التّكرار في قصيدة النّثر النّسوية الجزائرية

أ/ نهاد مسعي

جامعة سكيكدة

مدخل:

يؤكّد ارشيبالد مكليش أنّ القصيدة كلّها إن هي إلاّ صرخة منغومة بِحكم الأعراف الأدبية وتجنيس أنماط القول، أي أنّه يوحي بأنّ ثمّة اشتباك بين الجانب الجمالي والوجداني من الحياة والتّعبير عنه بكلمات منغّمة، بيد أنّ رغبة قصيدة النّثر في تهدئة الحركة الإيقاعية أو إبطاء تدفّقها الغنائي كان سبباً في التّمرّد على هذه الأعراف، وذلك لإنتاج شكلٍ شعريٍ جديدٍ، وعلاقات إيقاعية مغايرة. ولا شكّ أنّ تبشيراً كهذا يمنح القصيدة رقّةً وإيحاءً، ينمّ عنهما التّعشيق الدّلالي الذي يجمع الحروف بالكلمات والصّوت بالمعنى، حينذاك ندرك أهمية الإيقاع وارتباطه بالدّلالة، في فضاء يبلغ منتهاه في التّشكيل والصّياغة اللّغوية، وهنا تنهض مسألة ايقاعية التّكرار الخاص في القصيدة النّثرية المتجدّدة في كلّ لحظة.

1- مفهوم التّكرار:

يعلن التّكرار عن حضوره في المتن الشّعري المعاصر «كمفتاح هام لفهم النص، لا تحكمه ضوابط فنية، بل تحكمه إرادة الشّاعر»[1]،كما مثّل "مرتكزًا صوتيًا يشعر الأذن بالانسجام والتّوافق والقبول"[2] حين يتعانق "ضمن أجزاء النّص الأخرى، ليحدث نوعًا من بيان الطّريقة الدّلالية التي يهدف إليها المبدع فيركّز فيها حتى تصل رسالته كما يريدها إلى المتلقي ،ضمن هذا السّياق يتحرّك التّكرار في القصيدة لا بهدف تحقيق تأكيدات جزئية أو مجرّد إحداث إيقاعي خطابي وخلخلة لفظية لا طائل منها بل يسعى إلى تصعيد حيويّة النّص الشّعري بوصفه حينذاك أسلوبًا شعريًا لم يعد يكتفي بما يظهر على السّطوح، بل صار يسعى إلى الغوص لاكتشاف المشاعر الدّفينة والإبانة عن الدّلالات الدّاخلية[3].

نحن إزاء تشكيل إيقاعي "ضروري وعضوي حتى ولو كان في أبسط مستوياته"[4]يُهيء للقصيدة النّثرية تشكيلاً تناغميًا ينسجم والجوّ الدّلالي، ويكسب أجزاء النّص حركتها وتماسكها،

كما يشحن الكلمة المكرّرة، توازنًا فنيًا يخضع لنوعٍ من الهندسة اللّفظية والقوانين الخفيّة التي تتحكمّ في العبارة.

2- أنواع التّكرار في قصيدة النّثر النّسوية الجزائرية:

يقوم التّكرار في قصيدة النّثر كظاهرة ايقاعية على تحقيق الشّعرية بالمجاذبة النّفسية ، وذلك بالتّركيز على مرمى اللّحظات البانية للتّجربة الشّعرية، لأنّ لكلّ نزوع إبداعي في حيّز الممارسة الشّعرية قصد بنائي تشكيلي يتضمّن طموحًا جامحًا عارمًا يصبو من خلاله الشّاعر إلى حيازة أكبر قدر من الشّعرية[5] وعليه فإنّ أشكال التّكرار " متنّوعة جدًا ،منها عودة لازمة على فترات منتظمة واستعادة مقطع البداية في الخاتمة ،ممّا يسمح للفكرة الشّعرية بأن تلتف حول نفسها وتغلق القصيدة ،وهكذا تشدّد على انطباع ال(الحلقة) وال(دائرة المغلقة)"[6] .

لقد أخضعت الشّاعرات الجزائريات نصوصهنّ إلى الطّاقة الكامنة في هذه التّقنية ضمن الجسد الإيقاعي للنّص لتفتحن أمامنا إمكانات القراءة والإنصات ونبادر مع اللاّزمة كنمط إيقاعي تكراري:

2-1- تكرار اللاّزمة الايقاعية:

تحاول القصيدة النّثرية النّسوية ملء ثغرات الوزن، اعتمادًا على ترديد سطر شعري أو جملة شعرية بين فترة وأخرى في مقاطع القصيدة، بغية خلق انسجام إيقاعي ودلالي لأنّها: "تساعد على تدفّق الإيقاع وتخلف نوعًا من التّرابط القوي بين أجزاء القصيدة أو مقاطعها، ولا تكاد تخلو أغلب القصائد الطويلة من عنصر اللاّزمة"[8]وغالبًا ما تتحدّد في موضعي البداية والنّهاية اللّتين تشكّلان "مُفتتحًا يلقي بظلاله الإيقاعية والدّلالية على عالم القصيدة"[9]. هذا البوح، يكشف في العادة عن نوعٍ ثريٍ من الإيقاع، يكسر الرتوب ويلوّن الموسيقى حيث "يتشكّل من خلال المقاطع، بتكرار لفظه تمثّل وحدة شعورية وتشبه اللاّزمة في الأغنية"[10]. وهذا النّموذج سيكشف لنا، بيسر، ما أردنا التّوصّل إليه ، تقول صليحة نعيجة في ديوان "الذّاكرة الحزينة:

"بداخلي امرأة ..

