

شعرية التشكُّلات الصوتية وبنائية نسق التكرار في شعر "محمد بلقاسم خمار"

- قراءة أسلوبية - دواح حسين*

ملخص:

تسعى هذه القراءة إلى التأسيس لأسلوبية وشعرية التشكُّل الصوتي والنسقي عامة، وبنائية نسق التكرار خاصة، انطلاقاً من تقاطع المستوى الصوتي والدلالي في أقل تقدير، ومن خلال تعامد نسق الاختيار على نسق التوزيع أيضاً، ومدى إسهام هذه التقاطعية والتعامدية في تحقُّق شعرية التشكُّلات الصوتية وبنائية نسق التكرار، بدءاً من تكرار الصوت بِهَمْسِيَّتِهِ وَجَهْرِيَّتِهِ، ثم الكلمة في موقعها وموقعيتها، فانتهاً إلى العبارة في تَمَامِيَّتِهَا، تحقيقاً لدلالة القصائد في كليتها، كل ذلك في نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار، ومن زاوية نظر أسلوبية.

*** **

إنَّ الخطاب الشعري يرتبُّ لحظَةَ البَوحِ، إلى عدَّةِ عواملٍ وظروفٍ، وتؤثِّرُ في عمليةِ إبداعه، أُسْبِقَةُ ومواقف، تَفْرِضُهَا سلطةُ المقام، في أي مرحلة من مراحل التاريخ...، وهذا الذي كانت تَسْتَأْنِسُ به الدراسات السياقية، والتي جعلت من المرجعية التاريخية - بدرجة أولى - منطلقاً للقراءة والتأويل... وظلَّت الحال كذلك، إلى أن ظهرت اللسانيات السوسيرية، والتي انبثَّقت عنها فكرةُ الثنائيات، لتتأسَّسَ تَبَعاً لها، طرائقُ جديدة للدراسة والتناول، ولذلك أفرز الدرس اللساني الحديث معطياتٍ جديدة، غيَّرتِ المسالكَ وانتهجتِ السُّبُلَ، فكان أن اسْتَعَانَت على الدراسة بالتحليل، وربطتِ النتائجَ بالتعليل، فقدَّمت بذلك البديل الكفيل.

* دواح حسين باحث جامعة وهران 1-أحمد بن بلة.

وما كان ذلك ليتأتى للدراسة اللسانية الجديدة، إلا بِتَرَاتُيبَةٍ قِرَائِيَةٍ، تَسْتَقِي مُنْطَلَقَاتِهَا، من معطيات اللسانيات، وفق تَدْرُجَاتِهَا المُسْتَوِيَّاتِيَّة: صوتا فصرفا فتركيبا فدلالة ومعجما، ضمنَ إطار تشكُّلات أنساقها العامة، والتي تَتَضَافَرُ دوماً لِإِبْلُوغِ تَمَامِيَّةِ المعنى، وهذا الذي أفادت منه الأسلوبية كثيراً.

ولأجل ذلك نُلفِي الدراسة الأسلوبية، تَهَضُّ على استراتيجية تحليلية، تَنْبَثِقُ من جزئيات اللغة، وفق تعاقبية مستوياتية، وكذا تَرَاتُيبِيَّةٍ بِنَائِيَّةٍ تصاعديّة، تُحيلُ إلى مرجعية لسانية، تَتَقاطُعُ وَأُفْقِيَّةُ الرُّؤْيَا المنبثق عنها العمل الأدبي، في أغلب أَدَاءَاتِهَا الإِجْرَائِيَّة.

وما كلُّ ذلك تَسْتَطِيعُهُ الأسلوبية، إلّا عِنْدَمَا تَتَخَذُ من الصوت، النواة الأساسية والبؤرة المركزية، في جُلِّ تحليلاتها، إذ تُفْضِي هذه النواة، بانْشِطَارِهَا وتلاحُمِهَا وتكاثُفِهَا، إلى نسقية صَرْفِيَّةٍ مُعَيَّنَةٍ، ومن ثَمَّةَ إلى شبكةٍ علائقيةٍ تركيبيةٍ مُحَدَّدَةٍ، تُرَاعَى فيها الدَّلَالَةُ المرجوّة، وتَتَفَاعَلُ معها جميعُ أطرافِ العملية التواصلية، استجابة لجماليّتها وشعريّتها، مع الحفاظ على محورية الأثر أو العمل الأدبي باعتباره المبتدأ والمنتهى، هذا من جهة، وباعتبار سلطته التأثيرية الناجمة عن أسلوبيته وشعريته، من جهة أخرى.

ولأن الشعريّة تَتَحَقَّقُ في الغالب الأعم - من منظورنا - وفق نسقية معينة، تتقاطع فيها أفقية التَمَوْضُعِ التراتبي لجملة العناصر الصوتية والإفرادية، وعمودية السُّلَمِيَّةِ التصاعدية للمعاني، عند نقطة معينة حسب طبيعة التكوّن الدلالي، الذي يتشكّل ضمن خَطَّاطة هرمية، تلتقي فيها تشظّيات المعنى المقصود مع أبسط جزئيات الوحدة الصوتية، تبعا للتعلاقات التركيبية البسيطة والمعقّدة - تلتقي - إلى درجة الاتحاد والتماهي، بغية تقديم دلالات جديدة، تزيد من اعمقاق وترسيخ رؤيا الشاعر أثناء بِنْيَةِ خطابه الشعري، وتخرجه في صوغه الأخير، ضمن تشكيل وتأليف كليته المستوياتية، و"يبدأ هذا التكوّن من نقطة بؤرية معينة، تلتقي فيها بؤرة المعنى مع بؤرة الصوت، ويتم الاتحاد

