مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية ISSN : 2353-046
المجلد6 ، العدد14، (جوان 2018) EISSN : 2600-6421

التكرار وخصوصياته في شعر سليمان جوادي

الأستاذة: نور إيمان زكوب إشراف: أ . د . علي ملاحي
جامعة الجزائر- 2 -

ملخص:

يعد التكرار عند سليمان جوادي أحد العناصر الأساسية في بناء نصه الشعري ، يلجأ إليه الشاعر لأغراض فنية وأخرى دلالية ، فهو يختار ويؤلف ويوزع الكلمات ويرتبها بحيث تشكل تلك الأنساق المترددة علاقات مع باقي أجزاء النص الأخرى ،

فلقد اعتمد جوادي على التكرار بأنماطه المختلفة ، من تكرار حرف ، كلمة ، عبارة، وحتى مقطع ، كما قد شغل هذا التكرار مطارح مختلفة من قصائده ، فمنه ما كان في مستهلها ، ومنه ما كان في نهايتها ، ومنه ما كان في بداية أو ختام كل مقطع من مقاطعها

ومنه ما لم يخضع لتنظيم محدد ، بل توزع بصفة عشوائية على هيكل القصيدة، وعليه فقد برز التكرار في شعر سليمان جوادي بأكثر من سبيل ، و هو ما حقق للنص الشعري قيمة جمالية و دلالية بليغة ربطت المعنى و الرؤية معا ربطا دقيقا موحيا أبرز موهبة الشاعر و مدى براعته في الخروج بالتكرار من دائرته المبتكرة النمطية إلى دائرته الفنية والأسلوبية .

الكلمات المفتاحية : تقنيات التكرار ، أنماط التكرار ، هيكل القصيدة ، بناء القصيدة ، الأسلوبية ، القيمة الجمالية .

ملخص باللغة الانجليزية :

According to souleiman jouadi repetition is considered as one of the most important elements to build his poetic text, he uses it for artistry and semantic reasons, he chooses, produces, distributes words and classify them so that the repeated drifts form relations with the other parts of the text.

Jouadi uses the different kinds of repetition, as the repetition of one word, a statement and even a verse and he used it in different places in his poems, at the beginning and also at the end of them, or at the beginning or at the end of each verse.

Some of this repetition doesn't follow any specific order but it is distributed randomly in the poem, therefore, repetition is present in soulaiman jouadi's poem in many ways.

يعتبر التكرار من التقنيات البارزة التي دخلت ميدان القصيدة المعاصرة ، بوصفه الشفرة الفنية الكاشفة عن الجوانب النفسية والدلالية المضمرة التي تنطوي عليها الذات الشاعرة المبدعة لحظة رسم ملامح رؤيتها و حالتها الشعرية .

إن بروز عنصر التكرار بقوة في القصيدة العربية المعاصرة ، لا يعني أنه عنصر جديد عليها ، بل قد أشار إليه العديد من النقاد القدامى ودوره في ارتباط أجزاء الكلام بالإضافة إلى تقوية المعنى وتوكيده ، "يأتي في الكلام ، تأكيدا له وتشييدا من أمره ، وإنما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك ، إما مبالغة في مدحه أو ذمه أو غير ذلك " 1

فالتكرار ظاهرة أسلوبية لافتة ونسق تعبيري مهم يؤثر على المستويين الصوتي ، والدلالي ، فهو أحد أهم عناصر التبليغ وطرق الأداء في الشعر العربي القديم والمعاصر، كما أنه وسيلة فعالة في توضيح المعاني وترسيخها في الأذهان وتوصيلها إلى المتلقي " إنه تجلية للمعنى وتزكية له، أو رغبة من الشاعر في التوكيد والتفصيل ، ومن ثم تنمية المعنى وبلورته " 2

إضافة إلى أنه يساعد الناقد في سبر أغوار النص للكشف عن المعاني المضمرة والدلالات الخفية ، فالشاعر عندما يكرر مفردة أو عبارة ما ، فهو يطلعنا على حقيقة ما قد تكون داخلية تخص تجربته الشعرية الذاتية " وقد تكون خارجية تتصل بنقاء الحركة الذاتية الداخلية ، وعدم قدرتها على الامتداد والتحول والخلق مما يحيل ظاهرة التكرار إلى مراوحة شكلية مغلقة تشير إلى انتهاء الطاقة الحقيقية الداخلية الذاتية ، واعتماد حركة الشكل المغلق وصياغاته المكررة عوضا عن ذلك"3

ويعد التكرار عند سليمان جوادي أحد العناصر الأساسية في بناء نصه الشعري ، يلجأ إليه الشاعر لأغراض فنية وأخرى دلالية ، فهو يختار الكلمات ويؤلفها و يوزعها ويرتبها بحيث تشكل تلك الأنساق المترددة علاقات مع باقي أجزاء النص الأخرى .

اعتمد جوادي على التكرار بأنماطه المختلفة ، من تكرار حرف و كلمة و عبارة ومقطع، كما قد شغل هذا التكرار مطارح مختلفة من قصائده، فمنه ما كان في مستهلها، ومنه ما كان في نهايتها ، ومنه ما كان في بداية أو ختام كل مقطع من مقاطعها .