تتأجّج في ثورتها

تحتدم أنوثتها في صراع حضارات الدّنيا

بداخلي امرأة ..

كلّ البوادر ... كلّ الشّواهد

تصرخ بملء الحقيقة

أنّ ثمّة ملحمة ستأتي

فهيّئوا لها الأصقاع

لتحطّ رحالها بأرضي.

بداخلي امرأة ..

وجدت لتخلد

في مصاف زنوبيا .. بلقيس .. إيزيس وكلّ الأخريات.

بداخلي امرأة ... تلمع تفاصيلها بالعظمة.

تنسج أناملها أماني المجد

بداخلي امرأة ..

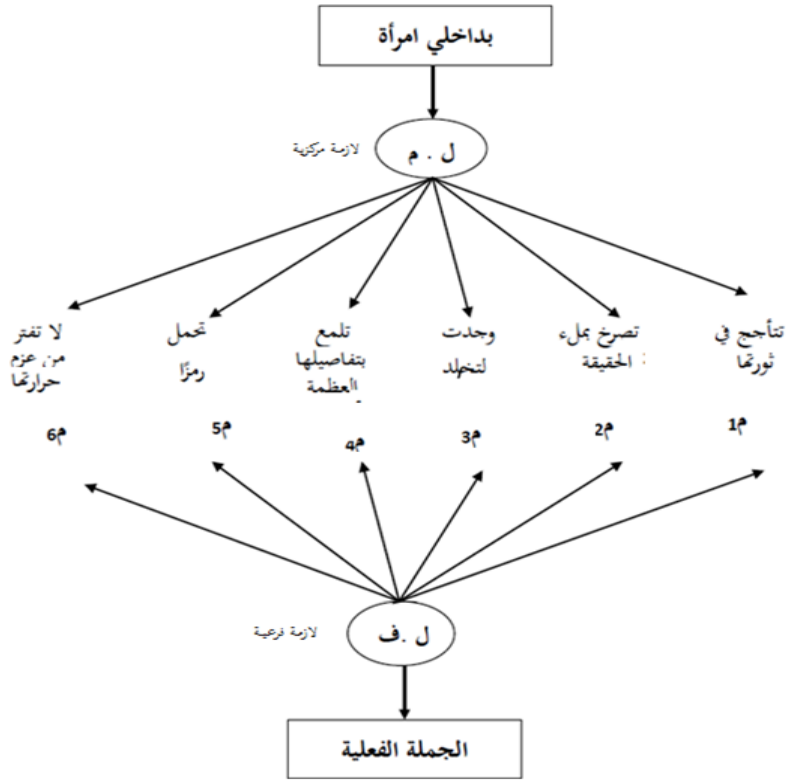
تحمل رمزًا ..

تبدّد عجزًا تصنع الآتي لغزًا

بداخلي امرأة ..

كالفجر راحلة في الوفاء ..."[11].

إنّ عبارة "**بداخلي امرأة**" هي اللاّزمة المركزية التي تكرّرت (ستُّ مراتٍ) واتّخذت شكلاً محوريًا في المقاطع / في بناء معالم النّسيج الإيقاعي وبالتّالي الدّلالي :



تتوزّع هذه اللاّزمة عموديًا لتجسّد بنية تكرارية كثيفة، تُلقي بظلالها على معالم النّسيج الإيقاعي، وتُسقط بدلالاتها على الجسد النّصي، باسطةً الإحالات المتداعية من التّعب والضّجر من قيد الدّاخل، ولا تتراكم هذه العلائق التي تطارد الشّاعرة إلاّ لتجِدَ لها انتشارًا في القصيدة لا يلبث أن يُختزن في هيئة سؤال: **فهل لي بمن يُحرّرها من هذا الدّاخل؟**.

نتبيّن أنّ (**الأنا**) تُضمر نداءً بتحرير المرأة التي بداخلها، تَبلوَر ذلك في الحركة الدّلالية المتنامية من تكرار اللاّزمة التي تؤكّد في كلّ مرّة أنّ ثمّة: **بوادر، شواهد، أماني، عظمة، أنوثة**، ... تمركزت بداخلها، وفي كلّ مرّة تحمّل بدلالة مغايرة، عمد فيها التّكرار إلى تأكيد هذا التّمركز وبالتّالي هذه المغايرة.

2-2- التّكرار الاستهلالي:

يستهدف هذا التّكرار "الضّغط على حالة لغوية واحدة، توكيدها عدّة مرات وصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معيّن قائم على مستويين رئيسيين إيقاعي ودلالي"[12]، ونموذجه ما جاء في قصيدة "**أكتب**" لمنيرة سعدة خلخال:

الاستهلال/ أكتب

أكتب عني لكن لا أكتب لي ....