بينهما[....] ومن ثَمَّ تقديم مستويات دلالية جديدة، مشبعة بالتعدد والاحتمال، يصاحبها تطور وتعقيد وعمق في البنية"⁽¹⁾ الكلية للخطاب الشعري. ولذلك تسعى هذه القراءة إلى التأسيس لشعرية التشكلات الصوتية وبنائية نسق التكرار، انطلاقاً من تقاطع المستوى الصوتي والدلالي في أقل تقدير، ومن خلال كشف خطّ التماسّ بين "نسق اللفظ، أو محور الاختيار والاستبدال، ونسق النظم، أو محور التأليف والتوزيع، ونسق تعامد محور الاختيار على محور التوزيع"⁽²⁾، لكن ليس من منظور البلاغة في شموليتها وصورها، بل من حيث إسهام هذه التقاطعية والتعامدية في تحقّق شعرية التشكلات الصوتية من جهة، وبنائية أنساق التكرار وتخلّقاتها عبر مختلف مراحلها، بدءاً من تكرار الصوت بالكلمة فالبلاغة، من جهة أخرى، لكونها من "الأنساق البانية[....] لجمالية النص وأديته عند الكتابة، وبوصفها[....] مفاتيح مداخله الموصدة"⁽³⁾، والتي تتفتّقها حين ولوجه، أكمام جماليته في كليته.

ولما كان الخطابُ الشعري من منظور اللسانيات البنيوية-كليه إبداعية، وكان "النص الأدبي مقصداً من مقاصد البنيوية، وكانت البنيوية منبعاً خصيباً للرؤى الموهلة[....] إلى حد التوسّل بأساليب[....] الممارسة اللغوية في بناها الشكلية"⁽⁴⁾، فإنه كان لابد لهذه الكلية، أن تتخذ في عمومها، من الصوت المنطلق الذي تنبني عليه أبجديات المعنى، لتكتمل به تَمَامِيَةُ التركيب، فتنتهي إليه كمالية الدلالة، وخدمةً لذلك، يَمَمُ البحث وجهه شطر الأسلوبية، بغية الانعطاف إلى أسلوبية وشعرية التشكّل الصوتي والنسقي عامة، وبنائية نسق التكرار خاصة، حيث نلمح "في إطار هذا التوجّه[....] حضوراً مُلِحّاً لبرنامج شمولي، يسعى للخروج من بوتقة المكون الصوتي المادي[....] إلى أفق أرحب تتقاطع فيه إمكانات الدرس الصوتي مع البعد الدلالي الجمالي"⁽⁵⁾، عند نقطة معينة، ينبني

وفقها النسق وتتحققها الشعرية، انطلاقاً في نظرنا على الأقل - من تكرار الصوت المهموس والمجهور، ومن ثمة تكرار الحرف، فالكلمة فالبارة. أكدت الدراسات النقدية الحديثة، أن التكرار يُعدُّ من أبرز الظواهر المشكلة لشعرية الصوت، لما يمتلكه من تنغيم مزدوج، سواء من الداخل أم الخارج، وكذلك لفاعليته الإيحائية، وطاقاته الدلالية، ومدى مشاركتها في تعزيز العملية التشكيلية للخطاب الشعري، باعتباره أحد الأدوات الفنية الأساسية للنص⁽⁶⁾، وأيضاً باعتباره ظاهرة لغوية أسلوبية، تعكس جانباً مهماً من الموقف الشعوري، والأثر الانفعالي للشاعر، فهو بهذا المعنى "يحمل دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"⁽⁷⁾، عبر مختلف أدائه الإبداعية، واختياراته الأسلوبية واللغوية، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى، فإنه لما كانت اللغة نَسَقاً تعبيرياً، كان لا بُدَّ أن يتأسسَ درسٌ خاصٌّ بالبناء الشعري، يرتبط بالقراءة، ويبحث عن أسرار الإبداع، وهذا التلازم هو الذي جعل البحث، يضع يده على مواطن الذكاء الجمالي، من خلال استجلاء بعض الخصائص الأسلوبية المهيمنة، والتي تتحقق بها فَرَادَةُ العمل الأدبي، عن طريق تشكّل بنائية النسق وتحقق شعريته، انطلاقاً من تعالق أبسط الجزيئات والوحدات ودلالاتها في القصائد، لدرجة أنه قد أضحسمة أسلوبية بارزة، وبعض ذلك تسعى إليه هذه القراءة، من خلال مدارسها لنماذج من شعر محمد بلقاسم خمار.

شعرية التشكلات الصوتية وبنائية نسق التكرار:

اللغة في حقيقتها أصوات، وما الصوت إلا البنية الأساسية لأية لغة من اللغات، ولأنه المادة الخام لإنتاج أي كلام، أصبح له علم قائم بذاته، تحدّد ضوابط وقوانين معينة، ويخضع لمنهج وإجراءات الدراسة الصوتية، والتي تُعرف بأنها "الدراسة العلمية للصوت الإنساني من ناحية، ووصف مخارجه وكيفية حدوثه، وصفاته المختلفة، التي يتميز بها عن الأصوات الأخرى"⁽⁸⁾ من ناحية

ثانية، كما أن هذه الدراسة الصوتية تستعين بمنهج إجرائي " يدرس القوانين الصوتية التي تخضع الأصوات في تأثيرها بعضها ببعض" ⁽⁹⁾، وكل ذلك ضمن القول مسموعا كان أم مقروءا.

