بلاغة التركيب في شعر الأمير عبد القادر الجزائري
دراسة في البُنى الأسلوبية
(ظاهرة التكرار الفنّي / أنموذجا)

د/ فرحات موساوي
جامعة زيّان عاشور-الجلفة

إذا كانت الدراسات في الأدب الجزائري قليلة ونادرة بالقياس إلى غزارة الإنتاج وتنوعه، فإن الدراسات المعاصرة التي تناولت شعر الأمير عبد القادر منعدمة أو تكاد، وعلى الرغم من أن الباحثين يجمعون على أنه "سيد الشعراء الجزائريين" وأنه "عتبة النهضة الشعرية عندنا"، وان سليقته جيدة في نظم القريض" الا انه لم يحظ بدراسة واحدة رغم ما في شعره من ظواهر فنية قابلة للبحث، هذا واستقر العزم منّا على تخصيص هذا المقال لشعر الأمير في محاولة متواضعة عساها تلقي الضوء على أحد أعلام القصيد وتلفت عناية وانتباه الدارسين للشأن الأدبي في الجزائر خصوصا ما تعلق بالأدب المكتوب بالعربية، وقد يملك هؤلاء من الأدوات النقدية مالا نملك، لتغطية النقص الملحوظ في الدراسات الأدبية ضمن حقل الابداع الشعري، فيحاولون الكشف عن زوايا تلقي الظواهر الاسلوبية فيه ..

لقد دفعتني الرغبة في تلمس مواطن الجمال في شعر الأمير عبد القادر إلى تغليب الناحية الفنية فيه والاقتصار عليها دون التعرض إلى ما سواها مما يمكن إيجاده في الشعر، اعتبارا من أن الشعر أول ما ينهض عليه بناؤه (شكله).

ولما كانت الجوانب الفنية متعددة فإننا نجد أنفسنا في هذا السياق البحثي نميل إلى الظواهر البلاغية على مستويات البنية والتركيب، متلمسين مواطن الجمال فيها بتغليب الناحية الفنية، محاولين الإجابة عن سؤال مركزي هو: كيف استطاع شاعرنا أن يوظف ما استجمعته قريحته الشعرية من ظواهر أسلوبية توظيفا دقيقا لتصبح اداة جمالية تحرك فضاء النص الشعري ، وأنها في كثير من الأحيان كانت قادرة على تكوين سياقات شعرية جديدة ذات دلالات مثيرة لدى المتلقي؟

ولعل أبرز هذه المظاهر الأسلوبية : ظاهرة "**التكرارالفنّي**"

حدود المصطلح في مفهومه البلاغي والأسلوبي:

قد لا نجد تعريفا واضحا للتكرار في البلاغة قديما، لعدم وروده بكثرة في النصوص الشعرية القديمة ، فأبو هلال العسكري –مثلا– يتحدث عنه حديثا عابرا في العمدة، ويعتبره ابن المعتز في كتابه البديع فرعا من فروع البديع.. وقد عرفه أبو منصور الثعالبي بالتكرير والإعادة بقوله: من سنن العرب في إظهار العناية بتكرير العدد.. ومنه قوله تعالى: ((**أولى لك فأولى**))..." (1)

وقد عرف التكرار في الشعر العربي القديم، خاصة في شعر الرثاء فقد تنبه دارسوه إلى تأثير بعض الطقوس المتبعة في الموت المتبعة عند البدائيين متمثلة في التكرار اللفظي والنّغمي ،...حيث كان الرثاء بهذه الخاصية (التكرار) استمرارا للطقوس الجنائزية التي كان القصد منها تهدئة روح القتيل أو الميت في عالم الأموات، حتى لا يتعرض للأحياء بالأذى، ونلاحظ الظاهرة في رثاء المهلهل لأخيه كليب إذ يوافق إيقاع رقصة الحرب الطقوسية التي تتعلق بالثأر للمقتول، وهو يشكل جزءا من شعائر الحزن على الميت، كما نجده في شعر الندب الذي تقوله النساء، خاصة، وقد ارتأينا أن نشير إلى هذا الارتباط وهذه الظاهرة الملاحظة في الشعر الجاهلي بتقليد بدائي لازالت بقاياه تعود للظهور في القصيدة العربية الحديثة.

ويبقى التكرار ظاهرة لغوية ذات قيم أسلوبية متنوعة وهو يقوم على العلاقات التركيبية بين الألفاظ والجمل، وتقاس معدلاته بنسبة إيراده في النص. ويقول فيه "ابن حجة الحموي" :"**التكرار هو أن يكرر اللفظ الواحد باللفظ أو المعنى**".(2)

فحديثا يعد التكرار ظاهرة موسيقية، يؤسس للإيقاع الذي يشترط في بناء القصيدة ، ويعمد الشعراء المحدثون إلى الإيقاع اللغوي ،إضافة إيقاع الصورة والأفكار والوزن الذي ينظم الخصائص الصوتية في اللغة، حيث يبرز الكلمات وما لها من موسيقى موحية، أي أن التكرار يكون على المستوى الصوتي الذي يشمل إيقاع الوزن وإيقاع اللغة وعلى المستوى الدلالي والذي يتضمن إيقاع الصور وإيقاع الأفكار.

