Pegem Journal of Education and Instruction, Vol. 15, No. 4 , 2025 (pp. 579-596)

RESEARCH ARTICLE WWW.PEGEGOG.NET

"The Aesthetics of Repetition in Constructing Narrative Rhythm in Contemporary Algerian Poetry: The Poet Abdelhalim M'khalfa as a Model"

Phd (c). Zohra seddiki [1], Pr. Mhadji Faiza 2

[1:] Djillali Liabes University - Sidi Bel Abbes, Algeria, Zohra.seddiki@univ_sba.dz
[2:] Djillali Liabes University - Sidi Bel Abbes, Algeria, Faiza.mahadji@univ-sba.dz

Abstract

This study aims to explore the aesthetics of repetition in constructing narrative rhythm in contemporary Algerian poetry, focusing on the works of Abdelhalim M'khalfa. Repetition is considered one of the most significant stylistic mechanisms that contribute to the musicality of poetic texts while also fulfilling rhythmic and semantic functions that enhance the narrative structure of the poem.

The research examines various forms of repetition in M'khalfa's poetry, analyzing its phonetic, syntactic, and semantic patterns and their impact on the rhythmic composition. Furthermore, it investigates the interplay between rhythm and repetition as interwoven elements in shaping narrative poetics and their role in reinforcing textual cohesion and aesthetic reception.

Keywords: Repetition – Narrative Rhythm – Contemporary Algerian Poetry – Abdelhalim M'khalfa – Aesthetics of Rhythm.

"جمالية التّكرار في بناء الإيقاع السردي في القصيدة الجزائرية المعاصرة" الشّاعر عبد الحليم مخالفة نموذجا

ط. د صدّيقي الزّهرة [1]، أ.د مهاجي فايزة [2]

[1:] جامعة الجيلالي ليابس– سيدي بلعبّاس، الجزائر، Zohra.seddiki@univ_sba.dz

[2:] جامعة الجيلالي ليابس–سيدي بلعبّاس، الجزائر، mahadji22@gmail.com

Corresponding Author e-mail: Zohra.seddiki@univ_sba.dz. Faiza.mahadji@univ-sba.dz

How to cite this article: Phd (c). Zohra seddiki 1, Pr. Mhadji Faiza 2. "The Aesthetics of Repetition in Constructing Narrative Rhythm in Contemporary Algerian Poetry: The Poet Abdelhalim M'khalfa as a Model". Pegem Journal of Education and Instruction, Vol. 15, No. 4, 2025, 579-596

Source of support: Nil
Conflicts of Interest: None.
DOI: 10.47750/pegegog.15.04.44
Received: 26.04.2025
Accepted: 04.05.2025 **Published:** 23.05.2025

الملخّص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة جماليّة التّكرار في بناء الإيقاع السّردي في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، من خلال تحليل تجربة الشّاعر: "عبد الحليم مخالفة" .إذ يُعَدّ التّكرار أحد أبرز الآليّات الأسلوبيّة التّي تسهم في إضفاء طابع موسيقي على النّص الشّعري، كما يحقّق وظائف دلاليّة وإيقاعيّة تُثري البناء السّردي للقصيدة.

كما يعتمد البحث على استقراء مظاهر التّكرار في نصوص "عبد الحليم مخالفة"، مبرزًا أنماطه الصّوتية، والتّركيبية، والدّلالية، وتحليل أثرها في تشكيل البنية الإيقاعيّة. كذلك يسعى إلى الكشف عن العلاقة بين الإيقاع والتّكرار بوصفهما عنصرين متداخلين في بناء الشّعرية السّردية، ومدى إسهامهما في تعزيز التّماسك النّصي والتّفاعل الجمالي مع المتلقي.

الكلمات المفتاحية :التّكرار – الإيقاع السّردي – الشّعر الجزائري المعاصر – عبد الحليم مخالفة – جماليّة الإيقاع.

مقدّمة:

تُعَدّ القصيدة السّردية الجزائرية المعاصرة فضاءً شعريّا متجدّدًا يجمع بين البنية السّردية والجماليّة الشّعريّة، حيث تؤدي العناصر الإيقاعيّة دورًا جوهريّا في تحقيق التّوازن بين السّرد والشّعر. ومن بين هذه العناصر يبرز التّكرار بوصفه تقنيّة أسلوبيّة وإيقاعيّة تمنح النّص بُعدًا موسيقيّا وجماليّا يعزز من تأثيره الفنّي والدّلالي، حيث يؤدي التّكرار وظائف متعدّدة في بناء الإيقاع السّردي، فهو لا يقتصر على البعد الصّوتي، بل يمتد ليشمل البنية التّركيبيّة والدّلاليّة، ممّا يجعله أداة فعّالة في تحقيق التّناغم النّصي والتّماسك البنيوي .كما يسهم في إبراز الإيقاع الدّاخلي للقصيدة، محقّقا نوعا من التّواتر الموسيقي الذّي يواكب التّطور السّردي للنّص، ممّا يمنحه طابعا فنيّا مميّزًا.

وانطلاقًا من هذه الأهمية، يهدف هذا المقال إلى تحليل جمالية التكرار في بناء الإيقاع السردي في القصيدة الجزائرية المعاصرة، عبر دراسة أنماطه ووظائفه، والكشف عن دوره في تشكيل البنية الشعرية السردية وأثره في تفعيل تجربة التلقي.

أهميّة البحث

تنبع أهميّة هذا البحث من خلال الدّور الجوهري الذّي يؤدّيه التّكرار في بناء الإيقاع السّردي داخل القصيدة الجزائريّة المعاصرة، وخاصّة في تجربة الشّاعر "عبد الحليم مخالفة". من خلال توضيح العلاقة بين السّرد والشّعرية.

1. منهج البحث

يرتكز هذا البحث على المنهج الأسلوبي التّحليلي، حيث سيتم تحليل نماذج مختارة من شعر "عبد الحليم مخالفة" للكشف عن أنماط التّكرار المختلفة وأثرها في تشكيل الإيقاع السّردي من خلال: مقاربة جماليّة التّكرار بوصفه عنصرًا أساسيّا في تشكيل الإيقاع السّردي وتأثيره في البناء الشّعري العام.

الأسس المفاهيميّة والنّقديّة لجماليّة الإيقاع في القصيدة السّرديّة:

–منذ أن عُرف الشّعر ووجد، اقترن بالوزن والإيقاع، فقد حظي هذا الموضوع باهتمام كبير في الدّراسّات النّقديّة قديما وحديثا على مرّ العصور، وأوْلتها أهميّة بالغة، فذهبت إلى أنّه "وحدة النّغمة التّي تتكرّر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسّكنات على نحو منتظم في فقرتين أو

أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة"[1]. ممّا يخلق تناسقا وانسجاما داخليّا وخارجيّا بين بنيات النّص المشكلّة له، وبذلك يمكن القول بأنّه "تكرار ظاهرة صوتيّة على مسافات متساويّة أو متجاوبة"[2] وكان يُنظر للإيقاع دائما على أنّه ظاهرة تعتمد أساسا على القافية والصّوتيات، كالجناس والتّناغم الصّوتي.

