مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (41) العدد (3)2019
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (41) No. (3) 2019

شعريّة التكرار في ديوان
أبي القاسم الشابّي

الدّكتور مصطفى نمر[1]*
محمّد عامر حسين**

(تاريخ الإيداع 27 / 12 / 2018. قبل للنشر في 13 / 5 / 2019)

□ ملخّص □

تناول هذا البحث شعريّة التكرار في ديوان أبي القاسم الشابّي، تلك الظّاهرة التي برزت بوضوحٍ في شعره، التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنفسيّة الشاعر وبناء حياته، إذ يقوم التكرار على جملة من الاختيارات الأسلوبيّة لمادة دون أخرى ولصياغة لغويّة دون أخرى، ممّا يكشف في النهاية عن سرِّ ميل الشاعر لهذا النمط الأسلوبي دون غيره.
كما يحاول البحث التعرّف إلى أنواع التكرار عند أبي القاسم الشابّي التي تمثَّلت في تكرار الحرف، وتكرار الفعل، وتكرار الكلمة، وتكرار الضّمير، وتكرار الجملة، وتكرار البيت، وتكرار المقطع، والتكرار البديعي. ودور هذه المحاور في بناء الجملة على اختلاف أشكالها، وإلى أي مدى كانت هذه المحاور قادرة على تكوين سياقات شعرّية جديدة ذات دلالات قويّة لدى المتلقّي تعمل على جذب اهتمامه ليعيش داخل الحدث الشعري الذي يصوّره الشاعر، كما يكشف عن البناء الفني الدقيق للتكرار الذي أنتجته عبقريّة الشابّي في النّص الشّعري.

الكلمات المفتاحيّة: الشعريّة، التكرار، الدَّلالة.

* أستاذ مساعد – قسم اللّغة العربيّة –كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة –بجامعة تشرين– اللّاذقيّة– سورية.
** طالب ماجستير – قسم اللّغة العربيّة –كلّية الآداب و العلوم الإنسانيّة –جامعة تشرين– اللّاذقيّة– سورية.

مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (41) العدد (3)2019
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (41) No. (3) 2019

Repetition's Poeticity in Abe Al-Kasem Al-Shabe's Collection of Poems

Dr. Mostafa Nemer*
Mohammed Amer Hussein**

(Received 27 / 12 / 2018. Accepted 13 / 5 / 2019)

□ ABSTRACT □

This research aims at dealing with repetition's poeticity in Abe Al-Kasem Al-Shabe's collection of poems, that phenomenon appeared clearly in his poetry which is closely connected with the poet's psyche and helps in building in his life. This repetition depends on a group of stylistic choices to a specific subject and to a specific linguistic formula. This reveals eventually the secret behind the poet's trend to this stylisitic genre not another.
The research also tries to identify with repetition types used by Abe Al0Kasem Al-Shabe represented in repeating the letter, the verb, the word, the pronoun, the sentence, the verse, the stanza and the creative repetition. It also tries to identify with the role of these points in building a sentnece with its different types. It also aims at knowing to which degree those points were able to to make new poetic contexts which have stronge meanings for the receiver and which in its turn work on attracting his attention to live within the poetic state which is portrayed by the poet himself.The research also reveals the accurate structure of this repetition resulted from Al-Shabe's genuisity in the artisitic poetic text.

Keywords: poeticity, repetition, meanings.

***Professor, Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.**
**** Master Student, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University,**
Lattakia, Syria.

مقدّمة:

تشكّل اللّغة اللّبنة الأولى و الأساسيّة في العمل الأدبيّ، فالنّص الأدبيّ لا يعدّ أدباً إلا إذا تميّزت لغته و تعدّدت أساليبه، و جاءت بما يثير القارئ و يستفزّه لتأويل النّص و فهمه، و النّص الجيّد هو النّص الذي يثير القارئ و يفاجئه من خلال طرائقه الأسلوبيّة المتعدّدة التي تكسر توقّعاته، فيحاول فهم كنهها عن طريق الربط بين أجزائها و ملء فراغاتها.

إنّ مصطلح الشعريّة نابع من الشعر، و كامن فيه عبر التّاريخ، إذ تعود أصول هذا المصطلح إلى كتاب (فنّ الشّعر) لأرسطو، الذي اعتمد نظريّة المحاكاة أساساً نظرياً لشعريّته التي يمكن أن نطلق عليها (شعريّة المحاكاة)، و من هذا المنطلق فإنّ شعريّة النّص تعني كل ما يشحن اللّغة ، و يجعل منها قطعة شعريّة جذّابة و مؤثّرة، ذات وقع خاص على النّفس [1]. و فيما يتّصل بتحديد موضوع الشعرية، فإنّها تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصّاً و ليس أثراً أدبيّاً، و من هنا تجلى الاختلاف في طبيعة تصوّر تلك القوانين. [2]

و يعتمد التكرار في طبيعته على إعادة قوالب لغوية متنوّعة و مختلفة في إيقاعاتها، و طاقاتها الإيحائيّة التي تعتمد على اللّغة الشعريّة (Poetics Langugae) ذات الدلالات و الطاقات المميّزة عن لغة النّثر و قد أدرك (شارل بالي) أهميّة هذا الجانب في اللّغة عندما فهم الأسلوبيّة على أنها بحث أو علم الوسائل اللّغويّة من زاوية النظر إلى وظيفتها الانفعاليّة و التأثيريّة.[3]

و اللّغة الشّعريّة تعتمد على الإثارة و الانفعال، فهي لغة تتوجّه إلى القلب و تعتمد بشكل رئيس على اللّغة الموسيقيّة التي تمكّنها من أن تثير انفعالات لا تحصى [4] و قد ظهرت هذه الموسيقيّة عند الشّابّي من خلال التكرار، و لذلك سيحاول البحث دراسة هذه الظّاهرة التكراريّة موسيقيّاً و دلاليّاً.

أهمية البحث و أهدافه:

تأتي أهميّة البحث من تناول ظاهرة التكرار في ديوان الشابّي بوصفها أداة فاعلة داخل النّص الشعري استطاع أن يوظّفها توظيفاً دقيقاً لتصبح أداة جماليّة تحرّك فضاء النّص الشعريّ و تنقله من السكون إلى الحركة.

منهج البحث:

إنّ طبيعة الموضوع هي التي تحدّد المنهج المناسب الذي يُعتمد للإحاطة بكلّ جوانبه؛ و من أجل ذلك اعتمد البحث على المنهج الوصفي الذي يساعد على وصف الظاهرة و تحليلها.

إنّ مصطلح التكرار (Repetition) مصطلح عربي كان له حضوره عند البلاغيين العرب القدامى، فهو في اللّغة من الكرِّ بمعنى الرجوع. و يأتي بمعنى الإعادة و العطف، يقول ابن منظور: الكرّ مصدر كَرَّ عليه يَكُرُّ كرّاً و كروراً و

---

[1] عبّاس، إحسان: *فن الشعر*، (د ط)، بيروت، 1959م، ص 210.

[2] ناظم، حسن: *مفاهيم الشعريّة*، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994م، ص 33.

[3] ربابعة، موسى: *التكرار في الشعر الجاهلي، مجلة مؤته للبحوث و الدراسات*، (الأردن)، م 5، ع1، 1990م، ص 5.

[4] البستاني، صبحي: *الصورة الشعريّة في الكتابة الفنّيّة*، ط1، بيروت، دار الفكر اللبناني، 1986م، ص 49.

تكراراً: عطف، و كَرَّ عنه: رجع، و كرَّ الشيء و كركره: أعاده مرّة بعد أخرى، و الكرّة: المرّة، و الجمع كَرَّات، و الكرير: الحشرجة، و قيل: الحشرجة عند الموت.[1]

أمّا في الاصطلاح فهو تكرار الكلمة أكثر من مرّة في سياق واحد إمّا للتّوكيد أو لزيادة التّنبيه أو للتّهويل أو للتّعظيم أو للتلذّذ بذكر المكرّر[2].

