الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

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

جامعة البويرة

قسم اللّغة والأدب العربي
التخصص: دراسات أدبية.

الإيقاع الداخلي في ديوان "الرّماد"

لعبد الله شريط

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

إعداد الطالبتين:
- **حماني صليحة.**
- **زيان فاطمة الزهراء.**

إشراف الأستاذة:
– قاسي صبيرة.

لجنة المناقشة:

الأستاذ:	الصفة:
–	رئيساً
– قاسي صبيرة.	مشرفاً ومقررا
–	عضوا ملاحظا

السنة الجامعية:2015/2014

يرتبط مفهوم الإيقاع الداخلي بالشعر والنثر ولكن لم يتفق النقاد في تحديد تسمية هذا المصطلح، فهو يعتبر بمثابة قاعدة يخضع لها جميع الشعراء، لأنه إبداع نابع من تجربة الشاعر دون البوح بالمكبوتات الداخلية، إذ يعتبر إشكالية جوهرية في النص الشعري والبنى المكونة له من كلمات وجمل وتراكيب وما تحدثه من نغم وموسيقى.

وسبب اختيارنا لموضوع البحث " الإيقاع الداخلي " هو وقوعنا على ديوان "الرّماد" الذي تجلّت فيه عناصر الإيقاع الداخلي بكل تفاصيلها من تكرارات صوتية، توازيات تركيبية ... الخ.

وكان لابد أن نرصد اشتغال هذا العنصر على نصوص شعرية معاصرة قد أبدع فيها صاحبها، وكان لابد أيضا أن نركز على الإيقاع الداخلي لأنه يميز التشكيل الجمالي لقصائد "عبد الله شريط" ...الخ

انطلقنا في بحثنا من خلال طرح تساؤلات عدة يتضمنها الموضوع من أهمها، البحث عن مفاهيم المصطلح من خلال كتب نقدية حديثة عربية كانت أم غربية، وكذلك الكشف عن سلسلة العناصر الجمالية التي تشكل هذا الإيقاع، والبحث في كيفية تأثيره على المتلقي.

اعتمدنا في مسار بحثنا على مجموعة من الخطوات لخصناها ضمن مدخل وفصلين وخاتمة.

تضمن المدخل عنوانا هو بين الإيقاع الداخلي والخارجي ومن خلاله استنتجنا أهم الفروقات بينهما.

أما الفصل الأول من البحث فقد عنوناه بـ: البنية الصوتية في الديوان، وتناولنا فيه ثلاثة محاور:

المحور الأول: الهندسة الصوتية تعريفها وأنواعها.

المحور الثاني: الجناس مفهومه وأنواعه.

المحور الثالث: الترصيع وأقسامه.

والفصل الثاني من البحث عالجنا فيه البنية التكرارية في الديوان وهي بدورها أيضا تنقسم إلى ثلاثة محاور:

المحور الأول: تكرار الوحدة المعجمية تعريفها مع التمثيل لها.

المحور الثاني: التوازي التركيبي تعريفه والتمثيل له.

المحور الثالث: تضمن تكرار اللازمة.

أما المنهج المتبع لإنجاز هذا البحث فهو المنهج الأسلوبي الذي يصف الظاهرة النصية ويحصي بنياتها المتكررة ويستقرئ التراكيب ويبرز الجوانب الدلالية لهذه الخصائص.

إن أهم المصادر والمراجع المعتمدة في البحث نذكر، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر لعبد الرحمان تبرماسين وحركية الإيقاع لحسن الغرفي، كتاب البديع لعبد القادر حسين، والتكرير بين المثير والتأثير السيد عزالدين علي.

وفي الأخير نشكر الله عز وجل على توفيقه لنا، ونشكر الأستاذة الفاضلة المشرفة على البحث والمتتبعة لكل جزئياته بالقراءة والتصويب الدكتورة "صبيرة قاسي " ونشكر كل من قدم لنا يد العون سواء من قريب أو من بعيد الأستاذ "رافع رابح" والأستاذ "ناوي عبد الناصر" وكذا الأستاذ "سعيد سعدي" والدكتور "رابح ملوك".

ممّا لاشك فيه أن قضية الإيقاع من أهم القضايا التي تحركت في ظلّ البحث العلمي كافة وعلى الصعيد الأدبي خاصّة، فكان محورا للتنوع النّقدي، فقديما اعتبر الإيقاع أمرا خارجيا متمثلا في الوزن والقافية، بينما نجد القصيدة المعاصرة قد تجاوزت الشكل الخارجي القديم بعد التغيير الذي طرأ على النظم المكونة للنّص الشّعري.

وقبل أن نتطرق إلى مفهوم الإيقاع الدّاخلي والخارجي واكتشاف الفروقات بينهما، نعرف أولا الإيقاع بشكل عام.

إنّ أوّل من استعمل مصطلح الإيقاع هو ابن طباطبا العلوي في كتابه" عيار الشعر" عندما قال: "وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه ".[1] فهنا ربط الناقد ما بين الوزن والإيقاع والموسيقى، وكل هذه المصطلحات تلتقي لتشكل جمالية النّص الشعري.

" فطرب الأسماع للشّعر وولع القلوب به إنّما يرجع لإيقاعه الصادر من تكرار أجزائه وانتظامها واعتدالها."[2]

ذكر المرزوقي هذا المصطلح بقوله:"فإنّما قلنا على تخيير من لذيذ الوزن لأنّ لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ويمازحه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه."[3]

---

[1]–ابن طباطبا، عيار الشعر، ت ح محمّد زغلول سلام، دار المعارف، ط3، الإسكندرية د ت، ص53.

[2]–ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]–المرزوقي، شرح ديوان الحماسة ج1، ن ش أحمد أمين عبد السلام هارون، دار الجيل، ط1–بيروت– 1991، ص10.

فقد ذهب محمّد غنيمي هلال إلى: "أنّ الإيقاع هو وحدة النّغمة التي تتكرّر على نحو ما في البيت ويقصد به توالي الحركات والسكنات، أمّا الوزن فهو مجموع التفعيلات"[1]

عرّفه عز الدين إسماعيل بقوله:"الإيقاع هو التّلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ ذاتها، حيث أشار إلى الموسيقى النابعة من العلاقات بين الكلمات كالتكرار والتجانس والتضاد وغيرهما."[2] ومن خلال هذا نتنبه إلى أنّ الإيقاع مبني على مبداء العلاقات التي تربط بين العناصر المشكلة له.

يعرف علوي الهاشمي الإيقاع، كذلك، من خلال العلاقات القائمة بين أجزاء النصّ الأدبي فهو تعريف أشمل لأن هذه العلاقات تتعلق بالوزن والقافية وغيرهما.ويقول"إنّ الإيقاع يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلّي أو سياقات جزئية، تلتئم في سياق كلّي جامع، يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا،ظاهرا أو خفيا ، يتصل بغيره من بنى النّص الأساسية أو الجزئية ويعبّر عنها كما يتجلى فيها،والانتظام علاقات التّكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق و التآلف و التجانس ممّا يعطي انطباعا من سيطرت قانون خاص على بنية النّص العامة مكوّن من إحدى تلك العلاقات أو بعضها وعادة ما يكون عنصر التكرّار فيها هو أكثر وضوحا من غيره"[3]

تشير الباحثة روز غريب حين تعرف الإيقاع بأنه:"تكرار حرف أو لفظة أو عبارة على أبعاد متساوية أو غير متساوية، والإيقاع أيضا تكرار وزن أو شكل من أشكال التنسيق يضمن

---

[1]–محمّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، د ط، بيروت 1986م، ص461.

[2]–عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، د ط، القاهرة 1974، ص376.

[3]–علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط1، بيروت 2006، ص53.

للعبارة التوازن وحسن الرّصف...ويجوز التوسع فيه مدلول الإيقاع ليشمل جميع الوسائل الموسيقية التي يلجأ إليها الفّنان لقوية معانيه الأساسية عن طريق الإيحاء الصّوتي."[1]

ويعرفه محمّد بنيس قائلا: "إذا كنا نعني بكلمة إيقاع "كل نسق صوتي منظّم وفق أهداف شعرية ونسق قابل للإدراك من قبل السامع المعني بالأمر، فمن البين أن كل إنتاج للكلام الإنساني مادة الإيقاعية ضمن الحدود التي تسهم في مؤثر جمالي وتنظم في البيت على شاكلة خاصّة".[2]

من خلال هذه المفاهيم التي جاء بها النقاد، نستنتج أن مصطلح الإيقاع متشعب لا يشمل الشعر فقط، بل يشمل "التعابير الفنية وخاصة التي تستخدم اللغة وسيلة للتواصل بين الباث والمتلقي، وهي التي تنقل تناغم الأصوات في القصيدة إلى المتلقّي فإذا تنافرت نفر منها السامع وأصبحت مجرد فوضى لا تنقل إلينا أيّ عواطف أو انفعالات ولا توصل إلينا المعنى."[3]

تشير جلّ مفاهيم الإيقاع الشعري في النقد المعاصر إلى مبادئ تشكيل الإيقاع الداخلي عن طريق التوازنات الصوتية، التكرارات، التوازيات التركيبية، ...إلخ ويبقى الوزن والقافية والوقفات الشعرية عناصر تشكل الإيقاع الخارجي للنّص الشعري.

---

[1]–رابح ملوك، قصيدة النثر العربية، "المفهوم والبنى"، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2015م، ص ص250–251، نقلا عن روز غريب، جبران في آثاره الكتابية، دار المكشوف، ط1، بيروت 1969، ص، ص 210–211.

[2]–محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية، دار تبقال للنّشرٍ، ط2، دار البيضاء، المغرب 2001م، ص174 .

[3]–ينظر عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2003م، ص103.

1-**الإيقاع الخارجي:**"هو الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي والقوافي الذي يشكل قواعد أصلية عامّة يخضع لها جميع الشعراء في نظم قصائدهم فهي قاعدة مشتركة يبنى عليها النص الشعري."[1]

فالموسيقى الخارجية تتحدد في اسم البحر العروضي وأنواع الزحافات والعلل والقافية وصورها وحروفها ونوعها وهي قاعدة يخضع لها جميع الشعراء في نظم قصائدهم.

وقد ورد هذا المصطلح في كتاب الشعر الصوفي ل"مختار حبار" بقوله: "الإيقاع الخارجي هو اتفاق الصوتي في القصيدة العربية الناتج عن وزنها التي انتظمت ألفاظها في منواله وقالبه المتزن."[2] ومعنى هذا أن الإيقاع الخارجي قائم بذاته ويكون متميزا بعدد تفعيلاته.

2-**الإيقاع الداخلي:** هو ذلك"النظام الموسيقي الخاص يبتكره الشّاعر دون الارتكاز على قاعدة مشتركة ملزمة تحكمه، وإنّما يبتدعه الشاعر ويتخيّره ليناسب تجربته الخاصّة."[3] وبهذا الشكل يكون عكس الإيقاع الخارجي فهو كل موسيقى تأتي من غير الوزن العروضي أو القافية وهو عبارة عن إبداع نابع من تجربة الشاعر.

أمّا نجيب العوفي فيرى أن الإيقاع الداخلي هو"تعبير مراوغ وزئبقي."[4]

---

[1]-إيمان محمّد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب، "دراسة أسلوبية لشعره" دار وائل للنشر والتوزيع ط1 عمان 2008م، ص252.

[2]-مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي وجمالياته دار القدس العربي، ط2، وهران 2010، ص33.

[3]-إيمان محمّد الكيلاني، المرجع السابق، ص287.

[4]-رابح ملوك، قصيدة النثر العربية، "بحث في المفهوم والبنى"، ص296. نقلا عن عزالدين مناصرة، إشكالية قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت 2002، ص63.

ويتمثل الإيقاع الداخلي أيضا في أنه" شيء يدخل في الجو النفسي للتجربة والشحنة الجوانبية للغة وطريقة توليف جملها ومفرداتها ونحت صورها واستعارتها."[1] فهو نابع من تجربة الشاعر الشخصية وطريقة استخدام اللغة وتوليف جملها والمفردات الخاصة بها.

من خلال التعاريف السابقة لمفهومي الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي يتضح لنا جملة من الفرو قات بينهما تمثلت فيما يلي:

يختلف الإيقاع الداخلي عن الإيقاع الخارجي في عدم ارتكازه على عنصر الصوت بمثلّ الدرجة التي يرتكز عليها الإيقاع الخارجي فهو لا يهمله بل يخصبه بالمداخلة بينه وبين المستويات الأخرى أكثر اتّصالا بمكوّنات النص الأخرى كاللّغة والرمز ويلعب دورا أساسيا في ربط الصلة بين بنى النصّ ويتمثل أيضا الإيقاع الخارجي"في تقطيع البيت تقطيعا عروضيا وتحديد البحر العروضي والقافية والروي، بينما الإيقاع الداخلي فيتمثل في الوحدات الإيقاعية التي تزين النصّ من (ترصيع وجناس وتكرار.... الخ).[2]

أمّا الطريقة التي يقومان عليها فهي مختلفة، فالإيقاع الخارجي "يقوم على أساس من الثبات، يتكرّر من حركات والسكنات وعدد التفاعيل "[3]والعكس بالنسبة للإيقاع الداخلي "الذي يقوم على التغيير والتبديل داخل القصيدة."[4]

ويتحدّد الإيقاع الدّاخلي من خلال تكرار صوتي لفظي ومن موازنة وتجاور صوتي وغيرهما من الوحدات الإيقاعية التي تساعد على إبراز جمالياته النصّ الشعري ومعانيه.

---

[1]– رابح ملوك، المرجع السابق، ص ص296،297.

[2]–ينظر إيمان محمّد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، ص254.

[1]–مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي وجمالياته، ص35.

[4]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بالرغم من الاختلافات القائمة بين الإيقاع الداخلي والخارجي، إلا أنّهما يعتبران العنصرين المهّمين والمكونين الأساسيين للنصّ الشّعري وجماليات وبهما تكون موسيقى الشعر أكثر تأثيرا في نفس المتلقي.

تتشكل البنية الصوتية لديوان الرّماد من خلال عناصر نجملها فيما يلي:

1-الهندسة الصوتية

كل عمل أدبي أو فني هو سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى، ومن خلال هذه الفكرة يمكننا القول بأن الشّعر ينظر إليه على أنّه "تنظيم لنسق من أصوات اللغة "[1]، التي تقوم بتكرار المنتظم لبعض الأصوات اللّغوية في إطار بيت شعري واحد أو أكثر و هذا ما يجعل من الشّاعر" مهندس أصوات وهذا يعني أنّ بعض أبيات الشّعر تنتظم انتظاما صوتيا يرتكز على تكرير الفونيمات المتماثلة والمتشابهة ولكن هذه التكرارات لا تتساوى في الأهمية بل يعود الدور الرئيسي إلى تواتر بعض الوحدات الصوتية التي تشترك في عدد محدد من التنسيقات الأساسية ."[2]

وهذه التنسيقات أو الأشكال الصوتية تتميز ب"انتشار أوسع يشتمل على كل أجزاء البيت أو البيتين من الشّعر أو أكثر من ذلك، وهو أيضا شكل إيقاعي موّسع و أقل صرامة "[3]

فالتأثيرات الصوتية قلّما تنفصل عن النغمة العامة لمعنى القصيدة أو بيت و الصوت وحده لا يمكنه أن يصنع نغمة لا على مستوى الشطر و لا حتى على مستوى القصيدة لأنّ الصوت في حدّ ذاته ليس له تأثير جمالي فلا وجود لشعر"موسيقى" دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية و الحصول على نغمة موسيقية تكون باجتماع الصوامت و الصوائت في تنسيقات معينّة يهندسها الشّاعر وفق ما يراه مناسبا لانفعالاته "[4].

