

العنوان:	البناء الموضوعي والفني في رسائل ابن حزم
المؤلف الرئيسي:	زريقات، شهناز رضوان علي
مؤلفين آخرين:	الخلايلة، محمد خليل(مشرف)
التاريخ الميلادي:	2013
موقع:	الزرقاء
الصفحات:	1 - 129
رقم MD:	748566
نوع المحتوى:	رسائل جامعية
اللغة:	Arabic
الدرجة العلمية:	رسالة ماجستير
الجامعة:	الجامعة الهاشمية
الكلية:	عمادة البحث العلمي والدراسات العليا
الدولة:	الأردن
قواعد المعلومات:	Dissertations
مواضيع:	الرسائل الأدبية، رسائل ابن حزم، البناء الموضوعي، البناء الفني، الأندلسي، ابن حزم
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/748566

للاستشهاد بهذا البحث قم بنسخ البيانات التالية حسب أسلوب الاستشهاد المطلوب:

إسلوب APA

زريقات، شهناز رضوان علي، و الخلايلة، محمد خليل. (2013). البناء الموضوعي والفني في رسائل ابن حزم (رسالة ماجستير غير منشورة). الجامعة الهاشمية، الزرقاء. مسترجع من
<http://search.mandumah.com/Record/748566>

إسلوب MLA

زريقات، شهناز رضوان علي، و محمد خليل الخلايلة. "البناء الموضوعي والفني في رسائل ابن حزم" رسالة ماجستير. الجامعة الهاشمية، الزرقاء، 2013. مسترجع من
<http://search.mandumah.com/Record/748566>

الفصل الثالث :

المبحث الأول :-

البناء الفنيّ في رسائل ابن حزم :

- العُنوان

- التّكرار

- بنية الجُملة في الرّسائل

- الاقتباس

أولاً: العنوان :

يهدف هذا المبحث إلى استشفاف أبرز الخصائص الفنية التي تنتظم رسائل ابن حزم ،وعلى رأسها :العنوان ،والتكرار ،والاقتباس ،وبنية الجملة .أما التكرار فستحدث فيه الباحثة – بوصفه ظاهرة أسلوبية - عن أبرز أنواع التكرار السائد في الرسائل ،ابتداء من تكرار اللفظة ،ثم تكرار العبارة ،وصولاً إلى تكرار الأسلوب .

أما الاقتباس بوصفه أيضاً ظاهرة أسلوبية ،فستحدث فيه الباحثة عن تأثير ابن حزم بغيره واقتباسه منه ،سواء أكان هذا الاقتباس حرفياً أم غير حرفي . أما بنية الجملة فستحدث فيه الباحثة عن طبيعة الجملة عند ابن حزم من حيث طولها وقصرها ،ومن حيث استعمال الأسماء والأفعال فيها ،ومقدار استعمال السجع فيها .

وكلّ هذه الخصائص الأسلوبية ناجمة عن اللغة ؛فاللغة مسلك اجتماعي ذو مناهج ،ذلك إن أخذنا الثقافة بالمعنى الأعمّ وهو مجموع التركة التي يرثها جيلٌ عن جيل من تقاليد وعاداتٍ ونظمٍ معيشيةٍ ودينٍ وفنٍّ وهلمّ جراً(1) .

واللغة من بين هذه المسالك الاجتماعية أكثرها إغراقاً في هذه الصبغة النموذجية .فهي المنظمة الاجتماعية الكبرى التي لا يمكن أن تؤدي وظيفتها إلا إذا تمّ تكامل أنظمتها والفصل من الناحية الشكلية بين كلّ وحدةٍ وبين الأخرى من وحداتها المكوّنة لها .وسنرى أنّ طبيعة التنظيم في تكوين اللغة تقتضي أن تكون المنظمة مكوّنة من أصوات ،ثمّ من حروف ،ثمّ من مقاطع ،ثمّ من وحداتٍ صرفيةٍ ،ثمّ من صيغ وموازنٍ صرفيةٍ ،ثمّ من أبوابٍ نحويةٍ ،ثمّ من كلمات ،وكلّ ناحية من هذه النواحي يتكون منها نظامٌ معيّن منسجمٌ متكاملٌ لا يتعارضُ جزءٌ منه مع جزءٍ آخر .وينبني فهمه على أساسين منهجيين ؛هما أولاً :الشكل ،وثانياً :الوظيفة (2) .

(1) انظر :حسان تمام ،اللغة بين المعيارية والوصفية ،1992م ،دار الثقافة ،الدار البيضاء :177 .

(2) انظر : المصدر نفسه :177- 178 .

ويعتبر المجتمع الأندلسي، لا سيما في القرن الخامس الهجري، حالة فريدة في مضمار اللغة والثقافة المجتمعية الموروثة فقد وجد نفسه في بادئ الأمر على بعض الموروث الثقافي من أدباء المشرق، لكنه ما لبث أن نهض على بعض هذا الموروث ليبني لنفسه موروثاً خاصاً به، يعبر عن خصوصية لمن يأتي بعده من أجيال .

احتلت اللغة مكان الصدارة عند جلّ صانعي العمل الأدبي أو متذوقيه، لما تختزنه هذه اللغة من قدرة على الإيحاء تُعري على تتبع التجليات اللامحدودة، والآفاق المتسعة التي تشابكت في تكوين البنية النصّ الأدبي (1) فاللغة قبل كل شيء هي مادة الأدب؛ أي أنها بالنسبة للأدب تمثل القوام المادي، تماماً مثلما يمثل اللون بالنسبة للرسم، والحجر بالنسبة إلى التّحت، والصوت بالنسبة إلى الموسيقى (2) .

ومن هذه اللغة ينتج النصّ، أول ما يُصادف القارئ قبل الولوج إلى أي نصّ - في الغالب - عنوانه فقبل الولوج إلى نصوص الرسائل لن نستطيع إلا الوقوف عند عناوينها التي هي بمثابة عتبات ندخل إلى النصّ من خلالها، فهي ليست منعزلة عن النصّ بل هي جزء لا يتجزأ منه .

(1) الخلايلة محمد، "مراوغة اللغة في نماذج من ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً لمحمود درويش"، مجلة جامعة عدن للعلوم الاجتماعية والإنسانية، المجلد السابع، العدد 13، يناير - أبريل 2004م: 30، وانظر: الورقي السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، 1997م، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة: 45، وانظر: أولمان ستيف، كمال بشر، ط12، 1997م، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة .

(2) انظر: لوتمان يوري، تحليل النصّ الشعري بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة: 36. وفي المحصلة يتوسل باللغة الأدبية أن تُعيد خلق الواقع لغاية فنية (انظر: يوري لوتمان، تحليل النصّ الشعري "بنية القصيدة") 40: .

العنوان ليس مجرد بادئة للنصّ يواجهها القارئ قبل الولوج إلى النصّ، بل هو نصّ مواز للنصّ الأدبي الذي يتبعه، وهو بمثابة عتبة للنصّ؛ فلا يمكن الولوج إلى النصّ وتقنياته الفنيّة قبل معرفة العالم الذي يُشكّله عنوانه. فيعتبر النصّ الأدبي عالماً قائماً بذاته ولا يتسوّى للقارئ سيّما إن كان ناقداً من الولوج إليه إلا إذا عرف مكاناً فواتحه العنوان، ويليه مقدّمة النصّ، فإذا امتلكت مفاتيح عتباته امتلكت النصّ بأكمله.

"تنبثق أهميّة العنوان بشكل عامّ من كونه عنصراً من أهمّ العناصر المكوّنة للمؤلف الأدبيّ، وكوناً داخلياً يُشكّل قيمة دلاليّة عند الدارس، حيثُ يمكنُ اعتباره ممثلاً لسلطة النصّ وواجهته الإعلاميّة التي تُمارس على المتلقّي إكراهاً أدبيّاً، كما أنّه الجزء الدالّ من النصّ الذي يؤثّر على معنى ما، فضلاً عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النصّ والمساهمة في فكّ غموضه" (1).

وهو أيضاً "شبكة دلاليّة يُفتتحُ بها النصّ ويؤسّسُ لنقطة الانطلاق الطبيعيّة فيه. والعنوان بوعي من الكاتب يهدفُ إلى تبني انتباه المتلقّي، على اعتبار أنه تسمية مصاحبة للعمل الأدبي مؤشّرة عليه" (2).

و"إذا كان العنوان هو إعلانٌ عن طبيعة النصّ - كما يقولُ كريفل - فهو إعلانٌ عن القصد الذي انبثق عنه، إمّا واصفاً بشكلٍ محايد، أو حاجباً لشيءٍ خفيّ، أو كاشفاً غير آبهٍ بما سيأتي، لأن العنوان يُظهرُ معنى النصّ ومعنى الأشياء المحيطة به، فهو من جهةٍ يُلخّصُ معنى المكتوب بين دفتين، ومن جهةٍ ثانية يكون بارقة تحيل على خارج النصّ" (3).

(1) حليفي شعيب، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، الطبعة الأولى، 2004، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة: 9.

(2) المصدر نفسه.

(3) المصدر نفسه: 10.

يكشفُ العنوان عن ثقافة المؤلف وسعة اطلاعه ،كما يكشف موضوع النصّ في أغلب الأحيان .وهو سلاحٌ ذو حدين ؛فإمّا أن يدفع نفس القارئ نحو قراءة النصّ شوقاً لمعرفة محتواه ،أو يدفعه لرمي النصّ بعيداً ،أو أن يجعله يتّجه لقراءة النصّ دونما لهفة ،فقط من أجل إرضاء فضوله لمعرفة محتوى الكتاب .ورسائل ابن حزم في غالبها من النوع الأوّل ،ولكنّ الغريب أنّ من تناولَ دراستها قلّة من الباحثين ،وربّما ذلك لفلسفة طرح ابن حزم فيها .

وتكمن أهمية العنوان من موقعه الاستهلاكي للنصّ الأدبيّ ؛فهو ليس مجرد مدخل يمرّ القارئ من خلاله مرور الكرام إلى النصّ ،بل هو نصّ بحدّ ذاته يجب الولوج لعوالمه ،وذلك سيساهم في الولوج لعوالم النصّ ذاته .

والعناوين بحكم موقعها الاستهلاكي الموازي للنصّ والملازم لمتته "تحكمها بنياتٌ ووظائف مغايرة له تركيبياً وأسلوبياً ومتفاعلة معه دلاليّاً وإيحائيّاً ،فتلوحُ بمعناه دون أن تفصح عنه ،وتظلّ مرتبطة به ارتباطاً وثيقاً على الرغم من التباعد الظاهري الذي قد يبدو بينهما أحياناً" (1) .

وفي كثير من الأحيان يُشكّل العنوان مرتكزاً ضوئياً للنصّ الأدبيّ ،بل وبنية تتفرّع عنها بنياتٌ متعدّدة تشكّل بمجملها النصّ الأدبيّ .

إنّ الوعي بقيمة العنوان كعتبة للنصّ ليس حديث النشأة متأخر الظهور ،بل إنّهُ قديمٌ قدم حركات التّأليف الأدبيّ والعلميّ .حتى وإن لم يكن ظهورُ الوعي فيه بطريقة منهجيّة ،بل ظهر تدريجيّاً وأخذ يتنامى ويتطورُ وفق مستوى وعي القدامى بقيمة عتبات النصّ وأهميّتها (2) .

(1) الإدريسي يوسف ،عتبات النصّ بحثٌ في التراث العربي والخطاب النقديّ المعاصر ،الطبعة الأولى ،2008 ،منشورات مقاربات : 15 .

(2) انظر : المصدر نفسه : 15 .

"يشيرُ العنوان في الأدب العربي القديم إلى دالتين رئيسيتين: دلالة قصدية تُحدّد مضمون الكتاب وتلخّص فكرته العامة؛ ودلالة إرسالية تسمّى المرسل والمرسل إليه" (1). فإمّا أن نعرفَ مضمون الكتاب من خلال عنوانه، كما في رسالة طوق الحمامة في الألف والآخر، الذي تبيّن لنا من خلال عنوانه الرقيق أن مضمونه الأساسي هو موضوع الحبّ، وإن كان قد احتوى على مواضيع أخرى جاء تفصيلها في غير هذا الموضوع .

وإمّا أن يكونَ العنوانُ على شكل خطابٍ أو حوارٍ بين المرسل والمرسل إليه؛ فإمّا أن يقومَ المرسلُ بهذا الخطاب بشكلٍ مباشرٍ أو بشكلٍ غير مباشرٍ. أمّا ما يكونُ منه بشكلٍ مباشرٍ فهو من خلال استخدام ضمائر المُخاطَب؛ كقول الكاتب (واعلم رعاك الله)، أو بشكلٍ غير مباشرٍ كنظمه الرسالة على شكل مُناظرةٍ بينه وبين أحدهم؛ كرسائل ابن حزم التي تندرجُ تحتَ موضوع المُناظرة .

قال الكلاعي: "يحتملُ أن يسمّى عنوان الكتاب عنواناً لوجهين: أحدهما يدلّ على غرض الكتاب ...، والوجه الآخر أنه سمّي عنواناً لأنه يدلّ على الكتاب ممّن هو وإلى من هو" (2). ويدلّ ذلك على وعي الكلاعي بأهمية بنية العنوان وأنها ليست شيئاً عرضياً يختاره المؤلف تحصيلاً لحاصل، بل يفكر ويعمل فكره فيه، كي يُعبّر عن نسق ثقافيٍّ معيّن في النصّ، بل ويحكم النصّ أيضاً، بل وسائد في بيئة النصّ كذلك ولكن ابن حزم جعل عنوان أوّل رسالة له مخالفاً للنسق الثقافي السائد في بيئة الأندلس آنذاك تحرّجهم من الحديث عن مواضيع تمسّ أيّ مجتمع إنسانيّ لا سيّما إن كان إسلامياً وعلى رأس هذه المواضيع موضوع الحبّ فكانت أوّل رسائله التي خرجت إلى النور رسالة طوق الحمامة في الألف والآخر .

و"ما دام العنوان يظهر معنى النصّ ومعنى الأشياء المحيطة به، فإنه يقوم بتلخيص ما هو مكتوبٌ بين المصنّف، ويُحيل بسرعةٍ إلى خارج النصّ. وبناءً على ذلك تتحدّد علاقة العنوان بالنصّ بوصفها علاقة تضمّن متبادل؛ حيث يتضمّن العنوان النصّ ويتضمّن النصّ العنوان" (3) .

(1) الإدريسي يوسف، عتبات النصّ: 32 .

(2) الكلاعي، إحكام صناعة الكلام: 52 .

(3) الإدريسي يوسف، عتبات النصّ: 34 .

وقد عرفت عناوين النصوص الأدبية القديمة مياسيم دقيقة واختلافات منهجية طبعت تراكيبيها وشكلت بداخلها بنية دلالية عميقة استقت خيطها الناظم من واقعها الثقافي والاجتماعي. فكانت النصوص العربية الأولى – خاصة أشعار الجاهليين والإسلاميين – تتخذ من مطالعها، وهي مكون من مكوناتها النصية، عناوين تعرف بها، فنقول قصيدة (لخولة أطلال) لطرفة بن العبد (ت564م)، أو (بانة سعاد) لكعب بن زهير (26هـ). كما الملاحم اليونانية التي كانت تحمل علامتها وعنوانها المؤشر على الملحمة، مثلما كانت المؤلفات الفلسفية تثبت عناوينها للتمييز، وتلخيص المعنى، وهو التقليد الذي سنته محاورات أفلاطون، وقد دأب على إعطائها تختزل المضمون الفلسفي المتحاور فيه (1).

ولو ألقينا نظرة ولو سريعة على مجمل عناوين الأعمال الأدبية قديماً سنجد أنها تختلف عما هي عليه حديثاً وأكثر ما يُميّز العناوين قديماً ميزتان اثنتان هما: طول العنوان، وخاصية التسجيع. وذلك كما يأتي :

1- طول العنوان :هناك عنوان رئيسي هو النواة التي يتم عن طريقها تبئير انتباه القارئ وهو الذي يُشكل المفتاح الأول للمؤلف، كما أن أهمية طول العنوان تأتي لاستيفاء المعنى، وتقريب الدلالة إلى فهم المتلقي؛ ولعلّ مردّ هذا عائد إلى اختصار الدراسات النقدية فيما بين القرنين الثاني والخامس الهجريين، والتي كانت تلحّ على جودة الكلمة وتخيّر ها (2). وذلك ينطبق على بعض رسائل ابن حزم كرسالة (رسالة في الغناء الملهي أم محظور؟) ورسالة الطوق (طوق الحمامة في الألف والألف).

