الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي
تخصص: دراسات ادبية

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

أسلوبية التكرار في ديوان "كل الدروب تؤدي إلى نخلة" لمحمد علي الهاني

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

إعداد:
✓ نصيرة بوسبعين

إشراف الأستاذ:
د/ رابح ملوك

لجنة المناقشة:

- .....رئيسا
- رابح ملوك.....مشرفا و مقررا
- .....مناقشا

السنة الجامعية: 2017/2016

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وثناء

بعون الله وتوفيقه بحقية عام كامل وجهود مضنية تمت المذكرة،

فالحمد لله لا نحمد سواه، أرسل لنا محمد ليكون خير من يعلمنا، وله

الثناء والشكر، فقد أنار دربنا وخطانا.

نغتنم الفرصة لنتقدم جل الشكر وعظيمه إلى الأستاذ رابح ملوك "أطل

الله في عمره وجعله دوما نبرا للعلم والمعرفة ومثالا نهتدي به.

الشكر الجزيل لكل أساتذتنا الذين كانوا سبب فيما نحن عليه، وجزاهم

الله خيرا كثيرا وأبقاهم شعلة لنور العلم.

كذلك الشكر الجزيل لكل من أعاننا في إنجاز هذه المذكرة سائلين

المولى عزوجل التوفيق والرضوالاصلات ووالسلام على أفضل خلق الله

أجمعين.

إهداء

إلى من أوصاني بهما ربي، بقوله عزوجل أخفض لهما جناح الذل

من الرحمة أمي وأبي.

إلى من أضاءوا دربي ونور عيني زوجي، إخوتي وأخواتي.

أهدي ثمرة جهدي

نصيرة

مقدمة

أخذت ظاهرة التكرار التي تعتبر سمة من سمات الأسلوب حيزًا واسعًا في الدراسات الحديثة خاصة في مجال الشعر العربي المعاصر، بحيث لجأ الشعراء إلى التنويع في البنية الايقاعية الشكلية للقصيدة التي تتجاوب مع متطلبات العصر، وتكثيف الدلالة التي لها أبعاد وأهداف دلالية غير صريحة. كل هذا في ظل الظروف الاقتصادية والسياسية، والاجتماعية، والتطورات التي تشهدها المجتمعات، فأصبح بذلك وسيلة يسعى من خلالها الشاعر إلى نقل هذا الواقع الممزوج بتجربة فنية ذاتية للشاعر المعاصر فحاولت الدراسات أن تعطي هذه الظاهرة التكرارية مساحة للبحث في التجليات الفنية ووظائف التكرار ودلالتها النفسية والبنائية.

وقد توجهنا إلى الشعر التونسي الذي له مكانة هامة في الشعر العربي المعاصر لما يحتويه من جماليات ومميزات وقضايا عايشها الشاعر التونسي في فترة معينة،ولا تزال ملهمة له في كتابة قصائده، وقد وقع اختياري على الشاعر التونسي"محمد علي الهاني"من خلال ديوانه "كل الدروب تؤدي إلى نخلة" .

يرجع اختياري لظاهرة التكرار موضوعا لهذه الدراسة إلى رغبة في التعرف أكثر على هذه الظاهرة الأسلوبية التي لا تكاد قصيدة من قصائد الشعر المعاصر أن تخلو منها ولمعاينة آثارها الفنية في القصيدة الشعرية، أما المنهج الذي اتبعته في هذه الدراسة فهو الأسلوبي الإحصائي الذي يعتمد على الإحصاء ثم إتباعه ببعض التحليل من أجل الخروج بالنتائج التي تكون حوصلة عامة للدراسة.

وقد أثار هذا الموضوع إشكالية رئيسية تتمثل في السؤال الآتي:

ما هي وظيفة التكرار في "ديوان كل الدروب تؤدي إلى نخلة" وما هي وظائفه الأسلوبية؟

اشتمل هذا الموضوع على مقدمة وفصلين وخاتمة. في الفصل الأول حاولت أن أحدد بعض المفاهيم الأسلوبية و مفهوم التكرار وأساليبه.

أما الفصل الثاني فخصصته للجانب التطبيقي، حيث قمت بدراسة أهم أساليب التكرار استناد إلى الديوان وانتهى البحث إلى خاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها.

وقد استفدت في هذا البحث من الكثير من المراجع والمصادر، ومنها:

"الاتقان في علوم القرآن"، لجلال الدين السيوطي، "الأسلوب والأسلوبية" لعبد السلام المسدي، "قضايا الشعر" "لنازك الملائكة، "الشعر العربي الحديث" محمد بنيس.

تكمن صعوبات البحث في قلة المراجع الأساسية التي تدرس أساليب التكرار في الشعر المعاصر، بعض االصعوبات في تنسيق المعلومات وترتيبها، لكن هذا لم يمنعنا من استكمال هذا البحث.

وفي الأخير الشكر لله صبحانه وتعالى، ثم إلى أستاذي الدكتور رابح ملوك الذي كان خير سند لي في انجاز هذا البحث بتوجهات العلمية والمنهجية، كما أوجه شكري الجزيل للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة وإلى كل من ساندني ولو بحرف واحد في انجاز هذه المذكرة. والله نسأل التوفيق والسداد.

الفصل الأول:

الأسلوبية والتكرار

1- مفهوم الأسلوب
2- مفهوم الأسلوبية
3- اتجاهات الأسلوبية
4- خطوات التحليل الأسلوبي
5- مفهوم التكرار
6- تكرار عند القدامى
7- تكرار عند المحدثين
8- أساليب التكرار
9- التكرار والتوازي

1- مفهوم الأسلوب:

1-1 لغة:

يقول ابن منظور في اللسان عن الأسلوب: « ويقال للسطر من النّخيل: أسلوب، وكلّ طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطّريق، والوجه، والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب بالضم، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه ».[1]

الملاحظ من هذه التعريف اللّغوي للأسلوب وجود بعدين، فالأوّل بعد مادي من حيث ارتباط مدلولها بمعنى السّطر من النّخيل أو الطّريق الممتد، أمّا البعد الثاني، فهو بعد فني وهذا من خلال ارتباطه بأساليب القول وأفانينه .

1-2 اصطلاحا:

يعرّفه فتح الله سليمان بقوله: «هو الصّورة اللّفظية التي يعبّر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو هو العبارات اللّفظية المنسّقة لأداء المعاني»[2].

يتبين لنا من خلال القول أن بناء الدّلالة تتطلب تدخل اللّغة في مختلف مستوياتها سواء من الناحية التّركيبية أو الايقاعية وكذلك جانب الصّورة، والهدف من كلّ هذه الإجراءات اللّغوية هو بناء المعنى بالكامل.

أما جون كوهن من خلال كتابه بنية اللّغة الشّعرية ويعتبر الأسلوب: « انزياحا فرديا أي طريقة في الكتابة خاصة بواحد من الأدباء».[3]

---

[1]- أبو الفضل جمال الّدين محمّد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ج1، دار صادر بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص2058.

[2] -فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب القاهرة، دط، ص14.

[3] -جون كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، تر محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الّدار البيضاء، ط1، 1986،ص15.

هذا يعني أنّ لكلّ أديب طريقة خاصّة يتبعها في الكتابة، تميزه عن غيره من الأدباء وذلك عن طريق الخصائص الأسلوبية التي تميزه

2- مفهوم الأسلوبية:

الأسلوبية مصطلح حديث النّشأة ظهر في القرن العشرين على يد كل من "شارل بالي" ورائد اللسانيات "دي سوسير" كعلم قائم بذاته وقد انبثق من اللسانيات التي كان لها صدى وتأثيرا في الدّراسات العلمية، وقد نالت الأسلوبية مكانة مرموقة بفضل جهود الباحثين ومن بين هؤلاء نجد:

عبد السّلام المسدي الذي كان تعريفه مرتبط بالمصطلح في حد ذاته :« ويتصل أول تلك المنطلقات بالمصطلح في حد ذاته إذ يتراءى حاملا الثّنائية الأصولية، فسواء انطلقنا من الدّال اللاتيني وما تولّد عنه في مختلف اللّغات الفرعية أو انطلقنا من المصطلح الذي استقّر، ترجمة له في العربية وقفنا على دال مركب جذره " أسلوب" " **style**" ولاحقته "ية" "**tque**" وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعد لاحقة، فالأسلوب ذو ملول إنساني ذاتي و بالتّالي نسبي، واللّاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي وبالتالي الموضوعي ويمكن في تلك الحالتين تفكيك الدّال الاصطلاحي إلى مدلوله بما يطابق عبارة" علم الأسلوب" "**sclence du style**" لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب.[1]

أمّا صلاح فضل فيرى أنّ: «علم الأسلوب أصبح هو البلاغة الجديدة في دورها المزدوج، كعلم للتعبير ونقد للأساليب الفردية».[2]

فالأسلوبية بهذا المفهوم ترتبط بالبلاغة التي تعرف بأنّها علم دراسة آليات الإقناع ولها طريقة خاصة للتعبير.

[1] – عبد السلام المسدّي، الأسلوب والأسلوبية، الدّار العربية للكتاب ط3، د. ت، ص ص 33،34.

[2] –صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1998، ص175.

وعند الغربيين نجد"ريفاتار" ينطلق من تعريف الأسلوبية بأّنها: «علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميّزة التي بها يستطيع المؤلّف مراقبة حرّية الإدراك لدى القارئ المستقيل والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض عن المستقيل وجهة نظره في الفهم والإدراك، فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية "اللسانيات" تعنى بظاهرة حمل الذّهن على فهم معين وإدراك مخصوص.[1]

اعتبر"ريفاتار" الأسلوبية علما خاصا يدرس الآثار الأدبية يستطيع الكاتب من خلال العناصر المميزة فرض آرائه تحكمه في إدراك المتلقّي. وأيضا إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من عادات وظائفية وأساليب فنية، والأسلوبية علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المؤثرة في الخطاب، فيعتبرها لسانيات تقف على ظاهرة الفهم والإدراك[2].

3-إتّجاهات الأسلوبية:

يتميز الخطاب الأدبي من حيث هو كيان لغوي بمجموعة من الدّلالات السّابحة في فضاء الدّلالة المكثّفة بالإماءات والإيحاءات، والإنزياحات عن المعاني الظّاهرة والمألوفة، وقد تباينت هذه المعطيات الدلالية في مجموعة من النّتائج وقد تجسيد المنهج الأسلوبي من خلال توّجهات عدة نذكر ابزرها: التّعبيرية، الإحصائية، والبنيوية .

3-1الأسلوبية التّعبيرية:

يعتبر "شارل بالي" المؤسس الحقيقي للأسلوبية، وهو أحد تلامذة "دي سوسير" وقد انتقل في تأسيسه لملامح هذا الإتّجاه من دراسة للبلاغة القديمة وتعتبر أسلوبيته بمثابة منهجية وصفية ولا تهتّم لا بأدب ولا بالكاتب بل تركّز على أسلوبية الكلام، وتعتبر الأسلوبية عنده «هي التي تهتم بالتّعبير عن

[1] – عبد السّلام المسدّي، الأسلوب والأسلوبية، ص 49.

[2] –سميرة سليمان وحياة بوعلي، البناء الأسلوبي في قصيدة سنة أخرى ...فقط لمحمود درويش، مذكرة ماستر، جامعة أكلي محند أولحاج_البويرة_ ، 2016، ص14.

العواطف والمشاعر والانفعالات ».[1]والأسلوبية التّعبيرية تدرس الحدث اللّساني المعتبر لنفسه، وأولى بالي «اهتمه في الدّراسة بالبحث عن علاقة التّفكير بالتّعبير وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلّم ليفّق بين رغبته في القول ما يستطيع قوله»[2]، بمعنى أنّه يسعى إلى اكتشاف العلاقات التي يستثمرها المبدع للتّعبير عما يحاول ترجمة شحوناته العاطفية المخزّنة في الصّهريج الشّعوري مستعملا اختيار اللّفظي والطّريقة المناسبة.

وهي سمة أسلوبية تساعدنا على فهم الخطاب وتأكيد بمعنى التّعبيري الذي يريده المنشئ لإيصاله ومن أجل هذا جعل بالي موضوع علم الأسلوب « دراسة المسالك والعلامات اللّغوية التي تتوسّل بها اللّغة لأحداث الانفعال»[3]

ويمكن أن نستخلص أن الأسلوبية التّعبيرية كانت تهتم باللّغة التّعبيرية لا باللّغة التّعبيرية، وكذا عنيت بالتّعبير اللّغوي العاطفي بغية التّأثير في المتلقي وهي «لا تخرج عن إيطار اللّغة أو الحدث اللّساني المعتبر لنفسه»[4]

3-2 الأسلوبية البنيوية:

يعدّ "فيرديناند دي سوسير" أوّل من وضع أسسا لهذه الأسلوبية، ويهتم هاذا الإتّجاه في « تحليل النّص الأدبي بعلاقات التّكامل والتّناقض بين الوحدات اللّغوية المكونه للّنص وبالدّلالات أو الإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم»[5] وهذا يعني أن الأسلوبية البنيوية في تحليلها للّنصوص الأدبية تنظر إلى ما يدخل في تركيب النّص والعناصر المشكّلة له مع التّركيز على دلالتها وما تحمله من إيحاءات

[1] -جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، مكتبة المثقف، د. ب، ط1، 2015، ص 14

[2] -نوردين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2010، ص66

[3] -المرجع نفسه، ص64.

[4] -منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002، ص42.

[5] - نور الّدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 86.

أّما "مارسيل كروسو" في كتابه الأسلوب وتقنياته يرى أنّ الأسلوبية البنيوية «تتضّمن بعدا ألسنيا قائم على علم المعاني والصّرف وعلم التّراكيب، ولكن دون الالتزام الصّارم بالقواعد».[1] فهي تهتم بأصغر وحدة مشكّلة للّنص (الصّوت) وصولا إلى أكبر وحدة وهي الّنص ككل دون مراعاة القواعد الصّارمة أي وجود إنزياحات .