---

[1]-رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، ص 165

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

[3]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]-ينظر، رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص166، 167.

إنّ تنّوع الهندسات الصوتية في الشّعر منحت لها تسميات اصطلاحية تقيّدها وتدلّ عليها إلاّ أنّه من الصّعب الإحاطة بكلّ أنواع الهندسات الصوتية التي ينتجها النّص الشّعري. وينطبق هذا على ديوان الرّماد لعبد اللّه شريط الذّي"يشتغل بشكل مكثف الطاقة الصوتية للّغة، ويجعل من التنسيقات الصوتية رافدا مهما لإيقاع نصه الشّعري.[1] ومن هنا نستطيع البحث عن كيفية توظيف عبد اللّه شريط الهندسات الصوتية في ديوانه ومدى إلمامه بهذه الهندسات الصوتية وطرائق اشتغالها في شعره؟

أشكال الهندسات الصوتية:

تعددت الهندسات الصوتية في الديوان وتنوعت مابين فاتحة وخاتمة وغيرهما وذلك ما يتجلي في النماذج الشعرية.

1- **الهندسة الفاتحة:** "هي تكرار الصوامت في أول كل جزء أو شطر ".[2]

من قصيدة "وطني" يقول الشاعر[3] :

غَرِيبٌ في بِحَارِكَ وَالْفَيَافِي غَرِيبُ في سُهُولِكَ وَ الْهِضابِ

غ+ر+ي+ب غ+ر+ي+ب

---

[1]-صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر-النظرية والتطبيق صلاح عبد الصبور نموذجا-مكتبة الآداب، ط1، القاهرة 2008م، ص96.

[2]-جوزيف ميشال شريم، الهندسة الصوتية المعاصرة، عالم الفكر، م ج 23، ع 3، الكويت، يناير 1994م، ص117.

[3]- عبد اللّه شريط، الرماد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ال جزائر1966، ص53.

غَرِيبُ في الْقَابرِ وَالْنَّوادَي غَرِيبُ الْنُّطْقِ في دُنْيَا اضْطِرَابِي

غ+ر+ي+ب غ+ر+ي+ب

غَرِيبٌ في الْمعَابِدِ وِ الْملاَهِي غَرِيبٌ في مُيُولِي وَ انْتِسَابِي

غ+ر+ي+ب غ+ر+ي+ب

نلاحظ في قصيدة "وطني "ظهور الهندسة الفاتحة بشكلين ففي الأوّل تجلّت بين صدر البيت وعجزه أي أنها فاتحة على مستوى البيت ككل لأن الشاعر يحس بغربة ووحشة في بلده، جرّاء وطنه المسلوب وأرضه، وما تملكه من خيرات وجمال هي للأجنبي، "إضافة إلى ملمح إيقاعي"[1] وهو تكرار "الفاء" ثماني مرات مكسورة وهي دلالة على انكسار الحالة النفسية للشاعر.

أما في قصيدة " إلي المعري" فيقول الشاعر[2]:

أَيّهَا الشَّيْخُ أَبَا الْبُؤْسِ وَ النَّحْسِ وَيَا دَمْعَةَ الزَّمَانِ الْكَئِيْبِ

أ+ي+ي+ه+ا

أَيُّهَا السَّاخِرُ الْنَدِّدُ بالْأيَّامِ وَ النَّاسِ وَالوُجُودِ الرَّحِيبِ

أ+ي+ي+ه+ا

أَيُّهَا الشَّامِخُ المُطَلُّ عَلي الْأَكْوَانِ مِنْ عَالَمِ الْحِجَى المَشْبُوبِ

أ+ي+ي+ه+ا

[1]–صبيرة قاسي، بنية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، النظرية والتطبيق صلاح عبد الصبور نموذجا، ص97

[2]–عبد اللّه شريط، الديوان، ص68.

أَيُّهَا المُنْتَشِي بِخَمْرِ الدَّيَاجَي وَ غُيُومِ الْأَسى وَصَمْتِ الْقُطوبِ

أ+ي+ي+هـ+ا

أَيُّهَا الْعَالِمُ الْخَبِيرُ بِما تُبْدِيهِ هَذِي الْحَيَاةُ مِنْ تَطْرِيبِ

أ+ي+ي+هـ+ا

ومن قصيدة "قسوة "[1]نجد:

أَنا الّذي شَفَّنِي مَا أَنْتَ عَاصِرُهُ مِنْ مُهْجَتِي وَكِيَانِي الْبَاهِتِ الْحَرِبِ

أ+ن+ا ل+ذ+ي

أَنَا ابْنُ أُمِّكَ مَأْخُوذٌ عَلَي يَدِهِ حظُّ الْحياةِ فَلاَ يَقْوَي عَلَى أَرَبِ

أ+ن+ا ا+ب +ن

أَنَا ابْنُ وَكْرِكَ هِيْضَتْ مِنْهُ أَجنِحَةٌ بَيْضاءُ رَفَّافَةٌ كَالنُّورِ في الشُّهُبِ

أ+ن+ا ا+ب+ن

أَنَا الَّذي فيهِ إِنْسانيَّةٌ زُهِقَتْ مِنْ تَحْتِ أَقْدَامِكُمْ بالرَّقْصِ وَ الْطَّرَبِ

أ+ن+ا ل+ذ+ي

تشتغل الهندسة الفاتحة في قصيدة إلى" المعري"وقصيدة "قسوة "على مستوى النموذج الشعري عموديا وبشكل متتالٍ مما أضفى على القصيدتين جرسا ونغما موسيقيا، ففي قصيدة" إلى المعري "يخاطب الشاعر المعري ويصفه بأوصاف مختلفة وهذا دليل على مكانته الكبيرة التي يحتلها فكر

[1]– عبد اللّه شريط، الديوان، ص98، 99.

الشاعر (المعري) المتمرد على الواقع المعاش والمفروض، إضافة إلى تكرار صوت "الميم" إحدى عشرة مرة.

أما في قصيدة قسوة فالشاعر يشير إلى معاناته ويذكر المخاطب بهذه المعانات وإلى ما يجمعه مع هؤلاء من قرابة الوطن واللّغة والدين وهي دليل على بروز ذات الشاعر ومواساته لأبناء جلدته، "إضافة إلى ملمح إيقاعي آخر"[1]المتمثل في ترديد النون خمس عشرة مرة والتي غلب فيها تكرار النون الساكنة على المفتوحة والمكسورة، فالسكون دلالة على الصمود في وجه العدو. وظف الشاعر نوعا آخر من الهندسات الصوتية والتي تمثلت في الهندسة التأليفية وهي عبارة عن "انتشار التنسيق على جزء عروضي بكامله"[2] وهذه بعض الأمثلة عنها:

يقول الشّاعر في قصيدة "الغيم"[3]

ذَكَرْتُكِ فَاشْتَدَّتْ إِلَيْكَ مَنَازِعِي وَحَنَّتْ أَغَارِيدِي وَأَنْتِ تغَرُّدِي

أ+غ+ا+ر+ي+د+ي ت+غ+ر+ر+د+ي

تتجلى في هذا البيت هندسة تأليفية تمثلت في لفظتين هما (أغاريدي–تغردي)، فهاتان اللفظتان متساويتان من حيث عدد الأصوات لأن انتشارهما في الجزء العروضي والبيت يحمل دلالة مفادها أن الشاعر لا يفارقه خيال محبوبته ويوحي بشدة تعلقه بها، فنجد أيضا ترديد صوت التاء ست مرات.

وفي قصيدة "القلق "نجد[1]:

[1]– صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص101.

[2]–جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص93.

[3]–عبد الّه شريط، الديوان، ص66.

سَخِرَتْ مِنِّي الحَيَاةُ كَمَا يَسْخَرُ بالْعَابِدِ الغَبِيِّ صَلِيبُهْ

س+خ+ر+ت ي+س+خ+ر

وردت الهندسة التأليفية في هذا البيت متمثلة في فعل يسخر وتكرارها مرّتين فالأولى في الماضي (سخرت) فهو يسرد ما حدث له من مآسي ومدى تلاعب الحياة به، أمّا الثانية فقد ذكر الفعل (يسخر) في صيغة المضارعة وهنا شبه نفسه بالعابد الذي يعبد الصليب وهو يعبد الحياة وكلاهما يضيعان وقتهما بدون فائدة.

ويقول أيضا في قصيدة "الحزن المضاع" [2]

وَتَكْتَنِفُ الشُجُونُ عَلَيَّ دَرْبِي فَأَرْجِعُ لِلْشُجونِ بِلَا انْقِطَاعِ

فَوَا حَزَنًا عَلَى الحُزْنِ المُضَاعِ

ح+ز+ن+ا ح+ز+ن

نلاحظ في هذا البيت تكرار الأصوات التي تشّكل الصيغة الصرفية الحزن كأن الشاعر يتحسر على أحزان الماضي المؤلمة فهو بذلك يزداد كآبة وهو يتأمل ما عاشه من قسوة الحياة وحزنها، إضافة "إلى تكرار ملمح إيقاعي آخر متمثّل في ترديد"[3] حرف "العين " خمس مرات.

[1]–عبد اللّه شريط، الديوان، ص81.

[2]–المصدر نفسه، ص112

[3]–صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص103.

ومن قصيدة "شهر زاد"[1]

أَمَا مَلَّ جِسْمُكِ جِسْمَيَ يِوْمَا أمَا خَلْفَ هَذَا وَذَاكَ فُتُونْ؟

ج+س+م+ك ج+س+م+ي

أما فِيكِ نَفْسٌ تُجَاذِبُ نَفْسِي زَكِيَ الحَدِيثِ وَرَطْبَ اللُحُونِ

ن+ف+س ن+ف+س+ي

شَبِعْتُكِ لَثْمًا شَبِعْتُكِ أكْلًا وأتْخِمْتُ مِنْكِ فَهَلْ تَسْمَعِينْ

ش+ب+ع+ت+ك ش+ع+ب+ت+ك

هذه الأبيات أيضا تحوي هندسة تأليفية تتمثل في (جسمك–جسمي) (نفس –نفسي) (شبعتك–شبعتك) وهذا دليل على المكانة المرموقة التي تحتلها شهر زاد في قلب شهريار، لأنّها تحمل سرّه ولأنه يحس نفسه ضعيفا أمامها إضافة إلى تكرار ملمح إيقاعي تمثل في صوتي "الميم " و"السين" فالميم تكررت سبع مرات والسين تكررت خمس مرات.

3–**الهندسة الرابطة:** هي" تكرار الفونمين في آخر الجزء وأوّل الجزء التالي،أوفي آخر الشطر وأول الشطر التالي"[2]

[1]–عبد اللّه شريط، الديوان، ص121.

[2]–جوزيف ميشال شريم، دليل الدّراسات الأسلوبية، ص93.

من قصيدة "الحق"[1]

تَتَلَوَّى كَعَاصِفِ الرَّمْلِ يَرْبَدُّ وَيَدْوِي في مُجْدِبَاتِ النُّجُودِ

ي–د ي+د

ألفينا في هذا البيت هندسة رابطة تمثلت في لفظتي «يربد، يدوي" فالشاعر من خلال البيت يصور حالة الحق في ظل مجتمع ساد فيه الظلم والفساد وعدم الاعتراف بالحق

إضافة إلى تكرار حرف" الدّال" خمس مرات

ومن قصيدة "حسرة"[2]

وَالكَوْنُ مُمْتَلِيءٌ فَرَاغَا مِثْلَمَا مُلِئَتْ ضُلُوعِي حَسْرَةً تَتَوَجّعُ

م–ل م+ل

يشعر الشّاعر بحالة من الفراغ المدّمر وأنّ هذا الكون مليء بالضياع، فهو يشبه ألمه وحسرته على وطنه بحالة الكون الذي ضاق به ولم يعد مهما بالنسبة له، إضافة إلى تكرار حرفي "الميم" و"التاء" وكان لهما دورا أساسيا في هذا البيت.

وورد في قصيدة "يا شعر هل تدري"[3]

كُلّما سِرْتُ فَالْحَيَاةُ أَمَامِي سَأْمٌ مُطْبِقٌ وَصَمْتٌ مُخَيَّمْ

أ+م أ+م

[1]–عبد اللّه شريط، الديوان، ص59.

[2]–المصدر نفسه،67.

[3]–المصدر نفسه، ص76.

يطمح الشاعر إلى فجر جديد سعيد ولكن سرعان ما يجد نفسه أمام مطبات الحياة ومصائبها التي تحيط به والتي لا تنتهي، فكلما حاول النهوض بنفسه والسّير إلى تحقيق طموحه وجد أمامه عراقيل تقف في طريقه ونفس ممتلئة بالتشاؤم تحول بينه وبين مبتغاه.

أمّا في قصيدة "لوحة الحياة"[1] نجد:

وتَنْتَفِخُ الأَجْوَاءُ غَيمًا وتَرْتَخِي وَتَخْتَنِقُ الأَنْسَامُ حَوْلِي عَنْ النَّشْرِ

ت–ت+خ ت– ت+خ

تثقل هموم الشاعر وهو في غربته فهو في كآبة مستمرة رغم فسحة المكان من حوله، فالدّنيا تضيق من حوله كأنه ظلمة في ظلمة وأنّ أنفاسه تنتفخ وترتخي مثلها مثل الجو الممتلئ بالغيوم، إضافة إلى تكرار صوت "التاء" ستُّ مرات.

3– الهندسة الخاتمة:

الهندسة الخاتمة هي" تكرار الفونيمين في آخر كلّ شطر"[2]

تظهر الهندسة الخاتمة في بعض الأبيات من بعض القصائد:

نجد في قصيدة" إلى المعري"[3] ما يلي:

أَيُّهَا العَالِمُ الخَبِيرُ بِمَا تُبْدِيهِ هَذِهِ الحَيَاةُ مِنْ تَطْرِيبِ

ت+ب–ي ت–ي+ب

[1]–عبد اللّه شريط، الديوان ص145.

[2]–جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص93.

[3]–المصدر السابق، ص68.

يرى الشاعر في المعري أنه رجل ذو خبرة وتجربة في الحياة وأنّه عالم بخباياها وذلك من خلال وصفه" بالعالم الخبير"فقد أعلى من قدره ورفع من مكانته إلى درجة العالم ويدل ذلك على المكانة الكبيرة التي يحتلها في فكر الشاعر، إضافة إلى ترديد صوت "الباء" أربع مرات مما أضفى على القصيدة بعدا جماليا ونغما موسيقيا.

أمّا في قصيدة **"كبرياء"**[1] فنجد:

لِمَ تَرْعَدُّ وَ تَدْوي وَتَثُورْ

ت-و+ر

أيُّهَا الْبَحْرُ وَتَعْلُو وَتَخُورْ

ت-و+ر

يعاتب الشّاعر البحر الذي هو في حالة هيجان، فكأنه شخص حقيقي يتحدث إليه ويوجه له نداءه"أيها البحر" فهو ينتظر منه ردّه والتفاته إليه لأن البحر هو بمثابة متنّفس للهموم وراحة للنفس وفي الوقت نفسه يعتبر البوابة التي يدخل منها المستعر وقد كان قبل ذلك يصّد هجمات الغزاة، فهو يحمل معنى المقاومة التي انمحت من قاموس الجزائريين، فتكرار الفونيمات في آخر الجزأين العروضيين أدى دورا فعالا في القصيدة، إضافة إلى ملمح إيقاعي متمثل في ترديد صوت" التاء" خمس مرات و"الراء" أربع مرات.