2- خاصية التسجيع :الاهتمام بالسجع كخاصية فنية أولاً، ثم باعتباره مقدرة لا بد للكاتب من تملكها لخلق انسجام موسيقي، وتآلف ثقافي لما كانت تتطلبه العناوين من تسجيع على غرار :عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، والمسالك والممالك (3) وغيره. وهذا واضح في معظم عناوين رسائل ابن حزم.

(1) انظر: حليفي شعيب، هوية العلامات في العتبات: 10- 11، الإدريسي يوسف، عتبات النص: 34.

(2) الجاحظ، الجرجاني، الأمدي، ابن طباطبا، انظر: حليفي شعيب، هوية العلامات في العتبات: 12.

(3) انظر: حليفي شعيب، هوية العلامات في العتبات: 13.

ف"تتميّزُ العناوين القديمة بالطابع البلاغي من طباق ونحتٍ وتجنيس" (1). وذلك لوجود أدنٍ طريبةٍ للمتلقى في تلك الحقبة، ونرى ذلك جلياً في عناوين رسائل ابن حزم؛ فمن ذكاء ابن حزم، أنه وإن كانت له شخصيةٌ مُستقلة إلا أنه لم يعزل نفسه عن مُتطلباتِ المُتلقيين في عصره. فأوصل للمتلقى فكره ووجهة نظره الخاصة حول الحبّ والموتِ والدَّهرِ بطريقةٍ مسجوعة جميلة يقبلها المُتلقي .

وعلاقة العنوان بالنص وثيقة في القديم والحديث، ولكنها تختلف قديماً عنه حديثاً؛ ففي الأدب القديم كانت علاقة العنوان بالنص عبارة عن سؤالٍ وجواب، بعكس ما آلت إليه في الأدب الحديث حيث صارت بالأدب علاقة سؤالٍ ممتدٍّ من العنوان إلى النص، ثم إلى خطابة المقدماتي الداخلي والخارجي (2). أي أن القارئ في النص القديم يجد في العنوان جواباً مباشراً للسؤال الذي يطرحه على نفسه عما يحتويه النص، حتى قبل أن يشرع في قراءة النص، أما في النص الحديث فإنه لا يجد الجواب مباشرةً في النص، بل عليه أن يعمل عقله لإيجاد الإجابة، ولكل مُتعلِّقه الخاصة به .

كما أن العنوان في الأدب القديم كان هو المعنى الوحيد الذي يُحدِّده النص (3)، ولكن هذا الأمر لا ينطبق تماماً على رسائل ابن حزم، فعلى سبيل المثال رسالته الطوق التي تتكلم عن الحبّ تحدّث فيها عن مواضيع أخرى كالموت والدَّهر، وكذلك رسالته مداواة النفوس؛ فقد احتوت بالإضافة لموضوع الصداقة مواضيعاً أخرى؛ كالحبّ و الموت، وغير ذلك. وهنا نشهد استقلالية ابن حزم، ليس في فكره الظاهري وحسب، بل في طريقة تأليفه المختلفة عن بقية المؤلفين في عصره .

و"على العنوان أن يكون نوعياً، غير متشابه مع عنوان آخر" (4). كما يجب أن يتوافر فيه عنصرُ الوضوح؛ دفعاً لكل ما يُميّع الدلالة، وهو وضوحٌ عمودي غير مكتمل، وموزَّعٌ على مجموعة دلالاتٍ وتأويلاتٍ تتقاسمُ معنى العنوان (5)، وذلك تجنباً لهلامية المعنى وعدم فهمه ،

(1) انظر: حليفي شعيب، هوية العلامات في العتبات: 13- 14 .

(2) انظر: المصدر نفسه: 17 .

(3) المصدر نفسه .

(4) المصدر نفسه: 26 .

(5) انظر : المصدر نفسه .

وذلك جليّ في رسائل ابن حزم جميعاً؛ من مثل رسالته في (أمهات الخلفاء) ورسالته في (جمل فتوح الإسلام) ورسالته (في الردّ على الكندي الفيلسوف)، وغيرها الكثير .
كما يجب في العنوان أن يلتزم فيه بالنصّ الذي يُعنونه، بحيث يكون مقرباً من معناه، لا بعيداً عنه، بالرغم من أن هذا النمط من العناوين لم يعد الآن في الأدب الحديث بالشكل الذي يمكن أن نشتمه من كلمة الالتزام بالنصّ (1). وهذا ممّا نجدّه أيضاً جليّاً في رسائل ابن حزم . حيث أننا لا نجد فجوة بين عناوين رسائل ابن حزم ومضمونها .

و"على العنوان أن يكون مُثيراً مختصراً، مركزاً يحمل مجموعة معلومات في شكلٍ مورفولوجي صغير، غير مكتمل، يدفع القارئ إلى طلب زيادة مجموعة معلومات" (2). أو بمعنى آخر على المرسل ألا يستخفّ بعقل المستقبل وإدراكه؛ فلا يُعطيه كلّ مضمون النصّ تلقياً بالملقّة عن طريق العنوان، بل يترك له فرصة استشفاف النصّ بعد أن يأخذ ذلك الحافز من العنوان .

2- التكرار :

التكرار لغة: من كرّر الشيء تكريراً وتكراراً: أعاده مرّة بعد أخرى (3) أي أنه لغة بمعنى الإعادة .
ولقد تحدّث ابن الأثير عن التكرار مبيناً أنواعه؛ فهناك التكرار في اللفظ دون المعنى والتكرار في المعنى دون اللفظ والتكرار في اللفظ والمعنى، وهذا الأخير يُعتبر استعماله عند الأديب عيباً إلا في إحدى حالتين، وهما: التحذير، نحو قولنا: أسرع أسرع. والثاني: ما دلّ على معنى واحد والمقصود به غرضان مختلفان، نحو تكرار الآية (ولا أنتم عابدون ما أعبد) في سورة الكافرون فالأولى تعني أنتم لا تعبدون إلهي الواحد في الوقت الحاضر، والثانية تعني بما أني لا ولن أعبد آلهتكم لذلك لن تعبدوا إلهي الواحد فيما بعد (4) .
ومن القدماء قال ابن رشيّق القيرواني في كتابه العمدة: "وللتكرار مواضع يحسن فيها، و مواضع يقبح فيها وأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعنى دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى

(1) انظر : حليفي شعيب، هوية العلامات في العتبات: 25 .

(2) المصدر نفسه .

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة كرر .

(4) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، ط2، ج2: 3-7 .

جميعاً فذلك الخُذلانُ بعينه" (1)، فإذا ما كرّر الأديبُ فكرةً بنفس ألفاظها كان كمن يجترُّ نفسه حتى الانتهاء من قراءة عمله الأدبيّ. ومن المحدثين عرّفه عزّ الدين بقوله: "هو أسلوبٌ تعبيريّ يُصوّرُ انفعالُ النفس بمثيرٍ، واللفظُ المُكرّر فيه هو المفتاح الذي ينشرُ الضوئَ على الصّورة، لاتصاله الوثيق بالوجدان" (2). وهذا من الأساليب ذاتِ الطُوفِ الدّانية لكلّ من الأديب والقارئ؛ فالأديب يرى التكرارَ أسلوباً طيّعاً للفتِ انتباه القارئ، والقارئ ستستوفيه اللفظة أو العبارة أو ما هو أكثرُ من ذلك، ليرى من خلالها تحدياً بينه وبين النصّ، فيتوصّل بحافز التحديّ إلى دلالاتِ النصّ، ومعانيه الأولى والثواني.

وقد انتبه القدماءُ إلى ظاهرة التكرار قبل المُحدثين، وأشاروا إليها وإلى أهميّتها، ومن أبرز قدماء نقاد العرب الذين تكلموا في ظاهرة التكرار:

الجاحظ (ت255هـ)، ابنُ قُتيبة (ت276هـ)، وأبو سُليمان الخطابي (ت388هـ)، وابنُ جُني (ت392هـ)، وابنُ فارس (ت395هـ)، وأبو هلال العسكري (ت395هـ)، وابنُ رشيق القيرواني (ت463هـ)، وابنُ الأثير (ت637هـ). ولكنّ الفرق بين القدماء والمُحدثين في حديثهم عن هذه الظاهرة أنّ القدماء درسوا التكرار بأنْ تكلموا عن مزايا مُعيّنة له أرادوا أنْ تُوجدَ وتُطبّق على كلّ النصوص بالضرورة، سواءً بعضها أو كلّها، فإنّ لم يستعملها الأديبُ كما قاسوها له كان مُقصرّاً. أمّا المُحدثون فإنّهم يدرسون ظاهرة التكرار كظاهرة أسلوبية تختلف عند أديبٍ عنها عند آخر، فالتكرارُ في قصائد محمود درويش يختلفُ عن التكرار في قصيدة لحيدر محمود مثلاً، بل إنّ التكرار في قصيدة لمحمود درويش يختلفُ عنها في أخرى.

ومما قاله الجاحظ عن التكرار في البيان والتبيين وليس التكرار عيّاً مادامَ لحكمةٍ كنقير المعنى؛ أو خطاب الغنيّ أو السّاهي، كما أنّ تردادَ الألفاظ ليسَ بعِيٍّ ما لم يُجاوزْ مقدارَ الحاجة ويخرجَ إلى العبث. وهذا القرآن قد ردّدَ قصّة موسى عليه السّلام، وهود، وهارون، وشُعيب، وإبراهيم

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، 1981م، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ج2: 698.

(2) انظر: السيّد عزّ الدين، التكرير بين المثير والتأثير، ط2، عالم الكتب، بيروت: 13، وانظر: هصيص علي، التشكيل الموضوعي والفني للقصيدة عند الحُطَيْبَة، رسالة ماجستير، 2008م، جامعة اليرموك، إربد، الأردن: 165.

، ولوط ،وعاد ،وثمود ،كما ردّد ذكرَ الجَنَّةِ والنَّارِ ، وغيرهما ؛لأنه خاطبَ جميعَ الأمم من العربِ وأصنافِ العجم ،وأكثرهم غبيّ غافلٌ ،أو مُعاندٌ مشغول الفكر ساهي القلب(1) .وما دامَ الجاحظُ قد بدأ حديثه بنفي صفةِ العيِّ والجهل عن التكرار ،فمعنى ذلك أنّ هناك من كان يفهمُ ظاهرةَ التكرار على أنها عيبٌ ونقصٌ في حقّ الأديب الذي يستعملها ،وقد جاء ردّ الجاحظ على تلك الفئة من الناس مُفحماً ؛فقد وضّح أنّ التكرار الذي يتكلّم عنه هو ذلك المدروسُ من صاحبه ،فإذا ما استعمله الأديبُ جعلَ أدبه يُشارُ إليه بالبنان .

أمّا ابنُ قُتَيْبَةَ فقد تحدّثَ عن تكرار اللفظِ أو المبنى ،وتكرار المعنى في تأويل مُشكل القرآن : "أمّا عن تكرار الكلام من جنس واحد وبعضه يُجزّئ عن بعض كتكراره في (قُلْ يا أيّها الكافرون) وفي سورة الرحمن بقوله (فبأيّ آلاء ربّكما تكذّبان) فقد أعلمتُك أنّ القرآن نزلَ بلسان القوم وعلى مذاهبيهم .ومن مذاهبيهم التكرار"(2) .وكأنه شملَ بكلامه بعضَ أنواع التكرار ،كتكرار اللفظة وتكرار العبارة وتكرار التركيب ،فالتكرارُ أسلوبٌ تألّفه نفوسُ العرب منذ القدم ،وهو أسلوبٌ فطريّ يستعمله الادباءُ بطرقٍ مُختلفة ،لكنّها تكادُ تلتقي عند أغراضٍ مُعيّنة ،ومنها ما ذكره ابنُ قُتَيْبَةَ نفسه ؛ "إرادة التوكيد والإفهام" ،و "إرادة التخفيف والإيجاز"(3) .

وهذان الغرضان اللذان ذكرهما ابنُ قُتَيْبَةَ يتعلّقان بطبيعة التكرار الفطريّة في نفس كلّ إنسان ،بيد أنّ هناك أغراضاً أخرى تتعلّق بأسلوبِ الأديب ،وهذه تختلفُ من أديبٍ إلى آخر .وإذا نظرنا إلى النصّ النثريّ سنجدُ أنّ مساحةَ التكرار فيه أوسعُ وأرحبُ وأشملُ من مساحةِ النصّ الشعريّ .فالأديبُ الناثريّ يستطيعُ أن يأخذ حُرّيته في التكرار بأنواعه بإحكامه بطرقٍ مُعيّنة تُرضي غروره .أمّا الشاعرُ فيبقى تكراره مُقيّداً بالوزن والقافية وطول القصيدة .لذلك وجدَ ابنُ حزم في رسائله الضخمة هذه مساحةً بقدر ضخامة رسائله وتنوّع مواضيعها ،ولم يكن التكرارُ عنده بصورةٍ واحدة فقط ،بل جاء على صورٍ مُتعدّدة ،بل إنّنا سنجدُ عنده صوراً أخرى من التكرار لم يسبقه إليها أحدٌ ،كما سيأتي تفصيلُ ذلك إن شاء الله .

(1) الجاحظ ،البيان والتبيين ،تحقيق :عبد السلام هارون ،دار الجيل ،بيروت ،ج3: 214 .

(2) ابنُ قُتَيْبَةَ ،تأويل مُشكل القرآن ،شرحه وفسّره :السيد أحمد صقر ،المكتبة العلميّة :235 .

(3) انظر : ابنُ قُتَيْبَةَ ،تأويل مُشكل القرآن :235- 239 .

و"أمّا تكرارُ المعنى بلفظين مُختلفين؛ فلاشباع المعنى والاثّساع في الألفاظ. وذلك كقول القائل: أمرُك بالوفاء، وأنّهاك عن الغدر، والأمرُ بالوفاء هو النهي عن الغدر" (1). وهنا التكرارُ من أساليب تأكيد المعنى وتثبيته .

أمّا أبو سليمان الخطابيّ فبيّن أنّ التكرارَ ضربان؛ أحدهما مذمومٌ مُستقبحٌ، وهو ما لا يستفيد منه النصّ، ويمكنُ الاستغناء عنه بسهولة، بل هو مُستغنى عنه، لأنه غيرُ مُستفادٍ به. أمّا النوعُ الثاني فتقتضيه الحاجة وتدعو إليه (2). وذكر الخطابي البواعث النفسيّة الموجبة للتكرار؛ وهي مخافة وقوع الغلط والنسيان بتركه، مخافة الاستهانة بقدر المَقول (3). لذلك فإنّ الأديبَ عندئذٍ يُذكرُ على ما يخشى عليه من قوله من النسيان أو الاستهانة به .

أمّا ابنُ فارس فقد بيّن في كتابه الصّاحبي، أنّ التكرارَ من سنن العرب في الكلام وغايته الأولى إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر (4) .

أمّا ابنُ جنيّ فقد بيّن في كتابه الخصائص، أنّ التكرارَ على نوعين؛ أحدهما تكرارُ الشيء بلفظه، والآخرُ تكرارُ الشيء بمعناه. وفي كلا النوعين فإنّ الهدفَ من التكرار هو إرادة المعنى بالتمكين له والاحتياط له (5). أي أنّ التكرارَ أيّاً كان نوعه فإنّ الهدفَ منه إبرازُ المعنى وإظهاره، وذلك ليتأكد في ذهن المتلقي .

أمّا أبو هلال العسكري فقد كان ينهى عن تكرار الكلمة الواحدة في كلامٍ قصير، ويُمثلُ له بما كتبَ سعيد بن حميد: ومثلُ خادمك بين يديه ما يملكُ. فلم يجد شيئاً يفي بحقّك، ورأى أنّ تقريبك بما يبيلُغه اللسان — وإن كان مُصرّاً عن حقّك — أبلغ في أداء ما يجبُ. فكررَ ذكرَ الحقّ مرتين في

(1) ابنُ قُتيبة، تأويل مُشكل القرآن: 240 .

(2) انظر: السيد عز الدين، التكرير بين المثير والتأثير: 97 .

(3) المصدر نفسه .

(4) انظر: المصدر نفسه: 98 .

(5) انظر: ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، دم، ج3: 101 .

مقدار يسير⁽¹⁾ فلو كان الكلام طويلاً لخشي الأديب من أن ينسي بعضه بعضاً ، لذلك سيلجأ للتكرار ، أما لو كان الكلام قصيراً فإن تكرار الكلمة الواحدة بالذات سيؤدي إلى ركاكة مقاله .

