



معلومات البحث

تاريخ الاستلام: 2022/11/15

تاريخ القبول: 2023/01/30

Printed ISSN: 2352-989X

Online ISSN: 2602-6856

جمالية التركيب في شعر الأمير عبد القادر الجزائري

دراسة بلاغية في البنى الأسلوبية (ظاهرة التكرار الفني/أنموذجا)

*The aesthetic composition in the poetry of
Prince Abdul Qader Al-Jazaery
A rhetorical study in stylistic structures (the
phenomenon of artistic repetition / a model)*

فرحات موساوي¹¹ جامعة زيان عاشور الجلفة (الجزائر)،moussaoui.ferhat17@gmail.com

الملخص:

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 سليلته جيدة في نظم القريض " إلا أنه لم يحظ بدراسة واحدة رغم ما في شعره من ظواهر فنية قابلة للبحث.

ولقد اهتمنا في هذه الورقة البحثية في تلمس مواطن الجمال في شعر الأمير عبد القادر في محاولة لتغليب 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).

الكلمات المفتاحية: التركيب؛ البنى الأسلوبية؛ التكرار، الأمير عبد القادر.

ABSTRACT

If the studies in Algerian literature are few and rare in comparison to the abundance and diversity of production, the contemporary studies that dealt with the poetry of Prince Abdul Qadir are non-existent or almost, although researchers agree that he is "the master of Algerian poets" and that he is "the threshold of the poetic renaissance for us", and that his It is good in Al-Qurayd's systems." However, he did not receive a single study, despite the technical phenomena in his poetry that can be researched.

In this research paper, we were interested in touching the beauty in the poetry of Prince Abdul Qadir in an attempt to give priority to the technical aspect in it and limit it to it without exposure to anything else that can be found in poetry, given that poetry is the first thing that builds it (its form).

Keywords: installation; stylistic structures; Repetition, Prince Abdul Qadir.

1. مقدمة:

إن اللغة الشعرية طبيعة خاصة، إذ تعتمد بشكل كبير على الدلالات التي تثيرها الكلمات، كما أن الأدباء بوجه عام، والشعراء بوجه خاص يوظفون اللغة على نحو مختلف، وقد يخرجون عن القواعد المتعارف عليها، والتقاليد المتبعة في تشكيل الخطاب، وهم يعتمدون كل الاعتماد على ما في الألفاظ والتراكيب من قوة الإيحاء، من خلال ظلالها وألوانها، وبما كانوا يختلفون من حيث القدرة أو المهوبة والإحساس بما تتضمنه الألفاظ والتراكيب من قوة إيحاء وهم ليسوا على درجة واحدة من السيطرة على اللغة وتراكيبها، فإن البون يتسع بينهم في إثارة المشاعر ونقل الأحاسيس.

ولما كتنت التراكيب تختلف من أديب لآخر، ومن معنى لمعنى، طبقا لمقتضى الحال، وبحيث تكون التراكيب المستخدمة قد جاءت على وجه من وجوه النحو. كان وجود المعاني من الأمور الضرورية التي تكشف عن مدى مطابقة الوجه المستخدم في التركيب لمقتضى الحال. هذا وإن الأديب حين يستخدم اللغة في مستوياتها، بالتقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، والذكر والحذف، ويستخدم من أدوات الربط دون غيرها. وهذه الوجوه من الكثرة والتعدد كما هو معروف، وهو يتوخى الوجه المناسب للمعنى الذي يعبر عنه. وتتوقف البلاغة أو عدمها على إصابة الوجه المناسب، أو وقوعه دونه. ولما كانت الجوانب الفنية متعددة فإننا نجد أنفسنا في هذا السياق البحثي نميل إلى الظواهر البلاغية على مستويات البنية والتركيب، متمسكين مواطن الجمال فيها بتغليب الناحية الفنية، محاولين الإجابة عن سؤال مركزي هو: كيف استطاع شاعرنا أن يوظف ما استجمعه قريحته الشعرية من ظواهر أسلوبية توظيفا دقيقا لتصبح أداة جمالية تحرك فضاء النص الشعري، وأنا في كثير من الأحيان كانت قادرة على تكوين سياقات شعرية جديدة ذات دلالات مثيرة لدى المتلقي؟ ولعل أبرز هذه المظاهر الأسلوبية: ظاهرة "التكرار الفني".

