الإيطـــــــاء

بين ضيق المعجم الشعري واتساع الضرورة

دكتـــور

محمود صبحي سيد أحمد شاهين

الأستاذ المساعد بجامعة الجوف بالمملكة العربية السعودية

وأستاذ الأدب والنقد المساعد في كلية اللغة العربية

جامعة الأزهر – فرع المنوفية

(العدد الخامس والثلاثون)

(الإصدار الأول)

(١٤٤٣هـ - ٢٠٢٢م)

الإيطاء بين ضيق المعجم الشعري واتساع الضرورة

محمود صبحي سيد أحمد شاهين

قسم اللغة العربية، كلية العلوم والآداب بطبرجل، جامعة الجوف، السعودية.

قسم الأدب والنقد ، كلية اللغة العربية بالمنوفية، جامعة الأزهر، مصر.

البريد الإلكتروني: drmahmoud740@gmail.com

ملخص البحث: هدفت هذه الدراسة إلى مرونة التعامل مع ما اصطلح عليه علماء العروض بعيوب القافية، وخاصة مصطلح "الإيطاء" وعدم النظر إلى كل النماذج الشعرية التي تخللها بعين السخط والازدراء، إذ إن كثيرا منها حق لها أن توصف بهذا العيب إذا سلكه الشاعر، وحينئذ فنحن أمام شاعر اتسم معجمه الشعري بالضيق في تجربته تلك، وليس في شعره كله. وثمة نماذج أخرى عمد فيها أصحابها إلى هذا النوع من التكرار ولا يقرأها البحث سوى أنها ضرورة فرضت نفسها على الشاعر فرضا ساعة المخاض الشعري، ربما لجانب يتغلل في دفائن نفسه وخباياها، أو للإلحاح على فكرة معينة يريد إيصالها إلى المتلقي، إيمانا منه إلى ما يحققه هذا التكرار من مناداة الدول بعضها على بعض في نوع من التدفق الإيقاعي الذي هو بدوره شريك في صنع المعنى، فإن هدف هذا البحث ينطلق إلى إنصاف ذلك المصطلح المعروف بالإيطاء، ذلك الذي عده النقاد عيبا من عيوب القوافي ناعتين الشاعر إذا سلكه بأنه ضيق العطن قليل الغلات، ناظرين إلى تجربته بعين السخط والازدراء.

الكلمات المفتاحية: الإيطاء، عيوب القوافي، تكرار الروي، المعجم الشعري، الضرورة الشعرية.

Repeated Rhymes ('AL-ITAA'): Between Narrow Lexical Definition and Unavoidable Necessity.

Mahmoud Sobhy Sayed Ahmed Shahin

- Department of Arabic Language, College of Arts and Sciences at Tabrjal, Jouf University, Saudi Arabia.
- Department of Literature and Criticism, Faculty of Arabic Language in Menoufia, Al-Azhar University, Egypt.

Email: drmahmoud740@gmail.com

Abstract: This study aims at the flexibility of dealing with what is technically known by prosodists as rhyme defects especially 'AL-ITAA' or Repeated Rhyme but without degrading all poetry that has that defect since many examples are rightly described faulty if done by the poet, yet this does not mean that all his poetry should be described as missing. We just should consider this single piece. There are other examples where poets did this repetition of the rhyme this intentionally. This paper considers this repetition an unavoidable necessity at the time of poetic creation, may be because of psychological or emotional reasons. It could also be meant to create a motif, which the poet believes could better convey a message to the reader in a rhythmic flow that participates in the creation of meaning.

Keywords: 'AL-ITAA' or Repeated Rhyme, Rhyme defects, Repetition of rhyme, Poetic diction, Poetic necessity.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد صلى الله عليه وعلى آل بيته الطيبين الطاهرين وأصحابه والتابعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين .... وبعد،

فإن هدف هذا البحث ينطلق إلى إنصاف ذلك المصطلح المعروف بالإيطاء، ذلك الذي عده النقاد عيبا من عيوب القوافي ناعتين الشاعر إذا سلكه بأنه ضيق العطن قليل الغلات، ناظرين إلى تجربته بعين السخط والازدراء.

والحق أن نقادنا القدامى انطلقوا من فهمهم للإيطاء وفق ما ألفته المدونة النقدية القديمة، آخذين على عاتقهم رفع القبعة لكل ما هو قديم دون مناقشة، متناسين أن هذا الفهم قد يتغير وفق الاعتراف بعوامل فعل السياقات الثقافية المتغيرة. ومن ثم حاولت جهدي فرض مجموعة من التساؤلات على أساسها يتم تقديم تسويغ منطقي يغاير ما انطلق منه الأسلاف في غير هوى أو مجانفة للصواب، خاصة أن هذا المصطلح النقدي لم يحظ بعناية النقاد إلا في إطار سلبي، ولو نظروا بعين النصفة لعدوه تثويرا من الشعراء القدامى على النمط المألوف للشعر، أو ضرورة استدعتها لحظة المخاض الشعري، أو أسلوبا جديدا في الكتابة الشعرية يهدف الشاعر من ورائه إحداث تغيير ولو جزئيا.

إن رفض وجهات النظر الجديدة وإرتاج الباب دونها– بصفة عامة وفي حقل الشعر والنقد بصفة خاصة – بدعوى تقديس القديم أمر باتت مناقشته ملحة لإظهار الجدوى الرابضة وراء هذا الرفض، لا سيما أن التطور والتغيير يتعاقبان على أي شيء، فما بالنا بالعلوم الإنسانية التي يعد الأدب عموما فرعا من أهم فروعها.

وغير خاف أن أية محاولة نقدية تجوس خلال النص الشعري وغيره من نصوص الأدب لها مقبوليتها إذا انطلقت من الاجتهاد القرائي إلى ساح معرفية

لا تصطدم بركود صماء فتردها على أعقابها خاسئة حسيرة كليلة. إن مشروعية البحث حدت بالباحث إلى قراءة الإيطاء في النصوص الشعرية على أنه ضرورة أو وسيلة إجرائية يلح بها الشاعر على التركيز على فكرة معينة، أو لفت الأنظار إليه إذا كرر كلمة القافية بلفظها ومعناها، ومن ثم فالبحث يمثل دعوة مفتوحة لإعادة قراءة النصوص وفق اتساع الضرورة، بدلا من رفضها أو عدم قبولها، أو الانحياز إلى الآراء القديمة لمجرد قدمها حتى وإن كانت معللة، فعلى الناقد أن يتقبل الجديد وغير المألوف وإن عارض الأنماط السائدة والنظم القارة.

ومن ثم فإنني في عرضي لهذا البحث لست مؤمنا بأن كل نماذج الإيطاء التي تقرأها الذائقة النقدية عيبا على طول الخط، صحيح أن منها ما يعد عيبا إذا كان الشاعر ضيق المعجم وأعوزته القافية إلى تكرار اللفظة بمعناها مرة أخرى، لكن منها ما يتسمح فيه للشاعر بأنه ضرورة يستدعيها المقام والفكرة التي يلح الشاعر عليها ويريد إزجاءها للمتلقي في غير تعسف، ولم يفته وقتئذٍ أن هذا التكرار عيب، ولكن سلكه ضرورة منه وتثويرا وتعاليا؛ انتصارا لتقديم الفكرة والإلحاح عليها.

والحق أنني في تقديمي لهذا البحث كنت كمن يقدم رجلا ويؤخر أخرى، أو محاطا بخوفٍ وأملٍ في آن، خوفٍ من اصطدام رؤيتي برؤى المتشبثين بالقوالب الجامدة والأفكار المعلبة، وأملٍ في أن أكون قد خدمت لغة العرب بشيء يضاف إلى أدبها، وما دفعني لتقديمه إلا قراءتي لبحث العلامة الأستاذ الدكتور/ سعد مصلوح، الموسوم بـ "هل الروي الموحد هو الأصل في شعر العرب– رجعة نظر في مقولة عيوب القافية"[1] والذي انطلق فيه من "مفهوم عيوب القافية، ذلك المفهوم الهامشي الذي أريد أن ينزوي حقبا في بطون

(١) منشور بالمجلة المعرفية للثقافة، المجلد ٣٢، عدد ٦١، ص ص١٦١،١٨٧، نشر: المنظمة العربية للتربية والثقافة و العلوم إدارة الثقافة، تونس ٢٠١٥م.

مصنفات العروض وحواشيها، والذي وضع أمدا في قائمة المحظورات التي ينبذ بها شعر الشاعر، وتتدنى بها مرتبته بين أقرانه، إلى مناقشة لمنظومة المشكلات التي تثيرها القافية العربية، وإلى اقتراح أقصد السبل المنهجية لفقه مظهر من مظاهر العبقرية العربية في الإيقاع الشعري، وأن نلتمس تفسيرا علميا لقواعد المنع والوجوب، أو قواعد الاختيار والاضطرار، تلك التي فرضت نفسها على المبدع والمتلقي قبل أن يعرف الشعر طريقه إلى مجالس أهل العروض ومصنفاتهم"[١]

هذا بالإضافة إلى أن ثمة بحثا سابقا كان معينا غاية العون في طرح الفكرة وتعزيزها، وهو بحث الدكتور/ محمد رضوان الداية، الموسوم بـ "تكرار القافية بين النقد والبلاغة والعروض والقافية"[٢] والذي رصد فيه كثيرا من النماذج التي عوَّلتُ- بالطبع- على بعضها، لكنه لم يبرح نطاق الشعر العمودي، وانتهى إلى أن "الظاهرة عند العروضيين إيطاء، وعند النقاد والأدباء الذين سوغوها نوعا خاصا من الإبداع الأدبي له ظروفه، ولا يتكرر إلا لمناسبة خاصة جدا"[٣]

حينئذ تبددت هواجس الخوف من تلك المصادمات، وازدادت قناعتي بأن كثيرا مما نادى به القدامى يحتاج إلى شيء من المناقشة الهادئة، فمثل هذه المناقشات قمينة بأن تدشن وعيا جديدا للموروثات النقدية وإن بدت مستغربة مستهجنة.

---

(١) هل الروي الموحد هو الأصل في شعر العرب، رجعة نظر في مقولة عيوب القافية ١٦٤.

(٢) منشور بمجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ٢٣- ٥٢، المجلد ٩١، الجزء ١، ٢، سنة ٢٠١٨م.

(٣) تكرار القافية بين النقد والبلاغة والعروض والقافية ٤٧.

أما عن خطة البحث فقد جاءت في ثلاثة مباحث يسبقها تمهيد ويتلوها خاتمة، وثبت للمصادر والمراجع.

فالتمهيد جاء مهادا نظريا للوقوف على معنى الإيطاء وحدوده ومن عده عيبا من النقاد.

وجاء المبحث الأول بعنوان: تساؤلات ومطارحات معززة لاتساع الضرورة، وفيه طرحت بعض الأسئلة في جو من الحوار الهادئ لعدم رفض الإيطاء برمته، أو بمعنى آخر لتسويغ العيب إن صح التعبير، أو عده ضرورة وفقا لمقتضيات عديدة تم طرحها من خلال هذه الأسئلة.

وجاء المبحث الثاني بعنوان: تجليات الظاهرة في المنجز الشعري التقليدي، وفيه رصدت شيوع الظاهرة في الشعر العمودي التقليدي، ربما لو اطلع عليها النقاد وقتها لفتحوا الباب للشعراء أن يلجوا هذا النوع من التكرار القافوي لفظا ومعنى.

وجاء المبحث الثالث بعنوان: تجليات الظاهرة في الشعر الحر، ورصدت فيه كثيرا من النماذج الشعرية على تباين التكرار القافوي فيها، مبينا أن ما يراه أصحاب هذا الشعر من هذا التكرار يخالف نظرة القدماء وأن هذا التكرار قد انزاح مفهومه لديهم ليصير أيقونة فنية تمنح الشاعر قدرة على تجديد المعاني.

ثم جاءت الخاتمة التي رصدت فيها عددا من النتائج التي توصلت إليها بعد هذه السياحة البحثية الماتعة والمضنية في آن معا، بالإضافة إلى ما تمت التوصية به. وبعد فإن كنت قد أحسنت فهذا من فضل الله علي، وإن كانت الأخرى فحسبي أني بلغت بنفسي عذرها ومبلغ نفس عذرها مثل منجح.

التمهيد

الإيطاء: مهاد نظري:

الإيطاء هو "إعادة كلمة "الروى" لفظا ومعنى، دون أن يفصل بين الكلمتين المكررتين سبعة أبيات فأكثر، وهو الحد الأدنى من الأبيات لما يطلق عليه اسم القصيدة، بشرط ألا يكون تكرار الكلمة بلفظها ومعناها لغرض بلاغي"(١)

وقد عده كثير من النقاد عيبا من عيوب القوافي، فقد قال الفراء: "إنما يواطئ الشاعر من عي"(٢) وقال الدمنهوري: "إنما كان الإيطاء عيبا لدلالته على ضعف طبع الشاعر، وقلة مادته اللغوية، حيث قصر فكره عن أن يأتي بقافية أخرى"(٣)

ومع ذلك فهناك من استقبحه مطلقا سواء اختلف المعنى أو لم يختلف كالخليل بن أحمد الذي يُروَى عنه قوله: "كل كلمة وقعت موقع القافية وأعيد لفظها في قافية بيت آخر وكانت العوامل تقع عليها اتفق معناهما أو اختلف فهو إيطاء، نحو (ثغر) تريد الفم، و(ثغر) تريد الحرب"(٤)

---

(١) موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ٢٧١ ، د/ شعبان صلاح ، الطبعة الثانية، القاهرة ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ١/١٧٠، ابن رشيق القيرواني، تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، دار الجيل ١٤٠١هـ/١٩٨١م.

(٣) الإرشاد الشافي على متن الكافي في العروض والقوافي١٦٧، الدمنهوري، الطبعة الثانية، شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ١٣٧٧هـ/ ١٩٥٧م.

(٤) القوافي ١٥٨، الإربلي، تحقيق/ محمد المصري، الطبعة الأولى، دار سعد الدين، دمشق ٢٠٠٩م.

وقد أنكر الأخفش ذلك ورأى أن اختلاف المعنى يخرجه من أن يكون إيطاء، فقال: "فإذا قفيت بلفظ في بيتين معناهما مختلف، نحو (ذهب) تريد به الفعل، و(ذهب) تريد به الاسم، لم يكن ذلك إيطاء"[١] أي لم يكن عيبا.

فتكرار اللفظ مع اختلاف المعنى يدل على قوة طبع الشاعر لا على ضعفه، وهذا أدخل في باب الصنعة.

ولا سيما إذا أمكن إدخال ذلك تحت الجناس التام، وهو مما ينسجم وطبيعة الأذن التي يملكها المستمع العربي، شريطة أن تكون من غير تكلف، كالشاهد الذي يروونه في هذا الباب، وهو قول الشاعر:[٢]

هذا جناي وخياره فيه

إذ كل جان يده إلى فيه

فـ (فيه) الأولى والثانية مع اتفاقهما لفظا إلا أنهما يختلفان من جهة المعني، مما يبعد الشعر عن الإيطاء.

أما لماذا اشترطوا أن يكون بعد سبعة أبيات حتى يكون مستساغا ويخرجَ بذلك من دائرة العيب؟ فنجد تعليله في قول ابن رشيق: "قيل: إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس"[٣]

وربما كان الفرزدق الشاعر الأموي من أكثر الشعراء الذين أتوا بالنمطين، أعني من كرروا القافية بلفظها بعد سبعة أبيات، وقبل السبعة أيضا، فمن

---

(١) كتاب القوافي ٦٤ ، الأخفش، تحقيق / أحمد راتب النفاخ، الطبعة الأولى – دار الأمانة – مطابع دار القلم، بيروت، لبنان١٣٩٤هـ/ ١٩٧٤م.

