Ministry of Higher Education and Scientific Research

Ziane Achour University of Djelfa

Faculty of literature languages and arts

Department of Arabic Language and Literature

The artistic Image in Algerian popular Poetry

- Mabrouk Zouaoui as a model-

PhD thesis in Arabic language and literature
Specialization: Popular literature

Preparation of the student

- Aissa Bouzidaoui

:The supervision of Dr:

-Lakhder hashlafi

University year: 2019/2020

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة زيان عاشور الجلفة

كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

الصورة الفنية في الشعر الشعبي الجزائري

مبروك زواوي أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه LMD في اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب شعبي

إعداد الطالب:
عيسى بوزيداوي

إشراف الأستاذ الدكتور:
لخضر حشلافي

السنة الجامعية: 2019 - 2020 م/1441 - 1442هـ

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة زيان عاشور الجلفة

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

الصورة الفنية في الشعر الشعبي الجزائري

مبروك زواوي أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه LMD في اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب شعبي

إعداد الطالب: عيسى بوزيداوي

إشراف الأستاذ الدكتور: لخضر حشلافي

أعضاء لجنة المناقشة:

	اسم ولقب الأستاذ	الدرجة العلمية	المؤسسة الأصلية	الصفة
01	ا.د/ عبد الوهاب المسعود	أستاذ	جامعة الجلفة	رئيسا
02	أ.د/ حشلافي لخضر	أستاذ	جامعة الجلفة	مشرفا ومقررا
03	د/ رتيمي عمر	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الجلفة	مناقشا
04	د/ة منى بن الشيخ	استاذ محاضر (أ)	جامعة الجلفة	مناقشا
05	د/ بوعلاوي محمد	استاذ محاضر (أ)	المركز الجامعي آفلو	مناقشا
06	د/ رابح بوصبع	استاذ محاضر (أ)	المركز الجامعي آفلو	مناقشا

السنة الجامعية: 2019 ــ 2020 م/1441 ــ 1442هـ

إهداء

أهدي ثمرة هذا الجهد إلى أمي الكريمة رحمها الله تعالى

وإلى والدي الكريم حفظه الله تعالى، وأطال الله في عمره.

وإلى زوجي الكريم أم مؤنس، التي ضحت وصبرت على ما أخذته من حقها

في العمل على هذا البحث.

وإلى سائر الأسرة من صغيرها إلى كبيرها.

كلمة شكر وعرفان

عرفانا مني بالجميل، ومصداقا لقول النبي صلى الله عليه وسلم

يإنه لا يشكر الله من لا يشكر الناس، فإني أتقدم بالشكر الجزيل لصاحب

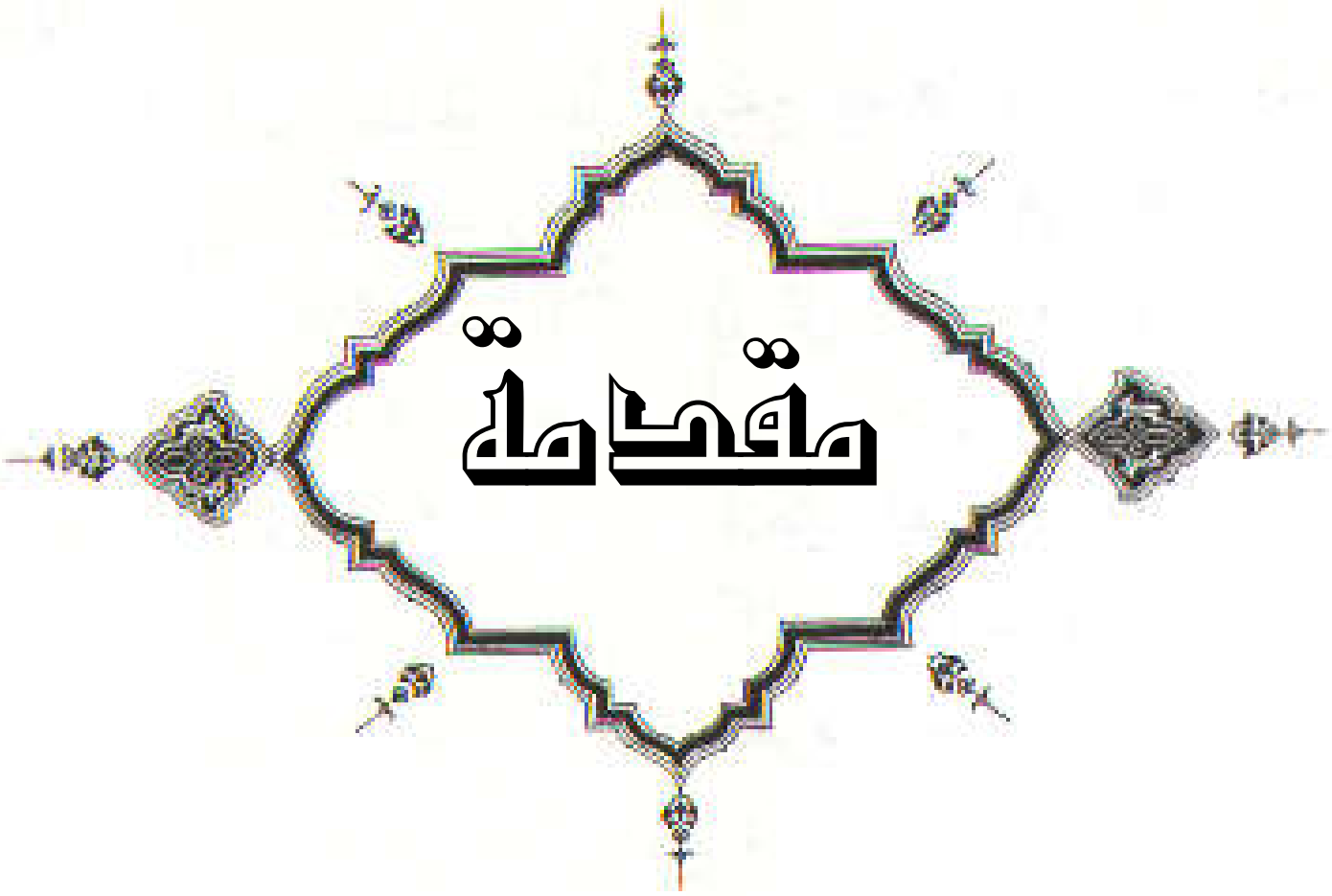
الفضل الأستاذ الدكتور حشلافي لخضر، الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه

القيمة في إشرافه على هذا العمل.

كما لا ننسى كل من قدم لنا يد العون من قريب أو من بعيد أساتذة وزملاء

وأخص بالذكر السيد عميد كلية الآداب واللغات والفنون الأستاذ الدكتور

المسعود عبد الوهاب


مقدمة

تزداد حاجتنا يوما بعد يوم إلى دراسة الشعر الشعبي، واكتشاف ما به من تمظهرات فنية، وتتبع قضاياه وموضوعاته ضمن مماحكة نقدية موضوعية في ضوء النظريات النقدية بمختلف مشاربها ومرجعياتها وأهدافها، حتى يحصل لنا من هذه المقاربات فضل إخراج شعرنا الشعبي – الشفاهي المروي أو المدون– من دائرته الضيقة؛ ليكون مدار بحوثات علمية دقيقة، توازي في عمقها ومقارباتها البحوث التي استخلصت من الشعر العربي الفصيح.

يشكل الشعر الشعبي تراثا غزيرا يسهم بفعاليّة إيجابية في الكشف عن المجتمع العربي، ومعرفة سلوكاته وعاداته وتقاليده وتطّلعاته، ومدى ارتباطه بماضيه، ويقدم ثمرة فكر وعقل قديم، ويرصد مجموع المشاعر المشتركة بين فئاته المختلفة، ويعد هذا الشعر نتاجًا فكريًا وتربويًا مهمًا يؤّثر في تفكير النّاس وتصرفاتهم، ويبين ما يجب أن يّتبع من السلوك، وينوه بأحداث ووقائع تاريخية، وأعمال وذكريات ذات تأثير بعيد في حياة الجماعة، ويعد من أهم الوسائل التي تدعم الّتقاليد، وتبرز القيم والأفكار التي أخذت بيد الخلف إلى الالتفاف على ماضيهم التليد، وتعمل على تعليم الأفراد، ووضع الأمور في مواضعها على حسب قيم جماعتهم، ومعايير ثقافة مجتمعهم، وتشحن النفوس بالمبادئ التي يجب أن يسيروا على هديها، وتملأ الضمائر بالقيم التي يجب أن يعتزوا بها، وبقواعد السلوك والمثل التي يجب أن يّتبعوها، وتحفزهم على العمل والّنشاط، كما تجعل الناس يلتقون على فهم مشترك؛ لتزيد في إمكانات تعاملهم وتفاعلهم، و تزيد في الّتضامن والّتماسك بينهم، وتؤكد وحدتهم.

ولعل الشعر الشعبي الجزائري تفجرت قرائح أصحابه وأنشدت بدائع القول في مناحي عدة، فاستلهموا طاقاتهم الفنية وأبانوا عن تمكنهم من نظم الشعر في موضوعاته وخصائصه الفنية، ورسموا معالمه الشكلية والمضمونية، وارتضوا له لغة شعرية تتقارب من فهم العامة، فخرج بصيغه المختلفة ليعبر عن مكنوناتهم وأشجانهم، وهمومهم ومشاغلهم.

لم تحظ الثروة الثقافية المتمثلة في الشعر الشعبي المحلي بحظ وافر من الدراسات العلمية ، باستثناء إشارات جانبية لبعض الاجتهادات ظهرت في بعض الدراسات الأكاديمية، فطرحت تساؤلات عدة، تحاول أن تلم بمكنونات هذا الطابع الشعري الشعبي، وتتلمس ما فيه من قضايا وخصائص فنية، ولذلك وقع اختيارنا على موضوع " الصورة الفنية في الشعر الشعبي الجزائري مبروك زواوي أنموذجا" ، وآثرنا في بحثنا هذا تتبع خصوصيات البناء الفني لدى مبروك زواوي وكيف استطاع ان يثبت مقامه الشعري في ديوان الشعر الشعبي الجزائري.

موضوعنا هذا اقتضى منا تسطير خطة تناسبه، وقد وردت في مدخل وثلاثة فصول مشفوعة بخاتمة وملاحق، ويمكننا تفصيل ذلك فيما يلي:

المدخل: تعرضنا فيه لمفهوم الصورة الفنية، وبينا مدلولها اللغوي والاصطلاحي، عند العرب والغرب، قديما وحديثا، وختمنا المدخل بحديثنا عن العلاقة التي تجمع بين اللغة والخيال والصورة.

والفصل الأول جاء بعنوان الشعر الشعبي الجزائري موضوعاته وخصائصه الفنية، وقد احطنا فيه بموضوعات الشعر الشعبي الجزائري وأغراضه، ثم انتقلنا للحديث عن الخصائص الفنية التي اشتمل عليها هذ الشعر

الشعبي، كاللغة والمعجم والمستوى التركيبي، والتصوير الفني بشكل عام

وكان الفصل الثاني يمثل لب الدراسة، إذ تعهدناه بتمظهرات الصورة الفنية في شعر مبروك زواوي، واستقرءنا شعره، واستنبطنا منه أشكال الصور الفنية، كالتشبيه والاستعارة والكناية والصورة المركبة.

أما الفصل الثالث فجاء بعنوان: جماليات الصورة الفنية لدى مبروك زواوي، حيث حاولنا في هذا الفصل أن نركز على معطى تشكل الصورة الفنية، فجاء حديثنا عن الرؤية الشعرية ودورها في تشكيل الصورة الفنية، ثم تطرقنا فيه إلى دور الحواس في بناء لغة الصورة الفنية، ثم بحثنا عن أهمية الانزياح في إعطاء صور جمالية ودوره في اكساب الصورة الفنية دلالات عميقة، ونهاية الفصل تطرقنا إلى جماليات الصوة المشهدية ولتكثيف الدرامي الذين تميز بهما شعر مبروك زواوي

وفي الخاتمة استخلصنا النتائج المتوصل إليها، في معرفة قيمة الشعر الشعبي الجزائري، وأهم القضايا التي عالجها، وما له من أشكال فنية جعلته يرقتي في درجة الإبداع، وبينا فيها عن طموح الشاعر مبروك زواوي ومدى تمكنه في نظم الشعر، واستلهامه لقواعده الفنية، وبينا عمق ممارسته لأشكال التصوير الفني في قصيده الذي يستنفذ الطاقة التصويرية المتراكمة في المخيال الشعبي.

أما الملاحق فقد قمنا بتعريف الشاعر مبروك زواوي ، وبسيرته العلمية والفنية الحافلتين بزخم المعرفة والثقافة والإبداع.

ثم ادرجنا في الملاحق أهم القصائد الشعرية التي نظمها مبروك زواوي، والتي كانت تمثل أس دراستنا، وهي قصائد تمكنا من سماعها من في شاعرنا، في عدة لقاءات جمعتنا به.

موضوعنا هذا جعلنا نتوخى منهيجة بحثية تتوزع بين النظري والتطبيقي، مما فرض علينا المنهج التحليلي الوصفي، والذي اسعفنا في الكثير من محطات كتابة هذا البحث؛ إذ قمنا بتتبع تمظهرات الصورة الفنية في شعر مبروك زواوي ، وكشفنا عن جمالياتها الفنية المختلفة.

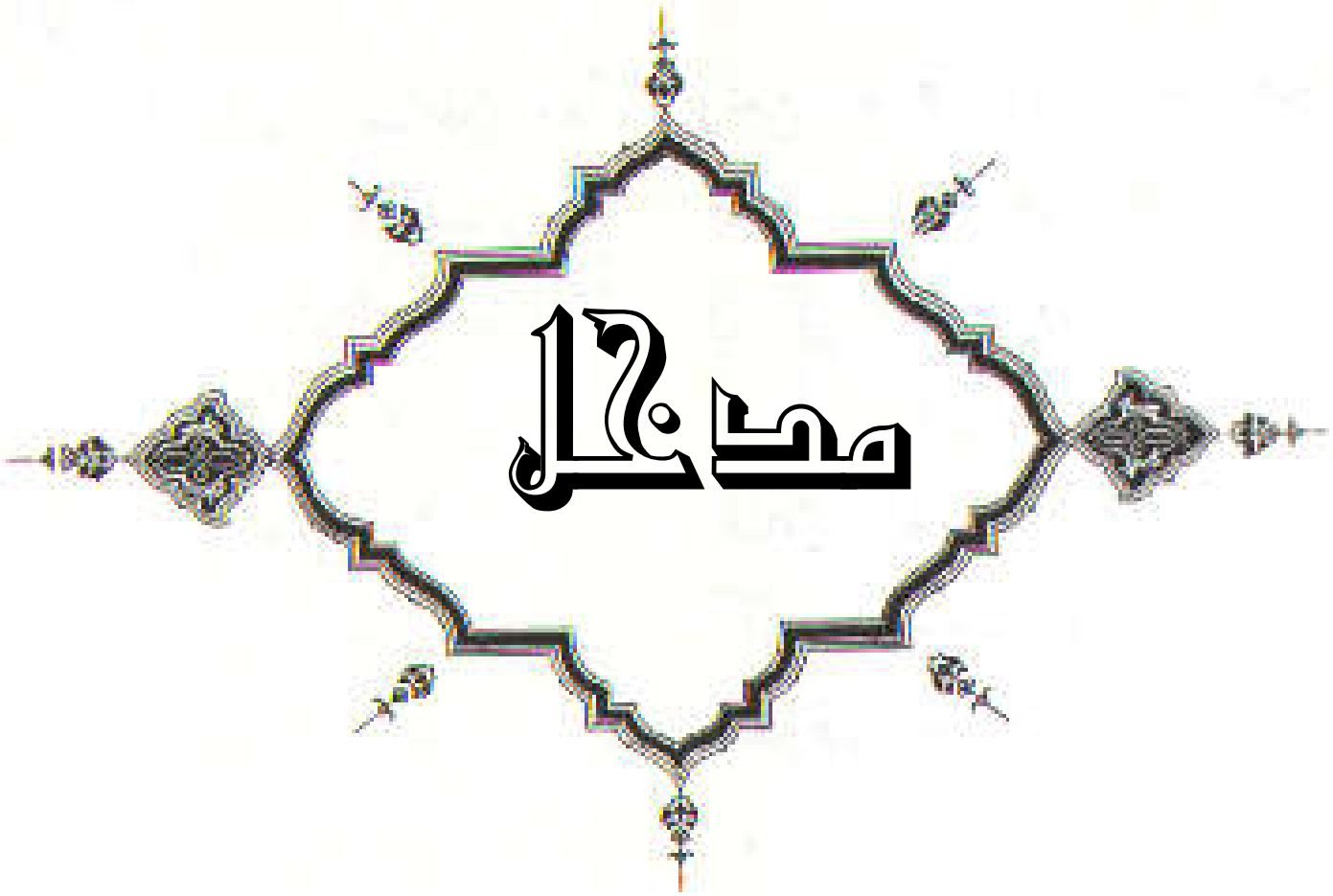
وإن كان ما من باحث تصدى لدراسة ما إلا شكا من صعوبات اعترضته لحظة اقترابه منها، وشغلته عن أن يجد فرصة لمواصلة ما دأب عليه، وهذه الدراسة كأي دراسة اعترضت إنجازها مشاكل وصعوبات لم يكن تخطيها بالأمر السهل، نذكر منها قلة الدراسات التي تناولت الصورة في الشعر الشعبي، ويضاف إليها عدم تطرق الباحثين من قبل للشاعر مبروك زواوي.