والتكرار تقنية يتطلب الدقة ليكون فعالا ومعبرا وإلا أصبح مجرد حشو، وفي هذا ترى نازك الملائكة: **أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها**.(3)

التكرار الفنّي ووظائفه الشعرية:

إن ظاهرة التكرار الفني تشكل ملمحا شديد البروز في شعرنا العربي ،وعلى وجه التحديد المعاصر منه ، وقد فسرها "لتومان" تفسيرا علميا، فهو يرى أن **البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية بذاتها، تتجلى هذه الطبيعة على مستوى الإيقاع ..وعلى نحو أكثر تعقيدا عند مستويات التعبير والتصوير والرمز**(4) ، وهو ما يفرض أن يكون النص الأدبي على درجة عالية من التنظيم، وتنظيمه يمكن أن يتحقق بطريقتين، **الموقعية** (5) وهذا بانتقاء خيار أدائي وإطراح بدائله.

والسياقية التي تفترض ألا يتكون النص من عناصر عشوائية؛ بل يتحتم أن يكون كل عنصر من عناصره ذا علاقة عضوية ببقية العناصر.

ويرى " لوتمان": **أنه ينبغي ألا يقتصر نظرنا في النص الشعري على المتكرر وحده وأن يتعداه إلى نظام البدائل والمتغيرات، ويعني ذلك أننا حين نلتقي بضرب من التنظيم أو التوالي عند مستوى بنائي معين ، فغننا نصادف ما يصدع ذلك النظام عند مستويات أخرى.**(6)

إنّ هذه النظرة العلمية في تأويل التكرار ووظائفه الشعرية كفيلة بأن تفسر لنا كثيرا من تجليات هذه الظاهرة في شعرنا العربي الحديث. وعلى وجه التحديد في شعر الأمير عبد القادر.

- **مستويات التكرار الفني في شعر الأمير عبد القادر:**

أ/ تكرار الصّيغ والتراكيب اللغوية:

إن أول ما يلفت النظر في شعر الأمير عبد القادر هو التكرار على مستوى الإيقاع والتركيب وهو تكرار متعدد الأنماط ، يعقبه تبديل وتغيّر ملحوظان، وهذا ملمح شعري أصيل، فالبنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية على المستوى الشكلي والمعنوي.

ويتعلق تكرار الصيغ بالدواخل كحروف الجر وأدوات الشرط والنداء ، والسوابق كحروف المضارعة، واللواحق كالضمائر المنفصلة والمتصلة ، والخوالف كالتعجب، كما يشمل أيضا تكرار الأسماء والأفعال..

وهناك تكرار مركب ويكون بتكرار جملة أو عبارة بذاتها ، فإيحاء الجملة المكررة يكون بحسب تركيبها ووظيفتها والعوامل المساعدة على نقل الإحساس الذي تتضمنه، فالجملة المكررة ليست والدة عند الحاجة لأنها هي الجملة الأولى نفسها، على الرغم من أنها هي نفسها في القواعد ليست في المعنى. فإذا كانت الأولى لمجرد الأخبار فالجملة الثانية وسيلة أسلوبية للتأكيد وهي أبلغ من أي وسيلة نحوية أخرى.(7)

وقد لا تكرر الجملة بذاتها ويتم صياغتها مرة أخرى عن طريق التغير في العلاقات التركيبية بين عناصر الجملة بالتقديم والتأخير أو الحذف أو الإضافة، فالتغيير في بناء الجملة المكررة لا يحدث تغييرا على مستوى الوظيفة النحوية أو الدلالية فحسب ؛ بل تغييرا يشمل مستوى الشعور بالانفعال والصفات والأحوال أو سوى ذلك، وقد يتضمن ذلك قيمة أسلوبية سلبية أو إيجابية.

فالتكرار يعبر عن حدث جديد أو استرسال في الحدث، وفي تتابع الأصوات تتابع للأحداث والمشاهد، فالتكرار يؤدي وظيفة تعبيرية وموسيقية وأسلوبية هامة في الخطاب الشعري.

