المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم

جامعة الملك فيصل بالأحساء

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

ظاهرة التكرار في شعر ضياء الدين رجب: دراسة أسلوبية

إعداد: فهد بن عيد العنزي

الرقم الأكاديمي: ٢١٤٠٠١١٠٩

الرسالة مقدَّمَة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير

في تخصص (البلاغة والنقد) قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل

١٤٣٨هـ -٢٠١٧م

ظاهرة التكرار في شعر ضياء الدين رجب – دراسة أسلوبية

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير لقسم اللغة العربية تخصص البلاغة والنقد

اعداد الطالب: فهد بن عيد العنزي

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ: ١٤٣٩/١/٢٢هـ الموافق ١٢ أكتوبر ٢٠١٧م، وقد تمت إجازتها بعد إجراء التعديلات المطلوبة.

أعضاء لجنة المناقشة والحكم على الرسالة

١- سعادة الدكتور عادل عثمان الهادي (مشرفا ومقررا)

التوقيع .....

٢- سعادة الأستاذ الدكتور علي بن محمد الحمود (مناقشا خارجيا)

التوقيع .....

٣- سعادة الأستاذ الدكتور محمد السيد البدوي (مناقشا داخليا)

التوقيع .....

رئيس قسم اللغة العربية

د. عبد الله بن سعد فارس الحقباني

عميد كلية الآداب

سعادة الأستاذ الدكتور ظافر بن عبد الله الشهري

السيرة الذاتية

الاسم	فهد بن عيد بن مصيبيح العنزي
تاريخ الميلاد	١٤٠٤ هـ
الجنس	ذكر
العنوان	الأحساء
الحالة الاجتماعية	متزوج
العمل:	– معلم في التعليم الأهلي والأجنبي١٤٢٨هـ معلم في التعليم الحكومي ١٤٣٢هـ معلم أول في مشروع الملك عبد الله لتطوير التعليم العام ١٤٣٥هـ
المحمول	٠٥٦١٢١٢٤٤٥
البريد الالكتروني	xixc@hotmail.com

المؤهلات العلمية					
اسم الجامعة	المدينة	الدولة	اسم المؤهل	مجال التخصص	تاريخ التخرج
جامعة الملك فيصل	الأحساء	المملكة العربية السعودية	بكالوريوس	اللغة العربية	١٤٢٧هـ

الإهـــــداء

إلى أبويّ الكريمين

أهدي هذا العمل

شكر وتقدير

انطلاقاً من قوله تعالى:﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾[1]، وقول رسولنا الكريم – صلى الله عليه وسلم: "لا يَشْكُرُ اللَّهَ مَنْ لا يَشْكُرُ النَّاسَ"[2].

أقدم شكري وتقديري –بغير حدود –إلى من وسعني برحابة صدره، وخالص نصحه، ورشيد توجيهه، أستاذي المشرف على هذه الرسالة سعادة الدكتور: **عادل عثمان الهادي** – حفظه الله – الذي أفدت من ملاحظاته على هذا البحث كثيراً، فجزاه الله خيراً ونفع بعلمه.

كما أشكر **أعضاء لجنة المناقشة** على ما سوف يتفضلون به من جهد في قراءة هذه الرسالة وتقويمها؛ لإرشادي إلى ما وقع فيها من تقصير أو خطأ، جعل الله ذلك في موازين أعمالهم.

ولا يفوتني أن أشكر **والديَّ الكريمين** اللذين ساندني منذ أن كانت هذه الرسالة مجرد فكرة غائمة، واللذين أدين لهما بالفضل بعد الله، فلولا توفيق الله ثم تشجيعهما لما خرج بحثي إلى النور. فأسأل الله أن ينعم عليهما بالصحة والعافية، وطول العمر.

---

[1]- سورة إبراهيم: الآية ٧.

[2]- ابن الأثير، مجد الدين أبو السعادات: النهاية في غريب الحديث والأثر، ط٥: المكتبة العلمية – بيروت، لبنان، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م، ١٢٠٠/٢، رواه الترمذي والنسائي وابن حبان وصححه العلامة الألباني.

كما أشكرُ رئيسَ قسمِ اللغةِ العربيةِ سعادةَ الدكتور/ **عبد الله الحقباني**، وبقيةَ أساتذَتِي بالقِسمِ، أولئكَ الذين أدِينُ لهمْ–بَعدَ اللهِ، عزَّ وجلَّ – بالفضلِ والمِنّةِ، فهُمْ أهلُ عِلْمٍ، تعلَّمْتُ مِنهم، وأَفَدْتُ من خبراتِهم العلميةِ والبَحْثيةِ كثيراً .

كما أتوجَّهُ بالشكرِ إلى **كليةِ الآدابِ** ممثلةً في سعادةِ العميدِ، والسادةِ الوكلاءِ الأفاضلِ، وسعادةِ رئيسِ قسمِ اللغةِ العربيةِ، وأساتذتي بالقسم.

والشكر موصول **لجامعة الملك فيصل** المعطاءة التي كانت ولا تزال منارة للعلم والعلماء،

كما أشكر لكل من أعانني في بحثي، وهداني إلى صواب، أو دلني على خطأ، أو شد أزري، فدعا الله لي بالعون والهداية والسداد على طريق العلم.

ملخص البحث باللغة العربية

قامت فكرة هذا البحث على دراسة موضوع (ظاهرة التكرار في شعر ضياء الدين رجب: دراسة أسلوبية)، وتحاول هذه الدراسة الكشف عن آلية استخدام الشاعر لهذه الظاهرة، وكيفية توظيفها في الشعر لتحقيق غايات فنية وفكرية وانفعالية لدى المتلقي، حيث إنها لم تأتِ عنده وسيلة من وسائل الإطناب أو تأكيد المعنى فحسب، ولكنها تجاوزت ذلك إلى تأسيس معانٍ جديدة أكثر اتساعاً، واستيعاباً لكثير من الألوان النفسية التي ولَّدتْ التجربة الشعرية .

واعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، بالإضافة إلى المنهج الإحصائي من أجل رصد حجم استخدام أشكال التكرار المتنوعة في شعر الشاعر، وتفسير ذلك أسلوبياً، وبيان وظائف التكرار وغاياته الفنية عنده.

ومن أجل الوصول إلى تحقيق غايات هذه الدراسة وأهدافها، فقد اعتمدت **خطة البحث** على استراتيجية علمية تتضمن مقدمةً، وتمهيداً، وثلاثة فصول، وخاتمةً مشفوعة بثبت للمصادر والمراجع:

أما **المقدمة** فيبين فيها الباحث إشكالية البحث، وسبب اختياره لهذا لموضوع، والمنهجية التي يعتمدها الباحث في بحثه، والصعوبات التي قد تواجهه في دراسته، وأهداف البحث، وخطة الدراسة .

ثم خصص **التمهيد** للحديث عن موضوعين رئيسين، أولهما: معنى التكرار لغةً واصطلاحاً، ويعرض أبرز جهود البلاغيين القدماء والمحدثين في دراسة

التكرار وتعريفاتهم له، ثم يتناول الباحث بعضاً من هذه الدراسات؛ فليست مهمة البحث استقصاء ظاهرة التكرار وتقعيدها، بقدر ما يهدف إلى بيان جدواها ودلالاتها الأسلوبية في شعر ضياء الدين رجب. ثم يتبنى الباحث تعريفاً من هذه التعريفات .

أما الموضوع الثاني فيخصص لدراسة أنماط التكرار في القصيدة الحديثة بعامة.

وجاء **الفصل الأول** ليدرس **أنماط التكرار في شعر ضياء الدين رجب:** تكرار الكلمة والحرف واللازمة والبداية.

وخصص **الفصل الثاني** لدراسة **التكرار الصوتي** بخاصة، ويبحث في مستوى البنية الصوتية ودلالاتها، وذلك من خلال بعض الأنماط البلاغية المتعلقة بالتكرار الصوتي؛ كالجناس، والترديد، والترصيع، والمجاورة ... إلخ.

ثم أتى **الفصل الثالث** ليتناول **التكرار التركيبي** في شعر ضياء الدين رجب؛ حيث يبحث في تركيب الجملة التكرارية، من حيث التركيب البسيط الذي يشمل الفعل وملحقاته، والتقديم والتأخير الذي يرتبط غالباً بإيقاعية موسيقية خاصة يكشف عنها السياق الشعري، وغيرها من الألوان البديعية أو البلاغية التي تتصل بظاهرة التكرار.

وفي النهاية جاءت **الخاتمة** لتعرض أهم النتائج العلمية التي توصل إليها الباحث خلال هذه الدراسة، وأبرز التوصيات.

ثم ذُيّل البحث **بفهرس** للموضوعات.

ويطمح هذا البحث في الوصول إلى **نتائج علمية** محددة مثل: البحث في عمق ظاهرة التكرار من جوانبها المختلفة في شعر ضياء الدين رجب، التركيبية والدلالية والصوتية، والبحث في جذور هذه الظاهرة عند القدماء وعند المحدثين ومحاولة الوصول إلى تعريف دقيق لها يتوافق ومعطيات الدراسات الأسلوبية الحديثة، ويمكن اتخاذه قاعدة في هذه الدراسة. ويهدف البحث الكشف عن أبرز أشكال التكرار في شعر الشاعر واستقصائها وتحليلها وبيان حجم هذه الظاهرة من خلال دراسة إحصائية تكشف عن أكثر هذه الأشكال وروداً عند الشاعر وتعليل ذلك أسلوبياً، ومحاولة بيان الأثر الوظيفي الذي أحدثه التكرار في النص الشعري عند ضياء الدين رجب، من خلال استنطاق النصوص وتأويلاتها المختلفة. ويسعي للكشف عن البنية التركيبية للتكرار من حيث التكرار الرأسي والتكرار الأفقي، وبيان دور هذين النمطين في تقديم وظائف أسلوبية جديدة، ثم محاولة الكشف عن الصلة الوثيقة بين استخدام الشاعر لظاهرة التكرار، وحالته النفسية العميقة؛ حيث كان يتخذ منها وسيلة لتحقيق غايات انفعالية عديدة؛ كإظهار الشوق أو التوبيخ أو الدعاء أو الإشفاق أو الاعتذار أو غيرها.

ملخص البحث باللغة الإنجليزية

Abstract

This research deals with the phenomenon of stylistic phenomena that reveal the depth of the text and its implications differentiated through survey and follow repetitive phenomena in the poetry of the poet and the statement of patterns and their implications and the study will investigate these images at different sites and their significance and installed as this study is trying to find in the audio frequency with which reveals the depth of the tragedy and sense who Ieichehema poet and this is what makes it imperative for this study to rely on the statistical approach stylistic qualitative comparative study to be able to provide an aesthetic image reveals the stylistic characteristics and attributes in hair Dhiauddin Rajab.

This research includes an introduction and preparation and three chapters and a conclusion and a list of sources and references.

The introduction deals with the researcher why he has chosen this theme for the methodology adopted by the researcher in his research and the difficulties they may face in his study and the expected results.

The boot is divided into two sections. The first section looks at the meaning of redundancy language and idiomatically also addresses this phenomenon when some ancient and modern multitasking researcher, some of these studies it is not important research survey and the social market this phenomenon and work to select some of the tariffs at the ancient and modern that adopts a researcher definition from these definitions. And looking at the second section (repeating patterns in the modern poem).

Chapter One: repeating patterns in the poetry of Dhiauddin Rajab (repetition of word and character and necessary beginning).

Chapter II: Voice redundancy and looking at the acoustic structure and semantic level through some patterns Kganas and trilling and studding and neighboring ... etc.

Chapter III: repetition compositional looking at the sentence structure repeatability in terms of structure

Simple, which includes the act and its accessories and presentation and delays often associated with a musical tune of a private undisclosed poetic context.

Conclusion: and where the most important findings of the research.

Then the index.

الفصل الأول

أنماط التكرار في شعر ضياء الدين رجب:

-تكرار الحرف أو الصوت.

-تكرار الكلمة.

-تكرار البداية.

-تكرار اللازمة.

-تكرار النسق التركيبي.

أولاً: تكرار الحرف أو الصوت:

مما لا شك فيه أن لتكرار الحروفِ دوراً مهماً في الموسيقى اللفظيّة، فقد تشترك الكلمات في حرف واحد أو أكثر، ويكون لهذا الاشتراك فائدة موسيقيّة كبيرة، وقيمة نغميّة جليلة تؤدي إلى زيادة ربط الأداء بالمضمون الشعريّ"[1]، إذ إنّ "لأصوات الحروف المكرّرة مجريين، ينبع أحدهما من رويّ القافية ويصبّ فيه، حيث يَفْرِضُ هذا الحرفُ هيمنة على سائر تشكيل البيت، كأن يكون أساساً لبنائه الصوتيّ. أمّا المجرى الآخر، فينبع من قاع البيت أو من قراره... كأن يهيمن حرف قويّ ذو صوت حَلْقيّ مجهور كالعين، أو حرف ذو صوت حَلْقيّ مهموس كالحاء، أو حرف ذو صوت رنّان كالنون، أو حرف عالي الصفير حادّ الجرس، كالسين أو الصاد، فإنّ التشكيل يصطبغ بصبغته، وتصبح خصوصية الصوت أساساً لبنائه الصوتيّ، وهذا ما يمثّل قاع البيت الصوتيّ، أو قراره"[2].

فمن المجرى الأول قول ضياء الدين رجب في قصيدته (صباح):[3]

أَلَقٌ تنفَّسَ بالشَّذَى وتَنهَّدّتْ آهاتُهُ فإذا القلوبُ جِرَاحُ

وعلى الطبيعةِ مِنْ طبيعَةِ حُسْنِها دُرَرٌ توهَّجَ فوقَهُنَّ وِشَاحُ

شَفَقٌ تُعانِقُهُ الخَمائِلُ والذُّرَى فَعَلَى الحواشِي الخُضْرِ مِنْهُ بِطَاحُ

---

[1] - القاضي، النعمان: أبو فراس الحمدانيّ الموقف والتشكيل الجماليّ، ط١: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ودار التوفيق النموذجيّة للطباعة والجمع الآلي، الأزهر، ١٩٨١م.، ص٥٠١.

[2] - المرجع نفسه، ص٥٠٢.

[3] - ضياء الدين رجب: ديوانه، مصدر سابق، ص٢٢٩.

ومِنَ المَشَارِفِ أشْرَفَتْ تَلْعَاتُهُ ومَهَاً تُسَارِقُ راحَهُنَّ الرَّاحُ

سَبَقَ النَّسَائِمَ عِطْرُهُنَّ فصَفَّقَتْ أنْفَاسُها وتلاقَتِ الأرْوَاحُ

وتنسَّمَ الأُفُقُ الطَّرُوْبُ كأنَّهُ مجْدُ السَّمَاءِ ولحْنُها الصَّدَّاحُ

وتهامَسَتْ حُوْرُ الجِنَانِ فَمَا وَشَى إلَّا السَّنَا وعبيْرُها الفَوَّاحُ

وتراقَصَتْ عَبْرَ الهَزِيْجِ يؤُوْدُها طُوْلُ الحنيْنِ كما يَرِفُّ جَنَاحُ

وانْسَابَ في الظُّلَلِ الفِسَاحِ كأنَّهُ دِفْءُ الحياةِ تُشِيْعُهُ الأفْرَاحُ

وتلَأْلَأَتْ "لاءاتُها" وتشَدَّدَتْ فترنَّحَ النُّدْمَانِ والأقْدَاحُ [الكامل]

يلاحظ –من هذه الأبيات –أنّ الشاعر نظم قصيدته على رويّ الحاء، وهو حرف مهموس، وقد كرّر هذا الحرف (١٨) مرة بِنِسَبٍ متفاوتة في أبياته، فقد أورده مرّة واحدة في البيت الأول، وأورده مرتين في الأبيات الثاني والثالث والرابع والسادس والسابع والثامن، وأورده ثلاث مرات في البيت التاسع، مرة في صدر البيت، ومرتين في العجز.

ولا يخفى ما أشَاعَه تكرار هذا الحرف "الحاء" من الموسيقى، وكأنّ الشاعر يشير إلى ما يَملأُ نفسه من مشاعر البهجة والفرح التي عمَّت الكون وكأنَّ هناك عرساً، حيث صاحب إشراق الصباح ضوء الشمس، ونسيم الأزهار، واكتساء الأرض بالعشب الأخضر الذي يشبه الوشاح، ثم انتشر عطر الفتيات الجميلات اللاتي تبادلن الحديث همساً كي لا يشعر بهن أحد، ولكن نور الصباح وعطرهن الفواح كشفا أمرهن.

ثم يلاحظ تكرار الصوت "آح" في قافية الأبيات، ليدل على التنهد والتنفس بعمق الذي يشمل جميع الكائنات الحية عندما تستيقظ صباحاً من سباتها العميق. وقد جاء هذا التصوير من اقتران "الحاء" بصوت المدّ "الألف"، وكذلك فإنّنا نجد هذا التناغم الصّوتيَّ المنبعثَ عن تكرارِ الحاء في كثير من الكلماتِ المتجانسة مثل: "راحهن" و "الراح"، وكذا المجانسة بين (المشارف، وأشرفت)، وبين (تلألأت، ولاءاتها).

وقد شاع هذا اللون من التكرار في القرآن الكريم، كما في قوله تعالى: " والليل إذا عَسْعَسَ ١٧ والصبح إذا تنفَّس)، (سورة التكوير: الآيتان ١٧، ١٨)، فكأنما الوجود يتنفس عند الفجر، فتتنفس كل المخلوقات[١].

ويقول في قصيدته (وحدة القلوب):[٢]

أرأيتِ كيفَ طوالعُ الآمالِ — موصولةُ الإقبالِ بالإقبالِ؟

تترنَّحُ البَسَمَاتُ فوقَ ثُغُوْرِها — سَطْرَى وأنتِ حِيَالَها وحِيَالي

أَلَمَحْتِني بيْنَ المواكِبِ مِثْلَمَا — أنا قدْ لمَحْتُكِ تَخْطُرينَ قُبَالِي؟

لِي نَشْوَتَانِ، فنشْوَةٌ قَدْ أشْرَقَتْ — في الرُّوْحِ والأُخْرَى على أوْصَالِي

فِي وِحْدَةِ الآلامِ ذُبْنَا فَتْرَةً — أفَلا نذُوْبُ بوِحْدَةِ الآمَالِ؟!

اللهُ قدْ جمعَ القلوبَ شَمَالَها — لجَنوبِها وجنوبَها لِشَمَالِ

وترفَّقَتْ نَسَماتُ مِصْرَ فَرَفْرَفَتْ — في الشَّامِ بينَ مَرَابعِ وظِلَالِ

---

[١] - ينظر: قطب، سيد: التصوير الفني في القرآن، ط١٧، دار الشروق، القاهرة، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م، ص ٣٦ وما بعدها.

[٢] - ضياء الدين رجب: ديوانه، مصدر سابق، ص٢٨.

تَحْمِلْنَ عَنْ بَرَدَى أرقَّ نَسِيْمِه يَنْسَبْنَ بينَ سَبَاسِبٍ وتِلَالِ

ومَهَاً تَحُومُ على المَوَارِدِ في الحِمَى وموائساً في الغُوْطَتَينِ حَوَالِي

[الكامل]

تُشــكّل هذه الأبيات مقطوعةً موســيقيّةً متدفّقة الألحانِ والأنغام؛ فقد بنى الشــاعر القصــيدةَ على رويّ اللام المكســورة، ولعلّ في اختياره حرفَ الرويِّ هذا تعبيراً عن مدى انكســاره، وعِظَم ما لاقاه من معاناة، وما يحتمله من آلام بين ضــلوعه، حيث اســتخدمَ هذا الحرفَ، وبثّه خلال أبياته، حتى أصــبح مهيمناً على ســائر الأبيات تقريباً، بحيث لا تخفى قيمته الصــوتيّة، فهو حرف مجهور متوسط، منفتحٌ، كما أنه يتميز بالإذلاق والانحراف.

وقد وزّعَ الشـاعر حرف "اللام" في أبياتِه توزيعاً موسـيقياً متناسـباً؛ فقد ردَّده ثماني مرات في البيت الأول، مرتين في الصـــــدر، وأربعاً في العجز، وردّده خمس مرّات في الأبيات الثالث والرابع والخامس والســادس والتاســع، كما ردده ثلاث مرات في البيت الثاني.

وممّا يزيد في موسـيقى الأبيات تكرار اللام مرتين في كلمة واحدة؛ مثل:(الأمال، الإقبال، الآلام، لشـــمال)، حتّى إنّه ليُصـــوّر لنا الحركة، ويَنقلها مجسّـــمة أمامنا، وقد زاد هذا في تعميق الدلالة الصـــوتيّة، حيث إنّ هذا التكرار يُحدث تموّجات وتكسّرات واهتزازات نغميّةً لا تنتهي آثارُها إلاّ بنهاية البيت.

كما أن الشــاعر قد اســتخدم حركة الكســر في روي اللام، وهذا يحمل دلالة نفسية عميقة؛ حيث إنها تدل على ذلك الانكسار النفسي الذي يشعر

به تجاه تفرق أفراد الأمة العربية، ويحمل في الوقت نفســـه تطلعاته وآماله في تحقيق وحدتها ولمّ تشـــتتها، فاللام ترمز إلى لمِّ شـــمل الأمة، وإتباعها بالكسر يشير إلى الألم النفسي والحزن.

واختيار الشـــاعر هذه القافية المطلقة بالكســـر ينبيء عن شـــخصـــية الشاعر، وحالته النفسية المترعة بالآلام والآمال في آنٍ معاً. وقد فطن النقاد العرب والغربيون لأهمية الوزن والموســـيقى في نقل الحالة النفســـية للمبدع، والتعبير عن شخصيته؛ فابن رشيق القيرواني (٤٦٣هـ) يقول: " الوزن أعظم أركان الشعر، وأولاها به خصوصية"[١].

وقديماً، بنى أبو العلاء المعري إحدى قصـــائده، المليئة بالآهات ونفثات الحنين، على حرف اللام المكسورة، ومطلعها:

طَرِبْنَ لِضَوْءِ البَارِقِ المُتَعَالِي * بِبَغْدَادَ، وَهْنَاً، مَا لَهُنَّ ومَا لِي؟[٢]

[الطويل]

ويقول الناقد الإنجليزي ريتشـــاردز: " فليس الإيقاع مجرد تلاعب بالمقاطع، وإنما هو يعكس الشخصية بطريق مباشر، وهو لا يمكن فصله عن الألفاظ التي تكونه. والنغم المؤثر في الشعر لا يصدر إلا عن دوافع قد انفعلت انفعالاً صادقاً، ولهذا فهو أدق دليل على نظام النزعات"[٣].

وإلى أهمية الموسيقى المتولدة من تكرار بعض الحروف أو الأصوات

---

[١] - القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥: دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م، ١٣٤/١.

[٢] - المعري، أبو العلاء: ديوان سقط الزند، ط١: دار صادر، بيروت، لبنان، ١٣٧٦هـ/ ١٩٥٧م، ص ٢٤٤.

[٣] - ريتشاردز. آ.ي: مباديء النقد الأدبي، ترجمة محمد مصطفى بدوي، ط١: المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٥م، ص ٤٨، ٤٩.

في كلمات البيت الشـــعري، أشـــار كولردج؛ حيث رأى أن الوزن " جزءٌ لا يتجزأ من الإنتاج الشعري، وليس مجرد قالبٍ خارجي تُصبُّ فيه التجربة"[١]. ومردُّ هذا في رأيه أن الموسيقى الداخلية في النص الشعري أو الوزن " تنبع من حـالـة التوازن في النفس التي تتولـد نتيجـة الصـــراع بين نزعتين متضـاربتين؛ أولاهما: إطلاق العاطفة المشبوبة بدون قيد ولا شرط، والثانية: هي السـيطرة على هذه العاطفة الثائرة، وذلك عن طريق فرض نظام عليها، أو وحدة موسيقية تتكرر بشيءٍ من النظام"[٢].

والموســـيقى –في هذه الأبيات– حزينـة، وهي نـاجمـة عن بعض المدّات الطويلـة "الألف"، و "اللام"، في كلمـات "الآمـال" و "الآلام"، وهذا يدلّنا على أنّ " أَثَر الموســـيقى اللفظيّة لا يقتصـــر على الجانب النغميّ فحسـب، وإنّما يتعدّى ذلك إلى الجانب المعنوي، فهي تُسـهم في نقل المعنى بصورة دقيقة، فتحقّقُ "تأثيراً عقلياً وجمـــالياً ونفسياً ممتعاً، يبعث السرور في النفس، وينقل الفكرة إلى العقل، ويزيـــن الشعر، ويخلق جوّاً من حالة التأمل الخيالي، فَيُسَـــهِّل على المرء أن يُحسّ بمعاني الشـــعر، وكأنها تتحرك أمام ناظريه في جوّ من الجلال الشـعريّ، والصـقل اللطيف لمعانيه، فَتَلِجُ القلب دون عناء، بل ربّما يأخذ المتلقّي بترديد ما سـمعه أو قرأه في حالات نفسـيّة أو مواقفَ مشـــابهة ومتّصـــلة بالمعنى"[٣]، ويلاحظ أن الشـــاعر قد ركّز في

---

[١] - بدوي، محمد مصطفى: كولردج، ط٢: دار المعارف بمصر، سلسلة نوابغ الفكر الغربي (١٥)، ١٩٨٨م، ص٩٨.

[٢] - المرجع نفسه، ص١٠٠، ١٠١.

[٣] - أبو شريفة، عبد القادر، وقزق، حسين لافي: مدخل إلى تحليل النصّ الأدبيّ، ط١، دار الفكر للنشر والتوزيع، عَمّان، الأردن، ١٩٨٩م، ص٨٢.

أبياته هذه على تكرار حروف بعينها؛ لتكون مخارج الحروف أقرب إلى السلاسة والعذوبة.

ومن المجرى الثاني للموسيقى الداخليّة في شعر ضياء الدين رجب، وهو المجرى الذي ينبع من قاع البيت أو قراره، قوله في قصيدته: (يا مصر):[1]

يا مِصْرُ يا مِصْرُ ما أحلاكِ صاحِيَةً وصحوُكِ العَذْبُ وَسْنَانُ الرُّؤَى غَرِدُ

يا مِصْرُ تلْمَحُ فيكِ النَّفْسُ حاجَتَها مِن كُلِّ ما تتشَهَّى والمُنَى جُدَدُ

يا مِصْرُ أنتِ هَوَىً قدْ صِيْغَ مِنْ ضَرَبٍ الشَّمْسُ تَنْهَلُ فيهِ والضُّحَى يَرِدُ

إنْ حارَبَتْنا صُرُوْفٌ فيكِ ظالِمَةٌ فلنْ يَصِيْخَ إلى غِرْبَانِها أحَدُ

وأنْتَ يا نِيْلُ صَافِحْ زَمْزَماً أبداً إنَّ الهَوَى للهَوَى دِيْنٌ ومُعْتَقَدُ [البسيط]

في الأبيات السابقة حشد الشاعر في البيت الأول حرف الصاد بإيراده أربع مرات، وفي البيت الثاني أورده مرة واحدة، وفي البيت الثالث والرابع مرتين، وفي البيت الخامس مرة واحدة. ولهذا التكرار دلالات صوتية ونفسية ومعنوية عديدة؛ فالصاد من أصوات الصفير، كما أنه صوت يتميز بالرخاوة والهمس والإطباق، والاستعلاء، وقد أسهم في تشخيص عاطفة الشاعر المليئة بالإعجاب نحو مصر، وفي الوقت ذاته نقل عاطفة الإيمان بالتوحد التام بين المملكة ومصر مثلما ذكر في البيت الخامس ذلك التصافح الدائم وتشابك

[1] - ضياء الدين رجب: ديوانه، مصدر سابق، ص٣٠، ٣١.

الأيدي وتعانق القلوب بين نهر النيل وبئر زمزم، فهما من أنهار الخير والحياة.

كما أن تكرار الصاد بصفيرها الحاد يطغى على أصوات أولئك الغربان الذين يريدون حدوث الشقاق بين الشقيقتين العربيتين، فالحب بينهما والإخاء مستمر وملازم للشعبين ملازمة الدين الإسلامي تماماً. ناهيك عما أشاعه تكرار الصاد في الأبيات من الموسيقى الداخليّة التي أطربت الآذان، وآنست النفوس.

ومن هذا النوع من التكرار أيضاً قوله في قصيدته (ليلٌ وهوْل):[1]

وليلٍ كجوْفِ الضَّغْنِ دُكْنٌ سُجُوْفُهُ رمَتْنِي بهِ طخْيَاءُ غَوْرٌ قَرَارُها

مُؤَرَّقَةٌ فيهِ الصُّخُوْرُ كأَنَّها حَمَائِمُ أيْكٍ شَطَّ عنْها مَزَارُها

مُعَرَّقَةٌ أشْطَانُهُ وهي أنْجُمُ يدُوْرُ عليها حيثُ دارتْ مَدَارُها

تُعاودُها في صَحْوَةٍ بعْدَ صَحْوَةٍ طُيُوْفٌ مِنَ الذِّكْرَى يطُوْلُ ادِّكَارُها

ترامقَ هُجَّاعُ الحِمَى لا يرُوْعُهُمْ سِوى لفتاتِ الغِيْدِ وَمْضٌ نِفَارُها

سَرَيْتُ بهِ لا أتَّقِي في فِجَاجِهِ كواسِرُ هدَّاني إليها زُوَارُها [الطويل]

فقد شاع في هذه الأبيات استخدام حرفُ (الراء)، وهو حرف مجهور يتميز بالانحراف والتكرير والانفتاح والإذلاق، كما أنه حادُّ الجَرْس، لذا فإن التشكيل الموسيقيّ قد اصطبغ بصبغته، وهو حرف ينبئ بالموسيقى وتناغم

[1] - الديوان، ص٣٦.

الأصداء، مما أضفي على الأبيات تناغماً موسيقياً وصوتياً؛ حيث ورد في البيتين الأول والثالث أربع مرات، وفي البيتين الخامس والسادس ثلاث مرات.

ومما زاد من هذا التناغم الموسيقي تكرار الراء مرتين في أكثر من كلمة؛ سواء بالتَّضعيف مثل: (مؤرَّقة، مُعرَّقة)، أو بتكرارها في أول كلمة وآخرها، مثل: (قرارها).

والحقيقة أن ظاهرة تكرار الحرف موجودة في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، ولها أثرها الخاص في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقي؛ فهي قد تمثل الصوت الأخير في نفس الشاعر، أو الصوت الذي يمكن أن يصب فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار القافية مثلاً، أو قد يرتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشعرية يكون له نغمته التي تطغى على النص " لأن الشيء الذي لا يختلف عليه اثنان أن لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية"[١].

ومن الملاحظ أنَّ شعر ضياء الدين رجب في معظمه، يعتمد على موسيقى جذَّابة؛ فكل حرف يوحي لك بموسيقية مميزة لا تستطيع أن تفلت من إسارها، ولهذا فإن الحكم الذي يمكن أن يصدر على قصيدة واحدة يمكن أن يُعمم على معظم قصائده؛ لاعتمادها على الموسيقى الداخلية والخارجية، فشعره يفيض بهذا النوع الموسيقي الخاص، فتقرأ في كل حرف وكل نغمة ملامح تكوينه النفسي، وتشكيلاً متدرجاً لمراحل حياته التي تبدأ بالحرف ثم

---

[١] - ويليك، رينيه: نظرية الأدب: ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة. حسام الخطيب، ط٣: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ١٩٨٥م، ص١٦٥.

تنتهي إلى الكل، وهو الكلمة التي تتشكل منها العبارة أو الجملة ثم إلى بيت الشعر.

وبالإضافة إلى ما ذُكِر من استعماله الحروف التي ينبع أَحدُ مجريي أصواتها من رويّ القافية، وينبع مجراها الآخر من قاع البيت أو قراره، فقد لجأ ضياء الدين –من أجل إثراء الموسيقى الداخليّة في شعره –إلى ألوان عديدة أخرى من التكرار الحرفيّ، منها:

أ-إيرادُ الرباعي الذي يأتي من الثنائي المكرر:

لقد استعمل الشاعر في أشعاره الرباعي الذي جاء من الثنائيّ المكرَّر؛ وتمتلك هذه المفردات لدى الشاعر رنيناً موسيقياً ينتج من تكرار المقطع، ولعلّ من أسباب عنايته بهذا اللون من التكرار إلحاحه على طلب الموسيقى الداخليّة للمفردات، ومن ذلك قوله في قصيدته (عيد الثورة):[1]

وفتيةٍ خضخضوا الأمجادَ ثائرةً لله ما أضْرمُوا لله ما وَقَدُوا

جارت عليهم عوادي الجَوْرِ فانتفضُوا ولنْ يُطَأْطِيءَ في آجامِه الأسَدُ

وما يجمجِمُ بالآلامِ فارِسُها إلَّا وتلقفُهُ آمالُها الجُدَدُ

حيّا دَماً زمجرتْ فينا نوابِضُهُ دَمٌ يُقَهْقِهُ في شِرْيانِهم غُرُدُ

لا تحسبوه بعيداً إنَّهُ أَمَمٌ فقدْ تَلَمْلَمَ شَمْلُ العُرْبِ واتَّحَدُوا

ضراوةُ الحُكْمِ هامُوا في مَبَاذِلِها وللمطامعِ في أربابِها عَبَدُوا [البسيط]

---

[1] - ضياء الدين رجب: ديوانه، مصدر سابق، ص٤٣، ٤٤.

ويظهر هذا الرباعي المتكرر من تكرار حرف ما أو حرفين مرتين في الكلمة الواحدة، ويكون على وزن (فعْلَل)، مثل: (خضخضوا) من الفعل (خضخض) على وزن (فعلل) حيث كرر كلاً من الخاء والضاد مرتين.

والأمر كذلك في كلمة (يطأطيء) فهي من الفعل (طأطأ) على وزن (فعلل)، حيث كرر كلاً من الطاء والهمزة مرتين في الكلمة. ومثله كذلك: (يجمجم، يقهقه، تلملم) فهي مشتقة من الأفعال (جمجم، قهقه، لملم) على التوالي، وكلها على وزن (فعلل).

وفي البيت السادس كرر الشاعر حرفاً واحداً مرتين في كلمة واحدة؛ وهو حرف الميم في كلمة (مطامع) التي مفردها (مطمع)، وهذا التكرار جاء بسبب اشتقاق اسم المكان أو الزمان من الفعل (طمع) وهو (مطمع) على وزن (مَفْعَل).

ولا يخفى ما لهذا التكرار الثنائي لحرف أو حرفين داخل الكلمة الواحدة من إشاعة جو متناغم وثري من الموسيقى الرنَّانة التي تطرب الأذن، وتغذي الوجدان.

ب-استخدام الحروف التي تتميز بقوة الجرْس الموسيقي:

لقد عَمَدَ ضياء الدين رجب في بعض أشعاره إلى بعث الموسيقى الصَّاخبة، والنغمات القوية المجلجلة التي تقرع آذان السامعين كالطرقات القوية المتتالية، وذلك باستعماله الحروف التي تدلّ على القوة وتوحي بالشدّة والصَّخَب، ومن ذلك قوله في قصيدته: (عظيم):[1]

تلُوبُ في ذاتِه الأصداءُ سارِيَةً مَسْرَى الحياةِ على الأنْفَاسِ تنْطَلِقُ

وتستبدُّ به الآمالُ قَاهِرَةً إنْ خانَهُ جَلَدٌ لَمْ يُعْيِهِ رَمَقُ

يعيشُها هَدَفَاً يَحْيَا له فإذَا تسَامَقَتْ صانَها الإشعاعُ والأَلَقُ

عظائمٌ تتلاقَى في عَزَائِمِه وزَحْمَةٌ للعِرَاكِ الحَيِّ تَسْتَبِقُ [البسيط]

اعتمد الشاعر في هذه الأبيات على تكرار حرف القاف، وهو حرف حلقي مجهور مقلقل شديد الوقع، وقد ذكره في البيت الأول مرة واحدة، وفي الأبيات الثلاثة التالية مرتين، وهذا الحرف يناسب مقام القوة الذي يتحدث عنه الشاعر؛ حيث إنه يتحدث عن رجلٍ قويٍّ يتمتع بالمثابرة والإصرار على تحقيق غايته في الحياة، ففي عزائمه طموحاتٌ جِسامٌ، وفي شخصيته استعدادٌ وتأهُّبٌ للعراك ومجابهة الصعاب والشدائد.

---

[1] - ضياء الدين رجب: ديوانه، مصدر سابق، ص٩٩.

ومن المعلوم أنّ "الإكثار من الحروف الحَلْقيّة كالعين والقاف يناسب جوَّ القوة والحرب"[١]، ولذا فقد كرر الشاعر حرف العين في البيت الثالث ثلاث مرات، وفي البيت الرابع مرتين.

ج-استخدام حروف المدّ بكثرة:

لقد لجأ ضياء الدين رجب – بغية إثراء الموسيقى الداخلية في أشعاره– إلى استعمال حروف المدّ بشكل كبير، وهي (الألف، والواو، والياء)، " وتكرار هذه الحروف يهب السامع قيمة صوتيّة عظيمة، عندما تناسبها حركة ما قبلها، فتتمخّض لانطلاق الصوت مسافة أكبر، ويلمس السامع لها تطريباً تطيب به النفس، ويأنس إليه السمع والوجدان"[٢].

وتَنبُع الأهمّيّة الموسيقيّة لهذه الحروف من كونها هي الحروف " التي تفسح المجال لتنوّع النغمة الموسيقيّة للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة لسعة إمكاناتها الصوتيّة ومرونتها"[٣]؛ فأصوات المدّ إذن أصوات موسيقيّة منتظمة قابلة للقياس، ولها القدرة على الاستمرار، ويرجع ذلك إلى " أنّ الهواء عند مروره أثناء النطق بها يمرّ حراً من غير أن يكون هناك احتكاك أو إعاقة"[٤]، ولعلّ

---

[١] - أبو حمدة، محمد علي: فنّ الكتابة والتعبير، ط٢، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م، ص٩٥.

[٢] - السيد، عز الدين علي: التكرير بيم المثير والتأثير، ط١: دار الطباعة المحمدية بالأزهر، القاهرة، ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٨م، ص٥٨.

[٣] - المبارك، محمد: فقه اللغة وخصائص العربية، ط٧: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م، ص٢٥٦.

[٤] - المطلبي، غالب فاضل: في الأصوات اللغوية، دراسة في أصوات المد العربية، ط١: دار الحرية للطباعة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، الجمهورية العراقية، ١٩٨٤م، ص٢٤،٢٥.

ما زاد في قدرة هذه الأصوات على قوّة الإسماع والانتظام الموسيقيّ " أنّها أصوات مجهورة بشكل عام"[١].

ومما يوضح هذا النوع من التكرار قوله في قصيدة (إليها):[٢]

إليها حُنوَّاً مِنْ أحاديثِ نفسِها تَصَيَّدْتُهُ منها بوحْي خواطِرِي

حديثَ مَعَانٍ زاحمَ الجِدَّ سِرُّها ورُبَّ صِرَاعٍ مِنْ وراءِ الضَّمَائِرِ

وفِي وَمْضِ عينَيْها تأَلَّقَ خَافِقٌ يُدَارِي جِرَاحَاً هُجَّعَاً في السَّرَائِرِ

تُهَدْهِدَه بالأُمْنيَاتِ حبِيْسَةً لِتَنْطِقَ لكِنْ فِي جَوَانِحِ شَاعِرِ

فَيَا أنْتِ يَا نَفْحَاءَ كُلِّ هَنِيهَةٍ كَآمَالِ حُبٍّ فِي مَوَاكِبِ هاجِرِ

تحرَّيْتُ فيهِ الفجْرَ أرْقُبُ ضَوْءَهُ وأَخْشَاهُ والأَقْدَارُ رَهْنُ المَصَائِرُ [الطويل]

يتبيّن –في أبيات الشاعر السابقة سيطرةُ حروف المدّ، وهي "الألف" و "الواو" و "الياء"، وبخاصّة الألف، التي هي أخفُّ هذه الحروف، " وتُعَدُّ حروف المدّ أخفَّ الحروفِ جميعها، لأنّها أوسعُها مَخْرجاً[٣]. وقد أكسبت حروف المدّ هذه الأبيات نغمة موسيقيّة عذبة لتردّدها ومدّها. وقد أكثر ضياء الدين رجب من هذه المدود في شعره؛ لما لها من صلة نفسية به؛ حيث إنها تمنحه راحة لقلبه بمدّ نَفَسِه، وراحة لأذنه بطيب النغم، ولأنها كذلك تعطي الشاعر من تجاوب النظم ما لا يعطيه توالي الحروف والحركات. وهذه المدّات

---

[١] - المرجع نفسه، ص٢٦.

[٢] - ضياء الدين رجب: ديوانه، مصدر سابق، ص٢١٦.

[٣] - ابن يعيش، موفّق الدين، أبو البقاء علي بن أبي السرايا: شرح الملوكيّ في التصريف، تحقيق فخر الدين قباوة، ط١، المكتبة العربيّة، حلب، سوريا،١٣٩٣هـ/١٩٧٣م، ص١٠١.

في الأبيات هي للتطريب والتنغيم، وهي تناسب عاطفة الشاعر المليئة بالحنين وشدة الشوق للمحبوبة، وكذلك تنقل صدى هذا الألم النفسي الذي يعانيه بسبب تلك الأمنيات الحبيسة في داخله، وهذي الآمال التي تتردد بين جوانحه.

ويظهر هذا بوضوح في استعمال الياء في الكلمات: (أحاديث، حديث، عينيها، حبيسة، هنيهة)، واستعمال ألف المد بكثرة في الكلمات: (أحاديث، خواطري، معان، زاحم، صراع، وراء، الضمائر، خافق، جراحاً، السرائر،.... إلخ).

ولهذه الحروف دلالة فكرية معنوية إضافة إلى القيمة الموسيقيّة، فهي تعد من الصوائت الطويلة التي تبرز معاناة الشاعر، وتتطلب جهداً ونفَساً طويلاً عند نطقها، فكأنَّ الشاعر يتحدث إلى نفْسِه حديثاً داخلياً ليحاور بتلك الخواطر الحنين والشوق نحو محبوبته، متذكراً ومض عينيها بما يحمله من جراحٍ تختفي وراءه، وكذا تبين كيف يعالج الشاعر تلك الحالة النفسية العارمة بمحاولة التوفيق بين الآمال والآلام، فهو برغم كل تلك المعاناة يرقب فجر الخلاص، وينتظر ساعة اليسر، مؤمناً بأن كلَّ شيءٍ بقدر الله وقضائه، وبأن الأقدار رهن المصائر.

وهذا ينسجم مع ما وقر في قلب الشعراء بعامة بأن " بأنّ الموسيقى الشعريّة تعبيريّة إيحائيّة، تضفي على الكلمات أقصى ما يستطاع التعبير عنه من معنى، وأيقنوا بأنّ الكلمات أصواتٌ، ودلالةُ الأصوات موسيقيّة

إيحائية قبل أن تكون تعبيريّةً وصفيّةً"[1].

وتبرز دلالات حروف المد أيضـــاً في رثائه ولده في قصـــيدته: (إلى وَلَدِي):[2]

لو عِشْتَ أبْصَرْتَ آمالاً مُحقَّقَةً كانتْ مَقَاصِدُكَ الكُبْرَى تُرجِّيْهَا

مَا أثْمَرَتْ غَيْرَ ما كُنْتَ تَغْرِسُهُ يا ليتَ قاطِفُها مَنْ كان سَاقِيْهَا

يا غَيْثُ طَيَّبْ ثَرَاه إنَّهُ جَدَثٌ ما إنْ لهُ غيْرُ رُحْمَى اللهِ يُوْلِيْهَا

ويا أبَاً ضَاقَ بي ما تمَّ مِنْ أَمَلٍ إذْ لمْ تَكُنْ حارِسَ النُّعْمَى وحامِيْها

رَسَمْتَها والنُّهَى مِنْ حَوْلِهَا قَبَسٌ وقُلْتَ دُوْنَكَ في العَلْيَاءِ عالِيْها

ورَّثْتَنِي خُلُقَ الأمجادِ أُنْشِدُها مِنِّي علَى الجُهْدِ تَطْوِيْنِي وأطْوِيْها

وما عَدَتْنِي مِنَ الأحداثِ مُزْعِجَةٌ مِمَّا عَلِمْتَ ومِمَّا لسْتَ تَدْرِيْهَا

فيها رِضَاؤُكَ بَعْدَ اللهِ زَامَلَنِي فما رأتْنِي البَلايَا غيرَ راعِيْها

[البسيط]

هذه الأبيات متناغمةٌ موســـيقياً؛ بســـبب تكرار حروف المدّ الثلاثة "الألف"، و"الواو"، و"الياء"، فمن أمثلة المد بالألف قوله: (آمالاً، مقاصـدك، تُرجيها، قاطفها، سـاقيها، ثراه، يوليها، ضـاق، حارس، حاميها...إلخ)، ومن أمثلة المد بالواو قوله: (تطويني، أطويها)، ومن أمثلة المد بالياء، وهو أكثر حروف المد تكراراً في الأبيات الســـابقة، قوله: (ترجيها، ســـاقيها، يوليها،

---

[1] - عبد الدايم، صابر: التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث دراسات وقضايا، ط١، مكتبة الخانجي بمصر، ١٤٠٩هـ/١٩٩٠م، ص٤٧.

[2] - ضياء الدين رجب: ديوانه، مصدر سابق، ص٤٤٥.

حاميها، عاليها، أطويها، تدريها، راعيها).

وقد أخذت أصداؤها تتجاوب في الأبيات، وقد تفرّقت فيها ووزّعت على أبعاد دقيقة التصويت، وذات تناسب واضح جليّ، مع تدفّق وجدان الشاعر في التعبير عن حزنه الشديد لفقدان ولده، وضياع أمانيه في هذه الحياة، ولاسيما أنها بدأت تتحقق لكن وا أسفاه، لم يقطفها مَنْ غَرَسَها. وهذا التكرار لأصوات المدّ أكسب الأبيات موسيقى حزينة، مما يدلّنا على " أنّ الموسيقى اللفظية وسيلة مهمة لنقل المشاعر والأحاسيس والانفعالات بشكل دقيق"[1].

ومما زاد في موسيقى هذه الأبيات –بالإضافة إلى التوزيع الدقيق للمدود فيها–اشتمال كلّ قافية من القوافي على مدّين اثنين، هما: "الياء" و "الألف"، حيث جاءت الألف للإطلاق، وهذا ما أكسب الأبيات موسيقى حزينة تنطق بالأسى واللوعة، فاختتام الأبيات بهذه الألف المتصلة بهاء الوصل وقبلها الياء أكسبها نغمة موسيقيّة، وزاد في الترنّم فيها، وهذا الأمر لاحظه كثير من أسلافنا البلاغيين؛ مثل جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ)[2].

كما أشار إلى ذلك ابن العماد الحنبلي في كتابه (شذرات الذهب) في أثناء حديثه عن فواصل آيات القرآن الكريم بقوله: " كثر في القرآن الكريم خَتْمُ الفواصل بحروف المدّ واللين وإلحاق النون أو الهاء، وحِكْمتُه

---

[1] - نافع، عبد الفتّاح صالح: الصورة في شعر بشّار بن بُرد، ط١: دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٨٣م، ص٢٥٤.

[2] - السيوطي، جلال الدين: معترك الأقران في إعجاز القرآن، السيوطي، تحقيق علي محمد البجاوي، ط١: دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ١٩٧١م، ٥٣/١.

وجود التمكّن مع التطريب بذلك"[1].

وقد قال بذلك أيضاً سيبويه (ت١٨٠هـ) في الكتاب، حيث قال: "إنهم- أي الشعراء-إذا ترنّموا يُلحقون الألف والياء والنون، لأنّهم أرادوا مدّ الصوت، ويتركون ذلك إذا لم يترنّموا"[2].

ولا يخفى أنّ استعمال ضياء الدين رجب ألف الإطلاق في النهاية له صلة وثيقة بالمعنى، إذ يعبّر بذلك عن استمرار أحزانه وامتدادها، كما أنّ استعمال صوت الهاء، وهو حرف مهموس، وتكراره يكشف عن بحَّة صوته جراء بكائه على ولده، وخروج الصوت صامتاً رخواً، وهو " تكرار يضفي على البيت موسيقى هادئة "[3].

كما أنَّ تكرار المد في نهاية قوافي الأبيات المطلقة بالمقطع (يها) قد أسهم في نقل المعاني والأفكار التي يريد الشاعر البوح بها للمتلقي؛ " إذ تنساب الموسيقى في أبيات القصيدة، فتُحدِث أنغاماً تُسهم في الكشف أو التعبير عن الجوّ النفسي للشاعر، والتجربة الشعوريّة، وما تنطوي عليه من عواطف وانفعالات وأفكار تختلج في نفس الشاعر، وتعمل على نقلها وإيصالها إلى الآخرين، فتُحدث فيهم انفعالاً يختلف قوة وضعفاً حسب استجابتهم لها، وبتنوّع العواطف والمعاني تتنوّع الموسيقى"[4].

---

[1] -الحنبلي، ابن العماد أبو الفلاح عبد الحي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق لجنة إحياء التراث العربيّ، ط١: دار الآفاق الجديدة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ١٩٨١م، ٥١/٨-٥٥.

[2] - سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر: الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط١: مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م، ٧٧/٣.

[3] - حسن، منعم حميد: محمد مهدي البصير شاعراً، ط١: دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨٠م، ص١٤١.

[4] - المرجع السابق، ص١٤٣.

ثانياً: تكرار الكلمة:

يعدّ تكرار الكلمة في النصّ وتكرار الجملة في السياق ذا أثر عظيم في توفير الجانب الموسيقيّ، " ولهذا النوع من التكرار من القيمة السمعيّة ما هو أكبر ممّا هو لتكرار الحرف الواحد في الكلمة أو في الكلام"[1]. ويُقصد بالتكرار هنا شيئان، هما:

أ-تكرار الكلمات بالمعنى نفسه.

ب-بعض الألوان البديعية المعتمدة على التكرار.

أ-تكرار الكلمات بالمعنى نفسه:

لقد مال ضياء الدين رجب من أجل توفير الموسيقى في شعره إلى تكرار الألفاظ دون تغيير المعنى، وقد شمل هذا ألواناً عديدة من التكرار هي :

١-تكرار كلمة أو أكثر من صدر البيت في صدور أبيات متتابعة:

لقد لجأ ضياء الدين رجب في كثير من أشعاره إلى تكرار كلمة معينة في أول كل بيت لتعطي القصيدة نغمة معينة تزيد في موسيقاها، وتضاعف الكثافة النغمية الداخلية في النص[2]، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدته: (ليلٌ وهول):[3]

سَمِعْتُك: فَارْبَعْ والصَّدَى مِنْكَ هَمْسُهُ صُرَاخٌ وأَسْرَارُ الثَّكَالَى جِهَارُهَا

سَمِعْتُكَ: مِنْ لَحْنِ الأَسَى مِنْ زَفِيْفِهِ مِنَ الهَدْأَةِ البَكْمَاءِ رَطْنٌ حِوَارُهَا

[الطويل]

---

[1] - السيد، عز الدين علي: التكرير بين المثير والتأثير، مرجع سابق، ص٨٠.

[2] - شاع هذا اللون من التكرار كثيراً في شعر ضياء الدين رجب، ومن أمثلته قصيدته (أتحلَّاك) في ديوانه: ص٢١٧، وكذا قصيدته (أعلمتِ؟): ص١٩٦.

[3] - ضياء الدين رجب: ديوانه، مصدر سابق، ص٣٧.

فتكرار كلمة "ســـمِعْتُكَ" زاد في نغمة هذه الأبيات، وقوّى جرس المفردات فيها، إضافة إلى ما اشتملت عليه الكلمة من الدلالة النفسية العميقة المتمثلة في تشـبع الشـاعر بهول الليل وغوله، ذلك الليل الذي يمتلئ صـداه بهمس الصـراخ، وأسـرار الثكالَى اللائي فقدن ذويهن، كما يمتلئ بألحان الأسـى وضجيجها الذي يصُمُّ الآذان.

كما يلاحظ هذا اللون من التكرار في قصـــيدته (جناحان) التي يقول فيها:[1]

دَعِيْه ولا تَخْشَي عليهِ انْطِلَاقَهُ فإنَّ انطلاقَ الرُّوْحِ في الحُبِّ قَاهِرُ

دَعِيْهَ يُحَلِّقُ كَالفَرَاشَةِ هائِماً فَكُلُّ شَذَىً في عَيْنِهِ مِنْكِ زَاهِرُ

دَعِيْهَ يَطُفْ بيْنَ الزَّنَابِقِ في الرُّبَى فَطَيْفُكِ يَا لَيْلَى مَزُوْرٌ وزَائِرُ

دَعِيْهَ فما بينَ الدُّجَى وعُيُوْنِهِ سِوَى غَائِبٍ لكِنَّهُ فِيْكِ حَاضِرُ

[الطويل]

فقد كرر الشاعر كلمة (**دَعِيْهَ**)، أربع مرات، وهي فعل أمر غرضه البلاغي الرجاء والالتماس، وتكراره في صدر كل بيت من الأبيات الأربعة السابقة أضْفَى إيقاعاً موسيقياً أثيراً على النص، كما حمل شعوراً بهذا الإلحاح الذي يبديه الشاعر في مخاطبة محبوبته (ليلى) لكي تطلق العنان لطائر الروح الذي يحمل الحب كي يرفرف بجناحيه، ويحلق كالفراشة هائماً في شذى

[1] - الديوان، ص٤٥، ٤٦.

عينيها الجميلتين، ويتجول بحرِّيَّةٍ بين الزنابق في الرُّبَى ليرشف من رحيقها الفريد، وإن كان ذلك لا يعدو أن يكون طيفاً شفيفاً، وحلماً جميلاً.

كما يلاحظ هذا اللون من التكرار في قصيدته (قيمة الشَّعْب) التي يقول فيها:[1]

والحِجَازُ الحِجَازُ جِدُّ خَلِيْقٌ بِرِجَالٍ تَفْكِيْرُهُمْ في مَآلِهْ

والحِجَازُ الحِجَازُ غايتُهُ القُصْوَى رِجَالٌ تَضَافَرُوا فِي مَجَالِهْ

[المديد]

حيث كرر كلمة (الحجاز) أربع مرات، مرتين في صدر كل بيت، وهذا قد منح الأبيات ثراءً موسيقياً مميزاً؛ حيث جمعت هذه الكلمة بين الحاء والجيم، وهما صوتان أحدهما رخو مهموس (الحاء) والآخر شديد مجهور (الجيم)، كما أنهما يتشابهان خطَّاً، ويتشابهان في ثلاث صفات صوتية أخرى هي: الاستفال، والانفتاح، والإصمات.

كما أن لهذا التكرار دلالةً معنوية؛ حيث يبرز مدى اعتزاز الشاعر وفخره بانتمائه لبيئة الحجاز التي ينحدر منها، والتي هي جديرة برجال ذوي تفكير راجح، وتعاون وتلاحم اجتماعي وديني فريد.

وقد يكون هذا اللون من التكرار لأكثر من كلمة في أبيات عديدة متتابعة، مثل قوله في قصيدته (فأكْرِمْ بهِ عبدَ العزيزِ مُوَفَّقَاً):[2]

وإنَّ حَيَاةَ العِزِّ صَعْبٌ مِرَاسُها إذا لمْ تُزَوَّدْ فِي الحَيَاة بِقَائِمِ

---

[1] - الديوان، ص٥٤.
[2] - الديوان، ص٥٦.

وإنَّ حَيَاةَ العِزِّ صَعْبٌ مَنَالُها إذا رَامَ فيهم نائِمٌ نَصْرَ نَائِمِ

وإنَّ حَيَاةَ العِزِّ جِدُّ بَعِيْدَةٌ إذا عاشَ فيها أهْلُها كالسَّوَائِمِ

[الكامل]

٢-تكرار عجز البيت كاملاً في أبيات متتابعة:

لقد لوحظ في شعر ضياء الدين رجب هذا اللون المميز من التكرار؛ حيث اعتاد أن يكرر عجز البيت كاملاً في أعجاز أبيات متتابعة، " وهو لون من ألوان التكرار النغمي، ويراد به تقوية الجَرْس"[١]، وهذا أحد أنماط التجديد في شكل القصيدة التقليدية العمودية وأوزانها، وقد شاع بكثرة عند شعراء مدرسة المهجر، وجماعة أبولو منذ أربعينيات القرن العشرين.

ومن أمثلة ذلك قصيدته (لا تلُمْنِي) الطويلة التي بلغ عدد أبياتها خمسة وثلاثين بيتاً، ويقول فيها:[٢]

لا تلُمْنِي حينَ ينحو العقلُ عندي غيرَ نحوِكَ

لا تلُمْني

لا تقُلْ فَرْطُ دَلالٍ لا تقُلْ زَهْوُ جَمَالٍ

وترفَّقْ

لا تلُمْني

لِيَ رُؤْيَا غيرُ رُؤْيَاكَ وعِلْمٌ غيرُ عِلْمِكَ

---

[١] - المجذوب، عبد الله الطيّب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ط١، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبيّ وأولاده بمصر، ١٣٧٤هـ/١٩٥٥م، ٥٠/٢.

[٢] - الديوان، ص٥٤.

فتَمَهَّلْ

لا تلُمْني

لَسْتُ بالجَاهِلِ قَدْرَك مِثْلَ ما أجْهَلُ سِرَّكْ

ورَجَائِي

لا تلُمْني [الرمل]

فالتكرار في هذه الأبيات أدَّى لتقوية النغم، وإشاعة لون من الموسيقى الثابتة في آخر البيت بتكرار تلك الجملة (لا تلُمْنِي) وكأنها تغلق معنى البيت وتزينه، إلاّ أنّ أهمّيّة هذا التكرار تنبع من قيمته الموسيقيّة المتمثّلة في إيجاد ذلك اللحن الموحَّد الناتج عن تكرار أعجاز الأبيات في تلك اللازمة التكرارية، وما تُشيعُهُ من إيقاع أخّاذٍ، وموسيقى عذبة رقيقة، وهي تناسب الألحان الغنائية التي يمكن أن تُؤَدَّى بسهولة ويسر[1].

٣-تكرار كلمة أو أكثر من صدر البيت في صدر الشطر الثاني:

وهذا اللون من التكرار يؤدي إلى تحقيق نوعٍ من التماسك الإيقاعي والمعنوي في آنٍ معاً، ومن أمثلته في شعر ضياء الدين رجب قوله في قصيدته (مَنْ هِيَ):[2]

وليلَايَ دعْجَاءُ المَحاجِرِ جُؤْذُرٌ وليلاكَ زرقاءُ مُطْهَمَةُ الخَدِّ

---

[1] - وهي تشبه كثيراً لحن أغنية (لا تلمني) لعبد الحليم حافظ، التي كتب كلماتها محمد علي أحمد، ولحنها كمال الطويل، من فيلم (لحن الوفاء)، ١٩٥٥م، إخراج إبراهيم عمارة.

[2] - الديوان، ص ٢٤٨.

وليلَاكَ شَقْرَاءٌ وليلَاي شَعْرُها كَجُنْحِ اللَّيَالي فارغُ الحُسْنِ مُسْوَدِّ

[الطويل]

فقد ذكر الشاعر كلمة (ليلاكَ) في عجُز البيت الأول، ثم كررها في صدر البيت الثاني، ليحقق بذلك نوعاً من التآلف الموسيقي بين البيتين، وكذلك التلاحم المعنوي الذي يبرز الفرق بين (ليلى) الفتاة العربية التي يحبها الشاعر ذات العيون الواسعة النجلاء التي تشبه عيون البقرة الوحشية، كما أنها ذات شعر أسود منسدل على كتفيها، وبين (ليلى) غيره من العاشقين التي قد تكون ذات عيون زرقاء، وشعر أشقر. وهذا يدل على مدى اعتزاز الشاعر بالفتاة العربية الأصيلة.