ويعد "ريفاتار" من أبرز الّذين ساهموا في الأسلوبية البنيوية بحيث اعتبر الّنص الأدبي من أرقى الّنصوص التي تصلح كموضوع للّدراسة الأدبية، وكذا اهتّم بالقارئ الذي اعتبره جزءا من عملية التّواصل حيث قال أن « البنية الأسلوبية للرسالة وظيفة متميزة في القاّعل والتّواصل »[2]

فأسلوبية "ريفاتار" تقوم على ثلاثة عناصر وهي: الّنص، والقارئ، والمبدع.

من أجل عملية التّواصل ويقول أيضا أنّ« الظاهرة الأدبية ليست هي الّنص فقط ولكن القاريء أيضا بالإضافة إلى مجموعة ردود فعله إزاء الّنص ومن هذا المنظلق كان اهتمام بالعناصر الأسلوبية التي يتضّمنها المنشيء نصّه للتّأثير على المتلقي».[3] يرى "ريفاتار" أنّ «أغلب الّدراسات لم تتمكّن من جعل الأسلوبية علما بالكيفيات التي تجري بمقتضاها اللّغة إجراء أدبيا ولا أن يستقيم لها منهج بنيوي متناسق قادر على تبيين طبيعة العلاقة الّراطة بين وجهي الظّاهرة الأدبيةوهما الفن واللغة والتّأكيد بأن كل حكم معياري وإنفعال نفسي لابدّ أن يناسبه في الّنص مظهر شكلي تطوله يد اللّساني يبقى ما لم يترجم إلى منهج متكامل صارم حدسا لايمكن على الّرغم من أهميته أن يولد وسائل التّحليل الفّعالة موضوع الّدراسة الأسلوبية عند "ريفاتار" هو الّنص الأدبي الّراقي»[4] على الأسلوبية لكي تكون علما أن

[1] – نور الّدين السّد، المرجع السابق، ص86.

[2] –حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطرللّسيّاب، المركز الثّقافي العربي، الدار البضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 73.

[3] – سهام زيان و مليكة بوسعادة، دراسة أسلوبية لقصيدة "تضيق بنا الدنيا " لأبي مدين شعيب التّلمسانس، مذكّرة ماستر، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، 2014، ص 35.

[4] – نوردين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص88.

تفسّر لنا كيف تتحوّل الظاهرة اللّغوية إلى الظّاهرة الأدبية، فالأسلوبية عنده أيضا« تتحوّل إلى قوّة ضاغطة تتسلّط على حساسية القارئ، و ذلك عن طريق إبراز بعض عناصر السلسلة الكلامية، ومن ثّمة حمل القارئ على الانتباه إليها ، بحيث إذا ما غفل عنها نشوة النّص الأدبي، لأنّ النّص قائم على هذه البنى وإذا قام النّاقد أو الدّارس بتحليل هذه البنى وجدها ذات دلالات خاصة»[1].

نستخلص من الفكرة الأخيرة أن الأسلوبية البنيوية تنطلق في دراستها من النّص في حدّ ذاته، والبحث عن العلاقات التي تربط بين هذه الوحدات اللّغوية فب الخطاب الأدبي ولا يكون لهذه العناصر اللّغوية جمالية إلاّ من خلال إرتباطها بالعناصر المحيطة بها وكذلك تهتم باللّغة التي تعتبر وسيلة من وسائل التّبليغ والتأصل فيما بيننا.

3-3 الأسلوبية الإحصائية:

يعدّ المنهج الإحصائي ذروة ما توصّلت إليه الأسلوبية في مجال تحقيق الموضوعية، والابتعاد عن الذّاتية، وتقوم الأسلوبية الإحصائية بإحصاء تكرار بعض العناصر اللّغوية الموجودة في النّص الأدبي وتقديم لنا بيانات دقيقة محدّدة من أجل إيصال رسالة معينة إلى المتلقي «... يمكن باستخدامها لتشخيص الأساليب وتمييز الفروق بينها...»[2] ولكن الإحصاء وحده لا يكفي بل يجب إتباعه ببعض من التّحليل والتّفسير، كما ورد في النّص وتقديم النّتائج. ومما لا شك فيه أنّ «المنهج الإحصائي أصبح صلحب اليد الطّولي في مجال الأسلوبيات باعتباره نموذجا للدّقة العلمية التي لا تترك مجالا لذاتية النّاقد أو الباحث لكي تنفذ إلى العمل الأدبي»[3]. إذن يعتبر المنهج الإحصائي الأكثر حضا وأدقّ علمية من المناهج الأخرى بحيث لا تسمح لذاتية النّاقد والباحث البروز في العمل الأدبي.

[1] – سهام زيان ومليكة بوسعادة، دراسة أسلوبية لقصيدة "تضيق بنا الدنيا" لأبي مدين شعيب التلمساني، ص 35.

[2] – سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 1992. ص 51.

[3] – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة، ط1، 1994، ص198.

أول من اقترح الاحصاء الاسلوبي و طّبقه على نصوص الأدب الألماني هو "بوزيمان" سنة 1926 ولقد استفاد من هذا المنهج كثير من علماء اللّغة ومن بينهم "ستيفن ألمان" الذي أشار إلى طريقة إحصائية تجمع مقارنات أسلوبية عدّة هي «الطّريقة التي تدرس مادّة معينة عبر (الكلمات، المفاتيح) التي تعني – في الاصطلاح الإحصائي– تميز كلمات معينة في النّص الادبي بكثرة ورودها مما تشكل نسبة تكرار تزيد على نسبة تكرارها في اللغة الاعتيادية»[1] وقد حاول سعد مصلوح أيضا من خلال كتابه الأسلوب ودراسة لغوية إحصائية « تطبيق معادلة بوزيمان التي تقوم على دراسة طرفين أولهما، التعبير بالبحث والثاني التعبير بالوصف ويعني "بوزيمان" بالأوّل: الكلمات التي تعتبر عن حدث أو فعل، أما الثاني الكلمات التي تعبّر عن صفة ممّيزة عن لشيء ما، أي تصف هذا الشيء وصفا كميا وكيفيا»[2].

وفي ختام كل هذا يتبين لنا أنّ كلّ أنواع الأسلوبية تنطلق في دراستها من نقطة واحدة وهي النّص الأدبي على الرّغم من اختلاف الاتجاهات وتكون تلك الدّراسات لغوية في مجملها.

4_خطوات التّحليل الأسلوبي:

يلجأ بعض إلى التّحليل الأسلوبي للوصول إلى حقيقة الظاهرة الأسلوبية في النّص الأدبي لكن وجب على المحلل إتباع منهجية صارمة وان يدرس النّص الذي يريد تحليله بخطوات محسوبة ومحدّدة حتى تكون النتائج دقيقة وقيمة، ونجد أحمد سليمان قسّم التّحليل الأسلوبي إلى ثلاث خطوات وهي:

4-1 الخطوة الأولى: إقناع الباحث الأسلوبي بأن النّص جدير بالتّحليل وهذا ينشأ من قيام علاقة قبلية بين النّص والنّاقد الأسلوبي قائمة على القبول والاستحسان، وهذه العلاقات تنتهي حين يبدأ التّحليل حتى لا تكون هناك أحكام مسبقة واتّفاقات تؤدّي إلى انتفاء الموضوعية وهي سمة ممّيزة للتّحليل الأسلوبي.[3]

[1] – حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في " أنشودة المطر للسياب"، ص49

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص 51

[3] – فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، ص52.

4-2 الخطوة الثّانية: ملاحظة التّجاوزات النصية وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظّاهرة الأسلوبية أو ندرتها، ويكون ذلك بتجزيء النّص إلى عناصر ثّم تفكيك هذه العناصر إلى جزئيات وتحليلها لغويا فالتّحليل الأسلوبي يقوم على «مراقبة مثل هذه الانحرافات كتكرار صوت، أو قلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل وكذلك يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح أو العكس ذلك كالغموض أو الطّمس المبرر جماليا للفروق» والباحث الأسلوبي «قد يعّول في تحليله على المنهج الإحصائي، وهو من مقتضيات البحث العلمي تحقيقا للحياة والدّقة والنّتائج الموضوعية»[1].

4-3 الخطوة الثالثة: وهي نتيجة لازمة لسابقتها _ تتمثل في الوصول إلى تحديد السّمات والخصائص التي يتّسم بها أسلوب الكاتب من خلال النّص المفقود، ويتّم ذلك بتجميع السّمات الجزئية التي تنتج عن التّحليل السّابق واستخلاص النّتائج العامة منها فهذه العملية بمثابة "تجميع "بعد" تفكيك" ووصول إلى الكليات انطلاقا من الجزئيات وهذا يمكننا من الوقوف على الثّوابت والمتغيرات في اللغة، ووصف جماليات الأثر الأدبي وذلك بتحليل البنية اللّغوية للّنص»[2]

وعليه فالتّحليل الأسلوبي ينبني على علاقة الباحث مع النّص وتنتهي هذه العلاقة في بداية التّحليل حتى لا تكون هناك بروز للذّاتية وهي سمة في التّحليل الأسلوبي بعد تفكيك هذا النّص إلى عناصر ثّم جزئيات وتحليل ها، ومراقبة بعض الانحرافات الموجودة في النّص وكذلك الاعتماد على المنهج الإحصائي باعتـ باره منهجا دقيقا وموضوعيا وأخيرا الوصول إلى أبرز النّتائج وذلك من خلال تفكيك وتحليل النّص ثّم إعادة بنائه والكشف عن جماليات الأثر الأدبي انطلاقا من البنية اللّغوية للّنص.

5-مفهوم التّكرار:

5-1 لغة:

[1] -فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري، ص54.

[2] - المرجع نفسه، ص 53

وردت عدّة معاني للتكرار ومنها ما نجده في لسان العرب لابن منظور بقوله: « من المصدر الفعل كرر أو كرّ يقال: كرّه وكرّ عليه يكرّ كرّا وكرورا وتكرارا: عطف وكرّ عنه: رجع وكرّ على العدّو ويكرّ، ورجل كرّار مكرٌ، وكذلك الفرس وكرر الشيء، كر. كره أعاده مرّة بعد أخرى (...) والكر الرّجوع على الشيء ومنه التّكرار... الجوهرية كرّرت الشيء تكريرا، قال أبو سعد الضّوير قلت لأبي عمرو: ما بين تفعال وتفعال؟ فقال تفعال اسم، وتفعال، بالفتحة مصدر »[1]

مّما سبق ذكره في تعريف لابن منظور للتّكرار نستنتج بأّنه يعني به الإعادة والتأكيد.

2-5 إصطلاحا:

ربط السّيوطي التّكرار بمحاسن الفصاحة كونه مرتبطا بأسلوب وهذا ما أورده في كتابه" الإتقان" وذلك في قوله «هو أبلغ من التأكيد وهو من محاسن الفصاحة »[2]

غير أنّ الشّريف الجرجاني له نظرة للتّكرار من خلال كتابه التّعريفات فقال بأّنه «عبارة عن الإتيان بشيء مرّة بعد أخرى».[3]

أّما الثّعالبي خصص له باب في كتابه فقه اللّغة بعنوان فصل في التّكرار والاعادة، ولكنه يعطي لنا تعريف اصطلاحي واكتفى بقوله إّنه « من سنن العرب في اظهار العناية بالأمر »[4].

مّما سبق ذكره حول تعريفات التّكرار نستنتج على أّنه يصبّ في معنى واحد هو التّأكيد كما أشار إليه أيضا الجرجاني، أما السيوطي فقد جعله ضمن محاسن الفصاحة وبالتّالي فهو أبلغ مرتبة من التأكيد، في حين الثّعالبي خصص له فصل وكانت العرب إذا عنيت بشيء ما قامت بتكراره.

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مج13، دار صادر بيروت لبنان، ط4، 2005، ص46.

[2] – الحافظ جلال الّدين السّيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح: محّمد أبو الفضل إبراهيم، مج3، وزارة الشؤون الاسلامية والأوقاف والّدعوة والإرشاد، المملكة العربية السّعودية، ص199.

[3] – السيد الشّريف الجرجاني أبي الحسن علي بن محمد بن علي الحسيني الجرجاني الحنفي، التّعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص 69.

[4] – الثّعالبي، فقه اللغة، تح:ياسين الأيّوبي، المكتبة العصرية بيروت، ط2، 2000، ص421.

6- مفهوم التّكرار عند القدامى :

تعدّ ظاهرة التّكرار من بين الظّواهر البلاغية التي أشار إليها النّقاد القداماء والتي نالت حيزا كبيرا في الدّراسات النّقدية والبلاغية، وهي الظاهرة لغية قديمة وجدت منذ أيام الجاهلية في شعرهم ونثرهم وخطاباتهم، كما جعلوا للتّكرار معاني متعدّدة في مؤلّفاتهم وكتبهم ومن بين الذين تطرّقوا للتّكرار نذكر منهم:

6-1 الجاحظ (ت 255 هـ):

يعدّ الجاحظ من أبرز العلماء الذين تناولوا التّكرار أو الترداد كما يسمّيه في كتابه "البيان والتّبيين" وأشار إلى أهميته ومحاسنه ومساوئه، وقد أورد العديد من القصص والأقوال التي تتعلّق بالتّكرار يقول في هذا الصّدد: « وما سمعنا بأحد من الخطباء وكان يرى إعادة بعض الألفاظ وترداد المعاني عيا»[1] .

فالتّكرار عند الجاحظ أو التّرداد كما يسميه موجود ومستعمل عند العرب، واستعماله ليس عيبا إذا استعمل فيما تقتضيه الحاجة، ومثال ذلك ما ذكره عن قصّة ابن سماكة قال: « وجعل ابن السّماكة يوما يتكلّم وجارية له حيث تسمع كلمه، فلّما انصرف إليها قال، كيف سمعت كلامي؟ قالت: ما أحسنه، لولا أنّك تكثر ترداده. قال: أردّده حتى يفهمه من لم يفهمه. قالت: إلى أن يفهمه من لا يفهمه قد ملّه من فهمه»[2].

6-2 ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ):

لقد تناول ابن رشيق هذه السّمة الفنية التي تعتبر أسلوب من أساليب العربية في قوله: «للتّكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر مايقع التّكرار في الألفاظ دون المعانب، وهو

[1] -الجاحظ، البيان والتّبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ص105.
[2] -الجاحظ، البيان والتّبيين، ص104.

في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكّرر اللّفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه»[1] من خلال ما قول ابن رشيق القيرواني أنّ للتّكرار مواضع يستحسن فيها، وكما له مواضع أخرى يستهجن فيها، وقد قسّمه لى ثلاثة أقسام، تكرار اللّفظدون المعنى وتكرار المعنى دون اللّفظ وتكرار المعنى واللّفظ معا واعتبر هذا الأخير الأسوء.

6-3 ابن الأثير (ت637هـ):

لقد قسّم ابن الأثير التكرير كما يسميه إلى قسمين: الأوّل يوجد في اللّفظ والمعنى، أما الثاني فيوجد في المعنى دون اللّفظ وكلاهما ينقسمان إلى مفيد وغير مفيد وهذا ما ورد في كتابه "المثل السائر في أدب الكاتب السائر" « يأتي في الكلام تأكيدا له وتشييدا من أمره وإنّما يفعل ذلك للدّلالة على العناية بالشيء الذي كّررت فيه كلامك وإمّا مبالغة في مدحه، أو ذمّه أو غير ذلك... وغير المفيد لا يأتي في الكلام إلا عيا وخطلا من غير حاجة إليه»[2].

6-4 السجلماسي (930 هـ):

أما السجلماسي فقد تطّرق إلى التّكرار في كتابه المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع بقوله:« والتّكرار اسم لمحمول يشابه (به) شيء شيئا في جوهره المشترك لها: فلذلك هو جنس عال تحته نوعان: أحدها التكرار اللفظي، ولنسميه مشاكلة، والثّاني التّكرير المعنوي: ولنسميه مناسبة، وذلك لأنّه إمّا أن يعيد اللّفظ وإمّا أن يعيد المعنى فإعادة اللّفظ هو التّكرير اللّفظي، وهو المشاكلة وإعادة المعنى هو التّكرير

[1] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الّدين عبد الحميد، ج2دار الجيل للنّشر والتّوزيع والطّباعة، بيروت، لبنان، د.ط، تأليف 390 _ 452هـ، ص ص73 ، 74.

[2] – ابن الأثير، المثل السّائر، تح وتع: الشيخ كامل محمد عويضة، مج 2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص138.

المعنوي وهو مناسبة»[1] قسم السجلماسي التّكرار إلى قسمين: التّكرار اللّفظي والذي سماه بالمشاكلة والتكرار المعنوي الذي سماه بالمناسبة، وقد حصر التكرار في المستوى البلاغي للّنص وهو يعلو على غيره من الأجناس الأخرى وبالتّالي ينفصل عنها، لكن في نفس الوقت يرسخ ثنائية اللّفظ والمعنى

7- التكرار عند المحدثين:

7-1 العرب:

من بين الذين تناولوا هذه الظّاهرة "نازك الملائكة" في كتابها "قضايا الشّعر المعاصر" حيث ترى أنّه كان معروفا منذ أيام الجاهلية الأولى، وقد عرّفته على النّحو التّالي «التّكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامّة في العبارة يعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها... فالتّكرار يسلّط الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد النّاقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه».[2]

نفهم من هذا القول أنّ التكرار يكشف اهتمام الشّاعر بالمفردات والعبارات المكّررة، فهو فيد أيضا النّاقد في الكشف عن المعاني والدّلالات الهاربة المتخفية فيكون بذلك إحدى الوسائل الهامة للقبض عليها أو بمثابة النّافذة التي تطلّمنها على لاشعور الشّاعر فتكشف عن بعض ملامح تجربته الشّعرية .

كما نجد محمد مفتاح يعتبر أنّ « تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب، ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتّداولية ولكّنها "شرط كمال" أو "محسّن" أو "لعب لغوي" ومع ذلك فإنّه يقوم بدور كبير في الخطاب الشّعري أو ما يشبه من أنواع الخطاب الأخرى الاقناعية»[3] يرى بأن التّكرار شرط كمال

[1] – أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزّع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف الرّباط، المغرب، ط 1، 1980، ص ص 479، 480.

[2] –نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، مكتبة النّهضة، د.ب، ط 3، 1967، ص239.

[3] – محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري (ستراتيجية التّناص)، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط3، 1992، ص39.

فقط ومحسّن من الحسّنات البلاغية، وله أهّمية ودور فعّال في تماسك وترابط الخطاب والّنص الشعري إلا أّنه ليس حتميا لتوصيل المعنى

ويذهب محمد بنيس في كتابه "الشعر العربي الحديث" بنياته وإبدالاتها" إلى أنّ التّكرار هو «أكثر من طريقة لبناء الإيقاع الّنصي الذي لا تضبط فيه القافية في موقع محدد سلفا،... فيكون كامل الّنص هو مكان اللّعبة الايقاعية تنعدم فيه الحدود والمراتب والموانع »[1]

للمبدع كامل الحرية في بناء إيقاعه في الّنص الشّعري ولا توجد قواعد أو أنظمة معينة يتبعها في نسج قصيدته، وقد لاحظ بنيس أنّظاهرة التّكرار تقنية معقّدة من التّقنيات الفّنية انطلاقا من معطياتها وتأثيراتها في القصيدة فضلا عن دورها الّدلالي التّقليدي الذي أطبق عليه" القدماء"التّوكيد وفائدتها في جمع ما تفّرق من البيات والمقاطع الشّعرية»[2]

أّما حسن الغرفي فيراه من «أبرز التّقنيات التي لجأ إليها شعراؤنا المعاصرون...من أجل طبع القصيدة بضرب من الايقاع الذي ينحو باللغة نحو الكثافة والانسجام »[3]

ويتابع قائلا أنّ « التّكرار نسقا تعبيريا في بنية الشّعر التي تقوم على تكرير السّمات الشّعرية ومعاودتها في الّنص بشكل تأنس إليه الّنفس التي تتلهف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة »[4]

جعله تقنية من التّقنيات يلجأ إليه الشّعراء المعاصرون لإثراء قصائدهم الشّعرية لغة وإيقاعا، وللتّكرار عنده هدف يحاول من خلاله تنسيق الّنص بالشّكل الذي تأنس إليه الّنفس محاولة إيجاد المعنى الذي تحمله هذه التّكرارات.

---

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، ج3 دار تبقال للنّشر، الدار البيضاء، الشعر المعاصر، ط1، 1986، ص157.

[2] – عبد القادرعلي رزوقي، أساليب التّكرار "سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا" لمحمود درويش، مذكرة الماجستير، جامعة الحاج لخضر_باتنة_2012، ص14.

[3] – حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، إفريقيا لشّرق، المغرب، 2001، ص48.

[4] – المرجع نفسه، ص 81.

2-7 عند الغرب:

لقد أدرج النّصيون التّكرار ضمن وسائل السّبك النّصي المعجمي، وأشار إليه "دريسلر" فقال: « إنّ هذا النّوع من إعادة اللفظ يعطي منتج النّص القجرة على خلق صور لغوية جديدة لأنّ أحد العنصرين المكّررين قد يسهل فهم الآخر»[1]. ومنه فإنّ إعادة اللفظ يظفي على النّص جمالا ممّا يساهم في فهمه وإثرائه وهذا بفضل العنصر المكرر الذي يساعد في فهم العنصر الآخر.

أّما "ياكبسون" ينظر للتّكرار على أّنه عنصر أساسي للوظيفة الشّعرية، وتطّرق إليه أثناء تعيينه لوظائف اللّغة في دراسته عن اللّسانيات الشّعرية بقوله: «لا تجد طريقة قياس المتتاليات سبيلا للتّطبيق على اللّغة خارج الوظيفة الشّعرية»[2].

أّما يوري لوتمان فق جعل « من التّكرار عنصرا مهما في سميائية الشعر وكذا في بناء النّص الفني فالنّص كبنية تركيبية لعدد من العناصر، لا يخلو من حضور التّكرارات التي يمكن أن تدرك كتنظيم عندما تقارن بالمستوى الدّلالي للّنص»[3]

8-أساليب التّكرار:

التّكرار ظاهرة بلاغية وسمة أسلوبية يمتاز بها النّص الشّعري، ولا يستطيع الشّاعر المعاصر الاستغناء عنه باعتباره يساعد في إثراء النّص ويزيده جمالا ورونقا فيلجأ إلى تكرار الحروف والكلمات، والمقاطع لهدف ما في نفسه ولإبراز جمالا موسيقيا وفنيا للقصيدة ككل « فالقيمة الموسيقية للكلمة لا

[1] – روبيرت دي بوجراند، النّص والخطاب والإجراء، تح: تمام حسن، عالم الكتب القاهرة، ط1، 1998، ص306.

[2] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (التّقليدية)، ج1، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط2، 2001، ص 189.

[3] – نقلا عن / روبيرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، صبيرة قاسي بنية الايقاع في الشعر المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة فرحات عباس _سطيف_2010،

تقتصر عليها مفردة بل تمتد إلى موضعها من الجملة الشعرية وما بين الكلمات المتعاقبة من تنسيق وتجاوب ي لّنغم أو تنافر مقصود فيه»[1].

8-1 تكرار الحرف:

هو أصغر أنواع التّكرارات إلا أّنه العنصر الأساسي الذي تنبني عليه القصيدة «هو نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث»[2] فعلى الّرغم من أّنه أصغر هذه الأنواع إلّا أنه يعود إليه الفضل ي بنية الكلمة، وهناك نوعان من الحروف:صامتة وصائتة، والصامتة هي المعنية بظاهرة التّكرار، ويكون استعمال تكرار الحروف « إّما لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكّده وإّما أن يكون لشدّ الانتباه إلى الكلمة أو الكلمات بعينها عن طريق تأليف الأصوات بين ها وإّما ليكون لتأكيد أمرا اقتضاه القصد فتساوت الحروف المكّررة في نطقها عنه مع الّدلالة في التّعبير عنه»[3] بالّنظر إلى هذا القول فإنّ لتكرار الحروف عّدة مرامي وأهداف يستعمله الشّاعر لعّدة أغراض كتغيير في موسيقى الشّعر أو لفت انتباه القارئ أو لتأكيد قضية ما أّما عز الّدين علي السّيد فيرى أن «لتكرار الحروف في الكلمة مزية سمعية وأخرى فكرية، فالأولى ترجع إلى موسيقاه والثانية إلى معناها»[4] حيث ربط تكرار الحرف بشيئين مهّمين هما: الّسمع والفكر، أّما الّسمع فيقصد به الّنغمة أو الوقع الوسيقي الذي يتركه الحرف في الأذن وأّما الفكر فيتعلّق باكتشاف المتلقي معنى هذه التّكرارات ويربطها بنفسية الشّاعر.

8-2 تكرار الكلمة:

[1] – نقلا عن/محمد النويهي، الضعر الجاهلي، صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر ي الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة فرحات عباس، سطيف، ص 232.

[2] – نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص239.

[3] – منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص78.

[4] عز الّدين علي السيّد، التّكرار بين المثير والتّأثير عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986، ص12.

أو مايسّميه البعض بالتّكرار اللّفظي وهو من أبسطأنواع التّكرار إلّا أنّ « اللّفظ المكّرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلّفة لا سبيل إلى قبولها كما أّنه لابدّ أن يخضع لكلّ ما يخضع له الشّعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية»[1] على الشّاعر حين يستعمل التكرار اللفظي، أن لا يكون تكراره هذا للفظ مستوحشا وغريبا الذي يمس الحس الجمالي للقصيدة ككل، كما هو « شائع في شعرنا المعاصر يتّكئ إليه أحيانا صغار الشّعراء في محاولاتهم تهيئة الجو الموسيقي لقصائدهم الّرديئة، حتى كثرت القصائد التي يبدأ كلّ بيت فيها بألفاظ مثل " أنت " و" تعالي" و"هنا" ولا ترفع نماذج هذا اللّون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال إلّا على يد شاعر موهوب يدرك أنّ المعوّل في مثله لا على التّكرار نفسه إّنما على ما بعد الكلمة المكّررة »[2]، هذا النّوع من التّكرار يوظّفه شعراء في انطلاقاتهم الأولى في كتابة قصائدهم التي لم تصل بعد إلى مرتبة الأصالة والجودة المطلوبة، ولا يصل إليها إلّا شاعر يتقن التّلاعب بالكلمات وهذا هو الاستعمال الصّحيح، لأنّ اختيار الكلمة لها بعد خاص ودلالة عميقة فيها تعكس الحالة النّفسية للشّاعر و«الكلمة المكّررة تقوم بدور المولّد للصّورة الشّعرية وهي في نفس الوقت الجزء الثّابت أو العامل المشترك بين الصّورة الشّعرية ممّا يجعل الكلمة دلالات وإيحاءات جديدة في كلّ مّرة وتعكس هذه الكلمة في الوقت نفسه إلحاح الشّاعر على دلالة معينة»[3] فتكرار الكلمة جزء أساسي لتوضيح المعنى وإثراء النّص إذا استغلّ استغلالا صحيحا حتى يكون بذلك «نقطة ارتكاز أساسية لتوليد الصّورة والأحداث، وتنامي أحداث النّص»[4] وتكمن جمالية الكلمة المكّررة من خلال ثلاثة محاور المحور البصري وذلك من خلال التّماثلات الخطّية، والمحور النّطقي من خلال التّماثل في المخرج، والمحور الصّوتي وهو الأهم وهذا يتبع من خلال تطابق الحركات الصّوتية في الشعر بالنّغم

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص231.

[2] – نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص 231.

[3] – نعيمة ربوح، ظاهرة التكرار في الشعر الحر عند نازك الملائكة من خلال كتابها قضايا الشعر المعاصر، مذكرة الماستر، جامعة قاصدي مرباح – ورقلة–2014، ص18، نقل عن/ الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي.

[4] – حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص84.

المركوز في الخامة المبدعة »[1] ويرى منذر عياش بأنّ تكرار الكلمات يمكن أن « يعيد صياغة بعض الصّور من جهة كما يستطيع أن يكثّف الدّلالة الإيحائية للّنص من جهة أخرى»[2] يعني هذا أن الشاعر في تكراره لبعض الكلمات، يعيد رسم الصّور و في نفس الوقت هناك تكثيف للدّلالة للّنص الشعري

إذن تبقى الكلمة عنصرا أساسيا في وليد الصّورة الفنية وهي ليست مجرّد صوت فقط بل لها أبعاد دلالية ولهذا لا يمكن تجاهلها لأنّها بمثابة الحجر الأساسي الذي ينبني عليه النّص الشّعري الحداثي.

3-8 تكرار الجمل أو العبارات:

يستخدم الشاعر في هذا النّوع تكرار عبارات معّينة داخل النّص الشّعري لغرض إمتاع البصر بالتّنويع الإيقاعي النّاتج عن التّكرارات ويعدّ هذا النّمط « أشدّ تأثيرا من الأنماط السّابقة إذ يردّ في صورة عبارة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها، وحينها يتخلل نسيج القصيدة يبدو أكثر التحاما من وروده في موقع البداية»[3].

ويستعمل الشّاعر أصنافامختلفة من التّكرار قد « تكون بشكل متتابع... والشّاعر قد يكرر الجملة في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة أو في نهايتها أو في بداية القصيدة ونهايتها، وأحيانا في بداية ونهاية كلّ مقطع »[4] ويعني الجملة المكّررة لا تأخذ شكلا محدّدا في القصيدة قد تكون في بداية القصيدة أو نهايتها أو في بداية ونهاية كلّ مقطع

هذا وقد «اختلف الأمر في تكرار العبارة بين القصيدة التّقليدية والحداثية إذ أصبح تكرارها (العبارة) مظهرا أساسيا في هيكل القصيدة ومرآة عاكسة لكثافة الشّعور المتعالي في نفس الشّاعر وإضاءة

[1] – عبد القادر علي رزوقي، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش، مذكرة الماجستير، جامعة لخضر – باتنة–،2011، ص55، نقلا عن/ محمود عسران، البينية الإيقاعية في شعر شوقي.

[2] – منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 80.

[3]– حسن الغرفي، حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، ص85.

[4] – نبيلة تاوريرث حداثة التّكرار ودلالته في القصائد المصنوعة لنزار قباني، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد الرابع، 2012، ص40.

معّينة للقارئ على تتّبع المعاني والأفكار والصّور»[1] نفهم من هذا أنّ هناك من يرى تكرار العبارة في القصيدة التّقليدية تختلف عن تكرارها في قصيدة الحداثة إذ أصبح تكرارها في الشّعر المعاصر ومرآة عاكسة لتجربة الشّاعر ولما تحمله من أحاسيس وعواطف وعلى القارئ تتبع هذه التّكرارات لفهم مدى عمق دلالة هذه الأفكار الصّور الموجودة في القصيدة لإعطاء لنا صورة كاملة لما يريده الشّاعر إيصاله.

أّما نازك الملائكة فتراه « أقل في شعرنا المعاصر وتكثر نماذجه في الشّعر الجاهلي»[2]

8-4 تكرار المقطع:

يعدّ هذا النّوع أكبر جزء يتكّرر في القصيدة بحيث يكرر الشّاعر مقطعا كاملا في بعض الأحيان وهو أطول أنواع التّكرار «..حيث يشمل عددا من الأبيات أو الأسطر يتطلّب غاية كبيرة ودقّة في تقدير طول المقطع الذّي يكرر ونوعيته، ومدى ارتباطه بالقصيدة بشكل عام واحتياج المعنى إلى هذا التّكرار، حيث أنّ تكرار المقاطع تكرار طويل في النّغمات، والإيقاع والمعنى، وكثيرا ما يقضي إلى الملل فتكون نتائجه عكسية»[3].

لذلك فهو «يحتاج إلى وعي كبير من الشّاعر بطبيعة كونه تكرارا طويلا يمتدّ إلى مقطع كامل، وأظن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشّاعر إلى إدخال تعبير طفيف على المقطع المكرر»[4].

بناء على كلّ هذا الكلام نجد أنّ المقاطع المكّررة تتطلب الدّقة والعناية من الشاعر في اختيارها ومدى تماشيها مع السّياق العام لمعنى القصيدة، وغالبا ما تكون المقاطع طويلة تؤدي إلى الملل ونفر القارئ منها.

---

[1] – نبيلة تاوريرث،المرجع السابق، ص40.

[2] – نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص33.

[3] – عبد القادر علي رزاقي، أساليب التكرار في ديوان" سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا"لمحمود درويش، ص71، نقلا عن عمران الكيبيسي، لغة الشعر العربي المعاصر.

[4] – نازك الملائكة، المرجع نفسه، ص236.

أّما حسن الغرفي فيرى تكرارها يتّم عبر نمطين هما: الّنمط الأّول وهو« أن يفتتح الشّاعر قصيدته بمقطع يختمها به أيضا، حيث تبدو منغلقة البناء ولا تسمح بتتابع الامتدادات الّنفسية للتّجربة ممّا يفقدها القدرة على إثارة الإحياء في ذهن المتلقي»[1].

والّنمط الثّاني «يحاول فيه الشّاعر التّخلّص من الانغلاق بإحداث بعض التّعديلات على المقطع المكرر وذلك إّما بالحذف أو الزّيادة»والتّفسير السيكولوجي لجمال هذا التّعبير« أّن القارئ وقد مّر به هذا المقطع يتذكّره حين يعود إليه مكّررا في مكان آخرمن القصيدة وهو بطبيعة الحال يتوقّع توقّعا غير واع أن يجده كما مّر به تماما، ولذلك يحسس برعشة حيث يلاحظ فجأة أّن الطريق قد اختلف وأّن الشّاعر يقّدم له في حدود ما سبق أن قرأه، لون جديد»[2] ونعني بهذا أن الشاعر يلجأ في بعض المّرات إلى ختام قصيدته بنفس المقطع الذي بدأ به، هروبا من إنهاء القصيدة طبيعيا، ممّا يسهل له خداع القارئ العادي الذي لا يتذوق الشّعر ولا يدرك جماليات هذا الّنوع من التّكرارات لكن هناك من يصفه بالمقاطع الّرديئة أمثال نازك الملائكة.

9_ التكرار والتّوازي:

يعد التوازي التكراري من بين المفاهيم التي برزت بشّدة ولقيت اهتماما كبير في الدراسات الحديثة، ويعود الفضل في ابتكاره إلى "رومان ياكبسون" الذي جعل منه الطابع المميز للشعر، ويعتبر التوازي صورة للتكرار ولكنه بأسلوب مغاير.

ويعرف التوازي بأنه عبارة عن« تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات، قائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها، وتسمى عندئذن بالمتطابقة أو المعادلة، أو

[1] –حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، ص86.

[2] – نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص237.

المتوازية أو المتقابلة»[1]، بعدما كان التوازي خاص بالمجال الهندسي أصبح اليوم من ضمن المفاهيم الأدبية التي احتلت مكانة هامة في الميدان الأدبي والشعري خاصة، وعلى حسب المعطيات والآراء فان الراهب "روبيرت لوث" **robert lowth** أول من استخدم هذا المفهوم وأشار إليه من خلال دراساته وتحليله للآيات التوراتية»[2]وكذلك هناك من يربط ظهور هذا المصطلح "برومان جاكبسن"« ولو نظرنا إلى المراجع العربية بمختلف ميادينها الأدبية واللغوية والمصطلحية، ستجد أنّ هناك اختلافات لا تأثر على المعنى العام الذي يدل عليه التشابه أو بعبارة أخرى تكرار البنيوي التي توجد في الخطبات الشعرية والنثرية معا»[3].

يؤدي التوازي دورا في القصيدة الحديثة لما يقوم عليه من عناصر أساسية كالتقطيع الصوتي (في التكرار والترصيع والجناس)،وتوزيع الألفاظ المفردة والجمل المركبة (الطباق ،المقابلة والتكافؤ)»[4]. ومن هنا فان التوازي «عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد»[5]

كما يعد التوازي «وسيلة من الوسائل التحليلية، للنص لغويا، وصوتيا، وجماليا هذا بالإضافة إلى تأدية المعنى بصورة غير مباشرة عن طريق الأيحاء، أو التقابل أو التوازي[6]».وقد تطور التوازي عند الأسلوبيين على نحو لافت يقول محمد مفتاح« التوازي أنواع: يكون أحيانا مترادفا بحيث يعيد الجزء الثاني الجزء الأول في تعابير أخرى، ويكون أحيانا متضادا، بحيث يضاد الجزء الثاني الجزء الأول، ويكون

[1] –عبد الواحد حسب الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، الإسكندرية، ط1، 1999، ص24.

[2] –ينظر، محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، ص97.

[3] –ينظر، محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص57.

[4] – وهاب داودي، البنيات المتوازية في شعر مصطفى محمد الغمري (التوازي والتكرار)،مجلة المخبر، دط، العدد العاشر،2014، جامعة بسكرة، الجزائر، ص311.

[5] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ط1994،1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص149.

[6] –عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص26.

أحيانا توليفيا بحيث يحدد الجزء الأول»[1]. تنتهي ياكبسون في دراسته للتحليل الظواهر اللغوية إلا أن التوازي على نوعين وهو:

أ-التوازي الصوتي:**phonic parallelis** ويعني به الصوت المفرد ويكون على مستوى الكلمة المفردة، ويكون فيه الصوت صدى الأحساس.

ب-توازي غير صوتي: أي توازي لغوي **grammatical parallélism** وبدوره ينقسم إلى:

1-التوازي الخاص ببناء الجملة **syntatic** وهو ما يعرف بالتوازي الإعرابي.

2-التوازي الدلالي **semantic**، وهو خاص بدلالات الألفاظ[2].

لقد انتشرت ظاهرة التوازي في النصوص الشعرية المعاصرة، وهي على عدة مستويات نحوية، صرفية، دلالية وتركيبية، كل هذا يدخل ضمن الجماليات الصوتية والبصرية للنص الأدبي.

[1]- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص97.

[2] - عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص21

الفصل الثانـي:

أساليب التكرار من خلال الديوان" كل الدروب تؤدي النخلة".

1- تكرار الحرف/الصوت

2- تكرار الكلمة

3- تكرار العبارة

4- التكرار الصوتي

5- التكرار التركيبي

6- تكرار الدلالي

1-تكرار الصوت /الحرف:

إن أبسط أنواع التكرارات هو تكرار الحرف الذي يزيد النص الشعري تناسقا وإنسجاًما « فالمادة الصوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة»[1]، وهذا ما نلمسه في ديوان "كل الدروب تؤدي إلى نخلة" لمحمد علي الهاني، حيث استطاع توظيف هذا النوع من التكرار لتوفق تجربته الشعرية ولإعطاء إيقاعا مميزا لشعره هذا ما يتجلى في تكراره لحرف(الواو)اللين المجهور الذي تكرر ست مرة في قصيدة "بين جمر الصقيع وجمر اللهب" مما ساعد على تقوية وترابط الخيط الشعوري للقصيدة من بدايتها إلى نهايتها، بالإضافة إلى توصيل فكرته مرتبة متسلسلة إلى القارئ، هذا ما نلاحظه بشكل واضح في أسطر مقطع ما قبل الأخير لنفس القصيدة يقول:

فاللحلم سيف،

وللسيف حلم،

وللبرق بينهما شفق،

ولكفيك عند ارتطامهما – قمران.

وقنديل ورد

وأهزوجة ورطب[2]

نلاحظ تكرار حرف "الواو" ست مرات بشكل متتابع، أنتج لنا أسطرا شعرية مترابطة ومتماسكة دلاليا، ففي الجملتين (الحلم سيف، السيف حلم) هما جملتان مترابطتان من حيث المعنى الدلالي فلجأ الشاعر إلى إستعمال حرف (الواو) للعطف بينهما ومن أبرز جماليات التكرار حرف الواو في هذه الأسطر، وأنه أضفى حلاوة موسيقية خاصة للقصيدة والجمع بين الجمل القصيرة البليغة لتحقيق سلسلة دلالية متناسقة

---

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته ،دار الشروق، القاهرة، ط1 ،1998، ص 22.

[2] محمد علي الهاني، كل الدروب تؤدي إلى نخلة، منشورات التبيين الجاحظية ،الجزائر، (د،ط) 1997، ص 51.

حيث الجانب الصوتي والدلالي للقصيدة وقد تكرر في نفس القصيدة أنفة الذكر حرف الإستفهام (ماذا) أربع مرات في قوله:

وماذا تقول فراشات برقك

عن إحتراق الشرانق قبل العبور....؟

وماذا.....؟

وماذا.....؟

وماذا.....؟ [1]

إن تكرار الاستفهام في هذه الأسطر توحي لنا بالغضب والألم، والغموض الكبير الذي يعيشه الشاعر ورحلة بحثه عن النتيجة التي قد تظهر عبر مراحل متسلسلة، ولهذا يمكن أن يكون حرف الاستفهام في كل مرة يبحث عن حقيقة ونتيجة في مرحلة معينة، ويكمن جمالية حرف الاستفهام هنا في إثارة ذهن المتلقي ودفعه للبحث عما يريد الشاعر الوصول إليه من خلال استفهاماته المتكررة، مما يدفع بالمتلقي إلى الخوض أكثر في معاني أسطر القصيدة.

