مجلة المحترف لعلوم الرياضة و العلوم الانسانية و الاجتماعية

المجلد (10) العدد (03) السنة (2023)
الصفحة405-423

أنساق التكرار عند شعراء غرداية 1962–2012

The poets of Ghardaia and the Reiteration Patterns 1962-2012

مسعود خرازي

جامعة غرداية

kherrazi29@yahoo.fr

معلومات البحث

تاريخ الاستلام: 15/02/2023
تاريخ القبول:19/12/2023

Printed ISSN: 2352-989X
Online ISSN: 2602-6856

الملخص:

التكرار عنصر جمالي في القصيدة العربية القديمة والحديثة والمعاصرة، ومن سنن العرب قديما أنهم يعيدون ويكررون بقصد الإبلاغ وتثبيت المعنى في ذهن المتلقي عند الضرورة، وحديثا أصبح التكرار يحتكم لقواعد ذوقية وجمالية وبيانية، ونحن نرمي من هذا البحث إلى إبراز قدرة شعراء غرداية في التجاوب في موضوعاتهم مع هذا العنصر في اختياراتهم الأسلوبية، وجملة الاختيارات الأسلوبية لأنساق التكرار التي ظهرت واضحة عندهم، مع حصر هذه الاختيارات، المتمثلة في تكرار الأصوات، والحروف، وتكرار اللفظ، والجملة بنوعيها الفعلية والاسمية، وقد توصلنا إلى الوقوف على مدى استجابة هذه الأنساق مع الموضوعات الخاصة التي عرضها هؤلاء الشعراء، والكشف عن الدلالات والصور الجمالية التي واكبت هذا التوظيف.

الكلمات المفتاحية: التكرار، المعاصر، الأسلوبية، شعراء، غرداية، الدلالة.

ABSTRACT

Reiteration is an aesthetic element in the modern and contemporary poems. This method has achieved aesthetics that cannot be denied to the literary text in ancient and modern times. It is an ancient Arabs' traditions as they used to repeat with the aim of fixing the meaning in the mind of the addressee. Recently reiteration has become invoked by the rules of taste, aesthetic and eloquence. To what extent were Ghardaia poets able to respond in their subjects to this element in their stylistic choices? And, what are the stylistic choices of patterns of reiteration that appeared clear in their poems? The aim of this research is to enumerate these choices which were represented in the reiteration of sounds, letters, pronunciation, the noun phrases and the sentences as well as the extent of their responses to topics of local specificities presented by these poets, and to reveal the aesthetics that accompanied this employment.

Keywords: reiteration, contemporary, stylistics, poets, Ghardaia, significance.

. مقدمة:

التكرار ملمح تعبيري جمالي، وهو إذا حسن توظيفه أفاد النص واستطاع أن يصل إلى المتلقي مؤديا وظيفته الإبلاغية والجمالية في آن واحد، ويسعى بحثنا إلى إبراز أهميته، وإمكاناته التعبيرية المختلفة التي إن أُحسن توظيفها استطاعت أن تمنح المتلقي صنوفا من الإلمام بدواخل الشعراء في تمرير رسائلهم، كما أن التكرار أصبح في النص الأدبي المعاصر ذا أهمية بالغة يشتغل على عدة أصعدة، ولا يكتفي بالتوظيف اللغوي المعجمي المكتفي بمجرد الحضور النصي، بل هو صناعة صوتية إيقاعية، وتركيبية، ودلالية مما يجعل النص الأدبي صناعة جمالية فائقة، ناهيك عما يحققه من إضاءات نفسية تفصح عن دواخل الشاعر أو الأديب، فوظيفة التكرار بهذا المعنى متعددة الزوايا وتشترك كلها في صناعة نص أدبي متميز، ومما أثار انتباهي عند شعراء غرداية المعاصرين 2012/1962 هذا النمط الإبداعي الذي حفزني على النظر في هذه المسألة الفنية، محاولا الخروج بما يحقق تميز هذه النصوص الشعرية، ومعرفة دواعي الشعراء لتصبح هذه السمة الأسلوبية جديرة بالتوقف عندها.

وقد توصل البحث بعد النظر في هذه الخاصية الأسلوبية، إلى أن التكرار بمختلف صوره كان المحفز الأكثر دينامية في تثوير قضايا هؤلاء الشعراء النفسية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية، وتفعيل أثرها في المتلقي، ثم إنها أسهمت في تحديد أهم ملامح الخصوصيات التي حملت الشعراء أن يركزوا عليه بتفعيل ظاهرة التكرار لتكون عنصرا هاما في ترسيخ ما يريد الشعراء تمريره ليجد محلا معتبرا في الذائقة الأدبية للمتلقين، كما أن هذا النمط الأسلوبي يساهم بوضوح كبير في إبراز المؤشرات النفسية للشعراء من جهة، والمؤشرات الجمالية والفنية من جهة أخرى.

2_ ظاهرة التكرار عند النقاد القدامى والمحدثين:

التكرار عنصر جمالي في القصيدة الحديثة والمعاصرة، وهو ذو إمكانات تعبيرية تمنح النص الأدبي أبعادا شعورية ما كان ليصل إليها لولا وجود هذه الوسيلة التعبيرية الفاعلة، وتوظيفه يخضع لبراعة الشاعر واقتداره في ترويض أساليبه، وهو "يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة" (الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، 1981، صفحة 263)، وقد حقق هذا الأسلوب جماليات لا تنكر للنص الأدبي قديما وحديثا، وقد أشار النقاد قديما إلى هذه الظاهرة الأسلوبية، وأفردوا لها مقاما من حيث فاعليتها، ومن هؤلاء ابن فارس الذي يرى أن من "سنن العرب التكرير والإعادة وإرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر" (فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، 1418هـ- 1997م، صفحة 158)، ويفهم منه أن التكرار مطلوب لوقت الحاجة، وغير مقبول أن يكون اعتباطا، وفي الاتجاه نفسه يرى ابن رشيق المسيلي أَنَّ "للتكرار مواضعَ يحسن فيها، ومواضعَ يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ" (القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1401هـ- 1981م، صفحة 73).

ونظرا لأهمية التكرار فقد اهتم به النقاد حديثا، وعدوه رافدا من روافد جماليات النص الأدبي دلالة وإيقاعا، فنازك الملائكة ترى أن أساس "اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنه لا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية" (الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، 1981م، صفحة 264) ولن يكون هذا المؤشر الأسلوبي إلا صادرا عن بواعث مصرة على ترسيخ الفكرة في ذهن المتلقي، ومحاولة النفاذ بها إلى قلبه، بمقدار ما كان لها من أثر في نفس الشاعر أو الأديب "فالتكرار مبعثٌ نفسي، وهو من ثَم مؤشر أسلوبي يدل على أن هنالك معاني تُحوِج إلى شيء من الإشباع ولا شيء سوى ذلك" (مُحَمَّد، التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة نشيد الحياة للشابي "دراسة أسلوبية إحصائية"، 2010م، صفحة 49).

وسنتوقف مع بعض الاختيارات الأسلوبية للتكرار التي تشكل ملمحا لافتا عند شعراء غرداية، وهي تكرار الحروف أو الأصوات، تكرار اللفظ، وتكرار الجملة بنوعيها الفعلية والاسمية.

3– شعراء غرداية 2012/1962 وظاهرة التكرار:

3–1 تكرار الأصوات:

تكرار الأصوات في النصوص من العلامات التي تميزها إيقاعا ودلالة، وذلك "من خلال إعادة وحدات صوتية معينة تجعل النص الشعري يحفل بالإيقاعات المنوعة التي تغني الجانب الإيحائي والتعبيري فيه" (داود، الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، 1423هـ- 2002م، صفحة 75)، ومن بين المقاطع الشعرية الحافلة بهذا النوع قول الشاعر دواق سليمان في قصيدة "على جسر المحبة"، مُرَحِّبًا بوفد قضائي مصري إثر زيارة قام بها لواد مزاب بتاريخ 2004/04/25م، مذكرا بنعمة التآخي بين الإخوة، مشيرا إلى تلك الروابط التي أحكم سداها الشيخ إبراهيم أبو إسحاق اطفيش المزابي الجزائري نزيل مصر 1305هـ/ 1886م (العلمي، معجم أعلام الإباضية، 1420هـ-1999م، صفحة 44...48)، ومما ورد من قول الشاعر "دواق" قوله (دواق، نفحات ولفحات، 2009م، صفحة 40):

هَبَّ النَّسِيمُ عليلاً في مغانينَا ... مِنْ شاطئِ النِّيلِ إكرامًا لوادينَا
سَرَتْ إلينَا ورَغْمَ البَيْنِ نَفْحَتُهُ ... تُبَادِلُ الوُدَّ ميزابًا رياحينَا
فكانَ مِنَّا لهَا مِنْ رَوْضِهَا عَبَقٌ ... أَكْرِمْ بهِ مِنْ مزيجِ العِطْرِ يُحْيِينَا
و لاَ غرابةَ في روحٍ تُوَحِّدُنَا ... ولا غرابةَ إِنْ شُدَّتْ أواخينَا
فمِنْ قديمٍ لنَا في مِصْرَ آصِرَةٌ ... أقامَها شيخُنا و اعْتَدَّهَا دِينَا

