

بنية اللغة الشعرية في ديوان "رقصة الجبناء" لمعمر بن راحله

The Structure of the Poetic Language in the Divan of the Dance of the Cowards by Muammar Benrahla

كتال أميرة^{1*}، أ.د محمد زرمان² – مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة

¹ جامعة باتنة 1 الحاج لخضر، amiraket77@gmail.com

² جامعة باتنة 1 الحاج لخضر، facbatna@gmail.com

تاريخ الإرسال	2020/04/06م	تاريخ القبول	2020/07/06م
---------------	-------------	--------------	-------------

ملخص

تنحصر اللغة الشعرية في اللغة الإبداعية التي تمنح للمتلقى السلطة وتتيح له فرصة التعرف على بنية شكلية غير معروفة، وقد انتقى البحث الشاعر معمر بن راحله كواحد من الشعراء الذين خاضوا غمار التجديد في القريض الواضح من خلال أسلوبه، وهكذا انبثق البحث لدراسة عناصر اللغة الشعرية في ديوانه "رقصة الجبناء"، ومنه برزت إشكاليات كان أبرزها: إذا كان الشاعر قد استعان بلغة شعرية عيّرها عن انفعالاته وأحاسيسه الوجدانية ليقدمها للقارئ في شكل عمل فني مليء بالقيم الجمالية ومحتمل بالدلالات، فكيف أكسب ديوانه بناءً شعرياً متميزاً؟ وذلك بالاستناد إلى المنهج الأسلوبى، وقد تبين أنه نسج قصائده بلغة شعرية تعكس الواقع من خلال إعادة رصف الكلمات التي تحمل صوته وموقفه تجاه الأمة العربية وأوضاعها.

الكلمات المفتاحية: البنية؛ الشعرية؛ الشعر الجزائري؛ اللغة الشعرية؛ الإيقاع

Abstract

Poetic language is confined to creative language which gives the recipient the power and gives him the opportunity to get acquainted with unknown formal structure. The research selected the poet Muammar Benrahla as renewer in the clear narrator through his style. Thus, the research investigates elements of poetic language in his Divan "The dance of cowards". A number of issues emerged: How does the poet gain a distinguished poetic structure; if he used a poetic language in which he expressed his emotional feelings presented to the reader in the form of artistic work with aesthetic values and connotations? Based on the stylistic approach, the poet weaved his poems in a poetic language reflecting reality by realigning words bearing his voice and his position towards the Arab nation and its conditions.

Keywords: structure; poetry; Algerian poetry; poetic language; rhythm

1. مقدمة

يُعدّ الشعر فنا مستقلا بذاته عن باقي الفنون الأدبية الأخرى، كونه يمتاز بخصائص تجعله مختلفا عما سواه، وقد أخذ هذا الفن طابعا خاصا في ظل تطور الحياة بكل مجرياتها وقضاياها، حيث أصبح الشاعر العربي يعيد تشكيل الكلمات بطريقة جديدة، معتمدا في ذلك على اللغة كعنصر أساسي في بناء منجزه الشعري، حيث أصبح يبحث فيها عن مكانها التعبيرية والإيقاعية لينقل ما في وجدانه من مشاعر وعواطف بألفاظ مكثفة ومعقدة، وموظفا عناصر جمالية يُثري بها خطابه الشعري في قوالب شعرية جديدة تنأى عن القوالب التقليدية التي تحمل ألفاظا ميتة مكررة، لذلك صارت قصائده تقوم على بنية شكلية غير معروفة مشحونة بطاقات جمالية، ولم يقف الشاعر الجزائري بمنأى عن هذه التغيرات، بل واكبها وسار على نهجها، واستطاع أن يُحمّل كلماته دلالات شعرية عديدة من خلال توظيفها في سياق جديد.

ومن هنا كانت الانطلاقة لدراسة بنية اللغة الشعرية في ديوان "رقصة الجبناء" للشاعر الجزائري معمر بن راحله، كونه قد حفل بالعناصر الجمالية المكونة للغة الشعرية، وعليه لابد من استخراج ودراسة البنى اللغوية التي صاغها الشاعر وفق لغة وأسلوب متميزين، ووفق هذا طُرحت عدة إشكاليات مفادها: إذا كان الشاعر قد استعان بلغة شعرية عبّر بها عن انفعالاته وأحاسيسه الوجدانية ليقدمها للقارئ في شكل عمل فني مليء بالقيم الجمالية ومحمّل بالدلالات، فكيف أكسب ديوانه "رقصة الجبناء" بناء شعريا متميزا؟ وهل كان موفقا في صياغة عناصر التشكيل اللغوي في مدونته؟ وتبعاً لذلك هدفت الدراسة للوقوف على أبرز عناصر اللغة الشعرية التي بنى عليها الشاعر منجزه الإبداعي، والتي تأتي في طليعتها شعرية العناوين كونها أهم عناصر النص، وأول ما يتوجه إليه القارئ ليكشف عن المعاني الباطنية، ثم شعرية التكرار لما له من قيمة جمالية لا غنى عنها في تأسيس

شعرية النص، وصولاً لشعرية الإيقاع الذي يُعد من مقومات الشعر، والذي يُسهم في تحقيق شعرية نصوصه وإحداث فاعلية في متلقيه. ومن بين الدراسات السابقة التي تتقاطع مع هذا الموضوع وسبق لها معالجته نذكر:

- مسلم حسب حسين، جماليات النص الأدبي - دراسات في البنية والدلالة، دار السياب، لندن، ط1، 2007م، تضمن دراسات وقضايا نقدية بين النظرية والتطبيق، حيث عرض نماذج من الشعر وتطبيقات في المنهج النفسي باتجاهيه التقليدي والبنوي، كما تعرض لنقد الحداثي وآلياته المنهجية، وأشار إلى البنى السردية المهيمنة في التجربة القصصية.

- محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر - مقاربات في النظرية والتطبيق -، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2013م، وقد تناول بنية اللغة الشعرية بين القدماء والمحدثين، مع إدراج نماذج تطبيقية متفرقة من الشعر العمودي ودراسة نقدية ونحوية للغة الشعرية في ضوء نمطية نحو الجملة وتعددية نحو النص.