ما ذكرته هو جهد المقل، وهو عمل بشري يعتريه النقص، فما كان فيه من صواب فهو من الله سبحانه وتعالى، وما كان فيه من هفوات فمن قصوري لا تقصيري، ومن عجزي لا تفريطي، والحمد لله قبل وبعد كل شيء الذي أعانني على إتمام هذا البحث، وأسأله أن يجعل عملي هذا خالصا لوجهه الكريم.

إن كان من الواجب أن يذكر أهل الفضل بمكروماتهم، فإنني أتقدم بخالص الشكر إلى فضيلة الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور: حشلافي لخضر بما أفاءه علي وتوجيهات حكيمة سديدة، فله منا خالص الود.

وأتقدم بجزيل الشكر وعظيم التقدير والثناء والامتنان إلى جميع أساتذة الأفاضل بكلية الآداب واللغات والفنون بجامعة زيان عاشور بالجلفة، وخالص تقديري لأخي وصديقي الشاعر مبروك زواوي على كرمه وجوده، والشكر موصول إلى جميع الأصدقاء والإخوة الكرام الذين لم يبخلوا علينا بالإرشاد والتوجيه.

وآمل أن أكون قد وفقت وأسأل الله غفران الزلل والخطأ، إنه نعم المولى ونعم النصير.



مفهوم الصورة الفنية

1- توطئة:

تطرح مدونات الشعر الشعبي العربي الكثير من القضايا؛ إذ نقف فيها على جماليات الشعر الشعبي المفتوحة على مجالات موسعة بحكم خصوصياته البنائية والفنية والموضوعية، تبعا لصفاته اللغوية واللهجية والإيقاعية والشفاهية وأطره الثقافية، وما يمتلكه من مقومات تمكّن له في أخذ صفة الظاهرة الشعرية، ولعل التجربة الشعرية الشعبية ظلت تتمدد بتمظهراتها البنائية فانفتحت على تكثيف دلالي مشحون بدلالات علائقية فنية مبتكرة، حيث عمل الشاعر الشعبي على تكوين نصه الشعري ومعماريته، وأوجد له مصوغات فنية تمنح رسالته الشعرية إشعاعها الخاص؛ لأن الشاعر الشعبي "لا يكتفي بالتركيز على الدلالات المعجمية أوالمفاهيم الظاهرية أو العلاقات الاعتيادية للكلمات والسياق بل لا يكتفي بالمفاهيم المجازية أو الوجدانية الظاهرة فحسب إنما يستخدم موهبته وقدراته الخاصة في الإضاءة والكشف عن العلاقات والدلالات للكلمة أو السياق على كل المستويات الظاهرية أو الداخلية بحيث يضفى عليها أبعادًا نفسية وروحية تعمق من أثرها وتفتح أبواب الدلالات على مصراعيها"[1]، هذا المنطق يصدر عن الشاعر الشعبي كرؤيا تجريدية تخرج من الواقع الخيالي وفق كمياء اللهجة الشعبية التي تفجر الدلالات المكبوتة في قلب اللغة الشعرية الشعبية.

وليس ببعيد عن العلاقات البنائية التي تضيء الرؤية الفنية للنص الأدبي الشعبي، وتفجُر طاقات اللغة الشعرية في مضان الشعر الشعبي، فإن للبيان

[1] – أحمد محمد المعتوق الحصيلة اللغوية سلسلة عالم المعرفة ، العدد 212، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1997، ص132.

والتصوير دورهما الكبير في تشكيل مناحي عدة للنص الشعري الشعبي، إذ يكسبانه عنفوانه وسمته الفنية التي تخترق الموجود، وتبحث عن العميق المفقود، وهذا ما نسعى إليه في بحثنا هذا، وإذا كنا بصدد البحث في عمق الشعر الشعبي عن الصورة الفنية، فإنه من الجدير بنا الوقوف على دلالات هذين المصطلحين (الصورة، الفنية) والاحاطة بهما، لعلنا نمهد طريقنا إلا ادراك حقيقة التصوير الفني في الشعر الشعبي الجزائري، وبخاصة لدى شاعرنا مبروك زواوي.

2- تعريف الصورة الفنية:

أ- التعريف اللغوي للصورة:

اجتمعت قواميس اللغة العربية على تعريف موحد للصورة، حيث نجد تعريفها اللغوي لدى ابن فارس يحتمل دلالات ومعاني مختلفة ومتباينة فهي مكونة من المادة (ص ، و، ر .) فابن فارس قال: أن هذا الباب قياس ولا اشتياق فهي تطلق على الخلق والشكل والنوع والصفة والحقيقة ...ومعان آخرى كثيرة[1]. وقال أيضا:« من ذلك الصّورة؛ صورة كلّ مخلوق، والجمع صُور، وهي هيئة خلقته»[2]. يعني أن دلالة الخلق والهيئة من المعاني التي يوحي بها للفظ الصورة.

وعرفها ابن منظور في لسان العرب بأنها: « ... والجَمْعُ صُوَرٌ وصِوَرٌ وصُورُ, وقد صوّره فتصوّر ... وصَوّرَه الله صُورة حسنة فتصورَ ... قال ابن الأثير: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته

[1] – ينظر ابن فارس أبو الحسين أحمد بن زكريا ، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، سوريا، د ط، 1979، ج3، ص319.

[2] – المرجع السابق، ج320/3.

وعلى معنى صفته, يقال: صورة الفعل كذا وكذا، أي: هيئته, وصورة الأمر كذا وكذا، أي: صفته»[1].

أورد الزّبيدي معنى الصورة في تاج العروس فقال:« الصورة – بالضم – الشّكل، والهيئة، والحقيقية، والصّفة. ج: صُوَر – بضم ففتح – وصِوَر كعِنب. قال شيخنا: وهو قليل، كذا ذكره بعضهم ... وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة»[2].

وجاء في القاموس المحيط:« الصُّورَةُ جمع صُوَرٌ, وَصِوَرٌ كعِنَب, والصَّيّر, كالكَيّس لحسنها, و قد صَوَّرَه فَتَصَوَّر، وتُسْتَعْمَلُ الصّورة بمعنى النَّوْعِ والصِّفَة»[3].

مما سبق نستنتج أن المعان اللغوية للفظة "الصّورة" في المعاجم العربية قد اجتمعت على أنّها كلمة تحمل في ثناياها معاني الهيئة والشّكل والخلق والإبداع.

ب- التعريف اللغوي للفنية:

كلمة "الفنية" مشتقة من "الفنّ" ومادته (فنن)، وسنستعرض معانيها اللغوية من خلال تتبع الكلمة في المعاجم اللغوية، ونتبين مقاصدها الرامية إليها.

ووردت لفظة " الفن " في معجمه العين للخليل بن أحمد الفراهيدي بأنها « فن: الفَنُّ: الحال، والفُنونُ: الضُّرُوبُ ... والرّجل يُفَنِّنُ الكلامَ، أي: يَشْتَقُّ في فَنٍّ بعْدَ فَنٍّ»[1].

[1]– محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر, بيروت ط3, 1414هـ, ج4. ص 473.

[2] – الزبيدي السيد محمد المرتضي، تاج العروس، المكتبة الوقفية، ط2، 2008 ، ص 220.

[3]– الفيروز أبادي مجد الدين، القاموس المحيط, تحقيق العرقسوسي و آخرون, مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر و التوزيع, لبنان, ط8, 2005, ج1, ص 427.

في حين ابن منظور اطال في شرحها واستنطق معاني لفظة الفن ومشتقاتها ومختلف استعمالاتها، إذ يرى أنها :« فنن: الفن: واحد الفنون، وهي الأنواع، والفن الحال. والفن: الضرب من الشيء، والجمع أفنان وفنون، وهو الأفنون. يقال: رَعينا فنون النبات، وأصبنا فنون الأموال؛ وأنشد:

قد لبست الدهر من أفنانه *** كل فنّ ناعم منه حبر

والرجل يفنن الكلام أي يشتق في فن بعد فن، والتفنن فعلك. ورجل مفن: يأتي بالعجائب، وامرأة مفنة. ورجل معن مفن: ذو عنن واعتراض وذو فنون من الكلام ... وافتن الرجل في حديثه وفي خطبته إذا جاء بالأفانين»[2].

وقال ابن فارس في المقاييس:« (فن) الفاء والنون أصلان صحيحان، يدل أحدهما على تعنية، والآخر على ضرب من الضروب في الأشياء كلها. فالأول: الفن، وهو التعنية والاطراد الشديد. يقال: فننته فنا، إذا أطردته وعنيته. والآخر الأفانين: أجناس الشيء وطرقه. ومنه الفنن، وهو الغصن، وجمعه أفنان، ويقال: شجرة فنواء، قال أبو عبيد: كأن تقديره فناء»[3].

إنّ النّاظر في معاني الفن من حيث علاقتها بالكلام يجدها لا تخرج عن التنوع والإبداع؛ إذ هما متلازمان، فلا يكون إبداع من غير تنويع، ولذلك فالفنّ في اللّغة ليس مجرّد تنويع؛ بقدر ما هو تنويع مع جِدّة.

---

[1] – الخليل بن أحمد: العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، لبنان، د ت، د ط، ج8، ص372.

[2]– ابن منظور: لسان العرب، ج13/ص 326.

[3] – ابن فارس: مقاييس اللغة، ج4/ص435.

ج/ التعريف الاصطلاحي للصورة الفنية عند العرب:

قد يبدو من الغريب أن نجمع بين المصطلحين (الصورة، الفنية) في هذا التعريف، لكننا آثرنا أن نفعل ذلك حتى لا نقع في الاطالة والحشو ، وابتغينا هذا السبيل في دمجهما مع بعضهما البعض لما لهما من صلة وثيقة في الدراسات النقدية والبلاغية، إذ أن المعطى الصوري للفظين من داخل النص الادبي يشي بالرمزية التي تحملها الدلالة الاصطلاحية لهما معا.

تعد الصورة الفنية ركيزة ذات أهمية بالغة في بناء النص الأدبي، فاستأثرت بشكل كبير اهتمام النقاد قديما وحديثا، لدى الغرب والعرب ، لما لها من أهمية في عالم الشعر، ، فانطلقوا معرفين لها من وجهات نظر مختلفة، ومن زوايا متعددة، فمنهم من يرى أن مصطلح الصورة "للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعماري للكلمات"[1]، وهي وسيلة الشاعر في "نقل فكرته وعاطفته معا إلى قراءه أو سامعيه"[2]، فالصورة ميدان للعمل الذي يبرز مقدرة الشاعر في الاحتجاج العقلي والبرهان المنطقي، ومدى تمكنه من الصنعة الفنية، والتي تستهدف في المقام الأول الإقناع والتأثير، فيكون لهذا الإقرار بريق ذاتي، والصورة الأدبية وخاصة منها الحسية هي "أقوى في الدلالة على المعنى والإحساس به،...وأعمق كذلك وأبلغ في نقل التأثير المنشود من الصور الذهنية التي تلتمس

[1] – مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت لبنان ط2، 1983، ص3.

[2] – أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط7، 1964، ص242.

عناصرها من الواقع الحي الملموس"[1]، و هي في الفن تعني أحد الطرق التي يجنح إليها الفنان لتجسيد تجربته حيث يقتنص أجزاء وعناصر من الوجود ويكون بينها علاقات هي الخيط الذي يربط القصيدة .

والصورة الفنية هي تركيب لغوي لتصور معنى عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدة، عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص، فالشاعر يستخدم أشكالا من التعبير المتخيل لتوصيل أفكاره وعواطفه من خلال الإيحاء بها عن طريق التصوير، لينقل تجربته الخارجية ومعطياته الحسية وانفعالاته ومشاعره الداخلية، والخيال هو أساس الصورة مهما كانت درجته الفنية، فإليه يرجع تحقيق الاندماج بين اللاشعور والشعور وتحقيق التوافق بين الوحدة والتنوع وهو الذي يخلق العمل الفني، والخيال "أداة لا غنى عنه للفنان، لأنه لا يستطيع إلا بمعونته أن يتصور الأشياء والحوادث في صور حية قوية"[2] ، ونوه به عبد القاهر الجرجاني في باب المجاز بقوله: «يختصر البعد بين المشرق والمغرب، ويرينا الأضداد ملتئمة، ويأتينا بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين»[3]، لذلك فالشاعر له الحرية المطلقة في استخدام اللغة لينقل إلى السامع تأثيره ويتخذ من موسيقى الألفاظ معينا، حتى يعطي لصوره مذاقا خاصا ولونا مميزا، إنما يستعين

[1] – محمد زكي العشماوي ، النابغة الذبياني (مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية)، دار النهضة العربية بيروت، دط، 1980، ص 290.

2 – محمد رضا حسين، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1993، ص165.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأة وتعليق : محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004ص166.

بأقوى الطرق الإيحائية، والموسيقى هي طريق السمو بالأرواح والتعبير عما يعجز التعبير عنه.

وإذا قمنا باستحضار بعض التعريفات المشهورة التي بثها البلاغيون والنقاد، فإننا نجدها تستجيب لطاقة اللغة المتفجرة من داخلها عندما تستقر في عمق النظم الشعري، فقد تخيرنا من هذه التعريفات ما يشي بقوة الممارسة البلاغية التي تحاول أن تلامس الجوانب الفنية للنص الشعري.

إن الدرسين البلاغي والنقدي القديمين لم يوضحا معالم مصطلح الصورة الفنية، بل ظهرت إشارات مختلفة تحاول أن تبرر الطبيعة الفنية لأشكال التصوير البياني، وبخاصة في الشعر، وهناك من الدارسين المحدثين أمثال مصطفى ناصف، وعلي البطل، وجابر عصفور وغيرهم استنبطوا من التآليف البلاغية القديمة ما له صلة بالصورة الفنية.

يقف الجاحظ في طليعة البلاغيين القدامى وله تصور خاصة بالشعر؛ إذ ربطه بالصناعة والتصوير "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقروي، والمدنيّ. وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحّة الطبع وجودة السّبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير»[1]، فقد جعل الشعر صناعة لغوية تستحيل إلى جنس من التصوير المادي الملموس، وأنّ التصوير جنس من أجناس التّعبير، وجزء من أجزاء

[1] الجاحظ أبو عثمان عمر بحر، الحيوان، تح: بعد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى، البابي الحلبي واولاده، القاهرة، 1948، ج3، ص67.

الشّعر، وبالتالي فالتعبير والشعر عند الجاحظ أشمل من التّصوير، والصّورة بذلك جزء من أجزاء أخرى يتكون منها التعبير الشّعري على غرار جودة السّبك.

والصورة عند ابن طباطبا العلوي من خلال كتابه عيار الشعر تقتضي مهارات فنية متقنة ومحكمة من طرف الشاعر، فهو "كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف ويسديه وينيره، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه، وكالنقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقود بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها، وكذلك الشاعر إذا أسس شعره على أن يأتي فيه الكلام البدوي الفصيح لم يخلط به الحضري المولد، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها»[1]. فالنّسّاج أو النقّاش أو ناظم الجوهر ينطلق من مادّة عمله ليفاعل بينها وبين ما يحتاجه لينتظم عمله فيخرجه في زينة من حاله، وكذلك الحال مع الشاعر ينطلق من المعاني باعتباره أداة الصورة عنده، فيفاعلها باللفظ والوزن والنّظم والتركيب؛ ليشكّل لنا الصّورة.

فعبد القاهر الجرجاني في نظريته العلمية الدقيقة استطاع أن يعطي تصورا بلاغيا يقترب من الدلالة المعاصرة لمفهوم الصورة ، يقول: " اعلم أن قولنا "الصورة"، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبين إنسان من أنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك

[1] – ابن طباطبا العلوي محمد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005. ص8.

كان الأمر في المصنوعات"[1]، وتحدّث منتقدا حصر البيان فيما بين اللفظ والمعنى، فقال: «وذلك أنهم لما جهلوا شأن الصورة، وضعوا لأنفسهم أساسا، وبنوا على قاعدة فقالوا: إنه ليس إلا المعنى واللفظ، ولا ثالث وإنه إذا كان كذلك، وجب إذا كان لأحد الكلامين فضيلة لا تكون للآخر»[2]. تتشكل الصورة من خلال كيفية انتظام الألفاظ والمعاني.

ومنطق عبد القاهر في تصوره للشعر أنه لا مزية لشعر على شعر إلا فيما انتظم لفظه ومعناه معا، لأنّ النظم هو تلك علاقات التي تربط الكلمات ومعانيها، فقال في هذا: « واعلم أنه وإن كانت الصورة في الذي أعدنا وأبدأنا فيه من أنه لا معنى للنظم غير توخي معاني النحو فيما بين الكلم، قد بلغت في الوضوح والظهور والانكشاف إلى أقصى الغاية»[3]، وعبد القاهر الجرجاني بهذا يعطي للجانب النفسي والتخيلي مكانة في ثنايا الصورة الفنية، كون النّظم ارتسام معاني النحو وانتظام الألفاظ في النفس، وبالتالي فالصورة يتعاون في تأليفها المجاز والنّظم[4]، والصورة بكل ما سبق تمثيل عقلي لما هو حسي.