يقول الأمير:(8)

فلا زال في أوج الكمال مخيّما يضيء علينا نوره وشعاعه
ولا زال من يحمي الذمار بعزّة ولو جمعوا ما يستطاع دفاعه
ولازال محجوج الأفاضل كعبة وممدوحه أفافضله وطباعه
ولا زال سيّارا إلى الله داعيا بعلم وحلم ما يضمّ شراعه

في هذا المقطع تهيمن صيغة "لازال" على الأبيات، وهي صيغة(دعاء). وقد ردّ الأمير بهذه القصيدة عالتي اجتزأنا منها هذه الأبيات على صديقه الشيخ "أبي النصر النابلسي" الذي ارسل إليه قصيدة مديح نهج فيها المألوف في الرد على من يرسل إليه بمدح، وقد شكل الدعاء ركيزة بنيوية تفرض دلالتها على السياق العام للأبيات، فتعزز الإحساس بموقف الشاعر وتعمق، وتجمع مضمونه بين الكمال والعزّة والعلم والحلم والفضل والطاعة وعلو المقام في بؤرة "دلالية واحدة تفيض منها تجليات دعائية شتى، وتنهض أداة الربط الصريحة "الواو" في مطلع كل بيت لتقوم بوظيفة توحيد صيغ الدعاء، وتجعل من الأبيات جملة دلالية موحدة ويقوى من خلالها مفهوم البؤرة الدلالية.

ويقول:(9)

كم نافسوا، كم سارعوا، كم سابقوا من سابق لفضائل وتفضل؟
كم حاربوا، كم ضاربوا، كم غالبوا أقوى العداة بكثرة وتمول؟
كم صابروا، كم كابروا، كم غادروا عتى أعاديهم كعصف مؤكل؟
كم جاهدوا، كم طاردوا، وتجلدوا للنائبات بصارم وبمقول ؟

وفي هذه الأبيات تهيمن صيغة "التكثير" المكونة من "كم" الخبرية، يليها فعل ماض متصل بواو الجماعة بشكل مهيمن، فتتلاحق متدافعة بشكل مكثف في جلبة لفظية عالية، يؤازرها في ذلك الجناس بأشكاله، مع غياب أدوات الربط، وكأن الشاعر تحت رحمة مشاعره الدافقة لا يجد في خضمها وقتا للتأمل والتقط النفس، ليدعمها بألفاظ مستمدة من عالم الحرب، مشحونة برصيد من معجم دلالي تكتنزه الذاكرة العربية (الحرب، الضرب، الصبر، المكابرة، الجهاد، التجلد،...)

كما يقول مادحا السلطان عبد الحميد:(10)

اسكن فؤادي وقرّ الآن في جسدي فقد وصلت بحزب الله أركانا
هذا المرام الذي كنت تأمله فطب مآلا بلقياه وطب حالا
وعش هنيئا فأنت اليوم آمن من حمام مكة إحراما وإجلالا
وته دلالا، وهزّ العطف من طرب وغن وارقص وجرّ الذيل مختالا
أمنت من مكروه ومظلمة بما شئت تفصيلا وإجمالا
هذا مقام التهاني قد حللت به فارتع ولا تخش بعد اليوم أنكالا

غذا كان الأمر عند النحاة هو "**طلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء**" (11) اتخذ الأمر في شعر الأمير شكلين أساسيين، أولهما متعدد يتكرر في البيت الواحد أكثر من مرة، وبقي الثاني مقتصرا على أمر مفرد، وقد تصدر المتعدد بتسع وثلاثين مرة من مجموع خمس وستين مرة بنسبة ستين بالمائة من مجموع أساليب الأمر التي لجأ إليها الشاعر بين تكرار مزدوج وثلاثي وخماسي.

وبتكرار صيغة الأمر الذي يخرج إلى معاني التوجع وارجاء ، وبالأسئلة المتلاحقة دون انتظار الجوانب المتلاحقة دون انتظار الجواب، وبتأمل للبيت الخامس من هذه المقطوعة الذي استوفى من خلاله قصة الأسر والانعتاق، ويعبر عن معنى الحرية في سياق من الأوامر المتتالية، وكانه يقول: الآن أنت حر، فانطلق وافعل ما بدا لك وتعبّر عن سعادتك، كما الطير الحبيس الذي أفلت من قفص الأسر، يرفرف ويتراقص فرحا...

ومن الواضح أن الفعل قد ورد في صدر البيت مرتين (ته ، هزّ) ، وأنه قد جاء في العجز ثلاث مرات (غنّ ، ارقص، جرّ) ، وصار من المؤكد أن الأمر المتعدد بهذا الشكل يحمل دلالات معينة ،فهو لا يعرف بأيّ وسيلة يعبّر عن شعوره بالتحرر والخلاص من العبودية غير أنه –كما يبدو– أباح لنفسه أن تفعل ما يطلب لها، وليس الأمر إلزاما" **والمباح خلاف المحظور**"(12) وهو بذلك يريد أن يكرم نفسه ويشعرها بالتحرر والانعتاق، فلم يكلفه أن يوجهها للقيام بفعل واحد، وفتح أمامها المجال واسعا لأنها جديرة به، والأفعال –هنا– تكاد تكون متشابهة في وظيفتها ومتناغمة، كل فعل فيها منسحب عن الآخر، يجمع بينهما خيط رفيع هو نشوة التحرر، وإنها تتداخل مع بعضها البعض لتعطي في النهاية تصورا واضحا عن نفسية صاحبها، في ظل الظروف القاسية التي عاشها، وحاضره السعيد.

