ظاهرة التّكرار في شعر محمّدٍ الأخضر السّائحيّ

د. جعفر زروالي
جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف (الجزائر)
Zerrouali113@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/03/20 تاريخ النشر: 2020/06/01

السّائحي كغيره من شعراء العربية في الجزائر، امتاز شعره بوجود ظواهر أسلوبية مختلفة ومتنوعة، وهي ظواهر في حالة رصدها ثمّ دراستها ستكشف الكثير من الأسرار الجمالية داخل النّصّ، وتمكن الدّارس أو النّاقد من الوقوف أو استخلاص الكثير من النّتائج التي ستثري الحقل الدّلالي النّقديّ. وقد حاولت رصد التّكرار لديه فوقفت عند العديد منه وبمختلف أشكاله، وإثراءً للبحث في هده الظّاهرة، عملت على تتبّع النّماذج الكثيرة لها ضمن ثنايا نصوصه، بغية الوصول إلى نتائج يطمئن لها الدّرس النّقدي.

فالتّكرار ظاهرة لغوية تأخذ درجة عالية من الشّيوع في كثير من الأجناس الأدبية وفي كلام المتحدّث من عوام النّاس، وقد ورد منه الكثير في نصوص العرب، حتى عدّ من سننها، ومن خصائص كلامها ولغتها فلا حرج إن استخلصنا أنّ «سنن العرب التّكرير والإعادة إرادة البلاغ بحسب العناية بالأمر»(1)

وإذا مدح قوم التّكرار، وعلّلوا وجوده ضمن النّصوص المختلفة فإنّ آخرين قد ذمّوه، فقد عدّه القزويني «من عيوب الكلام»(2)، ونعته الخفّاجي، بالقُبح والشّناعة «وإذا كان يقْبُح تكرارُ الحروف المتقاربة المخارج، فتكرار الكلمة بعينها أقبح وأشنع»(3) وقال في موضع آخر:«وما أعرف شيئا يقْدِح في الفصاحة ويغضّ من طلاوتها أظهر من التّكرار»(4).

ولعل مذهبَ ابنَ رشيق في التّكرار هو أوفق الآراء حيث يقول: «للتّكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التّكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرّر اللّفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه»(5).

وفي الأدب الحديث والمعاصر، شاع التّكرار بصورة لافتة للانتباه، وقد اعترفت نازك الملائكة بهذه الحقيقة بقولها: «جاءتنا الفترة التي أعقبت الحرب العالميّة الثّانيّة بتطوّر ملحوظ في أساليب التّعبير الشّعري، وكان التّكرار أحدَ هذه الأساليب، فبرز بروزا يلفت النظر وراح شعرنا المعاصر يتّكئ إليه اتكاءً يبلغ أحيانا حدودا متطرفة...»(6).

سيتم التّركيز خلال هذه الدّراسة على التّكرار على مستوى البيت والقصيدة لا غير، لأنّ دراسته وتتبّع آثاره على مستوى ديوان محدّد أو مدوّنة بأكملها هو عمل- على متعته-شاقّ يحتاج إلى وقت شاسع وجهد أكبر وهو أوسع من أن يحيط به مبحث أو فصل.

-أشكال التّكرار في شعر السّائحي:

أ) التّكرار الإفراديّ:

-1) تكرار حروف المعاني: ليس من اليسير رصد كل حروف المعاني ومعرفة نسبها في مجمل المدوّنة الشّعرية لأيّ شاعر كان، لأنّ ذلك يحتاج إلى وقت وجهد ومثابرة وصبر، كما أنّه يقتضي مراجعة كل ذلك للتثبّت والتّأكد، وإنْ كان النّاظم الآلي (الحاسوب) قد يسّر ذلك لكثير من الشّعراء العرب القدامى منهم والمحدثين، لكن يبقى حظّ شعراء الجزائر بعيد المنال في الوقت الرّاهن، لذلك ولغيره اقتضى منّا البحثُ إجراء تطبيق على جملة من القصائد لمعرفة نسبة تداول حروف المعاني داخلها.

***حروف الجرّ:** أكثر حروف الجرّ تداولا عند السّائحي هي: (**في، من، الباء**) ثمّ تأتي بقيتها. وقد أجرينا تطبيقا على عيّنات مختلفة بصورة عشوائية غير مقصودة، لمعرفة مستوى ونسب هذا التّداول.

القصيدة	الدّيوان	الصّفحة	عدد الأبيات	الحروف		
				في	الباء	منْ
لعينيك	همسات وصرخات	161	09	04	03	02
في لقاء إذاعتي تونس والجزائر		169	17	10	00	07
مرحبا بالرّبيع		43	25	46	10	06
مصرع البلبل		107	21	22	02	02
لحن الوفاء	الثقافة،ع:29، 1975	71	81	30	13	14
يادار	بقايا وأوشال	15	64	15	12	04
الغريب		27	24	09	08	07
حرب بلا معنى		43	23	12	02	03
الدّمع لايكذب		53	32	12	04	03
حديث ليلة القدر		121	25	09	05	02
تحية الجزائر	جمر ورماد	13	32	11	05	10
قصيدة المهرجان		07	30	15	07	11
رسالة شيخ فلاح		09	60	23	08	07
في ذكرى الشيخ عبد الحميد		72	16	15	05	01
أنا حرّ	أناشيد النصر	20	10	11	02	01
بلادي		5	09	01	02	05
نشيد نوفمبر		7	10	03	04	02

أنا الجزائر	الرّاعي وحكاية ثورة	51	73	11	02	09
حكاية ثورة		39	120	40	27	04
نفمبر	خارج الدّيوان	-	10	03	02	04

هذه عيّنات أظهرت نسبة تداول أحرف الجرّ الثّلاثة (في، منْ، الباء) على نحو هذا التّرتيب:

- **في**: وهو من أكثر جروف الجر تداولا في القصيدة السّائحية، لكن بتفاوت من قصيدة لأخرى، ومن معانيه التي ركّز عليها ضمن نصوصه: الظّرف بنوعيه الحقيقي والمجازي، والمصاحبة، ومن أمثلة تكراره المكثّف، قوله في قصيدة (**مرحبا بالرّبيع**)(7)، التي كرره فيها 46 مرّة:

ومشى بالسّرور في كلّ شيء في وهاد الحمى، وفي كثبانه
في الرّياض الغنّاء، في الزّهر الضّاحك فيها، في السّيل، في وديانه
في الطّيور الطّراب تصدح في أغصانها، في الفَراش، في طيرانه
في الفضاء الرّحيب، في الجبل الشّامخ، في عشبه، وفي قطعانه
في الخضمّ الموّاج، في المركب السّابح فوق العباب، في ربانه
كل شيء حتى الجماد يغني هائما كالطّيور في ألحانه
فابعث الشّعر كالتّغاريد واهتف هاهنا في زمانه ومكانه...