و التكرار هو ظاهرة أسلوبيّة يعني الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة في العمل الفنّي، و التّكرار هو أساس الإيقاع، بجميع صوره، فنجده في الموسيقا، و نجده أساساً لنظريّة القافية في الشّعر، و سر نجاح الكثير من المحسّنات البديعيّة في علم البديع العربيّ.[3]

أولاً: تكرار الحرف:

تحتاج بنية الكلام إلى روابط لغويّة تتمثّل في الحروف، و الحرف "كلمة لا تدل على معنى في نفسها، و إنّما تدل على معنى في غيرها فقط"[4]. أي بعد وضعها في جملة، و من هنا كانت له وظائف كلاميّة مهمّة، بنيته ناقصة فليس له صيغة صرفيّة، و لا يدلّ على زمن، و قد عبّر عن هذا الرمّاني (ت 994م) في قوله: "هوامل ليس لها وظائف و عوامل لها وظائف"[5] و لا يوجد للحرف علامة يتميّز بها كما للاسم و الفعل، و هو ثلاثة أقسام: حرف مختص بالاسم: مثل حروف الجر، و الأحرف التي تنصب الاسم و ترفع الخبر و هي الأحرف المشبّهة بالفعل، وحرف مختصّ بالفعل: مثل حروف الجزم، و حرف مشترك بين الأسماء و الأفعال مثل: حروف العطف.[6]

كما يُكسب هذا النّوع من التكرار الكلام إيقاعاً مبهجاً، يدركه القارئ عن طريق العين، فضلاً عن إدراكه السّمعي و قد قام الشابّي بتكرار بعض الحروف منها:

1- حروف الجر:

سُمِّيَت حروف الجر؛ لأنّها تجرّ ما بعدها من الأسماء أي تخفضه[7] و قد ورد حرف الجر (في)، الذي يحمل معانيَ كثيرةً، يحدّدها السياق منها: الظّرفيّة، و السببيّة، و المصاحبة، و الاستعلاء...[8]و قد تكرّر بشكل واضح في قصيدة (قلب الأم)، يقول الشابّي:[9] (من الكامل)

في رقّةِ الفجرِ الوديعِ و في اللّيالي الحالمهْ
في فتنة الشّفَقِ البديعِ و في النُجوم البَاسمهْ
في رقصِ أمواجِ البحـيـ رة، تَحْتَ أضواءِ النُّجومْ
في سِحر أزهارِ الرَّبيع و في تهاويلِ الغُيومْ[10]

---

(1) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم: *لسان العرب*، ط1، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1996م، مادة (ك-ر-ر)،
(2) الجبّار، مدحت: *الصورة الشعريّة عند أبي القاسم الشابّي*، طرابلس، الدّار العربيّة للكتاب، 1984م ، ص 47.
(3) *وهبة، مجدي و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة و الأدب، ط2، بيروت، مكتبة لبنان، 1984م* ،ص 117- 118.
(4) المرادي، الحسن بن قاسم: *الجنى الداني في حروف المعاني*، تح: فخر الدين قباوة و محمّد نديم فاضل، ط2، بيروت، دار الآفاق، 1983م. ، ص 30.
(5) الرّماني، علي بن عيسى النحوي: *معاني الحروف*، تح: عبد الفتّاح إسماعيل شبلي، القاهرة، دار نهضة مصر، (د ت)، ص 51.
(6) ينظر: الغلاييني، مصطفى: *جامع الدّروس العربيّة*، مراجعة: عبد المنعم خفاجة، ط 28، بيروت، المكتبة العصريّة، 1993م، ص 10.
(7) السيّد، عز الدين: *التكرير بين المثير و التّأثير*، ط2، بيروت، عالم الكتب، 1986م ، ص 463.
(8) ينظر: يعقوب،إميل بديع: *معجم الإعراب و الإملاء* ، ط1، بيروت، دار العلم للملايين، 1983م.ص 307-308.
(9) الشابّي، أبو القاسم: *الديوان*، تقديم: أحمد حسن بسج، ط4، بيروت، دار الكتب العلمية، 2009م، ص 116-117.

في لمعةِ البرق الخفوقِ و في هُويِّ الصّاعقهْ[1]
في ذِلّةِ الوادي، و في كِبر الجبال الشّاهقهْ
في مَشْهَدِ الغابِ الكئيبِ و في الورود العاويهْ[2]
في ظُلْمة اللّيل الحزين و في الكُهوفِ العَاريهْ

لم يكتفِ الشابّي في هذه الأبيات بتكرار حرف الجر (في) في بداية الأبيات، بل جعلها بدايةً لأشطر الأبيات الثانية في أغلب الأبيات السابقة بشكل يلفت انتباه المتلقّي، و جعل منه بؤرة تتكثّف فيها رؤية الطفل لأمّه التي سلبها منه الموت فأصبحت تتراءى له في كلّ تفاصيل الحياة التي تتوحّد بحرف الجر (في) الذي يعمّق الوجود و الطبيعة في كلِّ التفاصيل، مما جعله أداة فاعلة في ضمّ جزئيّات المعنى و توحيدها. كما استعان به الشّاعر ليعبّر عن حالة الطّفل الوجدانيّة المسبوغة بالحزن و الأسى لأنّه (يكثر التكرار الحرفي في المآسي).[3]و قد حقّق حرف الجرِّ تدفّقاً إيقاعيّاً و أبدى تجلّيات الأم في ذات الطفل اليتيم؛ لأنّ الشاعر يصفها انطلاقاً من وصفه للعالم الخارجي في الطبيعة، و قد جاء في هذا الموضع بمعنى الظّرفيّة المكانيّة حيث يحدّد الشاعر وجودها في الطبيعة.

2- حروف العطف:

تقوم حروف العطف بجمع التراكيب المتعاطفة تحت حكم واحد في الإعراب، في حين نجد لكلّ حرفٍ منها معنى يختلف عن معنى الآخر، و من أهم حروف العطف (الواو، و الفاء) و ممّا ورد في الديوان:

أ- الواو:

و هو الأكثر وروداً و استعمالاً في الديوان، و يفيد الجمع بين المعطوف و المعطوف عليه في الحكم و الإعراب، و يعمل على تماسك النّص الذي يظهر في وحدة دلاليّة من خلال تكثيف مضامينه كما يجعل القصيدة شبه مدوّرة من خلال ربط الكلمة الأخيرة للبيت ببداية البيت التالي. [4]و ظاهرة العطف لا تقتصر على عطف الكلمات بعضها على بعض في الجملة الواحدة بل تتعدّاها إلى عطف الجمل الشعريّة مؤكّدة تعالقها النحوي، و قد ورد حرف (الواو) بهذه الدلالة في قصيدة (*تحت الغصون*) في قول الشابّي: [5](من الخفيف)

ما أرقّ الشّبابَ، في جِسْمِكِ الغضِّ و في جيدكِ البَديعِ، الثّمينِ![6]
و أدقّ الجمالَ في طرفِكِ السّاهي و في ثغركِ الجميلِ، الحزين!
و ألذّ الحياةَ حينَ تغنّي ن فأصغِي لصوتكِ المحزُون
و أرى روحكِ الجميلة عِطراً ضائعاً في حلاوة النّحينِ![7]

نلاحظ هنا أنّ حرف (الواو) أسهم في تدفّق مشاعر الشاعر المتغنّية بالمحبوبة، ممّا حقّق امتداداً و تدفّقاً إيقاعيّاً من خلال تلاحق هذه المشاعر عبر المعطوفات مُحدثاً تماسكاً معنويّاً للأبيات يُبرز اكتمال المشهد الوصفي الذي رسمه

---

[10]التهاويل: الألوان المختلفة.
[1]الهويّ: السقوط من علو إلى أسفل.
[2]الورود: جمع الورد، و هي بمعنى أسد هنا.
[3] بدوي، عبده: *دراسات في النّص الشعريّ*، ط1، القاهرة، دار قباء، 1997م، ص 45.
[4] صخريّة، عبد الحميد: *تفاعل الأبنية الشعريّة في سينيّة ابن زيدون مقاربة أسلوبية*، مجلّة الأثر، الجزائر، ع4، 2005م ، ص 205.
[5]الشابّي، أبو القاسم: *الديوان*، ص 152.
[6]الجيد: العنق.
[7]ضائع: منتشر.

الشاعر متغزّلاً بحبيبته، فقد ربط الشابّي بين الأبيات السابقة عن طريق حرف الواو ممّا زادها قوّةً في تماسكها و لو حُذفت الواو لانقطعت الصلة بينها؛ ذلك أنَّ العطفَ يقتضي النظر في حال التركيب مع الذي قبله.

ب- الفاء:

يفيد الترتيب من غير التراخي في الزمن؛ ويقصد بالترتيب أنَّ المعطوف بهذا الحرف يكون لاحقاً لما قبله، كما يفيد معنى التعقيب الذي يعني وقوع المعطوف بعد المعطوف عليه مباشرة. كما تكون الفاء سببيّة وفي هذه الحال فهي تمكّن من إدراك العلاقة المنطقيّة بين جملتين أو أكثر تتدرّج ضمنه علاقات خاصّة مثل: النتيجة و السبب و الشرط...[1]

و هذا ما ظهر في الأبيات الآتية من قصيدة (فلسفة الثعبان المقدّس):[2] (من الكامل)

وَ سَعادَةُ النَّفسِ النَّقيّة أنّها يوماً تكونُ ضحيَّةَ الأَربابِ

فتصِيرُ في رّوحِ الألوهةِ بضعةً قُدُسِيَّةً، خَلُصَتْ مِنَ الأوشابِ[3]

أفَلَا يَسُرُّكَ أنْ تكونَ ضحيَّتي فتُحلَّ في لحمي و في أعصابي

أفاد حرف الفاء التحوّل من حال إلى آخر في الفعل (فتصير) كما أفاد الحلول في الفعل (فتحلّ).و نستطيع القول: لقد استطاعت حروف العطف ربط أجزاء النّص و تكثيفه و حقّقت بذلك تدفّقاً إيقاعيّاً واضحاً و هذا ما لاحظناه في الأبيات السابقة.