هذه بعض الإشارات انتقيناها من عمق البلاغة العربية القديمة، حيث عمل أصحابها على إعطاء تصور بياني للشعر، وقدموا لنا نظرياتهم بشكل علمي دقيق، إذ لمسنا فيها جدية المقاربة من خلال قياسها على التجارب الشعرية المميزة، وإذا كان من الصعوبة بمكان أن نستحضر كافة التنظيرات الخاصة بالصورة الفنية، فإن

[1] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص508.

[2] – المرجع نفسه، ص481.

[3] المرجع نفسه، ص362.

[4] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1982 ،1م، ص 283.

الدراسات الحديثة والمعاصرة استلمهت تلك الجهود وأقامت على جوانبها نظريات قمينة بالاهتمام.

درس مصطفى ناصف فكرة الصورة الأدبية وأبان عن مراميها، وماهيتها وأساليب تشكلها، وبين دورها في إضفاء اللمسة الفنية التي تخالف الاستعمال اللغوي المألوف. فهي في نظره □"الشكل المحس في العبارات والألفاظ "[1] . وهي : " منهج فوق المنطق لبيان الحقيقة والأشياء "[2]. يعني الاستعمال الذي يتجاوز السطحي ويتخطاه إلى البديل العميق؛ لأن البديل في شكل العبارة نطاقه أوسع "ولئن كانت الصورة بمحتواها البلاغي القديم ، تشتمل على التشبيه وضروب المجاز خصوصاً الاستعارة ، فإنها اكتسبت أبعاد ذهنية مجردة ومناحي رمزية ومن ثمة أسطورية ، و أُتيح لها أن تتحرر من ضرورة إيراد طرفين للمماثلة أو ربطها بالمشابهة ، وبذلك أصبح جمالها فيضاً داخلياً نابعاً من كونها صورة فحسب" [3]. فدلالة الصورة تتماز بالاتساع والشمولية، فهي تتخطى الحركية الخطية للبيان البلاغي، لأنها فيض من اللامحدود فنيا.

ونجد عبد القادر الرباعي حين استقرأ فكرة النظم لدى عبد القاهر الجرجاني،خرج بفكرة عن الصورة الفنية مفادها :"بأنها هيئة تثيرها كلمات الشعرية بالذهن ، شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن ."[4]، فهي الشكل الفني للألفاظ والعبارات ، وهذا بعد أن ينظمها الشاعر، في سياق بياني ليعبر عن جانب

[1] – مصطفى ناصف الصورة الأدبية ، ص3.

[2] – المرجع السابق، ص 80

[3] – المرجع نفسه ص 254

[4] – الرباعي عبد القادر : الصورة الفنية في نقد الشعر دراسة في النظرية والتطبيق دار العلوم الرياض 1984 ص 85

التجربة الشعرية الكاملة، في القصيدة مستخدمًا طاقات اللغة ،في الدلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز والترادف، والتضاد والمقابلة والتجانس ،من وسائل التفسير الفني، كما أن الألفاظ والعبارات ،هما مادة الشاعر الأولى ،الذي يبني منها الشكل الفني ،أو ينحت بها صوره الشعرية، وهي أيضا "مظهر خارجي جلبه الشاعر أو الكاتب ليعبر عن دوافعه وانفعالاته"[1] .

أما علي البطل فيراها: "بأنها تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان ،من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[2]. فالشاعر يعتمد على خياله في هذا الرسم ، وهي " تشكيل لغوي ، مكون من الألفاظ والمعاني العقلية، والعاطفية والخيال "[3]. أنه يتميز بالقدرة على خلق آثر موحد من الكثرة، فهذا الأخير يتميز بالقدرة على خلق سلسلة ،من الأفكار بواسطة فكرة موحدة سائدة، أو انفعال واحد مسيطر، في مرحلة واحدة متكاملة.

ربط جابر عصفور جعل الصورة الفنية بالشعر " نّ الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته فتتغير بالتالي مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها»[4]. وهي تعبير ودلالات محدثة للتأثير، فيقول:« إنّ الصورة طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير؛ فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنّها لا

[1] – عبد القادر الرباعي الصورة الفنية في شعر أبي تمام دار العلوم للطباعة الرياض ط 1 1989 ص 14

[2] – علي البطل الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث هجري : دراسة في أصولها وتطورها دار الأندلس، بيروت، 1981،ص30.

[3] – ينظر علي البطل الصورة الفنية في الشعر العربي في آخر القرن الثاني الهجري ، ص 30.

[4] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، دار الثقافة، مصر، د ط، 1994، ص07.

تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه»[1]، وعلى هذا فالصورة هي القدرة على التعبير على تلكم المعاني لا القدرة على تغييرها.

انفرد علي صبح برأيه وهو تحصيل لما استقرأه من المنظرين للصورة الفنية، فيرها مرتبطة بكيان النص المعنوي: فالوصول لمعنى الصورة ، ليس باليسير الهين ولا السهل اللين، ومن قال ذلك فقد إحتجبت عنه أسرار اللغة وجمالها المكون المستتر، وروحها المتجددة النامية ،وليس كمالها كما عند المناطقة، حدود جامعة ولا قيود مانعة[2].

د- الصورة الفنية عند الغربيين:

من اشهر المقولات الغربية في قضية الصورة الفنية هي في أبسط معانيها "رسم قوامه الكلمات"[3]، بمعنى أن اللغة هي أس التصوير وخاصة التصوير الشعري، وهي لبه وجوهره، ومن هنا انطلق الغربيون معرفين لها من زوايا عدة، يقول روبرت شولز:« الصورة هي رهان الشاعر في تحقيق شعرية النص بوصفه بنية من الصورة المتشابكة، و في الحقيقة أن الصورة هي المكان أو الحيز الملائم لمراهنات الزخرفة، و إذا كانت اللغة الشعرية هي عنق منظم بحق اللغة كما يقول الشكلانيون الروس، فهذا العنق يتبدد بأقصى هيجانه في فضاء الصورة، ذلك لأن

[1] المرجع نفسه، ص392.

[2] – ينظر :علي صبح الصورة الأدبية ونقد ، دار إيحاء الكتب العربية، القاهرة، ص 05.

[3] – لوسيل سيسل دي الصورة الشعرية ترجمة أحمد نصف الجنابي وآخرين مؤسسة الخليج 1984ص 81

النصوص مصممة لكي تثير فينا القلق قبل كل شيء، و يجب أن تقدر أي اطمئنان نحصل عليه»[1]. الصورة هي الفضاء الذي تنتظم فيه المادة الشعرية.

أما فرانسوا مورو فيرى « لفظة صورة من الألفاظ التي يجب على دارس الأدب أن يستخدمها بحذر و فطنة، فهي لفظة غامضة وغير دقيقة معا، غامضة لإمكانية أن تفهم بمعنى عام و غائم وواسع جدا و بأسلوب صرف، و غير دقيق لأن استخدامها في المجال المحدد للبلاغة مائع».[2] فالألفاظ هي سر الصورة الفنية واستخدامها البلاغي التمثيلي يعطيها التشكل الفني اللائق.

أورد فرانسوا مفهوما شايس للصورة وهي: « ليست الصور بالضرورة استبدال شيء بشيء آخر، أو تشبيه شيء بشيء آخر، وإنّما قد تكون أية كلمة حسيّة تستدعي استجابة الحواس وبالخصوص حينما تستعمل لشرح أو توضيح حجة مجردة، إنّ تحديدا من هذا القبيل يضع على نفس المستوى ظواهر لغوية خالصة وذلك باللجوء إلى التصوير»[3]. الصورة هي ظاهر لغوية في المقام الأول.

من خلال هذا العرض المختصر لبعض المقولات النقدية حول مفهوم الصورة الفنية فإننا نراها قد أجمعت على أن الصورة الفنية هي رسم بالألفاظ، ثم تتدحرج بين اللفظ والمعنى، ثم صارت امتزاجا بين الشكل والمضمون، وبعدها

---

[1]– روبرت شولز: السيمياء و التأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية لتوزيع المطبوعات، بيروت، ط1، 1944، ص 83.

[2] – فرانسو مورو: الصورة الأدبية، ترجمة علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع للنشر، دمشق، 1995، ص 20.

[3] فرانسو مورو: البلاغة المدخل لدراسة الصورة البيانية، ترجمة محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003، ص16–17.

شكلت تداخلا بين النظم والنفس، لتكون بذلك الصورة الفنية القدرة على نقل الشعور البديع المحرّك للنّفس في لفظ حسن ونظم جيد، من خلال ما يحيط بالقائل والمتلقي.

ومحاولة تحديد مفهوم معيّن للصورة الشعرية يعدّ ضربا من الاستحالة، وقد بيّنت بشرى موسى صالح صعوبة تحديد و تعريف مصطلح الصّورة بقولها:« عانت الصّورة الشّعرية اضطراباً في التّحديد الدّقيق مصطلحاً مستقراً حتى بدت تحديداتها غير متناهية, و صار غموض مفهومهاً شائعاً بين قسم كبير من الدّارسين»[1]، وقد حاولت هي نفسها إعطاء حد لها بقولها:« التّركيبة اللّغوية المحققة من امتزاج الشّكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موحٍ و كاشف و معبر عن جانب من جوانب التّجربة الشّعرية»[2].

لقد رأينا أن اعتماد الدارسين المتقدمين للصورة لم يخرج عن كونها أداة بلاغية، أي أنهم حصروها في الدرس البلاغي، باعتبارهم تناولوها بين اللفظ والمعنى، يقول علي البطل:« فإذا كان المفهوم القديم قد قصر الصورة على التشبيه والاستعارة بجميع أشكالها, فإن المفهوم الجديد يوسع إطارها, فلم تعد الصورة البـــلاغية هي وحدهـــــا المقصودة بالمصطلح بل قد تخلو الصورة –بالمعنى الحديث– من المجاز أصلا فتكون عبارات حقيقية الاستعمال, و مع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب»[3]، وبالتالي فالصورة الفنية هي نتاج تفاعل اللفظ والمعنى والخيال والنظم والشعور والقدرة على الترجمة والتبليغ والتأثير والتفاعل مع

[1] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث, ص19.

[2] المرجع نفسه، ص 20.

[3] علي البطل: الصورة في الشعر العربي, ص 200.

مكونات اللغة وما يحيط بها، يتخذها الشاعر مطية لتبليغ تجاربه ومشاعره ومكنوناته.

3- بين اللغة والخيال والصورة:

ثلاث أقانيم تكلل هام الشعر، والارتباطات الحاصلة بينها تجلي جوهر النظم، وهذا ما يدفع بالشاعر إلى تخيل الصورة الذهنية للعبارة أو البيت من خلال جرس المفردات وحركاتها، أي أنه يوظف الطاقات الإيحائية للغته توظيفاً تصويريا شكلياً، باعتبار اللغة "لغة انبثاق وتفجّر"[1]، واللغة هي "امتداد إنساني لسحر الطبيعة وأسرارها، وفي كل قصيدة عربية عظيمة قصيدة ثانية هي اللغة"[2]، لأن الموجود المباشر الحقيقي في النصوص الشعرية هو اللغة. ومنها تستمد الصورة تشكلها الفني.

وقد تملي الصورة الفنية الشعرية بوصفها انعكاساً للحالة الكامنة داخل اللغة، فعلى الشاعر أن يخلق جملة ارتباطات لغوية ويخرجها عن السياق المألوف إلى سياق لغوي مليء بالإيحاءات التصويرية الجديدة، ولاشك أن اللغة تحوي كلمات معجمية تتسم بالانفتاح النسبي على الصورة لقابليتها التكوينية والإيحائية أو لدلالاتها المجازية، لكن الانفتاح الكامل على الصورة الشعرية لا يتم إلا من خلال وضع المفردة في السياق الشعري كي تكون لها قدرات توليدية على استدعاء مفردات أخرى، ومن خلال التداعي بين المفردات اللغوية يتولد التداعي بين الصور التي تنشأ عنها الإيقاعات الذهنية بتفريعاتها المختلفة.

---

[1] – أدونيس، ديوان الشعر العربي. دار المدى سوريا، د ط ،1996،ج1، ص15.

[2] – المرجع السابق، ص15 .

يتضح لنا من خلال استعراضنا لماهية الصورة أن المعنى المتخيل لا بد من أن يحمل إشارات وأشياء محسوسة في ذهن الشاعر، ومن ثم إلى ذهن المتلقي في صيغ وأساليب متعددة، وتزداد الصورة صدقا وتسمو فنا كلما كانت أكثر ارتباطا بالعاطفة والشعور "ولا يمكن للقصيدة أن تنبضَ بروح العطاء إنْ لم تكتمل في بناء جوانبها بما تحمله من قراءة تفاعلية للواقع المحيط عبرَ حكاية جزئياته تلك التي تلامس جذورَه بل تلك التي تدخل إلى تفاصيله عبر مسامِّه، فالشاعر يتلقى الصورةَ من محيطه ويمزجها بفعله الفنّي إلى صورة تنبض بالحياة مَا يجعل حروفَ القصيدة تلامس جذور الواقع في محاولة لتشكيلها تشكيلاً جماليًّا يجعلها شعاعاً ملتهباً تُضيءُ من خلاله هُويّة الشاعر ولغتُه، فبقدر ما تتجذَّرُ الصورة الشعرية في محيطها بقدر ما تصير أكثر وهجًا وأكثر عمقاً وشموليةً وخصوبةً، إذْ هي تلامس المضمون والهدف عبر حشدِها العناصرَ التشكيليّةَ والتعبيريّةَ لتَحقيقِ التواصلِ بين الموجودات وانفعالية المتلقّي"[1]، فالصورة الشعرية، إذن هي تفاعلٌ بين مستوياتٍ ثلاثةٍ: الشكل واللغة والواقع، تفاعل يسعى به الشاعر إلى غاياته القصوى وإلى أعلى درجات تحفزه الفنّي لخلق لوحةٍ من الجمال الشعري.

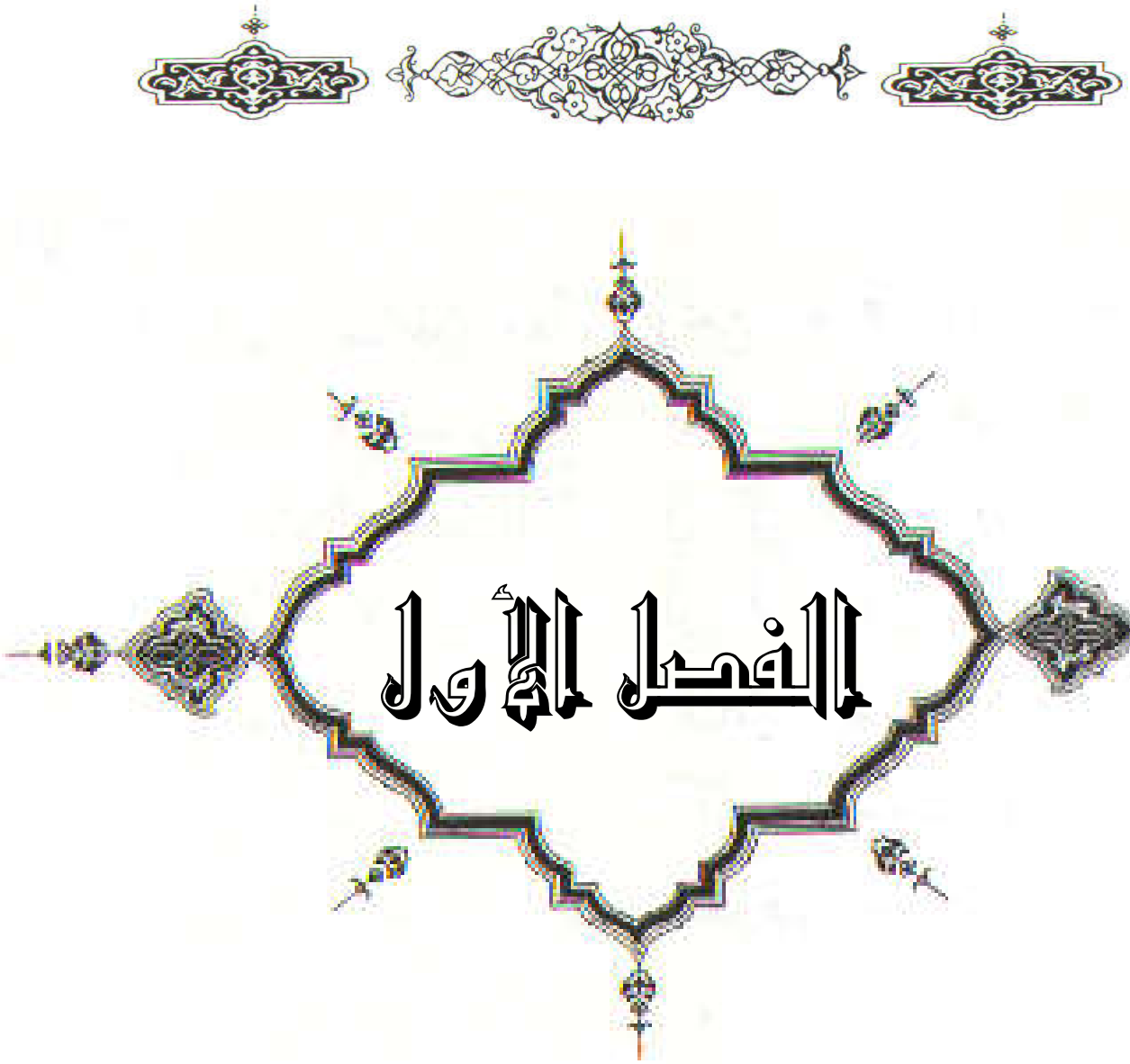
وتمثّل الصورة الفنية علاقة جدلية بين القصيدة والواقع من خلال معايير تفرض نفسها لحظة ميلاد الفعل الشعريّ، بحيث ندرك حجمَ اجتهادِ الشاعر لرسم لوحته من خلال كيفيّة صياغتها الفنية بطريقة مخصوصةٍ تحمل ملامح ذاته في تفاعلها مع الآخر في لحظةٍ من الزّمن بعَيْنِها، لذلك "تتعدد الصور في البيان العربي بوجوهه المختلفة، حيث يستخدم الشعراء الألفاظ والإيقاعات، والجرس الموسيقي في

[1] – إبراهيم عبد الله مفتاح، أدبنا العربي والمعايير الحديثة، مجلة الفيصل، شركة الطباعة العربية السعودية ، الرياض ع38، 1980 ص56.