كما أنّ هذا الحرف يحمل دلالات نفسية عميقة، فهو يوحي بالأثر الذي أحدثته مظاهر الرّبيع الجميلة في وِجدان السّائحي، كما يدل على التّغلغل والعمق والانسياب الهادئ بين الأحاسيس والمشاعر، التي تفجّرت فيما بعد قصيدة يبرز تجربة وموقفا شعريين على قدر كبير من الجمال والجاذبية.

- **الباء**: هو ثاني حرف شيوعا في قصائد السّائحي، ومن معانيه التي ركّز عليها بكثرة، الاستعانة والمصاحبة والظّرف والتّأكيد، ومن أمثلة تداوله عنده قوله في قصيدة: (**في ذكرى الشيخ عبد الحميد بن باديس**)(8):

فلولاه ما سطعت في البلاد شموس ولا لاح فيها قمرْ
ولا انهلّ غيثٌ بتلك الرّبى ولا افترّ بين الوِهاد الزّهرْ
ولا خفقتْ في ذُراها البنود وسار بها الجيشُ نحو الظّفرْ
تجسّم باديس في كلّ ليث بتلك الجبال مشى أو زأرْ
فلو نطقت في الجبال الصّخور لقالت بباديس تلك الصّورْ
وإن شئتم أنْ تُفُوا بالحقوق وتُعطوا له حقّه في الذّكرْ
فصفُّوا الصفوف إلى بعضها وسيروا- على هديه- في الأثرْ

وحرف (**الباء**) الموظف في معاني الجرّ يفيد الرّبط وتحقيق التّماسك بين المتتاليين من الألفاظ مهما كانت طبيعتهما، كالرّبط بين اسمين أو بين فعل واسم أو بين أداة واسم وهكذا، وهذا الرّبط يسهم بشكل كبير في ترابط أجزاء النّصّ وتحقيق تماسكه وانسجامه، كما له دلالة نفسيّة تتمثّل في الحضور القويّ للصاحب النّصّ ضمن ثنايا نصّه، لأنّ المصاحبة تتعدّى كونها دلالة معنوية نحوية إلى مصاحبة بين صاحب النصّ والنّصّ نفسه من

جهة، وبين صاحب النّص والمتلقي من جهة ثانية، فكأنّ المبدع متواجد أمام المتلقي ليقوم بدور الدّليل أو المرشد داخل النّصّ.

- **مِنْ**: ورد هذا الحرف في المرتبة الثّالثة من حيث الاستعمال، وقد ورد بمعان مختلفة كابتداء الغاية والتّعليل وبيان الجنس، ومن نماذجه في شعره قوله في قصيدة: (**بلادي**)**(9)**:

يا موطـــني الحبيـــــبْ يا جـــنّة الأوطـــــانْ

من روْضك الخصيبْ **من** حسنك الفتّانْ

خطرتُ في القشـــيب **من** أجمـل الألوانْ

وجِئتُ بالعجـــــيبْ **من** هذه الألحانْ

من أبرز دلالات حرف الجرّ (**منْ**) الانطلاق والابتداء، وهما بدورهما يحيلان إلى دلالات نفسية أبعد، فالمنطلق أو المبتدئ يقتضي الحضور والتّواجد، فالمبدع وهو يوظّف هذا الحرف إنّما يثبت وجوده القويّ في ثنايا نصّه مستصحبا المتلقّي في انطلاقته وابتدائه، فالمتلقي أينما اتّجه وجد صاحب النّصّ حاضرا برفقته، يكشف له عن أسراره التي بطّنه نصّه أو يحيله على تأويلات تمكّنه من الوصول إلى إجابات عديدة تكون قد اعترضته أثناء مروره بمحطات النّصّ المتتابعة والمختلفة.

فحروف الجرّ من ألين وأسهل الظّواهر اللّغوية الصّغرى استعمالا في اللّسان العربيّ، وهي غالبا ما تعوّض معنى كاملا داخل السّياق التّعبيري، إضافة إلى سهولة التّداول والتّراسل فيما بينها من حيث الوظيفةُ وربما من حيث المعنى،فكثير منها تتناوب في ذلك، وهذا التّراسل يسمح للشّاعر أن يوظّفها في المعنى الذي يريد، أو عند حاجته لفاصلة عروضية أو سبب،وهو ما يفسّر كثرة دورانها داخل القصيدة السّائحية.

*أحرف **العطف**: أكثر أحرف العطف تداولا في قصائد السّائحي هي: (**الواو**) و(**الفاء**) و(**أو**) «وأحرف العطف تنوب عن تكرار عامل المعطوف عليه مع المعطوف»(**10**) فهي تقي التّعبير من التّكرار اللّفظي وتوفّر التّكثيف عن طريق الإيجاز بالحذف، وقد قمت بإجراء إحصاء عن نسبة ورودها في بعض القصائد، منتهجا الطريقة نفسها التي سلكتها مع حروف الجرّ، يبينها الجدول الآتي:

القصيدة	الدّيوان	الصّفحة	عدد الأبيات	الحروف		
				الواو	الفاء	أو
لاتناديني	همسات وصرخات	167	20	15	04	02
نفمبر	جمر ورماد	16	36	38	04	04
هلال محرّم		24	26	36	01	00
يادار	بقايا وأوشال	15	64	64	03	04
الغريب		27	24	27	07	00

لحن الوفاء	الثقافة،ع:29، 1975	71	81	63	06	00
الدمع لايكذب	بقايا وأوشال	53	32	21	07	05
مع هلال المولد		77	52	39	05	02
قصيدة المهرجان	جمر ورماد	7	30	35	02	04
رسالة شيخ فلاّح		9	60	53	08	01

هذا الجدول وضّح نسبة دوران أحرف العطف: (**الواو،الفاء،أو**) داخل القصيدة السّائحية.

