدئاَ بعرض ماهية التكرار وفوائده وأنماطه عند النقاد القدامى والمحدثين، وتناول البحث تحليل البنى التكرارية في النصوص الشعرية على أساس سياقاتها وأنساقها البنيوية، ولتحقيق هذا الهدف جاءَت الدراسة لتعالج ثلاثة مستويات للتكرار، أولها قراءَة تكرار مفردة ذات معنى محوري داخل بنية القصيدة، وتلح على الشاعر باستمرار، وبيان دلالتها المعنوية والنفسية وأثر تكرارها في بنية القصيدة واستثارة مكامن الجمال فيها، وأما المستوى الثاني فيتضمن قراءة نماذج من أساليب نحوية متكررة كالاستفهام والنداء، وتحليل أثرهما في تشكيل بنية النص الكلية، وآخر هذه المستويات قراءة بعض من نماذج الجمل المتكررة وبعض من نماذج المستوى الصوتي وتناولها التكراري المتماوج، مستفيدين من المصطلح البلاغي التقليدي وآلياته اللفظية في اتثارة المضامين الفكرية ومواطن الجمال التي يكتنزها نص الزهد الشعري عند أبي العتاهية.

المقدمة

ترد لفظة التكرار لتشير إلى إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع ''أو المعنى الواحد بالعدد أو النوع'' في القول مرتين فصاعداً[1]. ويرد المصطلح في ثنايا الحديث عن الإطناب في علم المعاني، وفي الحديث عن الإيقاع[2] والموسيقى، وورد لفظ التكرير دون تحديد مفهومه لدى قدامة ابن جعفر إذ يقول'' فأما التكرير فمثل قول هذيل الأشجعي:

فما برحت تومي إليه بطرفها وتومض أحياناً إذا خصمها غَفَل

لأن''تومض" و''تومي بطرفها" متساويان في المعنى[3] ولعله أراد بذلك الإشارة إلى تماثل المعنى وما يرافقه من تناسب في اللفظ.ويكون التكرار" بترديد لفظة معجمية معينة، أو يكون بتكرار لكلمة أخرى مرادفة أو لكلمة عامة ومن ثم فإن الكلمات تحيل بعضها إلى بعض، مما يسهم في إحداث علاقة شكلية بينها، مما يؤدي بالضرورة إلى ربط الجمل التي تحوي المكرورات معا ضربا من الاتساق المعجمي [4].

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2012.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحسين بن طلال، معان، الأردن.

** قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة جرش الأهلية، جرش، الأردن.

والتكرارِ خصيصة أساسية في بنية النص الشعري، وله دور دلالي على مستوى الصيغة والتركيب"[5] سواء أكان من البلاغة أم الموسيقى الشعرية أم إيقاعها، وقد أشار بعض البلاغيين إلى فوائد جمّة للتكرار منها: تأكيد الإنذار، وزيادة التوجع والتحسر، وقد يأتي بسبب طول الكلام، أو لتعدد المتعلّق[6] ويكون أداة تشدُ الكلام إلى بعضه، وتنبه القارئ إلى أوله، ولعل الحافز الأساسي الذي حرّض البلاغيين على دراسة أسلوب التكرار توافره في آي القرآن الكريم[7] ولا يخفى على المسلمين التكرار لآية"فبأي آلاء ربكما تكذبان" في سورة الرحمن"للحث" على شكر نعمة من النعم [8] ولتعدد المتعلّق.

وقد أشار بعض المفسرين إلى قيمة التكرار في القرآن الكريم، ففي قوله تعالى:"يا بني إسرائيل اذكروا نعمتي التي أنعمت عليكم وأني فضلتكم على العالمين"يعلّق الرازي قائلاً" اعلم أنه إنما أعاد هذا الكلام مرة أخرى توكيداً للحجة وتحذيراً من ترك أتباع محمد"[9] ويعلّق محمد الطاهر عاشور على الآية السابقة بقوله، إنه أعيد خطاب بني إسرائيل بطريق النداء مماثلاً لما وقع في خطابهم الأول لقصد التكرير للاهتمام بهذا الخطاب وما يترتب عليه..... فللتكرير هنا نكتة جمع الكلامين بعد تفريقهما، ونكتة التعداد لما فيه إجمال معنى النعمة"[10].

ويتلبس التكرار الإيقاع في الشعر العربي، فهو"من الانزياحات الكمية، والسمات الإيقاعية البارزة في النص الشعري خصوصا"[11]، إذ إن نظرية موسيقى الشعر العربي في علم العروض قامت على قراءة"النماذج والأنماط المتكررة الحدوث بين الركام الهائل من الوحدات المحللة، ثم التمكن من صياغة نظام نظري قادر على وصف هذه الأنماط واحتوائها"[12] ومع أن دراستنا ستتناول الاهتمام بالتكرار بشكليه البلاغي والعروضي، لكن الهدف الأساس هو تسليط الضوء على التكرار اللاعروضي في المستوى الصوتي بدءاً بالحرف وانتهاءً بالجملة، والبيت، وربما المقطع، انطلاقا من أن" اتفاق الكلمة صوتياً أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لوناً من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي"[13] فالوحدات الصوتية لا العروضية تؤدي حركة تنسجم والبنية التراثية للشعر العربي القائم على الصوت المسموع في أساسه لا الكلمة المقروءة[14] وتكرار هذه الألفاظ وسيلة ترتبط بها أجزاء الخطاب بعضها ببعض، وتضيف شيئاً من الدلالة [15] فالكلمات" لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط بل تنير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق، أو كلمات تعارضها أو تنفيها"[16].

فالتكرار أداة فنية وأسلوب يتداخل في بنية القصيدة مع مجموعة العلاقات والأنسجة والوشائج المشكلة للنص وأنساقه، ولكل نص نسقه. وعملية التكرار"وليدة ضرورة لغوية أو مدلوليّة أو توازن صوتي أو هي تجري لملء البيت والبلوغ به منتهاه"[17] فهي عملية مقصودة وليست عبثية وذلك"أن تجميع عدد من الأصوات المعينة بشكل أشد كثافة من المعتاد، وتركيب يقوم بوظيفة كنوع من التيار الدلالي الباطن على حد تعبير إدجار الان بو"[18] ويقوم التكرار عند الشاعر على مبدأ الانتقاء والاختيار[19] فالشاعر هو الذي يوجّه البنية التكرارية في نصه، ويختار الألفاظ والموضوع عموما لتخدم البنية الكلية للنص الشعري، وينظر إلى الأسلوب بأنه"اختيار واع لسلطة المؤلف على ما توفره اللغة من سمة وطاقات"[20].

وإذا نظر إلى التكرار أحياناً نظرة سلبية لدى بعض اللغويين كابن جني حين تحدث في غير موضع من مصنفاته عن استثقال العرب تكرير ألفاظها ومحاولة تحاشيها ذلك، و"مما يدل على قوة الكلفة عليهم

في التكرار أنّهم لما صاغوا ألفاظ التوكيد لم يرددوها عينها، وذلك كقولهم: جاءني القوم أجمعون أكتعون أبصعون، فخالفوا بين الحروف، ولكن أعادوا حرفاً واحداً منها تنبيها على إعلانهم أنه موضع يختارون تجشم التكرير من أجله"[21] ويبدو أن هذا لا ينطبق على النص الإبداعي لأن الشعراء الجاهليين والإسلاميين[22] استعانوا بالتكرار لتفريغ شحناتهم العاطفية'' فمجرد تكرار الصنعات لا يجعلها عديمة المعنى....، ولا يجوز للمرء أن يقنع على طريقة الكلاسيكيين القدماء، بتصنيف الأساليب إلى رفيعة ووضيعة"[23].

وغني عن القول إن التكرار ظاهرة أسلوبية وهو كأية أداة لغوية لابد وأن يعكس مواقف الشاعر وإحساساته، وأن يدخل إلى النص لـ"يُشكل لبنة أساسية من لبنات العمل الأدبي''[24] وأداة فاعلة فيه وهو أسلوب بلاغي يثري النص الأدبي، ويسهم في تحبيبه للمتلقي، وإضاءة الجوانب التي يود المبدع جذب الانتباه إليها، وتسريب مضامينه الفكرية التي يتمنى إيصالها عبر رسالته المزجاة، فيحقق لدى المتلقي الرواء النفسي، والنشوة والشعور بالدهشة المبتغاة.

ولعل من أهم دوافع التكرار الفنيّة''تحقيق النغميّة والرمز لأسلوبه، ففي النغمية هندسة الموسيقى التي تؤهل العبارة وتغني المعنى، وللتكرار خفة وجمال لا يخفيان، ولا يغفل أثرهما في النفس، حيث إن القفزات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة، مما يجعل حاسة التأمل والتأويل لديهم ذات فاعلية عالية، كما أن قابلية النفس للإثارة العاطفية والاستجابة والمشاركة الوجدانية في اللغة المنغومة الموقعة أسرع وأبلغ في الاستجابة للغة غير الموقعة"[25].

ولعل اختيار الشاعر للأسلوب الذي يود جعله مدماكاً في معماره الفنّي يخضع لمؤثرات جمالية، وإن كانت زائدة على أصل المعنى، يستطيع بها خلق سلسلة من الأنماط التكرارية تماثل إلى حد كبير تلك العلاقات التي أفرزتها مباحث علم المعاني"[26] وهذه الأنماط هي المقصودة في الدراسة في هذا البحث لذا سيبدأ الحديث عنها ثم العودة إلى أنماط التكرار الواردة في علم المعاني.

وقد دُرِسَتْ تلك الأنماط التكرارية في دراسات عدة[27] وكانت دراساتها تتخذ الشعر الحديث أداة للتطبيق، كما حاول بعضهم تطبيقها على النص القديم[28] وممن درسها كجزء من البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي، مصطفى السعدني، وجعلها في اتجاهين: الأول تكرار الأصوات ''الحروف'' وقسمها إلى تكرار حرّ وتكرار نسقي، وجعل التكرار الحر: تكرارا للأصوات المجهورة والمهموسة، وتكرار الصوامت والحركات منها تكرار الكلمات المتوالية بشكل غير مباشر، وتكرار التجانس الاستهلالي. ثم أفرد فصلاً آخر للتكرار وقسمه إلى تكرار الصيغة، وتكرار التركيب[29] وهناك من درس التكرار كبنية مكانية تتمدد أفقيا ورأسيا في النص الشعري[30] وستكون الاستفادة من هذه الأنماط التكرارية والأنماط الأخرى[31]. البلاغية ومنها: تكرار تشابه الأطراف، وتكرار رد الصدر على العجز، والإرصاد والتسهيم، والترديد، والمشاكلة[32]، والتصريع[33].

إن الأنماط السابقة من التكرار متوافرة في النص الشعري الخاص بأبي العتاهية موضوع الدراسة، ونود قراءة نماذج مختارة من هذه الأنماط وتحليلها بغية اكتناه الجماليات التي يفجرها التكرار داخل

القصيدة. وفهم أثره في تشكيل الدلالات المعنوية والنفسية، وستقتصر القراءة على نماذج من فن الزهد لعدة أسباب منها: أن الظاهرة المقصودة متوافرة فيه أكثر من غيره. ولاشتهار الشاعر بهذا الفن، وللاعتقاد بأن فكره وخلجات نفسه يختبئان بين طيات نص الزهد الشعري وأستاره.

وسنعمد إلى دراسة البنى التكرارية داخل النص؛ لأنها أدوات فنيّة فاعلة وأساسية في النص[34]. وهي من المواطن الجمالية الأساسية في تكوين القصيدة، ولاعتقادنا بأن فهم التكرار لا يتم إلا من خلال السياق[35]. وأن السياق هو الفاعل الأول في التحليل الفني[36]. وأن أخذ جزء من النص خارج سياقه يشوهه ويسيء إلى نتائج التحليل الذي قد تتوصل إليه الدراسة. وكذلك فإن وجود الظاهرة خارج سياقها لا يعني شيئاً وإنما تعني وفق سياقها ونسقها البنيوي، ونحن نسعى إلى فهم النص من خلال العلاقات والأنسجة والوشائج التي تشده إلى بعضه، وتشكّل معماره الفني الداخلي، ذلك أن إدراك علاقاته الداخلية تكشف عن قيمة بنيته الفنية التي تتجلى فيها تحول الحقائق اللغوية إلى قيم جمالية[37].