وهناك دراسات عديدة تتقاطع مع موضوع البحث من قريب أو من بعيد لا نستطيع حصرها جميعاً ولا يتسع البحث لذكرها كلها، انصبت هي أيضاً حول بنية اللغة الشعرية. وقد تم التركيز هنا على استعراض واحد من الشعراء الجزائريين الذين لم يحظوا بالدراسة، وتمكنوا من التلاعب باللغة وتركيباتها، لذا جعل لنصوصه شعرية تتميز عن النصوص الأخرى، وقد استند البحث في معالجة هذا الموضوع على المنهج الأسلوبي، كونه الأنسب لدراسة هذه المدونة، حيث يجعل من لغة الشعر بؤرة للدراسة.

2. شعرية العناوين

يعدُّ العنوان من أهم المفاتيح الأساسية للولوج إلى النص، إذ يتمثل في نص مختصر له دور هام في الأعمال الأدبية خاصة الشعرية منها، فهو يساهم في عملية إنتاج القارئ لمعنى العمل ودلالته، كونه يقوم بوظيفة الإشارة إلى مضامين النص الشعري، حيث تلعب اللغة دور الوسيط بينه وبين النص، وقد تعددت التعريفات حول مصطلح العنوان، ولعلَّ من أبرزها مفهوم ليوهوك (Leo HoeK)، والذي يعدُّ من أكبر المؤسسين المعاصرين للعنوانيات في كتابه (سمة العنوان)، حيث حدد فيه الجهاز المفاهيمي للعنوان ومعالجه التحليلية، فقدَّم له تعريفاً يمتاز بالدقة والشمول مفاده أن العنوان: «مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتُعيِّنه، وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف» (بلعابد، 2008).

كما يُعرِّفه بعض الدارسين أيضاً بأنه: «عبارة عن رسالة. وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة (الما وراء لغوية)، وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية تُرسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال» (قطوس، 2001).

فالعنوان إذن يخفي أكثر مما يُظهر ليفتح للقارئ أفقا للتأويل، واستحضار الغائب، حيث يُشكل: «عنصراً أساسياً في النص، فهو المفتاح الإجرائي الأول الذي يمكن من خلاله الولوج إلى عالم النص، وكشف أسرارهِ. ومع نشأة الشكلائية والبنوية وعلم العلامات، ازدادت أهمية العنوان من حيث هو نص صغير يؤدي إلى وظائف جمالية ودلالية تعدُّ مدخلاً لنص كبير» (هياس، 2009)، وكون اللغة هي البوابة التي يلج بها النص عالمه الرَّحب، فإنَّ الدخول إلى عالم النص ذاته - خاصة في القصيدة الحديثة- يبدأ من العنوان فهو: «المفتاح الذهبي إلى شفرة

التشكيل، أو الإشارة الأولى التي يرسلها الأديب إلى المتلقي» (عيسى، 2006). ويمكن القول أنه يشكل علامة لغوية تتصدر النص لتحده للمتلقي، وتجذبه لقراءته، فهو دالٌّ على معاني مخبوءة في مضمون النص.

تعدُّ العناوين - كما تم الإشارة إليه سالفاً - إشارات وعلامات تحمل جُملة من الدلالات، وبناءً على ذلك تم دراسة عناوين ديوان "رقصة الجبناء" للشاعر معمر بن راحله، وهو عبارة عن مجموعة شعرية عنونها بعناوين متنوعة تعددت أشكالها وصياغتها.

ومن خلال ملاحظة العناوين، نجد أنّ جُلّها يتسم بالغموض، وربما عمد الشاعر إلى ذلك قصد إغراء القارئ، وهو الأمر الذي بنى عليه الشاعر صياغة عناوينه، فمن واجب العنوان: «أن يخفي أكثر مما يظهر، وأن يسكت أكثر من أن يصحّح ليعمل أفق المتلقي على استحضار الغائب أو المسكوت عنه» (قطوس، 2001).

فعند قراءة عنوان (وتبقى الجزائر)، يتبين أن العنوان مركب من فعل وفاعل، وجاء جملة فعلية تبتدئ بفعل مضارع (تبقى)، ومن المعروف أن الفعل المضارع يدل على زمن وقوع الفعل، لذا فهو يدل على البقاء والخلود، وكأن الشاعر هنا أراد أن يقول أن: الجزائر تبقى ثابتة وخالدة رغم ما مرت به من نكبات وأزمات وما عانتها من مآسي وآلام، وهذا ما يؤكد البيت التالي:

أبداء.. وإن متنا كثيراً رُبّما.. لكننا .. "لا لن نموت ..تماما" (بن راحله، 2014)

فعلى الرغم من معاناة هذا البلد الصّلد، لم يركن إلى اليأس، بل بقي شامخاً.

وعند الاتجاه إلى عنوان (مُعلّقة العرض الأسود)، يتضح أنه مركب من ثلاث كلمات، وهو جملة اسمية أتت نكرة لتفتح لنا باب التأويل، فالمبتدأ (مُعلّقة) خصصه الشاعر بالإضافة فجاء مضافاً إليه، أضاف الصفة (الأسود)، فحين ذكر

كلمة (معلقة) دلّت على القصيدة المشهورة التي تُعلّق فيراها كل النَّاس، أما (العرض) فيُحيل إلى الشرف، بينما كلمة (الأسود) فهو لون، وقد وظفه الشّاعر ليُترجم الحالة الشعورية له وما أشار الشاعر إلى اللون الأسود إلا لما حمّله من دلالات، وليس ليحيلنا إلى اللون ذاته، وهذا أمر وارد في اللغة الشعرية، فهذا اللون يتسم بالغموض وهو من الألوان المحايدة ويرمز للحزن، وهذا شيء متعارف عليه عند معظم المجتمعات، وبهذا فقد جعله الشاعر مؤشراً دلالياً يُحيل إلى القهر والخزي والعار والمهانة، فعندما أشار إلى معلقة العرض الأسود كأنه يُشهر هذا العرض الأسود للأمة، وكذا يُلاحظ هنا مفارقة حول المعلقة على اعتبارها تُشير إلى القداسة من جهة لأنها علّقت على الكعبة، لكنها تُشير إلى الدناسة من جهة مضامينها الغزلية الماجنة، وهنا يتداخل المقدّس بالمُدّنس، ولعلّ الشاعر قد تنبّه لذلك فالعرض مقدّس، والسّواد مُدّنس، والمعلقة تُحيل عليهما معاً، فلوّن الشاعر قصيدته بالأسود ليجعله الوسيلة التي تُعبّر عما يختلج في نفسه من معانٍ نفسية.