-**الواو:** أكثر الحروف شيوعا واستعمالا في اللّغة العربية، سواء على مستوى عامّة النّاس أو على مستوى القول الفصيح، وهذا لدوره الخطير في الرّبط ومطلق الجمع والمصاحبة بين المتعاطفِين اللّذين يأخذان حكما واحدا على مستوى الوظيفة الإعرابية داخل الجملة، والظّواهر نفسها يأخذها في شعر السّائحي، ويكثر متتاليا عنده سواء على مستوى البيت الواحد أو على مستوى أبيات متتالية، ومن نماذجه قوله في قصيدة: (**قصيدة المهرجان**)(**11**):

فرشـــتُ فــوق ثراك اليوم أجـــفاني وجئـــــت أزرع أعــماقي ووجــداني
وزرتك اليوم يا خضــراء في كبـــدي وبـــــين جنـــبي، أشــواقي وتحــناني
تـــكاد من روعـــة اللّقـــيا تكذّبــني عيـــني، وترتاب في الأصـــوات آذاني
ولو قدرتُ حملتُ الشّمس ملء يدي وضمّت الكـــون والآفاق أحــضاني
أروي لهم قصــصا ما كان أروعـــها في اللّيل عن عقبة الفهري وحسّان
واليوم لاعقبة الفــهري بمعـــركة ولا طلائـــــع حــسّان بميـــــدان
ولاتحدّ ولا صـــمتٌ ولا غضـــبٌ كأنّنا بعـــــض أنصـــاب وأوثان...

فحرف العطف (**الواو**) بالإضافة إلى عملية الرّبط والجمع فقد قام بعملية الإضافة والإلحاق، أي أضاف وألحق المعطوف على المعطوف عليه، بمعنى آخر قام بعملية بناء متّنت نسيجَ النّصّ، كما أنّ هذه الإضافة أو الإلحاق، يجعلان المتلقّي يتفاعل مع عملية التّعاطف خاصّة إذا توالت نسوجها وجاوزت حدود الاثنين، كما هو وارد في هذه الأبيات، فالتّماثلات قائمة بواسطة التّرادف الثّنائي بين اسمين (أعماقي ووداني) أو الترادف الثّلاثي بين الأفعال (فرشتُ وجئت وزرت) أو التّرادف الذي تجاوز ذلك في الأسماء (لا عقبة ولا طلائع ولا تحدّ ولا صمت ولا غضب).

-**الفاء:** هو في الصّف الثّاني من حيث الشيّوع والاستعمال لدى السّائحي، لكنّه قليل التّتابع ضمن بيت واحد أو أكثر إلا نادرا جدّا، وقد أفاد عنده المعاني نفسَها التي يعرف بها في اللّغة العربية أيْ: التّرتيب والتّعقيب مع شيء من التّراخي بين المتعاطفين، لكنّ استعماله متتاليا على مستوى البيت الواحد قليل نادر، وهو أندر من ذلك في أبيات متتالية، ومن نماذجه قوله في قصيدة: (**يا ملتقى الفكر**)(**12**):

أعده حديثا-كاللّـحون –موقّــعا فسوف يعي فيه الهداية من وعى

أصيخُ إلى كلّ الإذاعات باحـــثا فيحزن نفسي أنْ أصيخ وأسمـعَا
تلاقى على رأي من الشّرّ واحـــد فأصبـح مرهـــونا وصار مـــــروّعَا
تسرّب كالجـرثوم في كلّ موقـــع فلم يبق شـبرٌ لم يجـد فيه موقعاَ
وعدنا إلى الماضي البعيد بعمـقه وزدنا إلى معنى الحـياة تطلّـــعَا
فنصبح حقّا بالتّـعاون إخـــــوة ويصبح هذا الجيل بالخير مولعَا

لم تكتف الفاء هنا بوظيفة العطف والرّبط بل تعدّت ذلك إلى التّوكيد والإصرار، من خلال المعنى الذي تحمله تلك المعطوفات، فكأنّ السّائحي أراد أنْ ينبّه المتلقّي إلى رسالة ما، ويجعله يركّز على مضمونها، وهي التّحول والانتقال من حالة إلى أخرى مثل الانتقال من درجة التّلقي والاستقبال العادي (أعده حديثا-كاللّحون -موقّعا) إلى وضع أعلى وهو التّلقي الواعي(فسوف يعي فيه الهداية من وعى) أو الإخبار والإعلام (تسرّب كالجرثوم في كلّ موقع) إلى توكيد الخبر والتّحذير منه (فلم يبق شبر لم يجد فيه موقعا) وهكذا، فلم تكن وظيفة (**الفاء**) العاطفة الرّبطَ فقط وإنّما الانتقال بالمتلقي من وضع إلى آخر مغاير أو من حالة نفسية معيّنة إلى حالة مغايرة.

-**أو**: واستعماله أقلّ من سابقيه، ويفيد التّخيير غالبا والإضراب والإبهام والشّكّ، وفي شعر السّائحي، قليل على مستوى القصائد حتى في تلك الطّويلة منها، كما هو واضح في الجدول السّابق، ومن نماذجه قوله في قصيدة: (**الدّمع لايكذبُ**)(13):

من قال للأكـــباد عنك تفـطّري **أو** قال للدّمـــع انهمر هـــــتّانا
من ذا يظنّ بأنّ وجهك يختـــفي **أو** أنّ عيـــــنك لن تعـــود ترانا
أو أنّ بسمـــتك التي عـــــوّدتنا قد غالها الموت الذي أشقانا
أو أنّ نظرتك الطّمـــوح ستنتهي من بعد ما قد حدّدت مرمانا.