ومنه ما لم يخضع لتنظيم محدد، بل توزع بصفة عشوائية على هيكل القصيدة، وعليه فقد برز التكرار في شعر سليمان جوادي بأكثر من سبيل

التكرار الاستهلالي : 1 -

وهو تكرار حرف (حروف المعاني) أو كلمة أو جملة في مستهل كل بيت من مجموعة أبيات متعاقبة، بغرض التوكيد وشد انتباه القارئ لإثارة فضوله وجعله يرتاب مغامرة للكشف عن الدلالة ، فهو يستهدف " الإحاطة بوضع شعري معين ومنحه سمة دلالية واقعية محددة ، ليس من خلال التكرار ذاته ، بل من خلال ظلاله ومتعلقاته اللغوية والدلالية كذلك " 4 "

غير أن هذا النمط من التكرار يستدعي حضور شرط هو " أن يوحد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر ، وإلا كان زيادة لا غرض لها " 5

بمعنى أن التكرار الذي يأتي به الشاعر لابد أن يكون عنصر تماسك وانسجام وبناء فيعمل على توحيد القصيدة لا زعزعة نظامها.

إن التكرار الاستهلالي يمنح الشاعر حظا أوفر في تدفق تلك الشحنة الشعرية التي تغمره ، بنبرة صوتية أكثر حدة وقوة تظهر على شكل حركات إيقاعية ، فلو تناولنا قصيدة سليمان جوادي _ بعنوان (التقينا) لوجدنا أن لفظة (التقينا) وهي نفسها عنوان القصيدة قد شكلت موقعا رئيسيا في بداية أسطر القصيدة وقد أضفت هذه المفردة نغما موسيقيا تناغم مع بداية الأسطر إلى جانب الدلالة الجديدة التي تعطيها عند كل سطرٍ.

التقينا...
التقينا بعدما كنا انتهينا.
بعدما كنا افترقنا ونسينا.
التقينا .. دمعة في مقلتينا.
***
التقينا
***
التقينا
التقى الغصن بأوراق و زهر " 6 .

إن بروز الفعل الماضي (التقينا) في قصيدة سليمان جوادي ، لم يكن مجرد عنوان للقصيدة أو تكرار للازمة... وإنما كان أكثر من ذلك لقد شكل الفعل " التقينا " رمزا تتمحور حوله الدلالات ، فصار محور القوة التعبيرية وطاقته الإيحائية ، كما صار منبع التدفق الشعري لهذه التجربة الغزلية، فهو في كل مرة يترك انطباعا مختلفا في نفس المتلقي حتى يظهر وكأن اللقاء مجموعة من اللقاءات ولم يكن لقاء واحدا،

ف (التقينا 02) تُخَلِّف انطباعا عامرا بالألم والحزن الذي عايشه الشاعر قبل اللقاء،

و (التقينا 03) تخلف انطباعا عن الراحة والاطمئنان والسكينة فرحة بهذا اللقاء

كما بدأ إلحاح الشاعر على الزمن الماضي جليا من خلال استحضار صوره بأحزانه وآلامه فكان من بين أهم العناصر المكونة لموقفه الشعري :

التقينا بعدما كنا انتهينا

التقينا بعدما كنا افترقنا ونسينا " 7

فكل من (التقينا ، كنا ، انتهينا ، افترقنا ، نسينا) أفعال مسندة لـ (نا) المتكلم،

إن فرحة اللقاء جعلت الشاعر يستعرض حالتين مفارقتين هما (الافتراق اللقاء) فجسدهما على شكل ثنائية ضدية إحداهما ظاهرة في النص والأخرى مضمرة عنه ، ناب عنها الفعل التقينا عند تكراره في كل مرة ، أي هناك المعنى المباشر المنطوق والمعنى غير المباشر

: هذا ما سيبينه المخطط الآتي

انتهينا ≠ التقينا = ابتدأنا

افترقنا ≠ التقينا = التقينا

نسينا ≠ التقينا = تذكرنا

فالتقينا بعدما كنا (انتهينا....افترقنا.... نسينا) تصبح بعد اللقاء (ابتدأنا...التقينا....تذكرنا)

أما في المرة الثالثة فنجد جميع ما ورد بعد الفعل " التقينا " امتاز بندرة الزمن ، وحلول السكون محله ، ذلك أن الشاعر " لم يشأ أن يذكر غير عناصر شعرية كل منها يعطي دلالة ما " 8

التقينا دمعة في مقلتينا

و فؤاد خافق فوق يدينا " 9

فالعناصر التالية (دمعة ، مقلتينا ، فؤاد ، يدينا)هي عناصر خالية الزمن لكنها مفعمة بالدلالة خصت المزاج الإنساني وما تعلق به من مظاهر انفعالية على عكس المرة السادسة والأخيرة ، نجد أن الفعل المكرر (التقى) ورد دون إسناد :

التقى الغصن بأوراق وزهر

فالشاعر حذف (نا) المتكلم المتصلة بالفعل (التقى) طيلة المرات الخمسة الواردة في القصيدة والتي عنت في مجملها الحضور ليعوضها بأسماء هي (الغصن) من جهة و(الأوراق) و(الزهر) من جهة ما يعني الغياب ، فقد تحول المحبوبان المعبر عنهما بـ (نا) المتكلم المنتميان للجنس البشري إلى عناصر من الطبيعة وتحديدا الشجر ، فمكان الأوراق والثمار حتما الغصن ، ومكان الحبيبة حتما مع محبوبها.

أما عن المرات الأولى والرابعة والخامسة فقد ورد الفعل (التقينا)مرفقا بحذف ، فالشاعر أمام فرحة اللقاء ، وجد نفسه عاجزا عن التعبير ، فعوض ذلك العجز بحذف، أدى دورا إيحائيا على مستوى الصيغة ... فكان عنصرا فعالا مساهما في تقوية الإيحاء من جهة ، منشطا لخيال المتلقي من جهة أخرى.