(٢) ذاته ٦٩. والبيت في الأصل (مثل) لعمرو بن عدي اللخمي بن أخت جذيمة الأبرش الأزدي. (ينظر: جمهرة الأمثال ٣٦٠/٢، أبو هلال العسكري، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبد المجيد قطامش، الطبعة الثانية، دار الفكر ١٩٨٨م. ومجمع الأمثال ٣٩٧/٢، الميداني، تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت.) وقد تمثل بهذا المثل سيدنا علي بن أبي طالب، وعبد الله بن مسعود رضي الله عنهما كما ورد في كثير من المظان، التي أراني في غنى عن ذكرها هنا منعا للتكثر الذي لا يجدي.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ١٨٨/١.

الأول وهو لا يدخل في دائرة الإيطاء تكرار كلمة القافية "نائله"، و"كاهله أربع مرات لفظا ومعنى، وذلك في قصيدته التي مطلعها: [من الطويل][1]

سَـــمَوْنا لنجـــرانِ اليمـــانِيْ وأهلِـــه * ونجرانُ أرضٌ لم تُدَيَّثْ مَقَاوِلُـه

كما كرر في القصيدة ذاتها كلمة القافية "قائله"، و"أوائله"، و"حبائله" ثلاث مرات، وكلمة القافية "منازله"، و"فاعله"، و"ساحله"، و"باطله"، و"ينازله"، و"أنامله"، و"حبائله" مرتين.

بل ربما عن تعمد كرَّر البيت برمته بعد فاصل يطول، كما في تكراره البيت الذي يقول فيه:

فقـــالوا لـــه رُدَّ الحمـــار فإنـــه * أبـــوك لئـــيم رأســـه وجحافلـــه

مرة في البيت الثاني والعشرين[2] وأخرى في البيت الثالث والستين[3]

وأحيانا يزاوج بين تكرار القافية قبل سبعة أبيات فيقع في الإيطاء، ويكررها نفسها بعد السبعة فتنأى الأبيات عن العيب، وذلك في قوله:[4]

فهل أحدٌ يا ابن المراغةِ هارب * من الموت إن الموت لا بد نائله

ثم قال بعد ذلك ببيت:[5]

أنا البدرُ يُغْشِي طرفَ عينيك فالتمس * بكفيك يا ابن الكلب هل أنت نائله؟

فمثل هذا يعد من الإيطاء ولا نستطيع إلا أن نصف الشاعر هنا بأنه معجمه الشعري ضيق لم يسعفه أن يمده بلفظ مرادف ليخرج من هذا المأزق.

---

(١) شرح ديوان الفرزدق٢/ ٣٣٨، ضبط معانيه وشروحه وأكملها/ إيليا الحاوي،الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة. ١٩٨٣.

(٢) ذاته ٢/ ٣٤٠.

(٣) ذاته ٢/ ٣٤٤.

(٤) شرح ديوان الفرزدق ٢/ ٣٤١.

(٥) ذاته ٢/ ٣٤١.

ثم قال بعد عشرة أبيات أخرى:[١]

فـإن تهـدموا داري فـإنَّ أرومتـي * لهـا حسـب لا ابـنَ المراغـةِ نائلـه

ومن الثاني الذي تتكرر فيه القافية بلفظها دون السبعة الأبيات، وهو لا محالة من الإيطاء قولا واحدا، قول امرئ القيس [من الطويل][٢]

علـى الأَيْـنِ جَيَّـاشٌ كـأنَّ سَـرَاتَه * علـى الضُّمْرِ والتَّعْدَاءِ سَرْحَةُ مَرْقَبِ

..... * .....

..... * .....

لـه أيْطِـلَا ظَبْـيٍ وسَـاقَا نَعَامَـةٍ * وصَـهْوةُ عَيْـرٍ قـائمٍ فـوقَ مَرْقَـبِ

إذ لم يفصل بين القافيتين سوى قافية واحدة.

ومن هذا النوع المعيب ما ينشد لابن مقبل: [من البسيط][٣]

نازعـت ألبابهـا لبـي بمختصـر * مـن الأحاديـث حتـى زدتـه لينـا

ثم قال:

مثـل اهتـزاز ردينـي تعـاوره * أيـدي التجـار فـزادوا متنـه لينـا

---

(١) ذاته ٢/ ٣٤٣.

(٢) ديوان امرئ القيس ٤٦ وما يليها، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الخامسة، دار المعارف ١٩٩٠م.

(٣) القوافي ١٢٥، التنوخي، تقديم وتحقيق/ عمر الأسعد، ومحيي الدين رمضان، الطبعة الأولى، دار النشر للطباعة والنشر والتوزيع ١٣٨٩هـ/١٩٧٠م. والقوافي ٦٣ للأخفش، ثم قال: وهو شاذ، وفي ديوان ابن مقبل ٢٣٢ وما يليها، تحقيق د/ عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان ١٤١٦هـ/١٩٩٥م. ورد الشاهد هكذا:

أو كـاهتزاز ردينـي تداولـه * أيـدي التجـار فـزادوا متنـه لينـا

بِـيضٌ يُجَـرِّدْنَ مـن ألحَـاظِهِنَّ لنَـا * بِيضـاً، ويُغْمِـدْنَ مـا جَرَّدْنَـه فِينَـا

إذا نطقـنَ رأيـت الـدُّرَّ منتشـراً * وإنْ صَـمتنَ رأيـتَ الـدُّرَّ مكنُونـا

نازعـت ألبابهـا لبـي بمختـزن * مـن الأحاديـث حتـى ازددن لـي لينـا

وجاءت قباحته من عدم تباعد التكرار، إذ لم يفصل بين البيتين المذكورين سوى بيتين:(١)

على أننا أيضا واجدون قصائدَ ومقطعاتٍ شعريةً للشعراء القدامى فيها تكرار للقافية بلفظها ومعناها، ومن ثم صارت معيبة لأمرين، أولهما يتضح من ضيق المعجم الشعري لدى الشاعر، وثانيهما يظهر تجاور الأبيات دون أن يفصل بين التكرار فاصل، ومن ذلك قول حسان بن ثابت: [من المتقارب](٢)

إذا مـــا تَرَعـــرَعَ فينـــا الغُـــلامُ * فَمـا إن يُقـالُ لَـهُ مَـن هُـوَه

إذا لَـــم يَسُـــد قَبـــلَ شَـــدِّ الإزارِ * فَـذَلِكَ فينـــا الَـــذي لا هُـــوَه

وَلـي صاحِبٌ مِن بَنـي الشَيصَبانِ * فَطَـــوراً أَقـــولُ وَطَـــوراً هُـــوَه

وقول الفرزدق مادحا بني بخذج: [من الطويل] (٣)

إذا مـا أَرَدتَ العِزَّ أَو باحَـةَ الـوَغى * فَعِندَ الطِـوالِ الشُمِّ مِن آلِ بَخذَجِ

فَكَـم فـيهِمُ مِـن سَـيِّدٍ وَابـنِ سَـيِّدٍ * وَمِن ضارِبٍ بِالسَيفِ رَأسَ المُتَوَّجِ

إِذا مـــا رَأَيـــتَ البَخـــذَجِيَّ رَأَيتَـــهُ * لَـــهُ هَيبَـــةٌ كَالصَـــيدَنائي المُتَـــوَّجِ

فالإيطاء هنا في تكرار القافية "المتوَّج" لفظا ومعنى، وقع فيه الفرزدق لضيق معجمه الشعري.

وقوله يمدح عبد الرحمن بن عبد الله بن شيبة الثقفي، وأمَّه أمَّ الحكمِ ابنةَ أبي سفيان: [من الطويل](٤)

أهـاج لـك الشـوقَ القـديمَ خَبَالُـه * منـازلُ بـين المُنْتَضَـى فالمصـانعِ

عَفَت بَعدَ أَسرابِ الخَليطِ وَقَد تَرى * بِهـا بَقَـراً حُـوراً حِسـانَ المَـدامِعِ

---

(١) ينظر: ديوان ابن مقبل ٢٣٣.

(٢) شرح ديوان حسان بن ثابت ٤٢٢ وما يليها، وضع وضبط وتصحيح/ عبد الرحمن البرقوقي، المطبعة الرحمانية بمصر ١٤٣٧هـ/١٩٢٩م.

(٣) شرح ديوان الفرزدق ١/ ٢٠٢.

(٤) ذاته ٢/ ٢٧.

يُـرِينَ الصِـبا أَصـحابَهُ فـي خِلابَـةٍ * وَيَـأبَينَ أَن يَسـقِينَهُم بِالشَـرائِعِ
إِذا مـا أَتـاهُنَّ الحَبيـبُ رَشَـفنَهُ * كَرَشفِ الهِجانِ الأُدمِ ماءَ الوَقائِعِ
يَكُـنَّ أَحاديـثَ الفُـؤادِ نَهـارَهُ * وَيَطرُقنَ بِالأَهوالِ عِندَ المَضاجِعِ
إِلَيكَ اِبنَ عَبدِ اللهِ حَمَّلتُ حاجَتي * عَلى ضُمَّرِ الأَحقابِ خوصِ المَدامِعِ

فكرر كلمة القافية "المدامع" لفظا ومعنى دون أن يفصل بينهما سبعة أبيات.

وهذا لا شك معيب خاصة إذا وقع من "الفرزدق" ذلك الشاعر الفحل الذي لولا شعره "لذهب ثلث لغة العرب"(١)

إذاً فتكرار كلمة القافية لفظا ومعنى دون فاصل يطول قد يصدم الأذن بالملل والنشاز الناجم عن التكرار، اللهم إذا كان الشاعر ملحا على هذا توكيدا لفكرة تلح عليه.

وعلى هذه الشاكلة كانت قافية (الحوت) التي كررها ابن الرومي لفظا ومعنى، وبنى عليها مقطعته المكونة من ستة أبيات [من الهزج](٢)

نجـا يـونسُ فـي اللجَّـ * ـة مـن حاويـة الحـوتِ
بتسـبيحٍ لـه مُـنجٍ * وعتـهُ أذُنُ الحـوتِ
فكـم نـوعٍ مـن الآفـا * تِ مصـروفٍ عـن الحـوتِ
وحيتـانكُمُ نَسْـلٌ * أتـى مـن ذلـك الحُـوتِ
وقـد حُـزْنَ مـن التسبيـ * ـح ميراثـاً عـن الحـوتِ
فمـا إن يطمـع الصَّـيا * د، فـي ذريـة الحـوت

(١) ينظر: الأغاني ٣٩٨/١٠، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق/ سمير جابر، الطبعة الثانية، دار الفكر، بيروت.

(٢) ديوان ابن الرومي ١/ ٣٨٤ وما يليها، تحقيق د/ حسين نصار، الطبعة الثالثة، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م.

وثمة نصوص جريئة عُمِدَ فيها إلى كسر وحدة القافية بتكرار كلمة واحدة في كل قوافي القصيدة، وأغلبها من الرجز، ومنها قول أعرابي على ما رواه الأصمعي:(١)

يا ربّ إني قاعد كما ترى * وزوجتي قاعدة كما ترى

والبطن منّي جائع كما ترى * فما ترى يا ربّنا فيما ترى!

وأكثر منها جرأة ما رواه خلف الأحمر من قول الشاعر:

أما تراني رجُلا كما ترى

أحمل فوق بزتي كما ترى

على قلوص صعبة كما ترى

أخاف أن تطرحني كما ترى

فما ترى: في ما ترى: كما ترى؟!

يقول ابن سيدة: "فالقول عندي في هذه الأبيات أنها لو كانت عدَّتُها ثلاثة لكان الخطب فيها أيسر وذلك لأنك كنت تجعل واحدًا منها من رؤية العين كقولك كما تُبصر والآخر من رؤية القلب التي في معنى العلم فيصير كقولك كما تعلم والثالثُ من رأيتُ التي بمعنى الرأْيِ والاعتقادِ كقولك فلانٌ يرى رأي أهل العدل وفلان يرى رأي الشُّراة أي يعتقد اعتقادهم"(٢)

ومن تلك النصوص أيضا قول الراجز:(٣)

---

(١) العقد الفريد ٢٢/٤، ابن عبد ربه الأندلسي، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية – بيروت ١٤٠٤هـ.

(٢) المحكم والمحيط الأعظم ٣٤٤/١٠، ابن سيده، تحقيق/ عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت٢٠٠٠م. ولم أعثر على اسم قائله فيما بين يدي من المصادر والمراجع.

(٣) القوافي ١٢٧، التنوخي. ولم أعثر على اسم قائله فيما بين يدي من المصادر والمراجع.

إنــك لــو أكلــت خبــزا صــالحا * ثم أَدِمت الخبرَ أَدْمًا صالحا

لسقت القوم سياقا صالحا

فهذه النصوص تكشف أن دغدغة الالتزام بالنظام القافوي المعهود كانت مبكرة، صحيح أنها كانت ساذجةً ركيكةً ناتجةً عن لحظة غير شعرية أو عفويةٍ أو تساهل في القول، لكن ليس ثمة ما يمنع من إدراجها في تاريخ الثورة على القصيدة العربية أو التفلت من نظمها المعهودة.

على أن هناك نماذج يَحْمل تكرار لفظ القافية فيها تعددا في المعنى، وهي خارجة عن عما نحن بصدده، لكنها تكشف أن هذا التكرار مما كان يتعمده الشعراء إظهارا لبراعة الصنعة، كالتورية والجناس، ومن هذا قول النوع أبي نواس (ت ١٩٨هـ) :[من الطويل][(١)]

أَأَسلَمتَني يا جَعفَرُ بنَ أَبي الفَضلِ * فَمَن لي إِذا أَسلَمتَني يا أَبا الفَضلِ

وَأَيُّ فَتىً في الناسِ أَرجو مَقامَهُ * إِذا أَنتَ لَم تَفعَل وَأَنتَ أَخو الفَضلِ

فَقُل لِأَبي العَبّاسِ إِن كُنتُ مُذنِباً * فَأَنتَ أَحَقُّ الناسِ بِالأَخذِ بِالفَضلِ

وَلا تَجحَدوا بي وُدَّ عِشرينَ حِجَّةً * وَلا تُفسِدوا ما كانَ مِنكُم مِنَ الفَضلِ

ومنه أيضا قول أبي الفتح البستي (ت ٤٠٠هـ): [من البسيط][(٢)]

يــا حســن لــذة أيــام لنــا ســلفت * وطيــب لــذة أيــام الصــبا عــودي

أيــام أســحب ذيلــي فــي بطالتهــا * علــى تــرنم ضــرب النــاي والعــود

وقهــوةٍ وســلافِ الــدن صــافيةٍ * كالمســك والعنبــر الهنــدي والعــود

تســتل روحــك فــي أمــن وفــي دعــة * إذا جرت منك مجرى الماء في العود

---

(١) ديوان أبي نواس ٤٦١، حققه وضبطه وشرحه/ أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان.

(٢) ديوان البستي ٧٥، تحقيق/ دربة الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٨٩م.

فهذه الأبيات عمد فيها الشاعر لإظهار براعته وصنعته في فن القريض، إذ جاء معنى كل لفظة من هاتيك الألفاظ "العود" بحاجة إلى ما يجاوره من الكلمات، مما يقع في علم البديع تحت عنوان مراعاة النظير أو ائتلاف اللفظ، ففي البيت الأول يتمنى عودة تلك الأيام التي كان ينعم فيها بشبابه، فعبر بفعل الأمر "عودي"، وفي الثاني وقعت "العود" بجوار الناي وبينهما من المناسبة ما بينهما، وفي الثالث تشبيه، وفي البيت الرابع استعارة يعززها التتشبيه.

ومن هذا أيضا قول صفي الدين الحلي (ت ٧٥٠هـ) : [من الوافر][(١)]

شكوت إلى الحبيب أنين قلبي * إذا جن الظلام فقال: إنا

فقلت له أظنك غير راض * بما كابدت فيك فقال: إنا

فقلت: أترتضي إن ناء قلبي * بأثقال الغرام فقال: إنْ نا

فقلت: فإنكم لولاة أمر * على أهل الغرام، فقال: إنا

ففي الأول (إنَّا) أمر من الأنين وقد ذكر في صدر البيت، وفي الثاني (إنا) بمعنى نعم، وفي الثالث (إن نا) أي إن ناء بمعنى حمل؛ إذ جاء في صدر البيت الفعل (ناء)، وفي الرابع (إنا) الحرف المشبه بالفعل مع اسمه.