وفي الدّراسات الحديثة، تجاوز مفهوم الشّعر حدود التّلاعب اللّفظي، ليُنظر إليه كتعبير عن شخصيّة الشّاعر وانفعالاته الصّادقة، إذ يُعدّ النّغم الشّعري نتاجا لتفاعل وجداني عميق لا ينفصل عن الألفاظ التي تشكّله، لأنّ موسيقا الشّعر ليست تطريبا فحسب، بل هي وسيلة من وسائل التّعبير، والإيحاء، لا تقلّ أهميّة عن التّعبير اللّفظي، بل لعلّها تفوقه[3] وهذا ما استمرّت عليه الدّراسات العربيّة الحديثة والمعاصرة، خاصّة بعد ظهور شعر التّفعيلة أو قصيدة النّثر، إذ انقسم الإيقاع إلى خارجي وداخلي؛ حيث يقوم الإيقاع الخارجي على القيّم الزّمنيّة التّي تضبط بنية النّص وإيقاعه العامّ، بينما يعتمد الإيقاع الدّاخلي على الجرس الصّوتي والتّراكيب اللّغوية والدّلالات التّي تنسج العلاقات بين مكونات النّص.

1- مفهوم الإيقاع الشّعري: الرّؤية التّقليدية والمعاصرة

يمثّل الإيقاع في الشّعر نظامًا صوتيًّا يميّز النّصوص الشّعرية عن غيرها، وقد اختلفت تعريفاته تبعًا للمناهج النّقدية؛ إذ يُنظر إليه تقليديًّا كتكرار منتظم للوحدات الصّوتية وفق أنساق عروضيّة محدّدة. ويُعتقد أنّ "الإيقاع لا يقتصر على الوزن والقافيّة، بل يشمل كلّ ما يمنح النّص وحدة صوتيّة متماسكة"[4]. أمّا في الدّراسات النّقدية الحديثة، فقد تجاوز مفهوم الإيقاع حدوده العروضيّة ليشمل الظّواهر الصّوتية والدّلاليّة التّي تعزّز تماسك النّص وانسجامه، حيث يُنظر إليه كظاهرة مركّبة تتكامل فيها الموسيقا الدّاخليّة والتّوازي والتّكرار والتّناغم بين الأصوات والمعاني لتحقيق وحدة صوتيّة ودلاليّة داخل النّص.

.2-التّكرار بوصفه آلية إيقاعيّة وجماليّة

يعد التّكرار أحد أبرز الأدوات التّي تعزّز البنية الإيقاعيّة للنّص الشّعري، حيث يؤدّي وظائف متعدّدة، منها إيقاعيّة ودلاليّة وجماليّة. ويمكن تصنيف التّكرار إلى عدّة أنماط رئيسية:

- **التّكرار الصّوتي** :يتجلى في تكرار الحروف أو الأصوات في مواقع معينة داخل النّص، ممّا يسهم في خلق إيقاع موسيقي
- **التّكرار اللّفظي** :يشمل تكرار الكلمات أو العبارات، ممّا يمنح النّص إيقاعًا متواترًا يعزز تأثيره في المتلقي.
- **التّكرار التّركيبي** :يتمثّل في تكرار البنى النّحوية والجمليّة، ممّا يسهم في تحقيق الانسجام بين الأجزاء المختلفة للقصيدة.
- **التّكرار الدّلالي** :يركّز على تكرار المفاهيم والمعاني بصيغ مختلفة، ممّا يسهم في توجيه الدّلالة وتعزيز بنية النّص السّردي.

1/ الإيقاع في القصيدة السّردية الجزائرية المعاصرة

عرف الشّعر الجزائري حركة بطيئة نسبيّا في تطوير آليّاته مقارنة بالشّعر العربي عموما، متأثّرا بالقيود الإيديولوجيّة التّي فرضها الواقع الاقتصادي وسيّاسة المجتمع. ومع انفتاحه على العولمة والحريّات، تأثّر بالحركات الأدبيّة العالميّة، ولا سيّما بالسّرد الشّعري، حيث أدرج الشّاعر الجزائري تقنيّات سرديّة ضمن قصيدته، ممّا أتاح له توسيع التّعبير الشّعري واستثمار عناصر من أجناس أدبية مجاورة. ساهم في ذلك ما يسمّى: الشّعر الحرّ الذّي "يعتمد على التّفعيلة كأساس عروضي للقصيدة، ويتحرّر من البيت العمودي ذي التّفعيلات المحدّدة مثلما يتحرّر من الرّوي الثابت"[5] شعر التّفعيلة الذّي كسر قواعد العروض ونظام الخليل الفراهدي، منح القصيدة المعاصرة شكلا وبعدا جديدين، أدّى إلى ما يسمّى: تداخل الأجناس الأدبيّة حيث باتت قصيدة التّفعيلة تعتمد على تقنيّة السّرد لإضفاء رؤيا جماليّة جديدة، ومن ثمَّ فإنّ الوعي بالهندسة البنائيّة للقصيدة السّرديّة يفتح النّص الشّعري على آليات السّرد ليفيد منها، إذ أخذت آليّات السّرد على عاتقها الولوج إلى "النّص الشّعري وأصبحت واحدة من جمالياتها الجديدة التّي يتكئ عليها مؤكدة وحدة الأنواع وتجاذبها وتحاورها"[6] ويمكن القول: إن الإيقاع في القصيدة السّردية لا يقتصر على الإطار العروضي التّقليدي، بل يتعدّاه ليشمل آليّات لغويّة وأسلوبيّة متعدّدة، أبرزها التّكرار والتّوازي. ومن خلال هذه الأدوات، يحقق النّص السّردي إيقاعه الخاصّ الذّي يتناسب مع طبيعته السّردية والشّعرية في آنٍ واحد، ممّا يجعله تجربة فنيّة متميّزة في المشهد الشّعري العربي المعاصر. والمستوى الصّوتي أحد أهمّ أسس هذه الهندسة إذ له دوره المهّم في إبراز أبعاد النّص مهما كانت طبيعته، فدراسة أيّ نصّ مهما كان نوعه تعتمد على "نتائج الدّراسة الصّوتية، للأحداث اللّغويّة وهي كذلك بمثابة اللّبنات الأساسيّة التّي يتكوّن منها البناء الكبير"[7]

ومهما كان نوع الدّراسة الأدبيّة فإنّها "تعتمد في كلّ خطواتها على نتائج الدّراسة الصّوتية، وذلك أمر يمكن إدراكه إذا عرفنا أنّ الأصوات هي المظاهر الأولى للأحداث اللّغوية، وهي كذلك بمثابة اللّبنات الأساسيّة التّي يتكون منها، البناء الكبير"[8] وعادة ما يرتكز الصّوت على الموسيقا الدّاخلية المتولّدة عن تآلف الحروف، وتوظيفه لم يأت اعتباطا، ولكن لمؤدّاه الوظيفي الدّلالي وما يترتّب عنه من تكثيف للإيقاع الموسيقي وتأثيره في المتلّقي، ناهيك عن إبراز موقف الشّاعر وحالاته النّفسيّة وتجربته الشّعوريّة.

وإذا تحدّثنا عن المستوى الصوتي لأيّ نصّ فلا بدّ من الوقوف أوّلا على الموسيقا الدّاخليّة لما تتميّز به من توافق بين الحروف وانسجامها، ولما تحدثه تلك الحروف من تناغم نتيجة ذلك.