وننوي قراءة ثلاثة مستويات للتكرار أولها قراءة تكرار مفردة ذات معنى محوري داخل بنية القصيدة وتلح على الشاعر باستمرار، وسيكون الزمن والدهر هاتين المفردتين، ونود اكتناه دلالتهما المعنوية والنفسية وأثر تكرارهما في إضاءة بنية القصيدة واستثارة مكامن الجمال فيها. وثانيهما قراءة نماذج من أساليب نحوية متكررة كالاستفهام والنداء، وتحليل أثرهما في تشكيل بنية النص الكلية، وإضاءة مكامن الجمال فيه.أما ثالثها فقراءة بعضا من نماذج الجمل المتكررة، وبعضا من نماذج المستوى الصوتي وتناولها التكراري المتماوج، مستفيدين من المصطلح البلاغي التقليدي، وآلياته اللفظية في استثارة البقع الجميلة، والمضامين الفكرية التي يكتنزها نص الزهد الشعري عند أبي العتاهية.

جماليات تكرار لفظتي "الدهر والزمن" ودلالاتهما النفسية والفكرية

تغرف القصيدة الزهدية في تشكيلها الدلالي وفي بنيتها التحتية العميقة من جدلية كونيّة أزلية أبديّة، تنحاز إحدى أطرافها إلى الدنيا في ثنائية صارمة مع الآخرة بمفهومها الديني، وتتمحور اللغة حول هذه الثنائية، وتسهم آليات تشكيل القصيدة في مستوياتها المتعددة في خلق نسيج من العلاقات الصوتية والإيقاعية والنحوية والصرفية والدلالية داخل أبنية القصيدة المتناميّة لتفعيل هذه الثنائية، ويبرز التكرار كعامل دمج ومزج يشد طرفي هاتين الثنائية، ويسبغ عليها لباساً جميلاً من الإيقاع المنساب ويزركش ذلك اللباس بألوان من المتقابلات التي تبرز تلك الثنائية، وتصبغها بلون ساطع يجذب المتلقي إلى الفكرة المقصودة من بناء النص، ويمنحها الشعرية الكافية لتبقى في دائرة النوع الأدبي الخاص بالشعر. يقول أبو العتاهية:

وما الدّهر يوماً واحداً في اختلافه وما كــل أيــام الفتى بسواء

وما هو إلا يومُ بؤس وشدّة ويــوم سرور مرّة ورخـاء

وما كل ما لم أرجو أحرم نفعه وما كل ما أرجوه أهل رجاء

أيا عجباً للدهر لا بل لريبه يحرّم ريبُ الدّهر كلَّ إخاء

وشتت ريبُ الدّهر كلَّ جماعة وكدّر ريبُ الدهر كلَّ صفاء[38]

وفي قوله يشكل الشاعر نصّه مستخدماً أنماطاً متعددة من التكرار، تفجأنا في قدرتها الإيحائية العميقة لما لهذا التكرار من أثر نفسي في الشاعر'' فالباعث النفسي من أهم العوامل المسببة للتكرار، ويمتاز عن غيره بأنه الأكثر ظهوراً بينها لما يمثله من إعادة لما وقع في القلب واستقر في النفس فانشغلت به عن سواه" [39] فقد كرّر الشاعر، النفي خمس مرات بـ"وما" وقرن صوت النفي بـ"الدهر" ثلاثاً، وبلفظة''كل" ثلاثاً. ثم كرر لفظة''الدّهر" مضافةً إلى كلمة ريب ثلاثاً، ثم فصل بينها بتعجبه للدهر مضرباً عن ذلك وعائداً إلى صروفه وحدثانه. ويشي هذا التصاعد المنساب للتكرار بمحورية الثنائية التي ينبني حولها النص الشعري، ذلك أن الصراع الذي يعتمل في نفس أبي العتاهية مردّه إلى الدّهر- الزمن، فهو الكنز الذي يتناقض مذكراً، بقول طرفة:

أَرَىَ العَيْشَ كَنْزاً نَاقِصاً كلَّ لَيْلةٍ وما تَنْقُصِ الأَيَامُ والدّهرُ يَنْفَدِ''40''

فالدهر هو فاعلية الزمن التي تحمل في ثناياها الخوف من النهاية ؛ لذا تتكرر ست مرات واحدة منها مكناة بالضمير، ويضفي تنويع الصيغ الأسلوبية من نفي وحصر وتعجب وجمل فعلية على لفظة الدّهر رغبة مخبوءة في نفس الشاعر يتمنى تحقيقها لكنه غير قادر، فهو يتبرّم باحثاً عن فرصة يقتنصها في جدار ذلك الزمن، لكن مرارة زمنه وصده عنه وقلّة المتاح في طياته، يجعله يقول:

وما كل ما لم أرج أحرم نفعه وما كل ما أرجوه أهل رجاء[41]

ويشكل هذا البيت حاجزاً بين أبيات القصيدة يشقها نصفين متساوين بما فيهما من تكرار للفظة الدّهر، ويبهتكُ تكرار تقاليب كلمة ''أرج، وأرجوه، ورجاء'' في سياق أسلوب الحصر." والإدهاش المتولد من عملية التكرار هو سر تلك الصبغة الجمالية التي يخلقها تكرار شيء معين في سياق معين''[42] فما يحاول الشاعر الوصول إليه يحصر في دائرة الرجاء ويحرم نفعه، أما فاعلية ''الدهر'' المكرر فمترجرحة مضطربة يتقابل فيها البؤس مع السرور والانقطاع عن الرواد مع تكرير الصفاء.

وتكون لفظة "الدّهر" المحور الذي يشكل الحلقة الداخلية لعقد القصيدة في تماسكه وانجذابه، وتشكيل مستوياته الإيقاعية والدلالية التي تصدح بالإحساس العميق ببطء الزمن واسترخائه وإملاله وامتداده، رغم الصراع المحتدم داخل الشاعر الذي يشي به النص اللغوي.

إن التقابلية التي يصنعها المعنى المتمحور حول الصراع الداخلي المحتدم في نفس الشاعر التائهة بين محدودية الزمن ''الدهر'' وفاعليته الباترة للذاذة أبي العتاهية ورجائه، وبين الموت المخبوء داخل أنياب الزمن وهو يتربص به، داخل حجب النص ولغته. يجعل من التكرار أداة فاعلة تبرز ذلك التردد والاضطراب النفسي المخبوء لدى الشاعر، وتحول خطاب النص من الخطاب التحذيري المباشر إلى خطاب

شعري يحمل جماليات الشعر، ويبعد الخطابة الوعظية المباشرة وأساليبها الفجّة في تبخيس صورة الزمن''الحياة''، وإعلاء شأن العمل لما هو غيبي في الآخرة ويزيحها عن النص الشعري. فيأتي التكرار" وفق أشكال موظفة لتأدية المعنى ودلالته"[43] وبذا تفعّل أسلوبيّة التكرار ثنائيات متجانسة وأخرى ضدية تصب في ثنائية الحضور والغياب التي تدخل في تشكيل البنية العميقة للنص، وتجعلها تتساوق ومحور القصيدة المنبني على الصراع المحتدم بين فاعلية الزمن الحاضر ''الدنيا'' وفاعليّة الغائب''الآخرة'' بالمفهوم الديني.

ويبدو أن أبا العتاهية قصد تشكيل النص على هذه الصورة من التكرار، ومن إغراض التكرار"إبراز أشياء يعنيها الشاعر"[44] الصورة، علي البطل. [59].

فاستخدم تكرار اللازمة الاستهلالية القائمة على الصوت "و" وتكرار الترجيع ورد الصدر على العجز، وتصاعد التكرار ينبئ عن ثورة تضطرم في نفس الشاعر، فبدأ في البيتين الأول والثاني يذكر الدهر بشكل مباشر ثم كنّى عنه بالضمير، ثم حاول التقاط أنفاسه راجياً، لكنه انفجر مكررا لفظة "الدهر" أربع مرات في البيتين الرابع والخامس، وقرن بين الدهر وريبه فبدأ بأسلوب العطف والإضراب، ثم الإضافة، في قوله "الدهر لا بل ريبه" ثم "ريب الدهر" ثلاثة. والدليل على التصاعد في الثورة والانفجار ابتداؤه بالتعجب من الدهر أو ريبه، ثم قرن الدهر بريبه كمضاف إليه، ووضعه في سياق فاعلية الحرمان من التآخي، وتشتيت الجماعة، وتكدير كل ما هو صاف. سيقولون إن إضرابه يتساوق واستراتيجيات فن الزهد العباسي، فالرجل تحكمه فكرة الزهد في الدنيا، والتدين الذي يجعله ينظر إلى الدهر نظرة تقديس وتعظيم، لذا خشي التعجب من الدهر وأزاحه نحو"الريب"، لكن لغة النص تشي بالمخبوء ولا تستره، ويقول أبو العتاهية من قصيدة أخرى:

إنّ الفناء من البقاء قريب	إنّ الزّمان إذا رمى لمصيب
إنّ الزّمان لأهله لمؤدب	لو كان ينجح فيهم التأديب
صفة الزّمان حكيمة وبليغة	إنّ الزّمان لشاعر وخطيب
وأراك تلتمس البقاء وطوله	لك مهزم ومعذّب ومذيب
ولقد رأيتك للزمان مـجربا	لو كان يحكم رأيك التجريب
ولقد يكلمك الزمان بألسن	عربيّةٍ وأراك لست تجيب
لو كنت تفهم عن زمانك قوله	لعراك منه تفجع ونحيب[38]
ولقد سكنت صحون دار تقلب	أبلى وأفنى دارك التقليب [45]

يقولون''إن الظاهرة الإيقاعية الواحدة تشكل علاقة في جسد متكامل متنام من العلاقات الإيقاعية التي تنبع من التراث الشعري كله، ومن البنية الإيقاعية الجوهرية للشعر ضمن الثقافة كلها، وإن أي تغيير يطرأ على علاقة من علاقات البنية الإيقاعية يرتبط بمجموع العلاقات المكونة ضمن هذه البنية"[46]، والظاهرة الإيقاعية المعنية في النص أعلاه هي التكرار، فهي تشكل علاقة في أنسجة وخلايا الجسد المتكامل المتنامي للقصيدة والمحكوم بالعلاقات الإيقاعية التي كوّنها التراث الشعري السابق للقصيدة أو المتزامن معها، ولعل ما يطرأ من تغيير على طريقة تشكل التكرار يتساوق مع البنية الكلية للنص الشعري ومرجعيته التراثية،

وهذا ما يسهم به التكرار في بنية لحن البحر الكامل ونغمه الممتد الحزين، فقصيدة تبدأ بالفناء وتنتهي بالتقلب وعدم الاستقرار، لا بد أن يوحي محتواها بالحزن وطغيانه على تفاصيل المشهد، أما التكرار المشكل لتفاصيل المشهد فمتعدد الأشكال، فمن تكرار صيغة نحوية'' إن واسمها وخبرها'' أربع مرات، إلى تكرار لصيغة" لو كان''-الشرط غير المتحقق- ثم تكرار "ولقد" كلازمتين أماميتين للبيتين الخامس والسادس، أما التكرار الأكثر أهميّة في بناه الجمالية والدلالية في النص فيأتي من تكرار لفظة "الزمان" سبع مرّات، ويأتي البيت الأول والأخير لشكلا علامتين فارقتين في استخدامهما للتكرار التقابلي المتضاد دلاليا بين الفناء والبقاء، ففي البيت الأول يلد الفناء من رحم البقاء ويلتصق به، أما في البيت الأخير، فالبقاء يحل ويسكن دار الفناء ويفعل آلتها المدمرة وهي التقليب والبلى وهما أداتان يملكهما الدهر ويبرز في البيت الأخير ترديد تقلب وتقليب في نهاية الشطرين؛ للتركيز على الاضطراب والتحول.

فالتكرار بأشكاله يتداخل مع البنية الإيقاعية لموسيقى البحر الكامل، لكنه يشكل نقطاً بارزة تكسر رتابته واقترابه من لحن الرجز التعليمي، ولا يبني الشاعر قصيدته اعتباطاً، فالتكرار يقوم عند الشاعر على مبدأ الانتقاء والاختيار[47]. ويعين المتلقي في الكشف عن القصد الذي يريد الشاعر أن يصل إليه[48] فهو إحدى الأدوات الفنيّة الأساسية للنص التي تسهم في بنائه الموسيقي والدلالي معاً، والمهم هنا كشف إسهاماته الدلالية والجمالية الأخرى.

