مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (10) العدد (15) 2026
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (10) No. (15) 2026

أسلوبيَّةُ التَّكرار وأَثَرُهُ في المعنى
بائيَّةُ ذي الرّمّة أنموذجاً

* رائد محمد منصور

(تاريخ الإيداع 5/14 /2026. قُبِل للنشر في 7/20 /2026)

□ ملخّص □

يقومُ هذا البحثُ في محاولةٍ لربطِ القارئِ بفضاءِ النصّ الشعريّ، وذلك من خلال دراسةٍ أسلوبيَّةٍ لظاهرةِ التّكرارِ في بائيَّة ذي الرمَّة، من خلال دراسة تكرار الصَّوتِ، وتكرارِ الكلمةِ، وتكرارِ الصّيغةِ التَّركيبيّةِ، فجاءت الظَّواهرُ في نصّه متنوّعةً، ومن هذه الظَّواهر التّكرارُ الذي كانَ ركيزةً أساسيةً في نصّهِ، وحملَ بُعداً دلالياً جاوزَ فيه البُعدَ المعجمي، فكان لتكرار الحرفِ أثرٌ كبيرٌ في تعميقِ أواصرَ العلاقةِ الكائنةِ بين السّياقِ ودلالاته والنغمةِ الصَّوتيَّةِ، وللتكرار الاشتقاقي دورٌ فاعلٌ في إعادة توليدِ المعاني المختلفة للجذر ذاتِه، وفي بناءِ الدَّلالةِ، ولتكرار الكلمةِ الأثرُ الأكبرُ في منحها قيمةً مركزيَّةً بوصفها أداةً لها التَّأثيرُ الأكبرُ في الرَّبطِ بين أجزاءِ النصّ، وأدَّى تكرارُ التَّشبيه إلى تعميقِ الصُّورةِ وتكثيفها بما حملَهُ من بُعدٍ نفسيّ، فكان أداةً للمعرفةِ النَّفسيَّةِ، وظهر تكرارُ النَّفي ليُسهمَ في تشكيل العالمِ الشعريّ للنصّ تشكيلاً خلق توتراً بين ما هو كائنٌ وما هو منفيٌّ، فتميَّز أسلوبُ التَّكرارِ في قصيدته هذه بالدَّلالاتِ التي أتاحت للمُتلقّي الغوص في الأعماقِ النَّفسيَّة للشاعر، وكانت قصيدته وسيلةً لتجسيدِ واقعِه وإظهار مكنوناتِ نفسِه، ومتنفّساً لجأ إليه ممّا تضيقُ به نفسُه .

الكلمات المفتاحية: التَّكرار، التَّكرارُ الصَّوتيّ، ذو الرمَّة

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اللاذقية

مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (10) العدد (15) 2026
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (10) No. (15) 2026

The style of repetition and its effect on meaning The epidemic of Dhi Ramah as an example

Raed Muhammad Mansour*

(Received 14/5 /2026. 20 /7/2026)

□ ABSTRACT□

This research is carried out in an attempt to connect the reader to the space of the poetic text، through a stylistic study of the phenomenon of repetition in the verse of Dhu al-Rummah, through the study of the repetition of the sound, the repetition of the word, and the repetition of the syntactic formula. The phenomena in his text were diverse, in which repetition formed a basic pillar, as it carried a semantic dimension that went beyond the lexical dimension. The repetition of the letter had a great impact in deepening the bonds of the relationship between the context, its connotations, and the phonetic tone Etymological repetition has an effective role in regenerating the different meanings of the root itself, and in building the meaning. The repetition of the word has the greatest impact in giving it a central value as a tool that has the greatest impact in linking the parts of the text. The repetition of the simile led to deepening the image and condensing it with the psychological dimension it carried, so it was a tool for psychological knowledge. The repetition of negation appeared to contribute to shaping the poetic world of the text in a way that created tension between what is and what is negated The style of repetition in this poem was distinguished by the connotations that allowed the recipient to dive into the poet's psychological depths. His poem was a means of embodying his reality and revealing the depths of his soul, and an outlet to which he resorted from what his soul was fed up with

Keywords: repetition, vocal repetition, dolichocephalic

* Assistant Professor in the Department of Arabic Language، Faculty of Arts، University of Latakia

مُقدّمة:

التَّكرارُ ظاهرةٌ يقعُ الدَّارسُ والمُتلقّي تحتَ تأثيرها، وقد نالَ أهميّةً كبرى عند علماءِ النصّ؛ لأنَّه نافذةٌ يُطِلُّ منها المعنى بأكثر من وجه، وظاهرةٌ أسلوبيَّةٌ تكشفُ عن الأبعادِ النَّفسيَّة والدَّلاليَّةِ، ويُفهَمُ النصُّ الأدبيُّ من خلال الإيحاءات التي يبثُّها التَّكرارُ بين ثناياه، فالتّكرارُ يربطُ بين أبياتِ النصّ بسلكٍ خفيّ يجعلُها تعانقُ بعضها بعضاً، ولقد تعدَّدتِ الدِّراساتُ التي تبحثُ في هذا الأسلوبِ وتنوَّعت، ويعودُ تنوّعها وتعدُّدها إلى قيمة هذه الظاهرةِ الأسلوبيَّة التي تربطُ بين القارئ والمُبدع، فتكشف عمَّا في نفسِ الشاعرِ من مكنوناتٍ وأحاسيس.

وقبلَ الخوضِ في جمالياتِ التَّكرارِ في هذه القصيدة، تجدرُ الإشارةُ إلى أنَّ التَّكرارَ جزءٌ من عملياتٍ مُعقَّدةٍ يشتملُ عليها النصُّ الأدبيُّ، فالنصُّ حدثٌ تواصليّ لا تتحقَّقُ نصيَّته إلَّا إذا اجتمعَت له سبعةُ معاييرَ نصّيّة وهي: السَّبكُ، والحبكُ، والمقصديَّةُ، والمقبوليَّةُ، والمقاميَّةُ، والإخباريَّةُ، والتَّناص[1]، ولا يستلزمُ تحقيقُ هذه المعايير كلِّها، وإنَّما يتحقَّقُ الاكتمالُ للنصّ بوجودِها، فقد تكتملُ بعضُ النُّصوصِ بأقلّ قدرٍ منها.[2]

وانطلاقاً ممَّا تمَّ ذكرهُ من معاييرَ تحقّقُ للنصّ نصيَّته، فإنَّ السَّبكَ من أهمّ المفاهيمِ النصّيّة التي ارتكزتَ عليها لسانياتُ النصّ، فهو "معيارٌ يهتمُّ بظاهرِ النصّ، ودراسة الوسائل التي تتحقَّقُ بها خاصيَّةُ الاستمرار اللَّفظيّ، وهو يترتَّبُ على إجراءات تبدو بها العناصر السَّطحيَّة على صورة وقائع يؤدّي السَّابقُ منها إلى اللَّاحقِ، بحيث يتحقَّقُ لها التَّرابطُ الوصفيّ"[3]، ومن وسائلِ السَّبكِ التماسكُ المُعجميّ وفيه (التّكرارُ، والمصاحبةُ)، ولذلك فإنَّ دراسة التَّكرارِ دراسةٌ لمختلفِ جوانبِ النصّ الشِّعريّ اللغويّة، فهو يُنبي عن البُعدِ اللغويّ الذي يشتملُ عليه النصُّ، أضف إلى ذلك دلالتَه على البُعدِ الفنّي والجماليّ العام للنصّ.

وانطلاقاً ممّا سبق تضمَّنت الدِّراسةُ الحديثَ عن التَّكرارِ الصَّوتيّ والتَّركيبيّ والدّلاليّ في بائيَّة ذي الرّمّة، وذلك من خلالِ البحثِ في السِّماتِ الأسلوبيَّة الأكثر ظهوراً فيها، والتَّركيز على ما قدَّمه التَّكرار بأشكاله المختلفة من إمكاناتٍ إبداعيَّةٍ وجماليَّةٍ، ومن استحضارٍ للطاقاتِ الانفعاليَّة لدى المبدع، ومن ثمَّ أثرها في المتلقّي، وبراعة هذا المُبدع في انتقاء الأحرف والألفاظ والتّراكيبِ المكرّرة واختيارِها دون أيّ نشازٍ تنفر منه آذان السَّامعين.

أهميَّةُ البحثِ:

تأتي أهميَّةُ البحثِ من أنَّه يحاولُ دراسةَ ظاهرةٍ بارزةٍ في شعرنا وهي ظاهرةُ التَّكرار، وذلك من خلال تتبُّعِ مكامنِ التَّكرارِ في بائيَّة ذي الرمّة، وأثره في إيصال المعنى، وفي شدِّ النصّ وسبكِه، وإبراز الطَّاقةِ الوظيفيَّة التي تحملُها الوحداتُ المُكرّرةُ في النصّ.

أهدافُ البحثِ:

يهدفُ البحثُ إلى دراسةِ أثرِ التَّكرارِ دراسةً أسلوبيَّةً لبيانِ مظاهرِه في بائيَّة ذي الرمّة، وإلى البحثِ عن خصائصه الأسلوبيَّة من الناحيَّة الصَّوتيَّة والتَّركيبيّةِ والدَّلاليَّة، وتوضيح القدرة اللَّفظيّة والمعنويَّة للتكرار على تحقيقِ التَّماسُكِ النصّي.

---

[1] يُنظر: روبرت، دي بو جراند. 1998م، *النص والخطاب والإجراء*. ط1، ترجمة: د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ، ص103-105. د. بحيري ، سعيد. 2004م، *علم لغة النص*. ط1، مؤسسة المختار، القاهرة، ص 146.

[2] يُنظر: روبرت، دي بو جراند. *النص والخطاب والإجراء*. ص107. د. بحيري ، سعيد. *علم لغة النص*. ص146. ديك، فان. 2000م، *النص والسياق*. ترجمة: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، ص 132 .

[3] عفيفي، أحمد. 2002م، *نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي*. ط1، كلية دار العلوم، القاهرة، ص90.

منهجُ البحثِ:

اعتمدَ البحثُ المنهجَ الوصفيّ من خلالِ دراسة نماذج من شعرِ ذي الرمّة في بائيَّتِه، وذلك من خلالِ تحليلِ الأصواتِ والكلماتِ والعباراتِ المكرَّرةِ ودراستِها دراسةً أسلوبيَّةً لإظهارِ الأثرِ الذي تُحدثُه داخلَ النصّ الشِّعريّ، وعليه فقد تضمَّنَ البحثُ دراسةَ ثلاثةَ نماذجَ من التَّكرار وهي: تكرارُ الصَّوتِ، وتكرارُ الكلمةِ، وتكرارُ الصِّيغةِ التّركيبيّةِ.

مفهوم التَّكرار لغةً واصطلاحاً:

جاء في كتاب العين "الكرّ: الحبل الغليظ، وهو حبل يصعد به على النخل ... والكرّ الرجوع عليه، ومنه التكرار"[1]، يُقال: "كرّه وكرَّ بنفسه، يتعدى ولا يتعدى، والكرّ: مصدر كرّ عليه ويكرّ كرّاً وكروراً وتكراراً: عطفَ. وكرَّ عنه: رجع وكرّ على العدو يكرّ، ورجلٌ كرّارٌ ومكرٌّ وكذلك الفرس. وكرَّرَ الشيء وكَرْكَرَه: أعاده مرّة بعد أخرى، والكرّة: المرّة، والجمع كرات. ويقال: كررت عليه الحديث وكركرته إذا ردّدته عليه. وكركرته عن كذا وكركره إذا رددته. والكرّ: الرجوع"[2] أمّا الزمخشري فيذكر صيغةً أخرى للفعل كرّ فيقول: "كررَ: انهزمَ عنه ثمَّ كرَّ عليه كروراً، وكررتُ الحديث كرّاً، وكرّرت عليه تكراراً، وكرَّرَ على سمعه كذا وتكرَّرَ عليه، ومنه ناقة مكرّ أي تحلب كلّ يوم مرتين، هو صوت كالحشرجة"[3]

أمَّا التَّكرارُ اصطلاحاً فهو عند علماء البلاغة بمعنى أن يكرّر المتكلّم اللَّفظة الواحدة باللفظِ أو المعنى[4]، وهو من عناصر الرَّبط والتَّماسُك النصّيّ القائم على إعادةِ الألفاظِ بطريقةٍ أو بأخرى، وبعبارةٍ أخرى هو "الإتيانُ بشيءٍ مرَّةً بعد أخرى"[5] لغايةٍ ما، فالمُتكلِّمُ يُكرّرُ اللَّفظةَ الواحدةَ إمَّا لتأكيد الوصفِ، أو المدحِ، أو الذمِّ، أو التهويلِ أو الوعيدِ[6]، و للتكرارِ جانبٌ تأثيريٌّ يحملُ بُعداً وظيفيَّاً مُتَّصلاً بالموقف الشعوريّ والوجداني[7]، ويحملُ في طيَّاتِهِ مزيجاً من رغبةٍ نفسيةٍ وشعوريَّةٍ لدى الشاعر لجذبِ القارئِ إليه، محاولاً توليدَ أثرٍ انفعاليّ في نفسِهِ.