ويتشابه هذا القول كثيراً مع قول قيس بن الملوح (مجنون ليلى):[1]

باللهِ يا ظَبْيَات القّاعِ قُلْنَ لَنَا لَيْلَايَ مِنْكُنَّ أَمْ لَيْلَى مِنَ البَشَرِ

[البسيط]

فالشاعر قد ذكر كلمة (ليلى) مرتين في البيت بقصد التحبب، وهذا يعد من المعاني البلاغية للتكرار.

ومن أمثلة ذلك أيضاً قوله في قصيدته (النادمة):[2]

يَا لَيْتَ للماضِي الذي انصَرَمَتْ أيَّامُهُ رَمْزاً يُذَكِّرُنِي

رَمْزاً أَرَى في عِطْرِ زَهْرَتِهِ عُمْرِي يُجَدِّدُه .. يُجَدِّدُني

[البسيط]

حيث كرر الشاعر كلمة (رمز) في صدر البيت الثاني بعد أن ذكرها في الشطر الثاني، ليثري النغم في البيتين، وليحقق الترابط الموسيقي والمعنوي

---

[1] - ديوان قيس ابن الملوح: تحقيق يسري عبد الغني، ط١: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م، ص ٦٦.

[2] - الديوان، ص٣٣٨.

بينهما؛ حيث يبرز تحسر الشاعر على انقضاء مرحلة الشباب، وتمنِّيه بأن يتجدد عمره مرة أخرى.

٤-تكرار كلمة ذات نغمة خاصة أكثر من مرة:

وقد يردّد ضياء الدين رجب كلمة بعينها ذات نغمة خاصة في بيت واحد أو أبيات عديدة أكثر من مرة، مما يؤدي إلى تكرار جَرْسها، فتُحدث في النهاية أثراً موسيقيّاً عميقاً، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدته (وقالتْ):[١]

تَحَدَّثْ عَنِ الآمَالِ سَكْرِى حَوَالِمَاً يَفَيْضُ بِها حِبٌّ مُعَنًّى إلى صَبِّ

وقُلْهَا كَمَا شَاءَ الغَرَامُ طَلِيْقَةً فإنَّ حَدِيْثَ الحُبِّ أَحْلَى مِنَ الحُبِّ

[الطويل]

حيث كرر الشاعر كلمة (الحُبِّ) مرتين في البيت الثاني، وهي ذات نغمة خاصة، سواءٌ في وزنها (الفعل) أو في أنها تنتهي بحرف الباء الذي هو رويَّ الأبيات بما يتميز به من صفات الجهر والشدة والقلقلة.

ومن أمثلة هذا النوع من تكرار الكلمة ذات النغمة الخاصة قول ضياء الدين رجب في قصيدته (ضُمِّي إليكِ):[٢]

عامٌ مَضَى وهَوَاكِ في أحْلَامِهِ أَمَلٌ تَفَتَّحَ بَهْجَةً وتَطَلُّعَا

عامٌ مَضَى والحِسُّ في آمَاقِهَ مَعْنَىً تَرَقْرَقَ في المَحَاجِرِ أَدْمُعَا

عامٌ مَضَى والكَرْبُ في آهَاتِهِ حَاوَلْتُ أُخْفِيْهَا لِئَلَّا تُسْمَعَا

[الكامل]

فقد كرر الشاعر كلمتين بعينهما في صدر الأبيات الثلاثة السابقة، وهما (عامٌ مَضَى)، ويُلاحظ أن وزنهما هو (مستفعِلُنْ)، وهذا الوزن يتكون من

---

[١] - الديوان، ص٢٣٠.
[٢] - الديوان، ص٣٤١.

ثلاثة مقاطع صوتية عبارة عن سببين خفيفين، ووتد مجموع، وتكرار هاتين الكلمتين بعينهما يحقق انسجاماً موسيقياً رائعاً في الأبيات، كما يبرز مقدار وفاء الشاعر بهذا الحب العذري الصادق، الذي ظلَّ على عهده برغم كثرة الآهات والدموع والمعاناة التي عاشها طيلة عام كامل، ولم يبُح بأيٍّ منها ولم يشتكِ.

ب-بعض الألوان البديعية المعتمدة على التكرار:

شاع في أشعار ضياء الدين رجب بعض أنواع البديع المعتمدة على التكرار، وتكرار هذه الأنواع يحدث أثراً موسيقياً يثري النص، وينقل إلى المتلقي تلك الملامح النفسية. ومن هذه الفنون:

١-ردّ العجز على الصدْر:

وهو لون بديعي أشار إليه عبد الله ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) في كتابه (البديع) ضمن القسم الأول منه، وهو القسم الرابع من أقسام البديع، وسماه برد الأعجاز على ما تقدمها[١]، وقسَّمه على ثلاثة أقسام، هي:

-ما يوافق آخرُ كلمة في البيت الشعري آخرَ كلمة في نصفه الأول.

-ما يوافق آخرُ كلمة منه أولَ كلمة في نصفه الأول.

-ما يوافق آخرُ كلمة فيه بعضَ ما فيه.

- فمن النوع الأول في شعر ضياء الدين رجب قوله في قصيدته (ليلة العيد):[٢]

---

[١] - ابن المعتز، عبد الله: كتاب البديع، تحقيق أغناطيوس كراتشوفسكي، ط٣: دار المسيرة، بيروت، لبنان، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م، ص٤٧، ٤٨.

[٢] - الديوان، ص٢٥٢.

ذَكَرْتُكِ في اللَّيْلَة الحَالِيَة مِنَ العِيْدِ أبْكِي عَلَى حَالِيَة [المتقارب]

ومنه أيضاً قوله في قصيدته (اللؤلؤة الحمراء):[1]

لَمَحْتُها وكَأَنَّ العِيْدَ فِي فَلَكٍ وقَلْبُها سَابِحٌ كَالنَّجْمِ فِي فَلَكْ [البسيط]

– ومن النوع الثاني قول ضياء الدين رجب في قصيدته (المريض الجاني):[2]

حسدتَ حتى قَلْبِكَ المُبْتَلَى بأنَّهُ بالدَّاءِ لَمْ يُحْسَد [المتقارب]

–ومن النوع الثالث، وهو كثير شائعٌ في شعره، قوله في قصيدته (سَلِمَتْ يَدَاكِ):[3]

عَزَّافةٌ عَزْفَ الكَمَانْ وأقولُ في نفسي: كَمَانْ

أنْتِ الطبيبَةُ بالرِّهَانْ ولقدْ كَسَبْتُ أنا الرِّهَانْ [مجزوء الكامل]

ففي البيت الأول يلاحظ رد العجز على الصدر بين كلمتي (الكمان، وكمان)، وفي البيت الثاني بين كلمتي (الرهان، والرهان)، وقد حقق ذلك انسجاماً إيقاعياً بالغ الأثر في البيتين تطرب له الأذن، وتألفه النَّفْس، كما أن الشاعر ربط بذلك بين موسيقى شطري البيت، إذ إنّ صدى أصوات صدره تردّد مُرجّعاً في عجزه.

---

[1] - الديوان، ص٢٥٩.
[2] - الديوان، ص١٥٢.
[3] - الديوان، ص١٩٤.

٢-المراجعـــة:[١]

وتعد من ألوان البديع التي تعتمد على التكرار[٢]، وقد استخدم ضياء الدين رجب هذا الفن البديعي لتوفير العنصر الموسيقيّ، ومن ذلك قوله في قصيدته (أسْمَحُ الرِّجَال):[٣]

قالوا: دعا النَّاسَ إلى أدبِهْ فقُلْتُ: هذا الفضْلُ مِنْ دَأْبِهْ

قالوا: أشاعَ الأُنْسَ مَجْلُوَّةً سماؤهُ الحُلْوَةُ في شُهْبِهْ

فقُلْتُ: لو زار الحَيَا حيَّهُ غِبَّاً لَعَافَ القَطْرُ في غَبِّهْ

قالوا: أفاضَ الخيرَ في أهْلِهْ وأغْدَقَ الرَّحْمَةَ في شَعْبِهْ

فقُلْتُ: مَنْ رَشَّ دُرُوْبَ الوَرَى بالعِطْرِ غَابَ الشَّرُّ عَنْ دَرْبِهْ

[مجزوء البسيط]

فقد استخدم الشاعر في هذه الأبيات أسلوب المراجعة؛ أي السؤال والجواب، وهو معتمد في ذلك على التكرار، فقد كرّر كلمتي "قالوا" و "قلت"، ممّا أوجد إيقاعاً موسيقياً جميلاً جعل الأبيات تبدو كمقطوعة موسيقيّة متلاحمة الأجزاء، وذلك فيما بين شطري البيت الواحد من جهة، والأبيات المتتالية من جهة أخرى.

---

[١] - رجع يرجع: انصرف، وراجع الشيء ورجع إليه. ورجَّعَ: ردد صوته في قراءة أو أذان أو غناء أو زمر. وقال ابن أبي الإصبع المصري إنه من مستخرجاته، وعرفه بقوله: هو أن يحكي المتكلم مراجعة في القول، ومحاورة في الحديث جرت بينه وبين غيره أو بين اثنين غيره بأوجز عبارة، وأرشق سبك، وأسهل ألفاظ، إما في بيت واحد أو في أبيات أو في جملة واحدة. ينظر: مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية، وتطورها، ط١: مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م، ٢٤٠/٣.

[٢] - السيد، عز الدين علي: التكرير بين المثير والتأثير، مرجع سابق، ص٢٧٤.

[٣] - الديوان، ص٩٢.

ثالثاً: تكرار البدايــة، وتكرار التركيب:

شكَّل هذا النوع من التكرار في ديوان ضياء الدين رجب مساحة أكبر مما شكلته أنواع التكرار الأخرى، ويبدو أن ذلك يعود إلى نفسية الشاعر المتوترة التي تعتقد أن تكرار البداية يعد البداية القوية المكثفة للانطلاق والتحرر والقوة والتمرد، وهي صرخته القوية أمام تفكك الأمة العربية وانحلال عقدها في وقتٍ هي أحوج ما تحتاج فيه إلى الوحدة والتلاحم، وبذلك تكون أكثر فاعلية خصوصاً أن تكرار البداية قد تكثف عند الشاعر بشكل رأسي يعمق صرخاته وآهاته التي رددها ليسمع الآخرون صداها وأوجاعها عبر إيقاعات موسيقية متوالية، وبناءات لغوية مختلفة تراوحت بين الكلمة والعبارة التي يحتويها صدر البيت الشعري والتي قد تمتد عبر بعض الأبيات المتتالية في النص الشعري لتبرز طاقاته الشعرية وآهاته النفسية، محدثةً نوعاً من التوازي الإيقاعي والدلالي بين الأبيات.

ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدته (يا عيدُ):[1]

ولا استوى في الرِّحابِ الفَيْحِ رَجْعُ صَدَى تحيا به البِيْدُ أو تُشْفَى به البِيْدُ

ولا استوى في العراكِ الحُرِّ ذو لِبَدٍ ضَارٍ ومُنْتَفِخِ الأَوْدَاجِ رِعْدِيْدُ

ولا استوى في مَجَالِ الفِكْرِ مُنْجَرِدٍ وغارِقٌ في الهَوَى والهُوْنِ عِرْبِيْدُ [البسيط]

حيث كرر الشاعر هذه البداية الأسلوبية (ولا استوى) المكونة من واو العطف، ولا النافية، والفعل الماضي الخماسي اللازم، وذلك في ثلاثة أبيات

---

[1] - الديوان، ص١٠٩.

متوالية، ليعلن هذا الفرق الشاسع بين مجموعة من المتناقضات؛ حيث لا يستوي في الصحراء الفيح ورجع الصدى، كما لا يستوي في العراك الحر القوي الشرس مع الجبان السمين المكتنز اللحم، وكذا لا يستوي المفكر العالم الفيلسوف بالمنحرف المنغمس في اللهو والشهوات.

ولا شك أن التكرار المتوالي لهذه البداية قد حمل إلى المتلقي، بالإضافة إلى ثرائه الموسيقي، ما يختلج في وجدان الشاعر من مشاعر وأحاسيس جيَّاشة، ومن هنا فقد أصبح الشعر ذا بعد ومفهوم أوسع وأشمل من مجرد محاكاة الواقع، وإنما أصبح "وسيلة محاكاة للنفس البشرية، ووسيلة للتعبير عن خيال الشاعر، فلم تعد رسالة الشاعر ألفاظاً منمقة وعبارات مرصعة وكلاماً مرصوصاً"[1].

إن لجوء الشاعر إلى هذه السمة اللغوية أو إلى هذا الأسلوب يثير التساؤل حول سبب ذلك الاختيار الأسلوبي أو الانتقاء الذي استخدم سمات لغوية محددة، وفضَّلها على سمات أخرى بديلة، لكي يجسّد من خلالها حالاته النفسية ومشاعره الخاصة، وهمومه وآلامه التي يعانيها.

ومن أبرز الأمثلة على ذلك أيضاً قوله في القصيدة ذاتها، معبراً عن حالته النفسية المليئة بالحزن والحسرة على أولئك الأطفال اليتامى البائسين في يوم العيد الذين ثكلوا آباءهم وأمهاتهم، ولهذا فإن الشاعر يدعو للعطف عليهم، والإحسان لهم من أجل تعويضهم عن عوائلهم، يقول:[2]

---

[1] - ديتش، ديفيد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، ط٣: دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٦٧م، ص١٧٢.

[2] - الديوان، ص١١٠.

يا عِيْدُ كَمْ حِكْمَةٍ للدَّهْرِ قائِلةٌ في العَطْفِ أسْرٌ وفي الإحْسَانِ تقْييدُ

يا عِيْدُ كَمْ كُرَبٍ جارَتْ وما رَحِمَتْ آثارُها مَشْهَدٌ في البُؤْسِ مَشْهُوْدُ

[البسيط]

حيث كرر البداية الأسلوبية (يا عِيْدُ كَمْ) والتي تتكون من ثلاثة عناصر لغوية، وهي: (يا) النداء، والمنادى (عيد)، و (كم) الخبرية التي تدلُّ على الكثرة.

ويتخذ تكرار البداية نمطاً أسلوبياً متعاقباً بشكلٍ رأسي في أبيات القصيدة ليحقق نوعاً من الوحدة الموسيقية والمعنوية في آنٍ معاً، وليبرز مدى إلحاح الشاعر على توصيل معانٍ بعينها إلى المتلقي كي يتفاعل معه، ويشاركه تلك المشاعر التي يحسُّ بها.

ومن الأمثلة على ذلك أيضاً قوله في قصيدته (يا مَيُّ) التي مطلعها:[1]

أهْوَاكِ فوقَ هَوايَ فوقَ هَوَاكِ وأراكِ أجْمَلَ مَا تكونُ رُؤَاكِ

[الكامل]

حيث يكرر فيها البداية الأسلوبية (يا مَيُّ)؛ وهي تمثِّلُ عنوان النص وبؤرته، وتتكون من عنصرين لغويين هما: (يا) النداء، والمنادى العلم المبني على الضم في محل نصب (مَيُّ)، وقد وظَّف الشاعر هذا التكرار ليبث محبوبته مشاعره العفيفة نحوها؛ تلك المشاعر المترعة بالمعاناة والهواجس وقسوة الفراق، يقول:

يا مَيُّ مَنْ لِي والهواجِسُ جَمَّةٌ حُفَّتْ وروْدُ هَوَاكِ بالأشْوَاكِ

يا مَيُّ لا أدري وقَدْ عَصَفَ الجَوَى بِحُشَاشَتِي مَا مَوْضِعِي بِحَشَاكِ

---

[1] - الديوان، ص١٦٤.

يَا مَيُّ ما أَحْلَاكِ بَسْمَةَ طَالِعٍ بالْيُمْنِ فِيْ دُنْيَايَ مَا أَحْلَاكِ

يَا مَيُّ أَسْعَدَنِي هَوَاكِ فَهَلْ تَرِيْ يَا مَيُّ قَدْ أَحْظَاكِ أَمْ أَشْقَاكِ؟
[الكامل]

والحقيقة أن الكلمات التي يُعنَى الشاعر بتكرارها في بدايات الأبيات دون غيرها يكون لها جرْس موسيقي منبِّهٌ للأذن، ودلالة نفسية عميقة في الوقت ذاته " إذ يبدو اللفظ المكرر مشحوناً بحمولة دلالية كبيرة، تحقق التكثيف المطلوب، وتبعد المعنى عن الانبساط والظهور، وهذا بالطبع لا يتحقق لأي شاعر، فالقصد في التكرار يستدعي وعياً تاماً بكل الحالات السابقة للمعنى المكرر، سواء ما يتعلق بالطبيعة أو الإنسان أو الأثر النفسي، كما يتطلب قدرة لغوية فائقة، وذاكرة شعرية فجَّة"[1].

هذا فضلاً على أن لتكرار بداية معينة في النص قيمةً سمعيةً تنال من إعجاب المتلقي، كما يكون لها دور خاص في سياق النص، " وكل تكرار مهما كان نوعه، يستفاد منه زيادة النغم، وتقوية الجرس، ولا سيما إذا أسهم الإيقاع في إنتاجه، ولم يكن لملء الفراغ في الوزن؛ أي ألا يجبر الشاعر على الكلمة المكررة لضرورة إقامة الوزن الشعري"[2].

ولا شك أن التناسق الجمالي في النص الشعري لا يتأتى إلا من خلال اطمئنان الكلمة واستقرارها في سياقها المناسب لها؛ " حيث إن من أبرز صور التناسق في ظواهر الأشياء هو الانسجام في تكرار الوحدات الجزئية المكونة

---

[1] - عاشور، فهد ناصر: التكرار في شعر محمود درويش، ط١: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م، ص٣٤.

[2] - سويلم، مختار: التكرار اللفظي في شعر النقائض، جرير والفرزدق نموذجاً، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ٢٠١٠م، ص٦٦.

للكل، وما التكرار في التعبير الأدبي سوى تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكل نغماً يتقصَّده الناظم في شعره، أو الناثر في نثره"[1].

ولقد حاول ضياء الدين رجب أن يجعل من صور التكرار أداة جمالية تخدم الموضوع الشعري وتؤدي وظيفة أسلوبية تكشف عن الإلحاح أو التأكيد الذي يسعى إليه الشاعر.

رابعاً: تكرار اللازمــة:

مما لا شك فيه أن قيمة التكرار تتفاوت من شاعر إلى آخر تبعاً لما يريده الشاعر من التكرار، فقد يكرر الشاعر أية وحدة لغوية ابتداءً من (الفونيم)؛ وهو أصغر وحدة لغوية تؤدي إلى تغير المعنى في الكلمة، إلى أكبر وحدة لغوية وهي الجملة أو التركيب النحوي، وقد يكرر الشاعر ألفاظاً أو تراكيب بعينها، بل قد يكرر شطر بيت كاملاً أو يكرر لازمة معينة في أبيات عديدة، وفي كل حالة من هذه الحالات، يكون التكرار الجيد هو ما يرمي إلى إحداث تناغم موسيقي بين الحروف أو الكلمات أو الجمل، ثم توكيد الألفاظ المكررة، ثم توكيد المعاني، وتوليد معانٍ جديدة تتولد تبعاً لسياق اللفظ المكرر.

ويعد تكرار اللازمة نوعاً من أنواع تكرار العبارة في الشعر، وترى نازك الملائكة (١٩٢٣-٢٠٠٧م) أن هذا النمط من التكرار في الشعر الحديث أقل

---

[1] - هلال، ماهر مهدي: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي عند العرب، ط١: دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، ١٩٨٠م، ص٣٣٩.

منه في الشعر القديم، فتقول: " يلي تكرار الكلمة تكرار العبارة، وهو أقل في شعرنا المعاصر، وتكثر نماذجه في الشعر الجاهلي"[١].

وقد وظَّف الشعراء المعاصرون، ومنهم ضياء الدين رجب، تكرار العبارة أو اللازمة بشكل مكثَّف ليؤدي إلى إحداث نوع من الإيقاع، فاللازمة المكررة تكسب النص طاقة إيقاعية كبيرة بفعل اتساع رقعتها الصوتية، إضافة إلى دورها الوظيفي المتمثل في إضاءة اللفظة أو العبارة المقترنة بها، والمتغيرة في كل مرة، " فالشاعر قديماً كان يتخذ من العبارة المكررة في الشطر الواحد من البيت مرتكزاً لإضافة معنى جديد يدعِّم به فكرته الأساسية، في حين أن الشاعر الحديث يكرر العبارة في صدر البيت أحياناً لينطلق منها إلى تتبع جوانب المعنى الواحد، واستقصاء مظاهر التعدد كما يراها بعين خياله"[٢].

ومن الملاحظ أن تكرار اللازمة في شعر ضياء الدين رجب قد أخذ أشكالاً مختلفة؛ فمرة يكون متتابعاً في شكلٍ عمودي، ومرة يتكرر في بداية المقاطع أو في نهايتها، وفي هذا الشكل تصبح اللازمة المكررة إشارة أو علامة لإنهاء المعنى وبدء معنى جديد، فهي أشبه بعلامات الترقيم، " ولا شك أن في هذا الضرب من التكرار–إن أُجيدَ استعماله–يسهم إلى حد بعيد في تغذية الإيقاع المتحرك للخطاب الشعري، فالعبارة المكررة تكسب النص طاقة إيقاعية"[٣]، وطاقة أخرى إيحائية تضيء للقارئ الدرب، وتكشف عن سر المعاني الدفينة التي أرادها الشاعر.

---

[١] - الملائكة، نازك: قضايا الشعر العربي المعاصر، ط٣: مكتبة النهضة، القاهرة، مصر، ١٩٨٨م، ص٢٣٣.

[٢] - السيد، شفيع: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ط١: دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ١٩٩٠م، ص١٤٣.

[٣] - قاسم، مقداد محمد شكر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ط١: دار دجلة، عمان، الأردن، ٢٠٠١م، ص١٩٣.

ومن الأمثلة على تكرار اللازمة بشكل عمودي أو رأسي في شعر ضياء الدين رجب قوله في قصيدته (أعلمْتِ؟):[1]

شيءٌ خَفِيٌّ لا يبينُ لقد دنَا بي نحوَ بابِكْ

شيءٌ تلعْثَمَ في سُؤَالِي إذْ تَلَعْثَمَ في جَوَابِكْ

شيءٌ أطلَّ منَ السَّمَاءِ وليْسَ ظِلَّاً مِنْ رِغَابِكْ

شيءٌ تَسَامَى عَنْ هَوَى الدُّنْيَا وأشْرَقَ في إهَابِكْ [الكامل]

فقد كرر الشاعر اللازمة (**شيءٌ**) في بداية كل بيت بحيث تكون بمثابة المنبه الذي يتيح لذهن المتلقي التَّوقُّدَ والتَّنبُّهَ لأهمية المعاني التي جاءت والتي ستأتي بعدها.

وقد جاءت هذه اللازمة هنا مرتكزاً أو محوراً رئيساً في بداية البيت لتتفرع منه عدة معانٍ بلاغية، ولتخرج منه إيحاءات مبنية على ما سبق؛ فالشاعر يريد أن يعبر لمحبوبته عن ماهية ذلك الشيء الذي جذبه نحوها وجعله يدنو منها ومن سمائها ومن رحابها، فيطرح سؤالاً في مطلع القصيدة قائلاً:

أعَلِمْتِ كيفَ دنوتُ مِنْكِ ومنْ سمَاكِ ومنْ رِحابِك؟

ثم تأتي تلك اللازمة (شيء) لتجيب على هذا السؤال من محاور عدة تنطلق من نقطة واحدة، فالذي جذبه نحوها شيءٌ خفي لا يبين، شيءٌ عجز لسانه ولسانها عن وصفه أو البوح به، شيءٌ مقدَّرٌ نزل من السماء رغماً عن

---

[1] - الديوان، ص١٩٦.

الشاعر وعن محبوبته، شيءٌ سامٍ عن كل أهواء الدنيا وقد أشرق في مُحيَّا محبوبته.

إذن، فإنَّ الشاعر قد سرد من خلال تلك اللازمة التكرارية صفات هذا الشيء الذي ربط بينه وبين محبوبته، هذا فضلاً على أن مجرد إعادة تلك اللازمة يعني انتهاء مجال معنوي، وبداية مجال معنوي آخر، وبذلك يكون للللازمة وظيفتان رئيستان، هما: الفصل والوصل بين أجزاء القصيدة؛ فهي تفصل لأنها تفيد انتهاء مسرودية المعنى الجزئي، وتصل في الوقت ذاته بين مسروديات القصيدة كلها لتكسب النص بناءً مترابطاً في معناه العام.

إذن فإنَّ اللازمة تكشف عن تجلٍّ جديد من تجليات تجربة الشاعر، كما تعمل على تنامي بنية القصيدة وتلاحم أجزائها، وشحنها بالدَّفْقَة الإيقاعية، كما أنها تحفظ القصيدة من التشتت والانفلات، وتمكِّنُها من العودة لنقطة البداية أو لحظة الولادة؛ " فكلما يمضي الشاعر في كتابة أسطر معدودة حتى نرى تلك اللازمة تطفو مغلِقةً تلك الدائرة، وفاتحةً دائرة أخرى جديدة، كما أن تكرار اللازمة في القصيدة يشكل بؤرة مركزية تكشف عن رؤية الشاعر المسيطرة عليه"[١].

ومن أمثلة تكرار اللازمة في نهاية المقاطع أو الأبيات في شعر ضياء الدين رجب –وهو قليل في شعره–قوله في قصيدته (لا تلُمْنِي):[٢]

لا تلُمْنِي حينَ ينحو العقلُ عندي غيرَ نحوِكَ

---

[١] - ربابعة، موسى: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ط١: مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ٢٠٠٣م، ص٦٣.
[٢] - الديوان، ص١٩٩.

لا تلُمْني

لا تقُلْ فَرْطُ دَلالٍ لا تقُلْ زَهْوُ جَمَالٍ

وترفَّقْ

لا تلُمْني

لِيَ رُؤْيَا غيرُ رُؤْيَاكَ وعِلْمٌ غيرُ عِلْمِكَ

فتَمَهَّلْ

لا تلُمْني

لَسْتُ بالجَاهِلِ قَدْرَك مِثْلَ ما أجْهَلُ سِرَّكْ

ورَجَائِي

لا تلُمْني

فرحتي فرحةُ إحساسٍ وقلبٍ يتضرَّمْ

فتأمَّلِي

لا تلُمْنِي

أنتَ معنىً غيرَ ميسورٍ على العقْلِ قبولُهْ

لا تَسلْنِي

لا تلُمْنِي

وبذوقي وأحاسيسي هضَمْتُهْ

دون عقْلِي

لا تلُمْنِي

فمعاني الحُبِّ قَدْ تَعْرِفُ لكنْ لا تُطَاقُ

فأجِرْنِي

لا تلُمْنِي

فوقَ سُوْءِ الظَّنِّ فَوْقَ الشَّكِّ تعلُو للثُّرَيَّا

للثُّرَيَّا

لا تلُمْنِي [الرمل]

ففي هذه القصيدة كرر الشاعر اللازمة (لا تلُمْنِي) خمساً وثلاثين مرةً، جاء كل تكرار فيها نهاية مقطع، وبداية مقطع جديد، ومما يلاحظ أن تلك اللازمة التكرارية قد أسهمت في انتشار نغمٍ معين في سائر أبيات القصيدة من أولها إلى آخرها، وسيادة رنَّة بعثت المتعة في النفس، وغذَّت الوجدان، كما أدت هذه اللازمة إلى استغلال المكان وأضفت على الفضاء أشكالاً هندسية في بناء القصيدة سيطر عليها عنصر التوازي الصوتي.

ولهذا فإن تكرار اللازمة، وبخاصة تلك التي في نهاية المقاطع، يعد من أصعب أنواع التكرار؛ وذلك لأنه يحتاج إلى قدرة فنية فائقة، وإلى حسٍّ وجداني مرهف، وبخاصة إذا ما التزم الشاعر بهذه اللازمة التكرارية في أبيات متتالية ومتتابعة دون انقطاع من أول بيت في القصيدة حتى البيت الأخير فتكون هي بمثابة مفتاح للقصيدة وقفلٍ لها في آنٍ معاً.

وبهذا تبرز أهمية اللازمة التكرارية باعتبارها عنصراً مهماً من عناصر الوحدة العضوية في القصيدة، كما أنها تنقل المتلقي إلى نقطة خفية في منطقة اللاشعور لدى الشاعر، وذلك من خلال تردد صداها في سائر أبيات النص.

خامساً: تكرار النسق التركيبي:

يقصد بتكرار النسق التركيبي أي تكرار الجملة بنفس طريقة تركيبها النحوي في أكثر من بيت في القصيدة سواء أكانت جملة اسمية أم فعلية، " والجملة هي أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنىً مستقلّاً بنفسه، سواء تركَّب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر"[١].

ويتكون النسق التركيبي في الجملة من خلال علاقات الإسناد التي تنشأ بين عُمَدِ الجملة الاسمية أو الفعلية؛ " وتنحصر أركان الإسناد في الجملة في طرفي الإسناد الأصليين في الجملة الفعلية وهما الفعل والفاعل أو نائب الفاعل، أو في طرفي الإسناد الأصليين في الجملة الاسمية وهما المبتدأ والخبر، ويسمى ذلك بالجملة الصغيرة أو الجملة البسيطة التي تتولد عنها أشكالٌ متنوعة من الجمل الفعلية أو الاسمية"[٢].

ولكن هذا لا ينفي أهمية أشباه الجمل (الجار والمجرور والظرف) عن الجملتين الاسمية والفعلية، ونعني بالجمل وبأشباه الجمل تلك " الجمل الخبرية الفنية التي نعبر بها عن حاجات أنفسنا بطريق الفن، ونسلك لذلك سبل التجوز والمبالغة، وصنوف البيان وأنواع الإيقاع، ونمزج العقل بالعاطفة بالخيال"[٣].

---

[١] - أنيس، إبراهيم: من أسرار اللغة، ط١: مكتبة الأنجلو المصرية، ، القاهرة، ١٩٧٨م، ص٢٧٦، ٢٧٧.

[٢] - عبد اللطيف، محمد حماسة: بناء الجملة الفعلية، ط١: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٣١، ٣٢.

[٣] - سلطان، منير: بلاغة الكلمة والجملة والجمل، ط١: منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ١٩٩٣م، ص٨٨.

وفي النسق التركيبي ترتبط الجمل بعضها ببعض وتتآلف محدثةً جرساً موسيقياً يتباين في نغماته بين الهدوء والصخب، وقد تتناقض في ظاهرها أحياناً لإنتاج دلالات جديدة تخدم الفكرة العامة التي يقوم عليها النص، وتشكل بؤرة تضيء جوانب القصيدة.

ولا شك في أنَّ " القيمة الموسيقية الحقيقية تنبع من تآلف مجموع الألفاظ في جملٍ متناسقة التراكيب، مُتَّسقة الأوزان والتقطيعات الصوتية، وهذا ما يسمى بموسيقى العبارة"[١]؛ فالشاعر عندما يقوم بالعملية التركيبية للألفاظ في جمل صغرى تتولد عنها جمل كبرى، فإن تلك العملية تخضع للتجربة النفسية التي مر بها المبدع، والتي تعد الحاضن الأول والأخير للنص الأدبي بصفة عامة؛ ولذلك فإنَّ النسق التركيبي يعد أكثر قدرة على إظهار تجلياتها.

" والمبدع عندما يقع اختياره على بعض المفردات من مخزونه اللغوي، فإنه لا يصنع ذلك بشكل عفوي، بل تكون له دوافعه الجمالية"[٢]، ومن أجل ذلك كان للتكرار التركيبي خفّة وجمال لا يخفيان، ولا يغفل أثرهما في النص؛ حيث " إن الفقرات الإيقاعية المتناسقة تُشيع في القصيدة لمسات عاطفية ووجدانية، يفرغها إيقاع المفردات المتكررة بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة، مما يجعل حاسة التأمل لدى القاريء ذات فاعلية عالية"[٣].

---

[١] - العف، عبد الخالق محمد: التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط١: مركز رشاد الشوا، غزة، فلسطين، ٢٠٠١م، ص٢٣٣.

[٢] - عبد المطلب، محمد: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين الإبداعي، ط١: دار السعادة، القاهرة، ١٩٩٥م، ص١٤٧.

[٣] - الكبيسي، عمران: لغة الشعر العراقي المعاصر، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة القاهرة، كلية الآداب، ١٩٧٩م، ص١٦٦.

وقد وظَّف ضياء الدين رجب تكرار النسق التركيبي كثيراً في ديوانه الشعري، فاتخذ من العبارة المكررة في الشطر الواحد، أو في البيت الواحد، أو في أبيات عديدة، مرتكزاً لإضافة كثير من المعاني الجديدة التي تدعم فكرته الأساسية، كما أن هذا الضرب من التكرار قد أسهم إلى حد بعيد في تغذية الإيقاع المتحرك للنص، كما كشف عن أن الحالة الشعورية والنفسية للشاعر قد تمددت فلم يعد يستغرقها تكرار الحرف، ولا الكلمة الواحدة، فعمد الشاعر إلى تكرار نسق تركيبي معين كي يستطيع استيعاب الدفقات الشعورية التي تلحُّ عليه.

وسوف يتضح أن هذا النمط من التكرار الشائع في شعر ضياء الدين رجب " قد أغنى المعنى، ورفعه إلى مرتبة الأصالة، كما أثرى العاطفة، ورفع درجة تأثيرها، وركَّز الإيقاع، وكثَّف حركة التردد الصوتي داخل القصيدة"[١]. هذا فضلاً على أن هذا النمط من التكرار يعد عاملاً مهماً من عوامل التماسك النصي؛ وذلك لأنه يمكِّن المتلقي من " الإحاطة التذكيرية بالملفوظات السابقة من الكلام"[٢].

ومن أمثلة تكرار النسق التركيبي في شعر ضياء الدين رجب قوله في قصيدته (أغنية زمزم):[٣]

<u>أنْتِ يا مُزْنَةُ</u> طَيْفٌ لُؤْلُؤيٌّ يتثَنَّى

---

[١] - رزقه، يوسف مرسي: مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجاً)، مجلة بيت لحم، م١١، ع٢، ٢٠٠٢م، ص٣٧٤.

[٢] - أبو زنيد، عثمان: نحو النص-إطار نظري، ودراسات تطبيقية، ط١: عالم الكتب، إربد، الأردن، ٢٠١٠م، ص٢٨٦.

[٣] - ضياء الدين رجب: ديوانه، مصدر سابق، ص٤٨.

أَنْتِ يا مُزْنَةُ لَحْنٌ عسْجَدِيٌّ يتغَنَّى [الرمل]

فقد كرر الشاعر النسق التركيبي في البيتين السابقين على النحو الآتي:

مبتدأ(أنتِ) + حرف نداء (يا) + منادى عَلَم مبني على الضم في محل نصب(مزنة) + خبر المبتدأ (طيفٌ) في البيت الأول، و (لَحْنٌ) في البيت الثاني + نعت مرفوع (لؤلؤي) في البيت الأول، و (عسجدي) في البيت الثاني + فعل مضارع يكون جملة في محل رفع نعت ثانٍ أو حال للنكرة الموصوفة (يتثنَّى) في البيت الأول، و (يتغَنَّى) في البيت الثاني.

فالشاعر قد كرر جملة (أنتِ يا مُزْنَةُ) وكانت بمثابة بؤرة للفكرة الرئيسة، ثم فرَّع منها معاني عديدة بقوله في البيت الأول: (طيف لؤلؤي يتثنَّى)، وقوله في البيت الثاني: (لحْنٌ عسجدي يتغنَّى)، فأضاف دلالات جديدة، بالإضافة إلى هذا التوازي البلاغي التركيبي بين خبر المبتدأ الموصوف في البيت الأول، وخبر المبتدأ الموصوف في البيت الثاني، وكل هذا ينضاف إلى التوازي الصوتي الذي أحدث انسجاماً فريداً في البيتين.

ومن أمثلته أيضاً قوله في قصيدته (أَكْرِمْ به عبدَ العزيزِ موفَّقاً):[1]

وإنَّ حَيَاةَ العِزِّ صَعْبٌ مِرَاسُها إذا لمْ تُزَوَّدْ فِي الحَيَاة بِقَائِمِ

وإنَّ حَيَاةَ العِزِّ صَعْبٌ مَنَالُها إذا رَامَ فيهم نائِمٌ نَصْرَ نَائِمِ

وإنَّ حَيَاةَ العِزِّ جِدُّ بَعِيْدَةٌ إذا عاشَ فيها أَهْلُها كالسَّوَائِمِ

[الطويل]

[1] - المصدر نفسه، ص٥٦.

فقد كرر الشاعر البداية الأسلوبية (وإنَّ حياة العز) ثلاث مرات في مطالع الأبيات السابقة، ثم كرر النسق التركيبي في الثلاثة أبيات على النحو الآتي:

أولاً: الأشطر الثلاث الأوليات:

حرف استئناف (الواو) + حرف توكيد ونصب (إنَّ) + اسم إنَّ (حياة) + مضاف إليه (العز) + خبر إنَّ (صعبٌ–جدٌّ) + اسم مرفوع للصفة المشبَّهة (مِراسُها–منالُها)، بخلاف البيت الثالث الذي أضيفت فيه كلمة (جد) إلى كلمة (بعيدة) +

ثانياً: الأشطر الثلاث الأخريات:

تكونت الأشطر الثلاث الأخريات في الأبيات الثلاثة السابقة من نسق تركيبي واحد وهو الجملة الشرطية التي بدأت **بإذا** هكذا:

- إذا لم تزوَّدْ
- إذا رام فيها
- إذا عاش فيها

فهي جمل شرطية جاء فيها أفعال الشرط بعد إذا التي هي ظرفٌ لما يستقبل من الزمان، وهي على التوالي: (تزوَّد–رام–عاش)، وقد تقدَّمها جواب الشرط في الأشطر الثلاث الأوليات.

ومن أمثلة هذا النمط التكراري من النسق التركيبي أيضاً قول ضياء الدين رجب في قصيدته (أمشاجٌ من جعبة المستعمرين):[1]

[1] - المصدر نفسه، ص٨٧.

ونسينا: أنَّ في إرضائِهمْ غَضَبَ اللهِ: وسوءَ الأدبْ

ونسينا: أنَّ في إغضَابِهِمْ فرحةَ اللهِ: وإرضاءَ النَّبي [الرمل]

فقد كرر الشاعر النسق التركيبي في البيتين السابقين، والذي يتكون من:

حرف استئناف (الواو) + فعل ماضٍ مسندٌ إلى نا الفاعلين (نسينا) + حرف توكيد ونصب (أنَّ) + جار ومجرور (في إرضائهم، في إغضابهم) + اسم إنَّ منصوب (غضب، فرحة) + مضاف إليه (الله، الله) + حرف عطف (الواو) + معطوف على اسم إنَّ (سوء، إرضاء) + مضاف إليه (الأدب، النبي).

وخلاصة القول أن أنماط التكرار في شعر ضياء الدين رجب قد تنوعت تنوعاً فنياً وبلاغياً فريداً أدى إلى إثراء الموسيقى والدلالة في آنٍ معاً، فمنها تكرار الحرف أو الصوت، وتكرار الكلمة، وتكرار البداية، وتكرار اللازمة، وتكرار النسق التركيبي، وكان الشاعر خلال تلك الأنماط جميعاً لا يقف عند مجرد تحقيق الغاية الموسيقية للتكرار المتمثلة في إطراب الأذن، وإشاعة الانسجام الصوتي في النص، ولكنه كان يتعدى ذلك إلى إضافة معانٍ ودلالات جديدة ومبتكرة إلى المعنى الأصل، وكذا إلى توكيده، وتحقيق الترابط العضوي والنصي بين أبيات القصيدة، بحيث تشكل وحدة لغوية متماسكة وكأنما قد أفرغت كالسبيكة إفراغاً في قالب فني واحد.

الفصل الثاني

التكـــرار الصـــوتي:

-الجناس.

-المشاكلة.

-الترديــد.

-التصدير (رد الأعجاز على الصدور).

-الترصيع.

يعد التكرار الصّوتيّ في شعر ضياء الدين رجب من مكونات البنية الموسيقية الرئيسة التي تسهم في إيصال كثير من الدلالات، والتعبير عن كثير من المعاني، وذلك راجع إلى كثرة انزياحها القائم علَى خرقِ درجة الصّفر الصوتيّة، مُحْدِثًا أوجهَ اختلافٍ بين درجة الصفر والانزياح الصوتي، حيثُ «تهتمّ نظريّة الانحراف الصوتيّ في المقام الأوّل بوجوه الاختلاف بين درجة الصّفر الصوتيّة والانحراف الصوتي، في حين تهتمّ درجة الصفر الصوتية – أساسًا – بوجوه التشابه بينهما» (١).

ويعنى هذا الفصل بدراسة المُتغيّرات الصوتيّة الأسلوبيّة التي تعتمد على مفهومها الأسلوبيّة الصوتيّة، «وبمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتيّة للسلسلة الكلامية، تستطيع اللغة أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبيّة» (٢).

ويُعْنَى التحليل الأسلوبي الصوتي phonostylistics في علم الأسلوب برصْدِ تلك المتغيّرات الصوتيّة الخارجة على النسق، حيثُ «يقتضي أوّلاً معرفة الخصائص الصوتيّة في اللغة العاديّة، وبعد ذلك يتوجّه إلى رصد الظواهر الخارجة عن النمط والبحث في دلالتها فيما يفيد دراسة الأسلوب» (٣)، ذلك أنّ الدراسات الأسلوبيّة قد استفادت من اللسانيّات في رصْد تلك المتغيّرات الصوتيّة، وفي تحديد مدى قدرة المُبدعِ أو المتكلّم في استعمال الأصوات للدلالة، أو للدلالة الفنيّة (٤). كما أن هناك علاقة وثيقة بين الانزياح الصوتي

---

١ - حمد، عبد الله خضر: (**أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات**) ، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٣م ، ص ٢٠٠ ، نقلاً عن بحث (الانزياح الصوتي الشعري) لـ تامر سلّوم ، ص ٣٩-٤٠

٢ - جيرو، بيير: (**الأسلوبيّة**) ، تر: منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري - حلب ، ط٢ ، ٢٠٠٨م ، ص ٦٠

٣ - الراجحي، عبده: (**علم اللغة والنقد الأدبي : علم الأسلوب**) ، مجلة فصول ، مج ١ ، ع ٢ ، يناير ١٩٨١ م ، ص ١١٩

٤ - يُنظر: عياشي، منذر: (**الأسلوبية وتحليل الخطاب**) ، مركز الإنماء الحضاري – سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص ١٢

والتكرار؛ فالتكرار الذي يخرج عن المألوف يعد انزياحاً صوتياً يسهم في إثراء النص الأدبي بدلالات متعددة.

أمّا موضوع الأسلوبيّة الصوتيّة أو المتغيّرات الأسلوبيّة، فقد ذكرها تروبتزكوي Nikolay Trubetskoy في كتابه "المبادِئ الصوتية"، حينَ عرّف إطار الأسلوبيّة الصوتيّة، حيثُ أوضح الآتي:

- **الصوتيّة التمثيليّة، أو المفهوميّة**، وهي التي تدرس الصوائت باعتبارها عناصر لغوية موضوعيّة وقاعديّة.
- **الصوتيّة الندائيّة، أو الانطباعيّة**، وهي تدرس المتغيّرات الصوتيّة التي تهدف إلى إحداث أثر على السامع.
- **الصوتيّة التعبيريّة**، وهي تدرس المتغيرات الناتجة عن المزاج وعن السلوك العفوي للمتكلم.

حيثُ يُشكّل العنصران الأخيران موضوع الأسلوبيّة الصّوتيّة، وهي تُعنى بالطرق الخاصة لحصر التعبيرية كالنبر والتنغيم والمد والتكرار إلى آخره. (١)

فالمتغيّرات الصوتيّة في نظر تروبتزكوي Nikolay Trubetskoyتندرج ضمن نوعين:

أ–**الأسلوبيّة الصوتيّة التأثيريّة** والتي تهدف إلى إحداث أثرٍ في المتلقّي.

---

١ - يُنظر : بيير جيرو ، (**مرجع سابق**) ، ص ٥٩ ، ٦٠

ب–الأسلوبيّة الصوتيّة التعبيريّة الناتجة عن السلوك العفويّ، إذ يقومُ المُحلّلُ الأسلوبيُّ بدراسةِ تلك المتغيّرات التعبيريّة والتأثيريّة، ورصد دلالاتها المعنويّة.

وفي حوزةِ اللغةِ نجدُ نسقًا كاملاً من المتغيّرات الأسلوبيّة والتي تهمّ الباحثَ الأسلوبيّ، «ويمكن أن نميّز من بينها – وذلك حسب مصطلحات بالي Charl Bally – الآثار الطبيعية: النبر، المد، التكرار، المحاكاة الصوتيّة، الجناس الاستهلالي، التناغم ..»[1]، وهذه الآثار الطبيعيّة –كما ذكرها بالي Charl Bally – تندرج ضمن موسيقا الحشو أو الموسيقا الداخليّة للشعر؛ ذلك أنّنا نهتم في الدراسة الصوتيّة للشعر بنوعين من الموسيقا :

أ–الموسيقا الداخليّة: "الحشو" كضروب علم البديع، والأصوات المهموسة والجهرية والانفجارية وغيرها.

ب–والموسيقا الخارجيّة:"الإطار" كالوزن والقافية.

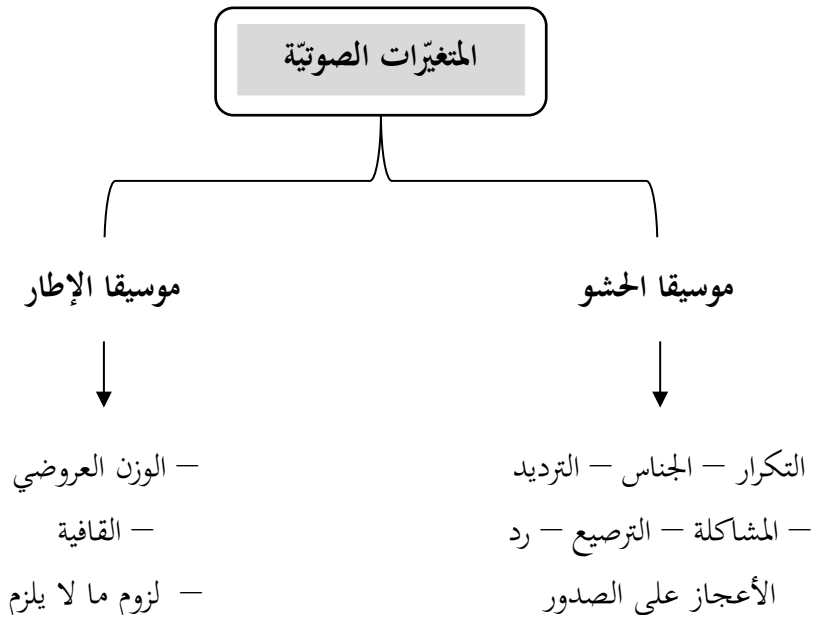
وقد تنبّهَ أحدُ الباحثين إلى أَنّ أغلبَ الدراسات الحديثة كانت تنطلق في دراستها لموسيقا الشعر من زاوية البحور والقوافي، أو ما أطلق عليه موسيقا "الإطار"، فلم تدرس "موسيقا الحشو" خصائص الصوت المعزول عن

---

١ - نفسه، ص ٦١

الإطار الدلالي، ولا خصائص الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي كالترديد والتكرار والجناس وغيرها [1].

ويُمكنُ توضيح موضوع المتغيّرات الصوتيّة ضمن الخُطاطة الآتية :



وسوف تقتصر دراستي في هذا الفصل المعني بالكشف عن بلاغة التكرار الصوتي في شعر ضياء الدين رجب على رصد المتغيرات الأسلوبية في موسيقا الحشو، تلك التي تُحدِثها الموازنات الصوتيّة الداخلية في الشعر كالجناس والترصيع والمشاكلة وغيرها.

أما ما جعلني أُعْنَى بالمستوى الصوتي في الشعر فلِكَوْنهِ يُعدّ أول المستويات في التحليل اللغويّ الأسلوبي، لاسيّما في الشعر، إذ «إنّ الشاعر "مهندس أصوات"، وهذا يعني أن بعض الشعر ينتظم انتظامًا صوتيًّا يرتكز

١ - يُنظر : محمد الهادي الطرابلسي ، (**خصائص الأسلوب في الشوقيات**) ، منشورات الجامعة التونسية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، مجلد٣ ،عدد٢٠ ، ١٩٨١م ، ص ٢٠

على تكرير الفونيمات المتماثلة والمتشابهة» [١]، وهذه الفونيمات المتكررة والمتماثلة تتضمّنُ ضروب علم البديع كالجناس الذي تتماثل فيه الحروف، والمشاكلة، والترصيع، وغيرها.

وقد عُنيت الدراسات الأدبية قديمها وحديثها بالبحث في موسيقا الشعر، إذ إن مسائله المتنوعة توزّعت على خمسة علوم كاملة، أربعة منها علوم لغوية، وهي: علم العروض وعلم القوافي، وهما مختصان بالشعر، وعلم البديع، وعلم الأصوات، والخامس علم الموسيقا وهو علم غير لغوي [٢].

وقد أشار جون كوهين jean Cohen إلى أنّ اللغة تُحلّل على مُستويين: صوتيّ ومعنويّ، مُؤكِّدًا أهميّة الجانب الصوتي في تكوين بناء القصيدة؛ حيثُ ميّزَ الشعرَ التّامّ باحتوائه على عنصرين مهمّين: العنصر الصوتي، والعنصر المعنويّ، بخلاف بقيّة الأنماط، كما يوضّحها الشكل الآتي:[٣]

النمط	صوتي	معنويّ
قصيدة النثر	−	+
النثر الموزون	+	−
الشعر التام	+	+
النثر التام	−	−

فالشّعر التامّ –في نظره –هو الذي يبرع فيه الشاعر في كلا العنصرين: الصوتيّ والمعنويّ، حيث ركّز كوهين jean Cohen –إلى جانب المعنى – على أهميّةِ المستوى الصوتي من خلال قضايا الإيقاع والوزن والتضمين

---

١ - عادل نذير الحساني ، (**الأسلوبيّة الصوتية في شعر أدونيس)** ، دار رضوان للنشر والتوزيع – الأردن، ط١، ٢٠١٢م، ص ٣٥

٢ - يُنظر : محمد الهادي الطرابلسي ، (**مرجع سابق**) ، ص ١٩ ، ٢٠

٣ - يُنظر : جون كوين ، (**النظرية الشعرية : بناء لغة الشعر)** ، تر: أحمد درويش ، دار غريب- القاهرة ، ط٤ ، ٢٠٠٠م ، ص ٣٠- ٣٢

والنبر والتوازي والتجانس وغيرها، ولذا فإنّ مهارة الشاعر تتجلّى أكثر في قدرته الانزياحيّة في الناحية الصوتيّة.

أمّا اللغةُ النَّثريّةُ فإنّها تحقّق على المستوى الصوتي موازاةً بين البنيات الصوتيّة والدلاليّة ، سمّاها جون كوهين jean Cohen : التوازي الصّوتيّ الدلاليّ ؛ حيث رأى أن الجملة في النثر "تحترم موازاة البنيتين الصوتية والدلاليّة" ، في حين أنّ الشِّعرَ يحقّق انزياحًا في هذه الموازاة ، بحيثُ يوجدُ تجانسٌ صوتيٌّ إذ لا يوجد تجانس معنويّ[١] ، وهذا التجانسُ الصوتيّ هو ما يمكنُ تسميتُه بالموازنةِ الصوتيّةِ لا المعنويّة ، إذ إنّ هذه الموازنة الصوتيّة تُحدِث تغييرًا وخروجًا على المعيار ، مُحدثةً بذلك انزياحًا صوتيًّا .

وقد درست جماعة "مو"[٢] الأسلوبية الصوتيّة ضمن الصيرورات الخطيّة "metaplasmes"ومدى انزياحها؛ أي العمليّة التي تحرف الاستمراريّة الصوتيّة للإرساليّة.

والصيرورات الخطية هي كل ما من شأنه أن يُحدث تغييرًا يلحق الجانب الصوتيّ من الكلمة، حيث قدّمت هذه الجماعة نماذج تصنيفيّة لهذا الانزياح، مثل:

- انزياح الحذف في أحد أحرف الكلمة.
- انزياح الزيادة، كالتضعيف.
- انزياح الحذف – الزيادة، باجتماعهما في كلمة واحدة.

---

١ - يُنظَر : الحسن بواجلابن ، (**بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش**) ، النايا للدراسات والنشر– سورية ، ط١ ، ٢٠١٤م ، ص ٢٣-٢٤

- وكذلك يُنْظَر : أحمد محمد ويس ، (**ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقديّ ، بحث في المشاكلة والاختلاف**) ، منشورات وزارة الثقافة – دمشق ، د.ط ، ٢٠٠٢م ، ص ٨٨

٢ - يُنظر : الحسن بواجلان ، (**الانزياح المنطقي من منظور جماعة "مو"**) ، مجلة "علامات" – نادي جدة الأدبي ، ج ٦٧ ، مج ١٧ ، نوفمبر ٢٠٠٨م ، ص ١٦٨

- انزياح التبادل – كالقلْب.

وإنّ هذه النماذج الانزياحية هي مقوّماتٌ صوتيّة، تلحق المفردة، وتؤدّي وظيفةً دلاليّة وجماليّة أيضًا بخروجها على النسق، مما تستثير القارئ أو المتلقّي، وتطرب أذنه إيقاعياً، وتؤنس وجدانه.

ولهذا ذهب "بالّي"Charl Bally في حديثه عمّا يتعلّق بأسلوبيّة الصوتيّات إلى «أنّ المادّة الصوتيّة تكمن فيها إمكانات تعبيريّة هائلة، فالأصواتُ وتوافقاتها، وألعاب النغم والإيقاع، والكثافة، والاستمرار، والتكرار، والفواصل الصامتة، كلُّ هذا يتضمّن بمادّته طاقةً تعبيريّة فذّة» [١]، ويرجع الفضلُ في تلك الإمكانات التعبيريّة إلى تلك الألوان المتنوعة من التكرارات الصوتية التي تمنح الشعر زخماً دلالياً فريداً.

إنّ جميعَ المقوّمات الصوتيّة البلاغية؛ كالجناس، والمشاكلة، والترصيع، ورد الأعجاز على الصدور، والتجنيس وغيرها من ضروب علم البديع، والتي تخرج بالكلام على نظام اللغة أو المعيار، كلّها –كما يرى محمد العمريّ–«تعود –مهما تنوّعت – إلى أصلٍ واحدٍ ، وهو: الموازنة بين طرفين يتناظران كليّا أو جزئيًّا في عناصر تكوينهما الصوتيّ »[٢].

أمّا أبو العدوس فيرَى أنّ قانون التكرار ينتظمُ معظم أساليب التعبير القائمة على الاهتمام باللفظ: كالجناس والسجع والترصيع والمشاكلة والترديد وغيرها [٣]، حيثُ يُرجعُ كل تلك المحسّنات اللفظيّة أو المقوّمات الصوتيّة إلى أصلٍ واحدٍ هو التّكرار.

---

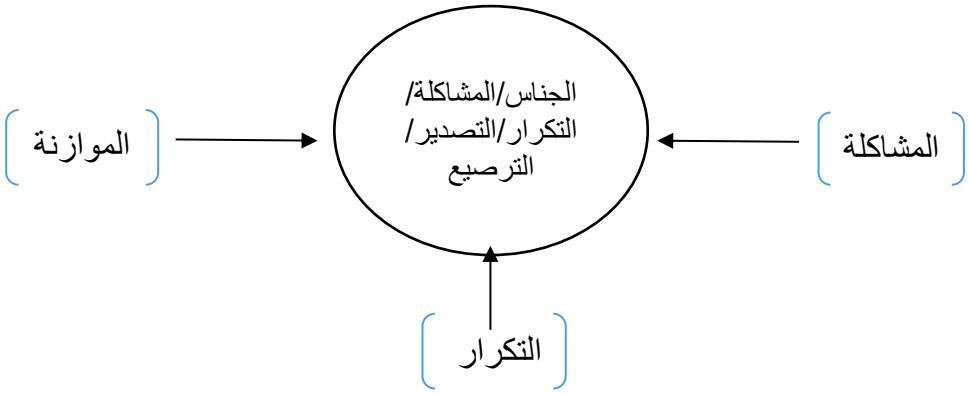
١ - صلاح فضل ، (**علم الأسلوب مبادئه وإجراءاتُه**) ، دار الشروق – القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص ٢٧

٢ - محمد العمري، (**الموازنات الصوتيّة ، في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية**) ، أفريقيا الشرق- المغرب ، ط١ ، ٢٠٠١م ، ص ٢١

٣ - يُنظر : يوسف أبو العدوس ، (**مدخل إلى البلاغة العربيّة**) ، دار المسيرة - الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٧م ، ص ٢٩٧

وقد ذهب صلاح فضل إلى أنّ الخطاب الشعريّ – على مستوى التعبير – يرجعُ إلى المقوّمات الصوتيّة، حيثُ «يمكنُ تصوّرُه باعتباره نوعًا من عرض الوحدات الصوتيّة المتشاكلة، التي يمكن التعرّف فيها على مجموعة من التوازيات والبدائل، من المتآلفات والمتنافرات، وعلى مجموعةٍ من التحولات الدالّة للحُزم الصوتيّة»[١] ؛ ذلك أنّ في حوزة لغتنا العربيّة كمًّا كبيرًا من المُتغيّرات الصوتيّة [٢] كالتكرار والنبر والتجنيس.

إذ إنّ هذه المتغيرات الصوتيّة تتنازعها ثلاثةُ أصولٍ ، كما يوضّحها التصوير الآتي :



فالمُتغيّرات الصوتيّة أو الدائرة البديعيّة الصوتيّة : (الجناس ، والتكرار ، والتصدير ، والترصيع، والمشاكلة) كلّها تنتظمُ تحتَ أصلٍ واحدٍ – كما أكدت سلفاً: الموازنة عند العمريّ، أو التكرار كما ذهب إليه أبو العدوس ، أو التشاكل الصوتي كما يراه صلاح فضل.

والمُتأمّل في هذه الأصول الثلاثَة لهذه المتغيّرات الصوتيّة يجدُها متقاربةً جدًّا ؛ ذلك أنّ تكرار الصوتِ لا ينفكّ عن تشاكلِه وموازنتِه.

---

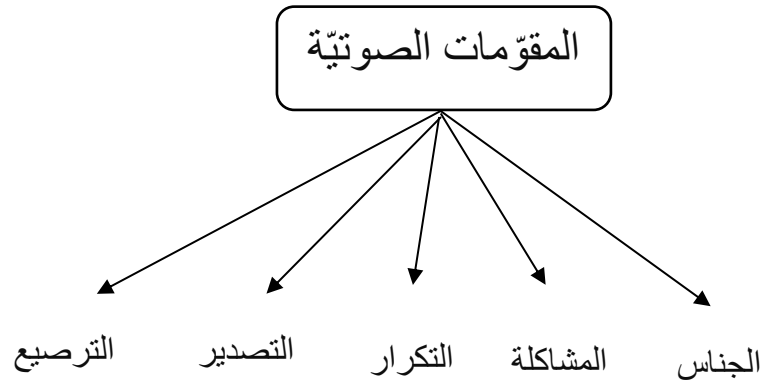
١ - صلاح فضل ، (**أساليب الشعرية المعاصرة**) ، دار الآداب – بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥م ، ص ٢١

٢ - يُنظر : أيّوب جرجيس العطيّة، (**الأسلوبية في النقد العربي المعاصر**) ، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١، ٢٠١٤م ، ص ١٦٠

وفي رأيي أنّ مصطلح التكرار أو التكرير الصّوتيّ أعمّ من مصطلحي الموازنة والتشاكل؛ لأنّهما لا يتحقَّقان إلا بوجود تكرار الصوت أو الكلمة أو كلمات عديدة.