ثمة أصوات مهيمنة على هذا المقطع الشعري تحدد وجهتيه الإيقاعية والدلالية معا، علما "أن الحروف المجردة لا تعبر عن شيء في ذاتها، فالحرف لا يكتسب قيمته الإيقاعية إلا باقترانه مع الحروف الأخرى ضمن الكلمة والعبارة" (الصمادي، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية، 2001م، صفحة 288)، والحروف المهيمنة في المقطع "النون، واللام، والميم، والراء، وهي من الأصوات المجهورة، فالنون الذي اعتمد عليه الشاعر "يتميز بقوته الإسماعية العالية، وغنته الموسيقية، التي تساعد على اجتياز مراحل التأوه والأنين، وضروب التعبيرات الانفعالية" (الجليل ع.، علم الصرف الصوتيPHONOLOGY-MORPHO، 1998م، صفحة 87) استطاع أن يبرز تلك الفرحة العارمة التي يشعر بها وهو يمد أواصر المحبة لإخوانه المصريين في زيارتهم لواد مزاب، والتي تعزز جانب الحب والوحدة والترابط والانسجام بين حضارته وحضارة وادي النيل، وهي محبة قديمة ضاربة في أعماق التاريخ، وكأن الدوال النصية الواردة بكثرة تؤكد عمق هذه العلاقة من "النسيم، مغانينا، النيل، رياحين، دينا"، إلى جانب النون الواقعة ضميرا للجماعة في "مغانينا، وادينا، إلينا، منا، يحيينا، توحدنا، أواخينا، شيخنا".

كما أن "اللام" يحضر بشكل لافت في المتن الشعري بغرداية، "وهو أحد الأصوات المتوسطة، التي تتميز بقوتها الإسماعية العالية، وله خاصيتا التفخيم والترقيق" (الجليل ع.، علم الصرف الصوتيPHONOLOGY-MORPHO، 1998م، صفحة 89)، ومنه قول جقاوة عبد القادر في قصيدته "وقفة إجبارية" (جقاوة، عذابات الأمل، 1404هـ- 1984م، صفحة 29، 30)

وَضَعَ الضَّادُ **علَى الخُلْدِ** مصيرَهْ...
وتَحَدَّى التُّهَمَ **المُنْحَرِفَهْ**
كان روحَ **الخُلد** في **البَدءِ** ضميرَهْ..
قبل أنْ **تُوَلَدَ** في **الفكرِ**.. **إلاهاتُ الخَيالِ**....
قبل أن ينهضَ في **الإلهامِ** سِحْرُ **الكَلِمَهْ**...
قَبْلَ أنْ يُومِضَ.. في **الأحرفِ** بَرْقَ **الانفعالِ**...

وَضَعَ الضادُ على **الخُلْدِ** مصيرَهْ **قَبْلَ آجالٍ**... و**أجيالٍ** كثيرَهْ

استطاع صوت "اللام" أن يعمق في نفسية الشاعر اعتزازه باللغة العربية الصامدة الجميلة الساحرة العريقة، وأن يؤكد للمتلقي عظمتها وأسرار بقائها عنوانا لإحدى جماليات هذا الكون، وارتكز على تكرار الظرف "**قبل**" أربع مرات ليسجل أسبقية اللغة العربية في الحضور الأزلي، وما هذا الموقف الذي يبديه الشاعر نحو لغة الضاد إلا تماسك وقوة داخلية اتخذها منطلقا لتأكيد الانتماء لهذا المكسب الإنساني العظيم الذي ارتضاه الله سبحانه وتعالى ليحمل رسالة القرآن الكريم.

ونلاحظ أيضا حضور صوت "الميم" المجهور في ثنايا القصائد، من غير أروية القوافي، وهو "من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة، ذات القوة الإسماعية العالية" (الجليل ع.، علم الصرف الصوتيPHONOLOGY-MORPHO، 1998م، صفحة 85) ومن بعض آثاره عند شعراء غرداية ما ورد عن الشاعر عبيدلي عبد اللطيف في قصيدته النثرية "صرخة بطال": (عبيدلي، الشيطان الأخير، 1432هـ-2011م، صفحة 41)

سنابلُ الحُزْنِ.. في **مهجتي**

في **مدينتي**.. **نَمَتْ**

سَقَتْهَا آلافُ الطعناتِ

أرجوكَ .. لا تُعطني باقةً من **الكلمات**

كم **مرةٍ**.. **مات** الحرفُ.. في **فمي**

فأنا الآن.. أرفضُ كلَّ **الكلمات**

مات صداه.. آلافَ **المرات**

أرجوكَ سيدي

قد **مَلَلْتُ** اجترارَ الشعاراتِ

قد حفظتُ الأغنيَهْ

شحن الشاعر قطعته هذه بعديد المفردات الميمية "مهجتي، مدينتي، نَمَتْ، الكلمات2، مرة، مات، فمي، مات، المرات، مللت"، التي تشتغل في مسار نفسي يوحي بتذمر الشاعر من واقع مدينته الباعث على الحزن والملل، فالحرف أو الكلمة لم تعد كافية لكسر هذا الجمود، والشعارات لا تغير الواقع في شيء، وقد ساعده هذا الصوت أن يجهر بتذمره ورفضه، فالميم "صوت يحاكي الأنين والألم والتوجع الصامت دون جلبة أو صراخ" (الحياوي، شعر أبو ذؤيب الهذلي دراسة أسلوبية، 2015، صفحة 265) وهي ملامح جسدها هذا المقطع بشكل واضح، وساعده على هذا النسق من التذمر صوت "التاء"، "هذا الصوت الأسناني- اللثوي- الانفجاري المرقق، المهموس، مع العناصر الصوتية الأخرى في صيغ اللغة العربية عن طريق الإلصاق" (الجليل ع.، علم الصرف الصوتيPHONOLOGY-MORPHO ، 1998م، صفحة 86)، وعن طريق المفردات التالية "مهجتي، مدينتي، نمت، سقتها، الطعنات، الكلمات، مرة، مات 2، المرات، مللت، الشعارات"، والتاء في مثل هذا الموقف

تتماشى ومشاعر الرفض وإدانة الواقع بكل أشكاله الباعثة على الموت أو الانتحار المعنوي، وقد تكون باعثة على الهمس والحنو في لحظات الهدوء، كما نجد ذلك عند الأمين أحمد حين يقول (الأمين، مدوا الأيدي نتصالح، 1433هـ- 2012م، صفحة 203):

هِبَـةٌ منَ الرحمنِ **فَتْـ** ـحٌ، **أنتِ** لي يا **وَرْدَتِي**
الحبُّ **أنتِ** و سرُّهُ و الروحُ **أنتِ لِمُهْجَتِي**
والعيشُ دونَكِ **غُصَّـةٌ** مَهْمَا **اسْتَوَى** في **المُتْعَةِ**
إنَّ الحياةَ بِلَاكِ ـرٌ، **ظُلْمَـةٌ** في **ظُلْمَـةِ** قَبْ
أنتِ المِنَى **أنتِ** الهَنَا يا **زُهْرَتِي** يا **حُلْوَتِي**

والتكرار ظاهر في هذا المقطع ابتداء بشيوع حرف التاء في "هبة، فتح، غصة، استوى، المتعة، الحياة، ظلمة 2"، وفي ضمير المخاطب المؤنث المفرد: أنتِ 5، وفي "وردتي، مهجتي، زهرتي، حلوتي" الموصول بياء المتكلم إمعانا في التعلق بالمحبوب، لتؤكد كلها حال الأنس والبهجة التي أفصح الشاعر عنها لزوجه "زهرة"، فهي الهِبَةُ والفتح، والحياة بدونها غصة وظلمة، ومما عمَّق فعالية هذا الحرف تحديده في شخص المحبوبة دون غيرها مما أبرز أثرَه الإيناسيَّ عن طريق ضمير المخاطَب "أنتِ"، ومن خلال الأنموذجين السابقين لصوت التاء يتبين أنه حرف تَنَاسق مع "ما يَعْتَوِرُ النفس من معاني الغضب والشدة، كما لاءم همسات العشاق والمحبين" (بزراوي، التاء في اللغة العربية، خصائصها الصوتية واستخداماتها، 2008م)

3–2 تكرار حرف المعنى:

من جملة ما كرر شعراء غرداية حروف المعاني، وحروف الجر، والقسم، والشرط، والنداء، والاستفهام، وسنركز في هذه السانحة على تلك التي تشكل حضورا لافتا، فقد حفلت المدونة الشعرية في غرداية بحرف الجر "في"، وحرف النداء "يا"، والاستفهام في بعض معانيه التي ندركها من السياق العام.