2. ظاهرة التكرار

1.2 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 العمد، 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: (أَوَّلَى لَكَ فَأَوَّلَى). (الثعالبي، صفحة 249)

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 والنغمي،... 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 نجد في شعر الندب الذي تقوله النساء، خاصة، وقد ارتأينا أن نشير إلى هذا الارتباط وهذه الظاهرة الملاحظة في الشعر الجاهلي بتقليد بدائي لازالت بقاياها 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". (السد، 1996، صفحة 107)

فحديثنا 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. (الملائكة، 1992، صفحة 264)

2.2 التكرار الفني ووظائفه الشعرية

إن ظاهرة التكرار الفني تشكل ملمحا شديدا للبروز في شعرنا العربي، وعلى وجه التحديد المعاصر منه، وقد فسرها "لوتمان" 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 (لوتمان، 1995، صفحة 63)، وهو ما يفرض أن يكون النص الأدبي على درجة عالية من التنظيم، وتنظيمه يمكن أن يتحقق بطريقتين، الموقعية 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، فغنا نصادف ما يصدع ذلك النظام عند مستويات أخرى. (لوتمان، 1995، صفحة 12)

إن 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.

3. مستويات التكرار الفني في شعر الأمير عبد القادر

3.1 تكرار الصيغ والتراكيب اللغوية:

إن أول ما يلفت النظر في شعر الأمير عبد القادر هو التكرار على مستوى الإيقاع والتركيب وهو تكرر متعدد الأنماط، يعقبه تبديل وتغيير 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، والخوالب 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 مجرد الأخبار فالجملة الثانية وسيلة أسلوبية للتأكيد وهي أبلغ من أي وسيلة نحوية أخرى.

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: (الديوان، 1960، صفحة 180)

فَلَا زَالَ فِي أَوْجِ الْكَمَالِ مُحَيَّمًا	يُضِيءُ عَلَيْنَا نُورُهُ وَشِعَاعُهُ
وَلَا زَالَ مَنْ يَحْمِي الدَّمَارَ بِعِزَّةٍ	وَأَلَوْ جَمَعُوا مَا يُسْتَطَاعُ دِفَاعُهُ
وَلَا زَالَ مُحْجُوجُ الْأَفَاضِلِ كَغَبَّةٍ	وَمَمْدُوحُهُ أَفَاضِلُهُ وَطِبَاعُهُ
وَلَا زَالَ سَيَّارًا إِلَى اللَّهِ دَاعِيًا	بِعِلْمٍ وَحُلْمٍ مَا يَضُمُّ شِرَاعُهُ

في هذا المقطع تهيمن صيغة "لا زال" على الأبيات، وهي صيغة (دعاء). وقد رد الأمير هذه القصيدة التي اجتزأنا منها هذه الأبيات على صديقه الشيخ "أبي النصر النابلسي" الذي أرسل إليه قصيدة مديح فجع 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 والعزة 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 ويقوي من خلالها مفهوم البؤرة الدلالية.