وفي قصيدة (مواويل الرفض والانتماء) ورد العنوان جملة اسمية، ابتدأها بـ(مواويل)، وجمع بحرف العطف (الواو) بين المعطوف والمعطوف عليه، فالمعطوف عليه (الرفض) يشير إلى الاستنكار، والمعطوف (الانتماء) يُشير إلى الانتساب، أما المواويل فهي نوع من أنواع الشعر العربي المعروف منذ زمن طويل، وكان الشاعر يُلقى شعراً فيه رفض وانتماء، ونلمح ذلك في هذا البيت:

ماذا أقولُ أباهُ الظُّلمِ عن وطنٍ ديست كرامته والنّايُ يُشجيناَ (بن راحلة،

(2014)

وفي قوله أيضاً:

يَا عَرَبُ سِلِ الهوان المَرِيغَرَقَنِي فوارسُ الشّرقِ تاهت في ملاهيناَ (بن راحلة،

(2014)

وكذلك في قوله:

الكلُّ قد ضاق بالأسرار يكشفها إن كَبَّرَ الغَرْبُ قال الغَرْبُ آميناً (بن راحلة،
(2014)

فمن خلال ملاحظتنا لهذه الأبيات، نجد الشَّاعر رافضاً للهموم والأوضاع التي سادت مُجتمعنا العربي، والتناقضات التي تكاد تشمل جُلَّ الميادين، حيث وجد الشاعر هنا نفسه أمام هموم واقعه المعيش فراح يُعَبِّرُ عن آلام أُمته بكل غضب وسُخط، ضد الاستبداد والنُّظُم البالية، ولكلِّ المظاهر البائسة للوطن، والانتساب لأُمته والتحسُّر عليها. فالشاعر هنا قد صبَّ مشاعره القومية في صورة الواقع الأليم الذي تعيشه الأمة العربية، فذكر ما تُعانيه أُمته من ظُلم واستكانة وسكوت عن الحق، وخضوع للغرب، لِيُشَكِّلَ لنا قصيدة مُتأججة بنيران الرفض والانتساب لِيُعلن تمرده على قضية الهوية.

أما في عنوان (عزف للشهادة والميلاد)، فربما أول ما يستوقف القارئ هنا، ويدفعه للتساؤل هو: لماذا قدَّم الشَّاعر الشهادة على الميلاد؟ فمن المعروف أن الميلاد يدل على البداية والحياة، بينما تدلَّ الشهادة على الموت، وهي تأتي بعد الحياة فلا تسبقها، وربما سبق الموت الحياة هنا لأنه يتعلَّق بمرغوب أخروي، يعني الجنة والخلود، فنلمح من خلال هذا العنوان دلالة على طلب الشهادة والعيش بكرامة، ولذا قدَّم الآخرة على الدنيا والخلود على الزوال، فهو بذلك يرغب في الاستشهاد أكثر من رغبته في الحياة.

وحين نتأمل عنوان (مجانق الحجارة)، نجده عبارة عن جملة اسمية، مركب من اسمين، أولهما نكرة وثانيهما معرفة، فكلمة (مجانق) تُحيل إلى الآلة الحربية التي كانت تُستعمل من قبل المُستعمر، وهي ترمي الحجارة على الأسوار فتهدمها، ولكن بعد ملاحظتنا قوله في مطلع قصيدته:

عربٌ وأحملُ في يدي حجراً...؟! !

نعم (بن راحله، 2014)

وفي قوله أيضاً:

قاتل ... سلاحك من حجر

فمدافع العربِ الكرام.. هياكلُ

كسلى ... تخافُ

البوح في وجه التتر (بن راحله، 2014)

ففي هذه الأسطر يبرزُ هوان العرب، وامتلاكهم للأسلحة لكنهم متفرقين، فرغم امتلاكهم للأسلحة إلا أنهم لم يُساعدوا هذا الوطن، ولم يقفوا في وجه العدو، فهنا صارت الحجارة هي السلاح الذي يُدافع عن هذا الوطن المسلوب، مثلما نرى أن بعض البلدان العربية شعوبها لا تمتلك الأسلحة الكافية للردّ على العدو سوى بالحجارة، مما يؤكد عدم تكافؤ في المحاربة.

وفي قصيدة (يا سيّد الشهداء)، هو عنوان يحمل الكثير من التأويلات المختلفة ويفتح أمام القارئ باباً للتساؤلات، فلعلّ أول ما يتبادر إلى ذهن القارئ أن يتساءل، فلماذا يُنادي الشاعر هنا؟ وعن أيّ شهيد يتحدث؟ فنجد الشاعر هنا قد خص شهيدا واحداً، وسيوضح ذلك خلال الأبيات التالية:

ضمّ الفرات جبين دجلة لائماً فهفت تلامس كفه فتلاحماً (بن راحله،

2014)

وقوله:

يا سيّد الشهداء. عفواً إنّنا نهوى المشانق للبرّة مُحاكماً (بن راحله، 2014)

وأيضاً في قوله:

لم يبقَ بعدك للمهانة رافضٌ الكلُّ يمتهنّ المدّة جاثماً (بن راحله، 2014)

ما عاد بعدك للهوى عبقُّ وما عادت قوافي الرّافدين توائماً (بن راحلة،
2014)

يتضح لنا أنّ في هذه الأبيات ذم لحال العرب بعد موت هذا الشهيد، وبذكر دجلة والفرات والرّافدين يتبيّن أن الشاعر هاهنا كان يقصد الشهيد العراقي صدام حسين حيث نظم هذه القصيدة التي مدحه فيها لما كان له من دور في انحيازه للحق، لذا قام بتمجيده وخصّه بالذكر دون بقية الشّهداء، ليروي كيف أصبح العرب بعده وما آلت إليه أحوالهم، فهم لم يُحرّكوا ساكننا حيال ما هو سائد في الأوطان العربية من قهر ومعاناة ومذلة.

ونجد عنوان (يوميات مواطن غير موثقة) لافتاً نوعاً ما، ويُحيل إلى أنّ يوميات هذا المواطن ليست كيوميات كلّ الناس، على اعتبار أنّ التوثيق لشيء ما يحمل مقاييس مُعينة، لذا أراد الشاعر ربّما توثيق هذه اليوميات بطريقته الخاصة للفت القارئ، إلى أنّ وراء هذه اليوميات أسرار، وحوادث تستوجب التوثيق لكونها تحمل معاناة مواطن ووطن، وبذلك جعل قصيدته سجّلاً تاريخياً. وعندما نتجه إلى عنوان (كلمات لبيروت)، نجد الشاعر وكأنّه يحمل خطاباً لبيروت ويوجه كلامه لها، ربّما هو يُرثي حال أمته لبيروت والتي ترمز لدلالات كثيرة فهي: الوطن والمقاومة والملاذ... كما نجد أنّ حرف الجر (اللام) قد حدّد المكان الموجه للكلمات، فوجه الشاعر ما في أعماقه، وما يمزقه ويوجع قلبه في ثنايا هذه القصيدة لبيروت.