أنماطُ التَّكرارِ:

تتعدَّدُ أنماطُ التَّكرارِ في شعرِنا العربيّ، منها تكرارُ الحرفِ وتكرارُ الكلمةِ وتكرارُ العبارةِ، وقد تمتدُّ إلى تكرار المقطعِ والبيتِ الشِّعريّ كاملاً، ولكلِّ نمطٍ من هذه الأنماطِ جانبٌ تأثيريٌّ يختلفُ عن الآخر، وهو أسلوبٌ متداولٌ عند العرب، لكنَّه لا بُدَّ أن يخضعَ لضوابطَ محدَّدةٍ، وأن يكون لائقاً بالمقام الذي يُذكَرُ فيه،

---

[1] الفراهيدي، الخليل بن أحمد. 2002م، *كتاب العين*. ط1، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، مادة (ك ر ر) .

[2] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. (ت711هـ)، (د .ت)، *لسان العرب*، دار صادر، بيروت، مادة (ك ر ر).

[3] الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر (ت538هـ). 1982م، *أساس البلاغة*، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، مادة كرَّ. ويُنظر: الفيروز أبادي، محمد يعقوب (ت817هـ). 2005م، *القاموس المحيط*. ط8، تح: مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، مادة (كرَّ).

[4] ابن أبي الإصبع، عبد العظيم. د.ت، *تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر*. تح: حفني شرف محمد، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ، 375/2 .

[5] الجرجاني، أبو الحسن علي بن محمد بن علي. (ت816هـ)، 2009م، *معجم التعريفات*. ط3، وضع حواشيه: محمد باسل، دار الكتب العلمية، بيروت، ص79 .

[6] ابن أبي الإصبع، عبد العظيم. 375/2 .

[7] ربابعة، موسى. 2011م، *قراءات أسلوبيَّة في الشعر الجاهلي*. ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ص 14 .

فالتكرارُ "ليس عيَّاً، ما دامَ لحكمةٍ كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي أو السَّاهي، كما أنَّ تكرار الألفاظ ليس بعيّ ما لم يتجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث"[1].

وللتكرار مواضعُ يحسُنُ فيها وروده وأخرى لا يليقُ فيها ورودُ التَّكرار، كما سار على خطاه ابنُ الأثير فقسَّمَ التَّكرارَ إلى قسمين: الأوَّل يكون في اللفظِ والمعنى، أمَّا الثاني فلا يكونُ إلا في المعنى، ثمَّ قسَّمَ كلًّاً منهما إلى مفيدٍ وغير مفيد، فالمفيدُ عنده "هو الذي يأتي في الكلام، تأكيداً له وتشييداً من أمره، وإنَّما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كرَّرت فيه كلامك، إمَّا مبالغة في مدحه أو ذمّه، أو غير ذلك"[2].

وتجدرُ الإشارةُ إلى أنَّ التَّكرار يحملُ أبعاداً فنّيةً ونفسيَّةً تدلُّ على فرطِ الاهتمامِ بأمرٍ دونَ غيرِه، سلباً كان أم إيجاباً، فترى هذا الاهتمام يسيطرُ على ذهنِ المُبدعِ وحواسّه، ويصوّرُ في الوقتِ ذاتِه مدى هيمنةِ المُكرَّرِ وقيمتهِ، فالشاعر حين يختارُ هذا الأسلوبَ في شعره، فإنَّ اختياره هذا يعكس دوافعه النَّفسيَّة التي تظهرُ من خلال الإلحاحِ في العبارة على معنى شعوريّ، يظهر بارزاً بين المعاني الأخرى، فهو الممثّلُ للبنية العميقةِ التي تحكمُ حركةَ المعنى في النصّ .[3]

ويمكننا تلخيص أنماط التَّكرار كما أوردها علماء النصّ على النَّحو الآتي:[4]

1- التَّكرار التّام: وهو إعادة العنصر المعجمي نفسه دون تغيير، ويشمل هذا النوع تكرار الاسم، والفعل، والحرف، والجمل والعبارات.

2- التَّكرار الجزئيّ: هو تكرارٌ لعنصرٍ معجميّ سبق استعماله، ولكن مع بعضِ التَّغيير في صيغته، أي يكون التَّكرار بالاستعمالات المختلفة للجذر اللغويّ.

3- التَّكرار بوساطة الترادف أو شبه الترادف: يشمل تكرار المعاني دون الألفاظ، فهو تكرارٌ دلاليٌّ ومعنويّ، ويرجعُ استعمالُ اللَّفظة المرادفة بدلاً من تكرار اللَّفظةِ نفسها إلى نفي الشعورِ بالرَّتابةِ والملل.

4- التَّكرار التَّركيبيّ: وهو تكرارٌ لنظمِ الجملِ وتركيبِها النَّحويّ على كيفيَّة واحدة، أيّ تكرار للطريقة التي تُبنى بها الجملة مع اختلاف الوحدات المعجميَّة التي تتألَّفُ منها الجمل.

- التَّكرارُ في بائيّة ذي الرمّة:

تعدُّ بائيَّةُ غيلان بن عقبة العدويّ ذي الرمّة من عيونِ الشّعر العربيّ[5]، وقد نالت عنايةَ النقّاد القدماء والمحدثين واهتمامهم، وأطلقَ بعضهم عليها "البائيَّةُ الكُبرى" لمنحِها صفةَ التفرُّد، فقد عدَّها جرير كافيةً لوضعِ ذي الرمّة في منزلةِ كبارِ الشعراء، أو أشعرهم، فقد قال: "لو خرس ذو الرمّة بعد قصيدته: ما بالُ عينكَ منها الماء ينسكبُ، لكانَ

---

[1] الجاحظ، عثمان بن عمرو. 1998م، *البيان والتبيين*. ط1 دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 79/1 .

[2] ابن الأثير، ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن محمد. 1999م، *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*، تح: محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ص147 .

[3] يُنظر: السعدني، مصطفى. (د. ت)، *البنيات الأسلوبيَّة في الشعر العربي الحديث*، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ص 172-173.

[4] يُنظر: مصلوح، سعد عبد العزيز. 2003م، *في البلاغة العربية و الأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة*. جامعة الكويت، الكويت، ص242-245. د. عفيفي، أحمد. 2001م، *نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي*. ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ص 106-107. روبرت، دي بو جراند. *النص والخطاب والإجراء*. ص 303.

[5] ذو الرمّة، غيلان بن عقبة العدويّ. عاش بين 77-117هـ، *ديوان شعر ذي الرمّة*. عُني بتصحيحه وتنقيحه كارليل هنري هيس مكارتني، طُبع على نفقة كلية كامبريج، 1337هـ، 1919م، ص 1 – 35 .

أشعرَ الناسِ"[1]، كما عدَّها القرشي من القصائد الملحمات، أي التي تتميز بالنَّظمِ الدَّقيق[2]، وها هو ذو الرمّة يصفُ حاله حين كتابةِ هذهِ القصيدة، فيقول:" من شعري ما طاوعني فيه القول، وساعدني، ومنه ما أجهدت نفسي فيه، ومنه ما جننت به جنوناً... وأمَّا ما جننت به جنوناً فقولي: ما بالُ عينك منها الماء ينسكبُ"[3]، تقعُ بائيَّةُ ذي الرّمّة في مئةٍ وستةٍ وعشرين بيتاً وهي من البحرِ البسيطِ، وتقومُ هذه الدِّراسةُ على البحثِ في تقنياتِ التّكرارِ التي أوردها ذو الرمّة في قصيدته، وقد تناولتها الدِّراسةُ وفقَ التوزيع الآتي:

1- التَّكرارُ الصَّوتيّ:

دراسةُ التَّكرارِ الصّوتي في نصٍّ ما هي عبارةٌ عن دراسةٍ لسلسلةٍ من الأصواتِ ينبعث عنها المعنى، فكلُّ عملٍ فنّي هو قبلَ كلِّ شيءٍ سلسلةٌ من الأصواتِ التي تلفتُ الانتباه، وتؤلِّفُ نتيجةً لذلك ركناً أساسيّاً من أركان التَّأثير الجماليّ لهذا النصّ، وتجدرُ الإشارةُ في هذا السِّياق إلى أنَّ الصوتَ بذاتِه لا يحمل قيمةً دلاليّةً، فلا نقفُ على مقاطعَ أو حروفٍ تحملُ في طيَّاتها معانيَ الحزنِ أو الفرحِ، وإنَّما يكتسبُ الصّوتُ قيمته الدّلاليّة عبر التّوفيقِ بينه وبين ما يسبقُه أو يتبعُه من أصواتٍ أخرى في الكلمةِ ذاتِها أو في غيرها من كلماتٍ، ويُنظرُ إلى الصَّوتِ في هذه الحال من جهة الإيقاعِ الذي يحقِّقُهُ إذا تكرَّرَ في سياقٍ ما، وما يوحي به هذا التَّكرارُ من دلالاتٍ متعدِّدةٍ، فالصَّوتُ يكتسب صلةً بالمدلول من خلال انعقادِ صلةٍ جديدةٍ لهذا الصوت بأصواتٍ أخرى معزولةٍ مثله، وتظهرُ نتيجةً لهذه الصِّلة طاقةٌ دلاليَّةٌ لهذه الأصواتِ المجتمعةِ.[4]

ويتبيَّنُ لنا من خلالِ قراءتنا لبائيَّة ذي الرمَّة أنَّ النظام الصَّوتي للقصيدة جاء متنوّعاً ومحتوياً أنماطاً صوتيَّةً متباينةً صفةً ومخرجاً، وقد استطاع ذو الرمّة باتّباعه هذا التنوّع في نصّه توسيعَ المدى الحسّي للغة الشِّعريّةِ، وخلقَ أبعادٍ جديدةٍ لحركة الأصواتِ من خلال تواليها ضمن الحركةِ الصّوتيَّةِ الشِّعريَّةِ ذاتِها، ولإظهارِ الطَّاقةِ الدَّلاليّةِ لهذه التجمعاتِ الصَّوتيَّةِ عمدنا إلى تتبُّعِ الأصواتِ المُكرَّرةِ في هذه القصيدةِ، ونوعِها من حيثُ الجُهدُ العضليُّ اللّازمُ لنُطقِها، ومدى توافقها مع مثيلاتِها ضمن الكلمةِ والعبارةِ الواحدةِ، ثمَّ ربطُ هذا بالسّياقِ بغيةَ الوصولِ إلى دلالتِه اعتماداً على الخصائصِ الذَّاتيَّةِ والقيمة التّعبيريَّة للصوتِ المُكرّرِ وما يُوحي به من معانٍ تعكسُ الحدثَ وتظهره.

وقبل دراسة التّكرارِ الصَّوتيّ لا بُدَّ من الإشارةِ إلى البحرِ المُختارِ في هذه القصيدة، فقد نظمَ ذو الرمّة قصيدته على البحرِ البسيطِ التَّام، وهو ما كانت عروضه مخبونةً (فاعلن، فعلن)، وضربه مخبوناً (فاعلن، فعلن)، وإيقاعه:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

---

[1] المرزباني، أبو عبد الله بن عمران بن موسى. (د.ت)، *الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من الشعر*. تحقيق: علي محمد البجاوي، نهضة مصر، ص 272 .

[2] الصنوبري، أبو بكر أحمد بن محمد. 1985م، *شرح بائية ذي الرمة*، ط1، تحقيق: د. محمود مصطفى حلاوي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ص 28 .

[3] الأصفهاني، أبو الفرج. 1970م، *الأغاني*. ج18، تحقيق: عبد الكريم إبراهيم العزباوي، إعداد لجنة نشر كتاب الأغاني، إشراف: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، ص 22 .

[4] يُنظر: محمد، خير الدين. 1996م، *مقامات بديع الزمان الهمذاني – دراسة أسلوبية*. رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمان، ص86. والطرابلسي، محمد الهادي. 1981م، *خصائص الأسلوب في الشوقيات، الجامعة التونسية*، تونس، ص59.