وإذا كان أبو هلال العسكري قد حدد حالة لفبح التكرار ، فإن ابن سنان الخفاجي قد رأى في كتابه سرّ الفصاحة أن تكرار الحروف والكلام من ضروب الفبح ، لأنه يذهب بشطر من الفصاحة (2) ، وكلامه هذا يُجانب شيئاً من الصواب .

أما ابن رشيق القيرواني فقد بين أن للتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقيح فيها ، ورأى أنه أكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني ، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل . فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذاك الخذلان بعينه ، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشويق والاستعذاب ، إذا كان في تغزل أو نسيب ... أو على سبيل التتويه به والإشارة إليه بذكر ، إن كان في مدح ، فتكرير اسم الممدوح على سبيل المثال تتويه به ، وإشارة بذكره وتقدير له في القلوب والأسماع (3) .

وذكر ابن رشيق أغراضاً أخرى للتكرار ، فقد يكون على سبيل التقرير والتوبيخ (4) كأن يقول أحدهم : إلى متى ومتى سأظل صابراً عليك ؟ وقد يقع التكرار أيضاً على سبيل التوجع إن كان رثاءً وتأنيباً ، نحو قول مُتَمِّم بن نُويرة :

وقالوا : أتبكي كل قبر رأيته لقبر ثوى بين اللوى فالدكادك؟؟
فقلت لهم : إن الأسى يبعث الأسى دعوني فهذا كله قبر مالك (5)

(1) انظر : السيد عز الدين ، التكرير بين المثير والتأثير : 102 .

(2) انظر : ابن سنان ، سرّ الفصاحة ، تحقيق : عبد الواحد شعلان النبوي ، 2003م ، دار قباء ، القاهرة : 94 .

(3) ابن رشيق القيرواني ، العمدة : 73- 74 .

(4) انظر : المصدر نفسه : 75 .

(5) انظر : المصدر نفسه : 76 .

وقد يقع على سبيل الاستغاثة، وهذا في باب المديح، نحو قول العديل بن الفرّح :

بني مِسْمَعُ لولا الإلهُ وأنتمُ بني مِسْمَعُ لم يُنكر الناسُ مُنْكَرا (1)

ويقع التكرار في الهجاء على سبيل الشهرة، وشدة التوضّع بالمهجو (2)؛ أيّ أنّ تكرار اسم المهجو، أو تكرار لقبٍ وضع له، بغرض التشهير به وجعله وضعياً في نظر السّامع .

والشيء المشترك بين معظم هؤلاء النقاد القدّامى الذين تقدّموا تركيزهم على الحالة الشعوريّة للمتلقّي عند سماع الكلام المُكرّر؛ "حيثُ ربطه البعض بالتأثير النفسي ووقعه في النفوس و ضرورة مطابقة الكلام لمقتضى الحال" (3). يعكس المُحدّين في عصرنا هذا، الذين ركّزوا على استشفاف غاية الأديب (المُرسل) ونفسيّته من خلال كلامه المُكرّر، تبعاً لأنواع التكرار التي سيأتي تفصيلها بإذن الله .

وتنبّه الأدباء المحدثون من العرب إلى أهميّته لكونه "إلحاحاً على جهةٍ هامّةٍ في العبارة، وفيها تركيزٌ على الباعث النفسي" (4). فالتكرارُ "أداةٌ لتصوير حالةٍ نفسيّةٍ دقيقةٍ أو مجرى اللاشعور من إنسانٍ مأزومٍ حيثُ يتعلّق وعيُ الإنسان في لحظاتِ المحن والأزمات بكلمةٍ أو صورةٍ أو موقفٍ استدعاها وعيه من الماضي وطرقت ذهنه في هذه اللحظة، وكأثماً تهبطُ بعد ذلك إلى اللاشعور وتبقى حبيسةً فيه فترةً من الزّمن لتطفو إلى الوعي بين الحين والحين ويتردّد صداها مسموعاً في الأعماق" (5) .

(1) انظر: ابن رشيّق القيرواني، العمدة: 76 .

(2) المصدر نفسه .

(3) الخلايلة محمد، "مراوغة اللغة في نماذج من ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً لمحمود درويش" : 37، وانظر: الجاحظ، البيان والتبيين: 105، وانظر: ابن رشيّق القيرواني، العمدة، ج2: 683، وانظر: حازم القرطاجيّ، منهاج البلغاء، تحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، 1966م، دار، تونس: 44- 45 .

(4) الخلايلة محمد، "مراوغة اللغة في نماذج من ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً لمحمود درويش" : 37 .

(5) الخلايلة محمد، "مراوغة اللغة في نماذج من ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً لمحمود درويش" : 37، وانظر: الملايكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط1، 1962م، بيروت: 230، و انظر: السيد شفيع، "أسلوب التكرار" ،مجلة إبداع، ع 5: 7، (1984م)، وانظر: بلوتمان يوري، تحليل النص الشعري: 63 .

فمن أبسط القواعد التي نستخلصها من استخدام أسلوب التكرار: أولاً: الإلحاح على جهة مُعَيَّنَةٍ من العبارة يُعْنَى بها الأديبُ أكثرَ من عنايته بغيرها. فالتكرارُ يُسلطُ الضوءَ على نقطةٍ حسّاسة في العبارة، ويكشفُ عن اهتمام المُتكلِّم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالةٍ نفسيةٍ قيِّمة تُفِيْدُ الناقدَ الأدبيّ الذي يدرسُ الأثرَ الأدبيّ ويحلُّلُ نفسيّة كاتبه(1). وإذا كان التكرارُ يكشفُ عن اهتمام المُتكلِّم بما يُكرِّره، فإنّه من جهةٍ أخرى يدفعُ المتلقّي إلى الاهتمام بما يُكرِّره أيضاً.

وأما الدّلالة الأخرى التي يحملها أسلوبُ التكرار، فهي خُضوعُهُ لأحد القوانين الخفية التي تتحكّم في العبارة، وأحدُها قانونُ التّوازن. ففي كلّ عبارةٍ طبيعيّة نوعٌ من التّوازن الدّقيق الذي ينبغي أن يُحافظ عليه الأديب في الحالات كلّها(2). وهذا التّوازنُ يُشبه ما يُسمّى بالمرتكز الفكري، حيثُ تركيزُ المُتكلِّم لا سيّما إن كان أديباً على عبارةٍ أو كلمةٍ أو لعلّها أكثرُ من ذلك، يذكّرها عندما يريدُ أن يبدأ كلاماً جديداً أو فكرةً جديدة، سواءً في إطار موضوع واحد أو، أم عند طرح موضوع جديد.

إنّ للعبارة الموزونة كيانه ومركزَ ثقلٍ وأطرافاً، وهي تخضعُ لنوع من الهندسة اللفظيّة الدقيقة التي لا بُدّ للأديب أن يعيها وهو يدخلُ التكرارَ على بعض مناطقها. فإنّ في وسع التكرار غير الفطن أن يهدمَ التّوازنَ الهندسيّ ويميلَ بالعبارة كما تميلُ حصاةٌ دخيلةٌ بكفة ميزان؛ فالتكرارُ بهذا المعنى يجبُ أن يجيءَ من العبارة في موضع لا يُقلِّها ولا يميلُ بوزنها إلى جهةٍ ما(3). فالتكرارُ ليسَ بحدّ ذاته ما يُكسبُ النصَّ الأدبيّ رونقاً ووقفاً في نفس المُتكلِّم، ولكنّ مقدارَ ذكاء الأديب في هندسته داخلَ نصّه هو ما يحكمُ بذلك.

وتقولُ أمل نصير بأنّ معنى التكرار اللغويّ يُشيرُ بصورةٍ أو بأخرى إلى المعنى الاصطلاحيّ، فالإنسانُ لا يُكرِّرُ الأمرَ مرّةً بعدَ مرّةٍ دونَ غاية، سواءً جاء التكرارُ عن قصدٍ منه أو عن غير

(1) انظر: الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر: 276.

(2) انظر: المصدر نفسه: 277.

(3) انظر: المصدر نفسه: 277-278.

قصد ،وكذلك لا يرجعُ إلى شيءٍ إلا إنْ كان شيئاً مُهمّاً ،أو لأتّه يُريدُ معالجته ،أو للتمكّن منه ،أو للتأكّد من أمرٍ ما يَخْصّه ،أو للتأثير في السّامع ،إذ إنّ للتكرير سعة كبيرة في التأثير ،فما من شخص لا سيّما إنْ كان أدبياً يُركّز في كلامه على لفظةٍ ما ،أو عبارة أو فكرةٍ ما إلا وكان هناك حاجة في نفس يعقوب قضاها (1) .

وكذلك هو في حديثنا ،فنحنُ لا نُعيدُ شيئاً إلا لتأكيدِه ،أو لأمرٍ ما يشغلنا ،أو لأنّ هناك وقائع نفسيّة تجعلنا نُكرّره ،سواء كان المُكرّر كلمة أم فكرة .وهذا التكرارُ يكونُ بمثابة تفرّغ شحنةٍ نفسيّة ،يُسبّبُ بقاؤها ضغطاً نفسياً علينا لذلك لا بُدّ من تفرّغها .ولعلّ اللفظة المُكرّرة ،أو الفكرة التي تُلحّ علينا تكونُ بمثابة المفتاح الذي يجعلُ الآخرَ يفهمُ مرادنا أو أفكارنا أو عواطفنا ،فهو يعكسُ جانباً من الموقفِ الانفعاليّ أو الشّعوريّ في صورة ظاهرةٍ أسلوبيةٍ ،هي جزءٌ من أجزاء العمل الأدبي (2) .

والتكرارُ وإنْ كان صياغةً ظاهريّة في العمل الأدبي ،إلا أنه قد يختزنُ في داخله – إنْ أحسنت صياغته – تعابيرَ عن مكنوناتٍ في نفس الشّاعر ،وتفاعلاتٍ في بنية النص ،تفصحُ عن جوانب غنية تتوازي ما بين الكاتب ونصّه .والتكرارُ من الأساليب الكاشفة لما يقفُ خلف الكلام ،ويتعلّقُ بشخص المتكلّم من تداعياتٍ مختلفة (3) .فهو وإنْ كان من المحسّنات اللفظية الشكلية للعمل الأدبي إلا أنّ له دلالاتٍ تتعلّقُ بالبنية العميقة للنصّ الأدبي .

فالتكرارُ يأتي لِيخدمَ جوانبَ موضوعيّة وفنيّة مختلفة ،وإذا أحسنت صياغته لِيخدمَ الموضوعَ والفنّ معاً ؛ويكونُ الشاعراً بذلك قد حقّق لنصّه درجةً من القوّة والتميّز .

(1) انظر :نصير أمل ،"التكرار في شعر الأخطل" ،مجلة :مؤتة للبحوث والدراسات ،العدد 8 ،المجلد 20 :49 ،(2005م) .

(2) المصدر نفسه .

(3) هصيص علي ،التشكيلُ الموضوعي والفنيّ للقصيدة عند الحطّية :165- 166 .

فلا يكون التكرارُ عنده غاية بقدر ما هو وسيلة لإيصال أدبه وفنّه الأدبي كما يريد؛ فهو لا يُكرّر اللفظة أو الفكرة لنفاذ المعاني والألفاظ لديه، بل لتتوّعها وتزاحمها على ذهنه، ليُخرجها لنا بطريقة أدبيّة منظّمة ومرتبّة تُعبّر عن قوّة فكر صاحبها .

تكمُن أهميّة التكرار "في إشاعة الانتظام في النصّ، ويُجسّد هذا الانتظام جوهرَ المراوغة، إذ يستفزّ المتلقّي في تأملّه، وكأنّ جذبَ الاهتمام هذا أصبح موجّهاً إلى اللغة ذاتها ليُضفي التكرار عند ذلك كثافةً على اللغة، كانت هي المدعاة إلى جذب الانتباه" (1). ويضمن التكرارُ أيضاً "توليدَ نسقٍ وسياقٍ داخل النصّ وهو سياقُ الانتظام، وعند كسر هذا النسق بالانحراف عنه ستشكّل ملمحاً أسلوبياً مثيراً للمتلقّي من خلال عمليّة الانتظار الخائب" (2).

والتكرارُ له أنواع، ولا تبدأ هذه الأنواع من مُجرّد تكرار اللفظة وحسب، فهناك التكرارُ في الحروف (3)، والتكرارُ في الألفاظ المفردة، وفي العبارات. وعند ابن حزم نجدُه أيضاً في الأسلوب، من خلال تكراره لأسلوب الشرط والاستفهام، سيّما في الردّ على خصومه، ومن ذلك قول ابن حزم في الردّ على الهاتف من بُعد "... أيّها الجاهل، أمّا أنتَ وضرباًوك فقد استغنيتُم بالرأي عن القرآن، واكتفيتمُ بالتقليد عن سنن رسول الله صلى الله عليه وسلم، فما تتعنّون في نقل سُنّة، ولا تشتغلون بحكم آية، وهذا أمرٌ لا تقدرون على جُوده؛ فليت شعري من إمامكم في هذه الطامّة؟ وعن من بلغكم أنّه قال: استغنوا بالرأي عن القرآن؟ ومعاذ الله أن يقول هذا أحدٌ من المسلمين لا سالفٌ ولا خالف" (4).

فيلاحظ بوضوح هنا بناءَ ابن حزم ردّه على خصمه على أسلوب الشرط والاستفهام، وكأنّ هذين الأسلوبين خيرٌ وسيلةٍ من وسائل إيصال نبرة الغضب والتوبيخ إلى الخصم من جهة، وإثبات المعرفة والإحاطة

(1) الخلايلة محمد، مراوغة اللغة: 37. (2) المصدر نفسه.

(3) انظر: هصيص علي، التشكيل الموضوعي والفني للقصيدة عند الحطّية: 167، وضرب علي هصيص المثال الآتي من شعر الحطّية في مدح سعيد بن العاصي:

فلولا الذي العاصي أبوه لعلقتُ بحوران مجذامُ العشيّ عصوفُ
ولولا أصيلُ اللبّ غَضُّ شبابُهُ كريمٌ لأَيّامُ المنون عروفُ
حيثُ أنّ الحطّية كرّرتُ حرفَ الشرط "لولا".

(4) رسائل ابن حزم، ج3: 120-121.

بالموضوع المناقش من جهة أخرى ؛لذلك لجأ إليهما ابنُ حزم وكرّرهما في غير موضع في الردّ على خصومه .

ومن الأمثلة على تكرار الأسلوب عند ابن حزم قوله أيضاً في الردّ على خصومه أيضاً في رسالتيه اللتين أجاب فيهما عن رسالتيْن سُئِلَ فيهما سُؤال تعنيف :

"فمن أين استجازوا أن يستبيحوا خلاف أمره وفعله ،فيبيحوا صومَ أكثرَ من نصفِ الدّهر ،وقيامَ أكثرَ من ثلثِ الليل ، وصلاةَ أكثرَ من ثلاثِ عشرة ركعة ،ولم يفعلهُ قطّ صلى الله عليه وسلّم ؟فإن قالوا قد جاز ذلك عن بعض الصحابة ،فيل لهم :وقد صحّ تحريم ذلك عن بعضهم أيضاً ،فلم أجزتمُ الفعلَ المخالفَ للنبيّ صلى الله عليه وسلّم ولأمره وفعله وأنكرتم علينا فعلاً فعله جماعة من الصّحابة ،ولم يصحّ النّهي عن أحدٍ منهم ؟ولا نهى عنه قطّ رسولُ الله صلى الله عليه وسلّم ؟فهل هذا إلا أحموقه منهم وجَهْلٌ وغباوة ؟"(1) .

وهنا أيضاً يُرى بوضوح اعتمادُ ابن حزم بشكلٍ أساسيٍّ على أسلوبيّ الشّرط والاستفهام في الردّ على خصومه ،وذلك مُنتشرٌ انتشاراً واضحاً في رسائله التي تندرج تحت هذا الموضوع .