وفي عنوان (رقصة الجبناء)، نلاحظ أنّه العنوان الموسوم للديوان، وهو عنوان لا تنكشف مدلولاته من القراءة الأولى، فهو يحتاج إلى وقفة طويلة وتحليل عميق، لنقف عند دلالته، فمن خلال قراءتنا له يتضح لنا أنّه تشكّل من اسمين تجمعها علاقة إضافية، ف(رقصة) وردت خبراً لمبتدأ محذوف تقديره "هذه"، على

نحو: (هذه رقصة ..)، أما الجبناء فهي مضاف إليه مجرور، وهي معرفة وليست نكرة، فقد خصّ الشاعر هنا: رقصة الجبناء، وكما هو معروف أنّ التعريف بالإضافة في اللغة دالّ على إنتاج دلالة محدّدة، كما هو واضح من (الجبناء)، وهذا يظهر جلياً فالمعنى لم يكتمل إلّا من خلال تركيب الكلمتين: رقصة الجبناء، فلولا كلمة (الجبناء) لما تمكّنا من تحديد دلالة كلمة (رقصة) الواردة نكرة، فربما يتبادر إلى أذهاننا سؤال: أيّ رقصة يقصدها الشاعر؟

وهذا جاء التركيب الإضافي ليحدّد المعنى ويحصّره، فكلمة رقصة مفردة بلا إضافة، وهي ليست رقصة عادية؛ بل هي رقصة معنوية ترتبط بما يختلج في النفس ومكنوناتها، فهي رقصة الخزي والذلّ، وهكذا تحيل كلمة (الجبناء) للعرب الخاضعين للغرب، والذين يلتزمون الصمت حيال مآسي الأمة وفواجعها وأزماتها ولم يُغيّروا أيّ شيء.

ومن خلال ما سبق، يبدو أن هذه العناوين قد جاءت جُملاً اسمية عدا واحدة، وانحاز الشاعر إلى استخدامها بكثرة، ما يعني أنه في صراع مع موجودات ثابتة مستمرة، كالأوضاع والنظم والحكّام وغيرها من الأشياء التي لا يستطيع الزمن تغييرها، وهو ما كان سبباً في ميله إلى استعمال الجمل الاسمية لعناوينه.

3. شعرية التكرار

إن التكرار ظاهرة معروفة منذ القدم، وأحد السمات البارزة في الشعر العربي، كما يعدّ أداة أدبية لا يستغني عنها أي شاعر، فهو يعتمد عليه في عمله الشعري، ولا يكاد يخلو أي ديوان منه؛ أي أنه الميزة الأساسية التي يقوم عليها الشعر.

وقد تناول العديد من الباحثين والنقاد مصطلح التكرار، وعمدوا إلى تبيان معانيه ووضعوا له عدّة تعريفات، حيث عرفته نازك الملائكة بأنه: «في الحقيقة إلحاح على جهة هامة من العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها،

فالتكرار يُسلّط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها» (نازك، 1962).

ويُعرّفه الباحثان هاليداي ورقية حسن بقولهما: «إنَّ أي حالة تكرار يمكن أن تكون الكلمة نفسها، أو مرادف أو شبه مرادف، كلمة عامة أو اسماً عاماً» (خطابي، 1991).

والتكرار من أهم البُنى التي تعامل معها الشعراء: «الرسالة الشعرية تتحرك بين المبدع والمتلقي، وهذه الحركة قوامها الغنائية التي تستمد جذورها من مبدعها ثم تصل بالمتلقي إلى حالة الشاعر النفسية والذهنية التي كان عليها عندما أبدع شعره، ولا يمكن أن تحقق كل ذلك إلاَّ بغلبة الوظيفة الشعرية التي يمثل التكرار أعلى درجاتها» (عبد المطلب، 1995)، وتبعاً لهذا يتضح أن التكرار هو أحد الأدوات الجمالية التي تُساعد الشّاعر على تشكيل موقفه، وذلك بإعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها في عدة مواضع في النص الأدبي، ومن أبرز أنواعه: تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة أو الجملة، وتكرار المقطع، ولإيضاح أثرها الجمالي في بناء قصائد الشاعر معمر بن راحله، لا بد من الوقوف عند كل نوع بالتحليل.

1.3 تكرار الحرف

يعد تكرار الحرف من التكرارات التي يلجأ إليها الشاعر، وذلك باستثمار بعض الأصوات أو الحروف التي يكررها بشكل لافت للنظر، لأن تكرارها: «يحدث نغمة موسيقية لافتة للنظر، لكن وقعها في النفس لا يكون كوقع تكرار الكلمات وأنصاف الأبيات أو الأبيات الكاملة، وعلى الرغم من ذلك فإنَّ تكرار الصوت يُسهم السّامع للدخول في أعماق الكلمة الشعرية» (الزبيدي، 2015).

وقد برز هذا التكرار في ديوان الشاعر معمر بن راحله بصورة جلية، حيث أكثر الشاعر من استعمال حروف معيّنة، ولحدود الدراسة ستُحصر في دراسة: حرف الألف، وحرفي الميم والنون.

حرف الألف

فاحمل هواك الأطلسي مجددا حلما نجله قائدا وإماما
واشرق على قمم المواجد باسمها واشمخ بعهدك يا أعز مقاما (بن راحلة،
2014)

فأما عن دلالة تكرار حرف الألف، فهو من أول الحروف وأعظمها، وهو مزماري المخرج، ذو صوت انفجاري، وهو أيضا من حروف المدّ، وقد وظفه الشاعر بكثرة في كلمات من مقاطع متفرقة من الديوان: (الأطلسي، هواك، المواجد، الموجعات، أحزان..)، وهو ما يحيل على الوضوح والحضور، وقد استخدمه الشاعر هنا ليُضفي وضوحا سمعيا وقوة، فهو يصرّح ويصرخ على أمتة التي تقف مكتوفة الأيدي أمام ما تعانيه معظم الأوطان العربية من استغلال ونهب وحصار، فاقتضى منه الموقف أن يُسمع صوته للمتلقين، لكي يستنهض هممهم، ويرشدهم للتحرك، والدفاع عن حقوقهم المُستلبّة، فجاء حرف الألف مُصاحبا لطول النّفس الصادر من أعماقه المجروحة بطعنة الذل والهوان الذي تعيشه أمتة، ودلّ تكراره على الصراخ والرفض.

