

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research
المركز الجامعي بريكّة
University Center of Barika



Institute of: languages and literature

معهد: اللغات والآداب

Departement of : arabic language and literature

قسم: الأدب العربي

أطروحة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة دكتوراه طور ثالث LMD
العنوان:

جماليات القصيدة الشعبية الجزائرية المعاصرة
ديوان ريشة وارياح لقيس راهم أنموذجا

الشعبة: دراسات أدبية

التخصص: أدب جزائري حديث ومعاصر

تحت اشراف:

أ.د علاوة كوسة

إعداد الطالب (ة):

صفية العايب

الموسم الجامعي: 2024-2025م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research
المركز الجامعي بريكّة
University Center of Barika



Institute of: languages and literature
Departement of : arabic language and literature

معهد: اللغات والآداب
قسم: الأدب العربي

أطروحة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة دكتوراه طور ثالث LMD
العنوان:

جماليات القصيدة الشعبية الجزائرية المعاصرة
ديوان ريشة وارياح لقيس راهم أنموذجا

الشعبة: دراسات أدبية

التخصص: أدب جزائري حديث ومعاصر

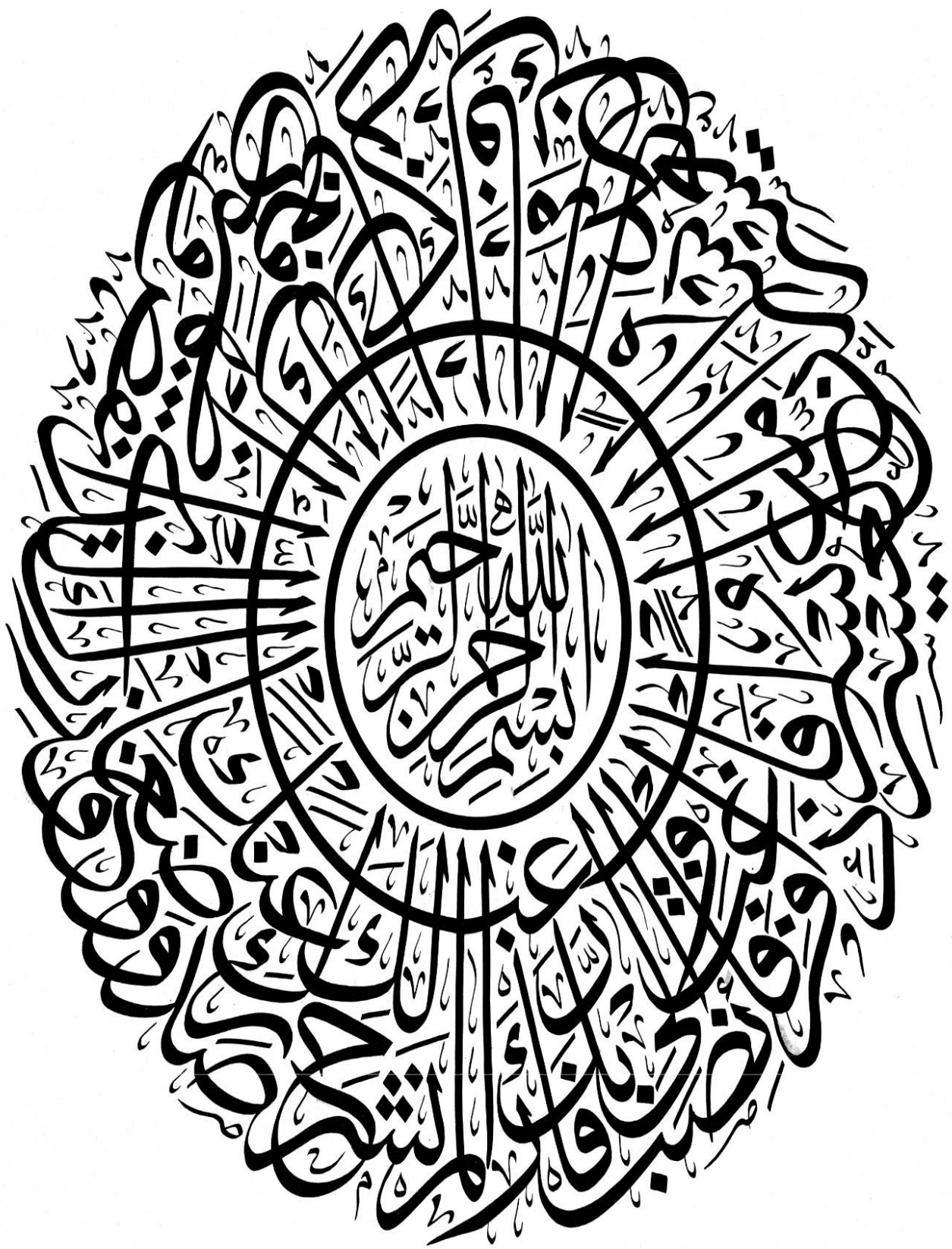
تحت إشراف:
أ.د علاوة كوسة

إعداد الطالب (ة)
صفية العايب

بتاريخ: 2025.11.30 أمام لجنة المناقشة المكونة من:

الصفة	مؤسسة الانتماء	الرتبة	الأستاذ
رئيسا	المركز الجامعي بريكّة	أستاذ	السعيد ضيف الله
مشرفا ومقررا	المركز الجامعي بريكّة	أستاذ	علاوة كوسة
عضوا مناقشا	المركز الجامعي بريكّة	أستاذ	فاطمة عطية
عضوا مناقشا	المركز الجامعي بريكّة	أستاذ محاضر أ.	عبد الله أوغرب
عضوا مناقشا	جامعة باتنة	أستاذ	طارق ثابت
عضوا مناقشا	جامعة باتنة	أستاذ	غنية بوضياف

الموسم الجامعي: 2024-2025



شكر وعرافان

أولاً نحمد الله عز وجلّ الذي وقّنا لإنجاز هذا العمل
وبكل معاني الشكر والعرافان نتوجّه لكلّ
من أمّدنا بالمساعدة سواء من قريب
أو من بعيد ووقف إلى جانبنا لإخراج هذا
العمل على هذه الصورة، وإن كان لنا أن نخصّ أحداً
بالذكر فلن يسعنا إلا أن نقدم خالص
شكرنا وامتناننا للأستاذ القدير
"أ.د علاوة كوسة"
على إشرافه علينا
وعلى توجيهاته طيلة فترة البحث

الإهداء

الحمد لله الذي أنعم علينا بنعمة العلم والصلاة والسلام على نبينا المصطفى وبعد:

أهدي ثمرة جهدي هذا إلى:

• إلى من أفنيا عمرهما في تربيّتي وتعليمي أبي وأمي: سرغيني فريدة والعايب احسن.

• إلى من أعتبرهم ذرعا وسندا لا يميل إخوتي وأخواتي

• إلى كلّ من علّمني حرفا طيلة مشواري الدراسي: رزاقى منيرة، قرود فتيحة، حسن

دواس، يوسف أوغليسي، إسماعيل لطرش، أحمد بزيو، السعيد ضيف الله، سميرة

زيتوني، أحمد خليلي وكلّ أساتذة المركز الجامعي ببريكة .

• إلى صديقاتي الأقرب إلى قلبي: بيطام عليمة، بلبهدي أمال وثعباني سمية.

• إلى تلاميذي الأعزاء أخصّ منهم: أمينة براهيمية، وفاطمة الزهراء حلاسي وزقار إكرام

أهدي هذا العمل.



مقدمة

لقد شغل الشعر الشعبي حيّزا هاما في تاريخ عناية الشعوب والأمم بإرساء ملامح الهوية الثقافية، فهو من أعرق الأشكال التعبيرية التي رافقت الإنسان منذ فجر التاريخ، إذ يعدّ مكونا حضاريا وجماليا يعرض . بكل جسارة واقتدار- الرواسب النفسية والملاح الفكرية والأنساق الاجتماعية التي تشكل الوعي الجمعي للشعوب. ينطلق الشعر الشعبي من رؤية حدائثية تستجيب لتحولات المنظومة السوسيوثقافية على نحو يستوعب سواد الفرد ويسمو بأماله وتطلعاته إلى آفاق أرحب.

في ظل سياق تاريخي متأزم يغلب عليه الطابع السياسي والشعارات الإيديولوجية، ارتبط الشعر الشعبي الجزائري بسؤال الهوية الثقافية بكل تجلياتها وتمفصلاتها بدءا بفترة الاستعمار على نحو ينسجم مع أهداف المقاومة الشعبية والحركة الإصلاحية التي سعت إلى إنعاش الفكر النهضوي وتحفيز الحس الثوري وتعزيز الانتماء الحضاري سعيا منها إلى دحض الدعاوي المغرضة التي روّجت لها السياسة الاستعمارية أمام غياب شبه تام للأدب الرسمي الفصيح. كما ينفتح ويتفاعل مع هواجس الراهن لاسيما وأنّ العالم يشهد تحولات مفصلية متسارعة بفعل العولمة التي عزّزت التبادل الثقافي والمعرفي بين مختلف الدول، وسمحت بإقصاء الأنا وانحلالها في الآخر وهو ما أفرز تصادمات قيمية بين القيم الراسخة والقيم المضادة.

في خضم هذه التغيرات الكونية ترسم في المشهد الثقافي الجزائري الحاجة الملحة للشعر الشعبي كآلية لحماية الخصوصية الثقافية لجيل يواجه استيلا في الهوية. إننا هنا نتحدث عن موروث ثقافي له فاعلية في تكييف الذات مع المدنية الحديثة وحمائتها في الآن ذاته من تآكل القيم وتنميط السلوكيات، وبذلك يتحقق تواصل الأجيال في إطار يجمع بين الأصالة والمعاصرة.

لم تشفع جهود الشعر الشعبي من تعرضه إلى نظرة إقصائية من طرف أدب رسمي قوامه الاستعلاء، حيث كرس نفسه لتقبيح صورة الشعر الشعبي ورأى أنه فن هجين حطّ من شأن الفنون الأخرى. إلا أنّ ذلك لا يمنعنا من القول إنّ الشعر الشعبي نموذج مستقل يزاحم الشعر الفصيح في التخرّيج والتأويل، فهو إرث حضاري أصيل، ذاكرة الشعب وحصنه المنيع، يدفع عنه أي تقويض قد يستهدف هويته الثقافية في قالب فني لا يخلو من الأقباس الجمالية الجديرة بالتذوق والنقد. من هذا المنطلق يتبلور موضوع هذه الدراسة والذي سنسلط الضوء فيه على مقارنة مواطن الجمال التي وسمت القصيدة الشعبية الجزائرية المعاصرة . في ديوان ريشة وارياح لقيس راهم.

كان اختياري لموضوع هذه الأطروحة تحقيقاً لسلسلة من الاعتبارات الذاتية والموضوعية نجملها فيما يلي:

. أسباب ذاتية: تتعلق بإرضاء الفضول العلمي من خلال الخوض في ميدان معرفي اعتبره غير مسبوق في مساري البحثي، فخلال رحلة تصفحي لقصائد الديوان وجدت فيه نضجا فنياً وقيماً اجتماعية وسياسية عميقة حبلى بنفحات جمالية تستحق منا البحث والتحليل.

. أسباب موضوعية: ترتبط بإثبات قيمة الشعر الشعبي في ميدان الأدب بوصفه مرآة للمجتمع الجزائري، تعكس آماله وآلامه، وتسهم في فهم تركيبته النفسية والفكرية والثقافية. كما ترتبط بإنصاف الشعر الشعبي الجزائري وتعزيز وجوده في خارطة الأدب الوطني من خلال توسيع دائرة الأبحاث الأكاديمية واستحداث آليات قراءة قادرة على تمثيل هويته الجمالية.

تسعى هذه الدراسة إلى تحقيق مجموعة من الأهداف العلمية والمعرفية أهمها:

. استجلاء الظواهر الجمالية في الشعر الشعبي الجزائري من خلال مقارنة تجربة "قيس راهم" الشعرية في ديوانه ريشة وارياح.

. تأكيد خصوصية الكتابة الفنية في الشعر الشعبي الجزائري .
. تتمين جهود "قيس راهم" واعتباره إضافة لها وزن في ميدان الأدب الجزائري جديرة
بالدراسة الأكاديمية.

للوصول إلى مرامي هذا البحث والكشف عن مكوناته قمنا بطرح الإشكالية الآتية:
. ماهي مظهرات الظاهرة الجمالية في القصيدة الشعبية الجزائرية المعاصرة من خلال
ديوان ريشة وارياح؟

تتفرع عن الإشكالية المحورية جملة من المشكلات أبرزها:
. ماهي أهم المعايير التي حققت فرادة الشعر الشعبي الجزائري المعاصر؟
. ماهي أبرز التقانات التي فعلت الإيقاع الداخلي لقصائد ريشة وارياح؟
. ماهي الآليات التي حققت خصوصية اللغة الشعبية؟ أين يظهر الانزياح اللغوي
وماهي مستوياته؟ وهل حقق الخصوصية الثقافية للمجتمع الجزائري؟ وكيف تداخل النسق
العالمي مع النسق الفصيح في المدونة؟
. ما هي أبرز الحقول الدلالية في ديوان ريشة وارياح؟ ما هي أهم المعايير المستخدمة
في عملية التصنيف؟ . ما هي أبرز الصور الشعرية التي سجلت حضورا في المدونة؟ فيم
تتمثل خصوصية الصورة الشعبية؟؟.

للإجابة عن هذه الإشكالية وما تفرّع عنها من تساؤلات اعتمدنا خطة من مقدمة،
ومدخل، وأربع فصول، فصل نظري، وثلاث فصول تطبيقية، ثم خاتمة ألمّت بأهم النتائج:
كان المدخل بعنوان "في الجمالية" تناول: مفهوم الجمال والجمالية، ثم تتبّع نشأة وتطور
المصطلح عند الغرب على مرحلتين: المرحلة اليونانية الطفولية، والمرحلة الوجودية الحديثة
أين اتّسعت دائرة الجمالية لتقترب شيئا فشيئا من تأسيس منهج جمالي مستقل وفق أسس
علمية متملصّة من قيود الميتافيزيقية. كما تناولت الدراسة جمالية الشعر العربي والجزائري

عبر مراحل ثلاث: الجمالية الجاهلية، فالجمالية الإسلامية، وصولاً إلى الجمالية الحديثة والمعاصرة مع الإحاطة بخصوصية كل مرحلة وأبرز أعلامها.

كان الفصل الأول فصلاً نظرياً معنوناً بـ: "في الشعر الشعبي الجزائري" أحاط بإشكالية المصطلح في الشعر الشعبي الجزائري، وفنونه، ونشأته، وخصوصيته.

أما الفصل الثاني فكان فصلاً تطبيقياً عنوانه بـ: "جماليات التشكيل الإيقاعي في ديوان ريشة وارياح تناول: ظاهرة التكرار بأنماطه المختلفة نحو: التكرار الصوتي، التكرار اللفظي، تكرار التجاور والترديد، وتكرار اللازمة، كما تطرقنا إلى أبرز التلوينات البديعية نحو: ظاهرة الجمع والتفريق، وظاهرة الترادف والتضاد بشكل مستمرل يتماهى ضمن سياق محكم وثيق الصلة بدينامية المعنى العام ويكفل تفعيل الإيقاع الداخلي لقصائد المدونة.

بينما أحاط الفصل الثالث المعنون بـ: "جماليات التشكيل اللغوي في ديوان ريشة وارياح" بمواطن الانزياح النحوي والتركيبى بشكل مفصل مع التفريق بين الوحدات المعجمية الفصيحة والوحدات المعجمية غير الفصيحة التي صبغت الخطاب بصبغة واقعية. يتجلى الانزياح اللغوي في ثلاث مستويات: الانزياح على مستوى الحركات، والانزياح على مستوى الحروف، والانزياح على مستوى الألفاظ إضافة إلى انزياحات أخرى. أما الانزياح التركيبى فيتأسس على مساءلة آليات الخرق في الجملتين الخبرية والإنشائية، إضافة إلى إشراك تقنية حسن التخلص والالتفات التي أكدّت خصوصية التجربة الجمالية عند قيس راهم، كما برهنت أنّ الشاعر على مقدار من المعرفة مكنّته من إدراج تقنية بلاغية فصحي في خطاب شعبي.

في حين خصص الفصل الرابع لدراسة وتحليل جماليات التشكيل الدلالي في ديوان ريشة وارياح، تناول المبحث الأول جمالية عتبة العنوان، تمت من خلاله مساءلة بنية العنوان المركزي السطحية والعميقة ومدى تفاعلها مع العناوين الفرعية، كما عرجنا على فضائية العنوان المركزي أين تمّ تقديم تحليل مفصل لعنبة الغلاف باعتبارها مؤشراً جمالياً يجسد هوية المدونة. بينما تطرق المبحث الثاني إلى جمالية الحقول الدلالية حيث تمّ تصنيف القصائد

إلى حقول رئيسة مع تحديد أبرز العلائق التي تحكم الوحدات الداخلية، أمّا المبحث الثالث فخصّص لدراسة جمالية الصورة الشعرية التقليدية والحداثيّة رغبة منّا في استجلاء خصوصية الصورة في القصيدة الشعبية من خلال تجربة قيس راهم. ثمّ خاتمة كات بمثابة إجابة عن إشكالية البحث ألّمت بأهم النتائج المتوصل إليها في الجانب التطبيقي، يليها ملحق، فملخص باللغتين العربية والانجليزية، ثمّ فهرس.

انفتحت الدراسة على مناهج نقدية متعددة، حيث استدعى الجانب النظري توظيف المنهج الوصفي في حين اعتمد الجانب التطبيقي على المنهج الأسلوبي الإحصائي، والمنهج السيميائي، والمنهج النفسي في مواطن معينة.

لقد استمدت هذه الدراسة إطارها النظري والتطبيقي من سلسلة من المصادر والمراجع العربية والأجنبية والمترجمة. نذكر منها:

. د بركة بوشيبة، بنية القصيدة في الشعر الشعبي الجزائري، دار القدس العربي، الجزائر، دط، 2004.

. التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي في الثورة من 1830.1945، الشركة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983.

. العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، بمنطقة الأوراس 1954.1962، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1988.

. لوصيف لخضر بلحاج، الشعر الشعبي الجزائري قضاياها وإشكالياتها، منشورات البيت، الجزائر، 2015.

Mary-Anne Zagdoun L'esthétique d'Aristot CNRS ÉDITIONS 15, .

.rue Malebranche – 75005 Paris CNRS Éditions, Paris, 2011

Leo H.Hock : la marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une .
pratique textuelle, Mouton publishers, the hague) paris, Newyork,
.1981

- جون ستوري، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، تر: دصالح أبو أصبع، هيئة أبو
طبي للسياحة والثقافة، ط1، 2014.

. دانتي أليجيري، عن بلاغة العامية، تر: مينا ناجي، بيت الحكمة للثقافة، القاهرة، دط،
.2024

. دني هويمان، علم الجمال، تر: ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،
الجزائر، ط2، 1975.

وقد سبقنا في معالجة هذا الموضوع دراسات سابقة على قلتها، لعل أهمها:
. أحمد زغب، جمالية الشعر الشفاهي نحو مقارنة أسلوبية سيميائية للنص الشعري
الشفاهي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الشعبي، جامعة بن يوسف بن خدة
الجزائر، 2006. 2007 .

. بن حمدة محمد صالح، جماليات الخطاب الشعري الشعبي الجزائري في ضوء المنهج
الأسلوبي مدونة مختارة من منطقة وادي سوف، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور
الثالث ل. م . د في اللغة والأدب العربي، جامعة غرداية، 2020 -2021م.

. أ. مساعدي نسبية، جمالية التشكيل الفني في الشعر الشعبي الجزائري، مجلة
إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي تامنغست - الجزائر، ع8، ديسمبر 2015.

لا يخلو أيّ بحث من الصعوبات التي تشكل عقبة وتحديا في الآن ذاته لعل أهمها:
شح الدراسات والأبحاث التطبيقية في ميدان الشعر الشعبي مقارنة بالشعر الفصيح، فمجل
الدراسات التي اصطدنا بها كانت تنظيرية تدور في فلك واحد. كما وجدنا صعوبة كبيرة في
تحصيل بعض المراجع لنذرتها في الجامعات والمكاتب العمومية.

وفي الختم لا يفوتنا أن نقدم شكرنا وعرّفاننا وتقديرنا لمشرفنا الفاضل "أ.د. علاوة كوسة" الذي تبني هذا العمل وكان عينا باصرة ينظر إلى خطواتنا في الكتابة بأمانة، فلم يبخل علينا بنصائحه وإرشاداته وآرائه. كما نتقدم بجزيل الشكر والتقدير لأعضاء لجنة المناقشة الأفاضل.

مدخل:

"في الجمالية"

. تمهيد

1. ماهية الجمال

2. نشأة وتطور الجمالية

12. نشأة الجمالية عند الغرب

22. نشأة الجمالية عند العرب

. مستخلص.

تمهيد:

يمثل الشعور بالجمال جزءا فريدا من التجربة الإنسانية لأنه رافق الإنسان منذ بواكيره الأولى، وقد تكوّن الحس الجمالي انطلاقا من قدرة الإنسان على الانجذاب نحو المدركات الحسية المتصفة بالانسجام والتناغم، والتي تستجيب غالبا لذائقته وتعكس سعيه الدائب نحو الكمال، سواء تحقق هذا الكمال في الطبيعة وظواهرها، أو الفنون وأشكالها، أو الإنسان وتفاصيله وسلوكياته. مع ارتقاء الوعي الإنساني تجاوز هذا الانجذاب حدود الانطباعية الذاتية واتسعت مفاهيمه وآفاقه ليصبح تيمة بارزة استهوت ميادين معرفية عديدة لاسيما الفلسفة، والنقد الأدبي. فظهرت نتيجة لذلك مساعٍ حثيثة لضبط هذا الإحساس وتأطيره ضمن مفاهيم عقلية وفلسفية عرفت لاحقا "بالجمالية". مع تباين المنظومات الثقافية واختلاف المرجعيات الفكرية تفاوتت المعايير التي تقاس بها الظاهرة الجمالية الأمر الذي عقّد مهمة ضبط المصطلح. بناءً على ما تقدم يتناول هذا المدخل بالبحث والتحليل مفهوم الجمالية ويتتبع نشأتها وتطورها في السياق الفكري العربي والغربي مع إبراز خصوصية كل مرحلة. تتأسس من هذا المنطلق إشكالية الدراسة: هل الجمالية ظاهرة نسبية تخضع للذوق الفردي، أم أنها مفهوم تضبطه مقاييس موضوعية مشتركة؟

1. في ماهية الجمال:

1.1 لغة:

حظيت الدراسات الجمالية باهتمام واسع قديما وفي العصر الحديث، غير أنّ الرؤى تباينت لتباين المناهج والمذاهب التي انبثقت منها قصد وضع مفهوم صريح متفق عليه لمصطلح الجمال.

ولأنّ إدراك المفاهيم الكبرى يقتضي الرجوع إلى أصولها الاليتيمولوجية فإنّ محاولة الوقوف على ماهية الجمالية يستدعي في المقام الأول تتبّع دلالاتها اللغوية، باعتبار اللغة هي الوعاء الأول الذي تتشكّل فيه المعاني وتنمو من خلاله التصورات. فقبل أن تستحيل

الجمالية مبحثاً فلسفياً وفنياً معقداً، كانت أولاً مصطلحاً لغوياً متداولاً في سياقات الحياة اليومية. وبالتالي، فإنّ البحث في الجذر اللغوي للجمالية يمثل منطلقاً أولياً لفهم طبيعته الابدستمولوجية، وكيفية تشكّله في الوعي الإنساني عبر التاريخ.

ورد في لسان العرب "لابن منظور": "الجمال: مصدر الجميل، والفعل جمل. قال عزوجل: "ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون". أي بهاء وحسن. ابن سيده: الجمال: الحسن يكون في الفعل والخلق، وقد جمل الرجل بالضم جمالا: فهو جميل..."(1).

جاء فيه أيضا: "الجمال يقع على الصور والمعاني، ومنه الحديث: إن الله جميل يحب الجمال. والتجمل: تكلف الجميل. وجمال الرجل مجاملة: لم يصفه الإخاء وماسحه بالجميل..."(2).

الجمال حسب هذا التعريف متعدد الأبعاد يتماشى مع ما هو سائد، يشمل البهاء والحسن وكل ما تميل له الروح وتشرح له النفس سواء أكان منظرا من وحي الطبيعة، أو سلوكا حسنا، أو خلقا حميدا.

وردت لفظة "الجمال" كذلك في القاموس المحيط للفيروز أبادي بمعنى: "الحسن في الخلق والخلق جمل ككرم فهو: جميل، والجملاء: الجميلة، وتجمل: تزين وأكل الشحم المذاب، وجماله: لم يصفه الإخاء بل ماسحه بالجميل، وجمالك أن لا تفعل كذا.. أي الزم الأجل ولا تفعل ذلك وجمله تجميلا: زينته.."(3).

1- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله عبد الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، دط 1981، مادة جمل، ص: 625.

2- ابن منظور، لسان العرب، ص 625.

3- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزأبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وذكريا جابر أحمد، دار الحديث القاهرة، دط، 2008، مادة جمل، ص: 295.

يفضي مفهوم الجمال حسب طرح "الفيروز أبادي" إلى الحسن والبهاء، إذ ركز على جميع الجوانب منها الحسية التي تستحسنها العين، أو المعنوية التي تعكسها أخلاق الأفراد وسلوكياتهم عبر كبح جماح النفس وتهذيبها.

أشار "الخليل بن أحمد الفراهيدي" في كتابه العين لماهية الجمال، فحسبه: "الجمال مصدر الجميل، والفعل منه جُمِلَ يَجْمَلُ، قال تعالى: "ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون" أي بهاء وحسن ... ويقال أُجْمِلت في الطلب.."⁽¹⁾.

يحمل الجمال. وفقاً للمعجم العربية. مفهوماً مشتركاً يركز على اعتباره صفة تستثير إحساساً بالسرور والإعجاب عند الإنسان، يتحقق عبر الانسجام والتوازن الحاصل بين الشكل والمضمون في المظهر، في الطبيعة، في الأدب، في السلوك... نستشعره حسياً أو بصرياً أو سمعياً.

2.1 اصطلاحاً:

يشق مفهوم الجمالية من الجمال، وهو العلم الذي يختص بدراسة طبيعة الجمال ومعايير التذوق الفني ومدى ارتباطه بالإدراك الحسي والعاطفي، يمكن أن نعتبر الجمال تجربة وجدانية تتجاوز الإدراك الحسي المباشر ليلج مستوى لا يدرك إلا بلغة المشاعر التي تعتمد على التذوق الفني الأمر الذي يولد شعوراً بالمتعة واللذة نلمسها في أشكال عدّة⁽²⁾. إن مفهوم الجمال هلامي يصعب القبض عليه، كونه تحكمه معايير وجدانية متفاوتة من شخص إلى آخر. أمّا الجمال (le beau) فهو: مفهوم متعدد الأبعاد يقترن غالباً بالحس

¹- الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: د مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، مطبعة الزهراء، بغداد، دط، 1960 مادة جمل، ص:142.

²- ينظر: عبد الحق العبادي، الشعر الجزائري المعاصر بين جمالية اللغة والتشكيل البصري، مجلة مالك بن النبي للبحوث والدراسات، المجلد1، العدد 1، 2019، ص: 25 .

الفني، والتذوق الجمالي، ينبع من التفاعل بين الإدراك البصري، والوعي الجمالي، وبذلك يصير الجمال كلّ ظاهرة تبعث في النفس إحساسا بالذّة، والتناغم، والتناسق سواء كان ذلك في مشهد من وحي الطبيعة، أو في عمل فني ذي صبغة إنسانية نابضة بالحياة⁽¹⁾. مظاهر الجمال عديدة يصعب حصرها إلا أنّها أسهمت. بشتى صورها وتجلياتها. في تنمية الحس الجمالي لدى المبدع والمتلقي على حد سواء.

في حين يهتم علم الجمال بكيفية دراسة جمالية الأثر الفني الذي اتّخذه مجالاً للبحث والتمحيص شكلاً ومضموناً، حيث يتعرض للظاهرة الأدبية من زواياها الأربعة " العاطفة والمعنى والأسلوب والخيال، ونعني بذلك أنّ كلّ نوع من الأدب لابدّ أن يشتمل على هذه العناصر الأربعة ولا يخلو من أيّ عنصر منها"⁽²⁾ حتى يحقق الأثر الفني مقصديته ووجوده الجمالي. يتميز الجمال بتنوعه اللامحدود وارتباطه بالخيال، والإحساس، والحدس، وهي العناصر الرئيسية التي تشكل بوابة لفهمه وتفسيره، لذا يستحيل اختزال الجمال في معيار موحد أو مطلق.

تتباين تعريفات الجمال وفقاً للحضارات والثقافات، كما تتأثر برؤى الأفراد وتعدد الذوق الفردي والجمعي الذي يشكل المفهوم السائد للجمال ضمن مجتمع ما⁽³⁾، سيحينا هذا لاحقاً للحديث عن مسألة الترسيبات الذوقية التي ساهمت بشكل ملحوظ في جعل علم الجمال يتسم بالتغير والتفاوت، ليثير جدلاً في الوسط النقدي، أفضى الأمر إلى تضارب وجهات النظر في وضع مفهوم واحد للنظرية الجمالية، وهو اختلاف ضارب في عمق التاريخ أثار حفيظة الأدباء والعلماء والفلاسفة والمفكرين لاختلاف منطلقاتهم الإيديولوجية ومذاهبهم الأدبية والفلسفية.

¹- ينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، دط، 1979، ص: 85 .

²- أحمد أمين، النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ج1، دط، 2012، ص: 29.

³- ينظر: د/ منصور قيسومة، مدخل إلى جمالية الشعر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2013، ص: 08.

إنّ ما الجمال؟ إنّ الجمال عنصر جوهري في العملية الإبداعية إذ يتجسد في الموقف الجمالي الذي يعكس رؤية المبدع والمتلقي بالجمال، ويرصد مراحل تشكل الوعي الجمالي⁽¹⁾. يضطلع علم الجمال بأقطاب العملية الجمالية بدءاً بالمبدع، حيث يخضعه للتحليل النفسي ليكشف عن رؤى الكاتب وكيف يتشكل عنده الوعي بالكتابة فضلاً عن الآفاق التي يسعى إلى إدراكها، كما يرصد لحظة التفاعل بين المتلقي والأثر الفني، وإحداث الاستجابة الجمالية عبر كسر أفق القارئ الذي مُنح سلطة القراءة والتأويل أين يستدعي ثقافته، وخبراته الخاصة.

بالعودة إلى النظرية الجمالية، تعرف بأنّها: " منهج عام، أو رؤية إبداعية ونقدية تتحرك في إطارها جميع المناحي النقدية من شكلانية وبنوية وأسلوبية سواء في العالم العربي أو الغربي"⁽²⁾، فالجمالية موجودة في جوهر المناهج والنظريات النقدية. العربية منها والغربية. التي وضعت مفاهيم إجرائية للجمال كما فصلت في شروطه ومقاييسه. عموماً تحمل الجمالية في أصلها أبعاداً فلسفية، لأنّ منبتها الأول اقترن بالفلسفة اليونانية، فهي تهتم بدراسة المفاهيم والمعايير الجمالية، ورصد تجلياتها في الفن والإبداع الإنساني من منظور فلسفي. يهدف هذا العلم إلى الكشف عن طبيعة الجمال وتحديد مظاهره وتمثلاته، مع التمييز بين الجميل والقبيح في مناح عدّة⁽³⁾، هذا يعني أنّ الجمالية علم يبحث في الذوق الفني، يتصف بطابع الشمولية، يعنى بمجالات شتى: أدبية، فنية، طبيعية، يرصد تفاعل

¹ - مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 1999، ص:69.

² - رمضان كريب، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف أنموذجاً، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 2009، ص:65.

³ - ينظر: بدر الدحاني، في فلسفة الفن وعلم الجمال، مداخل وتصورات، دائرة الثقافة، حكومة الشارقة، دط، دس، ص:07.

المتلقي والأثر الجمالي، يتباين التفاعل بين جمهور القراء فيفضي إلى تعدد القراءات والتأويلات بين خضوع للذوق العام وميل إلى المتعة الفردية.

يرى "عبد السلام المسدي" أنّ "لفظة الجمالية (l'esthétique) تستعمل نعتاً لكل ما يتصل بالجمال أو ينسب إليه وتستعمل أيضاً اسماً، وتعني (استطيقاً) العلم الذي يعكف على الأحكام التقييمية التي يميز بها الجميل من غير الجميل ولذلك أطلق عليه بعضهم علم الجمال على أنّ هناك من يلجأ إلى اللفظ المعرب استطيقاً...⁽¹⁾، اتّجه "عبد السلام المسدي" في وضعه لمفهوم الجمالية وجهة "باو مجارتن" ومن سبقه من علماء وفلاسفة، حيث حصر هذا العلم في وظيفته التقييمية، ليميز جميل الأشياء وقبيحها.

تشكل الجمالية من هذا المنطلق فرعاً من فروع الفلسفة العامة وفلسفة الفن، وهناك من جعلها مرادفاً لفلسفة الفن، على اعتبار أنّ الفن يهتم بالحواس، أي خال من أيّ هدف أخلاقي، اجتماعي، سياسي "فلا يوجد الجمال الحق إلا في ما لا فائدة منه، لأنّ كل ما هو مفيد هو سمج دنيء"⁽²⁾ وهذا الأصل في فلسفة الجمال. تتبلور على هذا النحو الرؤية النقدية لجمهور النقاد والمفكرين الذين منحوا الأولوية لشكل العمل الأدبي على حساب المضمون، يؤمن هذا التصور بأن العمل الأدبي ينبغي أن يُقيّم بناءً على قيمته الجمالية فقط، متجاهلاً أي اعتبارات تاريخية أو اجتماعية أو نفسية أو أخلاقية أو دينية أو فلسفية. فهي تنكر وجود

¹ - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، المتحدّة، طرابلس، ليبيا، ط3، 1982، ص:147.

² - فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1980، ص:262.

أي غاية تعليمية أو أخلاقية للأدب، مؤكدةً أنّ جوهره يكمن في جماله الفنّي وليس في أيّ وظيفة أخرى قد يؤديها فهو جمال موضوعي أو جمال حرّ على رأي "كانط".⁽¹⁾

يتبنى هذا الرأي مذهب الفن للفن فحسبهم الجمالية يحققها شكل وصورة العمل الأدبي دون المعنى، بتعبير آخر يغرق هذا المذهب في الصنعة اللفظية التي تنتشي بها الحواس لأنه يجرّد الظاهرة الأدبية من مختلف الحثيات المحيطة بها سياسية كانت أم اجتماعية، ليغي كل تأثير خارج نصي، ويتعامل مع العمل الأدبي كبنية مستقلة مغلقة، فالتشكيل الجمالي. حسب هذا التوجه. يتكون من خلال تضافر عناصر العمل الأدبي بأنساقه المختلفة البسيطة والمركبة، وتفاعل بنياته الداخلية سلبا أو إيجابا. فيخضع بنية الأثر الفني إلى خطوات إجرائية سانكرونية عبر مقارنته صوتيا، نحويا، صرفيا، تركيبيا.. أولى مذهب الفن للفن اهتماما بأدبية الأدب إذ اعتمد التحليل المحايد الوصفي بهدف إبراز العناصر الجوهرية المشكلة لهوية الجنس الأدبي واستكشاف خصائصه المميزة التي تحقق الوظيفة الجمالية.

إن كانت الشكلانية أعلنت من قيمة الشكل، وأقصت المرجع الخارجي، فضلا على أنّها أهملت الجوانب السيكولوجية والثقافية والتاريخية، ملغية شخصية المؤلف، وحصرت الوظيفة الجمالية في بنية مغلقة منفصلة عن المضمون، فهناك من النقاد من سلك منهاجا وسطا يرى من خلاله أن النص جسد وروح لا يمكن بأيّ حال من الأحوال الفصل بينهما، فالأدب امتداد لمؤسسات اجتماعية وظروف سياسية وترسبات نفسية انطلقا من كون الأديب ابن بيئته يتأثر بذبذبات الحياة، فالنص الأدبي منفتح على رؤى وتيارات مختلفة تتواشج وعناصره الداخلية لتؤسس الظاهرة الجمالية.

¹ - ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط3،

يتّضح أنّ الجمالية منهج تحليلي نقدي يتناول البنية اللغوية والأسلوبية للعمل الأدبي مع التركيز على ما تولّده هذه البنية من دلالات ووظائف فنية وتعبيرية، ينطلق هذا المنهج من مبدأ تكامل النص الأدبي شكلا ومضمونا باعتباره وحدة متماسكة ومتكاملة لا يمكن الفصل بين عناصرها، هذا التكامل كفيل بمنح النص صبغة جمالية تفتح على أبعاد عدّة تكون فيه اللغة كيان حي يمتلك جسدا وروحا، فكلّ تركيب لغوي له شكل وجوهر يعكس حقيقته⁽¹⁾، وهذا ما فصل فيه عالم الجمال "مايير" الذي أكدّ أنّ "العمل الفني يتقدم لنا على هيئة تجميع للأثار التي يتركها خيال الشاعر البناء، وهذه هي حقيقة الجمالية.. وحقيقته بالضبط هي مظهره وكل عمل فني مظهر وظاهرة"⁽²⁾.

يمكن القول أنّ الجماليات تعنى بدراسة المعايير والمقاييس التي تحدّد جمال العمل الفني، وذلك من خلال تحليل العناصر والشروط التي تميز بين الجمال والقبح على صعيدي الشكل والمضمون. كما تتناول الجماليات الجوانب المتعلقة بالذوق الفني والإدراك الجمالي، لما لها من دور في إحداث انفعال في النفس والوجدان⁽³⁾. تعدّ ملكة تذوق العمل الأدبي همزة وصل بين المبدع الكاتب، والمبدع المتلقي الذي يتبادل التأثير والتأثر للأثر الفني استحسانا كان أم استهجانا وذلك لا يكون عبثا، بل استنادا إلى معايير ومنطلقات معينة تحددها البيئة، الزمان، التوجه الإيديولوجي والأدبي...

¹ - ينظر: حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، دراسة بلاغية جمالية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص: 13.

² - د/ عصام الشريحت، تميم البرغوثي، تجليات المتخيل الجمالي، مكتبة الحبر الإلكتروني، دار عقل للنشر والدراسات والترجمة، دمشق، دط، 2018، ص: 10.

³ - ينظر: بدر الدحاني، في فلسفة الفن وعلم الجمال، ص: 08.

يعرف الذوق على أنه ملكة نفسية مستقلة عن العقل، تتمثل وظيفته في إدراك الجمال والشعور باللذة المصاحبة له. يحدد "كانط" الجمال بكونه صفة تثير اللذة، في مقابل القبح الذي يسبب الاشمئزاز. يُعد الذوق شكل من أشكال الجمال وتجربة ذاتية تختلف بين الأفراد منعتة من الأحكام العرفية الجاهزة، فالذي يستحسنه قارئ يستهجنه آخر، فهو لا يخضع لسلطة العقل، وإنما يستعين به لمنح أحكامه طابعًا منطقيًا (1).

يصنف الذوق الأدبي على أنه موهبة إنسانية تتشكل عبر تراكمات وتجارب تاريخية سابقة وتأثيرات ثقافية معاصرة، مما يكون حاسة التمييز والتذوق الجمالي. فهو ليس مجرد استجابة عاطفية أو إحساس بلذة عابرة، بل يعكس وعيًا نقديًا ورؤية جمالية متكاملة ناتجة عن شخصية واعية متبصرة (2). الحكم الجمالي تحدده مخيلة القارئ المبدع وحده، إذ يساهم بحسه المرهف. في إعادة إنتاج العمل الأدبي وكشف أغواره، واستكناه معانيه وإبراز ما يتمتع به من القيم الفنية والجمالية الدفينة.

يعتبر القارئ الركيزة الأساسية في العملية الإبداعية، لما له من دور فعال في إعادة إنتاج النص ومنحه تأويلات وأبعادا جديدة عن طريق فك شفراته، وكشف المسكوت عنه، والبحث في مضمرات الخطاب الأمر الذي يحرض المتلقي على التفكيك وإعادة التشكيل بين مختلف أجزاء النص من خلال عملية ديناميكية منظمة، فلا وجود لنص كامل، فداخل كل عمل أدبي فجوة لا يملؤها سوى المتلقي استنادا لمقاييس معينة متعلقة بتكوينه المعرفي، الاجتماعي والثقافي.. فالإدراك الجمالي يتأسس في وعي المتلقي من خلال متابعة مستمرة

¹- ينظر: د. علي أبو ملح، في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى الفلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1990، ص:114.

²- ينظر: محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص:144-145.

لفعل القراءة ولذلك تبقى النصوص منفتحة قابلة للتغير وتشكيلها جماليا بشكل دائم ومستمر. لذلك تُعدّ الجمالية الفنية في النص الشعري ظاهرة معقدة لا تُدرك بسهولة لأنها تنبع من ترابط مستويات موضوعية وفنية عديدة يشكل الدافع الجمالي فيها محفزاً إبداعياً يؤثر في إنتاج الخطاب وتلقيه أين يتمكن المتلقي من استكشاف جمالياته عبر ملكة التذوق وكذلك التفاعل الوجداني العميق الذي يسهم في فهم دلالاته.⁽¹⁾

لا تتأتى حاسة الذوق الواعي لجمالية النص الشعري لأي قارئ، بل تتطلب منه التمتع بآليات القراءة والنقد التي تصقل ذوقه وتطور قدرته على تحليل النص واستكناه مواطن الجمال بمختلف تجلياتها التي حتما تبقى منفتحة على قراءات عدّة متفاوتة ومتغيرة، انطلاقاً من أنّ الجمال صفة "متفاوتة، متغيرة، غير ثابتة، متطورة أكثر ما تقع في المحسوسات كما نستشف من هذا التعريف قضية هامة في ميدان الجمال وهي اختلاف الناس في تقدير الجمال، فالشخص الواحد في ذاته تتبدل نظراته من حين إلى آخر"⁽²⁾ وينتج عن هذا الاختلاف "أنّ الأشياء تكون جميلة وغير جميلة في الواقع من فرد لآخر"⁽³⁾ وهذا ما يشكل القيمة الجمالية للفن في مجالاته المختلفة.

تُحدد على هذا الأساس جمالية الخطاب الأدبي بمدى تناسقه وجودته الشكلية من جهة، وقدرته على تحفيز المتخيل الجمالي من جهة أخرى. من هذا المنطلق، تتفاوت الفنون في قدرتها على تنشيط المخيلة واستثارة الخيال الخصب من حيث الابتكار والثراء الإيحائي،

¹- ينظر: ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية، من العتبات إلى النص، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، المملكة المغربية، ط1، 2018، ص:15.

²- رمضان كريب، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، ص: 17-18.

³- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ص:77.

مما يسهم في تجسيد الواقع والارتقاء به فنياً⁽¹⁾. تتحقق الظاهرة الجمالية في العمل الفني من خلال التفاعل بين الشكل والمضمون، حيث يعتمد على آليات تعزز الخيال وتستفز انفعالات المتلقي الأمر الذي يسهم في تحفيز مخيلته وتنمية ذائقته الفنية.

الجمال. استناداً إلى الطروحات السابقة. خاصة جوهرية في الأشياء وسمة مميزة للوجود، تدركه النفس تلقائياً بفطرتها دون حاجة إلى إمعان وتدبر، تتأثر به وتستجيب له بفرح وسرور، وإن كان تذوقه يتباين من شخص لآخر⁽²⁾. بتعبير آخر تحظى الظاهرة الجمالية بوجود مطلق في الكون، أما الإحساس بها فيكون نسبياً متفاوتاً، وهذا الإدراك إنما يختلف لاختلاف تقديرهم للظاهرة الجمالية، فضلاً على مجموعة من المعايير والشروط السالف ذكرها.

2. نشأة وتطور الجمالية:

1.2 نشأة وتطور الجمالية عند الغرب:

1.1.2 الجمالية عند اليونان:

يعتبر الإحساس بالجمال سمة فطرية متجذرة في الطبيعة الإنسانية التي جبلت على كل ما يبهج النفس ويمتع الحواس، غير أن البحث المنهجي الجاد في مفهوم الجمالية اقترن أولاً بالفكر اليوناني الذي تناول هذا المبحث ضمن إطار خاضع لمقاربات فلسفية عدّة أبرزها: نظرية المثل، نظرية المحاكاة، إلى جانب نظريتي الأخلاق والمعرفة، يدرك الملاحظ للجمالية اليونانية أنها لم تدرس كباب مستقل بذاته، بل كانت فرع من فروع الفلسفة والمنطق اللذين سيطرا لفترة طويلة على الذهن الإغريقية.

¹- ينظر: د/ عصام الشريخ، تميم البرغوثي، تجليات المتخيل الجمالي، ص: 9.

²- ينظر: محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، ط6، 1983، ص: 85.

تعدّ آراء "أفلاطون". أب الفلسفة اليونانية وعربها. الأقدم في التأسيس للنظرية الجمالية، إذ تركز رؤيته للجمال على جملة من المبادئ التي رآها أساسية في صياغة نظرية جمالية كانت كفيّلة باتّخاذها مرجعية تنهل منها باقي الفنون والمذاهب في فترات لاحقة على اعتبار أنّ "الجمال في المثال جمال مطلق، أمّا في الأشياء فهو نسبي، إذ يرى أنّ الأشياء ليست جميلة جمالا مطلقا وإنما تكون جميلة عندما تكون في موضعها، وقبيحة عندما تكون في غير موضعها"⁽¹⁾.

بيّن "أفلاطون" أنّ الجمال الحقيقي هو الجمال التجريدي المثالي المطلق، الذي ندركه بالعقل والمجرد من أي هدف نفعي، أكثر الفنون قدرة على تجسيده هو الفن التجريدي الرمزي الذي يحاكي العقل، يؤكد ذلك من خلال قوله إنّ الجمال الذي أعنيه ليس تصوير الكائنات الحية، بل التشكيلات الهندسية المجردة، إذ تنبع متعة هذا الجمال من الإدراك العقلي لا من الرغبات البشرية، لهذا يعدّ الفن التجريدي والرمزي الأقدر على تجسيد الحقيقة المثالية الخالدة.⁽²⁾ وبذلك لا تبلغ الموجودات الحسية مستوى الجمال المطلق، بل تظل ناقصة حتى تقترب من صورتها المثالية الخالدة.

صنّف "أفلاطون" الجمال تصاعديا من أدنى مستوياته إلى أعلاها حتى تتمّ صياغة مفهوم سامي له" أ. الجمال الشكلي أي جمال الأشكال (الجمال الحسي). ب. الجمال الأخلاقي والعقلي أي جمال الأفكار وهو (جمال المعرفة). ج. الجمال المطلق أي الجمال الأبدي (الجمال المثالي)"⁽³⁾ فأدنى درجات الجمال هي التي تدرك بالحواس على غرار تفاصيل الجسم، نبرة الصوت، تصميم المنازل والهياكل وما إلى ذلك من جزئيات العالم

¹- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ص: 38 .

²- ينظر: أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، دط، دس، ص: 4.

³- مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ص: 53.

المادي، أمّا رتبة الجمال الثانية هي الجمال العقلي، ويعني به جمال الأفكار والذي نجده عادة في الإنتاج الأدبي من جمال للفكرة وبراعة في الصياغة وحسن السبك.. وصولاً إلى أسمى درجات الجمال وهو المثالي الخالد أو الجمال المطلق.

تتلخص نظرة "أفلاطون" للجمال "في محاور ثلاثة كبرى هي: اعتبار الفن محاكاة للجمال، ونشأة المتعة الجمالية من الانسجام والتوافق بين شكل العمل الفني وجمال الفكرة"⁽¹⁾ حتى تتكون المتعة الجمالية لدى المتلقي لا بدّ من وجود تناسب بين شكل العمل ومضمونه، "فالقاعدة الأفلاطونية للجمال تفضي إلى التناسق والالتزان والوحدة والانسجام"⁽²⁾ بين المعنى والمبنى حتى يتم الارتقاء بالخطاب الأدبي إلى أسمى درجات الكمال الفني وبذلك يحقق المبدع غايته السامية وهي النهوض بالذوق النقدي والفني وكذا تحقيق النضج والإدراك الجمالي.

ركز تلميذه "أرسطو" في فلسفته للجمال على الجمال الفني، "Aristote a marqué l'esthétique de façon profonde, bien qu'aucune de ses œuvres n'ait si ce n'est dans le domaine ،été consacrée à l'un des arts mimétiques poétique"³. نوّه أرسطو إلى أنّ الجمال محاكاة لما هو موجود في الطبيعة، توجهه معايير عقلية بحتة. يعتبر فن المحاكاة من أقدم الاتجاهات الفنية التي تتخذ مستويات عدّة أولها محاكاة الإنسان الأول للعالم الخارجي، فالفنان الحق حسب "أرسطو" من يمتلك براعة تمكنه من تشكيل مادة تشبه شيئاً في الطبيعة⁽⁴⁾ لذلك ليس غريباً أنّه اتخذ من سائر الفنون الجميلة

¹ - منصور قيسومة، مدخل إلى جمالية الشعر العربي الحديث، ص:13.

² - روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1952، ص:80،

³ - Mary-Anne Zagdoun L'esthétique d'Aristot CNRS ÉDITIONS 15, rue Malebranche – 75005 Paris CNRS Éditions, Paris, 2011 p17 ،

⁴ - ينظر: وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال، قضايا تاريخية ومعاصرة، دار غريب للطباعة، القاهرة، دط، 1991، ص:93.

رافدا من روافد المحاكاة. تبعا لهذا حدد أرسطو المقومات الأساسية التي تشكل الظاهرة الجمالية فهي تشمل "النظام والتناسق والتجدد".⁽¹⁾

يعني بذلك أنه "لا يمكن لكائن أو شيء مؤلف من أجزاء عدّة أن يكون جميلا بقدر ما تكون أجزاؤه منسقة وفقا لنظام ما ومتمتعة بحجم غير اعتباطي، فالجمال لا يستقيم إلا بالنسق والمقدار"⁽²⁾ بين أجزائه الداخلية والخارجية لتخلق التناغم المطلوب بصورة طبيعية بعيدة عن التصنع والتكلف الذي من شأنه تشويه القيمة الجمالية للعمل الفني. يؤكد "أرسطو" أنّ الجمال في الأشياء المركبة لا يتحقق إلا حين يكون توازن وتناسب وتناسق بين أجزائه يحدد هذا التوازن نظام دقيق منح الجمال قيمة موضوعية تجاوزت الانفعالات الذاتية. وعليه يمكننا القول أنه كان لفلسفة "أرسطو" في الفن تأثير كبير في النقد الأوروبي، لاسيما في القرنين السابع عشر والثامن عشر، إذ استلهم الكلاسيكيون من كتابه فن الشعر المعايير العقلية للنقد الفني، أبرز هذه المعايير ضرورة وجود الوحدة العضوية والتناسب بين أجزاء العمل الفني.⁽³⁾

يأتي "أفلوطين" فيما بعد، ويحسم الجدل الحاصل حول مسألة التداخل بين جمال الطبيعة والجمال الفني حيث "يرى أنّ الجمال الفني موجود في نفس الفنان، يستمد من مخيلته وذوقه، فالإبداع ليس مجرد محاكاة للطبيعة وإنما هو استبطان وصعود بتلك الأحاسيس الجميلة اتّجاه ذلك الشيء المدرك إلى مراتب سامية"⁽⁴⁾، ميّز أفلوطين بين الجمال

¹ - عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ص: 99.

² - دني هويمان، علم الجمال، تر: ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1975 ص: 41.

³ - ينظر: أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص: 38 - 39.

⁴ - حمزة حمادة، علم الجمال والأدب مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد حمة لخضر، الوادي المجلد 1،

العدد 1، 2009، ص: 187. .

الطبيعي والجمال الفني، معتبراً الأخير أسمى من مجرد محاكاة للعالم المادي. فالجمال الفني هو السمو بالأحاسيس الجمالية المستمدة من ذائقة المبدع ومخيلته إلى مستوى أرقى من الإدراك الحسي المباشر.

يركز علم الجمال. حسب أفلوطين. على الجمال الفني وليس الطبيعي، إذ يرجع مصدر الجمال إلى الفكرة بوصفها الأساس في البحث الجمالي⁽¹⁾، وهذا ما أشار إليه "هيجل"، حيث برّر موقفه بكون "الجمال فكرة عامة خالدة لها وجود مستقل وتتجلى في الأشياء حسياً"⁽²⁾، إذ منح جمال الأفكار طابع القدسية واعتبر اللذة هي المعين الأول الذي يسيّر الجمال ويضمن له الخلود، لذلك لطالما اعتبر فلاسفة اليونان القدامى الجمال تيمة أساسية للفن، فابتعدوا بذلك عن كل قبيح غير مثالي. يؤكد هيجل هذا الطرح بقوله: "أما الجميل الوحيد الذي نعتني به فهو الجميل الفني، جميل الإنتاجات الإنسانية بمنأى عن الجميل الطبيعي لأنه إنتاج الفكر، والفكري أعلى من الطبيعي"⁽³⁾، يميل "هيجل" إلى الجمال الفني ويضعه في مرتبة أسمى وأعلى من الجمال الطبيعي، فالأول مصدره الروح الخالدة، والثاني المادة الزائلة، وبديهي أنّ الروح أعلى منزلة وقيمة من المادة. وبالتالي "خلاصة نظرية هيجل في الجمال والفن هي أن كليهما تعبير ووسيلة من وسائل الحقيقة القصوى للوجود"⁽⁴⁾ وإثبات لقدرة الإنسان على تمييز الجميل من القبيح.

تتوالى محاولات الفلاسفة التي نعتبرها محتشمة في بلورة مفهوم واضح لعلم الجمال دون أن تخرجه عن أطره الفلسفية، حاول "عيمانويل كانط" من خلال فلسفته النقدية وضع

¹- ينظر بدر الدحاني، في فلسفة الفن وعلم الجمال، ص:33.

²- بدر الدحاني، في فلسفة الفن وعلم الجمال، ص:34.

³- مارك جيمينيز، ما الجمالية، تر: شريل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص: 192.

⁴- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص: 36.

معايير محددة للجمال، إذ يرى إنَّ الجمال يقوم على أربعة أسس: أولاً، أنه يُقدر لذاته دون ارتباط بمنفعة أو لذة حسية. ثانياً وثالثاً، يتَّسم بالكلية والضرورة، أي أنه ليس مجرد مسألة ذوق شخصي بل يحمل صفة موضوعية عامة. وأخيراً، يوحى بغائية غير محددة، فلا يرتبط الجميل بتحقيق غاية خارجية أو تفسير مفاهيم الحق والخير⁽¹⁾.. وعليه نجمع شروط "كانط" حول الجمال كون الجميل منزّه أي بعيد عن أي منفعة ذاتية أو خارجية، كلّي فهو صالح للجميع، ضروري إذ لا يوجد اختلاف حوله، وكذلك غائي غائية معنوية وليست مادية. يقدم "كانط" من ناحية أخرى تمييزاً بين الجميل والجليل "من خلال اعتباره الجميل متصلاً بالأخلاق والجليل بالخيال... يؤكد في كتابه نقد الحكم على طرح مفاده لا يوجد علم جميل بل نقد للجميل فقط، ولا يوجد علم جميل بل فن جميل فقط، والواضح في طرح كانط أنه لا يمكن الحكم على الجمال كحكم ذوقي ذاتي بل ينبغي أن تتَّم الأمور على نحو علمي دقيق"⁽²⁾، الملاحظ أنّ "كانط" في فلسفته الانتقادية للجمال قد أبدى خطوات ملحوظة في منهجة علم الجمال على نحو علمي تحكمه أسس وقواعد تضبط الذائقة الفنية.

ساهمت جهود وآراء فلاسفة اليونان في رسم معالم أولية ستكون مرتكزاً لمنهج جمالي ستطوره المناهج النقدية الحديثة فيما بعد، رغم أنها لم تخرج في أطرها المعرفية عن كونها فرع من فروع الفلسفة بنظرياتها المختلفة.

2.1.2 الجمالية في العصر الحديث:

يعدّ القرن الثامن عشر إيذاناً بميلاد الجمالية كعلم حديث، حيث استخدم مصطلح الإستطيقا أو الجمالية لأول مرة مع الكتاب الذي نشره الفيلسوف الألماني "آج باومجارتن" (A.G.Baumgarten) (1762.1714) عام 1735، بعنوان: *miditationes*

¹- ينظر: أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص: 40 - 41 ،

²- بدر الدحاني، في فلسفة الفن وعلم الجمال، ص: 31.

philosophic ede nunn llis poema pertinentibus أي تأملات فلسفية في موضوعات تتعلق بالشعر⁽¹⁾، ليصبح مصطلح الاستطيقا اسما لعلم قائم بذاته، "لم يخرج باستعماله لهذه الكلمة عن معناها اللغوي الحرفي، وهو دراسة المدركات الحسية"⁽²⁾، تركز هذه الدراسة على ربط تقويم الفنون بالمعرفة الحسية التي تتوسط بين الإحساس المجرد والمعرفة التامة من خلال التركيز على الشكل الفني أكثر من المضمون⁽³⁾. يرى بومجارتن (baumgarten) إنّ النظرية الجمالية تساوي النظرية الوجدانية التي تؤمن بأنّ حياة الإنسان الوجدانية جزء من المنطق السفلي المبهم⁽⁴⁾.

منذ أن نشر "باومغارتن" (baumgarten) كتابه "الجمالية (Aesthetica)" عام (1750)، أصبح المصطلح الأكثر تداولاً في الأوساط الفلسفية. استخدمه "كانت" عام (1791) في عنوان فرعي من كتاب "نقد ملكة الحكم"، بينما تناول "شيلر" عام (1795م) البعد التربوي للجمال في "رسائل عن تربية الإنسان الجمالية". لتتوسع دائرة البحث في هذا المجال مع "جون بول ريختر" (J. P Richter) عام (1804) عبر "الدرس التحضيري للجمالية"، و"هيغل" الذي كان يستعد لتقديم "دروس في الجمالية"⁽⁵⁾.

أثار كتاب "باومجارتن" "الجمالية" صخبا في الوسط الأدبي والفني، وصار هذا المصطلح من أكثر المصطلحات تداولاً واستقطاباً لاهتمام الكتاب والنقاد الذين جعلوا منه

¹- ينظر : محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط8، 1989، ص ص: 29-30.

²- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ص: 17.

³- ينظر: د عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيغل، دار الشروق، بيروت، ط1، 1996، ص6

⁴- ينظر: شارل لالو، مبادئ علم الجمال الاستطيقا، تر: مصطفى ماهر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، دط، 2010، ص: 58

⁵- ينظر: مارك جيمينيز، ما الجمالية، ص: 29.

مادة خصبة تثري أعمالهم وترضي فضولهم العلمي، الأمر الذي دفع "جان بول سارتر" (jean paul) للقول: "إن زماننا لا يعج بشيء بقدر ما يعج بعلماء الجمال"⁽¹⁾ الذين بحثوا في مسألة الجمال وعملوا جاهدين على تطوير مفهومه، "وفي إثر "باومجارتن" جاء "اشنبورج" (J.J Eschenburg) فعزّف علم الجمال بأنّه نظرية المعرفة الحسية بما هو جميل، وعرفه "ابرهود" (A.E Berhard) بأنّه علم قواعد كمال المعرفة الحسية، وعرفه "اشنيدر" (E.Schneider) بأنّه نظرية المعرفة الحسية لما هو جميل، وقال إنّ الفنون هي عرض الكمال الحسي، واقترح "ابشيت" (H.Abicht) أنّ يسمى هذا العلم باسم: "علم فن الشعور"⁽²⁾.

يبدو أنّ جهود "باومجارتن" باتت نقلة نوعية ابستمولوجية في تاريخ الفكر الإنساني، إذ استطاع أن يؤسس لمنهج جديد اتّخذ من الجميل والفن مادة له، فوازن بين الجمال الحسي والجمال العقلي "وبالتالي التوفيق بين حقيقة الشعر والفن من ناحية وحقيقة الفلسفة من ناحية أخرى"⁽³⁾، منهج مستقل وفق أسس علمية دقيقة، مكنته من إخراجها من دائرة التعالق والفلسفات السابقة، منهج حمل طابع الشمولية لجماليات عدة مهّدت للجمالية الوضعية مع "فخنر" الناظم على الميتافيزيقا⁴، لتشهد المراحل المقبلة تهاوتا وإقبالا مستحقا صوب الدراسات الجمالية الحديثة .

1- د. عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، ص6.

2- د. عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، ص7.

3- د. عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، ص6.

4- ينظر: دني هويمان، علم الجمال، ص:81.

2.2 نشأة الجمالية عند العرب:

1.2.2 الجمالية في العصر الجاهلي:

شكّل العصر الجاهلي المرحلة التأسيسية للجمالية العربية، غير أنّ الوعي الجمالي آنذاك اتّسم بالسذاجة وافتقر إلى النضج والتوثب لجهله بأسس التحليل المنطقي والعلمي "ناهيك أن النبع الذي ارتوت منه المشاعر العربية لم تنتوع أذواقه وطعومه"¹. انحصر إدراك الجاهلي للجمال في التجربة الحسية المباشرة التي ترجمها عبر قصائد شعرية صورت مظاهر حياته بمختلف جنباتها، ولعلّ الميدان الأول الذي عبّر من خلاله عن هذا الإدراك الجمالي هو المرأة. غير خاف أنّ الغزل أنسب غرض يعرض انفعال الشاعر العميق بالجمال النسوي، ويجسد تجربته الوجدانية بأدق تفاصيلها⁽²⁾.

يعرف الغزل أنّه غرض شعري وجداني، موضوعه المرأة، يتغنى فيه الشاعر بمفاتيح المحبوبة ومحاسنها وما تثيره في نفسه من لوعة وشوق، شاع في العصر الجاهلي كباب من أبواب المدح، والغزل نوعان: عفيف وصريح، والذي يهمننا في هذا المقام هو الغزل الصريح الماجن، أو الحضري. شغل جسد المرأة حيزا واسعا من اهتمام الشعراء الجاهليين، فأفردوا لها المقطوعات والقصائد الطوال يعبرون فيها عن إعجابهم الصريح. صادقا كان أم مزيفا. بمفاتها.

أفاض الشاعر في تصوير جمال صاحبة تصويرا حسيا صريحا، فيصف عينيها، مشيتها، شعرها، إشراقه وجهها، حليها، ثيابها.. وسائر تقاطيع جسمها، هو حب حسي شهواني منغمس في الأهواء والخطايا، له مقاصد حسية تخدم شهوة الامتلاك والاستئثار بالمحوبة، قصد إشباع غريزته وإرضاء نزعتة الوجدانية، فالشاعر لا يكتفي بمحوبة واحدة،

¹ - محمد عبد الغني حسن، الشعر العربي في المهجر، فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1955، ص: 08، .

² - ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ص: 131.

بل نجد وصفه شاملاً لصاحبات كثيرات، كما يصور مجالس اللهو والعبث أين تكثر الإمام والقيان ليحقق لذة الوصال. وفي ذلك يقول "امرؤ القيس":

يَظَلُّ العَدَارَى يَرْتَمِينَ بِلَحْمِهَـا وَشَحْمِ كَهْدَابِ الدِّمْقَسِ الْمُفْتَلِ
وَبَيْضَةِ خَدِرٍ لَا يُرَامُ خِبَاؤُهَا تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوِ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلِ
مَهْفَهَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ تَرَائِبُهَا مَصْفُؤَلَةٌ كَالسَّجَنَجِ لـ
وَفَرَحٍ يُغَشِّي المَثْنَ أَسْوَدَ فَاجِمِ أَثِيثٍ كَقَنْوِ النَّخْلَةِ المْتَعْتِكِلِ (1)

ركّز "امرؤ القيس". بوصفه شاعراً ماجناً. على إبراز مواطن اللذة في المرأة ورسم مفاتن جسدها رسماً مثالياً تجاوز فيه المحاسن المعنوية وغيب كينونتها الإنسانية. اتسم غزله بطابع المغامرة سعياً وراء المتعة، مما منح تجربته الغزلية بُعداً يجمع بين الشغف والتحدّي⁽²⁾. اقترن تصور الشاعر الجاهلي للجمال بجسد المرأة. بتفاصيله وانحناءاته. وما يقذفه في نفسه من لوعة، ووجد، وشهوة، لعلّ تركيز الجاهلي على الجمال الحسي الخارجي مردّه جموده الفكري ومحدودية مخيلته التي صقلتها بيئته الصحراوية الضمأى. فلطالما كان جسد المرأة مرجعية الشاعر الجاهلي للجمال وملهماً روحياً أدنى قريحته الشعرية فاتخذ منه تيمة أساسية لقصائد طوال خلدها الموروث الأدبي عبر العصور.

يقترن انفعال الشاعر الجاهلي بالجمال بميدان ثانٍ هو وصف الطبيعة، من المعروف أنّ العربي آنذاك عاش في مساس دائم وتجاوز مستمر مع بيئته، بحكم نمط حياته القائم على الحل والترحال في خيم متناثرة وسط الصحراء العارية التي مكنته من أن يتأمل النجوم

1- أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلمات السبع، لجنة التحقيق في الدار العالمية، بيروت، دط، 1992، ص ص: 17، 24، 27.

2- ينظر: فاروق أحمد سليم، شعر قريش في الجاهلية وصدر الإسلام، دار معد للطباعة والنشر، دمشق، سورية ط1، 1997، ص: 139.

في أفلاكها، ويراقب حركة السحب الحافلة والبرق الساطع والرعد المدوي، يجوب الوهاد والوجداد. هذه الصلة العميقة بالطبيعة أهّلتها من تمثل ظواهرها بكل أبعادها وتجلياتها وإبراز ما لها من وقع عميق في نفسه. يقول لبيد بن ربيعة:

أصاح تَرى بَرِيقاً هَبَّ وَهَنًا كَمِصْبَاحِ الشَّعِيلَةِ فِي الدُّبَالِ
أَرِقْتُ لَهُ وَأَنْجَدَ بَعْدَ هَدْيٍ وَأَصْحَابِي عَلَى شُعْبِ الرِّجَالِ
يُضِيءُ رَبَابُهُ فِي الْمُنَزِّ حُبْشًا قِيَامًا بِالْحِرَابِ وَبِالْإِلَالِ (1)

استرعت ظاهرة البرق والمطر انتباه "لبيد بن ربيعة" وسائر الشعراء الجاهليين، إذ أثارت فيهم مشاعر الإكبار والانبهار نظراً لندرتها في بيئتهم الصحراوية العقيم. " فرسموا صوراً رائعة لمناظره وهو ينثال كاللؤلؤ من قبة السماء الخيرة إلى قيعان الصحراء وما يحدثه من انقلاب في الحياة العادية" (2). جاء تصوير الشعراء الجاهليين لهذه الظاهرة حسياً واقعياً وليد وعي جماعي وتصور قبلي، يعتمد. غالباً. معجماً لغوياً موحّداً مستوحى من طبيعة شحيحة متشابهة المناظر، وهذا ما يفسر تقارب أخيلتهم وتشابه أوصافهم إلى حدّ بعيد. ونتيجة لذلك، تميزت صورهم وتراكيبهم بالبساطة والوضوح بعيداً عن التعقيد والإسراف في الأخيلة معبرة عن وعي جمالي لم يتجاوز حدود التجربة الحسية للأشياء.

يلحظ المتتبع لتاريخ القصيدة العربية أنّ أول ما وسم الجمالية العربية في بداياتها أنّها حملت طابعاً شفاهياً غنائياً مؤسس على الفطرة. أي أنه "نشأ مسموعاً لا مقروء، غناء لا كتابة، إنّهُ الذات وقد تحولت إلى كلام. غناء، إنه الحياة لغة أو في شكل لغوي." (3)، تتحقق جمالية الشعر الشفاهي حسب المؤسسة النقدية للموروث العربي القديم حين يلقي وينشد على

1- إحسان عباس، شرح ديوان لبيد بن ربيعة، التراث العربي، الكويت، دط، 1962، ص: 88 - 89.

2- أنور أبو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي، دار الجيل، بيروت ودار عمار، عمان، ط1، 1987، ص11.

3- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص: 5-6-7.

نحو جميل متقن فالمعاني يدركها كل من المرسل والجمهور المتلقي مسبقاً، والفيصل هنا تخيّر الطريقة والأداء الأمثل في طرحها وتداولها. ارتكز النقد العربي القديم في تشكيل قيم الخطاب الشعري الجمالية على معايير مرتبطة بإتقان النظم وما يتضمنه من ألوان البيان والبديع بمختلف ضروبه وأنساقه بداية بالسجع الذي شكل البذرة الأولى للجمالية الجاهلية، فالسجع حسب علماء البلاغة هو "توافق الفاصلتين من النثر على حرف واحد، وهذا هو معنى قول السكاكي: السجع في النثر كالقافية في الشعر"⁽¹⁾.

زخر الموروث العربي بكثير من النصوص المسجوعة، إذ مال الجاهلي وقتئذٍ إلى توظيف السجع كقوة تأثيرية في المحافل الاجتماعية والدينية، حيث عدّ مقومًا بارزًا من مقومات العبقرية، ومرتكزًا هامًا في تشكيل جمالية الأثر الفني وتحقيق هندسته الإيقاعية.. قبل أن يأتي الرجز الذي كان ينظم في شطر واحد بوحدات إيقاعية سريعة منتظمة، قابلة لتكرار، مناسبة للارتجال والغناء وإمّا ينظم بشطرين. ثم يليه القصيد وهو يمثل مرحلة نضج الجمالية العربية لأنه يقدم نموذجًا إيقاعيًا مبتكرًا يقوم على شطرين متوازنين، موزونين⁽²⁾.

حظي الإنشاد بمقام رفيع عند عرب الجاهلية، "فالعرب كانت تزن الشعر بالغناء لأنه أصل القافية والوزن"⁽³⁾، وبه تتحقق هوية الشعر، على هذا النحو يمكن أن يعتبر الإنشاد موهبة تعادل موهبة نظمه، ونهج الشاعر في عرض ما جادت به قريحته الشعرية. تتكئ الجمالية الغنائية على ثنائية الصوت والسمع، أي أنّها تتطلب مرسل (الذات الشاعرة) ومتلقي (الجمهور المستمع)، تعتقد العرب أنّ مقياس الجودة في الخطاب الشعري الترنم

¹ - عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية - علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1974، ص: 206.

² - ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص: 10.

³ - أدونيس، الشعرية العربية، ص: 08.

بالأشعار وتلحينها وفق إيقاع متناغم، هذا الفعل يكون له وقع أعمق في النفس وأقرب إلى ذهن الجمهور من طرحها مكتوبة، وبذلك يبرز الانسجام العميق بين قطبي العملية الفنية شاعر يجيد الإنشاد وسامع يجيد الإصغاء، وهنا تتحقق جمالية الإنشاد والإسماع على حد سواء.

من الشفاهية والإنشاد انبعث ما يعرف بعمود الشعر "وهو طريقته الموروثة عن العرب في وزنه وقافيته وأسلوبه"⁽¹⁾، بتعبير آخر هو جملة من المعايير والمقاييس. المقدسة. سنها العرب الأولون في نظم الشعر، تشمل "سلامة الشعر، وحسن سبكه، وصحة معانيه وحسن التلخيص ووضع الكلام في مواضعه..⁽²⁾"، من التزم بها نال استحسان الجمهور، ومن تلمذ عنها صنف خارج عمود الشعر، وبالتالي فهو شاعر غير مجيد.

إن محاولة تأصيل مصطلح عمود الشعر ترجع إلى العصر العباسي الأول الذي شهد ازدهارا واسعا طال الدرس النقدي العربي، ارتبط هذا المصطلح أولا بكتاب "المفاضلة بين الطائيين" للآمدي، سعى "الآمدي" من خلاله إلى وضع حدّ للصراع القائم بين المقلدين والمحدثين، وقدم نموذجا لصراع الأفضلية بين أبي تمام والبحتري، ارتكز هذا الكتاب على وضع أسس وقوالب توجه الشاعر إلى الطريقة المثلى في نظم الشعر الجيد، دعا الشعراء إلى التركيز على صحة المعنى، وجزالة الأسلوب، ودقة الوصف، وتناغم الصور من غير تكلف، وتشاكل اللفظ للمعنى، فضلا على التزام مبدأ الوضوح "فالشعراء يُثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم، وبديع ما يغربون من معانيهم، وبلغ ما

¹ - مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص:261.

² - الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والآمدي، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، (ج م ع) ط4، 1992، ص:4-5.

ينظمونه من ألفاظهم ومضحك ما يوردونه من نوادرهم..⁽¹⁾ انطلاقاً من أنّ الجمالية التقليدية انبنت على أساس السماع والإنشاد الذي يستدعي الوضوح، بحيث تتحدد شاعرية الشاعر بمدى قدرته على النفاذ إلى نفس المتلقي وإرضاء الذوق العام لجمهور القبيلة.

تعدّ نظرية عمود الشعر مرجعية هامة في تقويم الصناعة الشعرية وفض الصراع الحاصل بين المقلدين والمحدثين من الشعراء، أسفرت هذه النظرية تعبيد مسار الجمالية العربية التقليدية التي ستبدأ معالمها بالتبلور شيئاً فشيئاً مع "الخليل بن أحمد الفراهيدي" الذي قام بوضع علم العروض، وهو العلم الذي يعنى بدراسة أوزان الشعر العربي، به نميز صحيح الأوزان من فاسدها، يهدف إلى تقويم الخطاب الشعري، وتحقيق إيقاع موسيقي متناغم تطرب له أذن السامع، يمكن القول إنّ علم العروض كان إيذاناً باكتمال صرح الجمالية التقليدية في جانبها الشكلي الشفهي.

لتمر الجمالية العربية بمجموعة من التحولات المفصلية بدءاً بعصر صدر الإسلام، فكان نزول القرآن نقطة تحول حددت مسار الشعرية العربية، من خلال تجاوز عمود الشعر والانتقال من الشعرية الشفاهية إلى شعرية الكتابة، باعتبار الكتابة هي جوهر الجمالية الحدائثية، أين اتسع ميدان اللغة، وتخطت المعايير السابقة، فانقلت من الوضوح المبتذل إلى الغموض المثير، كما تتحررت الكلمات من القيود الجاهلية الموروثة.

2.2.2. الجمالية في العصر الإسلامي :

يقودنا عصر صدر الإسلام للحديث عن مرحلة جديدة من الجمالية العربية، حيث أحدث مجيء الإسلام ثورة في الآداب الجاهلية شعراً ونثراً، أول مظاهر هذا التأثير كان على مستوى اللغة، فقد رأى العرب في بلاغة القرآن الكريم وروعة أسلوبه ما أبهرهم وأثار إعجابهم

¹ - محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح:عباس عبد الساتر، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص: 15.

به، فانكبوا عليه حفظاً وتدبراً وتفسيراً، فسمت أذواقهم وشحذت قرائحهم، فجمالية القرآن الكريم تشمل " المفردة المنتقاة الصافية والتركيب الجزل والصورة البارعة والحكمة البليغة والمثل السائر والقصة الواعظة والحوار الفني والتشريع السامي والتصوير الكامل والتهديب المرابي".⁽¹⁾، ولإدراك معنى الجمال، دعا القرآن الكريم الإنسان إلى البحث عن جوهر الجمال الأصيل المنشور في هذا الكون الفسيح، ومن ذلك قوله تعالى: "ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون"⁽²⁾، تدعو الآية الكريمة الإنسان إلى التدبر في صورة من صور الجمال التي أبدعها الله عزّ شأنه، وهي صورة الإبل والأنعام وهي تسير في انسجام وتناغم خلاق صباح مساء.

لا يختلف مؤرخو الأدب أنّ النص القرآني فتح آفاقاً جديدة أمام حركية الإبداع الشعري، فمن المبادئ الجمالية التي أسفرت عنها الدراسات القرآنية تبني مبدأ الغموض الشعري بدل الوضوح والابتدال، فجوهر الشعرية يكمن في البحث المستفيض عن مقصدية الذات الشاعرة وفتح النص على تأويلات وقراءات عدة تتفاوت من قارئ إلى آخر.

الجدير بالذكر أنّ مدونة النقد العربي تفتقر إلا حدّ كبير إلى التنظير في مجال الدراسات الجمالية، باستثناء جهود "الجاحظ" الذي حدد رؤية جمالية أصيلة، إذ جسد أصول هذه النظرية في أعماله على نحو دقيق، كما سعى إلى ضبط مفهوم الجمال على صعوبته حيث قال: " أنّ أمر الحسن أدق وأرق من أن يدركه كل من أبصره" يعني هذا أنّ إدراك الجمال لا يتم بواسطة البصر فقط، وإنما يحتاج إلى إعمال العقل، والثقافة والرياضة

¹ - نذير دحمان، الظاهرة الجمالية في القرآن الكريم، دار المنايرة، جدة، السعودية، ط1، 1991، ص:431،

² - سورة النحل الآية 06.

والخبرة"⁽¹⁾، يمكن اعتبار نظرية الجاحظ الجمالية، نظرية علمية تضبطها أسس منهجية ثابتة، قائمة على فكرة التناسب والاعتدال، يحددها الحس والعقل معا.

كان لتأثير البيئة الأموية دور بارز في إعادة تشكيل مفهوم جديد للجمالية العربية يتناسب مع خصوصية المرحلة ومتغيراتها السياسية والاجتماعية والثقافية . ألهمت السياسة الأموية وصراع الأحزاب الشعر السياسي بعد أن عرف ركودًا وتراجعا في صدر الإسلام بسبب انشغال الشعراء بالفتوحات الإسلامية، بالتالي انصرف هؤلاء للنظم في هذا الغرض، لاسيما بعد عودة شعر البلاط إلى الواجهة من جديد، فانكب الشعراء عليه قصد التزلف من الحكام، وطمعا في التكسب، ولتأكيد ولائهم للحزب الذي ينتمون إليه، غير أنّ الشعر في هذا العصر ظلّ في مبناه امتدادًا للشعر الجاهلي، إذ شهد إحياء لبعض الأغراض الشعرية التي تراجعت في عصر صدر الإسلام على غرار المدح، والهجاء، والفخر، والغزل..فضلا على الاهتمام بالصياغة الفنية من خلال التركيز على جودة المعنى وحدثته، وجزالة الأسلوب وفصاحة التركيب.

تفرّدت القصيدة الأموية بجملة من السمات الجمالية خاصة في باب الغزل الذي شهد تطورا أكثر من غيره من الأغراض من حيث وحدة القصيدة، رقة الألفاظ وعذوبتها، خفة الأوزان لتتناسب مع مقام الغزل، والابتعاد عن التكلف والحشو والتعقيد. كما اصطبغت جمالية القصيدة الأموية بالتأريخ لمآثر العرب وحروبهم بلغة مثقلة بشحنات عاطفية وأبعاد دلالية تستميل المتلقي.

¹ - علي أبو ملح، في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى الفلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1990، ص:32.

شهد العصر الأموي كذلك رواجًا ملحوظًا لأغراض شعرية شتى أبرزها الشعر السياسي، وشعر النقائض، من رواد هذا الغرض الثلاثي: جرير، والأخطل، والفرزدق، لعلّ هذا الشيوع مردّه سياسة الدولة الأموية التي أعادت إحياء جذوة العصبية القبلية الخاملة والتي انجرت عنها نشأة أحزاب سياسية متناحرة حول من له الأحقية في الحكم. تأسيساً على ما سبق، أسهم التحول في المشهدين الاجتماعي والسياسي في إعادة تشكيل ملامح الجمالية الأموية، هذا التحول انعكس جلياً في بنية القصيدة الشعرية وأساليبها التعبيرية.

اتّجهت الجمالية في العصر العباسي الأول وجهة حدثية تتحدى الثوابت الأدبية السائدة آنذاك، ركزت الجمالية العباسية على وصف مظاهر الحياة الجديدة وضوضائها، كوصف القصور، البرك، النوافير، مجالس الشرب والغناء، والقيان، والمباني المزخرفة. أحدثت مجموعة من المتغيرات الاجتماعية والسياسية والعقلية ثورة على القصيدة التقليدية، حمل لواء التجديد فئة من الشعراء المولّدين الناقمين على كلّ ما هو عربي أصيل أبرزهم "أبو نواس" الذي ألح على ضرورة التجديد في الشعر من الناحيتين الشكلية والفنية، تسلّح "أبو نواس" بنزعتة الشعبوية التي هي صدى منحرف من الخلق الفارسي الذي فرض سماته على الدولة الجديدة، فانتشرت الزندقة والمجاهرة بالمعصية والغزل بالغلّمان والإغراق في شرب الخمر وتمجيدها..⁽¹⁾.

دعا "أبو نواس" معاصريه إلى خرق المعايير والأعراف الموروثة متبنياً نهجاً تجديدياً يسخر من كلّ ما هو عربي قديم، شمل هذا النهج رفض المقدمة الطللية. التي وسمت القصيدة الكلاسيكية. واستبدالها بأنماط بديلة تلائم الدولة الجديدة كالاستهلال بمقدمة حكمية أو وصفية أو مقدمة خمرية. يقول:

¹- مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 06، 1986، ص: 07.

دع عنك لومي فإنّ اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء

صفراء لاتنزل الأحزانُ ساحتها لو مسّها حجرٌ مسّته سرّاء (1)

أكد "أبو نواس" على مبدأ الصدق الفني مجارةً للحياة الجديدة بمختلف جنباتها، فالشاعر. حسب. ملزم بوصف ما هو كائن أمام ناظريه من زخم الحضارة وليس تتبع مسار حياة القفار القديمة التي لم يعد لها وجود، وهذا باعتماد أسلوب سلس ولغة سهلة سهولة حياة الترف والمدنية الجديدة، يستصيغها المبدع قبل القارئ، فالصدق في التعبير الأدبي قضية هامة من قضايا النقد الأدبي كونه يفضي إلى صدق في التجربة والرؤية دون تكلف أو تصنع. مالت جمالية الخطاب في هذا العصر كذلك نحو النزعة العقلية نتيجة للاختلاط بالأجناس والثقافات الأخرى كالثقافة الهندية، والفلسفة اليونانية.. فالكتب التي ترجمت ونقلت عن هاته الحضارات عملت على صقل عقل الشاعر وشحذ ذهنه بمختلف ألوان المعرفة فانتسعت ثقافته وتعمقت تصوراته ومدركاته للأشياء، فراح يتمثل دفائن المعاني ويحيلها منهلًا لأشعار غزيرة غلب فيها التحليل العقلي المنطقي على العاطفة. وبذلك تولدت لديه القدرة على التأسيس لآراء وأفكار جديدة يدعمها العقل والمنطق الذي شغف به أيما شغف.

كان لرقى الحياة العقلية في العصر العباسي الأول. العصر الذهبي للأمة الإسلامية. الأثر البالغ في خلق معانٍ جمالية جديدة شملت اللغة، والأسلوب، والأغراض الشعرية، والموسيقى الداخلية والخارجية إذ ظهرت أوزان جديدة لم يكن للعربي عهد بها كالمسمط والمخمس. لا ريب أنّ مسار تحول الجمالية لن يتوقف عند هذا الحد، بل سيستمر في التفاعل مع ما تهيأ له من سياقات ومؤثرات داخلية وخارجية مثبتة ديناميكية التجربة الجمالية العربية.

¹ - أبو نواس، الديوان برواية الصولي، تح: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2010 ص:53.

شهد العصر العباسي الثاني ظهور جمالية الصنعة اللفظية، تميّز العصر المملوكي بركود وانحلال وخواء في شتى المجالات بالقياس إلى العصور السابقة، انعكس هذا الضعف على ميداني الفكر والأدب، إذ رُزئ الشعر بوباء التتميق اللفظي الذي حطّ من قيمته وأذهب عنه قوته ورونقه، كما قلّت الدواوين الشعرية في هذه المرحلة لغياب الظروف المناسبة للإبداع، فلم يول الملوك عناية بالشعر والشعراء نظرًا لكونهم أعاجم الأمر الذي انعكس سلبيًا على حياتهم الاجتماعية، فانصرف هؤلاء لممارسة مهن أخرى. نتيجة لذلك تلاشى الإبداع وهيمن العجز والركود في الوسط الأدبي شعرًا ونثرًا، أسلوبًا وخيالًا وعاطفةً، كما انشغلت العقول بالجمع والتحشية والانجذاب إلى التقليد بدلًا من الابتكار والتجديد.

مالت الجمالية الشعرية في عصر المماليك إلى الصنعة اللفظية، إذ اتخذها جمهور الشعراء سبيلًا لتغطية عجزهم عن ابتكار معانٍ جديدة. اصطبغت الشعرية العربية بسمات جديدة حيث بات الأسلوب غاية الكتابة، والأمر برمته لا يعدو إفراط الشعراء في توظيف التزيينات البديعية المتكلفة: "كالتشطير، والتخميس، والتأريخ، والتراسل، والتظرف الأجوف"⁽¹⁾ والاقْتباس، والتضمين الذي بات "سمة من سمات الجمال، إذ حرص الشعراء على تطريز شعرهم ببعض أقوال من سبقهم من الشعراء إظهارًا لسعة الباع وطول النظر في التراث"⁽²⁾. كما شهدت هذه المرحلة تمازجًا بين العامية، والتركية، والفارسية، والفصحى في القصيدة الواحدة، وهي ظاهرة لغوية لا عهد للعربي بها إذ مال إلى حشد الألفاظ الصريحة السهلة المجردة من التورية والغموض فجاءت مصغرة تحمل معانٍ عجفاء تحوي فكاهة أو لغزا، تصور مظهرًا أو حدثًا واقعيًا مألوفًا بأسلوب ركيك، وافتتن بزخارف صماء أثقلت كاهل

¹- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 2007، ص:46

²- فوزي محمد أمين، أدب العصر المملوكي الأول قضايا المجتمع والفن، دارالمعرفة الجامعية، الاسكندرية، دط، 1993، ص:385.

القصيدة فبدت مفككة تحكمها وحدة البيت. كانت هذه العوامل خليقة بسيطرة العاطفة الفاترة على الجو العام للقصيدة لأن الشاعر في هذه العصر لا يعبأ إلا بإرضاء ذوق العامة وضمان استجابتهم العاطفية. يقول "بشار بن برد" في خادمته رباب:

ربابة ربة البيت تصب الخل في الزيت

لها أربع دجاجاتٍ وديك حسن الصوت

يمكن اعتبار هذا العصر نقطة تحول في الجمالية العربية على مستوى الشكل، والتي عرفت تغيرا ملحوظا في بنيتها وطبيعتها من خلال البدء في خرق عمود الشعر والتمرد على سنن القدماء وذلك عبر كسر الضوابط الشكلية للقصيدة العربية كمزج الأشكال والبحور الشعرية القصيرة ضمن مقطوعة واحدة والتي ستصبح ضرباً من التجديد مع شعر التفعيلة وقصيدة النثر.

3.2.2 الجمالية في العصر الحديث والمعاصر:

تجاوزت الشعرية العربية في عصر النهضة حالة الجمود والخواء الفكري الذي استحوذ على الذهنية العربية طيلة عصر المماليك وذلك نتيجة الانتعاش العلمي والانفتاح المعرفي على ثقافات وحضارات الأمم المجاورة. خصص الخلفاء البعثات العلمية بشكل دوري الأمر الذي سهل نشاط حركة النقل والترجمة ولاسيما مع انتشار الطباعة والصحافة التي وفدت مع حملة نابليون الحثيثة على مصر، فكان لها وقع إيجابي في القصيدة العربية من نواحٍ عدّة الكمية منها والفكرية.

بدأت بوادر الجمالية الحديثة بالبروز شيئاً فشيئاً ابتداء من عام 1870م، اعتبرت هذه المرحلة " بمثابة صدمة فكرية واجتماعية هزت التصلب والجمود في مجتمع القرن الثامن

عشر، فكانت فاتحة النهضة الأدبية⁽¹⁾ وأخصب الفترات الشعرية على الإطلاق، مرد تلك النهضة الحركة الشعرية التي قادها رواد مدرسة الإحياء والبعث، الأمر يتعلق بألمع الشعراء الكلاسيكيين آنذاك: "أحمد شوقي"، "حافظ إبراهيم"، و"محمود سامي البارودي"، عملت هذه المدرسة جاهدة على إحياء الشعر وبعثه من جديد بعد أن كان على حالة المريض السقيم في عصر الانحطاط، كان سبيلهم لذلك مجارة فطاحلة الشعر العربي في عصور قوته وازدهاره.

حافظ شعراء هذا العصر على هيكله القصيدة القديمة شكلاً ومضموناً بسبب قوة لغتها، وسلامة عبارتها، وإطارها القوي العام، وجودة المصطلح الشعري فيها⁽²⁾. استعارت الجمالية الإحيائية من الموروث القديم: القاموس اللغوي، والموسيقى التقليدية القائمة على وحدة الوزن والروي والقافية من خلال المحاكاة السمعية لرنين الشعر القديم محاكاة عفوية⁽³⁾، والتصريح، والصور الحسية التي لا تتجاوز حدود العقل، والمثالية في المعاني⁽⁴⁾، والأسلوب الجزل، وظاهرتي الاقتباس والتضمين. أمّا من حيث الموضوعات: طغى شعر المنفى والحنين إلى الوطن على معظم قصائد هذه المرحلة نظراً للظروف الاجتماعية والسياسية المضطربة.

استعانت الجمالية الإحيائية بالنزعة التجديدية بهدف مجارة النهضة الشعرية والفكر التقدمي في مصر، تقترن هذه النزعة بصدق التجربة الشعورية وانسياب العاطفة، والتجديد في غرض الغزل الذي تغيرت وظيفته لتناسب السياق العام للخطاب من الحنين إلى المرأة

¹ - سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص: 34.

² - سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص: 59.

³ - ينظر: زكي نجيب محمود، مع الشعراء، دار الشروق، القاهرة، ط3، 1982، ص: 176.

⁴ - ينظر: إيليا الحاوي، الكلاسيكية في الأدب الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص: 157-

إلى الحنين إلى الوطن الأعظم خلاف ما كان شائعا في قصائد العصور المنصرمة، وهذا كان سبباً في تنمية الوعي القومي والحس الوطني عند شعراء هذه المرحلة. من أمثلة ذلك ما قاله أمير الشعراء أحمد شوقي:

وَسَلَا مِصرَ هَلْ سَلَا القَلْبُ عَنها أَوْ أَسَا جُرْحَهُ الزَّمانَ المُؤَسِّي (1)

يعبر الشاعر من خلال هذه المقطوعة عن فيض من المشاعر تجاه وطنه مصر. مرتع الطفولة ومهد الصبا. أين كان لتجربة المنفى الأثر العميق في تأجيج عواطفه واستثارة آلامه. استعان "أحمد شوقي" في نسج خيوط تجربة المنفى بإيقاع وقاموس لغوي مستوحى من التراث العربي القديم، كما تبنى أسلوب جزل، وعاطفة صادقة.

ارتبطت بالمقابل الصحة الحقيقية للشعر الجزائري الحديث بتأسيس جمعية العلماء المسلمين عام 1931م ذات الطابع السلفي المحافظ، أسهم الإصلاحيون في تغذية الحركة الشعرية الجزائرية وتطعيمها بروح جديدة أقحمتها مضمار الحداثة، مرد ذلك تعلقهم بالموروث الأدبي والقيمي القديم فضلا على تأثرهم بمدرسة الإحياء والبعث المصرية. اكتسب الشعر الجزائري الحديث سمات جديدة تجمع: سلامة اللغة التي جاءت تقريرية باهتة تفتقر إلى الإحياء بسبب وظيفتها الإصلاحية، والفصل بين لغة الشعر ولغة الفقه، والقوة والجزالة، واستقامة الوزن العذب الذي جمع بين التنعيم والتطريب فجاء الإيقاع متساوفاً مع الأفكار، وتعدد الأغراض الشعرية في القصيدة الواحدة مثل: الشعر السياسي والشعر الإصلاحي، والاقتراب الذي بات مقوما للصورة الشعرية، والانعتاق من أغلال الصنعة اللفظية العرجاء

1- أحمد شوقي، الرحلة إلى الأندلس، مجلة اللسان، ج2، ع:2، بغداد، 1337هـ. 1920م، ص:21.

التي رانت الذهنية العربية لأمد بعيد. من أبرز رواد شعر الحداثة في الجزائر: "رمضان حمود"، "احمد المكي"، "مفدي زكريا"، "محمد العيد آل خليفة"، "محمد الهادي سنوسي"⁽¹⁾.

تمكّنت الجمالية الإحيائية من خرق حجاب التخلف، وتجاوز حالة الركود التي رزى بها الفكر العربي، كما أعادت للشعر العربي ماء وجهه ورونقه الذي ضاع منه في عصر المماليك، وفتحت أبواب الإبداع والتجديد على مناحٍ عدة ستتوسع لاحقاً بفضل التأثير بالمذاهب الأدبية الغربية.

تستمر الجمالية العربية الحديثة في التشكل والتطور مع مدرسة الديوان (مصر)، وجماعة أبولو (أمريكا الجنوبية)، ومدرسة الرابطة القلمية (أمريكا الشمالية)... تأسست الرابطة عام 1920م مع "إيليا أبو ماضي"، "جبران خليل جبران"، و"ميخائيل نعيمة". جاءت الرومانسية كرد فعل على تعنت الاتجاه الكلاسيكي الذي غلب عنصر العقل على العاطفة فالشعر حسبهم ينبع من وجدان متقدّ منفلت من قيود العقل، كما ثارت الرومانسية على التقليد المبتذل لأنه يقوض حركية الإبداع⁽²⁾.

أسهم هذا المذهب في انفتاح الشعر ليواكب أشكالاً جديدة تستوعب الأسس الجمالية الحديثة والمعاصرة، إذ اصطبغت الجمالية الرومانسية بسهولة اللغة وجمال التركيب لأنّ هدف الشاعر استمالة القارئ وشدّ انتباهه وإيصال الخطاب إلى شرائح المجتمع كلّها، كما جنح الرومانسيون نحو محراب الطبيعة "في شمولها وجزئياتها والتوحد معها ومناجاتها مناجاة أقرب إلى الخيال، إذ يقوم الشاعر بإسقاط مشاعره عليها باعتبارها الأمّ الرؤوم"⁽³⁾. اتخذ هؤلاء

¹- ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975م، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، (ط2)، 2006، ص: 27 وما بعدها.

²- ينظر: فايز علي، الرمزية والرومانسية في الشعر العربي، كتب عربية، القاهرة، دط، 2006، ص: 41.

³- فايز علي، الرمزية والرومانسية في الشعر العربي، ص: 31.

من الأدب رسالة تدعو إلى مبادئ الخير، والحق، والجمال بلغة موحية خاضعة لسلطة العاطفة" فالشاعر لا يسمى شاعراً لأنّ له أفكاراً خاصة، بل لأن اتجاه أفكاره خاضع لاتجاه عواطفه"⁽¹⁾، وخياله الجامح الذي آمن به إيماناً مطلقاً واعتبره "قوة إلهية"⁽²⁾ مطلقة.

حشد الشعر الرومنسي نزعات عدّة على غرار النزعة الذاتية القائمة على تمجيد الذات، والنزعة الإنسانية التي أكسبت أشعارهم طابعاً إنسانياً خرق الحدود الإقليمية والاجتماعية والسياسية، كما مال إلى تصوير الحياة في صورها المتعددة، التفاؤلية، والتشاؤمية، والتأملية "فتساءلوا عن الوجود مبدأ وانتهاء، وعن النفس حدوثاً وفناءً، وعن الزمان وقوفاً وانقضاءً.." ⁽³⁾. منحت هذه المظاهر القصيدة عمقاً شعورياً وترابطاً فكرياً محكماً. يقول "جبران خليل جبران":

الخير في الناس مصنوع إذا جبروا والشّر في الناس لا يفنى وإن فُبروا
أكثر الناس آلات تُحركها أصابع الدهر يوماً ثم تتكسر (4)

طالت الموجة الرومنسية الجزائر عقب الحرب العالمية الثانية نتيجة مؤثرات خارجية مرتبطة بالواقع الاجتماعي والسياسي الرابض الذي أوجده الاستعمار الفرنسي آنئذ، والتأثر بالأدب الغربية، ومؤثرات داخلية مرتبطة بنفسية الأديب الحساسة، تمخض عن هذه المؤثرات ميلاد الرومنسية في الجزائر. تناول الأدباء الجزائريون الإتجاه الرومنسي من زاويتين: تقديم وظيفة ومفهوم جديد للشعر، والثورة على القوالب القديمة التي تقيد الفكر.

انصرف الرومنسيون الجزائريون عن اللغة القاموسية المتشدقة والجمل المرصوفة نحو اللغة السهلة التي يفهمها الشعب كله، نادى هؤلاء بالصدق الفني في التعبير، وتبنوا

¹ - إحسان عباس، فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1955، ص: 147.

² - إحسان عباس، فن الشعر، ص: 141.

³ - محمد عبد الغني حسن، الشعر العربي في المهجر، مؤسسة فرانكين للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1955، ص: 62.

⁴ - جبران خليل جبران، المواقب، دار البستاني للنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1900، ص: 57.

النزعة الوجدانية لأنها الأنسب لنقل عاطفتهم الجياشة بنغمة حزينة تعكس فؤادهم المكثوم ويأسهم من الواقع. من سمات الرومنسية كذلك: السمو بالخيال، ومخاطبة الأرواح، والنزعة الذاتية، والمشاعر الثورية، والإكثار من الشكوى... الجدير بالذكر أنّ الأدباء الجزائريون احتضنوا المذهب الرومنسي لأنه يتلاءم مع الجو النفسي والاجتماعي والسياسي آنذاك وليس مجرد فضول للتجريب، غلب عليه في بداياته طابع التقليد لينفتح شيئاً فشيئاً ويكتسب سمات الرومنسية الأصلية. من أبرز رواده: "حمود رمضان"، "محمد بن رقطان"، "جمال الطاهري"، "مبارك جلواح".⁽¹⁾

قدّم المذهب الرومنسي محاولات حثيثة للنهوض بالجمالية العربية، حمل الشعراء الرواد لواء التمرد على سلطة عمود الشعر، هذا التمرد وصل إلى حد كسر نمطية الأوزان الخليلية فظهر شعر التفعيلة أو ما يعرف بالشعر الحر بداية من 1947 في العراق ثم امتدت هذه الحركة لتغمر ربوع الوطن العربي كله⁽²⁾، قفزت هذه الحركة الجريئة بالقصيدة العربية نحو عوالم حدائية لم تكن على عهد مسبق بها، عوالم جمالية خلاقة متسارعة لذلك ارتأى شعراء التفعيلة تخيّر بحور صافية قائمة على وحدة التفعيلة تحقق جوهر العملية الإبداعية وتجسد رؤى الذات الشاعرة، كما أسهمت في بلورة ملامح التجديد التي طالت جمالية القصيدة العربية معنى ومبنى لتكون أكثر انسجاماً وتفاعلاً مع قضايا العصر الراهن .

أنكرت الجمالية الواقعية مذهب الفن للفن الذي أغرق في الخيال، وأوغل في تمجيد الذات على حساب قضايا الأمم والمجتمعات. تلح الواقعية على وظيفة الأدب - فمن منظورهم. ينبغي أن يؤدي دوراً وظيفياً واعياً بمتطلبات الإنسانية، ويترفع عن المتعة الفنية،

¹- ينظر: محمد ناصر، محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975م، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، (ط2)، 2006، 81 وما بعدها.

²- ينظر: مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، النجف، دط، 1970، ص:155.

والانغلاق على الذات، وإلا فقد قيمته التي من أجلها وجد⁽¹⁾. آمن الأدباء الملتزمون بدورهم القيادي في الإرتقاء بالمجتمع وتخليصه من مخالب الغبن، "فالأدب هو هذا القرب من الجماهير شكلا ومضمونا"⁽²⁾.

الشاعر الملتزم ابن بيئته وصوت أمته، يتبادل معها التأثير والتأثير، إنسان دائم الانفعال يملك إحساسا عميقا بالآخر، مكرس لخدمة غايات إنسانية نبيلة تسهم في إحداث تغير إيجابي مستدام وفق رؤية واضحة أساسها العدالة والحرية والمساواة، يحاول إيجاد مخرجات فاعلة للمشكلات التي تقف عائقا في طريق التقدم، وتسهم في القضاء على كل مظاهر التخلف، والتهميش، والاستبداد التي يعاني منها العالم العربي الذي يشهد مأساة تحت وطأة الأنظمة الظالمة، والاستعمار الذي عاث فسادا وتجبرا. تعتبر القضية الفلسطينية. في ظل الظروف الراهنة. أبرز القضايا التي شغلت الشاعر قديما وحديثا، تكتسي القضية طابعا خاصا في السياسة الدولية وفي نفس كل عربي غيور ذو نخوة، فما بالك بالشاعر الذي هو إنسان واعٍ مرهف الحس، إليك مقطع من قصيدة الشاعر الجزائري "أحمد سحنون":

أموطئ أقدام النبييــــــــــــن وموطن نسل الوحي بورك من نسلٍ
فذاك العدا لا تقبلي قسمة العدى وللموت سيرى لا تبيتي على ذلٍ
يسيرون للهيجا ملء صدورهم ثبات وعزم لا يبالون بالقتــــــــــــل⁽³⁾

يعالج "أحمد سحنون" من خلال هذه المقطوعة قضية سياسية تحريرية تتمثل في اغتصاب أرض الشرف فلسطين، توجه سحنون بالخطاب إلى الشعب الفلسطيني الأبدي مبديا دعمه الكامل للقضية، كما حرص على إثبات الأحقية بالأرض باستحضار تاريخها العريق

¹ - ينظر: ميخائيل نعيمة، الغربال مجموعة مقالات نقدية، المطبعة العصرية، مصر، دط، 1923، ص: 91.

² - محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1981، ص: 60.

³ - الشيخ أحمد سحنون، الديوان، منشورات الحبر، الجزائر، ط2، 2007، ص 120.

الذي تأكده الديانات السماوية. هذا المزج الخلاق بين الأدب، والسياسة، والتاريخ أكسب النص بعدا جماليا خلاقا مؤسس على لغة إيحائية حماسية بعيدة عن التكلف والتعقيد، ووعي قومي كامل بمأساة الفلسطيني. أثبت "سحنون" أنّ الأدب سجل اجتماعي يستجيب لروح العصر، يعكس تحديات الأمم وأزماتها، ويتفاعل مع آمال الشعوب، وطموحاتها، فهو قوة محرّكة توجه الوعي الجماعي نحو نهضة شاملة، بأسلوب سلس، ومعجم أقرب إلى الواقع، لذلك بدا المتن وحدة متلاحمة حافلة بالقيم المعنوية والفنية.

انتقلت القصيدة العربية من الجمالية الواقعية نحو عوالم الجمالية الرمزية، فالمذهب الرمزي *symbolisme* من المذاهب الأدبية المعاصرة التي روضت اللغة لتجسيد تجارب إبداعية عديدة. يشكل الرمز وسيلة فنية تنطلق من الواقع ثم تتجاوزه، تصور مفعول الأشياء لا الأشياء ذاتها⁽¹⁾. نشأت الرمزية عند الغرب أواخر القرن التاسع عشر كرد فعل على المذهب الرومنسي الذي أفرط في اعتماد النزعة الذاتية والمغالاة في العاطفة، والبرناسية القاسية، والواقعية الجافة التي بالغت في الاحتفاء بالشكل من جهة، وشدة الوضوح والدقة الذي يخفق ويقيد العملية الإبداعية من جهة أخرى. ظهر هذا المصطلح لأول مرة في مقالة كتبها الشاعر الفرنسي "جان مورياس" عام 1886م⁽²⁾. قاد هذه الحركة كلٌّ من "بودلير"، و"فرلين"، و"مالارمييه"، و"رومبو"⁽³⁾.

اتّضحت معالم الرمز عند العرب في النصف الثاني من القرن العشرين، إلا أنّ الإرهاصات الأولى تعود إلى القديم فقد عرف العرب الرمز بنوعيه العام والأدبي. مال

¹ - ينظر: جان الديك، سامي خوري، الدليل الأدبي خلاصات وخصائص عصور وأدباء، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1974، ص: 187. .

² - ينظر: فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص: 281. .

³ - ينظر: أنطون غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1949. ص: 37. .

الشاعر المعاصر إلى إثراء قصائده بجملة من الرموز كان قد استقاها من موارد عدّة وهذا الأمر إنما ينم على وفرة ثقافته وسعة اطلاعه.. خلقت الرمزية جوا من التفاعل بين أقطاب العملية الإبداعية الثلاث، الأمر الذي حفز الدافعية لفعل القراءة والتأويل المتعدد..

أضفى الرمز سمات جمالية جديدة ارتقت بالقصيدة العربية المعاصرة، إذ نأى بالمعاني عن التقريرية والمباشرة، كما مال الرمز إلى تكثيف الواقع وتقديمه في صور غزيرة حدسية مثقلة بحمولات دلالية موحية، وشحنات عاطفية مثيرة تعتمد وحدة الشعور بدلاً من التدرج المنطقي، بألفاظ مشعة غامضة تعبّر عن ظلال المعاني، وتتكئ على تراسل الحواس⁽¹⁾. تحاشت الجمالية الرمزية التشبيهات المفصلة والأسماء الصريحة، وتوجهت نحو الصورة الرمزية المدهشة، والصفات المبهمة التي تفتح على دلالات لامحدودة. بالتالي أسهمت هذه السمات في انفتاح الخطاب المعاصر على آفاق وأبعاد جديدة نهضت بالشعرية العربية. استثمر الرمز كذلك القيم الصوتية المتناغمة في خلق إichاءات دلالية عديدة تستثير المشاعر، " فجمال الرمز قائم ولا يرب على عمقه، وعلى عظمة الفكرة فيه، ولكن الوضوح شرط أساسي واجب الوجود، وبفقدانه يكون الشعر كفن خسر ركناً من أركانه الرئيسة"⁽²⁾. يقترن الرمز غالباً بقيم اجتماعية، سياسية، فنية تناسب الموقف الشعري، وتعزز التناغم بين شكل المتن ومضمونه. من الدوافع التي جعلت الشاعر العربي يجنح نحو جمالية الرمز هو تأثره بالتيارات الأدبية الغربية في عمومها من ناحية، وإلى قدرة هذه الرموز على استيعاب التجارب الإنسانية التي تعجز عنها اللغة العادية من ناحية أخرى.

صار استحضر الرمز في الشعر العربي المعاصر من المقتضيات الذي يفرضها الواقع النفسي، والاجتماعي، والسياسي للشاعر الذي اتخذ هذه الظاهرة وسيلة لتصوير

¹- ينظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984، ص:426.

²- أنطون غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص:14.

هواجسه، والتعبير عن قلقه الوجودي في ظل ما تعايشه الأمة العربية من انكسارات وهزائم. يبدو أن الشاعر المعاصر قد وفق في استشراف أفق الحداثة حين تمكّن من ترويض ثقافته، وتحويل الواقع والتاريخ إلى رموز وصور شعرية لا تتضب. يقول الشاعر "عاشور فني":

وفي كلّ جمجمة جرس

وعلى كلّ مقبرة جرس

وعلى كلّ زاوية

صورة لرعاة البقر. (1)

انطلق الشاعر في طرحه لواقع العالم العربي الذي غُيبت فيه العدالة الاجتماعية من آليات فنية قوامها لغة مكثفة عميقة الدلالة مثقلة بالرموز، يتداخل فيها المتخيل بالواقع. قطعت الجمالية العربية شوطاً كبيراً حمل الكثير من الجرأة والمجازفة، وشهدت تحولات هامة مست بنية القصيدة الداخلية فلم تعد الموضوعات مبتذلة والمعاني ركيكة مطروحة أينما كان، وكذلك شملت البنية الشكلية التي تحررت من القيود الخليلية الموروثة مع شعر التفعيلة. يعتبر شعر التفعيلة أنسب وسيلة للتعبير الشعري نظراً لمرونة إيقاعه في التكيف مع عواطف الإنسان المتغيرة⁽²⁾. تجدر الإشارة من هذا المنطلق إلى أنّ المنجز الشعري الجزائري المعاصر لم يكن منعزلاً عن نقلات الانفتاح، والتجاوز العربي للعرف السائد، ففي محاولته للتجديد والانعتاق، وبحثاً عن قالب جديد يستوعب تغيرات الحياة، ويستجيب لروح العصر، وإرضاءً لنفحات الذوق الحديث، شهدت الشعرية الجزائرية مساراً حافلاً وجهوداً مستميتة خلقتها مدونة الشعر الجزائري.

¹ - عاشور فني: زهرة الدنيا، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2007 ص: 84.

² - ينظر: أنطون غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، ص: 32.

تعود الإرهاصات الأولى لهذا المسار التجديدي المتعلق بشعر التفعيلة في الجزائر إلى عشرينيات القرن الماضي، جسدتها محاولات الناقد "رمضان حمود" عبر قصيدته "يا قلبي" التي نظمها عام 1928. شكلت تجربة "رمضان حمود" بذرة التجديد في الشعرية الجزائرية، كما هيأت المسار نحو سلسلة من التحولات العميقة في بنية القصيدة لأنها تتضمن دعوة صريحة لتجاوز النظام الخليلي الصارم بحثاً عن قيمة حقيقية للفن. يجمع الباحثون أنذ الانطلاقة الفعلية للشعر الحر في الجزائر ترتبط بقصيدة "طريقي" للشاعر "أبي القاسم سعد الله" عام 1955م⁽¹⁾.

يا رفيقي

لا تلمني عن مُروقي

فقد اخترت طريقي !

وطريقي كالحياة

عاصف التيار وحشي النضال⁽²⁾.

تمكن "أبو القاسم سعد الله" عبر هذا اللون الشعري من بث روح جديدة غير مألوفة في الخطاب الشعري الجزائري شجعت أترابه على اقتحام هذه المغامرة. لتتوالى المحاولات عبر عقود من الزمن سعت إلى تبني هذه التجربة من ذلك محاولات الشاعر "أحمد لغوالي"، والشاعر "الأخضر السائي"، و"محمد صالح باوية"..

كزّست جمالية شعر التفعيلة اللغة الشعرية العميقة المكثفة بالرموز والأساطير، والمنقلة بمعاني التحدي والصمود والقوة خدمة للثورة الجزائرية بدلا من اللغة الباهتة الصلحاء. كما استعانت بالصورة الشعرية التي طبعت بسمات جديدة تجمع بين التقابل والتضاد، بين الذاتي

¹- ينظر: محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، ص: 149-150.

²- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، ط3، 2010، الجزائر، ص: 137.

والموضوعي، بين التلميح والإفصاح غير المباشر. وعليه باتت الصورة الشعرية في القصيدة الحرّة امتداد للصورة النفسية، بها يحقق الشاعر فرادته واستقلاليته الفنية. تحرر شعر التفعيلة كذلك من قيود الوزن والقافية، حيث أقام الشاعر قصيدته وفق نظام التفعيلة لا نظام البيت⁽¹⁾، فلم يعد الشاعر ملزماً بعدد معين من الأسطر، بل ركز على البحور الصافية المبنية على تكرار تفعيلة واحدة، وفي أحيان أخرى يلجأ إلى المزوجة بين بحرین مختلفين كسرا للرتابة الموسيقية، ومجارة للدفقة الشعورية والقضية الفكرية. من السمات الجوهرية التي وسمت شعر التفعيلة الجزائري أنّه خطاب جينيالوجي هلامي متحرر من كل خلفية أو قيد قد تقف حائلاً أمام العملية الإبداعية، لتتبلور الجمالية في شكلها الحدائي الحالي.

عرّف المنجز الشعري المعاصر تداخلاً وتمازجاً بين أجناس أدبية مختلفة الأمر الذي أفضى إلى ميلاد أجناس هجينة منتزعة من متعدد تستوعب تغيرات الواقع على غرار قصيدة الومضة، شعر الهايكو... قصيدة النثر لتنتقل الشعرية إلى مرحلة ما بعد القصيدة.

تمثل قصيدة النثر وجه الجمالية العربية المعاصرة. كرسّت قصيدة النثر كل مقوماتها الفنية لتقديم المدونة الشعرية العربية في صورة جديدة مغايرة على كل الأصعدة، يظهر هذا في سعي القصيدة النثرية إلى الانفلات من سلطة النظام الخليلي في محاولة منها لوضع هندسة إيقاعية جديدة قادرة على احتواء تجربة الذات الشاعرة. تعرف قصيدة النثر بأنها: "جنس فني هجين، يفتح على الشعر والنثر معاً، موجز، خلق حرّاً، مضطرب، إحياءاته لا نهائية."⁽²⁾

¹ - ينظر: محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975م، ص 258-355-528.

² - عيبر خالد يحيى، قصيدة النثر العربية المعاصرة بمنظور ذرائعي، دار الحكمة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2021،

أحدثت قصيدة النثر صدى واسعاً، وسجالاً عميقاً وسط الساحة الأدبية العربية بما في ذلك الجزائرية، خاضت الأفلام الجزائرية. رغم تأخر تلقف هذا الفن الحدائى بحكم الذائقة التقليدية لدى المتلقي الجزائري. غمار التجريب في قصيدة النثر، كانت الانطلاقة الأولى محتشمة ولا تستوفي مقومات قصيدة النثر، لافتقار الساحة النقدية الجزائرية إلى دراسات تنتظر لهذا المولود الجديد، من الذين نظموا في قصيدة النثر في بداياتها "عبد الحميد هدوقة" من خلال نص " الفلاح" غير أنها كانت مجرد صياغة نثرية سطحية لم ترق إلى مستوى التجربة الناضجة، ثم توالى المحاولات التي خاضت في قصيدة النثر الجزائرية: "عبد الله الهامل"، "زينب الأعوج"، "عبد الحميد شكيل"، ومن أشهر قصائد هذا الأخير "تجليات 87"⁽¹⁾. يقول:

ما جدوى الكتابة يا رفيق؟

ما معنى التطلع في حروف المد،

والعمر قصير؟

ما معنى الموت على أعمدة الكتابة؟

والآخرون يشيدون القصور في البلد البعيد⁽²⁾

جاءت هذه المحاولات بحثاً عن روح المغامرة من ناحية، وسعيًا لوضع مقاربة نصية

جديدة تتكى على جمال الصورة، وعمق العاطفة، وعذوبة الجرس، وتكثيف الدلالة⁽³⁾، وإيجاز

¹- ينظر: محمد الأخضر سعداوي، الأشكال الفنية الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر قصيدة النثر وقصيدة الومضة أنموذجاً، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة ورقلة، مجلد:09، العدد:05، 2020. ص:510.

²- عبد الحميد شكيل: فجوات الماء، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007، ص 32.

³- ينظر: يوسف عز الدين: التجديد في الشعر الحديث - بواعثه النفسية وجذوره الفكرية -، دار البلاد، جدة، ط1، 1986، ص: 117.

العبارة، والمجانبة، والمفارقة، والوحدة العضوية⁽¹⁾. كما أنها تستعين ببعض التقنيات السردية والأسلوبية على غرار الانزياح بصوره المتعددة، التناص، التوازي، التكرار.. حققت مجتمعة أبعاداً جمالية جديدة منحت هذه القصيدة فرادتها الفنية. أسهمت قصيدة النثر في تغذية الشعرية الجزائرية لأنها تجرأت على الموروث فتغير مسار المنجز الشعري ليتعمق في جمالية التجريب.

ينم الجنوح نحو جمالية التجريب عن وعي الشاعر المعاصر المؤسس على رؤى فلسفية وفكرية عميقة تتغياً الانعتاق من قيود الموروث السائد، مدفوعة بروح المغامرة نحو تجريب آليات جديدة نشطة في الكتابة، مغايرة للأساليب المألوفة، تتطوي على نسيج من العلامات الدلالية المكثفة، هذا النسيج الدلالي وليد انزياح اللغة الشعرية. شجعت الممارسة الإبداعية التجريبية المعاصرة على ضرورة تفجير اللغة لتفتتح على آفاق واستعمالات جديدة تلامس الواقع، وتتجه صوب أجرأة الخطاب، وتفكيك حملته الفكرية، والبحث في خلفياته الفلسفية والمعرفية التي تتقاطع مع تجربة المبدع وتعاقد عواطفه، وهذا لضمان استمرارية حياة الأجناس الأدبية ومنحها طابعاً إبداعياً مبتكراً يتحاشى الاجترار، دائم الانفتاح على الجديد، هذه الخصوصية والتفرد تجعله لا يحتمل الثبات والجمود وهذا ما يحقق المتعة الجمالية الخلاقة.

انفتحت الشعرية العربية لتواكب أشكالاً جديدة تتسم بالجرأة والتمرد على المركز، فنزعة التحول تشكلت بفعل الانزياح عن المألوف إلى المختلف، توطر هذا التحول تصورات مقننة يحكمها هاجس التجريب. الذي كان وليد صدمة حضارية وانفجار معرفي، لها بعد فلسفي وفكري يمنحه طابع المشروعية. فضلاً على أنه يستوعب الأسس الجمالية للخطاب على

¹ - ينظر: عبير خالد يحي، قصيدة النثر العربية المعاصرة بمنظور ذرائعي، ص:16.

مستوى الرؤى، التواشج اللغوي، فاللغة حمّالة الأوجه تفهم استنادا إلى قرائن، إضافة إلى الإيقاع، وحسن اختيار التراكيب، وحسن التخلص، وهذا ما يسهم في خلق تناغم بين مستوياته دون إحداث فجوة بين شكل الخطاب ومضمونه.. ليكتمل بذلك صرح الجمالية العربية.

مستخلص:

تأسيسا على ما سبق، قطعت الجمالية العربية شوطا كبيرا محفوقا بالتحول على كافة الأصعدة بدءا بالشكل، والمضمون، والرؤى استجابة منها للبيئة المحايثة للنص ولتغيرات الراهن الاجتماعي والسياسي والأدبي، هذا التلاحق كان نتاج تجاذبات شتى أفضت إلى تبلور الجمالية في شكلها النهائي والذي تشهده القصيدة المعاصرة غير أنّها تبقى قابلة للخرق والهدم لإعادة البناء وفق تصورات جديدة تفرضها القيمة المهيمنة كون النتاج الشعري يصدر عن روح متوثبة متجددة باستمرار، غير قابلة للتقنين متملصة من قيود العلمية. على هذا الأساس، وأمام هذه الكثافة المعرفية تستمر دورة تطور الأجناس الأدبية وما تكتنزه من مقومات جمالية. أيا ما كان الأمر، أفضت الدراسة جملة من النتائج، أهمها:

. يعتبر الإحساس بالجمال سمة فطرية متجذرة في الطبيعة الإنسانية منذ الأزل، فالإنسان عبد متعشق للجمال من مشارف عديدة.

. تختص الجماليات بالبحث في معايير جمال العمل الفني على مستوى الشكل والمضمون، كما تتناول الجوانب المتعلقة بالذوق الفني والإدراك الجمالي.

. يختزل تاريخ علم الجمال الغربي في مراحل ثلاث: المرحلة الأفلاطونية (الطفولية. الاعتقادية)، والمرحلة الكانطية (الانتقادية)، والمرحلة الحديثة (الوضعية).

. ارتبط مفهوم الجمالية أولاً بالفكر اليوناني، يدرك الملاحظ للجمالية اليونانية أنها لم تدرس كبابٍ مستقل بذاته، ولم تخرج في أطرها المعرفية عن كونها فرع من فروع الفلسفة بنظرياتها المختلفة.

. اتّسعت دائرة الجمالية في العصر الحديث وتطور مفهومها لتشمل علم يوفق بين الجمال الحسي والجمال العقلي. لتقترب شيئاً فشيئاً من تأسيس منهج جمالي مستقل وفق أسس علمية متملصة من قيود الميتافيزيقية.

. تناولت الدراسة جمالية الشعر العربي والجزائري عبر مراحل ثلاث: الجمالية الجاهلية، فالجمالية الإسلامية، وصولاً إلى الجمالية الحديثة والمعاصرة. ومن زوايا أربعة: التشكيل اللغوي، والتشكيل الإيقاعي، والخيال، والمواضيع.

. شكلت جمالية العصر الجاهلي الانطلاقة الفعلية للجمالية العربية، حملت هذه الجمالية طابعا شفاهيا سماعيا يرتكز على الإنشاد. يعتبر السجع البذرة الأولى للجمالية، يليه الرجز، ثم عمود الشعر، لتكتمل معالمها النهائية مع الخليل بن أحمد الفراهيدي. تتسم الجمالية الجاهلية بالسذاجة لمحدودية مخيلة الجاهلي التي شكلتها بيئة صحراوية باهتة متشابهة المناظر. اتّسمت صورته وتراكيبه بالبساطة والوضوح بعيداً عن التعقيد والإسراف في الأخيلة بلغة متينة وإيقاع صارم مطرد تعبر عن وعي جمالي لم يتجاوز حدود التجربة الحسية للأشياء.

. اصطبغت الجمالية الإسلامية بمميزات جديدة تستجيب للمتغيرات الدينية، والاجتماعية والسياسية الواقعة آنذاك. كان نزول القرآن نقطة تحول حددت مسار الجمالية العربية، من خلال تجاوز عمود الشعر والانتقال من الشعرية الشفاهية إلى شعرية الكتابة. انبهر شعراء صدر اسلام بإعجاز القرآن فجاءت ألفظاهم بليغة وتراكيبهم جزلة وإيقاعهم متسارع أحيانا ومتباطئ أحيانا أخرى وصورهم بارعة يغلب عليها الطابع الديني المقتبس من القرآن.

تراجعت في هذا العصر بعض الأغراض الشعرية القديمة التي تنافي التعاليم الإسلامية كالغزل والهجاء بينما شاعت أغراض أخرى كالمديح النبوي، شعر الحنين، وصف الفتوحات.

. أسهم التحول في المشهدين الاجتماعي والسياسي في إعادة تشكيل ملامح الجمالية الأموية التي اتجهت صوب الشعر السياسي وأعدت إحياء بعض الأغراض الجاهلية الخاملة مثل: الهجاء، الفخر، الغزل. تستهدف الجمالية الأموية الصياغة الفنية من خلال التركيز على جودة المعنى وحدائته، وجزالة الأسلوب وفصاحة التركيب بغير تكلف.

. اتّجهت الجمالية في العصر العباسي الأول وجهة حدائية، حيث تبنت نهجا تجديديا يتحدى الثوابت الأدبية ويخرق الأعراف الموروثة السائدة آنذاك، واقترح أنماط بديلة تلائم الدولة الجديدة شكلا ومضمونا. مثل: الميل إلى اللغة السهلة، ظهور أوزان جديدة كالمخمس، تبني النزعة العقلية، الدعوة إلى الصدق الفني، استبدال المقدمة الطللية بمقدمة وصفية أو خميرية أو حكمية.

استسلمت جمالية العصر العباسي الثاني لغوايتي الحشو والتصنع العقيم فبات الأسلوب ركيكا والعاطفة فاترة والمواضيع مستهلكة والألفاظ صريحة عارية من الغموض والمعاني عجفاء والأبيات مفككة، وأسرف في الاقتباس والتضمين فشاع الشعر الديني والشعر التعليمي. كما بدأ شعراء هذا العصر في كسر الضوابط الشكلية للقصيدة العربية القديمة كمزج الأشكال والبحور الشعرية القصيرة ضمن مقطوعة واحدة.

. تمكنت الجمالية الإحيائية من خرق حجاب التخلف الذي ران الذهنية العربية والجزائرية لأمد بعيد كان السبيل لذلك مجازاة فطاحلة الشعر العربي في عصور قوته وازدهاره. أعاد شعراء هذه المرحلة إحياء الشعر وبعثه من جديد قويا رصينا بشكل يرضي ذائقة الجمهور، كما حافظت الجمالية الإحيائية على هيكله القصيدة القديمة شكلا ومضمونا، أما نفحات التجديد والتطور فقد رافقت المدرسة الرومنسية والواقعية والرمزية.

لتنفتح القصيدة العربية والجزائرية على أشكال مبتكرة تتسم بالجرأة والتمرد وتستوعب الأسس الجمالية المعاصرة.

فصل أول:

"في الشعر الشعبي الجزائري"

. تمهيد

1. إشكالية المصطلح في الشعر الشعبي

الجزائري.

2. فنون الشعر الشعبي الجزائري.

3. نشأة وتطور الشعر الشعبي الجزائري.

4. خصوصية الشعر الشعبي الجزائري.

. مستخلص

تمهيد:

الفرد الخلاق كائن اجتماعي واعٍ، يميل عموماً إلى العيش في كنف جماعات إنسانية يتبادل معها التأثير والتأثير، تشكل هذه الجماعات نسيجاً متلاحماً من النظم الفكرية والرؤى العقديّة والأعراف الاجتماعيّة المتواضع عليها، تبعاً لهذا نجد هذا الفرد. بفطرته. يجد صعوبة في الانسلاخ عنها، بل يسعى جاهداً وبشكل دائم إلى إثبات كيانه الذاتي وتحقيق الفردانية **Individualism** على نحو لا يلغي إرادة الجماعية **Collectivism**، "يعيش حياة شعبية صرفة، وهو بما له من نشاط إبداعي خلاق يخلق الكلمة المعبرة التي سرعان ما تلقى هوى بين أفراد الشعب جميعه إذ تكمن فيه روحه وتجاربه ومشكلاته"⁽¹⁾. يتحدد بهذا التصور دور الأدب بوصفه لسان الأمة وترجمان حالها، فهو يتعدى الوظيفة الجمالية إلى محاكاة الواقع بسياقته المختلفة، فالأدب ممارسة إنسانية يميزها طابع شمولي ينبع من الوعي الجمعي الذي يستهوي ذائقة الشعب ويترسب في وجدانه.

يبدو أنّ "التاريخ الحقيقي للشعب في آلامه، وفي أفراحه، وفي طموحاته وكفاحه، وفي تفكيره وانفعاله، وفي فعله وتعبيره، لا يمكن أن يتحقق إلاّ بالبحث في نتاج يقدمه الشعب نفسه. والنتاج الذي يقدمه الشعب نفسه هو النتاج الذي كان إلى عهد قريب منبوذاً من أكثر دارسي الأدب والباحثين في التاريخ"⁽²⁾. أطلقت المؤسسة النقدية على هذا النتاج المنبوذ. في فترة ما. مصطلح: الأدب الشعبي. حرّي بنا القول أنّ هذا التهميش والدعاوي المغرضة روجت لها فئة من المتفقيهن في حقل الأدب والنقد ردحاً من الزمن، عكفت هذه الفئة تكيل للأدب الشعبي التهم، فكرّست نفسها لتقبيح كلّ ما يمت له بصلة، توهمت أنّ الأدب الشعبي حطّ من شأن فنون الأدب وهذا الزعم باطل لا أساس له من الصحة. شملت هذه الممارسة

1 - نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، القاهرة، مصر، دط، 1974، ص: 04 .

2 - أحمد زياد محبك، من التراث لشعبي، دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت لبنان، 2005، ص: 13.

المجففة جميع الفنون القولية التي تتطوي تحت لوائه: بدءا بالحكاية الشعبية، الأمثال والألغاز الشعبية، وكذا الشعر الشعبي موضوع الدراسة والذي سنفصل في تناوله من زوايا مختلفة، ولا ضير من التنويه بداية إلى مفهوم الأدب الشعبي.

اتّسعت دائرة الاهتمام بالأدب الشعبية كافة مع بزوغ القرن العشرين، شكلت الآداب الشعبية مادة مغرية استهوت الدراسات الانتربولوجية والنظريات المعرفية المعاصرة بشتى فروعها، إذ وجهت الأنظار إلى المناحي الجمالية الدفينة التي تكتنزهها النصوص الشعبية قاطبة، ساهمت هذه الممارسات النقدية والأبحاث الأكاديمية في انتشار الأدب الشعبي من دائرة التهميش، كما أكسبته مشروعية في الساحة الأدبية، فصار فناً أدبياً له هوية، فناً أصيلاً له جذور معرفية وتاريخية وفلسفية ضاربة في عمق التاريخ، وهكذا أخذ الأدب الشعبي يشق طريق السيادة ليرتاد آفاقاً أوسع تخوله ليكون ندا لا يستهان به أمام أدب رسمي قوامه الاستعلاء.

حظي الأدب الشعبي في ظل المعطيات الجديدة بحظ وافر من البحث والدراسة، إذ تشير جهود النقاد والدارسين في مجال الدراسات السوسيوثقافية إلى وجود مزلق نقدية جعلت ضبط المصطلح أمراً عسيراً. يتألف مصطلح الأدب الشعبي من شقين: الأدب **littérature** مضافة إلى كلمة الشعبي **Populaire**، أمّا الأدب كما هو معروف فهو: من صور التعبير الإنساني، شعرا كان أم نثراً، بأسلوب عذب رصين ولغة راقية ترقى لنقل هواجس النفس البشرية وآمالها وتجاربها، ينطوي قيماً اجتماعية، وسياسية، وثقافية وجمالية.. أمّا بالنسبة للفظة الشعبي: "يشير وليامز" (williams 1983) إلى أربعة معان سارية: محبوبة جدا من قبل العديد من الأشخاص/ وأنواع دونية من العمل/ وأعمال تم إطلاقها عن قصد لكسب ودّ الشعب/ والثقافة المصنوعة فعلا من قبل الناس لأنفسهم"⁽¹⁾. اتخذ الأدب

¹ - جون ستوري، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، تر: دصالح أبو أصعب، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، ط1، 2014، ص:21.

الشعبي من معرفة روح الشعب وثقافته هدفًا محوريًا للدراسة، قصد إرضاء ذائقة العامة وكسب ودّها، كما وضع وليامز (williams 1983) أن مصطلح شعبي يحمل معنى التقزيم والاحتقار، فهو نعت يشمل كل عمل أدبي دوني لا يرقى إلى مصاف الأدب الرسمي الأكاديمي.

أكد الناقد "فان جنب" Van Genep أن "كلمة شعبي ذات أهمية أساسية لعلمي الاثنولوجيا الإقليمية والفولكلور، إذ تدل على عنصر خاص من عناصر الحياة الاجتماعية الذي لا يتأوله أي علم آخر بصفة رئيسية، وهي تعني في رأيه شيئًا جمعيًا (غير فردي) ومجهول المؤلف"⁽¹⁾. ورد تعريف "فان جنب Van Genep" لكلمة شعبي مقترنا بمجموع الأفراد الذين يشكلون المجتمع، فهم يتمتعون بمعرفة محدودة ساذجة، تشكلت من هذا المنطلق المفاهيم الشائعة كقولنا: تراث الشعبي، طبقة شعبية، رجل شعبي، شعر شعبي وما إلى ذلك... فهي عنصر وليد الجماعة وملك لها الأمر الذي يعزز التصور القائل بمجهولية المؤلف الذي انصهر في روح الجماعة الشعبية.

حين نتحدث عن كلمة شعبي يجرنا الحديث مباشرة إلى مصطلح الشعب، عزّفه "محمود ذهني" بأنه "مجموع أفراد الأمة يختلف طوائفه وطبقاته، وهو بذلك صفة تجمع الجماعة وليس صفة فصل طائفة أو طبقة عن الأخرى.."⁽²⁾ وعليه فهو أدب الشعب ينبع من روح الشعب وموجه إلى عامة الشعب متجانس اجتماعيًا ألغى الفوارق الطبقيّة كلّها. يقابل الأدب الشعبي الأدب النخبوي الخاضع لموازين ومعايير المؤسسة النقدية .

عملت هذه المعايير والضوابط بشكل ما على بعث فوضى مصطلحية عقّدت مهمة وضع مفهوم موحد واضح المعالم، أفضى هذا الأمر إلى خلق نزاع وتباين في الآراء وسط

¹- إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، تر: محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف، القاهرة، دط، 1972، ص: 238.

²- محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي مفهومه ومضمونه، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، 1972، ص: 70-71.

النقاد والمفكرين المهتمين بهذا الأثر الإنساني إذ "نظر بعضهم إلى شكل الأدب الشعبي، فعرفه بأنه الأدب المجهول المؤلف، العامي اللغة، المتوارث جيلاً بعد جيل بالرواية الشفوية. ونظرت جماعة أخرى إلى المضمون فعرفته بأنه الأدب المعبر عن مشاعر الشعب، في لغة عامية أو فصحي. واقتربت جماعة ثالثة من التعريف الأول، ورأت أن الأدب الشعبي هو الأدب العامي، قديماً كان أو حديثاً، مسجلاً كان أو مروياً شفاهاً، مجهول القائل أو معروفه"⁽¹⁾. يشير هذا الطرح إلى تعدد مفاهيم الأدب الشعبي، يعزى هذا التعدد إلى عدم وضع مفهوم دقيق لمصطلح الشعبية في الأدب⁽²⁾، وتباين مذاهب الدارسين الأدبية وتشعب تياراتهم الفكرية.

يمثل الأدب الشعبي بهذا التصور كل انفعال عاطفي نابع من اللاشعور الجمعي، لا يرقى نتاجاً أدبياً ما لم يتوافق وذوق الجماعة الشعبية شكلاً ومضموناً، بصرف النظر عن اللغة التي كتب بها، أو الطريقة التي تواتر بها، فالجمهور القارئ فرض سلطته الكاملة على النص بكل ما يضمه من حمولات معرفية، واجتماعية، وتاريخية، فهو في تواصل آني وتفاعل مطرد مع النص الشعبي، ولّد هذا التفاعل متعة جمالية وشعوراً عميقاً بلذة النص، فقد تبوأ القارئ سلطة القراءة والتأويل، فأضحى شريكاً في عملية بناء المعاني وإنتاج نصوص جديدة، وهذا ما يبرر عدم وجود شكل ثابت وصورة نهائية للأثر الشعبي، فهو في تشكل مستمر، خاضع لمتغيرات الواقع، مواكب لأنساق الثقافة الراهنة.

تعامل "أحمد رشدي صالح" مع الأدب الشعبي كمرادف للأدب الفلكلوري، إذ اعتبر أن مصطلح شعبي ترادف مصطلح فلكلوري: "لا جدال أننا إذا كنا ابتكرنا هذا الاسم العربي، فإننا لم نبتكر المسمى، أو المفهوم الذي أشرت إليه آنفاً. وإنما استعزناه من الكلمة الغربية

¹- حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، منشورات إقرأ، بيروت، لبنان، ط2، 1980، ص: 11-12.

²- ينظر: العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ج1، ط1، 1988 ص: 28.

"فلكلور folklore" وأعطيناها اسما عربيا. (1) اقترن هذا المصطلح بالثقافة الألمانية، استعمل لأول مرة عام 1806م تحت مسمى الفلكسكندة **Volkskunde**، أما كلمة فولكلور الإنجليزية **Folklore** فقد استعملت لأول مرة عام 1846 من طرف الباحث في علم الآثار الإنجليزي جون وليام توماس **William Thomas** من خلال مقال نشره في مجلة ذي آثينوم **THE ATHENAEUM** البريطانية (2). يتركب المصطلح من جزئين هما: "فولك **volk** أي: الشعب. ولور **lore**: وهي المعرفة أو الحكمة" (3).

يصنف هذا المصطلح على أنه من التراث الثقافي للشعوب ناهيك عن كونه فرع من فروع الدراسات الأدبية، وشكلا من أشكال الثقافة الشعبية القائمة على الرواية الشفوية، اتخذ من أفراد الشعب مادة خصبة للدراسة، ومن جذورهم الثقافية وحياتهم اليومية بكل تفاصيلها وتقلباتها مدارا للبحث والتحليل، اقترن ظهوره بحركات التحرر النشطة في أوروبا، كان وسيلة الدارسين والباحثين لفهم حقيقة الشعب ونمط تفكيره، وطريقة عيشه، وانتمائه السياسي، قصد توجيههم إلى الطريق النير الصحيح، وانتشالهم من أغلال الكنيسة التي عاثت فسادا آنذاك (4).. يتبين مما سبق أن الفلكلور حسب **يوري سوكلوف**. يبقى " صدى للماضي ولكنه في نفس الوقت صوت الحاضر المدوي." (5) الذي لا يخبو. إنّ الظهور الأول لمصطلح فولكلور عام 1846 لا يعني البداية الفعلية للأدب الشعبية، فلطالما اضطلع الإنسان الأول بالتراث الشعبي قبل ذلك التاريخ بكثير، وأولاه كامل عنايته، فهو فن العامة،

1 - د/حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، ص: 11.

2- عمر قبايلي، مدخل للثقافة الشعبية العربية - مقارنة أنثروبولوجية، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي رباح ورقلة، الجزائر، ع7، 2008، ص: 175.

3- محمود ذهني، الادب الشعبي العربي مفهومه ومضمونه، ص: 20.

4- ينظر: محمد البشير الإبراهيمي، التراث الشعبي، والشعر الملحون في الجزائر، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ط1، 2010، ص: 6.

5- يوري سوكلوف، تر: حلمي شعراوي، الفلكلور قضاياها وتاريخه، مكتبة الدراسات الشعبية، القاهرة، ط2، 2000، ص:

سائر تطوره منذ سنوات سحيقة، عبر عن آمالهم المشروعة قبل ظهور الكتابة، يجسد هذا التصور الكاتب الفرنسي "موليير".

نزع "موليير" في كوميدياته نزعة واقعية، حيث نأى بأعماله عن الخيالات الشاردة، وجردّها من سلطة الذاتية العقيمة، فاستثمر في الشخصيات التي جعلها تحاكي واقع الفئات الشعبية المحرومة، بلغة بسيطة متمردة على كل قيد وتقليد لاسيما حين يتعلق الأمر بالقوانين الصرفية والنحوية، وأسلوب هادئ رصين جعل من النقاد يجمعون على أنّ لسهولة جنوحه إلى الواقع جعله في متناول أيّ قارئ بسيط، ومع مطلع القرن العشرين زاد تركيز الدول الاشتراكية على الدراسات الشعبية لينتقل هذا الاهتمام إلى الدول العربية التي انتهجت نهجا اشتراكيا⁽¹⁾.

يعتبر النص الشعبي لون أدبي، وإرث حضاري أصيل، تفهمه العامة، ذاكرة الشعب وحصنه المنيع، يدفع عنه أي تقويض قد يستهدف هويته الثقافية والدينية، وأيّ تحريف قد يطال تاريخه، يصور صبوات الأرواح، وينقل تطلعات الجمهور، ويعرض أفكاره، وعاداته ومنازعه عرضا سليما⁽²⁾، بأسلوب شائق ولهجة عامية. غالبا. "تطغى على معانيه السذاجة والعفوية ورهافة الحس التي يتميز بها ابن الشعب المحروم من الثقافة"⁽³⁾، لأسباب سياسية بحتة أوجدتها السياسة الاستعمارية آنذاك.

الحقيقة التي وجب التنويه بها هي أنّ النتاج الفني الشعبي يقوم بدور فعّال رغم الطعن في مصداقيته وكينونته، فهو يتوسل بالكلمة لنقل آمال الشعوب وخبائتها، أخذ على عاتقه مهمة كتابة تاريخ الأمة والحفاظ على هويتها الثقافية، فهو الذي يسمو بالأخلاق،

¹- ينظر: محمد البشير الإبراهيمي، التراث الشعبي والشعر الملحون في الجزائر، ص: 5-6-7.

²- ينظر: أحمد زغب، الشعر الشعبي الجزائري من الإصلاح إلى الثورة الهادي جاب الله نموذجا، مزار للطباعة، الجزائر، ط1، 2009، ص: 06.

³- عامر رشيد السامرائي مبحث في الادب الشعبي وزارة الثقافة السلسلة الثقافية الثامنة، بغداد، دط، 1964 ص: 15-

ويسطر الأهداف، ويشدذ الهمم والقرائح، ويذكي الحماس، ويجسد البطولة، ويسجل الانتصارات، ويفضح الجرائم، ويدعو إلى توحيد الصف كونه يوجه عقلية الشعوب إلى النهوض في وجه الطغيان ويحرض على المقاومة⁽¹⁾.

يتبدى ذلك في الدور الذي قام به الأدب الشعبي الجزائري إبّان حقبة الاستعمار الفرنسي في ظل غياب شبه تام للأدب الرسمي الفصيح نتيجة لسياسة الفرنسة والتجهيل الممارسة على الشعب الذي لم يجد أمامه ملاذ سوى هذا الأثر الفني الذي سعى للحفاظ على روح الجماعة، فحرص على إيصال صوت الفرد المضطهد، وتعزية شتى صور الفساد، وبت الوعي بضرورة الانتفاض من أجل إعادة الأمجاد السلبية.. اقترن الشعر الشعبي الجزائري من هذا المنطلق بمسيرة كفاح الشعب الجزائري الخالدة منذ بدايتها، وثق أبرز الوقائع التاريخية الدامية وفضح السياسة الاستعمارية، كما سعى إلى إنكاء الحس الوطني من خلال توعية الشعب بالزامية تحديد مصيره.

اضطربت الجزائر آنذاك في دوامة من المشاكل المصيرية خلقها الاستعمار الفرنسي، سعت فرنسا إلى إرضاخ الطبقات الشعبية لتخلق جيلا جاهلا مفرغا من أيّ قيمة دينية أو ثقافية أو اجتماعية، استعانت في مشروعها هذا بمختصين أجمعوا أنّ الوسيلة الأكثر نجوعا هي ضرب الثقافة وطمس الهوية⁽²⁾. ولما كان التراث الشعبي هو فن الجماهير عمد المختصون المجندون إلى دراسته بالبحث والتحليل طمعا في فهم مكونات الشخصية الشعبية وبالتالي الوصول إلى مفتاح الذي يؤمن السيطرة التامة على عقولهم.

يعتبر الأدب الشعبي أداة ديناميكية تعزز بناء المجتمع من خلال نقل خبرات الأجيال السابقة إلى الأجيال اللاحقة شفاهيا، بلهجة محلية وأسلوب ساذج. لهذا يعاد تشكيل الأدب

¹- ينظر: التلي بن الشيخ، دور الشعر الجزائري في الثورة 1830-1945، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1983، ص:15، 433.

²- ينظر: محمد البشير الإبراهيمي، التراث الشعبي والشعر الملحون في الجزائر، ص:5-6-7.

الشعبي دوريا بما يتناسب مع معطيات الواقع الجديد بإضافة إسهامات جديدة وإسقاط مكونات قديمة⁽¹⁾. وهذا تلبية لحاجات إنسانية وتعبيرا عن قضايا مصيرية أكثر انسجاما مع الحاضر واستشرافا للمستقبل..

1. إشكالية المصطلح في الشعر الشعبي الجزائري:

1.1 الشعر الشعبي:

تعددت الآراء وتضاربت الأقاويل حول مفهوم الشعر الشعبي، ولعلّ أول مصطلح استوقف المختصين في مجال الدراسات الأنثروبولوجية والفلكلورية هو النعت "الشعبي". يعتبر الشعر الشعبي من الفنون القولية العريقة الخالدة التي تطورت بتطور الشعوب، وركيزة أساسية من ركائز أصالة المجتمع لارتباطه الوثيق بكيان الشعب الجزائري. يشكّل الشعر الشعبي امتدادًا لذاكرة الشعوب، وعاملا لوجودها الحضاري، فليس فينا من ينكر جهوده المستميتة في إنعاش الفكر النهضوي وتحفيز الحس الثوري، ورصد منعرجاته الحاسمة لاسيما إبّان حقبة الاستعمار الفرنسي للجزائر.

أكّد هذا الطرح أحمد حمدي الذي يرى أنّ الشعر الشعبي موروث ثقافي راسخ في الذاكرة الجماعية الجزائرية وجزء لا يتجزأ من الشخصية الوطنية رغم المحاولات الحثيثة لطمسه والعبث به من طرف السلطة الاستعمارية⁽²⁾.

"ناصر التلي بن الشيخ" هذه التسمية عن غيرها من المسميات الأخرى، ركز التلي بن الشيخ في وضع المصطلح على البيئة التي انبعث منها هذا الفن القولي، يرى أن الشعر الشعبي ينزل إلى طبقات الشعب الدنيا التي تحتضنه وتتناقله شفاهة بلغة عامية واضحة المعاني بسيطة التراكيب، على اعتبار أنّه نتاج الشعب، وعنصرًا هامًا من تراثه الثقافي،

¹- ينظر: كمال الدين حسين، دراسات في الأدب الشعبي، مطبعة العمرانية للأوفست، الجيزة، دط، ص: 8-

²- ينظر: أحمد حمدي، ديوان الشعر الشعبي، شعر الثورة المسلحة، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، دط،

1994، ص: 5-6.

يضطلع بمحاكاة الواقع، ويرسم ملامح المسؤولية الاجتماعية، ويصور القيم الثقافية والفكرية على نحو يكفل إيصال المعتقدات الدينية والشعبوية بصورها المختلفة.. فيخال المتلقف لهذه القصائد أنه المستهدف دون غيره. كما نوّه "التلي بن الشيخ" إلى أنّ كل من المبدع والمتلقي لهذا النتاج لا يشترط فيهما معيار التعلم أو الجهل فهما سيان⁽¹⁾. يؤخذ على هذا الطرح تركيزه على السياق الخارجي والظروف المحيطة التي أفرزت هذا الفن وأغفل المقومات الفنية الأصيلة التي تحقق هويته الأدبية وتمنحه أبعادًا جمالية.

يرى الناقد والأكاديمي "عبد المالك مرتاض" أنّ الشعر الشعبي: "يطلق في العادة على كلّ شعر نبع من بيئة شعبية واستعملت فيه لغة عامية"⁽²⁾، يشير مصطلح الشعر الشعبي إلى كلّ لون شعري يقابل الفصيح المؤسسي، يرتكز غالبا على التداول الشفهي لأنّه وجد ضمن سياق جماهري لايقرّ بمبدأ الكتابة لظروف أكثرها سياسية. لذلك نجد الجمهور المتلقي أكثر تفاعلا مع التداول الشفوي الذي يرتقي بالخطاب من الملكية الفردية إلى الملكية الجماعية المشتركة، يقول الباحث "شارل لالو" في هذا السياق: "الشاعر الشعبي يغني عواطفه ولئن كانت هذه العواطف في الوقت ذاته عواطف مستمعيه جميعا فذلك لأنّه عاجز عن التفرد بعواطف تخالفها"⁽³⁾، يبيث المبدع هذه العواطف بلغة عامية يسيرة الفهم لأنّ الشاعر يهدف إلى إيصال صوته لنطاق أوسع.

لا يحتاج المتلقي لهذا النوع من الشعر. على خلاف متلقي الشعر الفصيح. إلى زاد معرفي وعلمي حتى يتسنى له استيعاب فحوى الخطاب الشعبي، نظرا لكون هذا الخطاب يهدف إلى تصوير مظاهر الحياة بأسلوب ممتع، وتشكيل موسيقي يهز الوجدان، بسيط بساطة البيئة التي نبت وترعرع فيها، يستمد طروحاته من مختلف الظواهر الاجتماعية

¹- ينظر: التلي بن الشيخ، دور الشعر الجزائري في الثورة من 1830-1945، ص: 61-86.

²- عبد المالك مرتاض، في الشعر الشعبي الجزائري، مجلة التراث الشعبي العراقية، ع2، س9، 1978، ص: 13.

³- لالو شارل الفن والحياة الاجتماعية، تر عادل العوا دار الانوار، بيروت، لبنان، ط1، 1966، ص: 149.

والتراثية المنبثقة من وعي الجماعة "من أراجيز وأزجال وتعاويذ النساء لأبنائهن وبناتهن لهددتهن أو للتمني لهن بالخير أو لتعيدين من الشر أو تأبين الموتى والأراجيز التي تغنى ارتجالاً في أعمال البناء أو الفلاحة أو ينشد في المناسبات الدينية لتمجيد الله.. كل تلك الأشكال التعبيرية الشعرية التي تنشأ شفاهياً وتنتقل بين أفراد الشعب يجوز لنا أن نطلق عليها الشعر الشفاهي أو الشعر الشعبي"⁽¹⁾.

أطلقت فئة من الدارسين اسم شعر المناسبات على الشعر الشعبي لأنه استقى موضوعاته من مناسبات خاصة دينية واجتماعية، فضلاً على تصوير التظاهرات والأعياد الوطنية⁽²⁾. يعتبر الشعر الشعبي على هذا النحو فلكلور الشعب وذاكرته الخالدة، ومن الطبيعي أن تكون صفة الشعبية هي الأجدر. على حد تعبير الناقد "العربي دحو". من أي صفة أخرى على غرار الزجل والملحون.

لم يلق هذا الطرح قبولا عند بعض الناقدين، أكد الراضون لصفة الشعبية أنّ الميل إلى هذا التصنيف فيه نوع من التهميش لا مبرر له، فهي صفة إيديولوجية بحتة، خلقت نوع من الهوة بين الآداب، فيها تمييز وازدراء تمخض عنه خلق ثقافة طبقية، فإذا عدنا إلى الأدب الرسمي فإنه يصطلح عليه أدب دون إلحاقه بأي صفة أخرى، غير أنّ الأدب الشعبي لم يلق معاملة عادلة وكأته وزر ألقى على عاتق الأدب⁽³⁾، هذه الصفة "شعبي" تقلل من شأن هذا الإبداع، فهو شعر عامي وضيع، ولد من رحم طبقة شعبية خاضعة تفتقر إلى التعليم الأكاديمي، لذلك فهو لا يرقى إلى مصاف القصائد الفصيحة المهيمنة.

¹ - أحمد زغب، جمالية الشعر الشفاهي، نحو مقارنة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي، أطروحة دكتوراه، جامعة بن خدة، الجزائر، 2006-2007، ص 54-55.

² - ينظر: محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1967، ص: 209.

³ - ينظر: محمد بزيكا، مفهوم الثقافة الشعبية بين المثقف العضوي والتقليدي، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، السلسلة الجديدة، العدد 9 يناير 1982، ص: 24. نقلا عن: سهام سديرة، محاضرات في الثقافة الشعبية والأدب الشعبي الجزائري، المدرسة العليا للأساتذة آسيا جبار، قسنطينة، 2017-2018م.

2.1- الشعر الملحون:

رَجَّح جمهور من الباحثين مصطلح الملحون على مصطلح الشعبي، قبل الخوض في آرائهم النقدية، سنشير أولاً إلى المفهوم اللغوي لكلمة ملحون. وردت في لسان العرب لابن منظور في مادة (ل.ح.ن) بمعنى "الحن بتسكين الحاء والحن بفتح الحاء: العدول عن الصواب في القراءة والنشيد ومن معاني الحن أيضاً: ترجيع الصوت وتحسين القراءة والشعر بالغناء والنشيد"⁽¹⁾ أمّا في قاموس المحيط لفيروز أبادي فيحيلنا المصطلح إلى معان عدّة باشتقاقاتها الصرفية المحتملة "من الأصوات المصوغة ج: ألحان ولحون، ولحن في قراءته: طرب فيها، والخطأ في القراءة كاللحون واللحانة واللحانية والحن، فهو لحن، ولحنه خطأه"⁽²⁾. يفضي المفهوم اللغوي لمادة لحن إلى معنيين إثنين هما: أمّا الأول فهو الخطأ اللغوي وعدم مراعاة قواعد اللغة. أمّا الثاني فهو: التنغيم، أي ترديد الصوت على إيقاع معين، وكليهما سمة بارزة من سمات هذا اللون الشعري.

أكد المعنى الثاني الباحث "محمد الفاسي"، أوضح "الفاسي" أنّ مصطلح الملحون ليس مشتقاً من اللحن أي الخطأ وتجاوز القواعد النحوية، بل مشتق من التلحين الذي يحيل إلى التنغيم والتطريب، علل "محمد الفاسي" تصوره من منطلق أنّ الملحون كيان لغوي ونسق ثقافي قائم بذاته، له منظومة خاصة وهيكله مستقلة غير خاضعة للضوابط الإعرابية التقليدية، ومن ثمّ إدراجه ضمن الخطأ اللغوي بجانب للصواب⁽³⁾. تبني هذا الطرح الناقد "مصطفى حركات" الذي حصر الملحون في كل شعر "جاء على إيقاع العامية، وهو يخالف

¹- ابن منظور، لسان العرب، مادة لحن، ص: 4013.

²- مجد الدين الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص: 1464.

³- ينظر: محمد الفاسي معلمة الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، ج1، دط، 1986 ص 100.

الفصحى في الإعراب والصرف والمعجم"⁽¹⁾. بناءً على هذا فالرأي القائل أنّ معنى لحن يعني التنغيم والموسيقى هو الأقرب للصواب منه إلى معنى الخطأ لأنّ الشعر الشعبي نظم آنذاك بهدف الإنشاد والغناء.

آثر "عبد الله الركيبي" و"محمد المرزوقي" مصطلح الشعر الملحون على مصطلح الشعر الشعبي لأنّ الأول حسبهما أعمّ وأشمل من الثاني. يتسع مفهوم الشعر الملحون ليشمل كلّ ما نظم بالعامية وتمثل الحياة الشعبية فصار جزءاً أصيلاً من تراثها الثقافي بصرف النظر عن هوية المؤلف وصيغ التداول المعروفة⁽²⁾.

3.1 الشعر العامي:

كانت انطلاقة الشعر العربي بلغة فصيحة محكمة خالية من اللحن، متماسكة نحوياً وصرفياً وتركيبياً، اضطلعت البيئة البدوية التي نبت في مراتبها بدور مفصلي في حماية الألسن من اللحن واللغو. بعد أن اتّسعت البلاد العربية وانفتحت على ثقافات الأمصار والأمم المجاورة، تفشت الأمية بين العوام من الناس، فانشغل هؤلاء بتأمين سبل العيش فلم يجدوا وقتاً كافياً للتعليم. مع تداعي القرن الرابع للهجرة وبفعل الظروف الراهنة استشرى اللحن وأخذت اللكنة تتسلل تدريجياً إلى ألسنة الأعراب والحواسر⁽³⁾، غير أنّ هذا لا يلغي حاجتهم إلى أدب يواكب مستواهم الثقافي المحدود، فكان أن أوجدوا شعراً نظم بلهجة عامية تتذوقها الطبقات الكادحة.

يشكل "الشعر العامي لون من ألوان التعبير عمّا يخالغ النفوس من يسرٍ وعسرٍ وعزّةٍ، وذلةٍ وعمّا يعتري الدول من ارتفاع وانحطاط، يختلف الشعر العامي عن الشعر العربي

¹ - مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، دار الآفاق، الجزائر، دط، دس، ص: 17-18.

² - محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، ص: 51.

³ - ينظر: مجدي محمد شمس الدين، فنون أندلسية في الأدب العامي المملوكي، القاهرة، ج1، دط، 2004، ص: 50.

الفصيح فيه أنّه شعر إقليمي يقصر فهمه إلا عن ذلك الإقليم⁽¹⁾. تبنت جماعة من النقاد والدارسين مصطلح الشعر العامي، انطلق هؤلاء في وضعهم للمصطلح من الشريحة التي ينتمي إليها واللغة التي نظم بها، وهي لغة عامية غير فصيحة، استندوا في طرحهم هذا إلى قول "الخليل بن أحمد الفراهيدي" الذي يرى أنّ "الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاؤوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم"⁽²⁾. يحيل تصور "الفراهيدي" إلى أنّه يجوز للشاعر ما لا يجوز للناثر، إذ أتحيت للشاعر رخصة التصرف في قواعد اللغة وبلاغتها أمّا الناثر فلا يجوز له ذلك .

يشير "جورج عيسى" من خلال مؤلفه الموسوم بالشعر المحكي في الشام زمن الاستعمار إلى توصيف آخر هو الشعر المحكي، عزّفه بأنّه فن قولي ملحون بلغة جاءت بين الفصحى والعامية تعكس وجدان الشعب وتصور حياته اليومية⁽³⁾.

أثار النظم بالعامية حفيظة وازدراء بعض نقاد المؤسسة النقدية النخبوية، أثر هؤلاء الفصحى كأداة للتعبير، واعتبروا ما دون ذلك ضرباً من اللحن يعاب عليه صاحبه، فاللغة المحكية هي لغة "وضيعة ومبتذلة كونها أداة التعبير لمحرومي الثقافة والعامية من غير المتعلمين"⁽⁴⁾، أكدّ هذا التصور "قدامي بن جعفر" الذي يرى أنّ "من عيوب اللفظ أن يكون ملحونا حوشيا جاريا على غير سبيل الإعراب واللغة"⁽⁵⁾. يقوّض هذا التجاوز فاعلية اللغة كآلية للتعبير عن الوجدان الجمعي بأبعاده المعقدة، مما يجعلها قاصرة عن مقاربة القضايا

¹- محمد البشير الإبراهيمي، التراث الشعبي والشعر الملحون في الجزائر، ص: 12.

²- أحمد محمد ويس ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي: بحث في المشاكلة والاختلاف، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2002، ص: 297.

³- ينظر: جورج عيسى، الشعر المحكي في الشام زمن الاستعمار الفرنسي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2012، ص: 09.

⁴- كمال نجيب عبد الملك، أشعار أحمد فؤاد نجم، بلاغة التراث البديل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016، ص: 39.

⁵- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دس، ص: 172.

بأسلوب منطقي ناضج. تعتبر جمهرة النقاد العامية آلية تعبيرية هدامة تضعف نقاء اللغة العربية الفصحى، وتهدد وجودها. إذ يُنذر تعاقب العامية بطمس معالم النص القرآني كما يسهم في إضعاف الارتباط بالدين وتراجع مكانته في البلاد الإسلامية، وبالتالي سينصرف المسلمون في السنوات القادمة عن الإسلام وتتحصر دائرته لجهلهم بلغته وعجزهم عن تذوق بلاغته⁽¹⁾.

أطلق "صفي الدين الحلي" تسمية الأدب العاطل على الأدب العامي لأنه "عاطل من الإعراب خالي من المعاني"⁽²⁾. أنكر الدارسون بدورهم هذه التسمية، وبرروا موقفهم من زوايا عدة أولها أن اللهجة العامية تشير إلى أمية المرسل والمرسل إليه، وجعلت من الأدب إقليما مغلقا يصور فقط تطلعات إقليمية لا تتجاوز نطاق أصحابها، كما عدّ أدبا موسميا يشابه الرسم الكاريكاتوري لأنه يعالج قضايا آنية ترتبط بسياق معين، سرعان ما يفقد تأثيره بانقضاء الحدث المطروح⁽³⁾.

4.1- الشعر النبطي:

أطلق أهل شبه الجزيرة العربية تسمية الشعر النبطي على الشعر الشعبي، انطلاقا من فكرة أنه مشتق ومستنبط من الشعر العربي الفصيح أو من منطلق جهل القائل به بقواعد اللغة، أمّا الأنباط فهم طائفة من فلاحي المناطق التي طال اللحن لغتهم العربية⁽⁴⁾، يقول في هذا الصدد الكاتب السعودي "عبد الله العثيمين": "فالمقصود بالشعر النبطي ذلك اللون من الشعر العربي الذي لا يتقيد في غالب الأحيان بقواعد إعراب اللغة وصرفها، ولا ببحور الشعر المعهودة، وهناك من يسميه الشعر العامي أو الشعر الشعبي، والتسميتان ترمزان إلى

¹- ينظر: كمال نجيب عبد الملك، أشعار أحمد فؤاد نجم، بلاغة التراث البديل، ص: 40.

²- صفي الدين الحلي، العاطل الحالي والمرخص الغالي، تح: حسين نصار، دار الكتب، القاهرة، ط1، 1981، ص: 04.

³- ينظر: محمود ذهني، الادب الشعبي العربي مفهومه ومضمونه، ص: 50-51 .

⁴- ينظر: لوصيف لخضر بلحاج، الشعر الشعبي الجزائري قضاياها وإشكالياتها، منشورات البيت، الجزائر، دط، 2015، ص: 21-22.

معنى واحد وهو أن ألفاظ هذا الشعر هي الألفاظ التي يتكلم بها عامة الناس أو سائر الشعب".(1)

نشأ الشعر النبطي في البوادي العربية في مرحلة متأخرة، مرد ذلك التأخر هو بعد البوادي عن أي احتكاك بالجنس الأعجمي، أشار الناقد "غسان أحمد الحسن" في هذا السياق إلى وجود أربع مراحل مرّ بها الشعر النبطي في طريقه إلى التبلور، تميّزت المرحلة الأولى بجزالة اللفظ والدوق اللغوي السليم، ونأت عن الحوشي منه والغريب، أمّا في المرحلة الثانية فقد بدأ اللحن والركاكة يتسللان إلى الألسن، أمّا في المرحلة الثالثة فيبدأ شعر البدو بالتفرد شكلا ومضمونا، ثم أخذت العامية تستشري على السنة الأعراب بدلا من الفصحى(2). الملاحظ أنّ الشعر النبطي بدأ تدريجيا في التبلور بغية تشكيل هويته الشعرية حتى بات فناً قائما بذاته شأنه شأن الشعر الفصيح بل فاقه في الانتشار انطلاقا من أواخر ق 4 هـ، وهذا نظرا لاستفحال العامية على الفصحى في كافة الأصعدة.

تتباين التسميات التي أطلقها المختصون بدائرة الشعر الشعبي على هذا الفن المحكي من قطر عربي لآخر، ففي الجزائر مثلا نجد على غرار الشعر الشعبي الميزان، والغناء، والكلام والقول، والشعر والقصيدة، والنظم(3)، غير أنّها تبقى غير ذائعة مثل ما هو الحال مع تسمية "الشعبي" أو "الملحون"، أمّا في تونس فيتداول الوسط الأدبي تسمية "المنظوم" و"المعني" وهي تسميات تتقاطع وبعض القصائد المدرسية القديمة كالمعلقات والعصمانيات(4) وما شابه ذلك. في حين أطلق أهل اليمن تسمية **الحوفي** على كل شعر "لا يحفل بقواعد

1- جورج عيسى، الشعر المحكي في الشام زمن الاستعمار الفرنسي، دمشق، دط، 2012، ص:14.

2- ينظر غسان حسن أحمد الحسن، الشعر النبطي في منطقة الخليج، ص:55.

3- ينظر: التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي في الثورة من 1830--1945، ص393--384.

4- ينظر: العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، المؤسسة الوطنية للكتاب، ج1، الجزائر، دط، 1988، ص: 30 .

النحو والصرف"⁽¹⁾، تغنيه الفتيات بانسيابية وهن يلعبن بالجلييلة، وخلال قيامهن بزيارة الأضرحة والحدائق وما إلى ذلك، يقترن الحوفي كذلك بالحضارة التلمسانية، تتمحور موضوعاته غالبا حول الغزل والتودد إلى النساء، ينظم بأسلوب عفوي وعاطفة صادقة عميقة تهز الوجدان⁽²⁾. رأت فئة من الدارسين العرب أنّ مصطلح **الحوزي** يناسب هذا النمط الشعري، الحوزي فن غنائي شعبي مستوحى من الموسيقى الأندلسية، يشتق الحوزي من الحوز وهو المكان الذي تقطنه العامة من الناس⁽³⁾. يعرف بأنه " كلّ شعر نظم باللغة العامية وفق أوزان خاصة، تخالف أوزان الموشح والزجل."⁽⁴⁾ جمع الحوزي مقومات الشعر الشعبي الرئيسة من لغة ووزن ذي طابع خاص.

2. فنون الشعر الشعبي الجزائري:

أشار "حسين نصار" من خلال مؤلفه الشعر الشعبي العربي إلى جهود الدارسين في هذا المجال، ذهب هؤلاء إلى تقسيم فنون الشعر إلى سبعة أقسام وتصنيفها بين شعبي وفصيح، هذه الفنون هي على التوالي " القريض، والموشح، والدوبيت، والمواليا، والزجل، والكان وكان، والقوما. تدرج الفنون الثلاثة الأولى تحت الشعر الفصيح الذي يسير وفقا للتقاليد العربية، ويحافظ على سلامة اللغة. وتتطوي الفنون الثلاثة الأخيرة تحت الشعبي: فهي الفنون التي إعرابها لحن، وفصاحتها لحن، وقوة لفظها وهن، حلال الإعراب بها حرام، وصحة اللفظ بها سقام، أما المواليا فكانت تعرب فترة وتلحن أخرى"⁽⁵⁾.

¹ - جورج عيسى، الشعر المحكي في الشام زمن الاستعمار الفرنسي، ص: 14.

² - ينظر: وهيبة عبدلي نسرين، الحوفي تاريخه وموضوعاته مقاربة أنثربولوجية، مجلة أنثربولوجيا الأديان، جامعة تلمسان، ع: 11، 2012، ص: 286-287.

³ - ينظر: آمال بن صافي، فن الحوزي في تلمسان الحاج محمد الغفور أنموذجا، مجلة أنثربولوجيا الأديان، جامعة تلمسان، ع: 11، 2012، ص: 218-220.

⁴ - أبو مدين شعيب، الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، تح: د/ عبد الحميد حاجيات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1982، ص: 9.

⁵ - د.حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، منشورات إقرأ، بيروت، لبنان، ط2، 1980، ص: 113.

أكد "حسين نصار" نقطة هامة هي أن فنون الشعبي كلما اتَّجَّهت نحو الالتزام بصحة اللفظ، وفصاحة اللسان كلما ضعفت صنعتها وخفت بريقها. من كل ما سبق لا بدّ لنا أن نلم بأهم الفنون التي تنسب إلى الشعر الشفهي الشعبي بدءاً بالزجل فالكان وكان ثم القوما وصولاً إلى المواليا.

1.2 الزجل:

اتفق المختصون في مجال الدراسات الانتربولوجية أنّ الزجل أشهر الفنون القولية التي تتخذ من العامية أداة للتعبير. "حيث قبَّح الزجالون الإعراب في الزجل واعتبروه من المستكرهات"⁽¹⁾. قبل الخوض في مفهومه الاصطلاحي لا بدّ أولاً من الإحاطة بمعناه اللغوي. الأصل في الزجل: الجمع بين الطرب والصوت المرتفع. وصف حديث الملائكة أنّه زجل لشدته وعلوّه. وسَمّت العرب صوت الحمام زجلاً. كما يفتح مصطلح الزجل على معانٍ ودلالات أخرى: كاللعب، وإحداث جلبة، والرمي. تخلق أوزان الزجل المتجددة وقوافيه المتعددة جرساً موسيقياً عذبا تنتشي له الروح، وتطرب له المسامع⁽²⁾. أنشده "سيبويه" قائلاً: "له زجل كأنّه صوت حاد إذا طلب الوسيقة أو زمير"⁽³⁾. أورد "ابن خلدون" مسميات أخرى للزجل على غرار: الغزل، المزدوج، الكاري والملعبة⁽⁴⁾.

يتبلور تبعاً لهذا المفهوم الاصطلاحي للزجل، فهو شكل من أشكال الشعر الشعبي، يلقي بطريقة ارتجالية وفق إيقاع معين، بلغة عامية متحررة من قيود الوزن والقافية، يعبر عن دقائق الحياة وتفصيلاتها ويصور العواطف البشرية وتتناقضاتها بنبرات شجية وأسلوب

¹- فوزي محمد الأمين، أدب العصر المملوكي الأول، قضايا المجتمع والفن، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، دط، 1993، ص: 469.

²- ينظر: د/حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، ص: 121.

³- منير إلياس وهيبة الخازني الغساني، الزجل تاريخه، أدبه، أعلامه، المطبعة البولسية، لبنان، دط، 1952، ص: 45-46.

⁴- ينظر: محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، ص: 80.

رقيق خالٍ من التعقيد قصد إيصال الفكرة إلى مختلف شرائح المجتمع. أشكاله عديدة على غرار المعنى، الفرّادي، الشروقي، البغدادي، الميجتا، الزلغوظة.. وغيرها كثير. تأثر الزجل بالموشحات وبالأشعار الشعبية الإسبانية الغنائية، ارتبط ظهوره مطلع القرن السادس للهجرة برجل من أهل الأندلس يكنى "بابن قرمان" (1160.1067) ليصل من خلاله إلى كافة بلاد المشرق العربي، غير أنّ بواده الأولى وجدت منذ العصر الجاهلي ممثلة في الأرجاز ثم أخذت بالتبلور حسب ما تمليه مقتضيات الحياة حتى يتبلور في شكله الناضج. من الأرباب المحدثين الذين نظموا في فن الزجل نذكر: رشيد نخلة، مارون أبو شقرا، جورج أبو أنطون⁽¹⁾.

"من أمثلة أرجال ابن قرمان الأندلسي أمير الزجالين قوله:

إلى متى الحبّ يتبعنى أفنيت عمري على الملاح

مُرّ الهوى مُرّ مُرّ عني لعل نرقد ونستراخ"⁽²⁾

إنّ المتأمل في قصائد الزجل الشعرية يدرك أنّ هذا الفن منح الزجال مساحة تعبير خاصة فيها الكثير من الحرية، إذ نظرت جماعة أخرى إلى الموضوعات التي يتناولها الزجل وصنفته وفقا لها: فما عالج النسيب والخمر والزهر وما اتّصل بها سمي زجلا، وما عالج الخلاعة والهزل سمي بليقا، وما كان في الهجا سمي قرفيا. وما كان في الحكمة سمي مكفرا⁽³⁾ كانت موضوعات الزجل في بداياته منحصرة في الغزل ليتوسع فيما بعد ويتطرق. شأنه شأن الشعر الفصيح. إلى موضوعات متفرقة ويعتمد أغراضا عديدة كالرثاء والمدح والوصف...

¹- ينظر: ديزيره سقال، الزجل والشعر اللبناني العامي، دار كتابات، بيروت، ط1، 2017، ص: 8-12.

²- أحمد مجاهد، الزجل، مجلة الشروق الالكترونية، مصر، نشر في: الأحد 7 يونيو 2009.

³- د/حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، ص: 113-114.

عارضت فئة من الدارسين تسمية الشعر الشعبي بالزجل على غرار "عباس الجراري"، و"محمد المرزوقي"، و"التلي بن الشيخ". نفي هؤلاء وجود علاقة بين الفنين شكلا ومضمونا وأغراضا، حيث جاءت التسمية عفوية نتيجة إعجاب أهل المنطقة بفن الزجل والرغبة الجامعة في النظم على منواله تيمُّنا به⁽¹⁾.

2.2 الكان وكان:

الكان والكان أو كما يسميه أهل مصر بالزكالكش، هو من الفنون القولية السبعة التابعة للشعر الشعبي، سمي بذلك لأنَّ الشعراء كانوا يفتتحون قصائدهم بعبارة الكان وكان التي تدل على سرد الحكايات والخرافات، لم يختلف الدارسون في نشأة هذا الفن، إذ اقترن ظهوره بادئ الأمر بالبيئة البغدادية بداية من القرن السادس الهجري، ثم انتقل إلى مصر أين ارتقى وازدهر، ولاقى قبولا بين الجمهور⁽²⁾، اتسعت تبعا لهذا دائرة موضوعات الكان وكان ليشمل الحكم والمواعظ والزهديات لاسيما مع بروز شخصيات لها باع في هذا المجال على غرار "شمس الدين الكوفي"، و"الإمام ابن الجوزي"، و"صفي الدين حلي"⁽³⁾ وغيرهم من الوعاظ.. اشتغل الناظمون في هذا الفن على الأوزان الفارسية "قله نظم واحد وقافيته واحدة ولكن الشطر الأول من البيت أطول من الثاني، ولا تكون قافيته إلا مردوفة .. وسبب تقدمه على ما بعده لأنَّ بعض ألفاظه معربة"⁽⁴⁾. معنى هذا أن الكان وكان ينظم بلغة عامية على بحر السلسلة وهو عبارة عن بيت يتألف من أربع أفعال متباينة قافيتها الأخيرة مردفة بحرف علة، هذا الوزن هو:

مستقلن فاعلاتن

مستقلن مستقلن

¹ ينظر: لوصيف لخضر بلحاج، الشعر الشعبي الجزائري قضاياها وإشكالياتها، ص: 19-20.

² ينظر: فوزي محمد الأمين، أدب العصر المملوكي الأول، قضايا المجتمع والفن، ص: 477.

³ ينظر: منير إلياس وهيبة الخازني الغساني، الزجل تاريخه، أدبه، أعلامه، ص: 61 .

⁴ منير إلياس وهيبة الخازني الغساني، الزجل تاريخه، أدبه، أعلامه، ص: 61 ،

مستفعلن فاعلاتن

مستفعلن فاعلان⁽¹⁾

من نماذج الكان وكان ما نظمه "شمس الدين الكوفي" من مواظ وتوجهيات موجهة لفئة من الغافلين فضلوا اتباع ملذات الدنيا.

"إلى من غفل وتوانى

الركب فاتك صحبتة

وفي الدجى حدا بيهم

الحادي وحث النوق"⁽²⁾

توجه الشاعر بخطابه إلى الغافلين عن طاعة الله، انطوت هذه السلسلة على قيم عدّة، منها الدينية كالحث على قدسية التفكير وتقوى الله، وقيم خلقية فيها تشديد على المسارعة في الزهد عن متاع الدنيا وهذا قصد إقناع المتلقي والتأثير في ميوله.

3.2 القوما:

القوما هو صورة من صور الشعر الشعبي، لأنّ أصول هذا الفن ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتفكير الشعوب وأحاديثهم، " قد جاءت التسمية من لفظة قوما: وهي على ما يقال فعل أمر من قام والألف الأخيرة للتأكيد." ⁽³⁾ أكّد الدارسون أنّ البغداديين أول من استحدث هذا الفن في عهد الخلافة العباسية لإيقاظ الصائمين للسحور. قيل أنّ أول من وضع لفظة "قوما للسحور" أبو بكر محمد بن عبد الغني ومن ثم تلقفها الشعراء لتصبح فنا شعبيا له وزن ينظم

¹ - ديزيره سقال، الزجل والشعر اللبناني العامي، ص: 27.

² - أحمد الواصل، الفنون الأدبية السبعة: الكان كان والقوما والمواليا، مجلة الرياض الالكترونية، السبت 23 شوال 1436هـ - 8 اغسطس 2015م - العدد 17211، دص.

³ - جورج عيسى، الشعر المحكي في الشام زمن الاستعمار الفرنسي، ص: 20.

على منواله ومواضيع متفرقة يتغنى بها شأنه شأن الفنون الأدبية الأخرى، أطلق عليه أهل المغرب مصطلح لحماق⁽¹⁾.

أمّا في لبنان فإن فضل السبق في وضع هذا الفن يرجع إلى " خليل أيوب الحتي، في بداية الثلاثينيات أول جريدة زجلية باسم (الشعر القومي) التي أصبحت تعرف فيما بعد باسم (أرزة لبنان)... وعندما صدر ديوان (الأغاريد) في أمريكا سنة 1975، وهو في الشعر العامي، ورد على الغلاف تحت العنوان (لناظمه الشاعر القومي شاعر سليمان المعروف بشاعر الحصن)".⁽²⁾ يعني هذا أنّ بداية القوما في لبنان كانت على شكل عناوين متفرقة لدواوين نشرت في صفحات المجلات. لا بأس من الإشارة في هذا السياق إلى بعض نماذج القوما التي نظمت في تلك الفترة من الزمن ما قاله **صفي الدين الحلي** "في الملك المؤيد إسماعيل بن علي بن محمود صاحب حماة" ت732هـ" والمنشور في ديوان الشاعر "العاطل الحالي والمرخص الغالي" حيث يقول:

لا زال سعدك جديذ

دايم وجدك سعيد

ولا برحت مهنا

بكل صوم وعيد⁽³⁾

يتوجه الشاعر "صفي الدين الحلي" بخطابه إلى الملك المؤيد، حيث أشار إلى صفاته الخلقية بغرض التعظيم والرفع من مقامه بأسلوب سلس ولغة عامية مستوحاة من اللغة الفصحى.

¹- ينظر: د/حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، ص: 123.

²- جورج عيسى، الشعر المحكي في الشام زمن الاستعمار الفرنسي، ص: 10-11.

³- أحمد الواصل، الفنون الأدبية السبعة: الكان كان والقوما والمواليا، دص.

4.2 المواليا:

تعدّ المواليا أحد أهم الفنون الشعبية الغنائية. " يذهب بعض الدارسين إلى أنّ أول من ابتكر المواليا إحدى حوارى البرامكة، فقد قيل إنّ الخليفة هارون الرشيد لمّا نكب البرامكة، حظر أن يذكرهم أحد. ولكن كانت هناك جارية منهم تقف بقصورهم المهذمة، وترثيهم بشعر عامي اللغة، تختمه بقولها: يا موالية." (1). كانت من هنا انطلاقة المواليا كفن شعري غنائي يتّخذ من الموسيقى مكونا أساسيا له.

نشأت المواليا نتيجة لتغيرات في البنية الاجتماعية العباسية واستجابة لحاجة العباسيين الفنية، ازدهرت في هذه الفترة الموسيقى والغناء بسبب الاحتكاك القوي بين العرب والأمصار المفتوحة لاسيما الهند والإغريق والرّوم، أفرز هذا الازدواج العرقي ازدواجية لغوية بين العامية والفصحى. " كانت في البداية نظما يقوم على الملحون والفصيح من الألفاظ إلا أنّه بعد شيوعه اتّخذ اللهجة المحكية، وذلك على شكل أربعة أشطر ذات قافية واحدة. وقد كان ناظموه الأوائل اتّخذوه للغناء تعبيراً عن شكوى الحال من الدهر، وتنفيسا عن همومهم، وقد ساعدهم في التغني به أن أبياته على البحر البسيط، مع تحريف في بعض تفعيلاته التي لا تتضبط تماما مع الألفاظ الملحونة والعامية" (2). من الأرباب النشطين في تلك الفترة: صفي الدين الحلي، وبدر الزيتوني. يقول في مدح الرسول الكريم:

"مدح لأمة محمد يظهر الإيناس

وحده في المدح واخزي الحاسد الخناس

منهم ورب الفلق في سائر الأجناس

من القدم خير أمة أخرجت للناس" (3)

¹ د/حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، ص: 118.

² جورج عيسى، الشعر المحكي في الشام زمن الاستعمار الفرنسي، ص21.

³ - أحمد الواصل، الفنون الأدبية السبعة: الكان كان والقوما والمواليا، دص.

ليس أمرا غريبا أن يفرد "بدر الزيتوني" قصيدة بأكملها في التغني بصفات خاتم الأنبياء والمرسلين، فلم ينفك عن تصوير خصاله الحميدة السامية سمو المكانة التي خصّه بها الله عزوجل.

لا يعدو الزجل، والكان وكان، والمواليا، والقوما كونهم لون من ألوان الشعر الشعبي، استحدثهم العرب وبرعوا فيهم، وهم عبارة عن منظومة شعرية تتألف من عدّة وحدات ومقاطع صوتية تشكل مجتمعة بيتا شعريا. وما ينبغي الإشارة إليه أنّ تعدد تسميات الشعر الشعبي يضع القارئ أمام إشكالية نقدية تحمل في أنساقها المضمرة دلالة ثنائية: الهيمنة والتهميش، هيمنة أنساق الثقافة الرسمية التابعة للمؤسسة النقدية، مقابل تهميش للثقافة الشعبية التي تصدر عن العامة من الشعب، وهذا نوع من الإقصاء لأدب الهامش.

فرّق "محمود ذهني" بين الأدب الشعبي والأدب العامي والأدب الفصيح، فالفصيح يعتمد على اللغة الفصحى دائما، والعامي يعتمد على اللهجة العامية دائما، في حين لا يتقيد الأدب الشعبي لا بالفصحى ولا بالعامية⁽¹⁾. ذهب بعض الدارسين إلى وضع حد فاصل بين الشعر العامي والشعر الشعبي برؤية مغايرة، والحقيقة أن هناك مناحٍ عدّة تصنع هذا الفارق بدءا بمعيار اللغة. فاللغة في الشعر العامي أسمى من اللغة في الشعر الشعبي، "حيث يستعين الأديب العامي بأسلوب أدبي هو مزيج بين عناصر مختلفة من بينها اللغة الفصحى نفسها، والأساليب الأدبية الرفيعة، بل ترى من شعراء العامية من يعمد إلى الاقتباس من شعر فحول الشعراء مثل إمريّ القيس"⁽²⁾.

تستوقف الباحث لقصائد الشعر العامي لغة النظم التي هي مزيج خلاق بين ألفاظ مستوحاة من القاموس اللغوي الفصيح وأساليبه الجزلة، مرد ذلك أنّ كثيرا من شعراء هذا الفن متأثرون بفحول الشعر القديم في عصور ازدهاره، فراحوا يعترفون من قصائدهم الأغراض

¹- ينظر: محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي مفهومه ومضمونه، ص: 60.

²- مجدي محمد شمس الدين، فنون أندلسية في الأدب العامي المملوكي، ص: 228.

والمعاني الرفيعة ويحاكون طريقتهم في التصوير. يتضح بالتالي أنّ الشعر القديم هو في حقيقة الأمر شعر عامي صرف بمقاييس زمانه. أمّا لغة الشعر الشعبي فهي تتوسط لغة الحياة اليومية ولغة الشعر العامي، تنهل من الموردين، في حين ترسو لغة الشعر العامي بين اللغة الفصحى ولغة الشعر الشعبي، عاجزة عن إدراك الأولى بما لها من قوة في اللفظ وحسن سبك وجزالة في التعبير، ومترفعة عن الانحدار إلى مستوى الثانية.

يظهر التباين في زاوية أخرى متعلقة بالذات المبدعة، فالشعر العامي من إنتاج الشاعر العامي، حيث تمتزج مكونات الشخصية الشاعرة في إعطاء "طابع شعبي جمعي، فهو فرد واحد ولكنّه يحمل طابع الجماعة الشعبية وسمات الشعب كله، ولذلك يعبر إنتاجه عن روح الشعب، ويحمل سمات الجماعة الشعبية كلها"⁽¹⁾، بالمقابل من هذا، إنّ الشعر الشعبي هو من إبداع الشعب كله، ولكن هذا المعيار لا يلغي فردانية وخصوصية الشعر الشعبي "ولكن عمل هذا الفرد لا ينضم إلى سجلات مآثرات الشعب حتى تقوم الجماعة بتلقيه من هذا الفرد الذي أبدعه، ثمّ تقوم بعد ذلك باختباره وإجراء التعديلات اللازمة، وإنضاجه حتى يصبح في الصيغة النهائية التي تقرّها الجماعة وترضى عليها، فتضمه إلى سجلاتها الشعبية."⁽²⁾

غير خافٍ أنّ الجماعة الشعبية لا ترحب بأيّ أثر فني حتى تستسيغه عقول العامة ويرضي ذائقتها الفنية، فإذا كانت الجهود الفردية هي التي أنتجت الشعر الشعبي، فإنّ الشعب كان له بصمة خاصة في إنضاج هذا الفن ودفعه نحو بلوغ هذه الصورة المكتملة التي ترقى أن تكون جزءا من الهوية التراثية للأمة. يتجلى التباين بين الأدبين الشعبي والعامي كذلك من ناحية التداول فالأول يعتمد على التداول الشفوي في حين يقوم الثاني على

1 - مجدي محمد شمس الدين، فنون أندلسية في الأدب العامي المملوكي، ص: 230.

2 - مجدي محمد شمس الدين، فنون أندلسية في الأدب العامي المملوكين ص: 230.

التدوين، نتيجة لهذا يكون الأدب الشعبي مجهول المؤلف ويكون في الأدب العامي معروفا(1).

أمّا الدارسون الذين أجمعوا أن كل من الشعر العامي والشعر الشعبي سيان، وجهوا جهودهم نحو تحديد أبرز الفروقات بين الشعر العامي والشعر الفصيح من أوجه عدّة، أشار في هذا السياق "محمد البشير الإبراهيمي" من خلال كتابه التراث الشعبي والشعر الملحون في الجزائر إلى أن "الشعر العامي يختلف عن الشعر العربي الفصيح في شيء وهو أنّه شعر إقليمي يقصر فهمه إلا عن ذلك الإقليم لاشتراك شعرائه في المدارك والتصورات الخاصة بهم فإذا نقل إلى إقليم آخر وخفيت مراميه على أهله عز دركه. فمثلا شعر الشعراء الملحون في إقليم وهران من القطر الجزائري لا يستسيغه أهل إقليم قسنطينة من القطر الجزائري أيضا."(2)

يكون هذا التباين على مستوى: الأوزان، مرامي الألفاظ حيث يجد المتلقي نفسه في أحيان كثيرة عاجزا عن إدراك مضمون الخطاب نظرا للتضارب الحاصل حول معاني مفردة واحدة بين منطقة وأخرى فضلا على اختلاف الأخيلة والأساليب فلكل منطقة من مناطق الوطن عرف خاص تواضع عليه أهل الإقليم دون غيره من الأقاليم الجوارية الأخرى، وتسقط الملاحظة نفسها على كافة القصائد الشعبية الجزائرية ... أمّا الناقد منير إلياس وهيبة الخازني الغساني فقد اتخذ من لغة النظم مجالا لإبراز الاختلاف بين الشعريين " فلما كانت العربية الدارجة تختلف اختلافا كليا عن الفصحى، وتمتاز عنها امتيازا ظاهرا من وجوه كثيرة، أصبحت مسافة الفرق بين الشعر العامي والشعر الفصيح بعيدة جدا فالعامي يغيّر الفصيح

¹- ينظر: مجدي محمد شمس الدين، فنون أندلسية في الأدب العامي المملوكي، ص: 229.

²- محمد البشير الإبراهيمي، التراث الشعبي والشعر الملحون في الجزائر، ص: 24-25.

بالألحان الخاصة والاشتقاق والتواقيع والحذف والزيادة والنقص، على غير العادة الجارية باللغة العربية لفصحى، وخلاف القواعد المقررة لها⁽¹⁾.

ركز الناقد "منير غساني" على نقطة هامة مفادها أنّ طبيعة اللغة العامية تفرض على الناظمين بها معايير مخالفة لمعايير اللغة الفصحى، يمس هذا التباين جوانب عدّة نحوية وصرفية وكذلك بلاغية ليس لقواعد الفصحى عهد بها، وللتوضيح أكثر نضرب مثالا بالقواعد التي تتبنى عليها اللغة العامية، حيث نجد الناظم بها يرفع ماحقه النصب، يقدم ما حقه التأخير، يصرف ما لا ينصرف وهكذا، غير أنّ هذه الفجوة بين اللغتين لا تشمل المعاني الشعرية التي تظل هدف موحد لا تغيره وسيلة التعبير. فكلاهما يهز المشاعر ويستثير الوجدان ناهيك عن كونهما صوت الطبقات الشعبية.

مما لا شك فيه أنّ الشعر العامي يتفرد بمزايا أخرى، فهو "الواسطة الوحيدة المتوخاة لمعرفة ما للسواد الأعظم من الأفكار والعادات فإذا أردت أن تعرف عواطف قوم من كل أمة وعاداتهم التي ألفوها منذ أجيال، والمنازع التي يinzعون إليها، فانظر إلى أدب عوامهم هو الذي يمثل لك حالتهم الاجتماعية تمثيلا صحيحا لا غبار عليه فمن هذه الوجهة يكون الأدب العامي هو الشعر الصحيح"⁽²⁾. نسنطيع بهذا التصور اعتبار الشعر العامي المرآة الكاشفة لحقيقة الشعوب، فهو يتوغل إلى المناطق المظلمة التي تمثل هاجسهم، عاداتهم، طقوسهم.. ويصوغها شعرا خالدا تطرب له النفوس. يمكن القول أنّ إشكالية ضبط المصطلح تظل قائمة إلى يومنا هذا نظرا لتباين المرجعيات الفكرية والنقدية عند المهتمين بهذا الحقل المعرفي.

1 - منير إلياس وهيبة الخازني الغساني، الزجل تاريخه، أدبه، أعلامه، ص: 30 .

2 - منير إلياس وهيبة الخازني الغساني، الزجل تاريخه، أدبه، أعلامه، ص: 30 .

3- نشأة وتطور الشعر الشعبي الجزائري

لم يختلف المؤرخون عمومًا في تحديد البوادر الأولى التي أفرزت ميلاد الشعر الشعبي العربي، فقد أجمع هؤلاء أنّ إرهاباته إنّما تقتزن بالعصر الجاهلي. المعروف أنّ العربي وقتئذ كان شديد التماس مع بيئته الصحراوية القاسية المحفوفة بالمخاطر، هذه البيئة التي نشأ وترعرع بين أحضانها فرضت عليه الحل والترحال من مضرب إلى آخر بحثًا عن حياة مستقرة بعيدا عن الصدام القبلي المتأجج النعرات، وليخفف على نفسه وحشة الرحلة ومشاقها أقدم الجاهلي يؤنس وحدته بترديد أنغام وأشعار سميت بـ "الخداء"، أول من ردّد الخداء هو مضر بن نزار⁽¹⁾.

الخداء في اللغة مشتق من لفظة "الحادي"، فالحادي هو الرجل الذي يقود القافلة ويحدد مسارها⁽²⁾، أمّا الخداء في الاصطلاح فيقصد به "أقدم أنواع الشعر والغناء التي توصل إليها العربي ارتجالا على إيقاع الرجز"⁽³⁾. يتبدى من خلال المفهومين السابقين أنّ الخداء لون شعري شعبي غنائي يصدر عن شخص بسيط بساطة هذه البيئة، تشرب من نكهة الفيافي الشاسعة موضوعات أثرى بها منته مبديا ولاءه اللامشروط للقبيلة، بلغة ساذجة تتصهر في بوتقتها لهجات القبائل العربية قاطبة. اتخذ الجاهلي من الرجز وزنًا ينظم الخداء على منواله، يشبه إيقاع الرجز رعدة الناقة في الحركة والسكون.

¹ - ينظر: عبد القادر سلامي، الغناء العربي أداء وضوابط، مجلة حوليات التراث، ع8، 2008، جامعة تلمسان، الجزائر، ص: 115-118.

² - ينظر: حياة مستاري، الشعر الشعبي العربي الجذور والمفهوم، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة، ع18، ص77.

³ - حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، ص: 71.

تمثل الأراجيز الأدب الشعبي عند الجاهليين لأنها تشتمل على صفات اللهجات العربية من كشكشة وعنونة وعججة¹. إن طبيعة الرجز المرنة ذات الإيقاع السريع تثير الانفعال والاندفاع بين الإبل فيبعث فيها النشاط ويحفزها على مواصلة المضي قدما. يتمتع الراجز بحرية أكبر في النظم من خلال التلاعب بقواعد اللغة زيادة وحذفاً حسب ما يستدعيه السياق وتقتضيه الحاجة، فكانت لغته تميل إلى الفصحى وهي ليست بالفصحى، هذه اللغة الجديدة هي لغة الشعر الشعبي.

أشار "محمد المرزوقي" إلى أن اللحن في اللغة العربية سمع في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم وفي عهد الدولة الأموية نتيجة المعاملات التجارية والسياسية مع الأمصار المجاورة من فارس وروم⁽²⁾. أكد هذا الطرح "حسين نصار" في كتابه الشعر الشعبي العربي، إذ يرى أن "الشعر الشعبي المنظوم بلغة عامية كان موجودا في العصر الأموي وقد وصلت إلينا نماذج معدودة منه تؤكد لنا ذلك، وتبين تأثر اللغتين الفارسية والعربية باختلاط الشعبين"⁽³⁾. غير أن اللحن ظل قليلا حتى مجيء العصر العباسي ليعرف انتشاراً واسعاً مهّد لمسيرة فن حافل بالتحديات ومحفوف بالرهانات.

إن الحديث حول بؤادر الشعر الشعبي الجزائري متشعب المسالك لشح الدراسات من جهة ولاختلاف الدارسين في ضبط مصطلح الملحون من جهة أخرى. يمكن القول على كل حال أن الظروف التي أوجدت الشعر الشعبي الجزائري تتداخل إلى حد كبير مع الظروف التي تمخض عنها الشعر الشعبي المغاربي على اعتبار أن دول المغرب العربي الكبير كانت فيما مضى منطقة واحدة يجمعها مجال جغرافي واحد قبل أن يتم الانفصال السياسي. انقسم الباحثون في تحديد انطلاقة الشعر الشعبي الجزائري إلى ثلاث مواقف متضاربة:

¹- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، 1984، ص:22.

²- ينظر: محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، ص: 52.

³- د/حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، ص: 106.

1.3 الموقف الأول:

يشير أرباب هذا الرأي إلى أنّ الشعر الشعبي من أكثر الفنون الأدبية عراقةً وقدمًا، فالجزائري. شأنه شأن الشعوب العربية الأخرى. عرف الشعر الشعبي قبل الفتح الإسلامي "ذلك أنّ وجود شعب سابق للإسلام له لغته وعاداته وتقاليده يتطلب بالضرورة أن يكون لهذا الشعب شعر يعبر عن وجدانه وحاجياته"⁽¹⁾، يؤكد "ألبيرت قيمي Qimi Albert" هو الآخر على وجود الشعر في الجزائر منذ القدم، دعم هذه الفرضية الفرنسي "جوزيف ديباريمي joucef deba rimi" إذ يشير إلى أنّ منبت الشعر الشعبي أفرزته أشعار بربرية سبقت مجيء الرومان إلى الجزائر والدليل على ذلك بقاء اللهجة المحلية في بعض الضواحي الجزائرية على غرار منطقة القبائل ومنطقة الشاوية⁽²⁾. يعزز هذا الموقف "عبد الحميد بورايو" الذي يرى أنّ "أصول الشعر الشعبي الجزائري تعود إلى الأشعار الأمازيغية"⁽³⁾.

تشير الدراسات إلى وجود العديد من الأشعار الشعبية البربرية التي لم تصلنا والسبب في ذلك هو غياب التدوين والاكتفاء بالرواية الشفاهية لاسيما في الفترة الممتدة بين القرنين الثاني عشرة والثالث عشرة، وهذا نوع من الإهمال عرض الكثير من المتون الشعرية إلى الزوال والتي كان من شأنها أن تتال حظًا موفورًا من البحث العلمي الممنهج الذي يثري الدراسات في ميدان الشعر الشعبي. "والسر في خمول هذا النمط من الشعر، هو أنّه لم يدوّن وبقي إقليمي النزعة عامي الصيغة، لا يصور إلاّ النزعات الإقليمية والمفاخرات الشعبية

¹ - التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1945، ص 389.

² - ينظر: العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، بمنطقة الاوراس 1954-1962، ص: 33.

³ - عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبّة للنشر، الجزائر، دط، 2007، ص: 20، نقلًا عن: بن حمده محمد الصالح، جماليات الخطاب الشعري الشعبي الجزائري في ضوء المنهج الأسلوبي، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، غرداية، 2020-2021م.

كالغزل العامي والمدح والهجاء⁽¹⁾. إنَّ النزعة الإقليمية كانت عاملاً في ركود الشعر الشعبي في تلك الفترة، فقد انحصرت أغراضه في دائرة الغزل والفخر، حققت هذه الأغراض عموماً متعة فنية عرضية.

أحجم الشعر وقتذاك عن تحسّس مشاكل العصر ونقل المرحلة الحضارية الراهنة، كما تجاهل الدور العظيم الذي يقوم به الأدب في نهضة الشعوب وانتشالها من مخالب التخلف والجهل، فالأدب هو القرب من الجماهير شكلاً ومضموناً والتعبير عن آمالها المشروعة، وتعميق الاتجاه العقائدي الذي تعنتقه، فهو المنارة التي تثير طرق الحق مخافة الانجراف في دوامة الوهم والزيغ، وعليه فالأدب بشتى فنونه يتكيف مع الظروف التي تحيط بالمجتمع ماضياً وحاضراً، وعندما غاب جوهر الأدب عن الأشعار الشعبية في بداية عهدها انحصرت دائرتها واطمحت دون أن تصل إلى الأجيال القادمة⁽²⁾. لكنها تبقى مجرد فرضيات ضعيفة والدليل على ذلك أنّ الشعر الجاهلي حفظ من الاندثار رغم أنّ الكثير من قصائده نظمت في أغراض تمس العقيدة الإسلامية .

2.3 الموقف الثاني:

يتفق أصحاب الموقف الثاني على أنّ بداية الشعر الشعبي في المغرب العربي عامة وفي الجزائر على وجه التحديد إنّما تقترن بالفتح الإسلامي للمنطقة، فحين وفد العرب الفاتحون نحو شمال إفريقيا حدث التفاعل الثقافي بين الجنسين، فما انفك العربي ينشر بذور ثقافته وآدابه ولهجاته بين سكان المنطقة. تسربت هذه اللهجات على مستوى الفئات الشعبية بفعل مجموعة من الظروف لعلّ أبرزها طبيعة البلاد الإفريقية ذات البيئة الصحراوية التي تماثل إلى حدّ بعيد الطبيعة الصحراوية لسكان شبه الجزيرة العربية، الأمر الذي انجرّ عنه

¹ - محمد البشير الإبراهيمي، التراث الشعبي والشعر الملحون في الجزائر، ص: 32.

² - ينظر: التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990، ص: 24.

توريث روح الآداب الجاهلية شكلا ومضموناً، لذلك تعتبر هجرة اللهجات العربية أشدّ تأثيراً في الفكر العربي من اللغة الرسمية⁽¹⁾.. أفرز هذا التمازج الثقافي. كما سبق الإشارة إليه. انبعث الشعر الشعبي الجزائري.

يرى التلي بن الشيخ: " أن المتصفح لنصوص الشعر الشعبي الجزائري يلاحظ وجود ظاهرة في كافة نصوص هذا الشعر هي أنه يحمل في أعطافه روح الطابع الإسلامي"⁽²⁾ سواء من ناحية اللغة، فكانت لغة سهلة الإدراك كونها مزيج من لهجات العرب المتنوعة، زيادة على هذا فقد طرح الشعراء قضايا من صلب الشريعة الإسلامية بأسلوب رصين مستوحى من القرآن والسنة النبوية.

3.3 الموقف الثالث:

يرى أصحاب هذا الرأي أن جذور الشعر الشعبي الجزائري إنما هي امتداد للزحفة الهلالية التي اجتاحت القيروان وصولاً إلى الجزائر في الفترة الممتدة بين (460هـ. 1047هـ)، حملت الزحفة في جوانبها رياح ثقافة جديدة ستعصف بكلّ العادات البربرية في الجزائر وستحدث نقلة نوعية ستطال مناحٍ عدة. يقول "المرزوقي" في هذا السياق: " لم يترك لنا التاريخ أيّ أثر لشعر منظوم باللغة العامية الدارجة (الشعر الشعبي) قبل منتصف القرن الخامس الهجري، أي قبل الزحفة الهلالية سنة 443هـ"⁽³⁾، ينحدر الهلاليون من قبائل بني عدنان وبني قحطان العربية، المعروف أنّ بني هلال وبني سليم لما قرروا الهجرة من موطنهم الأصل. شبه الجزيرة العربية. نحو بلدان الشمال الإفريقي موطنهم الجديد عملوا

¹- ينظر: التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830--1945، ص: 391.

²- ينظر التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830--1945، ص: 389.

³- محمد المرزوقي، الشعر الشعبي العربي، ص: 54.

على بسط نفوذهم الديني والثقافي فحملوا معهم إرثاً حضارياً ثراً يشمل الدين الإسلامي، واللغة العربية، واللهجات المتعددة (1).

أثمرت جهود الهالبيين تعريب الجزائر وسائر بلاد الشمال الإفريقي، تقلّصت نتيجة لهذا دائرة وجود الفرد البربري الأصيل، وأصبح أقليات متناثرة انصهرت مع العنصر العربي الطاغي (2). ينبغي الإشارة إلى أنّ شعر أولئك الأعراب احتفظ بلغته الفصيحة وأوزانه القديمة مع إدراج القدر الضئيل من اللهجة الدارجة (3). " أول شعر شعبي احتفظت لنا به الكتب هو مقطوعة واحدة كان يتغنى بها بائع التمر في العهد الحفصي وهي:

غربوك الجمال ي حفصة من بلاد بعيد

من سلجاسة ومن قفصة وبلاد الجريد (4)

تجدد الإشارة في هذا السياق إلى أنّ إقبال سكان المغرب العربي على تعلم اللغة العربية يرجع إلى أسباب دينية بحتة متعلقة بفهم تعاليم الدين الإسلامي وتدبر القرآن الكريم، لذلك لا نجد عموماً صراعاً بين اللهجات المحلية الأصلية واللغة العربية الدخيلة (5). أورد "العربي دحو" في كتابه الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، بمنطقة الأوراس قصيدة السرايا لصاحبها "مبارك بن بولطباق" جمع فيها فئة من الشعراء، ربّهم ترتيباً زمنياً ليثبت أنّ بواذر هذا الشعر كانت مع الزحفة الهلالية . إليك مقطعاً منها:

سلام الله على المشايخ الحبار	منهم نلت المعاني كيما نال قاري
لخولفي كان سابق في هذي لقطار	مداح المصطفى قريشي المختار
والمغزاوي خليفة رئيس الشعراء	فلالي صاحب السجاتي عقاري

¹- ينظر: قاسمي بختاوي، الهجرة الهلالية إلى الصحراء الإفريقية الأسباب والانعكاسات، الساوره للدراسات الإنسانية والاجتماعية، جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف 1ع، 2015، ص: 54 .

²- ينظر: لوصيف لخضر بلحاج، الشعر الشعبي الجزائري قضاياها وإشكالياته، ص: 30.

³- ينظر: محمد المرزوقي، الشعر الشعبي في تونس، ص: 54.

⁴- محمد المرزوقي، الشعر الشعبي في تونس ، ص: 58 .

⁵- ينظر التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1945، ص: 393 .

والأغواطي مع المجدوب البشار في داج الليل هايم القفرة ساري
والعروسي من أولاد طه بولنوار مجدوب الدارج البايغ والشاري" (1)
يشير "البشير الإبراهيمي" في حديثه عن مسار تطور الشعر الشعبي إلى أن تبلور
الشعر الشعبي بدأ من لحظة تحول الألسن من اللغة الفصحى إلى اللهجة العامية، شمل هذا
التحول الممارسات اليومية والأعمال الإبداعية، يقول في هذا الصدد "والذي علمناه وحفظناه
في مبدأ تطور الشعر والانتقال به من اللغة الفصحى إلى اللغة العامية كان يرجع إلى أوائل
عهد حلول الهالبيين بإفريقيا"⁽²⁾، يفضي هذا القول إلى حقيقة بداية الشعر الشعبي، فبما أن
بداية الانتقال من الفصحى إلى اللهجة العامية كان نتيجة زحف بني هلال والجاليات
الأندلسية على أقطار المغرب العربي والشمال الإفريقي، فإنّ هذا يعني بالضرورة أنّ
الانطلاقة الفعلية للشعر الشعبي في المنطقة كانت مقترنة بهذه الحقبة الزمنية.

رغم الأهمية التي حاول الدارسون منحها للشعر الشعبي واللهجة العامية نتساءل: لم
لم تصبح العامية لغة رسمية بدلاً من اللغة العربية الفصحى؟ يمكن حصر الإجابة في أربع
جوانب هامة. جانب ديني يتمثل في اعتبار الفصحى مقدّس لغوي لأنّ القرآن الكريم نزل
بلسان عربي فصيح وأيّ محاولة لتحريف اللغة تعني تحريفاً للدين. وجانب تاريخي يرتبط
بعقب العصر الذهبي للإسلام، فالفصحى هي لغة التفوق والغلبة العربية اجتماعياً وسياسياً
ودينياً. وجانب سياسي يتعلق بالنزعة القومية، إذ وضع العرب معايير توحدّ الأمة العربية
وتجسد هويتها في طليعتها اعتماد اللغة العربية لغة توحدّ الألسن. وأخيراً جانب سلطوي منح
الفصحى طابعاً نخبويّاً جعل منها لغة الخاصة مقابل لغة العامة من الناس⁽³⁾.

¹- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، بمنطقة الاوراس 1954-1962، ص: 38.

²- محمد البشير الإبراهيمي، التراث الشعبي والشعر الملحون في الجزائر، ص: 25.

³- ينظر: دانتي أليجيري، عن بلاغة العامية، تر: مينا ناجي، بيت الحكمة للثقافة، القاهرة، دط، 2024، ص: 21، 22،

تؤكد الدراسات التاريخية والأدبية أنّ القبائل العربية والجاليات الوافدة من الأندلس بعد سقوطها على يد الإسبان برعت في شتى الفنون الأدبية ولاسيما الشعر، أين نجد شعراء وشواعر مجيدين ينظمون قصائد في أغراض مختلفة، فالشعر كان ديوان العرب ولسان حالهم ووسيلتهم التعبيرية في الحب والحرب، يمدحون به تارة ويهجون أخرى، يفاخرون بعضهم، فيعلون من شأن هذا وينقصون من شأن ذاك. تفاعل سكان المغرب العربي مع الفنون الوافدة من المشرق نحو الزجل والموشح فنظموا شعرا على منواله وهذا ما يفسر التشابه بين الفنين، غير أنّ بعض الدارسين الأجانب اعتبر هذه الفنون ذات أصل أوروبي وليست ذات أصل عربي⁽¹⁾.

الجدير بالذكر أنّ نشأة الشعر أول ما بدأ مقترنا بالغناء والتطريب في مناسبات ومواقف مختلفة قصد الترويح على النفس والتخفيف من وطأة السفر أو عمل شاق، فالفرد المغربي فنان بفطرته ولو لم يكن يملك هذه النزعة للفن لما تمكّن الوافدون من بلاد الأندلس وبني هلال من فرض ثقافتهم على سكان المنطقة ولما تمكّن الشعر الشعبي من الخروج إلى النور، ولعلّ أهم دليل على ميوله الفني تلك الزخارف والنقوش التي خلدها كهوف الصحراء الجزائرية إلى يومنا هذا⁽²⁾. وهكذا تبادل أهل الأرض والوافدين الجدد التأثير والتأثير على أصعدة مختلفة أهمها الشعر الشعبي الذي أصبح ثمرة من ثمار الوجود الثقافي العربي، ثم أخذت هويته تتبلور وجذوره تمتد مع مرور الزمن ...

اتّجهت معظم الدراسات النقدية إلى العناية بالموثوث الشعبي الجزائري والبحث في ارهاصاته الأولى، وبالنظر إلى آراء المؤرخين، نصل إلى نتيجة مفادها أنّ الشعر الشعبي كان له جذور موعلة في القدم تعود إلى العصر الجاهلي غير أنّه أقل وتراجع مع الفتح

¹- ينظر: العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، بمنطقة الاوراس، 1954-1962، ص:34.

²- ينظر: التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1945، ص:398.

الإسلامي لبلاد الشمال الإفريقي ليعود ويزدهر مع الزحفة الهلالية استجابة منه لظروف اجتماعية وسياسية.

4.3 الشعر الشعبي الجزائري الحديث والمعاصر:

اتّجهت القصيدة الشعبية الجزائرية وجهةً حداثيّةً فترة الاحتلال الفرنسي حيث رافقت الثورة مرحلة بمرحلة أين لعبت دوراً إعلامياً في التأكيد على مشروعية الثورة والتّناديد بممارسات الاستعمار الذي جثم على صدر الوطن ردحا من الزمن. أرّخ الشاعر الجزائري آنذاك لأحداث الثورة وتغنّى بأمجادها وصور بطولاتها، فالثورة تعني السيادة والهويّة والكبرياء. لأجل ذلك تجاوز الشاعر في هذه المرحلة أسلوب الشكوى وسعى إلى نشر الوعي السياسي من خلال الدعوة إلى الكفاح المسلح بأسلوب عفوي ولغة شديدة حماسية تستثير الهمم، تنطلق من عقيدته الإسلامية الراسخة التي أسهمت في الحفاظ على فكر الشعب العربي الإسلامي، كما أشاد بجهود جبهة التحرير الوطنية التي مزجت بين العمل السياسي والعمل الثوري، فاستحضر قادتها وثمن بسالتهم وتضحياتهم وأكدّ على ضرورة التقاف الشعب بهم.

واصلت القصيدة الشعبية الجزائرية رحلة التطور والتبلور عقب الاستقلال لتتفتح على آفاق تواكب الحياة الجديدة، فطرق الشاعر مواضيع تعني الإنسان المعاصر (الحرق، اليتيم، البطالة..)، واتّجه نحو النظم على منوال شعر التفعيلة لتكتسب القصيدة معايير فنيّة وجمالية حققت فرادتها وهويتها.

4. خصوصية الشعر الشعبي الجزائري.

يتربع الشعر الشعبي الجزائري على عرش الفنون التراثية الأخرى، فهو مجال رحب يحفز على إمطة اللثام على ما ينعم به من مهابة الجدة والبركة التي تدفع به نحو مشارف التخوم العليا من دراسات تكسبه التفرد. للكشف على مزايا هذا التفرد لا بدّ من الإحاطة أولاً بأهم الجوانب التي تصنع هذا الفارق والبحث بشكل معمق في أدق تفصيلاته.

14 التشكيل الإيقاعي:

يشكل الإيقاع دعامة أساسية ومكونًا هامًا من مكونات القصيدة الشعبية، يشتق الإيقاع من الجذر اليوناني **Rhuthmos** ويعني التواتر والتدفق. ورد في لسان العرب لابن منظور: "الوقع: السحاب الرقيق، موقع: موضع أو ماء. والإيقاع: من إيقاع للحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها"⁽¹⁾ وجاء في معجم الوسيط بمعنى: "اتِّفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"⁽²⁾. يتشكل الإيقاع حسب "ريد شاردون" على "التكرار والتوقع اللاشعوري، فتتابع المقاطع بنسق خاص يُهيئُ الذهن لاستقبال تتابعات جديدة من نفس النسق"⁽³⁾. تختلف دراسة الإيقاع في الشعر الشعبي عن دراستها في الشعر الفصيح نستثني بهذا الحكم بواكير الشعر الشعبي، حيث خضعت قصيدة الزجل والموشح للأوزان الخيلية لأن لغتها تقترب من لغة القصيدة الفصيحة، لكن يختلف الأمر مع القصيدة الشعبية الحديثة إذ يتعسر نظمها على الأوزان القديمة، لأن الأوزان تتشكل من أسباب وأوتاد في حين نجد اللهجات على كثرتها واختلافها تسقط الأوتاد من الكلام، لأجل ذلك ينطلق الشاعر في النظم من الموسيقى والحن.

يخلط الكثير من الدارسين بين فروع القصيدة الشعبية وبين أوزانها، نشير بداية إلى فروعها الأصلية وهي أربع: القسيم، والمسدس، والموقف، والملزومة. أمّا أوزانها فلا يمكن حصرها في عدد محدد لتعدد اللهجات، نكتفي بتقديم الشائع منها: المغراوي، العوارم، العرضاوي، الحمروني، المحذور، الروشن، العروبي، فارس تراس، الزندالي، والمدور⁽⁴⁾،

¹- ابن منظور، لسان العرب، مادة وقع، ص: 4897.

²- إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مصر، ط4، 2004، ص: 1050.

³ محمد العودات، البنية الإيقاعية في الشعر العربي نحو نظرية جديدة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2020، ص: 9.

⁴- ينظر: محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، ص: 83 وما بعدها.

وكذلك المشرقي، وملحون المتدارك، وملحون البسيط، والبدوي⁽¹⁾ وغيرهم كثير. يمكن القول عموماً إنّ "الشعر الشعبي يقوم على الإيقاع الموسيقي الذي وحدته النغمة لا الإيقاع الشعري (الوزن) الذي وحدته التفعيلة"⁽²⁾، ويستحيل إقحام البيت الشعبي فيما لا يشبه طبيعته الغنائية.

2.4 التشكيل اللغوي:

تعتبر اللّغة أول ظاهرة فنيّة يصطدم بها المتلقي، فهي الأداة التي تفضي إلى عوالم النص الخفية والمفتاح الذي يفك شفراته ويكشف مكنوناته. غير خاف أنّ اللغة في الشعر الشعبي تكتسي طابعاً خاصاً يمكّن الشاعر من التعبير عن ذاته، وتجسيد أفكاره، وترجمة عواطفه، وتوثيق تجاربه. فلا يوظف الشاعر اللغة كما يوظفها المتكلم العادي، بل يعيد تشكيلها وتوليدها فنياً وبذلك تتجاوز الوظيفة التواصلية المباشرة لتتحول إلى مكون جمالي يسهم في بناء الصورة وتوليد الدلالة وخلق الإيقاع. يرى صاحب اللسان أنّ اللغة مشتقة "من اللغو، واللغا: الميل والسقط والخطأ وما لا يعتد به من كلام. واللغة أخذت من هذا لأنّ هؤلاء تكلموا بكلام مالوا فيه عن لغة هؤلاء"⁽³⁾.

نقف بهذا التصور على ملمح هامٍ من ملامح تفرد الشعر الشعبي الجزائري، فكثيراً ما كانت لغته مثاراً للجدل والتساؤل "فاللغة في هذا كله تتجاوز كونها أداة إيصال أو تخاطب أو تفاهم.. لتكون طاقة اكتشاف وإبداع"⁽⁴⁾. يرى الدكتور "محمد مصايف" أنّ القضية تتجاوز نوع اللغة المستعملة في التعبير بل هي قضية تقريب الفن ليتلاءم وأذواق جمهور العامة، فمن العار أن يسهم الأديب في تجهيل أبناء شعبه وأمتة فقط لأجل استعراض قدرته التعبيرية، فالأديب الحق هو من يتحاشى التقعر اللغوي ويبسط المعنى تبسيطاً تاماً من غير تعجرف ولا تكلف تماشياً مع ما أطلق عليه النقاد بالواقعية اللغوية وهذا خدمة للفئة

¹- ينظر: مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص: 45-46.

²- د بركة بوشيبية، بنية القصيدة في الشعر الشعبي الجزائري، دار القدس العربي، الجزائر، دط، 2004، ص: 15.

³- ابن منظور، لسان العرب، ص: 4049-4051.

⁴ - أدونيس، ديوان البيت الواحد في الشعر العربي، دار الساقي، بيروت، لندن، ط1، 2010، ص: 6.

الجماهرية التي ستجند لخدمة القضية العربية الكبرى قضية الحضارة وستحمل. لا محالة. مشعلها⁽¹⁾. فالشعر ليس مجرد انطباع طائش بل يتطلب آليات ومهارات فطرية ومكتسبة لا يقدم عليها إلا ذوي الدربة والدراية شأنه شأن الحرف الأخرى.

فرقت مدارس فقه اللغة بين لغة الكتابة ولغة الكلام أي بين اللغة الرسمية واللغة المستعملة في المعاملات اليومية بين الناس، فالأولى هي الأصل، فلغة الكتابة أكثر خضوعاً لقواعد المؤسسة النقدية النحوية والبلاغية، أكثر استيعاباً من طرف أفراد الأمة، في حين تعدّ لغة الكلام متمردة على القواعد اللغوية، دائمة التأثر بمرجعيات ثقافية وسياسية واجتماعية، تتباين من إقليم إلى إقليم آخر، تتحكم فيها مؤثرات ذاتية متعلقة بطريقة النطق، مخارج الأصوات، ومؤثرات خارجية مرتبطة بالبيئة الجغرافية، هذا ما يجعل فهم هذه اللغة من قبل الأقاليم الأخرى أمراً عسيراً. إنّ وجود نوعان من اللغة يستدعي حتماً وجود لونيّن من الأدب: أدب رسمي وأدب عامي⁽²⁾. لتحديد حقيقة لغة الشعر الشعبي لا بدّ أولاً من وضع مفهوم دقيق لمصطلح اللهجة. " اللهجة هي مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة، يشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة، تيسر التواصل بينهم"⁽³⁾.

يتصور الكثيرون أنّ الخوض في غمار الشعر الشعبي إنّما يكون مقترناً. لا محالة. بسلسلة من العبارات العامية المنمقة التي تتردد في المحافل والمناسبات من قبل الزجالين لتتوارثها الأجيال كنوع من التراث الثقافي في إقليم ما. نفصل فيما يلي في سمات لغة الشعر الشعبي الجزائري:

¹ - ينظر محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1981، ص: 48.

² - ينظر: محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي مفهومه ومضمونه، ص: 94.

³ - العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، بمنطقة الاوراس، 1954-1962، ص: 194.

1.24 العامية:

الشائع أنّ لغة الشعر الشعبي هي اللغة العامية، "تشتق العامية vulgaris من العموم، وهي لغة العامة من الناس، يقابل العامية في العربية كلمة الفصحى وهي الوضوح والسلامة من اللحن"⁽¹⁾. لها مسميات عدّة: اللهجة الدارجة، اللغة الملحونة، العربية المحكية. "تحظى العامية المكتوبة بأجرومية خاصة تشترك فيها مع الفصحى لكن الفارق أنّ مصادرها آنية في حالة تطور دائم خلاف جمود اللغة الرسمية المكتوبة"⁽²⁾. يبدو أنّ لغة الشعر الشعبي ثلاث أنواع: لغة فصيحة امتداد للقاموس العربي الفصيح، ولغة متفاحصة أصابها اللحن لذلك نجد تباينا في اللهجة من ولاية إلى أخرى، نلمس هذا التباين من زوايا مختلفة: طريقة النطق، والرسم، والمقصدية في الكلام، والنغمة الموسيقية للأصوات حيث ترقق مخارج بعض الأصوات وتفخّم مخارج أصوات أخرى، يختلف نتيجة لهذا معنى العبارة الواحدة من مقاطعة إلى مقاطعة أخرى. ولغة دخيلة تعتمد على إدراج المفردات الفرنسية، أثمر هذا التداخل اللغوي تواصل فعّال بين الذات الشاعرة، والفئة الجماهيرية المتلقية.

كان المتلقي من أبناء الشعب المحروم غالبًا سليب الفكر لاسيما فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر، حيث استهدفت السلطة الفرنسية وقتئذ تجهيل الشعب لفرض سيطرة شاملة على الجزائر أرضًا وشعبًا، ولا غرابة أن نجد بعض الشعراء يلجؤون في نظم قصائدهم إلى إدراج قاموس لغوي متشعب يجمع بين العامية والعربية وبعض المفردات الفرنسية الهجينة الدخيلة على المجتمع الجزائري، فكلما توجه الشعر الشعبي نحو البادية كلما اقتربت لغته أكثر من اللغة الفصحى الأصلية كقولهم: "لا إله إلا الله، يا رب، الحمد لله".

تكون اللغة البدوية بالاتفاق أكثر فصاحة من لغة الحضر، لأنّ لغة البدو لم يطلها الاختلاط مع الأمم الأخرى ولم يحدث تزواج ثقافي من شأنه أن يشوّه القاموس العربي

¹ - دانتي أليجيري، عن بلاغة العامية، ص: 11.

² - دانتي أليجيري، عن بلاغة العامية، ص: 11.

الفصحى أو يحدث تغييرا في أصول وأبنية الكلمات. سندرج في هذا السياق بعض الكلمات الفصحى التي طالها التغيير على مستوى رسم الكلمة (تمّ التغيير في الحروف والحركات بالزيادة والنقصان والإنابة) وعلى مستوى القواعد النحوية والصرفية (لم تراخ الحركة الإعرابية فترتب عن ذلك تسكين أواخر الكلمات واختزال كلمات أخرى، واستخدام كلمات بدلا من أخرى والميل إلى ظاهرة الكشكشة..⁽¹⁾)، من ذلك "عدها=عندها، تشتي=تشتهي، ها= هذا، وأحيانا هؤلاء، ...كيما=كما، كي=مثل وأحيانا كثيرة تعني لَمَّا..."⁽²⁾.

لا ضير من الاستعانة بالشاعر "علي عناد" ممثلا فئة الشعراء التي أقحمت المفردات الفرنسية المعربة في القاموس العامي الجزائري: "بلاصة place، مريفز refusee، فنيان fainéan، الفاميليا famille، مصبلي sable، مفبلي faible، بوماضة pommade، كريدي crédit".⁽³⁾ ننتهي إلى القول إنّ لغة الشعر الشعبي يتعسّر وصفها، ولكنها قطعا ليست عامية بل فصحى راعت السهولة في إنشائها. فالأصل فيها أنّها كانت فصحى، ومع تقدم الزمن وتغير الظروف طالها اللحن ومالت إلى العامية.⁽⁴⁾

يستطيع الشاعر المجيد إخضاع اللغة ويجعلها أداة طيعة تسير الجو العام للقصيدة، فإذا كان الشاعر بصدد تصوير حياة البدو نجده يستعين باللّغة العامية البدوية التي تدنو من الفصحى وتجاريها في القوة والمتانة، في حين إذا كان الشعر منشغلا بنقل الحياة المدنية وما يختلجها من تطور وسمو فإنّه يلجأ في هذه الحالة إلى اللّغة التي تتأى عن الفصحى، لغة تلائم الصرح الحضاري الجديد شكلا ومضمونا. هذه اللغة تراعي السهولة والبساطة في إنشائها. يؤكّد الواقع أنّ المخيلة الشعبية تتسم بالمرونة والتغير المستمر استجابة للتغير

¹- ينظر: العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، بمنطقة الاوراس، 1954-1962، ص: 204 وما بعدها.

²- بن علي محمد الصالح، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، دار الثقافة، الوادي، ط1، 2008، ص: 24.

³- بن علي محمد الصالح، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص: 24.

⁴- ينظر: العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، بمنطقة الاوراس، 1954-1962، ص: 195.

الحاصل في بيئة المبدع، يكون هذا التغيير زيادةً أو حذفًا في شكل العمل الأدبي تبعًا لما تمليه التغيرات الثقافية والسياسية والذبذبات الاجتماعية التي تواجه الإنسان، أين يتبادل الشاعر الإنسان مع بيئته التأثر والتأثير سلبيًا وإيجابيًا⁽¹⁾.

لا يستسلم الشاعر استسلامًا مطلقًا للخيالات الشاردة، بل نجده يدعو إلى تحسس مشاكل عصره وبيئته، فمهمة الشاعر الشعبي تتمثل في تشخيص الواقع وأفيا بإحساس عميقٍ بحاجيات الوطن والمواطنين وشجاعة أدبية في اتخاذ المواقف والدفاع عنها، مستثمرًا لغة الانفعال وسحر اللفظ كوسيلة للتعبير. فشاعر الملحون صادق اللهجة بعيد عن التزلف لا يعرف المبالغة إلا قليلًا، يصور الحياة الشعبية وشظفها عبر غرابة ألفاظه بعض الأحيان.

2.24 الشيوخ والانتشار:

يطبع الشعر الشعبي عمومًا سرعة الانتشار، لا يشمل هذا الانتشار جميع فئات المجتمع، بل يختص بفئة جماهيرية محدّدة هي فئة المنهزمين مجتمعيًا من الفلاحين والرعاة.. هي فئة مهمشة، مغبونة على كافة الأصعدة، فئة طالها الظلم الاجتماعي فلم تجد من يحتويها سوى نوع من الفن ينزل إلى مستواها الثقافي ليتمكّن من إيصال مشاغلها وتصويرها تصويرًا واقعيًا يصطبغ بالصدق الفني، وعندما نقول إنّه يختص بفئة دون أخرى فهذا لا يعني التغييب الكلي لباقي الفئات المجتمعية ولا أدلّ على ذلك من أنّ هناك بعض المناسبات والأيام الدينية والوطنية تشترك فيها جميع طبقات المجتمع دونما استثناء من ذلك مثلًا: حفلات الختان والزواج، مواسم الزراعة والحصاد، عيد الفطر والأضحى، عيد الاستقلال وهلمّ وجر.. تستدعي كلّ هاته المناسبات أشعارًا شعبية تحاكي ذلك الحدث،

¹- ينظر: كمال الدين حسين، دراسات في الأدب الشعبي، مطبعة العمرانية للأوفست، الجيزة، دط، دس، ص: 16.

يتداوله أفراد الشعب فيما بينهم دون أن يستثني فئة جماهيرية عن الأخرى...لعلّ شيوع الشعر الشعبي مرّده طبيعته المرنة التي هيأت له سبل التغيير والتطور والتجدد المستمر⁽¹⁾.

3.24 الشفاهية:

ارتكز الشعر الشعبي في انتشاره وتداوله عبر الأجيال على التواتر الشفهي القائم على السماع والحفظ. "ينبع الشعر الشفاهي من الوعي الجمعي ويعبر عنه حتى لو أنتجه الفرد، ينشأ مرتبطاً بالأداء أمام الجمهور الذي يلعب دوراً ما في توجيه كل رواية من روايات النص المتعددة"⁽²⁾. تظل الشفاهية آلية ناجعة حتى بعد اللجوء إلى التدوين في وقت متأخر. دفعت الشفاهية بعض الدارسين إلى تسمية الشعر الشعبي بالشعر المحكي، والشعر الشفهي أو الشفاهي.

تتشرط الشفاهية. بوصفها مقوم من مقومات الشعر الشعبي. الدربة والممارسة، حيث شجع العرب في العصر الجاهلي على رواية الشعر كون الرواية ثقافاً للسان، يقول الزبير بن بكار "رووا أولادكم الشعر، فإنّه يحل عقدة اللسان، ويشجع قلب الجبان، ويحض على الخلق الجميل"⁽³⁾ كما تشترط وجود قطبين أساسيين لتتحقق العملية التواصلية هما الباث (الشاعر) والمتلقي (الجمهور المستمع)، لا بدّ أن يكون الباث أو العرّاف شديد الإطلاع، واسع المعرفة، متشرب من شتى ضروب العلم، ذو لسان تخاطبي، ليتمكن من مواجهة الجمهور المتلقي وإقناعه، سواء أكانت هذه المواجهة بالمدح أو الهجاء أو الفخر، أو النصيح والإرشاد.. تفرض طبيعة المواجهة أن يتّخذ كلا الطرفين موقفاً ما ويدافع عنه باستماتة.

¹ - ينظر : كمال الدين حسين، دراسات في الأدب الشعبي، ص:15.

² - أحمد زغب، الشعر الشعبي الجزائري من الإصلاح إلى الثورة الهادي جاب الله نموذجاً، مطبعة مزوار، الوادي، ط1، 2009، ص: 13 .

³ - أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ج1، ط2، 1955 ص: 30 .

تقوم هذه المناظرة الشفاهية على عنصري الصوت والسمع، ينبعث هذا الصوت من أعماق الذات الشاعرة، موجه نحو فئة جماهيرية، ستتحوّل هذه الفئة إلى لحمة واحدة وحدثها الكلمة، معنى هذا أنّ المتلقي موحّد في تلقف الكلمة، ويتجاوب مع المرسل أنّ النطق بها، لذلك عملت طبيعة الشعر الشعبي الشفاهية على توحيد الجماهير العريضة والتوجه بها نحو مركز واحد ونتيجة واحدة صنيعة إبداعهم المشترك. وهذا ما تعجز عن تحقيقه تقنية الكتابة، فبمجرد أن ينفرد كل متلقي بورقته سيتعامل مع الأثر الشعبي. بنوع من الخصوصية. بناءً على خلفياته المعرفية والسيكولوجية والإيديولوجية المرتبطة غالباً بشخصيته فيتم فعل القراءة وفقاً لسياق تاريخي وفكري.. يستعين الخطاب الشفاهي بمجموعة من الروابط المنطقية والآليات الوظيفية التي تساهم في تحقيق انسجام الخطاب وتقديمه بصورة تراعي التسلسل المنطقي من ناحية وتسهل عملية الحفظ وتقلل من النسيان من ناحية أخرى، من تلك الآليات نذكر: النظم وفق حروف الهجاء، التكرار، الجناس... وبذلك تسهل هذه الروابط على المخاطب إعادة النظر في ما قدمه⁽¹⁾.

4.24 الشعبية:

يعتبر الطابع الشعبي سمة جوهرية من السمات التي ينهض بها الشعر الشعبي، تكمن أهمية الشعبية في صلتها الوثيقة بالجماعات الشعبية حيث تسهم في تشكيل هويتها والتعبير عن تجاربها باعتبارها سبباً مباشراً في انبعاث هذا الفن. تتجاوز الشعبية مفهوم الانتشار والذيعوع إلى كونها موروث ثقافي يستمد مادته من المخزون المعرفي للشعب ويضطلع بتصوير الكثير من القضايا الفكرية والقيمية والحياتية التي ترضي الطبقة الجماهيرية وتشبع فضولها وتسهم في فهم بنيتها السلوكية.

¹ - ينظر: . أحمد زغب، جمالية الشعر الشفاهي، نحو مقارنة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي، أطروحة دكتوراه، جامعة بن خدة، الجزائر، 2006-2007، ص: 33-34.

يبدو أنّ الشاعر الشعبي وجه تركيزه نحو تأريخ الأحداث السياسية والمناسبات الدينية والوطنية، لاسيما توثيق مجريات الثورة التحريرية ووصفها وصفًا مفصلاً بلغة عامية أضفى عليها من عذرية الفكر والأسلوب، ومن تزواج الوضوح والمنطق، والشعر والموسيقى، والرمز والواقع، مع براعة في التصوير الفني، فالقارئ يطوّف في عوالم القصيدة محمولا على أجنحة من الشعر والإيمان تارة وعلى أكتاف الواقع طورا، فهو سابح في عالم متمرّد من كل قيد، متحرر فكريًا واجتماعيًا وسياسيًا. طوّع الشاعر لغة القصيدة وجعل منها كلامًا مألوفًا مأنوسًا يعبر عن واقع الحياة الشعبية "حبّبت الناس فيه وجعلتهم ينسجمون معه ويعلون من شأنه ليصبح متعتهم الفنية الأولى خاصة في المناطق التي ترعرع فيها الأدب الشعبي"⁽¹⁾.

يحمل الشعر الشعبي في طياته قيما أدبية وفنية وفلسفية واجتماعية عديدة عبّدت طريق الحياة الإنسانية وأثرت المشهد الأدبي. وعليه تستقيم الذات الإنسانية بقطبين اثنين هما: الذات الفردية والذات الجماعية الشاملة، فحين يحدث ذلك التفاعل بين القطبين تتحقق النزعة الانسانية المنشودة الداعية إلى التحرر من العبودية وعقد الخوف والخنوع الأعمى، كما تقوي عزيمة الشعب المستضعف المتخاذل إذا نفّض عنه غبار الذل.

نجد بالمقابل فئة من الدارسين الناقلين نظرت نظرة دونية لهذه التسمية، حيث تخال أنّ كلّ من يفتقر إلى التعبير السليم ورزى بسذاجة المعاني يتوجه نحو النظم في الشعر الشعبي، وكأنّما صفة الشعبية تعني " الهبوط والانحدار والجهل والتخلف أو كأنما هي الحائظ المنخفض الذي يستطيع كلّ إنسان. مهما كان محدود القدرات أن يعبره... يتسلق إليه كلّ من لم يستطع الوصول إلى إنتاج أدبي محترم وكلّ من أخفق في دراسة جادة مثمرة.."⁽²⁾ أو تتم عن عجز الشاعر على التحكم في قواعد اللغة العربية. غير أنّ هذا الرأي يظل رأيًا قاصرًا تبنته فئة من المتحايّلين والمدّعين.

¹- بن علي محمد الصالح، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص 7 .

²- محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي (مفهومه - مضمونه)، ص:19.

5.24 الإقليمية:

تشكل الإقليمية في الشعر الشعبي الجزائري ظاهرة ثقافية متكررة، إذ عاش الشاعر الشعبي قبل ثورة نوفمبر 1954 عزلة فكرية جعلته حبيس حدود إقليمية قيّدت انفتاحه على القضايا الإنسانية. كانت تلك العزلة الفكرية نتيجة غياب التفاعل مع الثقافات المجاورة. انحصر اهتمام الشاعر آنذاك في معالجة القضايا بحدود البيئة التي نشأ وترعرع في ربوعها والتي تسلك غالبا منحى جهويا.. فلم تشهد الساحة الأدبية الشعبية الجزائرية مشاركة أحد فحولها في معالجة القضايا العربية المصيرية بحكم روابط الدين واللغة والعرق والمصير المشترك. يرى التلي بن الشيخ "أنّ الشاعر الشعبي لا يتبع هذا المنحى عن وعي ومناهضة للروح القومية والإنسانية، لأنّه لا يفرق بين الإقليمية والقومية. كما يراها. الدارسون والشعراء المدرسيون"⁽¹⁾. يركن الشاعر الشعبي غالبا إلى التركيز في نظم القصائد على توليد الصور الفنية في لوحات طبيعية متتابعة، مليئة بالحياة، مستوحاة من الواقع، فالشاعر دائم التفاعل مع متطلبات شعبه الحسية والمجردة وأمانيه المشروعة.

لا غرابة أن نجد أنّ هذه القصائد لها صدى في إقليم الشاعر وغائبة في إقليم آخر ومرد هذا التغييب هو اختلاف البنية الصوتية والدلالية من إقليم إلى إقليم آخر داخل الوطن الواحد، هذا التباين من بين الأسباب الوجيهة التي جعلت من القصائد الشعبية الإقليمية النزعة، وعليه إنّ حضور الرؤية الإقليمية في الأدب أمر طبيعي لا يقتصر على الأدب الشعبي. يمكن القول أنّ الإقليمية في الشعر الشعبي ليست حكما مطلقا والدليل على ذلك الشعر الديني الذي يمنح القصيدة طابعا شموليا إنسانيا يتجاوز حدود الإقليم الواحد⁽²⁾.

¹- سعيدة حمزاوي، رؤية نقدية لمنطلقات التفكير في الأدب الشعبي، التلي بن الشيخ: الشعر - القصة - المثل - مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد5، مارس 2006، ص:223.

²- ينظر: التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990، ص: 12 و33.

34 التشكيل الأسلوبي:

ينطلق الشعر الشعبي من بنى أسلوبية مباشرة ومعايير فنية ولغوية خاصة، تسهم هذه البنى والمعايير في الكشف عن دلالات الخطاب الشعبي العميقة، وإبراز قيمه الجمالية المتفردة "فالأسلوب أشبه بنفحة الزهر القادمة من الطبيعة، يتم التمتع بها دون أن يلتمس لها بالضرورة معنى"⁽¹⁾. بالتالي حرص الشاعر الشعبي على تخير المظاهر الأسلوبية بدقة بشكل يكسب قصيدته طابعاً فنياً خاصاً يحقق جوهر التجربة الشعرية الشعبية من جهة ويرضي الذائقة العامة من جهة أخرى. فيما يلي عرض لأبرز الظواهر الأسلوبية في الشعر الشعبي الجزائري:

134 التكرار:

تنهض القصيدة الشعبية على سمة أسلوبية بارزة هي التكرار، اتفقت المعاجم العربية على وضع تعريف جامع مانع للتكرار، يشترك هذا التعريف في معنى واحد هو: الإعادة. يعرف التكرار من الناحية الاصطلاحية بأنه "ظاهرة لغوية تنطلق من إعادة ذكر الكلمة أو العبارة بلفظها أو معناها في موضع آخر أو مواضع متعددة في نص أدبي واحد"⁽²⁾. لا ريب في أنّ التكرار له دور فعّال في إثراء المعنى وتأكيدِه وصفاً أو مدحاً أو هجاءً⁽³⁾، إذ يتيح للشاعر طرح أفكاره والتعبير عن رؤاه.

يسهم التكرار في "تسليط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة.."⁽⁴⁾ يترتب عن هذا الرأي اعتبار التكرار

1- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وأصول البحث ومناهجه، مجلة فصول، القاهرة، مج05، ع1، يناير 1984، ص: 62.

2- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للنشر، مصر، ط1، 2002، ص: 211.

3- ينظر: ابن أبي الأصعب المصري، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن الكريم، تح: حنفي محمد شرف، القاهرة، دط 1963، ص: 375.

4- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965، ص: 242.

علامة فارقة تحيل الناقد إلى سياقات خارج نصية متعلقة بسلوكية الشاعر لحظة الكتابة. إذ يتخذ المتلقي من العبارات المتكررة في المتن الشعري معبراً يلج من خلاله إلى لاوعي الشاعر ليدرك حالته النفسية. يبدو أنّ التكرار قد تجاوز كونه "مجرد أسلوب من شأنه أن يعيب النص الشعري في موطن من مواطنه كما كان قديماً، إنه الآن نقطة مركزية في القصيدة، ترتبط الكثير من الأفكار والدلالات به"⁽¹⁾.

إذا ما عدنا بالزمن إلى المدونة الشعرية القديمة، لأدركنا أنّ فحول الشعراء يتجنبون الوقوع في مصيدة التكرار الذي اعتبروه عيباً يعيب ملكتهم الشعرية، ولكن الأمر يختلف مع الشعرية الحدائثية، حيث تحول التكرار إلى ركيزة أساسية من ركائز الشعر العربي ولاسيما الشعبي. لا يتسنى لأيّ شاعر التحكم في هذه الآلية، فهي تتطلب رؤية ثاقبة ونظراً معمقاً مخافة الوقوع في الإفاضة والإسهاب الذي يذهب بروق العمل الفني. يتخذ التكرار أشكالاً عدة: تكرار الحرف، والكلمة، والجملة، والمقطع أو الالزامية REFREINDRE. لعلّ الشكل الأخير الأكثر شيوعاً في القصائد الشعبية الحديثة، عرفه "شفيح السيد" بأنه "نسق من أنساق التكرار المنتظم ترتبط بالفكرة المركزية التي تدور حولها القصيدة أو الإحساس المحوري الذي يستقطبها"⁽²⁾.

الالزامية ثلاث أنواع: لازمة من غصنين، لازمة من ثلاث أغصان، ولازمة من أربع أغصان ونعني بالغصن شطر البيت. كثيراً ما يجنح الشاعر الشعبي إلى توظيف تكرار الالزامية لما لها من دور فاعل في تنظيم الخطاب وتحقيق الائتلاف العضوي بين وحداته الأساسية، كما يسهم ترديد الالزامية في ضبط هندسة القصيدة وتعزيز تماسكها على نحو

¹ - فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004، ص:36.

² - شفيح السيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص: 148.

يحقق حركة إيقاعية متجددة تكثف انفعالات الذات الشاعرة من ناحية، وتعمق الدلالة المركزية للخطاب من خلال التركيز على تكرير المقاطع ذات الصلة المباشرة بالفكرة المحورية ثم عرضها برؤية جديدة.

لا يكون اختيار موضع الطالع في القصيدة بشكل اعتباطي بل مؤسس على رؤية منهجية تراعي أبعادا مختلفة وتحقق وظائف نفسية، ودلالية، وإيقاعية، وتجديدية تنقل المتلقي إلى لحظة البداية، وهي آلية من آليات الحركة والتكثيف تهدف إلى تأكيد الدلالة وترسيخها في ذهن المتلقي. هذا ما يفسر طغيان ظاهرة تكديس الأفكار، فجاءت في مجملها تحشيةً وشرحا، عوض تحليلها تحليلًا منطقيًا ممنهجا من العام إلى الخاص، ترتب عن هذه الخصيصة بساطة في الطرح، وإغداق في استعمال الروابط المنطقية لاسيما حروف العطف، فجاءت الجمل على نسق واحد متسلسلة معطوفة بعضها على بعض بدلا من اعتماد الجمل المركبة المكثفة دلاليا.

يسهم الإطناب بصوره المختلفة. تذييلا، ترادفا، اعتراضا. في إنجاح العملية التواصلية بين أقطاب العملية الإبداعية الثلاثة: المبدع الشعبي/الخطاب الشعبي/المتلقي الشعبي كما يمنح الخطاب الشعري الشعبي نوعا من العفوية والسذاجة يفتقرها الخطاب الرسمي المكتوب، ذلك أنّ فعل الكتابة يقيّد الشاعر بمقاييس أدبية وضعها علماء النحو والبلاغة، كما يؤتى بالإطناب كوسيلة توضيح بعد الإبهام قصد تمكين المعنى في النفس وتقريبه إلى ذهن المتلقي.

منح التكرار القصيدة الشعبية نفسًا أطول، فالشاعر المجيد هو المطيل في عدد أبيات القصيدة، فالقصائد الطويلة تكون مجالا رحبا يستوفي موضوعات وأغراض شتى ويستوعب عواطف الشاعر المتضاربة، لذلك يعد طول القصيدة معيارا لتمييز الشاعر المجيد من الشاعر غير المجيد وهذا الطرح محدود بخلفيات الناقد الاستمولوجية إحاطة وممارسة

وحضوراً⁽¹⁾. بالعودة إلى تكرار اللازمة، تحفل القصائد الشعبية الحديثة بهذه التقنية. كونها مقوم من مقوماتها الفنية. من أمثلة ذلك قصيدة "مسك المرسلين" لابن مدينة الجسور المعلقة الشاعر "عبد الجليل درويش"، حيث يكرر الشاعر لازمة الصلاة على رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول:

"صلى الله عليك بالغزُرُ

يا من صلى عليك مولانا فالقرآنُ

بصلاتك القلب ينجبُرُ

يا سيد الخلق يا امحمد يا نورُ غياني"⁽²⁾

عمد "عبد الجليل درويش" إلى تكرار لازمة الصلاة المحمدية اعترافاً منه بمكانة خاتم الأنبياء والمرسلين، وإقراراً بفضل هذه العبادة في الدارين الدنيا والآخرة، يترتب عن هذا تقوية المعنى العام وتوكيده وتقريبه من ذهن الذات القارئة.

2.3.4 الاقتباس:

يعدّ الاقتباس تقنية تعبيرية، وفن من فنون الكلام المستظرفة، يقوم على تضمين الخطاب شعراً كان أم نثراً آيات من الذكر الحكيم، أو أحاديث من السنة النبوية الشريفة، سواء أكان هذا التضمين حرفياً أو نسبياً. يشير الدارسون إلى أنّ الميل إلى توظيف الاقتباس في الخطاب الشعري الشعبي له قيمة تعبيرية وأخرى فنية، فهو وسيلة لتزيين الكلام والسبيل إلى إبراز نزعة الشاعر الدينية وميوله العقدي، وهو كذلك من الأدلة اللغوية التي توظف كضرب من ضروب الإقناع، حيث يهيء مساحة خاصة يضمن من خلالها تحقيق الوظيفة

¹ ينظر: أحمد زغب، جمالية الشعر الشفاهي، نحو مقارنة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي، ص: 169.

² عبد الجليل درويش، جراح الصمت، ديوان شعر شعبي، قصيدة مسك المرسلين، الألفية للنشر والتوزيع، ط1، 2015، ص: 20-21.

الانتباهية للخطاب الشعري *fonction phatique*، معنى هذا أنّ ذهن المتلقي يظل على اتصال دائم بمضمون الأثر الفني⁽¹⁾. يقول أحد الشعراء الشعبيين:

"نبدّ باسم العظيم الواحدُ

المعبود لا سـواهُ

قلْ هو الله أحدُ

لا إله إلاّ الله

لم يلد ولم يولدُ"⁽²⁾

يلحظ المتأمل في هذا المقطع الشعري كيف أولى الشاعر عناية بتضمين الأسطر الشعرية آيات من القرآن الكريم، "قل هو الله.. لم يلد ولم يولد" المقتبسة من الآية الأولى من سورة الإخلاص، يقول عزوجل: "قل هو الله أحد"، وقوله تعالى: "لم يلد ولم يُولد" من نفس السورة، كما تظهر تقنية الاقتباس في قول الشاعر "لا إله إلاّ الله" المقتبسة من آية الكرسي "الله لا إله إلا هو" ..

3.3.4 حماية القصيدة:

إنّ حماية القصيدة سمة من السمات البارزة في بنية القصيدة الشعبية. إنّ الطبيعة الشفوية للقصيدة الشعبية جعلتها أكثر عرضة للاقتباس، فخلال رحلة السفر عبر الزمان والمكان تتحول القصيدة إلى ملكية جماعية وستكون لا محالة مهددة بفقدان هوية المالك الأصلي. لجأ الشاعر الشعبي قديما إلى هذه الطريقة نظرا لغياب دور النشر والتوزيع التي تحفظ حقوق الناشر من السرقة الأدبية والانتحال من طرف المتطفلين ودعاة الربح السريع. تتم حماية القصيدة عبر توثيق الشاعر لأهم المعلومات التي تؤكد نسبة هذا العمل له:

¹- ينظر: محمد عبد الحسين محمد الخطيب، الاقتباس والتناص والقرآنية - نظرة في إشكالية المصطلحات والمفاهيم والتطبيقات، مجلة التأويل وتحليل الخطاب، جامعة كربلاء، العراق، ع1، مجلد 2، 2021، ص:45.

²- خالد ميهوبي، الشعر الشعبي الجزائري تاريخ وأصالة، دار القصة للنشر، الجزائر، دط، 2009، ص: 28، نقلا عن: نصيرة ريلي، الشعر الشعبي الجزائري النشأة والمصطلح، مجلة أبوليوس المجلد 09 العدد 02-جويلية 2022.

اسمه، لقبه، مدينته، اسم أحد الأبوين.. تاريخ نظم القصيدة.. من مظاهر حماية القصيدة الشعبية المعروفة: التوقيع والتأريخ⁽¹⁾.

1.3.34 التوقيع:

التوقيع وسيلة من وسائل حماية القصيدة الشعبية التي تواضع عليها شعراء الملحون القدامى، من دوافع التوقيع هي تأريخ الشاعر لقصيدته على المدى الطويل من ناحية والتعريف بنفسه للجمهور المتلقي من ناحية أخرى، "وختم القصيدة بمثل هذه المعلومات ينبئ عن شجاعة الشاعر وثقته بنفسه واحترامه لمحيطه وإحساسه بمسؤولية ثقيلة تتمثل في تمثيل وطنه ومنطقته وولايته"⁽²⁾. تتم عملية التوقيع من خلال ذكر الشاعر اسمه أو لقبه، أو هما معا، كما يعتمد بعض الشعراء إلى إضافة مكان الميلاد، الحي الذي يقطنون فيه، رقم المنزل... وغيرها من التفاصيل الشخصية التي تؤكد للمتلقي مالك القصيدة الفعلي.

من نماذج التوقيع بذكر: الاسم واللقب، ومكان الميلاد، وسنة نظم القصيدة. قصيدة

سبحان الله القدير للشاعر **عبد الجليل درويش**. يقول:

"دالْ رَا وَاوْ يَاءِ زُوَيْثْ

عَالْلَأَلْفْ تَقَدَّمْ

لَقْبِي يَا قَوْمَ فَاهِمَةَ

الْجِيمِ وَوَلَامِ لَا بَغِيْتِ

تَعْرِفِ الْاسْمَ

عَشْرَةَ وَالْوَلَامِ لِأَزْمَةِ

مَدِينَةِ لَجَسُورِ هَايِ جِيْتِ

فِيهَا مَتْرَسَمِ

¹- ينظر: بن علي محمد الصالح، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص31.

²- بن علي محمد الصالح، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص32.

عام الألفين نا حكيت

والجئي تكلم⁽¹⁾

ختم الشاعر "عبد الجليل درويش" قصيدة سبحان الله يا قدير بالتوقيع بمعلوماته الشخصية بأسلوب ملغز، يستدعي فهم هاته المعلومات نوع من التركيز والتفكير حتى يتسنى للقارئ فك شفراته، وهو أسلوب ممتع يشجع على القراءة ويكسر النمطية والرتابة في الطرح.

2.3.34 التاريخ:

التاريخ الشعري سمة من السمات الشكلية التي تهض بها القصيدة الشعبية، يطلق عليه كذلك بالتاريخ الحرفي، وهو إضافة إلى التوقيع. سبيل من سبل حماية القصيدة من ظاهرة السرقات الشعرية، تتم تقنية التاريخ بطريقة ملغزة غير مباشرة، تتطلب نوعاً من الروية والفتنة، يعتمد الشاعر إلى تثبيت حادثة ما (تاريخ ميلاد، وفاة، كتابة قصيدة.. زفاف) كتابياً استناداً إلى حساب القيمة العددية للأحرف الأبجدية، تعدّ القيمة العددية مرجعاً لحادثة معينة، هذه الحروف هي: أبجد هوز حطي كلمن سعفص قرشت ثخذ ضظغ، تتم عملية الحساب على النحو الآتي: المجموعة الأولى من الحروف تتحصر من واحد إلى عشرة (أبجد هوز حطي) فالألف: تحيل إلى الرقم واحد، والباء: رقم اثنان، والدادل: رقم ثلاثة، والهاء: رقم أربعة... وهكذا وصولاً إلى حرف الياء: الذي يحيل إلى الرقم عشرة. ثم تليها المجموعة الثانية من حروف الأبجدية (كلمن سعفص)، تختص هذه المجموعة بالأعداد العشرية، فحرف الكاف مثلاً: يدل على الرقم عشرون، واللام: يطابق الرقم ثلاثون، والميم: الرقم أربعون، والنون: الرقم خمسون.. ثم تتواصل العملية على هذا النحو حتى آخر حرف من هذه المجموعة وهو حرف الصاد الذي يحيل إلى الرقم تسعون.

تعنى المجموعة الثالثة والأخيرة من حروف الأبجدية (قرشت ثخذ ضظغ) بحساب الأعداد المئوية، فالقاف: تتطابق مع المائة، الراء: مائتين، الشين: ثلاث مائة، التاء: أربع

¹ - عبد الجليل درويش، جراح الصمت، ديوان شعر شعبي، قصيدة مسك المرسلين، ص: 78.79.

مائة... وهكذا حتى حرف الغين يبدأ الحساب بالألف. وضع المؤرخون جدول مغربي وآخر مشرقى كمرجعية هامة للأدباء يوضحون من خلاله الأحرف الأبجدية والقيمة العددية التي تتناسب مع كل حرف. عملية الحساب هاته تسبق بلفظة تاريخ أو ما يرادفها، ليكون سبيل فك شفرات الحروف يسيرا أمام المتلقي.

تجدر الإشارة أنّ اهتمام العرب بهذه التقنية موغل في القدم، تؤكد المراجع التاريخية أنّ العرب وجدوا السرياليين واليونان يكتبون أعدادهم حروفا فتلقفوا منهم هذه السمة مع إحداث بعض التغييرات التي تتناسب مع الحروف الأبجدية العربية. بالعودة إلى التأريخ كميزة من الميزات الشكلية في القصيدة الشعبية الجزائرية، يتّضح أنّ الكثير من دواوين الشعراء تعج بهذه الميزة، حتى بعد أن تجاوز الشعر فترة نضوب القرائح التي شجعت على افتراس قصائد الغير، وكأنّ بالتأريخ كان في بدايته بابًا من أبواب الخوف من ضياع ملكية العمل ليصبح ضربا من ضروب تشكيل القصيدة الشعبية، ولزاما على شاعر الملحون أن يخضع لهذا المعيار. من النماذج الشعرية التي تبرز تقنية التأريخ غير المباشر قصيدة داويني نبرى للشاعر "بومدين بن سهلة". يقول:

شين وعشر الراء عين بعد العشرة في أول الكلام⁽¹⁾

أرخ الشاعر "بن سهلة" من خلال هذا البيت إلى تاريخ نظم هذه القصيدة، وبقليل من التمعن يتبين أنّ تاريخ النظم تمّ عام 1100هـ. تحيل الشين حسب الجدول المغربي إلى عام ألف، ويحيل الراء إلى العدد مائتين، وتحيل العشرة إلى العدد عشرون، ويتوافق الجيم مع العدد ثلاثة، وبعملية حسابية بسيطة نتوصل إلى النتيجة النهائية وهي السنة التي يقصدها الشاعر.

¹ - محمد الحبيب حشلاف، ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، ط1، 2001، ص:107.

من صور التأريخ الأخرى هو التأريخ المباشر، يتم التأريخ المباشر بذكر السنة والشهر دون الاستعانة بالترميز الحرفي، يظهر التأريخ المباشر جليا في قصيدة حيزية يقول الشاعر محمد بن قيطون:

"تمت يا السامعين في الألف وميتين
كمل تسعين وزيد خمسا باقيا
كلمة ولد الصغير قلناها تفكـير
شهر العيد الكبير فيه الغنايا"⁽¹⁾

أرخ الشاعر "محمد بن قيطون" لقصيدة حيزية بشكل مباشر، حيث أشار إلى السنة وهي 1295هـ من شهر ذي الحجة (شهر العيد الكبير)، الموافق لشهر ديسمبر من عام 1878م. من خلال ما تقدم، يتبين أنّ حماية القصيدة الشعبية بالتوقيع أو التأريخ ليست بالأمر الجديد في الشعر الجزائري وحتى العربي، لها امتداد إلى عصور وحضارات قديمة، بداية تمّ اعتمادها لأغراض في مجملها ذاتية بغية تحاشي الوقوع في فخ السرقات الشعرية، لكن مع مرور الزمن صار الاعتماد عليهما لغرض فني يعزز جمالية الخطاب. إن " ختم القصيدة بمثل هذه المعلومات ينبئ عن شجاعة الشاعر وثقته بنفسه واحترامه لمحيطه وإحساسه بمسؤولية ثقيلة تتمثل في تمثيل وطنه ومنطقته وولايته"⁽²⁾، الملاحظ أنّ الشاعر الشعبي الجزائري كان تواقا للتعبير عن القضايا الوطنية بمختلف تجلياتها، وهذا نوع من الإلتزام يثاب عليه شاعر الملحون.

434 حسن التخلص:

حسن التخلص أو حسن الخروج آلية بلاغية قديمة انبعثت من رحم القصيدة الجاهلية، تتعلق بقدرة الشاعر على الانتقال المستطرف من موضوع إلى آخر ومن غرض إلى آخر بأسلوب سلس عفوي متدرج دون الإشارة إليه ودون أن يشعر المتلقي بهذه النقلة. أصبح

¹- محمد الصالح بن علي ، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، ص32.

²- محمد الصالح بن علي ، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد ، ص32

حسن الخروج ضرورة ملحة تجسد الوحدة العضوية، فالتناسب الذي يخلقه بين المطلع والنهاية، بين الصدر والعجز هو جوهر الوحدة العضوية.

يشكل الغرض الشعري موضوع وهدف القصيدة، يحظى الغرض بمرادفات أخرى أوردها النقاد تشمل: أركان الشعر، موضوعات الشعر، بيوت الشعر، أشار عبد السلام الجمحي إلى مصطلح بيوت الشعر فقال " إنَّ بيوت الشعر أربعة: فخر ومديح ونسيب وهجاء"⁽¹⁾، ومع هذا تظل تسمية أغراض الشعر هي التسمية الأكثر تداولاً واستعمالاً. إنَّ الملاحظ لتشكيل القصيدة الشعبية الفني يجده متعدد الأغراض، متشابك المواضيع، لكن يحكمه نسق شعوري واحد. سار الشاعر الشعبي على نسق القصيدة العربية الجاهلية في تعدد الأغراض في المتن الشعري الواحد، ولا أدلّ على ذلك من معلقة "امرؤ القيس" التي استفتحها بمقدمة طلبية ليتدرج بين الأغراض من وصف إلى غزل... ويحافظ في الآن ذاته على بقاء الأبيات لحمّة واحدة متشابكة.

لم يخرج الشاعر الشعبي عن الموروث العربي حتى ولو أنّه خالف العرب في منح عدة على غرار اللغة، الأسلوب والرؤية، فمعظم أبواب الشعر طرقتها، فنظم في الفخر والحماسة والمدح والهجاء والغزل، وكلها أغراض من الشعر الغنائي، أمّا الشعر الموضوعي فقد انصب اهتمام الشاعر عليه مع الاحتلال الفرنسي للجزائر، واتّخذ وسيلة من وسائل المقاومة.

1434 الوصف:

فن من فنون الشعر، وهو الكشف عن حال الشيء ومحاكاته كما هو في الواقع أو كما استحضرتة مخيلة الأديب، بالعودة إلى مدونات الشعر العربي القديم نجد أنّ النقاد صنفوا الشعر إلى أبواب: مدح وهجاء ورتاء ونسيب، وأجمعوا أنّ الوصف عماد الشعر، أكّد هذا الطرح "ابن رشيق" الذي يرى أنّ الشعر في مجمله راجع إلى باب الوصف فالمدح وصف

¹- ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دار صادر بيروت، ج1، دط، 1978، ص: 321.

مكارم الممدوح في حياته، والهجاء وصف نقائص المهجو، والثناء وصف فضائل المرثي عند مماته⁽¹⁾. بناءً على ما تقدم أولى الشاعر الشعبي الوصف عناية فائقة، فخصص قصائد طوال في وصف البيئة الساكنة والمتحركة فهاهو الشاعر "عبد المالك بوشيبة العايدي" يفرد قصيدة في وصف الصحراء، ختمها بالتشبيب بفتنة نسوة المنطقة. يقول:

"راني وسط التل هذا لي شحال نبكي نبكي الغيظ ما حقت صبرا
يحسن عوني إلا تفكرت الصحرا
تفكرت فيها الليل مع الاييتال وجلادات كبار تقلع من كشرة
ما ازينها بربيع ومخبل تخبال ولج خضرة جاية حد النظرة
ثم تلقى بنات كجديان غزال يهلكوا الواحد كان شافهم غ مرة"⁽²⁾

تشكل الصحراء الجزائرية ميقاتا مكانيا مقدّسا، ومحرابا فنياً متدفقا ألهم الشاعر "عبد المالك بوشيبة العايدي" شعراً عذبا بسيط التركيب، جزل الأسلوب، ينزع إلى الإبانة والوضوح، يميل إلى السليقة وينأى عن التكلف، فلا يوغل في التصوير ولا يغل في الفكر. لطالما ارتبط المنجز الشعري الشعبي ارتباطا وثيقا بالصحراء، فهي المنبت الذي شبّ الشاعر في أكنافه، وجاس مرابعه، وهام بتفصيلاته، وسكر بمحاسنه، فالشاعر يعيش في تجاور مستمر معها، صلته بها محكمة لا تتقطع، صور تصويرا صادقا كلّ ما تقع عليه عيناه وتدركه حواسه، فرعى النجوم في أفلاكها، واستقرّد بالليل وبثه حزنه ووحشته، فليل الشاعر مثقل بالهموم التي سلبت عينيه النوم، وللتخفيف من وطأة هذه الهموم استحضر الشاعر صورة الإبل، فهي شريكه في الوحدة والحسرة، فالإبل رمز أسطوري يحيل إلى الألفة والسكينة والأمومة، هذا الاستحضر هو تقليد فني وقيمي يمتد إلى العصر الجاهلي.

¹ - ينظر: سامي دهان، فنون الأدب العربي الفن الغنائي - الوصف -، دار المعارف، مصر، دط، 1957، ص:5.

² - د بركة بوشيبة، بنية القصيدة في الشعر الشعبي الجزائري، دار القدس العربي، الجزائر، دط، 2004، ص:128.

تجدر الإشارة في هذا المقام أنّ صورة الإبل في الشعر الشعبي لم توجد عبثاً بل لها أبعاد دلالية وفنية تحقق جمالية المنجز الشعبي. وغير خاف أن وصف الصحراء يستدعي غرض الغزل وهو ناموس من نواميس الشعر العربي الجاهلي، سار على منواله الشعراء المحدثين، حيث ختم "عبد المالك بوشيبة العايدي" القصيدة بالغزل بنساء البادية اللاتي يجارين الغزال في خفتن وفتنتهن. لا ينهض هذا التصوير إلا عن شاعر سليل البادية، نافذ البصيرة، صادق الإحساس، شحذت البادية قريحته وطعمتها شعراً أبان عن رؤى الشاعر الاستمولوجية ونُظّم المكان الاجتماعية وتراثه العريق.

2.4.3.4 الشعر السياسي/الحماسة:

الشعر السياسي (الخطاري) هو لون شعري حديث أفرزته ظروف اجتماعية وسياسية، كان ظهوره مواكبا لحركات التحرر في البلدان العربية، يصطبغ الشعر السياسي بصبغة سياسية مع الحفاظ على القوام الأدبي الجميل، يعنى بمعالجة قضايا وطنية وقومية وتحررية، يدعو إلى الحرية ورفض الظلم، يعتبر سبيل من السبل التي انتهجها الشعراء في مقارعة قوى الاحتلال، يستنهض الهمم تارة ويستميل النفوس أخرى، في هذا السياق بات الشعر السياسي غرضاً يقصد لذاته بل وطغى على جلّ الأغراض الشعرية الأخرى، حيث انبرى الشعراء على الإشادة بالثورة والثوار من جهة والتنديد بجرائم الاستعمار من جهة أخرى، ناهيك عن الدعوة إلى الانتفاضة لأنها السبيل الأوحى الذي يكفل العيش الكريم.

المعروف أنّ الشعر السياسي يتّخذ الأساليب الحماسية معينة يصدح بمنطلقاته السياسية والاستمولوجية. فالحماسة في الشعر هي التغني بالمزايا التي تنبئ عن الجدل وتدل على البسالة وركوب الأهوال وتشجع على خوض غمار الهيجاء. يعتبر الشعر الشعبي وثيقة تاريخية هامة تؤرخ لأحداث سياسية وأخرى تاريخية شهدتها الجزائر في عقود مضت، ولعلّ أبرزها التأصيل لمجريات الثورة الجزائرية وما كابده الجزائريون من طغيان الاستعمار

الفرنسي. نسج الشاعر "محمد الصالح بلوصيف" قصيدة تتدرج ضمن اللون السياسي يصور من خلالها مجريات اندلاع ثورة أول نوفمبر المعظمة. يقول:

"وَعَدُونَا بِالْحَقِّ كَغَلْبِهِمْ لَلْمَآءِ
 وَانْهَازْ نَجْحُوا فِي الْحَرْبِ حَقْنَا رَاحِ ارْقُدْ
 فِي خَمْسَةِ وَارْبَعِينَ دَعَوْنَا بِالْأَمَانِ
 خَمْسَ وَارْبَعِينَ مَاتَتْ بِالْبُرْدِ
 قَامَتِ الْأَبْطَالُ عَاهِدُوا بِالضَمَانِ
 فِي رِيوسِ الْجِبَالِ أَبَدَتْ تَتَجَنَّدُ
 فَالرَّبَاعَةُ وَخَمْسِينَ أَنْهَارَ الْمِيدَانِ
 لَيْلَةَ فَاتِحِ نَوْفَمْبَرِ تَارِيخِ يَشْهَدُ
 وَثَوْرَتِنَا بِالنَّصْرِ فَتَحَتْ الْبَيْبَانَ
 اثْنَيْنِ وَثَلَاثِينَ مَكَانَ الْأَوْرَاسِ تَصْهَدُ"⁽¹⁾

لم يتوان الشاعر الشعبي الفحل "محمد الصالح بلوصيف" عن نقل البوادر الأولى التي أشعلت فتيل الثورة، حيث صور بشكل مفصل متسلسل مكر فرنسا التي ساومت الشعب الجزائري على حريته مقابل تجنيده في الحرب العالمية، لكن فرنسا لم تف بالعهد " انهيار نجحوا في الحرب حقنا راح ارقد" وهذا ما أثار حفيظة الشعب المتعطش لنور الحرية فاحتشد من كل صوب في مظاهرات الثامن من ماي السلمية تنديدا بالظلم وبحثاً عن الحرية السليبية " في خمسة وأربعين دعونا بالامان "هذه المظاهرات السلمية لم تشفع له إذ قوبلت بإبادة جماعية استفاق على إثرها الجزائريون وأدركوا أنّ الحرية تفك ولا تعطى فتجندوا رجالا ونساء وكان الفاتح من نوفمبر بداية دكّ حصون العدو "ليلة فاتح نوفمبر تاريخ يشهد " انتهى هذا التاريخ بفتح مبين.

يبدو أنّ الشاعر "محمد الصالح بلوصيف" أحسّ بروح المسؤولية تجاه وطنه فلم يركز فحسب على القيم الجمالية في الخطاب بل تجاوز ذلك إلى قيم تاريخية وسياسية واجتماعية كقيلة ببث الحماس في الصفوف من جهة وحفظا لتاريخ الأمة من أن يحرف من جهة أخرى. فالشاعر الشعبي لا ينظم الشعر من أجل المتعة بقدر ما ينظمه بغية غرس المبادئ

¹- العربي دحو، مقاربات في الشعر الشعبي العربي في الجزائر، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2007 ص:87.

والدفاع عن الهوية الوطنية مخافة أن يطالها التدنيس. من صور الشعر السياسي الخالدة قصيدة حزب الثوار التي نسجتها أنامل الشاعرة خيرة براي. تقول:

"حزب الثوار الله ينصر حزب الثوار
اللي قاموا الدين جهـار
خطرة في العاتر ثوار وكفرة تتقاتل
باتت تتقاتن بالمدفع وسط البنيان
والرومي هاتر مكسور ودمو يتقاطر"⁽¹⁾

تتغنى الشاعرة "خيرة براي" في هذه المقطوعة الشعرية ببطولات حزب الثوار، حيث صوّرت مسيرة كفاحه في ردع أسلحة الاستعمار العاتية، وكيف اقتحم أبطاله ساحات الوغى بكل رباطة جأش متسلحين بإيمانهم بالله ووعدده لهم بالنصر المحقق، متوشحين رايات المجد، رجال أشاوس شديدي البأس أرواحهم متوثبة، إقبالهم إقبال الرياح العتية أذاقوا الطواغيت الرعب والذعر وتوعدوهم بحتف الردى، فمزقوا شوكتهم، وأغرقوا الأساطيل العتيقة مستبشرين بالحرية المنشودة على جنائز الظلام.. لا تكاد دلائل وطنيتهم تخفى ولا تلبث الشاعرة أن تمتشق الكلمة لتنسج بشكل مستفيض شعرا عن مفخرة الأمة، حفظة التوازن، المرابطين على أمن الوطن.

3.434 الشعر الاجتماعي:

الشعر الاجتماعي هو لون شعري هادف، شاع في عصور أدبية مختلفة لاسيما العصر العباسي استجابة منه لمجريات الحياة الحديثة التي شهدت نقلة نوعية في مضمار الحضارة، زعزعت هذه النقلة المنظومة القيمية للمجتمع الإسلامي فكانت مصحوبة بكل صور الزندقة والبذخ، لا ريب في أنّ هذا البذخ كان حكرا على الخلفاء وحواشيهم من البيت

¹ - د العربي دحو، معجم الشعر الشعبي في الجزائر من القرن 16 إلى أواخر العقد الأول من القرن 21، دار الألفية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011، ص: 195.

العباسي، حيث وقف هؤلاء حائلاً أمام أبناء الشعب فمنعهم سبل العيش الكريم، وكأنّ أبناء هذا الشعب قُدر لهم العيش في ضيق وضنك وتجرع كل مظاهر الشقاء والبؤس. هيأت هذه المفارقة لظهور الشعر الاجتماعي الذي تناول بشيء من التحليل والتفصيل والتدليل مجمل الظواهر الاجتماعية وحدد أبعادها وعمقها بنظرة موضوعية فاحصة، فشخص الداء بحثاً عن الدواء.

يسلك الشاعر في تناول موضوعاته مسلكاً وسطاً يجمع بين الهدف الإصلاحي والهدف الفني، وقليلون هم الشعراء الذين تمكنوا من الجمع بين الغايتين معاً، فالأمر يحتاج إلى مراس ودربة واستعداد فطري للفن، فالفنان الحق لا يجب أن يكون حيادياً بل عليه أن يتخذ من فنه وسيلة ترضي آمال الطبقات المحرومة. ليس من الصعب على الشاعر الشعبي أن يتحسس مشاكل بيئته وأن يضع حلولاً ناجعة تتبرر لدى الشعوب، وتبصرهم بمزالقهم، وتوقظ ضميرهم، وتشعرهم بواجبهم حيال المظالم التي تقع حولهم ولكن الأصعب هو الأسلوب الذي يطرح به أفكاره .

مما لا شك فيه أنّ الشاعر الشعبي يضطلع بالمسؤولية الملقاة على عاتقه، تستوجب المسؤولية أن يخوض في مواضيع اجتماعية عديدة على غرار: الفقر، التهميش، والخيانة، والهجرة، والحنين إلى الوطن والأحبة. كانت تجربة المنفى عند الشاعر "مصطفى بن إبراهيم" مريرة، إذ اتخذ من نظم الشعر سبيلاً للتعبير عن لواعج الشوق، ومنتفساً يذكي لوعة الحرمان، توجه "مصطفى إبراهيم" لطائر الورشان يسر له ما تختلجه نفسه. يقول:

"أنتا يا زاهي هنا في فاس بين خمائمك تايه أومطروب
تتنزه و تموج بين أقفاص وأنا من غربتي مكروب
ما صايب لاوين نبي الساس مالي حد صديق لا محبوب
وانتايا معزوز عند الناس قلبك هاني ماكشي مطروب
وانايا عقلي على الاولاد طايرو بعدوني للشرق شق اجبال احشان"⁽¹⁾

¹ - التلي بن الشبي، دور الشعر الشعبي في الثورة 1830-1954، ص: 289-290.

فرضت الظروف الاجتماعية والسياسية على الشاعر أن يعيش المنفى مرغماً، فالمعروف أن "مصطفى إبراهيم" نفي إلى المغرب الأقصى قصراً، وإذ به يجد نفسه محاطاً بأناس لا يشبهونه، وبيئة لا يعرفها، هذه العوامل أيقظت في نفسه شعور الحنين إلى الأهل والديار فاستذكر أيام الأناج والصفاء، فلم يجد الشاعر ملاذاً آمناً غير طائر الورشان الذي اتخذته خليلاً يؤنس وحدة المنفى ويشاركه همومه، وبيته حزنه، فكارن بين واقعه المتأزم وواقع الطائر الحرّ الطليق الذي ذكره بحياته السابقة في بلاده، وكأنّ الشاعر تقمّص دور الطائر البائس المكبل في قفص، سلب الحرية، فخال الورشان قادراً على إيصال السلام إلى الأهل والخلان، تذكرنا هذه السمة بفضائل الشعر القديم الذين اتخذوا من عناصر الطبيعة ركناً يلجؤون له كلما جنّ عليهم الليل وأرخى سدوله بأنواع الهموم..

4434 الشعر الحكمي:

الحكمة من أبرز الأغراض الشعرية شيوعاً وتداولاً منذ العصر الجاهلي، تعرف بأنّها قول بليغ موجز، يلخص تجربة إنسانية اتّجاه موقف ما، وهي ثمرة التأمل الطويل وبعد النظر تصدر عن صفوة الناس، هدفها الإرشاد وتوجيه السلوك. إنّ استحضار الحكمة في الشعر كان وليد الحركة الفكرية والفلسفية في أقاليم الدولة العباسية، فعندما استتبّ الحكم بيد بني عباس انصرفوا إلى دراسة العلوم العقلية اليونانية والفارسية والتي كان لها صدى في شعرنا العربي على هيئة حكم ومواعظ. يتّسم الشعر الحكمي بدقة المعاني المستقاة من مشارب فكرية متشعبة تعزز بأدلة نقلية وأخرى عقلية مقتبسة من القرآن والأحاديث النبوية الشريفة من ناحية ونتاج تجارب الشاعر الطويلة في معترك هذه الحياة من ناحية أخرى. يصطبغ غرض الحكمة إضافة إلى ما سبق بحسن السبك وقوة التأثير، فهو يكسب الكلام سحراً يجعله قريباً من الوجدان وهنا يكون إقناع المتلقي أمراً يسيراً.

كان للحكمة حضور متميز في الشعر الشعبي الجزائري وهذا أمر طبيعي، اتخذ الشاعر الشعبي من الشعب وآماله ومزالقه ومآسيه تيمة لخطابه، ثم حمل لواء الإصلاح

قصد التوجيه متسلحا بلغة تتراوح بين العامية وقريبة من الفصحى، سهلة الفهم، بديعة السبك، تبعث النفوس الهامدة وتأصل دعائم الشخصية الثقافية. من نماذج استحضار الحكمة في الشعر الشعبي الجزائري قصيدة لجم أقوالك للشاعر القسنطيني "درويش عبد الجليل". يقول:

"لاش لاتي بشغال الناس شوف وتي بفعالك
وستغفر العظيم وطلب السترة والعُفى
كون ليين و عقدها بالحسان و رُبط هبالك
حط رجلك يزيك العكس ريت فهمك عطالك
وحذر لنزول كيف ذلت لقوام السالفَة
لاش لهث عياك المجد هاي فسدت حوالك
يرفع الله من يشا ويخفض من هي واقفة"⁽¹⁾

حشدت قصيدة لجم أقوالك جملة من الحكم والمواعظ هي عصارة تجارب الشاعر "عبد الجليل درويش" في الحياة، حيث نبّه الجمهور المتلقي إلى أمور هامة لصيقة بحياته اليومية إذا امتثل لها نجا من المهالك، فشدد على ضرورة انشغال المرء بشؤونه والترفع عن التطفل على شؤون الآخرين فمن حسن إسلام المرء تركه ما لا يعنيه، كما ألح على خلق التواضع فمن تواضع إلى الله رفعه، وأكد على ترك اللهث خلف ملذات الدنيا الزائلة اقتداءً بالأمم السالفة التي هلكت فلم يمنع هلاكها لا مجد ولا مال.

دعم الشاعر طرحه باقتباس معنى السطر الأخير " يرفع الله من يشا ويخفض " من قوله تعالى في سورة آل عمران "قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتُعْزِزُ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ"⁽²⁾. يبدو الشاعر

¹- عبد الجليل درويش، جراح الصمت، ديوان شعر شعبي، قصيدة مسك المرسلين، ص: 90.89.

²- سورة آل عمران الآية 26.

شيخًا حكيمًا تشبّع من الأيام وتفقه قيمة الدنيا، فهو هادئ السرب، يقوده عقل نير، وبصيرة ثابتة ترمي إلى هدف واحد هو الإصلاح.

5434 الهجاء:

الهجاء نقيض المدح، وهو غرض شعري قديم، تمتد أصوله إلى العصر الجاهلي، وهو الثلب والقدح والسباب وكذلك الوقيعة في الأشعار. يعتبر الهجاء تعبير عن عاطفة الكره والامتعاض من خلال تجريد المهجو من كل مآثرة فيه ورميه بنقيضها، قصد تقزيمه أو تعييبه أو السخرية منه، دواعي الهجاء عدّة: شخصية، وسياسية، واجتماعية، وقبلية⁽¹⁾. كثيرا ما يلجأ شاعر الملحون الجزائري إلى الجمع بين غرضي الهجاء والفخر، الفخر والاعتزاز بالنفس، وبالمقابل قذف المهجو شعرا سليطا. نسج الشاعر الشعبي "سعيداني إبراهيم" أبياتا في هجاء الرشوة وأصحابها. يقول:

"الشعب ما تلى غ حيله و شفارة
والخو يبيع خوه ولا يحشميه
بياع همته في الدنيا الغراره
عزیه فحياته لا حياة له
قولوا الله ينعل قاع الشفاره
والله ينعل المرشي والراشيه
والزین في خلاقي كيف النواره
ما هو على طمع ربي شاهد بيه"⁽²⁾

تعتبر القصيدة خطاب لاذع توجه به الشاعر الشعبي "سعيداني إبراهيم" إلى فئة من فئات المجتمع هي الفئة الراشية والمرشية، استطرد الشاعر في إمطة اللثام عن الفساد الاجتماعي الذي استفحل في زمنه بأسلوب جزل مباشر ينأى عن التكلف، وصور بسطة اغترفها من الواقع وتجاربه في الحياة، مفتخرا في نهاية القصيدة بأنفته ومروءته التي تجرد منها أبناء جلدته.

¹- ينظر: سراج الدين محمد، الهجاء في الشعر العربي، دار الراجب الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، دس، ص: 06.

²- د بركة بوشيبة، بنية القصيدة في الشعر الشعبي الجزائري، ص: 135.

6.434 المدح:

المدح نقيض الهجاء، هو ضرب من ضروب الشعر الغنائي، اقترن ظهوره بلحظة انبعاث القصيدة العربية، المدح هو الأصل وسائر الأغراض الشعرية الأخرى فرع منه، يقصد بالمدح حسن الثناء على محاسن المرء. يحدد انفعال الشاعر نوع المدح فإن كان وصفه صادقاً يتطابق وهيئة الموصوف يصنف في دائرة المدح الحقيقي، في حين إذا كان وصفه لا يتطابق مع مقتضى الحال طمعاً في جاه أو تزلفاً من حاكم أو خوفاً منه يسمى مدحا تكسبياً.

تتوأت قصائد المدح مكانة شعرية سامية في دواوين الملحون، إذ صرف الشاعر الشعبي جلّ اهتمامه في استعراض براعته الفنية في النظم والتصوير، تصدر هذه البراعة عن السليقة بعيدة كلّ البعد عن الغلو والتعقيد، فالشاعر الشعبي طوّع آليات اللغة الشعرية فبدت المعاني كسيرة فطرية والألفاظ واجمة تتأى عن الغور والحشو، فضلا على حسن التخلص من غرض إلى غرض شعري آخر، من المدح إلى الهجاء إلى الفخر في القصيدة الواحدة حفاظاً منه على آليات البناء الفني لقصيدة المدح. من أبواب المدح في الشعر الشعبي: مدح الحاكم، مدح شيم إنسانية رفيعة، مدح الرسول صلى الله عليه وسلم.. هذا النوع الأخير من المدح طبع بطابع إسلامي، وهو باب من أبواب الشعر الديني.

7.434 الرثاء

يشكل الرثاء أو التآبين فن من فنون الشعر القديمة وباب من أبواب المدح، مرتبط بالموت، يقصد بالرثاء الثناء على الشخص بعد موته، بتعديد مناقبه الجليلة، والتعبير عن التلهف والتفجع عليه شعرا قصد تخليده في الذاكرة من جهة وأخذ العظة والتزهد في الحياة من جهة أخرى. يتخذ الرثاء صورا عدة: رثاء النفس، رثاء الأقارب، رثاء الوطن.. وكلما كان المرثي قريبا إلى الشاعر كان التفجع عليه أصدق وأعمق غورا، فالشاعر المكلم يبكي

ويستبكي الميت بألفاظ مشحونة أسى تضي على القصيدة دفقة شعورية تفيض حزنا ولوعة مكبلة أمام صولة الموت ورهبتة، تمتاز قصيدة الرثاء باستحضار الوحدات الثلاثة: الوحدة العضوية والوحدة الموضوعية ووحدة الشعور، فالشاعر يتلذذ بعاطفة الحزن والأسى، فينصب جل اهتمامه على تصوير المرثي تصويرا دقيقا يأخذ بمجامع القلوب، فضلا على هذا فهو يستثمر في البنية اللغوية والموسيقية فتنساب العبارات انسيابا يحاكي هول الفاجعة. يعتبر الرثاء ضرب من ضروب الشعر الفريدة التي كان لها صدى واسع في الشعر الملحون الجزائري. من صوره قصيدة الشاعر "داودي عبد الرزاق" في رثاء ابنته حادة. يقول:

"عيبت صابر حزالكبدة زاد تخمامي وعيبت فيه ندرق وتلى بيان في الذات
فارقنتني في الدنيا ما تلات قدامي داتها الموت صغيرة مودعة الحياة
زينة الفعل مع الصفة نهارها حامي أش يطفى نار حديدو منين قفات
نزاودها رحمة من كريم لكرام ويالله نقها من ذنب كل سيات"⁽¹⁾

ألهمت حرقة الولد وجدان الشاعر "داودي عبد الرزاق" وملكت عليه تفكيره فانطوى على نفسه يفجر لوعته شعرا صادقا، فكان رثاؤه حافلا بمعاني التفجع والتوجع والذهول، قليل الإلمام بمعاني الصبر والعزاء، متعجبا من بقاءه حيا أمام هول الفاجعة التي تعلو كل فجائع الدنيا، حيث عبّر بعاطفة صامته عما عبّر عنه غيره بالجلبة المنوية، أفقده الألم الصامت صوابه لا يدري أثورة أم رضوخا أم تعجبا، وصف الشاعر الثاكل والأب المفجوع حال ابنته حادة وهي تعاني سكرات الموت التي كانت أشدّ وطأة على نفسه من نفس ابنته، فتألقت حواسه وجوارحه كلها في تصوير هول هذا المصاب، فساق من الألفاظ أيسرها وأقربها إلى الذهن وكأنّ جلال نائبتة وقف حائلا أمام تنقيح العبارات وصقلها. فراح يمني نفسه المكلومة باستنكار مآثر حادة وتصوير شمائلها النبيلة، ليختم القصيدة بالتوجه إلى الله تضرعا ورحمة..

¹ - د بركة بوشيبية، بنية القصيدة في الشعر الشعبي الجزائري، ص: 156-157 .

8434 الغزل (الأخضر):

الأخضر فن شعري وجداني، موضوعه المرأة، يصفها وصفا حسيا أو معنويا، يتحدث إليها أو ينشئ قولاً فيها أو قصة تتعلق بها، أو يصور ما تثيره في نفسه من شوق وحرمان، يبث الشاعر محبوبته خلجات قلبه الحزين وأثبات نفسه الجريحة، وأما عاطفته الطاغية فلا يساوم عليها ولا يحسب للعقل حساباً، وكأنّ الشاعر يتلذذ بالتعلق بأوصال واهية. فالأخضر دمع منهمر وعقل ذاهل وقلق شامل لامتناهي. الغزل صنفان: الماجن (الفاحش) والعتيف(العذري). يعتبر الغزل أقدم الأغراض الشعرية التي احتلت حيزاً كبيراً من الشعر العربي قديماً وحديثاً، لم يكن الشاعر الشعبي بمنأى عن النظم في هذا الغرض الإنساني، فلا تكاد تخلو قصيدة ملحونة مهما كان نوعها من التشبيب بالمحوبة. يجنح الشاعر إلى عالمه السرمدى متفرداً بصورة صاحبه، سابحاً في الخيال منتشياً عشقاً وولهاً وكأنه اتخذ من مخيلته حصناً يذوذ به عن هذا الحب من كيد الوشاة ولوم اللائمين وظلم الأعراف.

لا ريب أنّ الشاعر الشعبي مرهف المشاعر، له من الغرائز والشهوات ما حفزه على إبداع قصائد شعرية صور من خلالها المرأة المحبوبة أيّما تصوير، فجاءت ألفاظه عذبة وأسلوبه مسترسل، وصوره بسيطة بساطة بيئته وفكره، تنأى عن التكلف والتعقيد، تصطبغ بصبغة عفوية صادقة صدق مشاعره الملتهبة. يعتمد الغزل في الشعر الشعبي على "تقطيع القصيدة إلى تفاعيل ويجعل قوافي التفاعيل متّحدة فتسمع موسيقى خاصة عند إلقائها، أو إعادة اللفظة مرتين أو ثلاثاً متتابعة للتأكيد"⁽¹⁾. لنا في قصائد الملحنون من الباع الكثير، فكما للشعر الجاهلي نماذج غزلية خالدة أمثال كثير عزة، مجنون ليلي، جميل بثينة، فإنّ سجل الشعر الجزائري هو الآخر حافل بصور غزلية ملهمة لها صيت واسع على غرار قصيدة حيزية لابن قيطون.. والشاعر الأغواطي الفحل "عبد الله بن كروي":

" حَسَيْتْ بُرُوحِي بِقَيْتِ بَغِيرِ عَقْلٍ

¹- محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، ص: 126.

نشوان بذوق المحبة ونفاجي
شفت القشوة ضاوية والثيث اكحل
ومرقد بروايح المسك تفاجي "

الظاهر أنّ "عبد الله بن كريو" وصل ذروة الافتتان بالمحبة موصلاً أفقده لباب عقله، يلحظ المتأمل في معاني هذا المقطع جليا كيف توحدت صورة النسيب بالمرأة في الشعر الشعبي بصورته في الشعر الجاهلي، حيث مال الشاعر إلى وصف محاسن صاحبة الجسدية من جبهة ناصعة البياض، وشعر أسود سواد الليل يفوح عبقا، هذا العبق كان له وقعته على نفسية "عبد الله بن كريو"، فحب الشاعر حب شهواني أسير الغريزة لا يتطلع إلى الجوانب الروحية ولا يوليها اهتماما، دافعه غالبا اللذة الجسدية إلى الاستئثار.

لا بدّ من التنويه هنا إلى أمر غاية في الأهمية يتمثل في أنّ الشاعر الشعبي كثيرا ما يمزج في قصيدة واحدة بين قطبين متناقضين. غالبا. هما: الغزل والدين، حيث غدا إدراج المظاهر الدينية ضربا من ضروب الغزل التي لا بدّ للشاعر أن يلتزم بها، ومرد هذا الدمج أنّ الشاعر الشعبي وكأنّه أراد التكفير عن تجاوزاته وتعدّيه على تعاليم الدين الإسلامي السمحة الذي حرم نظرة السوء تجاه المرأة هذا من جهة ومن جهة أخرى يتوجه إلى الله متضرعا كي يسهل عليه سبل هذا الحب ويجمعه بالمحبة حلالا. وهذا ما تحقق مع "عبد الله بن كريو" الذي ختم قصيدته بالتضرع إلى الله عز وعلا. يقول:

"يا ربي يا خالقي جود علي

وافتح لي ببيان فضلك يا وهاب"⁽¹⁾

تنتهج فلسفة الغزل في الشعر الملحون نهاية موحدة، تحمل غالبا طابعا مأساويا يصور فشل الحب بين الشاعر المحب والمرأة المحبوبة، هذا الفشل في تحقق الوصال مردّه إلى أسباب عدّة تتمثل في بعد المسافة بين الطرفين، أو تباين المستوى المعيشي كما وقع مع

¹ د لوصيف لخضر بن الحاج، الشعر الشعبي الجزائري قضاياها وإشكالياتها، ص: 73-74.

الشاعر "البشير بن صالح بن داسي" الذي وقع في شرك فجرة ابنة أحد من رعى عندهم يقول:

"أضوى م لفجار خدك يا فجرة عيونك جدي الرّيم في سطوح المجرى
نشبح غزال الرّيم بين سدايره لوّاج في خطوط العفوى دوار
ومن فرقة ملاقيه عيني حايه والنوم حارم لا هذب لشفار
دمعي سكب ضمّ لشفار ع الخدّ قـطـار
يشف الهمايم ولحجار رقدت حالاتي سفايا"⁽¹⁾

ترتبط صورة الحبيبة عند الشاعر "البشير بن صالح بن داسي" باستحضار صورة الغزال جمالا وخفة ورقة وأنوثة، فالغزال مصدر إلهام اتخذه الشعراء منذ العصر الجاهلي كرمز للمرأة الفاتنة مشوقة الجسد، ساحرة العينين، التي بلغت من الجمال مبلغا تعمى به الأبصار وتأسر به القلوب. الشائع أنّ الغزال من الحيوانات المقدسة دينيا عند فئة من العرب الجاهليين، وهذا ما يفسر امتناعهم عن صيدها في قبائل عدّة، وعن طبيعة الغزال، فكما أحسّ أنّه فريسة مستهدفة ومعرض إلى المطاردة فرّ هاربا، تتوافق هذه الطبيعة مع طبيعة المرأة التي ترى في الرجل اللوح دائم المطاردة مصدرا للتهديد يقيد حريتها لذلك تمتع عنه وتهجره وهذا ما يشعل لجج الهوى في نفس الشاعر "البشير بن صالح بن داسي" الذي بات يعاني أهوال الهجر من فجرة ابنة الراعي.

الغريب في غزل الشعراء الشعبيين هو كسرهم للمنظومة القيمية للشعب الجزائري المحافظ على الإرث الثقافي الذي شكلته مخاضات تاريخية وأخرى دينية، تخضع هذه المنظومة لنظام باتريكلي منح الرجل سلطة ذكورية أساء تقديرها، فرض عليه التمثل للسلطة سلوكيات معيارية معينة مترسخة في الضمير الجمعي للمجتمع اختزنته الذاكرة الجمعية ليصبح عرفاً سائداً، يعتبر هذا العرف الشائع في المجتمع الجزائري المحافظ خاصة والشرقي

¹ - د العربي دحو، معجم الشعر الشعبي في الجزائر من القرن 16 إلى أواخر العقد الأول من القرن 21، ص: 140-141.

عامّة إفصاح الرجل عن حبه للمرأة ضرباً من ضروب الضعف لا يتناسب مع طبيعته الخشنة وطعن في كبريائه الأرعن ..

9434 الديني:

الشعر الديني أو الشعر المكفّر⁽¹⁾ هو إبداع فني أصيل وجد لحاجة إنسانية ملحة تجسد تشبع الشاعر بالثقافة الإسلامية، من أولوياته الوعظ والإصلاح، تزامن ظهوره مع غرّة الرسالة المحمدية، انحصر الشعر الديني في دائرة المدائح النبوية والدعوة إلى الجهاد المقدس، إذ انصرف الشعراء إلى وصف الفتوحات الإسلامية، والحث على تمثّل قيم الإسلام الروحية والاجتماعية، استقاها الشعراء من معاني القرآن الكريم والسنة النبوية، فالقرآن الكريم هذب لغة العرب وخلصها من غريب الألفاظ وحوشياها، فجاءت مسترسلة جلية قريبة إلى الذهن.

امتدت أوامر النزعة الدينية إلى الشعر الملحون، فالمنتبع لمسار الشعر الشعبي الديني الجزائري يجده مقترنا بحركة الإصلاح التي شهدتها الجزائر فترة الاستعمار الفرنسي، ألزم هذا الوضع المضطرب الشاعر الشعبي الوقوف بالمرصاد لردع الخطر المحذوق بثوابت مجتمع برمته الذي أفرزته السياسة الاستعمارية التي سعت جاهدة إلى زعزعة مرتكزات الهوية الوطنية التي أساسها الدين الإسلامي، فانتهجت سياسة التنصير طمعا في إحلال الديانة المسيحية محل الدين الإسلامي والتسريع في بسط سلطانها وتوطيد الهيمنة الثقافية والدينية على الأرض، لعب الشعر الديني بهذا التصور دورا إصلاحيا وتوعويا بارزا في فضح سياسة فرنسا وانتشال المجتمع مما استشرى فيه من أهواء وأدواء فضلا على توجيه الجمهور المتلقي إلى سبيل النجاة وهو التثبيت بالقيم الإسلامية والسير على خطى السلف الصالح، تحقق لهم ذلك عبر نظم قصائد في الزهديات والوعظ والمدائح النبوية.

¹- ينظر: بن علي محمد الصالح، من روائع الشاعر علي عناد، ص: 24 .

1.9434 الزهد:

يعدّ الزهد تيار ديني نقيض المجون، والزهد هو الانصراف عن الدنيا ونعيمها وزخرفها احتقارا وتصغيرا، والإقبال على الله رهبة وطمعا في نعيم الآخرة الأبدي. تسربّ الزهد إلى الشعر بصورة جلية منذ العصر العباسي، ظهر كرد فعل على تيار اللهو العابث ومظاهر التي استفحلت بمنظومة المجتمع العباسي آنذاك. حمل شعراء الزهد لواء الإصلاح، حيث دفعتهم حميتهم الدينية إلى دعوة الناس إلى رفض المتاع الدنيوي والتبتّل في عبادة الله عزوجل، وبغية إقناعهم عالجوا قضايا تيسر هذه الغاية، كالحديث عن الجنّة والنار، الترهيب والترغيب، الترهيب من الموت، والترغيب في الطاعة، ذم الدنيا واحتقارها.. تجدر الإشارة في هذا السياق أنّ تيار الزهد كان له امتداد في الشعر الملحون الجزائري كما هو الشأن تماما في الشعر الفصيح. من نماذجه قصيدة في التزهيد في الدنيا للشاعر "عبد المجيد بن سيمح". يقول:

" الدّنيا الدّانية الدّونية غرّت النّاس بالماليّة
نوصيك يا بُنادم دَوْرُ قلبك بسور من إيمان
الدنيا الخامجة عاديها ماهيشُ دار تمّل فيها
وجميع ما كسبتو ليها تدي كفن من كتان
قداش ناس ولعو بيها راحت عمارهم خسران"⁽¹⁾

يشكل عنوان القصيدة "في التزهيد في الدنيا" العتبة الأولى التي تفضي إلى عوالم الخطاب الخفية، هو أول شيء يصطدم به القارئ فإمّا يقبل على فعل القراءة أو يدبر عنه، هذا العنوان يقدم لمحة عن مجمل أفكار المتن. اتّخذ "عبد المجيد سيمح" هذا المتن لغاية إصلاحية ردّا على التيار العابث، حيث وقف موقف الهادي المرشد فدعا المتلقي إلى الزهد الخالص من خلال طرح ملذات الدنيا الزائلة والانصياع إلى طاعة الله بالامتثال لأوامره واجتتاب نواهيه طمعا بالنعيم الخالد، تكشف معالم هذا النص الشعبي عن دعوة الشاعر

¹- أحمد محمد زغب، أنطولوجيا الشعر الشعبي في سوف، مائة شاعر شعبي من منطقة وادي سوف، المتقف للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2020، ص:319.

الصريحة إلى نبذ الأحقاد والإقلاع عن ضروب الفساد، مدعماً حججه بقصص الأقوام الغابرة قصد أخذ العبرة وخلق مجتمع إنساني فاضل، مشيراً إلى نهاية الإنسان الحتمية وهي الموت، فمصيره هو العودة إلى حفرة غبراء يحمله إليها شرّج ويكسوه كفن بأبخس الأثمان.

2.9.4.34 مدح الصحابة والإشادة بفتوحاتهم:

من أبواب الشعر الشعبي الديني مدح الصحابة رضوان الله عليهم. فهاهو الشاعر السامق "سي أحمد بن عبيد" لم يتوان عن ذلك، حيث مزج في قصيدته المدح بالهجاء، مدح الصحابة وهجا كفار قريش وزبانيتهما. يقول:

"والصحابه راكبين رياماً بالسيوف والتيجان ضيّ الليل
فيهم لدرع صيفة الضرغام لمخنتر مركوب راس الخيل
كانوا منصورين على الظلام عبار الواحد عشر آلاف جهيل
فيها قوم معوج التسقام يكرهو من يلغى بالجيل"⁽¹⁾

أشاد الشاعر "سي أحمد بن عبيد" ببطولات الصحابة الأجلاء رضوان الله عليهم، حيث امتدح جلدتهم في الحرب ونصرتهم المستغيثين، لا يرضى الصحابي الضيم ذو نفس أبية تتوق إلى العزّ تحت طعن القنا وترفض الاستكانة والخور، يقتحم ساحة الوغى ويركب الأهوال بعزيمة لا تفتر فالواحد منهم يضاهاى عشرة آلاف جاهل قوّة وجلداً، ثم توجه الشاعر إلى هجاء الكفار فوصفهم بالجبن والضلالة، فالقصيدة مزيج بين غرضين مختلفين متناقضين على درجة من التكامل هما المدح والهجاء، هذا التداخل الأغراضى هو سمة من سمات الشعر الملحون الجزائري في محاولة لمجارة للقصيدة العربية القديمة.

¹ - أحمد محمد زغب، أنطولوجيا الشعر الشعبي في سوف، مائة شاعر شعبي من منطقة وادي سوف ص: 155.

3.9.4.34 مدح الرسول صلى الله عليه وسلم:

يعتبر المديح النبوي غرض من الأغراض الشعرية التقليدية، وهو شكل من أشكال الشعر الديني، يقصد به الاحتفاء بشمائل النبي المصطفى محمد صلى الله عليه وسلم الخلقية والخلقية كونه النموذج الأعلى والفريد في المخيال الإسلامي الجمعي، اقتداء بسيرته الكريمة وإفصاحا عن عاطفة الاعتزاز والتعظيم، وذوذا عن رسالته المؤتلة. إن استحضار صورة الرسول الكريم في الشعر الشعبي ينبئ عن وعي الشاعر الإسلامي والحضاري، هذا الوعي يؤثت لأبعاد رّوحية واجتماعية ترتقي بالمشاعر الانسانية لتتماهى مع مشكاة النبوة. في إطار نوراني باذخ دأب الشاعر "خضر بن خلوف" على امتداح شخصه الكريم. يقول:

"يا محمد أنت سيدي صلى الله عليك لبدا

لولا أنت لا نور جنة يشرق ولا نار تسنى

ترحم لي أبى وجدى وولدتى و—دا

عرفوني لما امدحتك نفخربك ولا عـليا"⁽¹⁾

لم يتوان "خضر بن خلوف" عن إبانة تيممه ووجده بسيد الخلائق صلى الله عليه وسلم، حيث انفتح مدحه على آفاق عدة، إذ أشار في مطلع القصيدة إلى مكانة النبي الكريم الذي تبوأ الأولين والآخرين من الأنبياء والرسل سؤددا، سيد الكونين والثقلين، خير الأنام، فاقهم مروءةً وحلمًا، وختاما أشار إلى أنه طوق النجاة في الدارين الدنيا والآخرة.

4.4 التشكيل الدلالي

الدلالة مشتقة من الفعل "دلّ عليه وإليه دلالة: أرشد، ويقال دلّه على الطريق ونحوه: سدّده إليه فهو دال. ج: أدّلة وأدّلاء"⁽²⁾. الدلالة تقبل الوجهين: فتح وكسر الدال.

¹ - د العربي دحو، معجم الشعر الشعبي في الجزائر من القرن 16 إلى أواخر العقد الأول من القرن 21، ص: 468-469.

² - إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ص: 294.

نطمئن على هذا الأساس لوضع مفهوم اصطلاحى لعلم الدلالة كونه " أحد فروع علم اللغة، وهو علم يبحث في معاني الكلمات والجمل أي في معنى اللغة، ولعلم الدلالة اسم آخر هو علم المعاني"⁽¹⁾ يعنى علم الدلالة بدراسة الانزياح الدلالي ومقاربة النصوص الشعرية وفق رؤية جمالية عميقة، وذلك من خلال تتبع الصور الشعرية وتحليل الحقول الدلالية.

144 الحقول الدلالية:

تعرف نظرية الحقول الدلالية semantic field بأنها "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها"⁽²⁾ ... باعتبارها كيان مترابط ينتمي إلى مجال مشترك. تحفل قصيدة الملحون بحقول دلالية غزيرة أبرزها: حقل الطبيعة، حقل الدين، حقل العادات والتقاليد، حقل الثورة، تسهم هذه الحقول في استبطان الفكرة المحورية التي تتأسس عليها القصيدة لأنه يعكس تيمة معينة لها امتداد نفسي أو اجتماعي أو سياسي أو ثقافي.

244 الصورة الشعرية:

تباينت مفاهيم الصورة الشعرية لتباين المذاهب والمدارس النقدية الحديثة والقديمة، العربية والغربية. لا بأس من التنويه بداية إلى مفهوم الصورة في شقها اللغوي. تشتق الصورة من الفعل صور يُصور تصويرًا، ج: صور، الصورة: الشكل "تصورت الشيء توهمت صورته، التصاوير: التماثيل، صورة الشيء هيئته وصفته"⁽³⁾. أمّا من الناحية الاصطلاحية فالصورة الشعرية تعبير لغوي ذو طابع مجازي مزخرف " تشتمل على كل نوع من أنواع التشبيه، وعلى كل ما هو في الحقيقة تشبيه مكثف. أي استعارة"⁽⁴⁾. يرى "أراسطاطاليس" أن

¹- د محمد علي الخولي، علم الدلالة (علم المعنى)، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2001، ص:11.

²- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 1993، ص:79.

³- ابن منظور، لسان العرب، ص: 492.

⁴- د. جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1،

1984، ص: 70.

الصورة الشعرية " في جوهرها زخرف أسلوبى يقوم على التشابه بين مدلول ودال صفاتهما الجوهرية متطابقة أو متشابهة"⁽¹⁾. يشير هذا التعريف إلى أنماط الصورة التقليدية المعروفة: الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، والصورة المجازية، والصورة الكنائية. وهي أكثر الأنماط حضوراً في القصيدة الشعبية.

انصرف الشاعر الشعبي أواسط القرن الماضي نحو الصورة الرمزية باعتبارها ركيزة هامة في الإبداع الشعري الحديث ومدخلاً أساسياً في تشكيله الجمالي. الرمز symbol هو الإشارة والإيماء، يعرفه **مجدى وهبة** بأنه " فن للتعبير عن كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيماء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها، وتلعب العوامل النفسية دوراً هاماً في تحديد دلالاته"⁽²⁾. تختلف وظيفة الرمز في الشعر الشعبي عن وظيفة الرمز في الشعر الفصيح، يعني هذا أن الشاعر الشعبي اتخذ من الرمز قناعاً يتستر به عن مواقفه السياسية الجريئة، فهو رمز متوالد لا يستقر على صورة واحدة، في حين اتسعت دائرة استعماله عند الشاعر الفصيح ليصبح معادلاً موضوعياً، وآلية من آليات التجديد⁽³⁾. يتيح الرمز للشاعر التعبير عن أفكاره وبث انفعالاته بصورة متفردة تتصف بالعمق والإيحاء، وتعكس خلفياته الفلسفية والابستمولوجية في إطار جمالي متكامل يثري التجربة الشعرية ويعمق أبعادها الفنية والدلالية من خلال إعادة تشكيل الواقع والتعبير عن مكونات النفس الإنسانية بأسلوب رمزي أكثر غموضاً .

يرتبط البحث في جماليات الصورة في الشعر الشعبي غالباً بدوافع نفسية وثقافية لها صلة بالشاعر، لذلك نجد أنها تتمتع بفاعلية كبيرة في تجويد المعنى وتمكينه في ذهن المتلقي.

¹- د. جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص: 70.

²- مجدى وهبة، وكامل المهندس، "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب". مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص: 182.

³- ينظر: العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، بمنطقة الأوراس 1954-1962، ص: -229- 230 .

من هذا المنطلق كرّس التوجه الاجتماعي التداولي في الشعر الملحون الصور النمطية الحسية البسيطة ذات الطابع العفوي كونها أكثر قدرةً على التعبير وأشدّ تأثيراً في المتلقي من الصور الحدائثية الذهنية المعقدة، تتعدّد مصادر الصورة في الشعر الشعبي بين مصادر واقعية (البيئة الاجتماعية، الموروث الديني، الموروث الأدبي) ومصادر أسطورية خيالية.. تجدر الإشارة أنّ صناعة الصورة تشترط وجود ائتلاف وتناغم بين عناصرها بشكل يناسب الموضوع ويحفز الخيال. وعليه ينطلق البناء الفني للصورة الأدبية من اللفظ والأسلوب باعتبارهما آلية هامة للإيحاء واستثارة العواطف وتحقيق اللذة الفنية (1).

5.4 العاطفة:

تكتسب العاطفة عند الشاعر الشعبي أهمية كبيرة في بناء التجربة وتوليد الصور. العاطفة في اللغة " مشتقة من الفعل عطف: مال وانحنى. وعليه: أشفق ورحم. والعاطفة: استعداد نفسي ينزع بصاحبه إلى الشعور بانفعالات معينة والقيام بسلوك خاص حيال فكرة أو شيء" (2). تشمل العاطفة كلّ تعبير فطري صادق عن انفعالات إنسانية تخصّ الفرد أو الجماعة، ترتبط بسياق ثقافي أو اجتماعي بلغة بسيطة تنطوي على قيم عدّة سيكولوجية وانترولوجية وجمالية. "تتلخص مقاييس العاطفة في صحتها وسلامتها وتجانسها وحسن عرضها" (3). تكمن أهمية العاطفة في الشعر الشعبي في كونها آلية تأثيرية فعّالة تعزز التواصل مع الجماعة الإثنية، يشترط في تحقيق هذا التواصل والتفاعل أن يكون المتلقي عالماً باللغة الشعبية وعلى دراية بقواعدها.

¹ - علي علي الصبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، دط، 1996، ص: 11 - 12 .

² - إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط ، ص: 608.

³ - العربي دحو، الشعر الشعبي و دوره في الثورة التحريرية الكبرى، بمنطقة الاوراس 1954-1962، ص: 236 .

مستخلص:

تظلّ القصيدة الشعبية الجزائرية مثارا للنقاش والجدل، هذا الجدل احتدم على مستويات عدّة، بدءا بعجز النقاد عن توحيد المصطلح، فضلا عن التهميش الممارس عليه من قبل المؤسسة النقدية الرسمية، غير أنّه يظل نموذجا متفردا ولسان حال الشعب الجزائري في أحلك الفترات، ولا أحد ينكر الدور التوعوي الذي قام به إبان فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر باعتباره شكل من أشكال المقاومة الثقافية في قالب فني تبرز فيه لمسة الشاعر الجمالية.

. يعتبر الشعر الشعبي من الفنون القولية العريقة الخالدة التي تطورت بتطور الشعوب. تعددت تسميات الشعر الشعبي بين: الشعبي، والملحون، والعامي، والنبطي، واختلفت فنونه بين: زجل، ومواليا، والكان وكان، والقوما. يعزى هذا التعدد إلى تباين مذاهب الدارسين الأدبية وتشعب تياراتهم الفكرية.

ارتكز الدارسون في وضع المصالح على معايير متفاوتة تشمل: اللغة، والتواتر الشفهي، والشعبية، ومجهولية المؤلف.

. انقسم الباحثون في تحديد انطلاقة الشعر الشعبي الجزائري الأولى إلى ثلاث مواقف متضاربة: قبل الفتح الإسلامي، مع الفتح الإسلامي، مع الزحف الهلالية التي اجتاحت الجزائر وسائر بلدان المغرب العربي. بالنظر إلى آراء المؤرخين، نصل إلى نتيجة مفادها أن الشعر الشعبي كان له جذور موعلة في القدم تعود إلى العصر الجاهلي غير أنّه أقل وتراجع مع الفتح الإسلامي لبلاد الشمال الإفريقي ليعود ويزدهر مع الزحف الهلالية استجابة منه لظروف اجتماعية وسياسية.

. حققت مجموعة من المعايير هوية الشعر الشعبي وأكسبته فرادته التي تميزه عن الشعر النخبوي الفصيح.

. ينطلق الشاعر الشعبي من الإيقاع الموسيقي الذي أساسه النغمة لا الإيقاع الشعري الذي يقيد الوزن.

. تشكل اللغة ملامح هام من ملامح تفرد الشعر الشعبي الجزائري، فكثيرا ما كانت لغته ماثرا للجدل والتساؤل، ذات طابع إقليمي يتعسر وصفها، لكنّها قطعاً ليست عامية بل فصحي راعت السهولة في إنشائها. (وهي على ثلاث مستويات: فصيحة، متفاحة، عامية).

. ينطلق الشعر الشعبي من بُنى أسلوبية مباشرة ومعايير فنية ولغوية خاصة أبرزها: التكرار، التأريخ، التوقيع، الاقتباس، حسن التخلص
 . أسهم التشكيل الدلالي ممثلاً في الحقول الدلالية والصور الشعرية في تعميق التجربة الشعرية ومنحها أبعاداً هامة.

. تكتسب العاطفة عند الشاعر الشعبي أهمية كبيرة لكونها آلية تأثيرية فعّالة تعزز التواصل مع الجماعة الإثنية. وتسهم في بناء التجربة وتوليد الصور، كما تتطوي على قيم عديدة سيكولوجية وانبولوجية وجمالية.

فصل ثانٍ:

"جماليات الإيقاع في ديوان ريشة وارياح"

. تمهيد

. مستويات الإيقاع الداخلي وجمالياته

1. إيقاع التكرار:

1.1 التكرار الصوتي

2.1 التكرار اللفظي

3.1 تكرار التجاور والترديد

2. إيقاع الأصباغ البديعية:

1.2 إيقاع الجمع والتفريق

2.2 إيقاع الترادف والتضاد

. مستخلص.

تمهيد:

الإيقاع **Rhythm** ظاهرة صوتية من صميم إشكالات الحداثة الشعرية. هذه الظاهرة وثيقة الصلة بالنظام الهرموني للمنجز الشعري الشعبي. قوامها وحدة النبر **Stress** والتنغيم **Intonation** والغناء. تتأتى من وحدات صوتية متتالية و متموجة، يسهم ترديدها على نسق منتظم وزمن محدد في تشكيل معالم النص الشعرية والجمالية.

لا يصدر الإيقاع عن الصوت منعزل عن باقي وحدات المنجز الشعري الداخلية، بقدر ما هو نسيج من الأصوات تتآلف فيما بينها لتحقيق الغاية الإيقاعية الأسمى وهي تعزيز المعنى المؤسس حسب مناخ الدفقة الشعورية للذات الشاعرة، "فلا وجود لفكرة شعرية فنية حيّة دون إيقاع"⁽¹⁾ وهذا ما أكدّه "س. إليوت" الذي رأى أنّ موسيقى الشعر ومعنى الخطاب شيان متلازمان يتطلب الواحد فيهما وجود الآخر، فحتّى يتسنى للمتلقى فهم المعنى فهماً خالصاً لا بدّ له من استحضار الموسيقى...

أولى الشاعر الشعبي عناية خاصة بهذه الظاهرة الفنية، تحقيقاً لمقصدية من جهة وبحثاً عن مقبولية القارئ من جهة أخرى، لبلوغ هذا الهدف يشترط في الإيقاع وجود تناسب بين الأصوات وانزياحاتها الدلالية والتأثيرية، والتناوب بين المقاطع الشعرية والمعاودة الدورية وفق نظام يكفل تحقيق حركية منسجمة تكسر الرتابة الموسيقية وتدفع السأم عن المتلقى، "فالإيقاع متصل بالحركة وغير منفصل عنها، إذ لا إيقاع بلا تكرار ومعاودة"⁽²⁾، يعتبر الإيقاع على هذا الأساس الطاقة المحركة للعملية الإبداعية، فهو لغة ثانية تضطلع بها حواس المتلقى مجتمعة، ناهيك على أنّه الأساس في إنتاج الأفكار، والأخيلة، والصور المألوفة والمستحدثة التي تستوعب التجربة الشعرية والشعورية. وهو نوعان: إيقاع داخلي

¹ - غيوغري غاتشف، الوعي والفن، تر: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، لكويت، ع: 146، 1990، ص: 70.

² - عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص: 102.

وإيقاع خارجي. يستهدف هذا الفصل مقارنة جمالية الإيقاع الداخلي التي وسمت ديوان الملحون: ريشة وارياح لشاعر الهضاب "قيس راهم" قصد الكشف عن مدى تمثله لخصوصيات الشعر الشعبي الجزائري الصوتية.

. مستويات الإيقاع الداخلي وجمالياته في ديوان ريشة وارياح:

الإيقاع الداخلي هو انسجام صوتي "يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن وانسجام حروف وبعد عن التناثر وتقارب المخارج"⁽¹⁾، فهو نظام هرموني ينساب بسلاسة وتناغم، هذا التناغم يخلقه ذلك التآلف والتوافق بين وحدات الخطاب الداخلية التي يجسدها: تكرار الأصوات، وتكرار الألفاظ، وتكرار اللازمة، وتكرار الأصباغ البديعية... وبين انزياحاتها الدلالية بغية الكشف عن رؤى الذات الشاعرة وسبر أغوارها. ممّا لا شك فيه أنّ الإيقاع الداخلي لم يعد مجرد قوالب جاهزة تميز الشعر من النثر بل بات مكوناً هاماً من مكونات القصيدة الشعبية الجزائرية أكسبها الفردية والتميز على نحو يتلاءم مع اللهجة العامية.

1. إيقاع التكرار: Repetition

التكرار ظاهرة أسلوبية وسمة جوهرية هامة تؤثت الممارسة الشعرية الشعبية الحديثة والمعاصرة، فهو ركيزة الإيقاع الداخلي الأساسية بصوره المختلفة، لا يتأتى بالتكرار ارتباطا بل هو قيمة جمالية وثيقة الصلة بمعنى الخطاب، تسهم في خلق ذلك التواضع بين الإيقاع والدلالة من ناحية وبين الإيقاع وتجربة الشاعر الشعرية والشعورية من ناحية أخرى، وفي السياق ذاته، يلجأ الناقد إلى التركيز على مدى حضور التكرار في المنجز الشعري قصد الكشف عن الخلفيات الاستمولوجية للذات الشاعرة وإظهار مقصديتها وتعريف حالتها النفسية للمتلقي.

¹ - عبد الرحمن ألوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، برامكة، ط1، 1989. ص:74.

1.1 التكرار الصوتي:

التكرار الصوتي هو من أكثر أنواع التكرار شيوعاً واعتماداً في الشعر الشعبي كونه يعمل على خلق دفعات موسيقية تتراوح صفاتها بين الاستعلاء والاستفال ، الشدة (intensitive) واللين (soft)، والإذلاق (Lingual) والإصمات (infractivity)، والجهر (Voiced) والهمس (Voiceless)، تستأثر هاته الصفات بوظيفة جمالية وأخرى دلالية. ستركز الدراسة في هذا الفصل على دور الأصوات المجهورة (Voiced Sounds) والأصوات المهموسة (Voiceless Sounds) في تشكيل الدلالة وتكثيف الموسيقى الداخلية للخطاب ومدى تمكنها من تصوير انفعالات الشاعر.

1.1.1: الأصوات المجهورة Voiced Sounds والأصوات المهموسة Voiceless sounds:

الأصوات المجهورة/Voiced Sounds: يحدث الجهر عبر " انحباس مجرى النفس عند النطق بالصوت لقوته وذلك لقوة الاعتماد على مخرجه أي أنّ مجرى الهواء يكون مغلقاً فيحدث ضغط هواء الزفير تذبذباً في الوترين الصوتيين فيصدر الصوت المجهور"⁽¹⁾. أجمعت الدراسات الصوتية على تصنيف الأصوات المجهورة كما يلي: أ، ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ط، ظ، ع، غ، ق، ل، م، ن، و، ي.

الأصوات المهموسة/Voiceless sounds: الهمس هو ضد الجهر ويحدث في الحنجرة من خلال "انطلاق هواء النفس عند النطق بالصوت لضعفه ولضعف الاعتماد على مخرجه إذ ينطلق الهواء حرّاً ولا يعوق مروره في الحنجرة أيّ عائق فلا يتذبذب الوتران الصوتيان ولا يصدران بالتالي أي صوت مجهور"⁽²⁾. إذن الصوت المهموس هو الصوت (Voice) الذي

¹ - عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية والفونيتيكا، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992، ص: 197.

² - عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية والفونيتيكا، دار الفكر اللبناني، ص: 197 .

لا يحدث معه اهتزاز ولا تذبذب في الوترين الصوتيين **VocalCords** لحظة النطق به. جمعت الأصوات المهموسة في هذه العبارة: حثه شخص فسكت.

يحيلنا هذا الطرح إلى مقارنة أبرز المعالم التي تشكل الهندسة الصوتية لقصائد ديوان ريشة وارياح قصد التأكيد على قيمة الظواهر الصوتية (**Phonological Value**) بمختلف صفاتها، والعلاقة الجوهرية التي تربطها مع انزياحات المنجز الشعبي الدلالية وملاءمتها لإيحاءات المبدع النفسية.

1.1.1.1 الجهر والهمس في قصيدة راد ربي:

مما لا شك فيه أنّ العنوان شكل من أشكال المتعاليات النصية التي تضيء عوالم الخطاب الداخلي وتفك شفراته. فهو المحطة الأولى التي تستوقف المتلقي وتستفز ذائقته الشعرية، تعدّ عتبة العنوان سمة سيميولوجية وإستراتيجية فنية ممنهجة مثقلة بحمولات فكرية ودلالية وثيقة الصلة بأفضية النص المركزي، يؤكد هذا الطرح أنّ العنوان لا يمكن أن يوضع اعتباطاً بل هو مؤسس على رؤية ووعي نقدي يحيل إلى مقصدية المبدع ويكشف عن الأنساق الإيديولوجية والثقافية التي انطلق منها. على هذا الأساس يضطلع العنوان بوظائف عدّة مرتبطة بإنتاج المعنى، والإيحاء، والإغراء، والتكثيف، والتسويق، والعديد من الوظائف الجمالية الأخرى، ناهيك على أنّ المبدع اتّخذ وسيلة لاستقطاب انتباه المتلقي واستدراجه إلى سير عالم النص أولاً وكسر أفق انتظاره ثانياً.

تتّضح انطلاقاً من عتبة العنوان "راد ربي" معالم النص المركزي، فهو يوحى بالتسليم التام والخضوع والاستكانة للقدر، وكأنّ ما آلت إليه الأمة العربية من ضياع وتشتت لا يد للعربي فيه إذ فضل التنصل من مسؤولية الراهن المتأزم، وجعل مردّه إلى حكمة إلهية خطّها القدر منذ الأزل.

يقول الشاعر:

"راد ربي نبقاو نشوفوا بالعيــــنُ الذاك الصرح وأبنيناه أحنا وعلينا
السماح فلوطن ارجعا بيه معروفينُ ولبكي على لطلال قيّد كتّف يدينا
ما اعرفناش كيف حلّ المصيبة ومنينُ ولا هذا الضمير كيف اتقتل فينا
غمّض وأتخيل كيف يحي طارق بالحينُ ويسأل وين الحضارة والمجد وما خليتنا" (1)

تبين بعد قراءة مركزة متفحصة لقصيدة "راد ربي" أنّ الشاعر اعتمد نسيج من الأصوات المتفاوتة بين الجهر والهمس بغية تأكيد مقصدية الخطاب وبتث المتلقي تجربته الشعرية من جهة وتحقيق متعة جمالية قوامها الإيقاع من جهة أخرى. فالملاحظ أنّ حضور الأصوات المجهورة فاق الأصوات المهموسة بشكل لافت، حيث تشكلت القصيدة من 727 صوتاً مجهوراً أي بنسبة (74.48%) مقابل 249 صوتاً مهموساً فقط أي بنسبة مقدرة بـ(25.51%)، سيتم تحليل مفصل لهاته الأصوات في الجدول المبين أدناه:

الأصوات المجهورة	عددتها	نسبة تواترها	الأصوات المهموسة	عددتها	نسبة تواترها
الألف	274	% 37.68	الحاء	41	% 16.46
الباء	64	% 08.80	الثاء	02	% 00.80
الجيم	12	% 01.65	الهاء	28	% 11.24
الذال	42	% 05.77	الشين	26	% 10.44
الذال	07	% 00.96	الخاء	10	% 04.01
الراء	72	% 09.90	الصاد	22	% 08.83
الزاي	04	% 00.55	الفاء	24	% 09.63

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009، ص:52.

الضاد	07	% 00.96	السين	32	% 12.85
الطاء	17	% 02.33	الكاف	22	% 08.83
العين	35	% 04.81	التاء	42	% 16.86
الغين	13	% 01.78			
القاف	32	% 04.40			
اللام	134	% 18.43			
الميم	74	% 10.17			
النون	133	% 18.29			
الواو	113	% 15.54			
الياء	118	% 16.23			

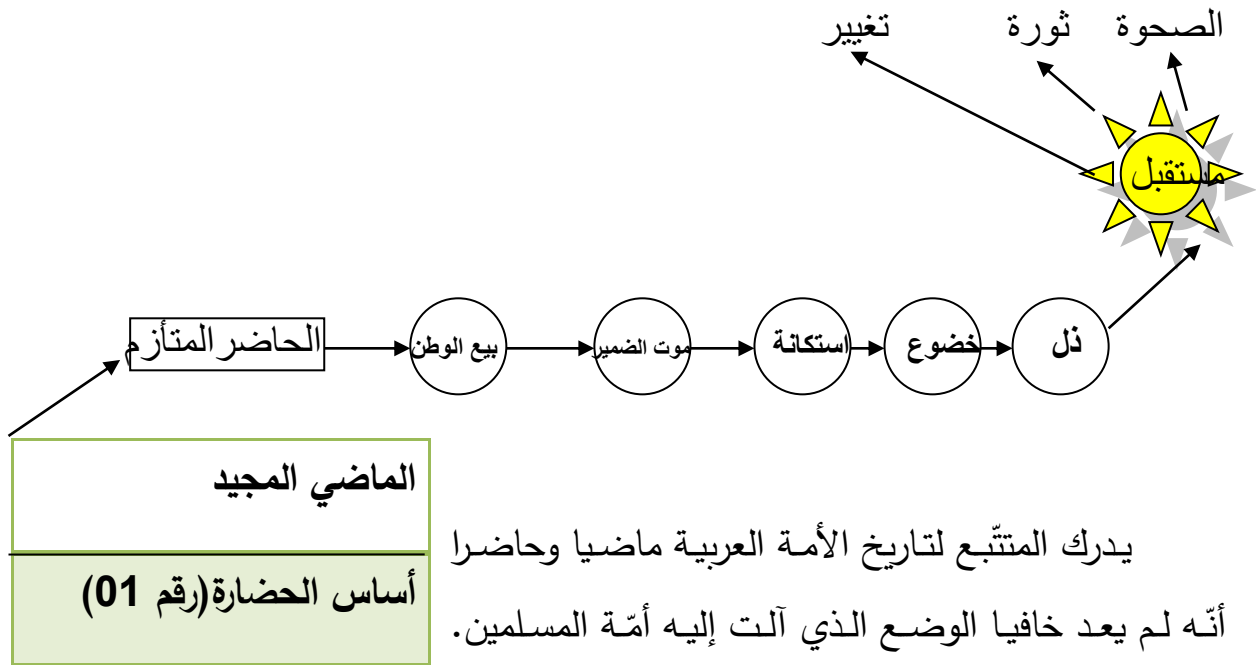
يدرك المتتبع لمعطيات الجدول المبين أعلاه أنّ "قيس راهم" الشاعر اتخذ من الأصوات المجهورة مُعينا في بناء معنى الخطاب المركزي، إذ يتصدر صوت الألف لائحة هاته الأصوات، حيث تكرر (274 مرة) أي بنسبة (37.68%).

اختلفت الدراسات في مجال الصوتيات حول تصنيف صوت الألف بين الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة، غير أنّها أجمعت على أنّه "الحرف العربي الهجائي الأول، والحرف الأبجدي الأول في حساب الجمل، ويساوي عدديا الرقم واحد"⁽¹⁾، فالألف حيّزه أقصى الحلق فهو من حروف الاستعلاء، من أبرز صفاته: أنّه صوت مجهور (Voiced Sound)، حنجري (Glottal)، شديد (intensity)، انفجاري (explosive) فالهواء ينحبس لحظة النطق به ثم يتحرر دفعة واحدة مولدا صوتا انفجاريا، ناهيك عن كونه حرف منفتح (Discontinue) مستقل ومرقق، فالألف حسب المختصين في علم الصوت حرف

¹ - سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية، دط، 1998، ص:18.

مائع (Liquid Sound) بمعنى أنّ الأوتار الصوتية تكون في وضع بين بين، بين الانفتاح وبين الانغلاق، غير أنّ هناك من فضل إدراجها مع حروف المد (الجوفية)⁽¹⁾.

اقترن حضور الألف في قصيدة (راد ربي) بأزمة ثلاث: الماضي المجيد، الراهن التعيس المتأزم، والمستقبل الطامح إلى الصحوة العربية. الماضي الحافل بالأمجاد والبطولات، فالعرب كانوا السباقين في مضمار الحضارة. الراهن المخزي، يغلب عليه طابع الخضوع والانهازم وموت الضمير، المستقبل وشعاع الأمل في استرجاع الأمجاد السليبية. يظهر المخطط أدناه حركة صوت الألف في قصيدة (راد ربي) تزامنا مع السياق العام للخطاب.



¹ - ينظر: سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا، ص: 19. 20 .

وبأسهم في ساحات الوغى لا تكسر شوكتهم أعتى الجيوش (أبنيناه، علينا، الإرادة، الأمل، طارق، طلعا الساس...).

ينتقل الشاعر إلى رسم صورة مشهدية لحاضر العرب المخزي، مستعينا بالخصائص الصوتية التي تلائم الموقف الشعري، فالألف حرف مستقل مرقق يحيل إلى اللحظة الفارقة والمنعرج الحاسم للانتكاسة العربية، كانت البداية مع سقوط الأندلس على يد الإسبان التي تداعت أركانها أمام ناظر أهلها وسلبت أقاليمها الواحد تلو الآخر، هذا الراهن لم يحدث فجأة بل أفرزته جملة من الظروف، أولها هوان الوطن الذي كان مقدسا عند الأسلاف لا يعلوه شيء (السماح فلوطان)، ولعلّ منبت الوهن الحقيقي الذي أثقل كواهل المستضعفين مرده موت الضمير العربي (الضمير كيف أتقتل)، عربي الزمن الحاضر بات عبدا لبطنه، لاهثا خلف صولجان الحكم، منتشيا مجلس القيّان والجواري الحسان، متتبعا أعمى لسنن الغرب السقيم (حب الجواري، الكرسي والتاج توأم لنا، أمزمرهم ولباسهم لقصير أملهينا)، عربي تأسنت روحه وفسدت طبائعه، خان أمانة الأسلاف فباتت تسري في أوصاله مجرى الدم، رضا بالضميم والذل، واتخذ السكوت سبيلا (أتمرمد نيفنا، الذل عشش فينا، يخزينا، غالطين، رقدنا وطولنا...)، عربي اليوم يدفع فاتورة الاستكانة والخضوع .

شجعت هاته الظروف بأس الطغاة وأثارت حقدهم الدفين، فتداعت على الأمة العربية النكبات وتكالب عليها الأعداء (سقوط العواصم، بغداد داسوها، إشبيليا هاملين، أتخبينا..). طمعا في خيراتها ورغبة في الإطاحة التامة وبسط سلطانهم على كافة ربوعها (بالإرهاب مصنفين، مقصودهم ركوع المآذن، أشجارنا، أسواقينا..). من صفات الألف أنه حرف مائع بين وبين، بين الانفتاح والانغلاق، وهي حال العربي التائه المتخبط بين أن يظل منغلقا حبيسا يستذكر جرح الماضين يتجرع أحزان وهنات الحاضر متباكيا، (لبكى على لطلال، اتخيل، أشعار الشكوى) أم ينفتح ويكسر أغلال الحرمان التاعس ويرسم سرادق مجده ويعيد إرث الأسلاف ومكانة الأمة المستحقة.

ولدت هاته العوامل مجتمعة انفجارا مدويا مرده الشعور بالخزي والنفور، ورفض الراهن المستكين(كرهنا العم سام يذلنا)، وفي الوقت ذاته ينبئ عن دعوة للصحة العربية طمعا في ثورة عتية جامحة تجتاح الأصعدة كافة (جاء الوقت نكونوا المصيرنا صناعين، أن الأوان للصحة، متاحدين..). قصد لجم صولات الأعادي واسترداد رفعة الأمة الجريحة، ولن يتأتى لهم ذلك إلا بالعمل الدائب والذهن المتوقد إضافة إلى الرؤية الواعية للمستقبل.

كان لحرف النون حضوره البارز بين الأصوات المجهورة، إذ تواتر **133 مرة** أي بنسبة **(18.29%)**. فهو "الحرف الخامس والعشرون في الترتيب الهجائي، والرابع عشر في ترتيب الأبجدية العربية، ويساوي عدديا الرقم خمسون في حساب الجمل"⁽¹⁾. من صفاته أنه صوت لثوي، مستقل، متوسط، جانبي، منفتح وهو كذلك من الحروف الذلقية (**Lingual**) البيئية الصامتة. يماثل صوت النون الحركات في أبرز سماتها وهي قوة الوضوح السمعي فالهواء مع صوت النون يصدر حرا طليقا شأن الحركات تماما ولهذا يسمى صوت النون شبه حركة⁽²⁾.

عزز صوت النون القيمة الدلالية والجمالية للقصيدة وساهم في تشكيل مشاهدها. النون صوت مجهور كون الشاعر في مقام البوح والإفصاح، "فقيس راهم" يجاهر بالهوان والذنف الذي أصاب الأمة العربية تحت طائلة الغرب الطامح للاستئثار والهيمنة والذي عاث في الأرض فسادا (مخلوعين، نبقاوا نشوفوا، معفوسين، يذلنا، بترول صحارينا، نساونا البسمة، يقلع وذنينا)، بغية إيصال صوته وإيقاظ الضمير العربي من سباته الطويل. المواضع التي أدرج فيها صوت النون تم انتقاءها بعناية، فهي تحيل إلى التزام الشاعر بقضايا أمته العربية وبحثه المستميت عن حلول للخروج من هذه الأزمة (كرهنا العم سام يذلنا، نكونوا المصيرنا

¹- سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا، ص: 109.

²- ينظر سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا، ص: 110.

صناعين، سيوفنا تشدهم)، يعزّز هذا الصوت روح الانتماء الديني والعريقي ويكشف نزعة قيس راهم القومية التي عززها الشعور بمشاركة أبناء جلدته المهوم بحثاً عن سبيل يفضي إلى حرّية تقرير المصير.

إنّ الاتّصال المباشر بالمجتمع. نفسياً وإنسانياً. ولّد في الشاعر إحساساً عميقاً بالمسؤولية حيال ما يعتمل في الأمة العربية القابعة أمداً غير يسير تحت نير الاستعمار أين الحريات مستلبة والشعوب مستعبدة والمقدسات منتهكة، وليس من المعقول أن يظل الشاعر ساكناً بل كرّس طاقاته واستعداده الفكري والفني في مواكبة المرحلة الحضارية الراهنة وقطع بواد الاستسلام عبر تعبئة الوعي القومي لإذكاء ثورة لا تبقي ولا تذر ومناهضة استبداد عدو مستأسد متعطش للدماء، طاغٍ متعدٍ أثيم تشي ملامحه وسلوكياته بالمكر وحب الاستئثار وخلق تبعية مستديمة من خلال ربط الهامش المضطهد بالمركز المهيمن. أليس لافت للنظر أنّ الشاعر يقوم بدور قيادي فالأمر لا يتوقف على تشخيص الظاهرة فحسب بل يتجاوز ذلك إلى توجيه حركة اليقظة نحو خوض معارك ضارية تقبر البغي وتحطم قيد الأصنام الجاثية. إنّ القصيدة الخالدة تكمن في إنتاج ناضج وإعٍ بحاجيات الوطن.

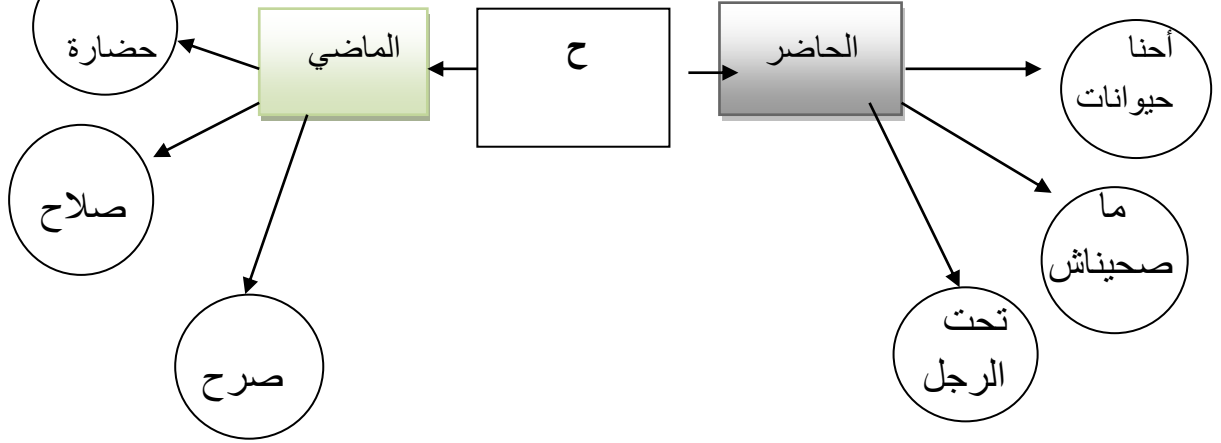
ليس من شكٍ أنّ الشاعر أشرك صفات الأصوات المهموسة (**Voicless Sound**) في تشكيل الصورة الشعرية على غرار صفات الأصوات المجهورة (**Voiced Sounds**)، فأيقاع حرف الحاء كان الطاقة المحركة التي حلقت بالمتلقي بين عراقة الماضي ومآسي الحاضر. تردد حرف الحاء في قصيدة (راد ربي) **41** مرة أي بنسبة (**16.46%**). الحاء "الحرف الهجائي السادس بين حروف الهجاء العربية والثامن بين الحروف الأبجدية العربية، ويساوي عددياً رقم ثمانية في حساب الجمل.."⁽¹⁾ حيّزه وسط الحلق، من صفاته: صوت مهموس، احتكاكي (**Friactives**)، رخو (**Liquid**)، مستقل (**lowered**)، منفتح

¹ - سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية معجمياً، صوتياً، صرفياً، نحويًا، كتابياً، ص 45.

(emphatic). الحاء صوت صامت (consonant) مرقق ينطق بتضييق المجرى

الهوائي في الفراغ الحلقي فلا تهتز الأوتار الصوتية (vocal cords) لحظة النطق به⁽¹⁾.

يظهر أنّ هناك تعالق دلالي بين إيقاع الحاء وسيرورة الخطاب الشعري، إذ كان حلقة وصل بين زمنين مفصلين في تاريخ الأمة العربية. سيوضحها المخطط المبين أدناه:



يدرك المتبيّن لموضع الحاء في المخطط أنّه يحيل غالباً إلى السعة والانبساط إذا ورد آخر لكلمة (صرح، صلاح الدين)، هاته المعاني مرتبطة بأمجاد الماضي العربي. في حين أنّه يدل على التأزم والضغط والحصار الممارس على عرب الزمن الحاضر إذا كان موضعه أول الكلمة أو وسطها (أحنا حيوانات، تحت الرجل). الحاء صوت رخو تراخي وتخاذل وتقاعس المسلمين جراء تكالب العدوان الغاصب، من الحروف الصامتة المهموسة صمت العربي الرهيب الذي شلّه الوجل والخور، بات هذا الصمت متأصلاً في الضمير الجمعي الملوّث بالانتكاسات (ما صحيناش)، ورغم كل هذا لم يتزعزع بل ظلّ يجتر الماضي ويتباكى على أمجاده الزائفة وهي دينامية تعويضية خادعة تعمل على إسقاط وقائع الماضي على الزمن الراهن، إذ تُوهم العقل بأنّها السبيل للخلاص من الأزمة الوجودية غير أنّها سببت تمزقاً في الهوية العربية. على هذا الأساس أكسب تكرير الأصوات المجهورة والمهموسة الخطاب طاقة إيحائية وقوة تعبيرية تؤثت لرؤية عميقة أسهمت في تعميق الفكرة وتكثيف

¹ - ينظر سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية معجمياً، صوتياً، صرفياً، نحويًا، كتابيا، ص 46.

الموسيقى الداخلية بصورة تتلاءم مع طبيعة الجو النفسي وتشي بخصوصياته في إطار السياق العام.

2.1.1.1 الجهر والهمس في قصيدة ما يسعد ما يهني:

يتركب عنوان القصيدة (ما يسعد ما يهني) من فعلين مضارعين تسبقهما أداة النفي (ما): ما+ الفعل المضارع (يسعد) + ما + الفعل المضارع (يهني). من دلالة الفعل المضارع الدوام والاستمرارية، فالشاعر هنا في مقام التأكيد على أنذ دوام الحال من المحال، فالحياة تشاكل الدائرة المفرغة الزمن فيها دائم التقلب فلا فرح دائم ولا حزن واصب.

يقول الشاعر:

"ما يسعد ما يهني بعمرؤا حين لعاش دايمًا عاكستلو ليام
ما يعودو الموتى للدنيا حيين وما يلد بزنود الطاغي وشام
مايدوم الصبي ولا سن العشرين ولا برد وأدفي ولا حال دام
يوم حلو وعشرة مريين وساعة نليرة وأضعافها ظلام" (1)

تقدم قصيدة ما يسعد ما يهني سلسلة من الحكم المتتابعة استقاها "قيس راهم" من تجاربه في الحياة ونتيجة نظر معمق لحوادث الدهر ونوائبه، استهدف بها الجمهور المتلقي بغية التوجيه والإرشاد والتنبيه على تقلب الزمن، ولا يتأتى له ذلك إلا من خلال استثمار البنية الإيقاعية للأصوات المهموسة والمجهورة التي تتساقق والجو العام للقصيدة وتعزز التفاعل الحاصل بين مقصدية الذات الشاعرة والذات القارئة. الجدير بالذكر أن تكرير الأصوات المجهورة تجاوز تكرير الأصوات المهموسة، حيث اطرقت الأولى 851 مرة أي

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 90-91.

بنسبة (81.98%) في حين اطردت الثانية 187 مرة فحسب بنسبة مقدرة بـ: (18.01%).
البون بين الصفتين جلي في الجدول المسطر أدناه:

الأصوات المجهورة	عددتها	نسبة تواترها	الأصوات المهموسة	عددتها	نسبة تواترها
الألف	192	% 22.56	الحاء	29	% 15.50
الباء	53	% 06.22	الثاء	03	% 01.60
الجيم	07	% 00.82	الهاء	19	% 10.16
الذال	33	% 03.87	الشين	12	% 06.41
الذال	02	% 00.23	الخاء	08	% 04.27
الراء	48	% 05.64	الصاد	07	% 03.74
الزاي	08	% 00.94	الفاء	16	% 08.55
الضاد	02	% 00.23	السين	29	% 15.50
الطاء	07	% 00.82	الكاف	15	% 08.02
العين	34	% 03.99	التاء	49	% 26.20
الغين	07	% 00.82			
القاف	22	% 02.58			
اللام	123	% 14.45			
الميم	71	% 08.34			
النون	52	% 06.11			
الواو	73	% 08.57			
الياء	117	% 13.74			

أفرزت العملية الإحصائية لأصوات قصيدة ما يسعد ما يهني هيمنة الأصوات
المجهورة (voiced sounds) على الأصوات المهموسة (voiceless sounds). تصدر
صوت الألف الصنف الأول، إذ تردد 192 مرة أي بنسبة مقدرة بـ: (22.56%). يليه مباشرة
في الترتيب صوت اللام الذي تواتر 123 مرة أي بنسبة مقدرة بـ: (14.45%). اللام هو

"الحرف الثالث والعشرون في الترتيب الهجائي العربي والثاني عشر في ترتيب الأبجدية العربية، ويساوي عدديا الرقم 30 في حساب الجمل"⁽¹⁾، اللام من الحروف الصامتة (consonant)، من صفاته: الجهر (voiced)، منفتح (discontinue)، مستقل (lowered)، لثوي (alveodental)، جانبي (lateral)، منحرف (لأن اللسان ينحرف فيه مع الصوت)⁽²⁾، على غرار أنه أداة من أدوات التعريف.

اتكأ الشاعر على الخصائص الصوتية للام في إنتاج الدلالة. فاللام صوت مجهور يناسب مقام التبليغ والتواصل الحاصل بين أقطاب العملية الإبداعية الثلاث: الباث (الشاعر)، الرسالة (المتن الشعري الحكمي)، المرسل إليه (المتلقي للأثر الفني). ورد صوت اللام مقترناً بسياق النهي، هذا النهي غرضه تنبيه المتلقي من الانكباب والاعتزاز بالدنيا أو الركون إليها، فالزمن لا يؤتمن جانبه، يجعل العالي/ سافل، وسعيد اليوم/ حزين الغد، الحي/ مآله إلى حفرة يحمله إليها شرجم، الصبي/ ستتوالى عليه السنون ويغدو شيخاً هرمًا... من المواطن التي برز فيها القصيدة: (الآه الآه، لا يصيبك ضعف، لا تتحسر على ليام الأراحو، ولا تستغرب غلي بالدلالة ينسام، لا تستغرب حقرة، ولا وليد عز في زريبة ينام، حالت لحوال...).

من الأصوات المجهورة التي استثمرها قيس راهم في تطعيم الموقف الشعري وتشكيل الصورة الشعرية صوت الياء، إذ ترددت 117 مرة أي بنسبة مقدرة بـ (13.74%). الياء "الحرف الثامن والعشرون في الترتيب الهجائي العربي والعاشر في ترتيب الأبجدية العربية

¹- سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية معجمياً، صوتياً، صرفياً، نحويًا، كتابياً، ص: 102.

²- سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية معجمياً، صوتياً، صرفياً، نحويًا، كتابياً، ص: 103، ووفاء كامل فايد، الباب الصرفي وصفات الأصوات، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2001، ص: 25.

ويساوي عدديا الرقم 10 في حساب الجمل⁽¹⁾. الياء حرف مجهور (voiced) من صفاته: صوت غاري (palatal)، مستقل، منفتح (discontinue)، مرقق، صوت حنكي متوسط "مائع" (liquid) نصف صائت "نصف حركة" (semi voiwl). يُلاحظ أنّ هناك تناسب بين صوت الياء والمعنى. فالياء صوت غاري كون الشاعر يستهدف اختراق أغوار المتلقي، نصف حركة لأنّ الحياة عبارة عن نصف غير مكتمل نصف حزن ونصف فرح ونصف حب... دائمة التقلب. ولا ضير من الإشارة إلى مواطن هذا الصوت في القصيدة (يفرح، حزين، باكي، الحيرة، ما يدوم الصبي، ما يسعد، فاني، نهاية الجيلين...). وبذلك عزّز صوت الياء الدلالة المركزية للقصيدة والتي تتمحور حول مفارقات الزمن.

تصدّر بالمقابل حرف التاء لائحة الأصوات المهموسة، إذ تواتر 49 مرة أي بنسبة (26.20%)، يليه حرف السين الذي تواتر ذكره 29 مرة بنسبة (15.50%). السين "الحرف الثاني عشر في الترتيب الهجائي العربي والخامس عشر في ترتيب الأبجدية العربية ويساوي عدديا الرقم 60 في حساب الجمل"⁽²⁾.

يعدّ حرف السين من الحروف المهموسة (voiceless) الصامتة (consonant) المرققة الحركات وهو صوت لثوي أسناني (dental)، احتكاكي (friactives)، رخو (liquid)، منفتح (discontinuu)، مستقل⁽³⁾. أضفى صوت السين مسحة من الحزن على أبيات القصيدة كونه سلط الضوء على الجانب المظلم من الحياة. من المواطن التي ذكر

¹ - سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا، ص 120.

² - سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا، ص: 64.

³ - ينظر: وفاء كامل فايد، الباب الصرفي وصفات الأصوات، ص: 25. وينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الاسكندرية، دط، دس، ص: 150.

فيها السين (عاكستلو، سكاتنا، ما يسعد، لسقام، مسام...) القيمة الإيقاعية لصوت السين كانت امتداد وتأكيد للفكرة التي تنطوي عليها عتبة العنوان.

3.1.1.1 الجهر والهمس في قصيدة كان عندي طير وطار:

تشكل قصيدة كان عندي طير وطار رمزية لهجران المحبوب ولوعة الفراق، هي خطاب عتاب من محب ترك أسيراً لذكريات الماضي يتجرع وصبّ البين. إلا أنه لم يبرح التعلق بأوصال واهية، يحارب باستماتة راجيا عودة أيام الوداد والصفاء. يقول الشاعر:

"كان عندي طير وطار غدى بيوم و بدّل أوكاري
صهّد قلبي بلهيب لجمار باعني وأعييت نعقب وانداري
بعد لوفى خرجلي نكّار خبروه بالحال ما همّوه أخباري
علاش هكذا تقصى يا جاز اعلاش عليك تقطع أوتاري" (1)

من الجلي أنّ قصيدة كان عندي طير وطار مرتبطة بحالة تدلهم فيها تجربة إنسانية عميقة تحمل طابع المأساة وتتعلق بتجدر الألم في ذات الشاعر، ولّد هذا الألم صدمة نفسية **Psychological Trauma** من أعراضها: ظهور اضطرابات سلوكية على المصاب أطلق عليها علماء النفس باضطرابات ما بعد الصدمة **Posttraumatic Stress Disorder (PTSD)**. وقد عبّر الشاعر عن تبعات هذه الصدمة بوتيرة موسيقية عميقة الدلالة تخدم الموقف الشعري وتتفاعل معه.

الأصوات المجهورة	عددتها	نسبة تواترها	الأصوات المهموسة	عددتها	نسبة تواترها
الألف	142	25.40 %	الحاء	20	13.51 %
الباء	46	8.22 %	الثاء	02	01.35 %
الجيم	10	01.78 %	الهاء	17	11.48 %

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، مرجع سابق، ص: 68.

الذال	27	% 04.83	الشين	19	% 12.83
الذال	05	% 00.89	الخاء	10	% 06.75
الراء	64	% 11.44	الصاد	13	% 08.78
الزاي	02	% 00.35	الفاء	10	% 06.75
الضاد	05	% 00.89	السين	08	% 05.40
الطاء	09	% 01.61	الكاف	24	% 16.41
العين	25	% 04.47	التاء	35	% 23.64
الغين	04	% 00.71			
القاف	13	% 02.32			
اللام	58	% 10.37			
الميم	29	% 05.18			
النون	25	% 04.47			
الواو	50	% 08.94			
الياء	45	% 08.05			

يدرك المتمعن في العملية الإحصائية لأصوات القصيدة المجهورة والمهموسة التي أثمرها الجدول أعلاه سطوة الأصوات المجهورة التي تواترت **559** مرة بنسبة (**79.06%**)، في حين لم يتجاوز عدد الأصوات المهموسة **148** صوتاً بنسبة مقدرة بـ: (**20.93%**). يتصدر الأصوات المجهورة صوت الألف الذي تكرر **142** مرة أي بنسبة (**25.40%**)، بينما تكرر صوت الراء **64** مرة بنسبة (**11.44%**) محتلاً المركز الثاني.

يعتبر الراء " الحرف العاشر في ترتيب حروف الهجاء العربية، والعشرون في ترتيب الحروف الأبجدية العربية ويساوي عددياً الرقم 200 في حساب الجمل"⁽¹⁾. الراء حرف مجهور (Voiced sound) لثوي صامت (alveodental)، من صفاته:

¹ - سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية معجمياً، صوتياً، صرفياً، نحويًا، كتابياً، ص: 58.

الإذلاق (Lingual)، الانفتاح (openness)، الاستفال (lowered)، مرقق الحركات، وصوت الراء صوت متوسط (Mid sounds) منحرف (Approximant)، مكرر (Trill) (ينطق هذا الصوت بتكرير ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعا)⁽¹⁾. اقترن صوت الراء في القصيدة بموضعين هما:

1. هجران المحبوب وتكره للود. (الصدمة العاطفية emotional trauma).

2. الأثر الذي خلفه الهجران في نفسية الشاعر. (اضطرابات ما بعد الصدمة (Posttraumatic Stress Disorder (PTSD)

ينتمي الراء إلى الأصوات المجهورة لأنّ "قيس راهم" في مقام التبليغ. فالشاعر يبلغ المحبوبة العتاب والتثريب على هوان المنادمة (خدعني بنظرة، طير وطار، ما همّوه أخباري، بدّل أوكاري، انداري..)، لأم هذا الصوت المجهور حالة الشاعر المتوترة والمضطربة. مرقق الحركات تناسبا ودور الضحية: المرهفة الأحاسيس، المعطاءة، الهشة، ذات العاطفة الجياشة، والروح المتوثبة والتي غالبا ما تقابل بالخذلان (حبك بزلوعي نار، خرجلي نكار، مجروح..). من سمات صوت الراء كذلك التكرار السريع، إذ يلحظ المتفحص للأبيات الأولى من المتن لجوء "قيس راهم" إلى تكرارٍ متوالٍ لسلسلة من الأساليب الإنشائية بمختلف صيغها (علاش تقصى يا جار؟، اعلاش تقطع أوتاري؟، يا درى ليّام تاخذلي بالثار، يا حمامة توعاري، اصبر يا قلبي..) وكذلك الخبرية (لهيب جمّار، خرجلي نكار، بزلوعي نار، ذكرياتك انصاري..)، غرضهما اللوم والاستتكار وإظهار العجز والتمني.

¹- ينظر: سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا، ص: 59، وينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص: 150.

ممّا لا شك فيه أنّ هذا التكرار لم يكن محض صدفة بل وليد الحيرة ووقع الصدمة العاطفية **Emotional trauma** على الذات الشاعرة التي تعاني من الإجهاد النفسي بعد الصدمة، من أعراضها إحياء الحدث المأساوي من خلال استرجاع متسارع ومتكرر للذكريات مع المحبوب، من علامات التأزم النفسي بعد الصدمة كذلك بروز أعراض جسمية غير مرغوبة كالأرق (طوال السهر، كحل ابصاري..)، شحوب الوجه (شاحب عودي ذابل واصفار)، اليأس من الحياة حاضرها ومستقبلها (ضيعت بالحياة أسعد أدواري)، التخبط بين المشاعر السلبية كالشعور بالخوف الدائم، شفقة الآخر، العار..

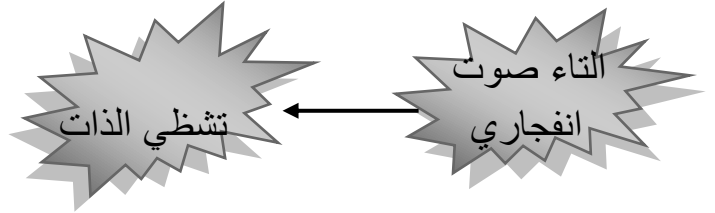
يدلّ صوت الرء على غرار التكرار على ديمومة الحدث، هذا الحدث هو الانفصال النهائي الذي لا مجال للعودة منه وهذا ما يؤكده تكرار اللازمة في الفاتحة والخاتمة النصية (طير طار بدّل أوكاري). إضافة إلى دوام الحزن والوجد والشعور بالوحدة.

تصدر نظير هذا صوت التاء لائحة الأصوات المهموسة حيث تردد 35 مرة أي بنسبة مقدرة ب: (23.64%). التاء "الحرف الثالث من حروف الهجاء العربية، والثاني والعشرون من حروف لأبجدية العربية، ويساوي عدديا الرقم 400 في حساب الجمل"⁽¹⁾. التاء حرف من حروف الهمس (Voiceless Sounds) المصمتة (Consonant)، من صفاته الصوتية: أنّه صوت انفجاري (explosive) يجهد النفس لحظة النطق به، منفتح (openness) مستقل (lowered)، والتاء صوت أسناني (Dental) لثوي (alveodental) شديد (Intensity)⁽²⁾.

¹- سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا، ص: 30.

²- ينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص: 148. ينظر: وفاء كامل فايد، الباب الصرفي وصفات الأصوات، ص: 25 .

عكف الشاعر على استجلاء الخصوصية الصوتية لصوت التاء، يتكىء هذا الفعل على وعي جمالي مؤسس على تجربة إنسانية واعية. التاء صوت انفجاري شديد وهي حالة الذات الشاعرة التي عانت تراكم الخيبات والويلات غير المتوقعة من المحبوب أفضت إلى الإجهاد النفسي وتشظي الذات (أعييت، ذبلت أزھاري، يعت أسعد أدواري)، إذ ركز "قيس راهم" على إدراج التاء المفتوحة في تركيب الألفاظ والجمل تأكيداً أن جرح الهجر سيبقى مفتوحاً لن يندمل مهما تعاقبت عليه السنون.



من دلالات حرف التاء زيادة على ما تقدم ذكره أنه: "يدل على القطع" وهذا يحيل إلى فعل البتر الذي مارسه المحبوبة في حق المحبوب، بتر العلاقة وقطع كل سبل الوصال، وكذا قطع منافذ السعادة ومداعي العيش في وجه المحبوب المخلوع المتخبط بين هواجسه (تقطع أوتاري، حمامة توعاري، طرت...). فالشاعر تعاطى مع إيقاع الصوت المجهور وإيقاع الصوت المهموس باعتباره نسيج متلاحم أثمر انزياحا دلاليا فاعلا أسهم في بناء الخطاب الشعري وحقق مقصديته.

4.1.1.1 الجهر والهمس في قصيدة نار ودمعة:

اتخذ الشاعر من نغمة الحزن والألم محورا أساسيا لقصيدة نار ودمعة، إن بواعث الألم تفوح في كل ركن من أركان القصيدة، جعل الشاعر من هذه الظاهرة برزخا آمنا يتعزى به بذكريات المحبوبة التي ولته الأدبار فأشعلت جوانبه أسى عميقا ضمّنه أسئلة قلقة لعل أهم ما يميزها حالة الذهول والاستنكار وعدم التقبل.

يقول الشاعر:

"ما بردش القلب وأبكيت بالدمعة وما بردت ناري ما براو الكيآت
وين وعودك ليا والكلمة وين شمسك وعتتلاه امسات
مانيش فاهم واعلاه الخدعة وعلاش يظهر اليوم بالذآت
حولتي دنيتي بعيوني جنة واليوم قلبتيه غلابة واقـدات"⁽¹⁾

يناجي الشاعر المحبوبة ويثها خلجات فؤاده الكاسف ولواعج وجدانه الكامد وأنات
نفسه المكلومة متمنيا عودة أيام الوصال. مسحة الحزن في القصيدة بارزة اتضحت معالمها
أكثر عبر التواشج الحاصل بين الصوت والمعنى، أين تمكّن الشاعر من تطويع التشكيل
الصوتي المناسب الذي يتماشى مع خصوصية الموقف الشعري، فشحنه بطاقة تعبيرية تعالق
الدلالة الكلية للنص الموازي وتكشف المناحي الإستيتيكية. المعلنة والمضمرة. التي استأثرت
بها القصيدة.

الأصوات المجهورة	عددتها	نسبة تواترها	الأصوات المهموسة	عددتها	نسبة تواترها
الألف	126	22.66 %	الحاء	20	09.56 %
الباء	38	06.83 %	الثاء	00	00.00 %
الجيم	13	02.33 %	الهاء	12	05.74 %
الذال	19	03.41 %	الشين	22	10.52 %
الذال	03	00.53 %	الخاء	05	02.93 %
الراء	30	05.39 %	الصاد	05	02.93 %
الزاي	02	00.35 %	الفاء	17	08.13 %
الضاد	03	00.53 %	السين	12	05.74 %
الطاء	04	00.71 %	الكاف	24	11.48 %
العين	29	05.21 %	التاء	94	44.97 %
الغين	02	00.35 %			
القاف	18	03.18 %			
اللام	67	12.05 %			
الميم	43	07.73 %			
النون	28	05.03 %			
الواو	61	10.97 %			
الياء	70	12.58 %			

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 80.

يتضمن الجدول المسطر أعلاه عملية إحصائية لأصوات القصيدة، اقتصرت معطيات الإحصاء على نسبة تواتر الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة، ندرك بالعين المجردة أنّ صفات الجهر فاقت بكثير صفات الهمس، إذ بلغ تردد الأولى **556 صوتاً** أي بنسبة **(72.67%)** وبالمقابل لم يتجاوز عدد الثانية **209 صوتاً** أي بنسبة مقدرة بـ: **(27.32%)**.

من الأصوات المجهورة الفاعلة في بناء دلالة المتن الشعري صوت العين الذي تواتر **29 مرة** أي بنسبة **(05.21%)**. العين "الحرف الثامن عشر في الترتيب الهجائي العربي، والسادس عشر في ترتيب الأبجدية العربية، ويساوي عدديا الرقم 90 في حساب الجمل"⁽¹⁾. العين صوت متوسط مجهور (**Voiced sound**)، حلقي (**Pharyngal**)، منفتح، مستقل، والعين هي أقل الأصوات الاحتكاكية (**Friactives sounds**) احتكاكا. وهو النظير المجهور للحاء، غير أنّ الحاء رخو والعين شبه رخو⁽²⁾.

تصنّف العين ضمن الأصوات المجهورة التي تتساق مع حركة التوتر والاضطراب النفسي التي تتخبط في دوامتها الذات الشاعرة أين شكل هجران المحبوبة فيها المحور والمنتهى، في هذا الصدد لعب صوت العين الدور البارز في بلورة تبعات البين. ساعدت طبيعة هذا الصوت الشاعر في التنفيس عن زفراته الوجدانية الخانقة (أبكييت بالدمعة)، فهو مازال حبيس الصدمة يتجرع مرارة الفراق، يسترجع ذكريات الماضي **Retrieving memories**، كما ولو كانت حدثاً أنيا (جهلت عواطفوا، ارجع تشطان ظنيتو نعمة...)، كأنه أراد إحياء الماضي ليغيّر مصيره أو ليجد إجابة تشفي غليل ناره المتوقدة (وين وعودك، اعلاه الخدعة، عرفت للحب آهات)، من أعراض الإجهاد النفسي التي يكابدها "قيس راهم" جلد الذات (علاش نيتي نصبتيهالي شبكة، حولتي دنيتي بعيوني جنة..)، اليأس

¹- سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية معجمياً، صوتياً، صرفياً، نحويًا، كتابياً، ص: 86.

²- ينظر: سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية معجمياً، صوتياً، صرفياً، نحويًا، كتابياً، ص 30. ينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية ص: 142.

من الحياة (العمر عدى معاك..) وكأنّ بالحياة توقفت مع توقف هذه العلاقة. كان صوت العين مكونا هاما في نقل تجليات اضطراب الكرب ما بعد الصدمة، ناهيك عن تعزيز الموقف الشعري الذي يغلب عليه طابع الألم والتأسي.

من الأصوات المجهورة التي كان لها حضوة في قصيدة نار ودمعة صوت الواو الذي تردد في مواضع عدة في المتن بلغ عدد هذا التردد 61 مرة أي بنسبة مقدرة بـ: (10.97%). الواو هو "الحرف السابع والعشرون من حروف الهجاء العربية، والسادس في ترتيب الأبجدية العربية ويساوي عدديا الرقم 06 في حساب الجمل"⁽¹⁾. الواو صوت شفوي (Labial) مجهور (voiced) مرقق الحركات، مستقل (lowered)، منفتح (Openness). حرف الواو حرف صامت (consonant) يعادل نصف حركة (semi vowel).

يحضى الواو بقيمة تعبيرية ودلالية موحية، وإيقاع تصويري يتناغم مع مقتضى الفكرة. ارتكن "قيس الراهم" إلى صوت الواو في موضعين هما:

1. السرد (Narration).

2. الإفصاح وتعرية الذات (السيكو دراما Psychodrama).

الأمر الذي يجب أن نشير إليه هو أنّ الوظيفة السردية لصوت الواو تقتزن بكونه حرفا صامتا (متحركا). يدرك المتطلع في أبيات القصيدة أنّ الشاعر دأب على سرد نسيج من الأحداث تتوالى في نسق محكم بدءه بالإشارة إلى الحالة الوجدانية المتأزمة في الوقت الراهن ثم همّ باستنكار المحبوب وفعل الغدر، ثم اللوم والعتاب وصولا إلى تصوير وقع الحادثة على نفسه (وأبكيته، هب حبك واحسبتوا نسمة، وتلايمت جيوش اجفاك، واعلاه الخدعة، وعلاش يظهر اليوم، وهزنتي الصدمة، وكسرتني والحقيقة انكشفت....). ليختتم القصيدة بكشف دافع الخيانة التي كان وقعها أعمق غورا من الخيانة الأولى. جعل صوت

¹ - سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا، ص: 116.

الواو من القصيدة لحمة واحدة فأسهم في ترتيب الأفكار وتسلسلها وترابطها وهذا ما حقق اتساقاً وانسجاماً بين الوحدات الداخلية للقصيدة.

إتكأ الشاعر على صوت الواو الساكن (الممدود) عندما كان في مقام الإفصاح وتعرية الذات، فنبرة الصوت الممدود تتناسب شخصية الشاعر المهزوزة الطامحة للانعتاق وبالتالي يعكس إيقاع الواو الممدودة حالة التأوه وطول الصراخ كما اتخذ كوسيلة من وسائل الإفصاح وتفريغ الشحنات العاطفية (ما براؤ، تشطان ظنيتو نعمة، لو تعرف شرايين قلب دمت، العاشق ما تفيدوش الندمة، قلوبنا لعبات، رجوعوا شفرة ليا)، يخرج الهواء مع صوت الواو الممدود حرّاً طليقاً لا يعيقه عائق، تتلاءم هذه الخصيصة مع تعرية الذات، فالسيكودراما تعدّ آلية (ميكانيزما) دفاعية وعملية سيكولوجية لاشعورية فعّالة لتخطي الأزمة والتقليل من حدّتها والتحرّر من آثارها عبر التصالح مع الذات ومع الماضي وتقبل الحدث المأساوي الذي سبّب الصدمة... ترتفع وتيرة الميكانيزمات الدفاعية في حالات الضغط النفسي المتقدمة كما التي مرّ بها الشاعر، فتلجأ الأنا (الشاعرة) إلى هذه الدينامية لفض الصراع الانفعالي مع الهو (الحبيبة) من خلال تمكين الأنا من التعايش مع وضعيات القلق المفرط (الانفصال) وفي الآن ذاته تحمي من حالات فقدان الانسجام والتقدير الذاتي.

تصدر صوت التاء بالمقابل الأصوات المهموسة إذ تكرر **94 مرة** أي بنسبة **(44.97%)**، وهذا أمر طبيعي فالتاء كما سبق الإشارة إليه في قصيدة كان عندي طير وطار من الأصوات الشديدة الانفجارية التي تجهد النفس، وهذا فعلاً ما يكابده "قيس راهم" الذي يركن رهين الماضي وتعلّاته، فتوالي الصدمات وفعل الخيانة من الحبيبة الأولى ثم تكرار الفعل مع الحبيبة الثانية أفرز حالة نفسية متأزمة كان سبيلها الوحيد للانعتاق تفجير هذا التراكم بالبوح والتصالح مع هذه النازلة (أبكي، الكيات، ما نسيت، جهلت، خلاتلي خاينة حرقة، ضاعفتيها لي مرات، رجعتلي الفرحة...). تأسيساً على ما تقدم يتبين أنّ الشاعر

أخضع خصوصيات الأصوات المهموسة والمجهورة معًا خدمة للموقف الشعري العام من جهة واستعطافًا للمتلقي من جهة أخرى.

5.1.1.1 الجهر والهمس في قصيدة سكر ذاب:

تعالج قصيدة سكر ذاب ظاهرة اجتماعية من صميم المجتمع الجزائري وهي ظاهرة الزواج القسري **Forced Marriage** وما يتمخض عن هذه الظاهرة من أضرار نفسية جسيمة. يعدّ الزواج القسري هو شكل من أشكال الزواج بإكراه أحد الطرفين على إبرام عقد الزواج، يمارس هذا الإكراه عموماً من قبل طرف ثالث وهو العائلة التي تنفذ شتى أنواع العنف النفسي والجسدي لإتمام القران خشية جلب العار بتأخر الزواج. خصوصاً الفتيات. أو من باب الطمع .. وأياً ما كان السبب يظل هذا الشكل من الزواج انتهاكاً لحقوق الإنسان ومظهراً من مظاهر العنف الأسري.

يقول الشاعر:

"قالبُ سكرٌ قليبيها ذاب	بُكاسٌ لمحبة ومجتمعٌ أنفاها
إنسانة الشباب عندها شاب شاخ	وأقبل الشيخوخة وأرضاهها
الشوق بعيونها سيف لهباب	ذبح كلماتي ذبح وتكاها
سحرُ البسمة بشفايفها خاب جفتُ	رقتها جف مجراها" (1)

يحيل عنوان القصيدة سكر ذاب إلى الجانب المظلم من زواج الإكراه، ولا بأس من استنتاج العنوان باعتباره شكل من أشكال المتعاليات النصية الوثيقة الصلة بالنص المركزي، يتركب العنوان من اسم وفعل ماض. الاسم: سكر يرمز إلى الفتاة ويوحى بـ: الحسن والبهاء، الرقة، الإشراق، الإقبال على الحياة. الفعل الماضي: ذاب يوحي بالانحلال والغياب والانتقال من حالة إلى حالة أخرى، يحيلنا هذا الطرح إلى مساءلة الوضع النفسي

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 76-77.

المزري الذي آلت إليه الفتاة ولن يتحقق هذا إلى من خلال تلاحم الوحدات الإيقاعية التي يبنني عليها المتن الشعري.

الأصوات المجهورة	عددتها	نسبة تواترها	الأصوات المهموسة	عددتها	نسبة تواترها
الألف	203	31.81 %	الحاء	19	09.84 %
الباء	70	10.97 %	الثاء	01	00.51 %
الجيم	15	02.35 %	الهاء	45	23.31 %
الدال	14	02.19 %	الشين	11	05.69 %
الذال	11	01.72 %	الخاء	05	02.59 %
الراء	38	05.95 %	الصاد	11	05.69 %
الزاي	05	00.78 %	الفاء	22	11.39 %
الضاد	03	00.47 %	السين	19	09.84 %
الطاء	05	00.78 %	الكاف	15	07.77 %
العين	15	02.35 %	التاء	45	23.31 %
الغين	03	00.78 %			
القاف	21	03.29 %			
اللام	69	10.81 %			
الميم	47	07.36 %			
النون	38	05.95 %			
الواو	47	07.36 %			
الياء	34	05.32 %			

تكشف نتائج العملية الإحصائية أنّ الشاعر زوج بين صفتي الجهر والهمس حسب ما تقتضيه الفكرة، وبإعمال النظر يتبين أنّ الأصوات المجهورة وردت أضعاف الأصوات المهموسة، إذ ترددت **638** مرة بنسبة **(83.39%)**، وبالمقابل لم يتعد عدد الأصوات المهموسة **193** صوتاً أي بنسبة مقدرة بـ **(23.22%)**. من الأصوات المجهورة التي ارتكز عليها "قيس راهم" في تكثيف الدلالة وإعطاء المنجز الشعري بعداً إيحائياً محكماً يتساوق مع الانفعالات النفسية والشعورية صوت الباء الذي تواتر في المتن **70** مرة بنسبة مقدرة بـ **(10.97%)**. الباء "الحرف العربي الهجائي الثاني، والأبجدي الثاني في حساب الجمل

ويساوي عدديا الرقم 02⁽¹⁾. الباء صوت شفوي (Labial) مجهور (Voiced)، شديد (intensive) انفجاري (explosive)، عند النطق بها يقف الهواء وقوفا تاما عند الشفتين ثم تتفرجان فينبع الهواء فجأة من الفم محدثا صوتا انفجاريا. وهو من حروف الإطباق (Vélarisation) المنفتحة (openness) والمستقلة (lowered)⁽²⁾.

أخضع الشاعر صفات الباء الصوتية لمقتضى الموقف الشعري والرؤية الشعرية، فالباء صوت شفوي مجهور وهي صفة تجانس مقام النظم والسرد (احتلت شعري بلا سباب، بكل أحرفي نلقاها، ذبح كلماتي..)، ينسج الشاعر من خلال هذه الأبيات قصة العروس المأساوية التي راحت حياتها ضحية جهل الأهل وسوء اختيار الشريك آملا أن تكون هذه القصة أمثلة لكل من تسول له نفسه هذا الجنج. يعدّ الباء كذلك صوت شديد انفجاري يتوقف الهواء عند الشفتين لحظة النطق به ثم ينفج مرة واحدة محدثا هذا الانفجار الذي يساوق حقيقة الفاجعة التي أرغمت الفتاة على التعايش معها، فانباس الهواء عند الشفتين يحيل إلى صمت العروس القسري كما يدلّ على الضعف والامتثال لقرار الأهل والمجتمع المتعنت (بكاس لمحبة ومجتمع أنفاها.. لمحبة وفرح أنفاها) والاصطبار على الوضع الجديد غير أنّ هذا الصبر لم يدم طويلا (بمنفى صبرها غاب)، فتراكم عواطف القهر والظلم والابتئاس فاقت التصور، أفرز هذا الوضع صوتا انفجاريا حرّ ما تكابده من مشقات وآهات ضجّ بها المكان (قليها ذاب، دمعها انساب، بعيونها النوم أعصى، وردة مذباله).

يتراوح صوت الباء بين الانفتاح والاستقال، هاتين الصفتين إسقاط على مرحلتين هامتين من حياة هذه العائلة: مرحلة قبل الزواج وواقع بعد الزواج. اقتترنت المرحلة الأولى بصفة الانفتاح وهو ظن الأهل الذين توهموا أنّ إكراه الإبنة على الزواج في ديار الغربية

¹- سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا، ص: 26.

²- ينظر: سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا، ص: 27.

سيفتح أمامها آفاقاً لحياة أفضل (لربوع لمحبة، بجزيرة بعيدة، كل عاشق بهاها..). في حين اتّصلت مرحلة ما بعد الزواج بصفة الاستفقال التي تضاهي خيبة الأمل، زواج اكتوت بويلاته فجرّها إلى الدرك الأسفل واستنفذ طاقتها النفسية فاستحالت حياتها إلى حزن مؤثّل (دمعها أنساب، لعذاب خلف الحب...) فالأشجان والهواجس جعلتها تهرم في ريعان الشباب (إنسانة الشباب عندها شاخ وأقبل الشيخوخة)، فضلاً عن فقدان للشغف (الحلم منها هراب)، واضطراب المزاج ونفاذ الصبر (سحر البسمة خاب، صبرها غاب...)، الأرق الدائم (بعيونها النوم أعصى..)، تشتت الأفكار (ذاق خاطرها ذاقوا لرحاب)، اليأس والقنوط (برج الأمل راب)، استحالت هذه الاضطرابات النفسية اضطرابات جسمية (وردة مذبالة)، كلّ هاته العوامل جعلت صحتها الجسدية في انحدار متسارع .

استثمر الشاعر القيم الدلالية والتبليغية لأصوات الهمس التي تصدرها صوت الهاء إذ تكرر **45 مرة** ي بنسبة مقدرة بـ(23.31%). الهاء "الحرف السادس والعشرون في الترتيب الهجائي العربي والخامس في ترتيب الأبجدية العربية، ويساوي عدديا الرقم 05 في حساب الجمل"⁽¹⁾. حرف الهاء حرف حنجري احتكاكي مهموس صامت، رخو، مستقل منفتح، مرقق الحركات في النطق⁽²⁾.

يعدّ صوت الهاء من الأصوات المرققة الحركات تنطق بخروج الهواء حرا دون أن يعترضه عارض، وإذا أردنا تتبع هذه الظاهرة دلاليا في القصيدة لأفينا أنّها تقترن بالسلطة الأبوية **Patriarchy** أين تكون السيادة المطلقة داخل الأسرة الجزائرية للذكر (الأب) في حين تفرض التبعية على الأم والأبناء (المجتمع أنفاها، الظلم طفاها، فرح أنفاها..)، فتشريع الأب للزواج أمر نافذ. من صفات الهاء الهمس والضعف فالهاء لا صوت له، تتأصل هذه الصفة

¹ - سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا، ص: 113.

² - ينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص: 143.

في الضحية، فالأعراف جعلتها أداة طيِّعة خاضعة لهيمنة النظام الذكوري، دائمة الصمت، مسلوبة الإرادة في تقرير المصير. الهاء صوت رخو وفيه دلالة على الاهتزاز والاضطرابات النفسية، إذ يعبر على خلجات الضحية الثائرة حزناً وكمدًا ويأسًا (سال دمعها، الشوق بعيونها لهَاب، الأنوثة شمعة الظلم طفاهَا، اكواها، حزينَة الليل طواها، قلبها ذاب...) فصوت الهاء الممدود والوارد على صيغ المبالغة أضفى إيقاعاً ونغماً قويا عزّز معنى اللوعة والوحشة.

أكدت الدراسة الصوتية لقصيدة سكر ذاب دور الأصوات المجهورة الممثلة في صوت الباء والمهموسة المتمثلة في صوت الهاء تكاتف العناصر الصوتية بمختلف صفاتها ومخارجها. باعتبارها بنيات دالة في توليف الدلالة العامة للخطاب.

6.1.1.1 الجهر والهمس في قصيدة كليل الليل:

اتَّخذ الشاعر من رمزية الليل معادلاً موضوعياً للهواجس الإنسانية الفردية والاجتماعية، فالليل مصدر إلهام الشاعر ومعينه الذي لا ينضب، على هذا الأساس كانت صورة الليل حاضرة في القصيدة إذ انفتحت على أبعاد ودلالات عديدة أفضت إلى تعدد صورته تبعاً لانفعالات الذات الشاعرة وخلفياتها الثقافية والاجتماعية والدينية... يقول الشاعر:

"كِلَيْلِ اللَّيْلِ وَيَجِي الظلام هـدومٌ وتروح الناس لحالها والدنيا تنساني
يضيق خاطر وتتحالف عليا لهمومٌ حينها نتفكر ونحس روجي وحداني
معشوقة قلبي قمره ما تغطّيهاش غيومٌ معشوقتي الحرّية سبأها الزمان وخلاني
آه يا دنيا اشحال رمحك مسمومٌ وجرحك غاسي بقلب القلب أدمانني" (1)

يتَّخذ الشاعر من صورة الليل رمزاً للوحشة والعزلة وتكالب الهموم.. ولا بدّ من التنويه

أنّ مطلع القصيدة يحيل إلى معلقة "إمرؤ القيس" في وصف الليل:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي.

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 72-73.

كان ليل الشاعر مصدرا للبوح ومناجاة الحرية السلبية التي راح يتغنى بمزاياها من ناحية ويرثي الحال التي آل إليها من ناحية أخرى. الشاعر يبث الليل شكواه من إجحاف الناس وملاحقة نواب الدهر. يعني هذا أنه لم يعد يرى في الليل مجرد ظاهرة طبيعية بل تجاوز ذلك إلى أنسنة هذه الظاهرة وجعلها مجالا لإسقاط حالته النفسية عبر الجمع بين وحشته ووحشة الليل/ وحدته ووحدته الليل/ رؤيته السوداوية وسواد الليل .. ولن يتأتى له هذا الإسقاط إلا من خلال تطويع وحدات المنجز الشعري الإيقاعية لما لها من دور فاعل في استيعاب التجربة الفنية والجمالية وبلورة الانفعالات النفسية.

الأصوات المجهورة	عددتها	نسبة تواترها	الأصوات المهموسة	عددتها	نسبة تواترها
الألف	174	23.04 %	الحاء	38	19.05 %
الباء	22	02.91 %	الثاء	01	00.50 %
الجيم	11	01.45 %	الهاء	19	09.54 %
الدال	21	02.78 %	الشين	22	11.05 %
الذال	02	00.26 %	الخاء	11	05.52 %
الراء	37	04.90 %	الصاد	04	02.02 %
الزاي	05	00.66 %	الفاء	13	06.53 %
الضاد	08	01.05 %	السين	23	11.55 %
الطاء	11	01.45 %	الكاف	27	13.56 %
العين	29	03.84 %	التاء	41	20.60 %
الغين	07	00.92 %			
القاف	20	02.64 %			
اللام	91	12.05 %			
الميم	77	10.19 %			
النون	67	08.87 %			
الواو	73	09.66 %			
الياء	110	23.04 %			

يلحظ المعايين لمعطيات الجدول المبين أعلاه أنّ الشاعر اتكأ في بناء القصيدة على مجموعة من الأصوات التي تتراوح صفاتها بين الجهر والهمس، وقد أبانت العملية الإحصائية تجاوز الأصوات المجهورة المقدرة بـ: **755 صوتاً** أي بنسبة (**79.14%**) الأصوات المهموسة التي ترددت **199 مرة** فقط أي بنسبة (**20.85%**). تصدر صوت الألف

الأصوات المجهورة إذ تكرر **174** مرة بنسبة مقدرة بـ: (**23.04%**)، يليه صوت الياء الذي تكرر **110** مرة بنسبة بـ: (**14.56%**)، ثم صوت الميم الذي تواتر **77** مرة أي بنسبة مقدرة بـ (**10.19%**). الميم "الحرف الرابع والعشرون في الترتيب الهجائي العربي، والثالث عشر في حساب الجمل ويساوي عدديا الرقم 04"⁽¹⁾. الميم صوت مجهور (**voiced sound**) شفوي (**Labial**) خيشومي (**Nasale**)، ينطق بإطباق الشفتين انطباقا تاما، منفتح، مستقل (**lowered**)، متوسط بين الشدة (**Intensity**) والرخاوة (**Liquid**)⁽²⁾.

ينفتح صوت الميم على تلوينات دلالية إفرادية وتركيبية من شأنها أن ترفع قيمة المتن الفنية والتبليغية. الميم صوت مجهور يتلاءم ومقام الشكوى فالشاعر يبث الليل الهموم التي أضنت كاهله، لعلّ ما يحول بينه وبين سعادته هو حرته السلبية (معشوقتي الحرية سباها الزمان...). يعدّ الميم صوت شفوي منغلق بإطباق الشفتين انطباقا تاما، هذا الانغلاق يساوق تشكيل الصورة الشعرية "فقيس راهم" سلب الحرية، حبس الوحشة والوحدة (يجي الظلام هدوم..نبقى وحداني..)، أسير الأشجان والأفكار السوداوية (عاشق الحرقه بيها مغروم، محير، دمع عياني، هم...)، رهين الماضي المعتم وأوهام الذاكرة (لا النسيان ارحمني، بزند الماضي نتفكر، القلب ادماني) سجين جور المجتمع وممارساته المجحفة (لا تفهمني غالط، ظلم لعب كافاني..)، هي ممارسات أكرهت الشاعر على لجم عواطفه مخافة أن تطاله سوء العاقبة (علمتني يا حاضر نخلي شعوري مكتوم)، ومجتمع لا يماثله في القيم والأفكار، الخاضع لمنظومة القطيع **herd behavior** دفعه إلى الصمت وحجب آرائه (الصمت ما

¹- سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا، ص: 106.

²- ينظر: سليمان فياض. استخدامات الحروف العربية معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا ص: 107. وينظر: وفاء

كامل فايد، الباب الصرفي وصفات الأصوات، ص: 25.

استثنائي، الصمت علامة رضاكم وعمروا مارضاني..) فصمت الشاعر شكل من أشكال النبذ والرفض.

من صفات الميم أنه صوت منفتح ومستقل تتجلى هذه الظاهرة في القصيدة حين عمد الشاعر إلى عقد مقابلة بين الحياة المنفتحة المنشرحة في كنف الحرية (ما تغطيهاش غيوم، عالية معاشرة ضي النجوم...) وبين الحياة المنغلقة المستقلة التي يحيها (الصمت، دمع أعياني، رمحك مسموم، شعوري مكتوم، الظلام..) صفة الاستفال والانفتاح جاءت معادلة لحياة الحرّية وحتمية الاحرية. صوت الميم صوت متوسط بين الشدة والرخاوة، نجد هذه الصفة في القصيدة في موضعين اثنين:

. **الشدة:** تحيل إلى صروف الدهر الجائرة والممارسات اللإنسانية التي مورست في حق الذات الشاعرة وألزمته واقعا لا يشبهها (ظلم العباد، شعوري مكتوم، يا خويا مظلوم، باطل باقي موشوم)، تحمل هذه الألفاظ دلالة الخنوع والضعف والإرغام وسلب الحرية في تقرير المصير...

. **الرخاوة:** وهي مرتبطة بهشاشة حالة الشاعر النفسية في ظل الإكراه على معايشة هذه الظروف، هي حالة من الانكسار والاستياء والابتئاس وانعدام الحيلة أفضت إلى الاستسلام للوضع (طايح مهزوم، محتوم، هكذا مقسوم، عقلي محير..) وكأنّ هذا الواقع قدره الذي لا مفر منه.

من دلالات صوت الميم الانقطاع، فالشاعر منقطع معزول عن الحرية التي يأمل أن يعيش في ظلها كما يدل صوت الميم على التوكيد والتشديد إذا وقع آخر الكلمة وهذا ما صادفناه في العديد من ألفاظ القصيدة (مهزوم، يلوم، لهموم، الباطل موشوم..) التي فيها تأكيد على الكدر والإستياء من الراهن.

لجأ الشاعر في تشكيل القصيدة إلى الأصوات المهموسة التي تصدرها صوت التاء بتكرار بلغ 41 مرة بنسبة مقدرة بـ: (20.60%) يليه مباشرة صوت الحاء الذي تكرر 38 مرة أي بنسبة (19.05%) ثم صوت الكاف بـ: 27 صوتاً بنسبة مقدرة بـ (13.56%). الكاف "الحرف الثاني والعشرين في الترتيب الهجاء العربي، والحادي عشر في ترتيب الأبجدية العربية، ويساوي عدديا الرقم 20 في حساب الجمل"⁽¹⁾. الكاف صوت مهموس (Voiceless sound) صامت (consonant)، طبقي (vélarisation)، منفتح (openness)، مستقل (lowered)، وهو صوت حنكي (palatal) شديد (intensitive)، انفجاري (explosive)، مرقق الحركات⁽²⁾.

يعتبر صوت الكاف صوتاً مهموساً مرقق الحركات وهذا يناسب حالة الحزن والضعف والخضوع التي امتثل لها الشاعر (مكتوم، كيليل، سيدكم..)، ناهيك عن كونه صوت شديد انفجاري عندما يكون الشاعر في موضع البوح والخطاب. تتجلى دلالة الخطاب في مضربين:

المضرب الأول: خطاب موجه نحو الحرية، وكان خطاباً مرققاً لينا، مفعم بعاطفة التقدير (نتفكر، ضري مخفي معاك، ...).

المضرب الثاني: خطاب موجه نحو أفراد المجتمع والزمن، وكان خطاباً بنبرة مشددة فيه من الخشونة والقوة ما يعكس الممارسات المقيتة التي مورست في حقه (سيدكم، الصمت علامة رضاكم، الدنيا شحال رمحك مسموم..).

¹ - سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية معجمياً، صوتياً، صرفياً، نحويًا، كتابياً، ص: 99.

² - صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص: 143.

يتبين بناءً على ما تقدم أنّ إيقاع الأصوات المجهورة والمهموسة كان لها الدور الفاعل في إنتاج الدلالة وتحقيق الوظيفة التعبيرية والتبليغية على حدٍ سواء.

2.1 التكرار اللفظي:

1.2.1. تكرير المكون الاسمي:

يتحقق الإيقاع الداخلي للقصيدة حتماً من خلال تلاحم الوحدات الداخلية الصغرى (الأصوات) والكبرى (الأسماء، والأفعالان والجملة)، يخلق هذا التلاحم إيقاعاً شعرياً يتساوق مع مقصدية الخطاب ويتناغم مع انفعالات الذات الشاعرة العاطفية. مما لا شك فيه أنّ التكرار اللفظي يعدّ من أبرز التقانات الأسلوبية التي من شأنها تفعيل إيقاع الخطاب الداخلي والكشف عن قيمه الفنية والجمالية والدلالية، ويقصد به ترديد اللفظة عينها في مواضع متعددة من الخطاب. من هذا المنطلق يكشف الجدول المبين أسفله عن أبرز الأسماء تواترا في قصائد ديوان ريشة واريح وسنعرض لاحقاً مدى مساهمة إيقاع كل اسم في تحقيق التآلف والانسجام الداخلي للفعل الشعري.

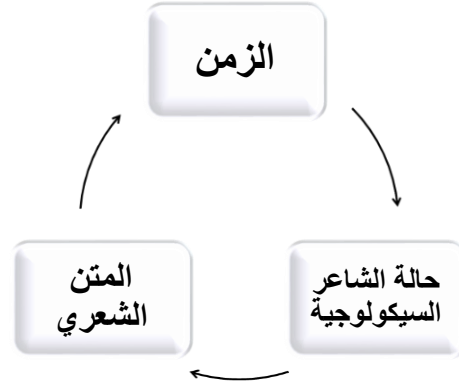
القصيدة	الزمان	الحب	القلب	الحنن	الدمعة	الماضي
هوى الدنيا	00	00	02	00	00	00
الذكرى 50	00	00	01	01	02	02
تلمسان	01	03	03	00	00	00
جارت ليام	01	01	06	01	01	00
جاء بالبال	01	01	02	01	01	02
القلب الصافي	02	01	05	01	01	01
طريقي و طريقك	01	00	00	00	00	00
أميمتي	00	04	06	01	01	01
نضحك ولى نبكي	03	02	03	00	00	00
صمتك يتكلم	00	05	05	02	01	00
ليلة صيف	01	06	07	00	01	00
يالك وصيتك	01	03	03	00	02	00
راد ربي	00	01	00	00	00	00
جارية يا لعمار	02	05	02	01	02	00

01	00	04	05	00	01	حنانة قلبي
01	01	01	02	05	00	ريشة وارياح
00	00	00	03	00	00	كان عندي طير
01	01	01	04	00	01	كي ليل الليل
00	01	01	04	05	00	سكر ذاب
02	02	00	05	04	02	نار و دمة
03	02	00	01	00	00	تنهيدة طائشة
00	00	00	01	02	00	غلطة عمرك
00	01	01	02	01	01	ما يسعد ما يهني
04	01	02	01	00	01	ماضي بعينيك

إنّ الدافع الرئيس الذي جعل العملية الإحصائية تتمحور حول نسبة تواتر هذه الأسماء (الزمان، والحب، والقلب، والحزن، والدمعة، والماضي) دون غيرها من الأسماء في ديوان ريشة وارياح لما لها من دور فاعل في تحديد الانفعالات العاطفية للذات الشاعرة ورسم معالم مستقبلها. فسروف الدهر وخوض تجارب الحب الفاشلة كانتا سببا لجعل فؤاده يتأجج كمدا أين كانت عبراته ترجمة لحالته البائسة ومدعاة لاستحضار ماضيه البهيج.

1.1.2.1 تكرير لفظة الزمان:

ألح "قيس راهم" على تيمة الزمن في مواضع عدّة من قصائد الديوان، فالزمن من العلامات الفارقة التي اشتغل عليها الشاعر انطلاقا من العلاقة الحتمية الكائنة بين الزمن والحالة السيكولوجية والمنتن. يتبدى ذلك جليا من خلال أن صروف الدهر وتقلبات الزمن كان لها الوقع الكبير في تحديد الحالة النفسية للذات الشاعرة التي خرّت صاغرة مكبلّة أمام هول وطأتها على النفس، انعكست هذه الحالة من خلال مسحة الحزن التي اجتاحت القصائد.



تواترت لفظة الزمن (20 مرة) في ثنايا الديوان. تبعا لهذا انفتح الزمن على آفاق ومدلولات عدّة استجابة لرؤى وسياقات فكرية وفنية فرضها الخطاب الشعري. بالعودة إلى قصيدة القلب الصافي ترددت لفظة الزمن كاسم ظاهر مرتين أي بنسبة (02.40%) وعلى هيئة ضميري المخاطب والغائب (16 مرة). يرتبط الزمن في قصيدة القلب الصافي بسياق الحكمة، فالشاعر ركّز على تصوير علاقة القلب النزيه بالزمن وهي علاقة إذعان واستسلام، حيث أشار إلى حقيقة الصراع الدائم الذي يكابده الإنسان المستقيم مع بني جنسه من جهة ومع تكاليف نوائب الدهر من جهة أخرى.

وقع الإنسان فريسة السجايا الأصلية مع الناس الخطأ وفي الزمن الخطأ، زمن لا يرأف بالذليل جعل النفوس آسنة (شيتت النفس وغابتها علينا)، دائم التقلب لا يستقر على حال (غيرت قلوب فارحة لحزينا، تسرق المليان وتردوا خاوي، تدي يا زمان وما تعطينا..)، لم يلق منه غير الظلم والغدر (غرك جراح، ظلمت، غرار بطبعك، غرار وعاوي) اللذان تسببا بجرح لم ولن يندمل (خلي القلب لجراحوا، وليت سيف..) طوّقه بحالة من الكدر والتبرم الدائم (بالجمرة كاوي، سالوا عبراتنا بحرقه وبكينا..). فصرّوف الدهر قاطبة. البادية والمتخفية. كانت الوقود الذي ألهب أضلع الشاعر أسى وكمدا..

استحضر الشاعر في ذات السياق لفظة الزمن في قصيدة جارية يا لعمار مرتين أي بنسبة (01.83%) حين كان بصدد عرض مفارقات الزمن وتقلبه الدائم (فرحتنا مرة وبكيتنا

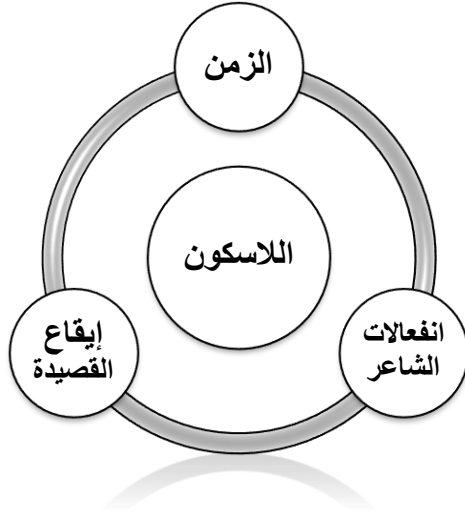
مرا، خلصوا لفراح لحزن كسانا، رجعت حبيب وحبيب عادانا..). فالشاعر وقف عاجزا عن تأويل فلسفة الكون المعقدة، مرد هذا التعقيد أنّ النظام الكوني يمثل لقانون التحول والتغير المستمر كون الطبيعة لا تعرف السكون، فالمنظومة الكونية تسير وفق شبكة علاقات زخرافية مترابطة ومتشابكة يعجز العقل البشري عن مجاراتها أو التعاطي معها، سبب هذا العجز حالة من السخط والغضب والحزن آل إليها "قيس راهم".

بينما ارتبط زمن نضحك ولى نبكي بالمحبة، لا بدّ من الإشارة بداية أنّ حالة الاضطراب واللاسكون في العنوان ما هي إلا امتداد لنظام الكون الدائم الحركة باعتبار أنّه لا يستتب على حال واحدة. بالعودة إلى تواتر الزمن في القصيدة (03 مرات) يتبين أنّ الشاعر جعل قلب المحبوب مقترنا بتقلب الزمن وغدر المحبوب مقترنا بغدر الزمن (راني ندعي خفف ظلم الزمان، غرك الزمان بجمراتوا..). فضلا على هذا ألح الشاعر في قصيدة نار ودمعة على أنّ من يأمن الزمن ويأمن المحبوبة يلق مصيرا واحدا وهو الغدر والخذلان والانكسار (ورثلي زمني حسة، وشمثيلي ووشملي الزمان وشمة..).

يمكن بهذا التصور رصد منظومة الزمن القائمة على التقلب الدائم وعدم الاستقرار من خلال المخطط أدناه:



يسير النظام الكوني وفق نظام هرموني محكم خاضع لقانون اللاسكون والحركة الدائمة التي أساسها التكرار، التعاقب والتناسب وبما أنّ الانفعالات الإنسانية امتداد لهذا الكون الفسيح فهي الأخرى تستجيب لهذا القانون. تبعاً لهذا تبلور الإيقاع الداخلي لقصائد الديوان استجابة لعواطف الذات الشاعرة وامثالاً لحركة الكون نظراً لكونها الباعث الأول لقوانين الإيقاع الرئيسية.



أسهم تكرير لفظة الزمن. وما تحمله من أبعاد دلالية. في الكشف عن انفعالات الشاعر المضطربة اضطراب المظاهر الكونية من ناحية وبلورة الإيقاع الداخلي للمتن على نحو يكفل تألف وتناغم وحداته الداخلية من ناحية أخرى.

2.1.2.1 تكرير لفظة الحب:

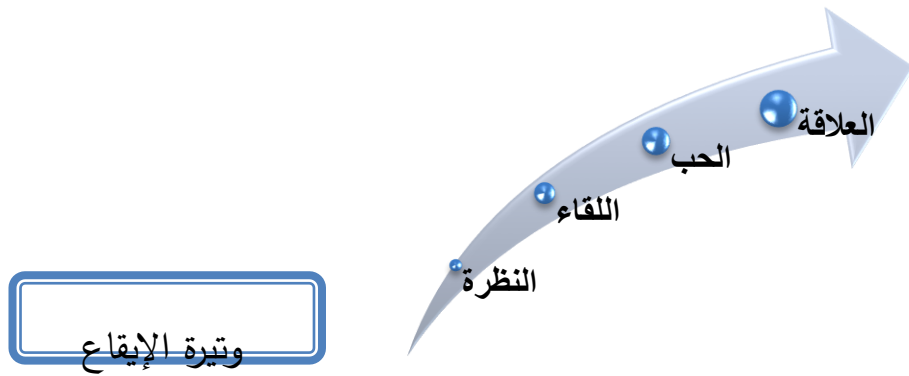
يشكل الحب حالة روحانية تسمو بالنفس البشرية بعيدا عن أردان الأرض، هو عاطفة إنسانية سامية ومعقدة قائمة على التبادل والمشاركة النفسية (الانجذاب، الشغف، اللهفة، التعلق، الأمان، الاطمئنان، الأفكار، الطموحات..) والفيزيولوجية (الجسدية). الحب يتشكل من خلال إيقاع التناغم والتناسب بين طرفين أو أكثر، ولا يتأتى إلا عبر إشارات ومواقف تراكمية (نظرة، انجذاب..ذكريات) حتى يبلغ مداه.

يخضع الإنسان في هذا المسار إلى سلسلة من المشاعر والانفعالات المبهمة وغير الثابتة (حب ← كره/ وفاء ← خيانة) والتي غالبا ما تنافي المنطق. من هذا المنطلق يتخذ الحب في ديوان ريشة واريح صورا وأشكالا مختلفة، فنجد حبّ الأم من خلال قصيدة (أميتي)، تكررت لفظة الحب في هذه القصيدة (أربع مرات) وما من شك أنّ هذا التكرير فيه إلحاح وتأكيد على فكرة واحدة وهي أنّ حبّ الأم هو الحبّ الأول والحقيقي في حياة كلّ

إنسان، حبّ خالص من الدنس والدرن، حبّ فريد لامشروط لا يخضع لمقاييس الحب المألوفة (سخاء خالد، تضحية واستماتة دائمة دون توقع المقابل..) فهي الوطن الصغير بل البرزخ السرمدى الذي يحتمي به الطفل من ضراوة العالم. وبذلك أفرز هذا الصنف من الحب إيقاعاً هادئاً يريح النفس ويبعث على الاطمئنان والسكينة.

نجد الوجه الثاني للحب في ديوان ريشة وارياح في قصيدة (ليلة صيف)، يرتبط هذا الحبّ بالحببية والهيام بتفاصيلها. ترددت لفظة الحب (06 مرات) وهذا التكرار لم يكن عبثاً، فالشاعر حلّق بالذاكرة إلى الماضي السحيق فأحيا اللقاء الأول بالمحبوبة، لقاء خلّده ليالي الصيف الهادئة الصافية صفاء هذا الحبّ، ثم استذكر أيام الوصال التي لم يُخمد توالي السنون لهيبتها. بناء على هذا أسهم ترديد لفظة حب في قصيدة ليلة صيف في نقل انفعالات الشاعر وإثبات صدقها، وهذا ما يفسر التحول المفاجئ في إيقاع القصيدة الداخلي، حيث كان بادئ الأمر إيقاعاً هادئاً متساوقاً مع هدوء الليل وأجواء الصيف الساكنة ثم أخذت وتيرته بالتسارع حتى يصل إلى ذروته حين صور مشاهد اللقاء، فالحب، إلى أن تُوجّ بعلاقة فيزيولوجية .

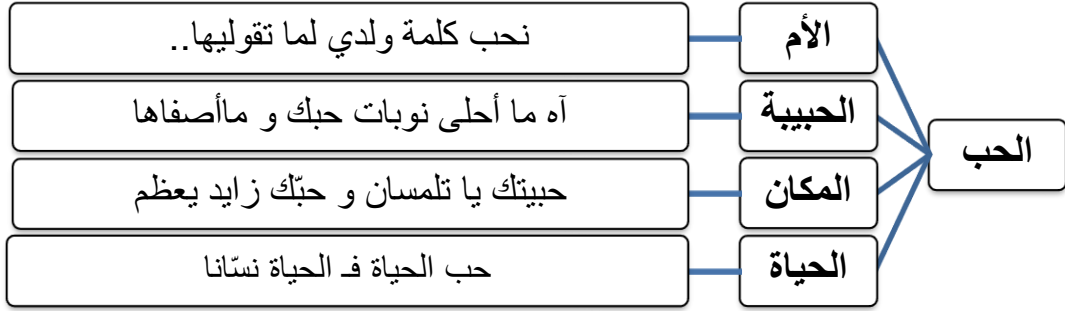
الرسم البياني أدناه يوضح سيرورة الإيقاع، فوتيرة هذا الأخير كانت متساوقة مع وتيرة الحب وفق مراحل الأربع.



وبين ربوع قصيدة (تلمسان) يتجلى شكل الحب الثالث وهو حب المكان. يرتبط الحب عند "قيس راهم" بقدسية المكان، فطالما كان تقديس المكان مزية متأصلة في ذاكرة الإنسان ووجدانه منذ أزمنة غابرة، إذ تتجاوز الأمكنة حدود الحيز الجغرافي لتصبح أيقونة محملة بدلالات تاريخية وثقافية ودينية، وكيان نابض بمشاعر الألفة والدفء، ومكوّن فاعل في تشكيل الهوية. في هذا السياق استحوذت مدينة تلمسان على اهتمام الذات الشاعرة، أين تكررت لفظة الحب ثلاث مرات في إشارة إلى عاطفة التعلق والاستئثار بكل ركن من أركان المدينة، هذا التعلق جعل الشاعر لا يتوانى عن تصويرها تصويرا حسيا يليق بحرم المكان وسُمُو مقامه، فراح يستحضر تاريخها ويتغنى بمعالمها التي سلبته لباب عقله. لقد تجاوزت تلمسان كونها حيّز مكاني لتغدو فضاءً مفتوحا على تاريخ عريق تعاقبت عليه الحروب والحضارات.

يلاحظ أنّ إيقاع القصيدة لم يكن ثابتا بل جاء انعكاسا لانفعالات الشاعر المتقلبة، بدأت القصيدة بإيقاع هادئ مستكين يلائم مقام التغزل بمحاسن المكان، لكن سرعان ما شهد تحولا وتغيرا في مساره، حيث أخذت وتيرته تهتز وتتسارع حين استحضر "قيس راهم" تاريخ المدينة واستذكر مشهده من حضارات متوالية، وحروب دامية وانتكاسات أليمة. يعتبر اضطراب الإيقاع فعل ممنهج يعكس نفسية الشاعر المضطربة التي تتخبط بين عاطفة الإعجاب بأمجاد المدينة الغابرة، والحسرة على ما حلّ بها من نكبات، ثم يستعيد الإيقاع توازنه متماهيا مع عاطفة التبجيل والحب التي يختتم بها الشاعر قصيدته وهذا ما يعلّل طغيان الأسماء المعرفة **72** اسما بنسبة مقدرة بـ: (**62.06** %) على الأسماء النكرة **44** اسما أي بنسبة (**37.93** %) لأنّ الشاعر في مقام تعريف القارئ بتاريخ مدينة تلمسان العريق والإشارة إلى سبب حبّه وشغفه بمعالم هذه المدينة دون غيرها من المدن الجزائرية الأخرى.

وفي زوايا من أبيات قصيدة (جارية يا لعمار) نجد حب الحياة وتتبع ملذاتها. إذ تواترت لفظة الحب (05 مرات)، وقد أسهم هذا التواتر في تعزيز الموقف الشعري الذي حذر من حب الدنيا الأعمى والاعتزاز بمتاعها والامتثال لشهواتها كما عمل على تفعيل إيقاع القصيدة الداخلي الذي جاء منسجماً مع مقتضيات الصورة الشعرية.

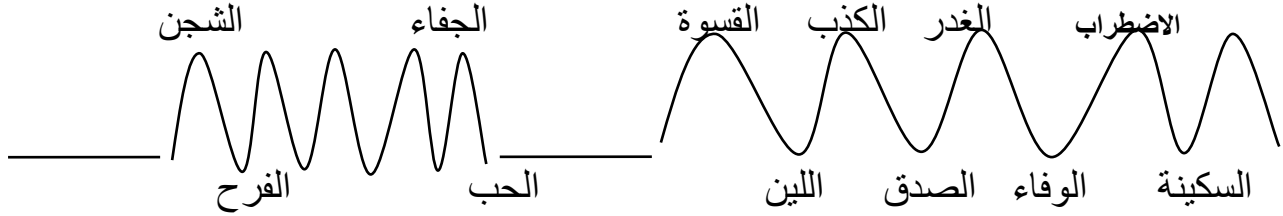


3.1.2.1 تكرير لفظة القلب:

يعدّ القلب (Heart) عضو أجوف مسؤول عن ضخ الدّم وتوزيع الأكسجين في جسم الإنسان، سمي القلب قلباً لأنه دائم التقلب والتحول فلا يستقر على حال واحدة، فهو محل الأمان والسكينة في كنف الأم (بقلبي يوماً تتبسمي وتبوسيني) والفرح والاضطراب في غيابها (يا أميمتي همومي لو نحصيها ما يكفيني قلب لازملي قلبين.. نار قلبي)، يتجلى هذا المعنى في قصيدة أميمتي حيث تواترت لفظة القلب (06 مرات)، فالشاعر صور حالة القلب بين موقفين متباينين: الحضور والغياب. وفي قصيدة ليلة صيف هو محل الوفاء بالعهد والصدق والشغف والكلف (كلمة جمعت لقلوب وجمعتنا، للفؤاد وليا أحلى عسلة)، في حين هو الباعث على الغدر والكذب والخديعة (يا حوة قلوبنا بيدك لعبات، خلاتلي خاينة حرقة بقلبي، قلبك الظالم) في قصيدتي نار ودمعة (05 مرات) وصمتك يتكلم (05 مرات).

يعتبر القلب موطن لين وأشجان المحب (القلب الصافي، خلي القلب لجراحوا، القلب المجروح) في قصيدتي جارت ليام (06 مرات) والقلب الصافي (05 مرات)، بينما هو موطن

جهامة وطرب المحبوب (قلب صبية فرحان، امداوي القلب يعاود يدميه) الذي يبدو أنه تحامل مع صروف الدهر لهدف واحد هو تحويل أفراح المحب أقراحا.



أسهم تكرير لفظة قلب في تحديد وتيرة الإيقاع الداخلي، الملاحظ على إيقاع القصيدة أنه غير مستقر يتسارع أحيانا ويتباطأ أخرى يرتفع في مواضع وينخفض في مواضع أخرى فهو يتناسب طردًا مع انفعالات الشاعر الشديدة واستعداده النفسي ويتناغم مع الروح الكائنة في القلب المتغير من حال إلى حال حسب ما يقتضيه الموقف وتفرضه العوامل الخارجية (الجلية والباطنية) والعوامل الداخلية (اللاشعورية والواعية) .

4.1.2.1 تكرير لفظي الحزن/الدمعة:

تندرج غالبية قصائد الديوان ضمن الأدب المظلم أين هيمنت الرؤية السوداوية (الميلانخوليا/Melancolie) على المعجم الشعري. تشير الأبحاث العلمية أنّ السوداوية نوع من الاضطراب الاكتئابي يعزى إلى إدمان الحزن والإفراط في التعاطي معه إلى حدّ التعود عليه فتكرار الانفعال وتواتر العوامل المحفزة عليه يفضي منطقيًا إلى تثبيت هذه الحالة وهكذا يتكون عند الإنسان استعداد نفسي للحزن ويصبح مع مرور الوقت عادة نفسية وسلوكية تطغى على بقية السلوكيات الأخرى.

استلهم "قيس راهم" من الحزن والدمع معينًا لا ينضب طعم به الموقف والصورة الشعرية والجمالية، تكررت لفظة حزن في الديوان (18 مرة) وتكررت لفظة الدمع (21 مرة)، وكلا الاسمان متلازمان يستدعي الواحد فيهما وجود الآخر. فنوبات الحزن والاضطراب

النفسي عاملان مؤثران في حصول الاستجابة بالدمع. من العوامل التي كرّست الحزن في ديوان ريشة واريح انشغال الذات الشاعرة الدائم بالمؤثرات المحفزة لهذه الحالة على غرار إحياء الآلام القديمة (استحضار أيام الود مع الحبيبة، ارتكاب جنحة الغدر والخيانة، اليأس من الحياة، التوجس من الفشل، رفض الراهن المستكين...)، يعني هذا أنّ الحزن يغذيه الانفعال بالموضوع المفقود والانغلاق في الأنا بالجد واللعن والانتقاص...⁽¹⁾. ولّد الانصياع للحزن حالة هستيرية من الخضوع وسوء تقدير الذات جرّاء تصلب طاقة الشاعر الفكرية، تنعكس هذه الحالات النفسية والسلوكية في مواضع عديدة من قصائد الديوان نحو قصيدة حنانة قلبي (القلب لحزان كساتوا، احزاني تلعب بطولاتوا) وقصيدة تتهيدة طائشة (أبكي يا عيني دم لا دمعات) وكذلك قصيدة ماضي بعينيك (حزينة بحال الشمع الطافي) وقصيدة يالك وصيتك (بالدمع بكيتك والدمعة جرايا.. اسمك منقوش بقلبي.. احرقيني واتعمدتي غدري..) وقصيدة نار ودمعة (أبكي بالدمعة وما بردت ناري.. لعمر عدى معاك... علاش الخدعة... كسرتني) وغيرهم كثير. غير أنّ الشاعر استثمر هذه الأزمة وأحالتها إبداعا شعريا كان بمثابة ملاذ للذات خفف وطأة الصدمة، أطلق "فرويد" على هذه الظاهرة بـ: التسامي (Sublimation) وهي من أبرز الميكانيزمات الدفاعية الناضجة في مواجهة القهر النفسي وفي التكيف مع القلق الاكتئابي.

إنّ ترديد نغمة الحزن والدمع فعلتا الإيقاع الداخلي للقصيدة فلكل انفعال إيقاع مناسب له. فحالات الحزن والهيجان والبكاء الهستيرى يتطلب حتماً تصعيدا في وتيرة الإيقاع. وعليه يشكل السياق العام لهندسة البنى الصوتية امتدادا متتاميا يعزّز من ملامح الخطاب الدلالية.

¹ - ينظر: سيغموند فرويد: أفكار لأزمة الحرب والموت، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص: 68.

5.1.2.1 تكرير لفظة الماضي:

تعاطى "قيس راهم" مع الماضي بصورة إيجابية، فهو الملاذ الآمن الذي يستجير به من برائش الراهن والخلاص من مآسي الحاضر والعوض الذي يخفف وطأة ما يكابده من شظف وشجى مستمر. ولحظة إدراكه أنّ الماضي ولىّ بأمجاده ولن يعود إلّا في شكل ومضات في الذاكرة أخذته الحسرة العميقة لاسيما أنّه ممتعض من مجريات الواقع عاجز عن تغيير مساره.

تكررت في هذا السياق لفظة الماضي (18 مرة) في ديوان ريشة وارياح، يحيل هذا التكرار إلى حالة من الاطمئنان والسكينة تظهر على أصعدة مختلفة أولها الصعيد الشخصي المتعلق بماضي الشاعر العاطفي، حيث عاش أزهى الأيام رفقة المحبوبة منتشيا لذة الصباية والوصول إلّا أنّ هذا الماضي لم يستمر طويلا، إذ فُجع الشاعر بهجر مفاجئ استحال صدمة نفسية حادة جعلته رهين حالة من الإحباط والخيبة. للتخفيف من وقع هذه الصدمة انصرف الشاعر إلى الذاكرة واتّخذها ركناً آمناً يؤسس من خلالها صوراً عملية فاعلة تخفف شدة المعاناة وتغذي شعور الفقد وتبدد ألم الغياب. تتبلور معاني الماضي العاطفي للشاعر في مواطن متفرقة من قصائد الديوان على غرار قصيدة جاء بالبال (ذكريات الماضي تدفيّ لنفاس، مازال الماضي للحنانة غراس..) وقصيدة حنانة قلبي (الماضي كيفاش نطوي صفحاتو)...

عكف الشاعر في السياق ذاته على شحن الماضي بمدلولات مرتبطة بتاريخ الأمة العربية الأصيل وإعطائه أبعادا جديدة تفتح على سجل حافل بالأمجاد والبطولات (تبكي على الماضي والماضي فات... عل عزتنا الناس عليها تتراهن، شيدنا قصور وابدال المسجد اثين..) الماضي منفذ للهروب من راهن الأمة المنهزم كونه يقدم نموذجا بديلا وأصيلا يرتكز على قيم فكرية وروحية مستوحاة من تراثنا العربي الإسلامي، فالشاعر أظهر حقيقة التجاذبات العنيفة بين تيارين تيار الأصالة الطامح إلى الحفاظ على الهوية العربية الأصيلة

والعيش على أنقاض الماضي، وتيار المعاصرة الساعي إلى العصرية وتجاوز المرجعيات القديمة. على هذا الأساس اقترن ترديد لفظة الماضي بوتيرة موسيقية متفردة كشفت حقيقة معاناة الشاعر الواعي بمأساة عصره.

2.2.1 تكرير المكون الفعلي:

أخضع "قيس راهم" صيغ المكون الفعلي بأزمته الثلاث الماضي والمضارع والأمر لتشكيل البنيتين الدالية والإيقاعية في منجزه الشعري. يعتبر الوعي بخصوصية الزمن محطة هامة يستند عليها المتلقي في تفكيك دلالات الخطاب التي تراوحت بين التلميح والتصريح. تشير صيغة الفعل الماضي إلى وقوع الحدث قبل زمن التكلم، هذه الصيغة مرتبطة بالزمن الماضي كما تدل على تحقق الحدث وانتهائه. في حين تدل صيغة الفعل المضارع على "المعنى في نفسه مقترن بزمن يحتمل الحال أو الاستقبال وقد سمي مضارعا لأنه ضارع الأسماء أي شابهها بما في أوله من الزوائد الأربع وهي الهمزة والنون والتاء والياء"⁽¹⁾. يعني هذا أنّ الفعل المضارع يدل على وقوع الحدث في الزمن الحاضر وينزاح إلى دلالات متباينة يحددها السياق العام للخطاب وهي: الحال، والاستقبال، والاستمرارية والتجدد. أمّا فعل الأمر فهو طلب القيام بالفعل على وجه الإلزام، وقد يخرج الأمر عن صيغته الأساسية لينقل حالات انفعالية كاللتماس، والدعاء، والتهديد، والتمني. من هذا المنطلق سنحاول مقارنة ظاهرة التكرار الفعلي عبر استتطاق نماذج شعرية مختارة، وذلك بهدف الوقوف على أبعادها الجمالية واستجلاء وظائفها الدالية.

¹ - ابن علي بن يعيش النحوي، شرح المفصل، دار الطباعة المنيرية، مصر، ج7، ط1، دس، ص:06.

1.2.2.1 المكون الفعلي في قصيدة ليلة صيف:

ارتكز "قيس راهم" في تشكيل دلالة "ليلة صيف" على الإمكانيات التعبيرية التي تنفرد بها صيغ أفعال الماضي والمضارع والأمر.. وتحقق القيمة الدلالية لهذه الصيغ يستدعي التجاور والتناسب والتفاعل فيما بينها ثم التماهي ضمن سياق محكم وثيق الصلة بدينامية المعنى العام. وعليه اتخذ الشاعر من تكرار المكون الفعلي وسيلة للتعبير عن التجربة الشعرية ناهيك على أنه يضطلع بدور هام في تعميق الإيقاع الداخلي للخطاب الشعري. يكشف الجدول المبين أدناه تحليلات الصيغ الفعلية ونسبة تواترها في القصيدة.

الفعل الماضي	الفعل المضارع	الفعل الأمر
سحرتنا. تلاقينا (2). مرت. ما ننساها. جرى. اهداها. عم. جمعت. جمعتنا. صابتنا. قالتها. فهمت. نويت. نويتها. وضعناها. استوقفناها. زارتنا. ذقناها. غزاها. رفع. رسي. ما أحلى (2). كان (7). عشناها. بغيتك. سابقتنا. سبقناها. دارت. صدتنا. ما حبت. حبس. أوهب. ذكرتك. عرفتنا. بقات. سباها. طغا. كتينا. أرميناها. حملناها. أملنا (2). لبي. عجل. أداها. رسمت. سار. أكتب. سالت. ذابت.	تقول. تسمع. تلغأها. تديرها. تعزيم. يفرحو. يكون.	
العدد الإجمالي: 58 فعلا	العدد الإجمالي: 07 أفعال	العدد الإجمالي: 00 فعل
عدد الأفعال الإجمالي: 65 فعلا		

الفعل التام	الفعل الناقص	الفعل اللازم	الفعل المتعدي
57 فعلا	08 أفعال	17 فعلا	38 فعلا
% 87.69	% 12.30	% 30.90	% 69.09

ألح الشاعر على ترديد الصيغ الفعلية كونها تضطلع بدور بارز هو تكثيف الدفقة الشعرية وتحقيق وظائف الخطاب الشعري الأساسية: الجمالية والتواصلية. بلغ في هذا

السياق إجمالي الأفعال في قصيدة ليلة صيف (65 فعلا) موزعة بين الزمن الماضي (58 فعلا) أي بنسبة (89.23%) والزمن المضارع (07 أفعال) بنسبة مقدرة بـ (10.76%) في حين نلاحظ تغيب تام لأفعال الأمر.

يلتمس المتمعن في معطيات العملية الإحصائية أنّ صيغ الماضي طغت على صيغ المضارع بصفة جلية، ولم يتأت ذلك اعتباطاً بل هو نابع عن رؤية واعية ومقننة تدعم الجانب الدلالي. تصدّر الفعل كان الأفعال الماضية إذ تواتر (07 مرات) أي بنسبة مقدرة بـ (12.06%)، بينما وصل إجمالي تواتره في قصائد الديوان (28 مرة). كان فعل ماضي ناقص وهو من أفعال الكينونة التي تحيل إلى اقتران الحدث بالزمن الماضي لأنّ فعل السرد يتناسب طرداً مع الزمن الماضي. تطالعنا في هذا السياق قصيدة ليلة صيف بملامح قصة عشق متفرد يحيي الشاعر من خلالها أيام الصبا ويتيمّن بذكريات ريعان الصفا التي كانت بينه وبين الخليفة في سابق عهدهما، تتجلى بناء على هذا معالم السرد في مواطن متفرقة من القصيدة (شباب كنا سابقتنا ليام، كنت وردة والعين ما حبت سواها، كانت أدواها كلمة حب، بقات المحبة ما كان من سباها..).

ارتكز حديث "قيس راهم" في أبيات القصيدة الغزلية على تصوير طبيعة العلاقة العاطفية بين المحب والمحبوب المؤسسة على الصدق والإخلاص المتبادل، تشكل هذه القيم. على الأرجح. الباعث على دوام العلاقة واستمراريتها. يحيل هذا الأمر إلى دلالة مغايرة ينطوي عليها الفعل (كان)، فهو لا يوحي بالتحول من وضع لآخر كما هو الشأن مع بقية الأفعال الناقصة الأخرى بل يحمل دلالة الثبات والاستقرار والاستمرارية على حال واحدة. يتّضح في هذا السياق أنّ استحضر الفعل المضارع لم يكن اعتباطاً، فصيغته مرتبطة باستمرارية الحدث، حقق تكريرها نوع من التعالق النصي والتواشج الإيقاعي بين الأبيات الأمر الذي جعل الحدث الماضي منفتح على الحاضر والحدث الحاضر امتداد للحدث الماضي، فالفعل المضارع يؤكّد استمرار العلاقة بين الطرفين في الزمن الحاضر كما

كانت عليه في الزمن الماضي بنفس القوة وبنفس الشغف (أملنا تعزيهم حروفنا ويفرحو لفرحتنا، أملنا بعاشقين مجروحين يكون ملقاها.. بقات لمحبة حرة..) هذا الحب استحكمت وأصره حتى بات أيقونة يهتدي بها العشاق كلهم.

تكشف العملية الإحصائية من ناحية أخرى تغييب تام لفعل الأمر، ومردّ ذلك أنّ الطرفين كليهما على مستوى عالٍ من الوفاق والتناغم، فالواحد يفهم الآخر دون حاجة لتوجيه الأوامر، كما استثمر "قيس راهم" مناحٍ أخرى من المكون الفعلي إذ زواج بين الفعل الناقص (08 أفعال) بنسبة مقدرة بـ (12.30 %) والفعل التام (57 فعلا) أي بنسبة (87.69 %) ليثبت كمال هذا الحب وينزهه من كلّ نقصان، الفعل اللازم (17 فعلا) بنسبة (30.90 %) والفعل المتعدي (38 فعلا) بنسبة (69.09 %) ليؤكد خلود هذا العشق الذي انتقلت عدواه بين بقية العشاق وياتت سيرته على كلّ لسان.

أسهم ترديد أزمنة الفعل في خلق حركية داخل المتن جعلت من القصيدة فضاء مفتوحا بين زمنين اثنين أو بين مرحلتين مفصلتين في حياة هذين العاشقين حيث نجح الشاعر في بث المتلقي شحناته العاطفية التي عززت الجانب الدلالي والجانب الإيقاعي في القصيدة.

2.2.2.1 المكون الفعلي في قصيدة جارت ليام:

يعتبر ترديد الصيغ الفعلية من أبرز التقانات الأسلوبية التي لجأ إليها "قيس راهم" في تشكيل الموسيقى الداخلية لقصيدة جارت ليام وذلك استجابة لمقتضيات الخطاب الفنية والدلالية من ناحية وتعزيزا للموقف والدفقة الشعورية من ناحية أخرى. وعليه نزع الشاعر إلى تنويع الصيغ الفعلية بين ماضٍ ومضارعٍ وأمرٍ وهذا ما تكشفه معطيات الجدول الإحصائي المبين أسفله:

الفعل الماضي	الفعل المضارع	الفعل الأمر
جارت. غدر. جاء. طال. ما بان. فارق. خان. بادر. مسى. ما كان. ما حظيت. ما طمعت. متحيه. رادني. سقاوها. صبرت. خانوني. موطيه .	يسببه. يزهيه. نبكيه. يطويه. يرجح. يعاود. يدميه. نحكيه. تبغيه. يبس. تحبيه. تغويه. تعمر. تزويه. يمليه. يشرب. يشد. تجازيك. تخليه. يقدر. يعصيه.	ارفق. خفف. حن. فرّج. قويلو.
العدد الإجمالي: 18 فعلا	العدد الإجمالي: 21 فعلا	العدد الإجمالي: 05 أفعال
عدد الأفعال الإجمالي: 44 فعلا		

الفعل التام	الفعل الناقص	الفعل اللازم	الفعل المتعدي
42 فعلا	02 فعل	13 فعلا	29 فعلا
95.45 %	04.54 %	30.95 %	69.04 %

بلغ إجمالي أفعال القصيدة (44 فعلا) منها (18 فعلا) ماضيا بنسبة مقدرة بـ (40.90%)، و(21 فعلا) مضارعا بنسبة (47.72%) في حين لم يتجاوز تواتر صيغ الأمر (05 أفعال) بنسبة مقدرة بـ (11.36%). يعكس ترديد صيغ الأفعال معاناة الشاعر الممتدة بين الماضي والحاضر. من صور الغدر الذي مورس في حقه في الزمن الماضي (جارت ليام، غدر، حبيب فارق، خان، خانوني، ما بان..)، يبدو أنّ هذه المعاناة لم تبق رهينة الماضي بل تجاوزته إلى حاضر الشاعر لتعلن استمرارية الخذلان في صور مختلفة (حلمي يسببه، القلب المجروح واش يزهيه، بالدمعة نبكيه، نقلب يعاود يدميه..). فلم يجد الشاعر ملاذا آمنا يحتمي بظلاله غير الله عزوجل فتوجه له تضرعا وتذلا ليخفف عنه وزر هذه الأيام، وهذا ما يعلّل استحضار صيغ الأمر التي خرجت عن غرضها الرئيسي وهو

طلب القيام بالأمر على وجه الإلزام إلى الدّعاء (يا خالقي ارفق، خفف لمحان، حن وفرج عن ذا الشبان، قويلو جنحيه..).

جمع "قيس راهم" بين الثنائيات الفعلية بين: الفعل التام (42 فعلا بنسبة 95.45 %) . الفعل الناقص (02 أفعال بنسبة 04.54 %) وبين الفعل اللازم (13 فعلا بنسبة 30.95 %). الفعل المتعدي (29 فعلا بنسبة 69.04 %) ليبرز مبدأ تقلّب الزمن وعدم استقراره، فالحياة - في منظور الشاعر - لا تستقر على حال، تمنح وتسلم، تُفرح وتُحزن، وهو ما يُرسّخ الإحساس بالظلم والغبن. يتقاطع هذا المعنى مع رؤية "أبي البقاء الرندي" في قوله: "لكلّ شيء إذا ما تمّ نقصان"، أين يُصبح التغيّر سنة من سنن الوجود.

أسهم تواتر الصيغ الفعلية بأزمنتها الثلاث في تعميق الفكرة وهي استمرارية معاناة الذات الشاعرة الواعية وغير الواعية بنوائب الدهر ومفارقات الحياة وتراتبية تداعياتها على النفس المتشظية. يبدو أنّ المعاناة باتت أمرا روتينيا وجزءا لا يتجزأ من حياتها اليومية، حيث تحولت إلى رافد بارز ومدد رئيسي يطعم التجربة الشعرية والشعورية. تتجلى هذه المعاناة من خلال ديناميكية النغمة الموسيقية **Dynamics** التي حققت نوع من الانسجام **Harmony** والتآلف بين البنى الداخلية للمتن وبين إيقاع التكرار الذي يتسارع بصورة تدريجية ليتناغم مع إيقاع الحياة وتحولات الواقع، ويتماهى مع انفعالات الذات القلقة. أكسب استدعاء الأزمنة الفعلية الخطاب قوة تأثيرية عالية عززت تفاعل المتلقي مع التجربة الشعرية.

3.2.2.1 المكون الفعلي في قصيدة يالك وصيتك:

يضعنا "قيس راهم" من خلال قصيدة يالك وصيتك أمام أسلوب شعري سردي محكم ومتسلسل يصور مشاهد من تجربة غزلية لم تلبث أن تنتهي بشكل مأساوي، فالشاعر ينتقل بالمتلقي من مشهد إلى مشهد آخر، من الحب والشغف إلى فعل الخيانة إلى الفراق وندم المحبوب المتأخر الذي بات هاجسا يؤرقه في الزمن الحاضر وهذا يحيل إلى نظرية الكارما

Karma theory فنوايا وسلوكيات المحبوب الخبيثة في الماضي ارتدت عليه في الزمن الحاضر. يعبر الشاعر في هذه القصيدة عن توجعات الروح ويكشف تناقض المشاعر في كل مشهد من مشاهدها مستثمرا في هذا الصدد تقنية التكرار الفعلي وما تحمله من بعد نفسي ودرامي نابض بإيقاع مختلف. يكشف الجدول المسطر أدناه مدى إخضاع الشاعر للصيغ الفعلية ونسبة تواترها في القصيدة.

الفعل الماضي	الفعل المضارع	الفعل الأمر
حبيتك. خليتها لك. حذرتك. قرينتك. أملك. أعطيتك. ما شحيت. حميتك. خطفوك. ما خليتك. رجعت. خلاني. بكيك (2). ما ظنيتك. ما صدقتك. دارت. ألقيتك. ضيغني. شنت. ظنيت. نسيتك. سمعت. ارثيتك. درقوا. طرت. اصفيتك. شفتك (2). حاولت. طويتك. عيبت. راحوا. ظميتك. شفت. ما ارضيتك. صار لك. غرّك. شقيتك. وفيت. صافيتك. ما حققت. ما بان. نسيتي. باعوك. اشريتك. اهديتك. ريتك. راودني. ما حسيتك. ربحتي. كتبتك. اقفيتك. سكنتك. اشكيتك. عملت. عأيتك. ذليتي. طعنيتني. كبرت. ما رديتك. احرقيتني. اتعمدتي. ما قدرتيلي. ما سمعتي. يا ريت. ما عديتك. ما حظيتك. نشرها. ما صدّيتك. خيّر. كبرتك. ما شميتك. استتيت. شمّوك. كان (04).	تحملت. تجازيني. تفكرتك. تفارقنا. ما تمنيتك (02). تبقى. ما تقنع. نسّاك. ما نرضاهاش. يحسن.	ذوقني المر. اتحرق بكيك
العدد الإجمالي: 79 فعلا	العدد الإجمالي: 11 فعلا	العدد الإجمالي: 2 فعلين
عدد الأفعال الإجمالي: 92 فعلا		

الفعل التام	الفعل الناقص	الفعل اللازم	الفعل المتعدي
87 فعلا	05 أفعال	14 فعلا	72 فعلا
% 94.56	% 05.43	% 16.27	% 83.72

تكشف العملية الإحصائية في الجدول الموضح أعلاه عدد الأفعال الإجمالي الذي انبنت عليه قصيدة جارت ليام والمقدر بـ: **92 فعلا** كانت الحضوة فيه لصيغ الماضي التي بلغ تواترها **79 فعلا** بنسبة مقدرة بـ: **(85.86 %)** تليه صيغ المضارع التي لم تتجاوز **11**

فعلا أي بنسبة (11.95%) في حين انحصرت صيغ الأمر في فعلين فقط بنسبة مقدرة بـ: (02.17%).

استدعت طبيعة الخطاب التركيز على صيغ الماضي، إذ أخذت حيزا واسعا من القصيدة وهو فعل مبرر مؤسس على رؤية فكرية عميقة، فالشاعر بصدد السرد لوقائع شتات الروح بأدق تفاصيلها حيث تتراءى للقارئ صور حيّة لذكريات حبلى همّا وجزعًا. استغل "قيس راهم" صيغ الماضي في تكثيف درامية الموقف (حببتك، حذرتك، ما شحيت، حميتك، خطفوك، بكيتك، ما صدقتش، أرثيتك، حاولت، غرّك، طعنيتني، باعوك، احرقيتني، ما حطيتك..). يدلّ الفعل الماضي على توقف الحدث في الزمن الماضي، تتسحب هذه الدلالة على تجربة الشاعر الذاتية، إذ يبدو أنّ وقع الصدمة كان بالغ العنف جعله عاجزا على تخطي الموقف يقبع حبيس الماضي وتعلّاته يتطلع من داخله إلى روح تشاركه الألم، وكأنّ الحياة توقفت بتوقف هذه العلاقة من ناحية ومن ناحية أخرى إنّ استحضار الماضي يحمل إيحاء عميقا باضطراب نفسي مستمر يتخبط فيه الشاعر وظلّ يطارده إلى الزمن الحاضر. يحيلنا الحديث في هذا الصدد إلى استحضار الشاعر للفعل المضارع الذي ينحصر في عدد محدود، وهو فعل ممنهج كون الشاعر رسم صورًا مشهدية متتابعة لنهاية المحبوبة الخائنة فالزمن يتقلب والمعاناة تستمر (تفكرتك، تفارقنا وضحية للذباية ما تمنيتك، تبقي أشفايا، بحالة ما نرضاهاش لأرخس عدايا، يحسن). يدلّ الفعل المضارع على الحركة غير أنّ حركة الحاضر كانت تسير على نسق متباطئ لأنّ حياة الشاعر هي الأخرى تسير على وتيرة متباطئة، كرّس ما تبقى منها للبكاء والتباكي.

بالعودة إلى صيغ الأمر استثمر الشاعر خصوصية هذه الصيغة في حيز محدود من القصيدة حين كان في مقام استصغار واحتقار المحبوب الخائن (نوقي المر، اتحرقى بكيتك) وبذلك خرج فعل الأمر عن الدلالة الأصلية لينفتح على أغراض جديدة تتلاءم مع سياق الخطاب. يلحظ المتمعن في الجدول الثاني أنّ الشاعر استلهم من المقابلة بين الفعل

التام (87 فعلا. 94.56 %) والفعل الناقص (05 أفعال. 05.43 %)، بين الفعل اللازم (14 فعلا. 16.27 %) والفعل المتعدي (72 فعلا. 83.72 %) الفكرة المركزية في الخطاب وهي التزام الطرف الأول بقيم الحبّ وتعدي الطرف الثاني عليها، انجرّ عن هذا الفعل عدم نجاح هذه العلاقة وبقاءها مشوّهة ناقصة.

يعدّ إيقاع التكرار الفعلي بوابة من البوابات التي تقحم القارئ بمرجعياته النفسية والفكرية ومهاراته التأويلية المتعددة ليستكشف أعماق النص ويشارك المبدع محطات هامة من تجربته الشعرية والشعورية، هذا التفاعل الحاصل بين أقطاب العملية الإبداعية هو أساس خلود الخطاب الشعري واعتاقه من الأحادية، ناهيك عن تحقيق الاستشراق الفني وتعزيز المتعة الجمالية، فعلى حدّ تعبير "أيزر" تتأثت متعة المتلقي عندما يكون طرفا منتجا. أسهم تواتر صيغ الأفعال المضارعة والماضية والأمر في تكثيف الجرس الموسيقي الذي أكسب بدوره الخطاب شحنا دلالية متفجرة وخلق قوة تأثيرية تشدّ الجمهور المتلقي.

4.2.2.1 المكون الفعلي في قصيدة أميمتي:

تسلط قصيدة أميمتي الضوء على بانوراما شعرية حزينة ترسم صورة واقعية عن معاناة اليتيم النفسية وتداعيات هذا الفقد على حياة الأبناء في كنف مجتمع لا يرحم. اعتمد الشاعر في نقل صورة همومه الوجودية في ظل غياب الأم على المكون الفعلي، فلا يستطيع أحد أن ينكر الدور الفاعل الذي تحدّثه تقنية التكرير اللفظي في تفعيل موسيقى الخطاب الداخلية بشكل يتلاءم مع متغيرات الحالة النفسية. يهدف الجدول المبين أدناه إلى مقارنة تجليات الإيقاع الداخلي لقصيدة أميمتي عبر تحيّن تواتر صيغ الأفعال الثلاثة.

الفعل الماضي	الفعل المضارع	الفعل الأمر
ما دمنّا. زرعتهها. أكدتي. صَحَّحتينا. أشرحتهها. وشمتهها. قدّست. ما قبلتتش. خانتها. ما حملوها. كنا. ضيعتهها. عدّاوها.	نكيتها. تحرق. ما ترفق. نحكيها. تبلغ. نكّيها. نعزفها. نحبيها. نظير. نزورو- نستحضر. انحاكها. نتخيلك. اتضميني تفرجي. تمحيها. تتبسمي. تبوسني. تديري. تشديها. تغنيلي. يواسيها. نفتح. نطويها. نتحصر. نحب. تقولها. تطربني. نذكرها. توصيها. نكونوا. تدعيلي. نمشيها. اتهوني. نرثيها. يدي. يرميها. يكشفها. يقطع. انخليها. نشريها. نحرك. نستعطفوا. نحصيها. ما يكفيني. نتذكرك. ندعيها. يشدلنا. يخليها. نهديها. اتطل. نخبيلها. نظير. انعرج. تعطيني. نبرد. انطفيها. انحط. ما نقدروش. نوفيو. انردّوا. تنهدتها.	اسمحينّا
العدد الإجمالي: 13 فعلا	العدد الإجمالي: 62 فعلا	العدد الإجمالي: فعل واحد
عدد الأفعال الإجمالي: 76 فعلا		

الفعل التام	الفعل الناقص	الفعل اللازم	الفعل المتعدي
73 فعلا	03 أفعال	13 فعلا	60 فعلا
96.05	03.94	17.80	82.19

تظهر معطيات العملية الإحصائية الستتبطة من الجدول المبين أعلاه عدد الأفعال الإجمالي الذي شارف: (76 فعلا) تتراوح بين أزمنة ثلاث: الزمن الماضي تواتر (13 مرة) أي بنسبة مقدرة بـ: (17.10 %) والزمن المضارع بـ (62 فعلا) بنسبة مقدرة بـ: (81.57%) بيد أنّ صيغ الأمر لم تتخط الفعل الواحد بنسبة (01.31%) فحسب. معلوم أنّ لتواتر الفعل المضارع في قصيدة أميمتي حضور واسع جاوز تواتر الأفعال الأخرى بموجب أنّ معاناة فقد الأمّ لا تزال مستمرة في الزمن الحاضر، فالشاعر أبدى عجزا واضحا على تخطي ألم اليتيم الذي بات هاجسا يطارده أينما حلّ وهذا ما يسوّغ استحضار طيف الأم وإحياء ذكراها. كلّ الأوضاع الضاغطة دفعت الشاعر إلى تفعيل آلية قهر التكرار (Repetition compulsion) رغبة منه في استعادة الماضي مع الأمّ وعيشه مرة ثانية، تعمل هذه الآلية ككايح يخفف من حدّة المشاعر المؤلمة (الحزن، الوحدة، الاكتئاب..)، تتعالق هذه المعاني مع سياق الفعل المضارع في القصيدة من خلال قول الشاعر (دمعة يا أمّة نبيها تحرق، نتحصر عن ذلك الوقت الزين، نفسي حزينة لامن يواسيها)، كما تعزّز هذه الآلية مشاعر الارتباط الآمن في كنف الأمّ (الحب، العطف، الحماية، السكينة، الرعاية..). يتبدى ذلك في مواطن متفرقة من القصيدة (ذكراك نحييها، نستحضر سورتك، اتضميني لصدرك، تفرجي عليا لهموم، تتبسمي وتبوسيني، تديري يدي بيدك، تغنيلي، تدعيلي). تجاري آلية قهر التكرار ميكانيزما النكوص التي جاء بها "فرويد"، إذ تعدّ حيلة نفسية دفاعية يلجأ لها اللاوعي للتخفيف من وطأة الصدمة فيتوهم "قيس راهم" أنّها السبيل الأوحد لتجاوز الأزمة (فقدان الأم) من خلال الرجوع إلى مرحلة عمرية سابقة (الطفولة) كان الشاعر يحس بالاطمئنان خلالها (حياة الأم).

يخوض الابن المفجوع المطموس الوعي المغتصب نفسيا صراعا داخليا وخارجيا جعله يرفض الراهن المأزوم وينفصل عن الواقع من ناحية، ويؤثر إحياء والاستئناس بذكريات الماضي في كنف الأمّ من ناحية أخرى وعليه انحصر استحضار الفعل الماضي في

القصيدة على حيّز محدود يرتبط بسياق التنشئة في بواكير العمر والقيّم الدّينية والوطنية التي غرستها الأم في الأبناء (بذرة المحبة فينا زرعيتها، صححتينا حقيقة الدنيا، محبة لوطن وشميتها...)، أيقظت هذه العواطف التراكمية التي تتبعث من حنايا "قيس راهم" شعورا بالذنب فحين أدرك أنّ الواقع كائن لا محالة التمس من الأم العفو بحسرة مخافة التقصير وقلة الاهتمام اللازم (اسمحيلنا) وبذلك خرج فعل الأمر عن الدلالة الرئيسة ليؤدي دلالة فرعية تتساق مع خصوصية الخطاب.

اعتمد "قيس راهم" من زاوية أخرى الثنائيات الفعلية بين الفعل التام (73 فعلا. 96.05%) والفعل الناقص (03 أفعال. 03.94%)، بين الفعل اللازم (13 فعلا. 17.80%) والفعل المتعدي (60 فعلا. 82.19%) في ترسيخ صورة مشهدية عن واقع يتيم الأم، فالإنسان الذي يحيا في كنف الأمّ يحس أنّ حياته تامة ممتلئة نفسيا عاطفيا اجتماعيا، بالمقابل يشعر الإنسان بعد موت الأمّ بفراغ ونقصان وتشتت في حياته لا تملؤه كلّ المغريات والإنجازات..

يعتبر تواتر الصيغ الفعلية في قصيدة أميمتي ملمحا أسلوبيا هاما أسهم في تأكيد المعنى وهو أن ذكرى الأم ستظل خالدة لن تموت بموتها، كما كشف العديد من الأبعاد الدلالية والنفسية والجمالية التي شحنت القصيدة بطاقة موسيقية غلب على وتيرتها الإيقاع البطيء.

3.1 تكرار التجاور والترديد:

1.3.1 تكرار التجاور: يعتبر تكرار التجاور أو المجاورة من أكثر أشكال التكرار شيوعا وهو "أن يأتي اللفظان المتكرران متجاورين دون فاصل بينهما"⁽¹⁾.

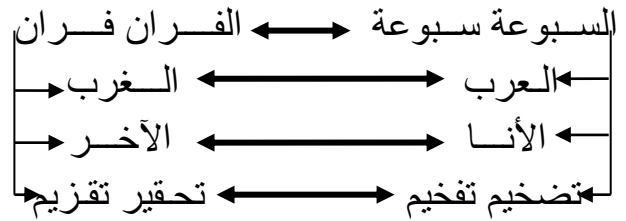
يمثل تكرار التجاور استجابة لوظيفة لغوية مرتبطة بالمستوى الدلالي من خلال تأكيد المعنى وتقريب صورته إلى ذهن القارئ، فترديد اللفظ عينه مرتين أو ثلاث.. دون فاصل

1- محمد سالم، الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين: فاروق شوشة، إبراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الاسكندرية، ط1، 2008، ص: 124.

يكتف دلالة اللفظ الأول ويوسع دائرته، ويمثل استجابة لوظيفة فنيّة جمالية تفعل موسيقى الخطاب الداخلية تبعًا لانفعالات الذات الشاعرة وبذلك تتحقق الوظيفة التأثيرية. تتوالى في ذات السياق خاصية تكرار التجاور في ديوان ريشة واريح لتخلق فاعلية إيقاعية منبعثة من تجربة الشاعر الشعرية والشعورية، ولا ريب أنّ تأثيرها يتعاضد حين تخترق ذائقة المتلقي السمعية وتمكنه من الانتباه والتجاوب والانفعال مع إيقاعه الخاص. وعليه تواتر إيقاع تكرار المجاورة في قصائد الديوان **08 مرات** استهدف الشاعر من خلاله تعزيز قيم ومستويات عدّة. مثال ذلك ما جاء في قصيدة راد ربي:

التجاور: و السبوعه سبوعه و الفران فران متحادين... وسيوفنا تشدهم رجال تذود و تحمينا

كرّر الشعر في صدر البيت الأول لفظة السبوعه مرتين ثمّ أرفها تكرار لفظة الفران مرتين على التوالي، إذ رسم صورة مشهدية لطرفي النزاع من خلال عقد مقابلة بين الأنا (العرب) والآخر (الغرب) استهدف من هذه العملية الإغلاء من شأن الأنا واستصغار الآخر.



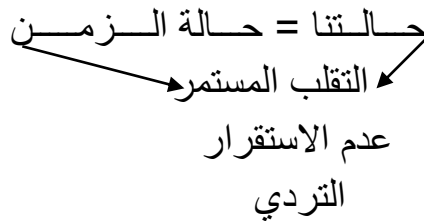
ركّز الشاعر على إظهار المكانة الحقيقية للعرب والغرب معًا حيث أكد تجاور لفظتي السبوعه سبوعه أنّ العرب أصحاب الأرض الأصليين وملوكها وساداتها وخير أمة أرسلت للعالمين، فمهما فرضت عليهم الظروف واقعا غير هذا سيأتي اليوم الذي تعود فيه الأمور إلى مجراها الحقيقي. كانت المجاورة وسيلة الشاعر لبث الحماس وشحذ همم الأمة المستكينة والدعوة والحث على إلزامية وحدة الصف حتى تتم استعادة أمجاد الأمة.

أكد في المقابل تجاور لفظتي الفيران فيران معنى الاحتقار والاشمئزاز من سلوكيات الآخر، وعمق الشعور بالكراهية، إذ ركز الشاعر على إعادة ترتيب المشهد وتأتي له ذلك بإعادة الآخر إلى حجمه الطبيعي وهو الدرك الأسفل كما ركز على إعادة توزيع الأدوار من جديد تكون الأنا هي (المتبوع) والآخر هو (التابع) الذي يقتات (كالفئران) على فتات وخيرات الغير. أسهم تكرار التجاور في عرض الموقف الشعري. بنوع من التفصيل. وعمق الإحساس بالمسؤولية إزاء راهن الأمة العربية، ارتبط هذا الانفعال بإيقاع قوي متسارع يتناسب طردا مع مقتضيات الخطاب الحماسية ويثير المتعة عند المتلقي.

يمكن أيضا رصد هذا الشكل من التكرار في قصيدة حنانة قلبي. يقول الشاعر:

التجاور: ونبقى لا السماء و لا الأرض أرضي قصر فراق لحمام سكاتوا
حالنا حال حالوا متردي و الزمان بان الصبح على محكاتوا

يظهر تكرار التردد عبر قصيدة حنانة قلبي في صدر البيت الأول (لا الأرض أرضي) وفي صدر البيت الثاني (حالنا حال حالو). بالعودة إلى المجاورة في البيت الأول: لا + الأرض + أرضي، يتبدى أن الشاعر نفى عن نفسه الانتماء إلى هذه الأرض ليعمق الشعور بالوحدة وغربة الروح، فالفراق لم يكن بالشيء الهين بل جعل منه شخصا تائها ضائعا.. يتصاعد في سياق آخر تكرير التجاور في البيت الثاني حين يسترسل الشاعر في الحديث عن الزمن وتقلباته: حالنا حال حالوا



تراوحت دلالة التجاور في قصيدة حنانة قلبي بين التأكيد والتفصيل على معاني الوحدة والانتماء من ناحية وعدم الاستقرار على حال واحدة من ناحية أخرى، كانت هذه الثنائية استجابة لغاية نفسية (متعلقة بانفعالات الشاعر المضطربة) مرتبطة بالمستوى

الإيقاعي الذي أضفى على الخطاب صبغة جمالية عملت على استثارة المتلقي وتوجيه تركيزه نحو الفكرة التي تستأثر باهتمام الذات الشاعرة.

2.3.1 تكرار التريديد:

يعدّ تكرار التريديد من التقانات الأسلوبية التي تضارع تكرار التجاور، وهو "تريديد اللفظ مرتين على أن يحمل في المرة الثانية معنى إضافياً"⁽¹⁾. يتمّ التريديد في هذا النمط على مستوى الشكل وقد يتجاوز ذلك إلى تعدد الدلالة، يظهر البون بينه وبين تكرار التجاور في وجود فاصل بين اللفظة الأولى واللفظة المكررة. بناءً على هذا استحضر "قيس راهم" تكرار التريديد (12 مرة) في قصائد الديوان. مثال ذلك قوله في قصيدة جارية يا لعمار:

"شموس وشموس مسسات ضاع أمل ضايعين خلّانا

جارية يا لعمار بالدقائق والساعات حب الحياة ف الحياة نسّانا"⁽²⁾

يتبدى تكرار التريديد في جميع أبيات هذه المقطوعة الشعرية، بالتركيز على التريديد المائل في عجز البيت الثاني نجد أنّ الشاعر يردد لفظة حبيب مرتين، غير أنّ هذه اللفظة تحيل إلى دالتين مختلفتين:

حبيب ← الحب. الوصال. الفرح (الصورة 01)

الخذلان. الفراق. الحزن (الصورة 02)

اقترن تصور الحبيب في المرة الأولى بمعاني الحب وتحقق اللقاء بين الطرفين لكنّه اقترن في المرة الثانية بتصور مغاير يفضي إلى معاني الفراق والخذلان.

يتجلى تكرار التريديد كذلك في صدر البيت الثالث شمس وشموس:

¹ - محمد سالم، الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين: فاروق شوشة، إبراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام، ص: 123 .

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 56.

اشموس ← للنور. الحياة. الأمل (الصورة 01)

العتمة. الموت. اليأس (الصورة 02)

نلاحظ أنّ الشاعر ردّد لفظة اشموس مرتين، ارتبطت في المرة الأولى بمعاني النور، الحياة، الأمل، الانبعاث من جديد، في حين ارتبطت في المرة الثانية بمعاني مناقضة للمعاني الأولى وهي العتمة، الموت، اليأس...

ومن ذلك أيضا قوله في قصيدة ما يسعد ما يهني:

اللي يفرح لقلوب وقلبوا حزين باكي عام يصدرو عام
عدي يا لشاقي اليوم بنايين الدنيا نوبة بنوبة وأقسام
الآه والآه نهاية الجيابين وأهروب لوحة من ريشة رسام
حقنا من ذا الثرى شبر لا شبرين بيه تعشي فاني وسلام

ردّد الشاعر في صدر البيت الأول لفظة القلب مرتين مع الفصل بين اللفظة الأولى واللفظة الثانية بأداة العطف الواو.

القلب ← الأنا - يعطي - حزين (الصورة 01)

الآخر - يأخذ - سعيد (الصورة 02)

يظهر التردد هنا بتكرار لفظة القلب مرتين إلا أنّها في الموضع الأول تحيل إلى قلب الشاعر الحزين، المعطاء، دائم القلق والحرص على الآخرين، يسعى إلى إسعادهم ولو على حساب نفسه، وفي الموضع الثاني يضع تصورا لقلب الآخر بهدف إظهار أنانيته.

يكنم التردد أيضا في عجز البيت الثالث بتكرار لفظة نوبة بنوبة:

نوبة ← الحياة. الأمن. الوصال. العطاء. اليسر. الفرح. الرضا (الصورة 01)

الموت. الذعر. البين. الأخذ. العسر. الحزن. السخط (الصورة 02)

لجأ "قيس راهم" من خلال هذه النماذج الشعرية إلى تقنية التردد ليحرز غايات عدّة أولها تحقيق التوازي الصوتي بين اللفظتين فالتعارضات الثنائية كانت العامل في إثراء

السياق وتكثيف النظام الصوتي، ثانيهما دفع التوهم عن ذهن المتلقي من خلال التأكيد على فكرة جوهرية هي أنّ قانون الكون قائم على اللاسكون والتناقض والتغير الدائم، فالحياة لا تسير على وتيرة واحدة سواء أعلق الأمر بالجانب العاطفي أو الاجتماعي أو الكوني. وعليه كان لهذه التجاذبات وقعها الخاص على نفسية المبدع حيث تبدّت شخصيته المضطربة المنفعلة صعودا ونزولا لتلائم السياق والإيقاع العام للخطاب. الذي تراوح بين الخفة (في حالة الفرح) والثقل (في حالة الشجن). ولتكسبه تجددا دلاليا سيترك لا محالة صدى واسعا عند المتلقي.

4.1 تكرار اللازمة/الطالع REFREINDRE:

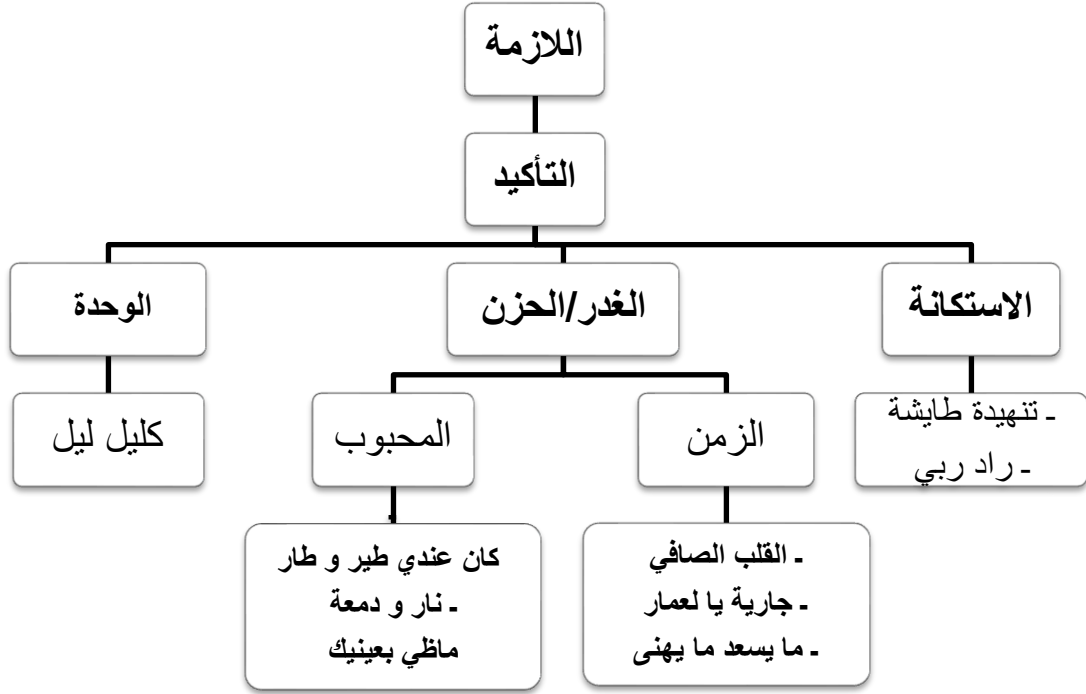
يشغل تكرار اللازمة حيزا واسعا في ديوان ريشة واريح كونه مكونا أساسيا في تفعيل إيقاع القصيدة. يفصح الجدول المبين أدناه عن زخم القصائد التي استحضرت هذا الشكل من التكرار:

القصيدة	عدد اللازمة	نسبة تواترها
تلمسان	02 مرات	07.69 %
القلب الصافي	02 مرات	07.69 %
راد ربي	02 مرات	07.69 %
جارية يا لعمار	02 مرات	07.69 %
ريشة و ارياح	02 مرات	07.69 %
كان عندي طير	02 مرات	07.69 %
كي ليل الليل	02 مرات	07.69 %
سكر و ذاب	02 مرات	07.69 %
نار و دمة	02 مرات	07.69 %
تنهيدة طايشة	04 مرات	15.38 %
ما يسعد ما يهنى	02 مرات	07.69 %
ماضي بعينيك	02 مرات	07.69 %

أدرج "قيس راهم" اللازمة في 12 قصيدة من مجموع 24 قصيدة، تواترت (26 مرة)

بشكل متساوٍ عموماً إذا استثنينا قصيدة تنهيدة طايشة التي جاوز تكرار اللازمة فيها بقية قصائد الديوان الأخرى (04 مرات بنسبة مقدرة بـ 15.38 %) لحاجة تعبيرية تفتح الآفاق على المعاني البعيدة والغائبة وتشكل صورا فنية تتعالق مع السياق العام وتفصح عن التجربة

الشعرية والشعورية. سنحاول في ذات السياق من خلال المخطط أدناه مقارنة الدلالات العميقة التي يؤسس لها تكرار اللازمة واستجلاء صلتها بمضمرات نفسية الشاعر.



أسهم تكرير اللازمة في تعميق دلالات عدّة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بفكرة الخطاب المحورية على غرار معاني: الاستكانة، الحزن، الغدر، الوحدة كما هو موضح في الرسم البياني.

14.1 التأكيد على الاستكانة:

يردد قيس راهم في قصيدة تنهيدة طائشة اللازمة (أربع مرات) أي بنسبة مقدرة بـ

(15.38%) موزعة على أبيات القصيدة على النحو التالي:

صلّى الدّل بنفوسنا ركعات و أمسات الشبهة تاج للمآذن ← لازمة (الفاتحة النصية)

صلّى الدّل بنفوسنا ركعات و أمسات الشبهة تاج للمآذن ← لازمة (الحشو)

صلّى الدّل بنفوسنا ركعات و أمسات الشبهة تاج للمآذن ← لازمة (الحشو)

صلّى الدّل بنفوسنا ركعات و أمسات الشبهة تاج للمآذن ← لازمة (الخاتمة النصية)

يبدو أنّ توزيع اللازمة في القصيدة فعل ممنهج تكرر بشكل منتظم في بداية القصيدة وفي الحشو (مرتين) وفي نهايتها. يستند هذا الفعل على رؤى وغايات يهدف الشاعر لتحقيقها، أول هذه الغايات هي التأكيد على الذل الذي بات متأصلاً في كيان الأمة العربية. يحيل الغصن "صلى الذل بنفوسنا ركعات إلى معنى التقديس، وهنا تكمن لغة المفارقة فالتقديس. عادة. مرتبط بالسمو والرفعة والعظمة على غرار الجانب الدّيني والروحاني الذي من شأنه أن يسمو بالنفوس البشرية ويطهرها من أردان الأرض، غير أنّ الشاعر جمع بين التقديس والذل ليشير إلى أمة جريحة منكسرة بالغت في إظهار العجز والخضوع حتى خرّ الذل لها ساجداً تبجيلاً وتقديساً، يتقاطع هذا السياق مع قول "المنتبي" في أحد القصائد الحكمية:

مَنْ يَهْنُ يسهل الهوان عليه ما لجرح بميت إيلام

يؤكد الشاعر على تجدر صفة الذل في كيان الأمة العربية، ويرسخ سياسة القطيع (التقليد الأعمى للمركز الغربي) ويعمق دلالة الانقياد والركوع والإذعان للآخر إضافة إلى التسليم التام بهذا الواقع. هي أمة تجردت من القيم والمبادئ التي تشكل هويتها لتتبنى قيماً ومبادئ جديدة تتنافى مع هذه الهوية وعزاؤها في هذا هو التستر خلف قناع الدّين "وأمسات الشبهة تاج للمآذن"، يعني هذا تكريس الدّين لتبرير ممارسات وسلوكيات غير مبررة تتعارض قطعاً مع ممارسات العقيدة الإسلامية التي لها دور بارز في تنظيم المجتمع وتشكيل السلوك الإنساني، كما تمّ تكريس الدّين لبلوغ مآرب عدّة شخصية، اجتماعية، سياسية.. هي أمة أضلت السبيل، واستباححت الأخلاق، ونكّلت بالدّين، وأخذت القشور وأبقت اللباب.

يتجلى معنى الاستكانة كذلك في قصيدة راد ربي، حيث تواترت اللازمة (مرتين) في

بداية وفي نهاية القصيدة بنسبة مقدرة ب: (07.69%).

يقول الشاعر:

راد ربي نبقوا انشوفوا بالعين. الذاك الصّرح وأبنيناها أحنا وعلينا ← اللازمة(الفاتحة النصية)

.....

.....

راد ربي نبقوا انشوفوا بالعين. الذاك الصّرح وأبنيناها أحنا وعلينا ← اللازمة(الخاتمة النصية)

استند "قيس راهم" على اللازمة لتأكيد الفكرة الأساسية التي يتمحور حولها الخطاب وهي تجذر الاستكانة في الضمير الجمعي العربي، فالمتمعن في قصيدة تنهيدة طائشة يلحظ أنّ الشاعر يفتتح ويختم القصيدة باللازمة ثم يدرجها مرتين في المتن بعد الحديث عن الراهن المأزوم، هذا الفعل يؤكّد عجز الأمة على التغيير من ناحية ويحقق الوحدتين الموضوعية والشعورية، حيث بدت القصيدة كلحمة متماسكة ومتناسقة يتماهى أولها بآخرها، تتدفق وفق إيقاع منتظم منسجم مع السياق العام.

2.4.1 التأكيد على شعيرة الحزن وفعل الغدر:

يكرر "قيس راهم" اللازمة ليؤكد على غدر الزمن وتقلبه الدائم في مواضع متفرقة من الديوان على غرار قصيدة القلب الصافي أين ترددت اللازمة (مرتين) في بداية وفي نهاية القصيدة بنسبة مقدرة بـ: (07.69 %) يقول:

ياما عوّلنا بالقلب الصافي و أنوينا.. وكثيرنا عشّى بالجمرة كاوي ← اللازمة(الفاتحة النصية)

.....

.....

ياما عوّلنا بالقلب الصافي و أنوينا.. وكثيرنا عشّى بالجمرة كاوي ← اللازمة(الخاتمة النصية)
وفي قصيدة جارية يا لعمار:

جارية يا لعمار بالدقائق و الساعات.. حب الحياة ف الحياة نسّانا ← اللازمة (الفاتحة النصية)

.....

.....

جارية يا لعمار بالدقائق و الساعات.. حب الحياة ف الحياة نسّانا ← اللازمة(الخاتمة النصية)
و في قصيدة ما يسعد ما يهني:

ما يسعد ما يهني بعمر و حين.. لعاش دايمًا عاكستلو ليام ← اللازمة (الفاحة النصية)

.....

ما يسعد ما يهني بعمر و حين.. اللي غراب الليعة بسواحلو حوام ← اللازمة (الخاتمة النصية)

على غرار الزمن ارتبطت عاطفة الحزن وفعل الغدر بالمحسوب في قصيدة: كان
 عندي طير وطار، نار ودمعة وماظي بعينيك، إذ تواترت اللازمة في هذه القصائد مرتين
 بنسبة (07.69 %) في الفاتحة وفي الخاتمة النصية. يقول الشاعر في قصيدة كان عندي
 طير وطار:

كان عندي طير و طار.. غدى بيوم و بدّل أوكاري ← اللازمة (الفاحة النصية)

.....

كان عندي طير و طار.. غدى بيوم و بدّل أوكاري ← اللازمة (الخاتمة النصية)

و يقول في قصيدة نار و دمعة:

ما بردش القلب و أبكيت بالدمعة. وما بردت ناري ما براو الكيات اللازمة (الفاحة النصية)

.....

ما بردش القلب و أبكيت بالدمعة. وما بردت ناري ما براو الكيات اللازمة (الفاحة النصية)

يلحظ المتمعن في المقاطع الشعرية السابقة أنّ الشاعر يتكئ على استراتيجية واحدة
 في ترديد الطالع وهي التمرکز في بداية وفي نهاية القصيدة، لم تأت هذه الاستراتيجية عبثًا
 فالشاعر يركز في الفاتحة النصية على طرح فكرة الخطاب المحورية ثمّ يحلل ويفصل في
 هذه الفكرة في بقية الأبيات (تأصيل فعل الغدر من خلال تصوير صدق "الأنا" وغدر
 "الأخر") ثمّ يختم القصيدة بنفس اللازمة ليؤكد التصور الأول. أسهمت هذه الآلية في تعميق
 الشعور بالحزن والامتعاض ورسخت فعل الغدر في ذهن المتلقي وهذا ما حقق الوحدة
 الموضوعية والعضوية والشعرية، فالأبيات تترايط فيما بينها وفق نظام هرموني قائم على

علاقات صوتية منسجمة بحيث لا يمكن التصرف في أبياتها بالتقديم أو التأخير أو الحذف. كان ترديد اللازمة العامل في إثراء الشبكة الدلالية وتشكيل البنية الإيقاعية التي تتناسب مع انفعالات الحزن واليأس والغضب. الجدير بالذكر أنّ تكرير اللازمة لا يتم دائماً بشكل حرفي بل قد يلجأ الشاعر إلى إدراج تغييرات في الغصن بالزيادة أو النقصان أو بالحذف كما يتجلى في قصيدة ما يسعد ما يهني، يستهدف هذا التغيير لمتلقي بالدرجة الأولى من خلال دفع السأم والرتابة من ناحية وتكثيف الدلالة الواردة في الفاتحة النصية من ناحية أخرى.

3.4.1 التأكيد على الشعور بالوحدة:

ردّد الشاعر اللازمة في قصيدة كي يليل الليل مرتين في بداية وفي نهاية القصيدة أي بنسبة (07.69 %) ليؤكد على ارتباط الليل بشعور الوحدة. يقول في هذا الصدد:

كيليل اللّيل ويجي الظلام هدموم. وتروح النّاس لحالها والدّنيا تنساني اللازمة(الفاتحة النصية)

.....

.....

كيليل اللّيل ويجي الظلام هدموم. وتروح النّاس لحالها نبقي وحداني اللازمة(الخاتمة النصية)

استند الشاعر في رسم معالم الصورة الشعرية وتحديد الموقف الشعري على ترديد اللازمة في الفاتحة وفي الخاتمة النصية. إنّ المتلقف لهذه القصيدة يدرك أنّ هناك علاقة سببية تكاملية تربط اللازمة الافتتاحية واللازمة الختامية (ربط السبب بالنتيجة) يعني هذا أنّ الشاعر يشير في البيت الأول إلى مجيء الليل وانصراف النّاس إلى شؤونهم (السبب) ويؤكد في البيت الأخير الشعور بالوحدة والعزلة (نتيجة) فالقصيدة تدور في مسار دائري السابق يتأسس على اللاحق واللاحق يكمل السابق وهذا هو محور وحدة الموضوع ووحدة الشعور. تجاوز تكرير الطالع وظيفته الأسلوبية الروتينية ليصبح آلية جمالية أسهمت في تفعيل الإيقاع الداخلي ومنح الخطاب صدى يتلاءم وجو الكآبة والحزن الذي اجتاح الذات الشاعرة.

2. إيقاع الأصباغ البديعية:

تعتبر الأصباغ البديعية بأشكالها المختلفة سمة أسلوبية هامة في الشعر الشعبي الجزائري إذ تظلع بدور فاعل في إخصاب الإيقاع الداخلي وشحنه بطاقة تصويرية وإيحائية تساقق انفعالات الذات الشاعرة. يعرف ابن خلدون البديع بأنه "هو النظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع من التتميق: إما بسجع يفصله، أو تجنيس بين ألفاظه، أو ترصيع يقطع أوزانه، أو تورية عن المعنى المقصود بإيهام معنى أخفى منه، لاشتراك اللفظ بينهما، أو طباق بالتقابل بين الأضداد وأمثال ذلك"⁽¹⁾. وعليه البديع نوعان: لفظي ومعنوي، وأما من صور البديع اللفظي: الجناس، السجع، الموازنة... ومن صور البديع المعنوي: المطابقة، والمقابلة، والمبالغة، والتورية، والجمع والتفريق... إلخ

1.2 إيقاع الجمع والتفريق:

1.1.2 إيقاع الجمع:

الجمع هو "أن يجمع بين متعدد في حكم واحد، أو هو أن يجمع المتكلم بين شيئين فأكثر في حكم واحد"⁽²⁾. من الجمع قول الشاعر في قصيدة هوى الدنيا:
"ياك على الطيبة كبرت وشبيت جزائري التوبة والعفو اخصالي"⁽³⁾.

جمع الشاعر التوبة والعفو في خصاله وفي خصال كلّ جزائري حرّ نشأ وترعرع على المبادئ الإسلامية القويمة.

من الجمع كذلك قول الشاعر في قصيدة الوقفة الخمسين:

¹ - د/ عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1974، ص:7.

² - د/ عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البديع، ص: 148.

³ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 06.

"ضربنا المثل بالتضحية وأعطينا بالحرف والبارود صغنا الجواب

بالعروبة والإسلام شيدنا وابنينا مجد وشخصية بالعوالم تنهاب⁽¹⁾

جمع "قيس راهم" الحرف والبارود في حكم واحد وهو الجواب، ومعنى هذا أنّ الثورة الجزائرية اتخذت من القلم (الأدب شعرا أو نثرا) والسلاح (القوة) وسيلتان من وسائل المقاومة والرّد على جرائم المحتل الفرنسي. كما جمع العروبة والإسلام في حكم واحد هو صناعة أمجاد الوطن وصقل شخصية أبنائها، فالعربية والدين الإسلامي هما مقومان أساسيان من مقومات الهوية الوطنية الجزائرية.

ومنه قول الشاعر في قصيدة تلمسان:

"شاعر مسلّح بالكلمة لقصايدو ينظم والكلمة الموزونة والفخر خصايل العريان"⁽²⁾

جمع الشاعر بين الكلمة الموزونة والفخر في خصال العربي أي أنّ الشاعر العربي عموما يميل إلى الشعر الموزون الهادف والفخر بالذات وتمجيدها وهو باب من أبواب المدح والفخر والكبرياء.

وفي قصيدة يالك وصيتك يقول:

"بالدمع بالمداد على الورق بكيتك شفتك على لوسادة والدمعة جرّايا"⁽³⁾

جمع "قيس راهم" الدمع والمداد في حكم واحد هو البكاء، إذ عبّر عن حزنه الحاد وألم البين قولاً (شعرا) وسلوكاً (دموعاً).

من الجمع قول الشاعر في قصيدة راد ربي:

بالإرهاب بمحاور التطرف والشر مصنفين العشرة وما رضّاهمش غير بترول صحارينا⁽¹⁾

¹- قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 08-09.

²- قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 13.

³- قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 49.

جمع الشاعر الإرهاب والتطرف والشر في حكم واحد هو موقف الغرب من العرب، حيث أشار الشاعر إلى نظرة الغرب الدونية للعرب، وصوّغوا هذه النظرة بتوجيه جملة من الاتهامات التي تشوه صورة كلّ ما هو عربي وهو تصنيف مجحف يستند على أحكام جائرة أسست لها خلفيات إيديولوجية ودينية وسياسية.

من ذلك ما ورد في قصيدة تنهيدة طائشة:

"أغوانا بالكسان وشفافيف الشقرات وخطونا تماثيل وأوطانا جناين"⁽²⁾

جمع الشاعر الكسان وشفافيف الشقرات في فعل الغواية التي يمارسها الغرب في حق المجتمع العربي، وهي وسيلة من وسائل السيطرة لأنّ السيطرة على أيّ شعب تبدأ بزعزعة مقومات الهوية الوطنية وإفساد الأخلاق، كما تعتبر نوع من أنواع التبعية والاستعمار الثقافي.

يعتبر إيقاع الجمع آلية أسلوبية هامة اعتمد الشاعر على خصوصيتها التعبيرية في مواضع مختلفة من الديوان لتخصيص حكم ما أو تأكيده، هذا الفعل من شأنه أن يسهم في إثراء المعجم الشعري وتعزيز الإيقاع الداخلي وتقريب المعنى من المتلقي.

2.1.2 إيقاع التفريق:

التفريق "في اللغة ضد الاجتماع، وهذا معناه أن المتكلم أو الناظم يأتي إلى شيئين من نوع واحد فيوقع بينهما تباينا وتفريقا بفرق يفيد زيادة وترجيحا فيما هو بصدده من مدح أو ذم أو نسيب أو غيره من الأغراض الأدبية"⁽³⁾ من أمثلة التفريق في الديوان ما ورد في قصيدة كيليل ليل، يقول الشاعر:

¹- قيس راهم، ريشة وارياح، ريشة وارياح، ص: 53.

²- قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 85.

³- د/ عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البديع، ص: 149.

"معشوقة القلب ماشي كيما مفهوم ماهيش حورية بحر ولا وحدة من لغواني
 معشوقة قلبي قمره ماتغطيهاش غيوم معشوقتي الحرّية سبأها الزمان وخالاني" (1)
 أشار "قيس راهم" إلى شيئين من نوع واحد هما معشوقتا القلب، ثمّ قدم التباين بينهما.
 الأولى هي المرأة التي رمز لها بحورية البحر لكنّها ليست المعشوقة الحقيقية التي يقصدها.
 أمّا الثانية، فهي الحرّية، المعشوقة الأسمى التي يفوق حبّها حبّ نساء الأرض جميعاً،
 ويصبو إليها قلبه بشغف.

أدرج الشاعر إيقاع التفريق مرة واحدة في الديوان، وقد استهدف بالتفريق بين شيئين
 من جنس واحد تفضيل شيء على شيء آخر وترجيح كفة على كفة أخرى. وهو نوع من
 أنواع الموازنة القصد منها إقناع المتلقي بتوجه الشاعر ودعم اختياره.

2.2 إيقاع الترادف والتضاد:

1.2.2 إيقاع الترادف والمماثلة:

الترادف هو "اتفاق المعنى بين كلمتين" (2)، يعرفه الإمام "فخر الدين" بأنّه مجموع
 "الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد كالإنسان والبشر" (3). الترادف إذن هو
 تتابع وتجاور لفظتين مترادفتين في سياق واحد بهدف تعزيز الدلالة وتكثيف القيمة
 الإيقاعية. المماثلة ظاهرة شاخصة في ديوان ريشة واريح بلغ تواترها (68 مرة) تتّضح
 معالمها في الجدول أسفله.

1- قيس راهم، ريشة واريح، ص: 72.

2- محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دس، ص: 136.

3- جلال الدين السيوطي، المزهري في علوم اللغة وأنواعها، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، القاهرة، ج1،
 دط، 1998، ص402.

القصيدة	المماثلة	عددتها
هوى الدنيا	الجود = الكرم / كبرت = شببت	02 مرات
الوقفه الخمسين	حاضر = ما غاب / شيدنا = بنينا النخوة = النيف/ينقاس = ينصاب الحرية = السلام / الشدايد = لغبينا	06 مرات
تلمسان	الجود = كرم	01 وحدة
جارت ليام	تعمّر = مليون / مجمر = لاهب	02 مرات
جاء بالبال	أنقاس = حزن / رجل = غابوا / لقلم = القرطاس	03 مرات
القلب الصافي	سالوا عبراتنا = بكينا / تدي = ما تعطينا	02 مرات
طريقي وطريقك	بالجد = التقاني	01 واحدة
أميمتي	نبرد = نطفها / للدهر = السنين	02 مرات
نضحك ولى نبكي	نقلب القلبي = نكتم / تاه لعقل = اذهب كرهتيلي = سمّطي / قرّات = علمتني	04 مرات
صمتك يتكلم	كشغلي سرك = احكاه / غم بصري = اعماه أتكلم = قول = لا تتبكم تلف = اتراوغ / ما يعلاش = يوطى	05 مرات
يالك وصيتك	ما شحيت = ما كنت بخيل / قدامي = احذايا قصور = اسرايا / همي = اشقايا	04 مرات
راد ربي	بنينا = علينا = شيدنا = طلعا يدلنا = يوطينا / جاء الوقت = آن الأوان تذوذ = تحمينا / ابنينا = علينا	05 مرات
جارية يا لعمار	بارد = ما دفانا / قدامنا = حدانا زين = بهانا	03 مرات
حنانة قلبي	نجيب = ندّي / لهيبي = تقدّي أخطينا = عفي = كفي	03 مرات

ريشة واريح	الدنيا = لحياة	01 مرة
كان عندي طير وطار	أشطن = أحتار/عيب = عار ذابل = اصفار	03 مرات
كي يليل الليل	مخفي = ماهوش معلوم/ تجي = ترجع هم = أحزاني/ عاشق = مغروم	04 مرات
سكر ذاب	الكي = لعذاب/ القى = صاب سال = أنساب/ الزينها = بهاها ملامة = عتاب	05 مرات
نار ودمعة	عدى = فات/ الشدة = الحاجة انكشفت = اتعرات/ صراع = حروب = ثورة	04 مرات
تتهيدة طائشة	مكارم = لمحاسن/ فاسق = فاحش = ماجن	02 مرات
غلطة عمرك	ربت = هدتيني/رحتي = خلتيني لخدع = خاينة/ تجبرتني = ما أرحمتيني	04 مرات
ما يسعد ما يهنى	ما يسعد = ما يهنى	01 مرة
العدد الإجمالي: 68 مرة		

يعدّ الترادف ظاهرة لغوية وأسلوبية هامة تحقق الترابط والتماسك النصي بين عناصر البيت الواحد وبين البيت الواحد وبقية الأبيات الأخرى. من هذا المنطلق يحظى الترادف بحدّ واسع من قصائد ريشة واريح (تواتر 68 مرة) كونه يسهم في استمرارية الدلالة وتكثيفها. يستحضر "قيس راهم" الترادف لتأكيد والتفصيل في معانٍ عدّة إذ يرتبط بتأكيد عاطفة الحزن تارة عبر قصيدة جارت ليّام (تواتر مرتين) تعمر = مليون/ مجمر = لاهب. يقول الشاعر:

"دمعها وأنساب وجزيرة مرمية بحظن أسماها"⁽¹⁾

يقترن تارة أخرى ترديد المماثلة بتأكيد عاطفة **الحب**، يتبدى ذلك من خلال قصيدة كي
يليل الليل ← عاشق = مغروم. يقول الشاعر:

"وشمعي عاشق الحرقه بيها مغروم ودخانوا جاي يعجج بخيوطوا وأغزاني"⁽²⁾

يشير تكرير المماثلة في مواضع أخرى من الديوان إلى تثبيت معاني **اللوم والعتاب**،
يتجلى هذا من خلال قصيدة سكر ذاب ← ملامة = عتاب.

يقول الشاعر في هذا الصدد:

"ما همّاتوا ملامة ولا هدره ولا عتاب كانلوا العصيان أمنية وأصفاها"⁽³⁾

يفصل في المعنى ذاته عبر قصيدة غلطة عمرك ← رحتي=خلتيني/ تجبرتي=ما
أرحمتيني. يقول الشاعر في هذا السياق:

بعد الجرح رحتي وخليتيني درتيني لعبة بالليالي سليتك

ظفعت تجبرتي يالظالمة ما أرحمتيني تقصاي لهذا الحد ما ظنيتك⁽⁴⁾

يسهم ترديد الترادف في تكثيف مشاعر **اليأس والحيرة والضياع** التي تتخبط فيها
الذات الشاعرة، يتبدى هذا المعنى من خلال قصيدة نضحك ولى نبكي ← نقلب
القلبي=نكتم/ تاه لعقل=ذهب/ كرهتيلي=سمطتي/قرّات=علمني. يقول الشاعر:

"ما صبت نضحك اعليك ولى نبكي ولى نقلب القلبي ونكتم ليعاتوا

تاه لعقل واذهب التدبير فكّرني سترت عيها دقتني الخاينة بشوكاتوا

¹- قيس راهم، ريشة واريح، ص: 76.

²- قيس راهم، ريشة واريح، ص: 72.

³- قيس راهم، ريشة واريح، ص: 76.

⁴- قيس راهم، ريشة واريح، ص: 87-88.

حرام عليك خَلِيتِي عيني تبكي كَرِهْتِلي لعمر سَمِطِي عليًا ساعاتوا
ياك أنا الوحدة لَقَرَاتِ وعلمتِي ولساني إلا حلو الحسرة وزنت كلماتوا" (1)

تتجلى مشاعر اليأس والحيرة والضياح كذلك من خلال توظيف المماثلة في قصيدة صمتك يتكلم ← أتكلم = قول = لا تتبكم. في هذا السياق يقول الشاعر:

أتكلم قول برر لا تتبكم إلا بغى كلامك يجرحني مغداه (2)

يشخص "قيس راهم" صورة الخيانة والخديعة التي تعرض لها من خلال الحرص على تكرير مفردات متتالية تشترك في دلالة واحدة وفي نسق واحد. تتضح زوايا هذه الصورة في قصيدة صمتك يتكلم ← كشفلي سرّك = احكاه / غم بصري = أعماه / تلف = تراوغ.

يقول الشاعر في هذا الصدد:

حتّى وأنت غايس واتخمّم صمتك كشفلي سرّك واحكاه
إلا ندمت بعمرى على قربك نندم كذبك كغم بصري واعماه
لمّا أنت قررت ومصمّم قلّي تلفّ واتراوغ و أعلاه (3)

تتجلى بواعث الخيانة والخديعة كذلك من خلال قصيدة غلطة عمرك ← لخدع = خاينة يؤكد الشاعر هذا التصور في قوله:

أبسمة لخدع يا خاينة نبحتيني براس العام كنت أهديتك (4)

يتخذ "قيس راهم" من ظاهرة المماثلة معينا خصبا يسلط الضوء من خلاله على عزة وشهامة الأمة العربية في عصور قوتها، تتضح معالم المجد والازدهار بين ربوع قصيدة الوقفة الخمسين ← شيدنا = أبنينا / النخوة = النيف / الحرية = السلام.

1- قيس راهم، ريشة واريح، ص: 37-38.

2- قيس راهم، ريشة واريح، ص: 41.

3- قيس راهم، ريشة واريح، ص: 40-41.

4- قيس راهم، ريشة واريح، ص: 87.

يقول الشاعر:

بالعروبة والإسلام شيدنا و أبنينا مجد وشخصية بالعوالم تتهاب
من جدودنا بالنخوة والنيف أتعدينا ورثولنا قلب بالشجاعة لهـاب
الحرية والسلام شعار يتتخلينا نعيشوا وأنرسيوهم حقيقة لا ضباب⁽¹⁾

على غرار قصيدة الوقفة الخمسين ترتبط معاني العزة والمجد كذلك بصور المماثلة المدرجة في قصيدة راد ربي ← أبنينا = علينا = شيدنا = طلعنا / جاء الوقت = آن الأوان / أبنينا = علينا.

يقول الشاعر:

راد ربي نبقاوا نشوفوا بالعيــــن الذاك الصّرح وأبنينا أحنا وعلينا
شيدنا قصوروا وبدال المسجد اثنين طلعنا الحيطان والساس عليه غفينا
جاء الوقت نكونوا المصيرنا صنّاعين آن الأوان للصحة ترسى بمراسينا⁽²⁾

يعتبر الكرم من القيم الروحية والاجتماعية التي ترفع من مكانة صاحبها في عين نفسه وفي عين قومه. وفقاً لهذا توجه الشاعر إلى الإشادة بفضل السخاء في تعزيز أواصر المودة والتضامن عن طريق تكرير سلسلة من الألفاظ التي تحيل إلى هذا المعنى، يستهدف ترديد المماثلة ترسيخ قيمة السخاء في الفرد أولاً وفي المجتمع ثانياً. يتجلى هذا المفهوم في قصيدة هوى الدنيا ← الجود = الكرم. يقول الشاعر:

على الجود والكرم بصبايا تربيت نقهر ظيمي والصاعب يستوالي

يسترسل الشاعر في إظهار تأصل فضيلة الكرم عند أهل مدينة تلمسان منذ أزمنة غابرة ← الجود = الكرم. يقول في قصيدة تلمسان:

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 9-10.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 52-53.

ناسها قليل عبارهم بالـجود والـكرم رجال نسوة شيوخ كبار صبيان.

2.2.2 إيقاع التضاد:

التضاد عكس الترادف وهو علاقة دلالية تستهدف الجمع بين لفظتين متضادتين في سياق واحد. من أبرز أشكال التضاد المطابقة والمقابلة. أمّا المطابقة فهي محسن بديعي معنوي يقصد به "الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في الكلام أو بيت شعري"⁽¹⁾ وهي نوعان: إيجاب (ما لم يختلف فيه الضدان إيجاباً وسلباً) وسلب (ما اختلف فيه الضدان إيجاباً وسلباً) في حين أن المقابلة هي طباق مركب وتعني: "إيراد الكلام ثم مقابله بمثله في المعنى واللفظ على وجه الموافقة أو المخالفة"⁽²⁾. على هذا الأساس اتخذ "قيس راهم" من التضاد مطية في ضبط هندسة قصائد الديوان الصوتية من ناحية وتعزيز الموقف الشعري من ناحية أخرى.

الجدول أدناه يوضح نماذج من المطابقة والمقابلة التي لها صلة وثيقة بالدلالة المركزية وبحركة الإيقاع.

القصيدة	الطباق	عدده	المقابلة	عددها
هوى الدنيا	بيميبي + شمالي/ مني + منك غاطني + ما غاطنيش السافل + عالي/ صغيرة + كبرتك	05	بعث الفرحة + التشيطان شريت	02
الوقفه الخمسين	صبحنا + مسينا/ الحاضر + الماضي شايب + اشباب/ صبيات + صبيا	07	بعنا الذل + العز شرينا	01

¹ - د/ عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البديع، ص: 67.

² - د/ عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البديع، ص: 75.

			ماتوا + احبينا/ بحر + بر، أرض جدًا + آب	
00	/	04	حلاوة + لمرارة/ رجال + نسوة كبار + صبيان/ يجرح + يشفيه	تلمسان
00	/	01	فرحان + غضبها	جارت ليام
00	/	00	/	جاء بالبال
00	/	05	المر + بلحلاوة/ تجيب + ترمينا المليان + خاوي/ كرهنا + حبينا فارحة + لحزينا	القلب الصافي
01	نتبسم مرة + نبكي عشرين	06	الماء + النار/ أنا + أنت سؤال + جواب/ الراقد + يفطن صعاب + ساهلين/ الدقايق + الثواني	طريقي وطريقك
00	/	04	نفتح + نطويها/ يدي + يرميها للحاضرات + المحجوبين	أميتي
00	/	02	نضحك + نبكي/ بحرك + برك	نضحك ولى نبكي
00	/	05	مرضوا + ادواه/ تغدربي + لوفى تحفر + تردم/ حواء + آدم/ اهدر + الصمت	صمتك يتكلم
00	/	06	صبحي + امسايا/ تفكرتك + انسيته ضري + دوايا/ لهناء + الضر كباعوك + اشريتك/ للعة + ذلتي	يالك وصيتك

00	/	04	رقدنا + صحينا/ مفروقين + اتلاقينا بحورنا + برنا/ البسمة + يبكيينا	راد ربي
01	فرحتنا مرة+بكييتنا مرات	07	الدقايق + الساعات(2)/ نبتت + ماتوا طلت + مسات/لفراح + لحزن بكي + مسرات/ كرنا + بغانا	جارية يا لعمار
01	تمد للشبعان + للجايح تنحي	04	الفرحة + تبكي/ وليعات + مسراتوا السماء + الأرض/تعلي + توطي	حنانة قلبي
00	/	01	لحزن + أفراحوا	ريشة واريح
01	بنهار بايعك + ليل كحل شاري	01	لوفى + نكار	كان عندي طير وطار
00	/	04	يجي + تروح/ برضايا + محتوم مظلوم + لا تظلميني/ قوم + واحد	كي يليل الليل
00	/	03	شاب + شاخ/ كذبة + حقيقة السؤال + الجواب	سكر ذاب
00	/	05	بيني + بينك/ الماضي + اليوم بالأمس + اليوم/ خاسرة + النصره جرحتي + بييرة	نار ودمعة
00	/	04	صبحت + مسات/ مخدرة + فاطن اعباد + شواطن/ الماضي + الحاضر + الغد	تتهيدة طايشة
01	جيتي بالشوك+بورودي جيتك	03	حاضرة + غايبة/ بينيك + بيني بعتي + شريتك	غاطة عمرك

02	يفرح لقلوب+قلبو حزين ساعة نليرة+أضعافها ظلام	06	الموتى + حيين/ مايدوم + دام شبر + لاشبرين/ راحو + الجاين برد + أدفى/ رق + سلاطين	ما يسعد ما يهنى
10 مرات		87 مرة		العدد الإجمالي

بعد قراءة فاحصة لقصائد الديوان والتمعن في معطيات الجدول الإحصائي أعلاه يتبين أنّ "قيس راهم" يتّخذ من آلية التضاد وسيلة تحدد وتيرة الإيقاع بما يتناسب مع انفعالات الذات الشاعرة من جهة وتكثف الدلالة على اعتبار أنّ بالأضداد تتضح المعاني من جهة أخرى. يبلغ إجمالي التضاد في الديوان 97 مرة بين المطابقة (87مرة) والمقابلة (10مرات).

يسعى الشاعر بتوظيف آلية التضاد إلى الجمع بين صورتين أو موقفين متقابلين قصد التأكيد، التفصيل، الإقناع بفكرة معينة، فكما هو معروف أنّ العقل البشري يستوعب بالضد ما لا يستوعبه بالترادف.

سنفصل فيما يلي في أبرز الثنائيات التي ركز عليها الشاعر.

1.2.2.2 بين الماضي والحاضر:

يتكئ قيس راهم على إيقاع التضاد في استجلاء خصوصية مرحلتين مفصليتين في تاريخ الشعب الجزائري هما: الماضي والحاضر. تواترت المطابقة (07 مرات) بنسبة مقدرة بـ (87.50%) في حين ذكرت المقابلة مرة واحدة فقط أي بنسبة (12.50%). ترتبط معالم الماضي والحاضر في قصيدة الوقفة الخمسين بصورة الحياة في ظل الثورة الجزائرية (الماضي) وصورة الحياة بعد الثورة الجزائرية (الحاضر) ← صبغنا. مسينا/الحاضر. الماضي/شايب. أشباب/ صبيات. صبيا/ ماتوا. احيينا/ بحر- بر، أرض/ جدًا. آب / بعنا الذل. العز شرينا.. يقول الشاعر في هذا السياق:

متنا رجال وروسنا ما وطينا خصلة بالجزائري شايب وأشباب
 دفعنا الثمن غالي ما شحينا دفعنا صببات وصيبا عزاب
 تذكرنا بناس ماتوا واحيينا وأحلى لعمر بعزهم وطاب

يشكل ترديد المطابقة والمقابلة حلقة وصل بين حقتين وجيلين مختلفين لكلّ حقبة ملامحها وخصوصيتها، يفصل الشاعر في الحقبة الأولى في مجريات ثورة نوفمبر المجيدة ويعرض قصة كفاح الشعب الجزائري الذي لم يتوان عن تلبية النداء وتوحيد الصف (صببات وصيبا/ شايب وأشباب)، وقد ترتب عن هذا استرجاع الحرية واستتاب الأمن في كافة ربوع التراب الوطني (بحر وبر وأرض الهضاب). بينما يركز في الحقبة الثانية عن واقع الحياة بعد الثورة فالأجداد تحملوا العيش تحت نير الاستعمار ليحيا الأبناء والأحفاد في ظلال الحرية (بشمسها الحرّة صبنا وأمسينا)، تجرعوا حياة الذل ليكفلوا لهم حياة العزة والإباء (بعنا الذل. العز شرينا)، تخلوا عن الحياة ليهبهم أنسب حياة (ماتوا. احيينا).

يضع الشاعر المتلقي أمام سلسلة من الثنائيات الضدية حققت اتساق وترابط بين الوحدات الصغرى والوحدات الكبرى فالشاعر يصور بداية مسيرة الكفاح ويؤكد على بسالة الشعب الجزائري ثم ينتقل إلى مقابلة مرحلة الثورة بمرحلة ما بعد الثورة وهي وسيلة من وسائل المراوغة، فالقارئ بداية يستكر الجمع بين ضدين وجود أحدهما يلغي الآخر لكن سرعان ما يدرك طبيعة العلاقة التلازمية، فثنائية الماضي والحاضر تحقق استمرارية دلالية واستمرارية في الحياة (الموت والانبعاث)، فلا بدّ أن تموت أجيال لتحيا أجيال أخرى امتثالا لسنة الكون.

2-2-2-2- بين المركز والهامش:

يستدعي الخوض في ثنائية المركز والهامش الرجوع إلى الثنائيات الضدية (المقابلة والمطابقة)، تتجلى فاعلية هذه الثنائيات في الكشف عن طبيعة علاقة المركز والهامش

القائمة على البينية والتبعية والصراع الدائم، وهذا يعني أنّ وجود طرف يستدعي وجود الطرف الثاني فالهامش يستوجب وجود المركز والمركز يخلقه الهامش. تتوالد على هذا الأساس مجموعة من الثنائيات الضدية المتضاربة التي تعاطى معها قيس راهم على مدار قصائد الديوان ويتعلق الأمر بثنائية المحب والمحبوب، يحدد الشاعر بداية طرفي النزاع: **الجلاد. الضحية: حواء. آدم (قصيدة صمتك يتكلم)، بينك. بيني (قصيدة غلطة عمرك).**

ثم يفصل في طبيعة علاقة المركز والهامش القائمة على:

. الإخلاص. الإخلاص: تغدربي. لوفى (قصيدة صمتك يتكلم)، لوفى. نكار (قصيدة كان عندي طير وطار).

. الحب. اللاحب: بعتي يا فلانة. بالحب شريتك (قصيدة غلطة عمرك).

. العطاء. اللاعطاء: جيتي بالشوك. بورودي جيتك (قصيدة غلطة عمرك).

يستهدف الشاعر بترديد ثنائية المركز (المحبوب) والهامش (المحب) التأكيد على خيانة الطرف الأول (المركز المنطقي، الغالب) وإخلاص الطرف الثاني (الهامش العاطفي المغلوب) ومن هنا تولدت علاقة التبعية بين الطرفين وكأنّ المركز بات ينتشي بممارسة الألم في حين أنّ الهامش يتلذذ بهذا الشعور.

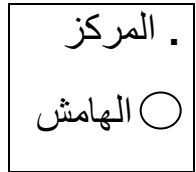
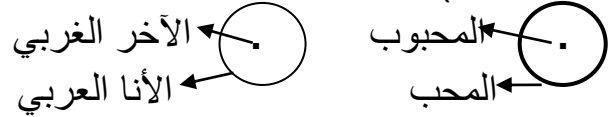
. ثم يعرض الشاعر المتناقضة والمتضاربة التي يتخبط الهامش في دوامتها:

مرضوا- دواه (قصيدة صمتك يتكلم)، تفكرتك. انسيك، ضري. دوايا، كباعوك. اشريتك (قصيدة يالك وصيتك). تعكس هذه الثنائيات حالة الهامش المضطربة والمنفعلة. الجدير بالذكر أنّ الشاعر يعالج قضية المركز والهامش بمنظور جديد خارج عن المألوف، فعادة يكون الذكر هو المركز والأنثى تقبع في الهامش تماشياً مع النظرة النمطية التي تحدد طبيعة علاقة التبعية للمرأة والرجل وهي علاقة تتأسس على السلطة الأبوية الذكورية تكون الهيمنة

المطلقة فيها للرجل من ناحية واستجابة للخلفيات الفكرية والثقافية التي تصقل الذهنية الجزائرية من ناحية أخرى. نلاحظ أنّ الشاعر بدّل الأدوار وقلب المعادلة، حيث أسند للمرأة دور القيادة والسيطرة، فغدت هي المركز ومصدر النفوذ، بينما أصبح الرجل خاضعاً لإرادتها، راضحاً لهيمنتها ومفتوناً بقوتها.

من الثنائيات الضدية التي تعاطى معها "قيس راهم" كذلك ثنائية (الأنا العربي) و(الآخر الغربي). يشير الشاعر إلى العلاقة بين المركز الغربي والهامش العربي القائمة على:

السيادة - اللاسيادة، الغالب والمغلوب، القوة - اللاقوة (البسمة- بيكينا)، التابع والمتبوع (عباد - شواطن).



يؤكد الشاعر علاقة التبعية بين المركز والهامش وينوّه إلى استمرارية المعاناة والاستكانة العربية في (الماضي. الحاضر. الغد) والتي أصبحت متجددة في الضمير الجمعي العربي .

3.2.2.2 سمفونية الحياة بين وبين:

أسهم تكرار التضاد في الكشف عن مفارقات الحياة، تتقاطع الثنائيات الضدية لكلّ من المطابقة والمقابلة مع الثنائيات الضدية التي يخضع لها النظام الكوني. تتجلى هذه الثنائيات في ديوان ريشة واريح من خلال الجمع بين ثنائية:

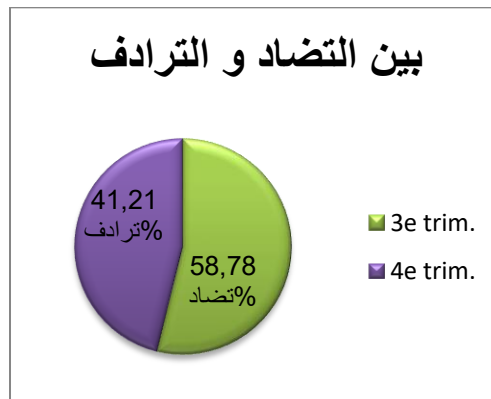
. بين الثبات والتغير: ما يدوم. دام

. بين الحياة والموت: الراقد. يفتن (طريقي وطريقك)، نبت. ماتوا (جارية يا لعمار)، الموتى. حين (ما يسعد ما يهنى)، ماتوا. أحيينا (الوقفة الخمسين).

- . بين اللقاء والفرق: تجيب. ترمينا (القلب الصافي)، مفروقين. اتلاقينا (راد ربي)، راحو. الجايين (مايسعد ما يهنى).
- . بين الفرح والحزن: غاظني. ما غاظنيش بعث الفرحة. التشيطان شريت (هوى الدنيا)، المر. بلحلاوة، فارحة. لحزينا (القلب الصافي)، لفراح. لحزن، بكى. مسرات، فرحتنا مرة. بكيتنا مرات (جارية يا العمار)، الفرحة. تبكي، وليعات. مسراتوا (حنانة قلبي)، نتبسم مرة. نبكي عشرين (طريقي وطريقك).
- . بين الحب والكراهة: كرهنا. حبيننا (القلب الصافي)، كرنا. بغانا (جارية يا العمار).
- . بين اليسر والعسر: صعاب. ساهلين (طريقي وطريقك)، ساعة نليرة. أضعافها ظلام (ما يسعد ما يهنى).
- . بين السمو والدنو: السافل. عالي (هوى الدنيا) // المليان. خاوي (القلب الصافي)، تعلي. توطي (حنانة قلبي)، رق. سلاطين (مايسعد ما يهنى).
- . بين الأخذ والرد: سؤال. جواب (طريقي وطريقك)، مني. منك (هوى الدنيا)، حواء. آدم (صمتك يتكلم).
- . بين مكان ومكان: بيمينني. شمالي (هوى الدنيا)، السماء. الأرض (حنانة قلبي).
- . بين زمان وزمان: الدقايق. الثواني (طريقي وطريقك)، الدقايق والساعات (جارية يا العمار).
- . بين القر والحر: الماء. النار (طريقي وطريقك)، برد. أدفى (مايسعد ما يهنى).
- . بين جيل وجيل: صغيرة. كبرتك (هوى الدنيا)، شاب. شاخ (سكر ذاب).

يحيل توالي الثنائيات الضدية بشكل منتظم على مدار قصائد الديوان إلى وحدة الوجود القائم على التعدد، فالتضاد هو المعيار الذي يخلق التوازن والتكامل والانسجام الكوني. هذه الثنائيات تعكس كذلك رؤية الشاعر إلى الكون فضلا على أنها أضحت مصدرا يغذي إبداعه الشعري.

تعتبر الأصباغ البديعية إجراء أسلوبيا ذو قيمة تعبيرية له دور فاعل في تشكيل الصورة الشعرية وتعزيز الموقف الشعري والكشف عن رؤى الذات الشاعرة الفنية والفكرية والفلسفية فضلا على تكثيف موسيقى الديوان الداخلية. الجدير بالملاحظة أنّ قيس راهم يستثمر التلوينات البديعية استثمارا ناجعا متفاوتا والأمر يتعلق بالتضاد الذي بلغ تواتره 97 مرة بين المطابقة (87 مرة بنسبة مقدرة بـ 89.69%) والمقابلة (10 مرات بنسبة مقدرة بـ 10.30%)، في حين بلغ ترديد المماثلة (68 مرة) تتوضح هذه النسب من خلال الرسم البياني المبين أدناه.



تكشف الدائرة النسبية عن مدى فاعلية الأنساق المتضادة في بلورة التجربة الشعرية والشعورية، فمبدأ التقابل يقدم تصورا معرفيا عن كنه الظواهر كما يضع المتلقي أمام الاحتمالات التي يمكن أن تتوالد عن الرؤية الثنائية للعناصر المتضادة وهذا مكنم الشعور بالدهشة والمفارقة التي غالبا ما يقع فيها المتلقي. إنّ التناغم بين الظواهر المتضادة آلية من آليات المروعة التي ارتكز عليها "قيس راهم" في تقويم البنية الداخلية للمنجز الشعري. كانت

استراتيجية التضاد من أكثر الظواهر حضورا في الديوان فلا تكاد تخلو أي قصيدة من المطابقة أو المقابلة أو هما معا، فالشاعر أدرك القيمة التعبيرية لهذه الظواهر واستثمرها في الانتقال من العام إلى الخاص (قصيدة الوقفة الخمسين يشير في المطلع إلى الحياة في ظل الحرية ثم يعرج إلى التفصيل في هذه الفكرة ويعرض واقع الحياة إبان الاستعمار وتضحيات الشعب لنيل الحرية).

أسهم التضاد كذلك في إزالة الغموض وتقريب المعنى من ذهن المتلقي فبالأضداد تتضح الدلالات العميقة كما يفتح أمام المتلقي آفاقا شعرية مكثفة من خلال الوعي بحقيقة الظواهر فالمتلقي يتكأ على آليات القراءة والتأويل ليتعرف على المفاهيم الجلية والمضمرة المرتبطة بهذه الظواهر، فالحياة صراع دائم محوره ثنائيات متقابلة اجتماعها معا يشكل وحدة متكاملة تحكمها علاقة دينامية متلازمة الطرف الأول دائم البحث عن الطرف الثاني وسبب في وجوده (الحب سبب في وجود الكره، الحياة تكمل الموت، الماضي يرتبط بالحاضر وهكذا.. كما سبق الإشارة إليه). في ظل هذه التجاذبات يكشف مبدأ التقابل ملمح الخطاب الجمالي ويحقق ألقا دلاليا وانسجاما إيقاعيا معنى هذا أن المطابقة ثنائيات قصيرة متتالية تخلق حتما إيقاعا سريعا مستعجلا في حين أن المقابلة ثنائيات طويلة مركبة ستفرز إيقاعا بطيئا متثاقلا، فالأول يناسب مشاعر الانفعال والتوتر فحينما يتعرض الشاعر إلى كبت المشاعر لفترة طويلة وتتوالى عليه الأزمات سيكون بؤحه متفجرا سريعا... كما تعدّ سمة من سمات الشعر الملحون القائم على الجمل القصيرة التي تتلاءم مع طبيعته الشفاهية الغنائية، والثاني يتساق مع مشاعر السكون والهدوء.

من التلوينات البديعية التي ظفرت باهتمام الشاعر قيس راهم الترادف، يعتبر الترادف إجراء أسلوبيا وآلية من آليات الشعرية المعاصرة لأنه يحقق انسجام النص واتساقه، كما يكفل حشد الألفاظ المتماثلة تعزيز القيمة التعبيرية وإثراء المعجم الشعري الذي يفضي إلى

خلود الدلالة واستمرارها من ناحية ودفع السأم عن المتلقي من ناحية أخرى، فالترادف يجعل القارئ في تفاعل دائم مع الأثر الفني وهذا ممكن اللذة وخلود النص الشعري.

مستخلص:

حاولنا من خلال هذا الفصل الموسوم بـ: جماليات التشكيل الإيقاعي في ديوان ريشة وارياح" أن نكشف مدى تأثير شبكة العلاقات الإيقاعية في تشكيل العلاقات الدلالية. أثمرت الدراسة التطبيقية جملة من النتائج أبرزها:

. أول ملحوظة تسترعي الانتباه أن "قيس راهم" ألغى وغيّب تغييراً تاماً معالم الإيقاع الخارجي واكتفى بمظاهر الإيقاع الداخلي.

. لو أمعن القارئ النظر في قصائد ديوان ريشة وارياح لوجد أن الشاعر أهمل العديد من الآليات التي تفعل الإيقاع الداخلي على غرار: التجنيس، والتصريع والتوازي.

. يستحيل الحديث عن الشعر الشعبي دون الإشارة إلى ظاهرة التكرار، فالتكرار خصيصة هامة من الخصائص التي ينهض بها الشعر الجزائري الملحون. يظهر التكرار بصورة عدّة في ديوان ريشة وارياح على غرار: التكرار الصوتي، واللفظي، وتكرار التجاور والترديد، وتكرار اللازمة...

. اعتمد "قيس راهم" الانزياح الصوتي في بناء الدلالة، إذ استثمر صفات ومخارج الجهر والهمس في التأسيس لموقفه وتجربته الشعرية والشعورية وبذلك أكسب ترديد هذه الأصوات المدونة الشعبية أبعاداً حدائثة من خلال إبراز قيمها الفنية والدلالية والموسيقية التي تتناسب مع طبيعة الشعر الشعبي الشفاهية والغنائية.

. إنّ المنتبِع لمعطيات الجداول الإحصائية يلحظ أنّ الشاعر اعتمد نسيج من الأصوات المتفاوتة بين الجهر والهمس كان التفوق فيها غالباً للجهر، فحين كان في مقام البوح والتنفيس عن مشاعر الغضب أو إظهار الحماس من خلال توجيه حركة اليقظة نحو رفض

الراهن المستكين والدعوة إلى الصحوة العربية يستحضر الصوت المجهور بينما يستثمر صفات الهمس في نقل مشاهد ومشاعر الحزن والخيبة وإبراز وقع الصدمة العاطفية على الذات الشاعرة التي تعاني الإجهاد النفسي.

. أكسب تكرير الأصوات المجهورة والمهموسة الخطاب طاقة إيحائية وقوة تعبيرية تؤثت لرؤية عميقة أسهمت في تشكيل مشاهد القصيدة المختلفة وتعميق الفكرة وتكثيف الموسيقى الداخلية بصورة تتلاءم مع طبيعة الجو النفسي وتشي بخصوصياته في إطار السياق العام. تضافر صفات الجهر والهمس عزّز التفاعل الحاصل بين مقصدية الذات الشاعرة والذات القارئة وبذلك تحققت وظيفة الشعر الشعبي الجمالية التي تجمع بين اللذة والمنفعة .

. يعتبر التكرار اللفظي من أبرز التقانات الأسلوبية التي ارتكز عليها "قيس راهم" في تفعيل إيقاع الخطاب الداخلي، فهناك تعالق دلالي بين إيقاع اللفظ وسيرورة الخطاب الشعري ومعنى هذا أنّ ترديد الألفاظ عزّز القيمة الدلالية والجمالية للقصيدة وساهم في تشكيل مشاهدتها.

. من صور التكرار اللفظي: ترديد المكون الفعلي تمّ التعاطي معه عبر البحث في أزمنة الفعل الثلاث (ماض، مضارع، أمر) ثمّ تصنيفها بين: متعدٍ ولزوم، تام وناقص، الملاحظ أن هناك تقارب في نسبة الزمن الماضي والزمن المضارع في حين كانت نسبة الأمر جد محدودة، استغل "قيس راهم" الإمكانيات التعبيرية التي تتفرد بها صيغ هذه الأفعال في تصوير فترات ومراحل هامة تمس حياته العاطفية وتختص بقضايا وطنية وأخرى عربية الذي مكّنه من ذلك هو وجود التناسب والتفاعل بين الصيغ الفعلية التي تتماهى ضمن سياق محكم وثيق الصلة بدينامية المعنى العام.

. من صور التكرار اللفظي كذلك: ترديد المكون الاسمي، انحصرت الدراسة حول مجموعة من الأسماء دون غيرها (الزمان، الحب، القلب، الحزن، الدمعة، الماضي) لسببين:

الأول هو الدور فاعل لهذه الأسماء في تحديد الانفعالات العاطفية للذات الشاعرة ورسم معالم مستقبلها. والثاني: تفتح هذه الأسماء على آفاق ومدلولات عدة استجابة لرؤى وسياقات فكرية وفنية فرضها الخطاب الشعري الذي تراوحت معانيه بين التلميح والتصريح..

. أدرج "قيس راهم" أنواعا أخرى من التكرار على غرار تكرار التريديد وتكرار التجاور إضافة إلى تكرار اللازمة، هذه الأخيرة تعتبر مقومًا هامًا من مقومات القصيدة الشعبية، كان لها حضور لافت في الديوان، ففضلا عن تكثيف الإيقاع الداخلي فقد أسهمت في تحقيق الوحدتين الموضوعية والشعورية وتوجيه الاهتمام نحو النقاط المظلمة التي أراد الشاعر إضاءتها إضافة إلى إثراء المعجم الشعري ودفع السأم عن المتلقي.

. كشفت هذه الدراسة اشتغال "قيس راهم" بجماليات التلوينات البديعية نحو الجمع والتفريق، الترادف والتضاد بنوعيه، كان حضور التلوينات البديعية بارز ومستترسل في معظم القصائد، حيث أدرك الشاعر أن هذه الثنائيات حبلى بطاقة إيحائية ودلالية أسهمت في استجلاء العلاقة بين الماضي والحاضر، بين المركز والهامش.. كما أسهمت في تفعيل الإيقاع الداخلي من ناحية وتعزيز الموقف الشعري من ناحية أخرى بصورة تعكس انفعالات الذات الشاعرة سلبا وإيجابا هذه العملية كفيلة بإثراء المعجم الشعري ووضع القارئ في حالة من الدهشة والتساؤل الدائم وهذا هو محور العملية الإبداعية وسبب خلود العمل الأدبي.

فصل ثالث:

"جماليات التشكيل اللغوي في ديوان ريشة وارياح"

. تمهيد

1. الانزياح النحوي

1.1 تشظي المعجم بين الفصحى والعامية

2.1 بنية اللغة الشعرية الشعبية من المعيار إلى التجاوز.

2. الانزياح التركيبي

1.2 الجملة الخبرية

2.2 الجملة الانشائية

3.2 الإلتفات

4.2 حسن التخلص

. مستخلص

تمهيد:

يروم هذا الفصل البحث في جماليات التشكيل اللغوي في ديوان ريشة واريح عبر تقصي مكامن التجاوز (L'abus) والانزياح (L'écart) التي طالت البنية النحوية والبنية التركيبية على حدٍ سواء والبحث عن السياقات الأسلوبية التي برزت فيها هذه الظاهرة على غرار خرق السنن الإعرابية (La violation des normes)، مخالفة (L'infraction) الحروف، تحريف (L'altération) الألفاظ، وتبني ظاهرة التقديم والتأخير.

لا ريب أنّ الانزياح له دور بارز في توليد المعنى وتكثيف الدلالة التي من شأنها إثراء الخطاب الشعبي. من يرجع إلى التعريف المعجمي لمصطلح الانزياح يجد أنه لفظة مشتقة من الفعل "زاح يزيح زياحاً وزيوحاً وزيحاناً أي بُعداً وذهب، كانزاح وأزحته"⁽¹⁾ أي ابتعد عن القاعدة وخالف القياس التماساً للإبداع والإمتاع.

يعرّف من الناحية الاصطلاحية بأنه "رصد الانحراف عن نسقه المثالي المؤلف أو كما يقول "ج.كوهين" (الانتهاك) الذي يحدث في الصياغة. والذي بواسطته يتم التعرف على طبيعة الأسلوب. بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته."⁽²⁾ حسب "محمد عبد المطلب" الانزياح هو كسر النمط المعياري المؤلف في صناعة المعنى ووضعه في سياق جديد من شأنه أن يطبع المعنى المؤلف بصبغة جمالية غير مألوفة، ولعلّ "السمة الرئيسية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هي سمتها التحريفية، أي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له"⁽³⁾.

¹ - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص: 733.

² - محمد عبد المطلب. البلاغة والأسلوبية. دار نوبار للطباعة. القاهرة. ط1، 1994. ص268.

³ - د أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص:62.

تجدر الإشارة إلى أنّ اللغة الشعبية فيض متعدد المشارب، فهي مزيج فريد بين المعيار والابتكار، وهذا ما يفسر تضمين القصيدة الشعبية الواحدة اللغة العربية الفصحى المعيارية واللغة الدارجة المبتكرة. الملاحظ أنّ اللغة الملحونة تقترب إلى حدّ ما. غالباً. من اللغة الفصحى مع إخضاعها إلى نوع من التغيير الطفيف سواء على مستوى الحركات الإعرابية، أو بإضافة أو حذف بعض الأحرف أول أو وسط أو نهاية اللفظ. ستركز الدراسة في هذا السياق على تصنيف المعجم الشعري لقصائد الديوان إلى معجم فصيح أصيل ومعجم عامي دخيل، ثمّ تتبع مكامن الانزياح نحويًا وتركيبياً في المعجم العامي المستوحى من المعجم الفصيح.

من هذا المنطلق يتوخى هذا الفصل الإجابة على التساؤلات التالية:

. ما مدى تمثّل قيس راهم لجماليات التشكيل اللغوي؟

. ماهي أبرز الآليات الأسلوبية التي استند عليها في بناء الدلالة وتحقيق بعدها الاستيتيكي؟

1. الانزياح النحوي:

1.1. تشظي المعجم بين الفصحى والعامية:

1.1.1 المعجم الفصيح: تضم قصائد الديوان عددًا موفورًا من الوحدات المعجمية الفصيحة التي تراعي الضوابط النحوية والصرفية المتواضع عليها وتتوخى الدقة في كافة مستوياتها اللغوية. وهي عملية مدروسة تستهدف الخروج بالمنجز الشعبي من إطار الإقليمية ومنحه طابع الشمولية والمقروئية فلو اقتصر الشاعر على المعجم الملحون فحسب لما تمكن القارئ غير السطائفي من استيعاب حقيقة الخطاب وبذلك سينحصر الديوان حتمًا في حدوده المحلية. كما يكسب المعجم الفصيح الخطاب الشعبي ثراءً وزخماً دلاليًا كفيلاً بإبانة رؤى الذات الشاعرة والإفصاح عن خلفياتها الفكرية والإيديولوجية كما يعمل على تعرية المستور من المشاعر والانفعالات وبذلك تنفتح البوابة أمام المتلقي إلى التأويل وإعادة الإنتاج.

لهذه الاعتبارات كلّها يعول "قيس راهم" في قصيدة هوى الدنيا على توظيف جملة من الألفاظ الفصيحة توظيفاً ممنهجاً يعكس روح التجديد المتوثبة وتجسد تجربته الشعرية، مثال ذلك لفظة (الخلان). يقول الشاعر:

طلبت العون للخلان شكيت صعب دربي وعلا وجبالي⁽¹⁾

تحيل لفظة الخلان إلى الأصدقاء والأخوة، وردت في قاموس المحيط للفيروزآبادي: "يحلّ والخلة بكسرهما أي المصادقة والإخاء. ج: أخلال، أخلاء، خلّان"⁽²⁾. يستجد الشاعر بالخلان علّه يجد من يخفف مشقة الطريق ويعين على مجابهة الزمن ونوائبه غير أنّه أدرك في نهاية المطاف أنذ ما قدر واقع لا محالة.

يوظف الشاعر كذلك في قصيدة الوقفة الخمسين مفردات من صميم المعجم الفصيح نحو: (العلقم) و(النخوة). يقول الشاعر:

زوج سيوف وغمد ما يكفيننا شربنا العلقم وذقنا لعذاب

من جدودنا بالنخوة والنيف أتعدينا ورثولنا قلب بالشجاعة لهاب⁽³⁾

ينقل الشاعر مشهداً من مشاهد مسيرة نضال خالدة بطلها الشعب الجزائري الأبّي الذي أخضع لشتى أنواع التعذيب والتكيل وتجرع مرارة العلقم ليثبت أنّ الحرية تفتك ولا تمنح. العلقم في المعجم الوسيط هو: "الطعام جعل فيه العلقم: كل شيء مر، ونبات الحنظل"⁽⁴⁾، والحنظل كناية عن وحشية الممارسات الاستعمارية. في حين وردت النخوة في المعجم عينه بمعنى المروءة والعظمة "نخا نخوة: افتخر وتعظّم وفلان نخوًا مدحه. الحماسة

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 05.

² - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص: 496.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 08 - 10.

⁴ - إبراهيم أنيس، عطية الصوالحي، عبد الحلیم منتصر، محمد خلف الله أحمد، المعجم الوسيط، ص: 623.

والمروءة والعظمة والتكبر⁽¹⁾. يفتخر الشاعر كونه جزءا من منظومة شعبية ثورية شبت وترعرعت على الإباء والأنفة والكبرياء، تأبى الخنوع وتناهض البغي والطغيان جدًا عن أب. يصور الشاعر معالم مدينة تلمسان تصويرا فنيا مغريا مستعينا بقوة الوحدات المعجمية الفصيحة التعبيرية والتأثيرية من مثل لفظة (الرهبنة) و(جحافل). يقول:

حسيت بالرهبة قدامها يا خليلي لو تعلم وهبت النسمة وبرى ذا القلب العيان
مسيرة صمود يلخصها هذا المعلم وحالة أمّة قاهرة جحافل النسيان⁽²⁾
وردت كلمة الرهبنة في القاموس المحيط بمعنى الخوف والوعيد: " رهبة ورهبا ورهبانا:
خاف، ترهّب: توعدّه، ج: رهابين ورهبانة"⁽³⁾. تزخر مدينة تلمسان بطابع معماري فريد،
وتراث ثقافي متنوع، وتاريخ عريق وضع الشاعر في حالة من الذهول والتقديس. أضفت
الخصوصية الحضارية لتلمسان هالة من التبجيل انعكست بوضوح في مشاعر الرهبنة
والسكينة التي بثّها المكان في نفوس الزائرين. خلّدت تلمسان هذه المدينة الصغيرة أحداثا
غزيرة وتعاقبت عليها حضارات متنوعة قهرت جحافل النسيان. و"جحفل كجعفر: الجيش
الكثير، الرجل العظيم، الكريم، تجحفلوا: تجمعوا جحفله: صرعه ورماه"⁽⁴⁾ فعلى كثرة الأحداث
وتتابعها ومع مرور السنين، وتوالي الأجيال إلا أنّ عظمة الحضارة التلمسانية كانت أقوى
من أن يذروها النسيان وتمحوها الذاكرة.

تحفل قصيدة جارت ليام هي الأخرى بوحدات معجمية فصيحة على غرار لفظة
(جارت) و(يرجح).

¹ - إبراهيم أنيس، عطية الصوالحي، عبد الحليم منتصر، محمد خلف الله أحمد، المعجم الوسيط، ص: 910 .

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص ص: 12 - 13.

³ - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص: 676.

⁴ - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، مرجع نفسه، ص: 242 .

يقول الشاعر:

جارت ليّام وغدر ذالزمن — وجاء قاصد حلمي يسبييه
ما طمعت الحقد يربّج الميزان — واماوي القلب يعاود يدميه (1)

يشير الفعل جارت في المعجم الوسيط إلى الظلم والبغي " جار جورًا في حكمه: ظلم. ويقال جار عليه في حكمه فهو جائر. ج: جَوْرَة وجارة وهو جور أيضا" (2). الجور ممارسة إنسانية لا أخلاقية غير أنّ الشاعر أسنده إلى الزمن ليؤكد شدة وطأة صروفه على الإنسان والتي فاقت التحمل. الفعل يربّج لفظة عربية فصيحة نطقًا وكتابة تعني "يربّج الشيء رجوحًا ورجحانًا ورجاحة، يقال رجحت إحدى الكفتين الأخرى: مالت بالموزون، والميزان أثقل إحدى كفتيه حتى مالت، وفلانا وله: أعطاه أكثر من غيره وفضّله وقوّاه" (3). غلب المحبوب الكفة لمشاعر الازدراء والحقد على سائر المشاعر الأخرى، لتكون هذه المشاعر السلبية مصدرًا دائمًا لوصب الشاعر ومعاناته المستمرة.

تظهر ملامح الفصحى في قصيدة جاء بالبال عبر إدراج بعض الألفاظ العربية المقننة نحو لفظة (القرطاس). يقول الشاعر:

وما يفهموا غير لقلم والقرطاس — ومن جرّب وشهد الحب وغزواتوا (4)

تدل لفظة القرطاس على: "الكاغد والجارية البيضاء المديدة القامة والصحيفة من أي شيء كانت" (5) يقصد بالقرطاس في هذا السياق الصحيفة أو ورق الكتابة، يلح الشاعر على

1 - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 16.

2 - إبراهيم أنيس، عطية الصوالحي، عبد الحلیم منتصر، محمد خلف الله أحمد، المعجم الوسيط، ص: 146 .

3 - إبراهيم أنيس، عطية الصوالحي، عبد الحلیم منتصر، محمد خلف الله أحمد، مرجع نفسه، ص: 329 .

4 - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 20.

5 - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص: 1308 .

فكرة هامة هي أنّ المحب يحس بالمحب، والحساس لا يفهمه إلا الحساس، والشاعر لا تترجم حالته إلا بالشعر (القلم والقرطاس).

يتبدى المعجم الفصيح في قصيدة القلب الصافي من خلال لفظة (عبراتنا). يقول الشاعر:

ياما سالوا عبراتنا بحرقة وبكينا ظلمت وغاب القمر الضاوي⁽¹⁾

العبرات لفظة عربية فصيحة تماما و"العبرة: الدمعة. استعبر فلان جرت دمعته"⁽²⁾ العبرة مرتبطة بسياق الحزن وسياق الفرح معا، غير أنّ المعنى الذي تحيل إليه في هذا البيت هو معنى الحزن والحرقة التي تكابدها الذات الشاعرة يوميا فأصبحت أسلوب حياة، يطغى على هذا الأسلوب اليأس والتسليم وفقدان الشغف.

من صور الفصحى في قصيدة أميتمتي لفظة (قدّست) ولفظة (الدهر). يقول الشاعر في هذا الصدد:

ومحبة لوطن بقلوبنا وشمتهيا قدّست نوفمبر والثنين وستين
نتذكرك بالفاتحة ودعوة ندعيها وذكراك تاج للدهر والسنين⁽³⁾

تشتق لفظة قدّست من الفعل: " قدّس قدسا: طهر. تقدّس: تطهر والله تنزه: فهو متقدس، المقدس: المبارك"⁽⁴⁾. يشير "قيس راهم" إلى أنّ الأم الجزائرية لعبت دورا محوريا في بلورة الوعي الوطني لدى الأبناء، حيث ركّزت منذ نعومة أظافرهم على التنشئة المتينة وغرس المبادئ القويمة لعلّ أهمها تعريفهم بتاريخ الوطن، وتربيتهم على محبة الجزائر

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 24.

² - إبراهيم أنيس، عطية الصوالحي، عبد الحليم منتصر، محمد خلف الله أحمد، المعجم الوسيط، ص: 580.

³ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 33-34.

⁴ - إبراهيم أنيس، عطية الصوالحي، عبد الحليم منتصر، محمد خلف الله أحمد، مرجع نفسه، ص: 719.

وتقدّيس ثورة التحرير المجيدة الطاهرة لتعزيز روح الانتماء إلى الوطن والأرض المباركة. تظل ذكرى الأم. الميتة. حيّة تنبض بأرواح الأبناء دهرا طويلا. الدهر تعني "الزمان الطويل والأمد الممدود، وألف سنة. ج: أدهر ودهور. والنازلة والهمة"⁽¹⁾ الدهر لفظة عربية إسلامية فصيحة تحيل إلى خلود صورة الأم في ذاكرة الأبناء.

من مواضعها أيضا في قصيدة نضحك ولى نبكي توظيف كلمة (طيفك). يقول

الشاعر:

نغيس بالخيال ويعاود **طيفك** يلدغني بشواك واقع أسود مغلوقة خرجاتوا⁽²⁾

الطيف في القاموس المحيط هو "الغضب، والجنون والخيال الطائف في المنام أو مجيئه في المنام"⁽³⁾. يرتبط الطيف في هذا البيت بمجيء خيال المحبوبة في أحلام الشاعر كالكابوس المزعج الذي يفسد عليه صفوة المنام، هنا يدرك القارئ السبب الذي أفضى بالشاعر إلى هذه الحال البائسة.

تتبدى الوحدات المعجمية الفصيحة في قصيدة صمتك يتكلم في لفظة (تفقه) وكذلك

لفظة (يلهم). يقول الشاعر:

شروذك واسكاتك يخبرّ ويلهم واجفاك قصر مشوارنا و أنها

روح لحالك يا خاين وافهم الحب أنت ما تفقه معناه⁽⁴⁾

ورد في القاموس الوسيط "ألهمه الله خيرا: ألقاه في روعه ولقنه إياه، الإلهام: إيقاع

شيء في القلب يطمئن له الصدر، وما بقى في القلب من معان وأفكار"⁽¹⁾. قذفت سلوكيات

¹ - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، ص: 1308.

² - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 37.

³ - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، ص: 1029 .

⁴ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 40.

المحبيب في قلب الشاعر معانٍ وأفكارٍ أنارت بصيرته فاستشرف من خلالها نهاية علاقة لم يقدر لها أن تدوم طويلاً. يعبر الشاعر عن سخطه الشديد تجاه الطرف الذي كان سبباً في هذه النهاية واعتبره لا يفقه في أبجديات الحب شيئاً، و"الفقه بالكسر: العلم بالشيء، والفهم له والفتنة فهو فقيه. ج: فقهاء وفقائه"⁽²⁾ فلو كان المحبوب يفهم حقيقة الحب ونبل هذه المشاعر لما تجرأ على فعل الخيانة والتكر للود.

من صور الفصحى في قصيدة ليلة صيف: (الفؤاد) و (فلك) و(خلجان). يقول

الشاعر:

للفؤاد ولياً أحلى عسلة نقناها وأروع غزوة حب غزاها غزوتنا
رفع راسي بعتمة عينيك وعلاها ورسى بخلجان الحنية فلك محبتنا⁽³⁾

تطلق لفظة الفؤاد: " للقلب، أو هو ما يتعلق بالمريء من كبد ورتة وقلب. ج: أفئدة. وفئد: شكاه أو وجع فؤاده"⁽⁴⁾ يرتبط سياق الفؤاد في البيت الأول بالقلب الذي يهيم حباً ويرفرف نشوة بلذة الوصال التي لم تخدم نارها رغم ما مرّ من سنين فالشاعر ظلّ وفيها لتلك الليلة التي رسى بخلجانها فلك الحب السرمدى. الخليج مشتق من الفعل " خلع يخلج: جذب وحرك وطعن. الخلوج: ناقة قلّ لبنها. الخليج: النهر"⁽⁵⁾. في حين يقصد بلفظة الفلك: " محرّكة مدار النجوم. ج: أفلاك وفلك. من كل شيء مستداره وموج البحر المضطرب والماء

1- إبراهيم أنيس، عطية الصوالحي، عبد الحلیم منتصر، محمد خلف الله أحمد، المعجم الوسيط، ص: 542 .

2- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص: 1260 .

3- قيس راهم، ريشة واريح، مرجع سابق، ص: 45.

4- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، ص: 1215.

5- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، ص: 488.

الذي حركته الريح"⁽¹⁾ . بات هذا النهر المتدفق من الحب والعطف مدارا لحياة بأكملها خلدتها أبيات ليلة صيف.

يستترسل "قيس راهم" على الشاكلة ذاتها في تطعيم قصيدة يالك وصيتك بوحدات معجمية فصيحة تتمظهر من خلال إدراج لفظة (المداد). يقول:

بالدمع بالمداد على الورق بكيتك شفتك على لوسادة والدمعة جزّيا⁽²⁾

تشير لفظة المداد إلى: " سائل يكتب به. ج: أمدة"⁽³⁾ وهي لفظة عربية فصيحة من كل النواحي النحوية والصرفية وتعني الحبر، يعني هذا أنّ معاناة "قيس راهم" لم تقتصر على البكاء والتباكي بل ارتقى بألمه وحوله تجربة شعرية فريدة تجسد صراعا داخليا عميقا أين استحالت التجربة الشعرية آلية للتفتيس والتجاوز أعادت تشكيل الذات المكلمة.

من أمثلتها في قصيدة راد ربي لفظة (الصرح). يقول الشاعر:

راد ربي نبقاو نشوفوا بالعين الذاك الصّرح وأبنيناه أحنا وعلّينا⁽⁴⁾

الصرح اسم فصيح يعني: "القصر العالي، والبناء العالي الذاهب في السماء، يعر عنه المحدثون بناطحة السحاب، وفي التنزيل العزيز: "يا هامان ابن لي صرحا"⁽⁵⁾. يُراد بالصرح هنا المجد العربي التليد، إذ كانت الأمة العربية السبّاقة في مضمار الحضارة الإنسانية، غير أنّ الأبناء في العصور اللاحقة لم يصونوا أمانة الآباء واتّخذوا موقف المتفرج حيال ما تعرض له هذا الإرث من نهب واغتصاب ممارس من الآخر الغربي. يعتبر هذا الموقف

1- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، ص: 1265.

2- قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 49.

3- إبراهيم أنيس، عطية الصوالحي، عبد الحليم منتصر، محمد خلف الله أحمد، المعجم الوسيط، ص: 858 .

4- قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 52.

5- إبراهيم أنيس، عطية الصوالحي، عبد الحليم منتصر، محمد خلف الله أحمد، المعجم الوسيط، ص: 512 .

تتصلا من المسؤولية الحضارية ومفارقة مؤلمة لا عهد للعربي الأبى بها. من ملامحها في قصيدة جارية يا لعمار لفظة (مكلل). يقول الشاعر:

كونوا على روسنا تاج مكلل بلحظات زايدلنا زين بلوانوا بهانا⁽¹⁾

يشتق لفظ المكلل من الفعل "كلل": فلان ألّبسه الإكليل والشيء زينّه بالجواهر. المكلل: سحاب يجعله البرق يلمع"⁽²⁾. أسند الشاعر التاج المكلل إلى اللحظات بدلا من الجواهر وهو تعبير مجازي، يضيف إلى تلك اللحظات بعدا رمزيا يجعلها تضاهي الجواهر في قيمتها.

كما نجد لفظة (يتلاطم) في قصيدة ريشة واريح. يقول الشاعر:

يا ليلي فكري يتلاطم موجات وقيس عل أعزل ما يشهرش أسلاحوا⁽³⁾

لفظة يتلاطم مشتقة من "اللطم: ضرب الخد. الملطمان: الخدان. التطمت الأمواج: ضرب بعضها بعضا"⁽⁴⁾. شبه الشاعر أفكاره المشوشة والمتصادمة بتلاطم الأمواج التي يصدم بعضها البعض فينجر عن هذا هيجان البحر وهي حالة الشاعر المضطربة التي لم تجد حلا للمأزق الذي تتخبط فيه ليلي.

ولفظة (يعجج) ولفظة (شاحب) في قصيدة كان عندي طير وطار. يقول الشاعر:

يعجج حبك بضلوعي نّار غير ذكرياتك شهودي وانصاري

شاحب عودي ذابل واصفار ما نبالغ إلا قلت كثير اشجاري⁽⁵⁾

تحيل لفظة "عجّ ويعجج ويعجّ عجاّ وعجيجا وضجّ يضجّ: رفع صوته وصاح. عجت إليه: انضمت إليه. عجّ البيت دخانا: ملأه"⁽¹⁾. تغلغل هذا الحب في كلّ ركن من أركان

1 - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 57.

2- إبراهيم أنيس، عطية الصوالحي، عبد الحلیم منتصر، محمد خلف الله أحمد، ص: 796.

3 - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 65.

4- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، ص: 1474 .

5- قيس راهم، ريشة واريح، ص: 68 - 69.

واستحوذ على حياة الشاعر حتى تماهى في تفاصيلها الدقيقة، غير أن البين لم يكن أبدا بالأمر الهين وهذا ما تؤكد ملامح الشاعر الشاحبة المصفرة. "فشحبه لونه وجسمه يشحب ويشحبه شحوبا: تغير من هزال أو عمل أو جوع أو سفر والشاحب المهزول المتغير اللون"⁽²⁾. غير الأرق وكثرة التفكير والبكاء حال الشاعر إلى الأسوء وأذهب صحته النفسية والجسدية.

كما وظف الشاعر في قصيدة كي يليل الليل من المفردات الفصحى الكثير على غرار لفظة (سباها) ولفظة (تكفكف). يقول الشاعر:

معشوقة قلبي قمره ماتعطيهاش غيوم معشوقتي الحريّة سباها الزمان وخلاني
وكتاش ترجع يا طير بعشيّة وتحوم حر وبرجوعك تكفكف دمع أعيانـي⁽³⁾
تعدّ لفظة سباها لفظة عربية فصيحة وردت في لسان العرب لابن منظور " فالسبي
والسبأ: الأسر. السبية والسبايا: النهب وأخذ الناس عبيد وإماء. السبية المرأة المنهوبة"⁽⁴⁾
كانت نوائب الدهر عاملا في أسر الشاعر وحرمانه الحريّة التي باتت هوىً وهاجسا يتغنى به
في انتظار لحظة الرجوع لتكفكف دموعه. " كفكف دمع: مسحه مرة بعد مرة ليحف. وفلان
عن الشيء: صرفه"⁽⁵⁾، بتعبير آخر تشكل الحرية السبيل الوحيد لإنهاء حالة الحزن التي
يكابدها الشاعر.

تتمظهر الوحدات المعجمية الفصيحة في قصيدة نار ودمعة في سياقات عدّة نحو إدراج لفظة (العنمة) ولفظة (نجلات). يقول الشاعر:

1 - ابن منظور، لسان العرب، ص: 2813.

2- ابن منظور، لسان العرب، ص: 2204.

3 - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 72 - 73.

4- ابن منظور، لسان العرب، ص: 1933.

5- إبراهيم أنيس، عطية الصوالحي، عبد الحلیم منتصر، محمد خلف الله أحمد، المعجم الوسيط، ص: 792.

ما طمعت نرجع أو نبقي بالعتمة يا حوة وقلوبنا بيدك لعبات

يا نجات ليلي وأسماء وعبلة وحيزية وبلقيس واجميع العاشقات⁽¹⁾

وردت العتمة في لسان العرب "عتمة الليل: ثلث الليل الأول وظلام أوله بعد غيبوبة الشفق، وقيل العتمة وقت صلاة العشاء الأخير. عتم الرجل عن الشيء: كف عنه بعد المضي فيه"⁽²⁾ اقترنت العتمة في البيت الأول بكف الشاعر عن أمر الرجوع، إذ أدرك استهتار الطرف الآخر بالعلاقة على غرار ما عرفته قصص نجات العاشقات العربيات اللائي خلّدتهم المدونة الشعرية العربية. و"النجل: الولد والوالد والرمي بالشيء والعمل"⁽³⁾. يرمي الشاعر بإدراج لفظة نجات في هذا السياق إلى أن بنات حواء كلهن على حدّ سواء يشتركن في ميزة واحدة وهي جعل أولاد آدم يتعذبون ويتجرعون ألم البين والوصب.

أما في قصيدة تنهيدة طائشة فقد استعان قيس راهم بلفظة (الغيث). يقول:

الغيث ما يجيش إلا بمجيء السحابات والسحاب حر عل الدخان بلمداخن⁽⁴⁾

وردت لفظة الغيث في لسان العرب لابن منظور بمعنى "المطر والكأ". وقيل الأصل المطر ثم سمي ما ينبت به غيثاً⁽⁵⁾. تشير لفظة الغيث في هذا البيت إلى المطر والقرينة التي تؤكد ذلك هي لفظة السحابات. والغيث لفظة فصيحة وردت في الذكر الحكيم، يقول عزوجل في سورة لقمان " وَيُنزِلُ الْغَيْثَ وَيَعْلَمُ مَا فِي الْأَرْحَامِ 35. فالخير والتغير ونماء الأمم لا يتأتى إلا بتكتل الرعية تكتل السحاب في السماء.

تتبدى الفصحى في قصيدة غلطة عمرك في لفظة (جماح). يقول الشاعر:

1 - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 81 - 82.

2- ابن منظور، لسان العرب، ص: 2803.

3- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص: 1586.

4 - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 85.

5- ابن منظور، لسان العرب، ص: 3323.

كاجح جماح حيرتي وحنيتي حاضرة أو غايبة للشريان أهويتك⁽¹⁾

جاء في المعجم الوسيط "الجموح من الرجال الذي يركب هواه فلا يمكن رده. جمح إليه: أسرع"⁽²⁾. يعرض "قيس راهم" عن الانجراف وراء الغريزة والهوى هذا المعنى تؤكدته عبارة "كاجح جماح" لفظة جماح لفظة عربية فصيحة مثقلة بحمولة دلالية مختزلة في كلمة واحدة.

أما في قصيدة ما يسعد ما يهني فقد أدرج الشاعر لفظة (قربان). يقول:

سكاتنا قربان للبيضة واهبين يكفين غرامها يعطر لنسام⁽³⁾

القربان لفظ مشتق من: "قرب الشيء بالكسر، يقربه قربا وقربانا: أتاه. فقرب ودنا منه . قربته تقريبا: أدنيتته"⁽⁴⁾. القربان هو الهبة التي تقدم للأشخاص، وللزوايا، وللآلهة قصد التقرب والتوسل لقضاء أمرٍ شخصي غالبا. غير أنّ سياق القربان في هذا البيت ارتبط بالسكوت "سكاتنا قربان" الممارس من طرف الشاعر طمعا في الظفر برضا المحبوب.

سجل ديوان ريشة وارياح حضورا واضحا للمعجم الفصيح أبان عن امتداد الشعر العامي من الشعر الفصيح. أظهر "قيس راهم" تشبعه بالثقافة العربية الفصيحة من خلال التحكم والاعتدال من وحدات المعجم الشعري الفصيح الذي جسّد بدوره تجربته الشعرية والشعورية ووسع آفاقها بأسلوب فريد أضفى على المتن بعدا ثقافيا متشابكا يجمع بين أصالة اللغة الفصيحة وواقعية اللهجة العامية.

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 88.

² - إبراهيم أنيس، عطية الصوالحي، عبد الحليم منتصر، محمد خلف الله أحمد، المعجم الوسيط، ص: 133 .

³ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 91.

⁴ - ابن منظور، لسان العرب، ص: 3568.

2.1.1 المعجم العامي:

تفجّر المعجم الشعبي في قصائد ريشة واريح بين الألفاظ الفصيحة والألفاظ غير الفصيحة، بعد الإشارة إلى أبرز مواضع الفصحى، تتّجه الدراسة فيما يأتي نحو استجلاء مكامن المعجم الدخيل غير الفصيح. والذي يتقاطع إلى حدّ بعيد ولغة الاستعمال اليومي. العامية/الدارجة. يشكل المعجم العامي في هذا السياق النواة الأساسية التي يتأسس عليها هذا الفن الهامشي كونه يحافظ على التراث والهوية الثقافية للمجتمع، كما يسهم في تعزيز جسور التواصل مع الجمهور المتلقي، وهذا أمر طبيعي باعتبار أنّه فن ولد من رحم الشعب وموجه إلى عامة الشعب بغض النظر عن تحصيلهم العلمي ورصيدهم الثقافي، وبذلك أضفى هذا التوظيف نكهة محلية طعمت قصائد الديوان.

النموذج الأول إدراج لفظة: الزهر، نستاهل، الجياح، بركيت، هبالي، في قصيدة هوى

الدنيا. يقول الشاعر:

المكتوب كتبهاو الزهر بغالي

..... نستاهل السيسان صبري ما غسيت

..... بنت للجياح صغير وانذليت

نسيتك و اتولى عهد هبالي

(1) أمرك يا الدنيا منو بركيت

الزهر = الحظ، نستاهل = أستحق، الجياح = الحمقى والمعنوهين، هبالي = جنوني

وطيشي، بركيت = اكتفيت.

النموذج الثاني إدراج لفظة: صطر، الطيحة، أتسجينا، تشفينا. يقول الشاعر في قصيدة

الوقفة الخمسين:

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص ص ص: 4 - 5 - 6.

وصطر الجرح يجي بعقاب

وأمالف الطيحة للخبرة كساب

..... أم تكبر تكبر للثورة وأتسجينا

(1) الذكرى وقفة مع التاريخ تشفيننا

صطر = ألم، الطيحة = السقوط والتعثر، أتسجينا = تجهزنا، تشفيننا = تذكرنا.

النموذج الثالث إدراج لفظة: زربان، الهدّة . يقول الشاعر في قصيدة جارت ليّام:

..... عمري جاري بالساعة زربان

..... وشرع الهدّة لحزن موطيّه(2)

زربان = مسرع، الهدّة = الهمة.

النموذج الرابع إدراج لفظة: أتفكرنا، أتقاس، عساس. يقول الشاعر في قصيدة جاء

بالبال:

..... حن القلب ليهم و أتقاس

..... تفكرنا حبيب خبروا غاس

(3) مازال صفا قلوبنا عساس

أتقاس = فُطر (تألم)، تفكرنا = تذكرنا، عساس = حارس.

النموذج الخامس إدراج لفظة: ياسر، تدي. يقول الشاعر في قصيدة القلب الصافي:

..... ياسر يا الزمان منك خلينا

(1) تدي يا زمان كثير وما تعطينا

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص ص: 8 - 9.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص ص: 16 - 17.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص ص: 20 - 21.

ياسر = كثير، تدي = تأخذ.

النموذج السادس إدراج لفظة: دير، تنجم، ماکمشی. يقول الشاعر في قصيدة طريقي

وطريقك:

والرّكبة فاشلة ما تنجم تتخطاني

..... قلبي صعب ماکمشی ساهلين

(2) دير مرماك نصّب العينين

ما تنجم = لا تستطيع (لا تقدر، تعجز عن)، ماکمشی = لستم ، دير = ضع.

النموذج السابع إدراج لفظة: تبوسيني، شايش، المحقورين . يقول الشاعر في قصيدة

أميمتي:

تتبسمي و تبوسيني بين العينين

..... شايش فكري بين وبين

(3) قرّاج لكروب ناصر المحقورين

تبوسيني: تقبليني، شايش = مشوش (مضطرب)، المحقورين = المظلومين.

النموذج الثامن إدراج لفظة: زعافك، اخلاص، سمّطي، يساعفني. يقول الشاعر في

قصيدة نضحك ولي نبكي:

كرّهتيلي لعمر سمّطي عليًا ساعاتوا

..... قبل الوقت زعافك يا ظالمة كبرني

..... نقول اخلاص و حاجة بقلبي تقبني

يا لوكان يساعفني حبّك نقطف ورقاتوا (1)

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 24.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 29.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 32-33.

سمطتي = عكّرت، زعافك = حزنك وغضبك، اخلاص = كفى، يساعفني = يسايرني.

النموذج التاسع إدراج لفظة: غاضني، تهف، تدرق. يقول الشاعر في قصيدة صمتك

يتكلم:

تعرف غاضني لعمر اتهدّم
.....

تهف تخون تحفر وتردم
.....

بوجه ثاني تدرق وراه (2)
.....

غاضني = حَزّ في نفسي، تهف = تراوغ وتكذب، تدرق = تختبئ.

النموذج العاشر إدراج لفظة: أشطن، توحشت، همّلي. يقول الشاعر في قصيدة كان

عندي طير:

أشطن بالي أنايا وأحتار
.....

همّلي وراء سراب صحاري
.....

توحشت يا حمامتي هذا ما صار
..... (3)

أشطن: انزعج، همّلي: ضيعني، توحشت: اشتقتُ وافتقدتُ وحننتُ

كلّ هذه الألفاظ العامية ليست لها مرجعية في اللغة العربية الفصحى بل هي وليدة

ظروف اجتماعية وسياسية فرضتها المعاملات اليومية التي تواضع عليها أفراد الجماعة

المحلية الواحدة. أمّا المعجم الدخيل فأنحصر في كلمة واحدة لا غير: فلوكة. يقول الشاعر

في قصيدة كان عندي طير:

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص ص: 37 - 38.

² - قيس راهم، ريشة وارياح، ص ص: 41 - 42.

³ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص ص: 68 - 69.

..... أو فلوكة عايمة خانوها اسواري⁽¹⁾

الفلوكة هي القارب الصغير أو الزورق.

سجل الأثر العامي حضورا واسعا في مجمل قصائد المدونة، لم يكن هذا الحضور فعلا اعتباطيا بل سمة بنيوية تتأسس عليها هوية الشعر الشعبي. يمكن القول في هذا السياق أنّ استحضار "قيس راهم" اللهجة العامية يترجم وعيا عميقا بخصوصيتها الحضارية التي تتجاوز حدود الاستعمال اليومي، ويستبطن سعيه الدائب إلى التثبيت بمقومات الشعر الملحون وحمائته من الانحاء والاندثار في ظل التحولات الاجتماعية والثقافية المتسارعة.

2.1 بنية اللغة الشعرية الشعبية من المعيار إلى التجاوز:

1.2.1 التجاوز على مستوى الحركات:

يشير التجاوز اللغوي في الشعر الشعبي إلى التمرد على المعايير التقليدية للغة الرسمية، هذا التجاوز كفيل بخلق لغة مبتكرة قادرة على مجازة تحولات الواقع الاجتماعي والثقافي، ناهيك عن ضمان استيعاب الخطاب الشعري من طرف الفئة الجماهيرية المستهدفة. مما لا شك فيه أنّ خرق السنن الإعرابية والقواعد الصرفية بات خصيصة أساسية ينهض بها الشعر الشعبي الجزائري، يظهر هذا الخرق في أشكال ومواضع عدّة من قصائد الديوان.

1.1.2.1 رفع المنسوب:

من منصوبات الأسماء: المفاعيل (المفعول به، المفعول المطلق، المفعول لأجله، المفعول فيه...) والتابع للمنسوب. وظف الشاعر فئة من هذه الأسماء مع تحريف الحركة من النصب إلى الرفع. من مواطن هذا التجاوز إدراج لفظة طريقوا في قصيدة ريشة واريح. يقول الشاعر:

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 69.

وقيس أخذ طريقوا بالحيـاة (1)

ولفظة موجاتوا في قصيدة نضحك ولى نبكي. يقول الشاعر:

..... نعاود نغوص بيمك ونصارع موجاتوا (2)

ولفظة راحتوا في قصيدة حنانة قلبي. يقول الشاعر:

..... والعاشقة تنال الموت وراحتوا (3)

لفظتا: طريقوا. موجاتوا وقعتا مفعولا به . المفعول به هو اسم يدل على من وقع عليه فعل الفاعل. حكم المفعول به وجوب النصب بالفتحة الظاهرة إذا كان اسما مفردا صحيح الآخر وبالكسرة نيابة عن الفتحة إذا كان جمع مؤنث سالم. الأصل في عبارة أخذ طريقوا: أخذ طريقه. وتعرب مفعولا به منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره. والأصل في عبارة نصارع موجاتوا: أصارع موجاته. وتعرب مفعولا به منصوب وعلامة نصبه الكسرة نيابة عن الفتحة لأنه جمع مؤنث سالم. من منصوبات الأسماء التابع إلى اسم منصوب نحو: وتنال الموت راحتوا والأصل في هذه العبارة: تنال الموت وراحتاه فلفظة وراحتاه اسم معطوف على الموت (مفعول به) منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره.

2.1.2.1 رفع المجرور:

يجر الاسم في موضعين: إذا سبق بأداة من أدوات الجر المعروفة، وإذا وقع مضافا. الأصل في الاسم المجرور أن يجر بالكسر إذا كان مفردا معربا، وبالفتحة نيابة عن الكسرة إذا كان جمع المؤنث السالم، وبالياء إذا كان مثنى أو جمع المذكر السالم أو من الأسماء الستة. تقدر حركة الكسر إذا كان الاسم معتلا الآخر أو مبنيا. إن المتمعن في سياق الاسم

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 65.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 37.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 60.

المجروح يجد أنّ معظم النماذج التي أدرجها الشاعر وقع تغيير في حركتها الإعرابية لتنتقل من الجر الذي هو الأصل إلى الرفع الذي هو انزياح. من نماذج ذلك لفظة بألوانو. يقول الشاعر في قصيدة الوقفة الخمسين:

علام بألوانو يرفرف ويغطينا (1)

ولفظة لزمانو في قصيدة تلمسان. يقول الشاعر:

زايد صور المشور لزمانو يهزم (2)

ولفظة بشوكاتوا في قصيدة نضحك ولي نبكي. يقول الشاعر:

..... سترت عيها دقتي الخاينة بشوكاتوا (3)

لفظة: بألوانو. لزمانو. بشوكاتوا أسماء تتركب من: أداة الجر (الباء، اللام) + اسم. يلاحظ أنّ الشاعر استبدل حركة الكسرة بحركة الضم المشبعة بالواو الذي يناسب حركة الضم. والأصل في هذه الألفاظ: بألوانه. لزمانه. بشوكاته. وتعرب اسم مجرور باللام/ الباء وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره باعتبار أنّ هذه الألفاظ أسماء معربة مفردة وصحيحة الآخر.

3.1.2.1 نصب المرفوع:

يواصل "قيس راهم" مخالفة السنن النحوية للأسماء والأفعال معاً هذه المرة توجه نحو نصب الأسماء والأفعال المرفوعة. تتبدى هذه الظاهرة في مضارب عدّة من قصائد الديوان على غرار لفظة اسكاتك في قصيدة صمتك يتكلم. يقول الشاعر:

شروذك واسكاتك يخبر ويلهم (1)

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 09.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 12.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 37.

ولفظة نتخيلك في قصيدة أميمتي. يقول الشاعر:

..... نتخيلك واتضميني لصدرك لحنين (2)

ولفظة حنينا في قصيدة الوقفة الخمسين. يقول الشاعر:

نوفمبر نغمة بالمسمع حنينا (3)

لفظتا اسكاتك وحنينا من التوابع، والتوابع هي كلمات تتبع ما قبلها في النوع والعدد والتعريف والتكثير والحركة الإعرابية وهي خمس أنواع: النعت، والبدل، والتوكيد، وعطف البيان، والمعطوف بحرف. لفظة سكاتك تابع معطوف بحرف الواو على لفظة شرودك، غير أنه لم يطابقه في الحركة الإعرابية فالأولى وردت مرفوعة في حين الثانية وردت منصوبة وهنا مكمن الانزياح والأصل في العبارة هو: شرودك وسكوتك فتعرب: اسم معطوف (على المبتدأ) مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

لفظة حنينا صفة تابعة للموصوف نغمة، والأصل في الصفة أن تتبع الموصوف لتوضحه إذا كان معرفة وتخصصه في حال كان نكرة، غير أن الشاعر أخلّ بشرط من الشروط الأربع الأنف نكرها إذ لم يلتزم بمطابقة الحركة الإعرابية. والأصل في العبارة: نوفمبر نغمة بالمسمع حانئة. وتعرب: صفة مرفوعة وعلامة رفعها الضمة الظاهرة على آخره. بالعودة إلى الفعل نتخيلك فهو فعل مضارع أصله الرفع، إذ اتفق جمهور النحاة على رفع المضارع إذا لم يسبق بقرينة من قرائن النصب أو الجزم، إلا أن الشاعر خالف الاتفاق فورد الفعل نتخيلك منصوباً رغم تجرده من قرائن النصب. والأصل في العبارة: أتخيلك... ويعرب: فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 40.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 32.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 10.

3.1.2.1 نصب المجرور:

تجرأ "قيس راهم" على كسر القاعدة النحوية الخاصة بالاسم المجرور من خلال نصب ما حقه الجر. يظهر هذا التجاوز من خلال لفظة (لحزينا) في قصيدة القلب الصافي. يقول الشاعر:

غيرت قلوب فارحة لحزينا (1)

ولفظة جفايا وبسمايا في قصيدة ياك وصيتك. يقول الشاعر:

..... وخوفي عليك سباب جفايا

..... ودرقوا النجمات والقمر بسمايا (2)

تتألف لفظة: لحزينا. جفايا أسماء من: أداة الجر (الباء، اللام) + اسم. غير أنّ الشاعر حرّف في حركة الكسر إلى حركة الفتح فانقل بالاسم الذي حقه الجر إلى حالة النصب. والأصل في هذه الألفاظ: إلى حزينة. بسماي. خالف "قيس راهم" كذلك حركة المضاف إليه فانزاحت من الكسرة (الجر) إلى الفتحة (النصب) نحو لفظة سباب جفايا والأصل فيها سباب جفائي. وتعرب مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة المقدرة على ما قبل ياء المتكلم منع من ظهورها اشتغال المحل بالحركة المناسبة للياء وهو مضاف والياء ضمير متصل مبني على السكون في محل جر مضاف إليه.

4.1.2.1 التسكين:

1.4.1.2.1 تسكين تاء المتكلم: الأصل في تاء المتكلم البناء على حركة الضم، إلا أنّ

الشاعر تجاوز القاعدة النحوية فانحرفت الضم سكونا. تتبدى صورة هذا الخرق من خلال قصيدة هوى الدنيا. يقول الشاعر:

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 24.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 48.

بعت الفرحة والتشيطان شريثٌ

طاحتلي الدمعة بالحسرة حسيثٌ (1)

الفعل شريثٌ وحسيثٌ فعلان ماضيان مفردان، إذا كان الفعل الماضي مفردا. كما في البيتين الأول والثاني. ألحقت بآخره تاء الفاعل المتحركة والأمر يتعلق بتاء المتكلم، تاء المخاطب، وسميت هكذا لأنها تحيل على من قام بالفعل. بالعودة للفعل شريثٌ فأصله اشتريثٌ، والفعل حسيثٌ أصله أحسستٌ. يلاحظ أنّ الشاعر حرّف في حركة تاء الفاعل من الحركة إلى السكون والحقيقة أنّ التاء الساكنة تختص بتاء التأنيث التي لا محل لها من الإعراب في حين أنّ تاء المتكلم فهي ضمير مبني على الضم في محل رفع فاعل يعود على من قام بالفعل وهو الشاعر، تعتبر حركة التاء على هذا النحو المعيار الذي يفصل بين تاء التأنيث وتاء الفاعل.

2.4.1.2.1 تسكين المرفوع:

مرفوعات الأسماء عدّة: المبتدأ وخبره، خبر الأحرف المشبهة بالفعل، الفاعل ونائب الفاعل، والتابع إلى المرفوع. أدرج "قيس راهم" جملة من مرفوعات الأسماء مع التحول من حركة الضم التي تناسب الرفع إلى حركة السكون التي تناسب الجزم في الأفعال. من ذلك لفظة لرباب. لحزاب في قصيدة الوقفة الخمسين. يقول الشاعر:

..... وخذ الله إلا كثرت لرباب

..... وبحلم السهارة تتوحد لحزاب⁽²⁾

لفظتا لربابٌ ولحزابٌ وردتا فاعلا، والفاعل هو اسم مرفوع أسند إلى فعل معلوم أو شبهه للدلالة على من قام بالفعل. فلفظة الأرباب أسندت إلى الفعل التام المعلوم كثرت، ولفظة لحزاب أسندت إلى الفعل التام المعلوم تتوحد، غير أنّ حركتهما الإعرابية مسّها تغيير

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 4-5.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 10.

والأصل فيهما: كثرت الأربابُ. تتوحد الأحزابُ. وتعربان: فاعل مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. من مواضع تسكين المرفوع لفظة تنوم في قصيدة كيليل الليل. يقول الشاعر:

يا درى تجي ساعة والعين **تنوم** (1)

ولفظة نبقاو في قصيدة راد ربي. يقول الشاعر:

راد ربي **نبقاو** نشوفوا بالعين (2)

لفظة تنوم ولفظة نبقاو فعل مضارع، إنّما يعرب المضارع مرفوعاً إذا تجرد من أدوات النصب والجزم، فإذا سبق بالنواصب تظهر عليه حركة النصب (الفتح. حذف حرف العلة. حذف النون)، وإذا سبق بالجوازم تظهر عليه حركة الجزم (السكون. حذف حرف العلة. حذف النون). عند نطق بالفعل تنوم ونبقاو يستشعر القارئ السكون آخر الفعل رغم تجرده من أدوات الجزم. والأصل في هذه اللفظة: العين تنام بالضم. أراد ربي نبقى. تعرب الأولى: فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. وتعرب الثانية: فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة المقدرة على الألف منع من ظهورها التعذر.

3.4.1.2.1 تسكين المنصوب:

ينحصر انزياح حركة الفتح إلى سكون في ديوان ريشة واريح في لفظة ضي التي أدرجت في قصيدة كيليل الليل. يقول الشاعر:

عالية لفوق معاشرة **ضي** النجوم (3)

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 73.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 52.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 73.

لفظة ضي وقعت مفعولاً به لاسم الفاعل معاشرة، وحكم المفعول به. كما سبق الذكر. النصب، وعليه الأصل في هذه العبارة: معاشرة ضوء النجوم وتعرب مفعولاً به منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره.

4.4.1.2.1 تسكين المجرور:

يتجلى انحراف حركة الكسر إلى سكون من خلال لفظة لحرار في قصيدة الوقفة الخمسين. يقول الشاعر:

بدم لحرار أعجن الطينا (1)

لفظة لحرار وقعت مضافاً إليه للفظه بدم، وكما هو معروف حكم المضاف إليه الجر إلا أن الشاعر خرق القاعدة النحوية وبذلك يكون أصل العبارة على النحو الآتي: بدم الأحرار وتعرب: مضافاً إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره.

5.4.1.2.1 تسكين المبني على الفتح:

يتبدى انزياح المبني على الفتح إلى السكون في الصيغ الفعلية دون الاسمية، من صورته لفظة احفر في قصيدة هوى الدنيا. يقول الشاعر:

..... أغدني واحفر بيمينني واشمالي (2)

ولفظه واكتب في قصيدة ليلة صيف. يقول الشاعر:

سار لقم واكتب لقصيدة وقفها (3)

احفر واكتب فعلا ماضيان مجردان من الضمير والأساس فيهما البناء على الفتح عوضاً من السكون، أصل العبارة: حفر بيمينني. كتب القصيدة. يعربان: فعل ماض مبني على الفتح الظاهرة على آخره.

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 10.

² - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 05.

³ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 45.

5.1.2.1 التحول من البناء على الفتح إلى البناء على الضم:

تجاوز "قيس راهم" السنن الإعرابية عبر التحول من البناء على حركة الفتح إلى البناء على حركة الضم. يتضح هذا التجاوز في لفظة سالوا عبر قصيدة القلب الصافي. يقول الشاعر:

ياما سالوا عبراتنا بحرقة وبكينا (1)

ولفظة خانوا في قصيدة ريشة واريح. يقول الشاعر:

بلحظة خانوا لسانها الكلمات (2)

ولفظة غابوا. حماتوا في قصيدة جاء بالبال. يقول الشاعر:

..... حزن بالحين خفوا دقاتوا

..... وصادق رحل وغابوا بسماتوا(3)

خانوا. سالوا. خفوا. غابوا أفعال ماضية، اتفق النحاة على بناء الماضي على الفتح إذا لم يتصل به شيء، وعلى الضم إذا اتصلت به واو الجماعة، وعلى السكون إذا اتصلت به تاء التأنيث. الحقيقة أنّ الانزياح تجاوز الحركة الإعرابية إلى تركيب عناصر الجملة الأمر الذي له تأثير مباشر في تحديد طبيعة الحركة الإعرابية. الأصل في العبارة الأولى: سألت عبراتنا بحرقة، والأساس في العبارة الثانية: خانت الكلمات لسانها وأصل الثالثة والرابعة: خفت دقاته وغابت بسماته. على هذا الأساس يتركب الفعل الماضي من الفعل سال. خان. خف. غاب + تاء التأنيث التي تعود على لفظة العبرات /الكلمات/ الدقات/البسمات. وعليه

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 24.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 64.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 20.

يعرب: فعل ماضٍ مبني على الفتح لاتصاله بتاء التانيث، وتاء التانيث ضمير متصل مبني على السكون لا محل لها من الإعراب.

6.1.2.1 كسر المبني على السكون:

يختص الجر بالأسماء إلا أنّ قيس راهم خرق القاعدة النحوية عبر كسر الفعل الأمر. حكم الأمر البناء على السكون إذا كان مفردا صحيح الآخر، وحذف حرف العلة إذا كان معتل الآخر وحذف النون إذا كان من الأفعال الخمسة. مثال ذلك لفظة قلّي في قصيدة صمتهك يتكلم. يقول الشاعر:

..... قلّي تلف واطروغ وأعلاه⁽¹⁾

لفظة قلّي فعل أمر انزاح عن شكله الحقيقي، الأصل في التركيب: قل لي ويعرب فعل أمر مبني على السكون الظاهرة على آخره.

تبيّن بعد تتبع الظاهرة النحوية في ديوان ريشة واريح أنّ الشاعر لم يلبث في مواضع عدّة أن خرق السنن الإعرابية التقليدية، يعدّ هذا الخرق معيارا أساسيا في الشعر الملحون لا يخرج عن السياق الجمالي للمتن، تكمن قيمته الفعلية في خلق حلقة وصل بين المرسل (المبدع) والمتلقي (القارئ الشعبي) قصد استدراجه إلى عوالم النص الذي سيكون غالبا يحاكي واقع المتلقي ويلامس مستواه الفكري واللغوي والوجداني.

2.2.1 التجاوز على مستوى الحروف:

تركز هذه الدراسة على وصف الخصائص الأسلوبية التي تميز الأحرف باعتبارها قرائن لغوية بارزة تسهم في تشكيل النصوص الشعرية الشعبية لديوان ريشة واريح، ثمّ البحث عن مكامن التجاوز التي طرأت عليها. نجد بعض الحروف فصيح الأصل خضعت بنيته إلى تحريف طفيف يشمل تغيير الحركة الإعرابية أو إضافة أو حذف حرف من جذرها

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 42.

الأصلي. نجد كذلك بعض الحروف وليد اللهجة المحلية أفرزته العادات والمعاملات الكلامية اليومية. وظف الشاعر في هذا السياق أحرف فصيحة الأصل ضمن تراكيب تعبيرية متعددة نحو الحروف "ألو" في قصيدة أميمتي. يقول الشاعر:

..... نعزفها وألو بأوتار مقطوعين⁽¹⁾

يقابل الحرف "ألو" في الفصحى الحرف "لو"، يُلاحظ أنّ هذا الحرف لم يخرج عن هيكله الأصلي إذ طرأ عليه تغيير طفيف يتمثل في إضافة حرف الألف في بدايته لينزاح من شكله الأصلي الفصيح "لو" إلى شكله الجديد التي يتوافق مع اللهجة المحلية "ألو" ويعرب حرف مشبه بالفعل يفيد التمني مبني على السكون لا محل له من الإعراب، وعليه لم تتغير وظيفته الإعرابية رغم التغير الذي مسّ بنية الحرف.

من ذلك أيضا الحرف "راني" في قصيدة نضحك ولي نبكي. يقول الشاعر:

أرشد يا خالقي للحل راني ندعي⁽²⁾

الحرف "راني" صيغة محلية أصلها "إنني" طرأ عليها تغيير بإضافة حرف الراء وحذف حرف النون، وهو حرف مشبه بالفعل يفيد التوكيد.

وكذلك الحرف "عل" في قصيدة تنهيدة طايشة. يقول الشاعر:

ما صدقت عاصفة عل وردة أتوصّات⁽³⁾

الحرف "عل" أصله في الفصحى "على" طرأ عليه انحراف بسيط يتمثل في حذف الألف المقصورة من آخره ليتحول من الشكل الأصلي "على" إلى الشكل العامي "عل". على: حرف جر يفيد الاستعلاء مبني على السكون لا محل له من الإعراب.

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 32.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 37.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 85.

من ذلك أيضا الحرف "كيما" في قصيدة غلطة عمرك. يقول الشاعر:

..... ظنيتها غيرة أو جفوة كيما دلّيتك⁽¹⁾

يقابل الحرف "كيما" في الفصحى الحرف "كما"، يُلاحظ أنّ الشاعر أحدث تغييرا طفيفا في بنية الحرف بإضافة حرف الياء ليتوسط كل من الكاف والميم، غير أنّ هذا التغيير لم يخل بوظيفته النحوية والتعبيرية. كما: حرف جر يفيد المشابهة والمماثلة مبني على السكون لا محل له من الإعراب.

بالمقابل أدرج "قيس راهم" فئة من الحروف العامية التي ليس لها امتداد في المعجم الفصيح غير أنّها تحافظ على القيمة التعبيرية ذاتها. من ذلك إدراج الحرف "ياك" في قصيدة هوى الدنيا. يقول الشاعر:

ياك على الطيبة كبرت وشبيت⁽²⁾

يعتبر الحرف "ياك" سليل اللهجة العامية، يقابله في الفصحى الحرف "ألم"، الملاحظ أنّ جذر الحرف العامي وجذر الحرف الفصيح يختلفان نحويا وصرفيا يتشابهان دلاليا. تعرب ألم: الهمزة حرف استقهام مبني على الفتح لا محل له من الإعراب. لم: حرف جزم ونفي وقلب مبني على السكون لا محل له من الإعراب. إلا أنّ تغيير أحوال الحرف ياك منع تحقق الوظيفة الإعرابية.

من أمثله أيضا حرف "كلي" في قصيدة جارت ليام. يقول الشاعر:

..... كلي ما حطّيت ثيقتي بيديه⁽³⁾

يقابل الحرف "كلي" في اللغة العربية الفصحى الحرف "كأنني"، ويعرب: حرف مشبه بالفعل يفيد التشبيه مبني على الفتح لا محل له من الإعراب. النون للوقاية مبنية على الكسر

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 88.

² - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 06.

³ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 16.

لا محل لها من الإعراب. والياء ضمير متصل مبني على السكون في محل نصب اسم كأن. وبطبيعة الحال بنية الحرف العامي "كلي" تتعد عن الضوابط النحوية الأصلية وبذلك تعيق تحديد الحالة الإعرابية.

والحرف "لخاطر" في قصيدة أميمتي. يقول الشاعر:

لخاطر ليلاه ما قبلتش بيها (1)

تقابل لفظة "لخاطر" العامية في المعجم العربي الفصيح الحرف "لأن". يعرب لأن: اللام حرف جر مبني على الكسر لا محل له من الإعراب، أن حرف مشبه بالفعل مبني على الفتح لا محل له من الإعراب. البون بين الحرفين جلي فالأول جاء في صيغة كلمة والثاني على هيئة حرف. كلاهما يحقق وظيفة دلالية واحدة فرضها السياق العام للجملة وهي التعليل. يعكس هذا الانزياح مدى تأثير السياق الاجتماعي ومن نماذجه كذلك الحرف "ولى" في قصيدة نضحك ولى نبكي. يقول الشاعر:

ولى نطقي ناري للناس نشكي (2)

يحيل الحرف "ولى" إلى الحرف "أو" العربي الفصيح. يعرب: حرف عطف يفيد التخيير مبني على السكون لا محل له من الإعراب. الحرف "ولى" والحرف "أو" اختلفا لفظاً اتفقا معنىً في التخيير بين شيئين أو حالتين متضاربتين.

بات الانزياح الحرفي في النصوص الشعرية الشعبية القيسية صفة لازمة تميز الملحون من الفصيح هذا التمايز فرضته الممارسة اليومية لأفراد الجماعة المحلية والتي تماثل إلى حد بعيد بقية اللهجات المحلية في الأقاليم المجاورة وحتى النائية، فالاختراق يضفي مسحة

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 33.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 37.

واقعية على الخطاب الشعبي وبذلك لا مناص من إسقاط الوظيفة النحوية والصرفية مع الإبقاء على الوظيفة الدلالية.

3.2.1 التجاوز على مستوى الألفاظ:

إنّ الألفاظ التي استخدمها "قيس راهم" أسماءً وأفعالاً في مجملها يمكن إعادتها إلى الأصل العربي الفصيح رغم أنّها. في أحيان كثيرة. لا تتقيد بالسنن الإعرابية المعروفة ومرّد ذلك أنّ الشاعر يعتمد. إلى حدٍ كبير. على الممارسات الكلامية لسكان المنطقة وطريقة نطقهم للألفاظ والكلمات. على هذا الأساس تتوخى الدراسة الكشف عن مواطن التجاوز والتحول الذي طرأ على مستوى الأسماء والأفعال على غرار ظاهرة الحذف، والقلب والنحت..

1.3.2.1 النحت:

تبنى الشاعر ظاهرة النحت في مواضع متفرقة من قصائد ريشة وارياح، ولقد طالت هذه الظاهرة الأسماء والأفعال معاً على غرار لفظة "لبنادم" في قصيدة جاء بالبال. يقول الشاعر:

الدمعة عنوان **لبنادم** الحساس (1)

نحت الشاعر من كلمتي البني + آدم اسماً واحداً هو "لبنادم" طلباً للإيجاز من ناحية ومجارة للهجة المحلية من ناحية أخرى.

من صورته كذلك الفعل "حكمولوا" في قصيدة جارت ليّام. يقول الشاعر:

وغصن زيتون **حكمولوا** بالقصّان (2)

نحت الشاعر من لفظتي حكموا + عليه فعلاً واحداً "حكمولوا" وهو الحسم في الأمر والفصل فيه.

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 20.

² - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 16.

وكذلك الفعل قتلوا في قصيدة طريقي وطريقك. يقول الشاعر:

قتلوا لاجل أحلامنا حيين (1)

نحت الشاعر من كلمتي قلت + له فعلا واحدا "قتلوا" وهو من أفعال القول ويعني الإخبار والإبلاغ.

وأیضا الفعل "خرجلي" في قصيدة كان عندي طير وطار. يقول الشاعر:

بعد لوفى خرجلي نكار (2)

نحت الشاعر من لفظتي خرج + لي فعلا واحدا "خرجلي" ويعني المباغنة والتحول من حال إلى حال.

2.3.2.1. الإعلال:

الإعلال هو "تغيير حرف العلة للتخفيف، بقلبه، أو إسكانه، أو حذفه"⁽³⁾ سمي إعلالاً لأنه يختص بحالة حروف العلة. وهو ثلاث أنواع: إعلال بالقلب، وإعلال بالإسكان وإعلال بالحذف. استثمر "قيس راهم" ظاهرة الإعلال بالقلب في ثلاث مضارب من نصوص ريشة واريح الشعبية والأمر يتعلق بلفظة "سكاتها" في قصيدة ليلة صيف ولفظة "سكانتنا" في قصيدة ما يسعد ما يهنى ولفظة "السكات" في قصيدة جارية يا لعمار وهي مشتقة من الفعل سكت. يسكت. سكوتا. إذن الأصل في هذه الأسماء "سكوتها. سكوتنا. السكوت" وتعني الصمت، ولا شك أنّ السبب الرئيس الذي دفع الشاعر إلى إدراج ظاهرة الإعلال بالقلب هو التخفيف، فالعامية الجزائرية تميل عادة إلى تخفيف الفصحى تسهيلا للنطق والتداول.

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 29.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 68.

³ - أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، دط، دس، ص: 168.

3.3.2.1. الإبدال:

الإبدال "يكون في الحروف الصحيحة بجعل أحدهما مكان الآخر أو بإزالة حرف ووضع آخر مكانه"⁽¹⁾. ورد الإبدال في ديوان ريشة وارياح في أوجه عديدة أهمها:

1.3.3.2.1. إبدال الضاد ظاد: نحو لفظة ماضي، ظرك، بحظانو في قصيدة ماضي

بعينيك. يقول الشاعر في هذا الصدد:

ماضي شفتوا مرّ بعينيك

الو نقدر نحمل ظرك وأنهيك

يا شمس لخريف بحظانوا أمتكيتك⁽²⁾

أبدل الشاعر الضاد ظاد في لفظة "ماضي"، "ظرك"، "بحظانوا" على التوالي، والأصل فيها: "ماضي"، "ضرك"، "بحضنه"، مردّ الإبدال تقارب مخارج الحروف بين الضاد والظاء، ومراعاة لهجة المحلية لسكان مدينة سطيف التي تركز على تقخيم بعض الأصوات.

من مواطن إبدال الضاد ظاد لفظة "النبضات" من قصيدة ريشة وارياح. يقول الشاعر:

إلا ما غناتوش روحوا على وقع النبضات⁽³⁾

أبدل الشاعر الضاد ظاد في كلمة "النبضات" والأصل "النبضات" (ج) نبضة وهي دقات القلب.

وكذلك كلمة "حاضرة" والفعل "ظعفت" في قصيدة غلطة عمرك. يقول الشاعر:

..... حاضرة أو غايبة للشريان أهويتك

ظعفت تجبرتي يالظالمة ما أرحمتيني⁽⁴⁾

1 - مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار الفكر، بيروت، ط1، 2007، ص: 227 .

2 - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 93.

3 - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 65.

4 - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 88.

أبدل "قيس راهم" الضاد ظاد في كلمة "حاضرة" والأصل "حاضرة"، وفي الفعل "ضعفت" والأصل "ضعفت". لم يؤثر هذا الإبدال في المعنى الأساسي بل ظل محتفظاً بمدلوله.

نجد كذلك كلمة "بعظانا" في قصيدة تنهيدة طائشة. يقول الشاعر:

..... دوخنا بعظانا ودوانا باين (1)

أبدل "قيس راهم" الضاد ظاد في كلمة "بعظانا" والأصل "بعظنا" وهو تجاوز للقاعدة الإملائية المتواضع عليها.

2.3.3.2.1 إبدال الضاد ذال: وضع الشاعر حرف الذال بدلا من حرف الضاد في

موضع واحد من الديوان ممثل في لفظة "ذاق" في قصيدة سكر ذاب. يقول الشاعر:

ذاق خاطرها ذاقوا لرحاب (2)

أبدل الشاعر حرف الضاد ذالا في الفعل "ذاق". ذاقوا" والأصل فيه: ضاق. ضاقوا. الفعل ذاق مشتق من الذوق كأن تقول تذوق الطعام أي أكله وتطعمه. في حين يحيل الفعل ضاق إلى الانقباض والتأزف والسياق هو الفيصل في تحديد دلالة الفعل. فتقول: ذاق خاطر أي انقبض وغصّ وتأزّف.

3.3.3.2.1 إبدال التاء دال: انحصر إبدال حرف التاء دالا في ديوان ريشة وارياح في

صيغة واحدة هي "يا درى" من خلال قصيدة كان عندي طير وطار. يقول الشاعر:

يا درى ليّام تاخذلي بالثار (3)

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 84.

² - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 77.

³ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 68.

أبدل الشاعر التاء في لفظة "يا درى دالاً والأصل فيها "يا ترى" وهو فعل ماض مبني للمجهول بمعنى ظن وقد جيئ به لغرض الاستفهام وللإشارة يعتبر الإبدال سماعي وليس إبدال قياسي.

4.3.3.2.1 إبدال السين صاد: يبدو إبدال السين صاداً واضحاً في لفظة "تتحصّر" في

قصيدة أميمتي. يقول الشاعر:

..... وتتحصّر عن ذلك الوقت الزين⁽¹⁾

أبدل الشاعر السين في الفعل "تتحصّر" سينا والأصل فيه "أتحصّر" من الحسرة وهي الندم والأسف على الأيام الزاهية التي مضت دون عودة. ولفظة صكارهم في قصيدة راد ربي. يقول الشاعر:

..... وأحنا حيوانات سرك بصكارهم أرضينا⁽²⁾

أبدل الشاعر السين في لفظة "بصكارهم" صاداً والأصل فيها "بسكارهم" من السكار وهي الحلويات.

وكلمة "مصرح" في قصيدة حنانة قلبي. يقول الشاعر:

..... مصرح دابر آلامنا خشباتوا⁽³⁾

أبدل الشاعر السين في لفظة "مصرح" صاداً والأصل فيها "مسرّح" وهو الحيز الذي تمثل فيه المسرحية.

ولفظة "تقصي" في قصيدة كان عندي طير. يقول الشاعر:

علاش هكذا تقصي يا جار⁽⁴⁾

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 32.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 53.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 60.

⁴ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 68.

أبدل الشاعر السنين في لفظة "تقصى" صَادًا والأصل فيها "تقسو" من القسوة وهي الخشونة والفضاضة والغِلظة.

5.3.3.2.1 إبدال الصاد سين: انحصر إبدال حرف الصاد سينا في ديوان ريشة واريح

في لفظة واحدة "نغيس". يقول الشاعر في قصيدة نضحك ولى نبكي:

نغيس بالخيال ويعاود طيفك يلدغني (1)

أبدل الشاعر الصاد في الفعل "نغيس" سينا والأصل فيه "أغوص" من الغوص بمعنى انغمس وغرق.

6.3.3.2.1 إبدال هاء الغائب واوًا: دأب الشاعر في سياقات مختلفة من قصائد الديوان

على إبدال هاء الغائب واوًا على غرار لفظة "أخلاقوا". يقول الشاعر في قصيدة تهيدة طائشة:

..... نكروا مكارم أخلاقوا ولمحاسن (2)

أبدل "قيس راهم" هاء الغائب في كلمة "أخلاقوا" واوًا والأصح "أخلاقه". هاء الغائب تحيل إلى شخصه الكريم صلى الله عليه وسلم.

وكلمة "حقوا" في قصيدة جارية يا لعمار. يقول الشاعر:

ضوء الشموع حقوا دمعات (3)

أبدل الشاعر هاء الغائب في كلمة "حقوا" واوًا والأصل فيها "حقه" أي ثمنه وهي تحيل إلى عبارة ضوء الشموع. تعرب الهاء: ضمير متصل مبني على الضم في محل جر مضاف

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 37.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 84.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 56.

إليه. في حين تختص واو الجماعة بالدخول على الفعل وهذا ضرب من الانزياح على قواعد اللغة.

7.3.2.1 إبدال ألف المضارعة نوناً: من صور الانزياح التي اشتغل عليها "قيس"

راهم" إبدال ألف المضارعة نوناً نحو لفظة "نقطف" في قصيدة نضحك ولى نبكي. يقول الشاعر:

..... يالوكان يساعفني حبك نقطف ورقاتوا⁽¹⁾

أبدل "قيس راهم" الألف المضارعة في الفعل "نقطف" نوناً والأصل فيه "أقطف"، فالنون تدل على الجماعة بينما الألف تدل على المفرد لأنّ الشاعر يتحدث بلسان حاله فحسب. يعرب الفعل أقطف: فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

والفعل نحبك في قصيدة غلطة عمرك. يقول الشاعر:

قلتي نحبك كذابة وأوهمتيني⁽²⁾

أبدل "قيس راهم" الألف المضارعة في الفعل "نحبك" نونا والأصح في ذلك "أحبك" لأنّ المحبوبة في مقام الإخبار عن عاطفة ذاتية.

8.3.2.1 إبدال النون ألفاً: انحصر إبدال النون ألفاً في لفظة واحدة وردت بصيغتين

مختلفتين "أحنا. أحنى" في قصيدة راد ربي. يقول الشاعر:

..... الذاك الصرح وأبنينا أحنا وعلينا

..... الذاك الصرح وأبنينا أحنى وعلينا⁽³⁾.

انحرف حرف النون ألفاً في لفظتي "أحنا. أحنى" والأصل فيها "نحن" وهو ضمير جمع منفصل مبني في محل نصب توكيد لفظي.

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 38.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 87.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 52.

9.3.3.2.1 إبدال تاء التأنيث ألفاً: من أشكال التجاوز التي وقع فيها "قيس راهم" إبدال

تاء التأنيث ألفاً نحو لفظة "رزينا" في قصيدة القلب الصافي. يقول الشاعر:

شحال يا دنيا قاسية ورزينا (1)

تجاوز الشاعر القاعدة الإملائية بإبدال تاء التأنيث من كلمة "رزينا" ألفاً والأصل فيها

"رزينة" بتاء التأنيث لأنها تحيل إلى مؤنث أدنى وهي الحياة.

وكذا لفظة لحكايا في قصيدة يالك وصيتك. يقول الشاعر:

..... ومنك أنت ما صدقتش لحكايا (2)

خرق "قيس راهم" القاعدة الإملائية بإبدال تاء التأنيث من لفظة "لحكايا" ألفاً تحقيقاً

للإيقاع الداخلي ومجارة اللهجة المحلية والأصل فيها "الحكاية" وهي القصة والرواية.

10.3.3.2.1 إبدال الألف تاء التأنيث: يتجلى إبدال الألف تاء التأنيث من خلال لفظة

"غدوة" في قصيدة نضحك ولي نبكي. يقول الشاعر:

أنا غدوة نتوب والرّب يغفرلي (3)

أبدل الشاعر الألف في كلمة "غدوة" تاء تأنيث والأصح قولك "غداً" من الغد ويعني في

هذا السياق المستقبل القريب. وتعرب: ظرف زمان منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة

على آخره.

ولفظة "الشكوة" في قصيدة راد ربي. يقول الشاعر:

حتى أشعار الشكوة بحناجرنا موقوفين (4)

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 25.

² - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 48.

³ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 38.

⁴ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 53.

أبدل الشاعر الألف في كلمة "الشكوة" تاءً مربوطة والأصل فيها "الشكوى" من الفعل اشتكى أي ادعى وزعم واعترض . وتعرب: مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة المقدرة على الألف منع من ظهورها التعذر. كان هذا الخرق كفيلا بنقل الحركة الإعرابية من الحركة المقدرة (الأصل) إلى الحركة الظاهرة (الانزياح).

ولفظه حوة في قصيدة نار ودمعة. يقول الشاعر:

..... يا حوة وقلوبنا بيدك لعبات⁽¹⁾

انحرف حرف الألف في لفظه "حوة" تاءً والأصل فيها "حواء" وهي أول امرأة في تاريخ البشرية، وتعني في هذا السياق المحبوبة الأولى في حياة الشاعر.

11.3.3.2.1. إبدال همزة الوصل همزة قطع: تمحور إبدال همزة الوصل همزة قطع في

كلمة واحدة "الإستقالة" في قصيدة سكر ذاب. يقول الشاعر:

..... قم الإستقالة لجفانها وأرماها⁽²⁾

انزاحت همزة الوصل في كلمة "الإستقالة" همزة قطع والأصل فيها "الاستقالة" من الفعل "استقال" وعليه تنص القاعدة الإملائية على ضرورة كتابة همزة الوصل مع الفعل الرباعي وما جاوزه، غير أنّ الشاعر لم يلتزم هذه القاعدة احتراماً لخصوصية القصيدة الشعبية.

12.3.3.2.1. إبدال همزة القطع همزة وصل: انحصر إبدال همزة القطع همزة وصل في

كلمة و"اختي" فقط عبر قصيدة أميمي. يقول الشاعر:

واختي اصغيرة وأنت توصيها⁽³⁾

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 81.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 76.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 33.

أبدل الشاعر همزة القطع في كلمة "واختي" همزة وصل، الأصل فيها "وأختي". تتص القاعدة الإملائية في اللغة العربية عن استحالة الجمع بين ساكنين متواليين وهذا ما وقع فيه الشاعر.

13.3.3.2.1. إبدال صيغ منتهى الجموع جمع مؤنث/ وجمع التفسير جمع مذكر سالم:

تجرأ "قيس راهم" على بنية الكلمة من خلال إبدال صيغة منتهى الجموع جمع مؤنث سالم نحو لفظة لحشيشات في قصيدة تنهيدة طائشة. يقول الشاعر:

زرنا عطر وجرّنا لحشيشات (1)

أبدل الشاعر صيغة الجمع في لفظة "لحشيشات" من صيغة منتهى الجموع إلى جمع المؤنث السالم والأصل فيها "حشائش" على وزن فعائل مفرد حشيشة.

كما حرّف في صيغة جمع التفسير إلى صيغة جمع المذكر السالم على غرار لفظة "حيين" في قصيدة ما يسعد ما يهني. يقول الشاعر:

ما يعودو الموتى للدنيا حيين (2)

أدرج الشاعر لفظة "حيين" على صيغة جمع المذكر السالم والأصل فيها "أحياء" مفرد حيّ أي على قيد الحياة.

يُلاحظ أنّ ظاهرة الإبدال كانت أبرز الظواهر الأسلوبية حضوراً في المدونة فاق تواترها بقية الظواهر الأسلوبية الأخرى لأنّها ترتبط ارتباطاً وثيقاً باللهجة المحلية.

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 84.

² - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 90.

4.3.2.1. الوقف:

يعرف الوقف بأنه "قطع النطق عند آخر الكلمة"⁽¹⁾ إلا أنّ هذه الظاهرة انحرفت من آخر الكلمة إلى وسطها. يتبدى ذلك جليا من خلال لفظة "اعل.يك" في قصيدة نضحك ولى نبكي. يقول الشاعر:

ما صبت نضحك اعل.يك ولى نبكي (2)

أوقف الشاعر الكلام اضطراريا وسط لفظة اعل.يك والأصل أن يستخدم في نهاية الجملة لانقطاع النفس الناجم عن حالته النفسية المضطربة.

5.3.2.1. الكشكشة:

الكشكشة "بمفهومها الحديث؛ هي عبارة عن نطق الكاف شين"⁽³⁾ أو إلحاق شين غير أصلية نهاية الكلمة وهي ظاهرة شائعة في لهجات المغرب العربي بصفة عامة. كان لهذه الظاهرة حضور واضح في قصائد ريشة واريح على غرار لفظة "ما حضرناش" في قصيدة الوقفة الخمسين والتي تتركب من "حضرنا + ش"، ولفظة "ما يرحمش" في قصيدة القلب الصافي والتي تتألف من "يرحم + ش"، ولفظة "مايتحققش" في قصيدة طريقي وطريقك والتي تتكون من "يتحقق + ش"، ولفظة "ما صحيناش" في قصيدة راد ربي والتي تتشكل من "صحينا + ش"، ولفظة "مابردش" في قصيدة نار ودمعة والتي تتكون من "برد + ش"، ولفظة "كيفاش" في قصيدة غلطة عمرك والتي تتشكل من "كيف + ش"، ولفظة "ما تخافيش" في قصيدة ماظي بعينيك والتي تتركب من "تخافي + ش". تطعيم المتن الشعبي بظاهرة

1 - أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، دط، دس ص: 168.

2 - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 37.

3 - حسين محمد حسين، اللهجات في البحرين: الضمائر المتصلة وظاهرة الكشكشة، صحيفة الوسط البحرينية، العدد

3647 - الجمعة 31 أغسطس 2012م الموافق 13 شوال 1433 هـ .

الكشكشة أمر طبيعي أمام نتاج شعري يستقي مادته من البيئة الشعبية لغةً، وأسوبا، ومضموناً.

6.3.2.1. انزياحات أخرى:

استلزمت الصياغة الشعرية الشعبية تحريفا على مستوى بعض الأحرف على غرار: الألف، الياء، الواو إمّا بالزيادة أو الحذف أو القلب (أول. وسط. نهاية الكلمة).

1.6.3.2.1 التغيرات التي طرأت على حرف الألف:

1.1.6.3.2.1 الزيادة:

. زيادة الألف أول الكلمة: تعدّ زيادة ألف غير أصلية أو الهمزة في بداية الكلمة ظاهرة شائعة في الشعر القيسي الشعبي نحو لفظة "إمعاك نويت. إغدرني" في قصيدة هوى الدنيا، ولفظة "شيدنا وأبنينا" في قصيدة الوقفة الخمسين، ولفظة "ظنيت أنسيتك" في قصيدة ياك وصيتك، ولفظة "أبكيت بالدمعة" في قصيدة نار ودمعة. والأصل فيها "معك، غدرني، بنينا، بكيت، نسيتك". يُلاحظ أنّ الكلمات التي أدرجها الشاعر في النصوص الشعرية متأثرة باللهجة المحلية الوطنية انطلاقاً من كون الخاصية الأساسية في الكتابة الشعبية هي "ما ينطق يكتب" دون مراعاة للقواعد النحوية والصرفية والبلاغية.

. زيادة الألف وسط الكلمة: تعمّد الشاعر زيادة الألف وسط الكلمة في مناحي متفرقة على غرار لفظة "الصاعب" في قصيدة هوى الدنيا، ولفظة "بالعاهد" في قصيدة الوقفة الخمسين، ولفظة "بكات العين" في قصيدة جاء بالبال، ولفظة "الحواس معاه" في قصيدة صمتك يتكلم، ولفظة "بدال المسجد" في قصيدة راد ربي، ولفظة "وإفي" في قصيدة غطة عمرك. والأصل فيها "الصعب، العهد، بكت، معه، بدل، وفي". يشكل إقحام الألف وسط الكلم تجاوز للقاعدة الإملائية لأنها ليست من الحروف الأصلية.

. زيادة الألف نهاية الكلمة: تظهر زيادة الألف في نهاية فئة من الكلمات نحو كلمة "الطينا" في قصيدة الوقفة الخمسين، وكلمة "بيّا" في قصيدة طريقي وطريقك، وكلمة "عليا" في قصيدة نحك ولى نبكي والأصل في هذه الكلمات "الطين، بي، علي". كانت زيادة الألف في هذه الكلمات على سبيل إشباع الحرف الأخير لما له من دور بارز في تعزيز النسيج الموسيقي لهذه القصائد. الجدير بالذكر أنّ الشاعر ركز على زيادة ألف التفرقة نهاية بعض الأسماء نحو "دخّانوا. بخيوطوا" في قصيدة كي يليل الليل، علماً أنّ ألف التفرقة تختص بالأفعال المتصلة بواو الجماعة لتفرق بينها وبين واو الفعل الأصلية. الأصل في هذين الاسمين قولك "دخّانه. بخيوطه".

2.1.6.3.2.1 الحذف:

. حذف الألف أول الكلمة: تبرز ظاهرة حذف الألف أول الكلمة في ألفاظ عدّة على غرار حذف ألف التعريف من لفظة "لهموم" في قصيدة أميمتي، ولفظة "العذاب. لعمر" من قصيدة الوقفة الخمسين والأصل فيها "لهموم، العذاب، العمر". كما حذف الهمزة أول بعض الكلمات نحو لفظة "سرار" في قصيدة تلمسان، ولفظة "راد" من قصيدة راد ربي، ولفظة "بكانا. عيانا" من قصيدة جارية يا لعمار، ولفظة "حد. ختي" من قصيدة كي يليل الليل. والأصل في كتابة هذه الكلمات "أسرار، أراد، أبكانا، أعيانا، أحد، أختي" كلّها صيغ مستوحاة من اللهجة المحلية لسكان المنطقة.

. حذف الألف وسط الكلمة: من صور التجاوز التي مارسها "قيس راهم" حذف الألف وسط الكلمة من مثل لفظة "بلوراس" في قصيدة الوقفة الخمسين، ولفظة "ماها" في قصيدة سكر ذاب، ولفظة "الجنحين" في قصيدة ما يسعد ما يهنى، والأصل في كتابة هذه الألفاظ "بالأوراس، ماءها، الجناحين".

. حذف الألف نهاية الكلمة: خرق الشاعر القاعدة الإملائية حين حذف الهمزة الأصلية نهاية الكلمة نحو "صفا قلوبنا" في قصيدة جاء بالبال والأصل في كتابة هذه الكلمة "صفاء

قلوبنا"، وكلمة "لوفى" في قصيدة صمتك يتكلم والأصل في كتابة هذه الكلمة "الوفاء" بالمد والهمزة، وكلمة "بلايا" في قصيدة حنانة قلبي والأصل فيها "بلائي" بالهمزة على النبرة بدلا من الياء المخففة. كما حذف الشاعر ألف التفرقة نهاية بعض الأفعال المتصلة بواو الجماعة نحو "يعودو. راحو" في قصيدة ما يسعد ما يهني وبذلك تعامل مع المركب الفعلي معاملة المركب الاسمي.

3.1.6.3.2.1 القلب:

قلب الهمزة ياء ظاهرة شائعة في ديوان ريشة وارياح وتهدف في جل سياقاتها إلى التخفيف وتقريب اللفظة من اللهجة العامية على غرار لفظة "طبايعك" من قصيدة هوى الدنيا ولفظة "الشدايد" من قصيدة الوقفة الخمسين، ولفظة "لايح. خصايل" من قصيدة تلمسان، ولفظة "جاير" من قصيدة نضحك ولى نبكي والأصل فيها "طبايعك، الشدائد، لائح، خصائل، الجائر" بالهمزة بدلا من الياء المخففة.

. من التغيرات التي طرأت على الهمزة إعادتها ياءً أصلية، يشمل هذا التغير لفظة "بايع" في قصيدة القلب الصافي المشتقة من الفعل "باع" فالألف هنا منقلبة ياء والأصل في الفعل قولك "بيع"، ولفظة "عايش" في قصيدة صمتك يتكلم المشتقة من الفعل "عاش" فالألف هنا منقلبة ياء والأصل في الفعل "عيش"، ولفظة "قصيد" من قصيدة سكر ذاب ومفردها قصيدة.

2.6.3.2.1 التغيرات التي طرأت على حرف الياء:

1.2.6.3.2.1 الزيادة:

. زيادة الياء وسط الكلمة: توسطت الياء غير الأصلية فئة من الكلمات نحو "بيك" في قصيدة هوى الدنيا، وكلمة "بينا" في قصيدة القلب الصافي، وكلمة "سير" في قصيدة صمتك يتكلم، وكلمة "أخذينا" في قصيدة ريشة وارياح. الأصل في كتابة هذه الكلمات "بك، بنا، سر، أخذنا".

. زيادة الياء نهاية الكلمة: ألحق الشاعر الياء غير الأصلية نهاية لفظة "تبسمتي" في قصيدة هوى الدنيا، ولفظة "أنايا" في قصيدة ياك وصيتك، ولفظة "أبني صرح" في قصيدة جارية يا لعمار. الأصل فيها "تبسمت" بالكسر دون ياء وعدا ذلك يعتبر انزياح عن القاعدة، والأصل في لفظة "أنايا" هو "أنا"، ولفظة "أبني" أساسها "ابن" لأن فعل الأمر المعتل الآخر يبنى على حذف حرف العلة.

2.2.6.3.2.1 الحذف:

. حذف الياء نهاية الكلمة: انحصر حذف الياء نهاية الكلمة في لفظة واحدة هي "ف. الحياة" في قصيدة جارية يا لعمار والأصل في كتابتها "في الحياة".

3.6.3.2.1 التغيرات التي طرأت على حرف الواو:

. زيادة الواو وسط الكلمة: أضاف الشاعر الواو غير الأصلية وسط كلمة "خوذ. جابوب" في قصيدة طريقي وطريقي، والأصل في كتابتها "خذ. أجب".

. زيادة الواو نهاية الكلمة: أضاف الشاعر الواو غير الأصلية نهاية كلمة "نوفيو" في قصيدة أميمتي، ونهاية كلمة "نبقاو" في قصيدة راد ربي، ونهاية كلمة "ما براو" في قصيدة نار دمة والأصل فيها "نفي، نبقى، ما برت". الواضح أن "قيس راهم" انتهج في تخير الكلمات طريقة نطقها المحلي.

4.6.3.2.1 التغيرات التي طرأت على بعض الأسماء والأفعال:

. استخدام لفظة "ماهوش" بدلا من الفعل "ليس". يقول الشاعر في قصيدة كان عندي

طير وطار:

ماهوش عيب نحكي ولا عار (1)

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 69.

تتناسب دلالة اللفظ العامي "ماهوش" طردا مع دلالة الفعل الفصيح "ليس". وردت لفظة "ماهوش" في قصائد عدّة وبصيغ مختلفة مع المحافظة على الدلالة عينها نحو لفظة "ماشي" في قصيدة كيليل الليل (ماشي كيما مفهوم)، ولفظة "مانيش، ماهيش، مالوش" في قصيدة نار ودمعة (مانيش فاهم، ماهيش صدفه، مالهاش محذورات، مالوش بغير دخولها). ليس: فعل ماضٍ جامد مبني على الفتحة الظاهرة على آخره.

. استخدام لفظة "واش" بدلا من لفظة "ما الذي". يقول الشاعر في قصيدة جارت ليّام:

..... والقلب المجروح واش يزهييه⁽¹⁾

. استخدام لفظة "علاش" بدلا من لفظة "لماذا". يقول الشاعر في قصيدة طريقي

وطريقك:

..... علاش تقنيها جاب وأصفاني⁽²⁾

تتناسب دلالة اللفظ العامي "علاش" مع دلالة اللفظ الفصيح "لماذا". وردت لفظة "علاش" بصيغ مختلفة نحو لفظة "وأعلاه" في قصيدة صمتك يتكلم (اتراوغ وأعلاه)، ولفظة "اعلاش" في قصيدة جارية يا لعمار (اعلاش الحب). تعرب لماذا: اللام حرف جر مبني على الكسر لا محل له من الإعراب، ماذا اسم استفهام مبني على السكون في محل جر اسم. التغير الذي طال هذه الكلمات لم يقتصر على النطق فحسب بل شمل الحركة والوظيفة الإعرابية.

. استخدام لفظة "شكون" بدلا من لفظة "من". يقول الشاعر في قصيدة طريقي

وطريقك:

..... لثنين نفكروا شكون الحقّاني⁽¹⁾.

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 16.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 29.

. استخدام لفظة "وكتاش" بدلا من لفظة "متى". يقول الشاعر في قصيدة كي يليل

الليل:

وكتاش تشري البسمة شفاهي وتسوم (2)

. استخدام لفظة "والات" بدلا من لفظة "أصبحت". يقول الشاعر في قصيدة نار ودمعة:

..... وتعمدت ماهيش صدفه والات (3)

. استخدام لفظة "اللي" بدلا من لفظة "الذي". يقول الشاعر في قصيدة غاطة عمرك:

..... وأنا اللي بقلبي حقا حبيتك (4)

. استخدام لفظة "لوجاب" مذبالة بدلا من لفظة "الجواب" ذابلة في قصيدة سكر

ذاب. يقول الشاعر:

..... مرة هي السؤال ولوجاب

وردة مذبالة قصة بكتاب (5)

. استخدام لفظة "السببة" بدلا من لفظة "السبب". يقول الشاعر في قصيدة حنانة قلبي:

ديما السببة حنانة قلبي (6)

. استخدام لفظة "اميمتوا" بدلا من لفظة "أمه". يقول الشاعر في قصيدة أميمتي:

الواحد يدّي اميمتوا ويرميها (1)

1 - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 29.

2 - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 73.

3 - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 80.

4 - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 87.

5 - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 77.

6 - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 60.

. استخدام لفظة "ارجعا" بدلا من لفظة "رجعنا". يقول الشاعر في قصيدة راد ربي:

السماح فلوطن ارجعا بيه معروفين (2)

حفلت المدونة على هذا الأساس بأنساق تعبيرية شعبية متباينة أضفت لمسة من الواقعية ترضي ذائقة المتلقي وتغريه على مواصلة التفاعل والإبحار في عوالم الخطاب الشعري الماتعة قراءة ونقدا .

2. الانزياح التركيبي:

يعتبر الانزياح التركيبي استراتيجية أسلوبية بارزة في إثراء الخطاب الشعبي وتعزيز هويته الفنية بمنأى عن القوالب الموروثة. يتمظهر الانزياح التركيبي من خلال التركيز على تحديد أقسام الجملة ثم إظهار القيمة الدلالية التي تتأسس على التفاعل بين الوحدات الصغرى من خلال الملاءمة بين الوحدة السابقة والوحدة التي تليها ثم إبراز مدى قدرتها على التأثير في المعنى العام. الجملة هي "الفعل والفاعل، أو المبتدأ والخبر، أو أداة الشرط مع جملتيه، وما تفرّع عن ذلك"⁽³⁾. المقصود بالمتفرّع: ما تفرّع عن الجملة الاسمية (المبتدأ. الخبر) أي الفعل الناقص والحرف المشبه بالفعل مضاف إلى الاسم والخبر، وما تفرّع عن الجملة الفعلية(الفعل. الفاعل) أي الفعل المبني للمجهول ونائب الفاعل. من هذا المنطلق تنقسم الجملة من حيث المعنى إلى قسمين: الجملة الخبرية والجملة الإنشائية.

1.2 الجملة الخبرية:

تشغل الجملة الخبرية حيزا واسعا في المنجز القيسي الشعبي. الخبر هو " ما يصح أن يقال لقائله أنه صادق فيه أو كاذب، فإن كان الكلام مطابقا للواقع كان قائله صادقا، وإن

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 33.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 52.

³ - فخر الدين قباوة، إعراب الجمل وأشبه الجمل، دار القلم العربي، حلب، ط5، 1989، ص: 15.

كان غير مطابق له كان قائله كاذبا"⁽¹⁾. يكون الخبر إمّا مثبتا أو منفيا، مقدما أو مؤخرا... وقد يستلزم حذفاً لأحد أركان الجملة. وعليه الجملة الخبرية قسمان: اسمية وفعلية.

1.1.2 الجملة الاسمية:

تعتبر الجملة الاسمية مكون أساسي في تشكيل الخطاب العربي، وهي الجملة التي "يتصدرها اسم صريح أو مؤول، أو اسم فعل أو حرف غير مكفوف مشبه بالفعل التام أو الناقص"⁽²⁾. يستهدف البحث في بنية التركيب الاسمي تصنيف الجملة الاسمية إلى جملة اسمية بسيطة (مبتدأ + خبر) وجملة اسمية ناسخة (فعل ناسخ + اسم + خبر) ثم الكشف عن مواطن الانزياح التركيبي على غرار ظاهرة التقديم والتأخير، وظاهرة الحذف كونها تلعب دوراً جوهرياً في وصف وتقرير الحقائق الأمر الذي يسهم في إثراء التراكم اللغوي ومنحها طابع الاستقرار والثبات .

1.1.1.2 الجملة الاسمية البسيطة:

تقوم الجملة الاسمية على ركنين أساسيين هما المبتدأ (المسند إليه) والخبر (المسند إلى المبتدأ)، العلاقة بين الركنين هي علاقة إسنادية تتم بها الفائدة. حكم المبتدأ والخبر الرفع وجوباً. يرد المبتدأ مفرداً دائماً (اسماً مفرداً، أو ضميراً منفصلاً، أو اسم إشارة) في حين تتعدد صور الخبر بين المفرد، والجملة وشبه الجملة. أركان الجملة الاسمية في الشعر الشعبي هي نفسها أركان الشعر الفصيح، غير أنّ الاختلاف بينهما يظهر بشكل بارز في الحركة الإعرابية، مرد ذلك ميل الشعر الملحون. غالباً. إلى إسكان أواخر الكلمات، وهي ظاهرة لغوية شائعة في اللهجة الجزائرية. بالعودة إلى المدونة القيسية نجد أنّ الشاعر نوع في صور وأنماط الجملة الاسمية على النحو التالي:

¹- علي الجارم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة "البيان، المعاني، البديع" للمدارس الثانوية، دار المعارف، دط، 1998، ص: 139.

²- فخر الدين قباوة، إعراب الجمل وأشباه الجمل، ص: 19.

. النمط الأول: المبتدأ مفرد + الخبر مفرد

يقول الشاعر في قصيدة هوى الدنيا:

..... النية فحة بحكمة نصبتْهالي (1)

"النية فحة" جملة اسمية بسيطة، تتركب من: مسند إليه مفرد (النية) + المسند مفرد (فحة). النية: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. فحة: خبر مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. وعليه عززت علاقة المبتدأ والخبر الإسنادية شعور خيبة الأمل التي ألمت بالذات الشاعرة.

يقول الشاعر في قصيدة جارت ليّام:

..... القلب سلطان لكلّ سلطان (2)

"القلب سلطان" جملة اسمية بسيطة، تتألف من مسند إليه مفرد (القلب) + المسند مفرد (سلطان). القلب: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. فحة: خبر مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. أثرت العلاقة الإسنادية القائمة بين طرفي الجملة الاسمية "القلب سلطان" الثبات والاستمرارية. يؤكّد "قيس راهم" أنّ سلطة القلب على الإنسان سلطة دائمة لا مؤقتة وهذا ما يفسر تقدم المبتدأ على الخبر تأكيداً على مركزية هذه السلطة.

يقول الشاعر في قصيدة صمتك يتكلم:

..... الحب كمان بالحنانوا يتتغمّ (3)

"الحب كمان" جملة اسمية بسيطة، تتشكل من مسند إليه مفرد (الحب) + المسند مفرد (كمان). إذن الحب: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. كمان: خبر مرفوع

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 04.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 17.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 40.

وعلاوة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. يثبت الشاعر حقيقة خالدة هي أن الحب يشاكل الكمان في ألحانه، تطرب له المشاعر وتنتشي به الروح.

يقول الشاعر في قصيدة جارية يا لعمار:

لعمر خريف أياموا ورقات (1)

"لعمر خريف" جملة اسمية بسيطة، تتكون من مسند إليه مفرد (لعمر) + المسند مفرد (خريف). ومنه لعمر: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. خريف: خبر للمبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. العلاقة الإسنادية بين ركني الجملة الاسمية فيها تلميح صريح ينبع عن رؤية واعية لحقيقة العمر المطلقة فهو حسب "قيس راهم" يماثل أوراق الخريف المتساقطة.

. النمط الثاني: المبتدأ ضمير منفصل + الخبر مفرد.

يقول الشاعر في قصيدة الوقفة الخمسين:

..... هي الأصل والبطن اللي جاب(2)

"هي الأصل" جملة اسمية بسيطة، تتكون من: مسند إليه ورد ضميراً منفصلاً (هي) + المسند اسم ظاهر مفرد (خريف). وعليه هي: ضمير منفصل مبني على السكون في محل رفع مبتدأ. الأصل: خبر للمبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

يقول الشاعر في قصيدة نضحك ولّى نبكي:

..... أنت ظالمة والرّب ينصف مخلوقاتوا(3)

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 57.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 10.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 38.

"أنت ظالمة" جملة اسمية بسيطة، تتكون من مسند إليه ورد ضميراً منفصلاً (أنت) + المسند اسم ظاهر مفرد (ظالمة). وعليه أنت: ضمير منفصل مبني على الكسر في محل رفع مبتدأ. ظالمة: خبر للمبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

. النمط الثالث: المبتدأ اسم إشارة + الخبر مفرد

يقول الشاعر في قصيدة طريقي وطريقك:

هذي دنيا وليها حدّين (1)

"هذي دنيا" جملة اسمية بسيطة، تتشكل من مسند إليه ورد اسم إشارة (هذي والأصل فيها هذه) + المسند اسم ظاهر مفرد (دنيا). وعليه هذه: اسم إشارة مبني على الكسر في محل رفع مبتدأ. دنيا: خبر للمبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة المقدرة على الألف منع من ظهورها التعذر.

. النمط الرابع: المبتدأ اسماً مضافاً + الخبر مفرد

يقول الشاعر في قصيدة تلمسان:

..... غيم العشوة لايح عليها عتبان (2)

"غيم العشوة لايح" جملة اسمية بسيطة، تتشكل من مسند إليه ورد اسماً مضافاً إلى "العشوة. والأصل فيها المساء" + المسند اسم ظاهر مفرد (لايح والأصل فيها لائح). على هذا الأساس تعرب غيم: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. لائح: خبر مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. أسهمت أركان الجملة الاسمية في تقديم صورة مشهدية لاقت استحسان الشاعر لغيم السماء في مدينة تلمسان.

يقول الشاعر في قصيدة أميمتي:

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 28.

² - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 12.

..... نُكْرَاك تَاج للدهر والسنين⁽¹⁾

"نُكْرَاك تَاج" جملة اسمية بسيطة، تتشكل من مسند إليه (نُكْرَاك) ورد مضافاً إلى كاف الخطاب + المسند اسم ظاهر مفرد (تَاج). نُكْرَاك: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة المقدرة على الألف منع من ظهورها التعذر، وهو مضاف والكاف ضمير متصل مبني على الفتح في محل جر مضاف إليه. تَاج: خبر مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

. النمط الخامس: المبتدأ اسماً مفرداً + الخبر جملة فعلية.

يقول الشاعر في قصيدة الوقفة الخمسين:

شعبي تبعثوا الشدايد ولغبينا⁽²⁾

"شعبي تبعثوا" جملة اسمية بسيطة، تتشكل من مسند إليه (شعبي) ورد اسماً مضافاً إلى ياء المتكلم + المسند جملة فعلية (تبعثوا الأصل فيها تبعثه). شعبي: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة المقدرة على ما قبل الياء منع من ظهورها اشتغال المحل بالحركة المناسبة لياء المتكلم وهو مضاف والياء ضمير متصل مبني على السكون في محل جر مضاف إليه. (تبعثه): جملة فعلية في محل رفع خبر للمبتدأ.

يقول الشاعر في قصيدة طريقي وطريقك:

القانع يحذرنِي ويدي شبرين والراقِد يتبّعني ويفطن ما يلقاني⁽³⁾

"القانع يحذرنِي. الراقِد يتبّعني" جملتان اسميتان بسيطتان تتشكلان من مسند إليه (القانع. الراقِد) وردا اسمين مفردين + المسند جملة فعلية (يحذرنِي. يتبّعني). القانع. الراقِد: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. (يحذرنِي. يتبّعني): جملة فعلية في

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 34.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 10.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 29.

محل رفع خبر للمبتدأ. أكدت العلاقة الإسنادية القائمة بين ركني الجملة الاسمية طبيعة الزمن و طريقة تعامل الإنسان (القانع والغافل) معه.

يقول الشاعر في قصيدة ليلة سيف:

ليلة معلومة بالعمر مرّت ما ننساها (1)

"ليلة مرّت" جملة اسمية بسيطة تتألف من مسند إليه (ليلة) ورد اسما مفردا ظاهرا + المسند جملة فعلية (مرّت). ليلة: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. (مرّت): جملة فعلية في محل رفع خبر للمبتدأ.

يقول الشاعر في قصيدة حنانة قلبي:

العين بعز الفرحة تبكي (2)

"العين تبكي" جملة اسمية بسيطة تتشكل من مسند إليه (العين) ورد اسما مفردا ظاهرا + المسند جملة فعلية (تبكي). العين: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. (تبكي): جملة فعلية في محل رفع خبر للمبتدأ.

. النمط السادس: المبتدأ اسما مفردا + الخبر شبه جملة

يقول الشاعر في قصيدة جارت ليام:

الدنيا كماء البحر للعطشان (3)

"الدنيا كماء البحر" جملة اسمية بسيطة تتشكل من مسند إليه (الدنيا) ورد اسما مفردا ظاهرا+ المسند شبه جملة جار ومجرور (كماء البحر). الدنيا: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة المقدرّة على الألف منع من ظهورها التعذر. (كماء البحر): شبه جملة جار ومجرور

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 44.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 60.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 17.

في محل رفع خبر للمبتدأ. كشفت العلاقة الإسنادية بين المبتدأ والخبر حقيقة الدنيا التي تماثل ماء البحر كليهما لا يروي الضمأ، يعني هذا أن اللهث وراء ملذات الدنيا ومتاعها لن يحقق الاكتفاء ولن تسد حاجيات الإنسان مثل ماء البحر مهما شرب منه الإنسان لن يروي ضمأه.

يقول الشاعر في قصيدة ريشة واريح:

لمحبة والصدافة ليهم علامات (1)

"المحبة والصدافة ليهم" جملة اسمية بسيطة تتشكل من مسند إليه (لمحبة) ورد اسما مفردا ظاهرا + المسند شبه جملة جار ومجرور (ليهم والأصل فيها لهم). المحبة: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. (ليهم): شبه جملة جار ومجرور في محل رفع خبر للمبتدأ.

. النمط السابع: المبتدأ اسما مفردا + الخبر متعدد.

يقول الشاعر في قصيدة نار ودمعة:

حكيم صراع حروب وثورة (2)

"حكيم صراع حروب" جملة اسمية بسيطة تتشكل من مسند إليه (حكيم) ورد اسما مضافا إلى ضمير المخاطب (كم) + المسند اسما مفردا متعددا (صراع. حروب). حكيم: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره وهو مضاف، و"كم" ضمير متصل مبني على السكون في محل جر مضاف إليه. صراع: خبر أول مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. حروب: خبر ثانٍ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 65.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 82.

2.1.1.2. الجملة الاسمية الناسخة:

الجملة الاسمية الناسخة هي الجملة التي يدخل عليها أحد النواسخ على غرار كان وأخواتها التي ترفع المبتدأ ويسمى اسمها وتتصب الخبر ويسمى خبرها، وإنّ وأخواتها التي تتصب المبتدأ ويسمى اسمها ويبقى الخبر مرفوعاً. أثت "قيس راهم" قصائد المدونة الشعبية بعدد محدود من الجمل الاسمية الناسخة التي تفيد الثبات والاستقرار على هيئة واحدة في الزمن الماضي.

الصورة الأولى: كان + اسم + خبر

يقول في قصيدة الوقفة الخمسين:

..... وما كنّاش فيران للقط اللّعب⁽¹⁾

تتركب الجملة الناسخة من: ناسخ (كنّاش) + اسم (ضمير مستتر) + خبر مفرد (فيران). نكن: فعل ماضي ناقص مجزوم بلم وعلامة جزمه السكون الظاهرة على آخره، واسمه ضمير مستتر تقديره نحن. فيران. فئراناً :: خبر منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره. لم يغيّر الانزياح في الحركة الإعرابية بين الفصح والعامي في بنية الجملة وفي وظيفة أركانها.

يقول الشاعر في قصيدة صمتك يتكلم:

كنتلك امدى عليه تحوم⁽²⁾

تتركب الجملة الناسخة من: ناسخ (كنتلك) + اسم (ضمير متصل) + خبر مفرد (امدى). كنتلك: فعل ماضي ناقص مبني على السكون لاتصاله بتاء المتكلم، والتاء ضمير

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 09.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 42.

متصل مبني على السكون في محل رفع اسم كان. لك: جار ومجرور متعلقان بالخبر. امدى: خبر منصوب وعلامة نصبه الفتحة المقدرة على الألف منع من ظهورها التعذر.

يقول الشاعر في قصيدة ليلة صيف:

كنت وردة والعين ما حبت سواها (1)

تتركب الجملة الناسخة من: ناسخ (كنت) + اسم (ضمير متصل) + خبر مفرد (وردة). كنت: فعل ماضي ناقص مبني على السكون لاتصاله بتاء المتكلم، والتاء ضمير متصل مبني على السكون في محل رفع اسم كان. وردة (أصلها وردة): خبر منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره.

يقول الشاعر في قصيدة ياك وصيتك:

..... **كنت شمس** بصبحي ومسايا (2)

تتركب الجملة الناسخة من: ناسخ (كنت) + اسم (ضمير متصل) + خبر (شمس). كنت: فعل ماضي ناقص مبني على السكون لاتصاله بتاء المتكلم، والتاء ضمير متصل مبني على الكسر في محل رفع اسم كان. شمس (أصلها شمسًا): خبر منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره.

الصورة الثانية: صار + اسم + خبر

يقول الشاعر في قصيدة حنانة قلبي:

صارت العفة سجن يرشي (3)

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 44.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 48.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 61.

تتركب الجملة الناسخة من: ناسخ (صارت) + اسم (العفة) + خبر (سجن). صارت: فعل ماضي ناقص مبني على الفتح لاتصاله بتاء التانيث، والتاء ضمير متصل مبني على السكون لا محل لها من الإعراب. العفة: اسم صار مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. سجن (أصلها سجنًا): خبر منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره.

. الصورة الثالثة: أمسى + اسم + خبر

يقول الشاعر في قصيدة جارت ليّام:

مسي غايبٌ كلي ما كان (1)

تتركب الجملة الناسخة من: ناسخ (مسي) + اسم (ضمير مستتر) + خبر (غايب). مسي (أصلها أمسى): فعل ماضي ناقص مبني على الفتح المقدر على الألف منع من ظهورها التعذر واسمها ضمير مستتر تقديره هو. غايبٌ (أصلها غائبًا): خبر منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره.

يقول الشاعر في قصيدة تنهيدة طائشة:

..... **وأمسأتُ الشبهة تاج للمأذن** (2)

تتركب الجملة الناسخة من: ناسخ (أمسأت) + اسم (الشبهة) + خبر (تاج). أمسات (أصلها أمست): فعل ماضي ناقص مبني على الفتح لاتصاله بتاء التانيث، والتاء ضمير متصل مبني على السكون لا محل لها من الإعراب. الشبهة: اسم صار مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. تاج (أصلها تاجًا): خبر أمستُ منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره.

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 16.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 84.

3.1.1.2. التقديم والتأخير:

تعتبر ظاهرة التقديم والتأخير ظاهرة أسلوبية بلاغية تتحقق بالتصرف في ترتيب أركان الجملة نحو تقديم ما حقه التأخير وتأخير ما يستلزم التقديم، "فتقديم جزء من الكلام أو تأخيره لا يرد اعتباطاً في نظم الكلام وتأليفه، وإنما يكون عملاً مقصوداً يقتضيه غرض بلاغي أو داعٍ من دواعيه"⁽¹⁾. يستهدف المبدع. عموماً. لفت انتباه المتلقي إلى ظاهرة معينة أو التشويق إلى أمر ما.... من أجل ذلك اعتمد "قيس راهم" ظاهرة التقديم والتأخير في مواضع محددة من الجملة الاسمية. يقول في قصيدة هوى الدنيا:

وحداني مخدوع بيك مسيت (2)

يُلاحظ من خلال هذا البيت الشعري أنّ الشاعر أقدم على تجاوز التسلسل المنطقي لعناصر الجملة، فقام بتقديم الخبر (المسند) على الناسخ واسمه (المسند إليه) فوردت القصيدة على النحو التالي: خبر أول (وحداني) + خبر ثانٍ (مخدوع) + الناسخ واسمه (مسيت). والأصل في ترتيب الجملة: مسيت وحداني مخدوع بيك، أي أن تفتتح بناسخ متبوعاً باسمه وخبره. السبب الذي دفع الشاعر إلى خرق القاعدة اللغوية هو رغبته في لفت انتباه المتلقي إلى الحال التي آل إليها (الوحدة. شعور الغدر) حين أمّن مكر الدنيا، وكأنّه من خلال هذا الفعل يوجه خطاباً توعوياً يحمل في طياته دعوة صريحة لأخذ العظة من تجربته.

يقول الشاعر في قصيدة ليلة صيف:

شباب كنا سابقتنا ليّام واسبقناها (3)

¹ - عبد العزيز عتيق، علم المعاني في البلاغة العربية، ص ص: 148-149.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 04.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 44.

تصرف "قيس راهم" في ترتيب أركان الجملة فقدّم ما حقه التأخير، يتعلق الأمر بتقديم الخبر (المسند) على الناسخ واسمه (المسند إليه) فوردت القصيدة على النحو التالي: الخبر (شباب) + الناسخ واسمه (كنّا). والأصل في ترتيب الجملة كنّا شباب، تبتدئ بناسخ متبوعا باسمه فخره. الركن المتقدم (شباب) محط اهتمام الذات الشاعرة، ترتبط مرحلة الشباب ببداية حب أسطوري مفعم بالحياة يمتزج فيه الصدق بالعفوية والسذاجة بالاندفاع منح هذه التجربة طابعا فريدا أجج مشاعر الحنين إلى حلاوة البدايات.

يقول الشاعر في قصيدة كان عندي طير:

كان عندي طير وطار (1)

دأب الشاعر على تغيير ترتيب عناصر الجملة، تتجلى هذه الظاهرة الأسلوبية عبر تقديم الخبر (المسند) على الاسم (المسند إليه) فوردت القصيدة على النحو التالي: الناسخ (كان) + الخبر (عندي) + الاسم (طير). والأصل في ترتيب الجملة: كان طير عندي، تبتدئ بناسخ متبوعا باسمه ثم خبره. يُعزى تقديم المسند على المسند إليه إلى قاعدة نحوية تقضي بوجوب تقديم الخبر على الاسم إذا ورد شبه جملة هذا نحويا، أمّا بلاغيا فالشاعر يركز على الربط بين الملكية والزمن الماضي، مشيرا إلى أنه كان يملك محبوبا ثم يستدرك فقدانه في الزمن الحاضر، أضفى هذا التقديم بعدا عاطفيا يؤكد مشاعر الحسرة والأسى.

يقول الشاعر في قصيدة الوقفة الخمسين:

بكل شبر قصة تكويننا (2)

يلاحظ من خلال هذا البيت خرقا في تسلسل عناصر الجملة، حيث قدم الشاعر الخبر (المسند) على المبتدأ (المسند إليه) فوردت الجملة على النحو التالي: الخبر (بكل شبر) +

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 68.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 09.

المبتدأ (قصة). والأصل في ترتيب الجملة: قصة بكل شبر، تستهل بمبتدأ يليه الخبر. المصوغ في تقديم الخبر أنه ورد شبه جملة جار ومجرور والمبتدأ اسما نكرة وبذلك يجوز الابتداء بنكرة إذا كان الخبر جارًا ومجرور. أمّا من الناحية البلاغية فقد أراد الشاعر أن يثبت أن كل شبر من الجزائر كيان شاهد على بطولات الشعب الجزائري الأبى الذي تجرّع الويلات كما أنه احتضن الثورة ولعب دورا استراتيجيا في المقاومة.

يقول الشاعر في قصيدة نضحك ولى نبكي:

أبيض قلبي والكره عمرو ما يستعبدني (1)

يكشف هذا البيت اختلالا في ترتيب أركان الجملة، يتبدى ذلك من خلال تقديم الخبر (المسند) على المبتدأ (المسند إليه) فوردت الجملة على النحو التالي: الخبر (أبيض) + المبتدأ (قلبي). والأصل في ترتيب الجملة: قلبي أبيض، تستهل بمبتدأ يتبعه الخبر. الغرض من تقديم الخبر هو الإعلاء من شأن الذات وإثبات صفو نواياها تجاه الآخر وليظهر في ثوب الضحية وكأنه يلقي بكامل مسؤولية الخذلان على المحبوب وكذلك ورد التقديم من باب استعطاف المتلقي.

يقول الشاعر في قصيدة غلطة عمرك:

صغيرة أنت عمرك لا استهلتيني (2)

يظهر الانزياح التركيبي في هذا البيت من خلال تقديم الخبر (المسند) على المبتدأ (المسند إليه) فوردت الجملة على النحو التالي: الخبر (صغيرة) + المبتدأ (أنت). والأصل في ترتيب الجملة: أنت صغيرة، تستهل بمبتدأ ثم الخبر. استهدف الشاعر تقزيم وتحقير الآخر والتقليل من شأنه مقابل الإعلاء وتضخيم الأنا.

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 38.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 88.

4.1.1.2 الحذف:

يعدّ الحذف نقيض الذكر، وهو ظاهرة نحوية بلاغية شائعة في كلام العرب العامي والفصيح، في الشعر والنثر. يعني الحذف قطع جزء من الكلام أو الاستغناء عن ركن من الجملة دون أن يخل ذلك بالدلالة. يكون الحذف لزيادة اللفظ على المعنى لذلك لا يتم إلا إذا كان المرسل عالماً به وواضحاً في سياق الكلام الذي ورد فيه. تسهم ظاهرة الحذف في تحقيق التماسك النصي وتعزيز الجوانب الجمالية، على هذا الأساس تتجلى هذه الظاهرة في ديوان ريشة واريح في إطار محدود من الجملة الاسمية. يلاحظ أنّ تقنية الحذف لا تتعدى المبتدأ، يتجلى ذلك من خلال قصيدة القلب الصافي يقول الشاعر:

موجة تحيب وموجة ترمينا (1)

يقول في قصيدة ريشة واريح:

مسجونة بقصر مالوا خرجات (2)

يقول في قصيدة سكر ذاب:

إنسانة سال دمعها وانساب (3)

عكف الشاعر في هذه الأبيات الشعرية المتفرقة على حذف المسند إليه (المبتدأ) والذي يتمثل في الضمير المنفصل (هي) والأصل في هذه الجمل: هي موجة. هي مسجونة. هي إنسانة. فهي ضمير منفصل محذوف في محل رفع مبتدأ للخبر. عمد الشاعر إلى ظاهرة الحذف بحثاً عن الإيجاز وعلماً بالمحذوف كونه متعلق بالمسند، فالمتلقي لا يجد صعوبة في تقدير المحذوف وتحديد عائده لوجود إشارات واضحة تحيل إليه.

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 24.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 64.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 76.

يتبين من خلال ما سبق أنّ تواتر الجملة الاسمية البسيطة تجاوز تواتر الجملة الاسمية الناسخة. تستبطن الجملة الاسمية البسيطة والناسخة على حدٍ سواء قيماً دلالية أثمرتها الانزياحات التركيبية الممثلة في ظاهرة التقديم والتأخير وظاهرة الحذف. وأي ما كان الأمر عزز حضور الجملة الاسمية بصيغها المختلفة معاني الثبات والاستمرارية.

2.1.2 الجملة الفعلية:

الجملة الفعلية هي "الجملة التي يتصدرها فعل، وتتركب من مفردين نحو: جاء خالد، وقد أسند المجيء إلى خالد"⁽¹⁾. الجملة الفعلية هي الجملة التي تبتدئ بفعل، تتركب من ركنين أساسيين هما: الفعل والفاعل إذا كان الفعل لازماً ومن فعل وفاعل ومفعولاً به إذا كان العامل متعدياً. يركز البحث في بنية التركيب الفعلي. نحويًا ودلاليًا. على تحديد أركان الجملة الفعلية ثم تمييز الجملة الفعلية المثبتة من الجملة الفعلية المنفية ثم الكشف عن مواطن الانزياح التركيبي لما لها من دور وظيفي وجمالي متعلق بشحن الخطاب بالحركة والتجدد كما يسهم في رسم صور مشهدية متنامية الأحداث تبعد السأم عن القارئ.

1.2.1.2 الجملة الفعلية المثبتة:

الجملة الفعلية المثبتة نقيض الجملة الفعلية المنفية، وهي الجملة التي تثبت فيها "نسبة الفعل إلى الفاعل إذا كان مبيناً للمعلوم، وإلى نائب الفاعل إذا كان مبيناً للمجهول"⁽²⁾. تشغل الجملة الفعلية المثبتة دوراً محورياً في تحديد زمن حدوث الفعل من ناحية وتأكيد العلاقة الإسنادية بين الفعل والفاعل ناهيك عن وظيفتها البلاغية والتأثيرية. بعد قراءة فاحصة لنصوص المدونة تبين أنّ الجمل الفعلية المثبتة منحصرة في نطاق ضيق مقارنة بالجمل الاسمية.

¹ - محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2000، ص: 09.

² - الجمعي حميدات، بنية الجملة العربية في ديوان دريد بن الصمة دراسة نحوية دلالية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2005-2006. ص: 31.

النمط الأول: فعل + فاعل

يقول الشاعر في قصيدة الوقفة الخمسين:

لاح نوفمبر بضيائه علينا عزمنًا واشتاق الدم للتراب⁽¹⁾

يعتبر هذا النمط أبسط أشكال الجملة الفعلية يتركب من المسند (لاح. عزم. اشتاق) + المسند إليه (نوفمبر. نون الجماعة. الدم). يرسخ الفعل "لاح" مكانة الفاتح من نوفمبر باعتباره لحظة مفصلية في تاريخ الجزائر أشعلت فتيل الثورة ضد الاستعمار الفرنسي. كان هذا اليوم المبارك بمثابة الشعلة التي أنارت درب الكفاح وألهبت عزيمة شعب برمته في سيره نحو الحرية والاستقلال. يثبت الفعل "عزم" و"اشتاق" بداية مسيرة الكفاح والإصرار على استرجاع الوطن، فالأرض التي ارتوت بدماء الشهداء حتمًا لا تزرع إلا مجددًا وحريةً.

النمط الثاني: فعل + فاعل + مفعولا به

يعدّ هذا النمط أكثر الأنماط شيوعًا في المدونة، تراوح الفعل بين الماضي والمضارع، بينما تراوح الفاعل بين الاسم الظاهر والضمير المتصل والضمير المستتر، في حين تباينت صورة المفعول به بين الاسم الظاهر تارة والضمير المتصل تارة أخرى. يقول الشاعر في قصيدة راد ربي:

راد ربي نبقاو نشوفوا بالعين.....

شيدنا قصور وبدال المسجد اثنين.....⁽²⁾

يتركب هذا النمط من فعل متعدي (راد. شيد) + فاعل (ربي. نون الجماعة) + مفعولا به (نبقاو الأصل فيها أن نبقى مصدر مؤول. قصورا). يُلاحظ أنّ الشاعر نوّع في صورة الفاعل بين الاسم الظاهر والضمير المتصل، كما ظهر المفعول به مرة في صيغة المصدر

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 08.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 52.

المؤول وأخرى على هيئة الاسم الظاهر. أكد الشاعر بقاء الاستكانة العربية ردا من الزمن ثم قارن حال عربي اليوم بعربي أمس الذي أسهم في بناء حضارة إنسانية عريقة.

يقول الشاعر في قصيدة جارية يا لعمار:

أديت أجمل أيام المخلوقات هديت لبدن طويت اصباناً⁽¹⁾

تتشكل الجملة الفعلية من مسند (أدي بمعنى أخذ. هدّ. طوى) + مسند إليه (تاء المخاطب) + المفعول به (أجمل. لبدن. اصباناً). ورد الفعل ماضيا في حين لزم الفاعل والمفعول به صورة واحدة الأولى ضميرا متصلا والثاني اسما ظاهرا. أثبتت العلاقة الإسنادية بين أركان الجملة الفعلية حقيقة مظالم الزمن حين يتسلط على الإنسان فيسلبه أجمل ما يملك صباه وصحته...

يقول الشاعر في قصيدة نار ودمعة:

حولتي دنيتي بعيوني جنة⁽²⁾

تتكون الجملة الفعلية من مسند (حول) + مسند إليه (تاء المخاطب) + المفعول به (دنيتي). ورد الفعل ماضيا يليه الفاعل ضميرا متصلا بينما كان المفعول به اسما ظاهرا. صور الشاعر لحظة اقتحام الآخر حياته كنقطة تحول غيرت مسار حياته نحو الأفضل حتى بدت نعيما خالدا.

2.2.1.2 الجملة الفعلية المنفية:

النفى ضد الإثبات وهو "أسلوب في اللغة له أدواته التي تنفي الكلام المثبت، تدخل على الجمل الاسمية والفعلية وتحولها من حالة الإثبات إلى حالة النفي، أهم أدواته: لا، لن،

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 57.

² - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 80.

لم، لَمَّا، ما، ليس، لات...⁽¹⁾. بالعودة إلى المدونة نجد أن توظيف الجمل الفعلية المنفية محتشماً، ومرد ذلك تركيز الشاعر على إثبات ما يخبر به فلم يول القدر الكافي من الاهتمام إلى ظاهرة النفي التي انحصرت في مواضع محدودة.

الشكل الأول: لا + فعل

من الأمثلة التي ظهرت فيها الجملة الفعلية منفية وفق هذا الشكل قول الشاعر في قصيدة تلمسان:

حبيبتك يا تلمسان وحيبي زايد يعظم وحيبي شمس لا يحجبها باب ولا حيطان⁽²⁾
 يلاحظ من خلال هذه القصيدة أن الشاعر عمل على نفي الجملة الخبرية بأداة النفي "لا"، فتارة نفي الفعل فكان تركيب الجملة على النحو التالي: لا + الفعل المضارع (لا يحجبها)، وتارة أخرى عمد إلى نفي الاسم، فكان ترتيب العبارة كما يلي: لا + الاسم (لا حيطان...). عبّر الشاعر عن عاطفة الحب والاعتزاز لمدينة تلمسان العريقة لؤلؤة المغرب الكبير، فهو حب صافٍ بادٍ لا يحجب رؤيته باب ولا حيطان.

الشكل الثاني: ما + فعل

يبدو أن النفي بالأداة "ما" أكثر أشكال النفي شيوعاً في المدونة وفي الشعر الشعبي، غالباً ما تقوم أداة النفي "ما" مقام أداة النفي "لم". يتجلى هذا الشكل في قصيدة الوقفة الخمسين. يقول الشاعر:

ما حضرناش لكن فهمنا وأقربنا
 متنا رجال وروسنا ما وطننا⁽³⁾

¹ - كريم حسين ناصح الخالدي، نظرية المعنى في الدراسات النحوية، دار صفاء للنشر، ط1، 2006، ص206.

² - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 13.

³ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 08.

استعان قيس راهم مجددًا بأسلوب النفي، لكن هذه المرة بأداة النفي "ما" التي قامت مقام أداة النفي "لم" حيث قام بنفي الفعل المضارع (حضرناش والأصل فيه نحضر) فكان تركيب الجملة كمال يلي: ما + الفعل المضارع (ما + حضرناش)، حيث نفى حضور ومشاركة جيل الأبناء الآباء الثورة ولكنهم متشبعون متشربون تاريخ الكفاح عازمون على صون الأمانة. يبرز أسلوب النفي في البيت الثاني من خلال نفي الفعل "وطينا" بأداة النفي "ما" فكان تركيب الجملة على النحو التالي: ما + الفعل (ما + وطينا). ينفي الشعر عن نفسه وعن أبناء وطنه الخضوع والخنوع لبطش المستعمر بل تسلّحوا بالقوة والجلد والأنفة، نعم للموت لا للاستسلام.

يقول الشاعر في قصيدة صمتك يتكلم:

عولت عشرتك **ما عدتش** تلزم **ما نيكيش** دمعي غالي **ما تسواه**⁽¹⁾

عمد الشاعر إلى أسلوب النفي بالأداة "ما" متبوعة بفعل فكانت هيكلية الجملة كالاتي: أداة النفي (ما) + فعل (عدتش. نيكيش. تسواه). أنكر الشاعر كلّ صلة كانت تجمعها بالآخر مؤكداً أنه لا يستحق حزنه ولا عناء التفكير فيه، وإذ به يقوم بتقبيح وتقزيم صورة الآخر مقابل تضخيم صورة الأنا من باب الغرور والكبرياء.

يقول الشاعر في قصيدة نار ودمعة:

ما بردش القلب وأبكيك بالدمعة **ما بردت** ناري **ما براو** الكيات⁽²⁾

عمد الشاعر إلى أسلوب النفي بالأداة "ما" متبوعة بفعل فكانت هيكلية الجملة كالاتي: أداة النفي (ما) + فعل (بردش. بردت. براو). نفى الشاعر عن قلبه السكون وتجاوز المحنة

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 40.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 80.

فهو لا يزال عالقا في دوامة الماضي، عاجزا عن تخطي صدمة الآخر التي تركت في فؤاده جرحا لا يندمل.

يقول الشاعر في قصيدة ما يسعد ما يهني:

ما يعودو الموتى للدنيا حيّين

ما يدوم الصبي ولا سن العشرين (1)

عمد الشاعر إلى أسلوب النفي بالأداة "ما" متبوعة بالفعل المضارع فكانت هيكلية الجملة كالآتي: أداة النفي (ما) + الفعل المضارع (يعودو. يدوم). نفي "قيس راهم" نفيًا قاطعا عودة الموتى إلى الحياة والشباب الدائم، بغرض إثبات أنّ دوام الحال من المحال، وكليهما ضرب من التعجيز ولا مجال لهما للتحقق.

3.2.1.2 التقديم والتأخير:

تصرف الشاعر في ترتيب عناصر الجملة الخبرية الفعلية بالتقديم والتأخير بهدف التأكيد ولفت انتباه القارئ. هناك ثلاث صور لظاهرة التقديم والتأخير، الأولى تقديم المفعول به على الفاعل، والثانية تقديم المفعول به الثاني على الفعل والفاعل والمفعول به الأول، والثالثة تقديم شبه الجملة على الفعل والفاعل والمفعول به. اتخذ "قيس راهم" هذه الظاهرة البلاغية ليؤكد المعنى تارة ويخصصه تارة أخرى، هذا الفعل من شأنه استفزاز ذائقة المتلقي ووضعه في حالة ترقب مستمر.

. الصورة الأولى: فعل + مفعول به + فاعل

يقول الشاعر في قصيدة تلمسان:

حبيبتك يا تلمسان وحبّي زايد يعظم وحبّي شمس لا يحجبها باب ولا حيطان (2)

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 90.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 13.

يُلاحظ من خلال هذا البيت الشعري أنّ "قيس راهم" توجه نحو خرق التسلسل المنطقي لعناصر الجملة، فقام بتقديم المفعول به على المسند إليه فوردت القصيدة على النحو التالي: فعل مضارع (يحب) + مفعولا به (هاء الغائب المتصلة) + الفاعل (باب). العامل في تقديم المفعول به على الفاعل هو كون الأول ضميرا متصلا والثاني اسما ظاهرا. أما بلاغيا فالسبب في التقديم هو تركيز الاهتمام على عاطفة الحب الهائلة والتأكيد على تعلقه بالمكان.

. الصورة الثانية: مفعول به ثانٍ + جار ومجرور + فعل + فاعل + مفعول به أول

يقول الشاعر في قصيدة ياك وصيتك:

تفارقنا ضحية للذيابة ما تمنيتك (1)

تعمد الشاعر تغيير عناصر الجملة فقدم المفعول به الثاني والجار والمجرور على الفعل والفاعل والمفعول به الأول، فورد ترتيب عناصر الجملة على النحو التالي: مفعول به ثانٍ (ضحية) + شبه جملة جار ومجرور (للذيابة) + فعل وفاعل ومفعول به (تمنيتك). الأصل في الترتيب النحوي: ما تمنيتك ضحية للذيابة. استهدف الشاعر لفت النظر وتخصيص النهاية التي آلت إليها المحبوبة وهي الوقوع بين مخالب وحوش بشرية.

. الصورة الثالثة: شبه جملة + فعل + فاعل + مفعول به

يقول الشاعر في قصيدة الوقفة الخمسين:

..... بالدم بلروح خلدنا الخطاب (2)

تتجلى الصورة الثالثة في تقديم شبه الجملة على الفعل والفاعل والمفعول به على النحو التالي: شبه جملة الأولى (بالدم) + شبه جملة الثانية (بلروح) + المسند والمسند إليه (خلدنا)

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 48.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 09.

+ مفعولا به (الخطاب). والأصل في الترتيب اللغوي: خَلَدْنَا الخطاب بالدم بلرواح. العامل في تقديم شبه الجملة هو التخصيص، أي تخصيص سبيل الحرية في الشهادة.

يقول الشاعر في قصيدة طريقي وطريقك:

..... قرّاني طباعوا بالتواضع وصّاني⁽¹⁾

قدّم الشاعر شبه الجملة جار ومجرور على الفعل والفاعل الذي ورد ضميراً مستتراً والمفعول به الذي ورد ضميراً متصلاً: شبه جملة (بالتواضع) + المسند والمسند إليه والمفعول به (وصّاني). والأصل في ترتيبها: وصّاني بالتواضع. السبب في تقديم الجار والمجرور هو لفت نظر القارئ إلى قيمة التواضع والزامية التحلي به فقدمه على بقية الخصال الأخرى.

يقول الشاعر في قصيدة غلطة عمرك:

..... بعتي يا فلانة وبالحب شريتك⁽²⁾

يُلاحظ من خلال هذا البيت أنّ الشاعر قدّم الفضلة شبه الجملة وأخر العمدة الفعل والفاعل والمفعول به فوردت وفق الترتيب الآتي: شبه الجملة جار ومجرور (بالحب) + المسند والمسند إليه والمفعول به (شريتك). يكون الترتيب المنطقي: شريتك بالحب. وعليه العامل في التقديم هو التأكيد على حجم التضحية وصدق الشعور نحو الآخر، فالشاعر عقد مقابلة بين سلوك الآخر الخائن وسلوك الأنا الوفي المضحّي.

نوع الشاعر بين الجملة الفعلية المثبتة والجملة الفعلية المنفية، حيث ركز اهتمامه على أداة النفي "ما" دون غيرها من أدوات النفي الأخرى نظراً لكونها أكثر صيغ النفي تناسبا واستعمالاً مع المركب الفعلي في اللهجة الشعبية. عموماً أفضت الجملة الفعلية إلى تأثيث

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 28.

² - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 87.

الخطاب بنوع من الحركة والتجدد كفيل بدفع السأم عن المتلقي وتثبيت المعاني المتوالدة في ذهنه لاسيما ظاهرة التقديم والتأخير.

2.2 الجملة الإنشائية:

الإنشاء هو كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، أو هو ما لا يتحقق مضمونه إلا وقت التلفظ به⁽¹⁾، معنى هذا أن الأسلوب الإنشائي هو ما لا يصح أن تقول لقائله أنه صادق أو كاذب وهو نوعان: أسلوب إنشائي طلبى وأسلوب إنشائي غير طلبى. أمّا الطلبى فهو ما يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب⁽²⁾. له خمس صيغ: الأمر والنهي والنداء والاستفهام والتمني. أمّا غير الطلبى فهو ما لا يستلزم مطلوباً غير حاصل وقت الطلب⁽³⁾. له عدة صيغ: المدح والذم والتعجب والقسم وألفاظ العقود. الجدير بالذكر أنّ صيغ الأسلوب الإنشائي قد تخرج عن معناها الأصلي لتحقيق أغراضا بلاغية جديدة يقتضيها سياق الكلام. أولى الشاعر عناية خاصة بالأسلوب الإنشائي يقينا منه بالدور الذي تشغله الصيغ الإنشائية في تأسيس الدلالة.

1.2.2 الجملة الإنشائية الطلبية:

1.1.2.2 جملة الأمر:

الأمر خلاف النهي، وهو من أبرز صيغ الجملة الإنشائية الطلبية يعني طلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء من الأعلى إلى الأدنى، حقيقةً أو ادعاءً⁽⁴⁾. له أربع صيغ: فعل الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر، اسم فعل الأمر والفعل المضارع المقترن باللام.

¹ - ينظر السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، دط، 1999، ص: 69.

² - ينظر السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ص: 70.

³ - عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1979، ص: 13.

⁴ - ينظر عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص: 14.

تعتبر جملة الأمر آلية فعّالة تحقق وظائف عدّة تأثيرية وتواصلية وجمالية. يتجلى أسلوب الأمر في المدونة الشعبية في (11 قصيدة) اقتصرت على صيغة الأمر الصريح. يقول الشاعر في قصيدة جارت ليّام:

يا خالقي ارفق خفّف لمحان

حن وفرّج عن ذ الشبان (1)

أورد الشاعر جملة الأمر بصيغة مباشرة وهي فعل الأمر، يلاحظ على هذه الصيغ خروج الأمر الحقيقي عن معناه الأصلي إلى معانٍ بلاغية جديدة تفهم من السياق العام للخطاب. يظهر الأسلوب الإنشائي الطلبي بصيغة الأمر في البيت الأول والثاني من قصيدة جارت ليّام في قوله: ارفق. خفّف. حن وفرّج. يوجه الشاعر خطابه إلى الله عزّ وجلّ، ومما لا شك فيه أنّ الطلب من الأدنى درجة إلى الأعلى درجة يعتبر في رأي البلاغيين التماساً، ولكن في هذه الحالة فإنّ طرفي الخطاب هما: العبد وخالقه وبذلك ينزاح الأمر عن معناه الأصلي. طلب القيام بالفعل على وجه الإلزام. إلى غرض بليغ آخر هو الدعاء والتضرع طمعاً في تغيير مسار الحياة نحو الأفضل.

يقول الشاعر في قصيدة طريقي وطريقك:

خوذ الإرادة بيدك سكين واقطع لميال بالجد والتفاني

دير مرمك نصّب العينين حينها نجيك بالموعد ما تستبطني (2)

يظهر الأسلوب الإنشائي الطلبي بصيغة الأمر الصريح في البيت الأول والثاني من قصيدة طريقي وطريقك (خوذ. اقطع. دير). وردت جملة الأمر في سياق حوار افتراضي بين الشاعر والحلم الضائع، وجه الحلم على لسان الشاعر جملة من التوجيهات التي تعين القارئ

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 17.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 29.

بلوغ مآربه وتحقيق مبتغاه، حيث تقمص الشاعر دور الموجه في سبيل إلهام المتلقي وتحفيزه على المي قدما. خرج الأمر على هذا الأساس عن وظيفته الأساسية ليؤدي غرضا جديدا هو النصح والإرشاد والتوجيه.

يقول الشاعر في قصيدة يالك وصيتك:

ذوقي المر واحترقي بكيتك وأنايا ليا الرّب يحسن عزايا⁽¹⁾

وردت جملة الأمر بصيغة فعل الأمر من خلال عبارة (ذوقي المر. احترقي بكيتك). هو خطاب وجهه الشاعر إلى محبوب خائن يتخبط في شرور أفعاله، وقد انزاح فيه الأمر عن معناه الأصلي إلى معنى التقزيم والتحقير والإهانة.

وقصيدة حنانة قلبي. يقول الشاعر:

اعطيني يا لعطار عّار يقسي عهد الطيبة الناس ما بغاتوا⁽²⁾

تتجلى جملة الأمر في الفعل (اعطيني) متبوعا بصيغة النداء (يا لعطار)، عمد "قيس راهم" من خلال المزوجة بين الأسلوبين إلى إبراز حالة اليأس من واقع يُداس فيه الطيب ويهان، تكمن المفارقة هنا في التناقض بين القيم التي يحملها الشاعر ويؤمن بها، وبين مجتمع لا يقدر هذه القيم، الأمر الذي أجبره على ارتداء القسوة كسبيل لحماية نفسه.

2.1.2.2 جملة النهي:

النهي نقيض الأمر وهو "طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء"⁽¹⁾. له صورة واحدة: لا الناهية + الفعل المضارع. تناول الشاعر أسلوب النهي في مواضع قليلة من المدونة لم تتجاوز (03 مرات). يقول الشاعر في قصيدة: صمتك يتكلم:

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 50.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 61.

أتكلم قول برّر لا تتبكم..... (2)

يعتبر النهي أسلوباً جمالياً يعكس وعي الذات الشاعر في اتخاذ القرار. يظهر أسلوب النهي في عبارة: لا تتبكم، يتركب من: أداة النهي لا + الفعل المضارع. خرج النهي عن وظيفته الأساسية إلى وظيفة جديدة فرضها السياق العام للخطاب وهي اللوم والعتاب. تبدو الذات الشاعرة في قصيدة صمتك يتكلم غارقة في اليأس والحيرة وقد دفعها هذا اليأس إلى امتثال الأمر والنهي في تعميق الممارسة الشعرية والشعورية.

يقول الشاعر في قصيدة ما يسعد ما يهني"

ما تتعجل ما تغبن خلينا سايرين لا يصيبك ضعف يا حبيبي ولا تنظام
لا تتحسر عل ليام إلا راحو والجابين ولا تستغرب علي بالدلالة ينسام
لا تستغرب حقرة تشوفها بالعينين ولا وليد عزّ في زريبة ينسام
لا تستغرب معزة وإلا دارت الجنحين أو فلين يغرق وأحديد عــــوام⁽³⁾

عمد الشاعر في قصيدة ما يسعد ما يهني إلى أسلوب النهي من خلال عبارة: ما تتعجل. ما تغبن. لا تتحسر. لا تستغرب مكررة أربع مرات. يتركب أسلوب النهي في البيت الأول من ما (الأصل فيها لا) + فعل مضارع، وفي البيت الثاني والثالث والرابع يتركب من: لا + فعل مضارع. العامل في ترديد أسلوب النهي هو النصيح والإرشاد وبث الوعي في ذهن المتلقي، إنّما يشير هذا إلى نضج الذات الشاعرة ومرورها بتجارب حياتية عمّقت الوعي الفكري الذاتي والجمعي بالظواهر الكونية التي لا تدرك إلا من خلال المفارقات

¹ - حنفي ناصف محمد دياب وآخرون، دروس البلاغة، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2012م، ص:32.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 41.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 91.

(Paradox)، نحو نوم الغني في الزريبة، خشب يغرق وحديد يطفو... كلُّها مفارقات غير منطقية تحفز الإدراك الإنساني على استيعاب تقلبات الزمن.

3.1.2.2 جملة الاستفهام:

الاستفهام ظاهرة أسلوبية لافتة في ديوان ريشة واريح وهو "طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل بأداة خاصة"⁽¹⁾. من أدواته: الهمزة، ما، مَنْ، متى، أين، كيف.. يميل الشاعر إلى أسلوب الاستفهام في قصائد عدّة بلغ تواترها في المدونة (08 مرات) من مجموع الجمل الإنشائية الطلبية، نوع الشاعر في أدوات الاستفهام وفقاً للأصناف الآتية.

الصف الأول: كيفاش + فعل/ كيفاش + شبه جملة

يقول الشاعر في قصيدة غلطة عمرك:

كيفاش سمحتك نفسك وأسألتيني **كيفاش** للمادة أرهنتي حريتك⁽²⁾

يتشكل المركب الاستفهامي في صدر البيت من: أداة الاستفهام كيفاش (والأصل فيها كيف) + الفعل اسمحتك. بينما يتشكل المركب الاستفهامي في عجز البيت من: أداة الاستفهام كيفاش + شبه جملة. "كيفاش" يطلب بها تعيين الحال، حال الآخر الذي هجره طمعاً في الغنى والميسرة. وعليه ارتبطت جملة الاستفهام بمعنى الاستنكار وعدم التقبل.

الصف الثاني: وين + اسم

يقول الشاعر في قصيدة نار ودمعة:

وين وعودك ليا والكلمة **وين** شمسك وعلاه امسات⁽³⁾

¹ - عبد العزيز عتيق، علم المعاني في البلاغة العربية، ص: 96.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 88.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 80.

يتألف أسلوب الاستفهام من: أداة الاستفهام وين (الأصل فيها أين) + اسم (وعودك. شمسك). "وين" يطلب بها تعيين المكان. منح سياق أداة الاستفهام "وين" المكان أبعاداً فنية مغايرة، فالمكان يرتبط بعود الآخر الواهية الذي كان بمثابة الشمس التي أضاءت روحه. حرص الشاعر على افتتاح القصيدة بصيغة الاستفهام إدراكاً منه لقدرة الاستفهام على استثارة ذهن المتلقي ودفعه إلى البحث عمّا يسكت فضوله. وعليه يحيل تكرار أداة الاستفهام في الشطرين الأول والثاني إلى معنى الاستنكار والتبئيس.

الصف الثالث: علاش + اسم إشارة / علاش + شبه جملة

يقول الشاعر في قصيدة كان عندي طير:

علاش هكذا تقصى يا جار اعلاش عليك تقطع أوتاري⁽¹⁾

يتشكل المركب الاستفهامي في صدر البيت: أداة الاستفهام علاش (والأصل فيها لماذا) + اسم الإشارة هكذا. بينما يتشكل المركب الاستفهامي في عجز البيت من: أداة الاستفهام علاش + شبه جملة عليك. "علاش" يطلب بها تعيين السبب، سبب القسوة والجفاء والفرق المفاجئ، يعكس ترديد اسم الاستفهام في صدر وعجز البيت حالة التوتر والقلق التي تعانيها الذات الشاعرة.

4.1.2.2 جملة النداء:

النداء هو "دعوة المخاطب وطلب الإقبال منه بحرف من حروف النداء المعروفة، أو ما يقوم مقام الفعل أَدْعُو"⁽²⁾ أدوات النداء ثلاث أقسام: أدوات لنداء القريب (أ. أي)، أدوات النداء البعيد (آ. يا. أيا. هيا)، أدوات لكليهما (يا). المنادى خمس أنواع: العلم المفرد، نكرة

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 68.

² - أيمن أمين عبد الغني، الكافي في البلاغة، تقديم: رشدي طعيمة وفتحي حجازي، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، مصر، د ط، 2011، ص 357.

مقصودة، نكرة غير مقصودة، مضاف وشبيه بالمضاف. وعليه تتركب جملة النداء من أداة النداء مردفة بمنادى. يعتبر أسلوب النداء أداة تعبيرية طيعة تفتح على دلالات ومعاني بلاغية ثرة يحددها السياق العام للخطاب. ورد أسلوب النداء في ديوان ريشة واريح (مرة) طغى عليه النداء بصيغة "يا".

الصيغة الأولى: يا + علم مفرد

يقول الشاعر في قصيدة جارية يا لعمار:

جارية يا لعمار بالدقائق والساعات حب الحياة ف الحياة نسّانا⁽¹⁾

تتشكل جملة النداء في هذا البيت من أداة النداء (يا) + اسم علم مفرد (لعمار). ضمّن الشاعر السياق أسلوب النداء تماشياً مع الرؤية الشعبوية الجزائرية، المعروف على الجزائري نداء المجهول ب: سي محمد، لافرونجين وقس على ذلك. وعليه ينادي الشاعر من خلال العمار كل قارئ لهذه القصيدة قصد إيقاظ النفس ولفت الانتباه والإرشاد للبعيد قبل القريب.

الصيغة الثانية: يا + نكرة مقصودة

يقول الشاعر في قصيدة نار ودمعة:

..... يا حوة وقلوبنا بيدك لعبات⁽²⁾

تتركب جملة النداء في هذا البيت من أداة النداء (يا) + نكرة مقصودة (حوة). ينادي الشاعر ببنات حواء مقصوداً بعينه وهو المحبوبة البعيدة عن العين القريبة من القلب من باب التسليم والاستسلام التام للآخر.

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 56.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 81.

الصيغة الثالثة: يا + مضاف

يقول الشاعر في قصيدة ماضي بعينيك:

يا شمس لخريف بحضانو أمتك (1)

تتألف جملة النداء في هذا البيت من أداة النداء (يا) + مضاف (شمس). ينادي الشاعر المحبوبة بالشمس وبذلك خرج النداء عن معناه الرئيسي المألوف إلى دلالة بلاغية جديدة فرضها سياق الخطاب واستدعتها انفعالات الذات الشاعرة وهي الغزل والتشبيب بالمحبة التي قدمها في صورة مشرقة تنبض بالجمال والتفرد.

5.1.2.2 جملة التمني:

التمني: طلب حصول شيء محبوب سواء كان ممكناً أو ممتنعاً بحرف من حروف التمني⁽²⁾. أبرز حروف التمني: لو. ليت. وعليه تتركب جملة التمني من: أداة التمني + اسم/ فعل. بالعودة إلى أسلوب التمني في المدونة يظهر أنّ حضوره كان محتشماً مقارنة ببقية الجمل الطلبية الأخرى. يقول الشاعر في قصيدة ياك وصيتك:

يا ريت يا عمري معاها ما عديتك (3)

يقول الشاعر في نضحك ولي نبكي:

يا لو كان الزمان للبداية يجود ويرجعني يا لو كان يساعفني حبك نقطف ورقاتوا
يتشكل أسلوب التمني في البيت الأول من أداة التمني (ريت والأصل فيها ليت) +
جملة النداء (يا عمري) + شبه جملة (معاها) + فعل منفي (ما عديتك). يتشكل أسلوب
التمني في البيت الثاني من أداة التمني (لو) + فعل ما ناقص (كان). يتمنى الشاعر تحقق

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 93.

² - محمد علي فندي إسماعيل، أسلوب التمني في الأعمال الشعرية لحيدر محمود دراسة بلاغية، مجلة الجامعة العراقية، ع: 58، ج 3، دس.

³ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 50.

ضرب من المستحيل وهو العودة بالزمن إلى الوراء ليغير القدر ويتجنب اللقاء بالمحبوبة، يعكس التمني شعور الحسرة والندم والإحباط الذي استحوذ على الذات الشاعرة في مرحلة متأخرة من حياتها.

تأسيساً على ما تمّ طرحه، يتبين طغيان الأساليب الإنشائية الطلبية على الأساليب الإنشائية غير الطلبية لغايات تمليها حالة الشاعر النفسية من ناحية ومرتبطة بتحقيق أغراض فنية من ناحية أخرى.

2.2.2 الجملة الإنشائية غير الطلبية:

1.2.2.2 جملة التعجب:

التعجب من صيغ الأسلوب الإنشائي غير الطلبي، وهو "استعظام فعل فاعلٍ ظاهر المزية"⁽¹⁾. التعجب قضية نحوية وبلاغية بارزة ولربما كان ذلك بسبب العلاقة الوطيدة بين جملة التعجب في إطارها النحوي وفي إطارها التداولي، فكثيراً ما يجسد أسلوب التعجب المسارات الوجدانية المتناقضة للذات الشاعرة. بعد تتبع جملة التعجب في ديوان ريشة وارياح تحليلاً وإحصاءً لوحظ أنّ تواتره لم يتجاوز الجملة الواحدة. نلمس أسلوب التعجب من خلال قصيدة جاء بالبال. يقول الشاعر:

..... وما أطول فراق الخلان ومسافاتوا⁽²⁾

يظهر أسلوب التعجب في لفظة ما أطول، وردت على صيغة القياس: "ما أفعل" لعلّ ما يثير تعجب الشاعر مدّة فراق الرفاق التي طال أمدها، كانت هذه الفجوة الزمانية والمكانية مدعاة للتعجب والحيرة والشعور العميق بالوحدة .

¹ - مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار الفكر، بيروت، ط1، 2007، ص: 44.

² - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 21.

2.2.2.2 جملة القسم:

القسم ظاهرة أسلوبية قديمة اتخذها العربي وسيلة لإثبات الخبر وتمكينه في النفس، يقصد به الحلف واليمين والجزم والقطع. معلوم أنّ أسلوب القسم يتركب من: أداة القسم + المقسم به + جملة جواب القسم. لجأ "قيس راهم" إلى جملة القسم مجازاً للعرب في إثبات الكلام وإبراز المعاني والإلام بالمقاصد ودفع الشك والإنكار عن ذهن المتلقي. يظهر بعد استقراء قصائد المدونة يظهر أنّ أسلوب القسم اتخذ صيغة واحدة هي الواو متبوعة بلفظ الجلالة "والله" وهي أكثر الصيغ وروداً في النهج النبوي. يقول الشاعر في قصيدة تلمسان:

..... والله قمر الليل بزيناوا فرحان

والله حبك بظهر القلب موشم (1)

أراد الشاعر أن يلفت انتباه المتلقي إلى جمال مدينة تلمسان، فلما كان انبهاره بعراقية المدينة كبيراً سعى إلى إقناع الآخر بذلك مستعيناً بأسلوب القسم. تظهر جملة القسم في البيت الأول والثاني، تتركب من: أداة القسم (الواو) + المقسم به (الله). أقسم الشاعر بحبه للمدينة فرسم صورة مشهدية حية تجاري القمر في حسنه وبهائه. حقق القسم معانٍ دلالية وتبليغية عدّة على غرار إقامة الحجة على السامع قصد الإذعان لمقتضاه وهو الترغيب بالمكان والتعجيل بزيارته، كما أكسب الخطاب قيماً بلاغية فوردت العبارات موجزة مركزة مكثفة تلتذ بها النفوس وتطرب لها الأذان.

يقول الشاعر في قصيدة كي ليل الليل:

والله يبقى خاطري هكذا مقسوم بين هم هذا الإنسان وأحزاني (2)

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص ص: 12-13.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 73.

تتبنى جملة القسم في هذا البيت على أداة القسم (الواو) + المقسم به (الله) . أقسم الشاعر على سطوة الحزن وتشتت الفكر وأرجع ذلك إلى تبنيه همّه وهم الآخر. يظهر أثر القسم في تجويد صورة شعرية تلم بالجانبين النفسي والبلاغي الذي من شأنه أن يستميل النفوس وييسر استيعاب التجربة الشعرية والشعورية للذات الشاعرة.

3.2.2.2 كم الخبرية:

حذا الشاعر حذو العرب القدامى في أساليبهم البلاغية والخطابية التي لها قدرة على التأثير في المتلقي ولفت انتباهه. من معالم اهتمام "قيس راهم" بهذه الأساليب توظيف "كم الخبرية". تشكل "كم الخبرية" ركنا أساسيا في تشكيل الجملة غير الطلبية، فهي وسيلة خطابية للإخبار والتعبير عن الكثرة بالتلميح أو التصريح. استقى "قيس راهم" دلالة "كم الخبرية" من المعجم الجزائري العامي فوردت بصيغ مختلفة نحو: "شحال"، "قده" في قصيدة راد ربي. يقول الشاعر:

ياه **شحال** تمرمد نيفنا بالطين **شحال** حب الجواري وسّخ ماضيـنا
ياه **شحال** عشنا بنفوسنا غالطين **شحال** رقدنا وطولنا الرقاد ما صحينا
ياه **قده** تخطينا قرون واسنين **شحال** ورمح الخيانة ماكن فيـنا⁽¹⁾

وبصيغة "ياما" في قصيدة القلب الصافي. يقول الشاعر:

ياما عولنا بالقلب الصافي وأنوينا وكثيرنا عشى بالجمرة كاوي
ياما سالوا عبراتنا بحرقة وبكينا ظلمت وغاب القمر الضاوي⁽²⁾

ترددت "كم الخبرية" في قصيدة راد ربي بصيغة "شحال" خمس مرّات (شحال + تمرمد. حب الجواري. عشنا غالطين. رقدنا. رمح الخيانة)، وتكررت بصيغة "قده" مرة واحدة (قده +

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 52.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 24.

تخطينا). تعتبر "كم الخبرية" من الأدوات المواتية التي استعملها الشاعر لإظهار الكثرة والتعدد، تعدد صور الاستكانة العربية الإسلامية التي سحبت حضارة بحجمها إلى القاع، كل الأسباب التي عدّها الشاعر كفيلة بالإطاحة بأعتى الأمم. في حين تواترت "كم الخبرية" في قصيدة القلب الصافي بصيغة "ياما" مرتين لم تكن عبثاً ولا تخلو من القصدية، يلمس المتلقي من خلالها مأساة الذات الشاعرة ويستشعر زفرات النفس وأنات الروح المكلومة .

شكّل على هذا النحو حضور الأساليب الإنشائية غير الطلبية. على قلتها. إضافة قيمة أسهمت في تطعيم القصائد فنيا ودلاليا..

3.2. الالتفات.

الالتفات النصي من أجلّ الظواهر الأسلوبية التضليلية استثمرها "قيس راهم" لتحقيق أغراض فنية ودلالية، تعتمد على خرق الأنماط اللغوية المعتادة وهي "من محاسن الكلام وبديعه تعني انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك"⁽¹⁾. الالتفات أنماط عدّة: الالتفات الضميري (التحول من ضمير إلى آخر). الالتفات العددي (التحول من المفرد إلى الجمع إلى المثني وما شاكل ذلك). الالتفات الفعلي (التحول في أزمنة الفعل من الماضي إلى المضارع إلى الأمر وهكذا). لجأ "قيس راهم" إلى أسلوب الالتفات في مواطن معينة، سنركز في هذا المقام على تتبع مكامن الالتفات الضميري لما لها من دور فعّال في توجيه مسار الخطاب بما يناسب العاطفة والمعنى والسياق.

1.3.2 الالتفات من المتكلم إلى المخاطب:

اعتنى "قيس راهم" في المدونة بالالتفات الضمير، حيث عدل عن ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب تتجلى هذه الظاهرة في قصيدة ماظي بعينيك. يقول الشاعر:

¹ - عبد العزيز عتيق، علم البديع في البلاغة العربية، ص: 135.

ماضي شفتوا مرّ بعينيـــــــــك حزينه بحال الشمع الطافــــــــي
لو نقدر نحمل ظرك وأنهنيـــــــــك خيار وساد ياك العبد الوافــــــــي
لو يمكني أنبكي الدمعة اللي تبكيك نستعطفها وننظملها قسايد وقوافي⁽¹⁾

انصرف الشاعر عن المتكلم إلى المخاطب، حيث بدأ القصيدة بضمير المتكلم (تاء المتكلم في الفعل شفتوا) ثم يلتفت إلى ضمير المخاطب (الكاف في لفظة عينيك) وكذلك يفعل في بقية الأبيات، التفت في خمس مواضع إلى التكلم وهو يريد بها ذاته (نقدر، نحمل، يمكني، أنبكي)، الغرض منه الاستقواء بالذات من خلال إظهار روح المسؤولية تجاه الآخر كما يمكن اعتباره باب من أبواب الغزل. يرد الالتفات إلى المخاطب في أربع مواضع من القصيدة هي: الكاف في لفظة (بعينيك، ظرك، أنهنيك، تبكيك). استثمر هذا الأسلوب للإعلاء من مقام المخاطب ومد يد العون له، فالآخر يتخبط في حالة من الأسى وفقدان الشغف، فسعت "الأنا" إلى انتشارها من هذه الدوامة. وعليه خلق تأرجح النسق اللغوي بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب تفاعلا وجدانيا يعكس عمق العلاقة بين الطرفين.

وفي قصيدة طريقي وطريقك يقول:

طريقي وطريقك يا حلمي مفروقين عوّل كيفي مرّة وإنساني
الماء والنّار لا للعشرة مخلوقين وأنا وأنت والكرامة والفاني⁽²⁾

يقع الالتفات من المتكلم إلى المخاطب للعناية بالمعنى المقصود وزيادة فائدته. أمّا المعنى المقصود في ضمير التكلم هو الشاعر نفسه (الياء في لفظة : طريقي، حلمي، كيفي، إنساني، الضمير المنفصل أنا). في حين أنّ المقصود بالمخاطب هو الطريق إلى الحلم (الكاف في طريقك، الضمير المستتر في الفعل عوّل، والضمير المنفصل أنت). عزم

1 - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 92.

2 - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 28.

الشاعر من خلال العدول عن التكلم إلى المخاطب بشكل دوري إلى التفنن في الأسلوب وتأكيد معانٍ متشعبة فكما يستحيل أن يجتمع الماء والنّار يستحيل أن يجتمع الشاعر والحلم والكرامة والمال مجارة لسنن الكون لاشيء يبلغ التمام والكمال.

2.3.2. الالتفات من المخاطب إلى المتكلم:

يقول الشاعر في قصيدة جارية يا لعمار:

رَحَال يا لعمار عندك محطّات سرقنا السفر ليها وأغرانا

ليك احساب يا لعمار ومفارقات ليك غموض تفسيروا عيّانا⁽¹⁾

يطالعنا "قيس راهم" في قصيدة جارية يا لعمار بخطاب موجه إلى العمر، يذكر أنّ رحلة العمر على سرعتها مرّت بأحداث كثيرة واستوقفتها محطات عدّة أدرك الشاعر من خلالها أنّ الحياة مفارقة لا سبيل لفكّ شفراتها. ثمّ أخرج كلامه من خطاب العمر إلى خطاب النفس باعتماد الضمير الجمعي المتصل (نا) في الفعل سرقنا، أغرانا، عيّانا، والفائدة من ذلك العدول كونه في معرض المناصحة والتأسي إذ أراد إثبات أن العمر بطلوه ومرّه ودون وعي مسبق منتهٍ لا محالة.

3.3.2. الالتفات من المتكلم إلى الغيبة:

يقول الشاعر في قصيدة جاء بالبال:

جاء بالبال وتفكرنا ناس وأيام لينا معاهم فاتوا

تفكرنا حبيب خبروا غاس وصديق رحل وغابوا بسماتوا

بكات العين طار النعاس تذبذب صوتي ثقلوا نبراتوا⁽²⁾

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 57.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 20.

أورد "قيس راهم" في قصيدة جاء بالبال أسلوب الالتفات من المتكلم إلى الغيبة، الغرض البلاغي من الانتقال من خطاب النفس إلى خطاب الغيبة هو تعزيز مشاعر الانفعال والتركيز على مقتضى المعنى من خلال تمثّل طيف الأحباب الغائبين. لقد عقد الشاعر موازنة بين ضمير المتكلم الذي يمثل زمن التذكر والحنين الموجه (النون في تفكرنا، لينا، والياء في صوت) وضمير الغائب الذي يمثل ذكريات الماضي الدافئ (هم في لفظة معاهم، بسماتوا...). أسهمت على هذا الأساس ظاهرة الالتفات في تحقيق انزياح على مستوى الانفعال، والمعنى والتركيب.

3.2.4. الالتفات من الغيبة إلى المتكلم:

يقول الشاعر في قصيدة تنهيدة طائشة:

صلى الذلّ بنفوسنا ركعات وأمسات الشبهة تاج للمآذن
العروبة صبحت ومسّات مخدرة بمغربها وقلبها فاطن
مشانق وسيوف ألملتنا تمضات أنبال ورمح محذب ماكن⁽¹⁾

عمد الشاعر إلى التحول من الغيبة (لأنّه الأنسب في فعل السرد) إلى التكلم في قصيدة تنهيدة طائشة، يحيل ضمير الغيبة إلى مراحل وعوامل أقول الحضارة العربية الإسلامية (صلى الذل، أمسات الشبهة، مدرة بمغربها) ثم يعدل عن الغيبة إلى التكلم في البيت الأول والأخير (نون المتكلمين في لفظة نفوسنا، ملتنا) ليصور وقع هذا الأقول في نفس كل عربي. الغرض من الانتقال بين الضميرين هو العتاب وتحقير وتقزيم الذات العربية قصد إشعال فتيل النهضة ورفض غبار الذل عن أمة تتنن قهراً وأسّى.

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 84.

3.2. 5. الالتفات من الغيبة إلى المخاطب:

يقول الشاعر في قصيدة ما يسعد ما يهنى:

ما يسعد ما يهنى بعمرؤا حين لعاش دايمآ عاكستلو لىــــــــــــــــام
عدي يا لشاقي اليوم بنايرين الدنيا نوبة بنوبة وأقســــــــــــــــام
الكبر يشيب والجرح منين والمحنة تهدر وتمطي لحســــــــــــــــام
ما تتعجل ما تغبن خلينا سايرين لا يصيبك ضعف يا حبيبي ولا تتظام⁽¹⁾

تناول الشاعر في قصيدة ما يسعد ما يهنى أسلوب الالتفات من الغيبة إلى المخاطب لتحقيق أغراض فنية معينة، يلاحظ أنّ الشاعر انطلق من خطاب الغيبة فركّز على إظهار الجانب المظلم من الحياة (الضمير المستتر "هو" في لفظة ما يسعد، ما يهنى، لعاش..). ثمّ ينعطف من سياق الغيبة إلى سياق المخاطب في البيتين الثاني والرابع (عدي يا الشاقي، ما تتعجل، يا حبيبي..). حين كان في مقام النصح والإرشاد. اعتمد الشاعر تدرجاً فكرياً يتيح للمتلقى الإبحار بسلاسة من فكرة إلى فكرة أخرى، هذه الحركة أسهمت في خلق إيقاع داخلي يبقي المتلقي مشدوداً إلى مسار الخطاب ويجانبه السامة والرتابة.

3.2. 6. الالتفات من المخاطب إلى الغيبة:

يقول الشاعر في قصيدة صمتك يتكلم:

حتى وأنت غايس واتخمم صمتك كشفلي سرّك واحكاه
روح لحالك يا خاين وافهم الحب أنت ما تفقه معناه
ما يسكن قلب كقلبك الظالم لا يكونلك بيه عرش ولا تتمطاه⁽²⁾

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 90.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 40.

ينكر "قيس راهم" على المحبوب فعل الخيانة حيث يرى أنّ الخطاب المباشر هو الأمثل في مواجهة آثام وشرور الآخر وفضح سلوكياته غير الملائمة (روح، يا خاين، ما تفقه، قلبك الظالم..)، ثمّ ينعطف من أسلوب الخطاب إلى الغيبة ليسترسل في عرض المعنى الحقيقي للحب بهدف تقزيم الآخر وإحراجة وليؤكد أنّه بمنأى عن هذه المشاعر الروحانية الطاهرة. ولعلّ الغاية من الالتفات من المخاطب إلى الغيبة رغبة الشاعر في تجاوز العلاقة السامة، فمن غير شك أنّ فعل التخطي سيبدأ حتماً في مواجهة الآخر ووضع حدٍ للأعيبه. وعليه أسهم أسلوب الالتفات في دعم الموقف الشعري وتعزيز عاطفة الشاعر التي يبدو عليها الاضطراب.

يمكن القول عن الالتفات أنّها آلية أسلوبية مستعارة من الشعر الفصيح، سجلت حضوراً بارزاً في مدونة ريشة وارياح تحفيزاً لسماع المتلقي وخدمة لأغراض بلاغية تتناسب مع الموضوع الذي ترد فيه.

4.2 حسن التخلص في ديوان ريشة وارياح.

حسن التخلص أو حسن الخروج آلية بلاغية قديمة انبعثت من رحم القصيدة الجاهلية، تتعلق بقدرة الشاعر على الانتقال المستطرف من موضوع إلى آخر ومن غرض إلى آخر بأسلوب سلس عفوي متدرج دون الإشارة إليه أي دون أن يشعر المتلقي بهذا الانتقال. وعليه أصبح حسن الخروج ضرورة ملحة لتجسيد الوحدة العضوية فالتناسب الذي يخلقه بين المطلع والنهاية، بين الصدر والعجز هو جوهر الوحدة العضوية. يبدو أنّ "قيس راهم" جرى مجرى الأولين إذ استطرد في التخلص من غرض إلى سواه من الحكمة إلى الفخر في قصيدة هوى الدنيا، ومن الرثاء إلى الغزل في قصيدة أميمتي.

يعدّ حسن التخلص ظاهرة أسلوبية بارزة في قصيدة هوى الدنيا، يفترض "قيس راهم" أنّ الانتقال من الحكمة إلى الفخر لا يستلزم قرائن أسلوبية لحسن التخلص، لأنّ علاقة

الحكمة بالفخر علاقة تلازم واطراد، وهذا يعني أنّ المتلقي تشكل عنده تصور صار يعي من خلاله أنّ حضور غرض الحكمة يعقبه حضور غرض الفخر. استهل الشاعر القصيدة بغرض الحكمة ويمكن اعتباره الغرض الأساسي في هذه القصيدة، تتبع الشاعر التحولات والتغيرات التي تطرأ على الدنيا، إذ ركز في طرحه على تقديم تصور مغاير في معالجة القضايا المجتمعية طبقاً لمعيار فني يتدرج من العام إلى الخاص.

فلا عجب إذن أن تتأرجح معاني القصيدة بين طرح رؤية الشاعر نحو تقلبات الزمن إذ استطرد في عرض مشاهد مختلفة تعزز فلسفة الحياة التي تنبئ بالتباين والتقلب لتقلب الأمزجة واختلاف النفسيات والعوامل نحو (النية فحة، وحداني مخدوع، بعت الفرحة والتشيطان شريت، يا زمني قاسي ما حنيت، استعبدني لهافك، أمنتك يا خداعة..) وبين الفخر بالذات (من غمد العفة والصفى نسليت..) ثم يستدرك الشاعر ويواصل الإبحار في المعنى الأول ليضع المتلقي أمام صور مشهدية مكثفة تحيل إلى فلسفة الغدر واليأس (حزين، اندليت، غاظني صغري، صعب دربي..) ثم ينتقل مرة ثانية إلى الفخر بالمزايا التي شبّ وترعرع عليها على غرار (على الجود والكرم بصبايا تربيت.. نقهر ظيمي) وبعدها يسترسل في تعزيز الغرض الأساسي (بالفانيا بغدر الخاوة ندقيت، أمرك يا الدنيا منوا بركيت..) ليختتم القصيدة بغرض الفخر. إنّ هذا يعني أنّ القصيدة وردت على النحو التالي:

حكمة ← فخر ← حكمة ← فخر ← حكمة ← فخر.

الذي نخرج به من خلال تتبع ظاهرة حسن التخلص أنّ الحكمة صارت عرفاً شعرياً شعبياً مشاكلاً للواقع لا تكاد تخلو مدونة شعبية منه. أسهم غرض الحكمة وغرض الفخر في قصيدة هوى الدنيا في تماسك وحدات الخطاب الذي بدا لبنة واحدة ودعم رؤى الذات الشاعرة وتحقيق الوظيفة التبليغية التداولية مراعاة لمقام المتلقي .

تفصح قصيدة أميمتي على المزج بين غرضين اثنين هما الرثاء والغزل، تبنى "قيس راهم" أسلوب الخروج وعدّه قاعدة تخصص نظرته إلى الأم وهي نظرة تمزج بين الراهن دون

أمّ والماضي في كنف الأمّ، وهذا ما عزز شعور الفقد. لمّا أدرك "قيس راهم" ألم اليتيم انصرف إلى افتتاح القصيدة بغرض الرثاء وهو الغرض الأساسي الذي احتل حيزا كبيرا في المتن الشعري. المؤكد في هذا المقام أنّ الرثاء يقوم على استذكار خصال الأمّ الميتة والتعزي بما كانت تجود به من مزايا لا يمكن حصرها على غرار (اتضمّيني لصدرك لحنين، تتبسمي، تبوسيني، يدّي تشدّيها، تغنيلي، تدعيلي...)، تتبؤا الأم بهذا الطرح مقعدا من الذاكرة تجمع بين الاحتواء (في وجودها) والضياع (في غيابها).

ثمّ يتحول "قيس راهم" بأسلوب سلس إلى مسار جديد يتعلق بالغزل بالمحبوبة (محبة العربية نشرها، نحرك قلبها نستعطفوا بكلمتين..) ليعود مرة أخرى إلى بكاء الأم الراحلة (كثيرة يا أميتي همومي، نتذكرك بالفاتحة، نذكرك تاج..) وهي نظرة سيكولوجية جماعية ينساق لها كل من تجرّع مرارة اليتيم. ثمّ يتوجه الشاعر إلى كلّ النسوة العربيات بالتحية قبل أن يختتم القصيدة برثاء الأم مرة أخرى. لا يخفى على هذا الأساس ما لحسن التخلص من دور وظيفي في تحقيق الوحدة العضوية للخطاب الشعبي والفصيح، حيث صارت نواة أقام "قيس راهم" على أساسها فكرة الحب بين الغياب والحضور: غياب الأم وحضور الحبيبة.

مستخلص:

أثمرت الدراسة وصفا لأهم آليات الانزياح اللغوي في ديوان ريشة واريح لما لها من دور بارز في تحديد معالم الخطاب الجمالية وهي كالتالي:

. تعتبر اللغة في ديوان ريشة واريح أهم المباحث التي تمّ الاشتغال عليها، الملاحظ أنّ الشاعر زواج بشكل تلقائي بين المعجم الفصيح والمعجم العامي، هذه الظاهرة وضعت المتلقي أمام لغة يتعسر تحليلها وتصنيفها. رغم سهولتها. بسبب التعالق بين اللغة واللهجة. تسجل قصائد المدونة عدداً موفوراً من الوحدات المعجمية الفصيحة التي تراعي الضوابط النحوية والصرفية المتواضع عليها وهذا يعكس ثقافة الشاعر وإلمامه بناصية اللغة الفصحى.

. يتقاطع المعجم غير الفصيح إلى حدٍ كبير مع لغة الاستعمال اليومي لمقاطعة سطيف وبقية المقاطعات الجزائرية الأخرى، فالشاعر يرتكن في تخيّر الألفاظ إلى الممارسات الكلامية اليومية التي صبغت الخطاب بصبغة واقعية. وهو أمر طبيعي على اعتبار أنّ هذا الفن ابن بيئته يعبر بلغة ولسان حال الشعب..

. تقترب اللغة غير الفصيحة. غالبا. من اللغة الفصيحة مع خرق في السنن الإعرابية والقواعد الصرفية التي باتت خصيصة رئيسة تنهض بها قصائد ريشة وارياح. يظهر هذا الخرق في أشكال ومواضع عدّة.

. تشكل الانزياحات الشعرية كيانا متكاملا كان مبعثا على انسجام داخلي وخارجي متعدد الأبعاد والجوانب. لعلّ المتأمل في مظهرات الانزياح في ديوان ريشة وارياح يجدها تتمركز أكثر في الجانب اللغوي والجانب التركيبي الذي يدعم بدوره الجانب السيمانطيقي.

. يتجلى الانزياح اللغوي في ثلاث مستويات: التجاوز على مستوى الحركات (رفع المنصوب، جر المرفوع ..)، التجاوز على مستوى الحروف (تصنيف الأحرف الفصيحة من غير الفصيحة ثم تقديم دراسة وصفية تبرز مكامن التحريف التي طالت هذه الأحرف)، التجاوز على مستوى الألفاظ (من خلال التركيز على ظاهرة النحت، ظاهرة الإعلال، ظاهرة الإبدال، ظاهرة الوقف، ظاهرة الكشكشة). وبذلك تمكن الشاعر من تمثّل بعض خصائص وآليات الشعر الشعبي الجزائري.

. يمثل الانزياح التركيبي لدى "قيس راهم" قيمة دلالية تتأسس على مساءلة وتقصي آليات الخرق في الجملة الخبرية والجملة الإنشائية.

. يميل الشاعر إلى تغليب الخبر على الإنشاء، مرد ذلك أنّ الخبر يلائم الطبيعة السردية والتقريرية التي اصطبغت بها جلّ قصائد المدونة.

. تتعدد مباحث الجملة الخبرية بتعدد زوايا الدراسة. يركز البحث في الجملة الخبرية في ديوان ريشة وارياح على مبحثين أساسيين هما الجملة الاسمية والجملة الفعلية. تتفرع الجملة

الفعلية بين مثبتة ومنفية، ينوع الشاعر في أنساق الجملتين بين النسق العامي والنسق الفصيح، كما تمّ تتبع ظاهرة التقديم والتأخير التي كان لها دور وظيفي واستيتيكي متعلق بشحن الخطاب بالحركة والتجدد كما أسهم في رسم صور مشهدية متنامية الأحداث تستهوي المتلقي.

. تتفرع الجملة الاسمية بين جملة بسيطة وجملة ناسخة كان التفوق للأولى لأنها تتماشى مع طبيعة الشعر الشعبي البسيطة التي تنافي التعقيد، كما تمت متابعة ظاهرة التقديم والتأخير والحذف التي انحصرت في مواضع محددة. ومع ذلك كان لها دور فاعل في كسر الرتابة ولفت انتباه المتلقي.

. يؤثت "قيس راهم" المدونة بفسيفساء من الأنساق التعبيرية الإنشائية تراوحت بين أنساق طلبية (الأمر، النهي، الاستفهام، النداء، التمني) وأنساق غير طلبية (التعجب، القسم، كم الخبرية) انفتحت على أغراض عدّة يفرضها السياق والموقف الشعري، كان التفوق فيها للأولى. لأنّ الشاعر يقف موقف الطلب لأمر غير متحققة في مواضع عدّة سواء للتوجيه أو التمني أو الدعاء..

. تكشف الدراسة مساهمة الشاعر في تبني تقنية من تقنيات الشعر الشعبي هي حسن التخلص من غرض إلى آخر (من الحكمة إلى الفخر، من الرثاء إلى الغزل) في سياق إثبات قدرة الموروث الشعبي على الانفتاح على أكثر من غرض شعري.

. يراهن الشاعر على خرق الأنماط اللغوية المعتادة من خلال تقنية الالتفات الضميري التي تجسدت في صور وافرة رغبة في تأكيد المعنى والتحليق بالمتلقي من موضع إلى آخر دفعا للسامة وجلبا للإثارة، كما تبرهن أنّ الشاعر على مقدار من العلم مكّنه من إدراج تقنية بلاغية فصحي في خطاب شعبي.

فصل رابع:

"جماليات التشكيل الدلالي في ديوان ريشة وارياح"

. تمهيد

1. جماليات عتبة العنوان في ديوان ريشة وارياح.
2. جماليات الحقول الدلالية في ديوان ريشة وارياح.
3. جماليات الصورة الشعرية في ديوان ريشة وارياح.

. مستخلص.

تمهيد:

يشكل الانزياح الدلالي آلية هامة من آليات التحليل الأسلوبي، تضطلع هذه الآلية بنقل المدلولات من المستوى الحقيقي إلى المستوى المجازي هذا النقل المستوياتي كفيل بمنح الخطاب الشعري معانٍ غير مألوفة تنفتح على أبعاد جديدة تفضي بالمتلقي إلى عالم الغرابة والدهشة .

يُعنى علم الدلالة بمعالجة قضايا متشعبة على قدر كبير من الأهمية أبرزها نظرية الحقول الدلالية التي تهدف إلى تصنيف المفردات اللغوية ضمن أنساق محددة بناءً على علاقات القرابة الدلالية بين الكلمات المتجاورة. كما يركز هذا العلم على دراسة العلاقة بين الدال والمدلول، مع الاهتمام بتحليل الألفاظ الغريبة واستقصاء أبعادها اللغوية والدلالية، إلى جانب تحديد طبيعة التعابير المجازية واستكشاف دورها في إثراء المعنى وتعميق آفاق التحليل اللغوي.

من المعلوم أنّ دراسة التشكيل الدلالي لبنية اللغة الشعبية من الإجراءات الرئيسة التي تميّط اللثام على الكليات قبل الجزئيات على اعتبار الوحدات الشعرية الصغرى كيان مترابط متناسق ضمن وحدة كبرى خاضعة لعلائق دلالية مشتركة مؤسسة على الإشارة والتلميح. تتحدد انطلاقاً من هذا المبدأ الغاية من الدراسة التي ستسلط الضوء على آليات التشكيل الدلالي في ديوان ريشة واريح انطلاقاً من عتبة العنوان بوصفها المفتاح الأول للنص، مروراً بالعناوين الفرعية التي تُعزّز الدلالة وتوجه عملية القراءة والتأويل، وصولاً إلى الحقول الدلالية التي تنظم المعاني ضمن نسق منسجم، كما تلعب الصورة الشعرية بأنواعها المتباينة دوراً مفصلياً في إثراء الخطاب الشعري وانفتاحه على أبعاد جمالية جديدة تعزّز فاعلية التلقي والتأويل. من هذا المنطلق تتبلور إشكالية البحث على النحو الآتي:

. هل وفق الشاعر في تقديم رؤية متكاملة ومقاربة جمالية تعكس فاعلية العنوان؟ هل نجح العنوان في الكشف عن رؤى قيس راهم؟ ما مدى تعالق النص الموازي مع النص المركزي؟

. ما هي أبرز الحقول الدلالية في ديوان ريشة وارياح؟ ما هي أهم المعايير المستخدمة في عملية التصنيف؟

. ما هي أبرز الصور الشعرية التي سجلت حضورا في المدونة؟ فيم تتمثل خصوصية الصورة الشعبية. وما دور الصورة الشعرية في إبراز جمالية الخطاب الشعبي؟

1. جمالية عتبة العنوان في ديوان ريشة وارياح:

أضحت عتبة العنوان مجالا قرائيا خصبا وتقنية أساسية من تقانات المصاحب النصي، عرفها "ليو هوك" بأنها مجموعة من العلامات اللغوية التي توضع على النص بهدف تحديده وتعيينه، والإشارة إلى محتواه العام، إضافة إلى دورها في استقطاب اهتمام القارئ وتحفيزه على التفاعل مع النص⁽¹⁾، إذ تتحرى تقديم رؤية مغايرة تكشف وعي الذات الشاعرة في تشكيل الخطاب الشعري الشفوي نظرا لما تتمتع به من انسيابية عالية تتفتح على الخطاب المركزي. اكتسحت عتبة العنوان المشهد النقدي المعاصر لتنبؤا مكانة ملائمة تنزع إلى انتهاك حاجز الهامشي المألوف واستبداله بالمركزي غير المألوف، ولعلّ القيمة الفعلية لعتبة العنوان تظهر في كونه يمثل هوية الخطاب وجوهره إذ ينطوي على أبعاد فنية عميقة تعزز السمات الجمالية للنص الموازي، على هذه الشاكلة " انتهى شارل غريفيل إلى صياغة ثلاث

¹ - ينظر : Leo H.Hock : la marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, Mouton publishers, the hague) paris, Newyork, 1981, P: 05. أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر: العدد الثاني والثالث، 2008.

وظائف للعنوان: أ. تحديد هوية العمل. ب. تعيين مضمونه. ج. إبراز قيمته (لهذه الوظيفة علاقة بـ إغواء الجمهور"⁽¹⁾). يُلاحظ أنّ تحديد هوية العمل سواء كان فنّا نثرياً أو فنّاً شعرياً تنصدر التصنيف الذي ابتدعه "غريفيل" لوظائف العنونة، تليه تعيين مضمونه ويعني به ضرورة وجود علاقة وثيقة تجمع بين العنوان والنص المركزي، ولا ريب في أنّ المبدع الحقيقي هو من يوزع طاقته الفنية توزيعاً عادلاً بين العتبة والتمن فلا يغلب طرف على طرف آخر، فإذا كانت العتبة آخر ما ينجزه المبدع فهي في المقابل أول ما يصطدم به المتلقي، ومن هنا نصل إلى الوظيفة الثالثة للعتبة وهي التركيز على إبراز قيمتها الجمالية عبر تخيّر الألفاظ، ونمط الخط، واللون المناسب الذي من شأنه أن يغري الجمهور لخوض تجربة القراءة.

1.1. بنية العنوان المركزي Central title structure:

1.1.1 البنية السطحية The Superficial structure:

يتألف عنوان المدونة: ريشة وارياح من اسمين الأول بصيغة المفرد والثاني بصيغة الجمع يتوسطهما حرف عطف. الريشة في المعجم الوسيط من "راش الطائر ريشاً: نبت ريشه. والثوب: زينته بصور الريش. واللباس الفاخر، والخصب والحالة الجميلة. الرّيش: كسوة الطائر. الواحدة ريشة"⁽²⁾. الريشة مفرد ريش يستخدمها الخطاطون العرب وغير العرب كأداة للكتابة لاسيما قبل اختراع الأقلام.

يعدّ الواو أحد حروف المعاني، وهو الحرف السابع والعشرون من أحرف الهجاء. يقسم إلى قسمين: عامل وغير عامل. العامل نحو واو ربّ، غير العامل نحو واو الاستئناف.

¹ - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007، ص: 45.

² - إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط. ص: 385.

تجمع الرّيح كذلك على صيغة " أرواح وأرياح. مفرد رّيح: الهواء إذا تحرك. والرائحة. والقوة. يقال ذهب رّيح. والنصرة والغلبة. هبّت رّيح: جرى أمره على ما يريد"⁽¹⁾. الرّيح هي ظاهرة طبيعية تتمثل في تسارع حركة الكتلة الهوائية بشكل أفقي نتيجة فارق الضغط الجوي معنى هذا أنّ الهواء ينتقل من مجال الضغط المرتفع إلى مجال الضغط المنخفض.

هذا معجمياً أمّا من الناحية النحوية والتركيبية فالريشة وردت اسماً نكرة وهنا ممكن الانزياح، فالأصل في الجملة الاسمية أن تبتدئ بمعرفة ولا يجوز الابتداء بنكرة لأنّها غامضة، مسوغ الشاعر في الابتداء بنكرة هو حصول الفائدة نحويًا وبلاغيًا. فالريشة وردت خبراً لمبتدأ محذوف تقديره هي. الأصل في الجملة: هي ريشة، المبتدأ ضمير شأن معرفة والخبر اسم نكرة.

الواو أحد حروف المعاني غير العاملة، تفيد العطف والجمع والمشاركة بين المعطوف والمعطوف عليه في الحكم والحالة الإعرابية. تعرب: حرف عطف مبني على الفتح لا محل له من الإعراب.

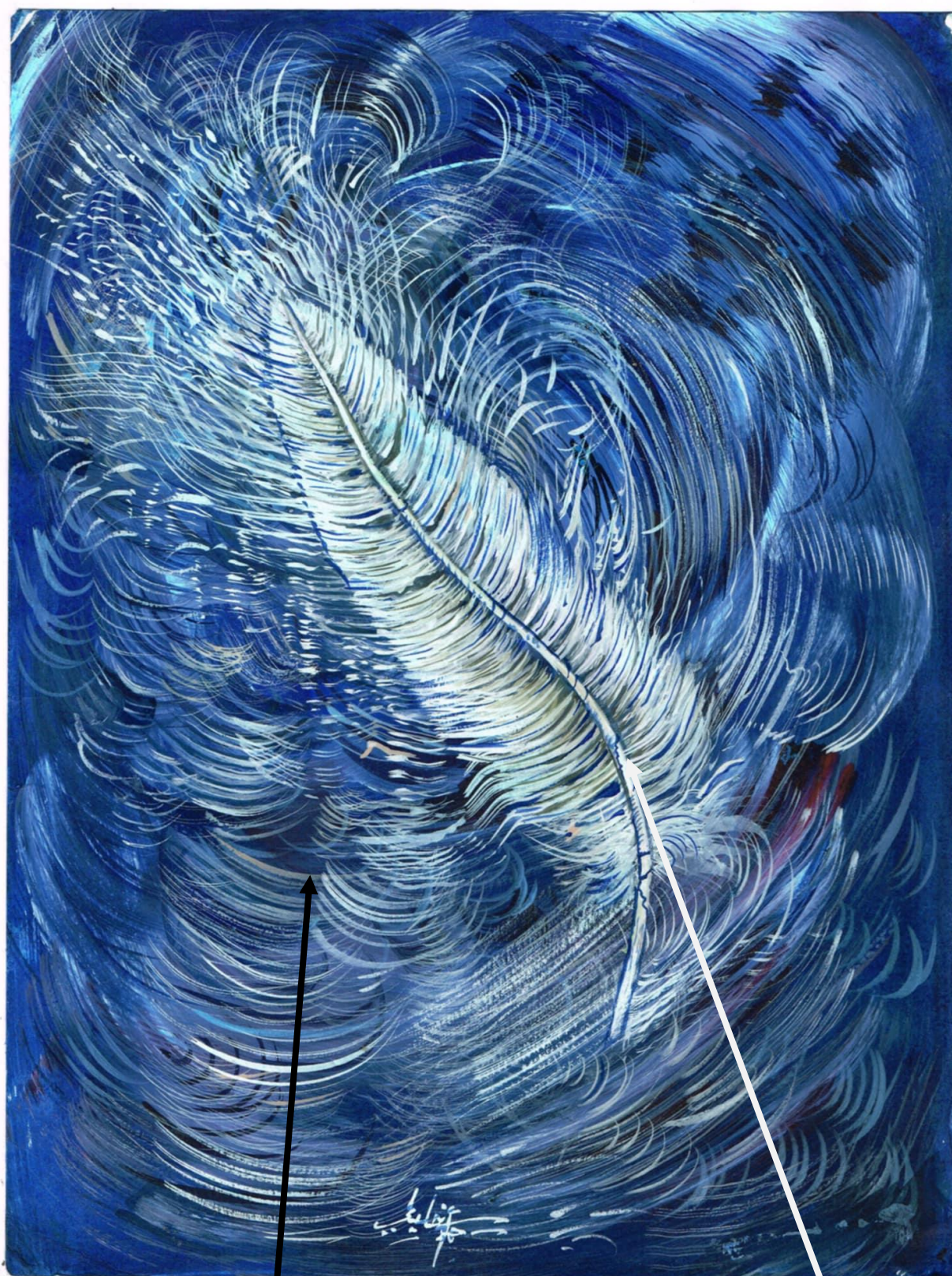
وردت "أرياح" اسم نكرة بصيغة الجمع مع انزياح في اللفظة بإضافة الألف أول الكلمة، والأصل فيها: رّيح. وهو معطوف على الخبر ريشة مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. وعليه تكشف جملة العطف العلاقة التلازمية بين الريشة والرّيح، فمصير الريشة مرهون بالرّيح.

2.1.1. البنية العميقة The deep structure:

يستدعي الحرص على تفكيك شفرة العنوان ممارسة استراتيجية تحليلية جادة تجمع بين الوظيفة الشعرية والوظيفة التوصيلية تمنح المتلقي السلطة. ليحفر ويفكك التعبيرات اللغوية

¹ - إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط. ص: 381.

ليبلغ أعلى درجات اللذة الفنية . باعتباره أحد أعمدة الممارسة الإبداعية ومشاركا فاعلا في ضمان تداولية الخطاب الشعري الشفوي. يحظى العنوان الرئيسي "ريشة وارياح" بحمولة حبل بالرموز والإيحاءات تتمظهر على النحو الآتي: الحياة.



الحياة

النفس البشرية

الريشة	↔	الرياح
ملموس	↔	غير ملموس (هلامي)
الهشاشة	↔	الصلابة
النعومة	↔	القسوة
الخضوع	↔	التحكم والسيطرة
النفس	↔	الحياة
السكون	↔	الحركة
البطء	↔	السرعة
اللون	↔	عديم اللون
النقاء	↔	التلوث

لم يكن اختيار العنوان وليد الصدفة بل فعل مؤسس على خلفيات فكرية، واجتماعية، وجمالية. يعكس تشكيل عتبة العنوان انزياحاً واضحاً، مرد ذلك الانزياح الجمع بين مختلفين. فالريشة تحيل إلى الشيء الملموس، الهش، الناعم، كما تحمل معاني السكون والبطء والنقاء. في حين أنّ طبيعة الرياح هلامية غير ملموسة نستشعرها ونعجز عن القبض عليها، تصطبغ بالقوة وحركتها اللولبية السريعة المحملة بالغبار.

ترمز الريشة إلى نفس الشاعر الهشة الوحيدة، الهشة بقيمها ومبادئها (الطيبة، والحب، والثقة، والنقاء، والوفاء) مع الأشخاص الخطأ وفي الزمن الخطأ، إنّها نفس خاضعة لسلطة الآخر، عاجزة عن تقرير مصيرها. اتخذت الحضارات القديمة من الريشة رمزا للنصر والحرية وهنا تكمن المفارقة فريشة "قيس راهم" ترمز إلى الهزيمة والاستسلام للعالم ومآسيها. في المقابل ترمز الرياح إلى قسوة الحياة ونوائبها ممثلة في فراق المحبوب، خذلان الصديق،

وفاة الأم، ضياع الحلم، الفقر... وبذلك تتحكم رياح الحياة العتية بمصير الريشة الهشة المستكينة (الشاعر)، فتقذفها هنا وهناك دون رحمة أو شفقة.

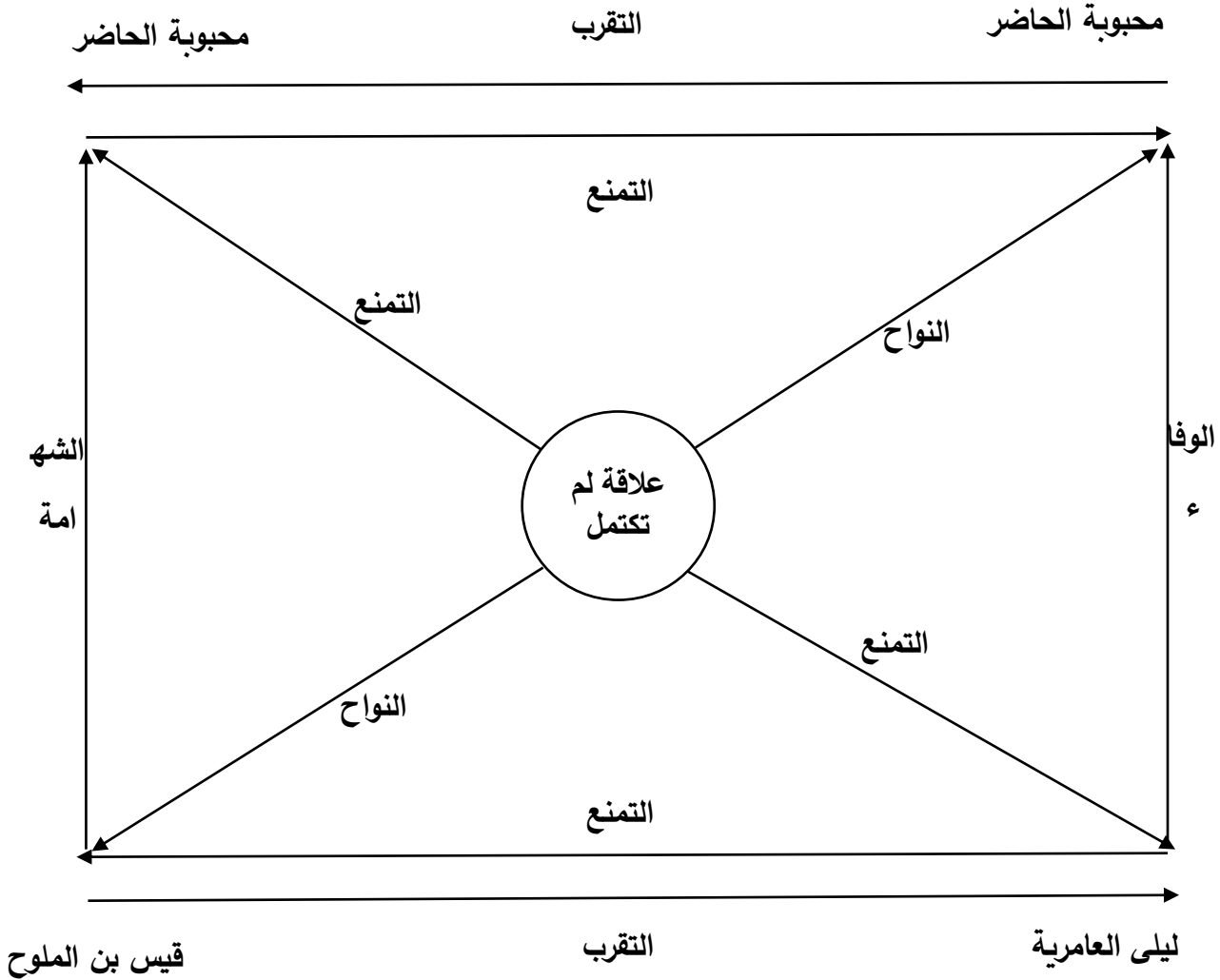
أثبتت الدراسات أنّ الهواء النقي عنصر هام يعزز مناعة الإنسان ويحافظ على الصحة النفسية والجسمية، إذا ما طرأ تغير في طبيعته الفيزيائية بفعل عوامل كيميائية أو بيولوجية بات خطراً يهدد حياة الإنسان وباقي الكائنات الأخرى. إنّ التغير الذي مسّ الكتلة الهوائية جعلها تتحرك بشكل أفقي متسارع محمّل بجسيمات معلقة تزيد من خطر الإصابة بالاضطرابات النفسية (الاكتئاب) والتهابات الجهاز التنفسي (الربو). في هذا السياق يشترط بناء شخصية سوية متزنة تتمتع بصحة نفسية توفر بيئة سوية، فالشخصية السوية. عموماً. متصالحة ومتوافقة مع المحيط الخارجي من مناحٍ عدّة عقلية، وانفعالية واجتماعية. وهذا ما تفتقده شخصية الشاعر اللاسوية التي أجبرت على التعايش في بيئة مضطربة، خانقة، دائمة المشاكل، أحالته إلى شخصية مدمنة للقلق. وعليه فالهواء (الهادئ، المعتدل، الصافي) ← يمنح الحياة، والرياح (الهوجاء، الملوثة) ← تسلب الحياة وتؤدي إلى الاختناق.

لكي يتخطى الشاعر حالة الاستسلام والخضوع لا بدّ له أن يللمم شتات نفسه المتناثرة (الريشات) هنا وهناك وأن يبسط جناحيه محلقاً مع الرياح، يعني هذا أنّ "قيس راهم" حين يتخذ من الظروف القاسية دافعاً للنهوض لا الانكسار سيسخر قوى الكون لخدمته.

2.1 بنية العنوان الفرعي Subtitle structure:

يرتبط العنوان الرئيس ارتباطاً وثيقاً بالعناوين الفرعية، تظهر هذه العلاقة بدءاً بقصيدة ريشة وارياح. ريشة وارياح رائعة اتخذها الشاعر عنواناً رئيساً للمدونة، تنتمي القصيدة إلى الشعر الوجداني، تصور مشهداً درامياً يحمل بعداً تراجمياً استدعى استحضار أيقونتين تراثيتين عرفتا في الشعر العربي القديم منذ القرن السابع للهجرة، ارتبط ذكرهما بمعارك الحب العذري، هي شخصية "ليلي العامرية" وشخصية "قيس بن ملح". عززت

تقنية التناص التفاعل بين الخطاب الشعبي المعاصر والموروث الثقافي القديم. يتمظهر هذا التفاعل من خلال الرسم المبين أدناه:



تتقاطع الشخصيات الأربع في مناحٍ عدّة وهنا مكنم المفارقة، فشخصية المحبوبة (الزمن الحاضر) تتقاطع وشخصية ليلى (الزمن الماضي) في نقاط مختلفة لعلّ أهمها تمجيد عاطفة الحب الصادق العفيف.

. ليلى (الزمن الماضي) مثال للمرأة العربية المتمنعة الخاضعة للأعراف والتقاليد، فريسة صعبة المنال، أمام جهود "قيس بن الملوح" الذي لم يذخر جهداً للظفر بها. بينما المحبوبة

(ليلي الزمن الحاضر) هي المبادرة "الصيد" التي شغفت حبًا بالمحبيب "الفريسة" (قيس الزمن الحاضر) الذي قابلها بالتمنع والتحفظ.

.تتقاطع شخصية "قيس بن الملوح" (الزمن الماضي) وشخصية "قيس بن الملوح" (الزمن الحاضر) في صفة الشهامة، فالأول كان شهما في المحاربة من أجل من يحبها، والثاني كان شهما بتمنعه على التلاعب بمن تحبه.

.تتقاطع شخصية ليلي (الزمن الماضي) وشخصية قيس (الزمن الحاضر) في التمتع والإعراض عن الطرف الثاني.

.تتقاطع شخصية قيس بن الملوح (الزمن الماضي) وشخصية ليلي (الزمن الحاضر) في الحب الذي أوصلهما إلى الهوس والجنون وكذا التلذذ بحالة الحزن وبذلك تورطوا في حالة من الاكتئاب السوداوي حيث فضّل كلاهما الانزواء عن الآخرين، قيس في الصحراء وليلي في القصر والانشغال بإحياء طيف المحبوب علّه يكون مرهّمًا يخفف وطأه المأساة.

.تتقاطع شخصية قيس بن الملوح (الزمن الماضي) مع شخصية ليلي (الزمن الحاضر) في كون مشاعرهما كانت ريشة هشة خاضعة لسلطة رياح الآخر.

.تتقاطع قصة قيس وليلي (الزمن الماضي) مع قصة "قيس" و"ليلي" (الزمن الحاضر) في أنّ كليهما لم يكتب له الاكتمال، المانع في عدم تتويج القصة الأولى هو الأب الذي رفض تزويج ابنته بمجنون ومنحها زوجة لشخص آخر يفوقه رزانة ونُبلا (ورد الثقفي)، في حين أنّ المانع في عدم اكتمال قصة قيس وليلي (الزمن الحاضر) هو أنّها قصة حب من طرف واحد.

.تتماهى قصيدة ريشة واريح مع الرمزية التي يحيل إليها العنوان المركزي وهي التفاعل الديناميكي بين القوة (تسلط الآخر) والهشاشة (إذعان الأنا) أين كانت مشاعر ليلي كالريشة في مهب رياح قيس.

يتجلى التعالق الدلالي بين العنوان الرئيس والعناوين الفرعية في المدونة بصيغة مضمرة، فالمتعمن في مضمون القصائد يجدها أكثر ارتباطا بدلالة العنوان الرئيس من العناوين الفرعية، يتجلى ذلك من خلال قصيدة "القلب الصافي" يقول الشاعر:

ياما عولنا بالقلب الصافي وأنوينا وكثيرنا عشي بالجمرة كاوي
موجة تجيب وموجة ترمينا تسرق المليان وتزدوا خاوي⁽¹⁾

يشارك العنوان المركزي مع العنوان الفرعي "القلب الصافي" في إطار علاقة الدال بالمدلول، الدال "ريشة" والمدلول "القلب"، وهي علاقة تلازمية تفضي إلى تصور مشترك هو الصفاء، والبياض، والهشاشة والضعف. كما ترتبط عتبة العنوان الرئيس بالسياق العام للنص الفرعي يتمظهر ذلك الارتباط على النحو الآتي: القلب الصافي ← الريشة / موجة تجيب وموجة ترمينا ← رياح الحياة، فكما تتحكم الرياح بمسار الريشة تتحكم أمواج الحياة بمصير القلب الصافي المسلوب الحرية وتتقاذفه هنا وهناك. وعليه يلمس القارئ انسجاماً بين عنوان الديوان الذي يحيل إلى رمزية الضعف والخضوع ضعف الريشة أمام قوة الرياح الأمر الذي يجعلها دائمة النقلب تماماً كحال الإنسان في مجابهة صروف الدهر. طرح الشاعر في هذا المقطع من قصيدة القلب الصافي فكرة فلسفية موجزة وعميقة ترتبط بتجربة إنسانية محفوفة بالتحديات، فكلاهما يعبر عن التغير الدائم والخضوع لقوى الطبيعة والقدر.

وفي قصيدة نار ودمعة، يقول الشاعر:

هب حبك واحسبتوا نسمة حتى جهلت عواطفوا واقوات
وارجع تشيطان وظنيتوا نعمة وتلايمت جيوش اجفاك وجبات
حيرتيني وقت الشدة والحاجة وخليتي لمشاعر لرياحك قشات⁽²⁾

1 - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 24.

2 - قيس راهم، ريشة واريح، ص ص: 80-81.

يضع "قيس راهم" المتلقي أمام تجربة عاطفية قاسية دائمة التقلب يغلب عليها طابع الخذلان والحيرة والانهازم أمام الآخر. ترتبط عتبة العنوان المركزي "ريشة وارياح" بصورة جلية بالسياق العام لقصيدة "نار ودمعة". فالمشاعر كالريشة في الضعف والعجز والإذعان لسلطة الآخر، والمحبوب كالرياح في الهيمنة وفرض السيطرة على مصير القشة، يتجلى هذا التصور بوضوح في قول الشاعر: "خليتي لمشاعر لرياحك قشات". حيث شبه الشاعر المشاعر في خفتها وهشاشتها وانكسارها بالريشة المنهزمة العاجزة عن مقاومة الرياح العتية.

وفي قصيدة تنهيدة طائشة، يقول الشاعر:

زرنا عطار وجرّنا لحشيشات المسمومة وسلمنا رقابنا لخاين
ما صدقت عاصفة عل وردة أتوصات ولا سكن راقد إلا خلاً وقواطن⁽¹⁾

تفضي عتبة العنوان إلى العوالم الفنية والدلالية لقصيدة "تنهيدة طائشة". الأمة العربية (الضمير الجمعي نحن) ← الريشة/ الخائن (الاستعمار الغربي) ← الرياح/ المشترك اللفظي: التسليم والتقلب الدائم. فكما لم تأمن العاصفة في رعاية الوردة التي سلمت مصيرها إلى رياحها الهوجاء لا يؤتمن الآخر الغربي الذي تمكّن من خديعة الأنا العربي فسلمه حاضره وغده وتحكم في مصيره. على هذا الأساس يكتنز العنوان المركزي ريشة وارياح دلالة مكثفة وعميقة لما جاءت به هذه الأبيات من قصيدة تنهيدة طائشة. تعكس هذه الأبيات فكرة التناقض بين الضعف، وقوى الآخر، فالريشة هي رمز الأمة العربية التي لطالما عانت ولا تزال تعاني الخيانة والغدر الممارسة من طرف لحشيشات المسمومة والعواصف (الآخر الغربي). نلمس هذا التناقض أيضا في عتبة العنوان أين تنعكس فكرة الصراع المستمر بين الضعيف الهش مقابل العوامل الخارجية التي تمثل القوى الذي لا يرحم.

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص ص: 83-84.

3.1 فضائية العنوان المركزي Central title space :

تشتمل واجهة المدونة مجموعة من العناصر الهامة: اسم المؤلف، والعنوان، والتجنيس، ودار النشر، والخلفية (صورة مرفقة بالألوان). إنَّ الحرص على إخراج وتقديم الغلاف بصورة نموذجية بات من الممارسات الجمالية الضرورية التي من شأنها منح النسيج الشعري قيمته الأدبية والفنية.

ريشة واريح هو أحد الإصدارات الشعرية الشعبية عن منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين (ط1. 2009). ورد العنوان بصيغة خطابية ذات تحديد إجناسي صريح مرفق بالعنوان المركزي (شعر شعبي)، وبذلك أسهم العنوان الفرعي في تقديم تصور واضح عن طبيعة العمل الأدبي الإجناسية وسهل على المتلقي عملية الاختيار. يظهر العنوان المركزي "ريشة واريح" مقدمة الغلاف تحديداً وسط الصفحة بخط عربي أصيل كبير يستحوذ على مساحة كبيرة من الواجهة ولون أحمر قانٍ يلفه البياض. ممّا لا شك فيه أنّ المزج بين اللونين معاً لم يكن عبثاً بل هو ممارسة واعية تحيل إلى أبعاد دلالية وجمالية ترتبط بنفسية المبدع، تعتبر الألوان علامة سيميائية بارزة تتفجر منها شبكة متلاحمة من الدلالات تتصل بمرجعية النص المركزي ولغة موحية تفتح على رموز وإيحاءات عدّة يفرضها السياق ودرجة اللون، فاللون الأحمر من أكثر الألوان رمزية التي حققت وظائف مختلفة على غرار الوظيفة التسويقية الإغرائية، فالمعلوم أنّ الجمع بين اللونين الأحمر والأبيض يضفي مسحة جمالية تتشرح لها النفس، فخامة اللونين المتوهجة الفاتحة والداكنة تخطف الأبصار وتشدّ الانتباه ليزيد الإقبال على القراءة، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى حقق اللون الأحمر وظيفة دلالية تقترن بمعانٍ مختلفة، فهو يحمل معنى القوة، والهيجان، والحروب، والموت وهي معانٍ تتوافق مع طبيعة الرّيح. كما يرتبط اللون الأحمر بمعانٍ تتناسب مع طبيعة الريشة التي أنهكها التخبط نحو معنى التعب والمشقة. اللون الأحمر رمز للدم وهذا ما يفسر وجود بقع حمراء

تعتلي صورة الريشة دلالة على الجرح والأسى والأنين الذي غير طبيعتها الفيزيائية من الأبيض الناصع إلى الأحمر الباهت.

يعتلي الصفحة اسم الشاعر الحقيقي "قيس راهم" بلون أسود حالك خط عربي ذو حجم صغير مقارنة بالعنوان المركزي، يعتبر اسم المؤلف من العلامات البارزة المكونة لعتبة الغلاف الخارجي التي تحيل العمل إلى صاحبه الأصلي، تربع الاسم أعلى الصفحة يمنح انطبعا بالتفرد والتحكم والتعالي والملكية وكأن كل المعطيات التي تمظهرت أسفل الاسم تحت سلطة الذات الشاعرة. في حين خصص ذيل الصفحة للإشارة إلى دار النشر والتي دونت بنفس لون وحجم اسم الشاعر.

بالنسبة لخلفية الغلاف فقد طغى عليها اللون الأزرق الملكي يتخلله اللون الأزرق السماوي واللون الأبيض الناصع المشع الذي كان ومازال سمة للسلام والنقاء والأمل بغد مشرق. يظهر خلف العنوان المركزي مباشرة ظل ريشة متهاوية ذات لون باهت بين الأحمر والأخضر المصفر. وعليه إن استحضار هذا الزخم اللوني مقدمة الغلاف أضفى فسيفساء جمالية وحقق متعة بصرية أدت إلى بلوغ الوظيفة الإغرائية.

2. جمالية الحقول الدلالية في ديوان ريشة وارياح/Aesthetic semantic fields

in the poetry collection "Risha and Ariyah

باتت نظرية الحقول الدلالية إجراءً أسلوبياً هاماً يزيح اللثام عن المناحي الجمالية في الخطاب الشعري الشعبي كونها تكشف الأبعاد النفسية والإيديولوجية والثقافية المضمرة فضلاً على هذا تعتبر نظرية الحقول الدلالية طاقة تعبيرية متجددة تثري المعجم الشعري وتضيء فكرته الجوهرية، كما تبرز أهم العلائق التي تجمع الكلمة بالكلمات المجاورة لها على غرار: علاقة الترادف، وعلاقة التنافر، وعلاقة الجزء بالكل، وعلاقة الاشتمال. في هذا السياق يتشكل ديوان ريشة وارياح من مجموعة من الحقول الدلالية الرئيسية: حقل الطبيعة، وحقل

الدين، وحقل الفكر والأدب، وحقل القيم والأخلاق الانسانية. تشكل هذه الحقول الدلالية جزءاً أصيلاً من هوية "قيس راهم" الثقافية نظراً لارتباطها بسياقات دينية، اجتماعية وثقافية كانت عاملاً في جعلها منظومة متكاملة يتشابه فيها الحس الجمالي مع الثراء اللغوي. يسعى هذا المبحث إلى تصنيف الألفاظ إلى حقول دلالية ثم تحديد العلاقات القائمة بينها مع التركيز على تحليل هذه الألفاظ وفقاً للسياق التي وضعت فيه.

1.2 تمظهرات حقل الطبيعة :Nature field manifestatons

لطالما كانت الطبيعة الملهم الأول للشاعر الفصيح والشاعر الشعبي الذي اتخذ من عناصرها معينا يشدق قريحته الشعرية وينهض بقدرته التصويرية، استعار المبدع من محراب الطبيعة الرموز والإيحاءات التي تعكس أفكاره الرومانسية وفلسفته في الحياة. تعرف الطبيعة بأنها مجموع العناصر والظواهر الفيزيائية والبيولوجية التي تشكل الكون المادي، بما في ذلك الكائنات الحية والجمادات والعمليات الطبيعية، والتي توجد بمعزل عن التدخل البشري، وعليه يشكل الحقل الدلالي لألفاظ الطبيعة حضوراً واسعاً في قصائد المدونة فاق الحقول الدلالية الأخرى بـ (185 كلمة) يظهرها الجدول أدناه.

حقل الطبيعة			
حقل السماء	حقل الأرض	حقل الحيوان	حقل النبات
الشمس (10 مرات)،	جبالي (مرة) لبرور (خمس مرات)،	الذيب (مرتان) غراب	غصن زيتون
القمر (08 مرات)،	الشعاب (مرة واحدة)، للتراب	(مرتان)، الفيران	(مرتان)، عود
الضباب (مرتين)،	(مرتان)، بلوراس (مرة)، بحر	(ثلاث مرات)، للقط	(أربع مرات)،
السحاب (أربع	(ثمانية مرات)، أرض (ثلاث	(مرتان)، الطير (أربع	الورد (11
مرات)، النسمة (08	مرات)، الهضاب (مرة)، الطين	مرات)، جناحيه (ثلاث	مرة)، بذرة
مرات)، ريحة (أربع	(ثلاث مرات)، ماء زمزم (مرة)،	مرات)، مهرة (مرة)،	(مرة)، بشواك
مرات)، غيم العشوة	طلالوا (ثلاث مرات)، حجراتوا	سباع (أربع مرات)،	(ثلاث مرات)،
(مرتان)، النجمة	(ثلاث مرات)، موجة (خمس	لبتنا (مرة)، حيوانات	الريحان (مرة)،

ازهاري (مرتان)، لحشيشات (مرة)، ثمرة (مرة)، للنخل (مرة)	(مرة)، الحمام (أربع مرات) حوتة (مرة)، معزة (مرة).	مرات)، خندق (مرة)، الجمرة (ثلاث مرات)، الماء (ثلاث مرات)، النار (ست مرات) الصخر (مرة)، بخلجان (مرتان)، أثنايا (مرة)، بترول (مرة)، صحارينا (ثلاث مرات)، أشجارنا، اث مرات)، أسواقينا (مرة)، أشجاري (مرة)، أوكاري (مرتان)، دخّانوا (مرة)، حورية بحر (مرة)، جزيرة (أربع مرات)، جناين (مرة)، النهرين (مرة)، الثرى (مرة)، فلين (مرة)، بضافي (مرة).	(06 مرات)، مطرة (مرة) لهوى (مرتان) أنوار (مرتان)، السماء (أربع مرات)، ضي (مرة بدر) (مرة) جنّة (مرة)، عاصفة (مرة)، الغيث (مرة)
المجموع: 185 لفظة			

يندرج ضمن حقل الطبيعة أربع حقول فرعية: حقل السماء، وحقل الأرض، وحقل الحيوان وحقل النبات. تشترك الألفاظ المشكلة لكل حقل ضمن شبكة من الأنظمة والعلائق المحكمة على النحو التالي:

حقل السماء Sky field:

. وجود علاقة ترادف بين: (ضي ونور)، (نسمة ولهوى)، (رياح وعواصف)، (غيوم والسحاب)، (مطرة والغيث).

. وجود علاقة تضاد بين: (نور وضباب)، (الشمس والغيث).

. وجود علاقة تنافر بين: (الشمس والقمر).

. وجود علاقة جزء من كل: النجوم، الشمس، القمر جزء من السماء.

. وجود علاقة اشتمال: السماء تشتمل على القمر، الشمس، النجوم، الجنّة..

حقل الأرض Earth field:

- . وجود علاقة مترادف بين: (صحاري ولفيافي)، (التراب والثرى)، (الهضاب والجبال)، (الصخر ولحجر).
- . وجود علاقة تضاد بين: (بحر وبر)، (ماء ونار).
- . وجود علاقة تنافر بين: (شجر وحجر).
- . وجود علاقة جزء من كل: موجة وحرورية البحر جزء من البحر، البترول جزء من الصحراء، الأوراس جزء من الجبال.
- . وجود علاقة اشتغال: الأرض تشتمل على بر، بحر، صحاري، هضاب، أشجار، خلجان. الماء يشتمل على ماء البحر وماء زمزم..

حقل الحيوان Animal field:

- . وجود علاقة مترادف بين: (سباع ولبة).
- . وجود علاقة تضاد بين: (قط وفيران).
- . وجود علاقة جزء من كل: أجناحوا جزء من الطير.
- . وجود علاقة اشتغال: الحيوانات تشتمل على السبوعة، الذيب، غراب، فيران، قط، الطير، مهرة، لبنتا، لحمام، حوتة، معزة. والطيور تشتمل على غراب ولحمام.

حقل النبات Plant field:

- . وجود علاقة مترادف بين: (وردة وأزهاري).
- . وجود علاقة جزء من كل: شوك جزء من الورد، البذرة جزء من الثمر.
- . وجود علاقة اشتغال: النخل يشتمل على ثمر، والغصن يشتمل على عود، والأزهار تشتمل على ريحان، ورد والزهرات..

كما تربط الحقول الأربعة الفرعية المجاورة جملة من العلائق على غرار علاقة التضاد بين السماء والأرض، والنبات والحيوان، وعلاقة الجزء من كل فالسما والارض والنبات والحيوان جزء من الطبيعة الكونية..

أسهمت الطبيعة. في ديوان ريشة وارياح للشاعر "قيس راهم". بعناصرها وظواهرها بشحن المعجم الشعري بطاقة إيحائية أخذت بعداً هاماً في تكثيف الدلالة وإثراء التجربة الشعرية والشعورية، كما كان لها الدور الفعّال في تشكيل الصورة الشعرية على نحو يعكس مخيلة الشاعر ويبرز الملامح الجمالية في القصيدة. حيث أثبتت القراءة الأولية مرونة الشاعر في التعاطي مع دلالة الرمز الطبيعي في إطار ما يقتضيه السياق الفني والثقافي والاجتماعي للنص. فيما يلي أبرز الرموز الطبيعية استحضاراً في المدونة القيسية:

الشمس the Sun: الشمس عبارة عن "كرة ضخمة من الغازات الساخنة وهي النجم المركزي للنظام الشمسي كما تعتبر إحدى نجوم مجرة درب التبانة، قطر الشمس يعادل 109 أضعاف قطر الأرض، الحقيقة المثيرة للاهتمام حول الشمس أنها المصدر الأساسي لكلّ الطاقة على كوكب الأرض"⁽¹⁾. توفر الشمس الطاقة الضوئية والطاقة الحرارية اللازمة التي تدعم الحياة على كوكب الأرض كما تعزز صحة الجهاز المناعي لدى الإنسان... الشمس رمز طبيعي ينتمي إلى حقل السماء، تكررت في الديوان (10 مرات)، وردت هذه اللفظة في قصائد متفرقة على غرار قصيدة نار ودمعة. يقول الشاعر:

وين وعودك ليا والكلمة وين شمسة وعلاه امسات⁽²⁾

استغل الشاعر رمزية الشمس بوصفها ظاهرة طبيعية تنفتح على زخم من الإحياءات المكثفة تخترق آفاق الدلالة الحسية. تحيل الشمس في قصيدة نار ودمعة إلى المحبوبة،

¹ - <https://www.twinkl.com/teaching-wiki/alshms> منصة توينكل التربوية، مقال حول: ماهي الشمس.

² - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 80.

فالمحبوبة كانت المصدر الأساسي لحياة الشاعر، فهي رمز الطاقة والعطاء اللامشروط (الحب، الجمال، الدفاء..)، ساوى "قيس راهم" بين قيمة الشمس وقيمة المحبوبة، فكلاهما يهب الحياة ويمنحها معنى وغيابهما يسلبها. هذه المقابلة كان لها وقع كبير في التعبير عن عاطفة الحب الجياشة التي استحالت لومًا وعتابًا وبذلك انتقل رمز الشمس من دلالة الحب والتفاؤل إلى دلالة الانكسار والتشاؤم والسوداوية.

الصخر Rock: الصخر في علم الجيولوجيا عبارة عن تشكيلات "من رمال ترسبت وتطابقت مع بعضها البعض وبعد عدة سنوات تكونت هذه التشكيلة من الصخور"⁽¹⁾، الصخر رمز طبيعي ينتمي إلى حقل الأرض، تواتر في الديوان (مرة واحدة)، وردت هذه اللفظة في قصيدة صمتك يتكلم. يقول الشاعر:

الحب كمان بألحانوا يتنعم الصخر القاسي يهوى مغناه⁽²⁾

كثيرا ما ترتبط الصخور في الشعر العربي القديم والمعاصر بالأصالة والانتماء إلى الوطن. في حين عمد الشاعر إلى استحضار رمز الصخر للدلالة على معنيين الحقيقي الظاهر وهو الصلابة والقسوة، والمجازي العميق وهو التأكيد على القوة التأثيرية لطاقة الحب في تحقيق تغيير شامل في أكثر الأشياء صلابة فمهما بلغ الإنسان من قسوة الصخر تظل مشاعر الحب الدافئة قادرة على النفاذ إلى أعماقه وإثارة وجدانه..

النَّار Fire: النَّار عنصر طبيعي يتخذ مفاهيم وأبعاد عدّة علمية، ودينية، وأسطورية، يطلق على الطاقة الحرارية التي تحدث "نتيجة تفاعل كيميائي يحدث بين الأكسجين الموجود في الغلاف الجوي المحيط بالكرة الأرضية وبعض المواد القابلة للاشتعال"⁽³⁾، أمّا النَّار في الفكر

¹ منصة ويكيبيديا، مقال حول الصخر، <https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B5%D8%AE%D8%B1> - 17:43، سا: 2024/11/07.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 40.

³ - صهيب خزاعلة، ماهي النار، موقع موضوع، 16 ديسمبر 2018.

الإسلامي فتقابل الجنة وتقال لجهنم، هي المأوى الأخير الذي أعدّه الله تعالى للطغاة الكافرين، يقول عز شأنه في كتابه المحكم "وَالَّذِينَ كَفَرُوا وَكَذَّبُوا بِآيَاتِنَا أُولَٰئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ"⁽¹⁾. تعتبر النار رمز طبيعي ينتمي إلى حقل الأرض، تحيل النار في الحضارة الإغريقية إلى معنى التحول والانبعاث من جديد من الرماد، وفي الحضارة الهندية توحى بالبهجة والنصر، كما اتخذت بعض الحضارات القديمة من النار آلهة مقدسة، أما في الحضارة العربية الجاهلية فترتبط بمعنى الخراب والذكريات المؤلمة.. تردد رمز النار في الديوان (06 مرات)، تجلى ذكره في قصيدة أميمتي. يقول الشاعر في هذا الصدد:

نبرد نار قلبي وانطقيها وانحط كلامي بلسم للمجروحين⁽²⁾

شحن "قيس راهم" لفظة النار بدلالات جديدة تلائم مناخ القصيدة وتفصح عن الخراب النفسي وشواظ الألم الذي طاله بعد وفاة أمه. فالخوف الذي تبعته النار المضطربة يضاهي الخوف الذي يبعثه غياب الأم، وألم الحرق واللفح يشاكل ألم الفقد والموت. وعليه تتداخل صورة النار التي تلتهم الأخضر واليابس مع صورة مشاعر اللوعة والجزع التي أججت فؤاد الذات الشاعرة في محاولة منها لتحويل الألم إلى بلسم للمكالمين.

الذئبة Wolves: الذئب حيوان بري مفترس من فصيلة الكلبيات، آكل للحوم، واسع المكر والحيلة وذو طباع عدوانية. الذئب رمز طبيعي ينتمي إلى حقل الحيوان، تكرر في قصائد الديوان (مرتين)، اقترن ذكره بقصيدة يالك وصيتك. يقول الشاعر

تفارقنا وضحية للذئابة ما تمنيتك ولا تمنيتك للعديان تبقى أشفايا⁽³⁾

يحيل رمز الذئب في هذا السياق إلى أعداء الشاعر واسعي المكر منعدمي الرحمة الذين تجردوا من القيم والأخلاق الإنسانية، هم فئة من الشباب الطائش الذي يتصيد الفتيات

1 - سورة البقرة، الآية 39.

2 - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 34.

3 - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 48.

الشابات وهذا ما أثار حفيظة الشاعر الذي يتأسف على الوضع الذي آلت إليه المحبوبة والتي وقعت فريسة سهلة بين مخالب الذئاب البشرية.

السباع The lions: السبع حيوان بري من فئة السنوريات، ضخم مفترس آكل للحوم، قوي البنية الجسدية، يكنى بملك الغاب. السبع رمز طبيعي يندرج ضمن حقل الحيوان، تواتر في المدونة القيسية (أربع مرات)، من المواضع التي استحضر فيها هذا اللفظ قصيدة راد ربي. يقول الشاعر:

ويلقى سباع الحمراء قطوط جايعين واحنا بحال نيبانهم وأمخالبهم احفينا⁽¹⁾

جعل الشاعر من السبع صورة للسمو والشرف والرفعة والبطش، وهي صورة فرسان العرب الفاتحين، صورة "صلاح الدين الأيوبي" وجيشه العرمم الذي تهابه العرب قبل العجم في زمن كان العرب ملوك الانسانية وقادتها، ثم يتجلى عنصر المفارقة حين جعل من السباع المتبوعة قططا تابعة ضعيفة مستهترة ليؤكد للمتلقي حجم العار الذي لحق بالأمة الإسلامية واليون بين الزمنين الزمن الماضي المجيد والزمن الحاضر المنهزم.

غصن زيتون Olive branch: الزيتون شجرة مباركة معمرة، دائمة الخضرة، يتجاوز ارتفاعها الخمس عشرة مترا، غصن الزيتون رمز طبيعي يندرج ضمن حقل النبات، تواتر في المدونة (مرتين)، من المضارب التي استحضر فيها هذا اللفظ قصيدة الوقفة الخمسين. يقول الشاعر:

غصن زيتون زين يدينا وسيف عدل قاطع لرقاب⁽²⁾

يحيل هذا البيت الشعري من قصيدة الوقفة الخمسين إلى قيم الثورة التحريرية الجزائرية التي جمعت بين قيم الحرب (سيف قاطع) وقيم السلم (غصن زيتون). الملاحظ أنّ "قيس

1 - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 52.

2 - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 10.

راهم" عمد إلى استدعاء رمز طبيعي (غصن الزيتون) له صلة وثيقة ومباشرة بالتاريخ والتراث بغرض الفخر وتثمين بطولات الشعب الجزائري. فلطالما اتخذ الشعراء من الزيتون رمزا للمقاومة والصمود والسلام وكذلك الأصالة، فالطبيعة الفيزيائية والبيولوجية للزيتون لها قدرة عجيبة على التأقلم وتحمل العوامل الخارجية القاسية شأن الشعب الجزائري الذي تحمل وقاوم لعقود طوال ضيم الاستعمار. فجزور هذه الشجرة تمتد أعماق التربة كامتداد وتشبث الجزائري بأرضه.

الوردة The rose: الوردة جنس نباتي ذات رائحة زكية تستعمل للزينة، الورد من النباتات المحببة إلى النفس البشرية تحارب الاكتئاب وتبعث السرور والبهجة. الوردة رمز طبيعي ينتمي إلى حقل النبات، تردد في المدونة (11 مرة)، من المواطن التي استحضرت فيها هذا اللفظ قصيدة ليلة صيف. يقول الشاعر:

كنت وردة والعين ما حبت سواها وحبس الزمان وأوهب لسباب لقعدتنا⁽¹⁾

يعكس هذا البيت من قصيدة ليلة صيف لحظة شاعرية خالدة تمنى فيها الشاعر توقف الزمن. جعل "قيس راهم" من الورد معادلا موضوعيا للحبيبة في الجمال والفتنة والرقرة والعبق الطيب، من هذا المنطلق استعار رمزية الورد ليفصح عن مقدار الود للأخر وكأنها كانت بمثابة الهدية التي زينته حياته ومنحتها لونا ومعنى.

2.2 تظاهرات حقل الدين: Religion field manifestations

تشكل المسألة الدينية سمة من سمات الشعر الشعبي الجزائري، يرد المعجم الديني على شكل إشارات ورموز دينية مستوحاة من القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، تقترن فاعلية الدين في الشعر بقضية الإصلاح كونه يتأسس على قاعدة خاضعة للمعطي الاجتماعي. تتجلى قيمة الحقل الديني في خلق جو روحاني قائم على التدبر يعكس شخصية

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 44.

الشاعر ذات النزعة الدينية، كما يمنح النسيج الشعري عمقا فنيا وبعدا دلاليا يناسب السياق ويرتقي بقيم النص ليؤكد صدق التجربة الوجدانية. ورد في شعر "قيس راهم" ألفاظ دينية عديدة ترتبط بالجانب الديني تقدر بـ (53 لفظة) يوضحها الجدول أدناه:

حقل الدين
الرّب (أربعة عشر مرة)، تكبّر (مرة واحدة)، ركع (مرتان)، الإسلام (مرة واحدة)، قبلة (مرة واحدة)، وحّد الله (مرة واحدة)، الخالق (خمس مرات)، والله (أربع مرات)، جوامع (ثلاث مرات)، بالأذان (مرة واحدة)، عبدك (مرة واحدة)، بالفاتحة (مرة واحدة)، نتوب (مرة واحدة)، يغفلي (مرة واحدة)، ينصف مخلوقاتوا (مرة واحدة)، المآذن (خمس مرات)، صلّى (أربع مرات)، ركعات (أربع مرات)، نبينا خير المخلوقات (أربع مرات)، شواطن (مرة واحدة)، مكارم أخلاق (مرة واحدة).
المجموع: 53 اسما دينيا

برزت في المدونة الشعرية العديد من الوحدات الدّينية الصريحة، ارتبط ظهورها بسياقات وغايات متباينة، فتارة تحيل إلى معنى التوحيد من خلال استحضار لفظة الرّب، فالرّب هو السيد والمصلح والمدبر، والرّب أيضا لفظة دينية تعني الإله "لا يطلق لغير الله عز وجل وقد يخفف"⁽¹⁾، ترددت في المدونة 09 مرات على غرار قصيدة أميمتي. يقول الشاعر:

وصححتينا حقيقة الدنيا وشرحتها ووحدانية الرّب وارجوعنا للطين⁽²⁾

تعتبر التنشئة الدينية السليمة ركنا محوريا في كيان الأسرة الجزائرية باعتبارها الأساس في تنشئة الأبناء وصناعة فرد سوي نفسيا وفكريا ودينيا، تبرز في هذا السياق مكانة الأم

¹ - زينب زيادة دسوقي البغدادي، الحقول الدلالية في شعر لبيد بن ربيعة "دراسة نظرية تطبيقية"، المجلد التاسع من العدد

الحادي والثلاثون لحولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، دس، ص: 798.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 33.

ودورها الفعال في توعية الأبناء وتوجيههم انطلاقاً من عقيدة التوحيد، حيث تستهدف تصحيح المفاهيم والرؤى الخاطئة، وتنمية القيم والسلوكيات الإسلامية الصحيحة، وبذلك تسهم في إعداد جيل صالح قادر على مجابهة تحديات الحياة بمبادئ راسخة ومنهج سليم. ترادف لفظة الرب في المدونة لفظ الجلالة الله، تواترت هذه اللفظة (03 مرات) نحو قصيدة كي يليل الليل. يقول الشاعر:

والله يبقى خاطر هكذا مقسوم بين هم هذا الإنسان وأحزاني⁽¹⁾

الله لفظ جلالة مشتق من الألوهية "الله علم على الإله المعبود بحق، التأليه: القول بوجود إله مدبر للكون"⁽²⁾. اتخذ الشاعر لفظة الجلالة "والله" أداة للقسم كون القسم لا يكتسب مشروعيته الدينية سوى باسم الله المعظم، لجأ الشاعر للقسم بغرض التأكيد على استمرارية الحيرة وتجدر الحزن في كيانه.

تقترن تارة أخرى المفردات الدينية بمقام الدعاء والتذلل إلى الخالق. يقول الشاعر في قصيدة نضحك ولي نبكي:

ارشد يا خالقي للحل راني ندعي خفف ظلم الزمان جنبني دقاتوا⁽³⁾

توجه "قيس راهم" إلى الخالق بالدعاء والتضرع طلباً للرحمة والمناجاة نتيجة ضنك العيش وتكالب صروف الدهر. يؤكد الارتكان إلى الله إيمان الشاعر ويقينه بأن الله ملاذ العبد في السراء وعند نزول البلاء..

الله عز شأنه هو خير وكيل، سند المؤمن وملجأه في اليسر قبل العسر، عوناً على الظالمين. يقول الشاعر في قصيدة ماضي بعينيك:

¹- قيس راهم، ريشة واريح، ص: 73.

²- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص: 25.

³- قيس راهم، ريشة واريح، ص: 37.

نقلك كلام بالشدة وأنواسيك نقلك وكلّي الرّب ولا تخافي⁽¹⁾
يوجه الشاعر خطابه إلى المحبوب ويقصد من خلاله المتلقي بغية تمرير رسالة
إصلاحية تتمثل في إظهار فضيلة الثقة والتوكل على الله لحظة البلاء، فالمؤمن الحق من
يدرك أنّ لا ملاذ له من الخلق غير الخالق.

3.2 تمظهرات حقل الفكر والأدب / thought and literature field manifestations

اكتسح حقل الفكر والأدب بقية الحقول الدلالية بـ (107 كلمة)، إنّ اهتمام الذات
الشاعرة باستحضار المعجم الأدبي في المدونة ناتج عن وعي عميق بقضايا مصيرية مختلفة
ذاتية، وطنية وحتى قومية، فالشاعر باعتباره جزء من كيان الأمة وعنصر فاعل دائم التأثير
والتأثير تقع على عاتقه مسؤولية البحث عن سبل للخلاص والانعتاق. وعليه تتمظهر وحدات
حقل الفكر والأدب من خلال الجدول المبين أدناه:

حقل الفكر والأدب
كتب (سبع مرات)، بالحرف (ست مرات)، الخطاب (مرة)، صفحات (أربع مرات)، كتاب (مرتان)، العلماء (مرة)، شاعر (مرتان)، بالكلمة (12 مرة)، لقصيد (سبع مرات)، ينظم (مرتان)، الموزونة (مرة)، لكلام (مرتان)، رسائل (مرة)، لقم (سبع مرات)، القرطاس (مرة)، الراوي (مرة)، سؤال (مرتان)، جواب (مرتان)، بمعاني (مرتان)، قرآني (مرة)، للغز (مرة)، السطرين (مرتان)، تفقه معناه (مرة)، شعر (ست مرات)، قفاها (ثلاث مرات)، الروايا (مرة)، ارثيتك (مرة)، بالمداد (مرتان)، الورق (ثلاث مرات)، قصة (مرتان)، احكاية (مرة)، قيس (ست مرات)، ليلي (ثلاث مرات)، الأبيات (مرة)، أسماء (مرة)، عبله (مرة)، أحفاد المجنون (مرة)، عنتر (مرة)، المرقش (مرة)، حيزية (مرة)، بلقيس (مرة) ..
المجموع: 107 كلمة

ينطوي حقل الفكر والأدب سلسلة من المفردات المتجاورة تحكمها علاقات متشعبة مثل
علاقة الترادف، علاقة التضاد، وعلاقة الجزء من الكل، وعلاقة الاشتمال على النحو التالي:

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 93.

وجود علاقة الترادف بين: (لفظة يكتب ولفظة ينظم)، وبين (لفظة ورق ولفظة قرطاس). تكررت لفظة ينظم مرتين في المدونة بنسبة مقدرة بـ (01.86%)، النظم هو ائتلاف الكلام واستقامته فأجود الشعر حسنُ السبك، ما كان أداة طيعة تتبنى وظيفة جمالية تثقيفية تجمع بين المتعة والمنفعة من خلال تحقيق غايات فردية ترتبط بذات الشاعر وغايات إصلاحية ترتبط بالمجتمع. كان البوح بالكتابة وسيلة "قيس راهم" في تقديم مفهوم للحب "يكتب الحياة شعر وينظم" وفي طرح قضايا متشعبة على قدر كبير من الأهمية.

وجود علاقة تضاد بين: لفظة سؤال وجواب.

وجود علاقة جزء من كل: القصائد، القوافي، الكلمات، الحروف جزء من الشعر.

المداد جزء من القلم.

الورق، الصفحات، الكلمات، الحروف جزء من الكتاب.

عمد الشاعر إلى استحضار لفظة الشعر، ولفظة قصيدة ولفظة شاعر بغرض الفخر بملكته الشعرية من جهة، وللتأكيد أن الشعر الشعبي مركز اهتمامه من جهة أخرى في إطار توجيه انتباه المتلقي نحو الجوانب الفنية من شخصية المبدع. فالشعر هو "كلام موزون مقفى قصداً. وهو قول مؤلف من أمور تخيلية يقصد به الترغيب أو التنفير"⁽¹⁾. ترددت لفظة الشعر في المدونة (06 مرات) بنسبة مقدرة بـ (05.60%). أدرج "قيس راهم" لفظة الشعر في قصائد عدة نحو قصيدة يالك وصيتك. يقول:

يوم سمعت بالشعر ارثيتك ودرقوا النجمات والقمر بسمايا⁽²⁾

¹ - إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص: 484.

² - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 48.

اتخذ "قيس راهم" من الشعر إطاراً فكرياً ووسيلة لثراء المحبوب فأطلق العنان لفيض من المشاعر راحت تعانق الكلمات لترسم صورةً مشهديةً دراماتيكيةً لمعاناة الذات الشاعرة المنهزمة كانت فيها اللغة الشعرية أداةً طيعةً للتفيس والإفصاح عن مشاعر الألم. تواترت لفظة القصيدة (07 مرات) أي بنسبة (06.54%)، القصيدة هي "وحدة شعرية متكاملة فنياً، مؤلفة من أبيات متماثلة، تحوي موضوعاً أو أكثر، يريد الشاعر منها إيصال رسالة ما إلى الناس"⁽¹⁾. تتجلى لفظة القصيدة في مضارب مختلفة في الديوان على غرار قصيدة ماظي بعينيك. يقول الشاعر:

لو يمكنني أنبكي الدمعة اللي تبكيك نستعطفها وننظمها قصايد وقوافي⁽²⁾

يظهر هذا البيت من قصيدة ماظي بعينيك تعاطف الشاعر الصادق مع الحالة النفسية المتأزمة التي آلت إليها المحبوبة، حيث يراهن "قيس راهم" على ملكته الشعرية في تحويل حزنها إلى قصائد بليغة تضطلع بوظيفة تطهيرية، سعياً إلى كفكفة دموعها وتهدئة ألمها بلغة جمالية مرهفة.

تكررت لفظة الشاعر (مرتين) بنسبة مقدرة ب (01.86%). تتجلى هذه اللفظة من خلال قصيدة تلمسان. يقول الشاعر:

شاعر مسلح بالكلمة لقصايد وينظم والكلمة الموزونة والفخر خصايل العريان⁽³⁾

اتخذ الشاعر من القصيدة مجالاً رحباً للفخر بملكته الشعرية الفذة، فلطالما كانت الكلمة سلاح الشاعر في البوح والتفيس عما يختلج ذاته.

وجود علاقة اشتغال: الخطاب يشتمل على الشعر، رسايل، قصائد، الروايا، قصة، وحكاية.. أحفاد المجنون تشتمل على عنتر والمرقش.

1 - محمود سالم محمد، مقال القصيدة، موقع الموسوعة العربية..دص.

2- قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 92.

3- قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 13.

تواترت لفظة أحفاد المجنون مرة واحدة في قصيدة نار ودمعة بنسبة مقدرة بـ (93.00%). يقول الشاعر:

جرحتي آدم وماضنيتوا يبرة عنتر والمرقش وكثير المخلوقات
الصبر يا أحفاد المجنون للمحنة هذا الليل وأهوى الليّلات⁽¹⁾

يعدّ توظيف الشاعر لشخصيات تراثية مثل: "أحفاد المجنون، وعنتر، والمرقش مؤشرا على سعة ثقافته وعمق اطلاعه على الموروث العربي القديم، كما يدل هذا التوظيف على براعته في اختيار ما يلائم السياق الشعري والموقف التعبيري. وعليه تفيد علاقة الاشتمال الإجمال ثم التفصيل، وهي تقنية بلاغية فعّالة تجمع بين الإمتاع والإقناع، حيث تسهم في عرض الأفكار على نحو يحقق المتعة ويحول دون تسرب الملل إلى المتلقي، وتعرّز الإقناع من خلال توضيح الفكرة وتقريبها من ذهن المتلقي.

4.2 تمظهرات حقل القيم والأخلاق الإنسانية/ Morals and human values

field manifestations:

يعتبر الشعر الشعبي دستور الحياة، له صلة مباشرة بالمجتمع، اتّخذ الشاعر وسيلة للوعظ والإرشاد بالترغيب والترهيب، الترغيب بالقيم الحميدة والترهيب من السلوكيات والعادات الذميمة. لم يكن الشاعر "قيس راهم" بمعزل عن هذه الرسالة النبيلة حيث كرّس قلمه لخدمة القضايا الوطنية والقومية ليثبت أنّ الشاعر الشعبي هو الآخر ملتزم بواجب الإصلاح.

حقل القيم والأخلاق الإنسانية	
حقل الفضائل	حقل الرذائل
القناعة (مرتان)، العز (مرتان)، العفة (مرة)، قاسي (اربع مرات)، ما رحمت (مرتان)،	

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 82.

الصفى (مرتان)، الجود (مرة)، الكرم (مرتان)، نقهر ظيمي (مرة)، الطيبة (مرة)، التوبة (مرة)، العفو (مرتان)، عقال (مرة)، النخوة (مرة)، النيف (مرة)، الشجاعة (مرة)، الوفاء (أربع مرات)، المكارم (مرتان)، الحب (أربعة عشر مرة)، فاعل الخير (مرة)، الحنان (سبع مرات)، فرّج (مرة)، الصبر (أحد عشرة مرة)، الأمل (مرة)، راضيين (مرتان)، المحبة (أحد عشرة مرة)، يرفق (مرة)، العاقلين (مرة)، إنسانيين (مرة)، الخير (مرة)، حر (مرتان)، عادل (مرة)، يلين (مرة)، صافيتك (مرة)، ما حقدت (مرة)، ما شحيت (مرة)، ما كنت بخيل (مرة)، صريح (مرة)، للصدق (مرة)، عز (مرة)، أتسامحيه (مرة). 89	الخداع (أربع مرات)، الغدر (سبع مرات)، للجياح (مرة)، الظلم (إثنا عشرة مرة)، الجاير (مرتان)، الحقرة (مرة)، الخيانة (عشر مرات)، الحقد (مرة)، السبان (مرة)، النكران (مرتان)، الغرّ (سبع مرات)، جرح (ثلاث مرات)، الطمع (ثلاث مرات)، بجفى (مرة)، يلدغني (مرة)، المكر (مرتان)، متكبر (مرة)، الكره (مرة)، الكذب (ثلاث مرات)، بالزّرخس (مرة)، تلف وتراوغ (مرة)، اكوايا (مرة)، الإرهاب (مرة)، التطرف (مرة)، باعني (مرة)، باطل (مرة)، كسرتني (مرة)، سبّوه (مرة)، فاسق (مرة)، فاحش (مرة)، ماجن (مرة)، الطاغى (مرة). 83
المجموع: 172 كلمة	

حقل الفضائل: Virtues field

. وجود علاقة الترادف بين: (لفظة الجود ولفظة الكرم)، وبين (لفظة النخوة ولفظة النيف)، وبين (لفظة ما شحيت ولفظة ما كنت بخيل)، وبين (لفظة راضيين ولفظة قانع). تسهم علاقة الترادف بين الكلمات المجاورة في تأكيد المعنى وترسيخه في ذهن المتلقي. لا توجد علاقة التضاد.

. وجود علاقة الجزء من الكل: لفظة صفى، طيبة، فاعل خير، يرفق جزء من الانسانية. تفيد علاقة الجزء من الكل داخل الحقل الدلالي الواحد تخصيص المعنى المراد إيصاله.

. وجود علاقة الاشتمال: الفضائل تشتمل على الحب، الصبر حنانة، الطيبة، العز والعفة. تسهم علاقة الاشتمال في الإيجاز.

حقل الرذائل / Vices field:

. وجود علاقة الترادف بين: (لفظة قاسي ولفظة ما رحمت)، وبين (لفظة الغدار ولفظة الخداع ولفظة الخاين)، وبين (لفظة الظلم ولفظة الحقرة)، وبين (لفظة تلف ولفظة تراوغ)، وبين (لفظة فاسق ولفظة فاحش ولفظة ماجن)، وبين (لفظة الطاعي ولفظة الظالم).
. لا توجد علاقة التضاد.

. وجود علاقة الجزء من الكل: الغدر، لخدع، كذبك، جرح، الغرّ..جزء من الظلم.
. وجود علاقة الاشتمال: حقل الرذائل يشتمل على الحقرة، فاسق، الطامع، قاسية، يلدغني، ومتكبر...

إنّ المتأمل في حقل القيم والأخلاق الانسانية يلحظ وجود علاقة تضاد بين كلمات كثيرة تنتسب إلى حقل الفضائل وأخرى تنتمي إلى حقل الرذائل على غرار لفظة (طيبة وحقده)، ولفظة (الصفى والخداع) ولفظة (يغدر وأوفى) ولفظة (خانوني وأوفى بالعهده) ولفظة (لحنانة والقاسية) ولفظة (الصدق والخيانة). أسهمت علاقة التضاد بين حقل الفضائل وحقل الرذائل في توضيح المعنى فبالأضداد تتضح المعاني. المعلوم أنّ قيس راهم ركز اهتمامه على ترسيخ بعض القيم التي ارتأى أنّها تتماشى والعقيدة الإسلامية والتنفير من بعض السلوكيات التي تعارضها على النحو المبين أدناه:

. **القناعة / Contentement:** القناعة من أهم الصفات التي استرعت اهتمام "قيس راهم"، القناعة خلق إسلامي كريم مشتق من الفعل قنع يقنع أي رضي بما قسمه الله واستغنى بالموجود عن المفقود، أصل القناعة الزهد والكفاية. والإنسان القنوع هو الإنسان الراضي البصير الذي يرى في منع الله عطاء ورحمة. أدرك "قيس راهم" فتن الزمن وضعف النفوس التي انغمست في الشهوات وتكالبت على الماديات الأمر الذي أسهم في تفشي سلوكيات

تتألف الفطرة الإسلامية السوية، توقع في المهالك وتورث صاحبها الخزي والخسران كالحسد وهوس الامتلاك اللامشروط لجاه حائل أو كرسي زائل. دفعت هذه العوامل الشاعر إلى التركيز على إظهار فضيلة القناعة من خلال ترغيب الشرائح الاجتماعية بها. على هذا الأساس تواترت لفظة القناعة في المدونة القيسية (مرتين) بنسبة مقدرة بـ: (01.16%).

تتجلى لفظة القناعة من خلال قصيدة طريقي وطريقك. يقول الشاعر:

القانع يحذرنِي ويديّ شبرين والراقِد يتبعني ويفطن ما يلقاني⁽¹⁾

يوجه الشاعر خطابه بلسان الزمن إلى فئتين من الناس، الفئة الأولى هي الفئة القانعة التي زهدت في الدنيا وترفعت عن النعيم الزائل يقينا بنعيم لا يزول، فئة أدركت أنّ النهاية الحتمية هي الموت (يديّ شبرين) فأعدّت له العدة اللازمة. والفئة الثانية هي الفئة الجشعة الغافلة التي أضلت الطريق (الراقِد يتبعني) واستغرقت في الشهوات لتستفيق بعد فوات الأوان (يفطن ما يلقاني).

. الصبر / patient: شيمة إنسانية تنتمي إلى حقل الفضائل، الصبر نقيض السخط

وهو التحمل والامتناع والحبس أي حبس النفس الإنسانية عن المحرمات، وحبس اللسان عن التذمر، وحبس الجوارح من أن تزيغ. يقترن منهج الصبر بحسن إسلام المرء وكمال عقله. الصبر درجات: صبر على الطاعة، وصبر في اعتزال المعصية، وصبر على البلاء وقضاء الله. خصّ الله عز وجل عباده الصابرين الجزاء الحسن والخير الكثير يقول: "وَلَنَجْزِيَنَ الَّذِينَ صَبَرُوا أَجْرَهُمْ بِأَحْسَنِ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ"⁽²⁾. لاحظ "قيس راهم" أنّ الشعب الجزائري قليل الصبر كثير الجزع والسخط وهو ما اعتبره انحرافاً عن المبادئ الإسلامية، فخصّ هذه الصفة بقصائد عدّة رغبة منه في تهذيب النفوس. تردّدت على هذا الأساس لفظة الصبر في

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 29.

² - سورة النحل، الآية: 96.

المدونة (11 مرة) بنسبة مقدرة ب(06.39%) على غرار قصيدة جارية يا لعمار. يقول الشاعر:

لعمر خريف أياموا ورقات أصبروا ياك الصبر قدرنا وأقضانا(1)

يدعو الشاعر المخاطب إلى التحلي بفضيلة الصبر واتخاذها منها في الحياة منطلقا في ذلك من تشبيه عمر الإنسان بأوراق الخريف المتساقطة في إشارة إلى قصر الحياة وسرعة الأيام، من هذا المنظور اعتبر الشاعر أنّ الصبر قدر محتوم لا مفر منه حين يعجز الإنسان عن تغيير الواقع.

. المحبة / affection: المحبة نقيض البغضاء، وهي مشتقة من الحب أي التعلق والازم، تعتبر المحبة خلقا إسلاميا قويمًا، وعاطفة إنسانية خالصة تعبر عن الحب المطلق والعطاء اللامشروط. المحبة شعور فطري بالانجذاب لا تضبطه الغرائز لأنه منزّه من الأهواء والشوائب، تتأى المحبة عن الرغبة الجنسية الأمر الذي يجعلها أسمى من الحب العادي. المحبة أنواع: محبة الله وهي أسمى درجات المحبة، ومحبة الأهل، ومحبة الخلان، ومحبة الأوطان....، تبنى "قيس راهم" في المدونة معظم الأنواع حيث أشار في مواضع متفرقة إلى محبة الأمّ، ومحبة الصديق، ومحبة الحبيب، ومحبة الدنيا.. وعليه تكررت لفظة المحبة ومشتقاتها في المدونة (11 مرة) بنسبة مقدرة ب(06.39%). تتمظهر لفظة المحبة عبر قصيدة القلب الصافي. يقول الشاعر:

بادرنا دايمًا بمحبة وعطينا صبرنا وأعي العبد يلاوي(2)

اتخذ "قيس راهم" من المحبة لبنة أساسية لتلائم الشخصية الإسلامية السوية في ظل التحديات التي يخوضها يومياً. فقد حرص على إرساء هذه العاطفة يقينا منه بدورها في

1- قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 57.

2- قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 25.

إقامة مجتمع صحي متماسك، فالمحبة في نظره حاجة إنسانية متبادلة تعزز الإحساس بالأمان وتخفف نوبات القلق، وتمكّن الإنسان من إيجاد منافذ لأزماته.

. الظلم/ injustice: الظلم خلق إنساني ذميم مشتق من الفعل ظلم أي طغى وتجبر، الظلم هو مجاوزة الحد، وانتهاك حق الآخر ماديا ومعنويا. يتخذ الظلم أشكالا عدّة: ظلم النفس، وظلم الناس، وظلم الوطن. حرّم الله عزوجل الظلم على نفسه وجعله بيننا محرما، حيث نزه سبحانه وتعالى نفسه من الظلم وحذر عباده من ممارسته لقوله: "إنّه لا يجب الظالمين"⁽¹⁾. بات الظلم عادة إنسانية عرفت انتشارا خطيرا بين أفراد المجتمع الجزائري الأمر الذي دفع "قيس راهم" إلى دق ناقوس الخطر في محاولة منه إلى إيجاد حلول ناجعة كفيلة برفع هذا الداء. تواترت على هذا الأساس لفظة الظلم ومشتقاتها في المدونة (12 مرة) بنسبة مقدرة بـ: (06.97%) على غرار قصيدة سكر ذاب. يقول الشاعر:

الحلم النور منها هراب الأنوثة شمعة الظلم طفاها⁽²⁾.

يشير الشاعر في هذا البيت الشعري إلى ظاهرة متفشية في بعض الأسر الجزائرية هي ظلم الأهل للأبناء وتبعات ذلك على نفسيتهم ومستقبلهم. جهل الآباء قد يكون سببا في ضياع وانطفاء الابن وفقدان شغفه بالحياة نحو قصة الفتاة التي أجبرت على الزواج فكان مصيرها تراجيديا: انكسار، وانطفاء، وضياع.

. الخيانة/betraying: الخيانة خلاف الأمانة والإخلاص، وهي مصدر من الفعل خان يخون خيانة أي: نقض العهد وكسر الثقة. الخيانة مخالفة الحق وانتهاك ما يؤتمن الإنسان عليه سواء كان مالا أو عرضا أو وطنا، تقع في الغالب سرا ودون علم صاحب الأمانة. اقترنت الخيانة في ديوان ريشة وارياح بصور ومواقف متباينة نحو خيانة الخلان،

¹ - سورة الشورى، الآية: 40.

² - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 77.

والخيانة الوجدانية، وخيانة الأوطان، وخيانة الزمن.. تواترت لفظة الخيانة في قصائد الديوان (10 مرات) أي بنسبة (05.81%) نحو قصيدة راد ربي.

يقول الشاعر في خيانة الوطن:

ياه شحال تخطينا قرون وسنين شحال ورمح الخيانة ماكن فينا⁽¹⁾

وفي حديثه عن خيانة الحبيب يقول في قصيدة نار ودمعة:

بالماضي خلاتي خاينة حرقة بقلبي واليوم ضاعفتيها لي مرّات⁽²⁾

وعن خيانة الزمن يقول في قصيدة جارت ليّام:

جارت ليّام وغدر ذا الزمن وجاء قاصد حلمي يسبيّه⁽³⁾

تمكّن "قيس راهم" من خلال حقل القيم والأخلاق الإنسانية من تجسيد الواقع وملامسة تفاصيله المشرقة وتعرية جوانبه المخزية، فالتجربة الشعرية كانت نتاج تفاعل مستمر بين الشاعر والمؤثرات الخارجية أثمرت إنسانا واعيا بغض النظر عن اللغة التي يعبر بها.

3. جماليات الصورة الشعرية في ديوان ريشة وارياح / The aesthetics of the

poetic image in the poetry collection of Risha and Ariah

تكشف القراءة التأصيلية لمدونة "قيس راهم" وفرة الانزياحات الدلالية التي تستمد مادتها من سلسلة من الصور الشعرية المتشابكة، وتعكس رؤية الذات الشاعرة إلى الواقع. يغلب على هذه الصور الاجترار والبساطة، فالواضح أنّ الشاعر حرص في تشكيل صورته على الفطرة والسليقة متحاشيا الصور المركبة إذ مال أكثر إلى البعد التصويري المحسوس المفعم

¹- قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 52.

²- قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 81.

³- قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 16.

بالحياة وهو ما يكسب قصائده طابعا فريدا يستفز المتلقي ويدفعه إلى ملاحقة الصور. أبرز الصور استحضارا في المدونة: الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، والصورة الكنائية، والصورة المجازية والصورة الرمزية.

13 الصورة الشعرية التقليدية:

1.13 الصورة التشبيهية / The simile:

يصنف النقاد التشبيه ضمن الصور الشعرية التقليدية. "التشبيه في اللغة هو التمثيل، يقال شبهت هذا بذاك، أي مثلته به. ويعرف علماء البيان التشبيه بقولهم: هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى مشترك بينهما، بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدره المفهومة من سياق الكلام"⁽¹⁾. أركان التشبيه أربعة وهي: "المشبه والمشبه به، ويسميان طرفي التشبيه، وأداة التشبيه، ووجه الشبه، ويجب أن يكون أقوى وأظهر في المشبه به منه في المشبه"⁽²⁾. من أشهر أنواعه نذكر: التشبيه التام، والتشبيه البليغ، والتشبيه الضمني، إضافة إلى التشبيه التمثيلي...

يعتبر التشبيه أبرز ضروب البيان حضورا في النص الشعري الشعبي الجزائري لفاعليته في إقامة علاقة منطقية بين طرفين يصعب الفصل بينهما يشتركان في معنى يجمعهما وفق ما يقتضيه السياق التركيبي. الحقيقة أنّ الشاعر الشعبي يتمتع بدراية واسعة ورؤية شاعرية حاذقة أملتها عليه فطرته البلاغية، وقدراته الخيالية المتألقة فحولته لتجسيد انفعالاته في صورة فنية ملموسة بارزة الملامح قرّبت المعنى من ذهن المتلقي.

يقول الشاعر في قصيدة القلب صافي:

¹- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد - علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1982، ص: 15.

²- علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة "البيان، المعاني، البديع"، ص: 20.

غيرت قلوب فارحة لحزينا وليت سيف وخذت غزوي⁽¹⁾

انطلق "قيس راهم" في تشكيل معالم الصورة التشبيهية بالمساواة بين طرفي التشبيه: الزمن والسيف. يشبه الشاعر المصائب. في شدة وقعها. التي تتداول وتتوالى على الإنسان فتحيل فرحه حزنا بتوالي طعنات السيف الحاد الباتر الذي يترك ندوبا في الجسم لا تتدمل. فذكر المشبه (الزمن) والمشبه به (السيف) وحذف كلاً من الأداة ووجه الشبه على سبيل التشبيه البليغ. وعليه انزاحت لفظة السيف عن معناها الحقيقي إلى معنى جديد مجازي استدعاه السياق البلاغي للخطاب الشعري على النحو التالي: اللفظ الدال: السيف. المدلول الحقيقي (الأول) - عتاد للحرب. المدلول المجازي (الثاني) - الحدة. إن فعل المساواة بين ركني التشبيه (المعنوي والمحسوس) فعل فني واعٍ يستهدف المبدع من ورائه إيهام المتلقي بالتماثل والتماهي بين الطرفين. فضلا على تقوية المعنى وتوضيحه وتقريبه من الذهن.

يقول الشاعر في قصيدة أميمتي:

نتذكرك بالفاتحة ودعوة ندعيها وذكراك تاج للدهر والسنين⁽²⁾

تتجلى الصورة التشبيهية في هذا المقطع من قصيدة أميمتي في عبارة: ذكراك تاج. عقد "قيس راهم" مشابهة بين الذكرى باعتبارها عنصرا معنويا، والتاج باعتباره رمزا محسوسا للرفعة، فطيف الأم الفقيدة يحتل ركنا خاصا في ذاكرة الأبناء، تزيّن حياتهم وتمنحها معنى ومنزلة رفيعة تضاهي منزلة التاج المرصع بأنفس الجواهر. التوصيف المشترك هو: القيمة العالية. ذكر الشاعر المشبه (ذكراك) والمشبه به (تاج) وأسقط أداة التشبيه ووجه الشبه على سبيل التشبيه البليغ. وبذلك انزاحت لفظة التاج عن معناها الأول الحقيقي إلى معنى ثانٍ مجازي استدعاه السياق البلاغي للمتن الشعري: اللفظ الدال: التاج. المدلول الأول

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 24.

² - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 34.

(الحقيقي)- نوع من الحلي وهو إكليل فاخر يضعه الملوك للزينة ويرمز إلى السلطة. المدلول الثاني (المجازي)- الرونق والقيمة والمكانة. رسم هذا الانزياح صورة مشهدية حيّة تجسد حقيقة عواطف الشاعر تجاه الأم.

يقول الشاعر في قصيدة راد ربي:

بغداد لبنتا الكاسرة داسوها وأحنا حيوانات سرك بصكاكرهم أرضينا⁽¹⁾

تتمظهر الصورة التشبيهية في هذا البيت من قصيدة راد ربي في عبارتين هما: بغداد لبنتا وأحنا حيوانات. يماثل "قيس راهم" بين صورة بغداد الإمبراطورية الكبرى التي بلغت ذروة مجدها حضاريا وعسكريا زمن خلافة هارون الرشيد وحكم صدام حسين. إذ يصنف الجيش العراقي آنذاك في المرتبة الرابعة ضمن أقوى جيوش العالم. وبين صورة اللبوة الشرسة (أنثى الأسد). بغداد العريقة ثاني المدن العربية الإسلامية حجما وكثافة سكانية، كانت وقتئذ قبلة العرب وقلبها النابض تزخر بالمعارف والثروات تشاكل شراستها شراسة اللبوة الكاسرة، ومن الغريب أنّ مدينة بهذا الحجم والقوة تداس وتهان تحت أقدام الآخر الذي تمكّن أخيرا من بسط سلطانه فاستباح كنوز بغداد ومسح معالم حضارتها عن بكرة أبيها بتواطئ مع الأنا العربي المتخاذل الذي بات يماثل حيوانات السرك خاضع لهيمنة الآخر الذي استعمله وسيلة للتسلية وخدمة لمصالحه. تتركب هذه الصورة المشهدية من مشبه (بغداد. أحنا) ومشبه به (لبنتا. حيوانات) وغيّبت الأداة ووجه الشبه على سبيل التشبيه البليغ. وعليه انزاحت لفظتا (لبنتا. حيوانات سرك) عن معناهما الأول الحقيقي إلى معنى ثانٍ مجازي فرضه السياق البلاغي للقصيدة: اللفظ الدال: لبنتا. المدلول الأول (الحقيقي)- اللبوة (lioness) (أنثى الأسد، حيوان مفترس. المدلول الثاني (المجازي)- القوة والهيبة والمكانة المرموقة. اللفظ الدال: حيوانات سرك. المدلول الأول (الحقيقي)- حيوانات تمّ ترويضها لتقديم عروض

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 53.

ممتعة. المدلول الثاني (المجازي)- الخضوع، التحقير والتقزيم. حَقَّق هذا البيت مفارقة كسرت أفق انتظار المتلقي حين وازن الشاعر بين بغداد واللبوة ثم يستدرك بلفظة (داسوها) وبين حنا والحيوانات ليبرر المشهد السابق، هذه الموازنة أسهمت في تكثيف الدلالة وترسيخها في الذهن.

يقول الشاعر في قصيدة جارية يا لعمار:

سنين بحال لمنام مضات غير الشوق فيها شفاننا⁽¹⁾

يصور "قيس راهم" من خلال هذا البيت من قصيدة جارية يا لعمار سرعة تعاقب الأيام والسنين التي تماثل سرعتها اللحم. في هذا السياق تتشكل الصورة التشبيهية من مشبه (سنين) وأداة تشبيه (بحال) ومشبه به (لمنام) وأسقط وجه الشبه على سبيل التشبيه المجمل. التوصيف المشترك بين الطرفين هو: السرعة. وعليه انتقلت لفظة لمنام من الدلالة الأولى الحقيقية إلى دلالة ثانية مجازية تناسب السياق: اللفظ الدال: لمنام. المدلول الأول (الحقيقي)- رؤى خاطفة يستحضرها لاوعي الإنسان عند النوم. المدلول الثاني (المجازي)- السرعة.

قصيدة نار ودمعة. يقول الشاعر:

كيف وأنت بحال لميهة والنفس حوتة بيك حيات⁽²⁾

يرسم الشاعر من خلال هذا المقطع الشعري من قصيدة نار ودمعة صورة مشهدية مفصلة أكسبت المعنى قوة كان لها عظيم الأثر في بلورة الموقف الشعري وجعله أشدّ وقعا على نفس المتلقي. وصل الشاعر إلى مرحلة متقدمة من التعلق المرضي بالآخر إلى حدّ أنّه اعتبر وجود المحبوبة يهبه الحياة كما يهبه الماء للسمة، فحاجته للمحبيب تضاهي حاجة

1 - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 56.

2- قيس راهم، ريشة واريح، ص: 81.

الحوثة للماء فكلاهما يهب الحياة وغيابهما يسلبها. يجد المتمعن في هذه الصورة التشبيهية أنها صورة مركبة وجه الشبه فيها منتزع من متعدد: المشبه الأول: الآخر (أنت)، المشبه به الأول: الماء (لميهة). المشبه الثاني: الشاعر (النفس)، المشبه به الثاني: السمكة (الحوثة). أداة التشبيه: مثل (بحال). وجه الشبه: منح حياة. على سبيل التشبيه التمثيلي.

يقول الشاعر قصيدة ما يسعد ما يهني:

ما يعودوا الموتى للدنيا حيين وما يخلد بزنود الطاغي وشام⁽¹⁾

يؤكد الشاعر في هذا البيت من قصيدة ما يسعد ما يهني أنّ دوام الحال من المحال، فالإنسان خاضع لقانون الكون عاجز عن التحكم في مجرياته على النحو الذي يتمنى. فكما يستحيل نفخ الروح في جسد ميت بالٍ وإعادته إلى الحياة من جديد يستحيل كذلك خلود الطغاة والجبابرة فمهما طال بهم الزمن أو قصر تظل نهايتهم الحتمية والموعودة هي الموت. وبذلك تمكن "قيس راهم" من تقديم صورة تشبيهية ضمنية تحمل طابعا إيحائيا يتطلب إمعانا للنظر وإعمالا للفكر حتى يتمكن المتلقي من فهم مقصدية الشاعر وفك شفرات الخطاب.

2.13 الصورة الاستعارية: The Metaphor

الاستعارة من المجاز اللغوي، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه لعلاقة المشابهة. الاستعارة نوعان: مكنية وتصريحية. وعليه "إنّ كان فن التشبيه في علم البيان آية من آيات الإبداع الفني بين أيدي الأدباء والشعراء، إنّ الاستعارة قمة الفن البياني وجوهرة الصورة الرائعة، والعنصر الأصيل في الإعجاز، فبالاستعارة ينقلب المعقول محسوسًا، تكاد تلمسه اليد وتبصره العين، ويشمه الأنف"⁽²⁾. تعتبر الاستعارة لبنة أساسية في بناء الصورة الشعرية الشعبية نظرا لقدرتها على خرق حدود اللغة التقريرية بحثا عن عوالم تخيلية مبتكرة تستمد

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 90.

² - بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد - علم البيان، ص: 111.

عناصرها ومكوناتها من البيئة الشعبية وتطرحها بشكل خلاق يعكس رؤية الشاعر الفردية وتجربته الإنسانية من ناحية، ويمنح المنجز الشعبي بعدا جماليا متجددا يعكس تفاعل الذات الشاعرة مع بيئتها الشعبية من ناحية أخرى. تتجاوز الاستعارة بهذا الطرح كونها مجرد وسيلة تعبيرية لتستحيل جسرا بين التراث الثقافي والخيال الشعري. تأتي أهمية هذا البحث من خلال استجلاء مواطن الصورة الاستعارية في ديوان ريثة واريح وإبراز القيمة الفنية والدلالية التي تضفيها على قصائد المدونة فضلا على الكشف عن خصوصية الاستعارة. بوصفها صورة بلاغية تدرج من الأدب الرسمي. في الشعر الشعبي الجزائري انطلاقا من قصيدة نضحك ولى نبكي. يقول الشاعر:

ياك أنا الوحدة لقرات وعلمتني والساني وإلا حلو الحسرة وزنت كلماتوا⁽¹⁾

يصور هذا البيت الشعري من قصيدة نضحك ولى نبكي تجربة شعورية عميقة مع الوحدة ودورها في صقل شخصية الذات الشاعرة وجعلها أكثر نضجا ووعيا. تحيل الوحدة في معناها المعجمي إلى العزلة والانفصال عن المؤثرات الخارجية، في حين أعاد "قيس راهم" تشكيل دلالة هذه الكلمة لتتزاح عن معناها الأصلي (الحقيقي) إلى معناها المجازي (غير الحقيقي). وعليه انحرفت لفظة الوحدة عن معناها التقليدي باعتبارها شعورا ذاتيا لتصبح معلما متمرسا قادرا على تلقين الشاعر أبجديات الحياة، فقد شخّص "قيس راهم" الوحدة ككائن حي، فذكر المشبه. المستعار له. (الوحدة) وأسقط المشبه به. المستعار. (الإنسان) وأبقى على قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي (لقرات وعلمتني) على سبيل الاستعارة المكنية. انزاحت لفظة الحسرة من كونها شعور لتكتسب دلالة جديدة فاستحالت شيئا ماديا يمكن وزنه. أضفى هذا التعبير عمقا فكريا وبعدا شعوريا للمتن، وعزّز قيمته الجمالية، كما

¹ - قيس راهم، ريثة واريح، ص: 38.

أكد دور التجارب والتحديات الحياتية القاسية (على غرار الوحدة) في اكتساب الحكمة وتنمية الذات البشرية.

قصيدة ليلة صيف. يقول الشاعر:

لَبِيّ البحر مطلبنا عَجَلٌ وأدّاها ورسمت الشمس يومها ملامح صبحيتنا⁽¹⁾

يعبر الشاعر من خلال هذا البيت الشعري من قصيدة ليلة صيف عن عمق تلك اللحظة الشاعرية الخالدة مع الشريك والتي كانت عناصر الطبيعة شاهدة عليها. يجسد "قيس راهم" عمق الانسجام والتماهي بين الحب والطبيعة، فهو يشير إلى أنّ هذا المشهد ليس مجرد حالة حب عابر بل هو تجسيد لعلاقة وجدانية صادقة أين يتحول الحب إلى طاقة روحانية كونية تتجاوز الإنسان لتشمل سحر الطبيعة بكل جزئياتها وتفصيلها. فالبحر والشمس ليسا مجرد شاهدين رمزيين على عظمة هذا الحب بل ساهما في إنجاحه وهنا مكمن الانزياح، حيث تجاوزت العبارة المعنى التقليدي المألوف وخرجت بثوب جديد غير مألوف، فالشاعر يضيف على البحر والشمس صفة الإنسانية فاتّخذهما كائنين حيين يتأثران ويتفاعلان مع خصوصية ليلة صيف. أسند "قيس راهم" الفعل "لَبِيّ وعَجَلٌ" إلى "البحر" وهو فعل إنساني، وهنا ينحرف مفهوم البحر من كونه ظاهرة طبيعية مادية ليصير كائن حيًا، بمعنى آخر شبه الشاعر البحر بالكائن الحي (الإنسان) الذي يلبي النداء ويسارع في تنفيذ المهام المسندة إليه، فذكر المشبه (البحر) وحذف المشبه به (الإنسان) وترك لازمة من لوازمه (لَبِيّ، عَجَلٌ، أدّاها) على سبيل الاستعارة المكنية. هذا التشخيص أضفى طابعا حيويًا ورسم مشهدًا فنيًا متعدد العناصر: الزمن، الطبيعة والنفس الإنسانية.

قصيدة ياك وصيتك. يقول الشاعر:

تفارقنا وضحية للذباية ما تمنيتك ولا تمنيتك للعديان تبقاي أشفايا⁽¹⁾

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 45.

يرسم الشاعر من خلال هذا البيت الشعري المستل من قصيدة يالك وصيتك عمق الأسى الناتج عن فراق المحبوب، فالشاعر يحمل مسؤولية هذا الفراق إلى مكر الأعداء المتربصين به (الذيابة) فلم يهدأ لهم بال حتى قطعوا أوامر هذه العلاقة. يعكس هذا البيت فيضا من الأحاسيس الإنسانية العميقة المتناقضة بين حب صادق نبيل، وفؤاد منكسر وحرص شديد على مصلحة الآخر رغم الفراق، فمأساة "قيس راهم" تتجاوز الذات لتمارس التعاطف والقلق على الآخر خشية الوقوع فريسة سهلة (للذيابة). من أجل هذا استثمر المبدع آلية الخرق من خلال التلاعب بالمعاني ليرسم صورة مشهدية مأساوية مكثفة تعكس وحشية الأطراف الخارجية وتقرب الدلالة لذهن المتلقي، وبذلك تجاوزت كلمة (ذيابة) معناها الحرفي الحقيقي (حيوان مفترس مكرر) واكتسبت معنى مجازي جديد يناسب السياق ويعكس عمق التجربة المريرة، والأمر يتعلق بالأعداء الذين يتربصون بالطرفين ويحكون لهم المكائد بشكل دائم مستمر. بتعبير آخر تتشكل الصورة التصريحية من مشبه محذوف وهم الأعداء ومشبه به مصرح به وهم الذيابة والتوصيف المشترك بين الطرفين هو الغدر والمكر. على هذا النحو تمكن "قيس راهم" من تصوير مشاعر الحب والألم والغدر مجتمعة ووضعها في قالب واحد تتناغم فيه العواطف مع الكلمات لتمنح الخطاب الشعري شيئا من الحركة والحياة وتضفي عليه عمقا دراميا يحفز مخيلة المتلقي.

قصيدة راد ربي. يقول الشاعر:

ويلقى سباع الحمراء قطوط جايمين وأحنا بحال نيبانهم وأمخالبهم احفينا⁽²⁾
ينقل "قيس راهم" من خلال هذا البيت من قصيدة راد ربي مأساة تاريخية تتعلق بنكبة الأندلس مستعينا بصور شعرية مكثفة تحيل إلى الانكسار والانهزام أمام الآخر. يصور هذا

1 - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 48.

2 - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 52.

المشهد حال فرسان الأندلس الذين كانوا مثل السباع الجارحة في قوتها وبسالتها تحمي عريتها (يشير إلى الحكم الإسلامي للأندلس في الزمن الماضي) لتستحيل قطعاً شريدة خائفة القوى مسلوقة الإرادة (في الزمن الحاضر)، فالشاعر هنا ينتقل بالمتلقي بين مشهدين (القوة. الضعف) ويقفز بين زمنين (الماضي. الحاضر) ليؤكد تجذر الألم في الضمير الجمعي العربي وليجسد نهاية المجد الإسلامي وقتئذٍ، كما استعان في تصوير وقع الهزيمة بآليات لغوية انحرفت عن معناها المعجمي الواقعي لتتفتح على دلالات جديدة مجازية، أين تمّ نقل لفظة السباع من معناها المعجمي (حيوانات مفترسة يقترن ذكرها بصفة الشجاعة والهيبة) إلى معناها المجازي وهم فرسان الأندلس المسلمين الذين دافعوا ببسالة ورباطة جأش عن قصر الحمراء. ثم انتقل الشاعر ليرسم نهاية الأبطال الأشداء الذين استحالوا قطعاً هائمة ذات أنياب مهترئة ليعبر بأسلوب دراماتيكي عن حجم الهوة بين واقعين، واقع: القوة والقيادة، وواقع: الذل والهزيمة. باختصار شبه "قيس راهم" فرسان المسلمين بالأسود في قوتهم، وبالقطط ذات الأنياب غير الحادة في ضعفهم، فحذف المشبه (الفرسان) وصرح بالمشبه به (سباع. قطط) على سبيل الاستعارة التصريحية. هذا الانزياح كان له بالغ الأثر في التعبير عن معان رمزية تتعلق بتاريخ مخزٍ طال الأمة العربية الإسلامية.

قصيدة جارية يا لعمار. يقول الشاعر:

نبتّ حلم ماتوا ذكريات رجعت حبيب وحبيب عادانا⁽¹⁾

يعالج هذا البيت الشعري من قصيدة جارية يا لعمار فلسفة الزمن وانعكاسها على الأحلام والعلاقات الإنسانية. يحمل صدر البيت دلالات عميقة ترتبط بدورة الحياة حين تتحول الآمال النابضة إلى ذكريات طوتها يد الزمن لتتبت مكانها أحلام جديدة لتتواصل دورة الزمن المؤسسة على فكرة التناقض والتقلب المستمر، نلمس هذه الفكرة في عجز البيت حيث

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 56.

يشير الشاعر إلى طبيعة العلاقات الإنسانية المتناقضة، فمن كان بعيدا قد يقترب، ومن كان عدوا وقتا ما قد يصبح حبيبا، فالزمن. حسب تصوره. يعيد تشكيل العلاقات وترتيب الأشخاص والأحداث دوريا.

عمد "قيس راهم" في حديثه عن فلسفة الكون إلى توظيف سلسلة من الألفاظ المألوفة المجردة (الحلم، الزمن) بطريقة غير مألوفة (النبته) يخالها المتلقي كأننا حيًا، بتعبير آخر شبه الحلم وهو شيء مجرد بالنبته وهي كائن حي، فذكر المشبه الحلم وأضمر المشبه به النبته، التوصيف المشترك بين اللفظتين هو الحياة والموت على سبيل الاستعارة المكنية. كان هذا النسيج من الألفاظ الموحية كفيلا بمنح الخطاب الشعري أبعادا دلالية وجمالية تفتح أبواب التأويل أمام المتلقي وتؤكد إدراك الشاعر العميق للطبيعة البشرية.

يقول الشاعر في قصيدة كي ليل الليل:

أه يا دنيا شحال رمحك مسموم وجرحك غاسي بقلب القلب أدماني⁽¹⁾

يعكس هذا البيت الشعري من قصيدة كي ليل الليل نزعة الشاعر التشاؤمية ونظرته السوداوية للعالم، فنوائبها تضاهي الرمح السام في الجرح والألم. استهل الشاعر خطابه بلفظة (أه) دلالة على الاستياء وامتداد الألم الذي بات ملازما له يحاصره كعدو يتربص به من كل جانب. جسّد "قيس راهم" تنكر الدهر وعمق المأساة من خلال نقل الألفاظ من معناها الحرفي المألوف إلى معناها المجازي غير المألوف، يتبدى ذلك من خلال انحراف عبارة الدنيا من معناها المعجمي (الحياة الدنيا خلاف الآخرة) لتتفتح على دلالة جديدة غير مألوفة (محارب صنيدي يحمل سلاحا في ساحة الوغى). إذ عمد الشاعر إلى تشخيص وأنسنة المعنوي في ثوب محسوس تعميقا للمعاني وكسرا لأفق التوقع.

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 73.

انحرفت عبارة صروف الدهر من كونها نوائب تلاحق الإنسان لتتخذ صورة رمح مسموم يمتد أثره من الجسد إلى الروح، في إشارة إلى أنّ الأذى الذي تعرض له لم يكن سطحياً بل معاناة نفسية دائمة تجدرت في كيان الشاعر الذي أظهر عجزاً على مواجهة الألم وأبدى تصالفاً معه وكأنّه به يعترف بوجوده كجزء ملازم لحياته. معنى هذا أنّ "قيس راهم" شبه صروف الدهر بالرمح فصّرّح بلفظ المشبه به، وحذف لفظ المشبه على سبيل الاستعارة التصريحية. وعليه كان للانزياح الدلالي دور محوري في تجسيد وتشخيص وتكثيف مشاعر الألم من خلال نقل تجربة "قيس راهم" الذاتية مع هذه الظاهرة الإنسانية بصورة تلامس وجدان المتلقي وتحفز مخيلته.

3.13 الصورة الكنائية The Metonymy:

يعتبر الشعر الشعبي فضاءً خصباً للإبداع والتجديد، فهو الوعاء الذي تسكب فيه الصورة الشعرية ممتزجة بتجارب الذات الشاعرة، والمرآة التي تعكس انفعالاتها واضطراباتنا نظراً لدورها الأنطولوجي في إدراك أسئلة الوجود الأمر الذي يضفي عليه طابعاً عفويًا متفرداً تتجاذبه رؤى الشاعر والتي تختزل استعداده الفكري والفني من العالم. تبرز في هذا السياق الكناية كواحدة من أبرز الآليات الأسلوبية إحياء وتكثيفاً. الكناية في البلاغة "كلام أريد به معنى غير معناه الحقيقي الذي وضع له مع جواز إرادة ذلك المعنى الأصلي، إذ لا قرينة تمنع هذه الإرادة"⁽¹⁾. الكناية أسلوب بلاغي يتطلب شاعر متمرس فذ، يقسمها علماء البلاغة إلى ثلاثة أقسام حسب المكني عنه: كناية عن صفة، كناية عن موصوف وكناية عن نسبة. إنّ استحضار الصورة الكنائية في النص الشعري الشعبي يمنحه قيمة فنيّة جمالية كفيلة بنقل الانفعالات المصاحبة للموقف الشعري وتشكيل معانٍ مكثفة تتجاوز حدود المباشرة والتقريرية.

¹ - بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد - علم البيان، ص: 153.

سجلت الصورة الكنائية حضوراً محترماً في ديوان ريشة وارياح رغم كونها أداة بلاغية تقليدية في الشعر العربي، إذ اتخذها "قيس راهم" وسيلة تعبيرية تكثف الصور الشعرية وتعمق التفاعل بين الخطاب والمتلقي. تستهدف هذه الدراسة تسليط الضوء على جمالية الصورة الكنائية في مدونة ريشة وارياح من خلال استقراء نماذج شعرية مختارة وإخضاعها إلى قراءة تحليلية فنية، كما تسعى الدراسة إلى الكشف عن دور الكناية في تشكيل هوية الديوان الفكرية والجمالية. من هنا تتبلور الإشكالية المحورية لهذه الدراسة والتي تتفرع عنها جملة من التساؤلات أهمها:

. ما هي أهم الأنماط الكنائية توظيفا في المدونة؟

. كيف أسهمت الكناية في تشكيل الصورة الشعرية وتعزيز أبعادها الفنية؟

الإجابة عن هذه التساؤلات تكون انطلاقاً من قصيدة هوى الدنيا. يقول الشاعر:

بالفانيا بغدر الخاوة ندقيت غطت واحسبت السافل عالي⁽¹⁾

يعكس هذا البيت الشعري من قصيدة هوى الدنيا حالة من الحزن والخذلان سببها الاندفاع والجهل بالنوايا، يلفت الشاعر انتباه المتلقي إلى أهمية الحذر في التعامل مع الآخر وعدم الانخداع بالقيم والمظاهر الزائفة، حيث أشار في صدر البيت الأول إلى مصدر الأذى وهما: الفانيا وهي كناية عن موصوف: المال، والخواوة: ويقصد بهم المقربون من أهل وأصدقاء ممن خانوا ثقته. وفي عجز البيت يقرّ الشاعر بسوء تقديره حين ظن أنّ السافل وهو كلّ شخص يفتقر إلى القيم والمبادئ عالياً أي يتمتع برصيد كافٍ من مكارم الأخلاق. في هذا السياق أسهمت الصورة الكنائية في إثراء المعنى وانتشاله من دائرة التقريرية من خلال الاعتماد على التلميح بدلاً من التصريح في خطوة تحفز مخيلة المتلقي وتدفعها إلى التدبر والإبحار في دلالات الخطاب العميقة.

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 06.

قصيدة الوقفة الخمسين. يقول الشاعر:

عرفنا لنحالنا بالقوة ما يعطينا وأبساحتنا فرفر وحط غراب

بعنا الذل والعز شريــــنا وبلوراس ركع الجاير وتاب

بصدورنا واجهنا والحق حامينا وما كناش فيران للقط اللعاب⁽¹⁾

يحتفي "قيس راهم" عبر أثير قصيدة الوقفة الخمسين بذكرى اندلاع الثورة التحريرية الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي، تعكس هذه المقطوعة إيمان الشعب الجزائري بقضيته وترسم صورة ملحمية لمسيرة كفاح مستميت انتهج مبادئ وقيما إنسانية خالصة، ليؤكد أنّ الحرية حق والحقوق تفتك ولا تمنح. اتخذ الشاعر من الصورة الكنائية وسيلة في إبراز وحشية المستعمر وتخليد بطولة أهل الأرض، يتجلى ذلك في مواطن عدّة من ذلك عبارة (حط غراب)، فالمعنى الحرفي غير المقصود: هو طائر أسود اللون، يتخذ كرمز للدمار والشقاء، أمّا المعنى الرمزي المقصود: كناية عن موصوف وهو الاحتلال الفرنسي الذي بسط سلطانه على أرض غير أرضه وعاث فيها فسادا كغراب مشؤوم، وفي تعبير آخر انزاحت عبارة (ركع الجاير) من المعنى المعجمي: جثا وانحنى، لتتخذ معنى جديد: استسلام العدو وإقراره بالهزيمة وبذلك وضع حد لممارساته الظالمة. كما انحرفت عبارة (بصدورنا واجهنا والحق حامينا) لتتفتح على دلالة أعمق تناسب سياق المقاومة التي تمثل مشروعا إنسانيا يحمل كيان شعب ويحدد مصير أمة، وتحيل إلى شجاعة الشعب الأبوي المتعطش إلى الحرية والانعتاق. من هذا المنطلق أسهمت الصورة الكنائية في تخليد بطولات الجزائريين وتعزيز قيم الثورة التحريرية التي جمعت بين قيم الحب والحرب.

يقول الشاعر في قصيدة جاء بالبال:

بيناتنا ما بين الشفايف والكاس وبين الورد والندى وقطراتوا⁽¹⁾

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص ص: 8-9.

يرسم الشاعر عبر هذا البيت من قصيدة جاء بالبال صورة حالمة مفعمة بالمشاعر الدافئة تشير إلى القرب والتناغم بين الإنسان والطبيعة. عمد "قيس راهم" إلى استحضار صور كنائية مستوحاة من الطبيعة المادية والطبيعة الحيّة أضفت صبغة جمالية وعاطفية على الخطاب الشعري على غرار عبارة (بيناتنا ما بين الشفايف والكاس) وعبارة (بين الورد والندى) اللتان تحيلان إلى معنى القرب وعمق الاتصال العاطفي بالآخر وصل حدّ التماهي، هذا الدنو يماثل دنو الشفاه من الكأس وتماس قطرات الندى بالزهر. يهدف الشاعر إلى إبراز أواصر العلاقة بالخلان فالوفاء والحرص على التمسك بالآخر يصهر المسافات ويحفظ الودّ كما تحفظ قطرات الندى الوردية وتبعث فيها الحياة رغم هول المسافة بينهما. وعليه أضفى الانحراف الدلالي بعدا فنيا وجماليا على القصيدة عزّز التجربة الشعرية وخلق تناغما بين اللفظ والمعنى.

في قصيدة نضحك ولى نبكي. يقول الشاعر:

قبل الوقت زعافك يا ظالمة كبرني شربتيلى المر عصرتي بكيسانى قطراتوا⁽²⁾

يجسد "قيس راهم" من خلال هذا البيت الشعري من قصيدة نضحك ولى نبكي تجربة عاطفية مريرة غيرت مسار حياته وخلفت قرحا عميقا لا يندمل جعله يشيب قبل أوانه. مارست المحبوبة شتى ضروب العنف والأذى النفسي فكانت مثل سم فتاك يتسرّب بين الأوصال مسببا موتا بطيئا محققا. استعان الشاعر بصور كنائية قوية تعكس حجم المعاناة والألم اللذان أخضع لهما من طرف الآخر نحو عبارة (شربتيلى المر)، فالدلالة المباشرة تقضي إلى مشروب مرّ المذاق، أمّا الدلالة غير المباشرة فهي تحيل إلى الممارسات القاسية

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 21.

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 37.

اللاإنسانية وبذلك نقل الشاعر المعاني من مستواها المحسوس إلى مستواها المعنوي المجرد ليبرز تجبر الآخر ومعاناة الأنا.

قصيدة ما يسعد ما يهني. يقول الشاعر:

وأدوى العربي لاه بليين النهرين ولا بالهند والصين ولا بسر الأهرام⁽¹⁾

يظهر "قيس راهم" عبر هذا البيت الشعري من قصيدة ما يسعد ما يهني روح الإنتماء والفخر بعظمة الحضارة العربية، فهو يرى أنّ الأمة العربية مبعث الحضارات الأخرى، مستقلة بذاتها، تستمد كياناتها من قيمها وتاريخها وتقاليدها بمعزل عن حضارات الأمم المتبقية. كما يشير هذا البيت إلى أنّ تفوق وقيمة الإنسان في اعتزازه بذاته وبتراثه فلا يبحث عنها في أعين الآخر مهما تبوأ من المكانة مقعداً. لتأكيد هذا التصور عمد الشاعر إلى استحضار ألفاظ انفتحت على دلالات غير مألوفة على غرار لفظتي (الهند والصين). يحيل المعنى المألوف إلى بلدين من قارة آسيا، في حين يحيل المعنى غير المألوف إلى كناية عن صفة البعد، أي بعد تحقيق الغاية، إضافة إلى هذا انحرفت عبارة (لا بسر الأهرام) عن دلالتها الأصلية وهي مجسمات عملاقة في مصر تتدرج ضمن عجائب الدنيا السبع، لتصبح كناية عن صفة التعجيز. على هذا الأساس أفرز ائتلاف العناصر الفنية والتركيبية انسجاماً واتساقاً ضمناً دعم شعور الاعتزاز والفخر لكل ما هو عربي أصيل.

4.1.3 الصورة المجازية/The Metaphors :

عني البلاغيون القدامى بالمجاز وأبحروا في مسائله نظراً لاعتباره معياراً فنياً ومؤشراً على الفصاحة تستدعي التفاخر. المجاز خلاف الحقيقة، وهو على ضربين: مجاز عقلي وهو إسناد الفعل لغير فاعله الحقيقي لعلاقة غير المشابهة، من أشكاله: إسناد الفعل إلى الفاعل، أو الزمن، أو المكان، أو المصدر.. ومجاز مرسل من علاقاته: العلاقة الجزئية،

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص:90.

والكلية، والسببية، والمسببية، واعتبار ما كان، واعتبار ما يكون، والحالية والمحلية. يعتبر المجاز بنوعيه المرسل والعقلي أحد أهم الأساليب البلاغية شيوعاً في الشعر الفصيح والملحون، غير أنّ حضورها في مدونة ريشة وارياح انحصرت في نطاق ضيق. استلهم "قيس راهم" صورته المجازية من تفاصيل الحياة اليومية ومن الممارسات الشعبية وهذا ما يفسر طغيان الطابع الشعبي الأصيل على الألفاظ والمعاني. تهدف هذه الدراسة إلى تحليل جمالية الصورة المجازية في ديوان ريشة وارياح من خلال التركيز على نماذج من المجاز المرسل والعقلي، كشفاً لأبعادها الفنية والدلالية وسعيًا إلى استقصاء خصوصية المجاز في تحقيق الهوية الفنية للمدونة عن طريق تشكيل رؤى فنية تتناغم مع روح الثقافة الشعبية. تكتسب هذه الدراسة أهميتها من كونها تشير إلى أحد الظواهر البلاغية الهامة وتسهم في تأكيد القيمة الأدبية لمدونة ريشة وارياح باعتبارها نموذجاً شعرياً يُعبر عن تقاطع الموروث البلاغي الفصيح والثقافة الشعبية في سياق أدبي معاصر بدءاً من قصيدة هوى الدنيا. يقول الشاعر:

من غمد العفة والصفى نسلت مات القلب والضمير أعمالي⁽¹⁾

يحيل هذا البيت الشعري من قصيدة هوى الدنيا إلى حالة من الندم وجلد الذات، هذه المعاناة مردها التناقض بين القيم التي نشأ عليها الشاعر وسلوكياته التي تنافي هذه القيم. لم يكتف "قيس راهم" بالإقرار بالمعصية والشعور بالذنب بل توجه في عجز البيت نحو تطويع العناصر اللغوية بنقلها من دائرة المؤلف إلى دائرة غير المؤلف كسراً لأفق التوقع وتحفيزاً لمخيلة المتلقي وتعميقاً لعاطفة الندم والحسرة. انتقلت عبارة (مات القلب) من معناها المؤلف وهو توقف القلب وإعلان الموت، إلى معناها غير المؤلف وهو توقف الإحساس بالذنب وموت المشاعر. يندرج هذا التعبير غير الحقيقي ضمن المجاز المرسل القائم على العلاقة

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 05.

الجزئية، حيث ذكرنا الجزء وهو قلب الإنسان وأردنا الكل وهو الجسد كاملاً. أسهم الانزياح الدلالي ممثلاً في المجاز المرسل في عرض الأفكار بأسلوب موجز مكثف أضفى مسحة جمالية تلائم مقتضى الحال.

يقول الشاعر في قصيدة جارت ليّام:

جارت ليّام وغدر ذا الزمن وجاء قاصد حلمي يسببه⁽¹⁾

يصور هذا البيت الشعري من قصيدة جارت ليّام معاناة "قيس راهم" المستمرة من غدر الزمن وجور الأيام. يظهر هذا التعبير شعور الذات الشاعرة بالعجز والخذلان الذي وصل ذروته حين اغتصبت منه أحلامه. استعان الشاعر في رسم معالم المأساة بآليات دلالية وبلاغية على غرار المجاز العقلي الذي يتمظهر في موضعين متتابعين، الموضع الأول: جارت ليّام، حيث أسند فعل الجور (وهو ممارسة إنسانية تحيل إلى الظلم) إلى فاعل غير حقيقي الأيام (وهي فترة زمنية محددة) أمّا الفاعل الحقيقي المقصود فهو الأحداث التي وقعت في تلك الفترة. كما أسند فعل الغدر (وهو سلوك عقلائي يدل على الخديعة) إلى غير فاعله الأصلي وهو الزمن، الفاعل المقصود هنا هم الأشخاص الذين خذلوه خلال حقبة زمنية معينة. وبذلك أسند "قيس راهم" الأفعال الحقيقية (جارت، غدر) إلى مفاهيم مجردة غير حقيقية (ليّام، الزمن) وحولها إلى عوامل فاعلة تعكس مشاعر القهر بطريقة حسية تستفز القارئ وتدفعه إلى التدبر والتحليل.

يقول الشاعر قصيدة كان عندي طير:

يا درى ليّام تاخذلي بالثار ياللي ما حنيت مرّة ولا قبلت اعذارى⁽²⁾

1 - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 16.

2 - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 68.

يتساءل الشاعر في هذا البيت من قصيدة كان عندي طير عن سبيل يشفي غليله وينصفه فلم يجد منفذا غير توسل الأيام لتتصفه وترد حقه. وفي الآن ذاته يحمل خطابه نبيرة عتاب ولوم صريح للمحبوب الجائر الذي لمس فيه القسوة والجفاء في إشارة إلى مشاعر الحب والخذلان. تتجلى صورة الانتقام والاستنجاد بالعدالة الإلهية من خلال إسناد الفعل (تاخذلي بالثار) إلى (ليّام) وهي مفهوم مجرد غير عاقل، المقصود الحقيقي هم أشخاص أو أحداث قد تتصفه وتأخذ ثأره من الآخر. أسهم المجاز العقلي ذو العلاقة الزمنية في تعزيز قيم الخطاب الإنسانية التي جمعت الحب والتمني والعتاب في صورة مشهدية واحدة.

يقول الشاعر في قصيدة تنهيدة طائشة:

سكتت أمتنا سكتت وأرضات أرضى فاسق فاحش ماجن

أبكي يا وطني أطعنا بالتهديدات ياك أحملنا والذل ولاد أمحايين⁽¹⁾

بنبرة مثقلة باليأس يشكو "قيس راهم" عبر هذه الأبيات من قصيدة تنهيدة طائشة الحال البائس الذي آلت إليه الأمة العربية والذي كان نتيجة لعوامل مختلفة ترتبط بالأنظمة الاستبدادية التي استنزفت إرادة الشعوب وزعزعت أمنهم الداخلي في إشارة إلى هيمنة الآخر الغربي وخضوع الأنا العربي. يتمظهر امتعاض الشاعر من الصمت العربي في عبارة (أبكي يا وطني)، حيث أسند فعل البكاء وهو سلوك إنساني إلى غير فاعله الأصلي وهو الوطن (حيز مكاني)، في حين أنّ الفاعل الأصلي المقصود هو أهل الوطن، في محاولة منه لاختزال معاناة شعب في صورة وطن. عزز هذا الفعل الموقف الشعري وأكدّ وعي الشاعر والتزامه بقضايا أمته المصيرية

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص ص: 84-85.

2.3. الصورة الشعرية الحدائية**1.2.3 الصورة الرمزية/Symbolic images :**

تعدّ الصورة الرمزية ركيزة هامة في الإبداع الشعري الملحون ومدخلا أساسيا في التشكيل الجمالي. الرمز symbol هو الإشارة والإيماء، يعرفه مجدي وهبة بأنّه "فن للتعبير عن كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيماء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها، وتلعب العوامل النفسية دورًا هامًا في تحديد دلالاته"⁽¹⁾. بتعبير آخر يتيح الرمز للشاعر التعبير عن أفكاره وبث انفعالاته بصورة متفردة تتصف بالعمق والإيحاء تعكس خلفياته الفلسفية والابستمولوجية في إطار جمالي متكامل يثري التجربة الشعرية ويعمق أبعادها الفنية والدلالية من خلال إعادة تشكيل الواقع والتعبير عن مكونات النفس الإنسانية بأسلوب رمزي أكثر غموضًا مما يفتح مجال التفاعل بين أقطاب العملية الإبداعية الثلاث: المبدع، والمتلقي، والنص. تهدف هذه الدراسة إلى تحليل جمالية الصورة الرمزية في ديوان ريشة وارياح من خلال التركيز على آلية "قيس راهم" في استثمار الرموز والكشف عن أنواعها ومرجعياتها فأبعادها الدلالية. من هذا المنطلق يسعى هذه المبحث إلى الإجابة على جملة من التساؤلات المحورية أبرزها: كيف تسهم الصورة الرمزية في تكثيف البنية الدلالية والجمالية لديوان ريشة وارياح؟

1.1.2.3 رمزية الشخصيات/characters symbolism :

يأتي هذا المبحث في إطار السعي إلى استكشاف رمزية الشخصيات في مدونة ريشة وارياح عن طريق استقصاء دلالتها المتعددة التي تخترق المعنى الحقيقي الظاهر وصولاً إلى تمثيل قضايا وجودية في سياق شعري يعكس قدرة الشاعر الشعبي على استثمار الشخوص بمرجعياتها المختلفة (دينية، وأدبية، وتاريخية) في خلق عوالم فنية تجمع بين العمق الفكري

¹ - مجدي وهبة، وكامل المهندس، "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب". ص: 182.

والجمال الفني الأمر الذي يسهم في تعزيز أفق التلقي، وتحقيق فريدة الخطاب الشعري الشعبي.

1.1.1.2.3 شخصيات ذات مرجعية تاريخية سياسية:

عمد "قيس راهم" إلى استحضار الشخوص التاريخية والسياسية كوسيلة تعبيرية تضفي طابعاً درامياً وعمقاً إنسانياً يخترق النموذج المباشر ليتفاعل مع قضايا أمته المصيرية وتطلعاتها. إنَّ استدعاء هذه الرموز يعكس قيماً ورؤى متجذرة في الأنا الجمعي على غرار قيم السلم والحرب والحب والتعاون... جعل إدراج هذه الشخوص من المدونة وثيقة تاريخية فتحت مجالاً للتفاعل بين الزمنين الماضي والحاضر وأتاحت نقل التجارب الإنسانية بعيون الحاضر لتؤكد بقاء الصراع واستمرار التحدي رغم اختلاف الأزمنة.

1.1.1.5.2.3 العم سام:

العم سام شخصية سياسية غربية تجسد الشر والقسوة ترمز إلى السلطة الأمريكية، يقترن هذا الاسم بالجزار الأمريكي صموئيل ويلسون (Samuel Wilson)، صموئيل حسب تصور الرسام جيمس فلاغ رجل بلغ من العمر عتياً، ذو شعر أغبر تعلوه قبعة طويلة بألوان العلم الأمريكي ولحية بيضاء، مطلع القرن التاسع عشر، إبان حرب 1812م اشتغل العم سام كعمود للحوم لصالح الجيش الأمريكي، كانت الصناديق التي تقل اللحم تحمل رمز (US) اختصاراً للحكومة الأمريكية، مع مرور الوقت أخذ الجنود يقرنون هذا الرمز باسم العم سام ثم استخدم اسمه لاحقاً في ملصقات دعائية تدعو الشباب إلى التجنيد في الحربين العالميتين⁽¹⁾. عرفت صورة العم في أنحاء العالم كرمز للسياسة الأمريكية الإجرامية التي تتدخل في شؤون الدول الداخلية تحت شعار الإصلاح لتخفي نواياها الخبيثة. استحضر "قيس راهم" رمز العام سام من خلال قصيدة راد ربي. يقول:

¹ ينظر: <https://arabic.rt.com/world/1546663>

كرهنا نبقاو للدلالة ديما معروضين كرهنا العم سام يذلنا ويوطئنا⁽¹⁾
 يشير هذا البيت من قصيدة راد ربي إلى رفض راهن الأمة العربية المستكين المنهزم
 أمام الآخر الغربي المهيمن، يرسم الشاعر من خلال استدعاء رمز العم سام صورة مشهدية
 عميقة لوحشية الاستعمار الأمريكي ويفضح سياسته الدولية التي طالما تغنت بالقيم الإنسانية
 وضللت الرأي العام في دعوة للتخلص من التبعية وإعادة المجد العربي السليب.

2.1.1.1.2.3 صلاح الدين:

السلطان "الفتح صلاح الدين يوسف بن شادي الأيوبي" (1138.1193م)⁽²⁾ شخصية
 تاريخية عربية (عراقية)، أبرز الأعلام التي خلّدها التاريخ الإسلامي والعالمي، مؤسس الدولة
 الأيوبية، قاد معركة حطين (1187م) فكان له الدور البارز في سحق الصليبيين واستعادة
 الأراضي الفلسطينية من جديد. يظل القائد صلاح الدين رمزا إسلاميا للبطولة والشهامة
 والتسامح. استلهم "قيس راهم" من شخصيته معالم عربي البارحة المعتر بأرضه وقيمه مقابل
 عربي اليوم الذي مسخ كل ما سبق. يقول في قصيدة راد ربي:

أتمثلوا يرجع بيوم صلاح الدين كيف نقابلوه وارجوعوا كيف يخزينا⁽³⁾

عقد "قيس راهم" في هذا البيت من قصيدة راد ربي مقابلة بين زمنين زمن ماضٍ
 (الانتصار) وزمن حاضِر (الانكسار). في صدر البيت يخال الشاعر عودة القائد صلاح
 الدين الأيوبي إلى الزمن الراهن كرمز للعزة والانتصار ثم يتساءل بنبرة مثقلة بالخزي والعار
 عن سبيل الأمة العربية لمواجهته في إشارة إلى خيانة إرث الأجداد أين تفرقت الصفوف
 وطغت النزعة الفردانية على المصالح الجماعية. البيت صرخة شاعر له مسؤولية أخلاقية

1 - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 53.

2- ينظر: محمد فريد أبو حديد، صلاح الدين الأيوبي وعصره، مطبعة الكتب المصرية، القاهرة، دط، 1927، ص: 45.

3- قيس راهم، ريشة واريح، ص: 52.

وحضارية في بث الوعي واستنهاض الهمم وترسيخ القيم الإنسانية التي تحقق هوية الأمة وتعزز مكانتها بين الأمم في محاولة لاستعادة أمجاد الآباء.

3.1.1.2.3 بومدين:

"محمد إبراهيم بوخروبة" المكنى "بهواري بومدين" (1978.1932م) شخصية سياسية جزائرية، تقلد منصب رئيس للجمهورية الجزائرية في الفترة الممتدة بين (1978.1965م)⁽¹⁾، اشتهر **هواري بومدين** بعمله الدؤوب ونهجه الصارم في خدمة وطنه قبل وبعد الاستقلال، كان له دور بارز في النهوض بالجزائر على الصعيد السياسي الزراعي الصناعي وكذا الثقافي، كما كان له حضور مشرف في الساحة الدولية من خلال دعم حركات التحرر في العالم الثالث. هواري بومدين أبرز رجالات الجزائر دعماً للقضية الفلسطينية، منحه الأمم المتحدة ميدالية السلام ترميناً لجهوده في نصرة وإرساء قيم الأمن والعدالة. أمّا "بومدين" الذي استحضره "قيس راهم" فهو يشير غالباً إلى "أبي مدين بن شعيب بن الحسين الأنصاري" المكنى "بأبي مدين التلمساني" (1126. 1198م) الولي الصالح، أندلسي الأصل، زار تلمسان واستقر فيها حتى وافته المنية ليصبح أحد رموز الدين والتصوف والعلم في المنطقة، اتخذ سكان تلمسان من ضريحه مزاراً يتبركون به إلى يومنا هذا. استدعى الشاعر شخصية سيدي مدين الأنصاري في قصيدة تلمسان. يقول:

تعيد وتخلّد تاريخ **بومدين** الفاهم وعهد القصور وتاريخ ذوك الفرسان⁽²⁾

يتغنى الشاعر عبر هذا البيت بتاريخ مدينة تلمسان العريق الذي جمع بين إرثين الإرث الثقافي الروحي والإرث التاريخي، أمّا الإرث الروحي فتتجسد معالمه عبر استدعاء شخصية أبو مدين التلمساني الرجل الحكيم والمعلم الصوفي الذي كان عنصراً فاعلاً في تعزيز

¹ - ينظر: سعد بن البشير العمامرة، هواري بومدين الرئيس القائد 1932-1978، قصر الكتب، البلدة، ط1، 1997، ص16 وما بعدها، .

² - قيس راهم، ريشة واريح، ص:13.

وترسيخ قيم الدين الإسلامي في مدينة تلمسان الأمر الذي دفع سكان المنطقة لتخليد ذكره وتتمين دوره الإيجابي وقتئذ من خلال نسبة بعض المعالم الصوفية إلى اسمه على غرار مسجد سيدي بومدين.

2.1.1.2.3 شخصيات ذات مرجعية أدبية ثقافية:

1.2.1.2.2.3 حيزية:

"حيزية بنت أحمد بن الباي" (1878.1855م)⁽¹⁾ شخصية تراثية جزائرية، شابة بدوية حسناء من أصول بسكرية، وقعت في حب ابن عمها سعيد، رغم معارضة الأهل إلا أنّهما تمسكا بهذا الحب حتى توجّ بالزواج. تعتبر قصتهما من أبرز قصص الحب التراثية التي تردت على الألسنة وخذلتها أشعار الملحنون جيل عن جيل من ذلك قصيدة حيزية للشاعر الشعبي بن قيطون وهي مرثية مطولة يبكي فيها الشاعر رحيلها. استحالت شخصية حيزية رمزا للعشق ألهمت أعمالا أدبية وفنية مختلفة في الشعر والقصة والمسرح والأغنية الشعبية.

2.2.1.2.2.3 بلقيس:

بلقيس شخصية تراثية عربية، ملكة سبأ (اليمن حاليا)، لعبت دورا محوريا في تنمية المملكة على أصعدة عدّة. ورد ذكرها في القرآن الكريم مقترنا بسيدنا "سليمان" عليه السلام، عرفت الملكة "بلقيس" بالحكمة في إدارة شؤون الحكم والحرص على شؤون الرعية، جعلها العرب رمزا للجمال والحكمة وأيقونة للقيادة النسوية في مجتمع يهيمن فيه الرجال.

3.2.1.2.2.3 عبلة:

"عبلة بنت مالك" شخصية تراثية عربية. ذات وجه حسن وعينين واسعتين وشعر أسود طويل، اتخذها العرب رمزا خالدا للجمال والحكمة والكبرياء والحب العفيف المحفوف بالتحديات. ارتبط اسم عبلة بابن عمها الفارس "عنترة بن شداد العبسي" الذي هام بها حبّا

¹ - موقع الجزيرة نت.

فأفردتها بقصائد عدّة. تضاربت الروايات حول نهاية هذه العلاقة، فئة ترى أن عنتره تمكن من الضفر بمحبوبته وفئة أخرى تعتقد أنّ الفروقات الطبقيّة بين الطرفين ووضعت حدًا لها. يقول الشاعر في قصيدة نار ودمعة:

يا نجلات ليلى وأسماء وعبلة... وحيزية وبلقيس واجميع العاشقات⁽¹⁾

عمد "قيس راهم" إلى استحضار شخوص نسوية بارزة تشكل إرثًا ثقافيًا خصبًا في التراث الأدبي العربي والعالمي (ليلى العامرية، عبلة بنت مالك، حيزية بنت أحمد بن الباي، الملكة بلقيس...) يمثلن رمزا للكمال الأنثوي الذي يجمع الحب والجمال والدهاء في إشارة إلى تناقل الجينات والشفرات الوراثية من الآباء (نسوة الماضي) إلى الأبناء (نسوة الحاضر)، فالطبيعة الفطرية للمرأة ثابتة تتجاوز حدود الزمان والمكان.

3.1.2.23 شخصيات ذات مرجعية دينية:

1. 3.1.2.23 محمد صلى الله عليه وسلم:

"محمد" صلى الله عليه وسلم (571. 632م) اسمه الكامل "محمد بن عبد الله بن عبد المطلب بن هاشم"، ولد عام الفيل بمكة المكرمة، ينحدر من قبيل قريش أشرف القبائل العربية، اشتغل في التجارة ورعي الأغنام، عندما ناهز الأربعين سنة اصطفاه الله رسولا وخاتما للأنبياء والمرسلين، داعيا إلى ديانة التوحيد محاربا للشرك وعبادة الأصنام، عمل عليه السلام على إرساء القيم الإنسانية والأخلاقية، دامت بعثته في بكة 13 عاما واجه خلالها شتى ضروب العنف النفسي والجسدي وصلت حد اتهامه بالجنون. ظلّ الرسول الكريم نموذجا إنسانيا يجمع الشمائل الخلقية والخلقية اتخذ كمرجعية أساسية يحتدى بها في التنشئة والمعاملات اليومية. "قيس راهم" الإنسان والمبدع متشبع بالثقافة الإسلامية، حيث رأى في شخصية "محمد صلى الله عليه وسلم" نموذجا إنسانيا للروحاني الكامل والقائد الملهم

¹ قيس راهم، ريشة واريح، ص: 82.

والمعلم الحكيم. استدعى الشاعر رمزية الرسول عليه أفضل صلاة وسلام في قصيدة تنهيدة طائشة. يقول:

حتى نبينا خير المخلوقات تتكرولو عباد غروهم شواطن⁽¹⁾

يعكس هذا البيت من قصيدة تنهيدة طائشة حالة الاستكار للحال الذي آلت إليه الأمة العربية في الوقت الراهن، يدق الشاعر ناقوس الخطر معرباً عن زعزعة القيم الإسلامية التي تمثل ركيزة هامة من ركائز الهوية العربية، أين استبيحت الأخلاق وانتهكت حرمة الرسول الكريم الذي يمثل رمزا للكمال الإنساني خلّقا وخلّقا، جيل اتّبع الضلالة وغرّته الأمانى الدنيوية، وعليه يشير هذا البيت إلى أهمية اتّخاذ تعاليم الدين الإسلامي منهجا للنجاة في الدارين الدنيا والآخرة.

2.3.1.2.23 آدم وحواء:

"آدم" عليه السلام أبو البشرية، أول إنسان على كوكب الأرض، خلقه الله عزوجل في الجنة من صلصال لازب ثم نفخ فيه من رّوحه، أسجد له الملائكة أجمعين إلا إبليس أبى واستكبر، كرّمه الله فأسكنه الفردوس الأعلى حتى ارتكب الخطيئة الكبرى فأنزل إلى الأرض رفقة "حواء" عليها السلام "اهبطوا بعضكم لبعض عدوّ لكم في الأرض مستقر ومتّاع إلى حين"⁽²⁾. حواء أم البشرية، خلّقت من ضلع آدم عليه السلام لتكون له زوجا وسنداً، تعدّ رمزا للمودة والرحمة من صلبها انبعث النسل البشري. وردت قصتهما في سور عدّة من الذكر الحكيم. جاء في الروايات أن "آدم" و"حواء" حين نزلا إلى الأرض كانا في مضرّين مختلفين، ظلّ الواحد فيهما يبحث عن الآخر إلى أن حدث اللقاء في جبل عرفة لتبدأ قصة البشرية

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 84.

² - سورة البقرة الآية 36

على كوكب الأرض مؤسسة على الحب والرحمة وتحمل المسؤولية. استدعى قيس راهم رمزية "آدم" و"حواء" من خلال قصيدة صمتك يتكلم. يقول:

الحب ما يعلاش ويوطى مواسم وما يغبنش عاشق عايش بحماه
هذا ما جمّع حواء وآدم وما حبب قيس في بزّوا واخلاه⁽¹⁾

يشير هذا المقطع الشعري من قصيدة صمتك يتكلم إلى طبيعة الحب كونه جوهر إنساني نبيل ذو قوة روحانية عميقة تتخطى الظروف (ما يعلاش ويوطى مواسم)، فالحب في نظر الشاعر قيمة ثابتة وليس شعورا عابرا تتحكم فيه الأنداء والأهواء، وهذا ما تثبته قصص الأنبياء ممثلة في قصة آدم وحواء فعلاقتهم استمرت لأنها تأسست على حب صادق متبادل ذو أرضية صلبة لا ترعزها أعتى الظروف، كما تثبته قصص من التراث الأدبي ممثلة في ملحمة "قيس" و"ليلي" التي تجسد نموذجا للحب الخالد.

21.23 رمزية الزمكان: Space- time symbolism

تعاطى "قيس راهم" مع رمزية الزمكان بوصفها أداة فنية طيّعة تجسد أفكاره وتصور التحديات والصراعات الذاتية والإنسانية بأسلوب عميق ورؤية شعبية تحمل خصوصية دينية واجتماعية وتاريخية تنبض حياة. المكان فضاء فسيح ذو قيمة انتربولوجية راسخة في كيان المجتمع. أمّا الزمان فهو شيء معنوي غير محسوس، من صورته: الزمان الطبيعي والزمان النفسي. يعتبر الزمان من أبرز التقانات الفنية التي يستثمرها الشاعر الشعبي في تعميق التفاعل بين الإنسان وبيئته. بهذا التصور يستحيل الزمكان الواقعي المألوف طاقة إيحائية تتماهى وانفعالات الشاعر لتمنحها بعدا قيميا وحسا جماليا تستهوي المتلقي وتنعش أخيلته. من هذا المنطلق تستهدف هذه الدراسة الإحاطة بمواطن الزمان والمكان في ديوان ريشة

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 42.

وارياح بغية استكشاف أبعادهما الرمزية، وتحديد مدى تفاعلها مع كل شأن ذاتي، وطني، أو إقليمي فضلا على إبراز دورهما في تشكيل الدلالات وتكثيف الصور والأخيلة.

1.2.1.23 رمزية المكان:

1.1.2.1.23 الأوراس:

الأوراس سلسلة جبلية عالية القمم تقع شمال شرق الجزائر تمتد مساحتها لتشمل منطقة الشاوية (باتنة، أم البواقي، خنشلة..). تعدّ جبال الأوراس وجهة سياحية ومعلم فني عريق يتمتع بمناظر خلّابة وإرث تاريخي وثقافي غزير، لاسيما أنّه احتضن حدثا سياسيا ثرا ممثلا في اعتباره مهذا لثورة التحرير الجزائرية. لطالما كانت الأوراس مصدر فخر وإلهام يشدّ قرائح الأدباء لأنّه تجاوز الحيز الجغرافي لينفتح على أبعاد وقيم رمزية جديدة ترتبط بخلفية تاريخية، ووطنية وبطولية من شأنها إثراء الموقف الشعري وتعميق الشعور بالإنتماء. استحضر الشعراء الجزائريون الأوراس في المنجز الشعري الفصيح وكذلك الملحنون كرمز للثورة والصمود والمقاومة خلّد بطولات الشعب على مدار سبع سنوات ونصف. استعان "قيس راهم" برمزية الأوراس في قصيدة الوقفة الخمسين يقول:

سجّل يا تاريخ اليوم تلميّننا والذكرى الخمسين كملت حساب

دفعنا الثمن غالي ما شحينا دفعنا صبيان وصبيا عزاب

بعنا الذل والعز شرينا وبلوراس ركع الجاير وتاب⁽¹⁾

يحيي "قيس راهم" عبر هذا المقطع من قصيدة الوقفة الذكرى الخمسين لاندلاع الثورة التحريرية أين استحضر رمز الأوراس ليقدمه كمعقل للحرية والكرامة الوطنية (بلوراس ركع الجاير). أضفى الشاعر على جبال الأوراس بعدا تاريخيا يتجاوز نطاقه الجغرافي ليجعله

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص ص: 8-9.

رمزا خالدًا راسخًا في الضمير الجمعي شاهدًا أحداثًا مفصلية زاخرة بالبطولات والانتصارات مؤكدا إشراك الطبيعة في ذلك معاقل الاحتلال.

2.1.2.1.2.3 تلمسان:

تلمسان مدينة جزائرية عريقة تعني "الينابيع"، تقع في الغرب الجزائري، تلقب بجوهرة شمال إفريقيا، سكانها الأصليون من الأمازيغ. تزخر المدينة بتنوع طبيعي جعلها قبلة سياحية تحظى باهتمام العائلات الجزائرية. تشتهر بوصفها عاصمة للموسيقى الأندلسية والحوزي. تكتسي تلمسان طابعا حضاريا هاما يجمع بين التراث الأمازيغي، والتراث الروماني والتراث العربي الإسلامي. تحظى مدينة تلمسان بمعالم تاريخية متعددة على غرار هضبة لالة سيدي التي تضي على المنطقة إطلالة طبيعية ساحرة، الجامع الكبير، منارة مسجد سيدي بومدين وقصر المشور... هذا التنوع الطبيعي والتاريخ العريق جعل مدينة تلمسان رمزا مكتفا ألهم العديد من الشعراء الشعبيين بما في ذلك "قيس راهم" الذي أفرد قصيدة كاملة يتغنى في رحابها بسحر المنطقة ويعرض تاريخها العريق. يقول في قصيدة تلمسان:

كتب الخالق وزرنا هذا المرسم ولاح برج المنصورة شامخ بان

زايد صور المشور لزمانو يهزم تشوفوا زاهي يحيي مجد تلمسان

مدينة على سرار الجمال باقية تتكتم تقولها درّة من شافها يبقى دهشان⁽¹⁾

أسس "قيس راهم" عبر هذا المقطع من قصيدة تلمسان لفضاء شعري خصب يفتح على أبعاد فنية، وطبيعية، وحضارية. استهل الشاعر قصيدته بالإشارة إلى معلم تاريخي هام من معالم المدينة ممثلا في (برج المنصورة) وهو عبارة عن مسجد ذو طراز معماري فريد شيده المرينيون حين حاصروا مدينة تلمسان، اتخذ آنذاك كقاعدة عسكرية ثم كمئذنة. ظلّ

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 12.

مَعْلَمًا أثرًا شامخًا ورمزًا ثقافيًا للصمود يحيل إلى هذه الحقبة التاريخية من الصراع بين المرينيين والزيانيين.

استحضر الشاعر في البيت الثاني رمزًا مكانيًا آخر من الرموز التي تقترن بتاريخ تلمسان هو (صور المشور) وهو قلعة ذات معمار ساحر أصيل شيدها "غمراسن بن زيان" أوائل القرن الثالث عشر هجري⁽¹⁾، كانت معقلًا لحكم الزيانيين (عهد القصور وتاريخ ذوك الفرسان) في إشارة إلى بسالة الفرسان الزيانيين الذين حملوا لواء الدفاع المستميت عن عرينهم ردحا من الزمن قبل أن يسلموا الحكم للمرينيين (ما ظنيت بيوم سلطان فيك يسلم). أحاط "قيس راهم" كذلك بالجانب الروحاني في المنطقة من خلال استحضار رمز الجامع الكبير وهو من أبرز المساجد في الجزائر، يرتبط بحكم المرابطين (وجوامع بسماها عالية بالأذان.. تعيد وتخلد تاريخ بومدين) ومنازة مسجد سيدي بومدين بن شعيب وهو فضاء ذو طابع صوفي وتاريخي.. على هذا النحو تعتبر تلمسان إلى يومنا هذا محورا للإشعاع الديني والثقافي ورمزًا خالدًا للصمود والبطولة يعكس اعتزاز الشاعر الشعبي بأصالة المنطقة.

3.1.2.1.23 . غرناطة:

إمارة غرناطة (Granada) مقاطعة أندلسية تعني الرّمانة، تتميز الإمارة بمناخها المتنوع وطبيعتها الساحرة وثقافتها الأثينة التي تجمع التراث الإسلامي والمسيحي واليهودي مما جعلها واحدة من أبرز الوجهات السياحية في إسبانيا، من أشهر معالمها قصر الحمراء وحي البيازين. كانت مركزًا هامًا للحكم الإسلامي في الأندلس وآخر معاقله قبل أن يضمحل سنة 1492م حين سلّم السلطان "أبو عبد الله محمد الثاني عشر" مفاتيح المدينة إلى الملكين "فرديناند" و"إيزابيلا" بعد توحيد جيشهما ودعمهما من قبل الكنيسة الكاثوليكية لتعلو الصليبان الكنائس وترتفع أصوات النواقيس معلنة نهاية الوجود الإسلامي في المنطقة. ظلت غرناطة

¹ - موقع ويكيبيديا.

رمزا للحضارة الإسلامية في إسبانيا وشاهدة على تاريخها التليد أثث به شعراء الملحون منجزهم الشعري، تتجلى تداعياته في قصيدة راد ربي في قول الشاعر:

عند سوار غرناطة همينا مفروقين أصلا احنا غير على المنابر اتلاقينا⁽¹⁾

يصور هذا البيت من قصيدة راد ربي واقع المسلمين المنكسر حال سقوط مدينة غرناطة وما انجر عن ذلك السقوط من تشتت وهوان. إن استحضار "قيس راهم" فضاء (سوار غرناطة) يمثل رمزا للحضارة الإسلامية القوية قبل أن تعلن أفولها (همينا مفروقين) في إشارة إلى إنتهاء عهد طويل من الحكم الإسلامي وما تبع ذلك من ضعف وضياع سببه القتل أو التهجير القسري أو إجبار مسلمي غرناطة على اعتناق المسيحية. وعليه تتفجر رمزية غرناطة لتنتج على دلالات مكثفة تجمع بين المجد والانهيال لتعكس عاطفة الحزن والأسى التي طبعت معاني البيت.

2.2.1.2.3 رمزية الزمان:

1.2.1.2.3 الماضي. الحاضر:

الماضي والحاضر مفهومان متلازمان يفتحان على دلالات رمزية عميقة يكون فيهما الإيحاء النفسي غاية ومحورا. يستدعي شاعر الملحون الزمنين في منجزه الشعبي للتعبير عن المشاعر وتجسيد التجارب الذاتية والإنسانية. يعرف الماضي بأنه زمن ولّى وانقضى، يشكل الماضي جزءا أساسيا من ذاكرة الإنسان فهو رمز للتجارب التي عايشها الفرد موجعة كانت أم مفرحة وكانت عاملا هامًا في تشكيل وجدانه وصقل شخصيته وتكوين هويته. في حين يرتبط الزمن الحاضر باللحظة الآنية أين تتفاعل فيها تلك التجارب والأحداث مع الواقع الراهن. إن الربط بين الزمنين الماضي والحاضر فعل واع يستهدف الشاعر من خلاله إبراز تأثير الزمن على النفس البشرية وكيفية تفاعل الإنسان مع كل مرحلة في إشارة إلى أنّ

¹ - قيس راهم، ريشة واريح، ص: 52.

التجارب الحياتية القديمة يمكن أن تستمر أو تتجدد في الزمن الحاضر. نلمس هذا التصور في قصيدة نار ودمعة. يقول الشاعر:

بالماضي خلاتي خاينة حرقه بقلبي واليوم ضاعفتيها لي مرّات⁽¹⁾

يستحضر "قيس راهم" رمزية الزمن من خلال قصيدة نار ودمعة في سياق تصوير امتداد الألم من الماضي إلى الحاضر. يرمز الماضي إلى المرة الأولى في الحب، وفي الجرح، وفي الخيانة، وفي الخذلان، فلا خلاف أنّ البدايات تظل خالدة في الذاكرة لا تموت (خلاتني حرقه). بينما يرمز الحاضر (اليوم) إلى تجدد الألم واستمرار المعاناة مع المحبوب وكأنّ الزمن يعيد نفسه (ضاعفتيها لي مرّات)، فغالبا ما يجد الرجل نفسه عاجزا عن تخطي مواقف الحب والخيانة نظراً لطبيعتها العاطفية العميقة وما تتركه من آثار نفسية تمتد إلى الحاضر، ممّا يجعلها تحدياً متجدداً يصعب التحرر منه.

يعكس الانتقال الذكي بين الزمنين الماضي والحاضر رسالة جوهرية تتمثل في أنّ بعض الجروح لا تتدمل، وأنّ الحياة تميل إلى تكرار الدروس في مواقف مشابهة لمن عجز عن فهمها في المرة الأولى، ولكن بأسلوب أكثر جهامة بهدف ترسيخ الفهم والتعلم.

2.1.2.3. 2 الليل:

الليل خلاف النهار، علميا هو ظاهرة كونية تمتد من غروب الشمس حتى شروقها، يعتبر وقتاً للسكون والنوم عند أغلب الكائنات الحيّة. أمّا من الناحية الأدبية تتخذ رمزية الليل في المنجز الشعري القيسي أبعادا عدة تقترن غالبا بهواجس الذات الشاعرة، تتباين دلالاتها وفقا للسياق الشعري والفلسفي الذي وردت فيه. فالليل المدلهم أنيس "قيس راهم" وملاذه الآمن، مسرحاً لآلامه ومصدرا لإلهامه، استوحى منه صوره وطعم به تجربته الفنية، ينطوي

¹ - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 81.

على قيم فنية وسياسية ووجدانية متشعبة. ارتبط الليل في قصيدة كيليل الليل بالوحشة والوحدة، يتمظهر ذلك في قول الشاعر:

كليل الليل ويجي الظلام هـدوم وتروح الناس لحالها والدنيا تنساني

يضيق خاطر وتتحالف عليا لهموم حينها نتفكر ونحس روجي وحداني⁽¹⁾

جعل الشاعر الليل في هذا المقطع من قصيدة كيليل الليل امتداد لقلق وجودي يغلب عليه الحس المأساوي والتمزق الإنساني فأضحى مبعثا لأحزان وأشجان مؤثثة، تعكس هذه الظاهرة الكونية حالة التشظي والضياع التي تتخبط فيها الذات الشاعرة ولعل ما يآزم هذا الشعور هو إحساسه المضاعف بالوحدة، فحين تسكت أصوات الأحبة والخلآن ينفرد مع أنه أسيرا لأفكاره وهواجسه التي ألفت بضلالها على معاني القصيدة لتتوشح ثوب الحزن والفجعة. اشتغل "قيس راهم" من ناحية أخرى على تيمة الليل في قصيدة ليلة صيف، فاتخذها معادلا موضوعيا للحب والحميمية. يقول:

بليلة صيف سحرتنا بنقاوة هواها تلاقينا لثتين والقمرة الصاوية خليلتنا

ليلة هادية تقول لبحر اهداها عم سكاتها ما تسمع غير همستا

أجمل ليلة حب أنا وأياك استوقفناها وأكرم ضيفة نيك اللحظة كزارتنا⁽²⁾

يعرض "قيس راهم" عبر أثر قصيدة ليلة صيف وجهها مغايرا لليل، إذ اتّخذ رمزاً للسكون والخلوة بالمحبوب بعيداً عن صخب العالم، فليلة صيف تحيل إلى الحب السرمدي الذي قدّم لنا لوحة شاعرية فريدة تنبض شغفا وتفيض صباية، كما ترمز الليلة إلى خصوصية اللحظة كونها حضنت أسرار العاشقين.

1 - قيس راهم، ريشة وارياح، ص: 72.

2 - قيس راهم، ريشة وارياح، ص ص: 44-45.

مستخلص:

إنّ البحث في جماليات التشكيل الدلالي في ديوان ريشة وارياح كشف قدرة "قيس راهم" على تطويع الآليات البلاغية كما أثبت أنّ المدونة الشعبية فضاء خصب دائم التأويل له قدرة على تجاوز لحظة الكتابة لينفتح على أبعاد دلالية جديدة من شأنها خلق تجربة قرائية فريدة تجمع بين التأمل الفكري والتأمل الوجداني. على هذا الأساس أفضى هذا المبحث إلى سلسلة من النتائج الرئيسة تتمثل في:

. وفق "قيس راهم" إلى حد بعيد في اختيار عتبة العنوان، يستوفي العنوان الوظائف الرئيسة التي من شأنها إنجاح أي عمل أدبي: أبرز هوية العمل (شعر شعبي)، حدّد مضمونه فالنص الموازي يتقاطع مع النص المركزي (قصائد تشترك في ميزة الضعف والقوة، الخضوع والسيطرة). ج. إبراز قيمته وهي إغواء المتلقي.

. أسهمت عتبة الغلاف بكل معطياتها (معلومات النشر، نوع الخط، الألوان..) في تقديم المدونة الشعبية بشكل لائق يعزّز هوية القصيدة الشعبية ويدعم رؤى "قيس راهم". غير أنّ طريقة الإخراج وأسلوب الرسم المبهم يتطلب من الباحث التركيز حتى يستوعب العلاقة بين الرسم وعنوان المدونة.

. يتشكل ديوان ريشة وارياح من سلسلة من الحقول الدلالية المحورية: حقل الطبيعة، وحقل الدين، زحقل الفكر والأدب، حقل القيم والأخلاق الانسانية. تشكل هذه الحقول الدلالية جزءاً أصيلاً من هوية "قيس راهم" الثقافية نظراً لارتباطها بسياقات دينية، اجتماعية وثقافية كانت عاملاً في جعلها منظومة متكاملة يتشابك فيها الحس الجمالي مع الثراء اللغوي تربط بينها جملة من العلائق (علاقة الترادف، وعلاقة التنافر، وعلاقة الجزء بالكل، وعلاقة الاشتمال) التي تضيء الجوانب الهامة في المدونة.

. تعددت الصورة الشعرية في ديوان ريشة وارياح بين الصورة التقليدية وهي الأكثر حضوراً ممثلة في: الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، والصورة الكنائية، والصورة

المجازية، والصورة الحدائرية ممثلة في الصورة الرمزية: رمزية الشخص، رمزية الزمان، ورمزية المكان. الملاحظ على الصورة الشعرية عمومًا هو البساطة في التركيب والبعد عن التعقيد تناسبًا مع طبيعة اللغة الشعرية الشعبية وهذا ما أكسب المعنى مسحة جمالية فريدة.

خاتمة

سعت هذه الدراسة عبر فصولها المتعددة إلى مساءلة الأبعاد الجمالية في القصيدة الشعبية الجزائرية المعاصرة ومدى تجلياتها في ديوان ريشة وارياح، كما استهدفت تقويم النظرة النمطية السائدة التي أدرجت الشعر الشعبي ضمن الأدب الهامشي وأقصت أبعاده الفنية والجمالية، واختزلته في بعده الغنائي والعموي. أفرز البحث من هذا المنطلق جملة من النتائج كانت إجابة عن الإشكالية الرئيسية، نجملها فيما يلي:

.تمت متابعة الظاهرة الجمالية في ديوان ريشة وارياح عبر مستويات ثلاث هي: المستوى الإيقاعي، والمستوى اللغوي، والمستوى الدلالي.

.كشف تحليل المستوى الإيقاعي دور الانزياحات الصوتية في بناء الدلالة على نحو يتناسب مع طبيعة الشعر الشعبي الغنائية، كما أثمر جملة من الملحوظات أبرزها:

. غيَّب "قيس راهم" تغييباً تاماً معالم الإيقاع الخارجي واكتفى بمظاهر الإيقاع الداخلي لأنه انطلق من الإيقاع الموسيقي الذي أساسه النغمة لا الإيقاع الشعري الذي يقيد الوزن. فهي قصائد منفلطة بلا حدود تليق بعظمة هذا الكون الفسيح.

.تجاوز الشاعر العديد من الآليات التي تفعل الإيقاع الداخلي على غرار: التجنيس، والتصريع، والتوازي.

.استحضر "قيس راهم" خصيصة هامة من الخصائص التي ينهض بها الشعر الجزائري الملحون وهي التكرار بصوره المختلفة على غرار: التكرار الصوتي، والتكرار اللفظي، وتكرار التجاور والترديد، وتكرار اللازمة...

.اعتمد الشاعر نسيج من الأصوات المتفاوتة بين الجهر والهمس كان التفوق فيها غالباً للجهر، فحين كان في مقام البوح والتنفيس عن مشاعر الغضب أو إظهار الحماس من خلال توجيه حركة اليقظة نحو رفض الراهن المستكين والدعوة إلى الصحوة العربية

يستحضر الصوت المجهور، بينما يستثمر صفات الهمس في نقل مشاهد ومشاعر الحزن والخيبة، وإبراز وقع الصدمة العاطفية على الذات الشاعرة التي تعاني الإجهاد النفسي.

. أكسب تكرير الأصوات المجهورة والمهموسة الخطاب طاقة إيحائية وقوة تعبيرية تؤثت لرؤية حدائية عميقة أسهمت في تشكيل مشاهد القصيدة المختلفة وتعميق الفكرة وتكثيف الموسيقى الداخلية بصورة تتناسب مع طبيعة الشعر الشعبي الشفاهية والغنائية من ناحية، وتتلاءم مع الجو النفسي وتشي بخصوصياته في إطار السياق العام من ناحية أخرى.

. عزز تضافر صفات الجهر والهمس التفاعل الحاصل بين مقصدية الذات الشاعرة والذات القارئة وبذلك تحققت وظيفة الشعر الشعبي الجمالية التي تجمع بين اللذة والمنفعة .

. يعتبر التكرار اللفظي من أبرز التقانات الأسلوبية التي ارتكز عليها "قيس راهم" في تفعيل إيقاع الخطاب الداخلي، فهناك تعالق دلالي بين إيقاع اللفظ وسيرورة الخطاب الشعري ومعنى هذا أنّ ترديد الألفاظ عزّز القيمة الدلالية والجمالية للقصيدة وساهم في تشكيل مشاهدها.

. من صور التكرار اللفظي: ترديد المكون الفعلي الذي تمّ التعاطي معه عبر البحث في أزمنة الفعل الثلاث (ماض، مضارع، أمر)، ثمّ تصنيفها بين: متعدٍ ولّازم، تام وناقص، الملاحظ أنّ هناك تقارب في نسبة الزمن الماضي والزمن المضارع في حين كانت نسبة الأمر جد محدودة.

استغل "قيس راهم" الإمكانيات التعبيرية التي تتفرد بها صيغ هذه الأفعال في تصوير فترات ومراحل هامة تمس حياته العاطفية وتختص بقضايا وطنية وأخرى عربية الذي مكّنه من ذلك هو وجود التناسب والتفاعل بين الصيغ الفعلية التي تتماهى ضمن سياق محكم وثيق الصلة بدينامية المعنى العام.

. من صور التكرار اللفظي كذلك: ترديد المكون الاسمي ، انحصرت الدراسة حول مجموعة من الأسماء دون غيرها (الزمان، الحب، القلب، الحزن، الدمعة، الماضي) لسببين: الأول هو الدور الفاعل لهذه الأسماء في تحديد الانفعالات العاطفية للذات الشاعرة ورسم معالم مستقبلها. والثاني: تنفتح هذه الأسماء على آفاق ومدلولات عدّة استجابة لرؤى وسياقات فكرية وفنية فرضها الخطاب الشعري الذي تراوحت معانيه بين التلميح والتصريح..

. أدرج "قيس راهم" أنواعا أخرى من التكرار على غرار تكرار الترديد وتكرار التجاور إضافة إلى تكرار اللازمة، هذه الأخيرة تعتبر مقومًا هامًا من مقومات القصيدة الشعبية، كان لها حضور لافت في الديوان، ففضلا عن تكثيف الإيقاع الداخلي فقد أسهمت في تحقيق الوجدتين الموضوعية والشعورية وتوجيه الاهتمام نحو النقاط المظلمة التي أراد الشاعر إضاءتها، إضافة إلى إثراء المعجم الشعري ودفع السأم عن المتلقي.

. كشفت هذه الدراسة اشتغال "قيس راهم" بجمالية التلوينات البديعية نحو الجمع والتفريق، الترادف والتضاد بنوعيه، كان حضور التلوينات البديعية بارز ومسترسل في معظم القصائد، حيث أدرك الشاعر أنّ هذه الثنائيات حبلى بطاقة إيحائية ودلالية أسهمت في استجلاء العلاقة بين الماضي والحاضر، بين المركز والهامش، بين الحزن والفرح.. كما أسهمت في تفعيل الإيقاع الداخلي من ناحية وتعزيز الموقف الشعري من ناحية أخرى بصورة تعكس انفعالات الذات الشاعرة سلبيًا وإيجابيًا هذه العملية كانت كفيلة بإثراء المعجم الشعري ووضع القارئ في حالة من الدهشة والتساؤل الدائم وهذا هو محور العملية الإبداعية وسبب خلود العمل الأدبي.

أثمر تحليل المستوى الثاني وصفًا لأهم آليات الانزياح اللغوي في ديوان ريشة وارياح لما لها من دور بارز في تحديد معالم الخطاب الجمالية وهي كالتالي:

. تعتبر اللغة في ديوان ريشة وارياح أهم المباحث التي تمّ الاشتغال عليها، الملاحظ أنّ الشاعر زواج بشكل تلقائي بين المعجم الفصيح والمعجم العامي، هذه الظاهرة وضعت المتلقي أمام لغة يتعسر تحليلها وتصنيفها . رغم سهولتها . بسبب التعالق بين اللغة واللهجة .
. تسجل قصائد المدونة عددًا موفورًا من الوحدات المعجمية الفصيحة التي تراعي الضوابط النحوية والصرفية المتواضع عليها وهذا يعكس ثقافة الشاعر وإلمامه بناصية اللغة الفصحى .

. يتقاطع المعجم غير الفصيح إلى حدٍ كبير مع لغة الاستعمال اليومي لمقاطعة سطيف وبقية المقاطعات الجزائرية الأخرى، فالشاعر يرتكن في تخيّر الألفاظ إلى الممارسات الكلامية اليومية التي صبغت الخطاب بصبغة واقعية. وهو أمر طبيعي على اعتبار أنّ هذا الفن ابن بيئته يعبر بلغة ولسان حال الشعب..

. تقترب اللغة غير الفصيحة . غالباً . من اللغة الفصيحة مع خرق في السنن الإعرابية والقواعد الصرفية التي باتت خصيصة رئيسة تنهض بها قصائد ريشة وارياح . يظهر هذا الخرق في أشكال ومواضع عدّة .

. تشكل الانزياحات الشعرية كيانا متكاملًا كان مبعثًا على انسجام داخلي وخارجي متعدد الأبعاد والجوانب . لعلّ المتأمل في تمظهرات الانزياح في ديوان ريشة وارياح يجدها تتمركز أكثر في الجانب اللغوي والجانب التركيبي الذي يدعم بدوره الجانب السيمانطيقي .

. يتجلى الانزياح اللغوي في ثلاث مستويات: التجاوز على مستوى الحركات (رفع المنصوب، جر المرفوع ..)، التجاوز على مستوى الحروف (تصنيف الأحرف الفصيحة من غير الفصيحة ثم تقديم دراسة وصفية تبرز مكامن التحريف التي طالت هذه الأحرف)، التجاوز على مستوى الألفاظ (من خلال التركيز على ظاهرة النحت، وظاهرة الإعلال،

وظاهرة الإبدال، وظاهرة الوقف، وظاهرة الكشكشة). لم تمنع هذه الانزياحات من تحقق الوظيفة الدلالية، وبذلك تمكّن الشاعر من تمثّل بعض خصائص وآليات الشعر الشعبي الجزائري.

. يمثل الانزياح التركيبي لدى "قيس راهم" قيمة دلالية تتأسس على مساءلة وتقصي آليات الخرق في الجملة الخبرية والجملة الإنشائية.

. يميل الشاعر إلى تغليب الخبر على الإنشاء، مرد ذلك أنّ الخبر يلائم الطبيعة السردية والتقريبية التي اصطبغت بها جلّ قصائد المدونة.

. تتعدد مباحث الجملة الخبرية بتعدد زوايا الدراسة. يركز البحث في الجملة الخبرية في ديوان ريشة واريح على مبحثين أساسيين هما الجملة الاسمية والجملة الفعلية. تتفرع الجملة الفعلية بين مثبتة ومنفية، ينوع الشاعر في أنساق الجملتين بين النسق العامي والنسق الفصيح، كما تمّ تتبع ظاهرة التقديم والتأخير التي كان لها دور وظيفي واستراتيجي متعلق بشحن الخطاب بالحركة والتجدد كما أسهم في رسم صور مشهدية متنامية الأحداث تستهوي المتلقي.

. تتفرع الجملة الاسمية بين جملة بسيطة وجملة ناسخة كان التفوق للأولى لأنّها تتماشى مع طبيعة الشعر الشعبي البسيطة التي تنافي التعقيد، كما تمت متابعة ظاهرة التقديم والتأخير والحذف التي انحصرت في مواضع محددة. ومع ذلك كان لها دور فاعل في كسر الرتابة ولفت انتباه المتلقي.

. يؤثّر "قيس راهم" المدونة بفسيفساء من الأنساق التعبيرية الإنشائية تراوحت بين أنساق طلبية (الأمر، النهي، الاستفهام، النداء، التمني) وأنساق غير طلبية (التعجب، القسم، كم الخبرية) انفتحت على أغراض عدّة يفرضها السياق والموقف الشعري، كان التفوق فيها

للأولى. لأنّ الشاعر يقف موقف الطلب لأمر غير متحققة في مواضع عدّة سواء للتوجيه أو التمني أو الدعاء..

. تكشف الدراسة مساهمة الشاعر في تبني تقنية من تقنيات الشعر الشعبي هي حسن التخلص من غرض إلى آخر (من الحكمة إلى الفخر، من الرثاء إلى الغزل) في سياق إثبات قدرة الموروث الشعبي على الانفتاح على أكثر من غرض شعري.

. يراهن الشاعر على خرق الأنماط اللغوية المعتادة من خلال تقنية الالتفات الضميري التي تجسدت في صور وافرة رغبة في تأكيد المعنى والتحليق بالمتلقي من موضع إلى آخر دفعا للسامة وجلبا للإثارة، كما تبرهن أنّ الشاعر على مقدار من العلم مكّنه من إدراج تقنية بلاغية فصحي في خطاب شعبي.

. كشف البحث في **المستوى الدلالي** قدرة قيس راهم على تطويع الآليات البلاغية كما أثبت أنّ المدونة الشعبية فضاء خصب دائم التأويل له قدرة على تجاوز لحظة الكتابة لينفتح على أبعاد دلالية جديدة من شأنها خلق تجربة قرائية فريدة تجمع بين التأمل الفكري والتأمل الوجداني.

. وفق "قيس راهم" إلى حدّ بعيد في اختيار عتبة العنوان، حيث استوفي العنوان الوظائف الرئيسية التي من شأنها إنجاز أي عمل أدبي: أبرز هوية العمل (شعر شعبي)، حدد مضمونه فالنص الموازي يتقاطع مع النص المركزي (قصائد تشترك في ميزة الضعف والقوة، الخضوع والسيطرة). ج. إبراز قيمته وهي إغواء المتلقي.

. أسهمت عتبة الغلاف بكل معطياتها (معلومات النشر، نوع الخط، الألوان..) في تقديم المدونة الشعبية بشكل لائق يعزز هوية القصيدة الشعبية ويدعم رؤى "قيس راهم". غير

أنّ طريقة الإخراج وأسلوب الرسم المبهم يتطلب من الباحث التركيز حتى يستوعب العلاقة بين الرسم وعنوان المدونة.

. يتشكل ديوان ريشة وارياح من سلسلة من الحقول الدلالية المحورية: حقل الطبيعة، وحقل الدين، وحقل الفكر والأدب، وحقل القيم والأخلاق الانسانية. تشكل هذه الحقول الدلالية جزءاً أصيلاً من هوية "قيس راهم" الثقافية نظراً لارتباطها بسياقات دينية، اجتماعية وثقافية كانت عاملاً في جعلها منظومة متكاملة يتشابك فيها الحس الجمالي مع الثراء اللغوي، تربط بينها جملة من العلائق (علاقة الترادف، وعلاقة التنافر، وعلاقة الجزء بالكل، وعلاقة الاشتمال) التي تضيء الجوانب الهامة في المدونة.

. تعددت الصورة الشعرية في ديوان ريشة وارياح بين الصورة التقليدية وهي الأكثر حضوراً ممثلة في: الصورة التشبيهية، والاستعارية، والكنائية، والمجازية، والصورة الحدائثية ممثلة في الصورة الرمزية على غرار: رمزية الشخوص (شخوص سياسية ممثلة في شخصية العم سام، وصلاح الدين، وبومدين، وشخوص ثقافية أدبية ممثلة في حيزية، وبلقيس، وعبلة، وشخوص دينية ممثلة في شخصية محمد صلى الله عليه وسلم، وآدم وحواء)، رمزية الزمان (تشمل ثنائية الماضي والحاضر، والليل)، رمزية المكان (تمّ تتبع المعالم البارزة على غرار الأوراس، وتلمسان، وغرناطة) أسهمت الصورة الحدائثية في جعل القصائد فضاءً مفتوحاً يحاور نصوصاً غائبة. الملاحظ على الصورة الشعرية عموماً أنّها حسية تتسم بالبساطة في التركيب والبعد عن التعقيد تناسباً مع طبيعة اللغة الشعرية الشعبية وهذا ما أكسب المعنى مسحة جمالية فريدة.

توصيات:

. ضرورة اعتماد مناهج قراءة تراعي خصوصية الشعر الشعبي ولهجته.

. دعم النشر والتسجيلات الفنية لشعراء الملحون.

. إنشاء معاجم متخصصة لشرح مفردات الشعر الشعبي و إيقاعاته.

. تعزيز التعاون بين الباحثين في الأدب واللسانيات لفهمه بعمق.

ملحق

السيرة ذاتية والعلمية للشاعر "قيس راهم":

الاسم: قيس

اللقب: راهم

تاريخ ومكان الميلاد: 1979/04/11 بولاية سطيف . الجزائر

الصفة: شاعر وكاتب

- عضو بالمجلس الوطني لإتحاد الكتاب الجزائريين .
 - نائب رئيس فرع ولاية سطيف لإتحاد الكتاب الجزائريين .
 - نائب رئيس جمعية النبراس الثقافي بسطيف .
 - عضو لجنة التحكيم في عدة مسابقات منها: مسابقة فارس الشعراء 2015 بسطيف.
 - منسق ندوة فضاءات المسرح بالمسرح الجهوي بالعلمة, الجزائر .
- أهم الأعمال :

- ديوان شعر شعبي بعنوان (ريشة وأرياح)
 - ديوان شعر فصيح بعنوان (سكرة يتمتها الموائد)
 - له عدة نصوص قصصية للأطفال مخطوطة
 - له عدة نصوص مسرحية غير مجسدة
 - حائز على جائزة والي ولاية سطيف في الشعر عام 2012
- أهم المشاركات :

- شارك في عدة ملتقيات وطنية ودولية منها :
- مهرجان المغاور والفوارة بمدينة الهوارية، تونس 2014.
- ملتقى الشعراء العرب بنابل، تونس 2014.
- ملتقى الشعر والفن التشكيلي بولاية سكيكدة، الجزائر 2014.
- الأيام الأدبية لمدينة العلمة في معظم طبعاتها .

- أيام نقاوس للإبداع الأدبي بولاية باتنة، الجزائر.
- أيام أم البواقي الأدبية، الجزائر 2010.
- الطبعة الخامسة من أحاديث العشيات بولاية برج بوعرييج، الجزائر .
- الأسبوع الثقافي لولاية سطيف بولاية باتنة 2014 .
- المهرجان المحلي للفنون والثقافات الشعبية بولاية النعامة، الجزائر 2013.
- المهرجان المحلي للفنون والثقافات الشعبية بولاية سكيكدة، الجزائر 2013.
- المهرجان الأول والثاني للشعر الشعبي والأغنية البدوية بولاية بسكرة، الجزائر 2011 / 2013.
- الملتقى الوطني الأول للقصيدة الثورية بولاية قالمة، الجزائر 2012
- ملتقى أقلام وأنغام بولاية برج بوعرييج، الجزائر 2013
- الملتقى الوطني الأول للشعر الشعبي الملحون بولاية باتنة، الجزائر 2012
- اليوم الدراسي الوطني الأول " اللغة العربية واتجاهات كتاباتها الحديثة والمعاصرة " بجامعة عبد الحفيظ بوصوف ولاية ميلة 2015
- أهم الجرائد والمجلات التي نشر بها:
- كان له ركن بجريدة الأيام الجزائرية (قيسيات)
- كتب ونشر بجريدة الفجر الجزائري
- كتب ونشر بجريدة النصر الجزائرية
- نشر عدة قصائد بمجلة شذى الهضاب
- نشر قصائد بمجلة ثقافات لوزارة الثقافة الجزائرية
- ظهر في محطات تلفزيونية وإذاعية منها:
- إذاعة سطيف (حصة دروب الابداع)
- الإذاعة الوطنية التونسية

- إذاعة الزيبان لولاية بسكرة، الجزائر
- إذاعة باتنة
- إذاعة جيجل
- إذاعة خنشلة
- قناة الشروق الجزائرية حصة (الثقافة والناس)
- قناة الشروق نيوز الجزائرية
- التلفزيون الجزائري، القناة الجزائرية 3 حصتي (ليلة الشعراء - لقاء) .

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

. القرآن الكريم، تخطيط: الحاج محمود إبراهيم أحمد سلامة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2011.

المصادر والمراجع العربية

- . إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مصر، ط4، 2004.
- . ابن أبي الأصعب المصري، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن الكريم، تح : حنفي محمد شرف، القاهرة، دط، 1963.
- . أدونيس، ديوان البيت الواحد في الشعر العربي، دار الساقى، بيروت، لندن، ط1، 2010.
- . أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.
- . إحسان عباس، شرح ديوان لبيد بن ربيعة، التراث العربي، الكويت، 1962.
- . إحسان عباس، فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1955.
- . أحمد أمين، النقد الأدبي، ج1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة، مصر، دط، 2012.
- . أحمد حمدي، ديوان الشعر الشعبي، شعر الثورة المسلحة، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، دط، 1994.
- . أحمد الحماوي، شذا العرف في فن الصرف، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، دط، دس.
- . أحمد زغب، الشعر الشعبي الجزائري من الإصلاح إلى الثورة الهادي جاب الله نموذجا، مطبعة مزوار، الوادي، ط1، 2009.
- . أحمد سحنون، الديوان، منشورات الحبر، الجزائر، ط2، 2007.

- . أحمد زياد محبك، من التراث لشعبي، دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، 1.
- . أحمد شوقي، الديوان، المملكة العربية السعودية. موقع إلكتروني.
- . أحمد محمد زغب، أنطولوجيا الشعر الشعبي في سوف، مائة شاعر شعبي من منطقة وادي سوف، المثقف للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2020.
- . د أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
- . أحمد محمد ويس ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي: بحث في المشاكلة والاختلاف، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2002.
- . أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 1993.
- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، دط، دس.
- أنطون غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1949.
- . أنور أبو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي، دار الجيل، بيروت ودار عمار، عمان، ط1، 1987.
- : إيليا الحاوي، الكلاسيكية في الأدب الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1983.
- . أيمن أمين عبد الغني، الكافي في البلاغة، تقديم: رشدي طعيمة وفتحي حجازي، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، مصر، دط، 2011.
- بدر الدحاني، في فلسفة الفن وعلم الجمال، مداخل و تصورات، دائرة الثقافة، حكومة الشارقة، دط، دس.

- د بركة بوشيبة، بنية القصيدة في الشعر الشعبي الجزائري، دار القدس العربي، الجزائر، دط، 2004.
- . بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد - علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1982.
- . التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي في الثورة من 1830-1945، الشركة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983.
- . التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990.
- جان الديك، سامي خوري، الدليل الأدبي خلاصات وخصائص عصور وأدباء، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1974.
- جبران خليل جبران، المواكب، دار البستاني للنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1900.
- . جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، دط، 1979.
- : جلال الدين السيوطي، المزهري في علوم اللغة وأنواعها، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، ج1، القاهرة، دط، 1998.
- . جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، 1984.
- . جورج عيسى، الشعر المحكي في الشام زمن الاستعمار الفرنسي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2012.
- : د. جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
- . الحسن بن بشر الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والآمدي، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، (ج م ع) ط4، 1992.
- . حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء، دراسة بلاغية جمالية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005.

- . حنفي ناصف محمد دياب وآخرون، دروس البلاغة، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2012م.
- . حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، منشورات إقرأ، بيروت، لبنان، ط1980، 2.
- . خالد ميهوبي، الشعر الشعبي الجزائري تاريخ وأصالة، دار القصة للنشر، دط، الجزائر، 2009 ، نقلا عن : نصيرة ريلي، الشعر الشعبي الجزائري النشأة والمصطلح، مجلة أبوليوس المجلد 09 العدد 02-جويلية 2022.
- . ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، ج1، دار صادر بيروت، دط، 1978.
- . الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: د مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي،¹- الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: د مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، مطبعة الزهراء، بغداد، دط، 1960 .
- . سامي دهان، فنون الأدب العربي الفن الغنائي . الوصف . ، دار المعارف، مصر، دط، 1957.
- . ديزيره سقال، الزجل والشعر اللبناني العامي، دار كتابات، بيروت، ط1، 2017.
- . رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للنشر، مصر، ط1، 2002.
- . روز غريب، النقد الجمالي و أثره في النقد العربي، دار العلم للملايين ، بيروت، ط1، 1952.
- . زكي نجيب محمود، مع الشعراء، دار الشروق، القاهرة، ط3، 1982.
- . عاشور فني: زهرة الدنيا، دار القصة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2007.
- . عامر رشيد السامرائي مبحث في الادب الشعبي وزارة الثقافة السلسلة الثقافية الثامنة، بغداد، دط، 1964 .

- : عبد الجليل درويش، جراح الصمت، ديوان شعر شعبي، قصيدة مسك المرسلين، الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2015.
- : عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصة للنشر، الجزائر، دط، 2007، ص:20، نقلا عن: بن حمده محمد الصالح، جماليات الخطاب الشعري الشعبي الجزائري في ضوء المنهج الأسلوبي، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، غرداية، 2020.2021م.
- : عبد الحميد شكيل: فجوات الماء، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007، ص 32.
- . عبد الرحمن ألوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، برامكة، ط1، 1989.
- . د عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار الشروق، بيروت، ط1، 1996.
- : عبد الرحمن تبيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.
- . عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1979.
- : عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، المتحدة، طرابلس، ليبيا، ط3، 1982.
- . عبد العزيز عتيق، علم المعاني في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1984.
- : عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية . علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1974.
- . أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلمات السبع، لجنة التحقيق في الدار العالمية، بيروت، دط، 1992.

- . عبد المالك مرتاض، في الشعر الشعبي الجزائري، مجلة التراث الشعبي عراقية، ع2، س9، 1978، ص: 13.
- . عبير خالد يحي، قصيدة النثر العربية المعاصرة بمنظور ذرائعي، دار الحكمة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2021.
- . العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، بمنطقة الاوراس 1954.1962، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1988.
- . د العربي دحو، معجم الشعر الشعبي في الجزائر من القرن 16 إلى أواخر العقد الأول من القرن 21، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011 م.
- . العربي دحو، مقاربات في الشعر الشعبي العربي في الجزائر، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2007.
- . عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1974.
- . د/ عصام الشرتح، تميم البرغوثي، تجليات المتخيل الجمالي، مكتبة الحبر الإلكتروني، دار عقل للنشر والدراسات والترجمة، دمشق، 2018.
- : عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية والفونيتيكا، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992.
- . علي الجارم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة "البيان، المعاني، البديع" للمدارس الثانوية، دار المعارف، دط، 1998.
- . أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ج1، ط2، 1955.

- . علي علي الصبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، دط، 1996.
- : علي أبو ملحم، في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى الفلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1990.
- . ابن علي بن يعيش النحوي، شرح المفصل، ج7، دار الطباعة المنيرية، مصر، دط، دس.
- . غسان حسن أحمد الحسن الشعر النبطي في منطقة الخليج، مؤسسة الثقافة و الفنون، أبو ظبي، ط2، 2003.
- . سراج الدين محمد، الهجاء في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان. دط، دس.
- . شفيق السيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.
- . صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الاسكندرية، دط، دس.
- . صفي الدين الحلبي، العاقل الحالي والمرخص الغالي، تح: حسين نصار، دار الكتب، القاهرة، ط1، 1981.
- . فاروق أحمد سليم، شعر قريش في الجاهلية وصدر الإسلام، دار معد للطباعة والنشر، دمشق، سورية، ط1، 1997.
- . فايز علي، الرمزية والرومنسية في الشعر العربي، كتب عربية، القاهرة، دط، 2006.
- . فخر الدين قباوة، إعراب الجمل وأشباه الجمل، دار القلم العربي، حلب، ط5، 1989.
- . فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004.

- . فوزي محمد أمين، أدب العصر المملوكي الأول قضايا المجتمع والفن، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، دط، 1993.
- . فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1980.
- . أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2010.
- . مقدمة بن جعفر نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دس.
- . قيس راهم، ريشة وارياح، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009.
- . كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف أنموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 2009.
- . كريم حسين ناصح الخالدي، نظرية المعنى في الدراسات النحوية، دار صفاء للنشر، ط1، 2006.
- . كمال الدين حسين، دراسات في الأدب الشعبي، مطبعة العمرانية للأوفست، الجيزة، دط، دس.
- . كمال نجيب عبد الملك، أشعار أحمد فؤاد نجم، بلاغة التراث البديل، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016.
- . لوصيف لخضر بلحاج، الشعر الشعبي الجزائري قضاياها وأشكالها، منشورات البيت، الجزائر، 2015.
- . ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية، من العتبات إلى النص، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، المملكة المغربية، ط1، 2018.

- . مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تحقيق : محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث للنشر والتوزيع، مصر، المجلد1، د ط، 2008.
- . مجدي محمد شمس الدين، فنون أندلسية في الأدب العامي المملوكي، الجزء الأول، القاهرة، 2004.
- . مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
- . محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح:عباس عبد الساتر، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.
- محمد البشير الإبراهيمي، التراث الشعبي، والشعر الملحون في الجزائر، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر ط1، 2010.
- . محمد الحبيب حشلاف، ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، ط1، 2001.
- . محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980.
- . محمد سالم، الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين: فاروق شوشة، إبراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الاسكندرية، ط1، 2008.
- . محمد الصالح بن علي، من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، دار الثقافة، الوادي، ط1، 2008.
- . محمد عبد الغني حسن، الشعر العربي في المهجر، فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1955.
- : محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة. القاهرة. ط1، 1994 .

- . د محمد علي الخولي، علم الدلالة (علم المعنى)، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2001.
- . محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط8، 1989.
- محمد العودات، البنية الإيقاعية في الشعر العربي نحو نظرية جديدة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2020.
- : محمد الفاسي معلمة الملحون، مطبوعات اكاديمية المملكة المغربية، الرباط، ج1، 1986.
- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط:3، 1984.
- . محمد فريد أبو حديد، صلاح الدين الأيوبي وعصره، مطبعة الكتب المصرية، القاهرة، 1927، دط.
- . محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، ط6، 1983.
- . محمد مصايف، دراسات في النقد و الأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1981.
- . محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، تونس، 1967.
- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925.1975م، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، (ط2)، 2006.
- . محمود ذهني، الادب الشعبي العربي مفهومه ومضمونه، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، 1972.

- . محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2000.
- . محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دس. موجود.
- . أبو مدين شعيب، الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، تح: د/ عبد الحميد حاجيات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1982.
- . مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، النجف، دط، 1970.
- . مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، دار الآفاق، الجزائر، دس.
- . مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 06، 1986.
- . مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 1999.
- . مصطفى عبده، المدخل إلى فلسفة الجمال محاور نقدية و تحليلية و تأصيلية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999.
- . مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، دار الفكر، بيروت، ط1، 2007.
- . منصور قيسومة، مدخل إلى جمالية الشعر العربي الحديث، ط1، الدار التونسية للكتاب، 2013.
- . ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله عبد الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، دط 1981.

. منير إلياس وهيبة الخازني الغساني، الزجل تاريخه، أدبه، أعلامه، المطبعة البولسية، لبنان، 1952.

. ميخائيل نعيمة، الغريال مجموعة مقالات نقدية، المطبعة العصرية، مصر، دط، 1923.

. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965.

. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، القاهرة، مصر، دط، 1974.

. نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2007.

. نذير دحمان، الظاهرة الجمالية في القرآن الكريم، دار المنايرة، جدة، السعودية، ط1، 1991.

. أبو نواس، الديوان برواية الصولي، تح: بهجت عبد الغفور الحديشي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2010.

. وفاء كامل فايد، الباب الصرفي وصفات الأصوات، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2001.

. وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال، قضايا تاريخية و معاصرة، دار غريب للطباعة، القاهرة، دط، 1991.

. يوسف عز الدين: التجديد في الشعر الحديث . بواعثه النفسية وجذوره الفكرية .، دار البلاد، جدة، ط1، 1986.

المصادر والمراجع المترجمة:

. إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، تر: محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف القاهرة، دط، 1972.

- جون ستوري، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، تر: دصالح أبو أصبع، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، ط1، 2014.

- . دانتي أليجيري، عن بلاغة العامية، تر: مينا ناجي، بيت الحكمة للثقافة، القاهرة، دط، 2024.
- . مارك جيمينيز، ما الجمالية، تر: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
- . دني هويمان، علم الجمال، تر: ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1975.
- . سيغmond فرويد: أفكار لأزمة الحرب والموت، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1981.
- . شارل لالو الفن والحياة الاجتماعية تر عادل العوا دار الانوار، بيروت، لبنان، ط1، 1966.
- . شارل لالو، مبادئ علم الجمال الاستطيقا، تر: مصطفى ماهر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، دط، 2010.
- . فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1980، 2.
- . يوري سوكولوف، تر: حلمي شعراوي، الفلكلور قضاياها وتاريخه، مكتبة الدراسات الشعبية، القاهرة، ط2، 2000.

المصادر والمراجع الأجنبية:

1. Mary–Anne Zagdoun L'esthétique d'Aristot CNRS ÉDITIONS 15, rue Malebranche – 75005 Paris CNRS Éditions, Paris, 2011 ،
- 2- Leo H.Hock : la marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, Mouton publishers, the hague) paris, Newyork, نقلا عن: عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي، أهميته وأنواعه، مجلة كلية. 1981.

الآداب والعلوم الإنسانية، والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر: العدد الثاني والثالث، 2008.

الرسائل الجامعية:

. أحمد زغب، جمالية الشعر الشفاهي، نحو مقارنة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي، أطروحة دكتوراه، جامعة بن خدة، الجزائر، 2006.2007.

. بالجمعي حميدات، بنية الجملة العربية في ديوان دريد بن الصمة دراسة نحوية دلالية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2005. 2006.

المجلات والدوريات:

. أحمد شوقي، الرحلة إلى الأندلس، مجلة اللسان، بغداد، ج2، ع:2، مايو 1920م.

. أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية مدخل في المصطلح وأصول البحث ومناهجه، مجلة فصول، القاهرة، مج05، ع1، يناير 1984.

. أحمد مجاهد، الزجل، مجلة الشروق الالكترونية، مصر، نشر في : الأحد 7 يونيو، 2009.

. أحمد الواصل، الفنون الأدبية السبعة: الكان كان والقوما والمواليا، مجلة الرياض الالكترونية، العدد 17211، السبت 23 شوال 1436هـ - 8 اغسطس 2015 م .

. آمال بن صافي، فن الحوزي في تلمسان الحاج محمد الغفور أنموذجا، مجلة أنتربولوجيا الأديان، جامعة تلمسان، ع:11، 2012.

. حمادة حمزة، علم الجمال والأدب مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد حمدة لخضر، الوادي، المجلد1، ع1، 2009.

. حياة مستاري، الشعر الشعبي العربي الجذور والمفهوم، مجلة الآداب والعلوم الانسانية، جامعة باتنة، ع18، 2017.

- . زينب زيادة دسوقي البغدادي، الحقول الدلالية في شعر لبيد بن ربيعة "دراسة نظرية تطبيقية"، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، الإسكندرية، المجلد التاسع، ع31، 2015.
- . سعيدة حمزاوي، رؤية نقدية لمنطلقات التفكير في الأدب الشعبي، التلي بن الشيخ: الشعر . القصة . المثل . مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة ، الجزائر، ع5، مارس 2006.
- . عبد الحق العبادي، الشعر الجزائري المعاصر بين جمالية اللغة و التشكيل البصري، مجلة مالك بن النبي للبحوث والدراسات، المجلد1، ع 1، 2019.
- . عبد القادر سلامي، الغناء العربي أداء و ضوابط، مجلة حوليات التراث، جامعة تلمسان، الجزائر، ع8، 2008.
- . عمر قبائلي، مدخل للثقافة الشعبية العربية . مقارنة أنثروبولوجية، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي رباح ورقلة، الجزائر، ع7، 2008.
- . غيوغري غاتشف، الوعي والفن، تر: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 146، 1990.
- . قاسمي بختاوي، الهجرة الهلالية إلى الصحراء الإفريقية الأسباب والانعكاسات، الساوره للدراسات الإنسانية والاجتماعية ، جامعة حسيبة بن بوعلي -الشلف ع1، 2015.
- . محمد الأخضر سداوي، الأشكال الفنية الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر قصيدة النثر وقصيدة الومضة أنموذجا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة ورقلة، مجلد:09، ع05، 2020.
- . محمد بزیکا، مفهوم الثقافة الشعبية بين المثقف العضوي والتقليدي، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، السلسلة الجديدة، ع 9 يناير 1982. نقلا عن: سهام سديرة، محاضرات في الثقافة الشعبية والأدب الشعبي الجزائري، المدرسة العليا للأساتذة آسيا جبار، قسنطينة، 2017.2018م.

قائمة المصادر والمراجع

. محمد عبد الحسين محمد الخطيب، الاقتباس والتناص والقرآنية نظرة في إشكالية المصطلحات والمفاهيم والتطبيقات، مجلة التأويل وتحليل الخطاب، جامعة كربلاء، العراق، مجلد2، ع1، 2021. موجود.

. محمد علي فندي إسماعيل، أسلوب التمني في الأعمال الشعرية لحيدر محمود دراسة بلاغية، مجلة الجامعة العراقية، ج3، ع58، دس.

. وهيبة نسرین عبدلي، الحوفي تاريخه وموضوعاته مقارنة انترولوجية، مجلة أنترولوجيا الأديان، جامعة تلمسان، ع:11، 2012.

المواقع الإلكترونية:

<https://www.twinkl.com/teaching-wiki/alshms> منصة توينكل التربوية، مقال

حول ماهي الشمس؟، دس.

<https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B5%D8%AE%D8%B1> موقع ويكيبيديا،

مقال حول الصخر، 07 . نوفمبر . 2024، سا: 17:43.

. صهيب خزاغلة، ماهي النار، موقع موضوع، 16 ديسمبر 2018.

. محمود سالم محمد، مقال القصيدة، موقع الموسوعة العربية. دمشق، المجلد 15، ط2006.

ملخص

ملخص باللغة العربية:

يعتبر الشعر الشعبي من الفنون القولية العريقة الخالدة التي تطورت بتطور الشعوب. تعددت تسمياته بين: الشعبي، والملحون، والعامي، والنبطي، واختلفت فنونه بين: زجل، ومواليا، والكان وكان، والقوما. يعزى هذا التعدد إلى تباين مذاهب الدارسين الأدبية وتشعب تياراتهم الفكرية. لقد ارتكز هؤلاء في وضع المصطلح على معايير متفاوتة تشمل: اللغة، والتواتر الشفهي، والشعبية، ومجهولية المؤلف. انقسم الباحثون في تحديد انطلاقة الشعر الشعبي الجزائري الأولى إلى ثلاث مواقف متضاربة: قبل الفتح الإسلامي، مع الفتح الإسلامي، مع الزحف الهلالية التي اجتاحت الجزائر وسائر بلدان المغرب العربي.

حققت مجموعة من المعايير اللغوية والفنية هوية الشعر الشعبي وأكسبته أبعادا جمالية حاولنا تتبعها في الفصول التطبيقية الثلاث باعتماد آليات التحليل الأسلوبي. خصص الفصل الأول لتحليل جماليات التشكيل الإيقاعي في ديوان ريشة وارياح، حيث تناول ظاهرة التكرار بأنماطه المختلفة نحو: التكرار الصوتي، التكرار اللفظي، تكرار التجاور والتريد، تكرار اللازمة... كما تطرق إلى أبرز التلوينات البديعية نحو: الجمع والتفريق، الترادف والتضاد بشكل مسترسل يتماهى ضمن سياق محكم وثيق الصلة بدينامية المعنى العام.

أمّا الفصل الثاني فقد تناول جماليات التشكيل اللغوي في المدونة، حيث تمّ التركيز على مواطن الانزياح النحوي والتركيب مع التفريق بين الوحدات المعجمية الفصيحة والوحدات المعجمية غير الفصيحة التي صبغت الخطاب بصبغة واقعية. يتجلى الانزياح اللغوي في ثلاث مستويات: الانزياح على مستوى الحركات، والانزياح على مستوى الحروف، والانزياح على مستوى الألفاظ. أمّا الانزياح التركيبي فيتأسس على مساءلة آليات الخرق في الجملتين الخبرية والإنشائية، إضافة إلى إشراك تقنية حسن التخلص والانتفات التي أكدّت المعنى وحلقت بالمتلقي من موضع إلى آخر دفعا للسامة وجلبا للإثارة، كما تبرهن أن الشاعر على

مقدار من العلم مكنّه من إدراج تقنية بلاغية فصحي في خطاب شعبي. في حين خصص الفصل الأخير لدراسة جماليات التشكيل الدلالي في تجربة "قيس راهم"، أين تمّ استنطاق عتبة العنوان المركزي ثم إبراز علاقته بالعناوين الفرعية، كما تمّت الإشارة إلى جماليات الحقل الدلالية البارزة في المدونة. أحاط الفصل كذلك بجماليات الصورة الشعرية التقليدية والحداثيّة التي أثبتت بساطتها وبعدها عن التعقيد تناسبا مع طبيعة الشعر الشعبي الجزائري، لتختتم الدراسة بخاتمة أجمنا من خلالها أهم النتائج التي أفرزها البحث.

ملخص باللغة الانجليزية:

Folk poetry is considered one of the ancient and timeless verbal arts that has evolved with the development of peoples. Its names vary, including popular, malhoun, colloquial, and Nabati, and its genres include zajal, mawwal, kan wa kan, and quma. This diversity is attributed to the diversity of literary scholars' schools and the division of their intellectual currents—In defining the term, these scholars relied on varying criteria, including language, oral tradition, popularity, and the author's anonymity . Researchers have divided to determine the early beginnings of Algerian folk poetry into three conflicting positions: before the Islamic conquest, during the Islamic conquest, and during the Hilali invasion that swept through Algeria and other countries of the Maghreb. A set of linguistic and artistic criteria has established the identity of folk poetry and given it aesthetic dimensions, which we have attempted to trace in the three applied chapters using stylistic analysis mechanisms. The first chapter is devoted to analyzing the aesthetics of rhythmic formation in the collection "Reesha wa Aryah," (Diwan of Feather and Winds) where it dealt with the phenomenon of repetition in its various forms: phonetic repetition, verbal repetition, repetition of juxtaposition and repetition, and repetition of refrains. It also touches on the most prominent rhetorical devices, such as conjunction and separation, synonymy

and antonymy, in a continuous flow that blends within a tight context closely related to the dynamics of the overall meaning. The second chapter dealt with the aesthetics of linguistic formation in the collection(diwan), focusing on areas of grammatical and syntactic displacement, distinguishing between eloquent and non-eloquent lexical units that imbue the discourse with a realistic tone. Linguistic displacement is manifested on three levels: displacement at the level of vowels, displacement at the level of letters, and displacement at the level of words. The syntactic displacement is based on questioning the mechanisms of breach in the declarative and performative sentences, in addition to involving the technique of good disposition and turning, which emphasized the meaning and carried the recipient from one position to another, repelling boredom and attracting excitement. It also demonstrated that the poet possessed a degree of knowledge that enabled him to incorporate a classical rhetorical technique into a popular discourse. The final chapter was devoted to studying the aesthetics of semantic formation in the experience of "Qais Rahem," where the threshold of the central title was interrogated ,then its relationship to the subtitles was highlighted .It indicated also the aesthetics of the prominent semantic fields in the collection(diwan) .The chapter also addressed the aesthetics of the traditional and modern poetic image, which demonstrated its

simplicity and lack of complexity, in keeping with the nature of Algerian folk poetry. The study concluded with a conclusion in which we summarized the most important results produced by the research

فہرس

الصفحة	العنوان
.	الشكر والعرفان
.	الإهداء
أ	مقدمة
08	مدخل إلى الجمالية
09	تمهيد
09	1- في ماهية الجمال
09	1-1- لغة
11	1-2- اصطلاحا
19	2- نشأة وتطور الجمالية
19	2-1- نشأة الجمالية عند الغرب
19	2-1-1- الجمالية عند اليونان
24	2-1-2- الجمالية في العصر الحديث
27	2-2- نشأة الجمالية عند العرب
27	2-2-1- الجمالية في العصر الجاهلي
32	2-2-2- الجمالية في العصر الإسلامي
38	2-2-3- الجمالية في العصر الحديث والمعاصر
52	مستخلص
56	فصل أول: في الشعر الشعبي الجزائري
57	تمهيد
64	1- إشكالية المصطلح في الشعر الشعبي الجزائري
64	1-1- الشعر الشعبي
67	1-2- الشعر الملحون
68	1-3- الشعر العامي

70	1-4-الشعر النبطي
72	2- فنون الشعر الشعبي الجزائري
73	2-1-الزجل
75	2-2-الكان وكان
76	2-3-القوما
78	2-4-المواليا
83	3- نشأة وتطور الشعر الشعبي الجزائري
85	3-1-الموقف الأول
86	3-2-الموقف الثاني
87	3-3-الموقف الثالث
91	3-4-الشعر الشعبي الجزائري الحديث والمعاصر
91	4- خصوصية الشعر الشعبي الجزائري
92	4-1-التشكيل الإيقاعي
93	4-2-التشكيل اللغوي
95	4-2-1-العامية
97	4-2-2-الشيوع والإنتشار
98	4-2-3-الشفاهية
99	4-2-4-الشعبية
101	4-2-5-الإقليمية
102	4-3-التشكيل الأسلوبي
102	4-3-1-التكرار
105	4-3-2-الإقتباس
106	4-3-3-حماية القصيدة
107	4-3-3-1-التوقيع
108	4-3-3-2-التأريخ

110	4-3-4- حسن التخلص
111	4-3-4-1- الوصف
113	4-3-4-2- الحماسة (الخطاري)
115	4-3-4-3- الاجتماعي
117	4-4-3-4- الحكمي
119	4-3-4-5- الهجاء
120	4-3-4-6- المدح
120	4-3-4-7- الرثاء
122	4-3-4-8- الغزل (الأخضر)
125	4_3_4_9_ الديني
126	4-3-4-9-1- الزهد
127	4-3-4-9-2- مدح الصحابة والإشادة بفتوحاتهم
128	4-3-4-9-3- مدح الرسول صلى الله عليه وسلم
128	4-4- التشكيل الدلالي
129	4-4-1- الحقول الدلالية
129	4-4-2- الصورة الشعرية
131	4-5- العاطفة
132	مستخلص
134	فصل ثانٍ: جماليات الإيقاع في ديوان ريشة ورياح
135	تمهيد
136	مستويات الإيقاع الداخلي وجمالياته
136	1- إيقاع التكرار:
137	1-1- التكرار الصوتي
137	1-1-1- الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة
138	1-1-1-1- الجهر والهمس في قصيدة راد ربي

146	1-1-1-2- الجهر والهس في قصيدة ما يسعد ما يهني
150	1-1-1-3- الجهر والهس في قصيدة كان عندي طير وطار
154	1-1-1-4- الجهر والهس في قصيدة نار ودمعة
159	1-1-1-5- الجهر والهس في قصيدة سكر ذاب
163	1-1-1-6- الجهر والهس في قصيدة كليل الليل
168	1-2- التكرار اللفظي
168	1-2-1- تكرير المكون الإسمي
169	1-1-2-1- تكرير لفظة الزمان
172	1-2-1-2-1- تكرير لفظة الحب
175	1-2-1-3-1- تكرير لفظة القلب
176	1-2-1-4-1- تكرير لفظة الحزن والدمعة
178	1-2-1-5-1- تكرير لفظة الماضي
179	1-2-2-1- تكرير المكون الفعلي
180	1-2-2-1- المكون الفعلي في قصيدة ليلة صيف
182	1-2-2-2-1- المكون الفعلي في قصيدة جارت ليام
184	1-2-2-3-1- المكون الفعلي في قصيدة يالك وصيتك
187	1-2-2-4-1- المكون الفعلي في قصيدة أميمتي
190	1-3- تكرار التجاور والترديد
190	1-3-1- تكرار التجاور
193	1-3-2- تكرار الترديد
195	1-4- تكرار اللازمة
201	2- إيقاع الأصباغ البديعة
201	1-2- إيقاع الجمع والتفريق
201	1-1-2- إيقاع الجمع
203	1-2-2- إيقاع التفريق

204	2-2- إيقاع الترادف والتضاد
204	2-2-1- إيقاع الترادف والمماثلة
210	2-2-2- إيقاع التضاد
220	مستخلص
223	فصل ثالث: جماليات التشكيل اللغوي في ديوان ريشة واريح
224	تمهيد
225	1- الإنزياح النحوي
225	1-1- تشطي المعجم بين الفصحى والعامية
225	1-1-1- المعجم الفصيح
237	1-1-2- المعجم العامي
241	1-2- بنية اللغة الشعرية الشعبية من المعيار إلى التجاوز
241	1-2-1- التجاوز على مستوى الحركات
250	1-2-2- التجاوز على مستوى الحروف
254	1-2-3- التجاوز على مستوى الألفاظ
265	1-2-4- تجاوزات أخرى
271	2- الإنزياح التركيبي
271	2-1- الجملة الخبرية
272	2-1-1- الجملة الإسمية
272	2-1-1-1- الجملة الإسمية البسيطة
279	2-1-1-2- الجملة الإسمية الناسخة
282	2-1-1-3- التقديم والتأخير
285	2-1-1-4- الحذف
286	2-1-2- الجملة الفعلية
286	2-1-2-1- الجملة الفعلية المثبتة
288	2-1-2-2- الجملة الفعلية المنفية

291	2-1-2-3- التقديم والتأخير
294	2-2- الجملة الإنشائية
294	2-2-1- الجملة الإنشائية الطلبية
294	2-2-1-1- جملة الأمر
296	2-2-1-2- جملة النهي
298	2-2-1-3- جملة الاستفهام
299	2-2-1-4- جملة النداء
301	2-2-1-5- جملة التمني
302	2-2-3- الجملة الإنشائية غير الطلبية
302	2-2-2-1- جملة التعجب
303	2-2-2-2- جملة القسم
304	2-2-2-3- كم الخيرية
305	2-3- الالتفات
305	2-3-1- الالتفات من المتكلم إلى المخاطب
307	2-3-2- الالتفات من المخاطب إلى المتكلم
307	2-3-3- الالتفات من المتكلم إلى الغيبة
308	2-3-4- الالتفات من الغيبة إلى المخاطب
309	2-3-5- الالتفات من الغيبة إلى المتكلم
309	2-3-6- الالتفات من المخاطب إلى الغيبة
310	2-4- حسن التخلص
312	مستخلص
315	فصل رابع: جماليات التشكيل الدلالي في ديوان ريشة وارياح
316	تمهيد
317	1- جماليات عتبة العنوان في ديوان ريشة وارياح
318	1-1- بنية العنوان المركزي

318	1-1-1- البنية السطحية
319	1-1-2- البنية العميقة
323	1-2- بنية العنوان الفرعي
328	1-3- فضائية العنوان المركزي
329	2- جماليات الحقول الدلالية في ديوان ريشة وارياح
330	2-1- تمظهرات حقل الطبيعة
337	2-2- تمظهرات حقل الدين
340	2-3- تمظهرات حقل الفكر والأدب
343	2-4- تمظهرات حقل القيم والأخلاق الإنسانية
349	3- جماليات الصورة الشعرية في ديوان ريشة وارياح
350	3-1- الصورة الشعرية التقليدية
350	3-1-1- الصورة التشبيهية
354	3-1-2- الصورة الاستعارية
360	3-1-3- الصورة الكنائية
364	3-1-4- الصورة المجازية
368	3-2- الصورة الشعرية الحدائية
368	3-2-1- الصورة الرمزية
368	3-2-1-1- رمزية الشخصيات
369	3-2-1-1-1- شخصيات ذات مرجعية تاريخية سياسية
372	3-2-1-1-2- شخصيات ذات مرجعية ثقافية أدبية
373	3-2-1-1-3- شخصيات ذات مرجعية دينية
375	3-2-1-2- رمزية الزمكان
376	3-2-1-3- رمزية المكان
379	3-2-1-4- رمزية الزمان
382	. مستخلص

فهرس المحتويات

384	. خاتمة
392	. ملحق
396	. قائمة المصادر والمراجع
413	. ملخص
419	. فهرس