وظّف السّائحي حرف العطف (**أو**) في هذه الأبيات وسط جوّ من الحزن والأسى،فساهم هذا الحرف في تجسيد تلك الصّور الرّتيبة والحزينة، من خلال سياقات تعكس الحالة النّفسية التي صاحبت جوّ الموضوع، وقد تمّ التّعاطف بين فعل من جنس واحد (قال للأكباد تفطّري... **أو** قال للدّمع انهمر...) فتفطّر الأكباد وانهمار الدّمع صورتان تعكسان الجوّ الحزين الذي عاشه السّائحي وهو يرثي فقيد الجزائر الرّئيس هواري يومدين، والذي زاد من فاعلية هذا التّعاطف الحركة التي فرضها الفعل (**قال**) المتصدّر للجملتين الفعليتين بعد حرف العطف، وقد انتقلت تلك العواطف الحزينة من الحراك إلى الثّبات والاستقرار على وجه التأكيد لدى توظيفه للناسخ (أنّ) في لجمل الاسمية في الأبيات الموالية (يظنّ بأنّ وجهك يختفي، **أو** أنّ عينك لن تعود ترانا، **أو** أنّ بسمتك قد غالها الموت، **أو** أنّ نظرتك ستنتهي) فالوجه والعين والبسمة والنّظرة كلّها أسماء تعاطفت لتصوّر الحالة النّفسية الكئيبة التي أضحت ثابتة مستقرّة ألقت بأثقالها وهمومها على صدر السّائحي مبدية رغبتها في عدم الرّحيل، كما أن هذه الأسماء قد حققت الانسجام والاتّساق داخل النّصّ، كونها تنتمي إلى حقل معجمي أو دلالي واحد.

ومع ذلك فليس هناك تعليل لقلّة استعمال السّائجي لأحرف العطف الأخرى ماعدا الواو، ولعل سبب ذلك يعود إلى عدم استجابة البِنية الإيقاعية لتلك الأحرف والبنية الموسيقية للوزن العروضي، بخلاف حروف الجرّ التي تستجيب لذلك وللمعنى المرجو من استعمالها نظرا لتعدّد معاني حروفها واتّساع دلالتها، فالوزن يفرض على الشّاعر أنساقا توافق مقاطعه وأحوازه الموسيقية، وهو طرح يصلح أن يكون موضوع بحث معمّق ليس لشعر السّائجي فحسب ولكن للشعر العربي جميعِه حتّى يتم التّأكد من هذا الاستنتاج.

فالحروف سواء الجارّة منها أو العاطفة، لا تقتصر وظيفتها داخل النّص على الجانب النّحوي فحسب بل تتعدّاه إلى مجالات دلاليّة ونفسيّة كثيرة غير مضبوطة بقاعدة محددة(14)، ولكنْ يتمّ استنباطها من الجوّ العام للموضوع ومن الموقف الشّعري للمبدع وتجربته الشّعورية التي تملكته وهو يتفاعل مع موضوعه أو موقفه الذي استجاب له وتفاعل معه.

لقد ساهمت هذه الحروف بنوعيها في تحقيق الرّبط والاتساق والانسجام سواء بين أجزاء الوحدة المركزية للقصيدة (البيت) أو بين أجزائها الكبرى (المقاطع أو الوحدات)، كما أنّها خدمت الموضوع المتناول فحققت وحدته العضوية والنفسية. كما أنّها ومهما كانت قوّته المعنوية فإنّها تخضع لقوّة وسلطان السّياقات (أفعال، أسماء، أدوات) التي لحقت بها لتشكّل جميعها النّسيج العام للنّصّ، ومن جانب ثان أضافت تناسقا آخر تمثّل في طبيعة العلاقة بين المتلقّي والنّصّ من جهة أو بينه وبين المبدع من جهة أخرى، فتكون قد تجاوزت ما عهده المتلقي في منظومة النّحاة(15) التي تركّز في غالب الأحيان على الوظائف النّحوية فحسب.

2-) تكرار الأسماء: أي الكلمات الاسمية أو التي تدخل في نطاقها من صفات وأحوال وغيرهما. وتكرار الاسم داخل النّصّ الشّعري يؤدي وظيفة دلالية يرمي إليها الشّاعر لتحقيق غاية ما، تعكس نفسيته ومشاعره، كما أنّ هذا «التّكرار يتعلّق تعلّقا مباشرا ببناء القصيدة العامّ»(16)، والسّائجيّ يجعل من تكرار الكلمة الاسمية نقطة محورية يتّكئ عليها في نصّه، ومن أمثلة هذا التّكرار عنده:

الأسماء المكرّرة	القصيدة	الدّيوان	الصفحة	الأبيات	التكرارات
الأرض	سنة 1958	همسات وصرخات	103	24	09
العلْم	العيد 1953	جمر ورماد	29	25	04
ابن باديس	في يوم العلم	إسلاميات	15	38	04
الدّين	إلى الأيمة	إسلاميات	127	22	05
حادثات	يادار	بقايا وأوشال	15	64	05
فلسطين	تونس	بقايا وأوشال	61	32	03
مصر	تونس	بقايا وأوشال	61	32	04
فن	أهلا بكم	بقايا وأوشال	37	22	08
حسْن	تونس	بقايا وأوشال	61	32	04
الشعر	تحية إلى مفدي	خارج الدّواوين	-	17	05

ففي قصيدة: (**العيد** 1953)(17) كرّر كلمة العلْم أربع مرات متتاليات، يقول:

والنّاس ناسٌ على الآباد همّـــهمُ نيل المقاصـد لا فضـلُ ولا جـــــودُ

وجّهــوا **العلـم** فيه غير وُجهـته وأخضــعوهُ لهم فـ**العـلم** مفـــقود

الكون في عهده الذّريّ مضطربٌ و**العلم** فيه على التـخريب محـدود

فمَنْ له بعهــود الجـــهل ثانية فالجهل-عند ضلال **العلم**-محمود

فتكرار كلمة (**العلم**) كان للتّأكيد على قيمتها المعنويّة وأهميتها ومنزلتها وتفرّدها وتميّزها دون سواه، فالعلم سلوك حضاري مقدّس أدركت الأمم والشّعوب أنّه العتبة الأولى نحو الرّقي والتّقدّم، والخروج من دائرة التّخلف والجهل، كما حثّت عليه الدّيانات والكتب السّماوية، وكان موضوعا خصبا للكثير من أعمال المبدعين من كتاب وشعراء وغيرهم من أهل الفنون، فالسّائحي لم يشذّ عنهم فوجدناه يخصّص له قصائد منفردة أو يضمّنه أخرى إلى جانب موضوعها الرّئيس.