"ويتساوق الخطاب الشعري في هذا النمط التعبيري مع الحركة الصاغية...، من حيث تكون قيمة المتعة في كل مستوياتها مرهونة بالزمن الماضي (التقينا ، افترقنا ، انتهينا ، نسينا) أي أن النص هنا يشمل هروبا على المستويين ، مستوى الزمن (الماضي : التقى) ومستوى الذات (ألف الاثنين) التي امتزجت في الموضوع أو لنقل ذابت فيه كما ذاب هو فيها " 10

إن التكرار الاستهلالي للفعل (التقينا) في قصيدة جوادي ، لم يأت عشوائيا ، وإنما جاء لتحقيق غاية بنائية إيحائية جعلتنا نناسق رفقته لنعيش ولو شطرا من تجربته الغزلية .

و يظهر نوع آخر للتكرار الاستهلاكي في شعر جوادي آلا وهو تكرار الجملة أو العبارة حيث كرر عبارة (يحتكر العرب كل ...) في قصيدته (آلا صفقي بيد واحدة) ست مرات ثلاث مرات الأولى والخامسة على هيئتها (ويحتكر العرب...) أما في المرة الرابعة كرر العبارة نفسها لكن بحذف (كل) أي (يحتكر العرب...) ، أما في المرة السادسة كرر الفعل فقط بصياغة أخرى ، حيث حذف الفاعل (العرب) وعوضه ، بنون المتكلم :

و يحتكر العرب كل الهزائم

يحتكر العرب كل الشتائم

يحتكر العرب كل القضايا التي لا تحل
و كل الشموس التي لا تطل
و كل السيوف التي هشمتها الحرازات
أو شغلتها الفتن
و يحتكر العرب حتى السيوف التي لا تسل.
و يحتكر العرب كل الكوارث كل المحن
و كل القلوب التي فتنتها الملذات
كل القلوب التي قد تحب الذي لا يحب
ونحتكر الآن العقول التي لا تفكر
إلا بإذن من البطن " 11

فتمركز عبارة (ويحتكر العرب كل...) وتكرارها في مستهل الأبيات الأولى لقصيدة جعلها محورا أساسيا ومصدرا للدلالة ، لقد كانت مبعث سخرية واستهزاء ومعادلا للتفاهة في حياة الشاعر ، تفاهة مثلها موقف العرب المتخاذل إزاء وضع مأساوي طال أمده واستمر عدوانه ، وهو ما خص القضية الفلسطينية والحرب اللبنانية.

و قد جاء تكرار الفعل المضارع (يحتكر) ليؤكد الحدث و يدل على استمراريته " وكأن بالشاعر من خلال هذا التكرار للفعل (يحتكر) أراد أن يشرك المتلقي من خلال الإلحاح عليه ليثير فضوله ، وليسأل نفسه عما يمكن أن يلمحه هو أيضا " 12

و عليه فالتكرار هنا ليس لغرض الفائدة فقط ، لكنه إلحاح من الشاعر للتنبيه وإيقاظ الهمة فعلى الرغم من ذلك الحضور السلبي للذات العربية من توظيفه الفعل (يحتكر) والذي بدا فيه الشاعرساخرا وناقما ، إلا أنه حمل في طياته روحا وطنية ونزعة دينية وغيرة على الهوية العربية وما اشتملت عليه من عقيدة وتاريخ خاصة وقد تجسد ذلك من خلال استحضار الشخصيات التاريخية (صلاح ، خالد، أبو خالد ، طارق ...) فصلاح هو صلاح الدين الأيوبي ، وخالد هو خالد بن الوليد سيف الله المسلول وطارق هو طارق بن زياد فاتح الأندلس :

و ماذا تريدين بيروت من هؤلاء العرب
صلاح مضى
و مضى خالد وأبو خالد
هل تريدين ليلة أنس وحفل طرب !! ؟

مضى طارق واستقال الحرس
فلا ليلة الوصل عادت
و لا عادت الأندلس " 13

إن الفعل المضارع (يحتكر) قد عمق دلالة الصورة الشعرية وزاد من فاعليتها في فرض لحظة الحضور منذ ، بداية القصيدة ، فهو كالمؤشر الذي يوحي بوقوع الفعل اليوم وغدا " و"تكمن أهمية هذا البعد الزمني في كونه يعلن أن الحاضر هو ما تعاني منه الذات " والذي هو امتداد للماضي واستمرار له.

و لم تقتصر أهمية تكرار عبارة (يحتكر العرب كلا...) على الفعل (يحتكر) فحسب بل كان تكرار أداة التوكيد (كل) عاملا أساسيا في رسم هذه الصورة التي تعادل فكر الشاعر ، والمشاعر المصاحبة له ، إذ "يدخل التوكيد بواسطة كل... في النوع الذي يراد منه التعميم والشمول " 14 فالعرب يحتكر كل : (الهزائم ، الشتائم القضايا التي لا تحل ، الشموس التي لا تطل ، السيوف التي لا تسل ، القلوب التي فتنتها الملذات ، القلوب التي قذ تحب الذي لا يجب)، وفي هذا دلالة سلبية كبيرة.

إن ما نخلص إليه من هذه الدراسة أن في استخدام جوادي لهذا النوع التكرار " فصلا عن دلالته النفسية يحمل دلالات فنية تكمن في تحقيق النغمية والخفة في الأسلوب ، ما يضفي على النص قدرة أكبر في التأثير على المتلقي " 15

2 – التكرار المقطعي :

ينهض التكرار المقطعي على تكرار مقطع بأكمله ، مع احتمال حدوث بعض التغيير عليه زيادة أو نقصانا ، يعتبر أطول أنواع التكرار وأصعبها توظيفا من قبل الشاعر إذ يتطلب وعيا كبيرا منه ، كما يعتبر من أوضح أنواع التكرار وأسهلها إدراكا من قبل المتلقي ، اذ يشكل الملمح الأسلوبي الأبرز في القصيدة ، والذي يكون بمثابة المفتاح الذي يؤدي إلى الفهم العام ، يوظفه الشاعر لأغراض فنية وأخرى جمالية" فالتفسير النفسي لجمال هذا التعبير أن القارئ وقد مر به هذا المقطع يتذكره حين يعود إليه مكررا في مكان آخر من القصيدة ، وهو بطبيعة الحال يتوقع توقعا غير واع أن يجده كما مر به تماما ، لذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف وأن الشاعر يقدم له في حدود ما قرأه لونا جديدا " 16

كما يوظفه لأغراض فنية " فعلاوة على دوره في تأكيد بعض المعاني والإلحاح عليها...لتأكيد رؤية محددة...يمكن للتكرار – المقطعي - أن يضيف البعد الغنائي ، أو الروح الغنائية للنص ، لأنه يشبه القافية في الشعر بشكل أو بآخر 17

ففي قصيدة (ماكرة) نجد أن المقطع الذي أدى الدور الافتتاحي فيها ، قد تم تكراره ثلاث مرات موزعة على جسد القصيدة بين بداية وسط ونهاية ، منها إيانا بورود معنى جديد عند تكراره في كل مرة :

إذ أن أول ظاهرة أسلوبية يمكن رصدها في هاته القصيدة هي تكرار المقطع. بحيث إن الشاعر سليمان جوادي قام بتكرار المقطع الذي لعب الدور الاستهلالي :

لقد جاء تكرار المقطع الثالث على هيئته المقطع الأول

ماكرة حبيبتي
غارقة في مكرها
لكنني أحبها
بخيرها وشرها " 18

بينما خضع المقطع الثاني للتغير ، بأن حذفت منه عبارتي(ماكرة حبيبتي / غارقة في مكرها) وعوضنا بعبارتي (أعذارها جميلة / ساحرة كسحرها) :(

أعذارها جميلة
ساحرة كسحرها
لذا أنا أحبها
بخيرها وشرها " 19

و لعل أول ما يلاحظ في هذه المقاطع هو طغيان صيغة اسم الفاعل على افتتاحية كل سطر تقريبا ، (ماكرة ، غارقة ، ساحرة) طغيانا ملحوظا يجعلنا نتساءل ، لماذا هذه الصيغة دون غيرها؟

إن المقام المرتبط بالشاعر هنا هو مقام البوح والإفصاح ، عن حالة ذاتية وموقف داخلي يتعلق بمحبوبته ، وبما أن الفعل الذي وقع من محبوبته في صورة ثلاثية (مكر ، عرق ، سحر) جاءت الصيغة المشتقة منه ملتزمة حالة واحدة (رنة الفاعل)، (ماكرة غارقة ، ساحرة)، لأن اسم الفاعل هو ما اشتق من المصدر المبني للفاعل ، لمن وقع منه الفعل ، أو تعلق به فالصيغة هي معادل لحالات انفعالية مصاحبة لمواقف جزئية ومتنوعة.

إن استخدام الشاعر لعبارتي (حبيبتي ، أحبها...) طيلة المرات الثلاثة التي كرر فيها المقطع ، عملتا على تعميق الدلالة وتقوية الإيحاء كما عبرتا عن صدق مشاعر الشاعر وأبرزتا طابعه الرومانسي ، فرغم إدراك الشاعر لمكر حبيبته إلا أنه ظل يحبها كل مرة ، بل ويتخذ من ذلك المكر سببا لحبه لها،

فكما هو معلوم، عن صفتي المكر والحب أنهما صفتان نقيضتان ، إلا أن الشاعر استطاع جمعها تحت ظل موضوع واحد، هذا ما كان يؤكده كل مرة في المقطع المكرر ، من خلال استخدامه لأداة التوكيد (لكنني) ومن خلال استخدامه لحرفي الجر (ب) (بخيرها) والعطف (و) (شرها) اللذان عملا على توكيد الدلالة .

لقد أولى الشاعر سليمان جوادي في هذه القصيدة اهتماما كبيرا بالذات ، وما يعتليها من نوازع وانفعالات ، هذا ما أظهرته العبارات التي صاغها للتعبير عن خلجات نفسه، والتي جاءت في مجملها مشبعة بعواطف الحب والهيام (حبيبتي ، أحبها ، ساحرة ، تغمرني ، متيم ، معزم...) إلى جانب طغيان ضمير الغياب والذي يقودنا مباشرة إلى المنطقة المقصودة بكل احتمالاتها الدلالية ، كما أن ورود ضمير الغياب على هذا النحو المستتر يرمي على عاتق المتلقي مهمة التقدير وتحديد خط السير في القصيدة ، أي أنه يدفعه إلى السير في حركة إيجابية توازي حركة المبدع.

لقد تردد حضور الذات باعتبارها مرجعا أربع عشرة مرة تقديرا ، ما جعلها نقطة تفجر المعنى على المستوى التقديري ... (مكرها ، حبها ، خيرها ، شرها عذرها ، ثغرها ، أعذارها ، سحرها ، شعرها ، سحرها ، شكرها ، حزنها ، طهرها ، غيرها) فتردد الضمير المتصل(ها) أربع عشرة مرة في القصيدة جعل حضور الذات الشاعرة أمرا لافتا ، كما جعل تجليها تجليا مدهشا... فهي تعبر عن مدى استغراق الشاعر في حالته الشعورية التي جعلته لا يكتفي بتكرار حرف أو كلمة بل فضل تكرار مقطع بكامله ، لإشباع الدفقة المسيطرة عليه من جهة، وتكثيف اللحظة الشعورية المشتركة بينة وبين القارئ من جهة أخرى

إضافة إلى ذلك، حقق المقطع المكرر نغمية مميزة، أغنت المعنى وكثفت من حركة الإيقاع وركزته

3 – تكرار التقسيم :

هو لون من ألوان التكرار يقوم فيه الشاعر بتكرار كلمة أو عبارة أو جملة عند بداية أو نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة، مع احتمال ورود تغيير طفيف في العبارة

المستعملة " إذ يتكرر هذا السطر أو الجملة بين الفترة والأخرى على شكل فواصل تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير العبارة المكررة في بنية القصيدة من جهة أخرى، وقد تتعدد وظائف هذا التكرار حسب الحاجة إليها، وحسب قدرتها على الأداء والتأثير ..." 20

و لا يخلو هذا النمط التكراري من هزة المفاجأة التي يحدثها عند المتلقي إلى جانب قوته التعبيرية وجمالياته الفنية .

و مثال هذا النوع من التكرار نجده في قصيدة سليمان جوادي(ياشعبنا ما أروعك)، والتي أول ما يطالعنا منها عنوانها مثلها مثل أي نص آخر فهو يعمل على اختزال معاني النص في عبارة واحدة، ليكون بمثابة المفتاح الإجرائي نستعمله لدخول عالمه (النصي) " سواء بتوخي إحالة جزء إلى كل، والذي تغدو القراءة فيه نموذجية للعنوان، وهي سمة العنوان العلمي، أو عن طريق صيغة التوازي النصي بين الطرفين، بحيث يكتسب كل منهما نصيته الخاصة معتمدا في ذلك على تأويل وهي خاصية العنونة الأدبية " 21

و لقد حدث أن كانت عبارة العنوان (ياشعبنا ما أروعك) هي نفسها العبارة الموظفة في تكرار التقسيم، ومن ثم فإن دراسة هذه العبارة، وهو دراسة لعبارة تكرار التقسيم في حد ذاتها :

يا شعبنا ما أروعك
يا شعبنا قلبي معك
***
يا شعبنا
***
يا شعبنا
***
يا شعبنا يا ذا الملاحم دائما
قلبي معك
قلبي معك
قلبي معك " 22

إن قراءة عنوان القصيدة (يا شعبنا ما أروعك) دون قراءة محتواها يحيلنا إلى أن القصيدة مدحية أو فخرية ، سيفخر الشاعر من خلالها بشعبه ، ويتغنى بمناقبه ، لكن

سرعان ما نتفاجأ ويخيب توقعنا عند الاطلاع على أبياتها ، إذ تحمل دلالة عكسية تماما لإحالة العنوان ، لأن الشاعر في معظم أبياتها يذم ويحتقر ويصغر .

لكن ورغم العلاقة التضادية بين ثنائية (العنوان/القصيد) نجد أنها علاقة ناجحة إلى حد ما في إبراز مدى قدرة هذا العنوان على حمل قصد القصيدة حملا دلاليا " لأن اختيار المفردات في الشعر لا يكون اعتباطيا ، ولا عشوائيا وهو مجلى القصيدة ومناط الإرادة التعبيرية " 23، فإن الشاعر قد تعمد ذلك فخطط لإبراز مفارقة بجانبيها العريضين ، تضم طرفي صراع بارزين أحدهما

ظهر في العنوان في مفردة (الشعب) والتي شكلت هي الأخرى نقطة مركزية في القصيدة ، إذ إن الشاعر قد وجه له الحديث طيلة أبيات القصيد ة ، سواء من خلال تكراره لكلمة (شعبنا) ، أو من خلال استخدامه لكاف الخطاب(ك) التي شكلت هي الأخرى بؤرة مركزية كما احتفت بقدرة عالية من الغنائية غير الرومانسية ، أما (أنا) الشاعر فلم تظهر إلا على شكل ومضات (فلاشات) في صورة الضمير المستتر (أنا) في كلمتي (قلبي ، معك) ، وفي صورة (أنا) الجماعية في كلمة (شعبنا) المكررة ست مرات في القصيدة ... فالضمير الشعري هنا ، مزدوج لا يعبر عن خصوصية الفرد لأن السمة الغالبة على هاته القصيدة هي المخاطبة ...

والثاني : هو العدو الذي لم يأت الشاعر على ذكره بصورة مباشرة مثلما فعل مع مفرده (الشعب) ، بل فضل ذكره من خلال إدخاله في حيز الحركة والفعل ، ليبرز للشعب ما يمكن أن يفعله به هذا العدو ، كي يتفادى مكره وشروره ، وهذا ما ظهر في (يخدعك ، يريك ، يدمر ، يميت ، يبيح ، يشق ، يبغي ، جوعك...)، فكلها أفعال تومئ إلى لؤم العدو وخداعة ، وعليه فقد امتازت القصيدة بحس حركي رهيب. إذ لا يكاد يخلو كل سطر شعري منها تقريبا من حدثية الأفعال والتي شغلت خمسا وثلاثين فعلا ، سبعة عشر فعلا ماضيا ، وثمانية عشر فعلا مضارعا بحيث إن أول فعل فيها هو (جل) وآخر فعل هو (يرفعك) وكلاهما يعني سمو المكانة وعلوها ورفعتها ، وهذا ما تمناه الشاعر لشعبه طيلة أبيات القصيدة فالزمن المضارع للفعل (يرفعك) آخر أفعال القصيدة يعني انفتاح رؤى الشاعر على الحاضر والمستقبل.

و لم تختلف الأسماء التي دارت في فلك هذه الأفعال من حيث الدلالة بل جاءت لتؤازرها ولتشكل معها مجموعة من الثنائيات الضدية : (يحنو عليك=يخدعك) (صبحا≠الليالي)، (المتخمين ≠ جوعك)، (يتلى لهم ≠ عدمت مضجعك)، (انقسامك ≠

تجمعك)، (احتقارك ≠ ترفعك)، فحركة الفعل وتحولاته الداخلية الموجية ، تحولت بدعم من حركة فعل العدو إلى دلالات سالبة.

وهي ما شكلت واقع الشعب المأساوي ..لقد عمل تكرار التقسيم الموزع على نسيج القصيدة على تكريس رسالة العنوان وترسيخ غايته ، ما أكسبه عمقا تأثيريا . أكبر اتساعا وأكثر أهمية ، فاللفظة المركزية في عنوان القصيدة هي عبارة (يا شعبنا) ، مثلت المحور الذي تدور حوله كل المكونات الأخرى للرؤية الشعرية في القصيدة ، إذ وبالتفصيل في هذه العبارة ، نجد أن (يا) أداة نداء للبعيد ، لكن الشاعر استخدمها لنداء شعب بأكمله وليس شخصا بعينه ، فمن المستحيل أن يكون شعب بأكمله في الاستماع إليه إلا أن الشاعر يناديه ، لأنه بالنسبة إليه قريب منه ، ولأن القرب عنده ، ليس قرب المكان والمسافات بل قرب القلوب والنفوس .

ثم يواصل استخدامه لهاته الخاصية(القرب)، من خلال توظيفه لنون المتكلم (نا) إذ كان بإمكانه أن يقول (يا شعب) أو يقول (يا شعبي)

لكنه فضل صيغة الجمع بالملكية (نا) أي شعبنا نحن ، تعبيرا عن التلاحم والترابط الموجود بين أواصر هذا الشعب .

و من السمات التي يمكن ملاحظتها في القصيدة ، الاعتماد على بنية السؤال ، والسؤال كما نعلم يعمل على بعث الحيوية والتجدد والنشاط في أي نص كان خاصة أمام جمود الجمل وثباتها ، فهو يمثل " دائما الذروة المدببة المسنونة للموقف الشعري، تتحول فيه الكلمات إلى وضع ذاهل متراسل تأخذ هيئة الشعر في تحديد الخطاب وتوزيع الدلالة وإطلاق سراح اللغة من سجن التقرير " 24 كذلك الأمر مع الجمل الاستفهامية التالية الواردة في قصيدة (يا شعبنا) = (إسلام من ... هذا الذي زعموا) ، (إسلام من...) ، (ونضال من...) ، قد بعثت دينامية خاصة في النص ونوعت الدلالة، بأن أضافت صفات أخرى يزعمها العدو بل ويتستر تحت قناعها (إسلام ، النضال...)، فالشاعر أراد أن يفك للشعب لجامه فيصحو لأمره ويتفطن .

إضافة إلى صيغة السؤال ب(من): (من للورا قد أرجعك)، (من بالمصائب أوسعك) (من روعك) والجواب " يكون إما بذكر الذات المستفهم عنها – العدو - إما بذكر الأوصاف الخاصة بالمستفهم عنه ، والمشخصة له "25

و انطلاقا من كل ما سبق نجد أن : الشاعر سليمان جوادي وأثناء توظيفه لتكرار التقسيم قد التزم بالتوازن الدقيق والخفي في آن واحد ، محاولا أن لا تميل كفة قصيدته

، هذا ما جعل قصيدته تخضع لهندسة مميزة كما أنه قد كسر حاجز الرتابة والروتينية من خلال تجديد الصيغة في كل مرة ، بقوله عبارة (يا شعبنا) مولدة تحتها جملة من الإيحاءات والمتتاليات الجديدة غير التي كانت من قبل ...

إضافة إلى البعد الغنائي ، فعبارة (يا شعبنا) كانت بمثابة ناقوس الساعة الذي يدق من حين لآخر منبها إيانا بقدوم معنى جديد متفرع عن المعنى الأساسي للقصيدة .

4 – التكرار التراكمي :

ينهض التكرار التراكمي على تكرار مجموع من المفردات سواء على مستوى الحروف أو الأسماء أو الأفعال .

يعتبر أكثر أنواع التكرار حرية كونه لا يخضع لقاعدة محددة في التوزيع ، شرط أن "يستخدمه - الشاعر – في موضعه ، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظة المتبدلة " 26 إلى جانب وجوب أن يكون اللفظ المكرر وثيق "الارتباط بالمعنى العام ، وإلا كان لفظة متكفلة لا سبيل لقبولها " 27

ويصنف التكرار التراكمي حسب ما يقتضيه توزيعه على مستوى القصيدة إلى تكرار تراكمي على مستوى المقدمة ، أو الوسط ، أو الخاتمة ، كما قد يشغل كامل المساحة اللغوية ، وأول ما نلمسه من هذا النوع التكراري هو نغمية القصيدة الناتجة عن تموقعات صوتية بعينها .