فنون البيان المتعددة، عبر معطيات بيئة الشاعر وروابطه الاجتماعية، وتأثيراته النفسية، وموروثه الفني، والتقليد في بعض الأحايين"[1]، ولذلك فإن استخدام الألفاظ والموسيقى وما يدل عليها، يعد من ضرورات استكمال الصورة العامة في القصيدة، فضلاً عن منحنا القناعة بموجب استخدام الكلمات المختلفة التي تكونها.

ويبدو أنّ لكلّ صورةٍ شعريّة نسيجًا مخصوصًا يضمن وحدتَها في الوقت الذي يشي بتنوّع ملامحها من مقطع شعريّ إلى آخر ومن سطر إلى غيره، ومن لفظة إلى سواها، ذلك أنّ الصورةَ الشعريّة لها نمطان، صورةٌ كليّة تشّع في جسد القصيدة كلّه ما يضمن لها تماسُكَها، وصُوَرٌ فرعية تتوالدُ عنها كلّما سالتِ اللغةُ وتوهّجت طاقةُ إيحائها، فالصورة الفنية بحكم مادة نسيجها تعد صورة فرعية من الصور التقريرية، التي لاحظنا هَوَسَ شعراء الشعر الشعبي وافتتانَهم بها في قصائدهم، وركزوا جهدهم على تخريجها من تفاعل ذواتهم مع عناصر المحيط الذي يحيون فيه، وهذا التخريج كانوا يسعَوْن فيه إلى تفجير طاقة اللغة على الإيحاء والتاثير.

[1] – عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث ،مكتبة المنار، الأردن دط 1985، ص54 .



الفصل الأول

الشعر الشعبي الجزائري

موضوعاته وخصائصه الفنية

الفصل الأول:

الشعر الشعبي الجزائري

موضوعاته وخصائصه الفنية

1- توطئة:

الإنسان بفطرته وبما يتميز به عن غيره من المخلوقات من العقل واللسان؛ يجعله صاحب إرث وانتاج، وإرث الجماعة اللغوية هو نتاجها الثقافي وإبداعها الجمعوي، والشعر الشعبي أحد روافد هذا الإرث الجماعي الذي يعتبر فيه الشعر عموما لسان حال الجماعة والقبيلة، وكان للشاعر بذلك منزلة رفيعة بين قومه، يقول في هذه المنزلة الرفيعة للشعر – باعتباره موروث الجماعة – ابن رشيق:« كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان؛ لأنه حماية لأعراضهم، وذبّ عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم. وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج»[1].

فقد كان الشعر والشاعر في البيئة العربية ذا سلطة إلى جانب سلطة حكم القبيلة والعشيرة. يقول صاحب "البيان والتبيين":« كان الشاعر في الجاهلية يُقدَّم على الخطيب، لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيّد عليهم مآثرهم ويفخم شأنهم، ويهول على عدوهم ومن غزاهم، ويهيب من فرسانهم ويخوف من كثرة عددهم، ويهابهم شاعر غيرهم فيراقب شاعرهم»[2].

إذا كان حال الشعر والشاعر في الجاهلية هكذا، فإنّه حتما في هذا الزمان الذي تغيّرت فيه البيئة والأوضاع، وتحوّلت وتحوّرت معالم العيش ومتطلبات الحياة، فقد صار لزاما مع تعقيد الحياة الحديثة أن يكون الشعر حاضرا، ولذلك عُدّ الشعر الشعبي

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 65/1.

[2] أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، لبنان، د ط، 1423ه، ج1، ص203.

شكلا من أشكال التعبير، ونوعا من أنواع الإبداع، وسنتطرّق إلى مفهوم الشعر الشعبي، ثم ماهية الشعر الشعبي الجزائري ونشأته.

معروف أن مصطلح الشعر الشعبي يتألّف من لفظتين: الشعر والشعبي، ولا بدّ قبل الحديث عن الشعر الشعبي أن نتحدّث عن مفهوم آخر أكثر اتساعا وهو الأدب الشعبي، باعتبار هذا الأخير أعم من الشعر، وكونه مصدرا من مصادره أيضا.

2- ماهية الأدب الشعبي:

يتألف الأدب الشعبي من مجموع الإنتاج الأدبي للبيئة الشعبية، وبالتالي فإنّ الشعر الشعبي أدب شعبي، والغناء الشعبي أدب شعبي، والأحاجي والقصص الشعبية أدب شعبي، ونحو ذلك مما ينتجه المجتمع الشعبي أدب، ويبيّن سلام رفعت[1] مكوّنات الأدب الشعبي بأنها، الشعر، والغناء، والأحاجي، والقصص، والمعتقدات الخرافية، والتقاليد، وغيرها من عناصر التراث، حتى أصبح مفهوم الأدب الشعبي يضم مجموعة من الفنون القولية، مثل: الأمثال الشعبية، والأغاني، والنّكات، والحكايات الشعبية، ولعل على رأس هذه الفنون الشعر الشعبي، ويرى أنّ الأدب الشعبي بالجملة: الأدب الشائع في الطبقات التي تسمى عادة بالشعب أو العامة، ذو مميزات خاصة، ومتشابهة أحيانا مع الأدب الكلاسيكي، ولغته لغة العامة أو شبه الفصيحة. ولعل حديثنا عن الأدب الشعبي باعتباره الوعاء الذي يصب منه وإليه الشعر الشعبي، فهو جزء لا يتجزأ منه.

[1] سلاّم رفعت: بحثا عن التراث الشعبي، نظرة نقدية منهجية، دار الفارابي، لبنان، ط1، 1989، ص196.

3- مفهوم الشعر الشعبي وإشكالية المصطلح:

أ- مفهوم الشعر الشعبي:

إن مصطلح الشعر الشعبي يوحي بلبس فيه مفارقة بين التصور العام للشعر ومصطلح الشعبي الذي اقترن به، وأنه "بالرغم من أن الباحثين في الأدب الشعبي يستخدمون تعبير الطبقات الشعبية، مثلما يطلقون تسمية الأدب الشعبي على الإبداعات الشعبية، كمسلمات أو بديهيات، فإنهم لا يتفقون عند الحديث عن الشعر الشعبي"[1]، وهذا ما سنتحدث عنه في إشكالية المصطلح.

وردت تعريفات كثيرة حاولت توضيح مقاصد مفهوم الشعر الشعبي، إذ نجدها تلتقي في تصور واحد، وهو الشعر المعبر عنه بالعامية بغض النظر عن شفويته أو كتابته، فعرف بأنه :" ذلك الشعر المختلف عن الشعر الفصيح في لغته الشعبية وهي حضرية أو قروية أو بدوية ، وفي أوزانه ومواضيعه"[2]، يعني هو الشعر الذي اختلف في طبيعته وتمظهرات الشكلية والنظمية عن الشعر الفصيح، وموطن الاختلاف يكون في اللغة والأوزان.

ولعل تعريف عبد الكريم قذيفة كان أكثر وضوحا حين رأى أن الشعر الشعبي "هو كل كلام منظوم في بيئة شعبية بلهجة عامية تضمنت نصوصه التعبير عن وجدان الشعب وأمانيه، متوارث جيلا عن جيل عن طريق المشافهة وقائله قد

[1] – التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830– 1954)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص366.

[2] – العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى (منطقة الأوراس 1945– 1962) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص141.

يكون أميا، وقد يكون متعلما بصورة أو بأخرى مثل المتلقي أيضا"[1]، يوضح هذا التعريف أن الشعر الشعبي أنتجته البيئة الشعبية بكل ما حوته من مظاهر الحياة، وهو مساحة الثقافة الشعبية الأصيلة التي تمتد في عمق الإنسان وفكرره ووجانه، لأنه ظاهرة تلامس الواقع المعاش، وانتاجه لا يخضع للشروط الفنية الخاصة بالشعر الفصيح، مثلما هو انجاز الفرد على مستوى الجماعة، أسلوبه ومحتواه؛ إنه حصيلة حياة عريضة، وتغيرات حضارية، وسياسية، واجتماعية، وثقافية، ويمّثل أحاسيس الإنسان ومشاعره الدينية والّنفسية، وهواجسه العقلية، كما يمّثل ثقافة مجتمع بكامله؛ إلا أّنه تعبير اجتماعي وإنساني شامل، وناظمه قد يكون متعلما وقد يكون أميا.

ويرى آخرون أمثال رشدي أن صفته الشعبية تمثلت في اعتباره شعر يتغّنى به الشعب، وهو سجلّ شفوي لماضيهم وتاريخهم ومعتقداتهم، وتنبثق عنه الأغاني الشعبية؛ تلك القصائد الغنائية الملحنة المجهولة الّنشأة، وهي شكل من أشكال الّتعبير الإنساني، وذات جوانب متعددة، وهي جزء من شخصية الشعب الروحية والّثقافية والفنية الّتي تعكس بنية المجتمع، وهمومه ومشكلاته، وتناقضاته ومحاولاته السيطرة على الّذات والمصير؛ تهدف إلى تبديد القلق، وخلق الّتكيف والّتوازن لمواجهة مصاعب الحياة وتحقيق غاية أخلاقية، أو سلوكية، أو تعليمية، أو تؤدي وظيفة تدريبية لتمّثل العادات والّتقاليد. وهي تكسب الفرد قوة ذهنية أو جسمية، أو تحقق متعة ذهنية لمؤديه وسامعيها، وتكتنز قدرًا لا يستهان به من الوثائق الّتاريخية

[1] – عبد الكريم قذيفة، من فحول الشعر الشعبي الجزائري (انطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة الشعراء الرواد)، منشورات ارتيستيك، القبة، الجزائر، 2007، ط2، ص13.

الصادقة الّتي لا يتطرق إليها الشك، أو ربما تقوم بالإرشاد والّتنبيه وبخاصة أغاني العمل الّتي تغّنى في المناسبات والأعياد، والّتي تتسم بخصوصية فيه[1].

ب- إشكالية تسميات الشعر الشعبي:

أكثر ما يصطدم به الباحث في مجال الأدب الشعبي، والدراسات الأدبية الشعبية هو إشكالية المصطلح، ونحن نرى أنّ هذه الإشكالية بدأت تزول باستقرار إلى حد ما في الاصطلاح خلاف ما كان عليه الأمر مع وفادة العلوم الغربية إلينا، غير أنّنا يجب أن نشير إلى أنّ إشكالية المصطلح ليست لصيقة بالدراسات الأدبية الشعبية فحسب دون غيرها، بل هي إشكالية يعاني منها الدارس العربي والمتلقي في الساحة العربية.

معاناة الساحة العربية من أزمة الاصطلاح والمنهج ليست وليدة اليوم، كما أنها صارت شاملة لكلّ الدراسات، سواء اللغوية، أو الأدبية، أو النقدية، فالدراسات الصوتية مثلا تعاني من أزمة وإشكالات مصطلحية، حيث لا يزال التداخل المصطلحي يكتنف باب صفات الحروف مثلا! والدراسات الدلالية لا تزال تعاني من أزمة مصطلحية حتى في مصطلحات كالرمز والعلامة! والدراسات النقدية لا تزال لم تفصل حتى في مصطلحات في أبوابها النقدية الكبرى!

وليس الشعر الشعبي بمنأى عن هذه الإشكالات المصطلحية، وقد تعدّدت التسميات له، وقد "تباينت مصطلحاته من شعر شعبي إلى ملحون إلى زجل إلى شعر عامي"[2]، إلى فلكلور، وغيرها، واختُلف "باختلاف الإطلاق الذي شاع استعماله في البيئة

[1] – رشدي، صالح أحمد، الأدب الشعبي، دار المعرفة، القاهرة، 1966، ص54.

[2] أحمد يوسف: يُتم النص الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، د ت، ص27.

المحلية, أو حسب اجتهاد الباحث واختياره لهذا المصطلح أو ذاك"[1]، وقد عدّد كثير من الدارسين والباحثين في مصنفاتهم عدة تسميات للشعر الشعبي، منها الزّجل، والموهوب، والسجّيه، القريض[2]، والميزان، واللّغا، القول، ... الخ[3]. فأمّا الشعر الفصيح فقد فصلت الدراسات السابقة فيه من حيث كونه الكلام الموزون الذي " نتج عن نبض شعوري في قالب لغوي موسيقي سليم"[4]. وهو يعتبر– أي الشعر قديما – ذلك الكلام الموزون المقفّى، يقول ابن خلدون:« اعلم أنّ لسان العرب وكلامهم على فنين: في الشعر المنظوم: وهو الكلام الموزون المقفّى، ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد وهو القافية؛ وفي النثر: وهو الكلام غير الموزون»[5]. ويرى بعض من الدارسين توفّر أربعة شروط في الشعر الشعبي حتى يتسنى لنا جعله في باب الأدب الشعبي، والشروط هي:

- مجهولية المؤلف.
- عامية اللغة.
- الرواية الشفوية.
- التوارث جيلا عن جيل.

إلا أن هناك إشكالية تعترضنا، إذ إن كثيرا من الإنتاج الشعبي قديما وحديثا لا تتوفّر فيه الشروط السابقة مجتمعة، خاصّة شرط مجهولية المؤلف, وهذا ما جعل بعضهم يُعرض عن مصطلح الشعر الشعبي إلى مصطلحات أخرى، وسنعرض بعضا

[1] التلي بن الشيخ, دور الشعر الجزائري في الثورة من (1830 إلى 1945), الشركة الوطنية للنشر والتوزيع, الجزائر, 1983, ص 365.

[2] ينظر: عباس الجراري: القصيدة الزجل في المغرب، مطبعة الأمنية، المغرب، د ط، د ت، ص47.

[3] التلي بن الشيخ: دور الشعبي في الثورة، ص232.

[4] أيمن اللبدي: الشعر والشاعرية، دار المعارف، مصر، ط1، 2003، ص10.

[5] ابن خلدون: المقدمة، تح: عبد الله الدرويش، دار البلخي، سوريا، ط1، 2004، ج2، ص393.

منها وعلة إطلاقها لنخرج بما هو أشمل، ونشير إلى أساس العلة الموجبة لتعدد المصطلح هو التباين في مفهوم ودلالة كلمة "الشعبية"، فمنهم من يراها المصطلح المقابل للرسمية، وبالتالي فالشعبي هو كل ما كان ملكا للجماعة لا الفرد[1]، ومنهم من يراها محصورة بالطبقة العامة للشعب دون الطبقة الراقية، وهي التي تتوجه للعامة لا الخاصة أو الأوساط الرسمية[2]، وهذا الغموض في الحمولات الدلالية لمصطلح "الشعبية" عند بعض الدارسين؛ هو الذي حملهم على إطلاق مصطلحات أخرى وعديدة[3].

- **الفلكلور:**

ذهب طائفة من الدارسين إلى اختيار معنى مصطلح فولكلور أو اختيارها معنى ومبنى، يقول حسين نصار معرّفا الأدب الشعبي والشعر الشعبي خاصة:« الأدب المجهول المؤلف العامي اللغة المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية»[4]، وهذه العناصر الأربعة مجتمعة هي قوام مصطلح الفولكلور عند الغربيين، يقول في هذا الشأن:« ولا جدال أنّنا إذا ابتكرنا هذا الاسم العربي؛ فإنّنا لم نبتكر المسمى أو المفهوم، وإنما استعرناه من الكلمة الغربية "FOLKLORE فولكلور"»[5]، التي تتكون تتكون من كلمتين: فـــولك (folk): وتعني قوم أو شعب؛ ولـــــور(lore) وتعني المأثـــــور الشعبي أو الثقافة الشعبية، وانتقل هذا المصطلح إلى اللغة العربية ضمن

[1] ينظر: هولتكراس: قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، تج: محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف، مصر، ط2، 1973، ص2.

[2] LE PETIT ROBERT, 5 éme EDITION, TRIMESTRE, 1970, P1347.

[3] للاستزادة أكثر ينظر: أحمد قيطون: الشعر الشعبي وإشكالية المصطلح، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد6، ماي 2007، ص163.

[4] حسين نصار: الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ، مصر، ط2، 1980، ص11.

[5] المرجع السابق، ص11.

التأثيرات الثقافية التي وفدت من الغرب، ولا يزال يستخدمه العديد من الكتـــــاب العرب ولاسيما الصحافة، والإذاعة، والمسرح، ما أدى إلى انتشار المصطلح وتداوله في الوطن العربي[1].

أساس الفلكلور هو الرواية الشفوية، ومجهولية المؤلف، ولذلك نجد من ميّز بين مصطلحي الفلكلور والشعبية، يقول CRABE VERI مميزا بينهما:« الأغنية الفلكلورية تتسم بالعراقة والوارث شفاها، وبأنها كثيرا ما تكون مجهولة المؤلف، في حين أن الأغنية الشعبية هي التي تجري في الاستعمال العام، وقد تكون صادرة عن أصل أدبي مثقف نعرفه، وقد تكون مذاعة بواسطة نشر حديثة»[2]، وأمّا الشعبية فهي لا تعني ما كان ملكا للشعب؛ بقدر ما تعني انبعاثه من رحم الشعب، تقول نبيلة ابراهيم:« عندما ننطق بعبارة الأدب الشعبي، أو التراث الشعبي، فإننا على وعي تام بأننا نعني نتاج جماعة بعينها وليس الشعب بأسره»[3].

ونحن إذ نميل إلى أنّنا في غنى عن استعارة المعنى أو المضمون من الدراسات الغربية، لخصوصية "الشعبية" في الشعر الشعبي بين المجتمعات الغربية والشرقية، ولكون اشتراط مجهولية المؤلف وحده يكفي لردّ المفهوم مع المصطلح معا.

- **الشعر الملحون:**

وممّن ذهب إلى هذا المصطلح واختاره هو عبد الله الركيبي، ومحمد المرزوقي، حيث يقول:« إنّ الشعر الملحون الذي نريد أن نتحدث عنه اليوم، فهو أعمّ من الشعر الشعبي؛ إذ يشمل كل شعر منظوم بالعامية، سواء معروف المؤلف أو

[1] ينظر: التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي في الثورة (1830-1945)، ص71.

[2] نقلا عن أحمد رشدى صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط3، 1971، ص14.

[3] نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، د ط، 1981، ص3.

مجهول، وساء دخل في حياة العب فأصبح ملكا له، أو كان من شعر الخواص، وعليه فوصف الشعر بالملحون أولى من وصفه بالعامي، فهو من لحن يلحن في كلامه، أي أنّه نطق بكلام عامي أو بلغة عامية غير معروفة»[1].

إنّ زاوية النظر التي يركز منها المرزوقي نقده وأسس اصطلاحه هي لغة الشعر، وإن كان ينتقد من نادى بمجهولية المؤلف؛ غير أنّه وجد في تسميته بالملحون بابا لجعل الشعر الشعبي مخصوصا باللغة العامية التي يعتريها اللحن والخروج عن قوانين اللغة الفصيحة.

كما يدعو عبد الله ركيبي إلى انتهاج هذا النهج في الاصطلاح، حيث يقول معللا سبب الاختيار:« تماشيا مع ما شاع في البيئة الأدبية بالمغرب العربي التي عنيت بدراسة هذا الشعر»[2]، ويبيّن علة تركه مصطلح "الشعبية" بقوله:« ... والشائع أنّ صفة الشعبية في الأدب تنصرف إلى ما له عراقة وقدم، وإلى ما يعبر عن روح جماعية بالكلمة، بحيث يصبح هذا الشعر تعبيرا عن وجدان الشعب عامة، وعن قضاياه دون اهتمام بالقائل؛ إذ ينصب اهتمام المتلقي على النص وحده»[3].

- **الزجل:**

ممّن اختار هذا المصطلح الباحث المغربي عباس الجراري، يقول في ذلك: «فإننا نفضل إطلاق الزجل على كل أنواع الشعر الشعبي المغربي، وندعو إلى هذه التسمية بدلا من أية تسمية أخرى تطلق عليه مهما بلغت من الذيوع والانتشار»[4]. وهو يرى ذلك من منظور التلقي واللهجة العامية المغناة.

---

[1] محمد المرزوقي: الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط5، 1967م، ص51.

[2] عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص363.

[3] – عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث ، ص363.

[4] عباس الجراري: القصيدة الزجل في المغرب، ص54.

- **الشعر الشعبي:**

ممن اختار هذا المصطلح العربي دحو[1] والتلي بن الشيخ[2]، وقد ذهبا إلى هذا باعتبار مصطلح الشعبي أعم وأشمل، ولا يؤدي إلى خصوص في الدلالة، وأرجع التلي بن الشيخ سبب الاختلاف – كما ذكرنا في غير موضع من قبل – إلى تعدد المفاهيم للفظة "الشعبي"، وهو يعرّف الشعر الشعبي بقوله:«يطلق على كل كلام منظوم من بيئة شعبية بلهجة عامية, تضمنت نصوصه التعبير عن وجدان الشعب وأمانيه, متوارثا جيلا عن جيل عن طريق الشاعر، وقائله قد يكون أميا، وقد يكون متعلما بصورة أو بأخرى مثل المتلقي أيضا"[3].

إنّ إعادة النظر في الشروط السابقة التي يقوم عليها الشعر الشعبي ضرورة ملحة، مما حدا بالبعض إلى تخصيصه بشرط ملكية الشعب, وعلى هذا وبالرغم من أنّ "الشعراء الشعبيين قد أطلقوا على الشعر تسميات مختلفة، فإننا نميل إلى الاعتقاد بأنّ تسمية الشعر الشعبي تتطابق مع مفهوم الطبقات الشعبية لهذا اللون من التعبير أكثر من غيره من المصطلحات الأخرى مثل الملحون والعامي والزجل"[4]، وعليه فإن مدار القول في عدم وجود تعريف جامع مانع لمفهوم الشعبية في الشعر الشعبي، وإن كنّا نرى أنَّهُ الشعرُ الموجَّه إلى كافة الشعب باختلاف مستوياتهم وخلفياتهم باعتماده على الشفوي بالوصول إلى من يفتقد المقروئية أو يملكها.

---

[1] ينظر: العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس من 1954 إلى 1962، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1989، ص29 وما بعدها.

[2] التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي في الثورة، ص223.

[3] المرجع نفسه, ص 395.

[4] – التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي في الثورة، ص386.

3- نشأة الشعر الشعبي الجزائري:

لا بد بادئ الأمر من الإقرار بحقيقة واحدة ووحيدة، مفادها أنّ ما بين أيدينا من دراسات متخصصة مما اطلعت عليه واستطعت الوصول إليه؛ لم يفصل في نشأة الشعر الشعبي الجزائري، ذلك أنّ كل هاته الدراسات كانت وليدة مقارنات وتخمينات واعتمادات على ما كان يتحدث عنه خصوصا الغربيون والفرنسيون الخاصة، كما أنّ صفة الشعبية التي يحملها، والشفهية وغياب التدوين مما كان له الأثر العظيم في هذه الصعوبة التي يتلقاها الدارسون لنشأة الشعر الشعبي الجزائري.

إنّ الاهتمام بالدراسات الشعبية والأب الشعبي الجزائري عموما كان في أوله نابعا من أهداف سوسيو-ثقافية، وكذا سياسية، لفهم طبيعة الفرد الجزائري، ونمط تفكيره، ولذلك نجد الباحثين الفرنسيين هم أول المهتمين بالتراث الشعبي الجزائري، وقد كان هذا الاهتمام قبل الاحتلال الفرنسي للجزائر كتمهيد وتوطئة له.

والشعر الشعبي الجزائري من خلال الحديث عن نشأته وتطوره؛ فإنه يمكننا القول أنّه ينقسم إلى مرحلتين انطلاقا من الجانب التاريخي وكرونولوجيا النشأة، فهناك الشعر الشعبي بعد الفتح الإسلامي، وهناك الشعر الشعبي قبل الفتح الإسلامي.

أمّا الشعر الشعبي بعد الفتح الإسلامي فإنّه انبثق واستقى وجوده من أمرين اثنين:

- الشعر الحضري، وهو الموشح الأندلسي، وبالتالي فالأندلس وما احتوته من إنتاج شعبي وأدبي كان له الاثر في وجود الشعر الشعبي في بلاد المغرب العربي عموما، والجزائر خاصة. وطبيعي أن يكون للأندلس حضور أدبي في الإنتاج الشعبي الجزائري.

- الشعر البدوي، وهو الشعر والقصيد الذي جاء مع القدوم الهلالي والقبائل البدوية العربية.

وينقل لنا زريوح عبد الحق بهذا الصدد نص رابح بونار وفيه:« إنّ الشعر الشعبي الذي تحدر إلينا من شعرائنا الماضين ينقسم إلى نوعين: الشعر البدوي: وهو نوع من الشعر الهلالي، له خصائصه وسماته؛ والشعر الحضري: وهو نوع من الموشحات والأزجال، وله كذلك خصائصه ومميزاته»[1]، وقد اصطلح على الموشح الأندلسي بعض الدارسين بالشعر المقطعي strophique، وعلى الشعر الهلالي البدوي بالتناظر المقطعي isométrique[2].

إنّ هذا التقسيم التاريخي للنشأة الشعرية يجعلنا أمام موقفين: موقف يرى بوجود الشعر الشعبي قبل الفتح الإسلامي، وآخر يرى العكس، وكذلك يجعلنا أمام تيارات فكرية متعددة، فأغلب الدارسين الغربيين يرون أنّ القصيدة الشعرية الشعبية كانت موجودة قبل الفتح الإسلامي، وأنّ هناك شعرا شعبيا بربريا، وله امتداد بالشعر الروماني الغربي، فينقل لنا العربي دحو هاته الآراء والأقوال، وممن نقل إلينا قوله جوزيف ديسبارمي، الذي يقول:« الشعر المغربي بصفة عامة، والشعر الجزائري على وجه الخصوص إنما يستمد أصوله البعيدة من أشعار بربرية، وقبل احتلال الرومان للجزائر»[3]، وقد عززوا رأيهم بنصوص شعرية بربرية لإثبات ذلك، لكنهم " أعطونا نصوصا بلهجة بربية فعلا، ولكن مضمون هذه النصوص كان إسلاميا»[4]، كما أنّ مجرد الافتراض والتخمين يجعل صمود هذا الرأي ضعيفا.

---

[1] عبد الحق بونار: دراسات في الشعر الملحون الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص19.

[2] عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2007، ص51.

[3] العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ص32.

[4] محمد دبوز: تاريخ الأدب الكبير، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، مصر، ط1، 1964، ص49-53.

يرى عبد الله الركيبي والتلي بن الشيخ وغيرهم أنّ الشعر الشعبي وفد للجزائر انطلاقا من الفتح الإسلامي، وزاد مع انتشار الهلاليين، يقول التلي بن الشيخ:« يمكن القول بأنّ الشعر غير المعرب جاء مع الفتح الإسلامي، ثم انتشر بصورة قوية واضحة بعد مجيء الهلاليين في الفترة الممتدة ما بين (460هـ/1047هـ) إلى الجزائر حاملين معهم لهجاتهم المتعددة، حيث تغلغلوا في الأوساط الشعبية، وساهموا في تعريب الجزائر بصورة جلية، اعترف بها كثير من الدارسين بحث أصبح الأدب الشعبي منذ ذلك الوقت ثمرة من ثمار الثقافة العربية»[1]، وبهذا الرأي نحا عبد الله الركيبي الذي يقر في دراسته حول الشعر الشعبي الديني أنّ الشعر الشعبي كان موجودا مع مجيء الإسلام واندثر ما يتنافى منه مع العقيدة الإسلامية[2].

والذي يجب المصير إليه هو أنّ الشعر الشعبي لا بد نتاج الوجود الإنساني الحديث، وأنّ وجود شعر شعبي له مقوماته الأدبية ونصوصه التاريخية لا يمكن من خلاله إلا الإقرار بأنّ الفتح الإسلامي والوجود الهلالي هو من كوّنه وساهم في بلورته، خصوصا وأنّ ما بين من أشعار شعبية لا تخرج عن الموروث الإسلامي.

4- موضوعات الشعر الشعبي الجزائري:

تعددت موضوعات الشعر الشعبي الجزائري وأغراضه، فنظم شعراء الجزائر قصائد مختلفة في مضامينها، أعربوا من خلالها عن المواجد والمواجع والأفراح والأتراح التي اعترتهم بهواجس متراكمة، وإذا تتبعنا ما نظم في باب الأغراض المتنوعة سنجدها تتوزع على المدح والغزل والرثاء والحماسة والحكمة، ولعل أغلب الشعراء الشعبيين كانت لهم ميزة التفرد بغرض دون آخر، أمثال مصطفى بن براهيم

[1]- التلي بن الشيخ: دور الشعر الجزائري في الثورة، ص39.

[2] – عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، ط1، 2009، ج1، ص366.

الذي برع في الغزل، وبن قيطون الذي مات كمدا في الرثاء، وتشبع سيد لخضر بن خلوف بالمدائح المختلفة وعلى رأسها المدائح النبوية، ولذلك آثرنا الوقوف على بعض الأغراض الشعرية الأكثر ورودا وتناولا من طرف شعراء الشعر الشعبي الجزائري.

أ- المدح

يتربع المدح على قمة الشعر الشعبي الجزائري، عكف الشعراء على مناقب ممدوحيهم وأوردوها في إيقاعات شعرية ثرة، بكلمات رصينة تدل على مقاصد الثناء التي تبين مآثر الممدوح، وبدايات المديح في الشعر الشعبي الجزائري خرجت من رحم الطرق الصوفية التي تبجل مناقب الرسول صلى الله عليه وسلم والأتباع والأشراف، فقد كانوا أصحاب أذواق مختلفة ومناهج خاصة في سلوكهم وأقولهم، وكان قريضهم في باب التصوف يعد رافدا فنيا شجع فيهم الإبداع الشعري، ودارت معانيهم الشعرية في العشق الإلهي وتمجيد الأولياء وكبار الصوفية.

ولعل من هؤلاء الشعراء المريدين الذين تغنوا بممدوحيهم نجدهم يستفتحون قصائدهم بالحمد والتهليل الصوفي الضارب في التبتل والزهد، يقول عبد القادر الوهراني:

بالحمد نبدا ذا القصة و نعيدها استغفـــــروا و توبوا يا مسلمـــــــين

نوصي على صلاة أحمد لا تنسوها تفك من القصائص و نصب الوازنين

هو يفك من جهـــــنم و أهوالها سيد الرجـــــــــال شافعين المذنبـــين

سيد الأنس و الجن و سيد أسيادنا محمـــــــــد التهـــامي مصباح الدين

صلوا عليه قد الدنـــيا بإتمـــامها صلـــــــوا عليه ألـــــف يا مذنبين

كثروا بالصـــلاة على الأمجـــد طه يوم الخميـــــس و الجمعة و الاثنين

في ليلة القبر كيـــف يموت بصيبها ينـــــال النعـــــايم و حوورت العين

الفائـــــزون راهم نالوا بأسبـــابها بصـــلاة سيد الأمـــــة جـــد الحسين

صلـــوا عليه قد الدنيا و أمجـــادها ما دمنـــا نشـــوفـــوا و احـــنا حيين[1]

هذه المقطوعة الشعرية تعرب عن خلجات الشاعر الوهراني ومدى تبتله وصوفيته، فهو ابدع في استهلال قصيدته، حين جعل الحمد والثناء على المولى عز وجل كمقدمة يستفتح بها، ثم انتقل إلى موضوعه وهو المديح النبوي، وبين سر هذا الوله والولع، ثم جعل أبياته الأخرى كرسائل ارشادية توجيهية وضح فيها فضل الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم.

والشاعر يحي بختي في قصيدة جمع فيها بين مدح النبي المختار صلوات ربي وسلامه عليه وبين مدح أهل الكرم والجود ، أحرار الجلفة الأخيار، يقول:

بســـم الله بديت كـــــلامي ننظم ننظم قصيدة على الشرفا الأحرار

اولاد الرســـــول طه بلـــقاســـم عمـــار بن فجوح في أرض لغفار

ذ الحضـــــرة باقي نسافر لهواهم و في الجلفة بالذات يلقاهم لحرار

ذا ليمدة يا الخو متوحشـــــهم إذا رحت نزورهم جملة بالدار[1]

[1] – المنقاري محمد ، شعر الملحون في منطقة الغرب الجزائري، دراسة فنية تحليلية، مذكرة جامعية لنيل شهادة الماجستير، 2004 / 2005، ص 125.

ما يلاحظ على افتتاحية الأبيات أنها دائما تركز على الاستهلال الذي يستجلب الأسماع ، وخير ما قيل من قول هو في الحمد لله، ثم توجه في قصيدته إلى مدح أولاد نايل؛ و أولاد نائل لهم مكانة خاصة في قلب الشاعر ، لهذا لقبوه " بشاعر أولاد نائل " اعترافا منهم بحبه لهم فهو يذود عنهم بشعره و يتصدى لكل من يقول عنهم غير ما عرفو به من كرم وشجاعة وعزة وشرف[2] .

ولعل المدائح النبوية كان لها حظ وافر من الشعر الشعبي الجزائري، وتجسدت في قصائد سيدِي لخضر بلخلوف في تراثنا الشّعبي إلاّ وذكر معه مداحه الشعبي سيدي لخضر بن خلوف. كيف لا وهو القائل:

مَدْحِي مَفْرُوزْ كَالحَلِيْب بَيَضْ صَافِي صَافِي من عَسْجَدْ القْطُوفْ

نَمْدَح سِيْد العْبَاد طَـــــهَ المقطافِي مَــا دَامَتْ عَيْنِي تْشُوفْ[3]

إن الشاعر سيدي لخضر بلخلوف يلهج بمدح النبي صلى الله عليه وسلم ويتغنى بأوصافه، فهو لنبع الصافي للشعره، ومصدر إلهامه وقوته الشعرية، وظل منتشيا بمدحه، ومهللا ومستبشرا من وراء ذلك الخير العميم.

إن العِشقُ فِي المعتقد الصوفي هو « آخر مقامات الوصول والقرب، فيه يُنكر العارفُ معروفَه، فلا يبقى عارفٌ ولا معروفٌ ولا عاشق ولا معشوقٌ ولا يبقى إلاَّ العشق وحده، والعشق هو الذَّات المحضُ الصِّرفُ، الذي لا يدخل تحت رسمٍ ولا

---

[1] – عبد الوهاب المسعود، شعر يحي بختي (جمع ودراسة)، اشراف روزالين ليلى قريش، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات جامعة بن يوسف بن خدة ، الجزائر، 2005/2004، ص60.

[2] – ينظر المرجع السابق، ص60.

[3] – منشورات جمعية أفاق مستغانم، سيدي لخضر بن خلوف، حياته وقصائده، منشورات دار الغرب للنشر والتوزيع وهران ، ج1، ص126.

نعتٍ ولا وصفٍ... فإذا امتحقَ العاشِقُ وانطمسَ، أخذَ العِشقُ في فناءِ المعشوق والعاشِق، فلا يزالُ يُفني منه الاسمَ ثمَّ الوصفَ ثمَّ الذَّات؛ فلا يبقى عاشق ولا معشوقٌ، فحينئذٍ يظهر العاشقُ بالصُّورتين، و يتَّصفُ بالصِّفتين، فيُسمَّى بالعاشقِ ويُسمَّى بالمعشوقِ»[1]، ولعل سيدي لخضر بن خلوف كانت له مقطوعة جميلة ظهر من خلالها مولعا بعشقه ومُولَهًا متشوقا صبا للنبي صلى الله عليه وسلم، يقول فيها:

يَا رب العرْشْ هَزْنِي رِيح التَّشْوِيق لمْقَامْ الرسُولْ النَّبي ما صُبْتْ طرِيقْ

عَشْقِي و مْحَبْتِي منْ شَقْ المَشْرِيقْ أَنَـا مسْـــكِينْ قَـلْ زَادِي

مَا صَبْتْ مْنِينْ يَتْحَمَّلْنِي يَا سَـاداتْ يَحْمَـلْ رُوحِـي مْـعَاهْ غَـادِي

أَنْشَمْ تْرَابْ أَرْضْ عُرْبَة دُونْ بْحَاتْ يَا سَعْدِي بالـرْسُول سَـعْدِي

محمّد تاجْ الأَنْبيَّا سِيـــــدْ الأُمَّاتْ يَا سَعْدِي بالـرَّسُولْ سَعْدِي[2]

لواعِج الحبّ المسقات بنِيران الشّوق لا تنتهي، فهي عشقٍ روحانِيٍّ لا وصول لمنتهاه، تعجز اللّغة أن تُصَوِّرَهُ، وتلك هي سمات العارفين من الصوفية، والمدائح النبوية تسجدت في قريض الكثير من الشعراء الجزائرين الذي برعوا في الشعر الشعبي، ووجدوا في ذلك ملاذا خفيا يحمل شغفهم المتواري الغير منتهي.

في الكثير من الأحيان في الشعر الشعبي تبدأ المدحة عادة بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم ويستخدم الشاعر الشعبي في مطلع قصيدته الثناء على الرسول

---

[1] – عبد الكريم الـجيلي، الإنسان الكامل في معرفة الأواخـر و الأوائل، تح: أبو عبد الرّحمـن صلاح بن محمّد بن عويضـة، دار الكتب العلميّة، بيـروت– لبنـان، ط1، 1997م، ص 85.

[2] – منشورات جمعيّة آفاق مستغانم، سيدي لخضر بن خلوف، حياته وقصائده ، ج1/ ص 232.

صلى الله عليه وسلم، يعد الشاعر بن مسايب أحد من أعلام شعر المديح الشعبي الجزائري، نظم مجموعة من القصائد يتوسل بالنبي عليه الصلاة والسلام عند ربه في طلب العفو والمغفرة. كما يرجو الشفاعة من خير الأنام يوم الزحام، في قصيدته المشهورة "الحرم يا رسول الله"، وهو يبتهل ويتضع ويأمل في رضى الله بتقربه زلفى إلى الهادي المصطفى صلوات ربي وسلامه عليه، يقول بن مسايب:

الحرم يا رســــــــول الله الحرم يا حبيب الله

الحرم جيت عنــدك قاصد سيدي و يا حبيب الله

الحرم جيت عندك قاصد يا صاحب الشفاعة الأمجد

خوفي بزلتي نتمــــــرمد يوم الوقوف عند الله

عاري عليك يـــــا محمد عار الغلام على مولاه

عاري عليك يا بلقاسم يا صاحب اللواء و الخاتم

راني على أفعالي نادم ما درت باش نلقى الله[1]

إن أشهر المدائح الشعرية الشعبية كانت تتميز بطابع ديني؛ حيث يجمع الشاعر كل المآثر ومجموع الخصال الحميدة التي تحيط بالممدوح، وجعلها في قالب صوفي في الغالب، وخير مثال على ذلك شعراء الثورات الشعبية التي نلمس من خلال مقطوعاتهم الشعرية الشعبية أن أصحابها وضعوا هالة كاريزمية لصانعي هذه

[1] –العربي بن عاشور، محمد بلخير شاعر الشيخ بوعمامة وبطل المقاومة، وزارة الثقافة، دار الشروق للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2008، ص120.

الثورات، فالشاعر محمد بلخير عكف على صوغ شعره من شخصية الشيخ بوعمامة القائد الروحي للثورة أولاد سيد الشيخ، يقول الشاعر محمد بلخير :

يَا عَالمْ الخَفِيَة مَفْتَاحْ كُـــــلْ بَابْ الشَيْخْ بُوعْمَامَـــة لِي رَاضِيه

سَلاكْ مَنْ حْصَل سَاعَـة حَكْ الرْكَابْ وَالشَيخْ وِينْ كَانْ المَغْبُونْ يْجِيهْ

عَيْطَة شْرُورْ سَلَكْنِي الأَسْقَم بُونْقَاب وِينْ مَايـــــدُورْ العَقْد يْوَالِيه

هَذِي مْوَايَرْ النَاسْ اللِي هُمَا أَقْطَابْ وِيـــن مَا أَنْضَام خْدِيمَه يدِيهْ[1]

مثل الشاعر الشعبي محمد بلخير في قصيدته ممدوحه الشيخ بوعمامة بعدة صور توحي بالتّمسك العقائدي، والانتماء الدّينيّ لشخصه، فارتباط الشّاعر بالشّخصية وتوظيفها في ثنايا القصيدة دلالة على ارتباطه بالمقوّمات الدينية التّي ترمز إليها مواقف ثابتة، ولعل المظاهِر الرُّوحيّة التي تبرِّرُ حقيقَةَ الشاعِر الشّعبي الجزائرِي، محمد بلخير مع مدى اتّساقه وانسجامه جسداً و روحا مع تعالِيم الدِّين الإسلامي، وتحكيم الرأي والسداد بإتباع أولي الأمر والعزم، فكان بوعمامة مثاله الأعلى، وهواه الخالص النابع من الفطرة الدينية التي تحث على الولاء والطاعة لولي الأمر.

استجمع الشاعر محمد بلخير من خلال هذه الأبيات صورا شعرية، ووظفها توظيفا رمزيا من خلال بعض المفردات كالاستعمال "الأسقم بونقاب" عوض الشيخ بوعمامة، كذلك" حَكْ الرْكَابْ " بدل الشدة والمواجهة والهجوم، والتعبير "وِينْ مَا أنظامْ " والذي يقصد به الشاعر أينما اتجه.

[1]- المرجع السابق، ص137.

وبما أن رسم الصّورة يجعل "الشّاعر يستعمل المعاني الإيحائية الرّمزية، وذلك عن طريق الشّعرية التّي تساعد على تفاعل الشّاعر مع طبائع الأشياء وبال تّالي يغوص وراء المعاني البعيدة "[1]، فتظهر الصّورة الشّعرية عبارة عن تركيبة معقدة، لكن هدفها الوصول لما هو بعيد في المعنى فعبارة "الأسقم بونقاب" توحي لشيء أكثر عمقا من استعمال اسم الشّيخ بوعمامة، والشّيء نفسه بالنّسبة لعبارة "حَكْ الرْكَابْ " التّي هي أقوى من ناحية المعنى بالنسبة لمصطلحات الشّدة والمواجهة، والهجوم، وكلمة " الأقطاب" من الرّموز التّي اختارها الشّاعر الشّعبي ليعبّر بها عن التأثر الدّينيّ الواقع ، فالعلاقة قبول أن تكون دينية و الأصل فيها روحي وعقائدي.

ونجد من شعراء الشعر الشعبي المعاصرين من تغنى ببطولات الشخصيات الوطنية والدينة، إذ أن "الفكر الشّعبيّ عموما يؤمن بالسّير المثالية للأبطال، بحيث يكون التاريخ ومكيّفا طبقا له، وذلك انعكاس للوجدان الجمعيّ ، وتلكم هي سمة البطولة في الأدب الشّعبيّ التّي توارثها الأجيال على مرّ العصور "[2] . فابن رامي مسعود مدح الشيخ بوعمامة بقصيدة عنوانها: "بوعمامة جيش العدو منوا مرعوش"، وقد ربط ممدوحه بالمذهب الديني، وجسد من خلاله المعطى الصوفي الذي يركز فيما يركز على العرفانية، والقيادة والبصيرة الفذة التي يتمتع بها الممدوح يقول:

بُوعْمَامَة جِيشْ العْدُو مَنُوا مَرْعُوشْ

عَارْفِينُوا بْطَلْ صَنْدِيدْ مَنْ الأَوْلِيَاءْ

[1] – عبد الله التطاوي، الصّورة الفنّية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2002، ص47.

[2] – محمد زروال، الحياة الروحية في الثورة الجزائرية، منشورات المتحف الو.طني للمجاهد، طبع المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار بالرويبة، الجزائر، 1994، ص39.

وْعَنْدْ الشـــــــــدَهْ أَتْكونَلُو عَسْكَرْ وجْيُوشْ

أَيْحَبُوا الاسْتِشْهَادْ ضَدْ الظُلْمْ وَالِلِي كَافْرِينْ[1]

استحضر الشاعر بن رامي الطاقة الدينية التي التصقت بالشيخ بوعمامة، وكانت ميسمه وديدنه في الحياة والكفاح، فأحاطه بنوع من القداسة الروحية التي تجسد مبادئه الجهادية، وهو ولي من أولياء الله الصالحين، مبلغ جهاده النصر أو الاستشهاد، وهو في جهاده معلم ديني، وبطل باسل وصنديد شديد الشكيمة والأنفة، المرعب الذي هابته جيوش العدو المستدمر، وما يلاحظ على المقطوعة أنها امتلأت بالمفردات الدينية، وكانت هي السمة الطاغية على الأبيات، والمركز الذي انتظم البنى العميقة للمقطوعة الشعرية. مثلا استعمل الشّاعر لفظة "الأولياء" ومفردها "الولي" في القصيدة للدّلالة على الرّجل الصوفي الدّي يمتاز بالطّهارة وقوة الإيمان فهو في مرتبة سامية؛ لأنّه وليّ الله في الأرض، مكن له الله لصدّ الظّلم، والدفاع عن الناس والتنكيل بالظّالمين،ويمكن أن نستنتج فكرة مفادها أن كلمة الولي هي قاسم مشترك يظهر في المخيّال الشّعبي الكلي، وتستدرج الشعراء إلى مدارجها ومداركها الوجدانية والدينية.

والشاعر هنا يقوم بعملية استقطاب لما يجري حوله من أحداث ومواقف مترجمة في شعره ليعطينا صورة مركبة عن كل ما يعبر عنه ليضفي بذلك طابع الحركية عن كل ما بنقله لنا من تصورات لما يحدث حوله ، معتمدا على نمط الكم والكيف في نقل الأحداث[2]، فالمدح شكل لدى الشاعر الشعبي قاعدة يرتكز عليها فارتسم لديه إحساس نابع من روح الإنسانية ومن التجربة الدينية.

[1] – بن رامي مسعود، الكنز المغمور في الشّعر الملحون، قصر الكتاب، البليدة، الجزائر، 1999، ص22.

[2] – ينظر، لول يلس وأمقران الحفناوي، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، ص09.

ب- الغزل:

غرض الغزل والتشبيب له مكانة خاصة لدى الشعراء، لأن "فيه يجري الشعر على نوع في تناول هوى النفس للحبيبة تناولا يقصد به إلى التعبير عن العاطفة وعما يكابده صاحبه بالحب، ويصف فيه ما يذكره من لقاء حبيبته، مما هو واقع في نفسه... والشاعر في هذا لا يتناول العاطفة المجردة تناولا مباشرا، ولكنه يركب إلى تصوير الوقائع والشواهد العينية المستخلصة من تجاربه في الحياة"[1]، فطبيعة الإنسان تتصل بمجرى هواه الوجداني فتترك له متنفسا عميقا حين يخالجها بهيام وغرام يملئ عليه شجونه، وهذا حال الشعراء بل هم أثر استعابا لطاقات النفس المكلومة بالجنون والحب والغرام.

تشكل قصيدة الغزل في الشعر الشعبي الجزائري إبداعا شعريا، يختزل تصورات فنية عميقة، بوصفها متفتحة على تأويلات قائمة على الاختلاف والتنوع، وإذا رمنا بحث أنماط هذا النتاج الشعري الغزلي، وبحث قوته الجمالية والفنية لوجدنا قصيدة الغزل الشعبية وتداعياتها تستقطب تراكمات اللفظ اللين والجمل السلسة تؤسس لمؤول يستخلص عبر الشحنات الدلائلية للللحب والغرام والهيام، وهي إشارات فاعلة ومؤثرة كونها تتقاطع جميعها في تكوين مقصدية أصحابها والتعالق معها، فقد ظل الشاعر الشعبي يعتمد هذه العلامات ليصوغ لنا تجربته الشعرية وبلورة الصورة الشعرية التي ترشدنا إلى عمق المعنى البعيد، ورائد غرض التشبيب في الشعر الشعبي الجزائري هو عبد الرحمن المجدوب، يقول:

حُبْ النَسَاء مَسْكْ نَفَاحْ مَشْمُومْ بِينْ الطْوَاقِي

[1] – نجيب محمد البهيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الفكر مكتبة الخانجي، ص 148.

مَنْ حَبُوهْ يمُوتْ مَرْتَاحْ وَمَنْ بَغْضُوهْ يمُوتْ شَاقِي[1]

عبد الرجمن المجدوب شاعر الغزل في الجزائر، اكتوى بلوعة العشق والغرام، ويظهر هنا مجربا حكيما بأخبار النساء، وله صولات كبيرة في ذلك، وفي البيتين السابقين يعرب عن شغف الرجل بالمرأة وما للمرأة من تأثير في الرجل (مسك نفاح) يعني أن المرأة مثل العطر الزاهي الذي ينتشي به المكان ويتضوعا ريحا طيبا وعطرا جميلا.

من يطالع الشعر الشعبي الذي نظم للغزل يجد أن صاحبه جمع بين التشبيب والحنين، بين السعادة والحزن، فيصف محاسن المرأة الداخلية من أخلاق وعفاف وقيمَ ويتحدث عن لوعة الفراق وأسى البعد والنوى، يقول علي بن شهرة:

قُولْ لَيهَا زِينْ الشَّبَّهْ * رَاهْ سِيدِي مَنْ وَحْشَكْ هَامْ**

نَارْ فِي جَوْفُـهْ لَهَّابَهْ * وَ زَايْدَه عَنْ قَلْبُهْ لاسْقَامْ**

لِلْدَّوَا مَا تَنْفَـــعْ طُبَّا * الْغْـــــــرَامْ بْسَيْفُه عَدَّامْ**

مَا إِيعَفّشْ كَانْ تْرَبَّى * وَ تَتَبْعُهِ هَيْلاتْ الْتَهْوَامْ**[2]

الشاعر بن شهرة يتلوا ألما ووجعا، والبعد أجج نيرانه وهيامه، وجوفه سكنه الألم والحزن، فلا طبيب يداويه من هذه السقام غير تلك البدور التي شاقت روحه حلما وحبا.

وفي نفس السياق نجد الشاعر مصطفى بن إبراهيم يخبرنا عن سبب الجنون الذي أصابه بسبب الخليلة، فأجج نيران الشوق لديه، وجمالها الفياض هو الذي سلبه إرادته

[1] – عبد الرحمن الرياحي، قال المجدوب، دار الجزائر للكتب، الجزائر، ط3، 2011، ص103.

[2] – ديوان شعر علي بن شهرة الشعبي، جمع وتحقيق: الشّايب ورنيقي، مطبعة رويغي، الأغواط، 2015، ص 97.

الروحية، فوصفها بأنها رشيقة القامة و جميلة، حيث يتذكرها، يتذكر الزهراء التي تركها في وهران، وحبه الكبير لها، ولوعته وعاطفته الجياشة اتجاهها، فيقول:

حالي ما يشبه بحال وصفي ما توصفه بصيفة

كل ليلة تنـــزل المحال محنة تغدا أو ذيك تلفى

من وحش صفاوة الهلال مشتاق خيالها الهايفة

الحب يزيدني هبـــال العشق و لا عطاش عفة

سلبتني زينـــة الدلال الزهراء حمرة الشفيفة

غرية دورها الحـــال نعمان على الخدود صفي

غشوة تضوي كالهلال ليلة عشرة كمال و وفاء

تاقو بيناتنا أجيال كـــــــودا و بلادها مسافة

من عملي صرت كالخال مسروق مودر التليفة[1]

نلاحظ أن مصطفى بن إبراهيم يشكو لوعته، ويبدي شكواه حين سرقته محبوبته كوامن ذاته، وخطفته من بين وجداناته، وأعرب عن تعلقه بها، ولمثلها يموت غراما وهوى. فتصور مصطفى بن إبراهيم للغزل لا يختلف عن تصور الشعراء الشعبيين للمرأة. فهو يستخدم نفس الأسلوب، دائما نجد الحبيبة تسكن بعيدا عن الحبيب، مما يولد ذلك الحنين إليها والاشتياق لها فيأتي ذلك في قالب شعري جميل.

تحدث عن المرأة الكثير من الشعراء الشعبيين ، فهي كانت مصدرا يؤجج في نفوسهم ذاك الحرامان، وملهما يخرج كل ما يدور في دواخل مشاعرهم، فانغمسوا في بحر الغرام و نزوات النفس، ومنهم من لوعته أصبحت ذات صيت واسع لسبب

[1] – عبد القادر عزة، مصطفى بن براهيم شاعر بني عامر ومداح القبائل الوهرانية، ط2 ، دار موفم بالجزائر، 1122 ، ص 20.

ما قاله في معشوقته، ومحفوظ بلخيري في قصيدة فظ القلب لخير دليل على ذلك. يقول:

فظ القلب من الفريسة يا سعد يا مهبلني جيت للمرسم عانيه

بكري كان متين سورو ما يتهد راه ازاوط كي الطيار بجنحيه

يا بن عمي عارفك راك مقيد من مسو هوداس لا بد يبليه

أرقع فيا ســـــــال عني محمد لعل ما غاب عن ذهني يوريه

طامع حين نتوق نجبر من نقصد نا شدتني قا الرجل ما راحت ليه

أقسمت اليمين شورو قلت نهد نقدا للمـــــكان بالذات مسميه

ظنيت اللي فات في الذهن مجرد طول زماني حافظو راني حاصيه

حين لحقتو طاحت الدمعة عالخد وتلطم قلبي وضاق الحال عليه

ما تسعى جرة مـــن راني رايد ولا ريحة تجفي على الذات تهديه[1]

هذه القصيدة التي شغلت الكثير من الدارسين، نظمها محفوظ بلخيري في وقت اشتدت عليه الهموم بعيدا عن المحبوبة التي صدم بفراقها، وظل خيالها يلازمه وطيفها يعميه عن كل حاجاته، فهرع إلى يراعه وملء صحيفته الشعرية بقول فريد في الشوق والغرام.

شعر الغزل لدى الشعراء الشعبيين امتثل للبناء الشعري العمودي في الكثير

[1] – بلخيري محفوظ. 04 أغسطس 2014
https://ar-ar.facebook.com/belkheirmahfoud/posts/478275098974015:0، اطلع عليه يوم : 2019/02/12 على الساعة 00.12.

من الأحايين، إذ نجدهم قد اعتمدوا على الإيقاعات الشعرية والصور الشعرية المقاربة في دلالاتها لصدى الوله والولع والعشق والغرام المستديم من طرف المحب لمحبوبه، مثلا نجد ابن كريو جعل من خاصّيتي التقسيم و التوازي أساسا في نسج مؤشراته البلاغية والبديعية، يختار من الأصوات ما يتناسب وروح المبادرة الشعرية المهفهفة التي تهادن ألمها تارة في خفاء وتارة بانتفاضة وعتاب صريح، يقول في قصيدته المشهورة قمر الليل:

سال على محبوب قلبى سال عليه سال عليها ســال شطانة حالي
قول لها واعلاه محبـــوبك تنسيه غيظانه ظنيت مــاكيش تسالي
نشرتى ثـــوب المحبة و طويتيه واه جـــــديد محبتك وّلى بالي
مزقتِ قلبى بشـــــــفره هظمتيه يوم فراقك صار لى كى البهالي
خيالك عن ظاهر العيــن رسمتيه وين ما صـــــديت نلقاه قبالي
ودعتك مفتـــــاح قلبى ضيعتيه سمطتى عنــى ايامى واشغالي
جرعتينى مر ماكنتش نشتـــــيه ذقت اصناف الحب من دون اجيالي
بعيني كي ننطح المرسـم نخطيه يتفلت منّي الميـــز ويُغدى لي
يتفكر قلبى زمـــــان ان كنا فيه سترونا الايـــــام والوقت موالي
قداش ان مرســـول لي شقيتيه كرهوك الحســاد بغض عن جالي
ياك حلفتي لي يميـــن و وّفيتيه قلت لي: تشتـــــاق مازال خيالي
انتِ شفتِ ذا المنـــام و فسّرتيه وعلمتِ بالجايَه قلتيـــــــــها لي[1]

[1] – عبد الله بن كريو ، الديوان ، تح: إبراهيم شعيب ، نشر المحقق نفسه ، ط 2 ، الأغواط ، 2004، ص 110، 111.

استخدم بن كريو التقسيم الصوتي الذي تتقابل فيه الصدور بالاعجاز، فصدر كل بيت ينتهي بصوت لين خفيف مهموس، يكاد يلامس الوتر الرخو، ثم يقابله بقافية تختم العجز بصوت فيه علو ينماز بالجهر والانفجار لكن يخبو هذا الصوت مع الفونيم الأخير الذي يحطم شدته صوت الأنا المكلومة الانا المستكينة بشوق المحبة والغرام.

ج- شعر الحنين:

ومن بين الموضوعات التي آثرنا أن نجملها ها هنا مع شعر، إذ في الغالب نجد قصائد الحنين ممزوجة بين الغزل والفخر المدح، وترتبط بهم في الكثير من المناحي، بذكر محاسن والتغني بالبعد والشوق، ثم الانتقاء إلى تعديد المناقب والخصال الجميلة التي يتوق إليها الشاعر، وقصيدة البيت الحمراء للشاعر عبد القادر العطوي تصور مدى تغنيه بعشيرته ونسبه الضارب في عمق التاريخ وفي عمق الكرم، يقول:

اتوحشت أولاد نايل ذا الخطـــرة * الله لا تراس نغدى اناويـــــــــــاه**
نسري عل لفجار وانشق البكـرة ***نتوكل عن خالقي عظيم الجـــــــــاه
البر اللي فيه تطياب العشـــــــرة * توحشنا ذوك المراسم ياحســـــــراه**
محلاها قعدات في البيت الحمـــرا * ذيك القعدة تزيد للخاطر تنـــــزاه**
فلجة مرقومين رقبة من ظهـــــرة * و الكانون رواق من قبله غطـــــاه**
وطرايق فوق لعمد زينة نظـــــرة * وركيزة بها القنطاس سكناه سمكناه**
وعلى صنع البيت نعطيك فكـــرة * نوريلك لفليج كيفاه اقلعنـــــــــاه**
من نعجة صوت والمعزة شعـــــرة * تتحزم خودات لشغلها تهـــــــواه**
في ساحتهم ما تحسش بالحقـــــرة * سيدي نائل سعد من يذ سمـــــاه**

متوجد وخفيف شاطر للنعـــــرة * نجده للمضيوم يهرب تحت احمـــاه أهل الغيرة وزناد ما فيهم عـــــرة *** يا سعد لي دارهم في الجار حذاه كراما وابطال و أموالي كســـــــرة *** يا ضيفهم ذا بيتكم و انت مـولاه تلقاها سماطات تعتجب في النظرة *** يتونس هذا الصمد بعزيز وجـــاه تكثر الضيافات و العرضـــة دوره *** مصور بالملفوف عالجمر شـــــواه على ضيك ياقمر تحلى السهـــرة*** والشعر الملحون بقصاب رفقناه ابن الصحرا وصحرتي لي فخـرا *** صحرتي بجمالها لي الرب عطـــاه جدي شرب الواد خلاها ذكرى *** بن سيدي زيان في الشدة تلقـــاه سيدي نائل شاع تل وصحـــرا *** حكمت ربي كل ماء يتبع مجـــراه نختم بالصلاة على أب الزهـــــرة *** محمد الهـاشمي رســـــــــول الله**[1]

يشد شاعرنا الحنين إلى أهله في الجلفة، وبدأها بكلمة تدل على المعنى الحقيقي للشوق "**اتوحشت أولاد نايل**"، وللشاعر صولات وجولات في قصيدته، يفتخر بأهله النوايل ويعدد مكارمهم ومآثرهم وخصالهم الحميدة التي تظل متجذرة فيهم، فهم أهل الضايفة والجود والأصل، لهم محامد كثيرة وصفات جمة في حسن المعاشرة والنية الصافية، فما أبقى على شاردة من الكرم إلا وأحصاها في هذه القصيدة العصماء، وتلك الصفات استمدوها من جدهم الأول سيدي نايل الذي عرف بالشهامة والغزارة في الجود والعطاء، وختم قصيدته بالصلاة والسلام على النبي الأكرم والرسول الأعظم صلى الله عليه وسلم.

[1] – عبد القادر العطوي، قصيدة البيت الحمراء، http://feitasahmed.blogspot.com/2014/05/blog-post.html

وهناك شاعر آخر له حنين عارم إلى أحبته، وشوقه إلى الوصال، وربط أواصر الأرحام، فهما شطه البعد والنوى عنهم فهو منهم، والشاعر جلال محمد، له قصيدة توحشت أولاد نايل يقول فيها:

يـــا ذ الفارس وين بحصانك منقول يـــاقاطـع قُطـاعـة الغيـم البـاني

مـن عندي لو كـان تـدي هـذا القـول وتســال علــى كـل نـاسي ووطاني

تـوحشت أولاد نـــايل والمـرحول ذي مـدة مـن عندهـم لمن جـاني

يـــــاذ الفارس واه فيا عز القول مـــاقاسيت همومي قلبي وحزاني

حين ان ينطـق قـالي مـافـاد القـول كثـرت عـليا ســوالك عيـــاني

يـــامراهـــا دونهم وعرة وســهـول غيـــر البـارح جيت من برك عاني

بعيني شفت نجع في الصحراء مجمول مـتقابل دوارهـم في لصحـــاني

نــجع مـدلل قا مع لصحــان يجـول مـــا يرتع في بـــر مرعاه مداني

يتخيـر بـر العفــاء عشبـو مغسـول مـتفتـح وردو ربيـعو زهـــانـي

ونـياقـــو فيـها اللقحـة والمخـلول وعشرات وفيها أمـات الحيراني[1]

القصيدة مطولة، كل ما فيها شوق وترقب عن وصال جديد قريب، فنفس الشاعر تواقة إلى رجوع إلى الأهل والأحبة وإلى الجدائل التي ملكت كل خواطره، وظل تلازمه وتوقض فيه هياما وشغفا بالأرض التي نبت في تربتها، وشرب من وديانها

[1] – جلال محمد، توحشـت أولاد نايـــل، لمجلة الثقافية، https://www.djelfa.info/ar/mag_cult/7830.html

ونام في براريها، واسترسل الشاعر في ذكر ما يفتقد إليه من حميمية، ومن مآثر شده إليها ذاك الحنين.

من يستقرأ شعر مصطفى بن إبراهيم يجد الحنين قد رانا على الكثير من قصائده، فله قصائد في عشق الوطن، فالغربة والبعد عن الخلان والأحباب ترك في نفسه جرحا لا يندمل إلى بوصلهم وقربهم، يقول في قصيدة "قلبي تفكر لوطان":

قلبي تفـــكر لوطان و الهــالة * راني مهــوّل مانيش في حالي**

قلبي تخبّـــل بالوحش تخبالــة * و علاه يا مرو غريب تـلغى لي**

نوبة نجالس شي نـــاس عقالة * و نقول ذا لوّل خيـــر من التالي**

نوبة نتفكّـــر يا لمثـــــــالة * و يثور جرح المحنة و يربى لي**

و من بعد ما كنت عزيز في حالة * ماني شي باخس بسومتي غالي**

شاني مـــع الطلبة شعت بمسالة * و نآمر الجن و علاش يهوى لي**

ولّيت قاضي عنـــدي العـــدالة * و نفكّ بين الشـــــرّاع بفصالي**

اعييت قايـــد بطبول زعـــــالة * و الحكم يظلم ما درت بفـــعالي**

اهلي و ناسي في الشوم رجّالة * اشحال من فـــــــجّ هداوه خالي**

اركاب م البــعد يبان شعّالـــــة * و القاط كمخة و الســـرج فيلالي**

بارود يخرج م الجعب يــتكالى * شبان تنطـــح في الشوم بمشالي**[1]

شاعرنا يتذكر الأيام الجميلة التي تركها بين الأحبة حين رحل إلى المغرب، وحنينه إلى الأتربة التي تربى في أحضانها، والأودية التي رضع ضرعها، غريب في ديار لا صلة لهم به، تذكر المرابع التي وطئها ولعب فيها، بين أهله وناسه، وانتقل من الحنين إلى الافتخار بنسبه وحسبه.

[1] – عبد القادر عزة، مصطفى بن براهيم شاعر بني عامر ومداح القبائل الوهرانية، 2012 ، ص 23.

د- الرثاء:

يعد الرثاء على أنه من أهم الأغراض نظرا إلى صلته الحميمة بالعاطفة والإحساس الأمر الذي يفرز ويفرض حقيقة مفادها أن هذا الفن الشعري تعلوه أصدق المشاعر الإنسانية ففقدان إنسان يخلف أثار عميقا من حزن و ألم "هو التفجع على الميت وابداء الحزن على فراقه، و تصوير الخسارة التي نجمت عن فقده، و تحمل الحزن على فراقه، و تصوير الخسارة التي نجمت عن فقده، و تحمل الإشعار الذي تتضمنه عادة فيتضامن العاطفة و الدعوة إلى التأمل في حقيقة الحياة ، وان تجاوز دلك أحيانا إلى النواح و الصراخ ، و لقد اتخذ الشعراء الموت حافزا إلى التعبير عن عواطفهم ، فأكثر القول في هدا الضرب من الشعر واستطاعوا أن يصوروا أحزانهم فيه ، جاهدين أن يفرغوا شحناتهم فيما تفيض به طبائعهم لعل دلك يكون لهم عزاء "[1]، وفي الرثاء مناجاة وصراخ وجداني صادق .

إن الشعر الشعبي الجزائري كان له حظوافر من الرثاء، وخير من مثله الشاعر بن قيطون في قصيدة حيزية، هذه القصيدة المحزنة في تخليد قصة حيزية وسعيد وذلك في عمل شعري جميل، يقول فيها:

عزوني يا ملاح في رايس لبنات * سكنت تحت اللحود ناري مقديا

يـاخي انـا ضريـــر بيا مـا بيا * قـلبي سافر مع الضامر حيزيـه

يا حصراه على قبيل كنا في تاويل * كي نوار العطيل شاو النقصـــيا

ما شفنا من أدلال كي ظل الخيال * راحت جدي الغزال بالجهد عليـــا

[1] – مصطفى عبد الشافي الثوري، شعر الرثاء – في العصر الجاهلي، د ا رسة فنية موضوعية، دار لبنان، لبنان، بيروت، ط1، 1955، ص 1 .

وإذا تمشي أقبـــال تسلب العـقال * أختي بـــاى المحال راشق كمـيا

طلقت ممشوط طاح برواح كى فاح * حاجب فوق اللماح نونين بريـــا[1]

قصيدة حيزية حازت السبق في الرثاء في الشعر الشعبي الجزائري، فنقلها شاعرنا بأمانة وواقعية، وجعلها نبراسا فنيا يحتذى به في القول الشعبي، إذ تعكس تصورا حقيقيا لما يصل إليه الإنسان عند فقد الحبيب والرفيق، وفاتحة القصيدة فيها نداء للعزاء بالفاجعة التي ألمت به، عندما رحلت إلى دار القرار تلك الملهمة التي تركته في قاع الهموم يتجرع الأسى، لكن شاعرنا يبكي حرقة الفراق معددا مآثر المفجوع عنها، متغنيا بحنين أسر عن جمالها ومحياها وروعتها التي كانت مدعاة إلى حزنه عليها.