ثانياً: تكرار الفعل:

يحفل ديوان الشابّي بتكرار الكلمات من أسماء و أفعال، سواء في البيت الواحد أو في المقطع، أو في القصيدة كلّها مولياً (قدرة تلك الكلمات على التناسق اهتماماً كبيراً؛ لينشِئ جملاً إيقاعيّة و إيحاءات سمعيّة في ارتباطها بكلمات أخرى).[4] ممّا يسهم في إحداث علاقة شكليّة بينها.

و الفعل هو (ما دلّ على حدثٍ و زمن)[5] و من حيث الصيغة الصّرفيّة، يتبيّن تحديد دلالته داخل العلاقات، فالماضي: ما دلّ على معنى في نفسه مقترن بالزمان الماضي، و المضارع: ما دلّ على معنى في نفسه مقترن بزمان يحتمل الحال و الاستقبال، و الأمر: ما دلّ على طلب وقوع الفعل من الفاعل المخاطب.[6]

أ- الفعل الماضي:

استخدمه الشابّي في الديوان على وجهين: وجه متفائل كما في قصيدة (*الجمال المنشود*)، و وجه كئيب كما في قصيدة (*يا موت*). يقول الشابّي في قصيدة (*الجمال المنشود*):[1] (من الخفيف)

قد رأينا الشّعورَ مُنْسَدِلاتٍ كلّلتْ حُسْنَها صباحُ الورودِ

و رأينا الجفونَ تَبْسمُ، أو تَحْلُمُ بالنُّورِ، بالهوى، بالنّشيدِ

و رأينا الخدودَ ضرَّجها السِّحرُ فآهاً من سِحرِ تلكَ الخُدودِ

و رأينا الشِّفاهَ تَبْسِمُ عن دنيَا من الوَردِ، غَضَّةٍ، أُملُودِ[2]

---

[1] ينظر: الجرجاني، عبد القاهر: *دلائل الإعجاز*، تعليق: السيد محمّد رشيد رضا، ط4، بيروت، دار المعرفة للطباعة و النّشر، 1978م، ص 224.

[2] الشابّي،أبو القاسم: *الديوان*، ص 34.

[3] الأوشاب: جمع الوشْب: الخليط.

[4] يحياوي، راوية: *شعر أدونيس" البنية و الدلالة"*، ط1، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 2008م، ص 299.

[5] حسّان، تمّام: *اللّغة العربيّة معناها و مبناها*، ط2، مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1979م، ص 104.

[6] الغلاييني، مصطفى: *جامع الدّروس العربيّة*، ص 23.

[1] الشابّي، أبو القاسم: *الديوان*، ص 66.

يتضح تكرار الفعل (رأينا) في بداية كلّ سطر شعري، و كان هذا التكرار بمنزلة البؤرة المركزيّة لهذا الوصف عند الشاعر، لأنّه يقوم على اليقين بالإضافة إلى اتّصاله ب (نا) الدالّة على جماعة المتكلّمين للتعبير عن ذاته؛وهذا ما يؤكّد حضور الذات الشاعرة بوصفها دالاً على اعتراف ضمني بالاستمتاع عند النظر إلى المخاطب، معبّراً بدقّة عن عمق الحالة الغزليّة في أعماقه، رابطاً دلالات القصيدة بعضها ببعض، ممّا أبدى الصدق في نقل تجربته.

و تتوحّد لوحات الرؤية التي يصفها الشاعر في جسد المحبوبة من خلال (الشعر و الجفون و الخدود و الشفاه) فتجسدت تفاصيلها في ذاكرته، فدلّ الفعل الماضي (رأينا) على التفكير و الرؤية الصريحة التي منبعها القلب و الإحساس الذي اعتراه، كما عبّر حرف الواو الذي يسبق الفعل عن التتابع و التعاقب ممّا حقّق تسارعاً إيقاعيّاً عكس لهفة الشاعر.

ويقول الشابّي في قصيدة (*يا موت*):[3] (مجزوء الكامل)

فَفَقَدتُ روحاً، طاهراً شهماً، يَجيش بكلِّ خيرِ
و فَقدتُ قلباً، همُّهُ أن يستَوي في الأفقِ بدْري
و فقدتُ كفّاً، في الحيا ةِ يصُدُّ عنّي كُلَّ شرِّ
و فقدتُ وجهاً، لا يُعَبِّ سُهُ سوى حزني و ضرّي
و فقدتُ نفساً، لا تني عن صوْن أفراحي و بِشْري[4]
و فقدتُ رُكني في الحيا ة، و رايَتي، و عمادَ قصري

جاء الفعل المكرّر (فقدت) ماضياً استعان به الشاعر لأنّه يعمل على بناء الموقف الدرامي، فالماضي يجسّد الألم و الغياب و الضياع، و يدعو إلى الأسف و الأسى، و ينقل كلّ شخص إلى عالمه الخاص، ليسترجع ذكرى مؤلمة لا يقدر على محوها مهما طال الزمن، و هذا ما حدث مع الشاعر إذ حاول أن يلخّص معاناته في جو مظلم حزين، و قد أتاح له هذا التكرار أن يبوح عن المشاعر الدفينة ليخفّف من آهات نفسه المعذّبة من الموت الذي سلبه أعزَّ الناس على قلبه.

ب- الفعل المضارع:

في قصيدة (*أراك*) يتكرّر الفعل الذي هو العنوان نفسه ثلاث مرّات في مستهل كل مقطع من القصيدة بمسافات متساوية على بنية النّص ففي مطلع المقطع الأول يقول الشابّي:[1](من المتقارب)

أراكِ، فتحلو لدي الحياة و يملأ نفسي صباح الأمل

و في مطلع المقطع الثاني:

أراكِ، فأخلق خلقاً جديداً كأنّي لم أَبل حرب الوجود[2]

و في مطلع المقطع الثالث:

أراكِ، فتخفق أعصاب قلبي و تهتزُّ مِثلَ اهتزازِ الوتر

---

[2]غضَّة: طريّة، أملود: ناعمة ليّنة.
[3]الشابّي،أبو القاسم: *الديوان*، ص 86.
[4]لا تني: لا تفتر.
[1]الشابّي،أبو القاسم: *الديوان*، ص 118-119.
[2]لم أبل: لم أختبر.

نلاحظ أنَّ الفعل (أراك) يظهر متصدّراً بعد كلِّ مقطع بنغمة موسيقيّة واحدة، و كأنّ الشابّي أراد أن يُشرك المتلقي من خلال الإلحاح عليه، ليثير انتباهه، و ليشكل المحور المهيمن على مناخ القصيدة، و يظهر استناده إلى كاف المخاطب المتصلة بالفعل المضارع دلالتي الديمومة و الحركة، ممّا يؤكد الاستمراريّة مشكّلاً توكيداً دلالياً يستند إلى معاني الشوق و التأمّل، محقّقاً توافقاً و انسجاماً يؤدي إلى الإحاطة بوضع شعري معيّن، يتمثّل في قدرة المحبوبة على إسعاد الشاعر، فعمل هذا الفعل المكرّر على نقل أحاسيس الشاعر.

ج- فعل الأمر:

تتعدّد أغراضه باختلاف السياق الذي يرد فيه، و يعبّر عمّا في وجدان الشاعر، و يجسّد ما يشعر به من أحاسيس بألفاظ تخرج عن معناها المألوف لتكون أصدق تعبيراً في وجدان المتلقي.[3]و قد استفاد منه الشابّي في الكثير من القصائد منها:قصيدة (*ذكرى صباح*) يقول فيها:[4](من الخفيف)

أنتِ أرجُوحةُ النسيمِ فميلي بالنَّسيمِ السَّعيدِ كلَّ مميلِ
و دَعي الشَّمسَ و السماءَ تُسَوِّي لكِ تاجاً، من الضّياءِ الجميلِ
و دعي مُزْهِرَ الغُصُونِ يُغَشِّيـ كِ بأوراقِ وَردِهِ المطلولِ[5]
لِلشُّعاعِ الجميلِ أنتِ، و للأنسا م، و الزّهر، فالعبي، و أطيلي
و دعي للشقيِّ أشواقَه الظمْأَى و أوهامَ ذِهنِهِ المعلولِ

تكرّر في القصيدة فعل الأمر (دَعي) الذي يفيد معنى الترك، و حقَّق دلالة الانفتاح، والسعي للخلاص من هذا الواقع يولّد إحساساً داخليّاً لتحقيق هذه الرغبة، فلم يكن أمراً حقيقيّاً موجّهاً إلى مخاطب محدّد، بل يفترض مخاطباً يحاوره للتنفيس عن كربه، فهو في حالة مناجاة و استعطاف، فالأمر الذي وظّفه الشاعر يوحي بالالتماس لغرض استمالة المحبوب، كما يعبر عن دلالة الهزيمة من جهة أخرى متجاوزاً الدلالة السابقة، مجسّداً إياها من خلال توظيفه (الشقي- الأوهام- الظمأى- المعلول) وجاعلاً من هذه الذكرى مشروع تحوّل و تغيير، غرضه الحث على الامتناع عن اليأس و ترك الحزن و الإقبال على الحياة و الفرح بها.

و تعدُّ دعوته دعوةً وجوديّة تفاؤليّة، فهو يدعوها إلى أن تعيش في واقع الحاضر و ألّا تتبدّد في هموم المستقبل، فالغد يفترس الحاضر و يغشاه بالضباب؛ أي بالوساوس و اليأس، فإذا الإنسان لم ينعم بالحاضر فسيسلبه الغد قدرته على التنعّم و الفرح بخيرات الوجود.

و في قصيدة (*صلوات في هيكل الحب*) يتكرّر فعل الأمر المتصل بياء المتكلّم (أنقذيني) ثلاث مرّات في قوله:[1] (من الخفيف)

أنقذيني من الأسى، فلقد أمْسَيـ تُ لا أستطيعُ حملَ وجودي
أنقذيني، فقد سئمتُ ظلامي! أنقذيني فقد مَلِلتُ ركودي![2]

يلجأ الشابّي في البيتين السابقين إلى الكشف عن معاناته محدّداً ملامح عالمه الحقيقي المظلم، ويستنجد بالمحبوبة من خلال فعل الأمر (أنقذيني) المتكرّر، ممّا عبّر عن رغبة الذات في الخلاص من أزمتها بوصفها الأمل الوحيد لنجاته،

---

[3]ينظر: طبل، حسن:*علم المعاني تأصيل و تقسيم*، ط1، مصر، مكتبة الإيمان، 1999م، ص 54-55.
[4]الشابّي،أبو القاسم: *الديوان*، ص 122.
[5]المطلول: الذي أصابه الطل، أي الندى.
[1] الشابي،أبو القاسم:الديوان ، ص 62.
[2]الركود: الجمود.

فانسجمت اللّغة الشعريّة مع هذا المشهد المأساوي المتسم بالتدفّق، فلا أحد سينقذهُ ممّا هو فيه غيرها، فقد تكرّر الفعل نفسه لتّأكيد تأثير المأساة التي يرزح تحت ضغطها الشاعر في نفسه المعذبة، ويجسّد هذا التكرار خصوبة اللّغة و حركيّة دوالها التي تستجيب لحركيّة النفس المضطربة.

ثالثاً: تكرار الاسم:

زخرت قصيدة (*الصباح الجديد*) بتكرار المفردات المتنوّعة، إذ لجأ الشاعر إلى تكرار كلمة (الوداع) أربع مرّات في المقطع الأخير، يقول الشابّي: [3](من مجزوء الخفيف)

الوَداعَ! الوَداع يا جبَالَ الهُمومْ
يا ضبابَ الأسى! يا فِجَاجَ الجحيمْ[4]
قد جرى زورَقي في الخِضمِّ العظيمْ[5]
و نشرتُ القِلاع فالودَاعَ! الوداعْ

لقد شكّلت كلمة (الوداع) متكرّرة شطرين من المقطع، الشّطر الأوّل من البيت الأوّل، و الشطر الثاني من البيت الأخير، فكانت فاتحة المقطع و خاتمته، فحمل هذا التكرار دلالة التأكيد على رغبة الشابّي المُلحّة في توديع حياته المليئة بالهموم و الأحزان؛ بسبب المرض الذي أصابه والذي لا أمل بشفائه ، ليستقبل حياة أخرى في العالم الآخر، التي يعني بها الصّباح الجديد، فالشابّي في وضع متأزّم يرغب في اكتشاف المجهول، مودّعاً أحزان الدنيا بغية إدراك عالم الخلود الأبدي، و هذا النمط من التكرار يعكس لنا التجربة الصوفيّة للشاعر، بالإضافة إلى ما حقّقه التماثل اللغوي من نغم واضح. و في ثنايا قصيدة (في سكونِ اللّيل) تتكرّر كلمة اللّيل في قول الشابّي: [1](من الرَّمَل)

أيّها الليلُ الكئيبْ أيّها الليل الغريبْ
ضلَّ من سَمَّاك يا ليل بني الحزن، بهيمْ
ما الذي خلفك؟ يا ليل! أويلٌ أم سلامْ
ما الذي خلفك يا ليل! أنورٌ أم ظلامْ؟
هل سيبدو الفجرُ يا ليل! إذا جاء الغدُ
هيّا يا ليل لنسعى نحو هاتيك الفلاةْ

لقد اتّخذ الشاعر من الليل زمناً لرحلته المؤلمة لما فيه من سكينة و هدوء، داعياً إلى استنهاض تأمّل الكون و الكائنات، و ما يضيفه من ظلامٍ دامسٍ يشعره بأمرين: الأوّل وجود نور قوي يتجلّى خلف ذلك الظلام شبيه بلمعان نجوم الليل هو أنيسه في وحدته، أمّا الثاني فيحمل وراءه سواداً أكثر ممّا هو عليه، ما يجسّد حيرة الشاعر، كما جعل منه محور التركيب الذي تتمركز فيه الدلالة، بالإضافة إلى ما أحدثته هذه الكلمة (الليل) من نغم موسيقي بسبب ما حققته من تماثل لغوي يُسهم في بناء المعنى.

[3]م ن، ص 152.
[4]الفجاج: جمع الفج: الشق بين جبلين.
[5]الخضم: البحر.
[1]الشابّي،أبو القاسم: *الديوان* ، ص 25-26.

رابعاً: تكرار الضمير:

الضمير هو "اسم جامد يدلّ على متكلّم أو مخاطب أو غائب مثل: أنا، أنت، التاء، الكاف، الياء... و الضمير بأنواعه لا يثنّى و لا يجمع، و إنّما يدلّ بذاته على المفرد المذكّر أو المؤنّث أو على المثنّى المذكّر أو المؤنّث، أو على الجمع بنوعيه كذلك".[2]و تأتي الضمائر عادة (لتفيد ضرباً من التّوكيد)[3]، فالتعامل معها له أهميّة أسلوبيّة و دلاليّة، تدفع بالقارئ إلى إنتاج دلالة معيّنة سواء من خلال ردّ هذه الضمائر إلى مراجعها أو بتقديرها في بعض الأحيان، فالضمير يعتبر أحد وسائل الشاعر للتعبير عن مكنونات النفس. و تقسم هذه الضمائر إلى:

أ- الضمائر المنفصلة:

الضمير المنفصل يختص بحالة الرفع دون حالتي النصب و الجر، و هذا هو الأصل، و أوّل أحوال الرفع الابتداء، و هو عامل معنوي يأتي عارياً عن مصاحبة لفظ يتعلّق به، لذلك فإنّ عامل الابتداء معنوي وليس لفظيّاً[4]فعند الابتداء يطلب انفصال الضمير.و قد تكرّر ضمير المتكلّم (نحن) في *الديوان* في قصائد عدّة، من بينها (*في ظل وادي الموت*) يقول الشابّي:[5](من الخفيف)

نحنُ نمشي و حولَنَا هاته الأكـ وانُ تمشي...، لكِنْ لأيّةِ غايهْ؟

نحنُ نشدو مع العصافير للشّمْـ سِ، و هذا الرَّبيعُ ينفُخُ نَايَهْ

نحنُ نَتْلو رواية الكونِ للمو تِ و لكنْ ماذا خِتامُ الرِّوايهْ

هكذا قلتُ للرياحِ فقالتْ: سَلْ ضميرَ الوجودِ: كيف البدايهْ؟

عبّر الشابّي من خلال هذا التكرار عن ذاته فيما يعانيه؛ لأنّه بحاجة لأن يعبّر عن نفسه في علاقته مع غيره، فمثّل صوتَ الجماعة متحدّثاً على لسانهم جاعلاً منهم شخصاً واحداً؛ للاشتراك في المأساة ذاتها ممّا أثبت وجوده و التحامه مع الجماعة (نحن) فكان هويّة الشاعر معبّراً عن انغماسه في تلك الأفكار التي تمتلكه و تأسره. كما ساعد هذا التكرار على تفخيم لغة الشابّي كما زاد المبالغة في الحدث مؤكّداً بأنّ الشعب سبب رئيس فيما آلت إليه أوضاعهم بسبب جنوحهم للسّكينة، على الرغم من عِظم التّحدّيات و مرارة الواقع.

كما تكرّر الضمير (نحن) من خلال اقترانه بالفعل المضارع مفجّراً المعنى الدّلالي لهذا الضمير الذي يشرح لنا الشابّي من خلاله معاناة شعبه و لذلك تأخذ أطراف النّص شكلاً حاداً إذ تبدو هناك درجة من التنويع فالجملة الأولى تتم بالفعل (نحن نمشي)، و نعطف عليها جملة جديدة مميّزة بتقديم الظرف و الابتداء باسم الإشارة (هاته الأكوان تمشي)، ثمّ يحول التصريف إلى الماضي (قلت) ممّا يؤذن بحركة جديدة و هذا يومئ إلى دلالة استخدامه (الرياح) ليحاورها كونها لا تثبت في مكان فهي رمز التّغيّر و الزوال، فالحياة لغزٌ و الموت حلّ هذا اللغز فيخترق بذلك قلب المتلقّي حتى يشعر و كأنّه يعيش الحدث في لحظته مبيّناً حيرته و قلقه من الوضع السائد و ما سيؤول إليه.فجاء هذا التكرار ليؤكّد على فكرة ظلّت مسيطرة على ذهن الشاعر، قصد إيصالها إلى المتلقّي.

---

[2] عبّاس، محمود: *النحو الوظيفي*، ج1، مصر، دار المعارف، 1960م، ص 147-148.

[3] المطردي، عبد الرحمن: *أساليب التوكيد في القرآن الكريم*، ليبيا، دار الجماهيريّة للنشر و التوزيع، 1986م، ص 83.

[4]ينظر: ابن جنّي، أبو الفتح عثمان: *الخصائص*، تح: محمّد علي النجّار، ط 2، بيروت، دار الهدى للطباعة و النشر، 1983م، ص 109-110.

[5]الشابّي،أبو القاسم: *الديوان*، ص 174.

ب- الضمائر المتصلة:

الضمير المتصل هو (ضمير اتّصل بعامله، و لا يمكن أن يَبتدِئ به أوّل الكلام، أو أن يستقلّ بنفسه مهما كانت الوظيفة النحوية التي يقتضيها العامل من رفع أو نصب أو جر، و يشكّل مع عامله لفظة واحدة، و يكون عندئذ مبنيّاً عليه لأنّه يُعدّ كأحد الأحرف التي تتبنى منها تلك الكلمة فلا نجده منعزلاً عن عامله نحو: آمنتُ، أخبرني).[1]يتكرّر ضمير المخاطب (الكاف) في قصيدة (*الأشواق التائهة*) في المقطع الأوّل كاملاً، يقول الشابّي: [2] (من الخفيف)

يا صَميمَ الحياة! إنّي وحيدٌ مُدْلجُ، تَائِهُ، فأينَ شُرُوقُكْ[3]

يا صميمَ الحياةِ! إنّي فؤادٌ ضائعٌ، ظامِئُ، فأينَ رَحيقُكْ[4]

يا صميمَ الحياةِ! قد وَجَمَ النَّايُ وغام الغضا فأينَ بُرُوقكْ

يا صميمَ الحياةِ! أين أغانيكَ! فَتَحْتَ النُّجومِ يُصغِي مَشُوقُكْ

يظهر تكرار مزدوج تمثّل في تكرار عبارة (يا صميم الحياة) بالإضافة إلى الضمير المتصل (كاف الخطاب) التي تعود على صميم الحياة، يؤدّي هذا التكرار وظيفة اتصاليّة حتى يضمن الشاعر استمالة المتلقّي، إذ يجعل من هذا التكرار المزدوج بؤرة مركزية يعود إليها في كل حين ليبدأ موقفاً جديداً يعكس بعضاً من ملامحه النفسيّة و رؤيته التي يسعى جاهداً للتأكيد عليها من خلال العبارة الندائية (يا صميم الحياة) التي استطاع من خلالها أن يُحدث نغمة موسيقيّة تعبّر عن صرخات الشاعر و آهاته، و يختمها بكاف الخطاب.

خامساً: تكرار الجملة:

يعمد الشاعر في بعض الأحيان إلى تكرار تراكيب معيّنة مستقلّة في ثنايا النّص، إذ لا يكتفي بتكرار حرف أو كلمة، فيلجأ إلى الجملة لتستوعب تلك الدفقة الشعوريّة المسيطرة، و قد (يكون تكرار الجملة عبارة بذاتها ... و ربّما لا تتكرّر الجملة بذاتها، و يتمّ ذلك عن طريق إعادة صياغتها مرّة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبيّة بين أركان الجملة أو بتغيير ترتيب عناصرها مع المحافظة على المعنى، لغرض إيقاعي بغية تحقيق التكثيف الموسيقي، و الدلالي لتوكيد و تقوية شعور الشاعر و المتلقي على حدٍ سواء).[1]و يعدّ تكرار الجملة (أشدّ تأثيراً من التكرار الحرفي و اللفظي)[2]و قد ورد في قصيدة (*النّبي المجهول*) تكرار جملة بأسلوب النداء لغرض التّعجّب في بداية الأبيات الآتية في قول الشابّي: [3](من الخفيف)

يا لها من معيشةٍ في صميمِ الغاب تُضْحِي بين الطيور و تُمسي!

يا لها من معيشةٍ، لم تُدنِّسْهَا نفوسُ الورى بخُبثٍ و رَجْسِ[4]

يا لها من معيشةٍ، هي في الكون حياة غريبةٌ، ذات قُدسِ

تتّسع جماليّة هذه الأبيات من خلال النسيج المتشابه للأشطر الأولى، فأدّى هذا التوازن الصوتي جرساً موسيقيّاً جميلاً يتسرّب إلى أعماق النّفوس المتفاعلة مع إحساس الشابّي، فكانت جملة (يا لها من معيشة) بمنزلة صرخة إعجاب

---

[1]ينظر: عبد الرحمن، صالح: *المدرسة الخليليّة الحديثة و الدّراسات اللّسانيّة الحاليّة في العالم العربي*، تقديم: اللسانيات في الأقطار العربيّة، ط1، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1991م، ص 380.

[2]الشابّي، أبو القاسم: *الديوان*، ص 112.

[3]صميم الحياة، وسطها، المدلج: الذي يسير من أوّل الليل.

[4]الرحيق: الخمرة.

[1]ينظر: السد، نور الدين: *تحليل الخطاب الشعريّ رثاء صخر نموذجاً*، مجلّة اللّغة و الأدب، الجزائر، ع8، 1996م، ص 108-109.

[2] الغرفي، حسن: *حركيّة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر*، الدار البيضاء، دار إفريقيا الشرق، 2001م، ص 85.

[3]الشابّي، أبو القاسم: الديوان، ص 96.

[4]الورى: الخَلق، الرّجس: القذر.

بالغاب جرى نسجها في بداية الأشطر الأولى نابعة من أعماق الشاعر.كما تتكرّر في قصيدة (*صلوات في هيكل الحب*) جملة اسميّة في قول الشابّي: [5](من الخفيف)

أنتِ ..، أنتِ الحياةُ في قدْسها السَّامي و في سِحْرها الشَّجيِّ الفريدِ[6]

أنتِ..، أنتِ الحياةُ، في رقّةِ الفجر في رونق الرَّبيعِ الوليد

أنتِ..، أنتِ الحياةُ، كلّ أوانٍ في رُواءٍ من الشّباب، جديدِ[7]

أنتِ..، أنتِ الحياةُ، فيكِ و في عيْنَيكِ آياتُ سحرها الممدُود

تتكرّر الجملة الاسميّة (أنتِ..، أنتِ الحياة) أربع مرات متتالية في بداية الأبيات، مجسّدة الانبهار الكامِن في أعماق الشاعر الذي يرى في محبوبته صفةَ المثالية، و قد دلّ الحضور المكثّف لضمير المخاطب (أنت) على حضور المحبوبة و تجذّرها في وجدانه، الأمرُ الذي يفضي بالذات العاشقة إلى ضرب من ضروب العشق الروحي الممتزج بإشراقات صوفيّة. كما يتحقّق تدفّق نغمي يتجانس مع التدفّق المعنوي الذي يتحقّق من خلال البنية الدائريّة للأبيات السابقة ممّا يعطي إيقاعاً موسيقيّاً ترتاح إليه النفس.

سادساً: تكرار البيت:

يظهر هذا التكرار في قصائد عدّة في الديوان منها قصيدة (*صفحة من كتاب الدموع*) إذ لجأ الشاعر إلى تكرار مطلع القصيدة في خاتمتها، يقول الشابّي: [1](من المتقارب)

غُنَّاهُ الأمْسُ، و أطْرَبَهُ و شَجَاهُ اليومُ، فما غَدُهُ؟

لقد عمل هذا التكرار على إرجاع المتلقي إلى لحظة البدء، حيث قام بربط أجزاء القصيدة ضمن دائرة إيقاعيّة واحدة، و كأنّها قالب فنّي متكامل في نسق شعري متناسق، لإعادة ما في ذهنه من هموم و آلام، إذ إنّ التكرار هنا أكمل دائريته على نحو واضح، و قد مثّل هذا البيت محوراً أساسيّاً في نصّه، يحمل دلالة الماضي و الحاضر معاً، الماضي يحمل دلالة الفرح، أمّا الحاضر و المستقبل فيحملان دلالة الضياع و الأسى.كما كرّر الشابّي الشطر الثاني للمطلع في الشطر الثّاني من البيت الأخير في قصيدة (إرادة الحياة) يقول في المطلع: [2](من المتقارب)

إذا الشّعبُ يوماً أرادَ الحياةَ فلا بدّ أنْ يَسْتَجيبَ القدرْ

و يقول في البيت الأخير:[3]

إذا طَمَحَتْ للحياةِ النُّفوسُ فلا بُدَّ أنْ يستجيبَ القَدَرْ!

و هذا ما يؤكد دائريّة التكرار و ما ينتج عنه من قيم إيقاعيّة نابعة من التردّد المتباين للأصوات المتجانسة، و تأكيد الشاعر على فكرة من أراد استطاع.

سابعاً: تكرار المقطع:

لقد ورد في الديوان تكرار مقطع كامل في قصيدة (*الصباح الجديد*) و هو أطول أنواع التكرار، يعمل على تحقيق النغميّة، و تكثيف المعنى (لأنّ للتكرار المقطعي خفّة و جمال لا يخفيان و لا يغفل أثرهما في النفس، إذ إنّ الفقرات الإيقاعيّة المتناسقة، تُشيع في القصيدة لمسات عاطفيّة وجدانيّة، يفرّغها إيقاع المفردات المكرّرة بشكل تصحبه الدهشة و

[5]م ن، ص 61.
[6]الشجي: من الشجا، و يقال: شجاه، أي أحزنه و طرّبه، و تعني هنا التطريب.
[7]الرواء: حسن المنظر.
[1]الشابّي، أبو القاسم: *الديوان* ، ص 176-178.
[2]م ن، ص 70.
[3]م ن، ص 73.

المفاجأة).[4]إذ يشمل عدداً من الأبيات و الأسطر، و هذا النوع من التكرار يحتاج إلى عناية بالغة، و دقّة في المقطع الذي يتكرّر، و مدى ارتباطه بالشكل العام للقصيدة، يقول الشابّي: [5](من مجزوء الخفيف)

اسكُني يا جِرَاحْ و اسكتي يا شُجُونْ
ماتَ عهدُ النُّواحْ وَ زَمَانُ الجنونْ
و أَطَلَّ الصَّباحْ مِنْ وراءِ القُرُونْ

يظهر تكرار المقطع السابق بشكل منتظم و دقيق بعد كلّ ثمانية أبيات ممّا يشكّل مقطعين مكوّن من ثلاثة أبيات، و يوحي هذا التكرار المنتظم بسيطرة الشاعر على انفعالاته، (و لتكرار المقطع الافتتاحي بالذات دلالة خاصّة، إذ يمنح القصيدة نوعاً من الثبات و كأنّ هناك فكرة يلجأ إليها الشاعر باستمرار).[1] ممّا يعكس الأهميّة التي يوليها الشاعر لمضمون هذا المقطع بوصفه مفتاحاً لفهم المضمون العام، فالشاعر يسعى إلى صباح جديد بانتصاره على الألم و الأسى ممّا يمنحه حياة مختلفة فيُطمئِن نفسه بهذا الحلم الجميل الذي يراوده، و قد دعم به الشاعر إمكانات قصيدته دلاليّاً و إيقاعيّاً من خلال التناغم و الانسجام في سيرورة القصيدة على امتدادها و على تأكيد دلالته في الرغبة بصباح جديد في عالم آخر، و من هنا يبدو نجاح الشابّي في ملاءمته استئناف معنى جديد و قدرته على إيقاف المعنى مثبتاً براعته الفنيّة و قدرته على اختيار مقطع مؤثّر من الناحية الدلاليّة ممّا أسهم في تلاحم أجزاء النّص.

ثامناً: التكرار البديعي:

البديع لغة: (من أسماء اللّه تعالى لإبداعه الأشياء و إحداثه إيّاها، و هو البديع الأوّل قبل كل شيء)[2] فهو إطلاق عام على كلّ جديد و طريف.

أمّا اصطلاحاً فقد عرّفه الخطيب القزويني بأنّه: "علم يُعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعايته و تطبيقه على مقتضى الحال و وضوح الدلالة".[3] فهو يكسب الكلام حسناً مع مراعاة المطابقة مع السياق لأنّ الحسن يكمن في حاجة المعنى إليه.

أنواعه:

1- الجناس:

هو: "ضرب من ضروب التكرار يفيد في تقوية نغمة جرس الألفاظ"[4]، و هو عملية فنّية تزيّن الكلام و تجعل الذهن ينتقل بين المعاني المختلفة، و هو مستمتع بجرس موسيقيٍ ينساب من الألفاظ المتشابهة المتجانسة [5]، و هذا ما يؤكد أهميته في خلق الموسيقا في النّص الأدبي، كما يكشف عن مهارة الشاعر في نسج الكلمات و براعته في ترتيبها مُحدثاً تكثيفاً للّغة الشّعر، كما يعزّز انتباه القارئ، من خلال قدرة الشاعر على تحقيق الملاءمة الصّوتيّة، مع اختلاف الدلالة. و ينقسم إلى تام و ناقص، أمّا التام فيتساوى فيه اللّفظان المتجانسان في أنواع الحروف و أعدادها و حركاتها و هو

---

[4] إسماعيل، عز الدين: *الأسس الجماليّة في النقد العربي عرض و تفسير و مقارنة*، القاهرة، دار الفكر العربي، 1992م، ص 166.
[5] الشابّي، أبو القاسم: *الديوان*، ص 150.
[1] عيّاد، شكري محمّد: *مدخل إلى علم الأسلوب*، ط2، مصر، مكتبة مبارك العامّة، 1992م، ص 127.
[2] ابن منظور: *لسان العرب*، مادة (ب – د – ع)، ص 230.
[3] القزويني، الخطيب: *الإيضاح في علوم البلاغة*، شرح و تعليق: محمّد عبد المنعم خفجي، ج4، ط3، القاهرة، مكتبة الآداب، 1990م، ص 2.
[4] هلال، ماهر مهدي: *جرس الألفاظ و دلالتها في البحث البلاغي و النقدي عند العرب*، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1980م، ص 270.
[5] حاقة، أحمد: *البلاغة و التحليل الأدبي*، ط1، لبنان، دار العلم للملايين، 1988م، ص 197.

قليل في اللّغة العربيّة و رصيده المعجميّ محدود، و أمّا الناقص فهو ما اختلف فيه أيُّ من هذه الصور و يندرج تحته عشرة أقسام منها:

الجناس المضارع و الجناس اللاحق، فإنْ اختلف الركنان في أنواع الحروف سمي الجناس مضارعاً بشرط أن يكون الحرفان متقاربين في المخرج، فإن كانت الحروف متباعدة سُمّي لاحقاً.

من الجناس المضارع قول الشابّي في قصيدة (*الصباح الجديد*): [1](من مجزوء الخفيف)

أُسكني يا جراح و اسكُتي يا شجونْ

كما ورد في موضع آخر من قصيدة (إرادة الحياة) الجناس لاحقاً، يقول الشاعر: [2](من المتقارب)

و سِحرُ السماءِ الشّجيُّ الوديعُ و سحرُ المروجِ الشّهيُّ العَطِرْ

يبيّن الجدول الآتي نوع كلٍّ جناس و مميّزاته في كلّ من البيتين السابقين:

القصيدة	المتجانسان		الوحدات الصّوتيّة المتباينة		نمط التباين الصوتي		نمط التباين الدلالي	
الصباح الجديد	اسكني	اسكتي	النون	التاء	شفوي أنفي	أسناني لثوي مهموس	السكون يكون بعد الحركة	السكوت يكون عن الكلام
إرادة الحياة	الشجيّ	الشهيّ	الجيم	الهاء	غاري	حنجري مهموس	تعبير عن حسن الصوت	تعبير عن لذّة الأكل

يظهر أنّ الشابّي قد استعمل الثنائيات المتجانسة وفق نظام فنّي محكم و متباين، ففي البيت الأوّل ورد اللّفظان المتجانسان في بداية شطريه، و في البيت الثاني جاءت اللّفظة المتجانسة ثالثة في كلا الشطرين، فالألفاظ متقاربة في الجرس الموسيقي و متشابكة في المعنى، إذ تُذكّر الكلمة بأختها في الجرس و المعنى، فالسكون و السكوت يحملان دلالة الثبات، أمّا الشجيّ و الشّهي فيحملان دلالة الحسن، و هذه الناحية النفسية هي التي تشرح لنا كيف يقع الجناس للشاعر من دون معاناة إذا كان مُلمّاً بلغته، و هكذا أشاع الشاعر تناغماً موسيقياً في البيتين، منبعثاً من التشابه الصوتي.

و من أقسام الجناس الناقص أيضاً ما يُعرف بالجناس الاشتقاقي و هو ما جمع بين ركنيه الاشتقاق و هو تكرار وحدات لغوية مختلفة في جنسها، و لكنها تعود إلى جذر لغوي واحد كأن يكون أحد اللفظتين المتجانستين فعلاً و الآخر اسماً.[3] و قد ورد الجناس الاشتقاقي في الديوان في مجموعة من القصائد منها قصيدة (*أكثرت يا قلبي فماذا تروم؟*) يقول الشاعر: [4](من السريع)

يا قلبيَ الباكي إلامَ البُكا؟ ما في فضاءِ الكونِ شيءٌ يدومْ

ظهر الجناس في الشطر الأوّل من البيت، حيث جاءت الكلمة الأولى اسم فاعل (الباكي)، و الثانية مصدر مقصور (البكا).

و في قصيدة (إرادة الحياة) يقول الشاعر: [5](من المتقارب)

---

[1]الشابّي، أبو القاسم: *الديوان*، ص 71.

[2]م ن ، ص 71.

[3] العمري، محمّد: *تحليل الخطاب الشعري-البنية الصوتية في الشعر الكثافة، الفضاء، التفاعل*، ط1، الدار البيضاء، الدار العالمية للكتاب، 1990م ، ص 283.

[4]الشابّي، أبو القاسم: *الديوان*، ص 124.

[5]م ن، ص 73.

و مُدَّ على الكون سحرٌ غريبٌ يصرّفُهُ ساحرٌ مقتدرْ
و ضاءتْ شموع النجومِ الوضاءِ و ضاع البخور، بخور الزَّهرْ

لو تفحصنا هذا النوع من التكرار لوجدنا أنّ بين اللفظين المتجانسين اشتقاقاً، اختلافاً و تشابهاً؛ أمّا الاختلاف فيكمن في جنس اللفظ، (سحر) مصدر، في حين أنّ (ساحر) اسم فاعل، و أمّا التشابه فيكمن في أنّهما يلتقيان من حيث جذرهما اللّغوي (سحر)، و كذلك (و ضاءت) و (الوضاء) فالأول فعل ماض، في حين أنّ الثاني مصدر، ممّا زاده جمالاً و تأثيراً حين يتنفّس البيت بشطريه و يمتدّ في جسده بطريقة منظّمة تترك في نفس المتلقي نوعاً من الإيقاع الذي يؤثر فيه عاطفياً عن طريق تكرار الوحدات الصّوتيّة في التشكيل اللغوي للنّص، ممّا يمنح النّص الشعري مزيداً من النغم الذي يضفي على صوره المجازيّة و نبضه لوناً زمنيّاً و حركيّاً يزيد من حيويّة النص الشعري و نبضه.

2- الترصيع:

يعرّفه العلماء القدماء بأنّه: "نعت من نعوت الوزن الذي يتوخّى فيه تصدير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف".[1]

و هو يمثّل عنصراً من عناصر الإيقاع، و تظهر فيه قدرة الشاعر على إحداث نوع من التناسب بين الدلالة و الإيقاع من جهة، و بين عناصر بناء القصيدة من جهة أخرى.و قد سعى الشابّي إلى أن يوازن بين بعض الألفاظ في الأشطر الأولى مع قريناتها في الأشطر المقابلة، فحقّق به التّنوع الإيقاعي و الدلالي، و قد ورد في الديوان بأوجهه الثلاثة:

أ- **المتوازي:** و هو: "أن تتّفق فيه الكلمات في الوزن و الروي" [2]، و يتضمّن خصائص صوتيّة و بلاغيّة تثري التعبير بنغمات نفسيّة، و إيقاع يعطي النّفس متعة فنّية مؤثرة، من صوره في الديوان قول الشابّي في قصيدة (صفحة من كتاب الدموع): [3] (من المتدارك)

فَيَخَالُ الكونَ يناجيهِ! وجَمالَ العَالم يُسْعِدُهُ!
في ليلِ الوَحْشَةِ مسراهُ و بكهفِ الوحدةِ مرقَدُهَ

يقع الترصيع بين (الوحشة/الوحدة)، ممّا يَبعث الموسيقا من خلال اتفاق هذه الوحدات في الوزن (الفعلة) و الروي (التاء)، حيث تظهر معاني الظلام التي تندفع في ذلك الإيقاع الحزين الذي يسيطر على الشاعر بما يتلاءم مع صوته المتألّم، فقد حقّق التصريع في البيت الثاني وحدة معنويّة و كثافة إيقاعيّة.

ب- **المطرف:** و هو: "اتّفاق الكلمات في الروي لا في الوزن"،[4] يتمكّن الشاعر من خلاله أن يتجنّب الرتابة، إذ ينتقل من خلاله من وضع إلى آخر، بالإضافة إلى ما يضيفه من إيقاع، من صوره قول الشابّي في قصيدة (الزنبقة الذاوية): [5](من المتقارب)

إذا أضْجرتكِ أغاني الظّلامِ فقدْ عذَّبَتْني أغاني الوُجومْ[1]
و إنْ هجرتكِ بَناتُ الغيومِ فقد عَانَقَتْني بناتُ الجَحيمْ[2]

---

[1] جعفر، قدامة: *نقد الشّعر*، ت: كمال مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي للطباعة و النشر، 1948م، ص 38.
[2] العلوي، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم اليمني: *الطّراز المتضمّن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز*، أشرفت على تدقيقه و مراجعته جماعة من العلماء، ج2، بيروت، دار الكتب العلميّة، 1982م. ، ص 18.
[3] الشابّي، أبو القاسم: *الديوان*، ص 177-178.
[4] الزركشي، بدر الدين محمّد بن عبد الله: *البرهان في علوم القرآن*، تح: محمّد أبي الفضل إبراهيم، ج4، ط1، القاهرة، دار إحياء الكتب العربيّة، (د ت). ، ص 76.
[5] الشابّي، أبو القاسم: *الديوان*، ص 175.
[1] الوجوم: العبوس.
[2] بنات الغيوم: الأمطار، بنات الجحيم: العذاب.

تنتمي هذه الثنائيات فيما بينها (الظّلام/الفعال، الوجوم/الفعول، الغيوم/الفعول، الجحيم/الفعيل)إلى نظام إيقاعي واحد بتوفّرها على الترتيب الصوتي نفسه (صامت ثمّ صائت) مع اختلاف الصوائت، و هذا ما أدّى إلى الاختلاف في الوزن الصرفي، كما أنها متقاربة الدلالة يكمّل بعضها بعضاً، تتداخل فيها أنّات الشاعر الموجعة، فهي تتصل اتصالاً وثيقاً بوجدان الشاعر، يتنفّس من خلالها، ممّا يخلق إحساساً واحداً، و حركة إيقاعيّة داخل القصيدة. كما أسهم تكرار حرف الميم في آخر الوحدات في تحقيق كثافة صوتيّة تشدّ انتباه المتلقي، كما أدّت أحرف المد دوراً بارزاً في إضفاء إيقاع مؤثّر يبعث في المتلقّي متعة فنّيّة.

ج- **المتوازن:** هو: "اتفاق الكلمات في الوزن دون الروي"[3]، من صوره ما ورد في قول الشابّي من قصيدة (الصّيحة): [4](من المنسرح)

تتلو سَحَاباً رُكاماً يتلُو قَتاماً مُثارا [5]

و اصبِرْ على مَا تُلاقي و اصدَعْ، وُقِيتَ العِثَارا [6]

نلاحظ أنّ كُلّاً من (سحاباً، قتاماً، رُكاماً، مثارا) لها الصيغة الصّرفيّة نفسها (فعالاً)، أيضاً في البيت الموالي تظهر صيغة (افعل) في (اصبر، اصدع). و قد عزّز تكرار الصّيغة الصّرفيّة نفسها الإيقاع، و حقّق التماسك الأفقي ممّا قوّى الصلة الصوتية بين الصدور و الأعجاز، فتماثل التركيب يوسّع مساحة التماثل الصوتي بارتباط معنوي، فتتعانق الأبيات صوتاً و دلالة، كما حقّق تكرار التنوين و ألف المد إيقاعاً بارزاً يعبّر عن ألم مكتوم في نفس الشابّي المليئة بالحزن.