أكتب للمحتمل المفترض، للمكن

أكتب للذي بيني وبينه،

مسافة الوهم

حرف الروي

أكتب مشتاقة

أكتب مستاءه

أكتب دمي[13]

.....

استهلّ النّص بتكرار الفعل "**أكتب**" الذي امتدّ إلى آخر المقطع (24 **مرةً**) مشكّلاً بذلك موقعًا مركزيًا وعنصرًا نواتيًا، غمرت مظلته الدّلالية مناخ النّص والأهمّ من ذلك أنّ حركته التّكرارية، منحت النّص شحنة إيقاعية، حاولت الشّاعرة به تأكيد حالتها وهي تلتفت يميناً ويسارًا، خوفًا أو ترددًا، أو هكذا يبدو من فعل الكتابة: لمن تكتب وماذا تكتب "الأكيد أنّ رحلة الكتابة رحلة شاقة وهي أكثر شقاء بالنسبة للمرأة لأنّها تدفع ثمن الكتابة وثمن الأنوثة في مجتمع مازالت تحكمه قيم ذكورية تمارس الحجر على النّساء"[14].

لكن أتصوّر أنّ تكرار (**أكتب**) وما صاحبها من علائق هو تأكيد لإصرارها على أن تكون الكتابة/ الإبداع قضية حياتها/ قضية وجودها "**أنا أكتب إذن أنا موجودة**" و"التزامها نحو ذاتها ونحو الحياة"[15].

من هذا المنظور، فالتّكرار لم يأتِ عنوةً، بل صوّر اضطراب النّفس ودلّ على تصاعد انفعالات الشّاعرة.

2-3- ايقاع التّكرار المتعمّد مع تغيير داخلي:

أشار "**فريق مو**" للدّراسات الألسنية "يمكننا التّوصّل إلى استحداث الأثر الإيقاعي في القصيدة عبر تكرار وحدات أكثر كبراً من التّقطيعات العروضية"[16]، وعلى هذا الأساس، تمضي قصيدة النّثر، كحضورٍ متوهّجٍ، عامر بالقيم الجمالية والإبداعية، إلى استثمار طاقة التّكرار كملمحٍ تعبيريٍ بارزٍ، يرتفع بها إلى مستوى راقٍ من الفاعلية والدّلالة، فقد يكون "بتكرار البنية نفسها للجملة المتعدّدة الكلمات، أو على الأقل، بتكرار أركان رئيسية (ركنان أو أكثر) في البنية"[17]. لذا تسعى الشّاعرة في قصيدة النّثر إلى تنمية الثّراء الإيقاعي. بتكرار أركان الجملة، الأمر الذي يؤكّد خصوصيته وتفرّده في إنتاج دلالة القصيدة وتكثيفها، وهو ما نلاحظه في نص فائزة تحوف :

أرى الحلم يسافر في وجعي

يرميني للعمق السّحيق

ولا أستفيق

أ
- **كليل تكدّس كي لا يشيع الضّياء**
- **كلحن نمطّى كي لا يذاع العناء**

كفجر تكسّر موجه على نسمة في الهواء

ومضى يداعب رعشة في الطّريق

ب
- **صافحت كفّه**
- **حضنت وجده**
- **عانقت نبضه**

فانتهى في العناق[18].

على هذا النّحو من التّشكيل الصّياغي يرتطم البصر بتراكيب متوازية ،تلفّها عناقيد الايقاع التي تنبض بوعي الشّعرة وتتماهى مع دينامية الدّلالة في النّص ، وتأسيسًا على ذلك ، يؤجّج التّوازن الدّاخلي للجمل في النّموذج (**ب**)جمرة الايقاع في الشّكل المكرّر الآتي :

فعل + فاعل ضمير مستتر +مفعول به +مضاف إليه

من هذه الزّاوية، يتألّف هذا التّشكيل من النّموذج (**ب**)من أقسام ذات بنية واحدة ، ما من شأنه خلق تواتر ايقاعي متماثل بين الجمل المكرّرة ونوعًا من التّجاوب الذي يشدّ لغة النّص الحُبلى بالتّجلّي الدّلالي.

كما تقوم كلّ من كي لا في التّشكيل(أ) بوظيفة الضّبط الايقاعي المنتظم كمنظّم للتّركيب النّحوي ، حيث إنّ تكرار الصّورة النّحوية ذاتها في التّراكيب وهب النّص إيقاعيته:

جار ومجرور+ فعل وفاعل(ضمير مستتر جوازًا تقديره هو)+حرف نصب+ حرف نفي+فعل +فاعل

لقد حفلت النّماذج بنمط متداخل من التّكرار ،تتقلّص وفقه الجمل المتوازية وتتمدّد – تكرار شبه منظّم للبنى- لتتحوّل إلى وحدات إيقاعية تستعيد حواسها الانفعالية من تحوّلات دراما النّص وما توحي به من هيئات متناسبة مع النّسق التّكويني للتّكرار المتصاعد من كدمات الحياة التي تتسلّل مواسمها المتوعّكة على سجادة الغياب فتتماثل الذّات لخدوشها :

كنت تودعني...تفرقني

وكنت أراك ترافق ظلّي

.....