ولما كانت الموسيقا أحد أهمّ مكونات النّص الشّعري، فقد عني بها الشّاعر الجزائري –على غرار كلّ الشّعراء العرب–عناية شديدة، آخذا بعين الاعتبار وظيفة اللّغة الشّعريّة، مدركا أهميّتها في التّأثير في نفس المتلّقي، خاصّة تلك الكلمات المتجانسة من حيث الحروف والعدد والتّرتيب، التّي تمنح النّص إيقاعا مميّزا يلامس العاطفة قبل العقل والفكر.

فالموسيقا الشّعريّة تظهر أحاسيس الشّاعر وتعبّر عنها، ولكنّها كذلك تؤثر في المتلّقي وتلامس أحاسيسه لأنّها ببساطة تختزل المعاني وتترجم ما تعجز الألفاظ عن التّعبير عنه.

2/ بلاغة الإيقاع في قصائد عبد الحليم مخالفة السرديّة

الإيقاع: هو الصّوت المحاكي لعلاقة المجاورة، بين الكلمات، ليكوّن توافقا داخليّا في القصيدة ينسجم مع إيقاعها الخارجي، المتمثّل في الوزن عادة، فهو إذن "ذلك الانسجام الصّوتي الدّاخلي الذّي ينتج عن التّوافق الموسيقي بين الكلمات، ودلالتها حينا أوبين الكلمات بعضها ببعض حينا آخر"[9] فالإيقاع الدّاخلي هو" إيقاع غير مرتبط بالوزن، يتأسّس على توظيف المادّة الصّوتيّة، بصور تتنوّع من نصّ إلى أخر ومن منعرج إلى أخر داخل النّص ذاته"[10] يعكس شخصية الشّاعر في إبداعه الفنّي وحالاته النّفسية وأبعاده الجماليّة والفكريّة، ويمكن الاعتماد على بعض عناصر الإيقاع الدّاخلي المتجليّة في القصيدة مثل:

1.1-التّكرار: الذّي يعدّ ظاهرة أسلوبية متناميّة داخل المتن اللّغوي، يعمل عادة على شدّ خيط الشّعور النّفسي بين أجزاء القصيدة على وجه التّحديد فـ "هو إعادة اللّفظ الواحد بالعدد أو بالنّوع، أو بالمعنى الواحد بالعدد، أو بالنوع في القول مرتين .فصاعدا"[11] وله سمة انزياحيّة من شأنها أن تمنح النّص السّردي بلاغته وجماليّته. ويكون بإعادة حرف أو لفظ، أو عبارة، أو جملة، ولا يكون إلّا لضرورة نفسيّة يفرضها الشّاعر، ومن أشكال التّكرار في القصائد ذات البعد السّردي عند الشّاعر الجزائري نجد مثلا:

أ- التّكرار التّراكمي:

وهو أسلوب لغوي تتكرّر فيه الكلمات أو الجمل أو الأفكار بشكل متزايد، بحيث يضيف كلّ تكرار عنصرا جديدا أو يطوّر المعنى تدريجيّا، ممّا يؤدي إلى تصعيد درامي أو فكري داخل النّص. ومنه تكرار العبارة، والعبارة في اللّغة العربيّة جملة قصيرة ذات معنى، ويشترط أن تركّب تركيبا فصيحا وصحيحا، وتكرارها في أيّ متن يعكس أهميّتها، وتكرار العبارة يعتبر وسيلة إقناعيّة لما لها من دور في استمالة السّامع المتلّقي.

وهو على جانب ذلك يعتمد على عنصرين هما: الامتداد والاستمراريّة، وذلك إذا تكررت في أكثر من سطر شعري، لتبرز قيمتها السّمعيّة أكثر ممّا هو عليه في تكرار الحرف أو الكلمة"[12]، والتّكرار عند الشّاعر "عبد الحليم مخالفة" في قصيدته: "شهرزاد واللّيلة الثّانيّة بعد الألف" مثلا، لم يكن وليد الصّدفة، بل هو موقف يفرضه مقام الحديث. ففي أحد المقاطع يكرّر الشّاعر عبارة: "هب أنها" حيث تكرّر الفعل "هب" ثلاث مرّات، وعبارة "أنّها" أربع مرّات، ثلاث مرّات مسبوقة بالفعل "هب" ومرّة واحدة بمفردها، والعبارة المكرورة هنا عبارة عن جملتين اثنتين مركّبتين، الأولى فعليّة "هب" والثّانيّة اسميّة من "أنّ" و"اسمها" الذّي ورد ضميرا متصلا "ها"، وقد جاءت في سيّاق كلام مقتبس مقتضب، وضعه الشّاعر بين مزدوجين يقول:

وعلى امتداد الصمت
تمتد الهواجس والظّنون

" **هب أنها** لم تستطع
إتمام قصتها كما وعدته شعرا...
هب أنها عجزت
وخانها فن تنميق الكلام
أو **أنّها** لم تستطع
إغفاله حتى ينام
هب أنّها ارتبكت لبرهة...
وخيالها
نضبت جداوله وأمست
جنّة الأفكار قفرا...[13]

استعان الشّاعر بتكرار الكلمة عن طريق "التّقسيم"[14] إذ هناك توازي نغمي بين طول الأسطر الواقعة بعد التّكرار، أي هناك سطر يتضمّن العبارة المكررة الأولى، يليه سطر، يليه تكرار ثان، يليه سطر يليه تكرار ثالث ثم سطر ثمّ تكرار رابع بشكل أفقي وعمودي في الوقت نفسه.

وهي عبارة كلّها توحي بالشّك والفرضيّات، بما يوحي باضطراب نفسيّة الشّاعر وشكّه وقلقه من أمر "ما" وهو حال البلاد وما كانت تعيشه من اضطراب أمني أثّرَ على الأمن السّياسي والاقتصادي بل والاجتماعي، فكلّ خوفه ألا تخرج البلاد من هذه الأزمة، أما الشّك والاضطراب فمن عدم تقبل الطّرف الآخر فكرةَ الوئام، فماذا لو لم تستطع "شهرزاد" –التّي ترمز هنا إلى "الجزائر"–وسياستها الوصول إلى حقن الدّماء البريئة. وهذا جعل الشّاعر يعيش حالة نفسيّة مضطربة جعلته يعيش الخوف والقلق والشّك، وهكذا وظّف الشّاعر عباراته المكرورة ليجعل منها ظاهرة أسلوبيّة صوتيّة بإعادة الدّال والمدلول، وتوزيعه بشكل متساوٍ فأحدث إيقاعا موسيقيّا خاصّا أحدث بدوره توازنا بين الدّوال ومدلولاتها، فقد شكلّت عبارة "هب أنها" كأبسط نمط لتكرار العبارة عنصر القلق والحيرة لدى الشّاعر، ممّا عزّز إظهار إمكانيّات تعبيريّة أثرّت في المتلّقي بتوسيع دائرة أفقه، وحمله على التّفكير في احتمالات وفرضيّات لإيجاد أجوبة على أسئلة الشّاعر. إضافة إلى ذلك نجد الجملة تتكرّر لكنّ المعاني تتصاعد وتتوسّع، ممّا يجعلها أكثر من مجرد تكرار بسيط، حيث تأخذ شكل التّكرار التّراكمي الذّي يزيد من الإحساس بالاضطراب والشّك الذّي تعيشه "شهرزاد". لتصبح العبارة المكرورة جزءًا من بناء دلالي متصاعد. ولو أعدنا صياغة مواطن التّكرار ومدلولاتها لوجدنا الآتي:
–التّكرار مع الإضافة: ففي كلّ مرّة يكرّر فيها الشّاعر العبارة السّابقة تتمّ إضافة أفكار جديدة إليها، ممّا يوسّع المعنى ودائرة السّرد معا.