ويقول (الديوان، 1960، صفحة 92):

كَمْ نَافَسُوا ، كَمْ سَارَعُوا ، كَمْ سَابَقُوا	مِنْ سَابِقٍ لِفَضَائِلٍ وَتَفَضَّلِ؟
كَمْ حَارَبُوا، كَمْ ضَارَبُوا، كَمْ غَالَبُوا	أَقْوَى الْعَدَاةِ بِكَثْرَةٍ وَتَمَوَّلُ؟
كَمْ صَابَرُوا ، كَمْ كَابَرُوا ، كَمْ غَادَرُوا	عَيْتِي أَعَادِيهِمْ كَعَصْفٍ مُوَكَّلٍ؟
كَمْ جَاهَدُوا، كَمْ طَارَدُوا، وَتَجَلَدُوا	لِلنَّائِبَاتِ بِصَارِمٍ وَبِمَقُولِ؟

وفي هذه الأبيات تهيمن صيغة "التكثير" المكونة من "كم" الخيرية، يليها فعل ماض متصل بواو الجماعة بشكل مهيم، فتتلاحق متدافعة بشكل مكثف في جلبة لفظية عالية، يؤازرها في ذلك الجنس 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: (الديوان، 1960، صفحة 105)

أُسْكُنْ فُؤَادِي وَقَرِّ الْآنَ فِي جَسَدِي	فَقَدْ وَصَلَتْ بِجِزْبِ اللَّهِ أَرْكَانًا
هَذَا الْمَرَامِ الَّذِي كُنْتُ تَأْمُلُهُ	فَطَبُّ مَالًا بِلُغْيَاهُ وَطَبُّ حَالًا
وَعُشَّ هَنِيئًا فَأَنْتَ الْيَوْمَ آمِنٌ مِنْ	حَمَامِ مَكَّةَ إِحْرَامًا وَإِجْلَالًا
وَتَهُ دَلَالًا، وَهَرَّ الْعَطْفِ مِنْ طَرَبِ	وَعَنَّ وَارْقُصْ وَجُرِّ الدَّبِيلِ مُحْتَالًا
أَمَنْتَ مِنْ مَكْرُوهِهِ وَفُظْلِمَةٍ	بِمَا شِئْتُ تَفْصِيلًا وَإِجْمَالًا
هَذَا مَقَامُ التَّهَانِي قَدْ حَلَلْتُ بِهِ	فَارْتَعِ وَلَا تَخْشَ بَعْدَ الْيَوْمِ أَنْكَالًا

غذا كان الأمر عند النحاة هو "طلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء" (الجارم، 1998، صفحة 179) اتخذ الأمر في شعر الأمير شكلين أساسيين، أولهما متعدد يتكرر في البيت الواحد أكثر من مرة، وبقي الثاني مقتصرًا 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 تكرر مزدوج وثلاثي وخماسي.

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

ومن الواضح أن الفعل قد ورد في صدر البيت مرتين (ته، هر)، وأنه قد جاء في العجز ثلاث مرات (غن، ارقص، جر)، وصار من المؤكد أن الأمر المتعدد بهذا الشكل يحمل دلالات معينة، فهو لا يعرف بأي وسيلة يعبر عن شعوره بالتححر والخلاص من العبودية غير أنه - كما يبدو - أباح لنفسه أن تفعل ما يطلب لها، وليس الأمر إلزاماً "والمباح خلاف المحظور" (جمعة، 2005، صفحة 54) وهو بذلك يريد أن يكرم نفسه ويشعرها بالتححر والانعقاد، فلم يكلفه أن يوجهها للقيام بفعل واحد، وفتح أمامها المجال واسعاً لأنها جديرة به، والأفعال -هنا- تكاد تكون متشابهة في وظيفتها ومتناغمة، كل فعل فيها منسحب عن الآخر، يجمع بينهما خيط رفيع هو نشوة التححر، وإنما تتداخل مع بعضها البعض لتعطي في النهاية تصوراً واضحاً عن نفسية صاحبها، في ظل الظروف القاسية التي عاشها، وحاضره السعيد.