أجرّ قلبي .. وجهي...جرحي

تعزفني المدارات

ولا أستفيق[19]

فالحبّ بالنّسبة للمرأة ليس فكرة افتراضية ،إنّما هو الفاصل الطّوباوي الأجمل من حياة واقعية مديدة ، وشرط وجود ، أو هو كلّ حياة المرأة حسب مقولة مدام دي ستايل ، بالنّظر إلى أنّ المرأة حسب الخبرات الحسّية للعاشقين لا تبلغ كمالها الأنثوي إلّا عندما تحبّ[20].ممّا يسمح بتشظّيات تعكس ملامحها على قسمات الجسد النّصي وتقاطيع المرايا الايقاعية.

لذلك فالتّحوّل الايقاعي في النّص ، هو بالضّبط التّحوّل الذي يلتقط من الواقع النّفسي وقد رجّته الشّاعرة مع الجراح والكلمات انسجامًا يتلظّى في العنق ، من هنا نفهم ايقاع التّكرار المتعمّد مع تغيير داخلي نسغته الشّاعرة وسرّبته عبر مفاصل النّص.

على هذا النّحو تتداعى تفاصيل الحداد في نص صورية مطراني:

للمدينة ...لبونة

دهشة اللّقاء؟؟

.....

للفضاء المحتبس في جنوني

للنّماء الممتد في الرّمل ..

للموت المتدفّق في الحلم

للحلم الرّابض في الظّلّ[21]

حيث أسبغت ألوان الحالة بمتاهات اللّحظة المنكسرة و قرنتها بالتّغيّرات الدّاخلية الرّابضة في الأسطر الشّعرية ، لتجعل القارئ يتذوّق العناء المعبّر عنه في النّص وينتظر البهجة التي تضن بها المقاطع عليه، ما يخلق تراسلاً دلاليًا يندلف من الصّور الفنّية التي تشاكس الايقاع.

2-4- تكرار التّجاور:

تقول جوليا كريستيفا إنّه "بات ممكنًا الآن أن نتصوّر وجود إيقاع ما، لا يتّخذ فقط شكل النّظم العروضي"[22]، حين نتأمّل هذا التّصريح نكشف في العادة عن نوع آخر من الإيقاع يكسر الرّتوب ويحاول ملء ثغرات الوزن، هو الرّهان الجمالي الذي يفتح الذّاكرة الإبداعية على

احتمالات إيقاعية مغايرة، قد تنجم عن تجاوز الألفاظ المكرّرة كما أنّ "النّطق فيها يتلازم مع حركة الفكر في أهدافه التّوكيدية أو الفكرية"[23].

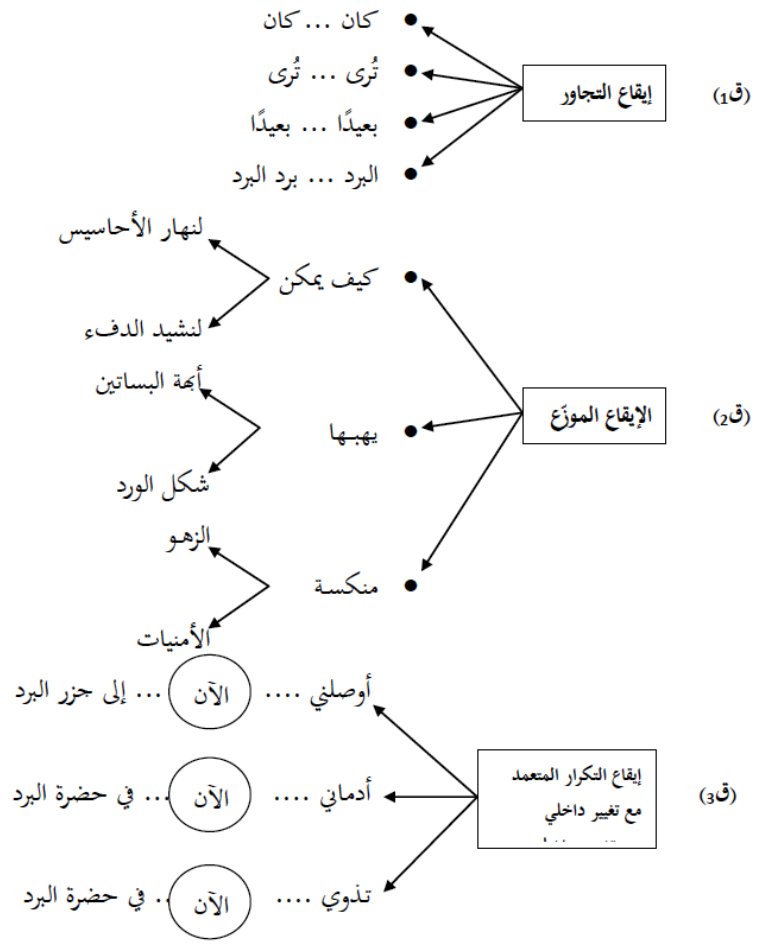
لا شكّ أنّ هذه التّنويعات الإيقاعية قد شغلت حيّزًا واضحًا لدى كاتبات قصيدة النّثر التي سمح فضاؤها باسترسال أسلوب التّكرار، وهذا النّمط غالبًا ما يؤدي للتّوكيد على الاسم أو الفعل أو يتعدّاها للتّركيب المكرّر تجسيدًا لفكرةٍ أو رأي.