ومن قصيدة "يا شعر هل تدري"[2]

يَا رَفِيقِي هَلْ مِنْ عَزَاءٍ لِنَفْسِي فَلَقَدْ بَدَّدَ المُنَى رِيحُ نَحْسِي

ن-س+ي ن-س+ي

[1]-عبد اللّه شريط، الديوان، ص74.

[2]-المصدر نفسه، ص76.

نلاحظ في هذا البيت هندسة خاتمة تمثلت في(نفسي –نحسي) وهنا يبحث الشاعر عن رفيق مساند له في محنته فهو يشعر أنّه ميت ودليل ذلك"هل من عزاء لنفسي" فلا شيء بعد الموت في هذه الحياة، وكلّ شيء يُعتبر بالنسبة له حلما ممتلئا بالمصائب وهو في بلد غير بلده.

ويقول أيضا في قصيدة"قرود"[1]

يَا ابْنِ أُمِّي إِنَّهُمْ قَدْ أَلِفُوا شَوْكَ القُيُودِ

ق+د ق–د

ألفينا في هذا البيت هندسة خاتمة تمثلت في(قد–قيود) وهذا البيت دليل على أنّ الشاعر يخاطب أبناء وطنه الحبيب ويدعوهم إلى التفطن إلى أعمال المستعمر التي يرمي من خلالها زرع نار الفتنة بينهم وكذا استغلالهم لنهب خيرات بلادهم، فهو يقوم بدور المصلح المرشد قبل وقوع الكارثة.

وهذه الهندسات هي نتيجة تنسيقات صوتية تعتمد على التكرير، فنحن عمليا،"نحصل على تراكيب صوتية من صامتين يعودان مباشرة (في تكرير معجل) أو بعد فاصل متغير (في تكرير مؤجل) وفي شكل صوتي متماثل أو قريب الشبه، وفي الترتيب ذاته أم في الترتيب مقلوب، وتظهر هذه التراكيب الصوتية أو تتكرر عند أهم مفاصل بيت الشعر"[2].

نلاحظ أنّ الشّاعر عبد اللّه شريط في ديوانه الرماد، قد ألم بجميع أنواع الهندسات الصوتية، إلاّ أنه لم يجمع هذه الأنواع في قصيدة واحدة، باستثناء قصيدة شهر زاد التي جمع فيها بين الهندسة الفاتحة والتآلفية:

[1]–عبد اللّه شريط، الديوان، ص، ص77، 78.

[2]–صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سطيف 2010، 2011، ص253.

من قصيدة"شهر زاد"[1]

أَمّا مَّل جِسمُكِ جِسْمي يوما أما خلف هذا و ذالك فُتُونْ؟

أ+م +ا ج+س+ م+ك ج+س+م+ي أ+م+ا

والهندسة الفاتحة هي التي برزت بشكل كبير لأنّ الشاعر يعمد إلى تكرار االلّفظة أوائل الأبيات وبطريقة منتظمة ومتتالية في قصيدة واحدة، والغاية من ذلك كلّه هو لفت انتباه المتلقي ودفعه إلى معرفة ما يتعلق بوجدان الشّاعر ومعاناته، فهي تعطي القصائد نغما موسيقيا وتزيدها قوة وجمالا.

2-**الجناس:**

هو جنس بديعي اختلف البلاغيون في تحديد مفهومه فكل واحد منهم" حاول أن يصوغه على نحو يجعله جامعا لكلّ أنواعه"[2]

وقد عرفه قدامى بن جعفر: "هو أن تكون في الشعر معاني متغايرة في لفظة واحدة وألفاظها متجانسة مشتقة."[3]

وقال أبو هلال العسكري :" أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها علي حسب ماألف الأصمعي في كتاب الأجناس."[4]

ولم يرض الصلاح الصفدي بكل هذه التعاريف فقال:" أمّا حدّ قدامه فإنه عرّف الشيء بنفسه وهذا غير جائز لأن قوله في ألفاظ متجانسة يقضي إلي الدور المحال، ويمكن الجواب عن

[1]-عبد اللّه شريط، الديوان، ص ص120 ،121.

[2]-شفيع السّيد، أساليب البديع في البلاغة العربية دار غريب، ط1، القاهرة 2006م، ص127.

[3]-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح، محمّد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلميّة، د ط، بيروت، ص162.

[4]-أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، دار الفكر العربي، ط2 ،395ه، ص330.

ذلك بأن يقال إنه ما أراد المتجانس في الاصطلاح بل المتجانس في اللغة أي في الألفاظ المتشابهة ."[1]

على كل حال فهو مضطرب إذ فيه لفظ موهم الحدود يتجنب فيها مثل ذلك.

وعرفه ابن المعتز بكونه:" نوعا من تشابه الحروف في التأليف بين كلمتين متجانستين، وهو أن تجيء كلمة تجانس أخرى في بيت شعر ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها."[2]

من خلال هذا القول نلاحظ أن اللّفظتين المتجانستين لا يكفي تشابهها في تأليف حروفها بل لابد أن تكون في بيت واحد.

يشير تبرماسين إلى أن عبد القاهر الجرجاني لم يعرف هذا الجنس البديعي تعريفا دقيقا إذْ يقول:"أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا ولم يكن مرمي الجامع بينهما مرمي بعيدا."[3]

يضيف أحمد الهاشمي بقوله:" ولا يستحسن إلاّ إذا ساعد اللّفظ المعني وَوَازَ مصنوعه مطبوعه مع مراعاة النظير، وتمكن القرائن فينبغي أن ترسل المعاني على سجيتها لتكسي من الألفاظ ما يزينها."[4]

---

[1]–علي الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي، مصر، ص245.

[2]–عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، ط1، القاهرة 2003م، ص76، نقلا عن ابن المعتز، البديع، تع إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت 1982، ص25.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ت ح، سعيد محمد اللّحام، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة 1999م، ص09.

[4]– أحمد الهاشمي، جوهر البلاغة في العلم والبيان، تدقيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت 2002 م، ص 325.

أي أن التجنيس لا يستحسن إلا مع وجود المعني. وورد تعريف الجناس وأثره الموسيقي في كتاب موسيقي الشعر لإبراهيم أنيس بقوله:" العناية الموجهة إلي تردّد الأصوات في الكلام وما يتبع هذا من إيقاع موسيقي تطرب له الآذان وتستمتع به الأسماع ولا شك أن مثل هذا الأسلوب في نظم الكلام يتطلب المهارة والبراعة، وقد لا يقدر عليه إلا الأديب الذي وهب حاسة مرهفة في تذوق الموسيقي اللّفظية."[1] نلاحظ من خلال هذا القول أنّ استخدام الجناس يتطلب الدقة ومهارة والأديب هو الذي يستطيع توظيف ذلك لما يملكه من حس مرهف، يؤثر في نفسية المتلقي.

أنواع الجناس:

ورد في كتب البلاغة العربية نوعان من الجناس، تام وناقص:

1-**الجناس التام:** وهو ما اتفق اللّفظان في أربعة أشياء(نوع الحروف، عددها و هيآتها وترتيبها) مع اختلاف المعنى."[2]

2-**الجناس الناقص:** فيعرفونه بأنّه "اختلاف اللفظتين في عدد الأحرف فقط سمي ناقصا. وقد تكون الزيادة بحرف واحد سواء كان في أول أوفي الوسط أو في الآخر"[3]

والشيء الملفت للانتباه هو قلة استخدام هذا الجنس البديعي في دواوين الشعراء الجزائريين المعاصرين، ومن بين هؤلاء عبد الله شريط الذي لم يولي اهتماما بالجناس وكل ما ورّد منه في قصائده كان بنسبة قليلة وكلها عبارة عن جناس ناقص.

---

[1]- إبراهيم أنيس، موسيقي الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 3، القاهرة ،د ت،ص45.

[2]-أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص319.

[3]-عبد القادر حسين، فن البديع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2009م، ص134.

أما سبب قلّة توظيف التجنيس عند الشعراء الجزائريين المعاصرين فقد أرجعه عبد الرحمان تبرماسين إلى عدّة عوامل من بينها:

-أن الشاعر الجزائري المعاصر ابن بيئته قائمة على الصراع على مختلف المستويات.

- جمهوره متباين الثقافة واللّغة .

- وأقوى هذه العوامل هي حركة في تلوين قصائده والتي تجعل رسالته خالية من التنميق والزخرفة اللّفظية فهدفه التبليغ والتأثير أكثر من التّفنن والتطريب وهو لا يعمل على اقتباس الألفاظ البديعية."[1]

نلاحظ في ديوان عبد الله شريط انعدام الجناس التام أما الجناس الناقص فيتجلي في بعض القصائد نذكر منها:

من قصيدة "إلي المعري"[2]:

وَ الصَّبَاحُ الْبَعيدُ أَغْرَقَهُ اللَّيْلُ بأَعْمَاقِ جَوْفِهِ الْغِرْبيبِ

فَتَبَرَّمْتُ بالحيَاةِ وَبالآلامِ وَبالْفَجْرِ وَ الظَّلامِ المَهيبِ

نجد في هذا البيت ثنائية (الآلام-الظّلام) فالوحدتان الصوتيتان (الهمزة والضّاد) متقاربتان من حيث المخرج إذاً "الهمزة أقصي حلقي والضاد وسط حلقي"[3]، وقد أدى إلى تغيير المعني فالآلام دالة على معاناة الشاعر، أما الظلام فدلالة على الخوف والحزن والكآبة، فالشاعر يتوجع وتَيْهه في

[1]-عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة الجزائرية المعاصرة في الجزائر، ص 231.

[2]-عبد الله شريط، الديوان، ص72.

[3]-يوسف عطا الطريفي، معاني الحروف ومخارجها وأصواتها في اللّغة العربية، دار الإسراء للنشر والتوزيع، الأردن 2002م، ص28.

الظلام لا ينقطع فقد أثقل الألم كاهله وأدخله في متاهة لا تنتهي مما دفع به إلي السخط من الحياة وتمني العودة إلي زمن المعري.

وفي قصيدة "كبرياء يقول الشاعر[1]:

لِمَ تَرْعَدُّ وَ تَدْوي وتَثُورْ

أَيُّهَا الْبَحْرُ وَتَعْلُو وتَخُورْ

فقد وظف الشاعر جناسا ناقصا في لفظتي(تثور و تخور) ويكمن الاختلاف في حرفي (الثاء و الخاء)،فهو يصف البحر في حالة هيجان وغضب وفي الوقت نفسه يعاتبه، فأعطت اللفظتان نغما وإيقاعا وجرسا يطرب له السّامع.

أما في قصيدة"يا شعر هل تدري؟"[2]

يَا رَفِيقِي هَلْ مِنْ عَزاءٍ لِنَفْسِي فَلَقَدْ بَدَّدَ المُنَي رِيحُ نَحْسِي

وَتَهاوَتْ أَورَاقُ قَلْبِي فَأَمْسَي عَارِيًا بَيْنَ عَاصِفَاتٍ وَيَأْسِ

فوظف الشاعر في هذا البيت ثنائية(نفسي–نحسي) الاختلاف بين الوحدات الصوتية في الوسط، فالوحدتان الصوتيتان في(الفاء–الحاء) متقاربتان من حيث المخرج،" فالفاء بين الشفتان

[1]– عبد اللّه شريط، الديوان، ص 76.

[2]– المصدر نفسه، ص74.

والحاء وسط حلقي"[1]،وهذا أدى إلى تغيير الدلالة، فكلمة نفسي دالة على نفسية الشاعر، ونحسي دالة على المصائب وسوء الحظ فهاتين اللّفظتين منحتا القصيدة جرسا عذبا ونغمة متماثلة.

ومن قصيدة" قسوة" يقول الشاعر[2]:

وَبَيْنَ جَنْبَيْهِ قَلْبٌ هَادِئٌ صدئ كَمِيتَةٍ بَشَمَا مَشْلُولَةِ الْعَصَبِ

يقوم هذا البيت على ثنائية (هادئ –صدئ)ولكن الاختلاف بينهما يكمن في البداية فالأولى وردّ"هاء" والثانية" صادا"فهما مختلفان من حيث المخرج "فالصاد مخرج أسناني صفيري[3]" والهاء أقصى الحلق"[4] أما من الناحية الدلالية فلفظة هادئ دلالة على السكون والثبات أما صدئ فهي دلالة على شيء بالي قديم(رثة).

ويردّ هذا المثال أيضا في قصيدة" موكب الأحلام"[5]

وَعَنِ الجُفُونِ تَغَلْغَلَتْ فِي قَلْبيَ الطَّربِ الغَرِيرِ

فَأَثَرْنَ فِيهِ مَوْجَةَ الأَحلامِ والحُبِّ الطَّرِيرِ

ألفينا في هذين السطرين ثنائية(الغرير– الطرير) فالوحدتان الصوتيتان "الغين والطاء" مختلفتان من حيث المخرج إذ أنّ "الغين أقصى اللسان" [1]والطاء"بين طرف اللسان وأصول الثنايا

[1]– ينظر محمود عكاشة، أصوات اللّغة، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط1، القاهرة 2005، ص ص تحليلية، رسالة ماجستير، غزة 2002، 2003، ص30. 58، 59.

[2]– عبد اللّه شريط، الديوان، ص84.

[3]–إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب، البنية الصوتية ودلالاتها في شعر عبد الناصر صالح، دراسة تاريخية وصفية تحليلية، رسالة ماجستير، غزة 2002، 2003، ص30.

[4]– المرجع نفسه، ص28.

[5]–المصدر السابق، ص133.

العليا"[2] أما من الناحية الدلالية فقد أدت اللفظتين إلى تغيير الدلالة فلفظة الغرير دلالة على الحزن والألم الشاعر و طرير دلالة على قيمة الجمال.

ويقول في قصيدة" شهر زاد"[3]

وَمَعْبَدُكَ الرَّحْبُ حَيْثُ تُصَلِّي وَدَوْحٌ مِنَ الوَرْدِ حَيْثُ تَنَامُ

وَثَمْرٌ غَذِيٌّ وَطِيبٌ شَذِيٌّ وَظِلُ سَجِيٌّ عَلَى المُسْتَهَامْ"

نلاحظ في قصيدة شهر زاد أنّ الثنائية التي وقع فيها الجناس هي(غذي وشذي) وهما وحدتان صوتيتان وقعت في بداية الكلمة تتمثل في(الغين–الشّين) وهما متباعدتين من حيث المخرج، "فالغين لهوي والشّين وسط مقدم اللسان"[4] وقد أدت إلى تغيير الدلالة فكلمة غذي دالة على اللّذة وشذي دالة على العطر ذو رائحة طيبة.

هذه بعض الأمثلة التي استنبطناها من الديوان "عبد اللّه شريط" وما لفت انتباهنا هو أن أضرب الجناس متعددّة بلاغيا ،لكن وظيفتها واحدة وهي أن التجاء الشّاعر إلى هذا العنصر الإيقاعي "يكون دائما في نهاية البيت الخطي، أو الصوتي، وكأن هذا التوظيف يخرج عن دائرة البديع ليقوم بتعويض القافية التي يرغب الشاعر المعاصر في التخلص منها وإذا بمثل هذه المفردات المتجانسة تقوم بوظيفتين كلاهما تدعم البنيّة الإيقاعية للقصيدة تقفية وتجنيسا"[5] ومعنى

---

[1]–محمد حسن حسن جبل، المختصر في أصوات اللغة العربية دراسة نظرية تطبيقية، ط3، جامعة الأزهر 2005م ص، ص 62 63.