–التّصعيد التّدريجي للفكرة: فلمّا يقول مثلا: "هب أنها لم تستطعْ/ إتمام قصتها ... شعرا". فهذه إشارة إلى فشلها في السّرد كما كانت تخطّط... ولمّا يضيف: "هب أنها عجزتْ وخانها فن تنميق الكلام ... ينامْ".

هنا يضيف تفاصيل أخرى جديدة فهي لم تعجز عن الإتمام فحسب ولكن خانتها لغتها وأسلوبها وبراعتها في السّرد، فلجأت إلى فكرة الإغفال غير أنّها لم تنجح هي الأخرى...

ثمّ ينتقل في قصيدته الأخرى "يا سيّد الشهداء"[15] إلى تكرار من نوع آخر أكثر تعقيدا من سابقه إذ يقول:

هو لم يمت

إنّي أشكّ بما يروّج بيننا عن موته

هو لم يمت

إنّي أراه... أرى الحواريين حوله

هو لم يمت

ما زلت أومن أنّه لم ينته

هو لم يمت

سيعود فوق براقه

مخضبا بدمائه[16]

لا لم تمت

يا نخلة طلعت بأولى القبلتين

لا لم تمت

بل مات سلم الواهمين[17]

يبدأ الشّاعر تكراراته بجملة اسميّة مبتدؤها مبني وَرَدَ ضميرا، خبره جملة فعليّة منفيّة. حيث اعتمد في تكراره للعبارة على التّجنيس، بتغيير الضمّير من الغائب إلى المخاطب، ليدّل على بقاء اسم الشّيخ راسخا حيّا في نفوس محبّيه، وهنا يتدفّق المعنى منسابا، مع هذا التّكرار ليؤكدّ الشّاعر الحالة الشّعورية التّي انتابته لسماع هذا الخبر المفجع، خاصّة وأنّ عمليّة الاغتيال كانت ضدّ شخص مقعد عاجز، من جهة ثانيّة على المستوى البلاغي شكّل التّكرار المتجانس أداة شعريّة وعنصرا أسلوبيّا هامّا داخل القصيدة لما شكلّه من توزيع متساوٍ تقريبا للكلمات والجمل التّي وردت بالموازاة معه.

بالمقابل ترى الشّاعر يرفض قطعا فكرة موت "الشّيخ" وغيابه الذّي سيخلّف فراغا لا يمكن تعويضه حيث تأتي هذه الجمل المتكرّرة كمفاتيح دلاليّة وإيقاعيّة تحمل في طيّاتها بعدًا سرديّا يعيد إنتاج الحدث بصيغ متكرّرة، وكأن الشّاعر يصرّ على تقديم الحقيقة من زوايا مختلفة. كما أن التّكرار هنا يعزز الشّعور بالتّأكيد والنّفي في آنٍ، ممّا يمنح القصيدة بعدا دراميّا قويّا. ممّا يجعل النّص أكثر تشويقا وإثارة للمتلّقي، ليس هذا فحسب ولكنّه يساهم في التّصعيد الدّرامي الرّوحي للمقطع.

بالإضافة إلى ذلك فإنّ هذا التّكرار يخلق إيقاعا صوتيّا منتظما، ويؤدي إلى تثبيت المعنى في ذهن المتلّقي. كما أنّ الوقف في نهاية الجملة يعزّز الأثر النّفسي الشّعوري للعبارات المكرّرة، ويتّخذ طابعا إيقاعيّا

تصاعديّا، إذ يبدأ الإجابة على التّساؤلات بعبارة واحدة "لا، لم يمتْ"، ثم يضيف إليها الشّاعر تفصيلات أخرى، ممّا يؤدي إلى تسلسل إيقاعي بين أخذ وردّ، يشبه "المدّ والجزر" في الموجة الموسيقيّة.

ثمّ يضيف قائلا في القصيدة نفسها:

فلعلّ من قصفوه كان شبيهه

ولعلّ من قتلوه كان شبيهه

ولعلّ من دفنوه كان شبيهه

ولعلّه

لما يزل

في الغار معتكفا يرتل

سورة الأنفال للأجيال

أو يدوّن ما تلاشى من ديوان الأنبياء[18]

فكأنّك به في هذه الأسطر يريد أن يشبّه الشّيخ الشّهيد "أحمد ياسين" مرّة بالنّبي "عيسى" (عليه السّلام) مستمّدا ذلك من قوله تعالى: "وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِن شُبِّهَ لَهُمْ" (157/ النّساء)

ومرّة أخرى يشبّهه" بحمزة بن عبد المطلب" (رضي الله عنه)، وهذا ما يتجلّى من خلال عنوان القصيدة (يا سيّد الشّهداء)، ثمّ من خلال تكراره يفسّر الحالة النّفسيّة التّي يعيشها من عدم تقبّله لموت الشّيخ "أحمد ياسين"

فهو يبدأ عبارته بالحرف المشبّه بالفعل "لعلّ" وهو حرف يفيد التّرجي، فكأنّه يرجو أن يكون الشّيخ لا يزال حيّا، لشدّة تعلّقه به، ثمّ ينتقل ليشبّهه بالأنبيّاء تارة، بدأً من الاعتكاف في الغار، إلى تدوين الوحي. وتارة بأعظم الصّحابة.

واختياره لسورة الأنفال لم يكن عبثا، فالمعروف أنّ سورة الأنفال تدّل على النّصر، وغنائم النّصر على العدّو.... هذا التّكرار لا يؤدي فقط وظيفة إيقاعيّة، بل يخلق كذلك تصاعدًا دراميّا داخل السّرد الشّعري، فيعكس حالة من الشّك واليقين المتداخلين، ممّا يدفع القارئ إلى التّشكيك في رواية الموت، وبالتّالي يجعله شريكا في عمليّة البحث عن الحقيقة.

كما يُلاحظ في هذا المقطع أن الشّاعر يستخدم التّكرار كأداة سرديّة لإعادة تقديم الحدث بزوايا مختلفة، ممّا يعزّز التّأثير الدّرامي للتّكرار السّردي فـ: يساهم في إبقاء التّساؤلات مفتوحة أمام القارئ، ممّا يزيد من الإثارة والتّشويق.

ثمّ يستمّر في تكرارته المتعمدة ذات الدّلالات البلاغيّة التّي تخدم النّص:

وسيشهد التّاريخ أنّك

كنت في زمن الخيانة

كنت يا (ياسين) سيّدنا "الحُسيْنْ"

لا لم تمت
بل مات سلم الواهمين
بل مات سلم الحالمين
بل مات سلم المرجفين الجالسين
على الشّعوب من المحيط
إلى بلاد الرافدين[19]

كشفت عبارة "بل مات" عن نمط جديد في تكرار العبارة من خلال تكراره حرف العطف "بل" والاسم المعطوف "مات" هذا النّمط هو تجاوز التّكرار المتساوي بين الأسطر إلى التّكرار المتتالي المتتابع ثلاث مرّات للتّأكيد على فكرة مهمّة للشّاعر، وهي سخطه على الحكام العرب الدّاعين إلى مشروع "السّلم" مع اليهود الصّهاينة، وكذبهم على شعوبهم. حيث يعزّز هذا التّكرار من الدّلالة على الخيّانة والغدر التّي تعرض لها الشّيخ وشعبه، كما توحي بموت المبادئ والقيّم في نفوس القادة العرب، وقد ربط تكراره بقوله: "وسيشهد التّاريخ" في إشارة إلى فكرة الخلود، فالحقيقة رغم محاولات تزييفها تبقى قائمة.

هذا التّكرار ترك أثره الموسيقي المنسجم مع الحالة الشّعوريّة للشّاعر، وهو ينقل لنا غضبه من الحكّام العرب، وهذا ما قد يجعل القارئ/المتلّقي يتماهى مع هذه الموسيقا لمّا تبثّه من جرس في النّفس، فتستصيغه وتتلذّذ بمعناه أكثر.

إنّ تكرار العبارة يشكّل وحدة بناء النّص حيث إنّه يسهم "هندسيّا في تحديد شكل القصيدة الخارجي وفي رسم معالم التّقسيمات الأولى لأفكارها، لا سيّما إن كانت ممتدّة، وهو بذلك قد يشكّل نقطة انطلاق لدى الناقد عند توجهه إلى القصيدة بالتّحليل"[20] إذن استطاع الشّاعر –بذكاء–أن يستخدم التّكرار في هذا النّص، ليؤكد على الصّمود المستمّر للشّعب الفلسطيني رغم الخيانة، وإبراز فكرة الموت رمزيّا من خلال الإشارة إلى موت القيم والمبادئ، وإحياء الخداع والخيانة بدى من ذلك. وفي هذا السّياق، يتحول التّكرار إلى أداة لاستمرار المقاومة والتّحدي، حيث تؤدي كلّ إعادة للجملة إلى تعميق الإحساس بخلود الشّهيد واستمرار الكفاح.

ب: تكرار اسم الاستفهام:

يقول الشّاعر:

كنّا
وكان الحبّ في وطني
يسيل جداولا
من كان يؤمن أو يرى
في زرع نار الحقد حلّا...
من كان يعزف لحنه المشؤوم

في أفراحنا
من كان يسعى كي يرى
وطني مُداس العرض مصلوبا مُذلّا...
(من كان)؟ ما عادت تفيد
يا أيّها الملك السّعيد[21]

تحققت الجماليّة الصّوتية من خلال التّكرار العمودي لجملة **(من كان)** حيث جاءت تلخّص مشهد المأساة التّي يعيشها الوطن، وهو يتساءل من كان السّبب في هذه الأزمة أو المصيبة التّي حلّت ببلاده، فيستنطق "شهرزاد" وقد حولت خطابها من الحديث عن قصّة من الزّمن البعيد إلى قصّة جديدة هي قصّة حزنها وبؤسها لما يحدث في البلاد، وقد ساهم تكرار الاستفهام كملمح صوتي بارز في تعميق الشّعور بالعجز عن إدراك ما تمرّ به البلاد، وعجزه عن تحديد الطّرف المسؤول عن الواقع المؤلم الذّي يعيشه الوطن، وقد عزّز دلالة الحيرة وأوضح حجم الاضطراب والتّشتت في نفس الشّاعر.

وهو إلى جانب ذلك يوزّع استفهاماته بشكل متساوٍ على النّص، فتجده في هذا المقطع يرد سطرا بسطر، ورغم أنّ "من" اسم استفهام طلبي يطلب جوابا إلّا أنّ الشّاعر ترك استفهاماته دون أجوبة، واكتفى بالتّساؤل الذّي بدا عليه الاضطراب، فمرّة يتساءل كيف أنّه لم يكن من المتوَقّع أبدا أن تصاب الجزائر من داخلها من أبنائها، وتارة يستفسر من كان يخطط لكلّ هذا؟ وأخرى يستفهم من الذّي لديه مصلحة في زعزعة أمن البلاد، فكان هذا التّكرار إلى جانب جماليّته قد سهّل تكثيف دلالة الحزن والانكسار لدى الشّاعر.

ج- تكرار الكلمة:

لو أنّنا
لم نلق ألواح الوصايا جانبا
يا أيّها الملك السّعيد...
وطني جريمته الجمال
وطني خطيئته الطّهارة
وسط عشّاق الخنا والانحلال
وطني جريرته التّفرد والتّمرد[22]

لقد تكررت كلمة (وطني) ثلاث مرّات متتاليّة تقريبا، وقعت موقع المبتدأ المضاف إلى ياء المتكلّم، متبوعا بمبتدأ ثان هو وخبره خبرا للمبتدأ الأوّل فجاء في المرّات الثّلاث مترادفا، (فالجريمة والخطيئة والجريرة) كلّها ألفاظ متقاربة المعنى، كثيرا ما تستعمل مترادفة، أو للدّلالة على حقل دلالي واحد، وقد جاءت هذه الأسماء الدّالة على الخبر تحمل معنى رمزيّا من باب السّخريّة والاستهزاء، إذ ليس للوطن جريمة أو خطيئة سوى أنّه وطن يمتاز بالجمال والطّهارة، فهو وطن مقدّس قد دنّسه المجرمون وانتهكوا حرماته، وهذه التّكرارات للكلمات المترادفة قد عزّزت هذا المعنى وأجّلته. وباقترانها بكلمة (وطني) منحت النّص جماليّته من خلال

إعطائه بعدا صوتيّا تماثليّا سهلّ على الشّاعر التّعبير عمّا يجيش في صدره نتيجة العجز والضّعف. إنّ هذا الوطن "جريمته الجمال وخطيئته الطّهارة" من هنا يظهر التّناقض بين المثاليّة والواقع، حيث إنّ الجمال والطّهارة في الأصل يُفترض أن يكونا صفات مُثلى، لكنّ الوطن الجريح المكلوم يُجرّدها من براءتها ويحوّلها إلى جريمة وخطيئة .فالتّكرار هنا يعمّق من الشّعور بالتّناقض بين ما كان ينبغي أن يكون عليه الوطن وبين ما آل إليه، ممّا يُبرز الخراب الذّي أصابه.

إنّ لوقع كلمة (وطني) –المكرّرة في بداية كلّ جملة–من الأثر النّفسي ما يجعلك تتماهى مع الجوّ السّردي للنّص، فهي تحمل تأكيدا على الهُوّية والارتباط العاطفي العميق بالوطن، كما يُظهر أن الجرائم التّي يعاني منها الوطن ليست خطأ واحدًا، بل سلسلة من الأخطاء التّي تُدمّره من الدّاخل. وقد كشفت تكراراتها عن حجم الصّراع الدّاخلي الذي يعيشه الشّاعر ومدّد السّرد الشّعري وصعّد الحوار. هذا التّكرار زاد من تماسك النّص جماليّا وإيقاعيّا فشحن النّص بشحنة موسيقيّة أدخلته في جوّ مشحون بالحزن والكآبة.