ويقول أيضاً: (الديوان، 1960، صفحة 17)

دَوَاكَ عَزِيرَ لَيْسَ تَنْفَكُ وَهَانَا	فِيَا قَلْبِي الْمَجْرُوحِ بِالْبُعْدِ وَاللِّقَا
وَيَا نَاطِرِي لَأَزِلْتُ بِالْدمْعِ عَرَفَانَا	وَيَا كَبِدِي دَوِي أَسَى وَتَحْرُقَا
وَكَانَ جُنُوبِي ، مِثْلَ مَا قِيلَ ، أَفْنَانَا	أَسَائِلَ عَن نَفْسِي فَإِنِّي ضَلَلْتُهَا
وَلَا أَتَحَاشَاهُمْ رِجَالًا وَرُكْبَانًا	أَسَائِلَ مِنْ لَأَقِيْتُ عَيْنِي وَهَانَا

إن أول ما يلفت النظر في تكرر النداء هو المنادي 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 تراجمت بالألفاظ الانفعالية ذات الرصيد النفسي الضخم (البعد، الحرقه، الدمع، الوله، ...). ويأخذ تكرر صوت النداء في كل هذا

أبعادا أكثر شفافية، ومن المؤكد أن الشاعر أراد من خلاله تأكيد الحسرة وتكريس الأسي، فقد اشتد الزمان عليه وما أصابه ليس قليلا، فالبعد ما يزال يوقظ ما بداخله من ذكريات، وهو لا يريد أن تستيقظ، فيخاطب ما هو قريب إلى ذاته قريبا 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 الفنية.. فكانت تصور المعنى، "لتصل إلى النفس من منافذ الحواس" (بكري، 1998، صفحة 218)، نداء موجه إلى ما لا يعقل ليشعرنا بالانكسار والخبية، لكنه الوسيلة المثلى للخطاب في مثل هذه المواقف الصعبة عليه، ولا نستغرب - والحال هذه- يبرز حقيقة المعاناة الدائمة، وحين استعمل أداة النداء (يا)، وتردها في أشطر الأبيات، إنما كان ذلك إمعانا في بث صوت الحزن لدى السامع وما يوحي إليه بأبعاد رمزية جمالية في بناء عذب منسب توازره حالة من المساءلة المتكررة في فعل (أسائل) حاملا في سياقه معاني الضياع والفقْد... 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 والحمران والفقْد والغربة بجنين أسر إلى البادية حيث السكينة والصفاء. وكل هذا باللمحة الدالة والإشارة الخاطفة، الناتجة عن تكرار في لافتي في الصيغ والتراكيب على نحو ما يظهر في المقطع الموالي:

يقول الشاعر: (الديوان، 1960، صفحة 92)

مُنِي نَجِيَّةً مُعْرَمٌ وَتُحْمَلِي	يَا أَيُّهَا الرِّيحُ الْجُنُوبُ تَحْمَلِي
مِنْ طَيِّبٍ مَا حَمَلْتُ رِيحَ فَرَنْقُلٍ	وَأَقَرَّ السَّلَامُ أَهْيَلٌ وَدَيٌّ وَانْتُرِي
أَيُّ أَيْبَتْ بِخُرْقَةٍ وَتَبْلُلِ	حُلِيِّ حَيَامٍ بُيِّ الكِرَامِ وَحَبْرِي
فَلِذَا غَدَا طَيِّبَ الْمَنَامِ بِمَعْرَلِ	جَفَنَائِي قَدْ أَلْفَا السُّهَادَ لِيَبْنِيكُمْ
كَمَبَيْتِ أَرْمَدٌ فِي شَقِّ وَتَمْلُمِلِ	كَمْ لَيْلَةٍ قَدْ بَتَّهَا مُتَحَبِّرًا
فَمَتَّى أَرَى لَيْلِي بُوَصْلِي يَنْجَلِي	سَهْرَانَ دُو حُزْنٍ تَطَاوَلَ لَيْلِي