والملاحظ هنا أنّ السّائحي قد نبّه إلى الحدّ الآخر للعلم وهو استغلاله فيما لاينفع الإنسانية ويعود عليها بالضّرر والدّمار، فأشار إلى خطورة حدّه الثّاني أي ميدان الشّرّ (وجّهوا **العلم** فيه غير وُجهته)، (الكون في عهده الذّريّ مضطربٌ و**العلم** فيه على التّخريب محدود) ممّا يجعل ضدّه (أي:الجهل) محمود (فالجهل-عند ضلال **العلم**-محمود) هي مفارقة عجيبة لا مناص من تقبّلها على مضضٍ.

3-) تكرار الأفعال: تكرار الأفعال على اختلاف أزمنتها دليل على الحركية النّفسية للشّاعر، وارتباطه المباشر بالحدث أو الحركة التي تتّصل بالموقف الذي تفاعل معه وهو يفجّر قصائده، وما قلناه عن تعلّق اللّفظة الاسمية بالبناء العامّ للقصيدة يمكن التّأكيد عليه حول تكرار اللّفظة الفعلية، فالسّائحي وهو يكرّر الفعل داخل البناء العام للنّصّ، إنما يريد أن يجعل المتلقّي يتفاعل معه وبأكثر حيوية ممكنة تمكّنه في النّهاية من التماس الدّافع النّفسي أو بعده وهو يتسلسل داخل بنائه، ومن أمثلة هذا التّكرار:

الأفعال المكرّرة	القصيدة	الدّيوان	الصفحة	الأبيات	التكرارات
لا نبالي	نفمبر	جمر ورماد	17	36	03
رأى	هلال محرم		24	26	03
تعني	في لقاء الرّئيسين	بقايا وأوشال	112	22	02
جاء	بجاية		161	68	10
مازال	في افتتاح مسجد الكوثر		73	17	04
تصغي	الرّاعي	الرّاعي وحكاية ثورة	33	342	02
لا تخافي			29		02
تعود	نفمبر	جمر ورماد	11	36	02
ألاقيك	نفمبر		11	36	02

فمن قصيدة (بجاية)(18) التي كرّر فيها الفعل (جاء) عشر مرّات متتاليات يقول متحدّثا عن الاستعمار:

فجاء طعاما طيّـــبا نستـلذّه، وجاء شرابا في الكؤوس، وساقيَا
وجاء فنــونا ثمّ جاء سـياسة وجاء كـلامـــــا، ثمّ جـاء مـعانيَا
وجاء خلافات، وجاء تعـصّبا وعـــرقا، وعادات، وجـاء مـثاليَا
تسرّب كالشّيطان في كلّ خاطر فجاء إليـــــنا كاســـيا ثمّ عاريَا

إذا كان الفعل يدلّ على الحركة والنّشاط في مدلوله العامّ فإنّ تكراره بهذه الصّورة أو بغيرها إنّما يدل على تزاحم الأحداث (جاء طعاما... جاء شرابا وساقيا... وجاء فنونا ثمّ جاء سياسة وجاء كلاما، ثمّ جاء معانيا... وجاء خلافات، وجاء تعصبا وعرقا، وعادات، وجاء مثاليا...جاء إلينا كاسيا ثمّ عاريا) لقد تعدّدت صور المجيء لتزاحمها وتسارعها كأنّ الواحدة تريد استباق الأخرى، فكان الفعل (جاء) هنا أكثر قدرة على والتّصوير والتّشخيص والتّعبير عن هذه التّسارعات الزّمانية بأشكالها المختلفة كأنّنا نرى الحدث ماثلا أمام أعيننا.

ب) التّكرار التّركيبي:

-1) تكرار الجمل: وهو أقوى من تكرار المفردة، فاتساعها يعني اتّساع المعنى وازدياد قوة دلالته ومعناه، وهو لا يشيع في قصائد الشّعراء ووجوده ضمنها إنّما هو لأداء وظيفة طارئة يريدها، وقد اعتبرت نازك الملائكة هذا النّوع يقلّ في شعرنا المعاصر ويكثر عند القدماء(19) وعلى هذا المذهب ورد تكرار الجمل في قصائد السّائحي.

-الجملة الاسمية:

الجملة المكرّرة	القصيدة	الدّيوان	الصفحة	الأبيات	التكرارات
صفّا واحدا	مع هلال المولد	بقايا وأوشال	81	52	02
الغصن الرّطيب	يادار	بقايا وأوشال	20	64	02
القوي العتيد	نفمبر	جمر ورماد	18	36	02

فتكرار هذه الجمل الاسمية، جاء لتأكيد الثّبات والاستقرار بواسطة الصّفات، فالسّائحي وهو يكرّر هذه الجمل إنمّا أراد أن تكون أمّته (**صفّا واحدا**) تحافظ على تلك الوَحدة كما تركها الرّسول-صلى الله عليه وسلّم- ففي الوحدة قوّة وتماسك وحفاظ على الوجود، كما يصف أزهار الوادي المجاورة لداره (موطنه) بأجمل ما تقع عليه العين وهو (**الغصن الرّطيب**) المرادف للشّباب واليفاعة والجامع المختصر للنّضارة والحسن والجمال... أمّا جملة (**القويّ العتيد**) فجاءت في سياق الحديث عن قوّة الشّعب الجزائريّ الذي لم تعجزه ولم ترهبه أعتى القوى الاستعمارية عن افتكاك حريته وسيادته، بل تصدّى لها بكل قوّة وشجاعة وإرادة، فلم يكن هذا القويّ العتيد (**عندنا قويا عتيدا**)...