وقد ذكرتُ نازك الملائكة أنّ للتكرار ثلاثة أقسامٍ أو أصنافٍ ،وبالرّغم من أنها ذكرتُها في حديثها عن الشعر المعاصر ،إلا أنّ الباحثة وجدتُ أنّ هناك قسمين منها ينطبقان على أسلوب التكرار المُستعمل في رسائل ابن حزم .وهذه الأقسامُ الثلاثة هي :

1- التكرارُ البياني :ويكونُ بالتأكيّد على الكلمة أو العبارة المُكرّرة ،كما في تكرار عبارة (فبأيّ آلاء ربّكما تُكذبان) في سورة الرّحمن(2) .ويكونُ التكرارُ هنا بمثابة الفاصلة في نهاية كلّ قول ،و بالطّبع لن يقف الأمرُ عند هذه الدّلالة في القرآن الكريم ،وحتّى في النصوص الأدبيّة ،ولكنّ القاسمَ المُشترك بينها جميعاً هو أنها بداية تكونُ بمثابة الفاصلة في نهاية كلّ عبارة أو فقرة .

(1) رسائل ابن حزم الأندلسي ،ج3: 109 .

(2) انظر :الملائكة نازك ،قضايا الشعر المعاصر :280 .

2- تَكَرَّارُ التَّقْسِيمِ: وَهُوَ تَكَرَّارُ كَلِمَةٍ أَوْ عِبَارَةٍ - وَبِالنَّسْبَةِ لِرِسَائِلِ ابْنِ حَزْمٍ - فِي خَتَامِ كُلِّ فِقْرَةٍ أَوْ عَدَدٍ مِنَ الْفِقْرَاتِ، أَوْ فِي نَهَايَةِ كُلِّ رِسَالَةٍ مِنْ رِسَائِلِهِ (1).

3- التَّكَرَّارُ اللَّاشْعُورِيُّ: وَهُوَ أَنْ يَجِيءَ التَّكَرَّارُ فِي سِيَاقِ شُعُورِيٍّ كَثِيفٍ يَبْلُغُ أحياناً دَرَجَةَ الْمَأْسَاةِ، وَمِنْ ثَمَّ فَإِنَّ الْعِبَارَةَ الْمُكَرَّرَةَ تُؤَدِّي إِلَى رَفْعِ مَسْتَوَى الشُّعُورِ فِي الْقَصِيدَةِ إِلَى دَرَجَةٍ عَالِيَةٍ (2). وَالَّذِي يَمَسُّ التَّكَرَّارَ الَّذِي نَجَدُهُ فِي رِسَائِلِ ابْنِ حَزْمٍ النُّوعَيْنِ: الْأَوَّلُ وَالثَّانِي، أَمَّا الثَّالِثُ فَلَا.

وَيُبَيِّنُ الدُّكْتُورُ عَزَّ الدِّينَ السَّيِّدُ أَنَّ التَّكَرَّارَ لَيْسَ مُجَرَّدَ تَقْنِيَةٍ لُغَوِيَّةٍ يَسْتَعْمِلُهَا الْأَدِيبُ، بَلْ هُوَ أَمْرٌ فُطْرِيٌّ مُلَازِمٌ لِلْإِنْسَانِ، حَيْثُ أَنَّ الْإِنْسَانَ فُطِرَ عَلَى شُعُورِهِ بِالطَّرَبِ إِذَا سَمِعَ الْكَلِمَةَ أَوْ الْعِبَارَةَ ذَاتَهَا مَهْمَا تَكَرَّرَتْ إِذَا كَانَتْ خَارِجَةً مِنْ فَمٍ مَنْ يُحِبُّ أَنْ يَسْمَعَهَا مِنْ فَمِهِ (3). وَلِذَلِكَ فَلَا يَكْمُنُ ذِكَاؤُ الْأَدِيبِ أَوْ بَرَاعَتُهُ فِي اسْتِعْمَالِ التَّكَرَّارِ وَحَسَبَ، بَلْ فِي كَيْفِيَّةِ اسْتِعْمَالِهِ وَآلِيَّتِهِ فِي عَمَلِهِ الْأَدَبِيِّ حَتَّى يَطْرِبَ لَهُ جُمُهورُهُ وَمُتَلَقُّوهُ.

وَلِلتَّكَرَّارِ مَزِيَّةٌ أُخْرَى تَتَعَلَّقُ بِالْمُتَلَقِّيِّ، وَهِيَ أَنَّ تَكَرَّارَ لَفْظَةٍ أَوْ عِبَارَةٍ عَلَى وَجْهِ الْخُصُوصِ، إِنْ كَانَتْ كَمَا يَجِبُ وَأَخَذَتْ مَكَانَهَا فِي نَفْسِ الْمُتَلَقِّيِّ، فَإِنَّهَا سَتُؤَدِّي بِهِ إِلَى أَنْ يَتِمَثَّلَهَا وَيُكْرِّرَهَا بِاسْتِمْرَارٍ كُلَّمَا أَحَسَّ أَنَّ هُنَاكَ حَاجَةً لِقَوْلِهَا (4).

وَلَخَّصَ عَزَّ الدِّينَ السَّيِّدُ الْمَزَايَا الْفَنِّيَّةَ وَالْجَمَالِيَّةَ الَّتِي يُضِيْفُهَا أُسْلُوبُ التَّكَرَّارِ بِأَمْرَيْنِ: أَوَّلُهُمَا: مَا يَخْدُمُ الْجَانِبَ الْمَوْضُوعِيَّ، وَالْآخَرُ: مَا يَخْدُمُ الْجَانِبَ الْإِيقَاعِيَّ وَالْمَوْسِيقِيَّ لِلنَّصِّ الْأَدَبِيِّ. وَلَا يُتَصَوَّرُ أَنْ يَوْجَدَ أَحَدُهُمَا دُونَ الْآخَرِ. وَرَأَى السَّيِّدُ أَنَّهُ لَعَلَّ لَذَلِكَ مَا لَهُ عِلَاقَةٌ بِأَسَاسِ بِنَاءِ الْبَدِيعِيِّينَ مُحَسِّنَاتِهِمُ الْبَدِيعِيَّةَ عَلَى مَا هُوَ لَفْظِيٌّ وَمَا هُوَ مَعْنَوِيٌّ (5)، فَقَدْ قَسَمَ الْبَلَاغِيُونَ الْقُدَامَى الْمُحَسِّنَاتِ إِلَى مُحَسِّنَاتٍ لَفْظِيَّةٍ وَأُخْرَى مَعْنَوِيَّةٍ.

(1) انظر: الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر: 284. (2) المصدر نفسه.

(3) انظر: السيّد عزّ الدين، التكرير: 79. (4) انظر: المصدر نفسه: 80-81.

(5) انظر: المصدر نفسه: 87.

فإنَّ للتكرار مواءمةً للفطرة أولاً، وله وظيفة مزدوجة الأداء ثانياً تحملُ مع التوثيق للمعنى ودفع المساهلة في القصد إليه قيمةً صوتيةً وفنيةً تزيدُ القلبَ له فبؤلاً، والوجدانَ به تعلقاً (1).

والمهم أنَّ التكرار يُنظرُ إليه ويُعتدّ به كظاهرةٍ أسلوبيةٍ إنَّ جاء فقط ضمنَ لغةٍ شعريةٍ؛ أيّ ضمنَ نصٍّ أدبيٍّ شعراً كان أم نثراً. أمّا إنَّ كان في سياقٍ كلامٍ عاديٍّ؛ أيّ لغته غيرُ شعريةٍ، فيُنظرُ إليه باعتباره كلاماً غيرَ مُنتظمٍ، بمعنى أنه لا يؤخذُ في الحسبانَ تميزُ بنائه بوضعٍ لغويٍّ، فاللغةُ الأدبيةُ تتجلى كلغةٍ قد رُتبتُ على نحوٍ خاصٍّ بما في ذلك المستوى الصوتي (2). وبذلك سنُخففُ على أنفسنا عبئاً ثقيلاً من زبد الكلام غير الأدبي الذي سيذهبُ جفاءً، ليبقى مكانه ما ينفعُ الناسَ فيمكثُ في الأرض.

وعدَّ الباحثُ الدكتور محمدُ العبد التكرارَ ظاهرةً لغويةً من حيثُ اعتماده - في صورهِ البسيطةِ والمركبةِ - على العلاقاتِ التركيبيةِ بين الكلماتِ والجُمَلِ. ويُعدّ في علوِّ مُعدّلاتِ تكراره وسيلةً بلاغيةً ذاتَ قيمٍ أسلوبيةٍ مختلفةٍ (3). أيّ أنَّ التكرارَ بحدِّ ذاته لافِتٌ للنظر، ويزيدُ اهتمامَ المُتلقي، لا سيّما إنَّ كانَ ناقدًا، من جرّاءِ تركيزهِ على دراستهِ وتتبعهِ إنَّ كانَ بمُعدّلاتٍ لافتةٍ للنظر.

وقد ذكرَ محمدُ العبد أنَّ هناكَ نوعينَ من التكرار؛ أحدهما بسيطٌ والآخرُ مُركَّبٌ:

1- التكرارُ البسيط: وهو عبارةٌ عن تكرارٍ للكلمةِ أيّ كان الجنسُ الصّرفيُّ الذي تنتمي إليه - في جُملةٍ واحدةٍ أو في عدّةِ جُمَلٍ متواليةٍ - وقد تلعبُ الكلمةُ في السياقِ دوراً أخطرَ من ذلك، فتكونُ كالنّعمةِ الأساسيةِ key note التي تُصوِّرُ المشهدَ بكاملِهِ، وتُعبّرُ عن جوِّ النصِّ العامِّ (4)، كتكرار لفظةِ "مطر" باستمرارٍ في أنشودةِ المطرِ للسيّاب.

(1) انظر: السيد عزّ الدين السيّد، التكريرُ بين المُثيرِ والتأثير: 88.

(2) انظر: بلوتمان يوري، تحليلُ النصِّ الشعريّ: 97.

(3) انظر: العبد محمد، اللغة والإبداع الأدبيّ، ط2، 2007م، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعيّ، القاهرة، مصر: 128.

(4) المصدر نفسه.

ومن أبرز وسائل تحقيق التكرار البسيط :

- أ- تكرار اللفظة في نهاية كل جملة من جمل النص المتوالية، وإن كان هذا التوالي غير مباشر (1).
- ب- إهمال واو العطف في الجمل المشتملة على الكلمة المكررة، على نحو يظهر التوالي المفاجئ السريع لجزئيات المشهد (2).
- ج- الإخبار في هذه الجمل المتوالية بالفعل المضارع، الذي يقوم بوظيفة تصوير الحدث واستحضاره (3) وليس شرطاً استعمال الفعل المضارع، فيمكن استخدام الماضي أيضاً، ولكن المضارع أدق في استحضار الحدث وتصويره.
- د- استعمال كلمة تشتمل ذاتها على حرف الراء، الذي يوصف بأنه صوت مكرّر (4).

2- أما النوع الثاني فهو التكرار المركب، ويكون فيما فوق اللفظة، وله عدة صور فرعية منها :

- أ- تكرار عبارة أو جملة بذاتها، أو إعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين عناصر الجملة، بالتقديم أو التأخير أو الحذف أو الإضافة ... الخ (5).
- ب- التكرار عن طريق التلاعب اللفظي، وهو تكرار الجملة على نحو يختلف عما سبق، فالانتباه هنا لا يتجه إلى الجملة المكررة بأسرها بقدر ما يتجه إلى التصرف في تغيير موقع إحدى كلماتها ووظيفتها النحوية (6).
- ج- التكرار الذي يشبه الاسترجاع أو ما يُسمى بالفلاش باك flash back؛ حيث يبدأ النص الأدبي بجملة تلخص جوهر الحدث الذي تحكيه أو خلاصته ثم تتوالى الجمل الأخرى التي تُصور أحد مشاهد، فإذا ما انتهت تلك الجمل، تكررت الجملة الأولى، ثم يستأنف مشهداً آخر جديداً وهكذا. والجملة المكررة معطوفة بالواو على محذوف، والمحذوف بطبيعة الحال الحكاية بأكملها التي يحكيها لنا الأديب بعد ذلك تفصيلاً في مشاهدتها المختلفة (7).

(1) انظر : العبد محمد، اللغة والإبداع الأدبي: 129-130.

(2) انظر : المصدر نفسه: 130.

(3) انظر : لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري: 99.

(4) انظر : العبد محمد، اللغة والإبداع الأدبي: 130.

(5) انظر : لوتمان يوري، تحليل النص الشعري: 98-99.

(6) انظر : المصدر نفسه: 100.

(7) انظر : العبد محمد، اللغة والإبداع الأدبي: 134.

د- التكرارُ التصويريُّ، قياساً على الموسيقى التصويرية. ويكونُ بتكرار الجُملةِ اللغويةِ عند الأديب الذي يلعبُ دورَ الموسيقى التصويريةِ بعينه في الفيلم السينمائي (1). وقد يتوهم البعض أن هذا النوع من التكرار حكرٌ على الشعر دون النثر، لكنّ للنثر نصيباً فيه أيضاً، وقد يكون استعمالُهُ في النثر أوسع وأرحب منه في الشعر؛ وذلك لأنّ الأديب يتحرّك في النثر بحرية دون قيد الوزن والقافية وطول القصيدة.

هـ- التكرارُ الذي يكونُ بالمحافظة على الجُملةِ الأساسية مع اختزال أحد مكونات الجُملةِ المكررة في كل سطرٍ حتى تتلاشى، ثم يبدأ العدّ التنازلي لمكونات الجُملةِ الرئيسية، حتى تنتهي بأصغر مكوناتها التي يسمحُ بها النظامُ التحويلي (2).

وترى الباحثة أنّ التكرارَ مُحسّنٌ لفظيٍّ ومعنويٍّ في الوقت نفسه؛ فقد يكونُ من الناحيةِ اللفظيةِ المعهودة بتكرار لفظٍ أو عبارةٍ أو جملةٍ، وقد يكونُ بتكرار معنىٍّ مُعيّن أو فكرةٍ مُعيّنة. وفي كلتا الحالتين يُرى له أبعادٌ نفسيةٌ وإبداعيةٌ، تكونُ أشبه بمفتاح للوصول إلى فكر الشاعر وثقافته وما يرمي إليه من وراء استعماله هذا التكرار. فهو حتماً لن يُكرّر شيئاً لمجرّد التكرار وحسب.

والتكرارُ يسمحُ به فضاءُ النثر أكثر منه في الشعر، حيثُ يسمحُ به فضاءُ النثر من خلال الاسترسال الصياعي، سواءً أكان التكرارُ معقداً أم بسيطاً (3).

وجاءَ التكرارُ عند ابن حزم على مستوياتٍ وأشكالٍ مُختلفةٍ، فقد جاءَ على مستوى المعنى، كما جاءَ على مستوى العبارة، وعلى مستوى اللفظ أحياناً، كما جاءَ على مستوى الأسلوب من خلال تكرار بعض الأساليب مثل الاستفهام والشرط والتعجب.

1- تكرارُ المعنى: واستخدامُ هذه التقنية اللغوية يدلّ على امتلاك اللغة والتمكن من أساليبها، فلو لا ذلك ما استطاع ابن حزم أن يُثبت فكرته ويؤكدّها بأكثر من صيغةٍ لفظيةٍ.

(1) انظر: العبد محمد، اللغة والإبداع الأدبي: 135.

(2) المصدر نفسه.

(3) حاتم الصكر، قصيدة النثر الشعرية العربية الجديدة من اشتراطات القصيدة إلى قراءة النثر: 3.

ومن ذلك ما جاء في رسائل ابن حزم (1): "اللهم إنا نشكو إليك تشاغل أهل الممالك من أهل ملتنا بدنياههم عن إقامة دينهم، وبعمارة قصور يتركونها عمّا قريب عن عمارة شريعتهم اللازمة لهم في معادهم ودار قرارهم، وجمع أموال ربّما كانت سبباً إلى انقراض أعمارهم وعوناً لأعدائهم عليهم، وعن حيابة ملتهم التي بها عزّوا في عاجلتهم وبها يرجون الفوز في أجلتهم".

فيلاحظ هنا تكرار المعنى بأكثر من جملة، و أثناء ذلك يلاحظ ابتداء كل جملة باسم، والاسم عادة ما يدلّ على الثبات والديمومة، وكأنّه يُريد أن يقول لنا أن الحال العام الذي عليه أهل عصره من العلماء خاصّة هو هذا الحال؛ من الاشتغال بما لا ينفع عمّا ينفع، وبما فيه خراب للبلاد والعباد عمّا فيه عمارة الأرض ومنفعة العباد. وحاول ابن حزم أثناء ذلك كلّ أن يستخدم السجع في عباراته قدر الإمكان، ليعطي عباراته جرساً موسيقياً في ذهن المتلقي، ولكن ابن حزم لم يهدف من هذا الجرس الموسيقي الزينة اللفظية وحسب، بل أراد تأكيد كلامه حول أهل عصره من العلماء خاصّة ليكون بمثابة حقيقة تاريخية ترسخ في الأذهان، وتُحفظ على مرّ الزمان.