ولا أدل على قولنا من أن هذه القوافي المتشابهة المختلفة المعنى يعمد فيها صاحبها إلى الصنعة واللعب بالألفاظ من إدراج العلوي لها تحت ما يسمى "تجنيس القوافي"[(٢)].

ومثل ذلك قول أحمد بن إبراهيم بن صفوان (ت ٧٦٣هـ): [من الوافر][(٣)]

---

(١) ديوان صفي الدين الحلي ٢٤٧، دار صادر، بيروت.

(٢) ينظر: نضرة الإغريض في نصرة القريض ٨٩ وما يليها، المظفر العلوي، تحقيق د/ نهى عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق.

(٣) أعلام المغرب والأندلس في القرن الثامن ١٣٦، ابن الأحمر، تحقيق د/ محمد رضوان الداية، الطبعة الأولى، مؤسسة الرسالة بيروت ١٣٩٦هـ/١٩٧٦م.

كففتُ عن الوصال طويلَ شوقي * إليك وأنت للروح الخليل

وكفُّك للطويل فدتك نفسي * قبيح ليس يرضاه الخليل

فالخليل الأولى تعني الصاحب، والأخرى تعني الخليل بن أحمد الفراهيدي مخترع علم العروض.

ومن هذا النوع قول لسان الدين بن الخطيب (ت ٧٧٦هـ): [من الوافر][(١)]

كتبتُ بدمع عيني صفحَ خدِّي * وقد منعَ الكرى هجرُ الخليل

ورابَ الحاضرينَ فقلتُ هذا * كتابُ العين ينسب للخليل

ومن ثم فإنني أقر بعيب الإيطاء متى كان تكرار كلمة القافية في الشعر قريبا، كأن تكرر في بيتين متتاليين، أو في بيتين يفصل بينها فاصل لا يطول، أما إذا كان التكرار بعيدا أو جاء عن عمد في أبيات متتالية فلا نستطيع أن نصف الشاعر بأنه ضيق المعجم، إذ إن لهذا التكرار دلالة لدى الشاعر، ولا يستطيع أحد أن يفهم تلك الدلالة إلا إذا جاس خلال الأبيات، وتملاها نفسيا قبل تحليلها فنيا. ولعل ابن رشيق قصد ما نقره بقوله: "وكلما تباعد الإيطاء كان أخف" [(٢)] حتى إن ابن قتيبة في ذكره للإيطاء قال: "وليس بعيب عندهم كغيره"[(٣)].

---

(١) ديوان لسان الدين بن الخطيب، المجلد٢/ ٤٨٦، تحقيق/ محمد مفتاح، الطبعة الأولى، دار الثقافة، الدار البيضاء ١٩٨٩م.

(٢) العمدة ١٦٩/١.

(٣) الشعر والشعراء ٩٧/١، ابن قتيبة الدينوري، تحقيق وشرح/ أحمد محمد شاكر، دار المعارف.

المبحث الأول

تساؤلات ومطارحات معززة لاتساع الضرورة

الحق أننا نجانف الصواب إذا أخذنا كلام النقاد عن الإيطاء على أنه ضربة لازب في كل الأشعار، خاصة وأن ناقدا كبيرا كالدكتور عبد الله الطيب المجذوب قدم تسويغا لتكرار كلمة القافية مع إبقائه على القاعدة الأصلية، وهي أن الإيطاء عيب يواجه به الشاعر، وقال: "إن حظر الإيطاء على وجه العموم أمر يتقبله الذوق، لأن الذوق السليم يكره التكرار ما لم يدعُ إليه داعٍ قوي، إلا أن الإصرار على الحظر في كل حالة، وفي كل مناسبة، وبغض النظر عن مقتضيات الظروف التي تدعو إليه خطأ عظيم"(١)

ويضرب لنا مثلا على صدق ما ذهب إليه بأبيات للأعشى الكبير ميمون بن قيس، فقد قال قصيدة على لسان ابنته، وقد عزم على الرحيل: [من المتقارب]

أَبانا فَلا رِمتَ مِن عِندِنا * فَإِنّا بِخَيرٍ إِذا لَم تَرِم

(أي: لم تبرح) ثم قال بعد بيتين:

أَفي الطَوفِ خِفتِ عَلَيَّ الرَدى * وَكَم مِن رَدٍ أَهلَهُ لَم يَرِم

فالفعل المضارع "ترم" و "يرم" مستعمل في قافيتي البيتين المذكورين ولا يفصل بينهما إلا بيتان اثنان، ومع ذلك فهذا الإيطاء ليس بمستقبح موقعه في السمع، بل هو مناسب للمقام، وملائم جدا لما سبقه من تكرار "بعض الكلمات" ثم قال: "فهذا ما يوضح لنا ما ذكرته من أن الإيطاء وإن كان في الكثير الغالب غير مقبول، قد يحسنه المقام المناسب له أحيانا"(٢)

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ١/٤٥.، د/ عبد الله الطيب المجذوب، الطبعة الثانية، دار الفكر، الدار السودانية، الخرطوم ١٩٧٠م.

(٢) ذاته ١/٤٦.

ولا شك أن كلام الدكتور المجذوب له وجاهته ومقبوليته إذ إن ثمة قصائد يعد تكرار القافية فيها لفظا ومعنى أمرا مقبولا، مثل ما يستلذ بذكره، كلفظ الجلالة "الله" واسم النبي "محمد" ﷺ، واسم محبوبة الشاعر التي هام بها وجدا وعشقا.

ولعل كلام الدكتور المجذوب "رحمه الله" هو ما دفعني إلى عرض بعض التساؤلات والمطارحات في شيء من النقاش الهادئ الذي تكتنفه المرونة، إذ لا يعقل أن يؤخذ على الشاعر تكرار كلمة بلفظها ومعناها في القصيدة ويتسمح له أن يكرر شطرا بأكمله في بداية كل بيت في معظم أبيات القصيدة، كما فعل مهلهل بن ربيعة في قصيدته الذائعة التي رثى بها أخاه، والتي كرر فيها قوله "على أن ليس عدلا من كليب" أكثر من مرة في أشطر متلاحقة: [من الطويل][(١)]

علي أن ليس عدلا من كليب * إذا خاف المغار من المغير

علي أن ليس عدلا من كليب * إذا طرد (اليتيم) عن الجزور

علي أن ليس عدلا من كليب * إذا ما ضيم جار المستجير

وكما فعل الحارث بن عباد في قصيدته عن حرب البسوس حينما كرر "قربا مربط النعامة مني" [من الخفيف] خمسا وأربعين مرة في أشطر متتالية من قصيدته.[(٢)]

وغير ذلك كثير مما فعله الشعراء.

وليس من باب القياس أن نقول إن الله عز وجل كرر آيات بعينها في القرآن الكريم، منها قوله تعالى: ﴿ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴾ فقد تكررت إحدى وثلاثين مرة في سورة الرحمن، وقوله تعالى: ﴿ وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِّلْمُكَذِّبِينَ ﴾ فقد تكررت عشر مرات في سورة المرسلات. هذا إلى جانب كثير من التذييلات المكررة في السورة الواحدة دون فاصل

---

(١) ديوان مهلهل بن ربيعة ٤٠ ، شرح وتقديم/ طلال حرب، الدار العالمية.

(٢) ديوان الحارث بن عباد ١٩٩ وما بعدها، جمعه وحققه/ أنس عبد الهادي أبو هلال، الطبعة الأولى، أبو ظبي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، المجمع الثقافي١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م.

كبير، كما في سورة الإسراء التي ختمت الآيتان الثالثة والتسعون والرابعة والتسعون منها بقوله تعالى:﴿ بَشَرًا رَّسُولًا ﴾، وكما في سورة النور التي ختمت الآيتان الثانية والثالثة منها بلفظ﴿ ٱلْمُؤْمِنِينَ ﴾ ، وكذلك الأمر في ختام الآيتين السابعة والثامنة، فقد ختمتا بلفظ ﴿ ٱلْكَٰذِبِينَ ﴾ ومثل ذلك في ختام الآيات الرابعة عشرة والخامسة عشرة والسادسة عشرة، إذ تنتهي جميعها بلفظ﴿ عَظِيمٌ ﴾، وكما في سورة الذاريات التي ختمت الآيتان الخمسون والواحدة والخمسون منها بقوله تعالى:﴿ إِنِّى لَكُم مِّنْهُ نَذِيرٌ مُّبِينٌ ﴾ والأمر كذلك في سورة الناس، التي ورد فيها لفظ﴿ ٱلنَّاسِ ﴾ في ختام آيها خمس مرات.

وما حملني على الاستشهاد بآي القرآن في هذا الصدد– مع الفرق بينه وبين الشعر؛ فالقرآن منزه عن كل عيب ونقص– إلا استشهاد ابن الأثير بآي القرآن في تعزيز وجهة نظره في قبول التضمين والقول بعدم عيبه.(١)

ثم لماذا لا يتسمح للشاعر في هذا التكرار ويتسمح له بارتكاب بعض المخالفات النحوية أو الصرفية التي ردها النقاد والعروضيون إلى باب الضرورة الشعرية، وهذا أشد وأنكى مؤاخذة من عيب الإيطاء؟!

ولماذا يعيبون تكرار القافية في نهاية الأبيات، أعني الإيطاء، ولم يعيبوا ما يسمى "تشابه الأطراف"(٢) وعدوا ذلك من قبيل الصنعة؟!

---

(١) ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ٢٠١/٣ وما يليها، ابن الأثير، تحقيق د/ أحمد الحوفي، د/ بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة.

(٢) "سماه الأجدابي التسبيغ، وفسره بأن قال: هو أن يعيد لفظ القافية في أول البيت الذي يليها والتسبيغ زيادة في الطول، ومنه قولهم: درع سابغة، إذا كانت طويلة الأذيال، وهذه اللفظة في اصطلاح العروضيين عبارة عن زيادة حرف ساكن على السبب الخفيف في آخر الجزء، وعلى هذا لا تكون هذه التسمية لائقة بهذا المسمى، فرأيت أن أسمى هذا الباب تشابه الأطراف، لأن الأبيات فيه تتشابه أطرافها" تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ٥٢٠، ابن أبي الإصبع، تقديم وتحقيق د/ حفني محمد شرف، نشر: الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي.

وقد استشهد ابن أبي الإصبع لذلك بقوله: [من الطويل][1]

خليلي إن لم تعذراني في الهوى * ولم تحملا عني اذهبا ودعاني
دعاني إليه الحب فالحب آنفا * دعاني قلبي إذ دعاه جناني
جناني في سكر فلا رعى عنده * بكأس بها ساقي الغرام سقاني
سقاني من لم يعنه من صبابتي * ووجدي به ما شفني وعناني
عناني منه ما براني ولم يكن * ليرثي لما قد حل بي ودهاني
دهاني الهوى من حيث لم أدر عندما * رأى ما شجى قلبي الكئيب عياني

ومن ذلك أيضا قول ليلي الأخيلية: [من الطويل][2]

إذا هبط الحجاج أرضا مريضة * تتبع أقصى دائها فشفاها
شفاها من الداء العضال الذي بها * غلام إذا هز القناة سقاها
سقاها دماء المارقين وعلها * إذا جَمَحَتْ يوما وخِيف أذاها

ولماذا أيضا يعيبون الإيطاء وقد تسمح كثير من النقاد في موضوع التضمين الشعري- وهو من عيوب القافية أيضا- وقالوا إنه دليل على اتساع نفس الشاعر في القصيدة العربية؟!.[3] هذا إلى جانب أن ثمة من النقاد من لا يعده عيبا كعبد القاهر الجرجاني الذي لم يستخدم مصطلح التضمين، لكنه ذكر

---

(١) تحرير التحبير ٥٢٠

(٢) ديوان ليلى الأخيلية ٨٨ وما يليها، تحقيق وشرح د/ واضح الصمد، الطبعة الثانية، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.

(٣) ينظر في ذلك بحث: التضمين العروضي، د/ هاشم بن أحمد العزام ٤٨١، ٥٠٤، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، المجلد ١٩، عدد (٤٣)، ذو الحجة ١٤٣٨هـ.

وينظر كذلك بحث: ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى٧٧، ١٠٣ – دراسة في المفهوم والوظيفة، موسى سامح ربابعة، مجلة جامعة الملك سعود، مجلد ٨، الآداب ١، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م.

أبيات كُثَيِّر عَزَّة وهي تحويه، دليلا على تلاحمها وترابطها.[١] بل ربما كان ابن الأثير صاحب "المثل السائر" أكثر جرأة ووضوحا على القول بأنه ليس عيبا، وذلك في قوله: "وهو عندي غير معيب؛ لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني، فليس ذلك بسبب يوجب عيبًا؛ إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر، وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق إحداهما بالأخرى؛ ... ولو كان عيبا لما ورد في كتاب الله عز وجل... وقد استعمله العرب كثيرا، وورد في شعر فحول شعرائهم"[٢]

وإذا كان الموضوع متعلقا بالملل الذي يحدث من تكرار القافية، فلماذا جوزوا تكرار كلمة القافية إذا اختلف المعنى في القصيدة، كما في قصيدة دعبل الخزاعي التي كرر فيها كلمة "الفضل" عن تعمد، وقد أشار إلى ذلك في خاتمة القصيدة بأن تكراره كان لغاية؟ والقصيدة تقع في تسعة أبيات، يقول: [من الطويل][٣]

نَصَحتُ فَأَخلَصتُ النَصيحَةَ لِلفَضلِ * وَقُلتُ فَسَيَّرتُ المَقالَةَ في الفَضلِ

أَلا إِنَّ في الفَضلِ اِبنِ سَهلٍ لَعِبرَةً * إِنِ اِعتَبَرَ الفَضلُ اِبنُ مَروانَ بِالفَضلِ

وَفي اِبنِ الرَبيعِ الفَضلِ لِلفَضلِ زاجِرٌ * إِنِ اِزدَجَرَ الفَضلُ اِبنُ مَروانَ بِالفَضلِ

وَلِلفَضلِ في الفَضلِ بنِ يَحيى مَواعِظٌ * إِنِ اِتَّعَظَ الفَضلُ اِبنُ مَروانَ بِالفَضلِ

إِذا ذُكِروا يَوماً وَقَد صِرتَ رابِعاً * ذُكِرتَ بِقَدرِ السَعيِ مِنكَ إِلى الفَضلِ

فَأَبقِ جَميلاً مِن حَديثٍ تَفُز بِهِ * وَلا تَدَعِ الإِحسانَ وَالأَخذَ بِالفَضلِ

فَإِنَّكَ قَد أَصبَحتَ لِلمُلكِ قَيِّماً * وَصِرتَ مَكانَ الفَضلِ وَالفَضلِ وَالفَضلِ

---

(١) ينظر: دلائل الإعجاز ٩٣ وما يليها، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق/ محمود شاكر، الطبعة الثالثة، مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ٢٠١/٣ وما يليها.

(٣) شعر دعبل بن علي الخزاعي ٢١٨ وما يليها، صنعة د/ عبد الكريم الأشتر، الطبعة الثانية، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.

وَلَـم أَرَ أَبياتـاً مِـنَ الشِـعرِ قَبلَهـا * جَميـعُ قَوافيهـا عَلـى الفَضـلِ وَالفَضـلِ
وَلَـيسَ لَهـا عَيـبٌ إِذا هِـيَ أُنشِـدَت * سِوى أَنَّ نُصحي الفَضلَ كانَ مِنَ الفَضلِ!