[2]–إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب، البنية الصوتية ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح، ص30.

[3]–عبد اللّه شريط، الديوان، ص116.

[4]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[5]–عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة العاصرة في الجزائر، ص233.

هذا أن "المفردة تصبح متجانسة تحمل قيمة جمالية وفنيّة تضاف أي القيمة الإيقاعية التّي تجمّل القصيدة وتمنحها وزنا ونغما مميزين"[1]

يشتغل الجناس في ديوان الرّماد بشكل عميق فهو يؤدي دورا إيقاعيا وتناغما موسيقيا مما يجعل القارئ يتأثر بالقصيدة ويميل إلى معرفة دلالتها.

ونجده يتوزع توزيعا محكما على" أبيات بعض القصائد من الديوان، فقد يرد مرة في صدر البيت وأخرى في عجزه وأحيانا يجمع بينهما"[2]

"فالجناس ليس مستحبا مطلقا وليس مستهجنا مطلقا وإنما يرتهن الأمر في الحالتين بالسياق والموقف، فمتى استدعى المعنى أيا منهما وجاء في موقعه.أضاف إلى النص لمسة وجمالا فإذا لم يكن في موقعه كان عبئا ثقيلا"[3]

ومن خلال الأمثلة سابقة الذكر يكون الجناس فيها"استدعاء لميل السامع والإصغاء إليه، لأن النفس تستحسن المكرّر مع اختلاف معناه ويأخذها نوع من الاستغراب"[4]

3-**الترصيع:**

يعدّ الترصيع من الأساليب الصوتية البلاغية والفنيّة الرّاقية التي تزيد النّص الشعري أبهى وجمالا.

[1]-عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 233.

[2]-رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص65.

[3]-شفيع السيد، أساليب البديع في البلاغة العربية، ص ص128،127.

[4]-أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص318.

وقد عرّف "قدامة بن جعفر "الترصيع قائلا: "هو نعت من نعوت الوزن الذي يتوخى فيه تصيير المقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو منجنس واحد في التصريف"[1]أو هو"أن يكون حشو البيت مسجوعا وأصله من قولهم –رصّعت العقد إذْ فصّلته"[2]

ويعرفه مجدي وهبة:" والترصيع في علوم البلاغة اليونانية واللاتينية التي أخذ بها في عصر النهضة بأوروبا : يجب فيه أن تتفق الفقرتان في التركيب النحوي وفي ضمائر الأفعال وفي تقفية الفواصل (وهي الكلمات الأخيرة في الفقر) ولا يشترط الاتفاق في الوزن."[3]

ورد المصطلح في كتاب الموازنات الصوتية لمحمد العمري و هو:" توازن الصوائت (حركات و ممدود)، ومنه صرفي في حال توازنها بالنوع، وتقطيع حال توازنها مقطعيا، بقطع النظر عن نوع الصوائت، وسجعي وهو تردد صائت في بيت أو قصيدة دون ارتباط بكلمات أو أنساق صرفية أو تقطيعية."[4]

يعرفه "عبد الرحمان تبرماسين" بأنه:" عنصر بديعي وعامل إيقاعي يعمل على تحلية القصيدة، فيضفي عليها شيئا من الرونق يحيي مائها الذي يمنحها نوعا من الومضات النغمية التي تجعل العملية الإيقاعية تتجد وتتمدد."[5]

---

[1]– أبو فرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص80

[2]–أبوهلال العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، دار الكتب العلمية، لبنان 2008م، ص07.

[3]– مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2،1984م، ص 96.

[4]–محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية إفريقيا الشرق، د ط، المغرب 2001م، ص 138.

[5]– عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 240.

وهناك من البلاغيين من قللوا من أهميته لأن كثرته وتواليه تدل علي تكلف الشاعر، فالترصيع في القصيدة الحرة عبارة عن:"مقابلة لفظة بلفظة أفقيا أو عموديا في البيتين الخطي أو الصوتي على وزنها ورويتها، فتكون متوازيتين ومتوازنتين لا تزيد إحداهما عن الأخرى."[1]

وما يلاحظ ندرة توظيف هذا العنصر البديعي عند الشعراء المعاصرين وإن وجد فمن دون إسراف أو تكلف، وانطلاقا من التعريف السابق (الترصيع قد يأتي أفقيا أو عموديا) وذلك بالنظر إلي تقابلات الألفاظ أفقيا أو عموديا .

ومثال ذلك : في قصيدة "كبرياء..."[2]

كَنَدَى شَوْكٍ بِأُفُقٍ من حَجَرْ

جَامِدُ يُثْقِلُ في الْقَلْبِ الْوَتَرْ

وفي قصيدة" وطني " [3]

وَعَلَى مَنْكَبِيَّ عِبْءُ اللَّيَالِي وَبِرِجْلَيَّ مُجْهِدَاتُ الْقُيُودِ

***أقسامه:**

والترصيع في الشعر شبيه بالسّجع في النثر، وهو"من حيث الوزن والرّوي ثلاثة أقسام، المتوازي، المتطرف، المتوازن، كما أدرك القدامى قيمة السجع في النثر، أدركوا أيضا قيمة الترصيع في الشعر، فعمدو على توظيفه في كلامهم مما له أثر في نفوس المتلقين."[1]

[1]–عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 245.

[2]–عبد الله شريط، الديوان، ص 73.

[3]– المصدر نفسه، ص64.

وروى الجاحظ في كتابه"البيان والتبيين" أنه: قيل لعبد الصمد بن الفضل بن عيسي الرقاشي لما تؤثر السجع علي المنثور، وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ قال:"إن كلامي لو كنت لا آمل فيه إلا سماع الشاهد لّقل خلافي عليك، ولكني أريد الغائب والحاضر والرّاهن والغابر، فالحفظ إليه أسرع والآذان لسماعه أنشط وهو أحق بالتّقييد."[2]

نجد أنّ عبد اللّه شريط من الشعراء المبدعين الذين وظّفوا الترصيع في شعرهم وهذه بعض القصائد الدّالة على وجود الترصيع بأنواعه الثلاثة:

أ-الترصيع المتوازي:

وهو الأكثر توظيفا في ديوان الرّماد" ويشترط فيه الاتفاق في الوزن والتقفية بين جميع الأجزاء بالإضافة إلى المساواة في الطول."[3]

ومن خلال هذا القول نلاحظ أن لاتفاق في الوزن والتقفية يولد نغمات إيقاعية تطرب لها أذن السامع.

هذه بعض الأمثلة عن الترصيع المتوازي:

يقول الشاعر في قصيدة "وطني"[4]

أَجِبْ قَلْبِي وَرُدَّ صُرَاخَ جُرْحِي فَقَدْ طَالَ اصْطِبَارِي وانْتِحَابي

---

[1]-الزركشي بدر الدين محمد بن عبد اللّه، البرهان في علوم القرآن، ت ح مجمد أبو الفضل، ج 1، مكتبة دار التراث، بيروت1992م، ص 75.

[2]- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ت ح علي أبو ملحمي، ج1، دار ومكتبة الهلال، القاهرة، 2002م، ص 287.

[3]-مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، ص65.

[4]-عبد اللّه شريط، الديوان، ص67.

في هذا البيت الشعري ترصيع متوازي يتمثل في كلمتي (اصطباري–انتحابي) فهما متفقتان من حيث الوزن والروي فالشاعر يعيش حالة من القلق والحيرة وهو بعيد عن هذا الوطن ويبث شكواه إلى شعبه ويقول: لقد طال اصطباري ولم يجد أحدا يسانده في غربته.

ويرد هذا النوع أيضا في قصيدة "اللّيل"[1]

شادِيَاتٍ طَلِيقَةً بَاسِمَاتٍ قُبَلٌ في الفَضَا تَرَنُّ لُغَاهَا

نجد في صدر هذا البيت لفظتين وهما"شاديات–باسمات "حيث فصلت بينهما لفظة "طليقة" مما خلق إيقاعا أقلّ سرعة، وهما متفقتان في الوزن والروي.

وفي قصيدة" مبتورة"[2]

أَلَا إِنَّ أَحْلَامَ الشَّبَابِ كَثِيرَةٌ وَلَكِنَ أَيَامِ الشَّبابِ قَلَائِلُ

وظف الشّاعر في هذا البيت ترصيعا متوازيا يتمثل في لفظتي "أحلام، أيَّام" فالأحلام دلالة على الآمال والطموحات أمّا الأيّام فهي دلالة على الزمن، ولكن هذه الأيام لا تتسع إلى ما يطمح إليه الشباب فهي تمّر وكأنّها ساعات قليلة.

ومن قصيدة" القسوة"[3] يقول الشاعر:

لَا تُسْعِفِ النَّفْسَ دَمْعًا فِي دُجَى الكَرَبِ إِنَّ الدُّمُوعَ لَرُزْءٌ رَائِعُ العَطَبِ

[1]– عبد اللّه شريط، الديوان، ص87.

[2]–المصدر نفسه، ص95.

[3]–المصدر نفسه، ص97.

نلاحظ في هذا البيت أن لفظتي" الكرب والعطب" وظفهما الشاعر في أواخر الشطرين من البيت، فهو هنا يقدم نصيحة تمثّلت في عدم الخضوع والاستسلام للمحن والشّدائد، فالدّموع لا فائدة منها، ولا تجدي نفعا.

ويقول الشّاعر في قصيدة "شهر زاد"[1]

وَرَاحَ ضَلَالًا وَبَاتَ شَقَاءَ يُفَتِشُ سِرًّا وَرَاءَ الحُدُودِ

فَنَادَى وَنَاجَى وسَامَ وَهَامَ وحَزَّتْ يَدَيْهِ حِبَالُ الجُهُودِ

يجمع البيت بين فعلين " نادى وناجى" وكذا المتعاطفين "سام، هام" دون أي فاصل بينهما ممّا ولّد إيقاعا سريعا، فهي تعتبر صيغا صوتية متماثلة من حيث البنية الوزنية وبذلك أعطت للقصيدة تناغما موسيقيا وانسجاما صوتيا.فالشخص الذي ينادي ويناجي هو في حاجة ماسّة إلى مناد له، والذي يهوم هو الذي يبحث عن شخص ضائع بلهفة.

من خلال الأمثلة السّابقة للترصيع المتوازي نلاحظ أنّ الشاعر قد وظفه بكثرة في ديوانه، فكل الكلمات جاءت متفقة من حيث الوزن والرّوي، مما أضفى على القصائد بصفة خاصة نغما وإيقاعا موسيقيا، يحفز المتلقي إلى الخوض في خبايا القصيدة.

ب-**الترصيع المتّطرف:**

إذا كان كلمات القرائن متفقة في الوزن والروي، في أسلوب التوازي، فإنّ الوضع يختلف مع التّطريف،" لأن النّاظم يعدل عن الوزن ويكتفي بالروي فقط"[2] بمعنى أنّ الترصيع المتوازي يعتمد

[1]-عبد اللّه شريط، الديوان، ص125.

[2]-رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص64.

على الوزن والرّوي والترصيع المتطرف يعتمد على الرّوي فقط، وهو بذلك يكسّر رتابة الإيقاع، وينقل السامع من حالة إلى أخرى دون الشعور بالسّأم والضّجر.

يقول الشاعر في قصيدة "الحق"[1]:

سخرَتْ مِنْكَ هَذِهِ الأَرْضُ يَا حَقُّ وَ فَازَتْ بِحَقِّهَا المَوْجُودِ

يشتمل هذا البيت على ترصيع متّطرف متمثل في لفظتي "سخرت وفازت"فهما متفقتين في الرّوي ومختلفتان في الوزن،أما من حيث الدلالة فلفظة سخرت تدل على الاستهزاء ولفظة فازت تدل على الانتصار، فالشّاعر بصدد تبليغ رسالة إلى المستعمر مفادها أنّه مهما لبث وتطاول على الشعب سينتصر عليه وتبقى هذه الأرض ملكيته، فحرف الرّوي جاء ساكنا وهذا دليل الثبات والسكون والتشبث بالوطن.

ويقول الشاعر في قصيدة"الغيم"[2]

ذَكَرْتُكِ وَاللَّيْلُ المهمين رَابِضٌ عَلَى الصّدْرِ كَيْ يَجْتَثّ مِنْهُ تَجَلّدِي

ذَكَرْتُكِ فاشْتَدَّتْ إِلَيْكِ مَنَازِعِي وَحَنَّتْ أغَاريدي وأنتِ تغَرُّدِي

في هذا البيت يتذكر الشّاعر وطنه فتنتابه رغبة العودة إليه ويشتد الشّوق والحنين، حينها يدرك أنّه موطن شذاه ومنتهى مناه.

أما "أغاريدي وتغرّدي"لهما نفس حرف الرّوي ويختلفان في الصيغة الصرفية التي تعطي لنا جرسا موسيقيا وإيقاعا داخليا متجانسا.

[1]–عبد اللّه شريط، الديوان، 61.

[2]–المصدر نفسه، ص66.

وورد هذا النّوع أيضا في قصيدة "إلى المعري"[1]:

وَتَبَسَّمْتُ لِلْشَبَابِ وَصَفَّقْتُ لِأَحْلَامِ قَلْبِي المَشْبوبْ

نلاحظ في هذا البيت أن اللّفظتين"تبسمت، صفقت" لهما دلالتان مختلفتان فالأولى تدل على التفاؤل والثانية تدل على الأحلام الضائعة التي كان يتمناها الشاعر في شبابه.

فقد كسر الشّاعر"[2] رتابة الإيقاع ونقل السامع من حالة إلى أخرى دون الشعور بالضجر"

ومن قصيدة "قرود"[3] نجد:

وَسَئِمْتَ الظُّلمَةَ الخَرَسَاءَ صَمَّاءَ النَّشيدِ

يعيش الشّاعر حالة من السأم والملل، ولم يجد من يسانده ويحكي له همّه، وقد سئم حتى من الظلمة التي وجدها أيضا لا تسمع ولا تتكلم ولا تردّ عليه، فوجد نفسه في قوقعة لا يفهمه أحد، وقد أدّت هاتان اللّفظتان إلى خلق إيقاع داخلي حيث تبعث في القارئ الشوق إلى معرفة ما تتضمنه الأبيات اللّاحقة.

ج- الترصيع المتوازن:

هو القسم الثالث من أقسام التّرصيع وبه يتحقق التنوّع الإيقاعي، عرّفه الزركشي بقوله:"هو أن يراعي في مقاطع الكلام الوزن فقط"[4]

يتوزع هذا النوع من الترصيع عبر قصائد الديوان:

---

[1]-عبد الله شريط، الديوان، ص71.

2-رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص46.

3- المصدر السابق، ص77.

4-بدر الدين محمد بن عبد اللّه الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ص76.

وفي قصيدة "وطني" يقول الشّاعر :[1]

وَأَنْتَ الجَنَّةُ الدُّنْيَا تَهَادتْ وَلَكِنْ بَيْنَ أَحْضَانِ الذِّئَابِ

فَجُوَّكَ دَائِمُ البَسَمَاتِ طَلْقٌ وَبَحْرُكَ زَاخِرٌ طَلْقٌ العُبَابِ

نلاحظ ترصيعا متوازيا تتساوى فيه الوحدتان الصوتيتان "دائم–زاخر" من حيث الوزن وفهما يخلقان حالة من التدفق و الانتظام الإيقاعي، فنتبع موسيقى الترصيع من هاتين الكلمتين،فالأولى"دائم" دلالة على الديمومة والسيرورة أما الثانية فدلالة على النعم والخيرات، وأحدث هذا التماثل في الوزن بين الكلمتين نغما وموسيقى يدق لها أذن السّامع وتؤثر فيه.