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

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

وفي موطن آخر من الإنشاء وأساليبه البديعة في شعر الأمير يتحول الخطاب مرة أخرى إلى رؤية دينية عميقة تتجلى في الابتهاال والضراعة والتوسل والاستغاثة، حين يقول: (جمعة، 2005، صفحة 86)

يَا رَبُّ يَا رَبُّ الْبَرَّايَا زِدْهُمْ	صَبْرًا وَنَصْرًا دَائِمًا بَتَكْمَلْ
وَافْتَحْ لَهُمْ مَوْلَايَ فَتَحًا بَيْنًا	وَاعْفِرْ وَسَامِحْ يَا إِلَهِي عَجَلْ
يَا رَبُّ يَا مَوْلَايَ وَابْقَهُمْ قَدَى	فِي عَيْنِي مَنْ هُوَ كَافِرٌ بِالْمَرْسِ
وَتَجَاوَزَنْ مَوْلَايَ عَنْ هَفْوَاتِهِمْ	وَالطَّفِ بِهُمْ فِي كُلِّ أَمْرٍ مَنَزِلْ
يَا رَبُّ اشْمَلْهُمْ بِعَفْوٍ دَائِمِ	كُنْ رَاضِيًا عَنْهُمْ رَضِي الْمُنْتَفِصِلْ
يَا رَبُّ لَا تَتْرُكْ وَضِيْعًا فِيهِمْ	يَا رَبُّ وَاشْمَلْهُمْ بِخَيْرِ تَشْمَلْ

النداء ظاهرة غريزية للتعبير عن تلبية الحاجات والدفاع عن الذات، وهي تمثل لدى الإنسان ظاهرة لغوية وأداة فعالة للتعبير عن المشاعر والأفكار، صوت يتأزر في هذا الأسلوب مع السياق البلاغي اللغوي ليقدم وظيفة ما. وإذا كان الكثير من لغات الأمم تحلى 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" (عباس، 1990، صفحة 100)، بل وحضاريا.

وإذ النداء "صوت يهتف به المنادي لمن يريد منه أن يقترب أو يستمع، أو يدرك ما لدى المنادي من قول يترجم رغبة أو يصور شعورا أو يشكل موقفا" (سلطان، 1992، صفحة 52) 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 المزاجية بين صيغتين، هما: صيغة النداء، وصيغة الأمر، وكتاهما تخرج إلى التعبير عن هذه الروح الدينية العميقة، ومع خصوصية المخاطب تتكرر كلمة "الرب" ومرادفاتهما 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 لتحقيق بصمة فنية خاصة ليتأكد أن "جملة النداء الفنية هي التي ترتقي بمستواها ومقاصدها عن جملة النداء اليومي العادي" (صباح، 1968)، ولهذا تستدعي مكونات الخطاب الندائي - ما - قراءة واعية، ومرتبطة - في الوقت نفسه - بالمخاطب قريبا 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 مكنمه 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 السر وما يخفي فقد أردف نداءه بمنادي من جنسه ثانية وثالثة، ولم يكن الأمر استجلابا للانتباه "وغالبا ما يتقدم النداء لضمان اهتمام المخاطب واصغائه والتفتاته وتتبعه ملل يلقي عليه" (صباح، 1968) 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 وجل.

2.3 تكرار الإيقاعات والأنساق اللغوية:

هذا شكل ثان من أشكال التكرار على مستوى الإيقاع والتراكيب وهو "تكرار نسق لغوي"، تعتمد لغة الشعر كآلية تجسد التجربة الشعرية من خلال الوحدات اللغوية (الكلمات التي تستخدم استخداما كلفيا 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" (السامرائي، 1980، صفحة 08)، ما يحيل إلى ازدواجية الكلمة في الخطاب الشعري وفكرة التوليدية من خلال تلك الطاقات الإيحائية التي لا نجد لها 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 اختلاف عميقا عن بناء لغة النثر، فالشعر قياسا إلى النثر انحراف (مجاوزه، عدول، انزياح) ... (السامرائي، 1980، صفحة 08)