ولماذا عابوا الإيطاء ولم يعيبوا تكرار اللازمة في الشعر الحديث، وهي قريبة منه؟! على نحو ما فعل إيليا أبي ماضي في قصيدة "الطلاسم"، التي كرر فيها لازمة "لست أدري" أكثر من مرة قائلا :(١)

جئت لا أعلم من أين، ولكني أتيتُ
ولقد أبصرت قدامي طريقا فمشيتُ
وسأبقى ماشيا إن شئتُ هذا أم أبيتُ
كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقي؟
لست أدري
أجديد أم قديم أنا في هذا الوجود؟
هل أنا حر طليق أم أسير في قيود
هل أنا قائد نفسي في حياتي أم مقود
أتمنى أن أدري ولكن...
لست أدري

وهكذا دواليك إلى نهاية القصيدة التي تنتهي بتلك اللازمة التي ينهي بها تساؤلاته الممضة للعقل والقلب. وهي تعني لديه على الصعيد الفلسفي تعليق الجواب أو اللا أدرية الفلسفية. والقصيدة على الصعيد الفني جاءت غاية في الروعة، مع أنها لا تحمل حلا للمشكلة التي عرضت، فهي تصور الحيرة الإنسانية في صورة مفزعة، وتنقل للإنسان العجز في تفسيرها، رغم محاولة الشاعر معرفة الحقيقة ومكان وجودها وطبيعتها، تظل الحقائق لغزا محيرا، وحيرة الشاعر تظهر في اللا أدرية التي تتردد مع كل مقطع من القصيدة "لست أدري" وكأن الشاعر بعدما جاهد نفسه في سبيل معرفة الحقيقة قد أحس

(١) ديوان إيليا أبي ماضي ١٩١/١، دار العودة – بيروت.

بأنه لا يعرف سر الوجود، ولا حتى حقائقه اليسيرة، بل إنه لا يستطيع أن يعي ماضيه، ولا يتنبأ بمستقبله، من أين له إدراك حقيقة الوجود، ويزداد اللغز تعقيدا يصبح واجد هذا السر لغزا في حد ذاته.

ولماذا أيضا لا يترخص للشاعر في هذا التكرار (الإيطاء) إذا كان المعنى يستدعيه ويندبه؟

لا شك أن الأمر في هذا قائم على الذوق، أما إذا مجه الذوق فلا مناص من عد ذلك التكرار سمجا مستثقلا.

هذا إلى جانب أن ثمة محاولات عديدة من الشعراء في الخروج على الأوزان الشعرية المعهودة، والمزج بين البحور، والإفادة من تنويع التفعيلات في القصيدة الواحدة؟ كما فعل عبيد بن الأبرص في قصيدته التي مطلعها:[١]

أقفر من أهله ملحوب * فالقطبيات فالذنوب

فالقصيدة في إيقاعها العام مبنية على مخلع البسيط، وقد ورد فيها مجموعة كبيرة من الخروقات الوزنية الناجمة عن تداخل وزنين مختلفين من البحر البسيط، ومع ذلك جعلها أبو زيد القرشي القصيدة الثانية في المجمهرات وشرحها في جمهرته[٢] وجعلها الخطيب التبريزي إحدى المعلقات العشر.[٣]

---

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ١٩ وما بعدها، شرح/ أشرف أحمد عدرة، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، بيروت ١٤١٤هـ/١٩٩٤م.

(٢) ينظر: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ٣٧٩ وما بعدها، أبو زيد القرشي، تحقيق/ علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

(٣) ينظر: شرح المعلقات العشر ٣٣٠ وما بعدها، الزوزني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت – لبنان.

ويبدو أن هذا التداخل الوزني قد تأثر به كثير من الشعراء في العصر الجاهلي، فها هو ذا زهير بن مسعود الضَّبِّي، ينظم قصيدة على الوزن نفسه والقافية نفسها، مطلعها:(١)

أقفر من سلمى يناضيب * فبطن ذي قارٍ فعرقوبُ

وفيها ذلك التداخل الوزني الذي ألفيناه عند عبيد.

ومن هذا ما ينسبه الرواة اليمانيون إلى علقمة بن ذي جدن (مع ملاحظة اضطرابها الشديد أيضا:(٢)

أقفر من أهله القشيب * وبان عن رأيه الحبيب

وأي عيش بعد المثا * منة الكرام لنا يطيب

ذو عثكلان وذو خليل * ما منهما ناطق يجيب

وذو مقار وذو ثعلبان * خانتهما عيشة كذوب

وذو سخر وذو قيقان قد * مزقت شملهم شعوب

وذو حزفر وذو جدن * وارت وجوههم الجنوب

ولم يقف الأمر عند عبيد بن الأبرص ومن تأثر به، بل تعدى الأمر – الخروج على الوزن الشعري– إلى غير شاعر من الشعراء الجاهليين(٣)

---

(١) ينظر: قصائد جاهلية نادرة ٩١، ٩٥ – يحيى الجبوري، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.

(٢) كتاب الإكليل من أخبار اليمن وأنساب حمير ٢/٢٢٦، الهمداني، تحقيق/ محمد بن علي بن الحسين الأكوع الحوالي، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م

(٣) ينظر في ذلك: نقد الشعر ١٨١ وما يليها، قدامة بن جعفر، تحقيق/ كمال مصطفى، الطبعة الثالثة، مكتبة الخانجي بالقاهرة، فقد استشهد بنماذج للأسود بن يعفر، وعروة بن الورد تحت ما أسماه بالتخليع. وينظر أيضا: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ١٠٣ وما يليها، المرزباني، تحقيق/ علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

وكذلك لم يقف الأمر عند الشعراء الجاهليين، بل كان للشعراء العباسيين محاولات غير مسبوقة في جعل بعض القصائد مبنية على تفعيلة واحدة، وكل بيت فيها مقفى بروي واحد فيها كلها، يقول ابن رشيق: " إن أول من ابتدع ذلك سلم الخاسر، يقول في قصيدة مدح بها موسى الهادي:

موسى المطر... غيث بكر ... ثم انهمر... ألوى المرر...كم اعتسر... ثم اتسر... وكم قدر... ثم غفر...عدل السير... باقي الأثر ... خير وشر... نفع وضر...خير البشر... فرع مضر ... بدر بدر والمفتخر...لمن غبر"[١]

فهذه القصيدة من الرجز، وجاء كل بيت فيها على وزن "مستفعلن" ويذكر الدماميني أن" هذا النوع لم يسمع منه شيء من العرب"[٢] وسماه ابن جني بـ " قواف منسوقة غير محشوة"[٣] وسماه الجوهري "المقطع".[٤]

كما أن لعبد الصمد بن المعذل وعلي بن يحيى أو يحيى بن علي المنجم شعرا مثل هذا الشعر الذي بني على تفعيلة واحدة هي "مستفعلن"[٥]

وربما كان السر في بناء مثل هذه الأشعار على تفعيلة واحدة ما قاله ابن بري: "وللعرب تصرفٌ واتساع في الرجز لكثرته في كلامهم في مواطن الحرب ومقامات الفخر والملاحاة. قال الزجاج: الرجز وزن يسهل في السمع ويقوم في النفس، ولذلك جاز أن يقع فيه النهك والجزء والشطر. قال: ولو جاء منه شعر على جزء واحد مقفى لاحتمل ذلك لحسن بنائه"[٦]

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ١/١٨٥.

(٢) العيون الغامزة على خبايا الرامزة ١٨٩، الدماميني، تحقيق/ الحساني حسن عبد الله، الطبعة الثانية، مكتبة الخانجي بالقاهرة ١٤١٥هـ/١٩٩٤م.

(٣) الخصائص ٢/٢٦٥، ابن جني، الطبعة الرابعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ١/١٨٥.

(٥) ينظر: الخصائص ٢/٢٦٥ وما يليها. وينظر: العمدة ١/١٨٤.

(٦) العيون الغامزة ١٨٩.

ناهيك عما كان يقوم به أبو العتاهية الذي سئل ذات مرة هل تعرف العروض؟ فقال: أنا أكبر من العروض.[١] وقد قال عنه أبو الفرج الأصفهاني "وله أوزان لا تدخل في العروض"[٢]

وقال عنه ابن قتيبة الدِينَورِّي: "وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب"[٣]

وينسحب هذا الأمر على عبد الله بن هارون بن السميدع، الذي قال عنه أبو الفرج: "وكان عبد الله بن هارون يقول أوزاناً غريبةً من العروض".[٤]

كما ينسحب على "رزين العروضي" الذي يقول عنه أبو الفرج: "فنحا رزين نحوه- أي نحو ابن السميدع- في ذلك، فأتى فيه ببدائع جمةٍ"[٥]، هذا إلى أن له أبياتا من الشعر رواها ياقوت الحموي، منها:[٦]

قربـــوا جمـــالهم للرحيـــل * غـــدوة أحبتـــك الأقربـــوك

خلفـــوك ثـــم مضـــوا مـــدلجين * منفـــردا بهمـــك مـــا ودعـــوك

ثم يعلق الحموي قائلا: "والقصيدة غريبة العروض"[٧]

ومن ثم فإن هذه التداخلات الوزنية في العصر الجاهلي، وما لجأ إليه شعراء العصر العباسي من استخدام أوزان جديدة وتعديل صور التفاعيل العروضية لا ينفي عن الشعراء صفة الشاعرية.

---

(١) الأغاني ١٦/٤.

(٢) ذاته ١٦/٤.

(٣) الشعر والشعراء ٧٩١/٢.

(٤) الأغاني ٤٧٠/١.

(٥) ذاته ٤٧٠/١.

(٦) معجم الأدباء ٢٠٦٦/٥، ياقوت الحموي، تحقيق د/ إحسان عباس، الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٤١٤هـ/١٩٩٣م.

(٧) ذاته ٢٠٦٧/٥.

وإذا كان ثمة ترخص للشاعر أن يفعل ذلك في أوزانه، فلم لا يترخص له أن يكرر كلمة القافية متى كان هناك ما يستدعي ذلك ويجلبه تبعا للحالة التي يمر بها؟!!!

وإذا كانت الشعرية القديمة تسمي إعادة كلمة الروي بلفظها ومعناها إيطاء، وصنفتها ضمن عيوب القوافي فإن هناك من يعدها مظهرا من مظاهر القوة الإيقاعية في النصوص الشعرية المعاصرة؛ لأن هذا التكرار "يصعد الإيقاع ويكثفه؛ إذ يلغي المعنى الواحد ليحل محله بناء الدلالية".[١] ويسمي مثل هذه القوافي بالمتواطئة، لافتا إلى أنها "التي تنادي على توأمها في البيت الموالي أو الأبيات الموالية"[٢]

(١) الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس، ج٣، الشعر المعاصر ١٥١، الطبعة الثالثة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب ٢٠٠١م.

(٢) ينظر: ذاته ١٥١.

المبحث الثاني

تجليات الظاهرة في المنجز الشعري التقليدي

إن من يطالع المدونة الشعرية ذات الطابع التقليدي أو بمعنى آخر المنجز الشعري العمودي يجد كثيرا من النصوص عمد فيها أصحابها إلى كسر قواعد النظام القافوي، وذلك بتكرار كلمة القافية على مدار القصيدة، وكان هذا الصنيع ظاهرا لدى كثير من الشعراء الذين وجدوا في هذا التكرار ضرورة تسوغ لهم إيصال الفكرة والإلحاح عليها، ومن هنا يتضح الفرق بين صور يظهر فيها الشاعر ضيق المعجم كما سبقت الإشارة إليه، وبين الصورة التي يندبها المقام أو السياق الشعري، وأول ما نطالعه هنا تكرار لفظ الجلالة (الله) وتكرار اسم النبي (محمد) ﷺ، صحيح أن هناك من قال بأن تكرارهما ليس من الإيطاء[1]، لكني أورد هذه النماذج لأن الدكتور عبد الله الطيب لو اطلع عليها أو وقف عليها في كتابه "المرشد" لكان أكثر ترخصا للإيطاء، ولفتح الباب أكثر مما فتحه بالأسباب أو الموجبات التي ذكرها، هذا إلى جانب آخر يتمثل في أن الإيطاء لو كان خرقا للنظام الموسيقي للشعر ما تشبث بهذا بعض شعراء الصوفية الذي يفيدهم هذا التكرار في الجانب الإنشادي، فالموضوع يتعلق بالدلالة من دون الإيقاع، فالإيقاع متوفر، ومن ذلك ما قاله

---

(١) استثنى العروضيون من الإيطاء تكرار ما يستلذ بذكره كلفظ الجلالة "الله" واسم الرسول "محمد" ﷺ، واسم محبوبة الشاعر التي هام بها عشقا ووجدا، كذلك لم يعدوا بين المصغر والمكبر إيطاءً، ولا بين الكناية والاسم، ولا بين النكرة والمعرفة. ولا بين المفرد والجمع، ولا يكون ثمة إيطاء إذا اختلف عامل الجر" (ينظر: المرشد الوافي في العروض والقوافي ١٨٠(بتصرف) ، د/ محمد حسن عثمان، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.

ذو النون المصري (ت ٢٤٥هـ) في أبيات كسر فيها قواعد النظم التقليدية : [من الرجز][١]

مـــــن لاذ بـالله نجـــــا بـالله * وسرّه مَـــــرُّ قضـــــاء الله

إن لـــم تكـــن نفســـي بكـــف الله * فكيـــف أنقـــاد لحكـــــم الله

لله أنفـــــــــاسٌ جـــــــرت لله * لا حـول لـي فيهـا بغيـر الله

فلم يكن غاية الشاعر من هذه الأبيات سوى التأثير في المتلقين، وتفويض أمورهم إليه، واللوذ بجنابه وحماه، واللجوء إلى الإيطاء المتكرر ما هو إلا ربط كل بيت بالموضوع ربطاً صوتيّاً إيقاعيّاً يؤدي هذه الوظيفة الدلاليّة، لتصير الأبيات متلاحمة بخطوطها وخيوطها.

وكان أبو إسحاق الإلبيري(ت ٤٥٩هـ) من أبرز الشعراء الذين سلكوا هذا المسلك، أعني تكرار القافية في القصيدة، ففي ديوانه قصيدتان، تنتهي إحداهما بلفظ الجلالة "الله" وعددها ثلاثة وخمسون بيتا، وتنتهي الثانية بكلمة "النار" وتقع في سبعة وثلاثين بيتا.

أما القصيدة الأولى فيقول فيها:[من السريع][٢]

يـــا أيُّهَـــا المُغْتَـــرُّ بـــالله * فِـــرَّ مـــن الله إلـــى الله

ولُـــذْ بـــه واسْـــأَلْهُ مـــن فَضْـــلِه * فقـــد نَجَـــا مـــن لاذ بِـــالله

وقُـــمْ لَـــهُ والليـــلُ فـــي جِنْحِـــه * فحبـــذا مـــن قـــام لله

واتْـــلُ مـــن الـــوَحْيِ ولـــو آيَـــةً * تُكْسَـــى بِهَـــا نُـــورًا مِـــنَ الله

---

(١) اللمع ٣١٨، أبو نصر السراج الطوسي، حققه وقدم له وخرج أحاديثه د/ عبد الحليم محمود، وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر، ومكتبة المثنى ببغداد ١٣٨٠هـ/١٩٦٠م.

(٢) ديوان أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي٧٥ وما يليها، حققه وشرحه واستدرك فائته د/ محمد رضوان الداية، الطبعة الأولى، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية ١٤١١هـ/١٩٩١م.

وعفـــر الوجـــه لـــه ســـاجدا * فَعَـــــــزَّ وَجْـــــــهٌ ذَلَّ لله

فالشاعر هنا ألزم نفسه بما لا يلزم، ومع ذلك لا نشعر بتكلف أو نشاز موسيقي في أثناء قراءتنا للقصيدة أو سماعنا لها، بل على العكس من ذلك فقد منح هذا التكرار للقصيدة جرسا موسيقيا عذبا، وأضفى عليها سمة روحية طابعها التسبيح والتهليل، تشعر القارئ في الوقت ذاته أنه في رحاب ربه خاشعا.