- حروف الجر (في):

حروف الجر ركن ركين في بناء معاني الجُمَلِ، سميت كذلك "لأنها توصل معاني الأفعال إلى الأسماء، إذ لو لم يكن" مِنْ "و"إلى" في قولنا خرجنا من المنزل إلى الكلية لم يُفْهَمِ ابتداءُ الخروج وانتهاؤه" (الحسيني، كتاب الكليات، 1419هـ-198م، صفحة 61)، ومن الحروف التي تكررت حرف الجر "في"، ومن ذلك قول الخرفي صالح في قصيدته "الراحل العائد" التي ألقاها في تأبين الشيخ بيوض بالقرارة يوم الجمعة 21 جمادى الأول 1401هـ، 27 مارس1981م (الخرفي، من أعماق الصحراء، 1991م، صفحة 157)

لا تُجْهِدُوا الأنظارَ بَحْثًا إنَّهُ **في** قُبَّةِ المحرابِ ثَمَّةَ ساجِدُ
في روضةِ التفسيرِ لَذَّ قِطَافُهُ و السحرُ مِنْ وحي السماءِ موائدُ
في حَبْوَةِ الوعظِ الرشيدِ وبَحَّةِ الـ صوتِ الشَّجِيِّ له صدَى متباعدُ
في صحوةِ الطفلِ البريءِ تَلُفُّهُ عِنْدَ البُكُورِ مدارسٌ و مساجِدُ
في مقرئٍ دستورُه وَحْيُ السَّمَا و لسانُه الفُصْحَى فَنِعْمَ الوارِدُ

كرر الشاعر حرف الجر "في" خمس

مرات، بشكل رأسي في رأس كل بيت يؤكد به رغبته في ترسيخ فكرة عدم رحيل الشيخ بيوض، فهو قائم في زوايا المسجد الذي كان منطلقا لحركته الإصلاحية، وفي كل طفل ينشأ في المدارس والمعاهد يحضنه القرآن واللسان الفصيح، وحرف الجر لا يُنْشِئُ إلا كسرا بعده مما يدل على انكسار الشاعر وحزنه على رحيل الشيخ بيوض، إلا أنَّ ما خفف عنه هذا الأسى الأعمال الجليلة التي خلفها، والتي تجعله حيا في قلوب الأجيال.

وفي استرسال بشعور ذي طابع إسلامي صميم يتألم باجو صالح من واقعه العربي والإسلامي الذي يئن تحت وطأة التشرذم والتنافر والتناحر نجده يقول: (باجو، لبيك يا وطني، 1434هـ- 2013م، صفحة 113)

كمْ **في** الفؤادِ مِنَ الكُلُومِ لِمَا جَرَى لعمومـتِي **فـي** المأزقِ اللُّبْنَانِي
في سورِيَا **في** القدسِ **في** إيرانَ في بلد العراقِ و**في** ثَـرَى الأفغـان
عودوا لمنهج ربكم و تَوَحَّدُوا إن الشقاقَ طرائقُ الشيطان

كرر الشاعر حرف الجر "في" ست مرات متتالية، مما يبين إصراره على الجهر بما ينتابه من حسرة على واقع المسلمين من الشقاق والابتعاد عن المنهج الرباني، ويبين رغبته في التواصل الديني على قاعدة الوحدة والعودة إلى جادة الطريق، ومخالفة الشيطان، ودَلَّ تتابع هذا الحرف على ذلك التضامن والتآزر الذي يجب أن يكون بين المسلمين حين حاول الشاعر أن يجسده متتابعا متلاحقا، والهدف من هذا التجاور هو تأكيد تأزم وضعية الشاعر النفسية إزاء ما يحصل بين المسلمين من فرقة، و"يسمى هذا النمط بتكرار التدويم حينما تتكرر العبارة في شكل حلقات ممتدة تديم النمو والحركة" (الغرفي، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، 2001م، صفحة 86)

- حروف الجر (الكاف):

يأتي حرف الكاف بأوجه متعددة، فهو حرف جر من معانيه التشبيه، أو حرف خطاب يلحق بأسماء الإشارة، أو اسما أو ضميرا أو اسما مبهما (الجوزو، المعجم الوسيط في الإعراب، 1412هـ- 1992م، الصفحات 233-232-231)، ومن قبيل توظيف الكاف حرف تشبيه قول هيبة عمر في قصيدته "أميرة الربع": (هيبة، حديث القرى، 1429هـ- 2008م، صفحة 46)

علياءُ أنتِ كنخلِ الرَّبْعِ باسقةٌ كالشمسِ كالشُّهْبِ كالأفلاكِ كالقُلَلِ

تبدو هيمنة (الكاف) جلية، وقد وردت في البيت الواحد خمس مرات، حيث أغدق الشاعر على قصر (أتمليشت) "مليكة" أوصافا خمسة؛ فهي النخلة، والشمس، والشهب، والأفلاك، والقلل، وكل هذه الأوصاف إنما جاءت لتبين تلك العلاقة الحميمية التي تربط الشاعر بهذه القرية، ومنتهى تقديره لها أن المشبه به في كل هذه التشبيهات من صفات الرفعة والسمو والضياء، فهو بذلك يضع هذا القصر في مقام التقديس، والجمال الطبيعي، والنقاء، والبراءة، ناهيك عن الإيقاع الموسيقي الذي أحدثته هذه التشبيهات المتتالية في حركة متوثبة نحو المتعة النفسية والبصرية، ولا نستبعد ذلك من شاعر عشق هذا القصر الذي احتضنه أيام شبابه معلما بإحدى مدارسه القرآنية الحرة. و"الكاف" يُجَدِّدُ الصور، فكأن الشاعر يجدد ولاءه لهذا القصر مع كل تشبيه، وإذا كانت "أداة التشبيه تعني...أن التشابه قد يكون بَيِّنٌ في صفة كما يكون في صفتين أو أكثر" (علاق، في تحليل الخطاب الشعري، 1429هـ- 2008م، صفحة 127)، فإن الشاعر بهذا التوظيف لحرف "الكاف"، وعديد المشبهات به يعبر عن عميق التقدير لهذا القصر؛ إذ يرى أن مشبها به واحدا لا يكفيه للاعتراف بكل هذا الحب.

- ياء النداء:

تكرر في المدونة الشعرية المقترحة لشعراء غرداية "يا" النداء، بشكل لافت، والياء "حرف نداء للقريب والبعيد، وهي أصل حروف النداء جميعها وأكثرها استعمالا" (الجوزو، المعجم الوسيط في الإعراب، 1412هـ-1992م، صفحة 336)، ومن ذلك قول الشاعر عبيدلي عبد اللطيف في قصيدة نثرية بعنوان "كلمات لامرأة عربية" (عبيدلي، الشيطان الأخير، 1432هـ/2011م، صفحة 42،41):

سيدتي

يا نغمةَ الجنوبِ الساحرِ في بلادِي

يا غنوةَ طيرٍ.. **يا** عزفَ قيتارِ

يا امرأةً كُلَّمَا قابلتُها

ثارتْ زوابعُ عشقِي.. وجُنَّ إعصارِي

فَهَدْهِدِي.. **يا** أنتِ براءتِي وطفولتِي

فأنا كالطفلِ.. ساعةَ العشقِ لا أخبِّئُ أسرارِي.

كرر الشاعر جملة النداء والمنادى بأكثر من صورة لمنادى واحد، هي تلك التي تقع في دائرة اهتمامه، فهي السيدة، والمرأة، ونغمة الجنوب، وغنوة الطير، وعزف القيتار، فالشاعر العاشق الباحث عن امرأة ترتب أحواله يجد في مثل هذا النداء فرصة لإطالة الصوت تنفيسا عن نفسه، واستدرارا لحنو المعشوقة كي تراعي مشاعر عاشقها، فهو ذلك الطفل الذي يبحث في لهفة طفولية عن هدهدة حتى يفصح عن مكنوناته لهذه المرأة الاستثنائية، ومدِّ صوت أَلِفِ النداء "يا" في مثل هذا الموقف من مرتكزات الشعور الذي يخالج الشاعر؛ ذلك الشعور المسكون بالبراءة والطفولة والعشق من جهة، و"المرتبط بالتأوه والأنين والرجاء والحسرة" (داود، الأسلوبية والصوفية، 1423هـ- 2002م، صفحة 91) من جهة أخرى. ومن النداء ما ارتبط بالمشاعر الدينية في التواصل مع الخالق I، ومن ذلك ما نجده عند الشاعر جقاوة عبد القادر مناجيا ربه ومبتهلا قائلا (جقاوة، عذابات الأمل، 1404هـ - 1984م، صفحة 27)

يا ربِّ **يـا** فاطرَ السماءِ	و الأرض **يا** مُشْرِقَ الضِّيَاءِ
يا بارئَ الكَوْنِ **يا** عليمًا	**يا** مُمْسِكَ الطيرِ في العلياءِ
يا قابضَ السُّحْبِ في مَمْشَاهَا	**يا** مُبْصِرَ النملِ في الظَّلْمَاءِ
يا مُحْصِيَ القَطْرِ و الحُبُوبِ	**يا** عالمَ الجهرِ و الخفاءِ
يا خالقَ البحرِ و الهَوَامِ	و الريحِ و العقلِ و الفضاءِ

تكررت جملة النداء في هذه الأبيات إحدى عشرة مرة، يا رب، يا فاطر السماء والأرض، يا مشرق الضياء، يا بارئ الكون، يا عليما، يا ممسك الطير، يا قابض السحب، يا مبصر النمل، يا محصي القطر والحبوب، يا عالم الجهر والخفاء، يا خالق البحر والهوام...، فإلى جانب ما يحدثه التكرار في هذا الموضع من إيقاع موسيقي لافت، فإنه ينبئ كذلك عن نفسية متعلقة بالله بتعداد صفاته سبحانه وتعالى تعظيما وتنزيها، في مناجاة مستدامة، تفصح عن "الدلالة الكلية المتمثلة في الرجاء والاستغاثة، والتمجيد للذات العلية في وحدانيتها وإطلاقها وقدرتها وحدها على التغيير" (حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر – إيقاعه الداخلي وجمالياته، 2010م، صفحة 194).