ويقول أيضا:(13)

فيا قلبي المجروح بالبعد واللقا دواك عزيز ليس تنفك ولهانا
ويا كبدي ذوبي أسى وتحرقا ويا ناظري لازلت بالدمع غرقانا
أسائل عن نفسي فإني ضللتها وكان جنوني، مثل ما قيل ، أفنانا
أسائل من لاقيت عنّي والها ولا أتحاشاهم رجالا وركبانا

إن أول ما يلفت النظر في تكرار النداء هو المنادى الذي هو بعض من ذاته، ينادي كل واحد منها على حده، ويناجيه، ما يجعل المتلقي أمام ضرب مخصوص من النداء يفيض استغاثة .

يتصدر الأبيات أسلوب وجداني رقيق عبر به الأمير عن مشاعره العذبة المليئة بالوجع و، وقد تزاحمت بالألفاظ الانفعالية ذات الرصيد النفسي الضخم (البعد، الحرقة، الدمع، الوله،...).ويأخذ تكرار صوت النداء في كل هذا أبعادا أكثر شفافية، ومن المؤكد أن الشاعر أراد من خلاله تأكيد الحسرة وتكريس الأسى، فقد اشتد الزمان عليه وما أصابه ليس قليلا، فالبعد ما يزال يوقظ ما بداخله من ذكريات، وهو لا يريدها أن تستيقظ، فيخاطب ما هو قريب إلى ذاته قربا حسيا بندائه الذي يتكرر كل مرة(يا قلبي ،يا كبدي، يا ناظري) ، وفي كل هذا يخاطب الحس والوجدان ، ولهذه الطريقة فضلها في استمالة السامع ،تثير الانفعالات وتشبع اللذة الفنيّة.. فكانت تصور المعنى، "**لتصل إلى النفس من منافذ الحواس**"،(14) نداء موجه إلى ما لا يعقل ليشعرنا بالانكسار والخيبة ، لكنه الوسيلة المثلى للخطاب في مثل هذه المواقف الصعبة عليه ، ولا نستغرب– والحال هذه– يبرز حقيقة المعاناة الدائمة، وحين استعمل أداة النداء(يا)، وترددها في أشطر الأبيات، إنما كان ذلك إمعانا في بث صوت الحزن لدى السامع وما يوحي إليه بأبعاد رمزية جمالية في بناء عذب منساب تؤازره حالة من المساءلة المتكررة في فعل (أسائل) حاملا في سياقه معاني الضياع والفقد...فيكمل دلالات التكرار السابق ويعمقها في النفس ، إلا أنه ظل متمسكا بذاته التي تكاد تتبدد. إنها الذات العربية ،حملتها الشعر العذري ، ذات تحاول الفرار من المجتمع وتلبي صوت الاغتراب في مجتمع لا إنساني، ويقترن إحساسها باللوعة واليأس والحرمان والفقد والغربة بحنين آسر إلى البادية حيث السكينة والصفاء. وكل هذا باللمحة الدالة والإشارة الخاطفة، الناتجة عن تكرار فني لافت في الصيغ والتراكيب على نحو ما يظهر في المقطع الموالي:

يقول الشاعر: (15)

يا أيها الريح الجنوب تحمّلي منّي تحية مغرم وتجملي
واقر السلام أهيل ودي وانثري من طيب ما حملت ريح قرنفل

حلي خيام بني الكرام وخبري أني أبيت بحرقة وتبلبل
جفناي قد ألفا السهاد لبينكم فلذا غدا طيب المنام بمعزل
كم ليلة قد بتها متحسرا كمبيت أرمد في شق وتململ
سهران ذو حزن تطاول ليله فمتى أرى ليلي بوصلي ينجلي

يخاطب مرة أخرى ملا يعقل، ويمتد صوته عبر رسالة تحمل حرارة الإعجاب الممزوج بالشكر لجيوشه الرابضة بجبال "جرجرة"، وما ألطف صورة الشوق الذي يحمله إطار هذه الرسالة الآتية من الجنوب محمولة مع صوت المخاطب ومحملة بالأمر الذي يعبق تلطفا ورقة حتى كأنها نسائم تنعش قلوب الأحبة. صورة تدعو إلى الإعجاب من خلال بنائها الأسلوبي.

نحن أمام تحول أسلوبي يكشف عن تحول في زاوية الرؤية، فهو حين يتحدث عن علاقته بأهل الود يجنح إلى الأسلوب العاطفي، أما حين يتحدث عن العلاقة بالآخر يتحول الأسلوب إلى الفخر المدوّي ، وبتكرار صيغة الأمر الذي يخرج معاني التوجع والرجاء ممتزجة بملامح البداوة لتعطي نكهة فنية إضافية على تلك المعاني(ريح الجنوب ،الخيام، ريح القرنفل، بني الكرام...)