ونجد في البيت ما قبل الأخير في قصيدة "يا شعر هل تدري؟"[2]

يَا رَفِيقِي هَلْ يَهْدَأُ القَلْبُ يَوْمًا فَلَقَدْ هَدَّنِي بِخَفْقٍ وَهَمْسٍ

إن لفظتي" خفق وهمس" لهما دلالتان مختلفتان،" خفق وهَمْس"، فالأولى مشتقة من الفعل "خفق"وتعني دقّ وتحرك، أما الثانية فهي مشتقة من الفعل "همس" وهي دلالة على السكون والثبات، إلّا أن الفظتين متساوين من حيث الوزن وهو التماثل الكمي على مستوى الجانب الإيقاعي للبيت الشعري.

وظّف الشّاعر هذا النّوع في قصيدة "كيف جفّ الحبّ من كل مكان "[3]

أَنْتِ حَرَّقْتِ أَمَانِيَّ وأَمْني فَاسْتَحَالت لي رَمَادًا وظَمَا

[1]– عبد اللّه شريط، الديوان، ص54.

[2]–المصدر نفسه، ص76.

[3]–المصدر نفسه، ص91.

أَنْتِ لَيْلٌ قُدَّ مِن رِجْسٍ وَعَفْنِ كَالِحُ الظُّلْمَةِ مَمْحُولُ الحِمَى

نلاحظ في هذا البيت ترصيع متوازن متمثل في لفظتي"رجس، عفن" فهما متساويتان من حيث الوزن، فهما يشيران إلى القذارة، فالشاعر يعاتب محبوبته، وأصبحت بالنسبة إليه بمثابة ليل شديد الظلمة.

ومن قصيدة "الصيف" يقول [1]

وَبِعَيْنَيْهِ هذه اللَّهْفَةُ البَيْضَاءُ ذَابَتْ كَسَائِلٍ مِنْ حَدِيدِ

آهِ مَا أَثْقَلَ السَّمَاءَ عَلى صَدَرِي وَمَا أَضْيَقَ الفَضَا بالْبيدِ

تبدو الدلالة في هذا البيت مثقلة بالهموم، إذ أن الشاعر يرى العالم ضيقا وثقيلا عليه، فهو يشعر بالحزن و الأسى إلى درجة أنه يحس بأن السماء ثقيلة على صدره وبالرغم من اتساع الفضاء فهو ضيق في نظره، وهذا يدّل على قوة همومه ومآسيه.

فهاتان اللّفظتان ساعدتا الشّاعر على تفجير الطاقات لتتولد الغنائية وما يحتويه من تراكيب متساوية في طولها.

وظف عبد اللّه شريط الأقسام الثلاثة للترصيع في ديوانه وقد أدى هذا إلي تحريك مشاعر المتلقي لأن الانتقال من المتوازي إلى المطرف إلى المتوازن" يكسر الرتابة الإيقاعية لترديد الصوت

[1]- عبد الله شريط، الديوان، ص108.

الواحد."[1] فالتداخل بين الأقسام الثلاثة صنع إيقاعا خاصا مدركا من طرف السامع، وهدفه هو التأثير في نفسية المتلقي.

ومن هنا يمكننا القول:"أن الترصيع عنصر التجميل في العمليات الإيقاعية وهو لون من النغم كأن يكون ترميما أساسه نون الإنشاد أو غنة نابعة من التنوين، فالترصيع يعمل على تكرار الصوائت القصيرة والطويلة المولدة للنغم."[2]

فهو بذلك يؤثر في البيت الشعري، فيكسبه وقعا، ويضفي على مقاطعه جرسا موسيقيا نابعا من اعتدال المقاطع وتساويها في الوزن وتماثلها في التقفية، كما أن له أثرا على المتلقي لما يبعث فيه من استحسان لهذا التماثل الذي يقع في السمع أحسن موقع."[3]

فالترصيع بأقسامه الثلاثة "أسلوب أخاد أثري التعبير بنغمات موسيقية عذبة، وإيقاع يعطي النفس متعة فنية مؤثرة تبعث في الفؤاد السكينة والطمأْنينة وهو إلى جانب كل هذا وسيلة من الوسائل المنشطة والمخففة من سأْم الطول وقد كان له دور بارز في شد المتلقي."[4]

[1]–رابح بوحوش، البنية اللّغوية لبردة البوصيري، ص 46.

[2]–عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 251.

[3]–عبد القادر حسين، فن البديع، دار الشرق، ط 1، القاهرة،1983م، ص127.

[4]– ينظر، رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البويصري، ص 80.

التكرار:

أ- **لغة:** التكرار مصطلح عربي صرف ويظهر ذالك من خلال المعاجم العربية، ففي لسان العرب:" التكرار مصدر كرّر، الكرّ يقال: كرّه، وكرّه بنفسه، يتعدّى ولا يتعدى والكرّ مصدر كرّ عليه يكرّ كرّا وكرورا وتكرارا: عطف وكرّ عنه، رجع"[1]

"وكرّ على العدوّ يكرّ، ورجل كرّ وكذلك الفرس، وكرّ الشيء وكر كره أعاده مرّة بعد أخرى ... والكرّة المرّة، والمع الكرّات ويقال: كررت عليه الحديث وكركرته إذًا رددته عليه، والكرّ الرّجوع على الشيء ومنه التكرار."[2]

وجاء في القاموس المحيط للفيروز أبادي أن المصطلح انشق من الجذر اللغوي كرّ حيث يقول:" كرّ عليه كرّا وكرورًا وتكرار، عطف عنه ورجع فهو كرّار ومكرُ، وكرره تكريرًا وتكرارا وتكرَّةً كتحلَّةٍ، وكركره أعاده مرة بعد أخرى."[3]

ب-**اصطلاحا:**

" يعدّ التكرار في نظر النقّاد والدارسين التقنية أسلوبية تحدث على مستوى النّص وتبعث فيه حركة ملحوظة تمتاز بالعذوبة ، والاستحباب، وكما يعدّ أيضا مرتكزا للإيقاع بجميع صوّره"[4] فالتكرار هو ميزة من مميزات الأسلوبية حيث يعتمد عليه الشاعر في بعث الحركة داخل النّص وهو عنصر أساسي من عناصر الإيقاع.وقد ورد المصطلح في كتاب حركية الإيقاع لحسن

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب ج 1، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، ط1، 2005م، ص135.

[2]-المصدر نفسه ، ص136.

[3]-الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تع الشيخ أبو نصر الهوريني، دار الكتاب الحديث، ط1، الجزائر، 2010م ص493

[4]- بشير مناعي مجلة علوم اللغة العربية وآدابها،العدد 4،الوادي الجزائر مارس 2012م،ص07

الغرفي ذالك حين"يشكل التكرار نسقا تعبيريا في بنية النص الشعر التي تقوم على تكرير السمات الشّعرية ومعاودتها في النّص بشكل تأنس إليه النّفس التي تتلهّف إلى اقتناس ما وراءه من دلالات مثيرة ".

[1]معنى أن التكرار هو أسلوب تعبيري يصّور حالات نفسية وانفعالات الشاعر وبهذا"يكون التّكرار عنصرا من عناصر النّص الشعري يولد بولد هذا النّص ويكتسب شرعية وجوده ضمنه، وفي الوقت نفسه يكون هو الأخر عنصرا مساهما في بناء النّص"[2]

أمّا مفهوم محمّد الحسناوي له فهو "ذلك التجلّي في الحياة اليومية القائمة على التناوب في الحركة والسكون أو في تكرار الشيء على أبعاد متساوية، وفي ترديد لفظ واحد ومعنى وهو التّرجيع[3]، فتكرار الشيء يكون بشكل متساوٍ ويكون اللّفظ المكرّر له معنى واحد"أما كلمة الترجيع تنجم عن تكرار للأصوات الصامتة و الصائتة القصيرة والطويلة"[4] محمّد صابر عبيد :"أن ياتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان اللّفظ متفق المعنى أو مختلفا أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فان كان متحدّ الألفاظ والمعاني".[5] ومعناه هذا أن يأتي المتكلم بتكرار لفظة أو كلمة أكثر من مرة في سياق واحد وهذا أما للتأكيد أو لزيادة التنبيه أو التمويل أو التعظيم أو للتلذذ بذكر المكرّر ولهذا اهتم الشّعراء بهذه الظاهرة اهتمامًا ملحوظا في دواوينهم،باعتباره احد الأدوات الفنية والأساسية للشعر يلعب دورا بارزا في تشكيل

---

[1]–حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001م، ص81.

[2]– صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص111.

[3]–عبد الرحمان تبرما سين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص193.

[4]–ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها، نقلا عن محمد ألحسناوي، الفاصلة في القرآن، المكتب الإسلامي، ط2، بيروت 1986م، ص256.

[5]– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد كتاب العرب، د ط، دمشق، 2001 م، ص ص 182،183.

موسيقاه،ومن زمرة هؤلاء عبد اللّه شريط ،تحدد نازك الملائكة هذا المصطلح بقولها:"فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبة"[1] فالتكرار" يساعد الناقد على تحليل شخصية الشاعر ومعرفة الأبعاد النفسية والدوافع الحقيقية التي يخفيها عن الآخرين فهو يعتبر احد العناصر التي بفضلها يستطيع الشاعر البوح بالمكبوتات لأنه مضطر إلى إفراغها، والتكرار وسيلة من الوسائل التي يستعملها في عملية الإفراغ"[2]

ويشير رشيد شعلال: "إنه تجلية للمعني وتزكية له، أو رغبة الشاعر في التوكيد والتفصيل ومن ثم تنمية المعني وبلورته."[3] ويؤكد عدنان حسين بقوله" أما الدوافع الفنية للتكرار فإن ثمة إجماعا علي أنه يحقق توازنا موسيقيا، فيصبح النغم أكثر قدرة علي استثارة المتلقي والتأثير في نفسه"[4]، لأن الدافع الأساسي للتكرار هو التركيز علي الكلمات للفت انتباه المتلقي إليها ولذلك يعطينا الشاعر أهمية كبيرة ولأهميتها في ذاته[5] .

[1]– حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 160، نقلا عن نازك الملائكة.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– دهنون أمال، جمالية التكرار في القصيدة المعاصرة، مجلية كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع2، بسكرة 2008 م، ص346.

[4]– المرجع نفسه، ص 347.

[5]– ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويشير محمد صابر عبيد إلي أن:" البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاما خاصا داخل كيان القصيدة يقوم هذا النظام علي أسس نابعة من صميم التجربة ومستوي عمقها وثرائها وقدرتها علي اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنيّة التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير "[1].

ويظهر التكرار في الشعر بأشكال مختلفة يبدأ بالحرف ثم الكلمة فالعبارة إلى البيت الشعري، وكل شكل من هذه الأشكال الترددية لها أبعادها النفسية والدلالية والإيقاعية مما يثري النص الشعري.

أولا- تكرار الوحدة المعجمية:

"هو نمط من أنماط التّكرار الشائعة، وهو تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة "[2] فتكرار اللفظة يكون في البيت أو في مقطع من المقاطع التي تليها.

"فاللّفظ المكرّر –بوجه عام –مصدره التورية وهدفه الإثارة، حبّا أو بغضا في أي غرض من أغراض الكلام"[3] ويشير عبد الرحمان تبرماسين إلى مصطلح التّكرار اللّفظي بقوله: "إذا كان التكرار الحرف وترديده في الكلمة الواحدة يمنحها نغمة وجرسا ينعكسان على جمال الصّورة فان تكرار اللّفظة في المعطى اللّغوي لا يمنح النّغم فقط بل يمنح امتدادا وتناميا للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد نتيجة تكرار العنصر الواحد"[4].

---

[1]–محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص ص183، 184.

[2]–حسن الغرفي، حركية الايقاع في الشّعر العربي المعاصر،ص 82.

[3]– السيّد عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، ص136.

[4]–عبد الرحمان تبرماسين البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ص211.

ويذهب الكيلاني إلى إن"التّكرار خفّة وجمال لا يخفيان ولا يغفل أثرهما في النفس حيث أن النقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرغها ايقاع المفردات المكرّرة بشكل تصحبه الدّهشة والمفاجأة، مما يجعل حاّسة التأمل لديهم ذات فعالية عالية"[1] فالتكرار عنصر تجميلي في القصيدة ممّا يضفي عليها من لمسات عاطفية ووجدانية تترك في القارئ الدهشة والمفاجأة.

من خلال قراءتنا للديوان، تبين لنا انّه حافل بهذا النوع من التكرار، ومن أمثلة ذلك ما يلي:

- قصيدة "وطني"[2]

ظَمِئْتُ إِلَيْكَ يَا وَطَنِي وَ إِنِّي لَفِيكَ نَفَضْتُ أَوْرَاقَ الشَّبَابِ

وَفِيكَ تَنَفَّسَتْ أَحْلَامَ قَلْبِي وَهَزَّتْ مُهْجَتِي رِيحُ التَّصَابِي

ظَمِئْتُ إِلَيْكَ يَا وَطَنِي لأَنِّي غَرِيبُ فِي جِبَالِكَ وَ الرَّوَابِي

غَرِيبُ فِي بِحَارِكَ والفَيَافِي غَرِيبُ فِي سُهُولِكَ وَالهِضابِ

غَرِيبُ فِي المَقَابِرِ والنَّوَادِي غَرِيبُ النُّطْقِ فِي دُنْيَا اضْطِرَابِي

غَرِيبُ فِي المَعَابِدِ وَ المَلَاهِي غَرِيبُ فِي مُيُولِي وَانْتِسَابِي

غَرِيبُ حَيْثُما أَمْشِي طَرِيدٌ وَفِي عَيْنَيَّ ذُلِّي وَانْتِحَابِي

كَذَالِكَ نَعِيشُ يَا وَطَنِي كَأَنّا خَنَافِسُ لَاهِياتُ فِي تُرَابِي

[1]– إيمان محمّد أمين الكيلاني، بدر شاكر السيّاب، دراسة أسلوبية لشعره ص187.

[2]–عبد اللّه شريط، الديوان، ص ص53.

فَتَغْدُو فِيكَ يَا وَطَنِي فُتُونٌ تَهَزُ النَّفْسَ بِالشِّعْرِ المُذَابِ[1]

نلاحظ في هذه القصيدة تكرار الشّاعر للفعل الماضي –ظمئت–مرتين وهو دلالة على شدّة تعطّش الشّاعر لوطنه وشوقه إليه.

وكرّر لفظة –وطني–أربع مرات وهذا التكرار دلالة على الانتماء والانتساب والهويّة والملكية، فالشّاعر يتذّكر هنا الأيام الخوالي التي قضاها في وطنه بين أصدقائه وأحبابه، والوطن يمثل للشاعر ذكرياته التي لاتنسى وتبقى راسخة في ذاكرته ومخيلته.

كما نجده كرّر لفظة–غريب–ثماني مرات متتالية، ممّا أسهم إسهاما فعّالا في تصوير مدى غربته وهو بعيد عن وطنه، فقد أصبح غريبا عن كل شيء يحيط به سواء المقابر أو البحار ...وحتى في ميوله وانتسابه، فالغربة تجعل من الشّاعر كائنا آخر تفقده الأمل في الحياة.إن تكرار هذه الفظة "ساعد على تكثيف الإحساس الوجداني بالاغتراب وما ينتج عنه من تعاظم الشعور بالحنين"[2].

ركزّ الشّاعر على هذه الألفاظ لإيصال قوة النّغم الإيقاعي إلى السّامع والتأثر بانتباهه ويشدّ سمعه إلى هذه الألفاظ أكثر من غيرها.