وحرف النداء (يا) الأكثر حضورا من بقية حروف النداء الأخرى، ذو المد المفتوح في الاتصال بذات الله سبحانه وتعالى، يدفع الداعي إلى المناجاة بالاستغراق في التذلل والخضوع أمام عظمة الله سبحانه وتعالى وقوته وكبريائه.

– الاستفهام:

لجأ الشعراء إلى الاستفهام بـ "أين، هل، ما، والهمزة"، وغيرها، والاستفهام ظاهرة حاول الشعراء استغلالها في توصيل رسائلهم، وبلوغ غاية التأثير في المتلقي، ومن أدواته (أين) التي هي "اسم استفهام، تكون ظرفا يستفهم به عن المكان" (الجوزو، المعجم الوسيط في الإعراب، 1412هـ–1992م، صفحة 84)، ومما ورد في ذلك قول الشاعر لقدوعي عبد العالي في قصيدته "رسالة إلى دمشق" (لقدوعي، الجواهر البديعة، 2011م، صفحة 44):

أين تلك الساحاتُ بالعلم تزهو و تُشِيعُ الضياءَ بَعْدَ الضيَـاءِ؟
أين في الغوطةِ الرياحينُ صفًّا واحدًا و الفَرَاشُ مِلْءَ الفضـاءِ؟
أين قصرٌ و مجلسٌ وقريضٌ و حديثٌ يسمُو إلى العلياءِ؟

كما لجأ بعضهم إلى الاستفهام بالحرف "متى"، وهو "اسم يستفهم به عن الزمان" (الجوزو، معجم الوسيط في الإعراب، 1412هـ/1992م، صفحة 287)، ومن ذلك ما ورد في قصيدة "من وحي الضمير" للشاعر دواق سليمان (دواق، نفحات ولفحات، 2009م، صفحة 37):

فإلى متى و جهودُنا لا تلتقي لتعيدَ مجدًا قـدْ بناه لنا الأُوَلْ؟
فإلى متى وخلافـنا لا ينتهي؟ ذاكمْ لعَمْـرِي مُنْتَهَى كلِّ العَطَلْ
فإلـى متى و عـدوُّنا مستأسـدٌ وأمامَه نرضى الأَذِيَّة كالحَمَلْ؟
فإلى متى يَسْعَى الخُصُومُ لوَحْدَةٍ وقلوبُنا شتَّى يُقَطِّعُهـا الوَجَـلْ؟
فإلى متى والقولُ فينا سجيَّة لا يرتقي أبدًا إلى لُبِّ العَمَـلْ؟

كرر الشاعر "فإلى متى" خمس مرات في مطلع كل بيت، وهو ما يسميه بعض الدارسين **"تكرار البداية، ويسمى** أيضا التكرار الاستهلالي... تتكرر فيه اللفظة أو العبارة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع" (الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، 2001م، صفحة 90)، ومثل هذا الابتداء أو الاستهلال "لون شائع في شعرنا المعاصر" (الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، 1981م، صفحة 264).

إن الشاعر في مثل هذا الموقف لا يبحث عن الزمن المحدد، بقدر ما هو في موقف يبحث عن توقف هذا الزمن الذي يبرز حال الأمة وهي تعيش زمن التشتت والخلاف والقطيعة والقول دون الفعل، والانتقال إلى حال من التغيير الذي نجد الشاعر يستهدفه من خلال المفارقة، بين واقعه المزري، وماضيه المشرق، ويؤكد تعلقه بماضيه الفاعل هذا بقوله: "لتعيدَ مجدًا قدْ بناه لنا الأُوَّل"، وتَمَّ له ذلك في نغمة من الأسف الشديد، ومما يزيده أسفا ذلك المد الذي يظهر في "متى"، وقبلها "إلى" الدال على تصاعد تلك الزفرات التي يطلقها الشاعر متتالية تحسرا على واقعه، فتصبح صيغة الاستفهام هنا "تحمل إشارات قوية على التحامِ الشخصِي بالعام، فالمعاناة الفردية للشاعر هي جزء من اندحار الحضارة الإنسانية في عصر يفتقد القيم والمبادئ الإيجابية" (الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة –بنية التكرار عند البياتي نموذجا، 2014، صفحة 113)، فتصبح الغلبة للخطإ، والصحيحُ من الممارسات ضربًا من الرجعية والتخلف.

3– تكرار اللفظ:

هو "تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة" (الغرفي، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، 2001، صفحة 82)، وليس كل تكرار للكلمة يحظى بالقبول الفني واستحسان المتلقي، وتقرر نازك الملائكة درجة القبول بأن "اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام،

وإلا كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنه لا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية (الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، 1981، صفحة 264)، وتكرار اللفظ يتم على مستويات مختلفة، وهي الضمير والاسم والفعل.

3– 1 تكرار الضمير:

من الظواهر اللافتة في القصيدة عند شعراء غرداية تلك التي يكون فيها الضمير حاضرا بقوة في النص الشعري العمودي والتفعيلي وقصيدة النثر، وهو يرد "للتنبيه على حالة شعورية معينة، أو لتوكيد الذات، وتضخيمها في بعض السياقات التي تتطلب ذلك كالفخر والغزل والرثاء، أو في بعض السياقات الحماسية التقريعية أو التنديدية الصارخة" (شرتح، فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، 2017، صفحة 70)، ومن ذلك ما ورد عند بن سانية عبد الرحمن في قصيدته "الشعر أعذب هارب" (سانية، حبو على أعتاب مملكة الشعر، 2012م، صفحة 5):

هي نَفْثَةٌ سِحْرِيَّةٌ مِنْ عَاشِقٍ طَعْمُ الجُنُونِ مَذَاقُهُ المخْتَـارُ
هي هذه الشمسُ التي دَفَقَتْ حُلَى فوق الزهـورِ و هذه الأشجـارُ
هي هذه الأنسامُ تَعْبقُ بُكْرَةً بَيْنَ الحقـولِ و هذه الأنْهَـارُ
هي نَغْمَةُ الغِرِّيدِ سَافَرَتِ الرُّؤَى فيها فراحتْ تُورِقُ الأفكـارُ
هي بسمةُ الطفلِ البريئـةِ أَشْرَقَتْ فَتَلَأْلَأَتْ فـي كَوْنِهِ أنوارُ
هي دَمْعُـهُ و صُرَاخُهُ و شُرُودُهُ **هـي** هذه الأفراحُ و الأكدارُ
هي حَيْثُ تَنْظُرُ دائمًا موجـودةٌ فاعْجَـبْ فَكَوْنُكَ كُلُّهُ أشعارُ

يشيد الشاعر بالقصيدة، يعدد عجائبها وأوصافها بتوظيف ضمير الغائب المفرد المؤنث، وتكرار الضمير "هي" بهذه الغزارة يرفع من شأن القصيدة ووظيفتها في حياة الإنسان، وهو يريد أن يقول إنها الوجود عينُه، كما أن وقوع الضمير في بداية كل بيت يعبّر عن مقامِ القصيدة، وتَصَدُّرها للشأن الإنساني، والتكرار بهذا التوظيف ذو أهمية؛ إذ يبرز المنحى النفسي للشاعر، ويصبح التكرارُ بهذا ضرورة نفسية مُلِحَّةً، و"التكرار إن لم يكن له مبرر نفسي عُدَّ إملالا وسخفا" (إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، 2007م، صفحة 117).

ومن الضمائر الحاضرة عند شعراء غرداية، ما تردد عند عبيدلي عبد اللطيف في قصيدته النثرية "بُوحِي"قوله": (عبيدلي، الشيطان الأخير، 1432هـ/2011م، صفحة 21،22):

بوحي **فأنتِ** ثورتي وطموحي

بوحي واسأليني عن قصائدي

فأنتِ دوما مرفأ لجروحي

.....