وحين يكون البحث في إحدى مظهرات الشعرية ⁽¹⁰⁾، وخاصة شعرية التشكلات الصوتية فإن الباحث مجبرٌ على تذكُّر أن "العملية الشعرية تجري في مستويي اللغة معا: الصوتي والدلالي" ⁽¹¹⁾ بوصفهما منطقتين مُفَعَمَتَيْن بالشعرية أكثر من غيرهما، ولما كان الدال على شعرية النصوص، والمشكّل لها، هو متوسط الانزياحات فيها، فالعملية الإبداعية إذ ذاك "تعمل على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي، وتدعم هذا الترابط بعنصرٍ صوتي" ⁽¹²⁾، ما يؤكد من جديد، أهمية حضور الصوت، ومشاركته في تعزيز العملية الشعرية، بدعم عناصرها الأخرى.

وفي ضوء هذا الملمح، وبناء على هذه المعطيات وغيرها، نجد أن قطب الرحي، في الدراسات الصوتية، هو البنية الصوتية، والتي أصبحت تخضع لدراسة علمين أساسيين هما "علم الأصوات، وعلم وظائف الأصوات" ⁽¹³⁾ ضمن منظومة العلوم والمعارف، والتي راحت تغترف منها المناهج النقدية، إجراءات جديدة لدراسة الأعمال الأدبية، إذ يُعنى علم الأصوات "بدراسة المادة الصوتية من حيث أنها أحداثا منطوقة..." ⁽¹⁴⁾، في حين يسعى علم وظائف الأصوات "إلى تبيان وظائف هذه الأصوات وصفوفها من حيث أدوارها في البناء اللغوي بشكل عام" ⁽¹⁵⁾، متضافرة ومتعاقبة، إذ بها تنبني معمارية الصرح الدلالي وتستقر، ليستميز الأسلوب ويتفرد.

وإذا ما عُدنا للحديث عن التكرار، فإننا نلفي هذا الأخير يعين بشكل كبير، الدارس والقارئ على الاقتراب من عوالم النصوص الشعرية، والتعمُّق فيها، ذلك أنه "يظل دائرا في فلك النبض النفسي للشاعر، وما يجلبه من ألفاظ

يكون الإلحاح عليها أو على جملة مهمة من العبارة، لاتصال دلالتها الشعورية والنفسية بالحالة التي تسكن الشاعر⁽¹⁶⁾ لحظة الإبداع وحين البوح. كما أن قيمة العنصر المكوّن، وأهمية الدال الباني "تكنم على وجه التحديد في كيفية اندماجه وتصاعده إلى ما يليه، فتكتسب الصيغ أهمية خاصة يصبح تكرارها ليس مجرد توقيع موسيقي رتيب، بل هو إمعان في تكوين التشكيل التصويري للقصيدة ودعم لمستوياتها العديدة"⁽¹⁷⁾، الصوتية والتركيبية والدلالية...، عبر مختلف مراحل القول الشعري، ليتعالق بذلك التشكيل الصوتي والتشكيل التصويري، إسهما في بنية هرمية الدلالة، انطلاقاً من توظيف مختلف الألوان البلاغية.

وفي ضوء هذا الملمح، عُدّ التكرار في الخطاب الشعري، من الدعائم الأساسية، في تأسيسية سلطته التأثيرية، فهو سمة كالجوهر ملازمة، تسري في كل تمفصلات جسد النص الشعري، فلا يستقيم قول شعريّ إلا به، ولا تتحقق طاقة شعرية دونه، وهو الذي يحفظ أصالة الرحم بين القصيد في مختلف أنواعه، والشعر في أعلى مستوياته⁽¹⁸⁾، فلا تصلح قربى بين القصيد وشعرته دونه، كما أنه يعتبر - أي التكرار- "من أبرز مقومات الشعر، ومن ثوابت القصيدة"⁽¹⁹⁾، التي لابد من توافرها.

كما يمكن أن يكون التكرار ملمحاً أسلوبياً، يتحدد به أسلوب النص، الذي يتوقف على العلاقة بين معدلات تكرار العناصر الصوتية والنحوية والدلالية، ومعدلات تكرار[...] هذه العناصر طبقاً لمنظور متصل بالسياق العام⁽²⁰⁾، الذي تحدده المنظومة التواصلية، لتتشكل بذلك نسقيه معينة، وسَمَنّاها بنسقية التكرار.

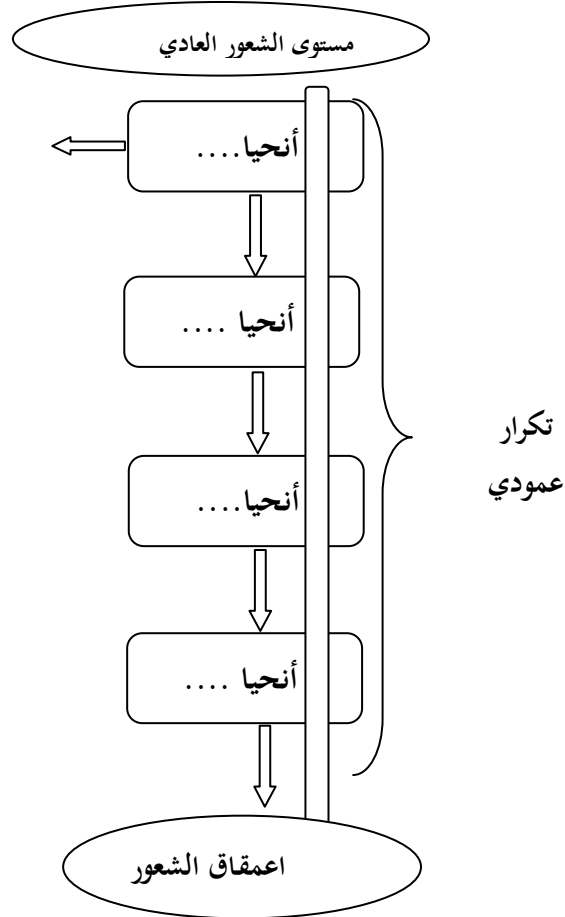
1-تشكل نسق التكرار:

1-1 تشكل نسق تكرار الكلمات:

لقد طعم محمد بلقاسم خمار قصائده، بنسقية معينة من التكرار، انبثت وفق نمطية محددة، إنماز بها أسلوبه الشعري، فأسهمت بشكل كبير في بنينة الصرح الدلالي لقصائده، موظفا ذلك في الحرف والكلمة جاعلا من التكرار تكاةً لبلوغ هدفه، وتبليغ رسالته، وهذا ما نستشفه في قصيدة "رسالة شهيد من حيفا"⁽²¹⁾، والتي نقتطع منها الأبيات التالية:

أَنْحِيَا وَأَشْبَاهُهُمْ بَيْنَنَا *** تُدَسُّ بِالْعَارِ تِلْكَ الْوُرُودُ؟
 أَنْحِيَا أَذِلَاءَ فِي مَلَجٍ *** وَيَحْيَا عَزِيزًا بِأَرْضِي الْكُنُودُ؟
 أَنْحِيَا وَفِي وَطْئِي غَاصِبٌ *** تُعَانِي الْجَزَائِرُ مِنْهُ الْحُشُودُ؟
 أَنْحِيَا وَهَذَا الْجَمَى الْعَرَبِي *** يَضُمُّ الضَّغْنَى وَالرَّدَى وَالْمُيُودُ؟

إن تكرار كلمة (أنحيا) في بداية كل بيت، ولّد جرّسا لفظيا، في قالب انفعالي متصاعد، استمدت الأبيات من خلاله حيوية إيقاعية، ووقعا نغميا، تبياننا لحالة انفعالية وجدانية، في نسيج لغوي من إبداع الشاعر، وذلك بغية ترجمة عمق الشعور الإنساني المير، الذي بات يؤرقه على وقع خيبات واقع مؤلم، وتوحي أيضا بعمق الإحساس بالثورة، والجرح الذي يكلم الجزائر المبتلاة بالاستعمار آنذاك، فجاء نسق التكرار عموديا، ونستعين بالترسيمة التالية لتوضيح أثر نسقية عمودية تكرار الكلمة، في تعميق الشعور، والتعبير عنه:



وفي نموذج آخر يقول الشاعر⁽²²⁾:

لَا تُفَكِّرْ... لَا تُفَكِّرْ...

يَا لِهَيْبِ الْحَرْبِ زَمْجِرٌ... ثُمَّ زَمْجِرٌ.

أَنْتَ لَمْ تَكْبُرْ لِتَصْغُرْ...

أَنْتَ لَمْ تَهْجُمْ لِتُدْبِرْ...

أَنْتَ لَمْ تُخْلَقْ لِتُقْهَرْ...

أَنْتَ قَهَّارٌ... وَأَخْطَرُ..
لَا تُفَكِّرُ... لَا تُفَكِّرُ..
سَاعَةُ الْمِيْعَادِ تُنْذِرُ..
أَنْتَ بِالْمُسْتَقْبَلِ الْوَضَاءِ أَجْدَرُ..
لَا تُفَكِّرُ... لَا تُفَكِّرُ..

وتأسيساً على ما سبق، نلاحظ أن نسق التكرار في القصيدة، حاصل على نوعين، عمودي وأفقي، وهو تكرار انبنت عليه كل المعاني الفرعية في القصيدة، وهذا النوع من التكرار نموذج شائع في الشعر المعاصر، ولقد وظَّفه الشاعر بغية تحميل الدوال في النص، مسؤولية الكشف عن نواياه ومقاصده، فشحن بعضها بقيم ودلائل، لتكون مؤشراً يعين القارئ على فهم أعمق لمضامينه ومدلولاته، وقد يكون تكرار هذه الكلمات جزءاً من ذلك المؤشر، فيلفت الانتباه إلى ما كرّر وتشابه، لأنه "كلما تشابهت البنية اللغوية فإنها تمثّل بنية نفسية متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة، عن طريق التكرار والإعادة"⁽²³⁾ والمتعمدة في كثير من الأحيان كملح أسلوب.

وفي نموذج آخر، يقول الشاعر في قصيدة عنوانها: "عندما يتحالف الإنسان مع نفسه ضد الموت..."⁽²⁴⁾

يَمُوتُونَ غَرْقًا... وَشَنْقًا، وَجَمْرًا *** يَمُوتُونَ رَمِيًّا، وَدَبْحًا، وَجَزْرًا
يَمُوتُونَ هَوْسًا، وَدُوسًا، وَرَفْسًا *** يَمُوتُونَ بُوسًا، وَسُقْمًا، وَقَفْرًا
يَمُوتُونَ حُزْنًا، وَغَيْظًا، وَيَأْسًا *** يَمُوتُونَ حِقْدًا، وَثَأْرًا، وَغَدْرًا
يَمُوتُونَ نَأْيًا، وَأَسْرًا، وَصَبْرًا *** يَمُوتُونَ ظُلْمًا، وَجُورًا، وَقَهْرًا...