د– تكرار الفعل: عادة ما يدلّ الفعل على حدث مرتبط بزمن ما، وتكراره يعطي دفقة شعوريّة مستمرة ومتواصلة لفعل السّرد، وتمتزج معه لتخرج ما فيه من بلاغة وجمال، ومنه تكرار الفعل المضارع: يقول الشّاعر:

سأقص عن ذات العماد
سأقص عن جرح تغلغل في فؤادي
تذكيه صلصلة السّلاح
تذكيه أنّات الأسى
تذكيه حشرجة النّواح
ستقول يا مولاي: إنّ الكيّ أشفى
للجراح...[23]

كرّر الشّاعر بدايةً الفعل "أقصّ" مرتبطا بسّين التّنفيس "سأقص" يريد من ذلك توسيع دائرة القصّ/ السّرد واستمراره، وقد نقلنا الراوّي من الزّمن الضّيق لسرد القصّة المطلوبة، إلى زمن الاستقبال الواسع، بسرد أحداث قصّة جديدة ليست من القصص المعهودة المرتبطة بالذّاكرة الجماعيّة للأمم، إذن أخرجته سين التّنفيس من الحال والمقام وأخلصته للاستقبال، وقد تكرّر الفعل "أقص" للفت انتباه المتلّقي إلى الشّيء الذّي تريد "شهرزاد" أن تقصّه وتسرد أحداثه، فعبارة "أقص" بمجرد نطقها تشمّر الآذان إلى الاستماع والتّركيز مع القصّة.

ثمّ ينتقل إلى تكرار الفعل المضارع "تذّكي" مرتبطا بضمير المفعول به "الهاء" يحمل دلالة جماليّة أكسبت المقطع جرسا موسيقيّا مميّزا، بترديده على وزن واحد وبالصّيغة نفسها دون تغيير، ناهيك عن وظيفته الدّلالية التّي تثبت اللّفظ وتؤكده، وتكثّف دلالته بتغيير الفاعل والمضاف إليه في كلّ مرّة فهو من خلال هذا التّكرار، يؤكد على طريقة القتل البشعة التّي انتهجها المتطرّفون، ويبيّن سبب الجرح الذّي توغّل في قلب الشّاعر، فالذّكاة من إحدى معانيها أنّها تعني السّبب أو الطّريقة، والجرح الذّي يعانيه الجزائريّون تعدّدت

أسبابه وطرائقه، فمرّة كان السلّاح والقتل أحد أسبابه وطرائقه، ومرّة كانت بفعل الحزن والأسى نتيجة الخوف وانعدام الاستقرار، فتعدّدت الأسباب لكنّ الطّريقة كانت واحدة، فكان لترديد الفعل المضارع (تذّكيه) ما يوحي بشدّة وقع الألم الذّي يشعر به الشّاعر، وهو شعور كلّ مواطن جزائري، عكس نفسيّة الشّاعر المتأزّمة الكئيبة. هذان الفعلان المضارعان اللّذان تعمد الشّاعر تكرارهما كان لهما معا دور بلاغي في استمرار السّرد وتكثيف دلالاته ومَنَحاه عنصر الحكائيّة أو القصصيّة، التّي لم تكن لتظهر معالمها لولا تصريف الشّاعر لها لهذا الغرض.

هـ- تكرار الفعل الماضي:

وسعوا لإلغاء الجهاد
بعرض مشروع بديل
وسعوا لتسوية تساوى
الشّهم فيها والعميل
ورضوا بتوطين اليهود
من الحدود إلى الحدود [24]

يصّر الشّاعر على تكرار الفعل الماضي (سعوا) في إشارة إلى رؤساء جامعة الدّول العربيّة ليجسد لنا سخطه عليهم، ويبيّن مساعيهم المخزيّة لإخماد صوت المقاومة الفلسطينيّة، فالشّاعر في مرحلة صدمة ولحظة شعور بالألم والحسرة، يستند على ألفاظ تعزّز فكرة السّعي نحو الخزي والعار (إلغاء الجهاد/ تساوي الشّهم والعميل...) وهو من هذه الزّاويّة يؤكد أخيرا على تمهيد الطّريق لتوطين اليهود، (ورضوا بتوطين اليهود/ من الحدود إلى الحدود)

وقد لجأ الشّاعر إلى تكرار الفعل الماضي بكثرة، وليس المقصود تكرار الفعل نفسه وبلفظه ولكن المقصود تكرار سيّاقه وزمنه، فالأفعال الماضيّة التّي كرّرها الشّاعر رغم اختلاف أبنيتها وصيغها ومعانيها غير أنّ ورودها في الزّمن الماضي قد عزّز من سرديّة القصيدة ففي قوله:

وطني **تقاسمه** بنوه
فذّبحوه من الوريد إلى الوريد
باعوه نفطا، سلعة،
خبرا مثيرا، مشهدا[25]

إنّ الأفعال الماضيّة مع فاعلها أو تلك المرتبطة بضمير الغائب الجمعي، تعزّز من الملمح السّردي، إذ يُلاحَظ تكرار الفعل في السّطر الثالث بأشكال متعدّدة، تعبّر عن تكرار خيّانة الوطن وبيعه بأوجه متجدّدة، ممّا يرسّخ الإحساس بالألم ويؤكد أنّ الأزمة الرّاهنة ليست مجرد نبوءة، بل واقعا مُعاشا. كما تشير هذه الأفعال إلى استمرار آثار الأحداث، ممّا يُضفي على المأساة طابعًا زمنيّا ممتدّا، ويعزّز الإحساس بديمومتها.

إنّ استدعاء الماضي في هذا المقطع خلق حالة من الرّجوع للوراء أصَلَّت للحدث، وكأنّك بالمتكلّم هنا (شهرزاد) قد استدعت أحداثا وقعت بالفعل وليس على سبيل الحكاية فقط، وهو ما أكسب النّص طابعًا سرديّا واضحًا. فالأفعال الواردة ترسم تسلسلاً زمنيّا يعيد تشكيل المشهد أمام القارئ، ممّا يجعل القصيدة تلامس شكل الحكاية الشّعرية ذات البناء المتعاقب. كما أنّ تكرار هذه الأفعال أضفى بُعدًا عاطفيّا ساخطا، وعزّز استمراريّة السّرد عبر تقنيّة الاسترجاع، بالإضافة إلى إسهامه في خلق إيقاع جمالي نابع من التّكرار وانسجامه مع النّسق السّردي العام للمقطع.

و- تكرار الحرف:

سأقص **عن** ذات العماد

عن جنّة الفردوس كي تبخرت

سأقصُّ **عن** غول الفناء

عن أسطورة العنقاء

والعشر الشداد

سأقص **عن** جرح تغلغل في فؤادي[26]

عادة ما يلجأ العرب على الإكثار من حروف الجرّ لسهولة استعمالها واختصارها للمعاني، وقد تكرّر حرف الجرّ "عن" في هذا النصّ خمس مرّات، بتوزيع متفاوت على المقطع، وبشكل عمودي، وقد جاء ليؤكد على صعوبة الموقف وشدّته، ممّا يعكس نفسيّة الشّاعر المتعبة، وقد عبّر عنها عن طريق "شهرزاد"، فكان حرف الجرّ "عن" من الحروف المكرورة التّي حققت الانسجام والتّماسك، بين السّابق واللّاحق في شكل أفقي، ومن النّاحيّة البلاغيّة فقد أفادت الاختصار، فاختصرت قصصا كثيرة (كقصّة ذات العماد، أسطورة العنقاء، غول الفناء....)وقد خرجت عن معناها الأصلي الذّي يفيد المجاوزة، إلى معنى المجاورة والاختصاص.