بوحي **فأنتِ** أطفالي وقلاعي

و**أنتِ** صرح من صروحي

بوحي **فأنتِ** الزهرة التي لم تمت بعد في سفوحي

أنتِ الجزائر ..**أنتِ** بغداد.. **أنتِ** لبنان

أنتِ عاصمتي.. و**أنتِ** دوما جزري عند النزوح

كرر الشاعر ضمير "أنتِ" في هذا المقطع عشر مرات، يخاطب بها معشوقته التي أصبحت ثورتَه وطموحَه ومرفأَ جروحه، هي أطفالُه وقلاعُه وصرحُه وزهرتُه المتألقةُ، والمعشوقة بهذا الزخم الوصفي كائن استثنائي، يدل في نهاية المقطع بأنها الجزائر، بغداد، ولبنان، وهي عاصمته، وجزره التي يستريح إليها، وقد أكد التكرار عمق المد القومي عند الشاعر الذي يحلم بوطن عربي كبير لا فرق فيه بين الجزائر وبغداد ولبنان، و"يجسد تكرار الضمير في المقطع الشعري ذروة عطائه الفني، باندماجه في تشكيل الصورة، وتخليق إيحاءاتها الغزلية الشفيفة" (شرتح، فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، 2017، صفحة 72) ذات البعد القومي العميق الذي يطمح الشاعر إلى تجسيده، ولو كان ذلك في عالم الأحلام، وكلُّ همِّه من خلال هذا التكرار المقصود تركيبا ودلالة أن يرسخ فكرة الانتماء العربي في ذاته، وبالتبع في ذهن المتلقي ووجدانه.

فانسياب الضمير "أنتِ" المكرر بهذا الشكل، وبحس غزلي راق يجسد حصيلة منسوب مشاعر الشاعر، وحبه الجارف لأمته العربية التي يريدها موحدة.

ومن الضمائر الحاضرة في النصوص الشعرية ضمير المنفصل المتكلم "أنا"، والضمير المتصل "ت"، واللذان يأخذان حيزا معتبرا في المتن الشعري العربي عموما؛ لأنه تعبير عن الذات في تعاليها وتضخمها وفردانيتها، من ذلك قول الشاعر جقاوة مُحَمَّد الفضيل في قصيدته "عيناك عشق.. تَجَلٍّ وانصهار (جقاوة، عندما تبعث الكلمات، 2001، صفحة 69،68):

أنَا مُذْ أَبْصَرْتُ عينيْكِ احْتَرَقْتْ

فتعلَّمْتُ مناجاةَ النجومْ

و**تعلَّمْتُ** عناقَ الوَحْدةِ الصَّمَّاءَ

واللَّيْلَ الكَتُومْ

و**تعلَّمْتُ** احْتِبَاسَ البَوْحِ خَوْفًا

رغْمَ آهِي وتَبَارِيحَ الكُلُومْ

أنَا مُذْ أَبْصَرْتُ عَيْنَيْكِ

أَيَا أحْلَى نِسَاءِ الكَوْنِ في عينيَّ انْصَهَرْتِ

فتعلَّمْتُ بُحُورَ الشِّعْرِ مِنْ غَيْرِ خَلِيلْ

و**تَعَلَّمْتُ** تَرَانِيمَ فَعُولٍ وفَعِيلْ

أنَا صُغْتُ الحُبَّ – يَا حُبُّ- مَوَاوِيلَ شُجُونْ

أنَا أَطْرَبْتُ لَيَاليَّ بُكَاءً وحَنِينْ

أنَا مِنْ آهاتِ قَلْبِي انْفَطَرَ الصَّخْرُ المتِينْ

وتَحَسَّر

أنَا فِي مَذْبَحِ أحْلَامِي

بَكَى الطَّيْرُ الحَزِينْ

وتَسَعَّرْ

شَحَنَ الشاعر قطعته الشعرية بضمير المتكلم "أنا" ست مرات مبتدئا بها أسطره الشعرية، وقد اتكأ عليه ليعمق الحال النفسية التي تعتريه، ودَعَّم ذلك بضمير المتكلم "ت" إحدى عشرة مرة، وضمير المتكلم "ي" خمس مرات، فالذات حاضرة بقوة من خلال هذه الضمائر، كلها مؤشرات تبين أن الشاعر لم يكن يملك من القوة ما يوحي به ضمير المتكلم الذي تعودنا حضوره في مواطن "توكيد الذات، وتضخيمها في بعض السياقات التي تتطلب ذلك كالفخر والغزل، والرثاء، أو في بعض السياقات الحماسية التقريعية أو التنديدية الصارخة" (شرتح، فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، 2017، صفحة 70) بل نجده يؤكد وقوعه أسيرا في يد محبوبته، فقد احترق حين رآها، وتعلم منها ما يدعوه إلى رومانسية متسللة نحو الوحدة، ومناجاة النجوم، ومعانقة السكون، وصوغ المواويل الحزينة، كما فعل قبله الرومانسيون، وقد يكون تعلمه الشعر من عيني حبيبته، وصوغ تفاعيله انفلاتا إيجابيا من أسر هذه المغامرة.

فقد تحولت هذه الضمائر عند الشاعر من موقعها التاريخي الدال على القوة والاحتواء والتضخم والتملك إلى موقع الاستسلام والاعتراف بسلطة العيون، هذه النفسية التي أرهقتها العيون، وأرهقها الحب، فتحسر الصخر وانفطر، وبكاه الطير وتسعر، إضافة إلى تكرار الفعل (تَعَلَّمْتُ)، يؤكد مرة أخرى أن الشاعر مدين لمعلمته بما قدمته له عيناها، فوجدناه بذلك وفيا منقادا م وكان تنازل الضمير(أنا) عن سلطته مع الضميرين الآخرين حدثا جديدا ومغايرا تماما للمألوف، مؤكدا أثر العيون في قهر كل من يدعي القوة والصلف والكبرياء، وفي مثل هذه المواقف يكون تكرار الضمائر" في الغالب إلا لإبراز الجانب الاصطراعي التوتري المحتدم الذي تعانيه الذات الشاعرة في عالمها المأزوم" (شرتح، فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، 2017، صفحة 70)

وخلاصة القول إنَّ "أنا" لا يستسلم ولا يخفض صوته إلا أمام الذات الإلهية في انكسار وخضوع، أو أمام سلطة الحب القاهر، والنصوص الكثيرة تشهد بذلك.

2_3 تكرار الاسم:

للاسم جاذبية خاصة في مجال التكرار، وقد ورد عن أحد الدارسين قوله: "مما يستحب أن يكرر الاسم، وهذا من باب التشويق والاستعذاب" (القادر، في العروض والإيقاع الشعري، 1997م، صفحة 163)، كما يعتبره البعض بؤرة النص، ومركز مكنون الشاعر، و"نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث وتنامي حركة النص" (الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، 2001، صفحة 84)، فهو يأتي رأسيا، كما يأتي عموديا، وكلاهما يمنح الشاعر فرصة التركيز على الأبعاد التي يريد الإفصاح عنها، ومن التكرار الرأسي الذي "تتكرر فيها اللفظة أو العبارة في مطلع عدة أسطر لتكون نقطة مركزية ينطلق منها المعنى" (الحولي، 2011م، صفحة 107)

، ما كان من قول الشاعر دواق سليمان في قصيدته "اتقوا الله في بلدي" (دواق، نفحات ولفحات، 2009، صفحة 50،51):

مزابُ ليس مزارًا يُسْتَلَذُّ بِهِ ولا متاحفَ قد تُغْشَى لسُلْوَانِ
مزابُ ليس ترابًا ليس هندسةً **مزابُ** رمزٌ لأرقَى جنسِ إنسانِ
مزابُ أغلَى تراثٍ مِنْ بني بشرٍ و لا يُقَدَّرُ إطلاقًا بأثْمانِ
مزابُ يدعوكمُ في كلِّ آونةٍ أنْ تأخذُوا عنه أخلاقًا بإتقانِ

تصدر لفظ (مزاب) الأبيات الأربعة، فجاء بشكل متتابع ورأسي، "وتصدره الكلام يعني .... التركيز عليه والاهتمام به كعلامة لغوية دالة" (وغليسي، في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، 1430هـ- 2009م، صفحة 141) عن علاقة قوية بين الشاعر ومزاب، فلم يعد هذا الأخير رقعة مكانية فحسب، بل أصبح بهذا التكرار يشي بعلاقة عاطفية وانتمائية قوية عمَّقها بهذا الإصرار على الدفاع عن مزاب الذي اتخذه البعض مزارا ومتحفا، فتكرار الاسم منح الشاعر فرصة التعريف بمزاب من جهة، مع تأثير الإيقاع المكرر على المتلقي للانسياق وراء هذا الاحتفاء به، والتفاعل معه من جهة أخرى، وبذلك "أصبحت الكلمة المكررة بؤرة تفرعت عنها الخيوط الدلالية في بناء يعتمد التعاقب في التِّكرار وصولاً إلى الترابط الكلي للدلالة" (الحولي، 2011م، صفحة 107) ثم إن الشاعر لا يألو جهدا أن يبرز مزابَ محتوَى قَيْمِيًّا وحضاريا وأخلاقيا، وليس منطقة جغرافية، أو متحفا جامدا تستلذ الأعين بما تجده عنده من تحف ومآثر، ويظل مزاب ذلك "المكان الشعري الحالم والملاذ الروحي الذي يأوي إليه الشاعر حين يباغته قيظ الواقع" (وغليسي، في ظلال النصوص – تأملات نقدية في كتابات جزائرية، 1430هـ/2009م، صفحة 153).