نستشف ذلك بدءاً من العنوان باعتباره بنية كاملة، كونه رسالة دالة ولها مدلولها، هذا أولاً، وباعتباره عتبة الولوج إلى النص ثانياً، "فهو تلك العتبة التي يعمل القارئ على افتكاك بنيتها اللغوية والدلالية باعتبارها الجملة المفتاح"⁽²⁵⁾، وهو يحتوي المتن، كما أن المتن يتلخّص فيه، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى، باعتبار النص الشعري، بنية قائمة بذاتها، حيث إن أول ما تفجؤنا به القصيدة، هو العنوان الذي اختاره الشاعر... والذي يوحي بعدة دلالات، لعل أبرزها الموت الحقيقي، الذي خلّفه الاحتلال من طرف الاستعمار، أو من طرف الأنظمة الطاغية، وقد أتى الشاعر ذلك، في قالب معنوي، تمازجت فيه ألوان الحزن والحيرة والأسى، والإحساس بالضيق والانكسار، وقد تمظهر في كثير من الأحيان في صورة موت الضمير، وجفاء الحب، وتغير الإنسانية.

ومما يدعم القول أيضا، بأن نسق تكرار الكلمات، طغى كملح أسلوب، هو أن الشاعر ردّد فعل الموت ثمان (08) مرات، في بداية كل شطر، مما جعل الكلمة تحتل جزءا أساسيا في هذه الأبيات الشعرية، بحيث ساعد تكرار الكلمة على تكثيف الدلالة الإيحائية، وتحريك ذهن القارئ نحو اكتشاف المعنى المنشود، من وراء تكرار (الموت)، كما أنه رسم لنا من خلال هذا التكرار، صورا مختلفة للموت، لتأتي كلمة الموت في كل مرة، حاملة معنى خاصا ودلالة عاطفية معينة، فالغرض من التكرار هو تحميل اللغة دلالات نفسية وانفعالية تعبر عن موقف الشاعر/ الإنسان من تلقيه للموت بأشكاله المختلفة، ولقد تناغم تكرار لفظ الموت مع تكرار طرقه وحالاته المتنوعة حيث أراد الشاعر من خلال ذلك، تبيان الحال التي آل إليها الشعب الجزائري، في فترة من الفترات...، فهذا يشنقه اليأس، وذاك يذبحه الغدر، وآخر يهدّه الفقر...

وعليه يمكن القول، إن تكرار الكلمة "هو أبسط ألوان التكرار، وأكثرها شيوعا بين أشكاله المختلفة، وهذا التكرار هو ما وقف عليه القدماء كثيرا وأفاضوا في الحديث عنه فيما أسموه التكرار اللفظي، ولعل القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه، وإلا كان لفظية متكلفة لا فائدة منها، ولا سبيل إلى قبولها"⁽²⁶⁾ وله فاعلية كبيرة في تشكيل نسقية التكرار في عموميتها، وتوشيح نمطيتها، وتتجلى هذه

الفاعلية " في إنتاج الدلالة أحيانا، وفي إنتاج الإيقاع الخالص أحيانا أخرى ثم مزج الإيقاع بالدلالة... "(27) ليكتمل بناء الخطاب الشعري، لذلك " يمكن التأكيد على أن أي خلل في الموازنة الحرة بين إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع يصاحبه شرح في شعرية القصيدة، يؤدي ضرورة إلى خللة "(28) وزعزعة بناء هذا الخطاب. وعلى إثر هذا تستمد القصيدة حيويتها الإيقاعية من خلال الحركة الصوتية والإيقاعية للكلمة، إذا وضعت موضع تكرار، فيشعر المتلقي على إثر ذلك بجمال الكلمة، على ثلاث محاور مميزة: "المحور البصري وذلك من خلال التماثلات الخطية والمحور النطقي من خلال التماثل في المخرج والمحور الصوتي وهو الأهم" (29) باعتبار الصوت منطلق التشكيل اللغوي، وبذلك تنبني نسقية تكرارية، تُسهم في تحقيق فرادة الإبداع، فتغتدي بذلك ملمحا أسلوبيا.

2-1-2 شكل نسق تكرار الحروف:

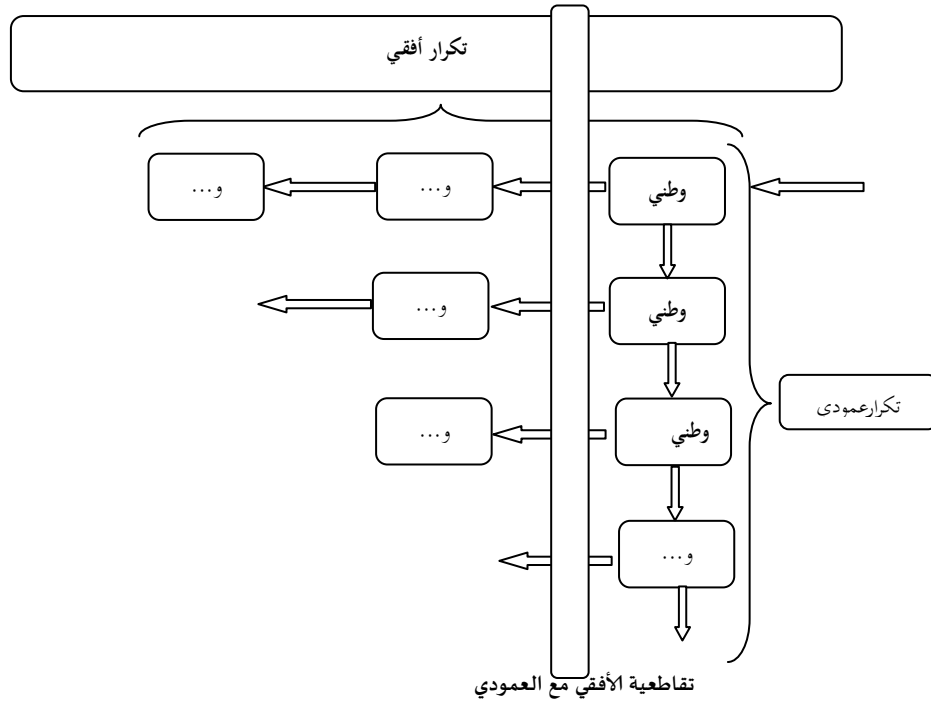
أما الشكل الثاني من ظاهرة التكرار المهيمنة، على قصائد الشاعر محمد بلقاسم خمار، هو ظاهرة تكرار الحروف وترديدها، إذ إن للحرف في اللغة العربية إحياء خاصا يشيع في النفس جوا يهيئ لقبول المعنى، ويوجه إليه، ويوحى به (30).