و في موطن آخر من الإنشاء وأساليبه البديعة في شعر الأمير يتحول الخطاب مرة أخرى إلى رؤية دينية عميقة تتجلى في الابتهال والضراعة والتوسل والاستغاثة، حين يقول:(16)

يا رب يا رب البرايا زدهم صبرا ونصرا دائما بتكمّل
وافتح لهم مولاي فتحا بينا واغفر وسامح يا إلهي عجل
يا رب يا مولاي وابقهم قذى في عين من هو كافر بالمرس
وتجاوزن مولاي عن هفواتهم والطف بهم في كل أمر منزل
يا رب اشملهم بعفو دائم كن راضيا عنهم رضى المتفضل
يا رب لا تترك وضيعا فيهم يا رب واشملهم بخير تشمّل

النداء ظاهرة غريزية للتعبير عن تلبية الحاجات والدفاع عن الذات، وهي تمثل لدى الإنسان ظاهرة لغوية وأداة فعّالة للتعبير عن المشاعر والأفكار، صوت يتآزر في هذا الأسلوب مع السياق البلاغي اللغوي ليقدم وظيفة ما.

وإذا كان الكثير من لغات الأمم تخلّى عن الأصل الدلالي الذي وضعت له أساليب النداء ، ومال إلى الدلالة الاصطلاحية وأثرها **"فإن اللغة العربية ظلت متمسكة بالأصل الدلالي الذي وضع له النداء، وكانت ترتقي في الوقت نفسه مع الدلالة المجازية لتكتسب – على الدوام– رقيا فكريا واجتماعيا"**(17)، بل وحضاريا.

وإذ النداء **"صوت يهتف به المنادى لمن يريد منه أن يقترب أو يستمع، أو يدرك ما لدى المنادى من قول يترجم رغبة أو يصور شعورا أو يشكل موقفا"**(18)، يصبح أسلوب النداء ذا جمالية في تعانقه مع اللغة والمتكلم والمخاطب ، لأنه منطلق وغاية في تحولاته وأنواعه.

وفي هذه المقطوعة يهيمن نمط آخر من التكرار هو نمط المزاوجة بين صيغتين، هما: صيغة النداء، وصيغة الأمر، وكلتاهما تخرج إلى التعبير عن هذه الروح الدينية العميقة ، ومع خصوصية المخاطب تتكرر كلمة "الرّب" ومرادفاتها تكرارا يشيع في النفس إحساسا بأنها قد غادرت عالم الشعر وصارت في رحاب العتبات المقدسة على نحو من المناجاة لتعدل عن مستوى الخطاب اليومي في قيمتها المعنوية وأبعادا الروحية لتحقق بصمة فنية خاصة ليتأكد أن" **جملة النداء الفنية هي التي ترقى بمستواها ومقاصدها عن جملة النداء اليومي العادي**"(19)، ولهذا تستدعي مكونات الخطاب الندائي – منّا– قراءة واعية ، ومرتبطة – في الوقت نفسه– بالمخاطب قربا وبعدا في المكان أو المنزلة الذاتية والاجتماعية..، وبمعنى آخر فإن المتكلم يدخل ضمن البنية التركيبية لاستعمال هذه الأدوات أو تلك، وكذلك المخاطب في مقاماته، ومن ثم يدخلان في البنية البلاغية الجمالية بطبيعتها الذاتية الفردية ثم بالطابع الاجتماعي والفكري الذي ترسب في موضوعاتها.

كل هذا مكمنه حينما يرفع الشاعر صوت الضراعة من جديد، وهو صوت لا ينقطع للأمل والرجاء في الاستجابة، ويتردد على التوالي في سياق من التوسل، والمخاطب أهل لذلك، ينطلق الشاعر شاكيا إلى الله، خوفا وطمعا، وعلى الرغم من أن المخاطب يعلم السّر وما يخفى فقد أردف نداءه بمنادى من جنسه ثانية وثالثة، ولم يكن الأمر استجلابا للانتباه "وغالبا ما يتقدم النداء لضمان اهتمام المخاطب واصغائه والتفاته وتتبعه لمل يلقى عليه"19 والواقع أن هذا التقديم لم يكن لهذا مطلقا، وإنما كان استجداء وتضرعا، وقد أنزل القريب منزلة البعيد لعلو قدره ومنزلته، ولا شك أن امتداد حرف النداء (الياء) وتكراره كل مرة تعبيرا عن حالة نفسية ألمت بصاحبها، وحتى وإن كان لا يشعر بتخلي مخاطبه عنه، لكنه أتى الحرف الممتد وكأنما أراد به أن يرفع صوته زيادة في الضراعة إلى الله عز وجلّ..