كما نجد اسم الجزائر والثورة والوطن والاستقلال، ومجموع هذه الألفاظ التي يضمها معجم الوطنية تتكرر بشكل مثير عند شعراء غرداية، مما يعمق العلاقة الأزلية لهؤلاء الشعراء بوطنهم، ومن ذلك ما نجده واضحا عند الشاعر الأمين أحمد في قصيدة "مفدي أنت آية للجزائر" مخاطبا الشاعر مفدي زكرياء (الأمين، مدوا الأيدي نتصالح، 1433هـ- 2012م، صفحة 51)

إنَّما خصَّكَ الإلهُ بمجدٍ حينَ أَخْلَصْتَ **للجزائرِ** شِعْرَا
إنْ يَكُنْ ثَمَّ **للجزائر** حبٌّ ووفاءٌ فأنتَ مَنْ قَدْ أَبَرَّا
شاعرٌ أنتَ **للجزائرِ** تَحْيا خالدًا في خلودِها مُسْتَمِرَّا

كرر الشاعر لفظ (الجزائر) ثلاث مرات، موجها خطابه الخاص لشاعر الثورة مفدي زكرياء بتكرار ضمائر المخاطب المفرد "أنت" والمتصل "التاء" و"الكاف"، دون سواهما للدلالة على التعلق الكبير بشخص مفدي شاعرا رمزا، مبرزا خصاله الرفيعة من الإخلاص والبر بوطنه، كما ورد لفظ الجزائر مجرورا بلام الجر التي تبين تلك العلاقة العميقة والوطيدة بين مفدي والجزائر، فهو لها دون غيرها مخلص ومحب ووفي وبارٌّ بها وشاعر، والتكرار في هذه الأبيات يجسد علاقتين قويتين؛ فالأولى بين الشاعر مفدي زكرياء والجزائر، والأخرى بين الشاعر الأمين أحمد والشاعر مفدي زكرياء حين يستغرق في تبيان مآثره معترفا في نهايتها بأن خلود مفدي من خلود الجزائر، ثم إن التكرار في هذه الأبيات يجسد الإحساس بالعزة وعمق الانتماء للجزائر التي أنجبت العظماء من أمثال مفدي، فتكرار أسماء الأعلام أو الأماكن الهامة له "تاريخه في الشعر العربي القديم إلا أنه في الشعر المعاصر اتجه نحو احتلال مكانِ عنصرٍ إيقاعيٍّ قبل أن يكون مجرد مرجعية" (بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته ودلالته، 1990، صفحة 156)

كما أن شعراء غرداية أفاضوا في تناول أسماء أعلام لها حضور في الذاكرة بما تمثله من قيم دينية وثورية ووطنية وإنسانية، وقد نال اسم الرسول ﷺ حيزا هاما في أشعارهم، لما يمثله من معنى في الذاكرة الجماعية محليا ووطنيا وإسلاميا وإنسانيا، ومن ذلك ما قال الشاعر غزيل بلقاسم بن مُحَمَّد في قصيدة "حبر في لجة بحر" (غزيل، إطلالة مجد، 1432هـ-2011م، صفحة 23)

اللهُ عظَّمَ أخلاقَ **الرسولِ** وهلْ يُكَدِّرُ البحرَ حِبْرٌ خطَّهُ

السَّفَلُ

يا **سيّدَ الخَلْقِ** يا **نُعْمَى الإلهِ** و **يا** **مِسْكًا** تَضَوَّعَ في الأرجاءِ يا **بَطَلُ**
يا **مِنَّةَ اللهِ** يا **نورًا** حَوَى أَلَقًا يا **مَنْ** شَرُفْتَ وصَلَّتْ خَلْفكَ الرُّسُلُ
يا **سُؤْدُدًا** تَغْبِطُ الجوزاءُ رِفْعَتَهُ يا **قائدَ الغُرِّ** للفردوسِ يا **أملُ**

حضر اسم الرسول ﷺ في هذه الأبيات عن طريق جملة النداء، فجاءت كلها تبرز مقامه الرفيع، فهو السيد، ونعمى الإله، والمسك، والبطل، ومنة الله، والنور، والشرف، والسؤدد، والقائد، والأمل، كما وظف اسم الموصول "مَنْ" في قوله "يا مَنْ شَرُفْتَ"، وقد وجد الشاعر متسعا أرحب بتكرار (يا) النداء تكرارا لفظيا، كما تكرر اسم النبي ﷺ من خلال صفاته تكرارا معنويا دالا عليه دون غيره، مما يدل على أن الشاعر مستغرق استغراقا عميقا في محبة رسول الله ﷺ، وبذلك يكون التكرار في هذا الموقف حقق إيقاعا "من جهة الترجيع المتواتر للجملة المكررة"...فَتُحْدِثُ بترجيعها نغما صوتيا لمرحلة زمنية معينة ثم تنقضي" (حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي وجمالياته، 2010م، صفحة 194)، كما حقَّقَهُ دلالةً من خلال الوظيفة التعبيرية التي ركزت على مشاعر سامية تتلذذ بتعداد صفاته عز وجل من "مديحية وتمجيدية توكيدية لكمال الذات النبوية في نورانيتها وإمامتها وهدايتها" (حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي وجمالياته، 2010م، صفحة 195).

3–3 تكرار الفعل:

عمد الشعراء إلى تكرار الأفعال، بما تحمله من معاني التجدد والاستمرار، وتكرارها "يشمل مساحة زمنية أكبر من تلك التي يشملها تكرار الحرف أو الأداة، وهذا يؤدي بدوره إلى فاعلية أكبر في صياغة المعنى، وإسهام أوضح في تشكيل الموسيقى الداخلية للقصيدة" (الرقيبات، جماليات التكرار في شعر ابن دراج، 2014م، صفحة 150) ، ومن ذلك ما ورد عند الشاعر جقاوة مُحَمَّد الفضيل في قصيدته "هوية" (جقاوة، عندما تبعث الكلمات، 2001، صفحة 25):

يا سيّدي

لا تطلبوا بطاقةَ التعريفِ لا

ولا جوازَ السفرِ..

وهاكمُ هويَّتِي مُشَافَهَهْ

فَقَطْ أنا **أَعْشَقُ** شمسَ الصُّبْحِ

في سمائنا وهَّاجَةٌ مُدَلَّهَهْ

و**أعشقُ** النوارسَ البيضاءَ في شطآننا

نشوانةً مُوَلَّهَهْ

و**أعشقُ** الحمامَ في حاراتِنا

يَبْنِي على جدائلِ النخلِ العتيقِ أَعْشُشًا

يا سيدي

و**أعشقُ** الوَمْضَ الذي يَلْمَعُ في ظلمائِنَا

و**أعشقُ** الطيرَ تُغَنِّي

تملأُ الأَفْجَارَ لَغْوًا وغناءْ

و**أعشقُ** النسمةَ تَحْمِلُ الشَّذَا

تغازلُ الأزهارَ بَوْحًا وحنينًا وعطاءْ

اختار الشاعر الفعل المضارع "أعشق" ست مرات ليعبر به عن موقف شعوري خاص يحدد به معالم هويته، والفعل المضارع كما يدل عليه زمنه حركيُّ المنزع، ومتجدد باستمرار، "يبدأ في الحاضر ويستمر في المستقبل" (علاق، في تحليل الخطاب الشعري، 1429هـ- 2008م، صفحة 141)، ومن هنا نجد كثرة الأفعال المضارعة، فمن الفعل الأساسي المحوري "أعشق" إلى الأفعال المتناسلة الأخرى المجسدة للحال النفسية للشاعر، ومن المعلوم "إذا كان الفعل يدل على حدوث ويحيل إلى الزمان.... يكسبه صفة الحركية والتغير والتجديد" (وغليسي، في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، 1430هـ- 2009م، صفحة 186)، ومن خلالها يبدو الشاعر عاشقا مُصِرًّا على مذهبه في العشق أمام الانحرافات التي تملأ الحياة باسم الحب والعشق، والعشق براء منها، فالشاعر يعشق الشمس، والنوارس البيضاء، والحمام، والومض (النور)، والطير، والنسمة، وكان اختياره للفعل "أعشق" مبنيا على خلفية نفسية عميقة تؤكد أن الشاعر يحدد معالم العشق ليتفرد في سلوكه هذا، ويعيش حاضره ببصيرة تعي معنى الحياة التي يجب على المرء أن يناضل من أجلها، فهو يحب الحياة الجميلة في كل مكوناتها، فتكرار هذا الفعل بعينه، وبنفس ضمير المتكلم يخدم هدفه؛ وهو تأكيد السلوك الإنساني الراقي الذي يؤمن به؛ المتمثل في الروح الجميلة التي ترى الجمال في كل شيء، وفي السياق نفسه جاءت الأفعال المضارعة الأخرى من غير المكررة مثل "يبني، يلمع، تغني، تملأ، تحمل، تغازل"، وكلها تدعو إلى المحبة والخير، وهنا تشترك الأفعال كلها في إشعارنا "أن قوة الفعل ... تطغى على السكون، والحياة تطغى على الموت بسبب الوقود الأساسي وهو حب الحياة الذي يدفع الإنسان إلى الفعل من أجل تحقيقها والمحافظة عليها" (علاق، في تحليل الخطاب الشعري، 1429هـ/2008م، صفحة 142)، والعيش فيها بقيم الجمال لا غير، وغياب الفعل الماضي يشي بأن الشاعر يريد تصحيح مفهوم العشق الذي كان سائدا في الناس سابقا، ويريد أن يؤسس لحقيقة العشق الذي يجب أن يكون في الحاضر والمستقبل.