حرف الميم

وقفت والصمت في منفاي ملتحفا أسرارأي الموجعات التحف
ألم تعشق هذا الصمت تدمنه تهواه منعطفًا إن تاه منعطف (بن راحلة،
2014)

حرف النون

ماذا أقول أباة الظلم عن وطن ديست كرامته والنائي يشجينا

ماذا أقول وهذي مآذننا قد لَفَّها الصمت في أبيه ليالينا (بن راحلة، 2014)
أما عن دلالة حرفي الميم والنون فلا شك أنهما من أكثر الحروف المهيمنة
على جل ألفاظ قصائد الديوان، فأما عن حرف الميم فهو حرف مجهور شفوي
ورد في كلمات: (الدماء، المبكى، المهانة، الصمت..)، فقد كرره الشاعر ليعبر عن
الآلام التي يعيشها، كما يصف حالته المليئة بالعتاب.

وحرف النون حرف بالغ الانتشار على مستوى قصائده، إذ يمثل صوت
الأنين، وقد لجأ إليه الشاعر ليعبر بذلك عن حالة الأسى والحزن، وهذا واضح من
خلال توظيفه في هذه الكلمات: (المشائق، الهوان، الوطن، المحن، الظمآن)، ومن
الملاحظ أن هذا الحرف قد ساهم في نقل رسالة الشاعر إلى المتلقي، فحمل هذه
الألفاظ الحرقه والمرارة، وإحساسه المتصاعد بالألم رغبة منه في نهاية القهر
والاستبداد الذي ساد بلاد العرب، كما أسهم هذا الحرف في إحداث انسجام
إيقاعي وتجانس صوتي دال.

ومن الجلي أن الشاعر معمر بن راحله قد استخدم في ديوانه (رقصة
الجبهاء) حروفا أخرى بصيغة متكررة، وعلى غرار ذلك نجده قد كرر حروفا أخرى
ساعدت في تماسك النصوص الشعرية مثل: في، من، عن،...الخ، وهذا ما أعطى
القصائد بُعدا جماليا.

2.3 تكرار اللفظة

يُعد تكرار الكلمة من أبسط أنواع التكرار: «فليس أيسر من أن يتحول هذا
التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء
الذين ينقصهم الحسّ اللغوي والموهبة والأصالة» (نازك، 1962)، ويُشكل هذا
النمط التكراري قيمة إيقاعية تترك أثرها في المتلقي، إضافة إلى أنه من الأدوات
التي تُساعد الشاعر في تشكيل موقفه وتصويره.

من خلال تتبع قصائد الشاعر يتبين تكرار ألفاظ معينة في قصائده، وكل لفظ يحمل في حد ذاته من الدلالات ما يُوازي الإحساس المتواجد في ذات الشاعر، وهو ما يدفعه إلى تأكيد هذا الإحساس بالتكرار، لكن من المُلغى للانتباه أن هناك كلمات ظلت حاضرة من بداية الديوان إلى آخره، فقد تكررت أكثر من مرتين ألا وهي: (السلام، لا، عرب، نعم).

فأما عن كلمتي (لا) و(السلام)، فهما لفظتين لا تكاد تخلو منهما أي قصيدة، بينما لفظة (لا) هي الغالب تكرارها على القصائد، ولعل تكرار (لا) دال على النفي الناتج عن الرفض، والسخرية من الأمة العربية، ورفض للاضطهاد ليصبح: لا للذل والهوان والانكسار، كما ورد في قوله:

لا القتل لا التهديد كان مُمكنًا لا القهر لا الإغراء كان فطاماً (بن راحلة،

2014)

فجاءت دلالتها لتأكيد المعنى الذي حاول الشاعر إيصاله فضلاً عن الإيقاع الموسيقي، فهو يُحيل على غضب الشاعر وثورته. وفي موضع آخر يقول:

عرب وأحمل في يدي حجراً

نعم

عرب ويورق في دمي سقم

نعم

عرب ويكبر جرحنا أبداً

نعم (بن راحلة، 2014)

وهنا حضرت لفظة (نعم) مكررة بشكل لافت للنظر، وهذا ما يدل على انتماء الشاعر الأيديولوجي كونه عربي، فيؤكد بذلك هويته، إلا أننا نجد الشاعر

ثائرا بسبب انتمائه للعرب، فنلاحظ إحساسه بالانتماء لمجتمع لا يجد فيه ضالته، مجتمع راضخ بكيانه للغرب.

نسج الشاعر هذه الكلمات على مدار قصائده ليُجسّد، ويؤكد لنا حال العرب الأليم والمُخزي، ووضعهم المُهين، فنظم ذلك بإحساس صادق يُصاحب حالته الشعورية إزاء الواقع المتخلف، والذي يتمثل في فساد الحكم، وفساد مظاهر السلوك، فانفجر الشاعر يكتب شعرا يتحدث به هذه الأوضاع علّها تتغير، فيرتجي سلاما يحل على تلك الأوطان المستعمرة، وتكراره لهذه الكلمات يؤكد على موقفه، إلا أننا وجدنا ألفاظا مكررة عدا هذه، لكن تبقى هذه الكلمات الأبرز، وقد جعل التكرار من هذه القصائد بنية متماسكة ومتلاحمة الأجزاء، محورها هذه الكلمات المفتاحية، والتي شكّلت من خلالها عمق المعنى الشعري.

3.3 تكرار العبارة

وهذا النوع من التكرارات يعتمد فيه الشاعر إلى تكرار عبارة معينة في ثنايا النص، وبإلحاح الشاعر على تكرار العبارة تتعمق دلالتها، فيعكس بذلك تأثيرا عميقا في نفس المتلقي: «فالتكرار يضع بين أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يُسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيُضيئها بحيث نطلع عليها أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يُحاول فيها الشاعر أن ينظم كلماته، بحيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما» (نازك، 1962).