كما نجد ذلك ماثلاً في "بعيدًا عن حضرة البرد" لنوارة لحرش :

حبّك الذي كان ... وكان
أوصلني الآن/ إلى جزر البَردْ
وحكمَ عليَ بالحزن المؤبّد
بالبرد المؤبّد
وها أنا ذي فراشة مُنكسة الزَهوِ
مُنَكَسَةُ الأمنياتِ أرتجف
تُرى ... تُرى كيف يمكنُ
لنهارِ الأحاسيس
أن يتلبَّدَ بالزيف
كيف يمكنُ لنشيد الدّفءِ الشّديد
أن يتلبَّد البرد
ها حبك الذي كان
يطيرُ بعيدًا ... بعيدا عن حضرة البرد
أدماني الآن في حضرة البرد
ها أساريري التي كان يؤنّقها الحبُ
ويهَبها أبّهة البساتين
يهبها شكل الورد
تذوي الآن في حضرة البرد

وتصرخ: أهٍ أدماني البردْ ...
وبرْد البردْ"[24]

سعت الشّاعرة إلى تنمية الثّراء الإيقاعي، اعتمادًا على أكثر من نوعٍ كما نوضحه:



يسمح فضاء قصيدة النّثر بالاسترسال في تكرار الصّيغة نفسها للمفردة اسمًا أو فعلاً (كان، تُرى، بعيدًا، البرد)، وهذا النّمط يُعين الشّاعرة على توكيد اللّفظ المكرّر، ويمنح النّص إيقاعًا خاصًا: إيقاع الصّدى، وفي الآن ذاته "يحمل قوةً دلالية تفيد التّنامي والبناء المتصاعد والمؤسّس"[25].

كما يتحوّل تكرار البنى في (ق2)إلى وحدات إيقاعية تُعمِّق من هاجس التّجانس الصّوتي وتدفع به إلى مفاصل النّص، حيث تتوزّع البنية النّحوية الواحدة بالشّكل المكرّر.

يولّد هذا التّوزيع نسقًا بسيطًا في صورة سؤال وجواب ونسقًا للضّمائر يحكمه الضّمير المجهول (**هو**) الذي يحتل موقع العامل (Agent) في مقابل الضمير (**أنا**) في موقع المعمول (Patient)، تتزاحم هذه الأنساق الإيقاعية بتشكيلاتها الخاصة، "أو قُل إنّها تتكرر بأشكال مختلفة، فالتكرار ليس تكرار الذي يتكرّر، بل هو تكرار الشيء الذي يتلوّن، ومن هنا تحتفظ كلّ قصيدة بفرداتها لا بفرديتها ... ولكلّ قصيدة إيقاعها الذي لا ينبع من عنصر واحد بل من تناغم عناصر متعددة"[26].

استطاعت قصيدة نوارة النّثرية استثمار طاقة التّكرار كملمح تعبيري بارز ارتفع بها إلى مستوى راقٍ من الفاعلية والدّلالة من خلال "تكرار البنية نفسها للجملة المتعددة الكلمات أو على الأقل بتكرار أركان رئيسية (ركنان أو أكثر) في البنية"[27] إذ يتألّف التّشكيل في (ق3) من جمل متوازية، وهذا التّوازي هو ما يخلف توازنها الدّاخلي الذي يمنحها انسجامًا إيقاعياً ولّدته الصّورة النّحوية المكرّرة ونوعًا من التّجاوب الذي يشدّ لغة النّص الحُبلى بالتّجلّي الصّوتي على شاكلة:

فعل + فاعل + مفعول به + (ظرف زمان: **الآن**) + جار ومجرور + مضاف إليه

ولا شكّ أنّ مردّ هذا النّوع من التّوظيف التّكراري هو إنصات الشّاعرة إلى وجيب الإيقاع الخفي.

كذلك تقول نصيرة محمدي :

"واس (ي) يا رجلي

ولتذكر رعشة

اللّحظات الهاربة

وانطفاء الكلمات

من عيون الانكسار

شرّدني حزن المدينة

وغيّبك عني صوت

المرافئ القاتلة

ضجر ... ضجر ... ضجر..."[28]

توشّح نصيرة المقطع بالتّذمّر الرّابض في قلب يتوسّل المواساة من الآخر (**واسيني يا رجلي**)، لتخفف من عبء الوجود وتمنحه عُلوًا ومعنًى، وتتجاوز عطب الكينونة ونقائض الحياة حيث يلوّح الرجل باعتباره الخلاص، لذلك فتكرار (**ضجر**) ضاعف من إحساسها بالمتاهة (**يا أنا بوصلتي متاهة**)، ضمن جسارة الرّحلة إلى التّمزّق والانكسار.

ومن جهة أخرى أسهم تمدّد مفعول التّكرار في تباطؤ الإيقاع وهو بذلك يُساير الحالة النّفسية للذّات/ الشّاعرة.