فبالأسلوب - إذا - هو الذي يجعل الشعر شعرا، وعليها تنعقد آمال الشعراء وأحلامهم، وهو التشكيل الفني للغة، أي هو بنية مكونة من عناصر شتي تتآزر متفاعلة لتحقيق 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

التركيب من حيث التغيير الذي يصيب عناصرها البنائية جميعا إذا تغير أي عنصر من حذو العناصر... (جون-
كهن، 1990، صفحة 90)

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: (الديوان، 1960، صفحة 109)

وَالضَّارِبُونَ بَيْضَ الْهَيْدِ مُرْهَفَةً	تَحَاهَا فِي ظِلَامِ الْحَرْبِ نِيرَانًا
وَالطَّاعُونَ بِسَمْرِ الْخُطِّ عَالِيَةً	إِذَا الْعُدُوَّ رَأَاهَا شَرَعَتْ بَانًا
وَالْمُصِطَلُونَ بِنَارِ الْحَرْبِ شَاعِلَةً	مَطْلُوبِيكُمْ مِنْكَ يَا ذَا الْفَضْلِ رِضْوَانًا
وَالرَّاكِبُونَ عِنَاقَ الْحَبْلِ ضَامِرَةً	تَحَاهَا فِي مَجَالِ الْحَرْبِ عُقْبَانًا
جَيْشٍ إِذَا صَاحَ صِيَاخُ الْحُرُوبِ	لَهُمْ طَارُوا إِلَى الْمَوْتِ فُرْسَانًا وَرِجَالَانًا

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،
بان..). 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
بناؤه، وقد نتجت عنه دلالة شديدة الوقع في النفس، غير أن هذه الدلالة تقل وتيرها ويتراجع أثرها في النفس، وذلك
عندما يقحم قوله: "مطلوبكم منك يا ذا الفضل رضوانا" وهو شطر من البيت الثالث انخراف 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.. "فإن المعاني كالأشخاص تحتاج إلى أن تلبس من الألفاظ ما يجعل للفظ شخصية فذة في الملاءمة للموضوع
والانسجام مع المقام". (شرف، 1993، صفحة 40)

ويقول في موضع آخر (الديوان، 1960، صفحة 127)

عَجَّ بِي فِدْيَتُكَ فِي أَبَاطِحِ دَمَّرَ دَاتِ الرِّيَاضِ الرَّاهِرَاتِ النَّصِيرَ

ذَاتَ الْمِيَاهِ الْجَارِيَاتِ عَلَى الصَّفَا ذَا الْعُدُوِّ رَأَاهَا شَرَعَتْ بَانَا
ذَاتُ الْجُدَاوِلِ كَالْأَرْقَامِ جَزِيهَا سُبْحَانَهُ مِنْ خَالِقِ وَمُصَوِّرِ
ذَاتِ النَّسِيمِ الطَّيِّبِ الْعِطْرِ الَّذِي يُعِينِكَ عَن زَيْدٍ وَمَسْكَ أَذْفَرِ
وَالطَّيْرِ فِي أَدْوَا حَهَا مُتَرْتَمِ بِرَحِيمِ صَوْتِ فَاقِ نَعْمَةً

يكرر الشاعر في هذه الأبيات ما فعله في سابقتها، بناه على تراكم من الصفات وحشدتها، فما يلي النسق من البيت يقع في سياق النيق ويغذي دلالته، ولعل هذا النسق اللغوي الذي تتراس 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". (مفتاح، 1985، صفحة 69)

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 "دمر". سلسلة رقاها من الصفات تتوالى وتنساب من ذائقة فنية للشاعر تحاكي رقة شعوره وتمسكه بالحياة وجمالها. ومن مظاهر التكرار اللغوي في إطار الوحدات الصغرى يقول: (الديوان، 1960، صفحة 135)