أما القصيدة الثانية فيقول فيها: [من السريع][1]

ويـــل لأهـــل النـــار فـــي النـــار * مـــاذا يقاســـون مـــن النـــار؟

تنقـــد مـــن غـــيظ فتغلـــي بهـــم * كمرجـــل يغلـــي علـــى النـــار

فيســـــتغيثون لكـــــي يعتبـــــوا * ألا لعـــا مـــن عثـــرة النـــار

وكلهـــــم معتـــــرف نـــــادم * لـــو تقبـــل التوبـــة فـــي النـــار

يهـوي بهـا الأشـقى علـى رأسـه * فالويـــل للأشـــقى مـــن النـــار

فالملاحظ أن كلمة "النار" جاءت قافية للقصيدة من مطلعها إلى مقطعها؛ مما يظهر براعة الشاعر ومقدرته على حسن النظم وحبك المعاني وجعلها منسجمة متآلفة مع الألفاظ، مما يجعل المتلقي لا يشعر بأي انفصام في المعنى قد يحدثه التكرار، بل على العكس من ذلك فقد جعلنا الشاعر نحس مع كل لفظة أنها جديدة، تحمل معنى جديدا يكمل المعنى السالف، فنستسيغها ونستعذبها.

وغير خاف أن تكرار القافية بلفظها ومعناها في القصيدتين لدى الإلبيري لا يخلو من مقصدية، لا يقرأها البحث سوى استساغة واستملاح خاصة أننا لا نشعر إزاء هذا التكرار بفجوة أو نبوة، كما أن كثيرين من أصحاب الذائقة قد نوهوا بصنيعه في هذا التكرار القافوي، كالدكتور شوقي ضيف الذي أفرد

---

(١) ديوان أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي ١٠١ وما يليها.

للإلبيري ترجمة ضافية، وكان مما قاله فيه: "وأتيحت له ملكة شعرية خصبة، فاستغلها في نظم أشعار زهدية كثيرة"(١)

وفي تضاعيف هذه الترجمة ذكر بعض أبيات من القصيدتين المذكورتين سابقا، معلقا على بعض أبيات القصيدة الأولى التي ينتهي كل بيت فيها بلفظ (الجلالة) بقوله: "وتمضى القصيدة بهذه الروعة في الصياغة، وكل بيت يدل دلالة جديدة، ومعه جوهرة لفظ الجلالة تضيء جوانبه، وتنزل منه منزلا محكما"(٢).

كذلك لم يفت الدكتور إحسان عباس حينما تعرض لشعر "الإلبيري" وما ظهر في شعره من جديد أن يقول: "والحق أن الإلبيري كان فنانا في مجاله، فكان يخرج على العرف الشعري المألوف في القافية ويصنع قصائده على نحو من "التسبيحة"، فيبني القصيدة جميعها على قافية واحدة لا يغيرها، فقصيدة بناها على لفظ الجلالة"(٣).

ولم يمر الأمر سدى عند د/ السيد مصطفى غازي الذي دبج بحثا عن الإلبيري، إذ رأى في قصيدتيه السابقتين أن الإلبيري "خرج عن المألوف في بناء قافيتي القصيدتين وهو تكرار مقصود يضفي على القصيدة جوا من المهابة في حالة الإنشاد، وظاهرة فنية لم نجد لها مثيلا قبل عصر الإلبيري"(٤).

---

(١) تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات (الأندلس) ٣٥٤، د/ شوقي ضيف، دار المعارف ١٩٨٩م.

(٢) ذاته ٣٥٤.

(٣) تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين) ١٣٧، د/ إحسان عباس، الطبعة الخامسة، دار الثقافة – بيروت ١٩٧٨م.

(٤) أبو إسحاق الإلبيري شاعر الزهد الأندلسي في القرن الخامس الهجري ٩٨ وما يليها، د/ السيد مصطفى غازي، مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية، عدد ٢٠، سنة ١٩٦٦م.

فإذا أضيف إلى كل ذلك ما قاله القضاعي عن الإلبيري: "وكان من أهلم العلم، والعمل شاعرا مجودا وشعره مدون وكله في الحكم والمواعظ والإزهاد"(١). فالتجويد لا يعني أن الشاعر لا يقبل كل ما تجود به قريحته، بل هو نتاج تهذيب وتشذيب، وتأن وتؤدة حتى تخرج القصيدة في حلة بهية، ومن ثم فلم يكن إلحاحه على هذا التكرار عبثا.

ومن ثم فلا غضاضة أن يكرر الشاعر القافية بلفظها، وأن يترخص له في هذا الأمر ما دام أن التكرار يضفي على القصيدة جوا روحيا قد يكون له دور في التوقيع الموسيقي الإنشادي من جانب المبدع، ويستتبع هذا بدوره جانب التطريب والاستمالة لدى المتلقي.

وربما كانت القصيدة الأولى لدى الإلبيري معلما بارزا ترسمه من جاء بعده من الشعراء أمثال محيي الدين بن عربي (ت ٦٣٨هـ) الذي جعل لفظ الجلالة نهاية كل بيت في قصيدته التي يقول فيها: [من البسيط](٢)

قد حزت من عدمي بالكون ما ثبتت * في العين صورته والكون لله
فالحكم فينا لنا وليس يظلمنا * وقامت الحجة الغراء لله
ما للمحالات في العين الثبوت وقد * أقامها العقل للأوهام لله

وأكاد أوقن أن هذا الصنيع من ابن عربي إيمان منه بالعلاقة التلازمية بين الله والإنسان، أو بين الحق والخلق، وقد جسدت هذه العلاقة بنية النص القائمة على أسلوب المقابلة، إذ يثبت في صدر كل بيت ضعف المخلوق (الإنسان) وعجزه، ثم يختم كل بيت من أبيات القصيدة بلفظ الجلالة الذي يرد إليه كل

---

(١) التكملة لكتاب الصلة ١١١٨/١ وما يليها، أبو عبد الله محمد بن عبد الله القضاعي، تحقيق/ عبد السلام الهراس، دار الفكر للطباعة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م.

(٢) ديوان ابن عربي ١٢٧، شرحه/ أحمد حسن بسج، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ١٤١٦هـ/١٩٩٦م.

شيء، وهذا الذي بنى عليه الشاعر قصيدته لم يكن عبثا، بل جاء ملبيا لمقصديته في جعل كل بيت من القصيدة يقدم معنى جديدا.

وله قصيدة أخرى تعمد أن يختم كل بيت من أبياتها بلفظ الجلالة، وهي من قوله: [من الطويل][1]

إذا جاءت الأسماء يقدمُها الله * فعظِّمه بالذكرى وقل قل هو اللهُ

ألا إنه الرحمن في عرشِه استوى * ولو كان ألفُ اسم فذاك هو الله

وقالوا لنا باسم الرحيم خصصتمُ * بآخرةٍ فانظر تجدْه هو الله

رَكنتُ إلى الاسم العليم لأنني * عليمٌ بما قد قال في العالم الله

إلخ الأبيات...

يقول ابن عربي بشأن هذه القصيدة: "وجعلت آخر كل بيت من القصيدة اسم الله تأكيدا؛ إذ هو الاسم المنعوت بكل اسم ولا ينعت به، فإنه جار مجرى أسماء الأعلام، وإن كان قد تكلم في اشتقاقه، والأصح أنه اسم علم، يدل على الذات المسماة بأسماء الاشتقاق، من أسماء وصفات، وأفعال ونعوت، وهذه المذكورة عندنا هي الأسماء التي سمى نفسه بها، من حيث إن له كلاما بقوله: "وكلم الله موسى تكليما" فأكده المصدر"[2]

ويبدو أن ابن عربي كان شغوفا ببناء القافية على لفظ الجلالة في كل أبيات القصيدة، صارفا الذهن عن التماثل الموسيقي إلى التماثل الدلالي (المعنى)، فها هو ذا يقول في قصيدة أخرى: [من البسيط][3]

الله أنزلَ نوراً يُستضاء به * على فؤاد نبيٍّ سرَّه الله

أتى به روحه من فوق أرقعة * سبعٍ إلى قلبه والسامعُ الله

منه إليه به كان النزول له * فليس في الكون إلا الواحدُ الله

---

(١) ديوان ابن عربي ١٩٤ وما يليها.

(٢) كتاب الاسم الأعظم ١١٨، عبد الباقي مفتاح، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.

(٣) ديوان ابن عربي ٢٠٣ وما يليها.

والجسمُ والعَرَضُ المشهودُ فيه وما * في الغيب ما إن تراه ذلك الله

ولا تناقضَ فيما قلتُه فأنا * عينُ الكثير وعيني الواحد الله

فالموضوع الذي تدور عليه القصيدة هو مرجعية كل شيء إلى الله عز وجل، وما الإيطاء المتكرر في كل أبيات القصيدة إلا وسيلة مفيدة لإبراز فكرة هذا الرجوع من خلال تكرار لفظ الجلالة، وفي كل مرة يضيف ابن عربي جديدا في كل بيت من خلال حجج دقيقة، واللجوء إلى هذا التكرار هو ما يتيح لهذه الحجج أن تسلك مسارها المتعرّج وهو يؤوب دائماً إلى الله.

والحق أن ابن عربي في بناء قافيته على لفظ الجلالة مسبوق بالحلاج، إذ لهذا الأخير قصيدة تنتهي بالضمير "أنت" مزجها بتجربة غيبية ما ورائية ، فأخضع الإطار الإيقاعي لأسئلته الغيبية المباشرة، فصارت تجربته تطويراً أو تنامياً لسلسلة قصيرة من الاستنتاجات والبراهين بدلاً من استخدام كل بيت للعودة إلى النقطة الرئيسة وإبراز أهميتها، وذلك في قوله: [من مخلع البسيط][1]

رَأَيتُ رَبّي بِعَينِ قَلبي * فَقُلتُ لا شك أنت أَنتَ

فَلَيسَ لِلأَينِ مِنكَ أَينٌ * وَلَيسَ أَينٌ بِحَيثُ أَنتَ

أَنتَ الَّذي حُزتَ كُلَّ أَينٍ * فحيث لا أَين ثم أَنتَ

وَلَيسَ لِلوَهمِ مِنكَ وَهمٌ * فَيَعلَمُ الوَهمُ أَينَ أَنتَ

وحزت حد الدنو حتى * لم يعلم الأين أين أنت

فَفي فَنائي فَنا فَنائي * وَفي فَنائي وُجِدتَ أَنتَ

في مَحو اِسمي وَرَسمِ جِسمي * سَأَلتُ عَني فَقُلتُ أَنتَ

أَشار سِرّي إِلَيكَ حَتّى * فَنَيتُ عَنّي وَدُمتَ أَنتَ

وغاب عني حفيظُ قلبي * عرفتُ سري فأنت أنت

أَنتَ حَياتي وَسِرُّ قَلبي * فَحَيثُما كُنتُ كُنتَ أَنتَ

---

(١) شرح ديوان الحلاج ٢١٦ وما يليها، د/ كامل مصطفى الشيبي، منشورات الجمل.

أَحَطــــتَّ عِلمـــــاً بِكُـــلِّ شَـــيءٍ * فَكُـــلُّ شَـــيءٍ أَراهُ أَنـــتَ

فَمُـــنَّ بـــالعَفْوِ يـــا إِلَهـــي * فلـيسَ أرجُـو سِـواك أنـتَ

فالقصيدة هنا تدور على حول تفاعلي بين "أنا" و"أنت". وكأن كل بيت يصح أن يقرأ من نهايته مع بداية البيت الذي يليه في حركة تعاقبية لا تنتهي إلا في البيت الأخير، ومن ثم فلم يكن الإيطاء هنا وسيلة لشد أبيات القصيدة بحزام واحد فقط، بل كان تعبيرا كذلك عن هاجس الشاعر في البحث وسبر أغوار تجربته الصوفية.

ومثل ابن عربي ومن قبله الإلبيري مضى ابن جنان الأندلسي (ت٦٤٦هـ)، حيث يقول أبو العلاء بن مرابط: "وحضرت عند الفقيه الأجل أبي عبد الله المذكور- يعني ابن الجنان- يوما فسألته أن يكتب لي شيئا، فقال لي: قل ما تريد؟ فكتبت له كلمة "الله" وقلت له اجعل هذه الكلمة الشريفة أول ما تفتح"[١] لكن ابن الجنان أمعن وجعل لفظ الجلال مفتتحا ومختتما لكل أبيات القصيدة التي بلغت واحدا وعشرين بيتا، فجعلها محبوكة الطرفين، وذلك في قوله: [من الكامل][٢]

لله أبعـــث رغبتـــي متيقنـــا * أن لا يُخَيَّـــبَ راغـــبٌ لله

لله تَرْتَفِـــعُ المطالـــبُ كلُّهَـــا * أَنْجِـــحْ بِمَطْلَـــبِ طالـــبٍ لله

لله جـــودٌ لا تغـــيضَ بحـــارُه * لا جـــودَ إلا مـــا انتمـــى لله

لله فضـــلٌ فـــي الوجـــودِ أفاضـــه * كـــم نعمـــةٍ وتفضـــلٍ لله

لله فـــي أيـــدي الأنـــام مواهـــبٌ * فجميـــعُ مـــا مَلَـــكَ الـــورى لله

---

(١) ديوان ابن الجنان الأنصاري الأندلسي١٧٠، جمع وتحقيق ودراسة د/ منجد مصطفى بهجت، مطابع التعليم العالي، بغداد ١٩٨٩م.

(٢) ذاته ١٧٠ وما يليها.

إلخ الأبيات التي جاءت بناء على رغبة ومطلب من ابن مرابط، وفيها أظهر ابن الجنان قدرته على الحوك والصوغ لا في مفتتح كل بيت كما طلب ابن مرابط، بل في خاتمة كل بيت، ليظهر أن هذا ليس يعجزه، بالإضافة إلى قدرته في ردة المعنى في كلا الشطرين إلى ما يناسبه. ويلحظ أن ابن الجنان استعمل لفظ الجلالة مسبوقا بلام الملكية وكأني به يؤكد أن الله بكل شيء محيط عليم بصير حتى لتكاد قبسات الأسماء الحسنى تتدغم في هذا الإيجاز الوافي "لله"

وتكرار الكلمة نفسها نجده عند ابن الغماز الأنصاري البَلَنْسي (ت٦٩٣هـ) الذي قال في التسليم لله في كل شيء: [من البسيط][1]

يا صاحب الهم إن الهم منفرج * كم من أمور شداد فرَّج الله

اليأس يقطع أحيان بصاحبه * لا تيأسن فإن الفاتح الله

الله حَسْبُك فيما عُذْتَ مِنْهُ بِهِ * وأين يأمَنُهُم من حسبه الله

إذا قضى الله فاستسلم لقدرته * ما لامرئ حيلة فيما قضى الله

سلم إلى الله فيما شاء وارض به * فالخير أجمع فيما يصنع الله

وقد وردت الأبيات بصيغة أخرى في معجم ابن عساكر لصالح بن عبد القدوس: [من البسيط][2]

الحمد لله نعم القادر الله * الخير أجمع فيما يصنع الله

إن البلايا بأقوام موكلة * هي البلايا ولكن حسبنا الله

---

(١) تاريخ الأدب العربي ٣٢٧/٦، عمر فروخ، الطبعة الأولى، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ١٩٨٣م. وقد جاءت الأبيات بصيغة أخرى في: المرشد الوافي في العروض والقوافي ١٨١ غير معزوة لقائل.

(٢) معجم الشيوخ ٦٧٦/٢، ابن عساكر، تحقيق د/ وفاء تقي الدين، الطبعة الأولى، دار البشائر، دمشق ١٤٢١ هـ /٢٠٠٠ م. ولم ترد الأبيات في: صالح بن عبد القدوس البصري، تأليف وجمع وتحقيق/ عبد الله الخطيب، دار منشورات البصري، بغداد ١٩٦٧م.