2-5- تكرار التّصدير:

ونقصد به أنّ" الكلمة المكرّرة تنبني على أساس التّسلسل الذي يكرّر الكلمة في السّطر الموالي مباشرة "[29] وفي ذلك فسحة من التّلاؤم والتّناغم ،و "تركيز لمدلول المكرّر تنويه به ، يلفت النّفس إلى المستأنف من أخباره ،على أيّ وجه يتّجه إليه الغرض"[30] ومن نماذج ذلك قول رجاء الصديق في قصيدة من أوحى لك بتفاح الجسد:

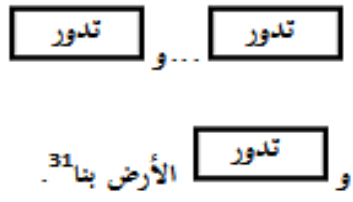
أتهادى في ردهات الكفّ الفسحة

في كوّة الفراغ

هي اللّحظة تأتدم بالاعتراف..

حين تضاجع تفاصيلي الصّغيرة

ثمّ تقذف نفسك بداخلي



يلتقط المتلقي بعينه اللّفظة **تدور** الواردة في آخر السّطر (تدور..وتدور)، وإعادتها في بداية السّطر الموالي من المقطع (و**تدور** الأرض بنا)، أي أنّ ديباجة التّكرار هنا تقوم على أساس التّسلسل الذي يستأنس الكلام بذات اللّفظة كيما يحقّق النّص طقسه الايقاعي.

2-6- التّكرار التراكمي/ اللاّشعوري:

تكشف مستويات هذا الإيقاع عن خيط يقودنا – دونما التواءات – إلى نمط آخر من التّكرار تسهم فيه حركة الكلمة أو الجملة أو البنية المكرّرة في تشكيل دفقات صوتية، ترتطم بها حركة الدّلالة ولكنّها تتوزّع أثناء التّشكيل توزيعًا غير منتظم ولا يخضع لقاعدة بعينها إذ "تتكرّر حروف وأفعال وجمل بأعداد متباينة حسب القدرات الأدائية لكلّ نوع من أنواع التّكرار"[32] نمثّلُ عليه بالنّموذج الآتي:

"على شّرفك سيّدي

على شرف الوعود المجفّفة

على شرف الحزن ... على شرف الخريف

على شرف العشق ... على شرف النّسيان

أدعوك لحفل تنكري في أوّل نيسان

يحضره كلّ من عشقنا ومن بكينا

قبل أن نحوّلهم إلى تيجان من الزّهور المجففة

... على شرف الدّمع ... على شرف الضّحك

على شرف الحماقات التي نكررها كلّ مرة بي

والإيمان التي نقسم بها كلّ مرة

والخيبة التي تتربّص بنا كلّ مرّة

على شرف كذلك وكذبي

وغرورك ... وغروري

وجنونك ... وجنوني ...."[33]

يتشكّل النّص من إيقاعات ناتجة عن تكرار تجمعات صوتية مختلفة كما يوضّحها المخطط الإحصائي الآتي :

تعكِس هذه التّجمعات مهارة الشّاعرة في تلوين المسار الإيقاعي للنّص بطريقة تساعد على الوصول بوتيرة السّرد إلى شبكة من التّناغم مع مناخ الدّلالة وتعمّق من إحساس المتلقي بحالة

الأنا التي أقامت حفلاً في فصل **اللّقاء والدّهشة**، فصل **الغيرة واللّهفة**، فصل **لوعة الفراق**، فصل **روعة النّسيان** ... إنّها رباعية الحبّ الأبدية بربيعها وصيفها وخريفها وأعاصير شتائها.

يبدو أنّ تعدّد الأطراف التي احتفت بها الشّاعرة، تعدّدت على **شرف الوعود، الخريف، الحزن، العشق**، ...، وهي تحاول الانصهار مع الكلمات والأشياء لِتوائم صِراعها مع الآخر المنتعل نسيانه والمتعثّر بذكرياته ما منح النّص آليات إيقاعية خاصة.

7- التّكرار النّسقي:

يحافظ هذا النّوع من التّكرار على الصّيغة اللّغوية والنّسق التّركيبي ذاته ، وفيه تستبدل الألفاظ وتمتدّ في ثنايا النّص المنجز على مساحات شعرية متساوية ، وفق هذا التّناسب اللّفظي والتّجانس الصّوتي والتّوازي التّركيبي الذي ينهض بالنّص وينظم فعاليته الايقاعية ويعمّق المعنى ، يشعر القارئ إزاءها بتماثل القيم الدّلالية والطّاقات الايقاعية[34] ،ذلك أنّ "المماثلة الوزنية والمماثلة الايقاعية تظلّان دليلين طبيعيين على المماثلة المعنوية "[35]

ومن الواضح ، أنّ هذا اللّون من التّكرار له حضوره الفاعل في القصيدة النّثرية ، على نحو ما يتجلّى في قول نادية نواصر:

إنّهم يطلقون الرّصاص على الشّاعرة

إنّهم يحرقون

شعرها...

يسلخون

جلدها...

يقلعون أضافرها النّاعمة

يذبحون...

قلبها...

ينهشون

صدرها

يغرسون الرّماح

في الوريد الدّقيق

إنّهم يركضون ...