ويرد هذا النوع أيضا في قصيدة "الغيم"[3]

ذَكَرْتُكِ يَا لَيْلَى ولِلْبيْنِ دُونَنَا كَلَاكِلُ صَمْتٍ كَالضّبَابِ المُلَبَدِ

[1]–عبد اللّه شريط، الديوان، ص55.

[2]–محمّد مصطفى أبو شوارب، جماليات النّص الشعري، قراءة في أمالي القالي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ط1، الإسكندرية 2005، ص165.

[3]– المصدر السابق، ص ص 65، 66.

ذَكَرْتُكِ وَالدُنْيَا غُيُومُ بِخَاطِرِي تَمُرُّ كَأَوْهَامِ التَّلِيفِ المُشَرَّدِ

ذَكَرْتُكِ وَاللَّيْلُ المُهَيْمِنُ رَابِضُ عَلَى الصّدْرِ كَيْ يَجْتَثُ مِنْهُ تَجَلُّدِي

ذَكَرْتُكِ فَاشْتَدَتْ إِلَيْكِ مَنَازِعِي وَحَنَتْ أَغَارِيدي وَأَنْتِ تَغَرُدِي

استهل الشّاعر قصيدته بلفظة–ذكرتك–فهو يتذكر محبوبته "ليلى" الذي فرق بينهما البعد والبين ثم يعاود التكرار المفردة في المقطع الثاني من القصيدة ثلاث مرّات متتالية، فهو يؤكّد على تواجدها معه أينما حلّ وارتحل وفي كل زمان ومكان، فليس على القلب أقسى من الفراق الأحباب فراقا أبديا.

فالفظة –ذكرتك–تعطينا نغما موسيقيا ينساب في نفس المتلقي وتلفت انتباهه ليعرف مدى لوعة وحنين الشّاعر لمحبوبته.

"فهذا التّكرار أدّى إلى تحريك عاطفة الشّاعر لأنّها تمس قلبه وتشعل النّار والنّور اللّذين فيهما متعة للعاشق، وتكريره هذا فيه راحة لنفسه وإشباع لذكراه وإيصال لحاضره بماضيه"[1]

أمّا في قصيدة "حسرة"[2] فنجده يكرّر لفظة الصبر مرتين فيقول:

الصَبْرُ يَحْفُلُ وَالقَوَافِي نُزّعُ فِيمَ التَّعَلُّلُ عَنْكِ إِمَا نَجْزَعُ؟

يَا شِعْرُ وَالصَّبْرُ ٱلْجَمِيلُ كَمَا تَرَى جَفّتْ مَنَافِحُهُ فَمَا تَتَضَوَّعُ

[1]–ينظر، عزالدين علي السيد، التكرير بين التأثير والمثير، عام الكتب، ط2، 1985م، ص138.

[2]–عبد اللّه شريط، الديوان، ص67.

فهو لم يكرر"كلمة الصبر" لتدلّ على تحمل بل تَحْمِل عكس المعنى فهي تشاؤم الشّاعر وعدم قدرته على تحمل ومواجهة المصائب والآلام التي أضعفته وأضعفت قواه فأدت إلى نفاذ صبره، وحتى الليل لم يعد يكفيه لالتئام جروحه والشفاء أوجاعه من جراء الغربة.

فلفظة الصبر أحدثت نغما وإيقاعا وتأثيرا في نفس المتلقي فدفعته إلى البحث عن سبب توظيفها وما علاقاتها بنفسية الشاعر، وكما يقال الصبر مفتاح الفرج.

وقال تعالى: "فاصبر صبرًا جميلا"(5)إنهم يرونه بعيدَ(6) ونراه قريبا(7) "المعارج[1]

وفي قصيدة" إلي المعري..."[2] يقول الشاعر.

أَيّها الشيْخُ أَبَا البُؤْسِ والنَّحْسِ وَيَا دَمْعَةَ الزَّمَانِ الْكَئيبِ

أَيُّهَا السَّاخِرُ المُنَدّدُ بالْأَيَّامِ وَالنَّاسِ وَالوُجُودِ الرَّحِيبِ

أَيُّهَا الشَّامِخُ المُطِلُ عَلى الْأَكْوَانِ مِنْ عَالَمِ الْحِجَى المَشْبُوبِ

أَيُّهَا الْمُنْتَشِي بخَمْرِ الدَّياجِي وَغُيُومِ الأَسَى وَصَمتِ القُطُوبِ

أَيُّهَا العَالِمُ الْخَبيرُ بِما تُبْديهِ هَذِي الْحَيَاةُ مِنْ تطْرِيبِ

جاء التكرار في أوائل الأبيات بشكل عمودي، حيث كرّر أداة النداء " أيُّها " في الأبيات الخمسة الأولي متبعا إيّاها بأسماء متعددة: كالشيخ والساخر، الشّامخ، المنتشي، والعالِم، فهو يصف "المعري " بأوصاف مختلفة لما يرى فيه من عظمة وتقديس، فالشيخ رمز للبركة، كما يراه

[1]–القرآن الكريم، سورة المعا رج، الآية،5،6،7،ص568.

[2]– عبد اللّه شريط، الديوان، ص 68.

ساخطا من الحياة وعالما بها فهذه اللفظة "أيُّها" جاءت للفت إنتباه السّامع وتبليغه الرسالة المراد تبليغها.

والمثال الوارد في قصيدة " ياشعر هل تدري؟" [1]هو :

هُوَ يَا شِعْرُ كُلٌّ ذَاكَ وَلَكِنْ مُتَوَارٍ بِدَاجِيَاتِ النُحُوسِ

مَا أَمَرّض الحَيَاةَ يَاشِعْرُ بِاللّه أَتَدْرِي رَحِيقَهَا أَيْنَ يَحْلُمْ

مَا أَشَدَ الظَلاَمِ يَا شِعْرُ بِاللَّهِ أَتَدْرِي أَيْنَ الصَّبَاحُ تَصَرَّمْ؟

هلْ يَعُودُ الرَّبِيع والأَمَلُ الشَّارِدُ يَا شِعَرُ وَالسَلاَمُ لِنَفْسِي؟

حيث تكررت لفظة "شعر" خمسة مرات، فالشعر هنا هو وسيلة يستطيع الشّاعر عن طريقها البوح بكلِّ مكنوناته وتدوينها على الورق.

ومن خلال هذه الأبيات يتضح لنا أنّ الشعر هو بمثابة الصديق الحقيقي والمثالي الذي يلجأ إليه الشاعر وقت ما يشاء ويحكي له همومه، فهو المنفس لما يجري في النفوس.

كما نجد في قصيدة "الليل"[2]

وَأَرَى اللّيْلَ قَابِضاً بِيَدَيْهِ عُنَقَ الْكَوْنِ بارِداً كَالْحِمَامِ

كانَ يَا لَيْلُ ناسياً يُتْمَهُ المُرَّ وَأُمّا قَدْ أُغْرِقَتْ فيْ الهُجُوعِ

هَكَذاَ تَرْجِعُ الطُيُورُ وَقَدْ أَفْنَيْتَ يَا لَيْلُ لَحْنَهَا وَغِنَاهَا

[1]– عبد اللّه شريط، الديوان، ص ص75، 76.

[2]– المصدر نفسه، ص ص84، 97.

لَكن الصَّفْوُ أَيُّها اللَّيلُ أَنَّى في حَيَاةٍ دُجَاكَ بَعْضُ بَلاَهَا

أَيُّهاَ اللّيْلُ أَنْتَ سِتْرٌ مَنَ الْغَمِّ تَرَامَى عَلَى الْوُجُودْ الْوُجُودِ الْكبِير

فِيكَ يَالَيْلُ تَنْطَفِي شُعْلَةُ الْدُنْياَ وَتَسْوَدُّ رَائِعَاتُ الْبُدُور

أَيُّهَا اللَّيْلُ يا سَلِيل المَنَاياَ يَا وَلِيدَ الْعَذَاب ياابْنَ الشُّرُور

يعتبر الليل متنفس الهموم التي أثقلت كاهل الشعراء من الجاهلية إلى عصرنا الحالي فبمجيء اللّيل تتكاثر هموم الفرد ولا يجد أنيسا يساعده للتخلص منها، فلفظة اللّيل تعني الظلمة والسكون وانعدام الحركة وفيه ينطفئ ضوء النهار وهو ستر من الغم ووليد العذاب وبدايته.

فبتكرار مفردة اللّيل اكتسبت القصيدة ايقاعا تطرب له أذن السامع ويدخله في متاهة البحث عن معانيه ومضامينه.

أما في قصيدة " القسوة "[1]:

أَنا الَّذِي شَفَنِي مَا أَنْتَ عَاصِرُهُ مِنْ مُهْجَتِي وَكَيَانِي الْبَاهِتْ الْحَرَبِ

أَنَا ابْنُ أُمِّكَ مَأْخُوذٌ عَلي يَدِهِ حَظُّ الْحَيَاةِ فَلَا يَقْوَي عَلَي أَرَبِ

أَنَا ابْنُ وَكْرِكَ هِيْضَتْ مِنْهُ أَجْنِحةٌ بَيْضَاءُ رَفَافَةٌ كَالْنُورِ في الشُّهُبِ

أَنَا الَّذي فِيه إنْسَانِيةٌ زُهِقَتْ مِنْ تَحْتِ أَقْدَامِهِمْ بالرَّقْصِ و الطَرَبِ

أَنَا الَّذي اسْوَدَّ مِنْ هَوْلِ الطَرِيق دَمِي وَوَاجهتْنِي الْحُظُوظُ الرُّبْدُ عَنْ طَلَبِي

[1]– عبد اللّه شريط، الديوان، ص ص98، 99.

كرّر الشاعر الضمير "أنا" خمس مرات متتالية فهي تشكّل حضورا لذاته مخاطبا أبناء أمته إذ يعرض لهم آلامه وأوجاعه في غربته، حيث يعيش حالة من الاغتراب والرفض للقيم الموجودة في ذالك البلد، وهو يرى نفسه مهمشا ومظلوما في وطن الغير.

وكرّر الشاعر صيغة الاستفهام أين في قصيدة "الصيف..."[1]

أَيْنَ تِلْكَ الغُيُومُ تَشْرَبُهَا نَفْسِي لَقَدْ مَزَّقَ الظَّمَا شَفَتَيَّا

أَيْنَ طَلُّ الأَسْحَارِ قَدْ يَبِسَ الجُرْحُ وَجَفَّتْ دِماهُ فِي جَنْبَيَّا

أَيْنَ سَيْلُ الحيَاةِ؟ آه مَنْ ذَا أُنَادِي مَا الْتَفَاتِي؟ لِمَنْ أَمُدّ يَدَيَّا

فهو يريد أن يكشف بها عن حيرته وقلقه إزاء هذا الوجود واللحظات العصيبة والقاسية التي يمرّ بها و"أين" كلمة تدل على المكان ولهذا يبحث الشّاعر عن مؤنس لوحدته في غربته.

نلاحظ من خلال ما سبق أنّ تكرار الكلمة كان له دورٌ فاعلٌ في الديوان، حيث وظّفه الشّعر في معظم القصائد ممّا ولد إيقاعا داخليا، وساهم بالارتقاء بجمالية القصائد.

"فتكرار اللّفظة يعطي القصيدة قوة وحركة ويحتل أكبر مساحة من المكان الذي يمنحه شكلا مميزا يستشف منه الناظر شكلا هندسيا "[2] وهو بذالك يساعد القارئ"على معرفة شخصية الشّاعر وتحليلها ومعرفة أبعادها النفسية والدوافع الحقيقية التي يخفيها عن الآخرين أو التي لا يريد البوح بها"[3].

[1]– عبد اللّه شريط، الديوان، ص ص 110.

[2]–عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص ص 211،212.

[3]–إيمان محمّد أمين الكيلاني، بدر شاكر السيّاب، دراسة أسلوبية لشعره، ص290.

ثانيا: التّكرار التركيبي (التوازي) إذا كان تكرار اللفظة يعطي للقصيدة جمالا وإيقاعا عذبا ومساحة زمنية تثري المعنى وتعّمق من دلالة النّص، فإنّ التكرار التركيبي والذي يعرف بالتوازي وهو"عبارة عن أداة للتّحليل لإعادة الاعتبار للظواهر المتعلقة بالمستوى الصّرفي–التركيبي، وبدرجة أقل للمستوى المعجمي –الدّلالي"[1].

ويشير عبد الواحد حسن الشيخ إلى هذا المصطلح بقوله: "هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها وتسّمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية سوء في الشعر أو النثر"[2] بمعنى أن التطابق والتماثل يكون على مستوى العبارات أي في الشّعر مثلا يكون صدر البيت مطابقا لعجزه وإذا كانت فعل+ فاعل+ م به في صدر البيت فيكون في عجزه كذالك.

ولقد رأى جاكبسون في "التوازي عنصرا مركزيا في تكوين الرّسالة الشّعرية وأكّد على هذا المبدأ بعد تحليله مئات من القصائد في خمسة عشرة لغة مختلفة فتوصّل إلى أن التوازي ليس ظاهرة بلاغية خارجية وإنّما هو مبدأ تركيبي وعنصر ترتكز عليه كلّ دلالات النّص"[3]. يتضح لنا أنّ التوازي يعتمد على مجموعة من العناصر التركيبية التي تبحث على الدلالات المكونة للنّص الشّعري.

---

[1]–محمّد عبد القاسي، التكرارات الصوتية في لغة الشّعر، تق زياد فلاح الزعبي، عالم الكتب الحديثة، ط1، إربد الأردن 2009، ص49.

[2]–عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنيّة، ط1، مصر 1999، ص7.

[3]–مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللّغة الشّعرية، عالم الكتب الحديث، د ط، إربد الأردن 2011،ص50.

ويعد "مفهوم التوازي أقرب إلى المفهوم الرياضي الذي يدلّ على الخطوط المستقيمة أو غير مستقيمة التي لا تلتقي....والمسافة الفاصلة بين الخطّين المتوازنين واحدة"[1] إنّ التوازي والرّياضيات شبيهان ببعضهما البعض لأنّ كليهما يقومان على مبدأ واحد وهو التّساوي فالرياضيات تقوم على توازي الخطوط فيما بينها أمّا التوازي على مستوى البيت فيقوم على التوازي بين صدر البيت وعجزه.

إنّ هذا التوازي" هو ما يؤمن جمالية الشّعر ويساعد الذاكرة على حفظه وهو يرتبط بالإيقاع الذي تؤديه عناصر صوتية وظيفية أهّمها التكرار"[2] فالتوازي الحاصل بين الكلمات في العبارات هو الذي يدّق الأسماع ويولد الإيقاع ويبعث فينا انطباعا وتأثيرا.

إذا فالمقصود بالتوازي التركيبي "هو كلّ دراسة تسعى إلى إبراز المقولات النحوية التي تشكّل ما يمكن تسميته بالصّور النحوية (..)وهو الذي يغطي البيت بكامله، وكل كلمة في القسم الأول لها ما يوازيها في القسم الثاني من حيث الوقع اللّساني"[3].

ومن خلال دراستنا لديوان "الرّماد" وجدنا هذا النوع من التكرار في عدد من القصائد نذكر من بينها:

1-من قصيدة "وطني"[4]

غَرِيبُ فِي بِحَارِكَ وَالفَيَافِي غَرِيبٌ في سُهُولِكَ وَالهِضَابِ

---

[1]- عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص253.

[2] -مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشّعريةّ ، ص34.