وربّما يلجأ الشّاعر إلى التّكرار لأجل ترسيخ المعنى، في ذهن السّامع أو المتلّقي، وهو يؤدّي دورا دلاليّا، على مستوى الصّيغة المكرّرة، بجميع صيغها واستحقاقاتها، والتّكرار يكون في الكلمة بغض النّظر عن نوعها، سواء أكانت حرفا أو فعلا أو اسما، "فهو جار في كلّ شيء في اللّفظة، الاسم والفعل والحرف، والجملة والمظهر والمضمر"[27]

يقول كذلك:

يا سيد الشّهداء قد آن الأوانُ

لكي نقول لسامري القوم :**لا**

ولعجله المأفون :**لا**

ولكلِّ من قد قال بالتطبيع :**لا**

ولكلِّ من قد سار للتوقيع :**لا**
آن الأوان لكي يعيد السامريُّ حليَّنا[28]

تظهر وظيفة التّكرار بشكل واضح في الموقف الجدلي الذّي يتبناه الشّاعر تجاه بعض القضايا السّياسيّة حين يتحوّل التّكرار إلى إعلان موقف صريح ضدّ أعداء القضيّة، ويتخذ شكل "النّفي القاطع"، ممّا يمنحه بعدًا خطابيّا قويّا. وقد تجده يساهم في خلق نغمة احتجاجيّة حازمة تعكس رفض الشّاعر للاستسلام . ويُعطي القصيدة طابعًا خطابيّا مباشرًا، ممّا يجعلها قابلة للتّرديد والتّداول . كما يعزّز حالة التّمرد، وهذا عندما يُستخدم التّكرار كوسيلة للعصيان ضدّ الأمر الواقع أو الواقع المفروض.

ز-التّكرار الدّائري:

التّكرار الدّائري هو أسلوب يُعاد فيه عنصر أو فكرة في نهاية النّص أو جزء متأخر منه بعد أن يكون قد ورد في بدايته، ولكن مع تحويرات تضيف معنى جديدًا أو تعكس تطور الفكرة. وفي هذه القصيدة، يظهر التكرار الدائري بوضوح في الصورة النهائية التي تعود إلى البداية ولكن بزخم جديد، يقول الشّاعر:

البدر في كبد السّماء قد استقر...
وعلى أريكته تمدّد شهريار...
أعياه طول الانتظار[29]

نهايتها:

لا الفجرُ أدرك شهرزاد
ولا بلادي أدركتْ
بعد الليالي الألف فجراً[30]

تنتهي القصيدة بمشهد يعيد إنتاج بدايتها، لكن بنبرة أشدّ قتامة، ممّا يرسّخ الطّابع الدّائري للتّكرار ويعكس استمرار الأزمة واستحالة الخلاص. فبينما يبدأ النّص بانتظار يحمل ومضة أمل لدى "شهريار وشهرزاد"، يتحوّل هذا الانتظار تدريجيّا، مع تصاعد السّرد إلى توتر وقلق وانسداد الأفق، لينتهي بتكرار يعكس ليلاً ممتدّا، رمزًا لأزمة مستمّرة ودورة مغلقة لا تفضي إلى التّغيير. ويسهم هذا التّكرار الدّائري في بناء سرديّة مغلقة تعزّز الطّابع المأساوي للنّص، وتبرز عبثيّة الحكاية، حيث تفشل شهرزاد – تمام كما تفشل الأمة – في كسر دائرة المعاناة أو تحقيق تحوّل حقيقي.

2.1- التّوازي:

البدر في كبد السماء قد استقرَّ...
وعلى أريكته تمدّد شهريارْ...
أعياهُ طول الانتظارْ...

والنّوم أرخى نحوهُ
كفاً وراحَ
يداعب الأجفان قهرَا...
فيردها السلطان يأبى
أن يلبيَ مكرها، للنوم أمراَ...
والغادة الحسناء تمثالٌ
يطوِّقه السكونْ
وعلى امتداد الصمتِ
تمتد الهواجس والظنونْ[31]

يتجلّى التوازي التّركيبي في هذا النّص من خلال تكرار الجمل ذات البنية النّحوية المتماثلة، (البدر في كبد السّماء قد استقرَّ/ وعلى أريكته تمدّد شهريارْ)... حيث تتوازي الحالتان في تصوير مشهدين يكمّل أحدهما الآخر: مشهد للبدر في السّماء، وآخر لشهريار الممدّد على أريكته على الأرض، ممّا يخلق تناغمًا بصريّا ودلاليّا يعكس حالة من اليأس والانتظار.فيسهم هذا التّوازي في بناء سرديّة متماسكة تصوّر عالمين متوازيين يلتقيان في الإحساس ذاته، فتتشكّل مرآة رمزيّة لحالة ساكنة متأمّلة، تنبض بترقّب ساكن وظلام وشيك لا خلاص منه.

في المقابل يضطلع التّوازي التّركيبي والدّلالي بدور محوري في تشكيل الإيقاع السّردي للقصيدة في الأسطر اللّاحقة، من خلال إبراز التّوتر النّفسي بين الإرهاق والمقاومة، كما يظهر في تقابل (أعياه طول الانتظار /يأبى أن يلبي للنوم أمرًا)، حيث تتجسّد ثنائيّة التّعب والرّفض في بنية متوازية تُعمّق البعد الشّعوري للنّص. كما يعكس التّوازي في قوله: (والغادة الحسناء تمثالٌ يطوّقه السّكون/تمتدّ الهواجس والظّنون) مفارقة جماليّة بين سكون الظّاهر واضطراب الباطن، ممّا يضفي طابعا دراميّا متصاعدا، حيث يسهم هذا التّوازي بما يحمله من تناغم شكلي وتوتّر دلالي في ترسيخ البنية السّردية للقصيدة، ويعكس حالة وجوديّة مأزومة تتكرّر دون انفراج، وهذا يعمّق الشّعور بالخذلان ويكثّف الأثر التّراجيدي في تجربة التّلقي.

ثمّ يضيف:

وطني تقاسمه بنوهُ
فذبَّحوهُ من الوريد إلى الوريدْ
باعوه نفطاً، سلعة،
خبّراً مثيراً، مشهداً
من فيلم رعبٍ، حصة،
سبقاً صحافيا، مقالا مغرياً...
عرضوه جارية تكونُ

لمن يضاعف سعرها

أو يزيدْ[32]

يظهر التّوازي اللّغوي والصّوتي على مستوى الجمل التّاليّة: (خبّراً مثيراً، مشهداً) و (من فيلم رعبٍ، حصة، سبقاً صحافيا) تتابعا في إيقاع بلاغي متناغم، ممّا يعكس كيف أصبح الوطن مادّة ترفيهية يتداولها الإعلام وتعرض كموضوع للمتعة أو التّسلية. ونجد الإيقاع في(باعوه نفطاً، سلعة) و(عرضوه جارية) يعزّز من هذا التّوازي بين الأفعال المتشابهة التّي تبرز استغلال الوطن وتشويه قيمته. "ففي الأفعال : تقاسموه" – "ذبحوه" – "باعوه" – "عرضوه" نجد الجمل متوازية من حيث البنية النّحوية : فعل + ضمير + مفعول به. وهو توازٍ يخلق إيقاعًا تصاعديًا يُبرز حجم المأساة.

فالتّوازي التّركيبي في هذا النّص ليس مجرد تجميل لغوي، بل هو أداة سرديّة قويّة تساهم في إبراز عمق المأساة واستمرارها.