ويرجع سبب اهتمامي بالبحث في ضروب علم البديع إلى كَوني إنّما أحفر –وفق دراسة أسلوبيّة –في تلك المقوّمات الصوتيّة البلاغيّة، والتي ترجع إلى أصلٍ واحدٍ أعمّ وهو "**التكرير الصوتيّ**" حيثُ إنّه «ومع التدقيق، ومعاودة النظر يتكشف أن البحث البديعي تجمع بين ألوانِه علاقةٌ تحتيّة تحكمه وتهيمن عليه، إذ المنطلق الذي له يتمثل بدرجة خفيةٍ في عمليّة التكرار التي لازمت عمليّة التشعيب والتقسيم، فالتكرار هو الممثّل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف ألوان البديع» [1].

ويُمكنُ تصوُّرُ "التكرار الصوتيّ" وفق الخُطاطة الآتية:



١ - محمد عبدالمطلب ، (**بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، التكوين البديعي**) ، دار المعارف – القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٥م ، ص ١٠٩

وما يهمّني في دراسة هذه المقوّمات البلاغيّة في ديوان ضياء الدين رجب هو طرافتها وانزياحها عن النسق العام، وانحرافها عن النمط الاعتياديّ المألوف، وما أحدثته من مضامين دلاليّة عميقة، فضلاً على قيمتها الموسيقية.

١. ظاهرة الجنـــــاس

عرَّف أبو هلال العسكري الجناسَ بقوله هو: «أنْ يُوردَ المتكلّمُ كلمتين تُجانسُ كلٌّ واحدةٍ منهما صاحبتَها في تأليف حروفِها» [١]. فالجناس كلمتان تتماثلان في حروفهما تماثلاً كلياً أو جزئياً.

وعرَّفه السجلماسيّ بقوله: «إعادة اللفظ الواحدِ بالعدد وعلى الإطلاق لمعنيين متباينين مرَّتين فَصَاعِدًا» [٢]، حيثُ يُنتج الجناسُ جماليّةً لفظيّة، وجَرْسًا موسيقيًّا، يمنح الكلامَ دلالات وإيحاءات جديدة لا تتوافر في حالة عدم وجوده.

وينقسمُ الجناسُ –عند كثير من البلاغيين –إلى نوعيْنِ رئيسين:

أ–الجناس التّام: وهو ما اتفقت فيه الكلمتان في وزنهما وحركاتهما توافقًا تامًّاً.

---

١ - أبو هلال العسكري، (**كتاب الصناعتين**)، تح: على البجاوي و محمد أبو الفضل ، دار إحياء الكتب العربية - مصر، ط١، ١٩٥٢م، ص ٣٢١

٢ - أبو محمد السجلماسي، (**المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**) ، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف - المغرب، ط١، ١٩٨٠م ، ص ٤٨٢

ب–والجناس الناقص: وهو ما اختلفت فيه بعض الوجوه من وزن أو حروفٍ أو حركاتٍ [١].

في حين السجلماسيُّ يحدد الجناس في أربعة أقسام:

١–تجنيس المُماثلة: وهو الجناس التام عند غيره.

٢–وتجنيس المُضارعَة: وهو ما يُعرف بالجناس الناقص والذي يزيد فيه حرفٌ أو ينقص أو تُقلبُ فيه الحروف.

٣–وتجنيس التركيب: وهو إعادة الكلمة في موضعين مختلفين أحدُهما بسيطة والأخرى ملفّقة من كلمتين.

٤–وتجنيس الكناية: وهو إعادة الكلمة في موضعين مختلفين أحدُهما مُصرّح بها والأخرى مَكْنِيٌّ بها عن الأُولى [٢].

بينما أشار ابن رشيقٍ في كتابه (العُمدة) إلى أنّ «التجنيس ضروباً كثيرة» [٣]، ذكر منها: المُماثلة، والمُحقق، والمضارعة، والمنفصل، والمزاوج وغيرها. [٤]

ولا تقتصر وظيفة الجناس على الجَرْس الموسيقيّ أو التوازنِ الصّوتيّ فحسب، بل لا بدَّ فيه مِنْ تضافر المَعْنى ودلالاتِه إلى جانِب اللفظ البديعيّ، وقد أكّد عبد القاهر الجُرجانيُّ هذا المعنى بقوله: «إنّ ما يُعْطي

---

١ - يُنْظَر : يحيى العلوي ، (**الطراز**) ، ج٢ ، تح : عبدالحميد الهنداوي ، المكتبة العصرية – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص ١٨٥ - ١٨٦

٢ - يُنْظَر : أبو محمد السجلماسي ، (**مرجع سابق**) ، ص ٤٨٢ - ٤٩٦

٣ - الحسن بن رشيق، (**العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**)، ج١، تح: محمد محي الدين عبدالحميد ، دار الجيل – بيروت ، ط١، ١٩٨١م، ص ٣٢١

٤ - يُنظَر : ابن رشيق ، (**مرجع سابق**) ج١ ، ص ٣٢١ - ٣٣١

"التجنيس" من الفضيلةِ، أمرٌ لم يتمَّ إلا بِنُصرَةِ المعنَى، إذا لو كانَ باللفظِ وحدَهُ لما كانَ فيه إلا مُستَحْسَنٌ، ولما وُجد فيه معيبٌ مُستهجَن». [١]

فالجناسُ تتماثل فيه حروفُ الكلمة صوتًا، ولكن الدلالة تختلف، ويتعدّى هذا الأثر الصوتي حدود الكلمة إلى النص؛ وذلك عن طريق إحداث اتساق صوتيّ بين بعض الجمل، وهذا ما سمّاه البلاغيون " الموازنةَ".

وثمّة أصوات يُحدثُها النّبر؛ أي الإلحاح على صوت معين في الكلمة ضمن الجملة. وإنّ رصد مثل تلك الظواهر لا يُعدّ من ميدان الدرس الأسلوبي إلا إذا حملت دلالات تخرج بها على المعيار أو الاستعمال المألوف إلى شيء من الانزياح [٢]، فالجناسُ في حقيقتِه ليسَ سوى «انزياح لغويّ ينزع إلى التماثل الصوتي للخروج على الرتابة الآليّة للوزن، وينتج عنه قيمة جماليّة» [٣]، وهذا ما يمنحه كثافة دلالية كبيرة.

ويرَى جون كوهين jean Cohen أنّ الجناسَ وسيلةٌ مشابهةٌ للقافية، فهوَ تناسقٌ صوتيّ داخل النصّ الشعريّ، يعزف على الاحتمالات اللغويّة ليستخلصَ منها تجانسًا صوتيًّا [٤]، وللجناسِ وظيفةٌ تعبيريّة، إذ إنّ لغةَ النّظم المتجانس «تؤدّي وظيفتَها من خلال حدٍّ أعلى من المفارقة» [٥]

ومما لاشكَّ فيه أن الجانب الصوتيّ هو الركيزة الأولى التي يعتمد عليها فنّ الجناس، وما الجانب الصوتيّ إلا الإيقاع Rhythm، أو النغم أو الترديد الموسيقي، فالكلمتان المتجانستان هما إيقاعان موسيقيّان تردّدا في

---

١ - عبدالقاهر الجرجانيّ ، (**أسرار البلاغة**) ، تح: محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني – القاهرة ، ط١ ، ١٩٩١م ، ص ٨

٢ - يُنظَر : منذر عياشي ، (**الأسلوبية وتحليل الخطاب**) ، مركز الإنماء الحضاري – سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص ١٣

٣ - أحمد مبارك الخطيب ، (**الانزياح الشعري عند المتنبّي**) ، دار الحوار – اللاذقية ، ط١ ، ٢٠٠٩م ، ص ١٥١

٤ - يُنظر : جون كوين ، (**المرجع السابق**) ، ص ١٠٩

٥ - جون كوين ، (**المرجع السابق**) ، ص ١١١

مساحة البيت الشعريّ [١]، وهذان الإيقاعان يلعبان دورًا مهمًّا في دفع المتلقِّي إلى آلية التأويل والتفكير أو إلى استكناه "الحدّ الأعلى من المفارقة".

وقد درس البلاغيون العرب والنقاد القدماء تكرار تلك الظاهرة الصوتية في الشعر ضمن ما يسمى بالبديع اللفظي، إلا أنَّ تناولهم لها كان سطحيًّا؛ وذلك لأن الكلمة المتجانسة احتفظت عندهم بمعنى ثابت، ولم ينفتحوا على الدلالات المتعددة التي يُنتجها الجناس وأثره الجماليّ [٢].

فالتجنيس يمثّل لونًا من ألوان التكرير، حيث تتطابق اللفظتان مع اختلاف مدلولهما [٣]، وفي لحظة تكرار اللفظ بتمامه (الجناس التام)، فإنّ ذهن المتلقّي يرتدُّ إلى اللفظة الأولى من الجناس، فيتوهّم أنّ المعنى المعجميّ هو ذاته للكلمتين، لكنّه حين يعود إلى السياق سرعان ما يتبيّن له زيف ما توهّمه.

وكذا الأمر في (الجناس الناقص)، وإن كانت درجة التوهّم فيه أقلّ بكثير [٤]؛ حيث بُنيَت فكرة الجناس في الأصل على "المخادعة" أو التجاوز، والانزياح عن المعنى المعجميّ.

وقد تنبّه الجرجانيُّ إلى ما يؤديه الجناس من (مُخادعة) عن الإفادة الكلامية، أو إيهام بعدم الزيادة، حيثُ إنّ المُبدعَ يعيد عليك اللفظةَ «كأنّه يخدعُك عن الفائدة وقد أعطاها، ويُوهمُكَ كأنّه لم يزِدْكَ وقد أحسن الزيادة

---

١ - يُنظر : منير سلطان ، (**البديع تأصيلٌ وتجديد)** ، منشأة المعارف - الإسكندرية ، ط١ ، ١٩٨٦ م ، ص ٨٢

٢ - يُنظَر: أحمد مبارك الخطيب ، **(المرجع السابق)** ، ص ١٥٣- ١٥٤

٣ - يُنظر: محمد عبدالمطلب، (**جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم)**، الشركة المصرية ، لونجمان- مصر، ط١ ، ١٩٩٥م ، ص ١٤٦

٤ - يُنظر: جميل عبدالحميد، (**البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصيّة**)، الهيئة المصرية للكتاب – الإسكندرية ، ط١، ١٩٩٨م ، ص ١٠٥

ووفّاها »[1]، ثمّ أشار إلى أن التجنيس وخصوصًا التامّ منه – بفضل هذه السريرة – أصبح من حُلَى الشعر ، ولهذا فإنّ ظاهرة التجنيسِ تُعدُّ «من أشد الظواهر التعبيريّة تأثيرًا في الإيقاع الصوتيّ والدلاليّ ؛ ومن ثمّ كانتْ لها أهميّتها في شعريّة عبدالقاهر »[2] ، إذ إنّها تُعطي المزيّة للشعر، بل هي من حُلاه كما أطلق عليها ذلك.

إنّ هذه المخادعة أو الإيهام وما تُحدثُه من مفاجأةٍ بانكشاف المعنى بعد التوهُّم، إنّما هي وظيفةٌ أسلوبية يقوم بها الجناسُ؛ إذْ يخرجُ على مألوف الكلامِ المعياريّ، فالنصُّ المتجانس لا يقتصر على تأدية الرسالة وتوصيلها فحسب، بل يؤدي دورًا في جذب المتلقّي وإيهامِه، فيظن أنّ الكلمة الأخرى هي تكرار للأولَى ثم ينكشف له من خلال السياق أنّ المعنى مختلفٌ تمامًا، ولا اشتراك بينهما سوى الجرس الصوتيّ.

وإنّ المتلقّي حين تقع عيناه على الكلمتيّن المتجانستين يتصوّر لأوّل وهلةٍ أنّ الكلمة الأخرى هي تكرارٌ غيرُ مفيدٍ للكلمة الأُولى أو توكيدٌ لها، إلاّ أنّه لا يلبثُ حتّى يتبيّن له خلافُ ذلك، وهذا ما يفعله الجناسُ في ذهنيّة المتلقِّي حيثُ يجعله بين طَرَفَيْ (المخادعَة – والمفاجأة)، فهو يخدعُه في أول الأمر بأنّ معنى الكلمة الأخرى هي ذاتها معنى الكمة الأُولى إذ لا زيادة ولا إفادة، ثمّ يُفاجِئهُ بأنّ المعنى مغايرٌ تمامًا. وتلك خصيصة فنية مهمة في الجناس؛ إذ لابد من اختلاف المعنى بين اللفظتين المتجانستين، وإلا فقد أهميته وجدواه الفنية، وأصبح مجرد تكرار لا يفيد سوى التوكيد اللفظي.

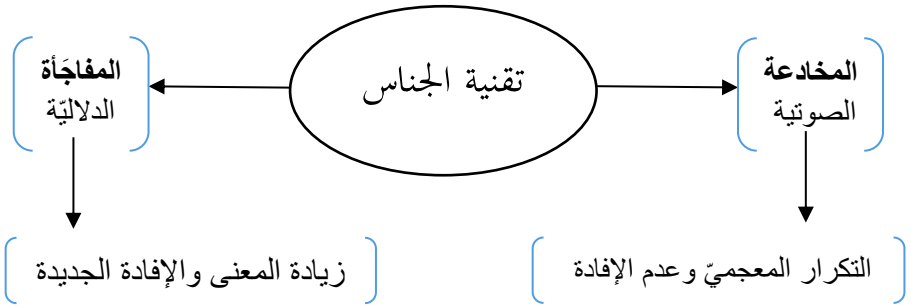
---

١ - عبدالقاهر الجرجانيّ ، (**المرجع السابق**) ، ص ٨

٢ - محمد عبدالمطلب ، (**قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني**) مكتبة لبنان "ناشرون"- بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥م ، ص ١٠٨

حيث قدْ تتصوّر أنّ الكلمة الأُخرى هي تكرارٌ أو مؤكّدةٌ للأولى «حتّى إذا تمكّن في نفسِكَ تمامُها، ووعى سمعُكَ آخرَها، انصرفْتَ عنْ ظَنِّكَ الأوّلِ، وزُلْتَ عن الذي سبق من التخيّل، وفي ذلك ما ذكرتُ لك من طلوع الفائدةِ بعد أن يُخالطَك اليأسُ منها» [1]، فبَعْدَ اليأسِ المُخادِعِ تتجلّى الفائدة المفاجِئة.

ويُمكنُ تصوّر تقنية الجناس الأسلوبية وفق الخطاطة الآتية :

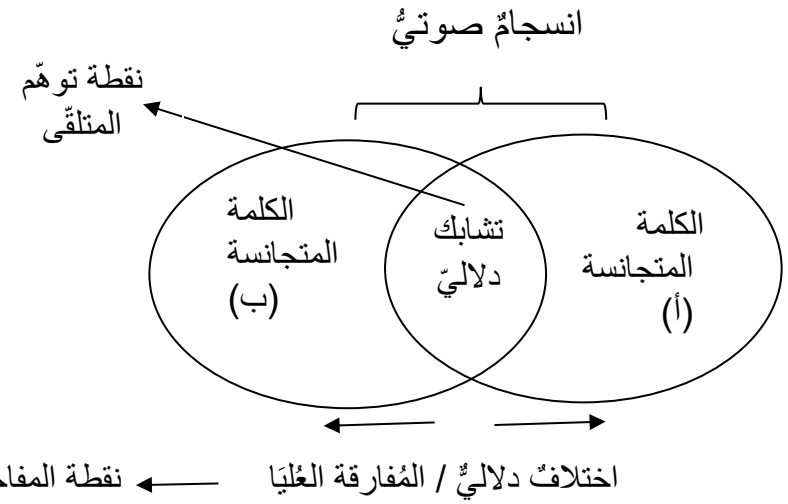


ومما لا شكَّ فيه أن هذه التقنية التجنيسيّة تقومُ بوظيفةٍ مهمّةٍ في النص؛ تتمثّل في فتحِ آفاق التأويل أمامَ المتلقّي، ليعملَ فكرَه في استنباط المعنى التأويليّ للكلمة، حيث تكسرُ بنية الجناس "التوقّعَ" أو التوهُّمَ الدلاليّ لدى القارئ، وتفضي به إلى المفاجأة وفيض المعنى وزيادته وتأويله.

---

١ - عبدالقاهر الجرجانيّ ، (**المرجع السابق**) ، ص ١٨

ونستطيعُ تصوُّرَ آلية الجناس ونقطتي التوقُّع أو المخادعة، والمفارقة العُليَا أو المفاجأة، وفقَ الخطاطة الآتية:



وفي ديوان ضياء الدين رجب تكثرُ هذه الخُدع الفنية الناتجة عن التكرارات الصّوتيّ المتعددة للجناس بنوعيه، مُحدثةً بذلك إيهامًا بعدم الزيادة المعنوية لدى القَارِئ في حِين أنّها تُؤدّي إلى إثراء المعنى وتضيف إليه إيحاءات ودلالات حسنة.

– ومن أمثلة تقنية الجناس في ديوانه:

إنْ صَانَ في بَرَدَى الوِدَادَ وحازَه باليُمْنِ في اليَمَنِ السَّعيد الغالي [1] [الكامل]

ي م ن ي م ن

١ - الديوان ، ص٢٩

يتمثّل الجناس في هذا البيتِ في كلمَتي (**اليُمْن** "**البركة والنماء والزيادة**" – **اليَمَن** "**دولة اليمن**)، حيث اشتركت الكلمتان صوتيًّا في الحروف (ي/م/ن) ، وكذا في ترتيب هذه الحروف ، مع اختلاف في ضبط (الياء) و(الميم). ومنذُ اللحظةِ الأُولى ربما يتبادر لذهن المتلقّي ائتلاف الكلمتين لفظًا ومعنًى، وأنّ الأخرى تكرارٌ للأولى، إلا أَنّ هذا التجانسَ الصوتيّ أدّى إلى خديعة المتلقّي، فما يلبثُ حتّى يُزال هذا التوهُّم وهذا الخُداع، ليبحثَ عن فائضٍ دلاليٍّ، لذا فإنّ قوّة اهتزاز التوقُّع لدى المتلقّي جاء نتيجةً لانزياح المادّة الصوتيّة عن معيار التوقُّع الآليّ، ومجاوزتها تجاوزًا قويًّا لما توهّمه القارئ. هذا فضلاً عن هذا الجرس الموسيقي الثري الذي يطرب الأذن ويؤنس النفس.

وبإمكانِنا أن نكشف عن تقنية الجناس في هاتين الكلمتين كما يأتي:

(اليُمْن – اليَمَن)

المعنى السَّطحي / المتوقّع	المعنى العميق/اهتزاز التوقُّع
التكرار الصوتي والدلاليّ أو التوكيد أو عدم الزيادة	اليُمْن = النماء والبركة والزيادة اليَمَن = دولة اليَمَن

(ي/م/ن) لهذه الأصوات دلالةٌ نفسيّةٌ توحي بانسجام ذات الشاعر مع حالة الاعتزاز بالعروبة، إذ إنها أصواتٌ مجهورة تلائمُ النزعة الحماسية.

فالتجنيس بين هاتين اللفظتين يحملُ بين طيّاتِه مُستويين من المعنى:

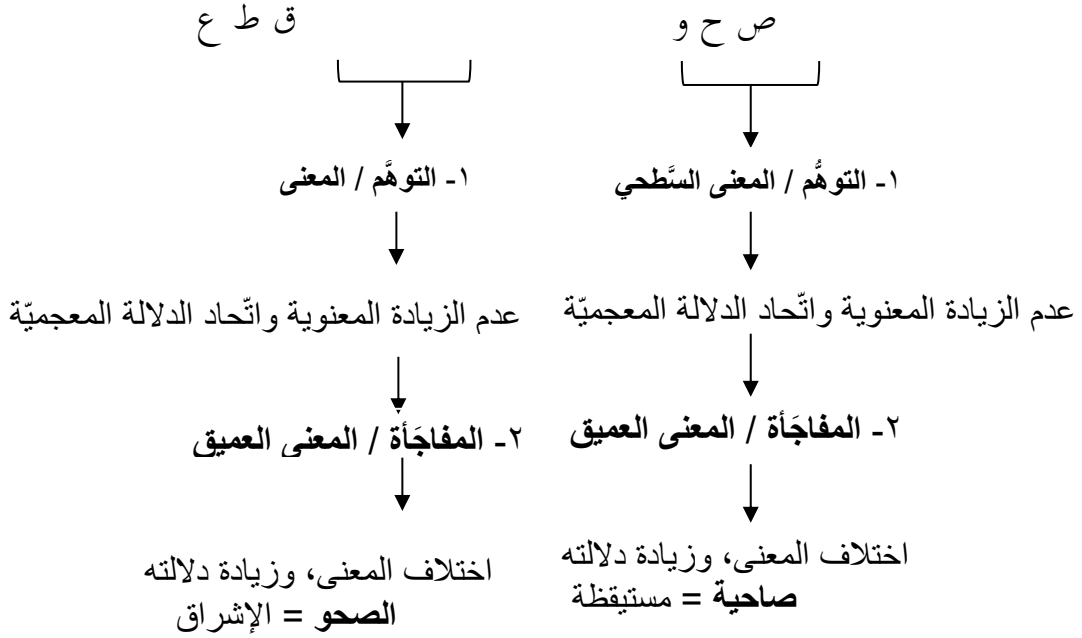
أحدهما: سطحيٌّ وهو ما توقّعه المتلقّي.

والآخر: عميقٌ وهو ما انكشف له بعد زوال ذلك التوهّم والتوقّع، وكلّما ازدادت درجة الاهتزاز ازدادت شعريّة تقنية الجناس، وانفتحَت على بُعْدٍ تأويليّ.

ومن هنا، فإنَّ الجِناسُ حيلةٌ صوتيّة تجذبُ انتباه المتلقّي، فتُلقيه في أحضان (المُخادعة) وتوهّم المجانسة الدلاليّة، إلاّ أنّه وبعْدَ تمعّنٍ تبدو له (المفاجأة) فيكتشفُ تلك الخديعة، وهذه الآلية الصوتية تهدفُ إلى تحقيق معنًى أسمَى وأكثر عمقًا، وتمنح النصّ شعريّتَه وجماليّته.

- ومن نماذج تقنية التجنيس أيضاً قولُهُ:

يا مِصْرُ يا مِصْرُ مَا أحْلَاكِ صَاحِيَةً وصَحْوُكِ العَذْبُ وَسْنَانُ الرُّؤَى غَرِدُ (١) [البسيط]



ففي هذا البيت تتجلّى تقنية الجناس في كلِمَتَيْ (صاحيةً / صحوُكِ)؛ حيثُ بينهما انسجامٌ صوتيّ في ثلاثة أحرف (ص/ ح/ و) بشكلٍ غير مُستوفٍ، أي غير تامّ، بل جاءَ الجناسُ هنا مضارعا ناقصًا أو اشتقاقيًّا. هذا فضلاً على تجانس دلالتيهما الماديتين والمعنويتين؛ فالأولى تدل على الوعي والنهوض والاستيقاظ، والثانية تدل على الإشراق والتفتح والبهاء.

إنّ هذا التناسق الصوتيّ الموسيقيّ في كلا الجناسين يجعل المتلقّي في بادئ الأمرِ تحتَ وَطْأَة التوهُّم والتوقُّع المخَادع، ثمّ يجد نفسَه تنساق إلى

---

١ - الديوان ، ص٣٠

فعلٍ تأويليّ للكشف عن دلالة الكلمة الأخرى، ومع كون لفظتي الجناس مختلفتين من حيثُ الدلالة، إلاّ أنّ ثمّة خيطًا معنويًّا يصلُ بينهما ، فكلتاهما تتشابكان دلاليًّا في دائرةٍ معجميّة واحدة، وهذا ما يكشف لنا سرَّ إيقاع المتلقّي في دائرة التوهُّم أو التوقُّع ، وإنّ هذا التلاعبَ اللفظيّ يُخفي المُبدعُ وراءَهُ معنى عميقًا ، ذلك المعنى ليس كما تبادر لذهن المتلقي لأول وهلة ، بل إنّ الجناسَ يُحرِّضُ السامعَ على إعمالِ التأويلِ واستكناه المعنى العميق .

وإذا كانت الوظيفة الرئيسة التي أكثرت الدراسات الأسلوبية من نسبتها إلى مفهوم الانزياح الصوتي في الجناس، إنّما هي "المفاجأة"[١]، وخيبة الانتظار، ومخالفة التوقُّع، فإنّ الجناسَ يؤدي وظيفةً أسلوبية تتمثّلُ في ثنائيّة (التوهُّم –والمفاجأة) أو –حسب قول عبد القاهر الجرجاني: (المخادعة واليأس من الفائدة –وزوال اليأس وطلوع الفائدة)، ممّا يجعلنَا نطمئنُّ إلى كونِ عمليّة التجنيسِ انحرافًا عن المألوفِ الكلاميّ، وانزياحًا عن النمط المعياريّ المتمثل في الدلالة المعجمية أحادية الجانب.

ويبرزُ الجِناسُ بوصفِهِ نمطًا تكراريًّا يتكرَّرُ فيه الصوتُ ليُوقعَ المتلقّي في "وهْمِ المعْنَى"، فما يلبثُ حتَّى ينعمَ النظرَ في تلك الدالاّتِ المتشاركة صَوتيًّا ليكتشفَ البَونَ المعجميَّ والدلاليَّ، فيبدَأُ بالتّأويلِ واكتناه المعنى العميق لهذه الدالاّت، وهذه من إحدى آليَّات التجنيس، بالإضافةِ إلى أنّه من أشدّ الظواهر التعبيريّة الأسلوبيّة صوتيًّا ودلاليًّا،

---

١ - يُنظر : أحمد محمد ويس ، (**الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة**) ، سلسلة كتاب الرياض١١٣ ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص ١٧٩

ويتجلَّى ذلك في قول ضياء الدين رجب الآتي:

حتَّى النخِيْلُ تَلَاقَتْ وهيَ ذَائِبَةٌ فللذَّوائِبِ وَقْدٌ فيهِ تَبْتَرِدُ [1] [البسيط]

ذ ا ب ذ ا ب

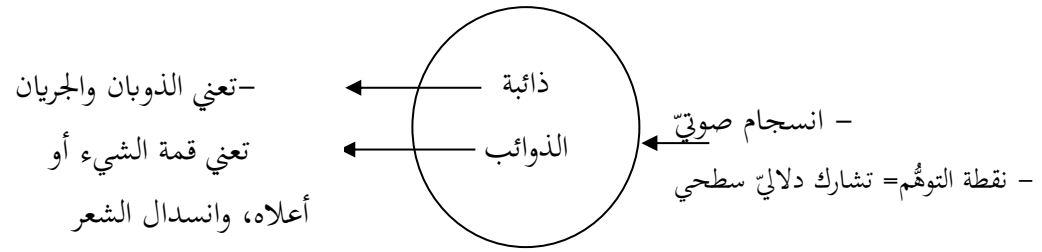
حيثُ تبدو في هذا البيتِ كلمتان متجانستان صوتيًّا (ذَائِبَةٌ - الذَّوائِبِ) مُحدِثةً بذلكَ خُداعًا وإيهامًا يُوقعُ المُتلقِّي في دائرةِ التوهُّم، فيظُنُّ ألاّ فَائدةَ دلاليّة في هاتين الكلمتين سوى التكرار ؛ ذلك لأنّ بينها تشابكاً دلاليّاً وصوتيّاً؛ لكونها تشتركان في ثلاثة أصوات (ذ / ا / ب) ، إذْ إنّ هذه الأصوات تكوّنُ معنيين متباينَين وقد جمعهما الشاعر في بيتِه السابق: حيث تدل الأولى على معنى الذوبان والرقة وشدة الحب والانسجام، في حين تدل الثانية على أعلى الشيء أو الشعر الذي في مقدمة الناصية، كما أن الكلمة الأولى اشتقت من الجذر (ذ ا ب) على هيئة اسم الفاعل (ذائبة)، بينما اشتقت الثانية على هيئة جمع التكسير (الذوائب) الذي يدل على الكثرة.

ومع كونِ هاتين الكلمتين متباينتين في الدلالة، فإنّ بينَها نقطة التقاء، فذائبة: تدل على الانسيابية والتمدد والجريان، والذوائب: تدل على انسياب شعر الفتاة من وسط رأسها إلى ظهرها. فكما يتّضحُ من خلال الحفر المعجمي أنّهما تجتمعُان في دلالةِ الحركةِ والانسيابية، وإنّ هذا التشابك الدلالي والصوتيّ "خادعٌ" ومُوهِمٌ للمتلقِّي؛ لكنه سرعان ما يزول حينما يقف على التطور الدلالي لهاتين الكلمتين – كما يقول الجرجانيُّ.

---

١ - الديوان ، ص٣٠

ويمكن توضيح ذلك عبْرَ التصوّر الآتي:



إنّ هذا التشابك الدلاليّ والصوتيّ – فضلاً على كونِه كسرًا للرتابة اللفظيّة – فهوَ يخرجُ بالألفاظ عن النمط المألوفِ، فالشاعرُ استفادَ من الاشتقاق الصرفيّ للجذر (ذ –ا –ب) في التعبير عن مدى إعجابه بذلك الانسجام الطبيعي بين مظاهر الطبيعة في مصر، كالشمس والضحى، والنخيل، والظل، ولم يجد صورة أكثر حيوية لوصفه سوى صورة ذوبان الماء وانسيابه وجريانه سلساً رقراقاً.

فما يقدمه به الجناسُ من دلالة أسلوبية في الكلام يتمثل في المخادعة ، والمفاجأة ، والتوهّم المؤقت، ومخالطة اليأس ، وقلب الصورة ، مُضيفًا جماليّةً وشِعْريّة إذ إنّه يُعَدُّ من (حُلَى الشِّعر) – حَسب وصف الجرجانيّ –، كلُّ ذلك « ليس له إلا دلالة واحدة توحي بغزارة المعاني التي صيغت في قالب جمالي ، يقوم على عناصر الانحراف المساهمة في إشاعة سنن أسلوبية تعتمد المغالطة ، وقلب الصورة ، والتوهم ... »[1]، ولولا هذه الفائدة الأسلوبية المتمثلة في الانزياح أو العدول الدلالي، لظلّتْ مسألة الجناسِ تكلُّفًا لفظيًّا لا مزيّة فيه، ولم تستطع أن تُحدثَ جذبًا للمتلقِّي لاستكناه المعاني العميقة وراءَ آلية التجنيس في الكلام.

---

١ - عبدالحفيظ مراح ، (**ظاهرة العدول في البلاغة العربية ، مقاربة أسلوبية**) ، رسالة ماجستير – جامعة الجزائر ، ٢٠٠٥م ، ص ١٢٥

فللجناس دورٌ مهمٌّ قلّما جاءَ شكليًّا فحسب، بل إنّ من أهم وظائفه – فضلاً عن الجرس الموسيقي: التنبيه على ذات المدلول أو على صفاته، وإحداث موسيقا مميّزة، ولفت النظر إلى ظاهرة أسلوبيّة أخرى [١] ، وإيهامُ المتلقّي ، وطلوع الفائدة العميقة .

إنّ تقنيةَ "الجناس" –كما يكشف لنا التطبيقُ على الأبياتِ السّابقةِ – استمدّها البلاغيُّون من مباحث علم اللغة حول المشترك اللفظي ومن مباحث الصرفيّين حولَ الاشتقاق [٢]، فالشاعر ضياء الدين رجب نجده يقتنص هذه الإمكانيّة في تحويل الألفاظِ المتناسقة صوتيًّا إلى حالةٍ إبداعيّة، يخرجُ بها عن النمط المعياريّ للكلام الاعتياديّ. [٣]

ومن خلال استقراء ديوان الشاعر، وإحصاء مواضع الجناس بأنواعه المختلفة، تبيَّن أنه تكرر (٥٢٢) مرة، في (١٢٣) قصيدة؛ أي بمقدار ٤,٢٤% في كل قصيدة؛ وفي ذلك دلالة قياسية على مدى شغف الشاعر

---

١ - يُنظر : محمد الهادي الطرابلسي ، **(المرجع السابق)** ، ص ٦٨، ٦٩

٢ - يُنظر : محمد عبدالمطلب ، **(البلاغة والأسلوبية)** ، مكتبة لبنان "ناشرون " ط٤ ، ٢٠١٠م ، ص ٢٩٣

٣ - وفي قراءة استكشافيّة في ديوان ضياء الدين رجب تبيّن لنا أنّ "الجناسَ" بوصفِهِ نمطًا تكراريًّا يبرز بصورةٍ جليّة في كثير من الأبيات ، بل هو من أبرزِ المقوّمات الصوتيّة انتشارًا فيه ، وقد جاء الجناسُ في الأمثلة غير تامّ ، ومن تلك الألفاظ المتجانسة في الديوان ، ما وردت في الأبيات الآتية:

أجل إنني يا ليلُ مثلك رابِعٌ * على النفسِ حتّى يلحقَ الثَّارَ ثَارُها ص٣٧
وتحيا هناكَ الرُّوحُ بينَ عَوَالِمٍ * مِنَ الحُسْنِ مَحْيَاها مِنَ النَّار نُوْرُها ص٣٧
جناحانِ يا لَيْلَى مَهِيْضٌ وعاثِرٌ * وجِفْنَانِ يا لَيْلَى أسيرٌ وآسِرُ ص٤٥
دعيهِ يَطُفْ بينَ الزَّنابقِ في الرُّبَى * فطَيْفُكِ يا لَيْلَى مَزُوْرٌ وزائِرُ ص٤٥
والذي وزَّع السرائر في الناس عليمٌ * بالسِّرّ في الإنسانِ ص٦٢
هي الفرحةُ الكُبرى وفتنا وعودُها * فأجْمِلْ بها أن يبدوَ اليومَ عِيْدُها ص ٧٣
ألحاظُه دارتْ على لَحَظَاتِهِ * عَجْلَى تُذيبُ بِطَاءَها وعِجَالَها ص٧٤
ولاذتْ بصمْتٍ ومِنْ بَعْدِهِ * تنفَّسَ فيها الحَنانُ اللَّذِيْذُ ص٢٠٩
تحيَّرْتُ في نَصٍّ تحرَّيْتُ صِدْقَهُ * وإنْ بَانَ في مَعْنَاكَ غَيْرَ هَضِيْمِ ص٢٠٧
ألا إننا داؤُها والدَّوَاءُ * ولا يُصْلِحُ العاهِرُ العَاهِرا ص٢٥٨
فيَا للقلوبِ الغيدِ خَلْفَ عُيُوْنِها * عُيُوْنٌ ويَا لِلْمُسْتَهَامِ وحَالِهِ ص٢٦٩
كلتاهما أنتِ يا حَوَّاءُ فاسْتَبِقِيْ * غَرائِبَاً طَالما عِشْنَا رَغَائِبَها ص٢٧٥
اللهُ في إيمانِهِ وأمَانِهِ * اللهُ في إبداعِهِ المُتَفَرِّدِ ص٣٧٤
ذابتْ حَضَارَتُنَا في جَوْفِ زائِفِهِ * أحبَّها البَدْوُ لمَّا عافَها الحَضَرُ ص٤٠٨

بتكرار هذا اللون الصوتي، وإدراكه أهميته الموسيقية والدلالية في النص الشعري.

٢. ظاهرة المشاكلة:

وهي كما عرَّفها القزوينيُّ : « ذكرُ الشّيء بلفظ غيره لوقوعِهِ في صحبتِه تحقيقًا أو تقديرًا»[١]، فالمشاكلة – وفق هذا التعريف – هيَ نمطٌ تكراريٌّ ، تتكرّر فيه اللفظة بسبب "الوقوعِ في الصُّحبة" أو "المُجاورة"، ولهذا فقد عَدّها السِّجْلماسيّ أنّها هي "التكرير اللفظي" أو إعادة اللفظ مرّتين[٢] ، إلاّ أنّ اللفظ المُعاد أو المكرّر جيْءَ بهِ على شاكلة اللفظ الأوّل على نسقٍ صوتيٍّ واحدٍ ؛ وذلك "لوقوعه في صحبتِه" ولفضل المجاورة والمؤانسة، حيثُ يكتسب اللفظ المُجاورُ تمازجًا دلاليًّا وصوتيًّا مع اللفظ الأوّل ، كما قال ابن جني : « إذا جاور الشيءُ الشيءَ دخلَ في كثيرٍ من أحكامه لأجل المجاورة »[٣] ، ولا يعني ذلك أن اللفظينِ بينهما تطابقٌ دلاليٌّ فكأنّ أحدَهما مماثلٌ للآخر ، بل بينهما تقاربٌ وتباعدٌ ، وانسجامٌ وإيهام، بهدف إثارةِ ذهن المتلقّي.

ولا تقتصر قيمة تجاور اللفظين المتشاكلين إلى "فضل المؤانسة" أو الجرْس الموسيقيّ فحسب[٤]، بل تتجاوز هذه الوظيفة إلى قيمةٍ بلاغيّة أسمَى

---

١ - جلال الدين القزويني الخطيب، (**التلخيص في علوم البلاغة**) ، تح: عبدالرحمن البرقوقي ، دار الفكر العربي – بيروت ، ط٢ ، ١٩٣٢م، ص ٣٥٦

٢ - يُنْظَر : أبو محمد السجلماسي ، **(مرجع سابق)** ، ص ٤٧٧

٣ - ابن جني ، (**المُنصف ، شرح كتاب التصريف لأبي عثمان المازني**) ، ج ٢ ، تح : إبراهيم مصطفى و عبدالله أمين ، إدارة إحياء التراث القديم – القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٤م ، ص ٢

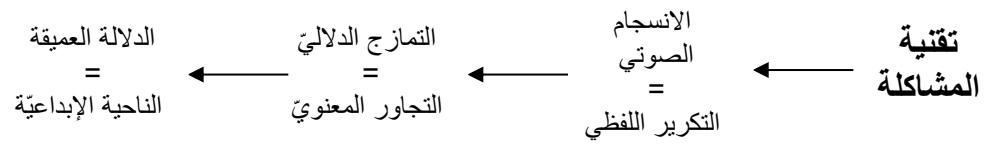
٤ - عواطف صالح الحربي ، (**البديع بين أبي الإصبع العدواني والخطيب القزويني)** ، رسالة ماجستير – جامعة أم القرى ، ٢٠٠٥م ، ص ٢٠١

تقف خلف هذه المشاكلة اللفظيّة من تعميق المعنى وإثارة المتلقّي ليبحث عن الدلالات المتعدّدة لتلك المشاكلة.

ويُمكنُ عدُّ المشاكلةِ خصيصة أسلوبية فنية بوصفِها عدولاً عن النمط المعياريّ، فهي «تقوم على اكتساب الألفاظ من المجاورة تمازجًا في الدلالةِ يُخرجُها عن النمط المألوف، ويعدل بها عن دلالة المطابقة إلى الناحية الإبداعية» [1].

ولم تكتسب المشاكلة هذا التمازج من التكرار في الكلمتين بل من التقدير الذهنيّ للمجاورة في الدلالة، مما يمنحها انزياحاً دلالياً عميقاً.

ونستطيع تصوّر **تقنية المشاكلة** وفق الخطاطة الآتية:



ويصدق القولُ إنّ المُشاكلة اللفظيّة تحملُ ثنائيّة عمليّة التجنيس ذاتها (الخداع أو الإيهام – والعُمق الدلاليّ أو طلوع الفائدة)، إلاّ أنّ المشاكلةَ تعدلُ عن ذلك الإيهام /"المطابقة" إلى ناحيةٍ إبداعيّةٍ أسمَى تختفي وراءَ الموسيقا الصوتيّة للفظين المتجاورين.

لذا فهي عُدولٌ عنِ التطابقِ الدلاليّ الموهمِ بين الكلمتين، إلى المفارقة العُليا: المعنَى البعيد أو العميق، مّما ينتجُ عنها جماليّةٌ صوتيّةٌ بين اللفظتين وحالةٌ إدراكيّة أعمق من حيثُ الدلالة.

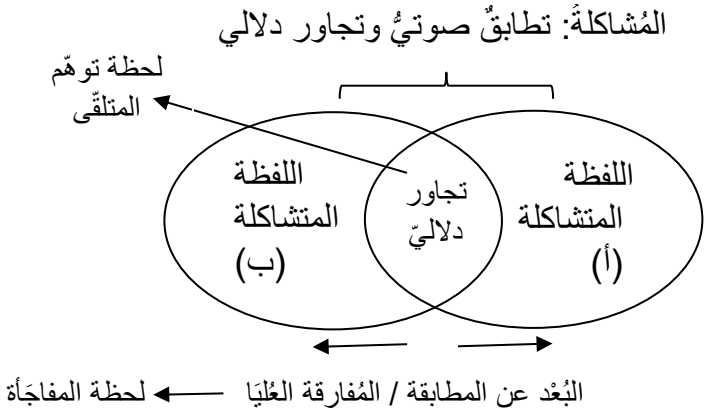
---

١ - محمد عبدالمطلب ، **(مرجع سابق)** ، ص ٣٠١

فللمشاكلة لحظتانِ:

الأُولى معياريّةٌ طبيعيّة.

- والأخرى تمثّلُ انحرافًا عن تلك المعياريّة، أي هما :(لحظة توهّم المتلقّي – ولحظة المفاجأة والمفارقة العُليا)، كما يوضّحها الشكل الآتي:



– وقد أفاد ضياء الدين رجب من هذه التقنية الصوتيّة (المُشاكلة) في شعرِهِ كثيراً، ومن أمثلة ذلك قولُه:

إنَّ نَظْمَ الحياةِ يُنْثَرُ أحْيَانَاً وبالمَوْتِ يُصْبِحُ النَّثْرُ نَظْمَاً [1] [البسيط]

حيثُ يُلحَظُ بين الكلمتين (نَظْم – نَظْمَاً) تشاكلٌ صوتيٌّ وتجاورٌ دلاليّ ، إذ إنّ الأولى تعني: "نظام الحياة المستقر" ، والأخرى تعني " الشِّعْر " ، وكلتاهما تدورُ حول التفكك والاتحاد أو التشتت والتماسك ، وإنّما جاءَ بالكلمة الثانية

---

١ - الديوان ، ص٤١٨

على غرار الكلمةِ الأولى انسجامًا صوتيًّا وتشاكلاً لفظيًّا ، ليُحدثَ بذلك موسيقا عذبة تجذب إليها السامع ، فنظام الحياة أو نظمها لا يُنثر وإنما يتفكك ويتضعضع مثل مفردات القطعة النثرية، وجاء بـ (نظم) مجازًا ، ليُنتِجَ من خلال ذلك تناسقًا صوتيًّا مُوهمًا للمتلقِّي بتطابق الدلالتين.

وحينَ أُنعِمُ النظر في اللفظتين: (نظم = نظام ، المجاز) و (نظماً = شِعْرَاً ، الحقيقة) ، أجد أنّ الشاعرَ أسقطَ "محور الاختيار" على "محور التركيب" ، حيث اختار اللفظة (نظْم) بدلاً من بدائلِها (نظام ، انتظام ، تماسك ...) لإيحاءٍ مقصودٍ ، حيثُ إنّ كلّ عمليّة (اختيار) هي ذات طبيعة إيحائيّة تقوم على إمكان الاستبدال على محورٍ عموديّ ، وقد اقترح رولان بارت Roland Barthes فكرة (الفحص الاستبدالي) وهو أنْ تقوم بتغيير الدال / الكلمة ، ببدائل أخرى ، لترى أثر ذلك على الجملة ، من حيث الدلالة والأثر[١] .

ولو أحلَلْتُ في عمليّة (الفحص الاستبداليّ) كلمةً أُخرَى بدلاً عن كلمة (نظْم)، مثلَ: (نظام) الكون، لانعدَمتِ اللغة الشاعريّة الإيحائيّة، ولاختلَّ ركنٌ أساسيٌّ في لغةِ الشّعرِ وذاك الركن هو (الفَجْوة) أو المفاجأة، وبالتالي ستضيع المشاكلة أو مراعاة النظير الدلالي بين النظم والنثر في الشطر الثاني من البيت.

ومن خلال ذلك فإنّنا نستطيعُ أن نجزم أن المشاكلةَ اللفظية ليستْ جرسًا موسيقيًّا فحسبُ ، بل هيَ عَمَليَّةُ اختيارٍ إيحائيّة وذات لغةٍ شعريّة عُليَا ، وهذه الفجوة الإيحائية تعدُّ من أهم وظائف العدول ؛ وذلك لأنّ العدول أو الانزياح –كما يَنظُر إليه الأسلوبيّون – له ارتباطٌ وثيقٌ بعلم الأسلوبِ بل هو

---

١ - يُنظر : عبدالله الغذامي ، (**الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفكيكيّة**) ، دار سعاد الصباح ، ط٣، ١٩٩٣م ، ص ٣٦ ، ٣٧

المحدّد لمفهومِه ، إذ إنّ الأسلوبَ انزياحٌ ، ومعنى ذلك أنّه خروجٌ على أصول اللغة أو على المعيار ، وإعطاء الكلمات أبعادًا دلاليّةً غير متوقّعة[١] ، والمشاكلة اللفظيّةُ تمثّلُ نوعاً من أنواع ذلك الخروج على النمط المألوف ، مما تُعطي الكلامَ جماليّة وبُعدًا إيحائيًّا لافتاً.

ويتجلَّى "كسر التوقُّع" في (تقنية المشاكلة) في قول الشاعر:

هِيَ كالكُرُوْمِ حَلَاوَةً ونَشَاوَةً عَذْبٌ تَجَنِّيْهَا حَبِيْبٌ دَلُّهَا [٢] [الكامل]

حيثُ يتراءى التشاكلُ في هذا البيت في كلمتي (تجنِّيْهَا – دلُّهَا، فقد شاكل الشاعر بين الدلالتين الحقيقية والمجازية، وذلك لأنه شبَّه محبوبته بالكروم الذي من لوازمه المعنوية (الجَنْي والدّلّ) حيث إن العنب يُجتنى ويظهر في أثناء اجتنائه صلابة مع انكسار في آنٍ معاً، فكذلك محبوبة الشاعر تتجنَّى عليه أحياناً، وتدَّعِي عليه بما لم يقُلْ أو يفعل، ولكنَّ هذا التَّجَنِّي عّذْبٌ ومستساغ لدى الشاعر المُحبِّ، كما أنها تظهر الجرأةَ عليه في تكسُّر وملاحةٍ، كأنّها تخالفه وما بها من خلافٍ.

فالكلمتان لهما دلالة حقيقية على الكروم، ودلالة مجازية على المحبوبة؛ فعند التمعُّن في سياق كلمة (تجنِّيها) يخيب توقُّعُ المتلقِّي في لحظته الأولى، إذ كيف للكروم أن يتجنَّى، فهو يشاكله الجَنْي، لكن تظهر له الدلالة الإيحائية للكلمة في لحظة المفارقة العُليا عندما يقف على المشاكلة

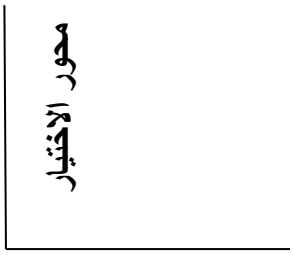
---

١ - يُنْظر : مجموعة مؤلفين بإشراف محمد الهادي بوطارن ، (**المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية ، انطلاقًا من التراث العربي ومن الدراسات الحديثة**) ، دار الكتاب الحديث – القاهرة ، ط١، ٢٠٠٨م، ص ١٥٦

٢ - الديوان ، ص٢١١

بين التجنِّي العذب، والجني، وإنّه، وبسبب التجاور والوقوع في الصحبة، يكتشفُ سرّ اختيارِ الشاعر لكلمتي (التجنِّي)، و(الدلّ) وإسقاط دلالتيهما في محور التركيب في الجملة.

كما أنّ المشاكلةَ ليسَتْ ظاهرةً صوتيّة تكراريّة فحسْبُ، بل هي عُمْقٌ دلاليٌّ وحالةٌ إبداعيّة إيحائيّة، وإنّنا حين نقومُ بعمليّة (الفَحْص الاستبداليّ)، وذلك بوضْعِ كلمةٍ أخرى بدلاً عن كلمة (تجنِّيها) ، فإنّنا حينها سنكتشفُ أثرَ ذلك على السياق ، مثلاً :



محور التركيب = (عَذْبٌ تَجَنِّيْهَا)

نُلاحظ أنّ الشاعرَ حينَ اختارَ كلمة (تجنِّيْها)، وكذا كلمة (دلُّها) –عن وَعْيٍ أو لا وَعي –في هذا السياق فإنّه لم يأتِ بهما للمشاكلةِ اللفظيّة والجَرْس الموسيقيّ فحسب، بل إنّ وراءَ هذا الاختيار يكمن الإيحاءُ الشعريُّ الذي أضْفَى على هذه العبارة لغةً شِعريَّةً عُليَا، ولم تكتسب تلك المكانة إلاّ بسبب عدولها عن اللغةِ المعياريّة العاديّة، وكذا لمشاكلتها لكلمة (الجني) الدالة على الحقيقة بإسنادها إلى (الكروم) حيث تعني الجمع أو الحصاد.

ولا يخفى ما بين التجنِّي والجنْي من تشاكل في الدلالة؛ حيث إن المتجنِّي يحصد جرماً وظلماً، والجاني للكروم يحصد عنباً لذيذاً. ولنفي التجنِّي المسيء للمحبوبة ابتدره الشاعر بكلمة (عذب) لينفي أي أذى قد لحقه جرّاء

ذلك التَّجنِّي. كما ابتدر الدلّ–الذي يعني التظاهر بالخلاف والجرأة في الرأي– بكلمة (حبيب) لينفي أي آثار نفسية قد أصابته جراء دلال المحبوبة، وجرأتها عليه.

واللافتُ للنظر أنّ الكلمتين المتشاكلتين صوتيًّا، تكونُ أولاهُما حقيقيّةً، والأخرى من باب المجاز العامّ، أي أَنّ الكلمة الأخرى تجمع بين (التشاكل الصوتيّ + والمجاز البلاغي "استعارة، تشخيص، كناية.")، وهذا ما يجعل المتلقِّي في لحظته الأولَى متوهِّمًا التكرارَ اللفظيّ والمعجميّ للكلمتين، فما يلبث أنْ تبدو له لحظة المفاجأة والمفارقة العُليَا، مما يمنح تقنية المشاكلة أهميّةً أسلوبية كبيرة بخروجها على النمط المألوف.

- ويظهر جليًّا اجتماع (المشاكلة والمجاز[1]) في البيت الآتي:

فما هزهزَ الغُصْنَ أثْمَارُهُ سِوَى ثَمَرٍ نافِرٍ هَائِمِ [2] المتقارب

حقيقة — مجاز / تشخيص

فبين الكلمتين (أثمارُه – ثَمَرٍ) – كما يتّضح – تشاكُلٌ صوتيٌّ موسيقيٌّ ، وتجاورٌ دلاليٌّ ، فأثمارُه الأولى جاءَتْ على الحقيقية؛ أي الثمار المعروفة

١ - نعني بالمجاز هنا : المجاز العام الذي هو نقيض الحقيقة ، حيثُ إنّ تعريف المشاكلة هي ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته ، فخرج بقولهم "بلفظ غيره" الذكر المتعلق بالحقيقة ودخل فيه جميع أنواع المجاز. يُنْظَر : كتاب (**شروح التلخيص**) ، دار الهادي – بيروت ، ط٤ ، ١٩٩٢م ، ٣٠٩/٤

٢ - الديوان ، ص 190

التي تطرحها أشجار الفواكه، بَيْدَ أنَّ الأُخرى (ثمر) – وإنْ كانتْ تحملُ دلالةَ الثمار أيضاً – جيءَ بها بسبب "الوقوع في الصُّحبة" والتجاور الصوتيّ والدِّلالي، على سبيل المجاز ، حيثُ إنّ الشاعرَ شبّه المحبوبة بشجرة الفاكهة التي تهتز أغصانها المحملة بالثمار، ومن المعروف أنه يعني بـ (ثمر) المحبوبة النافر الهائم ثدييها الممتلئين البارزين كالثمر، وهذا ما يُطلق عليه البلاغيُّون "التشخيص" أو التأويل.

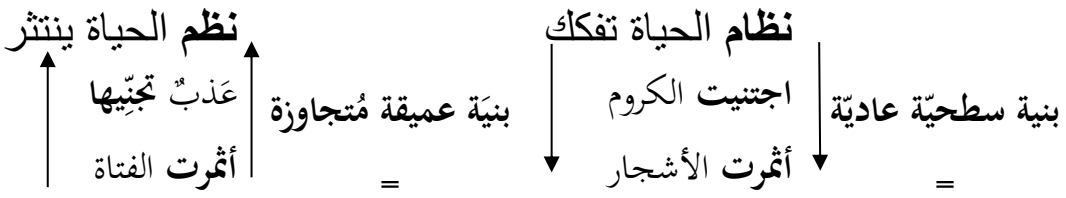
وإنّ دالّةَ (الثمر) إلى المحبوبة أكثرُ شاعريّةً وإيحاءً وجماليّةً، إذ نتبيّنُ ذلكَ من خلالِ إحلالِ دالٍّ آخر وإسناده إلى المحبوبة، مثل: (نبتت الثمار، أثمرت الأشجار،.....) ، إذ نجدُ أنّ هذه الدوالّ الحقيقية تختفي شاعريّتُها، بخلاف كلمة (ثمر) المجاورة أو المشاكلة لأثداء الأنثى، حيث إنها منحَتِ السياقَ لغةً شعريّةً عُليا ؛ وذلكَ لخروجها على النمط الحقيقيّ إلى المجازيّ ، أو إلى غير المتوقّع .

وإذا كانت الدراسات البنيويّة تفرّقُ بين اللغة كونها نظامًا عامًّا، وبين الكلامِ كونه استعمالاً فرديًّا يخرج عن نظام اللغة، فإنّ أحدَ أبرز مُنظِّريها، وهو نعوم تشومسكي Noam

Chomsky ميّز بين البنية العميقة والبنية السطحية وما يحصل بينهما من تحويلاتٍ وانزياحات [1]، فاللغةُ – عنده – ذات مستويين متغايرين : البنية السطحية العاديّة ، والبنية العميقة المتجاوزة للبنية العادية، والمشاكلة – وفق هذه الرؤية – تمثّلُ بنيةً عميقةً تتجاوز البنى العادية ، ويمكن تجلّي ذلك في الأبيات السابقة من خلال التصوّر التالي :

---

١ - يُنْظَر : أيّوب جرجيس العطيّة، **(مرجع سابق)** ، ص١٠١، ١٠٢



إذْ إنَّ هذه الدوالَّ المُتجاوزة المُنْزاحة عن السطحيّة، أفادَتْ من تقنية المشاكلة الصّوتيّة حملَها لدلالات أكثر عمقًا بنأيِها عن اللغة المباشرة، واختفائها وراء اللعبة الصوتيّة المُوهمة للقارئ في لحظتها الأولى، والعميقة في لحظتها الثانية.

ومن خلال استقراء ديوان الشاعر، وإحصاء مواضع المشاكلة، تبيَّن أنه استخدمها في (٨٩) موضعاً من قصائد الديوان التي بلغت (٢٩٥) قصيدة ومقطوعة؛ وفي ذلك دلالة على إدراكه أهميتها الموسيقية والدلالية في النص الشعري.

٣. ظاهرة الترديد:

يُعَدُّ الترديد أو الترداد أو التّكرارُ ظاهرةً أسلوبيّةً مُكثّفةً داخل النّص ، ومُنبِّهًا أسلوبيًّا يثير المتلقّي ويجذِبُهُ نحو الصّوت المتكرر، ويوحي إليه بسيطرةِ هذه الوحدة المتكررة على وَعْي المُبدعِ أو على لا وعيِه ، ومَعَ كونِ الترديد خصيصةً لفظيّة، إذ إنّ أكثرَ وقوعه في الكلامِ إنّما يكون «في الألفاظِ

دونَ المعاني ، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ »[١] ، لذا فإنّ أوّلَ ما يُلفِتُ انتباه المتلقّي هو ذلك الجرس الموسيقي اللفظيّ أو سطحيّة البنية الإيقاعيّة للوحدتين المتكررتين، إلاّ أنَّ سطحيّةَ البنية اللغويّة للترديد – عِنْد معاودة النظر والتمعّن فيها– إنَّما تَؤولُ إلى إنتاجِ دلالاتٍ سياقيّةٍ عميقة[٢]؛ ذلك أنّ للترديد بنيتين اثنتين: الأولى: سطحية لُغويّة ، والأخرى: عميقةٍ إيحائيّة .

ولذا فإنّ الترديد لا يقتصر على الجرْس الصوتيّ فحسب، بل يؤول إلى إنتاجِ الدلالات العميقة، إذ إنّ «للترديد قيمة إيقاعيّة موسيقيّة وقيمة دلاليّة تعبيريّة» [٣]، وإذا كان الترديد الصوتي يقوم بالكشف عن القوّة الخفيّة والإيحائيّة في الكلمة [٤]، فإنّ ذلك يدفع بالمتلقّي إلى البحث عن القيمة التعبيريّة للصوت المتكرّر؛ «ذلك أنّ الدال يتحول فيه من الصوت إلى المعنى الداخليّ من خلال شبكة العلاقات السياقية» [٥] ، فلا يبقى الترديد مجرد جرْسٍ موسيقيٍّ ، بل يتعدَّاهُ إلى دلالات إيحائيّة عميقة.

ومع كون الترديد بنيةً إيقاعيّةً موسيقيّة داخل النصّ الشِّعريّ، فإنّه يُوحي بالموقف الشُّعوري أو العاطفي لمبدع النصّ؛ ذلك أنّ ترديد صوتٍ ما –وإنْ كانَ عفويًّا –يحملُ طابعًا نفسيًّا لمنشئ النص لحظة إنشائه، ويضعُ المتلقّي إزاء تلك الكثافة الصوتيّة للترديد.

إنّ القيمة التعبيريّة الأسلوبيّة للترديد الصوتيّ إنّما تبدو للمتلقّي «حين تعبّر عن كثافة في السياق عن محتوى التجربة الشعرية دلالة وشعورًا، تلك

---

١ - الحسن بن رشيق ، **(مرجع سابق)**، ٧٣/٢.

٢ - يُنظر : فايز القرعان ، (**في بلاغة الضمير والتكرار**) ، عالم الكتب الحديث – الأردن، ط١ ، ٢٠١٠م ، ص ٢٠١

٣ - يوسف أبو العدوس ، **(مدخل إلى البلاغة العربيّة**) ، دار المسيرة - الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٧م ، ص ٢٩٦

٤ - ينظر : أ.ف. تشيتشرين ، **(الأفكار والأسلوب**) ، تر : حياة شرارة ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ط١ ، (د.ت) ، ص ٥٠

٥ - فايز القرعان ، **(مرجع سابق)** ، ص ١٢٧

الكثافة التي تجسّد ظاهرة أسلوبية على المستوى الصّوتي بانزياحها عن المعيار» [١]، فالكثافةُ الترديدية تعد شكلاً من أشكال التجاوز عن الاستعمال العادي للمفردات، أو اللغة البسيطة العاديّة.