[3]-محمّد عبد اللّه القاسمي، التكرارات الصوتية في لغة الشّعر، ص49.

[4]-عبد اللّه شريط، الديوان، ص53.

غَرِيبٌ فِي المَقَابِرِ والنَّوَادِي غَرِيبٌ النّطْقِ فِي دُنْيَا اضْطِرَابِي

غَرِيبٌ فِي المَعَابِدِ وَ الْمَلَاهِي غَرِيبٌ فِي مُيُولِي وَانْتِسابِي

يتّجلى هنا التكرار التركيبي بشكل عمودي ومتتالي، ووردت عناصر هذه الأبيات متساوية نحويا والتي هي: مبتدأ+ خبر الذي ورد شبه جملة وحرف العطف و الاسم المعطوف في كلّ من صدر البيت وعجزه، مما أدى إلى تناسق أجزاء القصيدة وأعطى لها بعدا دلاليا و باستخدامها أصبحت القصيدة متكاملة من بدايتها إلى نهايتها مما يحدث وقعا في الحواس ينعكس على النفس سلبا وإيجابا.

2-أمّا في قصيدة "اللّيل"[1] فنجد هذا البيت:

فِيكَ تَفْنَى لُحُونُ كُلِّ غَرِيدٍ فِيكَ يَذْوَى ابْتِسَامُ كُلِّ الزُّهُورِ

يتجلى في هذا البيت تكرار تركيبي تام لأنّ الألفاظ الواردة في صدر البيت متطابقة تماما مع ألفاظ عجز البيت.

حرف جر + كاف المخاطبة	فعل	فاعل
فيك	تفنى	لحون
فيك	يذوى	ابتسام

هذا التوازي خلق بناء إيقاعي في القصيدة.

ويقول الشّاعر في قصيدة"مبتورة "[1]:

[1]- عبد اللّه شريط، الديوان، ص89.

وَذَوَّبْتَ في ثَغْرِي شَبَابَكَ آهَةٍ وفَجَّرْتَ في صَدْرِي الصَّبَا يَتَمَايَلُ

نستنتج أن هذا البيت ينبني على توازي تركيبي غطّى البيت بكامله"وكل كلمة في القسم الأول لها ما يوازيها في القسم الثاني من حيث الوقع اللساني"[2] ونوضح ذالك من خلال هذه الترسيمة:

مركب فعلي فعل +فاعل	مركب اسمي جار+مجرور	مفعول به
ذوّبت فجّرت	في ثغري في صدري	شبابك الصّبا

وهذا التوازي ساهم في ترابط أجزاء القصيدة وإعطائها بعدا جماليا وجانبا لغويا يثري به رصيده النحوي، فهو بتكراره هذا المركب الفعلي+ الركب الاسمي أدى إلى خلق تساءل عن سبب توظيف الشّاعر لهذا النوع من التكرار ومدى تأثيره في نفسية المتلقي بصفة خاصة والنّص بصفة عامة.

ونجد في قصيدة " الصّيف "[3]

وَتمُوتُ الأَنْسَامُ في حَلْقِي الظَّامِي وَيَنْجَذُّ حَبْلُهَا عَنْ هُبُوبِ

فقد لاحظنا في هذا البيت توازي بين الكلمات، فكلّ كلمة لها ما يماثلها في عجز البيت ففضاء القصيدة قائم على توازي الصّيغ الصرفية وتتطابق أصواتها ونبين ذالك من خلال الجدول الآتي:

[1]–عبد اللّه شريط، الديوان، ص95.

[2]–محمّد عبد اللّه القاسمي، التكرارات الصوتية في لغة الشّعر، ص49.

[3]–المصدر السابق، 106.

مركب فعلي	مركب اسمي
فعل+ فاعل	جار ومجرور
تموت الأنسام	في حلقي
ينجذّ حبلها	عن هبوب

ومن ثمّة يّعد التوازي "خاصية جمالية في الشّعر، فهو عامل من العوامل الطاقة الإيقاعية ".[1]

فيقول الشّاعر في قصيدة" شهر زاد"[2] :

وَحَيَّرَنِي مِنْكِ كُلُّ حَرَاكِ وَأَذْهَلَنِي مِنْكِ كُلُّ سُكُونْ

فَفِي نَظْرَةٍ مِنْكِ يُوجَدُ كَوْنٌ وَفِي نَظْرَةٍ تَتَلَاشَى شُؤُونٌ

نجد في البيت الأوّل توازي تركيبي قائم على التّساوي بين عناصر الواردة في صدر البيت وعجزه: حيّرني+منك+كلّ+حراك=أذهلني+منك+كلّ+سكون.

أما البيت الثاني نجده عكس الأول لأنّه يبدأ بمركب اسمي+ مركب فعلي حيث ورد الخبر شبه جملة مقدم والمبتدأ جملة فعلية (يوجد كون)، (تتلاشى شؤون).

[1]–عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان" سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية)، مذكرة ماجستيرباتنة، 2010، 2011، ص66. نقلا عن زهير أحمد منصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي قاسم الشابي، دراسة أسلوبية، ص09.

[2]–عبد اللّه شريط، الديوان، ص117.

فعبد الواحد حسن الشيخ يقول عن هذا النوع من التوازي:" عندما يلقي المتكلّم جملة ما ثمّ يتبعها بجملة أخرى متّصلة بها أو مترتبة عليها، سواء كانتا مضادة لها في المعنى، أو مشابهة لها في الشّكل النّحوي، فإنه ينشأ عن ذلك ما يعرف بالتوازي"[1]

ويرد هذا النوع من التّكرار في قصيدة"لوحة الحياة"[2] في البيت التالي:

وَيَنْسَابُ مِنِّي في الشَّرَابِينِ سُمُّهُ فَيَرْتَجُّ مِنِّي الجِلْدُ كَالوَقْدِ فِي الجَمْرِ

هذا البيت عبارة عن تكرار تركيبي جزئي لم تتطابق فيه العناصر التركيبية النحوية تطابقا تاما بل كان في بداية كل صدر بيت وعجزه أمّا في النهاية فقد اختلفت تماما " وهذا النوع من التوازي يُحدث أثر موسيقي حاد له حضور إيقاعي ودلالي، إذ يعمل على إثارة المتلقي وتحفيزه على إدراك فضاء القصيدة." [3]

إذا فالتوازي التركيبي هو وسيلة من الوسائل التي تبين لنا مدى قدرة الشاعر علي استخدام التراكيب النحوية والصرفية وإبراز دلالتها في القصائد فهو يلعب دورا كبيرا في منح القصيدة قوة وجمالا وإيقاعا يؤثر في القارئ، فلولا وجود توازي بين الكلمات لاختل المعني وفقد مكانته ولذلك لابد قبل الخوض في أي عملية وفي أي مجال كان لابد أن تكون لنا خبرة في معرفتها وطريقة إتقانها .

[1]–عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص7.

[2]–عبد اللّه شريط، الديوان، ص145.

[3]– عبد القادر علي زروقي ، أساليب التكرار في ديوان " سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا لمحمود درويش"، ص 45.

فالتوازي هو" الخاصية الجوهرية في الشعر هو عامل من العوامل الإيقاعية، حيث يعمل علي تحقيق وظيفة جمالية إيقاعية، سواء من تجانسه الصوتي والإيقاعي والشكلي." [1]

3-تكرار اللاّزمة:

إذا كان التّكرار التركيبي هو الرّبط بين الأبيات وتركيبها النحوي على كيفية واحدة، فإنّ الأمر يختلف مع تكرار اللاّزمة وسنوضح ذلك من خلال تعاريف بعض النقاد الآتية:

يعرّف زهير أحمد منصور هذا المصطلح بقوله: "اللاّزمة هي بداية أو نهاية كل مقطع من القصيدة بنفس العبارة، وتعني بالإنجليزية" refreindre" أو ما يسمى بالألمانية"rehiver" ومعناها بالفرنسية "الصدى" وهي مأخوذة من الفرنسية القديمة" refreindre" ومن اللاتينية "refirgere "وتعني يكرّر ثانية" [2].

ويرى موسى ربايعة بأنّها:" عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منتظمة، واللاّزمة على نوعين:

اللازمة ثابتة: وهي التي يتكرّر فيها بيت شعري بشكل حرفي.

اللازمة المائعة: وهي التي يطرأ فيها تغيير خفيف على البيت المكرّر."[3] أ ي تكرار بيت شعري بكامله في القصيدة العمودية سواء كان ذلك في بدياتها أو نهاياتها بشكل منتظم.

---

[1]- عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان " سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا لمحمود درويش"، ص 46.

[2]-المرجع نفسه، ص42.

[3]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها، نقلا عن موسى ربايعة، التكرار في الشعر الجاهلي، مجلة ..... للبحوث والدراسات، م5، ع1، الأردن 1969، ص9.

أماّ عثمان بدري فيعرفها بقوله:" أنّ اللّازمة المترددة سمة أسلوبية جزئية ولكنها تؤدي وظائف كلّية من صميم الرؤية النّصية في القصيدة وفي الفلك الشّعري الذي تتحرك فيه"[1]

ومعنى هذا أنّ اللّازمة هي خاصية من خصائص الأسلوبية ولكن وظيفتها تكمن في الرّبط بين أجزاء القصيدة.

إنّ اللازمة عند شفيع السيد: "نسق من الأنساق التكرار المنتظم ارتباطا متجدّدًا بالفكرة المركزية التي تدور حولها القصيدة أو الإحساس المحوري الذي يستقطبها، يشعر القارئ أحيانا بتعسف في استخدامها، وأنّها –على حد وصف القدماء نابية في موضعها، مستكرهة في مكانها وكأنما اضطر الشاعر لذلك اضطرارا خضوعا لمنهج الأداء الذي التزم به من البداية ومن ثمة لا تمثل ختاما طبيعيا ينسجم مع المقطوعات التي سبقتها ويزيدها غنى لا ضرورة فنية تستدعيه"[2].

بالرغم من اعتبار اللازمة صورة من صور التكرارية، إلا أنّ شفيع السيد يرى فيها نوعا من الكراهة والاضطرار من طرف الشاعر.

وهذه بعض النماذج من تكرار اللاّزمة:

من قصيدة "وطني"[3]نجد:

ظَمِئْتُ إِلَيْكَ يَا وَطَنِي وَإِنِّي لَفِيكَ نَفَضْتُ أَوْرَاقَ الشَّبَابِ

ظَمِئْتُ إِلَيْكَ يَا وطَنِي لِأَنِي غَرِيب فِي جِبَالِكَ والرّوَابي

---

[1]–عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لمحمود درويش ص9، نقلا عن عثمان بدري، دراسات تطبيقية، في الشعر العربي، ص 85.

[2]–المرجع نفسه، ص66. نقلا عن شفيع السيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ص148.

[3]–عبد اللّه شريط، الديوان، ص53.

ألفينا في هذين البيتين لازمة قصيرة حيث كرّر الشاعر صدر البيت في كليهما وهذا دليل على شدة تعطشه لوطنه، فراح يثبت ذلك بتكرار نفس العبارة في بيتين مختلفين وهي "ظمئت إليك يا وطني" إذ يفصل بينهما بيت واحد ويعاود الكرّة بسرعة الذي ضاق به صدره، ممّا دفع بنا إلى محاولة فهم خبايا ومكبوتات الشاعر التي توحي بشوق الشاعر وإحساسه بالبعد عن الوطن، فحال الشاعر حال العطشان الذي يحرم من الماء وهو أمام غدير أو ينبوع ماء.

ويقول أيضا:

أَنْتَ الجَنّة الدُّنْيَا تَهَادَتْ وَلَكِنَ بَيْنَ أحْضَانِ الذِّئَابِ[1]

ثم يعيد تكرارها بعد كلّ إحدى عشر بيت:

أَنْتَ الجَنّةُ الدّنْيَا تَهَادَتْ وَلَكِنَ بَيْنَ أَحْضَان الذِّئَابِ

فهنا نجد لازمة طويلة حيث كرّر الشاعر هذا البيت بكامله بعد إحدى عشر بيتا، فهو يصف وطنه وما يحتويه من خيرات ونعم والذي يراه بمثابة جنّة، ولكن سرعان ما يتذكر مكر الخائنين والمغتصبين ويصفهم بالذئاب الماكرة والمخادعة فهو دليل على أن هذه الخيرات والبركات لغير أهلها.

أما في قصيدة "يا شعر هل تدري" فنجد ما يلي:[2]

يَا رَفِيقِي هَلْ مِنْ عَزَاءٍ لِنَفْسِي فَلَقَدْ بَدَّدَ المنى رِيحُ نَحْسِي

يَا رَفِيقِي هَلْ يَهْدَأُ القَلْبُ يَوْمًا فَلَقَدْ هَدَنِي بِخَفْقٍ وَهَمْسِ

[1]– عبد اللّه شريط، الديوان، ص54، 56.

[2]–المصدر نفسه، ص76.

نلاحظ في هاذين البيتين لازمة مائعة لأنّ الشاعر لم يلجأ إلى تكرار البيت بكامله بل أحدث تغيير طفيف عليه، فهو يبحث عن مؤنس يسانده في محنته ويشكي له همومه ليفرغ ما بداخله من ضيق وعذاب وآلام لهذا الرّفيق الذي وجد فيه المنفذ الأعظم وهو الشعر، فهذا التكرار أحدث إيقاعا ونغما موسيقيا حيث جعل القارئ لهذه الأبيات يحسّ أنّها وحدة بنائية واحدة.

ويقول الشّاعر في قصيدة "قرود"[1]

يَا اِبْنَ أُمِّيَ إنُ سَئِمْتَ الرَّقْصَ مَا بَيْنَ القُرُودِ

فنراه يكرر لازمة "يا ابن أمي" مرّة أخرى بعد خمسة أبيات وهذا يدّل على منزلة المخاطب القريبة جدا من الشاعر وهم كل أبناء وطنه الذين يعانون هما واحدا ومشتركا وهو المستعمر وأهله.

ويرد أيضا في قصيدة "اللّيل"[2]

لَكِنَ الصَّفْوُ أَيُهَا اللّيلُ أَنّى فِي حَيَاةٍ دُجَاكَ بَعْضُ بَلَاهَا

ثم يكرر لازمة "أيها الليل" بعد تسعة أبيات بقوله:

أيُهَا اللّيلُ أنت سِتْرٌ مِنَ الغَمِ تَرَامَى عَلَى الوُجُودِ الكَبِيرِ

ويعيد ذلك بعد خمسة أبيات ويقول أيضا:

أَيّهَا اللّيْلُ يَا سَلِيلَ المَنَايَا يَا وَلِيدَ العَذَابِ يَا ابْن الشُّرُورِ

[1] عبد اللّه شريط، الديوان، ص ص، 87، 90.

[2] –المصدر نفسه، ص ص،87، 90.

فهذه الأبيات عبارة عن لازمة طويلة، فهي تدل على معاناة الناس في ظلّ الاستعمار وهذه المعاناة التي أصبحت كالليل الذي لا ينتهي إذ جعلت الشاعر يخاطبه ويناديه كما يخاطب قريبا منه، وهذا التكرار يمنح القصيدة بعدا إيقاعيا واضحا.

أما في قصيدة "كيف جف الحبّ من كلّ مكان"[1].

هَكَذا أَنْتِ ولَكِنْ لَسْتُ أَدْرِي كَيْفَ لَا أَسْلُوكِ حِينًا مِنْ زَمَانِي

ثم كرره بعد ستة أبيات بطريقة مماثلة كليا:

وَكَذَا أَنْتِ ولَكِنَ لَسْتُ أَدْرِي كَيفَ لَا أَسْلُوكِ حِينًا مِنْ زَمَانِي

فقد كان يصف محبوبته بأوصاف قبيحة وبالرغم من ذالك يود لو أنّه معها ولو برهة من الزمن، فهو يأمل أن يلقاها بالرغم من الحزن الذي سببته له.