ب/ تكرار الإيقاعات والأنساق اللغوية:

هذا شكل ثان من أشكال التكرار على مستوى الإيقاع والتراكيب وهو "تكرار نسق لغوي"، تعتمده لغة الشعر كآلية تجسد التجربة الشعرية من خلال الوحدات اللغوية(الكلمات) التي تستخدم استخداما كيفيا خاصا ما يمنح القصيدة طاقاتها التعبيرية، وبعبارة أوضح فإن المعجم اللغوي والطريقة الخاصة في بناء الجمل والربط بينها هي مكونات القصيدة من الألفاظ والتراكيب والخيال والموسيقى والموقف الإنساني.. ولعله في الشعر يكتسب تلك الخصوصية، وذلك ما أشار إليه الدكتور ابراهيم السامرائي بالقول: "**أن لهذا الفن لغته الخاصة**"20،مايحيل إلى ازدواجية الكلمة في الخطاب الشعري وفكرة التوليدية من خلال تلك الطاقات الإيحائية التي لا نجدها في لغة الحديث اليومي.

فإذا صرنا إلى "التركيب " صارت القضية أعقد وأخصب، فعلى المستوى التركيبي يتجلى جوهر الشعر تجليا باهرا وفيه يمارس الشاعر كل شعائره السحرية محاولا أن يعيد إلى اللغة وظيفتها السحرية القديمة ، إن التركيب بناء، وبناء الشعر يختلف اختلافا عميقا عن بناء لغة النثر، فالشعر قياسا إلى النثر انحراف(مجاوزة، عدول، انزياح)...(20)

فالأسلوب –إذا– هو الذي يجعل الشعر شعرا، وعليها تنعقد آمال الشعراء وأحلامهم، وهو التشكيل الفني للغة، أي هو بنية مكونة من عناصر شتى تتآزر متفاعلة لتحقق شكل المعنى.

وهذا يعني أن أي تغيير فبأي عنصر من عناصرها سيحدث تغييرا في بقية العناصر من جهة وتغييرا في شكل المعنى من جهة أخرى فإذا نظرنا في وحدات الأسلوب (التراكيب) وجدنا أن ما قلناه في الأسلوب يصح قوله في التراكيب من حيث التغيّر الذي يصيب عناصرها البنائية جميعا إذا تغير أي عنصر من خذه العناصر...(21)

ومن أنماط التكرار التي ذكرنا، والتي يستفيض بها شعر الأمير اخترنا بعض النماذج يتكرر فيها في كل منها نسق لغوي مختلف عن الأنساق المتكررة في النصوص الأخرى، يقول الأمير عبد القادر:(22)

والضاربون بيض الهند مرهفة تخالها في ظلام الحرب نيرانا
والطاعنون بسمر الخط عالية إذا العدو رآها شرعت بانا
والمصطلون بنارالحرب شاعلة مطلوبهم منك يا ذا الفضل رضوانا
والراكبون عناق الخيل ضامرة تخالها في مجال الحرب عقبانا
جيش إذا صاح صياح الحروب لهم طاروا إلى الموت فرسانا ورجلانا

تكون النسق اللغوي المهيمن في هذا المقطع من مجموع وحدات أساسية انبنت عليها مجموع الأبيات عدا في بيت واحد منها سنتحدث عنه لاحقا، وقد تشكلت تلك الوحدات من اسم الفاعل ممثلا في جمع المذكر السالم(الضاربون، الطاعنون،..)، والجار والمجرور(في ظلام، بسمر..)، والمضاف إليه(الحرب، الخط ..)، والحال (نيرانا ، بانا..).وخلال كل هذا تقوم أداة الربط "الواو" بوظيفتها على أكمل وجه، لتزيد من تجانس هذه الوحدات اللغوية في سلسلة متماسكة متعددة الحلقات، يؤازرها نسق إيقاعي مطابق للنسق اللغوي يعزز من تلاحم مستويات النص، ويحكم بناءه، وقد نتجت عنه دلالة شديدة الوقع في النفس، غير أن هذه الدلالة تقل وتيرتها ويتراجع أثرها في النفس، وذلك عندما يقحم قوله:"مطلوبهم منك يا ذا الفضل رضوانا" وهو شطر من البيت الثالث انحرف به إلى سياق التوسل والضراعة ما يؤكد عمق رؤيته الدينية، ليتدارك الشاعر الموقف الذي تستدعيه الحماسة والفخر بجيوش المسلمين في نبرة خطابية تليق بالمقام وطبيعة الخطاب. لقد تحول إلى تفعيل المشاعر ليجعل من مخاطبه يتصور بالفهم ما يقصد من معنى.. "**فإنّ المعاني كالأشخاص تحتاج إلى أن تلبس من الألفاظ ما يجعل للفظ شخصية فذة في الملاءمة للموضوع والانسجام مع المقام.**" (23)