إذنْ فالترديد كثافةٌ صوتيّة تُسلّط الضوء أمام المتلقي على نقطةٍ حسّاسةٍ في العبارة ، ممّا يشيرُ إلى دلالةٍ نفسيّة تُعينُ الناقد الأسلوبيّ على استكناهِ الأثر العاطفي وتحليله ، وهذا الأساس العاطفيّ للصوت المتردد أو المكرّر هو القانون الأوّل للترديد، – كما أشارتْ نازك الملائكة – ، أمّا القانون الثاني فهو يستند إلى الهندسة اللفظيّة ، إذ إنّ الترديد أو التكرار الفَطِن لا يخلّ بالتوازن الهندسيّ للعبارة، وحين يتوفّر هذان القانونان، أمكننا أنْ نبحث عن الدلالات المختلفة التي يقدمها الترديد؛ فيُغني بها المعنى ويمنحه الظلال والألوان والإيحاءات[٢].

أمّا أهمّ وظائف آلية الترديد، فقد أشار إلَيها ابنُ رشيقٍ –كما تداولها البلاغيون قبله –ومنها: التشوّق والاستعذاب، التنويه والإشارة إلى اللفظ المُكرَّر أو المُردَّد، والتفخيم، والتقرير، والتوبيخ، والعتاب، والتوجّع، والاستغاثة، والتهكّم، وغيرها ...، وذيَّل كلَّ واحدة من تلك الوظائف بشواهد من الشعر القديم [٣].

ومِنْ أهم ما يرمي إليه الترديد الصوتيّ: الإفهام والتنبيه، والخروج بالدلالة إلى معنى آخر يقتضيه السياق [٤]، والتّوتُر الإيقاعي مما يُعطي نغمًا

---

١ - رابح بن خوية، (**جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة**) ، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٣م ، ص ١٧٣

٢ - يُنظر : نازك الملائكة، (**قضايا الشعر المعاصر**) ، منشورات مكتبة النهضة ، ط ٣ ، ١٩٦٧م ، ص ٢٤٢- ٢٤٦

٣ - يُنظَر : ابن رشيق ، **(مرجع سابق)**، ٢/ ٧٤ - ٧٦

٤ - يُنظر : عبدالحسين العمري ، (**محنة المثقف ، دراسة نصوص عبدالله بن المقفع أسلوبيًا**) ، دار تموز – دمشق ، ط١ ، ٢٠١٣م ، ص ٤٢

مكثَّفاً بعيدًا عن النمط الصوتي العادي للبيت الشعري، لذا يمكن عدّ ظاهرة الترديد ملمحًا أسلوبيًّا ينزاحُ عن التراتبيّة الصوتيّة المألوفة؛ حيث إن الأصل هو عدم الترديد أو التكرار.

وقد أشار كل من دي بوجراند وديسلر إلى وظيفةٍ يُؤدّيها الترديد في النصوص الشعرية هي تجسيد المعنى [١]، إذ إنّ الترديد ظاهرةٌ صوتيّة تحمل معها المعنَى المراد وتُنتجُ دلالاتٍ أكثر عُمقًا، ويرى يوري لوتمان أنّ الترديد خصيصة بنيويّة، وهو مظهرٌ من مظاهر السلطة المرتبة للنص [٢]، كما أشار بالّي Charl Bally إلى أنّ الترديد مادَّةٌ صوتيَّةٌ تكمنُ فيها إمكاناتٌ تعبيريَّةٌ هائلَة [٣].

كما اهتمّت جماعة "مو" بظاهرة الترديد في حديثها عن العدول والانزياح الأسلوبي، وذلك في موضعين، هما:

١. الصيرورات الخطية: حيث تتردد أو تتكرر عمدًا الأصواتُ نفسُها في جملةٍ ما.

٢. الصيرورات التركيبيّة: حيث يحقق ترديد الحرف انزياحًا تركيبيًّا، وقد يتردد التركيب أو الجملة كلها [٤].

وتتجلَّى جمالية الترديد في كونِهِ يمثِّلُ كثافةً صوتيّةً داخلَ السياق، وعُدولاً عن النمطيّة الآليّة للكلام، ولمّا كانَ ذلك كذلك فإنّه – أي الترديد –

---

١ - يُنظر: جميل عبدالحميد، (**البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصيّة**) ، الهيئة المصرية للكتاب – الأسكندرية ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص ٨٠

٢ - يُنظَر: الحسن بواجلابن ، (**بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش**) ، ص ٥٧

- وكذلك يُنظَر : أحمد محمد ويس ، (**ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقديّ ، بحث في المشاكلة والاختلاف**) ،، ص ٨٨

٣ - يُنظر : صلاح فضل ، (**علم الأسلوب مبادئه وإجراءاتُه**) ، دار الشروق – القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص ٢٧

٤ - يُنظَر : الحسن بواجلابن ، (**المرجع نفسه**) ، ص ٥٧ ، - وكذلك يُنظَر : أحمد محمد ويس ، (**المرجع نفسه**) ، ص ٨٨

ملمَحٌ أسلوبيٌّ انزياحيٌّ يُثير المتلقِّي لأهميّة الصوت المتردد أو المتكرر، وتجعله يقف عند دلالاته المتعدّدة.

وحتّى نستخلصَ الناتجَ الدلاليّ في مستوياتِه المختلفة لبنية الترديد، لابدّ للتحليل النقديّ أن يعتمد على الناحيتين الكمّيّة والكَيفِيّة [١] ، وعندها نستطيعُ القولَ إنّ للترديد ثلاثَ قِيَمٍ تعبيريّة:

أ–قيمة صوتيّة إيقاعيّة.

ب–قيمة معجمية سطحيّة.

ج–قيمةٍ إيحائيّةٍ عليا أو عميقة.

وترى جوليا كريستيفا أنّ الترديد في الكلام العادي لا يغيّر من طبيعة الرسالة، أمّا في اللغة الشعريّة فإنّ الوحدة المترددة أو المكرّرة، سواء أكانت حرفاً أم كلمةً أم جملةً،لم تعد هي نفسها الوحدة السابقة، بل عندما تتردد تكون قد أصبحت وحدةً أُخرى. وقد علَّق جون كوهين jean Cohen على قولها هذا مؤكّدًا أنّ الكلمتين المترددتين أو المُكرّرتين هما متطابقتان ومختلفتان في الآنِ نفسِه؛ فالكلمة نفسها يمكن أن تحتفظ بنفس المحتوى وتتغيّر على مستوى الكثافة، والترديد يؤكّد نموَّ الكثافة، والكلمة المترددة أو المكررة هي أقوى من الكلمة الوحيدة [٢].

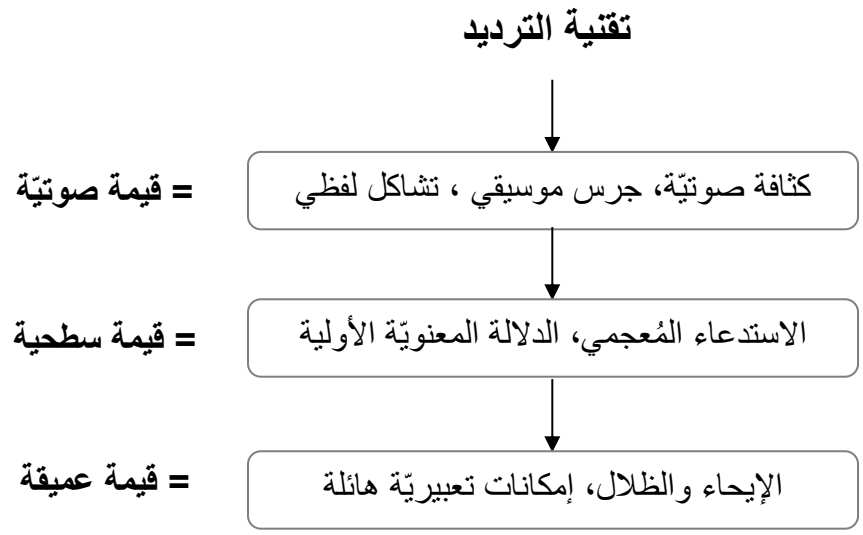
فالقوّة الإيحائيّة أو القيمة التعبيرية للوحدة اللفظيّة تظهرُ للمتلقِّي من خلال تلك الكثافة الصوتيّة للكلام المتكرر أو المتردد، وتأتي هذه المرتبة

---

١ - يُنظر : محمد عبدالمطلب ، (**بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، التكوين البديعي**) ، دار المعارف – القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٥م ، ص ٣٨٢

٢ - يُنظر : جون كوين ، (**النظرية الشعرية : اللغة العليا**) ، تر: أحمد درويش ، دار غريب- القاهرة ، ط٤ ، ٢٠٠٠م ، ص ٤٥٧

التأويليّة في أعلى سُلّم تقنية الترديد؛ إذ يتدرّجُ من النغَم الصوتِي، إلى الاستدعاء المعجمي، إلى التأويل الإيحائي، ويُمكنُ تصوّر ذلك وفق الخُطاطة الآتية:



وتتجلَّى تقنيةُ الترديد الصوتيّ بوضوح في ديوان ضياء الدين رجب، ونستطيع أن نتلمَّسَ لها صورتين:

أ–الترديد أو التكرار على مستوى الحرف الفونيمي.

ب–الترديد أو التكرار على مُستوى الكَلِمة المورفيمي.

- **أولاً: الترديد الحرفيّ الفونيمي** phoneme [1]:

ومن نماذج هذا النوع من التكرار قولُ ضياء الدين رجب في قصيدته: (وحدة القلوب):

---

١ - الفونيم phoneme هو : أصغر وحدة صوتيّة في الكلمة تمتاز بخلوّها من أيّ معنًى بخلاف المورفيم ، ويمثّلُ الفونيم " الصوت الذي يؤدّي داخل اللسان دورَ تمييزٍ بينَ وحدتين مفردتين بمعنين مختلفيْن" انظر : ماري نوال غاري بريور ، (**المصطلحات المفاتيح في اللسانيات**) ، تر: عبدالقادر الشيباني ، سيدي بلعباس- الجزائر ، ط١ ، ٢٠٠٧م ، ص٧٧

اللهُ قدْ جَمَعَ القُلُوْبَ شَمَالَهَا لِجَنُوْبِها، وجَنُوْبَهَا لِشَمَالِ [1]

وترفَّقَتْ نَسَمَاتُ مِصْرَ في الشَّامِ بَيْنَ مَرَابِعٍ وظِلَالِ

فَرَفْرَفَتْ تَحْمِلْنَ عَنْ(بَرَدَى)أَرَقَّ نَسِيْمِهِ يَنْسَبْنَ بَيْنَ سَبَاسِبٍ وتِلَالِ [الكامل]

عندَ قراءتي لهذه الأبيات وجدتُ كثافةً صوتيّة ظاهرة نتجت عن ترديد بعض الحروف المهموسة؛ مثل: (السين ، والشين ، والفاء)، وهي أصواتٌ رخوةٌ –كما يصفها القدماءُ والمُحدثون – أي يُسمَعُ لها نوعٌ من الحَفِيفِ عند النطق بها[2]، وهذه الحروف ترددت أو تكررت في الأبيات الثلاثة السابقة أربعَ عشْرَةَ (١٤) مرّة (السين (٥)، والشين (٤)، والفاء (٥)، وهي لها أثرُها الصّوتيّ الموسيقيّ داخل السياق ، إذ إنّها تُضفي عُذوبةً نغَميّة على النص ، فمما لاريب فيه أنَّ الجرسِ الموسيقي للترديد الإيقاعي الذي ينتظم عبر تكرار حرفٍ في أكثر من لفظةٍ مشكّلاً متوالية لفظية ، أثرَه البارز في إضفاء موسيقا عذبة تنساق معها النفس[3] ، وتتأثّر بها .

هذا التكرار الرخو لتلك الحروف الانفتاحية الثلاثة تمثَّلَ ملمحاً أسلوبياً جميلاً للنسق العام للأبيات الشعرية، كما تمثل خروجاً طريفاً على اللغة النمطيّة، وإنّ هذه الكثافة الصوتيّة تحدو بالقارئ ليُنعمَ النّظرَ ويتنبّه لهذه الأصواتِ الرخوة ممّا تجعلُه يستطيعُ تحليلَ حالة الشاعر العاطفيّة في أثناء

---

١ - الديوان ، ص٢٨

٢ - يُنظر : إبراهيم أنيس ، (**الأصوات اللغوية**) ، مكتبة نهضة مصر- مصر ، ط١ ، (د.ت) ، ص ٧٥

٣ - يُنظر : عبدالحسين العمري ، (**مرجع سابق**) ، ص ٥٣

إنشاء النص؛ حيث إنه يتحدث عن آماله في تحقيق (وحدة القلوب) بين البلدان العربية، وتآزرها في الأفراح والأتراح، واتحادها حول عَلَمٍ واحد وراية واحدة.

كما يُلحظ في الأبيات كثافةً صوتيّة أخرى نتجت عن ترديد بعض الحروف المجهورة؛ مثل: (الجيم ، والنون ، والقاف)، وهي أصواتٌ شديدة –كما يصفها القدماءُ والمُحدثون – أي أن لها شدة ونبراً عالياً عند النطق بها، وهذه الحروف ترددت أو تكررت في الأبيات الثلاثة السابقة ستَ عشْرَةَ (١٦) مرّة (الجيم (٣)، والنون (٨)، والقاف (٥)، وهي لها أثرُها الصّوتيّ القوي داخل السياق ، إذ إنّها تُضفي جرساً موسيقياً قوياً على النص، لتتواءم تلك الشدة مع الرخاوة النابعة من الأصوات الرخوة الأخرى، فتتحول موسيقى النص إلى سيمفونية إيقاعية جميلة.

لذا فليسَ مُجانبًا للصوابِ القولُ بأنّ الوحدة الفونيمية المتكرّرة ترسمُ (الصورةَ الصوتيّة) أمام المُتلقّي، كما نجدُها في الأصوات المهموسة المنسابةِ بكلّ لِينٍ وارتخاء: (س، ش، ف)، فهيَ ترسمُ لنا انطباعَ الشاعرِ وهو يتأمل ذلك الحلم العربي الذي تأتلف فيه القلوب العربية على قلب رجل واحدٍ من شمالها لجنوبها، فتنساب نسمات مصر مع نسمات (بردى) الشام، فترفرف على تلال شبه الجزيرة العربية وربوعها. وتتناسب هذه الأصوات الرخوة المترددة مع انسياب النسمات ورقتها، وكذلك تلائم عذوبة القلوب المتحدة. وهذا الإيحاء الفني العميق يتكشّفُ للمتلقي من خلالِ تكرار تلك الأصوات الانفتاحية الرخوة، وخروجها عن نسق التأليف العادي.

وكذلك الأمر في الأصوات المجهورة الشديدة (الجيم، والنون، والقاف)، حيث تعبر عن صوت الشاعر المليء بقوة النبر الذي تنقبض معه

الأوتار الصوتية للحنجرة من أجل أن يصل صوته إلى كل قلب وعقل كل عربي ليبذل كل ما في وسعه لتحقيق وحدة القلوب.

- ومن نماذج التكرار الحرفي أيضًا قولُه:

فَقَالَتِ النَّسْمَةُ خَالَسْتُهَا في غَفْلَةٍ عَنْ عَيْنِ جُلَّاسِهَا [1]
غَافِيَةٌ تَضْحَكُ أَحْلَامُهَا صَاحِيَةٌ فِي ضَوْءِ نِبْرَاسِهَا
عَوَّذْتُهَا مِنْ شَرِّ وِسْوَاسِهَا رَقَيْتُهَا مِنْ سِحْرِ خَنَّاسِهَا [السريع]

إذ يتردد أو يتكرّر صوتا (السين والحاء) اثنتي عشرة مرة (١٢) ، حيث تردد السين (٨) مرات، وتردد الحاء (٤) مرات، وهما حرفان مهموسان رَخْويان ، وعند نطق هذين الحرفين يخرج صوتُ "الحَفيف" الذي يَشي بالهَمْسِ والسرعة ، راسمًا صورةَ الخفاء والخفَقَان اللذين يتّسمان بالسُّرعَة أو اللواذ بها ، إذ إن هذين الصوتين (س ، ح) يُوحيانِ بالانسيابيّة والهدوء، وهو ما يناسب كونهما مهموسين ورخويين .

كما يلحظ تردد صوتي (العين والغين) خمس مرات، وهما حرفان مجهوران شديدان، يتميزان، فضلاً على ذلك، بصفات صوتية متماثلة؛ مثل: الاستفال، والانفتاح، والإصمات، كما أنهما يتشابهان في الرسم الإملائي؛ فالغين عينٌ معجمة، وهذا التشابه الصوتي يضيف بدوره إلى الترديد زخماً دلالياً وإيحائياً بليغاً، ناهيك عن موضع ترددهما في الكلمات: فالعين ترددت في الكلمات: (عن–عين–عوَّذتُها) فهذا الترديد والترتيب في أول فونيمات هذه الكلمات قد حقق نغماً خاصاً شعرت به أذن السامع. والغين ترددت في

---

١ - الديوان ، ص١٦٢

كلمتي: (غفلة–غافية)، أي في أول فونيمات هاتين الكلمتين، كما أن هناك ترادفاً بين الجذر الاشتقاقي في كلتيهما؛ فالجذر (غ ف ل) يرادف الجذر (غ ف ي) بمعنى نام وسكن.

ولاشك أن ترديد تلك الحروف–المهموسة، والمجهورة على السواء–في الأبيات السابقة، وظهورها على سطح البنية اللغوية قد أعطي جمالاً أسلوبياً خاصاً، وخروجًا على الرتابة اللفظية؛ وذلك بفضل تقنية الترديد، التي حقّقتْ جماليّة صوتيّة، وبُعْدًا دلاليًّا عميقًا؛ برسمها (للصورة الصوتيّة) من خلال ترديد الوحدة الصوتية .

فالترديد –إذَنْ –هو بنيةٌ أسلوبيّة فريدة تتحقق على مستوياتٍ صوتيّة عديدة، وأوّل تلك المستويات هو التكرار على المستوى الحرفي الفونيمي، حيثُ يُضفي هذا التكرار بعدًا نغَميًّا موسيقيًّا[1] ، وبُعدًا دلاليًا إيحائيّا ، بفضل إلماحِه للصورة الصوتية في أصغر وحدةٍ صوتيّة مترددة أو مكرّرة في الكلمة ، ممّا يحرّكُ لدى المتلقّي مهارة التأويل والاستكناه العميق ، وهذا ما لفت انتباهنا إليه من خلال الشاهدين الشعريين السابقين وغيرهما .

١ - يُنظر : حسن ناظم ، (**البُنى الأسلوبيّة ، دراسة في أنشودة المطر للسياب**) ، المركز الثقافي العربي- المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص ٩٨

- **ثانياً: الترديد على مُستوى الكلمة morpheme** [1]:

وقد تتسع دائرة الترديد لتحدث في المورفيمات نفسها أو الكلمات التي تشمل الاسم، والفعل، والحرف، وقد شاع هذا اللون من الترديد شيوعاً واضحاً في ديوان ضياء الدين رجب؛ بحيث لا تكاد قصيدة تخلو منه.

- ومن نماذج هذا الترديد قوله:

اَهْوَاكِ فَوْقَ هَوَايَ فَوْقَ هَوَاكِ وأَرَاكِ أَجْمَلَ مَا تَكُوْنُ رُؤَاكِ [2]
هَمْسُ المَلَائِكِ دُوْنَ هَمْسِكِ رَاعَهُمْ مِنْكِ السَّنَا فَتَطَلَّعُوا لِذُرَاكِ
[الكامل]

حيثُ ترددت أو تكررتْ الكلمات: (أهواك / أراك/ همس) في البيتين السابقين بأشكال صوتية مختلفة برغم انحدار كل كلمتين مترددتين من جذر اشتقاقي واحد: فالكلمات (أهواكِ/هَوَاي/هَوَاكِ) تنحدر من الجذر (هـ و ى)، لكنَّ الشاعر استخدم هذا الجذر ثلاث مرات على هيئة فعل واسمين؛ مما يدلّ علَى سيطرة هذه المفردة على ذهن الشاعر العاشق لـ(مَيَّ) ووجدانه، فأخذ في ترديدها عن قصدٍ أو عن عفويّة تامّة. والأمر نفسه تكرر في كلمتي (أراكِ/رُؤَاكِ) فهما تنتميان للجذر الاشتقاقي نفسه (ر أ ى)، ولكنما استُخدمتا على هيئة جناس ناقص، وهما تحملان معنى الرؤية سواءً أكانت عينية في الفعل (أراكِ)، أم معنوية في كلمة (رُؤَاكِ).

وكذا يُلمح الترديد في كلمتي (همسُ/همسكِ) حيث قرن بين همس المحبوبة وهمس الملائك، ليعبر عن مدى إعجابه وشغفه بها.

---

١ - المورفيم morpheme : هو كل كلمةٍ صرفيّة بسيطة ، تتضمّن معنى ، وهو: " يُشيرُ إلى تلك الوحدات الدنيا في اللسان ، المتضمّنة لشقّي الدالّ والمدلول معًا " انظر : ماري نوال غاري بريور ، (**المصطلحات المفاتيح في اللسانيات**) ، ص ٧٣

٢ - الديوان ، ص١٦٤

وينبغي أن نلتفت إلى مسألة مهمة في هذا السياق؛ فإذا كانَ نقادُنا القُدماءُ قد ذهبوا إلى أن الترديد هو «تكريرُ كَلمةٍ فأكثر باللفظ والمعْنى ، لنُكْتَةٍ ، وَنُكَتُه كثيرَة»[١] ، فهم يُقرّرون اتحاد المعنى المعجمي بين الكلمتين المترددتين في الجملة؛ أي أنّ الكلمة المترددة لا تحمل معنى إضافيًّا عن الكلمة الأولى، أقول: إذا كان ذلك كذلك، فإنّ الأمرَ على خِلاَفِهِ عند اللسانيّين والأسلوبيين المعاصرين؛ حيث ذهبوا إلى أن اللفظة المترددة أو المكررة هي ليستْ ذاتها الأولى في كل الأحوال، ومعنى ذلكَ أنَّ الكلمة الثانية لها ذات المحتوى المعجمي للكلمة الأولى ، وتختلفُ عنها في قوّتها ودلالاتها العميقة ، فعندما تتكرّرُ تكونُ قد أصبحت وحدةً أُخرى [٢] .

فعلى المستوى السطحي فإنّ تكرار الكلمات (أهوى / أرى/همس) يُمثِّلُ إيقاعًا صوتيًّا متماثلاً، هذا الإيقاع يعطي جماليّةً نغَمية للبنية اللغوية ، لكنّ تقنية الترديد لا تقف عند الجرْس الموسيقيّ فحسب ، بل تتجاوز ذلك إلى الدلالات السياقيّة الأعمق ، والتي منها – كما ظهر من البيت السابق – تأكيد معنى الحب الصادق الذي وصل إلى درجة الهيام والهمس ورؤية المحبوبة (مَيّ) في الحلم واليقظة.

---

١ - علي صدر الدين بن معصوم ، (**أنوار الربيع في أنواع البديع**) ج ٥، تح: شاكر هادي شكر ، مطبعة النعمان - النجف ، ط١ ، ١٩٦٩م ، ص ٣٤٥

٢ - يُنظر : جون كوين ، (**النظرية الشعرية : اللغة العليا**) ، ص ٤٥٧

- ومن أمثلة الترديد على مُستوى الكلمة أيضاً قول الشاعر:

وَهَبْتُكِ الرُّوْحَ مَجْدَاً خَالِداً أَبَدَاً فَهَلْ يُقَاسُ بِمَجْدٍ خَالِدٍ: فَانِ؟ [1] [البسيط]

فقد ذكر الشاعر كلمتي (مجداً خالداً) في الشطر الأول، ثم رددها في الشطر الثاني (مجدٍ خالدٍ)، ويلاحظ أنه قد قرنها بالروح في الشطر الأول؛ ليبرز للمحبوبة أقصى درجات تضحيته من أجلها، ثم جاءت الكلمتان في الشطر الثاني مكررتين، لكنهما حملتا معنىً إضافيًّا – غيرَ المعنى الموجود في الشطر الأول–وهذا المعنى الإضافيّ يتمثَّلُ في تأكيد معنى الخلود لهذا الهوى الذي أصبح مجداً عاشقاً للروح لا للبدن الفاني الذي ينتهي بموت الإنسان.

كما يلحظ جمال البديع في (رد الأعجاز على الصدور) حيثُ ذكر في الشطر الأول أن هذا الحب الصادق كالمجد الخالد الذي يهب فيه العاشق روحه لمحبوبته، ثم ربط المعنى في الشطر الثاني بمعنى التضحية السالف الذكر، فقال إن هذا المجد الخالد لا يمكن قياسه أو مقارنته بالحب الفاني الذي يعشق الجسد الزائل.

ونجد هنا تآزرًا بين آلية التصدير "رد العجز على الصدر" مع الترديد– وكلاهما من ألوان البديع اللفظي–في رسم صورة التودّد للمحبوب، ممّا حدا به لترديد أن هذا الحب باقٍ ومستمر كالمجد الذي تمضي آثاره وتعيش في عقول المحبين وقلوبهم على مرِّ السنين.

---

١ - الديوان ، ص١٦٨

- ومن نماذج ترديد الكلمة أيضًا قولُه:

تَحَدَّثْ عَنِ الآمَالِ سَكْرَى حَوَالِمَاً يَفِيْضُ بِها حِبٌّ مُعَنًّى إلى صَبِّ (١)

وقُلْهَا كَمَا شَاءَ الغَرَامُ طَلِيْقَةً فَإنَّ حَدِيْثَ الحُبِّ أَحْلَى مِنَ الحُبِّ [الطويل]

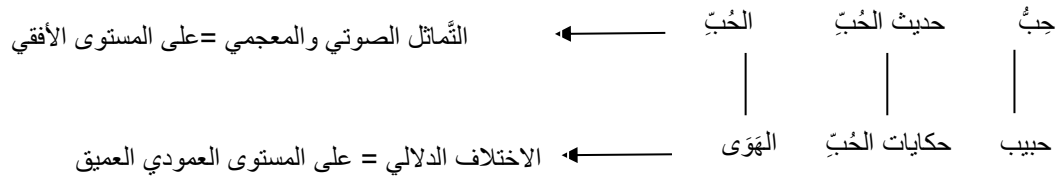
حيثُ يُلاحَظ تكرار الكلمة (الحُبِّ) مرتين حروفاً وحركاتٍ، ثم رددها بالجِناس التام بينها وبين كلمة (حِبٌّ)، ممّا منح الكلامَ جرْسًا موسيقيًّا تبدَّى على سطْح البنية اللغوية، وإنْ كانَت هذه الكلمات الثلاث اتّحدت في الاشتقاق اللفظي من الجذر (ح ب ب)، وكذا في الدلالة على معنى الحُبِّ والهوى، فإنّ المعنى السياقيّ يختلف من واحدة لأخرى؛ ففي السياق نجد أن الكلمة الأولى (حِبٌّ) تعني المُحِبَّ العاشق المُعَنَّى من ويلات الغرام، فهي صفة مشبَّهة دلَّت على اسم فاعل (أي حابب) مثل (حَسِن وحاسِن). أمّا في الثانية فجاءت مضافاً إليه هكذا (حديث الحُبِّ) ليبرز كل ما يدور بين المحبين من همسات الهوى، وأسرار الغرام الذي لا يسمعه أحد سواهما، وما أحلاه من حديث!

أمّا الثالثة (الحُبِّ) فقد أراد بها المعنى العام للهوى والعشق بين المحبين.

ونستطيع تصوّر هذا التوافق الصوتي والاختلاف الدلالي على المستويين الأفقي والعمودي، وفق الخطاطة الآتية:

---

١ - الديوان ، ص٢٣٠



فمعَ كون الجذر اللغوي واحد في الكلمات الثلاث وهو (ح ب ب)، لكن الشاعر رددها بذاتها ثلاث مرّات، وبرغم هذا فإننا يمكن أن نتلمّسُ لكلّ كلمة معنَى مغايرًا – داخل السياق – عن معنى الكلمة الأخرى ، أو على الأقل ثمّة إضافة معنوية في الكلمة المكرّرة، وهذا ما ترمي إليه بنية التكرار الأسلوبية حيثُ تُوهمُ المتلقّي باتّحاد المعنى المعجمي وتَطابُقِه (على مستوى البنية السطحية)، وسرعان ما يكتشف المتلقي الفَطِنُ أنّها في الحقيقة تتضمّن معانيَ ودلالاتٍ أكثرَ إيحاءً وعمقًا (على مستوى البنية السياقيّة العميقة).

لذا فإنّ الترديد يمكنُ عدُّهُ خَرْقَاً أو انحرافاً عن الأصل، الذي هو عدم الترديد، في نظام الإمكانات اللغويّة، يهدف إلى نقل المعاني الأوليّة العاديّة إلى معانٍ ثانويةٍ أشدّ عمقًا [1]، بَلْهَ ما يتضمّنُه من جماليّة جرْسٍ صوتي وموسيقيّ؛ ومن هنا فإنّ ممّا يُحسَبُ لبنيةِ الترديد الأسلوبيّة أنّها تنشّطُ آليّة التأويل لدى المتلقّي، وتجعله مشاركًا للمبدع في إنتاج معنى النصّ، ويُعدُّ هذا من أهمّ فوائد الدرس الأسلوبي في البلاغة الحديثة.

---

١ - يُنظر : صلاح فضل ، (**نظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ**) ، دار الشروق – مصر ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص ٢٥١

- ومن نماذج الترديد الصوتيّ أيضًا قول ضياء الدين رجب:

فأسْبَحُ فِي نُوْرٍ مِنَ النُّوْرِ سَاطِعٌ يُطَرِّزُهُ وَشْيٌ بَهِيْجٌ مُنَمْنَمُ (١)

[الطويل]

فقد ردد الشاعر كلمتى (نور/النور)، وهما تنحدران من الجذر (ن و ر)، بالإضافة إلى تكرار صوت الميم ثلاث مرات في كلمة (منمنم)، وكذا ترديد صوت النون مرتين في الكلمة نفسها؛ وكأن الشاعر يطرز حروفه، ويوشِّي كلماته ويزينها بهذه الألوان الترادادية المتنوعة على مستوى الحروف والكلمات، وهذا الترديد أكسَبَ البيتَ إيقاعًا داخليًّا، حيثُ ساعدَ (التجنيسُ الصرفيّ) بين الكلمات والحروف تقنيةَ (الترديد الصوتي) في إضفاء الموسيقا الداخلية على البيت.

وإنّ هذا التضافر والتداخل بين ظاهرتي التجنيس والترديد أحدثَ كسْرًا في نمطيّة النص الشعريّ العادي الذي يركز على الإيقاع الخارجي فحسب.

هذا الكسْر أو التجاوز يهدفُ إلى إثارةِ المتلقّي ومفاجأته، وإنتاجِ جرسٍ صوتيٍّ وإيقاع داخليّ، كما يعد انحرافًا عن النسقِ المألوف إذ يمنحُ ذلك الانحرافُ الصوتيّ النصَّ الأدبيَّ أدبيتَه. ولا يخفى على المتلقي أن دلالة كلمة (نور) الأولى تتصل بنور المحبوبة وبهائها وجمال مُحيَّاها، في حين تدل كلمة (النور) الثانية على معنى النور والإشراق والضياء. ثم جاء ترديد الحروف في كلمة (منمنم) ليصل بالموسيقا إلى أقصى منتهاها وكأن الشاعر يطرِّز حروفه بحبات من اللؤلؤ، ويوشِّيها بألوان متناسبة من الأحجار النفيسة.

---

١ - الديوان ، ص٢٣٦

– ويقول الشاعرُ أيضًا:

أَدَبُ المَجْدِ ومَجْدُ الأَدَبِ خَيْرُ أَثْوَابِ الخُلُوْدِ القَشِبِ (١)

فالمَعَالِي فِي ذُرَاها شُهُبٌ والإطَارَاتُ رِدَاءُ الشُّهُبِ

دَوْحَةُ العِرْفَانِ مَجْدٌ بَاذِخٌ ضَوْؤُهَا الحَرْفُ كَظِلِّ الكَوْكَبِ [الرّمَل]

في هذه الأبياتِ نلحَظُ نوعينِ من الإيقاع:

أ–إيقاعًا خارجيًّا يتمثَّلُ في الوزن وقافية الباء المكسورة.

ب–إيقاعًا داخِليًّا تولَّدَ من تقنيةِ التكرار، حيثُ آزرتْها تقنية الترصيعِ لإنتاجِ توازنٍ موسيقيّ، أضفى هذا التوازنُ الإيقاعيّ جماليّةً شعريّة على الأبيات، ويمكن النظرُ إلى الموسيقى الداخلية نظرة تجريديةً كالآتي:

(**أدب المَجد–مجدُ الأدب**)، (**شُهُب– الشُّهُب**) ، (**مجد**)

حيثُ تتكرَّرُ كلمة (المجد)؛ التي تدل على عنوان القصيدة (مجد الأدب، ثلاث مرّاتٍ في الأبيات، كما تتكرّرُ كلمة (الأدب) مرتين بشكلٍ متوازٍ من خلال التكرار الذي جاء في هيئة جناس تركيبي مقلوب أو معكوس: (أدب المَجد– مجدُ الأدب)، ثم تتكرر كلمة (الشُّهُب) مرتين ، محدثةً بذلكَ توازنًا موسيقيًّا وانسجامًا صَوتيًّا وإيقاعًا نغَميًّا داخليًّا ، يستوقفُ المتلقّي ويجذبُه لنقطة مغايرةٍ ومختلفة عن النصّ إذ تمثِّلُ زخماً صوتيًّا ودلالياً داخل نسيج القصيدة.

ومما لا شك فيه أنّ هذا التوازن الموسيقي الناتج عن الترديد المهيمن على بنية الأبيات الثلاثة السابقة يمنحُ النصّ الشعريّ جماليتَه؛ وذلك لكونِهِ

---

١ - الديوان ، ص١٢٤

كسْرًا للنمط العام للأبيات، وخروجًا على النسقِ الآلي للنص الشعريّ، إذ إنّ هذا الأسلوبَ العُدوليّ أو "اللا آلي" وفق اصطلاح الناقد الإسبانيّ خوسيه ماريا بوتويلو [١] ، هو انزياحٌ عن الآليّة المألوفة في النص ، ممّا يؤكّدُ كون الترديد الصوتيّ تقنيةً أسلوبية فريدة، وتجاوزًا عن النسق المألوف.

ومن خلال دراستي لظاهرة الترديد الصوتيّ في ديوان ضياء الدين رجب الشعريّة، ألفيتُ أنّ هذه التقنية الأسلوبية تحضرُ بصورةٍ مكثّفة [٢]، متخذةً بذلك صورتين اثنتين:

أ–الترديد الصوتيَّ الحرفي.

ب–الترديد الصوتيَّ على مستوى الكلمة.

وقد ظهر لي أنّ ترديد الكلمة تارةً يكون ترديداً خالصًا، وتارةً أخرى – وهو الأكثر – يكون ترديداً تُؤازرُهُ تقنياتٌ أسلوبيّة أخرى كالترصيع والتجنيس والتصدير، إلاّ أنّ تقنية الترديد التكثيفيّ هي المَلْمَح الأبرز في تلك التقنيات المتآزرة.

---

١ - حميد حماموشي ، (**آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث ، مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون**) ، ص ٢٣٢

٢ - حيث يوجد الترديد في شواهد كثيرة في ديوان ضياء الدين رجب، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: ص ٢٦ ، ٢٨ ، ٨٦ ، ٣٦، ٣٩ ، ١٣٢ ، ٢٢٥ ، وسوف أختتم هذا الفصل ببيانات إحصائية ترصد أنماط التكرار الصوتي كمياً في شعره.

٤. ظاهرة التصدير، رد الأعجاز على الصدور:

التصدير كما يُعرِّفُه القزوينيُّ : هو أن يُجعل أحدُ اللفظين المكررين أو المتجانسين «في آخِر البيت والآخَرُ في صدر المِصراع الأوّل أو آخِرِه أو صدر الثاني»[١] ، وعند تعريفه للتصدير فقد أشارَ ابن رشيق إلى أهمّ أدواتِه الوظيفيّة وهيَ إضفاءُ الجماليّة والطلاوة على البيت ، فيقول: التصدير :« هو أنْ يُردَّ أعجازُ الكلامِ على صدوره ، فيدلُّ بعضُه على بعض ، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كانَ كذلك وتقتضيها الصنعة ، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقًا وديباجة ، ويزيده مائيّة وطلاوة »[٢] ، ويؤكِّدُ السكّاكيُّ أنَّ « من جهات الحسن رد العجز إلى الصدر »[٣] ؛ لما تُضفيه جماليّة تقنية التصدير من جرْسٍ صوتيٍّ موسيقيّ، وتكثيفٍ دلاليّ، وطلاوةٍ إيقاعيّة متوازنة داخل البيت الشعريّ .

ولردّ الأعجاز على الصدور أقسامٌ عديدة –كما يذكر أبو هِلالٍ العسكري –:

أ–منها ما يوافق آخر كلمة في الشطر الثاني آخرَ كلمة في الشطر الأوّل.

ب–ومنها ما يوافق أوّل كلمة من البيت آخرَ كلمة من الشطر الثاني.

ج–ومنها ما يكون في حَشْو الشطرين [٤].

---

١ - جلال الدين القزويني الخطيب، **(مرجع سابق)** ، ص ٣٩٣

٢ - الحسن بن رشيق ، **(مرجع سابق)**، ٣/٢.

٣ - أبو يعقوب يوسف السكّاكي ، **(مفتاح العلوم)** ، تح : عبدالحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠م ، ص ٥٤١

٤ - يُنظر : أبو هلال العسكري ، **(مرجع سابق)** ، ص ٣٨٥- ٣٨٨

أمّا اللفظانِ المُكرَّران المتوافقان فوجوه المشاركة بينهما أربعة [١]:

١. أن يشترك اللفظان صورةً ومعنَى.

٢. أن يشتركا في الاشتقاق.

٣. أن يشتركَا صورةً لا معْنًى.

٤. أن يشتركا في شُبهة الاشتقاق.

ويُعدُّ القِسْمُ الأوّلُ مِنْ أهمّ أنواعِ التماثل والتوافُقِ؛ لما ينعكسُ ذلك على تكثيفِ الدلالة وتقويتها وتوجيه المتلقِّي للعناية باللفظين المتوافقين، وكلُّ ذلك مأتاهُ من تقنية التصدير ولما لها من جرْسٍ موسيقيّ يثير القارئ ويلفتُ انتباهه لنقطةٍ مركزيّة في البيت.

وبنيةُ رد الأعجاز على الصدور متولِّدةٌ من نمطين من أشكال التماثل الصوتي : التكرار، والتجنيس ، إلاّ أنّها تتميزُ عنهما في اختصاصها بتوزيع الألفاظ المتماثلة على أبعادٍ مكانية محددة في الصياغة[٢] ، -كما حدّدها العسكري في قوله الآنف الذكر، وإنّ ثنائيّة التجنيس التكراريّ مع بنية رد العَجُز على الصدر أسهمت في نموّ الدلالة وتكثيفِها ، لا تكرارها فحسب، وفي إنتاجِ إيقاعٍ داخلي أيضًا؛ حيثُ يتولَّدُ من تفاعل البنَى الصوتيّة المتجانسة إيقاعٌ مستقلٌّ عن الوزن ، يقوّيه التصدير لما له من قيمة صوتيّة وموسيقيّة.[٣]

---

١ - يُنظر: فخر الدين الرازي ، **(نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز)**، تح: نصر الله حاجي مفتي أوغلي، دار صادر–بيروت ، ط١، ٢٠٠٤م ، ص٦٣

٢ - يُنظر: عبدالقادر بن زيان، **(جمالية الانزياح في القرآن الكريم)**، رسالة ماجستير مخطوطة– جامعة أبي بكر بلقايد – الجزائر، عام ٢٠١١م ، ص ٤٣

٣ - يُنظَر : عامر الحلواني ، **(أساليب الهجاء في شعر ابن الرومي ، مقاربة أسلوبية في جمالية القبح)** ، نشر كلية الآداب والعلوم الإنسانية - تونس ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص ١٩٤

وإنَّ من أهمّ وظائف التصدير: كسرُ النمط الصوتيّ وخروجه على النسق العام للأبيات الشعريّة، حيثُ يحدِثُ انزياحًا صوتيًّا يُضفي بدوره جماليّةً على الكلام، وأُبَّهةً –حسب تعبير ابن رشيق –ويزيده مائيّةً وطلاوة، وقد أشارَ أحدُ الباحثين إلى أبرز ما للتصدير من أدواتٍ وظيفيّة، فهي [1]:

أ- تنظيميّة إيقاعيّة، حيث يوزّع الشاعر الكلمات بانتظام، راسمًا إيقاعًا داخليًّا.

ب- تناظرية، حيث أتاح التصدير الكشف عن تناظرية فائقة على مستوى الوحدات الصوتية.

ج – تجديدية، بتجديد اللفظة بوساطة مختلف السياقات.

د- تنبيهيّة، حيث تلفت انتباه القارئ.

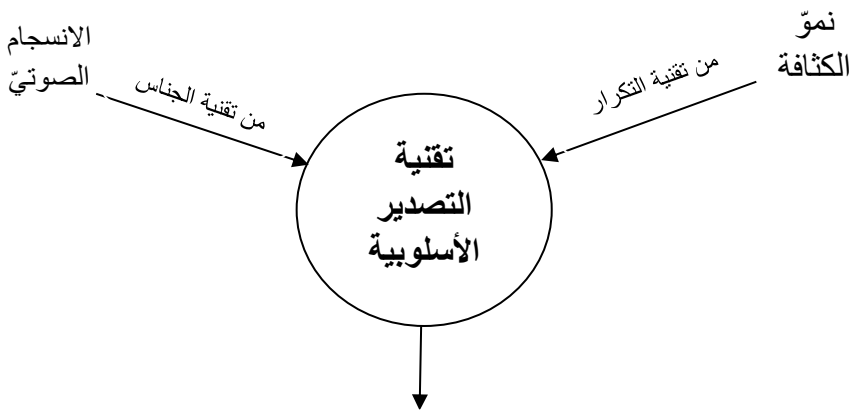
هـ- جماليّة، حيث يُكسب التصدير البيت أُبَهةً ورونَقًا.

و- تبئيريّة، حيث يجعل الشاعر مقصدية كلامِه بؤرةً وبغيةً يتوخّاها المتلقِّي.

إنّ تقنية التصدير الأسلوبية اكتسبت من تقنِيَتيْ التكرارِ والتجنيسِ نموَّ الكثافة والانسجامَ الصوتيَّ، وتفرّدتْ عنهما بالتنظيم المكاني للوحدات الصوتيّة، وتوجيه المتلقِّي وجذبه لبؤرة مقصدية الشاعر، حيثُ يُعدُّ ذلك خرقًا صوتيًّا للمتوالية الصوتيّة في النصّ الشعريّ، ونستطيعُ تصوّرَ هذه التقنية وفق الخطاطة الآتية:

---

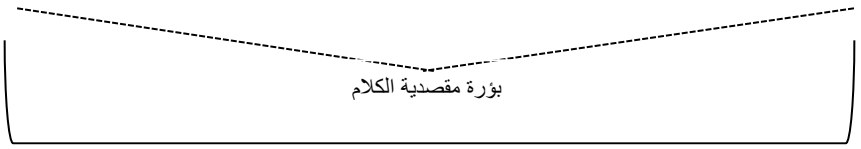
١ - يُنظَر : الحسن بواجلابن ، **(بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش)** ، النايا للدراسات والنشر والتوزيع – سورية ، ط١ ، ٢٠١٤م ، ص ١٢١-١٢٢



وقد استفادَ ضياء الدين رجب من تقنية التصدير في خرْقِ المتوالية الصوتيّة ليُنتجَ بذلك جماليّةً إيقاعيّة، إذ إنّ التصدير –كما يؤكّد السَكّاكيُّ – يُعدُّ من جهات الحسن، ومن نماذج تقنية التصدير في شعره قوله:

(سَيُقَادُ) كُلُّ الظَّالِمِيْنَ لِحَتْفِهِمْ وَ مِنَ الدَّمِ المَطْلُوْلِ سَوْفَ (يُقَادُ) [1]

[الطويل]



توازن صوتي مُنظّمٌ مكانيًّا وإنتاج إيقاع داخليّ

نجدُ في هذا البيت أن كلمة (يُقَادُ) في نهاية العجز تعود على كلمة (سيقاد) في الصدر، مُحدثةً بذلك توازنًا صوتيًّا وإيقاعًا داخليًّا، وإنّ هذه التقنية تقنية التصدير وتفاعلها مع آليّة التكرار التجنيسي (سيقاد / يقاد) أحْدثتْ

١ - الديوان ، ص٢٦

كثافة موسيقية، وانزياحًا صوتيًّا؛ لكسرها النمطيّةَ الإيقاعيّةَ الداخليّة على غير المتوقّع.

كما يلحظ عودةَ كلمة (سوف) التي تدل على الاستقبال في عجز البيت، على حرف الاستقبال (السين) في الصدر، ولذا فإنها قامت بدور تنبيهيٍّ أسلوبيّ ، يُعْنَى بالمُتلقّي للتركيز على مقصديّة الكلام ، ففي الصدر نلحظ أن كلمة "يقاد" جاءت مبنية لغير الفاعل ومسبوقة بحرف الاستقبال (السين)، ثم تُبِعَتْ بكلمة (كل) التي أُضيفت إلى (الظالمين) واكتسبتْ من هذا التركيبِ الإضَافيِّ "التعميم".

كما أن كلمة "يُقَاد" في نهاية العَجُز فقد جاءت مبنية لغير الفاعل أيضاً، وقد حُذِفَ النائب عن الفاعل بالرجوع إلى نظيره في صدر البيت (كلٌّ الظالمين)، وهُنا نجد أنّ هذين الدالَّينِ اكتسبا من التكرار التماثلَ اللفظيّ، ومن التجنيس الاختلافَ الدلاليَّ، حيثُ إنّ الدالّ الثاني (يُقَادُ) جاءَ معرَّفًا غيرَ مسندٍ إلى مسندٍ إليه، وكأنَّ الشاعرَ يريد أن يقول: " إن كل الظالمين، لا محالة، سيقادون إلى الهلاك والثبور، مهما طال بهم الزمن، ولسوف تنزل عليهم لعنة الدماء البريئة التي سفكوها بغير حق.

وإنّ تقنية التصدير في هذا البيت تمثّلَتْ في اكتنازِهِ لبنيتي التكرار الصوتية والتجنيسيّة التماثليّة، إلاّ أنّ عُنصرَ المفاجأة يتجلَّى في تنظيم الوحدتين الصوتيّتين تنظيمًا إيقاعيًّا في البيت وتكثيفِهما واختلافهما الدلاليّ داخل السياق، كما تكشفه الترسيمة الآتية:

سـوف (يُقَادُ)		سـ (يُقَادُ)
سوف / ي / ق / د	التماثل الصوتي	س / ى / ق / د
قاد/ يقود	التماثل المُعجَمى	قاد/ يقود
يُقَادُ / مبنى للمجهول	التماثل النحوي	سيُقادُ / مبنى للمجهول

فأسلوبيّة التصدير، وإنْ اعتمدت على بنية التكرار في مستواها السّطحيّ، فإنّها في المستوى العميق تكشفُ عنْ بؤرةِ مقصديّة الكلام وما تدور حوله بقيّة الوحدات الصوتيّة، كما ألفيتُ أنّ بؤرةَ الكلام ومركزيّته في البيت السابق كانت مفردة (سيُقاد/ سوف يُقاد)، وأنّ كلّ الوحدات الصوتيّة في البيت تتعلق بها، وتدور في فلكها.

فما لاحظتُه في المثال السابق أنّ التصدير قدْ اعتمدَ على التجنيسِ إذ إنّ ذلك – كما يبدو–أكثر موسيقيّةً وإيقاعًا داخليًّا [1]، وقدْ جاءَ التصدير هنا –وفق الترتيب المكانيّ –بعودة آخر كلمة في البيت على صدر البيت، كما يوضحه الشكل المجرد الآتي:

(------) ---------- ---------- (------)

١ - في دراسته لأسلوب الشوقيات يرى الهادي الطرابلسي أنّ اعتماد التصدير على الجناس يجعله أكثر موسيقيّة من تجرّده منه ، (**خصائص الأسوب في الشوقيات**) ، ص ٦٥

وقد اهتمَّ علماءُ البلاغةِ عند توظيف تقنية التصدير بالعنصر المكانيّ ، كما نجد ذلك عنْد ابن رشيقٍ[١] ، والعلويّ[٢]، والسّكّاكيّ[٣]، وغيرهم، حيث يؤكّد السّكاكي على أنّ التكرار في بنية رد العجز على الصدر كما يؤثّر في البنية الدلاليّة فإنّه يؤثر في البنية الإيقاعيّة ، وذلك إذا كان توزيع الألفاظ المكرّرة ذا أبعادٍ متساوية ، أمّا مع اختلال أبعاد التوزيع فإن الإحساس بالأثر الإيقاعيّ يقل[٤] ؛ذلك لأنّ العنصرَ المكاني وترتيب اللفظين المكرّرين من أهمّ آليّات تقنية التصدير ، حيث إنّ للترتيب المكانيّ أثرًا كبيرًا في الموسيقيّة الصوتيّة الداخليّة للنص الأدبي، لا سيّما إذا كانت المسافةُ بينهما متساوية .

لذا نجدُ ضياء الدين رجب قد استغلّ هذا التساوي في أمثلة التصدير في ديوانه؛ لما له من آثارٍ صوتيّة ودلاليّة، على غرار المثال السابق، وعلى غرار نمطٍ آخر أكثر اتساعًا، وهو عودة الدالّ الأخير في عجز البيت على أوّل كلمة في صدره [٥]، كما يوضّحه الشكل التجريديّ الآتي:

(------) ---------- ---------- (------)

---

١ - نجد ابن رشيق يعتمد تصنيف ابن المعتز حول أقسام التصدير وتوارد اللفظين مكانيًا ، (**العُمدة**)، ٢/ ٣ - ٥

٢ - حيثُ ذكر العلويّ عشرةَ أضربٍ لورود اللفظين المكررين في تقنية التصدير. (**الطراز**) ، ٢/ ٩١ - ٩٥

٣ - حيث عدّ السكّاكي للتصدير خمسة مواضع مكانيّة ، (**مفتاح العلوم**) ، ص ٥٤١

٤ - يُنظر : محمد عبدالمطلب ، (**بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، التكوين البديعي**) ، دار المعارف – القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٥م ، ص ١٣٥

٥ - إذ إنّ هذا النمط المتساوي الأبعاد يعدّ الأبرز في أمثلة التصدير في شعر ضياء الدين رجب، انظر على سبيل المثال لا الحصر :

- الديوان : ص٧٤
- الديوان : ص٨٢
- الديوان : ص ٨٨
- الديوان : ص١٥٣
- الديوان: ص١٩٣
- الديوان : ص١٩٥
- الديوان : ص٢٠٨

فمثلاً يقول الشاعر:

نِقَمٌ جَارَتْ وطَالَتْ، مَأ لَهَا غَيْرُ مَنْ يَجْتَاحُ بَالْعَزْمِ النِّقَم (١) [الرَّمَل]

يُلمحُ في هذا المثالِ أنّ الدالّ (النِّقَم) في آخر العجز قد عادَ على أوّل دالّ في الصّدر (نِقَمٌ)، ومعَ كونِ الكلمةِ في آخر البيتِ عائدةً على أوّل كلمة فيه، إلاّ أنّها تمثّلُ محورَ الكلام فيه، فالبيتُ بجميع وحداتِه الصوتيّة متعلّقٌ بها، حيثُ إنّ دالة (نقم) هي الدالة البؤريّة.

وبدا لي أنّ بين الدّالين (النقم) و (نقم) تجانسًا صوتيًّا وتكرارًا نمطيًّا، تضافرا مع تقنية التصدير المكانيّة في تأكيد الدالّ، وإثارة المتلقّي، والتنبيه على أهميّة الدال المكرر ومحوريّته، وإنّ مما يلفتُ نظرَ المتلقِّي هو أنّ هذه التقنية التصديريّة قد خرجت على نمط المتوالية الصوتيّة وأحدثَت انزياحًا أسلوبياً في البنية الصوتيّة، أفضى إلى تعميق الإيحاء.

وإنّ هذا التكرار المتجانس ساعدَ على إضفاء الموسيقا الداخلية للنصّ الأدبيّ، وعلى بناءِ ما بين اللفظين المكرّرين من وشائج التناغم الصوتيّ،

١ - الديوان ، ص٢٤.

وليسَ ذلك فحسب، بل يقومُ التصديرُ بفاعليّةٍ إيقاعيّة تمتزج بإيحاءٍ دلالِيّ أكثر تأثيرًا في المُتلقّي. [1]

ولم يتأتَّ هذا الدورُ الإيحائيّ من تقنية التصدير إلاّ لما نتجَ عنْها من كسرٍ للنمط الصوتيّ داخل بنية النّص، إذ إنّ من أهمّ وظائف التكرار الصوتيّ الإثارة والمفاجأة والإيحاء، أياً كان مصدره.

وألحظُ في تقنية التصدير –كما تتجلى في بعض أمثلة ديوان ضياء الدين –وظيفةً إيحائيّة نفسيّة تتمثّل في لحظة الاستعذابِ واللذة بتكرير اللفظتين المتجانستين، لما لهما مِنْ وقْعٍ نفسيٍّ مسيطر على ذاتِ الشاعرِ، ومن ذلك قوله:

سَلِمَتْ تِلْكَ وهذي في الهَنَا ورَعَاها، ولَنا سَلَّمَها [2]
وابتسامُ الفَجْرِ مَا زَالَ لَنا فَرْحَةَ الأيَّامِ، بَلْ مَبْسَمَهَا [الرمل]

ففي البيت الأول: تكررت لفظة (سلمها) في العجُز، وناظرت مثيلتها في صدر البيت (سلِمَت)، وكلتاهما مشتقتان من جذر لغوي واحد هو (س ل م).

وفي البيت الثاني: تكررت لفظة (مبسمها) في العجُز، وناظرت مثيلتها في صدر البيت (ابتسام) يها في الصّدر، وكلتاهما مشتقتان من جذر لغوي واحد هو (ب س م). وقد نتجَ عن هذا التصدير في هذا البيت إيقاعٌ موسيقيٌّ داخليٌّ مُستقلٌّ عن الوزن، قامَ بدورهِ بالإيحاء النفسيّ واستكناهِ مقصديّة الكلام،

---

١ - يُنظر : قرفي السعيد ، (**البنيات الأسلوبيّة في الخطاب الشعري عند إيليّا أبي ماضي**) ، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة قاصدي مرباح – الجزائر ، ٢٠٠٩/٢٠١٠م ، ص ٨١

٢ - الديوان ، ص٢٣١، ٢٣٢

وأنّ تلك المحبوبة بصورتها ورسمها وقهوتها، تأخذ مكانها الأثير من قلب الشاعر وتفكيره، ولذا دعا لها بالسلامة من كل سوء في صدر البيت الأول وعجزه، كما ربط بين مبسمها وابتسام الفجر الذي يحمل الأمل في اللقيا، وجمع الشمل من جديد.

وهذا التكرار التصديريّ أحدثَ تكراراً صوتيًّا وخروجًا على النسق العام للبيت الشعريّ العاديّ، حيثُ نجد انسجامًا صوتيًّا مكرّرا ومتجانسًا وفق ترتيبٍ مكانيّ محدّد.

- ويقولُ أيضًا:

فَوَصَلْنَ السَّمَاءَ بالأرضِ أمْجَا دَاً تُغَنِّي فَكَانَ أَعْظَمَ وَصْلاَ [1] [الخفيف]

حيث يكمن التصديرُ في تكرار كلمة (وصلاً)، وأريد بهذا التكرار تقوية المعنى والظِّلال الإيحائيّةِ عن طريق الانزياح الصوتيّ داخل بنية البيت، حيثُ تكرّرت الكلمة في عجُز البيت لتماثل نظيرتها في صدره (يواصلن)، وكلتاهما تنحدران من جذر لغوي واحد هو (و ص ل)، لتَجذب المتلقِّي وتلفتُ انتباهه للنقطة المركزيّة في مقصديّة الكلامِ.

- ويقول أيضًا:

---

١ - الديوان ، ص٢٤٥

والأمَانِيُّ عِذَابٌ مِثْلُ مَعْسُوْلِ عَذَابِكْ [1]
إنْ تَمَثَّلْتِ رِغَابِي فاقْرَئِيْهَا فِي رِغَابِكْ
فاطْلُبِي لِي رَحْمَةَ اللهِ أَجِدْهَا فِي طِلَابِكْ مجزوء الرَّمَل

هنا يُلاحظ انسجامٌ صَوْتيٌّ جاء به الشاعر بين صدور الأبيات وأعجازها تارة، وبين حشوها وأعجازها تارة أخرى: ففي البيت الأول يلاحظ التصدير بين لفظة (عِذَاب) في الحشو، ولفظة (عّذَاب) في العَجُز، فضلاً على ما بينهما من جناس فريد.

وفي البيت الثاني يلاحظ التصدير بين لفظة (رِغَابي) في الحشو، ولفظة (رِغابك) في العَجُز. وفي البيت الثالث يلحظ التصدير بين لفظة (اطلبي) في صدر البيت، ولفظة (طِلَابك) في العجز.

ولا شك في أن هذا التوافقُ النغَمي إلى تنبيه المتلقّي على أهميّة الدوالّ المتكرّرة، ووَقْعِها على نفس الشاعر ووجدانه، ولو نظرتُ إلى التنظيم الإيقاعي في هذه الأبيات نظرةً تجريديّة لألفيتُ تناسقًا صوتيًّا وتأكيدًا دلاليًّا جاءا نتيجة تقنية التصدير:

(عِذَابٌ) ---------- ---------- (عَذَابِكْ)
(رِغَابِي) ---------- ---------- (رِغَابِكْ)
(فاطْلُبِي) ---------- ---------- (طِلَابِكْ)

إنّ هذه الدوالّ المتكرّرة: (عَذَابِك) و (رِغَابِك) و (طِلَابِك)، هيَ الدوالّ الأكثر بروزًا عبر سياقات النصّ، ممّا يُهيّئ للقارئ الالتفات إليها ومحاولة

---

١ - الديوان ، ص٢٥٠.

تأويلها، وإنّ مثل هذه الإجراءات الأسلوبية التكريريّة التي يقصد من ورائها المبدع ممارسة عنصر (المفاجأة)، لا بدّ أن تكون هي الإجراءات التي يركّز عليها القارئ [1].

ولم يقتصر دورُ هذه التقنية التكريرية على الجَرْسِ الموسيقيّ والتكثيف الدلاليّ فحسب، بلْ نجدُ أنّ هذا التوازنَ الصوتيّ وإنْ أفضَى إلى دلالة التكثيف في نظرته الأولى إلاّ أنّه يحملُ اتّساعًا في المعنَى، واختلافًا في الدلالة، ففي الدالّ الأوّل (عِذَاب) في صدر البيت الأول قد جاء لوصف الأماني بالعذوبة والحلاوة، في حين جاء نظيره (عَذَابِك) في العَجُز ليصف عذاب المحبوبة وما يلاقيه الشاعر من معاناة (معسولة) في حبِّها.

أمّا التصدير في البيت الثاني فقد ربط فيه الشاعر بين رغائبه ورغائب محبوبته؛ فهي مشتاقة له مثل اشتياقه لها. وفي البيت الثالث كذلك ربط بين (طلبه) الرحمة من الله مثل طلابها أيضاً.