وظاهرة تكرار الأصوات لها دورها في إحداث تأثيرات نفسية على المتلقي، فهي قد تُمَثِّل الصوت الأخير في نفس الشاعر، (كالقافية) أو الصوت الذي يمكن أن يُفرغ فيه أحاسيسه ومشاعره، عند اختيار القافية أو الروي مثلا، ذلك أنه لا وجود لشعر موسيقي، دون شيء من الإدراك العام لمعناه، أو على الأقل لنغمته الانفعالية (31)، إذ عادة ما يكون الصوت مُنَبِّهاً للقارئ كي يلتفت إلى المعنى المكرر، أو الصورة المرتبطة بالمعنى المكرر، وغالبا ما يشير التكرار الصوتي، إلى معنى نفسي معين، توحى به الألفاظ والعبارات، و ما على الدارس إلا الغوص في هذه المعاني وربطها بالمعنى العام (32)، ومن أمثلة تكرار الحروف في قصائد بلقاسم خمار، قوله في قصيدة "صبيحة غريب" (33):

أَيُنُورُ فِي أَرْضِ الْجَزَائِرِ ثَائِرٌ *** وَأَنَا كَالصَّخْرِ كَالْأَمْوَاتِ.
 أَيْقُومُ فِي أَرْضِ الْجَزَائِرِ نَاقِمٌ *** كَاللَّبِثِ يَزَارُ مُرْعِدَ النَّبَرَاتِ.
 أَيْمُوتُ أَهْلِي تَحْتَ سَيْطَرَةِ ظَالِمٍ *** وَأَعِيشُ فِي سَلَمٍ عَلَى عِلَاتِي.
 أَيْصِيحُ بَيْنَ الْمُؤْمِنِينَ مُجَاهِدٌ *** يَدْعُو إِلَى حَرِيَّتِي وَنَجَاتِي.
 أَأَقُولُ كُنْتُ مَعَ الْهَوَاجِسِ سَاهِمًا *** مُتَضَرِّعًا لِلَّهِ فِي صَلَوَاتِي.
 أَأَقُولُ كُنْتُ مَعَ النَّوَى أَدْعُو الْعَلَا *** وَتَغُوصُ فِي لُجَجِ الْعُلُومِ قَنَاتِي.
 يُعَبِّرُ تَكَرُّرُ هَمْزَةِ الاسْتِفْهَامِ، عَنِ الْحُزَنِ الْعَمِيقِ لَدَى الشَّاعِرِ، وَالَّذِي بَدَأَ
 وَاضِحًا بِشَكْلِ فَعَالٍ، فِي نَسِيجِ الْإِيْقَاعِ الدَّاخِلِيِّ الْمَتَسِمِ بِالْبَطْءِ وَاللَّيُونَةِ وَالتَّوْجَعِ
 ... فَقَدْ وَرَدَ تَكَرُّرُ الشَّاعِرِ لِلْهَمْزَةِ فِي مُسْتَهْلِ الْأَبْيَاتِ (06) سِتْ مَرَّاتٍ عَلَى التَّوَالِي،
 حَيْثُ وَظَفَهَا الشَّاعِرُ وَرَبَطَهَا دَلَالِيًا، مَعَ مَفْرَدَاتٍ تَنْضَحُ بِالْأَلَمِ وَالْانْكَسَارِ (الموت
 الثورة الصياح...)، وَدَخُولِ الْهَمْزَةِ عَلَى الْأَفْعَالِ الْمُضَارَعَةِ (يثور، يقوم، يصيح،
 أقول...) أَفَادَ مَعَانٍ كَثِيرَةً، مِنْهَا التَّعَجُّبُ، التَّوْبِيخُ، التَّمَنِّي، الْعَتَابُ... وَالشُّوْقُ،
 فَالشَّاعِرُ فِي هَذَا الْمَوْقِفِ لَيْسَ بِصَدَدِ طَلَبِ الْفَهْمِ عَنْ شَيْءٍ يَجْهَلُهُ، وَإِنَّمَا اسْتَعْمَلَ
 أَسْلُوبَ الاسْتِفْهَامِ كِي يَجَسِّدَ مَعَانَاتِهِ، وَتَجَارِبَهُ الشَّعُورِيَّةَ، لِيُصْبِحَ الاسْتِفْهَامُ
 عِنْدَهُ وَسِيلَةً مِنْ وَسَائِلِ الْإِتْسَاعِ الدَّلَالِيِّ وَإِثْرَانَهُ، وَأَيْضًا بَغِيَّةَ تَنْوِيعِ الْأَفْكَارِ
 وَالصُّوَرِ وَالْمَوَاقِفِ، وَمِنْ نَمَازِجِ تَكَرُّرِ الْحَرْفِ، وَالَّتِي أَسْهَمَتْ فِي بِنَاءِ نَسْقِيَّةِ تَكَرُّرِ
 الْحَرْفِ، النَّمُودَجُ التَّالِي: ⁽³⁴⁾

وَطَيْئِي عَلَى مِجْرَابِهِ سَجَدَ الْعَلَا *** وَتَرَنَّمَتْ بِجَلَالِهِ الشُّعْرَاءُ.
 وَطَيْئِي إِذَا الْأَوْطَانُ دَاهَمَهَا الدُّحَى *** فَهَوَ الضَّيَاءُ وَبَدَّرَهُ الْوَضَاءُ .
 وَنَضَمَهَا وَتَضَمُّنًا أَثَارَنَا *** وَرَحَابُنَا وَهَضَابُنَا السَّمَرَاءُ.
 وَهَنَّاكَ أَسْرَحُ رَاتِعًا بِمَشَاعِرِي *** وَالْجَوْ عَبَقُ وَالْمَرْوُجُ نُغَاءُ.
 وَمَسَالِكِي.. وَمَلَأَعِي عِنْدَ الصَّبَا *** وَالذِّكْرِيَّاتُ.. وَلَيْلَةُ قَمَرَاءُ..

إن ما يلفت الانتباه في الأبيات السابقة هو تكرار حرف (الواو)، الذي تردد في عدة مواضع من الأبيات، إذ لم يَخُلْ بيت منه، وحُدِّدت مرات تكراره بـ (20) مرة، وفي تكراره إبانة عن موقف الشاعر وأحاسيسه اتجاه الوطن أولاً، ثم الذكريات التي باتت تلاحقه في غربته، وهو يعكس لنا حالة الشاعر النفسية التي أراد الجهر بها، وإيصالها للمتلقي....ولذلك راح يستعمل الشاعر حرف (الواو) بكثرة، والذي غطى مساحة كبيرة من أبيات القصيدة، حتى يظل الآخر مشدوها إليه، متعلقا به، وكأنه يعطف هذا على ذاك، ولجوء الشاعر إلى استعمال الواو كان من أجل الترويح عن نفسه، وإنقاص قيمة الهموم التي كان يعيشها، بسبب غربته عن الوطن واغترابه عن الأهل، وقد جاء تكرار (الواو) عموديا وأفقيا، وبذلك تَشَكَّلَت نسقيه التكرار، عند تقاطعية الأفقي مع العمودي، تبعا لتقاطعية حالة الشوق للوطن، وهو بين الجوانح، وحالة الحنين إليه وهو بعيد، وكل ذلك يختلج جَوَانِيَةَ الشاعر، فجاء التركيب النسقي لنسقية تكرار الحرف (الواو) تقاطعيا بين أفقية الشوق وعمودية الغربة، ونستوضح ذلك أكثر في الترسمة التالية:



يتضح لنا جليا من خلال الترسيم السابقة، كيف تَشَكَّلَت نسقية التكرار، عند تقاطعية الأفقي مع العمودي، لتأتي أغلب قصائد بلقاسم خمار، على هته النمطية، جاعلة من تشكلات نسقية التكرار، تَكَاة لتبليغ المعنى، وتوصيل الرسالة، وفي نموذج أخريقول محمد بلقاسم خمار في قصيدة "العاشق الخالد"⁽³⁵⁾:

أَيُّ حُبِّ أَسْأَلُ دَمْعِي وَجَبْرِي...؟ *** غَيْرَ صَبَّتِي إِلَى الشَّرِيفِ الْعَفِيفِ.
رُبَّمَا شَدَّنِي جَمَالُ غَزَالٍ *** لَأَحْ كَالْوَمُضِ فِي ظَلَامٍ كَثِيفِ.
فَلَسَاءَ لْتُ دَهَشَةً وَأَنْتِشَاءً *** يَا لِهَذَا الْمَلَأِكِي الشَّفِيفِ.

غَيْرَ أَنِّي أَظَلُّ كَالطَّيْرِ حُرًّا *** فِي سَمَائِي بِدُونِ قَيْدٍ رَدِيفِ.
لَيْسَ إِلَّا اللَّهُ، وَالْأَرْضَ حُيِّي *** وَشَعْبِي... وَكُلَّ فِكْرٍ نَظِيفِ.
وَبِعَيْنِي عُزُوبَتِي، وَبِلَادِي *** وَلِسَانِي، وَوَحْيِي دِينِي الْحَنِيفِ .

فهذه المقطوعة هي الأخرى، نموذج نورده لتوضيح نسق تكرار الحروف ودلالة ذلك، انطلاقاً من الصوت، حيث نلاحظُ سيطرة الأصوات المهموسة⁽³⁶⁾ على الأصوات المجهورة⁽³⁷⁾، وقد توزعت هذه الأخيرة، وفاقَتْ نسبةً تواترها الأصوات المجهورة، فكان لحرف الفاء الغلبة في التكرار، كما أن الشاعر اتخذها حرفاً للروي...، وقد كان لهذا الصوت دوره الخاص في البناء الموسيقي للأبيات، إذ اتَّكَأَتِ القصيدة عليه ككافية⁽³⁸⁾، وتحددت كملح أسلوبِي.

ولا يقل دور الأصوات المهموسة عن المجهورة إنتاجاً للدلالة، لأنها تزيد من الإحساس هي الأخرى، وتكرارها يوحى بالألم الدفين، الذي يَهْتُّ الذات، ويَهْمِسُ من دواخل الشاعر، فهي "تنتج بجهد مضاعف ووقت أقل، لذا يَكْتَفِ تجمع الأصوات المهموسة والمجهورة في أسطر القصيدة الخارطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية التي يريد الشاعر أن يثيرها"⁽³⁹⁾ أو يفصح عنها، وفي كثير من الأحيان كانت القصائد تجنح إلى ابتناء نسقية معينة من التكرار، بغية تعزيز "الدلالة التي تهدف للتقرير والتبيين والتدليل"⁽⁴⁰⁾ الحسي والمعنوي.

وفي ضوء ما سلف ذكره، يمكن القول، إن تناغم الأصوات المهموسة والمجهورة، كشف لنا عن تموجات إيقاعية باطنية ندركها، ولا يمكننا القبض عليها، وذلك عن طريق تكرار بعض الأصوات، وأيضاً عن طريق استعمال الحروف التي تتساقق والإطار الدلالي العام للقصيدة⁽⁴¹⁾، إلى غاية الالتقاء فالتقاطع عند نقطة معينة، وعندها تتأسسُ الشعرية وتتحقق.

وختاماً، يمكن القول، إن نسقية تكرار الحرف، تَتَشَكَّلُ انطلاقاً من تَشَكُّلِ نسقية تكرار الصوت المهموس والمجهور، تبعاً للحالة النفسية للشاعر،

والمعنى المراد تبليغه، ولأن ذلك تكرر كثيرا، فقد غدا خصيصة أسلوبية للشاعر، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى فقد تحققت كثافة شعرية التشكلات الصوتية عن طريق ذلك النسق، الذي كان في أغلب أدائه تقاطعياً بين الأفقية والعمودية، من أجل زيادة اعمق الشعور، وتقديم تصوير أعمق وأرسخ للمعنى، وهيمنة ذلك بشكل كبير، كما تأسست بنائية الأنساق، وتحققت شعرية التشكلات الصوتية، انطلاقاً من تعالقات أبسط الجزئيات والوحدات في القصائد وتكرارها، بدءاً من الصوت، بجهرية وهمسائيه، ثم الكلمة بوقعها وموقعها، انتهاءً إلى العبارة في تماميتها، لتطغى بذلك الشعرية وتتألق في عموميتها، من خلال تعامد أفقية النسق التّموضعي التراتبي لجملة العناصر الصوتية والإفرادية، وعمودية السّلمية التصاعدية للدلالات والمعاني.

هوامش البحث:

- ¹ - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص 09.
- 2- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي وجماليته، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، دار القدس، ط 2010، 02، ص 17.
- 3- مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي وجماليته، ص 17، 18.
- 4- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 03، د ت، ص 06.
- 5- رقية جرموني، سبل التقريب بين مناهج الحداثة ومناهج التأصيل التراثية "البلاغة والأسلوبية أنموذجاً"، مجلة مطارحات في اللغة والأدب، ع 02، مارس 2010، ص 168.
- 6- ينظر: محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، دار المعارف، مصر، ط 02، 1995، ص 39.
- 7- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، بغداد، ط 02، 1995، ص 284.
- 8- رمضان عبد التواب، مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي القاهرة، ط 03، 1990، ص 13.
- 9- المرجع نفسه، ص 13.
- 10 - أي أن ما يصنع الشعرية تتعدد مستوياته، وتختلف تمظهراته، فمرة يكون الإيقاع ومرة الصوت ومرة السرد ومرة البناء... ينظر عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، متابعة لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات دار القدس العربي، ط 01، 2000، ص 105.

- 11 - جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط01، 1986، ص51.
- 12 - كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2000، ص119.
- 13 - المرجع نفسه، ص09.
- 14 - المرجع نفسه، ص09.
- 15 - المرجع نفسه، ص09.
- 16 - عبد الكريم راضي جعفر، تكرار التراكم وتكرار التلاشي، ظاهرة أسلوبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط01، 2000، ص10.
- 17 - صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر و التوزيع، القاهرة، ط01 دت، ص275.
- 18 - ينظر: يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، تر محمد فتوح، دار المعارف، لبنان د ط، 1995، ص63.
- 19 - المرجع نفسه، ص63.
- 20 - صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، ع 164 الكويت د ط، د ت، ص247.
- 21 - محمد بلقاسم خمار، الديوان، مج02 ص531، 532.
- 22 - الديوان مج 02، ص151، 150.
- 23 - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط03، 1992 ص39.
- 24 - محمد بلقاسم خمار، الديوان، ص مج02 ص83، 81.
- 25 - محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998، ص15.

- 26- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط 01، 2004، ص 60.
- 27- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، (قراءة أخرى) الشركة المصرية العامة للنشر، لونغمان، ط 01، 1997، ص 404.
- 28- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 8.
- 29- محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة المعرفة، ط 01، 2006، ص 301.
- 30- ينظر: محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر، ط 06، 1975، ص 261.
- 31- ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادؤه وإجراءاته، كتاب النادي الثقافي جدة، ط 01 د ت ص 27.
- 32- ينظر: عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، ط 01، 1990، ص 50.
- 33- محمد بلقاسم خمار، الديوان، مج 02، ص 118، 119.
- 34- بلقاسم خمار، الديوان مج 02 ص 164، 170.
- 35- الديوان، مج 02، ص 59.
- 36- الصوت المهموس هو الصوت الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، حين النطق به بقوة.
- 37- الصوت المجهور هو ذلك الصوت الذي يهتز معه الوتران الصوتيان اهتزازا منتظما ويحدثان صوتا موسيقيا درجته حسب عدد تلك الهزات.
- 38- ينظر: عبد المجيد دقياني، القافية في شعر بلقاسم خمار، مجلة العلوم الإنسانية، إصدار جامعة محمد خيضر بسكرة، ماي 2007، ص 153.

- 39- قاسم البرسيم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب، دار الكنوز الأدبية، ط01.2000، ص114.
- 40- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، ط 01، 1994، ص299.
- 41- ينظر: رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، د ت، ص 14.