-الجملة الفعلية:

الجملة المكرّرة	القصيدة	الدّيوان	الصفحة	الأبيات	التكرارات
طفْت في الرّوضة	الوردة الذّاوية	همسات وصرخات	41	10	02
لا ترى					02
أحبّك	يا منى		63	18	06
وغنّت له أنشودة..	بجاية	بقايا وأوشال	157	68	02
لم يعد واحد	أنت يا نوفمبر		135	28	04
نملك هذي...	ربالة شيخ	جمر ورماد	10	60	02
أُحييكم...	تحية مؤتمر عدم الانحياز		39	20	04

تكرار الجملة الفعلية يدلّ على الحركة والحيوية والنّشاط، وهو ما سارت عليه هذه الجمل التي كرّرها السّائحي في قصائده، خاصّة الدّالة منها على الإثبات (**طفْت في الرّوضة، أحبّك، وغنّت له أنشودة، نملك هذي، أحييكم**) أمّا المنفية منها (**لا ترى، لم يعد واحد**) فزيادة على الدّلالات السّابقة فإنّها تحمل المتلقّي على الإثارة والتّنبّه ومحاولة معرفة سبب هذا النّفي. وممّا زادها إثارة وتشويقا هو غياب الفاعل الذي ناب عنه الضّمير (الحاضر والغائب) ولعلّ هذا الغياب يحيل على دلالات أخرى: كالاختصار والتّخفّي والابتعاد والتّستر وتفادي المواجهة... وهي قِناعات يلجأ إليه الشّعراء إمّا احتراما للمتلقّي أو تفادي إحراجه لهم...

-2) تكرار شبه الجمل: اقتصر على الجار والمجرور فقط، وهو قليل نادر عنده، بينما تغِيب الظرفية منها تماما.

شبه الجملة المكرّرة	القصيدة	الدّيوان	الصفحة	الأبيات	التكرارات
من أجل...	قصيدة المهرجان	جمر ورماد	8	30	02
على الأخت...	الرّاعي	الرّاعي حكاية ثورة	30	342	02
فعليكم مدى القرون...	أيّها الذّاهبون	همسات وصرخات	81	20	02

اقتصار السّائحي على جملة الجارّ والمجرور لوفرة حروف الجرّ التي تحمل معاني متعدّدة، وهذه المعاني تنضاف إلى معاني الكلمات البانيّة للجملة فتزيد من كثافتها، كما لها دور التّعليل والتّبرير (**من أجل...**) أو التنبيه واستمالة المخاطب بإحلاله المنزلة التي تليق به (**على الأخت...، فعليكم مدى القرون...**)

ج) التكرار الاستهلالي: وهو أن يكرّر الشّاعر مطلعا ما (حرف، كلمة، جزء) ابتدأ به قصيدته، مباشرة في البيت الثاني وهكذا، وهذا النّوع قليل الورود في شعر القدامى أو المحافظين لكنّه شاع عند المحدثين والمجددين بصورة لافتة، والغاية منه «تهيئة الجوّ الموسيقي للقصائد»(**20**) أمّا حظه عند السّائحي فهو قليل جدّا، واقتصر على النّماذج الآتية:

القصيدة	الدّيوان	الصفحة	الأبيات	الاستهلال المكرّر	التكرارات
نصف لفظ	همسات وصرخات	55	16	منذ	02
أنا		45	15	أنا	03

إلى مدرسة أشبال الثورة		135	20	هنا	02
في لقاء إذاعتي تونس والجزائر		169	17	مِنْ	02
معذرة يا ملتقى الفكر	إسلاميات	39	40	الشعر	02
وداع شاعر الجزائر		69	34	جلّ	02
إلى الأيمة		127	22	سحاب	02

فمن أبياته التي كرّر فيها ما استهل به قصيدته، قصيدة (أنا)(21):

أنا لا شيء ... وجود فارغ كاللّيل مظْلمْ

أنا لفظ دون معـنى في نشيد لم يُنـغّمْ

أنا فكْرٌ لمْ يحــددْ وكلام لم ينـــظمْ

تكرار (الأنا) في هذه الأبيات يحمل دلالات نفسية متعدّدة، فهو يوحي بالحضور والتّواجد، كما أنّه يدلّ على الذّاتية (التّعلق الذّات) والقلق كما يرى ذلك علماء النّفس، و«تتويج لفكرة كانت حاضرة على الدّوام»(22) لا يمكن التّعبير عنها بغيره، وفكرة السّائجي هنا هي (احتقار) نفسه والتّقليل من شأنها(23) والانطواء والهروب من الواقع، وعدم قدرته على السّيطرة والتّحكّم في انفعالاته، وفشله في مواجهة واقعه هذا...

د) التّكرار المقطعيّ: ويقوم الشاعر من خلاله بتكرار واحد من البناءات التالية: (البيت، الشطر، اللازمة):

-1) تكرار بيت: تكرار بيت محدد داخل قصيدة غير شائع عنده، وإن وجد فهو استجابة لحالة نفسية لا غير، لأنّه بعيد عن الأداء الإيقاعي، فالشاعر عندما يكرر بيتا داخل قصيدة ما، هو برهان على اندماجه في الموقف الذي اضطره إلى نظم قصيدته، ومن القصائد التي كرّر فيها بيتا من أبياتها:

القصيدة	الدّيوان	الصفحة	الأبيات	البيت المكرّر	التكرارات
ضحايا الليل		49	62	آه من ليلي على نفسي إذا الليل طال	02
				أنا يا ليل على الرّغم من الهمّ الثقيل	02
				أنا والشّمعة لم يدر كلانا ما الهجوع	02
				أنا أفنى في سهادي وهي تذوي وتذوب	02
				أنت ياليل أخو الموت،همود وسكون	02
				نحن ندمانك في الأحزان ياليل الشّتاء	02
				طلت ماشئت ولكن فقد آن الأوان	02
				وأخيرا طلع الفجر فلم يبق ظلام	02
هلال رمضان	همسات وصرخات	117	50	املأ الدنيا شعاعا أيّها النّور الحبيبْ	02
				تاه في بيدائها السّاري، وأعياه المسيرْ	02
				قل لنا عن عهدك الماضي،مع الدّهر الطويلْ	02
				حين أقبلت على يثرب بالفرض الجديدْ	02
				ذكّر الأرض عهودا هي من خير العهودْ	02

في يوم المجاهد	جمر ورماد	26	29	أيها الخالد المجاهد،يارمز التّحدي ياصانع الأمجاد	02
التقينا	خارج الدّواوين	-	35	أيّها الصاعدون نحو الأماني المسافات بيننا تتدانى	02

فتكرار البيت في القصيدة الواحدة يجعلها أو يجعل الوحدات فيها محصورة كأنّها بين قوسين، كأنّه يريد اختصار معنى القصيدة أو موضوعها في محور رئيس هو البيت،هذا بالإضافة إلى محاولة الشّاعر التّأثير في المتلقّي بواسطة الاختصار، فهو يوجّهه ويجعله يركّز على المعنى الذي يدلّ عليه.

-2) **تكرار شطر:** وهو تكرار محدود العدد جدّا ولا يشكل ظاهرة في شعر السّائحي، اتّخذه محطّة لتجديد النّفس لا غير، إذ لا نجد له أثرا إيقاعيا حادّاً على مستوى الموسيقى الخارجية للنّصّ.

القصيدة	الدّيوان	الصفحة	الأبيات	الشّطر المكرّر	التكرارات
لست رفاتا	جمر ورماد	50	44	يا جنود الأمير هذي البقايا	02
				قد عرفناك في النّدى أمويّه	02
				لن ترى يا أمير غير النّجاح	02
				تتحدّى المنون يوم النّزال	02
عيد نفمبر	أناشيد وأغاني الطّفولة	51	12	أنت عيد أنت عيد	04
حبُّ مضطرب	الشهاب، م:13.	149	09	ففي ذمّة التّاريخ يا ذلك العهد	02

فتكرار الشطر في هذه النماذج إنّما جاء استجابة للحن الموسيقي خاصّة على مستوى الأناشيد التي تحتاج إلى مثل هذه الظّاهرة.

-3) **تكرار لازمة:** ويكثر ذلك في الأناشيد لحاجة كل من اللّحن والأداء الإيقاعي والموسيقي إلى اللازمة أوّلا وإلى تكرارها آخرا، كما أنّه موجود في قصائد غير إنشادية، والجدول التّالي يوّضح ذلك:

القصيدة	المصدر	الصفحة	الأبيات	اللاّزمة المكرّرة	التكرارات
اسلمي يا جزائر	همسات وصرخات	141	10	يا جزائر...اسلمي	05
حلفنا سنعود		145	10	ونعيد ونُشيد/يافلسطين علاك	05
بلادي يمينا		147	16	سنحمي سنفدي الجزائر	07
نشيد الفتاة الجزائرية		151	08	أنا بنت عربية	04
اكذبي		157	10	سوف أنسى	05
وداعا		159	08	أيّها القاسي الحبيب	04
نشيد الذكرى العشرين للاستقلال	أناشيد النّصر	3	08	كل صخرة كل قطرة كل ذرّة هي حرّة يا بلادي	03
بلادي		5	09	يا بلادي يا بلادي	03
نشيد نوفمبر		7	10	الله أكبر يا نوفمبر	05

أنا حرّ		20	10	أنا حرّ	05
نهضة العهد الجديد	آمال ع:09، 1970	47	155	وطني يا وطني يا وطني	39
الله أكبر	ديوان الأطفال	56	08	الله أكبر	04
حكاية ثورة	الرّاعي وحكاية ثورة	39	120	أرضنا اليوم ســـلام زانه العيش الرّغيد فاهنئ بالعيش فيها كل يوم لك عيد كنت كالغيث علينا فاض بالخير المديد	04
عمري الغالي فداه	خارج الدّواوين		08	عمري الغالي فداه	04

يشكّل تكرار اللازمة ترابطا بين وحدات القصيدة وتماسكها ضمن حيّز إيقاعي واحد، نجده يصدر عن دلالة وحدَةُ الشاعر كفيل بالتّعبير عنها، وفق الحالة النّفسية أو الموقف الشّعري الذي يعيشه. كما أن تكرارها يحافظ على النّسق الموسيقي والإيقاعي العامّ الذي تسير وفقه القصيدة منذ المقطع الأوّل، كما تحافظ على الحضور الذّهني الدّائم للمتلقّي ومسايرته للشّاعر وهو ينتقل من وحدة إلى أخرى.

هـ) التّكرار الدّائريّ (المحوري): ويتمثل في مدى نسبة دوران العنوان أو جزء منه في ثنايا القصيدة، فيكون بذلك الفضاء المحوري الذي تدور في فلكه، كما أنّ العنوان هو أوّل بناء نصيّ يتصدّى للقارئ فدورانه داخل النّصّ «يسلط الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم (الشّاعر) بها»(24) وقد توفّر هذا النّوع في جملة من قصائد السّائحي، والجدول التالي يبين هذا الدّوران:

القصيدة	الدّيوان	الصّفحة	عدد الأبيات	عدد تردّد العنوان
ضحايا الليل	همسات وصرخات	49	70	16
مرحبا بالرّبيع	همسات وصرخات	43	25	06
أيّها الذّاهبون أمس ضحايا	همسات وصرخات	81	20	02
في ذكرى شاعر الثّورة	بقايا وأوشال	87	30	07
في مقدم العيد	جمر ورماد	30	24	08
أخي في الكويت	جمر ورماد	58	15	05
يوم موت الصحافيين الجزائريين	جمر ورماد	56	16	05
بني الجزائر	خارج الدّواوين	-	12	06