وقد وُفِّقَ الشَّاعرُ في اختيارِهِ لهذا الوزن، أو الأجدرُ أن نقولَ بأنَّ جنونَه حدا به للوزنِ المُختارِ بلا أيَّةِ إرادةٍ منه، فالوزنُ المختارُ يحملُ في طيَّاتِهِ كمًّا كبيراً من الانفعالاتِ ويلعبُ دوراً هامًّاً في المزاوجةِ بينَ الشَّكلِ والمضمونِ، وذلك في سبيل إيصالِ رسالةٍ جذَّابةٍ إلى المُتلقِّي، فقد ترك ذو الرمَّة نفسَه تُفصِحُ عن مكنوناتها في سياقٍ لفظيّ تنتظمُ فيه الحركاتُ والسّكناتُ عبرَ التَّفعيلاتِ الطويلةِ، فضلاً عمّا أسبغتْهُ على القصيدة من تناسقٍ دلاليّ وتناغمٍ موسيقيّ، فالشَّاعرُ تمكَّنَ من خلالِ لجوءِ نفسِهِ إلى الفاصلةِ الصغرى (فعِلن)[1] من أن يُجسِّدَ انسياباً صوتيًّاً في الموسيقا المؤدَّاة، واستساغةُ الشَّاعر للوحدةِ الإيقاعيَّة (فعِلن) وتكرارها لم يكُن مصادفةً، بل لأنَّها تشغلُ حَيّزاً زمنياً أقصرَ من كلِّ تفعيلةٍ سِواها، والقِصرُ والإيجازُ رديفُ السُّرعة والعجلةِ، و في استخدامِها تكثيفٌ للحركةِ الإيقاعيَّةِ، ودليلٌ على إيقاعاتٍ نفسيَّةٍ صاخبةٍ تنتابُ الشَّاعرُ حينما يُعبّرُ عن أشجانه وآلامه، وتكرارها في أبياتِ القصيدةِ موزَّعةً في نسيجٍ موسيقيّ حفظَ وحدةَ القصيدةِ، ومنحَ الشّاعرَ مساحةً يُبرزُ فيها أحاسيسه وإيقاعاتِ نفسِه، فجاءت حالةُ الموسيقا الشعريّة متوافقةً مع الحالةِ النّفسيّةِ لذي الرمّة التي أظهرتها حالة التّدفُّقِ الإيقاعي المُكرّر والمتشابه.

أمَّا بالنسبة لتكرارِ الأصواتِ في القصيدةِ، فإنَّ تكرارَ الصَّوتِ في قصيدةٍ ما يمنحُها تماسكاً وترابطاً، كما يُعطيها بعداً أسلوبيًّاً من خلال الاتّساقِ والانسجامِ الذي تحقِّقُه بين أبياتِ القصيدة، وارتباطِ هذا التَّكرارِ بالمعنى العامّ للأبيات، علاوةً على ما يمنحه من طربٍ للأذنِ عبر الإيقاع الموسيقيّ الدَّاخليّ للنصّ الشِّعريّ، ويُلاحظُ بدايةً أنَّ الشّاعرَ يُكثرُ في أبياته هذه من توظيف حرف الباء الذي تكرَّرَ في كلِّ أبياتِ النصّ لكونِهِ الحرف الذي بُنيت عليه القصيدة، وحرفُ الباء صوتٌ شفهيٌّ مجهورٌ مرقّق[2]، لجأ إليه الشَّاعرُ وخلقَ منهُ بؤرةً مركزيَّةً متوحّدةَ الإيقاعِ، كما نراه يُكثرُ من تكرارِ الأصوات الآتية: النون إذ تكرَّرَ في الأبيات (256) مرّةً، والميم إذ تكرَّرَ في الأبيات (298) مرَّةً، وهما صوتان أنفيان مجهوران مرققان أغنان[3]، ونلحظُ تكرارَ (النون والميم) عندَ الشَّاعر في الأبيات من (1–24) حيثُ يقفُ على أطلالِ المحبوبةِ، مخاطباً ذاتِه في ثنائيَّةٍ متخيّلةٍ، ومظهراً حزنَه وإجلاله لهذا الطَّللِ في الآنِ نفسِه، مظهراً عمقَ معاناتِه حين يستذكرُ ميّةَ وديارَها، ويمثّل كلّ من الميم والنون في هذه الأبيات إيقاعاً داخلياً ينسجمُ مع أحاسيسِ الشَّاعرِ، فهما يتساوقان مع حالة الحزنِ التي تتشحُ بها هذه الأبيات، فتكرار هذين الحرفين يشي بهذه الحالة الشعوريّة بوضوحٍ، وتكرارُها في هذا الموضعِ لم يكن اختياراً من الشَّاعر بقدر ما كانَ ناشئاً عن حالةٍ شعوريَّةٍ شديدة التَّكثيف، رزحَ تحتَها الشَّاعرُ ولم يمتلك القدرة على التحوُّلِ عنها، فبقيت مُلحَّةً عليه لا تفارقهُ[4]، والعلاقةُ الناشئةُ بين هذين الحرفين والمتكئةُ في الوقتِ ذاتِه على حرف الباء مثَّلت مركزَ تجمُّعٍ للحزنِ في هذه الأبيات، ومن ذلك قوله:[5]

1– مـَا بَالُ عَينكَ منها المَاءُ يَنسَكِبُ كأنَّها مِن كُلى مفريةٍ سَرِبُ

4– من دِمنَةً نسَفَتْ عَنْها الصِّبَا سُفَعاً كَما تُنشرُ بَعدَ الطَّيَّةِ الكُتُبُ

---

[1] الفاصلة الصغرى: تتألف من ثلاثة أحرف متحركة بعدها حرف ساكن (///O)، يُنظر: الهاشمي، أحمد بن إبراهيم. 2006م، *ميزان الذهب في صناعة شعر العرب*. ط3، تحقيق: علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروتي، ص 9.

[2] يُنظر: ابن جني، أبو الفتح بن عثمان. (ت 392هـ)، 2000م، *سر صناعة الإعراب*. م1، تحقيق: محمد حسن إسماعيل وأحمد رشدي عامر، دار الكتب العلمية، بيروت، ص131. و الشايب، فوزي حسن. 1999م، *محاضرات في اللسانيات*. منشورات وزارة الثقافة، عمان، ص169، 195.

[3] يُنظر: ابن جني، *سر صناعة الإعراب*. 2/89– 107.والشايب، *محاضرات في اللسانيات*. ص184–185

[4] يُنظر: عاشور، فهد ناصر. 2004م، *التكرار في شعر محمود درويش*. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 44

[5] الديوان، ص 1–2.

ففي مطلع القصيدة يخاطب ذو الرمّة ذاته المليئة بالقهرِ والحزنِ، ويعبّرُ عن الأسى الذي يعتريه حين يستفسرُ عن الماءِ الذي ينسكبُ من العينِ متتابعاً، ونفسُ الشَّاعرِ تزدادُ تمرُّداً مع كلِّ قطرةِ دمعٍ، أمَّا في البيت الرابع فنراه يستذكرُ الدّمن والبكاءَ على الأطلالِ ليربطَ بين الدّمعِ في البيتِ الأوّلِ وما يعتري نفسه من أحزان، بل وما يَعتريها من عطشٍ ولهفةٍ إلى لقاءِ من يروي ظمأه، مشيراً إلى استقرارِ نفسه واستكانتها قبل مجيئها إلى هذا الموضع، ومن هنا تبدّى لنا تناغُم الإيقاعِ مع المعنى الذي يبتغيه الشَّاعرُ، فكأنَّ الإيقاعَ صدىً للمعنى ومرآةٌ له، بل إنَّ الإيقاعَ القائم على التّناغم بين هذه الأحرف منحَ الشَّاعرَ قدرة التَّأثير على المستمعِ، وأن ينقلَ تجربته الشِّعريَّة المفعمة بالحزنِ والألم، فالمادَّة الصّوتيَّةُ لها إمكاناتٌ تعبيريَّةٌ هائلةٌ، تنطلقُ من الإيقاع الذي يُحدِثُه الصَّوتِ داخلَ بنيةِ الكلمةِ، ثمَّ تنتقلُ إلى التناغم والانسجام مع المعنى العام للنصّ ومع التَّجربة الشّعوريّة للشاعر.

وانطلاقاً ممّا سبق، فإنَّ تكرار صوتٍ من الأصواتِ في نصٍّ ما يُعَدُّ من الأمور التي تُثيرُ المستمعَ وتجذبه؛ لأنَّ العملَ الأدبيّ هو أوّلاً وقبل كلّ شيءٍ تتابعٌ من الأصواتِ ينبثقُ منها المعنى، فالمستوى الصَّوتيّ يجذبُ الانتباه، كما أنَّه يُمثِّلُ جزءاً لا يتجزّأ من التأثير الجمالي؛ لذا لا ينبغي أن يُحلّلَ الصّوتُ بمعزلٍ عن المعنى[1]، وهذا ما نلاحظهُ في تكرارِ صوتِ اللام وبروزه بروزاً واضحاً في الأبياتِ السَّابقة ليعطيَ مع (الميم، النون) صورةً كاملةً عن معاناة ذي الرمَّة في هذهِ الأبيات، إذ تكرَّرَ (510) مرّةً، مقروناً كذلك (بحرفِ التاء) الذي تكرَّر (214) مرَّةً، فهذه الكثافةُ الصّوتيَّةُ اللّافتة للنظر للّام مقروناً في علاقةٍ تركيبيَّةٍ بالتاء قامَت بدورٍ كبيرٍ في الخطابِ الشِّعريّ، فصوتُ اللّامِ له طاقةٌ دلاليَّةٌ نابعةٌ من سمته النطقيّة (الانحراف)، وقد استخدمه ذو الرمَّة في أثناء الحوارِ القائمِ بينَه وبينَ ذاتِه المُتخيَّلة المتسائلة عن سببِ البكاءِ المستمرّ، لتأتي الإجابةُ في الأبيات (6–7–8) أنَّ سببَ البكاءِ هو ذاك الطَّلَلُ الذي كانت تسكنُه المحبوبةُ، فهو ما أثار أشواقه وأحزانه، ولعلَّ قوله أحسن مثالٍ على توظيفِ هذا الصوتِ في القصيدةِ، ويمثِّلُ انسجامَ الصَّوتِ مع المعنى، ويوضِّحُ سببَ حزنه قوله:[2]

6- لا بل هو الشَّوقُ من دارٍ تخوَّنها مَرَّاً سَحابُ ومرَّاً بارحٌ تَـرِبُ
8- يَـــــبـدُو لـعِينيـكَ وهي مُزمنــةٌ نؤيٌ ومستوقدٌ بالٍ ومحتطبُ
9- إلى لَـوائِـحَ مِـن أَطـلَالِ أَحْويــةٍ كَـأنَّـها خِـلَلٌ مَـوشِيَّـةٌ قُـشُـبُ

ذو الرمّة في قصيدته هذه يكتبُ محاولاً إشباعَ ذاتِهِ، وفي محاولتِهِ هذه نجده يُكرّرُ صوتاً في بيتٍ واحدٍ أكثر من مرَّة، وهو ما يلفتُ انتباه المُتلقّي، فالبنيةُ الترديديَّةُ للصوتِ لها مساحاتٌ فنّيَّةٌ متباينةٌ؛ فمنها القريبةُ: وهي ما تتردَّدُ في سطرٍ شعريٍّ واحدٍ، ومتباعدة: وهي المتردّدة على مستوى مقطعٍ شعريّ أو على مستوى القصيدةِ ككلّ[3]، وهنا تتجلّى مهارةُ الشَّاعرِ في طريقةِ توظيفِ تكرارِ الأصواتِ بصورةٍ مبدعةٍ تبعاً لانفعالاتِه، وهذا ما أتى به ذو الرمّة في أبياتِه هذه ففي أثناء إظهارِه سببَ حزنِه راح يُكرّرُ صوتَ اللّامِ في توزيعٍ متميّزٍ، كما يوزّعُ الموسيقيُّ نغماته على اللّحنِ، فنراه يذكرُ السَّببَ الرّئيسَ لمعاناته وهو الشَّوقُ لدارٍ فيها ميَّة، هو شوقٌ عزَّزَتْه رغبةٌ كامنةٌ في أعماقِ نفسِه، فانتقل من حديثِهِ عن انسكابِ الدمعِ إلى إظهارِ سببٍ آخر

[1] يُنظر: ويلك، رينيه. وارين، آوستن. 1992م، *نظرية الأدب*. تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، ص 213.
[2] الديوان، ص 2–3–4.
[3] يُنظر: الماوي، عبد السلام. 1994م، *دراسة البنيات الدالة في شعر أمل دنقل*. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 75.