وقد لجأ الشاعر إلى تكرار بعض العبارات في قصائده، وكأنه يُنبّه على أهميتها ومحوريّتها في القصائد، فنلاحظ أنه من خلال هذا التكرار قد عكس حالته الشعورية، فمن خلال عبارة (أولم تكن) نجد أن الشاعر قد كرر هذه العبارة، ومن خلال فعل الكينونة (تكن) نلاحظ أنه قد جاء في سياق ليكشف عن مدى معاناة

وطنه، وآلامه التي عايشها، فهو في دعوة واضحة للمتلقي، لأن يكون على دراية بما واجه هذا الوطن من محن ومصائب، ولكنه لم يمت برغم الموجعات وبقي صامداً، وهو ما يشير إليه في قوله:

أولم تكن... فوق الظنون جراحه تهب الحياة لمن يصونها كراما
أولم تكن... في الموجعات عيونها دفناً ودرعا كم يصدُّ لئاما (بن راحلة،

(2014)

وفي موضع آخر من قصيدة (عزف للشهادة والميلاد)، يُكرر عبارة (لم يبق فينا)، ونلمح فيها تأكيد على أنه لم يبق للعرب شيء من الإحساس تجاه العروبة غير المهانة والذل واتباع للغرب والاستكانة له:

لم يبق فينا غير رقصة خنث تجتث أصلاب الفحولة فخرا

لم يبق فينا غير نكبة ذلة تقتات من عمر المذلة عمرا (بن راحلة، 2014)

وفي موضع آخر يطرح الشاعر تساؤلاً (فَلِمَ البقاء) ويكرره، وكأنه في حوار مع نفسه يسألها ويحاورها عن الأوضاع التي وصلت إليها أمته من الدناءة والرضوخ، ما يؤكد على تحسّره على وطن ضائع وأمة تتجرّع كؤوس الذل، وهكذا يتوالى تكرار العبارات من خلال: (ماذا أقول) بصيغة استفهامية، وذلك للتأكيد على أنه لم يجد ما يقوله حيال الصمت الذي يلف آذن العرب في مواجهة المؤامرات التي يُصدرها الغرب، ولعلّ لجوء الشاعر إلى الصيغ الاستفهامية ميزة تبدو بارزة في قصائد الديوان.

أما في قصيدة (يا سيّد الشهداء) فنجد الشاعر قد كرر عبارة (يا سيّد الشهداء)، وكأنّ الشاعر يُشرك المتلقي من خلال هذا التكرار ويُلح عليه، ليثير فضوله، ويستمر الشاعر في مناداة هذا الشهيد في حالة همسات شاعرية، حيث يؤكد على الانتباه ولفت اهتمام القارئ للمنادى الذي يُعد رمزا للقوة والشجاعة.

يا سيد الشهداء.. يا حلما روى نخلا يلف بلابلا وحمائما

يا سيّد الشهداء.. عفوا إنّنا نهوى المشانق للبزة محاكما (بن راحلة، 2014)
4. شعرية الإيقاع

إنّ الإيقاع من العناصر المهمة التي يقوم عليها الشعر، فهو يُسهم في خلق مسافة جمالية تجعل المتلقي يبتعد عن العالم النثري، ويُعرّف الإيقاع بأنه: «تتابع منتظم لمجموعة من العناصر، وهذه العناصر قد تكون أصواتا، مثل دقات الساعة، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب، وفي الفنون يتكوّن الإيقاع من حركات الرقص، أو أصوات الموسيقى، أو ألفاظ الشعر» (يونس، 1993).
كما يُقصد بالإيقاع: «وحدة النغمة التي تتكرر على نحوها في الكلام أو في البيت الشعري، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة» (يونس، 1993).
وثمة نوعين للإيقاع: إيقاع خارجي، وإيقاع داخلي، وفيما يلي سترد دراسة للجانبين: الخارجي والداخلي من خلال الديوان.

1.4 الإيقاع الخارجي

ويتمثل في الموسيقى الخارجية التي تنتج عن الأوزان والقوافي، وهي بمثابة الإطار الفني الذي يُجسّد تجربة الشاعر، وسنقوم بدراسة الإيقاع الخارجي من ناحية الوزن والقافية، من خلال الديوان.
-الوزن

يُعد الوزن موسيقى الكلمة، ويُعرّف بأنه: «الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية، وهو المقياس الذي يعتمد عليه الشعراء في تأليف أبياتهم ومقطوعاتهم وقصائدهم» (يعقوب، 1991).

وللوزن أهمية كبيرة لما له من أثر في تأدية المعنى، ولكل وزن نغم خاص يوافق المعاني التي يريد الشاعر التعبير عنها، فهو متعلق بالبحور الشعرية. والبحور التي نظم عليها الشاعر قصائده كالتالي:

قصيدة (وتبقى الجزائر) - البحر الكامل

طرزْتُ من عبق الجراحِ وساماً

طررزت من عبق لجراح وساما

0/0// /0//0 /// 0// /0/0/

ونسجت من وحي السّلام سلاماً

ونسجت من وحي سسلام سلاما

0/0// /0//0/0/ 0/ /0///

قصيدة (تذكرة عبور) - البحر البسيط

ماذا وتحبُّ في الذّكرى مآسيه

ماذا وتحبُّ فذذكرى مآسيهي

0/0/0// 0/0/0/ //0// 0/0/

غنّت مرافئه أشجان حاديه

غننتمرافئهو أشجان حاديهي

0/0/0/ /0/0/ 0///0// 0/0/

قصيدة (رقصة الجبناء) - البحر البسيط

خسرتُ أسحب أوراقٍ وأعترفُ

خسرت أسحب أوراقٍ وأعترفو

0///0/ / 0/0/0/ //0/ /0//

الشّمسُ تنزف في يُمناي تنحرفُ

اششمس تنزف في يُمناي تنحرفو

0///0/ /0/0/ 0/ //0/ /0/0/

قصيدة (توقيعات على جدارية المساء) - البحر الطويل

لعينيك قد غنى الفؤاد وما درى

لعينيك قد غنلفؤاد وما درى

0//0/ / /0//0 /0/ 0/ /0/0//

فرقت تباريح الهوى منك أشعار

فرققت تباريح لهوى منك أشعارو

0/0/0/ /0/ 0//0 /0/0// 0/0//

قصيدة (تداعيات وجه قرشي) - البحر الكامل

ثملت دروب الموج من ألق

ثملت دروب لموج من ألقن

0/// 0/ /0/0 /0// 0///

فأبيحت الأصداف والطرق

فأبيحتلأصدافو و ططرقو

0///0 / /0/0/ 0/0///

قصيدة (عزف للشهادة والميلاد) - البحر البسيط

اعزف فصوتك للمآذن مسرى

اعزف فصوتك للمآذن مسرى

0/0/ //0//0/ //0// 0/0/

واحمل دماءك للشهادة مهرا

وحمل دماءك للشهادة مهرا

0/0/ //0/0/0/ //0// 0/0/

قصيدة (يوميات مواطن غير موثقة) - البحر المتدارك

عفوا سيدي

عفون سيدي

0//0/ 0/0/

قصيدة (معلقة العرض الأسود) - البحر الكامل

من أين أبدأ فالدروب عتاب

من أين أبدأ فددرروب عتابو

0/0// /0//0/ //0/ /0/ 0/

وعلى جبين الرافدين جواب

وعلى جبين ررافدين جوابو

0/0// /0///0 /0// 0///

قصيدة (مجانق الحجارة) - البحر الكامل

عربٌ وأحمل في يدي حجراً

عربن وأحمل في يدي حجرن

0/// 0// 0/ 0/0/ / 0///

قصيدة: (يا سيد الشهداء) - البحر الكامل

ضمّ الفرات جبين دجلة لائما

ضمم لفرات جبين دجلة لائما

0//0/ //0/ /0// /0//0 /0/

فهفت تلامس كفه فتلائما

فهفت تلامس كففهو فتلائما

0//0/// 0//0/ //0// 0///

قصيدة (مواويل الرفض والانتماء) - البحر البسيط

أضحى التنائي بديلا عن تدانينا

أضحتنائي بديلن عن تدانينا

0/0/// 0/0/0// 0/0//0/0/

ولاح في صوت هندٍ بوح ناعينا

ولاح في صوت هندن بوح ناعينا

0/0/0/ /0/0/0/ /0/0/ /0/ /

قصيدة (كلمات لبيروت) - البحر البسيط

أهواك سيّدتي في السر والعلن

أهواك سيديتي ففسرو لعلي

0///0 / //0/0///0/ /0/0/

أهواك رغم شروخ الوجه والوطن

أهواك رغم شروخ لوجه و لوطني

0///0 / /0/0 /0// /0/ /0/0/

من خلال ما سبق، يبدو جليا أن الشاعر حين نظم ديوانه (رقصة الجبناء) كتب قصائده على النحو العمودي، عدا قصيدتين وهما (يوميّات مواطن غير موثقة، ومجانق الحجارة) اللتان جاءتا على شكل شعر التفعيلة، كما نجده قد مال إلى استخدام البحر الكامل والبحر البسيط اللذان أخذتا حيزا كبيرا في الديوان خلافا للبحور الأخرى، وهذا ما يُوضح لنا تفضيله لهذين البحرين في التعبير عن حالته الوجدانية.

أما البحر الكامل، فقد لجأ إليه الشاعر لما وجد فيه من طواعية مع حالته الشعورية، فقد كان ينظم شعرا قوميا نائرا على الأوضاع التي آلت إليها العرب

كافة، فجاء هذا البحر متكاملاً في حركاته وأجزائه، بينما اعتمد البحر البسيط لأنه ينظم قصائد عمودية، فهو من البحور التي ولع بها الشعراء منذ القدم وذلك لاتساع أفقه، وبهذه البحور استطاع الشاعر أن يجذب القارئ لهذه القصائد لما فيها من جمال إيقاعي.

2.4 القافية والروي

الشعر على القافية، فلا بد من وجودها في القصيدة، وقد عرفها الخليل بن أحمد الفراهيدي بأنها: «آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله» (يعقوب، 1991)، ومن الجلي أنّ الشاعر قد شكّل قصائده وفق قوافي معينة كالمتواترة في قصيدته و(تبقى الجزائر)، والمتراكبة في قصيدة (رقصة الجبناء)، والمتدركة في قصيدة (توقيعات على جدارية المساء)، كما قام بتنوع القوافي في قصيدتي (يوميّات مواطن غير موثقة، ومجانق الحجارة)، وذلك لأنهما نُظمتا على شكل الشعر الحرّ، والذي يقوم على نظام السطر.

فمثلاً في قول الشاعر في قصيدة (يوميّات مواطن غير موثقة):

عفوا سيّدي

0//0/ متدركة

كتيجان صبح

0/0/ متواترة

فيلاحظ هنا، أنه قد زواج بين القوافي في قصيدة واحدة، وهذا نظراً لانفعاله واضطرابه، فهذه القصيدة عبّر فيها عن مدى قلقه وألمه على ما تُعائشه المجتمعات العربية من معاناة.

وقد وردت القافية بنوعها المطلقة والمقيدة، ومن أمثلة المطلقة نذكر قول

الشاعر:

واللؤلؤ المحموم تلثمه أنفاس صبح بوحها العبق

0//0/ مطلقه

ومن أمثلة المقيدة قول الشاعر:

والطير الأبابل

فلا.. وألف.. لا

... لن تشتعل

0//0/ مقيدة

- وتبعا لتنوع حرف الروي في القصائد تنوعت القوافي ما بين مقيدة ومطلقة، وما نلاحظه على ديوان (رقصة الجبناء)، أنّ جميع قصائده اتخذت رويًا موحدًا عدا قصيدتين من شعر التفعيلة وهما: (مجانق الحجارة، ويوميات مواطن غير موثقة)، فقد تنوع فيهما حرف الروي، ففي قصيدة مجانق الحجارة:

عربٌ وأحمل في يدي حجرا ← الرّاء

عرب ويورق في دمي سقم ← الميم

عرب ويكبر جرحنا أبدا ← اللّادال

عرب المحافل والمراقص ← الصاد

وقد لجأ لهذا التنوع تبعا لحالته الشعورية، وانفعالاته فهو في مقام بوح عما تعيشه الأوطان العربية من حروب، وما تُعانيه شعوبها من آلام حيال الأوضاع التي سادت المجتمعات العربية الراضخة للمهانة، ولهذا جاء تنويعه للروي خادما لانفعالاته.

ب - الإيقاع الداخلي

بما أنّ الإيقاع الخارجي يعتمد على الأوزان والقوافي، فإن الإيقاع الداخلي يشمل الموسيقى النابعة من تآلف الأصوات والكلمات، ويمكن ملاحظتها من خلال: التكرار، والطباق، والجناس، وغيرها من الظواهر التي يُعنى بها علم البديع.

وفيما يلي سندرج بعض أقسام الإيقاع الداخلي، والمتمثلة في:
- الجنس

ويعد من الوسائل التي يستعين بها الشاعر ليُظهر مشاعره، وليؤثر في نفس المتلقي وهو اتفاق كلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى؛ أي أنه: «يتشابه اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى» (حبكة الميداني، 1696).

وللجناس نوعان هما: «جناس تام، وهو ما اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة: في نوع الحروف، وفي هيئتها، وفي عددها، وفي ترتيبها» (حبكة الميداني، 1696)، و«الجناس المُحرّف وهو ما اختلف فيه اللفظان في هيئة الحروف، واتفقا في نوعها وعددها وترتيبها» (حبكة الميداني، 1696).

