مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (10) العدد (14) 2026
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (10) No. (14) 2026

فاعليّة التّكرار وأثره في السّبك اللفظيّ في شعر القيسيّ
دراسة في نماذج مختارة

د. ميساء محمّد خالد شيخ خميس*

(تاريخ الإيداع 5/5 /2026. قُبِل للنشر في 6/28 /2026)

□ ملخّص □

يُعدّ التّكرار أحد أبرز الآليّات اللغويّة التي تُساهم في تحقيق السّبك اللفظيّ داخل النّصّ؛ إذ يتجاوز كونه مجرّد زينة لفظيّة ليصبح أداة ربط جوهريّة تشدّ أجزاء النّصّ ببعضها ببعض، وتكمن فاعليّة التّكرار في قدرته على الرّبط بين السّابق واللاحق، ممّا يخلق شبكة من العلاقات الدّلاليّة التي تمنع تشتّت المعنى وتضمن استمراريّة التّدفق الذّهنيّ لدى المتلقّي.

قامت الدّراسة على تحليل أربعة عناصر جوهريّة للتّكرار برزت في شعر القيسيّ، هي: الجناس الذي يتجاوز كونه لوناً بديعيّاً ليصبح أداة لربط الدّوالّ، ممّا يخلق شبكة من العلاقات اللفظيّة التي تعزّز تماسك بنية البيت الشّعريّ، والتّرديد الذي يعمل على تكثيف البؤرة الدّلاليّة وإعادة إنتاج المعنى في سياقات متّصلة، ممّا يضمن تدفّقاً نصّيّاً يشدّ مفاصل القصيدة ويمنع ترهّل العبارة، والتّضاد بوصفه تكراراً للمفهوم عبر نقيضه؛ إذ يسهم في إبراز المفارقة وتوليد طاقة توتّر تجذب أطراف النّصّ نحو مركز دلاليّ واحد، وردّ العجز على الصّدر الذي تبرز فاعليّته في تحقيق الالتفاف النّصّيّ وإحكام الغلق على الفكرة، فيلتحم طرفا البيت في وحدة عضويّة تمنح النّصّ متانة تركيبيّة عالية.

فقد استثمر القيسيّ هذه الأدوات لتحويل التّكرار من مجرّد فائض لغويّ إلى ضرورة بنيويّة؛ فكلّ وحدة مكرّرة تربط بين السّابق واللاحق، ممّا أدّى إلى بناء نسيج شعريّ يتميّز بالوحدة والالتحام، ويحقّق مبدأ الاستمراريّة الذي يعدّ ركيزة أساسيّة في لسانيّات النّصّ المعاصرة.

الكلمات المفتاحيّة: التّكرار، فاعليّة، السّبك اللفظيّ، القيسيّ.

* دكتوراة في اللغة العربيّة وآدابها, كلية الآداب والعلوم الإنسانية , جامعة اللاذقية.

مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (10) العدد (14) 2026
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (10) No. (14) 2026

The Effectiveness of Repetition and its Impact on Verbal Cohesion in Al-Qaysi's Poetry: A Study of Selected Models

Dr. Maysaa Muhammad Khalid Sheikh Khamis*

(Received 5/5 /2026. 28 /6/2026)

□ ABSTRACT□

Repetition is one of the most prominent linguistic mechanisms that contribute to achieving verbal cohesion within the text. It goes beyond being merely a verbal embellishment to become an essential linking tool that binds the parts of the text together.

The effectiveness of repetition lies in its ability to link the previous and the subsequent, thus creating a network of semantic relationships that prevent the scattering of meaning and ensure the continuity of the mental flow for the recipient. The study analyzed four essential elements of repetition prominent in al-Qaysi's poetry: alliteration, which transcends being merely a rhetorical device to become a tool for linking signifiers, thus creating a network of verbal relationships that strengthens the cohesion of the poetic line; repetition, which intensifies the semantic focus and reproduces meaning in related contexts, ensuring a textual flow that tightens the joints of the poem and prevents the expression from becoming flabby; antithesis, as a repetition of the concept through its opposite, which contributes to highlighting the paradox and generating a tension that draws the text's elements towards a single semantic center; and the echoing of the end of a line at the beginning of a line, whose effectiveness lies in achieving textual wrapping and sealing off the idea, so that the two parts of the line merge into an organic unity that grants the text high structural strength.

Al-Qaysi employed these tools to transform repetition from mere linguistic excess into a structural necessity. Each repeated unit connects the preceding and following, resulting in a poetic fabric characterized by unity and cohesion, thus achieving the principle of continuity, a fundamental pillar in contemporary text linguistics.

Keywords: repetition, effectiveness, verbal cohesion, metrical pattern.

* A doctorate in Arabic language and literature, college of Arts and Humanities, Lattakia University.

1- مقدّمة:

تعدُّ ظاهرة التّكرار من أكثر الأدوات اللسانيّة كفاءة في صياغة النّسيج النّصّيّ؛ إذ تنتقل من حيّز الفضلة أو الزّيادة اللفظيّة إلى كونه إستراتيجيّة تمنح النّصّ هويته الائتلافيّة، ففي ضوء لسانيّات النّصّ لم يعد التّكرار مجرّد استرجاع صوتيّ لمفردة ما، بل أضحى آليّة كبرى تسهم في تحقيق السّبك اللفظيّ، ممّا يضمن تدفّق المتّصل الدّلاليّ من دون انقطاع.

إنَّ فاعليّة التّكرار في السّبك اللفظيّ تتجلّى في قدرته على الرّبط بين الوحدات الصّغرى (الجمل) والوحدات الكبرى (المقاطع)، مشكّلاً ما يشبه التّرجيع الذي يحفظ للنّصّ توازنه الإيقاعيّ والمعرفيّ، ومن خلال صور التّكرار ينهض هذا الأسلوب بوظيفة مركزيّة في توجيه قصديّة المتكلّم، وحصر انتباه المتلقّي ضمن بؤرة دلاليّة محدّدة، ممّا يمنع التّفكّك النّصّيّ، ويحقّق مبدأ الاستمراريّة.

ولهذا، تسعى هذه الدراسة إلى استنطاق فاعليّة التّكرار وأثره في السّبك اللفظيّ في شعر عبد الكريم القيسيّ، فجاءت بعنوان: (فاعليّة التّكرار وأثره في السّبك اللفظيّ في شعر القيسيّ –دراسة في نماذج مُختارة)، مع التّركيز على الكيفيّة التي تتحوّل بها اللفظة المكرَّرة إلى عقدة لسانيّة تربط بين البُنى السّطحيّة للنّصّ وبين عمقه الدّلاليّ، محقّقة بذلك أعلى درجات التّماسك والالتحام.

1-1: أهمّيّة البحث:

تتجلّى أهمّيّة هذه الدّراسة في محاور عدّة، هي:

– تقديم رؤية لسانيّة حديثة لظاهرة التّكرار، بنقلها من مباحث البلاغة التّقليديّة (كالبديع واللفظ) إلى رحاب لسانيّات النّصّ، بوصفها أداة جوهريّة في بناء الاتّساق المعجميّ.

– إبراز دور التّكرار في ردم الفجوات الدّلاليّة بين الوحدات اللغويّة المنفصلة، وكيفية تحويله النّصّ من مجموعة جمل إلى بنية كلّيّة متماسكة.

– رصد العلاقة بين التّكرار اللفظيّ وقصديّة المتكلّم، وكيف يسهم في توجيه ذهن المتلقّي نحو البؤرة المركزيّة للنّصّ.

1-2: أهداف البحث: يسعى البحث إلى:

– بيان صور التّكرار (الجناس، التّضاد، ردّ العجز على الصّدر) وتحديد القيمة السّبكيّة لكلّ نمط داخل النّسيج اللفظيّ.

– بيان الأثر الوظيفيّ بالكشف عن التّوازن بين الوظيفة الإيقاعيّة والوظيفة الّدلاليّة في إستراتيجيّة التّكرار.

– تحليل كيفيّة إسهام التّكرار في تحقيق التّماسك النّصّيّ، وتأثير ذلك على وضوح البيان.

1-3: منهج البحث:

اعتمدت الدّراسة المنهج الوصفي، وفق تتبّع مواضع التّكرار وصوره في المدوّنة المُختَارَة، ودراسة السّياق الذي استدعى التّكرار، وكيف أسهم هذا الاستدعاء في إحكام السّبك اللفظيّ ومنع التّفكّك الدّلاليّ.

وعليه، فقد انتظم البحث في مقدّمة، وتعريف بمصطلحات البحث، ومن ثمّ درس البحث صور التّكرار في شعر القيسيّ[1]، التي توزّعت على: الجناس، والتّرديد، والتّضاد، وردّ العجز على الصّدر، وانتهت الدّراسة بخاتمة تضمّنت أهمّ النّتائج التي توصّل إليها البحث، وثبت بالمصادر والمراجع.

2- مفهوم السّبك اللفظيّ:

تعود جذور مفهوم السّبك إلى البلاغة العربيّة القديمة، فقد تبلورت بوصفها معياراً للجودة الفنّيّة، وانتقلت من حيّز الصّناعة اللغويّة إلى فضاء الوحدة العضويّة.

يمثل الجاحظ حجر الزّاوية في تأصيل هذا المفهوم، فالنّصّ عنده ليس تجميعاً لذرّات لغويّة، بل هو عمليّة صهر كيميائيّة تُذيب الحدود الفاصلة بين الكلمات والمعاني، لينتج عنها نصٌّ سائل كجري الدّهان، يقول: "وأجود الشّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدّهان"[2]، وهذا يشير إلى أنّ الجاحظ كان يرمي إلى تلاشي المسافات الجماليّة بين المفردات، بحيث تصبح القصيدة جسداً لغويّاً واحداً يستحيل فصل أعضائه دون الإخلال بكيانه.

واتّجه أبو هلال العسكريّ نحو مأسسة المفهوم عبر ربطه بحُسن الرّصف، فإذا كان الجاحظ قد ركّز على الانصهار، فإنّ العسكريّ ركّز على الدّقّة المعماريّة في وضع كلّ مفردة في موضعها الإعرابيّ والدّلاليّ الأمثل، ممّا يحقّق نصّاً متماسك البنيان، يقول معقّباً على أبيات شعر: "فهذه الأبيات جيّدة السّبك، حسنة الرّصف"[3].

وفي المقابل، أعادت اللسانيّات النّصّيّة صياغة المفهوم بصبغة إجرائيّة تقنيّة، كما يتجلّى عند دوبوجراند ودريسلر[4].

ويعاني الفضاء النّقديّ العربيّ المعاصر من فوضى اصطلاحيّة في ترجمة مفهوم السّبك؛ إذ تراوحت المصطلحات بين (الاتّساق، التّضام، التّماسك، والسّبك)[5]، هذا الاضطراب ليس لغويّاً، بل هو انعكاس لتعدّد المدارس اللسانيّة التي حاولت استيعاب المفهوم.

---

[1] هو: عبد الكريم محمّد بن عبد الكريم القيسيّ، ولد في بسطة في العقد الأوّل من القرن التّاسع الهجري، وقد قال الشّعر في مرحلة الشّباب، وقد عاش الشّاعر حياته نشيطًا؛ إذ عمل إمامًا بمدينة برجة، تمّ أسره في آبُرّة، وكان له ثلاثة أبناء، ابنان توأمان هما: الحسن والحسين اللذان توفّيا معا في وقت واحد، وخصّهما بمرثيّة من شعره، وابنٌ ثالث اسمه أحمد، وكان للشّاعر عمّ يدعى إبراهيم، عاش الشّاعر إلى ما بعد سنة 898هـ/1485م، وذلك في فترة سقوط حصن اللقون سنة 826هـ/1433م. للمزيد يُنظر: القيسيّ، عبد الكريم: ديوان عبد الكريم القيسيّ، تحقيق: د. جمعة شيخة، د. محمّد الهادي الطّرابلسيّ، المؤسّسة الوطنيّة للتّرجمة والتّحقيق والدّراسات، بيت الحكمة، تونس، 1988م، ص9-11. بو زويتة، حسناء. استشعار نهاية الأندلس في ديوان عبد الكريم القيسي الأندلسي، مجلّة دراسات أندلسيّة، كلّيّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، تونس، عدد5، 1990م، ص37-38.