ويقول في موضع آخر (24)

عج بي فديتك في أباطح دمر ذات الرياض الزاهرات النضّر
ذات المياه الجاريات على الصفا ذا العدو رآها شرعت بانا
ذات الجداول كالأرقام جريها سبحانه من خالق ومصور
ذات النسيم الطيّب العطر الذي يغنيك عن زبد ومسك أذفر
والطير في أدواحها مترنّم برخيم صوت فاق نغمة

يكرّر الشاعر في هذه الأبيات ما فعله في سابقتها، بناه على تراكم من الصفات وحشدها، فما يلي النسق من البيت يقع في سياق النيق ويغذي دلالته، ولعل هذا النسق اللغوي الذي تتراص فيه الصفات دون أن تؤثر على بعضها في الأداء والوظيفة، أو جماليتها، وتشاكل هذه الصفات له دلالة خاصة في التركيب، ويمكن القول أنها ظواهر لغوية استدعاها المقام، فالخطاب الأدبي كما نرى **"هو تشكيل من تركيب وعناصر أخرى وعناصر أخرى، وهي تحمل في مجموعها بنيته، وسياقا عاما يتشكل الخطاب بحسبه** ." (25)

يظهر النص وحدة كبرى واحدة، تقوم فيها كلمة(ذات) المتكررة بدون الربط بين وحداتها الصغرى، لتكون حلقة وصل بين هذه المظاهر كلها (الرياض، المياه، الجداول، النسيم) وتوثق بينها، لتعيدها إلى أصلها ومنبعها مدينة "دمّر". سلسلة رقراقه من الصفات تتوالى وتنساب من ذائقة فنية للشاعر تحاكي رقة شعوره وتمسكه بالحياة وجمالها.

ومن مظاهر التكرار اللغوي في إطار الوحدات الصغرى يقول:(26)

وما كان شهم يدعي السبق صادق ذا سبق للميدان بأن له الخسر
وعند تجلّي النقع يظهر من علا على ظهر ظهر جبريل ومن تحته حمر
وما كل ما يعلو الجواد بفارس إذا ثار نفع الح رب والحو مغبر
فيحمي ذمارا يوم لاذوا حفيظة وكل حماة الحيّ من خوفهم فرّوا
ونادى ضعيف القوم: من ذا يغيثني؟ أما من غيور؟ خانني الصبر والدّهر
وما كل طير طار في الوّ فاتكا وما كلّ صيّاح إذا صرصر الصقر
وما كل من يسمي بشيخ كمثله وما كل من يعي بعمرو إذا عم

نحن أمام نسق لغوي واحد ذي مضامين مختلفة باختلاف المضاف إليه، نسق مكوّن من حرف العطف(الواو) وأداة النفي(ما أو لا)ملحق بهما على التوالي كلمة(كل) مع تغيّر اللاحق في الدلالة: أحوال من التوصيف مبنية على النقيض تتعلق ببعض التصورات المغلوطة لدى البعض، وقد أراد الأمير أن يصححها من منطلق مراسه وحكمته هي: ذلك الذي نبني له شهامة ويعي السبق في الميدان الحرب، وذاك الذي نحسبه فارسا باعتلائه صهوة الجواد، حتى الطير الذي يطير في الهواء فيتوهّمه الرائي أو يظن فيه الفتك، حتى الصياح الذي يلتبس بصوت الصقر. إنه التباس الأحوال، التباس القوة بغيرها، والتباس الحكمة بما يخالفها، وتتشابه هذه الأنساق في سياق من التكرار وكلها دلالات تحتضن بعضها تحتضنها وحدة كبرى هي (الحرب)؛ أي نحن أمام تكرار معنوي وإن اختلفت ظلاله، وفي كل موضع منها يظهر ملمح الاستطراد ليزيل به كل إبهام، وبدا هذا الأخير مقصودا لذاته، وشاعرنا يستمتع بتكرار نغمة الحماسة البدوية – في كل مرة – وهي نغمة متأصلة في أغلب قصائد الحماسة لديه تتكشف من خلالها شخصيته البدوية الأصيلة.

وفي القصيدة نفسها يقول:(27)

تميد بهم كاس بها قد توهّموا فليس لهم عرف، وليس لهم نكر
حيارى فلا يدرون أين توجّهوا..؟ فليس لهم ذكر، وليس لهم فكر
فيطربهم برق تألق بالحمى ويرقصهم رعد" بسلع" له زار
ويسكرهم طيب النسيم إذا سرى تظن بهم سحرا وليس بهم سحر
وتبكيهم ورق الحمائم في الدجى إذا ما بكت من ليس يدري لها وكر
وتسبيهم غزلان" رامة" إن بدت وأحداقها بيض وقاماتها سمر
وفي ثمّها حقا بذلنا نفوسنا فهان علينا كل شيء له قدر

النص جزء من وحدة كبرى "الخمرة"، وفيها يتكرر نسقان لغويان، يتكون الأول من حرف ربط وفعل ناقص وجار ومجرور واسم فعل ناقص، ويتكون الثاني منحرف ربط وفعل مضارع متصل بضمير نصب مقدم وفاعل ومضاف ليه، وبين النسقين علاقة تضاد واضحة.. فالنسق الأول ينفي بتكراره مفهوم النفي في النفس، والنسق الثاني يثبت ويعمق بتكراره مفهوم للإثبات في النفس، وهنا تقع الغرابة في الطرح حينما يتساوى النسقان في الدلالة وإن كانا في اتجاهين متضادين، فأولهما يكاد يثبت وهو ينفي، وثانيهما يكاد ينفي وهو يثبت، فمن تحدث عنهم وقال أنهم "ليس لهم عرف" غير أنهم "ليس لهم نكر" ويتراءى لناظرهم أنهم مسحورون " وليس بهم سحر"، وهؤلاء قوم" يسكرهم طيب النسيم"، و"تبكيهم ورق الحمائم"، وذاك "السكر" الذي يذهب العقل، و"البكاء" الذي يذهب المسرة ووو...أليس في هذه الأنق ما يثبت وهي تكاد تنفي؟

نحن أمام دلالات متناقضة وغامضة –أحيانا– وهذا فيه تأكيد على اختلاط المشاعر و فتبعثرها نتجت عنها دلالات معاكسة وذاك مقصد شعري ينسج خيوطه بوشائج النفس وأعماقها والواع بما يحمله من متناقضات. وإن الدلالة التي أنتجها النسقان اللغويان اللذان سبق ذكرهما متجانسة مع الدلالة التي أنتجتها العناصر البنائية الأخرى ؛ بل ومتحدة معها.

ولم يكن بعد ليكفي أن نحصر كل ضروب التكرار وتلوّناتها في شعر الأمير عبد القادر، ويطول بنا مسار الحديث عن ضروبها المتشعبة للبحث في كل دلالاتها ووظائفها الفية المختلفة لنترك المجال لباحثين آخرين لاستلهام تلك القيم الجمالية في شعره.

الهوامش:

1-أبو منصور الثعالبي. فقه اللغة وأسرار العربية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ص:249

2- عن مجلة اللغة والادب، جامعة الجزائر، ع/8، نور الدين السد، ملتقى علم النص،1996، ص:107

3- نازك الملائكة. قضايا الشعر العام، دار العلم للملايين، ط8،بيروت،1992، ص:264

4- يوري لوتمان. بنية القصيدة،ص63

5- الموقعية : وهي معتمدات النصوص الشعرية في بنائها وخاصة الشعر الغنائي، من حيث تمركز الكلمة في سياقها المناسب باعتبار أن التركيب أو الأسلوب بناء يحتاج إلى استخدام اللغة استخداما كيفيا خاصا ما يمنح النص طاقاته.

6- يوري لوتمان. بنية القصيدة.ص:12

7-مجلة اللغة، جامعة الجزائر، ع/8 ،ص:108

8- ديوان الأمير عبد القادرالجزائري.ط1،شرح وتحقيق ممدوح حقي،د.ت،ص:180

9- الديوان.ص:92

10- الديوان.ص:105

11- علي الجارم ومصطفى أمين. البلاغة الواضحة، دار المعارف، القاهرة، 1998، ص:179

12- جماليات الخبر والإنشاء، ص:54

13- الديوان.ص:17

14- بكري الشيخ أمين. البلاغة في ثوبها الجديد (علم المعاني)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،1998 ، ص: 218

21- أنظر: عبد العزيز حمودة. المزايا المحدّبة ، سلسلة عالم المعرفة،الكويت،1998،ص:285

15-الديوان. ص:92

16- حسين جمعة .جماليات الخبر والإنشاء (دراسة جمالية بلاغية) ،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ط20005،1، ص:86

17- عباس حسن. النحو الوافي ، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1990،ص:100

18- منير سلطان. بديع التراكيب في شعر أبي تمام، منشاة المعارف، الاسكندرية، ط2،،1992،ص:52

19- صباح دراز. الأساليب الإنشائية وأسرارها البلاغية في القرآن الكريم، ط1،مطبعة الأمانة، القاهرة 1968

20- ابراهيم السامرائي. لغة الشر بين جيلين ، دار الثقافة، بيروت، ص:08

21- جون كهن. بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، د.ت، ص:90

22- الديوان، ص: 109

23- عبد العزيز شرف. الأسس الفنية للإبداع الأدبي، دار الجيل، ط1993،1،ص:40

24- .ص:127

25- محمّد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التنّاص)، دار التنوير،بيروت،ط1، 1985، ص:69

26- الديوان. ص:135

27- الديوان.ص:135

-