جمالية التكرار ومظاهره في ديوان فردوس القلوب لأحمد بزيو

The aesthetics of repetition and its manifestations in the collection of Firdaws al-Qulub by Ahmed Bazio

فيلالي عراس*

المدرسة العليا للأساتذة، آسيا جبار-الجزائر filali.aras@ensc.dz

تاريخ الإرسال:	تاريخ القبول:	تاريخ النشر:
2023-07-25	2024-02-16	2024-06-30

ملخّص: لكل شاعر لمسةٌ تخصّه، يسمو بها شعرُه، ويتميز عن الآخرين بأسلوبه، وفي كل ديوان شعر نجمةٌ كبيرة تلمع، تكون في ديوانه كلِّه كالفريدة في أخواتها، ولعل من يطلع على ديوان الشاعر البسكري أحمد بزيو (فردوس القلوب)، يقف أول ما يقف على ظاهرة التكرير، التي لا تخلو الصفحة الواحدة من وجود أنماط متعددة لهذه الظاهرة الفنية في شعره، منها ما يشمل الحرف، واللفظ، والمعنى، ومنها ما يتعدى إلى تكريرٍ للعبارة بأوجه جديدة يوردها الشاعر في لوحة فنية ثانية تأسر القارئ، وتأخذ منه ما لم تأخذه العبارة الأولى، فكيف أسهم التكريرُ في بناء شعر أحمد بزيو، وما مدى الوعي الفني الذي تحلّى به الشاعر حتى يجعل من هذه الظاهرة مذهبا بلاغيا، وحجرا أساسا في بناء قصيدته؟.

كلمات مفتاحيّة: تكرار؛ بلاغة؛ اتساق؛ اضطراب.

Abstract: For every poet, there is a unique touch that distinguishes his poetry and sets him apart from others with his style. In every poetry collection, there is a shining star that stands out, making the whole collection standout like a rare gem among its peers. Perhaps, when looking at the collection of the Biskri poet Ahmed Beziou (Paradise of Hearts), one immediately notices the phenomenon of repetition, which can be found on every page of his poetry. This artistic technique manifests itself in various ways, including letters, pronunciation, and meaning. Some repetitions go beyond merely repeating a phrase and present it in new aspects, introduced by the poet in a second artistic piece that captivates the reader and extracts from them something not found in the first phrase. How has repetition contributed to the construction of

* المؤلف المرسل

Ahmed Beziou's poetry? And to what extent does the poet possess artistic awareness that allows him to make repetition a rhetorical style and a fundamental pillar in building his poems?.

Keywords: Repetitio; eloquence; consistency; disturbance.

مقدمة: تفرض بعض التقنيات اللغوية والأسلوبية نفسها أحيانا على الشاعر فتكون تلك التقنيات بمثابة البصمة التي تميّزه عن غيره من الشعراء حتى لتتراءى لك قصيدته من بين عشرات القصائد، قد عرف التكرير باعتباره تقنية لغوية وفن تعبيري باستعمال مطّرد في شعرنا العربي يتفاوت بين شاعر وآخر، وفي ديوان **أحمد بزيو**، يعدُّ هذا الأخير من أبرز الوظائف واللبنات التي اعتمدها الشاعر من أجل إيصال فكرته ومشاعره، وهذه الورقة البحثية تأتي لتقف على مظاهر هذا التكرار في شعره، وتحاول بيان طريقة ارتكاز الشاعر على هذه التقنية من أجل إخراج لوحاته الفنية في صورة بلاغية إبداعية ومتفردة، كما تحاول إضاءة العديد من الزوايا المظلمة أبرزها استكناه الأسباب التي استدعت الشاعر استعمال هذه التقنية، وإظهار النتائج التي نجمت من جراء استعمالها.

وقد اتخذت المنهج الوصفي حاذيا لها، لأنه القادر على استقراء نماذج الشاعر، مع تحليلها واستكناه خفاياها.