ومن أمثلة أخرى لتكرار الحرف نجد في قصيدة "آيات من سور الحريق" تكرار لحرف الروي (القاف) بشكل ملفت للانتباه في أغلب أسطر القصيدة، خاصة في أخر مقطع لها في قوله:

يا غابه عشقي الخضراء احترقي.

فصهيل حريقك دالية تتوهج في حدقي

ورمادك جسري نحو فراشات الفلق

يا غاية عشقي الخضراء واحترقي...

احترقي..... احترقي

[1] محمد علي الهاني، المصدر السابق، ص 48.

يسق البيد العطشى عرقي[1].

الشاعر اعتمد تكرار حرف الروي (القاف) من بداية المقطع إلى نهياته وهنا حرف الروي (القاف) حرف المجهور، القوي، الشديد، ذو قسوة ومما يرجع لنا ذلك أنه ارتبط أيضا بكلمات قاسية ومؤلمة (إحتراقي) وخريف الورق الذبول والتفتت والاصفرار فالورق في فصل الخريف يأخذ هذه الميزات، كما يترجم لنا حرف (القاف) فالشاعر يريد البوح بقوته وقوة وطنه في مواجهة العدو وقوة مناضليه وصبرهم ولقد أعطي هذا النوع من التكرار لحرف الروي بعدًا موسيقيا جميلا ملفتا للسمع.

2- تكرار الكلمة:

نوع محمد علي الهاني في استعماله لظاهرة التكرار فلم يقف عند عنصر واحد فقط، هذا ما أعطى زخرفة وتنوعا في الموسيقى الإيقاعية للقصائد، ففي قصيدة "كل الدرب تؤدي إلى نخله" يكرر الشاعر لفظة (النخلة) قرابة 5 مرات في مواضع مختلفة في القصيدة يقول:

....أنا نخلة

والسماء تجمع صوت العصافير في نخلتين

يتوهج بين النخيل دمي

يتألق بين النخيل اخضراري.

إذا انطفأ الحلم

يا نخلة القلب

غطي حريقي بظلك[2]

---

[1] محمد علي الهاني المصدر نفسه، ص16.

[2] المصدر، نفسه، ص 70.

ففي هذا المقطع قائم على تكرار اسم واحد وهو(النخلة) التي توزعت في معظم أسطر القصيدة فنلاحظ أن الشاعر يشبه نفسه بالنخلة ذات العطاء، والأماني، والشموخ، وهي كذلك مذكورة في القرآن الكريم في سورة مريم وذلك في قوله تعالى "وجاءها المخاض إلى جذع النخلة قالت يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا"[1] وهي شجرة مقدسة ومباركة ولا تنحني قاماتها أمام الذل ولا تستسلم للظمأ في محيطها الصحراوي ليربطها الشاعر بحالته التي لا تهوى الاستسلام للعدوى والمذلة له، حتى وإن كان سيكلفه ذلك الكثير من الظلم والقهر إلاّ أنه مصمم على إثبات نفسه وعدم الخضوع له في موضع أخر نجده يكرر لفظة (المشوق) في قصيدته "وتدق الساعة" في قوله:

المشنوق يولول

يشدو المستنقع...

والنهر المتجمد

(...)

المشنوق يهمّهم

تبتلع الوردة شوكتها...

(...)

المشنوق يموت

فيصاعد،ثلج أسود من أفواه الموتى

(...)

المشنوق يهبّ

فيفرك ضوء عينيه المطبقتين

[1] سورة مريم، الأية، 23.

(...)

المشنوق يلملم جثته[1]

ففي هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعر ،قد كرّر لفظة (المشنوق) في بداية كل مقطع من القصيدة حوالي 5مرات، وفي كل موضع يعطي لها دلاله غير سابقتها ضمن نسق خطابه الشعري، وما زاد من جمالية التكرار هنا أنّه تكرر لفظا ولا يتكرر معنا، في كل مرة يذكر الكلمة يتمرد والمعنى من عبارة إلى عبارة ففي المثال الأول للفظة (المشنوق) أحالتنا إلى الشخص المظلوم من طرف الاستعمار، لتأتي في المرة الثانية حاملة لمعاني المناضل الثائر الذي يرفض كل القيود الخانقة لحريته، بينما يترجم تكرار الكلمة في الموضع الثالث، على الشهيد الذي ناضل في سبيل وطنه، أما الدلالة الأخيرة (للمشنوق) يمنحها نوع من الأمل، هي بمثابة دعوة إلى الفرج القريب، وكل هذه العبارات بمختلف دلالتها تعطي لنا مراحل المجاهد من بداية نظاله وصمود في وجه العدو إلى غاية لحظة استشهاده.

وفيما يتعلق بتكرار الفعل في الديوان ما نجده في قصيدة "الزهرة الذابلة " من خلال قوله:

قم بنا
أيها العاشق المنتمي لـّلظى
.....
قم بنا، انتفضت جثتي في الخراب
.....
قم بنا.. هذه أخر الحشرات بدرب المّنى..
.....
قمن بنا..... قم بنا لنموت معًا أو لنحيا معًا[2]

[1] محمد علي الهاني، كل الدروب تؤدي إلى نخلة، ص ص 25،27.
[2] المصدر نفسه،ص36،37.

اختلفت دلالة (قمنا بنا) في القصيدة وهذا ما جعل الشاعر ينوع في موضع ورودها فهو في الأول أراد الأمر المقترن بالنداء المحقق بأيها الذي يقصد به المناضل الذي يقف صنديدا ضد العدو وجاءت قم بنا منعزلة عن السياقة إحتراما له وإجلال لعظمته، فالشاعر أمر المناضل وتوقف ثم ناداه، أما فيما يخص(قم بنا) الثانية والتي جاءت في نفس السطر والتي أشار إلى الانتفاض من خلال فعل الأمر إنتفضا وجاءت الفاصلة لأن هناك علاقة بين أمر الشاعر وانتفاض جثته في الخراب فعل ماض انتفض وليس أمر الشاعر إثارة الحماس والرغبة في النضال من خلال أمر جثته وهي كناية على رغبته في الإستشهاد والربط يحلينا إلى أنه يشارك المناضل والمجاهد بعاطفته وبشعره ويريد الموت من أجل الوطن، أما دلالة التكرار للفظة (قم بنا) الثالثة يقصد به قروب نهايته مسيرة المناضل الذي كان بمثابة الصخرة أمام العدو، وأن هذه المرحلة آخر مراحل الجهاد قبل نيل الحرية وتواصل تكرار هذه اللفظة لكن في السطر الأخير نجده قد فصل بينهما بنقاط فاصلة ليسرد بعدها جملتين الأول أفادت الموت، والثانية دلت على الحياة بكرامة مع المنتصرين، والتنعم بالحرية وتكمن جمالية التكرار هنا أن الشاعر جمع بين نبض سعادة الموت واستشهاد بعزة هذا ما يبنيه تسلسل تكرار(قم بنا) في السياق والأجمل في ذلك أن (قمنا بنا) الخاصة بالموت عبارة اقترنت به، أما(قم بنا) الخاص بالحياة أثت مقدمة عليه ومنعزلة لتحلنا إلى أن الموت أقرب إلى الشاعر وأحسن إليه من الحياة في ظل الذل والهوان الذي يعيشه.

أما فيما يخص تكراره للفعل في هذا الديوان نأخذ مثال قد ورد في قصيدة " كل الدروب تؤدي إلى نخلة " في قوله:

وتمدّد فوق الّرمال المضيئة

ويرنو إلى الّنخل يعلو ....

يعلو....

ويعلو ... [1]

نجد الشاعر في هذا المقطع قد كرر الفعل المضاع "يعلو" ثلاث مرات ليؤكد على مسار كلامه الذي يحيل إلى وصف دقيق لحالته التي فيه، والفعل هنا معتل من الفعل إعتلى، ما يشير إلى مرض نفسية الشاعر وهو ينظم مقطوعته، فنفسيته معتلة من إغتصاب الإستعمار لحريته وكرامته فلجأ إلى تكرار الفعل يعلو لعل نفسيته تعلو.

3-تكرار العبارة:

تأخذ تكرار العبارة أشكال عدة قد تكون متتابعة قد تكون منفصلة من مقطع لأخر قد تكون في بداية القصيدة ومع نهايتها والشاعر محمد علي الهاني قد نوع من إستخدام تكرار العبارة في معظم قصائده هادفاً من خلالها إلى لفة إنتباه المتلقي إلى مدى أهميتها، ففي قصيدة، "بين جمر الصقيع وجمر اللهب" يكرر ها بشكل متتابع فيقول:

قفي إشمخّري.....!

قفي واشمخّري.....!

قفي واشمخّري.....! [2]

ففي هذا المقطع نلاحظ تكرار عبارة (قفي واشمخري) أتت بشكل متتابع في أخر القصيدة والتي كررها الشاعر ثلاث مرات، وكانت بصيغة الأمر التي تدل على فتح باب الصمود أمام براثن العدو وفي نفس الوقت يفتح نطاق الأمل المتبني على الافتخار بالنضال ضده والإستقلال من العدو وبالوقوف ضده والشمخرة، كما أسهم هذا التكرار في ربط وتماسك أسطر القصيدة ببعضها البعض.

وفي قصيدة أخرى :يقول

---

[1] محمد علي الهاني، كل الدروب تؤدي إلى نخلة، ص 64.

[2] المصدر نفسه، ص 52.

أنت يا طفل

حلمك لا ينتهي

بإنتهاء القصيدة في الورقة

أنت يا طفل

حلمك لا ينتهي

بإنتهاء الرّصاصة في الحدقه

أنت يا طفل

حلمك لا ينتهي

بإنتهاء المسافة[1]

استعان الشاعر في هذه المقطوعة بتكرار عبارة (أنت يا طفل) ثلاث مرات ليجعل الشاعر من وطنه طفلا صغيرا مقبل على مستقبل زاهر مفعم بالأحلام والسعادة وعلى حياة ربيعية منتعشة، فالتكرار هنا ورغم أن معناه واحد هو التغني بالوطن وفتح باب الحلم والأمل إلا أن سياقه أضفى على المقطوعة الشعرية نوعًا من البلاغة التي تتجلى في حسن اختبار الطفل بدل الوطن والحلم بدل الحرية، ولا تنتهي

كما نلاحظ شكل أخر لتكرار العبارة في قصيدة "رماد البرق" بحث نجده يكرر عبارة في أول كل مقطوعة المتمثلة في (النخلة تشدوا) فيقول:

النخلة تشدو.....

(...)

النّخلة تشدو.....

(...)

[1] محمد علي الهاني، المصدر السابق، ص 42.

الّنخلة تشدو.....

(...)

الّنخلة تشدو.... [1]

فالشاعر في هذه القصيدة ككل يكرر عبارة (النخلة تشدوا) مع ترك نقاط تعطي للقارئ الحرية في التأويل، وتختلف دلالتها من مقطع لآخر، ففي المقطع الأول دلالة على بداية فصل الصيف وهو في مقام الوصف لهذا الفصل (عباد الشمس، السنبلة)، أما في المقطع الثاني وهي تكرار نفس العبارة لكن بدلالة أخرى، والتي أعطي لها دلالة النهاية سواء بالرحيل أو الفناء في نفس الوقت يعطي للمقطع الآخر معنى التحمل والانتظار الذي هو أقل سوء من الفناء والرحيل، وفي المقطع الأخير الذي يستهله الشاعر كباقي المقاطع السابقة يعطي لها دلالة الموت والأمل التي فقدها الشاعر ولقد أعطى هذا النوع من التكرار جمالية إيقاعية للقصيدة ونغمة خاصة لها.

4-التكرار الصوتي:

التكرار سمة تميزت بها لغة" **محمد علي الهاني**" الذي يسعي من خلالها إلى الكشف عن رغبتاه، وإصراره في تأكيده للمعنى الذي يود إظهاره، والتكرار ظاهرة لافتة في شعره، حيث تنوعت في الديوان بمختلف الأشكال، وقعت في الحرف، والكلمة، والعبارة، والمقطع، وهو عنصر فّعال في تكوين كل قصيدة من قصائد هذا الديوان التي تؤدي رسالة دلالية غير صريحة تحملها الأبيات ولا تؤديها الكلمة المفردة لوحدها، والشاعر بهذا التكرار يترك أثرا في نفس المتلقي بتركه يتجاوب معه والبحث عن الدلالات التي تحملها هذه التكرارات، وأول نوع من التكرارات سنقوم بمعالجتها هي:

[1] محمد علي الهاني، المصدر السابق، ص ص 28، 29.

4-1الهندسيات الصوتية:

يسعى الشاعر المعاصر في كتاباته خاصة في الشعر الحرّ إلى تنويع إيقاعه في قصائده بمختلف الايقاعات الصوتية لتمنحه ألوانا متميزة تقيد الوقع الموسيقى لدى القارئ وفي نفس الوقت تثري القصيدة خاصة عندما يكون هناك تجاهل القافية، و محمد علي الهاني من بين الذين نحوا إيقاع قصائدهم ويمكننا القول أن الشعر «عبارة عن "تنظيم لنسق من أصوات اللغة»[1]، أي أن التكرار المنظم لبعض الأصوات الذي يشكل لنا ما يسمى بالهندسة الصوتية « هذا يعني أن بعض أبيات الشعر تنظم انتظاما صوتيا يرتكز على الفونيمات المتماثلة والمتشابهة، ولكن هذه التكرارات لا تساوي في الأهمية بل يعود الدور الرئيسي إلى تواتر بعض الوحدات الصوتية التي تشترك في عدد محدد التنسيقات الأساسية» [2]، وتتميز هذه التنسيقات بـ « إنتشار أوسع يشتمل على كل أجزاء البيت أو البيتين من الشعر أو أكثر من ذلك وهو أيضا شكل إيقاعي موسع وأقل صرامة» [3] نفهم من هذا أن الهندسات الصوتية ليس لها مكان محدد في القصيدة قد نجدها في بيت واحد أو اثنين ويمكن في مقطع كامل من القصيدة وقد تم ضبط بعض الهندسات الصوتية في الشعر كالهندسة الفاتحة أو الرابطة والخاتمة والتأليفية، والمحيطة وسنحاول تتبع مواقع هذه الهندسات واستخراجها من النص الشعري وأولى هذه الهندسات نجد:

4-1-1 الهندسة الفاتحة:

يعرفها "جوزيف ميشال" في كتابه دليل الدراسات الأسلوبية على أنها عبارة عن "تكرار الفونمين في أول كل جزء أو شطر"[4] وفي قصيدة الفراشة " نجد مثل هذا النوع:

- وتحمل

---

[1] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص96.

