إيقاع اللغة الشعرية في ديوان هادي الحمداني

أ.م.د. وسام محمد منشد الهلالي الباحث. علاء حسين عباس

جامعة القادسية /كلية التربية

RhyThM OF The POeTiC LaNguage in the Secretariat of Hadi al-Hamdani

Alaa Husain Abas Asst. Prof.Dr. Wisam Mohammed Manshad

wesam1999@gmailCom moha.habib66@yahoo.com

Abstract:

Praise be to God who taught the pen, and came Mukhtar mosques speech, and prayers and peace on the Pacific of injustice, and the family of the producers of credit and generosity.

The rhythm is one of the five active components of which there is no poem. The rhythm is one of the stylistic features that gives literary work the ability to express the expressive features that are considered to be the aesthetics of the poem. Rhythm is a major and effective part of the poem. In the poetic text, which plays an important role in showing the aesthetics of the poetic language, and through our inquiry in Diwan Hadi Al-Hamdani, the full work of studying and studying Dr. Hadi Nahr, we have a set of internal rhythmic features (repetition, , Where repetition came On three levels 1 - repeat the single voice is the repetition of the voice in the text, which is a method of a balanced, has an impact on hearing, and the tone of the tone of the rhythm of music 2 - repeat one word and this is one of the rhythmic phenomena that draw attention in the hair Hamdani 3 - The repetition of the phrase is a reflection of the meaning. The characteristic of the reflexes on the chest was filled with a large area in Hamdani's poetry, in order to strengthen the rhythm of the house and its musical bell. Their surface level and depth Give a line of text between Almrddh functions, these rhythmic verses that we mentioned would circadian text intensity lifts consistent with built text semantic and movement of text from stalemate to the movement and imagination, as her Almaiz role in the detection of the purposes of the text deep and clarified to the recipient.

Key words: rhythm, figurative language, reiteration, repetition, rhyme, repetition structure and correspondenc**e**

الملخص:

الحمد لله الذي علَّمَ بالقَلَمِ، وآتى المختارَ جوامعَ الكَلِمَ، والصلاةُ والسلامُ على الهادي مِن الظُلمِ محمد(ﷺ)، وعلى آلِ بيتهِ المنتجبين ذوي الفضل والكَرَمِ.

أمّا بعد, يهدفُ البحث من إيقاع اللغة الشعرية, لإظهار الظواهر الإيقاعية, وذلك لأنَّ الإيقاع احدى المكونات الفاعلة الخمس التي لاتخلو اي قصيدة منها, وكما إنّ الإيقاع من الملامح الأسلوبية التي تعطي للعمل الأدبي القدرة على ابراز الملامح التعبيرية التي تعد من جماليات القصيدة, إذ يعد الإيقاع جزءاً رئيسياً وفاعلاً في النص الشعري والذي يلعب دوراً مهماً في أظهار جمالية اللغة الشعرية, فلا تستطيع اللغة التعبير بشكل دقيق عن مكنوناتها الداخلية الخفية دون إيقاع صوتي داخلي ومن خلال استقصاؤنا في(ديوان هادي الحمداني) ظهرت لنا مجموعة من السمات الإيقاعية الداخلية وهي (التكرار, رد العجز على الصدر, الترديد), حيث أتى التكرار على ثلاثة مستويات 1- تكرار الصوت المفرد وهو تكرار الصوت اللغوي في النص الذي يشكل أسلوباً مائزاً, لهُ تأثير على السمع, ويشد من نبر الإيقاع الموسيقي 2- تكرار الكلمة الواحدة وهذا أحد الظواهر الإيقاعية التي تسترعي الانتباه في شعر الحمداني 3-تكرار العبارة الذي يحقق قيمة إيقاعية عالية, كذلك يشكل تكرار العبارة دفقاً دلالياً للمعنى, أمّا سمة ردالعجز على الصدر وقد شغلَ هذا النوع البديعي مساحة واسعة في شعر الحمداني, وذلك لتقوية إيقاع البيت وجرسه الموسيقي, وجاءت سمة (الترديد)في النص من دالين أو دوال متعددة والتي بينّا فيها مستواها السطحي ومستواها العميق التي تعطي أنسجاماً للنص مابين الدوال المرددة, إنّ هذه السمات الإيقاعية التي ذكرناه من شأنها أن ترفع كثافة النص الإيقاعية منسجمة مع بنى النص الدلالية وتنقل النص من حالة الجمود إلى الحركة والخيال, كما لها الدور المائز في كشف مقاصد النص العميقة وايضاحها للمتلقي

الكلمات المفتاحية: الإيقاع– اللغة الشعرية–الترديد–الكلمة–اللحن الموسيقي–البنى التكرارية –رد العجز على الصدر– التكرار

توطئة:

الإيقاع لغةً, مادة وقع في التراث اللغوي تدلُ على معانٍ متعددة, لكنها لم تدل على مقتضى الإيقاع, إلا ما أشار إليه ابن منظور ((وَقَعَ يَقَعُ وَقْعَاً، وَوقُوْعَاً وإيقاعاً، والإيقاع إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان))[402], وذكر صاحب معجم متن اللغة المعنى ذاته[403], أما في المعجم الوسيط فهو ((أتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء))[404].

الإيقاع (rhythm) اصطلاحاً, الكلمة مشتقة من اليونانية, بمعنى الجريان والتدفق[405], وهو ((تكرار الوقوع المطرد للنبضة أو النبرة, وتدفق الكلمات المنتظم في الشعر والنثر, ويتحقق الإيقاع في الشعر باجتماع النبر مع عدد من المقاطع أو بانتظام طروء الحركة والسكون))[406], ويقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت, أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام, أو في أبيات القصيدة[407].

يعدُّ الإيقاع من الملامح الأسلوبية التي تعطي للعمل الأدبي القدرة على ابراز الملامح التعبيرية, والموسيقى هي من أقوى عناصر الجمال في النص الشعري لقدرتها على أسر القارئ بإيقاعها, ولقدرتها على نسج اللفظ والدلالة اللغوية في إيقاعها, لتشكل تلك الألفاظ أجراساً موسيقيةً قادرةً على أنتاج ملامح تعبيرية, تبرز أغوار النفس وخلجاتها وعواطفها, وتأثير المجتمع على الشاعر, فالإيقاع يكتسب خصائصه من تجربة الشاعر التي يخضوها في غمار الحياة, وقد ألتفت النقاد القدامى إلى أن تحقيق العلاقة ما بين الوزن والمعنى هو الذي يسهم في تشكيل الإيقاع ((وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال اجزائه, فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعهُ ومعقوله من الكدر تم قبوله له, واشتماله عليه, وأن نقص جزء من اجزاءه التي يعمل بها, وهي: اعتدال الوزن, وصواب المعنى, وحسن الألفاظ, كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه))[408], أما الفارابي يرى أن القصيدة تقوم على معادلة طرفاها الوزن والإيقاع, ولتحقيق التساوي بين الطرفين فإن على الوزن أن يتشكل من فواصل تحدث إيقاعاً نغمياً منساباً يؤثر على المتلقي, يرى أن ((نسبةَ وزن القولِ إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصل إلى النغم, فإنّ إيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات الفواصل, ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل))[409], فالائتلاف بين الوزن والايقاع يشكلان أهم خواص الجنس الشعري من غيره من الأجناس الأدبية في القصيدة الكلاسيكية, ووراء هذا الائتلاف هناك ائتلاف آخر يشكل الميزة الأسلوبية للقصيدة, هي ائتلاف الصوت والمعنى؛ و ((ذلك أن بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطاً حيوياً))[410].

والعلاقة القائمة بين الوزن والمعنى, تقوم على عدة اعتبارات سابقة لطبيعة تلك العلاقة, منها مدى ائتلاف الألفاظ للوزن, وطبيعة سياقها التي وردت فيه, وأثر التجربة الحياتية للشاعر في احداث أيقاع خاص, وبذلك فالصوت(الإيقاع)هو مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر التي تغير شعورنا, فالخيبات والمفاجئات, وخيبة الظن والأسى والفرح تتولد بواسطة سياق المقاطع الإيقاعية, وبذلك لا يمكن أن تبلغ الكلمة قوة مداها وتأثيرها دون الإيقاع, الذي يحملها الكثير من الطاقات التي من شأنها أن تؤثر على

402- لسان العرب, لابن منظور:6/ 4897, مادة (وقع), .
403 - ينظر: معجم متن اللغة, العلامة محمد رضا:5/ 799, مادة (وقع), .
404- المعجم الوسيط لجنة من مجمع اللغة العربية:2/ 1050, مادة (وقع), .
405- ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب, مجدي وهبه, وكامل المهندس: 71
406406-معجم المصطلحات الأدبية, إبراهيم فتحي: 57
407 -النقد الأدبي الحديث, د-محمد غنيمي هلال: 435
408- عيار الشعر, محمد أحمد بن طباطبا العلوي: 21
409-كتاب الموسيقى الكبير, لأبي نصر محمد الفارابي: 1085
410-قضية الشعر الجديد, محمد النويهي: 18

المتلقي سلباً وإيجاباً[411], فالإيقاع لا يمكن أن ينفصل عن الجانب الشعوري أو الانفعالي للشاعر, فهو صدى تجربته الشعرية, فالتنوع الوزني في الايقاع الشعري عند الشاعر مرتبط بتجربته التي ترتبط بوزن دون آخر لخصائص ذلك الوزن وطبيعته الموسيقية وقدرته على التعبير بما يحتاجه الشاعر, فالإيقاع تابع للمعنى وصادر عنه, ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن ينفصل, وإذا حلل الإيقاع بعيداً عن المعنى فقد صفته الجمالية, فلذلك ((كل عمل من فن الأدب هو أولاً, وقبل كُلَّ شيء تتابع من الأصوات ينبثق منها المعنى))[412].

والايقاع من الأدوات الأسلوبية المهمة في كشف بنى النص العميقة, والتلذذ بشحناته العاطفية والتعبيرية التي تعد من جماليات القصيدة, فبناء أصوات الكلمة في القصيدة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بظلال المعاني, ومدى أثر التجربة الشعرية, وائتلاف هذين العنصرين في العمل الأدبي تمنح للكلمات صداها, وتتكاثف دلالتها, ويصبح لها صدى إيحائياً, بهذا يصبح للألفاظ جرساً صوتياً خلاقاً يشبه قوى السحر, وقدرة موسيقية عالية تؤثر في نفس المتلقي, لتمنحه القدرة على تلمس ظلال تلك المعاني, ولذلك فإنّ ((أسمى ما يصل إليه فن الأدب هو أن يجعل الإيحاء اللفظي من القوة والسيطرة وبعد المدى والحيوية والدقة بمكان عظيم, وقوة الإيحاء هذه هي التي تضيف شيئاً آخر إلى المدلول العادي للألفاظ))[413].

والإيقاع مجموعة متكاملة من السمات (التكرار, ردّ العجز على الصدر, الترديد), هذه الآليات الايقاعية تكسر حالة الجمود التي تصيب الشعر, وتنقله من منطقة السكون إلى الخيال والحركة والوقع الموسيقي الذي يكسو الألفاظ الإيحاء, وهذا ما نلمحه في شعر الحمداني.

أولا// التكرار

يعد التكرار من السمات الأسلوبية التي تكشف الإيحاءات التعبيرية في النص الشعري, ويعد مظهراً بارزاً في شعر الحمداني, ويحقق معياراً فنياً خاضعاً لعدة معايير فنية وجمالية وذوقية, فضلاً أنه يكسو النص طاقات تعبيرية تشكل مفتاح النص, وبذلك فهو يكشف وعي الشاعر في كيفية بنائه للقصيدة وطبيعة ائتلاف النغم والتكرار, وهو يعد من عناصر الإيقاع الموسيقي المتكون من ((دلالة اللفظ على المعنى مردداً))[414].

يخرج التكرار لمجموعة من الاعتبارات الأسلوبية, فقد ((يأتي في الكلام تأكيداً له وتشييداً من أمره, وإنما يفعلُ ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك؛ إما مبالغة في مدحه, أو في ذمه, أو غير ذلك, ولا يأتي إلا في أحد طرفي الشيء المقصود الذكر))[415], وهو يحمل مزايا فنية عدة في النص الشعري, ((سواء من حيث تأثيره في المعنى أم من حيث تأثيره في الموسيقى الشعرية, فضلاً عن الدلالة النفسية التي يستطيع أن يضفيها على القصيدة))[416], وشكل التكرار في شعر الحمداني ظاهرة أسلوبية, وردت على ثلاثة مستويات:

أ/تكرار الصوت المفرد

تكرار الصوت اللغوي في النص, والناشئ من تكراره في كلمة أو كلمتين أو من كلمات متوازية, يؤدي وظيفة عضوية في الإيقاع الموسيقي, مما يضفي إيقاعاً مائزاً في بنية النص, فلذا ((التكرار له وظائفه الدلالية وفلسفته الايحائية، اذ يلجأ اليه الشاعر لدوافع نفسية واخرى فنية))[417].

411- ينظر: مبادي النقد الأدبي, والعلم والشعر, أ-أ- رتشاردز: 188

412-نظرية الأدب, رينيه وليك, وأستن وارن, تر: د- عادل سلامة: 213

413-قواعد النقد الأدبي, لاسل آبر كرمبي, تر: محمد عوض محمد: 38

414-المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر, لضياء الدين ابن الأثير:3/ 3

415-المصدر نفسه: 3/ 4

416- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1958- دراسة نقدية، يوسف الصائغ: 287

417- التائية الكبرى لابن الفارض دراسة اسلوبية, هشيار زكي حسن أحمد (رسالة ماجستير), كلية الآداب جامعة الموصل, 2002: 152

والتكرار ((يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة))[418], فقد شكل تكرار الصوت المفرد في نص الحمداني أسلوباً مائزاً, لما له من تأثير على السمع, إذ تجعل المتلقي مشدوداً, لذلك الترديد, الذي من شأنه أن يشد من نبر الايقاع الموسيقي في النص الشعري, وهذا ما نلمحه في قصيدته (رجل البيان)[419]:

أبا الشعر يأبى الشعر فيك تهيباً ويخجلُ حتّى ولو يجيئك راثيا

أبعدَ رؤى عينك تومضُ خطرةٌ وبعدك يغشاه الخيالُ مواتيا؟

من الواضح للعيان أن الترديد الصوتي لصوت الياء قد طال أجزاء البيتين, من ذلك نلمس البعد الإيقاعي الذي من شأنه أن يحلينا إلى بنى النص العميقة, والتي يمكن تلمسها بواسطة صوت الياء– الذي تردد عشر مرات– من الأصوات المجهورة[420], من شأنه أن يبرز مدى عمق الألم والحسرة على الفقيد, فاستطالت الصوت[421] تتناسب مع الحزن, ومن شأنه أن يبرز النغمة الرثائية, التي تخلق إيقاعاً بطيئاً, يلامس شغاف القلب المكسور, فموت الدكتور عبد الرزاق محي الدين يمثل صدمة نفسية للشاعر, وبعده يمثل فراغاً نفسياً (وبعدك يغشاه الخيالُ مواتيا؟).

صوت الياء أحدث انسجاماً بين الإيقاع والدلالة, وصوت الياء هو من أكثر الأصوات تأثيراً في المسار الإيقاعي, والذي يمتاز بخصائص موسيقية تجعله أقدر على أحداث تأثيرات نفسية, أشبه بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي[422].

وتكرار الأصوات المفردة وإعادتها في سياق النص الشعري يشكل نغماً موسيقياً مقصوداً[423], من ذلك ما نلمحه في قصيدته (لعل الفراق قدر علينا), الذي شكل تكرار صوت القاف إيقاعاً موسيقياً محسوساً, يقول[424]:

تريثّ, لا أريدُ لك الفراقا وقلبي إن أطقتَ فما أطاقا

وقد عوّدتَ أن ألقاكَ صبحاً بما عوّدتَ من قلبي أشتياقا

تكرار صوت القاف ثماني مرات شكل إيقاعاً صوتياً ينسجم مع المقصد الدلالي للشاعر, وتبرز الأثر النفسي, فالشاعر يسلي نفسه بالتأمل والإبطاء, فما عادت نفسه بعد الانفتاح على مكان الفراق, ترديد صوت القاف ولد إيقاعا موسيقياً عالياً لمّا يختلج في نفسه من مشاعر الفراق, التي تألفت مع الايقاع الموسيقي المتولد من ترديد الصوت, وهو من الأصوات المتمكنة القوية؛ لأنه من الحروف المجهورة الشديدة[425], وعند الوقف على صوت القاف يشكل نبراً إيقاعياً مرتفعاً[426].

التكرار يعمق من قصدية الدلالة الإيحائية للنص, ويفسح مجالاً إيقاعياً واسعاً يجعله ينسجم مع البنية الدلالية للنص, وهذا ما نلمحه في قصيدته (حنين إلى بغداد)[427]:

يا مهبطَ الوحي يا أرضاً بها نزلت خير الرسالات منها النور ينتشرُ

418-الاعمال النثرية الكاملة, نازك الملائكة: 237-238

419-ديوان هادي الحمداني: 222

420-ينظر: الكتاب, سيبويه, لأبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: 4/ 434, وسر صناعة الاعراب, لأبي الفتح عثمان بن جني:2/ 729

421- ينظر: الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة, لأبي محمد مكي بن أبي طالب القيسي, :65

422- ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي, د-ابتسام أحمد حمدان: 155

423- ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: د. ماهر مهدي هلال: 239

424 -ديوان هادي الحمداني: 245

425- ينظر: الرعاية: 109

426-ينظر: المصدر نفسه: 64

427-ديوان هادي الحمداني: 209

يا أرضَ أحمدَ يا مسرى نبوته

إذ آمن القوم بالمسرى وإذ كفروا

فقد نهج الشاعر في صيغة التكرار نهجاً جديداً, وهو ترديد حرف (يا) النداء التي تميزت بالتقابل في صدر البيتين, فكل حرف نداء ومنادى يوازيه آخر في الصدر الأول, وكذلك في صدر البيت الثاني, هذا أدى إلى حصول تماثل صوتي نتج عنه تماثل في الايقاع والدلالة, فالشاعر يتغنى بأرض مكة, وهذا الشدو يحتاج إلى اطالة الإيقاع الذي يحدث أثراً نفسياً فاعلاً للمنشئ والمتلقي, فضلاً عن أنها تخلق فاعلية عالية وقدرتها في ((تمتين وحدتها العضوية – عبر التركيز على وظيفة التماثل الموقعي– بما هو معاودة تتعدى))[428] الإيقاع الصوتي لبنية النص الشعري.

ب/ تكرار الكلمة الواحدة

أحدى الظواهر الإيقاعية التي تسترعي الانتباه في شعر الحمداني, والتي لا يمكن الأغفال عنها في تأدية المعاني المقصودة, والكشف عن الدلالات الإيحائية, والتي تعد جوهر الخطاب الشعري, ولعل أبرز المفردات المتكررة, تكرار الفعل (حدّث) في قصيدته(حنين إلى بغداد)[429]:

حدّث أخي فأشهى أن تحدثني عمّا مضى فلعلّ الدهر يعتبر

حدّث عن الدار عن أيام روعتها وهل تزال كما نمنا بها السرر؟

تتنامى الدلالة الإيحائية للفعل (حدّث) وتزداد شحنتها الإيقاعية للنص, التي من شأنها أن تبرز مدول الفعل الموحي المرتبط بالمكان(الذاكرة)أي ذاكرة الشاعر, فتكرار الفعل تنبيهاً للذاكرة وتنشيطاً لها لتذكر الذكريات حيث الأحبة والخلان واللقاءات الأولى ومقاعد الدراسة, ذكريات تنشط بفعل التكرار الذي يؤهل المعنى للذاكرة وينتج إيقاعات صوتية منتظمة من شأنها ((أن تفجر كينونة الألفاظ مجبراً إياها على أن تتعالق وتتصالح من أجل أن يفصح هذا التعالق والتصالح والانسجام عن لواعج نفسه))[430], لواعج الشوق والحنين إلى بغداد ودار المعلمين العالية, والذكريات التي تمثل المعادل الموضوعي لفعل اغتراب الشاعر.

وفي قصيدته (اردناك) ردد عنوان القصيدة, وهذا التكرار المدهش يشكل ارتباطاً بالمرثى وتعلقه به, يقول[431]:

أردناك لليل الذي لفّ عمرنا يصولُ به جيش من الغول حاشد

أردناك للهم الذي لفّ روحنا وقد أطبقت من جانبيها المنافذ

أردناك للجهل المخيمّ فوقنا وقد نصبت للجاهلين قواعد

أردناك للتأريخ حاد به الهوى وشطّ به عن كل قصد مكايد

أردناك لكن الردى يعصفُ المنى وأيُّ منى ما هزهزتها الرواعد؟

الوقع الإيقاعي الناتج من التكرار للفعل (أردناك) يتعاضد مع البنية الإيحائية للنص, التي تدل على فقد الشاعر للمرثى إليه (الدكتور مصطفى جواد)[432] الذي يشكل معادلاً للواقع الذي أضحى مخيفاً, كما نرصد أن التكرار اللفظي المفتتح به الأبيات

---

[428]- اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد, محمد كنوني: 122

[429]-ديوان هادي الحمداني: 205, ينظر: 109, و165, و169, و172, و179, و185, 190, و192, و193, و201, و233, و240, و247, و259, و260, و265, و274, و281, و 285.

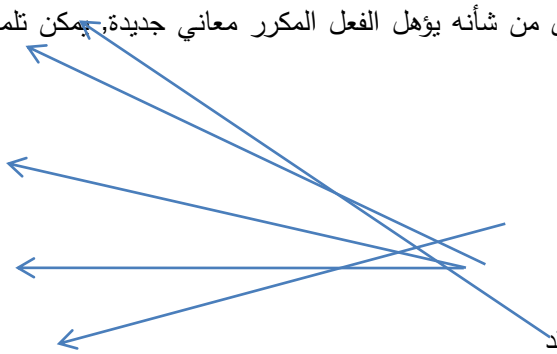
[430]- المضامين الإنسانية والتشكيلات اللغوية في شعر نادر هدى, د- هادي نهر: 174

[431] -ديوان الحمداني: 192

[432]- المصدر نفسه: 189

الشعرية شكل بنية متوازية, مختلفة البنى الدلالية, و نمط التكرار للفعل ((يتحقق معه دفع المعنى تدريجياً وصولاً إلى الحد الذي يحسن الوقف عنده, حتى يمكن أن نعتبر اطراد المعنى تداخل مع وجوه الحال المناسبة فيه))[433].

والتكرار الاستهلالي في بداية كل بيت خلق فضاءاً حوارياً مع الفقيد, الذي مثل حضوراً فاعلاً في النص, فضلاً عن التوسع الدلالي الذي نتج عنه اختلافاً في السياق, والذي من شأنه يؤهل الفعل المكرر معاني جديدة, يمكن تلمسها من خلال الخطاطة الآتي:



لليل, مثل الاحتلال

للهم, مثل الخوف المطبق على النفوس

للجهل, مثل انعدام الثقافة وانتشار اللحن

أردناك للتأريخ, انحرافه عن مساره وحاجته إلى ناقد

الردى يعصف المنى

التكرار خلق فعلاً تواصلياً مع المتوفى؛ لإظهار الحسرة وشعور الفقد للمتوفى, وهذا يمثل فعلاً فلسفياً, يمتاز بالتنوع الدلالي, فكل دال يمثل معنى قصدي مختلف عن الآخر لكنه يتصل بالفعل الأستهلالي, وهذا يعمق من طبيعة الفعل التكراري ويخلق مركزية واضحة له.

ج/ تكرار العبارة

يحقق هذا النوع من التكرار قيمة إيقاعية عالية, وهو من أكثر أنواع التكرار النغمي المحقق للإيقاع, وقد ألفنا الكثير منه في شعرنا القديم, وفي القرآن الكريم, وذلك يشكل إيقاعاً نغمياً طويلاً للبيت الشعري يتلافى الرتابة, وقد شغل هذا النوع من التكرار حضوراً فاعلاً في ديوان الحمداني, ذلك ما نلمحه في قصيدته(ذكرناكِ), يقول[434]:

ذكرناكِ والأحزان من كل جانبٍ فليس لها حصرٌ وليس لها عدُّ

ذكرناكِ أمّاً تُوردُ الطفلَ عينها إذا لم يكن للطفلِ من مائِه وردُ

ذكرناكِ أمّاً لا تنامُ على أسى ففي كُلِّ عينٍ من أسانا لها سُهدُ

ذكرناكِ أمّاً إذ ترى البشرَ طافحاً يثور على آلامها البشرُ والسعدُ

ذكرناكِ أمّاً تَصرعُ الداءَ عنوةَ لتحيا لشبليها كما تَصرعُ الأسدُ

قد شكل تكرار عبارة (ذكرناكِ أُمّاً) أربع مرات على مساحة الأبيات الأربع, بعداً إيقاعياً, يزيد من تدفق المعنى وينسجم معه, وتكرار العبارة ((قد زاد المعنى قوة بتقوية النغم))[435], ولتكرار العبارة على امتداد الأبيات الأربع الأخيرة يشكل دفقاً دلالياً للمعنى يتعدد بتكرارها, وخدمة لإيقاع الفكرة التي من شأنها أن تكشف عن الحالة الشعورية للشاعر التي جعلته يخلق تلك المساحة الدلالية الكبيرة لتكرارها, وتكراره فعل (ذكرناك) يدل مدى تعلقه وحاجته النفسية الملحة للأم؛ ولأنها ألصق بحاجته النفسية, التي فتح

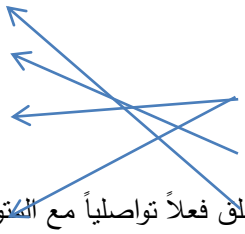
---

[433]- البلاغة والأسلوبية, د- محمد عبد المطلب: 300- 301

[434]-ديوان هادي الحمداني: 165, وينظر: 150, و151, و153, و169, و173, و185, و186, و193, و196, و199, و205, و215, و218, و222, و229, و230, و231, و242, و243, و245, و254, و267, و269, و270, و284

[435] -المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها, عبد الله الطيب: 2/ 62

معها اتصالاً ليخفف عنه ألم الحزن والفراق, التي أضحت صوراً تمر سريعاً, والاختلاف السياقي للعبارة المكررة جعلها تؤهل النص أربع محمولات دلالية, يمكن تلمسها في المخطط الآتي:



الدوال التكرارية المختلفة تخلق فعلاً تواصلياً مع المتوفاة, والتوسل إليها للتواصل معها, فالفعل الأغترابي الذي يحسه الشاعر عميق جداً, فالموت عنده هو رحيل إلى عالم بعيد وقطع عرى التواصل الاجتماعي, وهذا الإحساس الجديد يولد فعلاً اغترابياً يجلي التكرار الدلالي المرتبط بالفعل الاستهلالي (ذكرناك), وهذا الفعل المحوري من شأنه يعمق الفعل التواصلي معها, ليعوض عن فعل الأغتراب.

وفي قصيدته (بين ثورتين), يأتي تكرار العبارة ليدلُ على مكنونات الشاعر النفسية, والإفصاح عن غضبه وصرخته, الذي يتطلب إيقاعاً موسيقياً عالياً ليتجانس مع المدلول المعنوي للعبارة, يقول[436]:

لا لن نعيشَ وفي أوطانِنا زمرٌ تحيا وتحكم في الأوطان طغيانا

لا لن نعيش وأذنابٌ يسخرها مستعمرٌ فيعيشُ الشعبُ جوعانا

يولد تكرار العبارة (لا لن نعيشَ) في مساحة البيتين إيقاعاً صوتياً عالياً ينسجم مع طبيعة الموقف النفسي للشاعر الذي يفرضه السياق, فالذي جعل الشاعر أن يختار صيغة النفي في العبارة لتنسجم مع طبيعة المقصد الدلالي للنص الرافض للاحتلال والطغيان, والوجود الأجنبي الجاثم على القلب, بل له أذناب وذيول يسخرها والمفارقة أنَّ مَن يعيش من الشعب جوعانا, فضلاً عن المقاصد الأسلوبية التي خرج إليه التكرار هو غاية التوكيد, والتي من شأنها أنها تقوي النبرة العامة في إيقاع النص, المنسجمة مع طبيعة المحمول المعنوي للعبارة.

ثانياً/رد العجز على الصدر

هو أن يبدأ الشاعر بكلمة في البيت في أوله, أو في عجزه, أو في النصف منه, ثم يرددها في النصف الأخير, فإذا نظم الشعر على هذه الصنعة تهيأ استخراج قوافيه, قبل أن يطرق أسماع مستمعيه[437].

ألتفت البلاغيون والنقاد القدامى إلى دوره في الإيقاع وجرسه الموسيقي المتناغم الذي يضفيه على البيت الشعري, فضلاً عن جرس الأصوات المتكررة التي تحدث إيقاعاً يستسيغه المتكلم, ويتعلق به, ويجعله ذلك متعلقاً وآخذاً بالبيت الشعري لتردد الكلمة, الذي من شأنه أن يؤكد المعنى ويقره في الأذهان.

وقد شغل هذا النوع البديعي مساحة واسعة في شعر الحمداني, لشعوره بأهمية هذا الفن في تقوية إيقاع البيت وجرسه الموسيقي, الذي ينبه الأذهان إلى الكلمة المكررة التي من شأنها أن تربط أجزاء البيت وتقوي المعنى المقصود, من ذلك ما نلمحه في قصيدته (لستِ والله ابنة الثلاث), يقول[438]:

ويصيرُ الهلالُ بدراً تماماً كل شهرٍ و(ريمُ) بدرٌ تمام

436- ديوان هادي الحمداني: 146

437- حلية المحاضرة في صناعة الشعر, لأبي علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي, :162/1

438- ديوان هادي الحمداني: 321, وينظر:102, و 142, 144, و196, و197, و201, و210, و212, و215, و217, و218, و219, و221, و260, و271, و278.

فقد وردت لفظة (تماماً) في مصراع البيت, وردها في عجزه, وهذا اللون البديعي قد أحدث جرساً موسيقياً في البيت يحسه المتلقي, ونبهه إلى محمول اللفظ المكرر العميق, فالشاعر قارن ما بين اكتمال الهلال, وجمال فتاته ريم كالبدر التمام, وهذه الاستعارة المعنوية جعلت المتلقي, متعلقاً بإيحاء اللفظ الدلالي وجرسه النغمي, الذي طرب الاسماع وجعلته منتظراً تكرارها في عجزه ؛ ليتم المعنى ويكتمل الإيقاع.

ونلمح هناك نوعاً آخر وهو أن توافق آخر كلمة في عجز البيت, كلمة أخرى في حشوه[439], وهذا ما نلحظه في قصيدته (أبا فرات), إذ يقول[440]:

أبا فرات غريب الدار, نعرفها ماذا يكابدُ بُعْدُ الدارِ مغترب

وافقت آخر كلمة من عجز البيت (مغترب), كلمة أخرى من حشو البيت, وهذا التكرار كسب البيت رونقاً وإيقاعاً مائزاً جعلت المتلقي يتعلق بالكلمة المكررة لما لها أثر في نفسه, ولما لها من المعاني الإيحائية التي أظهرتها التمظهرات الإيقاعية الناتجة من تكرارها, فالاقتران الدلالي بين (غريب الدار) و(بُعد الدارِ مغترب)

الكلمة في حشو البيت رابطة الكلمة في عجز البيت

غريب الدار بُعْدُ الدارِ مغترب

لفظية

دلى على البعد النفسي, ومدى مكابدة المغترب, بعده عن دراه وبلده, فما اوطؤها على القلب.

وهناك نوعاً نلمسه في ديوانه, وهو ما يوافق آخر كلمة من عجز البيت, يتعلق بكلمة ترد في أول صدر البيت[441], وذلك نلحظه في قصيدته (يا صاحبي), إذ يقول[442]:

يا راحلاً قد مشت روحي تودعه كلاكما عن مدى عينيّ يرتحل

فقد وافقت آخر كلمة من عجز البيت (يرتحل), أول كلمة من صدر البيت (راحلاً), وهذا التكرار قد بث إيقاعات موسيقية في البيت الشعري, جعلت المتلقي معلقاً به, وهذا التكرار قد أكدت البعد الدلالي وقرته في نفس المتلقي, قد ألحقه متجانساً من جهة الاشتقاق, وهذا التقابل المعنوي للفظ المكرر أبرز البعد النفسي للشاعر التي رحلت روحه يوم رحل عنه وفارقه إلى عالم الفناء, وهذان رحيل الدكتور كاظم بحر المرجان و روحه تدمع عينه لرحيلهما.

لهذا يرى أبو هلال العسكري (ت395هـ) ردّ العجز على الصدر, فهو بمثابة الجواب للفظ المتقدم, إذ يقول: ((فأول ما ينبغي أن تعلمه أنكَ إذا قدَّمت ألفاظاً تقتضي جواباً فالمرضي أن تأتيَ بتلك الألفاظ بالجواب, ولا تنتقل عنها إلى غيرها مما هو في معناها))[443], وقوله[444]:

حملتَ طيبةَ أهل (الثغر) كلهم وأنهم طيب أهل الأرض قد حملوا

439- ينظر: كتاب البديع, أبو العباس عبد الله بن المعتز: 62

440- ديوان هادي الحمداني: 217, ينظر: 95, و97, و101, و102, و107, و112, و121, و136, و137, و143, و145, و201, و210, و215, و217, و218, و223, و226, و236, و238, و269.

441- ينظر: كتاب البديع: 62

442-ديوان هادي الحمداني: 283

443 -كتاب الصناعتين الكتابة والشعر, لأبي هلال العسكري: 385

444 - ديوان هادي الحمداني: 285, ينظر: 95, و220, و221, و222

فوافقت آخر كلمة من عجز البيت (حملوا), أول كلمة من صدر البيت (حملتَ), هذا التكرار نتج عنه إيقاعاً موسيقياً منسجماً مع طبيعة المقصود الدلالي للكلمة المكررة, فالمتلقي ينتظر تكرار هذه الكلمة ليقع التجانس الإيقاعي الذي تلمسه في صدر البيت, وهذا التكرار قد أهل اللفظة بمعاني متقابلة, فالشاعر قابل بين (حملت طيبة أهل الثغر), (طيب أهل الأرض قد حملوا):

الكلمة في أول البيت رابطة الكلمة في عجز البيت

حملتَ طيبة أهل الثغر طيب أهل الأرض قد حملوا

لفظية

إنّ المرثي قد حمل طيبة أهل الثغر, وأهل الثغر كلهم قد حملوا طيبة أهل الأرض, هذا التقابل المعنوي نتج من تكرار الكلمة التي من شأنها تقوية نسج البيت وربطه برباط لفظي معنوي.

والذي يراعى في هذا اللون البديعي ما يراعى في الجناس أو الترديد إلا أن الفرق أن رد العجز على الصدر يقع في القوافي أما الترديد فيقع في حشو البيت, وأن يكون المعنى هو الذي يتطلبه ويرجوه الشاعر, وهذا التكرار لا يخلوا من تقرير الحكم وتوضيحه وإقناع السامع, ولا سيما أن الشاعر يسعى إلى ايقاع اللفظة وإيحائها الدلالي[445].

وقد ورد هذا اللون البديعي متعاقباً خمسة مرات على طول جسد القصيدة, ورد على مساحة قصيرة فاصل بينهما بيتاً واحداً, وثم ورد متعاقباً دون فاصل بينهما, ثم ورد بعد مساحة واسعة, في قصيدته (عتاب), يقول[446]:

وترجو أن أعيش بلا شراب ولا معنى إذا ذهب الشراب

وتخشى السُقم منه على شبابي ولولا الخمرُ ما بقي الشباب

وغبنا أيُّ معنى لو أفقنا إذا يحلو مع اللقيا الغياب

تمرُ بنا الحياةُ بلا حساب وخيرُ العمرِ لو ضاع الحساب

وأنت مع الحباب وعند كأسي ملاكٌ قد يطوفُ به الحباب

قد توافق في البيتين الأولين تكرار اللفظة في آخر كلمة في البيت الأول (الشراب)– في البيت الأول– و(الشباب) – في البيت الثاني– آخر كلمة في صدره (شراب) و(شبابي), وتكرار آخر كلمة في البيت (الغياب)– في البيت الثالث– وافقت أول كلمة في صدره (غبنا), وتوافق تكرار آخر كلمة في البيت الرابع (الحساب) آخر كلمة في صدره (حساب), وثم تكررت آخر كلمة في عجز البيت الخامس (الحباب) كلمة أخرى في حشوه (الحباب), فهذا التوالي التكراري للفظ ولد إيقاعاً موسيقياً يجذب أنتباه المتلقي ويعلقه بالمعنى الإيحائي للفظ المكرر, مما يولد متعة فنية, وكما أن التكرار المتمثل في اللفظ يولد لوناً من الإيقاع الموسيقي الذي قد يتقارب مع الغناء, الذي يرد فيه تكرار اللفظ ودورانه في القصيدة, وترجع بلاغة هذا اللون البديعي ((دلالته على تأكيد المعاني وتقريرها, وذلك أن اللفظ عندما يكرر أو يذكر مجانساً للآخر يتأكد معناه في ذهن السامع ويتقرر))[447].

ثالثاً/ الترديد

الترديد فن من الفنون البديعية التي تقارب التكرار في مفهومه البلاغي إلا إنها تفترق عنه من ناحية اختلاف القيمة الدلالية المنتجة من الترديد, وهذا ما يولد إيقاعاً موسيقياً ينسجم مع بنى النص, وتعلق لفظة بمعنى في بيت, ويكررها ويعلقها

[445]- ينظر: فن الجناس, د- علي الجندي: 216-219

[446]-ديوان هادي الحمداني: 221

[447]- علم البديع دراسة تأريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع, د- بسيوني عبد الفتاح فيود: 305

بمعنى آخر[448], وهذا ينتج عنه توافق على المستويين السطحي والعميق, ينتج الايقاع الموسيقي للترديد بلحاظ تكرار أصوات اللفظتين ممّا تنبه المتلقي لطبيعة التكرار, مما ينتج مظهراً موسيقياً متولداً من استصحاب الدوال, ((وتأثير الألفاظ المرددة في الإيقاع الموسيقي, بعد مقادير منتظمة, هو أكبر مما لو كانت مقاديرها غير منتظمة))[449].

جاءت التفاتة البلاغيين إلى مبناها الدلالي, الناتج من اختلاف مستوى السياق في الدالين المذكورين, واختلاف فاعلية الدال في كل سياق ينتج عنه دالاً مغايراً على مستوى المعنى, أما القيمة الإيقاعية لم تلق العانية الكاملة منهم إليها, وعندهم, هو ((قول مركب من جزئين متفقي المادة والمثال, كل جزء منهما, مع كونهما جنس الملائمي, محمول عليه, ومعلق به أمر ما غير الأول))[450].

تتكون بنية الترديد في النص من دالين أو دوال متعددة لكنها تأتي متماثلة في مستواها السطحي, وهذا يمثل مرتبة متقدمة ضمن فنون البديع, وتأتي ايضاً متماثلة في مستواها العميق, وهذا يضفي لها انسجاماً للنص ما بين الدوال المرددة والإيقاع, لهذا ترتكز أهميته عند المتلقي في إنتاج المعنى, بسبب اختلاف المناطق التي تسلط عليه دوال فعاليته, ولا تنقص بذلك من مساحة التوافق بين الدالين على سطح النص, وإنما تنمي فعاليتهما وتمدهما إلى مناطق أوسع من الصياغة[451].

وفن الترديد من الفنون البلاغية التي تعتمد على مستويين السطحي والعميق, ((التي يستصحب فيها أصول الدال, وأصول المدلول, أي التي يتحقق فيها تكرير الاستعمال في السياق الواحد, لكن بلحاظ الفارق الدلالي بين اللفظين المكررين, الناشئ من نسبتهما إلى جهتين مختلفتين دلالياً أو نحوياً, وليس من حيث اختلافهما دلالياً في ذاتهما))[452].

وقد أخذ الترديد في شعر الحمداني جانباً آخراً إنه بسبب تقنية التكرار اللفظي الذي يعتمده في مساحة النص, وفاعليته على مساحة واسعة انتجت بنية دلالية مفتوحة, فضلاً عن تكثيف وتأكيد المقصد التعبيري للشاعر, من ذلك نلمحه في قصيدته (عودة الغريب) إذ يقول[453]:

وتموتُ في ظل الجوانح ثورةٌ ويموتُ ما بين الضلوعِ ضرامُ

ودالا التكرار اللفظي في المستوى السطحي هما (تموت/ يموت), وهما دالان متوافقان في المستوى السطحي والعميق لبنية البيت الشعري, الدالان على الموت والذعر والخوف, وعلق الدال الأول بـ(ثورة), وعلق الدال الثاني المردد بـ(ضرام), المستوى العميق للدالين يختلفان بعد التعلق, فالدال الأول يدل على زوال ثورة الحب وانحلال الخوف والقلق مكانه, الدال الآخر, فهو كناية عن موت الحب, لكنهما يتوافقان في المستوى السطحي, الدالان على أن العطلة الصيفية قتلت الثورة وجذوة الحب المستعرة في الجوانح, وكذلك قتلت الحب الملتهب في القلب, وهذا التكرار اللفظي للدال المتكرر يعمل على ارتفاع الايقاع الموسيقي, فضلاً على ((قدرته في ترتيب الدلالة والنمو بها تدريجياً في نسق أسلوبي يعتمد على التكرار اللفظي))[454], فالإيقاع الصوتي يجعل المتكلم منتظر تكرار اللفظ وانتباه إلى المعلق, ودوره في تحقق الإيقاع, فتكرار صوت (التاء والواو, والميم) هي حروف تتصف بالشدة, فضلاً عن غنة الميم ومد الواو[455] يولدا ايقاعاً طويلاً يتناسب مع الحزن والقلق.

---

[448]- ينظر: المصباح في المعاني والبيان والبديع, لبدر الدين بن مالك: 162, وحسن التوسل إلى صناعة الترسل, لشهاب الدين أبي الثناء محمود بن سليمان الحلبي: 70, والعقد البديع في فن البديع, للخوري بولس عواد: 165

[449]-خصائص الأسلوب في الشوقيات, محمد الهادي الطرابلسي, منشورات الجامعة التونسية, المطبعة الرسمية, 1981: 60

[450]-المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع, لأبي محمد القاسم السجلماسي: 411- 412

[451]-ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى, د- محمد عبد المطلب: 365

[452]- الترديد دراسة بلاغية في تقنيات الأسلوب القرآني, د- أسعد جواد يوسف الخفاجي, مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية, ع3-4, م7, 2008: 77

[453]-ديوان هادي الحمداني: 149, وينظر: 144, 145, 149, و165, و166, و167

[454]- البلاغة والأسلوبية: 300

[455]- ينظر: الرعاية: 144, 173, 177

يأخذ الترديد طابعاً مميزاً عندما يأخذ بترتيب الدلالة, ويخلق قيماً ايقاعية تتناسب مع مستوى المعنى الدلالي للمكرر, وهذا ما نلمسه في قصيدته (طلائع الفجر) إذ يقول[456]:

وبثّ في روحي العاداتِ طيبةً وبثّ في نفسي الأخلاقَ والأدبا

يتمثل الترديد في الفعلين (بثَّ/ بثَّ) الدالان المركزيان في البيت الشعري, وقد وردا الدالين المتكررين متوافقين على المستوى السطحي والعميق في إحياء العادات والأخلاق, أما ما تعلق منهما على مستوى الدالين فقد تعلق الدال الأول بـ(العادات طيبةً), الدال في المستوى العميق على إحياء ونشر في روحه العادات الطيبة وما تحمله هذه اللفظة من معاني في تعامله مع الآخرين, أما الدال الآخر فقد تعلق بـ (الأخلاق والأدبا), دل في مستواه العميق على نشر الأخلاق في نفسه وإحيائها, في حين يتوافقان في المستوى السطحي على مستوى التركيب القائم على التوازي الفعلي, وهذا التكرار المتوازي يعمل على رفع المستوى الإيقاعي للبيت ويؤكد على المعنى الدال بما يمنحه التكرار مساحة أوسع فيما ينتجه في بنيته العميقة من معنى, الذي يؤدي بدوره إلى ترديد الإيقاع الموسيقي, ليجعل المتلقي منتظراً تكرار اللفظ الآخر وما يحققه الشعر على مستوى فاعلية إنتاج المعنى, وما يقوم به اللفظ المكرر من فتح مساحة واسعة في الصياغة بفعل تسليط فعال دال فعاليته على المنطقة التركيبة, ومن الملاحظ أن البنية التكرارية ((تحاول أن تتفادى توقعات المتلقي؛ لأنها تقوم على مفاجأته, بإحداث توافق شكلي ومضموني بين البدء والختام, ومن مثل هذه المفاجئات يحدثُ الأثر الأسلوبي على المستوى الدلالي, وعلى المستوى الصوتي))[457].

أما في قصيدته (لياليا) فقد ورد الترديد متتابعاً في بيتين, قوله[458]:

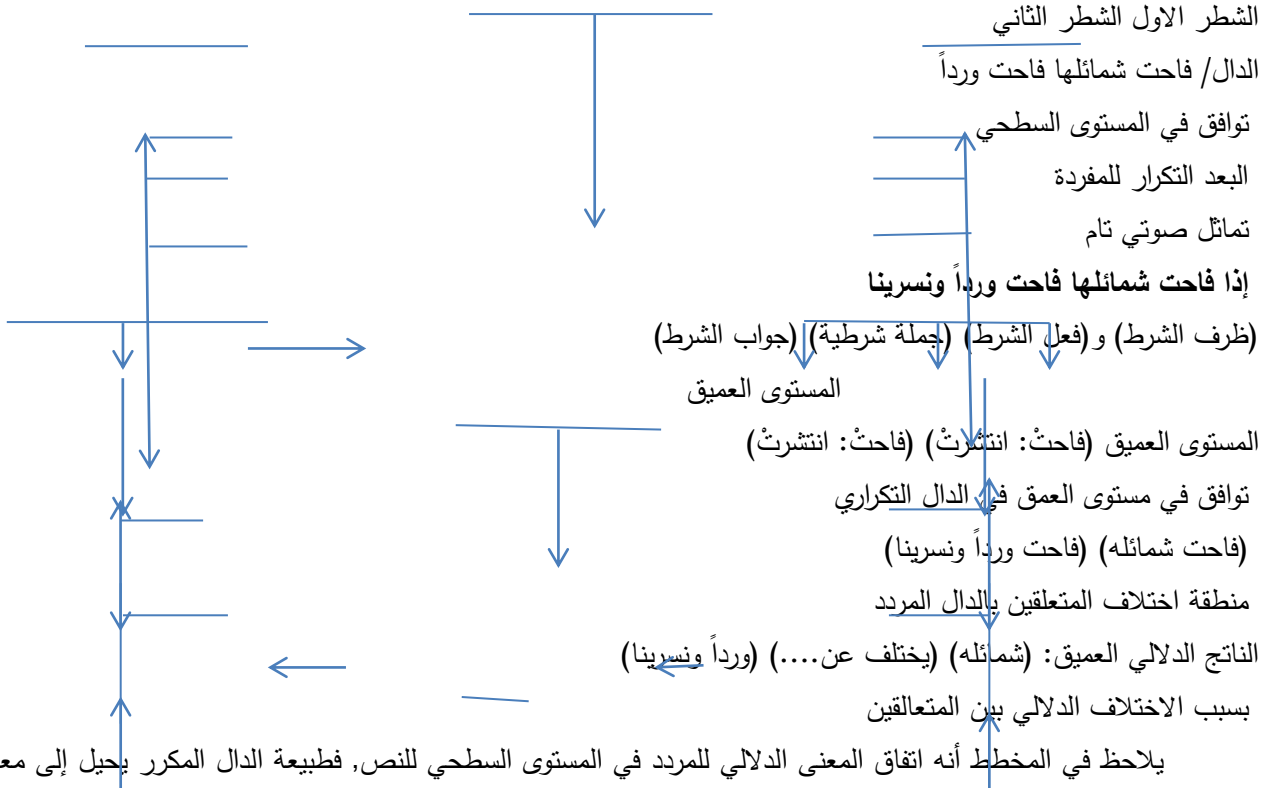
شممتُ فيكَ عبيرَ الودِّ فانتعشتْ نفسُ المحبِ كأن شمّتْ رياحينا

خيرُ النفوسِ إذا فاحتْ شمائلها فاحتْ لعاشِقها ورداً ونسرينا

يتمثل الترديد في بنية البيتين (شممتُ/ شمتْ) والبيت الآخر (فاحتْ/ فاحتْ), الذي ورد بتكراره مختلفا في المستويين السطحي والعميق, فالجذر الثلاثي له (شمّ) يدل على اِسْتَنْشَقَهَا، أَدْرَكَهَا بِأَنْفِهِ، أَيْ بِحَاسَّةِ الشَّمِّ[459], أما الدال المتكرر الثاني فيدل على الانتشار, وردا متوافقاً على المستويين السطحي والعميق من بينة البيت الشعري, غير أن متعلقيَّ الدال المكرر الأول (عبير الود) في المستوى العميق يختلف يدل على مَن يستنشق ويشم بأنفه رائحة الحب, وهي كناية عن مدى حبه للممدوح, ووردت على مستوى التركيب السطحي جملة فعلية, ومعلق الدال الآخر (رياحينا) قد شبه الشاعر عندما شم عبير المحبة من ممدوحه كأنما شم الراحين, وهي جنس من النباتات طيب الرائحة, ويختلف على مستوى التركيب في المستوى السطحي جملة أسمية, طبيعة تكرار أصوات المردد اللفظي خلق ايقاعاً نغمياً للمتلقي جعله يتفاعل مع طبيعة البنية, إذ شكل الإيقاع على هيئة منبه, غير أن متعلق الدال الآخر هو (شمائلها)و(ورداً ونسرينا) فقد اختلف في البنية العميقة عن متعلقه الآخر (ورداً ونسرينا), المتعلق بالدال الأول هو الشمائل الذي يعني الاخلاق والطباع والخصال الكريمة, بينما المقصد الآخر أنه انتشرت رائحة الورد, وكلا اللفظين المترددين

456- ديوان هادي الحمداني: 145
457- البلاغة العربية, قراءة أخرى, د- محمد عبد المطلب: 364- 365
458 -ديوان هادي الحمداني: 166
459 - ينظر: محيط المحيط, بطرس البستاني, : 482, مادة (شمّ)

متعلقان بـ (خيرُ النفوسِ), وارتباط كلا اللفظين المرددين بجملة الشرط والجزاء قد عزز من حدة الإيقاع الموسيقي وخلق مساحة واسعة؛ ولبيان أثر الترديد على مستوى البيت الشعري يمكن ملاحظته من خلال المخطط الآتي (نختار البيت الشعري الثاني):



يلاحظ في المخطط أنه اتفاق المعنى الدلالي للمردد في المستوى السطحي للنص, فطبيعة الدال المكرر يحيل إلى معنى واحد, أما عندما يصل الدال إلى المستوى العميق فإنه يختلف الدال على مستوى المعنى بسبب اختلاف الإسناد للدالين, لكنه يتفق في المستوى الصوتي, هذا يخلق فعالية ايقاعية تتناسب مع طبيعة المقصد الدلالي للنص.

الخاتمة

إنّ الآليات الإيقاعية (التكرار, رد الصدر على العجز, الترديد) من شأنها رفع كثافة النص الإيقاعية وان تكون منسجمة مع بنى النص الدلالية, وتنقل النص من حالة الجمود إلى الحركة والخيال والوقع الإيقاعي الذي ينبه المتلقي إلى إيحاءات النص الدلالية, فالتكرار شكل مظهراً إيقاعياً واضحاً في شعر الحمداني, وألتجأ إليه لمجموعة من الاعتبارات منها جمالية وذوقية وتأكيدية, فضلاً عن الدافع النفسي الذي عدّ التكرار في بعض قصائده المفتاح لفهم مقاصده, لكشف ذلك الدافع النفسي, فضلاً عن دوره في تنبيه المتلقي وإحساسه بجمالية الإيقاع المردد الذي من شأنه يرفع كثافة النص الإيقاعية, ورد العجز على الصدر من الآليات الإيقاعية التي شغلت مساحة واسعة في شعر الحمداني التي من شأنها أن تكشف المظاهر الإيقاعية, فتكرار اللفظة يعد اختياراً يلتجأ إليه الشاعر لتأكيد المعنى وإبراز قيمته الدلالية التي من شأنها أن تكشف عن قصدية النص, فضلاً عن دوره في رفع الإيقاع, وقد ورد في شعر الحمداني في مصراع البيت وردها في عجزه, وورد مرة في حشو البيت وردها في عجزه, ومرة ورد في أوله وردها في عجزه, لكن النوع الأخير شكل أقل وروداً من النوعين السابقين, أما الترديد فهو من الفنون البديعية التي تزيد من إيقاع النص, فمن شأن التكرار اللفظي المعلق في البيت الشعري أن يرفع كثافة النص الإيقاعية فضلاً عن دوره المائز في كشف مقاصد النص العميقة وإيضاحها للمتلقي, والمتلقي بدوره يكون فاعلاً في النص في كشف معانيه الخفية والاستمتاع بالإيقاع الذي يحققه التكرار والذي يمنحه الترديد قيمة صوتية جمالية وبما يحمله من مستوى سطحي وعميق0

المصادر والمراجع

1-الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي, ابتسام أحمد حمدان, د- ابتسام أحمد حمدان, دار القلم العربي, سوريا, ط1, 1997م.

2-الاعمال النثرية الكاملة, نازك الملائكة, المجلس الأعلى للثقافة, مصر, 2002م 0

3-البلاغة العربية قراءة أخرى, د- محمد عبد المطلب, الشركة المصرية العالمية للنشر, لونجمان, 1997م 0

4-البلاغة والأسلوبية, د- محمد عبد المطلب, مكتبة لبنان ناشرون- بيرت, الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان, القاهرة, ط1, 1994م.

5-التائية الكبرى لابن الفارض دراسة اسلوبية, هشيار زكي حسن أحمد (رسالة ماجستير), كلية الآداب جامعة الموصل.

6-الترديد دراسة بلاغية في تقنيات الأسلوب القرآني, د- أسعد جواد يوسف الخفاجي, مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية, ع3-4, م7.

7-جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: د. ماهر مهدي هلال, دار الرشيد للنشر, الجمهورية العراقية, وزارة الثقافة والإعلام, 1980 م 0

8-حسن التوسل إلى صناعة الترسل, لشهاب الدين أبي الثناء محمود بن سليمان الحلبي, المطبعة الوهبية, مصر, 1298م 0

9-حلية المحاضرة في صناعة الشعر, لأبي علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي, تحقيق: د- جعفر الكتاني, وزارة الثقافة والإعلام, دار الرشيد للنشر, 1979 م 0

10-خصائص الأسلوب في الشوقيات, محمد الهادي الطرابلسي, منشورات الجامعة التونسية, المطبعة الرسمية, 1981م 0

11-ديوان هادي الحمداني، الاعمال الكاملة (1-4) جمع وتحقيق ودراسة (د.هادي نهر) عالم الكتب الحديث، اربد، الاردن, ط1،2012 م 0

12-الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة, لأبي محمد مكي بن أبي طالب القيسي, تحقيق: مكتبة قرطبة للبحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي, مؤسسة فرطبة, (د-م) ط1, (د-ت).

13- سر صناعة الاعراب, لأبي الفتح عثمان بن جني, دراسة وتحقيق: د- حسن هنداوي, دار القلم, دمشق, ط2, 1993م.

14-الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1958- دراسة نقدية، يوسف الصائغ, أتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2006م 0

15-العقد البديع في فن البديع, للخوري بولس عواد, حققه وقدم له وضبط حواشيه: د- حسن محمد نور الدين, دار المواسم للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت -لبنان, ط1, 2000م 0

16-علم البديع دراسة تأريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع, د- بسيوني عبد الفتاح فيود, مؤسسة المختار للنشر والتوزيع, مصر, ط4, 2015م 0

17-عيار الشعر, محمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005م.

18-فن الجناس, د- علي الجندي, دار الفكر العربي, ومطبعة الاعتماد, مصر, (د-ط), (د-ت).

19-قضية الشعر الجديد, محمد النويهي, جامعة الدول العربية, معهد الدراسات العربية العالية, القاهرة, (د-ط) 1964 م 0

20-قواعد النقد الأدبي, لاسل آبر كرمبي, تر: محمد عوض محمد, مطبعة لجنة التأليف والترجمة, القاهرة, 1936 م 0

21-كتاب البديع, أبو العباس عبد الله بن المعتز, شرحه وحققه عرفان مطرجي, مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر, بيروت- لبنان, ط1, 2012م 0

22-كتاب الصناعتين الكتابة والشعر, لأبي هلال العسكري, تحقيق: علي محمد البجاوي, ومحمد أبو الفضل إبراهيم, دار إحياء الكتب العربية, عيسى البابي الحلبي, مصر, ط1, 1952 م0

23-كتاب الموسيقى الكبير, لأبي نصر محمد الفارابي, تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة, ومراجعة: د- محمود أحمد الحفني, دار الكاتب العربي للطباعة والنشر, القاهرة, (د-ط), (د-ت).

24-الكتاب, سيبويه, لأبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر, تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون, مكتبة الخانجي- القاهرة, ودار الرفاعي- الرياض, ط2, 1982م.

25-لسان العرب, لابن منظور, تحقيق: عبد الله علي الكبير, ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي, دار المعارف, مصر, (د-ط), (د-ت).

26-اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد, محمد كنوني, دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد, ط1, 1997م.

27-مبادي النقد الأدبي, والعلم والشعر, أ-أ- رتشاردز, ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوي, مراجعة: لويس عوض, وسهير القلماوي, المجلس الأعلى للثقافة والفنون, المشروع القومي للترجمة, القاهرة, 2005م 0

28-المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر, لضياء الدين ابن الأثير, قدمه وعلق عليه: د-أحمد الحوفي, ود- بدوي طبانة, دار نهضة مصر للطباعة والنشر, الفجالة- القاهرة, ط2, (د-ت).

29-محيط المحيط, بطرس البستاني, مكتبة لبنان-بيروت-(د-ط), 1987 م.

30-المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها, عبد الله الطيب, طبع في مطبعة حكومة الكويت, ط3, 1989م 0

31-المصباح في المعاني والبيان والبديع, لبدر الدين بن مالك, حققه وشرحه ووضع فهارسه: د- حسني عبد الجليل يوسف, مكتبة الآداب والمطبعة النموذجية, مصر, ط1, 1989م 0

32-المضامين الإنسانية والتشكيلات اللغوية في شعر نادر هدى, د- هادي نهر, عالم الكتب الحديث, وشركة دار البيروني للنشر والتوزيع, الأردن, عمان, ط1, 2013 م

33-معجم المصطلحات الأدبية, إبراهيم فتحي, المؤسسة العربية للناشرين المتحدين, طبع التعاضدية للطباعة والنشر, صفاقن, الجمهورية التونسية, ط1, 1988م 0

34-معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب, مجدي وهبه, وكامل المهندس, مكتبة لبنان, بيروت, 1984م 0

35-المعجم الوسيط لجنة من مجمع اللغة العربية, دار الدعوة, استانبول- تركيا, (د-ط), (د-ت).

36-معجم متن اللغة, العلامة محمد رضا, منشورات دار مكتبة الحياة, بيروت- لبنان, 1958م0

37-المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع, لأبي محمد القاسم السجلماسي, تقديم وتحقيق: علال الغازي, مكتبة المعارف, الرباط, ط1, 1980 م.

38- نظرية الأدب, رينيه وليك, وأستن وارن, تر: د- عادل سلامة, دار المريخ المملكة العربية السعودية, 1992م 0

39-النقد الأدبي الحديث, د-محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة النشر، (د-ط)، 1997م 0