1- التكرير في النص العربي: من المعلوم أنّ الكلام العربي لا يخلو من التكرير، وله قيمة فنية عظيمة، وفائدة تواصلية جسيمة، حيث لا يخلو النص الشعري القديم، أو القرآن الكريم، أو الحديث النبوي الشريف من هذه الظاهرة البلاغية، ولعل تأكيد القرآن عليها في العديد من سوره كالرحمن والذاريات والشعراء وغيرها، دليل على أنّ العربيّ كرر ليُقرِّرَ، بل إن القاف والكاف قد يقع الإبدال فيما بينهما لقرب المخرج، قال ابن مالك: **(وقع التكافؤ في الابدال بين الطاء والدال والتاء وبين الميم والباء، وبين الثاء والفاء، وبين الكاف والقاف، وبين اللام والراء...)**[1].

فكرر كقرر، إذ العرب كررت لتُقرِّر الأمر وتؤكده، وقد رأى الزركشي أن الغرض منه تقرير المعنى فقال: **(وَحَقِيقَتُهُ إِعَادَةُ اللَّفْظِ أَوْ مُرَادِفِهِ لِتَقْرِيرِ مَعْنًى..)**[2]، وقد جاء في تعريف التَّكرار أو التكرير **(أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان اللفظ متفق المعنى أم مختلفا، أو يأتي بمعنًى ثم يعيده)**[3]، ولا حاجة في العودة إلى كتب البلاغة لاستجلاء محاسن التكرير وفائدته، بل سنحاول الوقوف على ديوان الشاعر واستنطاق التكرير في قصائده إذ النص كفيل ببيان جمالياته وأسباب عقده.

2- جمالية التكرير في ديوان فردوس القلوب: لا تمر بك الفكرة في الغالب عند نص الشاعر أحمد بزيو إلا وتقف على أنماط متعددة لجملة من التكرارات مؤدية لمعان إضافية يستثمرها الشاعر لإمرار فكرته التي لا تحملها الجملة الواحدة، فيَصيغ لها ثانية ليقررها، وهي عملية إبداعية تدل على طول النّفَس عند الشاعر، بحيث أنه لا يريد مفارقة فكرته الحزينة/ السعيدة، حتى يأتي عليها من جميع جهاتها، فيرتاح لأنّه تشبّع منها، ويطمئن لأنّها قد مرت بسلام إلى متلقيه، ولنقف على بعضها مستجليين التكرار في الحرف أولا.

أ- **التكرار في الحرف:** يقول الشاعر في قصيدته **(هدية الميلاد)** مُسوّقا:

ولـــي فـــي القلـــب أشـــواقٌ وســـرٌّ سيُفشـــيه الـــذي احتضـــن الغيابـــا
سأفشـــــي للســـــماء وللســـــواقي لكـــي ينســـاب فـــي المـــاء انســـيابا
ســـأخفي كـــل دمـــع فـــي عيـــوني لـــئلا لا يقـــالَ الّصـــلبُ ذابـــا
ســـأمحو كـــل ســـطر فـــي جبينـــي وأحســـو الحبـــر فـــي مضـــض شـــرابا
أظـــل علـــى الوفـــاء وســـوف أبقـــى وأطـــــرق للهنـــــا بابـــــا فبابـــــا
وقـــد ذهـــب الجميـــلُ وســـوف يـــأتي فمـــا أوفـــاه، مـــا أقســـى الـــذهابا[4]

فها هي ستة أبيات من الشعر، ذُكر فيها حرف السين أربعة عشر (14) مرةً كحرف بناء، لم يخل ولا بيت واحد منه وهو يحمل معنى التسويف، فالأبيات الستة تكرر فيها هذا الحرف من أجل الدلالة على الاستقبال والتسويف، فكان في البيتين الأولين متكئا على فعل واحد وهو **(أفشي)**، وفي البيتين الثالث والرابع على معنى الإخفاء في الفعلين (أخفي وأمحو)، وفي البيتين الأخيرين تجلى في صفته الطويلة على شكل (سوف)، وركب كلا من الفعلين (يبقى ويأتي).

وسبب هذا التكرير هو سفر الشاعر إلى أحلامه المؤجلة التي لا بد لها من أن تتحقق، ووعدُه الكبيرُ الحيز لا بد أن يأخذ حيزا شعريا كبيرا مثلَه، لذلك لجأ الشاعر إلى التكرير (سيُفشيه، سأفشي، سأخفي، سأمحو، سوف أبقى، سوف يأتي)، وكلها دالة على ثبات إلى حين...، فهي ستة أبيات موجزة في ثبات يتأرجح بين إفشاء وإخفاء، إفشاءٍ لسر وشوق، وإخفاء لدمع وحزن، وثبات على الوفاء وعلى كل ما يحمل معنًى للجمال.