ومن ناقلة القول أن شاعر الزهد يقصد إلى الترغيب بالعمل للآخرة والتزهيد برغائب الدنيا ولذاذاتها منطلقاً من المفهوم الديني وتفسيره للحياة، لكن ما يدهش المتلقي هو أن الشاعر الزاهد استغل التكرار كمادة إعلانية مضيئة وفاعلة تخدم رسالته التي تحمل شيفراتها غير المقروءة مضامين فكرية تنفلت من عقال الزهد بمفهومه الديني السويّ المتفق عليه داخل الأنساق الثقافية لدى المجتمع العباسي آنذاك. وهذا ما دفع بعض الباحثين إلى القول:'' إنّ أبا العتاهية في زهده لم يكن يصدر في ذلك عن نزعة ذاتية مجرّدة، ولكنه كان يهدف إلى بثّ هذه الأفكار الغريبة في المجتمع العربي هادفاً من وراء ذلك إلى إفساده''[49] ولعلّ'' هذه اللغة المشتقّة من لغة الحياة اليومية ببغداد والابتعاد عن الغرابة والتعقيد تقف شاهداً على بث تلك الأفكار في نفوس العامة''[50] فتكرار الصيغة النحوية ''إن واسمها وخبرها'' تحمل دلالات التأكيد على حتمية التحول، لكن هذا التحوّل مشروط. ودليل ذلك ''تكرار'' صيغة الشرط غير المتحقق في ''لو كان ينجح أو يحكم''، وتكرار لو" تكرار لمجموعة من التمنيات الفعلية التي تشكل طموحات الشاعر المتعددة"[51] فهل حمل هذا النمط التكراري خطاباً سياسياً يدعو للتغيير الذي لم ينجح بعد ولم يحكم بعد؟

ولعل تكرار الاسم ''الزمان'' أكثر وضوحاً في دلالته على هذا القول، فقد تكررت لفظة ''الزمان'' سبع مرّات، وفي كل مرّة ذُكر فيها الزمان حمل دلالة جديدة في سياقه اللغوي. ففي الأولى تبدو فاعلية الزمان أكيدة فإذا رمى يصيب، وفي الثانية ففاعليته التأديب لأهله وفي الثالثة فصفته الحكمة والبلاغة، وفي الرابعة فهو خطيب وشاعر، وفي الخامسة فيُنصُح المتلقي أن يجرّب فاعلية الزمن، والسادسة فالزمان يحمل لساناً عربياً مبيناً، أما السابعة فقوله يحتاج إلى من يفهمه. ولقد تشكلت فاعلية تكرار الزمن بطريقة معمارية محكمة النسج اعتمدت على التكرار الإعلاني لقيمة الزمان،'' والإلحاح في التكرار هو الركن الأساسي الذي

يقوم عليه في الدعاية"''52''ولقد غدا الزمان بؤرة ذلك الإعلان فهو القادر على التغيير فإذا رمى أصاب هدفه، وإذا نوى أدّب أهله.وهو يمتلك الحكمة والقدرة البلاغية على التوصيل، وهو خطيب فيما يقول وشاعر فيما يحس، والمطلوب هو الأخذ بمبدأ تجريب فاعليته: فخطابة مفهوم، يستخدم لغة الأمّة كلها، ومع ذلك يزجي خطابه الفصيح، ويحتاج لمن يدرك كنه مراميه. فهل ينجح فعله؟ وهل يُجرّب، ويحكم فيه الرأي؟ وقد ينسجم هذا مع قول الشاعر

وهذه وصيتي مخبرة بحالية

طوبى لمن يسمعها تلك لعمري كافية

فاسمع لنصح مشفق يدعى أبا العتاهية [53]

لا شك أن التكرار اللفظي لمفردة الزمان موح ودال على أمرٍ ما يخفيه أبو العتاهية، وقد يكون خطابا سياسيا يجعل الزمان شيفرة ورمزاً لجماعة ما ينتمي إليها الشاعر، يطلب منها الاهتمام بالزمان وما يهيئه لهم من ظروف مواتية،''فالنص هو الوسيلة الوحيدة التي تستطيع بها تحديد قصد المؤلف"[54]، ونص الزهد الشعري يقصد الوعظ في أبنيته الظاهرية و" ويقوم النص الأدبي بوظيفة التنوير... والتنوير يعني النظر إلى النص باعتباره رسالة لها سلطة مقصودة''[55]. ولعل تعاضد البنية التكرارية للفظة الزمان مع الصورة الشعرية التي يسهم التكرار في تشكيلها الإيقاعي والدلالي، تنبئ عن المزيد من المضامين الفكرية للنص، فالزمان يتجسد بصورة ماديّة قادرة على الرمي في ظل المعادلة المتوازية التي يشكلها الشطر الأول من النص مطلع الأبيات، إذ يجعل الفناء والبقاء متقاربين، ويتابع الشاعر تشكيل الصورة مجسّدا تحوّلات الزمان وتبدلاته، ليختم القصيدة بالانقلاب المحتمل المبني على التكرار التقليدي المسمى رد العجز على الصدر والوارد في البيت الأخير، وفي بنيته الدالة على ارتجاع المكان في تقابليتها التضادية في تركيبي "دارٍ تقلّب" و"دارك التقلّب" واحتمال انهياره في اللحظة المواتية.

وإلى جانب المضامين الفكرية والدلالية التي يشي بها التكرار فإنه يجعل من النص الشعري قطعة فنيّة متماسكة، ويبوح''بالرغبات النفسية التي قد تكون لا واعية في ذات الشاعر، ويحنينه العميق وتشوقه''[56]. فالتكرار"يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه" [57] يقول أبو العتاهية:

لا بد للملك من زوال عن مستدال إلى مُديل

كم ترك الدّهر من أناس مضوا وكم غال من قبيل

كم نغص الدّهر من مبيت على سرور ومن مقيل

كم قتل الدّهر من أناس يدعون بالويل والعويل[58]

تمثل هذه الأبيات نموذجا آخر من نماذج تكرار الاسم، وهو لفظ" الدهر" الذي تكرر ثلاث مرات في سياق كم الخبرية الدالة على التكثير على الأغلب، وتكرر مع صيغتها النحوية التي يكون تمييزها مجروراً بحرف الجر "من"، غير مضافة لها، ويتساوق البيت الأول من هذه الأبيات في تكرار حرف الجر من والاسم المجرور الذي يتجانس مع الأسماء المجرورة الأخرى في دخول حرف المد في تكوينه اللفظي موحياً بالتمدد والثبات والاستمرارية. وينسجم ذلك مع تكرار كم الخبرية في دلالتها على الكثرة العددية المبهمة غير المجدية، حين تكون فاعلية الحدث والزمن هي الفاعلية المسيطرة، أما محرّك هذه الفاعلية الزمنية فهو الدهر أبو الزمن ومصدره. فالدهر هو الذي ترك الناس وشرّدهم، وهو المنغص عيش الخلائق حال بياتهم أو قيلولتهم، وهو قاتل أصناف من البشر يكتفون بالويل والعويل.

إن تكرار لفظة الدهر في سياق تكرار كم الخبرية وحرف الجر، وصوت المد، وفي صدر الأبيات، يضفي جمالية موسيقية خاصة على هذا النص، ويبرز فاعلية الدّهر السلبيّة على الوجود الذي يتحدث عنه الشاعر، ويضفي على الجو العام للنص مسحة من الأسى والحزن الشفيق، لكن المدهش هو أسلوب لا النافية للجنس الذي يفتتح به المقطع الشعري والمؤكد لحتمية زوال الملك عمن سلبت منهم الدولة، وذهابها إلى منتزعي الدولة. فهل أخطأ أبو العتاهية في تقليبه التكرار للفظتي مستدال ومديل، فالمستديل أزيل ملكه وهزم، والمديل انتزع الملك من غيره، فلا حاجة إلى استخدام أسلوب النفي بلا النافية لتقرير ذلك فهو مقرر أصلاً؟، ذلك أن الحال تقلب حين تكون فاعلية الدّهر مناوئة لجماعة الشاعر لاكتفائهم بالويل والعويل، وقد يسمى تكراره السابق تكرارا انفعاليا[59].

ويقول أبو العتاهية في أبيات من قصيدة أخرى:

أمِنْتَ الزّمان، والزّمان خؤون له حركات بالليل وسكون

رويدك لا تستبط ما هو كائن ألا كل مقدور فسوف يكون

ستذهب أيام، سَتخْلُقُ جدّةً ستمضي قرون بعدهن قرون

ستدرس آثار، وتعقب حسرةً ستخلو قصور شيدت وحصون

ستقطع آمال، وتذهب جدّة سيغلق، بالمستكثرين، رهون

ستقطع الدّنيا جميعاً بأهلها سيبدو من الشأن الحقير شؤون

وما كل ذي ظنّ يصيب بظنه وقد يستراب، الظنُّ وهو يقين

يجول الفتى كالعود قد كان مرّة له ورق مخضرّة وغصون[60].

يوظف الشاعر آلية التكرار توظيفاً جمالياً يمنح النص شعرية تدفعه بعيداً عن الخطاب النثري، وتضفي عليه جمالية إيقاعية تأتي من أساليب تكرار متعددة، فهو يكرّر لفظة ''الزمان'' في البيت الأول،

ويرد الصدر على العجز في البيت الثاني في ترديده للفظتي ''كائن، ويكون''، ويرده في البيت الثالث في لفظتي ''قرون وقرون''، ويرردده في البيت السادس في لفظتي ''الشأن والشؤون'' ويردد لفظة ''ظن'' ثلاثاً في البيت السابع، ويكرر أسلوب التسويف وصوتها ''السين'' تسع مرات. ويمنح هذا التنوع التكراري البنية الموسيقية لبحر الطويل الهادئ تنوعاً موسيقياً وإيقاعاً يكاد يخرجه عن هدوئه، ويبث فيه التموج الإيقاعي الآتي من مقاطع أسلوب التسويف، وتقابليتها وتخنس في ثنايا هذا التكرار بنية دلالية تزيده جمالاً، وتأتي من التقابلية التكرارية التي تكاد تتمحور حول ثنائية الأمن والخيانة اللتين يفعلهما الزمان.

فالزمان هو الركيزة التي تستند إليها بنية القصيدة الدلالية، فأمنه قليل. أما خيانته فكثيرة، وهو محرك ومسكن، ويجعلك تستبطئ وتسكن إليه ليأخذك ما سيكون من حركات البلى. وتتنامى خيانة الزمن بشكل متباطئ، لكن تحريكه للبلى يبقى نارا تحت رماد القصيدة، وتنتصر فاعلية الزمان الخؤون في تحريكه للبلى في الصورة الشعريّة التي تتوج نهاية النص الشعري؛ لتجعل الفتى الجميل المشبهة بالأغصان الخضراء المورقة النضرة عوداً جافاً، ويتحول ما هو كائن من جمال وأمن واسترخاء إلى ما سيكون من هدم واقفار وبلاء. وتتضح في القصيدة ثنائية الزمان الخؤون، فتكرار التسويف يخدم بفاعلية تلك الثنائية. وينتصر لما هو غيبي، ويلغي الحضور ببهائه وروائه والمتشكل في الصورة الشعرية، وفي تبدلات الفتى إلى عود جافٍ.

أما تكرار ''ظن، وبظنه– والظن'' وتقابليته لليقين فيعزز القول بأن الحضور الماثل عياناً هو الوهم، وأن الغياب الموهوم هو الحقيقة، كل ذلك يحصل نتيجة فاعلية الزمن. ويأتي التكرار أداة فاعلة تخدم المعنى وتجليه، وتحمل مضامين فكرية وإشارات نفسيّة تؤكد أن ما هو كائن لن يدوم وسيتغير، وستخلو قصور شُيدت وحصون من أهلها، لكن التغيير قادم مرافقة البطء الذي يوحي به هدوء البحر الطويل، ولفظة ''تستبط'' و''الدلالات المعنوية'' لأسلوب التسويف. والنص لا يفتأ يلح على التيئيس وبث بذور الشؤم مما هو كائن''على أن مسحة الكآبة والتشاؤم الأسود الحزين ليست إسلامية، فالإسلام لا يشوّه الحياة، ولا يبغضها إلى الناس، بل يدعوهم إلى العمل الصالح" [61] ولعله رسالة تحمل في شيفراتها مضامين سياسية، تبشر بأن ما هو كائن من حضارة مرئية موهومة. أما الحقيقة فستأتي، إما بفناء الحياة وزوالها - وهو لا يشير صراحة إلى ذلك -أو بأمور غيبية ربما يضمرها في طيّات نفسه، وبهذا يسعى أبو العتاهية إلى الظهور أمام الناس بثوب التدّين والزهد لتبرئة نفسه مما رُمي به من الزندقة، يُضاف إلى ذلك صرف الأنظار عن إخفاقاته العاطفية مع عتبة جارية المهدي، وإحساسه بالضعة باعتباره من الموالي النبط" [62].