وخلاصة الأمر، أنّ مجيءَ هذا النمط التكريريّ (التصدير) في الشعر يزيد من موسيقاه؛ «وذلك لأنّ الأصوات التي تتكرّر في حشو البيت مضافةً إلى ما يتكرّر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلةٍ موسيقيّة متعدّدة النغم، مختلفة الألوان، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية»[2]، كما أنّ أسلوبيّة التصدير يمكنُ عدُّها تقنيةً انزياحيّة؛ وذلكَ لأنَّ من غايات الانزياح لفتَ الانتباه، ومفاجأَةَ القارئِ، وهذا العنصران متحققان

---

١ - يُنظر : موسى ربابعة ، (**جماليات الأسلوب والتلقّي**) ، دار جرير للنشر – الأردن ، ط١، ٢٠٠٨م ، ص ١٨٣

٢ - إبراهيم أنيس ، (**موسيقى الشعر**) ، مكتبة الأنجلو المصريّة - القاهرة ، ط٢ ، ١٩٥٢م ، ص ٤٣

في تلك التقنية، حيثُ إنّ علماء الأسلوب يميلون إلى أن الانزياح هو حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئِ. [١]

٥.ظاهرة الترصيع :

يعدُّ الترصيع لوناً فريداً من ألوان البديع اللفظي، ونمطًا تكريريًّا تتأكّد فيه عمَلية التكرار من حيثُ المستوى الصّوتيّ [٢]، حيثُ تتكرّر فيه الوحدات الصوتيّة وفق توازنٍ متساوٍ.

وقد عُرِفَ الترصيع لدى البلاغيين القدامى – حيث عرَّفه السجلماسيُّ بقوله : « إعادةُ اللفظ في موضعين من القول فصاعدًا هو فيهما متفقُ النهاية بحرف واحد ، وذلك أن تصير الأجزاء وألفاظُها متناسبةَ الوضع ، متقاسمةَ النظم ، معتدلة الوزن ، متوخّى في كلِّ جُزأيْنِ منهما أن يكونَ مقطعاهما واحدًا »[٣] ، ونستنتجُ من هذا التعريف أن التصريعَ يتّكلُ على تقنيةٍ صوتيّة أخرى وهي تقنية التسجيع حيثُ إنّ طرفي التصريع متفقان في النهاية بحرفٍ واحدٍ، لذا نجدُ عالمًا بلاغيًّا يختصر تعريف التصريع بكونِه سجعًا في حشو البيت ، «هو أن يكون حشو البيت مسجوعًا »[٤] ، كما نقل لنا ابن رشيق – وهو في صدد حديثه عن الترصيع – تعريفَ قدامة له ، فيقول :« وإذا كانَ تقطيعُ الأجزاء مسجوعًا أو شبيهًا بالمسجوع فذلك هو الترصيع عند قدامة، وقد فضّله وأطنب في وصفه إطنابًا عظيمًا »[٥]، حيثُ عدّ قدامةُ الترصيعَ

---

١ - يُنظر : يوسف أبو العدوس ، (**الأسلوبية ، الرؤية والتطبيق**) ، دار المسيرة للنشر والتوزيع – الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٧م ، ص ١٨٤

٢ - يُنظر : محمد عبدالمطلب ، (**البلاغة والأسلوبية**) ، ص ٢٩٣

٣ - أبو محمد السجلماسي ، (**مرجع سابق**) ، ص ٥٠٩

٤ - أبو هلال العسكري ، (**مرجع سابق**) ، ص ٣٧٥

٥ - الحسن بن رشيق ، (**مرجع سابق**) ج ٢ ، ص ٢٦

من نعوت الوزنِ ومحامدِه[١]، وأبانَ فضلَه في إضفاء سمة الحُسْنِ والجماليّة على الكلام.

وكذلك الأمر يمكن ملاحظته عند علماءِ الأسلوب المعاصرين مثل جون كوهين jean cohen حيثُ إنّ التصريع لديه ليسَ سوى "التجنيسِ الداخلي"[٢]، إذْ إنّ هذا التجنيس يختصُّ بالشعرِ، فهو إيقاعٌ داخل البيت الشعريّ، وهو موسيقى مستقلّةٌ عن الوزنِ العروضيّ بفضل تقنية التجنيس الداخلية.

وقد عَدّه السّكّاكيّ مِن جِهاتِ الحُسْنِ في الكَلام ؛ لما يتضمّنه من تناغمٍ صوتيّ وتكثيفٍ دلاليّ، فيقول: «ومن جهات الحُسن الترصيع :وهو أنْ تكون الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز أو متقاربتها »[٣] ، حيثُ يمكن ملاحظته في هذا التعريف يُركّز على أهميّة " الأوزان المستوية / توازن الوزن الصرفيّ " في كلا الطرفين ، وقد تابعه صاحب الطراز في هذا التعريف، إذ إنّ التصريع عنده تكون « ألفاظ الفصل الأول فيه مساوية لألفاظ الفصل الثاني في الأوزان واتفاق الأعجاز»[٤] ، وتتكشّفُ لنا من خلال التعريفين السابقين أنَّ حقيقةَ الترصيع تؤولُ إلى طبيعة التوازن التي تتم من خلال الأوزان الصّرفية ، والتوفيق بينها وبين الوزن العَروضيّ[٥].

فالترصيع –وفقَ ما سبق – هو تقنيةٌ تسجيعيّة توازنيّةٌ، تتساوى فيه البنى الصرفيّة في طرفي الترصيع ، وتتوافق فواصلهما ، لذلكَ فهو بهذه

---

١ - يُنظر : أبو جعفر قدامة بن جعفر ، (**نقد الشعر**) ، تح: محمد عبدالمنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط١ ، (د.ت) ، ص ٨٠

٢ - يُنظر : جون كوين ، (**النظرية الشعرية : بناء لغة الشعر**) ، ص ١٠٩

٣ - أبو يعقوب يوسف السكّاكي ، (**المرجع السابق**) ، ص ٥٤٢

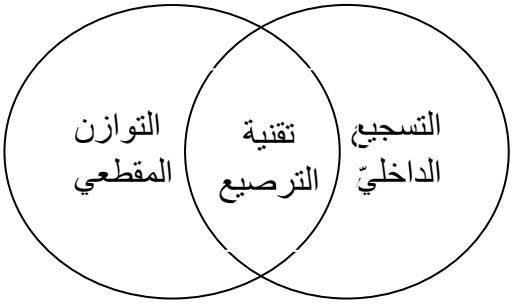
٤ - يحيى العلوي ، (**الطراز**) ، ج٢ ، تح : عبدالحميد الهنداوي ، المكتبة العصرية – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص ١٩٤

٥ - يُنظر : محمد عبدالمطلب ، (**بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، التكوين البديعي**) ، ص ٣٧٤

الآليّة الصوتيّة يمثِّلُ كسْرًا للنمطيّة الموسيقيّة في النص الشعريّ المركّزة على إيقاع القافية ، لتُضفي على القصيدة إيقاعًا داخليًّا غير متوقّع ، مضَافًا إلى الإيقاع الخارجي للقافية ، لذلك يصدقُ عدُّ تقنية الترصيع تقنية أسلوبية صوتية، فهي تعتمد على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانسًا صوتيًّا(١).

ومن خلال ما سبق، يمكن تعريف الترصيع بأنه: (التوازنُ المقطعي أو تساوي الأجزاء مع اتفاق الفَواصل أو تسجيعها)، ويعد الترصيع أعلى درجة من درجات التسجيع في الكلام، كما أنه يشيع جواً موسيقياً ثرياً في الأبيات، يطرب أذني المتلقي، ويبهج روحه ووجدانه.

حيث يمكنُنا النظر إلى ذلك نظرةً تجريديّة صوريّة، كالآتي



فإذا كانَت القافيةُ إيقاعًا منتظمًا غيرَ حرّ في القصيدةِ، فإنّ الترصيع هو إيقاعٌ حرٌّ داخل البيت الواحد غير منتظم في جميع الأبيات، فيكون بذلكَ تكسيرًا للبنية الصوتيّة في النصّ الشعريّ، وانزياحًا عن الرتابة الإيقاعيّة المعهودة.

---

١ - يُنظر : جون كوين ، (**النظرية الشعرية : بناء لغة الشعر**) ، ص ١٠٩

ولا يخلو ديوانُ ضياء الدين رجب من هذه التقنية الأسلوبية والميزة الصوتيّة الترصيعيّة [1]، التي يرمي من خلالها إلى لَفْتِ انتباهِ المتلقّي، والاعتماد على الاحتمالات اللغويّة –كما يعبّر جون كوهين jean Cohen – ليستخلصَ منها انسجامًا صوتيًّا مؤثّرًا في المتلقّي، ومن ذلك قوله:

بجُرْحِ الهوَى ، فلتمُتْ لا تَعِشْ بِجُرْحِ القِلَى ، أبَدَاً فَاغِرا [2] [المتقارب]

إذ إنّ هذا البيت يتكوّنُ من أربعَةِ مقاطع موسيقيّة، تتوزّع في نمطين إيقاعيين مُكرّرين، كما يأتي:

١	٢	٣	٤
بجُرْحِ الهوَى	فلتمُتْ لا تَعِشْ	بِجُرْحِ القِلَى	أبَدَاً فَاغِرا

بجرح الهوى	فلتمُتْ لا تَعِشْ
بجرح القِلَى	أبداً فاغِرَاً

١ - ثمّة أمثلةٌ كثُرٌ على تقنية الترصيع ، ومنها على سبيل المثال لا الحصر : الديوان ، ص ٦٢ ، ٧١ ، ٢٦١ ، ٢٦٩

٢ - الديوان ، ص٢٥٧

حيثُ يبدو للناظرِ تناسقُ المستَوى الصّوتيّ والإيقاعيّ داخلَ البيتِ الشّعريّ السابق، إذ إنّه يتكوّن من إيقاعين موسيقيَين متكرّرَين بالإضافة إلى موسيقا القافية المنتظمة، فالمقطع الأوّل [بجُرْحِ الهَوَى] تكرّر موسيقيّا في الشطر الثاني [بِجُرْحِ القِلَى]، والمقطع الثاني [فلتمُتْ لا تَعِشْ] تكرّر موسيقيًّا في المقطع الأخير في العجز [أبَدَاً فَاغِرا]، ليقابل الشاعر كلَّ لفظةٍ في الصدر بما يماثلُها صرفيًّا في العَجُز:

(بجرح=بجرح | الهوى=القِلَى | فلتمُتْ=أبداً | لا تَعِشْ=فاغِرَا)

وإنّ هذا التوازن الصرفيّ والصوتيّ أحدثَ نغماً موسيقياً فريداً، وحسن تقسيم وافر داخل البيت الشعريّ لكسره النمطيّة العامّة للنص العروضي القائمة على موسيقا القافية فحسب، ولم يقتصر هذا الترصيع على الوظيفة النغَميّة والصوتيّة، بل نلمحُ تكثيفًا دلاليًّا من خلال آليّة التقابل التوازنيّ فـ [بجُرْحِ الهَوَى] تعادل [بِجُرْحِ القِلَى] في دلالة الألم والمعاناة الشديدة)، ([فلتمُتْ لا تَعِشْ] تعادلُ [أبَدَاً فَاغِرا] في دلالةِ الفناء الأبدي والضياع، وبالتّالي فإنّ وظيفة الترصيع الأسلوبية ليستْ صوتيّة فحسب، بل ودلاليّة أيضًا، هذا فضلاً على ذلك النغم المتوازي الناتج من تكرار التفعيلة الموحدة لبحر (المتقارب) (فعولن) أربع مرات في كل شطر.

– ويقولُ ضياء الدين أيضًا:

فَلَمْ أدْرِ سِرَّ الدَّمْعِ قَبْلَ افْتِرَاقِنَا ولَمْ أدْرِ سِرَّ الوَصْلِ قَبْلَ زَوَالِهِ [1]

[الطويل]

إذ إنّ هذا البيت يتكوّنُ من ثمانية مقاطع موسيقيّة، تتوزّع في نمطين إيقاعيين مُكرّرين، كما يأتي:

١	٢	٣	٤
فلمْ أدْرِ	سِرَّ الدَّمْع	قَبْلَ	افتراقِنَا

١	٢	٣	٤
ولمْ أدْرِ	سِرَّ الوَصْلِ	قَبْلَ	زَوَالِهِ

حيثُ تتوافق الدوالُّ صوتيًّا كما نجدها في الشكل الآتي:

فلمْ أدْرِ	سِرَّ الدَّمْع	قَبْلَ	افتراقِنَا
ولَمْ أدْرِ	سِرَّ الوَصْلِ	قَبْلَ	زَوَالِهِ

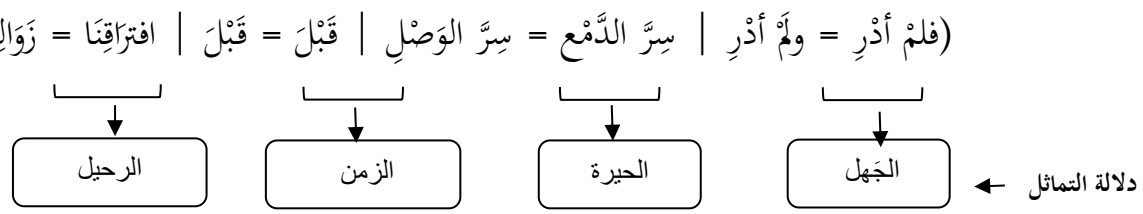
ويتجلَّى الإيقاعُ الصّوتيّ داخلَ البيتِ الشّعريّ السّابق متخذًا نمطين متكررين في كلا الشطرين، ليُحْدِثَ بذلك ترصيعاً فريداً نغمًا موسيقيًّا يجذب إليه المتلقّي، ويلفتُ انتباهه إليه، وهذا من أوضح مظاهر التكرار الصوتيّ الذي بُني على تفعيلتي بحر (الطويل): (فعولن مفاعيلن) اللتين تتكرران ثماني مرات في البيت.

ونجد هنا تناظرًا صوتيًّا بين المقاطع المكررة: [فلمْ أدْرِ] تناظر [ولَمْ أدْرِ]، و [سِرَّ الدَّمْع] تناظر [سِرَّ الوَصْلِ]، و [قَبْل] تناظر [قَبْلَ]، و [افتراقنا]

---

١ - الديوان ، ص٢٦٩

تناظر [زَوَالِهِ]، ولم يقتصر هذا التناظر والتماثل على السمة الصوتيّة فحسب، بل نلحظ تماثلاً بنائيًّا صرفيًّا ودلاليًّا:



وقد أفضى تفاعلُ البنيةِ الصوتيّة والبنيةِ الصرفيّة من خلال التوازن الترصِيعِيّ في هذَا البيت إلى تعميق البنية الدلاليّة، حيثُ تتأكّد دلالات الحيرة والاضطراب والقلق والخوف من الفراق، التي يعاني منها الحبيب العاشق، في ذهن المتلقّي، وتترسّخُ من خلالِ تناظر الدوالّ المتماثلة صوتيًّا وصَرفيّا ودلاليًّا.

إنّ تقنية الترصيعِ أو ما أطلق عليها جون كوهين jean Cohen بالتجنيس الداخليّ، لا تقف عند القيمة الصوتيّة فحسب، بل تتجاوز القيمةَ الصوتيّة، إلى القيمة الدلاليّة وتكثيفها، ولم يتأتَّ لها هذا العمق الدلاليّ إلاّ بسبب خرقها البنية الصوتيّة النمطيّة وعدولها عن المألوف.

– ومن نماذج تقنية الترصيع قولُه من قصيدة (ذَكَرْتُكِ) التي خاطب فيها محبوبته (مَيَّ):

فَكَمْ رَاحِلٍ نَعْمَاؤُهُ فِي مَقَامِهِ وَكَمْ مِنْ مُقِيْمٍ عِزُّهُ فِي ارْتِحَالِهِ [1] [الطويل]

حيثُ يتجلَّى هنا السجْعُ الدّاخليُّ أو الترصيع في تناظر خمسة مقاطع صوتية مرتين في البيت، فكلمات الشطر الأوّل: [كَمْ] و [راحِلٍ] و[نَعْمَاؤُهُ] و [فِي] و [مَقَامِهِ] تناظر أو توازن كلمات الشطر الثاني: [كَمْ] و [مُقيْمٍ] و[عِزُّهُ] و [فِي] و [ارْتِحَالِهِ].

ونجد أنّ هذه البنية الترصيعية لم تتكرّر في القصيدة كلّها، بل انفردت في بيتين أو ثلاثة أبيات فقط بشكلٍ مخالفٍ لبقية القصيدة بما يمثِّل ظاهرة أسلوبية جديدة وغير مألوفة في النسق العامّ للأبياتِ الأخرى.

وفرادةُ هذا البيت عن النسق توحي بحالةِ الشاعر النفسيّة وامتلائها بذات المحبوبة، ورغبته في بقائها إلى جواره، وعدم السفر؛ فلسان حاله يخاطبها قائلاً: إن كثيراً ممن يرحلون يعرفون أن الخير في بقائهم، كما أن كثيراً ممن يمكثون لا يدرون أن في ارتحالهم العِزَّ كلَّه.

وقد جاءت بنية الترصيع متكئةَ على الاحتمالات اللغويّة لتعميق الدلالة، وتكثيفها، وليس للتناغم الصوتيّ فحسب.

---

١ - الديوان ، ص٢٦٩

وجاءتْ بنية الترصيع لتماثل بين الطرفين فهي "مستوية الأوزان" – كما عبّر السكّاكي–، ونلحظ هذا التماثل الصوتي والبنائيّ في العلاقات الآتية:

١	٢	٣	٤	٥
فَكَمْ	رَاحِلٍ	نَعْمَاؤُه	فِي	مَقَامِهِ

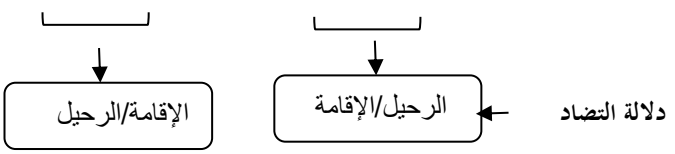
١	٢	٣	٤	٥
وَكَمْ	مُقِيْمٍ	عِزُّهُ	فِي	ارْتِحَالِه

حيثُ تتوافق الدوالُّ صوتيًّا كما نجدها في الشكل الآتي:

فَكَمْ	رَاحِلٍ	نَعْمَاؤُه	فِي	مَقَامِهِ
وَكَمْ	مُقِيْمٍ	عِزُّهُ	فِي	ارْتِحَالِه

كما نجد هنا تناظرًا دلالياً قائماً على علاقة (التضاد) بين بعض مفردات المقاطع المكررة: [رَاحِلٍ] تخالف [مُقِيْمٍ]، و [مَقَامِهِ] تناظر [ارْتِحَالِه]، ولم يقتصر هذا التناظر والتماثل على السمة الصوتيّة فحسب، بل نلحظ تماثلاً بنائيًّا صرفيًّا ودلاليًّا:

(رَاحِلٍ # مُقِيْمٍ | مَقَامِهِ # ارْتِحَالِه)



كما يلحظ نوعٌ من الترصيع الدلالي بين المزدوجات المتضادة في كلا الشطرين: فـ: (رَاحِلٍ # مُقِيْمٍ) تناظر (مَقَامِهِ # ارْتِحَالِه).

وإنّ هذا التماثل الصوتيّ الناتج عن الترصيع أحدثَ عدولاً عن النسق الصوتيّ العام في القصيدة؛ وذلك لما أنتجه من إيقاعٍ تقطيعيّ وموسيقى داخل البيت الشعريّ، ويهدف من وراء هذا اللعب الصوتيّ إلى تعميق الدلالة وتكثيفها، فضْلاً على لفت انتباه القارئ إلى مركزيّة ما يرمي إليه المبدع.

<u>وخلاصةُ القولِ تتمثل فيما يأتي:</u>

١-أنّه قد تبدّى للباحث من خلال دراسته للمقوّمات الصوتيّة أسلوبياً، وعدولها عن المعيار، أنّ تلك الظواهر الصوتيّة لم تكن تهدفُ إلى التناغم الموسيقيّ فحسب، بل قامتْ بدورٍ دلاليّ مهمّ، يمنح المتلقِّي طاقةً تأويليّة، فينطلق من الأفق السّطحيّ أو الدلالة الصوتيّة الأولى، ليغور في أعماق الدلالة العميقة (الما وراءَ التناعم الإيقاعيّ)، ليكتشف تقنية التجانس الصوتي التكريريّ؛ ذلك لأنّ «الوَقْعَ الصوتيّ لا يُمكنُ فصلُهُ عن سياق المعنى في القصيدة أو في البيتِ الشِّعْرِيّ» [١].

٢- وقد ألفيْتُ أنّ الشاعر ضياء الدين رجب أفاد من كثيرٍ من المقوّمات الصوتيّة التكراريّة، إلاّ أنّ أكثرها بروزًا في ديوانِه كانت المقوّمات الخمسة الآتية المدروسة، وهي: (الجناس، والمشاكلة، والترديد، والتصدير، والترصيع)، ووجدت أنّ الجناسَ هو أكثر هذه المقوّمات حضورًا في الديوان.

٣- الجِناسُ هو من أبرز الظواهر الأسلوبيّة الصوتيّة في شعره، إذ يُعدُّ نمطًا تكريريًّا لافتاً، يتكرَّرُ فيه الصوتُ ليُوقعَ المتلقِّي في "وهْمِ المعْنَى"، فما يلبثُ

---

١ - رنيه وليك و آوستين وآرن ، (**نظرية الأدب**) ، تر : عادل سلامة ، دار المريخ - الرياض ، ط١ ، ١٩٩٢م ، ص ٢١٦

حتَّى ينعمَ النظرَ في تلك الدالاّتِ المتشاركة صَوتيًّا ليكتشفَ الاختلاف الدلاليّ، فيبدَأُ بالتّأويلِ واكتناه المعنى العميق لهذه الدوالّ.

٤- لحظ الباحثُ – من خلال الشواهد الشعريّة المدروسة– أنّ تقنيةَ الجناسِ مُستَمدّةٌ من مباحث علم اللغة حول المشترك اللفظي ومن مباحث الصرفيّين حولَ الاشتقاق، وأنّ الشاعر ضياء الدين رجب قد اقتنص هذه الإمكانيّة في تحويل الألفاظِ المتناسقة صوتيًّا إلى حالةٍ إبداعيّة، يخرجُ بها عن النمط المعياريّ للكلام الاعتياديّ.

٥-لم يقتصرْ دورُ أسلوبيّة الجناسِ – فيما رأينا في ديوان ضياء الدين – على القيمة الصوتيّة وإحداث موسيقى مميّزة فحسب، بل قام بدورٍ أسلوبي، وفقَ تقنية (المخادعة أو إيهام المتلقّي – وطلوع الفائدة العميقة)، وممّا يمنحه هذا التجانس الصوتيّ هو: التنبيه على ذات المدلول أو على صفاته، والطاقة التأويليّة للمتلقّي.

٦-إذا كانت أسلوبيّة التجنيس تتضمّن ثنائيّة (الخُداع أو الإيهام – والعُمق الدلاليّ أو طلوع الفائدة)، فإنّ المشاكلةَ تعدلُ عن ذلك الإيهام /"المطابقة" إلى ناحيةٍ إبداعيّةٍ أسمَى، إلى المفارقة العُليا: المعنَى البعيد أو العميق، ممّا ينتجُ عنها جماليّةٌ صوتيّةٌ بين اللفظتين وحالةٌ إدراكيّة أعمق من حيثُ الدلالة.

٧-بدا لي أنّ "المشاكلة" وإنْ تبدَّتْ لأوّل وهْلَةٍ ظاهرةً تكراريّة صوتيّة، إلاّ أنّها تُخفي وراءَها حالةً إبداعيّة سامية؛ وذلك حين نقومُ بعمليّة (الفَحْص الاستبداليّ)، بوضْعِ كلمةٍ أخرى بدلاً عن الكلمة المتشاكلة، فإنّنا حينها سنكتشفُ أثرَ ذلك على السياق، ونعرف مدَى شعريّة تلك الكلمة في سياق التشاكل.

٨-لفتَ انتباهي أنّ الكلمتين المُتشاكلتين تكونُ أولاهُما حقيقيّةً، والأخرى من باب المجاز العامّ؛ أي إنّ الكلمة الأخرى تجمع بين (التشاكل الصوتيّ والمجاز البلاغي "استعارة، تشخيص، كناية...")، ممّا يضع المُتلقّي بين طرفين متناقضين: ففي البدء (توهُّم التكرار اللفظي)، ثمّ تظهر له (المفاجأة والمفارقة الدلاليّة العُليَا)، مما يمنح تقنية المشاكلة أهميّةً أسلوبية بخروجها على النمط المألوف.

٩- إن التكرارُ المَحْضُ لمْ يكنْ ظاهرةً صوتيّةً سطحيّة، بل ألفيتُه منتجًا للقيمة الإيحائية، حيث تبدو للمتلقّي من خلال (الكثافة الصوتيّة)، إذ تتدرّجُ عمليّة التأويل تصاعديًّا، بدءًا من النغَم الصوتيّ، مرورًا بالاستدعاء المُعجميّ السطحيّ، وصولاً إلى التأويل الإيحائيّ العميق، لذا فهو انحرافٌ عن المعيار اللغوي، ويهدف إلى نقل المعاني الأوليّة إلى المعاني الثانوية الأكثر إيحاءً، ممّا يؤكّد أنّ أسلوبيّة التكرار الصوتيّة هي تقنيةٌ أسلوبية تهدف إلى الإثارةِ والخروج عن النسق.

١٠-ألفيت من خلال دراستي لديوانِ الشاعر أن الترديد الصوتيّ يحضرُ بصورةٍ مكثّفة متخذًا صورتين اثنتين: الترديد الصوتيَّ الحرفي، والترديد الصوتيَّ على مستوى الكلمة، وبدا لي أنّ ترديد الكلمة تارةً يكونُ تكرارًا خالصًا، وتارةً أخرى – وهو الأكثر – يكون تكرارًا تُؤازرُهُ تقنياتٌ أسلوبيّة أخرى كالترصيع والتجنيس والتصدير ، إلاّ أنّ تقنية الترديد التكثيفيّ هي المَلْمَح الأبرز في تلك التقنيات المتآزرة.

١١- من الأنماط التكريريّة في ديوان ضياء الدين: بنيةُ رد الأعجاز على الصدور أو التصدير، وهي بنيةٌ متولّدةٌ من نمطين من أشكال التماثل الصوتي : التكرار ، والتجنيس ، إلاّ أنّها تتميزُ عنهما في اختصاصها بتوزيع الألفاظ

المتماثلة على أبعادٍ مكانية محددة في الصياغة ، وألفيتُ أنّ ثنائيّة التجنيس التكراريّ مع بنية التصدير أسهمتْ في نموّ الدلالة وتكثيفِها ، لا تكرارها فحسب، وفي إنتاجِ إيقاعٍ داخلي أيضًا .

١٢-ظهر لي أنّ تقنية التصدير الأسلوبية، هي انحرافٌ عن النسق الصوتيّ العامّ في النص الشعريّ، يهدف إلى نموّ الكثافة، وتوجيه المتلقّي وجذبه (لبؤرة مقصدية الشاعر)، حيثُ يُعدُّ ذلك خرقًا صوتيًّا للمتوالية الصوتيّة في النصّ الشعريّ، لذا يمكنُ عدُّ أسلوبيّة التصدير تقنيةً أسلوبية؛ إذ إنّ من غاياتها لفتَ الانتباه، ومفاجأَةَ القارئ حيث إنّ العدول -كما يميل علماء الأسلوب - هو حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئِ.

١٣- من الأنماط التكراريّة صوتيًّا: تقنية الترصيع الأسلوبية، وهيَ-كما ألفيتُها -تقنيةٌ تسجيعيّة توازنيّةٌ، تتساوى فيه البنى الصرفيّة في طرفي الترصيع، وتتوافق فواصلهما، لذلكَ فهو بهذه الآليّة الصوتيّة يمثِّلُ كسْرًا للنمطيّة الموسيقيّة في النص الشعريّ المركّزة على إيقاع القافية فحسب، لتُضفي على القصيدة إيقاعًا داخليًّا غير متوقّع، مضَافًا إلى الإيقاع الخارجي للقافية، لذلك يصدقُ عدُّ تقنية الترصيع تقنية أسلوبية، فهي تلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانسًا صوتيًّا.

١٤-من اللافتِ للناظرِ أنّ هذِهِ التقنياتِ الأسلوبيّةَ في ديوان ضياء الدين رجب، جاءَتْ جريًا على الطبعِ، غير متكلّفة، وهذا ما منحَها تناغمًا صوتيًّا عذبًا ومُطربًا، إذ إنّها تتبع معانيها، فالمعْنى أُنتجَ أوّلاً ثم جاء اللفظُ يُؤازره، وهذا ما جعل هذه التقنيات "من جهات الحُسن" في الكلام – كما عبّر بذلك

السّكاكيّ– «وأصل الحُسنِ في جميع ذلك أن تكون الألفاظُ توابع للمعاني، لا أن تكون المعاني لها توابع ، أعني : ألاّ تكونَ متكلّفة»[1]

١٥- أدّتْ هذه التقنيات الصوتيّة الأسلوبية دورًا إيحائيًّا سيموطيقيًّا، وقيمةً شعريّةً عميقة، انطلقَتْ من اللعبة الصوتيّة المُوهِمة المُخادِعة، فتمرّ على "المعنى الدلاليّ الأوّلي"/ الاستدعاء المعجميّ، ثمّ تستقرّ عند القوّة التأويليّة والإيحائيّة في المعنى العميق، ومِن هذه الأدوار الإيحائيّة – كما توصّل إليها الباحثُ من خلال دراسته للظاهرة الصوتيّة في هذا الديوان :

- تعميق المعنى والبنية الدلاليّة.
- إثراء التأويل، والعُمق الدلاليّ.
- لفت انتباه المتلقّي لمركزيّة التلفُّظ وبؤرة الكلام.

١٦-خلال الدراسة الإحصائية لأنماط التكرار الصوتي التي وردت في ديوان ضياء الدين رجب الذي بلغ عدد قصائده (٢٩٥) قصيدة ومقطَّعة شعرية، تبيَّن أنها تتفاوت كَميًّاً من حيث تكرارها بحسب الجدول الآتي:

النمط الصوتي	عدد القصائد	عدد المواضع	النسبة المئوية
الجناس	٢١١	٩٧٧	%٧١,٥٢

١ - أبو يعقوب يوسف السكّاكي ، (**المرجع السابق**) ، ص ٥٤٢

الترديد	١٧٨	٨٢٢	%٦٠,٣٣
التصدير	١٣٤	٧٦	%٤٥,٤٢
المشاكلة	٨٨	١١٢	%٢٩,٨٣
الترصيع	٧٨	٢٣٢	%٢٦,٤٤

ومن خلال هذا الجدول يتبين ما يأتي:

أولاً: أن تقنية الجناس الأسلوبية هي أكثر الأنماط الصوتية تكراراً في ديوان الشاعر، حيث وردت في (٢١١) قصيدة، وبعدد مرات (٩٧٧) مرة، وبنسبة مئوية بلغت (٧١,٥٢%). وهذا يدل على مدى شغف الشاعر بهذا اللون من التكرار الصوتي لما له من دور فني ودلالي واضح في إثراء النص الأدبي.

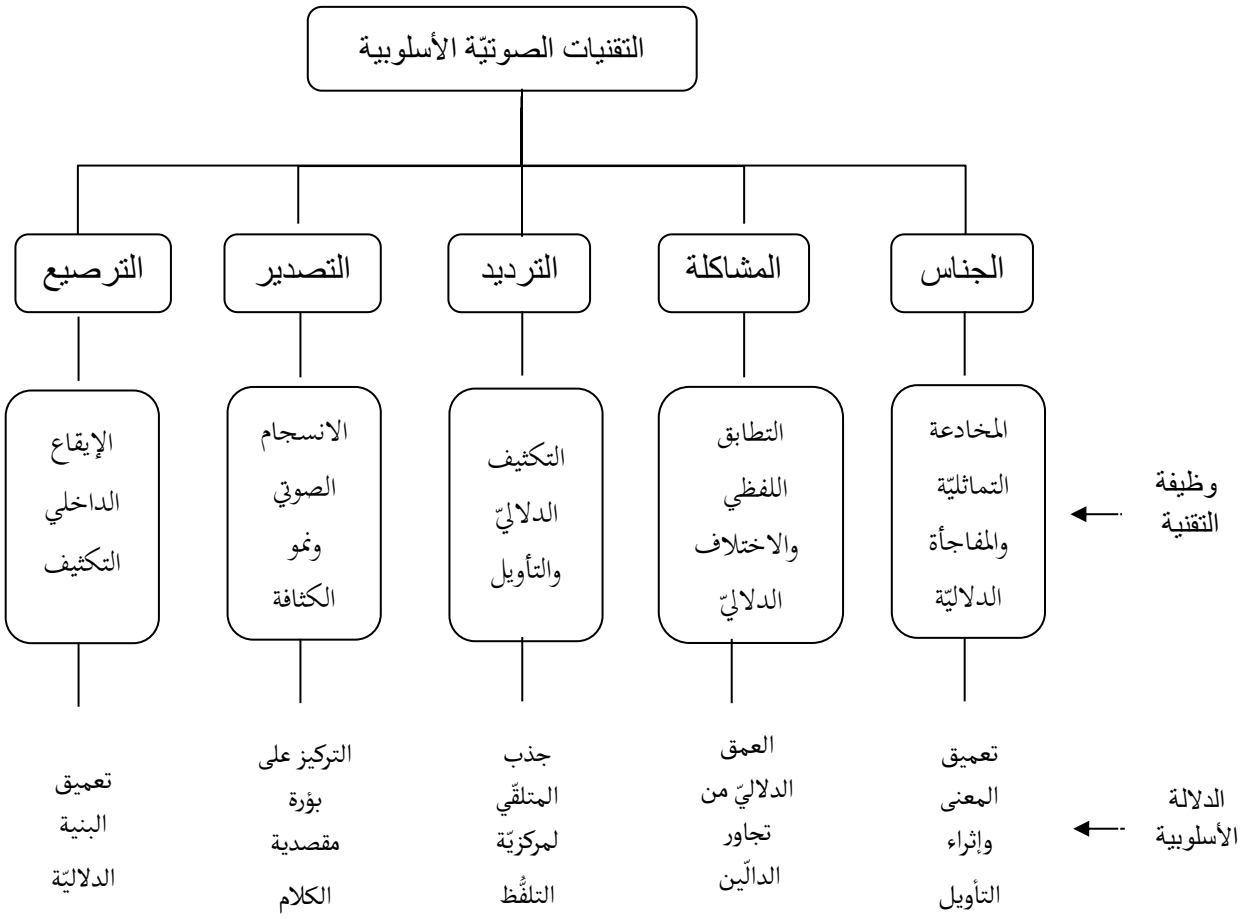
ثانياً: جاء الترديد ثانياً بعد الجناس في ديوان الشاعر، حيث ورد في (١٧٨) قصيدة، وبعدد مرات (٨٢٢) مرة، وبنسبة مئوية بلغت (٦٠,٣٣%).

ثالثاً: جاءت تقنية التصدير (ردُّ الأعجاز على الصدور) ثالثاً بعد الجناس والترديد، حيث وردت في (١٣٤) قصيدة، وبعدد مرات (٧٦) مرة، وبنسبة مئوية بلغت (٤٥,٤٢%).

رابعاً: جاءت تقنية المشاكلة الأسلوبية رابعاً، حيث وردت في (٨٨) قصيدة، وبعدد مرات (١١٢) مرة، وبنسبة مئوية بلغت (٢٩,٨٣%).

خامساً: جاءت تقنية الترصيع الأسلوبية رابعاً، حيث وردت في (٧٨) قصيدة، وبعدد مرات (٢٣٢) مرة، وبنسبة مئوية بلغت (٢٦,٤٤%).

١٧-يمكنُ إيجازُ أهمّ وظائف التقنيات الصوتية ودلالاتها في الرسم التصنيفيّ الآتي:



الفصل الثالث

التكـــرار التركـــيبي:

-التقديم والتأخير.

-الحذف.

-الالتفات.

-التجريد.

مفهوم التكرار التركيبيّ :

لا يقتصرُ التكرار على المعيار الصوتيّ فحسب –كما مرَّ في الفصل السابق _ بل إنّ إمكانات اللغة تمنح المُنشئَ طاقةً إبداعيّة، من خلالِ قدرتِه في التصرّف في علاقاتها الأفقيّة في الوحدات اللغويّة وتجاوُرها وفقَ الإمكانات التركيبيّة النحويّة، ولا أعني بهذه الإمكانات ترتيبَ الكلمات وفق القواعد النحويّة المثاليّة، بل أقصدُ مخالفةَ ذلك الترتيب المثاليّ وخرق تلك القوانين المعياريّة، حيثُ يمكنُ التفريق في هذا الصدد بين نوعين من التركيب، وهما:

١- التركيب الأصليّ: وهو الذي تترتّب فيه المفردات وفق القواعد النحويّة.

٢- التركيب الإضافيّ: وهو الذي يتم فيه الرصف والتركيب وفق المعاني الإضافيّة أو الثانويّة، وهي المعاني التي تخضع لذوق المبدع وقدراته [١].

وتلك المعاني الثانويّة للتركيبِ الإضافيّ هي ما يُعنَى بها وبدراستها علم الأسلوب، حيث لا يهمُّه في التركيب الأصليّ إلاّ كونه معيارًا يقيسُ به مدى خرقِ المبدعِ له في رصفِهِ لتلك التراكيب الإضافيّة، وتصرّفه في تأليف بناء الجُملة ؛ ولذا فإنّ التكرار التركيبيّ يمكنُ تعريفُه بأنّه : «خُروجُ اللغةِ الأدبيّة عن معيار اللغة العِلمية من جهة التركيب، أي من جهة تأليف بنائها»[٢] ، حيثُ إنّ هذا النوع من التكرار يُعنى بالبحث في البنية التركيبيّة

---

١ - يُنظر : المهدي إبراهيم الغويل ، (**السياق وأثره في المعنى**) ، أكاديمية الفكر الجماهيري-ليبيا، ط١، ٢٠١١م ، ص ٧١

٢ - حميد حماموشي ، (**آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث ، مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون**) ، عالم الكتب الحديث - الأردن ، ط١، ٢٠١٣م ، ص ٢٧٤

من جهة تأليف بناء الجملة أو الفقرة وخروج هذا البناء عن المعيار المعهود في بناء الجملة؛ ذلك لأنّ العبارة الأدبيّة تحملُ في علاقات وحداتها المُتجاورة قيمًا جماليّة ، والمبدع الحقّ هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغةِ بجماليّاتٍ تجعل المتلقّي في انتظارٍ دائمٍ لتشكيلٍ جديدٍ[١].

فالتكرار التركيبيّ يقومُ بتتبُّع الجملةِ وبنائها النّحويّ ؛ للكشف عن الأثر الجماليّ وراءَ كسر النمطيّة النحويّة، وما يُنتجهُ ذلك الكسر أو التكرار من مفاجأةٍ وانفعالٍ لدى المتلقّي، فاتحًا أمامه أفقًا أرحبَ للتأويل، فيكونُ بذلك مشاركًا للمبدعِ في بناء النصّ ودلالاتِه الإيحائيّة ؛ ذلك لأنّ المستوى التركيبيّ يتّصلُ باللغةِ والنّظام الذي يحكمه، ونظام مفرداته الذي له أصولٌ في تجاور بعض المفردات وارتباطها بموضع معين في الصياغة ، ثم ارتباطها بسياق محدد ترد فيه ، ولكنّ المبدعَ حينَ يقدِّمُ عملاً فنيًّا فإنّه يكسر ذلك النظامَ ولا يُحافظُ عليهِ ؛ بهدف خلقِ مستوياتٍ دلاليّة عليا في الأداء ترتبط به[٢] .

ويلحظ أنّ المستوى التركيبيّ يعنى بالنظامُ النّحويّ، وإذا علمنا بأنَّ النّحوَ «هو أن تنحوَ معرفة كيفيّة التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى مطلقًا بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب، وقوانين مبنيّة عليها ؛ ليُحترزَ بها عن الخطأ في التركيب »(٣)، فإنّ ما يهدف إليه النحوَ في أساسِه هو تأدية أصل المعنى من خلال تركيب الكلام تركيبًا يحترز به عن الخطأ، وهذا ما أُطلقَ عليه التركيب الأصليّ الذي لا يشذُّ عن القواعد النحوية المثالية، من تقديم الفاعل على المفعول، وذكر المسند والمسند إليه ، وتأخير ما حقه

---

١ - يُنظر : أحمد محمد ويس ، (**الانزياح في منظورالدراسات الأسلوبيّة**) ، سلسلة كتاب الرياض١١٣ ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، ص ١٣٥

٢ ١- يُنظَر : محمد عبدالمطلب ، (**جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**) ، الشركة المصرية للنشر ، لونجمان- مصر ، ط١ ، ١٩٩٥ م ، ص ١٥٩

٣ - أبو يعقوب يوسف السكّاكي ، (**مفتاح العلوم**) ، تح : عبدالحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠م ، ص ١٢٥

التأخير، وغير ذلك من الأصول، وإنّ الخروج على تلك الأصول النحويّة هو ما يهبُ التركيبَ طابعًا شعريًّا ينتج عن النسق التركيبيّ.

وقد لاحظَ هذه المزيّةَ الإضافيّة في التركيب النحويّ واضعُ نظريّة النظم عبد القاهر الجرجانيّ، حيثُ إنّ النظمَ لديه ليسَ مجرّد رصف دوالٍّ وفق المعيار النحويّ فحسب، حيث يقول: «ليس النظمُ إلاّ أنْ تضع كلامَكَ الوضعَ الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله »[١] ، مشيرًا إلى أنَّ « مدارَ أمر النَّظمِ على معاني النّحو »[٢] ، إلاّ أنّ التركيبَ النّحويَّ عند الجرجانيّ ليسَ مراده جانب الصحّة فحسب ، بل إنّه « يُمثِّلُ نِظامًا فنّيًّا متكاملاً ، والنَّحو بإمكاناته الواسعة هو الذي يُقدّم للمبدع احتمالاتِ الأوضاع الكلاميَّة»[٣]، فنظريّةُ النَّظمِ الجرجانيّة قائمةٌ على علمِ النّحوِ الجماليّ، لا التوصيليّ، حيثُ يمنح منشئَ النصّ إمكاناتٍ تعبيريّة أسمى ذات دلالات متعددة .

وقد ردَّ الجرجانيُّ ترتيب الكلام إلى المعاني المترتّبة في النفس أوّلاً، حيثُ إنّ « الكلمَ تترتّبُ في النطق بسبب ترتّب معانيها في النّفس»[٤] ، لذا فإنّ اختلاف ترتيب الكلام يرجع في أساسه إلى اختلاف ترتيبه في النفسِ، حيثُ ينتجُ عن ذلك الترتيب دلالاتٌ إضافيّة، وبهذا فإنّ عبد القاهر استطاع أن يفسر نظرية النظم تفسيرًا ردها فيه إلى المعاني الثانية أو إلى المعاني الإضافية التي تلتمس في ترتيب الكلام حسب مضامينه ودلالاته في النفس،

١- عبدالقاهر الجرجاني ، (**دلائل الإعجاز**)، تح : محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني - مصر ، ط٣ ،١٩٩٢م، ص ٨١

٢ - عبدالقاهر الجرجاني ، (**المرجع نفسه**) ، ص ٨٧

٣ - محمد عبدالمطلب ، (**البلاغة والأسلوبية**) ، مكتبة لبنان "ناشرون " الطبعة الرابعة ٢٠١٠م، ص ٥١، ٥٢

٤ - عبدالقاهر الجرجاني ، (**مرجع سابق**) ، ص ٥٦

وإنّ تلك المعاني الإضافيّة ترجع إلى الإسناد، والخبر، ومتعلّقات الفعل، والفصل والوصل، والإيجاز والإطناب[١] .

إنّ نظريّة النظم الجرجانيّة تحملُ في طيّاتِها، بتجاوزها معيار التركيب النحويّ الإيصاليّ إلى التركيب الإضافيّ الجماليّ، "مبدأَ التحوُّل" في اللغة، حيثُ يتوصَّلُ المتلقِّي بسببٍ منه إلى السمة الشعريّة التي يتوخّاها الشاعر، حيث يمتازُ هذا النظام الخاص من الاستعمال اللغوي العادي بأنه استعمالٌ جماليٌّ وليسَ إيصاليًا [٢].

ويُعدُّ جاكوبسون Roman Jakobson (الذي ينتمي إلى مدرسة براغ التركيبيّة) أحَدَ روّاد الأسلوبية التركيبيّة، وقد ركّز دراساته الأسلوبيّة على بحث العلاقات الأفقيّة أو النحويّة من حيثُ علاقات الدوال فيما بينها نحويًّا، وعلى العلاقات الرأسيّة أو الاستبداليّة، بين الوحدات اللغويّة التي تشكّل الأسلوب [٣].

ويقول جاكوبسون Roman Jakobson عند تمييزه الأسلوب الشعريّ – بوصفه خارجًا على معيارية النظام النحوي– عن غيره من الأساليب: «لا يُوجد شعرٌ يندرجُ تحتَ النُّظُم النحويّة للغة، بل يعلو عليها ولا يدخل في نظامها أو يندرج في إطارها» [٤]، فالشعرُ عنده لا يتقيّد بالنظام النحويّ المثاليّ، بل يكسر ذلك النظام؛ بهدف إضفاء السمة الشعريّة على الشعر، وذلك من خلال خروج الشعر عن النحو المعياريّ.

---

١ - يُنظر : حاتم الضامن ، (**نظرية النظم**) ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، ع ٤٧ ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – العراق ، ١٩٧٩م، ص ٦٦

٢ - يُنظر : عبدالباسط محمد الزيود ، (**من دلالات الانزياح التركيبيّ وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس**) ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد ٢٣ ، العدد الأول ، ٢٠٠٧م ، ص ١٦١

٣ - يُنظر : محمود جاد الرب ، (**الأسلوب والأسلوبيّة ، محاولة تحديد للماهية**) ، مجلة كلية الآداب ، جامعة المنصورة – مصر ، العدد الخامس ، ١٩٨٤م ، ص ٢٥٨

٤ - يُنظر : محمود جاد الرب ، (**المرجع نفسه**) ، ص ٢٦٠

إذن، فإنّ من أهم الملامح الأسلوبيّة التي تُضفي سمةَ الشّعريّة على النص الأدبي : التكرار التركيبيّ، الذي لا غِنى للشعريّة الإنشائيّة عنه بوصفه ظاهرةً أسلوبيّة، وهو يعد نوعاً من العدول أو الانزياح ؛ « لأنّ الانزياح التركيبيّ وحده القادر على خرق قوانين اللغة ومعاييرها بعناية فائقة لتكون القصيدة بذلك بنية شموليّة تتجاذبها ظواهر لغويّة عدّة»[١] ، وإنّ مَن يُبدع النصّ حينَ يخرجُ على الحدود النحويّة المعياريّة متوسّلاً بالتكرار التركيبيّ ، « فإنّه يسعى إلى أن يُحقّق هدفًا دلاليًّا»[٢] ، حيثُ الدلالات المتعددة والشعريّةُ الإنشائيّةُ وراء ذلك التكرار.

أمّا أبرز أنواع التكرار التركيبيّ فتتمثّل في مباحث علم المعاني البلاغيّة ، مثل : التقديم والتأخير ، والحذف، والزيادة ، وغيرها ، وقد عدّها الأسلوبيّون عُدولاتٍ وانزياحات عن أصل مثاليّ مفترض ، ومنها نفذوا إلى ملامح جماليّة و أسلوبيّة ، إلاّ أنّ بعض الباحثين يرى أنّها تراكيب مألوفة لكثرة استعمالها في اللغة بَيْدَ أنها تحوي ملامح أسلوبيّة ودلالات ثانوية يُعنى بها البلاغيّ [٣] ، غيرَ أنّ كثرة استعمالها لا يُخرجها من دائرة الانزياح وخرْق السنن، فهيَ حين تُقارنُ بمعيار النظام النحوي، فإنّها تُمثِّلُ خرقًا له وخروجًا على مثاليّته .

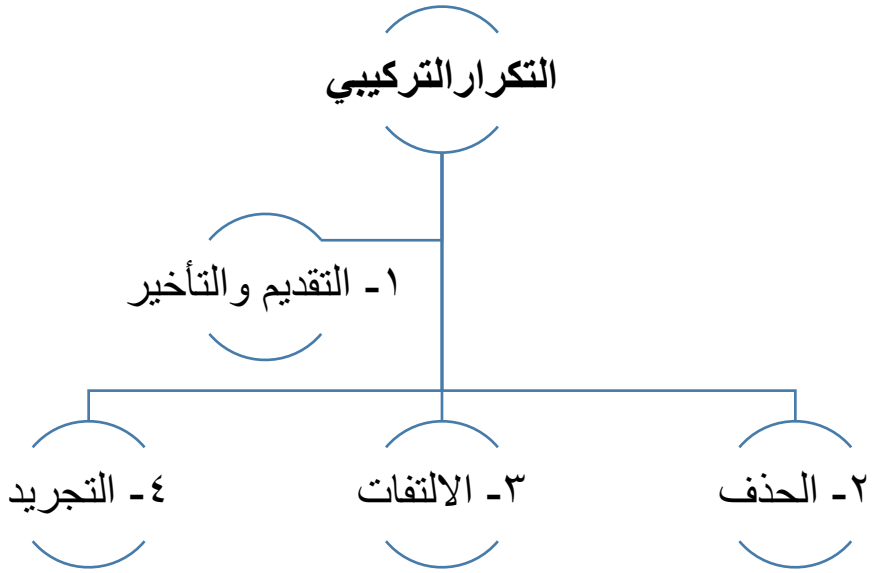
---

١ - لحلوحي صالح، (**الظواهر الأسلوبيّة في شعر نزار قباني**) ، مجلة كليّة الآداب - جامعة محمد بسكرة، العدد الثامن ، ٢٠١١م ، ص ٧٦

٢ - أحمد غالب الخرشة ، (**أسلوبيّة الانزياح في النص القرآني**) ، الأكاديميون للنشر والتوزيع – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٤م ، ص ١٣٠

٣ - حسن منديل العكيلي ، (**دراسات بلاغية وأسلوبيّة**) ، دار دجلة – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٤م ، ص ٤٣

ومن الأشكال البلاغية التي تتمثل في التكرار التركيبي ، ما نلحظه في التصنيف الآتي :



١-أسلوب التقديم والتأخير:

يتّخذُ التقديم والتأخير شكلَ حركةٍ أُفقيّةٍ داخلَ الجملة الإسناديّة وما يتصل بها من متعلّقات، حيثُ ينتقل فيها الدالُّ من موضعِهِ الأصليّ إلى موضعٍ طارئٍ، أو يأخذُ الدالُّ ثباتًا لموقعهِ الأصليّ معَ أنَّه لا ثباتَ له فيه[١] ،وإنّ هذه الحركة الأفقيّة تتمُّ وفقَ التصوّر النحويّ للجملة ، إلاّ أنّ الأسلوبيّين نظروا إليها مَلمَحًا أسلوبيًّا وخروجًا على النظامِ التركيبيّ المعياريّ ، يؤدّي إلى خلخلة التركيب النحويّ؛ لأهدافٍ بلاغيّة ودلاليّة يتوخّاها المرسل لإثارة المُتلقّي ومفاجأتِه، والتنبيه على بؤرة الاهتمام في الدالّ المتقدّم.

---

١ - يُنْظَر : محمد عبدالمطلب ، (**البلاغة العربية ، قراءة أخرى**) ، الشركة المصرية للنشر – لونجمان ، ط١ ، ١٩٩٧م ، ص ٢٣٥- ٢٣٦

وقد عُنيَ النحويون والبلاغيّون –على حد سواء –بظاهرة التقديم والتأخير والبحث فيها، واختلفت نظرتُهما إليها وفْقَ منطق كلٍّ منهما وما يتوخّاه علمُهما منها، فالنحويّون يدرسون تلك الظاهرة للكشف عن الرتب المحفوظة الثابتة، والرتب المتغيّرة في الجملة، أمّا البلاغيّون فيُعنون بدراستهم لهذه الظاهرة بما تتضمّنه من قيمة دلاليّة ونفسيّة وجماليّة، ويبحثون في سرّ تقديم الدالّ الذي من حقِّه التأخير [١].

وفي لغتنا العربيّة نجد أنّ الجملة لا تتميّز بحتميّةٍ في ترتيب أجزائها، في حين أنّ النحوَ تركَ لنا رُتَبًا محفوظةً بالنسبة لتلك الأجزاء، وللمبدع أنْ يُعيدَ ترتيب تأليف الكلام وفق ما تقتضيه الدلالات البلاغيّة والأسلوبيّة، إذ إنّ العدول عن تلك الرُّتب المحفوظة والخروج بها على الترتيب المعياريّ يمثِّلُ خروجًا على اللغة النفعيّة الإيصاليّة إلى اللغة الإبداعيّة والإيحائيّة [٢].

وتُعدُّ ظاهرةُ التقديم والتأخير من أجلى ظواهر العدول التركيبيّ، حيثُ إنّها خرقٌ لقانون رتبة الوحدات اللغوية، وبدورهِ فإنَّ هذا الخرق يُنتِج علاقاتٍ دلاليّةً جديدةً، ويجعل المتلقّي مشاركًا في بناء النص وتأويلِه [٣]، حيثُ إنّ هذه الظاهرة «تشكِّلُ منبِّهًا أسلوبيًّا يعمد إليه المبدع؛ لخلق صورةٍ فنيّةٍ متميزة، لا يمكن أن تتحقق دون التغيير في ترتيب عناصر الجملة في العمل الإبداعيّ» [٤]

وقدْ تنبّهَ البَلاغيُّون القدامَى لهذه الظاهرة ومزيَّتها الدلاليّة، إذ لا يُنظرُ إلى جانب الصحّة النحويّة فحسب ، بل يتمّ الكشف عن المعاني الثانويّة وراء

---

١ - يُنظر : يوسف أبو العدوس ، (**الأسلوبية ، الرؤية والتطبيق**) ، دار المسيرة للنشر والتوزيع – الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٧م ، ص ١٨٤

٢ - يُنظر : محمد عبدالمطلب ، (**البلاغة والأسلوبية**) ، ص ٣٢٩

٣ - يُنْظَر : مسعود بو دوخة ، (**عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية**) ، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١، ٢٠١١م ، ص ٨٣

٤ - أحمد غالب الخرشة ، (**مرجع سابق**) ، ص ١٩٧

خرق التركيب، فهذا الجرجانيُّ يؤكّدُ أنَّ التقديم سببٌ في لُطف الشِّعرِ وجماليّته وإبداعِه ، فيقولُ في مطلع حديثه عن التقديم والتأخير : « هذا باب كثير الفوائد ، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتَرُّ لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزالُ ترى شعرًا يروقك مسمعُه، ويلطُف لديك موقعُه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطُف عندك، أنْ قُدِّم فيه شيءٌ وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان »[١]

ثمّ أشارَ إلى أنّ التقديم نوعان:

١- تقديمٌ يُقال إنّه على نية التأخير، كخبر المبتدأ إذا قدّمتَه على المبتدأ فإنّه يحتفظُ برتبته.

٢-وتقديمٌ لا على نية التأخير ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم وتجعل له إعرابًا غير إعرابه. فمثلًا (زيد المنطلق) حين نقدّم الخبر "المنطلق" فنقول: (المنطلق زيد) فإنّه هنا يكتسب إعرابًا آخر فيغدو مبتدأً، ولا يحتفظ برُتبته في الجملة السابقة [٢].

ولم يُغفل عبد القاهر الحديث عن سرّ التقديم والغرض البلاغيّ منه حيث وجد أن العرب إنّما يقدِّمون من أجل "العناية والاهتمام" ، مستشهدًا بقول صاحب الكتاب سيبويه وهو يذكر الفاعل والمفعول : «كأنّهم [إنّما] يقدّمون الذي بيانُه أهمُّ لهم ، وهم ببيانه أعنى ، وإن كانا جميعًا يُهمّانهم ويَعْنيانهم»[٣] ، وبناءً على ذلك، فإنّ ترتيب الكلامِ ليسَ ترتيبًا سطحيًّا لغويًّا فحسب، بل هو ترتيبٌ دلاليّ ونَظمٌ نفسيٌ ينطلق من نفس المتكلّم؛ حيث تكون المعاني نفسيّةً أوّلاً ثمّ لفظيّةً.

---

١ - عبدالقاهر الجرجاني ، **(مرجع سابق)** ، ص ١٠٦

٢ - يُنظر : عبدالقاهر الجرجاني ، **(مرجع سابق)** ، ص ١٠٦- ١٠٧

٣ - سيبويه ، **(الكتاب)** ،ج١ ، تح: عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي – القاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٨م ، ص ٣٤

ولم يكتفِ الجرجانيّ بفائدة "العناية والاهتمام" فحسب، بل لا بدّ من البحث عن سبب تلك العناية ومن أين كانت؟ [١]، إذ إنّ التقديم والتأخير «يأتيان لتحرير المعنى وضبط الدلالة» (٢)، فتغيّر ترتيب وحدات الكلام يتبعه تغيّرٌ في الدلالةِ، وإنّ منشئ النصّ يتوخّى من إعادة ذلك الترتيب ضبطًا جديدًا للمعنى.

ثمّ اعترضَ الجرجانيُّ على مَن يقسِّمُ التقديم والتأخير إلى مفيدٍ في سياقٍ، وغير مفيدٍ في سياقٍ آخر، وأنْ يُعلَّل بالعنايةِ تارةً، وبأنّه توسعةٌ على الشاعر حتّى تطّرد له قوافيه لضرورةٍ شعريّة تارةً أُخرَى، بل إنّ مثل هذا الادّعاء ممّا ينبغي أنْ يُرغبَ عن القول فيه [٣].

فمتى كان التقديم مفيدًا في سياقٍ ما، وجب أن يكونَ كذلك في أيّ سياقٍ وردَ فيه، ولا يصحُّ أن يُعلّل تقديم دالٍّ في بيتٍ من الشِّعرِ لضرورةٍ شعريّة اقتضتْها فحسب، بل لا بدَّ من استكناه المغزى البلاغيّ والغرض من ذلك التقديم، حيثُ «إنّ أيَّ تغيُّرٍ في النّظام التركيبيّ يترتّبُ عليه بالضرورةِ تغيُّرُ الدلالة، وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر. »[٤]

لذا فإنّ سياق التقديم والتأخير إنّما هو خروجٌ على النسقِ، وكسْرٌ لمعيار الترتيب النّحْويّ لأجزاء الكلام، ونقل دالٍّ من مكانٍ إلى مكانٍ آخر؛ للعناية والاهتمام –كما يرى البلاغيُّون –، وليكون الدالّ المنقول أو المتقدّمُ البؤرةَ الدلاليّةَ التي أعطاها المبدع اهتمامًا بتقديمها بعد أن كان من حق رتبتها التأخير.

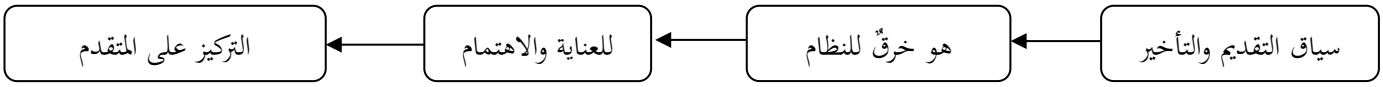
---

١ - يُنظر : عبدالقاهر الجرجاني ، **(مرجع سابق)** ، ص ١٠٧- ١٠٨

٢ - عبدالفتاح لاشين ، **(التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبدالقاهر)** ، دار الفكر العربي – القاهرة ، ط١ ، ٢٠١٤م ، ص ١٢٢

٣ - يُنظر : عبدالقاهر الجرجاني ، **(مرجع سابق)** ، ص ١١٠

٤ - محمد عبدالمطلب ، **(البلاغة والأسلوبية)** ، ص ٣٣١



وقد أكّد عبد القاهر أنّ ترتيبَ الكلامِ في النطقِ إنّما هو بسببِ ترتيب معانيه في النفسِ أوّلاً، ثمّ ظهرَ ذلك الترتيب في البنية السطحيّة للغة[١] ، وهنا يظهر إبداعُ الشاعر في قدرته على التشكيل اللغويّ حيثُ يتصرّف في أجزاء الجُملِ ويُرتّبها ترتيبًا نفسيًّا بناءً على مفهوم "الأهميّة والعناية" ، إذ إنّ نظريّة النّظمِ قائمةٌ على الدلالة المعنويّة الأصليّة (المعنى)، و الإضافيّة (معنى المعنى)؛ حيث تتجلى المعاني الثانويّة في ذلك التشكيل اللغويّ الخارج على المألوف، إذ إنّه « لا نظمَ في الكلم ولا ترتيب حتّى يَعْلقَ بعضُها ببعضٍ، ويُبنى بعضها على بعض وتُجعلُ هذه بسببٍ من تلك»[٢].

وأراد الجرجاني بقوله: (حتّى يعلق بعضها ببعضٍ) إنشاءَ العلاقات بين المعاني النحوية في التركيب، لترتبط تلك المعاني بعلاقات دلاليّة تفسِّرها [٣]، وتلك الدلالات المُفَسِّرة تتجّهُ بالنحو الوظيفيّ إلى النحو الجماليّ البلاغيّ، لاستكناه الوظيفة البلاغيّة والدلاليّة في ذلك التركيب النحويّ.

أمّا الأسلوبيّون المُحدثون فقد فرّقوا بين نوعين من التقديم:

أ–تقديم ينجم عنه دلالةٌ، وأطلقوا عليه التحويل الدلاليّ focus (movement)

---

١ - يُنظر : عبدالقاهر الجرجاني ، **(مرجع سابق)** ، ص ٥٦

٢ - عبدالقاهر الجرجاني ، **(مرجع سابق)** ، ص ٥٥

٣ - يُنظر : خلود الصالح ، **(نحو المعنى بين النحو البلاغة ، أسلوب التقديم والتأخير نموذجًا)** ،جامعة الملك سعود – كرسي الدكتور عبدالعزيز المانع – الرياض ، ط١ ، ٢٠١٢م ، ص ٧٨ - ٧٩

ب–تقديم لا يسفر عن دلالة، وسموه التحويل غير الدلاليّ (focus movement,non) [1].

لذا فإنّ الباحثَ الأسلوبيّ يُعنَى في دراسته للنصّ بالبحث عن الدلالات التحويليّة الناتجة عن التكرار التركيبي في سياق التقديم والتأخير، ولا يتمّ معرفة ذلك إلا عن طريق دمج التركيب النحويّ بالدلالات البلاغيّة الثانويّة؛ حيثُ نجدُ أنّ الدرسَ الأسلوبيّ الحديث قد تنبّهَ إلى ضرورة ربط التركيب بالدلالة، والنحو بالبلاغة، إذ لا يُمكنُ للأسلوبيّ دراسة أسلوب النصّ وأجزائه، إلا باعتباره الوحدةَ التركيبيّة والدلاليّة، وما يؤدّي إليه ذلك التركيب من علاقاتٍ إبلاغيّة وإيحائيّة [2].

ومن أظهر علاقات التكرار التركيبي سياق التقديم والتأخير، حيثُ تتجلّى فيه قدرة الشاعرِ على التصرّف الحرّ في اللغة، إذ بموهبتهِ يستطيعُ أن يُبدعَ نصًّا مُنْزاحًا عن النسق المألوف، مستفيدًا من التقنيات الأسلوبيّة والتي من أهمها تقنية سياق التقديم والتأخير، لذلك فإنّ هذا السياق يُعدُّ انتقاءً أسلوبيًّا ينتخبه الكاتب أو الشاعرُ للفت انتباه المتلقّي، وإحداث التأثير لتعجيل استجابة القارئ [3].

وقد ذكر البلاغيُّونَ أغراضًا عديدةً للتقديم، ومن تلك الأغراض :

–إمّا لكونِ ذكره أهمَّ.

–وإمّا ليتمكّنَ الخبر في ذهن السامع.

---

١ - يُنظر : خلود الصالح ، **(مرجع سابق)** ، ص ٣٠٤

٢ - يُنظر : منذر عياشي ، (**الأسلوبية وتحليل الخطاب**) ، مركز الإنماء الحضاري – سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص ٦٩

٣ - يُنظر : خلود الصالح ، **(مرجع سابق)** ، ص ٥٥٢

-وإمّا للتشويق.

-وإمّا لتعجيل المسرّةِ أو المساءَةِ.

-وإمّا لإيهامِ أنّه لا يزول عن الخاطر أو أنّه يُستلَذّ فهو إلى تقديمه أقرب.

-وإمّا للاختصاص والتوكيد [1].

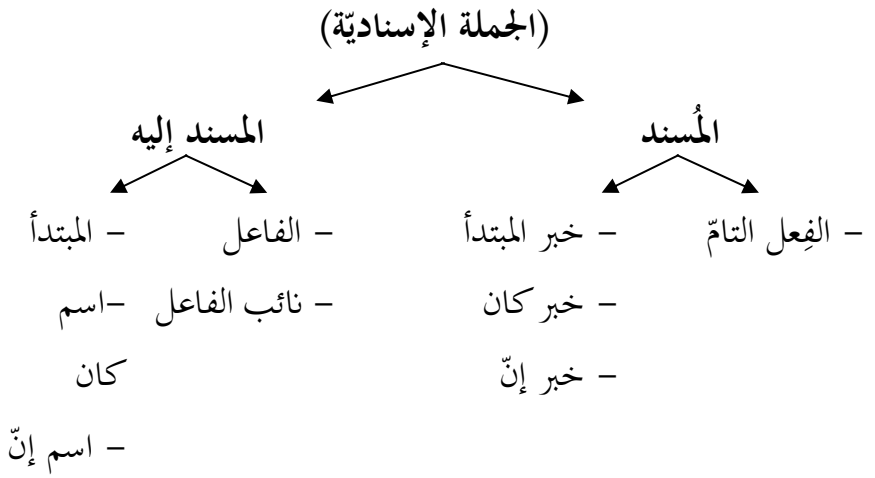
وتحضرُ تقنية التكرار التركيبي من خلال التقديم والتأخير بشكلٍ كبيرٍ في ديوان ضياء الدين رجب، وسوفَ أحاول رصدَ دلالاتها التحويليّة، في أنماطها المتعدّدة ضمن التحويلات في العناصر الإسناديّة، والتحويلات في العناصر غير الإسنادية.

١- التكرار التركيبي للتقديم والتأخير في العَناصر الإسناديّة:

تتكوّن الجملةُ العربيّة – الاسميّة والفعليّة -من عنصرين إسناديّين أساسيّين، وهما: المسند والمسند إليه، حيثُ إنّ من أنواع المسند: الفعلَ التامّ في الجملة الفعليّة، والخبرَ أو ما أصله خبرٌ في الجملة الاسمية، ومن أنواع المسند إليه: الفاعل أو نائب الفاعل في الجملة الفعليّة، والمبتدأ أو ما أصله مبتدأ في الجملة الاسميّة، كما يوضحه الشكل التصنيفي الآتي:

---

١ - يُنظر: عبدالمتعال الصعيدي ، (**بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة**)، مكتبة الآداب - القاهرة ، (د.ط)، ١٩٩٩م ، ص ٩٠ - ٩١



وقد بيّن لنا النحو النظام المعياريّ للجمل الاسميّة والفعليّة، فالمبتدأ يتقدّم على الخبر، والفعلُ يتقدّم على الفاعل، إلاّ أنّ ذلك التقديم المعياريّ ليسَ حتميًّا، فلمنشئ النصّ أنْ يُقدّم ما حقُّه التأخير، دون أن يُخلَّ بالوظائف النحويّة؛ لأهدافٍ بلاغيّة يتوخّاها من خلخلة ذلك النظام المعياريّ ومخالفتِه.

النظام النحويّ المعياريّ لترتيب الجملة	
الاسميّة = (المبتدأ + الخبر)	الفعليّة = (الفعل + الفاعل)

وإنّ كسْر هذا النظام المعياريّ بالتكرار يُكسب النصّ دلالاتٍ تحويليّة، ويُعيدُ ضبط المعْنى، ويُثير انتباه المتلقّي إلى مركز المعنى الذي سلّط الضوءَ عليهِ مبدعُ النصّ، بتقديمه دالاً على آخر، وقد استفادَ ضياء الدين رجب من هذه التحويلاتِ الدلاليّة، وذلك من قبيل قوله:

مِنْ فلسطينَ نِدَاءٌ صَارِخٌ فأجبناهُ جَوَابَ المُعتصِمْ [1] [الرمل]

حيثُ نلحَظُ في هذا البَيْتِ تقديمَ الخبرِ شبه الجملة (مِنْ فلسطين) على المبتدأ (نداءٌ)، إذ إنَّ الأصلَ هو:

(نِدَاءٌ صَارِخٌ مِنْ فَلسْطينَ) ⟸ (مِنْ فلسطينَ نِدَاءٌ صَارِخٌ)

حيثُ منحَ سياقُ التقديمِ والتأخيرِ هذا البيْتَ شعريّةً أخرجَتْهُ من حيّز الكلامِ النثريّ العادي، فلو جاءَ بالكلامِ على الأصل (نِدَاءٌ صَارِخٌ مِنْ فَلسْطينَ) لافتقدَ البَيْتُ تلْكَ الجماليّة التي لم تأتِهِ إلاّ من خلال هذا العدول، بتقديم ما حقُّه التأخير (الخبر) على (المبتدأ).

ولَم يكتَفِ هذا التركيب بإضْفَاءِ الشعريّة والجماليّة على البيت فحسبُ ، بل أضافَ معْنًى زائِدًا على النداء الصارخ، فَحينَ يتقدّمُ الخبرُ الجار والمجرورُ على المبتدأ فإنّهُ يُكسبُ الخبر تخصيصًا بالمُبتَدَأ[2] ، أي يقصرُ المُسنَدَ إليه المؤخّرَ (المُبتَدَأ –المقصور)/(نداءٌ) على المُسنَد (الخبر– المقصور عليه)/(مِنْ فلسطينَ)، أيْ أنّ النداءَ الصارخ مقصورٌ على فلسطين المحتلة، كما أفادَ التقديمُ تسليط الضوءِ على "بؤرةِ الصورة" ، وهيَ حالة اليقظة العربية التي هبَّت من أرض الحرمين لتلبية نداء فلسطين مثلما لبَّى المعتصم العبَّاسي استغاثة المرأة المسلمة التي استنجدت به، ولم يكنْ يتأتَّى لهذا التركيب من معْنَى إضافيّ ولغةٍ شعريّة لولا هذا العدول من خلال سياق التقديم والتأخير.

---

١ - الديوان ، ص٢٤

٢ - يُنظر : سعد الدين التفتازاني ، (**شرح المختصر لسعد الدين التفتازاني على تلخيص المفتاح للقزويني**) ، ج١ ، تعليق : عبدالمتعال الصعيدي ،المطبعة المحمدية –القاهرة ، (د.ط) ، ١٣٥٦هـ ، ص ١٦٠

ومن الملحوظ من خلال تطبيق المنهجين الاستقرائي والإحصائي على ديوان الشاعر، أنه قد أكثر من ظاهرة تقديم الخبر (شبه الجملة ولاسيما الجار والمجرور) على المبتدأ؛ حيث تكررت هذه الظاهرة عنده في (٨٧٧) موضعاً؛ مما يبرر مدى شغفه بها، وإدراكه أهميتها في منح التركيب دلالاتٍ إيحائيةً متعددة، ومعاني جديدة من خلال الاختصاص والقصر والإيجاز والتوكيد للجار والمجرور المتقدِّم.

– ومن نماذج التكرار التركيبي للتقديم في العناصر الإسناديّة، قول ضياء الدين رجب في قصيدته (وحدة القلوب):

لِي نَشْوَتَانِ: فَنَشْوَةٌ قَدْ أَشْرَقَتْ فِي الرُّوْحِ والأُخْرَى عَلَى أَوْصَالِي (١)
في وِحْدَةِ الآلامِ ذُبْنَا فَتْرَةً أَفَلا نَذُوْبُ بِوِحْدَةِ الآمَالِ؟ [الكامل]

حيثُ يلحظ تكرار التقديم والتأخير في هذين البيتين، وذلك بتقديم الخبر شبه الجملة على المبتدأ الاسم الظاهر، وذلك في البيت الأول، وفي البيت الثاني تقدم شبه الجملة على عامله.

وإنّ هذه الحركة الأفقيّة للدوالّ، وإنْ كانَتْ ممّا تُجيزُه قواعدُ اللغة النحويّة، إلاّ أنّها لم تكن بهذا الترتيبِ في هذين البيتين إلاّ لكونِها قد تشكّلَتْ مُسبقًا في نفس الشاعرِ ووجدانه، ثمّ ظهرت على سطح البنية اللغويّة؛ حيث إنّ أصل التركيبِ أن يقول : (نشوتانِ لي ، ذُبْنَا في وِحْدَةِ الآلام)، إلاّ أنّ هذا التركيب النمطيّ ينأى بالنصّ عن دائرة الشعريّة ويحدو به نحوَ النثر الاعتيادي، لذا فإنّ تقنية التكرار التركيبيّ من خلال سياق التقديم والتأخيرِ وهَبت النصّ

١ - الديوان ، ص٢٨

أبعادًا ثلاثةً، لم تكن لتبرزَ لولا ذلك التكرار الذي كسر النمط التركيبيّ، وخالف النمط المعياريّ في ترتيب الوحدات ، وتلك الأبعاد هي :

– **بُعْدٌ نفسيٌّ:**	حيثُ إنّ التقديم هنا أفادَ خصوصية الشعور بنشوتين من قبل المتكلّمِ، وسيطرتهما على وجدانه وذاتِهِ، وكذلك أفاد التلاحم التام للقلوب العربية وقت الشدائد، حيثُ يبرزُ الخطابُ (لي نشوتان/ في وِحدةِ الآلام ذُبْنَا) متقدّمًا في توزيع الوحدات على ما حقُّه التقديمُ في الإعرابِ؛ لما يتضمّن ذلك من إيحاءٍ باهتمام الشاعر بوحدة القلوب وتلاحمها بين الدول العربية والإسلامية.
– **بُعْدٌ موسيقيٌّ:**	إذ نلحظُ أنّ تكرار التقديم والتأخير هنا منحَ النصّ جماليّةً موسيقيّة وإيقاعًا عَذبًا، ما كان له ذلك لولا تقنية التكرار التركيبيّ على مستوى الجمل والمفردات المتجانسة أيضاً (نشوتان–نشوة–وحدة–الآلام–الآمال).
– **بُعْدٌ لغويّ تركيبيّ:**	وتمثّل ذلك في كسر النمط التركيبيّ المعياريّ، وأدّى إلى خلخلة البنية التركيبيّة المألوفة، بتقديم ما حقه التأخير، وتأخير ما رتبتُه التقديم؛ لما له من أثرٍ بلاغيّ وأسلوبيّ، من قبيل: الاهتمام والاختصاص، إذْ إنّ الخبرَ يكتسب عندَها تخصيصًا بالمبتدأ، فكأنّ الشاعر أراد قولَ: إن هناك نشوتين قد شعرا بهما في الروح والجسد معاً، ثم إننا، نحن العرب، قد اتحدنا لدرجة الذوبان وقت المحن والشدائد، فحريٌّ بنا أن نتحد كذلك لتحقيق الآمال. كما يُبرزُ التقديمُ "بؤرةَ الصورةِ" التي يركّز عليها الكلام، وقد تمثّلت في هذين البيتين في "تكرار كلمة وحدة)" في: (وحدة الآلام، وحدة الآمال)، حيثُ سيطر الشعور بالوحدة والتلاحم على تفكير الشاعر، ممّا جعل ذلك مسيطرًا أيضًا على لغته وتراكيبه.

إنّ الحركة الأفقيّة الإسناديّة تتشكّل وفق توزيعٍ حرٍّ، إلاّ أنّ هذا التشكيل الأفقيّ ليس اعتباطيًّا، بل تكمن وراءه ملامحُ أسلوبيّة يكشفُ عنها النصّ، كما لفتَ انتباهي إليها الأبيات المحلّلة أعلاه [١].

٢-التقديم والتأخير في العَناصر غير الإسناديّة:

إنّ الترتيبَ النمطيّ للجُملَة الفِعْليّة في اللغة العربيّة هو – من حيثُ الرُّتبَةُ الإعرابيّة – أنْ يذكر الفعلُ فالفاعل فالمفعول به – إنْ كان الفعل متعدّيًا– فالمتعلّقات ، إلاّ أنّ لغتنا لا تحتفظُ بترتيبٍ حتميٍّ – من حيثُ التوزيع للوحدات – ، بل تتمتّع بحركةٍ أفقيّة حرّة ، فالجملة الإسناديّة ترتبطُ بها عناصر لغويّة يُطلق عليها البلاغيّون "متعلّقات" ، وهيَ تدور في فلك تلك الجملة الإسناديّة، ولها رتبٌ محفوظةٌ – غير حميّة – في ترتيب الكلام ، وللمبدعِ أن يُعيدَ تشكيل توزيع تلك الوحداتِ اللغويّة بناءً على تشكّلِها في نفسِه أوّلاً، إذ إنّ «أيّ تغييرٍ فيها يُحدِثُ تغييراتٍ جوهريّةً في تشكيل المعاني، وألوان الحسّ، وظلال النفس» [٢] .

---

١ - يتجلّى أسلوب التقديم والتأخير في العناصر الإسناديّة في ديوان ضياء الدين رجب بشكلٍ لافت للنظر ، ومن مواضعه على سبيل المثال لا الحصر:

- الديوان ، ص٤٣: قوله: وللزَّعامةِ في آفاقِ عَالَمِها * دُنيا بما ولَدَتْ دُنيا بمَا تَلِدُ
- الديوان ، ص٤٥: قوله: لكِ العَتْبُ فالقلبُ الشَّجِيُّ أمانُهُ *عَذَابٌ ويحميه الأمَانُ المُحاذِرُ
- الديوان ، ص٦٥: قوله: إنَّ للشيطانِ نَبْتَاً صَاحِيَاً * طَلْعُهُ مِثْلُ رؤوسِ الغَجَرْ
- الديوان ، ص٧٩: قوله: عاشَ المَليكُ فَمِنْ أبهَى صَنائِعُهُ * هذا الأميرُ مِثَالُ الفَضْلِ والنِّعَمِ
- الديوان ، ص٨٠: قوله: وفي غَدٍ صَفْحَةٌ يزهو بطلعَتِها * سُكَّانُ "وادي النَّقَا" والضَّالُ والسَّلَمِ
- الديوان ، ص٨٢: قوله: فإنَّا لنصرِ اللهِ راجون خُشَّعَاً * ومَنْ رَامَ نَصْرَ اللهِ لا شَكَّ يُنْصَرُ
- الديوان ، ص٨٦: قوله: لأنتَ بِدِيْنِ اللهِ أولُ ناهِضُ * وأنتَ عليه اليومَ أرْعَى وأغْيَرُ

٢ - محمد محمد أبو موسى ، (**دلالات التركيب ، دراسة بلاغية**) ، مكتبة وهبة – القاهرة ، ط٢ ، ١٩٨٧م ، ص ١٧٠

ويمثِّلُ تقديم المعمول على عامله خرقًا للنمطِ التركيبيّ الذي أقرّه النُّحاةُ في ترتيب العناصر غير الإسناديّة، إذ إنّ هذا التقديم والتأخير إنّما ينتجُ مِن خلالِ حركة الذهن الداخليّة، مما استدعى ذلك خروجًا على الأصل [١]، – كتقديم المفعول به على الفعل والفاعل، وتقديم المفعول على الفاعل، وتقديم المتعلّقات على المتعلّق به –؛ وذلك لأغراضٍ يتوخّاها المتكلّم من هذا التحويل الدلاليّ، ولأهدافٍ بلاغيّة عديدة، أهمُّها: ردّ الخطأ في التعيين، أو التأكيد، أو الاختصاص [٢].

– ومِن جماليّاتِ هذا الأسلوبِ قولُ ضياء الدين رجب في قصيدته (جناحان):

وتَعْرُشُ في أكنافِها أو ظِلَالِها وِشَائِجُ رَحْمِي أخْصَبَتْ وأَوَاصِرُ [٣] [الطويل]

ومراده من ذلك: أنّ الذي يشعر به ما هو إلا نفحة قدسية، ودنيا ساحرة تراقصت مغانيها، وأعرشت في جوانبها علاقات قوية، وصلات خصبة يقويها الرحم والنَّسَب [٤].

حيثُ يلحَظُ هنا تقديمُ المتعلقات، شبه الجملة (في أكنافها) على الفاعل، وهو (وشائجُ)، فأصلُ التركيبِ النمطيّ هو أن يقولَ: (تعرش وشائج رحمي في أكنافها أو ظلالها) لكنّ هذا التركيبَ النمطيّ لا يُحقِّقُ إثارةً أو تشويقًا لدى السامعِ، ولا يعدو كونه إخبارًا فحسب، فضلاً عنْ كونه مفتقرًا للجرسِ الموسيقيّ، والدلالة الإيحائية.

---

١ - يُنظر :عبدالله خضر حمد ، **(مرجع سابق)** ، ص ٧٣

٢ - يُنظر: سعد الدين التفتازاني، **(مرجع سابق)**، ١/ ١٧٦-١٧٤

٣ - الديوان ، ص٤٦

٤ - يُنظَر : الديوان: ص٤٥، ٤٦.

لذا فإنّ تقنية التقديم والتأخير كان لها دور مهم هنا في إعادة توزيع الوحدات اللغويّة بطريقة خاصة، وَسَمَتْ العبارةَ بالشِّعريّةِ والإيحاء، ونأت بها عن النثرية، ولم تقصر جماليتها على فائدة الإخبار والتوصيل، حيثُ إنّ هذا التركيب غير المألوف جعلَ "بؤرةَ الصورةِ" تتمثَّلُ في التركيز على الدالّ "في أكنافها" ، حيث يتناسب مع كلمة (مغانيها) في البيت السابق مباشرة[1]، حينما وصف الحبَّ بأنه حياة غنَّاء ، ودنيا ساحرة تراقصت أوائلها وأواخرها، فإنّه أفادَ الاختصاصَ ، ففي أكنافها وظلالها–وليس في غيرها– تعرش وتترعرع وشائج الرحم والعلاقات العائلية الخصبة، ولم يكنْ ذلك كذلك لولا تقديم شبه الجملة (في أكنافها) على فاعلِها (وشائجُ) ، كما اكتسبَ هذا التقديم تسليط الضوءِ على الدالّ المقدّم ، واهتمام الذات الشاعرة به ورفضهِ ، وقد ألمحَ إلى مثل ذلك سيبويه حيث رأى أنّ العربَ تُقدّمُ المفعول به للعناية والاهتمام .

– ومن أمثلة التقديم غير الإسنادي أيضًا قوله في قصيدته (المريض الجاني):

العِلَّةَ الكُبْرَى تَذَوَّقْتَها فانْعَكَسَتْ في النَّظَرِ الأَرْمَدِ [2] [السريع]

يلحظ هنا أن الشاعر قدَّم المفعول به (العِلَّةَ) على عامله الفعل (تذوَّقْتَها)، وخالف الترتيب المعهود في الجملة الفعلية الذي يبدأ بالفعل فالفاعل فالمفعول به إن كان الفعل متعدياً، هكذا: (تذوَّقْتَ العِلَّةَ الكُبْرَى)، فصارت في البيت: (العِلَّةَ الكُبْرَى تَذَوَّقْتَها).

---

[1] - يقول الشاعر في البيت السابق: ودُنْيَا مَغَانيْهَا حياةٌ تَرَاقَصَتْ * أوائِلُها مَسْحُوْرَةٌ والأواخِرُ (الديوان: ص٤٦)

٢ - الديوان ، ص٢١٣

وهذا التغيير في تركيب الجملة جاء لغرض بلاغي، حيث إنه من شأنه إظهار الاهتمام بالمتقدم والتركيز عليه لكونه بؤرة دلالية يرغب الشاعر في أن تتمثل أمام عيني المتلقي، وتقر في عقله ووجدانه.

فالمفعول به (العلةَ) تقدَّم لإظهار أن هذا الشخص الحاسد مريض لأنه يتذوق علة الحسد والحقد على الآخرين، تلك التي انعكست على عينيه فصار ضعيف البصر، فهو مريضٌ جانٍ لأن سبب مرضه هو ارتكابه جناية الحسد والحقد، والبعد عن معاني الهُدَى.

ومنه أيضًا قوله في قصيدته (صدْحَةُ المَجْدِ):

إنَّمَا تُلْبِسُ العَظِيْمَ سَجَايَاهُ رِدَاءً فَوْقَ الرِّدَاءِ القَشِيْبِ (١) [الخفيف]

حيث قدَّم الشاعر المفعول به (العظيمَ) على الفاعل (سجاياه) عادلاً عن التركيب النمطي لأركان الجملة الفعلية، فقد تقدَّم المفعول به هنا لفظاً لا رتبةً، وذلك لغرض بلاغي هو إظهار قيمة الشخصية العظيمة بأخلاقها وقيمها النبيلة، حيث إن طبائعها تلبسها رداءً من المجد والنُبل إلى جانب ما تلبسه من رداء جديد.

ويلحظ هنا أن الشاعر قد قدَّمَ المفعول به الأول (العظيمَ)، ثم أخَّر الفاعل (سجاياه) وألحق به ضميرا العائد على المفعول به المتقدم لفظاً لا رتبة، ومن الجائز عند أئمة اللغة أن يعود الضمير على متأخر رتبة –وهو المفعول به– شريطة أن يتقدم لفظاً، لكن لا يجوز أن يعود الضمير على متأخِّرٍ لفظاً

---

١ - الديوان ، ص٩٦

ورتبةً. ثم جاء بالمفعول به الثاني للفعل (يُلبس) المتعدي لمفعولين ليس أصلهما المبتدأ والخبر.

وهذا التقديم للمفعول به والتأخير للفاعل جاء مخالفاً لترتيب الجملة الفعلية؛ لغرض بلاغي وهو الاهتمام بذكر المتقدم المخصوص بالمدح أولاً.

ومن أمثلة التقديم غير الإسنادي أيضًا قوله في قصيدته (قصة العمر الضَّائع):

سَوَانحَاً نَضَّتْ غُلَالاتِهَا عنهُ فَلا جِيْدٌ ولا مِعْصَمُ [1] [المتقارب]

يبدو في هذا البيتِ تقديمُ الحال (سوانحاً) على عاملها الفعل (نضَّتْ)، حيثُ إنّه من الجائز تقديم الحال على فعلها المشتق – وقد ذهب ابن الأثير – إلى أن هذا النوع من التقديم يعد من السياقات الأكثر بلاغةً ضمن دلالة الألفاظ على المعاني، حيثُ لو أُخِّرَ المُقَدَّمُ أو قُدِّم المؤخَّرُ لتغيَّرَ المعنى [2].

وهنا يبرز الدال (سوانحاً) بتقديمه على عامله قد اكتسبَ اختصاصًا، بحيث يتأكَّد المتلقِّي ويقر في وجدانه أن الذكريات الماضية قد مرَّت على الشاعر بعد أن تهيأت الظروف لها، وسنحت الأقدار لمرورها، فنزعت عنه كل ما سترته به في الماضي من ستائر وزينة للعنق والمعصم؛ أي أن قصة الحب الضائع تلك قد جردته كل شيء، وصيرته في حال يرثى لها.

ولو قالَ الشاعر: (نضَّتْ غلالاتِها سوانحَ) دونَ أن يُقدّمَ أو يؤخّر، لانتفى ذلك الاختصاص، ولفقد التعبير كثيراً من زخمه الإيحائي الذي يقوم في

---

١ - الديوان ، ص٢١٣

٢ - يُنظر: ضياء الدين بن الأثير ، (**المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**)، ج٢،تعليق:أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار نهضة مصر-القاهرة ، (د.ط)، (د.ت)، ٢/ ٢١٠

الأساس على إبراز حالة الفشل في إنقاذ قصة الحب الضائع التي مرت ذكراها عليه أسىً كالعلقم.

فقد أفاد الشاعرَ من تقنية التقديم والتأخير هنا، وأبدع في تشكيل الوحدات اللغوية وأعاد توزيعها، فقدّم الحال (سوانحاً) على عاملها الفعل (نضَّتْ)، ليضع أمام المتلقي تلك الصورة البائسة التي صارت إليها حاله بعد ضياع ذلك الحب.

وإذا كان العربُ يقدِّمون ما بيانه أهمّ – كما ذكر سيبويه –فإنّ اهتمام الشاعر ببيان سوء حالته النفسية، جعلَهُ يُقدِّمُ معْنَى ذلك ويُرتّبه أوّلا في نفسِه، لينعكسَ ذلك التقديم بعدها على عباراته وألفاظه، إذ إنّ الدالّ (سوانحا) تمثِّلُ نقطة الارتكاز وبؤرة الصورة التي تتّكئ عليها جميع الدوالّ في البيت المذكور، فالشاعر يريد أن يقول: إن ذكريات ذلك الحب قد سنحت لنفسها بالمرور ووأد حبِّه دون رحمة أو شفقة، كما أنها قد جردته من كل ما كان يستر عورته من غلالات أو يزين عنقه أو معصمه من حُلِيّ.

كذلك يلحظُ أن لغة الشاعر في تلك القصيدة قد اكتست بهذه المسحة الحزينة، كما يلحظ أيضاً غلبة تقنية التقديم والتأخير على تراكيبه[1]، تسيطرُ على وحدات هذا البيت وتمثّل بؤرةً صوريّة ونقطةَ ارتكاز، ولم تكن كذلك لولا تقنية التقديم والتأخير، مستفيدًا من أسلوب تقديم أشباه الجمل على متعلقاتها، أو الأحوال على عواملها، أو المفعولات على أفعالها.

---

[1] - فقد تكرر التقديم والتأخير في تلك القصيدة في (١٥) موضعاً (من ٢١٣-٢١٥)، ومنها على سبيل المثال لا الحصر قوله:

فخُذْ من الماضي وأبعاده * عِبْرَةً، والمنتأى أسلَمُ

ونحو قوله:

وفي ضلال السعيِ في جهلِه * يضيعُ هذا العُمْرُ أو يُعْدَمُ

ونحو قوله:

وعالِجِ النَّاسَ على ما بِهِمْ * فإنَّه بالمُبْتَغَى أعْلَمُ

وقال في قصيدته (إليها):

إليها حُنُوَّاً مِنْ أحَادِيْثِ نَفْسِهَا تَصَيَّدْتُهُ مِنْها بِوَحْي خَوَاطِرِي [1]

وفي وَمْضِ عَيْنَيْهَا تَأَلَّقَ خَافِقٌ يُدَاري جِرَاحَاً هُجَّعَاً فِي السَّرَائِرِ [الطويل]

ففي البيت الأوّل قدم الشاعر الجار والمجرور (إليها) على المصدر المنصوب النائب عن فعله (حُنُوَّاً)، فالأصل: (حنواً إليها) بتقدير: (حنَنْتُ إليها حنوَّاً). وفي البيت الثاني بتقديم الجار والمجرور المتعلِّق (في ومضِ عينيها) على الفعل المتعلَّق به (تأَلَّقَ)، لأغراضٍ بلاغيّة، ولا يصحُّ القولُ بأنّ هذا التقديم والتأخير جاءَ رعايةً للمحافظة على الوزنِ والقافية أو لضرورةٍ شعريّة لتستقيم القافية؛ فقد رفض هذا القولَ عبدُ القاهر الجرجانيُّ [2]؛ وذلك لأنّ هناك أسرارًا بلاغيّة وعللاً بيانيّة جمَّة لأسلوب التقديم والتأخير لابدَّ من استكناهها.

وليس المرادُ من هذا التركيب الخارج على النمط النحويّ إفادةَ الخبرِ أو الإيصال، بل هو إضافةً إلى ذلك يُنتجُ دلالاتٍ ثانويةً، ضمن أبعادٍ نفسيّة شُعوريّة، وموسيقيّة، ولغويّةٍ تركيبيّة على النحو الآتي:

– بُعْدٌ شُعوريّ:	حيثُ إنّ تقديم شبه الجملة، نتجَ من خلالِ تقديمه في لا شعورِ الذات الشاعرة أولاً، فهوَ في البيت الأوّل قدّم الجار والمجرور

١ - الديوان ، ص٢١٦

٢ - يُنظر : عبدالقاهر الجرجاني ، **(مرجع سابق)** ، ص ١١٠

	(إليها)/الذي يتمثّل في ذات المحبوبة لا في غيرها، لإظهار أن هذا الحنين مقصور عليها، وأنها المقصودة بهدون غيرها. وفي البيت الثاني قدَّم الجار والمجرور أيضاً (في ومضِ عينيها) ، ليعبر عما استشفه في نظرات عيني محبوبته من حزنٍ بسبب خفقان قلبها المليء بالجراح النائمة والمكنونة فيه.
– **بُعْدٌ إيقاعيّ**:	حيث أعطَى التقديمُ والتأخيرُ للنص الشعريّ إيقاعًا خاصًّا، وجرْسًا موسيقيًّا، في تأخيرِ المصدر النائب عن الفعل في الشطر الأول من البيت الأول (حنوَّاً)، وكذا في تأخير الفعل المتعلَّق به الجار والمجرور في الشطر الأول من البيت الثاني (تألَّقَ)، ويلحظ تشديد الشاعر للواو في الكلمة الأولى، وللام في الثانية.
– **بُعْدٌ لغويّ تركيبيّ**:	ويكمنُ في خلخلة البنية التركيبيّة النمطيّة لقواعد النحو، حيثُ قدّم في البيت الأول الجار والمجرور على مُتعلَّقِهِ المصدر النائب عن الفعل (حنوَّاً)، وفي البيت الثاني قدَّم الجار والمجرور على متعلَّقه الفعل (تألَّق)؛ لأهدافٍ أسلوبيّة، أبرزُها: التأكيد، واختصاص المقدّم، فهو إنّما قدّم الجار والمجرور في البيت الأول ليبرز أن هذا الحنو والحنين إنما هو إليها لا إلى غيرها. وفي البيت الثاني قدَّم الجار والمجرور ليبين أنه قرأ ما في قلبها من خفقان بسبب كثرة جراحه الكامنة فيه، قرأه من ومض عينيها الذي كان بمثابة مرآة عكست ما بداخلها، وكشفت عن مكنون سريرتها.

وممّا سبقَ نلحظُ أنَّ أسلوب التقديم والتأخير في العناصر غير الإسنادية في ديوان الشاعر ضياء الدين رجب، قد اتخذ مظاهر عديدة [1]:

الأوّل / تقديم أشباه الجمل، وبخاصة الجار والمجرور، على مُتعلِّقاتها. وهذا هو المظهر الأسلوبي الغالب على تراكيب الجمل عنده؛ حيث تكرر في ديوانه في أكثر من (٤٢١) موضعاً.

الثاني / تقديم المفعول على فعله.

الثالث / تقديم بعض مكملات الجملة على المسند والمسند إليه.

وخلاصةُ القول في التكرار التركيبي من خلال أسلوب التقديم والتأخير:

يبرز أسلوب التقديم والتأخير– بشكلٍ لافتٍ –في ديوان ضياء الدين رجب متخِذًا صورتين اثنتين، هما:

١– التقديم والتأخير في العناصر الإسناديّة، وذلك من خلال:

- تقديم الخبر شبه الجملة على المبتدأ، وهذه الصورة شائعة ومطردة في سائر قصائده.

٢– التقديم والتأخير في العناصر غير الإسناديّة، وذلك من خلال:

- تقديم المفعول على الفاعل.

---

١ - حيثُ يكثرُ أسلوب التقديم والتأخير في العناصر غير الإسناديّة في ديوان ضياء الدين رجب ، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر :

- الديوان ، ص٧٧
- الديوان ، ص٨٣
- الديوان ، ص٨٦
- الديوان ، ص٩٠
- الديوان ، ص١٠٢
- الديوان ، ص١١٢
- الديوان ، ص ١٤٠
- الديوان ، ص١٥٣

- تقديم المفعول على فعله.
- تقديم بعض مكملات الجملة على المسند والمسند إليه.

وألفيتُ أنّ أسلوب التقديم في العناصر الإسناديّة وغير الإسناديّة قد اكتسبَ دلالاتٍ بلاغيّة عديدةً، أبرزُها: الإيجاز والقَصر، حيثُ إنّ أسلوب تقديم شبه الجملة الخبر على المبتدأ أفاد الحصر وأراد الإيجاز، وكذلك الاختصاص، والتوكيدَ وتقوية المعنى.

كما أنّ أسلوب التقديم بكلتا صورتيِه المذكورتين، أضفَى على النص الشعري أبعادًا دلاليّة متعدّدة: بُعْدًا شُعوريًّا نفسيًّا، وبُعْدًا إيقاعياً موسيقيًّا، وبُعْدًا لُغويًّا تركيبيًّا، تمثّل في توزيع الوحدات وتشكيلها وفق توزيعها في نفس الشاعر ولا شعوره، ذلك أنّ المعنى ينتجُ أوّلاً في نفسِ الشّاعرِ ثمّ على إثرها تترتّب الكلمات.

وأخيرًا فإنّه ليس المراد من التقديم والتأخير هو ظاهر المعنى، بل لا بدّ من البحث عن المعاني الإضافيّة، والدلالات الثانوية، التي تنبع من التراكيب –كما أكد عبد القاهر الجرجاني [1] – حيثُ إنّ ما لطُفَ وراقَ من الكلام، إنّما بسبب تقنية التحويل المتمثّلة في التقديم والتأخير.

---

١ - يُنظَر :عبدالفتاح لاشين ، **(مرجع سابق)** ، ص ١٣٢

٢-أسلوب الحذف:

عرّفَ الرُّمّانيُّ في كتابِه "النُّكت في إعجاز القرآن" مفهومَ الحذْف، بأنّه: «إسقاطُ كلمةٍ للاجتزاء عنها بدلالةِ غيرِها من الحالِ أو فحوى الكلام.» [١]، وقد أولاه البلاغيُّون عنايةً كبيرةً في دراستهم لأحوال المسند والمسند إليه ومتعلقاتهما، مؤكّدين الدورَ البلاغيّ الذي يؤديه أسلوب الحذف، إذ إنّ عدمَ الذِّكر في بعض الحالات أبلغ من الذِّكْر.

فهذا الجرجانيُّ يرى أنّ النصَّ الإبداعيّ لم يكتسب تلك المزيّة الجماليّة والإيحائيّة إلاّ لكونِ منشئهِ استخدم تقنيات أسلوبيّة ، ذلك « ليسَ إلاّ أنّه قدّمَ وأخّر ، وعرَّف ونكّر ، وحذف وأضمر، وأعاد وكرَّر ، وتوخّى على الجملة وجهًا من الوجوه التي يقتضيها علم النحو فأصاب في ذلك كله ، ثمّ لطّف موضع صوابه وأتى مأتًى يوجب الفضيلة»[٢]، حيثُ إنّ تقنية الحذف عنده تُعدُّ من أهمّ عوامل الرّبْطِ التي عُنيَ بها عِلْمُ النصّ [٣] ، فالحذفُ أداةٌ من أدوات التماسك النصّي، هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى فإنه مُحرّضٌ للمتلقّي في جبْرِ النّقْصِ اللفظيّ في النصّ ، واستكناه المعنى العميق.

وقد سبقَ ابنُ جنّي الجرجانيَّ بطرحهِ مفهومَ "شجاعة العربيّة" في حديثِه عن الحذف، وهو مفهومٌ انزياحيّ، مشيرًا إلى أنّ العرب حذفتْ الجملة والكلمة والحرف والحركة، وليس من شيء من ذلك إلا عن دليلٍ عليه [٤]، وقد عدَّ الحذفَ مخالفةً لمعيار "الذّكر" وشجاعةً تمتاز بها العربيّة، لذا فإنّ شجاعة

---

١ - الرمّاني وآخران ، (**ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)** ، تح :محمد خلف الله و محمد زغلول سلام ، دار المعارف - مصر ، ط٣ ، ١٩٧٦م ، ص ٧٦

٢ - عبدالقاهر الجرجاني ، **(مرجع سابق)** ، ص ٨٥

٣ - إبراهيم خليل ، (**في اللسانيّات ونحو النصّ**) ، دار المسيرة – الأردن ، ط١، ٢٠٠٧م ، ص ٢٣٣

٤ - أبو الفتح عثمان بن جنّي ، (**الخصائص**)، تح : محمد علي النجار ، المكتبة العلمية - بيروت ، د.ط ، د.ت ، ٢/ ٣٦٠

العربيّة عند ابن جنّي تبرزُ بوصفها تجاوزًا لقانون اللغة المعياريّة، وهيَ مفهومٌ يمثّل طاقةَ اللغةِ في توليد الإمكانات التعبيريّة [١]، وخلق استعمالات جديدة.

أمّا الأغراض البلاغيّة للحذف أو ما أطلقَ عليهِ (طيّ الذّكْر)، فقَدْ أشارَ السكّاكيُّ إليها، وعدّدَ منها: استحضار السامع للمحذوف والعلم به، و ضيق المقام، و للاحتراز عن العبث بناءً على الظاهر، وإمّا لأغراضٍ مناسبة للمقام لا يهتدي لها إلا العقلُ السليم [٢]، حيثُ عدَّ (ذكْر المحذوفِ) ضربًا من العبثِ يجب الاحتراز منه بحذفه.

وقد أشارَ أبو موسى إلى أغراض الحذفِ، وحصرَها في ثلاثِ مزايا مهمّة، الأُولى: الاختصار أو الإيجاز، والثانية: صيانة الجملة من الثقل من ذكر ما تدلُّ عليه القرينة، والثالثة: إثارة الفكر والحسّ بالتعويل على القارئ في إدراك المعنى [٣].

أمّا صولة فيرى في بحثه حول "حذف الفاعل في القرآن" أنّ للحذفِ غاياتٍ عدّةً تجمعها غايةٌ كبرى وهي: "التبئير" من البؤرة، ويعني بذلك «انحصار الكلام في معنى معيّن بإلقاء الأضواء على العنصر الأساسيّ فيه باعتباره مدار الكلام في الجملة، فهو يمثّل المعلومة الجديدة فيها.» [٤]

فتقنيةُ الحذْف – كما ذهب الجرجانيُّ – من أهمّ أدوات الربْطِ النّصيّ ، لما تؤدّيه من دورٍ تبئيريّ، فتجعلُ الكلامَ كله يدور حولَ بؤرة المحذوف ، وقد ذهب إلى ذلك "فان دايك" أيضًا حيثُ أكّد أهميّةَ دور (الحذف) في الترابط

---

١ - محمد مشبال ، (**البلاغة والأصول ، دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي ، نموذج ابن جني**) ، ص ١١٣

٢ - يُنظر : أبو يعقوب يوسف السكّاكي ، (**مفتاح العلوم**) ، ص ٢٦٥ - ٢٦٦

٣ - محمّد محمّد أبو موسى ، (**خصائص التراكيب ، دراسة تحليليّة لمسائل علم المعاني**) ، مكتبة وهبة – القاهرة ، ط٤ ، ١٩٩٦م ، ص ١٦١

٤ - عبدالله صولة ، (**الحجاج في القرآن ، من خلال أهم خصائصه الأسلوبيّة**) ، دار الفارابي – بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٧م ، ص ٣٩٠-٣٩١

النصِّي ، مشيرًا إلى الوظيفة المعرفية للحذف بأنّها تكمنُ في أن القارئَ يقدِّمُ ذهنيًّا المعلومةَ النّاقصة ، ولذا فإنّ المعلومات الناقصة يقدّرها الاستنتاج ولا تُوجَدُ في النصّ ، وقدْ برهنَ على ذلك بتطبيقهِ على نصوصٍ إعلانيّة ، مبيّنًا أثرَ أسلوب الحذفِ في إثارة انتباه المتلقِّي وتحريضه على المشاركة التأويليّة في استكناه المحذوف(١).

ولعلَّ أهميّة تقنية الحذفِ الأسلوبيّة عائدةٌ إلى أنها لا تورِدُ الألفاظ المتوقّعَة ، بل تعملُ على طيِّها ، ممّا تُفجِّرُ في ذهن المتلقِّي شحنةً فكريّة (٢)، فيقومُ بتقدير المحذوف وتأويل المقصود ، وفي ذلك سرٌّ من أسرارِ تقنية الحذف، إذ تجعل المتلقِّي عنصرًا رئيسًا في فهم النصّ ، فيقدّر المحذوفَ بناءً على معطيات السياق (المقام)، حيث إنّ سياقات الحذف تمثِّلُ أثرَ النحو في خلق علاقاتٍ تركيبيّة داخل النصّ ، والسياق هو الذي يُعطي لكلّ عنصرٍ في التركيبِ أهميّتَه، «وإذا كان السياق هو الذي يمدّ التركيب بالإفادة الجماليّة، فإنّه من جانبٍ آخر هو الذي يُكسب التركيبَ شكلَه الخارجيّ ، والرصدُ الدقيق للصورة الشكلية هو الذي يؤدّي بنا إلى المستوى الباطن للصياغة لتفهم دلالاتها الحقيقيّة» (٣) .

ولا يُمكنُ استيعاب علاقة (الحذف) وفهمها جيّدًا بحدودها البلاغيّة إلاّ في ضوء العلاقة المقابلة لها وهي (الذّكر) (٤):

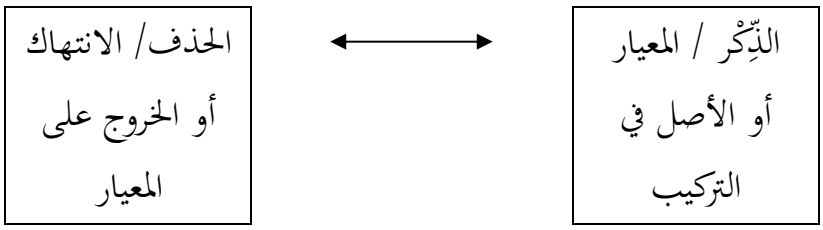
---

١ - فان دايك، (**علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات**)، ت: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب– مصر ، ط١ ، ٢٠٠١م ، ص ١٨٨-٢٠٧

٢ - يُنظر: مرام الصرايرة ، (**ظواهر أسلوبية في شعر عامر بن الطفيل**) رسالة ماجستير ، جامعة مؤتة – الأردن ، عام ٢٠١٣ م ، ص ٣٩

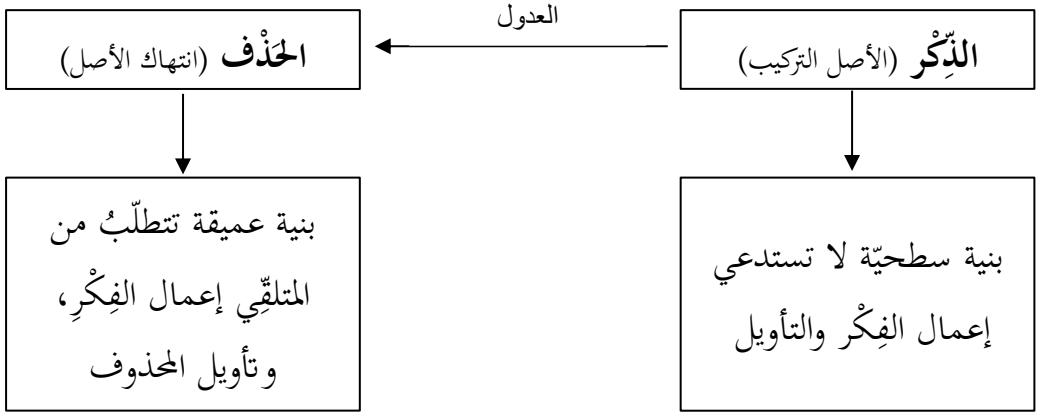
٣ - محمد عبدالمطلب، (**جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**)، الشركة المصرية للنشر ، لونجمان- مصر ، ط١ ، ١٩٩٥ م ، ص ١٨٤

٤ - يُنظر: محمد عبدالمطلب ، (**المرجع نفسه**) ، ص ١٨٤



حيثُ يتّضِحُ من خلال المعيار (الذِّكْر) أنّ تقنية (الحذف) هي تقنيةٌ معدولة أو منزاحة، خرج فيهَا التركيب عن أصْلِ ذِكْر اللفظِ إلى طيّهِ وحذفِهِ لأهدافٍ تبئيريّة وتأويليّة.

ويُمكنُ تصوّر ذلك وفْق الخُطاطة الآتية:



وأخيرًا فإنّ تقنية (الحذف) هيَ ظاهرةٌ أسلوبيّةٌ، تمثّلُ شجاعةَ العربِ في تصرّفِهم في فنون الكلام، و«ترجع إلى عبقريّة اللغة، التي تسهّل العدول عن الاستعمال الأصليّ (الذّكْر) فيُحدث هذا العدول انتظاما جديدًا في نظام

اللغة متأتيًا من الاستعمال المعدول إليه (الحذف)، مما يؤدي إلى حدوث نوع من الاتساق السياقي مرة أخرى بين الظاهرة الأسلوبيّة والمعنى»[١]

وقدْ أفاد الشاعرُ ضياء الدين رجب من هذه التقنية ووظّفَها في شعرِهِ كثيراً، في العناصر الإسناديّة، وفي العناصر غير الإسناديّة. ويمكن توضيح هذا على النحو الآتي:

١-تقنية (الحذْفِ) الأسلوبية في العَناصرِ الإسناديّة:

حيثُ يتجلَّى العدول في حذفِ أحدِ رُكني الجملة الأساسيّين:

- المُسنَد إليه: (المُبتدَأ "في الجملة الاسميّة"، والفاعل "في الجملة الفعليّة" وأشباههما)،
- و المُسنَد: (الخبر وشِبهه "في الجملة الاسميّة"، والفِعْل التامّ "في الجملة الفعليّة")

وإنّ أصلَ التركيبِ النمطيّ هو ذكر الركنين كليهما، وحذفُ أحدِهما يُعدُّ خرقًا للمعيارِ الأصليّ، وخروجًا على النمطيّة التركيبيّة، ممّا يدفعُ أسلوبُ الحذف هذا بالمتلقّي إلى التأويل وتقدير المحذوف.

---

١ - محمد جعفر العارضي ، (**في علم دلالة النص ، نظرات في قصدية الحذف**) ، دار تموز – دمشق ، ط١ ، ٢٠١٢م ، ص ٤٦

– ومن جماليّات هذا الأسلوبِ ما نجدُه في ديوان ضياء الدين رجب، حيثُ حذفُ المسند إليه (المبتدأ)، من قبيلِ قوله في قصيدة (ضحك العين) الغزلية، حيث يقول:

بَرَاءَةٌ في ظِلِّ أَنْفَاسِها أَطْيَابُها تَغْسِلُ آثَامَها [السريع]
ناسِكَةٌ تَعبُقُ أَرْدَانُهَا ما فَارَقَتْ في الحِلِّ أَحْرَامَها (١)

ففي هذين البيتين حذْفٌ لأحدِ عناصر الإسناد، وهو (المسند إليه/المبتدأ)، إذ إنَّ أصلَ التَّرْكيبِ في البيت الأول أن يقول: (هي برَاءَةٌ)، وفي البيت الثاني: (هي ناسِكَةٌ)، وقد جاءَ التركيب في هذين البيتين مخالفًا للنّمطِ المعياريّ؛ لما يؤدّيه هذا الحذْفُ مِن معْنًى إضافيٍّ، يتمثَّلُ في تأكيْدِ المدْحِ والتغزّل؛ ذلك أنّ النّقصان الكمّيّ في الألفاظِ يقومُ بما يعاكسُه من زيادةٍ في المَعنى، وهذا ما يُعطي لأسلوب الحذف مكانتَه الشِّعريّة والجماليّة في تركيب الجملة وبنية الكلام ، ولْنتَأمّل في الجدول الآتي :

(هي بَرَاءَةٌ) – (هي ناسِكَةٌ)	(–– بَرَاءَةٌ) – (–– ناسِكَةٌ)
تركيبان نمطيّان (لا نقص فيهما ولا زيادة)	نقصٌ كمّي + زيادة دلاليّة
إخبارٌ بالمِدْح والتغزّل	إخبارٌ وتوكيدٌ وتَعظيم

١ - الديوان ، ص١٦٠

حيثُ يبرزُ النَّقْصُ الكمّي في الألفاظِ بوصفِهِ زيادةً دلاليّةً، ما كان لها أن تكونَ لولا تقنية (الحَذف) الأسلوبية، فيغدو عدمُ الذِّكْر حينَها أبلغَ من الذِّكْرِ.

– ومن نماذج حذف العناصر الإسناديّة قوله في قصيدته: (ساعتها تُجيب):

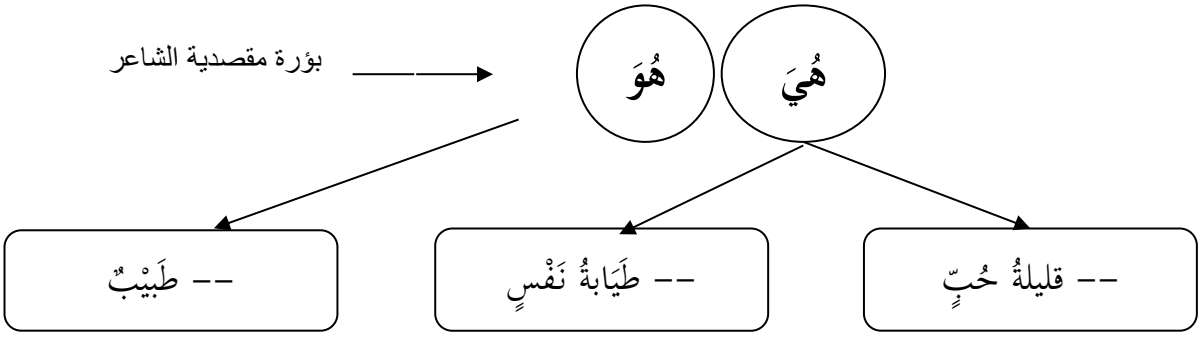
قَلِيْلَةُ حُبٍّ غَيْرَ أَنَّ مِزَاجَهَا على الحُبِّ يجْرِي دائِمَاً بِقَضَاءِ
طَيَابَةُ نَفْسٍ بينَ صَحْوٍ وغَفْوَةٍ وتِلْكَ المَزَايَا مُنْيَةُ العُظَمَاءِ

طَبِيْبٌ يُدَاوِي طِبُّهُ غَيْرَ دَائِهِ تُشَعْشِعُ فيهِ حِكْمَةُ الحُكَمَاءِ [1] [الطويل]

حيثُ تعَمّدَ الشاعرُ حذفَ (المُسنَد إليه /المبتدأ) في هذه الأبيات الثلاثة، إمعاناً في التغزل والثناء على المحبوبة، إذ نجدُ أنّ المحذوفَ في هذه الأبياتِ يمثّلُ (بؤرةً) تنحصرُ فيها مقصديّة الشاعرِ، ولأنَّ الممدوحَ حاضرٌ في وعيِ المُبدعِ، فإنّه استغنَى عنْ ذِكْرِه تعظيمًا له، ولنا أنْ نفترضَ أصلَ التركيبِ، بأنّ المبتدأ المحذوفَ ضميرٌ عائدٌ على ذات المحبوبة (هي) أو ذات الشاعر (هو) في البيت الثالث، كما يصوّرُه التخطيط الآتي :

---

١ - الديوان ، ص١٨٣-١٨٤



وهنا نلاحظُ (نقصًا كمّيًّا) مِنْ حيثُ الألفاظ في هذه التراكيب، فجميعُ الأبيات الثلاثةِ حُذفَ منها المبتدأ (هي أو هو) الذي دلّ عليه السياق، وهو ضميرٌ عائدٌ على ذات المحبوبة في البيتين الأول والثاني، أو على ذات الشاعر في البيت الثالث، وقدْ أفضَى هذا النّقصُ إلى (زيادة) دلالاتٍ إضافيّة تجبر ذلك النقص، وتلك الدلالات الثانويّة تمثّلَتْ في تعظيم ذات المحبوبة، وكأنّه معلومٌ لدى السامعِ فاستغنى عن ذكرها باللفظ لعلوّ مقامِها وحضورها في الأذهان في البيتين الأول والثاني. ثم استغنى عن ذكر ذاته بالضمير (هو) في البيت الثالث؛ لكونه معلوماً لدى المتلقي، وحاضراً بالحديث عن نفسه في كثير من أبيات القصيدة، باعتباره الطرف الآخر في علاقة الحب تلك.

فبؤرةُ مقصديّة الشاعر في الأبياتِ تتمثّل في (المحذوف/هي/هو)، وهذا ما يفسِّرُ كونَ (الحذفِ) أداةً من أدوات التماسكِ النّصّي كما نصّ على ذلك "عبد القاهر الجرجانيّ" و "فان دايك"[١]. كما أن جمال الحذف يتمثل في أنه يمنح التركيب كثيراً من المعاني التي تستفاد من السياق، وبدرجة أكبر من

[١] - ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، مرجع سابق، ص٨٧، وكذلك ينظر: فان دايك: (علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات)، ت: سعيد حسن بحيري، مرجع سابق، ص ٢٠١

الإيجاز، فالكلام المحذوف يدل على معانٍ متعددة لم تكن لتظهر للمتلقي لو ذكر الشاعر ذلك المحذوف.

- ومن جماليّة أسلوب الحذف أيضاً، قولُه مُتغزّلاً في محبوبته (مَيّ) في قصيدته: (أعلِمْتِ):

شيءٌ خَفِيٌّ لا يبينُ لَقَدْ دَنَا بِي نحْوَ بَابِكْ

شيءٌ تَلَعْثَمَ في سُؤَالِي إذْ تَلَعْثَمَ في جَوَابِكْ [الرَّجَز]
شيءٌ أَطَلَّ مِنَ السَّمَاءِ وليْسَ ظِلّاً مِنْ رِغَابِكْ
شيءٌ تَسَامَى عَنْ هَوَى الدُّنْيَا وأشْرقَ فِي إِهَابِك[1]

فهذه الأبيات الأربعة تمثل طاقةً تعبيريَّةً اختزاليّة، احتوتْ على أربعةِ أخبارٍ حُذفَ منْ كلٍّ منها مُبتدَؤها ، حيثُ إنّ أصل التركيب النمطيّ هوَ أنْ يَقُولَ:

(**هو**) .. شيءٌ خَفِيٌّ
(**هو**) .. شَيءٌ تَلَعْثَمَ
(**هو**) .. شيءٌ أَطَلَّ
(**هو**) .. شيءٌ تَسَامَى

المُبتدأ المحذوف **الخبر**

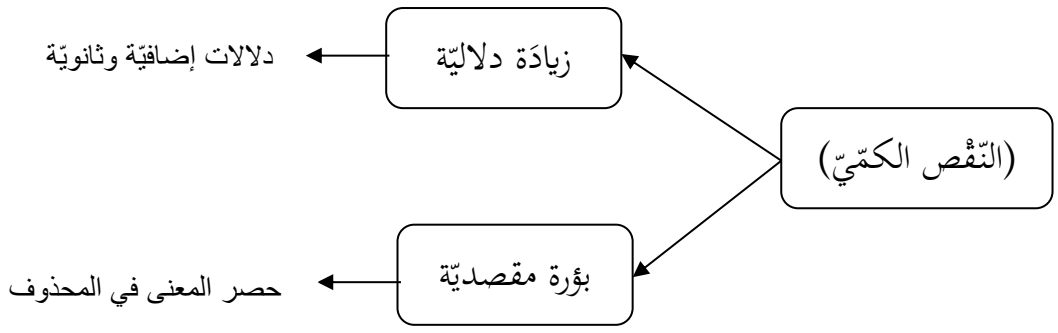
إلاّ أنّ الشاعر في تلك الأبيات السابقة قامَ بخَرْقِ هذه النمطيّة المعياريّة في تركيبها، واكتفى بالخبَرِ/المُسندِ، دون ذِكْرٍ للمبتدأ/المسند إليه. وإنّ سياقَ

---

١ - الديوان ، ص١٩٦

الحذفِ في هذهِ الجُمَلِ الأربعِ يدورُ حولَ (بؤرةٍ) واحدةٍ، وَهِيَ (وصف عاطفة الحب)، وهي وإنْ كانتْ – أي هذه البؤرة –محذوفةً لفظًا، إلاّ أنّها حاضرةً في وَعْيِ الشّاعرِ، ومفترضًا حضورَها – أيضًا – في ذهن القارئ، فهو شيءٌ خفي لا يظهر، ويؤدي إلى تلعثم اللسان عن الكلام بشكل صحيح، وهو شيءٌ سامٍ أتى من السماء، وقد تسامى عن هوى الدنيا ومادياتها، وأشرق في بشرة المحبوبة ومُحيَّاها.

إنّ هذا (النّقْصَ الكمّيّ) للألفاظ من خلال تقنية (الحذف) الأسلوبية، قد منح النّصَّ (زيادَةً دلاليّةً)، يقومُ بالكَشْفِ عنها المُتلقّي، فيؤوّلُ المحذوفَ ويقدّرهُ بناءً على مُعطياتٍ سياقيّة أو من فحوى الكلام، ليكتشف فيما بعد (البؤرة) المقصديّة للسياق المحذوف، كما يوضّحه الشكل الآتي:



– ويقولُ في وصفِ الصباح في قصيدته (صباح) :

أَلَقٌ تَنَفَّسَ بالشَّذَى وتنهَّدَتْ آهاتُهُ فَإِذَا القُلُوْبُ جِرَاحُ
شَفَقٌ تُعَانِقُهُ الخَمَائِلُ والذُّرَى فَعَلَى الحَوَاشِي الخُضْرِ مِنْهُ بِطَاحُ[1] [الكامل]

ففي البيتين حذفٌ يتمثَّل في ذلك النقصُ الكمّي للمفردات؛ حيث حُذِفَ فيهماِ المسند إليه/المبتدأ وذُكِرَ المُسند /الخبر، وتقدير المحذوف هكذا: (هو أَلَقٌ تَنَفَّسَ)، (هو شَفَقٌ تُعَانِقُهُ).

إذ يُشبِّهُ الشّاعرُ في البيت الأول ضوء الصباح بالبرق الذي يتنفس بالرائحة العطرة، وتتنهد أنفاسه فتتعاطف معها القلوب. كما يشبهه في البيت الثاني الشفق الذي تعانقه خمائل الحدائق وذرى الأشجار، فتبدو حواشيها متمايلة مائسة وكأنها سكرانٌ يهذي بكلام غير مفهوم، وذلك من شدة الهيام.

لكنَّ الشاعر لم يأتِ على ذكرِ المُسند إليه/ المبتدأ (هو) في البيتين في سياق الحذف التركيبيّ، واكتفَى بوجودِه في ذهن المتلقِّي الذي يمكنه الوصول إليه واستنباطه من خلال التأويل.

وإذا كانَ أسلوبُ الحَذفِ أو النّقصان الكمي يجعلُ المَعنى منحصرًا في المحذوف باعتباره (بؤرةً) يدورُ حولَها سياق الحذف، وتُضفِي على ذلك السّيَاق دلالاتٍ ثانويّة إضافيّة، فإنّ بؤرةَ المعْنَى في البيتين السابقين تدور حول (الصباح) الذي تبدو الطبيعة في أثناء إشراقه في أبهى صورة، وقد

---

١ - الديوان ، ص ٧٠، ق ٢٦ ، ب ١٧-١٨

أدّى هذا الحذف الأسلوبي إلى (زيادة) دلاليّة في تبئير وصف الصباح وتأكيده، بلْهَ ما قام به هذا الحذف من إثارةِ انتباه المُتلقّي.

وقد ألفيتُ – من خلال المنهجين الاستقرائي والإحصائي–أنّ تقنية الحذف الأسلوبية في أحد ركني الجُملة: (المُسند والمسند إليه)، يحضرُ بصورة مكثّفة في ديوان ضياء الدين رجب [1]، لما لها مِن دلالاتٍ ثانويّة وإيحائيّة.

٢–تقنية (الحَذْفِ) الأسلوبية في العَناصرِ غير الإسناديّة:

تتكوّن الجُملةُ العربيّة من ركنين رئيسين: (المُسند والمُسند إليه)، ومِن مُتمّماتٍ أو مكملاتٍ لفظيّةٍ، يُطلقُ عليها البلاغيّون (مُتعلّقات الفعل)، ويخصُّونَ (المفعول به) بالاهتمام الأكبر؛ لكونه مِن أبرزِ تلك المُتعلّقات/العَناصر غير الإسناديّة، فأولوه عنايةً كبيرةً، ودرسُوا الأغراضَ البلاغيّةَ الكامنة وراءَ حذفه من الجملة، وخصّصوا أبوابًا في مؤلفاتهم لمناقشة

---

١ - حيث يتجلّى (حذف المسند إليه / المبتدأ) في كثير من الشواهد الشعرية في ديوان ضياء الدين رجب ، ومنها على سبيل المثال لا الحصر :

- الديوان ، ص٢٣، ٢٤
- الديوان ، ص٢٥
- الديوان ، ص٢٧
- الديوان ، ص٣٧
- الديوان ، ص٤٣
- الديوان ، ص٤٥
- الديوان ، ص٦١
- الديوان ، ص٦٤
- الديوان ، ص٦٦
- الديوان ، ص٦٩
- الديوان ، ص٧١
- الديوان ، ص٨٦

الأثر البلاغيّ في سياق الكلام جرّاء (حذف المفعول به) [١]، ومن الأغراض التي ذكروها على سبيل المثال [٢]:

١-أن يكونَ المقصودُ بيانَ حال الفاعل، لا بيان حال المفعول به.

٢-أنْ يكونَ المقصودُ ذكرَه، لكنّك تحذفُه لإيهام أنّك لا تقصد ذكره.

٣-أن يكونَ المحذوفُ جليًّا معلومًا.

وقد يُحذَفُ المفعول به لأغراضٍ بلاغية أخرى عديدة تُفهَمُ من السياق؛ (كالتعميم والإطلاق، وإرادة التوكيد، وتقوية الحكم، ودفع التوهّم، واستهجان ذِكْره، وحتى لا يقع عليه الفعل ..وغيرها) [٣].

وأستطيع القولَ إنّ تلك الأغراضَ كلّها تدور حول (بؤرة) المعنى، بإلقاء الضوء على العنصر الأساسيّ في الجملة باعتباره مدار الكلام وبؤرته، إذ ليس بمقدورنا اكتشاف تلك البؤرة لولا استخدام تقنية الحذف.

وقد ألفَى البَلاغيُّونَ أنّ لحذفِ المفعولِ دلالاتٍ إضافيّةً ومعانيَ ثانويةً، لكونِه يحفز المتلقي نحو التفكير بملء النقصِ وتأويل المحذوف، ومن هنا فإن تقنيةُ الحَذفِ تجعلُ المتلقِّي مُشاركًا في بناءِ النص؛ باعتبار (الحذفَ) يُعدُّ «تحوّلاً في التركيب اللغوي، يُثير القارئ ويحفّزه نحو استحضار النصّ الغائب، أو سدّ الفراغ، كما أنّه يثري النصّ جماليًّا، ويُبعده عن التلقّي السلبيّ،

---

١ - للاستزادَة يُراجع : عبدالقاهر الجرجاني ، (**دلائل الإعجاز**) ، ص ١٥٣ – ١٧٠ ، و فخر الدين الرازي ، (**نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**)، ص٢٠٨-٢١١ ، وأبو يعقوب السكّاكي ، (**مفتاح العلوم**) ، ص ٢٣٤-٢٣٥ ، و الخطيب القزويني ، (**الإيضاح في علوم البلاغة**) ، ج٢، تح: محمد عبدالمنعم خفاجي ، المكتبة الأزهرية للتراث- القاهرة ، ط٣ ، ١٩٩٣م ، ص ١٥٤- ١٦١

٢ - يُنظر: فخر الدين الرازي ، (**نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**)، تح: نصر الله حاجي مفتي أوغلي، دار صادر– بيروت ، ط١، ٢٠٠٤م، ص ٢٠٨ - ٢١١

٣ - يُنظر: بسيوني عبدالفتاح ، (**علم المعاني ، دراسة بلاغية ونقدية**) ، ج١ ،مكتبة وهبة – القاهرة ، (د.ط) ، ١٤٠٦هـ ، ص ٢٣٣ - ٢٤٩

فهو أسلوبٌ يعمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغيةَ تعدّدية الدلالة، وانفتاح الخطاب على آفاق غير محدودة» [١]

لذا سأُخصّص هذا المبحثَ (الحذف في العناصر غير الإسناديّة) لدراسة الأثر الجمالي وراءَ (حذف المفعول به) في شعر ضياء الدين رجب.

- فمن جماليّات أسلوب (حذف المفعول به)، قولُه في قصيدة: (ذَكَرْتُكِ) :

وغَنَّتْ وقَلْبِي شَارِدُ الحِسِّ هَائِمٌ يُنازِعُهُ مِنِّي هَوَىً وضَمِيْرُ [٢] [الطويل]

فقوله: (وغنَّتْ) تركيبٌ ناقصٌ يحتاجُ إلى مُتمّم، حيثُ إن الفعلَ (غنَّتْ) يتعدّى إلى نصب مفعول، بَيْدَ أنّه لم يذكرْ ذلك المفعولَ به، فهذا التركيبُ جاءَ مُغايرًا للنمطيّة المعياريّة، إذ الأصلُ فيه أن يأتي بالمفعول به، وإنّ هذا (النقصانَ الكمّي) في الجملة أو ما يُسمّى عند علماء الأسلوبية بـ(الاختزال)؛ لكونِه يختزل البنية السطحية في دوالَّ أقلَّ ممّا يفترضُه التركيب النمطيّ المعياريّ[٣]، يُفضِي بالتركيب المُختَزَل النّاقص إلى (زيادة دلالاتٍ) إضافيّة ومتعدّدة. ويرجع سبب الحذف هنا إلى كون المفعول به المحذوفُ جليًّا معلومًا للمتلقي؛ إذ المعروف أن (أم كلثوم) قد (غنَّتْ أغنيةً أو غنَّت غِنَاءً).

ونستطيعُ تصوُّرَ تقنية حذف العنصر غير الإسنادي، كما الآتي :

---

١ - عبدالباسط محمد الزيود ، (**من دلالات الانزياح التركيبي وجماليّاته في قصيدة "الصقر" لأدونيس**) ، مجلة جامعة دمشق ، مج٢٣ ، ع١ ، ٢٠٠٧م ، ص ١٧١-١٧٢

٢ - الديوان ، ص١٥٧

٣ - محمود عبدالمجيد عُمر ، (**الانزياح في شعر نزار قباني**) ، رسالة ماجستير ، جامعة صلاح الدين – العراق ، عام ٢٠١٢م ، ص ٦٣

الفِعْل	الفَاعل	المفعول به
غنَّتْ	الضمير المستتر جوازاً (هي)	×

- غِنَاءً

تأويلُ المحذوف ⟵ - أغنيةً

ففي هذا البيت يلحظُ حذفٌ لعنصر غير إسناديّ، في قولهِ (غنَّتْ [؟])، فلم يذكر الشاعر المفعولَ به، وإنّ طيَّ ذكرِهِ أبلغُ مِن ذِكْرِه؛ ذلكَ لكي يتلاءَمَ معَ سياق البيت الذي يصفُ حالةَ الهيام والحب والحيرة وشرود الذهن بسبب تذكُّرِ محبوبته، لذا فإنّه عند حذفهِ المفعولَ بهِ في (غنَّتْ) أوحى إلى المتلقي أن (أم كلثوم) قد غنَّت أغنيةً أو غناءً وجدانياً أثار شجونه وأوقد مشاعره تجاه محبوبته الغائبة، فصار قلبه شارد الحس هائماً يعاني صراعاً نفسياً أليماً.

وقد ترك الشاعر المتلقي يؤوّل وقع الغناء أو أثر الأغنية عليه؛ إذ إنه سيبحث عن ذلك السبب الذي أثار شجونه وصير قلبه إلى تلك الحالة من الشرود والحيرة والهيام!!! فالتقدير إذن هو: (غنَّت أغنية غزلية أو غناءً رومانسياً).

ولعلّ تقنيةَ حذف المفعول به في هذا البيتِ حيلةٌ أسلوبيّة مقصودةٌ للفتِ انتباه القارئ، ليقومَ بعْدَها بسدّ النّقصِ الكائن في الجملة الفعلية، ليؤوّل المحذوفَ، ويكتشفَ سبب حالة شرود القلب، وهيام الحِسّ التي سيطرت على

ذهْنِ الشّاعر حتّى جعلته يعاني ذلك الصراع النفسي الجَمَّ، بل جعله مُطلقًا دون تخصيص.

– ومِنْ نماذجِ حذف المفعول به في ديوانه أيضاً، قولُهُ في قصيدة: (يا صَمْتَها)" [البسيط]

وقَاوَمَتْ ببَقَايَا الجُهْدِ قَائِلَةً أَلَا تَرى في احتجَابِي عَنْكَ طَائِلَةً؟ (١)

إذ جاءَ توظيفُ تقنية الحذف في الجملة الفعليّة: (قَاوَمَتْ [؟])، دونَ أن يذكرَ الشاعرُ المفعولَ به للفعل (قاومت) برغم أنه فعل مُتعَدٍّ، بل جاء التركيبُ مخالفًا للنمطِ المعياريّ، وقد نتجَ عن هذا (النّقص الكمّي) زيادةٌ دلاليّةٌ، فالحذفُ قد منح السياقَ خصوصيّةً دلاليّةً، وذلك بانفتاحِهِ على عنصر التأويل، إذ إنّ التأويلَ ملازمٌ لتقنية الحذف.

وأستطيع توضيح تقنية الحذف في البيت السابق كالآتي:

الفِعْل	الفَاعل	المفعول به
قاوَمَتْ	الضمير المستتر جوازاً وتقديره (هي)	×

تأويلُ المحذوف ⟵ – الحُبَّ
– الوِصَالَ
– إلحاحي

فلو أنّ الشَّاعرَ ذكر المفعولَ به قائلاً مثلاً: (قاومتْ [حُبِّي])، لأصبحَ السياقُ سطحيًّا نائيًا عن الجماليّة البلاغيّة، ولافتقدَ التركيبُ الدّهشةَ

١ - الديوان ، ص١٦٧

والمفاجأةَ والتأويلَ، وهذه كلُّها أمورٌ مما تُنتِجها في المتلقّي تقنيةُ الحذفِ الأسلوبيّة.

وإنّ حَذْفَ المفعُولِ في البيتِ السابقِ يستوقفُ المتلقِّي ويجعلُه يتأوَّلُ المحذُوفَ بما ينفتحُ عليهِ النصّ، وهذا الانفتاح التأويليّ يمنحُ السِّياقَ تعَدُّديةً دلاليّة، تجعل القارئَ متلقّيًا إيجابيًّا فاعلاً في تكوين النصّ ومعناه، حيثُ بإمكان القارئ أنْ يُقدّر المفعولَ به/المحذوفَ، فالشاعر قد شكا لمحبوبته ما يكابده من لوعة الشوق إليها والوله بها، فأدركت ما يعانيه وأشفقت عليه، ورقَّ قلْبُها له، ورغم ذلك كله، انتصرت لعقلها على إحساسها وقاومت حُبَّه أو وِصَالَه أو إلحاحَه في طلب لقائها. فالحذف أضفَى على السياق معنًى إضافيًّا؛ وهو إرادة التعميم وعدم التخصيص في مقاومة الحُبِّ فقط، بل مقاومة كل ما يمكن أن يعتريها من الضعف النفسي أمام ذلك الحبيب البائس بسبب حُبِّه لها.

وتقومُ تقنيةُ الحذفِ الأسلوبيّة بتسليطِ الضَّوءِ على بُؤرةٍ مقصديّةٍ يكشفُ عنْها المحذوفُ، حيثُ تتمثّل تلك البؤرة في اهتمام الشاعر بعاطفة الحُبِّ ، ليغدوَ هذا الدالّ (سبقْتَ) محورَ البيت ونقطةَ الارتكاز ، وإليه ترجع كلّ الدوال .

ومن خلالِ دراستي لنماذج تقنية الحذف في شعر ضياء الدين رجب في العناصر الإسناديّة، وغير الإسناديّةِ [1] أيضًا، لاحظتُ أنّ هذه التقنيةَ الأسلوبية تُنتج وظيفتين رئيستين، وهما:

١- الزيادة الدلاليّة والمعاني العميقة.

٢- تسليط الضوء على البؤرة المقصديّة.

---

١ - لا يقتصر الحذفُ في العناصر غير الإسناديّة - في ديوان ضياء الدين رجب - على (حذف المفعول به) فحسب ، بل نجدُ حذفًا كثيرًا لأدوات النداء والاستفهام وغيرها بصورة واضحة ولافتة للنظر ، إلاّ أنّ الباحثَ عُنيَ بعنصر (المفعول به) ؛ لما تُنتجهُ تقنية الحذفِ من دلالاتٍ إضافيّة وزيادة معانٍ ثانويّة ، بوصفهِ حيلةً مقصودةً للفت انتباه القارئ ليتلمّسَ "البؤرة المقصديّة" التي ترجع إليها كلّ الدوالّ في البيت ، **ومن نماذجِ (حذف المفعول به) في ديوان ضياء الدين رجب، على سبيل المثال لا الحصر ، انظر :**

- الديوان ، ص١٨٣
- الديوان ، ١٩٣
- الديوان ، ص٢٠٨
- الديوان ، ص٢٠٩

ومن نماذج (حذف أدوات النداء) ، على سبيل المثال لا الحصر، انظر :

- الديوان ، ص ٢٣
- الديوان ، ص ٨٢
- الديوان ، ص ٢٢٦
- الديوان ، ص ٢٢٧
- الديوان ، ص ٣٣٠

٣-أسلوب الالتفات:

الالتفاتُ ظاهرةٌ أسلوبيّة فريدة حَظِيَتْ باهتمام البلاغيين والنقّاد القدامى [١]، ولم تُغفلْها الدراساتُ الحديثة [٢]، والالتفاتُ لغةً: من (لفتَ) وتحوّل وانصرفَ [٣]، وهذا المعنى المعجمي يكاد يكون قريبًا من المعنى الاصطلاحيّ لهذا الأسلوب، فقد عرّفَه ابنُ المعتز بأنّه: «انصراف المتكلّم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفاتِ الانصرافُ عن معنًى يكون فيه إلى معنى آخر.» [٤]

فالالتفاتُ مصطلحٌ بلاغيّ يدلُّ على ظاهرة "التحوّل الأسلوبيّ"، وقد تواردَتْ طائفةٌ من المصطلحات تدلّ على تلك الظاهرة، ومن بينها: "الصّرف" و "العدول" و "الانصراف" و "التلوّن" و "مخالفة مقتضى الظاهر" و "شجاعة العربيّة" وغير ذلك [٥]

---

١ - انظر على سبيل المثال لا الحصر : السكّاكي، (**مفتاح العلوم**) ، ص ٢٩٦ ، والعسكري ، (**الصناعتين**) ، ص ٣٩٢ ، وابن رشيق ، (**العمدة**)، ص٤٥ ، وابن الأثير ، (**المثل السائر**) ، ج٢ ، ص ١٦٨- ١٨٥ ، وابن المعتزّ ، (**البديع**) ، ص ٥٨

٢ - انظر على سبيل المثال لا الحصر : فايز القرعان ، "أسلوب الالتفات في شعر كُثيّر عزّة" ، بحث ضمن كتاب : (**في بلاغة الضمير والتكرار**): فايز القرعان، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٠م ، ص٤-٥٥، وكذا ينظر: عز الدين إسماعيل ، " جماليات الالتفات " ، بحث ضمن كتاب (**قراءة جديدة لتراثنا القديم**) ، المجلّد الآخر ، النادي الأدبي بجدة ، ١٩٩٠م ، ص ٨٨٦ - ٩١٠

٣ - كلمة (الالتفات) جاءت من الجذر (لفتَ) ، وهي تعني الصّرْف والتحويل واللّيّ، فقد جاء في لسان العرب : «لَفَتَ وجهَه عن القوم: صَرَفَه، والْتَفَتَ الِتفاتاً، والتَّلَفُّتُ أَكثرُ منه. واللَّفْتُ اللَّيُّ. ولَفَتَه يَلْفِتُه لَفْتاً: لواه على غير جهته؛ وقيل: اللَّيُّ هو أَن تَرْمِيَ به إلى جانبك. ولَفَتَه عن الشيء يَلْفِتُه لَفْتاً: صَرفه. الفراء في قوله، عز وجل: أَجِئْتَنا لتَلْفِتَنا عمَّا وَجَدْنا عليه آباءَنا؟ ، اللَّفْتُ: الصَّرْفُ؛ يقال: ما لَفَتَكَ عن فلانٍ أَي ما صَرَفَكَ عنه؟ ، واللَّفْتُ: لَيُّ الشيءِ عن جهتِه، كما تَقْبِضُ على عُنُق إنسانٍ فتَلْفِتُه؛ وأَنشد: ولفَتْنَ لَفْتاتٍ لَهُنَّ خَضادُ . ولَفَتُّ فلاناً عن رأْيه ، أَي : صَرَفْتُه عنه، ومنه الالْتِفاتُ.»، ابن منظور ، (**لسان العرب**)، مادّة "لفت" ، مج ٥ ، ج٤٤، دار المعارف – القاهرة ، تحقيق : عبدالله الكبير وآخرَين ،(د.ط) ، (د.ت) ، ص ٤٠١٥

٤ - عبدالله بن المعتز، (**البديع**)، تح: اغناطيوس كراتشقوفسكي ، دار المسيرة – بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢م ، ص ٥٨

٥ - يُنظَر: حسن طبل ، (**أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنيّة**) ، دار الفكر العربي- القاهرة ، (د.ط) ، ١٩٩٨م ، ص ١١

حيثُ أشار ابن رشيقٍ إلى أن الالتفات هو الاعتراض عند قومٍ، وسمّاه آخرون الاستدراك [١]. أمّا ابن الأثير فقد أطلق عليه "شجاعة العربيّة "(٢)، وإنّما سُمّي بذلك لأنّ الرجلَ الشجاع يركب ما لا يستطيعُه غيره ، مما يدلّ على شجاعته ، وكذلك الالتفات فهو أسلوبٌ لا يستطيعُه من لا بلاغةَ لديه ، ولا يتقحّمُه إلاّ الفنّان في الكلام.

أمّا عن أنواع الالتفات، فقد ذكر أبو هلال العسكريّ [٣] أن الالتفات نوعان:

الأول: أن يفرغ المتكلّم من المعنى، فإذا ظننتَ أنه يجاوزه يلتفت إليه فيذكره.

والآخر: أن يكون الشاعر آخذًا في معنى وكأنّه يعترضه شكّ، فيعود راجعًا إلى ما قدّمه.

أمّا ابنُ الأثير [٤]، فقد فصّل القولَ في أنواع الالتفات، وهو عنده ثلاثة أقسام:

١. الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة.
٢. الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر، وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر.
٣. الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي.

فالالتفاتُ – إذَنْ –يشمل الحكاية والخطاب والغيبة فيُنقل كلٌّ واحدٍ منها إلى الآخر، ويُؤكّد السّكّاكيُّ أَنّ «العرب [كانُوا] يستكثرون منه، ويرون الكلامَ

---

١ - الحسن بن رشيق، (**العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**)، تح: محمد محي الدين عبدالحميد ، دار الجيل – بيروت ، ط١، ١٩٨١م، ٢/ ٤٥

٢ - يُنظر: ضياء الدين بن الأثير ، **(مرجع سابق)**، ٢/ ١٦٨

٣ - يُنظر: أبو هلال العسكري، (**كتاب الصناعتين**)، تح: على البجاوي و محمد أبو الفضل ، دار إحياء الكتب العربية ، ط١، ١٩٥٢م، ص ٣٩٢

٤ - يُنظر: ضياء الدين بن الأثير ، **(مرجع سابق)**، ٢/ ١٦٨- ١٨٥

إذا انتقل من أسلوبٍ إلى أسلوبٍ أدخلَ في القبول عند السّامع، وأحسن تطرية لنشاطه، وأملأ باستدرار إصغائه. »[١]

فالالتفات عند السكّاكيّ هو انتقال الكلام من أسلوبٍ إلى أسلوبٍ آخر، حيثُ يؤدّي هذا الانتقالُ وظائفَ بلاغيّةَ عديدة، ومن ضمنها:

التأثير في المُتلقِّي، لأنه "أدخل في القبول عند السامع".

طرد الملل والسأم عن المتلقّي، لأنه "أحسن تطرية لنشاطه".

حضور ذهْن المُتلقِّي، "أملأ باستدرار إصغائه".

لذا فإنّ الالتفاتَ –في حقيقته –هو وسيلة أسلوبية في تركيب الجملة تكسرُ توقّع المتلقِّي، وتُلفِتُ انتباهَهُ إلى البؤرة المركزيّة التي تم تسليط الضوء عليها، حيثُ يقوم الالتفات على مفهوم (التضليل) الذي يُرادُ منه اهتداء المتلقِّي إلى اكتشاف بؤرة النصّ، واستكناه دلالاتها المفتوحة، فبنيةُ الالتفات الأسلوبيّة تكشفُ «عن سماتٍ تضليليّة تُشكّلُ انزياحًا يخرج بالخطاب عن نمط التعبير المألوف.» [٢]، تقوم هذه السّمات بإضفاءِ دلالاتٍ جديدةٍ على النصّ، إذ إنّ مِن أهمّ وظائف هذه التقنية هي إخراج النصّ الأدبيّ من ضيق المعنى إلى رحابة الدلالات المتعدّدة، فالالتفاتُ «ظاهرةٌ أُسلوبيّة تُثري النصوص الأدبيّة بالدلالاتِ التي تُنتجها من خلالِ تفاعل ضمائرها مع الدالات النصّيّة» [٣].

فالالتفاتُ يُضفي على النصّ شعرية فيَّاضةً، ومِن جماليّته [٤]:

١. إتيان الشاعر بمعنى يُريد الانصراف به إلى معنى آخر.

---

١ - أبو يعقوب يوسف السكّاكي ، **(مرجع سابق)** ص ٢٩٦

٢ - توفيق محمود القرم ، **(الانزياح الأسلوبي في شعر السياب)**، من إصدارات نادي الأحساء الأدبي – السعودية ، ط١، ٢٠١٤م ، ص ١٤٠

٣ - فايز القرعان ، **(في بلاغة الضمير والتكرار)** ، عالم الكتب الحديث – الأردن ، ط١ ، ٢٠١٠م ، ص ٥

٤- يُنظَر: خيرة حمرة العين ، **(شعرية الانزياح، دراسة في جمال العدول)** ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعيّة والنشر ، ط١ ، ٢٠١١م، ص ٢٢٩

٢. إكساب هذا المعنى سمات التباسيّة بمحاولة تضليل القارئ.

ويسعى هذا المبحثُ إلى دراسةِ أسلوبِ الالتفاتِ [١] في شعر ضياء الدين رجب وفقَ مستويين:

١-**سطحيّ**: يُعنَى برصْدِ بنية أسلوب الالتفات في الصياغة الشعريّة لدى الشاعر.

٢-**عميق:** يتمثَّلُ في السّعي إلى اكتشاف الدلالات العميقة المرتبطة بتشكّل الأنساق الالتفاتيّة داخل السياق [٢]، وسيُعْنَى بالتركيز على انتهاك المطابقة الضميريّة من حيثُ الغياب والحُضور، ضمن ستّة أنساق، كما رصدَها البلاغيّون [٣]:

١. الانتقال من التكلّم إلى الخطاب.
٢. الانتقال من الخطاب إلى التكلّم.
٣. الانتقال من الغيبة إلى التكلّم.
٤. الانتقال من التكلّم إلى الغيبة.
٥. الانتقال من الخطاب إلى الغيبة.
٦. الانتقال من الغيبة إلى الخطاب.

- **عدول المُطابقة الضميريّة في شعر ضياء الدين رجب:**

إنّ الوُقوفَ على استكناه الدلالات السياقيّة لتقنية الالتفات «يجب أن ينطلق من خلال إدراك علاقة الضمائر الالتفاتيّة بالدالاّت النصيّة التي تُشكِّلُ الأرضيّة الأساسيّة لإنتاج الدلالة» (٤)، فنحنُ في تقنية الالتفات الأسلوبية

---

١ - اعتمدَ الباحثُ في هذا المبحث على بحث "أسلوب الالتفات في شعر كُثيّر عزّة" من كتاب (**في بلاغة الضمير والتكرار**)، للدكتور فايز القرعان.

٢ - يُنظَر: ايز القرعان ، (**مرجع السابق**) ، ص ١١

٣ - يُنظر: ضياء الدين بن الأثير ، (**المرجع السابق**)، ٢/ ١٦٨- ١٨٥

٤ - فايز القرعان ، (**مرجع سابق**) ، ص ١٢

أمام ثلاثة ضمائر: "هو"/الغَيبة، و "أنا"/المتكلم، و "أنت"/الخِطاب، يتلاعب الالتفات باستخدامها في الخطاب، فتتبادل الأهميّة، وفقًا للمعنى المراد التركيز عليه، إذْ إن انتقالَ منشئ النص من صيغةٍ إلى أخرى إنّما يحكمه "المقصد المعنويّ"[١].

وقد لحظتُ أَنّ أنساق انتهاك المطابقة الضميريّة الستّة بارزةٌ في ديوان ضياء الدين رجب، مُنتجةً بذلك جماليّةً شعريّة ودلالات إضافيّة في النصّ الأدبيّ، ومن تلك الأنساقِ النماذجُ الآتية:

١-الانتقال من التكلّم إلى الخطاب، مثالُه:

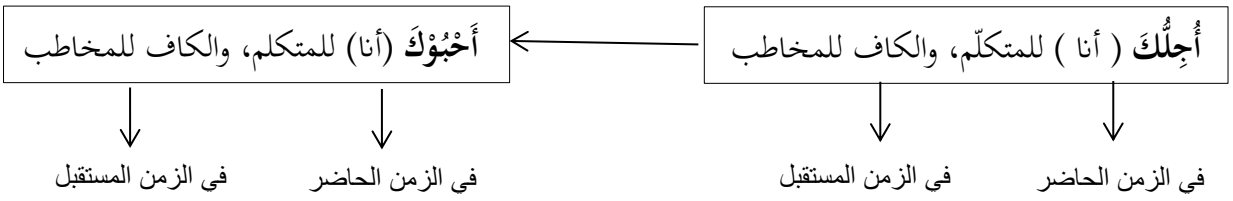
أُجِلُّكَ لا يَحمِي التَّجِلَّةَ غَيْرُها ولا يتملَّى العَقْلَ غَيْرُ هَوَى العَقْلِ
وأَحْبُوْكَ لا أَحْبُوْكَ إلَّا مُلَاوَةً تَعَهَّدَها حِسِّي وأَنْضَرَها سُؤْخِطَىً
حِبَاءَ امريءٍ مَا كَانَ لوْلاكَ حَبْوُهُ تتحاماها خُطِى الليلِ في الليْلِ[٢] [الوافر]

إنّ بنيَة الالتفاتِ هنا تتمثّل في الدوالّ: (أُجِلُّكَ) و (أَحْبُوْكَ) اللذين يمثّلهما ضمير المتكلّم المستتر (أنا)، والدالّ (كاف الخطاب) في نفس الفعلين الذي يمثل المخاطب، حيث تحوّلت الصياغة من التكلّم إلى الخطاب في كلا الفعلين:

---

١ - يُنظَر: عز الدين إسماعيل ، " جماليات الالتفات " ، بحث ضمن كتاب (**قراءة جديدة لتراثنا القديم**)، النادي الأدبي بجدة ، ١٩٩٠م ، ص ٩٠٦

٢ - الديوان ، ص١١٢



وقد جاء هذا التحوّل في الضمير ملائمًا للسياقِ، حيثُ انتقل ضمير التكلّم (أنا) من سياقٍ زمنيّ يدلّ على الحاضر، إلى ضمير الخطاب (كاف الخطاب) في سياق زمنيّ يدل على المستقبل، وكأنّ الشاعرَ يريد أن يقول إنه يوقر ذلك الممدوح في الحاضر والمستقبل على الدوام؛ أي في زمن التكلّم/الحاضر، والخطاب/المستقبل؛ لما يتمتع به ذلك الممدوح من مكانة سامية، وأخلاق رفيعة.

٢-الانتقال من الخطاب إلى التكلم، مثالُه قوله في قصيدة مهداة إلى الفيلسوف الهادر (البحر):

أَلْقَاكَ في الشَّطِّ أَمْ أَلْقَاكَ في المَاءِ عَلَى جَنَاحِ خَيَالٍ مَائِلٍ نَائِي
وأَسْتَحِمُّ مِنَ الأَضْوَاءِ سَابِحَةً في العِطْرِ تَمْزِجُ أشْذَاءً بأَنْدَاءِ
وأَسْتَرِيْحُ كَأَنِّي فِي جَوَانِحِهَا أُعَانِقُ البَدْرَ بَيْنَ العُشْبِ والمَاءِ [1] [البسيط]

إنّ بنية التحوّل الالتفاتيّة تمثّلَت في الضميرين : (كاف الخطاب) والذي يُتمثِّلُ في الدَّال (ألقاك)، والضمير (أنَا) الذي يُتمثّل في الدّوالّ (أسْتَحِمُّ)، (أسْتَرِيْحُ)، (أُعَانِقُ)؛ حيثُ عدل الشّاعرُ من أسلوب المخاطب إلَى أسلوب المتكلّم ، وقد فرضَ السياقُ على الشاعر هذا التحوّل في الصياغة ، ذلك أنَّ الشّاعرَ – في سياق ضمير الخِطاب – يُوهمُ المُتلقّي (ويُضلِّله) ،

١ - الديوان ، ص٦٩

بأنّ الذي يخاطبه هو فيلسوف هادر لا بحرٌ هائج، وفي هذا إيحاءٌ ضمنيّ بأن هذا البحر تتناثر مياهه وأمواجه لتصل إلى الشاطئ وتغرقه بالماء، ثمَّ تحوّلَت الصياغة إلى ضمير المتكلّم ، الذي ساورته نزعة الاستحمام في الماء والأضواء السابحة على صفحة الأمواج (وأسْتَحِمُّ مِنَ الأَضْوَاءِ سَابِحَةً) التي تمتزج رائحتها برائحة السحب الممطرة، ثم يستريح في جوانحها وكأنه يعانق البدر بين العشب والماء، مما يدل على امتزاج كل مظاهر الطبيعة جميعاً: مياه البحر، والأضواء، والبدر، والسحب الممطرة، والعشب الأخضر.

فالشّاعر هنا يُمارسُ لعبةً تضليليّةً؛ حيث إن الخطاب والتكلّم مُتماثلان لكونهما يخصّان الذات الشاعرة، ومتعاكسان يؤدّي كلّ واحدٍ منهما دورَ الآخر:

ألقاك/كاف الخطاب	(**أستحم–أستريح–أعانق**) (أنا) للمتكلّم

حيثُ ولّدَتْ بنيةُ الالتفاتِ الأسلوبية هنا دلالتين جديدتين، وهما: (دلالة التماثل) والتساوي بين طرفَي الخِطاب والتكلّم، و(دلالة التبادل) والقَلْب بين هذين الطرفين، حيث اندمج كلّ طرف مع الآخر [1]، فالذات الشاعرة محتارة – في لحظة الخطاب – بين لقاء البحر على الشاطئ أم في الماء، ثمّ – في لحظة التكلّم –تقرر الذات الشاعرة أن تقوم بثلاثة أفعال: (تستحم، وتستريح، وتعانق) في انتقال سلس من ضمير الخطاب إلى ضمير التكلم، ممّا يؤكّد وعي الشاعر بتقنية الالتفات وما تؤدّي إليه من إيحاءٍ وزيادة دلالات.

---

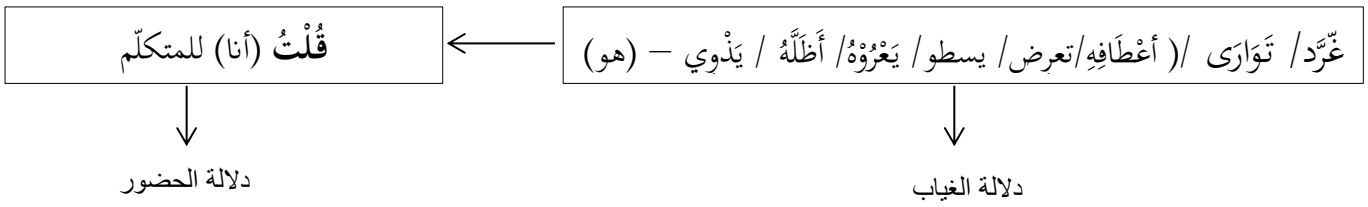
١ - يُنظر: فايز القرعان ، **(المرجع السابق)** ، ص ٣٦

٣–الانتقال من الغيبة إلى التكلّم، مثالُه:

وغَرَّدَ فِي (مَيٍّ) نَحِيْبُ مَهَدْهَدٍ ووَمْضٌ تَوَارَى بَيْنَ أعْطَافِهِ سُؤْلُ
أَتَعْرِضُ للْحُبِّ المُوَشَّجِ سَلْوَةً أيَسْطُو عَلَى أَعْرَاقِهِ: العِزُّ والذُّلُّ
أيَعْرُوْهُ مَا يَعْرُو الرَّبِيْعَ أَظَلَّهُ خَرِيْفٌ فَيَذْوِي فِي الغُصُوْنِ ويَنْسَلُ
فقُلْتُ خَلَاكَ الذَّمَّ قَدْ يَحْجِبُ السَّنَا دَبِيْبٌ: كَما دَبَّتْ عَلَى رِزْقِهَا النَّمْلُ[1]

[الطويل]

هنا تتجلّى بنية التحوّل في الصياغة الشعريّة في الدَّوَالّ: (غَرَّدَ)، (تَوَارَى)، (أعْطَافِهِ)، (تعرِض)، (يسطو)، (يَعْرُوْهُ)، (أَظَلَّهُ)، (يَذْوِي)، فكلها تدل على الغائب، سواء أكان فاعلها ضميراً مستتراً أم كان اسماً ظاهراً تأخَّر ن الفعل لأغراض بلاغية. ثم تحولت صيغة الغياب إلى صيغة التكلم من خلال الدالّ (فقُلْتُ) الذي يُمثِّلُه ضمير الرفع المتحرك (تاء الفاعل):



وقد ساعدَتْ بنية التحوّل الالتفاتيّة هنا، بوصفِها انصرافًا من الغَيْبة إلى (أنا) الذات، على إثباتِ مدى إعجاب الذات الشاعرة بالمحبوبة (مَيّ) وحضورها، حيثُ تكشفُ تقنية انتهاك المُطابقة الضميريّة في هذا النموذج عَنْ دلالَتين إضافيّتين – من خلالِ دلالة الحضور والغياب –وهما:

١ - الديوان ، ص١٣٢

أولاً: – (دلالة الإقناع) حيْثُ يتجاوزُ النصُّ مرحلة الإبلاغِ إلى التأثير في المُتلقّي وإقناعه، وفق استدلالٍ منطقيٍّ واعٍ [1]، كما يوضّحه الشكل الآتي:

(وغَرَّدَ فِي (مَيٍّ) نَحِيْبُ مَهَدْهَدٍ) (ووَمْضٌ تَوَارَى بَيْنَ أعْطَافِهِ سُؤْلُ)	(مقدّمتان كُبْريان) على هيئة قياس منطقي، وكأنّها مُسَلَّمَةٌ لا يعتريها الشكّ أو الظن بإحساس المحبوبة (مي) بشدة الحزن والحيرة.
أَتَعْرِضُ لِلْحُبِّ المُوَشَّجِ سَلْوَةً؟	مقدّمة صغرى على شكل سؤال (١)
أيَعْرُوْهُ مَا يَعْرُو الرَّبِيْعَ؟	مقدّمة صغرى على شكل سؤال (٢)
أيَسْطُو عَلَى أَعْرَاقِهِ: العِزُّ والذُّلُّ؟	مقدّمة صغرى على شكل سؤال (٣)
فقُلْتُ خَلَاكَ الذَّمَّ قَدْ يَحْجِبُ السَّنَا دَبِيْبٌ	نتيجة

ثانياً: –(دلالة الثقة والإخلاص في المحبوبة) والإكبار، فالذات الشاعرةُ تُنَزّه (مّيَّ) عن قبح الوجه وتجهمه بسبب الحزن الشديد، وتعلي من شأنِها وتثني على لياقتها النفسية التي تستطيع من خلالها التغلب على حالة الحزن تلك، وتحويل الخريف العاض إلى ربيع دائم، وإزالة تلك الستارة التي تحجب بهاء وجهها لمدة قصيرة.

٤–الانتقال من التكلم إلى الغيبة، مثالُه:

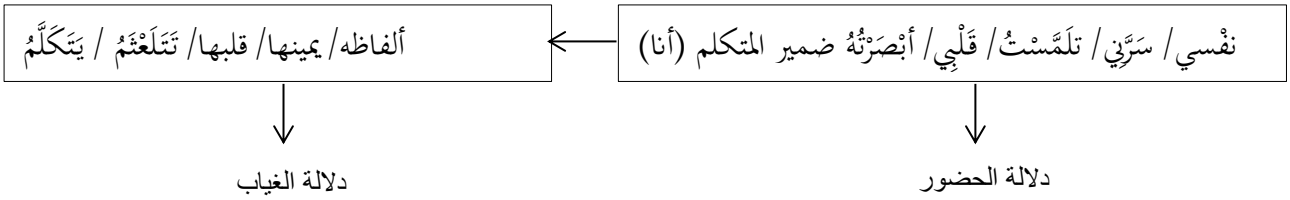
إذَا أَنِسَتْ نَفْسِي إلَيْهَا وسَرَّنِي حَدِيْثُ هَوَىً أَلْفَاظُهُ تَتَلَعْثَمُ
تَلَمَّسْتُ قَلْبِي وهوَ مِلْكُ يَمِيْنِها فَأَبْصَرْتُهُ فِي قَلْبِهَا ... يَتَكَلَّمُ [2] [الطويل]

---

١ - عمليّة الاستدلال (القياس) التامّ المنطقيّ هي شكلٌ للتفكير تحصل بواسطته ، انطلاقًا من حكم صادق أو أحكام عدة صادقة ، يُطلق عليه (مقدّمات)، على نتيجة ، فهو ينبني على (مقدمتين : كبرى وصغرى) و (نتيجة) ، يُنظَر: الكسندر غيتمانوفا ، (**علم المنطق**) ، تر: دار التقدّم – الاتحاد السوفييتي ، ١٩٨٩م ، ص ١٨ وما بعدها

٢ - الديوان ، ص٢٣٦

يبرز الالتفاتُ بوصفِهِ تحوُّلاً أُسْلوبيًّا في الدَّوَالّ: (نفْسي)، و(سَرَّنِي)، و(تلَمَّسْتُ)، و(قَلْبِي)، و(أبْصَرْتُهُ) التي تدلُّ على المتكلم الحاضر؛ ذلك أنّ الصياغة الشعريّة استخدمَتْ ضميرَ المُتكلّم (ياء المتكلم) في الدوالّ (نفسي–سرَّنِي–قلبي)، وتاء الفاعل في الدوالّ : (تلمَّسْتُ–أبصَرْتُه) ، ثمّ انتقلتْ إلى ضمير الغَيْبَة (هو) في الدوالّ: (ألفاظه–يمينها–قلبها)، والضمير الغائب المستتر جوازاً (هو/هي) في الدَّلتين: (تَتَلَعْثَمُ– يَتَكَلَّمُ)، فالضمير في الفعل الأول يعود على (ألفاظ الهوى)، وفي الثاني يعود على (قلبها).



إنّ هذا التحوّل في الصياغة الشعريّة قد ولّدَ دلالتين جديدتين –من خلال دلالة الحضور والغياب –وهما:

أولاً: –(دلالَة الأُنْسِ والسُّرور والاستسلام)؛ وذلك لأنّ الضمير تحوّل من دلالة الحضور/أنا (نفسي/سرَّني/قلبي/أبصرْتُهُ) التي تُوحِي بالأنس والسرور نتيجة حبه، وسعادته بألفاظ الهوى التي تتردد في وجدانه، إلى دلالة الغياب/هو في (ألفاظه–يمينها–قلبها)، ليكشفَ عن استسلام قلبه للمحبوبة وخضوعه لها حتى أصبح يتكلم ويحس من داخل قلبها.

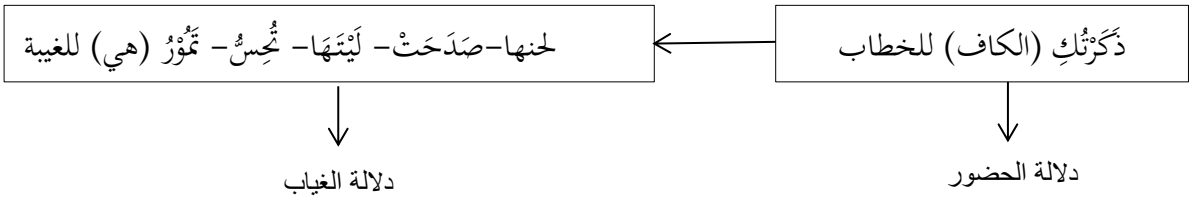
ثانياً: –(دلالة التبادل والتماثل)؛ حيث إن الضميرين (الحضور والغياب) يعودان إلى متماثلين أو شخصين متوازيين متناظرين يكونان إطار

علاقة الحب، ألا وهما الشاعر ومحبوبته، فيتبادل الضميران مواقعهما ويتماثلان في أداء الأدوار، فقلبه هو قلبها، وأنسه وسروره في قربها ووصلها.

٥-الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، مثالُه قول ضياء الدين رجب في قصيدته: (**ذَكَرْتُكِ**):

ذَكَرْتُكِ والقَلْبُ الوَفِيُّ ذَكُوْرُ فَهَاجَتْ شُؤُونٌ هُجَّعٌ وأُمُوْرُ
وصَاغَ الهَوَى مِنْ لَحْنِها مَا أَثَارَنِي وأَذْكَى حَنِيْنِي والحَنِيْنُ شَعُوْرُ
ومَا صَدَحَتْ إلَّا بِلَحْنِي وَلَيْتَهَا تُحِسُّ بِأَشْجَانِ الفُؤَادِ تَمُوْرُ (١) [الطويل]

حيثُ تبرز تقنية التحوّل في الصياغة الشعريّة في الدَّالّ: (ذَكَرْتُكِ) الذي يتضمّن ضمير الخطاب (الكاف)، ثم الدوالّ: (لحنها- صَدَحَتْ- لَيْتَهَا- تُحِسُّ- تَمُوْرُ) التي تُمثِّلُ ضمير الغَيبة (هي):



١ - الديوان ، ص١٥٧

وقدْ حتّم السياقُ على الشاعر هذا التحوّل والانتقال من الحضور إلى الغياب، من حضور صورة المحبوبة وشخوصها أمام مخيلة الشاعر الوَفِيّ وناظريه وسيطرتِها عليه، فهاجت في نفسه ذكريات الحب الكامن بين ضلوعه، ودلَّ الفعل (ذَكَرْتُكِ) الذي اتصل بكاف الخطاب على ذلك، لينتقل إلى تصوير غياب تلك الصورة من خلال الدوال: (لحنها–صَدَحَتْ–لَيْتَهَا–تُحِسُّ–تَمُوْرُ)، التي تحمل ضمير الغيبة المتصل بالاسم (لحنها)، أو المستتر جوازاً بالأفعال: (صَدَحَتْ– تُحِسُّ– تَمُوْرُ)، أو المتصل بالحرف (ليْتَها).

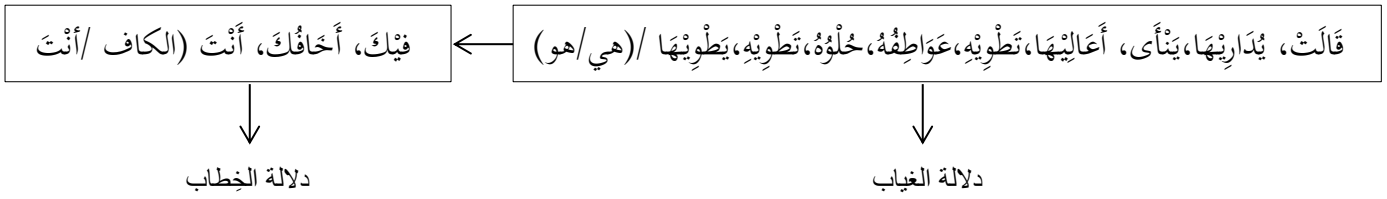
وهذا الانتهاك في المطابقة الضميريّة أنتَجَ من خلال دلالة الحضور والغياب (دلالةَ الحزن والحسرة) حيثُ ابتدأ النصّ بالحضور وانتهى بالغياب، ليُوحيَ بالأسَى على غياب المحبوبة الذي هيج عاطفة الشاعر، وأثارتها أكثر أغنية (أم كلثوم) وألحانها.

٦–الانتقال من الغيبة إلى الخطاب، مثالُه:

قَالَتْ أَخَافُ المَعَانِي فِيْكَ غَافِيَةً ولا أَخَافُكَ فِي صَحْوٍ يُدَارِيْهَا
فَأَنْتَ إِذْ يَهْجَعُ الإِحْسَاسُ مُنْطَلِقٌ كَالمَاءِ فِي الأَرْضِ يَنْأَى عَنْ أَعَالِيْهَا
وَأَنْتَ كَالحُبِّ تَطْوِيْهِ عَوَاطِفُهُ وحُلْوُهُ حِيْنَ تَطْوِيْهِ ويَطْوِيْهَا (١) [البسيط]

هنا تبدو تقنية الالتفات الأسلوبية ماثلةً في الدالاّت: (قَالَتْ، يُدَارِيْهَا، يَنْأَى، أَعَالِيْهَا، تَطْوِيْهِ، عَوَاطِفُهُ، حُلْوُهُ، تَطْوِيْهِ، يَطْوِيْهَا) التي يتمثَّلُ فيها ضمير الغيبة (هي/هو/ها/ه). ثم التحول إلى الخطاب الذي تدلُّ عليه الدَّوالُّ: (فِيْكَ، أَخَافُكَ، أَنْتَ) الذي يُمثّلهما ضمير الخِطاب (كاف الخطاب/أنتَ):

١ - الديوان ، ص١٩١



وقدْ أنتجَ هذا الانتقال الضميريّ دلالاتٍ سياقيّة من خلالِ دلالة الغياب والخطاب، وهي:

أولاً:- (**دلالة الخوف والتَّوجُّس**)، فالمحبوبة تخاف من الشاعر الذي يصمت كثيراً، ويخفي معاني الحب في داخله، ولا تخاف منه حينما يصرح بتلك المعاني ولا يداريها.

ثانياً:-(**الدلالة الجدليّة**)؛ حيثُ يعقد الشاعر ذلك الجدل العقلي على لسان محبوبته التي تخاطبه مبررة سبب خوفها من صمته، وتوجسها من عدم تصريحه بمعاني حبه لها، قائلةً له: إنك حينما يهجع إحساسك تكون كالماء الذي ينطلق نحو الأراضي المستوية، ولا يصعد إلى الأراضي العالية. وأنت كالحُبِّ حينما تتحكم فيك عواطفك وتسيطر على عقلك، ويكون هذا الحُبُّ في أحلى صورة حينما تطويه بإحساسك، وتطويك عواطفه بسحرها وجاذبيتها.

ثالثاً:- (**دلالتا التبادل والتماثل**)، فالغياب والخطاب كلٌّ يقومُ بدور الآخر فيتبادلان ويتماثلان، فبينهما قَلْبٌ في الأدوار، وتماثلٌ في رسْم صورة الحبيب ، فـ(فيْكَ، أَخَافُكَ، أَنْتَ) كلُّها ضمائر تدور حول ذات الشاعر. كما يتضح التبادل بشكل كبير في علاقة الشاعر بعواطف حُبِّه حين يتبادلان الطَّيَّ؛ (وحُلْوُهُ حِيْنَ تَطْوِيْهِ ويَطْوِيْهَا).

من خلال دراستي لهذه الأنساق الالتفاتيّة الستّة في ديوان ضياء الدين رجب [١]، يبدو لي أنّ ظاهرة الالتفات بوصفِها خصيصةً تعبيريّة، تتميّز بطاقاتها الإيحائيّة، من حيثُ كان بناؤها يعتمد على العدول والتحول، إذ إنّه عند البلاغيين هو العدول من أسلوبٍ إلى أسلوبٍ آخر، وهو ظاهرةٌ أسلوبيّة تعتمد على انتهاك المطابقة بانتقال الكلام من صيغة إلى أخرى [٢]، وتكشف هذه الظّاهرة عن دلالاتٍ جديدةٍ تُضْفيها هذه الصياغة على النصّ، ومن أهمّ الدلالات الإضافيّة التي يمكن ملاحظتُها:

- (دلالة القَلْب/ والتبادل)
- (دلالة التماثل/ والتساوي)
- (دلالة الإقناع والجدل)
- (دلالة الأنس والسرور والاستسلام)
- (دلالة الخوف والتَّوجُّس)
- (دلالة الحزن والحسرة)

---

١ - يبدو للباحثِ وعي الشاعر ضياء الدين رجب بتقنية الالتفات الأسلوبية وأثرها في إضفاء الدلالات الجديدة ، في أكثر من موضع في شعره، حتى إنه تكاد لا تخلو منها قصيدة من قصائد ديوانه (٢٩٥ قصيدة)، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر :

- الديوان ، ص١٩٣
- الديوان ، ص ١٩٤
- الديوان ، ص ١٩٥
- الديوان ، ص ٢١١
- الديوان ، ص ٢٢٣
- الديوان ، ص ٢٢٤
- الديوان ، ص ٢٤١

٢ - يُنظر : محمد عبدالمطلب ، (**البلاغة والأسلوبية**) ، ص ٢٧٦-٢٧٧

٤. أسلوب التّجْريد:

التّجريدُ لغةً مِن مادّةِ (جرد)، وجرّدَ الشيءَ: أيْ نزعَهَ وعرَّاهُ [١]، وهو في اصطلاح البلاغيين: مخاطبة الإنسانِ نفسَهُ، وكأنّه يجرّدُها من جسده ويضعها نصبَ عينيه فيخاطبُها، يقولُ ابنُ الأثير في تعريف هذا الأسلوبِ: «فأمّا التجريد فهو إخلاصُ الخِطابِ لغيركَ وأنتَ تُريدُ به نفسَك» [٢]، وهو عِنْدَه على نوعين:

أ–أحدهما على التوسّع، وهو أن يأتي بالخِطاب ثم يعدل عنه إلى ضمير المتكلّم.

ب–والآخر هو التجريد الحقيقيّ، الذي لا يعدل فيه عن ضمير الخطاب.

أمّا العلويّ، فلم يخرجْ على ما ذكره ابنُ الأثير، وقد وضع التجريدَ ضمن نوعين: التجريد المُحقَّق/المحض، والتجريد غير المحض، فأمّا الأوّل، فهو: «أنْ تأتي بكلامٍ يكونُ ظاهره خطابًا لغيرك وأنت تريده خطابًا لنفسك، فتكون قد جرّدت الخطاب عن نفسك وأخلصتَه لغيرك، فلهذا يكون تجريدًا محقّقًا» [٣]، وأمّا غير المحض فهو «أن تجعلَ الخطابَ لنفسك على جهة الخصوص دون غيرها» [٤].

---

١ - التجريد كما تشير معاجم اللغة هو من الجذر (جرد) ، و«جَرَدَ الشيءَ يجرُدُهُ جَرْداً وجَرَّدَهُ: قشَره. وجَرَدَ الجِلْدَ يَجْرُدُه جَرْداً: نزع عنه الشعر، وكذلك جَرَّدَه. وتَجَرَّد من ثوبه وانجَرَدَ: تَعرَّى. والتجريدُ: التعرية من الثياب. وتجريدُ السيف: انتضاؤه. والتجريدُ: التشذيبُ. » ، ابن منظور ، **(لسان العرب)**، مادّة "جرد" ، مج ١ ، ٧/ ٥٨٧

٢ - ضياء الدين بن الأثير ، **(مرجع سابق)**، ٤/ ٢١٧

٣ - يحيى العلوي ، **(الطراز)** ، تح : عبدالحميد الهنداوي ، المكتبة العصرية – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ٣/ ٤١

٤ - يحيى العلوي ، **(المرجع نفسه)** ، ٣/ ٤١

أمّا القزويني فنلحظ لديهِ توسُّعًا كبيرًا لمفهومِ "التجريد"، جاعلاً "مخاطبة الإنسانِ نفسَه" من أحدِ أقسامه [١].

وقد أشار ابن جنّي في مطلع حديثِه عن "التجريد" إلى جماليّة هذا الأسلوب التحويليّ، لكونِهِ يؤدي دورًا تبادليًّا بين المُبدع والمُتلقّي، فيقول: «اعلم أنّ هذا فصْلٌ من فصول العربيّة طريفٌ حسَنٌ...ومعناه أنّ العربَ قد تعتقد أنّ في الشيءِ من نفسه شيءٌ آخر، كأنّه حقيقتُه ومحصولُه...وعلى هذا يُخاطب الإنسانُ منهم نفسه، حتّى كأنّها تقابلُه أو تُخاطبُه.» [٢]، فالتجريدُ خطابٌ للذاتِ بوساطة الغَيريّةِ/الآخر، حتّى كأنّ هذا الآخرَ حقيقتهُ ومحصولُه.

والتجريدٌ بِنيَةٌ أسلوبية بديعية، خرَجَ فيها الضمير على أصلِ الوَضْعِ، حيثُ يتبدّى لمن يُنعم النَّظرَ أنّ أصل الكلامِ يقتضي الانطلاق بلسان المتكلّم، أمّا التجريد فهو عدولٌ وانزياحٌ عن هذا الأصل النمطيّ، والعُدول هنا ليس بالنسبة لكلامٍ سابقٍ، بل بالنّظر إلى الأصل الذي يجب أن يكونَ عليه الكلام[٣]، فيعدِل عن "التكلّم" إلى "الخطاب" ، ويمكن القول –كما يُفْهَمُ ذلك من كلامٍ للسكّاكيّ[٤]– أنّ ظاهرةَ (التجريد) – بعُدولِها الضميريّ – هي امتدادٌ

---

١ - فهو يُعرّفُ التجريد: « أنْ يُنتزَعَ من أمرٍ ذي صفةٍ آخرُ مثلُه فيها ، مبالغةً لكمالها فيه، وهو أقسام ، منها : نحو قولهم: من فلانٍ صديقٌ حميم، أي بلغ فلانٌ من الصداقةِ حدّا صحّ معه أن يُستخلصَ منه آخرُ مثلُه فيها [...] ومنها مخاطبة الإنسان نفسَه » يُنظر: جلال الدين القزويني الخطيب، (**التلخيص في علوم البلاغة**) ، تح: عبدالرحمن البرقوقي ، دار الفكر العربي – بيروت ، ط٢ ، ١٩٣٢م، ص ٣٦٨-٣٦٩

٢ - أبو الفتح عثمان بن جنّي ، (**الخصائص**) ، ج٢، تح : محمد علي النجار ، المكتبة العلمية - بيروت ، د.ط ، د.ت ، ص ٤٧٣-٤٧٤

٣ - يُنظَر: محمد عبدالمطلب ، (**البلاغة والأسلوبية**) ، ص ٢٧٨

٤ - حيْثُ مثَّلَ السكّاكيُّ على الالتفات بأبياتٍ يُفهم منها تداخل الظاهرتين ، وهي :

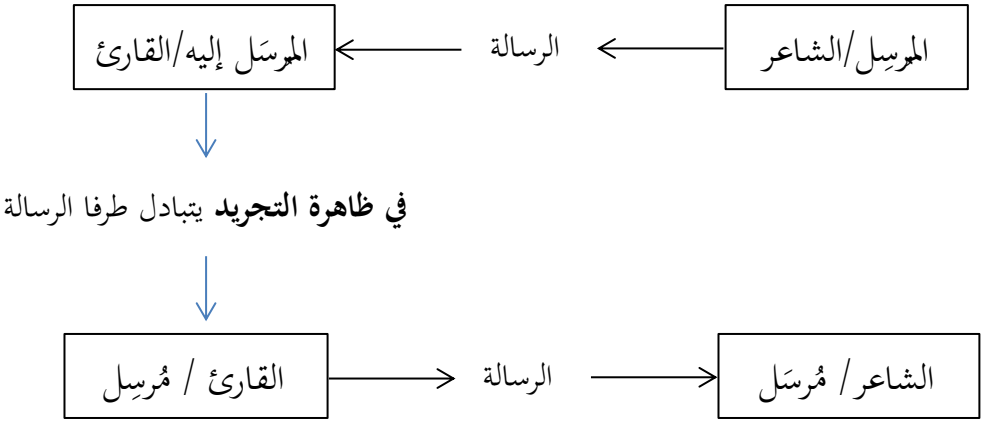
تطاوَلَ ليلُكَ بالإثمدِ ونامَ الخـليُّ ولم ترقـدِ

وبات وباتت لهُ ليلةٌ كليلةِ ذي العائر الأرمدِ

يُنْظر : السّكّاكيّ ، (**مرجع سابق**) ، ص ٢٩٨-٢٩٩

لظاهرة (الالتفات)[١]، حيثُ يعدلُ فيها الضّمِير عن دلالة التكلّم إلى دلالة الخِطاب[٢].

ويبرزُ أسلوبُ (التجريد) الأسلوبي بوصفِهِ تقنيةً بلاغية مبتكرة تنتهكُ المعيارَ، يتبادلُ فيها طرفا الرسالة: المُرسِل والمُرسَل إليه مواقعهما، فيغدو المُرْسِلُ مُستقبِلاً، والمتلقّي/قارئُ النص، ّ مُرسِلاً مخاطبًا الشاعرَ، ومشاركًا في بناء النصّ ودلالاتِهِ، و«إنّ تشكّلَ الرسالةِ من خلالِ خطاب التجريد يجعل هذه الرسالة تحملُ في طيّاتِها تقنية التحوّل من خطاب المتلقّي الآخر إلى المتلقّي الضمني – المبدع – الذي تعود إليه الرسالة مرّةً أُخرى.» [٣]، ونستطيع تصوّر تقنية التحوّل التجريديّة من خلال الخُطاطة الآتية:



فالتجريد – إذن–هو شكلٌ من أشكال الحوار الداخليّ "بين الشّاعر وذاتِه"، يبرز الشاعر من خلالِهِ مشاعرَهُ؛ فيحاورها وكأنّها ذاتُ "الآخر"، ولهذا

---

١ - يُنظَر: عبدالحفيظ مراح ، (**ظاهرة العدول في البلاغة العربية ، مقاربة أسلوبية**) ، رسالة ماجستير – جامعة الجزائر ، ٢٠٠٥م ، ص ١١٤

٢ - للتوسّع حولَ مفهوم "التجريد" وتطوّره ، يُنْظَر: أحمد مطلوب، (**معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**)، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، (د.ط)، ١٩٨٣م ، ٢/ ٤٠-٤٧

٣ - فايز القرعان ، (**مرجع سابق**) ، ص ٦٢

الشكل الحواريّ خصوصيّتُه من حيثُ كونُه مرتبطًا بهدفٍ من خلال السياق الذي يرد فيه [١].

والتّجريدُ في حقيقتِهِ هو خطابٌ موجّهٌ إلى الذّاتِ، هذا النّوع من الخطاب يُسمّى خطابًا حواريًّا أُحاديًّا مونولوجيًّا monologal، يكونُ فيهِ المتلفِّظُ/الشاعرُ، على صلةٍ مع المُتلفِّظِ المشارك/المرسَل إليه، وهو نفسُ الشاعر [٢]، ممّا يسِمُ "أسلوب التجريد" سمةَ الحوارِ المناجاتيّ، وهو حديثٌ مع النفسِ ومخاطبتها.

لذا، فإنّ التّجريدَ حِيلةٌ مقصودةٌ تقومُ على التأثيرِ في المتلقِّي؛ حيثُ تجعلُه متلفِّظًا مُشاركًا، من خلال تقنية الحوار المونولوجيّة، فيتقمَّصُ المُتلقِّي دورَ المُتلفِّظ، ويغْدُو الشاعرُ متلفِّظًا مُشاركًا في لعبة تبادل الأدوار، ليكونَ "هدف الإقناع" وانفتاح "التأويل" أهمّ وظيفتين ترمِي إليهما هذه التقنية الأسلوبية.

فظاهِرَةُ التجريد الأسلوبيّة – إذنْ–تهدفُ إلى زيادةِ دلالات النصّ وفتح آفاقٍ جديدة حول مضامينه المختلفة، حيثُ يستخدمها المُبْدع لإثراء النصّ بالمقاصد الدلاليّة من جهةٍ، ومن جهَةٍ أُخرَى، فإنَّ تلك الظاهرةُ البديعية تُشَكِّلُ مواقفَه الذاتيّة من الموضوعات التي يتطرّقُ إليها (٣)؛ فهوَ يتعاملُ مع تلك الموضوعاتِ تعاملاً حواريًّا تتحاوَرُ فيها الذات مع نفسِها ويشاركها المتلقّي.

---

١ - يُنظَر: عبدالله خضر حمد ، **(مرجع سابق)** ، ص١٢٠

٢ - يُنظر: دومينيك مانغونو، (**المُصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**) ، تر: محمد يحياتن ، منشورات الاختلاف - الجزائر ، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٨٧-٨٨

٣ - يُنظر: فايز القرعان ، **(المرجع السابق)** ، ص ٥٩

وتأتي دراسة ظاهرة التجريد الأسلوبية في تجربة ضياء الدين رجب الشّعريّة مُحاوِلةً الكشفَ عن أثرها في إنتاج الدلالاتِ الجديدة، حيثُ تقومُ بالحَفْر في مُستويين، وهما:

الأوّل-" المستوى السّطحيّ": من خلال رصد بنية التجريد في شعره.
والآخر-" المستوى العميق": من خلال البحث عن المعاني الإضافيّة.

- ومِن جماليّة هذا الأسلوب في شعرِ ضياء الدين رجب، قولُه في قصيدته: (جناحان):

جَناحانِ يَا لَيْلَى: مَهِيْضٌ وعاثِرُ وجِفْنَانِ يَا لَيْلَى: أَسِيْرٌ وآسِرُ
هُمَا الحِسُّ بيْنَ القَلْبِ يَخْفُقُ والنُّهَى يَلُوْبُ وبيْنَ الظِلِ والظِّلُّ سَاتِرُ
دَعِيْهِ يُحَلِّقْ كَالفَرَاشَةِ هَائِمَاً فَكُلُّ شَذَىً في عَيْنِهِ مِنْكِ زَاهِرُ
ولا تَحْرِمِيْهِ مِنْكِ فِي كُلِّ نَفْحَةٍ تَطُلُّ بِهَا مِنْ نَاظِرَيْكِ البَشَائِرُ
فأَنْتِ لَهُ الكَوْنُ المُجَنَّحُ والرُّؤَى مُعَبِّرَةً، والقَلْبُ كَالحُبِّ طَائِرُ
يَرَاكِ مَعَ الفَجْرِ المُغَرِّدِ لَحْنَهُ وتَحْضُنُهُ أَنْفَاسُهُ والأَزَاهِرُ[1] [الطويل]

تكمنُ ظاهرةُ التجريدِ في هذا البيتِ في استخدام ضمير الغائب في: (دَعِيْهِ، عَيْنِهِ، لا تَحْرِمِيْهِ، لَهُ، يَرَاكِ، أَنْفَاسُهُ) حيثُ يدلُّ ضميرُ الغائب على (قلب محبوبته ليلى) الذي جرَّد منه الشاعر شخصاً آخر تحدَّث عنه بضمير الغائب ليُحاوِرَها ويُخاطبَها في شأنه، دون أدنى ركاكة أو سماجة في التعبير، فالقلب هو الشاعر نفسه، ولكن الشاعر بدا وكأنّه يتحدث عن قلب (ليلى)، لكنه في الحقيقة يتحدث عن ذاته هو، فهو يريد أن يحلق كالفراشة هائماً في حبِّها.

---

١ - الديوان ، ص٤٥

ويطلب الشاعر من (ليلى) ألا تحرم هذا القلب–الذي هو الشاعر–من نفحات نظراتها الساحرة، لأنها بالنسبة له كالكون المجنح الذي يكفيه عن كل البشر، وهو يراها مع الفجر المغرد لحنه وأنفاسه.

فالمستوى السّطحيّ: (قلب ليلى) خطابٌ للغير/الآخر

والمستوى العميق: (ذات الشاعر) خطابٌ للذات/الأنا

فالشّاعرُ هُنا جرّدَ منْ قلب (ليلى) شخصًا آخر مختلفًا عنه، وخاطبَ (ليلى) مستفيدًا مِن أسلوب الأمر (دَعِيْهِ)، والنَّهي (لا تَحْرِمِيْهِ)، والخبر (فأَنْتِ لَهُ الكَوْنُ المُجَنَّحُ)، وهنَا تبدأ الحواريّة المونولوجيّة بينَ الشاعرِ والمحبوبة بشأن قلبها بل بشأنه هو، وبين القارئ/المُتلقِّظ المُشارك الذي يقوم بدورٍ تأويليٍّ في فهم هذا التحاور من جهةٍ أخرَى، ومفاد هذا التحاور هو:

خِطاب الشّاعر للآخر	دعي قلبك يحلق كالفراشة هائماً/ لا تحرميه منك في كل نفحة/فأنتِ له كالكون المجنَّح/ وهو يراك لحنه وأنفاسه.
خطاب الشّاعرِ عن ذاتِه	دعيني أحلق كالفراشة هائماً/ لا تحرميني منك في كل نفحة/فأنتِ لي كالكون المجنَّح/ وأنا أراك لحني وأنفاسي.

فالشّاعرُ في هذا المونولوجِ يجعلُ المُتلقِّي/القارئَ طرَفًا في إنتاجِ المعنى وتكوين النص، ويرمِي إلى التأثير في المُتلقِّظ المُشارك وإقناعه.

– ومِن جماليّة أسلوب التجريد في شعرِه أيضًا، قولُه في قصيدته: (يا عيد):

مَا أَخْطَأَ المُتنبِّي فِيْكَ يَا عِيْدُ ... فَكَمْ تَحَرَّاكَ مَحْظُوْظٌ وَمَنْكُوْدُ

وَكَمْ تَوَغَّلَ فِي دُنْيَاكَ مُنْطَلِقٌ ... مِهَادُهُ بِظُهُوْرِ النَّاسِ مَمْدُوْدُ

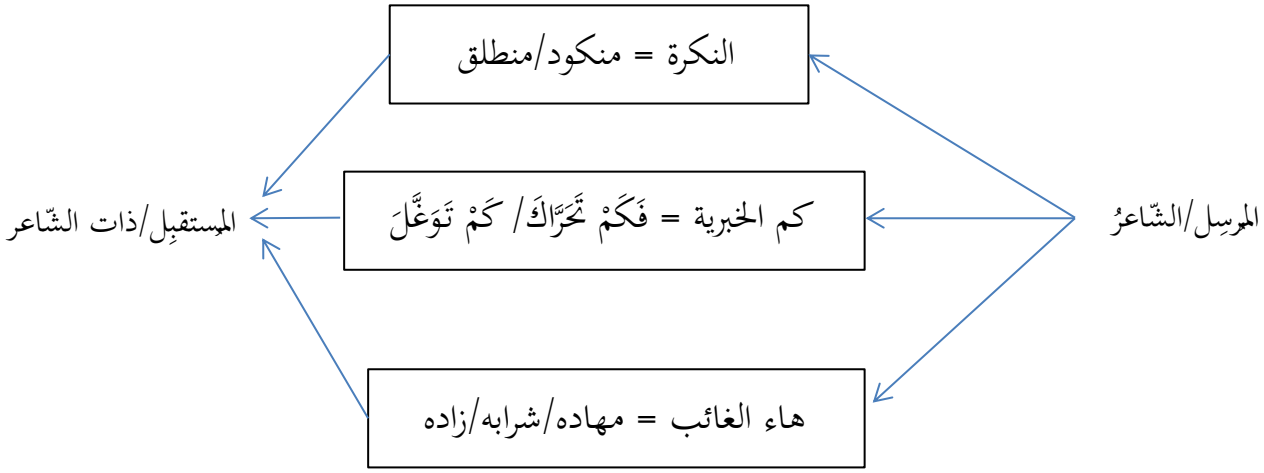
شَرَابُهُ مِنْ نَجِيْعٍ مُثْخَنٍ قَلِقٍ ... وزَادُهُ مُدْنِفٌ عَانٍ ومَفْؤُوْدُ (١)

[البيسط]

١ - الديوان ، ص١٠٨

تتبَدّى ظاهرة التجريد الأسلوبية في (مَنْكُوْدُ / مُنْطَلِقٌ/ مِهَادُهُ/شَرَابُهُ /زَادُهُ) مخبراً الشّاعرُ بها عن نفسَه، مستخدمًا الأسلوب الخبري وضمير الغائب (الهاء)، ليكونَ خطابُه التجريديّ أكثرَ انفعاليّةً وتأثيرًا في الآخر، ولو أنّه حوّل أسلوبه الانتهاكيّ (الخِطاب) إلى أصلِه (التكلّم) لافتقَدَ الطلاوة التي زادتْهُ بهاءً وشعريّة، كأنْ يقولَ (أنا منكود/ وقد توغلتُ في دُنياك منطلقاً/مهادي بظهور الناس ممدود/شرابي من نجيع مثخنٍ قَلِقِ/وزادي مدنفٌ عانٍ ومفؤودُ).

إنّ بنيةَ التجريد في هذا النّمُوذجِ جاءَتْ متوسّلةً بالأسلوب الخبري وبكمْ الخبرية التي تدلُّ على كثرة معاناة الشاعر في يوم العيد الذي يفرح فيه أغلب الناس من بني جنسه، كما تحدَّث عن نفسه بأسلوب النكرة الذي يدل على العموم (منكود–منطلق)، وكذا استخدم ضمير الغائب (مهاده–شرابه–زاده)، فالخطاب يقوم بوظيفةِ التكلّم لا الإخبار، فيتبادلان المواقع ، ويمكن لنا تصوّر ذلك وفق الخطاطة الآتية:



فتقنية التجريد الأسلوبية هُنا أدّت إلى توليد دلالتين جديدتين، من خلال تبادليّة ثنائيّة (الخِطاب / والتكلّم)، وهما:

أولاً:- (الدلالة الحواريّة) ، حيثُ يتحاور الشّاعرُ مع العيد عن ذاته، حيث وصف نفسه بصفتين نكرتين هما: (منكود- منطلق)، ثم استخدم (كم) الخبرية التي دلَّتْ على كثرة معاناة الشاعر في العيد، مع أن أغلب البشر يتحرون مجيأه ليفرحوا.

ثانياً- (الدلالة الإقناعيّة)، فالشّاعرُ من خلالِ ضمير الغائب في (مهاده/شرابه/زاده) ، حاول جهدَهُ أنْ يُقنعَ المُتلقّي الضِّمنيّ/وهو الشاعر نفسه، بأنه يتحدَّث عن شخص آخر لا عن ذاته التي أخفاها بهاء الغيبة.

فمن خلال تِقنية تبادل الأدوارِ المعدولة، فإنّ الشّاعرَ (المُتكلِّم) بتقمّصِهِ دورَ (الغائب)، يجعل المتلقّي/القارئَ مُرسِلاً، يخاطبُ الشاعرَ نفسَه، ومُشاركًا في تأويل الرّسالةِ، واستكناهِ مدلولاتها.

- ومن نماذج ظاهرة التجريد الأسلوبية، قولُه في قصيدته: (شاعر الأمس):

يا شَاعِرَ الأمْسِ عَادَ الأمْسُ أصْبِغَةً وأفؤُسَاً في بُطُوْنِ الغَابِ تَحْتَطِبُ
ومُدْخِنَاتِ لَظىً قَدْ رَاحَ يَنْسِجُهَا مِنَ القَتَامِ هَدِيْرٌ لَحْنُهُ صَخِبُ
يا شَاعِرَ الأمْسِ دَعْهُمْ تِلْكَ تَجْرِبَةٌ تمرُّ والأصْلَحُ لَهُ الغَلَبُ[1]

[البسيط]

تتفاعلُ ظاهرةُ التجريد في هذه الأبيات في (شاعر الأمس) مع أسلوب النداء (يا)، ويأتي الخِطابُ هنا للآخر، فالشّاعرُ يخاطبُ مُتلقِّيًا، مُستخدمًا في ذلك الخطاب أسلوب النداء التعجّبي الذي يدلّ على الحزن والحسرة والاستغراب من أبناء الجيل الحاضر الذين نسوا حضارة الأمس ورونقه

---

١ - الديوان ، ص ١٣٩

وعراقته: (عَادَ الأَمْسُ أَصْبِغَةً/ وأفؤُسَاً في بُطُوْنِ الغَابِ تَحْتَطِبُ / ومُدْخِنَاتِ لَظىً قَدْ رَاحَ يَنْسِجُهَا مِنَ القَتَامِ هَدِيْرٌ لَحْنُهُ صَخِبُ!!)، ويظهر هنا للمتمعّن بُعْدانِ:

١. **بُعْدٌ سَطْحيّ/خارجيّ**: يتمثّل في السياق (النداء والتجريد)، ومخاطبة المتلقّي الآخر، فالشاعرُ ينادي المخاطَبَ ويخبره بأن الأمس قد أصبح لدى أبناء هذا الجيل مجرد ألوان وأصباغ واهية، وأفؤساً يحتطب بها في الغابات، ومدخنات نار هديرها صاخب الألحان.
٢. **بُعْدٌ عميقٌ/ داخليّ**: تكشفُ بنيتَه تقنيةُ "الحوار المونولوجي"؛ حيثُ يتحوّل المخاطَبُ إلى مُتكلّم، ويغدو الشاعرُ المرسِلُ مُستقبلاً: فما شاعر الأمس سوى ضياء الدين رجب نفسه الذي أدرك تلك الجفوة التي يبديها أبناء الجيل المعاصر للأمس وتقاليده وأعرافه.

إنّ هذا التحوّل في ثنائيّة (الخِطاب / والتكلّم) أضفَى على النصّ وظائفَ تأويليّة عديدة، أمكنَ للمُتلقّي من خلال هذه التقنية استكناه مدلولاتها، ومن هذه الوظائف [1] :

وظائف التجريد الأسلوبية:

١. **الوظيفة الطلبيّة**: من خلال استخدام أسلوب النداء.

٢. **الوظيفة المرجعيّة**: حيثُ يرجع ضمير (الخطاب) في الفعل (دعْهُمْ) إلى (المتكلّم نفسه).

٣. **الوظيفة الانفعاليّة**: تهدف إلى التأثير في المتلقّي وانفعاله.

---

١ - يُنظَر: عبدالله خضر حمد ، (**المرجع السابق**) ، ص ١٢٣

فالشاعرُ بمخاطبته الآخرَ/الأنا، يهدفُ إلى تأكيدِ حالة "الانفعال" والتأثّر، حتّى كأنّ الآخرَ المُخاطبَ هو حقيقتُه ومحصولُه.

- ومن نماذج ظاهرة التجريد الأسلوبية كذلك، قولُه في قصيدته: (لماذا أحبَّتَهُ؟):

أحَبَّتْهُ فِي تَحْنَانِهِ وحَنَانِهِ وراعَتهُ فِي إيْمَانِهِ وأَمَانِهِ
فليسَ لهُ فِي نَفْسِهِ غَيْرُ شَانِهَا وليسَ لَهَا فِي نَفْسِهَا غَيْرُ شَانِهِ
أَطَلَّتْ بِعَيْنَيْهِ فَلَمْ تَرَ غَيْرَهُ وشَامَ بِعَيْنَيْهَا صَفَاءَ زَمَانِهِ[1] [الطويل]

في هذا النّموذج تتضح تقنيةُ (التجريد) من خلال استخدام الشاعر ضمير الغائب للحديث عن نفسه حديثاً جوانيَّاً أشبه بالمناجاة، من خلال الثلاثة عشر دالاً الآتية:

(أحَبَّتْهُ/ تَحْنَانِهِ/حَنَانِهِ/راعَتهُ/ إيْمَانِهِ/ أَمَانِهِ/ لهُ/ نَفْسِهِ/ شَانِهِ/ بِعَيْنَيْهِ/ غَيْرَهُ/ زَمَانِهِ/ شَامَ)، حيثُ بدأ الشاعرُ حديثَه بضمير الغائب المذكر(هو) في (أحبَّتْهُ)، ثمّ وازى بينه وبين ضمير الغائب المؤنث (هي) في (أَحَبَّتْهُ/ راعَتهُ / شَانِهَا/ لَهَا / نَفْسِهَا / أَطَلَّتْ/ لمْ تَرَ/ بِعَيْنَيْهَا)، ومن خلال هذا الأسلوب الثنائيّ التفاعليّ المتوازي، تكشفُ لنا التجربة الشعرية عن موقفين للذاتِ الشاعرة:

الموقف الأوّل: حب المحبوبة له بسبب تحنانه وحنانه، وإيمانه وأمانه.

---

١ - الديوان ، ص ١٦١

الموقف الآخر: انسجام علاقة الحب بين الشاعر ومحبوبته، حتى صار هو هي، فشأنه شأنها، وشأنها شأنه، وقد صارت ترى بعينيه، وصار يرى بعينيها، وأصبح يرى صفاء زمانه في عينيها، وصارت لا ترى سواه بين الرجال.

وفي هذا النموذج تقومُ تقنية التجريد الأسلوبية بدورٍ تبادليّ، حيثُ يُوهمُ الشاعرُ القارئَ بأنّه يتحدث عن شخص غائب (أَحَبَّتْهُ/ تَحْنَانِهِ/حَنَانِهِ/راعَتهُ/ إيْمَانِهِ/ أَمَانِهِ/ لهُ/ نَفْسِهِ/ شَانِهِ/ بِعَيْنَيْهِ/ غَيْرَهُ/ زَمَانِهِ)؛ في حين أنه يقصد نفسه بهذا الحديث؛ ليُشركَ المتلقي في فكرة النصّ، فيغدو الغائب متكلّمًا، والمتكلّمُ مخاطَبًا، في حينَ أنّ البنية العميقة للنصّ تكشفُ لنا عن مكنون هذه الحيلة الأسلوبية؛ فضمائر (الغائب) هنا تعودُ كلُّها إلى مرجعٍ واحدٍ وهو الشّاعرُ نفسُه.

وتكشفُ لنا هذه التقنية الأسلوبية في هذا النموذج السابق عن أبعادٍ دلاليّة، تنتمي إلى البعْد الوجداني في تجربة الذات الشاعرة، وتلك الأبعاد هي [1]:

أولاً: – (**البُعْد الشُّعوريّ**) : وذلك من خلال بدء الكلام بالفِعْل الماضي (أَحَبَّتْهُ) ، الذي يوحيْ بسيطرة فعل (التعلّق) على الذات الشاعرة ، ثمّ توالت ضمائر الغائب إلى المتلقّي (تَحْنَانِهِ/حَنَانِهِ/راعَتهُ/ إيْمَانِهِ/ أَمَانِهِ/ لهُ/ نَفْسِهِ/ شَانِهِ/ بِعَيْنَيْهِ/ غَيْرَهُ/ زَمَانِهِ/ شَامَ) وفقَ أسلوبٍ خبري متسارع يشبه الحوار الداخلي أو المناجاة.

ثانياً:-(**البُعد البصريّ**)**:** في رسْم صورةِ هذا الشاعر العاشق في تحنانه وحنانه، وإيمانه وأمانه، وأن حبه قد سيطر على قلب المحبوبة فصارت لا ترى من

---

١ - يُنظر: فايز القرعان ، (**المرجع السابق**) ، ص ٧٩

الرجال سواه. ثم أصبح هو الآخر يرى في عينيها الساحرتين صفاء زمانه ورخاءه.

ثالثا:-(**البُعْد الاتحادي**): فالشاعر فليسَ لهُ فِي نَفْسِهِ غَيْرُ شَأن محبوبته، وهي كذلك ليسَ لَهَا في نَفْسِهَا غَيْرُ شَأنِهِ. وهذا يدل على الاتحاد والانسجام التام بينهما، فهما كجسدين بروح واحدة.

ومن خلال دراسة هذه الظاهرة الأسلوبيّة في النماذج السابقة، يتبدّى للباحثِ أنّ تقنيةَ التجريد الأسلوبية في تجربة ضياء الدين رجب الشعريّة قد صدَرَتْ عن وعيٍ الشاعرِ بما أنتجتْهُ من دلالات جديدة، ومعانٍ تأويليّة، كما أنّها منحَتِ النصَّ الأدبيّ شعريّةً وجماليّةً وتأثيرًا، وأضفَتْ عليهِ رونقًا وطرافة (١).

وخلاصةُ القَولِ في أسلوب التكرار التركيبيّ في ديوان ضياء الدين رجب، أنّ أبرزَ الأساليب التركيبيّة تكراراً في جمله الشعرية، هي أربعة:

---

١ - يكثر استخدامُ هذه الظاهرة في ديوان ضياء الدين رجب، وهي تصدر عن وعيٍ بمكنوناتها التأويليّة، وأبعادها الدلاليّة، ومن نماذجها على سبيل المثال لا الحصر:

- الديوان ، ص١٨٣
- الديوان ، ص ١٨٧
- الديوان ، ص ١٩٥
- الديوان ، ص ٢١١
- الديوان ، ص ٢٢٨
- الديوان ، ص ٢٤١
- الديوان ، ص ٢٨٧
- الديوان ، ص ٢٩٩

الأوّل/ أسلوب التقديم والتأخير:

ولاحظَ الباحثُ شيوع هذا الأسلوب في العناصر الإسناديّة، وفي العناصر غير الإسناديّة، وأنّ هذا الأسلوب البلاغي بكلتا صورتيِه، أضفَى على النص الشعري أبعادًا دلاليّة متعدّدة: بُعْدًا شُعوريًّا نفسيًّا، وبُعْدًا إيقاعياً موسيقيًّا، وبُعْدًا لُغويًّا تركيبيًّا، تمثّل في توزيع الوحدات وتشكيلها وفق توزيعها في نفس الشاعر ولا شعوره، ذلك أنّ المعنى ينتجُ أوّلاً في نفسِ الشّاعرِ ثمّ على إثرها تترتّب الكلمات.

الثاني/ أسلوب الحذف:

توصّل الباحثُ في دراسته تقنية الحذف في شعر ضياء الدين رجب في كلتا الصورتين: العناصر الإسناديّة، والعناصر غير الإسناديّةِ، إلى أنّ هذه التقنيةَ الأسلوبية تُنتج وظيفتين رئيستين، وهما:

الزيادة الدلاليّة والمعاني العميقة.

تسليط الضوء على البؤرة المقصديّة.

الثّالث/ أسلوب الالتفات:

حيث تبدّت هذه الظاهرةُ للباحثِ بوصفِها خاصيّة تعبيريّة، تتميّز بطاقاتها الإيحائيّة، من حيثُ كان بناؤها يعتمد على العدول والانزياح، وقد أنتجت دلالاتٍ جديدة، تم ملاحظتُها في النماذجِ المدروسة، ومن تلك الدلالات: دلالة القلْب، ودلالة التماثل، ودلالة الإقناع والجدل، ودلالة الخوف والتوجس، وغيرها.

الرابع / أسلوب التجريد:

حيث لاحظ الباحثُ أنّ تقنيةَ التجريد الأسلوبية في تجربة ضياء الدين رجب الشعريّة صدَرَتْ عن وعيٍ الشاعرِ بما تُنتجه من دلالات جديدة، ومعانٍ تأويليّة، كما أنّها تمنحُ النصّ الأدبيّ أدبيّتَه.

خاتمة البحث

الحمد لله الذي أعانني على إنجاز موضوع هذا البحث بعد رحلة ماتعة في عالَم ضياء الدين رجب، قمت خلالها بدراسة ظاهرة التكرار في شعره، وشرح أنماطها وصورها، ودلالتها على اختلاف مواقعها في بناء البيت الشعري عنده.

كما كشفت هذه الدراسة عن آلية استخدام الشاعر لهذه الظاهرة، وكيفية توظيفها في الشعر لتحقيق غايات فنية وفكرية وانفعالية لدى المتلقي، حيث إنها لم تأتِ عنده وسيلة من وسائل الإطناب أو تأكيد المعنى فحسب، ولكنها تجاوزت ذلك إلى تأسيس معانٍ جديدة أكثر اتساعاً، واستيعاباً لكثير من الألوان النفسية التي ولَّدتْ التجربة الشعرية.

ومن أجل الوصول إلى تحقيق غايات هذه الدراسة وأهدافها، فقد اعتمدت خطة البحث على استراتيجية علمية تتضمن مقدمةً، وتمهيداً، وثلاثة فصول، وخاتمةً مشفوعة بثبت للمصادر والمراجع:

أما **المقدمة** فتناولتْ إشكالية البحث، وسبب اختياره لهذا لموضوع، والمنهجية التي يعتمدها الباحث في بحثه، والصعوبات التي قد تواجهه في دراسته، وأهداف البحث، وخطة الدراسة .

ثم خُصص **التمهيد** للحديث عن موضوعين رئيسين:

أولهما: معنى التكرار لغةً واصطلاحاً، ويعرض أبرز جهود البلاغيين القدماء والمحدثين في دراسة التكرار وتعريفاتهم له، ثم يتناول البحث بعضاً من هذه الدراسات؛ فليست مهمة البحث استقصاء ظاهرة التكرار وتقعيدها،

بقدر ما يهدف إلى بيان جدواها ودلالاتها الأسلوبية في شعر ضياء الدين رجب. ثم تبنَّى البحث تعريفاً محدداً من هذه التعريفات .

والآخَرُ: خُصص لدراسة أنماط التكرار في القصيدة الحديثة بعامة.

ثم أتى **الفصل الأول** ليدرس أنماط التكرار في شعر ضياء الدين رجب (تكرار الكلمة والحرف واللازمة والبداية).

وخُصص **الفصل الثاني** لدراسة التكرار الصوتي بخاصة، وبحث في مستوى البنية الصوتية ودلالاتها، وذلك من خلال بعض الأنماط البلاغية المتعلقة بالتكرار الصوتي؛ كالجناس، والترديد، والترصيع، والمجاورة ... إلخ.

ثم جاء **الفصل الثالث** ليتناول التكرار التركيبي في شعر ضياء الدين رجب؛ حيث بَحَثَ في تركيب الجملة التكرارية، من حيث التركيب البسيط الذي يشمل الفعل وملحقاته، والتقديم والتأخير الذي يرتبط غالباً بإيقاعية موسيقية خاصة يكشف عنها السياق الشعري، وغيرها من الألوان البديعية أو البلاغية التي تتصل بظاهرة التكرار. وخلال رحلة هذا البحث، أمكنني استخلاص مجموعة من النتائج عن التكرار في شعر ضياء الدين رجب، ويمكن إجمالها فيما يأتي:

١-شيوع ظاهرة التكرار واطرادها بأشكالها المختلفة في شعر ضياء الدين رجب؛ التركيبية والدلالية والصوتية، مما كان له أثر واضح في بنية النص الشعري عنده.

٢–تنوع التكرار في شعر ضياء الدين رجب تنوعاً فنياً وبلاغياً فريداً أدى إلى إثراء الموسيقى والدلالة في آنٍ معاً، سواء على مستوى الحرف أو الصوت، والكلمة، والبداية، واللازمة، والنسق التركيبي. وقد كان الشاعر خلال تلك الأنماط جميعاً لا يقف عند مجرد تحقيق الغاية الموسيقية للتكرار المتمثلة في إطراب الأذن، وإشاعة الانسجام الصوتي في النص، ولكنه كان يتعدى ذلك إلى إضافة معانٍ ودلالات جديدة ومبتكرة إلى المعنى الأصل، وكذا إلى توكيده، وتحقيق الترابط العضوي والنصي بين أبيات القصيدة.

٣–تبين للباحث أنّ الشاعر ضياء الدين رجب أفاد من كثيرٍ من المقوّمات الصوتيّة التكراريّة، إلاّ أنّ أكثرها بروزًا في ديوانِه كانت للمقوّمات الخمسة الآتية المدروسة، وهي: (الجناس، والمشاكلة، والترديد، والتصدير، والترصيع)، واتضح أنّ الجناسَ هو أكثر هذه المقوّمات حضورًا في الديوان.

٤–اتضح للباحث من خلال دراسته للمقوّمات الصوتيّة أسلوبياً، وعدولها عن المعيار، أنّ تلك الظواهر الصوتيّة لم تكن تهدفُ إلى التناغم الموسيقيّ فحسب، بل قامتْ بدورٍ دلاليّ مهمّ، يمنح المتلقّي طاقةً تأويليّة، فينطلق من الأفق السّطحيّ أو الدلالة الصوتيّة الأولى، ليغور في أعماق الدلالة العميقة (لما وراءَ التناعم الإيقاعيّ)، ليكتشف تقنية التجانس الصوتي التكريريّ؛ ذلك لأنّ «الوَقْعَ الصوتيّ لا يُمكنُ فصلُهُ عن سياق المعنى في القصيدة أو في البيتِ الشِّعْرِيّ.

٥–خَلُصت هذه الدراسة أيضاً من خلال تناول التكرار الصوتي في شعر ضياء الدين رجب إلى أن التقنياتِ الأسلوبيّةَ الصوتية في ديوانه قد جاءَتْ جريًا على الطبعِ، غير متكلّفة، وهذا ما منحَها تناغمًا صوتيًّا عذبًا ومُطربًا،

إذ إنّها تتبع معانيها، فالمعْنى أُنتجَ أوّلاً ثم جاء اللفظُ يُؤازره، وهذا ما جعل هذه التقنيات "من جهات الحُسن" في الكلام.

٦-كما خلصت الدراسة إلى أن التكرارُ المَحْضُ لمْ يكنْ ظاهرةً صوتيّةً سطحيّة، بل كان منتجًا للقيمة الإيحائية، حيث تبدو للمتلقّي من خلال (الكثافة الصوتيّة)، إذ تتدرّجُ عمليّة التأويل تصاعديًّا، بدءًا من النغَم الصوتيّ، مرورًا بالاستدعاء المُعجميّ السطحيّ، وصولاً إلى التأويل الإيحائيّ العميق، لذا فهو انحرافٌ عن المعيار اللغوي، ويهدف إلى نقل المعاني الأوليّة إلى المعاني الثانوية الأكثر إيحاءً، ممّا يؤكّد أنّ أسلوبيّة التكرار الصوتيّة هي ظاهرة أسلوبية تهدف إلى الإثارةِ والخروج عن النسق.

٧-كذلك اتضح من خلال الدراسة أن الترديد الصوتيّ يحضرُ بصورةٍ مكثّفة متخذًا صورتين اثنتين: الترديد الصوتيَّ الحرفي، والترديد الصوتيَّ على مستوى الكلمة، وبدا لي أنّ ترديد الكلمة تارةً يكونُ تكرارًا خالصًا، وتارةً أخرى – وهو الأكثر – يكون تكرارًا تُؤازرُهُ تقنياتٌ أسلوبيّة أخرى كالترصيع والتجنيس والتصدير، إلاّ أنّ تقنية الترديد التكثيفيّ هي المَلْمَح الأبرز في تلك التقنيات المتآزرة.

٨-أدّتْ هذه الظواهر الصوتيّة الأسلوبية دورًا إيحائيًّا ودلالياً، وقيمةً شعريّةً عميقة، انطلقَتْ من الأداة الصوتيّة المُوهِمة المُخادِعة، فتمرّ على "المعنى الدلاليّ الأوّلي"/ الاستدعاء المعجميّ، ثمّ تستقرّ عند القوّة التأويليّة والإيحائيّة في المعنى العميق، ومِن هذه الأدوار الإيحائيّة – كما توصّل إليها الباحثُ من خلال دراسته للظاهرة الصوتيّة في هذا الديوان :

أ–تعميق المعنى والبنية الدلاليّة.

ب–إثراء التأويل.

ج–لفت انتباه المتلقّي لمركزيّة التلفُّظ وبؤرة الكلام.

٩–كما توصلت الدراسة إلى وضوح الأثر الوظيفي الذي أحدثه التكرار التركيبي في النص الشعري عند ضياء الدين رجب، وذلك من خلال أشكال بلاغية متنوعة؛ مثل: التقديم والتأخير والحذف، والالتفات، والتجريد.

١٠–وانتهت هذه الدراسة إلى أن هناك صلة وثيقة بين استخدام الشاعر لظاهرة التكرار، وبين حالته النفسية؛ حيث كان يتخذ منها وسيلة لتحقيق غايات انفعالية عديدة؛ كإظهار الشوق أو التوبيخ أو الدعاء أو الإشفاق أو الاعتذار أو غيرها.

وبعد...

فتلك كانت أبرز النتائج التي توصّلت إليها الدراسة، التي آمل أن تكون قد حققت ما طمحت إليه من أهداف. فإن كانت قد حققتها، فنعم هي، وإن كانت الأخرى، فحسبي أني طالب علم أخطئ وأصيب، وأن الكمال لله، سبحانه وتعالى، وحده، وأن النقص من سمات البشر جميعاً.

والحمد لله رب العالمين من قبل ومن بعد.

وصلى الله على نبينا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

المصادر والمراجع

أولاً: مدونة البحث.

ثانياً: المراجع العربية.

ثالثاً: المراجع المترجمة.

رابعاً: الرسائل والأطروحات الجامعية.

خامساً: المجلات والدوريات والصحف.

أولاً: **مدونة البحث**:

١-رجب، ضياء الدين: ديوانه، تقديم محمد علي مغربي، ط١: النادي الثقافي الأدبي بجدة، السعودية، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م.

ثانياً: **المراجع العربية**:

٢-ابن أبي الإصبع، ابن ظافر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، تحقيق حفني محمد شرف، ط٣: مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٣م.

٣-ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط١: المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ١٤٢٠هـ.

٤-ابن المعتز، عبد الله: كتاب البديع، تحقيق أغناطيوس كراتشوفسكي، ط٣: دار المسيرة، بيروت، لبنان، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.

٥-ابن المعتز، عبد الله: البديع، تح: اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة – بيروت، ط٣، ١٩٨٢م.

٦-ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، ج٢، تح: محمد علي النجار ، المكتبة العلمية – بيروت ، د.ط ، د.ت.

٧-ابن جني، أبو الفتح عثمان: المُنصف، شرح كتاب التصريف لأبي عثمان المازني، تح: إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، إدارة إحياء التراث القديم – القاهرة، ط١، ١٩٥٤م.

٨-ابن معصوم، علي صدر الدين: أنوار الربيع في أنواع البديع، ج ٥، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان -النجف، ط١، ١٩٦٩م.

٩-ابن منظور: لسان العرب، تحقيق يوسف خياط، ط١: دار لسان العرب، بيروت، لبنان، ١٩٦٠م.

١٠-ابن يعيش، موفّق الدين، أبو البقاء علي بن أبي السرايا: شرح الملوكيّ في التصريف، تحقيق فخر الدين قباوة، ط١، المكتبة العربيّة، حلب، سوريا،١٣٩٣هـ/١٩٧٣م.

١١-أبو العدوس، يوسف: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع – الأردن، ط١، ٢٠٠٧م.

١٢-أبو العدوس، يوسف: مدخل إلى البلاغة العربيّة، دار المسيرة -الأردن، ط١، ٢٠٠٧م.

١٣-أبو جعفر قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، (د.ت).

١٤-أبو حمدة، محمد علي: فنّ الكتابة والتعبير، ط٢، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م.

١٥-أبو زنيد، عثمان: نحو النص-إطار نظري، ودراسات تطبيقية، ط١: عالم الكتب، إربد، الأردن، ٢٠١٠م.

١٦-أبو شريفة، عبد القادر، وقزق، حسين لافي: مدخل إلى تحليل النصّ الأدبيّ، ط١، دار الفكر للنشر والتوزيع، عَمّان، الأردن، ١٩٨٩م.

١٧-أبو موسى، محمّد محمّد: خصائص التراكيب، دراسة تحليليّة لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبة – القاهرة، ط٤، ١٩٩٦م.

١٨-أبو موسى، محمد محمد: دلالات التركيب، دراسة بلاغية، مكتبة وهبة – القاهرة، ط٢، ١٩٨٧م.

١٩-أدونيس، علي أحمد سعيد: الأعكال الشعرية الكاملة، ط٥: دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٨٨م.

٢٠-أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر-مصر، ط١، (د.ت)

٢١-أنيس، إبراهيم: من أسرار اللغة، ط١: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨م.

٢٢-أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصريّة -القاهرة، ط٢، ١٩٥٢م .

٢٣-بدوي، محمد مصطفى: كولردج، ط٢: دار المعارف بمصر، سلسلة نوابغ الفكر الغربي (١٥)، ١٩٨٨م.

٢٤-بسيوني عبد الفتاح: علم المعاني، دراسة بلاغية ونقدية، ج١، مكتبة وهبة – القاهرة، (د.ط)، ١٤٠٦هـ.

٢٥-بن خوية، رابح: جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث – الأردن، ط١، ٢٠١٣م.

٢٦-بو دوخة، مسعود: عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، عالم الكتب الحديث – الأردن، ط١، ٢٠١١م.

٢٧-بواجلابن، الحسن: بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش، النايا للدراسات والنشر– سورية، ط١، ٢٠١٤م.

٢٨-التفتازاني، سعد الدين: شرح المختصر لسعد الدين التفتازاني على تلخيص المفتاح للقزويني، ج١، تعليق: عبد المتعال الصعيدي، المطبعة المحمودية –القاهرة، (د.ط)، ١٣٥٦هـ.

٢٩-الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني – القاهرة، ط١، ١٩٩١م.

٣٠-الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني –مصر، ط٣، ١٩٩٢م.

٣١-الحساني، عادل نذير: الأسلوبيّة الصوتية في شعر أدونيس، دار رضوان للنشر والتوزيع – الأردن، ط١، ٢٠١٢م.

٣٢-حسن، منعم حميد: محمد مهدي البصير شاعراً، ط١: دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨٠م.

٣٣-الحلبي، ابن الأثير: جوهر الكنز، تحقيق محمد زغلول سلام، ط١: منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٠م.

٣٤-الحلواني، عامر: أساليب الهجاء في شعر ابن الرومي، مقاربة أسلوبية في جمالية القبح، نشر كلية الآداب والعلوم الإنسانية –تونس، ط١، ٢٠٠٢م.

٣٥-حماموشي، حميد: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث، مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون، عالم الكتب الحديث -الأردن، ط١، ٢٠١٣م.

٣٦-حمد، عبد الله خضر: أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث – الأردن، ط١، ٢٠١٣م.

٣٧-حمرة العين، خيرة: شعرية الانزياح، دراسة في جمال العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعيّة والنشر، ط١، ٢٠١١م.

٣٨-الحنبلي، ابن العماد أبو الفلاح عبد الحي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق لجنة إحياء التراث العربيّ، ط١: دار الآفاق الجديدة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ١٩٨١م.

٣٩-الخرشة، أحمد غالب: أسلوبيّة الانزياح في النص القرآني، الأكاديميون للنشر والتوزيع – الأردن، ط١، ٢٠١٤م.

٤٠-الخطيب، أحمد مبارك: الانزياح الشعري عند المتنبّي، دار الحوار – اللاذقية، ط١، ٢٠٠٩م.

٤١-الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، ط١: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م.

٤٢-خليل، إبراهيم: في اللسانيّات ونحو النصّ، دار المسيرة – الأردن، ط١، ٢٠٠٧م.

٤٣-الرازي، فخر الدين: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تح: نصر الله حاجي مفتي أوغلي، دار صادر-بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.

٤٤-ربابعة، موسى: جماليات الأسلوب والتلقّي، دار جرير للنشر – الأردن، ط١، ٢٠٠٨م.

٤٥-ربابعة، موسى: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ط١: مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ٢٠٠٣م.

٤٦-الرمّاني وآخران: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف -مصر، ط٣، ١٩٧٦م.

٤٧-الزركشي، بدر الدين بن عبد الله: البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١: دار إحياء الكتب العربية، بيروت، لبنان، ومطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٧٦هـ/١٩٥٧م.

٤٨-الزمخشري، أبو القاسم جار الله: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، ط٣: دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٤٠٧هـ.

٤٩-السبكي، بهاء الدين: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط١: دار الجيل، بيروت لبنان، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م.

٥٠-السجلماسي، أبو محمد: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف -المغرب، ط١، ١٩٨٠م.

٥١-السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

٥٢-سلطان، منير: البديع تأصيلٌ وتجديد، منشأة المعارف -الإسكندرية، ط١، ١٩٨٦.

٥٣-سلطان، منير: بلاغة الكلمة والجملة والجمل، ط١: منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ١٩٩٣م.

٥٤-سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر: الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط١: مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.

٥٥-السيد، شفيع: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ط١: دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ١٩٩٠م.

٥٦-السيد، عز الدين علي: التكرير بين المثير والتأثير، ط١: دار الطباعة المحمدية بالأزهر، القاهرة، ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٨م.

٥٧-السيوطي، جلال الدين: معترك الأقران في إعجاز القرآن، ط١: دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.

٥٨-الصالح، خلود: نحو المعنى بين النحو البلاغة، أسلوب التقديم والتأخير نموذجًا، جامعة الملك سعود – كرسي الدكتور عبد العزيز المانع – الرياض، ط١، ٢٠١٢م.

٥٩-الصرايرة، مرام: ظواهر أسلوبية في شعر عامر بن الطفيل-رسالة ماجستير، جامعة مؤتة – الأردن، عام ٢٠١٣ م.

٦٠-الصعيدي، عبد المتعال: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب -القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٩م.

٦١-صولة، عبد الله: الحجاج في القرآن، من خلال أهم خصائصه الأسلوبيّة، دار الفارابي – بيروت، ط٢، ٢٠٠٧م.

٦٢-طبل، حسن: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنيّة، دار الفكر العربي- القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٨م.

٦٣-العارضي، محمد جعفر: في علم دلالة النص، نظرات في قصدية الحذف، دار تموز – دمشق، ط١، ٢٠١٢م.

٦٤-عاشور، فهد ناصر: التكرار في شعر محمود درويش، ط١: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م.

٦٥-عبد الحميد، جميل: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصيّة، الهيئة المصرية للكتاب – الإسكندرية، ط١، ١٩٩٨م.

٦٦-عبد الدايم، صابر: التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث دراسات وقضايا، ط١، مكتبة الخانجي بمصر، ١٤٠٩هـ/١٩٩٠م.

٦٧-عبد اللطيف، محمد حماسة: بناء الجملة الفعلية، ط١: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣م.

٦٨-عبد المطلب، محمد: البلاغة العربية، قراءة أُخرى، الشركة المصرية للنشر – لونجمان، ط١، ١٩٩٧م.

٦٩-عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان "ناشرون " الطبعة الرابعة ٢٠١٠م.

٧٠-عبد المطلب، محمد: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين الإبداعي، ط١: دار السعادة، القاهرة، ١٩٩٥م.

٧١-عبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية للنشر، لونجمان-مصر، ط١، ١٩٩٥ م.

٧٢-عبد المطلب، محمد: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان "ناشرون"-بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

٧٣-عدنان، عبد الله خالد: النقد التطبيقي التحليلي، مدخل إجرائي، ط١: دار الكرمل، عمان، الأردن، ١٩٩٥م.

٧٤-العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، تح: على البجاوي ومحمد أبو الفضل، دار إحياء الكتب العربية -مصر، ط١، ١٩٥٢م.

٧٥-العطية، أيّوب جرجيس: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث - الأردن، ط١، ٢٠١٤م.

٧٦-العف، عبد الخالق محمد: التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط١: مركز رشاد الشوا، غزة، فلسطين، ٢٠٠١م.

٧٧-العكيلي، حسن منديل: دراسات بلاغية وأسلوبيّة، دار دجلة - الأردن، ط١، ٢٠١٤م، ص ٤٣

٧٨-العلوي، يحيى بن حمزة: الطراز، تح: عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العصرية - بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

٧٩–العمري، عبد الحسين: محنة المثقف، دراسة نصوص عبد الله بن المقفع أسلوبيّا، دار تموز – دمشق، ط١، ٢٠١٣م.

٨٠–العمري، محمد العمري: الموازنات الصوتيّة، في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، أفريقيا الشرق–المغرب، ط١، ٢٠٠١م.

٨١–عياشي، منذر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري – سوريا، ط١، ٢٠٠٢م.

٨٢–عيد، رجاء: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، ط١: منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٦م.

٨٣–الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفكيكيّة، دار سعاد الصباح، ط٣، ١٩٩٣م.

٨٤–الغويل، المهدي إبراهيم: السياق وأثره في المعنى، أكاديمية الفكر الجماهيري–ليبيا، ط١، ٢٠١١م.

٨٥–فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب– بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

٨٦–فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاتُه، دار الشروق – القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

٨٧–فضل، صلاح: نظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ، دار الشروق – مصر، ط١، ١٩٩٨م.

٨٨–قاسم، مقداد محمد شكر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ط١: دار دجلة، عمان، الأردن، ٢٠٠١م.

٨٩–القاضي، النعمان: أبو فراس الحمدانيّ الموقف والتشكيل الجماليّ، ط١: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ودار التوفيق النموذجيّة للطباعة والجمع الآلي، الأزهر، ١٩٨١م.

٩٠–القرعان، فايز: في بلاغة الضمير والتكرار، عالم الكتب الحديث – الأردن، ط١، ٢٠١٠م.

٩١–القرم، توفيق محمود القرم: الانزياح الأسلوبي في شعر السياب، من إصدارات نادي الأحساء الأدبي – السعودية، ط١، ٢٠١٤م.

٩٢–القزويني، جلال الدين الخطيب: التلخيص في علوم البلاغة، تح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي – بيروت، ط٢، ١٩٣٢م.

٩٣–القزويني، جلال الدين: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط١: دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٦٧م.

٩٤–القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥: دار الجيل، بيروت، لبنان.

٩٥–الكفوي، أبو البقاء: الكليات – معجم في المصطلحات والفروق اللغوية– تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري، ط١: مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ١٩٧٧م.

٩٦-لاشين، عبد الفتاح: التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار الفكر العربي – القاهرة، ط١، ٢٠١٤م.

٩٧-المبارك، محمد: فقه اللغة وخصائص العربية، ط٧: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.

٩٨-المجذوب، عبد الله الطيّب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ط١، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبيّ وأولاده بمصر، ١٣٧٤هـ/١٩٥٥م.

٩٩-المطلبي، غالب فاضل: في الأصوات اللغوية، دراسة في أصوات المد العربية، ط١: دار الحرية للطباعة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، الجمهورية العراقية، ١٩٨٤م.

١٠٠-الملائكة، نازك: قضايا الشعر العربي المعاصر، ط٣: مكتبة النهضة، القاهرة، مصر، ١٩٨٨م.

١٠١-ناظم، حسن ناظم: البُنى الأسلوبيّة، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي-المغرب، ط١، ٢٠٠٢م.

١٠٢-نافع، عبد الفتّاح صالح: الصورة في شعر بشّار بن بُرد، ط١: دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٨٣م.

١٠٣-هلال، ماهر مهدي: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي عند العرب، ط١: دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، ١٩٨٠م.

١٠٤-ويس، أحمد محمد: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبيّة، سلسلة كتاب الرياض١١٣، ط١، ٢٠٠٣م.

١٠٥-ويس، أحمد محمد: ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقديّ، بحث في المشاكلة والاختلاف، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، د.ط، ٢٠٠٢م.

١٠٦-يوسف، حسني عبد الجليل: موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، ط١: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م.

ثالثاً: **المراجع المترجمة**:

١٠٧-بريور، ماري نوال غاري: المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، تر: عبد القادر الشيباني، سيدي بلعباس-الجزائر، ط١، ٢٠٠٧م.

١٠٨-تشيتشرين.أ.ف: الأفكار والأسلوب، تر: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة -بغداد ط٤٥-مانغونو، دومينيك: المُصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف -الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.

١٠٩-جيرو، بيير: الأسلوبيّة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري -حلب، ط٢، ٢٠٠٨م.

١١٠-دايك، فان: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ت: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب – مصر، ط١، ٢٠٠١م.

١١١-ديتش، ديفيد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، ط٣: دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٦٧م.١، (د.ت)

١١٢–ريتشاردز. آ.ي: مباديء النقد الأدبي، ترجمة محمد مصطفى بدوي، ط١: المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٥م.

١١٣–غيتمانوفا، ألكسندر: علم المنطق، تر: دار التقدّم – الاتحاد السوفييتي، ١٩٨٩م.

١١٤–كوهين، جون: النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب–القاهرة، ط٤، ٢٠٠٠م.

١١٥–لوتمان، يوري: تحليل النص الشعري، ترجمة محمد أحمد فتوح، ط١: النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٩م.

١١٦–ويليك، رينيه: نظرية الأدب: ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة. حسام الخطيب، ط٣: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ١٩٨٥م.

رابعاً: الرسائل والأطروحات الجامعية:

١١٧–بن زيان، عبد القادر: جمالية الانزياح في القرآن الكريم، رسالة ماجستير – جامعة أبي بكر بلقايد – الجزائر، عام ٢٠١١م.

١١٨–الحربي، عواطف صالح: البديع بين أبي الإصبع العدواني والخطيب القزويني، رسالة ماجستير – جامعة أم القرى، ٢٠٠٥م.

١١٩–الحرز، عبد العزيز بن علي: شعرية الانزياح في ديوان الرصافي البلنسي–رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة الملك فيصل – الأحساء–السعودية، ١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م.

١٢٠–الزهراني، علي أحمد محمد: صورة المرأة في شعر يحيى توفيق، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٨م.

١٢١–السعيد، قرفي: البنيات الأسلوبيّة في الخطاب الشعري عند إيليّا أبي ماضي، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح – الجزائر، ٢٠٠٩/٢٠١٠م.

١٢٢–سويلم، مختار: التكرار اللفظي في شعر النقائض، جرير والفرزدق نموذجاً، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ٢٠١٠م.

١٢٣–عمر، محمود عبد المجيد: الانزياح في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير، جامعة صلاح الدين – العراق، عام ٢٠١٢م.

١٢٤–الكبيسي، عمران: لغة الشعر العراقي المعاصر، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة القاهرة، كلية الآداب، ١٩٧٩م، ص١٦٦.

١٢٥–مراح، عبد الحفيظ: ظاهرة العدول في البلاغة العربية، مقاربة أسلوبية، رسالة ماجستير – جامعة الجزائر، ٢٠٠٥م.

١٢٦–مسعود، بو عيسى: التشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى– ديوان الجزائر نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة لحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م.

خامساً: **المجلات والدوريات والصحف**:

١٢٧–إسماعيل، عز الدين: جماليات الالتفات، بحث ضمن كتاب (قراءة جديدة لتراثنا القديم)، النادي الأدبي بجدة، ١٩٩٠م، ص ٩٠٦

١٢٨–بواجلابن، الحسن: الانزياح المنطقي من منظور جماعة "مو"، مجلة "علامات" – نادي جدة الأدبي، ج ٦٧، مج ١٧، نوفمبر ٢٠٠٨م، ص ١٦٨.

١٢٩–جاد الرب، محمود: الأسلوب والأسلوبيّة، محاولة تحديد للماهية، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة – مصر، العدد الخامس، ١٩٨٤م، ص ٢٥٨.

١٣٠–الراجحي، عبده: علم اللغة والنقد الأدبي: علم الأسلوب، مجلة فصول، مج ١، ع ٢ ، يناير ١٩٨١ م.

١٣١–ربابعة، موسى: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، بحث أُلقي في مؤتمر النقد الأدبي، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٨م، المجلد الأول.

١٣٢–رزقه، يوسف مرسي: مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة (ديوان جفرا نموذجاً)، مجلة بيت لحم، م١١، ع٢، ٢٠٠٢م.

١٣٣–الزيود، عبد الباسط محمد: من دلالات الانزياح التركيبيّ وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٣، العدد الأول، ٢٠٠٧م، ص ١٦١.

١٣٤–الضامن، حاتم: نظرية النظم، سلسلة الموسوعة الصغيرة، ع ٤٧، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – العراق، ١٩٧٩م.

١٣٥-الطرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد عدد٢٠، ١٩٨١م، ص ٢٠.

١٣٦-القرعان، فايز: التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، الأردن، م١١، ع٦، ١٩٩٦م.

١٣٧-لحلوحي، صالح: الظواهر الأسلوبيّة في شعر نزار قبانّي، مجلة كليّة الآداب – جامعة محمد بسكرة، العدد الثامن، ٢٠١١م، ص ٧٦.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	-
الشكر والتقدير	أ
ملخص البحث	ج
مقدمة البحث	1
التمهيد: أولاً: معنى التكرار لغةً واصطلاحاً ثانياً: وجهود البلاغيين في دراسته قديماً وحديثاً	9
الفصل الأوّل | أنماط التكرار في شعر ضياء الدين رجب	28
- المبحث الأول: تكرار الحرف أو الصوت	29
- المبحث الثاني: تكرار الكلمة	47
- المبحث الثالث: تكرار البداية	57
- المبحث الرابع: تكرار اللازمة	61
- المبحث الخامس: تكرار النسق التركيبي	68
الفصل الثاني | التكرار الصوتي	74
- المبحث الأول: الجناس	84
- المبحث الثاني: المشاكلة	98
- المبحث الثالث: الترديد	107
- المبحث الرابع: التصدير (رد الأعجاز على الصدور)	124
- المبحث الخامس: الترصيع	136
الفصل الثالث | التكرار التركيبي	152
- المبحث الأول: التقديم والتأخير	158

- المبحث الثاني: الحذف	179
- المبحث الثالث: الالتفات	197
- المبحث الرابع: التجريد	211
الخاتمة |	224
المصادر والمراجع |	230
ملخص البحث باللغة الإنجليزية |	252
فهرس المحتويات |	254