فالتّكرار الدّائري يشدّ وبدرجة كبيرة من الوعي وانتباه المتلقّي نحو النّصّ أكثر من انشداده نحو المبدع، ومع ذلك فإنّ انشغال المتلقّي بدوران العنوان ضمن النّصّ لا يشغله عن التّساؤل عن سبب هذا التّكرار، وعن دواعي دورانه بهذا الشّكل.فدورانه ضمن ثنايا النّصّ يشي من جهة بمتانة العلاقة بينه وبين الموضوع أو الفكرة التي

فرضت نفسها، ويدلّ من جهة أخرى على مدى سعي الشّاعر إلى محاولة الحفاظ على توازن نصّه، وكلتا الحالتين أسهمتا بشكل كبير في تحقيق الوحدات الثلاث: الموضوعية (فكرة النّصّ) والعضوية (تماسك النّصّ) والنّفسية (عواطف الشّاعر)، في تمظهراتها المختلفة: العمودية (بناء النّصّ)، الأفقية (مضمون النّصّ)، التّقاطعية أو التّراسلية (تّراسل الشاعر مع المتلقي).

لقد أوجد التّكرار لنفسه، مكانة ومنزلة ضمن قصائد السّائحي، ولم يكن هذا الوجود عبثيا أو اعتباطيا، بل جاء لوظيفة دلاليّة متكاملة أدّاها داخل النّصّ، حيث شكلّ نصّا ثانيا إلى جانب النّصّ الأصلي ليؤكدّه أو يفرضه على المتلقي، بصورة فيها تشويق وجاذبية وشيء من الإثارة والتّفاعل، كما عكس الحالة النفسية التي كان عليها أثناء نظمه لقصائده والتي تضمّنت هذا التّكرار، فقد أوجد لنفسه من خلاله مساحة واسعة للتّنفيس عن همومه والتّعبير عن أفكاره ومشاعره وأحاسيسه وإيصالها للمتلقّي قصد إشراكه فيها، كما نجده قد تجاوزها ذلك إلى التّعبير عن أفراحه وسعادته خاصّة في أناشيده الوطنية وغيرها أو تلك الموجّه للأطفال بغرض التّربية والتّهذيب.

وهذا التّكرار لم يسئ إلى النّصّ في أيّ حال من الأحوال،إذ لا يشعر المتلقّي(القارئ) بأيّ ملل أو خلل يذكر وهو يعايش كيانه، كما أنّه لم يأت ليسدّ ضعفا داخل النصّ أو قصورا معرفيا لدى السّائحي بل أتى ليِؤدي دورا أساسًا وهامًّا لا يِؤديها سواه.

وخلاصة القول أنّ التّكرار ضمن القصيدة السّائحيّة أدّى وظيفة فنيّة دلالية تضافر في تشكيلها المعجم اللّغويّ والتّعبير الفنّي والإيقاع الموسيقيّ أسهمت كلّها في تحقيق جمالية النّصّ.

المصادر: وهي دواوين الشّاعر، موضوع الدّراسة:

1. همسات وصرخات، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1981.
2. جمر ورماد، الدّار العربيّة للكتاب، ليبيا، تونس، 1981.
3. أناشيد النصّر، المؤسّسة الوطنيّة للكتا، الجزائر، 1983.
4. إسلاميات، المؤسّسة الوطنيّة للكتا، الجزائر، 1984.
5. بقايا وأوشال، المؤسّسة الوطنيّة للكتا، الجزائر، 1987.

المراجع:

1. الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، شرح وتعليق وتنقيح، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، ط5، 1980.
2. سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية بيروت ط1.
3. الصّاحبي: أحمد ابن فارس، تحقيق: أحمد صقر، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة،1977 ص: 310
4. العمدة: ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج2.

5. قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، مطبعة دار التّضامن، بغداد، ط2، 1965.
6. القواعد الأساسية للغة العربية: السيد أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية، بيروت.
7. معجم مصطلحات التحليل النفسي: جان لابلانش وج.ب.بونتاليس، ترجمة: مصطفى حجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1405، 1985.

الرّسائل الجامعيّة:

1. تعليمية النصوص والأدب في مرحلة التّعليم الثّانوي الجزائري: طاهر لوصيف، رسالة دكتوراه الدّولة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر 2007، ص: 38و40.
2. الاتّساق والانسجام في القرآن: مفتاح بن عروس، رسالة دكتوراه الدّولة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر 2007

الهوامش:

1. الصاحبي: ابن فارس، تحقيق: أحمد صقر، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة،1977 ص: 310
2. الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، شرح وتعليق وتنقيح، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، ط5، 1980، ص: 276
3. سر الفصاحة ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية بيروت ط1، ص: 165.
4. المرجع نفسه، ص:171
5. العمدة ابن رشيق القيرواني، تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، ص: 73، 74.
6. قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص: 241.
7. همسات وصرخات، ص:43.
8. جمر ورماد، ص: 72.
9. أناشيد النصّر، ص: 5.
10. القواعد الأساسية للغة العربية: السيد أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص: 297.
11. جمر ورماد، ص:7.
12. إسلاميات، ص:19.
13. بقايا وأوشال، ص: 53.
14. يُنظر: تعليمية النصوص والأدب في مرحلة التّعليم الثّانوي الجزائري: طاهر لوصيف، رسالة دكتوراه الدّولة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر 2007، ص: 38و40.
15. يُنظر: الاتّساق والانسجام في القرآن: مفتاح بن عروس، رسالة دكتوراه الدّولة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر 2007، ص: 121.
16. قضايا الشعر المعاصر، ص: 232.
17. جمر ورماد، ص: 29.
18. بقايا وأوشال، ص:161.
19. ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص: 233.

20.قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص:231.

21.همسات وصرخات، ص: 45.

22.معجم مصطلحات التحليل النفسي: جان لابلانس وج.ب. بونتاليس، ترجمة: مصطفى حجازي، ديوان الطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1405، 1985، ص: 97.

23.وهنا يذكّرنا بقصيدة (الحجر الصّغير) لإيليا أبي ماضي.

24.قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص:242.