بحوافرهم

فوق جرح الصّغيرة كي تذبل المشتلة[36]

نستطيع تلمّس الأصداء الايقاعية من خلال فاعلية التّكرار النّسقي الذي يبرز جاذبيته وسيطرة الصّيغ اللّغوية التي تتحمّل في علاقاتها مع مدّ اكثر الايقاعات وقعًا في النّفس وأشدّها التصاقًا بالأذهان لانتمائها إلى صيغة دلالية واحدة وهي صيغة(**يفعلون**) التي تتلاحق متسارعة لحركة الفعل الشّعري.

تعبّر الشّاعرة من خلال هذه الأنساق اللّغوية المكرّرة (**يطلقون** ، **يحرقون** ، **يسلخون** ، **يقلعون** ، **يغرسون** ،**يركضون**)عن جراحات الأنثى الشّاعرة التي خرجت في رحلة عري ممتدّة مع مسافات الوجع وحين أُوتي لها ما يكسر حواجز جسور هذه المسافات امتطت حلم الصّعود إلى سدرة المنتهى ، لكنّ الذّات تصطدم بخيبة حجم النّزيف اتّجاه الذين أغلقوا دوائر الحلم وخطّطوا لكسوف القمر ،لذلك حمل التّكرار في ثناياه عناصر التّأكيد على الصّفات التي وظّفتها الشّاعرة.

8- التّكرار الختامي:

لا يختلف هذا النّوع عن التّكرار الاستهلالي من حيث الدّور الشّعري والماهية غير أنّ دوره التّأثيري يتكثّف في نهاية القصيدة ويجيء مكرّسًا لرسالة العنوان أي متطابقًا معه لفظًا ومعنى أو متجاوبًا مع المضمون مثلما يتجلّى في خاتمة قصيدة "**على الضّفة الأخرى من النّهار**" لربيعة جلطي، تقول:

أيّتها البلاد، أريد أن أطعمه السّكر فوق كفّي

أيّتها البلاد لا أريد شيئًا ..

أيّتها البلاد لا أريد شيئًا

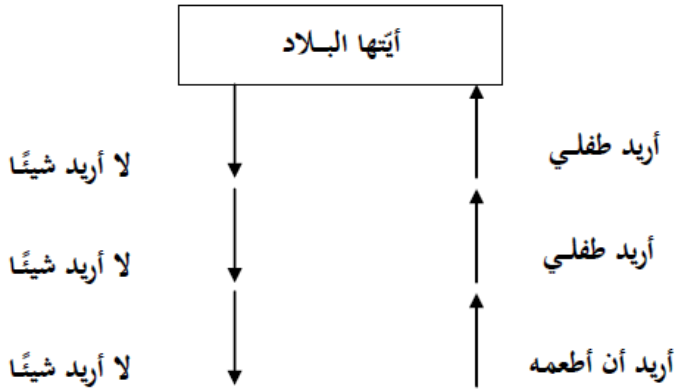
أريد طفلي ...

أريد طفلي ...

أريد طفلي ...

أريد طفلي ...[37]

تنطلق ربيعة جلطي في تأثيث عالمها الشّعري من بنية التّكرار الختامي التي يتجاوب فيها التّركيب المكرّر مع مضمون النّص، نمثّلها بالشّكل الآتي:



فبنائيًا تهيمن المقاطع الطّويلة على البنية التّكرارية (الأولى) و(الثّانية)، لتبثّ التّوتّر داخل الكتلة، ودلاليًا تبرز فاعليتها بالانسجام مع موضوع النّداء/ البلاد بكلّ محولاتها وتفاصيلها، حين تسعى الشّاعرة إلى كشف أزقتها وفصولها المتقلّبة والتّعامل مع راهينيها بنزعة أيديولوجية، بحثًا عن

السّلام المفقود، وما جعل من خاتمة القصيدة "احتفالية إيقاعية"[38] هو وقوع النّبر القوي في الفعل المضارع (أريدُ):

ـبُ بـ ـ بُـ ب ـ بـُ بـ ـ
بـُ ب ـ ـ

الذي فرض مدًّا موسيقيًا بطيئًا ،وقد ساعد على ذلك علامات التّرقيم التي بوجودها نصبت الحدود بين الجمل، مولّدة بذلك حركة داخلية حزينة خيّمت على النّص ممّا أعطى إحساسًا بالتّراخي، كذلك فإنّ تكثيف البنية التّكرارية فيه دلالة على الإرادة والصّمود من جهة وتأكيد لسريان حالة الأنا والآخر والبلاد التي تتقاذفها الأزمنة وهنا تسمح هذه الحركة بوجود رغبة في الاستقرار يخضع لها الحيّز النّصي لذلك يكون التّكرار "أحد الأضواء اللاّشعورية التي يسلّطها الشّعر على أعماق الشّاعر فيضيئها بحيث نطّلع عليها"[39].