4– تكرار الجملة أو العبارة:

مما يعمق ظاهرة التكرار في النص الأدبي أن يكرر الشاعر جملة ما تعبيرا عن الحال النفسية التي تسيطر عليه، وتكرار العبارة أوقع في استثارة المتلقي، فهي تؤطره في نظام إيقاعي ومعرفي ودلالي أكثر من ورود اللفظ مستقلا، فالجملة بذلك "تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها" (الغرفي، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، 2001م، صفحة 85)، والجملتان الاسمية والفعلية حاضرتان في المدونة الشعرية لشعراء غرداية بقوة، وبوضعيات مختلفة، "فالشاعر قد يكرر جملة في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة أو نهايتها، أو في بداية القصيدة ونهايتها، وأحيانا في بداية ونهاية كل مقطع" (مستيري، التكرار ودلالته في ديوان "الموت في الحياة" لعبد الوهاب البياتي، 2012م، صفحة 164).

4– 1 الجمل الاسمية:

ومنها قول الشاعر عبيدلي عبد اللطيف في قصيدته النثرية "حواء ترفض" إذ يقول (عبيدلي، الشيطان الأخير، 1432هـ- 2011م، صفحة 103):

أنا امرأة يا سيدي

سألوني .. ذات يومٍ .. عنْ بلبلٍ رحلْ

عن سوسنةٍ..

عن نورسٍ

عن غزالةٍ شاردةٍ.. فوق ذاك الجبلْ

أنا امرأة يا سيدي

أحبَّها اللهُ فأرسلَ لتحريرِها

من القيودِ كلَّ الرُّسُلْ

أنا امرأةٌ بلا جسدٍ بلا عينيْنِ

أرفضُ كلَّ شيءٍ

لكنّي ببصيرتي أحبُّ اللهَ أُحِبُّ بلادي

أجَلْ أَجَلْ.

كرر الشاعر الجملة الاسمية "أنا امرأة يا سيدي" في المقطع ثلاث مرات؛ 1- 5-8، كما أنها تكررت في القصيدة كلها تسع مرات؛ لإثبات هوية المرأة، وتأكيد حريتها الرافضة للقيود، فهي البلبل والسوسنة والنورس والغزالة، وهي رموز للحرية والانطلاقة، فجاءت الجملة الاسمية المكررة بمبتدئِها المتمثلِ في ضمير المتكلم "أنا"، للتعبير عن هذه الحرية الرافضة التي أراد الآخر أن ينتهكها، أو يقزمها، ومن هنا نجد أن "الضمير "أنا" يبلور صراع الذات في حزنها وقلقها وعذابها" (شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، 2005، صفحة 34) في واقعٍ اتخذ المرأة -كما يشير إلى ذلك الشاعر- لوحة إشهار أو دمية، وهو ما ترفضه المرأة مثل ما جاء على لسانها "أرفض كلَّ شيء"، فإذا كانت هذه الجملة الاسمية المكررة دالة على الثبات كما نص على ذلك النحويون، وأن هذه المرأة مصرة على تثبيت موقفها الرافض لكل استصغار وكَبْتٍ، فإن أبعاد هذا التكرار يحمل دلالة الاستمرار على هذا الرفض وعدم العدول عنه، "ولن تكون (أنا) الأنثى وهشاشتها بما هي قدرها الأنطولوجي إلا قوة استبصارية تطلق الذوات والتوضعات والمصائر من عقالها" (الوراري، في راهن الشعر المغربي من الجيل إلى الحساسية، 1435هـ- 2014م، صفحة 186) نحو مزيد من الحضور الإنساني كما أراده الله سبحانه وتعالى للمرأة تكريما وتعزيزا لدورها الأنثوي القوي.

ومن التقارب المباشر الاستهلالي في تكرار الجملة الاسمية قول الشاعر باجو صالح في قصيدة "وهل يضير نباح نجمة سطعت؟" (باجو، لبيك يا وطني، 1434هـ-2013م، صفحة 189)

فأين غيرتُنَا و الدِّينُ مُنتهك و الأرضُ نملؤُها غيًّا و عِصيانا؟
و أين غيرتنا و الوحيُ منتبذٌ وراء أظهرِنا صدًّا و نسيانا؟
و أين غيرتنا والمحصناتُ رَمَتْ عنها الجلابيبَ إغراءً فأردانا؟
و أين غيرتنا و الخمـرُ مترعةٌ كؤوسها تأسرُ الفتيان إدمانًا؟

كرر الشاعر الجملة الاسمية "أين غيرتنا؟" أربع مرات متتالية استهل بها الأبيات، وهي تتشكل من اسم الاستفهام "أين" الذي يرى النحويون أنه اسم استفهام (ظرف يستفهم به عن المكان، وإعرابه ظرف مكان مبني على الفتح في محل رفع متعلق بخبر محذوف تقديره كائنة)، أما "غيرتنا" فمبتدأ مرفوع مؤخر، وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره، والاستهلال بالاستفهام (الخبر) يدل أن الشاعر قلق وهو يرى تأخر غيرة المسلمين على دينهم وعرضهم، كتأخر هذا المبتدأ، في هجرهم لكتاب الله، وسفور النساء، وانتشار الخمور في الأوساط فألقت به في غيابات بهذه الاستفهامات الجارحة والمؤرقة.

وكثيرا ما كان الشعراء يوظفون الاستفهام بـ"أين" حالَ التأملِ والتفكير والنظر الوجداني؛ هذا الوضع الذي يبعث على القلق المعرفي والوجودي والنفسي الذي يظهر من خلال هذا التكرار للجملة الاسمية المتسلحة بالاستفهام (أين)، التي "تستدرج القارئ إلى إكمال النصّ، وتدفعه إلى البحث عن عناصر الغياب من نواقص وإجابات، وبذلك فهي تستثير الجدل والقلق، مجسّدة ضغوطات وانفعالات نفسية متتالية" (شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، 2005م، صفحة 12) تجعلنا نتبين عمق أسف الشاعر على الماضي المشرق الذي كان عليه المسلمون، وحاضرِهم الموكول للانحراف، غير أن قلقه وحيرته لم تُلْغِ موقفه الواعظ والمرشد الحريص على عودة الناس إلى رشدهم واستقامتهم.

4–2 الجمل الفعلية:

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر دواق سليمان من قصيدة "اتقوا الله في بلدي" (دواق، نفحات ولفحات، 2009، صفحة 51):

فَلْيَتَّقِ اللهَ كلُّ الخَلْقِ **في بلدٍ** لمْ يَأْلُ جُهْدًا و لمْ يَبْخَلْ بأحضانِ
ولْيَتَّقِ اللهَ أبناءٌ لهُ انْتُدِبُوا جُنْدًا على رأسِه رمزًا لأعيانِ
ولْيَتَّقِ اللهَ أُولُو الأَمْرِ **في بلدٍ** لهُ عليهِمْ حقوقٌ دُونَ نِسْيَانِ

كرر الشاعر الجملة الفعلية "فَلْيَتَّقِ اللهَ" ثلاث مرات، والفعل هنا مضارع مجزوم بلام الأمر، الذي يدل على حركيته واستمراره وتكراره وتجدده؛ إذ يتماشى مع موقف الواعظ المرشد الذي يرسل نصائحه وتوجيهاته صوب الحاضر والمستقبل قصد تصويبه أو تثمين ما فيه من إيجابيات، فنراه يلح على تقوى الله في شؤون الجزائر التي لم تبخل عن أبنائها بشيء، فجاءت صيغة الجملة ذات معنى توجيهي مستقبليّ، فلا يجب أن يبقى حب الجزائر شعارا ماضويا فحسب، لكنه يجب أن يتجسد في تقوى الله فيها بالإخلاص لها.