خاتمة:

بعد رحلة البحث في الديوان، و بوصول البحث إلى خاتمته كان حريّاً بنا أن نُسجّل أهم النتائج التي توصّلنا إليها، و تتلخّص فيما يلي:

1- شكّل التكرار ظاهرة لغويّة في شعر الشابّي، استخدمه بدقّة و براعة من خلال النماذج التي تمّ دراستها، محققاً دوراً مهماً في خلق تناغمها النسقي المتفاعل بين الحروف و الكلمات و الأبيات و الجمل بموسيقاها بكثافة شعوريّة نابعة من بؤرة الذات، كما أسهمت ظواهر البديع بإضفاء نوع متميّز من التأثيرات التنغيميّة تبرز جماليّة الأداء الصّوتي و ما ينتجه من تأثيرات سياقيّة ليؤدي وظائف جماليّة أبرزها الجناس و الترصيع، اللذان يُعدانّ من منابع الموسيقا الخارجيّة وتتجلّى في الحضور اللّغوي،و الموسيقا الداخليّة وتتجلّى في العلاقات بين المكوّنات النصّيّة؛ ممّا يزيد الاتصال بين شطري البيت الواحد، غير أنّه استند إلى الاقتصاد في البديع بما يتوافق مع طبيعته المخالفة للتقاليد الشعريّة.

2- إنَّ التكرار عند الشابّي مسألة صوتيّة أسلوبيّة، لا حلية خارجية عارضة، و ليست عجزاً عن توليد المعاني و الدلالات، بل على النقيض من ذلك إذ يمكن القول إنّ التكرار فاعليّة صوتيّة تتعلّق بتجربة الشابّي الفنّيّة و شعوره العميق و قد قام بتكريس هذه الفاعليّة لخدمة نشاط السياق في نصوصه الشعريّة.

3- حاول الشابّي أن يجعل من صور التكرار أداة جماليّة تخدم موضوعه الشّعريّ و تؤدي وظيفة أسلوبيّة تكشف عن الإلحاح و التأكيد الذي يسعى إليه، و لكنَّ التكرار عنده قد تأثّر ببعض جوانب حياته الخاصّة، فغلب عليه التداعي

---

[3] بوحوش، رابح: *البنية اللّغوية لبردة البوصيري*، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، 1993م، ص 96.
[4] الشابّي، أبو القاسم: *الديوان*، ص 80-81.
[5] القتام: الغبار.
[6] صَدَع: أظهر و جهر.

و التماثل في معظم صوره لذلك ما كان التكرار عنده لولا حاجته الملحّة للكشف عمّا يدور في ذهنه وإبراز أفكاره التي قد أصبحت صورة من صور التكرار، فالمعاناة تبدو واضحة في كل أنفاسه الشعريّة وكأنّه بذلك يكرّر هذه المعاناة في كلّ نمط تكراري على اختلاف أشكاله.

المصادر و المراجع

1) إسماعيل، عز الدين: *الأسس الجماليّة في النقد العربي عرض و تفسير و مقارنة*، القاهرة، دار الفكر العربي، 1992م.

2) بدوي، عبده: *دراسات في النّص الشعريّ*، ط1، القاهرة، دار قباء، 1997م.

3) البستاني، صبحي: *الصورة الشعريّة في الكتابة الفنّيّة*، ط1، بيروت، دار الفكر اللبناني، 1986م.

4) بوحوش، رابح: *البنية اللّغوية لبردة البوصيري، الجزائر*، ديوان المطبوعات الجامعيّة، 1993م.

5) الجبّار، مدحت: *الصورة الشعريّة عند أبي القاسم الشابّي*، طرابلس، الدّار العربيّة للكتاب، 1984م.

6) الجرجاني، عبد القاهر: *دلائل الإعجاز*، تعليق: السيد محمّد رشيد رضا، ط4، بيروت، دار المعرفة للطباعة و النّشر، 1978م.

7) جعفر، قدامة: *نقد الشّعر*، ت: كمال مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي للطباعة و النشر، 1948م.

8) ابن جنّي، أبو الفتح عثمان: *الخصائص*، تح: محمّد علي النجّار، ط 2، بيروت، دار الهدى للطباعة و النشر، 1983م.

9) حاقة، أحمد: *البلاغة و التحليل الأدبي*، ط1، لبنان، دار العلم للملايين، 1988م.

10) حسّان، تمّام: *اللّغة العربيّة معناها و مبناها*، ط2، مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1979م.

11) ربايعة، موسى: *التكرار في الشعر الجاهلي، مجلة مؤته للبحوث و الدراسات*، (الأردن)، م 5، ع1، 1990م.

12) الرّماني، علي بن عيسى النحوي: *معاني الحروف*، تح: عبد الفتّاح إسماعيل شبلي، القاهرة، دار نهضة مصر، (د ت).

13) الزركشي، بدر الدين محمّد بن عبد الله: *البرهان في علوم القرآن*، تح: محمّد أبي الفضل إبراهيم، ج4، ط1، القاهرة، دار إحياء الكتب العربيّة، (د ت).

14) السد، نور الدين: *تحليل الخطاب الشعريّ رثاء صخر نموذجاً*، مجلّة اللّغة و الأدب، الجزائر، ع8، 1996م.

15) السيّد، عز الدين: *التكرير بين المثير و التأثير*، ط2، بيروت، عالم الكتب، 1986م.

16) الشابّي، أبو القاسم: *الديوان*، تقديم: أحمد حسن بسج، ط4، بيروت، دار الكتب العلمية، 2009م.

17) صخريّة، عبد الحميد: *تفاعل الأبنية الشعريّة في سينيّة ابن زيدون مقاربة أسلوبية*، مجلّة الأثر، الجزائر، ع4، 2005م.

18) طبل، حسن: *علم المعاني تأصيل و تقسيم*، ط1، مصر، مكتبة الإيمان، 1999م.

19) عبّاس، إحسان: *فن الشعر*، (د ط)، بيروت، 1959م.

20) عبّاس، محمود: *النحو الوظيفي*، ج1، مصر، دار المعارف، 1960م.

21) عبد الرحمن، صالح: *المدرسة الخليليّة الحديثة و الدّراسات اللّسانيّة الحاليّة في العالم العربي*، تقديم: اللسانيات في الأقطار العربيّة، ط1، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1991م.

22) العلوي، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم اليمني: *الطّراز المتضمّن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز*، أشرفت على تدقيقه و مراجعته جماعة من العلماء، ج2، بيروت، دار الكتب العلميّة، 1982م.

23) العمري، محمّد: *تحليل الخطاب الشعري-البنية الصوتية في الشعر الكثافة، الفضاء، التفاعل*، ط1، الدار البيضاء، الدار العالمية للكتاب، 1990م.

24) عيّاد، شكري محمّد: *مدخل إلى علم الأسلوب*، ط2، مصر، مكتبة مبارك العامّة، 1992م.

25) الغرفي، حسن: *حركيّة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر*، الدار البيضاء، دار إفريقيا الشرق، 2001م.

26) الغلاييني، مصطفى: *جامع الدّروس العربيّة*، مراجعة: عبد المنعم خفاجة، ط 28، بيروت، المكتبة العصريّة، 1993م.

27) القزويني، الخطيب: *الإيضاح في علوم البلاغة*، شرح و تعليق: محمّد عبد المنعم خفجي، ج4، ط3، القاهرة، مكتبة الآداب، 1990م.

28) المرادي، الحسن بن قاسم: *الجنى الداني في حروف المعاني*، تح: فخر الدين قباوة و محمّد نديم فاضل، ط2، بيروت، دار الآفاق، 1983م.

29) المطردي، عبد الرحمن: *أساليب التوكيد في القرآن الكريم*، ليبيا، دار الجماهيريّة للنشر و التوزيع، 1986م.

30) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم: *لسان العرب*، ط1، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1996م.

31) ناظم، حسن: *مفاهيم الشعريّة*، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994م.

32) هلال، ماهر مهدي: *جرس الألفاظ و دلالتها في البحث البلاغي و النقدي عند العرب*، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1980م.

33) وهبة، مجدي و كامل المهندس: *معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة و الأدب*، ط2، بيروت، مكتبة لبنان، 1984م.

34) يحياوي، راوية: *شعر أدونيس البنية و الدلالة*، ط1، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 2008م.

35) يعقوب، إميل بديع: *معجم الإعراب و الإملاء*، ط1، بيروت، دار العلم للملايين، 1983م.