[2] الجاحظ: البيان والتّبيين، تحقيق: عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة = مصر، ط7، 1418هـ- 1998م، ج67/1.

[3] العسكريّ، أبو هلال: كتاب الصّناعتين (الكتابة والشّعر)، تحقيق: علي محمّد البجّاوي، محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة، مطبعة عيسى البابي الحلبي وأولاده، ط1، 1371هـ- 1952م، ص169.

[4] ينظر: دوبوجراند، روبرت: النّصّ والخطاب والإجراء، ترجمة: د. تمّام حسّان، عالم الكتب، القاهرة – مصر، ط1، 1418هـ- 1998م، ص103.

[5] ينظر: خطّابي، محمّد: لسانيّات النّصّ – مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت – لبنان، الدّار البيضاء – المغرب، ط1، 1991م، ص11. أبو غزالة، إلهام؛ أحمد، علي خليل: مدخل إلى علم لغة النّصّ تطبيقات لنظريّة روبرت دي بوجراند وولفجانج دريسلر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة – مصر، ط2، 1999م، ص11. الزّناد، الأزهر: نسيج النّصّ – بحث في ما يكون به

ولم يعد السّبك مجرّد ربط بين جملتين، بل صار شبكة علائقيّة كلّيّة، فهو "علاقة أو مجموعة علاقات عامّة مكوّنة للنّصّ، يتعرّض بعضها لقيود حين يندمج في بنية الجملة؛ لأنّ الشّرط النّحويّ لوجود الجملة يضمن بلا شكّ انسجام أجزاء النّصّ لتكون نصّاً بأيّة حال، لكنّ العلاقات الاتّساقيّة هي ذاتها سواء أكانت عناصرها في جملة واحدة أو لا؟"[1].

ويؤدّي البديع وظيفتين جوهريّتين في بناء النّصّ، الأولى: الاتّساق الصّوتيّ عبر (الجناس، والتّرديد) التي تخلق وحدة نغميّة تعمل كمغناطيس يربط أجزاء النّصّ في وعي المتلقّي، والثانية: الاتّساق المعنويّ عبر (التّضاد، ردّ العجز على الصّدر)؛ إذ تعمل هذه الفنون على إيجاد روابط منطقيّة تمنح النّصّ استمراريّة دلاليّة تمنع تشتّت المعنى.

3- مفهوم التّكرار:

لقد انصهرت رؤى التّراثيين في بوتقة واحدة ترى التّكرار إستراتيجيّة خطابيّة لا فضلات لغويّة؛ فالثعالبيّ في (فقه اللغة) قارب الظّاهرة من منظور تداوليّ بوصفها وسيلة لإبراز غايات الأمور وتحقيق مقاصد الإبانة[2].

وفي السّياق ذاته، رفع الجاحظ عن التّكرار مسمّاة (العيب) متى ما اقترن بمسوّغات عقليّة أو بلاغيّة، جاعلاً من مقدار الحاجة فيصلاً يفرق بين البلاغة المتمكّنة والعبث اللفظيّ، ومؤكّداً نسبية حدود التّكرار تبعاً لاختلاف مراتب المتلقّين وسياقات الخطاب، وهو ما يتجلّى بوضوح في القصص القرآنيّ، يقول: "وليس التّكرار عيباً مادام لحكمة كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي أو السّاهي، كما أنّ ترداد الألفاظ ليس بعيب ما لم يجاوز مقدارَ الحاجة ويخرج إلى العبث..."[3].

ويقصد بالتّكرار: "إعادة ذكر عنصر معجميّ، أو مرادفٍ له، أو شبه مرادفٍ، أو اسم عامٍّ يدلّ عليه"[4]، وفي العصر الحديث، انزاح التّكرار من كونه محسّناً بديعيّاً إلى كونه بنية جوهريّة، فقرأه عبد الحميد جيدة بوصفه إلحاحاً نفسيّاً يعكس هواجس المبدع[5]، بينما رآه محمّد عبد المطّلب تجسيداً مادّيّاً للبنية العميقة التي تنظّم حركة الدّلالة[6].

الملفوظ نصّاً، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت – لبنان، الدّار البيضاء – المغرب، ط1، 1993م، ص15. الفقي، صبحي إبراهيم: علم اللغة النّصّيّ دراسة تطبيقيّة على السّور المكّيّة، دار قباء للطّباعة والنّشر، القاهرة – مصر، 2000م، ج93/1. من هاينه، فولفجانج؛ فيهفجير، ديتر: مدخل إلى علم اللغة النّصّيّ، ترجمة: د. فالح بن شبيب العجميّ، جامعة الملك سعود، السّعوديّة، 1419هـ- 1999م، ص93. عفيفي، أحمد: نحو النّصّ اتّجاه جديد في الدّرس النّحويّ، مكتبة زهراء الشّرق، القاهرة – مصر، 2001م، ص75. دوبوجراند: النّصّ والخطاب والإجراء، ص103.

[1] بلحوت، شريفة: الإحالة دراسة نظريّة مع ترجمة الفصلين الأوّل والثاني من كتاب Cohesion in English لـ م. أ. ك. هاليداي، ورقيّة حسن، رسالة ماجستير،إشراف: د. الحواس مسعودي، أ. مفتاح بن عروس، جامعة الجزائر، الجزائر، 2006م، ص83.

[2] يُنظر: الثعالبيّ، أبو منصور، عبد الملك بن محمّد بن إسماعيل (ت430هـ): فقه اللغة، شرح وقدّم له ووضع فهارسه: د. ياسين الأيّوبيّ، المكتبة العصريّة، بيروت – لبنان، ط2، 1420هـ- 2000م، ج127/1.

[3] الجاحظ: البيان والتّبيين، ج79/1.

[4] خطّابي، محمّد: لسانيّات النّصّ، ص24.

[5] يُنظر: جيدة، عبد الحميد بن رشيد: الاتّجاهات الجديدة في الشّعر العربيّ المعاصر، دار الأمّة، بيروت- لبنان، ط1، 1980، ص67.

[6] يُنظر: عبد المطّلب، محمّد: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، مصر، ط1، 1995، ص109.

4- صور التّكرار وفاعليّتها في السّبك اللفظيّ في شعر القيسيّ:

تعدّدت صور التكرار في شعر القيسيّ ومنها:

4-1: الجناس:

إنّ الجناس ليس لعباً بالكلمات، بل هو إستراتيجيّة إدراكيّة تعيد صياغة العلاقة بين اللفظ والمعنى، إذ يمتثل اللفظ لوحدة النّوع (المبنى) بينما يتمرّد المعنى في سياقاته الوظيفيّة، وكان ابن المعتزّ مَن نقل الجناس من الملاحظة العفويّة إلى التّقنين البديعيّ، فقال: "هو أن تجيءَ الكلمةُ تُجانس أُخرى في بيت شعرٍ وكلامٍ، ومجانستها لها أن تُشبهَها في تأليف حروفها"[1]، فتعريفه القائم على تأليف الحروف يمثل الرّؤية البنيويّة الأولى للفظ العربيّ، فقد عدّ التّماثل الشّكليّ هو معيار المجانسة.

ويقوم الجناس على هندسة دقيقة تحكمها أربعة معايير: النّوع، العدد، الهيئة، التّرتيب، ومن أنواعه[2]:

1- الجناس التّام: تطابق كلّيّ في الأركان الأربعة مع اختلاف المعنى.

2- الجناس النّاقص: الإخلال بأحد الأركان الأربعة عبر الزّيادة، أو النّقص، أو اختلاف التّرتيب، أو اختلاف حركة أحد الأحرف.

3- جناس الاشتقاق.

4- جناس المشابهة.

ومن نماذج الجناس قول الشّاعر[3]:

مَا كُنْتُ أَحْسَبُ أَنَّ الحُسْنَ يَلْعَبُ بِي ... حَتَّى انْجَلَى كَتْبُكُمْ لِلْعَيْنِ عَنْ كَثَبِ

فَهِمْتُ حِيْنَ فَهِمْتُ السِّرَّ مِنْ عَجَبٍ ... وَمِلْتُ حِيْنَ لَمَحْتُ السِّحْرَ مِنْ طَرَبِ

كِتَابُ عِلْمٍ وَآدَابٍ جَلَوْتَهُمَا ... هَدْيَاً وَرُشْدَاً لِأَهْلِ العِلْمِ وَالأَدَبِ

فِي حُلَّةٍ قَدْ أَجَلَّتْهَا بَلاغَتُكُمْ ... مِنْ حُسْنِهَا رُتْبَةً مِنْ أَرْفَعِ الرُّتَبِ

حُلَّى بِعَيْنِي وَقَلْبِي إِذْ بَدَا وَغَدَا ... فِي الحُسْنِ وَالطِّيْبِ مِثْلَ الثَّغْرِ وَالشَّنَبِ

---

1 ابن المعتزّ، عبد الله (ت296هـ): البديع، طبعة كراتشكوفيسكي، لندن، 1935م، ص25.

[2] ينظر: القزوينيّ، جلال الدّين: الإيضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه: أحمد شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، ط1، 1424هـ- 2002م، ص288. العلوي، يحيى بن حمزة: الطّراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق: د. عبد الحميد الهنداويّ، المكتبة العصريّة، لبنان، ط1، 1423هـ - 2002م، ج185/2. الإيجي، عضد الدّين: الفوائد الغياثيّة في علوم البلاغة، تحقيق: عاشق حسين، دار الكتاب اللّبنانيّ، بيروت - لبنان، ط1، 1991م، ص167.

[3] القيسيّ، عبد الكريم: ديوان عبد الكريم القيسيّ، ص57.

تعكس الأبيات براعة في تجسيد المعاني، فالكتاب لم يعد ورقاً ومداداً، بل صار كائناً بلاغيّاً له فتنة، وله سطوة السّحر، وله وقار العلم، فالشّاعر هنا يمارس دور النّاقد المتذوّق الذي يرى أنّ كمال النّصّ يتجلّى في تحويل المعرفة الجافّة إلى متعة بصريّة ووجدانيّة تليق بالعلماء والأدباء على حدّ سواء.

وتعدُّ هذه الأبيات ميداناً خصباً لدراسة ظاهرة الجناس ليس بوصفها زخرفاً بديعيّاً، بل بوصفها أداةً محورية في تحقيق السّبك اللفظيّ، وتعضيد البنية الموسيقيّة والدّلاليّة للنّصّ.

ففي البيت الثاني، يبرز الجناس الاشتقاقيّ الذي يمثل بؤرة التّوليد الدّلاليّ في المقطوعة، في (فَهِمتُ/ فَهِمتُ)، فتكرار الفعل ليس حشواً، بل هو جناس تكرار يهدف إلى تأكيد التّمكّن من المعنى، الفهم الأوّل هو فهم المبنى، والثاني هو فهم المعنى/السّرّ، وهذا التّكرار يربط شطرَي البيت برباط سببيّ مُحكَم يجعل المتلقي في حالة ترقّب لاكتمال الدّائرة المعرفيّة.

ويبدو الجناس النّاقص/المضارع (السّرّ/ السّحر) بتغيير حرف واحد (الرّاء والحاء)، فانتقل الشّاعر من حقل المعرفة إلى حقل الجمال، وفاعليّة هذا الجناس في السّبك تكمن في إحداث صدمة التّوقّع؛ فالأذن التي استقرّت على (السّرّ) في الشّطر الأوّل، انفتحت على (السّحر) في الثاني، ممّا خلق تلاحماً صوتيّاً يشدّ البناء النّصّيّ بعضه إلى بعض.

وفي البيت الثالث يبدو الجناس التّامّ بين (علم وآداب/ العلم والأدب)، وهذا النّوع من الجناس (مع مراعاة الجمع والإفراد) يعمل على تطريب الأذن عبر العود على البدء، وتظهر فاعليّته في السّبك اللفظيّ في الإحالة التّكراريّة؛ إذ يربط صدر البيت بعجزه، ويؤكّد حصر الفائدة في الفئة المستهدَفَة، ممّا يحوّل البيت إلى وحدة عضويّة مغلقة لا تقبل التّفكيك.

وفي البيت الرّابع يُسهم الجناس الاشتقاقيّ (رتبة/الرّتب) في تعميق الدّلالة التّصاعديّة، فالتّنكير في (رتبة) يفيد التّعظيم، والتّعريف في (الرّتب) يفيد الاستغراق والشّمول، ويتحقّق السّبك هنا من خلال التّدرّج الرّأسي للمعنى، إذ يربط اللفظ بين الجزء والكلّ، ممّا يمنح النّصّ متانة في البناء اللغويّ.

وفي البيت الأخير، وعلى الرّغم من أنّه يميل إلى المزاوجة أكثر من الجناس المحض، إلا أنّ العلاقة الصّوتيّة والدّلاليّة بين (الثغر والشّنب) تخلق نوعاً من التّجانس السّياقي، فالشّنب (وهو بياض الأسنان ورقّتها)[1] مرتبط عضوياً بالثغر، وهذا التّلازم اللفظيّ يُعزّز السّبك عن طريق التّداعي الذّهنيّ، فلا يكتمل مشهد الحسن إلا باجتماع الطّرفين.

الجناس في هذه الأبيات لم يكن تزييناً لفظيّاً، بل اضطلع بوظائف عدّة، منها: الوظيفة الإيقاعيّة؛ إذ عوّض الجناس غياب القوافي الدّاخليّة بموسيقى جناسيّة تعوّض الأذن عن الرّتابة، والوظيفة الدّلاليّة، عبر الرّبط بين المتناقضات أو المتكاملات (العلم/الأدب، السّرّ/السّحر)، والتّماسك النّصّيّ، فقد عمل الجناس كأداة ربط بين الألفاظ، ممّا منع تشتّت الأفكار وجعل الأبيات تتدفّق كأنّها جملة واحدة ممتدّة.

يمكن القول إنّ الشّاعر استخدم الجناس كطاقة توليديّة استطاعت تحويل النّصّ من مجرّد مدح إلى بنية لسانيّة متماسكة تتضافر فيها الأصوات لتخدم الغرض الكلّيّ.

[1] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، تصحيح أمين محمّد عبد الوهاب ومحمّد الصّادق العبيدي، دار إحياء التّراث العربيّ، ومؤسّسة التّاريخ العربيّ، بيروت– لبنان، ط3، 1419هـ–1999م، مادّة (شنب).

وفي قول الشّاعر[1]:

أَهْلاً بِيَوْمِ سُرُورٍ رَائِقٍ حَسَنِ نَعِمْتُ فِيْهِ بِظَبْيِ مِنْ بَنِي الحَسَنِ

حُلْوُ الشَّمَائِلِ فِي جَدٍّ وَفِي هَزَلٍ عَذْبُ المَنَاهِلِ فِي أُنْسٍ وَفِي حَزَنِ

ظَبْيٌ غَرِيْرٌ إِذَا الأَلْحَاظُ تَرْمُقُهُ تَخَالُهُ قَمَرَاً يَبْدُو عَلَى غُصُنِ

مَا لامَنِي فِي هَوَاهُ لائِمٌ أَبَدَاً إِلاَّ وَعَادَ بِغَيْرِ اللوْمِ تَعْذِلُنِي

تفيض هذه الأبيات برقّة غزليّة عذبة، وهي تعكس براعة الشّاعر في مزج الوجدانيّ بالجماليّ عبر توظيف الرّموز التّراثيّة (كالظّبي والغصن) في سياق احتفاليّ بلقاء الحبيب، واصفاً تفرّد جمال المحبوبة.

اعتمد الشّاعر على الجناس في هذه الأبيات، فلم يكن مجرّد زينة شكليّة، بل كان أداة محوريّة في السّبك اللفظيّ، تمنح النّصّ تماسكاً بنيويّاً وجرساً موسيقيّاً يربط بين الذّات الشّاعرة والموضوع الجماليّ.

ففي البيت الأوّل يبدو الجناس التّامّ بين (الحسن، حسن)، فقد ربط الشّاعر بين صفة اليوم (حَسَن) وبين نسب المحبوب (الحَسَن)، وهذا الرّبط يحقّق وحدة عضويّة بين الزّمان والمكان والشّخص، والسّبك اللفظيّ هنا جعل (الحُسن) هو المحور الذي يدور حوله النّصّ؛ فالجمال ليس عارضاً بل هو أصلٌ في اليوم وأصلٌ في المحبوب.

وفي البيت الثاني يبرز الجناس النّاقص بين (الشَّمَائِل) و(المَنَاهِل)، ويعمل هذا الجناس كرافع إيقاعي يربط بين الخُلق (الشّمائل) والأثر (المناهل)، فالسّبك هنا يعتمد على التّوازي؛ إذ تكرّرت التّفعيلات الصّوتيّة لتخلق حالة من التّوازن النّفسيّ الذي يعكس شخصيّة المحبوب المتّزنة.

ويعمل الجناس بين (ظبي) في البيت الأوّل و(ظبي) في البيت الثالث كردّ العجز على الصّدر في سياق المقطوعة، ممّا يحكم إغلاق الدائرة الشّعريّة حول صورة المحبوب.

كان السّبك اللفظيّ في هذه الأبيات جناساً وظيفياً، استطاع الشّاعر من خلاله أن يجعل الألفاظ تتآخى صوتيّاً (عبر الجناس) لتتآلف معنويّاً؛ مما جعل النّصّ وحدة واحدة لا تقبل التّجزئة؛ إذ يسلّمك كلّ لفظ إلى شبيهه في الجرس أو نقيضه في المعنى، محقّقاً بذلك أعلى درجات التّلاحم اللفظيّ والمعنويّ.

وفي قول الشّاعر[2]:

إِذَا ضَاقَ ذَرْعِي بِاحْتِمَالِ عَنَائِي مَدَدْتُ إِلَى رَبِّي يَدِي بِدُعَائِي

فَأَدْعُو وَأَرْجُو أَنْ يُجِيْبَ تَكَرُّمَاً وَحَاشَا وَكَلاَّ أَنْ يَخِيْبَ رَجَائِي

فَفِي الذِّكْرِ نَصٌّ بِالإِجَابَةِ مُفْصِحٌ غَدَا شَاهِدَاً مِنْ أَعْدَلِ الشُّهَدَاءِ

[1] القيسيّ: ديوان عبد الكريم القيسيّ، ص86.

[2] القيسيّ: ديوان عبد الكريم القيسيّ، ص110.

فَيَا رَبِّ يَسِّرْ كُلَّ عُسْرٍ قَضَيْتَهُ عَلَيَّ وَفَرِّجْ كُرْبَتِي وَبَلائِي

يُصيغ الشّاعر تجربة إنسانيّة كونيّة (مكابدة العناء) في قالب تسليميّ مُطلق، فهذه الأبيات تمثل هيكليّة التّوكّل؛ فتبدأ بأزمة إنسانيّة، تمرّ بيقين قلبيّ، تستند إلى برهان شرعيّ، وتنتهي بتضرّع عمليّ.

تعتمد الأبيات على الجناس الاشتقاقيّ، ويظهر ذلك بوضوح في: (أَدْعُو، دُعَائِي) هذا التّكرار للجذر (د، ع، و) لا يؤدّي وظيفة جماليّة فحسب، بل يعمل كأداة سبك تربط بين الوسيلة (الدّعاء) والفعل (أدعو)، هذا التّرابط الصّوتي يعزّز من تلاحم البيت الأوّل بالثاني، ممّا يجعل النّصّ وحدة موضوعيّة واحدة لا تتجزّأ.

وفي: (أَرْجُو، رَجَائِي) يعمل هذا الجناس كحلقة وصل إدراكيّة؛ إذ يثبّت مفهوم الرّجاء كقيمة مركزيّة في النّصّ، وهذا التّكرار اللطيف يُغني النّصّ عن الرّوابط الحرفيّة الكثيرة، ويجعل القافية واللفظ يخدمان فكرة واحدة.

ويظهر في النّصّ نوع من التّقارب اللفظيّ الذي يقترب من حدود الجناس النّاقص أو المضارع، وذلك في: (بَلائِي، دُعَائِي، عَنَائِي) بالرّغم من أنّها تشكّل القافية، إلا أنّ اشتراكها في الوزن والصّوت الختامي يخلق توازياً صوتيّاً، هذا التّوازي يُسهم في السّبك اللفظيّ عبر خلق نغمة إيقاعيّة رتيبة (بالمعنى الإيجابيّ) توحي بإلحاح الدّاعي وتكرار نداءاته، ممّا يربط المقطع الاستهلاليّ بالمقطع الختاميّ صوتيّاً.

وفي قوله: (عُسْرٍ، يَسِّرْ) نحن أمام جناس اشتقاقيّ يحمل تضاداً دلاليّاً، وفاعليّة هذا النّوع في السّبك تكمن في المقابلة الصّوتيّة؛ فصوت السّين والرّاء يجمع بين الكلمتين، ممّا يوحي بأنّ (اليسر) كامن في قلب (العسر) وملتصق به لفظيّاً كما هو ملتصق به قدريّاً.

الجناس في هذا النّصّ ليس لوناً بديعيّاً، بل هو أداة هندسيّة أسهمت في السّبك من خلال تضييق الفجوة بين الدّالّ والمدلول، فعندما يجانس الشّاعر بين (أرجو/رجائي) و(أدعو/دعائي)، فإنّه يربط بين الذّات (الفاعل) والموضوع (المفعول المطلق/المصدر) برباط لغويّ متين، ممّا يمنع تشتّت المعنى ويحصر ذهن المتلقّي في دائرة الضّراعة.

كما حقّق اقتصاداً لغويّاً، فالجناس يسمح للشّاعر بتكرار الفكرة دون الوقوع في رتابة التّكرار المحض؛ فهو يكرّر الجذر ويغيّر الصّيغة، وهذا التّغيير الصّرفيّ يضيف معنى جديداً في كلّ مرّة مع الحفاظ على وحدة السّبك اللفظيّ للموضوع.

أسهم الجناس في هذه الأبيات في تقوية السّبك عبر الرّبط بين الحالة الشّعوريّة (العناء/البلاء) والحلّ الإيمانيّ (الدّعاء/الرّجاء)، محقّقاً بذلك وحدة عضويّة تجعل القصيدة كأنّها كلمة واحدة ممتدّة.

4-2: التّرديد:

يُمثّل الترديد أحد الرّكائز المحوريّة في هندسة النّسيج النّصّيّ، كونه يزاوج بين الصّنعة اللفظيّة وتكثيف المعنى، محقّقاً بذلك تماسكاً عُضويّاً يربط أوصال الخطاب، وقد تفاوتت المقاربات الاصطلاحيّة لهذا الفنّ تبعاً للجنس الأدبيّ (نثراً ونظماً)، ففي كتاب الخطيب القزويني، يتأسّس التّرديد على إستراتيجيّة الموضعة الثنائيّة؛ إذ ينعقد الارتباط الوثيق بين مطلع الفقرة وخاتمتها عبر تكرار اللفظ أو مجانسته، مشترطاً في النّثر أن يتصدّر

اللفظُ الجملةَ ثمّ يرتدّ صدىً في نهايتها، ليرسم دائرةً دلاليّةً مغلقة[1]، كما في قوله تعالى: ﴿**وَتَخْشَى النَّاسَ وَاللَّهُ أَحَقُّ أَنْ تَخْشَاهُ**﴾[2].

ومن نماذج التّرديد في شعر القيسيّ قول الشّاعر[3]:

قَدِّمْ وَأَخِّرْ فَمَا فِي الأَرْضِ مُعْتَرِضٌ ... فَأَنْتَ مَوْلايَ لِلْأَمْرَيْنِ مُفْتَرِضُ

حَاشَا لِمَجْدِكَ أَنْ تَرْضَى جَلالَتُهُ ... فِي جَانِبِي بِالَّذِي مَوْلايَ فِيْهِ رَضُوا

وَقَدْ رَأَوْنِي وَقَدَرِي كَانَ مُرْتَفِعاً ... فَلا يَرَوْنِي وَقَدَرِي الآنَ مُنْخَفِضُ

وَمَقْصَدِي مِنْكُمْ مَا أَسْتَعِيْنُ بِهِ ... عَلَى المَعَاشِ فَذَاكَ القَصْدُ وَالغَرَضُ

وَخُطْبَةُ الجَامِعِ المَعْلُومِ آمِلُهَا ... لَعَلَّ خُطْبَتَهُ مِمَّا حَووا عِوَضُ

وَإِنْ أَضَفْتَ إِلَيْهَا مَا قَدْ ذَكَرْتُ فَقَدْ ... شَفَعْتَ عِزّي بِعِزٍّ لَيْسَ يَنْقَرِضُ

تمثل الأبيات تمثل نموذجاً لأدب الشّكوى والاستعطاف المترفّع، فالشّاعر لم يبتذل نفسه، بل جعل من كرامته جزءاً من كرامة ممدوحه، واستخدم أسلوباً بلاغيّاً يجمع بين الخبر والإنشاء، ليخلق توازناً نفسيّاً لدى المتلقّي، ممّا يجعل من الصّعب ردّ طلبه.

لقد اتّخذ الشّاعر من التّكرار أداةً هندسيّة لربط أجزاء النّصّ وترسيخ معانيه في ذهن المتلقّي، فاعتمد الشّاعر على تكرار المادّة المعجميّة الواحدة بصيغ صرفيّة مختلفة، ممّا خلق شبكة من العلاقات اللفظيّة المتينة، من ذلك: (ترضى/رضوا) في البيت الثاني، فقد أحدث التّرديد بين الفعل المضارع (ترضى) والماضي (رضوا) مفارقة دلاليّة؛ فالفعل الأوّل منسوب للممدوح (الجلالة) وهو قيد التّنزيه، والثاني منسوب للخصوم وهو قيد الإثبات، ممّا عزّز التّباين بين الطّرفين.

وفي قوله: (عزّي/بِعِزٍّ) في البيت الأخير، تحوّل التّرديد إلى أداة مضاعفة؛ إذ أدّى تكرار لفظ (العزّ) إلى دمج ذات الشّاعر بذات الممدوح، محقّقاً وحدة شعوريّة لا تنفصم.

وقد استخدم الشّاعر كلمات مفتاحيّة تكرّرت لربط الأبيات وظيفيّاً، من ذلك: لفظ (مولاي) الذي تكرّر في البيتين الأوّل والثاني، وهو يعمل كرابط إحاليّ يثبّت وجهة الخطاب ويؤكّد علاقة التّبعيّة الرّاقية، ولفظ (قدري) الذي تكرّر في صدر وعجز البيت الثالث، وهذا النّوع من التّرديد يسمّى التّكرار المتطابق، وفائدته هنا هي التّأكيد التّقريريّ على أنّ

[1] ينظر: القزوينيّ، جلال الدّين محمّد بن عبد الرّحمن: التّلخيص في علوم البلاغة، ضبطه: عبد الرّحمن البرقوقي، دار الفكر العربيّ، القاهرة – مصر، ص392–393

[2] سورة الأحزاب، الآية 37.

[3] القيسيّ: ديوان عبد الكريم القيسيّ، ص65.

الذّات ثابتة رغم تغيّر الدّرجة الوظيفيّة أو المادّيّة، و لفظ (خُطبة) في البيت الخامس؛ إذ عمل تكرار اللفظ (خُطبة الجامع/ خُطبته) كآليّة حصر للمطلب، إذ ينتقل من العامّ إلى الخاصّ، ممّا يحقّق الاتّساق بين الأمل والواقع المرجوّ.

التّرديد في هذه الأبيات يتجاوز المعنى إلى التّلاحم الصّوتيّ الذي يربط الأبيات ببعضها، بحيث تصبح القصيدة جسداً واحداً لا يقبل التّجزئة، ويتحوّل السّمع من ترقّب القافية الكبرى إلى الاستمتاع بالتّردّدات الصّوتيّة الصّغرى داخل الأبيات.

وقد حقّق التّرديد في هذه الأبيات وظيفتين؛ الأولى: وظيفة إحاليّة عبر ربط اللاحق بالسّابق لضمان استمراريّة المعنى، ووظيفة تأكيديّة بإزالة اللبس عن مطالب الشّاعر، خاصّة في الانتقال من الثناء الكلّيّ إلى المطلب العينيّ (خطبة الجامع).

إنّ فاعليّة التّرديد هنا تكمن في كونه خيطاً ناظماً؛ فكلّ كلمة متردّدة كانت بمثابة عقدة في نسيج النّصّ، ممّا جعل السّبك اللفظيّ يتّسم بالمتانة والوضوح، وهو ما يفسّر وصول الرّسالة للممدوح بقوّة منطقيّة وعاطفيّة في آنٍ واحد.

وفي قول الشّاعر[1]:

وَعَدْتُمْ فَكُوْنُوا عِنْدَ ظَنِّي بِوَعْدِكُمْ فَوَعْدُكُمْ فِي القَلْبِ أَفْضَلُ مَرْقُوبِ

وَكُوْنُوا كَإِسْمَاعِيْلَ فِي صِدْقِ وَعْدِهِ فَإِنَّ قَبِيْحَاً أَنْ تَكُوْنُوا كَعُرْقُوبِ

يمثل البيتان قمّة الأدب في الاستعطاف والموعظة الأخلاقيّة؛ إذ يمزج الشّاعر فيهما بين الرّجاء الشّخصيّ والرّمزيّة التّاريخيّة والدّينيّة ليَصيغ دستوراً في الوفاء بالعهد، فيفتح في البيت الأوّل باب الودّ، ويغلق في البيت الثاني باب العذر عبر التّرهيب من سوء السّمعة (عرقوب)، والتّرغيب في شرف المكانة (إسماعيل).

وتعدّ ظاهرة التّرديد من أرقى الوسائل الأسلوبيّة التي تمنح النّصّ الشّعريّ تماسكاً، وهي في هذين البيتين تتجاوز مجرّد التّكرار اللفظيّ لتتحوّل إلى أداة للسّبك اللفظيّ، وتحقيق الوحدة العضويّة.

ويهيمن لفظ (الوعد) بمشتقّاته وصوره المختلفة على فضاء البيتين، فقد تكرّر في أربع صيغ، هي: (وعدتم – بوعدكم – فوعدكم – صدق وعده)، ويعمل هذا التّرديد على إيجاد البؤرة الدّلاليّة، فالنّصّ ليس مشتّتاً، بل مشدوداً بخيط لغويّ واحد هو الوعد، وهذا التّكرار يربط بين الجملة الفعليّة الافتتاحيّة (وعدتم)، وبين الصّفة الثابتة في النّهاية (صدق وعده)، ممّا يحقّق إحكاماً في الرّصف يمنع انفكاك المعنى.

وقد انتقل الشّاعر من الفعل (وعدتم) إلى المصدر المضاف (بوعدكم/فوعدكم)، وهذا الانتقال من الفعليّة (المرتبطة بزمن محدّد) إلى الاسميّة (المرتبطة بالثبوت والدّوام) يعزّز السّبك اللفظيّ من خلال تحويل الحدث إلى ماهية، فالوعد لم يعد مجرّد كلام قيل، بل أصبح كياناً مستقرّاً في القلب، وموصوفاً بـ (أفضل مرقوب).

كما حقّق ربطاً إحاليّاً، فالكاف في (وعدكم) تعمل كأداة ربط تُحيل القارئ باستمرار إلى المخاطبين، ممّا يبقي صورة (الواعد) حاضرة في كلّ ركن من أركان البيت.

[1] القيسيّ: ديوان عبد الكريم القيسيّ، ص77.

ونلاحظ ترديد صيغة الأمر (كونوا) في مطلع الشّطر الأوّل من البيت الأوّل، ومطلع الشّطر الأوّل من البيت الثاني، في قوله: (فكونوا عند ظنّي)، و (وكونوا كإسماعيل)، وهذا النّوع من التّرديد يخلق إيقاعاً فكريّاً متوازياً، فـ (كونوا) الأولى تطلب الوفاء من منظور ذاتيّ (ظنّ الشّاعر)، و (كونوا) الثانية تطلب الوفاء من منظور تاريخيّ/قيمي (إسماعيل)، وهذا التّوازي يشدّ البيتين إلى بعضهما البعض بنيويّاً، ويجعل البيت الثاني نتيجة منطقيّة وتفسيريّة للبيت الأوّل.

وعلى الرّغم من أنّ كلمة (كونوا) تكرّرت ثلاث مرّات، إلا أنّ المرة الثالثة جاءت في سياق النّهي الضّمني أو التّحذير، في قوله: (أن تكونوا كعرقوب)، وهنا يعمل التّرديد على إبراز المفارقة، فكلمة (تكونوا) في المرة الثالثة تعمل كمرآة عاكسة للكلمتين السّابقتين؛ فالأولى للدّفع نحو الفضيلة، والأخيرة للتّحذير من الرّذيلة، وهذا التّقابل التّرديدي يحقّق سبكاً ذهنيّاً يجعل القارئ يقارن بين الكون الإسماعيليّ والكون العرقوبيّ.

إنّ فاعليّة التّرديد هنا لم تكن زينة لفظيّة، بل كانت قوّة ربطت بين عناصر البيت ومستوياته المتعدّدة؛ المستوى الإشاريّ في (وعدتم) فعل ماضٍ، والمستوى العاطفي في: (فوعدكم في القلب) استقرار وجدانيّ، ومستوى القدوة، في (صدق وعده) إسقاط تراثيّ، وهذا التّشابك اللفظيّ جعل النّصّ يبدو كأنّه وحدة لغويّة صلبة لا يمكن انتزاع كلمة منها دون أن يختلّ المعنى الكلّيّ، وهو جوهر السّبك اللفظيّ.

وفي قول الشّاعر[1]:

وَقَدْ كَتَبَتْ كَفِّي لَدَى الوِدِّ قِطْعَةً بِدَائِعُهَا تَدْعُو العَفِيْفَ إِلَى الصَّبْوِ

لَدَيْهَا ثَوَى الحُسْنُ الأَصِيْلُ حَقِيْقَةً وَفِي غَيْرِهَا الحُسْنُ الأَصِيْلُ أَبَى يَثْوِي

رَمَتْ عَرَضَ الحُبِّ الصَّحِيْحِ فَرَمَّدَتْ وَرْمِيُ سِوَاهَا نَحْوَهَا أَبَدَاً يَشْوِي

فَغَارَ عَلَيْهَا الدَّهْرُ غَيْرَةَ فَاجِرٍ فَقَابَلَهَا يَا قُرَّةَ العَيْنِ بِالمَحْوِ

وَأَشْكُو لَكَ الجُوْرَ الَّذِي جَرَّهُ النَّوَى فَتُغْرِضُ إِغْرَاضَ الخَلِيِّ عَنِ الشَّكْوِ

وَتُصْغِي لِوَاشٍ ضَيِّقِ المَكْرِ شُغْلَهُ فَمِنْ مَكْرِهِ قِدْمَاً غَدَا صَدْرُهُ يَرْوِي

يَوَدُّ وُقُوْعَ الحِقْدِ بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ بِذَاكَ الَّذِي أَمْلَى عَلَيْكُمْ مِنَ اللَّغْوِ

تتمحور الأبيات حول ثنائيّة الوجود والفناء في الحبّ، فيبدأ الشّاعر بإثبات خلود أثره المكتوب كجمال مطلق، لينتهي بمأساة المحو والصّراع مع الدّهر والواشي.

وقد اعتمد الشّاعر هنا على التّكرار، فلم يكن تكراراً آليّاً، بل هو ترديد وظيفيّ يخدم اتّساق النّصّ وتوليد المعاني.

[1] القيسيّ: ديوان عبد الكريم القيسيّ، ص80.

يظهر التّرديد في النّصّ كأحد أهمّ وسائل الاتّساق التي نادى بها هاليدي ورقية حسن، إذ يعمل على ربط أجزاء البيت الواحد أو الأبيات المتعاقبة بخيوط دلاليّة خفيّة، فنجد ترديد (الحسن الأصيل) وهو ترديد متطابق، ووظيفته هنا هي الحصر والقصر؛ فإعادة اللفظة بذاتها في شطرَي البيت تهدف إلى نفي الصّفة عمّا عدا الجزء المذكور، ويعمل هذا التّرديد كمرتكز يمنع تشتّت المعنى.

وننتقل من التّرديد اللفظيّ إلى التّرديد الصّرفيّ عبر الجملة الفعليّة (رَمَتْ) والمصدر (رَمْي)، هذا التّرديد يحقّق فاعليّة السّبك من خلال ربط الفعل بأثره، ممّا يخلق وحدة حركيّة داخل البيت تبرز التّباين بين الإصابة والإخفاق.

ويعتمد السّبك اللفظيّ أحياناً على تردّد المعنى ونقيضه لخلق بنية مشدودة الطّرفين، من ذلك: (ثوى/ أبى يثوي)، فقد تردّد الفعل بصيغة الإثبات ثمّ بصيغة النّفي بـ (أبى)، وهذا التّرديد السّلبيّ يربط بين الفضائين (لديها/ غيرها)، ممّا يجعل البيت وحدة مغلقة لا تقبل الإضافة، وهو ما يسمّى في علم نص لغويّات النّصّ بالرّبط عبر التّقابل.

وفي قوله: (أشكو/ الشّكو) ترديد مادّة الشّكوى بين الفعل والمصدر، يربط بين ذات الشّاعر (المتكلّم)، وذات المحبوب (المخاطب المعرض)، ممّا يجسّد المسافة النّفسيّة والاتّصال اللغويّ المنقطع في آنٍ واحد.

التّرديد في هذه الأبيات لا يحقّق السّبك اللفظيّ فحسب، بل يولّد ما يُعرف بالنّمط الإيقاعيّ الدّلاليّ؛ فعندما يكرّر الشّاعر معاني (المكر، الواشي، اللغو) في الأبيات الأخيرة، فإنّه يخلق حقلاً دلاليّاً متماسكاً يُسمّى المصاحبة المعجميّة.

وفي قوله: (مكرِهِ/ المكر)، يعمل التّرديد هنا كأداة تأكيد وتراكم؛ ليوحي بأنّ فعل المكر ليس عارضاً بل هو صفة لازمة وجوهريّة للواشي، وهذا التّرديد يسهم في رفع درجة الالتحام النّصّيّ بحيث تصبح الأبيات الثلاثة الأخيرة كتلة واحدة لا يمكن فصل أحدها عن الآخر.

ونرى أنّ الشّاعر استخدم التّرديد لتحقيق التّوجيه الحجاجيّ؛ فالتّكرار يرسّخ الفكرة في ذهن المتلقّي (المحبوب) ويمنع التّأويلات الأخرى.

إنَّ التّرديد في هذه الأبيات ليس مجرّد إطناب، بل هو مبدأ تنظيميّ قام بالرّبط الإحاليّ؛ إذ ربط الشّطر الثاني بالأوّل برباط معجميّ وثيق، وحقّق تكثيفاً شعوريّاً بتحويل الكلمات المكرّرة إلى بؤر توتّر عاطفيّ، إلى جانب الإحكام البنيويّ الذي منع النّصّ من التّفكّك؛ إذ تحوّلت الألفاظ المردّدة إلى رابط لغويّ يشدّ لبنات الأبيات بعضها إلى بعض، محقّقاً أعلى درجات السّبك والالتحام.

4-3: التّضاد:

قدّم أبو هلال العسكريّ رؤية نسقيّة تحصر الطّباق في "الجمع بين الشّيء وضدّه"[1]، لكنّ الخفاجيّ ارتقى بالتّحليل حين ربط التّضاد بالتّناسب، عادّاً أنّ الضّدّ يُناسب ضدّه من حيث كونهما يقعان تحت جنس واحد (كالألوان التي تجمع البياض والسّواد)، وهو ما يسمّى في المنطق بالمقابلة[2].

وأضاف الجرجانيّ بُعداً تركيبيّاً مهمّاً، وهو المراعاة الهيكليّة؛ فلا يكتمل جمال التّضاد إلا بتطابق الفئات القواعديّة (اسم مع اسم، وفعل مع فعل)، لضمان التّوازن الإيقاعيّ والدّلاليّ، يقول: "التّضاد أن يجمع بين

[1] ينظر: العسكريّ: كتاب الصّناعتين، ص339.

[2] الخفاجيّ، ابن سنان: سرّ الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصّعيدي، مكتبة صبيح، ميدان الأزهر – مصر، 1952 م، ص234.

المتضادّين مع مراعاة فلا يجيء باسم مع فعل، ولا بفعل مع اسم، كقوله تعالى: ﴿**فَلْيَضْحَكُوا قَلِيلاً وَلْيَبْكُوا كَثِيراً**﴾[1"2].

ويؤصّل د. صلاح فضل لرؤية حداثيّة تخرج بالتّضاد من المحسّن البديعيّ إلى البنية النّصّيّة، فالتّضاد ليس زينة، بل هو نظام علاقات يخلق توتّراً دراميّاً داخل النّصّ، ممّا يحوّل المتناقضات إلى وحدة عضويّة تفسّر رؤية الكاتب للعالم، يقول: "وقيمة التّضاد الأسلوبيّة تكمن في نظم العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين فلن يكون للتّضاد أيّ تأثير ما لم يتداع في توالٍ لغويّ وبعبارة أخرى فإنّ عمليّات التّضاد الأسلوبيّة تخلق بنية مثلها في ذلك مثل التّقابلات المستمرّة في اللّغة"[3].

ويرتبط التّضاد بمفهوم الثنائيّة، وهي نزعة فلسفيّة قديمة ترى الوجود قائماً على ثنائيّات (مادّة/روح، محسُوس/مثالي)، وبذلك يصبح التّضاد البلاغيّ صدىً لبنية الكون الكبرى، "فالثنائيّة من الأشياء ما كان ذا شقّين، والثنائيّة هي القول بزوجيّة المبادئ المُفسِّرة للكون، كثنائيّة الأضداد وتعاقبها، أو ثنائيّة الواحد والمادّة، أو ثنائيّة الواحد وغير المتناهي، وعالم المُثل وعالم المحسوسات عند أفلاطون"[4].

إنّ التّضاد في الفكر البلاغيّ والنّقديّ ليس مجرّد مقابلة لغويّة، بل هو آليّة إدراكيّة تبدأ من اللّغة لتشمل المنطق، ثمّ تنتهي لتصبح بنية أسلوبيّة تُنظّم فوضى المعاني وتمنح النّصّ وحدته وتأثيره الجماليّ.

ومن نماذج التّضاد في شعر القيسيّ قول الشّاعر[5]:

سَلَوا مَنْ بِهَا أَسْلُوا لِمَ اخْتَارَتِ الصَّدَا وَلَمْ تَرْعَ لِيَ العَهْدَ القَدِيْمَ وَلا الوِدَّا

لَعَلَّ لَدَيْهَا إِذْ تُجَاوِبُ حُجَّةً تُبَرِّدُ مِنْ قَلْبِي بِهَا الشَّوْقَ وَالوَجْدَا

فَإِنَّ بِقَلْبِيَ مِنْ تَرَادُفِ صَدِّهَا لَهِيْبَاً يَفُوْقُ النَّارَ قَدْ وُقِدَتْ وَقْدَا

وَقَدْ كُنْتُ مِنْهَا بِالتَّقَرُّبِ آنِسَاً فَصِرْتُ فَقِيْدَ الأُنْسِ مُذْ رَامَتِ البُعْدَا

وَلا ذَنْبَ لِي إِلاَّ اشْتِهَارِي بِحُبِّهَا وَكَوْنِي مِنْ بَيْنِ الأَنَامِ لَهَا عَبْدَا

تندرج هذه الأبيات ضمن غرض الوجدانيّات؛ إذ يبرز الشّاعر معاناته مع الهجر والصّدود، مستخدماً لغةً رصينة وبناءً شعريّاً يعتمد على المقابلة بين حالين: (الأنس الماضي) و(الوحشة الحاضرة)، فالأبيات تعكس نفسَاً شاعريّاً يجمع بين عزّة النّفس في التّعبير عن الألم، والتّواضع الجمّ أمام المحبوبة.

---

[1] سورة التوبة، الآية 82.

[2] الجرجانيّ، عليّ: التّعريفات، وزارة الثقافة، دار الشّؤون الثقافية، 1986 م، ص19.

[3] فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مؤسّسة مختارة القاهرة، 1992 م، ص193.

[4] صليبا، جميل: المعجم الفلسفيّ، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1982 م، ص285.

[5] القيسيّ: ديوان عبد الكريم القيسيّ، ص43.

يعتمد النّصّ في بنيته الكلّيّة على شبكة من المتضادات التي تخلق حالة من التّوازن والتّوتّر الموسيقيّ والدّلاليّ في آنٍ واحد، وهو من أهمّ الأدوات التّحليليّة التي تكشف عن آليّات السّبك اللفظيّ والحبك المعنويّ؛ إذ لا يعمل التّضاد هنا كحلية بديعيّة مجرّدة، بل كقوّة دافعة لبناء النّصّ وتماسكه.

ويبرز التّضاد في الأبيات السّابقة في قوله: (التّقرّب، البعد)، هذا التّضاد المحوريّ في البيت الرّابع ليس مجرّد تقابل مكانيّ، بل هو تقابل حاليّ يربط صدر البيت بعجزه برباط السّبك المقارن.

وفي قوله: (العهد والودّ، الصّدا): نقف على تضاد بين الوصل الأخلاقيّ والقطع المادّي، هذا التّقابل يسهم في تكوين وحدة موضوعيّة تجعل المتلقّي يُدرك الفجوة التي يعيشها الشّاعر.

ويسهم التّضاد في تعزيز التّكرار بالتّضاد، وهو أحد وسائل السّبك التي تربط المفردات داخل الحقل الدّلاليّ الواحد، ففي قوله: (لهيباً، تبرّد): في البيت الثاني والثالث، نجد علاقة تضاد وظيفيّ؛ فالشّاعر يطلب (التّبريد) لقلبه الذي يعاني (اللهيب)، فهذا التّضاد يخلق خيطاً خفيّاً يربط الأبيات ببعضها، إذ ينتقل القارئ من طلب (الحجّة) المبرّدة إلى توصيف (الصّد) الملهب، ممّا يحقّق استمراريّة دلاليّة.

وفي البيت الأخير، يبرز تضاد مفهوميّ وليس لفظيّاً فقط، في: (الذّنب، الحبّ/العبوديّة) في قوله: (ولا ذنب لي إلا اشتهاري بحبّها)؛ إذ استخدم الشّاعر أسلوب تأكيد المدح بما يشبه الذّمّ، وهذا النّوع من التّضاد (الذّنب المفترض مقابل الحبّ الحقيقيّ) يعمل على جذب انتباه المتلقّي وحصر الدّلالة، وهو ما يُعرف بالسّبك الوظيفيّ الذي يربط بين البنية النّحويّة والمقصديّة الشّعوريّة.

وتتجلّى فاعليّة التّضاد في الانتقال بين الزّمن الماضي والزّمن الحاضر، فقوله: (كنتُ آنساً) ماضي/اتّصال، يقابل (صرتُ فقيد الأنس) حاضر/انفصال.

إنّ التّضاد في هذه الأبيات لم يكن غاية في ذاته، بل كان وسيلة لسانيّة حقّقت الرّبط المنطقيّ بين الأسباب (الحبّ/الوفاء)، والنّتائج (اللهيب/الفقد)، والتّكثيف الدّلاليّ من خلال حصر المعنى بين طرفين نقيضين، ممّا يبرز عمق المعاناة، والانسجام النّصّيّ عبر خلق شبكة من العلاقات اللفظيّة التي تجعل كلّ بيت يمهّد لما بعده عبر آليّة المقابلة.

وفي قول الشّاعر[1]:

بَشَائِرُ هَذَا العِيْدِ بِالعُوْدِ تُفْصِحُ ... لِتَدْبِيْرِ أَمْرِ المُلْكِ إِذْ بِكَ يَصْلُحُ

تَخِذْتُ لَهُ سَيْفَاً مِنَ الجِدِّ صَارِمَاً ... تَصُوْلُ بِهِ صَوْلَ الهُمَامِ وَتَفْتَحُ

وَلِلسَّعْدِ نُوْرٌ مُسْتَفِيْضٌ ضِيَاؤُهُ ... لَدَيْكَ بِهِ مَا دُمْتَ تُمْسِي وَتُصْبِحُ

وَكُلُّ مَعَادٍ بِالَّذِي نِلْتَ رَاغِمٌ ... وَكُلُّ مُصَافٍ بِالَّذِي حُزْتَ يَفْرَحُ

وَمَنْ كَابْنِ عَبْدِ البِرِّ رَيَّ فَضَائِلٍ ... بِهَا الدَّهْرُ يَزْهَى وَالطُّرُوسُ تُوَشَّحُ

[1] القيسيّ: ديوان عبد الكريم القيسيّ، ص54–55.

قَرِيْبٌ بَعِيْدٌ لا يَزَالُ وَلَمْ يَزَلْ فَيَقْرُبُ فِي ذَاتِ الإِلَهِ وَيَنْزَحُ

تمثل هذه الأبيات ذروة البلاغة في غرض المديح السّياسيّ والأخلاقيّ؛ إذ يمتزج فيها التّهنئة بالعيد بالثناء على الحزم في إدارة شؤون الدّولة، وصولاً إلى تزكية الجانب الرّوحانيّ والعلميّ للممدوح، وقد تراوحت لغة الشّاعر بين الجزالة في وصف القوّة (السّيف، الصّارم)، والرّقّة في وصف الفضل (الرّيّ، الوشاح)، والغموض المحبّب في الوصف الوجدانيّ (قريب بعيد)، فالشّاعر لم يمدح شخصاً، بل مدح مؤسّسة قائمة على الحزم، والعدل، والعلم، والتّقوى.

ويعدّ التّضاد في هذه الأبيات ركيزة بنيويّة تتجاوز الزّينة اللفظيّة لتتحوّل إلى أداة فاعلة في السّبك اللفظيّ وتحقيق التّماسك النّصّيّ، وقد أسهم في الأبيات في إيجاد شبكة من العلاقات الرّأسيّة والأفقيّة التي تربط أجزاء النّصّ، وذلك عبر السّبك المعجميّ بالتّقابل: في قوله: (مُعَادٍ، مُصَافٍ) و (رَاغِمٌ، يَفْرَحُ)، فهذا التّقابل ليس مجرّد جمع بين الأضداد، بل هو سبك بالتّقابل يجمع أطراف المجتمع السّياسيّ حول الممدوح (العدوّ والصّديق)، ممّا يغلق الدّائرة الدّلاليّة للبيت ويجعله وحدة متماسكة لا تقبل التّجزئة.

ويعمل الطّباق الزّمنيّ في قوله: (تُمْسِي وَتُصْبِحُ)، كأداة سبك تربط حالة (السّعد) بديمومة الزّمن، فالتّضاد هنا يمنع التّشتّت الدّلاليّ، ويؤطّر المعنى في ثبات مطلق، ممّا يعزّز تماسك البيت عبر الإحاطة بجميع الأوقات.

وتبرز فاعليّة التّضاد في البيت الأخير بشكل مكثف، يقول:

قَرِيْبٌ بَعِيْدٌ لا يَزَالُ وَلَمْ يَزَلْ فَيَقْرُبُ فِي ذَاتِ الإِلَهِ وَيَنْزَحُ

فالجمع بين (قريب) و (بعيد) في صدر البيت هو قمّة السّبك اللفظيّ القائم على المفارقة، فالشّاعر يسبك صفتين متناقضتين في بوتقة شخصيّة واحدة، ممّا يخلق تماسكاً ذهنيّاً يجبر القارئ على البحث عن وجه الجمع (القرب في المعاملة والبعد في المكانة).

ونقف على التّضاد الحركيّ بين: (يَقْرُبُ × يَنْزَحُ)، وهو يسهم في رسم صورة ديناميكيّة روحيّة للممدوح، وهذا السّبك يربط بين السّلوك الأرضيّ (القرب من الخلق أو من طاعة الله)، والتّرفّع الرّوحيّ (النّزوح عن الدّنايا).

ويربط التّضاد المستتر بين (سيف الجدّ الصّارم) و (بشائر العيد) بين هيبة السّلطة وفرحة الرّعيّة، وهذا التّضاد الوظيفيّ يرسّخ فكرة الحاكم الكامل الذي يرهبه العدوّ ويستبشر به الصّديق.

التّضاد في هذه الأبيات ليس حشواً بديعيّاً، بل هو صانع السّبك، فقد استطاع الشّاعر من خلال الثنائيّات الضّدّيّة (الزّمانيّة، المكانيّة، والوجدانيّة) أن يحقّق التّلاحم النّصّيّ الذي يجعل من الأبيات جسداً واحداً؛ إذ يفسّر كلّ ضدّ غاية الضّدّ الآخر، ويؤكّده في سياق المديح المتكامل.

وفي قول الشّاعر[1]:

لَمَّا حَلَلْتَ بِقُطْرِ بَسْطَةَ قَاضِيَاً أَضْحَتْ مَعَالِمُهُ بِعَدْلِكَ مُشْرِقَهْ

وَكَسَوْتَهُ ثَوْبَ الفِخَارِ تَفَضُّلاً فَمَلَكْتَ مَغْرِبَهُ كَمُلْكِكَ مَشْرِقَهْ

[1] القيسيّ: ديوان عبد الكريم القيسيّ، ص73.

تندرج هذه الأبيات ضمن غرض المديح، وهي تعتمد على ثنائيّة (الزّمان والمكان) لتعزيز صورة الممدوح، فالشّاعر هنا لا يمدح شخصاً عادياً، بل يمدح العدل المتجسّد في صورة قاضٍ، فالبيتان يمثلان وحدة موضوعيّة متماسكة؛ ففي البيت الأوّل (الفعل: العدل) أدّت إلى (النتيجة: الإشراق)، وفي البيت الثاني (الفعل: التّفضّل) أدّى إلى (النّتيجة: التّمام والكمال في المُلك).

وتعدّ دراسة التّضاد في هذين البيتين مدخلاً حيوياً لفهم بنية النّصّ؛ فالشّاعر لم يستخدم التّضاد كزينة لفظيّة عارضة، بل جعله ركيزة بنيويّة لتحقيق السّبك اللفظيّ والالتحام الدّلاليّ، ففي البيت الأوّل، يبرز التّضاد الضّمنيّ بين حالة (القطر) قبل حلول القاضي وبعده، فكلمة (مشرقة) تستدعي بالضّرورة نقيضها الذّهنيّ (الظّلمة/الخمول)، والشّاعر هنا يعقد تضاداً بين (الجمود) الذي يسبق العدل، و(الحيوية) التي تتبع الإشراق، وقد خلق الرّبط بين (العدل) و(الإشراق) تلاحماً بين المجرّد والمحسوس، ممّا جعل (العدل) ليس مجرّد حكم، بل هو طاقة قادرة على تغيير ماهية المكان.

وفي البيت الثاني، يظهر التّضاد الصّريح في قوله: (مغربه/ مشرقه)، فاستخدام (المشرق والمغرب) في سياق المديح يتجاوز الدّلالة الجغرافيّة لِيُصبح أداة لسبك المعنى في إطار الكمال، والتّضاد هنا يغلق الدّائرة الدّلاليّة؛ فلا يوجد فراغ لم يصل إليه عدل القاضي وفخاره.

يمكن رصد فاعليّة التّضاد في السّبك من خلال الآتي:

الطّباق	وظيفته	أثره في السّبك اللفظيّ
طباق الإيجاب (مشرق/مغرب)	التّعميم والشمولية الجغرافيّة	الرّبط بين طرفي النّصّ لإشعار القارئ بإحاطة الفضل بكلّ الجهات
التّضاد المعنويّ (حلول القاضي/إشراق المعالم)	إبراز التّحوّل الدّراميّ في حال المدينة	خلق علاقة سببيّة تربط بين الفعل (الحلول) والنّتيجة (الإشراق)
تضاد المراتب (تفضلاً/ مُلكاً)	الموازنة بين تواضع القاضي وعظمة ملكه	إحكام الرّبط بين الصّفة الأخلاقيّة والمنصب الوظيفيّ

لقد انتقل التّضاد في هذه الأبيات من كونه محسّناً بديعيّاً إلى كونه منطقاً عقليّاً يوجّه النّصّ، فإشراق المعالم في البيت الأوّل يمهّد الطّريق للامتداد الجغرافيّ (المشرق والمغرب) في البيت الثاني، ممّا جعل النّصّ ينتقل بسلاسة من كيفيّة العدل (الإشراق) إلى مساحة العدل (الأقطار كافّة)، وهذا هو جوهر السّبك اللفظيّ المتين.

4-4: ردّ العجز على الصّدر:

يمثل فنّ ردّ العجز على الصّدر ركيزة أساسيّة في منظومة المحسنات اللفظيّة، إذ يبرز كآليّة بلاغيّة تتوخّى إحداث مواءمة عضويّة وتناسب إيقاعيّ بين فواتح القول وخواتيمه، وقد شهد هذا المفهوم تطوّراً نظريّاً على يد أبي هلال العسكريّ، الذي لم يقصره على القافية والفاصلة فحسب، بل مدّ ظلاله لتشمل البنية التّركيبيّة للبيت الشّعريّ بمختلف أجزائه؛ مؤكّداً ضرورة الوحدة العضويّة والتّماسك المنطقيّ بين المقتضي والجواب، محذّراً

من الانزياح الدّلاليّ الذي قد يضعف بنية النّصّ، يقول: "فأوّل ما ينبغي أن تعلمه أنّك إذا قدّمت ألفاظاً تقتضي جواباً، فالمرضي أن تأتي بتلك الألفاظ بالجواب، ولا تنتقل عنها إلى غيرها ممّا هو في معناه"[1].

ومن نماذج ردّ العجز على الصّدر قول الشّاعر[2]:

وَخَيْرُ فَقِيْهٍ لِلْمَسَائِلِ حَافِظٍ بِفَهْمٍ أَصِيْلِيٍّ وَحُسْنِ تَفَهُّمِ

تَجَرَّدَ عِزّاً لِلْعُلُومِ فَحَازَهَا وَلَمْ يَفْتَقِرْ فِي حَوْزِهَا لِمُعَلِّمِ

وَأَدْرَكَهَا وَهْيَ البَعِيْدَةُ مَدْرَكاً بِعَقْلٍ سَلِيْمٍ لَمْ يُعَبْ بِتَقَسُّمِ

فَكَمْ حِكْمَةٍ أَبْدَى، وَكَمْ صِرْفَةٍ جَلَّى وَعِلْمٍ رَفِيْعٍ ظَاهِرِ الفَضْلِ مُحْكَمِ

فَعِلْمُ أَبِي عَبْدِ الإِلَهِ مُسَلَّمٌ وَعِلْمُ الَّذِي عَادَاهُ غَيْرُ مُسَلَّمِ

تنمُّ هذه الأبيات عن نَفَسٍ تعليمي ومدحيٍّ رصين، وهي تتقاطع مع أدبيّات المناقب العلميّة التي شاعت في التّراث العربيّ لبيان رسوخ قدم العلماء، وقد خفّت فيها الصّنعة اللفظيّة المتكلّفة لصالح الجزالة وقوّة المعنى، فنجد أنّ الشّاعر ركّز على المنهج (كيفيّة الطّلب) أكثر من المادّة (ماذا طلب)، ممّا يجعل القصيدة وثيقة تربويّة في آداب المتعلّم وسجايا العالم المحقّق؛ إذ ربط بين الصّلاح العقليّ (العقل السّليم) والنّجاح المعرفيّ.

وتعدُّ تقنيّة ردّ العجز على الصّدر من أرقى الفنون البديعيّة التي تُسهم في تمتين الوحدة العضويّة للبيت الشّعريّ، وتحويله من مجرّد سطر لغويّ إلى حلقة مغلقة من المعنى والقوّة الإيقاعيّة، ففي قوله:

تَجَرَّدَ عِزّاً لِلْعُلُومِ فَحَازَهَا وَلَمْ يَفْتَقِرْ فِي حَوْزِهَا لِمُعَلِّمِ

نلاحظ أنّ الشّاعر بدأ بـ (تجرّد) وانتهى بـ (معلّم)، والرّبط هنا ليس لفظيّاً صرفاً، بل هو ربط (علّي)؛ فالتّجرّد (البداية) هو الذي أدّى إلى الاستغناء عن المعلّم (النّهاية)، وهذا النّوع من السّبك يجعل البيت وحدة لا تقبل التّجزئة، إذ يرتدُّ ختام البيت على فاتحته ليؤكّد أنّ النّتيجة مرتبطة بالمقدّمة ارتباطاً وجوديّاً.

وفي البيت الخامس نصل إلى ذروة ردّ العجز على الصّدر باستخدام التّجنيس التّامّ بين (مسلّم) الأولى و(مسلّم) الثانية، فكلمة (مسلّم) في الصّدر تفتح أفقاً من اليقين، ثمّ تأتي (مسلّم) في العجز لتغلق الدّائرة بنفي اليقين عن الخصم، وهذا التّقابل اللفظيّ يخلق صدمة إيجابيّة لدى المتلقّي؛ إذ يُحصر المعنى كلّه في لفظة واحدة تتأرجح بين الإثبات والنّفي، ممّا يمنح البيت صلابة منطقيّة.

لقد عمل ردّ العجز على الصّدر في هذه الأبيات كأداة حِجاجيّة، فالشّاعر لا يمدح فقط، بل يثبت حقائق، فتكرار الألفاظ أو ردّها من الآخر إلى الأوّل يُشعر القارئ بأنّ الفكرة مُحاطة من جهتيها، لا ثغرة فيها، وهذا النّوع من

[1] العسكريّ: الصّناعتين، ص385.

[2] القيسيّ: ديوان عبد الكريم القيسيّ، ص37.

السّبك يُحوّل القصيدة من نثر منظوم إلى بناء معماريّ يتكاتف فيه اللفظ مع المعنى لخدمة الغرض الرّئيس وهو (التّمكين العلميّ للممدوح).

فالسّبك في هذه الأبيات انتقل من الجمال الشّكليّ إلى الوظيفيّة المعرفيّة، وردّ العجز على الصّدر لم يأتِ عفويّاً، بل جاء ليربط بين الذّات العالمة (الصّدر) وبين المنتج العلميّ (العجز)، ممّا جعل النّصّ يتّصف بالكثافة النّسقيّة، فتؤدّي الكلمة الواحدة وظيفتين: الإيقاع والبرهان.

وفي قول الشّاعر[1]:

لا بُدَّ أَنْ يَضْحَكَ الدَّهْرُ الَّذِي عَبَسَا وَيَنْعَمُ البَالُ مِمَّنْ ظَلَّ قَدْ يَئِسَا

وَيَكْتَسِي الغُصْنُ فِي رَوْضِ المُنَى زَهْرَاً مِنْ بَعْدِ مَا قَدْ ذَوَى فِيْهِ وَقَدْ يَبِسَا

وَالمَرْبَعُ الدَّارِسُ الخَالِي يَعُودُ غَدَاً كَأَنَّهُ مَا خَلا يَوْمَاً وَلا دَرَسَا

فَيَا فُؤَادِي كُنْ لِلأَسْرِ مُصْطَبِرَاً وَارْجُ السَّراحَ عَسَاهُ أَنْ يَكُونَ عَسَى

فَكَمْ أَسِيْرٍ حَبِيْسٍ فِي القُيُودِ غَدَا كَأَنَّه مَا رَأَى أَسْرَاً وَمَا حُبِسَا

وَاجْعَل رَئِيْسَكَ فِي الصَّبْرِ الإِمَامَ أَبَا عَبْدِ الإِلَهَ البَيَانِيَّ خَيْرَ مَنْ رَأَسَا

تمثل الأبيات بنية هرميّة تبدأ من القانون الكونيّ، وتمرّ بالمثال الطّبيعيّ، ثمّ التّجربة الذّاتيّة، وصولاً إلى النّموذج الإنسانيّ الأعلى، ولغة الشّاعر رصينة، تميل إلى الحكمة، وتستخدم أدوات التّوكيد والشّرط لترسيخ اليقين في نفس القارئ.

ردّ العجز على الصّدر هو أن يختم الشّاعر البيت بكلمة تجانس أو تطابق كلمة وردت في صدر البيت (سواء في أوّله، وسطه، أو آخره)، وفي هذه الأبيات، نجد أنّ الشّاعر وظّف هذا الفنّ في معظم مقاطعه، ففي قوله: (عَبَسَا/ يَئِسَا)، (دَرَسَا/ حُبِسَا/ رَأَسَا)، نلحظ التّصدير المعنويّ واللفظيّ في قوله: (أَسِيْرٍ/ أَسْرَاً)، و (حَبِيْسٍ/ حُبِسَا)، و (رَئِيْسَكَ/ رَأَسَا)، فيحدث ردّ العجز على الصّدر نوعاً من الارتداد الدّلاليّ؛ فحين يصل القارئ إلى نهاية البيت، يجد صدى الكلمة التي بدأ بها أو مرَّ بها في الصّدر، هذا الارتداد يعمل كرابطة منطقيّة تحصر المعنى بين طرفي البيت، ممّا يمنع ترهّل العبارة ويجعل البيت وحدة واحدة لا تقبل التّجزئة، ففي قوله: (فَكَمْ أَسِيْرٍ... كَأَنَّه مَا رَأَى أَسْرَاً)، أحكمت (الأسر) في العجز قبضة المعنى التي بدأت بكلمة (أسير) في الصّدر، فخلق ذلك توازناً بنيويّاً.

ويسهم ردّ العجز في خلق قفلة صوتيّة متناغمة مع البداية، هذا التّكرار المحسوب للكلمة (أو اشتقاقها) يوفّر طاقة صوتية تعوض غياب القوافي الداخلية، مما يزيد من كثافة السّبك، فتكرار تكرار مادّة (ر أ س) في (رئيسك) و(رأس) في البيت الأخير منح البيت رنيناً سلطويّاً يليق بمقام المدح والإمامة، فالسّبك هنا يربط بين

[1] القيسيّ: ديوان عبد الكريم القيسيّ، ص40.

الصّفة الثابتة للممدوح وبين الفعل التّاريخيّ له، هذا الرّبط اللفظيّ (التّصدير) يعطي انطباعاً بأنّ رئاسته ليست طارئة بل هي استحقاق نابع من جوهر كينونته، وهذا من أشدّ أنواع السّبك تأثيراً في مدح الرّجال.

وفي قوله: (عَسَاهُ أَنْ يَكُونَ عَسَى) نجد ذروة ردّ العجز على الصّدر (تكرار الكلمة ذاتها)، هذا السّبك هنا يخدم الانتظار، فتكرار (عسى) في القافية بعد ذكرها في حشو البيت يمثل إلحاحاً وجدانيّاً؛ فكأنّ الشّاعر يحاول سبك الأمل في روح القارئ عبر تكرار الكلمة، ليحوّل الاحتمال الضّعيف إلى يقين صوتيّ مسموع.

لقد ارتقى ردّ العجز على الصّدر في هذه الأبيات من كونه حلية بديعيّة إلى كونه بنية نصّيّة، فاستطاع الشّاعر عبر هذا الفنّ أن يربط شتات الأفكار، ويحبك نسيج القصيدة بحيث يخدم الغرض العامّ وهو (الثبات واليقين بالفرج)، فجاءت الأبيات متماسكة، لا يطغى فيها اللفظ على المعنى، بل يخدمه ويؤكّده.

وفي قول الشّاعر[1]:

وَمَنْ كَابْنِ عَبْدِ البِرِّ رَيَّ فَضَائِلٍ بِهَا الدَّهْرُ يَزْهَى وَالطُّرُوْسُ تُوَشِّحُ

صِفَاتُ كَمَالٍ أَحْكَمَ الدِّيْنُ رَصْفَهَا أَحَادِيْثُهَا بَيْنَ المُلُوكِ تُصَحَّحُ

إِذَا جَاءَهُ لِلْعَفْوِ وَالصَّفْحِ مُذْنِبٌ يَجُودُ بِمَا يَهْوَى يَمُنُّ وَيَمْنَحُ

وَإِنْ أَمَّهُ لِلْمَنِّ وَالمَنْحِ مُسْعَدٌ يَجِدْهُ بِمَا يَهْوَى يَمُنُّ وَيَمْنَحُ

لِآرَائِهِ فِي المُعْضِلاتِ إِصَابَةٌ إِذَا صَدَرَ السُّلْطَانُ عَنْهُنَّ يَنْجَحُ

يُنَقِّحُهَا تَدْبِيْرُهُ فَيُجِيْدُهَا فَدَامَ لَهَا مِنْهُ مُجِيْدٌ مُنَقَّحُ

هذه الأبيات نسيجٌ أدبيٌّ يجمع بين رصانة اللغة وسموّ المعنى، وهي في مدح الإمام الحافظ ابن عبد البرّ (عالم الأندلس وفقهيها)، وتصوّره كشخصية استثنائيّة جمعت بين سعة العلم، ومكارم الأخلاق، وحنكة التّدبير السّياسيّ، فالأبيات تعكس صورة العالِم الفقيه الوزير، وهي شخصيّة كانت بارزة في تاريخ الأندلس، وقد نجح الشّاعر في دمج المصطلحات العلميّة (تصحيح، تنقيح، طروس) مع الغرض الشّعريّ (المدح)، ممّا أضفى صبغةً أكاديميّة ووقاراً على النّصّ، يتناسب تماماً مع مكانة الإمام ابن عبد البرّ.

وقد برزت ظاهرة ردّ العجز على الصّدر بوضوح تامّ في بيتين متتاليين، هما البيت الثالث والرّابع، وهنا نلاحظ أنّ الشّاعر ردّ (المنّ والمنح) المذكورين في حشو الصّدر أو في بدايته، وجعل العجز ينتهي بهما أو يدور حولهما.

وفي البيت الأخير نجد:

يُنَقِّحُهَا تَدْبِيْرُهُ فَيُجِيْدُهَا فَدَامَ لَهَا مِنْهُ مُجِيْدٌ مُنَقَّحُ

[1] القيسيّ: ديوان عبد الكريم القيسيّ، ص54-55.

يعمل ردّ العجز على الصّدر في هذه الأبيات كرابطة تجمع شتات المعنى، وتتجلّى فاعليّته في الإحكام الدّائريّ، فعندما يبدأ الشّاعر البيت بكلمة (يُنقّحها) ويختمه بكلمة (منقّح)، فإنّه يخلق بنية دائريّة توحي للمتلقّي بأنّ المعنى قد اكتمل وانغلق على كماله، وهذا النّوع من السّبك يمنع ترهّل البيت ويجعل القافية تبدو وكأنّها نتيجة حتميّة للمقدّمة، وليست مجرّد حرف رويٍّ جيء به لإقامة الوزن.

وتبرز فاعليّته أيضاً في تكثيف الإيقاع الدّاخليّ؛ إذ إنّ التّكرار النّاتج عن ردّ العجز على الصّدر يخلق ترجيعاً صوتيّاً يطيل أمد النّغمة في أذن السّامع، ففي البيت الرّابع، تكرار (يمن ويمنح) في الصّدر والعجز أوجد حالة من التّناغم الموسيقيّ الذي يخدم معنى التّتابع والاستمراريّة في جود الممدوح، فكأنّ العطاء متّصل لا ينقطع، يبدأ من حيث ينتهي.

فالسّبك في هذه الأبيات ليس لفظيّاً فحسب، بل هو سبك مفهوميّ؛ فاستخدام (يمن ويمنح) كمركز ثقل في البيت الثالث والرّابع يعكس فلسفة الشّاعر في وصف كرم ابن عبد البرّ، ففي البيت الثالث جعل المنّ والمنح نتيجة لطلب المذنب، وفي البيت الرّابع جعل المنّ والمنح غاية للقاصد السّعيد، وهذا الردّ اللفظيّ يربط بين الحاجة والاستجابة، ممّا يعزّز صورة الممدوح كمرجع نهائيّ لكلّ قاصد.

لقد نجح الشّاعر في توظيف ردّ العجز على الصّدر كبنية هندسيّة وليس كلونٍ بديعيّ، فقد استطاع عبر هذا الفنّ أن يحقّق وحدة البيت وقوّة تماسكه، ويوجّه انتباه المتلقّي إلى الكلمات المفتاحيّة (الجود، التّنقيح)، ويصنع توازناً موسيقيّاً يعوّض رتابة الوزن الطّويل، ممّا جعل الأبيات تسير في نسقٍ تصاعديّ من التّأثير النّفسيّ واللّغويّ.

خاتمة:

في ختام هذه الدّراسة التي استقرأت فاعليّة التّكرار في السّبك اللفظيّ لدى الشّاعر القيسيّ، نخلص إلى أنّ التّكرار لم يكن مجرّد استدعاء آلي للفظ، بل مثّل إستراتيجيّة نصّيّة بنيويّة أسهمت في إحكام النّسيج اللغويّ وتماسك دلالاته، ومن النّتائج التي توصّل إليها البحث:

– أثبتت الدّراسة أنّ الجناس لم يقتصر على كونه حلية صوتيّة، بل عمل كعقدة ربط تجمع بين الدّالات المتباعدة، ممّا خلق نوعاً من التّشاكل الصّوتيّ الذي عزّز من وحدة البيت الشّعريّ والقصيدة ككلّ، محقّقاً بذلك أعلى مستويات السّبك اللفظيّ.

– كشف البحث أنّ ظاهرة التّرديد مثّلت بؤرة ارتكاز دلاليّة، فقد أسهم تكرار اللفظ في مواضع متقاربة في تثبيت المرجعيّات الذّهنيّة، ومنع تشتّت المعنى، ممّا أدّى إلى خلق دفقات شعوريّة متّصلة تضمن استمراريّة الاتّساق النّصّيّ، وتعميق قصديّة الشّاعر.

– أظهرت النّتائج أنّ التّضاد بوصفه صورة من صور التّكرار المعنويّ المتقابل أدّى دوراً محورياً في إبراز الفوارق الدّلاليّة، فقد أسهم تقابل الأضداد في شدّ أطراف النّصّ بعضها مع بعض عبر علاقة الخلاف المؤدّي إلى الائتلاف، ممّا عمّق من تماسك البنية العميقة للخطاب الشّعريّ.

– تبيّن أنّ تقنيّة ردّ العجز على الصّدر كانت الأداة الأكثر فاعليّة في خلق الدّائرة النّصّيّة المغلقة؛ إذ يلتحم المبدأ بالمنتهى، ممّا يمنح البيت استقلالاً كلّيّاً مع الحفاظ على وشائج القربى مع الأبيات المجاورة، وهو ما يجسّد قمّة السّبك التّركيبيّ الذي يزاوج بين الإيقاع والمعنى.

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1- الإيجي، عضد الدّين: *الفوائد الغياثيّة في علوم البلاغة*، تحقيق: عاشق حسين، دار الكتاب اللّبنانيّ، بيروت – لبنان، ط1، 1991م.

2- بو زويتة، حسناء: *استشعار نهاية الأندلس في ديوان عبد الكريم القيسي الأندلسي*، مجلّة دراسات أندلسيّة، كلّيّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، تونس، عدد5، 1990م.

3- بلحوت، شريفة: *الإحالة دراسة نظريّة مع ترجمة الفصلين الأوّل والثاني من كتاب Cohesion in English لـ م. أ. ك. هاليداي، ورقيّة حسن*، رسالة ماجستير ،إشراف: د. الحواس مسعودي، أ. مفتاح بن عروس، جامعة الجزائر، الجزائر، 2006م.

4- الثعالبيّ، أبو منصور، عبد الملك بن محمّد بن إسماعيل (ت430هـ): *فقه اللغة*، شرح وقدّم له ووضع فهارسه: د. ياسين الأيّوبيّ، المكتبة العصريّة، بيروت – لبنان، ط2، 1420هـ- 2000م.

5- الجاحظ: *البيان والتّبيين*، تحقيق: عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة = مصر، ط7، 1418هـ- 1998م.

6- الجرجانيّ، عليّ: *التّعريفات*، وزارة الثقافة، دار الشّؤون الثقافية، 1986 م.

7- جيدة، عبد الحميد بن رشيد: *الاتّجاهات الجديدة في الشّعر العربيّ المعاصر*، دار الأمّة، بيروت- لبنان، ط1، 1980.

8- خطّابي، محمّد: *لسانيّات النّصّ – مدخل إلى انسجام الخطاب*، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت – لبنان، الدّار البيضاء – المغرب، ط1، 1991م.

9- الخفاجيّ، ابن سنان: *سرّ الفصاحة*، تحقيق عبد المتعال الصّعيدي، مكتبة صبيح، ميدان الأزهر – مصر، 1952 م.

10- دوبوجراند، روبرت: *النّصّ والخطاب والإجراء*، ترجمة: د. تمّام حسّان، عالم الكتب، القاهرة – مصر، ط1، 1418هـ- 1998م.

11- الزّناد، الأزهر: *نسيج النّصّ – بحث في ما يكون به الملفوظ نصّاً*، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت – لبنان، الدّار البيضاء – المغرب، ط1، 1993م.

12- صليبا، جميل: *المعجم الفلسفيّ*، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1982 م.

13- عبد المطّلب، محمّد: *بناء الأسلوب في شعر الحداثة*، دار المعارف، مصر، ط1، 1995.

14- العسكريّ، أبو هلال: *كتاب الصّناعتين (الكتابة والشّعر)*، تحقيق: علي محمّد البجّاوي، محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة، مطبعة عيسى البابي الحلبي وأولاده، ط1، 1371هـ- 1952م.

15- عفيفي، أحمد: *نحو النّصّ اتّجاه جديد في الدّرس النّحويّ*، مكتبة زهراء الشّرق، القاهرة – مصر، 2001م.

16- العلوي، يحيى بن حمزة: *الطّراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز*، تحقيق: د. عبد الحميد الهنداويّ، المكتبة العصريّة، لبنان، ط1، 1423هـ – 2002م.

17- أبو غزالة، إلهام؛ أحمد، علي خليل: *مدخل إلى علم لغة النّصّ تطبيقات لنظريّة روبرت دي بوجراند وولفجانج دريسلر*، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة – مصر، ط2، 1999م.

18- فضل، صلاح: *علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته*، مؤسّسة مختارة القاهرة، 1992 م.

19- الفقي، صبحي إبراهيم: *علم اللغة النّصّيّ دراسة تطبيقيّة على السّور المكّيّة*، دار قباء للطّباعة والنّشر، القاهرة – مصر، 2000م.

20- القزوينيّ، جلال الدّين: *الإيضاح في علوم البلاغة*، وضع حواشيه: أحمد شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت- لبنان، ط1، 1424هـ- 2002م.

21- القزوينيّ، جلال الدّين محمّد بن عبد الرّحمن: *التّلخيص في علوم البلاغة*، ضبطه: عبد الرّحمن البرقوقي، دار الفكر العربيّ، القاهرة – مصر.

22- القيسيّ، عبد الكريم: *ديوان عبد الكريم القيسيّ*، تحقيق: د. جمعة شيخة، د. محمّد الهادي الطّرابلسيّ، المؤسّسة الوطنيّة للتّرجمة والتّحقيق والدّراسات، بيت الحكمة، تونس، 1988م.

23- ابن المعتزّ، عبد الله (ت296هـ): *البديع*، طبعة كراتشكوفيسكي، لندن، 1935م.

24- ابن منظور: *لسان العرب*، تصحيح أمين محمّد عبد الوهاب ومحمّد الصّادق العبيدي، دار إحياء التّراث العربيّ، ومؤسّسة التّاريخ العربيّ، بيروت- لبنان، ط3، 1419هـ-1999م.

25- من هاينه، فولفجانج؛ فيهفجير، ديتر: *مدخل إلى علم اللغة النّصّيّ*، ترجمة: د. فالح بن شبيب العجميّ، جامعة الملك سعود، السّعوديّة، 1419هـ- 1999م.