كـذا قضـى الله فاستسـلم لقدرتـه * ما لامرئ حيلـة فيما قضى الله
إذا ابتليـت فثـق بـالله وارض بـه * إن الذي يكشف البلوى هو الله
دع ما سوى الله كل عنك ذو علل * الله حسـبك مـن كـل لـك الله
كـم مـن همـوم وأحـزان بليـت بهـا * حلـت علـي فكـان الكـافي الله
يـا صـاحب الهـم إن الهـم منفـرج * أبشـر بخيـر كـأن قـد فـرج الله

ولأبي مسلم البهلاني (ت ١٩٢٠م) أربع باقيات في الصباحيات، الأولى في التسبيح، والثانية في التحميد، والثالثة في التهليل، والرابعة في التكبير، ومثلهن أربع باقيات في المسائيات بالترتيب نفسه، كلهن ينتهين بلفظ الجلالة في كل بيت..[١]

ولم يكن لفظ الجلالة وحده ترنيمة يترنم بها الشعراء بل كان الرسول الأكرم سيدنا محمد ﷺ أنشودة تغنى بها كثير من الشعراء في أشعارهم، وراحوا يرددون ذكره ﷺ بكثافة ملحوظة في نهاية كل بيت من القصيدة، ومن ذلك قصيدة أبي عبد الرحمن طاهر بن محمد بن محمد بن أحمد بن محمد بن يوسف بن محمد بن المرزبان الشحامي، قَالَ: أفتتح بذكر الله والصلاة على رسول الله ﷺ: [من الكامل][٢]

لأصـلين علـى النبـي محمـد * أبـدا كمـا يرضـى وآل محمـد
خيـر البرايـا أجمعـين محمـد * والآل خيـر الآل آل محمـد
خير الصحابة في الورى أصحابه * وأعـز بيـت أهـل بيـت محمـد

---

(١) ينظر: الآثار الشعرية لأبي مسلم البهلاني ٣٠٥ وما يليها، حققها ووضع حواشيها وقدم لها/ محمد الحارثي، عني بمراجعتها وتدقيقها/ ناصر بن إسحاق الكندي، منشورات الجمل.

(٢) ملء العيبة بما جُمع بطول الغَيبة في الوجهة الوجيهة إلى الحرمين مكة وطَيبة ٢٨، محب الدين بن رشيد الفهري، تقديم وتحقيق/ محمد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.

خيـــر النســـاء بناتـــه، ونســـاؤه * حـــق الجميـــع مؤكـــد بمحمـــد
خيـــر البرايـــا أمـــة مـــن بعـــدهم * مرحومـــة قـــد آمنـــت بمحمـــد

ثم ذكر خلقة المصطفى ﷺ ووصف أعضاءه وأوصافه، ثم أسماءه، ثم البعثة والرسالة، وإظهار الدين، وخصائص الإسلام، والمعراج، وإكمال الدين، وإبلاغ الرسالة من خصائصه بعد وفاته ﷺ، ثم الصحابة وحسن مؤازرتهم إياه، ثم شرفه ﷺ في القيامة وخصائصه فيها، ثم اعتذر أخيرا عن تكرار القافية بعد أن قَالَ:(١)

قـــد قَـــالَ حســـان وقـــولي قولـــه * فـــي مـــدح خيـــر العـــالمين محمـــد
مـــا أن مـــدحت محمـــدا بمقـــالتي * لكـــن مـــدحت مقـــالتي بمحمـــد

ثم افتخر، وحق له ولنا أن نفتخر بهذا الصنيع، فقال:(٢)

أكثـــرت تكـــراري لـــذكر محمـــد * حبـــا لـــه فخـــرا بحـــب محمـــد
حـــب هـــو الإيمـــان إيثـــارا علـــى * حـــب الـــورى والـــنفس حـــب محمـــد
جعـــل الإلـــه صـــلاته وســـلامه * حقـــا توجـــه للنبـــي محمـــد
وبـــذاك قـــد أمـــر الـــورى ليثيـــبهم * عشـــرا بواحـــدة إلاه محمـــد
لا يقبـــل الله الصـــلاة مـــن امـــرئ * مـــا لـــم يصـــل علـــى النبـــي محمـــد
حجب الدعاء عن السماء إذا علا * دون الصـلاة علـى النبـي محمـد
أَوَ مَـا عليـه سـلام مكـة سـلمت * وتنكســت أصــنامها لمحمــد؟!
أوفـوا الصـلاة عليـه ثمـت سـلموا * حتـــى تـــروا رضـــوان رب محمـــد
يـــا رب أكرمنـــا وأكـــرم نزلنـــا * وأغفـــر لنـــا وارحـــم بحـــق محمـــد
يـا رب واخصـص بالكرامـة عبـدك * الراجـي لفضـلك طـاهر بـن محمـد

---

(١) ملء العيبة ٢٨.
(٢) ذاته ٢٨.

وثمة مقطعة شعرية من أربعة أبيات أوردها الفيروز آبادي: [من الطويل][١]

مِنَ النَّاسِ بين النَّاسِ ما سار سائِرٌ * أَجَـلَّ وأَعْلَـى قِمَّـةً مـن مُحَمَّـدِ

ومـا وَطِئَـتْ رِجـلانِ هامَـةَ أَرْضِـنَا * أَجَـلَّ وأَهْـدَى هِمَّـةً مـن مُحمَّـدِ

ومـا حَمَلَـتْ مـن ناقـةٍ فَـوْق كُورِهـا * أَعـزَّ وأَوْفَـى ذِمَّـةً مـن مُحَمَّـدِ

ومـا مِـنْ إمـامٍ أَمَّـهُ النَّـاسُ بُرْهـةً * أَبـرَّ وأَرْبَـى أُمَّـةً مـن مُحَمَّـد

وثاني ما نطالعه في هذا المبحث تكرار ما يعود على مدح آل البيت رضي الله عنهم، كما جاء في قصيدة طويلة عدتها مائة وخمسة وتسعون بيتا، دبجتها قريحة الشيخ "صالح الجعفري"، ينتهي الشطر الثاني في كل أبياتها بلازمة دعائية هي "رضي الله عنهم"، وذلك في قوله: [٢]

رضـــــي الله عـــــنهمُ * رضـــــي الله عـــــنهمُ

أهـــل بيـــت المقتفـــى * رضـــــي الله عـــــنهمُ

أهـــل البيـــت والروضـــاتْ * رضـــــي الله عـــــنهمُ

أهـــل الخلـــد والـــدرجاتْ * رضـــــي الله عـــــنهمُ

أهـــل الخيـــر والقبـــولْ * رضـــــي الله عـــــنهمُ

أهـــل الوصـــل والوصـــولْ * رضـــــي الله عـــــنهمُ

أهـــل الفـــتح والإمـــداد * رضـــــي الله عـــــنهمُ

---

(١) بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز ١٧/٦، الفيروزآبادى، تحقيق/ محمد علي النجار، نشر: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة.

(٢) ديوان الجعفري – القسم الثاني "المحمديات" ج٨/ ١٠٦ وما بعدها، الشيخ صالح الجعفري، دار جوامع الكلم بالقاهرة. (رضي الله عنهمَ من مجزوء الخفيف، وأما صدور بقية الأبيات فالكسر فيها يلغي عزوها إلى الخفيف مجزوءا، وربما يكون الجعفري وهو العالم الشاعر غلبت على شعره هنا دندنات الصوفية)

وأما آخر ما نطالعه هنا فيتجلى في تكرار كلمات بعينها في قصائد مختلفة مثل القصيدة الثانية للإلبيري التي انتهى كل بيت فيها بلفظ "النار" فقد ترسمها أيضا من جاءوا بعده وحذوا حذوه، حيث ذكر أبو محمد عبد الحق بن عبد الرحمن بن عبد الله الإشبيلي في خاتمة كتابه العاقبة في ذكر الموت، قصيدة عدتها ثلاثة وعشرون بيتا، لكنه لم يذكر صاحبها، وفيها يقول: [من البسيط][1]

أما سمعت بأهل النار في النار؟ * وعن مقاساة ما يلقون في النار
أما سمعت بأكباد لهم صدعت * خوفا من النار قد ذابت على النار
أما سمعت بأغلال تناط بهم * فيسحبون بها سحبا على النار
أما سمعت بضيق في مجالسهم * وفي الفرار ولا فرار في النار
أما سمعت بحيات تدب بها * إليهم أم خُلِقَتْ من خالص النار
أما سمعت بأنفاس لهم حبست * عن التنفس من حرارة النار
أما سمعت بأجساد لهم نَضِجَتْ * من العذابِ ومن غَلْيٍ على النار
أما سمعت بما يكلفون به * من ارتقاء جبال النار في النار

ولعلك تلحظ أن الشاعر مع تكراره كلمة "النار" في قافية كل بيت، كرر عبارة "أما سمعتَ" في بداية كل بيت من هذه الأبيات الثمانية، ثم نراه يقول في خاتمة القصيدة:[2]

فيا إلهي ومَن أحكامه سبقت * في الفرقتين من الجنات والنار
رحماك يا رب في ضَعْفِي وفي ضَعَتِي * فما وجودُك لي صبرٌ على النارِ
ولا على حر شمس إن بَرَزْتُ لها * فكيف أصبر يا مولاي للنارِ
فإن تغمدني عفو وثقت به * منكم وإلا فإني طعمة النار

---

(١) العاقبة في ذكر الموت ٣٧٥، الإشبيلي ، تحقيق/ خضر محمد خضر، الطبعة الأولى، مكتبة دار الأقصى – الكويت ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م

(٢) ذاته ٣٧٥ وما يليها.

على أننا لا نعدم وجود قصائد عند كبار شعراء الصوفية تنتهي بلازمة واحدة متكررة في كل بيت، كما عند أبي الحسن محرز بن جعفر الذي نظم قصيدة من أربعة وعشرين بيتا، ينتهي كل بيت بلازمة (فاطلبني تجدني)، وذلك في قوله: [من الوافر][(١)]

أنـــا الموجـــود فـــاطلبني تجـــدني * فـــإن تطلـــب ســـواي فـــلا تجـــدني
تجـــدني أيـــن تطلبنـــي عتيـــدا * قريبـــا منـــك فـــاطلبني تجـــدني
تجـدني فـي سـواد الليـل عبـدي * قريبـــا منـــك فـــاطلبني تجـــدني
تجـدني فـي سـجودك لـي قريبـا * قريبـــا منـــك فـــاطلبني تجـــدني
تجـــدني راحمـــا بـــرا رءوفـــا * أنـــا الـــرحمن فـــاطلبني تجـــدني
تجـــدني ماجـــدا صـــمدا كريمـــا * كثيـــر البـــر فـــاطلبني تجـــدني
تجـــدني مســـتغيثا بـــي مغيثـــا * أنـــا الجبـــار فـــاطلبني تجـــدني

إلخ الأبيات.

ومن ذلك أيضا قصيدة أبي الحجاج يوسف بن محمد البلوي المالقي الأندلسي التي كرر فيها لفظ "الريح" في كل بيت من أبياتها، فقال: [من السريع][(٢)]

يـــا أيُّهـــا النـــاسُ اشـــكُروا ربَّكـــمْ * لـــم يـــكُ لا خَسْـــفٌ ولا ريـــحُ
وكِذبـــةُ الِهنـــديّ لـــم تتّفـــقْ * وكـــان مـــا قـــد قالـــه الـــرّيحُ
تَعْسًـــا لـــهُ مـــن كـــاذبٍ مُفتـــرٍ * لســـــانهُ حرَّكـــــه الـــــرّيحُ
وحـــــافِرُ القُوبـــــةِ أُفٍّ لـــــهُ * إذْ هـــــزَّه ذلكـــــمُ الـــــرّيحُ

---

(١) تاريخ جرجان ٥٦٢ وما يليها، أبو القاسم حمزة بن يوسف الجرجاني، المحقق: تحت مراقبة محمد عبد المعيد خان، الطبعة الرابعة، عالم الكتب – بيروت ١٤٠٧ هـ /١٩٨٧ م

(٢) الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة ١٩٥/٢، ابن عبد الملك الأنصاري الأوسي المراكشي، حققه وعلق عليه د/ إحسان عباس، د/ محمد بن شريفة، د/ بشار عواد معروف، الطبعة الأول، دار الغرب الإسلامي، تونس ٢٠١٢م.

صَـــدَّقَ كـــذابًا بـــلا حُجَّـــةٍ * أوْلـــى بهـــا بـــل قولُـــه الـــرِّيحُ
الحمـــدُ لله الـــذي عنـــدَه الـــ * ـــخَيْرُ ومـــن رحمتِـــه الـــرِّيحُ
يُرْسِـــلُها بـــينَ يـــدَيْ غَيثـــهِ * بُشْـــرى لنـــا يـــا حَبَّـــذا الـــرِّيحُ

فتكرار "الريح" هنا أمر مقصود من الشاعر، فهي التي تدور عليها الفكرة المركزية التي يريد الشاعر إزجاءها، وهي رد الكذبة المروجة التي وصلت الهند بأنه سيكون من نصف ليلة الاثنينِ إلى نصف يوم الأربعاءِ من اليوم التاسع والعشرينَ من جُمادى الآخِرة سنةَ اثنتينِ وثمانينَ وخمسمائة ريح شديدة تخرب جميع البلاد بالجُملة ولا يبقَى على وَجْه الأرض جِدارٌ ولا شجرةٌ قائمةٌ إلّا ذهَبَتْ من شدّةِ الرِّيح[1] ومن ثم فلا غضاضة أن يتسمح له في هذا التكرار المتوالي الذي لا يدل على فقر معجمه أو ضيقه، بل كان حتما فنيا على تبديد الكذبة وعدم حدوثها.

هذا وقد نظم شاعر الحمراء قصيدة طويلة يهجو فيها مطعما، وأسماها "المطعم البلدي" كل بيت من أبياتها ينتهي بهذا العنوان "المطعم البلدي"، يقول فيها: [البسيط][2]

إن كـان فـي كـل أرض مـا تشـان بـه * فإن (طنجة) فيها المطعم البلدي
أخـلاق أربـــــابها كالمـــسك في أرج * بعكس أخلاق رب المطعم البلدي

ويتابع قوله على هذه الشاكلة خاتما كل بيت بـ "المطعم البلدي"

أمـا الطبيـب فعجّـل بالـذهاب لـه * إذا أكلـت طعـام المطعـم البلـدي
الصـدر منقـبض والمـرء ممـتعض * والشـر معتـرض بـالمطعم البلـدي
يا من قضى الله أن يُرمى بـه سفر * إيـاك إيـاك قـربَ المطعـم البلـدي

---

(١) ينظر: ذاته ١٩٢/٢.

(٢) ديوان شاعر الحمراء محمد بن إبراهيم المراكشي ٦٥٨، سلسة ذخائر التراث الأدبي المغربي(٢١)

وعلى الرغم من أن تكرار القافية أضفى على القصيدة بعدا جماليا بالإضافة إلى تلك الصور الحسية وذلك البناء الدرامي المأساوي الذي حول فيه الفكر من مجرد فكر إلى فكر شعري جمالي، فإن هذا التكرار نابع من تمرد الشاعر على واقعه وعلى كل ما يملك، وأحسن ما يملك وهو الشعر.

وعلى هذه الشاكلة قصيدة بيرم التونسي الموسومة بـ"في المجلس البلدي" والتي تعد أولى قصائده التي ذاع صيته من خلالها، وقد ختم كل بيت فيها بـ "المجلس البلدي" [من البسيط] (١)

قد أوقع القلب في الأشجان والنكد * هوى حبيب يسمى: المجلس البلدي

ما شرد النوم من جفني القريح سوى * طيف الخيال، خيال المجلس البلدي

إذا الرغيف أتى فالنصف آكُلُه * والنصفُ أتركه للمجلس البلدي

وإن جلستُ فجيبي لست أتركُه * خوفَ اللصوص وخوفَ المجلس البلدي

وما كسوتُ عيالي في الشتاء ولا * في الصيف إلا كسوتُ المجلس البلدي

كأنَّ أمي بلَّ الله تربتها * أوصَتْ فقالت أخوكَ المجلسُ البلدي

يا بائع الفُجل بالمِلّيم واحدةً * كم للعيالِ؟ وكم للمجلس البلدي؟!