ومن أمثلة الجنس الواردة في الديوان:

عرب العمائم والتمائم (بن راحله، 2014)

وفي قوله أيضا:

غضب العروبة في الصفائح لا الصفائح (بن راحله، 2014)

جانس الشاعر بين لفظي (الصفائح والصفائح)، وهما مقتبستان من قصيدة أبي تمام التي يقول فيها:

بيض الصفائح لا سود الصفائح في متونهن جلاء الشك والريب

وقد استحضرها هنا للدلالة على أن العرب يظهرون غضبهم فقط في الصحف وفيما يكتبون، لا يواجهون بالسيف ويقيمون الحروب للدفاع عن أوطانهم.

إضافة إلى نماذج أخرى من الجنس، منها قوله:

ويلف جرح المتعين قنابلا وسنابلا حبلى يصغن مكارما (بن راحله، 2014)

فهنا ورد الجنس بين (قنابلا وسنابلا)، تجمع بين الأثر الذي تُحدثه في نفس السامع ومن جهة أخرى فهو يؤدي معنى يقصده الشاعر ويحيل إلى التناقض الذي يجمع السلام والمودة والحروب.

- الطباق

وهو الجمع بين الكلمة وضدها في الكلام الواحد؛ فالطباق هو: «الجمع في العبارة الواحدة بين معنيين متقابلين، على سبيل الحقيقة، أو على سبيل المجاز ولو إيهاما، ولا يُشترط كون اللفظين الدالين عليهما من نوع واحد كاسمين أو فعلين، فالشرط التقابل في المعنيين فقط» (حبنكة الميداني، 1696) وسنوضح تجلي الطباق من خلال الديوان فيما يلي:

وتذوب في نزع الكؤوس ثمالة والحذلقات: جيئة وذهاب

وتشلك الأضواء في زخم الدجى شبحا ويسكن في الشفاه ذباب (بن راحلة،

(2014)

وضمن هذين البيتين ورد طباق إيجابي في لفظي (جيئة وذهاب) و(الأضواء والدجى)، وكليهما أخذ معنى مخالفا للآخر كالأضواء بقصده النور والدجى ويعني به الظلام وفي قوله:

أهواك سيدتي في السر والعلن أهواك رغم شروخ الوجه والوطن (بن راحلة،

(2014)

وهنا ورد الطباق الإيجابي من خلال كلمتي (السر والعلن)، استعان بهما

الشاعر ليوضح مدى حبه لبيروت الظاهر خفاءً وجهرًا.

4. خاتمة

في ختام هذه الدراسة التي رصدت أهم العناصر المكوّنة للغة الشعرية في ديوان (رقصة الجبناء) للشاعر الجزائري معمر بن راحله، تم التوصل إلى جملة من النتائج يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

- لجأ الشاعر لاستعمال لغة شعرية تخرج عن الاستعمال المألوف المملول للغة، وشحنها بطاقة إيحائية دالة على معاني باطنية لا يكتشفها القارئ من القراءة الأولى، وإنما بتعدد القراءات والانفتاح على النصوص.
- شكلت عناوين الديوان علامات لسانية عكست التجربة الشعرية للشاعر، وبيّنت مدى إمكانيته في إنتاج عناوين ذات إيحاءات دلالية، تُسهم في إعطاء المتلقي فرصة للغوص في أعماقها واكتشاف ما يصبو إليه، كما جاءت معظم العناوين جملاً اسمية، لما يعانيه من أوضاع ثابتة تجتاح الأمة العربية.
- ساهم التكرار بمختلف أنماطه سواء بتكرار الحرف أو تكرار الكلمة الواحدة أو تكرار العبارة، في بناء نصوصه الشعرية، واستخدمه الشاعر ليضفي على لغته الشعرية إيقاعاً متميزاً، وليؤكد المعاني ويلبسها دلالات إيحائية إضافية إلى طاقات اللغة الشعرية.
- نظم الشاعر أغلب قصائده على الشكل التقليدي العمودي، عدا قصيدتان جاءتا على شكل الشعر الحر، وتبعاً لذلك استخدم البحور الصافية والمركبة، كما اعتمد على البحر الكامل والبسيط أكثر من البحور الأخرى، وكان هناك تنوع واضح في القوافي بين المقيدة والمطلقة، وإلى جانب الوزن والقافية تضافت معهما الجناس والطباق في تشكيل بنية صوتية إيقاعية ودلالية.
- بث الشاعر روحاً جديدة في قصائده جعلته خلافاً، وذلك من خلال نسج كلماتها وفق تعابير مختلفة تتداخل مع ذات المتلقي وأحاسيسه التي تجلت في ملامسته وإدراكه لقضايا الواقع.

ونخلص في الختام إلى أن هذه الورقات لم تحط بكافة الجوانب الشعرية في ديوان (رقصة الجبناء)، وإنما أملت ببعض العناصر البارزة فيه، وعليه يبقى الديوان مفتوحاً للبحث.

6. قائمة المراجع

- 1- إميل، بديع يعقوب. 1991، المعجم/المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية.
- 2- بلعابد، عبد الحق. 2008، عتبات (جبرار جنيت من النص إلى المناص)، ط1، الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- 3- بن راحله، معمر. 2014، رقصة الجبناء، ط1، الجزائر: اتحاد الكتاب الجزائريين.
- 4- حسن حبتكه الميداني، عبد الرحمان. 1996، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ط1، ج2، دمشق: دار القلم.
- 5- خطابي، محمد. 1991، لسانيات النص - مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- 6- صلاح مهدي، الزبيدي. 2015، التكرار وأنماطه في شعر عبد العزيز المقالح، مجلة ديالى، ع67، جامعة ديالى.
- 7- عبد المطلب، محمد. 1995، بناء الأسلوب في شعر الحداثة - التكوين البديعي - ط2، القاهرة: دار المعارف.
- 8- فوزي، عيسى. 2006، النص الشعري وآليات القراءة، مصر: دار المعرفة الجامعية.
- 9- قطوس، بسام. 2001، سيمياء العنوان، ط1، عمان، الأردن: وزارة الثقافة.
- 10- الملائكة، نازك. 1962، قضايا الشعر المعاصر، ط1، منشورات مكتبة النهضة.
- 11- هياس، خليل شكري. 2009، القصيدة السير ذاتية - بنية النص وتشكيل الخطاب، ط1، أريد الأردن: دار غيداء للكتاب العالمي.
- 12- يونس، علي. 1993، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب.