

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات

التعبير الشعري الشعبي بين الفصحى والعامية

مدراسة في ضوء التحليل الأسلوبي

بحث مقدم نيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

تخصص: الأدب الشعبي

إعداد الطالبة:

نبيلة بلعدي

الموسم الجامعي: 2015/2014

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر 2

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات

التعبير الشعري الشعبي بين الفصحى والعامية

دراسة في ضوء التحليل الأسلوبي

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها
تخصص: الأدب الشعبي

إشراف :

أ/د: علي ملاح

إعداد الطالبة:

نبيلة بلعدي

الموسم الجامعي: 2015/2014

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر 2

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات

التعبير الشعري الشعبي بين الفصحى والعامية

دراسة في ضوء التحليل الأسلوبي

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها
تخصص: الأدب الشعبي

إشراف :

أ/ن: علي ملاح

إعداد الطالبة:

نبيلة بلعدي

أعضاء لجنة المناقشة:

رئيسا	جامعة الجزائر-2	أ/ن عزي بوخافة
مشرفا ومقررا	جامعة الجزائر-2	أ/ن علي ملاح
عضوا مناقشا	المدرسة العليا للأساتذة	أ/ن عبد الحميد بوسماحة
عضوا مناقشا	جامعة الجزائر-2	أ/ن سيدي محمد بوعيال دباغ
عضوا مناقشا	جامعة الجزائر-2	أ/ن مصطفى قيصر
عضوا مناقشا	جامعة الجلفة	أ/ن عبد القادر فيطس

الموسم الجامعي: 2015/2014

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر

عملا بقوله تعالى (لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ) الآية 7 من سورة إبراهيم

نحمد الله بنعمه علينا و توفيقه لنا لإتمام هذا البحث المتواضع و اقتداء بسنة نبينا

محمد ﷺ لقوله ﷺ من لم يشكر الناس لم يشكر الله

نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من أمدنا يد العون من بعيد أو من قريب

و على وجه الخصوص الأستاذ الدكتور على ملاحى الذى لم يخل على

بشئ من نصائح علمية و إرشادات منهجية وبالخصوص الدعم المعنوى

والتشجيع و اعترف انه صاحب الفضل في تمام هذا البحث

إليك أستاذى الجليل تقبل أسمى عبارات الشكر و الاعتراف بالجميل و أشكر ك

على صبرك طوال هذه السنوات حتى يخرج هذا العمل إلى النور

كما لا يفوتنى أن أشكر أعضاء اللجنة لما تكبدوه من عناء تقييم هذه

الدراسة

و الله ولى التوفيق

الإهداء

إلى من زرع في قلبي حب العلم و شجعني على طلبه:

والدي الحبيين

إخوتي، أخواتي

إلى حفيظ زوجي العزيز و نصفي الثاني الذي ساندني حتى

أواصل مسيرتي العلمية.

إلى النور الذي أضاء حياتي و بدد ظلمتها

إلى الحبيبات: غادة ، رشا ، إيلاف

إلى كل من ساعد في بروز هذا العمل بالمراجع، النصائح، التشجيع

والكلمة الطيبة

أهدي دراستي المتواضعة هذه

مفصلة

يعتبر الأدب الشعبي المرآة الصادقة لأفكار المجتمع والمترجم الحقيقي لمشاعره بطريقة عفوية وجذابة، والشعر الشعبي من أصدق أشكاله وحاجتنا ماسة في العناية به لأن ما يضيع منه لا سبيل إلى رجوعه، وما هو مدون موجود يحتاج من الباحثين إلى نفض الغبار عنه، وتمثل عملية دراسة الشعر الشعبي في مستوياته التعبيرية على وجه الخصوص حلقة مهمة من هذه الحاجات المعرفية النقدية التي يتطلب تطبيقها على كثير من نصوص هذا الجنس من الشعر.

كان هذا دافعا رئيسيا لدراسة الشعر الشعبي ولاسيما في لغته وأساليبه تعبيره دراسة موضوعية بعيدة عن الدعوة إلى العامية، إنما نريد مخالفة الدعاة إلى التخلي عن الأدب الشعبي بما في ذلك الشعر لأنه -حسب نظرهم -شعر بسيط لا يرقى إلى مستوى الشعر الفصيح لا في لغته ولا في أساليبه بسبب لغته العامية.

كذلك الميل النفسي إلى الشعر الشعبي الذي ولد فتيا وكبر وترعرع مع قراءة الدواوين، فقد وجدنا أنفسنا مولعين بهذا التخصص، لأننا درسنا في بحث سابق الحكاية الشعبية، وانتقلنا هذه المرة نتذوق حلاوة شكل آخر من الأدب الشعبي وهو الشعر الشعبي ونطمح مستقبلا في الإحاطة بكل الأشكال دراسة ومعاينة ووصفا، وتبين لنا من خلال القراءات والتحليل أن له نظاما صوتيا وصرفيا ونحويا وتركيبيا خاصا به قد يختلف وقد يتفق من خلاله مع الشعر الفصيح، لأن العامية انسلخت واستمدت معظم ألفاظها وتعابيرها من الفصحى.

دفعنا أيضا إلى هذا البحث موقف بعض الباحثين والأكاديميين الذين يرفضون كل ما يقال بالعامية ظنا منهم أنها تلغي الفصحى شيئا فشيئا وتضربها، فإننا نخالف هذا الرأي لأن الفصحى هي لغة القرآن المحفوظة وهي متداولة في المدارس والإدارات ولها مكانتها الراقية التي لم ولن تفقدها يوما.

ومن جهة أخرى نحاول التوصل إلى ما حققه الشعراء الشعبيون في توظيفهم للصور الفنية التي لا تختلف كثيرا عن تلك الموجودة في الشعر الفصيح، وبعبارة أخرى نريد التعامل مع الشعر الشعبي مثل التعامل مع الشعر الفصيح، ونعطيه حق الدراسة والنقد والتمحيص، فاخترنا ثلاثة نماذج (أبو مدين بن سهلة، عبد الرحمن المجذوب، زينب الأعوج) وهم يختلفون في الزمان إذ لم يعاصر احدهم الآخر وهذا دليل على حركية الشعر الشعبي التي لا تعرف الهدوء أو التوقف أو الصمت.

من زاوية أخرى لا يخلو أي بحث من صعوبات البداية و لكنها تسهل إذا عرف شرف الغاية أهمها، قلة الدراسات التي تتناول دراسة الشعر الشعبي، فالموجود هو الدواوين فقط أو التعليق عليها.

صعوبة أخرى تمثلت في صعوبة فهم بعض الألفاظ لأنها مكتوبة بالعامية وفي بعض الأحيان تكون قديمة و غير متداولة ومحلية.

من ناحية أخرى عدم تخصصنا في الأسلوبية جعلنا نقوم بقراءات عديدة تمكننا من فهمها وهذا ما أعاق سير البحث في سنواته الأولى وهي الدراسة التي اقترحها الأستاذ المشرف ووجدناها فكرة جيدة ولكن هذه الصعوبات غدت إرادتنا وعلمتنا الصبر والصمود والتحدي.

تتلخص إشكالية البحث في العناصر أو التساؤلات الأساسية المحورية التالية :

هل نهمل دراسة الشعر الشعبي لأن لغته عامية وليست فصيحة، أم أنه يحتاج إلى دراسات نقدية تثبت الجوانب الإيجابية الكامنة فيه؟، وما هي أبرز القيم التعبيرية التي تحتاج إلى تحليل وكشف؟

- هل نتحقق في الشعر الشعبي عناصر الأدبية أم أنه ذو طبيعة أخرى لا ترتبط بخصوصيات الخطاب الأدبي ؟

- وما هي أبرز المقومات التعبيرية التي يتميز بها، وفيم تكمن أدبية هذا الشعر، وهل

هناك تكامل أو تداخل بين اللغة الفصحى والعامية أم أن هناك تنافر وتباعد بينهما؟

فرضت علي هذه التساؤلات منهجيا الجمع بين النقد والتحليل، مع محاولة إبراز

القيم التاريخية الموظفة في الخطاب الشعري الشعبي دون الوقوع في التاريخية.

وهذا تطبيقا لما يتطلبه المنهج الأسلوبي الذي يحرص على دراسة الخطاب بمعزل

عن التاريخ خاصة أن الأمر يرتبط بدراسة أدوات التعبير وليس بمضمون هذا الشعر.

ترتكز خطة البحث على مدخل وأربعة فصول، يعالج المدخل محور نشأة العربية

قبل و بعد الإسلام وعوامل تطورها، ثم ظهور اللحن واللهجات، وفي سياق ذلك حاولنا

تحديد مفهوم التعبير الشعري الشعبي والتعبير الشعري الفصيح بشكل عام والفرق بينهما.

وحددت خصائص كل منهما انطلاقا من الدارسين بشكل عام .

بعد ذلك قمنا بتخصيص الفصل الأول للحديث عن الأسلوبية، والتحليل الأسلوبي

للشعر الشعبي وهو فصل نظري تناولنا فيه تعريف الأسلوبية ودلالاتها، الأسلوبية في

الموروث النقدي والنقد الأدبي وأزمة الأسلوبية، ثم تناولنا أهمية التحليل الأسلوبي للشعر

الشعبي كلفيته وخطواته.

أما باقي الفصول فخصصت للدراسة التطبيقية، خصصنا الفصل الثاني للشاعر أبو

مدين بن سهلة، واخترنا من ديوانه قصيدتين "وحد الغزال" و"كيف عملي و حيلتي"، وجاء

بعنوان: أدوات التعبير الشعبي ومستوياته في قصيدتي "كيف اعلمي وحيلتي"، و"وحد

الغزال" لأبي مدين بن سهلة، وقمنا بالدراسة الأسلوبية بدء بالأدوات إذ قمنا بدراسة

إحصائية لها ثم طرقتنا مختلف مستويات التحليل الأسلوبي، وخص الفصل الثالث للشاعر

عبد الرحمن المجذوب، وعنون بـ: خصوصية التعبير الشعبي وبنياته الدالة في رباعيات

عبد الرحمن المجذوب، أما الفصل الرابع فقد خصصته لدراسة شعر زينب الأعوج، وقد

جاء بعنوان: ملكة التعبير الشعري الشعبي عند زينب الأعوج وملامحها الأسلوبية دراسة

أسلوبية نفسية إحصائية من خلال قصيدتي "الزبوجة"، و"دموع الحرّة" وحاولت في ذلك الأخذ بعين الاعتبار ما وعدت به في الفصل الأول.

لخصت في الخاتمة أهم النتائج المتوصل إليها والتي تضمنت الإجابة الوافية لأهم التساؤلات التي طرحناها كإشكالية تحتاج إلى معالجة.

أخيرا أرجو أن أكون قد بلغت القصد، وأصالة منّي، أتقدم للأستاذ الدكتور: علي ملاحي بأسمى عبارات الشكر والتقدير والامتنان، ولقد شرفني بإشرافه على هذا البحث ورعايته بالدعم و التشجيع منذ خطواتي الأولى إلى أن وصل مرحلته الأخيرة فله مني مرة أخرى جزيل الشكر والامتنان.

وهذا جهدي واجتهادي، وليس الكمال إلا للخالق وحده، فإن أصبت فذلك من فضل الله، و إن كان غير ذلك حسبي أني اجتهدت.

مدخل

اللغة العربية بين الفصحى والعامية

تعدّ اللغة وسيلة التفاهم والتعبير والاتصال، وهي نظام لا غنى عنه كونها تربط بين الأجيال وبين أعضاء المجتمع الواحد واللغة العربية لغة إنسانية حية لها نظامها الصوتي والصرفي والنحوي والتركيبى . ولألفاظها دلالات خاصة بها وأي خروج عن هذا النظام اللغوي المتكامل يعدّ لحنا.

ليس من السهل تحديد الزمن الذي نضجت فيه اللغة العربية الفصحى والمعلوم أنها اتخذت شكلا نهائيا في العصر الجاهلي ولا شك أنها لم تتضج إلا بعد مراحل طويلة من النمو والتطور، واللهجة التي حظيت أن تكون لغة فصحى هي لغة قریش التي غلب استعمالها على غيرها لما اتصفت به من عذوبة وفصاحة وألفاظ مهذبة ولقد أقبل الناس عليها؛ لأنها أخذت من اللهجات الأخرى أفصح ما فيها من المنطق الجزل والأسلوب المؤنق، وقد زادها انتشارا واستعمالا ما أتيح لقریش من نفوذ أدبي وسياسي واقتصادي لذا نضجت قبل الإسلام فنظم بها الشعر وألقيت بها الخطب في المحافل العامة والأسواق كسوق عكاظ؛ لتصبح فيما بعد لغة القرآن الكريم والحديث الشريف والأدب .

وعليه، يذهب حسام البهناوي من منظور خاص إلى القول بأنه :« ينبغي أن ندرك أن اللغة الفصحى – أية لغة – كانت في أصل نشأتها مجرد لهجة من اللهجات وأن هذه اللهجة قد اندثرت مع الزمن وتحولت إلى لغة فصحى لها خصائصها ومميزاتها، وهذا هو حال اللغة العربية الفصحى، بيد أن غموضا واختلاطا يشوب العلاقة بين العربية الفصحى ولهجاتها القديمة، ويرجع ذلك إلى الاهتمام البالغ بدراسة العربية الفصحى لغة القرآن الكريم، والإهمال الكامل والواضح لدراسة اللهجات القديمة حيث أنها لم تحظ إلا بروايات مبتورة عن بعض خصائص هذه اللهجة أو تلك وليس من أهداف تلك الروايات أن تتعرف خصائص تلك اللهجة لذاتها أو لإلقاء الضوء عليها ولكن الهدف الحقيقي لهذه

الروايات، إنما ليفسّروا بها قراءة قرآنية، أو شذوذا في الظواهر اللغوية، سواء أكانت متعلقة بالشعر أم بالنثر" (1) .

إذن دراسة اللهجات ليست إقصاءً للفصحى، وإنما إثراء لها واكتشاف مترادفات اللفظة الواحدة في عدة لهجات قد يساعد على فهم المعاني، لأن الفصحى تعتمد على اللهجات وما هي إلا خليط من أجودها وأحسنها.

لقد قدّم المستشرقون من العلماء الغربيين آراء حول نشأة اللغة العربية الفصحى لكن تبين أن هذه الآراء - في معظمها - آراء ظنية قائمة على مجرد الافتراض والتخمين من بينها : ما قاله نولدكه Noldke أن الفروق صغيرة بين اللهجات العربية الشائعة في جزء من الجزيرة العربية (الحجاز، نجد، الفرات)، وأن الفصحى تعتمد على هذه اللهجات ويوافقه الرأي جويدي Guidi ونالينو Nallino، ويرى فيشر Fischer أن العربية الفصحى تمثل لهجة معينة، أما لاندبرج Landberg يرى أنها لغة عصر غير محدد، قد تكون قوالبها النحوية من صنع الشعراء (2)، أما العلماء العرب فقد انطلقوا في تحديد نشأة اللغة العربية الفصحى من قرب القبائل من قریش، ومن كونها لغة القبائل البدوية "فإننا نجدهم جميعاً يتفقون اتفاقاً إجماعياً على أن اللغة العربية - عندهم - هي لغة المدر من البدو والعرب، وهم يرون أن العربي البدوي لا يُخطئ في التحدث بالعربية الفصحى، ولا يطاوعه لسانه إن أراد على الخطأ، فهو إذن الحكم الفصل في العربية الفصحى (3) .

خلاصة القول إنّ ما نسميه باللغة الفصحى هي لغة قریش التي كانت تعاصرها وتعيش إلى جوارها لهجات أخرى مخالفة لها .

(1) حسام البهنساوي: العربية الفصحى ولهجاتها، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2004، ص37.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص37-38.

(3) المرجع نفسه، ص43.

يقول المستشرق كارلو لندبرج Carlo landberg إنه يمكن « أن نبرهن بأن اللغة الدارجة كانت مستعملة في القرن الأول من الهجرة بل ويمكن إيراد أدلة كافية وبيانات شافية بأنها كانت سائرة سارية في زمان النبي عليه السلام »⁽¹⁾.

وهكذا تتعايش اللهجات الدارجة عبر الأزمنة، وترتقي إحداها نتيجة ذوق العامة لتصبح لغة الخطب والمحافل والأدب، ويحق لها أن تسمى بالفصحى.

وخير دليل على كثرة اللهجات وتنوعها بين المناطق ذلك الاختلاف الظاهر بين لغات أهل الحضر ولغات أهل البادية، وبين لغة قریش ولهجات غيرهم من القبائل قبل الإسلام وبعده، ويمكن حصر سبب هذا الاختلاف في انعزال البعض أو قربهم من الحضارة، ويمكن أن يكون السبب أيضاً نوع ودرجة الحياة الاجتماعية التي عاشها العرب هنا وهناك⁽²⁾.

ويذهب محمد عيد إلى "أن البادية ظلت محافظة على ما كان عليه الأمر من قبل من تجاور اللهجات واللغة المشتركة العامة فيها مع استعمال كل منها في مجاله الخاص"⁽³⁾.

1-نشأة اللغة العربية :

إن حاجة الإنسان إلى التعاون والتفاهم وتبادل الأفكار والتعبير عن المشاعر وما يحول بالخواطر كان سبباً في نشأة اللغة الإنسانية، ذلك لأن اللغة ظاهرة اجتماعية أبدع الناس في وضع مقاييسها فجرت عليها ألسنتهم لتكون رابطة بين أفراد المجتمع وبين الأجيال، وقد ميز الدارسون في هذا الشأن بين أربع نظريات أخذت على عاتقها إشكالية نشأة اللغة ، وهذه النظريات هي:

(1) أحمد رشدي صالح:الأدب الشعبي ،مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط3 ، 1971، ص36.35

(2) يُنظر : المرجع نفسه ،ص36

(3) محمد عيد: المستوى اللغوي للفصحى واللهجات والنثر والشعر، عالم الكتب، القاهرة، 1981، ص47.

1-1 - النظرية الأولى : تقول إنّ نشأة اللغة ترجع إلى الوحي والإلهام أي أن الله تعالى علم الإنسان النطق وأسماء الأشياء، من أتباع هذا الرأي الفيلسوف اليوناني "هيرالكيث" وفي العصور الوسطى " ابن فارس " في كتابه " الصاحبى "(1).

1-2- النظرية الثانية: تقول إنّ اللغة ابتدعت بالتواضع والاتفاق وارتجال الألفاظ ، من أنصار هذا الرأي الفيلسوف اليوناني " وديموكريت" والفيلسوف الإنجليزي " آدم سميث"(2)

2-2- النظرية الثالثة : تقول إنّ هناك غريزة خاصة زود بها الإنسان تحمله على التعبير عن المدركات الحسية بالكلام وهي تماماً كغريزة التعبير عن الانفعالات التي تجعل الإنسان يقوم بحركات وأصوات خاصة (الضحك، البكاء، وقوف رأس الشعر، الغضب، الحزن ...).

2-3- النظرية الرابعة: وتقول إنّ اللغة الإنسانية نشأت من الأصوات الموجودة في الطبيعة (أصوات الحيوان، أصوات مظاهر الطبيعية، أصوات الأفعال كالضرب والقطع والكسر ...) كل هذه الأصوات حاكها الإنسان لترقى فيها بعد تبعاً لارتقاء العقلية الإنسانية وتقدم الحضارة وتعدد الحاجات (3) .

ويذهب محمود السعران إلى القول بأن "الذي يذهب إليه العلم هو أن اللغة ظاهرة اجتماعية كسائر الظواهر الاجتماعية، ومعنى هذا أنها من صنع المجتمع الإنساني ولا يعرف مجتمع إنساني منذ أقدم عصر سجله التاريخ بلا لغة ناضجة التكوين"(4).

(1) ينظر: محمد عبد عبد الله عطوات : اللغة الفصحى والعامة، دار النهضة العربية ،بيروت، 2003 ص 18.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص18.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص18، 19.

(4) محمود السعران: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، مصر، دت، ص52.

نظراً لتضارب الآراء حول موضوع نشأة الكلام الإنساني انصرف الباحثون المحدثون عنه لأنه لا أمل في الوصول إلى رأي صائب، واكتفي بالبحث عن اللغة في إطارها التاريخي القديم اعتماداً على النصوص المدونة أو المنقوشة.

لقد تعددت الآراء حول نشأة اللغة العربية الفصحى وعلاقتها باللهجات وهي تعتمد على مجرد الافتراض لأنها لم تستند إلى أسانيد تاريخية أو نقلية .

وقد نشأت اللغة العربية «في أقدم مواطن الساميين (بلاد الحجاز ونجد وما إليها من آثار الأكادية إلى ما قبل القرن العشرين ق.م، ومن آثار العبرية إلى القرن الثاني عشر ق.م، ومن آثار الفينيقية إلى القرن العاشر الميلادي، ومن آثار الآرامية إلى القرن التاسع ق.م، نجد أن أقدم ما وصل إليها من آثار العربية البائدة لا يتجاوز القرن التاسع ق.م وأقدم ما وصل إلينا من آثار العربية البائدة لا يكاد يتجاوز القرن الخامس بعد الميلاد ولذلك لا نعلم شيئاً عن طفولة اللغة العربية وما اجتازه من مراحل في عصورها الأولى»⁽¹⁾ .

إذن كانت هناك لهجات عربية قديمة وعديدة لها مميزاتها وصفاتها الخاصة، لكن كانت لهجة منتقاة هي لهجة قريش التي تفوقت على كل اللهجات الأخرى، روى السيوطي عن الفراء ما نصّه: " كانت العرب تحضر الموسم في كل عام وتحج البيت في الجاهلية وقريش يسمعون لغات العرب فما استحسنوه من لغاتهم تكلموا به، فصاروا أفصح العرب وخلت لغتهم من مستبشع اللغات ومستبشع الألفاظ"⁽²⁾.

ويروى أن معاوية سئل يوماً « من أفصح الناس؟ فقال : قوم ارتفعوا عن لخلخانية الفرات، وتيامنوا عن عنعنة تميم ،و تياسروا عن كسكسة بكر ،وليس لهم غمغة قضاة ولا طمطمانية حمير قال : من هم ؟ قال : قريش » .

(1) محمود السعران: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، ص21.22 نقلا عن: فقه اللغة للدكتور على عبد الواحد وافي دار نهضة مصر د.ت. ط 6، ص93.

(2) جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، القاهرة، 1965، ص221.

2 - عوامل نشأة اللغة العربية الفصحى قبل الإسلام :

إن ما ورد إلينا من نصوص عربية نجده يتخلص في صورتين اثنتين أولهما صورة اللغة العربية الأدبية أو ما نسميه بالأدب الجاهلي المتضمن للأشعار والخطب والحكم والأمثال وهذه الصورة هي المسماة باللغة العربية الفصحى.

وثانيها اللغة الشعبية ملخصة ما ورد إلينا متناثرا في كتب اللغة والأدب والنحو عن لهجات قبائل الجزيرة العربية .

إذن فاللغة العربية الفصحى صورة أدبية راقية جمعت فصاحة الأدباء والبلغاء من الشعراء والحكماء في جميع أنحاء الجزيرة العربية بحيث اشتركوا جميعاً في تكوينها بإبداعاتهم وتعبيراتهم ويقول فندريس في هذا الشأن «خاصية اللغة المشتركة الأساسية أنها لغة وسطى تقوم بين لغات أولئك الذين يتكلمونها جميعاً»⁽¹⁾، وهو الحال في جميع أنحاء العالم، إذ تأخذ اللغة الفصحى الألفاظ المشتركة بين أكثر الفئات والتميزة خاصة بالجودة والعذوبة، وهكذا نشأت اللغة العربية الفصحى في أحضان أم القرى مكة المكرمة المكان الذي حظي بالعناية الإلهية، ولقد تضافرت لهذه النشأة عوامل عديدة منها :

2-1 العامل الديني :

لقد أُهلَ لمكة أن تكون بيئة مقدسة قبل الإسلام ومنذ عهود سحيقة إذ كان يأتيها العرب من كل أنحاء الجزيرة العربية من أجل الحج فقد جمعت هذه البقعة الطاهرة قبائل العرب ليجتمعوا مع القرشيين في مكة، مصداقاً لقوله تعالى: ﴿وَأَذِّنْ فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ﴾⁽²⁾، وليحدث فيما بعد التأثير بلغتهم، وتنشأ اللغة المشتركة فيما بينهم، وهذا ما يحدث تماماً للبدوي الذي يعيش

(1) حسام البهنساوي: العربية الفصحى ولهجاتها، ص44.45.

(2) سورة الحج، الآية:27.

في المدينة مدة طويلة فسرعان ما يتأثر بلهجة الحضر في المدينة إضافة إلى هذا فقد كانت لغة قريش اللغة التي استنفدت قرائح الشعراء والحكماء فهي جديرة بالإعجاب وبالتأثير حين يسمعها.

« ولما جاء الإسلام، ونزل القرآن بتلك اللغة الأدبية قوى من تلك الوحدة اللغوية التي كانت قد نمت وازدهرت قبل نزوله، وزاد في شمولها لأن الرغبة الدينية وعودة الشعور الديني قد دعا كثيراً من العامة إلى تفهم الكتاب الكريم والتعبد به ولم يكن الأسلوب القرآني في متناول جميع العرب بل كان أسمى من هذا وأرقى فقد جاء يتحدى الخاصة منهم، وظل حتى الآن يتحدى الخاصة منّا. ولم يمنع هذا أن يبجل في كل جيل، وأن يتعبد به في كل زمان»⁽¹⁾.

2-2- العامل السياسي :

يعتمد هذا العامل على دعائم القوة والسيطرة والسلطان وبإمكان لغات الملوك والأمراء وذوي النفوذ والصفوة أن تكون مؤهلة لأن تكون اللغة المشتركة وتصبح النموذج الذي يحتذى به في الخطابات بأنواعها وفي التواصل بين الناس، ولا شك أن بروز لغات كالفرنسية والإنجليزية وانتشارها في معظم بقاع المعمورة يرجع إلى هذا العامل وإلى المكانة السياسية التي اكتسبها متكلموها.

«فانتشار الإنجليزية في مناطق شاسعة من قارات المعمورة، يرجع إلى قوة سلطان المملكة المتحدة لفترة طويلة من الزمان، حيث أصبحت الإنجليزية لغة مشتركة ذات صيغة عالمية، وكذلك الحال بالنسبة للغة الفرنسية والألمانية والصينية والروسية وغيرها»⁽²⁾.

(1) إبراهيم أنيس: في اللهجات العربية، مكتبة الإنجلو المصرية، مصر، ط3، 2003، ص37.

(2) حسام البهنساوي: العربية الفصحى ولهجاتها، ص12.

2-3 العامل الاقتصادي:

لهذا العامل أيضاً دور في نشوء اللغة الفصيحة، ذلك لأن القوة الاقتصادية أساس سيادة الأمم وبقائها وبالتالي سيادة لغتهم ورواجها، لتفرض فيما بعد على أية أمة تريد التعامل معها، وتعد قريش نموذجاً حياً قد ساعدها هذا العامل على بروز اللغة العربية الفصحى إضافة إلى العاملين السابقين، ولاشك أن ثراء قريش كان بسبب رحلتي الشتاء والصيف التي أكسبتها المكانة الاقتصادية ورواج تجارتها، وكان هذا سبباً في سيادة لغتهم فأصبحت اللغة القوية التي راجت في أنحاء الجزيرة العربية" كما ينبغي معرفة أنه كان لدواعي الصلة بين العرب اجتماعياً وتجارياً ودينياً أثر في استخدام لغة عامة واحدة يفهمها الجميع، وقد تكونت وشاعت بفعل العرف الذي فرضته الصلات الاجتماعية والنفع والانتقال، ولم يأت نتيجة اصطلاح ومواضعة"⁽¹⁾.

هكذا تضافرت هذه العوامل وجعلت للغة قريش المقام الرفيع بين سائر اللغات واللهجات لتصبح اللغة المشتركة لجميع لغات العرب في أنحاء الجزيرة العربية باختيار من رب العزة عز وجل، ولتكون على مر العصور نموذجاً للغة المشتركة للعرب جميعهم من المحيط إلى الخليج .

3- اللغة العربية بعد الإسلام :

تتأثر اللغات بحضارة الأمة التي تنشأ بين أحضانها بما فيها النظم والتقاليد والعقائد ودرجة الثقافة، فالتطورات الحاصلة في ناحية من هذه النواحي تنعكس على أداة التعبير .

(1) محمد عيد: المستوى اللغوي للفصحى واللهجات والنثر والشعر، ص40.

وأية لغة سامية الأساليب، دقيقة المعاني، تعددت فيها فنون القول ووجدت فيها ألفاظ موضوعية عن طريق الوضع والاشتقاق والاقتباس، دل هذا اتساع حضارتها، ورفعة درجة ثقافتها⁽¹⁾ .

وأما عن اللغة العربية فهي أصدق شاهد على الحضارة التي نهضت عليها بدءاً بالعصر الجاهلي وما يكتسبه من بداوة، وأول ما وصلت إليه بعد انتقالها إلى حضارة الإسلام في عصر بني أمية وبني العباس، وكان لهذا الانتقال أثر في نهضة اللغة في أساليبها واتساع مختلف فنون الأدب ومختلف العلوم، «وانتقال الأمة من البداوة إلى الحضارة يهذب لغتها، ويسمو بأساليبها، ويوسع نطاقها ويزيل ما عسى أن يكون بها من خشونة ويكسبها مرونة في الدلالة والتعبير»⁽²⁾.

وقد اكتسبت اللغة العربية بعد الإسلام من الحشمة والأدب ما يخولها لأن تكون راقية، فصارت تلجأ إلى المجاز في اللفظ وتحسن استخدام الكنايات فكان للتطور الفكري والاجتماعي آثار في تطوير معاني الألفاظ، و أوجدت ألفاظاً لم تكن مستعملة. وبعد أن دخل الناس في دين الله أفواجاً تتابعت الفتوحات الإسلامية حتى اختلط العرب بالعجم، وانتقل العرب بعشائرهم إلى البلاد التي فتحوها، وامتزجوا بالعجم والفرس فحصل بينهم التجاور والتصاهر، وكانت آنذاك اللغة العربية هي لغة التخاطب والتعامل، لأنها لغة الفاتح أو الغازي الذي سوف يسود لسانه البلدان التي يدخلها فتكلم غير العرب بالعربية "فقد يغزو شعباً من الشعوب أرضاً يتكلم أهلها لغة أخرى، فيقوم صراع عنيف بين اللغتين الغازية و المغزوة ، وتكون النتيجة عادة إما بالقضاء على إحدى اللغتين قضاء يكاد يكون تاماً، أو ينشأ من هذا الصراع لغة مشتقة من كلتي اللغتين الغازية والمغزوة ، يشمل على عناصر من هذه وأخرى من تلك"⁽³⁾ .

(1) محمد عبد عبد الله عطوات : اللغة الفصحى والعامية، ص25.

(2) المرجع نفسه، ص25.

(3) إبراهيم أنيس: في اللهجات العربية، ص21 .

والأمثلة التي تحدثنا عن الصراع اللغوي كثيرة، فقد استطاعت اللغة العربية التغلب على الآرامية في العراق والشام، والقبطية في مصر، والأمازيغية في بلاد المغرب العربي ولكن مع ذلك قد تبقى آثار تبدو جلية في اللغة الغازية وقد تنحصر هذه الآثار في صفات صوتية خاصة أو المصطلحات الدالة على المهن وأسماء الحيوان أو النبات⁽¹⁾ لذا وجد الضعف والوهن طريقه إلى اللغة العربية ، وتولد اللحن في النطق بها واختل شكل أواخر الكلمات، كما تسرب اللحن إلى القرآن الكريم والسنة من قبل غير العرب حديثي العهد بالإسلام، وكانت هذه أسباباً دافعة لنشوء علم النحو واستنباط قوانين وقواعد اصطلاحوا على تسميتها بعلم النحو يحفظون به لغة قريش التي نزل بها القرآن الكريم . ومع ذلك يرأف قلب النبي (صلى الله عليه وسلم) على غير المتكلمين بلغة قريش فيسمح أن يقرأ القرآن على سبعة أحرف تيسيراً على عامة العرب وتأليفاً لقلوبهم، قال (ص) « إن جبريل عليه السلام أتاني فقال: إن ربك عز وجل يأمرك أن تقرأ القرآن على حرف واحد، فقلت: اللهم خفف عن أمتي، ثم عاد وقال: إن ربك عز وجل يأمرك أن تقرأ القرآن على حرفين فقلت اللهم خفف عن أمتي، ثم عاد وقال: إن ربك عز وجل يأمرك أن تقرأ القرآن على سبعة أحرف»⁽²⁾.

وقد دعا الإسلام كافة الناس في مشارق الأرض ومغاربها على اختلاف ألسنتهم، فالمسلم أياً كانت لهجته وبيئته وصفاته الكلامية التي تعود على النطق بها يمكن له قراءة القرآن بالصوت الذي يستطيع إنتاجه دون أن يقع عليه لوم .

وهذه القراءات ليست مقصورة على لهجات العرب وحدهم بل تشمل جميع لهجات المسلمين في بقاع الأرض، الذين يحاولون قراءة القرآن كما سمعوه فيبذلون قصارى جهدهم «ويجب ألا تعدو تلك الأحرف النواحي الصوتية، من اختلاف في مخرج الصوت وتباين في صفته، بين جهر وهمس أو شدة أو رخاوة، أو تباين في موضع النبر من

(1) ينظر: إبراهيم أنيس: في اللهجات العربية ، ص22.

(2) المرجع نفسه، ص47.

الكلمة، أو مقاييس أصوات اللين إلى غير ذلك من الموضوعات التي يعرض لها علم الأصوات اللغوية؛ لأن لكل شعب من الشعوب صفات صوتية تميزه عن غيره وتكون جزءاً مهماً مما يسميه المحدثون بالعادات الكلامية»⁽¹⁾.

ولا شك أن سبب هذا التيسير في القراءات القرآنية هو توقع حدوث اللحن وتسربه إلى لغة قریش، ونشوء لهجات عربية أخرى من قطر لآخر وداخل القطر الواحد تشترك في بعض الصفات، ولكنها تختلف في أمور هامة تميز لهجة كل بيئة عن أخرى. وأما في العصر الحديث فقد اصطنع الناس في أحاديثهم لهجات متباينة تلقب حيناً بالعامية وآخر بالدارجة، وهي تنمو بين الناس وتتطور مع الزمان.

كان السر في تباين اللهجات الحديثة أنها قد انحدرت من لهجات عربية قديمة متباينة، لها خصائص مميزة، وتأثر بها أهل البلاد المفتوحة، ومن جهة أخرى نجد تلك اللهجات القديمة المتباينة التي وفدت من شبه الجزيرة قد غزت أمصاراً يتكلم أهلها غير العربية منها القبطية والرومانية والفارسية والآرامية والأمازيغية وغير ذلك من اللغات التي في البلاد التي فتحها الفاتحون، لتظهر إلى الوجود فيما بعد لهجات هجينة وجديدة، وهذا يسمى بالصراع بين اللهجات الغازية والمغزوة الذي انجر عنه انزواء اللهجات المغزوة التي بقيت آثارها في اللهجات الغازية من الناحية الصوتية على الأقل⁽²⁾. ورغم هذا نجد أن القبائل المتكلمة بهذه اللهجات المختلفة قديماً وحديثاً «قد احتفظت جميعها باللغة النموذجية لغة الأدب والدين التي نزل بها القرآن الكريم، فكانوا بها يكتبون ويقرؤون، وينظمون الشعر ويخطبون، فإذا خلوا إلى أنفسهم، أو عنّ لهم من أمور حياتهم ما ليس بذي بال، عبروا عنه بلهجتهم الخاصة، دون حرج أو تردد»⁽³⁾.

(1) إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، ص50.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص23.

(3) خالد مفلح عيسى: اللغة العربية بين الفصحى والعامية، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط 1، طرابلس، 1987، ص62.

وأما عن اللهجات العربية الحديثة فقد تطورت في بيئاتها المختلفة تطورات مستقلة فقد أحيطت بظروف اجتماعية مختلفة وقد طرأ عليها بعد الفتح العربي ظروف سياسية أخرى كالعزو الأجنبي غير العربي لتظهر فيما بعد آثار تركية وأخرى أوروبية (فرنسية وإيطالية وإسبانية وإنجليزية) لذلك فإن هذا الاختلاف أمر طبيعي.

3-1- اللحن وطريقه إلى العربية

لقد أتيح للغة العربية بعد الإسلام فرص كثيرة للاحتكاك بلغات أخرى نتيجة توسع البلاد الإسلامية والارتحال والتجارة، لذا لم تسلم من اللحن إلى أن سنت شريعة النحو التي ضبطت قواعد اللغة العربية وقوانينها حفاظاً لها من الضياع، وحتى تبقى اللغة الصحيحة المشتركة بين جميع العرب.

واللحن كما يعرفه رمضان عبد التواب: «هو مخالفة العربية الفصحى في الأصوات، أو في الصيغ، أو في تركيب الجملة وحركات الإعراب، أو في دلالة الألفاظ وهذا هو ما كان يعنيه كل من ألف في لحن العامة من القدامى والمحدثين، ويظهر ذلك بوضوح في الأمثلة التي عالجوها في كتبهم»⁽¹⁾.

وبعبارة أخرى اللحن هو الابتعاد عن الفصحى أو الخطأ اللغوي، ويرى الرواة أن اللحن ظهر في عهد النبي (ص) حتى قال لمن لحن بحضرته "أرشدوا أخاكم فقد ضل" وانتشار اللحن واستفحاله في الفصحى أدى إلى نشوء العامية أو الدارجة التي دأبت على توسعها "حتى إنها أخذت في أواخر العصر الأموي تغزو طبقة الأشراف العرب أنفسهم فصرنا نسمع عن لحن الوليد بن عبد الملك، ولي عهد عبد الملك (وخليفته من بعده) والمغيرة بن عبد الرحمان القرشي، وغيرهما وحدث رد فعل لهذا الخطر، ظهر في

(1) محمد عبد عبد الله عطوت: اللغة الفصحى والعامية، ص 13-14.

تمسك أشرف العرب بنقاء اللغة وفصاحتها، وفي إرسالهم أبنائهم إلى البادية ليرضعوا العربية في مواطنها المعزولة عن كل دنس»⁽¹⁾ .

وخشية تغلب العامية على الفصحى صار من الضروري إيجاد ووضع تربية نحوية والإلمام بقواعد الفصحى حتى تبقى سليمة، وبالفعل اجتهد اللغويون ونجحوا في تأسيس قواعد النحو والصرف لتصبح اللغة العربية فيما بعد على مستويين: مستوى الاستعمال اللغوي اليومي بين الناس (لغة الحديث) ومستوى استعمال اللغة العربية الفصيحة لغة الدين والإدارة والأدب (لغة الكتابة)⁽²⁾ وهكذا سارت العامية إلى جانب الفصحى على مر العصور دون أن تتأذى اللغة الفصحى لأنها لغة الثقافة والحضارة في مرحلتها الكلاسيكية ولأن محبيها أوجدوا لها قوانين تحفظها من التشوه ويكفيها شرفاً أنها لغة القرآن المحفوظة.

ويرى المستشرق (قولفديترش فيشر) Golfditrich fischer أنه «في النصف الثاني من القرن الثامن الميلادي تغلبت العربية الكلاسيكية (الفصحى) إلى حد بعيد لدرجة أن غير العرب استطاعوا أن ينافسوا العرب بنجاح ليس في مجال النثر فقط ، بل الشعر أيضاً، وشكلوا الأدب العربي بوصفه تعبيراً عن مجتمع إسلامي عالمي، وكان الشرط الجوهري لتلك الوظيفة العالمية للعربية الكلاسيكية هو وجود نموذج لغوي لزمته معايير العرب وغير العرب على حد سواء . وكان هذا النموذج قد تشكل في الوقت نفسه مع نفاذ غلبة العربية لغة الثقافة في دولة الخلفاء، ويعلم أقدم كتابة نحوية للعربية الكلاسيكية (الفصحى) كتاب سيبويه (المتوفى 177هـ / 793م) إتمام تعلم لغة نموذجية عربية ظلت

(1) حسين نصار: الأدب الشعبي العربي، دار الرائد العربي، بيروت، 1982، ص146.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص148.

معاييرها في كل النقاط الجوهرية فيما بعد دون تغيير. وظهر النموذج اللغوي للفترة الكلاسيكية بوضوح في النصوص التي تكونت بعد منتصف القرن الثامن الميلادي»⁽¹⁾.

وبهذا صار للمجتمع الإسلامي مستويين من اللغة له عاميته التي يستعملها في حياته اليومية وفي أمور معيشته اليومية ويستخدم الأخرى في الكتابة الإدارية والفنية والعلمية ويحرص على تعلم قواعدها ويحرص على أن يجيدها لأنها سوف تكون اللغة المشتركة لجميع العرب .

والملاحظ أن لفظة "عامية" حديثة لم يستعملها الدارسون قديماً إنما استخدموا مصطلح "لهجة" للدلالة على مخالفة الفصحى في بعض الأصوات أو المصطلحات، وأما العامية فهي صورة اللهجات القديمة قد يضاف إليها مصطلحات أجنبية نتيجة الغزو أو الاحتكاك بالغرب أو التفتح على اللغات الأجنبية وقد نجد فيها ألفاظاً جديدة فرضتها وأوجدتها الاحتياجات الاجتماعية للمجتمعات فما هي العامية ؟ وما هي اللهجة ؟ .

3-2- العامية :

هي لغة الحديث اليومي ، وهي متغيرة بتغير الظروف والأجيال ولها جذور في اللغة الفصحى، وهي تعيش إلى جنب اللغة الفصيحة وهي ظاهرة موجودة في كل لغات العالم .

يعرف الأستاذ كمال يوسف الحاج العامية بأنها: «لغة الحس، والعجلة، لغة فجائية تلقائية انفعالية، والانفعال بيولوجي الطابع لا يتيسر له وقت ولا فراغ كي يعمل الروية . ولهذا تطفو العامية على سطح الوجدان، وتسيطر على روابط الجملة. وهي لا تبالي بالعوامل النحوية، بل تكفي بإبراز ترويسات نفسياتنا. والعامية خفيفة الخطى، تستمد زخمها الأكبر من الإيحاءات والإشارات المختصرة البسيطة التي ترافقها. وهي لا تقبل

(1) قولفديريش فيشر: دراسات في العربية، ترجمة: سعيد حسين بحيري، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2005، ص118.

الحركات، ولهذا لا تتركب من جمل بمعنى النحو. وفي العامية ألفاظ ذات معنى، وفي الفصحى جمل ذات معنى. وفي العامية ترص الوجدانيات كالقذائف والمتفجرات. وفيها لا نعثر على الجملة بالمعنى النحوي، بل تتلاشى الروابط والعوامل فتبرز الصورة الكلامية كتلة واحدة تتفجر كالمفرقات . ونظامها نظام الانضغاط، وهي تترك لذهن السامع أن يدرك بالحس نوع الصلة بين الكلمات «(1).

وبعبارة أخرى هي الفوارق الموجودة بين اللغة المشتركة الفصيحة ولغة الحديث اليومي وهناك من يعتبرها لغة قائمة بذاتها لأنها حية ونامية وهناك من يعتبرها انحطاطاً لغوياً يجب محاربته لتمييزه باللحن و العجمة ، وفريق آخر يعتبر العامية لهجة وليست لغة إذ ليس لها قواعد تحكمها .

انطلاقاً من هذا الرأي الأخير؛ نستنتج أن مصطلح "عامية" الذي يستعمله الباحثون في العصر الحديث يرادف مصطلح "اللهجة" الذي عرفه العرب قديماً، ومازال يستعمل إلى يومنا هذا .

3-3- اللهجة :

لقد بحث الكثير من النقاد والأدباء في مصطلح " لهجة " ومن بينهم إبراهيم أنيس الذي عرف اللهجة بقوله «اللهجة في الاصطلاح العلمي الحديث هي مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشارك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تضم عدة لهجات. لكل منها خصائصها ولكنها تشترك جميعاً في مجموعة من الظواهر اللغوية التي تيسر اتصال أفراد هذه البيئات بعضهم ببعض، وفهم ما قد يدور بينهم من حديث، فهما يتوقف على قدر الرابطة التي تربط بين هذه اللهجات «(2).

(1) محمد عبد الله عطوات: اللغة الفصحى والعامية. ص 66.65.

(2) إبراهيم أنيس : في اللهجات العربية. ص 15.

إن المقصود بالبيئة الشاملة التي تضم عدة لهجات هو اللغة، لأنها تشتمل عادة على عدة لهجات تشترك في صفات لغوية معينة، فمثلاً لغة قريش تشترك وتتقاطع في صفاتها اللغوية مع كل اللهجات المجاورة لها لتأخذ منها ما هو أحسن و أجود⁽¹⁾ .

وأما القدماء من العلماء العربية فقد عبروا عن مصطلح "اللهجة" بكلمة "اللغة" حيناً و"باللحن" حيناً آخر ، فقالوا لغة تميم، ولغة طيء، ولغة هذيل، لتصبح حينذاك كلمة لغة ما نعنيه الآن بكلمة "لهجة"، ذلك لأن كل من تلك القبائل كانت تعتبر أن ما تتكلم به هو الأحسن والأفصح ،إلى أن فصل القرآن الكريم في هذا الأمر فنزل بلغة قريش وأصبحت اللغة النموذج في الفصاحة والبلاغة ما سواها عبارة عن لهجات .

وقيل أن أعرابياً قال في حديثه عن مسألة نحوية "ليس هذا لحنى ولا لحن قومي" وهو يريد بذلك ليست هذه لغتي أو لغة قومي⁽²⁾ .

وتتحصن الفوارق بين اللهجات في الأصوات وطبيعتها، وكيفية صدورها كإبدال صوت بصوت آخر في المخرج مثل حرفي الدال والتاء، الهمزة والعين، الهاء والحاء، أو قلب الهمزة إلى ياء مثلاً قراءة التي تنطق قرائية، أو تحويل الحرف المضعف إلى ياء مثل عَدَدْتُ التي تنطق عَدَيْتُ ، وفككت "فَكَيْتُ" ...أو عدم التزام الحركات في أول الكلمة أو آخرها أو كليهما مثل : كلمة " تَمَرٌ " تنطق "تَمَرٌ" ، أو حذف بعض الحروف واختزال الكلمات مثل الأول تصبح "لَوَلٌ" ،ومن تصبح "مَ" مثل "من الباب ،تصبح "م الباب" .

وفي العصر الحديث ،نجد استعمال ألفاظ من أصل غير عربي نتيجة اختلاط الجنس العربي بغيره من الأجناس بفعل الفتوحات الإسلامية أولاً والاستعمار ثانياً فمن الألفاظ ما هو أمازيغي، ومنها ما هو فارسي أو تركي أو إسباني أو فرنسي الأصل .

(1) ينظر: إبراهيم أنيس: في اللهجات العربية، ص15.

(2) ينظر :المرجع نفسه ، ص15.

وتتشابه اللهجات في هذه الصفات إذا كانت متجاورة في المكان الجغرافي مثل تشابه لهجة الشرق الجزائري مع لهجة الغرب التونسي ، أو لهجة الغرب الجزائري مع لهجة الشرق المغربي .

وخلاصة القول إن العرب قبل الإسلام لم يعرفوا مصطلح لهجة إنما عبروا عنه بقولهم "لغة " أو " لسان " وبعد أن تبين لهم أن هناك لغة تحتل الصدارة و تتسم بالفصاحة ظهر مصطلح "لهجة " بعد الإسلام للتعبير عن كلام العرب دون لغة قريش وأما مصطلح "عامية" فهو التداول الحديث إلى جانب مصطلح "لهجة" - وحسب رأيي العامية هو تطور وابتعاد أكبر عن اللغة الفصحى .

ولقد تعددت الآراء في العامية بين مؤيد ومعارض، فهناك من يدعو إليها كما نجد من يشن حملة قاسية ضدها، فلا أقف مع هذا أو ذاك لأنني أولاً أعشق اللغة العربية الفصحى وأفتخر بنطقها وبكونها اللغة الجامعة للأمة العربية، وهو ما يثير غيرة أعداء اللغة العربية من الأجانب خاصة .

وثانياً : لأننا نتكلم عامية غير بعيدة عن اللغة الفصيحة وليس بإمكاننا التخلص منها مهما حاولنا، ومع ذلك يمكن للإنسان البسيط أو الأمي الذي صعب عليه تعلم اللغة العربية أن يبدع باللهجة التي يتكلمها، فقد استطاعت أن تستجيب له العامية فأبدع فيها شعراً ونثراً وخطابة، ففجر كل ما لديه من أحاسيس من خلال كلماته البسيطة فبدت في صور رائعة يفهمها العام والخاص على اختلاف أعمارهم ومستوياتهم الثقافية، فهل الأدب المنتج بهذه اللغة البسيطة جدير بالدراسة، وهل يمكن للعامية أن تستجيب لحاجتنا في التأليف؟

لذا لا يجب أن نتجاهل أن للعامية أخيلة وأحاسيس وآراء وعبارات دالة على حياتهم الاجتماعية، علينا تدوينها ودراستها حتى نحفظها من الضياع " فليس يستطيع إنشاء العمل

الأدبي الكبير بلغة من اللغات، إلا وتكون أعمال أخرى كثيرة أقل منه تركيباً قد سبقته إلى الوجود"⁽¹⁾.

وأن يكون لكل الفئات الشعبية على اختلاف درجاتهم وانتمائهم أدباً يستسيغونه ويتلذذون بسماعه خير من أن لا يكون لديهم أدب ذلك لأن اللغة الشعبية أكثر تسلاً إلى قلوب العامة من اللغة الفصيحة.

4- التعبير الشعري الشعبي والتعبير الشعري الفصيح وخصائص كل منهما:

دعا لويس هيلمسلف إلى خلق لغة عليا (شارحة) Meta langage وهو يرى بذلك إيجاد معالجة علمية للغة يمكن أن تكون في أقصى درجات العلمية والوضوح بوسائل لغوية لكي يتحقق بفضلها الاتصال.

ومن الأفكار الرئيسية التي جاء بها هيلمسلف في موضوع الخطاب تمييزه بين التعبير والمحتوى، Expression /Contenu، وبين الشكل والمادة Substanc /Forme وكذا مفهومه للمشارك اللفظي Homonyme، وتعدد المعنى Polysemie...⁽²⁾

والتطرق إلى التعبير الشعري الشعبي من خلال القصيدة الشعبية خطاب جدير بالدراسة والتحليل والنقد، وهي مادة ثرية وحقل خصب فيستطيع من خلالها إحياء هذا التراث وإخراجه إلى النور بمناهج حديثة ورؤى مختلفة لتظهر أهم خصائصه الفنية والجمالية.

وعلى غرار القصيدة الفصيحة أصبحت القصيدة الشعبية محل اهتمام الباحثين والدارسين فهي كذلك محملة بزخم كبير من الصور البلاغية، والدلالات والمعاني وتفكيكها للتوصل في الأخير إلى أهم الخصوصيات التي يتميز بها الشعر الشعبي عن التعبير الشعري الفصيح، وما يصابحه من مزايا أسلوبية وجمالية فنية وإيقاعية.

(1) أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1975 ص43.

(2) ينظر: وفاء محمد كامل: البنيوية في اللسانيات، مجلة عالم الفكر، عدد 05، 1989، ص256.

تعتبر اللغة بجمالياتها الفنية والصوتية والدلالية مادة أساسية لكل بناء شعري، فهي وسيلة تعبيرية يفصح من خلالها الإنسان عما يحتلج بواطنه وأحاسيسه وعواطفه، وبدونها لا يكون الاتصال والتواصل، وعند الحديث عن اللغة في التعبير الشعري الشعبي سنتوقف للحديث عن الإشكالية التي تواجه الباحث، وهي إشكالية حقيقية يطرحها الدارسون في التأصيل والتأسيس والتنظير للخطاب الشعري الشعبي بصفة عامة، ومن هؤلاء الدارسين الأستاذ أحمد رشدي صالح عندما طرح السؤال قائلاً: "كيف نرى الصلة بين الأسلوب الفني -مظهر البلاغة- والعامية لغة اليوم؟ كيف نرى الجمال فيه؟ هل في شكله وحده؟ أم في محتواه؟ أم في كليهما"⁽¹⁾.

إن التطرق إلى التعبير الشعري الشعبي من زاوية اللغة يستوجب دراسة اللهجة المحلية التي نظم بها الشاعر من خلال خصوصياتها الجمالية والفنية أو من خلال أوجه الاتفاق والاختلاف بين هذه اللهجة، واللغة العربية الفصحى وجهود الدارسين في الفصل بين اللغة واللهجة كبيرة وجادة، فإذا كانت اللغة شجرة، فإن اللهجة غصنها. ومن هنا فالعلاقة بين اللغة واللهجة هي علاقة بين العام والخاص⁽²⁾.

فاللغة إنما تكون في قمة الهرم وما يندرج تحتها هي تلك المهمات المختلفة والعديدة التي تختلف عن اللغة في بعض الجزئيات، فاللهجة ليست فصحية مطلقاً، وليست بعيدة كل البعد عن الفصحى مما يجعلها في المستوى الذي عناه محمود ذهني في قوله: "الأدب الشعبي يمتاز بلغة معينة من الصعب وصفها أو تحليلها ولكنها على وجه القطع ليست عامية، وعلى أساس الترجيح فصحية راعت السهولة في إنشائها"⁽³⁾ وبإمكان اللهجة باتساع رقعتها الجغرافية واتساع عدد المتكلمين بها أن تكون لغة مستقلة مثل غيرها من اللغات الأخرى.

(1) أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص57.

(2) إبراهيم أنيس: في اللهجات العربية، ص15.

(3) محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي، مفهومه ومضمونه، دار الأدب العربي للطباعة، مصر، 1972، ص81.

هو من بين الوسائل الفعالة لدراسة التاريخ، والتراث الثقافي، وربط الحاضر بالماضي، بقوالب ومناهج حديثة، وبهذا تنفي ما يدعيه البعض أن في هذا دعوة إلى تغليب تيار العامية على الفصحى، ولقد أشار أهل الاختصاص إلى هذه النقطة يقول أحدهم: "إن الاعتناء بالملحون الجزائري قد يؤوله المحافظون المتورعون تأويلا زائفا، يوهم من بعض ما يوهم أن صاحبها من مجندي ترقية اللهجات العربية العامية إلى مستوى لغات وطنية متعددة للبلاد والحق أنه بعيد كل البعد عن مثل هذه النزعة، بل هو يقف موقف المساندة لاستعمال العربية الفصحى كأداة مواصلت تستخدم فيما يكتبه، وفيما يتخاطب به معا على أساس أن تعالج الورم الذي أصابها من جراء تضخم مفرداتها على مر العصور وأن تتعهدا الأجيال الصاعدة بالتجديد والإنعاش"⁽¹⁾.

ويقسم المختصون الشعر الشعبي من حيث لغته إلى فصيح ومتفصح وعامي "الشعر بصفة عامة يفرعه قدماء أصحاب هذا الفن إلى سبعة فروع أو أقسام : منها ثلاثة لا تكون عندهم إلا باللغة الفصحى وهي: القريض والموشح والدوين، والفروع الأربعة الباقية منها ما يكون عاميا صرفا، ومنها ما يكون خليط بين العامية والفصحى وهي: المواليا والكان وكان والقوما والزجل"⁽²⁾.

ويقسمه آخرون من حيث الخصائص اللغوية البيئية إلى شعر بدوي وشعر حضري و"لغة الشعر البدوي أقوى من لغة الشعر الحضري، ألفاظها الفصيحة التي تمت إلى الفصحى بنسب قريبة كثيرة، والحكم والأمثال والتعابير الوصفية وضروب الاستعارة والتشبيه التي تتخلل أبياتها متعددة، وقد اقتبسوها من القرآن والحديث والفقه وبعض القصائد الفصيحة التي درسوها أو حفظوها بالرواية والسماع"⁽³⁾.

⁽¹⁾ Ahmed Tahar : La Poesie Populaire Algerienne ,Melhum, Rythme, Mètres Forme, SNED. Alger, 1975, P420.

⁽²⁾ محمد المرزوقي: الأدب الشعر، الدار التونسية للنشر ، تونس، 1967، ص75-85.

⁽³⁾ رابح بونار: الشعر الشعبي وتطوره الفني، مجلة آمال، عدد69، ط4، 1969 ، ص31.

وكان هذا أيضا رأي العلامة عبد الرحمن بن خلدون فلغة البدو قريبة حقا من اللغة الفصحى، وفي المقابل نجد لغة الحضر كمدن الساحل مزيج بين الفصحى والعامية إثر تعرضها للهجمات الاستعمارية والهجرات من ساحل لآخر، فيحدث التغيير جراء ذلك الدخيل العابر من الصفة الأخرى، وتتصهر اللغتان، وخير دليل على ذلك وجود ألفاظ فرنسية وإسبانية وعربية في العامية الجزائرية.

وعن العامية الجزائرية وظروف تغييرها من فضاء إلى آخر يقول الدكتور عبد الملك مرتاض "والعامية الجزائرية يتمثل هيكلها اللغوي العام في هذه اللهجات الإقليمية التي تختلف من جهة إلى جهة، بل أحيانا من قرية إلى قرية مجاورة لها، وهذه اللهجات تخضع إلى عوامل لغوية كثيرة منها ما ينشأ عن الوراثة والطبيعة ومنها ما ينشأ عن البيئة والجوار، ومنها ما ينشأ عن الاختلاف الناشئ عن اختلاف الجنس واللغة والطبيعة الفيزيولوجية نفسها، فاللغات تتأثر وتؤثر كما يتأثر ويؤثر الناطقون بها لأنها ظاهرة اجتماعية كما ثبت في العلوم الاجتماعية نفسها⁽¹⁾.

ولهذا جدير بنا أن ندرس اللهجات في اختلافها وتقاطعها وتطورها من وجهة نظر علمية وسوسيوثقافية ونفسية ونفسي ذلك في التصور الخاطئ للعامية "تصورًا يكتنفه الخطأ أو يلبسه الوهم، فالعامية عندنا "منحطة" أو صورة فاسدة من الكلام العربي "الصحيح" ولقد يشتد الوهم بجماعة منهم فيرى أنها لا تجري على قواعد أو أصول، ولا يسهل عليه أن يتصور أنها باعتبارها لغة كأية لغة يمكن الكشف عن قواعدها، ووصف حقائقها، وأن في حيز الإمكان أن تصبح لهجة من اللهجات العامية ولغة عامة مشتركة أو لغة أدبية فصيحة في يوم من الأيام"⁽²⁾.

(1) عبد الملك مرتاض : العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981،

ص 07.

(2) محمود السعراي: علم اللغة مقدمة للقارئ، ص 43.

وإذا أردنا معرفة خصائص التعبير الشعري الشعبي يجب أن نحدد موقع اللغة المعبر بها من الفصحى والعامية، وهناك من يطلق حكما مسبقا مفاده أن لغة الشعر الشعبي عامية في مقابل الفصحى لغة الشعر هي لغة الشعر الفصيح، لكن عامية التخاطب اليومي غير عامية التعبير الشعري أو الأدبي .

فلا شك أن لغة الإبداع تكون أجود وأرقى لتظهر عليها آثار الصناعة الفنية رغم أنها لا تخضع لصرامة القواعد اللغوية، والأمر نفسه بالنسبة للفصحى التي تتفاوت مستوياتها حسب المقام الذي تكون فيه، فلغة الإدارة غير لغة الأدب، والفصحى على أيامنا هذه أيضا لا تخضع لصرامة القواعد اللغوية وخير دليل على ذلك تعميم الوقف بالسكون على معظم الكلمات في الجملة.

وعليه، فإذا الفصحى لغة الأدب الرسمي في القمة، والعامية في لغة الحديث اليومي في القاعدة، فإن لغة التعبير في الأدب الشعبي تتوسطهما يمكن لها أن تصعد إلى القمة وكما يمكن لها الاقتراب من القاعدة.

إن يمكن لهذه اللغة المتميزة أن توصف بالبلاغة إذا استوفت الشروط التي حددها عبد القاهر الجرجاني محددًا مفهوم البلاغة بأنها: "وصف الكلام بحسن الدلالة، وتامها فيما لو كانت دلالة، ثم تبرجها في صورة هي أزهى وأزين، وآنق وأعجب، وأحق بأن تستولي على هوى النفس، وتتال الحظ الأوفر من ميل القلوب"⁽¹⁾.

معنى هذا أن اللغة تتسم بالبلاغة إذا بلغ المتكلم ما يريد من نفس المخاطب بإقناعه عقليا ووجدانيا، وأن يطابق الكلام المعنى، فلا شك أن ما يدفع بالباحثين إلى دراسة التعبير الشعري الشعبي هو اعتقادهم الجازم بأن لغته لا تختلف في فنيته وجماليته عن الفصحى إذا استوفت الشروط السابقة الذكر وحينئذ لن يؤثر إهمال القواعد اللغوية، حين

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، موفم للنشر، الجزائر، 1991، ص57.

يبلغ الشعر الشعبي مبلغه وهو التأثير والإقناع ونيل الإعجاب والتقدير، فهو لا يخلو ولا يختلف عن فنية وجمالية التعبير الشعري الفصيح.

هكذا تعايشت العامية والفصحى على مر العصور وستبقى على هذا المسار إلى أن يفنى الإنسان، لكن الفصحى حظيت بالدراسة والاهتمام والإبداع ووصلت إلى أسمى مراتبها وكان للنصوص الفصيحة شعراً ونثراً حظ الدخول إلى المختبرات العلمية فعولجت بمختلف النظريات النقدية الحديثة لتثبت أدبيتها . فهل يمكن للنصوص الشعبية أو ما يسمى بالأدب الشعبي المؤلف بلهجات عربية عامية قريبة من الفصحى أن تحظى بهذه المعالجة .

وهل يمكن لنا أن نحللها بالمنهج الأسلوبي كي نثبت أدبيتها ؟ وهذه هي المحاولة التي سنقوم بها في الفصول القادمة فما هي الأسلوبية وما هي أساسياتها؟.

الفصل الأول

الأسلوبية والتحليل الأسلوبي

للمشعر الشعبي

- 1 - الأسلوبية: المفهوم والدلالة.
- 2 - الأسلوبية واللغة.
- 3 - علاقة النص بالمؤلف.
- 4 - مناهج الأسلوبية.
- 5 - الأسلوبية والنقد الأدبي.
- 6 - الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي.
- 7 - وظيفة الأسلوبية .
- 8 - أهمية التحليل الأسلوبي للمشعر الشعبي .
- 9 - كيفية التحليل الأسلوبي.
- 10 - أزمة التحليل الأسلوبي للمشعر الشعبي.

الأسلوبية: المفهوم و الدلالة

تعدّ الأسلوبية من أحدث ما جادت به علوم اللغة في العصر الحديث، وهي إحدى تيارات النقد الأدبي التي تهتم بدراسة النص ووصف طريقة الصياغة والتعبير؛ أي دراسة الخطاب انطلاقاً من مادته اللغوية وأدواته البلاغية.

ومن المعلوم أن علم اللغة الحديث قد توصّل إلى تحقيق إنجازات علمية باهرة على يد العالم السويسري "فرديناند دي سوسور" Ferdinand De Saussure ومن جاء بعده من اللغويين الألمان والفرنسيين وهذا يحيلنا إلى أن علم الأسلوب قد ولد وترعرع بين أحضان البحث اللغوي قبل أن يصبح نظرية نقدية صالحة لدراسة النص الأدبي .

ولقد ظلت الدراسات النقدية الحديثة تتناول النصوص تناولاً تاريخياً، معتمدة على ظواهره الشكلية المتمثلة في حياة المؤلف وشرح النص وتوظيف أفكاره ومعانيه، مهمة جمالياته ووسائله التعبيرية الخاصة، وهذا ما جاء به علم الأسلوب الحديث (stylistique)، إذ تجاوز تناوله السطحي في معالجة النصوص، لينتقل إلى دراسة أعمق يتم فيها الكشف عن مواطن الجمال؛ إذ تعتمد هذه الدراسة على علم اللغة وعلم النحو وعلم النفس متجاوزة الجوانب الشكلية للنص والاكتفاء بشرحه، وبالتالي أفادت الدراسة الأسلوبية بنتائجها في فهم النص الأدبي "واستكشاف ما فيه من جوانب جمالية، وذلك بما تتيح للدارس من قدرة على التعامل مع الاستخدامات اللغوية، ودلالاتها في العمل الأدبي وبهذا التفاعل مع الخواص الأسلوبية المميزة المكتشفة بطريقة علمية سليمة، تتضح مميزات النص وخواصه الفنية" (1) .

لذا تم اختيار المنهج الأسلوبي وتطبيقه على النص الشعري الشعبي حتى نتمكن من النفاذ ونكتشف إمكانية تحليله وفق هذا المنهج، رغم لغته العامية الشعبية البسيطة لنخلص

(1) خليل عودة : المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي ، مجلة النجاح للأبحاث ، 1994 ، المجلد 2 ، العدد 8 ص

فيما بعد إلى رصد جماليات النص الشعري الشعبي، اعتمادا على لغة الشاعر بما فيها الأدوات الفنية والأساليب التي ألح عليها وعلاقاتها بالجانب النفسي للشاعر، وإذا بحثنا في لفظة " الأسلوبية " المأخوذة من « أسلوب " " style " نجدها متعددة المعاني في عصرنا هذا، إذ يصعب تحديد تعريف لها. إذ استعملت في مختلف المجالات : كالأسلوب في الفن وفي اللباس، وفي السياسة .

فالأسلوب سمة عامة لكل شيء في الحياة، ولكل فرد أسلوبه الخاص، ولكل نوع من أنواع الأدب المختلفة أسلوبه الخاص، ومع ذلك يبقى الأسلوب شيئا مستعصيا في التعريف رغم ما قدّم من دراسات ضخمة من قبل الباحثين الغربيين، يضاف إليها ما كتبه أدباء العربية من القدماء والمحدثين، اخترنا منها هذه التعريفات

1-1 التعريف اللغوي للأسلوبية :

لفظة أسلوب " style " مشتقة من الكلمة اللاتينية " stylus " هو طريقة في الكتابة وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية "(1).

و قد استقرت مادة (س ل ب) في لسان العرب لابن منظور على أنه "السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب بالضم: الفن: يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه "(2) .

(1) يوسف وغليسي :النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر 2002، ص 143 .

(2)ابن منظور: لسان العرب، مادة (س، ل، ب) ج 7، دار صادر بيروت لبنان، ط 4، 2005، ص 224.

1-2 التعريف الاصطلاحي :

تحدث عدد من الأدباء والنقاد العرب القدامى عن الأسلوب، عند معالجتهم لبعض القضايا النقدية والبلاغية وإعجاز القرآن، فقد تنبهوا إلى قضايا الأسلوب والأسلوبية ومن هؤلاء:

الجاحظ: تحدث الجاحظ عن النظم بمعنى حسن اختيار اللفظة المفردة اختياراً موسيقياً يقوم على سلامة جرسها، واختياراً معجمياً يقوم على ألفتها، واختياراً إيحائياً يقوم على الظلال التي تتركها استعمال الكلمة في النفس، وكان الجاحظ أول من أثار في كتابه "البيان والتبيين" فكرة تباين الأداء اللغوي مستويات الأداء اللغوي، وبرزت فكرة النظم عند الجاحظ بمعنى النسق الخاص في التعبير والطريقة المميزة في التراكيب (1).

عبد القاهر الجرجاني: يربط الجرجاني مفهوم الأسلوب بمفهوم النظم من حيث هو نظم للمعاني وترتيب لها، وعلاقة النظم بالأسلوب هي علاقة الجزء بالكل، فالأسلوب عند الجرجاني الضرب من النظم والطريقة فيه (2).

ابن خلدون: "يربط ابن خلدون بين الأسلوب والقدرة اللغوية، وكذلك يربط بين الأسلوب والإيجاز والإطناب والحذف والكناية والاستعارة، فالأسلوب عبارة عن مناهج مطروقة في اللغة الفنية، وهي المظلة الكبرى التي تنضوي تحتها التراكيب" (3).

وهناك جيل من الأدباء والنقاد العرب، أتوا بتعريفات ساهمت في حل بعض الرموز حول هذا الموضوع، من بينهم:

أحمد حسن الزيات: اعتمد في دراسته على المقارنة بين البلاغة القديمة ومفهوم الأسلوب عند الغربيين، فقال عن الأسلوب: أنه طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في

(1) ينظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق، دار المسيرة عمان، الأردن، ط 1، 2007، ص 11

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 16 - 17.

(3) المرجع نفسه، ص 21.

اختيار الألفاظ وتأليف الكلام، وتحدث عن قضية الشكل والمضمون، ورأى أن الأسلوب رجل لابد أن تتوفر فيه صفات ثلاث لتحقيق البلاغة وهي: الأصالة والوجازة والتلاؤم وبالتالي يكون الزيات قد أقام دراسة على المبدع والمتلقي والأسلوب (1).

أما أحمد الشايب فقد قال عن الأسلوب أنه فن الكلام يكون قصصا أو حوارا أو تشبيها أو مجازا أو كناية أو تقريراً أو حكماً أو أمثالا، وحصره في طريقة الكتابة أو الإنشاء واختيار الألفاظ للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير في المتلقي وهو صورة لفظية يعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام و تأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال وهو أيضا اختيار العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني (2).

ولعبد السلام المسدي رأي آخر من خلال كتابه " الأسلوب والأسلوبية " وهو أن للأسلوب ثلاث ركائز هي: المخاطب والمخاطب والخطاب.

وقد اعتبر صلاح فضل الأسلوب هو الوريث الشرعي للبلاغة، ويرجع إلى علمين حديثين هما: علم اللغة الحديث أو الألسنية وعلم الجمال ومازالت معالمه لم تتضح بعد (3).

و بما أن علم الأسلوب ولد من رحم الدراسات الغربية فإن للدارسين الغربيين ما يقولونه عن تعريف الأسلوب ومنهم:

موريه: "الأسلوب بالنسبة لنا هو موقف من الوجود و شكل من أشكال الكينونة" (4).

رولان بارت "إنه الجانب الخصوصي في الطقوس ينبثق من الأعماق الميثولوجية للكاتب و ينتشر خارج مسؤوليته" (5).

(1) ينظر : يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية و التطبيق ، ص 25 – 26.

(2) ينظر : المرجع نفسه ، ص 26 – 27 .

(3) ينظر : المرجع نفسه ، ص 29.

(4) صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، دار الشروق ، القاهرة، مصر ، الطبعة الأولى ، 1998، ص70.

(5) رولان بارت ، درجة صفر في الكتابة ، ترجمة محمد برادة ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية ،

نستخلص من خلال الآراء السابقة أن الأسلوب طريقة الكاتب في إنتاج المادة اللغوية، ويمكن القول أن الأسلوبية منهج نقدي حديث يحلل الظواهر اللغوية والأسلوبية للنصوص الأدبية، ويكشف الظواهر الجمالية، ومنه يتميز أسلوب المبدع عن غيره من المبدعين.

وتتلخص أهم سمات هذا المنهج في "استكشاف العلاقات اللغوية القائمة في النص والظواهر المميزة التي تشكل سمات خاصة فيه، ثم محاولة التعرف على العلاقات القائمة بينها وبين شخصية الكاتب، الذي يشكل مادته اللغوية وفق أحاسيسه ومشاعره التي تجعله يلح على أساليب معينة، ويستخدم صيغا لغوية تشكل في مجملها ظواهر أسلوبية لها دلالتها في النص الأدبي"⁽¹⁾.

2- الأسلوبية و اللغة :

قبل التطرق إلى علاقة الأسلوب باللغة، لابد من حصر نظرة القدماء إلى اللغة التي يفترضون فيها الثبات اللغوي الذي يرجع إلى عصور الاحتجاج قبل أن تقسد السنة العرب المختلطين بالأعاجم، وكل ما استحدث في اللغة فهو منبوذ، ومنه المعرب والدخيل والمحرف والملحون⁽²⁾.

فبالأسلوب في نظرهم هو عدم الخروج عن هذه القوالب اللغوية الثابتة، وقد لخص "ابن خلدون" فكرة الأسلوب بقوله: "هنا مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه"⁽³⁾. وهذه هي الفلسفة اللغوية التي قامت عليها نظرية الأسلوب عند الأقدمين.

(1) خليل عودة: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، ص 150.

(2) لينظر : شكري محمد عياد : مدخل إلى علم الأسلوب ، الطبعة الثانية ، أصدقاء الكتاب للنشر و التوزيع ، الجيزة ، ص 19 .

(3) ابن خلدون: المقدمة، تحقيق: أحمد حامد طاهر، الطبعة الأولى، دار الفجر للتراث، القاهرة، 2004 ، ص 728 .

أما المحدثون فهم يرون أن اللغة نظام اجتماعي حي لا يمكن رصها في قوالب جاهزة وهي حتما تخضع للتغيرات.و" بما أن البحث في هذه التغيرات لا يدخل في دائرة علم النحو الذي يقتصر بحثه على اللغة بوصفها نظاما اجتماعيا شاملا خارجا عن خصوصيات الفرد والموقف، فقد قامت الحاجة إلى علم جديد يشغل هذا الفراغ ، و هكذا نشأ علم الأسلوب في دوائر اللغويين قبل أن يعنى به نقاد الأدب "(1)

ومن هنا جاء التمييز بين الدال والمدلول، أو بين اللغة والقول، إذ ميز " سوسير "

بينهما تمييزا علميا، فاللغة أو الدال هو الرموز التي يتفاهم بها الناس وهو عبارة عن صورة صوتية، بينما المدلول أو القول هو المفهوم أو المدرك الذهني وهو اللغة المستعملة لفرد معين في حالة معينة وهي تختلف من شخص لآخر، فلكل طريقته الخاصة في نطق الحروف و استعمال الألفاظ أو نبذها، وكلمات غير مستحسنة لا يفضل استعمالها وكلمات لا تستعمل على الإطلاق والميل إلى ألفاظ أو جمل أخرى (2) .

كل هذه الاختلافات اللغوية الحاصلة عبر العصور المتعاقبة، وهي في ديمومة متجددة جديرة بالدراسة لتؤدي إلى دراسة علم جديد يخرج عن إطار دراسة الأساليب القديمة التي تعود إلى عصور الاحتجاج، وهو علم الأسلوب الذي يختص بدراسة اللغة الفردية وما يكمن فيها من إبداع فني، وهو علم يناسب هذا العصر الذي ابتعد نوعا ما عن اللغة القديمة، ولكن لم يمنع ذلك من التجديد اللغوي المصحوب بالذوق الرفيع .

لذا كانت العلاقة وثيقة بين اللغة والأسلوبية، فهي مفتاح اكتشاف مواطن الجمال فيها، والفرق بين علم اللغة والأسلوبية، هو أن الأول يخص بدراسة اللغة العادية المنطوقة المستخدمة من قبل الناس في الحياة اليومية بوصفها أداة الاتصال. بينما الثاني يتعدى اللغة المتداولة إلى اللغة المتميزة على المستوى الفردي، أي تركز على اللغة الأدبية فهي تمثل التميز في الأداء الفردي.

(1) شكري محمد عياد : مدخل إلى علم الأسلوب ، ص 21 - 22 .

(2) المرجع نفسه ، ص 23 .

و بعبارة أخرى تدرس اللغة ما يقال ، أما الأسلوب فهو يدرس كيف يقال اعتماداً على دراسة المستويات اللغوية مبدأ لفهم النص الأدبي وكيفية استخدام اللغة في العمل الأدبي بشكل أو بآخر" وهكذا فإن الأسلوبية تتجاوز مجرد نقل المعنى إلى عمق الاستعمال اللغوي المتمثل في وضع الكلمات في أنساق معينة، وكيفية انتظامها، وانتظام الجمل والفقرات، ورسم الصور، وانتظام ذلك كله مع المعنى، فالكلمة هي مادة التشكيل الفني لدى الأديب⁽¹⁾

نستنتج أنّ علم اللغة وعلم الأسلوب متكاملان ؛ لأنّ اللغة خالية من الأسلوب إذا لم توضع في عمل فني، وتتمتع بالأسلوب إذا وصفت في سياق الأسلوب الفني؛ لأنه لا يمكن تصور عمل أدبي دون وجود أسلوب يميّزه عن غيره⁽²⁾ .

وقد وقع اختيارنا على النصوص الشعرية الشعبية، ودراستها بهذا المنهج لأننا لا نعتبر لغتها لغة عادية لمجرد أنّ نصوصها مكتوبة بالعامية الدارجة إنّما لغة أدبية على طريقة العوام، فلا يمكن تجاهل أحاسيس الشاعر الشعبي وانفعالاته التي قد تُفجّر لغة ترقى إلى مستوى الأدبية وهي جديرة بالدراسة؛ لأنها الأداة التي يستخدمها الشاعر الشعبي في تشكيل مادته الفنية التي تعكس أفكاره وكثافته الشعورية وقد تبدو بلامح جديدة وأبعاد مختلفة، فيصطبغ النص الشعري بالأدبية ؛لأنّ الأسلوبية تدرس " وقائع التعبير في اللغة المنظمة من ناحية محتواها العاطفي؛ أي التعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة، وفعل اللغة في الإحساس "⁽³⁾.

3- علاقة النص بالمؤلف :

تختص الدراسة الأسلوبية بالنص من الداخل بعيداً عن مؤلفه وقارئه ومؤثراته الخارجية على غرار الدراسات التي ركزت على حياة المؤلف وظروفه، وجعلتها أساساً

(1) خليل عودة :المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي ، مجلة النجاح للأبحاث ، مرجع سابق ، ص113.

(2) ينظر صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ص112-113.

(3) سليمان العطار: الأسلوبية علم و تاريخ، مجلة فصول، 1981، المجلد الأول ، العدد الثاني ، ص133.

للدراصة النقدية، ولكن الإلمام بالظواهر الخارجية للنص وشخصية المؤلف قد يدعم الدراصة النقدية ويرفع من مستواها، فالمادة الفنية للمؤلف مردها إلى ظروفه النفسية والاجتماعية والفكرية، إضافة إلى خلاصة تجاربه وخبراته لأن العلاقة بينهما وثيقة، إذ نجد المؤلف ينتقي أسلوباً معيناً و صيغاً و كلمات قد يلح عليها ليشكل مادته الفنية، "فمثلاً ظاهرة أسلوبية كإلحاح الشاعر على موضوع الفخر في ديوانه وغلبته على مواضيعه الأخرى، وتقلص الهجاء في ديوانه، وكذلك إلحاح الشاعر على استخدام الأساليب الإنشائية، كل هذه الظواهر لا يمكن تفسيرها إلا من خلال العلاقات الخارجية المحيطة بالشاعر و ظروفه النفسية"⁽¹⁾ .

ومن النقد من يدعم هذا الرأي و يرى أهمية الربط بين النص و مبدعه إذ أن " أسلوب النص يرسم صورة واضحة لشخصية مبدعه ، و من حيث تعامله مع اللغة وقدرته على اكتشاف علاقات خاصة مميزة تكشف عن إحساس مميز في نفسه، فهو صاحب رؤية خاصة ليس في مجال اللغة و إنما في كل ما يتصل بحياته، وعلى هذا فإن أسلوبه صورة ذاته لنفسه ، وهو يختلف بطبيعة الحال عن أساليب غيره من الكتاب"⁽²⁾.

لذا جاءت أساليب الكتاب مختلفة، و جاز لنا مقارنة أساليب المؤلفين ولعل الفروقات الموجودة بينهم مردها إلى هذه المؤثرات الخارجية عن النص التي تحتاج إليها في تفسير بعض السمات الأسلوبية للنص، فقد يلح الكاتب على موضوع دون آخر وعلى أساليب دون أخرى فنذكرها وكفى. ولكن إن بحثنا عن الظروف المحيطة بالمؤلف وحالته النفسية ندرك سبب الإلحاح على هذه المواضيع والأساليب دون الأخرى.

4- مناهج الأسلوبية :

تتخصر الأسلوبية في ثلاثة مناهج رئيسية :

(1) نهيل فتحي أحمد كتانة:دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، أطروحة ماجستير مخطوط ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة النجاح الوطنية ، 1999-2000، ص36.

(2) خليل عودة: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، ص 104 .

1-4 : منهج ينظر إلى الأسلوب الأدبي أنه خرق للأسلوب العادي و انحراف عنه ويطرح هذا المنهج تساؤلات عديدة منها: "ماذا يضيف الأسلوب في النص الأدبي فينحرف عن قواعد اللغة ؟ وما هي الأنماط التركيبية أو مجموعة المفردات التي يفضل الكاتب استخدامها دون غيرها عندما يتاح له الاختيار "(1) .

2-4 : منهج يتعامل مع الأسلوب باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة في اللغة، ومحاولة وضع قواعد لإمكانات هذه الطاقة، معتمدا في ذلك على قواعد النحو التحويلي، وبالتالي"فإن استغلال الشاعر أو المؤلف لأنواع معينة من التحويلات وخاصة الاختيارية منها يعد أساسا من الأسس التي تكوّن أسلوبه، إن اختيار الروائي أو الشاعر لبعض التحويلات الكامنة في النظام اللغوي، إنما هو استخدام مميز لطاقات اللغة وأهم من ذلك أنه أسلوب الكاتب على المستوى اللغوي "(2) .

3-4 : منهج يتعامل مع الأسلوب كونه نوعا من التكرار المتوافق لأنماط لغوية بعينها في النصوص الأدبية، والتركيز على الأساليب التي يلح عليها المؤلف ويكررها في إنتاجه الأدبي، والتي قد تعكس انفعالاته وأحاسيسه التي دفعته إلى الإلحاح والتكرار.

4-4 : اتجاهات الأسلوبية :

نظرا لتمييز الخطاب الأدبي بالزئبقية الدائمة، كالإيحاءات والانزياحات عن المعاني تباينت اتجاهات الأسلوبية لتكون كالاتي .

أ- الأسلوبية التعبيرية : (الوصفية)

رائدها شارل بالي " charle baley " أحد تلاميذ فارديناند دي سوسير من أعماله مقال بعنوان: الأسلوبية الفرنسية، 1902، وكتاب: "الوجيز في الأسلوبية" و"مصنف الأسلوبية الفرنسية"، " اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية "و" اللغة والحياة".

(1) محمود عياد : الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف ، مجلة فصول ، 1981 ، المجلد 1 ، العدد 2 ، ص 125 .

(2) المرجع نفسه، ص 127- 128 .

درس شارل بالي البلاغة القديمة واهتم بالنبر والصور والأساليب، وتجاوز قواعدها الجامدة، ليهتم بالقواعد التعبيرية والانطباعية التي هي شحنات عاطفية متدفقة ومتجددة مشيرا إلى أن اللغة صورة الفكر و وجدان المتكلم التي يكون لها أثر لدى المتلقي "فأسلوبية التعبير تهدف إلى دراسة القيم التعبيرية - اللغوية - الكامنة في الكلام، أو المشاركة فيه، وهي تختلف عن الدرس البلاغي القديم في كونها لا تقف عند الأنماط التقليدية المتعارف عليها، بل تمتد إلى الكلام المنطوق لتلاحظ العلاقة القائمة بين المحتوى الوجداني - المضمون العاطفي - والتركيب الذي جاء عليه الكلام"⁽¹⁾.

لقد اهتم بالي بالمحتوى العاطفي وركز على الكلام المنطوق دون الجوانب الجمالية والأسلوب الأدبي، واتجه إلى تصنيف الإمكانيات الكامنة في اللغة ثم إلى دراسة القوة التعبيرية في لغة الجماعة دون الاهتمام بالتطبيقات الفردية لها، والسؤال المحدد الذي طرحه بالي رائد المدرسة الأسلوبية الوصفية هو "كيف " دون الاهتمام بالأسئلة الأخرى . لكن هذه المدرسة عرفت بعض النقائص عندما صبت اهتمامها على اللغة المنطوقة لتأتي بعد ذلك مدرسة البنيويين التي زاوجت بين الدراسات اللغوية والنقدية فنجحت في ذلك، غير أن هذه المزاج الناجحة كانت بمساعدة المدرسة المثالية الألمانية التي أطلقت عليها اسم الأسلوبية الفردية أو الأسلوبية الأدبية التي تتدرج تحت اسم الأسلوبية التكوينية.

ب- الأسلوبية الأدبية (أسلوبية الكاتب)

رائدها العالم النمساوي لويس بيدزر (louis pidzer) ومجال دراستها هو علاقة التعبير بالفرد والجماعة، وعلاقته بالأشخاص المتحدثين به، وتحدد أيضا بواعث اللغة وأسبابها، وقد ركز لويس بيدرز على دراسة الأسلوب الفردي لكاتب من الكتاب، أو أسلوب أمة من الأفراد. "وما يؤكد لويس بيدرز أن كل سعة أسلوبية هي عبارة عن تفرع أسلوب فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام ، تتزاح عن الكلام العادي مؤكدا في ذلك

(1) بيار جيرو: الأسلوب و الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الاتحاد القومي، بيروت، ط1، دت. ، ص 34 .

أن كل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحا في بعض الميادين الأخرى" (1).

وتهتم الأسلوبية الفردية بدراسة الخطاب الأدبي، وتبحث في حالة الأديب صاحب هذا الخطاب الأدبي، وبالتالي فهي تربط بين النص الأدبي وحالة مبدعه النفسية، وفي هذا المنعطف يبدو تأثير لويس بيدزر بالدراسات السيكلوجية لأن هذا الاتجاه يسعى إلى التعمق في أغوار الذات المنتجة بوصفها ذاتا متفردة بتجربة نفسية خاصة أنتجت عملا أدبيا متفردا (2).

تعرض هذا المنهج إلى جملة من الانتقادات منها رأي ريفاتير الذي عاب عليه إغراقه في الذاتية و الانطباعية .

ج- الأسلوبية البنيوية :

رائد هذا الاتجاه "رومان جاكبسون" « roman Yakobson » و"ميشال ريفاتير « Michel Riffataire » مفادها إن النص بنية تشكل جوهرًا قائمًا بذاته، له علاقات داخلية متبادلة بين عناصره" ولا يمكن أن يكون للعنصر فيها وجود فيزيولوجي أو سيكولوجي إلا في إطار البنية الكلية للنسق، وعلى هذا الأساس لا يمكن تعريف أي عنصر منفصل إلا من خلال علاقاته التقابلية والتضادية بالعناصر الأخرى في إطار بنية الكل (3).

وحسب ريفاتير تتحول الأسلوبية إلى قوة تتسلط على حساسية القارئ لتبرز عناصر السلسلة الكلامية و بالتالي تجلب انتباه القارئ ، والغفلة عنها تعني فقدان النص

(1) بشير تاويريريت : مناهج النقد الأدبي المعاصر ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، 2008 ، ص 205 .

(2) شكري محمد عياد : اتجاهات البحث الأسلوبي ، ص 87 .

(3) ينظر: بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص74.

لأبعاده الجمالية، ويظهر ذلك في اهتزاز بنيات النص الأدبي، ومهمة الناقد إظهار دلالاتها الخاصة، وهي التي تسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز و يظهر (1).

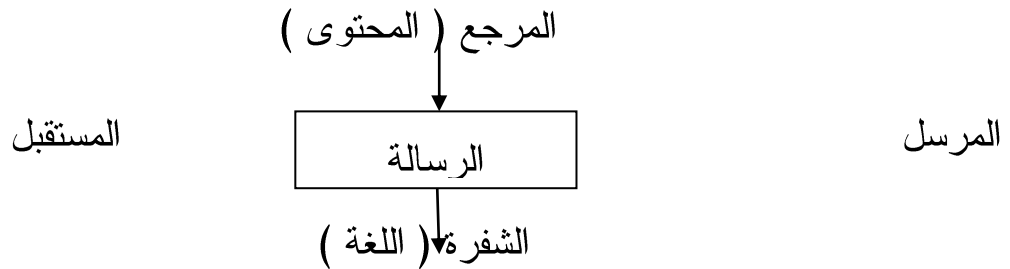
خلاصة القول أن الأسلوبية بنية مركبة من اتجاهين نقديين هما :

البنوية والأسلوبية، فالنص إذن بنية قائمة بذاتها تتخللها علاقات داخلية تجمع بين عناصر هذه البنية و يظهر القيمة الجمالية لهذا العنصر من خلال علاقته مع العناصر الأخرى .

د- الأسلوبية الوظيفية :

رائدها " رومان جاكسون " صاحب ترسيمة الرسالة الاتصالية إذ أراد أن يحل من خلالها الوظيفة الشعرية في اللغة ، وهذا الاتجاه يهتم بوظائف اللغة ونظريات التواصل.

يتصور جاكسون من خلال هذه الترسمة المراحل التي تمر بها (الرسالة) بين المرسل (المتكلم) و (المستقبل) وهي تأتي على الشكل الآتي (2) :



ولاشك أن هذه العناصر تلازم كل اتصال بشري لغوي " والوسائل اللغوية التي يتم بها التوصيل تختلف تبعا لعوامل كثيرة، ولكن تبقى بعض الثوابت التي تتحكم في البناء اللغوي، ويمكن أن تكون مفتاحا له، وهذه الثوابت يسميها جاكسون المواصلات أو مغيرات السرعة، ومن بينها التقسيم الثلاثي للضمائر المتكلم والمخاطب والغائب ويلتقي

(1) ينظر : عدنان رضا النحوي : الأسلوب و الأسلوبية بين العلمانية و الأدب الملتزم بالإسلام ، دار النحوي للنشر والتوزيع ، الرياض ، ط 1 ، 1999 ، ص 165 - 166 .

(2) بشير تاوريرت : منهج النقد الأدبي المعاصر، ص 212 .

مع تقسيم ثلاثي آخر لوظائف اللغة، يتمثل في الوظيفة التعبيرية (أنا المتكلم) والوظيفة التأثيرية (أنت المخاطب) والوظيفة الذهنية (هو الغائب)، ويلتقي أيضا مع التقسيم الثلاثي في العمل الأدبي يتمثل في المؤلف (أنا) والقارئ (أنت) والشخصيات (هو) (1).

ويرى جاكسون أن الوظيفة الشعرية وظيفية إبلاغية، أما ريفاتير فيرى أن الأسلوبية الوظيفية تدرس من خلال النصوص عملية الإبلاغ، إضافة إلى العناصر المساعدة على إبراز شخصية الكاتب أو المنشئ الذي يجذب انتباه المتلقي، وهذا عن طريق تحليل كل العناصر الأسلوبية الموجودة في النص من أجل اكتشاف معايير نوعية جديدة للأسلوب ويؤكد ريفاتير أن للمتلقي دورا يجعل الدارس يفهم طبيعة الأسلوب بطريقة صحيحة .

5- الأسلوبية و النقد الأدبي

لاشك أن للأسلوبية أهمية في دراسة النص، ولكن هل يمكن للأسلوبية أن تحل محل النقد الأدبي و تفرض نفسها كنظرية شاملة في الدرس الأدبي ؟

إن أساس الدراسات النقدية قديما وحديثا، هي ما يعرف بالبلاغة القديمة ، لكن هذه الأخيرة اتسمت ببعض النقائص منها اهتمامها بالناحية الشكلية فقط، واقتصارها على اللفظة المفردة ثم الجملة ،وجعل من البلاغة قوانين وقوالب لا ينبغي الخروج عليها وتوارثت هذه القوانين حتى أواخر القرن الماضي لتشكل معظم الاتجاهات النقدية .

ما تتميز به الأسلوبية عن الدرس البلاغي القديم هو كونها عنوانا للإبداع الفني الذي يتميز به كل مبدع عن الآخر، وقد جاءت الأسلوبية "لتجعل الوسائل التعبيرية الموروثة إحدى مجالاتها ليس على اعتبارها قوانين مقدسة، ولكن على اعتبارها إمكانات

(1) ينظر: محمد كريم الكواز: علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات ، دار المنشورات ، جامعة السابع من أبريل ، ليبيا ، ط 1

لغوية يتم رصدها وتحليلها لاكتشاف النظام الذي يحكمها" ⁽¹⁾، وهكذا حاولت الأسلوبية سد الثغرات التي تركتها البلاغة محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبي .

وإذا حاولنا تفسير مجالات النقد الأدبي والأسلوبية نحدد النظام اللغوي كما جاء به دي سوسير على أنه ذا مستويين : مستوى اللغة و مستوى الخطاب .

والخطاب ذاته قد يكون عاديا وقد يكون أدبيا، وإذا كان هدف الخطاب العادي هو إيصال المعاني ونقل الأفكار النفعية بين الناس فإن الخطاب الأدبي يتجاوز أهداف الخطاب العادي إلى الإقناع و الإمتاع.

الأسلوبية إذن تبحث عن الخصائص والسمات المميزة للنص الأدبي وذلك بالتحليل الموضوعي للأثر الأدبي مركزة على اللغة المستعملة فيه.

أما النقد عرف أنه " نظر وتقليب في الأدب، وتذوق و تمييز له، حكم عليه أن حقله ومجاله الأدب، ومهمته الارتقاء به في سلم الفن وغايته النمو به في أعلى مراتب الجمال والإحسان ⁽²⁾"

والنقد يدرس الأدب بالإحاطة بالظروف التاريخية والعوامل السياسية والفكرية والاجتماعية السائدة لأنها تنعكس على الإنتاج الأدبي، وقد يذهب النقد الأدبي أيضا إلى الإلمام بالجانب النفسي للكاتب و طفولته .

وما أتت به الأسلوبية الحديثة هو أنها أخرجت البلاغة القديمة من جمودها وسدت الثغرات التي تركتها محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبي، كما أنها شكلت جسرا يصل بين النقد الأدبي وعلم اللغة، كون اللغة أساس الدراسة الأسلوبية التي تعمل على اكتشاف طبيعة العناصر اللغوية التي تكون العمل الأدبي المتكامل، فاللغة تشكل الكلمة، وهي أصغر نواة في الإبداع الفني والأدبي وأداة الكتابة والصياغة للنص الأدبي

(1) نهيل فتحي أحمد كتانة: دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، ص40.

(2) محمد طاهر درويش : في النقد الأدبي عند العرب ، مكتبة الشباب ، 1977 ، ص 18 .

والعمل الأدبي هو بناء لغوي يستغل أكبر قدر من إمكانيات اللغة بمختلف مستوياتها كالمستوى الصوتي والدلالي لتجسيد المشاعر والأفكار بطريقة مميزة⁽¹⁾ .

وقد جمعت الأسلوبية بين اللغة والأدب، وجعلت قراءة النص قراءة نقدية لغوية وهذا ما أهمله النقد في هذا المجال بسبب ضعف الاتصال بين الأدب ولغته نتيجة لإحضار البلاغة داخل الشروح التقليدية لينصرف اهتمام النقد إلى مجالات أخرى نفسية واجتماعية كأساس للنقد الأدبي مما أضعف علاقته مع اللغة كأداة لدراسة النص الأدبي .

ولذلك قدمت لنا المناهج النقدية حياة الأدباء وتاريخهم والمدارس الفنية التي ينتمون إليها مع إهمال تقييم النص الأدبي من داخله كبناء لغوي وجمالي فني، وهذا هو الجديد الذي أتت به الأسلوبية لأنها ترى اللغة أداة أساسية في بناء النص وتحليله من داخله ومن خلال ذاته بما فيها من طاقات وإمكانات صاغت اللغة .

وتستمد الأسلوبية مادتها من جوهر الأسلوب، ومع ذلك تختلط بتيارات متنوعة تركز على النص ذاته تارة، وتشد الأسلوب إلى مبدعه تارة أخرى، وإلى متلقيه طوراً آخر ومن ثم حدث التداخل بين ما يختص به النقد الأدبي وما يختص به البحث الأسلوبي، ومن ثم تداخلهما مع علم اللغة، وقد ساعد هذا التداخل على صياغة النقد الأسلوبي، حتى تصور البعض أن الأسلوبية جاءت لتستولي على دور النقد الأدبي والواقع أن هذا التصور بالإضافة إلى ظلمه للأسلوبية فإنه يحاول أن يضعها في خصومة حادة مع الاتجاهات النقدية الأخرى⁽²⁾ .

وهكذا فإن النقد "حاول أن يلم بكل ما يحيط بالنص، وبكل ما في النص، وبهذا الاعتبار يمكن أن تمثل الأسلوبية رافداً نقدياً يمكن أن تفيد منه الاتجاهات الأخرى حتى

(1) ينظر: نهيل فتحي أحمد كتانة: دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، ص 40-41.

(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص 41-42.

التي عارضتها ولم تؤمن بشرعيتها ، فهي بهذا دعامة نقدية حقها في الحياة الذي تشبه كلما تقدم بها الزمن بثرائها التطبيقي في مجال الإبداع (1) .

وقد مهدت الأسلوبية الطريق أمام النقد الأدبي بغية تقييم القيم الجمالية فيه، ومن إنجازات الأسلوبية أنها اكتشفت وقدمت الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة على جميع المستويات اللغوية.

هذا عكس الأسلوبية التي لا يوجد للذاتية والانطباعية لديها مكانا" فاللغة في يد الناقد الأسلوبي أشبه بمركب كيميائي في تجربة معملية فهو يؤدي ذات النتيجة – إذا خضع لنفس الظروف – مهما تعددت التجارب (2) .

نستنتج أن الأسلوبية جمعت بين اللغة والأدب، وجعلت قراءة النص قراءة نقدية لغوية، أما في مجال النقد نلاحظ ضعف الاتصال بين اللغة والأدب بسبب حضور البلاغة داخل الشروح التقليدية وانصراف النقد إلى المجالات النفسية والاجتماعية.

ولا ننكر أن الأسلوبية قد تفرعت من النقد الأدبي الذي هو أقدم منها في مجال دراسة الأدب، إلا أنها قد انسلخت عنه واستقلت بذاتها "ولكن التميز لا يعني الفصل، فعلم الأسلوب والنقد الأدبي يتعاونان ويتكاملان، وإذا كان علم الأسلوب قد اشتد عوده اليوم وأصبح أقرب إلى الموضوعية من شقيقه الأكبر – النقد الأدبي – فإنه يسيء إلى نفسه قلب أن يسيء إلى هذا الشقيق إن هو حاول أن يغتصب مكانه . إن النقد الأدبي في طريقه أن يصبح – بدوره – علما، وهو قادر – حتى بحالته الحاضرة – على أن يستعين بعلم الأسلوب دون أن يتنازل عن حقه في الوجود (3) " .

(1) محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، ط2، مكتبة لبنان ناشرون، 1994، ص 379 .

(2) فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، ط 1 ، 2008 ، ص 36 .

(3) شكري محمد عياد : مدخل إلى علم الأسلوب ، ص 33 .

6- الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي:

لقد عرف القدماء تقييم الأسلوب معتمدين في ذلك على الملاحظات والانطباعات والمقارنات خصوصا في الشعر، متوسلين في ذلك بالعلل المتعلقة بالنحو أو الصرف أو العروض أو البلاغة، وملاحظاتهم هذه قامت بالدرجة الأولى على السليقة الأدبية والفطرة الشعرية التي فطر عليها العربي، والمتعارف عليه أن البلاغة القديمة قد عانت من الجمود فترة طويلة من الزمن لأنها صاغت الأشكال الأدبية الثابتة لمختلف الأنواع الأدبية واطاعة قوانين صارمة يعتبر الخروج عليها مخالفة للمألوف .

وتبقى العلاقة بين الأسلوبية و البلاغة وثيقة لأن القاسم المشترك بينهما هو البحث في الأدب، إلا أن الاختلاف يكمن في أن الأسلوبية " تتعامل مع النص بعد أن يولد فوجودها تال لوجود الأثر الأدبي، وهي لا تتطلق في بحثها من قوانين مسبقة أو افتراضات جاهزة، كما أنه ليس من شأنها الحكم على قيمة العمل المنقود بالجودة أو الرداءة، أما البلاغة فتستند - في حكمها على النص - إلى معايير ومقاييس معينة، وهي - من حيث النشأة - موجودة من قبل وجود العمل الأدبي في صورة مسلمات أو اشتراطات تهدف إلى تقويم الشكل الأدبي حتى يصل إلى غايته المرجوة، ويبلغ به المنشئ ما يسعى إليه من إيصال الفكرة أو المعنى و التأثير والإقناع وبث الجماليات في النص الأدبي (1) " .

بدأت النظرة الأسلوبية تتطور شيئا فشيئا حتى بلغت مرحلة النضج في نظرية النظم التي صاغها عبد القاهر الجرجاني حيث يظهر التشابه واضحا بين المنهجية الأسلوبية التي صاغها الجرجاني ونظريات الأسلوب الحديث. " وقد وجدت كلمة أسلوب مجالا طيبا في الدراسات القديمة، وخاصة في مباحث الإعجاز القرآني. والتي استدعت الضرورة ممن تعرضوا له أن يتفهموا مدلول الكلمة عند بحثهم المقارن بين أسلوب

(1) فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، ص 31 .

القرآن وغيره من أساليب العرب، متخذين ذلك وسيلتهم لإثبات الإعجاز وتفاوت هذا المفهوم ضيقا واتساعا من باحث لآخر⁽¹⁾ .

عرفت الأسلوبية طريقها إلى الظهور مع ابن قتيبة عندما ربط بين الأسلوب وطرق أداء المعنى على اعتبار أن لكل مقام مقالا، وهو يرجع تعدد الأساليب إلى اختلاف المواقف و طبيعة الموضوع و من ثم مقدرة المتكلم .

ونلمس في كلامه محاولة للربط بين الأسلوب والنص الأدبي كله، إذ أنه يقصر كلامه على الجملة الواحدة، يقول : " فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما من نكاح أو حمالة، أو تحضيض أو صلاح ، أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واحد، بل يفتن فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكتشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجميين ويشير إلى الشيء و يكنى عنه، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وكثرة الحشد وجلالة المقام ."⁽²⁾

ويذهب عبد القاهر الجرجاني إلى التفرقة بين مستويات الكلام البشري والإلهي المعجز مع أخذ مستوى الكلام الأدبي بعين الاعتبار، وقد أسس الجرجاني نظرية النظم انطلاقا من التفرقة بين اللغة والكلام، والتفرقة بين كلام وآخر، وهكذا فقد كان الجرجاني "على وعي تام بالفارق بين اللغة والكلام، ذلك الفارق الذي أرسى دعائمه العالم السويسري فرديناند دي سوسير، وطوره تشومسكي، في تفرقته بين الكفاءة والأداء، وأن قوانين النحو ومعاني الألفاظ تمثل عند عبد القاهر النظام القار في وعي الجماعة الذي

(1) عبد المطلب محمد : البلاغة و الأسلوبية ، ص 353 .

(2) ابن قتيبة : عبد الله بن مسلم ، تأويل مشكل القرآن ، تحقيق : أحمد صقر ، طبعة دار إحياء الكتب العربية القاهرة 1954 ، ص 10 - 11 .

تقوم اللغة على أساسه بوظيفتها الاتصالية، أما الكلام فهو التحقق الفعلي لهذه القوانين في حدث كلامي بعينه⁽¹⁾ "

وبالتالي يرفض عبد القاهر الجرجاني مبدأ الفصل بين الشكل والمضمون في العمل الأدبي وهي الثنائية التي شاعت في الحقول البلاغية، ويأتي بنظرية أطلق عليها مصطلح (النظم)، ويعني به ترتيب الكلام ترتيباً معلوماً بحيث يكون كاشفاً عن المعاني في الذهن وهو القائل "إنك ترى الكلمة تروك و تؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر"⁽²⁾.

وفي الوقت ذاته يرفض الجرجاني الانحياز التام للألفاظ على حساب المعاني، أو الانتصار للمعاني على حساب الألفاظ، ويصرح ذلك بقوله: "محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه"⁽³⁾ .

خلاصة القول أن الجرجاني يحصر ماهية العمل الأدبي في الجمع بين الألفاظ والمعاني، لأن الألفاظ تبرز المعاني، والمعاني هي عملية انتظام المفردات، والدور الأساسي في عملية النظم يعود إلى المتكلم، لأن قوانين النحو المعيارية هي قوانين وضعية لا تفرق بين كلام وكلام، ولا يؤدي إلى تفاضل في مستويات الكلام ، ويقتصر دورها على تحديد معايير الخطأ والصواب، والفرق بين مستوى كلام ،ومستوى كلام آخر يعود إلى المقدرة الخاصة للمتكلم على صياغة اللغة أو إعادة تشكيلها أي إلى النظم الذي يفرق بين الكلام .

(1) نصر أبو زيد : مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني ، مجلة فصول ، 1984 ، العدد الخاص بالأسلوبية ، ص 13 .

(2) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تصحيح و تعليق : السيد محمد رشيد رضا ، مطبعة صبيح 1960 ، ص 46 .

(3) المرجع نفسه، ص 48 .

ويرجع الجرجاني القدرة على النظم إلى المقدرة العقلية للمتكلم التي لا تقتصر على مجرد العلم باللغة، وتتمثل براعة المتكلم في القدرة على الانتقاء التي تمكنه من الاختيار بين الإمكانيات المختلفة المتاحة له .

أما الباقلاني فإنه ينفي وجود تشابه بين شاعرين من حيث الطريقة، لأن الأسلوب شخصي يعكس صفات الكاتب الذاتية الخاصة التي لا يشاركه فيها أحد يقول الباقلاني: "فإنه لا يخفى على أحد أن يميز بين شعر جرير والأخطل، فلكل منهج معروف وطريق مألوف" (1)

و قد تحدث الباقلاني عن الأسلوب العصري ، وهو تميز كتاب عصر من العصور بطريقة ما، وعلى هذا الأساس قد يتقارب الكتاب في أساليبهم وفق الأسلوب الشائع في تلك الفترة المعاصرة، يقول : " ولا يخفى على الرجل في زماننا الفصل بين رسائل عبد الحميد وطبقته ومن جاء بعده، حتى أنه ليشتبه عليه بين رسائل ابن العميد ورسائل أهل عصره ، ومن برع بعده في صناعة الرسائل و تقدم في شأوها (2) "

ويعتبر الباقلاني أول من استخدم كلمة أسلوب للدلالة على تناسق الشكل الأدبي واتساقه في كلام البلاغيين وذلك حول إعجاز القرآن الكريم، وهو يؤكد على طريقة الكاتب أو الشاعر التي يعرف بها وتنسب إليه، مثلما يتعرف المرء على خط صاحبه إذا وضع بين مجموعة من الخطوط ، كذلك القارئ الحذق البصير بالشعر أو النثر يميز بين أسلوب كاتب و آخر و يتعرف على صاحبه .

(1) الباقلاني محمد بن الطيب : إعجاز القرآن، تحقيق : أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 1 ، 1963، ص

كما تطرق إلى الصفات الشخصية للأسلوب، وقد مثل ذلك بأسلوب الحرب بين المتنبى والبحتري، فالشجاعة ليست من صفات البحتري، ولاهي طبعا من طباعه على نقيض المتنبى .⁽¹⁾

لقد تميز النقد الأدبي في تلك الفترة بالنظرة الجزئية لأنه اقتصر على معالجة البيت الواحد في القصيدة ، ثم ظهرت بعد ذلك النظرة الشمولية في معالجة النصوص عند العديد من البلاغيين من خلال أعمالهم ومؤلفاتهم النقدية، إذ يؤكد الباقلاني في كتاب (إعجاز القرآن) على النظرة الشمولية للقرآن الكريم، ويرى سبب إعجازه فيما يتكرر فيه من خصائص الرشاقة والأسلوب .

هذه النظرة الشمولية للنص تمكن القارئ من الوقوف على جمالياته "فهو في نظره لا يستطيع أن يحكم على المزية فيه من قراءة البيت، أو الأبيات الأولى، وإنما يقتضيه هذا النظر والانتظار حتى يقرأ بقية الأبيات، وقد لا يستطيع ان يقف عند أسرار النص كاملة . وبعد ذلك يستطيع أن يتبين المزايا التي تجعله يقف على ما فيها من براعة النقش أو جودة التصوير والتعبير"⁽²⁾

وضياء الدين بن الأثير في كتابه (المثل السائر) قد أنكر ما ذهب إليه الجمهور من استقلالية البيت الشعري عن غيره، كما أنكر إعابتهم للتضمين .

أما حازم القرطاجني فقد تميز عن البلاغيين بنظرة أكثر شمولاً للنص، فقد قام بتقسيم القصيدة إلى فصول رغم أن لها أحكاما في البناء وأدرك الصلة الرابطة بين مطلع القصيدة الذي سماه المقطع، وهو آخرها الذي يحمل في ثناياه الانطباع الأخير والنهائي عن القصيدة ، و" كان حازما أدرك ببديهية صله ما بين خاتمة النص والتدرج الداخلي

(1) الباقلاني محمد بن الطيب : إعجاز القرآن ، ص 59 .

(2) إبراهيم خليل : الأسلوبية و نظرية النص ، ص 55 .

للمعاني، فلا يجوز في رأيه إن تأتي هذه الخاتمة بانطباع لم يتولد عن مجمل الانطباعات الخاصة بفحوى القصيدة (1) .

ومن ثم فقد شكل وجهة نظر في الاستهلال و الخاتمة على اعتبار مراعاة شعور القارئ بنظرة الشاعر غير المتوازنة في تشكيل النص مما ينتج عنه أحاسيس متناقضة .

ونجد عند ابن رشيق ملمحا أسلوبيا في معالجته النقدية، فهو ينحو بمفهوم الأسلوب إلى منحى الصياغة اللفظية وما يتوفر فيها من تلاؤم الأجزاء وسهولة المخرج وعذوبة النطق وقرب الفهم، يقول: "قال أبو عثمان الجاحظ: أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخرج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحداً، وسبك سبكا واحداً، وهو يجري على اللسان كما يجري على الدهان، وإذا كان هذا على الأسلوب كما ذكره الجاحظ لذّ سماعه وخف محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلى في فهم سامعه، فإذا كان متافرا متباينا عسر حفظه ، وثقل على اللسان النطق به، ومحبه المسامع فلم يستقر فيه من شيء" (2).

وإذا رجعنا إلى ابن خلدون نجد لديه نظرة أخرى للأسلوب، وقد تناوله في فصل صناعة الشعر ووجه تعلمه ، إذ يرى أنه ظاهرة اجتماعية تميز كل مجتمع عن آخر ومنه يمكن حصر العوامل المشتركة المميزة لمجتمع ما عن آخر من خلال دراسة النماذج الكلامية الصادرة عن أفراد المجتمع وهو يقول: "وأمثال ذلك كثير في سائر فنون الكلام ومذاهبه، وتتنظم التراكيب فيه بالجمال، وغير الجمل، وإنشائية وخبرية اسمية وفعلية متبعة وغير متبعة، مفصولة وموصولة، وعلى ما هو شأن التراكيب في الكلام العربي، في مكان كل كلمة من الأخرى، فيه ما تستفيده بالارتياض في أشعار العرب، من القالب الكلي المجرد في الذهن، من التراكيب المعينة الذي ينطبق ذلك القالب على جميعها . فإن مؤلف

(1) إبراهيم خليل : الأسلوبية و نظرية النص، ص 57 .

(2) ابن رشيق القيرواني : العمدة في صناعة الشعر و نقده ، تحقيق و تصحيح : السيد محمد بدر الدين النعساني الحلبي مطبعة السعادة ، مصر ، ط 1 ، 1980 . ج 1 ، ص 171 - 172 .

الكلام هو كالبناء أو النساج، والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذي يبنى فيه، أو كالمنوال الذي ينسج عليه، فإن خرج عن القالب في بنائه أو عن المنوال في نسجه كان فاسدا ... وهذه الأساليب التي نحن نقررها ليست من القياس في شيء إنما هي هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب بجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها ، فيستفيد بها العمل على مثالها و الاحتذاء بها في كل تركيب "(1)

ويخص ابن خلدون بالذكر مدلول لفظة أسلوب و يقر أن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، يرجع الصناعة الشعرية إلى صورة ذهنية تنتظم فيها هذه التراكيب لينتقي المؤلف أحسنها وأصحها فترص رصا كما يفعل البناء في القالب لتقع على صورتها الصحيحة .

7- وظيفة الأسلوبية :

يظهر للمتأمل في وظيفة التحليل الأسلوبية ذلك التعقيد والتداخل نظرا لتعدد أطرافها، إذ أنها لا تقتصر فقط على الأسس الثابتة في العلاقة بين اللغة والأدب، إنما تستلزم إدخال العلوم الأخرى، وهذا ما صرح به صلاح فضل: بقوله: " ... وإنه يمثل الحلقة الوسطى في ثالث متكامل يبدأ بالنظرية الفلسفية العامة، ويثنى بالبحث المنهجي الإجرائي، ثم ينتهي إلى الممارسة التطبيقية العملية مع نصوص محددة "(2).

ويشترط التحليل الأسلوبية على ممارسة المعرفة باللغة والتفقه فيها وأطراف العلوم الأخرى خاصة النظرية الفلسفية العامة، وقد استنتج علماء ودارسو علم الأسلوب العناصر الأساسية التي يتعامل معها التحليل الأسلوبية، ولخصوها في ثلاثة عناصر هي كالاتي:

" 1 - العنصر اللغوي؛ إذ يعالج نصوصا قامت اللغة بوضع شفرتها.

(1) ابن خلدون عبد الرحمن : المرجع السابق ، ص 729 - 730 .

(2) صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، النادي الأدبي الثقافي ، ص 149 - 150 .

- 2 - العنصر النفعي؛ الذي يولد ، يؤدي إلى أن ندخل في حسابنا مقولات غير لغوية مثل المؤلف و القارئ والموقف التاريخي و هدف الرسالة وغيرها .
- 3 - العنصر الجمالي الأدبي؛ ويكشف عن تأثير النص على القارئ والتفسير والتقييم الأدبيين له " (1) .

كما يجب التركيز على الناحية الجمالية في النص الأدبي ومدى تأثيرها على القارئ وهي فكرة توصل إليها صلاح فضل .

ذلك أن الدراسة تنصب على النصوص، والتحليل الأسلوبي هو محاولة استخراج مكنوناتها وتحليل شفرتها، وتفكيك رموزها اللغوية، وتكون العناصر الأخرى كالسياق التاريخي وموقف الكاتب وعلاقته الاجتماعية والسياسية عناصر مكملة ومساعدة تساعد الباحث في مسعاه التحليلي .

و مع ذلك لم يستقر علم الأسلوب على تعريف محدد و مقبول شأنه في ذلك شأن كل العلوم الإنسانية الأخرى غير أن صلاح فضل يرى أن تعريف المدرسة الفرنسية مقبول فهو طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة و يصفه بأنه محفوف بالكثير من الغموض وعدم الإبانة ، لأن الفكر يتسم بالشمولية و يتسع لكثير من المسائل . (2)

كما أن كلمتي " طريقة " و " تعبير " لن تكونا بمنأى عن التعقيد لأن استخدامهما يتعدى المفردات اللغوية والأبنية النحوية إلى عمليات صياغة الفكر الأخرى ، وتتبع تحليل هذه القضايا يحيل إلى الدخول في متاهات طويلة يصعب الخروج منها ، لذا تجدر الإشارة إلى النقاشات التي تعرض لها النقاد ، وهي كلها توضح مدى الغموض و الإبهام الذي يحيط بهذا العلم الذي تداخل مع اللسانيات .

(1) صلاح فضل :علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته ، ص 150 .

(2) ينظر : المرجع نفسه ، ص 152 - 156 .

ويظل التعقيد والتشابك يلاحق الأسلوبية، التي لن تتمكن بعد من التوصل إلى تعريف دقيق يحددها، لتظل تراوح ما بين اللغوي والنفعي والجمالي، دون الاتكاء على أحدها دون الآخر، وهو ما جعل المسدي يصفها بالازدواجية في التعريف إذ يقول : "ويزدوج المنطلق التعريفي للأسلوبية في بعض المجالات الأخرى فيمتزج فيه المقياس اللساني بالبعد الأدبي الفني استنادا إلى تصنيف عمودي للحدث الإبلاغي"⁽¹⁾.

وهكذا تتفاعل العناصر الثلاثة لتعطي النتيجة النهائية، فالأثر لم يعد مقتصرًا على اللسانيات فقط، بل تعدى ذلك إلى الغاية الأدبية والمتمثلة في التأثير على القارئ، لأن للمتلقى أهمية في الدراسة الأسلوبية، وبالتالي تخرج الأسلوبية من إطار اللسانيات المحضة، وتسخر اللغة لتجعل من الخطاب الإخباري وظيفة تأثيرية وجمالية . ويورد المسدي تعريف جاكبسون للأسلوبية على أنها " بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً"⁽²⁾.

وهو تعريف يجعل من الأسلوبية منهجا منفردا لا ينظر في كل أنواع الكلام بل الفني والمتميز منه فقط، فهي إذن تختص بالأدب الرفيع حتى تستخرج أحسن ما يميزه عن غيره مركزة على الناحية الجمالية بالدرجة الأولى.

وتعتمد الأسلوبية البنية اللغوية للنص، ووظيفة البحث الأسلوبي هي دراسة النصوص المميزة والمؤثرة، ودراسة الوسائل والأدوات اللغوية التي عبر بها المبدع وتحليل النظام التعبيري. كما يهدف التحليل الأسلوبي إلى الكشف عن الأبعاد النفسية والقيم الجمالية والوصول إلى أعماق فكر الكاتب من خلال لغة النصوص، فحجم الجملة واستخدام الحروف بشكل أو بآخر، وغلبة الأسماء على الأفعال أو العكس، وتحليل الأصوات ودراسة الأوزان و دلالاتها هو مجال بحث الأسلوبية، وأي تغيير في أجزاء الجملة يؤدي إلى تغيير في المعنى، وهذا دليل على العلاقة الوطيدة بين الشكل والمحتوى.

(1) عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب، تونس ، ط 2 ، 1982 ، ص 35 .

(2) المرجع نفسه ، ص 37 .

والتحليل الأسلوبي يكشف عن المدلولات الجمالية في النص والجانب الإبداعي فيه والتحليل الأسلوبي "يسهم في إظهار رؤى الكاتب وأفكاره و ملامح تفكيره، ويجلو لنا ما وراء الألفاظ والسياق من مغزى ومعان ينطوي عليها النص، كما يبرز القيم البلاغية والجمالية فيه، وليس من مهام التحليل الأسلوبي إصدار الأحكام على العمل الأدبي والحكم له أو عليه ، فهذا هو ما ينأى عنه البحث الأسلوبي "(1).

قد اعتمدت الأسلوبية على علم اللغة لأن هذا الأخير يمتاز بالموضوعية و يبتعد عن الذاتية ، واللغة هي بنية النص الأساسية الموجودة بداخله .

8 -أهمية التحليل الأسلوبي للشعر الشعبي:

يكتفي القارئ العادي للشعر الشعبي بالوقوف عند حدود التلقي المباشر للنص فهناك من يعجب به ويتلذذ لسماعه، وهناك من ينفر منه ولا يضعه في حيز الإبداع الأدبي نظراً لتشبهه بالفصحى، وهناك بعض الآراء التي تنفي إمكانية الوصول بالعامية إلى الإبداع، لكن الناقد يحاول استنطاق النص وما فيه من جماليات حتى يسهم بالارتقاء بهذا الشعر نحو الأفضل، فيأتي الحكم على النص الشعري بأنه جيد أو مقبول أو رديء من خلال لغته وأسلوبه، والتحليل الأسلوبي يقدم تحليلاً وتفكيراً للعمل الأدبي مبرزاً استعمال الشاعر الشعبي لوسائل اللغة الصوتية منها والصرفية والتركيبية والدلالية، إضافة إلى استجلاء السمات الأسلوبية المميزة للعمل الأدبي، ومن ثمّ تتبني الآراء النقدية حول هذا العمل وهنا تكمن العلاقة بين النقد والتحليل الأسلوبي، فهذا الأخير يدرس النص الشعري دراسة علمية موضوعية دقيقة يستطيع الناقد من خلالها ممارسة عمله النقدي ورصد أحكامه، ومع ذلك لا يسمو التحليل الأسلوبي ليصبح نقداً لأنه لا يقيم العمل الأدبي من حيث رسالته، ولعبد السلام المسدي رأي في هذا إذ يقول: "نحن ننفي عن الأسلوبية أن تؤول إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية فضلاً عن أن تطمح إلى نقض

(1) فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2008، ص

النقد الأدبي أصوليا، وعلى ذلك أنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته فهي قاصرة عن تخطي حواجز التحليل إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ بينما رسالة النقد كامنة في إمطة اللثام عن رسالة الأدب، ففي النقد إذن بعض ما في الأسلوبية وزيادة ، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه⁽¹⁾.

في حين يضرب النقد بجذوره في التاريخ، وهو معروف بإصدار الأحكام التقييمية وذلك بالاحتكام إلى تاريخ الأدب من جهة، ودراسة النص في حد ذاته من جهة ثانية فالأسلوبية علم حديث النشأة ، يبحث في مستويات النص ورصد جمالياته ودلالاته، وهنا تكمن أهمية التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري، فكل نص أسلوبه الخاص من خلال ما تقدمه اللغة من معطيات لها القدرة على حمل شحن عاطفي من شأنه أن يضع طريقة وأسلوبا خاصا، وأن يشكل صفات أسلوبية ممكنة وجديدة في لغة معينة تتشكل من الإبداع الفردي المتأثر من المحيط إذ يظهر ذلك على مستوى الأفكار والأسلوب، حيث يمكن لهذا الأخير أن يكون سمة لعصر بأكمله"إن لعصر ما خصائص أسلوبية تميزه دون أن تنفي وجود الخواص الفردية التي تولد إحساسا متجددا باللغة، تبعا لاختيار المفردات والمادة النحوية، وتنظيم الكلمات والحركة الموسيقية في الجملة"⁽²⁾.

وهذا ما هو موجود في نصوص الشعر الشعبي الذي قيل في فترات زمنية متقاربة كوجود مفردات يتداولها شعراء العصر الواحد، لم تعد مستعملة حديثا، واتباعهم هندسة معينة للقصيدة الشعبية مثل وجود روي يتكرر في الشطر الأول من القصيدة وآخر في الشطر الثاني، وما يعرف بنمط (أ.ب)، وهذا ما يحاول إثباته التحليل الأسلوبي من خلال البحث في النماذج الأدبية عن هذه الحقائق اللغوية .

ولا يقف التحليل الأسلوبي عند التحليل اللغوي بل يتجاوز ذلك إلى عملية الكشف عن أفكار النص وجمالياته، فالتحليل الأسلوبي يسهم في إظهار رؤى الكاتب وأفكاره

(1) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ، ص119.

(2) رينيه ويليك، أوستن واران: نظرية الأدب ، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ ، السعودية، 1992، ص250.

وملامح تفكيره، ويجلو لنا ما وراء الألفاظ والسياق من مغزى ومعان ينطوي عليها النص كما يبرز القيم البلاغية والجمالية فيه"⁽¹⁾.

وبما أن لكل عمل أدبي تأثيره الخاص على المتلقي، فإن التحليل الأسلوبي يعمل على تبين الأثر الذي يتركه العمل في نفسية القارئ، وذلك من خلال رصد الانزياحات الواردة في لغة النص الأدبي التي استخدمها المبدع للتعبير عن إحساسه، والمقصود بالانزياحات هو الاستعارات المستعملة التي تثبت الموهبة الأدبية واللغوية للشاعر.

والمعلوم أن التراكيب الأدبية تمتاز بالحرفية في الصناعة، وهذا ما يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لأشكال جديدة من التركيب اللغوي، وهي ما تميز كل شاعر عن الآخر رغم وحدة الموضوع المتحدث عنه، فقد تختلف الانزياحات في التقديم والتأخير وتغير ترتيب الجمل الذي تضبطه قواعد النحو، كما قد يختلف تركيب الجملة من لغة إلى أخرى، وحتى من الفصحى إلى العامية أي عندما ننتقل إلى التحليل الأسلوبي للشعر الشعبي الذي سوف يكشف آثار هذا الاختلاف على المتلقي وإمكانية السمو بلغة الشعر الشعبي إلى مستوى قادر على الكشف عن وجهة نظر الشاعر الشعبي وأفكاره ومعاني النص من خلال لغته، ولا يكفي رصد الأشكال التعبيرية اللغوية فحسب إنما يتعدى ذلك إلى أبعاد النص الجمالية التي يستخدمها الشاعر الشعبي بغرض التأثير، وقد يؤدي هذا التحليل الأسلوبي الدقيق، إلى بناء نقد سليم وبناء⁽²⁾.

9- كيفية التحليل الأسلوبي للشعر الشعبي:

اهتمت الأسلوبية بما يكتب في العمل الأدبي قدر اهتمامها بالكيفية التي يكتب بها المبدع، حيث تتوفر لدى الكاتب عدد من البدائل التي يستطيع استعمالها للتعبير عن المحتوى الدلالي نفسه، في حدود ما تسمح به لغته من إمكانات، سواء أكانت هذه البدائل

(1) فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص53.

(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص52.

معجمية أم تركيبية، فيبحث المحلل الأسلوبي هذه الوسائل ومالها من قدرة دلالية وتأثيرية جعلتها تثبت حضورها في هذا العمل دون سواها من البدائل الأخرى، كما يصف أسلوب العمل وصفا شاملاً ومنهجياً طبقاً للأسس اللغوية، ثم علاقتها بالمعنى العام وما تضيفه من دلالة خاصة، لذا "فإن الباحث الأسلوبي لا يمكنه أن يشرع في التحليل دون الاستناد إلى النحو بكل فروعهِ: الأصوات والتحليل الصوتي والصرفي والتركيبى والمعجم ، بالإضافة إلى الدلالة"⁽¹⁾، فهذه العناصر اللغوية هي أساس الأسلوب إذ لا يتصور وجود أسلوب دون نحو، وإلا كان الملفوظ مبهما لا معنى له ولا فائدة ترجى من تحليله ودراسته.

وبالاستناد إلى علم اللغة يشرع المحلل الأسلوبي إلى تقسيم النص إلى وحدات يمكن من خلالها رصد السمات الخاصة والملاح البارزة، حيث تكون الخطوة الأولى هي "ملاحظة الانحرافات كتكرار الصوت، وقلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلات متشابهة من الجمل، وكل ذلك مما يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح أو عكس ذلك كالغموض أو الطمس المبرر جماليا للفروق"⁽²⁾. وهذه هي السمات التي تشد انتباه القارئ وتستدعي اهتمامه بطريقة صياغتها ومدى قدرتها على إيصال التجربة الشعرية والأفكار والأحداث.

9- 1 خطوات التحليل الأسلوبي للشعر الشعبي : تتم عملية التحليل الأسلوبي عبر الخطوات التالية:

- **الخطوة الأولى:** تتمثل في قراءة النص الأدبي، حيث تسهم القراءات المتعددة في تحديد السمات الأسلوبية البارزة فيه، ومنه "اقتناع الباحث الأسلوبي بأن النص جدير بالتحليل، وهذا ينشأ من علاقة قبلية بين النص والناقد الأسلوبي قائمة على القبول

(1) فتح الله، أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص54.

(2) رينيه ويليك، أوستن واران: نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972، ص231-232.

والاستحسان، وهذه العلاقة تنتهي حين يبدأ التحليل، حتى لا تكون هناك أحكام مسبقة واتفاقات تؤدي إلى انتقاء الموضوعية وهي السمة المميزة للتحليل الأسلوبي⁽¹⁾. ومما لاشك فيه أن الاقتناع حاصل في أن النص الشعري الشعبي جدير بالتحليل ويتحقق ذلك من خلال القراءات المتعددة والمحصنة للنص قيد التحليل والدراسة في توفير جو من الألفة بين النص والمحلل، مما قد يجعل النص أكثر طواعية وسهولة ومرونة في التحليل والتفكيك، وفك الرموز، وتحديد السمات التي يتوفر تكرارها، وبذلك فإن القراءة الممعنة للنص خطوة على قدر من الأهمية في الولوج إلى عالم النص وكشف آلياته وجمالياته.

- **الخطوة الثانية:** وتتمثل في رصد الانزياحات وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى تكرار السمة الأسلوبية أو ندرتها، ويتم ذلك بتجزئ النص إلى عناصر ثم تفكيك هذه العناصر إلى جزئيات وتحليلها لغويا، ويختلف ذلك باختلاف أساليب الأنواع الأدبية، ذلك لأن الشعر يعتمد الشحن الدلالي والعاطفي والاقتصاد اللغوي، بالإضافة إلى ما يضيفه الوزن والقافية من دلالات، فيبحث المحلل الأسلوبي في البنى الصغرى، التي تعد الجملة أكبر بنية فيها، ثم البنية المورفولوجية والفونولوجية . وقد يلجأ الباحث الأسلوبي إلى التحليل الإحصائي، وهو ما يخول للبحث أن يكون علميا وموضوعيا حتى يتوصل إلى حكم نقدي سليم.

"ومن ثم فإن على دارس الأسلوب بأن يحدد الخصائص والسمات التي يراها جديرة بالقياس الكمي ليحصل على مؤشرات عددية تفيد في التوصل إلى نتائج موضوعية دقيقة في النص قيد البحث"⁽²⁾.

- **الخطوة الثالثة:** ومن خلالها يتم التوصل إلى تحديد السمات والخصائص التي يتميز بها أسلوب الكاتب من خلال النص المحلل وذلك بتجميع نتائج الخطوة السابقة، ويمكن تسمية

(1) فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، ص54.

(2) سعد مصلوح: الأسلوب ، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2002، ص57.

هذه الخطوة الوصول إلى الكليات انطلاقاً من الجزئيات، كما يمكن الوقوف على الثوابت والمتغيرات في اللغة، ووصف جماليات الأثر الأدبي وذلك بتحليل البنية اللغوية⁽¹⁾ إذن عملية التحليل يجب أن تنبني على تفكيك العمل أو النص الأدبي، ثم تجميعها مرة أخرى وبحثها في إطار العمل الذي يحتويها⁽¹⁾.

وتوجد غاية جمالية نستخلصها من خلال العمل الأدبي المحلل، وجمالية الأسلوب سببها الفكرة التي تجول في أعماق المبدع، وهي بالنسبة للقارئ الاستخلاص النظري عما عبر عنه المبدع أو الشاعر الشعبي .

سأحاول في الدراسة التطبيقية -لاحقاً- إبراز الجمالية التي قد تتحقق ضمن التحليل الأسلوبي للشعر الشعبي، وإبراز قوة الخيال وتعدد إمكانات استخدام اللغة السمعية وتقريب الذات من الموضوع، في صور بعيدة عن الغموض، حتى يثبت أن اللغة العامية إذا ما ارتبطت بفكرة وإحساس وخيال، وظهرت في خطاب شعري ارتقى مستواها وحققت التأثير، وبالتالي تحظى بالإعجاب.

10- أزمة التحليل الأسلوبي للشعر الشعبي :

لا يزال التحليل الأسلوبي يعاني قصوراً منهجياً رغم الجهود المقدمة من قبل الدارسين نظرياً وتطبيقياً. وسوف يتم حصر أهم ما يعانيه من أزمات في النقاط التالية :

1 - " إن الدراسات الأسلوبية لا تمكنا من التعامل مع الجوانب الأخرى من النص الأدبي، والتي تعد من صميم الدراسات النقدية، وذلك باختيار الكاتب لصيغة محددة أو تعبير دون غيره "⁽²⁾ .

(1) فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية ، ص56.

(2) محمد سليمان : ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ، دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن 2007 ، ص 20 - 29 .

2 - قيدت الأسلوبية نفسها بالأحكام اللغوية ما ترتب عنه إهمال إطلاق الأحكام الثقافية والاجتماعية و الحضارية، لأنها تحصر النص الأدبي بكونه كيانا لغويا مغلقا، غير أن النص الأدبي ليس كذلك (1).

3 - هناك من يرى أن ارتكاز الأسلوبية على مفاهيم لسانية يزيد من درجة تأزمها، لأن "الكثير من التصانيف اللسانية هي ترجمة أشبه بتأليف أو تأليف أشبه بترجمة، وفي مثل هذه الأعمال إثم كبير ومنافع للناس، بيد أن إثمهما - فيما نرى - أكبر من نفعها لما تنطوي عليه في الغالب من تشويه للأصول، من عقد الصلة بين الأفكار لأدنى ملابسة، واستفزاز لها من سياقها العلمي والثقافي على نحو يجعلها غير منتجة أو فاعلة و من تلفيق ظاهر في أكثر الأحيان بين معطيات العلم الوافد والعلم الموروث" (2).

4 - قام سعد مصلوح بتسليط الضوء على الجداول الإحصائية التي يرى أنها عديمة الجدوى أمام جمالية النصوص التي لا يمكن إخضاعها إلى معادلات إحصائية (3).
و مع هذا فإن الرؤى و الآراء مختلفة في هذا المجال (الأسلوبية الإحصائية) .

5 - تتخذ الأسلوبية من خاصية الانزياح (الانحراف) دعامة أساسية لها ، و تهمل عناصر أخرى مثل (المؤلف و القارئ) و هذا ما جعل محمد عزام يقول : " أخطر ما يترتب على تطبيق هذه النظرية في تفسير النصوص الأدبية ، وهو الاعتداد بالملاحم الأسلوبية القليلة والمميزة وغير المستعملة عادة ، وإهمال بقية ملاحم النص و بنيته الأساسية " (4).

(1) ينظر : محمد سليمان : ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ، ص 29 .

(2) سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ط3 ، 1992 ، ص 16 .

(3) ينظر : المرجع نفسه، ص 21 .

(4) محمد عزام : الأسلوبية منهجا نقديا ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1989 ، ص 56 .

6 - تفنقر الأسلوبية لمنهج واضح لأنها تتداخل مع البنيوية المتضحة المعالم نسبيا إضافة إلى ذوبان ملامحها في الحقل السيميائي و اتكائها على الإحصاء ، وهذا ما يفقدها شخصيتها ، ولكن ما يميزها عن البنيوية هو أنها تتجاوز النص إلى نفسية صاحبه .

7 - من أزمات الأسلوبية عدم التوفيق بين الملامح النظرية والأساليب الإجرائية، فثمة شرح بين الأسلوبية على المستوى النظري وما تطمح إليه على المستوى الإجرائي " فالأسلوبية تحتاج اليوم أكثر من أي علم آخر إلى لأن يوفق بين نتائج النظري وثمرات التطبيق توفيقا كاملا ، فكم اليوم من منظر لم يؤسس نظريته في الأسلوبية على تطبيق أجراه ، وكم من ممارس للنصوص تجد في عمله من النزاعات ما يغنم أو يتوج بنظرية في الأسلوب. وإن التوفيق بين هذا وذاك من شأنه أن يهدئ اندفاع الأول إلى ممارسة الأسلوبية، ويحرر احتراز الثاني منها فيؤول بالإثنين إلى الإفادة من العلم معا، وإفادة العلم منهما "(1).

8 - قد لا يتمكن المحلل الأسلوبي من فهم واستخدام المصطلحات اللسانية بما فيها المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والسياقية والدلالية، وقد يتطلب منه هذا البحث في تخصصات متعددة ومختلفة حتى يعطي للنص حقه من الدراسة والتحليل وقد يقع المحلل الأسلوبي - لا محالة - في الخطأ ذلك لأن التحليل الأسلوبي يتطلب الكثير من الخبرة و الحذر .

ختاما لما تقدم يمكن القول أن الأسلوبية تشهد أزمة مست الجانب النظري منها والإجرائي، حيث لا نجد لها ملامح واضحة وسط الاتجاهات النقدية الأخرى. وهي تحتاج إلى بذل جهود الباحثين حتى يثبت ما اقترحه مؤسسوها، وحتى لا تتسع تلك الفجوة بين الأطر النظرية والأطر الجمالية للنص الأدبي التي يجب الكشف عنها .

(1) عبد السلام المسدي : قضية البنيوية ، منشورات دار أمية ، تونس، ط 1 ، 1991 ، ص 155 .

الفصل الثاني

أدوات التعبير الشعري الشعبي

ومستوياته في قصيدتي:

أ- كيف عملي وحياتي

ب- وحد الغزال

ل- أبي مدين بن سهلة

1 - أدوات التعبير الشعبي في القصيدتين .

2 - مستويات التحليل الأسلوبي في القصيدتين .

نود من خلال هذا الفصل تطبيق الدراسة الأسلوبية على بعض النماذج الشعرية الشعبية "كيف اعلمي وحيلتي" ⁽¹⁾ و"وحد الغزال" ⁽²⁾ ، وذلك من خلال رصد الأدوات التعبيرية، ثم مستويات التحليل الأسلوبي، وقد وقع اختيارنا على الشاعر الشعبي، "أبي مدين بن محمد بن سهلة" وهو من تلمسان ،ولد في نهاية القرن الثاني عشر للهجرة أي عند نهاية احتلال الأتراك بالجزائر، وهي فترة عرفت ظهور شعراء نظموا في الغزل و تغنى بشعرهم أهل الطرب.

لقد نالت الأدوات الوظيفية من الأهمية والدراسة ما لم تتله غيرها من أنواع الكلم الأخرى، لما تشمل عليه من أسرار ودقائق في الاستخدام إذ لا يدركها إلا من كان إحساسه مرفهاً وفنه رفيعاً، يميز به بسبب اختيار أداة دون غيرها، والحرص على ذكرها أو حذفها، والتفنن في استخدامها .

وفي هذا الفصل سنعالج مواطن الجمال في الأدوات التي استعملها الشاعر ذوات الوظيفة الجمالية دون تحديد مسبق لموقعها في الجملة لان الكلمة لم توجه في الشعر والنثر عبثاً إنما وظفت لتؤدي وظيفتها الجمالية و التعبيرية لذا وجب العناية بها وتتبعها.

1 - أدوات التعبير الشعبي في القصيدتين

نتطرق في ذلك إلى كل من أدوات النداء، وأدوات الشرط، وأسماء الإشارة الأسماء الموصولة، وحروف الجر، والتكرار والحوار، كما سنقوم بعملية إحصائية لأنواع الجمل المستعملة في شعر أبي مدين بن سهلة.

1 1 الاستفهام:

يعد الاستفهام من التراكيب التي تحمل إمكانات التواصل بين المرسل والمتلقي لما تحويه من مضمون وجداني نفسي ، ولما يتيح من وسائل تأثيرية في المتلقي ، فالاستفهام أو السؤال "من أكثر التراكيب اللغوية الفنية استدعاء للمثيرات عند المتلقي ، فهو يمارس

(1) ينظر: أبو مدين بن اسهله، ديوان أبو مدين اسن سهلة، جمع وتحقيق وضبط وتعليق : شعيب مقنوني، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2001-2002، ص142-147. ينظر: ملحق النصوص، ص 257.

(2) ينظر : المصدر نفسه، ص 234-236. وينظر : ملحق النصوص، ص 260.

إثارة الدهشة الناجمة عن قطع رتبة التلقي المستكين ، ورضوخ المتلقي لخمول وطأة استقبال التراكيب الجاهزة، ويمارس فعل المفاجأة التي تنتهك جمود التوقع لتتشئ جدلية حيوية حركية بين المبدع والمتلقي ، وعبر تركيب السؤال الذي يجعل المتلقي فاعلا أصيلا في التجربة الإبداعية بما تتضمنه من جدلية لا تزول بين المبدع والمتلقي "(1). ولهذا الأسلوب أدوات خاصة ذكرها النحاة في دراستهم له مشيرين إلى معانيها "وهذه الأدوات هي: الهمزة ، وهل، وما، ومَنْ، وكم، وكيف ، وأين، ومتى، وأنى ، وأيان وأي"(2).

والمعنى العام للاستفهام هو: طلب الفهم، وهو "معنى من المعاني يطلب فيه المرسل من المتلقي أو المتكلم من السامع أن يعلمه بما لم يكن معلوماً عنده من قبل "(3). والاستفهام في قصيدة "كيف اعلمي وحيلتي" يكاد لا يرد في معنى الاستفهام الأصلي ، ولعل هذا مناسب في انزياحه البلاغي ، فالاستفهام الموظف من قبل الشاعر لا يُنتظر منه جواباً وهذا ما يجعله غنيا بالدلالات والإيحاءات ، فالشاعر يسأل نفسه ولا ينتظر جوابا ولا فهما ، لأنه في حيرة من أمره في دائرة مغلقة لا يستطيع الخروج منها. ويتوزع الاستفهام في القصيدة على عبارة شملت كل مقاطع القصيدة لتكون بمثابة اللازمة الإيقاعية، وفي الوقت نفسه مكمّن السؤال بآداتين هما : "كيف" و"من" ، والأداة "علاش" أي لماذا التي وردت في البيت (33)، ونجد التركيب الذي يرد فيه الاستفهام متلوا باسم نحو: "كيف اعلمي" أي ما العمل؟ ويتلوه أيضا فعل مضارع نحو: لمن نشكي؟ المال علاش يتذكر .

(1) عيد بلبع: أسلوبية السؤال ، رؤية في التنظير البلاغي ، دار الوفاء، القاهرة، ط1، 1999، ص77.

(2) ابن فارس: الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ، تعليق: أحمد حسين بسج، منشورات محمد بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997، ص 101-102.

(3) عبد الفتاح عثمان: دراسات في المعاني والبديع، مكتبة الناشر، دمشق، 1982، ص89.

جاءت استفهامات ابن سهلة على شكل تراكيب مجتمعة" وهي بمثابة الخرجات
النشطة لحركة القصيدة" (1)، فهذه التساؤلات متتالية تثير ذهن المخاطب ، لأن الشاعر لا
ينتظر جوابا ، وهي طبيعة هذا النوع من التساؤلات بقدر ما تفيد إعادته وتكراره نجده
بصياغات ودلالات مختلفة ومقنعة غير التي طرحها المؤلف، فيصبح بذلك المتلقي طرفا
أساسيا في عملية التصور ليعيد الطرح من منطلق التجربة المشتركة.

1 2 أدوات النداء:

"حروف النداء وأدواته ستة و هي: يا، أي، وا، الهمزة".

ويذكر السكاكي أن ثلاثتها الأولى لنداء بعيد حقيقة نحو"يا عبد الله"إذا كان بعيدا
عك، أو تقديرا لتباعدك نفسك هضما نحو"يا إله الخلق"، أو ما هو بمنزلة البعيد من نائم أو
ساه تحقيقا، أو بالنسبة إلى جد الأمر الذي ينادي له كنداء الله سبحانه لنبيه بـ"يا" وأما أي
والهمزة فهما لنداء القريب ، وقد ينظم في جملته "يا" و "وا" للندبة خاصة" (2).

والنداء في شعر أبي مدين بن سهلة متكرر في قصيدة " كيف اعملي و حيلتي" في

عدة أبيات نذكر على سبيل المثال

في البيت 02: كَيْفَ اَعْمَلِي وَ حَيْلَتِي يَا وَلَفِي سَابِغَ الشَّفَرِ

وفي البيت 07: الْبَارِحُ يَا الْعَامَّةَ امْشَى رَسْلِي لِفَاطْمَه

وفي البيت 08 و 09: قَالَ لَهَا يَا الْقَائِمَةَ لِلَّهِ بَرَكَاءَ مَنْ الْجَرِّ

بِالْوَحْدِ رَافِعُ السَّمَاءِ سَلَّتْكَ يَا سَابِغَ الشَّفَرِ

في قصيدة كيف اعملي وحيلتي نجد النداء موجهة إلى الحبيبة في أغلب القصيدة

وهو نداء مقترن بالوصف: يا فاطمة، يا كامل القدر، ياولفي، يا القايمه، يا سابغ الشفر، يا

ضي اللماح. ونداء موجهًا للآخر غرضه لفت الانتباه منه قوله: يا العامة، يا رسول، يا

لبيب وهذا النداء وظف للتخفيف من الغربة التي يشعر بها الشاعر، فالمحبة تسكن مكانا

(1) عبد الرزاق العجيلي: البنى الأسلوبية، دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2012، ص131.

(2) السكاكي: مفتاح العلوم، مكتبة ومطبعة مصطفى الباي الحلبي و أولاده بمصر، ط2، 1990، ص58.

بعيدا وهي لا تتوقف عن قرار الصّدّ والهجران ، وهو يلجأ لهذا النداء ليخفف من غربته ويأنس بتصور المنادى وإن كان بعيدا، فالنداء في هذه الحالة هوللبكاء أو الندبة " الياء ليست ياء باء ، لا في فعل الشاعر وقد مات، ولا في فعل القارئ ، فعمليا لا أحد ينادي أحدا، وفنيا الكلام استقلّ عن قائله، وأصبح فاعلية قرائية تحدث بسلطان القارئ فحسب"(1).

إن النداء المتكرر يقود إلى ما وراءه من بواعث نفسية تؤكد أنه نداء فني مقصود لذاته، مثل اهتمام المنادي بالمنادى كالغضب منه، أو الحزن عليه، أو الخوف منه أو لومه.

ففي هذه الأبيات ينادي محبوبته فاطمة حيث نجده يستغيث بها ويناجيها شاكيا عذابه من البعد والفراق والهجر الذي دل عليه اختيار الأداة "يا" الدالة على نداء البعيد نجد نداءات أخرى في أبيات أخرى كقوله:

في البيت 11: قَالَتْ لَهُ رُوحٌ يَا رَسُولُ
امْشِي مَا هُوَ شَيْءٌ ذَا الْقَوْلُ
و كذا في البيت 15: قَالَ لَهَا يَا ضِيَّ اللَّمَاحِ
قَلْبُ الْمَحْبُوبِ رَأَهُ جَاخُ

فمنها نجد مرسلو المحبوب ينادي المحبوبة و يخبرها بأن المحبوب مكتو بنار الفراق و أن عيونه تدمع بل تفيض من النواح و البكاء.

ونجد أيضا قول رسول المحبوب

في البيت 31: قَالَ لَهَا كُلُّهُ الْمَالُ
يَغْنِي يَا فَاطِمَةُ الْغَزَالُ

وفي البيت التاسع والثلاثين نجده ينادي كل بيت وينصحه ويوصيه بأن صاحب

الحسب والنسب يعرف من خلال فعله وعمله حيث يقول:

اسْمَعْ نُوصِيكَ يَا لَبِيبُ
وَاصْنَعِي لِكُلِّ مَا أَنْجِيبُ

(1) عبد الله الغدامي : الخطيئة والتكفير ، دار السعد الصباح ، ط3، 1993، ص264.

ومما يلاحظ في النداءات التي استعملها الشاعر أن محبوبته فاطمة هي القبلية الأولى التي يتوجه إليها ، فكان يناديها بالقلب وأوصاف أخرى كقوله :يا القايمة،يا ولفي يا كامل القدر، وذلك لغرض الاختفاء والتستر ومزيذا من التمويه والحذر.

أما النداء في قصيدة "وحد الغزال" جاء في مقام أشبه بالمناجاة والشكوى فهو لا يتوجه مباشرة بالنداء إلى المحبوبة إنما ينادي من حوله شاكيا غرامه وولعه، فنحن أمام قصيدة غزلية فيها إعجاب بحسن الحبيبة وهيام بها تظهر كطرف مؤثر في الشاعر فهي مطلوبة لا طالبة ، هذا ما يعكس مدى تدللها وإعجابها بنفسها ، لذا لا يجد الشاعر استجابة منها، فيتوجه بنداءاته إلى من هم حوله مستغيثا بهم ناقلًا إليهم إحساس عاشق متيّم أفناه الغرام ، ففي ذلك العزاء والتّخفيف عن النفس عند البوح بهذه المشاعر المكبوتة و نجد أنه قد استهل قصيدته بالنداء يوظفه بداية من البيت 01 في قوله:

وَحَدُّ الْغَزَالِ رَيْتُ الْيَوْمَ يَا سَامِعِينَ عَذَّبَنِي

حيث استعمل أداة النداء "يا" و المنادى هم "السامعين".

كما نجده يكرر العبارة نفسها في البيت 07:

رَأَى الزَّيْنَ كُلَّهُ فِيهِ يَا سَامِعِينَ عَذَّبَنِي

و نجد النداء أيضا في البيت 14 ، يَا ذَا النَّاسِ

و في البيت 17: يَا ابْنَ الْإِبَانِ.

ونجده مرة أخرى ينادي الحاضرين في البيت 25:

يَا حَاضِرِينَ بِالْجَمَلَةِ لِلْمَسْلُومِينَ يَا حَفْلَةَ.

ما يلاحظ على النداءات الواردة في القصيدة أن معظمها موجهة إلى الحاضرين السامعين،فهو يشكي حاله و يناجي أقرانه و يبين معاناته من حب أفناه.

1 3 أسماء الإشارة:

اشتهر اسم الإشارة عند البلاغيين في تعريف المسند إليه به التي يمكن ملاحظتها في مجيئه على هذا الوجه، "ويؤتى به (المسند إليه) اسم إشارة متى صح إحضاره في ذهن السامع بوساطة الإشارة إليه حساً، واتصل بذلك داع مثل ألا يكون لك ولسامعك طريق إليه سواها، وأن تقصد بذلك أكمل تمييز وتعيين وأن يقصد بيان حالة في القرب والبعد والتوسط: هذا و ذلك وذاك ، ثم تتفرع على ما ذكر وجوه من الاعتبار"⁽¹⁾.

ومن بين الاعتبارات التي نص عليها السكاكي نفسه التعظيم والتحقير أو التعريض بغباوة السامع وأنه لا يفهم إلا بالإشارة للقريب والتي يراد بها في القصيدة هذا، حيث نجد ذلك في البيت 01: كَيْفَ أَعْمَلِي وَ حِيلَتِي لَمَنْ نَشْكِي بِذَا الأَمْرُ وهذا البيت نجده يتكرر بعد كل أربع أبيات، وفي هذا إشارة للتعظيم وضخامة الأمر .

و كذا قوله في البيت 11: قَالَتْ لَهُ رُوحُ يَا رَسُولُ امْشِي مَا هُوشِي ذَا الْقَوْلُ وهي إشارة للتحقير وعدم احترام الرسالة المحمولة إلى الحبيبة.

ونجد في البيت 23: قَالَ الْمَرْسُولُ يَا عَجَبُ ذَا الشَّيْءِ مَنْ قَلَّةُ الْأَدَبِ. وهنا أيضاً إشارة للتعظيم وأن المواقف السلبية الجافة التي اتخذتها المحبوبة منبعها عدم التشبّع بالأخلاق الكريمة .

على غرار القصيدة السابقة التي طغت فيها أسماء الإشارة نجد ابن سهلة في القصيدة الثانية يكاد يستغني عنها إلا في موضعين هما:

في البيت 11: جَرَّبْتُ شُوفَ مَا قَاسَيْتُ مَنْ حُبِّ ذَا الْغَزَالِ فَنَيْتُ.
وفي البيت 14 : إِذَا سَكَتَ يَا ذَا النَّاسِ اسْكُنْ فِي الْعَقْلِ وَسَوَاسِ.

(1) السكاكي: مفتاح العلوم، ص 103-104.

وهذه إشارة القريب وهو يقصد الجمع من الناس الذين يسمعونهم ويمكن رد هذه الندرة في استعمال أسماء الإشارة إلى استعمال اللغة الدارجة بالإضافة إلى حالة الشاعر النفسية.

1 4 - الأسماء الموصولة:

الاسم الموصول هو أحد المعارف ينوب عن ذكر العلم أو الضمير لكنه يحتاج بالضرورة إلى جملة تسمى "صلة الموصول" ولأجلها يؤتى به بعد المعارف على إرادة الوصف بالجملة والتي لولاه لكانت حالا من تلك المعارف⁽¹⁾.

وقصيدة "كيف اعلمي وحيلتي" لا تخلو من الأسماء الموصولة، إذ نجدها على سبيل المثال في البيت 19: **قَالَتْ لَهُ نَازِقُ الْغُرَالِ** **مَنْ** نَهَوَى طَالِقُ الدَّلَالِ

و الاسم الموصول "من" بمعنى "الذي".

و الأمر نفسه في البيت 28: **وَالْيَ هُوَ ابْنُ قَبِيلٍ** **إِذَا كَانَ ضَعِيفٌ يَنْحَقِرُ**

ويعني الاسم الموصول "ألي" في العامية الجزائرية "الذي" وهو اسم موصول شائع في كل القطر الجزائري على غرار الاسم الموصول "من" الذي قل تداوله، ونجد قوله أيضا في البيت 26: **قَالَتْ مَسْبُوغَةُ النَّيَامِ** **مَنْ** نَهَوَى رَاخَفُ الْحَزَامِ

وفي البيت 41: **مَنْ** هُوَ نَسْلُهُ حُسَيْبُ

فَعَلُّهُ يَعْطِيكَ الْخَبْرُ

ولا تختلف الأسماء الموصولة في القصيدة الثانية عن القصيدة الأولى ، فقد جاءت في البيت 15 : **لَا مَنْ** يُوَاجِبُ يُغْنِي

البيت 16: **مَا صَبَّتْ مَنْ** يَزْهِيْنِي

البيت 18: **أَلِي** فِي حَوْمَةِ الْقِرَانِ

⁽¹⁾ ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص154.

البيت 20: **أَلِي** فِي عَهْدِكَ وَلَاتْ

البيت 27: وَلَا رَيْتَ **مَنْ** شَانِي

البيت 30: وَ جَمِيعَ **مَنْ** سَمَعَ مِنِّي

هكذا استعمل الشاعر أسماء موصولة عامية هي: "ألي" ، و"من" ، وهي تقابل الذي، التي، من في الفصحى، ويذكر السكاكي أن غرض استخدام الأسماء الموصولة قد يكون استهجان التصريح بالاسم ، أو زيادة التقرير أو الإيحاء به إلى وجه بناء الخبر الذي ينبني عليه ، وما يتفرّع عليه من اعتبارات لطيفة، كالتعريض بالتعظيم أو الإهانة ، أو كان ذريعة لتحقيق الخبر، أو لتنبية المخاطب على الخطأ، وقول الله تعالى: ﴿وَلَكِنْ أَعْبُدْ اللَّهَ الَّذِي يَتَوَفَّكُمُ وَأُمِرْتُ أَنْ أَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ﴾ ⁽¹⁾ ، فإن الذي يقدر على أن يتوفّى النفس جدير بأن يعبد ⁽²⁾.

وتراوحت أغراض استعمال الأسماء الموصولة بين استهجان التصريح بالاسم مثلما جاء في البيت 15، 16 ، 27 ، 30، وبين زيادة التقرير مثلما جاء في البيت 20.

1 5 - أدوات الشرط:

أدوات الشرط هي التي تقوم بربط تركيبتين أو شقين ارتباطا وثيقا يحول دون استقلال أحدهما عن الآخر يسمى الأول شرطا والثاني الجواب أو الجزاء ⁽³⁾. وهي كثيرة وردت في شعر القدماء وهي: إذا، إن، لو، لولا، إما، حيثما، أينما، متى.

(1) سورة يونس، الآية: 104.

(2) ينظر: محمد أبو موسى: خصائص التراكيب ، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني ، مكتبة وهبة، ط 3، القاهرة، د.ت، ص148.

(3) ريمون طحان: الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1981، ص91.

ويوظف ابن سهلة هذه الأدوات في مواضع عدة منها ما جاء في البيت العشرين والواحد والعشرين (في صدر البيت العشرين وجوابه في صدر البيت الواحد والعشرين).

لَوْ كَانَ يَذُوبُوا الْجِبَالَ بَبْكَاهُ وَ يَنْقَسَمُ الْحَجَرُ

وَالله لَا شَافَ لِي خِيَالُ لَوْ كَانَ يَطِيحُ فِي الْبَحْرِ

وكذلك في البيت الثاني والعشرون والذي يليه في قوله:

وَالْيَ هُوَ ابْنُ قَبِيلُ إِذَا كَانَ ضَعِيفُ يَنْحَقَرُ

لَوْ يَقْرَأُ سَيِّدِي خَلِيلُ فَالْذَنْيَا مَا يُلْهُ وَقَرُ

و الأمر نفسه في البيت السابع والثلاثين بحيث نجد الشرط في صدر البيت و الجواب في عجزه.

شَوْفُ إِذَا تَلَحَّقَ الْهَالَلُ فِي سَمَاهُ يَكُونُ ذَا الْأَمْرِ

ومما يلاحظ في هذه القصيدة أن الشرط لم ينل حظاً وافراً من الاستعمال مقارنة بالأدوات الأخرى، ومع ذلك نجده يجمع بين الأدوات "لو" و "إذا" المناسبتين للغة الشعر الشعبي.

كما نجد أدوات الشرط أيضاً في قصيدة "وحد الغزال تتكرر بالطريقة والأدوات نفسها مثل ما ورد في البيت 04: لَوْ كَانَ بِالْشَّرِّ وَالْسُّومِ نَعْطِي مَيَاتُ سُلْطَانِي

و أيضاً في 13-14: إِذَا بَكَيْتُ مَنْ شَفَّيْتُ وَإِذَا سَكَتُ مَا أَقْوَانِي
إِذَا سَكَتُ يَا ذَا النَّاسِ سَكَنَ فِي الْعَقْلِ وَسَوَاسِ

والملاحظ أن الشرط مكرر ثلاث مرات و الجواب في عجز البيت الثاني.

و كذا قوله في البيت 17: يَهْدِيكَ يَا ابْنَ الْإِبَانِ إِذَا لَقِيتُ غُصْنَ الْبَانِ

لكن الشرط في عجز البيت وجوابه في صدر البيت، أي أنه قدم الجواب عن شرطه.

وقد نكتشف استعمالات خاصة للشرط وجوابه في التعبير الشعبي كتقديم الجواب عن الشرط، وتكرار الشرط ثم المجيء بالجواب، كل هذه الاستعمالات قد يلجأ إليها الشاعر لتقوية المعاني، ولما تقتضيه الضرورة الشعرية.

1-6- حروف الجر:

من بين الروابط التي يستعملها أي أديب أو شاعر للربط بين عناصر الجمل ولتحقيق التناسق والانسجام فيما بينها حروف الجر وهي قسمان قسم يدخل على القسم الظاهر والمضمّر "وهو: من، وإلى، وعن، وعلى، وفي، واللام، والباء، وخلا، وعدا، وحاشا.

وقسم يختص بالدخول على الاسم الظاهر، وهو: "ربّ، ومذ، ومنذ، وحتى والكاف، وواو القسم، وتاؤه، وكي" (1).

وفي قصيدتنا هذه نجد حروف الجر بما فيه الكفاية بدءا بمطلع القصيدة "لِمن نشكي بذا الأمر"، و حروف "اللام" يتكرر بتكرار البيت بعد كل أربع أبيات ، و نجده أيضا في البيت الرابع "امشي رسلي لِمَنيّتي" ،و في البيت الخامس "مَنّه تقوات دمعتي".

أما في البيت السادس والثامن والتاسع نجد أدوات الجر في قوله "امشَى رَسَلِي لِفَاطِمَةَ"، **لِإِلَهِ بَرَكَاءَ مَنْ** **الْهَجَرِ**، **بِالْوَاَحِدِ رَافَعَ السَّمَاءَ**، وكذا في البيت السادس عشر: "دَمْعُ عَيْوُنِهِ **لِإِمَامِ** الْمَطَرِ".

والبيت الذي يليه "لَوْ صَابَ يُطِيرُ **بِالْجَنَاحِ**، و في البيت العشرين: **بَبْكَاهُ وَ يَنْقَسَمُ الْحَجَرُ**. و في البيت الواحد والعشرين **وَاللَّهِ لَا شَافَ لِي** **وَصُولُ** **لَوْ كَانَ يُطِيحُ فِي الْبَحَرِ**

(1) السيد أحمد الهاشمي: القواعد الأساسية للغة العربية ، مؤسسة معارف ، ط2، بيروت، 2002، ص221.

و الواو هي حرف جر و قسم.

و في البيت الخامس و العشرين **فِي** الدُّنْيَا مَا **إِي** وَقَرَّ

و في البيت الثامن و العشرين: قَصَّرَ بَرْكَاً **مِنْ** المَلَامِ.

و كذا البيت الذي يليه **فِي** سَمَاهُ يَكُونُ ذَا الأَمْرِ.

و في البيت الواحد و الثلاثين: وَاصْغَى **لِكُلِّ** مَا نُجِيبُ.

و البيت الذي يليه **فِي** قَوْلُ الشَّاعِرِ الأَدِيبِ.

والملاحظ أن الشاعر نوّع في استعماله لحروف الجر من لام و باء و من وفي... الخ، و هذا ما زاد القصيدة تماسكا و جمالا و توافقا في الإيقاع صوتا و معنى.

و أبو مدين بن سهلة يكثر من استعمال حروف الجر في القصيدة الثانية و مثال ذلك:

-البيت 01: "مَا شِي **مَعَ** الطَّرِيقِ يَهُومُ".

-البيت 03: "جَرَّأِي **فِي** الخَلَا مَحْزُومُ".

-البيت 04: "لَوْ كَانَ **بِ** الشَّرِّ وَ السُّومُ".

-البيت 05: "تَعْطِي مَيِّهِ قَلِيلَةً **فِي**".

-البيت 06: "تَشُوفُ **فِي** وَ **فِي** عَيْنِيهِ".

-البيت 07: "رَأَاهُ الزَّيْنُ كُلُّهُ **فِي**".

-البيت 08: "أَفْوَاسُ **بِ** الشَّفَرِ سَيُوفُ".

-البيت 09: "**فِي**هَا بَقِيَتْ نَشُوفُ هُبَيْلُ **فِي** كِي رَانِي".

-البيت 10: "رَانِي **بِ**لَا عَقْلُ مَتْلُوفُ".

-البيت 11: "**مِنْ** حُبِّ ذَا الغَزَالِ فَنِيْتُ".

-البيت 12: "مَا شِي **مَعَ** الطَّرِيقِ لَقِيْتُ".

-البيت 14: "اسْكَنْ **فِ** العَقْلِ وَسَوَّاسُ".

البيت 15: "تَرَى لُغَى الْوَتَرِ فِلرَّاسِ"

البيت 16: "الْعُودُ وَ الْخَمَرُ فِلْكَاسِ".

البيت 18: "أَلِي فِي حُومَةُ الْقِرَانِ الدَّارِقَةُ عَلَى عَيْنِي".

البيت 20: "فِي عَهْدِكَ وَلَاتْ".

البيت 22: "عَنْ قَرِيبٍ يَجْمَعُنِي".

البيت 23: "رَأْنِي بِحُبِّهَا مَهْبُولٌ".

البيت 24: "مِنْهَا خَاطِرِي مَشْغُولٌ حَتَّى الْمَنَامَ مَا جَانِي".

البيت 25: "نَارَهَا فِي الْحَشَا مَشْغُولٌ لَهَبَتْ مِنْ دَاخِلٍ أَكْنَانِي".

البيت 26: "يَبْرَأَ خَاطِرِي مِنْ جَفَاةً".

البيت 27: "طَابَ الْقَلْبُ مِنْ هَوَاهُ وَ لَا رَيْتُ مِنْ شَانِي".

البيت 28: "عُيْتُ نَرْتَجِي فِي لِقَاةٍ نَشُوفٍ فِي بَاعِيَانِي".

البيت 29: "يَا حَاضِرِينَ بِالْجَمَلَةِ لِلَّهِ تَرَعْبُوا الْمُؤَلَى".

البيت 30: "وَ جَمِيعَ مِنْ سَمْعَ مَرِي"

البيت 31: "لِلْمَسْلَمِينَ يَا حَفْلَةً".

و الملاحظ أن أدوات الجر وظفت بشكل كبير في كل القصيدة و هي مكررة و متنوعة

منها: "مع، في، الباء، من، على، عن، لاللام، حتى".

1-7- التكرار: التكرار هو إعادة بعض العناصر (كلمة، عبارة، صيغة) في العمل الأدبي

مرة بعد أخرى ، وهذا التكرار هو الأساس في حدوث الإيقاع (1).

وللتكرار في شعر ابن سہلة حضور ملحوظ ومكثف على مختلف المستويات

اللفظية والتركييبية والمعنوية وبالأخص في هذه القصيدة، و تدل هذه الظاهرة الأسلوبية

بحضورها المتميز على قدرة الشاعر العالية في التعبير عن المعاني وأدائها وتفجير

دالاتها الشعورية وأبعادها النفسية بواسطة أسلوب التكرار وقدرته على الإشعاع بكثير من

(1) ينظر: مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 473.

الدلالات يحقق بواسطتها مقاصده وكان للتكرار في هذه القصيدة القدرة على إظهار مكامن الجمال والقوة والاستعطاف على الرغم من استعمال الشاعر للغة الشعبية البسيطة.

وقد أكد كثير من النقاد والباحثين المعاصرين هذه الظاهرة من بينهم: جوليا كريستيفا إذ تقول: "في اللغة الشعرية لا تظل الوحدة المكررة هي هي ، وهو ما يجعلنا نتبنى كونها ، فالتكرار الظاهر س س لا يعادل على المستوى الظاهر للنص الشعري. ففيه تتكون ظاهرة غير قابلة للملاحظة، إلا أنه معنى شعري خالص، يتمثل في أننا نقرأ في المقطع المكرر المقطع نفسه وشيئا آخر"¹.

وسنتبع ظاهرة التكرار لدى ابن سبلة على مستوى الكلمة اسما وفعلا وحرفا ومستوى الصيغ والتراكيب التي جاءت على صيغة النفي والشرط والاستفهام والتعجب وظاهرة التكرار مألوفة ومعروفة لدى العديد من الشعراء والأدباء يلجأون إليها لدواع كثيرة منها التوكيد والفصل والاستيعاب والترغيب والتلذذ أو التحسر.

جدول لإحصاء الألفاظ المتكررة في قصيدة كيف عملي و حيلتي:

أ الأسماء:

الأسماء	عدد المرات المتكررة	البيت المكرر فيه
عملي	13 مرة	42-38-34-30-26-22-18-10-6-3-2-1
حيلتي	13 مرة	42-38-34-30-26-22-18-14-10-3-2-1
الأمر	12 مرة	42-38-37-34-30-26-22-18-14-10-6-1
رسلي	3 مرات	11-7-4

¹ جوليا كريستيفا: علم النص ، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص77.

9-2	2	سابغ الشفر
21-13-8	4 مرات	الله
31-19	2	الغزال
23-12	2	قلة
33-31-27-25	4	المال
29-27	2	الخليل
41-4	2	الخير
31-7	2	فاطمة
9-12	2	الوقر
33-32	2	العارف
33-32	2	الرجال

ب - الأفعال:

الأفعال	عدد المرات المتكررة	البيت المكرر فيه
نشكي	12 مرة	42-38-34-30-26-22-18-14-10-6-3-1
امشي	2	7-4
قالت	4	33-27-19-11
قال	4	31-23-15-8

28-21-20	3	كان
36-8	2	بركا
21-13	2	شاف
33-32	2	يعرف

ج - الحروف و الأدوات:

الحروف و الأدوات	عدد المرات المتكررة	البيت الذي كرر فيه
كيف	13مرة	-34-30-26-22-18-14-10-6-3-2-1 42-38
أو	23	-20-18-14-13-12-10-6-5-3-2-1 -38-34-33-32-30-28-26-25-22-21 42-39
اللام	19	-19-18-15-14-10-8-7-6-4-3-1 42-39-38-34-31-30-26-22
الباء	17	-22-20-18-17-14-10-9-6-4-3-1 42-38-34-32-30-26
من	19	-22-19-18-14-10-8-6-5-4-3-1 42-41-38-35-34-30-26-23
يا	10	39-31-23-17-15-11-9-8-7-2
لو	4	29-21-20-17
لا	3	36-21-13

37-28	2	إذا
31-24	2	كلته

إضافة إلى التكرارات المذكورة نجد في القصيدة ما يعرف بتكرار المطلع ويقصد به تكرار اللفظة أو الجملة، وهذا النوع من التكرار يحقق للقصيدة إيقاعا صوتيا معيناً يتقارب مع الغناء الذي يطلب فيه ترديد ألفاظ معينة في القصيدة أثناء الإنشاد و تكرار البداية لدى أبي مدين بن سهلة في قصيدة "كيف اعلمي و حيلتي".

يكن في بيت بأكمله حيث يكرر البيت الأول بعد كل أربع أبيات

كَيْفَ اعْمَلِي وَحَيْلَتِي لَمَنْ نَشْكِي بَذَا الْأَمْرِ

وهذه الجملة المكررة هي بمثابة لازمة إيقاعية يطلق عليها في المصطلح الشعبي اسم "الحربة"، ويشير عباس الجراري إلى أهمية اللازمة و موقعها من قصائد الملحن بقوله: "الحربة"، وهي اللازمة، بها تُعرف القصيدة وتتميز عن غيرها من القصائد التي قيلت في نفس الموضوع ومكانها من القصيدة بعد جزء "الدخول"، ثم تكرر في نهاية كل قسم وبها ترد المجموعة على المنشد، والمفروض أن تكون الحربة على قياس أبيات القصيدة، أي من نفس الوزن⁽¹⁾.

ولعلّ المطلع على ديوان ابن سهلة يلاحظ أن قصائده تخضع لازمة إيقاعية، وهذا يحيل إلى أن هذه القصائد الشعبية شبيهة بالموشحات التي تختم فيها اللازمة، المقطوعة الشعرية "وهي أي اللازمة. توافق القوافي الثابتة في الوزن والروي، وتظهر أهميتها الموسيقية في اتباع نظام خاص لذلك، حيث تتردد بعد الأبيات التي قوافيها ثابتة في القصيدة"⁽²⁾

(1) عباس الجراري: الزجل في المغرب، مكتبة الطالب، الرباط، المغرب، دت، ص51.

(2) نادية طاهير: ظاهرة التكرار وحركية المعنى في الخطاب الشعري، نماذج من شعر ابن مسايب، مجلة التبيين، العدد32، الجزائر، 2009، ص100.

كما نجده يكرر بعض الصيغ الاستفهامية والشرطية وصيغ النداء والتحسر في البيت المذكور الذي وردت فيه صيغة الاستفهام "كيف اعملي..."

و صيغة التحسر والشكوى في قوله "لمن نشكي بذا الأمر"، بالإضافة إلى تكرار الشرط في قوله "لو كان يذوبوا الجبال..."، "لو كان يطيح في البحر".
و تكرار صيغة النداء "يا ولفي"، "يا سابغ...".

ومما يلاحظ أن ظاهرة التكرار في القصيدة مجسدة بكثرة في الحروف حتى يحس القارئ بأن وعي الشاعر وقدرته كان وراء هذا اللون من التكرار وأنه كان يعتمد عليه من أجل الوصول إلى غرضه فهو من خلال التكرار يخلق إيقاعا موسيقيا داخليا ويدل على النغمة الانفعالية التي يقصدها الشاعر وذلك يتشكل من خلال الجرس المتكرر لحرف الروي في القافية و هو "الراء".

ما يمكن ملاحظته من خلال هذه العملية الإحصائية للأسماء والأفعال والحروف والأدوات المتكررة أن الشاعر أكثر من توظيف الحروف والأدوات و ذلك من أجل تحقيق التناسق والانسجام عن طريق الربط بين العناصر والجمل بهذه الأدوات والحروف.

خلاصة القول أن التكرار عند ابن سہلة في القصيدة الأولى يظهر بشكل ملفت للنظر في اللازمة الإيقاعية، وفيها دلالة للتأكيد على شيء، وهو هم يؤرق الشاعر سرعان ما يدركه السامع أو المتلقي فهي تعبر عن المعنى الشامل للقصيدة ، فهذه العبارة مفعمة بمعاني الألم والحسرة جرّاء فراق حبيبته، وجاءت اللازمة الإيقاعية لترسخ هذا الألم والمعاناة إثر صد الحبيبة له ، فهو في حيرة من أمره ، دائم التساؤل: ما العمل؟ وماهي الحيلة والحل؟ بعد فقدان هذا الحب الكبير .

أما في القصيدة الثانية نجد الشاعر قد كرر شبه اللازمة "وحد الغزال ريت اليوم" الشطر الأول من البيت مرتين، ولفظة "غزال" أربع مرات ، و"تشوف" أربع مرات ، "اي سامعين" مرتان، "ريت" ثلاث مرات، "العقل" ثلاث مرات.

وتتميز هذه التكرارات بتكثيف دلالي يجسد فيها الشاعر مقصديته ، وهو التعبير عن حبه وإعجابه بالحببية التي لم تستجب له بعد ، وحالته النفسية المكابدة للمعاناة والشوق ، وكل التكرارات الموجودة في هذا الخطاب الشعري ترسخ وتؤكد هذا المعنى الأساسي .

وهكذا يوظف أبو مدين بن سهلة التكرار توظيفا شعريا وجماليا لتكون هذه الظاهرة خاصية فنية من أساليبه.

1-8- الحوار:

هو ظاهرة أسلوبية يعرفه بعض المعاصرين انه نمط من أنماط التعبير تتحدث به شخصيات أو أكثر وقد اتسم حديثهم بالموضوعية والإيجاز والإفصاح⁽¹⁾ وللحوار عدة وظائف حددها النقاد المعاصرون، فمن استعمالاته الرئيسية إعطاء المعلومات والتعبير عن الأفكار التي يريد الكاتب إيصالها إلى الناس، ومن وظائفه تطوير الأحداث وتصوير الشخصيات والكشف عما تتطوي عليه من عواطف وقيم ومعتقدات وطرائق التفكير⁽²⁾. و ترى "عزيزة مريدن" أن الحوار ،يؤدي هذه المهمات كلها في الوقت عينه،فقد يرسل الكاتب عبارة من عباراته على لسان شخص ما ،فإذا هذه العبارات محملة بمختلف هذه المهام،ففيها أخبار بحادثة، وفيها تكوين للشخصية، وفيها خلق للجو، وفيها تلوين لروح مظلم أو مفرح، مثلها في ذلك مثل العبارة الموسيقية ،التي تنطلق محملة بالنغم، الذي يروي، ويكون، ويكون، ويشير كل هذا في لحظة، وكأن البيت في القصيدة الشعرية ينطلق حاملا إلى النفس عذوبة ووزنا ، وفكرا، ومعنى، و صورا،كل هذا في آن...⁽³⁾. وفي قصيدة "كيف اعلمي وحيلتي" نجد حوارا داخل حوار،أي حوار الشاعر مع محبوبته عن طريق المرسول، وحوار فاطمة مع المرسول ومع الشاعر على لسان

(1) طه عبد الفتاح مقلد:الحوار في القصة و المسرحية و الإذاعة و التلفزيون ، مكتبة الشباب،مصر،د ت،ص9.

(2) ينظر: فغيران أنف الحاج أمير الدين عالم شاه بن فغيران مود الحاج إسماعيل: دراسة أسلوبية في شعر ابن الاخلف،الطبعة الأولى،مكتبة الآداب،القاهرة،2008،ص168.

(3) عزيزة مريدن:القصة و الرواية،دار الفكر،دمشق،1980،ص54-55.

المرسول، إذ نجد في القصيدة حوار مطولا بين فاطمة ومرسول الشاعر، وذلك عندما يخبر الشاعر ما قاله المرسول لمحبيبته طالبا منها الرجوع والعودة والكف عن الهجر متوسلا إليها، أما في الأبيات التي تليها نجد رد الحبيبة واستهانتها بالمرسول الذي أرسله الشاعر طاردة إياه، عازمة على عدم رؤية الشاعر، رافضة الاستجابة لطلبه، ثم يقول لها الرسول في الأبيات الموالية بأن قلب المحبوب مكتو من الشوق، ودموع عينيه كالمطر من شدة البكاء والنواح، فتجيب في مقطع آخر بكل كبرياء رافضة كل التوسلات وهكذا كان الحوار بين الشاعر وبين فاطمة على لسان المرسول فكان همزة وصل بينهما، كما نجد المرسول طرفا ثالثا يشارك في الحوار مبديا رأيه من موقف فاطمة واصفا إياها بقلّة الأدب وقد تجسد هذا الحوار من خلال استخدام الشاعر لعبارات: "قال لها"، "قالت له"، "قال المرسول"، "قالت محنة الخليل"، "قالت مسبوغة النيام".

ظاهرة المرسول في الغزل الشعبي شائعة، فالمرأة عند الشعراء الشعبيين "تسكن مكانا بعيدا، لهذا فإن الشاعر مضطر إلى أن يرسل إليها رسولا يبلغها لوعته وحر قته، ثم يأتيه بأخبارها، والملاحظ أن الرسول قد يكون إنسانا، وقد يكون فرخ الحمام، وهو رسول لا يفقه لغة الحب الإنساني، ولا يدرك هموم العشاق وتصوراتهم. ومع هذا تتاطب به سفارة يجهل أسرارها، ولكنها طريقة مألوفة في الشعر الشعبي حتى في عصر السيارة والطائرة"⁽¹⁾.

وفي الأخير نجد حوار الشاعر مع قارئ القصيدة في قوله "أسمع نوصيك يا لبيب" ناصحا إياه مقرا بأن سلوك الإنسان و أفعاله تسبق نسبه و حسبه. نستنتج أن الشاعر برع في محاوراته الشعرية وجعل من الحوار فنا نابضا بمكنون صدره و خلجات قلبه و معاناة نفسه.

(1) التلي بن الشيخ،: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990،

الحوار ظاهرة أسلوبية يلجأ إليها معظم الأدباء والشعراء للتعبير عن رسالتهم
المبتغاة، ومما لمسناه في قصيدة "وحد الغزال" أن الحوار يختلف عن القصيدة السابقة حيث
نجد الشاعر يحاور مستمعي القصيدة ويوجه لهم خطابه ويتجلى ذلك من خلال قوله:
"يا سامعين"، "يا ذا الناس"، "يا ابن الابان"، "يا حاضرين"... الخ.

وقد لجأ الشاعر إلى ذلك لأن المرسل غائب ويظهر ذلك في قوله: "حتى الرسول
عاداني"، كما نجده أحيانا يحاور نفسه. ومن ذلك قوله في البيت 13:
إِذَا بَكَيْتُ مَنْ شَفِيتُ وَإِذَا سَكَتُ مَا أَقُولِي

فهو متأكد أن الشكوى والبكاء للغير لا تفيد، لكنه يرى الراحة النفسية والعزاء في
البوح بمشاعره وأسراره، لأن ذلك يسبب له الوسواس، فيقول في البيت 14:
إِذَا سَكَتُ يَا ذَا النَّاسِ اسْكُنْ فِي الْعَقْلِ وَسَوَاسِ

ويتوجه مرة أخرى إلى الكلام مع من حوله مثل ما جاء في الأبيات: 29، 30، 31:
يَا حَاضِرِينَ بِالْجُمْلَةِ لِلَّهِ تَرَعَّبُوا الْمَوْلَى
يُغْفَرُ ذُنُوبُ ابْنِ سَهْلَةٍ وَ جَمِيعُ مَنْ سَمِعَ مِنِّي
لِلْمَسْلَمِينَ يَا حَفْلَةً يَمْحِي وَزَارُهُمْ ثَانِي

جدول إحصائي للجمل الاسمية و الجمل الفعلية وأشباه الجمل التي استخدمها الشاعر في
القصيدة:

الجمل الاسمية	الجمل الفعلية	أشباه الجمل
كَيْفَ اعْمَلِي وَ حِيلْتِي	امْشِي رَسْلِي لَمْنِيَّتِي	مَنْهُ تَقَوَاتُ دَمْعَتِي
يَا وَلَفِي سَابِغُ الشَّفَرِ	افْنَيْتُ وَ خَاطِرِي انْقَهَرَ	لَمَنْ نَشْكِي بَذَا الْأَمْرِ

قَلْبُ الْمَحْبُوبِ رَأَهُ جَا ح	امْشَى رَسَلِي لِفَاطِمَةَ	لَلَّهِ بَرَكَاءٌ مِّنَ الْهَجَرِ
مَنْ نَهَوَى طَالِقَ الدَّلَالِ	قَالَ لَهَا يَا الْقَائِمَةَ	بِالْوَاحِدِ رَافِعَ السَّمَاءِ
دَمْعٌ عَيْونُهُ كَمَا الْمَطَرُ	سَلَّتْكَ يَا سَابِغُ الشَّفَرِ	عِنْدَكَ يَا كَامِلُ الْقَدَرِ
ذَا الشَّيْءِ مَن قَلَّةُ الْأَدَبِ	قَالَتْ لَهُ رُوحُ يَا رَسُولُ	وَ اللَّهِ لَا شَافَ لِي وَصُولُ
الْمَالُ يُشَرِّفُ النَّسَبِ	امْشِي مَا هُوَ شَيْءٌ ذَا الْقَوْلِ	وَ اللَّهِ لَا شَافَ لِي خِيَالِ
الْمَالُ يَزِينُ الدَّلِيلِ	رَأَهُ يَدُورُ عَلَى الْفُضُولِ	بِبَكَاهِ وَ يُنْقَسِمُ الْحَجَرِ
وَالِي هُوَ ابْنُ الْقَبِيلِ	قَالَ لَهَا يَا ضِيَّ اللَّمَّاحِ	فَالسَّابِقُ كَلَّتُهُ ظَهَرِ
الْعَارِفُ يَعْرِفُ الرَّجَالَ	خَلِيَّتُهُ عَابِدُ النَّوَاحِ	فِي الدُّنْيَا مَا يَلَهُ أَوْقَرِ
وَ الْمَالُ عِلَاشٌ يَتَذَكَّرُ	يُطِيرُ بِالْجَنَاحِ	فِي سَمَاءِهِ يَكُونُ ذَا الْأَمْرِ
ابْنُ سَهْلَةٍ هَكَذَا اذْكُرْ	قَالَتْ لَهُ نَازِقُ الْغَزَالِ	فِي قَوْلِ الشَّاعِرِ الْأَدِيبِ
مَنْ هُوَ نَسْلُهُ حُسْبِ	قَالَ الْمَرْسُولُ يَا عَجَبِ	سَاعَةً جَانِي بَشِي خَبَرِ
مَنْ نَهَوَى رَاخَفَ الْحَزَامِ	قَالَتْ مَحَنَةُ الْخَلِيلِ	الْبَارِحِ يَا الْعَامَّةِ
فَعَلُهُ يَعْطِيكَ الْخَبَرِ	وَيَذِيرُ الطَّرِيقَ فَالْوَعَرِ	
	لَوْ يَقْرَأُ سَيِّدِي خَلِيلِ	
	قَالَ لَهَا كَلَّتَهُ الْمَالِ	

	يُغْنِي يَا فَاطِمَةَ الْغَزَالَ	
	يَمْنَعُ بِهِمْ وَ يَفْخَرُ	
	قَالَتْ مَسْبُوعَةُ النَّيَّامِ	
	قَصَّرَ بَرَكًا مِنْ الْمَلَامِ	
	لَا نَضْحَاوَا شَيْءَ مَجَاكِرَ	
	شُوفَ إِذَا تَلَحَّقَ الْهَلَالُ	
	اسْمَعْ نَوْصِيَّكَ يَا لَبِيبُ	

من خلال هذه الفاعلية الإحصائية للجمل نلمس موازنة الشاعر في استخدامه للجمل الاسمية وأشباه الجمل، بينما فاق استخدامه للجمل الفعلية، وهذا دليل على أن فترات الاضطراب والقلق سيطرت على نفسية الشاعر في أغلب القصيدة، فجاءت الجمل الفعلية معبرة عن تلك الحالة الحزينة الغاضبة، ولكن لا ننفي وجود حالات من السكون والهدوء والرضا بالقدر جسدها الشاعر في استخدامه للجمل الاسمية و أشباه الجمل.

2 - التكرار: جدول لإحصاء الأسماء و الأفعال و الحروف و الأدوات المتكررة.

أ الأسماء:

الأسماء	عدد المرات المتكررة	البيت المكرر فيه
وحد	مرتين	2-1
الغزال	4 مرات	12-11-2-1
سامعين	مرتين	7-1
ظريفة	مرتين	23-20
مشعول	مرتين	25-24

12-2	مرتين	الطريق
26-24	مرتين	خاطري
23-10-9	3 مرات	راني
19-14		العقل

ب - الأفعال:

الأفعال	عدد المرات المتكررة	البيت المكرر فيه
ريت	3 مرات	27-2-1
عدبني	مرتين	7-1
نعطي	مرتين	5-4
نشوف	4 مرات	11-28-9-6
جرب	مرتين	11-10
سكت	مرتين	14-13
لقيت	مرتين	17-12
حسبت	مرتين	26-16
اعيت	مرتين	28-21
نرتجى	مرتين	28-21

ج- الحروف و الأدوات:

الحروف و الأدوات	عدد المرات المتكررة	البيت المكرر فيه
يا	6 مرات	31-29-17-14-7-1
مع	مرتين	12-2
فـ	12 مرة	-25-20-18-15-14-9-7-6-5-3 16 28
الباء	6 مرات	29-28-23-10-8-4
و	7 مرات	30-27-16-13-10-6-4
من	9 مرات	30-26-27-25-24-16-15-13-11
إذا	4 مرات	17-14-13-13
حتى	مرتين	24-21
ما	5 مرات	21-24-16-11-5
لا	مرتين	27-15
ألي	مرتين	20-18
ذا	مرتين	14-11
لـ	مرتين	31-29

جدول بياني لإحصاء الجمل الاسمية و الفعلية و أشباه الجمل

الجملة الاسمية	الجملة الفعلية	أشباه الجمل
وَحَدَّ الْغَزَالُ رَيْتَ الْيَوْمِ	سَمَاوَةُ الْعَرَبِ جَانِي	عَلَيْهِ وَاجِبٌ نَغْنِي

مَا شِي مَعَ الطَّرِيقِ يَهُومُ	نَعْطِي مَيَاتِ سُلْطَانِي	مَنْ حُبُّ ذَا الْغُرَالِ فُنَيْتُ
يَا سَامْعِينَ عَدْبَنِي	نَعْطِي مِيَه قَلِيلَه فِيَه	حَتَّى الرُّسُولُ عَادَانِي
جَرَّائِي فِي الْخَلَا مَحْزُومُ	نَشُوفُ فِيَه وَ فِي عَيْنِيَه	عَنْ قَرِيبُ يَجْمَعْنِي
رُخَيْسُ بَاشُ مَا نَشْرِيَه	جَرَّبُ وَ ذُوقُ تَعْدَرْنِي	مَنْهَا خَاطِرِي مَشْغُولُ
رَاَه الزَّيْنُ كُلُّهُ فِيَه	جَرَّبُ تَشُوفُ مَا قَاسِيَتْ	حَتَّى الْمَنَامُ مَا جَانِي
مَا شِي مَعَ الطَّرِيقِ لَقَيْتُ	اسْكُنْ فِي الْعَقْلُ وَسَوَاسُ	لَلَّه تَرْغُبُوا الْمَوْلَى
الْعُودُ وَ الْخُمَرُ فَ الْكَاسُ	تَرَى لَغَى الْوَتَرُ فَ الرَّاسُ	لِلْمَسْلَمِينَ يَا حَفْلَه
أَلِي فِي حُومَه الْقُرَانُ	يَهْدِيكَ يَا ابْنُ الْآبَانُ	
الدَّارِقَه عَلَى عَيْنِي	خَلَّاتُ الْعَقْلُ وَلَهَانُ	
رَبِّي الْكَرِيمُ صَبَّرْنِي	عَيَّيْتُ نَرْتَجِي فِي لِقَاَه	
الْحَبِيبَه ظَرْيفَه الْوَجَنَاتُ	يُغْفَرُ دُنُوبُ ابْنِ سَهْلَه	
أَلِي فِي عَهْدِكَ وَلَاتُ	لَهَبْتُ مَنْ دَاخَلَ كُنَانِي	
طَالِبُ عَالَمِ الْأَشْيَانِ	يَبْرَا خَاطِرِي مِنْ جَفَاَه	
رَانِي بِحُبِّهَا مَهْبُولُ	عَيَّيْتُ نَرْتَجِي فِي لِقَاَه	
مَحْبُوبِي ظَرْيفَه الْمَقْتُولُ	نَشُوفُ فِيَه بِأَعْيَانِي	
إِذَا بَكَيْتُ مَنْ شَفِيتُ	يَمْحِي وَزَارَهُمْ ثَانِي	
وَ إِذَا سَكَتُ مَا أَقْوَانِي	سَمَّآوَه الْعَرَبُ جَانِي	

إِذَا سَكَتَ يَا ذَا النَّاسِ	نَعْطِي مَيَاتِ سُلْطَانِي	
إِذَا لَقِيتُ غُصْنَ الْبَانِ	نَعْطِي مَيَّه قَلِيلَه فِيَه	
نَارَهَا فِي الْحَشَا مَشْعُولُ	نَشُوفُ فِيَه وَ فِي عَيْنِيَه	
لَوْ صُبْتُ كُلُّ يَوْمٍ نَرَاهُ	جَرَّبَ وَ ذُوقَ تَعْدَرْنِي	
يَا حَاضِرِينَ بِالْجُمْلَةِ	جَرَّبَ تَشُوفُ مَا قَاسِيَتُ	
وَ جَمِيعُ مَنْ سَمِعَ مِنِّي	اسْكُنَ فِي الْعَقْلِ وَسَوَاسِ	

ما يمكن استنتاجه من خلال هذا الإحصاء للجمل الفعلية والاسمية وأشباهها، أن الشاعر زواج بين الجمل الفعلية والاسمية في قصيدته لكن الحظ الأكبر كان للجمل الاسمية ، لأن الشاعر كان يصف محبوبته وتغزل بها في أغلب الأبيات، لكنه كان ينفعل من حين لآخر فيلجأ إلى وصف معاناته والإخبار بالحالة النفسية المولعة بعشق المحبوبة وهذا ما جعل الشاعر يلجأ إلى استعمال الصفات والصيغ والتراكيب الاسمية التي تخدم هذا الغرض.

كما هو مبين في الجدولين نجد في القصيدة الأولى استعمالا مكثفا للجمل الفعلية وقد يعود سبب ذلك بأن "الجملة الفعلية أكثر الجمل شيوعا في الاستعمال، بل التعبير بالفعل أساس التعبير في العربية"⁽¹⁾.

أغلب أفعال النصين توحى بالحركة والنشاط والحالة النفسية منها قول الشاعر: (أمشي، أمشي، قال، سلتك، أفنيت، انقهر، ايدور، خليته، يطير، يدير، يقرأ، يغني، يمنع قصر، بركا، نضحاوا، شوف، اسمع، سماوه، نعطي، نشوف، جرّب ، تعدرني، قاسيت اسكن، ترى، يهديك، خلات، اعليت، يغفر، لهبت، ييرا، يمحي).

(1) مهدي المخزومي: في النحو العربي قواعد وتطبيق على المنهج العلمي الحديث، دار الرائد، بيروت، لبنان، ط 2

ويستعين الشاعر أيضا بالجمال الاسمية لبلورة الصورة الشعرية التي يصبو إلى كشف حيثياتها وجزئياتها للقارئ وخصوصا في قصيدة "وحد الغزال" إذ تطغى بشكل واضح ، ولعل ذلك الانتشار الواسع للمركب الاسمي مرده رغبة الشاعر وإلحاحه على تصوير حقيقة مشاعره التي أصبح يعرفها الجميع، وإيصال المعاناة النفسية إلى كل من هم حوله .

وتوحي الجمال الاسمية بالسكون والهدوء، لأن الاسم يخلو من الزمن ويصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث وإعطائه لونا من الثبات، ويلجأ إليه للتعبير عن الحالات التي تحتاج إلى توصيف وتثبيت.

وعموما لا توجد قواعد عامة لاستخدام الجمال الفعلية أو الاسمية في مواقف دون أخرى، لأن ميزان الشعر لا تحكمه قوانين ثابتة إنما تتحكم فيه عوامل عدة وقواعد موسيقية تجعل الشاعر مضطرا لأن يقدم الاسم أو الفعل تبعا لمقتضيات المضمون النفسي والشكل الموسيقي لذا فإن الشاعر ابن سهلة زواج بين النوعين تماشيا وملاءمة مع الصور الشعرية والشعورية وقد أضاف لهذين التركيبين استعمال أشباه الجمال المبتدئة بالجار والمجرور، وظرف الزمان والأداة "حتى" مستخدما التقديم والتأخير مثل قوله وعليه واجب نغني، من حب ذا الغزال افنيت....، وتعد مسألة التقديم والتأخير ظاهرة لغوية تمتاز بها العربية الفصحى ولاسيما العامية الجزائرية عن كثير من اللغات "فمن سنن العرب تقديم الكلام وهو في المعنى مؤخر، وتأخير هو في المعنى مقدم" (1).

فهو أسلوب من أساليب صياغة الكلام ، وتقنية من تقنيات اللغة ومظهر من مظاهر الإعجاز القرآني، ويعد محطة هامة للدراسات الأسلوبية باعتبار تعريف علم الأسلوب على "أنه دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة" (2).

(1) السيوطي جلال الدين أبو الفضل: في علوم اللغة وأنواعها، ج 1، تعليق أحمد جاد المولى بك ومحمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد الجاوي: دار الكتب العلمية ، بيروت، 1987، ص338.

(2) صلاح فضل: علم الأسلوب ، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، دت، ص117.

والتقديم والتأخير في القصيدتين لا يقتصر على استخدام أشباه الجمل فقط إنما وجدت هذه الظاهرة حتى بين ثايا الجمل الفعلية والاسمية مثل قول الشاعر أسكن في العقل وسواس، ألي في عهدك ولات ، المال يشرف النسب...

وحسبنا في هذا السياق أننا وجدنا في القصيدتين ما راقنا مسمعه ولطف عندنا موقعه، فقد تجاوز الشاعر المعيارية،" إذ أن اللغة الشعرية ليست لغة معيارية وإن كان هذا لا يعني إنكار الارتباط الوثيق بينهما، الذي يتمثل في حقيقة أن اللغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمد للمكونات اللغوية للعمل أو بعبارة أخرى الانتهاك المتعمد لقانون اللغة المعيارية"⁽¹⁾.

معنى هذا أن اللغة الشعرية تتجاوز المعيارية وقد تشكل ما يسمى الانحراف أو الارتياح الذي قد يصبح معياراً موازياً قد يثبت على مستوى العرف الشعري ليعطي نفساً جديداً للإبداع والفنية والجمالية وهذا ما تحقق عند الشاعر ابن سهلة.

2 مستويات التحليل الأسلوبي:

2 4 المستوى الصوتي

الشعر حساسية انفعالية راقية، وتمثيل إبداعى لقدرات اللغة الصوتية والدلالية يفرض بآلياته المجازية على اللغة انحرافاً يرمي من ورائه إلى استثمار الإمكانات الفنية المخبوءة فيها، وكشف طاقاتها الكامنة، والانطلاق منها نحو فعالية تجسد الجماليات التي تمنح النص قوة الاستمرار والحيوية والتأثير، وربما كان السمع آلة الإدراك الأولى في تلقي الشعر، ومن هذا المبدأ كان لا بد للشعر من التركيز على الناحية الصوتية، لذلك بحث المبدعون الأوائل عن الطريقة المثلى التي يستطيعون من خلالها تحقيق الأثر الفعال بأقوالهم في الآخرين.

ويستعين الشعر بالموسيقى الكلامية من أجل أن يحقق في القصيدة تماسكاً نسيجياً

(1) يان موكاروفيسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، ترجمة: ألفت الروبي، مجلة فصول ، المجلد 5، العدد 5،

يصل بها إلى تشكيل صفات النوع، ومن دون ذلك تفقد صفة النوع وتتشكل داخل إطار نوعي إبداعى آخر. والقصيدة في استعانتها بالموسيقى الكلامية إنما تستعين "بأقوى الطرق الإيحائية لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح والتعبير عمل يعجز التعبير عنه"⁽¹⁾ وتقوم الأصوات في ذلك بدور بالغ الأهمية بوصفها المادة الأولى لتأليف أشكال هذه الموسيقى بما يمتلكه كل صوت من صفات خاصة مستقلة، وبما يترشح من تجاوز صوتين مختلفين من "صفات جديدة تظهر في أحدهما. أو تظهر في كليهما"⁽²⁾.

والموسيقى عنصر أساسي من عناصر بناء الشعر، و أداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في قصيدته، وهي كذلك فارق جوهري من الفوارق التي تميز الشعر عن النثر، فقد كان القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمراً يميزه من النثر إلا ما يشمل عليه من الأوزان والقوافي، وقد حظي هذان العنصران - الوزن والقافية - عندهم باهتمام مبالغ فيه إلى الحد الذي احتل معه نصف المفهوم الذي حدده قدامة بن جعفر للشعر في كتابه «نقد الشعر»، فقد عرف الشعر بأنه «قول موزون مقفى يدل على معنى»⁽³⁾.

وقد ترك هذا المفهوم بصماته لفترة من الزمن على اتجاه النقاد العرب في تحديد مفهوم الشعر، وساد في بيئات الأدب والنقد ، كما ظلت صورة الشعر الموسيقية هذه راسخة في أذهان القدماء ردحا طويلا من الزمن، «ثم بدأ النقاد في العصور المتأخرة يرون في الشعر أمورا أخرى يعبرون عنها بالصور والأخيلة حيناً، ويصفونها بالعاطفة والانفعال النفسي حيناً آخر، ثم جردوا الشعر من المنطق وما يمت للعقل ونظام تفكيره بصلة. وإذا ما حاولوا تعريف الشعر رأينا تبايناً واختلافاً، ولم نجدهم يستريحون أو

(1) مجد محمد الباكثير البرازي: في النقد الأدبي الحديث، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان، ط1، 1986، ص 86.

(2) إبراهيم السامرائي: في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، دت، ص 86.

(3) ينظر: أبي الفرج قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق الدكتور : محمد عبد المنعم خفاجي، - دار الكتب العلمية، بيروت - دت، ص 64.

يتفقون على تعريف جامع مانع ثم إنهم جميعاً يلجأون - في النهاية - إلى صورة الشعر من أوزان وقواف. ويرون فيها الخاصة الواضحة التي لا غموض فيها ولا إبهام»⁽¹⁾ فتعريف قدامة - على ما فيه من صرامة وجفاف منطقي لا يناسب طبيعة الشعر - واضح المعالم ومحدد القسمات إلى جانب ما جاءوا به من تعريفات. وعلى ذلك فالموسيقى أبرز صفات الشعر لا منازع، وإن لم تكن هي الفارق الوحيد الذي يميزه عن النثر.

والدراسة الصوتية استقلت بنفسها، وصارت علماً منفرداً من علوم اللغة في العصر الحديث نتيجة التطور العلمي الذي هيأ للدارس أجهزة دقيقة ومتقدمة ساعدته على كشف أسرار الصوت ومخارجه وصفاته ونتج عن ذلك العديد من النظريات، مثل نظريتي : المقطع والفونيم، كما تولدت جملة من قوانين التعامل الصوتي مثل: المماثلة والمخالفة وجُمع كل ذلك تحت إطار علم الأصوات الحديث .

وقد كانت العناية واضحة بالدلالة الصوتية ، ويتجلى ذلك من خلال صدى هاتين الداليتين الصوتيتين:المطرّدة القائمة على الاستبدال الصوتي في مواقع الأصوات سواء أكان هذا الاستبدال فيما بين الصوامت أم بين الصوائت، أم في الملامح الصوتية المسماة بـ (الظواهر التطريزية) التي تضم: النبر والتنغيم ، والدلالة الصوتية غير المطرّدة التي تقوم على الإيحائية الصوتية -كما سيأتي لاحقاً - إذ تختلف القيمة الدلالية للتركيب الصوتي للكلمة.

أمّا اللغويّون المحدثون، فقد شغلت الدراسات الصوتية حيزاً كبيراً في بحوثهم اللغوية، ولا سيما الربط بين الأصوات ومدلولاتها، فاختلّفوا بين مؤيد للفكرة ومعارض لها⁽²⁾، في حين رأى كاصد الزيدي أنّه لا نعدم وجود علاقة أو صلة بين عدد من الألفاظ

(1) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1988، ص14-16.

(2) عبد الكريم مجاهد: العلاقة بين الصوت والمدلول ، مجلة المورد، مجلد:14، ع 01، 1985، ص 28.

ومدلولاتها، وإن كان أمراً غير مطّرد في اللغة ، مشيراً إلى طائفة من هذه الألفاظ الدالة على ذلك⁽¹⁾.

ولعل دراسة الدلالة الصوتية عند الشاعر أبي مدين بن سهلة- بوصفه أحد أبرز الشعراء الشعبيين الذين أغنوا القصيدة الشعبية بخصب إيقاعي و موسيقي واضح -تكشف لنا جزءاً من الحقيقة .

وينقسم هذا المستوى إلى نمطين أساسيين، يكمل أحدهما الآخر، وهما (الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي) و قبل الخوض فيهما يجدر بنا أن نوضح بشيء من الإيجاز ما الإيقاع ؟ حتى لا تأتي الدراسة ضمن هذا المستوى ناقصة مبتورة.

أ- مفهوم الإيقاع :

الإيقاع عند ابن منظور كلمة ترتبط باللحن و الغناء، ويشير إلى أن الخليل سمّى مؤلفه " كتاب الإيقاع " في هذا المعنى، و من هنا ندرك مدى ملازمة كلمة الإيقاع للشعر. والإيقاع لغة : الميقع والميقعة : المطرقة، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان و يبينها "⁽²⁾

تتلاقى أنغام القصيدة في البناء الموسيقي أو تتنافر؛ فيلجأ الشاعر إلى الإيقاع الذي يُنسّق المشاعر والأحاسيس والأفكار في شكل موسيقي محدد، لكونه يمثل " حيوية نغمية موسيقية ترتبط ارتباطاً حميماً بموسيقية اللغة وتركيبها الإيقاعي من جهة، وبطبيعة التشكيلات الموسيقية التي نمتها الفاعلية الفنية من جهة أخرى "⁽³⁾ .

⁽¹⁾ ينظر: كاسد الزبيدي، الإيقاع الصوتي في تعبير القرآن ، مجلة العرب، ع 5-6، المملكة العربية السعودية، 2005، ص333-326.

⁽²⁾ ابن منظور: لسان العرب ، دار صادر ، بيروت، لبنان، ط1، 1955، ص408.

⁽³⁾ كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط 3 ، 1987 ، ص 230 .

ولما كان الشعر هو التعبير بالإيقاع عن عمق أسرار النفس، وفق التجربة التي يخوضها الشاعر المرتبطة بالحدث الذي يلتحم مع هذه التجربة، فإن كل قصيدة شعرية، تمتلك نغمة خاصة متفقة وانفعالات الشاعر المنشئ، بحيث تستولي على آذان المستمعين. لذا فإنه يتوجب على الشاعر أن يختار لمنظومته الشعرية إيقاعا، يتناسب وموضوعه، تبعاً لانفعالاته، لكي يجسد تجربته و موقفه.

لذا فإن الاختيار الإيقاعي الذي يتبناه الشاعر في خطابه الشعري، لابد أن يكون دقيقاً من حيث الانتقاء، فهو ليس مجرد زينة تضاف إلى الخطاب الشعري من الخارج، وإنما هو عنصر داخلي يلتحم وينصهر مع العناصر الشعرية الأخرى. يكون الغرض منه تكثيف الدلالات، لأنه " ينطوي على كلام كثير التعقيد والتماسك مما يؤدي حتماً إلى تعقيد في التفكير و الدلالات المجازية "(1).

ولعل اللغة في نطاقها الإيقاعي من أبرز الوسائل الفنية ارتباطاً بالوزن الشعري في تشكيل القصيدة والأوزان هنا " ليست عنصراً مضافاً إلى اللغة، بل هي عنصر في اللغة، لا يمكن أن تتحقق إلا في داخلها والأوزان التي تكتسب طبيعتها وقيمتها من طبيعة اللغة وقيمتها، وليس العكس، بمعنى أنه إذا كانت اللغة جديدة، أي إذا كانت الرؤية جديدة فالأوزان حتى لو كانت مما استعمله القدماء تتحول في إطار اللغة الجديدة وتصبح عنصراً جديداً "(2). وهذا يتحقق بورود نمطين: الأول يتضمن الموسيقى الداخلية بما فيها من أقسام أما الثاني، فهو يتضمن الموسيقى الخارجية وفيها الوزن والقافية.

ب-الإيقاع الداخلي (الموسيقى الداخلية)

تعد الموسيقى الداخلية الموجودة في الشعر أوسع من الوزن و النظم، و هذا راجع إلى وجود علاقة وطيدة و "صلة وثيقة بين التجربة الشعورية و موسيقى الشعر الداخلية،

(1) أ. ف. تشيتشرين : الأفكار و الأسلوب ، دراسة في النص الروائي و لغته ، ترجمة : حياة شرارة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978 . ص 56 .

(2) أحمد عبد المعطي حجازي: مجلة الدستور، العدد 391، مؤسسة العروبة، لندن، 1985، ص 48 .

فكلما كان الشاعر منفعلا و كانت عاطفته ثائرة. كانت موسيقى شعره سريعة، سواء أكان شعره وصفا أم مدحا أم غزلا " (1).

وإذا حاولنا الوقوف عند أبرز السمات الصوتية في القصيدتين " كيف اعلمي وحيأتي " و"وحد الغزال " من خلال الأصوات المفردة، وتكرارها، وفاعليتها، والموسيقى المنبعثة من الكلمات وتردادها، ونواتجها الصوتية والدلالية، ومدى توفيق الشاعر أبي مدين بن سهلة في الاختيار والتوزيع، سوف يقوم هذا المستوى على عدة مباحث هـ ي كالآتي:

المستوى الإيقاعي: علينا أن نشير أولاً إلى أن النص الذي نحن بصدد دراسته قد اتخذ هيكلاً إيقاعياً ، وهذا الهيكل صالح، قبل أن تدخل القصيدة في التشكيل والنسج والتلون بالتجربة الشعرية، لأن يكون ذا موضوعات مختلفة ودلالات مختلفة؛ فهو كاللوحة بلا لون، واللفظ في المعجم، يحتاج إلى تجربة جديدة ليحيا بها من خلال السياق الذي يمنح هذا الهيكل دماً جديداً وجسداً جديداً، وهنا جاء صوت الشاعر أبي مدين بن سهلة ، لينفخ في هذا الهيكل حياة جديدة، ولينشد من خلاله تجربته ومعالقته.

ودور الإيقاع في التكرار الذي تقدمه الألفاظ بين بيت وآخر كدور النبض في الجسد الحي، فالشاعر -هنا- يتكئ على الأصوات ، كالنبض في القلب الحي الذي يتكئ على استمرار تدفق الدماء في الشرايين، وكالموجة التي تتكئ على سابقتها لتندفع من جديد، وتعيد التجربة التي كانت، فالحضور يخفي تحت طياته وفي ثناياه غياباً، والغياب يتجلى في الحضور، والسابق في اللاحق، ويتضمن اللاحق في جسديته وتجسيده السابق، وإذا كان الماضي في الحاضر، وكان الحاضر في الماضي، فالتجربة الظاهرة تتجلى في لحظات القول، كما تتجلى في لحظات الصمت في إيقاعية الأصوات وتكرارها وفي

(1) أحمد نصيف الجنابي : موسيقى الشعر ، هل لها صلة بموضوعات الشعر و أغراضه ؟ ، مجلة الأقلام ، ج 4 ، ع 1 ، 1964 ، ص 126 .

لحظات الصمت القائمة في أمكنة الفراغات التي تفصل بين بيت وبيت أو بين شطر و آخر في البيت الواحد، وليست لحظة الصمت سوى لحظة يستقرّ فيها النغم الإيقاعي لحظة، لينهض من جديد في حركته، ويواصل التجربة الواحدة في رؤاها ونسيجها إلى لحظة الاستقرار الأخير والتبليغ. وهكذا يكون ارتباط ال لفظة باللفظة، والبيت بالبيت، والمقطع بالمقطع، وليس هذا الارتباط تشكيلاً صوتياً وحسب، وإنما هو ذو صلة بالدلالات التي تظهر في البنية السطحية والدلالات التي تخفيها تلك البنية أو تستبطنها، فالإيقاع الراكد يخلق الركود في النفس الإنسانية، ويشكّل الإيقاع السريع الحركات الانفعالية ويدفعها إلى التوتر، سواء أكانت حزينة أم راقصة، ثم إن التساوق في التفعيلات المتكررة في البيت الواحد يؤدي إلى التقارب بين الدلالات، وهو يقدّم، بشكل أو بآخر، دلالة رتيبة تعمق التجربة التي عاناها الشاعر، ولكن ليست هذه التفعيلات المتكررة الرتيبة سوى البنية السطحية التي تتجلّى لنا من خلال الأبيات بتراتبها وتساوقها وتمائلها، وهي تخفي في إيقاعيتها المستبطنة توتراً نفسياً حاداً تشير إليه لحظات الصمت من جهة والبؤر التركيبية الدالة من جهة أخرى.

وثمة قيمة تعبيرية للصوت، ولا نقصد بذلك قصدية اللغة كما عند الإغريق واللاتين وابن جني في « الخصائص »، وإنما نرمي إلى أن تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو المقطع أو القصيدة يُشيع في النص مناخاً محدداً، فتشابه البنية الصوتية يمثل بنية نفسية موازية ومنسجمة ومتشابهة تستهدف تبليغ الرسالة بوساطة التكرار من خلال التردد المتصل (الجمل المتشابهة المتقاربة مكانياً) أو المنفصل، وإذا توقفنا عند بعض العبارات الإيقاعية في هذا النص وجدنا أن التماثل الإيقاعي المتصل يهيمن على كثير من جملة الموسيقى، ومن أمثلة ذلك:

لَمَنْ نَشْكِي بَذَا الْأَمْرَ

كَيْفَ اعْمَلِي وَحِيلَتِي

يَا وَلَفِي سَابَغُ الشَّفَرِ

كَيْفَ اعْمَلِي وَحِيلَتِي

كَيْفُ أَعْمَلِي وَ حِيلَتِي

لَمَنْ نَشْكِي بِلَيْعَتِي

لقد اهتم دارسو التحليل الإيقاعي Rythmanalyse بالنصوص الشعرية أساسا وحاولوا أن ينفذوا إلى علم نفس الزمان معتمدين مجلوبات الفيزياء المعاصرة فالقصيدة لا تكون حساسة عبر الإيقاعات فحسب بل إن للكلمات شحنة و قوة تجعل لها تأثيرا خاصا في الحقل اللغوي الذي تعمل فيه وكما أن الفيزياء تركز على مفهوم المادة والإشعاع المتموج وتحول كلاً منهما إلى الآخر وتناظرهما فالمادة بمزاياها التمجعية والإيقاعية تتحول إلى إشعاع في حالة من حالاتها والإيقاع هو أساس دينامية المادة والنفس التي تصهر اللغة شعرا.

ومن هنا كانت الموسيقى أهم أركان الشعر، قديمه وحديثه، الفصيح منه وعامي، وهي سر من أسرارها، ولا يمكن تصور وجود شعر دون وجود موسيقى، بغض النظر عن ماهية تلك الموسيقى وكيفية خلقها، وإذا كان الشعر في مفهومه الواسع، يتوجه بخطابه إلى عواطف الناس وأحاسيسهم ويستثير اهتمامهم بالصور التي يعبر عنها والأخيلة التي يمد آفاقه إليها، فإن لموسيقى ذلك الشعر منزلتها التي لا يمكن تعويضها أو الاستغناء عنها.

واهتمام الشاعر بأخيلته وصوره ومعانيه وألفاظه وعنايته بكل ذلك، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون في معزل عن اهتمامه وعنايته بالموسيقى التي تحمل كل تلك الأخيلة والصور والمعاني والألفاظ وترافقها وتقرن بها.

أولا : الإيقاع الداخلي للحروف

إن اللغة لا تعدو أن تكون الحروف التي تؤلف الكلمات، والجمل يؤلفها تجاور الكلمات وعلاقات تركيبية تحقق الانسجام في المعنى لإيصال الفهم ، بهدف خلق التواصل والتبادل بين المبدع والمتلقي ، والشعر رسالة سامية، له إيقاعات مميزة تناسب الحالة الشعرية والحروف تُشكل إيقاعات داخلية ذات وظيفة تتعدى صفات الأصوات الموسيقية

وهي بمجموعها كلمات ذات مضمون ودلالة. فالحروف أساس النسيج اللغوي ومنها تُصاغ الكلمات ومن الكلمات الجمل، ومن الجمل ينتج البيت الشعري ، ولأن الشعر ليس كالكلام العادي يأخذ فيه السياق منحنيات مبتكرة، تكون فيه العبارات مكثفة متناسقة ، والكلمات منتقاة بعناية والحروف متناغمة.

وأهم ما يميز الخطاب الشعري هو الإيقاع الذي يحمل الدلالة المنبعثة من هذه الأصوات. وإذا تأملنا دلالات بعض الحروف لدى الشاعر أبي مدين بن سهلة في قصيدته " كيف اعلمي وحيلتي " و " وحد الغزال " . تأتي القصيدتان في ظل الموسيقى الجذابة التي تبتعثها الأصوات، ولننتبه إلى قدرة الشاعر في الحفاظ على الانسياب الإيقاعي والمزج بين الكلمات، ، وما يعكسه الصوت من دلالات تُلقى بظلال خاصة على القصيدة وقد لجأ الشاعر في القافية إلى " إشباع الكسر " هذا الإشباع الذي يشبه لفظة التوجع - أوه - بدون هاء مما يسبغ العديد من الظلال الدلالية على الفكرة المركزية للقصيدة ، فالشاعر يعزف على ألقان ألمه عزفاً منفرداً متوحداً متوجعاً ومن أمثلة ذلك مانجده في قصيدة " وحد الغزال " : (جاني - سلطاني - نغني - عدبني - راني - تعدرني - هبلني - اقوالي - يغني - عيني - صبرني - عاداني - يجمعني - جاني - كناني - شاني - عياني - مني - ثاني) .

أما الصوت المميز الآخر فهو صوت الهمزة المتكرر كثيراً في كلمات قصيدته مثل :

(أقواس - إذا - إذا - اسكن - الرأس - الكأس - ألي - أعيت - شاني)

والهمزة من الأصوات المجهورة التي تتصف بالشديدة ، وتنقل الشاعر بأصوات حروفه بين الجهر والهمس ، والقوة والضعف ، ولا نعدم أن نجد الحروف المهموسة مثل الشين والسين مثل قوله: إذا بكيت من شفيت وإذا سكت ما اقواني وذلك بسبب ثنائية الدلالة على الحالة النفسية للشاعر التي تنتقل بين القوة والضعف الإنساني ، فالضعف الإنساني يبدو جلياً في وصف البعد عن الحبيبة والبقاء منفرداً ، أما الشعور بالقوة فتمثل في قوله:

لو صبت كل يوم نراه يبرا خاطري من جفاه " وهذا الوصف يقرر
الاستمرار والبقاء والثبات و الأمل في لقاء الحبيبة.

وقد جاءت هذه الأصوات في خدمة الدلالة موحية بالتجربة النفسية الشعورية للشاعر
ودالة على اللاشعور إضافة إلى الإيقاعات الموسيقية التي تُخلقها هذه الأصوات سواء
بتمثالها أو تقابلها أو إحياءاتها.

و لننظر إلى التكرار اللافت لحرف " الكاف " عند الشاعر في قصيدته " كيف اعلمي
وحيلتي " يتكىُّ على حرف الكاف المهموس المتكرر في عدد من كلمات هذه المقطوعة
الشعرية ، مثل : (كيف - نشكي - بركا - كما - كامل - كان - ببكاه - كلته - المجاكر
- لكل - هكذا - يعطيك) فهذا التردد اللاشعوري لهذا الحرف الذي يؤدي وظيفة صوتية
إضافة إلى المعنى، إنما ينم عن قدرة الشاعر على توظيف هذا الحرف، ليقدم بصفته
المهموسة الحالة النفسية للشاعر، فهو يتذكر سنوات العمر التي أمضاها مع فاطمة ولا
يخجل من تكرار البكاء والجهر به ، ولكنه بكاء يرتبط بلحبيبة وبالتضحية والعطاء ، لذا فهو
بكاء على استمرار العطاء ، لذلك جاء تكرار حرف الكاف معبراً عن التجربة الشعورية فهي
لحظة بكاء ولكنها ليست لحظة ندم ، والكاف حرف مهموس ولكنه من الحروف الشديدة ، ثم
نلاحظ تكرار " فونيم " العين في (اعلمي) وتبادلته مع " فونيم " الغين (سابع) في البيت :
(كيف اعلمي وحيلتي يا ولفي سابغ الشفر) وكذلك " فونيم " السين في : (سابع -
رسلي - ساعة - السما - سلتك - رسول - ينقسم - الحسب - النسب - سيدي -
نسله). والعين والغين من الحروف المجهورة، والسين من الحروف المهموسة وهذا التبادل
بين الأدوار التي تلعبها الفونيمات لا يعطي إيقاعاً صوتياً فحس ، بل يمتد تأثيره دلالياً
لارتباط هذه الإحياءات بالدلالة العامة للقصيدة ، بما يخدم التجربة الشعري ، والشعورية
انتقالها برفق بين الجهر والهمس والشدة والرخاوة ، والقوة والضعف.

والقارئ يحس بصوت العين قد تكرر بشكل لافت ومميز في الكلمات (اعلمي - بليعتي - ساعة - دمتي - العامة - رافع - على - عابد - دمع - عيونه - عندك - عجب - الوعر - ضعيف - العارف - يعرف - علاش - يعطيك) . والعين من الأصوات المجهورة القوية التأثير ، المميزة في النطق وفي الموسيقى وهي من الأصوات المتفردة التي لا تدغم في اللغة العربية ، ولا يدغم فيها ، " كالهزة والهاء والعين" (1).

هذا وقد جعل عبد القاهر الجرجاني يجيز في إبدال الأصوات المتجانسة أنه يمكن لحرف الحاء أن يبدل من العين فيما تتبادل العين مع الهزة (2) .

والقدماء قد نظروا إلى حرف العين نظرة خاصة، فهو من الأصوات ذات الأهمية والجرس الإيقاعي الخاص، فقد جعلها الخليل بن أحمد أول حروف العربية ترتيباً في معجمه اللغوي الذي أسماه بصوت الحر "العين" .

لذا نجد تكرار حرف العين المجهور ، وتناوبه مع صوت الحاء المهموس (حيلتي - البارح - الواحد - روح - الحس - اللماح - المحبوب - جاح - النواح - الجناح - الحجر - البحر - يطيح - الحسب - محنة - ينحقر - نضحاوا) . وهذا التناوب ما بين الجهر والهمس يمثل تناوب الصوت المرتفع الذي هو صوت الحنين يدوي في نفس الشاعر المتألم ، وصوت المتألم الموجوع الذي يشكي بعاد الحبيبة ، فيما كانت تجربته الشعرية متزنة متحدة ومتماسكة ، تخدم فكرته المركزية ، وتشير كل أجزائه الفنية إلى ما يعتمل في نفس الشاعر من قضية رومانسية وأثرها في اللاشعور عند العاشق ، لذا جاءت الحروف الواضحة التكرار في قصيدته أيضاً لتخدم مركزية الدلالة وصدق التجربة الشعرية ، ولا يمكن إلا أن نشير إلى الربط بين دلالة تكرار حرف العين المتميز بالثبات والجهر والقوة وبين التجربة النفسية للقصيدة وموضوعها المركزي الذي يتحدث عن المحبوب وعلاقته بمحبوبته فاطمة فهي من الثوابت عنده.

(1) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال ، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1983، ص 36.

(2) المرجع نفسه، ص 34.

وفي قصيدته " وحد الغزال " ، يطغى حرف الحاء ، ويقول: (وحد الغزال ريت اليوم)
يكرر أبو مدين بن سهلة حرف الحاء في قصيدته لدرجة يلحظها القارئ حتى قبل أن يقرأ
متمعناً مضامينها ودلالاتها ونجد من ذلك : (وحد - محزوم - حب - حومة - الحبيبة -
حتى - حبها - محبوبي - الحشا - حاضرين - حفلة - يمحي) . ليترك الشاعر فينا
الانطباع اللاشعوري بأن صوت الحب مهما بعد أشبه بالعطر القادم من الحبيب همساً ، في
حين يقرر الشاعر أن الحبيب مازال ييوح بصوت جهوري بسر الحياة ، ويعطي أنموذجاً
للرغبة في الحبيبة .

لذلك يعتبر تكرار حرف الحاء في قصيدته وسيطرته على باقي الحروف ، جزءاً من
التجربة الشعرية التي تُعطي المتأمل أحد مفاتيح مغارته التي تعطينا هذا الشعر الساحر .

ويكرر الشاعر أبو مدين بن سهلة حرف " القاف " في قصيدته " وحد الغزال
" والقاف من الحروف المجهورة القوية التي تحدث انحباساً للصوت في الحنجرة وكثرة
الكلمات التي وردت في القصيدة وبها حرف القاف مثل : (الطريق - قليلة - أقواس -
فوقها - بقيت - عقل - ذوق - قاسيت - اقوالي - العقل - لقيت - القران - الدراقة -
قريب - القلب - لقاء) ، مما يعطي دلالة واضحة على سيطرة الكلمات على التجربة
الشعرية ، فالشاعر يكتب من سجنه النفسي ، ويحتاج إلى الحرية التي تنطق بها كل خلية من
خلاياه ، فهو بحاجة إلى الصراخ والقوة التي هي ضد الصمت الإجباري ، وضد الضعف
الإنساني الطبيعي للأسير بين قضبان الحب ، لذلك يخدم تكرار حرف القاف الدلالة والفكرة
الرئيسية للشاعر ، وحتى إن جاءت بشكل لاشعوري فإنها تشير إلى جوهر الحالة النفسية
للشاعر ، وتخدم التجربة الشعرية وتعطيها أبعاداً وآفاقاً جديدة .

إن حرف الراء في قصيدة " كيف اعلمي وحيلتي " ليس مجرد " حرف روي "
اعتمده الشاعر أو " فونيم " يؤدي وظيفة صوتية فقط في هذه القصيدة ، بل إن صفة حرف
الراء المكررة في النطق ، تدفع القارئ إلى الحركة والإحساس بالانفعال ، الذي يدفع بالنفس

إلى الوثب والاندفاع في نغم موسيقي يمتلئ حركة وإيقاعاً ، فيأخذ صوت الرءاء بعداً نفسياً يتماهى مع البعد الفيزيائي للنطق، متحدين معاً لإنتاج الدلالة التي تعطي صفات إضافية لتصبح كلمات شعرية معبرة عن الحالة النفسية للشاعر ونجد من ذلك : (الأمر - الشفر - خبر - انقهر - الهجر - الوقر - الصبر - المطر - القدر - البحر - اظهر - الوعر - المطر - يفخر - يتذكر - مجاكر - اذكر) .

ويعطي الشاعر أبو مدين بن سهلة لأصوات المد دلالة خاصة في قصيدتي " كيف اعلمي وحيلتي " و " وحد الغزال " .

إن المد في الحروف يعطيها صفة القوة ، والحروف الممدودة ثلاثة هي " الألف والواو والياء " وهي حروف مجهورة . "حروف المد واللين هي - الألف والواو والياء - وهي حروف امتازت على غيرها من الأصوات بصفة المد التي تُعد صفة قوة فيها كما يرى عبد القاهر الجرجاني ، ويرى أن المد يعد بمنزلة حرف متحرك ، والمد نفس يمتد بعد مضي نفس الحرف"⁽¹⁾، أما حول تسميتها بحروف المد اللينة فيرى عبد القاهر الجرجاني أنها سميت بذلك " لأنها لانت مخارجها واتسعت ، وأوسعهن مخرجاً الألف ثم الياء ثم الواو وإذا أشبعت الحركات التي هي أبعاض لحروف نشأت منها حروف اللين"⁽²⁾.

وإذا أمعنا التأمل في هذه الكلمات التي تحتوي على أصوات المد عند الشاعر في قصيدته "كيف عملي وحيلتي" نجد (اعلمي - حيلتي - روح - رسول - القول - نشكي - ولفي - سابغ - بليعتي - رسلي - لمنيتي - ساعة - جاني - تقوات - دمعتي - خاطري - البارح - العامة - فاطمة - قايسة - اللماح - النواح - المحبوب ...) .

نجد كل هذه الكلمات تحتوي على حروف المد ، ورغم صفة المد المجهورة والقوية التي تكتظ بها كلمات القصيدة ، فإنها تأتي في سياق يعبر عن حالة الحزن النفسية التي

(1) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال ، ص 19 .

(2) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال ، ص 20 .

تحتوي القوة والضعف الإنساني ، ما بين قوة المحبوب في مواجهة الحبيبة ، والأحزان والآلام وبين عاطفة إنسانية سامية وهو يرى الأمل في تمسكه بالحبيبة رغم تخليها عنه فيما لا يستطيع أن يسمعها صوته ، ويبلغها الأشواق ، لبعدها المكاني عنه، لذلك كثرت أصوات المد في قصيدته لشعوره بالحاجة إلى الأصوات العالية القوية التي قد تصل إلى مسامع حبيبته.

إن الصفة المميزة لحروف المد في سعة مخرجها ، بما يعني خروج الصوت قوياً من الصدر يمكن أن يعبر عن حالات الانفعال النفسية الداخلية وهذا يعزز الدلالة ويعطي من شأنها في ظل إيقاعات تمتاز بالامتدادات المعبرة عن حالات الغضب التي أراد الشاعر أن يصفها مترافقة مع حالة الحزن.

ولننظر إلى حروف الإطباق عند الشاعر أبي مدين بن سهلة في قصيدته " وحد الغزال " ، حيث نجد : (الطريق - سلطاني - نعطي - صبت - غصن - صبرني - ظريفة - خاطري - طاب - حاضرين) . أن كثرة حروف الإطباق في هذه الأبيات من القصيدة لافت للنظر، فالإطباق دليل قوة وشدة. "الإطباق في الحروف - الصاد والضاد والطاء والظاء - هو وفقاً لعبد القاهر الجرجاني صفة قوة في الأصوات ، ولولا القوة لصارت الصاد سيناً والطاء تاء والظاء ذالاً ولزالت الضاد ، لأنها منفردة في مخرجها ، فإذا تُرك الإطباق زالت وفُقدت"(1) .

فالكلمات السابقة تحتوي على حروف الإطباق التي بها من القوة ما يجعلها تسيطر على باقي المفردات داخل البيت الشعري ، وتتحول إلى كلمات مركزية ، فالشاعر يصف الضعف الناتج عن الجهر بما يؤمن به ويعتقد أنه كلمة الشفاء ، لأنه يقول بشجاعة رأيه ويجاهر به ، أما المتجاهلون لحبه فيبقون أقوياء لكونهم ماكربين مخادعين لا يظهرون ما يبطنون .

(1) تأمر سلوم: نظرية اللغة والجمال، ص 117.

هكذا جاءت حروف الإطباق بما تحتويه من القوة والشدة ، ذات دلالة هامة أغنت
الفكرة المركزية التي يحس بها الشاعر، فجاءت هذه الكلمات ذات الحروف الدالة على الحالة
النفسية للشاعر، وحتى إن كانت سيطرة هذه الحروف على كلماته بشكل عفوي لا إرادي
فهي إنما تخرج من المخزون النفسي الذي يفيض بهذه التأثيرات الشعورية واللا شعورية.

ج-الجرس اللفظي: يمثل الجرس اللفظي " قيمة جوهرية في الألفاظ وبنائها اللغوي وهو
أداة التأثير الحسي بما يوحيه من السامع باتساق اللفظة وتوافقها مع غيرها من الألفاظ في
التعبير الأدبي"⁽¹⁾، ويقول إبراهيم أنيس في هذا الصدد " للشعر نواح عدة للجمال أسرعها
إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقطع وتردد بعضها بعد قدر
معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر"⁽²⁾. وهذا القول يوضح لنا أهمية
الجرس اللفظي في الخطاب الشعري و مدى جماليته فيه .

ويقع الجرس اللفظي في مفردات معينة ، تأخذ مكانها ضمن نطاق التركيب لتعميق
المعنى و الدلالة الصوتية معا. لأنه يمتلك خاصية فنية تجعله قادرا على إغناء البيت
وبعث الحياة فيه، وهذه الموسيقى التي لا تنشأ من اللفظ المجرد في كينونته المفردة " بل
تنشأ أولا من علاقته العامة بسائر السياق ، وهذه علاقة أكثر غموضا وهناك مصدر ثالث
لموسيقى اللفظ ، وهو علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في
السياقات الأخرى ، أي درجة اللفظ من إحداث ترابط الخواطر "⁽³⁾.

واللغة ليست إلا كلمات ، وتأخذ الكلمة أهمية خاصة في النص الشعري لا سيما وأن
الشعر تجربة إنسانية يتم التعبير عنها بتجربة لغوية ، ولكل كلمة معنى مباشر مضىء ، وظل
إيحائي مستتر. وتتم عملية انتقاء الألفاظ في ظل تجربة نفسية شعورية هي التي أنتجت

⁽¹⁾ ماهر مهدي هلال : جرس الألفاظ و دلالتها في البحث البلاغي و النقدي عند العرب ، دار الحرية للطباعة ، بغداد
1980 ، ص 15 - 16 .

⁽²⁾ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، مطبعة لجنة البيان العربي ، ط 3 ، 1965 ، ص 8 - 9 .

⁽³⁾ محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، مكتبة الخانجي ، دار الفكر ، ط 2 ، 1971 ، ص 20.

القصيدة ، إذ تصبح الألفاظ غاية ووسيلة أثناء مرحلة إنتاج القصيدة فهي وسيلة للوصول إلى الدلالة، وغاية لأهميتها في كونها تحمل اللغة الشعرية المكثفة ، كما تحمل الإيقاع ولها الدور الرئيس في تكوين موسيقية اللغة الشعرية داخلياً وخارجياً.

"إن النص في الخطاب الشعري يركز على الموسيقى ، وللألفاظ قيمة موسيقية إلى جانب دلالاتها المعنوية ، والشعر هو في ذاته ينظم لنسق من أصوات اللغة ، وتمثل الصورة الموسيقية لبنية القصيدة جزءاً مهماً من البنية الهيكلية للتجربة الشعرية ، ولعل السبب في شيوع الشعر وانتشاره على ألسنة الناس هو اللذة السمعية التي توفرها موسيقاه قبل إدراك المعاني والصور التي تأتي لاحقاً وتُصبح أكثر تأثيراً لأنها تُحمل على إيقاعات لها تأثير نفسي عميق يرسخ التقبل النفسي بين المبدع والملقي".⁽¹⁾ واللفظة محطة هامة وربما مصيرية لدى الشاعر في مختلف مراحل تطوره ومواقبته لعصره أو ما يعرف بالحدث.

في ضوء ما تقدم، ستكون دراستنا مقصورة في هذا الجانب على المفردات الأكثر حيوية في البيت أي تلك التي تمتاز ببنية عالية و خاصة في إغناء البيت بالإيقاع الموسيقي من جهة وأهميتها في إنتاج الدلالة من جهة أخرى.

ولو أخذنا على - سبيل المثال - هذا المقطع الصغير لأبي مدين بن سهلة من قصيدة (كيف عملي وحيلتي) يقول:

كَيْفَ اعْمَلِي وَ حَيْلَتِي	لَمَنْ نَشْكِي بَذَا الْأَمْرِ
كَيْفَ اعْمَلِي وَ حَيْلَتِي	يَا وَلَفِي سَابَغَ الشَّفَرِ
كَيْفَ اعْمَلِي وَ حَيْلَتِي	لَمَنْ نَشْكِي بَلِيَعَتِي

(1) عبد الخالق العف: تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة الجامعة الإسلامية المجلد التاسع العدد الثاني، غزة، 2001، ص 216.

وحاولنا أن نوجد علاقات إيقاعية محددة في موسيقى الألفاظ من خلال فضاء المعنى، لاستطعنا أن ندرك نمطا معيناً من ها يتسم بتوازن الدلالات المعنوية للألفاظ مع الإيقاع. فحرفا المد في الاسم (حيلتي) إضافة إلى المدلول المعنوي للاسم الموحى باتساع التجربة، فضلا على حرف المد الطويل (الياء) في لفظة (نشكي) الذي أكسب اللفظة بطءاً إيقاعياً. وهذا ما يؤكد محسن أطميش بقوله: "حروف المد التي تكسب المقطع إذا شاعت شيوعاً واضحاً، نوعاً من البطء الموسيقي، أو ما يمكن أن يوصف بالتراخي الموسيقي. كما أن انعدامها أو قلتها، يسهم في إضفاء نمط من الموسيقى الأقرب إلى السرعة" (1).

هذا الإيقاع الذي يدعو إلى الحركة يتلاءم مع تكرار لفظتي "اعملي/ حيلتي" الذي يدعو إلى النهوض مخاطباً النفوس الحية التي ليست كالأشياء الجامدة، إذ يناشدها أن تقوم كالسيل الجارف لترد العهد السالف، ويرجوها أن تصبح أمّاً ترسم بسمه على وجه خائف ويأمل أن توقف زحف الليل وتصبح برقاً وشهباً يحرق حزنه وألمه، وتكراره لللفظة "كيف" في بداية كل سطر من قصيدته، تمنح المتأمل الوصول إلى بؤرة الانفعال اللاشعوري الذي يعتبر مركز الدلالة لمضمون التجربة الشعرية، الذي يشمل كل أجزاء القصيدة، فهو دعوة إلى النهوض والبحث عن سبل التمسك بالحببية قدر الإمكان، ثم إن تكرار لفظة "نشكي" التي تحمل إيحائية هامة تفصح عن إرادة الشاعر في استعادة الماضي الجميل، لتعود البسمه إلى الشفاء.

والشاعر أبو مدين بن سهلة بتألقه اللغوي والدلالي، يعطي اللفظة عناية خاصة سواء أكانت في الإيقاع الملائم المؤثر، أم في الدلالة ضمن الحالة النفسية للتجربة الشعرية فيقول في قصيدته "وحد الغزال". إن ما تحدثه لفظة "الغزال" في النص الشعري هو الإحساس بتطور الحالة الشعورية المتنامية، فالتكرار هنا ليس للتأكيد بل ليحمل الانتقال

(1) محسن أطميش: دبر الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 307.

اللغوي لمواكبة التطور الشعري ، كما أن تكرار كلمة غزال نجده في كل مرة يفاجئنا دلاليًا ، رغم أن الغزال في كل مرة يعلو ويرتفع ، ولذلك يجعلنا الشاعر نحس أنه غزال جديد وارتقاء آخر ، وهذه الألفاظ التي تبدو مكررة لفظاً ، لا تبدو كذلك دلاليًا ، نجد: (وحد الغزال - حب ذا الغزال - جدي الغزال) والوزن الجميل الذي تحمله هذه الكلمات التي تدور للتعبير عن صور متجددة يبدو أجمل في ظل هذه العناية الفائقة بالألفاظ وإيقاعاتها المتشابهة التي يوفرها التماثل.

ويصر الشاعر على تكرار كلمة " عدبني " عدة مرات في هذه المقطوعة الشعرية رغم قدرته فنياً وإيقاعياً على إسقاط أغلبها، وبما لأنها محورية في الفكرة المركزية ، وهامة لإثراء التجربة الشعرية ، يقرر الشاعر اللجوء إلى التكرار معطياً الغلبة في خياراته للدلالة تاركاً للتحويلات التركيبية للفظ " عدبني " الفرصة لتهيمن ليس على اللاشعور بل على موسيقاه الخفية التي أثر أن يجعل الكلمات حاملة لحزنه لكي يضيفي على النغم الحزين حزناً آخرًا معزراً بالأثر النفسي الذي تحمله لفظه " عدبني " ، وما تتركه في نفس المتلقي من إلحاح يعطي المضمون قيمة حزينة وخلفية مؤلمة للقارئ تعزز دواعي إبداع الشاعر.

ولا بد أن ينظر المتأمل إلى الحركة الإيقاعية الناشئة عن تكرار هذه الكلمات التي إلى جانب توفر النص على إيقاعات مميزة ، تحمل دلالات تصون مركزية فكرة الألم في القصيدة ، وقد ظل الشاعر يركض وراء المعاني والأفكار والمشاعر ويحاول التعبير عن حالة الصراع التي يحياها .

فالموسيقى الداخلية تهيي الأنشطة الذهنية للمتلقي، لاستقبال معنى معين كامن في مدرج من مدارج الفضاء الإيقاعي، ومن دونها يكون من الصعب استيعاب إشكالية المعنى وتمثل قيمتها الرئيسية .

د-الموسيقى الخارجية :

لقد دار جدل كبير، وقيل الكثير عن علاقة الموضوعات بالأوزان، ومناسبة بعض الأوزان لبعض المعاني والأحوال النفسية، ويعتبر ابن طباطبا من أوائل النقاد العرب الذين لمحوا إلى هذا الموضوع عندما قال " فإذا أراد كل شاعر بناء قصيدة، مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"⁽¹⁾.

وكان حازم القرطاجني أول أولئك النقاد الذين أثاروا هذه القضية بصورة مستقلة في كتابه "منهاج البلغاء"، حيث تأثر بما نقله ابن سينا عن أرسطو فقال " فإذا أراد الشاعر الفخر حاكى بالأوزان الفخمة الباهية الرضية، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً وقصد تحقير شيء أو العبث به، حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء وكذلك وفي كل مقصد"⁽²⁾، ويدل تأثره بأقوال أرسطو في هذه القضية قوله " وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل عرض وزناً يليق به، ولا يتعداه منه إلى غيره"⁽³⁾، ولكل بحر بعض الصفات التي تجعله يلائم بعض الأغراض دون غيرها، فالطويل عنده من البحور الفخمة الرضية، كما أن فيه بهاء وقوة تجعله يصلح للأغراض الجادة كالفخر ونحوه، وفيه يميل اللفظ إلى جزالة وحسنٍ أطراد، وفي بحر الخفيف رشاقة وجزالة، وفي المتقارب سهولة وبساطة، وفي المديد رقة ورشاقة ولين، وفي الرمل لين وسهولة، أما المنسرح ففيه أطراد الكلام مع بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلاً، وفي المجتث والمقتضب حلوة قليلة مع طيش فيهما "⁽⁴⁾، والذي يبدو أن حازماً تأثر بما في " فن الشعر "لأرسطو دون دراسة أو نقد، فنقل آراءه دون أن يتحقق من صحتها أو على الأقل مدى موافقة النظريات النقدية في الشعر اليوناني مع النظريات النقدية في الشعر العربي.

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق: محمد السلام، منشأة المعارف، الإسكندرية ط 3، ص 43.

(2) أبي الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم محمد الحبيب بن دوخة، دار الغرب الإسلامي، ط 3، 1986، ص 205.

(3) كيلاني حسن سند: حازم القرطاجني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1986، ص 236.

(4) كيلاني حسن سند: حازم القرطاجني، ص 236.

الأصل أن يكون لكل شاعر ذوقه الخاص وإحساسه الخاص الذي يتفرد به عن غيره من الشعراء، ولا يتحكم فيه أي عامل خارجي، فالشاعر المطبوع وغير المطبوع لا يمكن لهما اختيار وزن معين ضمن موضوع معين، فالإيحاء والإلهام الشعري هو الذي يلزم الشاعر وزناً معيناً دون أن تتدخل إرادة الشاعر في اختيار ما يريد.

والإيقاع ركن هام من الوحدة العامة للغة، وهو جزء من الإيقاعات الكونية التي وهبها الله عز وجل للإنسان، وللشاعر - وهو إنسان حساس - أن يطور إيقاعاته وينغمها مع الحالة النفسية العامة التي يريد أن يرسمها عبر قصائده، ولكنه عندما لا يستطيع أن يواكب بتجاربه هذه التطورات الإيقاعية، واللغة بإيقاعاتها وتراكيبها تأخذ أبعاداً دلالية ذات شأن عظيم، في ظل القهر أو المعاناة أو الحرمان الذي يهانيه الشاعر.

ويقصد بالموسيقى الخارجية الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي والقوافي الذي يشكل قواعد أصيلة عامة يخضع لها جميع الشعراء في نظم قصائدهم فهي قاعدة مشتركة يبنى عليها النص الشعري.

أولاً: الوزن: يعد الوزن أهم أركان الموسيقى في الشعر، فالوزن هو القالب الموسيقي للأفكار والعواطف، وهو جزء لا يتجزأ من تجربة الشاعر، فلا يمكن الفصل بينه وبين الموضوع فهو لا يقوم بنفسه، كما أن جمالية الموضوعات لا تكتمل دون الاعتماد عليه، وهو أشبه بالخميرة كما يرى (كولردج)، حيث يقول "إن الوزن إذا ما قصد استعماله لأغراضٍ شعرية أشبه ما يكون بالخميرة... فالخميرة في ذاتها عديمة القيمة، بل إنها كريهة المذاق، ومع ذلك فهي تضيف على الشراب الذي تمتزج به بنسبٍ معقولة روحاً حيوية" (1)

يتطلب بناء القصيدة الشعرية فرض شروط وقواعد أهمها وحدة الإيقاع "الوزن" وبدون تحقيق هذه الشروط لا يوجد شعر، ولا يمكن التساهل في صرامة هذه القيود، وإلا فقد الشعر ميزته وهيبته، ولم يتخل الشعر في العصر الحديث عن الوزن الذي ظل ذا سطوة

(1) محمد زكي عشموي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار الشروق، القاهرة، 1994، ص 229.

مع تغيير في الشكل التقليدي للقصيدة ، والإيقاع أوسع من العروض ، بل أنه مشتمل عليه وبذلك يكون الإيقاع نسقاً للخطاب وبنية لدالاته " . (1)

ورغم أهمية الوزن في هيكلية القصيدة ، مثله مثل باقي أركان القصيدة ، إلا أن الكثيرين من رواد الرؤية الحديثة للشعر يرون " أن الوزن ليس مقياساً حاسماً أو وافياً للتمييز بين النثر والشعر، ويظل هذا المقياس كامناً في طريقة التعبير ، أو كيفية استخدام اللغة أي اللغة الشعرية " . (2)

لذا فقد قاموا بالتركيز على اللغة الشعرية محاولين وضعها كركن وحيد للتفريق بين النثر والشعر ويبدو هذا الأمر صعباً بل ومستحيلاً، لا لكونه يعلي من قيمة وأهمية اللغة الشعرية ، وإنما لأن مختلف فنون النثر الحديث ترى في اللغة الشعرية أسلوباً ووسيلة هامة في كافة الفنون الشعرية والنثرية ، لذا لن نعدم أن نجد من يعتبر الوزن مركباً هاماً يلتصق بالشعر حتى في لحظات ولادته، ولا يعتبره مكوناً خارجياً أو إضافياً ، والوزن كما تعرفه نازك الملائكة هو " : الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل " (3)

وإذا كانت القصيدة العمودية التقليدية قد اتّسمت بهذه السمة الإيقاعية من خلال الوزن و القافية، إلا أن القصيدة الشعبية لم تخل من مكونات الإيقاع الموسيقي أيضاً، لأنها تتخذ من التفعيلة وحدة موسيقية يكررها الشاعر كما يشاء دون الالتزام بتكرار عدد معين من التفعيلات. فموسيقى اللغة هي بالأساس توقيع للطاقات النفسية وفق نظام محدد؛ ووزن يحكم توالي المقاطع الطويلة والقصيرة مشكلاً عاملاً تجانساً للقصيدة على المستويين النفسي واللغوي.

ويبدو أن القصيدة الشعبية لم يكن لها الحظ الذي كان للقصيدة المدرسية الرسمية بالنسبة لفحص أوزانها ، ذلك لأن الاهتمامات المبكرة التي أولاها أصحابها لهذه القصيدة

(1) محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، الشعر المعاصر ، دار توبوقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1990 ج3، ص105.

(2) أدونيس : سياسة الشعر ، دار الأدب ، بيروت ، ط1، 1985، ص 24.

(3) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين بيروت ، ط4، 1974، ص 224.

لم تكن شاملة ، كما أنها لم تكن مركزة بالنسبة للمستوى المطلوب ، فمنهم من نظر إلى حركات هذه الأشعار على أنها الأوزان في القصيدة الزجلية ، ومنهم من حاول ضبط أوزانها عروضيا على الطريقة الخليلية، ومنهم من تجاوز كل ذلك وادّعى أن هذه الأشعار لا وزن لها ، وبعبارة أدق لا تخضع لبحور الخليل فضلا عن الداهيين إلى القول بأن أوزان هذه الأشعار أعجمية وفدت إلى المجتمع العربي عن طريق الفرس والإسبان⁽¹⁾.

ومن بين الدراسات الحديثة التي تناولت هذا الموضوع دراسة (عبد العزيز المقالح) "شعر العامية في اليمن" توصل فيها إلى أنه لا فرق بين الوزن وبين الموسيقى في القصيدة العامية اليمنية، فهو لا يتقترح بحورا بأسمائها كالبحور الخليلية إنما يعطي أشكالا للقصيدة الشعبية اليمنية، وهي: المبيت، الموشح، والقصيد، وهو يبينها على القافية والروي، ويعلق بقوله: "يكاد نظام القصيدة في هذه المرحلة يختلف عنه في المرحلة السابقة من حيث أنه ذلك النوع قد كان يحتفظ بتقنية الشطرين ، وغالبا ما كان الشطر الأول من بحر ، والشطرن الثاني من بحر آخر"⁽²⁾.

ونعتقد أن أوزان الشعر الشعبي الجزائري لا تختلف عن هذا الشكل الذي قدمه عبد العزيز المقالح، ولها شكل وإيقاع خاص ، وهي بعيدة كل البعد عن الأوزان الخليلية ، ذلك لأن اللحن اللغوي والموسيقى هو الأساس الذي تنبني عليه هذه القصائد الشعبية ، ويرى إحسان عباس أن التسكين في كلمات منطوقة بالعامية يبعد النغم والإيقاع عن الوزن العروضي في الشعر الفصيح⁽³⁾.

إذن استقامة الوزن في الشعر الشعبي تتم بانسجام النغم واستقامة اللحن ، ورأينا في هذا الموضوع أن الشعر الشعبي(الملحون) له نظام خاص به، وبعد القراءة والتمعن

(1) ينظر: العربي دحو: موسوعة الشعر الشعبي في الجزائر، النشأة ، المضمون، البناء، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة ، الجزائر، ط2، 2013، ص431.

(2) عبد العزيز المقالح: شعر العامية في اليمن، دار العودة، بيروت، 1978، ص326.

(3) ينظر: إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي ، عصر الطوائف والمرابطين ، دار الثقافة ، بيروت، ط 5، 1978، ص222.

Systeme المتكررين خلصنا إلى أن هذا الشعر ينبنى على النظام المقطعي)

(syllabique) فبحساب عدد المقاطع الصوتية في كل شطر من البيت تتحدد تسمية الأوزان كأن يقال وزن سباعي ، عشاري ...الخ.، وسوف يلاحظ هذا الانسجام بين الأشطر والأبيات ، وإذا كان هناك تفاوت بسيط بين المقاطع ، تُمدُّ الكلمة أو تُختصر لتتفق مع اللّحن ، وهذا ما لوحظ عند سماع هذه الأشعار ملحنة غنائيا .

وبما أن العامية تحيد عن قواعد الإعراب وتجزئ اللحن اللغوي، كذلك الشعر الشعبي لا يتقيد بصرامة الوزن وتحديد عدد المقاطع بدقة، وقد كان الحل في ذلك مد الصوت أو قصره مع انسجام صوت الآلة الموسيقية وحلها للمشكل عند الغناء.

ثانيا: القافية: تشكل الموسيقى ارتكازة أساسية في الشعر العربي فهي تعتمد على محورين رئيسين هما :الوزن الشعري والقافية، فالكلام لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية وهذا يقصد به الشعر العربي التقليدي أو العمودي، فالقافية تسهم بجانب مهم من الصوت الموسيقي في القصيدة التقليدية العربية، وليس من شك في أن للقافية أثرا في إكساب خواتيم القصيدة ملمحا موسيقيا موحدا، يتضافر وما يحققه لها البحر في تأليف شكل القصيدة الموسيقي العام، أو ما يسمونه الموسيقى الخارجية ، وهي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت . وإذا كانت القافية مقاطع صوتية، فهذا يعني أنها تسهم في تكوين موسيقى في القصيدة حسب براعة استخدام الشاعر لها، واختيار القافية المنسجمة مع العاطفة المسيطرة والنبرة الصوتية .

والقافية كما يعرفها الخليل بن أحمد" هي الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما مع حركة قبل الساكن الأول منهما "(1).

وانطلاقا من هذا التعريف فإن القافية في قصيدة "كيف اعلمي وحيلتي" مثلا في المقطوعة الأولى:

(1) مصطفى حركات: قواعد الشعر ، دار الآفاق، الجزائر ، دت، ص156.

بَذَ لَأْمَرٌ ← ذَ لَأْمَرٌ

سَابَغَ شَشْفَرٌ ← غَشْشَفَرٌ

بَلِيعَتِي ← لِيَعَتِي

وهكذا إلى آخر القصيدة، كما نلاحظ جواز اجتماع الساكنين في اللغة العامية فتصبح القافية إذن الساكنين الأخيرين وما بينهما مع حركة قبل الساكن الأول، ولكن ما هو موجود ساكن قبل الساكن الأول ثم حركة قبل الساكنين ، وقد جاءت القافية بهذا الشكل في كامل القصيدة ، ومما لاشك فيه أننا توصلنا إلى شكل جديد من القافية في الشعر الشعبي ، قد تحيل الباحثين إلى البحث في هذا الموضوع .

أما في قصيدة "وحد الغزال" فالقافية في المقطوعة الأولى هي أَنِي أَي فتحة تسبق الساكنين الأخيرين وما بينهما مثل: جاني سلطاني ، وفي هذه القصيدة نجد تنوع القافية ، فقد تكون قافية في الشطر الأول ، وأخرى في الشطر الثاني ، وقد تكون قافية موحدة في ثلاثة أشطرات لتأتي قافية مغايرة في الشطر الرابع مثل ما هو موجود في البيت (11-12-13) : شُوف ، شنتوف، تشوف، ثم قافية أخرى هي : رَانِي أَي:وَفْ ثم أَنِي

ولاشك أن سبب هذا التنوع في القوافي وجواز اجتماع الساكنين في آخر ووسط القافية هو طبيعة هذا الشعر الذي يضبطه الصوت أثناء الغناء، وترفع عنه الآلة الموسيقية كل ما نراه عيبا في القافية أو تشوها في اللغة.

ثالثا: الروي: الروي هو الحرف الذي يلزم كل أنواع القوافي ويتمحور دائما حول التكرار الصوتي، إذ تنسب القصائد إلى الروي فيقال لامية ودالية وميمية⁽¹⁾.

(1) مصطفى حركات : قواعد الشعر ، ص161.

ويتخذ الروي في القصيدة الأولى شكلا جديدا إذ يساير القافية وهو يتغير ويتنوع من مقطوعة إلى أخرى في الأبيات: (1-2-3-)، الروي في الشطر الأول هو (ت)، وفي الشطر الثاني (ر)، والأمر نفسه بالنسبة للأبيات (4-5-6) .

وقد يستعمل الشاعر الشعبي التصريع فيأتي الروي نفسه في الشطر الأول والثاني والأول من البيت الموالي يأتي راوي آخر مثل ما جاء في البيت (7-8) : عامه - فاطمه - قايحه - هجر .

والقصيدة الثانية لا تختلف عن سابقتها في التداول بين رويين مختلفين بين الأبيات والأشطر كالتداول بين (م-ن) في الأبيات (2-3-4)، و (س-ن) في الأبيات (14-15-16) ، (ل-ن) في الأبيات (23-24-25) .

والمستنتج من خلال هذه الدراسة أن الشاعر الشعبي قد تحرر من القيود والقواعد الصارمة التي حددت القافية والروي ، وأوجد لنا شكلا جديدا للقوافي والروي وجاز وضع روي في شطر، وآخر في شطر، أو تتابع روي في ثلاثة أشطر متتالية يأتي روي مغاير في الشطر الموالي، وهذا تبعا لشكل القصيدة التي تتخذ هندسة معينة، فللقافية أشكال والروي يتبع القافية مثل: المثنوي والمثلث والمربع والمخمس والمسدس والمثلث (1) .

ونرى في هذه الأشكال والتنوع في الروي وفي القوافي إبداع للشعراء الشعبيين والإتيان بما هو جديد، خصوصا وأن هذه الأشعار موجهة للغناء وتعدد الأشكال يتمشى مع تنوع اللحن الموسيقي في كل مرة ، وقد يتلاءم هذا التنوع مع تجارب شعورية عديدة تصور شخصية الشاعر وأهوائه وميوله .

2 2 -المستوى الصرفي:

عني قدامى اللغويين العرب بدراسة المستوى الصرفي وذلك بذكر بنية الكلمة وتحويلها إلى أبنية مختلفة لمعانٍ متعددة: فقد خصص "ابن جني" بابا في كتابه "الخصائص" و

(1) ينظر: العربي دحو، موسوعة الشعر الشعبي في الجزائر، النشأة، المضمون، البناء، من ص 474 إلى 479 .

أسماء "باب في قوة اللفظ لقوة المعنى" مهتماً بوظيفة التناسب والتقابل بين الألفاظ؛ حيث يقول: "هذا فصل من العربية حسن، منه قولهم خَشَنَ، واخشوشن، فمعنى خشن دون معنى اخشوشن، لما فيه من تكرير العين وزيادة واو... وكذلك قولهم: أعشب المكان؛ فإذا أرادوا كثرة العشب فيه قالوا: اعشوشب ومثله باب فعل وافتعل، نحو قدر واقتدر؛ اقتدر أقرب معنى من قولهم : قدر"⁽¹⁾.

ويعد علم الصرف من أجل علوم العربية وأحقها بالعناية، فهو يدرس بنية الكلمة ووزنها الذي هي عليه، وما يعتريها من زيادة وحذف وقلب وإعلال وغير ذلك، كما يدرس الدلالة الخاصة بكل بنية، التي بها يتبين كون اللفظ، اسماً أو فعلاً، أو كونه نوعاً من الأسماء أنفسها، فمنها المصادر والمشتقات والجموع وغير ذلك والكلمة رمز يجسد في الأذهان صورة الشيء والمدلول، تتحرك من خلاله معطيات الحواس انفعالاً أو دهشة إعجاباً أو إعراضاً، لهذا فإن تنظيم الدال (الكلمة) صوتياً أو صرفياً أو تركيبياً هو جزء من جماليات النص الذي يرد فيه "لأن الكلمة في النص الشعري تتطوي على تصميم داخلي معقد يحكم جرسها، وبناءها الصرفي، ودلالاتها المجازية وإيحائها الفكري والشعوري بما يؤكد أن تحليل الكلمة الشعري، وفك رموزها بجميع ظلالها ومظاهرها فن قائم بذاته"⁽²⁾.

إن القوة التعبيرية للكلمة وفعلها في النص الأدبي لا يتأتى من معناها وحده، بل من طبيعة جرسها وشكلها البنائي وعلاقتها غيرها من الكلمات، فجمال اللغة في الشعر يعود فاعلية المكون الصرفي بمعزل عن فاعلية (التركيب) إذ التركيب لا يوجه إدراكنا إلى نوع من الإمكانيات الملائمة فحسب، ولا يتوقف نشاطه لكي يفحص العناصر المكونة أو يقدر علاقتها، ولكن فاعليته هي ما تقتضي انتباهاً عميقاً واعياً، وما تجتذب الإحساس الجمالي

(1) ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج 3، القاهرة، ط 3، 1981، ص 267-268.

(2) محمد شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، المكتبة المكية، مكة المكرمة، 1995، ص 85.

بوجه خاص، وهي بعيدة عن المدلول الثابت الموجه بقدر ما هي بعيدة عن ترتيب الأجزاء أو العناصر المكونة ترتيباً منطقياً وتتابعها واحداً تلو الآخر⁽¹⁾.

أ- الأفعال:

إن استعمال البنيات الفعلية بأنواعها لا يجري اعتباراً فكل بناء دلالة خاصة به فتصير داخل النص الشعري بنيات إيحائية تمثل جزءاً من مظاهر واتجاهات وأفكار وحالات نفسية شعورية⁽²⁾ إذ أننا على المستوى البلاغي والأدبي نستعمل بنيات ، وتراكيب وأساليب معينة تشكل بجملتها (تقنيات الإقناع بالكلام)، والإقناع هدف الباحث شاعراً، أو كاتباً، أو خطيباً، مما يؤكد أن لغة الأدب عموماً، والشعر خصوصاً، لغة مخصوصة مميزة، لأنها لغة انفعال وحساسية وتوتر، يعود جمالها في الشعر-فيما يعود- على مستوى البنيات إلى نظام المفردات وائتلاف أصواتها وعلاقاتها مع بنيات أخرى⁽³⁾. ولذا نحاول أن نتأمل بعش البنيات الصرفية من خلال نصي ابن سهلة وبيان دور كل صيغة صرفية في إيقاع النص ودلالاته وجماله.

لقد تنوعت الأفعال في قصيدتي ابن سهلة، فمنها الماضي والمضارع والأمر بلغ عددها في القصيدتين (124) فعلاً من بينها أربعة أفعال ناقصة. والفعل ما دل على حدث مقيد بزمن (ماض، مضارع، أمر)، وفي هذا الصدد يقول سيبويه "أما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء، وبنييت لما مضى، وما يكون، ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع"⁽³⁾.

والجدول التالي يبين توزيع الأفعال الموجودة داخل النص، ونوعية الأزمنة من

خلال الجدول التالي:

(1) تامر سلوم: نظرة اللغة والجمال في النقد العربي ، دار الحوار والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1983 ، ص107.

(2) هادي نهر: دراسات في الأدب والنقد ثمار التجربة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011 ، ص193.

(3) سيبويه: الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988، ص2.

قصيدة كيف "اعلمي وحيلتي"			قصيدة "وحد الغزال"		
الفعل الماضي	الفعل المضارع	فعل الأمر	الفعل الماضي	الفعل المضارع	فعل الأمر
امشي البيت (07-04)	نشكي: الأبيات (-10-6-3-1) -22-18-14 -33-30-26 (42-38-34)	بركا(-08) (36)	ريت(-1-2) (27)	يهوم	جرب(-10) (11)
جاني	ايدورّ	روح	عدّبنّي: (-1 (7	نعطي(4-5)	ذوق
انقوات	يطير	امشي	كان	نشريه	صبرني
افنيت	نهوى(19،35)	قصرّ	بقيت	نشوف(6-9) (28)	
انقهر	ينقسم	تشوف	قاسيت(11)	نغني	
قال البيت (-08 (31-23-15)	يطيح	اسمع	افنيت	تعذرني	
سلّتك	نضحاوا	اصغى	القيت(-12) (17)	تشوف	
قالت: (-19 (35-27)	يشرف		هبلني	انرى	
خلّيته	يدير		بكيت	يغني	
صاب	يزين		شفيت	يزهيني	
كان: (21-20)	يقرا		سكتت(-13) (14)	يهديك	

	اذكر: (28)	يغني		اسكن	نرتجي (21-28)	
	شاف (11-21)	يعرف (32،33)		لغى	يجمعني	
		يمنع		صبت	انراه	
		يفخر		خلات	ييرا	
		يكون		ولات	ترغبوا	
	يتذكر			اعبيت (21-28)	يغفر	
	تلحق			جات	يمحي	
	نوصيك			عاداني		
	انجيب			جاني		
	يعطيك			لهبت		
				هبت		
				طاب		
				اسمع		
المجموع	21	36	08	30	22	04

المجموع في القصيدتين:

الماضي	المضارع	الأمر
41	58	12

نلاحظ من خلال الجدول في القصيدة الأولى "كيف اعملي وحيلتي" طغيان الأفعال المضارعة فقد بلغت (34)، يليه الفعل الماضي إذ بلغ عدد وروده (25) -مع فارق بسيط- ثم فعل الأمر الذي بلغ عدد وروده تسع مرات

أما في القصيدة الثانية "وحد الغزال" نلاحظ طغيان الأفعال الماضية إذ بلغ عددها (30) تليها الأفعال المضارعة التي عددها (22)، ثم أعال الأمر التي بلغ عددها (4).

لقد جمع ابن سهلة بين الأفعال الماضية والمضارعة مع تفاوت بسيط بين

القصيدتين، إضافة إلى توظيفه لفعل الأمر، وهذا يدل على عناية الشاعر بحركة الزمن داخل النص، لإدراكه ضرورة هذه الحركة في البنية الدرامية والإسهام في تنشيط عناصر مصاحبة كالخبر والنعت والحال بوصفها مولدة للإيحاء وتحددت هذه العناية بالفعل خاصة، ولاسيما الفعل المضارع الذي يتحلى بمرونة عالية من حيث الإسناد إلى الضمائر والتحول إلى أزمنة مغايرة، وتلونه إثباتاً ونفياً وتوكيداً، وتعدد نواصبه وجوازمه⁽¹⁾.

فقد بلغ عدد الأفعال المضارعة في القصيدتين (56) والأفعال الماضية (45)، ولعل هذا الولع بالفعل المضارع يكمن في حرص الشاعر على إظهار حالته النفسية للمحيطين به حتى يتفاعلوا معه، فهو لا يطيق صبراً على ما أصابه من حزن وأسى ولوعة فيبوح بما أصابه ويواصل شكواه ، فقد تكرر الفعل "تشكي" أي "أشتكى" في القصيدة الأولى 12 مرة، وفي القصيدة الثانية نجد تكرار الفعل نعطي (مرتين) ونشوف (4 مرات)، ونعطي (مرتين)، ونرتجي (مرتين)، والبنىات الزمانية الآتية تثير مشاعر إيحائية تظل تتسع، وتتشعب فتذكي تذكارات عالقة بالشعور تمتد وتتفصح أبعادها خالقة حركة متصلة الحلقات متتابعة الأحداث⁽²⁾.

فعندما يتحدث ابن سهلة عن عظيم همه من فراق الحبيبة يبدأ بالشكوى فتبدأ الحركة بالتصاعد، ثم يوظف الزمن الماضي في وصف حالته النفسية، ليعود إلى

(1) كمال عبد الرزاق العجيلي: البنى الأسلوبية، دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية ، لبنان، 2012، ص179.

(2) هادي نهر: دراسات في الأدب والنقد ثمار التجربة، ص199.

المضارع عندما يتحدث على لسان الحبيبة وحواره معها، فتتصاعد الحركة بالاتجاه لعناصر الطبيعة كقوله (يذوبوا الجبال، ينقسم الحجر، يطيح في البحر، يدير طريق، فالوعر، تلحق الهلال)، فيدل ذلك على الحدث المستمر نتيجة قرار الصد والهجران . ونجد مع الأفعال المضارعة دفقا من المعاني، وحشدا من الصور المتنامية، لكن الشاعر لا يكتفي بالحاضر فقط، إنما مزج في القصيدتين الماضي والمضارع ليؤلف بذلك عالماً درامياً داخل النص.

وقد جاء الفعل الماضي في الرتبة الثانية في القصيدتين إذ بلغ عدده (45) فعلا، 25 منه في القصيدة الأولى، و 30 فعلا في القصيدة الثانية ، و"يفيد الماضي وقوع الحدث أو حدوثه مطلقا، فهو يدل على التحقيق لانقطاع الزمن في الحال؛ لأنه دل على حدوث شيء قبل زمن المتكلم نحو: قام ، جلس، قرأ ، وقد يأتي الفعل في صيغة الماضي، ويحمل دلالة الحال أو الاستمرار أو الاستقبال، فالماضي ينصرف إلى معنى الحال في قولك بعت واشتريت، فهذه الصيغ في الماضي والمراد الحال، وقد أوقعها المتكلم في الماضي للدلالة على صدق المراد وتأکید العزم عليه"⁽¹⁾.

وتأتي الدلالة على الاستمرار في مثل ﴿دَرَجَتٍ مِّنْهُ وَمَغْفِرَةً وَرَحْمَةً وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا

رَحِيمًا﴾ ⁽²⁾ أي كان ويكون وهو كائن الآن جل جلاله، ويعود السبب في استعمال

الفعل الماضي إلى ارتباط الشاعر بحوادث وقصص ومواقف وذكريات يرويها حتى يتمكن من استدراج السامع ويحمله في رحلة ذهني ويطلعه على المآسي والهموم التي حلت به من جراء الحب والشوق والغرام بالمحبة فاستعان بالأفعال (امشى، جاني افنيت، انقهر، قال، سلتك، جاح، ظهر)، وفي القصيدة الثانية : (ريت، عيني رأيت، بقيت

(1) محمود عكاشة: التحليل الأسلوبي في ضوء علم الدلالة، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والمعجمية، دار النشر للجامعات ، القاهرة، ط2، 2011، ص102.

(2) سورة النساء، الآية: 96.

ماصبت (لم أجد)، لقيت (وجدت)، خلّات (تركت)، ولّات (عادت)، عيّت (تعبت)، عاداني (هجرني)، لهبت، صبت، طاب، ريت (رأيت).

وقد ربط الشعر بين ما وقع له وبين آماله وأحلامه في استرجاع الحب الكبير الذي فقده، وأس هذه التقابلية بين الواقع الأليم وما تركه في نفسية ، فهي أحداث ماضية لكنها غير بعيدة، فينطلق منها موظفا الأفعال المضارعة محاولا من خلالها إيجاد حلول قد تخرجه مما هو فيه.

والأفعال الماضية الموظفة في النص تدل على سرد الأحداث الماضية منها: (امشي رسلي لفاطمة، جاني بشي خبر، قال، سلتك، ريت، بقيت، لقيت، خلّات، ولّات، صبت). وقد تدل على الحالة النفسية التي آل إليها الشاعر من جراء هذه الأحداث التي لم تتوصل إلى حل وفرج منها: افنيت، انقهر، جاح، عيّت، عاداني، لهبت، طاب). والشاعر عندما يستعمل الماضي ، لا ينفى الحاضر، إنما يتسعين به ليفجره بشكل أقوى، ولذلك يعود لاستعماله كبنية رئيسية لزمان النص، لإعطاء الأولوية ، ومن خلاله يتم استحضار الماضي، فابن سهلة يستقي موضوعه الشعري من الواقع الذي يحياه. يوظف ابن سهلة أيضا أفعال الأمر التي تفيد الطلب والرجاء والتمني. وقد جاء فعل المر على لسان المحبوبة، وعلى لسان الشاعر، وعلى لسان المرسول، ففي القصيدة الأولى يُخاطب مرسول فاطمة، فيقول لها: لله بركا من الهجر ومعنى "بركا" فهي "توقفي" عن الصد والهجران، فتزد عليه بقولها قالت له امشي روح ما هو شي ذا القول ، أي اذهب فهي تطلب منه المغادرة لأن الكلام لا يعجبها (روح-امشي) تفيدان المعنى نفسه وهو (اذهب).

قصر بركا من الملام، تشوف إذا تلحق الهلال، ثم تأتي صيغة المر على لسانه يقصد من ورائها جلب الانتباه، اسمع نوصيك يا لبيب واصغى لكل ما نجيب، جرب وتذوق تعذرني ، ربّي الكريم صبرني.

وعليه نستنتج بأن التحولات الزمنية داخل القصيدة ليست عملاً عشوائياً، خارجاً عن إرادة الشاعر أبي مدين بن سهلة بل هي من صميم العمل الإبداعي.

ب- المشتقات:

بذل العلماء القدامى جهوداً كبيرة في تقعيد اللغة، وتحديد مجالات استخدامها محاولين بذلك ضبط استعمالها ألفاظاً وتراكيب، وبينوا اشتقاقها وتصريفها، كما هي الحال في الصرف العربي، وتأتي صيغ المشتقات في صورة أبنية متعددة قياساً من الألفاظ اللغوية، إذ يتم بواسطة هذه الصيغ تزويد اللغة العربية بمفردات متعددة ذات معانٍ متنوعة يحتاجها الشاعر، كي يعبر بها عن أهدافه وتوظيفها في تجسم الصورة الفنية التي يريد التعبير عنها، وتنقسم المشتقات إلى: اسم الفاعل، واسم المفعول، وصيغ المبالغة، والصفة المشبهة، واسم الزمان، واسم المكان، واسم التفضيل، واسم الآلة⁽¹⁾.

وتلعب المشتقات دوراً دلالياً مهماً في قصيدتي ابن سهلة، بحيث تعمل كل بنية عملها في ضبط العلاقة بين ظاهر اللفظ ومضمون القصيدة ومن هذه المشتقات:

اسم الفاعل:

ورد اسم الفاعل في القصيدتين لأنه يتميز بسمّة خاصة، وهي الدوام والثبوت بالنسبة للفعل "قاسم الفاعل يدل على الحدث الذي يتحقق من هذا المصدر، ويدل على الحدوث، ولا يدل على الثبوت بدرجة ثبوت الصفة المشبهة ولا يدل على الحدوث أو التجدد بدرجة الفعل ولكنه أدوم وأثبت في المعنى من الفعل، ودون قوة ثبات الصفة المشبهة في صاحبها، ويميز اسم الفاعل عن غيره من المشتقات دلالاته على من قام به الفعل على وجه الحدوث والتجدر"⁽²⁾.

واسم الفاعل في قصيدتي ابن سهلة يدل على الدوام والثبوت، ومرة يدل على التغير والتجدد.

(1) عبد الرحمن حجازي: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، دراسة أسلوبية، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 2005، ص 173.

(2) محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص 71-72.

البيت: كَيْفَ اعْمَلِي وَ حِيلْتِي

لَمَنْ نَشْكِي بَذَا الْأَمْرِ

كَيْفَ اعْمَلِي وَ حِيلْتِي

يَا وَلَفِي سَابِغُ الشَّفَرِ

خَلِيَّتُهُ عَابِدُ النَّوَاحِ

دَمَعُ عَيْوُنِهِ كَمَا الْمَطَرُ

قَالَتْ لَهُ نَازِقٌ* الْغَزَالُ

مَنْ نَهَوَى طَالِقُ الدَّلَالِ

الْعَارَفُ يَعْرِفُ الرَّجَالَ

وَالْمَالُ عِلَاشٌ يَتَذَكَّرُ

قَالَتْ مَسْبُوغَةُ النَّيَامِ

مَنْ نَهَوَى رَاخِفُ الْحَزَامِ

فِي قَوْلِ الشَّاعِرِ الْأُدَيْبِ

ابْنِ سَهْلَةَ هَكَذَا اذْكُرْ

وفي القصيدة الثانية:

البيت 22: طَالِبُ عَالَمِ الْأَشْيَاءِ

عَنْ قَرِيبٍ يَجْمَعُنِي

نلاحظ أن اسم الفاعل في معظمه مركب إضافيا أي يتلوه مضافا إليه منها: سابغ

الشفر-رافع السما-عابد النواح- طالق الدلال- راخف الحزام وهي مشتقة من أفعال

ثلاثية يُعبر بها عن شعور داخلي، وهو في حالة إفصاح عن آلامه ليوصلها إلى الحبيبة

وإلى القارئ .

وبنية اسم الفاعل المصوغة من المصدر الثلاثي عدد مظاهر حياتية معينة، فإن أفق

تأثيرها الدلالية ينحصر بالمهمة والقوة اللتين تكونان في أحوال الفاعلين أنفسهم⁽¹⁾.

وعليه فإن اسم الفاعل عن ابن سهلة معنى مفعم بالمشاعر النفسية والأحاسيس

الوجدانية التي يريد الشاعر نقلها إلى القارئ أو المجتمع، ووقعها على الوجدان النفسي.

*النزق من الخفة والطيش: ينظر: ديوان أبي مدين بن سهلة، تحقيق شعيب مقنوني، ص 144.

(1) ينظر: هادي نهر: دراسات في الأدب والنقد ثمار التجربة، ص 206.

اسم المفعول:

عرف ابن هشام اسم المفعول بأنه: "ما دل على حدث ومفعوله، كمَضْرُوب ومؤكّر⁽¹⁾"، وهو اسم يدل على وصف المفعول بالحدث على نحو التجدد بيد أنه إذا ما تبين بالفعل فإنه يدل على الدوام والثبوت كاسم الفاعل ويقاس من الثلاثي على وزن (مفعول)، وأما غير الثلاثي فيأتي على اسم (مُفْعَل) وتظهر صيغة (مَفْعُول) في قول الشاعر في القصيدة الأولى:

- البيت 15: قال لها يا ضي اللماح قلب المحبوب راه جاح*
- البيت 23: قال المرسول يا عجب ذا الشي من قلة الأدب
- البيت 35: قالت مسبوعة النيام من نهوى راخف الحزام

وفي القصيدة الثانية:

- البيت 3: جراي في الخلا محزوم سماوه العرب جاني
- البيت 10: راني بلا عقل متلوف جرب و ذوق تعدرني
- البيت 23: راني بحبها مهبول محبوبي ظريفة المقتول
- البيت 24: منها خاطري مشغول حتى المنام ما جاني
- البيت 25: نارها فا الحشا مشعول لهبت من داخل كنائي

نلاحظ أن بعض أسماء المفعول تدل على الدوام والثبوت كما أشار ابن هشام مثل قول الشاعر (محزوم، ومفتول، محبوبه) وتدل أيضا على وصف الحال نحو: (متلوف، مهبول، مشعول)، "إن استعمال (المفعول) مع معموله الأول وحده يدل على انتقال الحدث

(1) ابن هشام الأنصاري: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ج 3، دار الفكر، بيروت، دت، ص 232.

* جاح بمعنى ضعف وتلاشى نتيجة السقم، ينظر: ديوان بن سهلة، ص 144.

من دلالة العمل إلى دلالة الحال... فإن لم يكن كذلك فالحدث مستقر في ذات الحدث دالاً على القوة على فعل الشيء بما يدخل ذلك الحدث في دائرة التحقق واليقين⁽¹⁾.

وبذلك يكون الشاعر قد عبر عن الصيغة الصرفية-اسم المفعول- بشكل متنوع وبذلك جاء محملاً بالمعاني العاطفية والشعرية وفق ترتيبها في بيان هذا النص.
ج-الصفة المشبهة:

الصفة المشبهة وصف دل على معنى وذات، وهذا يشمل اسم الفاعل واسم المفعول، وأفعال التفضيل، والمشتقات، ولكن الصفة المشبهة تخالف المشتقات في البناء والمعنى، فهي أقوى في الوصف، وتصاغ من فعل لازم، وتكون للحال⁽²⁾.
وقد تدل أيضاً على معنى الثبوت أو الاستمرار في صفات الله تعالى نحو: العزيز الحكيم، الغفور، الشكور.

وقد وظف الشاعر صفة مشبهة جاءت على وزن "فَعِيلٌ" في القصيدة الأولى:

- | | | |
|-----------|---|--------------------------|
| البيت 27: | قالت محنة <u>الخليل</u> | المال يزين <u>الدليل</u> |
| البيت 28: | والي ابن <u>القبيل</u> | إذا كان ضعيف ينحقر |
| البيت 29: | لو يقرأ سيدي <u>خليل</u> * [*] | في الدنيا مايلة أوقر |
| البيت 39: | اسمع نوصيك يا <u>ليبيب</u> | واصغي لكل ما نجيب |
| البيت 40: | في قول الشاعر <u>الأديب</u> | ابن سهلة هكذا اذكر |
| البيت 41: | من هو نسله <u>حسب</u> | فعله يعطيك الخبر |

وفي القصيدة الثانية:

(1) هادي نهر: دراسات في الأدب والنقد ثمار التجربة، ص208.

(2) محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص76.

* سيدي خليل: إشارة إلى المتن النثري للفقيه للمذهب المالكي الذي كان متداولاً بين المغاربة.

البيت 9: فيها بقيت نشوف هُبيل فيه كي راني

البيت 20: الحبيبه ظريفة الوجنات الي في عهدك ولات

البيت 23: راني بحبها مهبول محبوبي ظريفة المفتول

البيت 27: طاب القلب من هواه و لا ريت من شاني

نجد استعمال الصفة المشبهة "فَعِيلٌ" من قبل الشاعر دالة على ما يتصف به نحو:

(الخليل، القبيل، الأديب، حسيب، هبيل) وما يتصف به غيره كقوله (الدليل: ويراد به الدليل، ضعيف، لبيب، ظريف)، فهو يعطينا صورة الحبيب المولع، ابن الحسب والنسب وهو شاعر وأديب، وهو يصف نفسه بالمجنون فاقد العقل من خلال لفظة الهبيل) لما رآه من جمال المحبوبة، ويصف غيره من خلال هذه الصيغة بقوله: "الدَّليلُ: ويراد بها الدَّليل ضعيف، لبيب، ظريف) وهو يجمع بين الصفات الإيجابية والسلبية، "فيأتي بناء (فَعِيل) للدلالة على الثبوت مما هو خلقه أو مكتسب أو خصال، فالدلالة على الخلقة مثل: طويل قصير، قبيح جميل، وللدلالة على الخلق مثل: حكيم، رزين، لئيم، وللدلالة على المنزلة شريف، وضعيف، مهين، ويلاحظ أن الصفات التي تأتي على هذا الوزن تدل على الثبوت والاستمرار⁽¹⁾.

وتجدر الإشارة إلى أن استعمال صيغة "فَعِيل" في الدارجة قد تشير إلى التصغير

منها قول الشاعر القلب ، هبيل، فهي تصغير قلب ومهبول، وفي الفصحى تأتي على وزن "فَعِيلٌ" لكن الدارجة لا تلتزم بتوالي المتحركات لذلك تطابقت الصيغتان .

ونجد أيضا في القصيدتين صيغا صرفية أخرى جاءت على وزن فَعْلٌ : أَمْرٌ، وَعَرٌ

صَبْرٌ، شَفَرٌ، عَقْلٌ، وَتَرٌ، خَمَرٌ، وَقَرٌ، بَحَرٌ، حَجَرٌ، عَجَبٌ، أَدَبٌ، حَسَبٌ، نَسَبٌ.

فَعَالٌ : جَرَّاي.

فَعْلان: ولهان.

(1) ينظر: محمود عكاشة، التحليل الغوي في ضوء علم الدلالة، ص78.

صيغ الجموع:

فَعُول: فصول، وصول، عيون.

فُعَال: جبال، نيام، رجال، لماح.

لقد أبدع ابن سهلة في تعبيره عن آلامه وشوقه وحالته النفسية في صورة صيغ

صرفية متنوعة خلقت تشكيلات إيقاعية ، تمثلت في اسم الفاعل واسم المفعول، والصفة المشبهة، فجاءت مملة بالماضي العاطفية والشعورية، ويشير ابن طباطبا العلوي إلى أهمية اللفظة وحسن استعمالها "وقال بعض الفلاسفة: إن للنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها وجعل ذلك برهاناً على نفع الرقي ونجعها فيما تستعمل له"⁽¹⁾.

نستنتج أن الشاعر وظف الإمكانيات الصرفية للصيغ الاشتقاقية واستخدمها استخداماً فنياً ، فكانت لها ولالألفاظ دلالاتها وإيحاءاتها المميزة، وقد استطاعت نيل إعجاب القارئ والاستمتاع بها.

وإذا انتقلنا إلى الألفاظ نجد ابن سهلة قد اعتمد على مجموعة من الألفاظ تنتمي إلى حقول دلالية دالة على حالته النفسية والفكرية و"الكلمة فكرة وعلاقة، إنها تحتوي -في ذاتها - على الإيقاع والفعل"⁽²⁾.

ومن بين هذه الألفاظ الواردة في القصيدتين:

د- دلالة الألفاظ في القصيدتين:

-الألفاظ الدالة على الحزن والأسى:

نشكي -ليعتي -اتقوات دمعتي-افنيت-خاطري انقهر- الهجر- روح- امشي-
الصبر- جاح- عابد النواح- دمع- مطر بكاه- يطيح- ضعيف- ينحقر- بركا-

(1) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط1، 1982، ص22.

(2) غيورغي غانتشف: الوعي والفن دراسات في تاريخ الصورة الفنية ، ترجمة: نوفل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح ، عالم المعرفة، القاهرة، 1990، ص85.

امْجَاكِرْ* - عَذَّبَنِي - هَبِيل - بلا عقل - متلوف - تعذرني - قاسيت - افنيت - هبلني - بكيت - شفيت - ما اقواني - وسواس - لغى الوتر - ما صبت - الدارقة - العقل ولهان - صبرني - اعيت - عاداني - مهبول - مشعول - المنام ما جاني - لهبته - اجفاه - طاب القلب - نرتجى - ذنوب - اوزارهم.

ويرى الأستاذ حسني ناظم أنه "لكي نستشف روح شاعر ما أو على الأقل مشاغله الأم ينبغي أن نبحت في أعماله، عن تلك الكلمة أو الكلمات التي تتردد أكثر من غيرها، فإن الكلمة تترجم عن الهم"⁽¹⁾.

الألفاظ الدالة على الزمن:

ساعة-البارح* - اليوم-حومة- عهدك- عن قريب.

الألفاظ الدالة على الطبيعة:

ضَيَّ- السما- المطر- الجناح- الغزال- الجبال- الحجر- البحر- طريق الوعر- الهلال- الخلا- نار- جدي الغزال- غصن البان.

الألفاظ الدالة على الأعضاء:

الشفر-قلب- عيون- النيام- عينيه- غُرَّة- عقل- الراس- الوجنات-القلب.

من خلال تأمل هذه الحقول الدلالية -الغالبية على النصين- تظهر مفارقة بين مشهدين؛ أولهما الشكوى والمعاناة نتيجة الفراق بعد الحب الكبير، وثانيهما الرجاء والامل الذي غداه الحب والإعجاب الشديدان للمحوبة.

وإذا تأملنا الألفاظ الدالة على الحزن والأسى نجد الشاعر يركم عناصر اليأس

بعضها فوق بعض منها الإلحاح على تكرار لفظة : نشكي - البكاء - عذبني - افنيت -

*مجاكرة: خصام.

(1) حسن ناظم: البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،

2002، ص49.

*البارح: أمس

اعيت (هبلني -مهبول-هبل) ، وذكر ألفاظ المعاناة (الهجر -روح- امشي... ويضرب القلب قليلا : فقد ضعف وتلاشى من شدة العشق .

ويواصل وصف حزنه من خلال الألفاظ الدالة على الزمن فيسرد قصته بقوله:
البارح يا العامة ، ثم يقول: ساعة جاني بشي خبر ، وهذا الخبر لا يعجب وقد سبب له هذا الحزن.

وقد وظف الشاعر الألفاظ الدالة على الطبيعة لتدعم شعوره لأن الوصول إلى الهلال السماء الزرقاء الصافية مستحيل وحجم دموعه أصبحت بحجم كمية مياه الأمطار على الرغم من أن الأمطار هي الحياة ولا يمكن لدموعه أن تكسر الحجر وتذيب الجبال والبحر بشفافيته وعذوبته ورونقه يصبح ملجأ لانتحاره، لأنها تعجزات قدمتها له فاطمة محبوبته حتى تعود إليه، ويواصل في تقوية هذا الشعور بتوظيفه لبعض الأعضاء الدالة على الحزن، القلب (الحزين) العيون (الدامعة)، العقل (المفقود) ، القلب (الدالة على رفته ومعاناته) الرأس الذي ضرب ضربة شديدة.

وفي الوقت نفسه يوظف الحقول ذاتها للدلالة على الإعجاب والأمل وذلك من خلال قوله (الصبر-صبرين-)، ويكرر كلمة (نرتجى) أي أرجو، ويختتم القصيدة الثانية يستخدم كلمتي (الذنوب والأوزار) وإنما كانتا لفظتين بسوء الأمر رشده إلا أننا نجد الشاعر وظفهما توظيفا إيجابيا إذ توجه شاكيا إلى الله تعالى راجيا منه غفران الذنوب ورفع الأوزار.

وقد استعمل الألفاظ الدالة على الزمن للدلالة على التذكر والإعجاب من خلال قوله: وحد الغزال ريت اليوم ، ثم قوله: الي في عهدك ولأت (عادت) ، ثم يأتي الهجران مرة أخرى، وهذا دليل على أن العلاقة بين الشاعر ومحبوبته كانت تعرف توترا شديدا ثم يقول: عن قريب يجمعني فهو رجاء وأمل في عودة حبيبته .

كما نجد أيضا الألفاظ الدالة على الطبيعة المترجمة لحزنه فقد وظفها توظيفا إيجابيا عندما خص الحبيبة بالحديث، فكل ما هو جميل فهو موجه إليها، ذلك من خلال

قوله: الشفر تعني الأهداب دلالة على جمال العين والحاجب ، أهداب بالشفر سيوف غره فوقها شنتوف.

والغرة هي الشعر المسدول على الجبين المزين بالحلي الذهبية ، وإذا ربط الدمع بعيونه ، فإنه يصف عيون الحبيبة بالنيام، وعينه، ويقول عنها : مسبوغة النيام ومسبوغة الشفر، وفي هذا دلالة على اهتمام المحبوبة بجمالها وإعجابه الشديد بها.

إذن يظهر هذا التضاد من خلال توظيف الشاعر لهذه العناصر الدلالية لتظهر ثنائية (اليأس مع الأمل والإعجاب) "وإذا كانت اللغة تعبيراً عما في النفس من مشاعر وأحاسيس وأفكار فإن هذا التعبير لا يتم بألفاظ فقط بل لابد له من بعض الانفعالات التي تظهر في تعبير الوجه كالضحك والبكاء، والحزن، والغضب، والخوف والتقرز والإدراء والدهشة، والاهتمام، والخجل، وهذه الانفعالات الرئيسية التي لها ثلاثة عناصر هي الحالة الفيزيولوجية العضوية ، والتعبيرات الوجهية والجسمية والخبرة الشعورية"⁽¹⁾.

وقد تحيلنا تعبيرات الوجه المرئية الظاهرة إلى قراءة الانفعال والفهم دلالتة، وقد تكون هذه التعبيرات إما إيجابية تظهر في الضحك والابتسام أو الارتياح، وإما سلبية خارجية تعبر عنها ملامح الوجه كالغضب والتذمر وداخلية أيضاً كالحزن والمعاناة والشوق والحنين.

3-2- المستوى التركيبي:

يعد النظام التركيبي ثالث مستوى من المستويات التي تناولتها الدراسة الأسلوبية وظاهرة التركيب "هي تنظيم الكلام ونظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي"⁽²⁾. ويتأسس البناء اللغوي للشعر من خلال شبكة من العلاقات المترابطة ، يتجلى ذلك على المستوى الصوتي في تأليف الأصوات ودلالاتها، على المستوى الصرفي في تأليف

(1) أحمد عارف حجازي: دراسات لسانية في الحديث النبوي، دار فرح للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص113.

(2) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة الجزائر، ج1، 1997، ص168.

الوحدات الصرفية وبناء كلماتها، أما على المستوى التركيبي فيتمثل في تركيب الجملة وتشكيلها.

ومن هنا نحاول دراسة تراكيب هذه الجمل في معنى النص الشعري وأبعاده، لأن هاتين القصيدتين عبارة عن مجموعة من الجمل المتماسكة والمركبة تركيباً دلالياً معنياً يؤدي كل منها معنى محدداً يفهمه القارئ أو المتلقي.

أ- أنماط التراكيب النحوية:

يقصد بأنماط التراكيب النحوية أوضاع الجمل المستعملة خاصة من حيث الإنشاء والخبر، كما في صيغ الأفعال وأحوال الضمائر المعتمدة، وغير ذلك مما يدخل في المستوى النحوي للتعبير ليشكل فكرة عن مدى تآلف هذه الأوضاع والصيغ مع المستوى الصوتي والصرفي.

وإذا تفحصنا ضمن هذا المنظور أنماط التراكيب النحوية للتعبير في النص الشعري الشعبي، يلاحظ طغيان الصيغة الفعلة في الزمن المضارع في القصيدتين ككل، ثم يأتي صيغة الزمن الماضي في المرتبة الثانية بفارق صغير، وأخيراً صيغة الفعل الأمر بنسبة أقل.

حيث نلاحظ أن صيغة المضارعة تتميز في القصيدة بسمة مخالفة للماضي والأمر فتقيم بينهما علاقة انسجام وتكامل، فهناك السمات الأسلوبية رغم اختلافها زمنياً إلا أنها متقاربة دلالياً.

وقد استخدم الشاعر الأزمنة الثلاثة استخداماً خاصاً حيث اشترك في البيت الواحد فعلان أو أكثر في زمنين مختلفين منه قول الشاعر في القصيدة الأولى:

البيت 8:	قال لها يا القائمة	لله بركا من الهجر	(ماضي وأمر)
البيت 11:	قالت له روح يا رسول	امشي ما هو شي ذا القول	(ماضي-أمر-أمر)
البيت 19:	قالت له فارق الغزال	من نهوى طالق الدلال	(ماضي-مضارع)

البيت 27:	قالت محنة الخليل	المال يزين الذليل	(ماضي-مضارع)
البيت 31:	قال لها كلته المال	يغني يا فاطمة الغزال	(ماضي-مضارع)
البيت 35:	قالت مسبوغة النيام	من نهوى راخف الحزام	(ماضي-مضارع)
البيت 36:	قصر بركا من الملام	لا نضحاو شي مجاكر	(أمر-أمر-مضارع)
البيت 37:	شوف إذا تلحق الهلال	في سماه يكون ذا الأمر	(أمر-مضارع-مضارع)
البيت 39:	اسمع نوصيك يا لبيب	واصغى لكل ما نجيب	(أمر+مضارع)، (أمر+مضارع)

وفي القصيدة الثانية:

البيت 01:	وحد الغزال ريت اليوم	ماشي مع الطريق يهوم	(ماضي -مضارع)
البيت 10:	راني بلا عقل متلوف	جرب و ذوق تعذرني	(أمر-أمر-مضارع)
البيت 11:	جرب تشوف ما قاسيت	من حب ذا الغزال فنيت	(أمر-مضارع-ماضي-ماضي)
البيت 15:	ترى لغى الوتر في الراس	لا من يواجب يغني	(ماضي-ماضي)، (مضارع-مضارع)
البيت 19:	خلات العقل ولهان	ربي الكريم صبرني	(ماضي-أمر)
البيت 21:	اعيت نرتجي ما جات	حتى الرسول عاداني	(ماضي-مضارع-ماضي-ماضي)
البيت 26:	لو صبت كل يوم نراه	بيرا خاطري من جفاه	(ماضي-مضارع)

البيت 30:	يغفر دنوب ابن سهلة	و جميع من سمع مني	(مضارع-ماضي)
-----------	--------------------	-------------------	--------------

يتساوى تقريباً استخدام الزمنيين الماضي والمضارع في هذا المشهد في احتوائه على الزمن المستقبل الذي جاء مكرراً في بعض الأبيات نحو: (روح-أمشي)، (قصر-بركا)، (أسمع-أصغى)، (جرب-ذوق).

وقد شكل هذا التمازج بين الأزمنة تجاوباً يقر بالتأليف العام الذي يستوي نحوياً في المشهد كله، فتتردد على المستوى النحوي للأصداء الدلالة الإيقاعية نحو بلوغ متعة في النصين على درجة فائقة من التناسب يمكن تسميتها بالجمالية الإبداعية للتعبير الشعري الشعبي.

ب-دلالة الضمائر:

يمثل استخدام الضمائر في النص عنصراً أساسياً من مكونات البناء النصي ويكون مرتبطاً في الأساس بالدلالات التي يولدها من سياق إلى سياق آخر حسب حركة المعنى في النص "فالأصوات الثلاثة (هو -أنا- أنت)، لا تمثل قيمة تعبيرية أو جمالية تظل ملازمة له في كل مرة يستخدم فيها ، وإنما تتحدد الوظيفة التعبيرية أو الجمالية لاستخدام أي صوت من هذه الأصوات الثلاثة ، وفقاً للموضع الذي ترد فيه ويكون قادراً دون غيره على تحريك الذهن لدى المتلقي نحو استنباط المعنى المراد"⁽¹⁾.

وتجدر الإشارة إلى أن تنوع صور الضمائر التي يعبر عنها بأنواعها إلى متكلم ومخاطب وغائب تؤدي دوراً هاماً في اللغة، وهو تحقيق التماسك النصي، فضمائر المتكلم والمخاطب تقوم بالإحالة إلى خارج النص، وضمائر الغائب تقوم بالإحالة إلى داخل النص"⁽²⁾.

(1) عادل ضرغام: في تحليل النص الشعري، دار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف ، ط1، 2009، ص68.

(2) أمنة الشمري: وظيفة الضمير التركيبية والدلالية في شعر النابغة الذبياني وطرفة بن العبد، مكتبة آفاق، ط 1، الكويت، 2013، ص25.

وفيفد اهتمام الدراسات الحديثة في التعامل مع الضمائر في البحث عن الصوت أو الضمير الفاعل في النصر الشعري الذي يشارك في إنتاج الدلالة وطبيعتها حسب تنوعه بين المتكلم والمخاطب والغائب.

المتكلم:

تتخذ النصوص المسرودة بضمير المتكلم طابعا ذاتيا، وأحيانا تحليليا "لهذا تظل هذه النصوص أكثر حميمية وإقناعا للمتلقي، وفاعلية هذا الضمير وثيقة الصلة بفاعلية الأنا الشعرية، وحضورها في الموقف الشعري، في إطار جدلها مع الآخر وحضوره في إطار حركة المعنى المرتبطة بزاوية الرصد المقدمة في النص الشعري"⁽¹⁾.

وقد يكون النظر في الضمائر مناسبة لرؤية مدى تناسق التأليف الكلي وتماسكه وتضم قصيدتا ابن سهلة أولا: ضمير المتكلم المفرد، فقد جاء في قوله: نشكي (أنا) جاني أفنيت، نوصيك، نجيب، نهوى، ريت، عذبي، نعطي، نشربه، نشوف، نغني بقيت، راني لقيت، بكيت، شفيت، سكتت، صبت، اعييت، جاني، نرتجى.

ثانيا: ضمير المتكلم الجمع نضحاوا(نحن).

نحن أمام خطاب ينسب لمتكلم فردي يحرص على تقديم صورة معينة توضح جملة الأحاسيس والآلام والأحزان لحاضرة والمقتصرة على الشاعر، وهناك غياب ضمير المتكلم الجمعي لكن للشاعر لا يقتصر على هذه الحالة من ورود ضمير المتكلم المفرد دون الجمعي، لأن هناك صورة أخرى قائمة على ضمير الغائب والمخاطب.

الغائب:

يلجأ الشاعر إلى استخدام ضمير الغياب حتى يقدم سرداً حول شخص معين، لأن ضمير الغياب يرتبط برؤية اتفق عليها الجميع، ويشير غالبا إلى الزمن الماضي "قاصطناع ضمير الغائب في السرد، يحمي السارد من إثم الكذب، ويجعله مجرد حاكٍ يحكي، لا

(1) عادل ضرغام: في تحليل النص الشعري، ص 94.

مؤلف يؤلف، أو مبدع يبدع...فهو مجرد وسيط أدبي، ينقل للقارئ ما علمه" ⁽¹⁾ ويظهر استعمال الشاعر لضمير الغياب من خلال قوله في القصيدة الأولى:

البيت 4:	امشى رسلي لمنيتي	أي أمشى (هو)
البيت 5:	منه (هو) تقوات دمعتي	
البيت 7:	امشى (هو) رسلي لفاطمه	
البيت 8:	قال لها يا القايمه	
البيت 11:	قالت له روح يا رسول	
البيت 12:	راه يدور على الفضول	
البيت 13:	و الله لا شاف لي وصول	
البيت 15:	قال لها يا ضي اللماح	قلب المحبوب راه جاح
البيت 16:	خليته عابد النواح	دمع عيونه كما المطر
البيت 17:	لو صاب يطير بالجناح	
البيت 20:	لو كان يذوبوا الجبال	ببكاه و ينقسم الحجر
البيت 21:	و الله لا شاف لي خيال	
البيت 29:	لو بقرا سيدي خليل	
البيت 31:	قال لها علتها المال	يغني يا فاطمة الغزال
البيت 32:	العارف يعرف الرجال	يمنع بهم و يفخر
البيت 35:	قالت مسبوغة النيام	

(1) عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية ، عالم المعرفة، 1998، ص178.

البيت 40:	في قول الشاعر الأديب	
البيت 41:	من هو نسله حسب	

وفي القصيدة الثانية:

البيت 1:	يا سامعين عَدَّ بَنِي (هو)	
البيت 2:	ماشي (هو) مع الطريق يهوم (هو)	
البيت 3:	جراي في الخلا محزوم	سماوه العرب جاني
البيت 5:	رخيس باش ما نشره	
البيت 6:	نشوف فيه و في عينيه	عليه واجب نغني
البيت 7:	راه الزين كله فيه	
البيت 9:	فيها بقيت نشوف	هبل فيه كي راني
البيت 12:	جَدِّي الغَزَالُ هَبْلَنِي	
البيت 18:	الدارقه على عيني	
البيت 19:	خلات العقل ولهان	
البيت 21:	حتى الرسول عاداني	
البيت 23:	راني بحبها مهبول	
البيت 24:	منها خاطري مشغول	حتى المنام ما جاني
البيت 25:	نارها في الحشا مشغول	
البيت 26:	لو صبت كل يوم نراه	يبرا خاطري من جفاه

البيت 27:	طاب القلب من هواه	
البيت 28:	عييت نرتجى في لقاءه	
البيت 30:	يغفر دنوب ابن سهلة	
البيت 31:	يمحي اوزارهم ثاني	

يرتبط استعمال ضمير الغياب بالسرد في هاتين القصيدتين، لأن الشاعر يروي أحداثاً جرت بينه وبين المرسول وبين المحبوبة، لذا نجد في النص تكرار عبارة قال لها قالت له، وجاء الفاعل ضميراً متصلاً ومستتراً تقديره "هو" أو "هي"، مثل قال لها ← قال (هو) لها (ه)، فالأول مستتر والثاني ضمير متصل في محل جر اسم مجرور. وجاء أيضاً في القصيدة الفاعل الغائب اسماً ظاهراً، مثل قول الشاعر امشي رسلي، يذوبوا الجبال، قول الشاعر الأديب، جدي الغزال هبلني....

فإن فكرة تقرير الضمير المستتر هي تصور ذكي يحمّد لنحاة العربية، وأن تقدير الضمير المستتر معنى يدرك بالعقل، ولا وجود له في اللفظ، وذلك على نقيض الضمير البارز الذي يلزم المتكلم بإبراز لفظه صوتياً وكتابياً، وإذا كان الضمير المستتر معنى عقلياً محضاً فهو يمثل قرينة معنوية، في حين يمثل الضمير البارز قرينة لفظية...⁽¹⁾.

وما يشد انتباه القارئ لقصيدتي ابن سهلة يدرك أن نسبة ورود الغياب أصبحت لافتة ؛ لأنها تعكس أبعاد تجربة الشاعر النفسية المتمثلة في الوحدة والغياب والغربة وكذا الضياع دون الظفر بقاء المحبوبة.

– الخطاب:

وقد ورد في القصيدتين استعمال ضمير المخاطب ومن أمثلة ذلك قوله:

- البيت 08: لله بركا (أنت) من الهجر، البيت: سلتك (أنت) يا سابغ الشفر.

- البيت 17: عندك با كامل القدر.

(1) آمنة الشمري: وظيفة الضمير التركيبية والدلالية، ص 112.

-البيت 39: اسمع نوصيك كا لبيب واصغي لكل ما نجيب

وفي القصيدة الثانية:

-البيت 11: جرب تشوف ما قاسيت.

-البيت 17: يهديك يا ابن الأبان إذا لقيت غصن البان.

-البيت 29: يا حاضرين بالجملة (أنتم).

إذن هناك توجه بالخطاب إلى الحبيبة إلى المستمع، وفي هذا تحول إلى لفت الانتباه وتعظيم الحبيبة ووضع الحالة النفسية واستعراضها أمام الجميع، واستخدام ضمير المخاطب في النص الشعري وثيق الصلة بالمواجهة المباشرة التي تحدث بين المتكلم والمخاطب، فهذا الضمير يأتي باستعماله وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلم. وخلاصة القول أن ابن سهلة قد استخدم الضمير في ربط النص "ليبرز أجزاء اتساقه، وذلك من خلال استخدامه لعدد من الضمائر في النص بين مقدر ومستتر وبارز (متصل ومنفصل)، ومنها ما يشير إلى سابق أو لاحق، أو ما يشير إلى داخل النص أي ما هو في النص مقدما، أو متأخرا، وما يشير إلى خارج النص⁽¹⁾. ولاشك أن ابن سهلة كان على وعي في استخدامه للضمير في قصيدتيه، فهو لا يستخدم اللغة اعتباطا، بل لديه إحساس خاص في تعامله مع اللغة، لذلك وظف الضمير توظيفا حسنا فجاءت نصوصه مترابطة متماسكة.

ج- دلالة الجملة:

عُرفت الجملة بأنها "عبارة عن مركّب عن كلمتين، أسندت إحداها إلى الأخرى سواء أفاد، كقولك: (زيد قائم)، أو لم يفد، كقولك: (إن يكرمني)"⁽²⁾.

وقد انصب اهتمام النحاة قديما وحديثا على دراسة الجملة ومعناها من خلال دراسة العلاقات بين أجزائها التي تكونها، ذلك لأن "معنى الجملة متصل ذاتيا بمعنى الوحدة

(1) آمنة الشمري: وظيفة الضمير التركيبية والدلالية، ص 184.

(2) الشريف الجرجاني: التعريفات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 68.

الكلامية، إلا أنه تميز عنه بموجب التمييز بين الاستخدام للجملة" ⁽¹⁾، وذلك فإن كل لفظة تدل على معنى معين، وهو المعنى المعجمي لها، وعند دخول هذا المعنى في التركيب الجملي سيكتسب معنى آخر، وهو ما يسمى (بالنحوي أو الوظيفي) .

فكان من عناية النحاة بمعاني التركيب الكلامي أن جعلوا هذا التركيب على نوعين أساسيين من أنواع الكلام. أحدها: التراكيب الدالة على معنى التجدد والحدوث، وقد عبر عنها بالفعل وما يتعلق به.

والآخر التراكيب الدالة على معنى الاستقرار والثبوت، وقد عبر عنها بالاسم وما يألّف معه.

وستتركز الدراسة على نمطين اثنين من الجملة هما: الجمل الفعلية والجمل الاسمية، محاولين تتبع الموافقة الدلالية بين طبيعة الجمل والإيحاءات الجانبية الموجودة في النصوص الشعرية.

ومن خلال قصيدتي ابن سهلة تجلت لنا الرؤية التالية:

هناك تفاعل مستمر بين الجمل الفعلية والجمل الاسمية ، وهذا التفاعل يدمج دلالات المركبين الاسمي والفعل، وتجدر الإشارة إلى أنه إلى جانب المركبين الاسمي والفعل فإن المركبات التكميلية غير الإسنادية قد اتخذت حيزا واسعا في معظم القصيدة من خلال تفاعلها مع أدوات الربط والفصل والوصل والنفي والإنشاء والنداء...وما إلى ذلك من العناصر اللغوية التي تتضافر جميعها بغية تفجير طاقات المعنى ودلالته.

ولعل ورود الجمل الفعلية كان في معظم الأبيات دالاً على الحدث مرتبطا بالزمان فتجسد في النص النثري حركية وديناميكية فاعلة، ولاشك أن هذا الكشف في استخدام الأفعال يجسد الموقف ويقرب من الواقع قربا يؤكد صدق التجربة، لأن الفعل يعد عنصرا فعالا في إكساب الجملة المتضمنة له دلالاته التي يدل عليها من حيث التجدد والحدوث بالاقتران بالزمان وتحولاته، لأن "الفعل وشبه الفعل المصدر والمشتق هو

(1) جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق.

محور الجملة أو نواتها من الناحية التركيبية، وحول الفعل تدور متعلقات ، وتسبح في مجاله لدلالاته على الحدث فضلا عن الدلالة الزمنية المتأنية من الحدث" (1) الواقع في زمان محدد كأن يكون ماضيا أو حالا أو مستقبلا، وهو أمر مرتبط بصيغة الفعل المذكور في الجملة ووروده في أحوال وسياقات متغيرة" (2).

وقد حظيت الجملة الفعلية والاسمية باهتمام وأشباه الجمل باهتمام أبي مدين بن سهلة بشكل بارز في قصيدته، وها هو جدول إحصائي للجمل الاسمية والفعلية وأشباه الجمل في القصيدة الأولى ثم الثانية.

د- السمات الأسلوبية للعربية الدارجة من خلال قصيدتي ابن سهلة:

لا تختلف العربية الدارجة المستعملة من قبل الشاعر ابن سهلة عن العربية الجزائرية و المغربية عموما و ببعض الخصائص منها:

عدم استخدام توالي المتحركات، معنى هذا أننا نتبع المتحرك مباشرة بساكن أو ساكنين وإن كان تدوين هذه الأشعار يبيدي لنا توالي المتحركات ، ولكن عند نطق ما هو مكتوب لا نحترم هذه القواعد ، فمثلا: عنوان القصيدة هو: "كَيْفَ اَعْمَلِي وَ حَيْلَتِي"

ولكن عند النطق نقول: "كَيْفَ اَعْمَلِي وَ حَيْلَتِي"، وهذه خاصية لغوية يعرف بها سكان المغرب العربي.

من جهة أخرى نشير إلى أن أبا مدين بن سهلة في قصيدة "وحد الغزال"، يجعل "الذال"، "دالا" في لفظه "عذبنِي"، فيقول عذبنِي، وهذه ميزة أهل المدن والحوضر الذين يجعلون الذال دالا، و الناء تاء...

(1) محمد إبراهيم عبادة: الجملة العربية دراسة لغوية ونحوية، منشأة المعارف، ط 1، الإسكندرية، مصر، 1988، ص42.

(2) ينظر: السيوطي جلال الدين أبو الفضل: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، تحقيق: أحمد شمس الدين ، دار الكتب العلمية، ج1، ط1، بيروت، 1998، ص31-39.

ونحن نعلم أن الشاعر عاش في تلمسان التي عرفت حضارة غنية بتاريخها الذي كتبه الزيانيون بخطوط من ذهب، كما أنها المدينة التي احتضنت علماء وفناني الأندلس فرأوا فيها ما يشبه موطنهم فهي منطقة تميزت بسهولة العيش والاستقرار، قال شعب حين يميل إلى اللغة والاستقرار تميل لغته إلى الانتقال من الشدة إلى الرخاوة⁽¹⁾.

والأمر نفسه نجده في لفظة "رخيص" التي نطقت وكتبت "رخيس" أي استبدال الصاد سينا، وهذا لا يختلف عن المثال السابق، إذ يلجأ الإنسان دائما إلى التسهيل في عملية النطق وهذا ما تتادي به نظرية السهولة إذ "تتادي هذه النظرية بأن الإنسان في نطقه لأصوات لغته يميل إلى الاقتصاد في المجهود العضلي، ونلمس أسهل السبل، مع الوصول إلى ما تهدف إليه من إبراز المعاني وإيصالها إلى المتحدثين معه"⁽²⁾، فقد تنعكس الحالة النفسية وسهولة العيش على الأصوات التي تتقدم مخرجا إلى الأمام وتنتجه نحو الترقيق.

كما يلاحظ كثرة النبر الذي هو الضغط على مقاطع الكلمة ومنه اشْفَرُ-اغْفَلُ وهذا ما يجعل لغة العامة تبدأ بالساكن وتجزئ النقاء الساكنين.

(1) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، الطبعة الثالثة، مكتبة الانجلو المصرية، 2008، ص216.

(2) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص217.

الفصل الثالث

خصوصية التعبير الشعبي وأبعاده الأسلوبية

في رباعيات عبد الرحمن المجذوب

- 1 - تشكيل رباعيات عبد الرحمن المجذوب
- 2 - الأبعاد الأسلوبية للتعبير الشعبي في رباعيات المجذوب.

نود من خلال هذا الفصل تتبع حركة الرباعيات من الناحية التاريخية وصولاً إلى رباعيات المجذوب والاهتمام الذي أولاه الباحثون بها، وقد تم اختيار موضوعين اثنين يمثلان ثلثي الرباعيات، وهما: ما قيل في المرأة، وما قيل في أحوال النفس والعصر والدين، ولقد فضلنا حصر أغلب مدونة النصوص من مصدر مغربي حتى نتحاشى الخطأ في الألفاظ التي قلبت إلى ألفاظ جزائرية، وحتى تُكتب وتقرأ بأصوات صحيحة، كما أضفنا رباعيات من مصدر جزائري محقق، وهي غير موجودة في المصادر المغربية. من جهة أخرى توجد آراء تقرر وجود رباعيات منسوبة إلى المجذوب، فقد وجدنا في المراجع الجزائرية رباعيات لا وجود لها في المراجع المغربية، وكان موضوعها ساذجاً لا حكمة فيه، مما يؤكد أنها رباعيات دخيلة ومنسوبة، وسبب ذلك أن هذه الشخصية مغربية، فالشاعر مغربي المولد، من أصول تونسية، وقد عاش في الجزائر لأنه كان كثير الترحال طلباً للعلم والدين، قد نشر هذا الفن هنا وهناك، فنظمت رباعيات على طريقته، ثم نسبت إليه.

ننتقل بعد ذلك إلى الأبعاد الأسلوبية التي تميز بها المجذوب بدءاً باستخلاص خصوصية رباعيات المجذوب ودلالاتها من حيث النظام الصوتي والإيقاعي، ثم النظام التركيبي والصرفي ودوره في بناء الدلالة وصولاً إلى المعجم الشعري، فهو العنصر الأساس الذي يتكون منه الكلام عموماً والشعر خصوصاً لنصل فيما بعد إلى استخلاص أبرز الحقول الدلالية من خلال الأغراض الشعرية، ومصادرها التي قد تكون نفسية تاريخية أو دينية، محاولين من خلال ذلك إبراز جودة شعر الرباعيات ومدى توفيق الشاعر في اختيار ألفاظه وأصواته من أجل الدلالة التي يريدها، والتي تتوافق مع المضمون المتناول في شعر الرباعيات.

كما نشير إلى أننا فضلنا استعمال حرف الذال بدل الدال في لفظة المجذوب (المجذوب) لأننا نراها أصوب، وهو الصوت الذي يستعمله المغاربة في كل مراجعهم المحققة

1-تشكيل رباعيات عبد الرحمن المجذوب:

1-1- تعريف الرباعيّات لغة واصطلاحاً.

أ/ لغة: من مادة (ر ب ع) الأربعة والأربعون من العدد، معروف. والأربعة في عدد المذكر والأربع في عدد المؤنث ورباع معدول من أربعة، وقوله تعالى: "مثنى وثلاث ورباع". أراد أربعا، وربّع القوم يُربّعُهُم ربّعاً صار رابعهم وجعلهم أربعة وأربعين وأربعوا صاروا أربعة وأربعين وفي حديث "عمرو بن عبسة": "لقد رأيتني وإني لرُبّع الإسلام - أي رابع أهل الإسلام- تقدمني ثلاثة وكنت رابعهم". وورد في الحديث "كنت رابع أربعة" أي واحداً من أربعة والرّبّع في الحمى إتيانها في اليوم الرابع، و ربع الشيء صيّره أربعة أجزاء، وصيّره على شكل ذي أربع، وناقّة ربّوع تحلب أربعة أقداح ورجل مربّع الحاجبين كثير شعرهما كأن له أربعة حواجب، قال الراعي:

مُربّعٌ أعلَى حَاجِبِ العَيْنِ أَمّه شَقِيقَةُ عبدٍ مِنْ قُطَيْنٍ مُؤَدٍّ⁽¹⁾

وحبل مربوع مفتول على أربع قوى، و جاء فلان و عيناه تدمعان بأربعة إذا جاء باكياً أشد البكاء يسيلان بأربعة أفاق، قال المنتحل (من البسيط):

لَا تَفْتَأُ اللَّيْلَ مِنْ دَمْعٍ بِأَرْبَعَةٍ كَأَنَّ إِنْسَانَهَا بِالْعِتَابِ مُكْتَحِلٌ

و أرسل عليه بأربع أي بأربع نواحي⁽²⁾.

ب/ إصطلاحاً: هي عبارة عن قطعة شعرية منظومة على شكل "الدوبيت" وهي لفظة

مركبة من كلمتين، كلمة "دو" ومعناها إثنان وهي فارسية الأصل و كلمة "بيت" بمعناها العربي⁽³⁾.

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة(ر ب ع)، ج6، دار صادر بيروت لبنان، ط4، 2005، ص 82-83.

(2) الزمخشري: أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السود، ج 1، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط 1، 1998، ص 332-333-333.

(3) مصطفى بيطام: مظاهر المجتمع و ملامح التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي الاولن ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 5، 1995، ص 55.

و الرباعيّة مكونة من أربعة أشطر تنتهي بقافية واحدة و وزن واحد، وهو ما عرف باسم الرباعي الكامل أما الرباعي الخصي الأعرج، فهو يقوم على وزن واحد مع اختلاف قافية الشطر الثالث.

و الوزن هو بحر "الهزج" المؤلف من تكرار تفعيلة (مفاعيلن) ست مرات، وقد استخرج منه الشعراء أربعة وعشرين وزنا، علما أن معظم رباعيّات الخيام من الخصي و لذلك سميت بالرباعيّات يقول:

اختر بدهرك قلة الرفقاء و اصحب بينه و أنت عنهم ناء

فمن اعتمدت عليه إن تنظره في عين البصيرة أعظم الأعداء (1)

و عروض الرباعيّات في الغالب على وزن "لا حول ولا قوّة إلا بالله" و مركب من أربعة مصارع: الأول والثاني والرابع مقفى، والثالث مطلق، وقد تكون الأربعة مقفّيات وكل رباعيّة مستقلّة بنفسها ذات معنى واحد (2).

الرباعيّات ظهورها و انتشارها.

ظهرت الرباعيّات في الشعر الفارسي منذ القرن الثالث الهجري، وقد نظم عليها الشهيد "البلخي" المتوفى سنة (325هـ/936م)، و"الرودكي السمرقندي" المتوفى سنة (329هـ/940م)، وأبو سعيد بن أبي الخير المتوفى سنة (440هـ/1049م) وغيرهم. وعرف بعض معاصري "الخيام" الرباعيّات واشتهروا بها كالشيخ "عبد الله الأنصاري" المتوفى سنة (488هـ/1088م)، فضلا عن أن الأستاذ "أحمد حامد الصراف" وآخرين يرون أن هناك شاعرا آخر يدعى "الخيامي" واسمه "علي بن محمد بن أحمد بن خلف الخرساني" الملقب بـ"علاء الدين" وهو كثير الشعر مشهور، وربما يكون قسم منه نسب إلى "عمر الخيام"، العرب والمسلمون قد عرفوا المشطّرات الشعرية والمخمّسات والمربعات ولا سيما في الموشّحات، فإن الرباعيّات تختلف في بنيتها القائمة على تكرار

(1) عمر الخيام، رباعيّات عمر الخيام، تعريب أحمد صافي النجفي، تقديم السعيد بوطاجين، دار ربحانة الجزائر، ط1، 2003، ص19.

(2) حسين جمعة: مرايا الالتقاء و الارتقاء بين الأدبين العربي و الفارسي إتحاد الكتاب، دمشق، 2006، ص118.

كثير من الأفكار و لعل هذا يجعلها لا تحتاج إلى شاعرية إبداعية بالمعنى الدقيق للشاعرية لأنها لا تحتاج إلى جهد كبير على رأي بعض الدارسين ⁽¹⁾. ومهما يكن القول فالرباعيات نتاج فارسي، و من الشعراء الذين اشتهروا بنظم الرباعيات: "الخيّام" الذي كان يستخدم أحيانا في رباعيّاته أسلوب الحوار على طريقة: " قلت فقال" و دليلنا على ذلك هاتاه الرباعيّة: مذهبي هو السكر و الفرح و ديني هو عدم الاهتمام بالدين و الكفر

قلت لعروس الدهر ما هو مهرک فقالت مهري هو قلبك النّابض ⁽²⁾

وقد جمعت في أواسط القرن التاسع الهجري، بعد مضي ثلاثة قرون ونصف على وفاة "عمر الخيّام"، ولا يعلم عددها بدقة لأنه ما زال يظهر لدينا أشكال منها.

وإن قيل بلغت 1200 رباعية، وقد تناولها الدارسون وحققوا عددا منها "العمر الخيّام" بينما نسب إليه شعر آخر كثير، فمنهم من أثبت له "ستة عشر رباعية"، ومنهم من زادها إلى ستة وثلاثين أو ستة وخمسين، وأوصلها آخر ما يزيد عن مائة كما هي عليه الرباعيات التي ترجمها "أحمد صافي النجفي" و"مصطفى وهبي التل" ⁽³⁾. ومن الرباعيات التي نسبت للخيام وترجمها أحمد الصّافي النّجفي هذه الأشرطة:

دع عنك حرص الوجود و اهنأ إن أحسن الدهر أو أساء
و اعبث بشعر الحبيب و اشرب فالعمر يذهب غدا هباء ⁽⁴⁾
و يقول أيضا:

طال كهني عمر الحبيب فقد أولاني اليوم خير نعماء
فقد رنا لي و مر يومئ أن أحسن و ألق الإحسان في الماء ⁽⁵⁾

(1) حسين جمعة: مرايا الالتقاء و الارتقاء بين الأدبين العربي و الفارسي ، ص119.

(2) محمد عبيد الحمزاوي: فن الحوار و المناظرة بين الأدبين الفارسي و العربي في العصر الحديث، مركز الاسكندرية للكتاب، ط1، 2001، ص 19.

(3) حسين جمعة: مرايا الانتقاء و الارتقاء بين الأدبين العربي و الفارسي، مرجع سابق، ص 120.

(4) أحمد الصافي النجفي: رباعيات عمر الخيام، مرجع سابق، ص 16.

(5) المرجع نفسه، ص 19.

أول ما ترجمت الرباعيّات ترجمت إلى اللغة الانجليزية، و قد ترجمها أستاذ اللغتين العربية و العبرية بجامعة "أوكسفورد" (توماس هيد) (Thomas Hid) سنة 1700م وأعقبها ترجمة الشاعر (فيتز جيرالد) (Fitz Gerald) سنة 1859م.

و قد عرف العرب الترجمة الإنجليزية قبل أن يطلعوا عليها بالفارسية. وأول من نقل الرباعيّات إلى العربية نظماً الشاعر "وديع البستاني"، فترجم أربعين رباعية من الإنجليزية من نظم الشاعر "فتز جيرالد"، وهذا لم يترجم الرباعيّات بنصّها وإنما درسها درساً عميقاً حتى إذا تشبعت روحه بأراء الخيام أخرجها في قوالب شعريّة هي من نتاج قريحته، فجاءت بعيدة عن الأصل ولكن عليها مسحة من شاعرية "الخيام" والبستاني بترجمة أبعداها عن الأصل أكثر، إلا أن له فضل الأولويّة في لفت انتباه العرب إلى رباعيّات "الخيام" ومن ترجمته:

بِتْ فِي حَانَتِي ضَجِيجُ الْمُدَامِ وَ قُبَيْلَ انْهَزَامِ جُنْحِ الظَّلَامِ
رَاعَنِي هَاتِفٌ دَوِيٍّ فِي الْمَقَامِ
صَارِخاً بِالْنِيَامِ: حَتَّى إِلَى مَا؟ فَارْشُفُوهَا وَ دَعُّوا الْأَيَّامَا

وَرَبِيعُ الْحَيَاةِ عَهْدُ الصَّبَا وَ حَيَاتِي كَهَذِهِ الصَّهْبَاءِ
مُرُّهَا الْحُلُوُّ فَهِيَ طَبِيٌّ وَ دَائِي¹

وأول من نقل الرباعيّات إلى العربية نظماً في العراق الشاعر الأديب السيد: "محمد الهاشمي" و قد تولى " أحمد حامد الصراف" ترجمتها من الفارسية نثراً و تولى "محمد الهاشمي" نظمها بالعربية فجاءت الترجمة طبقاً للأصل الفارسي، وآية في الرقة والسلاسة و هي أصح ترجمة ظهرت إلى الآن في العالم العربي، و منها:

يا إلهي إذا جنيت فإثمِي يا إلهي على شبابي و جسمي

¹ ينظر: أحمد حامد الصراف: عمر الخيام: عصره ، سيرته، أدبه، فلسفته، رباعيته، مطبعة دار السلام، بغداد، العراق، 1931، ص32.

وَ عَلَى نَفْسِي الْحَزِينَةِ جُرْمِي أَنَا جَانٍ رَجَوْتُ عَفْوَاً وَصَفْحاً⁽¹⁾

ثم أعقبه الشاعر الفيلسوف "جميل صدقي الزّهاوي"، فترجم الرباعيّات من الأصل الفارسي رباعيّة برباعية نثرا ثم نظما شيئاً بعد شيء، واختار منها مائة وثلاثين رباعية. فمن ترجمته:

أَنَا إِن لَمْ أَحْسِ السَّلَافَةَ يَوْمًا كَانَ الهمُّ فِي فُؤَادِي دَبِيبُ
قِيلَ لِي تَبْ فَقُلْتُ: إِن كَانَ رَبِّي لَمْ يَشَأْ تَوْبَتِي فَكَيْفَ أَتُوبُ⁽²⁾

و نشير إلى أن ترجمة الرباعيّات إلى العربيّة زادت على خمسة عشر ترجمة عدا الأبحاث والدراسات التي قامت حولها كانت أولها ترجمة "وديع البستاني" سنة 1912م وأعقبها عدد من الشعراء كما ذكرنا سابقا يضاف إليهم ترجمة "أحمد صافي النّجفي" وترجمة "أحمد رامي" سنة 1924م، وكانت أكثر شفافية من ترجمة "النّجفي" وأقرب إلى النفس البشرية، ولعل ما ساعد على ذلك هو صوت "أم كلثوم" حين غنت بعض الرباعيّات من ترجمته، وقد ترجمها نثرا "مصطفى وهبي التل" الملقب بـ"عرار" بالإضافة إلى ترجمة "الفرايبي" التي جمعت بين الروح الشعريّة والالتزام بكثير من المعاني الفارسية باعتباره متقنا للفارسية وترجمة "أحمد حامد الصراف"⁽³⁾.

2-1- التعريف برباعيّات عبد الرحمن المجذوب.

مما يجدر الإشارة إليه أنه لم يذكر تعريفا صريحا لرباعيّات "المجذوب"، على الأقل في الكتب التي وقعت بين أيدينا والتي لم تتناول سوى تعليقات حولها هنا وهناك لكننا حاولنا جمع هذه التعليقات، وترتيب تعريف مناسب لشعر "المجذوب" الذي عرف بالرباعيّات رغم أن الكثيرين يوردونه في خانة الأمثال على حسب ما تعودوا على استعماله في أحاديثهم.

(1) ينظر: أحمد حامد الصراف: عمر الخيام: عصره، سيرته، أدبه، فلسفته، رباعيته، ص 33.

(2) المرجع نفسه، ص 34.

(3) حسين جمعة: مرايا الالتقاء و الارتقاء بين الأدبين العربي و الفارسي، ص 121-122.

فكل من يسمع الرباعيات يشعر أنها نتاج عن حوادث سابقة و تصلح لحوادث لاحقة لأنها عبارة عن "حكم في الأخلاق والآداب العامة التي أمر بها الشرع الحنيف بل وكل الشرائع السماوية إلى جانب ما استفاده الشيخ "عبد الرحمن" من تجاربه و معاملاته مع الناس، ثم صاغها بفضل ما أوتي من حكمة في أقواله الرباعية قصد النصيحة و نفع الخلق"(1)

وهي كما يسميها هو بنفسه من الكلام الرباعي، و هو المقسوم على أربعة أقسام وبعبارة أخرى أربعة أشطر يعني بيتين، وإلى ذلك يشير قائلاً:

كَسَبْتُ فِي الدَّهْرِ مَعْرَةً وَجَبْتُ كَلَامَ رَبَاعِي
مَاذَا مَنْ أَعْطَاهُ رَبِّي وَ يَقُولُ أَعْطَانِي ذُرَاعِي (2)

وقد تعددت مضامين رباعيات "المجنوب" بتعددتها، فمنها ما كتبه عن نفسه وأحوال عصره يقول:

مَجْدُوبٌ مَا أَنَا مَجْنُونٌ غَيْرُ الْأَحْوَالِ الَّتِي دَارَتْ بِيَا
قُرَيْتُ فِي اللُّوْحِ الْمَحْفُوظِ وَ السَّابِقَةِ سَبَقْتُ بِيَا (3)

ومنها ما كتبه في أمور الدين والدنيا وتقلبات الدهر والزمان والسعادة والشقاء يقول:

طَاقُوا عَلَى الدِّينِ تَرْكُوهُ وَ تَعَاوَنُوا عَلَى شَرِّبِ الْفَهَاوِي
الثُّوبُ مَنْ تَحْتَ نَقَّاوَهُ وَ الْجَبْحُ مَنْ تَحْتَ خَاوِي (4)

(1) عبد الرحمن المجذوب: القول المأثور من كلام الشيخ، تح: نور الدين عبد القادر البسكري، تقديم عادل بن الحاج

الجزائري، دار هومة الجزائر، ط2، 2010، ص 04.

(2) المصدر نفسه، ص02.

(3) المصدر نفسه، ص22.

(4) عبد الرحمن المجذوب: قال المجذوب، تح: عبد الرحمن رباعي، مكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط1، 2000،

ص43.

و كتب أيضا في الغنى و الفقر و الحب و العشق و ما تعلق بالنساء، يقول:

رَاجِلٌ بِلَا مَالٍ مَحْقُورٌ فِي الدُّنْيَا مَا يَسْوَاشِي

الْمَشْرَارُ كَالدَّلْوِ الْمَقْعُورِ يُوصَلُ لِلْمَاءِ يَرْجَعُ بِلَاشِي (1).

و يقول في النساء:

النِّسَاءُ كَيْتُهُمْ مَا تَنْتَسَى وَ مَرَقَّتُهُمْ مَا تَتَّحَسَى

وإذا حَلَفُوا فِيكَ غَيْرَ اهْرُبْ بِلَا كَسَى (2)

وَألف طائفة أخرى منها تصور مشاق حياته وتحكي لنا فساد زمانه

والمصائب والفتن والأهوال التي انصبت على بلاد المغرب في عصره بعد سقوط

"غرناطة" آخر قلاع "الأندلس" بين أيدي الأسبان الكاثوليكيين و تدهور و انحلال شؤون

الحكم والقيادة، كما أن الرباعيات فيها إيماءات و إشارات غامضة المعنى، ومنها ما هو

تنبؤات صريحة بوقائع المستقبل، ومما ينبغي التنبيه إليه أننا نجد في بعض الرباعيات

المنسوبة له بُغْضًا وازدراء شديد العنصرية إزاء الزوج و قبايل البربر (الشلح) و سوء

الظن بالنسوة على العموم وتحميلهن وزر كل الشرور الإنسانية، و بغض العجائز

واتهامهن بجميع الآفات والموبقات، ومهما تكن الأسباب التي دفعته إلى قول هذه الأبيات

إن صحّت نسبة هذا الكلام إليه فإنه مما لا يقبله القلب الإنساني السليم وعقل اللبيب العادل

المنصف الرافض لمثل هذه التعميمات السطحية المتعسّقة، والغريب أيضا في هذا الباب

أنك ترى "المجذوب" يتأسّف و يشكو بمرارة واغتيال كبيرين احتقار أهل "فاس" له عندما

دخل مدينتهم بسبب لون بشرته الداكنة في الرباعيين التاليين:

جَزَتْ عَلَى أَهْلِ فَاسٍ شَافُونِي عَبْدٌ مَشْنُوفٌ

لَوْ كَانَ بَحْثُونِي كَمْ مِنْ كِتَابٍ فَيَا مَأْثُوفٌ

-شَافُونِي أَحِلْ مُغْلَفٌ يَحْسَبُوا مَا فَيَا ذَخِيرَةٌ

(1) عبد الرحمن المجذوب: القول المأثور من كلام الشيخ، ص54.

(2) عبد الرحمن المجذوب: قال المجذوب، ص73.

وَأَنَا كَالْكِتَابِ الْمُؤَلَّفِ فِيهِ مَنَافِعُ كَثِيرَةٌ (1)

ونراه أيضا يهاجم الزّنوج و البربر بأشد و أغلظ لهجة، "كالمتنبي لكافور":

-العَبِيدُ فَرَقَ زَرْزُورٌ وَ الْجَنَاحُ هَذَا إِلَيَّ هَذَا
مَا زَالَ يَأْتِيهِمْ شَرِيفٌ غَنْدُورٌ وَ يَقْتُلُهُمْ بِلَا شَهَادَةٍ (2).

وممعن النظر في رباعيّات "المجنوب" يظهر له أن اللهجة الجزائرية هي التي تسيطر على غالب نصوصها، وقد عللت ذلك "جان سيل ميلي" قائلة: "والغريب أن أشعار "المجنوب" بلهجة أقربها إلى الجزائرية منها إلى المغربية، فهل يجب إرجاع سبب ذلك إلى أن طريقته في نظم الشعر حتى وإن لم تكن كلاسيكية، فإنها قد تعدت المستوى المحلي أو إلى أن الجزائريين قد قدّروا جيدا قيمة تلك الرباعيات، فحافظوا عليها محافظة أمينة على العموم، وكانت قد تشبعت خلال ثلاث قرون بالصبغة الجزائرية (3).

وقد يفسر ذلك أيضا على ضوء الإقامة الطويلة التي أقامها "المجنوب" بالجزائر" ويبدو هذا التغيير منطقيا خصوصا أن الجزائريين نظموا على شائكة الرباعيات و إن خالفوها في المضمون، لأن الرباعيات الجزائرية كانت جلها تدور حول الثورة منها:

جَيْتْ عَلَى مَتْلِيلِي	نَلَقَى السَّلَاحَ مَبِيلِي
الشَّبَّانَ دَارُوا الدِّيفِيلِي	يَا فَرَنْسَا طَبَّقِي وَ امْشِي.
لَجَبَلْ لَزَرْقَ عَالِي	سَكْنُوهُ ذَرَارِيَّه
الْحَبِّ وَ الرُّصَاصِ يَشَالِي	عَلَى جَالٍ وَ الْوَطَنِيَّةِ
لَالَّةِ شَجَرَةِ الْعَرَعَارِ	يَا لِي مَلِيَانَةَ سَلَاخٍ وَ نَارٍ
هَذُوكَ الذَّرَارِي ثَوَّارٍ	عَلَى الدِّينِ زَدْمُوا لِلنَّارِ (4)

(1) عبد الرحمن المجنوب: قال المجنوب، ص16.

(2) المصدر نفسه، ص17.

(3) المصدر نفسه، ص18.

(4) العربي دحّو: الشعر الشعبي و دوره في الثورة التحريرية الكبرى، ج2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988،

وأول من اعتنى بجمع وطبع ونشر الرباعيات المنسوبة إلى "المجنوب" هو المستشرق الفرنسي "الكونت هنري ديكاسترو" « Henry Decastro » وكان عسكريا برتبة مقدم في جيش الاحتلال الفرنسي بالمغرب الأقصى، فأصدر سنة 1896م بالعاصمة الفرنسية "باريس" جمعا بعنوان "الأشعار الحكمية لعبد الرحمن المجنوب"، وقد حوى الكتاب توطئة في حياة الشيخ "المجنوب" وأحوال وأحداث المغرب الأقصى في العصر الذي عاش فيه تليها ترجمة فرنسية مصحوبة بالنص العربي وجاء بعده الأستاذ "محمد بن شنب" فأورد في مصنفه "الأمثال العربية في الجزائر والمغرب" الصادر في ثلاثة أجزاء من 1903م إلى 1905م طائفة من الرباعيات، ثم أعقبه الشيخ "محمد بن عزوز" الحكيم في كتاب صدر بالاسبانية عن معهد الدراسات الإفريقية بالعاصمة الإسبانية "مدريد" سنة 1956م عنوانه "حكم وأمثال سيدي عبد الرحمن المجنوب" ولدينا أيضا كتاب آخر هو: "القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمن المجنوب" صنفه واعتنى بشرح غريب ألفاظه الأستاذ عبد القادر نور الدين طبع ونشر بالمكتبة الثعالبية بدون تاريخ. وأخيرا كان كتاب "رباعيات المجنوب" الساخر شاعر مغربي للقرن السادس عشر ميلادي⁽¹⁾.

(1) عبد الرحمن المجنوب: قال المجنوب ، تح: عبد الرحمن رباحي ، ص 11-12.

2- الأبعاد الأسلوبية للتعبير الشعبي في رباعيات المجذوب

يتناول هذا المبحث الخصائص الأسلوبية وأبعادها في شعر الرباعيات، حتى يتم

التوصل إلى الرابط الذي يربط بين خصائص المضمون وخصائص الشكل، ومدى الانسجام بينهما، وستنصب الدراسة حول الظواهر الأسلوبية السائدة في الرباعيات، وذلك عبر دراسة إحصائية تحدد كثافة هذه الظواهر وإبراز دلالتها للتعرف على إمكانية تمييزها كخصائص فنية لرباعيات المجذوب عن طريق تناول النظام الصوتي والإيقاعي وإسهامه في بناء الدلالة، والبنية الصّرفية والتركيبية، ثم البنية اللفظية المعجمية، نشير إلى أننا سنعتمد خلال التحليل مصدرين لديوان عبد الرحمن المجذوب، ديوان محقق من قبل عبد الرحمن رباحي وهو جزائري، وآخر محقق من قبل ميلود الشريف وهو مغربي⁽¹⁾.

2-1- النظام الصوتي عند المجذوب ودوره في بناء الدلالة

يعتبر النظام الصوتي من أهم المستويات التي تجعل الخطاب الشعري يشير في نفس المتلقي رقة وعذوبة، ليطمئن الشاعر بالإبداع، فضلا عن كونها تعمل إلى جانب المستويات الأخرى في تنوع الدلالة، وتعد الدلالة الصوتية من التسميات الحديثة التي شغلت حيزا كبيرا من الدراسات اللغوية لدى المحدثين، ولاسيما تلك الخاصة بالربط بين الأصوات ودلالاتها، وتستمد هذه الدلالة من طبيعة الأصوات نغمها وجرسها⁽²⁾.

إذن هناك صلة بين الألفاظ ومعانيها أو بين الدال والمدلول، ولطالما أشار إليها العلماء العرب عندما شرحوا طائفة من الألفاظ العربية، ومن بينهم الخليل بن أحمد الفراهيدي عندما قال في لفظة "الصوّقرير"، بأنها: "حكاية صوت طائر يصوقر في

⁽¹⁾ عبد الرحمن المجذوب: قال المجذوب، تح: عبد الرحمن رباحي، مكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط1، 2000. ينظر: ملحق النصوص، من [265]

— عبد الرحمن المجذوب، رباعيات سيدي عبد الرحمن المجذوب، تعليق وتحقيق: ميلود الشريف، دار الكتب العلمية، لبنان، ط01، 2011، وينظر: ملحق النصوص من [262-265] و[266-267].

⁽²⁾ إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1984، ص62.

صياحه ، حيث تسمع هذه النغمة في صوته " (1)، وهذه لفظة من الخليل لها قيمة لغوية عالية كانت إشارة الانطلاق في البحث عن الدلالة الصوتية للألفاظ حتى صارت علما من علوم اللغة في العصر الحديث، له أجهزة متطورة تساعد على كشف أسرار الصوت ومخارجه وصفاته ، ودراسة النظام الصوتي عند الشاعر عبد الرحمن المجذوب قد تكشف لنا بعض هذه الحقائق بدءا بدراسة الإيقاع الداخلي ، ثم الخارجي.

أ- الإيقاع الداخلي للرباعيات: (الجرس اللفظي)

يعتبر الجرس اللفظي أداة التأثير الحسي إذا تم التوافق بين الألفاظ التعبير الشعري ويقول إبراهيم أنيس في هذا الصدد: "للشعر نواح عدة من جمال أسرعها إلى نفوسنا فيها من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها ، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر" (2)، وانطلاقا من هذا القول ندرك أهمية الجرس اللفظي في الخطاب الشعري ومدى جماليته فيه، وعليه ستقتصر الدراسة في هذا الجانب على المفردات الأكثر حيوية في الرباعية التي يكون لها دور في إغناء البيت بالإيقاع الموسيقي من جهة، وأهميتها في إنتاج الدلالة من جهة أخرى، فلو أخذنا على سبيل المثال بعض النماذج للرباعيات ضمن مساحة الإيقاع الداخلي، لاكتشفنا أهمية الدور الذي تؤديه الأصوات في الموسيقى الداخلية .

اصْبُرْ عَلَى مَا جَرَى لِيكَ

ص ب ر ك

حَتَّى يَطْلُعَ نَهَارُكَ

ع ن

وَالسَّيْرَةَ لِيَهْ مَلِيحَةٌ

س ت ه ل م

1- يَا صَاحِبَ كُنْ صَبَّارٌ

ص ك ص ب ر

2- أَرْقُدْ عَلَى الشُّوكِ عَرِيَانُ

ع ع ن

3- الْهَمُّ يُسْتَهْلُ الْغَمُّ

ه م س ت ه ل م

(1) أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تح: مهدي المخزومي، وإبراهيم السامرائي، م 5، (صوفر)، دار الرشيد ، بغداد ، 1981، ص60.

(2) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1965، ص8-9.

4- الحَوْتُ يُعُومُ فِي الْمَاءِ

وَهُمَا بَلَا مَاءٌ يُعُومُوا

ي ع و م م

م م ي ع و م و

5- بُهَتَ النِّسَاءُ بُهْتَيْنِ

وَمَنْ بُهَتَهُمْ جِيتْ هَارَبْ

ب ه ت ن ن ب ه ت ن

ن ب ه ت ه ه

6- إِذَا كَانَ السَّعْدُ يَنْتَجِرُ مَنْ عُوْدُ

أَنْجَرُ سَتَيْنِ عُوْدُ غَيْرُ مَنْ عُوْدِي

س ع د ن ج ج ر م ن ع و د ن ن ج ج س ن ع و د ر م ن ع و د

لو نلاحظ الأصوات المتكررة المترددة بين الشطرين، مع الأخذ بعين الاعتبار

توافق بعضها واصطدام بعضها الآخر، نتوصل إلى ما تحدثه هذه الأصوات في تأليف

موسيقى داخلية، كما يظهر في المثال الرابع: التجانس بين كلمتي (يعوم-الماء) في الشطر

الأول، وكلمتي (ماء-يعوموا)، في أربعة حروف "ي ع و م"، ويظهر التجانس أيضا في

المثال الخامس بين الكلمات (بهت-بهتين- بهتهم) في ثلاثة حروف "ب-ه-ت"، بين

الكلمة الأولى والثانية لفظة "النساء"، وبين الثانية والثالثة حرف عطف وجر "ومن" مع

اتصال لاحقة بالكلمة الثالثة "هم" وهو ضمير متصل يعود على النساء، والأمر نفسه

بالنسبة للمثال الأول بين كلمتي (صبار-أصبر) في الحروف "ص-ب-ر".

وللتجانس بين الأصوات المذكورة دور في تأليف نمط موسيقي داخلي يوحى

بالتوقع والاستقبال والديمومة "ومن هنا ندرك أن الإيحاء وسيلة لإدراك ما خفي لأن

الصورة الجيدة هي الصورة الموحية والتي تنطوي على إشارات شتى تخلق أمانا الخفي

وتقرب البعيد، فهناك مسافات بين الكلمة وإيحائها، وهذا سر الجمال؛ لأن الإيحاء همس

وإعمال فكر، وتركيز، وتعمق داخل الصورة"⁽¹⁾.

وهناك تجانس من نوع آخر هو تكرار النبرة الصوتية نفسها نتيجة تكرار الحروف

ويوجد أيضا حروف تنتهي بها الكلمة الأولى لتبتدئ بها الثانية أو العكس، أو وجود

الحرف نفسه في الكلمة ذاتها، وهذا ما يسميه محمد عبد المطلب بـ"الاستعمال الأمامي

(1) إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،

للأبيات المتتابعة"⁽¹⁾، وهذا مثلما جاء في المثال الثاني، وهو تجانس بين (ع.ن) في الشطر الأول والثاني في كلمتي (عريان-يطلع نهارك)، وأيضا في المثال الثالث بين (س.ت.هـ) في كلمتي (يستهل-ستره)، وبين (ل.م) بين كلمتي (الهم-الغم).

والشاعر عبد الرحمن المجذوب يولي عناية خاصة باللفظة ، سواء أكان في الإيقاع الملائم المؤثر في الدلالة ضمن الحالة النفسية للتجربة الشعرية، ففي المثال الخامس نجد لفظة "بهت" في النص الشعري هو الإحساس بتطور الحالة الشعورية المتنامية، والتكرار هنا ليس للتأكيد لأنها في كل مرة تفاجئنا دلاليا، ففي كل مرة يزداد حجم هذه الصفة فجاءت في المرة الأولى في صيغة المفرد "بهت" ثم في صيغة المثنى "بهتين"، ثم "بهتهم" صيغة المفرد الدالة على الجمع المنسوبة للنساء، فالألفاظ مكررة لفظا لا دلاليا فهي تعبر عن صور متجددة ، والشاعر ينسب كل ألوان البهتان والكذب والخداع إلى النساء، وهو يرى أنهن ذوات كيد لا يخطر على بال .

ب-التكرار:

يعتبر التكرار من أهم خصائص الشعر قديما وحديثا ، ومن الوسائل الأساسية التي بُني عليها الإيقاع في حالة ما إذا أدى الدلالة المطلوبة ، وقد يشكل في القصيدة جوا تناعميا له بالغ الأثر على الصعيد الموسيقي .

وللتكرار إمكانيات تعبيرية لها مدلولاتها في القصيدة من بينها "إلحاح الشاعر على جهة هامة في العبارة، يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايتها بسواها... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ⁽²⁾، ويقوم الشاعر من خلال التكرار بالكشف عن القوة الخفية في المفردة لارتباط معناها بالشكل الصوتي، وهذا نابع من صميم التجربة الشعورية الشعرية التي تفرض وجودا معينا ومحددا للتكرار .

وترى إيمان الكيلاني أن التكرار يُدرس من عدة زوايا :

(1) محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص46.

(2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، بغداد، ط2، 1965 ص242.

أولها: زاوية موسيقية ترى أن تكرار الكلمات أو الأبيات بأكملها يحدث أثرا موسيقيا، و له دور بنائي في بلورة التجربة وتكثيفها ، كما يمكن أن يؤدي إلى العكس. ثانيها: زاوية لفظية لأن تكرار كلمات معينة له دور في إضاءة التجربة وتعميقها إذ يشير الإلحاح على بعض الكلمات داخل تراكيب ثابتة أو متغيرة إلى أشياء لا تستطيع التجربة الشعرية تحقيقها من دونه.

وثالثها: قاموسية، فالتكرار يشارك في صياغة هذا المنهج إلى نقطة جديدة هي طبيعة البناء في القصيدة الحديثة، التي تميل إلى التعقيد وجنوحه إلى التركيز والتثقيف⁽¹⁾. ولا يقتصر التكرار على الوظيفة الإيقاعية فحسب، إنما يضم وظيفتين اثنتين هما: -الوظيفة الدلالية: حيث: "لم ينس الشاعر القديم المستوى الدلالي للتكرار أيضا إضافة إلى المستوى الصوتي، فما من شك أنه كان يكرر الكثير من الكلمات لدلالة معينة⁽²⁾ وتقوم هذه الدلالة في إثراء الألفاظ المكررة وإكسابها بعدا معنويا له وقعه في النص الشعري وهذا ما يؤكد صلاح فضل من خلال قوله: "إن الاعتماد المُسرف على المتكررات الصوتية لابد أن تتولد عنه متكررات دلالية، تجر هذه الوحدة الشعرية إلى منطقة الأنظمة الفنية التقليدية"⁽³⁾.

-الوظيفة النفسية: هي مرهونة بموقف معين للتجربة الخاصة للشاعر ، ومن شأنها "أن تضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها ، بحيث نطلع عليها"⁽⁴⁾ .

(1) ينظر: إيمان خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية للشاعر ، ص284.

(2) ماجد الجعافرة: في قصيدة أبي تمام البائية في فتح عمورية، دراسة في الموسيقى والإيقاع، مجلة آداب الرافدين ، ع27، 1995، ص104.

(3) صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية، في شعرية القص والقصيدة: دار الآداب ، القاهرة، ط 1، 1999، ص91.

(4) ماجد الجعافرة: في قصيدة أبي تمام البائية في فتح عمورية، دراسة في الموسيقى والإيقاع، ص201-202.

ولا يمكن أن تقف وظيفة التكرار عند هذا الحد، بل تمتد إلى مساحات النص كله لأنه يمثل حلقة وصل بين جميع الوظائف، ولكي نوضح هذه الظاهرة ونبرز دورها في رباعيات المجذوب، نبدأ بـ:

-التكرار الصوتي:

ويكون عادة في أصوات القافية مثل الروي والوصل ، ولا يُشكل الصوت لذاته أي قيمة دلالية وإيقاعية ما لم يدخل ضمن المفردة كي تكون له خاصية معينة، لأنه "قي أي كلمة يمكن أن يؤدي وظيفتين إحداهما إيجابية والأخرى سلبية ، أما الأولى فحيث يساعد في تحديد معنى الكلمة التي تحتوي عليه، وأما الثانية فحيث يحتفظ بالفرق بين هذه الكلمات والكلمات الأخرى" (1).

على هذا الأساس، فإن تكرار الصوت ضمن المفردة وعلى نطاق المفردات في النص بشكل ملحوظ يُحيل إلى وجود مظهر فني موسيقي له قيمته داخل الخطاب الشعري وبذلك يحاول الشاعر المبدع "أن يوفر هذه الحقيقة الهامة عن طريق صياغة الكلمات مستغلا الخواص الحسية لأصواتها وجرسها، وهو في هذا لا يقوم بعمل سهل ، وإنما يقدم شيئا من روحه وإحساسه ومشاعره (2) ، لأن الألفاظ التي يتركب منها النص الشعري تعد أجزاء موسيقية تُسهم في إعطاء الصيغة الإيقاعية.

لذا نحاول التركيز على الأصوات التي تكررت في المفردات في الرباعية ، ثم في الرباعيات الأخرى الحاملة للغرض نفسه محاولين إبراز الجانب الجمالي ودوره في إكساب الرباعية رنة إيقاعية خاصة، وقد شاع في الرباعيات النمط الذي هو من الشكل:

أ ب

أ ب

(1) أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي: عالم الكتب، القاهرة، 1976، ص148.

(2) عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري: مكتبة المنار الزرقاء، الأردن، ط1، 1985، ص18.

أي أن الروي نفسه يتكرر في الشطر الأول من البيت الأول والثاني، وروي آخر يتكرر في الشطر الثاني من البيتين، وهذا شكل شائع في الشعر الشعبي، ولاسيما الغنائي منه، وعلى سبيل المثال قوله:

شَافُونِي أَكْحَلْ مُغَلَّفْ يَحْسَبُوا مَا فِي ذَخِيرَه
وَأَنَا كَالْكَتَابِ الْمُؤَلَّفْ فِي مَنَافِعْ كَثِيرَه

يلاحظ تكرار صوتي (الفاء) و(الراء) كرويين ، وقد جاء حرف الراء رويا في الشطر الثاني من البيتين ضمن القافية المطلقة ، فالراء هنا موصول بهاء ساكنة ، لكن النطق الصّوتي قد يجعل المسامع لا تفرق بين الهاء الساكنة والمدّ ، فالناطق لا يميز بين ذخيرا وذخيرته، وبين كثيرا وكثيره، ووجود (الراء) رويا في الشطر الثاني يُحدث إيقاعا اهتزازيا ختم به الشاعر البيتين، فهو صوت لثوي مجهور تتكرر فيه ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعا ليعطي رعدة تجسد إحساس الشاعر بقيمته وكفاءته، وبالتالي جاء صوت الراء ملائما للمعنى الذي يريده الشاعر ودافعا له في اكتمال الصورة عن طريق وروده آخر البيتين .

كما يتكرر أيضا صوت (الفاء) الذي هو روي الشطر الأول (6 مرات) من خلال قوله :شافوني- مغلف- في- المؤلف- منافع- والفاء صوت مهموس شفوي أسناني .
-تكرار المفردات:

نجد المجذوب يكرر ألفاظا بعينها لأغراض شتى ملائمة للمعنى، كما يكرر أيضا بعض الصيغ والأدوات، وهي لا تحمل في كل مرة نفس الدلالة وكما قال علي صبح:"الكلمة المكررة - في كل صورة أو في كل بيت- لها موقعها ، وكل له موقعه من الصورة الكلية"⁽¹⁾.

ومن بين الألفاظ المكررة ما جاء في الأمثلة التالية:

1-يَا زَارِعْ الْخَيْرِ حَبَّةً وَيَا زَارِعْ الشَّرِّ يَاسِرَ

(1) علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي: مطبعة الأمانة ، القاهرة، ط1، 1996، ص53.

- مُولُ الْخَيْرِ يَنْبَى
2- فَاعِلُ الْخَيْرِ هَنِيْهٌ
وَفَاعِلُ الشَّرِّ خَلِيْهٌ
3- السَّنُّ يَضْحَكُ لِلْسَّنِّ
4- لَا يَعْجَبُكَ نَوَارٌ دَفْلَى
لَا يَعْجَبُكَ زَيْنٌ طُفْلَه
5- مِنْ التَّلَجِّ عَمَلْتُ مَطْرَحَ
مِنْ الْقَمَرِ عَمَلْتُ مَصْبَاحَ
6- يَا قَلْبِي نَكْوِيكَ بِالنَّارِ
يَا قَلْبِي خَلَفْتُ لِي الْعَارَ
7- حَجَّيْتُ سَبْعَ حَجَّاتٍ
وَتُبْتُ سَبْعَ تُوْبَاتٍ

نلاحظ تكرار الشاعر للألفاظ: في البيت الواحد مثل ما هو موجود في المثال الأول (يا زارع- يا زارع)، (مول-مول)، وفي الشطر الأول من البيتين (الخير-الخير)، وفي الشطر الثاني من البيتين (الشر-الشر).

وفي المثال الثالث الشطر نفسه (السن-السن) ، وفي المثال السابع (سبع -سبع) ، أو تكرار اللفظة نفسها في البيت الأول والثاني وفي نفس الموضع، ففي المثال الرابع تكررت لفظة (لايعجبك) في بداية البيتين ، وفي المثال السادس لفظة (يا قلبي) في بداية البيتين . وفي المثال الخامس تكرار لفظة (روحي) في نهاية البيتين، ولفظة (عملت) وسط الشطر الأول من البيتين .

فتكرار الشاعر لألفاظ عدة في مواضع متعددة من الرباعيات ليس بغرض التأكيد بل لهدف موسيقي إيقاعي، لأنه يختار الموضع بدقة، ومن أجل وصف حالة نفسية حقيقية يحياها الشاعر لترسيخ الدلالة، وصدق التعبير عن المشاعر؛ فالشاعر لما يقول (مول الخير) و(مول الشر) نجد تكرار لفظة (مول) أي صاحب، إلا أنها لا توحى الدلالة نفسها

لأن ما سيأتي بعد هذه اللفظة سيفصل في الأمر، والقضية نفسها عندما يكرر الشاعر في المثال الخامس لفظة (روحي) في العبارتين: (غطيت روعي - ونست روعي) فالغطاء يكون للجسد والأنس يكون للنفس، وفي هذا دلالة متزايدة في كل مرة لفضيلة الصبر .
لذلك فإن تكرار الألفاظ ينم على وعي فني متقدم "يجيء في القصيدة على وفق أشكال مختلفة موظفة أساساً لتأدية دلالتها بأسلوب يفضي على التشكيل عناصر إبداعية جديدة تحقق له شعرية أكبر"⁽¹⁾، وللتكرار خيارات عدة وصور مختلفة تقوم على الإمكانيات التي يتيحها النظام اللغوي، فهو من الأسس التي تقوم على تمتين الوحدة العضوية في القصيدة وتكثيف التماثل الصوتي الذي يحقق الإيقاع .

ج-الموسيقى الخارجية:

ما يمكن قوله حول رباعيات المجذوب هو التنوع في الروي والقوافي، لأنه ينتقل من رباعية لأخرى ، ومن موضوع لآخر ومن حالة نفسية لأخرى مستعملاً شكل القصيدة الشعبية الشائع ، ونادراً ما يخالف المجذوب هذا الشكل لينتقل إلى شكل آخر وهو :

أ - ب

ج - ب

ومثال ذلك حول الشكل الأول: لا تخم لا تدبِ لا ترفد الهم ديه

الفلك ما هو مسمر ولا الدنيا مقيمه

نجد رويين هما (ر) في الشطر الأول، و(م) في الشطر الثاني ،أما القافية فهي :

ديمه ← يمه

مقيمه ← يمه

وعن الشكل الثاني:

وَحَمَمْتُ فِي الْأَرْضِ سَاعَه

وَتَوَضَّعْتُ مِنَ الْجَمَاعَه

ضُرِبْتُ كَفِّي لَكَفِّي

صُبْتُ قَلَّةَ الشَّيْءِ تُرَشِّي

(1) يمنى العيد: خطوط عريضة في البحث عن هوية القصيدة العربية الحديثة، مجلة الكرمل ، ع2، 1982، ص147.

الروي في الشطر الأول هو (ف) الذي تبادل مع (ش) في البيت الثاني ، بينما كان
الروي ثابتاً في الشطر الثاني من البيتين وهو صوت (ع).

وأما الوزن فهو على طريقة النظام المقطعي نجد فيه انسجاماً وتوافقاً، يتماشى مع
نفسية الشاعر ويناسب الغرض الذي قيلت من أجله الرباعيات، ومثال ذلك:

لَاتُ/خَمَ/مَمَ/لَاتُ/دَبَ/بَرُ لَأَتَرُ/فَدَ/دَلُ/هَمَمُ/دِي/مَا
أَلُ/فُلُكُ/مَا/هُومُ/سَمَ/مَرُ أَوْ/لَادُ/دَنَ/يَا/مُ/قِي/مَا

ويمكن حصر الدلالة في سبب زيادة مقطع الشطر الثاني من البيتين في أهمية ما
سيأتي من الشطر الثاني ورغبته في الإقناع بزيادة مقطع أو أكثر ملحا على النصيحة
فهو الحكيم الذي يقتدى بمواعظه الشافية من الأمراض النفسية.

ولطالما وجدت الزحافات والعلل في أوزان الشعر الفصيح، ويمكن أن نسمي ما جاء
في هذه الرباعية مقطعا زائدا أو علة بزيادة ، وتعرف العلة بأنها "تحويل يطرأ على وزن
البحر ويحدد نموذج القصيدة"⁽¹⁾ وتكون إما بالحذف أو الزيادة في المقاطع الصوتية.
وهذه الظاهرة وُجدت في أغلب الرباعيات، فدائما نجد مقطعا زائدا أو ناقصا بين
الأشطر في المثال التالي نجد زيادة مقطع في البيت الأول وتوافق تام في البيت الثاني بين
المقاطع.

يَا/قُلُوبِي/نَكَ/وَيْكَ/بَنُ/نَارُ وَي/ذَابُ/رَدَ/تَنُ/زَيْدُ/لَكَ
يَا/قُلُوبِي/بَيْخُ/لَفْتُ/لَيْلُ/عَارُ وَتُ/رِيدُ/مَنْ/لَايَ/رِي/دَكَ

وللباحث الجزائري مصطفى حركات رأي في أوزان الشعر الشعبي أو في نظرية
العدّ المقطعي بعدما يقرّ بأنّ القضية صعبة وشائكة وأدواتها قليلة-قائلا : "ففيها يُكتفى بعد
المقاطع ويوصف البيت بهذا العدد ، فيقال أنه ذو شطرين عشريين ، أو أولهما سباعي
والثاني عشاري الخ... اعتمد هذه النظرية المستشرق الفرنسي ديسبارمي Desparemet
الذي درس الشعر الشعبي الخاص بمدينة البليدة، ثم انضم إليه الأستاذ ابن شنب

(1) مصطفى حركات: قواعد الشعر، ص28-29.

وشوتان Chottin ودرمونغم Dermenghem، وأخيرا الباحث المغربي الفاسي الذي أقر بأنه لم يعثر في الملحون عما يشبه العروض الخليلي ⁽¹⁾.

ويبقى هذا الموضوع في حاجة إلى بحث مستمر بسبب الاختلاف في اللهجات الذي يؤدي إلى الاختلاف في النظريات، ومع ذلك قمنا بمحاولة متواضعة راعينا فيها النطق السليم للصوت كما يسمع في اللهجة، وقدمنا من خلالها تبريرا لزيادة مقطع أو نقصانه والملاحظ أن قصيدتي ابن سهلة يستقيم فيها عدد المقاطع في أغلب الأحيان عكس رباعيات المجذوب، وربما يرجع ذلك إلى أن قصائد ابن سهلة موجهة مباشرة إلى الغناء والرباعيات حكم يقتدي بها الناس وتكون في استهلال القصيدة الغنائية دون مصاحبة الآلة الموسيقية .

2 2 خصوصية رباعيات المجذوب من خلال البنيتين الصرفية والتركيبية

سنتناول من خلال هذا المبحث البنية الصرفية والتركيبية في شعر عبد الرحمن المجذوب وأثرها في الدلالة والإبداع الشعري لنتوصل إلى مميزات وخصائص أسلوبية توصلنا إلى دلالات مختلفة في شعر المجذوب.

أ البنية الصرفية في رباعيات عبد الرحمن المجذوب

-الأفعال: لقد تنوعت الأفعال في ديوان المجذوب، والجدول الإحصائي التالي للرباعيات التي حُصرت في الدراسة تبين توزيع الأفعال من حيث كونها ماضية أو مضارعة أو أفعال أمر.

الفعل الماضي	الفعل المضارع	فعل الأمر
شافوني - كسبت - جبت - اعطاه	يحبسوا - يقول - تخمم - تدبر - ترفد -	كن - اصبر - ارقد - شوف -
اعطاني - اجري - كنت - خفيت -	يطلع - نرقد - نضحك - نصبر - ياتي -	شوف - رد - عيط - كن -
	يستهل - تبرى - تولي - ينبي - تخمم -	خليه - رد - نوضوه - كن -

(1) مصطفى حركات: الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، ص12-15 من الموقع الإلكتروني :

مشيت-بقات-ماشينك-طاقوا- تركوه-تعاونوا-نقوه-ماازين-كان- هنيه-خليه-ضربت-خمنت-صبت- طاحت-كان-ركبت-جيت-لحقوها- رماتهم-تخلطت-بغات-لعب-لقيته- عذباته-فرزني-ولات-عراني- غضب-صبت-جفاني-تقطع-جاء- كان-طاح-صعاب-صاب-بكي- سالوا-راح-جاء-كسروا-دري- حبك-حبه-كرهك-ظنيته-خلي- عمر-رمانى-خلاي-درناه-افنيناه- خصاته-ماتت-صاب-اضحى- كان-كان-ضاع-بقى-حجيت- تبت-رجيت-أبت	تهزم-تقطعها-ندور-ولات-تنباغ- يامنك-يضحك-يدوموا-يعوموا- يعوم-يورىوا-يديوا-تعيط-يفسد- يرجع-ترشي-تنوض-تطبع- تضويه-يقعد-يعجبك-يعجبك- تشوف-يتحزمو-يتخللوا-تقول- ياكلوني-يونس-يعلم-يديروا- يحسنوا-تتقرب-تصفى-يخمم- تلومني-نجيب-نصب-نحدثه- نلوحه-يصبر-يتكلم-يضحك-يجيه- تسبه-تلقى-يطير-يلفه-يتنجر- انجر-تغبي-يعرفوها-تصلي- تصوم-تجوز-يعيش-ياتي-تمنيه- تزوره-تبقى	اتكلمي-سقم-تفكر- احرث-نقيه-خرج- اعطي
المجموع: 74	74	19

-الفعل الماضي والفعل المضارع:

شكل هذان الزمانان حضورا وتدفقا وطغيانا، والملاحظ ان استعمال الأفعال الماضية يتساوى مع استعمال الزمن المضارع، لأن الشاعر يتحدث عن نفسه وحالته وروايته لأحداث ماضية يجعلها عبرة للناس، وأيضا في صورة حاضرة عندما يقدمها لهم فيستعمل الزمن المضارع ليجعل الماضي حاضرا معيشا يستفيد منه السامع ، فالشاعر " قد عايش الفعل مرتين مرة مضت وانقضت، وأخرى حاضرة راهنة يعيشها الآن ، وذلك من خلال جعل الشاعر من الماضي حاضرا معاشا "(1) .

(1) علي عمران: شعرية اللغة، مقارنة أسلوبية في مدونة الحسين بن الضحّاك الشعرية، ص188.

ونجد بعض الرباعيات تحتوي على أفعال ماضية تصف معاناة الشاعر في الماضي والحاضر، ويستعمل الزمن الماضي أيضا حين يصف بعض الحالات الاجتماعية المزرية، والتي لا تجد مخرجا ومن ذلك قوله:

بَالْهَوَاءِ غَطَّيْتُ رُوحِي	-مَنْ التَّلَجَّ عَمِلْتُ مَطْرَحَ
وَبِالنَّجُومِ وَنَسْتُ رُوحِي	مَنْ الْقَمَرِ عَمِلْتُ مَصْبَاحَ
وَاصْنَعَابِ عَلَيْهِ طُلُوعُهُ	يَا وَيْحَ مَنْ طَاحَ فِي بَيْرِ
بُكِّي وَسَلَّوْا دُمُوعُهُ	فَرَفَرَ مَاصَابِ جَنَحَيْنِ
مَبْنِي عَلَى صَهْدِ نَارِهِ	-مَثَلْتُ رُوحِي لِلْحَمَامِ
وَمَنْ الدَّاخلِ طَابُوا حَجَارُهُ	مَنْ فُوقَ مَا بَانَ دُخَانُ

فالأفعال (عملت-غطيت-ونس-طاح-صعاب-فرفر-ماصاب-بكى-سالوا-مثلت-مابان - طابوا) تدل أن المجذوب يعيش ظروفًا قاسية يراها بعين متشائمة ، وقد فقد بارقة الأمل في تغييرها إلى الأحسن واصفا صبره الكبير وتعاطفه مع من حوله ، وبكاءه معهم. وفي بعض الرباعيات يعبر المجذوب بزماني الماضي والمضارع ومن ذلك قوله:

صَبْتُ قَلَّةَ الشَّيْءِ تَرَشِّي	وَتَتَوَضُّ مِنْ الْجَمَاعَةِ
تُخَلِّطَاتٌ وَلَابَغَاتٌ تَصْفَى	وَلْعَبُ خَزَاهَا فُوقَ مَاهَا

الأفعال: (صبت-ترشي-تنوض) تدل على حكمة الشاعر ونظرته الصائبة لواقع

الفقر في المجتمع، فالفعل صبت هو استنتاج لما هو كائن ويكون على مر الأزمنة والفعْلان(ترشي-تنوض) نتيجة حتمية للفعل الأول، فقد وجد الشاعر قلة الشيء أو الفقر يؤدي بصاحبه إلى الهلاك كالمرض والسقم ، والرفض من قبل المجتمع.

وفي الرباعية الثانية يستعمل الأفعال (تخلطات-لابغات تصفى- لعب خزها) فهي إشارة إلى أن الواقع السياسي جد سيء منذ زمن طويل ، ومع ذلك لم يتحسن الوضع في الزمن الحاضر قد عبر عنه بالفعل (لابغات تصفى) نفي الماضي للحاضر ، ومعنى ذلك

أن المياه لم تعد بعد إلى مجاريها ، ودلالة ذلك من خلال مزاجية الشاعر للأفعال الماضية والمضارعة ، وإقراره بالديمومة والاستمرار للوضع السياسي الذي لا يجد له متنفسا . والملاحظ أيضا أنه يستعمل في بعض الرباعيات الأفعال المضارعة فقط عندما يتحدث عن الأمل والصبر عند الشدائد ، وينظر إلى الحياة بتفاؤل أو يتوجه إلى من حوله ناصحا وعلى سبيل المثال :

لَا تَخَمَّمْ لَا تَدَبِّرْ	لَا تَرْفُدْ الهمَّ دِيمَه
الْفَلَكُ مَا هُوَ مُسَمَّرٌ	وَلَا الدُّنْيَا مَقِيمَه
لَا يَعْجَبُكَ نَوَّارٌ دَقْلَى	فِي الْوَادِ دَايِرٌ ضَلَايِلُ
لَا يَعْجَبُكَ زَيْنُ طُفْلَةٍ	حَتَّى تُشَوِّفَ الْفَعَايِلُ

نجد في الرباعية الأولى مواساة دائمة لمن يقع في حيرة من أمره، ولا يجد حلا لهما، باستعمال الأفعال التالية المسبوقة بنفي (لا تخمم - لا تدبر - لا ترفد الهم) فهو يبعد الغوص والغرق في الحيرة والتفكير والهم لأنه توجد من ورائنا نهاية ودوام الحال من المحال، ويتوجه ناصحا في الرباعية الثانية لمن يريد اختيار زوجة موصيا باختيارها لخلقها ، فيستعمل أيضا الأفعال المضارعة المسبوقة بنفي (لا يعجبك) ويكررها مرتين ويؤكد عليها وكأنها شرط يصل إلى جواب الشرط (حتى تشوف) ، فشخصية المجذوب تبدو من خلال الرباعيتين متزنة، حكيمة، إيجابية، عكس ما لمحناه عند استعماله للأفعال الماضية

الأمر: قد استخدم (19) مرة في الرباعيات المدروسة، كما يشير الجدول إلى ذلك، وقد ورد بنسبة قليلة مقارنة بالزمين الماضي والمضارع ، والمعلوم أن المجذوب كان مصلحا في قومه تقيا في دينه، لذا استعمل الأمر للنصح والوعظ ، وطلب الرضا بالقضاء والقدر والتخلي بالصبر ومن أمثلة ذلك:

يَا صَاحِبَ كُنْ صَبَّارٌ	اصْبِرْ عَلَى مَا جَرَى لِيكَ
أَرْقُدْ عَلَى الشُّوكِ عَرِيَانٌ	حَتَّى يَطْلُعَ نَهَارُكَ

تَبَرَّأَ وَتَوَلَّى صَنِيعَهُ	رَدَّ الْجِلْدَةَ عَلَى الْجُرْحِ
العَرِيَانُ نَوُضُوهُ مَنْ حَدَانَا	- المَكْسِي يَفْعُدُ مَعَ النَّاسِ
يَا دَاخِلُهُ رُدُّ بِأَلَاكَ	سُوقُ النَّسَا سُوقُ مَطْيَارٍ
وَفِي مُحَبَّتِهِ كُنْ صَافِي	أَلِي حَبَّكَ حَبِّهِ
خَلِيَّةٌ تَلْقَ الْعَوَافِي	وَاللِّي كَرَهَكَ لَا تَسْبَهُ
اَتَكَلَّمِي يَا هُبَيْلَهُ	يَا نَابِشَةَ الْأَرْضِ بِالْعُودِ
يَا سَقَّامُ السَّعُودِ سَقِّمْ لِي سَعْدِي	وَإِذَا كَانَ السَّعْدُ مَنَّكَ يَا مَسْعُودُ
وَالْخَاتَمَةَ وَالشَّهَادَةَ	يَا عَبْدُ تَفَكَّرْ الْمَوْتَ
وَفِي الصَّيْفِ خَرَجَ عَشُورُهُ	أَحْرَثُ زَرْعَكَ وَنَقِيَهُ
حَتَّى وَالِي مَنْ غَيْرِ رَبِّي لَا تَزُورُهُ	أَعْطِي طُعَامَكَ لَا تَمْنِيَهُ

نجد الشاعر يستعمل أفعال الأمر ليحدد مواضيع بعينها كالحديث عن التسليح بالصبر

عندما يقول: (كن صَبَّار - اصبر - ارقد) فهذه الأفعال تحمل أعمق معاني الصبر

والرضا، وفيها دعم نفسي كبير لمن يعاني فقرا أو همًا ، وما زال هذا الدعم متواصلًا
عندما يقول للمكروب "رد الجلد على الجرح"، أي أنّ الإنسان هو طبيب نفسه والدواء هو
الصبر وعدم البوح بالهم، فالشاعر يكرس المعنى ، ويؤكد عليه ، ولهذه الأفعال دلالة على
الإصرار والتحدّي لمواصلة درب الحياة .

ويوظف أيضا أفعال الأمر بغرض النصّح مثل قوله: (كن فاهم - كن صافي - رد

بالك - خليه - احرث - نقيه - خرّج - اعطي). وقد جاء النصّح في موضوعين اثنين هما:

الاستقامة في السلوك ، فهو يطلب من الإنسان أن يكون فاهما عاقلا وصادقا ، ويطلب من
الرجال الحذر من النساء وتركهن في حالة الخداع ، ويطلب أيضا الصدق مع الله موصيا
الأغنياء بالاعتناء بالزّرع وإخراج الزكاة، والتصدق، ويأتي الأمر في شكل طلب عادي
عندما يقول: (نوضوه - اتكلمي).

-المشتقات:

تمثل كثرة المشتقات من الخصوصيات الأساسية للتعبير الشعبي عند المجذوب ولها دور دلالي على مستوى البنية الصرفية والنحوية، وهذا الجدول يمثل توزيع هذه المشتقات من: اسم الفاعل- واسم المفعول- وصيغ المبالغة.

اسم الفاعل	اسم المفعول	صيغ المبالغة
صاحب- زارع- ياسر- غالي- عالي- خاوي- فاهم- فاعل- فاعل- كاسر- راعي- هارب- راكبة- لايم- صافية- وافي- واجب- دافي- وافي- حافي- زاهي- راقد- دافي- صافي- تالف- غايب- سايب- نابشة	مغلف- مؤلف- مسمر- مبني- مكسي- مكتوب- معلوم- مرحوم- مسعود- مصبّط	صَبَّار- غَدَّار - كَوَّاي- سَقَّام- مطيار- كثيره- مقيمه- مليحه- صحيحه- ثَقِيل- رزين
المجموع: 28	10	11

طغى اسم الفاعل في هذه العينة من الرباعيات على بقية المشتقات بصفة ملحوظة إذ ورد (28) مرة مقارنة باسم المفعول الذي ورد (10) مرات ، وصيغ المبالغة التي وردت (11) مرة، ودلالة ذلك أن شعر المجذوب يتميز بخاصية مضافة هي الدوام والثبوت بالنسبة للفعل ، وقد قيل عن اسم الفاعل أنه : " اسم يشتق من الفعل للدلالة على من قام بالفعل "(1)

يَا صَاحِبُ كُنْ صَبَّارُ
يَا زَارِعُ الْخَيْرِ حَبَّةُ
اصْبُرْ عَلَى مَا جَرَى لِيكَ
وَيَا زَارِعُ الشَّرِّ يَاسِرُ

(1) عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، 1984، ص75.

يَا إِلَيَّ تَعَيَّطُ قَدَّامَ الْبَابِ عَيَّطُ وَكُنْ فَاهُمْ
 فِي الْقُلُوبِ مَا بَقَاتُ رَحْمَهُ شُوفُ حَالِي يَا الْعَالِي
 الْمَصْبُطُ مَا دَرَى بِاللِّحَافِي وَالزَّاهِي يَضْحَكُ عَلَى الْهُمُومِ
 الرَّاقِدُ عَلَى الْقَطِيفَةِ دَافِي وَالْعَرِيَّانُ كَيْفُ يُجْبِيهِ النُّومُ

توسطت لفظة (صَبَّار) فعلي الأمر (كن-اصبر)، وفي ذلك دلالة على الزمن المستقبل ودلالة على الثبات والدوام والاستمرار، الأمر نفسه بالنسبة لاسم الفاعل (فاهم) الذي سبقه فعلا أمر (عَيَّط-كن) ، وهو طلب على الديمومة والاستمرارية في تحكيم الأمر .
 ومن خصوصية هذه الرباعيات أن اسم الفاعل أتى في بداية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني ونهايته مثل قوله: يَا زَارِعُ الْخَيْرِ حَبَّةٌ ويَا زَارِعُ الشَّرِّ يَاسِرٌ أي تكرر اسم الفاعل في البيت مرتين أو أكثر .
 وفي رباعية أخرى جعل اسم الفاعل في نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني نحو:

- الْمَصْبُطُ مَا دَرَى بِاللِّحَافِي وَالزَّاهِي يَضْحَكُ عَلَى الْهُمُومِ
 الرَّاقِدُ عَلَى الْقَطِيفَةِ دَافِي وَالْعَرِيَّانُ *كَيْفُ يُجْبِيهِ النُّومُ

وقد يجعل الشاعر من اسم الفاعل قافية للرباعية مثل قوله:

لَا فِي الْجَبَلِ وَادٌّ مَعْلُومٌ وَلَا فِي الشِّتَا رِيحٌ دَافِي
 لَا فِي الْعُدُوِّ قَلْبٌ مَرْحُومٌ وَلَا فِي النِّسَاءِ عَهْدٌ وَافِي

ويدل هذا التنويع في وضعيات اسم الفاعل المتعددة على خصوصية لغة المجذوب الشعرية ومقدرته على التصرف فيها كيفما شاء، فهي لغة إمام وولي صالح صاحب كرامات - كما يُروى عنه- قد ذاق مرارة الحياة ، ولكنها مرارة جعلت منه شاعرا فحلا لم يَمَحِ أثره وإن كانت لغته عامية .

* عريان: أصلها عار على وزن فاعل.

وفي هذا التوضيف لاسم الفاعل تقوية للمعاني، وتوليد إيقاع جميل يساعد المغني على مدّ الصّوت وذلك إثراء وتكميل في عملية الغناء .

اسم المفعول:

ورد اسم المفعول عشر مرات في الرباعيات "وهو اسم يدل على وصف المفعول بالحدث نحو التجدد، بيد أنه إذا ما قيس بالفعل فإنه يدل على الدوام والثبوت كاسم الفاعل ويقاس من الثلاثي على وزن (مفعول) في الدلالة على معناه" ⁽¹⁾، وقد ورد اسم المفعول في صيغتين هما: (مفعول ومفعّل ومفعّل).

وردت صيغة مفعول في قوله:

مَكْتُوبُ رَبِّي نُودِيَّةُ	وَالصَّبْرُ وَاجِبٌ عَلَيْنَا
لَا فِي الْجَبَلِ وَادٌ مَعْلُومٌ	وَلَا فِي الشِّتَا رِيحٌ دَافِي
لَا فِي الْعَدُوِّ قَلْبٌ مَرَحُومٌ	وَلَا فِي النَّسَا عَهْدٌ وَافِي
وَإِذَا كَانَ السَّعْدُ مَنَّكَ يَا مَسْعُودُ	يَا سَقَامَ السُّعُودِ سَقَمٌ لِي سَعْدِي

وعلى وزن مفعّل ما جاء في قوله :

شَافُونِي اكْحَلْ مُغْلَفٌ	يَحْسَبُوا مَا فِي ذَخِيرِهِ
وَأَنَا كَالْكَتَابِ الْمُؤَلَّفِ	فِي مَنَافِعِ كَثِيرِهِ
الْفَلَكَ مَا هُوَ مُسَمَّرٌ	وَلَا الدُّنْيَا مَقِيمَةٌ
الْمُصَبِّطُ مَا دَرَى بِالْحَافِي	وَالزَّاهِي يَضْحَكُ عَلَى الْهُمُومِ

وعلى وزن (مفعّل):

مَثَلْتُ رُوحِي لِلْحَمَامِ	مَبْنِي عَلَى صَهْدِ نَارُهُ
الْمَكْسِي يَقْعُدُ مَعَ النَّاسِ	الْعَرِيَانُ نَوْضُوهُ مَنْ حَذَانَا

هذه هي الأبنية الواردة في نصوص الرباعيات، وقد دلت صيغة (مفعول) على الثبات والدوام ، فهو يؤكد أنه لا يوجد في الجبل العالي نهر جارٍ ، أو دفء في الشتاء

(1) علي عمران: شعرية اللغة، مقارنة أسلوبية في مدونة الحسين بن الضحّاك الشعرية، ص196.

أو رحمة في قلب المرأة، وفي هذا الحكم الأخير ذاتية فيها قسوة على المرأة، كما يتبين من خلال رباعياته، وفي رابعة أخرى لفظة (مكتوب) دالة أيضا على الثبات لأن القضاء والقدر لا يتغير، والمسعود هو سعيد الحظ له أيضا نفس الدلالة .

وتدل (مَفْعَل) على الكثرة في وقوع الفعل مع الدوام، "فالحمام مبني على صهد ناره" محكم البناء لاي تأثر بماء أو حرارة ، والمكسي هو الذي حسن لباسه لم ينقص منه شيء. أما (مُفَعَّل) يدل على الشدة في وقوع الفعل، فلفظة مؤلف تعني شديد التأليف ومغلّف هو المُحَكَّم التغليف، ومصبّب لديه أكثر من حذاء بمواصفات جيدة ، ومسمّر محكم التثبيت (1) .

صيغة المبالغة:

وقد وردت على وزن (فَعِيل) و(فَعَّال)، وجاءت صيغة (فَعِيل) في الأمثلة التالية:

وَأَنَا كَالْكَتَابِ الْمُؤَلَّفِ	فِي مَنَافِعَ كَثِيرَةٍ
الْفَلَكَ مَا هُوَ مَسْمَرٌ	وَلَا الدُّنْيَا مَقِيمَةٌ
الْهَمْ يَسْتَهْلُ الْغَمَّ	وَالسَّتْرَةَ لِيَهْ مَلِيحَةٌ
رَدَّ الْجِلْدَةَ عَلَى الْجُرْحِ	تَبَرًا وَتَوَلَّى صَحِيحَةً
أَنَا إِلَيَّ كُنْتُ ثَقِيلٌ وَرَزِينٌ	وُخِفْتُ بَعْدَ الرِّزَانَةِ

والملاحظ أنّ صيغة المبالغة على وزن (فَعِيل) وردت في نهاية الأبيات كقافية ، أو في نهاية الشطر الأول ، وهي الخاصية التي وجدت بالنسبة لاسم الفاعل، وهو ما يناسب اللحن الموسيقي والغناء، وهو ما يسمى عند جمهور الفن "الاستخبار" "وصيغة المبالغة المتكررة بهذه الطريقة تُعطي زخما موسيقيا يساعد المغني على مد الصوت واطراب السامع، وتدلّ صيغة المبالغة على هذه الكثرة أو الشدة " (2)، وإلى يومنا هذا يُردد فنانون الغناء الأندلسي بأنواعه رباعيات المجذوب في مطلع القصائد .

(1) ينظر: علي عمران: شعرية اللغة، مقارنة أسلوبية في مدونة الحسين بن الضحّاك الشعرية، ص197.

(2) علي عمران: شعرية اللغة، مقارنة أسلوبية في مدونة الحسين بن الضحّاك الشعرية، ص198.

وجاءت أيضا صيغة المبالغة على وزن (فَعَال) مثل قوله: (صَبَّار ، غَذَّار ، كَوَّاي، سَقَّام)، فصيغة (صَبَّار) تدلّ على الكثرة في الصَّبَر والكثرة في باقي الصِّغ ، فهو لم يقل يا صاحب كن صابر إنّما قال: كن صَبَّار، لأن قلة الصَّبَر لا يأتي منها الفرج، والكثرة توصل إلى برّ الأمان.

ووردت صيغة أخرى على وزن (مَفْعَال) مثل قوله : سُوقُ النِّسَاءِ سُوقُ مَطْيَارٍ

ويدلّ ذلك على الشدّة في الفعل، أي كثرة وشدة في الخطورة الموجودة لدى النساء، وعموما هذه هي الصيغ البارزة في الرباعيات والتي لم تختلف كثيرا عن استعمالاتها في الفصحى سوى في بعض الحركات الإعرابية.

ب البنية التركيبية في رباعيات المجذوب:

سنقوم من خلال هذا المبحث بدراسة الجملة في رباعيات المجذوب من كونها اسمية أو فعلية ، خبرية أو إنشائية، ثم دراسة التغيّرات التي تطرأ عليها كالتأخير والتقديم أو الحذف وغير ذلك .

الجملة الفعلية والاسمية:

تحمل الجملة في ثناياها الفكرة التامة، ويعبّر بها المتكلم عما يختلج في صدره من أفكار وأحاسيس وحاجات، وبها يتم الإفصاح والتعبير والتّفاهم بين بني البشر، وهي نوعان : جملة اسمية وجملة فعلية، وسنقوم بدراسة الجملة وتركيباتها المختلفة في شعر المجذوب حتى يتم التوصل إلى طاقته اللغوية من خلال تعبيراته، والجدول الآتي يبين ورود الجملة الاسمية والفعلية ، الخبرية والانشائية في الرباعيات.

الجملة الاسمية	الجملة الفعلية	الجملة الخبرية									الجملة الإنشائية		
		التوكيد والاثبات	النفي	الأمر	النهي	النداء	الشّرط	الندبة	المدح	الذّم	الاستفهام	الترجي	
115	85	115	22	20	07	18	09	02	01	01	01	05	

يلاحظ غلبة الجمل الاسمية في نصوص الرباعيات على الجمل الفعلية كما هو مبين في الجدول، والجملة الاسمية دالة على معنى الاستقرار والثبوت، إضافة إلى إيصال الصورة الشعرية بكل تفاصيلها للمستمع أو القارئ، والغرض من وراء ذلك تكثيف استعمال المركب الاسمي، وهو الألم الذي يعانيه الشاعر من واقع سيء يوصله بصورة حية وحقيقية عن بلده ومجتمعه، وكذلك وصف الحياة الاجتماعية المزرية، ونظرته السلبية للمرأة، وعجز أهل عصره في مواجهة الأزمات والنكبات، وتذكير الناس بفعل الخير وتذكر الموت والرجوع إلى الله، ومن أمثلة ذلك قول المجذوب:

يَا زَارِعَ الْخَيْرِ حَبَّةً	وَيَا زَارِعَ الشَّرِّ يَاسِرَ
مُولَ الْخَيْرِ يَنْبَى	وَمُولَ الشَّرِّ خَاسِرَ
فَاعِلَ الْخَيْرِ هَنِيئَةً	بِالْفَرْحِ وَالشُّكْرِ دِيمَةً
وَفَاعِلَ الشَّرِّ خَلِيئَةً	فَعَلَهُ يَرْجِعُ لَهُ غَرِيمَةً
- مَرَوَانَ لَقِيئَهُ يَخَمَمَ	وَأَصَلَ الْعُظْمَ فِي لَهَاتِهِ
هَذَاكَ مَنْ زُوجَةَ الْهَمِّ	بِفَعَالِهَا عَذْبَاتِهِ
لَا فِي الْجَبَلِ وَادٍّ مَعْلُومٍ	وَلَا فِي الشِّتَاءِ رِيحٌ دَافِي
لَا فِي الْعَدُوِّ قَلْبٌ مَرْحُومٍ	وَلَا فِي النِّسَاءِ عَهْدٌ وَافِي
مَنْ التَّلَجَّ عَمِلَتْ مَطْرَحُ	بِالْهُوَاءِ غَطِيَتْ رُوحِي
مَنْ الْقَمَرُ عَمِلَتْ مَصْبَاحُ	وَبِالنُّجُومِ وَنَسَتْ رُوحِي
سُبْحَانَكَ يَا خَالِقَ الْبَحْرِ	وَالْحُوتُ فِيهِ بَلَاءُ عَدَادَةٍ
يَا عَبْدَ تَفَكَّرَ الْمَوْتَ	وَالْخَاتِمَةَ وَالشَّهَادَةَ

وانطلاقاً من هذه النماذج، يوحي توظيف الجمل الاسمية بدور آخر هو حالة السكون والهدوء، ولأن الاسم يخلو من الزمن ويصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث وإعطائه لونا من الثبات، فإن الشاعر يلجأ إليه في التعبير عن الحالات التي تحتاج إلى توظيف وتثبيت. وقد اكتسبت الجملة الاسمية هذه الدلالة من الاسم الذي يتصدرها أو المتضمنة له، إذ إن :

" الاسم يدل على الاستقرار والثبوت"(1).

ولعل المجذوب من خلال استعماله للمركبات الاسمية يود تسجيل حقائق ثابتة لم يكن يراها تتجه نحو التغير، ومع ذلك يحاول أن يكون ناصحا مصلحا في المجتمع داعيا إلى الصبر والخير والخروج من المآزق، ينتقل تارة أخرى إلى استعمال الجمل الفعلية فهناك تناوب مستمر بينهما .

وتوظيف الشاعر للجمل الفعلية يدل على إفادة تجدد المعنى المثبت به ولذلك تساوى استعمال الفعل الماضي والمضارع على حد سواء -كما رأينا آنفا- ويفهم من ذلك أن الشاعر مستاء من حاله وحال مجتمعه ، ومن هذا الظلام الذي لا ينجلي ، والأفعال الواردة في النصوص على اختلاف أزمعتها يُراد بها وصف الأوضاع والأحوال مع الأمل في تغييرها من الأسوأ إلى الأحسن ومن أمثلة ذلك :

وَحَمَمْتُ فِي الْأَرْضِ سَاعَهُ	- ضَرَبْتُ كَفِّي لَكَفِّي
وَتَوَضَّعْتُ مِنَ الْجَمَاعَةِ	صَبَّتُ قَلَّةَ الشَّيْءِ تَرْشِي
تَبَرًّا وَتَوَلَّى صَنِيعَهُ	رَدَّ الْجَلْدَةَ عَلَى الْجُرْحِ
لَا تَرْفَدُ الْهَمَّ دِيمَهُ	- لَا تَحْمَمُ لَا تَدَبِّرُ
وَتُبَّتْ سَبْعُ تُوْبَاتٍ	حَجَّيْتُ سَبْعَ حَجَّاتٍ
لِغَيْرِ رَبِّهَا لَا أَبَاتٍ	رَجَّيْتُ نَفْسِي تَبَقَى
وَلَعَبُ خَزَاهَا فَوْقَ مَاهَا	- تَخَلَّطَاتٍ وَلَا بَغَاتٍ تَصْقَى
لَا تَرْفَدُ الْهَمَّ دِيمَهُ	- لَا تَحْمَمُ لَا تَدَبِّرُ
وَنَصْبُرُ لَلِّي جِقَانِي	خَرَفْدُ عَلَى الشُّوكِ عَرِيَانُ
حَتَّى يَأْتِي زَمَانِي	نَصْبُرُ لَتَعُوسِ لِيَامٍ
شَوْفُ عِنْدَ اللَّهِ مَا وَسَعَهَا	- لَا تَحْمَمُ فِي ضَيْقِ الْحَالِ

(1) الزركشي: الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج 4، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط 1، 1958، ص 66-67.

رَاحَ ذَاكَ الزَّمَانُ وَنَاسُهُ وَجَا ذَا الزَّمَانُ بِقَاسِهِ

ويفهم من خلال هذه النماذج أن ورود الجمل الفعلية دال على الحدث مرتبط بالزمن واستخدام الأفعال يدل على تجسيد الموقف والابتعاد عن الرتابة، والاقتراب من الواقع قربا يؤكد صدق التجربة ، لأن الفعل يعد عنصرا فعالا له دلالاته التي يدل عليها من حيث التجدد والحدوث بالاقتران بالزمن وتحولاته، فثنائية الأفعال (تخلطات-طلع) (راح-جا) (نصبر-يأتي) (رد-تبرا) (لا تخم-شوف) ... كلها تدل على الحدث والزمن إذ أن توجيه الخطاب بهما يراد به "الاخبار بمطلق العمل مقرونا بالزمان من غير أن يكون هناك مبالغة وتوكيد"⁽¹⁾.

الجملة الخبرية والإنشائية:

طغت الجمل الخبرية على الجمل الإنشائية في الرباعيات، وذلك لأن الجملة الخبرية توظف للحديث عن أمور وقعت، وحياة عبد الرحمن المجذوب كلها أخبار ومواقف استخلص منها الحكم الشعرية التي يرويها ، وقصص وتجارب ماضية يحدث بها من حوله علما تكون عبرة لهم ولخلفهم .

وكما يبين الجدول احتلت الجمل الخبرية المثبتة المرتبة الأولى ، فقد بلغت (115) نحو : شَافُونِي أَكْهَلُ مَغْلَفٌ ، ثم تليها الجمل الخبرية المنفية بفارق كبير وقد بلغت (22) نحو: يَحْسَبُوا مَا فِي ذَخِيرِهِ .

ثم جاءت الجمل الإنشائية بصيغة الأمر في المرتبة الأولى بلغت (20) مرة نحو: رَدَّ الْجِلْدَةَ عَلَى الْجُرْحِ ، تليها جمل النداء وعددها (18) مرة نحو: يَا لَلَّيْ تَعِيطُ قُدَّامُ الْبَابِ ثم جمل الشرط (9) مرات نحو: إِذَا حَبَّكَ حَبَّهُ أَكْثَرُ ، فالنهي (7) مرات نحو:

لَا يَتَقَمَّمْ لَا تَدَبَّرْ لَا تَرَفَّدْ لَهُمَ دِيمَهُ

فالترجي ورد (5) مرات نحو: نَصْبُرْ لَنَعُوسَ لِيَامَ حَتَّى يَأْتِيَ زَمَانِي

وصولا إلى باقي الأساليب التي وردت بقلّة مثل: الندبة التي ذكرت: مرتين

(1) أحمد مطلوب: أساليب بلاغية، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1975، ص141.

يَا وَيْحَ مَنْ طَاحَ فِي بَيْرٍ وَصَعَابَ عَلَيْهِ طُلُوعُهُ
 حَلِيلٌ مَنْ مَاتَتْ أُمُّهُ وَبَابَاهُ فِي الْحَجِّ غَائِبُ
 والاستفهام ورد مرة واحدة في قوله: العَرَيَانُ كَيْفَاشُ يُجِيهُ النَّوْمُ
 -المدح: مَا أَزَيْنَ النِّسَاءَ بَضَحَكَاتُ
 -الذم: مَا أَشَيْنَكَ بِطَبِيعِهِ
 -التقديم والتأخير:

قد يصيب الجملة العربية التغير ، فيؤخر ما شأنه التقديم ، ويقدم ما شأنه التأخير
 إذ أن الأصل في الجملة الاسمية أن يوتى بالمبتدأ أولاً ثم الخبر ، وفي الجملة الفعلية يوتى
 بالفعل ، والفاعل ، ثم المكملات كالمفعول به أو غيره.

أ **تقديم المسند إليه:** ورد في الرباعيات تقديم المسند إليه (الضمير) في بعض الأبيات
 كقول الشاعر وهو يمدح ويفخر بنفسه:

وَأَنَا كَالْكَتَابِ الْمُؤَلَّفِ فِي مَنَافِعَ كَثِيرَةٍ

قدم المجذوب المسند إليه الضمير (أنا) ذلك لأنه في مقام زهو واعتداد بالنفس ، فأفاد
 هذا التقديم للمسند إليه التأكيد والقوة ، فهو يريد أن يؤكد للناس أنه صاحب علم ودين
 وحكمة ورأي سديد مثله مثل الكتب التي يؤلفها ذوو الألباب .

ويقدم المجذوب المسند إليه في موضعين آخرين في قوله :

-الْحَوْتُ يُعُومُ فِي الْمَا هُمَا بَلَا مَا يُعُومُوا

رِيَّاسَ عَلَى غَيْرِ مَرْتَبَةٍ هُمَا سَبَابُ خَلَاهَا

قدم المجذوب الضمير (هما) ليهيئ الأذهان لما سيأتي ، ففي المثال الأول أراد أن
 يوازن بين الحوت وبين النساء ، فقدّم مثالا عاديا مفاده أن الحوت يعوم في الماء ويعيش
 فيه ، ليأتي فيما بعد بالضمير (هما) الذي يعود على النساء ، وهو يشد انتباه السامع لما
 سيقول وهو أنهم دون مياه يسبحن ، وفي هذا دلالة على شدة دهاء النساء وكيدهن. وفي

المثال الثاني يذكر الضمير "هما" للإشارة إلى الرياس أو الحكام ، ويهيئ مرة أخرى الأذهان لما سيجيء من أمر هؤلاء الذين تسببوا في تقهقر أوضاع الدولة .

ويعد الترتيب من أبرز عناصر التحويل، وقد يلجأ الشاعر إلى هذه التقنية طلباً لإظهار ترتيب المعاني في النفس وتثبيتها في ذهن المخاطب ، والنظر فيما وراء ذلك من دلالات وأسرار ، فالتقديم والتأخير "أسلوب عدولي عن أصل الرتبة ، ومؤشر أسلوبى إنما يكون لغايات تتصل بالمعنى" (1).

-تقديم المسند (شبه الجملة ، الاسم على الفعل)

-تقديم الجار والمجرور على المفعول أو الظرف نحو: كسبت في الدار معزة، خممت في الأرض ساعه.

-تقديم الخبر على المبتدأ نحو: في الوادِ دَائِرٌ ضَلَالٍ (الأصل ضلال في الواد) .

لَا فِي الْجَبَلِ وَادٌ مَعْلُومٌ (والأصل لا واد معلوم في الجبل).

لَا فِي الْعَدُوِّ قَلْبٌ مَرَحُومٌ (الأصل لا قلب مرحوم في العدو).

-تقديم شبه الجملة على الخبر: نحو: السُّتْرَةُ لِيَهْ مَلِيحَةٌ، الْجَبْحُ مَنْ تَحْتَ خَاوِي، اللَّيِّ رَاقِدٌ عَلَى الْقَطِيفَةِ دَافِي ، بَابَاهُ فِي الْحَجِّ غَائِبٌ.

-تقديم شبه الجملة على الفعل: نحو: في القلوب ما بقات رحمه، الثوب من فوق نقوه، بعد المحبة جفاني.

مَنْ فَوْقَ مَا بَانَ دُخَانٌ وَمَنْ تَحْتَ طَابُوا حَجَارُهُ

مَنْ التَّلَجُّ عَمِلَتْ مَطْرَحٌ وَبِالْهَوَاءِ غَطَّيْتُ رُوحِي

فِي الصَّيْفِ خَرَجَ عَشُورُهُ

-تقديم الاسم على الفعل: نحو: الهم يستهل الغم (والأصل يستهل الهم الغم) .

الْمَكْسِي يَقْعُدُ مَعَ النَّاسِ الْعَرِيَانُ نَوْضُوهُ مَنْ حَذَانَا

(1) تمام حسن: البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، عالم الكتب ، القاهرة، 1993،

الْفَضَّة الصَّافِيَّة وَلَآتْ نَحَاسُ

الْمُصَبِّطُ مَا ذَرَى بِالْحَافِي وَالزَّاهِي يَضْحَكُ عَلَى الْهَمُومِ

خَيْطُ الْمَحَبَّةِ افْنِينَاهُ

الملاحظ أن هذه التقديمات لشبه الجملة، وتقديم الاسم على الفعل، تتم عن اهتمامات الشاعر بخلفيات الأحداث وأهميتها ، وشدة وقعها في نفسيته ، وهذا التقديم يحصل عند الشعراء بغرض التخصيص، ويقول ابن الأثير مبدياً رأيه في التقديم "فأما القسم الذي يكون التقديم فيه هو الأبلغ كتقديم المفعول على الفعل ، وتقديم الخبر على المبتدأ ، وتقديم الظرف أو الحال أو الاستثناء على العامل" (1).

ويقول أيضاً في تقديم الظروف "فاعلم أنه إذا كان الكلام مقصوداً به الإثبات فإن تقديم الظرف فيه أبلغ من تأخيرها، وفائدته إسناد الكلام الواقع بعده إلى صاحب الظرف دون غيره، وإذا أريد بالكلام النفي فيحسن فيه تقديم الظرف وتأخيرها" (2).

تأخير الفاعل والفعل: يوجد أيضاً في الرباعيات تأخير الفاعل وتأخير الفعل نحو:

ما يفسد بين الأحباب غير النساء والدرهم

اعطي طعامك لا تمنيه حتى والي من غير ربي لا تزورو

والأصل يفسد النساء والدرهم بين الأحباب، ولا تزور ولي من غير ربي.

فالشاعر بهذا الصدد يؤكد أن النساء والمال هي التي تفسد العلاقة بين الأحباب، وفي المثال الثاني يطلب من المرء الرجوع إلى الله لا إلى العباد ، وهذا التأخير للفعل والفاعل يوحي بقوة إحساس الشاعر بالواقع ودقائق الأمور، فبمعرفة ما يحدث وما يترتب عنه من آثار أهم بكثير من معرفة من فعله، وهو يذكر التصرفات المشينة أولاً ثم ينفي فعلها ثانياً.

(1) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الكوفي ، وبدوي طبانة، ج 2، مؤسسة الرسالة، القاهرة، ط1، 1962، ص217.

(2) ابن الأثير: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تح: مصطفى جواد، جمال سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1956، ص110.

وبما أن العربية اعتادت ترتيباً خاصاً للجملة العربية، فإنه يرى لطفاً واستحساناً في

اختلاف هذا الترتيب، وهذا ما وصفه الجرجاني بقوله: "هو باب كثير الفوائد، جم

المحاسن، واسع التصرف، بعيد العناية، لا يزال يفتر لك عن بدیعة ويفضي بك إلى لطيفة

ولا تزال ترى شعراً يروك مسمعه ويلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب ما راقك

ولطف عندك أن قدّم فيه شيء ، وحول اللفظ من مكان إلى مكان" (1).

نستنتج أن التعبير الشعري الشعبي لا يختلف عن التعبير الشعري الفصيح لأن الشاعر

عبد الرحمن المجذوب استطاع بلغته الشعبية أن يكسر القواعد المضبوطة ويتصرف في

التركيب اللغوية لخلق علاقات جديدة بين عناصرها ويضع الكلام في غير موضعه

فتلاقى بذلك استحساناً وتعاد قراءتها على أنها ذات دلالات خاصة جديرة بالبحث

والدراسة .

2-3-المعجم الشعري ودلالته في رباعيات المجذوب

يتكون الشعر من بنية لفظية معجمية يبرز فيها الشعر قدرته على قول الشعر لتتحدد

بعد ذلك نزعة الأدبية والفكرية ، فكما يختار الرسام ألواناً لموضوع لوحته ، كذلك يختار

الشاعر الألفاظ المناسبة لموضوع شعره ، "وإذا كان الأسلوب -حسب المقولة الشهيرة-

هو الرجل نفسه، فإن لكل أسلوب معجماً خاصاً به يكون حقلاً مفهوماً ويتجسد حسب

تسمية ج. ما طوري في-الكلمات الشاهدة - (Les mots témoins) التي تقوم بإدخال

مفهوم القيمة إلى بعض المفردات في معجم الأديب ، فتتحول بعد ذلك إلى علامات دالة

تجسد كائناتاً بشرياً ، وإلى عنصر تعبيرى ملموس ، يمكن الولوج منه إلى عالم الإنسان

النفسي والفكري" (2).

وعليه فالمعجم اللغوي هو عالمية الانتقاء والاختيار الذي يتم على أساس العلاقة

الدلالية بين اللفظ المختار، والحقل الدلالي الذي اختير له، أي أن حقلاً دلالياً معيناً

(1) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص80.

(2) حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005،

يستدعي بالضرورة معجما لغويا مناسباً، فلموضوع التصوف معجمه ، وللغزل معجمه
وللمدح معجمه ، ويصبح المعجم بذلك أيضاً مفتاحاً للتمييز بين أنواع الخطاب من جهة،
ووسيلة لتحديد دلالة الخطاب الجزئية والكلية في جهة أخرى (1).

لذا نتساءل من أين يستقي عبد الرحمن المجذوب ألفاظه ؟
وماهي أبرز الحقول الدلالية المستخلصة من الأغراض الشعرية في رباعياته
الخاصة بالحب والمرأة والنفس وأحوال العصر والدين ؟
وماهي أبرز الثنائيات في رباعيات المجذوب ؟

أ-مصادر الألفاظ في رباعيات المجذوب

يستقي عبد الرحمن المجذوب ألفاظه ومفرداته من البيئة المغربية التي عاشها
ومن الطبيعة ومن التراث والتاريخ والدين، ومن الحالة النفسية ، وبعبارة أخرى هناك عدة
أبعاد لديوان المجذوب منها: البعد التاريخي ، وهناك بعد سوسيولوجي وهو تربوي
توجيهي ، وهناك بعد إنساني وهو جوهري في معناه .

مصادر ذات أبعاد سياسية وتاريخية:

لقد عاش المجذوب في خضم أحداث صاحبة عاشها المغرب كانت عبارة عن
أهوال وفتن "والغالب أن بعض المؤرخين من ذهب على أن الشيخ المجذوب عاين بنفسه
سقوط دولة بني مرين بسنوات قليلة جدا ، وعاش كذلك أثناء حكم دولة الوطاسيين ،
وشهد بنفسه احتلال البرتغاليين ..ثم أدركته الوفاة في عهد الدولة السعدية"(2).

ومما لاشك فيه تأثر الشاعر بهذه التحولات ينعكس ذلك على شعره، والمجذوب
نفسه كان يصرح بهذا ويقر به في كثير من أبياته الرباعية ، بحيث يقول في جراحة بلاغية
وتبليغية:

– تَخَلَّطَاتٌ وَلَابِغَاتٌ تَصْقَى وَلُعَبٌ خَزَّهَا فَوْقَ مَاهَا

(1) ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، ط2، 1986، ص

(2) عبد الرحمن المجذوب : رباعيات سيدي عبد الرحمن المجذوب، تعليق وتحقيق: ميلود الشريف، ص61.

رِيَّاسٌ عَلَى غَيْرِ مَرْتَبَةٍ هُمَا سَبَابٌ خَلَاهَا
 رَاحَ ذَاكَ الزَّمَانُ وَنَاسُهُ وَجَا ذَا الزَّمَانُ بَقَاسُهُ
 كُلُّ مَنْ يَتَكَلَّمُ بِالْحَقِّ كَسَرُوا لَهُ رَأْسَهُ
 -يَا ذَا الزَّمَانِ يَا الْغَدَّارَ يَا كَاسِرِيَّ مَنْ ذُرَاعِي
 طَيَّحْتُ مَنْ كَانَ سُلْطَانًا وَرَكَبْتُ مَنْ كَانَ رَاعِيًا
 -الْلَّفْتُ وَلَّتْ شَحْمَةٌ وَتَتَبَاعُ بِالسُّومِ الْغَالِي
 فَالْقُلُوبُ مَا بَقَاتُ رَحْمَةً شُوفَ حَالِي يَا الْعَالِي

يقدم المجذوب صورة واقعية لمجريات الأمور في عصره ، فالرباعيات مرآة عاكسة وشهادة للتاريخ، فقد جاءت الألفاظ رصينة ومتينة، حرص الشاعر فيها على الدقة والإيجاز، ربطت بين جودة المعنى ومتانة النسيج، فهو يصف في الرباعية الأولى الأوضاع السياسية والأمنية اللامستقرة ، فهي على شدة اختلاطها لم تصفى بل ازدادت عفنا عكس المثل الشعبي القائل: "خَلَّطَهَا تَصْفَى"، والخز الذي لعب فوق الماء هي الطحالب التي تميل إلى الإخضرار التي تنبت إذا ركد الماء وتعفن ، وهو ينتقد الحكام أو الرياس غير الأكفاء الذي ألحقوا البلاد وأوصلوها لهذه الحال .

ويواصل المجذوب الإبداء بحسرتة وحنينه إلى الزمن الذي ولى بأهله الرحماء ومجيء زمانه الظالم بحكامه الطغاة الذين يرفضون أن توجه إليهم كلمة حق أو نصح أو إرشاد، فالصمت هو ثمن الحياة ، وإلا سوف يسكت الفأس كل من تسول له نفسه بالحديث عن الحق .

كما يبدي رأيه في زمانه في الرباعية الثالثة واصفا إياه بالغدار ، وقد كسر له ذراعه وهي كناية يراد بها النائبات القاسية التي لحقت به وأعجزته، ثم أسقط في هذا الزمن الغابر أصحاب الجاه والشأن والعلم ، يتولى بعد ذلك زمام الحكم كل من هو ذليل وحقير .

وأما الرباعية الأخيرة من هذه المجموعة تقدم لنا نتيجة حتمية لسوء الأوضاع السياسية في زمن المجذوب، والذي انجر عنه الفقر المدقع وغلاء المعيشة واسوداد القلوب وجفائها، وقد أدى سوء الوضع السياسي في المجتمع المغربي إبان القرن السادس عشر الميلادي إلى سوء الأوضاع الاجتماعية ، وغلبة النظرة التشاؤمية التي لا ترى أملا في عودة المياه إلى مجاريها .

وأهم ما يمكن قوله عن لغة المجذوب أنها لغة بدوية قديمة "تعتمد على ألفاظ جزلة قوية الرنين تقتحم الأسماع ، وتملاً فم منشدها وآذان سامعيها ، وكان الشعراء القدامى يصطنعون هذه اللغة لأنها بالفعل لغتهم ونتاج بيئتهم وصدى مجتمعهم وحياتهم العقلية" (1) ومع ذلك نلمح مع متانة الألفاظ ورصانتها بساطة في المعاني وبعداً عن التعقيد وسهولة في التراكيب ، فالشاعر مضطر إلى انتقاء هذه اللغة المرئية المختارة ، خصوصا وأنها موجهة إلى مجتمعه بكل الفئات والمستويات لتكون كلماته رصاصات تخترق الأسماع وتوقظ الضمائر الميتة وهذه هي طبيعة أشعار الحكم والمواظ التي تتطلب انتقاء الكيانات اللغوية والتأليف بينها وعلى رأي صاحبي كتاب أساسيات اللغة "ينتقي المتكلم الكلمات ويؤلف بينها في جمل على وفق النظام التركيبي للغة التي يستعملها ، وتتألف الجمل بدورها من منطوقات غير أن المتكلم ليس فاعلا حرا تماما في اختيار كلماته ، فانتماؤه يجب أن يتم من المستودع المعجمي الذي يشترك به مع مخاطبه في امتلاكه" (2).

مصادر ذات أبعاد سوسiolوجية:

لأشك أن الأوضاع السياسية المتدهورة التي عاشها المغرب في القرن السادس عشر الميلادي خلفت مجتمعا يعاني الفقر والظلم والاضطهاد، وهذه العوامل بدورها أدت إلى ظهور مشاعر الحقد والأنانية والحيلة بين الناس ، وهذه هي المواضيع التي خاض فيها

(1) علي عمران: شعرية اللغة، ص218.

(2) رومان جاكوبسون وموريس هالة: أساسيات اللغة ، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط1، 2008، ص111.

المجذوب ووصفها وأبدى فيها رأيه بكل صدق وصرامة بلغت المعهودة التي لا تمالي في وصف الحالة الاجتماعية التي عاشها الأفراد في عصره بكل صدق وأمانة. فجاءت رباعياته حكما صادقة شبيهة بالقوانين أو البديهيات التي لا نشك في صدقها لأنها خلاصة تجارب وحكايات واقعية ومن بين ما قال:

يَا زَارِعُ الْخَيْرِ حَبَّةَ	وَيَا زَارِعُ الشَّرِّ يَاسِرَ
مُولُ الْخَيْرِ يَنْبَى	وَمُولُ الشَّرِّ خَاسِرَ
مَنْ يَأْمَنُكَ يَا كُحْلُ الرَّأْسِ	مَا شَيْئَكَ بِطَبِيعِهِ
السِّنُّ يَضْحَكُ لِلْسِّنِّ	وَالْقَلْبُ فِيهِ الْخَدِيعَةُ
فَاعِلُ الْخَيْرِ هَنِيئُهُ	وَبَالْفَرْحِ وَالشُّكْرِ دِيمُهُ
وَفَاعِلُ الشَّرِّ خَلِيئُهُ	فَعْلُهُ يَرْجَعُ لَهُ غَرِيمُهُ
ضَرَبْتُ كَفِّي لَكَفِّي	وَحَمَمْتُ فِي الْأَرْضِ سَاعَهُ
صُبْتُ قَلَّةَ الشَّيْ تَرَشِّي	وَتَنَوَّضُ مِنَ الْجَمَاعَةِ
الشَّاشِيَّةُ تَطْبَعُ الرَّأْسَ	الْوَجْهُ تَضْوِيهِ الْحَسَانَةُ
الْمَكْسِي يَقْعُدُ مَعَ النَّاسِ	الْعَرِيَّانِ نَوُضُوهُ مِنْ حَذَانَا
الْمُصَبِّطُ مَا ذَرَى بِالْحَافِي	وَالزَّاهِي يَضْحَكُ عَلَى الْهُمُومِ
الْيَ رَاقِدٌ عَلَى الْقُطَيْفَةِ دَافِي	وَالْعَرِيَّانِ كَيْفَاشُ يُجِيهِ النُّومُ

هذه بعض الرباعيات التي وصفت الحالة الاجتماعية المزرية للمجتمع تحت ظل الأوضاع السياسية المتدهورة، وهي ظاهرة تحدث في كل الأمكنة والأزمنة، فالشاعر يقر بتغلب الشرّ والخديعة على الخير والأمان، ومع ذلك يتوعد مؤكدا خسارة الأشرار والمخادعين .

ويبين أيضا استفحال ظاهرة الفقر في مجتمعه الذي يؤمن بالطبقية، إذ لا مكان للفقراء العراة بين الأغنياء الذين لا يباليون بأحد وهم يعيشون في ترف وبذخ همهم الوحيد هو الاستمتاع بملذات الدنيا، والمجذوب من خلال رباعياته له هدف تربوي وتوجيهي

وإصلاحي محاولا تحقيق الرذائل في أعين أصحابها ، ومحاولا إيصال حالة الفقر المدقع لأرباب المال والسلطان، عله يغير الواقع بهذا الكلام الشافي ، فهو يستعمل ألفاظا ذات دلالات واقعية موحية تعكس الطبقة الموجودة في المجتمع فهو يعبر عن الفقر بألفاظ منها: قلة الشيء، العريان، الحافي، الهموم، ويعبر عن الغنى بـ : الشاشية، الحسانة، المصبط، الزاهي، يضحك ، القطيفة، وهي ألفاظ تتسم بالإيجاز ولا تكلف فيها .

وللمجذوب نظرة خاصة واستنتاج منطقي لما آل إليه المجتمع من شرور ونفاق وحبّ الذات وانتشار المظالم ، ولعل ذلك -كما يرى - هو ترك الدين وحب الحياة ونسيان الممات ، وهذا ما يقرّه في بعض رباعياته

طَاقُوا عَلَى الدِّينِ تَرْكُوهُ	وَتَعَاوَنُوا عَلَى شَرِّبِ الْقَهَاوِي
الثُّوبُ مِنْ فَوْقِ نَقْوِهِ	وَالْجَبْحُ مِنْ تَحْتِ خَاوِي
سَبْحَانَكَ يَا خَالِقَ الْبَحْرِ	وَالْحُوتُ فِيهِ بَلَا عَدَاة
يَا عَبْدُ تَفَكَّرْ الْمَوْتَ	وَالْخَاتِمَةَ وَالشَّهَادَةَ
احْرَثْ حَرَّتَكَ وَنَقِيَهُ	فِي الصَّيْفِ خَرَجَ عَشُورُهُ
اعْطِي طُعَامَكَ لَا تُمْنِيَهُ	حَتَّى وَآلِي مَنْ غَيْرَ رَبِّي لَا تَزُورُهُ
— يَا سَائِلِنِي عَلَى قَرْنِ التَّلَطَّاشِ	اَكْحَلْ مَا فِيهِ مَارَهُ
الْكَسُوهَ كَسُوهَ الْمَسْلُومِينَ	وَالْقُلُوبَ قُلُوبَ النَّصَارَةِ هِي
— حَجَّيْتُ سَبْعَ حَجَّاتٍ	وَتُبْتُ سَبْعَ تَوْبَاتٍ
رُجِيتُ نَفْسِي تَبَقَى	لْغَيْرِ رَبِّهَا لَا أَبَاتُ

إن الشاعر عبد الرحمن المجذوب صاحب مكانة وثقافة دينية أفرزتها بيئته التي نشأ فيها ،وساعده على ذلك كثرة الترحال طلبا للعلم والتفقه في الدين ،وامتلاك ناصية اللغة العربية والتفوق في استعمالها ،كل هذا يعكسه خطابه الشعري إذ اصطبغ بصبغة دينية في

أكثر الرباعيات ،فهو يتحسر على أهل زمانه الذين تركوا دينهم ، واعتنوا بالظاهر فتزينوا باللباس الفاخر وتركوا الباطن والجبح هو لفظ فصيح يعني بيت النحل الذي يجعل فيه عسله ، ويحث في رباعية أخرى عن إخراج الزكاة ، ويذكر الغافلين بالموت ، ويقر بتوبته وإيمانه الكبير وحبه للذات الإلهية .

أما موقفه السلبي تجاه المرأة في أغلب الأحيان سببه تدهور الحالة الاجتماعية والسياسية التي قد تؤدي بالمرأة إلى الانحراف وارتداء الحيل والخداع والكيد للرجل، ويقال أنه عانى من الحياة الزوجية ولم يذق طعم السعادة مع الزوجة ولم ينل منها إلا القسوة والجفاء والغلظة ونكران الجميل...وما زاد الطين بلة أن أبناءه الأربعة لم يكونوا صالحين وهو القائل في حسرة تامة (1).

الطَّيْرُ الطَّيْرُ مَا ظَنَيْتُهُ يَطِيرُ مَنْ بَعْدَ مَا وَالَفُ

تَرَكَ قَفْصِي وَعَمَّرَ قَفْصَ الْغَيْرِ رُمَانِي فِي بُحُورٍ بَقِيَتْ تَأَلَفُ

ويقصد الشاعر بالطير الزوجة التي هجرته بعد ألفة ومودة وتركته لتتزوج من غيره ويتكلم عن أبناءه الذين زادوه شقاء في يأس تام غير معهود من الشاعر في قوله :

جَبْتُ أَوْلَادِي يَقْلَعُوا تَنكَادِي زَادُونِي تَنكَادَ عَلَى تَنكَادَ

إِذَا كَانُوا الْأَوْلَادُ كَيْفَ أَوْلَادِي لَا يَعْطِي لِلظَّانِّينَ أَوْلَادَ (2)

مصادر ذات أبعاد إنسانية:

لأشك أن الأوضاع والظروف القاسية التي عايشها المجدوب مع من حوله تجعل الناس يشعرون بنوع من الألم واليأس والانسحاق وراء الحيلة والخداع ، لكن الشاعر يجسد لنا هذه المشاعر الحزينة من خلال رباعياته ، إذ كان يدعو إلى الخير والصلاح والسداد

(1) ينظر: عبد الرحمن المجدوب : ديوان سيدي عبد الرحمن المجدوب، تح: ميلود الشريف، ص24-25.

(2) المرجع نفسه، ص25.

وتوخي الحذر من الوقوع في المعاصي والآثام ، فهو صاحب حكمة ومنافع كثيرة ، وقد كسب في الدهر معزة بصلاحه وبرباعياته الخالدة التي من الله عليه بها لتشفى آلام الناس وتنفس عن القلوب المعصورة وهو القائل :

-شَافُونِي أَكْهَلُ مُغْلَفٍ	يَحْسَبُوا مَا فِي ذَخِيرِهِ
وَأَنَا كَالْكِتَابِ الْمُؤَلَّفِ	فِي مَنَافِعِ كَثِيرِهِ
-كُسِبَتْ فِي الدَّهْرِ مَعَزَةٌ	وَجِبَتْ كَلَامَ رَبَّاعِي
الْعَبْدُ إِذَا مَا أَعْطَاهُ رَبِّي	يَقُولُ اعْطَانِي ذُرَاعِي

ومن خلال الرباعيتين اعتراف بنعم الله التي من به عليها، كما جاء في قوله تعالى: ﴿فَإِذَا مَسَّ الْإِنْسَانَ ضُرٌّ دَعَانَا ثُمَّ إِذَا خَوَّلْتَهُ نِعْمَةً مِّنَّا قَالَ إِنَّمَا أُوتِيتُهُ عَلَىٰ عِلْمٍ بَلْ هِيَ فِتْنَةٌ وَلَكِن أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ ﴿٤٩﴾﴾^(١).

وهو يدعو إلى الصبر واللجوء إلى الله تعالى وعدم التذمر لأن الفرج قريب والدنيا فانية فماعتلينا إلا أن نحسن إلى أنفسنا وإلى غيرنا ، وهو القائل:

لَا تَحْمَمَ لَا تَدَبَّرْ	لَا تَرْفَدَ الْهَمَّ دِيمَةً
الْفَلَكَ مَا هُوَ مُسَمَّرٌ	وَلَا الدُّنْيَا مَقِيمَةٌ
يَا صَاحِبَ كُنْ صَبَّارٌ	اصْبِرْ عَلَى مَا اجْرَى لِيكَ
أَرْقُدْ عَلَى الشُّوْكِ عَرِيَانٌ	حَتَّى يَطْلُعَ نَهَارُكَ
نَرْقُدْ عَلَى الشُّوْكِ عَرِيَانٌ	أَوْ نَضْحَكَ اللَّيَّ جَفَانِي
نَصْبِرْ لَتُعُوسِ اللَّيَامِ	حَتَّى يَأْتِيَ زَمَانِي
الْهَمُّ يَسْتَهْلُ الْغَمَّ	وَالسُّتْرَةَ لِيَهْ مَلِيحَهْ
رُدَّ الْجِلْدَةَ عَلَى الْجُرْحِ	تَبَرًّا وَتَوَلَّى صَحِيحَهْ
يَا زَارِعُ الْخَيْرِ حَبَّةَ	يَا زَارِعُ الشَّرِّ يَاسِرَ

(١) سورة الزمر، الآية: 49.

مُولُ الْخَيْرِ يَنْبَأُ	وَمُولُ الشَّرِّ خَاسِرٌ
لَا تَخَمَّمُ فِي ضَيْقِ الْحَالِ	شُوفْ عِنْدَ اللَّهِ مَا وَسَعَهَا
الشَّدَّةُ تَهْزِمُ الْأَرْذَالَ	أَمَّا الرَّجَالُ لَا تَقْطَعُهَا
مَثَلْتُ رُوحِي الْحَمَامَ	مَبْنِي عَلَى صَهْدِ نَارِهِ
مَنْ فَوْقَ مَا بَانَ دُخَانُ	وَمَنْ تَحْتَ طَابُوا حَجَارُهُ

ومن خلال هذه الرباعية الأخيرة يبدع بهذه الصورة الشعرية الرائعة مصوراً لمن

حوله أنه أخذ نصيبه من الابتلاء الذي داواه بالصبر والجلد، فهو كالحمام فيه حرارة وسخونة ، ومع ذلك لا يرى له شرارة نار أو دخان ، وهو يدعو في الرباعية الموالية إلى اللجوء إلى الله والإيمان بالقضاء والقدر والدعاء أن يغير الأحوال إلى الحسن فهو يقول:

إِذَا كَانَ السَّعْدُ يَتَنَجَّرُ مَنْ عُوْدُ	انْجَرَّ سَيِّئُ عُوْدٍ غَيْرُ مَنْ عُوْدِي
وَإِذَا كَانَ السَّعْدُ مِنْكَ يَا مَسْعُوْدُ	يَا سَقَامُ السَّعُوْدِ سَقَمَ لِي سَعْدِي

ب-الحقول الدلالية في رباعيات المجذوب:

تعرف الحقول الدلالية بأنها مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالاتها ضمن مفهوم محدد، من ذلك يمثل: حقل الكلمات التي تدل على الحيوانات الأليفة والمتوحشة، وحقل الكلمات التي تدل على السكن، أو التي تدل على الأولاد أو القرابة.... أو أي قطع من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة والاختصاص⁽¹⁾.

وبناء على ذلك فإن كل حقل دلالي معين يستدعي بالضرورة معجماً لغوياً مناسباً، يشتمل على الأسماء والأفعال التي لها صلة دلالية جزئية بالدلالة الأساسية ، لذا نحاول تحديد الحقول الدلالية للرباعيات ، ثم تحديد المعاجم التي قد تكون مواضيع مختلفة لحقل دلالي واحد، وقد حُصرت كما يلي:

(1) أحمد مختار عمر: علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1972، 79.

-حقل التحسر والتذمر والحزن:

-المعجم الفني الأول: التذمر من المرأة: لمسنا من خلال رباعيات المجذوب التي خصها

بالحديث عن المرأة، موقفا معاديا ونظرة سلبية، السبب الكافي لتعاسة الرجل وفساد المجتمع ، وكما سبق ذكره ، تدهور الأوضاع السياسية والاجتماعية والابتعاد عن الدين كفيل بأن يفقد المرأة إنسانيتها وكرامتها، وهذا ما جعل الشاعر يتذمر ويصف النساء بالكيد والحيلة والفساد والكذب ، ومن بين ما قاله:

مَا أَرَيْنَ النِّسَاءَ بُضَحَاتٍ	لَوْ كَانَ فِيهَا يَذُومُوا
الْحُوتُ يَغُومُ فِي الْمَا	وَهُمَا بَلَا مَا يَغُومُوا
سُوقَ النِّسَاءِ سُوقَ مَطْيَارٍ	يَا دَاخِلُوا رُدُّ بِالْكَ
يُورِيوْ لِيكَ مَنْ الرِّيحِ قَنَاطَرُ	وَيَذِيوْ لِيكَ رَاسُ مَالِكُ
يَا اللَّيِّ تَعِيطُ قَدَامَ الْبَابِ	عَيْطُ وَكُنْ فَاهِمُ
مَا يَفْسَدُ بَيْنَ الْأَحْبَابِ	غَيْرِ النِّسَاءِ وَالْدَّرَاهِمِ
بُهِتَ النِّسَاءُ بُهْتَيْنِ	مَنْ بُهْتَهُمْ جِيتَ هَارِبُ
يَتَحَرَّمُوا بِاللَّفَاعِ	وَيَتَخَلَّلُوا بِالْعَقَارِبِ
كَيْدُ النِّسَاءِ كَيْدَيْنِ	وَمَنْ كَيْدَهُمْ يَاحْزُونِي
رَاكِبَةٌ عَلَى ظَهْرِ السَّبْعِ	وَنَقُولُ الْحَدَاةُ يَاكُلُونِي
حَدِيثُ النِّسَاءِ يُوْتَسُّ	وَيَعْلَمُ الْفَهَامُ
يَذِيرُوا شَرَكَةَ مَنْ الرِّيحِ	وَيَحْسَتُوا لِيكَ بَلَا مَا
مَرَوَانُ لَقِيْتُهُ يَخْمَمُ	وَاصِلُ الْعُظْمِ فِي لَهَاتِهِ
هَذَاكَ مَنْ زَوْجَةِ الْهَمِّ	بِفَعَالِهَا عَذْبَاتُهُ
وَلَا فِي النِّسَاءِ عَهْدُ وَافِي	
خَلِي قَفْصِي وَعَمَّرَ قَفْصُ الْغَيْرِ	رَمَانِي فِي بَحُورِ خَلَانِي تَالَفُ
خَيْطُ الْمُحَبَّةِ فُنَيْنَاهُ	

وَاللِّي نَحْبُوا نَخْلِيَهُ	يَا نَاسُ مَا اعْنَاهُ غُبِينَةُ
يَا قَلْبِي خَلَفْتُ لِي الْعَارُ	وَتَرِيدُ مَنْ لَا يُرِيدُكَ

وَإِذَا تَرَكَكَ لَا تَسْأَلْ عَلَيْهِ

لَا يَعْجَبُكَ زَيْنُ طِفْلَةٍ حَتَّى تَشُوفَ الْفَعَّالِ

-المعجم الفني الثاني: التحسر على الأوضاع الاجتماعية والسياسية والدينية.

طَاقُوا عَلَى الدِّينِ تَرْكُوهُ وَتَعَاوَنُوا عَلَى شَرِّبِ الْقَهَاوِي
ابْنُ آدَمَ الَّذِي ضَاعَ دِينُهُ مَا بَقِيَ لَهُ فِي الدُّنْيَا حُسَابُ

الْكِسْوَةُ كَسْوَةُ الْمَسْلَمِينَ وَالْقُلُوبُ قُلُوبُ النَّصَارَى

وَمَوْلُ الشَّرِّ خَاسِرٌ

فِي الْقُلُوبِ مَا بَقَاتُ رَحْمَةٌ

وَالْقَلْبُ فِيهِ الْخَدِيعَةُ

وَفَاعِلُ الشَّرِّ خَلِيَّةٌ فَعَلُهُ يَرْجَعُ لَهُ غَرِيمُهُ
تَخَلَّطَاتٌ وَلَا بُغَاتُ تَصْقَى وَلَعَبُ خَزَّهَا فَوْقَ مَاهَا

رِيَّاسٌ عَلَى غَيْرِ مَرْتَبَةٍ هُمَا سَبَابُ خَلَاهَا
صُبَّتْ قَلَّةُ الشَّيْءِ تَرْشِي وَتَتَوَضُّعُ مِنَ الْجُمَاعَةِ

الْعَرِيَّانِ نَوْضُوهُ مِنْ حَدَانَا

طِيَحْتُ مَنْ كَانَ سُلْطَانُ وَرَكَبْتُ مَنْ كَانَ رَاعِي
الْفَضَّةِ الصَّافِيَةِ وَلَاتُ نَحَاسُ وَالثُّوبُ اللَّيْ كَانَ وَافِي عَرَّانِي
يَبْكِي وَسَلُّوا دُمُوعُهُ

رَاحَ ذَاكَ الزَّمَانُ وَنَاسُهُ وَجَاءَ ذَا الزَّمَانِ بِنَاسِهِ
وَكُلُّ مَنْ يَتَكَلَّمُ بِالْحَقِّ كَسَرُوا لَهُ رَأْسَهُ

الْمُصَبِّطُ مَا ذَرَى بِالْحَافِي وَالزَّاهِي يَضْحَكُ عَلَى الْهَمُومِ
الَّذِي رَاقَدٌ عَلَى الْقَطِيفَةِ دَافِي وَالْعَرِيَّانِ كَيْفَاشُ يُجِيبُهُ النُّومُ
حَلِيلٌ مَنْ مَاتَتْ أُمُّهُ وَبَابَاهُ فِي الْحَجِّ غَائِبُ

وَمَا صَابَ حَدٌّ يَلْفُهُ وَاضْحَى مَا بَيْنَ الدَّوَاوِيرِ سَايِبٌ

-حقل الصبر والأمل والرجوع إلى الخالق:

المعجم الفني الأول: الدعوة إلى التسليح بالصبر عند الشدائد.

لَا تَخَمَّمْ لَا تَدَبَّرْ	لَا تَرْقُدْ الهمَّ دِيمةً
الفلَكُ مَا هُوَ مُسَمَّرٌ	وَلَا الدُّنْيَا مَقِيمةً
يَا صَاحِبَ كُنْ صَبَّارٌ	اصْبِرْ عَلَى مَا اجْرَى لِيكَ
أَرْقُدْ عَلَى الشُّوْكَ عَرِيَانٌ	حَتَّى يَطْلُعَ نَهَارُكَ
نَرْقُدْ عَلَى الشُّوْكَ عَرِيَانٌ	أَوْ نَضْحَاكَ اللَّيَّ جَفَانِي
نَصْبِرْ لَتَغُوسِ اللَّيَّامِ	حَتَّى يَأْتِيَ زَمَانِي
الهمَّ يَسْتَهْلُ الغَمَّ	وَالسُّتْرَةَ لِيَهْ مَلِيحَه
رُدِّ الْجِلْدَةَ عَلَى الْجُرْحِ	تَبْرًا وَتَوَلَّى صَحِيحَه
يَا زَارِعَ الْخَيْرِ حَبَّةَ	يَا زَارِعَ الشَّرِّ يَاسِرَ
مُولَ الْخَيْرِ يَنْبَا	وَمُولَ الشَّرِّ خَاسِرَ
لَا تَخَمَّمْ فِي ضَيْقِ الْحَالِ	شُوفْ عِنْدَ اللَّهِ مَا وَسَعَهَا
الشَّدَّةُ تَهْزِمُ الْأَرْدَالَ	أَمَّا الرُّجَالُ لَا تَقْطَعُهَا
مَثَلْتُ رُوحِي الْحَمَامَ	مَبْنِي عَلَى صَهْدِ نَارِهِ
مَنْ فَوْقَ مَا بَانَ دُخَانُ	وَمَنْ تَحْتَ طَابُوا حَجَارُهُ
قَلْبِي تَقْطَعُ بِالْأَمْوَاسِ	مَا جَاءَ بَرًّا نَلُوحُهُ
مَنْ كَانَ كَوَايَ لِلنَّاسِ	يَصْبِرْ لِكَيِّاتِ رُوحِهِ

المعجم الفني الثاني: الدعوة إلى الدين والاعتقاد بالقضاء والقدر.

سَبَّحَانَكَ يَا خَالِقَ الْبَحْرِ	وَالْحُوتُ فِيهِ بَلَا عَدَاةَ
يَا عَبْدُ تَفَكَّرْ الْمَوْتَ	وَالْخَاتِمَةَ وَالشَّهَادَةَ

يَا قَارِئِينَ عِلْمَ التَّوْحِيدِ	هَذَا الْبُحُورُ تَغْبِي
يَعْرِفُوهَا أَهْلُ التَّجْرِيدِ	الوَاقِفِينَ مَعَ رَبِّي
يَا الْفَرُوجُ يَا الْفَرُوجُ	يَا مُوَلَى الْأَوْقَاتِ الصَّحِيحَةِ
لَوْ كَانَ تَصَلَّى وَتَصُومُ	مَا تَجُوزُ فِيكَ الذَّبِيحَةِ
- احْرَثْ حَرَّتَكَ وَنَقِيَّةَ	فِي الصَّيْفِ خَرَجَ عَشُورُهُ
اعْطِي طِعَامَكَ لَا تَمْنِيهِ	حَتَّى وَآلِي مَنْ غَيْرَ رَبِّي لَا تَزُورُهُ
- حَجَّيْتُ سَبْعَ حَجَّاتٍ	وَتُبْتُ سَبْعَ تَوْبَاتٍ
رُجِيتُ نَفْسِي تَبَقَى	لْغَيْرِ رَبِّهَا لَا أَبَاتُ
- كَسَبْتُ فِي الدَّهْرِ مَعْرَةَ	وَجَبْتُ كَلَامَ رَبَّاعِي
الْعَبْدُ إِذَا مَا اعْطَاهُ رَبِّي	وَيَقُولُ اعْطَانِي ذِرَاعِي
- الدُّنْيَا مَثَلْتُهَا دَلَّاعَهُ	تَتَقَرَّبُ مَا بَيْنَ الدَّلَّاعِ
مَاذَا لَحَقُوهَا مِنْ طَمَاعِهِ	رَمَاتُهُمْ فِي بَيْرِ مَالِهِ قَاعِ
- إِذَا كَانَ السَّعْدُ مَنَّكَ يَا مَسْعُودُ	يَا سَقَامُ السُّعُودِ سَقَمَ لِي سَعْدِي

إن مواد هذه المعاجم الفنية المنطوية تحت حقلي (الحزن والتحسر) والصبر والرجوع إلى الله تحيلنا إلى مدى انعكاس الحياة اليومية والأوضاع المعيشية والتجارب القاسية للشاعر على شعره، فالرباعيات صورة حقيقية لحياة المجدوب المليئة بالمآسي من فقر وفساد الحكم والنساء، فالديوان إذن مرآة لعصره وصورة لمجتمعه، وإذا كان هذا الحقل غنيا بمادة معجمية فإن ذلك يعود إلى طغيان فكرة الحزن والتحسر على مضمون شعره.

ومثله الحقل الدلالي الثاني الذي جاء مقابلاً للمعجم السابق بنظرة مشرقة تحت على الصبر لتبعث الأمل من جديد والسبيل إلى ذلك هو التمسك بالدين الإسلامي والإيمان بخير القضاء وشره، وهذه خاصية من خصائص رباعيات المجدوب، إذ أن معجمه اللغوي ثري

من حيث التعبير ومن ناحية المفردات المتنوعة المنابع من تشبعه الديني وغيره، فهو رجل صوفي وولي من أولياء الله الصالحين. نشير إلى المثال السابق يحتوي على ثنائية توافقية بالإيجاب والشاعر عبد الرحمن المجذوب يبدع حينما لا يستخدم هذه الثنائية التوافقية أيضا بالسلب بحيث كل شطر - وإن كانت فيه فكرة سلبية- يدعم بقية الأشطر، ومن أمثلة ذلك قوله:

تَخَلَّطَاتٌ وَلَا بُغَاتُ تَصْقَى وَلَعَبُ خَزَّهَا فُوقَ مَاهَا
رِيَّاسٌ عَلَى غَيْرِ مَرْتَبَةٍ هُمَا سَبَابُ خَلَاهَا

قدمت البنية اللفظية المعجمية في رباعيات المجذوب ثنائية تحتوي على الجانب الإيجابي فمثلا في الأمل والحث على الصبر، وجانب سلبي عندما يبدي حزنه وألمه معنى هذا أن هناك ثنائية توافقية وأخرى ضدية ⁽¹⁾ وضده أيضا من خصوصيات التعبير الشعبي عند المجذوب، ومن بين الثنائيات التوافقية مثلا:

الْهَمُّ يَسْتَهْلُ الْغَمَّ وَالسُّتْرَةَ لِيَهْ مَلِيحَه
رُدَّ الْجِلْدَةَ عَلَى الْجُرْحِ تَبْرًا وَتَوَلَّى صَحِيحَه

فمعنى هذا أن هناك علاقة انسجام وتوحد بين أشطر البيتين، لأن الشاعر يبتدئ بالدعم النفسي للمبتلى وفي كل شطر يواصل هذا الدعم، وهذه الثنائيات التوافقية تخدم بالدرجة الأولى أغراض الحقل الدلالي ومعاجمه الفنية والأمثلة المقدمة خير دليل على ذلك.

كما نجد أيضا ثنائيات ضدية، فقد دل في البيت الشعري الواحد الإيجاب والسلب وكأنه يريد أن يستعمل أسلوب الحجة والإقناع، وأن يضع كل مسألة في حجمها الطبيعي الواقعي ونجد هذا الأسلوب يتكرر عندما يخص الحديث بالمرأة مثل قوله:

مَا لَزَيْنَ النِّسَاءَ بِضَحَكَاتٍ لَوْ كَانَ فِيهَا يَدُومُوا إِيْجَاب/سَلْب
الْحُوتُ يُعُومُ فِي الْمَا وَهُمَا بَلَا مَا يُعُومُوا إِيْجَاب/سَلْب

(1) ينظر: علي عمران: شعرية اللغة، ص 237-238.

يُورِيُو لِيكَ مَنْ الرِّيحُ قَنْطَارُ وَيَدِّيُو لِيكَ رَاسُ مَالِكُ

وأیضا عندما يتحدث عن أخلاق الناس وما آلوا إليه :

الثُّوبُ مَنْ فَوْقَ نَقْوِهِ وَالْجَبْحُ مَنْ تَحْتَ خَاوِي إِيْجَاب/سَلْب

نخلص إلى أن الشاعر عبد الرحمن المجذوب وفق في اختيار ألفاظه الجزلة القوية والتي أعطت شعره قوة في السبك ومتانة في النسيج، ونراه في بعض الأحيان يصل إلى درجة الغموض باستعماله لغريب الألفاظ التي تتطلب البحث عن معانيها وهذا نظرا لأن الشعر مكتوب بلهجة عامية وإن كانت عربية فهي بعيدة عن عصرنا، والملاحظ أنه يستعمل ألفاظا وعبارات قاسية للدلالة على مشاعره الغاضبة المتدمرة، فهو يبدي مواقفه بكل واقعية دون أن يخشى في الله لومة لائم، فكلامه كالدواء المر المذاق، ولكن ذو إحساس مرهف يتأثر لضرر الغير فيرفع من معنوياتهم ويدعوهم إلى الصبر والإيمان ويبث في نفوسهم بصيص الأمل المشرق.

الفصل الرابع

ملكة التعبير الشعبي وبنياته الدالة

عند زينب الأعوج من خلال قصيدتي:

الزبوجة ودموع الحرّة

- 1 ماهية الملكة.
- 2 ملكة التعبير الشعبي وبنيته الصوتية الدالة من خلال قصيدة الزبوجة.
- 3 ملكة التعبير الشعبي وبنيته الصرفية الدالة.
- 4 ملكة التعبير الشعبي وبنيته التركيبية الدالة.
- 5 ملكة التعبير الشعبي على مستوى الصورة .

نتناول في هذا الفصل نماذج من شعر شعبي لشاعرة عالمية ⁽¹⁾ لطالما كتبت شعرا حرا باللغة العربية الفصحى، ويعد شعرها الشعبي تجربة جديدة انتقلت الشاعرة "زينب الأعوج" من خلالها بنصوصها من العربية الفصحى إلى العربية الدارجة ،في فترة زمنية عرفت فيها الأوضاع الأمنية والسياسية تدهورا وتأزما شديدين دفع ضريبتها شرائح من المجتمع الجزائري بكل فئاته ،إنها العشرية السوداء التي أبكت كل الجزائريين ولاسيما الشاعرة "زينب الأعوج" التي فضلت أن تعبر عن آلامها وأحزانها باللغة الشعبية المتسللة إلى القلوب دون استئذان لتلامس بذلك الجرح العميق وتروي ما عاشته وسمعتة بدموع محرقة آملة في غد أفضل.

وقد عنونا هذا الفصل بملكة التعبير الشعبي عند زينب الأعوج وبنياته الدالة من خلال قصيدتي الزبوجة ودموع الحرة ، وحتى لا تكون هذه الدراسة مبتورة ، لابد من التعريف بمصطلح "الملكة" لغة واصطلاحا ، وفي الفكر العربي والغربي الحديثين لنخلص فيما بعد إلى أن ملكة التعبير الشعبي هي مقدرة الشاعر على الإبداع من خلال الشحنات العاطفية التي تحركه، والتي تمتزج مع الحمولة المعرفية للغة لينتج فيما بعد شعراً شعبياً له خصوصياته التعبيرية، وقد تم اختيار قصيدتين متشابهتين من حيث الموضوع-الذي يطغى على الديوان- وهو الوضع السياسي المتدهور الذي عرفته الجزائر ما بين سنة 1990م و 2000 من جراء الإرهاب الذي سبب للجزائريين وللشاعرة حالة من الذعر واليأس والبكاء عبرت عليهم شعراً محملاً بالمعاني، ووظفت من خلاله لغة سيتم الكشف عن خصائصها وبنياتها ودلالاتها في مختلف المستويات الأسلوبية التعبيرية.

(1) ينظر: ملحق الشعراء ، زينب الأعوج، ص254.

1 ماهية الملكة:

1 1 - لغة: لقد تعدد مفهوم الملكة من معجم لآخر ، وسنحاول إدراج ما جاء في هذه

المعاجم من تعاريف، وأول معجم نستمد منه مادتنا هو :

أ - معجم العين: حيث جاء في العلاقة المتداخلة بين الملكة والملوك والمَلِك بكسر الميم ،
"قال : والملوك: العبد أقر بالملوكة، والعبد أقر بالعبودية وأصوبه أن يقال: أقر بالملكة
وبالملك"(1).

وقد بين الخليل أيضا علاقة لغوية بين المَلِك بكسر الميم والزواج في المادة نفسها
(مَلَك) ، "قال: قد أملكوه، وملكوه، أي زوجته، شبه العروس بالملك"(2).

ب لسان العرب: ملك الليث : ملك هو الله تعالى، وتقديس ملك الملوك له الملك وهو مالك
يوم الدين وهو ملك الخلق ، أي ربهم ومالكهم"(3).

ج- المعجم الوسيط: الملكة: "صفة راسخة في النفس أو استعداد عقلي خاص، لتناول
أعمال معينة بحذق ومهارة مثل الملكة العملية والملكة اللغوية"(4).

وقد جاء في المنجد في اللغة العربية المعاصرة أن: "الملكة موهبة، صفة راسخة في
النفس أو استعداد نفسي خاص يتناول أعمال معينة بحذق ومهارة "ملكة الخطابة"، "الملكة
اللسانية، ملكة فنية، حس فني، ذوق مرفه".

1 2 - اصطلاحا:

أ في مصادر التراث العربي : إذا كان المعنى العام (مادة مَلَك) هو الشدة والقوة، والقدرة
على الشيء، فإن لفظ (ملكة) عند العرب قديما له صلة بالقوة في الخلق، والطبع،
والسجية(5).

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي : معجم العين ، تح: عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، المجلد 14، مادة
ملك، ط1، 2003، ص166.

(2) المصدر نفسه، ص166.

(3) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر ، بيروت، مجلد4، مادة ملك، ط1، 2000، ص126.

(4) المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية ، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة، مادة ملك ، ط1، 2000، ص131.

(5) السيد الشرفاوي: الملكة اللغوية في الفكر اللغوي العربي، المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، دت، ص27.

أما ابن جني ففي سياق حديثه عن اللغة نجده يعبر عن الملكة بالطبع وهي: "ما تمارس اللغة في أصل وضعها، فالملكة أداة ترتيب وهجوم على اللغة" ⁽¹⁾، فهو يقول في تحليله لأغلاط العرب "...ولأنهم ليست لهم أصول يواجهونها ولا قوانين يحتكمون بها، وإنما تهجم طباعهم على ما ينطقون" ⁽²⁾.

ب في الفكر اللغوي الغربي: يقول فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure أن اللغة جزء محدد من اللسان الذي يغير نظاما عاما للغة وهي "نتاج اجتماعي لملكة اللسان، وهو مجموعة من التواضعات الضرورية التي تبناها الجسم الاجتماعي لتمكين الأفراد من ممارسة هذه الملكة" ⁽³⁾، والملاحظ أن سوسير يربط بين الملكة واللسان ويعتبر أن ملكة إنشاء اللغة هي الشيء الطبيعي عند الإنسان لا اللسان الشعري كما فرق بين اللسان والكلام الذي هو فعل وأداء فردي ملموس ⁽⁴⁾.

وينطلق سعي النظرية البنائية والتي يمثلها في أمريكا "بلومفيلد Bloomfield" وفي فرنسا "أندري مارتيني André Martinet" من اعتبار أن الملكة اللسانية يمكن اكتسابها بالمحاكاة أو التقليد أو بالقياس ⁽⁵⁾، و"القياس هو أن يستند المتكلم إلى صيغ لغوية محدودة فيؤلف صيغا جديدة فتصبح الملكة اللسانية إذن سلوكاً اجتماعياً يكتسب بشكل آلي عن طريق التمارين الشفوية والكتابة المكثفة" ⁽⁶⁾.

الملاحظ أن هذه النظرية تغفل الجانب الإبداعي في اللغة، فالملكة هي المعرفة اللاواعية والضمنية بقواعد اللغة التي يكتسبها المتكلم منذ طفولته، وتبقى راسخة في ذهنه، فتمكنه فيما بعد من إنتاج عدد غير محدود من الجمل الجديدة التي لم يستعملها من

(1) عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1981، ص214.

(2) ابن جني: الخصائص، ج1، ص273.

(3) محمد الأوارغي: اكتساب اللغة في الفكر العربي القديم، دار الكلام للنشر والتوزيع، الرباط، دت، ص129.

(4) ينظر: أحمد مومن: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2002، ص123.

(5) ينظر: السيد الشرقاوي: الملكة اللغوية في الفكر اللغوي العربي، ص11.

(6) عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص19.

قبل إنتاجاً ابتكارياً (إبداعياً) لا مجرد تقليد ساكن ثم التمييز بين ما هو سليم نحويًا وبين غيره.

1 3 ملكة التعبير والأسلوبية التعبيرية والفردية:

تتجسد الملكة في الواقع اللساني المادي من خلال المظهر الكلامي المعروف بالتأدية"إن الملكة اللسانية هي معرفة المتكلم السامع للغته، وأما التأدية فهي الاستعمال الفعال للغة في مواقف مادية واضحة"⁽¹⁾.

كما ينظر إلى الملكة على أنها قدرة اللسان على التحكم في اللغة والصرف فيها، وقد تحدث ابن خلدون عن الملكة قائلاً أنها خاصة بكل إنسان، وتعين قدرته على تحسين اللغة وحسن استخدامها من حيث الجودة والفساد⁽²⁾.

وفي العصر الحديث ظهرت الأسلوبية التعبيرية ومؤسسها شارل بالي Charle Baley (1865-1947) وأحد تلامذة "سوسير Saussure"، وهو يعرف علم أسلوب التعبير بأنه "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي: أي التعبير عن وقائع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية الشعورية في خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"⁽³⁾.

نفهم من خلال صلاح فضل أن الشحنات العاطفية والأحاسيس المختلفة لها دور في إنتاج لغة تعبيرية خاصة قد يرتقي بها الشاعر إلى حد الإبداع يترجم من خلالها ذاتية تفكيره، فالملكة في البداية تكون لسانية لا تتعدى حسن استخدام الأحاسيس والانفعالات أصبحت ملكة تعبير تتعلق بالإبداع في الاستخدامات اللغوية . ومن هنا نخلص إلى استنتاج أسلوبية المبدع الفردية أو أسلوبية الكاتب، وهذا ما سيتم دراسته من خلال القصيدتين في مختلف المستويات والبنى الدالة.

(1) شفيق اللفوي: محاضرات المدارس اللسانية المعاصرة، دار الكتب، بيروت، ط1، 2004، ص44.

(2) ينظر: ابن خلدون: المقدمة، مرجع سابق، ص710-711.

(3) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص20.

2 ملكة التعبير الشعبي وبنيته الصوتية الدالة من خلال قصيدة الزبوجة⁽¹⁾

2 1 دراسة الصوت المنفرد: يصاحب جرس الأصوات نغم معين. ينتج من الحرف كونه حرفاً مجهوراً أو مهموساً أو انفجارياً وغيرها من الصفات، ولكل صوت معنى فالشاعر يختار الأصوات التي لها دلالة معبرة عن الموقف الذي يريد الشاعر التعبير عنه، ويرى شارل بالي أن: المادة الصوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة ؛ "فالأصوات وتوافقها ، وألعاب النغم والإيقاع ، والكثافة والاستمرار ، والتكرار ، والفواصل الصامتة ، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة" ⁽²⁾ وقد اختارت الشاعرة لقصيدتها "الزبوجة" تردد حرف اللام الصوت المجهور الانفجاري ولأن اختياره يعود لثلاثة أسباب هي:

- اللام صوت مجهور انفجاري يوافق معاني الانطلاق في البوح بالمعاناة ومحاولة التخلص من المكبوتات والأحزان.

- اللام له صدى في نفوس المستمعين أو المتلقين.

- اختيار الشاعرة لهذا الحرف وتكراره في كل كلمة من البيت حتى يكون له وقع سمعي جميل، واللام صوت قوي يعبر عن قوة الشاعرة ناهيك عن حروف أخرى تكررت بقصد وبغير قصد نظراً لما لها من معان تخدم غرض الشاعرة في القصيد وتعطيها وقعا موسيقياً جميلاً تطرب له الأذن .

2 2 -الحركات الإعرابية:

تنوعت الحركات الإعرابية في قصيدة "الزبوجة" ، تمثلت خاصة في الفتحة الطويلة ، ما يعرف بحرف المد الذي يزيد الإيقاع بطناً ويؤمئ إلى حالة الحزن الشديد وانفعال الشاعرة.

(1) زينب الأعوج، ديوان نواراة الهبيلة ، دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2002، ص9-21.

وينظر ملحق النصوص، ص268.

(2) صلاح فصل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص30.

أ -الفتحة الطويلة:

-مفرشة في السما - ما قدر عليها - حتّى ما- غيومها- نيرانها- على ولّ عيا- يا- ما- يامًا- على نسا- حلت حزامها- من نورها.

وقد جاءت حركات الفتح الطويلة دالة على معاني استرسال الشاعرة في وصف معاناتها والبوح بعميق آلامها"وهي صورة بلاغية تشبيهية بحالة البكران الذي لا يلقي بحممه الملتهبة إلا إلى الأعلى"(1).

ب -الكسرة الطويلة:

جاءت حركات الكسرة الطويلة في الأبيات التي تكون فيها الشاعرة في حالة انكسار نفسي وحيرة يظهر ذلك في قولها:

مَازَلْتُ ، مَعْرُشَةَ فِي السَّمَا ، مَا كَيْفَكَ نَخْلَةً ، مَا كَيْفَكَ صَفْصَافَةً ، غُرَيْشَةً
مَازَلْتُ ، لَلِّي هَارِبِينَ ، وَمَنْ نِيرَانُ ، يَا مَا شَهْدَتِي ، نِيرَانَهَا يَا مَا شَهْدَتِي
وَصَالِحِينَ ، قَاصِدِينَ ، اللَّيِّ ، شَهْدَتِي ، شَهْدَتِي ، وَيدَانُ ، الزَّيْنُ ، الدَّجَالِينَ
غُرَيْيَ ، كِي الوَيْيَانُ ، مَنْ حَلِيبِ أُمِّهَا ، رَيْيَانُ ، بَيْرَانُ ، زَيْغَهَا ، إِلَيَّ

عبرت هذه الحركات المكسورة الطويلة على حال الشاعرة المنكسر الحزين على الأيام السعيدة التي مضت وولت لتبقى شجرة الزبوجة شاهدة عليها.

ج- الضمة الطويلة: تظهر في قولها:

طُولُ ، غُيُومَهَا ، غُيُونُ ، صُرُورُ ، قَصْرُوكُ ، الْعَيُونُ ، دُمُوعَهَا
غُيُونُ ، قَوْمُ ، هَاجُوجُ ، وَ مَاجُوجُ ، قَوْمُ بَنِي كَلْبُونُ ، اللَّيِّ هَدُّوا الدَّارُ
وَ كُلِّ مَعْنُونُ ، شَهْدُوكُ ... ، شَهْدُوكُ... ، ذَبْحُوا ، عَقُّوا ، غُيُونَهَا

(1) عبد الملك مرتاض: قراءة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلالي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1992،

شَهْدُوكَ ، شَهْدُوكَ ، سَرَقُوا ، عَلَى الصُّرُورِ ، وَحَمْرَةَ الْخُدُودِ ، مَنْ نُورُهَا

عبرت الضمة الطويلة على الأثر البالغ الذي تركته الأحداث المأساوية في نفس الشاعرة فكلما ذكرت حادثا من تلك الأحداث وظفت الكلمات ذات الضمة الطويلة، لتبين هول المآسي وتأثرها بها مثل: ذبحوا، سرقوا، علقوا،.. وغيرها من الحركات المعبرة عن بالغ الحزن والتأثر.

د- السكون:

كان للسكون الحظ الأوفر في معظم أبيات القصيدة، لأن الشاعرة بصدد نقل أخبار أو تقرير حقائق وحركة السكون أنسب لهذه المعاني مثل قولها:

مَعْرِشُهُ فَالْسَّمَاءَ	وَحُضْرَةَ وَرَاقِكُ	قَوْمُ
مَا كَيْفَكَ نَحْلُ	الِّي مَا هِيَ مَيْتُ	هَاجُوجُ
مَا كَيْفَكَ صَفْصَافَهُ	وَلَا مَذْبَالُ	وَمَاجُوجُ
طُولُ	عَلَى عُشَاقُ	قَوْمُ بَنِي كَلْبُونُ
عَرِيشُ	قَصْدُوكُ	الِّي هَدُّوا الدَّارُ
مَقْرَشَةُ ضَلَالِكُ	يَتَخَبَّأُوا	كُلُّ وَلِيَّةِ
لِّلِّي هَارِبِي	فِي حُضْرِكُ	وَكُلُّ مَغْبُونُ
مَنْ الْعَجَّاجُ	مَنْ الْعَيُونُ	شَهْدُوكُ
وَمَنْ نِيرَانُ	الْحَاسِرُ	شَهْدُوكُ
مَا قَدَرُ عَلَيْهَا	وَالْعَذَارَةُ	دَمُ غَزِي
رَفُ	حَلَّتْ حَزَامُهَا	سِرَالُ

نَوَاحِه	عِنْدُ غَصَانِكُ	كِي الْوَيْدَانُ
هَطَّالِه	جَانِكُ	الْهَائِجَه
مَنْ عَيُونِ السَّمَآ	قَاصِدَه	فِي حَجْرَكُ صَبِيَانُ
عَلَى بَطَالِ خِيَالِه	وَيْدَانِ هَدَّارَه	مَا زَالِ مَا شَبِعَتْ
وَقَفْتِ	طَامَعَه فَالضَّنَائِي	مِنْ حَلِيٍّ امَهَا
بَصْدُورُ	وَ السَّعْدُ الزَّيْنِ	عَلَى غَصَانِكُ
عَرِيَانَه	حَتَّى مَا تَتَّخَذُ	رَيْسَانِ
وَجَهْ	فَلْيَاْمُ الْغَدَّارَه	الْمُشْرَعَه
عَدْيَانِ	حَتَمَاتُ	فِي بَيَانِ السَّمَا
فَالْمَدَنُ	بِكُ طُيُورُ	شَهْدُوكُ
وَالدَّشِيرُ	مَنْ زَوْجِهَ صَيَّادُ	شَهْدُوكُ
كَانَتْ زَهَّارَه	مَا رَحِمَتْ	دَمِ صَبِيَاتُ
وَصَالِحِي	عَيُونُ حَبَّارَه	انْغَصَبَتْ
جَاوُ قَاصِدِي	جَاوُكُ الدَّجَالِي	فِي عَزْ
ظَلَالِكُ	آخِرُ	
السَّوَالِفُ	الزَّمَانُ	
الطَّايِحَه		
عَلَى الصَّدُورِ		

و حمرة الخدودِ

غارَتُ

مَنْ نُورُهَا

إن حالة الحزن التي انتابت الشاعرة نتيجة لما أصاب الوطن جعلتها توظف كل المصوتات وخاصة الممدودة منها، وجاء هذا نتيجة اتحاد مباشر بين الشاعرة وبين الموضوع الذي شغلها ، وعلى حد قول خير الله عصار أن "الاتحاد الروحي تنصهر فيه نفس الشاعر انفعاليا عاطفيا في موضوع شعرهن كما ينصهر الموضوع ذاته في نفس الشاعر ، مشكلين ما يشبه الوحدة الروحية التي تكون منطلقا للحدس وبالتالي للإبداع"⁽¹⁾. يمكن اعتبار تنويع استعمال الحركات الطويلة والسكون بهذا الكم الكبير خاصية من خصائص شعر زينب الأعوج ، على غرار ما وجدنا عند الشاعرين السابقين (أبو مدين بن سهلة وعبد الرحمن المجذوب) من استعمال قافية محددة ومكررة في أغلب الأحيان والسبب يكمن في أن الشاعرة نهجت نهج الشعر الحر، وبما أنها كتبت بالعامية فقد كانت أكثر ارتياحاً عندما تحررت من قيود الوزن والقافية ، فأبدعت في استخدام الأصوات نوعاً وكماً، وفي هذا دلالة على عظيم حزنها فقد تكلمت بصدق وصراحة عن كل ما كان يشغلها.

2 3 - التكرار:

يعتبر التكرار من الوسائل الأساسية التي يبنى عليها الإيقاع، خصوصاً إذا حالفه التوفيق في تأدية الدلالة المقصودة، كما يقوم على إعادة وحدات صوتية وفق نظام معين، وللتكرار خيارات شتى وصور متعددة تنهض على الخيارات والإمكانات التي يتيحها النظام اللغوي.

(1) خير الله عصار: مقدمة لعلم النفس الأدبي، ص135.

ويعتبر التكرار من "الأسس الأسلوبية التي تقوم على تمثين الوحدة العضوية في النص وتكثيف التماثل وتوفير أنواع مختلفة من التماثلات الصوتية التي تحقق الإيقاع" (1)، وتسهم في إبراز دلالاته إذ "يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة" (2) كل ذلك في بنية تستدعي وضوح الإيقاع الذي يعطيها وقعها ومعناها النهائي "قال إيقاع نابع عن حركة المعاني الكامنة في النفس والمتفاعلة مع الحركة التعبيرية فتكسبها نمواً حياً يسري من خلال نظام العلاقات اللغوية السياقية والعلاقات الدلالية والإيحائية" (3).

تتعدد صور التكرار في القصيدة ، ومنها تكرار الألفاظ : أي تكرار كلمة أو كلمات محددة ونجد تكراراً على مستوى الحروف، عبر تجانس الأصوات التي تتوافق صوتياً وتختلف دلالياً أو ما يسمى بالجناس، كما نجد إتباعاً مبنياً على الاشتراك في الوزن الصرفي، فينشأ التوافق الصوتي هنا على مبدأ الغالب أو الصيغة الصرفية ، لا على توافق الأصوات بصورة صريحة وهناك إيقاع ناتج عن التوافق الصوتي رغم تباين الوزن الصرفي، فضلاً عن التكرار الكمي للأصوات، والتماثل الصوتي الناتج عن تكثيف ورود صوت معين.

وقد تلجأ الشاعرة إلى التكرار عمداً أو يأتي عفويا، وهذا التكرار له دور بارز في شعرية القصيدة ، ومن أمثلة ذلك قولها:

مَا كَيْفَكَ نَخْلَةٌ

مَا كَيْفَكَ صَفْصَافَةٌ

أفاد تكرار "ما النافية + كيفك" (مثلك) تعجب الشاعرة من صمود الزبوجة رغم مات مر عليها من محن وأحداث ومشاكل.

(1) أماني سليمان داود: الأمثال العربية القديمة، دراسة أسلوبية سرديّة حضارية ، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2009، ص40.

(2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، 1967، ص67.

(3) ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار العلم العربي، ط 1، حلب، 1997، ص143.

مَا زَلْتِي (السطر الأول) ما زال ما شُبعت

مَا زَلْتِي (السطر الثامن)

أفاد تكرار هذه اللفظة التي تقترب من الفصحى (مازلت أو لا زالت) الاستمرارية

في الصمود، واحتضان كل من يطلب النجدة والمساعدة

مِنَ العِجَاجِ مِّنَ العِیُونِ مِرْهَا زینَهَا

وَمِنَ نِیرَانٍ مِّنَ زُوِجَتِ صِیَادٍ مِّنَ نُورِهَا

مِنَ عِیُونِ السَّمَاءِ

أفاد تكرار (من) تعداد المحن الموجهة التي حلت بالوطن

قَوْمٍ

هَاجُوجٍ

وَمَاجُوجٍ

قَوْمِ بَنِي كَلْبُونَ

أرادت الشاعرة من خلال تكرارها للفظ (قوم) أن تشد الانتباه ، وتؤكد على الحقيقة

المرّة لهذا القوم وهي تصفهم بـ (الدجالين) في السطر (69)

يَا مَآ شَهِدْتِي (مرتين في السطر 21 و 33).

يَا مَآ

شَهِدْتِي (السطر 42)

شَهِدْتِي (السطر 9)

شَهِدْتُكَ (4 مرات في السطر 81-82-99-100)

ورد تكرار لفظة "شهديتي" أي كنت شاهدة في صيغة الماضي البعيد مسبقة بلفظة

"يا ما" أو "كم" شهدت في الماضي وفي مرات عديدة ، ثم جاء تكرار "شهديتي" مرتين في

صيغة الخطاب المباشر مع الزوجة مؤكدة على الدور الإيجابي الذي قامت به لأنها

شجرة مباركة قد تساعد على قضاء حاجة ما كالشفاء مثلا أو كشهادتها لأحداث الثورة

التحريرية المباركة، أو كالأشربة تحت ظلالها الوارفة من قبل الزائرين أو تستر العشاق في أحضانها.

ثم تكرر لفظة "شهدوك" مرتين ، أي أن الشجرة أو الزبوجة مرغمة على أن تكون شاهدة على الأحداث المأساوية ، ولا حيلة لها سوى الصبر والصمود أمام هذه الأحداث. وعليه فالتكرار الوارد في هذه الأبيات ، إنما يدل على انتقال الشاعرة بين ماضي سعيد وحاضر تعيس ، ولهذا لجأت إلى التكرار قصد التأكيد أو النفي لتبرز معاناتها وحسرتها على الأيام الماضية ، وبالتالي تشكل ثنائيتين متضادتين هما الصراع بين الموت والحياة تبلور شعرها من خلالهما ومنهما كان ينبثق إحساسها الشعري⁽¹⁾.

2 4 الإيقاع:

أ- الوزن: كما سبق وأن ذكرنا من هذا البحث أن الشعر الشعبي (الملحون) له نظام خاص بهو وقد اختلف الباحثون في ضبط أوزان معينة له، لأنه قد يقترب من العروض الخليلي تارة وقد يبعد عنه، وذلك بسبب قرب أو بعد اللغة من الفصحى ، وبالتالي لم يتوصلوا إلى نظرية شاملة للشعر الشعبي فيما يخص الوزن والإيقاع ، وارتأى بعضهم اعتماد (النظام المقطعي الذي يعتمد عدد المقاطع الصوتية في كل سطر ومنه تتحدد الأوزان). وبما أن القصيدة التي بين أيدينا قصيدة شعبية شبيهة بقصائد الشعر الحر أو شعر التفعيلة، يلاحظ تحرر القصيدة من الوزن المنتظم، إذ نجد عدد المقاطع الصوتية يختلف من بيت لآخر .

القافية: أخذت القافية في هذه القصيدة نمطين وهما:

-قافية مطلقة: "وهي ما تحرك رويها ويكون حرف الروي متبوعاً إما بحرف هو الألف

أو الواو أو الياء، وإما بهاء وتكون ساكنة، أو متحركة فيتبعها حرف مد والحرف الذي

يتلو الروي وصلًا"⁽²⁾، ومن أمثلة ما وصله ألف في الشعر الفصيح :

(1) ينظر: علي ملاحي: المجرى الأسلوبى للمدلول بالشعري العربي المعاصر ، ط 1- دار الأبحاث، الجزائر، 2007، ص27.

(2) مصطفى حركات: قواعد الشعر، دار الآفاق، الجزائر، دت، ص69.

إني ذكرتكَ بالزهراء مشتاقا والأفق طلق ومرأى الأرض قد راق⁽¹⁾

وفي قصيدة الزبوجة نجد القافية المطلقة المنتهية بالآلف في قولها:

مَعْرُشُهُ فَالْسَّمَاءُ ← فالسما

ولا

مَا قَدَرْتُ عَلَيْهَا ← ليها

حَتَّى مَا ← تتاما

وَلَا ← وللا

غُيُومُهَا ← يومها

خَيْرَ أَنْهَا ← رانها

عَلَى وَلِيَا ← وليا

يَا مَا ← يام

عَلَى نَسَا ← لى نسا

حَلَّتْ حَزَامُهَا ← زامها

مِنْ حَلِيبِ امْهَا ← امها

عَيَاتِ عَيُونِهَا ← يونها

فِي بَيَانِ السَّمَاءِ ← نسما

شَبَابِهَا ← بابها

مِنْهَا زَيْنُهَا ← زينها

مِنْ نُورِهَا ← نورها

ب قافية تنتهي بهاء منقلبة عن تاء التانيث، أو هاء السكت، وهي قافية مطلقة موصولة

بالحاء نحو:

مَا كَيْفَكَ نَخْلَةً ← نخله

⁽¹⁾ مصطفى حركات: قواعد الشعر، ص 69.

مَا كَيْفَكَ صَفْصَافَهُ—صَافَهُ

عُرِيْشَهُ—عُرِيْشَهُ

نَوَّاحَهُ—وَّاحَهُ

هَطَّالَهُ—طَالَهُ

عَلَى بَطَالِ خِيَالِهِ—بَالَهُ

عَرِيَّانَهُ—هَارَهُ

زَهَّارَةً—بَالَهُ

وَلَا مَذْبَالَتَبَ—أَلَهُ

الْحَاسِدَهُ—حَاسِدَهُ

وَالْغَدَّارَةَ—دَارَهُ

قَاصِدَةً—قَاصِدَهُ

وَيَدَانِ هَدَّارَهُ—دَارَهُ

طَامَعَةً فَالضَّنَّانِيهِ—نَازِيهِ

فَلْيَاغِ الْغَدَّارَهُ—دَارَهُ

عُيُونُ حُبَّارِهِ—بَارَهُ

كُلُّ وَلِيِّهِ—أَلِيهِ

الْهَائِجَهُ—هَائِجَهُ

الْمُشْرَعَةَ—شُرْعَهُ

الطَّايِحَهُ—طَائِحَهُ

ما يميز هذه القوافي أن معظمها يختتم بالفتحة، وهذا يلاءم بوح الشاعرة بآلامها
ومكبوتاتها لتجعل منها متنفسا لها، فراحت أنفاسها طليقة ترمي بما في داخلها من أحزان
ومعاناة.

ب-القافية والمقطع: يتشكل المقطع الصوتي من أكثر من صوت، صوتين أو أكثر، كما يشترط في كل مقطع صوتي أن يكون طويلاً أو قصيراً.

وقد جاءت قوافي القصيدة بمقاطع طويلة مفتوحة نحو:

مازلتي ← القافية زلتي ← زل:مقطع قصير مغلق + تي:مقطع طويل مفتوح.

معرشه فالسما ← القافية فسما ← فسس: مقطع مغلق + ما: مقطع طويل مفتوح.

والقافية انعكاس صادق لحالة الألم المستمر والحزن الشديد، لذا وظفت الشاعرة

كلمات تكون بمثابة المتنفس لها، ولهذا جاءت القافية مطلقة، مكونة من مقطعين آخرها

طويل مفتوح "وكلما كان المقطع مغرقاً في الطول كلما توافق مع الآهات الحسية التي

يخرجها الأديب في شكل دفعات هوائية شعورية صوتية، وتتجسد في الصيغة اللغوية

للمقطع وتتراخى مع المقاطع الصوتية الأخرى"⁽¹⁾.

بعبارة أخرى استرسلت الشاعرة في البوح بمكنونات ومكبوتات نفسها، فصارت

تنتقل بين الماضي السعيد والحاضر التعيس، فوافقت القافية الحالة النفسية للشاعرة

فامتازت بالطول والفتح لتلائم حالتها النفسية الهائجة المضطربة.

ويقول جمال الدين بن الشيخ "إن العروضي يقطع ويجزئ ويبتر ، فيما المبدع

ينتقل من قمة إلى قمة في حركة مستمرة ، وحتى إذا فكر ورفض واستبدل، فهو لا يتوقف

عن الإحساس بانسياب اللغة. فتحت تحت ضغطها يتقدم ، وبمجرد الوصول إلى القافية

تنشأ الموجة التالية متخذة شكل ارتكاز مهيب"⁽²⁾.

وهكذا تنتقل الشاعرة بين أشكال مختلفة من القافية ، إذ عبرت هذه الأخيرة عن

مكنوناتها وأحاسيسها، وحققت ما يمكن تسميته بالإبداع، لأنها تحررت من قيود القافية

وأنت بهندسة جديدة للشعر الشعبي الحر ، "ويقول برجسون فيما يتعلق بالإيقاع في العمل

الفني أنه امتداد للأعراض الجسمية التي تصاحب الانفعال لدى الفنان ، ويكون ظهورها

بوساطة المحاكاة ولالإيقاع وظيفة هامة بالنسبة لتذوق العمل الفني ، وهو يساعد على

(1) مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، بيروت، 2002، ص54.

(2) جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008، ص268.

تخطيط الفواصل بين شعورنا وشعور الفنان، فيتيح لنا الدخول معه في عالم شعوري واحد⁽¹⁾.

وتخطيط الفواصل بين المبدع والمتلقي مصدره اللاشعوري الفردي واللاشعوري الجمعي، "واعتبار هذا الأخير مصدر الإبداع في روائع الفن، وتعليق مثل هذا الإبداع على الأزمات الاجتماع^{*} أعية الحادة، وانهيار رموز المجتمع، وتحرك اللاشعور الجمعي لإعادة الاتزان، حيث أن مهمته تعويضية"⁽²⁾.

فإن كانت تبدو قصيدتا زينب الأعوج من البكائيات، فهي إبداع صنعه اللاشعور الجمعي، والغرض من هذه التقنيات الموظفة في اللغة والإيقاع هو الرغبة في إعادة الاتزان والسلم للوطن.

3- ملكة التعبير الشعبي وبنيته الصرفية الدالة في قصيدة "دموع الحرة"

1-3- مستوى بنية اللغة:

تضمّن النص رموزاً وخصائص ودلالات تطبع لغته وتتحكم في خطابه والعنوان رمز للقصيدة، ونستشف من النص قيمتين هما:

-قيمة تاريخية: يعتبر هذا النص شهادة أو وثيقة تاريخية لمن عايشوا أحداث العشرية السوداء، فهو تاريخ لتلك الفترة ووصف لها.

-قيمة فنية: تتمثل في معانيها السهلة الدالة على تفكير الشاعرة المعبر عن عفويتها وتلقائيتها وصدق عاطفتها.

لقد جمعت لغة النص بين اللهجة العامية والفصحى، وقد يكون الاختلاف أحيانا مقتصرًا على النطق، والجدول الآتي يوضح ذلك:

(1) مصطفى سويف: الأسس النفسية في الإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف بمصر، ط 3، 1970، ص211.

* ينظر: زينب الأعوج: ديوان نواراة الهبيلة، ص117 إلى 156، وينظر: ملحق النصوص، ص274.

(2) مصطفى سويف: الأسس النفسية في الإبداع الفني في الشعر خاصة، ص140.

ألفاظ عامية وما يقابلها بالفصحى

الأفعال	الأسماء	الحروف
حاجبني ← احك لي	لكوان ← الأكوان	مَنَّك ← منك
لزيّني ← ضميني	واش ← وأي شيء (ماذا)	عَلّينا ← علينا
نيني ← نوميّني	الي ← الذي	عَلّيّ ← عليّ
صار ← حدث	ريحه ← رائحة	لَمَنْ ← لمن
خلى ← ترك	النوار ← الأزهار	ما خاف ← لم يخف
وليت ← صرت	هايما ← هائمة	كي ← كـ (التشبيه)
خلّوني ← تركوني	الويدان ← الوديان	قاع ← كل
ثبت ← وجدت	ولادك ← أولادك	
تصادي ← تبكي	افادي ← فؤادي	
تهد ← تحطم	الغيب ← الغابات	
	وليدي ← ولدي	
	بابا ← أبي /بوي← أبي	
	لبنية ← الابنة	
	هاذ ← هذا	
	ممو عينيّه ← بؤبؤ العين	

أ **طبيعة بنية اللغة:** عبرت الشاعرة في هذا النص عن آلامها التي عايشتها إبان العشرية السوداء، فضاق صدرها، ولم تجد إلا هذه الأبيات متنفسا لها، ولهذا كانت بنية النص تستمد طبيعتها من انفعال الشاعرة، فكانت طبيعة البنية في هذا النص قهرية⁽¹⁾ ويعتقد برغسون أن النقطة الجوهرية في الإبداع هو الانفعال Emotion... وهو هزة عاطفية في النفس⁽¹⁾.

(1) خير الله عصار: مقدمة لعلم النفس الأدبي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط 1، 2008، ص134.

ب -اختزال الكلمات: كما هو معلوم اللهجة العامية في عمومها فصحي شأبها اللحن والاقْتباس، وأحياناً هي كلمات لا تختلف عن الفصحى إلا في النطق، والشاعرة اختزلت في هذا النص بعض الكلمات تسهيلاً لنطقها أو لضرورة إيقاعها مثل:

ضَوْ ← ضوء ، الي ← الذي ، لامراً ← المرأة.

وهذا اختزال واضح للكلمات مع الحفاظ للشكل العام للكلمة الفصيحة مع حذف حروف أو أكثر، وهذه الألفاظ متداولة في الاستعمال الشعبي اليومي، وبهذا تتحدد ثلاث مستويات للهجة على رأي صلاح فضل
"أ- منخفضة: وهي لهجة البيت والمقهى والشارع.

ب-متوسطة: وهي لهجة المهنة والمكتب والعلاقات الاجتماعية.

ج-رفيعة: وهي لهجة المناسبات الخاصة والخطب والمواقف العامة، وكل منا يستخدم هذه اللهجات الثلاث في مناسباتها والخط الواعي أو اللاشعوري بينها يقدم وسائل تعبيرية متكاثرة مما ينجم عنه تنويعات أسلوبية عديدة"⁽¹⁾.

هذه هي الخصائص التي تميزت بها القصيدة في استخدامها لشكل الألفاظ من زيادة وحذف على مستوى النص، بحيث أدى هذا الاستعمال إلى تغيير صورة الكلمة الفصيحة من ناحية الرسم والصرف والنحو

3-2- النظامان الفعلي والاسمي:

طغت الأسماء على الأفعال في هذا النص، مما يعني طغيان السكون على الحركة والثبوت على الحدث، فالشاعرة بصدد وصف ورواية أحداث ماضية مؤلمة، وفي هذا دلالة على الانفعال وعدم الرضا والتأسف لما حدث، والانطلاق نحو التحرر والتغيير ونوضح ذلك في الجدول التالي:

(1) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص25.

الأفعال	الأسماء
175	379

يتألف هذا النص الشعري من (379) اسماً يتوزعون كالاتي:

(184) اسماً نكرة، و (94) اسماً معرفاً بالالف واللام، و (51) اسماً معرفاً بالإضافة، و (3) أسماء إشارة، و (20) اسماً معرفاً بالعلمية، و (20) اسماً موصولاً، و (7) ضمائر.

وتثبت القراءة الإحصائية هيمنة الاسم على الفعل والنكرة على المعرفة، وفي هذا دلالة على استنكار الأحداث المروية ورفضها رفضاً تاماً.

كما وجدت الأفعال بأزمنتها المختلفة، وقد بلغ عددها (177) فعلاً يتوزعون كالاتي:

الفعل الماضي المبني للمعلوم	الفعل الماضي المبني للمجهول	الفعل الماضي الناقص	الفعل المضارع المبني للمعلوم	الفعل المضارع المبني للمجهول	الفعل المضارع الناقص	فعل الأمر
67	02	09	52	03	04	38

إذا جئنا إلى البنيات الفعلية للقصيدة، وجدنا أكثرها للفعل الماضي، يليه الفعل المضارع ، ثم فعل الأمر بنسب متفاوتة ، فهي بسيطة بين الماضي والمضارع ، وكبيرة بين الماضي والأمر، وسبب طغيان الفعل الماضي هو ارتباط هذا الزمن بحوادث وقصص ماضية، تقوم الشاعرة باسترجاعها وتذكرها من خلال هذه القصيدة، إضافة إلى أنها تذكر العواقب الأليمة لهذا الماضي المرير، وتنتقل الشاعرة إلى الزمن المضارع حينما تحاول معالجة الجراح التي خلفها الإرهاب من خلال استعمالها للأفعال: (نصبر - نهدي - ينشف - يعقل...)، لكنها سرعان ما تعود لتبكي الوطن وأبناءه بموقف صامد

وصريح ومواجهة جريئة عندما تقول: (نفضح - نيكى - نصادي - يعيط - نقول..)،
فالحزن والبكاء في ديمومة واستمرار غير منقطعين.

وقد استخدمت الشاعرة في القصيدة أفعال الأمر، و أغلبها أفعال مكررة بوضوح،
وهي تشبه اللازمة الشعرية في الشعر الغنائي ، كما رأينا في قصيدة "كيف اعلمي
وحيلتي" لابن سهلة، ففي كل مرة تكرر الأفعال: (حاجيني - لزيني - ضميني - احكي لي)
فهي تتصور الأحداث الدامية التي عاشتها الجزائر مجرد حكاية خرافية، فتطلب منها أن
ترويها لها، لكن سرعان ما تخرج من عالم الحكاية إلى عالم الحقيقة المرة لتحس بضخامة
الفجيعة على الوطن وعلى أبنائه فتطلب اللجوء والارتواء بين أحضانه" فالشاعر مثلاً
ينفعل نحو وطنه في سياق حياته فيه إلى أن تتشكل نحو الوطن عاطفة الحب له ، فإذا
حلت بالوطن نكبة ، فقد تكون بمثابة استثارة (انفعالية) قوة تسيطر على النفس لمدة من
الزمن قد تكون كافية لدفعه إلى إبداع قصيدة وطنية على شرط أن يكون الانفعال من
النوع العميق حسب برغسون، وليس من النوع السطحي"⁽¹⁾.

وتظهر خاصية مميزة على مستوى البنية الصرفية، من خلال هذه القصيدة وهي
استعمال الشاعرة للفعل المبني للمجهول في الزمنين الماضي والمضارع كقولها: (تَقْتُلُوا
-تَتَّهَان-تَتَّشْرَى- تَتَّبَاع- تَتَّيَّم).

فالأفعال هنا غير مذكور ولم تفصح عن هويته سوى برموز وأوصاف منها ما قالته
في السطر 93: شرايين الدم، السطر 126: الغول، ص181: الأمير الغدار، السطر 146:
الذَّبَّاحين، السطر 279: الخدَّاعين.

وقد تحيلنا كلمة "سَبُوع" إلى الخرافة الحيوانية ذات الطابع السياسي التي توظف
فيها شخصيات حيوانية عوض الشخصيات الإنسانية، ويكون الأسد أو السبع بطل القصة
صاحب السلطة والجبروت، وعلى رأي أحمد أمين أن هذا النمط القصصي ظهر في

(1) خير الله عصار: مقدمة لعلم النفس الأدبي، ص135.

عصور استبد فيها الحكام والملوك على الرعية فجاءت القصة الحيوانية ناصحة للحكام والظلمة، "وإذا كان في التصريح تعريض الحياة للخطر ففي التلميح نجاة من الضرر"⁽¹⁾.

وهناك رمز آخر استعملته الشاعرة في لفظتي (غيلان-غول) على صيغتي الجمع والمفرد، والغول شخصية خرافية لا إنسانية شغلت الذهن البشرية وتجمع الشروح المعجمية أنها تعني الهلكة والموت والهول، فقد جاء في لسان العرب "غاله الشيء واغتاله: أهلكه وأخذه من حيث لم يدر"⁽²⁾.

ولطالما طبعت هذه الشخصية نصوص الحكايات الشعبية وخصوصا ذات الطابع الخرافي، وهي ترمز أيضا إلى الظلمة والطغاة في المجتمع الجائرين على الضعفاء من أجل إرضاء أنفسهم الجشعة: "ولهذا رمز إليهم بالغيلان المتوحشة لأنهم يمتصون ثروات المجتمع وسعادته كما يفترس الغيلان البشر ويأكلون لحومهم، والدليل على صحة هذه النظرة أن الحكاية تتطرق إلى ذكرهم في حوادث كثيرة بحيث لا يميزهم الباقون عن البشر"⁽³⁾.

وهكذا نهجت الشاعرة في قصيدة "دموع الحرة" نهج التعبير الشعبي في الحكاية الشعبية، فهي تعتبر هذه المأساة "حُجَاية هذا الزمان" وتطلب من الوطن أن يروي لها الأحداث فنقول "حاجيني، احك لي".

وبالإضافة إلى هذه الرموز، تلجأ إلى أوصاف أخرى موحية بسخطها تجاه هؤلاء الدمويين الذين تسببوا في تعاسة المجتمع وحزنه، فأضافت هذه التقنية لمسة جمالية مضافة إلى هذه القصيدة وجاءت مناسبة لاستعمالها الأفعال المبنية للمجهول.

(1) أحمد أمين: ضحى الإسلام، ج1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط9، 1972، ص222.

(2) ابن منظور: لسان العرب، المجلد الحادي عشر، مادة غول، ص507.

(3) يوسف أمين قصير: حكايات وفلسفة، مطبعة شفيق، بغداد، 1976، ص51.

3-3- المشتقات:

يلجأ الشعراء إلى استعمال صيغ المشتقات من الألفاظ اللغوية، تكون بمثابة مفردات ذات معانٍ متنوعة يحتاجها الشاعر ليعبر عن أهدافه وقد تطبع شعره بالفنية، وقد استعملت الشاعرة "زينب الأعوج" في قصيدة "دموع الحرة" بعض المشتقات، وهذا الجدول يبين توزيعها كآتي:

صيغ المبالغة		اسم المفعول	اسم الفاعل
فعل	فعل		
نوّارة	عزيز	مسقي - مكوي	هايمه (مرتان)
رحّاله	زهير	مغصوبه - معطوبه	غاليه (مرتان)
شرابين	كبير	مكويه - مفتوحه	ساكنه (مرتان)
جرّايه	صغير	مشوية (مرتان)	شاهده (مرتان)
الغدّار	أمير	مخطوفة - مكشوفة	غالي
الذبّاحين	عريس	مكمية - المعطوب	قادر
الخدّاعين	حديد	المقزر	راجل
صدّاح - مدّاح			شابه
ونّاس - عسّاس			جايين
18		13	المجموع: 13

ورد اسم المفعول في القصيدة دالا على الدوام والثبوت بالنسبة للفعل، وقد نوعت الشاعرة في استخدام ألفاظ مفعمة بالمشاعر النفسية والأحاسيس الوجدانية التي تريد نقلها إلى القارئ أو المستمع، وقد تعمّدت الشاعرة تكرار اسم الفاعل لفظا حتى يكون له وقع على الوجدان النفسي، فمثلا تكرار كلمة "غالية" و"ساكنة" فيهما الحب الكبير والعميق للوطن، فهذا المشهد كله حركة ودوام وتجدد، فالشاعرة في حالة بوح عن موقف وعن

إحساسا في كل مرة : "فإن أفق تأثيرها الدلالية ينحصر بالمهمة والقوة اللتين تكونان في أحوال الفاعلين أنفسهم" (1).

وجاء اسم المفعول مساويا في العدد لاسم الفاعل فقد ورد (13) مرة عبرت الشاعرة من خلاله في صيغة صرفية جاءت في أغلب القصيدة على وزن "مفعول" ، وعلى وزن "مَفْعِل" نحو: مَشْوِي-مَسْقِي-مَكْمِي ، وعلى وزن "مَفْعَل" مرة واحدة في قولها: "مَقَرَّرَ"، وقد جاء اسم المفعول في هذه القصيدة محملا بالمعاني العاطفية أو الشعورية وفق تركيبها في سياق هذا النص، وهي معاني الألم والأسى التي وقعت على ضحايا الإرهاب فمنها قولها: مشوية- مكوية- مكشوفة- معطوبة- مغصوبة- وبالتالي كل دلالات هذه الألفاظ تصب في معنى واحد.

وأما صيغ المبالغ فقد نالت الحظ الأوفر من التوظيف، وجاءت على صيغتي "فعليل" و"فَعَّال"، وتدل في جملتها على تحقيق الثبوت وتجسيد صفات الأشياء ودلالاتها مما يشير إلى النقاء والفطرة" (2)، فالشاعرة تجسد الصفات الإيجابية من خلال قولها : كبير-غزير- عريس... وتجسد الصفات السلبية وتخصص لها العدد الأكبر من الصيغ نحو قولها: غدار-ذباحين- خدّاعين- شرابين...

يمكن القول أن ملكة التعبير الشعري من خلال البنية الصرفية الدالة تتحدد من خلال دراسة العلاقة بين الصيغ والفكر، فهي لا تخرج عن نطاق اللغة ولا تتعدى وقائعها، ويعتد فيها بالأبنية اللغوية ووظائفها اعتدادا وصفيا بحثا (3).

(1) هادي نهر: دراسات في الأدب والنقد ثمار التجربة، ص 206.

(2) المرجع نفسه ، ص 208.

(3) ينظر: محمد عزام: الأسلوبية منهاج نقديا، ص 45.

4-ملكة التعبير الشعبي وبنيتها التركيبية الدالة :

4-1-الأساليب الفصيحة في شعر زينب الأعوج :

تتداخل اللغة الفصيحة باللهجة الدارجة في الشعر الشعبي ، مما ينشأ عنه تعدد في مستويات اللغة وحضورها في النصّ "إن اللغة في شعر العامية تتألف من ثلاث مستويات: مستوى فصيح، مستوى عامي أو دارج ، مستوى دخيل، وفي هذا المجال ينبغي الإشارة إلى أنّ شعراء العامية لم يأخذوا من لغة الحياة اليومية فقط، بل أخذوا كذلك من لغة المعاجم ولغة الشعراء الذين سبقوهم" ⁽¹⁾ والشاعرة قبل أن تخوض التجربة في كتابة الشعر الشعبي، كتبت شعرا فصيحاً على الدوام، وفي هذا النص نجد تعابير كثيرة بأساليب فصيحة ، والتغيير يكون طفيفاً ، إذا ما استعمل التعبير الشعبي ، فقد يكون على مستوى شكل الألفاظ كحذف بعض الحروف مثل : ضوّ شموسك/ضوء، مع احتفاظ الكلمة بحروفها الأصلية وبعض العبارات أو التعابير جاءت بأسلوب فصيح مثل قولها: أنا طفل صغير قبل الوقت صرت راجل كبير/ باعني الأمير الغدار في ليلة ظلمية /تغني لي في عرسي.

أما البناء اللغوي والجمال الفعلية والاسمية فقد نهجت الشاعرة نهج شعراء الفصح، كورود المبتدأ في أول الجملة كقولها : أنا لميمة المكوية ، وكذلك ورود الفعل المضارع في حالته الأصلية كقولها تغني لي في عرسي، أما الجمال فقد تعددت بين الاسمية والفعلية مثال: جملة اسمية في قولها: دموعي تهد الجبال

جملة فعلية في قولها: قتلوا كل احبابي

استعمال أسماء الإشارة: هاذ الزمان

(1) عبد العزيز المقالح: شعر العامية في اليمن ، ص218.

كما ارتقت الشاعرة إلى الأسلوب الفصيح كقولها: بلادي يا بلادي ، حرقوا الدار ،
طول حياتها تبقى معطوبة ، نسمع جوابه، كل هذه الأساليب والمستويات اللغوية تنمّ عن
ثقافة الشاعرة الواسعة ، وعلى معرفتها باللغة الفصيحة التي فرضت نفسها في هذا النص،
إلى جانب الدارجة ، مما أوجد أسلوباً لغوياً مناسباً للمتلقى باعتباره من العوام.

4-2-الجملة الفعلية والاسمية:

تسود في قصيدة "الزبوجة" الجمل الاسمية ما عدا بعض الأبيات في قولها:

السطر 44 :قصدوك ، السطر 45: يتخبأوا.

والملاحظ تشارك فعلين في زمنين مختلفين هما الماضي والمضارع لتكون بذلك
علاقة انسجام وتكامل، فهاتان السمتان النحويتان رغم اختلافهما نحوياً إلا أنهما متقاربتان
دلالياً ، وفي بعض الأحيان تسترسل الشاعرة في الحديث عبر الأسطر دون ذكر أي فعل
كما نلاحظ أيضاً غلبة الأفعال الماضية نحو : وقفت- شهدت- حلت- جاتك- انغصبت
سرقوا- غارت....وهذا الزمن يتناسب مع وقفة الشاعرة أمام الزبوجة أو شجرة الزيتون
وهي تعود بذاكرتها إلى الوراء تسترجع الماضي بأفراحه وأقراحه ، واصفة أدق التفاصيل
والأحداث التي حوتها هذه الزبوجة ، فغلبة الأسماء واتحادها مع الزمن الماضي في أغلب
الأحيان شكّل تجاوباً ضمناً يقر بالتأليف العام الذي يستوي نحوياً في المشهد كله لتحقيق
بذلك الأصداء الدلالية والإيقاعية ، وهذا ما يجعل القصيدة تتسم بجمالية إبداعية .

أما في قصيدة "دموع الحرة" قد جمعت الشاعرة بين الجمل الاسمية والفعلية لأنها
بصدد سرد حقائق مرة عن واقع عايشه الشعب الجزائري، وبصدد تنديد واستنكار لكل ما
يحدث ، وقد جاءت لإثبات وتعزيز الحقائق وهي كالآتي:

الجملة الاسمية	الجملة الفعلية
الغول رمالك فالغبينة	حرقوا الدار و الدوار
يا حبابي على غابوا	قتلوا بوي لحنين
انا طفيل صغير	خلأوا كبيدتي مشوية
انا البنية المغصوبة	باعني للأمير
طول حياتها تبقى معطوبة	غدر شبيبي
بابا باعني...	غصبوني
طامع في الجنة و المال	و خطفوا دم صباحي
انا لميمة المكوية	نجري ورا عيون حسني
وليدي ما تفكر حليب...	انشف دموع فتحي
باباه المسكين	قتلوا كل حبابي
ياك أنا العروسة المخطوفة	وتزيد تفتت الحجر
ياك أنا في قلبي زهرت نيران	فتوا لحمي
راني كي الحطب مشوية	غرقوني في لحزان
يما وبويا و خاوتي العزاز علي	تبات تحاجيه و تقرا له
الموس فات عليهم	يبات علي عساس
الذباحين خلاوني شاهدة	نفضح و نقول
ياك الخداعين ذبحوا لبنية	
انا شابة	
دموعي تهد الجبال	
راني كل يوم نصادي	
ياك المعطوب	
لميمة دارت قبره	

	صوتها صراح ياك الوناس يا كانا قلبي راه لحمه
--	---

ويلاحظ هيمنة الجمل الاسمية على الفعلية لأن الشاعرة بصدد تقرير ووصف أفعال وأحداث مرتبطة بزمان معين، ولهذا فالجمل الاسمية هي الأنسب ، إذ تفيد تقوية الحكي ، فقولنا مثلاً: "الموس فات عليهم" أقوى في الدلالة من القول "فات الموس عليهم" .

4-3- الأساليب الخبرية والإنشائية في قصيدتي الزبوجة ودموع الحرة:

رأينا فيما سبق أن الجملة الاسمية طغت على الجمل الفعلية وبالتالي سوف تطغى التراكيب الإنشائية ، فاللغة زاد الشاعرة الذي تنتقي منه مادة خيالها ، فهي تتشكل وفق ما تراه مناسباً من أساليب لغوية مختلفة ، ترضي إحساسها ، بعد أن تصب فيها فكرها وشعورها"والحق أن أسلوب المبدع في تأليف صورهِ يعد وسيلة لنقل أفكاره ومعانيه، وجوده هذا الأسلوب قد ترقى بالأفكار المطروحة وتخرجها في زي معجب ويستطيع الباحث أن يميز سمات أسلوبية .. تكشف عن فنيته ووظيفتها اللغوية، جوانب من الحياة النفسية إذ تتضافر علاقات لغوية شتى ، تخفي دلالات متنوعة ، وتترك في مخيلة المتلقي إحياء بطابع عام، يضم البناء الفني لأشعارهم "(1) .

أ الأساليب الخبرية في قصيدة الزبوجة:

ويبرز الأسلوب الخبري في قصيدة "الزبوجة"، ونجده ظاهرة أسلوبية لافتة للنظر، اقترن بالتوكيد تارة والنفي تارة أخرى ، وقد وظفت الشاعرة الأسلوب الخبري للتعبير عن مشاعرها وأحاسيسها حتى تؤدي الغرض الذي تريده وهو "التحسر" على ما يحدث، فبعدما كانت هذه الزيتوننة العالية المباركة مرتعا لطالبي الظلال، ومكانا للقاء

(1) جهاد رضا : التصوير الفني في شعر العميان ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2011، ص232.

العشاق، و مكانا آمنا للمجاهدين والأولياء الصالحين، و بعدما تبركت بها النساء العواقر ليرزقن بالذرية،تغير وضعها وأصبح يمارس أمامها الظلم وأصبحت شاهدة على الإرهاب الذي مورس على الأطفال والرضع و النساء والرجال.

وهدف الشاعرة أيضا من توظيف هذا الأسلوب هو الإعلام و إيصال الأخبار، واقترن من خلالها النفي بالتوكيد لأن الشاعرة كانت منكرة رافضة لما يحدث رفضا كليا. ومن أمثلة اقتران الخبر بالتوكيد تكرار لفظة "مازلتي" في السطر (1) و(8) و تكرار "ياما شهدت" في السطر 21،33،(41،42)،(50،51)، و لفظة "ياما" في السطر 63. كما نجد تكرار لفظة "شهدوك" في السطرين 81،82، و 99،100، وهو توكيد لفظي ونجد اقتران الخبر بالنفي في الجمل التالية:

السطر 3← ما كيفك نخلة ،السطر 4← ما كيفك صفصافة..،الأسطر(5،6،7)← و لا طول عريشة، السطر ←13 ما قدر عليها، السطر (15،16)← و لا نوّ ،السطر 39←اللي ما هي ميتة، السطر 40 ←ولا مذبالة ، السطر 61←حتى ما تتخدع ،السطر 67←ما رحمت. السطر 90 ←ما زال ما شبع.

والملاحظ في هذه القصيدة غياب ضمير المتكلم "أنا"،فالشاعرة تتجه بالحديث إلى"الزبوجة" وإلى القراء واضعة أمامهم قضية بالغة الخطورة تمس الشعب والوطن والكرامة، والأسلوب الخبري المدعم بالنفي والتوكيد جاء منسجما مع موقف الشاعرة منددة و رافضة لما يحدث، و جاء موقفها هذا صريحا في قولها:

السطر 69 ← جاوك الدجالين. السطر 70 ←في . السطر 71 ←آخر. السطر 72←الزَمَانُ. السطر 73←قُومُ . السطر 74←هَاجُوجُ . و السطر 75←مَاجُوجُ . السطر 76 قُومُ بَنِي كَلْبُونُ. السطر 77← أَلِي هَدُّوا الدَّارَ.

وهذا دليل على تأثر الشاعرة لما حدث، إذ أسقطت على أعداء الدين والوطن والإنسانية وإبلا من النعوت المنبوذة الدالة على وحشيتهم و تجردهم من الإنسانية، و هذا يحيلنا إلى الانفعال الشديد و الحزن العميق.

كذلك عمدت الشاعرة إلى تكثيف التوكيد و تعزيزه بصيغة المبالغة "فَعَّالٌ،فُعَّالٌ فَعَّلُوا"،ظهر ذلك في قولها:نَوَّاحَةٌ في السطر 18، هَطَّالَةٌ في السطر 19،زَهَّارَةٌ في السطر 32، عُشَّاقٌ في السطر 43،غَدَّارَةٌ في السطر 49،62، ذَبَّحُوا في السطر 88.

والمستنتج أن استخدام الشاعرة للأسلوب الخبري المدعم بالنفي و التوكيد انسجم مع موقف الإنكار والرفض، وقد دَعَّمت هذا الموقف باستخدامها صيغ المبالغة، وقد عبر اقتران هذه الأساليب الثلاثة عن صوتها الصارخ في وجه الأعداء الظلمة مخبرة عن موقفها الصريح.

ب-الأساليب الإنشائية في قصيدة الزبوجة:

سبق الحديث عن الأساليب الإنشائية والخبرية، وورد تعريفها في الفصل الثاني من هذا البحث وسنحاول ملامسة هذه الأساليب في دراسة شعر " زينب الأعوج " حتى نتبين قيمتها البلاغية على مستوى المعنى وعلاقة ذلك بالحالة النفسية والشعورية بالنسبة للشاعرة.

النداء: انعدم أسلوب النداء في قصيدة "الزبوجة" ، و النداء ظاهرة تعكس علاقة الشاعر بالآخر(المنادى) والتوجه إليه بالخطاب، والشاعرة في هذه القصيدة تقف أمام شجرة الزيتون تخاطبها وهي لا تنتظر منها ردًا،تعدد مزاياها الحميدة ومنافعها، وماذا حدث تحت ظلال هذه الشجرة المباركة على مر الأزمنة، وماذا حدث لها في آخر الأزمان أحداثًا دامية و مواقف يندى لها الجبين عاشها الشعب الجزائري، و هي ظاهرة الإرهاب الممارس على الفئات الشعبية بكل شرائحها.

الاستفهام: تكرر في القصيدة استخدام الشاعرة لأسلوب الاستفهام ممثلاً في اللفظة "ياما" و هي تعادل في اللغة الفصيحة "كم" ، وقد جاء في السطر 21، والسطر 33 ، والسطر 45 ، والسطر 54 ، والسطر 67.

وهي من الأساليب التعبيرية التي وظفتها الشاعرة في مخاطبة "الزبوجة" بغرض التعبير عن الأفكار والمشاعر، وكانت هذه هي الأداة الوحيدة المستعملة والمكررة عدة مرات، وقد يكون غرض توظيف الأداة "ياما" هو المبالغة والتكثير، خاصة أن الشاعرة تعدد في كل مرة ما شهدت هذه الزيتونة من أحداث لا تعد و لا تحصى على مر الأزمنة في الماضي و في الحاضر.

"ويأتي الاستفهام بدلالات متداخلة لا يمكن قصرها على معنى بلاغي واحد ، إذ ثمة ظلال إيحائية تكشف عن نفسية المرسل، فهو تسأول عن الحال، والكيفية التي تتيح للمرسل أن يسأل المخاطب ، كما تحمل قدراً من الاستغراب والتعجب"⁽¹⁾.

ومن أغراض هذه الأداة إظهار التفجع وإبداء الذهول أمام ما شهدته هذه الزيتونة من أحداث مفرحة ومحزنة، وقد لعبت هذه الأداة "ياما" و دوراً مهماً في تحقيق هذا المعنى إذ ألحت عليها الشاعرة بشكل لافت، وهو يعكس الانفعال الذي يسيطر عليها يؤكد معنى الحزن و الألم بل و شدته وعمقه.

وقد أضاف هذا التكرار على القصيدة موسيقى حزينة تتناسب وتنسجم مع هذا الجو الذي يعتبر رثاء لكل ما هو جميل قد شهدته هذه الزيتونة.

وعندما تتوقف الشاعرة عن استعمال هذه العبارة "ياما شهدت" الدالة على الماضي البعيد تنتقل لاستعمال أسلوب خبري تقريرى آخر، وهو لفظة "شهدوك" لتروي ما حدث في الماضي القريب، و تكررت هذه اللفظة مرتين في:

(1) صفية بن زينة: القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة، أنشودة المطر للسياح أنموذجاً، أطروحة دكتوراه ، مخطوط ، جامعة وهران ، 2012-2013، ص330.

تلتها ثلاث نقاط متتالية، وأما تكرار اللفظة مرتين في كل مرة فدلالة على تأكيد ما يروى و صحته، وأما النقاط المتتالية تحيلنا إلى أن ما يروى جزء صغير من الأحداث ودليل على الأسف والانفعال الذي يصحبه حالة حزن و ألم تكسوه المرواة والأسى.

أما في قصيدة "دموع الحرة" نعتمد إحصاء بعض الأدوات التي لمسنا تكرارها بشكل لافت ، وأيضا لأن الإحصاء يجنب إعطاء الأحكام الذاتية والانطباعات الفردية تجاه العمل الأدبي، و الحكم على العمل الأدبي بالسهولة أو القوة أو الوضوح أو الغموض تحتاج إلى دراسة ذات معايير محكمة⁽¹⁾ وحين يتمكن الباحث من الربط بين مؤشر إحصائي ما وبعض هذه الأحكام الذاتية فإن أهمية هذا الكشف تتجاوز تشخيص الأسلوب إلى مجالات كثيرة ذات أهمية في نقد الأدب⁽¹⁾ و بالتالي يتحول الإحصاء إلى معيار يستخدم للقياس يساعد على الوصول إلى البنيات المتحركة في الخطب وهذا هو دوره.

ج-الأدوات التعبيرية:من خلال قصيدة "دموع الحرة"

غلب الأسلوب الإنشائي على الخبري في هذه القصيدة ، لذا نالت الأدوات التعبيرية حظها من التوظيف، حيث نجدها بكثافة متنوعة من بينها النداء والاستفهام والتوكيد وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة ، وما ميز هذه الأدوات هو تكرارها والتأكيد عليها لأن الشاعرة بصدد الحوار و المناجاة وسرد الأحداث بأسف و دموع غزيرة ومن بين تلك الأدوات:

النداء: نال النداء النصيب الأوفر من الأدوات وقد جاء بالأداة (يا) و من غير أداة.

و هذا جدول إحصاء يوضح النداء المتكرر في قصيدة "دموع الحرة".

(1) سعد مصلوح: الأسلوب -دراسة لغوية إحصائية، ص62.

النداء	عدد المرات المتكررة	السطر المكرر فيه
يا بلادي	19	-203-165-121-43-27-20-1 -315-311-305-288-258-255 405-392-376-371-365-327
بلادي يا بلادي	13	-(101-100)-89-82-62-32-8 -223-18-176-254-135-125 224
النداء دون أداة "بلادي"	2	78-15
يا نواره الأكوان	2	63-33-7
يا ورد وريحان	2	16-9
يا عزيزة علي	2	83-79
يا غالية علي	1	90
يا ساكنة دم افوادي	1	102
يا ساكنة ممو عينييه	2	177
يا غبني	2	272-269

الملاحظ أن الوطن "بلادي" هو المنادى الأول للشاعرة، و هي القبلة التي تتوجه اليها في استغاثاتها ،حتى أنه ورد النداء مكررا قولها: "بلادي يا بلادي" فكان مناسبا أن يتكرر نداء "بلادي" لمزيد من التذكر و تأكيد شغف الشاعرة بحب الوطن.

ونجد الشاعرة أيضا لا تصرح بالمنادى إنما تكفي باسم آخر أو صفة أخرى والغرض من ذلك تأكيد مشاعر الحب الفياض الخالص و الصادق تجاه الوطن و تعلقها به ورد ذلك في قولها:

(يا نواره الأكوان، يا ورد و ريحان، يا عزيزة علي، يا غالية علي، يا ساكنة دم افوادي، يا ساكنه ممو عينيه).

و الغرض من ذلك تعديد صفات الوطن المميزة من حسن و جمال ، و تأكيد مكانته في قلبها.

من خلال كل هذه النداءات الموجهة للوطن، بكت الشاعرة حال الوطن و باحت بحزنها، و استغاثت لهلاك الوطن، و عبرت من خلال النداء مرتين عن حالتها النفسية و نادت همها و غبنها بقولها: "يا غبني"، ففي ذلك العزاء علّها تجد الخلاص بعد هذا الصراخ و الندبة للوطن الجريح.

-الاستفهام:

نالت القصيدة أيضا حظها من أدوات الاستفهام المعروفة في العامية و هي لا تختلف عن الغرض الذي يؤديه الاستفهام في الفصحى فتراوح بين "واش" التي تعني ماذا؟ في الفصحى ،و"شكون" التي تقابل في الفصحى "من" ، و"لَمَنْ" أي "لِمَنْ" "شحال" التي تعني "كم".

الاستفهام	عدد المرات المكرر فيه	السطر المكرر فيه
واش	8	14-189-208-282-333-381-396-409
شكون	9	36-80-84-111-112-142-146-366-258

لَمَنْ	2	297-107-105
شحال	1	150
كيف	1	264

تعددت وظائف الاستفهام في هذه القصيدة فتراوحت بين التوجع و الإنكار و التعجب والتعظيم والاندعاش نظرا لتلك المواقف التي عايشتها الشاعرة والتي لا يتوقع حدوثها وذلك لجلال الجرم و غرابته لذا تكررت عبارات "واش داروا فيك؟"، و"واش اللي صار"، "شكون الي قال؟"....

ثم تقول: لَمَنْ نَصَبَّرْ وَ نَهْدِّي؟، لَمَنْ نَحْكِي بِمَحَايِنِي؟، لمن نوصي؟

ويقول ابن هشام أن الاستفهام قد يكون حقيقيا ، أو غير حقيقي ، ويخرج هذا الأخير عن مجرد طلب الفهم إلى معان كثيرة تتولد بمعرفة قرائن الأحوال وقد حصرها في ثمانية معانٍ منها ما يتناسب ودلالات الاستفهام عند الشاعرة "زينب الأعوج": الإنكار التوبيخي: ويقضي أن ما بعدها واقع ، وأن فاعله ملوم.

-التقرير: ومعناه حملك المخاطب على الإقرار والاعتراف بأمر قد استقر عنده ثبوته أو نفيه ويجب أن يليها الشيء الذي تقرر به.

-التهكم، الأمر ، التعجب، الاستبطاء⁽¹⁾

لا يختلف الاستفهام الوارد عند زينب الأعوج عن الاستفهام الوارد عند أبي مدين بن سهلة ، فهو أسلوب انزياحي بلاغي ، لا ينتظر جوابا بقدر ما يوصل إلى المتلقي حجم المشكل، فهو ينتقل من الأداة التعبيرية الاستفهامية إلى الأداة التعبيرية الطلبية ، فالشاعرة تطلب ممن حولها الإحساس بمعاناتها وإيجاد المخرج والإسراع في التغيير.

(1) ابن هشام: مغني اللبيب في كتب الأعراب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية ،بيروت ج1، ط3، 1971 ص17.

فمن كثرة الضحايا فهي لا تجد الذي تواسيه ، ولا تجد مستمعا لمحنها، ولا يجد المحتضرون من يوصوا بعد الموت لأن الموت أَلَمٌ بالجميع وهذا من شدة المحن، وهو استفهام إنكاري عبّر عن الحالة الشعورية التي انتابت الشاعرة من خلال هذه القصيدة وهو اليأس و لوعة فراق الأحبة والتذمر لما آل إليه الوطن من اضطراب أمني وسياسي واجتماعي.

-أسماء الإشارة:

يقل استعمال أسماء الإشارة في هذه القصيدة، إذ وردت في ثلاثة مواضع هي:

- ذيك: الليلة المكشوفة← السطر 211، و هي تقابل في اللغة الفصحى "تلك".
- ذاك:من ذاك اليوم←السطر 250 و هي تقابل في اللغة الفصحى "ذلك".
- هاذ: حجاية هاذا الزمان← السطر 53،تقابل "هذا" في الفصحى.
- وقد أفادت هذه الأدوات تحقير ما حدث رغم فضاخته ، والأداتين: ذاك ذيك،يدلان على الإشارة للبعيد،أما "هاذ" فهو يدل على الإشارة للقريب "فينزل القريب منزلة البعيد، والبعيد منزلة القريب لاعتبارات نفسية ؛"فالبعيد يمكن أن يكون تعظيما إذا نظرنا إليه على أنه متعال عن الوظاعة، وربما ينظر إليه على أنه من باب التحقير، وأنه بعيد عن مواطن الفضيلة"⁽¹⁾.

-الأسماء الموصولة:

تعرف العامية الجزائرية اسما موصولا واحدا وهو يتخذ عبارة "ألي" وقد تكرر في السطور (14-24-29-36-80-84-208-239-265-267-308-309-334-341 - 366 - 369-384-390-399-402).

(1) سالم امحمد عمر الهروس :شعر جميل بن معمر دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير،مخطوط ،معهد البحوث والدراسات العربية،قسم الدراسات الأدبية اللغوية،القاهرة،1996،ص59.

وهي تقابل "الذي" في اللغة الفصحى، غير أن عبارة "ألي" في العامية تدل على المفرد والمثنى و الجمع، و هي تخالف بذلك تماما الأسماء الموصولة في الفصحى إذ أنها تتنوع بتنوع الجنس و العدد.

-النفى:

الأداة	عدد المرات المكرر فيه	السطر المكرر فيه
ما	19	-187-186-157-94 -213-197-196-192 -299-298-296-251 -360-352-350-341 375-374-362
لا	-140-138-99-98-96 307-215-194-158	9
ما زال	4	274-162-118-154

د-الذكر والحذف في قصيدتي "الزبوجة" و"دموع الحرة":

تعد ظاهرة الحذف من أهم الظواهر التي تناولتها البحوث النحوية قديما، واللسانية حديثا، بوصفها خروجاً أو انحرافاً عن مستوى التعبير اللغوي العادي ؛ لأن المسند إليه ركن أساسي من أركان الجملة العربية ، والأصل فيه أن يذكر ، وكذلك المسند، ولكن قد يُعدل عن ذكر أحدهما إلى الحذف وذلك لغرض بلاغي أو أسلوبى ، سواء أكان ذلك للاختصار أم لترك خيال المتلقي يتصور بمخيلته كل أمر ممكن.

والحذف في الجمل الشعرية من التقنيات التي يوظفها الشاعر، وقد يضيف على النص ملمحا بلاغيا ، يوحى للقارئ بالكثير مما يود الشاعر قوله من معانٍ مخزنة في النص المحذوف، وعلى رأي الجرجاني أن الحذف يكون أفصح من الذكر وأوفى بالغرض وأحسن للتصوير ، ولأن المتلقي يستهويه الشيء الغامض المستتر ، فإن الحذف يثير في النفس التشوق إلى معرفة المحذوف ، فالاستمتاع باللذة الجمالية بعد التوصل إليه ، إذ يقول في هذا الصدد "هو باب دقيق المسالك ، لطيف المآخذ، عجيب الأمر ، شبيه بالسحر فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذب أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين"(1).

ويهدف البلاغيون في بحث ظاهرة الحذف إلى رصد الإمكانيات التعبيرية في اللغة العربية ، وما تعطيه من نتائج نظرية وتطبيقية ، لأن "النظام اللغوي في الأصل يقتضي وجود أطراف يجمعها حضور إسنادي أو غياب تركيبى مقدر في الجملة ؛ فالتطبيق اللغوي قد يُسقط أحدها اعتمادا على دلالة القرائن المقالية أو الحالية ، قد يحرص هذا التطبيق على إبرازها لتدل في موضعها دلالة لا تتحقق بغيابها أو العكس"(2).وأما البلاغيون فهم يرون الذكر أصلا في تركيب الصياغة وهو الغالب ما دام لم يوجد ما يوجب الحذف.

وقد وظفت زينب الأعوج في قصيدتها تقنية الحذف، وهي ظاهرة تحيل القارئ إلى القراءة الضمنية للنص الغائب، وهذا ما يجعله مشاركا في عملية إنتاج النص، وفي هذا دلالة على قدرة الشاعرة على توظيف الرموز الكتابية والحذف المشحون بالدلالة، والذي يوصل إلى مضامينه .

وأما نماذج الحذف التي وردت في القصيدتين نوردها كمايلي:

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، ص146.

(2) عبد الرحمن حجازي: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي ، دراسة أسلوبية ، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ، ط1، 2005، ص194.

قصيدة الزبوجة

السطر 81: شَهْدوك... ، السطر 82: شَهْدوك...

السطر 99: شَهْدوك... ،السطر 100: شَهْدوك...

قصيدة "دموع الحرة"

السطر 1: يا بلادي ..، السطر 20: يا بلادي ..، السطر 27: يا بلادي ..

السطر 43: يا بلادي .. ، السطر 73: يا بلادي ..

السطر 111: شكون...، السطر 112: شكون..

السطر 164: يا بلادي .. ، السطر 287: يا بلادي...، السطر 311: يا بلادي..

السطر 315: يا بلادي .. ، السطر 327: يا بلادي..

السطر 408: واش داروا فيك.....؟؟؟؟؟؟؟؟

يتمركز الحذف في القصيدة الأولى حول لفظة "شَهْدوك.." يليها حذف ، وقد وردت أربع مرات بهذا الشكل ، ويفهم من خلال هذا الحذف أن الشاعرة تؤكد ما حدث أمام الزبوجة، وتكتم ذلك ، واللجوء إلى هذه التقنية تعني: "عدم رغبة المبدع في معالجة الموضوع، أو ليترك للقارئ أن يملأ هذا الفراغ، والفراغ هو المقابل للصمت " (1) والحذف مألوف في الشعر قديمه ومحدثه لدلالة الموجود على المحذوف ، ومن هنا فإن الحذف يشكل ملمحا من ملامح التشكيل اللغوي ، فقد جعل الإرهابيون شاهدا على ما اقترفت أيديهم ، والمعلوم أن الشهود يجب الإعلان عنهم، وفي هذا دلالة على سرية أعمالهم الوحشية وابتعادهم عن الوازع الديني .

(1) والترج أونج: الشفاهية والكتابة، ترجمة: حسن البنا ومحمد عصفور، عالم المعرفة ، الكويت، 1994، ص233.

والأمر نفسه بالنسبة للقصيد الثانية، فقد تركز الحذف حول لفظ "يا بلادي.." التي تكررت عشرة مرات ، "شكون.." مرتين، وعبارة "واش داروا فيك.." مثلوة بحذف طويل وعلامات استفهام، فالوارد هنا نداء واستفهام ، وهذا يحيلنا إلى بعض الأسئلة : هل المنادى هو البلاد؟ أم أنها توحى إلى شيء أو شخص آخر يروي ويضم وينوم ، والمناداة كانت للسلام والأمان ولأفراد المجتمع التي تطمح أن تراهم في سعادة وهناء.

كذلك نقول : "شكون.. شكون.. بيرد سم عبد القادر ..ففي هذا دلالة على الجراح العميقة التي لا تلتئم، والتي لا أحد يداويها ، والحذف رسالة موجهة للقارئ يستشف من خلالها ما يمكن أن تقوله الشاعرة "من خلال هذه النقاط أو الفراغات التي بها عوالم أخرى لا يستدعيها غير القارئ" (1)، ورغم ذلك لا تكشف الشاعرة عن هذه العوالم، فقد تكلمت بما فيه الكفاية ، وتترك القارئ أو المتلقي تشغيل مخيلته وتصور ما وراء هذه النقاط، ومدى خطورة الوضع الذي آل إليه الوطن على يد أعدائه .

لاحظنا من خلال تحليل القصيدتين أن هناك كلمات وأصوات وتراكيب مكررة وهذا ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية بقدر ما هو لعب لغوي حسن ، "يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري ... وخلاف ما يذهب إليه محمد مفتاح من خلال النظرية الشكلانية ، نعتقد أن هذه الإجراءات الصوتية والمعجمية والتركيبية ليست مجرد محسنات أو لعب لغوي بل هي وسائل تقنية الهدف منها ممارسة أكبر قدر من التجاوب الدلالي" (2).

5- ملكة التعبير الشعبي وبنيته الدالة على مستوى الصورة:

تعتبر الصورة أساس العمل الفني لأنها تقدم المعاني التي تنتقل إلى مرحلة التأثير و الخيال وهو المنبع الذي يستمد منه الشاعر صوره التي تشكل من خلال اللغة، وبالتالي

(1) محمد الخبو: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، أنشودة المطر لبدر شاكر السياب نموذجاً، دار الجنوب للنشر ، تونس، 1995، 63.

(2) علي ملاحي: المجزى الأسلوبى للمدلول الشعري العربي الجديد، ص36.

فإن الصورة مرآة عاكسة لذات الشاعر ونفسيته، مبينة هويته و أفكاره ومشاعره ونظرته إلى الحياة و تأملاته الفلسفية. "الصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها"⁽¹⁾

و للصورة في العمل الفني وظائفها الأساسية التي لا يمكن إغفالها فقد تتحول بعض الصور مع تكرارها إلى رموز تشكل ما يشبه اللازمة الموسيقية و للإلمام بالصورة عند الشاعرة لابد من الإلمام بالتشبيهات و الاستعارات و المجازات دون إهمال أي منها مع ذكر وظيفتها و بواعثها و تأثيرها .

5-1- التشبيه: يقل التشبيه في قصيدة "الزبوجة"، و يظهر مرتين: الأولى في السطر 58 ص 16 بقولها: و دموعها و يدان هذارة.

و الثاني ورد في السطر 84 إلى السطر 87: دم غزير سال كالويدان الهايجة.

فأما الأول فهو تشبيه بليغ حذفت فيه الأداة.

و أما الثاني فتشبيه مرسل وجدت فيه الأداة "كي" كاف مكسورة و ممدودة، و هي نفسها الكاف المفتوحة في اللغة الفصحى.

المشبه هو الدموع و الدماء، و المشبه به هو الويدان الهذارة، و الويدان الهايجة خلاصة القول إن تشبيهات الشاعرة في هذه القصيدة مستمدة من واقعها و من الطبيعة التي تعدّ مصدرا هاما من لغة شعرها.

و أما في قصيدة "دموع الحرة" ورد تشبيه و ذلك في السطر 229 إلى 232 "راني كالحطب مشوية"، وهو تشبيه مرسل مفصل ذكرت فيه الأداة والوجه، و كانت فيه الذات المتكلفة شبيهة بالحطب المشتعل وهذا إحياء بعمق الأسى و بالغ التأثير الجسدي والمعنوي.

(1) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر، القاهرة، ط 2، 1981، ص 30.

5-2- الاستعارة في قصيدة الزبوجة: إذا حاولنا مقارنة التشبيه بالاستعارة تبين لنا أن

"الصور الاستعارية أقدر من الصور التشبيهية في إظهار طاقاتها الخيالية والتشكيلية، كذلك على الأداء الجمالي، إذ بينما يبقى طرفا التشبيه منفصلين مع وجود الأداة الرابطة، فإن الاستعارة من شأنها أن تلغي الحدود و أن تحطم الفواصل، فيندمج الطرفان في صورة واحدة حتى لو كانا منفصلين أو متناقضين" ⁽¹⁾، وقد تجمع الاستعارة بين الأشياء المتباعدة و التوحيد بينها لتشكل في النهاية مركبا جديدا له صفات خاصة و مميزة، وهكذا فإن الاستعارة "تحقق عامل الاقتصاد اللغوي بما تتيح من صياغة مركزة بعناصر الدلالة المتعلقة المعنى العادي لكلمة معينة، وتحقق تلاؤما مع المعنى الجديد الذي يفرضه السياق" ⁽²⁾، كما تتميز الاستعارة بـ "كسر حاجز اللغة و قول ما لا يقال" ⁽³⁾.

في هذه القصيدة تعتبر الاستعارة الظاهرة الأسلوبية المميزة والغالبة على النص، إذ عبرت عن الآلام النفسية التي كانت الشاعرة تعاني منها، وشخصت المعاني المجردة باستخدامها لمظاهر الطبيعة التي كانت تسقط عليها آلامها وأحزانها وأحاسيسها لتأتي صورا معبرة تتميز بالعمق التصويري، وهذا التشخيص هو من سمات الفنانين في كل العصور وهو ظاهرة عامة في الأدب العاطفي تبناه الرومانسيون ليأتي في صورته الصادقة والمعبرة.

و قد تميزت الصور الاستعارية بكآبة الملامح، و قد عمدت الشاعرة إلى إضفاء ملامح القسوة و الجحود على الشخصيات الاستعارية، و جاء توظيف الاستعارة في هذه القصيدة صادقا يعكس التجربة الحزينة المؤلمة، وكانت الشخصيات الاستعارية مجالا خصبا للإسقاطات الذاتية و النفسية.

(1) النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مصر، 197، ص 434.

(2) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 343.

(3) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

ومن التشخيصات الشائعة في هذه القصيدة "الزبوجة" هذه الزيتونة التي أخذت
صوراً متعددة ، فمرة يمتد طولها إلى السماء و مرة تفرش ظلالها للفارين من العواصف
ومن النيران ، وتارة تشهد على الفرسان المدافعين عن الشرف، و تارة أخرى تحتضن
العشاق المختفين من أعين الناس، لينقلب دورها في آخر الأزمان فتشهد على الدماء
الغزيرة من جراء القتل والذبح في حجرها، و تعلق الرؤوس المستجدة على أغصانها
وشاهدة أيضاً على الأنوثة المغتصبة ، ومن الاستعارات قول الشاعرة:

ـمازلت معرشة في السما.

ـما زلت مفرشة ظلالك.

ـذبخوا في حرك صبيان.

ـسرقوا منها زينها.

ـحتى الشمس غارت من نورها.

5-3-الاستعارة في قصيدة دموع الحرة: نالت القصيدة حظاً وافراً من الاستعارة، و قد
أعطت للنص دلالات عاطفية شعورية وفنية و جمالية ،"والاستعارة تنشأ نتيجة التقدم
العقلي في إدراك الترابط والمقارنة وإدراك أوجه الشبه والاختلاف"⁽¹⁾.

و الاستعارة في هذه القصيدة تعكس صور و مشاهد حية لها علاقة بالمشاعر منها :

ـ ما جاء في بداية القصيدة :يا بلادي،حاجيني،لقلبك لزيني،وعلى صدرك ننيني،هي
استعارة مكنية حيث شبهت البلاد بامرأة ذات معارف وثقافة شعبية واسعة ، وذات قلب
رؤوم يفيض حناناً.

ـالمشبه هو البلاد، المشبه به(محذوف)، و هو امرأة حنون، لازم المشبه به: مجموعة
من الصفات الدالة على المشبه به:الحكي+القلب+الصدر+الضم+التنويم.

(1) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، دت، ص191.

و نجد استعارة أخرى من السطر 21 الى السطر 23 :حاجيني على سبوع هايمه في الويدان، وهي استعارة تصريحية حذف فيها المشبه "المشردون و المروغون من أبناء الشعب الجزائري الذين فروا من جحيم الإرهاب) وصرح بالمشبه به:سبوع، والصورة ذات دلالات عميقة إذ ليس من عادات السباع الفرار و الخوف، و لكنهم أصبحوا كذلك أمام من هم أكثر افتراسا ووحشية منهم.

-تلمح أيضا استعارة تصريحية في قول الشاعر مابين السطر (47 و 50).
-"ياك هجمت علينا غيلان،سكنت لغيب و الغيران"،وقد حذف في هذه الاستعارة المشبه (الإرهابيون،الدموين،المتوحشون)و صرح بالمشبه به(الغيلان)التي تتصف بترويع الناس و سلبهم الأمن و الأمان.

-و استعارة تصريحية أخرى جاءت في السطرين 68-69"و اعمأوا نجومك قاع"حيث شبه فيها العلماء و المثقفون الذين تعرضوا للقتل و التشريد و بالنجوم المطموسة ، و في هذا دلالة على قمع حرية الفكر و فرض سياسة الأمر الواقع.

-و قد جاءت استعارة تصريحية أخرى لا تختلف عما سبقها من استعارات جاءت في السطرين 126-127 "الغول رماك فالغبينة"، وقد حذف فيها المشبه(الإرهاب) وصرح بالمشبه به الغول بما يمتلك من صفات الوحشية و الفضاضة ، و ما انجر عنه من تشريد و ترويع...

5 4 -الكناية: وهو أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى المعنى هو تاليه وردفه في الوجود يومئ به إليه ويجعله دليلا عليه ، مثل ذلك قولهم (هو طويل النجاد) يريدون طول القامة"⁽¹⁾

لجأت الشاعرة في هذه القصيدة إلى استخدام الكناية حتى تلمح أو تشير إلى معنى من المعاني تريده بشكل غير مباشر،عبّرت من خلالها على مشاعرها تجاه بعض المواقف

(1) الحرجاني: دلائل الإعجاز، ص105.

المحرجة والمؤلمة عندما تتستر عن البوح لأن في ذلك ضرراً كبيراً، ووظفت الشاعرة الكناية للتعبير عن آلامها تجاه ما يعانیه وطنها من أحداث و ظروف عصيبة.

فقد كُنّت الشاعرة في بداية القصيدة عن طول وعلو الزيتون بقولها: "ما زلت معرشة في السماء"، و كُنّت عن غزارة الأمطار بقولها: "غيومها نواحة"، و كُنّت عن شجاعة الأبطال بقولها: "بصدور عريانة"، وقد كنت عن همجية الإرهابيين ووحشيتهم بقولها: "ما زال ما شبع من حليب أمها"، و كُنّت عن اغتصاب الإرهابيين للشابات بقولها: "سرقوا منها زينها، السوالف، وحمرة الخدود".

لقد أخذت الكناية في هذه القصيدة النصيب الأوفر من الصور، و اتصفت الكنايات الموظفة بالرمزية، إذ استخدمت الشاعرة الرمز لتخفي معنى معيناً، لا تصرح به وحتى لا يكون جلياً لكل الناس، و قد يكون مفهوماً للبعض و بالتالي تظهر دلالتان إحداها ظاهرة و الأخرى كامنة.

تناولت الشاعرة في هذه القصيدة الثانية الموضوع نفسه، وهو التذمر والتأسف لما يحدث لوطنها من فتك و تقتيل و اغتصاب، و قد عنونتها بـ "دموع الحرة" لأنها تبكي ضمن هذه السطور الوطن و الأهل و الشعب الجزائري، ولأنها من حرائر هذا الوطن، وقد أثبتت مدى حبها الكبير لوطنها وغيرتها على كرامتها وعزته، وقد لخصت الشاعرة ضمن هذه القصيدة ما جرى خلال العشرية السوداء، وهي تختلف عن القصيدة السابقة في كونها تتطرق إلى الأحداث بنوع من التفصيل، حتى توصل للقارئ فضاة الأحداث و تدفق الدماء، و سخطها على الإرهابيين الذين وصفتهم بما يستحقون من أقبح الصفات. هناك حضور واضح للكناية في قصيدة "دموع الحرة"، فقد كانت من أكثر الصور توظيفاً و هي أحسن وسيلة تعبر بها الشاعرة عن مشاعرها و مواقفها و آلامها. وتعد الكناية ملمحاً من ملامح الإشارة، إذ يتكئ عليها المبدع للتعبير عما يريده بشكل غير مباشر و من الكنايات الموظفة في القصيدة مايلي:

من السطر 6 إلى 9: "بلادي، يا نواره لكوان، بلادي يا بلادي، يا ورد وريحان، وهي كناية عن تأثير البلاد الإيجابي على سائر البلدان و جمالها الفتان الذي يتمتع الأبصار وينعش النفوس، وهي مكررة في السطر 16: يا ورد وريحان، و السطر 33 و 63 "يا نواره لكوان".

"-خطفوا منك، ريحة الحبق، والنوار" من السطر 17 إلى 19، كناية عن سلب المجرمين لحرية الشعب، و محو آثار كل موجبات العيش الكريم و المتعة و السرور المادية منها والمعنوية .

"-دم ولادك، طوفان" من السطر 25 إلى 26، كناية عن كثرة و بشاعة الجرائم التي ارتكبت في حق الشعب الجزائري.

"-من سماك هجروا لطيار"، السطر (34-35)، كناية عن هجرة المثقفين وفرارهم وحلول الوحشة و الفقر بالبلاد حتى خرجت الطيور هي الأخرى .

"-ياك ترابك، المسقي بدم أجدادي"، السطر (40-41): كناية عن التضحيات الجسام التي قدمها الأسلاف لتحرير الوطن من قبضة الاستعمار.

"-من بناتك، سرقت، حمرة الخدود"، السطر من (54 إلى 56)، كناية عن سلب البهجة وعلامات السرور ، وإحلال الخوف و زرع الرعب محلها.

"-ورماتك في زهير النار"، السطر (60-61)، كناية عن فضاة المأساة التي فرضت على الشعب الجزائري ، وأتلفت فيها كل معالم الحياة الآمنة، كما يمكن اعتبار هذه الصورة

استعارة تصريحية حذف فيها المشبه(المأساة الوطنية بكل أبعادها) وصرح بالمشبه

به(زهير النار) و هي إشارة إلى الهمجية و الوحشية التي أتت على الأخضر و اليابس.

"-خطفوا ضوء شمسك، رجموا القمر" (من السطر 64 إلى 65)، كناية عن صفات السلب و الطمس لكل معالم الحرية و التحضر.

"-يا ساكنة دم افادي" السطر (102-103)، كناية عن التعلق الشديد بحب الوطن

وخطفوا دم صباحي، السطر (221-222)، كناية عن اغتصاب العرائس ليلة زفافهن.

- "في قلبي زهرت نيران"، السطر (226-228)، كناية عن عميق الأسى و بالغ التأثير من جراء الأحداث المؤلمة.

- "و انشف دموع فتحي" "اللي ما زالها طرية"، السطر (238-239)، كناية عن حداثة الجرح و استمرار نزيفه، و حاجة الضحية إلى شد إزرها و مواساتها.

- "شبيوا لي راسي"، السطر 294، كناية عن الذي انتاب المتحدث و عجل بهرمها .

- "تفتت الحجر" (304-305)، كناية عن غزارة الدموع الناجمة عن شدة التأثير جرّاء المصاب الجلل الذي ألمّ بالضحية.

- "للي فتت كبادي" السطر 309، كناية عن الأسى لفراق الأولاد و الأحبة.

- فالكيسان شربوا دمي ،بالميزان باعوا لحمي، السطر (321-323) كناية عن كثرة القتل والذبح والاغتصاب.

- "بغى يغم شبابك" السطر 392، كناية عن خيانة الوطن، و نهب ثرواته و منعه من التطور والازدهار.

الملاحظ أن الكنايات الواردة بعضها مكرر، و هي تصف حالة شعورية في غاية الأسى متعلقة بالشاعرة تارة و بالمتضررين تارة أخرى و بالوطن أيضا.

5 5 - البناء الدرامي في القصيدتين:

من الظواهر الأسلوبية الموجودة في ديوان نواراة الهبيلة ،ولا سيما في القصيدتين المدروستين اعتماد الشاعرة على البناء الدرامي، إذ تستعمل الحوار الخارجي ،والحوار الداخلي،والحدث الدرامي ، وتضيف أيضا السرد القصصي ⁽¹⁾، وتظهر هذه الصورة في تصويرها لمشاهد ومناظر مست المجتمع الجزائري وآلمتها أشد الألم ، ولكن موقفها يبقى ثابتا ، وفي كل مرة لم ولن يتغير وهو يتلخص في الرفض والسخط والتعاطف مع الضحايا، وهو ما يتجسد في كل الديوان، ومن أمثلة ذلك:الحوار بين الشاعرة وبين شجرة الزيتون في القصيدة الأولى، والحوار بينها وبين الوطن (بلادي) في القصيدة الثانية.

(1) ينظر: كمال أحمد غليم: عناصر الإبداع الفني شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي ،القاهرة، ط1، 1998، ص221.

ففي قصيدة الزبوجة تتوجه الشاعرة بالحديث إلى الزيتون من بداية القصيدة إلى نهايتها، وفي القصيدة الثانية تطلب من الوطن أن يغرقها بالحنان ويروي لها ما حدث ، وتبكي بدموع الجرائيات الحرائر هذا الوطن -فهي عينة منهن- متعددة الأحداث التي عرفها كل جزائري متأسفة على ما طالته يد الإرهاب، واصفة إياهم بالغيلان التي تفترس البشر وتتغذى بلحومها دون رحمة ولا شفقة.

وهكذا يتصاعد الحوار الدرامي ويتنامى تبعا لتنامي الأحداث، وموقف الشاعرة من الأعداء، إذ تستعمل في حوارها أسلوب التوكيد اللفظي والتكرار وتنقل الحوار للمتضررين كي يحاوروا القراء ، ويسمعوا أصواتهم للدنيا كلها "وهكذا فإن وصفا دراميا في عبارة الفن الدرامي مثلا يضيف إلى الأسمى خاصية معينة دون ظلال عاطفية أو ذاتية ، ولكن نفس الصفة في عبارة حادثة درامية تعبر عن قيمة عاطفية ، وتفرغ شحنة شعورية ما مهما كان نصيبا من القوة والضعف" (1) .

فالشحنات العاطفية هي تغذي قريحة الشاعرة ، لتصور حدثا دراميا ، كهذا طرحت فيه القضية الوطنية وأحداثها، وتذكر الشخصيات المتضررة بل وتعطيهم الكلمة ليروا الأذى الذي لحقهم بصراحة تامة وحقائق مخزية ، ثم تتم الحوار وتنتهي بموقف هؤلاء وموقفها مما جرى وهو الأسف والتذمر .

يهدف هذا الحوار إلى تأكيد حضور الشاعرة، وتبيان موقفها وتأكيد حضور الضحايا بمختلف فئاتهم، ورفضهم بإصرار لما يحدث مستعملة أساليب الاستفهام لتأكيد معنى الحزن والرجاء في غد أفضل .

وهكذا يتميز الحوار في صوره القائمة على البناء الدرامي ، بأنه حوار متنام متصاعد يتميز بالديناميكية والتفاؤل ، وهو أيضا يهدف إلى إبراز حضور الشاعرة في أذهان القراء بصورتها الحزينة الآملة والمحبة لوطنها.

(1) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص21.

نستنتج أن الشاعرة استعادت حيوية اللغة الشعبية وعفويتها وطفولتها من خلال هذا الديوان الذي وجد إقبالا واستحسانا لدى كل الفئات الشعبية، إذ أعطتها حيوية وقوة فحصل التأثير والتأثر، لأن الشاعرة نقلت إحساسها بالألم والمعاناة إلى جميع القراء والمستمعين، وترجمت أحاسيسها شعرا اختارت له اللغة المناسبة، وهي تجربة أعطت شكلا جديدا للشعر الشعبي الذي لا يختلف كثيرا عن شكل القصيدة الفصيحة فأبدعت ما يمكن تسميته بالشعر الشعبي الحرّ.

وتقر الشاعرة أن هذه القصائد أبكت الكثير من الجزائريين والجزائريات داخل الوطن وخارجه، ولاشك أن هذا النجاح كان بسبب اللغة الشعبية التي كتبت بها نصوصها ذلك لأن الشاعرة كانت تتوجه إلى الصفوة من الأدباء والشعراء ، أما في هذا الديوان فهي تتوجه بالكلام إلى كل الفئات الشعبية التي تستجيب لها بسخاء.

الخطمة

لقد تم هذا البحث بعون الله، وكانت هذه الدراسة محاولة للكشف عن بعض الملامح الأسلوبية في الشعر الشعبي، ويمكننا الآن تسجيل أهم النتائج المتوصل إليها من خلال الإشكاليات المطروحة و هي:

- أن البحث في الشعر الشعبي متعة كبيرة واكتشاف جديد لا يجب الاستهانة به و لا يجب النفور منه لأن لغته عامية، فالشاعر الشعبي لا يختلف عن مشاعره وأحاسيسه ومخيلته عن الشاعر الذي يكتب بالفصحى وقد نجد من الصور الشعرية واللامح الأسلوبية في الشعر الشعبي ما لا نجده في الشعر الفصيح، و قد نجد الفصاحة في العامية. فما أحوج الشعر الشعبي إلى دراسات نقدية جديدة و متنوعة لأنها ستأتي أكلها وتقدم لنا كل ما هو جديد.

- أثبت الشعر الشعبي أدبيته و قد حقق إمكانية تطبيق الدراسة الأسلوبية عليه، ليتبين أن لغته قد تكون قوية جزلة تعكس الطابع البدوي بالنسبة للشاعر **عبد الرحمان المجذوب** ورقيقة مهذبة عليها مسحة من الطابع الحضري بالنسبة للشاعر **ابن سهلة**، أما بالنسبة للشاعرة **زينب الأعوج** فقد اتسمت لغتها بالجمع بين الطابعين البدوي و الحضري.

- بالنسبة للمستوى الصوتي : لقد كانت العلاقة وثيقة بين صفات الحرف من شدة وجهر ولين وما في البيت الشعري من إحساس ؛ كاللين إذا تعلق الأمر بوصف ابن سهلة للحبيبة والشدة في وصف المجذوب لأوضاع مجتمعه، ووصف زينب الأعوج للأحداث الرهيبة لتكون هذه المعاني دلالات للإعجاز في التعبير الشعري الشعبي على وجه الخصوص .

- ارتبط الحديث عن الحزن والأسى والألم لدى الشعراء بالمد والاستطالة فجاءت أصواتهم مغرقة في الطول، وأما الإيقاع فللشعر الشعبي إيقاع خاص شكل جزءا أساسيا من بنيات النصوص .

- فيما يخص المستوى الصرفي : فقد خلق السياق الشعري الأبنية الدالة من كافة الجوانب (الأفعال، الأسماء، الصيغ الصرفية) فكان للسياق أثر في منحى الدلالة ، فحدث التوافق بين المعنى الصرفي للصيغة والسياق الذي جاءت فيه .

- على المستوى التركيبي : اهتم الشعراء الشعبيون بالترابط النحوي بين الكلمات في تركيب جمل دالة ، إذ تفننوا في استخدام تقنية "التقديم والتأخير" ، "الحذف والذكر" مما يؤدي إلى دلالة معنوية يهدفون إليها، واستخدام الأساليب الإنشائية كالنهي والنداء

والاستفهام له تأثير في المتلقين ، هي تساعد على تحريك المشاعر وتكوين ردة فعل بالغة الاهتمام تستدعي الإمعان في الخطاب الشعري وتحكيم العقل والتأمل الذي ينهي إلى الاقتناع القائم على أسس استنتاجية ، فالخطابات الشعرية ماهي إلا أحداث وكلمات تنقل إلى ذهن المخاطب.

جاء شعر ابن سہلة سلسا يمتاز بالرقه و العذوبة في إطار تلك الظواهر الأسلوبية والأدوات التعبيرية التي صاغ من خلالها شعره والتي بدورها كشفت عن انفعالاته الموجهة لقلمه، عبّر من خلالها عن آرائه وعاطفته وإخلاصه لمحبيبته التي سيطر حبها على كل كيانه، وتمسكه بها رغم نفورها ليتولد لديه إحساس شديد بالحزن والأسى والكآبة لهذه العاطفة غير المتبادلة، كل هذه المعاني ظهرت في أساليبه المتنوعة وألفاظه المفعمة بالإحياءات والدلالات السابحة في نصوصه الشعرية، فقد حصر نفسه في أسلوب شعري واحد هو "فن الغزل المفعم بالبكاء والتوسل" فصور جانباً من حياة اللهو الذي أوغل فيه، فظهرت روحه الرومانسية التي انعكست من خلال صورته الفنية.

ارتبط أسلوب التكرار عند ابن سہلة ارتباطاً وثيقاً بالدلالة ، فهو لم يأتي لخدمة الإيقاع الموسيقي فحسب ، إنما جاء ليخدم متطلبات الدلالة النصية ، وهذا نابع من حسه الشعوري في عرض تجربته.

تفنن ابن سہلة في توظيف الأزمنة في البيت الشعري الواحد، وفي الشطر الواحد منه ، إذ وظفي زمنين مختلفين إلى ثلاثة أزمنة مختلفة في الشطر الواحد ، وهذه من الظواهر الأسلوبية النادرة الجديرة بالذكر.

وأما بالنسبة للشيخ **المجنوب** فقد تبين من خلال تطبيق الدراسة الأسلوبية غنى نصوصه بالأدوات التعبيرية والصور البيانية والمحسنات البديعية، وهذا دليل على أن قيمة شعره الفنية تضاهي قيمة الشعر الفصيح ، وهو أول شاعر نظم شعراً شعبياً بالعربية في شكل رباعي موضوعه هو الحكمة، لذا يعتقد الناس أن أشعاره أمثال باعتبار أن للكثير منها مضرباً مناسباً للمعنى.

لقد انتقى الشاعر المجنوب مفردات بعينها تتمتع بخاصية صوتية وجرس بارز ، وفي ذلك دلالة على وعيه الفني السليم ونظرتة الواقعية ، حيث جاء اختياره أكثر إيفاء مع متطلبات الصورة وبواعثها لما في صوت هذه المفردة أو تلك من دلالة إيحائية موسيقية، تثير إحساس المتلقي بتقبلها والتفاعل معها.

وفيما يخص الشاعرة زينب الأعوج ، فقد أبدعت فأجادت وأوصلت الشعر الشعبي إلى أسمى مراتبه، وأنت بالحديث وأبدعت ما يمكن تسميته بالشعر الشعبي الحر واختارت موضوعا لا يكتب فيه سوى من كانت لديه جرأة وقوة وموقف يعبر عن صدق كبير لحب الوطن ونصرة الحق، فجاءت لغتها قوية صارخة في وجه الأعداء بكل ثقة وما ميز شعرها على المستوى اللغوي والبلاغي توظيفها للاستعارة ببعديها الدلالي والجمالي.

- وقد كشفت المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية، ومستوى الصورة جماليات التعبير الشعري الشعبي، وقد ترجم حالة الشاعرة النفسية المتأزمة والمتضررة من الأحداث الرهيبة التي عايشتها والتي انعكست من خلال لغتها الشعرية، لذا ألحت على هذه الظاهرة.

-وأما عن خصوصية التعبير الشعبي عند الشاعرة من خلال قصيدتها؛ فقد تجاوزت قوانين الكتابة الشعرية الشعبية القديمة التي تواضع عليها الأسلاف، لتوجد بذلك نمطا جديدا في الكتابة فتقلت من قيود الشكل الشعري القديم .

-لقد جاء الشعر الشعبي المعاصر بكسر هذه الأطواق وخلق إيقاع داخلي خاص لينشأ مرافقا لنمط الكتابة الجديدة، ويأتي بعد ذلك الإيقاع الصوتي معبرا عن المشاعر والأحاسيس عن طريق التناغم الحاصل من الأصوات مما يدل على قوة العلاقة بين الدلالة والإيقاع.

-إن نقول أنه لا فرق بين التعبيرين الشعبي والفصيح إلا في الشكل والصوت، لأن ملكة التعبير إذا كانت كامنة في الشاعر تجعل هذا الشعر يبلغ مبلغ الإبداع والتأثير في المتلقي واللغة الشعبية إذا ما انتقلت إلى التعبير الشعري ارتقى مستواها إلى مستوى أعلى ، لأن الأحاسيس والانفعالات هي التي تجعل من الكلام شعرا راقيا رفيعا دون النظر إلى لغته أو لهجته، فأقل ما نقول عن لغة الشعر الشعبي أنها ليست عامية بقدر ما هي فصحية مبسطة.

وفي الختام نرجو أن يكون هذا البحث مشروع دراسات لاحقة تتناول دراسة التراث الثقافي الجزائري بمختلف المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة حتى يرد له الاعتبار، فما أجمل أن يكون لعامة الناس بمختلف مستوياتهم أدبا يكتبونه ويمارسونه ويتلذذون لسماعه، فيتأثرون به، لأنه تعبير صادق وعفوي عن المشاعر والانفعال وقد

يرفع ذلك من مستوى اللغة العامية إلى أسمى المراتب، فتعذب حتى في الاستعمالات العادية ، وهذا هو الغرض من دراسة الأدب الشعبي ولهجاته.

هذا بحث متواضع قدمته أملا في إنجازه على أفضل أوجه ، ف: ﴿ذَلِكَ فَضْلُ اللَّهِ

يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ ۚ وَاللَّهُ ذُو الْفَضْلِ الْعَظِيمِ﴾¹ وإن كان خلاف ذلك فحسبي أن

طالب العلم يخطئ ويصيب ، وأن هذا مبلغ علمي، ﴿وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ﴾²

ونسأل المولى جل وعلا أن يرزقنا السداد في القول والعمل والحمد لله أولا وآخرا.

¹سورة الجمعة، الآية:04.

²سورة يوسف، الآية:76.

ملحق الشعراء

1 أبو مدين بن سهلة:

ولد الشاعر في تلمسان ويقال في درب "بني جميلة"، يقع بالقرب من "ساقية السبع" ونشأ بحارة "باب زير"، حيث كانت تقيم أسرته، اشتغل منذ طفولته نساجاً، فجمع بين هذه الحرفة ونظم الشعر الشعبي، وهذا ما جعل الرواة والمنشدين يتسابقون لإنشاده وكان الشاعر يحفظ ويغني لجميع شعراء الملحون، فجاء شعره رقيقاً، مليئاً بالصور الجمالية، فيه حب واغتنام لفرص الحياة والحرص على المتعة، والصراحة التي لا تعرف الرياء. يقال إنه كان كثير التشبيب بالنساء، هذا ما لم يعجب الأهالي إذ شكوه إلى الحاكم الذي أمر نفيه إلى وهران ويقال إلى مدينة وجدة بالمغرب الأقصى سنة كاملة ويظهر حنينه وشوقه إلى الديار ويظهر هذا جلياً في قصيدة: "يا ضو عياني بالقمري زرق الجنحان" وهي من أطول قصائده .

عاد إلى تلمسان بعد عفو الباي واستقر بناحية "قدان السبع" وواصل تفننه في نظم شعر الغزل، وأبدع في وصف الحبيب ومجالس الطرب واللهو، وذكر كلام الهجر والفراق، فاعتبر من شعراء المدرسة الحضرية التلمسانية، توفي في القرن الثالث عشر الهجري أي التاسع عشر الميلادي ، ودفن قرب قبر الشيخ السنوسي بتلمسان. مثل شعره الصورة الجمالية الحية لأيام قصور حياة اللهواتي أوغل فيها بدقة وبراعة في فن الغزل لذا نال حب الناس وإعجابهم إذ صور على لسانهم أدق أحاسيسهم ومرارة آلامهم، ونجده أحياناً يثور على قلبه الغارق في الضلال، ويعتبر الحب إنما محطماً للعاشقين لأنه دنس يدخل الفؤاد الطاهر⁽¹⁾.

وبعد تفحص ديوان بن سهلة المتكون من 32 قصيدة تتراوح بين الطول والتوسط وقع اختيارنا على قصيدة "كيف اعملي وحييتي" المتكونة من 42 بيتاً وموضوعها هو إنهاء الحبيبة المسماة "فاطمة" العلاقة التي كانت تجمعها مع "ابن سهلة"، فكانت القصيدة عبارة عن توسل الشاعر وطلبه من المحبوبة أن تتراجع عن قرار الصد والجفاء شاكياً لها

(1) ينظر: أبو مدين بن سهلة : ديوان أبي مدين بن سهلة ، تحقيق وتعليق: شعيب مقنونيف ، دار الغرب للنشر

والتوزيع، 2001، 2002، وهران، ص 29...41.

سوء حاله وحزنه العميق ودموعه الغزيرة، لكن هذه التوسلات لم تجد نفعا إنما زادت بها
تعاليا و كبرياء.

2 عبد الرحمن المجذوب.

لم تعرف بلاد المغرب طوال تاريخها شاعرا شعبيا، بلغ ما بلغه عبد الرحمن
المجذوب من الشهرة وذيع الصيت، فلقد مضى قرابة أربع قرون ونصف قرن على وفاته
ومع ذلك فاسم المجذوب لم يفتأ يتردد في كل آفاق شمال إفريقيا، ومن النادر جدا أن تجد
في تلك الأصقاع من لا يحفظ باعتزاز جانبا من الرباعيات المنسوبة للشيخ المجذوب
والتي تتردد أصدائها في كافة شرائح وأوساط المجتمعات المغاربية، لا فرق في هذا
الشأن بين المثقفين المتعلمين وبين عامة الأميين، ولا بين سكان الحضر والبادي، ولا
بين الذكور والإناث.

لقد ولد أبو زيد سيدي عبد الرحمن بن عياد بن يعقوب بن سلامة الصنهاجي
الدكالي الملقب بالمجذوب بقرية تيط(طيط)، بقرب أزموور التي هي في شمال مرسى
الجديدة على ساحل المحيط الأطلسي غير بعيدة عنها سنة 909هـ - 1504م في شهر
رمضان المبارك و نشأ و ترعرع و تعلم فيها ثم انتقل إلى مكناس إحدى المدن الكبرى
في المغرب الأقصى، وهي واقعة على بعد ستين كلم من فاس، و فيها القصور الفاخرة
والبناءات العظيمة من عصر السلطان مولاي اسماعيل العلوي المعاصر للملك
الفرنساوي: لويس الرابع عشر في القرن السابع عشر ميلادي ⁽¹⁾، ويقولون أن "الشيخ
المجذوب" بعد أن حضر الدروس "بفاس" تغيرت أحواله و ترك الاعتناء بشؤون الدنيا
وساح في الأرض و هو يرتدي ثيابا حقيرة و لعله إلى ذلك يشير في قوله:

شافوني اكحل مغلف يحسبوا ما فيا ذخيرة

(1) عبد الرحمن المجذوب: قال المجذوب ، تح: عبد الرحمن رباحي ، ص: 07.

و أنا كي الكتاب بالمؤلف فيه منافع كثيرة⁽¹⁾

قد سبق أنه درس في أول الأمر بمدينة "قاس" و حضر على يد بعض الشيوخ المشاهير حينذاك السيد "علي الصنهاجي" و "سيدي عمر الخطاب الزرهوني" الذي كان مرشدا له في سلك طريقة الصوفية، وهو الذي أجرى لقب "المجذوب" وأشار عليه أن يرحل بعد ذلك إلى القصر الكبير عاصمة الهبط، و لبث هناك يقول الشعر الحكيم ويعظ العباد بقوله، إلى أن أحس باقتراب أجله فأمر أن يُذهب به إلى مكناس، فكان أن توفي في الطريق إليها ودفن خارج أسوار المدينة قرب باب عيسى و تربة السلطان مولاي إسماعيل وكانت وفاته سنة 976هـ ليلة الجمعة: العاشر من محرم⁽²⁾.

أي ليلة عيد الأضحى، ولا زال قبره موجودا إلى الآن، ويقر في إحدى رباعياته أنه من أصول تونسية وأصل شريف يعود إلى فاطمة الزهراء ابنة الرسول محمد صلى الله عليه وسلم في قوله: أصلي من تونس الخضراء واللي عنده نسب يدور عليه أنا ولد فاطمة الزهراء والكاذب لعنة الله عليه³

ولقبُ المجذوب جعله له أهل زمانه، ومعناه المغفل، أو المجنون كعادة الناس في ازدراء كل من يخالف مألوفهم وما وجدوا عليه آباءهم وأجدادهم و يشير إلى هذا اللقب في بعض رباعياته منها:

مجدوب ما أنا مجنون غير الاحوال اللي دارت بيا
قريت في اللوح المحفوظ و السابقة سبقت بيا⁽⁴⁾

"ولفظ مجذوب ينطقونه بالبدال المهملة و هو نطق فصيح صحيح و يريدون بلفظ المجذوب الرجل الذي أصيب بخلل ما في عقله فتغير تصرفه وأصبح الناس ينكرون من

(1) عبد الرحمن المجذوب: القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمن المجذوب، تح: نور الدين عبد القادر البسكري ص: 02.

(2) عبد الرحمن المجذوب: قال المجذوب ، تح: عبد الرحمن رباحي ، ص: 08.

³ المرجع نفسه ص21.

(4) المرجع نفسه، ص: 22.

أمره بعض ما كانوا لا ينكرونه وعلى الرغم أن المعاجم العربية لا تكاد تذكر من هذا المعنى شيئاً فإنني افترض عربية المجذوب على أساس أنه آت من لفظ الجاذب الذي من معانيه العيب والكذب، فكأن المجذوب معاب وهو حق غير أنهم يطلقون لفظ المجذوب على كل رجل يزعم أنه يعلم شيئاً من الغيب فيتكلم بالألغاز ويعمّي في أحاديثه فيصعب تأويلها⁽¹⁾ ، وقد نجد البعض كالمغاربة يكتبون اسمه بالذال (المجذوب) ، وهذا المعنى الأخير يختلف عن المعنى الأول "فالجذبة هي حالة ربانية روحانية يهبها الله لمن يشاء من عباده ، ومنهم من يفسرها على أنها تأتي من معنى الانجذاب إلى الحضرة الإلهية ، وهي أعلى الدرجات والمقامات التي يتمنى الصوفية إدراكها"². و قد انقسم الناس في شأن المجذوب إلى قسمين:

قسم مُفَرِّط: غالى في تعظيم الشيخ و نسب إليه فعل الخوارق والعلم بالغيب وهم مخطئون في ذلك.

قسم مُفَرِّط: جفا حق "المجذوب" و اعتبره أحد الدجالين و الخرافيين الضالّين، وهم أيضا مخطئون.

والقول الوسط في الرجل أنه كان عبدا من عباد الله الصّالحين، وممن أتاه الله الحكمة فنفع بها الناس، وأما من نسب إليه فعل خوارق الأمور وادعاء الغيب فشيء لم يثبت عنه كما هو شأن جهله العبّاد و دجاجلتهم من الخرافيين، بل كان على جانب كبير من الخشية والإنابة والتواضع مع التمسك بظواهر الشرع القويم، و قد نفع الناس بأقواله مما دل على إخلاصه و صفاء سيرته، وأما سياحته في الأرض فكانت للتكسب وطلب

(1) عبد الملك مرتاض، العامية الجزائرية و صلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر د ط، 1981، ص: 137-138.

² عبد الرحمن المجذوب: قال المجذوب ، تح: عبد الرحمن رباحي ، ص: 5.

الرزق و إصلاح المعيشة، و كذلك طلبا للعزلة و البعد عن فساد النَّاس (1) كما يحكي عن نفسه في رباعيته الآتية:

جيت من طيط بالعجلة و الشر زادني شظايا
الخبز دخله الجص اعلاش يا طالب ذا القراية (2)
و يقول أيضا :

تغربت و مالت بيا السفينة و مرضت و شيان حالي
الحي يرجع لمواليه بقدرة ربّي العالي
و أيضا:

يا غربتي في بلاد النَّاس و اللي يشوفني يقولي براني
أن اللي كنت فضة وليت نحاس و بدّلت عقلي بهبالي (3)

هذا كل ما استطعنا أن نجعله حول حياة هذا الشاعر و شأنه و زمانه، وتبقى رباعياته الخالدة على مر القرون هي أصدق و أوجز تعريف له بكل بساطة ففيها ما يوحي أنه منح من الموهبة ما لم يمنح غيره من الشعراء.

3 زينب الأعوج:

من مواليد 1954م بمدينة مغنية ولاية تلمسان. شاعرة وجامعية ومترجمة . أستاذة الأدب العربي بجامعة باريس الثامنة والجامعة المركزية بالعاصمة. تعتبر صوتا متميزا في التجربة الشعرية الجزائرية والعربية . عُرِفَت زينب منذ ديوانها : يا أنت من منا يكره الشمس كشاعرة سخرت كلماتها لكل ما يصنع سعادة الإنسان في مجتمع عادل . أرفض أن يدجن الأطفال الذي نشر بدمشق والجزائر، أكد على ترسيخ هذه التجربة. بعد قرابة العشرين سنة من الإضراب عن النشر دون التوقف عن الكتابة والاكتفاء بالمشاركة في

(1) عبد الرحمن المجذوب: القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمن المجذوب ، تح: نور الدين عبد القادر البسكري

، تقديم عادل بن الحاج الجزائري ، ص: 06.

(2) عبد الرحمن المجذوب: قال المجذوب ، تح: عبد الرحمن رباحي ، ص: 21.

(3) المرجع نفسه ، ص: 26

الندوات الشعرية العربية والعالمية، والتنقل طوال هذه المدة بين دمشق ومنافي باريس ولوس أنجلوس والجزائر. تعود زينب مرة أخرى إلى الشعر بنفسين ، نفس الكتابة الحرة ونفس تقاسم هذا الحب الكبير وهذا اليأس الاستثنائي مع القارئ من خلال لغة شعبي واليومي ولغة الميزان والإيقاع الذي تفرضه اللغة العربية الرسمية. ترجمت بعض كتاباتها إلى الفرنسية، الإنجليزية، الإسبانية، الإيطالية، السويدية كما برمجت بالجامعة الحرة بألمانيا⁽¹⁾.

(1) زينب الأعوج ، نوارة لهييلة، شعر شعبي، دار الفضاء الحر، الطبعة الأولى، الجزائر، 2002، ص3.

ملحق النصوص

قصيدة "كيف اعلمي أو حيلتي" (1)

- | | |
|---------------------------------|--------------------------------|
| 1. كَيْفَ اعْمَلِي وَ حَيْلَتِي | لَمَنْ نَشْكِي بَذَا الْأَمْرُ |
| 2. كَيْفَ اعْمَلِي وَ حَيْلَتِي | يَا وَلَفِي سَابِغُ الشَّفَرُ |
| 3. كَيْفَ اعْمَلِي وَ حَيْلَتِي | لَمَنْ نَشْكِي بَلِيْعَتِي |

- | | |
|---------------------------------|---------------------------------|
| 4. امْشِي رَسْلِي لَمْنِيَتِي | سَاعَةَ جَانِي بَشِي خَبْرُ |
| 5. مِنْهُ تَقَوَاتِ دَمْعَتِي | افْنَيْتِ وَ خَاطِرِي انْفَهَرُ |
| 6. كَيْفَ اعْمَلِي وَ حَيْلَتِي | لَمَنْ نَشْكِي بَذَا الْأَمْرُ |

- | | |
|-------------------------------------|----------------------------------|
| 7. الْبَارِحَ يَا الْعَامَّةَ | امْشِي رَسْلِي لِفَاطِمَةَ |
| 8. قَالَ لَهَا يَا الْقَائِمَةَ | لِلَّهِ بَرَكَاءُ مِنَ الْهَجَرِ |
| 9. بِالْوَاَحِدِ رَافِعِ السَّمَاءِ | سَلَّتْكَ يَا سَابِغُ الشَّفَرِ |
| 10. كَيْفَ اعْمَلِي وَ حَيْلَتِي | لَمَنْ نَشْكِي بَذَا الْأَمْرُ |

- | | |
|---------------------------------------|--------------------------------------|
| 11. قَالَتْ لَهُ رُوحُ يَا رُسُولُ | امْشِي مَا هُوَ شَيْءٌ ذَا الْقَوْلُ |
| 12. رَأَاهُ يَدْوَرُ عَلَى الْفُضُولِ | وَ الْحَسَّ وَقَلَّةَ الْوَقْرِ |
| 13. وَ اللَّهُ لَا شَافَ لِي وَصُولُ | غَيْرُ اللَّهِ يَرْزُقُهُ الصَّبْرُ |
| 14. كَيْفَ اعْمَلِي وَ حَيْلَتِي | لَمَنْ نَشْكِي بَذَا الْأَمْرُ |

- | | |
|---------------------------------------|------------------------------------|
| 15. قَالَ لَهَا يَا ضِيَّ اللَّمَّاحِ | قَلْبُ الْمَحْبُوبِ رَأَاهُ جَاحُ |
| 16. خَلِيَّتُهُ عَابِدُ النَّوَاحِ | دَمْعُ عَيْنُونِهِ كَمَا الْمَطَرُ |
| 17. لَوْ صَابَ يُطِيرُ بِالْجَنَاحِ | عِنْدَكَ يَا كَامِلُ الْقَدَرِ |

(1) شعيب مقنوني: ديوان أبي مدين بن سهلة، دار الغرب للنشر و التوزيع، 2001، 2002، وهران، ص 142...147.

18. كَيْفَ اعْمَلِي وَ حِيلَتِي

لَمَنْ نَشْكِي بِذَا الْأَمْرِ

19. قَالَتْ لَهُ نَارِقُ الْغَزَالُ

مَنْ نَهَوَى طَالِقَ الدَّلَالُ

20. لَوْ كَانَ يَذُوبُوا الْجِبَالُ

بَبْكَاهِ وَ يَنْقَسِمُ الْحَجَرُ

21. وَ اللَّهُ لَا شَافَ لِي خِيَالُ

لَوْ كَانَ يُطِيحُ فَ الْبَحْرُ

22. كَيْفَ اعْمَلِي وَ حِيلَتِي

لَمَنْ نَشْكِي بِذَا الْأَمْرِ

23. قَالَ الْمَرْسُوقُ يَا عَجَبُ

ذَا الشَّيْءِ مِنْ قَلَّةِ الْأَدَبِ

24. كَيْمَا قَالُوا أَهْلُ الْحَسَبِ

فَالسَّابِقُ كَلَّتْهُ اظْهَرُ

25. الْمَالُ يُشْرِفُ النَّسَبُ

وَيَذِيرُ الطَّرِيقَ فَالْوَعْرُ

26. كَيْفَ اعْمَلِي وَ حِيلَتِي

لَمَنْ نَشْكِي بِذَا الْأَمْرِ

27. قَالَتْ مَحْنَةُ الْخَلِيلِ

الْمَالُ يُزَيِّنُ الدَّلِيلِ

28. وَآلِي هُوَ ابْنُ الْقَبِيلِ

إِذَا كَانَ ضَعِيفُ يَنْحَقِرُ

29. لَوْ يَقْرَأُ سَيِّدِي خَلِيلُ

فِي الدُّنْيَا مَا يَلُهُ أَوْقَرُ

30. كَيْفَ اعْمَلِي وَ حِيلَتِي

لَمَنْ نَشْكِي بِذَا الْأَمْرِ

31. قَالَ لَهَا كَلَّتْهُ الْمَالُ

يُغْنِي يَا فَاطِمَةُ الْغَزَالُ

32. الْعَارِفُ يَعْرِفُ الرَّجَالَ

يَمْنَعُ بِهِمْ وَ يَفْخَرُ

33. الْعَارِفُ يَعْرِفُ الرَّجَالَ

وَ الْمَالُ عِلَاشُ يَتَذَكَّرُ

34. كَيْفَ اعْمَلِي وَ حِيلَتِي

لَمَنْ نَشْكِي بِذَا الْأَمْرِ

35. قَالَتْ مَسْبُوغَةُ النَّيَامِ مَنْ نَهَوَى رَاخِفَ الْحَزَامِ
36. قَصَرَ بَرَكًا مِنْ الْمَلَامِ لَا نَضْحَاوَا شَيْءَ مُجَاكَرِ
37. شَوْفُ إِذَا تَلَحَّقَ الْهَلَالُ فِي سَمَاهُ يَكُونُ ذَا الْأَمْرِ
38. كَيْفَ أَعْمَلِي وَحِيلَتِي لَمَنْ نَشْكِي بِذَا الْأَمْرِ

39. اسْمَعِ نَوْصِيكَ يَا لَبِيبُ وَاصْنَعِي لِكُلِّ مَا نَجِيبُ
40. فِي قَوْلِ الشَّاعِرِ الْأَدِيبِ بَنٍ سَهْلَةً هَكَذَا اذْكُرُ
41. مَنْ هُوَ نَسْلُهُ حُسَيْبُ فَعَلُهُ يَعْطِيكَ الْخَبْرُ
42. كَيْفَ أَعْمَلِي وَحِيلَتِي لَمَنْ نَشْكِي بِذَا الْأَمْرِ

قصيدة: وَحْدَ الْغَزَالِ

يَا سَامِعِينَ عَذَّبَنِي

3. وَحْدَ الْغَزَالِ رَيْتَ الْيَوْمَ

مَا شِي مَعَ الطَّرِيقِ يَهُومَ

4. وَحْدَ الْغَزَالِ رَيْتَ الْيَوْمَ

سَمَاوَةَ الْعَرَبِ جَانِي

5. جَرَّائِي فِي الْخَلَا مَحْزُومَ

نَعْطِي مَيَاتِ سُلْطَانِي

6. لَوْ كَانَ بِالْشَّرِّ وَالسُّومَ

رُخَيْسُ بَاشَ مَا نَشْرِيَهُ

7. نَعْطِي مَيَّهِ قَلِيلَهُ فِيهِ

عَلَيْهِ وَاجِبُ نَغْنِي

8. نَشُوفُ فِيهِ وَفِي عَيْنِيهِ

يَا سَامِعِينَ عَذَّبَنِي

9. رَأَاهُ الزَّيْنُ كُلُّهُ فِيهِ

غَرَّةٌ فَوْقَهَا شَنْتُوفُ

10. اقْوَأَسُ بِالْشَّفَرِ سَيُوفُ

هَبِيلُ فِيهِ كِي رَانِي

11. فِيهَا بَقِيَتْ نَشُوفُ

جَرَّبَ وَ ذُوقَ تَعْدَرْنِي

12. رَانِي بَلَا عَقْلُ مَتْلُوفُ

مَنْ حُبُّ ذَا الْغَزَالِ فَنِيَتْ

13. جَرَّبَ تَشُوفُ مَا قَاسِيَتْ

جَدِّي الْغَزَالُ هَبْلَانِي

14. مَا شِي مَعَ الطَّرِيقِ لَقِيَتْ

وَ إِذَا سَكَتَ مَا اقْوَانِي

15. إِذَا بَكِيَتْ مَنْ شَفِيَتْ

اسْكُنْ فِي الْعَقْلِ وَسَوَّاسُ

16. إِذَا سَكَتَ يَا ذَا النَّاسِ

لَا مَنْ يُوَاجِبُ يُغْنِي

17. تَرَى لَغَى الْوَتَرِ فَ الرَّاسِ

مَا صُبْتُ مَنْ يَزْهِيْنِي

18. الْعُودُ وَالْخَمْرُ فَ الْكَاسِ

19. يَهْدِيكَ يَا ابْنَ الْآبَانِ

20. أَلِي فِي حُومَةِ الْقِرَانِ

21. خَلَّتْ الْعَقْلُ وَلَهَانُ

إِذَا لَقِيتُ غُصْنَ الْبَانِ

الدَّارِقَةَ عَلَى عَيْنِي

رَبِّي الْكَرِيمُ صَبَّرَنِي

22. الْحَبِيبَةُ ظُرَيْفَةُ الْوَجَنَاتِ

23. اعْيَيْتُ نَرْتَجَى مَا جَاتِ

24. طَالِبُ عَالَمِ الْأَشْيَاتِ

أَلِي فِي عَهْدِكَ وَلَاتِ

حَتَّى الرُّسُولُ عَادَانِي

عَنْ قَرِيبٍ يَجْمَعُنِي

25. رَانِي بِحُبِّهَا مَهْبُولُ

26. مِنْهَا خَاطِرِي مَشْغُولُ

27. نَارُهَا فِي الْحُشَا مَشْغُولُ

مَحْبُوبِي ظُرَيْفَةُ الْمَقْتُولِ

حَتَّى الْمَنَامُ مَا جَانِي

لَهَبْتُ مَنْ دَاخَلَ كَنَانِي

28. لَوْ صُبْتُ كُلُّ يَوْمٍ نَرَاهُ

29. طَابَ الْقَلِيبُ مَنْ هَوَاهُ

30. عْيَيْتُ نَرْتَجَى فِي لِقَاةِ

يَبْرًا خَاطِرِي مَنْ جَفَاهُ

وَلَا رَيْتُ مَنْ شَانِي

نَشُوفُ فِيهِ بَاعِيَانِي

31. يَا حَاضِرِينَ بِالْجُمْلَةِ

32. يُغْفَرُ ذُنُوبُ ابْنِ سَهْلَةٍ

33. لِلْمَسْلُومِينَ يَا حَفْلَةَ

لِلَّهِ تَرْغُبُوا الْمَوْلَى

وَجَمِيعُ مَنْ سَمِعَ مِنِّي

يَمْحِي وَزَارَهُمْ ثَانِي⁽¹⁾

(1) شعيب مقنونيف، ديوان أبي مدين بن سهلة، ص 234...236.

من ديوان عبد الرحمن المجذوب

ما قاله في أحوال النفس والعصر

شَافُونِي أَكْهَلَ مُعْلَفٌ	يَحْسَبُوا مَا فِي ذُخِيرَةٍ
وَأَنَا كَالْكَتَابِ الْمُؤَلَّفِ	فِي مَنَافِعٍ كَثِيرَةٍ
كُسِبَتْ فِي الدَّهْرِ مُعَرَّةٌ	وَجِبَتْ كُلَّامُ رَبَّاعِي
العَبْدُ مَاذَا مَا أُعْطَاهُ رَبِّي	وَيَقُولُ اعْطَانِي ذِرَاعِي
لَا تَخَمَّمْ لَا تَدَبَّرْ	لَا تَرْفَدْ لَهُمْ دِيمَةً
الْفَلَكَ مَا هُوَ مُسَمَّرٌ	وَلَا الدُّنْيَا مَقِيمَةٌ
يَا صَاحِبَ كُنْ صَبَّارٌ	اصْبِرْ عَلَى مَا اجْرَى لِيكَ
أَرْقُدْ عَلَى الشُّوْكِ عَرِيَانٌ	حَتَّى يَطْلُعَ نَهَارُكَ
نَرْقُدْ عَلَى الشُّوْكِ عَرِيَانٌ	أَوْ نَضْحَكَ اللَّيَّ جَفَانِي
نَصْبِرْ لَتَغُوسِ اللَّيَّامِ	حَتَّى يَأْتِيَ زَمَانِي
الْهَمُّ يَسْتَهْلُ الْغَمُّ	وَالسُّتْرَةُ لِيَهْ مَلِيحَهْ
رُدَّ الْجِلْدَةَ عَلَى الْجُرْحِ	تَبْرًا وَتَوَلَّى صَحِيحَه ¹
يَا زَارِعَ الْخَيْرِ حَبَّةٌ	يَا زَارِعَ الشَّرِّ يَاسِرٌ
مُولُ الْخَيْرِ يَنْبَأُ	وَمُولُ الشَّرِّ خَاسِرٌ
لَا تَخَمَّمْ فِي ضَيْقِ الْحَالِ	شُوفْ عِنْدَ اللَّهِ مَا أَوْسَعَهَا
الشَّدَّةُ تَهْزِمُ الْأَرْذَالَ	أَمَّا الرِّجَالُ لَا تَقْطَعُهَا
أَنَا أَلِي كُنْتُ ثَقِيلٌ وَرَزِينٌ	وُخِفِّيتُ بَعْدَ الرِّزَانِهْ
مُشِيْتُ لِلرَّمَادِ عَامِينَ	نُدُورٌ فِيهِ السَّخَانَهْ
الْلَفْتُ وَلَاتُ شَحْمَةٌ	وَتَتْبَاعُ بِالسُّومِ الْغَالِي

¹ عبد الرحمن المجذوب: رباعيات سيدي عبد الرحمن المجذوب، ص 83.

فِي الْقُلُوبِ مَا بَقَاتَ رَحْمَةً
مَنْ يَا مِنْكَ يَا كَحْلُ الرَّأْسِ
السَّنْ يَضْحَكُ لِلْسَّنْ
طَاقُوا عَلَى الدِّينِ تَرْكُوهُ
الثُّوبُ مَنْ فَوْقَ نَقْوِهِ
فَاعِلُ الْخَيْرِ هَنِيئُهُ
وَفَاعِلُ الشَّرِّ خَلِيئُهُ
ضَرَبْتُ كَفِّي لَكَفِّي
صُبْتُ قَلَّةَ الشَّيْءِ تَرْشِي
الشَّاشِيَّةَ تَطْبَعُ الرَّأْسُ
الْمَكْسِيَّ يَقْعُدُ مَعَ النَّاسِ
يَا ذَا الزَّمَانِ يَا الْغَدَّارُ
طِيحْتُ مَنْ كَانَ سُلْطَانُ
الدُّنْيَا مَثَلْتُهَا دَلَّاعَةً
مَاذَا لِحَقْوُهَا مَنْ طَمَاعَةٌ
تُخَلِّطَاتُ وَلَا بُغَاتُ تَصْفَى
رِيَّاسُ عَلَى غَيْرِ مَرْتَبَةٍ
يَا لَايِمُ لَا تُلُومُنِي فِي وَسْطِ النَّاسِ
الْفَضَّةُ الصَّافِيَّةُ وَلَا تَنْحَاسُ

شُوفُ حَالِي يَا الْعَالِي
مَا أَشَيْنَكَ بِطَبِيعِهِ
وَالْقَلْبُ فِيهِ الْخَدِيعَةُ
وَتَعَاوَنُوا عَلَى شَرِيبِ الْقَهَاوِي
وَالْجَبْحُ مَنْ تَحْتَ خَاوِي
بِالْفَرْخِ وَالشُّكْرِ دِيمَهُ
فَعَلُهُ يَرْجَعُ لَهُ غُرِيمَهُ¹
وَحَمَمْتُ فِي الْأَرْضِ سَاعَهُ
وَتَتَوَضُّ مَنْ الْجَمَاعَةُ
الْوَجْهَ تَضْوِيَةُ الْحُسَانَةِ
الْعَرِيَّانِ نَوْضُوهُ مَنْ حَدَانَا
يَا كَاسَرْنِي مَنْ ذِرَاعِي
وَرَكَّبْتُ مَنْ كَانَ رَاعِي²
تَتَقَرَّبُ مَا بَيْنَ الدَّلَاحِ
وَمَاتَهُمْ فِي بَيْرِ مَالِهِ قَاغُ
وَلَعَبُ خَزَّهَا فَوْقَ مَاهَا
هُمَا سَبَابُ خَلَاهَا³
وَإِذَا عَيْنِيكَ فِي الْمَلَامَةِ فَرَزْنِي
وَالثُّوبُ اللَّيِّ كَانَ وَافِي عَرَّانِي

¹ عبد الرحمن المجذوب: رباعيات سيدي عبد الرحمن المجذوب، ص 84.

² المصدر نفسه، ص 85.

³ لمصدر نفسه، ص 87.

قَلْبِي تَقْطَعُ بِالْأَمْوَاسِ
مَنْ كَانَ كَوَايِ لِلنَّاسِ
مَثَلْتُ رُوحِي لِلْحَمَامِ
مَنْ فَوْقَ مَا بَانَ دُخَانُ
مَنْ التَّلَجَّ عَمِلْتُ مَطْرَحُ
مَنْ الْقَمَرُ عَمِلْتُ مَصْبَاحُ
يَا وَيْحَ مَنْ طَاحَ فِي بَيْرِ
فَرَفَرُ مَا صَابَ جَنْحَيْنِ
رَاحَ ذَاكَ الزَّمَانُ وَنَاسُهُ
وَكُلُّ مَنْ يَتَكَلَّمُ بِالْحَقِّ
الْمُصَبِّطُ مَا ذَرَى بِالْحَافِي
الَّذِي رَاقَدَ عَلَى الْقَطِيفَةِ دَافِي
حَلِيلُ مَنْ مَاتَتْ أُمُّهُ
وَمَا صَابَ حَدٌّ يَلْفُهُ
إِذَا كَانَ السَّعْدُ يَتَنَجَّرُ مِنْ عُودِ
وَإِذَا كَانَ السَّعْدُ مِنْكَ يَا مَسْعُودِ
سُبْحَانَكَ يَا خَالِقَ الْبَحْرِ
يَا عَبْدُ تَفَكَّرْ الْمَوْتَ
يَا قَارِيَيْنِ عِلْمُ التَّوْحِيدِ

مَا جَاءَ بَرًّا نَلُوحُهُ
يَصْبِرُ لَكَيَّاتِ رُوحُهُ¹
مَبْنِي عَلَى صَهْدِ نَارِهِ
وَمَنْ تَحْتَ طَابُوا حَجَارُهُ
وَبِالنَّجُومِ وَنَسْتُ رُوحِي
وَبِالنَّجُومِ وَنَسْتُ رُوحِي²
وَصُعَابُ عَنْهُ اِطْلُوعُهُ
بَكَى وَسَالُوا ذَمُّوعُهُ
وَجَاءَ ذَا الزَّمَانِ بِقَاسِهِ
كَسَرُوا لَهُ رَأْسَهُ³
وَالزَّاهِي يَضْحَكُ عَلَى الْهَمُومِ
وَالْعَرِيَانِ كَيْفَاشُ يَجِيهِ النُّومُ⁴
وَبَابَاهُ فِي الْحَجِّ غَايِبُ
وَاضْحَى مَا بَيْنَ الدَّوَاوِيرِ سَايِبُ
انْجَرَّ سَيِّينُ عُودٍ غَيْرُ مَنْ عُودِي
يَا سَقَامُ السَّعْدِ سَقَمَ لِي سَعْدِي⁵
وَالْحُوتُ فِيهِ بِلَا عُدَادِهِ
وَالْخَاتَمَةُ وَالشَّهَادَةُ
هَذَا الْبُحُورُ تَغْبِي

¹ عبد الرحمن المجذوب: رباعيات سيدي عبد الرحمن المجذوب، ص88.

² المصدر نفسه، ص89.

³ المصدر نفسه، ص90.

⁴ المصدر نفسه، ص91.

⁵ المصدر نفسه، ص92.

يَعْرِفُوهَا أَهْلُ التَّجْرِيدِ

يَا الْفَرُوجُ يَا الْفَرُوجُ

لَوْ كَانَ تُصَلِّيَ وَتَصُومُ

ابْنُ آدَمَ إِلَيَّ ضَاعَ دِينُهُ

يُعِيشُ فِي الْحَيَاةِ مَعَ رَهِينِهِ

احْرَثْ حَرَّتَكَ وَنَقِيهِ

اعْطِي طُعَامَكَ لَا تَمْنِيهِ

يَا سَائِلِنِي عَلَى قَرْنِ التَّلَطَّاشِ

الْكِسْوَةِ كِسْوَةِ الْمَسْلَمِينَ

حَجَّيْتُ سَبْعَ حَجَّاتٍ

رُجِيتُ نَفْسِي تَبْقَى

الْوَاقِفِينَ مَعَ رَبِّي¹

يَا مُوَلَى الْأَوْقَاتِ الصَّحِيحَةِ

مَا تَجُوزُ فِيكَ الذَّبِيحَةُ²

مَا بَقِيَ لَهُ فِي الدُّنْيَا حِسَابُ

حَتَّى يَأْتِيَ يَوْمَ الْحِسَابِ

فِي الصَّيْفِ خَرَجَ عَشُورُهُ

حَتَّى وَآلِي مَنْ غَيْرِ رَبِّي لَا تَزُورُهُ³

اَكْهَلْ مَا فِيهِ مَارَهُ

وَالْقُلُوبُ قُلُوبُ النَّصَارَى

وَتُبْتُ سَبْعَ تَوْبَاتٍ

لْغَيْرِ رَبِّهَا لَا أَبَاتُ⁴

ما قاله في الحب والمرأة:

مَا أَزَيْنُ النِّسَاءَ بِضَحَكَاتٍ

الْحُوتُ يُعُومُ فِي الْمَاءِ

سُوقُ النِّسَاءِ سُوقُ مَطْيَارٍ

يُورِيوُا لِيكَ مَنْ الرِّبْحِ قَنْطَارُ

يَا اللَّيِّ تَعِيطُ قُدَّامَ الْبَابِ

مَا يَقْسَدُ بَيْنَ الْأَحْبَابِ

لَوْ كَانَ فِيهَا يَذُومُوا

وَهُمَا بَلَا مَا يُعُومُوا

يَا دَاخِلُهُ رُدُّ بِالْكَ

وَيَذِيوُا لِيكَ رَأْسُ مَالِكٍ

عَيْطُ وَكُنْ فَاهَمُ

غَيْرِ النِّسَاءِ وَالْدَّرَاهِمِ⁵

¹ عبد الرحمن المجذوب: قال المجذوب، ص41.

² المصدر نفسه، ص42.

³ المصدر نفسه، ص44.

⁴ المصدر نفسه، ص45.

⁵ عبد الرحمن المجذوب: رباعيات سيدي عبد الرحمن المجذوب، ص84.

لَا يَعْجَبُكَ نَوَّارُ دَفْلَى
لَا يَعْجَبُكَ زَيْنُ طَفْلَةٍ
بُهِتَ النِّسَاءُ بِهَيْتَيْنِ
يَتَحَرَّضُوا بِاللَّفَاعِ
كَيْدُ النِّسَاءِ كَيْدَيْنِ
رَاكِبَةٌ عَلَى ظَهْرِ السَّبْعِ
حَدِيثُ النِّسَاءِ يُونَسُ
يُذِيرُوا شَرَكَةَ مِنَ الرِّيحِ
مَرَوَّانَ لَقِيَّتُهُ يَخْمَمُ
هَذَاكَ مِنْ زَوْجَةِ الْهَمِّ
حُبِّيبي إِذَا غَضِبَ مَا صَبَّتْ لَهُ طَبٌّ
نَجِيبُ الْقَهْوَةِ وَنَصَبٌ
حُبِّيبيكَ حَبَّةُ
إِذَا حَبَّكَ حَبَّةُ أَكْثَرُ
مَكْتُوبُ رَبِّي نُودِيَّةُ
وَاللِّي نَحْبُهُ نَخْلِيَّةُ
يَا قَلْبِي نَكْوِيكَ بِالنَّارِ
يَا قَلْبِي خَلَفْتُ لِي الْعَارُ
لَا فِي الْجَبَلِ وَادٌّ مَعْلُومٌ
لَا فِي الْعَدُوِّ قَلْبٌ مَرْحُومٌ
اللِّي حَبَّكَ حَبُّو
وَاللِّي كَرَهَكَ لَا تَسْبُو

فِي الْوَادِّ دَائِرُ ظَلَايِلِ
حَتَّى تَشُوفُ الْفَعَايِلِ¹
مَنْ بُهِتَهُمْ حَيْتُ هَارِبِ
وَيَتَخَلَّلُوا بِالْعَقَارِبِ
وَمَنْ كَيْدُهُمْ يَاحْزُونِي
وَنَقُولُ الْحَدَاةُ يَاكُلُونِي
وَيَعْلَمُ الْفَهَامَهُ
وَيَحْسَنُوا إِلَيْكَ بَلَا مَا
وَاصِلُ الْعُظْمِ فِي لَهَاتِهِ
بِفَعَالِهَا عَذَابَاتُهُ²
بَعْدَ الْمَحَبَّةِ جَفَانِي
وَنَحْدَثُهُ بِالْمَعَانِي³
وَالسِّرِّ اللَّيِّ بَيْنَكُمْ تَخْفِيَّةُ
وَإِذَا تَرَكَكَ لَا تَسْأَلْ عَلَيْهِ
وَالصَّبْرُ وَاجِبٌ عَلَيْنَا
يَا نَاسُ مَا اعْتَاها غَيْبُهُ
وَإِذَا بُرِيتَ نَزِيدُكَ
وَتَرِيدُ مَنْ لَا يُرِيدُكَ⁴
وَلَا فِي الشِّتَاءِ رِيحٌ دَافِي
وَلَا فِي النِّسَاءِ عَهْدٌ وَافِي⁵
وَفِي مُحَبَّتِهِ كُنْ صَافِي
وُخْلِيَّةُ تَلْقَ الْعَوَافِي

¹ عبد الرحمن المجذوب: رباعيات سيدي عبد الرحمن المجذوب، ص85.

² المصدر نفسه، ص87.

³ المصدر نفسه، ص88.

⁴ المصدر نفسه، ص89.

⁵ المصدر نفسه، ص90.

الطَّيْرُ، الطَّيْرُ مَا ظَنَيْتُهُ يَطِيرُ
خَلَى قَفْصِي وَعَمَّرَ قَفْصَ الْغَيْرِ
الَّتِي عَلَيْنَا احْنَا دَرْنَاهُ
خَيْطُ الْمَحَبَّةِ فَنِينَاهُ
عَيْنِيكَ وَحَوَّاجَبُكَ سُودُ
يَا نَابِشَةَ الْأَرْضِ بِالْعُودِ

مَنْ بَعْدَ مَا وَالَفُ
رَمَانِي فِي بُحُورِ خَلَّانِي تَالَفُ
وَالَّتِي عَلَى اللَّهِ هُوَ بِيَهُ اذْرَى
مَا خَصَّاتُو غَيْرَ الْمَذْرَى¹
وَسَوَّالْفَاكُ هَنْدَوِيلَةَ
اتَكَلَّمِي يَا هُنَيْلَةَ²

¹ عبد الرحمن المجذوب: رباعيات سيدي عبد الرحمن المجذوب، ص91.

² المصدر نفسه، ص91-92.

قصيدة "الزَّجْجَة" -

1. مَازَلْتِي
2. مَعْرُشَةَ فَالسَّمَا
3. مَا كَيْفَكَ نَخْلَةً
4. مَا كَيْفَكَ صَفْصَافَةً
5. وَلَا
6. طُولُ
7. عُرِيْشَةٍ

* * *

8. مَازَلْتِي
9. مَعْرُشَةَ ظِلَالِكَ
10. لِّلِّي هَارِبِينَ
11. مَنْ الْعَجَّاجُ
12. وَمَنْ نِيرَانُ
13. مَا قَدَرُ عَلَيْهَا
14. حَتَّى مَا
15. وَلَا
16. نَوَّ
17. غُيُومَهَا
18. نَوَّاحَهُ
19. هَطَّالَةً
20. مَنْ عَيْنُونَ السَّمَا

* * *

21. يَا مَا شَهَدْتَ
22. عَلَى بَطَالٍ
23. وَقَفْتُ
24. بَصْدُورُ
25. عَرِيَانَةٌ
26. فِي
27. وَجْهَ
28. عَدِيَانُ
29. نِيرَانَهَا
30. فِي الْمَدَنُ
31. وَالْدُّشْرُ
32. كَانَتْ زَهَّارَةٌ

* * *

33. يَا مَا شَهَدْتِي
34. عَلَى وَلِيَا
35. وَصَالِحِينَ
36. جَاوُ قَاصِدِينَ
37. ظُلَالَكُ
38. وَخَضِرَةٌ وَرَاقَكُ
39. إِلَيَّ مَا هِيَ مَيِّتَةٌ
40. وَلَا مَذْبَالَةٌ

* * *

41. يَا مَا

42. شَهْدَتِي

43. عَلَى عِشَاقٍ

44. قَصْدُوكَ

45. يَتَخَبَّأُوا

46. فِي حُضْنِكَ

47. مَنْ الْعِيُونُ

48. الْحَاسِدَهِ

49. وَ الْغَدَّارَةَ

50. يَا مَا

51. شَهْدَتِي

52. عَلَى نَسَا

53. حَلَّتْ حَزَامُهَا

54. عِنْدُ غَصَانِكَ

55. جِائِكَ

56. قَاصِدَةً

57. وَ دُمُوعُهَا

58. وَيَدَانِ هَدَّارَةَ

59. طَامِعَةً فَالضَّنَّايَةَ

60. وَ السَّعْدُ الزَّيْنُ

61. حَتَّى مَا تَتَخَدَّعُ

62. فَلَيَّامِ الْغَدَّارَةَ

63. يَا مَا

64. حَتَمَاتُ
65. بِكَ طُيُورُ
66. مَنْ زَوْجَةَ صَيَّادُ
67. مَا رَحِمْتُ
68. عِيُونُ حَبَّارَةٍ
69. جَاوَكُ الدَّجَالِينُ
70. فِي
71. آخِرُ
72. الزُّمَانُ
73. قَوْمُ
74. هَاجُوجُ
75. وَ مَاجُوجُ
76. قَوْمُ بَنِي كَلْبُونُ
77. اللَّيْ هَدُّوا الدَّارُ
78. عَلَى
79. كُلُّ وَلِيَّةٍ
80. وَ كُلُّ مَغْبُونُ

* * *

81. شَهْدُوكُ ..

82. شَهْدُوكُ ..

83. عَلَى

84. دَمُ غَزِيرُ

85. سَالُ

86. كِي الْوَيْدَانُ
87. الْهَائِجَةُ
88. ذَبْحُوا
89. فِي حَجْرِكَ صَبِيَّانُ
90. مَا زَالَ مَا شَبَعَتْ
91. مَنْ حَلِيبُ امِّهَا
92. عَلَّقُوا
93. عَلَى غُصَانِكَ
94. رِيْسَانُ
95. عِيَاتُ عِيُونِهَا
96. الْمَشْرَعَةُ
97. تَسْتَجْذِي
98. فِي بَيَّانِ السَّمَاءِ

* * *

99. شَهْدُوكُ
100. شَهْدُوكُ
101. عَلَى
102. دَمُ صَبِيَّاتٍ
103. نَغَصَبْتُ
104. فِي عَزٍّ
105. شَبَابِهَا
106. سَرَقُوا
107. مِنْهَا زِينُهَا

108. السُّوَالِفُ
109. الطَّائِحَةُ
110. عَلَى الصُّدُورِ
111. وَ حَمْرَةُ الْخُدُودِ
112. اللَّيِّ
113. حَتَّى
114. الشَّمْسُ
115. غَارَتْ
116. مَنْ نُورُهَا⁽¹⁾

⁽¹⁾ زينب الأعوج، نواراة الهبيلة، شعر شعبي، دار الفضاء الحر، الطبعة الأولى، 2002، الجزائر، ص 9-21.

-قصيدة دموع الحرّة-

1. يا بِلَادِي ...
2. حَاجِينِي
3. لِقَلْبِكَ لَزِينِي
4. وَعَلَى صَدْرِكَ
5. نَنِينِي
6. بِلَادِي
7. يَانَوَّارَةَ الْكُوَانِ
8. بِلَادِي يَا بِلَادِي
9. يَا وَرْدُ وَرِيحَانُ
10. لِقَلْبِكَ لَزِينِي
11. وَلِصَدْرِكَ
12. ضُمِّينِي
13. وَحَكِيلِي
14. وَاشْ أَلَلِّي صَارُ
15. بِلَادِي
16. يَا وَرْدُ وَرِيحَانُ
17. خَطْفُوا مَنَّا
18. رِيحَةَ لَحَبَقُ
19. وَ النَّوَّارُ

* * *

20. يَا بِلَادِي...
21. حَاجِينِي

22. عَلَى سُبُوع
23. هَائِمًا فَالْوَيْدَانُ
24. وَعَلَى اللَّيِّ خَلَّى
25. دَمٌّ وَلَدَاكَ
26. طُوفَانُ

* * *

27. يَا بِلَادِي
28. حَاجِبِي
29. عَلَى اللَّيِّ خَلَّى
30. دُمُوعُ بَنَاتِكَ
31. حُرْقَةُ نِيرَانُ
32. بِلَادِي يَا بِلَادِي
33. يَا نَوَّارَةَ لَكْوَانُ
34. مَنْ سَمَّاكَ
35. هَجَرُوا لَطِيَّارُ
36. وَشَكُونُ اللَّيِّ قَالَ
37. بَنَاتِكَ وَوَلَدَاكَ
38. بَعْدُ الْهَمَّةُ
39. فَالْغُرْبَةُ تَتَّهَانُ
40. يَاكَ تَرَابِكَ
41. الْمَسْقِي بِدَمِّ جَدَادِي
42. طَعْمَهُ حُبٌّ وَ حَنَانُ

* * *

43. يَا بِلَادِي...
 44. حَاجِنِي
 45. الْقَلْبُكَ لَزِينِي
 46. وَ عَلَى صَدْرِكَ نَنِينِي
 47. يَاكَ هَجَمْتُ
 48. عَلَيْنَا غِيلَانُ
 49. سَكَنْتُ لَغَيْبُ
 50. وَ الْغِيرَانُ
 51. وَخَلَاتْنَا
 52. حُجَّايَةَ
 53. هَازُ الزَّمَانُ
 54. مَنْ بَنَاتُكَ
 55. سَرَقْتُ
 56. حُمْرَةَ الْخُدُودُ
 57. شَهَاتُ وَلَدَاكَ
 58. بِالْكَذْبُ
 59. وَ الْوُعُودُ
 60. وَ رُمَاتُكَ
 61. فَزْهِيرُ النَّارُ

* * *

62. بِلَادِي يَا بِلَادِي
 63. يَا نَوَّارَةَ لَكْوَانُ
 64. خَطْفُوا

65. ضَوّ
66. شُمُوسَكَ
67. رَجُمُوا الْقَمَرَ
68. وَعَمَاوَا
69. نُجُومَكَ قَاعْ
70. وَحَتَّى الْجَنَّةِ
71. دَارُهَا
72. تَتَشَرَّى وَ تَتَبَاعْ

* * *

73. يَا بِلَادِي...
74. حَاجِنِي
75. الْقَلْبُكَ لَزِينِي
76. وَلَصْدْرَكَ
77. ضُمِّينِي
78. بِلَادِي
79. يَا عَزِيزَهُ عَلَيَّ
80. شَكُونُ اللَّيِّ قَالَ
81. رَاحُ تَكُونِي فَالْذُّونِيَّةُ
82. بِلَادِي يَا بِلَادِي
83. يَا عَزِيزَةً عَلَيَّ
84. شَكُونُ اللَّيِّ قَالَ
85. رَاحُ تَتَيَّمُ فِيكَ
86. أَوْلَادُ وَ كُلُّ صَبِيَّةٍ

87. وَ تَسْكُنُ الْقُبُورَ

88. كُلِّ وَلِيَّةٍ

89. بِلَادِي يَا بِلَادِي

90. يَا غَالِيَهُ عَلِيٍّ

91. تَقْتُلُوا فِيكَ حُضَرَ

92. وَ رَحَّالَهُ بَدْوِيَّةٍ

93. شَرَّابِينَ الدَّمِ

94. مَا شَفَعُوا

95. فِي شَيْخٍ

96. لَا مَرَا

97. حَامِلٌ

98. لَا وَلَدٌ

99. لَا بَنِيَّه

100. بِلَادِي

101. يَا بِلَادِي

102. يَا سَاكِنَهُ

103. دَمٌ أَفَادِي

104. قُولِي لِي

105. لَمَنْ أَنْصَبَرُ

106. وَ نَهْدِي

107. وَلَمَنْ

108. نَحْكِي

109. بِمَحَايِنِي

110. اوَعْدِي

111. شُكُونٌ...

112. شُكُونٌ...

113. يَبْرَدُ

114. سَمٌ

115. عَبْدُ الْقَادِرِ

116. وَاحْمَدُ وَ الْهَادِي

117. وَعَزُّ الدِّينِ

118. مَا زَالَ

119. عَلَيْنَا

120. يُنَادِي

* * *

121. يَا بِلَادِي..

122. حَاجِبِي

123. الْقَلْبُكَ لَزِيْنِي

124. وَعَلَى صَدْرِكَ نَنِيْنِي

125. بِلَادِي يَا بِلَادِي

126. الْغُولُ

127. رُمَاكَ

128. فَالْغُبِيْنَةُ

129. وَلُمِيْمَه

130. مَا زَالَهَا تُصَادِي

131. عَلَى الْخَمْسِ وَلِيْدَاتُ

132. الَّذِي قَتَلُوهُمْ

133. فِي غَارٍ

134. تَحْتَ جُنَيْنِهِ

135. بِلَادِي يَا بِلَادِي

136. يَاكَ حَبَابِي

137. عَلَيَّ غَابُوا

138. لَا حَدَّ

139. فِيهِمْ يَرُدُّ

140. وَلَا مَنْ

141. نَسَمَعُ جَوَابَهُ

* * *

142. شَكُونُ

143. يُنْشَفُ دُمُوعُ

144. رَجَاءٌ وَرِحَابُ الْبُنْيَةِ

145. وَيَمَّاتُ كَاتِبُ الْمَكْوِيَّةِ

146. وَشَكُونُ يُصَبِّرُ

147. بَنِيَّتُ بُؤْخُبْزَه

148. لَمَقَرَّرُ

149. فِي صُبْحِيَّةِ

150. شَحَالُ قَدْنِي

151. نَحْسَبُ وَنَعْدِي

152. فَالْوَجُوهُ الْغَالِيَةِ عَلَيَّ

153. وَ يَمَّاتُ هِشَامُ

154. مَا زَالَ دُمُوعُهَا

155. عَيْونُ جَرَائِيهِ

156. وَاللِّي صَارَ

157. مَا هُوَ حَجَّائِيهِ

158. وَلَا مَنَامَ

159. وَعَيْونُ

160. يُوسُفُ

161. مَا زَالَ

162. مَفْتُوحَهُ

163. عَلَى لِيَّامَ

* * *

164. يَا بِلَادِي

165. حَاجِبِي

166. الْقَلْبُكَ لَزِيْنِي

167. وَلَصَدْرُكَ ضَمِيْنِي

168. أَنَا طَفِيْلٌ صَغِيْرٌ

169. قَبْلَ الْوَقْتِ

170. وَلَيْتَ رَاجِلٌ كَبِيْرٌ

171. حَرَقُوا الدَّارَ

172. وَالدَّوَّارَ

173. وَقَتَلُوا

174. بُوَيَ لَحْنِيْنٍ

175. بِلَادِي يَا بِلَادِي

176. يَا سَاكُنْهُ مَمُّو عَيْنِيَّه
177. أَنَا لَبْنِيَّه الْمَغْصُوبَه
178. طُولُ حَيَاتُهَا
179. تَبَقَى مَعْطُوبَه
180. بَابَا بَاعْنِي
181. لِلْأَمِيرِ الْغَدَّارُ
182. لَزَوَاجِ الْمُتَعَه
183. طَامَعُ فَالْجَنَّةِ
184. وَ الْمَالُ
185. مَا خَافُ رَبِّي
186. مَا خَافُ النَّارُ
187. بِلَادِي يَا بِلَادِي
188. وَاشْ دَارُوا فِيكَ
189. أَنَا لُمِيمَه الْمَكُوبَه
190. خَلَّوْا كُبَيْدَتِي مَشُوبَه
191. مَا ذُرَيْتُ حَالِي
192. فِي صَبَحُ
193. وَلَا فِي عَشِيَّه
194. وَلِيدِي
195. مَا تَفَكَّرُ حَلِيبُ
196. مَا تَفَكَّرُ حَنِيَّه
197. بَاعْنِي لِلْأَمِيرِ الْغَدَّارُ
198. فِي لَيْلَه ظَلَمِيَّه

199. غَدْرُ شَيْبِي وَ كُبْرِي

200. وَ بَابَاهُ الْمَسْكِينُ

201. فَالْغُرْبَهُ مَا يَدْرِي

* * *

202. يَا بِلَادِي...

203. حَاجِبِي

204. الْقَلْبُكَ لَزِيْنِي

205. وَ عَلَى صَدْرِكَ نَنِيْنِي

206. وَحَكِي لِي

207. وَاشْ أَلِّي صَارْ

208. يَاكَ أَنَا

209. لَعْرُوسَهُ الْمَخْطُوفَةُ

210. فِي ذِيكَ

211. اللَّيْلَهُ الْمَكْشُوفَهُ

212. مَا خَلَاوْنِي

213. نَفَرَحْ بَعْرِيْسِي

214. وَلَا

215. لُمِيْمَهُ

216. تُغْنِي لِي فِي عُرْسِي

217. لَمَنْ نَشْكِي

218. بَقْصَتِي وَ قَرَّاحِي

219. غَصْبُونِي

220. وَ خَطْفُوا

221. دَمُ صَبَاحِي

222. بِلَادِي

223. يَا بِلَادِي

224. يَاكَ أَنَا

225. فِي قَلْبِي

226. زَهْرَتُ

227. نِيرَانُ

228. رَانِي

229. كِي

230. لَحْطَبُ

231. مَشْوِيَّه

232. هَائِمَه فَالطُّرْقَانُ

233. صَبَحُ وَ عَشِيَّه

234. نَجْرِي

235. وَرَا عِيُونُ حَسَنِي

236. وَعَبْدُ الرَّحْمَانُ

237. وَ انْشَفَ دُمُوعُ فَتَحِي

238. اللَّيِّ مَا زَالَهَا طَرِيَّه

239. يَمَّا

240. وَبُويَ

241. وَ خَاوَتِي

242. لَعَزَا زُ عَلِيٍّ

243. الْمُوسُ فَاتُ

244. عَلَيْهِمْ بُشُوفَتُ

245. عَيْنِيَّ

246. الذَّبَّاحِينَ

247. خَلَّوْنِي

248. شَاهِدَهُ عَلَى الْقَصِيَّةِ

249. مَنْ ذَاكَ الْيَوْمُ

250. مَا نَشَفْتُ

251. دَمُوعُ

252. عَيْنِيَّ

* * *

253. يَا بِلَادِي يَا بِلَادِي

254. يَا بِلَادِي حَاجِبِي

255. الْقَلْبُكَ لَزِيْنِي

256. وَعَلَى صَدْرِكَ نَنِيْنِي

257. يَا بِلَادِي شُكُونُ يَحَنُ

258. وَيَشُوفُ فِي حَالِي

259. وَ أَنَا عَلَى لِيَّامُ

260. نَدْفَنُ فِيْكَ

261. كُلُّ عَزِيْزُ

262. وَ غَالِي

263. كَيْفُ نَغْفَرُ

264. لِّلِيْ فَالْوَيْدَانُ

265. سَيِّحُ دَمِّي

266. وَاللّٰی بِمَآسِهِ

267. شَرَّحْ لَحْمِي

268. يَا غُبْنِي

269. وَعَلَى حُورِيَه

270. وَيَمَّاتُ كَرِيمَه لُوخِيَه

271. يَا غُبْنِي

272. وَعَلَى حُورِيَه

273. مَا زَالَهَا تَنَوَّح

274. عَلَى لَبْنِيَه

275. فِي رَمَضَانَ

276. تَسْتَنَّاهَا

277. تُوَلَّى

278. فِي لَعْسِيَه

279. يَاكَ الْخَدَّاعِينَ

280. ذَبَحُوا لَبْنِيَه

281. وَاشْ يُصَبِّرْ

282. أَنَيْسَه

283. عَلَى لَوْحِيْدْ

284. وَيَمَّاتُ هِشَامْ

285. كَيْتَهَا

286. مَا زَالَ مَكْمِيَه

* * *

287. يَا بِلَادِي...

288. حَاجِنِي

289. الْقَلْبُكَ لَزِينِي

290. وَعَلَى صَدْرِكَ نَنِينِي

291. أَنَا

292. شَابَّه

293. وَ شَيْبُولِي رَاسِي

294. قَتَلُوا كُلَّ

295. حَبَابِي وَ نَاسِي

296. مَا خَلَّوْلي حَدْ

297. لَمَنْ نُوَصِّي

298. مَا صَبَّتْ شَاهِدَه

299. مَا صَبَّتْ قُبْرُ

300. دُمُوعِي

301. تَهَذُ الْجِبَالُ

302. وَتَزِيدُ

303. تَفَتَّتْ

304. الْحَجَرُ

305. يَا بِلَادِي

306. رَانِي كُلُّ يَوْمٍ نَصَادِي

307. لَا سَمَاحَ لَا غُفْرَانَ

308. اللَّيْ فَتَّتْ كِبَادِي

309. وَ اللَّيْ فَالْغَيْبُ

310. شَتَّتْ أَوْلَادِي

311. يَا بِلَادِي...

312. حَاجِبِي

313. الْقَلْبُكَ لَزِيْنِي

314. وَلْصَدْرُكَ ضُمِّيْ

315. يَا بِلَادِي...

316. اللّٰي سَرَقُوا مِنْكَ

317. رِيْحَةُ لَحْبَقْ وَ النَّوَّارُ

318. فَتُّوا لَحْمِي

319. وَ غَرَقُوْنِي فِي لَحْزَانُ

320. فَالْكَيْسَانُ شَرَبُوا دَمِّي

321. بِالْمِيْزَانُ

322. بَاعُوا لَحْمِي

323. جَائِيْنُ

324. يَطْلُبُوْا مِنِّي

325. السَّمَاحُ

326. وَ الْغُفْرَانُ

327. يَا بِلَادِي....

328. حَاجِبِي

329. الْقَلْبُكَ لَزِيْنِي

330. وَعَلَى صَدْرُكَ نَنِيْنِي

331. وَحَكِي

332. لِي

333. وَاشْ

334. اللَّي

335. صَارْ

336. يَاكَ

337. الْمَعْطُوبْ

338. رَاهْ

339. يَعِيطْ

340. عَلَى دَمُّهْ

341. اللَّي مَا رَاخْ يُكُونْ خُسَارَهْ

342. لُمِيمَهْ

343. دَارَتْ قَبْرُهْ

344. فِي وَسْطِ الدَّارْ

345. تَبَاتْ تَحَاجِيَهْ

346. وَتَقْرَأْهُ فَلْشَعَارْ

347. صَوْتَهَا

348. صَدَّاحْ

349. مَا كَيْفُهْ

350. غِيَوَانْ

351. مَا كَيْفُهْ

352. مَدَّاحْ

353. يَاكَ

354. الوَنَّاسُ

355. رَاهُ مَنْ قَبْرُهُ

356. يَبَاتُ عَلَيَّ عَسَّاسُ

357. مَا

358. تُغِيبُ

359. مَا

360. تَحْنِي

361. الرَّأْسُ

362. يَا بِلَادِي

363. شُكُونُ إِلَيَّ قَادِرُ

364. يَعْقَلُ جُنُونِي

365. وَيَعَاقِبُ

366. الَّذِي ذُلُونِي

367. وَغَبُونِي

368. يَا بِلَادِي

369. يَاكَ أَنَا قَلْبِي

370. رَاهُ لَحْمَةٍ

371. مَا هُوَ حَدِيدُ

372. مَا هُوَ صَمَّةُ

373. يَا بِلَادِي

374. بَدْمُوعُ

375. الْحُرَّةُ نَبْكِيكَ

376. نَفْضَحُ

377. وَنَقُولُ
378. وَاشْ
379. دَارُوا
380. فِيكَ
381. نَفْضَحُ اللَّي
382. خَانَ عَرْضَكَ
383. وَمَوَالِكَ
384. وَاللِّي فَالطُّرْقَانِ
385. ذُبَحَ زَيْنُ
386. بُنَاتُكَ وَوَلَدُكَ
387. وَاللِّي فَالظَّلْمَةَ
388. بَغَى يَغْمُ شَبَابُكَ
389. يَا بِلَادِي
390. بَدْمُوغُ
391. الْحُرَّةُ نَبْكِكَ
392. نَفْضَحُ وَ نَقُولُ
393. وَاشْ
394. دَارُوا
395. فِيكَ
396. نَفْضَحُ اللَّي
397. فَالْكَيْسَانَ
398. شَرَبَ دَمَّكَ
399. وَاللِّي بِالْمِيزَانِ

400. بَاغَ عَرْضَكَ
401. وَلَحَمَّكَ
402. يَا بِلَادِي
403. بَدْمُوغْ
404. الْحُرَّةُ نَبْكِيكِ
405. وَ نَفْضَحْ وَ نَقُولْ
406. وَاشْ دَارُوا فِيكَ.....؟؟؟؟؟؟؟؟ (1)

(1) زينب الأعوج، نواراة الهبيلة، ص 117 إلى 156.

قائمة

المصادر و المراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

المصادر:

1. عبد الرحمن المجذوب، قال المجذوب، تح: عبد الرحمن رباحي، مكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط1، 2000.
 2. عبد الرحمان المجذوب، القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمن المجذوب تح: نور الدين عبد القادر البسكري، القول المأثور، تقديم عادل بن الحاج الجزائري، دار هومة الجزائر، ط2، 2010.
 3. عبد الرحمن المجذوب، رباعيات سيدي عبد الرحمن المجذوب، تح: ميلود الشريف ، دار الكتب العلمية، لبنان، ط01، 2011.
 4. زينب الأعوج، نواراة الهبيلة، شعر شعبي، دار الفضاء الحر، الطبعة الأولى، 2002 الجزائر.
 5. أبو مدين بن سهلة، ديوان أبي مدين بن سهلة ،تح: شعيب مقنوني، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2001، 2002، وهران.
- #### المراجع التراثية:
6. ابن الأثير: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تح: مصطفى جواد، جمال سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1956.
 7. ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الكوفي ، وبدوي طبانة، مؤسسة الرسالة، القاهرة، ط1، 1962.
 8. الباقلائي محمد بن الطيب، إعجاز القرآن ، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف القاهرة، ط 1 1963.
 9. ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط3، 1981 .

10. أبي الحسن حازم القرطاجني :منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تقديم محمد الحبيب بن دوخة ،دار الغرب الإسلامي ،ط3 1986.
11. ابن خلدون، المقدمة، تحقيق : أحمد حامد طاهر ، الطبعة الأولى ، دار الفجر للتراث القاهرة ، 2004.
12. ابن رشيق القيرواني ، العمدة في صناعة الشعر و نقده ، تحقيق و تصحيح : السيد محمد بدر الدين النعساني الحلبي ، مطبعة السعادة ، مصر ، ط 1 ، 1980 .
13. الزركشي: الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط1، 1958.
14. الزمخشري، أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1998.
15. السكاكي، مفتاح العلوم، مكتبة و مطبعة مصطفى الباي طيبي و أولاده بمصر ، ط 5 1990.
16. سيبويه: الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988.
17. السيوطي جلال الدين أبو الفضل ، المزهرة في علوم اللغة وأنواعها ، القاهرة ، 1865.
18. السيوطي جلال الدين أبو الفضل، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، تحقيق: أحمد شمس الدين ، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1998.
19. الشريف الجرجاني: التعريفات ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1986.
20. ابن طباطبا :عيار الشعر ،تحقيق:محمد السلام ،منشأة المعارف ، الإسكندرية ط 3، دت.
21. ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط1، 1982

22. عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تصحيح و تعليق : السيد محمد رشيد رضا مطبعة صبيح ، 1960 .
23. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية ،بيروت ط1، 1982.
24. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، موفم للنشر ،الجزائر ، 1991.
25. ابن فارس: الصاحب في فقه اللغة و سنن العرب في كلامها ، تعليق: أحمد حسين بسج، منشورات محمد بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997.
26. أبي الفرج قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق الدكتور: محمد عبد المنعم خفاجي، - دار الكتب العلمية، بيروت - دت.
27. ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم ، تأويل مشكل القرآن ، تحقيق : أحمد صقر ، طبعة دار إحياء الكتب العربية القاهرة ، 1954.
28. القزويني، محمد عبد الرحمان، التلخيص في علوم البلاغة، ضبط و شرح :عبد الرحمان البرقوق، دار الكتب العلمية، لبنان، الطبعة الأولى ، 1904.
29. ابن هشام الأنصاري: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ج3، دار الفكر ، بيروت، دت.
30. ابن هشام: مغني اللبيب في كتب الأعراب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد المكتبة العصرية ،بيروت ، ط3، 1971.
- المراجع العربية الحديثة والمعاصرة:
31. ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار العلم العربي، ط1، حلب، 1997.
32. إبراهيم السامرائي: في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، دت.

33. إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجارم ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

34. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1984.

35. إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الثالثة ، 2003 .

36. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1965.

37. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، الطبعة الثالثة، مكتبة الانجلو المصرية، 2008.

38. إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي ، عصر الطوائف والمرابطين ، دار الثقافة بيروت، ط5، 1978

39. أحمد أمين: ضحى الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط9، 1972.

40. أحمد حامد الصراف، عمر الخيام: عصره ، سيرته، أدبه، فلسفته، رباعيته، مطبعة دار السلام، بغداد، العراق، دط، 1931.

41. أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط3 1971.

42. أحمد محمد صقر، القواعد الأساسية للنحو و الصرف للمرحلة الثانوية و ما في مستواها، مطابع روزو يوسف، القاهرة، دط، 2002-2003.

43. أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي: عالم الكتب، القاهرة، 1976.

44. أحمد مطلوب: أساليب بلاغية، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1975.

45. أحمد مومن: اللسانيات النشأة والتطور ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2002.

46. أحمد نصيف الجنابي : موسيقى الشعر ، هل لها صلة بموضوعات الشعر و أغراضه ؟ ، مجلة الأفلام ، ع 1 ، 1964.

47. أدونيس :سياسة الشعر ،دار الأدب ، بيروت ، ط1، 1985.

48. أماني سليمان داود: الأمثال العربية القديمة، دراسة أسلوبية سردية حضارية ، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2009.
49. آمنة الشمري: وظيفة الضمير التركيبية والدلالية في شعر النابغة الذبياني وطرفة بن العبد، مكتبة آفاق، ط1، الكويت، 2013.
50. بشير تاويريريت ، مناهج النقد الأدبي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008.
51. بن عبد الله شعيب أحمد، بحوث منهجية في علوم اللغة العربية، دار ابن خلدون للنشر والتوزيع.
52. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال ، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1983.
53. التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.
54. تمام حسن: البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، عالم الكتب ، القاهرة، 1993.
55. جهاد رضا : التصوير الفني في شعر العميان ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2011.
56. حسام البهنساوي ، العربية الفصحى ولهجاتها ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، 2004 .
57. حسن ناظم، البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، 2002.
58. حسين جمعة، مرايا الالتقاء و الارتقاء بين الأدبين العربي و الفارسي إتحاد الكتاب دمشق، دط، 2006.
59. حسين نصار، الأدب الشعبي العربي، دار الرائد العربي، بيروت، 1982.

60. حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
61. خالد مفلح عيسى، اللغة العربية بين الفصحي والعامية، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، طرابلس، 1987.
62. خليل عودة : المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي ، مجلة النجاح للأبحاث ، 1994 المجلد 2 ، العدد 8.
63. خير الله عصار: مقدمة لعلم النفس الأدبي، منشورات بونة للبحوث والدراسات ، عنابة، الجزائر، ط1، 2008.
64. ريمون طحان: الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1981.
65. سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ،كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ط 3 ، 1992 .
66. سعد مصلوح: الأسلوب ، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2002.
67. سليمان العطار: الأسلوبية علم و تاريخ، مجلة فصول ، 1981، المجلد الأول ، العدد الثاني ، ص133.
68. السيد أحمد الهاشمي: القواعد الأساسية للغة العربية ، مؤسسة معارف ، ط 2 ، بيروت، 2002.
69. السيد الشرقاوي: الملكة اللغوية في الفكر اللغوي العربي، المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، دت.
70. شفيق اللفوي: محاضرات المدارس اللسانية المعاصرة، دار الكتب، بيروت، ط 1 ، 2004.
71. شكري محمد عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، الطبعة الثانية ، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع ، الجيزة .

72. صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية، في شعرية القص والقصيدة: دار الآداب ، القاهرة، ط1، 1999.
73. صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق ، القاهرة، مصر الطبعة الأولى ، 1998.
74. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية ، القاهرة .
75. طه عبد الفتاح مقلد، الحوار في القصة و المسرحية و الإذاعة و التلفزيون ، مكتبة الشباب، مصر، د.ت.
76. عادل ضرغام: في تحليل النص الشعري، دار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف ، ط1، 2009 .
77. عباس الجراري: الزجل في المغرب، مكتبة الطالب ، الرباط، المغرب، د.ت.
78. عبد الرحمن حجازي: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي ، دراسة أسلوبية ، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ، ط1، 2005.
79. عبد الرزاق العجيلي: البنى الأسلوبية، دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2012.
80. عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب، تونس ، ط 2 ، 1982.
81. عبد السلام المسدي : قضية البنيوية ، منشورات دار أمية ، تونس، ط 1 ، 1991.
82. عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، تونس 1981 .
83. عبد العزيز المقالح: شعر العامية في اليمن، دار العودة، بيروت، 1978.
84. عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري: مكتبة المنار الزرقاء، الأردن، ط1، 1985.
85. عبد الفتاح عثمان: دراسات في المعاني والبديع، مكتبة الناشر، دمشق، 1982.

86. عبد الكريم مجاهد: العلاقة بين الصوت والمدلول ، مجلة المورد، مجلد: 14، ع 01، 1985.
87. عبد الله الغدامي : الخطيئة والتكفير ، دار السعاد الصباح ، ط3، 1993.
88. عبد الملك مرتاض : العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.
89. عبد الملك مرتاض: قراءة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلالي ،ديوان المطبوعات الجامعية،وهران، 1992.
90. عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية ، عالم المعرفة، 1998.
91. عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، 1984.
92. عدنان رضا النحوي : الأسلوب و الأسلوبية بين العلمانية و الأدب الملتزم بالإسلام ، دار النحوي للنشر و التوزيع ، الرياض ، ط 1 ، 1999 .
93. العربي دحّو: الشعر الشعبي و دوره في الثورة التحريرية الكبرى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.
94. عزيزة مريدن: القصة و الرواية، دار الفكر، دمشق، 1980.
95. علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر، القاهرة، ط 2، 1981.
96. علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي: مطبعة الأمانة، القاهرة، ط1، 1996.
97. علي عمران، شعرية اللغة، مقاربة أسلوبية في مدونة الحسين بن الضحّاك الشعرية، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، د.ط، د.ت.
98. علي ملاحى: المجرى الأسلوبى للمدلول بالشعرى العربى المعاصر، ط 1— دار الأبحاث، الجزائر، 2007.

99. عيد بلبع: أسلوبية السؤال ، رؤية في التنظير البلاغي ، دار الوفاء، القاهرة، ط 1، 1999.
100. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، ط 1 ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، 2008 .
101. فخيران أنق الحاج، أمير الدين عالم شاه بن فخيران مود الحاج إسماعيل، دراسة أسلوبية في شعر ابن الاخلف، الطبعة الأولى، مكتبة الآداب ، 2008، القاهرة.
102. كيلاني حسن سند :حازم القرطاجني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1986.
103. ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ و دلالتها في البحث البلاغي و النقدي عند العرب ، دار الحرية للطباعة ، بغداد 1980 .
104. مجد محمد الباكير البرازي : في النقد الأدبي الحديث، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان، ط1، 1986.
105. محسن أطميش: دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
106. محمد إبراهيم عبادة: الجملة العربية دراسة لغوية ونحوية، منشأة المعارف، ط 1، الإسكندرية، مصر، 1988.
107. محمد أبو موسى: خصائص التراكيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبة، ط3، القاهرة، د.ت.
108. محمد الأوارغي: اكتساب اللغة في الفكر العربي القديم، دار الكلام للنشر والتوزيع، الرباط، د.ت.
109. محمد الخبو: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، أنشودة المطر لبدر شاكر السياب نموذجاً، دار الجنوب للنشر ، تونس، 1995.
110. محمد المرزوقي: الأدب الشعر، الدار التونسية للنشر ، تونس، 1967.

111. محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، مكتبة الخانجي، دار الفكر ، ط 2 ، 1971.
112. محمد بنيس : الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر ، دار توبوقال للنشر ،الدار البيضاء ط 1، 1990 .
113. محمد زكي عشاوي :قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ،دار الشروق ،القاهرة 1994.
114. محمد سليمان : ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن 2007 .
115. محمد شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، المكتبة المكية ، مكة المكرمة، 1995.
116. محمد طاهر درويش : في النقد الأدبي عند العرب ، مكتبة الشباب ، 1977 .
117. محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995..
118. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ط2، مكتبة لبنان ناشرون، 1994.
119. محمد عبد عبد الله عطوات : اللغة الفصحى والعامية ،دار النهضة العربية ،بيروت ، 2003، .
120. محمد عبيد الحمزاوي: فن الحوار و المناظرة بين الأدبيين الفارسي و العربي في العصر الحديث، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2001.
121. محمد عزام : الأسلوبية منهجا نقديا ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1989.
122. محمد عيد: المستوى اللغوي للفصحى واللهجات والنثر والشعر، عالم الكتب، القاهرة، 1981

123. محمد كريم الكواز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات ، دار المنشورات ، جامعة السابع من أبريل ، ليبيا ، ط 1 د ت.
124. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 1986.
125. محمود السعران: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، مصر، دت.
126. محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي، مفهومه ومضمونه، دار الأدب العربي للطباعة، مصر، 1972،
127. محمود عكاشة: التحليل الأسلوبي في ضوء علم الدلالة، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والمعجمية، دار النشر للجامعات ، القاهرة، ط2، 2011.
128. مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2002.
129. مصطفى بيطام: مظاهر المجتمع و ملامح التجديد من خلال الشعر في العصر العباسي الاولن ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 5، 1995.
130. مصطفى حركات: قواعد الشعر ، دار الآفاق، الجزائر ، دت.
131. مصطفى سويف: الأسس النفسية في الإبداع الفني في الشعر خاصة ،دار المعارف بمصر، ط3 ، 1970.
132. مهدي المخزومي: في النحو العربي قواعد وتطبيق على المنهج العلمي الحديث، دار الرائد ،بيروت، لبنان، ط2، 1986 .
133. نازك الملائكة :قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين بيروت ، ط4، 1974.
134. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، بغداد، ط2، 1965.
135. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، 1967.

136. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، دت.
137. النعمان القاضي، أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، مصر، 1975.
138. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة الجزائر، ج1، 1997.
139. هادي نهر: دراسات في الأدب والنقد ثمار التجربة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011 .
140. يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية و التطبيق ، دار المسيرة عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2007 .
141. يوسف أمين قصير: حكايات وفلسفة، مطبعة شفيق، بغداد، 1976.
142. يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر 2002.
- المعاجم والموسوعات:**
143. ابن منظور، لسان العرب، ج، دار صادر بيروت لبنان، ط 4 2005 .
144. الخليل بن أحمد الفراهيدي : معجم العين ، تح: عبد الحميد هندراوي ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط1، 2003.
145. العربي دحو: موسوعة الشعر الشعبي في الجزائر، النشأة ، المضمون، البناء، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة ، الجزائر، ط2، 2013.
146. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.
147. المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية ، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة، مادة ملك ، ط1، 2000.

المراجع المترجمة:

148. أ. ف. تشيتشرين : الأفكار و الأسلوب ، دراسة في النص الروائي و لغته ، ترجمة : حياة شرارة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978 .
149. بيار جيرو: الأسلوب و الأسلوبية ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الاتحاد القومي بيروت ، ط1، د.ت .
150. جوليا كريستيفا: علم النص ، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1991.
151. رولان بات ، درجة صفر في الكتابة ، ترجمة محمد برادة ، دار الطليعة ، بيروت لبنان ، الطبعة الثانية ، 1982
152. رومان جاكوبسون وموريس هالة: أساسيات اللغة ، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط1، 2008.
153. رينيه ويليك، أوستن واران: نظرية الأدب ، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ ، السعودية، 1992.
154. رينيه ويليك، أوستن واران: نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972.
155. عمر الخيام، رباعيات عمر الخيام ، تعريب أحمد صافي النجفي، تقديم: السعيد بوطاجين، دار ربحانة الجزائر، ط1، 2003.
156. غيورغي غاتشف: الوعي والفن دراسات في تاريخ الصورة الفنية ، ترجمة: نوفل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح ، عالم المعرفة، القاهرة، 1990.
157. قولفديترش فيشر: دراسات في العربية، ترجمة: سعيد حسين بحيري، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005.

158. والترج أونج: الشفاهية والكتابة، ترجمة: حسن البنا ومحمد عصفور، عالم المعرفة الكويت، 1994.
159. يان موكاروفيسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، ترجمة: ألفت الروبي، مجلة فصول ، العدد 5، 1984.
- المجلات و الدوريات:**
160. أحمد عبد المعطي حجازي: مجلة الدستور، العدد 391، مؤسسة العروبة، لندن، 1985 .
161. أحمد نصيف الجنابي : موسيقى الشعر، هل لها صلة بموضوعات الشعر وأغراضه ؟ ، مجلة الأقلام ، ج 4 ، ع 1 ، 1964 .
162. خليل عودة، المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، 1994 المجلد 2 ، العدد 8 .
163. رابح بونار: الشعر الشعبي وتطوره الفني، مجلة آمال، عدد 69، ط4، 1969 .
164. سليمان العطار، الأسلوبية علم و تاريخ ، مجلة فصول ، 1981 ، المجلد الأول ، العدد الثاني .
165. عبد الخالق العف:تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة الجامعة الإسلامية المجلد التاسع العدد الثاني ،غزة، 2001.
166. كاصد الزيدي، الإيحاء الصوتي في تعبير القرآن ، مجلة العرب، ع 5-6، المملكة العربية السعودية، 2005.
167. ماجد الجعافرة: في قصيدة أبي تمام البائية في فتح عمورية، دراسة في الموسيقى والإيقاع، مجلة آداب الرافدين ، ع27، 1995.
168. محمود عياد : الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف ، مجلة فصول ، 1981 ، المجلد 1 ، العدد 2.

169. نادية طاهير: ظاهرة التكرار وحركية المعنى في الخطاب الشعري ، نماذج من شعر ابن مسايب ، مجلة التبیین، العدد32، الجزائر، 2009.
170. نصر أبو زيد ، مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني ، مجلة فصول ، 1984 ، العدد الخاص بالأسلوبية .
171. وفاء محمد كامل: البنيوية في اللسانيات ، مجلة عالم الفكر ، عدد05، 1989.
172. يمنى العيد: خطوط عريضة في البحث عن هوية القصيدة العربية الحديثة، مجلة الكرمل ، ع2، 1982.

الأطروحات:

173. سالم امحمد عمر الهروس، شعر جميل بن معمر دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، معهد البحوث والدراسات العربية، قسم الدراسات الأدبية و اللغوية ، القاهرة 1996.
174. صفية بن زينة: القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة، أنشودة المطر للسياب أنموذجا، أطروحة دكتوراه ، مخطوط ، جامعة وهران، 2012-2013.
175. نهيل فتحي أحمد كتانة: دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، أطروحة ماجستير مخطوط ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة النجاح الوطنية ، 1999-2000.
- مرجع باللغة الفرنسية:

176. Ahmed Tahar : La Poesie Populaire Algerienne ,Melhum, Rythme, Mètres, Forme, SNED. Alger, 1975..

الموقع الإلكتروني:

177. مصطفى حركات: الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي من الموقع الإلكتروني :ماي 2015

<https://www.facebook.com/Permalink>

فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع
	كلمة شكر
	إهداء
أ-د	مقدمة..
	مدخل: اللغة العربية بين الفصحى و العامية.
08	1-نشأة اللغة العربية
11	2-عوامل نشأة اللغة العربية قبل الإسلام
13	3-اللغة العربية بعد الإسلام
23	4-التعبير الشعري الشعبي والتعبير الشعري الفصيح وخصائص كل منهما
	الفصل الأول: الأسلوبية والتحليل الأسلوبي للشعر الشعبي
30	1-الأسلوبية: المفهوم والدلالة.
34	2-الأسلوبية واللغة.
36	3-علاقة النص بالمؤلف.
37	4-مناهج الأسلوبية.
42	5-الأسلوبية والنقد المعاصر
46	6-الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي.
52	7-وظيفة الأسلوبية .
55	8-أهمية التحليل الأسلوبي للشعر الشعبي .
55	9-كيفية التحليل الأسلوبي للشعر الشعبي.
57	10-أزمة التحليل الأسلوبي للشعر الشعبي.
	الفصل الثاني أدوات التعبير الشعري الشعبي ومستوياته في قصيدتي: كَيْفَ عَمَلِي وَحَيْلَتِي وَوَحَدَ الْغَزَالُ لـ أَبِي مَدِينِ بْنِ سَهْلَةَ
64	1- أدوات التعبير الشعبي في القصيدتين .
64	1-1-الاستفهام
66	1-2-النداء

69	1-3-أسماء الإشارة
70	1-4-الأسماء الموصولة
71	1-5-أدوات الشرط
73	1-6-حروف الجر
75	1-7-التكرار
81	1-8-الحوار
91	2-مستويات التحليل الأسلوبي في القصيدتين.
91	2-1-المستوى الصوتي
94	أ-مفهوم الإيقاع
96	ب-الإيقاع الداخلي(الموسيقى الداخلية)
105	ج-الجرس اللفظي
109	د-الموسيقى الخارجية
116	2-2-المستوى الصرفي
117	أ-الأفعال
123	ب-المشتقات
126	ج-الصفة المشبهة
129	د-دلالة الألفاظ في القصيدتين
132	3-2-المستوى التركيبي
132	أ-أنماط التراكيب النحوية
134	ب-دلالة الضمائر
140	ج-دلالة الجلة
141	د-السمات الأسلوبية للعربية الدارجة من خلال قصيدتي ابن سهلة
	الفصل الثالث خصوصية التعبير الشعبي وأبعاده الأسلوبية في رباعيات عبد الرحمن المجذوب
145	1-تشكيل رباعيات عبد الرحمن المجذوب

145	1-1-تعريف الرباعيات لغة واصطلاحا
149	1-2-التعريف برباعيات عبد الرحمن المجذوب
154	2- الأبعاد الأسلوبية للتعبير الشعبي في رباعيات المجذوب.
154	1-2-النظام الصوتي عند المجذوب ودوره في بناء الدلالة
155	أ-الإيقاع الداخلي للرباعيات(الجرس اللفظي)
157	ب-التكرار
162	ج-الموسيقى الخارجية
164	2-2-خصوصية رباعيات المجذوب من خلال البنيتين الصرفية والتركيبية
164	أ-البنية الصرفية في رباعيات المجذوب
173	ب-البنية التركيبية في رباعيات المجذوب
180	2-3-المعجم الشعري ودلالته في رباعيات المجذوب
181	أ-مصادر الألفاظ في رباعيات المجذوب
188	ب-الحقول الدلالية في رباعيات المجذوب
	الفصل الرابع ملكة التعبير الشعبي وبنياته الدالة عند زينب العوج من خلال قصيدتي: الزبوجة و دموع الحرّة
197	1-ماهية الملكة.
197	1-1-لغة
197	1-2-اصطلاحا
199	1-3- ملكة التعبير والأسلوبية التعبيرية والفردية
200	2- ملكة التعبير الشعبي وبنيته الصوتية الدالة من خلال قصيدة الزبوجة.
200	1-2-دراسة الصوت المنفرد
200	2-2-الحركات الإعرابية
204	2-3-التكرار
207	2-4-الإيقاع
211	3- ملكة التعبير الشعبي وبنيته الصرفية الدالة.

211	3-1- مستوى بنية اللغة
213	3-2- النظامان الفعلي والاسمي
217	3-3- المشتقات
219	4- ملكة التعبير الشعبي وبنيته التركيبية الدالة.
219	4-1- الأساليب الفصيحة في شعر زينب الأعوج
220	4-2- الجملة الفعلية والاسمية
222	4-3- الأساليب الخبرية والإنشائية في قصيدتي الزبوجة ودموع الحرة
222	أ- الأساليب الخبرية في قصيدة الزبوجة
224	ب- الأساليب الإنشائية في قصيدة الزبوجة
226	ج- الأدوات التعبيرية من خلال قصيدة دموع الحرة
230	د- الذكر والحذف في قصيدة الزبوجة ودموع الحرة
234	5- ملكة التعبير الشعبي على مستوى الصورة
235	5-1- التشبيه
236	5-2- الاستعارة
237	5-3- الاستعارة في قصيدتي الزبوجة ودموع الحرة
238	5-4- الكناية
241	5-5- البناء الدرامي في القصيدتين
248-245	الخاتمة
250	ملحق الشعراء
250	أبو مدين بن سهلة
251	عبد الرحمن المجذوب
254	زينب الأعوج
256	ملحق النصوص
257	قصيدة كيف اعلمي وحيلتي
260	قصيدة وحد الغزال

262	من ديوان عبد الرحمن المجذوب
262	ما قاله في أحوال النفس والعصر
265	ما قاله في الحب والمرأة
268	قصيدة الزبوجة
274	قصيدة دموع الحرة
304-290	قائمة المصادر والمراجع
310-306	فهرس الموضوعات

Résumé

Ce travail consiste à étudier l'expression poétique populaire entre le langage éloquent et le langage dialectal. Dans cette étude, il est question de reconsidérer la poésie populaire par la revalorisation du langage dialectal.

A ce sujet, plusieurs interrogations ont été posées :

Quel est le moyen de revaloriser l'expression poétique populaire et comment prouver que son dialecte a un haut niveau ?

Où situer la langue de la poésie populaire par rapport à la langue académique ?

La poésie populaire a-t-elle besoin d'études critiques pour prouver ses éléments littéraires ?

Pour y répondre, nous avons proposé la stylistique et une analyse descriptive.

Ce travail contient une introduction, une préface, quatre chapitres et une conclusion.

La préface est intitulée : la langue arabe entre l'éloquent et le langage dialectal.

Chapitre 1 : la stylistique. Ce chapitre présente l'aspect théorique de la méthode critique examinée.

Chapitre 2 : Outils de l'expression populaire et ses niveaux dans la poésie de Boumediene Bensahla(Kifamaliwahilti et Wahd el ghazel

Chapitre 3 : les caractéristique de l'expression poétique et les dimensions stylistiques dans roubaïates Abderrahmane El Majdoub

Chapitre 4 : La compétence expressive poétique et ses structures sémantiques. chez Zineb Laouedj , d'après ses poèmes : Doumoueelhourra

LA conclusion reprend l'essentiel des résultats obtenus.