لانصبابِ الدمعِ أو قد تكون هي الغايةَ المُرادةَ من جريانِ هذا الدمعِ، وذلك بصوتِ اللَّام في الأداة (لا)، لينفيَ ما صرَّحَ به سابقاً، وينتقلَ إلى غرضه الأساس وهو ديارُ المحبوبةِ التي غادرتها السُّحبُ، وذلك باستخدامٍ مُكثَّفٍ لصوتي (اللام – التاء)، والتاءُ صوتٌ وقفيٌّ أسنانيٌّ لثويٌّ مهموسٌ مرقَّقٌ[1]، وكأنَّ تكرار هذين الصوتين يوحي بمدى عمقِ الأزمةِ النَّفسيَّةِ التي تنتابُهُ، فالآلامُ التي تعتصِرُ نفسَهُ تظهرُ بوضوحٍ من خلالِ تجاورِ هذه الأحرف في الأبياتِ، لتغدو أبياتُه مترابطةً بتكرارِ الأصواتِ، بل متماسكةً ومندفعةً كدفقاتٍ لا شعوريَّةٍ تخرجُ من لا وعيهِ، وهي في الوقتِ ذاتِه ليست اعتباطاً، بل نلمحُ في تكرارها بعداً دلاليّاً عميقاً يتناسبُ مع الجوّ العامّ للقصيدةِ، فيتحوَّلُ الحديثُ بها من لهجةٍ خطابِيَّةٍ إلى همسٍ حزينٍ يذكرُ فيه أحوالَ طللِ المحبوبةِ، ويُجلّه ويقدّره في آنٍ معاً، ليبثَّ من خلالِ هذا التّكرارِ شكواه وسبب حزنِهِ.

ويتبدَّى لنا ممّا سبقَ أنَّ تكرارَ الأصواتِ التي ذكرها البحثُ قد جاءت صدىً للمعاني التي أرادَ إيصالها إلى المُتلقّي، ويبدو أنَّ السِّياقَ هو من طلبَ هذا التّكرار وألحَّ عليه دون تكلُّفٍ أو معاناةٍ، فكان لهذا التَّكرارِ الصَّوتيّ دورٌ فاعلٌ في سبكِ النصّ وتماسكِ أجزائه، وهذا يؤكِّدُ أنَّ تحليلَ أيّ نصٍّ لا يمكنُ أن يكونَ بمعزلٍ عن الوحدةِ الصَّوتيَّةِ، فتكرارُ الصَّوتِ في بيتٍ واحدٍ أو في عدَّةِ أبياتٍ له مدلوله الجماليُّ الناجمُ عن الأثرِ النفسيّ، فجاءت الأصواتُ المُكرَّرةُ متساوقةً مع غرضِ الشَّاعرِ الذي رامَ إيصاله للمُتلقّي، ممّا يوضِّحُ أواصرَ العلاقةِ الكائنةِ بين السِّياقِ ودلالاته والنغمةِ الصَّوتيَّةِ والبنيةِ الإيقاعيَّةِ.

2- التَّكرار الاشتقاقيّ:

يقومُ هذا النوعُ من التَّكرارِ على تكرارِ جذرِ الكلمةِ، فالكلمتان كلتاهما مشتقّةٌ من جذرٍ لغويّ واحدٍ، ولكنَّهما تختلفان في بنيتهما الصَّرفيَّة، وهذا الضربُ من التّكرارِ يمنحُ النصَّ ترابطاً خفياً، بل ويسبغُ عليه صفةَ التنوُّعِ ويبعدُ عنه الرَّتابةَ، كما أنَّه يثيرُ انتباه المتلقّي ويغدو الجذرُ المكرَّرُ نقطةَ ارتكازٍ يعتمدُ عليها الشَّاعرُ ليُبرزَ فكرةً ألحَّت على نفسه، وقد ورد التَّكرار الاشتقاقي في البائيَّةِ في مواضع عدّة، ومن ذلك قوله:[2]

1- ما بالُ عينك منها الماءُ **ينسكبُ** كـأنَّـها من كُـلى مفريـةٍ سـربُ

72- ضمَّ الظَّلامُ على الوحشيّ شَمْلَتَهُ ورائحٌ من نَشَـاصِ الدَّلو **مُنسكبُ**

73- فبـاتَ ضيفاً إلى أرطـاة مُرتَكمٍ من الكثيـبِ بـها دفـءٌ و**مُـحتجبُ**

101- فَتارَةً **يَخِضُ** الأَعناقَ عَن عُرُضٍ **وَخضاً** وَتُنتَظَمُ الأَسحارُ وَ**الحُجُبُ**

فالتكرارُ الاشتقاقي الواردُ في الأبياتِ السَّابقةِ لمجموعةٍ من الكلمات المشتركة في الجذر – من مثل (ينسكب، مُنسكب)، (محتجب، الحجب)، (يخض، وخضاً)، (الرَّكب، راكبها، ركبُها)، (أطرابه، طرب) – يعمّقُ المعاني التي يحملها الجذرُ المشترك، ويُكسِبُ هذا التَّكرارُ النصَّ معاني جديدة كما يزيدُ من تلاحمُ أجزائه وتواشجها، فتكرار الجذرِ في صيغةٍ مختلفة عن سابقتِها يُضيفُ بعداً جديداً لهُ، كالجذر (سكب) في (ينسكبُ، مُنسكب)، ففي قوله (ينسكبُ) في البيت الأوَّلِ دلالة على استمرارية القهر وتتابعه لدى ذي الرمّة، فهذا الدمع لا يجفُّ بل ينصبُّ بغزارةٍ وبتتابعٍ، وكرّرَ الجذر اللغويّ في البيت ذي الرقم (72) حيث حلَّ الظلامُ على الثَّورِ الوحشيّ وهو المعادل الموضوعيُّ للشاعرِ، هذا الظلامُ الذي يحمل همَّاً وقلقاً وقهراً مستمرَّاً، فلجأ الشاعر إلى اسم الفاعل (مُنسكِب) الذي حمل في طيَّاتِه دلالاتِ الهطولِ المستمرِّ ليُرجعَ ذو الرمّة ذهنَ المُتلقّي إلى الفعل الأول في قصيدته وهو (ينسكب)، ليغدو هذا الجذرُ

[1] يُنظر: الشايب، فوزي حسن. *محاضرات في اللسانيات*. ص 169.

[2] الديوان، ص 1 – 18- 26.

البؤرة المركزيَّة للدلالة النَّفسيَّة الشعوريَّة، فهو عنصرٌ يُلحُّ على الشاعر ويضغطُ عليه، ويريدُ إظهاره وتأكيده للمستمع وإقناعه بها.

وتظهرُ براعةُ ذي الرمَّة في توظيفِهِ التَّكرار الاشتقاقيّ توظيفاً متقابلاً بين متضادّين من جذرٍ واحدٍ، ففي تكراره للجذر (حَجَبَ) في البيتين (73) و (101)، نلاحظُ اشتراك الكلمتين في أصل المعنى اللغويّ الدالّ على السِّترِ والحماية، ولكنَّ هذا التَّكرار لم يكن واحداً في السياقين، بل أخذَت كلٌّ منهما دلالةً خاصَّةً تتناسبُ مع سياقِ البيتِ الذي وردَت فيه، فقوله: (مُحتجب) وصفَ بها حالَ الثور الوحشيّ (ذو الرمّة)، فالشجرةُ التي لجأ إلى ظلِّها تحجبُه وتخفيه عن أعين أعدائه، وتقيه من قسوةِ الطَّبيعةِ، أمَّا كلمةُ (الحُجُبِ) فقد حملت معنى الفاصل أو الغشاء الداخليّ الذي يفصل بين الأعضاء الحيوية في جوف الكلبِ، وقد تساقطت هذه الحُجُبُ بفعلِ طعناتِ الثَّورِ الوحشيّ، فجاء الجذرُ اللغويّ (حجب) في الشاهد (73) حسيَّاً ماديَّاً خارجياً يستر الثورَ ويحميه، ويصوِّرُ حالةً من السّكونِ والسَّلامِ والنجاةِ، وجاء في الشاهد (101) داخلياً يفصل بين الجوارحِ الدَّاخليَّة، ويصوِّرُ حالةً من التمزُّقِ والعنفِ والموتِ، فصنعَ ذو الرمّة من الجذر نفسه مشهد الأمن والاحتماء بالطبيعة، وفي مقابله مشهد الرعبِ والتمزُّقِ الجسديّ، فالجذرُ اللغويُّ حين يردُ متنوّعاً في نصٍّ ما يشدُّ هذا النصَّ، ويزيدُ من سبكِه، ومع كلِّ تكرارٍ يزداد تنامي النصّ وتتوالدُ أفكاره، وبهذا تتجلَّى أهميَّة التَّكرار الاشتقاقيّ في تحقيق التّرابطِ بين أجزاءِ النصّ.

نلحظُ ممَّا سبق، أنَّ تكرارَ بعضِ أصواتِ الكلمةِ في كلمةٍ أخرى مجاورةٍ كانت أم متباعدةٍ من الإيقاعِ نفسه يجذبُ استماعَ المتلقي ويُثيرُ انتباهه، "فالقيمُ الصَّوتيَّة لجرس الحروف والكلمات عند التّكرارِ لا تفارق القيمة الفكريَّة والشعوريّة المعبّر عنها"[1]، وأحسنُ التَّكرارِ ما طلبَهُ المعنى، وهو ما وقعَ عفواً من غيرِ قصدٍ من المُتكلِّمِ إلى اجتلابِه، عندما يطلعُ في الكلامِ يطلعُ عند سليقةٍ أو فطرة، متساوقاً مع سائر ألفاظ النصّ، متلائماً معها في موسيقى أجراس الحروف، متجاوباً في تعاطفٍ مع أصداءِ أبنيتها[2]، ولذلك فإنَّ التَّكرارَ الاشتقاقيّ يكون مُستحسناً حين يأتي في الكلام من دون قصدٍ، ومن ذلك قول ذي الرمّة:[3]

37- كـأنَّ **راكِـبـَها** يـهوي بمُـنـخرقٍ من الـجنوبِ إذا ما **ركْبُها** نصِبُوا

فهذا التَّكرارُ لا يرتفعُ إلى مرتبةِ الأصالةِ والجمالِ إلّا حينَ يكونُ اللَّفظُ وثيقَ الارتباطِ بما قبلَه وما بعدَه، فالشَّاعرُ حين فقد الأملَ من لقاء محبوبته في الواقع، لجأ في خياله إلى النَّاقةِ التي عدَّها وسيلة ترحالٍ إلى المحبوبة لتصبح محوراً لحديثه ولتكون وسيلةً للتوحُّدِ مع بيئته، ولعلَّها تخفِّفُ بعضاً من شوقه باعتبارها رفيقة الشَّاعرِ وهاديته، وقوَّته المساعدة، فمن رحم تلك الصّورة تولَّدت مجموعةٌ من الصور والمشاهد التي أغنت المشاهد بالتفاصيل الجزئية، وأكسبَتْها نوعاً من الكثافة[4]، وذلك حينَ توحَّدَ الشَّاعرُ مع صورةِ النَّاقةِ مؤكِّداً أنَّ هذه النَّاقةَ لا تشتكي ولا تُرهق، ولكنَّ البيئة بما تشتملُ عليه من قهرٍ نفسيٍّ هي ما ألجأت النَّاقةَ إلى هذه الحال، وفي الوقتِ ذاتِه مازالت هذه النَّاقةُ محافظةً على قوّتها وصبرها، فالتَّكرارُ الاشتقاقيُّ بين لفظتي (راكبها-ركبها) خلقَ

---

[1] يُنظر: الجرجاني، عبد القاهر. (د، ت)، *أسرار البلاغة*. تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ص7. والحلبي، شهاب الدين محمود. 1980م. *حسن التوسل إلى صناعة الترسل*. تحقيق: أكرم عثمان يوسف، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ص 198.

[2] يُنظر: الحلبي، شهاب الدين محمود. *حسن التوسل إلى صناعة الترسل*. ص 198 .

[3] الديوان، ص 9.

[4] يُنظر: عبد السميع محمود، حسنة. 1987م، *شعر ذي الرمّة تفسير نفسي أسطوري*. رسالة دكتوراه، مخطوطة، جامعة القاهرة، ص 22.

في البيتِ إيقاعاً دائرياً يُحاكي حركة الناقة السَّريعة، ويُحاكي كذلك دوران راكبِها وكأنَّه يسقطُ فلا يكادُ يستقرُّ على متنها، ويُشيرُ في الوقتِ ذاتِه إلى استغراقٍ للعددِ، فانتقال الشَّاعرِ من وصفِ هيئة الرَّاكبِ الواحدِ (راكبها) إلى صيغة الجمع (ركبها) منح دلالة الجذرِ (ر ك ب) اتّساعاً من الواحدِ إلى الجمعِ، وخلقَ مفارقةً لطيفةً بين صورة الاندفاعِ والحركةِ الخاطفةِ في (راكبها) وصورةِ الجماعة الذين نصِبوا، ممّا منحَ البيتَ جرساً موسيقيّاً محكماً يشدُّ صدرَ البيتِ إلى عجزه، وفي الوقتِ نفسِه يمنحُ البيتَ وحدةً موضوعيّةً؛ فالمُتلقّي يظلُّ في مدارِ الرّكوبِ وأحوالِه، لكن بانتقالٍ سلسٍ من الجزئيّ إلى الكُلّي، ومن الخفَّةِ والسُّرعةِ إلى النّصَبِ والتَّعبِ.

وتأسيساً على ما سبقَ، فإنَّ التَّكرار الاشتقاقيّ في بائيَّة ذي الرمّة يمكن وصفه بأنَّه ظاهرةٌ أسلوبيّةٌ عنده تجاوزت حدودَ الزخرفةِ البديعيَّةِ المألوفة، فقد منحها الشَّعرُ القُدرة لتصبحَ آليةً مركزيَّةً في بناءِ الدَّلالةِ وتكوينِ الصُّورةِ الشِّعريّةِ، وذلك من خلالِ استنطاقِ الجذرِ اللّغويّ الواحدِ ليكونَ حاملاً لمعانٍ متعدِّدةٍ أو لثنائياتٍ متقابلةٍ، وذلك في انسجامٍ تامٍّ مع البنيةِ الإيقاعيَّةِ للبيتِ الشعريّ، وبذلك غدا التَّكرارُ الاشتقاقيُّ ملمحاً أسلوبيّاً لدى ذي الرمَّة تضافرت فيه جماليَّةُ الإيقاعِ بعمقِ الدّلالةِ، وكانَ الخيطَ الأساس الذي ربطَ أكثرَ من دلالةٍ في بنيةٍ نصيَّةٍ واحدةٍ، وأدّى إلى اتِّساقِ النصّ معجميّاً.

3- تكرارُ الكَلمةِ:

تكرارُ الكلمةِ في نصٍّ ما ينبغي أن يكونَ ذا صِلةٍ بالمعنى العام للنصّ، وإلَّا كان مُتكلّفاً لا سبيلَ إلى قبولهِ، فتكرارُ أيَّةِ كلمةٍ لا تنشأ اعتباطاً لملءِ حشوٍ، وإنّما لغايةٍ دلاليَّةٍ، فالكلمةُ إذا تكرَّرت في النصّ لفتت انتباه المُتلقّي إليها، وهذا النَّوعُ من التَّكرارِ قد يُحمِّلُه الشَّاعرُ الدَّلالةَ ذاتَها ولكن في مواضعَ مختلفةٍ، وقد يحملُ دلالاتٍ متعدِّدةً في مواضعَ مختلفةٍ، ومن خلالِ تحديدِ دلالةِ تكرارِها يمكنُ للمُتلقّي أن يستجلي ما يدورُ في نفسِ الشَّاعرِ من مشاعرَ وأحاسيسٍ، وعنايةُ الشَّاعرِ بتكرارِ كلمةٍ دونَ غيرها مردُّه إلى ما تحملهُ هذه الكلمةُ من دلالاتٍ نفسيَّةٍ عميقةٍ في لاوعي الشَّاعرِ، "إذ يبدو اللَّفظُ المُكرّرُ مشحوناً بحمولةٍ دلاليَّةٍ كبيرةٍ، تحقّقُ التَّكثيفَ المطلوبَ، وتبعد المعنى عن الانبساط والظهور، وهذا بالطبع لا يتحقّقُ لأيّ شاعرٍ؛ فالقصدُ في التّكرارِ يستدعي وعياً تامَّاً بكلّ الحالاتِ السَّابقةِ للمعنى المُكرّرِ ...، كما يتطلَّبُ قدرةً لغويّةً فائقةً، وذاكرةً شعريَّةً فذّةً"[1]، أضف إلى ذلك فإنَّ تكرارَ الكلمةِ في بيتٍ واحدٍ أو في عدَّة أبياتٍ من النصّ يحملُ قيمةً سمعيَّةً تأخذُ المستمعَ نشوةُ التَّأثّر بها، إعجاباً بها أو تعجّباً منها[2]، فكلُّ تكرارٍ على اختلافِ أشكاله يُسهِمُ في تقويةِ الجرسِ الموسيقيّ وزيادةِ النَّغمِ، ولا سيّما إذا أسهمَ الإيقاعُ في إنتاجه ولم يكُن لملء الفراغِ في الوزنِ[3]، وربّما تكونُ دراسةُ تكرارِ الكلماتِ أكثر دقَّةً في نتائجها من دراسة تكرارِ الحروفِ التي لا يمكنُ أن يصلَ معها المرءُ إلى نتائجَ ثابتةٍ دون تحفُّظٍ[4]، فالشَّاعرُ حين يُكرّرُ كلمةً ما يختارها بوعي منه، ويكونُ هذا الاختيارُ قائماً على انتقاءٍ وعنايةٍ بهذه الكلمة إمَّا تأكيداً لمعنى، أو توسعةً أو تضييقاً أو لغيرها من الدلالاتِ، ونلحظُ أنَّ تكرارَ

---

[1] عاشور، فهد ناصر. *التكرار في شعر محمود درويش*. ص 34 .

[2] يُنظر: علي السيّد، عز الدين. 1986م، *التكرير بين المثير والتأثير*. ط2، عالم الكتب، بيروت، ص 79 .

[3] يُنظر: الطيب، عبد الله. (د. ت)، *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*، دار الآثار الإسلامية، الكويت، 59/2.
وسويلم، مختار. 2010م، *التكرار اللفظي في شعر النقائض: جرير والفرزدق نموذجا*. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ص66 .

[4] يُنظر: ربابعة، موسى. *قراءات أسلوبيَّة في الشعر الجاهلي*. ص28 .

الكلمةِ في البائيَّةِ ملمحٌ أسلوبيٌّ لدى ذي الرمّة، وأنَّ الشعور المُسيطرَ على النصّ هو ما دفع الشَّاعرِ إلى تكرارِ بعضِ الكلماتِ في مواضعَ مختلفةٍ، ومنها كلمة (اللَّيل) التي تكرَّرت في نصَّه ثماني مرَّاتٍ، وذلك بقوله: [1]

12- بين النَّهارِ وبين **اللَّيلِ** من عقدٍ على جوانبه الأسباطُ والهدَبُ
16- إذا أخو لـذَّةِ الـدُّنيا تبطَّنها والبيت فوقهما **باللَّيلِ** مُحتجبُ
26- وحبُّها لي سوادَ **اللَّيلِ** مرتعداً كأنَّها النَّارُ تخبو ثُمَّ تلتهبُ
54- فغلَّسَتْ وعمودُ الصُّبحِ مُنصدعٌ عنها وسائره **باللَّيلِ** مُحتجِبُ
85- حتّى إذا ما جلَا عن وجههِ فَلَقٌ هاديه في أُخرياتِ **اللَّيلِ** منتصبُ
105- كأنَّه كوكبٌ في إثر عفريةٍ مُسوَّمٌ في سوادِ **اللَّيلِ** منقضبُ
123- ويلمّها رَوحةً والريحُ معصفةٌ والغيثُ مرتجزٌ **واللَّيلُ** مقتربُ
126- لا يأمنانِ سباعَ **اللَّيلِ** أو برَدَاً إن أظلمَا دونَ أطفالٍ لها لَجَبُ

يؤدِّي تكرارُ بعض الكلماتِ وظيفةً نفسيَّةً شعوريَّةً إزاء موقفٍ من مواقفِ الحياةِ، ولفهم الغاية من استخدام الشَّاعرِ لكلمةٍ ما أو تكرارِها لا بُدَّ من دراساتها في سياقها، فالكلمة المُكرَّرةُ لا تكتسبُ قيمتها التَّكراريَّة إلّا من خلال ما سبقها وتلاها من كلماتٍ أخرى، فالشَّاهد الأوَّلِ (البيت 12) بدأ ذو الرمَّة حديثَه في البيت الذي يسبقه عن الظبية –المحبوبة (ميّ)– بقوله: (برَّاقةُ الجيدِ واللَّبات واضحةٌ)، في صورةٍ قائمةٍ على الجلاء والبياضِ والنقاء، تلك الظبيةُ التي حملت نورَ السَّماءِ فغدت أسطوريَّةً شامخةً تنير حياته بأنوارٍ إلهيّةٍ، هذا النور الذي أضاء عتمته ونقله من عالمِ القهرِ والحزنِ إلى عالمِ الجمال اللامتناهي، فجاءت لفظةُ (اللَّيلِ) ليخلقَ ثنائيَّةً ضوئيَّةً وجوديَّةً كبيرةً، بل وحدةً كونيَّةً متكاملةً، فـ (جيدُ ميَّةَ) يقعُ بين وجودين، هو الأفقُ الذي يُشفق بين النور والظّلمة، وهنا انتقلَ بذكر لفظة اللَّيل من التشبيه الحسّيّ إلى التَّعظيمِ الوجوديّ، أيّ إلى حيّزِ الأسطورة والتأمّل، ممَّا أكسبَ البيتَ سكوناً مهيباً أبرزَ قدرة الظبية على إزاحة غمّة اللَّيلِ بنورِ الجمالِ، ولم يكُن ليتحقّقَ هذا المعنى دون استخدام لفظة اللَّيلِ، فاختيارُه لهذه اللَّفظة كان قراراً جمالياً يعكسُ وعياً مُتقدّماً لدى الشَّاعرِ بالطَّاقة الإيحائيَّة التي تحملها هذه الكلمة.

أمَّا في الشَّاهدِ الثالث (البيت 26) وبعدَ حديثه في الأبيات التي تسبقُه عن صفاتِ المحبوبة (ميَّة)، ها هو يوظّفُ لفظة (اللَّيلِ) توظيفاً مُختلفاً عن سابقه، فاللَّيلُ هنا يتحوَّلُ إلى مرآةٍ لمكامن نفسِهِ، فقد أسقطه الشَّاعرُ من تلك المرتبة الكونيَّة إلى اعتباره جوهراً للمعاناةِ الذَّاتيّة، وذلك لأنَّ سوادَ اللَّيلِ هنا تأثَّرَ بفعلِ الحُبِّ، فلم يَعُدِ اللَّيلُ إطاراً محايداً، بل صار كياناً حيّاً يتأثَّر ويعتريه الاضطرابُ، فاستدعاء لفظة (اللَّيل) هنا ليس اختياراً عشوائياً وعابراً، بل هو شرطٌ جماليٌّ وفيزيائيٌّ لظهورِ مشهدِ النار التي تلتهب بعد خمودها الواردِ في الشطر الثاني من البيت، واقترانه بحالة الارتعادِ التي تُصيبُ الشَّاعرَ جعلَ اللَّيلَ في نفسِ الشَّاعرِ وذهنِه، وأحدثَ تساوقاً صوتيَّاً دلالياً بين اللّفظتين، فغدت حروفه ذاتها ترتعدُ في البيتِ، فلم يعُد اللَّيلُ هو الزمنَ أو الوقتَ بل تجسيدٌ ماديٌّ لحالة الحُبِّ المُتأرجحة بين الخمودِ والتوهّج، فكان مسرحاً للظلمة والنار معاً، ممَّا أتاح لهذا البيت أن يحملَ دلالاتٍ متنوعةً .

وفي الشَّاهدِ الرابع (البيت 54) وفي معرضِ حديثِهِ عن النَّاقة وتشبيهها بالحمار الوحشيّ، فقد أوردَ البيتَ للحديثِ عن صورٍ مليئةٍ بدلالاتٍ نفسيَّةٍ عميقةٍ، فحمار الوحشِ ما هو إلَّا الشَّاعرُ نفسه، وهذه اللَّوحة ما

[1] الديوان، ص 4- 6- 14- 22- 27- 33- 34 .

هي إلّا انعكاسٌ لحياة الشَّاعرِ ومرآة صادقة عنها[1]، وتتخذُ لفظةُ (اللَّيل) هنا دلالةً مغايرةً لدلالتها في الموضعين السابقين، فاللّيلُ هنا له قائمٌ على مرتكزاتٍ عدَّةٍ منها وظيفته الزَّمانيَّةُ الانتقاليَّة، فهو ليسَ اللَّيلَ الكاملَ بل اختلاطُ ظُلمتِه بأوَّلِ ضوءِ الصُّبحِ في قوله (فغلَّست)، هو الظُّلمةُ المُتبقيَّةُ التي تملأ الأطرافَ بعد طلوعِ عمودِ الصُّبحِ، ووظيفتُه التَّصويريَّة فاللَّيلُ غطاءٌ وستارٌ يحجبُ ما تبقّى من الأفق، كما له وظيفةً قصصيَّةً بوصفه حجاب معاناةٍ يُرفعُ بعمودِ الصُّبحِ، فهو ليس صباحاً مطلقاً ولا ليلاً خالصاً، وانطلاقُ الحمار الوحشيّ مع الأتانِ في هذا الموضعِ يُعَدُّ عملاً بطوليّاً انسجمَ مع مشهد الخلاصِ التدريجيّ، ليترافقَ مع انبلاجِ الضوءِ بقوله (مُنصدع)، وليكونَ في الوقت ذاتِه مرتكزاً للاستراتيجيَّة التضّادّيّةِ التي رامها الشَّاعرُ في هذا الموضعِ، وصارت مفتاحاً لإدراكِ عمقِ التجربةِ النَّفسيَّةِ التي أراد إيصالها للمتلقّي.

وانطلاقاً ممّا سبق، لم يكُن تكرار ذي الرمَّة للفظة (اللَّيل) تكراراً فارغاً ولا استعاضةً من عجزٍ معجميّ أو لملءِ فراغٍ في الوزن، بل كانَ استراتيجيَّةً فنّيّةً واعيةً، تُحيلُ الدّالَ الواحدَ إلى حقولٍ دلاليَّةٍ مُتعدِّدةٍ، فاللَّيل مادَّةٌ خامٌ استعانَ ذو الرمَّة بها وأعادَ صقلَها وأسبغَ عليها دلالاتٍ نفسيَّةً متنوّعةً، فهو الإطارُ الكونيُّ والمرآةُ النَّفسيَّةُ والكتلةُ الزَّمانيَّةُ، إنَّها عقدةٌ تتشابكُ عندها مساراتٌ متعدِّدةٌ، وتكرارها في مواضعَ مختلفةٍ من النصّ خلقَ مناخاً شعريًّاً، يلفُّ القصيدةَ كلَّها، وأكَّدَ أنَّ فهمَ اللَّيلِ لا يمكنُ من خلالِ موضعٍ واحدٍ بل بتتبُّعِ مساراتِه، وبذلك غدا تكرارُ الكلمةِ أداةً بنائيَّةً ومعرفيَّةً لاستقصاءِ معنى الكلمةِ المُكرَّرةِ، ولشقِّ مساربَ جديدةٍ للدلالةِ من الجذرِ الواحدِ، ولربطِ أجزاءِ القصيدةِ برباطٍ مُحكمٍ يجعلها نصّاً حيّاً متكاملاً .

ومن نماذجِ تكرارِ الكلمةِ في بائيَّتِهِ تكرارُه كلمة (الماء) في موضعين، وهناك غير قصيدةٍ افتتحَ بها ذو الرمَّة ذكر الماء، فالشّاعرُ ابن بيئته وقد عرفَ ذو الرمّةَ الصَّحراءَ وخبرَ لهيبها، وعلمَ مدى حاجةِ الإنسانِ إلى الماءِ في هذا الجوّ اللّافحِ، ولكنَّ ما تميَّز به تكرارُ لفظة (الماء) هنا هو اقترانها بلفظة (ينسكبُ) في الموضعين، وذلك بقوله:[2]

1– ما بالُ عينك منها **الماءُ ينسكبُ** كـأنَّـها من كُـلى مفريـةٍ سـربُ

61– فعرَّضَتْ طَـلَقاً أعـناقَـهَا فَـرَقاً ثُـمَّ اطَّباها خريـرُ **الماءِ ينسكبُ**

وتكرارُ لفظةِ (الماء) في هذين المقامين المختلفين مع لفظة (ينسكب)، خلقَ ما يُشبِهُ التَّناظرَ الوجوديَّ بين الشَّاعرِ والحمارِ الوحشيّ، فالماءُ – الدَمعُ– في البيت الأوَّلِ ينسكبُ من عينِه حين يخاطبُ ذاتَه، وينسكبُ في الموضعِ الآخرِ في الفلاةِ، لقد جعلهما الشَّاعرُ في مرتبةٍ وجوديَّةٍ واحدةٍ، فيضُ الدَّمعِ وما يحمله من ألمٍ وانسكابُ الماءِ وما يحمله من أملٍ، واقترانُ الماء مع الفعل تكرار الفعلِ المضارع (ينسكب) لعبَ دوراً حاسماً في منح الحدثِ استمراريَّةَ الانسكابِ في الموضعين، فمازالت دموعه تنسكبُ حتى لحظة النُّطقِ بالقصيدةِ، ومازالَ خريرهُ ينسكبُ في الموضعِ الآخرِ، واستمراريَّةُ الانسكابِ في الموضعين خلقَ زمناً شعريًّاً مفتوحاً لا ينقطعُ، فما بدأ في الزمن الماضي حين البكاءِ على الطّللِ بقي مستمرّاً ممتدَّاً إلى حاضرِ النصّ، واستمرَّ كذلك الأمر في حكاية الحمار الوحشيّ بوصفه مشهداً مُتجدِّداً، وتكرارُ هذه الصِّيغةِ في هذين الموضعين خلقَ جسراً موسيقيّاً معنويًّاً، فالمتلقّي حين يصلُ إلى الموضع الثاني ويطرق سمعه عبارة (الماء ينسكب)، يستعيدُ مطلعَ القصيدةِ فيقرأ الموضع الثاني محمَّلاً بظلالِ الموضعِ الأوَّل، ويُصبحُ خريرُ الماءِ في الفلاةِ مشحوناً بذكرى الدَّمعِ، وتصبحُ الطَّبيعةُ ذاتُها امتداداً طبيعياً لوجدان الشَّاعرِ، ممّا منحَ النصَّ

[1] يُنظر: الهدروسي، أحمد محمد سودي. 2009م، *ملامح أسلوبيّة في شعر ذي الرمّة*. رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ص152 .

[2] الديوان، ص 1 – 15.

تماسكاً بنائيًّاً متميّزاً، ولا سيَّما أنَّه قائمٌ بين محورين مختلفين، محورُ الظَّلِ وهو محورٌ ذاتيٌّ وجدانيٌّ، ومحورُ الرحلة وهو محورٌ موضوعيٌّ حركيٌّ، هذا الرَّبطُ يحملُ في طيَّاتِه دلالاتٍ عميقةً تُشيرُ إلى أنَّ الذَّاتَ الشَّاعرةَ لا تستسلمُ لأحزانها، بل تحوّلها إلى طاقةٍ حركيَّةٍ، فهو انتقالٌ من انسكابٍ وجدانيّ إلى انسكابٍ حيويّ، هذا الانتقالُ الذي صنعَ خيطاً خفيًّاً ربط طرفيّ النصّ في وحدةٍ عضويةٍ لا تنفصمُ.

وبناءً على ما سبق، فإنَّ تكرارَ الكلمةِ ظاهرةٌ أسلوبيَّةٌ بارزةٌ في بائيَّة ذي الرمّة، وقد وردت في مواضع متعدِّدةٍ لا يسعنا المقامُ لذكرِ جميعها مثل: تكرار لفظة (الرَّمل) ثلاث مرّاتٍ، ولفظة (الجسم) ثلاث مرّاتٍ، ولفظة (أعناقها) ثلاث مرّاتٍ، ولفظة (سائر) ثلاث مرّاتٍ، ولفظة(مختضب) مرتين، ولفظة (النهار) مرتين، ولكن ما تطرَّقت إليه الدِّراسةُ بالتحليلِ يبرزُ قدرةَ ذي الرمّة في تكرارِ الكلمةِ في أكثر من موضعٍ بصورةٍ مطمئنةٍ غير قلقةٍ، اختارها الشَّاعرُ بعنايةٍ، فالتكرارُ الواردُ في قصيدته ليس ترديداً لفظيًّاً ولا استظهاراً لمعجمٍ ضيّقٍ، بل استراتيجيةً فنّيةً واعيةً، فاللّفظةُ تُعادُ ولا تُعادُ، بل تنمو وتتضاعفُ في مسارٍ تراكميّ يُنتجُ المعنى ولا يستهلكهُ، لتنهضَ بوظيفتين إحداهما صوتيَّةٌ والأخرى دلاليَّةٌ، ولتحوّلَ النصَّ إلى نسيجٍ دائريّ محكمٍ، ولتقوّي أواصرَ التلقّي بين النصّ والمُتلقّي، ولتكشفَ عن العلاقة النفسيَّة العميقةِ بين أحاسيسِ الشَّاعرِ واللَّفظِ المُكرَّرِ، فهذ التَّكرارُ كما ذكرنا لم يكُن عشوائياً بل جاءَ خدمةً للمعنى، وقائماً بدورٍ فاعلٍ في ربطِ أجزاء النصّ وتماسكها، وتحوَّل في قصيدته هذه من ظاهرةٍ لفظيَّةٍ صوتيَّةٍ إلى أداةٍ معرفيّةٍ بنائيَّةٍ، تحدو بالنصّ ليغدو كوناً شعريًّاً متماسكاً.

4- تكرارُ الصِّيغةِ التَّركيبيَّةِ:

أ- أسلوبُ النّفي:

تكرارُ الصِّيغةِ التَّركيبيَّة في أكثر من بيتٍ شعريّ في النصّ يمنحه زخرفةً صوتيّةً ناتجةً من هذا التَّكرارِ، فالجملةُ تعتمدُ على عنصرين أساسيين هما الامتداد والاستمرار، والتكرارُ يعملُ على تحقيقِ فكرةِ الانتشارِ التي تعملُ على استغلالِ المكانِ وتضفي على الفضاء اللغويّ أشكالاً متعدِّدةً، فهو يأخذُ أشكالاً مختلفةً ويمنحُ النصَّ طاقةً إيقاعيةً، وأخرى إيحائيَّة، فالشَّاعرُ حين يلجأ إلى صيغةٍ تركيبيَّةٍ دون غيرها في مواضعَ متعدِّدةٍ يسعى بذلك إلى إنتاجِ دلالاتٍ جديدة تخدمُ المعنى العامّ للنصّ، وتكوّنُ بؤرةً تضيءُ جوانبَ القصيدةِ ومبدعها من الناحية النفسيَّة وغيرها، فـ "القيمةُ الحقيقيَّةُ الموسيقيَّةُ تنبعُ من تآلفِ مجموعِ الألفاظِ في جملٍ متناسقةِ التَّراكيب، متَّسقة الأوزانِ، والتقطيعاتِ الصَّوتيَّة، وهو ما يُسمَّى موسيقى العبارة"[1]، والمبدعُ حين يقعُ اختياره على مفرداتٍ معيَّنةٍ من مخزونه اللّغويّ، ثمَّ يختارُ الصِّيغةَ التَّركيبيَّةَ لتلك المفرداتِ، ويُعيدُ تكرارَ هذه الصِّيغة في أكثر من موضع، فإنَّه لا يصنعُ ذلك بشكلٍ عفويّ، بل تكونُ له دوافعه الجماليَّة، فالتكرارُ التَّركيبيّ يحملُ خفَّةً وجمالاً لا يخفيان، ولا يغفلُ أثرهما في النصّ، متّخذاً من الصِّيغة المُكرَّرةِ مرتكزاً لإضافة معنىً جديدٍ، وتجدرُ الإشارةُ إلى أنَّ الشَّاعرَ حين تمتدُّ حالته الشعوريَّة النفسيَّة فيعجزُ تكرارُ الحرفِ والكلمةِ عن

[1] العف، عبد الخالق محمد.2001م، *التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر*. مركز رشاد الشوا، غزة، ص 233.

استيعابها، يلجأ إلى تكرارِ الصِّيغةِ التَّركيبيَّةِ، ويُعَدُّ هذا الضَّربُ من التّكرارِ عاملاً مهمّاً من عواملِ التَّماسكِ النصّيّ[1].

وتأسيساً على ما سبق، نلحظُ وجودَ هذه الظاهرة الأسلوبيَّة في نصِّه في مواضعَ مختلفة، ومن ذلك تكرار صيغة النفي المكوَّنة من (أداة النفي لا + فعل مضارع) التي تكرَّرت في سبعةِ أبياتٍ، وذلك بقوله:[2]

10- ديــارُ ميّــةَ إذ ميٌّ تُســاعِـفُنــا ولا يرى مثلها عُجمٌ ولا عربُ

23- ليسَتْ بفاحشةٍ في بيتِ جارتِها ولا تُعابُ ولا تُرمى بها الرِّيبُ

29- لا أحسِبُ الدّهرَ يُبلي جدَّةً أبداً ولا تُقسِّمُ شعباً واحداً شُعَبُ

36- لا تشتكي سقطةً منها وقد رقَصَت بها المفاوزُ حتى ظهرها حَدِبُ

94- فانصاعَ جانبَه الوحشيُّ وانكدَرَت يَلْحَبْنَ لا يأتلي المطلوبُ والطَّلبُ

124- لا يَذْخَرانِ من الإيغالِ باقيةً حتَّى تكادُ تفرَّى عنهما الأُهبُ

126- لا يأمنانِ سباعَ اللَّيلِ أو برَدَاً إن أظلَمَا دونَ أطفالٍ لها لَجَبُ

نلحظُ ممَّا سبقَ أنَّ الشَّاعرَ وظّفَ حرف النفي (لا) مقروناً بالفعلِ المضارعِ في غير موضعٍ من النصّ؛ وذلكُ ليشُدّ من تماسكِ نصِّه ويقوّي ترابطه، فيجعل نصَّه يوحي بدلالاتٍ خاصَّةٍ ومؤثِّرةٍ تحملُ المُتلقّي إلى أجواءِ الشَّاعرِ النفسيّةِ، فالشَّاعرُ حين يختارُ أن يُعبّرَ عن مشاعرِه بصيغة النّفي هو لا يصفُ الواقع فحسب، بل يستحضرُ عالماً مُضادّاً حين يخلقُ توتّراً بين ما هو كائنٌ وما هو منفيٌّ، وتكرارُ هذا الأسلوبِ في نصّه لم يكمُن عشوائياً أو محضَ صدفةٍ، بل هو خيطٌ دلاليٌّ يمتدُّ في نسيجِ النصّ ليُحقّقَ رؤيةً مُتكاملةً، ففي حديثه عن ميَّة في البيتين (10) (23) جاء أسلوب النفي في البيت العاشر ليؤكّدَ أنَّ ديارَ ميّة لا مثيلَ لها، وقد ساعدَ أسلوبُ النفي الشَّاعرَ في إظهار مكنوناتِ نفسِه تجاه هذه الدِّيار وتجاه ميَّة، فحديثُه عن الدّيار حديثٌ عن ميّة التي لا مثيلَ لها، وستبقى على حالها مدى الدَّهرِ في عينيّ الشاعرِ، ففعل الرؤية مستمرٌّ واستمرَّ معه نفي رؤية مثيلٍ لميَّة وديارها، أمّا استخدامُ أسلوبِ النفي في البيت (23) فجاء لبناءِ صورةِ كمالٍ أخلاقيّ لهذه المحبوبة، فالنفي هنا خلقيّ، وكمالُ تلك المحبوبةِ لا يُوصَفُ إيجاباً بقدرِ ما يُصَانُ سلباً، وهي في حصانةٍ دائمةٍ مستمرّةٍ باستمرار النفي، فالنفيُ هنا انتقلَ من الماضي إلى الحاضرِ، ليكون نفياً تطهيريّاً مستمرّاً يُحيطُ ميَّةَ بسياجٍ من البراءة والقداسة.

أمَّا في البيت (36) فاستخدامُه لأسلوبِ النفي جاءَ في سياقِ الوصفِ الحركيّ للناقةِ التي احدودبَ ظهرها من شدَّة السَّيرِ، والنَّفيُ هنا نفيٌ نفسيٌّ بطوليٌّ، تجاوزَ به الشَّاعرُ الوصفَ المادّي للناقةِ ليصفَ حالته النَّفسيَّة، فالإجهادُ الذي تتعرَّضُ له الناقة هنا هو الأزماتُ النفسيَّةُ التي تجتاحُ الشّاعرَ وتثقلُ كاهله، واتّجه النفيُ لينفيَ عن الشَّاعرِ صفةَ الضَّعفِ، وقد حمل النفيُ وجهين في هذا الموضعِ: نفيٌ قائمٌ على إضفاءِ صفاتٍ إيجابيَّةٍ منها قوّة الناقةِ _الشَّاعرِ_ وقدرة تحمُّلها، ونفيٌ قائمٌ على سلبِ الصِّفاتِ السّلبيَّةِ عنها، إنَّها الصِّيغة ذاتُها التي رأيناها في وصفِ ميّةَ في الشاهدِ السَّابقِ، ممتدّاً في نفيه عبر زمنين: الماضي والحاضر، ليكونَ النفي متجدّداً دائماً، وما يُعزّزُ قيمة أسلوبِ النفي في هذا الشَّاهدِ التوتُّر النفسيُّ الذي ينشأ لدى المُتلقّي ما بين أسلوب النفي (لا تشتكي سقطةً) و الجملة الاسميَّة (ظهرها حدبُ)، فالجهد بلغ منها مبلغاً لا يُطاقُ ولكنَّها لم تشتكِ، وهنا تتجلَّى أسمى درجاتِ الصَّبرِ بقوله: (لا تشتكي سقطةً)،

---

[1] يُنظر: عبد المطلب، محمد. 1995م، *بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين الإبداعي*. دار السعادة، القاهرة، ص 147. والسيّد، شفيع. *أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء*. مجلة إبداع، القاهرة، ع 6، السنة الثانية، يونيو، ص 14. – رزقة، يوسف موسى. 1984م، *مقاربة أسلوبيّة لشعر عز الدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجاً)*. مجلة بيت لحم، م11، ع2، 2002م، ص 374.

[2] الديوان، ص 3- 6- 7- 9- 24- 33- 34.

فالكائنُ العظيمُ الذي أوجده الشّاعرُ جاء به ليظهرَ لنا قاموساً نفسيّاً يحملُ دلالاتٍ تتجاوزُ القاموسَ اللّغويّ، ولينفيَ عن نفسِهِ بصبرِهِ صوتَ الألم.

ب- أسلوبُ التَّشبيه:

ينصُّ المُصطلحُ البلاغيُّ للتشبيه على أنَّه جمعٌ بين طرفين مختلفين بينهما اتفاقٌ ما، فهو وسيلةٌ بلاغيَّةٌ تهدفُ إلى توضيحِ المعاني وتقريبها إلى الأذهانِ عبر الرَّبطِ بين شيئين يشتركانِ في صفةٍ معيّنةٍ، ويلجأ إليه الشَّاعرُ رغبةً منه في تقليصِ الفجوةِ الذِّهنيَّةِ والفكريَّةِ بين عالمٍ معنويّ لا يمكنُ تجسيده إلى عالمٍ مادّيّ محسوس، فجمالياتُ التَّشبيه تكمنُ في تشكيلِه اللّغويّ، وذلك حين يستلُّ الشَّاعرُ من الصّورِ الذّهنيَّةِ صورةً حسيَّةً بألفاظٍ بصريّةٍ.

وقد عظَّمَ علماءُ البلاغةِ أمرَ التَّشبيهِ لكونِهِ "أعلقَ بالطّبعِ، وألذَّ للنفسِ، وله نفعٌ عظيمٌ في بابِ الخطابةِ: في المدحِ والذمّ، والافتخارِ وغيرها"[1]، وقد وظّفَ الشَّاعرُ أسلوبَ التَّشبيه في بائيته بوضوحٍ حتى صار ملمحاً أسلوبيَّاً واضحاً في نصّهِ، فقد أدركَ ذو الرمّة ما للتشبيه من تأثيرٍ على المعنى وعلى نفسِ المُتلقّي، فعمدَ إلى توظيفه بشكلٍ مُكثّفٍ، ولعلَّ التَّشبيه كانَ عمادَ الصّورةِ الفنيّةِ في بائيته، فقد تكرَّرَ في نصّه (20) مرَّةً، وتتمثَّلُ جماليَّةُ التَّشبيهِ في بائيَّته في أنَّها تقومُ على علاقة المُشابهة، من خلالِ مقابلته صورة بصورة، فيجعلُ المُتلقّي أمامَ مشهدٍ تصويريّ ينقلُ له الحدثَ بصورةٍ ممزوجةٍ بالخيالِ مشحونةٍ بالعاطفةِ، ومن ذلك قوله: [2]

11- بَــرّاقةُ الـجِيدِ واللّبّـاتِ واضِحةٌ كأنَّها ظبيةٌ أَفْضَى بها لَـبَبُ

12- بينَ النَّهارِ وبينَ اللّيلِ من عَقَدٍ على جوانبِهِ الأسباطُ والهُدُبُ

نحنُ أمامَ مشهدٍ في ظاهره تشبيهٌ لميَّةَ بالظّبيةِ، ولكنَّ (ذو الرمَّة) استخدمَ هذه الأداة البلاغيَّةَ مدخلاً لبناءِ فضاءٍ نفسيّ كاملٍ، تتداخلُ فيه الذَّاكرةُ بالرَّغبةِ، إنَّ التَّشبيه الواردَ هنا ليسَ إلَّا إعادةَ خلقٍ للصورةِ من داخلِ النَّفسِ الشّاعرةِ، هو استدعاءٌ لنمطٍ بدائيّ نفسيّ متجذّرٍ في اللاوعي الجمعي العربيّ، فميَّةُ تبدو في صورةٍ أسطوريَّةٍ خالصةٍ، تحملُ في طيَّاتها صورة الظَّبيةِ التي تجمعُ بين صفاتٍ مُتناقضةٍ تُثيرُ في النَّفسِ مشاعرَ متعدِّدة، فهي السَّرعةُ والهشاشةُ والحذرُ الدّائمُ، هذا البعدُ النَّفسيُ هو ما رامه ذو الرمَةِ في تشبيهه هذا، فجمالُ ميَّةَ ليس جمالاً عاديَّاً، بل هو جمالٌ مُهدَّدٌ بالغيابِ، وها هو يبني صورتها من حالةِ الغيابِ من ذاكرةِ الفقدِ قبل أن يبنيها من حالةِ الحضورِ، فجمالُها لحظةٌ كونيَّةٌ سطعت كومضةٍ وهو في حالة ترقُّبٍ لتلك الومضة قبلَ خمودها وتلاشيها، فهي انكشفت بعد اختباء وظهرت بعد أن كانت متواريةً، فالشَّاعرُ لا ينظرُ إلى جمالٍ ثابتٍ، بل فُوجِئَ بظهورها في لحظةٍ سحريةٍ بين اللّيلِ والنَّهارِ، ويمكنُ القولُ إنَّ انتقاله إلى صورةِ اللَّيلِ والنهارِ لم يكُن مجرَّدَ انتقالٍ بلاغيّ من صورةٍ إلى صورة، بل هو تعويضٌ رمزيٌّ لحالةِ الفقدِ واستحالةِ الامتلاك، وجمالُها هو ما يُعوِّضُ أثر الفقدِ، فذو الرمَّة هنا يتجاوزُ حدود المطابقةِ الشَّكليَّةِ إلى خلقِ فضاءٍ نفسيّ قائمٍ بذاتِه، فميَّةُ لم تعُد امرأةً تُوصَفُ بل صارت تجربةً تُعاشُ، وكوناً يُسكَنُ، ممّا سمحَ للغة في تشبيهه هذا بأن ينتقل للوجدانِ، وجعلَ التَّشبيه أداةً للمعرفةِ النَّفسيَّةِ، وليسَ مُجرَّد حليةٍ جماليَّةٍ.

---

[1] الجرجاني، محمد بن علي. 1997م، *الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة*. ط1، تحقيق: الأستاذ الدكتور عبد القادر حسين، الناشر: مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ص152.

[2] الديوان، ص 3- 4.

ومن نماذج التّشبيه في نصِّه حديثُه عن الثّورِ الوحشيّ وتشبيهه بالحبشيّ، وذلك بقوله:[1]

112- كأنَّهُ حَبَشيٌّ يَبْتَغِي أَثَراً أو مِنْ مَعَاشِرَ في آذانِهَا الخُرَبُ

انتقلَ ذو الرمَّة بتشبيهه هنا إلى عالمِ الإقصاء والبحثِ الوجوديّ، فهو ينقلُ المشهدَ الطَّبيعيّ إلى مستوى الدراما الإنسانيَّة، فلم يكُن اختيارُ التَّشبيه بالحبشيّ لسواده الشَّكليّ، بل هو مزيجٌ من دلالاتٍ مُتعدِّدةٍ متراكبةٍ، فهو العبدُ والغريبُ والمُختلفُ، وبذلك ينتقلُ الثَّورُ الوحشيُّ من عالمِ الحيوانِ إلى عالمِ الإنسانِ المُهمَّشِ، المسلوبِ الإرادة، هذا الانتقالُ يحملُ إسقاطاً نفسيَّاً لا واعياً، فهو ليس إلَّا صورةً عن الشَّاعرِ نفسِه، وهو متقنِّعٌ بقناعين: قناعُ الثَّورِ الوحشيّ، وقناعُ الإنسان الغريبِ، وهو في الآنِ ذاتِه لا يكفُّ عن الطَّلبِ، وهنا جوهرُ القلق الوجوديّ، أن يظلَّ الإنسانُ في حالةِ حاجةٍ مُستمرّةٍ، هي صورةٌ حيوانيَّةٌ للإنسانِ الباحثِ عن المعنى، أمَّا في الشِّقِّ الثاني من تشبيهه فقد أضافَ ذو الرمَّةِ تفصيلاً جسديَّاً وهو ثقبُ الأذنِ، هذا الانتقالُ النَّفسيُّ ليس شكليَّاً فقط، بل يدلُّ على أنَّ معاناة هذا الثَّور هي معاناةٌ دائمةٌ، ومحفورةٌ في جسدِهِ، وهنا يلتقي التَّشبيه مرَّةً أخرى بوجدانِ الشَّاعرِ، أليسَ الحُبُّ جُرحاً غائراً في الرّوحِ؟ أليست معاناة الشَّاعر الدّاخليَّة علامةٌ فارقةٌ في هويّته؟

وتجدرُ الإشارةُ إلى تعدُّدِ أنماطِ التَّشبيهِ وتنوُّعها في قصيدته، ولكنَ المقامَ لا يسعُنا لذكرها، وتكتفي الدِّراسةُ من خلال ما تمَّ تحليله من نماذج التَّشبيهِ إلى القول بأنَّ تكرارَ التَّشبيه بكثافةٍ في بائيته لم يكُن تزييناً تراكمياً، بل كان استراتيجيَّةً فنّيَّةً تقومُ على مبدأ التنويع النّمطيّ، حيثُ تتعدّدُ الصُّورُ التَّشبيهيَّةُ بتعدُّدِ المشاهدِ، لكنّها تنصهرُ في بوتقةٍ نفسيَّةٍ واحدةٍ، فهو تكرارٌ نمطيٌّ يُراكمُ طبقاتٍ من المعنى، والدَّليلُ اختيارنا لنموذجين من التَّشبيه، أحدهما من الأبيات الأولى في قصيدته والآخر من الأبيات الأخيرة، فكلُّ تشبيهٍ جديدٍ لا يُلغي سابقَه، بل ينبي عليه ويزيده كثافةً، فهنالك خيطٌ دلاليٌّ يربطُ بينها، ليغدو التَّشبيه في بائيته أداةً تنتقلُ بالمتلقّي من البنية السّطحيَّةِ إلى أغوارِ الذّاتِ الإنسانيَّةِ.

- الخاتمة:

تناولت هذه الدِّراسةُ ظاهرةَ التَّكرارِ في بائيَّةِ ذي الرمَّة، ولاحظَتْ تضافُرَ مستوياتِ التّكرارِ في قصيدته لتكوّنَ بنيةً نصّيَّةً يتحوّلُ فيها التَّكرارُ من ظاهرةٍ أسلوبيَّةٍ تشغلُ حيّزاً من النصّ إلى مبدأ إنشاءٍ كُلّي، يحكمُ سبكَ النصّ ويُضاعِفُ طاقاته الدّلاليَّة، وقد انته الدِّراسةُ إلى النتائجِ الآتية:

- إنَّ تكرارَ الصوتِ في بائيته لم يكُن ترفاً إيقاعياً ولا لملء فراغٍ، بل ظاهرةٌ سياقيّةٌ ألحَّ عليها المقامُ الشِّعريُّ، فتكرارُ الصوتِ جاءَ مُتساوقاً مع الحالةِ الوجدانيَّة للمشهدِ المُكرَّرةِ فيه، وقد أدَّى هذا التَّكرارُ الصَّوتيّ دوراً مركزيَّاً في سبكِ النصّ وتماسك أجزائه، ولا سيَّما تكرار أحرف (الباء، اللام، الميم، النون، التاء)، فقد كانت هذه الأصواتُ بمنزلة الخيط الخفيّ الذي شدَّ كُتلَ القصيدةِ المُتباعدةِ، فهيَّأت أذنَ المُتلقّي لانتقالاتِ الدَّلالة قبل أن تصلَ إلى وعيهِ، فحقَّقتِ التّماسُكَ النصّي في أعلى مستوياته.

- اظهرت دراسةُ التَّكرارِ الاشتقاقيّ أنّ ذا الرمَّةِ لم يُكرِّرِ الجذرَ اعتباطاً، بل كان يستنطِقُهُ في سياقٍ يتطلَّبُ هذا التَّكرارَ اللّفظيّ، ممّا جعلَ الجذر الواحدَ بؤرةً تشتملُ على أكثر من دلالةٍ في بنيةٍ نصيَّةٍ واحدةٍ، وقد تجلَّى هذا في أكثر من موضع مثل (ينسكب، مُنسكب) و(حجب، مُحتجب)، فجاء التَّكرارُ الاشتقاقيّ عمليَّة ربطٍ بين دلالاتٍ متجاورةٍ، ولم يكن منفصلاً عن عمقِ الدَّلالةِ بل كان متضافراً معها، ممَّا أكسبَ اللَّفظَ كثافةً مُضاعفةً.

- أثبتَ تحليل تكرار الكلمةِ - والذي قصرته الدِّراسةُ على لفظتي (اللَّيل، الماء) نموذجاً عن تكرارِ الكلماتِ- أنّض ذا الرمَّةَ يتبنَّى استراتيجيَّةً فنّيَّةً واعيةً تتجاوز التَّرديدَ إلى ما يمكنُ تسميته باستئنافِ الخلقِ الدّلاليّ، فالكلمة

[1] الديوان، ص 29.

المُكرَّرةُ لا تعودُ بالدَّلالةِ نفسِها، بل تنمو وتتضاعف تارةً وتنقلب على أضدادها تارةً أُخرى، لتغدو بؤرةً محوريَّةً تحوِّلُ النصَّ إلى نسيجٍ دائريّ محكمٍ، وتقوّي أواصرَ التلقّي بين النصّ والمُتلقّي، كما تؤدّي دوراً فاعلاً في سبكِ أجزاءِ النصّ وتماسكه.

– وظّفَ ذو الرمَّة أسلوبَ النَّفي توظيفاً وجودياً، فصار النّفيُ في قصيدته قانوناً كونيَّاً يحكمُ العالمَ الشِّعريّ للقصيدة.

– أثبت التَّحليلُ النفسيُّ لنماذج التَّشبيه المُكرّرةِ بكثافةٍ في قصيدته أنَّ هذا التّكرارَ كان أداةً يحيلُ بها الشّاعرُ كلَّ صورةٍ وموضوعٍ خارجيّ إلى صورةٍ من صور ذاته الدَّاخليَّة، وبتكراره تعمَّقَت هذه الآليَّةُ وترسَّخت لتنقلَ المُتلقّي من البنية السّطحيَّةِ إلى أغوارِ الذَّاتِ الإنسانيَّةِ.

وختاماً فإنَّ تكامُل مستوياتِ التَّكرارِ الواردةِ في قصيدته من صوتِ الحرفِ الذي سبكَ نسيجَ النصّ، إلى تكرارِ الاشتقاقِ الذي ضاعفَ الدّلالةَ، إلى الكلمة البؤرة المحوريّة التي خلقتِ الوحدةَ، إلى صيغة النفي التي رسمَت قوانين الوجودِ الشِّعريّ، إلى طغيان التَّشبيه على أغلب مفاصل النصّ، كان خلقاً جديداً يحوّلُ القصيدةَ إلى كونٍ دائريّ متماسكٍ، يعودُ فيه الختامُ إلى البدءِ، ويفيضُ المعنى الواحدُ على الوجودِ كلِّه في سبكٍ لا تنفصمُ عراهُ.

– المصادر والمراجع:

1– ابن أبي الإصبع، عبد العظيم. *تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر*، تحقيق: حفني شرف محمد، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، (د. ت).

2– ابن الأثير، ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن محمد. *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1999م.

3– ابن جني، أبو الفتح بن عثمان. (ت 392هـ)، *سر صناعة الإعراب*، تحقيق: محمد حسن إسماعيل وأحمد رشدي عامر، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000م.

4– ابن منظور، جمال الدين. *لسان العرب*، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

5– الأصفهاني، أبو الفرج. *الأغاني*، تحقيق: عبد الكريم إبراهيم العزباوي، إعداد لجنة نشر كتاب الأغاني، إشراف: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، 1970م.

6– بحيري، سعيد. *علم لغة النص*: مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2004م.

7– الجاحظ، عثمان بن عمرو. *البيان والتبيين*، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

8– الجرجاني، عبد القاهر. *أسرار البلاغة*، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، (د. ت) .

9– الجرجاني، علي الشريف. *معجم التعريفات*، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، (د. ت).

10– الجرجاني، محمد بن علي. *الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة*، ط1، تحقيق: الأستاذ الدكتور عبد القادر حسين، الناشر: مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 1997م.

11– الحلبي، شهاب الدين محمود. *حسن التوسل إلى صناعة الترسل*، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1980م.

12- حلاوي، محمود مصطفى. *شرح بائية ذي الرمة لأبي بكر الصنوبري*، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1985م.

13- ديك، فان. *النص والسياق*: ترجمة: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000م.

14-ذو الرمّة، غيلان بن عقبة العدويّ. *ديوان شعر ذي الرمّة*، عُني بتصحيحه وتنقيحه كارليل هنري هيس مكارتني، طُبع على نفقة كلية كامبريج، 1919م.

15- ربابعة، موسى. *قراءات أسلوبيَّة في الشعر الجاهلي*، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2011م.

16- رزقة، يوسف موسى. *مقاربة أسلوبيَّة لشعر عز الدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجاً)*، مجلة بيت لحم، م11، ع2، 2002م.

17- روبرت، دي بو جراند. *النص والخطاب والإجراء*. ترجمة: د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م.

18- السعدني، مصطفى. *البنيات الأسلوبيَّة في الشعر العربي الحديث*، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د.ت).

19- سويلم، مختار. *التكرار اللفظي في شعر النقائض: جرير والفرزدق نموذجاً*، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2010م.

20- السيّد، شفيع. *أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء*، مجلة إبداع، القاهرة، ع 6، السنة الثانية، يونيو، 1984م.

21- الشايب، فوزي حسن. *محاضرات في اللسانيات*، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1999م.

22- الطرابلسي، محمد الهادي. *خصائص الأسلوب في الشوقيات*، الجامعة التونسية، تونس، 1981م

23- الطيب، عبد الله. *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*، دار الآثار الإسلامية، الكويت، (د. ت).

24- عاشور، فهد ناصر. *التكرار في شعر محمود درويش*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004م.

25- العف، عبد الخالق محمد. *التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر*، مركز رشاد الشوا، غزة، 2001م.

26- عبد السميع محمود، حسنة. *شعر ذي الرمّة تفسير نفسي أسطوري*، رسالة دكتوراه، مخطوطة، جامعة القاهرة، 1987م.

27- عبد المطلب، محمد. *بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين الإبداعي*، دار السعادة، القاهرة، 1995م.

28- عفيفي، أحمد. *نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي*، كلية دار العلوم، القاهرة، ط1، 2002م.

29- علي السيّد، عز الدين. *التكرير بين المثير والتأثير*، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986م .

30- الفراهيدي، الخليل بن أحمد. 2002م، *كتاب العين*. ط1، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان.

31-الماوي، عبد السلام. *دراسة البنيات الدالة في شعر أمل دنقل*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994م.

32- محمد، خير الدين. *مقامات بديع الزمان الهمذاني – دراسة أسلوبية*، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمان، 1996م.

33- المرزباني، أبو عبد الله بن عمران بن موسى. *الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من الشعر*، تحقيق: علي محمد البجاوي، نهضة مصر، (د. ت).

34- مصلوح، سعد عبد العزيز. *في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة*، جامعة الكويت، الكويت، 2003م

35- الهدروسي، أحمد محمد سودي. *ملامح أسلوبيّة في شعر ذي الرمّة*، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2009م.

36- ويلك، رينيه. وارين، آوستن. *نظرية الأدب*، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، 1992م.