[2] جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط2،1987، ص91.

[3] حسين الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر العام، ص96.

[4] جوزيف ميشال، شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص91.

ج–م

- للحلم لفحًا[1]

ج–م

يظهر لنا في هذين السطرين الشعرين الهندسة الفاتحة والتي استعمل فيها الشاعر حرفاني هما (الحاء) وهو حرف مهموس وشديد منفتح وحرف(الميم) المجهور بين الشدة والرخاوة، وأدى هذا المزج بين الحرفين إلى إعطاء رنة موسيقية وتناغم، وهذا يعكس نفسية الشاعر الذي هو بصدد الحديث عن الثورة التونسية ومعناته تجاه وطنه إضافة إلى تكرار حرف اللام على إمتداد طول السطرين الشعرين

....ل

لل .... ل ....ل ....

في مثال أخر يقول الشاعر:

يحترق اللّيل..

ي– ح

يصحو الفجر..[2]

ي–ح

وهنا أيضا وظف الهندسة الفاتحة، بحيث استعمل حرف (الياء) وهو صوت مجهور، وحرف (الحاء) صوت مهموس وكلاهمها له بعد خاص عند الشاعر فهنا محمد علي الهاني في صدد إثارة الحماس في نفوس الثوار وكأنه يريد إيصال رسالة مفادها، أن هذه الإستبداد والظلم لا ينتهيان إلا بالمقاومة والجهاد من أجل الحرية والاستقلال وحرف الياء والحاء لهما وقع موسيقى في أذن القارئ.

ويقول في قصيدة "العاشق":

---

[1] محمد علي الهاني، المصدر نفسه، ص 18.

[2] المصدر نفسه، ص21.

يستلقي في الظلمة والموجة شّباك

ي–ت

ينتحر العاشق في حضرة مولاه[1]

ي–ت

حضور الهندسة الفاتحة في هذين السطرين الشعرين واضحة والتي إستخدم فيها حرف (الياء) صوت مجهور وحرف (التاء) الذي هو صوت شديد مهموس، كما لهذين الصوتين علاقة بصوت الشاعر الذي استخدم الياء التي تدل في معظم الأحيان على الحزن والضياع وكذا حرف التاء عكسها ترمز إلى الإستقرار فالشاعر يعيش فترة مستقرة والتي رمزلها (بالنورس) لكن سرعان ما يتحول وتنفجر مفاجئا مدهشا وهذه خاصية الطيور ونفس الشيء بالنسبة لحالة الشاعر.

4–1–2الهندسة الرابطة:

استعمل محمد علي الهاني هذه الهندسة في جل قصائد الديوان هي عبارة عن« تكرار الفونمين في أول الجزء أو الشطر وفي أخرهما» [2] إضافة إلى ترديد بعض الأدوات التي تزيد من جمالية القصيدة وتعطيها أبعادًا دلالية ،ففي قصيدة "كل الدروي تؤدي إلى نخلة" تظهر هذه الهندسة في قوله:

دورق للتعبير هنا

هـ– ن

وهنا دورق دمي[3]

هـ– ن

---

[1] محمد علي الهاني، المصدر السابق، ص23.

[2] جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسالوبية، ص93.

[3] محمد علي الهاني، المصدر السابق، ص63.

فالشاعر يعتمد في هذين السطرين الشعريين على هذه الهندسة التي يتحقق من خلال (تكرار حرفين هما(الهاء) الصوت الرخوي المهموس الذي أعطي نوعا من الهدوء والراحة مع حرف (النون) المجهورة في أخر السطر الأول و بداية السطر الثاني إضافة إلى ملمح إيقاعي أخر يتمثل في تكرار حرف الدال التي جاءت مفتوحة في كلا السطرين.

د.....

.....د.....د

ويحضر مثال آخر من قصيدة "الشحرور والصاعقة":

يرسم فوق مرايا الرمل صهيلا.

ص – ل

وصليلا بنجوم عبير [1]

ص–ل

هنا أيضا الهندسة الرابطة حاضرة بين نهاية السطر الأول وبداية السطر الثاني وكذلك يكرر الشاعر حرفين(الصاد) المهوس التي يوحي لنا بالقوة و(اللام) المجهور وكلا هما ربط السطرين في مسار واحد إضافة إلى التجانس الصوتي الموجود في هذين السطرين نشير إلى تكرار حرف الراء والميم على طول السطرين.

... ز....مر....رم....

.....م.....ر....

وهناك نموذج أخر يحمل الهندسة الرابطة من قصيدة "بين الجمر الصقيع وجهر اللهب "يقول:

أنت يا طفل

[1] المصدر، نفسه، ص13.

حلمك لا ينتهي

ت–هـ

بإنتهاء المسافة[1]

ت–هـ

ففي هذا المثال نجد الشاعر استخدم الحرفين المهوسين المتمثلة في(التاء والهاء) التي تترك نغمة موسيقية، ورنينا يوحي لنا بحالة الشاعر الذي يرجو ميلاد الإنسان الجديد يصنع لنفسه طرقه الجديدة للنبض على مصيره، ولبناء عالم لا ظلم ولا ظلام فيه، والشاعر يدرك في عمق نفسه استحالة تغيير هذا الواقع بفضل هذا البطل لذلك اكتفى بالتبشير بهذا البعث لهذا رمز له بالطفل.

4-1-3-الهندسة المحيطة:

هي هندسة حاضرة في ديوان محمد علي الهاني وهي عبارة عن « تكرار الفونمين في أول الجزء أو الشطر وفي أخرهما»[2]، وهذا يسمح لبناء الصوتي أن يكون بناء دائريا وكأنها قالبا متكامل مما يجعل الأسطر الشعرية متماسك دلاليا، وتركيبيا، ومن أمثلة ما أورده الشاعر في قصيدة "الزهرة الذابلة" إذ يقول :

أسماك البحر ملونة

س–م–ك

دمي الأخضر تسبح فيه الأسماك[3]

س–م–ك

وهنا تكرار ثلاث أحرف أساسية وهي (السين) المهموسة، و(الميم) المجهورة، (الكاف) المهموس، في هذين السطرين الشعرين، والتي أضافت للقصيدة طربا ولحنا خاصًا التي تجعل المعنى العام بناء

---

[1] محمد علي الهاني، المصدر نفسه، ص42.

[2] جوزيف مشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص93.

[3] محمد علي الهاني، كل الدروب تؤدي إلى نخلة، ص23.

دائري وهنا تكمن مفارقة الشاعر، في وصف أسماك البحر وجمالها ليضع القارئ يستفزه من خلالها عندما يصف لون دمه بالأخضر في أنّ اللون الطبيعي للدم أحمر فيفتح أمامه مجموعة من التساؤلات إضافة إلى ترديد حرف (الفاء والتاء) عدة مرات طول السطرين:

.....فة.....ف.....ف.....ف

.....ت.....ت.....

ويقول أيضا:

لم أنسحب

كنت أغزل نجم الأغاني[1]

أ –غ أ–غ

كرر الشاعر هنا حرف (الهمزة والعين) وهما صوتان مجهوران أحدث نغمة موسيقية بدمجهما مع بعض إذ لا نجد فرقا كبيرا حتى في نطق الكلمتين (أغزل،الأغاني)، ونلاحظ أن الشاعر قد حولها من دلالات معجمية إلى دلالات جديدة لتصبح دالة على الموت ذاته.

4–1–4 الهندسة التأليفية:

[1] المصدر نفسه، ص35.

هي أخر الهندسات التي سنتطرق إليها في هذا العنصر وهي هندسة:«قائمة على انتشار التنسيق الصوتي في جزء عروضي بأكمله»[1]، أي في سطر شعري يمكن إيجاد عدة أصوات تتشكل من خلالها نغمة موسيقية لها وقع في أذن السامع والقارئ مثال ما نجده في قصيدة "الزهرة الذابلة"

مشاع الطير الفضاء وللسّابلة

قم بنا .....قم بنا لنموت معا أو لنحيا معًا![2]

ق- م-ب- ن ق-م-ب-ن م-ع م-ع

نلاحظ في السطر الثاني إنتشار الأصوات المجهورة (القاف، والميم، والياء، والنون) وهي أحرف تدل مع إثارة الحماس، وهذا مرتبط بالشاعر الذي يدعو إلى المقاومة والاستمرار في الكفاح في سبيل الوطن، وتكراره لكلمة قم بنا قم بنا التي تدل على الإصرار.

وفي قصيدة "الشحرور والصاعقة" يقول الشاعر:

أجمعني شحرورًا، أتزوج صاعقة

أتسلق أشجار الليل وأمتشق البرق على جبل الرعد[3]

ت- س- ق ر ت- ش- ق رق ر

اعتمد الشاعر في السطر الثاني على توظيف الأًصوات المهموسة (الشن، القاف،السين) وأصوات مجهورة (التاء والراء) وتدل هذه الأًصوات على الحزن الذي يعاني منه الشاعر وتمسكه بهويته رغم الظلم الظلام الذي يعيش ويقول أيضا في قصيدة "رماد البرق"

حفار قبور الموتى يدفن جثته

فيروز الكرمة يرحل في أوردة العاشق والمعشوق[1]

---

[1] جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية ، ص93.

[2] محمد علي الهاني، كل الدروب تؤدي إلى نخلة، ص 37.

[3] المصدر نفسه، ص 13.

ي-ر ي-ر ع-ش-ق ع-ش-ق

كذالك نلاحظ تكرار الأصوات(العين، الشين، القاف)التي تعتبر ضمن الأصوات المهموسة و(الياء،الراء،العين) وهي كذلك تندرج تحت الأصوات المجهورة، وهذا النوع في الأصوات يزيد للنص ثراء في الإيقاع ويعطي لها تكامل وتناسق المعنى وهو مرتبط كذلك بالشاعر الذي يصف الحب وإشتعال فتيلة عند العاشق الذي يقصد به الوطن.

والملاحظ من هذا التحليلي نجد أن الديوان توفر على جميع أصناف الهندسات الصوتية من فاتحة ورابطة ومحفظة وغيرها ،كلها ساهمت في تكثيف الموسيقى الداخلية، للنص الشعري.

5-التكرار التوازي التركيبي:

يعد الخطاب الشعري عنصرا مهما يقوم أساسه على التركيب الذي يعتبر عملية ربط بين عناصر الخطاب في معناه، ولفظه، ونحوه، وذلك بتسلسل منطقي بلاغي يجعلنا لا تحس باستقلالية الخطاب عن بعضه البعض، وركوب موجة التكرار له دورًا فعال في تجسيد هذه التراكيب ونخص بالذكر التوازي باعتباره ظاهرة أسلوبية في النصوص الأدبية، ومن أجل ذلك حاولت رصد بعض التكرار التوازي النحوي وفي ديوان "كل الدروب تؤدي إلى نخله"."لمحمد علي الهاني"

5-1الجملة الفعلية

يتجسد التوازي بين العبارتين

قفي واشمخري...! = فعل أمر+ واو العطف + فعل أمر.

قفي واشمخري...! = فعل أمر + واو العطف + فعل أمر.

قفي واشمخري....! [2] = فعل أمر + واو والعطف + فعل أمر.

---

[1]محمد علي الهاني، المصدر السابق، ص28.

[2] محمد علي الهاني، المصدر السابق، ص52.

التوازن التركيبي في هذه الجمل الثلاث التي تكررت في نفس السياق(لفعل أمر+حرف عطف +فعل أمر)دلالة على الوقوف والشموخ والحياء، وقد أضفى هذا النوع من التوازن إيقاعا خاصا مفعما بالقوة والشجاعة والتحمل للوقوف بشموخ بالإضافة إلى الجمالية التي زادت في التركيب «النحوي في الشعر إذن تصبح ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلائقية»[1].

يظهر كذلك التوازي التركيبي في هذا المثال:

يتوهج بين النّخيل دمي= فعل مضارع + ظرف (مضاف) + مضاف إليه +فاعل.

يتألق بين النّخيل اخضراري[2]= فعل مضارع +حرف (مضاف) +مضاف إليه +فاعل.

كلتا من الجملتين فيهما التكرار للتوازي، بحيث يتكرر إعرابهما ففي الجملة الأولى والثانية، نجد تكرار الفعل المضارع (يتوهج+، يتألف) والفاعل ضمير مستتر تقديره "هو" ويتكرر ظرف مكان (مضاف) المتمثل في (بين) والمضاف إليه (النخيل) في كلا الجملتين وتكرر الفاعل المتمثل في (دمي، اخضراري) وهذا التكرار التوازي حقق للمقطوعة لونا من ألوان الإيقاع الداخلي الذي أسهم في التأثير في نفسيه المتلقي،و يقع التوازن أيضا:

لن تموت معي...

لن تموت معي... [3]

فالتوازي التركيبي للجملتين نجده تكرر لفظا ومعنى، وتركيبا وكان متناسقا مما اسهم في تباين نحو المعنى الذي ازداد وضوحا في (لن تموت معي) الأول مع نظيرتها في الخطاب، وهذا ما جعل الشاعر يركب نحويا بأسلوب التكرار المعنى المراد إصاله لذهن المتلقي، فالتوازي النحوي، وبغض النظر عن

---

[1] سليم بوزيدي، جمالية توازي في التراكيب الشعربية عند أبي حمو موسى الزياني، "مقارنة في الأسلوبية التركيب الشعري"، مجلة الخبر، المركز الجامعي، ميلة، الجزائر، د.ط، العدد 9، 2013، ص 215.

[3] محمد علي الهاني، كل الدروب تؤدي إلى نخلة، ص 70

[3] المصدر نفسه، ص 31.

إيقاع الصوتي الرنان، أفادنا في انسجام الكلام بين مقاصد النظم الذي أراده الشاعر بصورة أكثر تأكيدًا ووضوحًا.

5-2-المبتدأ والخبر:

أكثر الشاعر من استخدام التراكيب الإسمية المتوازنة بشكل لافت للنظر في معظم قصائده فمثلا في هذا المثال يتجلى لنا التوازي التكراري في :

الفوانيس تلهث= مبتدأ +خبر(جملة فعلية).

الفوانيس تلهث[1] مبتدأ +خبر(جملة فعلية).

يبدو التوازي في هذه الجملتين قائم على الجانب النحوي من خلال بناء الجملة الإسمية المكونة من مبتدأ (الفوانيس) والخبر المتمثلة في جملة فعلية (تلهث) فعلها مضارع.

أتت الفوانيس مبتدأ بصفة الجمع وهو يحمل في الدلالة المجازية معنى الإضاءة والأنوار، لكن الشاعر حمله نبرة اللهاث التي ترتبطت بالتعب وبذل الجهد الشاق، فالشاعر شبه الفوانيس بالإنسان المتعب فحذف المشبه به وترك لازمة من لوازمه وهي اللهث، فالجملة (يلهث) في محل رفع خبر الفوانيس وتحقق هنا تكرار الجملتين بنفس الوتيرة النحوية والامتداد اللغوي خالقة لنا جوا موسيقيا يجعلنا نتيقن بالحالة المؤلمة التي تمر بها الفوانيس، والتي تكون للسرور عادة والنور ولكن الشاعر أعطاها بعدًا آخر غير معناه الأًصلي مؤكدا بذلك هول الحدث وعظمة الفاجعة، وهذه الجملتان لم تأتي بشكل متتابع في القصيدة، بل كانت بشكل متفرق، ومثال أخر في نفس العنصر:

أنت ياطفل: ضمير منفصل (مبتدأ) + حرف نداء + منادى.

أنت يا طفل [2]: ضمير منفصل (مبتدأ) + حرف نداء+ منادى.

---

[1] محمد علي الهاني، المصدر السابق، ص ص57،58 .

[2]محمد علي الهاني، المصدر السابق، ص 56.

جاء التوازي في هذه الجملتين نحويا ودلاليا لكن لم يأتي بشكل متتابع في القصيدة ففي هذا المثال (ورد المبتدأ ضميرًا منفصلاً(أنت) في كلتا الجملتين، والشاعر بصدد توجيه خطاب الطفل ولجأ إلى استعمال الطفل بدل على البراءة والوطن والحرية وفي قوله (أنت يا طفل) التكرارات في كلتا الجملتين وهي جملة إسمية في محل رفع خبر وهو عنوان للترابط المأساة بين الذات الشاعرة والوطن المبعثر أحزانه على أبنائه، كما زاد هذا التوازي التكراري للقصيدة نغمة موسيقية تسترق لها أذن السامع.

3-5 الجار والمجرور:

نجد التوازي التكرار في هذه الجملتين

يجمع الحلم ألوانه في دمي = فعل + فاعل+ مفعول به + مضاف إليه + جار ومجرور.

فيلوذ العبير بأغنية في دمي[1]= فعل + فاعل +مفعول به + مضاف إليه + جار ومجرور+ جار ومجرور.

يستهل الشاعر مقطوعته الشعرية من "قصيدة للنوارس أجنحة من لظى" بفعل مضارع مرفوع (يجمع– فليوذ) مجال الحركية، أما تكراره للجار والمجرور (في مي) شبه جملة في كلتا الجملتين تحمل معنى التضحية وأهم ما يمكن أن يعيش به الإنسان في الوجود هو الدم فالشاعر كررها نحوا ولفظا ومعنا وسياقا ليعمق ذاتية القارئ في آلامه التي يتمنى أن تتحقق ولو على حساب دمه، وما زاد من جمالية الإتساق بين شبه الجملة للفعل (يجمع) وشبه الجملة للفعل (يلوذ) هو ذلك التناسق التركيبي والعطف المحقق (بالفاء) التي تفيد التركيب، فالشاعر رتب آماله باجتماع الأحلام في دمه.

ومثال أخر يقول:

في أول السطر= حرف جر+إسم مجرور+ مضاف إليه.

في أخر السطر [1]= حرف جر+إسم مجرور+مضاف إليه.

هذا النوع من التوازي يساير ديوان محمد علي الهاني في معظم قصائده والتوازي هنا حمل القيمة الجمالية الإيقاعية حينما أتى متناسقة بين العبارتين ففي المثال الأول إستهله الشاعر بحرف الجّر (في) وإسم مجرور (أول) مضادًا دلاليا باسم المجرور .

في المثال (آخر) ليكون المضاف إليه المجرور في الجملة الأولى مواز نحوي دلاليا للمضاف إليه في الجملة الثانية، ألا وهي (السطر) في كلتا الجملتين.

والتوازي خاصية اصطنعها الشاعر في ديوانه لغايات عدة أهمها، التنويع في الموسيقى، والتوضيح الدلالي والتقريب لفكرته المراد اصالها للمتلقي.

6- التكرار الدلالي:

يتميز كل الشاعر عن آخر بطريقة استخدامه للدلالة وحقولها فينفرد بألفاظه الخاص التي يبني بها خطابه الشعري مشكلة بذلك وحدة تمثل كيانا معجميا دلاليا يتماشى مع أسلوبه، وطريقة إباداعه، ويهتم علم الدلالة بنظرية الحقوق الدلالية، والذي تعني به « مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، ولكي يفهم معنى الكلمة يجب أن نفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، فمعنى الكلمة هو محصلة علاقات بالكلمات الأخرى في داخل الحقل الدلالي».[2] فالحقل الدلالي مجموعة من الكلمات المختلفة لفظا والمشركة معنا. فمثلا الشجرة، الغصن، الزهر، الثمرة هي ألفاظ مختلفة لكن معناها واحد وهو النبات، ومن هنا فإن محمد علي الهاني نجده قد نوع في استعماله للحقول الدلالية مما زاد في ثراء معجمه اللغوي فتراه مثل الشعراء المعاصرين يستلهم من حقل الطبيعة إضافة إلى

[1] محمد علي الهاني المصدر نفسه، ص ص 57-58.

[2] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار العربية، أنقرة، تركيا، ط1، 983.

حقول أخرى وألفاظ دلت على الموت والفناء هذا راجع إلى الوضع السياسي، الاجتماعي الذي يعيشه وطنه فكان هذا التأثر واضحا في معظم قصائد الديوان، فكانت الحقول الدلالية على الشكل التالي.

6-1حقل الطبيعة:

إشتمل ديوان " كل الدروب تؤدي إلى نخلة" على عدة كلمات دالة على الطبيعة والتي استخدمها وكررها الشاعر في معظم قصائده، فمثلا نجد البحر، الريح، الرعد، البرق، الموج، النخيل،وغيرها فالشاعر وظف هذا المعجم بكثرة، وهي ميزة في الشعر محمد علي الهاني وفي الشعر المعاصر ككل. فإستخدامه لهذه الألفاظ استطاع أن يربطها بمعناته ومعناه وطنه من الاستغلال الاستعمار الذي لحق بهما، فكانت الطبيعة الملاذ الوحيد لإخراج ما يخالج نفسه من هموم واضطهاد. فكانت عبارة عن قناع للهروب من الواقع، لتكون المرآت العاكسة له ومن بين الألفاظ التي استعملت بكثرة نجد:

الريح:

هو على حد قول ابن منظور" نسيم الهواء، وكذلك نسيم كل شيء"[1] إضافة إلى الفائدة التي تعطيها الرياح للطبيعة بحيث تساهم في تلقيح الأشجار والنبات، لعل استخدام الشاعر لهذه اللفظة يدل على الصراع النفسي والواقعي الذي يعيشه الشاعر ورفضه لهذا الحال غير المستقر والآمن مما ولدت عنه الشاعر هذه فمثلا نجد في قصيدة "زمجرة العطر" يقول:

أيها الواقفون على جثتي

تسأل الريح أشرعتي

عن صدى ألوانها في مرايا الصدى[2].

وأيضا يقول:

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مجلد، دار المعارف، القاهرة، د، ط، د،ت، ص1723 .

[2] محمد علي الهاني،كل الدروب تؤدي نخلة،ص33.

قامة الّريح تصفعها نخلة،

تتشظّى الّرياح،

تصفق للّنخل كل المواسم،[1]

وتعد لفظة الريح من أهم الألفاظ المتداولة في قصائد محمد علي الهاني بحيث أعطى لها دلالات مجازية غير السياق المعجمي الذي كانت فيه، ففي هذه الأبيات مثلا يلبسها الشاعر دلالة مغايرة وهي دلالة سلبية، حيث وظف كلمة الّريح التي تصفع النخلة، فهذه الأخيرة التي تمثل الوطن العربي الذي يعاني على مختلف الأصعدة، إذا تعصف به مؤامرات الأعداء ووتأتيه الشرور من كل جانب، فكل هذه الشرور يختزلها الشاعر في كلمة الريح.

ولفظة أخرى احتل مساحة شعرية كبيرة لدى الشاعر وهي لفظة (البحر) المقترنة بلفظة أخرى وهي (الموج) فالبحر على حد قول ابن منظور "الماء الكثير، ملح كان أم عذبا وهو خلاف البر، سمي بذلك لعمقه واتساعه"[2]. أما الموج "ما ارتفع من الماء فوق الماء"[3]. فقد تكررت لفظة البحر في عدة قصائد من الديوان وفي كل مرة كانت مقترنة بلفظة الموج كما هو في المثالين يقول الشاعر:

يسأل البحر أمواجه

يسأل الموج تياره:

"كيف تذروا النخيل الرياح؟! "

أيا بحر...،

أيا موج...،

---

(1) محمد علي الهاني،المصدر السابق، ص 65.

(2) ابن منظور، لسان العرب، ص 215.

(3) المصدر نفسه، ص 4297.

إن الرياح بلا قامة[1].

ويقول أيضا:

غادر البحر أمواجه،

تمتد فوق الّرمال المضيئة

يحلم بالموج في قطرتين[2].

في هذين المثالين يشبه الشاعر قلبه بالبحر وعواطفه بأمواجه، إذا نجده في المثال الأول يصف خلو قلبه من العواطف وهو يعبر عنها بلفظة (غادر البحر أمواجه)، أما في المثال الثاني نجده يخاطب البحر وأمواجه، وهو يقصد بذلك قلبه وأحاسيسه، وبهذا نلاحظ أن الشاعر ألبس لفظتي (البحر) و(الموج) معنى دلاليا غير المعنى المعجمي المتعارف عليه.

ولفظة (النخل) كانت هي الأخرى قد برزت بشكل واضح في الديوان بداية من العنوان والنخلة على حسب قول ابن منظور هي « شجرة التمر، والجمع نخل ونخيل»[3]. فالنخلة يقصد بها شجرة مثمرة ينتفع منها الإنسان وهي تنبت في الصحراء ولها ثمار تسمى بالتمر، أما في الديوان فقد منحها الشاعر دلالة أخرى ففي قوله:

... أنا نخلة

والسماء تجمع صوت العصا في نخلتين

يتوهج بين النخيل دمي

يتألق بين النخيل إخضراري[4].

---

[1] محمد علي الهاني، كل الدروب تؤدي إلى نخلة ، ص66.

[2] المصدر نفسه، ص65.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ص 4378.

[4] محمد علي الهاني، كل الدروب تؤدي إلى نخلة ، ص 70.

ومقطع آخر:

كفنتني المواويل.

وانتصبت باسيقات النخيل[1]

فالنخلة تحتل مكانا متميزا في قصائد محمد علي الهاني، كلها لتصبح بذلك من كائن نباتي إلى رمز للوطن والأصالة والهوية وغيرها من دلالات تختلف من مشاعر لآخر، فهنا نجد الشاعر قد أعطى لها دلالة الوطن والمقاومة والشموخ، فالنخلة إذن من هذا المنظور أصبحت عنصرا مهما في الشعر العربي المعاصر ورمزا يأخذ بها للتعبير عن الصبر في وجه القهر العدواني الذي تعاني منه معظم الشعوب العربية.

6-2-حقل الحيوان:

لجأ الشاعر في ديوانه إلى استخدام مختلف أنواع الحيوانات ولكل منها أبعاد دلالية وأكثر الحيوانات تكرار في ديوان "كل الدروب تؤدي إلى نخلة" نجد النورس، الفراشة، أسماك، العندليب وغيرها من الألفاظ وأكثرها تكرارا هي الفراشة وتعرف في المعجم الوسيط بأنها: «الفراشة جنس حشرات من الفصيل الفراشية، ورتبة حرشفيات الأجنحة...واحدتها فراشة[2]»، نفهم من هذا أن لفظة الفراشة اسم لحيوان طائر، أما الشاعر فلم يستعملها من هذه الزاوية بل أعطى لها دلالة مختلفة في ديوانه من الأمل والحرية والصفاء، لأنها تبعث شعورا جميلا والطمأنينة لحظة تأمل هذا الحيوان وهذا يظهر جليا في المثالين التاليين ويقول:

فراشة ضوء على ساحل لا زوردي.

---

(1) المصدر نفسه، ص 35

(2) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق، القاهرة، ط4، 2004، ص 682

بليل المتارس كانت فراشة عد[1].

يقول آخر:

تتخلق حول النورس

في أوجه هزيمته أسراب فرشات[2].

وفي المثال الأول نجده قد ربط لفظة الفراشة بالجمال وبساحل الأحجار الكريمة (الأزرودي) كل هذه الصورة الجميلة يربطها بظرف زماني صعب ألا وهو (ليل المتارس)، ورغم ظلمة هذا الليل إلا أن هذه الفراشة كانت فراشة رعد تظهر خلال لمع البرق الذي يسبق صوت الرعد، هذا الأخير الذي يدل على وصول المطر أما المثال الثاني أعطي لها دلالة الأمل الذي ينبثق من رحم المعاناة والظروف الصعبة فهو يستحضر الفراشات كدلالة على الأمل لتظهر في ذروة الهزيمة.

وحيوان آخر ذكر في عدة قصائد في الديوان، هي لفظة "النورس" الذي يرمز في معظم الأحيان إلى التوق إلى الحرية في حياته لاكنه ينتهي دائما ضحية لرصاصة حقيرة، ليربطها الشاعر بنفسه المتعطشة للحرية في ظل الاستبداد الذي يعيشه وطنه وفي قوله:

يسأل الموج أغنيتني

عن هوى هاجرته النوارس[3].

وأيضا:

نورس يحتسي حلمه في الّدجى

وردة البرق تكبر بين الرعود[4].

---

[1] محمد علي الهاني، كل الدروب تؤدي إلى نخلة، ص 17.

[2] المصدر نفسه، ص 27.

[3] – محمد علي الهاني، كل الدروب تؤدي إلى نخلة ، ص 33.

[4] – المصدر، نفسه، ص 54

بحيث نلاحظ تكرار للفظة (النورس) هذا الحيوان المائي الذي استعمله الشاعر في ديوانه دليل على إصراره لإيصال موقفه وما يطمح إليه من حرية واستقرار في بلاده ففي كل مرة ترتبط هذه اللفظة بالموت والحزن ففي المثال الأول كان الموج سبب حزنه أما في المثال الثاني انفلات الحلم من يديه رويدا رويدا كان سبب الحسرة والحزن.

3-6 الحقل الموت والفناء:

تناول الشاعر بهذا الحقل بكثر في ديوانه "كل الدروب تؤدي إلى نخلة "هي وسيلة للتأثير في نفسية المتلقي وفي نفس الوقت تعبر عن ما يخالج نفسه من هموم وجراح وأحزان جراء الحرب التي عايشتها وطنه ونجده قد رافقته هذه الألفاظ من بداية القصيدة إلى نهايتها ومن بين الألفاظ التي استعمله يكثر نجد: الموت، الموتى، القبر، القاتل، المقتول، جثة وغيرها فيذكر في مثال ويقول:

آه ... تعبت من الموت يا جثتي

فانهض من دمائكي

مفجمة بالصهيل[1].

ويقول آخر:

المشنوق بموت،

فيصاعد يصاعد ثلج أسود من أفواه الموتى،

يستوطن رأس نب ى في القبر صداعه[2].

فالموت حسب المعجم الوسيط «ضد الحياة ويطلق الموت ويراد به ما يقابل العقل والإيمان كما يراد به ما يضعف الطبيعة ولا يلائمها كالخوف والحزن ... والأحوال الشاقة كالفقر والذل والهرم

[1]– محمد علي الهاني، كل الدروب تؤدي إلى نخلة ، ص 58.

[2]– المصدر نفسه، ص 26.

والمعصية»[1] الشاعر في المثال الأول يتكلم عن الموت أنها سبب في كلام مكظوم في أفواه الناس الموتى وسبب في آلام وصداع رؤوسهم وهم في القبر فالشاعر هنا منح الموت دلالة معاكسة لمعناها المعجمي فقد جعلها سبب في استمرار الصمت والالم حتى في القبر إلا أن الموت له دلالة الفناء والنهاية، أما المثال الثاني فهو لا يقصد من كلمة الموت المعنى المعجمي لهذه الدلالة بل حملها معنى آخر وهو القهر والصمت في ظل الخوف من السلطة ويتكرر نفس الأمر مع البيت الثاني في أن الموت بالنسبة للشاعر في هذه القصيدة ليس رمزا للفناء والنهاية بل عكس هو مرحلة مؤقتة يمكن تجاوزها، ولا يقصد بالكلمة معناها المعجمي بل أعطاها معنى آخر يخدم معاني " دلالات شعره.

ولفظة أخرى استعملها الشاعر بكثرة في ديوانه، هي لفظة "الجثة" فيقول:

النخلة تشدوا

حفار القبور يدفن جثته[2] .

أيضا:

وكل الذين على جثتي وقفوا

ينتموا إلى الليل والوحل والزّبد

أيها الواقفون على جثتي[3].

فنرى في هذين المثالين أن الشاعر حين يذكر جثة فهو يعظم نفسه التي تركت الحياة، وأن غيره لا شيء ولذا نسبهم إلى الوحل والزبد الذي لا ينفع الناس، ثم يصف حفار القبور بأنه ميت كذلك في الدنيا لأن حقوقه مسلوبة ولا يلقى له بال، فهو كالذي يدفن جثته وهوحي، وهنا الجثة تدل على السكون وعدم الحركة، وعدم الانتفاع بها فهي لا تؤدي عملا ولا تخدم وطنا.

[1]– معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ص 891.

[2] محمدعلي الهاني،كل الدروب تؤدي الى نخلة،ص28.

[3] المصدر نفسه، ص 34

يلاحظ من خلال الحقول الدلالية الثلاثة بأنها مأخوذة من الطبيعة إذ معظم القصائد + تخلو من عناصر الطبيعة وهذا ما ميز ديوان محمد علي الهاني وأعطاه ميزة لطالما تميزت بها القصيدة الحرة والشعر الحر، ألا وهي ميزة الاستعانة بحقل الطبيعة في التعبير عن مشاعره والتعبير عنها، وهذه الميزة هي قديمة قدم الشعر العربي، حيث منذ الجاهلية اعتمد الشعراء على الطبيعة في ابداعهم الشعري، أضف إلى هذا أن الشاعر لم يسعمل الحقول الدلالية للطبيعة والحقول الأخرى بمعناه المعجمي المعروف بل أصبغها بمعاني جديدة تخدم قصائده، حتى وصل به الامر لإعطائها معان مضادة للمعنى المعجمي الذي تعرف به.

خاتمة

خاتمة

بعد دراستنا للتكرار وأساليبه في شعر محمد علي الهاني كان لابد في النهاية من استعراض أهم النتائج التي تم التوصل إليها، والتي يمكن إيجازها في النقاط التالية:

- لقد وظف الشاعر ظاهرة التكرار بشكل ملفت في ديوانه على مستويات عدة ،وتعد هذه الأخيرة سمة من سمات الأسلوب وركز عليها المنهج الأسلوبي في دراسته للنص الأدبي.

-إن التكرار عنصرٌ مهم في الخطاب الشعري يثريه ويمنحه جمالية، خصوصا إذا استطاع الشاعر توظيفه ببراعة و إتقان.

رغم إعتماد الشاعر على ظاهرة التكرار بصفة كبيرة إلا أنه لم يوظف تكرار المقاطع الشعرية ما تسبب في فتح اتساع أفق التوقع لدى القارىء في جل القصائد.

لقد وظف محمد علي الهاني في ديوانه جميع أنواع الهندسات (الفاتحة، الرابطة ،المحيطة، الخاتمة،والتأليفية) من أجل جعل الموسيقى الداخلية للنص أكثر كثافة وبروزا.

- إن معظم التكرارات الموجودة في الديوان "كل الدروب تؤدي إلى نخلة "لها مقصودية من أجل إيصال رسالة بطريقة فنية جمالية.
- لقد زاد التكرار من تماسك هذا الديوان وانسجام أبياته، وأعطائه لها إيقاعا تطرب له أذن القارئ .
- التكرار من بين الأساليب البلاغية التي تعكس فيها عواطف الشاعر.
- يؤدي التوازيا دورًا مهما أساسيا في قصائد محمد علي الهاني الذي وظف مختلف التقابلات التي تشكل توازي ودلاليا وتركيبيا.
- إن الحديث عن الحقول الدلالية عند محمد علي الهاني، وكثرة استخدامه لعناصر الطبيعة في الديوان يدل على تأثره بالقصيدة العربية القديمة وبالمدرسة الرومانسية، فجاءت الحقول متنوعة تبعا لثراء معجمه اللغوي.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم،رواية

أ- المصادر:

1- ابن الأثير، المثل السائر، تح وتع: الشيخ كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مج2، ط1، ص1998.

2- ابن رشيق القرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد المجيد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة بيروت، لبنان، ج2، 390-452هـ.

3- ابن منظور لسان العرب، دار صادر بيروت، ج1، ط5، 2005.

4- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار العربية، أنقرة، تركيا، ط4، 1983.

5- الثعالبي، فقه اللغة، تح: ياسين الأيوبي،المكتبة العصرية، بيروت، ط2، ص2000.

6- الجاحظ البيان والتبين، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.

7- جلال الدين السيوطي، الاتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، المملكة السعودية، مج3،(د، ط) (د، ت).

8- السجلماسي، المنزع البديع في تحسيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 1980.

9- الشريف الجرجاني أبي الحسن علي بن محمد بن علي الحسيني الجرجاني الحنفي، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان (د،ط) ،(د، ت).

10- محمد علي الهاني، كل الدروب تؤدي إلى نخلة، منشورات، تبيين- الجاحظية- الجزائر، (د،ط)،1997.

11- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق، القاهرة، ط4، 2004.

ب-المراجع العربية والمترجمة:

1 -جان كوهن بنية اللغة الشعرية، تر: الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1 ، 1986.

2- جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، مكتبة المثقف، ط1، 2015 .

3- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعة للدراسة، بيروت، ط2، 1987.

4- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب،(د، ط)،2001.

5- حسن ناظم ،البني الأسلوبية،دراسة في أنشودة المطر السياب المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002.

6- روبيرت دي بو جراند، النّص والخطاب والإجراء، تح: تمام حسن، علم الكتب، القاهرة، ط1، 1998.

7- سعد مصلوح الأسلوب، دارسة لغوية إحصائية، عالم الكتب القاهر، مصر، ط3، 1992.

8- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءته دار الشروق، ط1، 1998.

9- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، الإسكندرية، ط1، 1999.

10- عز الدين علي السيد، التكرار بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986.

11- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري، ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة،(د، ط)، (د، ت).

12- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء. الشعر المعاصر، ج3، ط1،1986.

13- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث(التقليدية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،ج1، ط2، 2001.

14- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون القاهرة، ط1، 1994.

15- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي(د، ط) ، (د ،ب)،(د، ت).

16- محمد مفتاح، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

17- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(إستراتجية التناص)المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3،1992.

18- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط1، 2002.

19- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة،(د،ب)، ط3،1967.

20- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج1،(د،ط) 2010.

ج- الأطروحات و المذكرات:

1-أطروحات الدكتوراه :

1-صبيرة قاسي،بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتواره، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010، 2011.

2-مذكرات الماجيستير:

1- عبد القادر علي رزوقي، أساليب التكرار "سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا" لمحمود درويش، مذكرة الماجيستير، جامعة الحاج لخضر، باتنية، 2012.

3-مذكرات الماستر:

1- سميرة سليمان وحياة بوعلي، البناء الأسلوبي في قصيدة" سنة أخرى فقط "لمحمد درويش، مذكرة ماستر، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، 2016.

2- سهام زيان ومليكة وبوسعادي، دراسة أسلوبية لقصيدة تضيف بنا الدنيا، الأبي مدين شعيب التلمساني، مذكرة ماستر، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة ،2014.

3- نعيمة ربوح، ظاهرة التكرار في الشعر الحر عند نازك الملائكة من خلال كتابها قضايا الشعر المعاصر، مذكرة ماستر، جامعة قاصدي ورقلة، 2014.

د-المجلات والدوريات:

1- سليم بوزيدي، جماليات التوازي في التراكيب عند أبي حمو موسى الزياني " مقارنة في أسلوبية التركيب الشعربي"، مجلة الخبر، المركز الجامعي، ميلة، الجزائر، العدد 9، 2013

2- نبيلة تاوريرث، حداثة التكرار ودلالته في القصائد الممنوعة لنزار قباني ،مجلة علوم اللغة العربية وآدابها،جامعة بغداد، العدد 4، 2012.

3- وهاب داودي، البنيات المتوازية في شعر مصطفى محمد الغمري بتوازي والتكرار، مجلة المخبر، جامعة بسكرة الجزائر العدد 10، 2014.

فهرس

الموضوعات

المحتوى	الصفحة
التشكر	
الإهداء	
مقدمة	02
الفصل الأول: الأسلوبية والتكرار	05
1-مفهوم الأسلوب	06
أ- لغة	
ب-اصطلاحا	
2-مفهوم الأسلوبية	07
3- اتجاهات الأسلوبية	08
أ- لأسلوبية التّعبيرية	08
ب-الأسلوبية البنيوية	09
ج- الأسلوبية الإحصائية	11
4_خطوات التّحليل الأسلوبي	12
5_مفهوم التّكرار	14
أ-لغة	
ب- اصطلاحا	
6- **مفهوم التّكرار عند القدامى**	15
7- التكرار عند المحدثين	17
أ- العرب	
ب-الغرب	
8- ساليب التّكرار	20
أ- تكرار الحرف/ الصوت	20
ب-تكرار الكلمة	21
ت-تكرار الجمل أو العبارات	23
ث-تكرار المقطع	24
9-لتكرار والتّوازي	**25**

الفصل الثاني: أساليب التكرار من خلال ديوان "كل الدروب تؤدي إلى نخلة" 28

1-التكرار الحرف/ الصوت: 29

2-تكرار الكلمة 31

3-تكرار الجمل والعبارات 35

4-التكرار الصوتي 37

4-1الهندسات الصوتية 38

أ- الهندسة الفاتحة

ب- الهندسة الرابطة

ت- الهندسة المحيطة

ث- الهندسة التأليفية

5-التكرار التوازي التركيبي 45

أ- الجملة الفعلية

ب- المبتدأ والخبر 47

ت- الجار والمجرور 48

6-تكرار الدلالي 49

50

أ- حقل الطبيعة 53

ب- حقل الحيوان 55

ت- حقل الموت

الخاتمة 57

قائمة المصادر والمراجع 61

الفهرس 64