ففي القصيدة عند سليمان الجوادي (وحدك) نجد أنها تخضع لتراكمات تكرارية معتبرة أولها مفردة العنوان (وحدك)، إذ تكررت أربع مرات موزعة على بداية ، وسط ، ونهاية القصيدة ، كما تباين عدد تكرار باقي الحروف والأسماء والأفعال والجمل بنسب متفاوتة حسب ما تقتضيه ضرورة أداء كل نوع تكراري

إن أكبر مساحة تراكمية في قصيدة (وحدك) قد يشغلها تكرار الحرف (كل هم ، يا، غير ، أن ، ك ، و، هي ، أنت) خصوصا تكرار الحرفين (كل ، يا) بسبع مرات موزعة على جسد القصيدة بحيث فرضا نسقا إيقاعيا موحدا ، كما لعبا دورا في إحداث الدلالة خاصة وأنهما كانا متلازمين في أغلب ظهورهما فعبارة (كلهم يا...) والتي تكررت أربع مرات على شكل لازمة يرن جرسها من حين إلى آخر لعلمنا بظهور معنى جديد عند تكرار العبارة في كل مرة ولأن " الظاهرة الواحدة لا توظف في النصوص بشكل واحد مرتين " 28 فقد تعددت دلالة الحرفين بتعدد الكلمات المصاحبة لهما في كل مرة.

فرغم أن الكلمات التالية (رفيق ، حبيب ، دفين ، وحيد) والتي تلت عبارة (كلهم يا) هي صفات لشخص واحد ، غير أن دلالاتها لا تتشكل عبر ما تحيل عليه الكلمة بمفردها ، إنما عبر تضافرها مع العبارة المكررة(كلهم يا) ومع باقي المتجاورات الأخرى في القصيدة ، وبالمقابل فإن عبارة (كلهم يا) "تكتسب دلالتها الأسلوبية من تجاورها مع الكلمات الأخرى " 29 فتموضع الكلمة وحسن توزيعها هو سر نجاح التكرار التراكمي ، لأن النص الشعري يخضع لنظام شديد الأحكام لا تحقق دلالته إلا بالتفاعل المطول بين المتجاورات .

لقد استخدم الشاعر مجموعة من الكنايات ، أراد بها إبراز مكانة الرئيس الراحل هواري بومدين وتمجيد ذكراه المخلدة والمحفورة في ذاكرة الشاعر ، فرفيق المساكين كناية عن تعاطفه مع المسكين ورفقه به و(حبيب الملايين) كناية عن مقدار الحب الذي حظي به من قبل شعبه، و(دفين الحناجر) كناية عن كثرة الذين غنوا له وأطربوه قصائد ، و(وحيد الجزائر) كناية عن تفرده بالتميز والحب والمكانة .

ولقد حققت (كل) الواردة في السياق التكراري ، الشمول والعموم ، إلى جانب التوكيد والتركيز على الاختلاف الحاصل بينه وبين ما سبقه من رؤساء وفي ذلك الاختلاف إثبات وإصرار على تميزه وانفراده ، هذا ما ظهر كذلك عند استخدامه للضمير المخاطب (أنت)

فاستخدام الشاعر للضمير المفرد لمخاطب (أنت) دليل على تفرد المخاطب بالحدث، وكأن الضمير (أنت) قد ناب عن لفظة (وحدك)، وهي نفس لفظة العنوان.

و بالموازاة مع تكرار الحرف ، تتوالى الأفعال المكررة في النص في ترتيب واتساق بينها لتتآزر مع الدلالة الكلية له (النص)، فقد حاول الشاعر من خلال الأفعال(يرحل ، تحمل ، يدخل ، ترفض ، يمضي ، يسكن) أن يسخر لنا ما يملك من طاقة فنية لينقل إلينا الصورة بكامل صفاتها وتفاصيلها ، مركزا على فعاليتها... لقد اتكأ على الفعل لتحريك مفردات الصورة الشعرية . باعتبار الفعل الأكثر مركزية من باقي الدراسات الأخرى .

فالأفعال الباقية اندرجت كلها في المسار ذاته الذي يشغل بآلية (وحدك)، (تعيب ، ينتهي ، يتلاشى ، يذوب ، يعتريك ، يمضي يفوت ، يرقد ، يطرد ، تحتل ، تريد ، يشبه) وكل ذلك لتحقيق التميز والانفراد للرئيس الراحل هواري بومدين ، فكل فعل مرتبط الصلة بالفعل الذي يليه لأنه في الحقيقة كل فعل لاحق هو نتيجة لقيادة فعل سابق... فالذي يرحل يحمل معه بالضرورة مستلزماته (يرحل يحمل) والذي يغيب ينتهي وجوده من ذلك المكان (يغيب ينتهي) والذي يرقد في ذلك المكان ، أي الذي هو دفين فيه (قبر) فهو يسكنه (يرقد يسكن) كما أن معظم الأفعال تدل على لحظة التحول من الوجود إلى

اللاوجود، ومن الكينونة إلى العدم ومن الإيجاب إلى السلب ، فالقصيدة تنهض على منظومة فعلية ذات سياق (تحولي)

أما عن زمن هذه الأفعال فقد استخدم جوادي الزمن الراهن ليجعل حدث القصيدة واقعيا متمظهرا في سياق الإخبار والإعلام .