فالفكرة عند الشاعر لا ترضى بسطر واحد يُفشيها فيه، بل هي على حد ما قال النقاد في شعر أبي الطيب: (البيت يضيق بمعناه)، والتكرير المتعلق بالحرف في ديوان الشاعر أحمد بزيو، يجعل الفكرة القصيرة تبدو أطول، بل يجعل الصورة عنده تظهر في إطار أوسع، ولنقف عند نموذج أخرَ لنوضح ذلك أكثر، فها هو الشاعر في قصيدته: **(همسات العيون)**، المكونة من اثنين وعشرين بيتا، جعل ستة عشر موضعا منها قائما على التكرير، أي ثلاثة عشر بيتا من القصيدة مبني على التكرير، وهو عدد يفوق نصف القصيدة، ويمكننا جمعهم في أربعة وحدات:

- ✓ وحدة فيها أربعةُ مواضعَ مبنية على (أمْ) التي تفيد التخيير
- ✓ وحدة فيها ستة مواضعَ متكئة على (يا) الندائية متبوعة ب (من)
- ✓ وحدة فيها بيتان ذكر فيهما (كم) الخبرية التي تفيد معنى (كثير).

✓ والأخيرة فيها خمسةُ مواضعَ قائمةٌ على (إنّ) الحرف المشبه بالفعل متبوعا غالبا بالفعل (نريد).

فالمتلقي قد يتعجب ويتساءل، أنى للشاعر أن يكرر كل هذا في قصيدة واحدة دون رتابة مملة تصيب بناءَه وإبداعه؟، ولعلنا نقف على القصيدة لنبيّن دواعيَ الشاعر ونزوعَه إلى اعتماد هذا النهج الذي صار منهجا له في شعره كله، يقول:

هـل جئـتَ تقـرأ فـي العيـون غرامنـا أم جئـت تمـلأ سـمعنا أحزانـا؟
أم راودتـك مفـاتنٌ ومتاعـبٌ فعرفـتَ علّتنـا نويـتَ ترانـا
أم عـدتَ تسـعى للثبـات وصـابرا أم جئـت تحشـر فـي هـواك هوانـا؟
مـا ضـرَّ حبُّـك لـو علمـت صـبابتي كـم طـال حبـي مـن زمـان صِـبانا
كـم أختفـي ومـواجعي مشـحونة فسـكتُّ حينًـا أشـتكي أحيانـا
يـا مـن يسـائلُ فـي هـواه تبـاطُؤا أفـلا تلامـسُ فـي الحيـاةِ جَفانـا
يـا مـن يعاديـه النهـارُ وضـوؤُه يـا مـن يؤرّقـه الظـلامُ زمانـا
يـا مـن يباعـدُ كـلَّ عـذرا عِفّـةً إلا هواهـا كـان أو لا كانـا
قـل لـي بربّـك والقلـوب مـواطنٌ إنّـا نحبُـك نسـمعُ الألحانـا
إنـا نريـد بقـاءَه أنشـودةً إنـا نريـد مـن الشـفاه بيانـا
إنّـا نريـد مـن الأنامـلِ عِبـرةً إنّـا نريـد مـن الصـدورِ شِـفانا
يـا مـن توطّنـتِ الـدّموعَ ورفرفـتْ حطّـتْ علـى كبـدي غـدا ولهانـا
يـا مـن تُسـارعُ فـي الجفـاء تراجعـي وتكرّمـي، لا جـفّ فيـك لسـانا[5].

يخاطب الشاعر زائرا، قارئا، سائلا يريد العلمَ بحاله وغرامه، فيستهل قصيدته التي عنوانها **(همسات العيون)** بحديث العيون، فيقول له: **هل جئت تقرأ في العيون غرامنا؟**، ثم يتبع السؤال بسؤال آخر: **أم جئت تملأ سمعنا أحزانا؟**، ف(أم) هنا قائمة مقام السؤال، إذ كما هو معلوم في لغتنا أنّ الاستفهام لا يدخل على استفهام[6]، غير أن إيقاعه بـ (أم) يفيد التخيير، أي هل جئت تقرأ غرامنا، أم جئت تملأ سمعنا أحزانا؟، أم جربت الحب

فأتعبك فأحسست بنا وجئت ترانا؟، أم تريد التماس الصبر منا بالتأسي بنا؟، أم جئت تقارن هواك بهوانا؟.

كلها استفهامات تدل على الحيرة، فسؤالان لا يعبران عن حيرة الشاعر من سبب مجيء هذا السائل كما سيدل عليه السياق، بل حيرة الشاعر لا بد وأن تُنقل إلى السامع لتدخله في حيرة معه، وتجعله يبني معه النص ويتخيّر أيُّ الاستفهامات أحق بالترجيح؟.

إنّ بناء القصيدة المعاصرة مبنيٌّ على ذكاء المبدع، إذ الشاعر الذي لا يدخل القارئ معه إلى قوقعته لن يتمكن من سلب الإعجاب، وجلب المحبين إليه، والتكثيف من الحيرة يستدعي مثل هذا التكرير، إذن فللتكرير دور بارز في التكثيف، واجتماع أشعة الشمس الخفيفة على المجهر تولد شعـــاعا واحدا غير أنّه قابل للإحـــــــراق.

نعود إلى الحروف المكررة في القصيدة فنجد الشاعر يتبع تكريراته بـ (كم) الخبرية، وقلنا أنّ المراد منها التكثير، أي أنها تأتي بمعنى كثير، فيقول: **(كم طال حبي...)**، **(كم أختفي ومواجعي مشحونة)**، فالشاعر ها هنا يفتح الباب لهذا الزائر ويُجيبه عن حاله، يقول له: فلن يضرّك شيء لو أعلمتك بحالي، فأنا الذي (كم طال حبي..، وأنا الذي كم أخفي مواجعي...)

ونلاحظ أن تكريرات أحمد بزيو في بعض أبياته يجعلها أكثر اتساقا لأنّ أول الحرف المكرر يكون غالبا في عجز البيت، فيربطه بالصدر الذي في البيت بعده، ونجد ذلك في قوله: **(كم طال حبي..)**، فنهاية هذا البيت بداية لما بعده وهو قوله **(كم أختفي ومواجعي مشحونة)**، وقل ذلك في قوله **(إنا نحبك...)** في عجر البيت، فهو إيذان ببداية بيت بعده مبدوء بـ **(إنا ...)**، وهي خاصية شعرية تضمنها أسلوبه، وهي تعود على ما يبدو إلى سببين بارزين هما:

- ✓ طولُ نفَس الشاعر حيث يجعله هذا النّفسُ يُطيل في فكرته بمفرداتها ومعانيها

✓ توليد المعاني من جراء تكرير جزء من العبارة، ويتبعه بألفاظ جديدة مما يجعلها أكثر اتساقا وانسجاما.

إلى أن يصل في الأخير إلى حرف النداء، وهو ينادي به نفسَه في المواضع الأربعة الأولى، وينادي به حبيبته في الموضعين الأخيرين، فيتبع نداءه الأول بطلب، ويترك البقية دونه، يقول في الأول: يا من يسائل ... أفلا تلامسُ جفانا؟، يا من يعاديه النهار... يا من يؤرقه الظلام... يا من يباعد كل عذرا عفة إلا هواها....

فالأول الغرض منه إنشاء الطلب، والبقية الغرض منها الإخبار عن حاله، فهو المعذب في النهار والليل، وهو الوفي لحبها كان أو لم يكن.

إنّ تتبع كل مواضع الحروف المكررة في الديوان يوحي أنّ الشاعر يريد تكثيف العبارة من خلال منحها أبعادا متعددة لتأخذ بتلافيف المتلقي، وتصل إلى قلبه، بل لا تصله المعاني والألفاظ فحسب، وإنما تصله الأحاسيس والمشاعر، ومن المتعذر الوقوف على الحروف جميعِها، بل إن تخصيص موضوع حول تكرار حروف الجر يصلح وحده مشروعا مستقلا لدراسة ديوان الشاعر.

ب- التكرار في الألفاظ: تعددت التكرارات للألفاظ في ديوان الشاعر أحمد بزيو، سواء كانت الألفاظ أفعالا أو أسماء، والداعي إليها يعود إلى احتياجات الشاعر وانفعالاته، غير أن ابن الأثير يقرر أنّ العرب تكرر للتأكيد والإعلاء من أمر المكرر يقول: **(واعلم أن المفيد من التكرير يأتي في الكلام تأكيدا له، وتشييدا من أمره، وإنما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك)**[7].

ولنقف على نموذجين للشاعر، كرر في الأول الفعل، وفي الثاني الاسم، لنحاول بيان سبب بناء مثل هذا التكرير في نموذجيه:

1- التكرار في الأفعال: يقول في قصيدته التي عنوانها **(هدية الميلاد)**:

سـلـيني بـل سـلـي قلبـي المـذابا سـلـي هـذا الزمـان سـلـي الصـحابا

قفـــي بـــين المواجـــع والمآســـي ضـــعي لمـــواقفي اليـــوم الجوايـــا
وقـــولي مـــا بـــدا لـــك أن تقـــولي ولـــو كـــان المقـــال بـــه عتابـــا
سأســـمع بـــل سأرضـــى بالمعـــاني وخيـــرُ النـــاس مـــن يهـــوى الصـــوابا
وخيـــر النـــاس مـــن يصـــغي فيـــدنو وخيـــر النـــاس مـــن ولـــى أنابـــا[8]

نلاحظ اتساقا بارزا في هذه الأبيات الخمسة، سببه التكرار في الأفعال، والتكرار أيضا بإعادة ضمير المؤنثة المخاطبة، ونخص الحديث عن الأبيات الثلاثة الأولى أولا، فنلاحظ أنّ التكرار قد جاء على مستويَيْن:

✓ **مستوى التكرير اللفظي:** ويتجلى في الفعل (سلي)، يقول **(سليني)**، ثم **(سلي قلبي)**، ثم **(سلي هذا الزمان)**، ثم **(سلي الصحابا)**، وفي الفعل قولي، يقول **(قولي)** ثم **(تقولي)**، ثم **(المقال)**.

هذا المستوى أدّى إلى اتساق البيت الشعري الواحد، فتخصيص الفعل بمعنى واحد –وهو هنا (السؤال والقول)– أدى إلى تخصيص البيت الواحد بترابط واضح، غير أن هذا التكرير يُبيّن اضطراب نفسية الشاعر بحرف الإضراب في صدر البيت **(سليني بل سلي قلبي المذابا)**، ثم **(سلي الزمان... سلي الصحابا)**، ثم **(وقولي ما بدا لك أن تقولي.... ولو كان المقال به عتابا)**، فاضطراب الشاعر واضح جدا بيّنه هذا التكرير في التقسيم غير المنطقي، إذ لا معنى لتوزيع السؤال على هذا النسق، فهو في علم البلاغة من التقسيم المضطرب المحيل على اضطراب نفسية الشاعر.

هذا فيما يخص بيت (المسألة)، أما بيت (القول) فكان بإمكان الشاعر التخلي عن التكرير فيه فيقول: **وقولي ما بدا لك في هوانا.. ولو عتابا.**

إنّ بناء التكرير على هذا النسق دل على تشويش يكسو مشاعر المتكلم، فقولك لفلان: سلني، سل قلبي، سل الزمان سل أصحابي... لا يعدو إما أن يدل على أنّ الأمر بات من الحقائق العامة التي لا تُنكر، وأيما شخص سألته أجابك إجابة واحدة،

أو أن المتكلم مشوشٌ فيقول لك: سلني بل سل قلبي... ويترجح المعنى الثاني لحرف الإضراب المكرر مرتين: **سليني بل سلي قلبي**، ثم **سأسمع بل سأرضى...**

الشاعر في اضطراب واضح سليني بل سلي قلبي... ثم يقول: ضعي لمواقفي اليوم الجوابا؟ !

فكيف يكون مُجابا ومسؤولا؟، يقول اسأليني وأجيبيني... أليس هذا من أبين الدلالة على أن التكرير قد دل دلالة على أنّ الشاعر في صراع؟.

✓ **مستوى التكرير المعنوي:** ويتجلى في إعادة فعل الأمر وضميره، ويظهر في **(سليني، سلي، قفي، ضعي، وقولي)**، ونلاحظ أن هذه الأفعال وضميرها المكرر قد أسهمت في ترابط الأبيات الثلاثة إذ كل فعل هو رأس لصدر الأبيات وأعجازها، فهي خمسة أفعال كانت رأس الأبيات الثلاثة، وتكرر الأمر يؤكد تكرر اضطراب الشاعر، فمرة سلي ومرة قفي ومرة ضعي ومرة قولي.

كما يتجلى أيضا التكرير المعنوي في آخر بيت وهو قوله **(..ولّى أنابا)**، إذ أعاد الشاعر الفعل بمعناه، كما أن التكرير الواقع في **(وخير الناس)** ثلاث مرات أسهم هو الآخر في ربط البيتين الأخيرين بعضهما مع بعض حيث كانت في نهاية عجر البيت الرابع هي بداية لصدر البيت الخامس ونهاية لعجزه.

إن جولةً في الكتب التراثية البلاغية لاستكناه معنى الاضطراب في التكرير يؤكّد هذا المعنى، إذ يقفُ بعض علماء البلاغة على معنى التكرير فيشيدون إلى أنه يحيل على الاضطراب، لأنَّ في الحرف المكرر ارتعادا واضطرابا، وهو وصف يلزم حرف الراء، قال الرافعي: **(... وهي –يريد حرف الراء– حرف تكرير، وكرروها مع ذلك في نفسها، وذلك لأن الشيء إذا جُرَّ على الأرض اضطرب في غالب الأمر صاعدًا عنها ونازلًا، وتكرر ذلك منه على ما فيه من التعتعة والقلق؛ فكانت الراء لما فيها من التكرير؛ ولأنها أيضًا قد كررت في نفسها، أوفق بهذا المعنى من جميع الحروف)**[9].

فلعل هذا النص لا يترك ريبة للقارئ في أنّ التكرير قد يدل على الاضطراب والنص الذي بين يدينا من أبين الأدلة على ذلك.

2- التكرار في الأسماء

يقول الشاعر في قصيدة له موسومة بـ (ليلاي):

أين ليلاي الجميله؟

عذّبتني دون لحنٍ للفراق

علّمت جفني السّهرْ.

أين ليلاي التي عاشرتها منذ الصغر؟

كم رَقَصْنا

كم عَدَوْنا

كم دَعَوْنا

كم حلا في مقلتينا الحُسْنُ

والليلُ وإرسالُ القمرْ.

أين ليلاي التي قربتها كلَّ السنين؟

ثمّ ولّت دون علمي

إنني أخشى عليها

....

أين ليلاي التي أحببتها ...

قد يعود الصبح في عيني ظلاما

وأنا أهواك يا ليلى فعودي

واملئي صدري سلاما...

إن ليلى في سمائي...

إن ليلـــــى هـــــي دينـــــي هـــــي نصّـــــي وحنينـــــي
هـــــي شـــــوقٌ يعتلينـــــي هـــــي لـــــي كـــــلُّ اليقـــــين
أنـــــتِ يـــــا ليلـــــى القصـــــيده وحـــــدةُ البيـــــت الجديـــــده
أنـــــت طيـــــرُ الأيكـــــةِ الغـــــنْ نَـــــاءِ فـــــي عشـــــي الفريـــــده
أنـــــت قصـــــري أنـــــت قبـــــري أنـــــت دنيـــــاي وعمـــــري

يا وحيده[10]

لا غرابة في أن يكون اسم **(ليلى)** هو الغالب في النص، لأن الشاعر يتحدث عن ليلى فقط، فهي صاحبة النص والعبارة والجملة، لذلك جعلها سيدة الكلمات جميعها لأنّها الأساس، يقول **زتسيسلاف (zdzislaw): (يمكن أن يصير الاسم المكرر من خلال عملية تكرير مستمرة اسما متسيّدا في النص)**[11]، ونلاحظ في القصيدة أن (ليلى) هي النص كله، فقد تجلت باسمها ثمانيَ مرات، وبضميرها المستتر والمنفصل خمسة وعشرين مرة، وهذا الزخم من التكرارات يحيلنا إلى بيت الحطيئة:

ألا حبـــذا هنـــد وأرض بهـــا هنـــد وهنـــد أتـــى مـــن دونهـــا النـــأي والبعـــد[12]

فقد جاء في سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي استحسانا لهذا التكرير فقال: **(... من حبه لهذه المرأة لم ير تكرير اسمها عيباً، ولأنه يجد للتلفظ باسمها حلاوة فلم ير من الاعتذار للتكرير إلا هذا العذر)**[13].

إن حلاوة النطق بمن يحب ألهم الشاعر تكرير الاسم بجميع صيغه[14]، وكلها تكرارات أدت في الأخير إلى:

تشبيع الجمل بذكر الاسم المكرر، وهو دليل على العناية به، وإعلاء قدره وبيان قيمته في النص.

وجود لذة في نفس الشاعر أثناء النطق به، خصوصا أنّه نسبه إلى نفسه، فالشاعر الواعي بالحس بالإبداعي يخلق جوا من التشويق والإثارة، فيكرر الكلمة التي توحي بحالته الشعورية، ويحاول بذكاء إيصالَ هذه الحالة إلى المتلقي، وجعلَه –في صورة

ساحرة– يشعر به، ويحس بما هو فيه، وقد أقرّ عبد القاهر بأنّ **(السامع يجد عند وقوع هذا اللفظ في سمعه حالة في نفسه، شبيهة بالحالة التي يجدها الذائق للحلاوة من العسل)**[15].

خاتمة: في الأخير لا يسعنا إلا أن نقف على جملة من الأسباب التي جعلت الشاعر يستعمل هذه التقنية الجمالية منها:

✓ طول النّفَس الشّعري الذي يستدعي قالبا من جنسه، يحمل آهات الشاعر وحرُقاته، فالمشاعر المشحونة القوية لا تُنقل في قالب مختزل، فهي كجذع الشجرة القوي الذي تبرز طاقتُه وقوته في جذوره الكثيرة وأوراقه الوفيرة وثماره الشهية.

✓ الاتساق الشكلي والموسيقي حيث نلاحظ أنّ التكرار في شعر أحمد بزيو قد عبّأ النّص بجملة من الآليات الفنية التي أضفت على النص لمسات جمالية طالتْ الشكل، حيث اتّسق النّص وانسجم انطلاقا من مبدأ تكرير الفعل أو الاسم أو الحرف لمرات عديدة، كما طالت الموسيقى الداخلية للشعر إذ أبقت الأذن رهينةَ الاسم أو الفعل المكرر، وبالتالي رهينة نغمة موسيقية مُتّحدة.

✓ العناية بالكلمة المُكررة، فإذا كان التكرير من التقرير فقد لاحظنا أنّ إعادة الكلمة لمرات عديدة يجعلها تقرُّ في النفس، تماما كقطرة الماء النازلة على الأرض الصلبة، فلا شك أنّها مع نزولها المُكرر – ولو كان خفيفا– يُبقي أثرَه، ويفعل فعله المنشود.

اضطراب الحالة الشعورية والحيرة تجعل النص مبنيا على تساؤلات أو إجابات تتطلب هذه التقنيةَ البلاغية المميزة، وقد رأينا أنّ الشاعر قد وظفها كآلية حجاجية إقناعية، عبر بها عن صراعاته مع أفكاره ومشاعره، وهو مع هذا يهدف إلى جلب القارئ إلى قوقعته، وإدخالِه في صراعاته ومشاكله، حتى يتعايش مع النص، ويبدي انسجاما وتعاطفا معه.

قائمة المصادر والمراجع

1- ابن سنان الخفاجي سر الفصاحة، دار الكتب العلمية ط1، (1402هـ-1982م).

2- ابن مالك الطائي الجياني، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، ابنتحقيق: محمد كامل بركات، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ط(1387هـ-1967م)

3- أحمد بزيو فردوس القلوب، مطبوعات وزراة الثقافة، الجزائر، ط1، (2008).

4- أحمد مطلوب، أحمد الناصري الصيادي الرفاعي، أساليب بلاغية، الفصاحة - البلاغة - المعاني، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، (1980م).

5- بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابى الحلبي وشركائه، ط1، (1376هـ-1957م).

6- الحطيئة، ديوان الحطيئة، اعتنى به وشرحه: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، (1426هـ-2005م).

7- زبيدة ساسي، أثر بعض أنواع التكرار في اتساق سورة الشعراء، مجلة التواصل في اللغات والآداب، العدد43، سبتمبر 2015.

8- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة . القاهرة.

9- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، (1422هـ-2001م).

10- محمد عباس، معجم الإعراب الشامل في قواعد اللغة العربية، دار القصبة للنشر، ط(1961م).

11- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط1، (2010م).

ملحق: وُلد الشاعر (أحمد بزيّو) في 11 مارس 1958 بسيدي خالد ولاية بسكرة، تعلم وحفظ القرآن الكريم في كتّاب المسجد الشرقي بمسقط رأسه على يد والده الإمام–رحمه الله–، تعلم دروس الابتدائية في مدرسة (حويلي بلعباسي) بسيدي خالد، ودروس التعليم المتوسط بمتوسطة الشيخ (نعيم النعيمي)، بأولاد جلال، ودروس التعليم الثانوي بثانوية (العربي بن مهيدي) ببسكرة، واصل دراسته في معهد (خديجة) ببانتة، وتخرج منه استاذ أدب عربي، ودرّسَ في المعهد الأصلي والشؤون الدينية (فرع سيدي خالد)، ثمّ متوسطة (خالد بن الوليد) في سيدي خالد.

تحصل على شهادة الماجستير بمعهد اللغة العربية وآدابها بالجامعة المركزية بالجزائر العاصمة، ودرّس بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة (الحاج لخضر) ببانتة، بالإضافة إلى تكليفه بمهام مساعد رئيس قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الأدب، ملحقة بريكة إلى جانب التدريس.

رافقت هذه المسيرة المهنية المتربعة على ثمانية وثلاثين عاما جملة من الأنشطة والإنجازات العلمية منها:

- انتخابه في المجلس الشعبي البلدي منتصف الثمانينات، ورئيس جمعية ثقافية في ذلك الوقت.
- نشرُ العديد من المقالات العلمية على صفحات الجرائد، والمشاركة في الملتقيات الوطنية والدولية، كما شارك في كثير من الحصص الإذاعية: الإذاعة الوطنية بالعاصمة، إذاعة بسكرة، إذاعة جيجل، وكذا القناة التلفزيونية، وقد تكلل هذا المشوار المهني الحافل بأربعة دواوين شعرية:
  - فردوس القلوب
  - روضة الغناء
  - اللؤلؤ المنثور

- نبضات الهوى

وهذه المجموعة الشعرية التي بين يدينا منشورة بدعم من وزارة الثقافة عام 2008، وله مجموعة تحت الطبع بعنوان (نفحات وجدانية).

الهوامش والإحالات.

---

[1]– ابن مالك الطائي الجياني، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تحقيق: محمد كامل بركات، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ط(1387هـ-1967م)، ص317.

[2]– الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابى الحلبي وشركائه، ط1، (1376هـ-1957م)، ج3، ص10.

[3]– أحمد مطلوب، أحمد الناصري الصيادي الرفاعي، أساليب بلاغية، الفصاحة -البلاغة – المعاني، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، (1980م)، ص234.

[4]– أحمد بزيو فردوس القلوب، مطبوعات وزراة الثقافة، الجزائر، ط1، (2008)، ص112 وما بعدها

[5]– المصدر نفسه، ص 57، 58 و60.

[6]– محمد عباس، معجم الإعراب الشامل في قواعد اللغة العربية، دار القصبة للنشر، ط(1961م)، ص29.

[7]– ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة . القاهرة، ج3، ص04.

[8]– فردوس القلوب، ص111.

[9]– مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط1، (2010م)، ج1، ص156.

[10]– فردوس القلوب، ص10-13.

[11]– نقلا من: زبيدة ساسي، أثر بعض أنواع التكرار في اتساق سورة الشعراء، مجلة التواصل في اللغات والآداب، العدد43، سبتمبر 2015، ص271.

[12]– الحطيئة، ديوان الحطيئة، اعتنى به وشرحه: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، (1426هـ–2005م)، ص39.

[13]– ابن سنان الخفاجي سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط1، (1402هـ–1982م)، ص103.

[14]– أربع مرات بالنسبة إليه (ليلاي)، وأربع مرات أخرَ باسمها (ليلى)، وخمس مرات بالضمير المنفصل الغائب (هي)، وست مرات بالضمير المنفصل المتكلم (أنت)، وأربعة عشر مرة بالضمير المستتر.

[15]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، (1422هـ–2001م)، ص75.