جاء الخطاب موجها لثلاثة أصناف؛ للخلق، ثم الأبناء، فأولي الأمر، "مما يعزز من قوة التكرار التوليدية (إذ) يتحول معها اللفظ المكرر إلى صرخة مدوية يطلقها الشاعر لتستقر في أعماق المتلقي (المزايدة، التكرار في شعر حيدر محمود، 2015م، صفحة 1554)، فالشاعر بذلك حريص من خلال هذه الجملة الفعلية التي يتقدم فيها لفظ الجلالة (الله) على الفاعلين الثلاثة (كل الخلق، الأبناء، أولو الأمر) أن يؤكد تعظيم المتقدَّم وهو الله سبحانه وتعالى، وضرورة الالتزام بتقواه في حبنا للوطن، كما يظهر عدم رضاه عن الواقع الذي يشي بأن الوطن أصبح عرضة للتجاذبات، ومنطق المصالح والصراع بمختلف أشكالها، ولذلك نجده يطلق صافرة الإنذار بالتوجيه قصد تقوى الله في تعاملنا مع هذا الوطن.

5– خاتمة:

لقد شكلت الاختيارات الأسلوبية لأنساق التكرار المتنوعة ملمحا لافتا عند شعراء غرداية، فظهر في تشكيلاته الجمالية بمختلف صوره من تكرار الحروف أو الأصوات، وتكرار اللفظ، وتكرار الجملة بنوعيها الفعلية والاسمية، وتكاد تكون بنسب متقاربة تؤكد أن الشاعر في غرداية اتكأ على هذا الملمح الأسلوبي بغية التركيز على ما يذهب إليه في شؤون الحياة المعتمدة على روح الأصالة والمحافظة، مبرزا طبيعة التفكير وطرائق التصورات التي ينتهجها الشعراء في هذه الربوع، والتي فتحت نوافذ متعددة للولوج إلى شعر المنطقة للنظر في مختلف تصوراته الفكرية والفنية، مع

عدم إغفال جانب السعي إلى استدعاء بعض صور الحداثة، إلا أن ذلك ورد بوتيرة بطيئة، لم تفصح بعد عن كل خطواته نحو آفاق التحديث، وهو واقع الحال في الحياة العامة في هذه الربوع.

5. قائمة المراجع:

(بلا تاريخ).

ابن رشيق القيرواني. (1401هـ/1981م). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده* (الإصدار 05). دار الجبل.

أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني. (1419هـ/1998م). *كتاب الكليات* (الإصدار 01). بيروت- لبنان: مؤسسة الرسالة.

أحمد الأمين. (1433هـ/2012م). *مدوا الأيدي نتصالح*. بني يزقن- غرداية: نشر عشيرة آل خالد.

أحمد بن فارس. (1418هـ/1997م). *الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها*. بيروت: دار الكتب العلمية.

أحمد علي محمد. (2010م). التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة نشيد الحياة للشابي دراسة أسلوبية إحصائية. *مجلة جامعة دمشق، 02/01*، 49.

إسماعيل. (2007م). *الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*. بيروت: دار العودة.

الجوزو. (1412هـ-1992م). *المعجم الوسيط في الإعراب* (المجلد ط2). بيروت، لبنان: دار النفائس.

الحسيني. (1419هـ-198م). *كتاب الكليات* (المجلد ج1). بيروت: مؤسسة الرسالة.

الحياوي. (2015). *شعر أبو ذؤيب الهذلي دراسة أسلوبية*. سورية: دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع.

الرقيبات. (ديسمبر, 2014م). جماليات التكرار في شعر ابن دراج. *مجلة إشكالات*(عدد 6).

الصحناوي. (2014). الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة -بنية التكرار عند البياتي نموذجا. *مجلة جامعة دمشق*(عدد 1، 2)، صفحة مجلد30.

الصمادي. (2001م). *شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية* (المجلد ط1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الغرفي. (2001م). *حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر*. الدار البيضاء، المغرب: إفريقيا الشرق.

القيرواني. (1401هـ-1981م). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده* (المجلد ط5). دار الجيل.

المزايدة. (2015). التكرار في شعر حيدر محمود. *دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية*، صفحة مجلد 42، ملحق2.

الملائكة. (1981). *قضايا الشعر المعاصر* (المجلد ط6). بيروت: دار العلم للملايين.

الوراري. (1435هـ- 2014م). *في راهن الشعر المغربي من الجيل إلى الحساسية* (المجلد ط1). الرباط، المغرب: منشورات دار التوحيدي.

أماني سليمان داود. (1423هـ/2002م). *الأسلوبية والصوفية* (الإصدار 01). عمَّان- الأردن: دار مجدلاوي.

امتنان عثمان الصمادي. (2001م). *شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية* (الإصدار 01). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

باجو. (1434هـ-2013م). *لبيك يا وطني* (المجلد ط1). القرارة، غرداية: جمعية التراث.

باسل بزراوي. (03 05, 2008م). *(https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/132209.html)*.

بن سانية. (2012م). *حبو على أعتاب مملكة الشعر* (المجلد ط1). متليلي، غرداية، الجزائر: دار صبحي للطباعة والنشر.

بنيس. (1990). *الشعر العربي الحديث بنياته ودلالته* (المجلد ط1). الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر.

جقاوة. (1404هـ - 1984م). *عذابات الأمل* (المجلد ط1). قسنطينة، الجزائر: دار البعث للطباعة والنشر.

جقاوة. (2001). *عندما تبعث الكلمات*. الجزائر: منشورات التبيين، الجاحظية.

جمعية التراث. (1420هـ/1999م). *معجم أعلام الإباضية* (الإصدار 01). القرارة- غرداية: جمعية التراث.

حبار. (2010). *الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي وجمالياته* (المجلد ط2). وهران، الجزائر: مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر.

حسن الغرفي. (2001م). *حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر*. الدار البيضاء: إفريقيا الشرق.

دواق. (2009). *نفحات ولفحات*. القرارة، غرداية، الجزائر: جمعية التراث

شرتح. (2005). *ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل*. دمشق، سورية: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

شرتح. (كانون الثاني, 2017). فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين. *مجلة رسائل الشعر -سول -كوريا الجنوبية*(عدد 9)

صالح الخرفي. (1991م). *من أعماق الصحراء*. بيروت- لبنان: دار الغرب الإسلامي.

عبد الجليل. (1998م). *علم الصرف الصوتيPHONOLOGY-MORPHO* . عمان: دار أزمنة.

عبد القادر. (1997). *في العروض والإيقاع الشعري*. الجزائر: الجزائر للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة.

عبيدلي. (1432هـ/2011م). *الشيطان الأخير*. متليلي، غرداية، الجزائر: مداد للطباعة والنشر.

علاق. (1429هـ- 2008م). *في تحليل الخطاب الشعري* (المجلد ط2). حسين داي، الجزائر: دار التنوير للنشر والتوزيع.

غزيل. (1432هـ-2011م). *إطلالة مجد*. متليلي، غرداية، الجزائر: مداد للطباعة والنشر.

فيصل حسان الحولي. (2011م). التِّكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة. *رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الدراسات الأدبية*، 107. قسم اللغة العربية وآدابها،، الأردن: جامعة مؤتة.

لجنة البحث العلمي. (1420هـ-1999م). *معجم أعلام الإباضية* (المجلد ط1). القرارة، غرداية، الجزائر: جمعية التراث.

لقدوعي. (2011). *لجواهر البديعة*. عين مليلة، الجزائر: دار الهدى للطباعة والنشر والوزيع.

مستيري. (جانفي - جوان, 2012). التكرار ودلالته في ديوان "الموت في الحياة" لعبد الوهاب البياتي. *مجلة كلية الآداب واللغات* (عدد 11-10).

هيبة. (1429هـ- 2008م). *حديث القرى*. غرداية: المطبعة العربية.

وغليسي. (1430هـ- 2009م). *في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية* (المجلد ط1). الجزائر: جسور للنشر والتوزيع.

المؤلفات: الاسم الأخير، ثم الاسم الأول للمؤلف(ة)، (سنة النشر)، عنوان الكتاب، الناشر، بلد النشر.

الأطروحات: الاسم الأخير، ثم الاسم الأول للباحث(ة)، (سنة النشر)، عنوان الأطروحة، القسم، الكلية، الجامعة، البلد.

المقالات: الاسم الأخير، ثم الاسم الأول للمؤلف(ة)، (سنة النشر)، عنوان المقال، اسم المجلة ومكانها، المجلد، العدد، الصفحات؛

المداخلات: الاسم الأخير، ثم الاسم الأول للمؤلف(ة)، (تاريخ انعقاد المؤتمر)، عنوان المداخلة، عنوان المؤتمر، الجامعة، البلد؛

مواقع الانترنيت: اسم الكاتب (السنة) ، العنوان الكامل للملف، ذكر الموقع بالتفصيل:

http://adresse complète (consulté le jour/mois/année)