التّوازي الاستهلالي:

هو أحد أبرز الظّواهر الأسلوبيّة التّي تمنح القصيدة إيقاعًا قويّا وطابعا خطابيا مميّزا. ويعتمد هذا النّوع من التّوازي على تكرار بداية الجمل أو الأبيات بنفس الكلمة أو العبارة، ممّا يخلق إيقاعًا موسيقيّا متماسكا ويعزّز من البناء الدّلالي للنّص.

يا أيها اللحن السماويُّ الأصيلْ

يا أيها السّيف اليماني الصقيلْ

يا نسمة قدسيةً

هدَّت قلاع المستحيلْ

يا موج غزةَ

يا صمود التين

والزيتون في أرض الخليلْ[33]

فإذن التّكرار هنا ليس مجرد توظيف شكلي، بل هو تكرار يخلق نداءً متتابعًا يرفع من التّصعيد العاطفي، حيث يتحوّل النّداء من الصّفات المعنوية ("اللحن السماوي") إلى الصّور الحسيّة والرّمزية ("السّيف"، "الموج"، "النّسمة"). كما يربط العناصر المختلفة لترسيخ المعنى فعندما يبدأ الشّاعر الأبيات بنفس التركيب "يا أيها...»، فإنه يربط بين الصّور المتباعدة دلاليّا، ويوحّدها في سيّاق مقاومة الاحتلال واستمرار النّضال . فعلى سبيل المثال، وضع الشّاعر الشّهيد في سيّاق رمزي يوازي الطّبيعة "يا موج غزةَ"، "يا نسمة قدسيةً"، ممّا يجعل النّضال ممتدًا عبر الزّمان والمكان، وليس مجرد حدث عابر. وهذا يساهم في جعل النّص أكثر رسوخًا في ذهن القارئ، لأن الأبيات التي تبدأ بنفس العبارة تصبح أكثر تأثيرًا وقوة، فمثلًا، تكرار النّداء في بداية كل بيت يؤكد حضور الشّهيد رغم استشهاده، وكأن الشّاعر يريد أن يعلن استمراريته في الذّاكرة

الجماعيّة، كما أنّ استخدام التوازي الاستهلالي عبر النّداء المتكرر منح القصيدة بُعدًا ملحميًا، حيث يربط الشّاعر بين الشّهيد والمقاومة والرّموز القوميّة الوطنيّة الكبرى.

خاتمة:

يتبيّن من خلال هذا البحث أن التّكرار في شعر: "عبد الحليم مخالفة" لا يقتصر على كونه أداة إيقاعيّة، بل هو تقنيّة أسلوبيّة وسرديّة تُساهم في تشكيل البنية الإيقاعيّة للنّص الشّعري الجزائري المعاصر. فقد أظهر التّحليل أنّ التّكرار بأنواعه المختلفة – سواء على مستوى الحروف أو العبارات أو الأفعال أو أدوات الاستفهام والنّداء – يؤدي دورًا مزدوجًا: فهو من جهة يُعزّز الإيقاع الموسيقي الدّاخلي، ومن جهة أخرى يُكثّف الدّلالة ويسهم في البناء السّردي للقصيدة.

هوامش البحث:

[1] - محمّد غنيمي هلال: النّقد الأدبي، دار نهضة مصر، 1997، ص 435.

[2] - محمّد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، د.ت، ص 214.

[3] - عثمان موافي: دراسة في النّقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط 04، 2002، ص 166.

[4] - ينظر محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، البنية الإيقاعيّة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1982، ص 45.

[5] - عبد الله محمد الغذامي: الصّوت القديم الجديد الهيئة المصرية، القاهرة، 1987، ص11.

[6] - عبد النّاصر هلال: آليات السّرد في الشعر العربي المعاصر، ص10.

[7] - كمال بشر: الأصوات العربيّة مكتبة الشّباب، 1987، ص 184.

[8] - مرجع سابق، ص 106.

[9] - عبد الرحمن إبراهيم: قضايا الشّعر في النقد العربي، دار العودة، د.ط،، بيروت، لبنان، 1981، ص30.

[10] - فاطمة محمد عبد الوهاب :في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية" قراءة في نصوص موريطانية"، ص30

[11] يوحنا مرزا الخامس، موسوعة المصطلح النحوي من النشأة إلى الاستقرار، الجزء الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2009، ص 365.

[12] - عز الدّين علي السّيد، التّكرير بين المثير والتأثير، دار الطّباعة المحمديّة بالأزهر، القاهرة، 1978، ص80.

[13] - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، دار الفردوس للنشر والتوزيع، جندوبة، تونس، ط02، 2020، ص 24، 25.

[14] التّقسم: فنّ بدبيعي من فنون علم البديع في البلاغة.....

[15] - يقصد به الشّيخ أحمد ياسين زعيم المقاومة الفلسطينة وزعيم حركة حماس رحمه الله.

[16] عبد الحليم مخالفة، صحوة شهريار، ص 41، 43.

[17]- مصدر سابق، ص 44.

[18] - نفسه، ص42.

[19] - نفسه، ص 44، 45.

[20] فهد ناصر عاشور: التّكرار في شعر محمود درويش، ص 101.

[21] -عبد الحليم بوخالفة: صحوة شهريار، ص29، 30.

[22] - نفسه، ص32، 33.

[23] نفسه، ص 32.

[24] - نفسه، ص47.

[25] - نفسه، ص 31.

[26] - نفسه، ص 30.

[27] -- أبو هلال العسكري: كتاب الصّناعتين، الكتابة والشّعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب، ص192، 370.

[28] - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، ص 52.

[29] -نفسه، ص 23.

[30] - نفسه، ص 34.

[31] -- نفسه، ص 24، 25.

[32] - نفسه، 30، 31، 32

[33] - المصدر نفسه، ص 45.

قائمة المصادروالمراجع:

01 إبراهيم، عبد الرحمن .قضايا الشعر في النقد العربي .دار العودة .1981.

02 بشر، كمال .الأصوات العربية .مكتبة الشباب .1987.

03 السيد، عز الدين علي .التكرير بين المثير والتأثير .دار الطباعة المحمدية .1978.

04 عاشور، فهد ناصر .التكرار في شعر محمود درويش) .د.ت.

05 عبد الوهاب، فاطمة محمد .في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية: قراءة في نصوص موريتانية .د.ت

06 العسكري، أبو هلال .كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر (تح. علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم). دار الكتب. (د.ت).

07 الغذامي، عبد الله محمد .الصوت القديم الجديد .الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1987.

08 مخالفة، عبد الحليم .صحوة شهريار (ط. 2). دار الفردوس للنشر والتوزيع .2020.

09 مرزا الخامس، يوحنا .موسوعة المصطلح النحوي من النشأة إلى الاستقرار (الجزء الأول). دار الكتب العلمية . 2009.

10 مفتاح محمّد: تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص (ط. 2). المركز الثقافي العربي. (د.ت)

11 مفتاح، محمد .تحليل الخطاب الشعري: البنية الإيقاعية .المركز الثقافي العربي، 1982.

12 مندور، محمد .في الميزان الجديد .دار نهضة مصر للطبع والنشر. (د.ت).

13 موافي، عثمان .دراسة في النقد العربي (ط. 4). دار المعرفة الجامعيّة،2002.

14 هلال، عبد الناصر .آليات السرد في الشعر العربي المعاصر .د.ت.

15 هلال، محمد غنيمي .النقد الأدبي .دار نهضة مصر. 1997.