من ذلك ،نفهم أنّ التّكرار في القصيدة النّثرية النّسوية يشكّل طاقةً ذوقيةً خفيّةً وقيمةً فنيةً متعاليةً، أشمل وأعمق دلالة، يشحنها بها الشّعر أوّلاً والنّثر ثانياً، ومن ثم فهو المكان الذي تتقاطع على امتداد أديمه جملة العناصر التّركيبية، التّكوينية والصّوتية والدّلالية في النّص الشّعري، وبالتّالي فإنّ لكلّ قصيدة نثرية نسوية ايقاعاتها الخاصة ، لا بالمعنى الوزني الظّاهري للإيقاع، بل بالمعنى العميق الذي يجعل لكلّ قصيدة توتّراتها وانفجاراتها، مفاتيحها وأقفالها[40]؛ طريقتها في الاستهلال أو إنهاء العبارة، وبتخلّيها عن الزّي الايقاعي الثّابت، راحت تركّز على حركة المكونات التي يلفّها الايقاع، بما يُسوّر فضاء النّص، يُدوّره، وذلك حين يتّخذ الايقاع شكل التّوتّر المتحوّل في النّص كلّه . بتعبير يمنى العيد .

الهوامش:

1. محمد الصالح خرفي: الشعر الجزائري المعاصر و التكرار اللغوي، http:/www.difaf.com
2. محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية والدلالة والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 190.

3. ينظر رابح بن خوية : شعرية التكرار في النّص الشعري الحديث، قصيدة الطلاسم نموذجًا، ضمن مجلة النّص والنّاص، ع6، جامعة جيجل، أكتوبر – ديسمبر، 2005، ص 127.
4. عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النّص الشعري، ط1، مكتبة المنار الزرقاء، الأردن، 1985، ص 59.
5. ينظر: سمير أبو حمدان, الإبلاغية في البلاغة العربية،ط1، منشورات عويدات ، بيروت،1991،ص67.
6. سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن، تر: رواية صادق، ج1، دار الشرقيات للنسر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص31.
7. شربل داغر:الشعرية العربية، تحليل نصي، ط1، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، 1988،ص63
8. فيصل صالح القيصري: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، د.ط، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006، ص 189.
9. محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة، ص 204 .
10. دزيرة سقال: قصيدة النثر العربية، أنماط الايقاع ، نماذج، ضمن مجلة كتابات معاصرة ،ع30،م8،بيروت،آذار /نيسان،1997، ص 113.
11. صليحة نعيجة: الذاكرة الحزينة، ط1، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة/الجزائر، 2004، ص 38، 39.
12. محمد صابر عبيد: : القصيدة العربية الحديثة، ص 193 .
13. منيرة سعدة خلخال: لارتباك ليدِ الاحتمال، ط1، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2002، ص3.
14. وفاء مليح: أنا والأنثى، الأنا المبدعة، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2009، ص 25.
15. وفاء مليح: المرجع نفسه، ص26 15-
16. شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص 62
17. دزيرية سقال: قصيدة النثر العربية، ص 111
18. فائزة تحوف: أمكنة أخرى للغياب ، المطبعة الرسمية للبساتين ، ص ص 95,96
19. فائزة تحوف: أمكنة أخرى للغياب،ص94
20. محمد العباس، سادنات القمر، سردانية النّص الشّعري الأدبي الأنثوي، ط1، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2003، ص5.
21. صورية مطراني: مجازات الخوف ، مديرية الثقافة ، سكيكدة، ص ص 46،47،48

22. شربل داغر : الشعرية العربية، ص 63
23. حسن الغرفي : حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، د.ط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 93
24. نوارة لحرش : نوافذ الوجع، منشورات جمعية المرأة في اتّصال، وحدة الرّغاية، الجزائر، 2005. ص ص14-15
25. الطيب هلو: بلاغة الإيقاع في قصيدة النّثر، ، ط1، مطابع أنوار، المغاربية، المغرب، 2010،ص 83.
26. عبد الكريم حسن: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، أنسي الحاج أنموذجا، ط1، دار السّاقي، بيروت، لبنان، 2008. ص 254
27. دزيرة سقال : قصيدة النثر العربية ، ص 111.
28. نصيرة محمدي: غجرية، منشورات أبيك، الجزائر، 2007، ص 20
29. حسن الغرفي : حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر،ص91
30. عزالدين علي السيد :التكرير بين المثير والتأثير ،ط2،عالم الكتب،القاهرة،1986،ص222
31. رجاء الصديق: فواصل العشق الاحمر، وزارة الثقافة ،موفم للنشر ، الجزائر، 2008،ص ص52،53.
32. محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة، ص 219.
33. أحلام مستغانمي: أكاذيب سمكة، موفم للنّشر، الجزائر، 1993، ص63
34. محمد مصطفى كلاب: بنية التكرار في شعر أدونيس، ضمن مجلة الجامعة الاسلامية للبحوث الانسانية، م23، ع1، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، غزة، فلسطين، يناير2015،ص88.
35. جان كوهين : بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986،ص89
36. نادية نواصر: زمن بلا ذاكرة ،ط1، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر،2007،ص 49.
37. ربيعة جلطي : من التي في المرآة، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، 2003، ص 199.
38. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص 20
39. نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ط7، دار العلم للملايين، بيروت، 1983،ص 276.
40. ينظر: ايمان الناصر ،قصيدة النثر ،التغاير والاختلاف،ط1،الانتشار العربي، بيروت /لبنان،2007، ص 225.