ومن ذلك أيضاً قول ابن حزم: "...وأرذل النحل من اليهود التي استمرت لعنة الله على المرتسمين بها، واستقرّ غضبه عزّ وجلّ على المنتمين إليها"، "أطلق الشرّ لسانه، وأرعى البطرُ عنانه، واستشمخت لكثرة الأموال لديه نفسه المهينة، وأطغى توافر الذهب والفضة عنده همته الحقيمة" (2).

ويلاحظ أثناء تكرار المعنى ذاته بأكثر من عبارة اختيار ابن حزم أن يستخدم الفعل في بداية جملة، وذلك لاستعماله تقنية لغوية فريدة من نوعها وهي الاستعارة، والاستعارة من أنواع التشبيه الذي نقص أحد أركانه الأساسية (المشبه والمُشَبَّه به) ولن يتسنى للمتلقي أن يتخيّل ويتصوّر تلك الصورة إلا باستخدام الفعل الذي يدلّ استخدامه على الحركة والانتقال من حالةٍ لأخرى، وهكذا يبقى المتلقي متيقظاً مشدود الانتباه ليتخيّل كلّ تلك الاستعارات المتتابعة. وكعادته يستخدم ابن حزم في خضمّ ذلك كلّه تقنية السجع ليضمن علق مقصده بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بعقل المتلقي ونفسه، وكأنّه يُوصل ما يُريده بمخاطبة اللاشعور عند من يسمعه أو يقرأ له.

(1) رسائل ابن حزم، ج3، ص41.

(2) المصدر نفسه: 42.

فعن طريق احترام الطريقة التي ترغبها النفس البشرية في الفهم والإدراك يفرضُ على السامع الإصغاء له، بل وحفظ ما يقوله جيداً على اختلاف من يقرأ له على مرّ العصور .

ومن ذلك أيضاً قوله : "على ضيق باعه في العلم ،وقلة اتساعه في الفهم" ،"فإننا ندريه عارياً إلا من المخرفة ،سليماً إلا من الكذب ،صفاً إلا من البهت" ،"والآية المذكورة مكتفية بظاهرها عن تكلف تأويل ،مستغنية ببادي ألفاظها عن تطالب وجه لتأليفها"(1) .

من قمة الذم والاستهزاء بإنسان أن تُوهَم المُتَلَقِّي أنك تريد مدحَ إنسانٍ مُعَيَّن ،لكذك في الحقيقة تهجو هذا الإنسان بأقذع الألفاظ .فهو يقولُ أن هذا المهجور عارٍ أي خالٍ ،لكنه خالٍ من أي شيء له علاقة بالعقل والحكمة ،كما أنه سليمٌ لكنه ليس سليماً من الكذب إنما هو بعيدٌ عن الصدق . وهو خالٍ لكنه ليس خالٍ من الكذب ،بل خالٍ إلا من البهتان والبهت هو الكذب العظيم .

ومن ذلك قول ابن حزم : "وأنه لا يَظُنّ في شيءٍ من هذا كله اختلافاً إلا عديمُ العقل سلبُ التمييز مطموسُ عين القلب ظليمُ الجهل"(2) .

وهنا استعملَ تقنيةَ مُختلفة في تكرار المعنى ،وهي المزاوجات الاسميّة ،و لهذه المزاوجات قيمتها الأسلوبية التي تُساهم في تشييد العمل الأدبي ؛ فهذه المزاوجات عبارة عن نَعَائِبٍ للأسماء ،من اسمٍ واسم ،وهكذا ،بل وتتكوّن هذه المزاوجات من محسوسٍ مُجرّدٍ مثل قولنا :جُنُورُ الفرح .و فيها يقومُ المحسوسُ بوظيفته الدلالية في تشخيص المُجرّد(3) .وهذا الاستعمالُ المجازي هو الذي أكسبَ النصّ الأدبيّ شعريّته ،سيّما بهذه المزاوجة الفريدة .ففي تكراره لفكرة جهل من يتكلّم عنه استعمل تركيب الإضافة (اسم + اسم) ذلك ليذلل على ثبات والتصاق هذه الصفات بخصمه الذي يردّ عليه .

وإهمالُ حرفِ العطفِ مع الفعل أحياناً ،يكونُ تأكيداً للإحساس بتغيّر الحدث .أمّا مع الاسم فيكونُ تأكيداً للإحساس بانتقال الجُسم والمرئيات من صورةٍ إلى أخرى انتقالاً سريعاً مفاجئاً(4) .وكان ابن حزم يُريد تثبيت دعائم كلامه في نفس من يقرأ رسائله .

(1) رسائل ابن حزم ،ج3 :43 .

(2) المصدر نفسه :48 .

(3) انظر :العبد محمد ،اللغة والإبداع الأدبي :116 .

(4) انظر : المصدر نفسه :103 .

ومن ذلك أيضاً قولُ ابنِ حزم: "ولكن أبى الله إلا أن يكشفَ سوءته ويُبدى عورته" (1).

والفعل المضارع يقومُ بوظيفة استحضارِ الحدثِ (2)، بمعنى أن ابنَ حزم أرادَ أن يُشعرنا بتوقُّدِ الحدثِ في نفسه، وبأنه مازال حاضراً في ذهنه؛ ليؤكد حضوره المستمرَّ في نفس قارئِ رسائله. بينما لو استعملَ الفعل الماضي لَنُحِسَّ بمقدارِ هذه الحرارة وتلك القيمة للحدثِ في نفسه. ونحنُ نلاحظُ أننا إذا ما شاهدنا نشرة الأخبار أن المُقدِّم إذا أرادَ أن يسردَ نشرة الأخبار سريعاً على شكل مُوجز بدأ بالاسم، أمّا إذا ما أرادَ يسردها سرداً مُفصلاً بدأ جُمْلَه بالفعل وليس بالاسم. فالفعلُ يُوحى دائماً بوجودِ تفاصيلٍ كثيرةٍ عن الموضوع المُتكلَّم عنه، وهذا ينطبق على الفعل الماضي والمضارع دون استثناء، وإذا ما كان الفعلُ مُضارعاً أضاف حياءً وحيويةً للحدث. وبما أن ابنَ حزم استعملَ الفعل في وصفِ ذمِّه لهذا اليهوديِّ، فهما كان وصفه طويلاً أم قصيراً فإنَّ القارئ سيفهمُ أنه يحملُ في جُعبته الكثيرَ عن هذا الشخص.

2- تكرارُ اللفظ: وتكرارُ اللفظ يُثيرُ انتباهَ المُتلقي من أوّل وهلة، وذلك من خلال المُثير اللفظي، الذي يكونُ من خلال موسيقى اللفظ المُكرَّر.

ومن ذلك قولُ ابنِ حزم: "فهل بعد هذا العمى عمى، وبعد هذا الجهل جهل؟" (3).

وهنا صورَ ابنُ حزم انفعال النفس في داخله بمُثيرِ اللفظ المُكرَّر؛ فجاء لفظاً (العمى والجهل) بمثابة مفتاحٍ نلجُ من خلاله إلى نفس ابنِ حزم لنكتشفَ مقدارَ ما يقعُ في نفس ابنِ حزم من إنكارٍ لما يسمعه من خصمه هذا، والغايةُ الأسمى للتكرار هي لفتُ انتباهِ المُتلقي واستفزازُه ليعرفَ ما وراءَ هذا اللفظ المُكرَّر من غايةٍ يُريدها الأديب منه. فالقارئ لن يملكَ إلا الوقوفَ عند اللفظ المُكرَّر؛ لإحساسه أن هذا اللفظ يستفزُّه، ليحاولَ استشفافَ غايةِ هذا التكرار. واستعملَ ابنُ حزم أثناء ذلك أسلوبَ الاستفهام، ليؤكد استنكارَه لما يسمعه من خصمه هذا.

والأمثلة على ذلك عديدةٌ في رسائل ابنِ حزم، ولكنَّ تكرارَ المعنى أظهرُ وأكثرُ انتشاراً في رسائل ابنِ حزم من تكرارِ اللفظ. فقد تكرَّرت ظاهرةُ تكرارِ المعنى (224) مئتان وأربعَ وعشرون مرةً، أمّا تكرارُ اللفظ فقد بلغَ (50) خمسين مرّةً.

(1) رسائل ابن حزم، ج3: 53.

(2) انظر: العبد محمد، اللغة والإبداع الأدبي: 103.

(3) رسائل ابن حزم، ج3: 46.

3- تكررُ العبارة : وتكرر عبارة بحد ذاتها أو عباراتٍ مُعيّنة يكونُ بمثابة مُرتكزٍ فكريٍّ للأديب ،فالدلالةُ الأخرى التي يحملها أسلوبُ التكرار خُضوعُهُ لأحد القوانين الخفية التي تتحكمُ في العبارة ،وأحدها قانونُ التوازن .ففي كلّ عبارةٍ طَبِيعِيَّةٍ نوعٌ من التوازن الدقيق الذي ينبغي أن يُحافظ عليه الأديب في الحالات كلّها (1) ،حيثُ تركيزُ المُتكلّم لا سيّما إن كان أديباً على عبارةٍ أو كلمةٍ أو لعلها أكثرُ من ذلك ،يذكرُها عندما يريدُ أن يبدأ كلاماً جديداً أو فكرةً جديدةً ،سواءً في إطار موضوع واحد أو ،أم عندَ طرح موضوع جديد .وهي أيضاً علامةٌ على مصدرٍ ونوعٍ ثقافيٍّ صاحبها ؛والعباراتُ التي كرّرها ابنُ حزم تُعبّرُ عن ثقافته الدينيّة الثرية .

ومن أبرز العباراتِ التي كرّرها ابنُ حزم في رسائله : ليت شعري ، والحمد لله ربّ العالمين ، وبالله تعالى نعوذ من الخذلان ، وحسبنا الله ونعم الوكيل ، وحسبنا الله تعالى ، وبالله تعالى التوفيق ، وحسبنا الله ونعم الوكيل .

3- بنية الجملة :

إنّ الجملة بنيةً ،أيّ لا يُمكنُ تصوّرُ أنّها تكوّنت من فراغ ،لذلك ستحدّثُ الباحثة في هذا المبحث عن أبرز العناصر التي كوّنَت الجملة عند ابن حزم الأندلسي .ومن أبرز مُكوّناتِ الجملة التي ساهمت في تكوين بنيتها عنده : الاقتباسُ ،والسّجّعُ والجناسُ ،والطباقُ ،وطولُ الجملة وقصرُها ،نوعُ الجملة المستخدمة (جملة فعلية ،اسميّة) ،وإذا كانت فعلية ما نوع الأفعال ،وإذا كانت اسميّة مانوع المشتقات المستخدمة ،واستخدامُ الحوار .

قد يتوهّم البعضُ بأنّ استخدامَ السّجّع والجناس هو لمُجرّد الزينة اللفظيّة ،ولكنّ الحقيقة في الأدب هي غيرُ ذلك ،لاسيّما في رسائل ابن حزم صاحب الفكر الظاهري .ومن الأمثلة على هاتين الظاهرتين قولُ ابن حزم : "... هذا الحال من فساد سياستهم والقذح في رياستهم " وقوله : "وللمداخل إلى البلاء أبواب والله أعلم بالصواب" (2) .

ومنه قوله : "وأما ذكرُ هيناتٍ واشتياقٍ وتفتيقٍ ،فحمقٌ صفيقٌ ،وهذيانٌ عتيقٌ ،ومن عند الله يكون التوفيق" (3) وغيرُها من الأمثلة الكثيرة في رسائله .

(1) انظر :الملائكة نازك ،قضايا الشعر المعاصر :277 .

(2) رسائل ابن حزم ،ج3 :41 .

(3) المصدر نفسه :80 .

ومنه قوله: "وأما ذكر هياتٍ واشتياقٍ وتفنيقٍ، فحمقٌ صفيقٌ، وهذيانٌ عتيقٌ، ومن عند الله يكون التوفيق" (1) وغيرها من الأمثلة الكثيرة في رسائله .

وابنُ حزم يعلمُ أنَّ القارئ في عصره لديه أدنُّ طريبةٍ تُحبُّ الموسيقى، فإذا ما وجدتُ نصّاً رتيباً حادتُ عنه، ومن الطرق التي تُزيلُ هذه الرتابة من النصِّ استخدامُ الجنس والسجعِ. فأوصلَ لنا فكره الظاهريّ بانيباً إياه على دعامتين أساسيتين؛ هما: قوّة الفكر وجمالُ الأسلوب، وبذلك يضمنُ حفرَ فكره الظاهريّ وبقائه في ذهن مُتلقيه .

وإنَّ استخدامَ الحوار يُضفي على النصِّ الأدبيّ – شعراً كان أم نثراً – نوعاً من الفن القصصيّ، وينزغُ منه رتابته، ويعملُ على تنويع الإيقاعاتِ الداخليّة فيه، ويُفصحُ أيضاً عن المشاعر والأحوال النفسيّة لدى المتحاورين (2). وقد يكونُ الحوار عارضاً وسريعاً لينفذَ الشاعرُ بعده إلى مواضيع أخرى لا حوارَ فيها (3) .

والحوارُ "يُخرجُ النصَّ عن رتابته" (4). وإذا ما خرجَ النصُّ عن رتابته سهّلَ حفظه وبقاؤه عالقاً في الأذهان والصدور، وقبل ذلك سهّل إدراكه وفهمه .

كما أنَّ الحوارَ يُفرغُ بطريقةٍ أو بأخرى الطاقّة المخزونة في نفس الأديب، سواءً أكانت طاقة حزن أم طا طاقة فرح. كما يستطيعُ الأديبُ أن يُعبّرَ عن مدى ثقافته وخبرته ومعرفته بالموضوع الذي يُحاورُ فيه. ومن خلال الحوار يُعبّرُ عن مدى موضوعيّته في مناقشة الموضوع الذي يطرحه، ويُحوّلُ مؤلفه إلى حلقةٍ علميّةٍ للنقاش وتبادل الآراء .

ورسائلُ ابن حزم على اختلافِ مواضيعها كثيراً ما كان ابنُ حزم يُدخلُ فيها الحوار. ومن ذلك المواقفُ التي رواها ابنُ حزم لتصديق فكرته وما ذهبَ إليه من آراء، وهذه المواقفُ تتوّعتُ بين

(1) رسائل ابن حزم، ج3: 80 .

(2) انظر: هصيص علي، التشكيلُ الموضوعي والفنّي للقصيدة عند الحطّيب: 176 .

(3) المصدر نفسه .

(4) انظر: المصدر نفسه: 177 .

مواقفَ حَدَّتْ معه شخصياً، أو من قِصَص الصَّحَابَةِ والتَّابِعِينَ. وكلُّها أسْهَمَتْ في إضفاء جَوِّ القِصَّة على رسائله، وبالتالي شَبُوغُ المُتَعَةِ والإثارة في جَنَابَاتِ رسائله .

وإذا وضعنا العدسة المُكَبَّرَةَ لنقترب أكثر من بنية النصّ سنجدُ أننا نُدَقِّقُ في القيمة الأسلوبية لكل من استخدام الفعل واستخدام الاسم، بل والقيمة الأسلوبية لعلاقة كلٍّ منهما بالآخر. بل وطريقة ارتباط الأفعال ببعضها في الجملة؛ بأحرف العطف أو سوى ذلك، ونوع الفعل المُستخدَم؛ ماضٍ أم مضارع أم أمر .

و تُدَلِّ نِسْبَةُ الفعل إلى الصِّفَةِ كما أثبتت مُعادلة بوزيمان Busemann على ارتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات في النصوص الشعريّة في مُقابل انخفاضها في النثر (1) .

ومهما يكن من أهميّة هذه المُعادلة وطرافة نتائجها وإغرائها بالتطبيق، فلا شكّ أنّ القيمة العددية للفعل تظلّ عاجزة عن التوصيف الشامل الدقيق لخصائص الاستخدام اللغويّ عند الأديب، حتّى يُسندَها الكشفُ عن مدى تميّزه من الأدباء، أو على الأقلّ عن مدى نجاحه في توصيف الفعل للتعبير عن قيمٍ أسلوبيةٍ مُختلفة (2)، سواءً في ذلك أكان استخدام الأديب للفعل استخداماً حقيقياً أم مجازياً. والملاحظُ على رسائل ابن حزم استخدامهُ للفعل بشكلٍ كبير بالنسبة لنصّ نثريّ. وقد نوع ابن حزم بين الماضي والمضارع، مُقْصِياً فعل الأمر جانباً .

والتعبيرُ بالفعل المضارع يقومُ بوظيفة استحضار الحدث (3)، بمعنى أنّ استخدام الفعل المضارع في كلام الأديب يُشعرنا بتوقّد الحدث في نفس الأديب، بينما لو استعملَ الفعل الماضي لن نُحسَّ بمقدار هذه الحرارة وتلك القيمة للحدث في نفسه.

(1) العبد محمد، اللغة والإبداع الأدبي: 94، وقد ذكرَ محمد العبد حول ماهية هذه النظرية: وقد تشكّلت مُعادلة بوزيمان في إطار أحد فروع علم اللغة الحديث وهو علم اللغة النفسيّ psycholinguistics. وقد أسفَرَ تطبيقُ المُعادلة عن إمكاناتٍ كبيرة لقياس درجة الاستقرار العاطفيّ عند الأفراد، خاصّة في بُحوث علم نفس الطفل، كما اكتُشِفَ وجودُ ارتباطٍ مرتفع بين زيادة هذه النسبة واتصاف الشخصية بخصائص مُعيّنة، مثل الحركة، والعاطفية، وانخفاض درجة الموضوعية والعقلانية، وعدم تَوَخّي الدقّة في التعبير .

(2) انظر: المصدر نفسه: 96 .

(3) انظر: المصدر نفسه: 103 .

وإهمال حرف العطف مع الفعل أحياناً، يكون تأكيداً للإحساس بتغيّر الحدث. أمّا مع الاسم فيكون تأكيداً للإحساس بانتقال الجُسم والمرئيات من صورةٍ إلى أخرى انتقالاً سريعاً مفاجئاً (1)، وحتى لو كانت دلالة إهمال حرف العطف مع الفعل والاسم واحدة وهي تأكيد الإحساس، إلا أنّ دلالة استخدام الفعل تختلف عن دلالة استخدام الاسم من الأساس.

ويستغلّ الأديبُ الفعلَ كذلك في صنع المقابلة بين الأزمنة، كالمقابلة بين المضارع والماضي (2). وبذلك فإنّ الأديبَ يصنع مفارقةً في نصّه الأدبيّ، تُكسيه بناءً موضوعياً وفنياً فريداً، كما تُكسيه موسيقى خاصّة، وذلك كلّهُ إذا أحسن الأديبُ استعمالَ هذه المقابلة.

ويبرز دورُ الفعل في استخدامه على المستوى المجازي في تجسيد المُجرّد، وتصوير هيئته (3) وكما يقول زابدر: فإنّه عن طريق التجسيم تتكشف قيمُ الوضع وقابليّة الشيء للإبصار (4).

أمّا المزاوجاتُ الاسميّة وقيمُها الأسلوبية: فهذه المزاوجاتُ عبارة عن تعاقبٍ للأسماء، فتُبْنَى من اسمٍ واسمٍ، وهكذا. وتتكوّن هذه المزاوجاتُ أحياناً من محسوس مُجرّدٍ مثل قولنا: جذورُ الفرح. وفيها يقومُ المحسوسُ بوظيفته الدلاليّة في تشخيص المُجرّد (5). وهذا الاستعمالُ المجازي هو الذي يُكسبُ النصّ الأدبيّ شعريّته، سيّما إذا كان بهذه المزاوجة الفريدة.

والقيمة الأسلوبية للصّفة في المزاوجات المجازية، بشكلٍ يفوقها في الاسم إلى حدّ ما؛ فلا تتجلى القيمة الأسلوبية للصّفة هنا في قدرتها على الجمع بين المُجرّد والمحسوس تارةً، أو بين المحسوسين تارةً أخرى فحسب، وإنّما تتجلى كذلك في استغلال الأديب قدراتها الإيحائية، و

(1) انظر: العبد محمد، اللغة والإبداع الأدبي: 103.

(2) المصدر نفسه.

(3) انظر: حسان تمام، اللغة بين المعيارية والوصفية: 175.

(4) انظر: العبد محمد، اللغة والإبداع الأدبي: 104.

(5) انظر: المصدر نفسه: 116.

إطلاق هذه القدرات دون التوقف عند معانيها الدلالية (1). أي لا تتوقف قدرات تلك الصفات عند معانيها الأول، بل تتعداها إلى معانيها الثواني والثالث أيضاً، بل وأبعد من ذلك إن وجدت .

وأهم من ذلك أن القيمة الأسلوبية للصفة ليست في الصفة ذاتها؛ لأنها قد تعجز عن حمل تلك الدلالات والإيحاءات في حقلها المعتاد. فالفضل في إبراز هذه القيمة وإعلانها يرجع إلى استخدام الصفة في مجموعة لفظية مجازية (2) .

ومن ذلك قول ابن حزم: "فلو فكر هذا الوقاح الزنديق في مثل هذا وشبهه لجزره عن التعرض لما لا سبيل له إليه وحسبنا الله ونعم الوكيل" (3)، وقوله: "ولو أن هذا الزنديق المائق كان له أقلّ تحصيل" (4)، وقوله: "لو كان مع هذا الجاهل الأنوك أقلّ معرفة بطبائع الإنسان ... لم يأت بهذا البرسام" (5) .

ولم يقف ابن حزم عند استعمال الفعل وحسب بل أعطى صيغته الفعلية قوة باستعمال الأفعال المضعفة، واستخدام الفعل المضعّف (مثل: طنن > طنّ، غلل > غلّ) يُعطي التعبير قيمة أسلوبية واضحة؛ فهو يُعبّر عن القوة ويذلّ على شدة الحدث. ولذلك فهو كما يقول فندريس يُعبّر عن قيمة انفعالية واضحة جداً (6) .

ومن ذلك قوله: "لم يُقرّه الشيطان من كلّ ما استبان له من هذا البهتان إلا انسلاخه من جميع الأديان" (7). وقوله: "أفيسوغ إلى ذي عقل أن ينسب إلى نبيّ الله تعالى أنه شبه قوة ربّه عزّ وجلّ بقوة الرجل القادر؟ وهل في الافتراء أعظم من هذا لو عقلوا؟" (8) .

(1) انظر: العبد محمد، اللغة والإبداع الأدبي: 106 .

(2) انظر: المصدر نفسه: 110 .

(3) رسائل ابن حزم، ج3: 53 .

(4) المصدر نفسه .

(5) المصدر نفسه: 55 .

(6) انظر: العبد محمد، اللغة والإبداع الأدبي: 97 .

(7) رسائل ابن حزم، ج3: 53 .

(8) المصدر نفسه: 61 .

وقوله: "فكيف يردّ على الشرعيّ من هذه صفته؟" (1) .و الأمثلة على ذلك كثيرة في رسائله (2) .

ويلاحظ على ابن حزم محاولته اشتقاق صيغ لفظيّة جديدة ليضفي حيويّة على رسائله ، و ذلك من خلال استعمال صيغة المصدر المشتقّ من الفعل ، فقد يُحاول الأديب ابتكار صيغ فعليّة جديدة عن طريق الاشتقاق ويدخل ذلك تحت ظاهرة التجديد اللغوي (2) .

وهناك نمط آخر من التجديد اللغويّ الذي ثُمّله الأبنية العرضيّة الفرديّة عند كاتبٍ يعينه وترتبط هذه الأبنية بنصّ معيّن ، ولا تحتاج إلى أن تدخل في الثروة اللفظيّة للنظام اللغويّ . ولهذه الأبنية تأثيرٌ تعبيريّ ينبع من تأثير جدّيها (3) .

وتؤدي التجديدات اللغويّة الفرديّة العرضيّة دوراً خاصّاً في العمل الأدبيّ ، وتعدّ أحد عناصر اللغة . وتجذبُ الكلمة الجديدة القارئ أو السامع بوصفها صورة قويّة وتداعياً غير متوقّع إنّها تؤثر في إحساسنا تأثيراً أقوى من تأثير القوالب الشائعة المألوفة (4) .

إنّ هذه الاشتقاقات ترجع إلى أصلٍ معروفٍ ، وتتجلى القيمة الأسلوبية للمشتقّ الجديد من توليد غير المعروف ؛ فسمات الجِدّة والطرافة في ذاتها ، تُعدّ قيمةً أسلوبيةً مهمّةً ، من حيث غرابتها وإدهاشها ومُفاجأتها القارئ أو السامع . وهي تُدهشنا وتبهجنا كدهشنا بالوليد الأوّل وبهجته لنا ، لا سيّما إذا كانت مقبولة غير ممجوجة (5) .

(1) رسائل ابن حزم ، ج 3 : 74 .

(2) انظر: رسائل ابن حزم ، ج 4 : 89 ، 94 ، 171 ، 173 ، وانظر : ج 2 : 69 ، 70 ، 85 .

(2) انظر : العبد محمد ، اللغة والإبداع الأدبي : 97 ، 100 .

(3) انظر : المصدر نفسه : 97- 98 .

(4) انظر : المصدر نفسه : 98 .

(5) انظر : المصدر نفسه : 100 .

فالحاجة إلى التعبير عن نوع الحدث في كيفية بذاتها لا يُغني عنها فعل آخر ولا يستطيع أن يحمل القيمة الشعورية نفسها، مهما كانت دلالة على الشدة والقوة، مثل: التهاب، واضطرم، ونحوهما؛ لارتباط الأصل نفسه في الذهن والوجدان بدلالة أقوى من ذلك وأشد، فذلك يرجع إلى بقاء الأصل نواة المعنى (1).

ومن ذلك قول ابن حزم ص 45: "وما أرى هذا الزنديق الأنوك إذ اعترض بهذا الاعتراض كان إلا سكران سكر الخمر" (2).

وهنا أنت التجديدات اللغوية الفردية العرضية دوراً خاصاً في العمل الأدبي. فالكلمة الجديدة تؤثر في إحساسنا تأثيراً أقوى من تأثير القوالب الشائعة المألوفة (3)؛ فحتى لا يحس القارئ بالملل وهو يقرأ رسائله، قام ابن حزم بتطعيم رسائله بمثل هذه الاشتقاقات والتجديدات اللغوية. وهدف ابن حزم من ذلك كله ليس استعراض مهاراته اللغوية، بل فرض حضوره عند المتلقي ليبقى كله آذاناً صاغية لفكره وما في نفسه، ولن يتحقق له ذلك إذا تسلل الملل إلى نفس المتلقي.

فهذه الاشتقاقات ندهشنا وتبهجنا كدهشنا بالوليد الأول وبهجتنا به، لا سيما إذا كانت مقبولة غير ممنوعة (4). وبذلك سيكون ابن حزم واثقاً من استمرار جسر التواصل بينه وبين المتلقي. وهناك أمثلة كثيرة على ذلك من رسائل ابن حزم؛ ومن ذلك قوله: "فإن قالوا: اتفقوا، كذبوا كذباً لا يخفى على ذي عقل" (5)، "فإن كانوا أنكروا إنكارنا هذا الباطل" (6). فهذه الألفاظ المشتقة من نفس الفعل في الجملة وهي هنا (كذباً، إنكارنا) تحدث تلك الدهشة والبهجة في نفس المتلقي.

(1) انظر: العبد محمد، اللغة والإبداع الأدبي: 100.

(2) رسائل ابن حزم، ج 3: 45.

(3) انظر: العبد محمد، اللغة والإبداع الأدبي: 98.

(4) انظر: المصدر نفسه: 100.

(5) رسائل ابن حزم، ج 3: 75.

(6) المصدر نفسه: 80.

الاقتباس :

الاقتباس لغة : طلب القبس . والقبس شُعلة من نار تُقْبَسُ منها لا أو من مُعْظَمها . وبهذا المعنى جاء في الآية العاشرة من سورة طه على لسان موسى عليه السلام : (إني آنستُ ناراً لعلّي آتاكم منها بقبس) . ولعائشة بنت سعد بن أبي وقاص بهذا المعنى :

بعثتك قابساً فلبثت حولاً متى يأتي غوائك من نغيث ؟

واقْتَبَسُ منه ناراً وعلماً بمعنى ، إذ يُسْتَعَارُ لفظُ الاقتباس لطلب العلم والأدب ، فنقول : اقْتَبَسْتُ منه علماً وأدباً ، أي أخذتُ واستفدتُ .

قال الكسائي : أقْبَسَهُ علماً وناراً سواء . وقال ابنُ دريد : قَبَسْتُ من فلان ناراً واقْتَبَسْتُ منه علماً ، و أقْبَسَنِي قَبْساً (1) .

- والاقتباس اصطلاحاً : هو أن يتضمّن الشّعْرُ أو النثرُ شيئاً ممّا جاء في القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف مع جواز بعض التغيير غير المُخلّ في الأثر المُقْتَبَس (2) . وعند البلاغيين : ضربٌ من ضروب علم البديع الذي يُكْمَلُ مع علمي المعاني والبيان قواعد البلاغة وعلومها الثلاثة ، فهو أحدها . وهو نوعان :
- 1- الاقتباس النصّي : وفيه يلتزم الأديب بلفظ النصّ القرآني وتركيبه .
 - 2- الاقتباس الإشاري : وهو أن يأخذ الأديب من القرآن الكريم ما يُشيرُ به إلى آيةٍ أو آياتٍ من غير أن يلتزم بلفظها وتركيبها (3) .

أمّا عن النوع الأوّل فمنه قولُ الشافعي :

فإن الله خالق البرايا عنت لجلال هيئته الوجوه
يقول : (إذا تداینتم بدین إلى أجل مسمى فاكثبوه) (4)

(1) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة قَبَسَ .

(2) الفكيكي عبد الهادي ، الاقتباس من القرآن الكريم في الشعر العربي : 14 .

(3) انظر : المصدر نفسه : 15- 16 .

(4) انظر : المصدر نفسه : 15- 16 ، وذكر المؤلف أن هذه الأبيات للشافعي غير موجودة في ديوانه وهي موجودة في الصفحة 482 من الجزء السادس من كتاب "البرهان في علوم القرآن" للزركشي .

فقد اقتبس الشافعي من الآية 282 من سورة البقرة: (يا أيها الذين آمنوا إذا تداينتم بدين إلى أجل مسمى فاكتبوه) .

ومن الاقتباس النصي في النشر ما كتبه القاضي الفاضل في حمام الزاجل قائلاً: "وقد كادت أن تكون من الملائكة، فإذا نيطت بها الرقاق صارت أولي أجنحة مثني وثلاث ورباع" (1)، فالجملته الأخيرة اقتبسها من الآية الأولى من سورة فاطر .

ومن اقتباس الإشارة قول الشافعي في ديوانه :
وعاشر بمعروفٍ وسامحٌ من اعتدى وفارق ولكن بالتي هي أحسن (2). فالشطر الثاني من البيت اقتبس الشافعي معناه من الآية 34 من سورة فصلت: (ادفع بالتي هي أحسن السيئة ...).

ولم يكن الحديث عن الاقتباس عند القدماء مجرد حديث عارض، بل أفرد له بعضهم كالتعالبي مؤلفاً يتحدث عنه؛ فقد جاء في "الاقتباس من القرآن الكريم" ما يثبت ذلك. والجديد الطريف في كلام التعالبي ليس أنه ركز على الاقتباس من القرآن الكريم، أو أنه قسم الاقتباس من القرآن إلى مقتبس بمعناه من القرآن ومقتبس بلفظه من القرآن (3)، فهذا مما لا شك فيه .

ولكن الطريف الجديد في كلامه أنه وصف النبي محمد - صلى الله عليه وسلم - بل ركز على ذكره ووصفه عليه الصلاة والسلام بأنه كان في معظم أحاديثه يقتبس إما من لفظ القرآن الكريم أو من معناه. ومن المقتبس معناه من القرآن الكريم قول عليه الصلاة والسلام: "علامة المنافق ثلاث: إذا حدث كذب، وإذا وعد أخلف، وإذا أؤتمن خان"، فمعنى الحديث - وليس لفظه - مقتبس من قول الله تعالى في الآية 86 من سورة التوبة: (ومنهم من عاهد الله لئن آتانا من فضله لنصدقن

(1) انظر: الفكيكي عبد الهادي، الاقتباس من القرآن الكريم في الشعر العربي: 15.

(2) انظر: التعالبي، الاقتباس من القرآن الكريم، تحقيق: د. ابتسام مرهون الصقار، 1975م، دار الحرية للطباعة، بغداد، القسم الأول: 74-75.

(3) انظر: المصدر نفسه: 71-76.

ولنكوننَّ من الصّالحين ،فلمّا أتاهم من فضله بخلوا به ،وتولّوا وهم مُعرضون ،فأعقبهم نفاقاً في قلوبهم إلى يوم يَلْقَوْنَهُ بما أخلفوا الله ما وعدوه ،وبما كانوا يكذبون(1) .

ومن المُقتبَس من ألفاظ القرآن الكريم ،قوله عليه الصلاة والسلام : "من باع داراً أو عقاراً فلم يجعل ثمنها في مثْلِها كان (كرمادٍ اشتدَّت به الرِّيحُ في يومٍ عاصفٍ)(2) .وقولُ الثعالبي هذا يُثيرُ جدلاً في ذهن القارئ ؛حيثُ أنّ أيَّ قارئٍ عندما يسمعُ كلمة اقتباس ،يلمعُ في ذهنه أنّ المُقتبسَ من الأدباء شعرائهم وناثريهم .ولكنَّ الثعالبي يطرحُ طرحاً فريداً من نوعه ،فالمُقتبسُ الوحيدُ الذي تحدّثَ عنه هو الرّسولُ مُحَمَّدٌ - صَلَّى الله عليه وسلّم - .

وقد يتساءلُ مُتسائلٌ :لماذا اخترت الاقتباسَ كخاصيّةٍ أسلوبيةٍ ،ولم تختَرِ التناصَّ ؟وما الفرقُ بينهما ؟ وقبل أن نذكرَ الفروقَ بين الاقتباس والتناصَّ علينا أولاً العودةُ إلى المفهوم اللغوي لكلِّ منهما .
التناصُّ لغةً :من الجذر الثلاثي (نصّ) ،ومن معاني هذا الجذر في المعاجم العربية الرّقْعُ والحركة والإظهارُ ،فقد جاءَ في لسان العرب : "نصَّكَ الشَّيءُ :رفعَكَ الشَّيءُ ،ونصَّ الحديثَ نصّاً :رفعه ،وكلَّ ما أظهرَ فقد نصَّ ،ويُقالُ هذه الفلاةُ تناصَّ أرضَ كذا وتواصيها أيّ يتصلُّ بها"(3) .وذكرَ الفيروز أبادي : "ونصَّ الشَّيءُ حركةً ،ونصَّ العروسُ :أفَعَدَها على المنصّة"(4) . وفي المعجم الوسيط ذكرَ مؤلفوه أنّ النصَّ : "صيّغُ الكلام الأصليّة التي وردت من المؤلّف"(5) .

(1) انظر: الثعالبي ،الاقباسُ من القرآن الكريم ،القسم الأوّل :71- 72 ،وهناك أمثلة أخرى .

(2) انظر: المصدر نفسه :73 ،والآية من سورة إبراهيم :18 ،وهناك أمثلة أخرى كثيرة على هذا النوع من الاقتباس .

(3) انظر: ابن منظور ،لسان العرب ،مادة نصَّصَ .

(4) انظر: الفيروز أبادي ،القاموس المحيط ،تحقيق :محمد نعيم العرقسوسي ،2005م ،مؤسسة الرسالة ، مادة نصَّصَ .

(5) انظر :المعجم الوسيط، مادة نصَّصَ .

ويلاحظ أن المعاجم السابقة تشترك في مفهوم الإظهار عند الحديث عن النص، ولكننا نجد زيادة على هذا المعنى عند مؤلفي المعجم الوسيط؛ حيث أنهم تحدثوا عن معناه اللغوي من حيث أنه الصيغة الأصلية أو الحرفية لكلام مؤلفه. وهذان المعنيان يبتعدان كثيراً عن المفهوم الاصطلاحي الحديث لما يسمى التناص.

اصطلاحاً أخذ التناص نواحي نقدية مختلفة في التعريف، ونجد ذلك عند عدد من كبار النقاد الأوروبيين من مثل ميخائيل باحتين، وجوليا كريستيفا، ورولان بارت، وجاك دريدا، وجيرار جنييت (1).

وقد بدأ هؤلاء جميعاً الشكلايون الروس، ويُعتبر جوليا كريستيفا هي أول من استعمل هذا المصطلح في كتاباتها، ثم تضافرت جماعة مجلة (تيل كيل tel quel) مع كريستيفا في إشاعة هذا المصطلح، مما جعله في فترة وجيزة من مصطلحات النقد الجديد في فرنسا والولايات المتحدة (2). ويؤكد روبرت شولز أن معنى التناص يختلف من ناقد لآخر، والمبدأ العام فيه أن النصوص تُشير إلى نصوص أخرى وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة، كالقنان الذي يرسم ويكتب لا من الطبيعة وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص (3).

ويعتبر تودوروف أن جميع العلاقات التي تربط تعبيراً بآخر علاقات تناص، فيكون التناص بهذا الوصف دراسة كلية النص في علاقاته مع كليات النصوص الأخرى (4).

(1) انظر: باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط 2، 1987م، دار الأمان، الرباط: 46، كريستيفا جوليا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ط 1، 1991م، دار توبقال للنشر، المغرب: 78+21، جنييت جيرار، "من التناص إلى الأتراس"، ترجمة: محمد المختار حسني، علامات، ج 25، م 5، 177، سبتمبر (1979م)، بارت رولان، موت المؤلف، ترجمة: الدكتور منذر عياشي، 1991م، الموقف الأدبي، 241-242، 59، حمودة عبد العزيز، المرايا المحدثبة من البنيوية إلى التفكيك، 1998م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 366-367.

(2) انظر: علي ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش: 127-128، وانظر: الغدامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، 1985م، النادي الأدبي الثقافي، جدة: 321.

(3) انظر: علي ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش: 127-128، وانظر: الغدامي عبد الله، الخطيئة والتكفير: 321.

(4) انظر: علي ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش: 128.

ومن العرب يرى سامي سويدان أن التناص هو طرح معرفي موضوعي لشعرية النصوص، تنطلق من اعتبار النص الأدبي نصاً يرتكز في جانبه الإبداعي على إرث عميق يشمل مبدئياً جميع النصوص السابقة عليه (1). وبهذا فالتناص لا يخرج الأديب من دائرة الإبداع الأدبي؛ فهناك تشكيل خصوصي يرجع إلى الأديب في إبداع النص الأدبي الذي يحكم التداخل لهذه النصوص الإبداعية وتفاعلها فيما بينها.

تبلورت آراء النقاد جميعاً عند جوليا كريستيفا التي استقادت من تجارب النقاد وكلامهم جميعاً، فرأت كريستيفا أن كل نص هو تشرب وتحويل للنصوص أخرى، واستعملت التناص على أنه جزء من سياق إشاري متكامل، ينتظم لغة النص الأدبي. وترى كريستيفا أن النص ذو طبيعة إنتاجية، ويحول المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية متغيرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، فهو مجال لنقاط عدد شفرات تجد نفسها في علاقة متبادلة (2). وبذلك قالت كريستيفا بمفهوم تعدد الأصوات؛ حيث أن صوت الكاتب في نصه خليط من قراءات متعددة، فتختلط هذه الأصوات معاً في تناسق وتناغم.

وهذه المناحي تلتقي عند نقطة مشتركة بينها جميعاً، وهي أن التناص عبارة عن تعالق النصوص بعضها ببعض (3) والتي تختلف تبعاً لثقافة الكاتب وقراءاته، ليصهرها معاً في بوتقة نص واحد تتداخل فيه أصوات متعددة، في تجانس لا يعرف الاختلاف، بل يجعلها أكثر تعقيداً وتناسقاً.

فالنص أشبه ما يكون بلوحة سيفساف ثغري الناظر إليها من بعيد، وحينما يقترب منها يُصاب بشيء من تشتت النظر بين أجزائها العديدة التي تتركب منها، وهكذا النص. لذلك فمفهوم التناص يُطلق المعنى ولا يُقيد، فاختارت الباحثة أن تستخدم مفهوم الاقتباس بدلاً من التناص.

(1) انظر: علي ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش: 128، وانظر: سويدان سامي، "التناص... التأويل"، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 60-61: 95، (1989م).

(2) انظر: كريستيفا جوليا، علم النص: 78.

(3) انظر: ناهم أحمد، التناص في شعر الرواد، ط1، 2004، العراق، بغداد: 14.

وعليه فإنّ فروقاً واضحة بين الاقتباس والتناص؛ وهذه الفروق لا تتوقف عند حدود القديم والحديث فقط؛ فمن المعروف أنّ مصطلح الاقتباس قديم، والتناص مصطلح حديث. ولكن الفرق يتعدى ذلك إلى أنّ التناص لا يقف عند حدود الاقتباس من القرآن الكريم والحديث النبويّ، بل وحتى حدود الاقتباس من الشعر العربي القديم الذي هو بمثابة الموروث الأدبيّ، فيتعداه إلى حدود الاقتباس من كُتب الأساطير والملاحم اليونانية القديمة، وكُتب الرومان واليونان، لا سيّما أدباؤهم بل ويصل الأمر إلى الاقتباس من كُتب اليهود والنصارى المقدّسة (التوراة والإنجيل) .

والاقتباس شكلٌ من أشكال تعامل الأدباء مع النصّ القرآني، وهذا التعامل يكشف عن نظر الأدباء إلى أنّ القرآن مصدرٌ من مصادر البلاغة المتميّزة، وأتّاه يحملُ للإنسان في كلّ زمان ومكان دلالاتٍ لا متناهية، ويُفسّرُ أشياء تمسّ حياة الإنسان، ولذلك أخذ الأدباء منذ القديم يعودون إلى هذا المصدر المتميّز ينهلون للكشف عن مواقف مهمّة للإفصاح عن مواقفهم ومشاعرهم حيال القضايا والمواضيع التي يطرحونها(1) . فالتناص مظلة تشتمل على أنواع عدّة، منها الاقتباس، فالتناص مفهومٌ أوسع وأشمل وأرحب من الاقتباس .

والأمثلة على الاقتباس متعدّدة في رسائل ابن حزم، ومنها قوله في رسالته التقريب لحدّ المنطق: "فضلاً منه تعالى يؤتيه من يشاء والله ذو الفضل العظيم"(2) . وهو مقتبسٌ من قوله تعالى في الآية الرابعة من سورة الجمعة: (ذلك فضلُ الله يؤتيه من يشاء والله ذو الفضل العظيم).

(1) انظر: ربابعة موسى، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، ط1، 2000م، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، إربد: 76-77 .
 (2) رسائل ابن حزم الأندلسي، ج4: 94 .

وقوله في نفس الرسالة: "يفعلُ ما يشاء لا مُعَقَّبَ لِحُكْمِهِ ولا يُسألُ عَمَّا يفعلُ وهم يُسألون" (1)
 وقوله هذا مُقْتَبَسٌ من قول الله تعالى في الآية الثالثة والعشرين من سورة الأنبياء: (لا يُسألُ عَمَّا يفعلُ وهم يُسألون) .

وقوله: "وتمت كلمة ربك صدقاً وعدلاً لا مُبَدِّلَ لِكَلِمَاتِهِ" (2) .
 وقوله هذا مُقْتَبَسٌ من قوله تعالى في الآية الخامسة عشرة والمئة من سورة الأنعام: (وتمت كلمة ربك صدقاً وعدلاً لا مُبَدِّلَ لِكَلِمَاتِهِ وهو السميعُ العليم) .

(1) رسائل ابن حزم، ابن حزم، ج4: 97 .

(2) المصدر نفسه: 197 .

المبحث الثاني :

الصورة الفنيّة في رسائل

ابن حزم الأندلسي

المبحث الثاني: الصورة الفنية في رسائل ابن حزم :

اتفق الأدباء على شرف التشبيه في فنون الكلام، وأنه إذا جاء في أعقاب المعاني أفادها كملاً وأكسبها حُلّة وجمالاً، والذي يتأمل أشعار العرب يجدّها حافلة بصور التشبيه الرائعة (1). والملاحظ شيوع استخدام فن التشبيه عند الأدباء القدامى على حساب الاستعارة، بعكس معظم الأدباء في العصر الحديث الذين يشيغ لديهم استعمال فن الاستعارة على فن التشبيه .

وقد تحدّث الأدباء والنقاد القدامى عن فن التشبيه، وكيفية توظيفه في الأدب، شعره ونثره؛ ومنهم: الجاحظ، وأبو العباس ثعلب (ت 291هـ)، وأبو هلال العسكري، وابن قتيبة، وابن رشيق القيرواني، وغيرهم كثير .

يقول الجاحظ: "إنما الشعرُ صناعةٌ، وضربٌ من النّسج، وجنسٌ من التصوير" (2) .

ويقول قدامة بن جعفر عن الصورة بأنّها: "نقلٌ حرفيٌّ للمادّة المَوْضوعة؛ المعنى يُحسّنُها ويُظهرُها حليّةً تُوكّدُ براعة الصّانغ" (3). وكأنّ الصورة بالنسبة إليهم مجردُ تقنيةٍ لغويّةٍ لا تميّزُ عن غيرها، وليس من شيءٍ مُميّزٍ للأديب من الناحية الفنيّة في استخدامها، فهي طبقاً لتعريفهم لا تنطرقُ إلى الناحية الفنيّة في اللغة، بلْ مجردُ تقنيةٍ أدبيّةٍ كلاميّةٍ .

تحدّث أبو العباس ثعلب عن التشبيه وجعله من أغراض الشعر فيقول: التشبيه الجيد هو الخارجُ عن التعدي والتقصير، كقول امرئ القيس :

إذا ما الثريا في السماء تعرّضنْ تعرّضَ أثناء الوشاح المُفصلّ

فقد شبّه تعرّضَ الثريا في السماء بتعرّضَ أثناء الوشاح المُفصلّ على وسط المرأة، والتشبيه هنا محذوفُ الأداة، والتقديرُ كَتعرّضَ أثناء الوشاح المُفصلّ (4) .

(1) سليم أمينة محمد، فن التشبيه بين النظرية والتطبيق دراسة في ديوان صريع الغواني مسلم بن الوليد الأنصاري، ط1، الدار المصرية، الإسكندرية: 19 .

(2) الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج3: 132 .

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت: 65 .

(4) انظر: أبو العباس ثعلب، قواعد الشعر، شرح: محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، 1948م: 33 .

والتشبيه عند أبي هلال العسكري مما يزيد المعنى وضوحاً ويُكسبه تأكيداً (1) .

ويرى الباحث مصطفى ناصف بأن ظهور ابن المعتز فيما بعد زكى موقف التشبيه وزاد من مكانته في نفوس الأدباء والنقاد. فقد جعل التشبيه البليغ أحد أهم مقاييس شاعرية الشاعر، واتبعة النقاد والأدباء في ذلك. ومن ذلك أن قال قائل لابن الرومي: ألا تشبه تشبيه ابن المعتز وأنت أشعر منه (2) .

وإذا نظرنا باتجاه النقاد المعاصرين، فسنجد أن في الدراسات النقدية المعاصرة اختلافاً في النظر إلى أصالة مصطلح الصورة، فرأى قسم منها أن الصورة مصطلح حديث نشأ بتأثير النقد الغربي (3) .

ورأت طائفة أخرى ومنها جابر عصفور أن المصطلح حديث بدلالاته الجديدة وأبرزها الدلالة النفسية، ولكنه قديم في أصله، إذ إنه يعود إلى ابتداء الوعي بالخصائص النوعية للأدب (4). وبذلك يتضح لنا أن دراسة الصورة عند النقاد المعاصرين تكون مختلفة من نص أدبي إلى آخر وذلك لاختلاف دلالات تلك الصورة والبواعث النفسية لها من أديب لآخر .

وقد قدم لنا الموروث جوانب تشكل الأساس النظري لأي نظرة عميقة في الصورة، وتحددت بثلاثة جوانب: الخيال أو الملكة التي تشكل صورة القصيدة، وطبيعة الصورة باعتبارها نتاجاً إبداعياً لهذه الملكة، ووظيفة الصورة في العمل الأدبي (5) .

(1) انظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين: 249 .

(2) انظر: ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، ط2، 1981م، دار الأندلس: 47- 48، وانظر: ابن رشيق، العمدة: ج2: 184 .

(3) انظر: علي ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش: 171 .

(4) المصدر نفسه .

(5) انظر: عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي: 9 .

وعرّف باوند الصورة بأنها تلك التي تُقدّم عُقدَةً فكريةً وعاطفيةً في بُرْهةٍ من الزّمن (1). ويظهر في كلام باوند تأثره الشديد بتحليل فرويد النفسيّ للأديب؛ فقد اعتبر فرويد الأديبَ مريضاً نفسياً يُعَبَّر عن مرضه وحالته من خلال أدبه .

ورأت دراساتٌ أخرى في الصّورة امتزاجاً فنياً بينَ طرفين، هما: الحقيقة والمجاز، دون استبعاد طرفٍ بآخر (2). ومن أهمّ مصادر الصّورة الشعرية ومجالها: الخيال، والواقعُ بنوعيه الحسيّ والدّهنيّ، وما يتعلّق بهما من مؤثرات (3) .

والخيال موجودٌ عند كلّ إنسانٍ بمن فيهم شعراء وغير شعراء، ولكنّ القدرةَ على توجيهه والسيطرة عليه ليسير في اتجاهٍ مُعيّن لِيخدمَ رغبةَ صاحبه، لا يُقدّرُ عليه إلا فئةٌ مُعيّنة هي فئةُ الأدباء. ويُقالُ بأنّ الإلهامَ يظهرُ بعدَ فترةٍ من الرّاحة والكُمون مُفيداً من أثر تلك الرّاحة نفسها، والخيالُ هو ذاك الإلهامُ الذي يُعْتَبَرُ نُضْجاً مُفاجئاً غير مُتَوَقَّعٍ لكلِّ ما قامَ بهِ الأديبُ من قراءاتٍ ومُشاهداتٍ وتأمّلاتٍ، أو لما عاناهُ من تحصيلٍ وتفكيرٍ (4) .

وهذا ما نراهُ حاصلًا عندَ ابنِ حزم؛ فبعد أن تلقى علمه من مَصَادِرَ مُختلفةٍ، ومرّ بحياته بأحداثٍ كثيرةٍ ومُهمّةٍ، فبعدَ هذا كُلِّهِ وقفَ ابنُ حزم مع نفسه وقتاً ثمّ بدأ بمؤلفاته التي افتتحها برسالة الطّوق، التي كانتُ بدايةً انطلاقته. أمّا العنصرُ الثاني وهو الواقعُ بنوعيه الحسيّ والدّهنيّ، فإنّه مُرتبطٌ بالعنصر الأوّل وهو الخيالُ، فهو لا يُساوي شيئاً دون الخيال، فهو دونه مُجرّدُ سردٍ وصفيّ عاديّ يُقدّرُ عليه أيّ إنسانٍ .

وقد غلبَ بعضُ نُقادِ العربيّة في الإعجابِ المُتواترِ بمكانةِ التشبيه، فقد رأوا فيه جانباً من أشرفِ

(1) انظر: رينيه ويليك واوستن وارين، نظرية الادب: 240 .

(2) علي ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش: 173 .

(3) المصدر نفسه: 175 .

(4) انظر: ناصف مصطفى، الصورة الأدبية: 12 .

كلام العرب ، وفيه تكونُ الفطنة والبراعة . ولذا جعلوه أُبينَ دليلٍ على الشاعرية ، ومقياساً تُعرفُ به البلاغة(1).

وقد ذكر الباحث الدكتور مصطفى ناصف بأنَّ مِيلَ البلغاء قديماً لجانبِ التشبيه أكثرُ من الاستعارة لا يعودُ لطبيعة التشبيه نفسه ، فالاستعارة ربّما كانت أولى منه وأجدرُ بطولِ التوقّف والأناة . لكنَّ حياة الاستعارة أصابها من التحوّل ما لم يُصِبْ حياة التشبيه ، ومن ثمّ فسحت المجالَ للحنوّ البالغ عليه ، وقد ورثوه عن الأوائل الذين كانوا المثل الأعلى في صناعة الكلام . ولكنَّ حنوّهم لا يرجعُ دائماً إلى مكانة التشبيه في الأدب القديم ونقائه النسبيّ في الأدب الحديث ، فقد تواترت أسبابٌ أخرى تُزكي موقّعهم ؛ فقد جعله المُحدثون قريناً لشيئات حضارية تعبيرية منها حُسْنُ التعليل والتقسيم ، وبذلك أوشك التشبيه أن يُصبحَ تعبيراً عن مزاج القدماء وكثير من المُحدثين معاً(2) . وكلامه هذا لا يعني التقليل من شأن التشبيه فهو صنعة لا يُقْنِئها إلا أديبٌ مُتمكّنٌ ، ولكنَّ الباحث مصطفى ناصف يتكلّم عن شيوعه عند القدماء أكثرَ من الاستعارة ، بعكس المُحدثين .

وقد نوع ابن حزم بين الاستعارة والتشبيه ، ومن الامثلة على ذلك قوله : "وبعد فإنّ بعض من تقلى قلبه للعداوة للإسلام وأهله ودوّبت كبدُه ببغضه الرسول صلى الله عليه وسلّم .."(3) . وهنا ابتدأ تشبيهه بالفعل ، ذلك ليشعرنا بحيويّة الصورة وحركتها ، فنشعر وكأنّها ماثلة أمامنا ، نراها عياناً ، وكان تشبيهه بليغاً ؛ فلم يحتو على وجه الشبه أو أداة التشبيه . فابنُ حزم يثق بمن يقرأ له بأنه سيصلُ إلى جوهر التشبيه الذي أراده هو .

كما يُلاحظُ استخدامه للتضعيف في الفعل ، يُعبّر عن مدى شدّة الحدث فيزيد من انتقاد الصورة في ذهن المتلقّي . وقد استخدم ابن حزم في الفعل الأوّل صيغة تفعّل (تقلى) ولم يستخدم صيغة فعّل مثلاً ، كما استخدم في الفعل الثاني صيغة المبني للمجهول ؛ وذلك كله ليُدلّ على أنّ من يتحدّث عنه تحدثُ له هذه الأمور رُغماً عنه وليس بإرادته ، وهذا من زيادة التهكم والسخرية بمن

(1) ناصف مصطفى ، الصّورة الأدبية : 46 .

(2) انظر : المصدر نفسه : 47 .

(3) رسائل ابن حزم ، ابن حزم ، ج 3 : 42 .

يتحدّث عنه كما في الآية السادسة من سورة الزلزلة: (يَوْمَئِذٍ يَصْدُرُ النَّاسُ أَشْتَاتًا لِيُرَوْا أَعْمَالُهُمْ) فالنّاسُ يومَ القيامة لا يأتونَ بملى إرادتهم ليرَوْا أَعْمَالَهُمْ ،بلْ يُأتى بهم رُغماً عنهم ليرَوْا أَعْمَالَهُمْ .

ومن الامثلة على ابتدائه التشبيه بالاسم عوضاً عن الفعل قوله: "إنما هو عندي كإنسان خرج ليسرق فاتفق له أن وجد متاعاً له قد كان سرق منه فأخذه: هو مُصيبٌ في اعتقاده الحقّ سيءٌ في تقليده" (1) .

وقد انتبه ابن حزم إلى أنّ الاسم لا يفي بغرض الحركة والحيوية كالفعل ،لذلك استخدم التشبيه التمثيلي المركب، أي جعل صورته على شكل قصّة قصيرة ،حيثُ يكونُ المُشبهُ كلمةً والمُشبَّه به صورة قائمة بذاتها على شكل قصّة قصيرة .وهو في هذا قد تأثر بأسلوب القرآن الكريم ،كما في سورة البقرة والصورة الفنيّة الرائعة التي ضربها الله للمنافق ؛حيثُ جاءت هذه الصورة على شكل مجموعة صور متتابعة ،كلّ صورة عبارة عن قصّة قصيرة جدا ، وذلك في الآيات من (17 – 20) (2) .

وبعدَ هذه الصورة الفريدة التي ضربها ابنُ حزم نراه يُعقّبُ عليها بقوله "هو مُصيبٌ في اعتقاده الحقّ سيءٌ في تقليده" .وأهميّة هذا التعقيب تتساوى مع الصّورة المطروحة نفسها .فابنُ حزم لا يُريدُ من قارئه فقط أن ينبهر بهذه الصّور الفنيّة ،بلْ يُريدُ توجية فكره وعقله وقلبه نحو العبرة والعظة من هذه الصّورة .ومن جهةٍ أخرى يحتاط لمن لم يُسَعِفْهُ فَهْمُهُ في فهم الصّورة أو فهم مغزاها .وهو في هذا قد تأثر بالأسلوب القرآني الذي لا يكادُ يُدرجُ تشبيهاً إلا عَقَبَ عليه ما يبيّن العبرة منه .

(1) رسائل ابن حزم ،ابن حزم ،ج3: 192 .

(2) قال تعالى : (مثلهم كمثل الذي استوقد نارا فلما أضاءت ما حوله ذهبَ الله بنورهم وتركهم في ظلماتٍ لا يبصرون * صُمُّ بكمُ عمي فهم لا يرجعون أو كصيبٍ من السماء فيه ظلماتٌ ورعدٌ وبرق يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصّواعق حذر الموتِ والله مُحيطٌ بالكافرين * يكادُ البرقُ يَخطفُ أبصارهم كلما أضاء لهم مشوا فيه وإذا أظلم عليهم قاموا ولو شاء الله لذهبَ بِسَمْعِهِمْ وأبصارهم إنّ الله على كلِّ شيءٍ قدير) .

ومن الأمثلة على الاستعارة في رسائله قوله: "فَلْتَطِبْ نَفْسُكَ بَعْدَ أَنْ تُذَيِّقَهَا بَرْدَ الْيَاسِ"، على أن تُعارضَ بهَوَسَ ما في تلك الرسالة الحقّ الواضح" (1).

وفي عبارته هذه نجد استعارتين؛ أولاهما قوله "بَرْدَ الْيَاسِ"، وثانيتها قوله "بهَوَسَ ما في تلك الرسالة". ويلاحظ استخدامهُ لتركيبِ الاسم في الحالتين؛ ففي الأولى استعارَ صفة الإحساس بالبرّد إلى شعور اليأس، وفي الثانية استعارَ صفة الهوس إلى ما كتبه ذلك الهاتف من بُعد. واستخدام الاسم في الاستعارة لن يُقلل من حيوية الصورة، ذلك أن الاستعارة بحدّ ذاتها تبعثُ الحيوية في النصّ الأدبيّ إن أحسنَ توظيفها في المكان الصحيح، وابنُ حزم أحسن وأبدع في هذا الأمر.

وقد استعمل ابنُ حزم أثناء ذلك تركيبَ الإضافة، لمُساعدة على الإيغال في الصورة أكثر، فتركيبُ الإضافة أشبه بمغناطيس يجذب أكبر قدر من الكلام، وبذلك يستطيعُ الأديبُ الاستطراد في صورته وزيادتها توضيحاً وتأكيذاً في نفس المُتلقي.

واستعمالُ استعارتين في نفس العبارة من البراعة والتمكن من اللغة، ومن علامات امتلاك أساليبها، فتوظيفُ الاستعارة أصعبُ من توظيف التشبيه الذي يتكوّن من المشبه والمُشَبَّه به. فسيكونُ الأديبُ أكثرَ حذراً في توظيف تشبيه سقط أحد جانبيه (المُشَبَّه والمُشَبَّه به)، ليختارَ صفة من صفات الجزء المحذوفٍ منهما أو من مُتعلقاته تتناسب مع الجوّ العام للنصّ الأدبيّ.

ومن الأمثلة الأمثلة الأخرى على الاستعارة في رسائل ابن حزم قوله: "فَأَعِدْ لِلْمَسْأَلَةِ جَوَاباً، وَ لِلْبَلَاءِ جَلَاباً" (2).

وهنا أيضاً استعملَ الاسم في تركيب الاستعارة، فهو يثقُ بقُدرة قارئه وخياله الذي يقدّر على استشفاف الصورة وتخيلها، ثم الوقوف على دلالتها وأسرارها. ولفظُ البلاء عادةً ما تكررهُ النفسُ البشريّة أن تسمعه، وهذا وإن كان لفظاً مُجرّداً، فكيف إن كان مُجسّماً مُجسّداً، إذن حتماً سيزيدُ نفورُ النفس منه. بمعنى أن ابن حزم أراد تنفير القارئ من هذا الهاتف عن بُعد، وفي نفس الوقت يزرعُ الخوفَ والنفورَ في نفس هذا الهاتف من بُعد مما كان قد بعثه إليه من كلام مُخلطٍ، وبالتالي يكونُ قد تهكّم وسخر منه فنال منه.

(1) رسائل ابن حزم، ابن حزم، ج 3: 127.

(2) المصدر نفسه.

ومن الفريد في تشبيهه ابن حزم، لجوؤه أحياناً إلى استخدام الصّور المتتابعة، ومن ذلك قوله :
 "ولقد رأيتُ امرأةً كانت مودّتها في غير ذاتِ الله عزّ وجلّ، فعدّتها أصفى من الماء، ألطف من الهواء، وأثبتّ
 من الجبال، وأقوى من الحديد، وأشدّت امتزاجاً من اللون في الملون، وأنفذ استحكاماً من الاعراض في الأجسام
 ، وأضوأ من الشمس، وأصحّ من العيان، وأثقب من النجم، وأصدق من كدر القطا، وأعجب من الدهر
 ، وأحسن من البرّ، وأجمل من وجه أبي عامر، وألذ من العافية، وأحلى من المنى، وأدنى من النفس، وأقرب
 من النسب، وأرسخ من النفس في الحجر، ثم لم ألبث أن رأيتُ تلك المودّة قد استحالت عداوةً أقطع من الموت
 ، وأنفذ من السهم، وأمر من السم، وأوحش من زوال النعم، وأقبح من حلول النقم، وأمضى من عقم الرياح
 ، وأضرّ من الحمق، وأدهى من غلبة العدو، وأشدّ من الأسر، وأقسى من الصخر، وأبغض من كشف الأستار
 ، وأنأى من الجوزاء، وأصعب من معاناة السماء، وأكبر من رؤية المصاب، وأشنع من خرق العادات وأقطع
 من فجئ البلاء، وأبشع من السم الزّعاف" (1) .

وقبل البدئ في الحديث عن التقنيات الفنية المستعملة في هذه التشبيهات جميعاً، يلاحظ بوضوح تامّ لا
 يُخالفه أي شكّ طول نفس ابن حزم الفني، فكيف أمكنه أن يُعطي الجانب الإيجابي الذي كان في بادئ الأمر
 في مودّة هذه المرأة بهذه الصّور المكثفة، التي تُبهر القارئ وهو يُقلب بصره بينها، حتّى لا يلبث أن يتخيّل
 صورةً حتّى تُخطّر على بآله الأخرى. وكذلك القسم الثاني من هذه الصّور المتتابعة فيما يتعلق بالتحوّل السلبي
 لمودّة هذه المرأة .

ويلاحظ تكرار ابن حزم لاستعمال ضيغة اسم التفضيل (أفعل)، ذلك ليؤكد تناهي هذه الصّفات ووجودها
 في الموصوف بأقصى درجاتها، في حال الإيجاب والسلب. فاستخدام الاسم هنا سيكون أجدر من استخدام
 الفعل، أو بمعنى آخر استخدام الاسم أيضاً يُعطي حيويّة للنصّ الأدبي .

(1) رسائل ابن حزم، ابن حزم، ج1: 282-283 .

وقد اختار ابن حزم لكل اسم اسم التفضيل المناسب لصفته، ومن ذلك قوله: "أقوى من الحديد"، و "أضوأ من الشمس"، و "أقسى من الصخر"، و "أنأى من الجوزاء" وغيرها. فمن المعروف أن الحديد أقوى المعادن، وليس من ضوء أسطع من ضوء الشمس، وليس من شيء معروف بقسوته أكثر من الصخر، وليس من شيء أكثر بُعداً عن النجوم سيما الجوزاء. ولم يكن ذلك التناسبت بين اسم التفضيل وصفة الموصوف فيما يتعلق بالأوصاف المادية بل أيضاً يشمل الأوصاف المعنوية أيضاً، كما في قوله "أبغض من كشف الأستار" فليس من شيء تستعبد منه النفس البشرية أكثر من أن تُكشف أستارها .

ولا يخلو الأمر من تأثر ابن حزم بالقرآن الكريم، وبدا ذلك واضحاً في بعض تشبيهاته، كقوله :
 " وأمضى من عقم الرياح "، فيلمع في ذهن مباشرة ما ذكره الله تعالى عن عذاب قوم صالح فأرسل الله عليهم الريح العقيم . كما يلاحظ تأثره بالسنة النبوية الشريفة كما في قوله : "أقطع من فجئ البلاء" فمن المعروف فاستعاذة النبي صلى الله عليه وسلم من فجاءة البلاء .