فواضح أن تكرار كلمة القافية هنا بعيد عما يتغياه "بيرم" من إحداث الموسيقية بقدر ما يتغيا الإلحاح على توجيه انتقادات حادة للمجلس البلدي بالإسكندرية الذي فرض الضرائب الباهظة وأثقل كاهل السكان بحجة النهوض بالعمران، وكان "بيرم" أحد المتضررين من قراراته، وقد فوجئ الشاعر به في يوم من الأيام يحجز على بيته الجديد ويطالبه بمبلغ كبير كعوائد عن سنوات لم يعلم عنها شيئا.

(١) ديوان بيرم التونسي ٢٢٩ وما يليها، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، القاهرة.

ولعلال الفاسي قصيدة عنوانها "الشعر والأدب" يكرر فيها هاتين الكلمتين في كل بيت من أبياتها، فيقول: [من البسيط][1]

أنا ابن جدي وقومي السادة العرب * وحرفتي ما حييت: الشعر والأدب

أتفقت وقتي في شعر وفي أدب * لا شغل عندي إلا الشعر والأدب

ولا غذاء به أحيا بغير طَوًى * منعم البال إلا الشعر والأدب

فتكرار الشعر والأدب لأنهما يمثلان حياة للشاعر، فعمد إلى تكريرهما في الأبيات على هذا النحو المتوالي.

وخلاصة القول هنا أن هذا الإيطاء بهذا الشكل راجع إلى توجه الشاعر وما يدور في خلده ما بين مدح أو تلذذ أو سخرية أو ما يهدف إليه في نفسه ، وهذا لا يعرف إلا بتملي أمارات النص ودقائقه وأسراره واستبطانه.

وفي ختام هذا المبحث نود القول بأن هذا التكرار القافوي ورد في شعر كثير من الشعراء الصوفيين، وكانت الغاية منه ذكر الله لأغراض عباديّة. كما استُخدم عند شعراء صوفيين آخرين لغرض مختلف هو الوصول بالمفارقات في التجربة الصوفية إلى مدى بعيد ومتطور.

---

(١) ديوان علال الفاسي ٥١، تحقيق/ عبد الغني الودغيري، تصحيح/ عبد الرحمن بن العربي الحريثي، الطبعة الثانية، دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، المغرب ١٩٩٨م.

المبحث الثالث

تجليات الظاهرة في الشعر الحر

إن مما يستوجبه البحث هنا رصد ظاهرة الإيطاء في الشعر الحر، إذ إن رصدها هنا يكون أقوم قيلا في التدليل على أن الإيطاء بات ينظر إليه في هذا المنجز على أنه ضرورة مستحسنة ومطلوبة، فارضا نفسه لتكثيف الإيقاع الشعري وتصاعده على الرغم من أن شعراء هذا اللون يدركون تماما أن القدماء عدوه عيبا من عيوب القافية.

وقد جاء تكرار القوافي في هذا الشعر الحر على أنماط متباينة:

أولا: تكرار كلمة واحدة:

ومن ذلك ما فعله السياب (ت ١٩٦٤هـ) في أنشودة مطر إذ يقول:(١)

أنشودة المطر...

مطر...

مطر...

مطر...

تثاءب المساء، والغيوم ما تزال.

تسح ما تسح من دموعها الثقال

ثم يقول:

كان صيادا حزينا يجمع الشباك

ويلعن المياه والقدر

وينثر الغناء حيث يأفل القمر

مطر...

مطر...

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني ١٢١ وما بعدها، دار العودة، بيروت ، لبنان ٢٠١٦م.

.....

وكل عام- حين يعشب الثرى- نجوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

مطر...

مطر...

مطر...

وهكذا دواليك نرى الشاعر يكرر تلك اللازمة "مطر" التي هي بمنزلة القافية على مساحة واسعة من القصيدة، وهي كلمة لا يتضح مرادها إلا بعد مراوغة النص ومحاولة كشف مكنونه، فقد أفادت الحث على الثورة التي ينادي بها السياب للانعتاق من الواقع المرير الذي يعيشه الفقراء، لكنه لم يصرح بذلك خوفا من السلطة الحاكمة. أما بالنسبة لهذه الكلمة فقد عملت على ربط النص وانسجامه بحيث أصبح مشدودا بحزام واحد يلفه من مطلعه إلى مقطعه، فالكلمة تظل تتحرك في إطار الثورة المركزية للقصيدة، فلا تكاد تنتهي تلك الكلمة حتى تبدأ، ومن ثم يشعر القارئ أن القصيدة تدور حول مركز واحد شكل هم الشاعر وهاجسه في تحقيق الحياة الكريمة التي تتغياها الطبقة الكادحة.

إذاً فتكرار قافية "مطر" هنا انسجم مع إيقاع القصيدة ككل، بل صارت الركيزة النغمية الأولى التي تقوم عليها القصيدة.

ومن ذلك قول صلاح عبد الصبور(ت ١٩٨١م): [١]

إنسان هذا العصر سيد الحياه

لأنها يعيش سأم...

يزني بها سأم...

يموتها سأم

---

(١) ديوان صلاح عبد الصبور، ١٥٠، الطبعة الأولى، دار العودة بيروت ١٩٧٢م.

فتكرار كلمة "سأم هنا" إمعان من الشاعر في تساوي القيم عنده، فالشعور بالسأم أصبح صفة عامة ومشتركة بين (الحياة، والزنا، والموت) وبهذه الحالة تصبح الحياة عند الشاعر بمستوى الزنا وبمستوى الموت، فلم يعد يشعر بالفرق الحقيقي بين هذه المفردات، فالحالة النفسية التي وصل غليها الشاعر ناجمة من تلك الذات السلبية التي جعلت الشاعر يوحد النظرة إلى الأشياء المختلفة.

وفي تكرار كلمة "سأم" إشارة من الشاعر إلى نوع من الوعي الوجودي الذي شاع في عقدي الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، هذا إلى جانب رؤية الشاعر للحياة على أنها سطحية، خالية من المعنى، الذي يفضي إلى الشعور بالعبث.

ومن ذلك قول نزار قباني (ت١٩٩٨) [١]

حين أحببتك

صارت ضحكة الأطفال في العالم أحلى

ومذاق الخبز أحلى

وسقوط الثلج أحلى

ومواء القطط السوداء في الشارع أحلى

ولقاء الكف بالكف على أرصفة الحمراء أحلى

والرسومات الصغيرات

التي نتركها في فوطة المطعم أحلى

فغير خاف أن نزارا يمعن بتكرار كلمة "أحلى" إلى تغيير كل شيء – من جراء حبه– إلى الأحلى، فصار تعداده وتكراره إفادة منه أن الحلاوة قد عمت كل شيء.

---

(١) أشعار خارجة على القانون ٦٥، نزار قباني، طبعة سنة ١٩٩٨م.

على أننا نجد من أكثر القوافي المكررة إمتاعا ما كررته نازك الملائكة (ت ٢٠٠٧م) في قصيدة "الكوليرا" إذ رددت أصوات الصور التي رسمتها لكي تنقل لك جو التجربة الشعرية نقلا حيا، فكررت كلمة "موت" ثلاث مرات في كل مقطوعة من مقطوعاتها الأربع، في محاولة منها لمحاكاة وقع أرجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر، فتقول:[١]

في كل مكان يبكي صوتْ
هذا ما قد مزقه الموتْ
ألموت الموتُ الموتْ
يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموتْ

فتكرار لفظة الموت ما جاء عبثا من الشاعرة بل جاء لدلالة تعني عند الشاعرة الفقر والجهل، وهما بدورهما يؤديان للموت قولا واحدا.

ومن ذلك قول أدونيس[٢]

أعرف أن حلمها يطول
أعرف أن شعرها يطول
أعرف أن سرها يطول

فتكرار القافية هنا (يطول) جاء صدى وتأكيدا للمعنى والفكر المعبر عنها، وهو معنى الطول.

---

(١) ديوان نازك الملائكة – المجلد الثاني، ١٣٩، دار العودة، بيروت ١٩٩٧م.

(٢) الأعمال الشعرية (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى) ١١٨، أدونيس، دار المدى للثقافة والنشر،١٩٩٦م.

ثانيا: تكرار الجزء الأخير من السطر الذي يشتمل على القافية.

وهذا التكرار يؤكد العبارة المكررة ، ويضفي وحدة على السطور الشعرية، كما يزيد من التأثيرات الدرامية والبلاغية المتنوعة، ومن ذلك أيضا قول صلاح عبد الصبور:(١)

وهناك مركبة محطمة تدور على الطريق

والخيل تنظر في انكسار

الأنف يهمل في انكسار

العين تدمع في انكسار

فهنا يسيطر مشهد الدمار الذي ألحقه التتار بتلك المدينة العريقة، وتسهم عبارة (في انكسار) هنا في تعميق الحالة الشعورية المسيطرة وهى الحقد والثورة والغضب لهذا الدمار، لا بدلالتها فحسب، بل بتكرارها كذلك في جمل قصيرة متوالية، لتصوير الانفعال الحاد بهذا المشهد .ولا شك أن هنالك وسائل تعبيرية أخرى مساعدة، هي:.

(أ) إهمال واو العطف في الجمل المشتملة على الكلمة المكررة، على نحو يظهر التوالي المفاجئ السريع لجزئيات المشهد.

(ب) الإخبار في هذه الجمل المتوالية بالفعل المضارع، الذي يقوم بوظيفة تصوير الحدث واستحضاره: الخيل تنظر– الأنف يهمل– العين تدمع.

(ج) اشتمال كلمة (انكسار) ذاتها على الراء في آخرها، وهو يوصف بأنه (صوت مكرر.

ويندرج تحت هذا النوع ما يسمى بتكرار اللازمة التي تعد بمنزلة القافية في الشعر العمودي، من مثل قول السياب: (٢)

---

(١) ديوان صلاح عبد الصبور ١٥.

(٢) ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني ٢٨٨.

رحل النهار
الموت من أثمارهم وبعض أرمدة النهار
الموت من أمطارهن وبعض أرمدة النهار
الخوف من ألوانهن وبعض أرمدة النهار
رحل النهار
رحل النهار.

فتكرار عبارة رحل النهار إحدى عشرة مرة في القصيدة ليؤكد حقيقة رحيله وقد أنهكه المرض وفت في عضده، فهي واقع لا مجال للهروب منه أو مناحرته، ولذلك عول السياب على صيغة الماضي "رحل النهار" دلالة على انكساره ويأسه وقد أنهكه المرض والتنقل بين المستشفيات بحثا عن الشفاء، مما جعل النهار في اقترانه بالرحيل يحمل بعدا دلاليا متأزما مرتبطا بالقتامة والسوداوية والموت والزوال والفناء، فالتكرار هنا يعد ترسيخا للا أمل في انتظار الأمل، وتأكيدا للحالة الانفعالية التي تلقي حمولتها على كاهله، لذا فإن السياب يرصف تعبيراته المتشابهة لا عن طريق أصوات تكاد تكون واحدة في اللفظ؛ بل عن طريق الإيقاع الموحد والقافية الموحدة كذلك، وهو ما يجعلنا نؤمن أنه كلما تشابهت البنية اللغوية هدفت إلى تبليغ رسالة عن طريق التكرار الذي يأتي أحيانا متجاورا وأخرى متباعدا.

ويتجلى تكرار لازمة "بابا بابا" خمس مرات على لسان "غيلان" ابن الشاعر في قصيدة "مرحى غيلان" (١)

فتكرار اللازمة أكثر من مرة وفر للقصيدة جوا موسيقيا رائعا رمز إليه السياب بقوله "يا سلم الأنغام"

(١) ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني ١١،١٤.

ويعلق د. إحسان عباس قائلا: "ولكن كلمة "بابا" لم تكن ذات أثر عادي، وإنما كانت كالصاعقة التي تترك من تصيبه منطرحا ساعات، أو كعملية تفجير متلاحقة، مع أن الطاقة المخزونة فيها يجب ألا تحدث إلا انفجارا واحدا"(١)

ومن ثم يبدو للفظ – كما يفهم من كلام د. إحسان– بعدان أساسيان، الأول يتولد منه في البداية إيحاء شعوري والآخر يتولد منه إيحاء نغمي يتفجر متلاحقا.

ثالثا: المزواجة بين تكرار كلمة أو تكرار جزء من السطر الشعري

ومن أمثلة ذلك أيضا قصيدة أحمد الزعتر لمحمود درويش (ت ٢٠٠٨م)، إذ يقول:(٢)

أنا أحمد العربي فليأت الحصار
جسدي هو الأسوار– فليأت الحصار
وأنا حدود النار فليأت الحصار
وأنا أحاصركم
أحاصركم
وصدري باب كل الناس– فليأت الحصار.

ثم يقول:(٣)

كان المخيم جسم أحمد
كانت دمشق جفون أحمد
كان الحجاز ظلال أحمد

---

(١) بدر شاكر السياب – دراسة في حياته وشعره ٢٤٢، د/ إحسان عباس، الطبعة السادسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٢م.

(٢) الديوان (الأعمال الأولى ٢) ٢٦٢ محمود درويش، الطبعة الأولى، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان ٢٠٠٥م.

(٣) ذاته ٢٦٨.

صار الحصار مرور أحمد فوق أفئدة الملايين
الأسيرهْ
صار الحصار هجوم أحمد
والبحرَ طلقته الأخيرهْ

ولا يخفى أن تكرار "فليأت الحصار" يدل على المقاومة والتحدي، وقد كرر هذه اللازمة أربع مرات معلنا في المرة الأولى عن اسمه متحديا الصهاينة، ثم يفصح في الثانية عن تضحيته حين جعل جسده هو الأسوار التي يحتمى بها، وفي الثالثة تتصاعد لهجة التحدي حين تصبح (أنا المتكلم) حدودا ملتهبة بوجه الحصار، وفي الرابعة يجعل المرسِل (المتكلم) صدره ممرا للجموع الزاحفة لكسر الحصار، كما أن تكرار "أحمد" يدل على تأكيد الهوية العربية، واستطاع الشاعر من خلال هذا التكرار أن يحقق غرضه الإنجازي، وهو نقل المتكلم ما حوله من وقائع عاشها أحمد الفلسطيني المغترب الثائر، الذي يعد قوة الجذب المركزية ، والقصيدة برمتها تدور حوله، فهو الكل الذي يمثل الوطن العربي، وكل الأماكن تشكل جزءا منه، أي من هذا الكل الذي يمثله أحمد، انطلاقا من مخيم اللجوء، مرورا بدمشق، وانتهاء بالحجاز، ثم يقلب الشاعر الموازين فتصبح محاصرة أحمد انتفاضة على الأعداء، فالحصار نقطة الشروع لصولة أحمد.

ومن ثم فلا يفهم البحث هذه التكرارات إلا أنها تثبيت لأركان النص ودعائمه، لتوكيد دلالة التحدي التي تهيمن على القصيدة كلها،...كما كان لهذه التكرارات دور في تلوين النص بإيقاع داخلي صاغه بما يشبه التصريع .

رابعا: تكرار السطر الشعري:

ومنه لون يجيء السطر الشعري فيه متلاحقا، ومنه قول صلاح عبد الصبور:[1]

(١) ديوان صلاح عبد الصبور، ١٥٤.

ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك.
فتحسس رأسك.

فتكرار السطر الشعري في الموضعين يرتد إلى المخاطب ليتبين أين موقعه من الصنفين المصورين بهذه الصورة البشعة، فالأحول المقلوبة المتردية، والأوضاع غير المنطقية التي تسود العالم العربي وقتئذٍ، أوحت للشاعر بهذه الصورة البشعة، في تصوير البشر إلى كائنات ممسوخة في غير خلقتها الطبعية، وهو يقصد بذلك أن الهوية الإنسانية قد محيت وأن العالم برمته صار كائنات مشوهة بلا وعي.

وثمة لون يتكرر فيه عدة أسطر من مقدمة القصيدة وفي خاتمتها، ولعل أصدق ما نمثل به في ذلك الموطن قصيدة "قصة الأميرة والفتى الذي يكلم الماء" للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، إذ يقول في مقدمتها:[١]

أعرفها وأعرفه
تلك التي مضت، ولم تقل له الوداع، لم تشأ.
وذلك الذي على إبائه اتكأ
يجاهد الحنين يوقفه
كأنما الحنين يجرفه

ثم يكرر هذه الأسطر في خاتمة القصيدة [٢]

فالتكرار هنا فوق ما له من فاعليه في ربط أجزاء القصيدة ببعضها، فإنه يعد تعليقا على ما سبقها من أبيات تتضمن رفض الأميرة للفتى.

---

(١) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ١٣٤، الطبعة الثالثة، دار العودة، بيروت
(٢) ذاته ١٤١ وما يليها.

الخـــــاتمـــــــة

وبعد تلك التطوافة جدير بي أن أسطر أهم النتائج التي اكتشفتها من خلال هذه التعريجة البحثية، والتي أعددها فيما يأتي:

١- أن الإيطاء ليس عيبا موسيقيا، بمعنى أن تكرار كلمة القافية لا يعد نشازا موسيقيا أو خرقا لانسيابية الأبيات من الناحية الإيقاعية، بل على العكس من ذلك، فإنه يحقق التماثل الصوتي التام، وإنما هو عيب في القدرة التعبيرية لدى الشاعر، وهذه هي الأخرى قد لا تمثل عيبا إذا كان إلحاح الشاعر على تكراره لدلالة يريدها لا تتحقق إلا من جراء هذا التكرار.

٢- يعد تكرار القافية لدى الشاعر- إذا لم يكن ضيق المعجم وقتها- بمنزلة كود فني يكشف كثيرا من خبايا نفسه ودفائنها بالإضافة إلى الجوانب الدلالية التي تنطوي عليها شخصيته في تشكيل رؤيتها، ووصف الحالة الشعورية التي تتملكه لحظة المخاض الشعري.

٣- أن إخفاق بعض نماذج الإيطاء لا يعود إلى ضحالة تقنية التكرار في حد ذاتها، بقدر ما يعود إلى ضحالة النص ذاته، وهشاشة رؤيته الشعرية.

٤- إن للذوق البلاغي دورا في جعل الإيطاء مستحسنا أو مستقبحا، ومرد ذلك في المقام الأول للسياق الذي يأتي في تكرار القافية لفظا ومعنى، ولا ينبغي أن ينظر إلى كلمة القافية المكررة من غير أن ننظر إلى موقعها في الأبيات، وما يقال في المقطوعات الشعرية غير ما يقال في القصائد الطوال.

٥- إن "الإيطاء" يشكل انزياحا ظاهرا كان موجودا على هامش التقليد الشعري في قصائد مجهولة وشظايا معزولة من بضعة أسطر، دبج معظمها شعراء الزهد أو شعراء الصوفية الذين يرون في هذا التكرار دورا مهما في عملية الإنشاد، ودبجها غيرهم من الشعراء الذين كانوا

يلحون على جعل كلمة القافية محورا تدور عليه القصيدة في كل أبياتها.

٦- دلت ظاهرة الإيطاء لدى شعراء الشعر الحر على أن ما كان عيبا عند القدماء أصبح ضرورة لديهم تدل على لون من التجديد، وهذا بدوره يؤدي إلى مغادرة مفاهيم القدامى في رؤيتهم لمثل هذا التكرار كعجز من قبل الشاعر، كما نظروا إلى ما يحققه هذا التكرار من التماثل، وقرأوا ذلك في ضوء مناداة الدول بعضها على بعض في نوع من التدفق الإيقاعي الذي هو بدوره شريك في صنع المعنى.

٧- أن الإيطاء قد انزاح مفهومه في الشعر المعاصر ليصير أيقونة فنية تمنح الشاعر قدرة على تجديد المعاني.

التوصيات:

يوصي البحث بدراسات متعددة في مجال ما اصطلح عليه علماء العروض بعيوب القوافي، ودعوة الباحثين والدارسين أن يعالجوا هذه العيوب في ضوء تحولات بنى القصيدة العربية، عساها أن تسفر عن تسويغ منطقي في تعاطيها وتلقيها بين الرؤيتين الجمالية والدلالية.

ثَبَتُ المصادرِ والمراجع

أولا: القرآن الكريم:

ثانيا: المصادر والمراجع:

١- الآثار الشعرية لأبي مسلم البهلاني، حققها ووضع حواشيها وقدم لها/ محمد الحارثي، عني بمراجعتها وتدقيقها/ ناصر بن إسحاق الكندي، منشورات الجمل.

٢- الإرشاد الشافي على متن الكافي في العروض والقوافي، الدمنهوري، الطبعة الثانية، شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ١٣٧٧هـ/ ١٩٥٧م.

٣- أشعار خارجة على القانون، نزار قباني، طبعة سنة ١٩٩٨م.

٤- أعلام المغرب والأندلس في القرن الثامن، ابن الأحمر، تحقيق د/ محمد رضوان الداية، الطبعة الأولى، مؤسسة الرسالة بيروت ١٣٩٦هـ/١٩٧٦م.

٥- الأعمال الشعرية (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، أدونيس، دار المدى للثقافة والنشر،١٩٩٦م.

٦- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق/ سمير جابر، الطبعة الثانية، دار الفكر، بيروت.

٧- بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، د/ إحسان عباس، الطبعة السادسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٢م.

٨- بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز، الفيروزآبادى، تحقيق/ محمد علي النجار، نشر: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة.

٩- تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، د/ إحسان عباس، الطبعة الخامسة، دار الثقافة – بيروت ١٩٧٨م.

١٠- تاريخ الأدب العربي، عمر فروخ، الطبعة الأولى، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان ١٩٨٣م.
١١- تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات (الأندلس)، د/ شوقي ضيف، دار المعارف ١٩٨٩م.
١٢- تاريخ جرجان، أبو القاسم حمزة بن يوسف الجرجاني، المحقق: تحت مراقبة/ محمد عبد المعيد خان، الطبعة الرابعة، عالم الكتب – بيروت ١٤٠٧ هـ /١٩٨٧ م.
١٣- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع، تقديم وتحقيق د/ حفني محمد شرف، نشر: الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي.
١٤- التكملة لكتاب الصلة، أبو عبد الله محمد بن عبد الله القضاعي، تحقيق/ عبد السلام الهراس، دار الفكر للطباعة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م.
١٥- جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، أبو زيد القرشي، تحقيق/ علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
١٦- جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبد المجيد قطامش، الطبعة الثانية، دار الفكر ١٩٨٨م.
١٧- الخصائص، ابن جني، الطبعة الرابعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٨- ديوان ابن الجنان الأنصاري الأندلسي، جمع وتحقيق ودراسة د/ منجد مصطفى بهجت، مطابع التعليم العالي، بغداد ١٩٨٩م.
١٩- ديوان ابن الرومي، تحقيق د/ حسين نصار، الطبعة الثالثة، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م..
٢٠- ديوان ابن عربي، شرحه/ أحمد حسن بسج، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ١٤١٦هـ/١٩٩٦م.

٢١- ديوان ابن مقبل، تحقيق د/ عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان ١٤١٦هـ/١٩٩٥م.
٢٢- ديوان أبي إسحاق الإلبيري الأندلسي، حققه وشرحه واستدرك فائته د/ محمد رضوان الداية، الطبعة الأولى، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية ١٤١١هـ/١٩٩١م.
٢٣- ديوان أبي نواس، حققه وضبطه وشرحه/ أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان.
٢٤- ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، الطبعة الثالثة، دار العودة، بيروت.
٢٥- الديوان (الأعمال الأولى ٢) محمود درويش، الطبعة الأولى، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان ٢٠٠٥م.
٢٦- ديوان امرئ القيس، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الخامسة، دار المعارف ١٩٩٠م.
٢٧- ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت ، لبنان ٢٠١٦م.
٢٨- ديوان البستي، تحقيق/ درية الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٨٩م.
٢٩- ديوان بيرم التونسي ، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، القاهرة.
٣٠- ديوان الجعفري – القسم الثاني "المحمديات"، الشيخ صالح الجعفري، دار جوامع الكلم بالقاهرة
٣١- ديوان الحارث بن عباد، جمعه وحققه/ أنس عبد الهادي أبو هلال، الطبعة الأولى، أبو ظبي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، المجمع الثقافي١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م.
٣٢- ديوان إيليا أبي ماضي، دار العودة – بيروت.

٣٣- ديوان شاعر الحمراء محمد بن إبراهيم المراكشي، سلسة ذخائر التراث الأدبي المغربي
٣٤- ديوان صفي الدين الحلي، دار صادر، بيروت.
٣٥- ديوان صلاح عبد الصبور، الطبعة الأولى، دار العودة بيروت ١٩٧٢م.
٣٦- ديوان عبيد بن الأبرص، شرح/ أشرف أحمد عدرة، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، بيروت ١٤١٤هـ/١٩٩٤م.
٣٧- ديوان علال الفاسي، تحقيق/ عبد الغني الودغيري، تصحيح/ عبد الرحمن بن العربي الحريثي، الطبعة الثانية، دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، المغرب ١٩٩٨م.
٣٨- ديوان لسان الدين بن الخطيب، تحقيق/ محمد مفتاح، الطبعة الأولى، دار الثقافة، الدار البيضاء ١٩٨٩م.
٣٩- ديوان ليلى الأخيلية، تحقيق وشرح د/ واضح الصمد، الطبعة الثانية، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م.
٤٠- ديوان مهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم/ طلال حرب، الدار العالمية.
٤١- ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت ١٩٩٧م.
٤٢- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق/ محمود شاكر، الطبعة الثالثة، مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة ١٤١٣هـ/ ١٩٩٢م.
٤٣- الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، ابن عبد الملك الأنصاري الأوسي المراكشي، حققه وعلق عليه د/ إحسان عباس، د/ محمد بن شريفة، د/ بشار عواد معروف، الطبعة الأول، دار الغرب الإسلامي، تونس ٢٠١٢م
٤٤- شرح ديوان حسان بن ثابت، وضع وضبط وتصحيح/ عبد الرحمن البرقوقي، المطبعة الرحمانية بمصر ١٤٣٧هـ/١٩٢٩م.

٤٥- شرح ديوان الحلاج، د/ كامل مصطفى الشيبي، منشورات الجمل.
٤٦- شرح ديوان الفرزدق، ضبط معانيه وشروحه وأكملها/ إيليا الحاوي، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة. ١٩٨٣.
٤٧- شرح المعلقات العشر، الزوزني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت – لبنان.
٤٨- شعر دعبل بن علي الخزاعي، صنعة د/ عبد الكريم الأشتر، الطبعة الثانية، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.
٤٩- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس، ج٣، الشعر المعاصر، الطبعة الثالثة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب ٢٠٠١م.
٥٠- الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري، تحقيق وشرح/ أحمد محمد شاكر، دار المعارف.
٥١- صالح بن عبد القدوس البصري، تأليف وجمع وتحقيق/ عبد الله الخطيب، دار منشورات البصري، بغداد ١٩٦٧م.
٥٢- العاقبة في ذكر الموت، الإشبيلي ، تحقيق/ خضر محمد خضر، الطبعة الأولى، مكتبة دار الأقصى – الكويت ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م.
٥٣- العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت ١٤٠٤هـ.
٥٤- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، دار الجيل ١٤٠١هـ/١٩٨١م.
٥٥- العيون الغامزة على خبايا الرامزة، الدماميني، تحقيق/ الحساني حسن عبد الله، الطبعة الثانية، مكتبة الخانجي بالقاهرة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م.

٥٦- قصائد جاهلية نادرة، يحيى الجبوري، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.
٥٧- القوافي، الإربلي، تحقيق/ محمد المصري، الطبعة الأولى، دار سعد الدين، دمشق ٢٠٠٩م.
٥٨- القوافي، التنوخي تقديم وتحقيق/ عمر الأسعد، ومحيي الدين رمضان، الطبعة الأولى، دار النشر للطباعة والنشر والتوزيع ١٣٨٩هـ/١٩٧٠م.
٥٩- كتاب الاسم الأعظم، عبد الباقي مفتاح، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.
٦٠- كتاب الإكليل من أخبار اليمن وأنساب حمير، الهمداني، تحقيق/ محمد بن علي بن الحسين الأكوع الحوالي، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.
٦١- كتاب القوافي، الأخفش، تحقيق / أحمد راتب النفاخ، الطبعة الأولى – دار الأمانة، مطابع دار القلم، بيروت، لبنان١٣٩٤هـ/ ١٩٧٤م.
٦٢- اللمع، أبو نصر السراج الطوسي، حققه وقدم له وخرج أحاديثه د/ عبد الحليم محمود، وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر، ومكتبة المثنى ببغداد ١٣٨٠هـ/١٩٦٠م.
٦٣- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق د/ أحمد الحوفي، د/ بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة.
٦٤- مجمع الأمثال، الميداني، تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت.
٦٥- المحكم والمحيط الأعظم، ابن سيده، تحقيق/ عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت٢٠٠٠م.

٦٦- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د/ عبد الله الطيب المجذوب، الطبعة الثانية، دار الفكر، الدار السودانية، الخرطوم ١٩٧٠م.
٦٧- معجم الأدباء، ياقوت الحموي، تحقيق د/ إحسان عباس، الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٤١٤هـ/١٩٩٣م.
٦٨- معجم الشيوخ، ابن عساكر، تحقيق د/ وفاء تقي الدين، الطبعة الأولى، دار البشائر، دمشق ١٤٢١ هـ /٢٠٠٠ م.
٦٩- ملء العيبة بما جُمع بطول الغَيبة في الوجهة الوجيهة إلى الحرمين مكة وطَيبة، محب الدين بن رشيد الفهري، تقديم وتحقيق/ محمد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.
٧٠- موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، د/ شعبان صلاح ، الطبعة الثانية، القاهرة ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م.
٧١- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني، تحقيق/ علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
٧٢- نضرة الإغريض في نصرة القريض، المظفر العلوي، تحقيق د/ نهى عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق.
٧٣- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق/ كمال مصطفى، الطبعة الثالثة، مكتبة الخانجي بالقاهرة.
٧٤- الوافي في العروض والقوافي، د/ محمد حسن عثمان، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.

ثالثا: المجلات العلمية

١- مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها:
- التضمين العروضي، د/ هاشم بن أحمد العزام ، المجلد ١٩، عدد (٤٣) ذو الحجة ١٤٣٨هـ.

٢- مجلة جامعة الملك سعود:

- ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى، دراسة في المفهوم والوظيفة، موسى سامح ربابعة، مجلد ٨، الآداب ١، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م.

٣- مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية:

- أبو إسحاق الإلبيري شاعر الزهد الأندلسي في القرن الخامس الهجري، د/ السيد مصطفى غازي، ، عدد (٢٠) سنة ١٩٦٦م.

٤- مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق:

- تكرار القافية بين النقد والبلاغة والعروض والقافية، د/ محمد رضوان الداية، المجلد ٩١، الجزء ١،٢، سنة ٢٠١٨م.

٥- المجلة المعرفية للثقافة:

- هل الروي الموحد هو الأصل في شعر العرب، رجعة نظر في مقولة عيوب القافية، د/ سعد مصلوح، المجلد ٣٢، عدد (٦١) نشر: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم إدارة الثقافة، تونس ٢٠١٥م.