كما نجده وظف لازمة أخرى في قوله:

وَكَذَا فِيكِ أَنا أَنْفَدْتُ عُمْرِي ناشِدًا دُنْياكِ في كُلِّ مَكَانِ

وقد أعاد تكرار عجز البيت فقط بعد خمس أبيات، وهذا لا يبعث الملل في نفوسنا بل أدى إلى تحقيق قيمة فنيّة وجماليّة للقصيدة، وكذا محاولة إفراغ مكبوتاته النفسية ليعيد التوازن لحالته الطبيعية.

وفي قصيدة "قسوة"[2] يقول الشاعر:

[1]–عبد اللّه شريط، الديوان، ص ص، 91،92.

[2]– المصدر نفسه، ص ص 98، 100.

يَا صَاحِ كَيْفَ ٱستَطَعْتَ العَيْشَ مِنْ كَبدِي أَنَا الشَّتيتُ عَلَى آلاَمِيَ الرُّحُبِ

ثّم يكرر اللازمة "يا صاح" بعد تسع أبيات ثّم يعيدها بعد أربع أبيات:

يَا صَاحِ إنَّ اللَّيَالي في تَعَاقُبِها تُبْدِي وتَنْشُرُ مَا غَطَّتْهُ في ٱلْحِقَبِ

يَا صَاحِ وَاللَّهِ لَنْ أَرْجُو عَلَى كَلِمِي مِنْكُمْ جَوَاباَ إِذَا ٱلْأَيَّامُ لَمْ تُجِبِ

فالشاعر هنا يخاطب أبناء وطنه اللاهين والساهين ويحاول إصلاحهم ويدعوهم إلى النهوض ومعرفة ما يدور حولهم من كوارث التّي تحطم أمالهم ومستقبلهم.

أما في قصيدة "شاطئ المهدية"[1] فنجد تكرار لازمة منتظمة حيث يقول الشّاعر:

وَلَكِنَّ أَيَّامَ ٱلْوِصَالِ كَما تَرَى لُحَيْظَاتُ وَسْنانٍ تَمُرُّ كَأَسْهُمِ

ثم يرددها بعد كلّ ست أبيات

وَلَكِنَّ أَيَّامَ الشَّبابِ كَما تَرَى لُحَيْظاتُ وَسْنانٍ تَمُرُّ كَأَسْهُمِ

كَذَلِكَ أَيَّامُ ٱلْوَفَا عِنْدَ قوْمِنا لُحَيْظاتُ وَسْنانٍ تَمُرُّ كَأَسْهُمِ

كَذَلِكَ نَحْيَا ثُمَّ نَمْضِي كَأَنَّنا لُحَيْظاتُ وَسْنانٍ تَمُرُّ كَأَسْهُمِ

وَغَابَ الصَّدَى عَني فَخِلْتُ لُحُونَهُ لُحَيْظاتُ وَسْنانٍ مَضَتْ مِثْلَ أَسْهُمِ

فقد كرّر عجز البيت بعد كل خمسة أبيات، فهو يصف حياته الّتي قضاها في بلده والّتي تميزت بالعزّة والشموخ، فهي تمر بذاكرته ويتذكرها فيجدها مجرد لحيظات مرت كأسهم وانقضت

[1]–عبد اللّه شريط، الديوان، ص ص 101، 105.

برمشة عين، فهذا التّكرار يبعث فينا لهفة وحبا لمعرفة ما تحمله الأبيات السابقة واللاحقة من حيات الشّاعر، فهو يراها كأنها حلم وانقضت.

واللازمة الواردة في "قصيدة الصّيف"[1] هي لازمة مائعة حيث نلاحظ إحداث تغيير عناصر صدر البيت، كما يختلف عدد الأبيات الفاصلة بينها، فابتدأ بها وقال:

هُوَ ذَا الصَّيْفُ يَا فُؤَادِيَ يَنْسابُ بِجَنْبَيَّ مُفْعَمًا باللَّهيبِ

ثّم يكررها بعد أحد عشر بيتا و يقول:

هُوَ ذَا الصَّيْفُ يَا فُؤَادِيَ يُطِلُّ ٱلْلَّفْحُ مِنْ وَجْهِهِ ٱلْلَّهيثِ ٱلْجهيدِ

ويعيدها مرةً أخرى بعد خمسة أبيات:

أَيُّها ذَا الصَّيْفُ ٱلْمسَرْبَلُ غَمًّا أَرَقٌ أَنْتَ في جُفَونِ ٱلْلَّيالي

ويعاود الكرّة أيضا بعد خمسة أبيات أخرى:

هُوَ ذَا الصَّيْفُ يَا لَقَلْبيَ يَنْسابُ كَصَخْرٍ يَذُوبُ بَيْنَ ضُلُوعِي

و في الأخير يذكرها بعد عشرة أبيات:

أَيُّها الصَّيْفُ أَيُّها ٱلْلَّهَفُ الظَّامِي أَمَا آنَ أَنْ نَذُوبَ سَوِيًّا؟

يركّز الشاعر في هذه الأبيات على الصّيف وما يحمله من كآبة وحزن فهو يراه فصل تحطيم الآمال مثلما تُيْبِسُ أشعة الشمس أزهار الربيع ولذلك نجده يمقت هذا الفصل لأنه مصدر للتعب وعدم الإحساس بالراحّة.

[1]– عبد اللّه شريط، الديوان، ص ص106، 111.

ويرد مثالاً آخر في قصيدة "الغروب"[1] حيث يقول:

يَا غرُوبَ ٱلْحَيَاةِ في قَلْبيَ الدَّامِي كَصَخْرٍ يَذُوبُ بَيْنَ ضُلُوعِي

فقد كرر اللازمة "يا غروب الحياة" بعد كل أربعة أبيات فنجده يقول:

يَا غرُوبَ ٱلْحَيَاةِ في كَفِّكَ الدَّكْنَا تَلَاشَتْ مَسَارِبي وَ سَرَابي

يَا غرُوبَ ٱلْحَيَاةِ في حَلْقِيَ الصَّادِي نَشِيدٌ لِفَجْرِيَ المَطْعُونِ

يَا غرُوبَ ٱلْحَيَاةِ أَحْمَرَ يَنْسَابُ بِجَنْبَيَّ كَالدَّمِ المَسْكُوبِ

فالغروب عكس الشروق، وإذا لاحظنا شيء قد غرب بمعنى أفنى ولم يعد، فغروب الحياة من خلال هذه الأبيات دلالة على تحطم الآمال التّي كان ينوي الشاعر تحقيقها ولكنّه لم يستطع ذلك وهذا راجع إلى ما حدث في وطنه من استعمار وتدمير.

لقد دفعنا تكرار اللازمة إلى التأمل في معناها والخوض في عمق القصيدة لأن الشاعر يعمد إلى هذا التكرار ليؤكدّ مدا أهمية ذالك البيت أو جزء منه "فهو يحتاج إلى مهارة ودقة بحيث يعرف الشاعر أين يضعه فيجيئ في مكانه اللّائق"[2] وكيفية التأثير في نفسية المتلقي فهو يخلق لنا جو ينتابه الشعور بالمعاناة، ولهذا كان لها دور فعّال في الرّبط بين أجزاء القصيدة ضمن دائرة إيقاعية واحدة، وكما تمكن القصيدة من العودة من لحظة البدء إلى لحظة الولادة.

[1]– عبد اللّه شريط، الديوان، ص 126،128.

[2]– بلعربيي العايب، جماليات المكونات الشّعرية في شعر ياسين بن عبيد، مذكرة ماجستير، باتنة 2008م، ص110.

في نهاية هذه الدراسة من واجبنا تسجيل أهمّ النتائج التي توصلنا إليها، سعيا لإبراز جماليات تلك التجربة الثرية، التي كان مصدرها الإيقاع الداخلي والعناصر المكوّنة له، والتي نلخّصها في النقاط التالية:

تميزت القصيدة المعاصرة بإيقاعها الداخلي المتكوّن من جناس وترصيع وهندسة صوتية، وتكرار بكل أنواعه...هذه العناصر كلّها تعمل على إحداث إيقاع، ونغم يختلف بين قصيدة وأخرى.

-يتضمن الديوان هندسات صوتية مختلفة ومتنوعة، أسهمت في إثراء الإيقاع وتنوعت على مستوى الديوان.

-تتضافر بعض الهندسات الصوتية في الديوان بشكل ملفت للانتباه، وفي بعض النماذج تلتقي لتشتغل، وتسبب هذا في متعة المتلقي بهذا التلاقي والانسجام لأداء الدور التنغيمي في بنية الإيقاع الشعري للقصيدة الواحدة.

-يعد الجناس محسّنا بديعيا يعمل على تكرار الوحدات المولّدة للموسيقى وتقوم وظيفته على استدعاء السامع لها.

-يعمل الترصيع على تكرار الصوائت القصيرة والطويلة المولدة للنغم حيث يؤدي دورا في الربط بين أجزاء القصيدة ويكون إمّا متفقا في الوزن والرّوي، أو في الرّوي دون الوزن.

-وظف الشّاعر الترصيع بأقسامه الثلاثة (متوازي، متوازن، مطرّف) وقد أعطى هذا التنّوع بعدا جماليا وفنيا في الديوان، يتجسد في ربط أجزاء القصيدة الواحدة لتوحي بالدفقة الشعورية الواحدة تتخلل بنية النّص من البداية إلى النهاية.

-إنّ التكرار وسيلة تعبيرية لها صلة بالناحية النفسية للشاعر،إضافة إلى خلق حركة إيقاعية داخل القصيدة متعلقة بلذة المتلقي واستمتاعه بجمالية النّص الشّعري،فالتكرار بمختلف أشكاله يبعث في القصيدة جوا مليئا بالحركة والدينامية.

-إنّ تكرار اللّفظة يخلق في القصيدة الشّعرية تماسكا وترديدا إيقاعيا جميلا يدخل في رسم المشاهد التصويرية في القصيدة.

-تقوم وظيفة التّكرار في الشعر العربي المعاصر من خلال ديوان" الرّماد " على تحقيق إسقاطات نفسية لا يعيها الشّاعر، لكن يجسدها في نصه ببراعة، خصوصا عندما يتجلى هذا التكرار في مختلف التوازيات التركيبية التي تؤدي تماثلات وتعادلات دلالية تجانس التنوّع إليه تجانس التنوّع الإيقاعي على مستوى النّص.

-يعمل تكرار اللّازمة على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها، سواء كانت طويلة أو قصيرة، فإنّما تمنح للقصيدة جوا من الهدوء والسكينة، وتجعل القارئ يشعر بأنها وحدة بنائية متماسكة فيما بينها.

وجدنا من خلال هذه الدراسة أنّ الإيقاع الدّاخلي بكلّ عناصره، كان له دورٌ فعالٌ في تجسيد جمالية القصائد على مستوى ديوان "عبد اللّه شريط" إذ عملت على إثرائه صرفيا ونحويا ودلاليا، وهذه العناصر كلّها تعمل بشكل منسجم ومتلاحم، لكي تحقق تأثيرها على المتلقي وتدفعه إلى البحث عن الأبعاد الجمالية ومختلف رؤى المبدع المجسدة في شعره.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا المصادر:

*القرآن الكريم.

*ابن طباطبا، عيار الشّعر، تح محمّد زغلول سلام، دار المعارف، ط3، الاسكندرية.

*أبو هلال العسكري، الصناعتين في الكتابة والشعر، دار الفكر العربي، ط2، القاهرة 398هـ.

*الجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح علي أبو ملحمي،ج1، دار ومكتبة الهلال، القاهرة 2002م.

*الزركشي بدر الدين محمد بن عبد اللّه، البرهان في علوم القرآن، تح محمد أبو الفضل، ج1، مكتبة دار التراث، د ط، بيروت 1972م.

*عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح سعيد محمد اللّحام، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة 1999م.

*عبد اللّه شريط، الرّماد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1966م.

*قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، د ط، بيروت.

ثانيا: المراجع:

*إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، القاهرة.

*أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في العلم والبيان، تدقيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت،2002م.

*إيمان محمّد أمين الكيلاني، بدر شاكر السّياب "دراسة أسلوبية لشعره" دار وائل للنشر والتوزيع، ط1، عمان2008م.

*جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشّر والتوزيع، ط1، بيروت 1987م.

*حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب 2001م.

*رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البويصري، ديوان المطبوعات الجامعية–الجزائر 1993م.

*رابح ملوك، قصيدة النثر العربية، "بحث في المفهوم والبنى" دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، عمان2015م نقلا عن روز غريب، جبران في آثاره الكتابية.

*شفيع السّيد، أساليب البديع في البلاغة العربية، دار غريب، ط1، القاهرة، 2006م.

*صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر–النظرية والتطبيق صلاح عبد الصبور نموذجا–مكتبة الآداب، ط1، القاهرة 2008م.

*عبد الرحمان تبريماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2003م.

*عبد القادر حسين، فن البديع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 1983م.

*عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط1، مصر 1999م.

*عزّ الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، د ط، القاهرة 1974م.

*عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، 1986م.

*علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2006م.

*علي الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي، مصر

*محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط2، المغرب 2001م.

*محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد كتاب العرب، دط، دمشق 2001م.

*مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي وجمالياته، من منشورات مختبر الخطاب الأدبي، دار القدس العربي، ط2، وهران2010م.

*محمد عبد اللّه القاسمي، التكرارات الصوتية في لغة الشعر، تق زياد فلاح الزعلي، عالم الكتب الحديثة، ط1، إربد الأردن، 2009م.

*محمود عكاشة، أصوات اللغة، دراسة في الأصوات ومخارجها وصفاتها وتماثلها، أصوات اللّغة الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط1، القاهرة 2005م.

*محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، إفريقيا الشرق، د ط، المغرب، 2001م.

*محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، اتحاد كتاب العرب، دط، دمشق 2001م.

*مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللّغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، دط، إربد الأردن 2011م.

*محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النص الشعري، قراءة في أمالي القالي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط2، الاسكندرية 2005م.

*محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، د ط، بيروت 1986م.

ثالثا: المراجع المترجمة:

*رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر=محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط3.

***رابعا: المعاجم:**

*ابن منظور، لسان العرب، ج5، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 2005م.

*الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح–الشيخ أبو نصر الهوريين، دار الكتب الحديث، ط1، الجزائر 2004م.

*مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984م.

خامسا: الرسائل الجامعية:

*ابراهيم مصطفى ابراهيم رجب، البنية الصوتية ودلالاتها في شعر عبد الناصر صالح، دراسة تحليلية وصفية تاريخية، ماجستير، غزة 2003،2002م.

*بلعربيي العايب، جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد، مذكرة ماجستير، باتنة 2008م.

*صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتورة، قسم اللغة العربية وادابها، جامعة سطيف 2010، 2011.

*عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش مقاربة أسلوبية، ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة 2011، 2012م.

*صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سطيف 2010، 2011.

سادسا: المجلات:

*بشير مناعي، مجلة العلوم اللّغة العربية وآدابها، العدد4، الوادي، الجزائر، مارس 2012م.

*دهنون أمال، جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الإجتماعية، ع2، بسكرة 2008م.

*جوزيف ميشال شريم، الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، عالم الفكر م ج23–ع3، يناير، الكويت 1994م.