أما عن الأسماء فقد تراكم تكرارها بحسب ما تقتضيه التجربة الشعرية ، وأولى هذه التراكمات مفردة العنوان (وحدك) ، التي سجلت خمس حالات ظهور ، ابتداء من عنوان القصيدة إلى خاتمتها " وبذلك فرضنا نسقا ايقاعيا موحد ا، احتوى بقية النظم الإيقاعية المتولدة عن التكرارات الأخرى في القصيدة كما فرضت نسقا دلاليا أيضا ، إذ أن كل التكرارات الأخرى وبغض النظر عن مستوى تراكماتها تعمل دلاليا في دائرته ولا تكاد تخرج عنه " 30 ... وتضافرت باقي الأسماء فيما بينها (سيد ، الجزائر ، حلم ، جميل ، المستحيل)لتؤدي نفس المعنى في التعبير عن مركزية ومحورية واحدة هي التفرد بالسيادة والجمال في وطن يدعى الجزائر ، إذ من المستحيل أن يضاهى لأنه حلم جميل

لقد عمد الشاعر في أن يجعل كلمة (المستحيل) ذات التكرار الثنائي ، قفلا لقصيدته ، والتي تؤدي نفس دلالة مفردة (وحدك)، فعندما ما تقول (وحدك) كأنما تقول من المستحيل أن يخلفك ثان ، ولعل قفل القصيدة (المستحيل) وعنوانها (وحدك) شكلا مرتكزا أساسيا جعل جميع الأبيات –على المستوى الدلالي- تدور في فلك الذكرى والشوق وما تثيره هذه الذكرى من مآس وأحزان .

وعليه نستطيع القول إن التكرار التراكمي قد لعب دورا كبيرا في إبراز الصراع العميق على مستوى البنية الداخلية ، بين ثنائية الماضي السعيد الذي كان يحيا فيه هذا الرجل، والحاضر التعيس الذي غاب عنه هذا الرجل .

و نخلص أخيرا إلى أهم نتائج التكرار في لغة جوادي الشعرية وهي كما يلي :

1 - إن التكرار كما هو معروف سمة أسلوبية معاصرة مع مالها من حضور تراثي وعاها الشاعر المعاصر بجدية واستطاع استثمار طاقتها لتفجير قصائده وهذا ما ظهر في القصيدة عند سليمان جوادي ، فتوظيفه له لم يأت عابرا بل مقصودا يراد منه تحقيق أغراض فنية ..

2 - إن التكرار بأنماطه في القصيدة عند سليمان جوادي لم يقتصر على الجانب الإيقاعي الصرف رغم تعزيزه له، بل تعداه إلى الجانب الدلالي – لذلك تنوعت أنماطه بما

يتماشى مع تجربة الشاعر من تكرار للحرف وصولا إلى أعلى مراتب التكرار(التكرار المقطعي)

3 - إن التكرار في قصيدة جوادي أحد العناصر المهمة في بناء النص الشعري وفي تماسكه وانسجامه

4 - يعد التكرار في القصيدة الجوادية صورة لافتة ، فهو يخفف من وتيرة الصراع الداخلي الذي يعيشه الشاعر ، ومن حدة الإرهاصات التي يواجهها، من خلال تقاسمه إياه مع المتلقي الذي يدخل في العملية الإبداعية بمجرد تلقيه له .

5 - إن التكرار في القصيدة عند سليمان جوادي تفجير لطاقات جمالية و إيقاعية دلالية أملتها عليه حاجة المتلقي وأغراضه الفنية .

الهوامش :

ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق محي الدين عبد الحميد (د ط) بيروت، المكتبة المصرية، 1999م ،ص: 44

2 رشيد شعلال: البنية الايقاعية في شعر أبي تمام، رسالة ماجستير، جامعة عنابة، 1993 م ، ص : 252

3 محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، طبعة تونس، الجامعة التونسية،1981م ، ص : 64

4 محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة : بين البنية الدلالية و الإيقاعية، (د ط) (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001م . ص : 118

5 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط2، (بغداد : مطبعة دار التضامن، 1965م) ص : 236

6 سليمان جوادي : أغاني الزمن الهادئ، د ط ، المؤسسة الوطنية للكتاب، دت. ص : 51

7 المصدر نفسه ، ص : **51**

8 مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث (دط)، الاسكندرية، منشأ المعارف (دت) ، ص : 187

9 سليمان جوادي : أغاني الزمن الهادئ ، ص : 51

10 محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995م. ص : 152

11 سليمان جوادي : قصائد للحزن و أخرى للحزن أيضا ، ص : 117

12 عبد القادر علي زروقي : أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافتريا ، ص : 103

13 سليمان جوادي : قصائد للحزن و أخرى للحزن أيضا ، ص : 118

14 عبد الحميد جحفة، دلالة الزمن في العربية، دراسة النسق الزمني للأفعال ،ط1 المغرب دار توبقال للنشر ، 2006 م. ص : 229

15 عثمان مقيرش : الخصائص الأسلوبية في مدونة قالت الوردة، شعر عثمان لوصيف مذكرة ماجيستير 2007،2008 ص 71

16 مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث ، ص : 164

17 سامي حماد الهمص : شعر بشر بن أبي حازم ، دراسة أسلوبية ، جامعة الأزهر 2007 م ، ص : 245

18 سليمان جوادي : قصائد للحزن و أخرى للحزن أيضا ، ص : 43

19 المصدر نفسه ، ص : 45

20 محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة ، ص : 218

21 جاسم محمد جاسم: جماليات العنوان، مقاربة في خطاب محمود درويش الشفري، ط1 ،الأردن دار مجد لاوي للنشر و التوزيع، 2014 م ، ص : 17

22 سليمان جوادي: قال سليمان، ط2، الجزائر دار التنوير، دت. ص : 19

23 صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، ط، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، 2004 م ، ص : 173

24 المرجع نفسه ، ص : 174

25 بسيوني عبد الفتاح فيود: علم المعاني ، ط 3، القاهرة ، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، 2013 ، ص : 391

26 نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص : 264

27 المرجع نفسه ، ص : 264

28 محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، ط تونس دار الجنوب للنشر 1992 م ، ص : 7

29 صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه و إجراءاته، ط1، القاهرة دار الشروق 1988 م ، ص : 208

30 محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة ، ص : 211