وَمَا كَانَ شَهْمٌ يَدْعِي السَّبْقُ صَادَقَ ذَا سَيْقٍ لِلْمَيْدَانِ بَأَنَّ لَهُ الْخِسْرُ
وَعِنْدَ تَحَلِّي التَّنْعِ يُظْهِرُ مِنْ عَالَا عَلَى ظَهْرٍ ظَهَرَ جِرْبِيلٌ وَمَنْ تَحْتَهُ حُمْرُ
وَمَا كُلُّ مَا يَغْلُو الْجَوَادُ بِقَارِسِ إِذَا نَارَ نَفْعِ الْحَرْبِ وَالْحَوِ مُعْبِرُ
فَيَحْمِي ذَمَّارًا يَوْمَ لَأْدُوا حَفِيظَةً وَكُلُّ حَمَاةِ الْحَيِّ مِنْ حَوْفِهِمْ فَرُّوا
وَنَادِي ضَعِيفُ الْقَوْمِ: مِنْ ذَا يُعِينِي؟ أُمَّا مِنْ غَيْرِ؟ حَانِي الصَّبْرِ وَالْدَهْرِ
وَمَا كُلُّ طَيْرٍ طَارَ فِي الْوِ فَاتِيكَا وَمَا كُلُّ صِيحَا إِذَا صَرَصَرَ الصَّغْرِ
وَمَا كُلُّ مَنْ يُسَمِّي بِشَيْخٍ كَمِثْلِهِ وَمَا كُلُّ مَنْ يَبِي بَعْمَرُو إِذَا عَمَّ

نحن أمام نسق لغوي واحد ذي مضامين مختلفة باختلاف المضاف إليه، نسق مكون من حرف العطف (الواو) وأداة النفي (ما أو لا) ملحق بمها على التوالي كلمة (كل) مع تغير 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 سهوة الجواد، حتى الطير الذي يطير في الهواء فيتوهمه الرائي أو يظن فيه الفتك، حتى الصباح الذي يلتبس بصوت الصقر. إنه التباس الأحوال، التباس القوة بغيرها، والتباس الحكمة بما يخالفها، وتشابه 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 إمام، 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: (الديوان، 1960، صفحة 135)

فَلَيْسَ لَهُمْ عُرْفَ، وَلَيْسَ لَهُمْ نَكْرَ	تَمِيدَ بِهِمْ أَسْ بِمَا قَدْ تُوهُوا
فَلَيْسَ لَهُمْ دِكْرَ، وَلَيْسَ لَهُمْ فِكْرَ	حَيَارَى فَلَا يَدْرُونَ أَيْنَ تَوَجَّهُوا ..؟
وَيُرْقِصُهُمْ رَعْدَ " بَسْلَعِ " لَهُ زَارَ	فَيُطْرِبُهُمْ بَرَقَ تَأَلَّقَ بِالْحَمَى
تَظُنُّ بِهِمْ سِحْرًا وَلَيْسَ بِهِمْ سِحْرَ	وَيُسْكِرُهُمْ طَيِّبَ النَّسِيمِ إِذَا سَرَى
إِذَا مَا بَكَتْ مَنْ لَيْسَ يَدْرِي لَهَا وَكْرَ	وَتَبْكِيهِمْ وَرَقَ الْحَمَائِمِ فِي الدُّجَى
وَأَحْدَاقِهَا بِيضَ وَقَامَاتِهَا سَمْرَ	وَتَسْبِيهِمْ غَزْلَانَ " رَامَهُ " إِنَّ بَدَتْ
فَهَانَ عَلَيْنَا كُلِّ شَيْءٍ لَهُ قَدْرَ	وَفِي شَمِّهَا حَقًّا بَدَلْنَا نُفُوسَنَا

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 إليه، وبين النسقين علاقة تضاد واضحة.. فالنسق الأول ينفي بتكراره مفهوم النفي في النفس، والنسق الثاني يثبت ويعمق بتكراره مفهوم الإثبات 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 و... أليس في هذه الأنق ما يثبت وهي تكاد تنفي؟ نحن أمام دلالات متناقضة وغامضة أحيانا - وهذا فيه تأكيد على اختلاط المشاعر وتبعثرها نتجت عنها دلالات معاكسة وذاك مقصد شعري ينسج خيوطه بوشائج النفس وأعماقها والوعاء بما

يحملة من متناقضات. وإن الدلالة التي أنتجها النسقان اللغويان اللذان سبق ذكرهما متجانسة مع الدلالة التي أنتجتها العناصر البنائية الأخرى؛ بل ومتحدة معها.

4. خاتمة:

لقد اتضح من خلال الاشكالية المركزية لهذا البحث ومن خلال النماذج المعروضة تلك الجمالية التي عكست فنية الإبداع لدى الشاعر من خلال المكون البلاغي المتمثل في ظاهر التكرار المعتمدة كآلية فنية تفرد بها، اقتضتها المواقف واستدعتها مدركاته المعرفية والحسية. وغدت وظيفته التركيبية تقوم بعملية إعادة تكوين الموضوع بشكله الجمالي دون تجاوز أو تشويش على المعاني التي رسمها لكل موقف.. تناسب طردا مستويات التلقي والقراءة ومع الفهم العام للمواقف التي يثيرها الأثر الفني في جملته.

لم يكن بعد ليكفي أن نحصر كل ضروب التكرار وتلوناتها في شعر الأمير عبد القادر، ويطول بنا مسار الحديث عن ضروبها المتشعبة للبحث في كل دلالاتها ووظائفها الفنية المختلفة لنترك المجال الباحثين آخرين لاستلهاام تلك القيم الجمالية في شعره، وقد أضفت هذه الظاهرة الفنية على شعر الأمير طابعا فنيا خاصا، استحوذا على كثير من المواطن الشعري لتعطيها مسحة جمالية خاصة تميز شعره عن باقي الأشعار في مدونة الشعر الجزائري، ناهيك عن الدور الدلالي الذي أدته في التعبير عن كثير من المعاني ذات الصلة بالذات والمجتمع.

5. قائمة المراجع:

- أبو منصور الثعالبي. (بلا تاريخ). فقه اللغة وأسرار العربية. بيروت - لبنان: منشورات دار مكتبة الحياة.
الجارم، م. أ. (1998). البلاغة الواضحة. القاهرة: دار المعارف.
الديوان، ا. ع. (1960). ديوان الأمير عبد القادر الجزائري. دمشق: دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر.
السامرائي، إ. (1980). لغة الشعر بين جيلين. بيروت: دار الثقافة.
بكري، ا. أ. (1998). البلاغة في ثوبها الجديد (علم المعاني). لبنان: دار العلم للملايين.
جمعة، ح. (2005). جمالية الخبر والإنشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية). دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
جون-كهين. (1990). بناء لغة الشعر. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
سلطان، م. (1992). بديع التراكيب في شعر أبي تمام. الاسكندرية: منشأة المعارف.
شرف، ع. ا. (1993). الأسس الفنية للإبداع الأدبي. بيروت: دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع.
صباح، د. (1968). الأساليب الإنشائية وأسرارها البلاغية في القرآن الكريم. القاهرة: مطبعة الأمانة.
عباس، ح. (1990). النحو الوافي. القاهرة: دار المعارف.

لوقمان, ف. (1995). ءءلل النص الشعرف بنة القصفة. القاهرة مصر: ءار المعارف.

مفءاء, م. (1985). ءءلل الءطاب الشعرف (اسءراءففة ءنناص). بفروء: ءار ءنوفر.

نازك الملاءكة. (1992). قضافا الشعر العام. بفروء: ءار العلم للملافرن.

نور ءءفن السء. (1996). علم النص. مجلة اللغة والاءب.