وإلى جانب ما تشي به آلية التكرار بأشكالها المتعددة من دلالات وإيحاءات فإنها تعمل على ضخ الدماء في شرايين النص وتكسبه جمالية الشعر، وتزيح عنه الجفاف الذي يرافق المضمون الفكري الفلسفي والذي يتناسب والخطاب النثري، ويرص التكرار جزئيات النص إلى بعضه ويشكله قطعة فنيّة متماسكة، فهو'' يخلق رابطا بين الأبيات يجعلها من خلاله تشكل بناء متكاملا" [63].

أولع أبو العتاهية في تكراره للفظتي الدّهر والزمن، ونسب إليهما كثيرا من الأشياء السلبيّة، وظاهر قوله أنهما الدّنيا بلذائذها ومغرياتها وثوبها البرّاق الخادع التي يعافها الزاهد، ويتطلع إلى ما ورائها من

نعيم الجنّة الموعود. لكن لغة النصوص وبنيتها التكرارية تفضح أسرار النص وتعطي المتلقي إمكانيات للتحليل تبتعد عن نظرية الزهد السويّ في نظرته التقليدية للحياة والموت والدنيا والآخرة، قد تصل إلى حد الزعم بأن بنية تكرار لفظتي:الزمان والدهر، تحمل رسالة إعلامية ذات مضامين سياسيّة لجماعة ينتمي لها الشاعر تود بث الشعور بالتشاؤم واليأس والقنوط مما هو كائن عياناً من ثقافة وحكم عباسي عربي. وتؤسس لمنهج فكري آخر يتلبس بثياب الفكر الزهدي، وهذا ما يفسّر تشكّك معاصري أبي العتاهية في هذا الزهد الذي طرأ عليه، وردّه كثرتهم إلى عناصر مانوية[64].

جماليات تكرار أسلوبي الاستفهام والنداء ودلالاتهما النفسية والفكرية:

يكثر أبو العتاهية من تكرار أساليب الاستفهام ويكرر أدوات الاستفهام المختلفة في شعره و" يطبع أسلوبه في الزهد بطوابع الأسلوب الوعظي من التكرار وكثرة النداء والاستفهام والأمر"[65].

ويرد اسم الاستفهام ''من'' مكرراً ''خمس'' مرّات ''وأين'' ثلاث مرّات. و''حتى متى'' أربع مرات في بيت واحد، وهمزة الاستفهام كلازمة أولية للبيت ثلاث مرات. كل ذلك في قصيدة واحدة. وهناك أنماط أخرى من التكرار كتكرار الضمير الواو ''وهو'' كلازمة أولية للبيت أربع مرات، واثنتان في بداية الشطر الثاني ''العجز'' وكرّر المضاف والمضاف إليه ''أهل القبور'' أربع مرات كلازمة أولية، واستخدم تكرار رد العجز على الصدر ثمانية أبيات، كما ردّد الألفاظ بما يشبه تكرار رد الصدر على العجز في خمسة أبيات، وردد مفردات مثل ''لا'' الناهيّة ثلاث مرات في بيت واحد، ويمكنني القول أن القصيدة''19" والمعنونة بـ "إنّ الغنى هو القنوع"[66]، يسهم التكرار في تشكيل معظم أبياتها، فتسعة وثلاثون بيتاً في القصيدة اعتمدت آلية التكرار من مجمل أبياتها الثلاثة والأربعين، والأبيات الأربعة التي لم تعتمد تكرار الألفاظ انبنت على التقابل والطباق ولم تخلّ هي الأخرى من تكرارا المعنى، فلم يغرق أبو العتاهية نصّه الشعري بأشكال التكرار، هل نستطيع القول بأن "الإعلان" بحاجة إلى تكرار وبصور مختلفة ليؤثر في نفس المتلقي، وينقل'' شيئاً مما يعمر قلب الشاعر إلى قلب المتلقي؟ ومع الميل إلى أن القصيدة بنية نصيّة ونسيج من العلاقات وأن الاجتراء يضعف فنيّة الأبيات غير أننا مضطرون إلى اجتزاء نمط واحد من أنماط التكرار التي استخدمها أبو العتاهية في قصيدة، وهو تكرار الاستفهام والنداء لخدمة الدراسة.

يقول أبو العتاهية من قصيدة له:

من أحس لي أهل القبور ومن رأى	من أحسُّهُم لي بين أطباق الثرى
من أحسّ لي من كنت آلفه ويأ	لفني، فقد أنكرت بعد الملتقى
من أحسّه لي إذ يعالج غصّة	متشاغلا بعلاجها عَمَّن دعا
من أحسّه لي فوق ظهر سريره	يمشي به نَفَرٌ إلى بيت البلى

ويقول في القصيدة نفسها:

أين الألى شادوا الحصون وجنّدوا	فيها الجنود تعزّزا، أين الألى؟
أين الحماة الصّابرون حَميَّةً	يوم الهياج لحرّ مختلف الفنا

وذوو المنابر، والعساكر، والدسا كر والحضائر والمدائن والقرى

ويقول في القصيدة نفسها أيضا:

أأخي! لم يقك المنية، إذ أتت ما كان أطعمك الطبيب وما سقى

أأخي! لم تغن التّمانم عنك ما قد كنت أحذره عليك ولا الرّقى

أأخي! كيف وجدت مس خشونة الـ مأوى، وكيف وجدت المتكا[67]

طعم جديد للتكرار تمتزج فيه رائحة التقوى المعهودة فيمن يذكر بالموت من الزاهدين أملاً في إصلاح مجتمع ابتعد عن جادة الطريق، وأسى النواح الوظيفي الذي مارسته بعض نساء القوم على الميت في المآتم طمعاً بدريهمات، وتغلفه ملوحة دموع انسكبت في معناها ولم تنسكب حقيقة في أبيات أبي العتاهية. مشهد من النواح والندب يفجأ المتلقي، وجمل مكرّرة تستفهم عن مفهوم، فالسؤال المكرر'' من أحس لي....." المنطلق من ذات الشاعر إلى ذاته، والمتمحور حول ذاته، ينبش أسرار نفسه الهامسة الموسوسة، الباحثة عن الشيء الذي يخترق قلوب العامّة من المجتمع العباسي المتدين بالفطرة، والانسياق التقليدي خلف من يحمل رسالة تدغدغ الحس بالمأساة. ولعلّ الرسالة التي حملها الشاعر هي التظاهر بالزهد والتقوى الذي لم يكن حقيقياً. والدليل على ذلك، أنه كان يمتلك أموالاً كثيرة ويكتنز الذهب والفضة، وكان شحيحاً يعيش على الاستجداء[68]، وقدا وصفه ابن المعتز بأنه كان خبيث الدّين ناسك الظاهر''[69] ويقصد الشاعر إلى تكديس الألفاظ المكررة فوق أسماع الناس عن طريق المغنيات النائحات، ويضعها في قالب استفهامي لأن أسلوب الطلب أكثر وقعاً وتأثيراً. فهو يعرف أن لا إجابة على أسئلته، مما يعجز المتلقي وينساق في حلقة الندب والنواح نحو عبثية الموجود الكائن، فيسهل تحويره نحو ما يمكن أن يكون لمدى جماعته، وعلى هذا الأساس "كان قوم من أهل عصره ينسبونه إلى القول بمذهب الفلاسفة ممّن لا يؤمن بالبعث، ويحتجون بأن شعره إنما هو في ذكر الموت والفناء، دون النشور والمعاد...[70]"، ينضاف إلى ذلك أنه يسوّق إعلاناته عن طريق تلك النائحات اللاطمات، ويستيقن من حتمية تأثير رسائله الإعلامية ومضامينها الفكرية

وينّوع في نغمات التكرار وموسيقاه دفعاً للإملال، فبعد أن يخاطب المتلقي بسؤال متكرر نتيجة موهومة، ينتقل إلى تكرار مجموعة أخرى من أساليب الاستفهام تتكئ على الإجابة المعقولة المستندة إلى التاريخ''أين الألى....'' ثم يسترسل ذاكراً طابوراً من الألفاظ الموقعة ''المنابر، والعساكر، والدساكر، والحضائر '' ثم ينوّع ''المواكب، والكتائب، والنجائب، والمراتب، والمناصب'' والسؤال هو أين هم؟ أما الإجابة فغير ذات قيمة، لأن متلقي غناء الندب والنواح، يعرف الإجابة، أو لا تهمّه! فقد انساقت دموعه وعقله مع اللطم والفجيعة، وإحساساته أضحت منساقة مع الشاعر، وتهتم بتوقيعات الأصوات وموسيقاها الندية. ويقوم الشاعر''بتوظيف أسلوب الاستفهام ليعمق دلالات الموت من خلال صور جزئية تحمل كل صورة سؤالا، فالشاعر يقيم حوارا في سؤاله، لأن الإجابة على السؤال بديهية تتجلى بالنفي، فعند السؤال سيكون الجواب لا أحد لأنه لا توجد إجابة، وبذلك تتجلى صورة الموت في كل سؤال" [71]ويوظف الشاعر

تكرار نهاية المفردات المتماثلة في الإيقاع، ويستغل امتداد حرف المد الألف وتنويع الصوت في نهايات المفردات من الراد المتكررة إلى الباء المتكررة ؛ ليتحول الصوت الوتري للراء إلى صوت الطبل الانفجاري لحرف الباء.

إن هذا التنويع في التكرار من الضرورة بمكان، فهو يسهم في تصاعد عاطفة المتلقي وجيشانها، ويفرّغ المخزون الذي تكوّن داخل الشاعر ويسرّب جيشانه، واللفظ المتكرر يكون مشحوناً بحمولة دلالية كبيرة تحقق التكثيف المطلوب، وتبعد المعنى عن الانبساط والظهور[72]، ويتنامى التكرار في القصيدة وتتنوع إيقاعاته ويتقاطع مع الموسيقى الكلية للحن الكامل. وفي المقطع الذي يتكرر فيه اسم الاستفهام"أين" يبدو الشاعر أكثر هدوءاً، ويبدو انسياب لحن الكامل أكثر انسجاماً مما كان عليه في مقطع تكـرار الاستفـهام بـ ''من''. ولعل ذلك يدعم ما ذهبنا إليه من أنه كان متوتراً في مقطع الاستفـهام بـ''من'' ويريد نقل هذا التوتر إلى المتلقي.أما وقد انساق المتلقي بفعل مكبرات صوته من النائحات، فله أن يهدأ وتهدأ نفسه وينعكس ذلك على لحنه وحشرجات صوته المتمثلة عيانا في ألفاظ القصيدة وتكرارات أصواتها. و" يولع كثيرا بافتتاح أبياته بلفظ أين...ولعل ذلك راجع إلى تأثير وعاظ النصارى ''ويتصاعد التنويع التكراري إلى أن يصل إلى المرحلة النهائية، فيكرر النداء للقريب ''أأخي! لم....'' ويقرنه بلفظ مصغر مستحب ''أخي''.

لقد وثق من أن المتلقي سقط في شراك لغته وأن نبضات النص، وشحناته العاطفية قد انتقلت إلى شغاف قلبه، وللشاعر أن يمرر شحنات إضافية مكرّرة تتعمق إلى داخله وتسبر قلبه وتتجاوز الشغاف إلى العقل، فـ"أسلوب التكرار يحتوي كل ما يتضمنه أي أسلوب أخر من إمكانيات تعبيرية، فهو يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة[74]، ومن الطبيعي أن يتحمل أسلوب النداء بمضمون حسّي لا يستند إلى غياهب القبور، ولا إلى مغيبات التاريخ المنصرم بل يسبر الواقع المنظور الذي يقرر عجز الطبيب والراقي، ويشير إلى خشونة صخور القبر وضيقه على الجسد الذي يحتويه.

إنه أبو العتاهية يتلاعب بالألفاظ فيكررها جملاً متآلفة وفرادى، منساقة مع قيم البلاغة التقليدية وغير مستساغة، يشكلها تشكيلات تستغل إمكانات اللغة وتستوعب جمالياتها، ويحمّلها رسائل ومضامين ينشد منها أن تقدح الزناد، علها تشعل النيران التي انطفأت بقدوم العرب المسلمين، وتعيد اضطرام نار معابد المانوية والثنوية من جديد. ويصرخ أبو العتاهية من أعماق قلبه، ليس هناك إلا الفناء وإلاّ الأسى والكآبة! وهي نظرة سوداء جاءته من مانوينة، إذ الإسلام لا ينعى إلى الناس حياتهم ولا يصورها لهم في كروب أبي العتاهية التي تخنق الأنفاس[75]. ويقال إن منصور بن عمّار هتف به في بعض وعظه، وقال:إنّه زنديق، مستدلاً على ذلك بأنه كان يكثر من ذكر الموت في شعره ولا يذكر الجنّة والنار[76]. ولا بأس من الدخول إلى المتلقي من طريق يحبه وهو الزهد، والبأس الحياة ثوباً حزيناً متشائماً يخلو من الأمل، ويعيش تحت سنداته الموت والقبر والعذاب، وينتفي فيه الأمل بجنّة عرضها السموات والأرض أعدت لعباد الله.

تمت الإشارة إلى نمطين تكرارين في نص واحد، ويتكرر النمط التكراري المنبني على الاستفهام في مواطن عدّة [77]. وجميعها تحتاج إلى قراءة متأنية تستبطن مضامينها وجماليات لغتها لكن عملا مثل هذا يضخم الدراسة، والهدف ليس الاستقصاء، وإنما دراسة نماذج من التكرار وقراءة بعضاً من جمالياتها، أما

تكرار أساليب النداء فكثيرة هي الأخرى[78]، تستغل معظم طرق التكرار من تكرار للازمة الأمامية، أو تكرار الأسلوب، أو الحرف، ومن ذلك قوله:

أخي! كن على يأسٍ من النّاس كلّهم جميعاً، وكن ما عشت، لله، راجيا

حسَمْتَ المُنى يا موتُ حَسْماً مُبرَّحا وَعَلَّمت، يا موتُ البكاء البواكيا

ومزقتنا يا موت كــل ممزق وعرفتنا يا موت منك الدواهيا

ألا يا طويل السَّهوِ أصبحت ساهيا وأصبحت مُغترّا، وأصبحت لاهيا

ألا أيها الباني لغير بلاغةٍ ألا لخراب الدّهرِ أصبحت بانيا[79]

يتكرر أسلوب النداء في هذه الأبيات المختارة من قصيدة تتكون من تسعة عشر بيتاً بشكل متموّج، فينادى الأخ بأسلوب رقيق، يدل على توجه الشاعر بالنصح والإرشاد لأخٍ ما، يبرق له برسالة تيئيس من الناس، تلك البرقية ممهورة بتوكيد اليأس مرتين توكيداً معنوياً، ثم يكرر مناداة الموت منكرّاً بأداة النداء الياء أربع مرات. فإذا كان النداء بالياء يثير الحسّ بالحاجة للآخر والمأساة وإعلان الفجيعة، ويرتبط التكرار بالصراخ والعويل[80]، فإن ارتباطه بالموت بصورته النكرة، يدعو إلى الفرع وإثارة الخوف والشفقة على النفس. ولعل ذكر الموت من الأساليب المعتادة في ردع المخاطب عن التمادي من الانخراط الكلي بالدنيا ونسيان الآخرة، وهو من الأساليب التي يكررها الواعظ بشكل دائم. غير أن ما يثير المتلقي هو لعب الشاعر بالشعر، وأخذه كيف شاء[81]، وهو يقلّب الألفاظ ويكررها، ويشكل أثناء تكراره صورة مرعبة للموت، يحسم الأمنيات حسماً يبرّح القلب جروحاً، ويجعل الموت المعلّم الوصي بتعليم الآخرين علم البكاء وفنونه، وهو المنادى يمزّق جماعة الشاعر كل ممزق، وهم يعرفون من الموت المرارات والمآسي. والملاحظ أن أبا العتاهية يكرر المستويات اللفظية بأشكالها المتعددة فيردد ''مزق، وممزق'' ويقابل'' بين ''علمت، وعرّفت'' إلى جانب ذلك يكرر أسلوب النداء بفجائعيته. وفي المستوى المعنوي يكرر صورة الموت ويشخصه أداة قادرة على الحسم والتمزيق مما يجعل النص يكتسب الغنى والتنوع من خلال التشابك والتداخل مع بقية الصور المسهمة في بنيّة النص[82]. ويبدو أن إلحاح الشاعر على الموت في هذا النص والنصوص الأخرى، يرجع إلى تميزه بفاعلية التأثير على المتلقي خاصة العامة من الناس. مما ييسر للشاعر استغلال استراتيجية التكرار في إزجاء مضامينه الفكرية الداعية إلى اليأس من الحياة، ومن فيها من بشر.

وتبرز قدرة الشاعر على التلاعب باللغة في أسلوب النداء المقترن بأداة التنبيه ''ألا يا لتجتمع'' أداتا التنبيه اللتان تقرعان ذهن المتلقي بعد استكانته للحس المأساوي الذي أشاعه الموت وتكراراته في النص، ثم يأتي التنوع الإيقاعي لحرفي السين والصاد في تصاعدهما الصوتي من الهمس إلى الشدة في كلمات ''السهو، ساهيا'' ثم تكرار ''أصبحت'' ثلاث مرّات، ليكرّس ذلك التموّج الإيقاعي ويعزز بتكرار رد العجز على الصدر في ''لاهيا، ساهيا'' ثم ''بانيا، والباني'' وليدعم قدرة الشاعر على إيصال رسالته التي تدعو إلى اليأس، ويلخصها الشاعر بقوله'' لخراب الدّهر أصبحت بانيا" ويوظف التقديم والتأخير بفاعلية تخدم

بنى التكرار وذلك بتقديمه شبه الجملة ''لخراب'' على أصبحت واسمها وخبرها. وتشكل الأبيات المبنيّة على التكرار لباب القصيدة والبؤرة التي يسلّط الشاعر عليها تركيزه، فهي تخدم رؤيته الوجودية للحياة والآخرة، وتحمل فلسفة خاصة بالشاعر، ويستتر باللغة الشعرية وسيلة إبداعية لتوصيل رسالته. ومما يدلل أيضاً على مركزية جزئية تكرار أسلوب النداء أن محقق الديوان عنون القصيدة بـ ''أصبحت لاهيا''.

وفي قصيدة أخرى من قصائده الزهدية، يفتتح أبو العتاهية نصه بنداء النفس، ويبني النص كله على استراتيجيات التكرار بأنماطها المتعددة، يقول:

يا نفسُ! ما هو إلا صبرُ أيام كأن لذّاتها أضغاث أحلام

يا نفسُ! مالي لا أنفكُ من طمعٍ طرفي إليه سريعٌ، طامحُ، سام

يا نفسُ! كوني عن الدنيا مبُعَّدة وخلِّفيها، فإنَّ الخيرَ قدامي

يا نفسُ! ما الذُّخرُ إلا ما انتفعتِ به بالقبرِ، يومَ يكون الدفنُ إكرامي[83]

ينادي الشاعر نفسه متفجّعاً متحسراً، ويكرر ذلك النداء مستخدماً تكرار اللازمة الأمامية لمجموعة من الأبيات المتتالية المشكلة لمطلع قصيدته، والتي تنبني في معظم أبياتها على تكرار، ''يا نفس'' ثم إتباعها بأسلوب الطلب، ويبرز التكرار أمرين'' بكائية الذات الشاعرية لنفسها التي تحس أنها قريبة من عالم الفناء" [84]. و"جعل القارئ أو السامع واقعاً تحت سلطان التنبؤ والتوقع'' ويبدو الشاعر متأثراً بالتكرار الوارد في'' شعر الرثاء الذي كان يصور طقوسية بكائية جنائزية[85]. وخاصة ما كانت تردده الخنساء في بكائها على أخيها صخر.

تبكي لصخر هي العبرى وقد ولهت ودونه من جديد الترب أستار

تبكي خناس فما تنفك ما عمرت لها عليه رنين وهي مفتار

تبكي خناس على صخر وحق لها إذ رابها الدهر إن الدهر ضرار[86]

كن الخنساء بكت أخاها. أما أبو العتاهية فيبكي البشرية ويندبها ويولول فوق جثامينها الحية مع أنه في خطابه لذاته ينكفئ عليها، ونتيجة لتكرار مخاطبة الذات ومناداتها بصوت عالٍ يبرزه الحرف ''يا'' الذي ينادى به البعيد عادة، تستجيب الذات فترتبك وتضطرب وتكرس اللغة ذاك الارتباك في قوله''فان الخير قدامي" التي لم يتعود لسانه على نطقها، فهو ينعب بالخراب والشؤم ولا يبشر بالخير عادة.

إن تكرار خطاب النفس بالنداء والأمر يثير تساؤلات عدة. فـ"هل لجأ إلى التكرار ملاذا لتفريغ مشاعره المتأججة وإعادة التوازن لنفسه"[87]. أم هي لحظة تجلّي الذات وشعورها بسوء المنقلب، أم أنها ناشئة عن حالة شعورية شديدة التركيز والتكثيف''[88] كنا سنسلم له بذلك لو أن جزئية التكرار ''موضوع الحديث'' مستقلّة عن القصيدة، وكنا نقول إنه يعيش لحظات تجلٍ صوفي مع النفس يرتبط بها بالسمو

والرفعة إلى الخالق، لكن الألفاظ تحمل في أحشائها مكنونات تشير إلى نزاع شديد مع النفس التي اعتادت الطمع'' مالي لا أنفك من طمع'' وتأكيده في البيت نفسه على طغيان الطمع بتكرار صيغة اسم الفاعل'' طامح، وسام''. أما التموّج الإيقاعي الذي يحدثه تبديل صيغة الاستفهام بأسلوب الحصر في البيت الرابع'' ما الذخر إلا ما...'' فيوقعه في طغيان الحرص على المال لأن ''الذخر'' يرتبط بالمال غالباً، ويشي بقيمة الطمع في نفسه. ولعل عبارة ''الدفن إكرامي'' القريبة من الدارجة تشي بشيء من الاضطراب في أعماق أعماق النفس الشاعرة المخاطبة، وتأتي جملة معترضة، ويستمر الطمع هو الشعور الطاغي على افتتاحية القصيدة، لذا نعود إلى القول بأن الظاهرة لا تعني خارج سياقها.فـ"الظاهرة لا تعني وإنما الذي يعني هو العلاقات التي تنشأ بين الظاهرة وبين غيرها من الظواهر في النص''[89].

ولعل خطابه لذاته يذكر بخطاب النداء الوافر في شعر الخوارج، وانشغالهم به فقد أضحت قضية الموت عند الخوارج'' قيمة جوهرية في فهم الشعر عموماً، إذ ترك موضوع الموت فيه لوناً حزيناً ونغمة حزينة، ولكنه لم يسلمه إلى يأس مطلق، لأن هذا الموت نفسه كان عند أصحاب هذا الشعر نوعا من الأمل إذ لم يعد الموت إلا دخول الجنّة أو لقاء الأحبة''[90]. وإذا كان شعر الخوارج وموقفهم من الموت يندرج تحت رؤية إيمانية خاصة بهم، فإن شعر الزهد العتاهي بعيد كلّ البعد عن رؤيتهم هذه. وإذا كان الشاعر الخارجي في صراع كبير مع الزمن وسبيله للانتصار عليه هو الموت''[91] فإن أبا العتاهية يتحدث عن ضيقه من الزمن، فبعد جزئية التكرار السابقة يقول:

وللزّمان وعيد في تصرّفه إنّ الزّمان لذو نقضٍ وإبرام[92]

ويردد لفظة الزمان في شطري البيت ويشكّلها بصورة يَشخَصُ فيها الزمن أداة تحمل الوعيد وعدم الوفاء، فالزمان عنده لا يحمل'' إلا الفناء وإلا الأسى والكآبة وهي نظرة سوداوية جاءته من مانويته''[93] وسواء أتفقنا مع هذا القول أم لا، فإن نظرته إلى الموت وفاعلية الزمن تختلف عن رؤية الخوارج، وتنغمس في حلكة التشاؤم واليأس، الذي لا يتفق مع البعد الصوفي في شعر الزهد، إذ الزهد جسر مرجو يوصل إلى أمل منشود.

وفي القصيدة التي تنتمتي إليها الاستهلالية التكرارية المشار إليها يبني الشاعر بقية أبيات القصيدة على أنماط من التكرار، ويكاد لا يخلو بيت من أبياتها السبعة عشر من نمط من التكرار، فيرد العجز على الصدر في بيتين، ويردد كلمات أخرى في خمسة أبيات منها، ويقابل بين عدة ألفاظٍ في بيت واحد، ثم يستخدم تكرار التصدير في البيت الأخير من القصيدة، ويقابل بين الألفاظ بشكل لافت فيقول:

وَرُبَّ مُكْتَسِبٍ بالحِلْمِ راميَهُ وَرُبَّ مُستهدِفٍ بالبغي للرّامي[94]

فيكرر ''راميه والرامي'' و''ورُبَّ، ورّبَّ'' ويقابل بين تركيب المضاف والمضاف إليه في الشطر الأول مع مثيله في الشطر الثاني، ليبدو الشطر الأول في تقابل ثنائي مع الشطر الثاني، ويختم القصيدة. ويكتنز البيت بالدلالات والإيحاءات التي يود الشاعر إيصالها للمتلقي، ويؤمىء إلى عبثية الحياة واضطرابها.

وإذا كانت القصيدة مجموعة من النصائح والمواعظ، فإن أسلوبية التكرار في إيقاعها المتموج، وفي إسهامها البنيوي في تشكيل النص والانخراط في معماره، وشدّ أوصاله، وفتل خيوط أنسجته، وشحذ وشائج القربى بين معانيه وألفاظه، تصبح'' بمثابة منبه فني يندفع منه المعنى أو يتوقف عنده، وفي كلتا الحالتين يساهم بقسط وافٍ في شعريّة الأداء''[95] ويزيح عنه النثرية التي تدب في نواحي الأنماط المشابهة، لأن شاعر الزهد عادة يميل إلى النغمة الخطابية. واستخدام التكرار'' يساعد على إثراء النغمة الخطابية والتأثير من خلالها على الناس''[96] لكنه يعزز الشعرية في النص، وربما ساعد التكرار في هذا النص على نقل'' التجربة الشعورية والانفعالية في خيط منتظم للأفكار التي ترد على خاطر الشاعر بوعي أو غير وعي فيلملمها ويصل فيما بينها في خيط شعوري متدفق يتجلّى في مداميك النص المبتناة''[97] فتكرار النداء أو غيره يسهم في وحدة النص، وتماسك الخطاب[98]. ويحمل بناه الفكرية ويردُها بشكل إعلانات وعظية متماسكة لا تنفلت من عقال الشعرية.

جماليات تكرار الجمل والأصوات، ودلالاتها النفسية والمعنوية

يميل أبو العتاهية إلى استخدام كثير من أنماط التكرار، ومن الصعب عرض كل ما وظفه الشاعر من تكرار في بناء قصيدة الزهد، لذا نكتفي بقراءة بعض من نماذج تكرار الجمل، وقراءة فاعلية تكرار الأصوات في تلك النماذج وإضاءة بعض نقاط الجمال في القصيدة، يقول أبو العتاهية:

إذا اتضح الصواب، فلا تدعه فإنّك قلّما ذُقت الصّوابا

وجدت له على اللهواتِ بردًا كبرد الماء حين صفا وطابا

وليس بحاكم من لا يبالي أأخطأ في الحكومة أم أصابا

وإنّ لكل تلخيص لوجهاً وإن لكل مسألة جوابا

وإن لكل حادثةٍ لوقتا وإن لكل ذي عمل حسابا

وإنّ لكل مطّلع لَحَدًا وإن لكل ذي أجل كتابا

وكل سلامة تِعِدُ المنايا وكل عمارة تعد الخرابا

وكل مملك سيصير يوما وما ملكت يداه معا ترابا

أراك، وكلما فتحت بابا من الدّنيا فتحت عليك بابا[99]

تتميز هذه الأبيات المنتزعة من أبنية القصيدة بسطوع الأبنية التكرارية فيها، ففيها الأنماط التكرارية البلاغية كرد العجز على الصدر والذي يظهر في البيت الأول، إذ ردّ كلمة ''الصوابا'' القافية على ''الصواب'' في الشطر الأول، وكذلك فعل في البيت الأخير إذ كرّر لفظة ''بابا'' في نهاية الشطر الأول

ونهاية الثاني، ثم ردد بعض الكلمات في البيتين الأول والثاني، فقد ردد لفظتي ''بردا''و''كبرد'' وكلمتي ''حاكم'' و''الحكومة''.

وعمد الشاعر إلى تكرار الجمل المتوازية، وعمل مقابلة لفظية إيقاعية متصاعدة متناغمة ومنسقة، انبنت على تكرار، إنّ واسمها وخبرها ست مرّات متوالية، ثم اختار كسر رتابة التكرار، بأن تحوّل عن الجملة الاسميّة المنبنية على التوكيد إلى جملة اسميّة أخرى امتصت الإيقاع السابق برتابته، وتموجّت بمبتدأ تكون من المضاف ''كل'' المكرر ''تسع مرات'' والمضاف إليه، ثم الخبر المكون من الجملة الفعلية، فالتكرار يعمل على خلق ظاهرة التشكل والانحلال ومن خلالهما'' تنشأ فاعلية الخلق الشعري في ثنائية الحضور والغياب، بذلك لا يتصف إشباع التوقع بالإلية والرتوب، وإنما تعمل المفاجأة على إصابة المتلقي بسلسلة من خيبة الأمل فيزداد توتره وتفاعله"[100] مع عناصر البناء الشعري.

ويسهم تناوب الحرفين ''ك'' و''ل'' في إغناء الإيقاع بموسيقى داخلية وتوجيهه نحو الاتساق والانسجام، والنمو الموسيقي الطبيعي للقصيدة، وتمنح عملية التقديم والتأخير الأبنية النحوية تموّجاً لذيذاً في إيقاع الألفاظ، فقد تكرر تقديم الجار والمجرور ''لكل'' ست مرات. أما الصورة فامتلكت فاعلية خاصة في تموّج الإيقاع المعنوي. ففي البيت الأول تكنز الجملة الفعلية ''ذقت الصوابا'' إشعاعاً معنوّياً يضيء جانباً جميلاً من النص، وتجعل الصواب الذي يدرك بالعقل يدرك بحس الذائقة واللسان، ليتحول الصواب إلى شهدٍ أو ترياقٍ ينذر الحصول عليه، ولعل تقابلية الجملتين الفعليتين''اتضح الصواب" و" ذقت الصواب'' وما يفصلهما من نهي وتوكيد ينبيان على حسٍ بضياع الصواب في نفس الشاعر، ويتسرب هذا الحس إلى اللغة. فهل دعا المبدع ذاته إلى مسلك الصواب الذي لا يتضح في ذهنه؟ علما بأن طريق الصواب في العادة واضح. لكن الإنسان الباحث عنه هو الذي يتبينه. فمن هو الذي قل أن استمرأ الصواب وهضمه واستوعبه طعاماً له؟! ولعلنا نرى أن الصوت الهامس''لذُقْتَ" وما يقابله من تقارب في تدرج مخارج حروف''اتضح" بين الهمس والجهر وارتباطها في البنية الشعرية لمعنى البيت، يؤكد الهسهسة الداخلية لخلجات نفس الشاعر المترددة وتنبئ عنها اللغة.

وتتنامى فاعلية الصورة المتكررة في تشكيل البيت الثاني، فما هو مذوق ينزلق إلى الفم مستحلبا الريق ودافعاً باللهوة في أعلى الحلق إلى تحويل المستوعبات الذهنيّة والمهضومات الفكرية إلى ماء سائغ و''كلام'' متخير في المكان والزمان. فقد صفا المكان وطاب الزمان، وأضحى جهاز النطق قادراً على ترديد ما يحتبس في الحلق من منشور سياسي يتهم السلطة بعدم الاكتراث، لكنه يستخدم لغة المواربة والإزاحة وعدم المباشرة. وهذا هو سبب الهسهسة النفسية والاحتياج إلى الماء لترطيب الحلق، إنها السلطة!

وفي البيت الثالث المتشكل من التكرار، تكرار''لا'' ثم تكرار همزة القطع، تسهم الأصوات في إضاءة البؤر الجمالية في البيت، فتكرار حرف ''ل'' في الشطر الأول ثم مقابلته بتكرار ''الهمزة'' يتسق مع معنى البيت، ومع الحالة الشعورية التي تشكلها لغة الشعر. فالمبدع يواجه السلطة ''الحاكم'' برهبتها، ويحاول نفي أثرها على نفسه بعد أن ابتلع ريقه، وانسجم مع ذاته غير أن تتابع أصوات الهمزات المتتالية تسبر أعماقه الباطنية وتسري إلى قيعان جهازه النطقي، وتنفلت معلنة الخوف المخبوء الذي يفضحه تكرار الهمزة، ويسهم الطباق الآتي من ''أخطأ/أصاب''، وصياغته بأسلوب الاستفهام المتردد في تأكيد دور تكرار

الكلمة والأصوات في إبراز بؤر الخوف المكنونة في نفس الشاعر وتلبسها ثوباً لفظياً جميلاً، فالفرق في الشحنة الصوتية بين حرف وآخر يترتب عليه فرق في الشحنة الوجدانية والمعنوية"والتناغم الجاري بين الإيقاع اللفظي والإيقاع النفسي جعل الزهاد وبعض المتصوفة، يستحدثون أوزانا شعرية تناسب حالتهم في العصر العباسي"[101].

وتتجذر فاعلية التكرار وتتكثّف وتتنادى لتشكل إعلاناً مكروراً تقابلياً ذا نسق ثلاثي، ثلاثة أشطر تقابل ثلاثة أخرى، ثم تتبعها ثلاثة من تنويعة إيقاعية فرعية أخرى. ولعل هذه النسقية الثلاثية تفتح أبواباً مغلقة على الشاعر أشار إليها بروكلمان وهو أن في" زهدياته من المعاني والأفكار النصرانية "102" وجزءاً من معانية الشعرية تتوافق و" نظرات الشاعر السرياني يعقوب السروجي وربما كان كلاهما أخذ هذا المذهب من الوعاظ"[103]. ولعل تكون هذا النسق الثلاثي وتقابليته يحدث هزة مفاجئة تستقي القصيدة منها دلالاتها الجذرية، وتتجسد فيها رؤياها العميقة للوجود وللثنائية الضديّة التي يشكلها العنصران الإنسان والطبيعة الجامدة، ولدور الزمن في حركته الأساسية في تدمير أحد العنصرين دون الأخر"[104].

وإذا نظرنا إلى التكرار على أنه مقصود[105]. وضح لنا أن بنى التكرار لدى أبي العتاهية وعاء لغوي لمضامين فكرية يؤمن بها الشاعر، ويواجه فيها السلطة." إن للقصيدة جذورها في التاريخ الماضي والحاضر، إننا لا نستطيع ببساطة تجاهل مكانها داخل السياق التاريخي [106]. ولعل من أهداف تحليل النص، وسبر أعماقه الداخلية الوصول إلى" قيم تتجاوز اللغة والأسلوب، إلى الاتساق والتناسق في العمل الفني، إلى علاقته بالواقع إلى نفاذ نظرته في معنى ذلك الواقع، ومن ثم إلى مغزاه الاجتماعي ثم الإنساني"[107].

والأبيات الخمسة المتتالية التي يتكرر فيها "إنّ" ثم شبه الجملة "لكل" ثم المضاف إليه ثم لام الابتداء المتجهة صوب اسم "إن" تكتنز في ثناياها دلالات معنوية تدعونا للتوقف عندها، والنظر إليها على تؤدة. فالرنّة الإيقاعية التي يُحدثها التتابع الموسيقى لـ "إنّ لكلّ" يشير أنه يؤد التركيز على معانٍ يريدها، ويودّ أن تخترق الحجب وتقرع ذهن المتلقي وتقرع نفسه، وتداعب إحساسه، ذلك أنه في كل ترديدة لهذه الألفاظ ينوّع في المضاف إليه على النحو التالي: "تلخيص، ومسألةٍ، وحادثةٍ وذي عمل، ومطّلعٍ، وذي أجل" ثم تنويعة أخرى تتكون من أسماء إنّ المؤخرة "وجهاً، وجواباً، ووقتاً، وحساباً، وحداً، وكتاباً"، ولعل الصوت المدوّي لتنوين الكسر ثم تنوين الفتح، يتساوق مع المعنى الذي تشي به بنية التكرار، التي تشكل جزءاً من النسق العام للقصيدة، وتسهم عمليّة التقديم والتأخير في الجمل المكررة كذلك في شدّ أوصال البنيّة الشعرية وتوحيدها، ومنحها شحنات جمالية متناغمة.

و تشي البنية التكرارية المحورية في القصيدة بأنّ الشاعر بعد أن ازدرد ريقه، وأعلن بأن على الحاكم أن يبالي بأمره وأن ينتبه إلى الصواب والخطأ في حكومته، جاء ليفصّل هذا الإعلان ويكرر تفاصيله، ويعمل إزاحة لمدلولات الألفاظ ويتدثر بثوب اللفظ الزهدي ؛ ليفلت من الرقابة. فعنده "وجه لكل تلخيص" و"جواب لكل مسألة" و"وقت لكل حادثة" و"حساب لكل عامل" و"حدّ لكل مطّلع " و" كتاب لكل مخلوق ". وتبدو هذه الأمور التي يمتلكها الشاعر على صعيد أبنية الألفاظ، من عوامل القوة التي تمكنه من تسويق مضامينه الفكرية إلى العامة تحت عباءة الزهد "فبعد التقرير" بأن الأمور التي ساقها يقينية،

يتوّج مقالته بالتنويع الثاني للتكرار، الذي يكنُّ في داخله تفتّق الموت من السلامة، والخراب من العمارة، والذلة من جبروت الملك.وهذه الثلاثية في تقابليتها هي الغاية التي ينشد التبشير بها، فهو يبث الشؤم وينعب بالخراب.

ويجذر الشاعر في البيت الأخير من النص المختار آنفاً، النظرة التشاؤمية نفسها، ففتح أبواب الدنيا تفضي إلى فتح أبواب المتاعب والفناء. ويخدم تكرار الكلمات والحروف داخل البيت ما تهمس به نفس الشاعر من التمني لها بالخراب وزوال العمران. فهل كان الشاعر يعاف الحياة في ظلّ الحكم العباسي، أم أن انحراف ذائقته، وربما عقيدته وأبنيته الفكرية جعلته يبدو ناعباً بالخراب كارها للناس؟ إذ يقال أنه طلب من أحدهم أن ينقش على خاتمه ''لعنة الله على الناس''[108] ويقول في كرهه للناس:

سأَمْنعُ قلْبي أَن يَحنّ إليَهم وأَحْجُبُ عَنْهم ناظري وجُفوني[109]

وفي قصيدة[110] أخرى عدد أبياتها أربعين بيتاً على بحر الكامل، وإيقاعه الهادئ الحزين يكثر فيها من التكرار بأنماطه المتعددة خاصة في مطالع أبياتها. إذ يكرر أسلوب النداء بالياء مرتين، وبالألف ثماني مرات، ويكرر ''ولقد رأيت'' ست مرّات، ويكرر ''ولقلّ ما'' أربع مرّات، وتتكرر الواو في بداية ثلاثة أبيات متوالية. وتحوي ثماني أبيات أخرى أنماطا تكرارية بلاغية كالترديد، ورد العجز على الصدر، وتشابه الأطراف. ونستطيع القول بأن القصيدة تتشكل في كل أبنيتها من أنماط تكرارية متعددة، ونكتفي باختيار نمط واحد منها وهو قوله:

ولقد رأيت الحادثات ملّحة تنفي المنى، وتقرّب الآجالا

ولقد رأيت مساكناً مسلوبة سكانها ومصانِعا، وظلالا

ولقد رأيت مُسَلْطناً، ومُمَلَّكاً ومفوهاً، قد قيل: قال وقالا

ولقد رأيت من استطاع بجمعةٍ وبنى فشيَّدَ قصْره فأطالا

ولقد رأيت الدّهرَ كيف يُبْيدُهم شِيباً، وكيف يبيدهم أطفالا

ولقد رأيت الموت يُسرع فيهم حَقّاً يميناً مرةً، وشمالاً[111]

فالشاعر يبدأ قصيدة بالحديث عن فاعلّية الدّهر التدميرية، ثم ينادى بأعلى صوته مكرراً أسلوب النداء بالياء، ثم يتحوّل إلى تكرار النداء بالألف، وبعدها يستفهم عن الملوك الذين زال عنهم ملكهم متأثراً بوعظ النصارى[112] وبعدها يعود لفاعلية الدهر الخادعة، ويوظف هذه اللوحة التكرارية لتكون بنية متماسكة تبدأ بصوت الواو وتكرارها لازمة أمامية يفتتح بها أبيات هذه البنية، ويمزج الحنين الداخلي بالتأكيد على الأمنية المبتغاة للشاعر، وهي أن يمارس الدّهر فاعليته التدميرية للبشر. وتعمل الواو في تتابعها على شدّ أوصال البنيّة وتوحيدها وضمان استمراريتها. أما لام ''قد'' فتشي بالقسم وتأكيد وقوع الكارثة. ويأتي تكرار''قد'' ليزيد يقينية حدوث الكارثة تأكيداً، ويجلي تكرار''رأيت'' الأمر ويوضحه، ويأتي

المفعول به ''الحادثات، ومساكناً، ومسلطنا، ومن، والدّهر، والموت'' تنويعة إيقاعية، تكسب الدلالة إثارة وهياجاً. وتبدو موارية الشاعر واضحة حين يجعل ''الفعل'' رأيت بين بين، للرؤية البصرية أو للرؤية الظنيّة العقلية. ويشكلّها ذلك التشكيل إمعانا في الموارية، خاصة في بداية بنيته التكرارية، وحين تصل الرؤية إلى الدهر ثم الموت تتضح وتتجلى. ولعل هدف الشاعر الوصول إلى فاعلية الدهر وتكريس دوره في الإماتة والإفناء وإلغاء الوجود، ويبني أبو العتاهية نصه مستخدماً جدلية الخفاء والتجلي، لينزع ما في نفسه من هزة وتردد، ويلقبها في روع المتلقي، ويمعن في ذلك حين يشكل الأشطر الثواني من أبيات البنية التكرارية. ففي البيت الأول تبدو التقابلية التكرارية بين الفعلين ''تنفي وتقرّب'' واضحة. ويلعب صوت التاء حرف المضارعة دوراً بارزاً في هذه التقابلية، ويشد تكرار صوت الواو والكلمتين الأخيرتين البيت إلى الجملة السابقة لهما. ويلعب تكرار اسم المفعول دوراً أكيداً في رسم الدلالة على فاعلية الدّهر، فاسم المفعول يشير إلى أن الفاعل لم يسمَّ، وفي ذلك تهويل لفعل الدهر وأدواته. أما تكرار مشتقات ''قيل وقال، وقالا'' فينبثق عن اسم المفعول مفوه، ويكرّس فاعلية الفاعل الخفي بنية البيت. ويؤكد الحيرة التي تملأ نفس الشاعر، ويودّ نقلها إلى المتلقي.

وتتجلى الفاعلية الحقيقية للدهر عند الإفصاح عنها في تكراره لصيغة الاستفهام ''كيف يبيدهم؟'' والتقابلية الضدية بين ''شيبا وأطفالا'' التي تجعل الزّمن بحركته مكرّساً للدهر المدمّر. وفي البيت الأخير يعبّر الشاعر عن حقيقة نواياه وما يستتر في داخله من رغبة في أن يسرع الموت بحصدهم حقيقة يمينهم ويسارهم. ويشير تكرار الضمير الغائب في الفعل ''يبيدهم'' إلى أن الإبادة تتوجه صوب الآخر.

أما الشاعر فينتمي إلى ''ضمير التاء'' الذي ينظر إلى المشهد الآخر، ويخفي نفسه في داخل ذلك المشهد اللغوي، ويحمله فلسفة فكرية تضاد حركة المجتمع العباسي في سعيه نحو الحياة والحضارة، ولذا حُقّ لهم أن يتهموه بالزندقة وهو القائل بأن الزهد'' مذهب شغف الناس به الزهاد وأصحاب الحديث وأصحاب الرياء والعامة، وأعجب الأشياء إليهم ما فهموه''[113] فهو يركبه مطيّة لتحقيق مآرب في نفسه، لذا يقول سلم الخاسر فيه وهو من جماعته '' ويلي على المخنث الجرّار الزنديق جمع الأموال وكنزها، وعبأ البدور في بيته ثم تزهّد مرآاة ونفاقاً ''[114].

الخاتمة

يلج الباحث شعر الزهد تحفُّه لذاذة الصفاء، راكلاً الدنيا خلفه، منقّباً عن البكارة الصوفية في النص الشعري، ويود ان يفترع عذرية القصيدة ويستمتع بجوها الايماني، لكن ما حدث في ولوجنا إلى النصوص الشعرية لزهد أبي العتاهية جعلنا نتوقف على عتبات القصيدة باندهاش وحيرة، فدراستنا لأسلوبية التكرار وأبنيتها الجمالية انتظرنا فيها ترديدات روحانية، تنسج في ملكوت الكون وصفاته وعفافه وطهره وعذاباته ولذاذاته الصوفية، لم نجد من هذا إلا ضبابا يغلّف المكان، فقد أخبر تحليل أسلوبية التكرار في ذلك الشعر عن بيانات يزجيها الشاعر، تكتنز مضامين فكرية تمزج بين التدين الظاهري والبعدين السياسي والاجتماعي، وتستغل الأبنية الجمالية للتكرار في إرسال برقيات داخل الأبنية المستورة، تهدف إلى تغيير الواقع السياسي عن طريق بناء قصيدة مملوءة بالتكرار تلح على إظهار اليأس من الحياة وساكنيها وإبراز التشاؤم اللاذع الموجه إلى السلطة والتبرم من الزمن والدهر المرتبط بها، وتضمين أبنية اللغة عناصر

فكرية وثنية زهدية تمتاح من فلسفات بعيدة عن قيم الاسلام.

فقد بنى أبو العتاهية نصوصه متكئاً على ثنائية الحضور والغياب، واستغل جمالية التكرار بأنماطه المتعددة في تفعيل هذه الثنائية معتمدا إبراز حضور الحياة بما تحوي من اللاقيمة والزوال والانغلاق، واتسداد الافق امام الأمل في الغائب غير المتطور والمأمول من العناصر المناوئة للسلطة، والمستتر داخل عباءة الغيب المرتبط بالآخرة، وجحيم النار المتربصة بكل من يسير وفق ركب الحضور الدنيوي -السلطة.

واستغل الشاعر النماذج الجميلة للتكرار ليكرِّس مسخ الوجود في ظل الموجود، فجاءت أبنية التكرار صرخات إعلانية تتكرر على شريط إخباري، يحمل رسائل تخفي داخل الأستار الجميلة للغة التكرار، وفي حجبها الخلفية، وتقدم اللعنات التي قذفها على الدنيا متلبسة ثوب الزاهد الذي ينفر من لذائذ الدنيا، ولا يزاحم محبيها عليها، ويتوق إلى نعيم الجنة.

Aesthetics of Repetition Structure in the Ascetic Poetry of Abū l-Atahiyya

Hussan Bkor, *Arabic Dept., Al-Hussen University, Ma'an, Jordan.*

Fuad Shtyat, *Arabic Dept., Jarash University, Jarash, Jordan.*

Abstract

This paper aims at unraveling the aesthetics of repetition in the ascetic poetry of Abū l-Atahiyya. It first sets out to review the concept of repetition and its benefits in previous critical studies. The prime focus of this paper is the analysis of repetition based on its formal and contextual structures. Therefore, this paper carries out three levels of analysis on repetition. First, the repetition of a lexical item holding a central meaning in an ode or *Qasida*, which constantly inspires the poet, and revealing its connotative and psychological reference and its effect on the structure of the ode and unveiling its aesthetics. Second, the repetition of some grammatical features such as the interrogative and the vocative case. Third, repetition in a number of selected sentences and at a number of acoustic levels and its incantatory reiteration. At this level, the traditional rhetorical term is exploited as well as its verbal strategy in unraveling the ideological content and aesthetical presence in Abū l-Atahiyya's ascetic poetry.

قدم البحث للنشر في 2010/3/1 وقبل في 2010/4/18

الهوامش

1 السجلماني، أبو محمد القاسم، المنتزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980م، ص 476.

2 الزعبي، أحمد، في الإيقاع الروائي، دار الأمل، إربد، 1986م، ص 8.

3 ابن جعفر، قدامة:نقد الشعر، تح، كمال مصطفى، ط3، 1978م، ص 199.

4 أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية، دار المسيرة، عمان، 2007م، 237.

5 السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987م، ص 147.

6 القزويني، جلال الدين، التلخيص في علوم البلاغة، شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1932م، ص 423.

7 ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي، إربد، 2001م، ص 13.

8 عباس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها، علم المعاني، دار الفرقان، عمان، ط 10، 2005م، ص 505.

9 خطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء، 1991، ص 179، نقلاً عن التفسير الكبير، الرازي، ج 3، ص 55.

10 السابق نفسه، ج 3، ص 55.

11 أبو العدوس، الأسلوبية،، ص222.

12 أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 3، 1987م، ص 44.

13 فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م، ص 391.

14 البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، دار الأندلس للنشر، ص 61.

15 الخطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب،، ص179.

16 ويليك، رينيه، وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1981م، ص 181.

17 العليمات، يوسف، بنية اللغة الشعرية عند العذريين، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 1999، ص 62

18 فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص .393

19 جعافرة، ماجد، قراءات في الشعر العباسي، مؤسسة حمادة، اربد، 2003، ص 79

20 أبو العدوس، الأسلوبية، ص221

21 القرم، توفيق محمود، الانزياح الأسلوبي في شعر السياب، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، الأدب، 2007، ص 92، 93

22 انظر ابن كلثوم، عمرو، الديوان، تح :إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، 1991م، ص55، ص57، وص 78، 79 في معلقته فقد كرر''بأيّ مشيئة عمرو بن هند" ثلاث مرات، وانظر البطل، علي، ا الصورة في الشعر العربي،، ص .60

23 وبليك رينيه وأوستن وارين:نظرية الأدب، ص .184

24 ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص .14

25 السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر، ص 173.

26 عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، ص .303

27 ينظر التكرار في الشعر، فاطمة محجوب، مجلة شعر، ع7، أكتوبر 1977م، والتكرار النمطي في قصيدة المدح عند حافظ، محمد عبد المطلب، فصول، م3، ع2، يناير وفبراير ومارس، 1983م، وأسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين، وإبداع الشعراء، شفيع السيد، مجلة إبداع، ع6، السنة2، يونيو، 1984م.

28 ومنها التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، فايز القرعان، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، 1996م.والتشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير، إسماعيل العالم، جرش للبحوث والدراسات، م3، ع1، 1998م، وفصل من رسالة ماجستير بعنوان"بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثينة نموذجا" يوسف محمود العليمات، جامعة اليرموك، قسم اللغة العربية، 1999م، وفصل من''قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي"، موسى ربابعة، مكتبة الكتاني، اربد، الأردن 2001م، وفصل من''قراءات في الشعر العباسي" ماجد جعافرة، مؤسسة حمادة، اربد، 2003م.

29 السعدني، مصطفى، ينظر البنيات الأسلوبية، ص 30 – 60، فقد أسهب في هذه التقسيمات وفسّر المصطلحات الخاصة بها.

30 العالم، إسماعيل، جرش للبحوث، م3، ع1، 1998 ص190 وما بعدها.

31 السعدني، مصطفى، ينظر البنيات الأسلوبية، ص 147-171

32 ينظر البلاغة والأسلوبية، ص 199 و229، 3000، 3010 نقلاً عن نقد الشعر، ابن معصوم، أنوار الربيع، النجف، ج 3، ص 5.

33 الناقوري، إدريس، ينظر المصطلح النقدي في نقد الشعر، المنشأة العامة للنشر، طرابلس، ليبيا، 1984م، ص 197.

34 ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص 15.

35 جعافرة، ماجد، قراءات في الشعر العباسي، ص 80.

36 أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دار للملايين، ط 2، بيروت، 1981م، ص 26.

37 أبو الرضا، سعد، في البنية والدلالة رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، منشأة الإسكندرية، 1988م، ص 21.

38 أبو العتاهية، الديوان، دار الأرقم، بيروت ط1، 1997م، ص18

39 عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2004، ص 33.

40 ابن العبد، طرفة، الديوان، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، د. ت.

41 أبو العتاهية، الديوان ص.18

42 ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص 43

43 العيد، يمنى، مجلة الكرمل، عدد2، 1981، ص147

44 البطل، علي، الصورة، 59

45 أبو العتاهية، الديوان، ص41

46 أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ص 101.

47 جعافرة، ماجد ياسين، قراءات في الشعر العباسي، مؤسسة حمادة للنشر، اربد، الأردن، 2003، ص 79 نقلاً عن فاطمة محجوب: التكرار في الشعر، فاطمة محجوب، مجلة شعر، ع7، أكتوبر 1977م،

48 ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص33.

49 عيسى، فوزي، في الأدب العباسي، دار المعرفة الجامعية، جامعة الاسكندرية، كلية الآداب، ص 370.

50 المصدر نفسه، ص 387.

51 السعدني، البنيات الاسلوبية، ص.150

52 جعافرة، ماجد، دراسات في الشعر العباسي، ص81

53 أبو العتاهية، الديوان ص367

54 حمودة، عبد العزيز، سلطة النص، عالم المعرفة، 289، 2003، الكويت، ص 332- ص313

55 المصدر نفسه، ص325

56 أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ص .26

57 الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، بيروت، دار العلم للملايين، ص276.

58 أبو العتاهية، الديوان، ص259

59 العبد، محمد، سمات أسلوبية، فصول، م7، ع1، 2، أكتوبر، 1986ومارس1987، ص.102

60 الديوان، أبو العتاهية، ص321

61 صادق، حامد وآخرون، محاضرات في الأدب العباسي، جامعة الإسراء الخاصة، دار ابن الجوزي، عمان، ص.138

62 ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط 8، 1966، ص .237

63 ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية، ص42

64 ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، ص241

65 المصدر نفسه، ص245

66 أبو العتاهية، الديوان ص30

67 المصدر نفسه، 30-32

68 عيسى، فوزي، في الأدب العباسي، ص .368

69 ابن المعتز، عبدا لله، طبقات الشعراء،، تح:عبد الستار احمد فراج، دار المعارف ط4، 1956م ص 364

70 الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج 4، ص .261

71 مراشدة، عبد الباسط، التناص في الشعر العربي الحديث، مخطوط، ص112

72 عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ص 34.

73 بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبد الحليم النجار، دار المعارف، ط5، ج2، ص35

74 التكرار في شعر محمود درويش، ص 34.

75 الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص 263.

76 ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، ص 249 – 250

77 أبو العتاهية: الديوان، ص 108، 109، 110، 148، 193، 263، 246، 281.

78 المصدر نفسه، ص101، 230، 231، 232، 239، 251، 263، 273.

79 المصدر نفسه، ص363.

80 السعدني: البنيات الأسلوبية،، ص 153.

81 ابن المعتز: طبقات الشعراء،، ص 229.

82، السعدني: البنيات الأسلوبية، ص 166.

83 أبو العتاهية: الديوان، ص.296

84 ربابعة، موسى، قراءات اسلوبية في الشعر الجاهلي، ص33

85 السابق نفسه، ص 69.

86 الخنساء، الديوان،

87 المجالي، محمد أحمد، دراسات في الأدب العربي الحديث، وزارة الثقافة، 2008م، الأردن عمان، ص 184.

88 عبيدات، عدنان، أسلوبية الترجيع في شعر أبي نواس، أبحاث اليرموك، الآداب واللغويات، م 24، ع 1 2006، منشورات جامعة اليرموك، ص 73.

89 أبو دي، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ص.170

90 عباس، إحسان، عام على الرحيل، مجموعة باحثين، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2007م، ص 292، 293.

91 السابق نفسه، ص 293.

92 الديوان، ص 296.

93 ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، ص 249

94 أبو العتاهية، الديوان، ص.296

95 جعافرة، ماجد، قراءات في الشعر العباسي، ص 93.

96 السابق نفسه ص85

97 علمان، يوسف، بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثنية نموذجا، مخطوط رسالة ماجستير، ص 111.

98 خطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب،، ص 179.

99 السابق نفسه، ص 36 – 37.

100 السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية،، ص32

101 أبوعلي، محمد، خواطر في علم العروض،، مجلة الفكر العربي، ع26، سنة4، معهد الإنماء العربي للعلوم الإنسانية، بيروت، 1982، ص134

102 بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي،، ج2، ص 35.

103 السابق نفسه، ص 85.

104 أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، ص 111.

105 عبيدات، عدنان، أسلوبية الترجيع في شعر أبي نواس، ص 72.

106 حمودة، عبد العزيز، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، ص332

107 ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة، محمد عصفور، عالم المعرفة، ع 110، الكويت، 1987، ص 244.

108 الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج 3، دار الفكر، بيروت، ص 139.

109 أبو العتاهية، الديوان، ص 312.

110 السابق نفسه، ص 63 – 65.

111 السابق نفسه، ص 263.

112 بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ج 2، ص 35.

113 الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج3، ص155

114 السابق نفسه، ج3، ص125-126

المصادر والمراجع

ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، تح كمال مصطفى، ط3، 1978.

ابن العبد، طرفة، **الديوان**، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، د. ت.

ابن كلثوم، عمرو، **الديوان**، تح إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، 1991.

ابن المعتز، عبدا لله، **طبقات الشعراء**، تح: عبد الستار احمد فراج، دار المعارف ط4، 1956.

أبو ديب، كمال، **جدلية الخفاء والتجلي**، دار للملايين، ط 2، بيروت، 1981.

أبو ديب، كمال، **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 3، 1987.

أبو الرضا، سعد، **في البنية والدلالة رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988.

أبو العتاهية، الديوان، دار الأرقم، بيروت، 1997.

أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبية**، دار المسيرة، عمان، 2007.

أبوعلي، محمد، **خواطر في علم العروض**، مجلة الفكر العربي، ع26، سنة4، معهد الإنماء العربي للعلوم الإنسانية، بيروت، 1982.

الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني** ج 4، دار إحياء التراث العربي، بيروت،.

الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، ج 3، دار الفكر، بيروت.

الزعبي، أحمد، **في الإيقاع الروائي**، دار الأمل، أربد، 1986.

بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ، ط5، ج2، ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف.

البطل، علي، **الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري**، دار الأندلس للنشر.

جعافرة، ماجد، **قراءات في الشعر العباسي**، مؤسسة حمادة، اربد، 2003.

حمودة، عبد العزيز، **سلطة النص**، عالم المعرفة، 289، الكويت، 2003.

خطابي، محمد، **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء، 1991.

ربابعة، موسى، **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، دار الكندي، اربد، 2001.

السجلماني، أبو محمد القاسم، **المنتزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تح علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، 1980.

السعدني، مصطفى، **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987.

السيد، شفيع، **وأسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين**، وإبداع الشعراء، مجلة إبداع، ع6، السنة2، يونيو، 1984.

صادق، حامد وآخرون، **محاضرات في الأدب العباسي**، دار ابن الجوزي، عمان،

ضيف، شوقي، **العصر العباسي الأول**، دار المعارف، القاهرة، ط 8، 1966.

عاشور، فهد ناصر، **التكرار في شعر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، العالم، إسماعيل، جرش للبحوث، م3، ع1، 1998.

عباس، إحسان، **عام على الرحيل**، مجموعة باحثين، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2007.

عباس، فضل حسن، **البلاغة فنونها وأفنانها**، علم المعاني، دار الفرقان، عمان، ط 10، 2005.

عبد المطلب، محمد، والتكرار النمطي في قصيدة المدح عند حافظ، فصول، م3، ع2، يناير وفبراير ومارس، 1983.

العبد، محمد، **سمات أسلوبية**، فصول، م7، ع1، 2، أكتوبر، 1986ومارس1987.

عبيدات، عدنان، **أسلوبية الترجيع في شعر أبي نواس**، أبحاث اليرموك، الآداب واللغويات، م 24، ع 1، 2006، منشورات جامعة اليرموك.

علمان، يوسف، **بنية اللغة الشعرية عند العذريين**، جميل بثنية نموذجا، مخطوط رسالة ماجستير.

العالم، إسماعيل. **والتشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير**، جرش للبحوث والدراسات، م3، ع1998.

العليمات، يوسف محمود،"بنية اللغة الشعرية عند العذريين، جميل بثينة نموذجا"، جامعة اليرموك، قسم اللغة العربية، 1999.

عيسى، فوزي، في الأدب العباسي، **دار المعرفة الجامعية**، جامعة الاسكندرية، كلية الآداب.

فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

القرعان، فايز **التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر**، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، 1996.

القرم، توفيق محمود، **الانزياح الأسلوبي في شعر السياب**، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، الأدب، 2007.

القزويني، جلال الدين، **التلخيص في علوم البلاغة**، شرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1932.

محجوب، فاطمة، مجلة شعر، ع7، أكتوبر 1977.

المجالي، محمد أحمد، **دراسات في الأدب العربي الحديث**، وزارة الثقافة، عمان، 2008م.

مراشدة، عبد الباسط، **التناص في الشعر العربي الحديث**، مخطوط.

الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، بيروت، دار العلم للملايين.

الناقوري، إدريس، المصطلح النقدي في نقد الشعر، المنشأة العامة للنشر، طرابلس، ليبيا، 1984.

ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة، محمد عصفور، عالم المعرفة، ع 110، الكويت، 1987.

ويليك، رينيه، وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1981.