د- شعر الحماسة / الثورة:

لعل حرص الشعراء الشعبيين الجزائريين على حفظ المقومات الوطنية وعناصر الهوية والتصدي لمحاولات المستعمر في طمسها كان لها حضور قوي مدونات الشعر الشعبي الجزائري وخاصة أثناء المقاومات الشعبية، وخلال الثورة التحريرية، وقد "عرف هذا اللون بشكل واسع في القرنين الأخيرين، حيث أصيبت الأوطان العربية بغزو أجنبي خطير كان هدف و طمس مقوّمات الأمّة العربية من دين ولغة وثقافة وتقاليد[2]، مما ينم عن الحماسة الوطنية التي كانت تقوي عزيمة هؤلاء الشعراء لخوض غمار التحدي والكفاح بالكلمة، وشجعهم في ذلك أنه شعر "يدعو إلى الجهاد في سبيل الله والدفاع عن الإسلام، والذود عن الوطن واعتبار

[1] – أحمد الأمين، حيزية (الملحمة الجزائرية)، دار المصباح، برج الكيفان، الجزائر، د.ط،(د.ت)، ص37.

[2] – نعيمة هدى المدغري، نقد الشعر المغربي الحديث، مطبعة دار المناهل، المغرب، 2013 ، ص77 .

الروابط الإسلامية أهم مقومات المواطنة"[1]، فخرجت قصائدهم مشبعة بالروحين الدينية والوطنية.

نصيب هذا الغرض من الشعر الشعبي الجزائري كبير وكبير جدا، فتغنى الشعراء الجزائريون ببطولات وبسالة الثوار وشجعوهم، وكانوا لهم خير معين، وما من شاعر شعبي جزائري إلا وله سهم في هذا الغرض، وإن الذي يتصفح ديوان القصيدة الشعبية الجزائرية منذ القدم يعرف" مواكبة النص الشعري الشعبي لكل انتفاضات الشعب الجزائري وثوراته ومعاناته وحياته اليومية بشكل عام و بالعودة إلى آثارانا نجد ثوراته ومقاوماته المختلفة مؤرخة في شعره"[2] ويمكننا أن نستحضر في هذا الغرض أشعارا كثيرة لوضيح عمق التجربة الشعرية الشعبية التي كانت تمارس حقيها الفني والموضوعي بعيدا عن الطفرة الإيديولوجية المقيتة التي تنتهك الواقع، وتهلك الطموح الحماسي الجهادي. والشاعر أحمد بوزيان له قصيدة فريدة في موضوعها وفي حماسها وفي قيمتها الثورية والوطنية عنوانها "راية الأشراف" مفتخرا فيها بالجيش الشعبي وشموخه، يقول:

يا راية الأشراف تعالي ضمي بشموخك الألوان

خلي عطر المجد يولي ينهل من عيد الشجعان

و الوطن يباهي بأبطاله في حضرة الأوطان

يا جزائر جيشك حربي شاوي أمازيغي عربي

بأخلاق الإسلام معبي من جيش التحرير أزمان

[1] – التلي بن الشيخ، د ا رسات في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية لمكتاب، الجزائر، 1989، ص70 .

[2] –

تحية للجيش الشعبي هـــــــو صمام الأمان

جيشك بأجيالو متواصل صينه دوى في المحافل

في العالم خبره متداول وين مشى خلى برهان

جيشك عهده ما يتندى صــان السيارة و الوحدة

في السلم و في وقت الشدة يبقى تاج على الريسان

وين ما وزنوه اتحدى ديما راجح في الميزان[1]

عمد الشعراء الشعبيين على توعية الجماهير والدعوة إلى الوحدة الوطنية، وفي هذا السياق يرى أحمد حمدّي أنّ "الشعر الشعبي والذي يسمى كذلك الشعر الملحون جزء هام من الذاكرة الشعبية، ومقوّم أساسي من مقوّمات الشخصية الوطنية، ظل المرآة الصادقة التي لم تستطع أن تعبث بها يد الاستعمار الذي عمل كلّ ما في وسعه لتدمير كل مقومات هذا الشعب وكلّ ما يعبر عنها منذ أن وطأت أقدامه أرض الجزائر المجاهدة"[2]، وحِرصُ الشعراء يزداد متانة لما تتبلور طموحاتهم في ميادين الوغى، وتؤجج فيهم تلك الحماسة القوية التي ترتفع أصواتها عالية، تنادي بالثورة وعدم الاستسلام، النصر أو الاستشهاد، يقول الشاعر المجاهد محمد شبيرة:

أحرمت شعبنا من ثورتنا جهلت شبــابنا ولي جمال

أهجرت فلاحنا من أرضنا من مكركم راه هاجر للجبال

أسجنت أبائنا وخواتنا واشنقت العديــد منهم يا جهال

[1] – أحمد بن زيان، قصائد للثورة والوطن، منشورات الوكالة الإفريقية للإنتاج السينمائي والثقافي، الجزائر، ط1، 2012، ص104.

[2] – أحمد حمدي، ديوان الشعر الشعبي، شعر الثورة المسلحة، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، د ت، ص5، 6

نقسم بالله هو خالقنا نمحي هذا العار ما نخشى قتال

أنشعلها نار نعلن ثورتنا يتفجر بركانها عبر الجبال[1]

نلاحظ أن محمد شبيرة وضح في بداية قصيدته التعفن والمفاسد التي ألمت بالشعب الجزائري بسبب المستدمر الغاشم الذي داس على كرامة الجزائريين، شردهم سجنهم قتلهم، دمر كل ما يملكون وسلبهم حياتهم، هذا ولد انفجارا في عمق الشاعر، وظلت تلك الصور الحقيرة تسيطر على خلده، فتوعد هذا المستدمر الفرنسي بالثأر والثورة التهليل بأبطالها الأشاوس، وتلك هي حال الشعراء الذين عايشوا فترة الثورة، وقدموا فيها النفس والنفيس، وكما يرى أحمد حمدي أن الشعراء الشعبيين كان لهم دور كبير في توجيه الثورة ودعمها والتعبير عنها وتصوير بطولاتها وملاحمها، وتجسيد شهامتها وإنسانيتها بنبرات فنية تتفاوت بين الانفعال والحماس والتفاعل، وكان الشاعر الذّي عاش لهيب الثورة، صوتا قويا هزّ الوجدان الشعبي، وزرع في نفوسهم حبّ الوطن وحثهم على الجهاد، لما له من أجر عظيم عند الله تعالى.[2]

ظل صوت الثورة يعلو ويرتفع في كل زمان ومكان، وبقيت النخبة من الشعراء الشعبيين تتغنى وتتغنى بالثورة المجيدة المباركة، ولا زاالت ما بقيت الجزائر حرة أبية، يخلدون فيها تلك البطولات التي حفت على أرض طيبة طاهرة، وظل الحماس يلهب كيانات شعرائنا الثائرين والبواسل، يكتبون تاريخا جديدا لثورتنا العظيمة، وها هو الشاعر يحي بختي بعد زمن فاتر يسترجع الذكرى ، ويتفرد بأنشودة تاريخية للثورة، يقول فيها:

من تونس لطرابلس زيد المغرب والجزائر العاصمـــــــــــة أول مبداك.

[1] – المرجع السابق ، ص108.

[2] – ينظر، أحمد حمدي، ديوان الشعر الشعبي، ص19.

في أول نوفمبر ثار الشـــــعب قام بلا سلاح بالامـــــــــــان قداك

نهضوا ليك جميع ابناء المغرب جعلو جيش التحرير من العدوان اسماك

اين بو العيد ابطال العـــــــرب في الخمســـــة وخمسين فرش الشباك

أرض بن باديس هذاك الطـــالب عاش حياتو كـــلها من أجل حياك[1]

حديثنا عن الأغراض الشعرية السابق كان من باب توضيح المقاصد والدلالات الشعرية العميقة التي نظم فيها شعراء الشعر الشعبي الجزائري، فجاءت تجاربهم محكمة النسج معبرة ثرية بموضوعاتها ومضامينها، وكل شاعر صور لنا طرحه بالشكل الذي يرتضيه، ولعل هناك الكثير من الموضوعات التي غابت عنا وبعضها الآخر تجاوزناه حتى لا نقع في الإطالة، ويمكننا أن نقول أن الشعر الشعبي ظل متدفقا بتجارب جمة لها مكانتها المحلية والوطنية والدولية، وتبقى الكلمة فيه ترتفع في سماء الفن الشعري مشكلة أنطولجيا الشعر الشعبي الجزائري في عمومه.

5- الخصائص الفنية للشعر الشعبي الجزائري:

أن نشأة الشعر الشعبي الجزائري تمخض عن إرادة فنية خاصة، وإبداع شعري خالص، ظلت تتماوج فيه حركة شعرية لها هيئتها وحركتها وألوانها وأصواتها التي تنبض بالقيم الجمالية المختلفة، فوسم بالتجربة الزاحرة بتأملات أصحابها، إذ يحمل في طياته تراكمات ثقافية واجتماعية وسياسية ودينية، تأصلت في الذات الشاعر لدى الشعراء الجزائريين الذي ابدعوا ايما إبداع في هذا النظم الشعري الشعبي، وظل مطاوعا لفنيات تكاد تجمع مقومات الشعر الفصيح في معالمه المعهودة.

[1] – عبد الوهاب المسعود، شعر يحي بختي (جمع ودراسة)، ص26.

إن ممارسة الإبداع الشعري الشعبي مكن للشعراء الجزائريين من الصناعة الشعرية الشعبية ضمن أتون فنية لها صورها الخاصة، حيث توجد التمظهرات الشكلية النظمية المرتبطة باللغة العامية، والصورة الشعرية المبتكرة والموسيقى الشعرية وإيقاعها النابع من صورتها الشعبية، وإذا قمنا باستظهار تلك التمظهرات التي جادت بها الطاقات الشعرية الشعبية الجزائرية فإننا نجد أنفسنا أمام زخم هائل من الجماليات المتراصة في عمق هذه الطاقات الشعرية.

أ- اللغة الشعرية في الشعر الشعبي:

إن اللغة الشعرية هي "لغة انبثاق وتفجّر"[1] باعتبار أن اللغة هي "امتداد إنساني لسحر الطبيعة وأسرارها، وفي كل قصيدة عربية عظيمة قصيدة ثانية هي اللغة"[2]، لأن الموجود المباشر الحقيقي في النصوص الشعرية هو اللغة، وما من قصيدة شعرية إلا وتتجسد روحها الفنية من خلال لغتها، وطبيعتها التداولية والحجاجية والوظيفية والدلالية، وما تأديه من أدوار داخل التركيب الشعري سواء كان فصيحا أو عاميا.

يرى شوقي ضيف أن اللغة هي أس التجربة الشعرية ولُبها "جوهر الشعر ليس في شكله الخارجي من وزن وقافية، وألفاظ خاصة أو موضوعات خاصة، وإنما هو في التجربة الروحية التي تمر بها نفس الشاعر وتكتب هذه التجربة في لغتها الحقيقية أو في لغة بسيطة كتلك التي يتفاهم بها أفراد الشعب للتعبير عن حياته، وأهوائه وعواطفه المتباينة والتعبير عن حياة مجتمعه ومشاكله السياسية وغير السياسية، وكل هذا معناه أن للشعر حصونه عند القوم وأن الشاعر ينبغي أن يجاهد

[1] – أدونيس، ديوان الشعر العربي. دار المدى سوريا، د ط ،1996،ج1، ص15.

[2] – المرجع السابق، ص15 .

حتى يصعد إلى هذه الحصون وحتى يعرف كيف يرمي منها سهام شعره"[1]، لذلك الشاعر يجد متنفسا شعريا في اللغة المتحررة من سلطة اللغة النموذج .

وللغة أثرها البارز في بناء الصورة الشعرة،وقد بين ذلك غنيمي هلال في قوله:" مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائه، فعلاقة تجربة الشاعر بلغته أوثق وأهم من علاقة تجربة القاص أو مؤلف المسرحية في العصر الحديث؛ وذلك أن الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به وفي لغة الشعر يخضع التعبير لقوانين اللغة العامة، ولكنه يفيد مع ذلك من اعتماده على دلالات القرائن، وما يمكن أن تضيفه هذه الدلالات على التصوير، عن طريق موسيقية التعبير، وموقعه، وتآزر كلماته وأثر ذلك كله في التصوير"[2]، موقع اللغة من الصناعة الشعرية يشبه التلازم الحاصل بين الجسد والروح.

إن ديوان الشعر الشعبي الجزائري حافل بعطاءاته اللغوية المختلفة، سواء كان على مستوى الجملة أو المفردة، أو كان في البنية النظمية المركبة أو البسيطة، فهو غني متفرد في نسقه وبناءه اللغوي، وإذا حاولنا أن نتلمس غيضا بسيطا من هذا الفيض العظيم فإننا نتوقف على أهم عنصر لغوي يشكل الطاقة الشعرية التي تجعل منه يتجسد في طابعه الشعبوي، ألا وهو المعجم الشعري الشعبي، العامر بالإشارات الدالة على محورية الشعر الشعبي التي تركز على اللغة العامية في نمطيتها النظمية، وفي انبعاثها الشعري الجمالي أيضا، حيث الممارسة اللغوية تفرض سلطانها على الإنتاج النهائي للقصيدة الشعرية الشعبية.

[1] – شوقي ضيف دراسات الشعر العربي – ص – 197 ، 198.

[2] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص386.

- **المعجم اللغوي :**

المفردة الشعرية هي حجر الزاوية في القصيدة، إذ للمفردة وقع خاص ودرجة إقناع فنية محكمة، حيث تناغم حرفا وصوتا وإيقاعا، لتشكل المغزى المراد إيصاله والمعنى المكمل لذاته في البنية العامة للنص، معتمدة على قدرة الشاعر وذكائه في توظيفها وتفجيرها في المشهد الشعري، بإيقاع داخلي ودلالة شعرية تؤهلها لاستدراج فهم المتلقي لفضاء النص، فهذه المفردة من خلال المعنى تعبر عن مكنونها ، حيث تتناغم بنائيا وايحائيا مع الصدى الشعري الشعبي الذي يسعى إليه الشاعر، والطابع العامي للشعر الشعبي جعل منه يتسامح مع التوظيف المعجمي البسيط، ويتساهلفي خرق النظام اللغوي الفصيح، لكن يحافظ القدر الكافي من الوظيفة اللسانية التي تبني جسور التواصل مع المتلقي، ولعل الممارسة الشعرية لدى شعراء الشعر الشعبي تتفاوت في مستوى اللغة الموظفة، وقد يعود ذلك إلى طبيعة الموضوع، وطبيعة الحالة الشعرية المرتبطة بالزمان والمكان، يعني ان اللمعجم الشعري يتسم بالمغايرة الفنية التي تمنحه الروح الشعبية.

إن الشعراء الشعبيين الجزائريين كانت لهم لمسات فنية في استخدام معاجم لغوية تختلف في مشاربها وتوجهاتها، مثلما تختلف في مستواها اللغوي والصوتي أيضا، استعمل الشاعر سيدي لخضر بن خلوف ألفاظا نضعها في حقل ديني وذلك لدلالاتها، وركز الشاعر مصطفى بن براهيم على الألفاظ الرومنسية الغزلية، واجتهد يحي بخي في غمر قصائده بالألفاظ الثورية، ولكل شاعر ميزة خاصة في مدى توظيفه للمعج اللغوي، ويمكننا تمثيل ذلك بقول الشاعر سيدي لخضر بن خلوف:

يا ربي ياعظيم يا خالق وفي الحسان في مطلوبي

أمي قبل بابا سابق بـــــها يلذ لي مشروبي

و ابى من وراها لاحق هو السماح عند ذنوبي

معروف ما خفى عبد الله مسكين مـــا صادف الليالي سهار

في كل يوم يثنى الرحلة خيفان على الخلوفي ولده يا حضار

يارب لا تخيب ضني بجاه صاحب الشـــــفاعة

أمي مكلفة بمحاني من صدرها رضعت رضاعة

وخدمتها بكل مسالة بحسن دعوتها كافاني القهار

ارحم عظام أمي كلة يا رب نرغبك بحوادث الأجفار[1]

يمكننا أن نستقرأ المعج الديني المسيطر على النص الشعري الشعبي لدى بن خلوف، (ربي، عظيم ، خالق، الحسان، ذنوبي، معروف، ما خفى ، الشفاعة، دعوتها، القهار، ارحم، يا رب..) تقريبا النص كاملا مشبع بالألفاظ ذات الطابع الديني، وكأن الشاعر يريد أن يوضح المقصود الشعري الذي يهفو إليه، وتقريبا جل قصائد بن خلوف تزخر بكم هائل من المعجم الديني، يقول مثلا:

صلى الله على فارس الوغى والوكيد

قدر ما في ملك الله ومـــــــا يريد

وما ينقص في كل يوم ومـــــا يزيد

وكل من يبعث في نـــهار حره شديد

[1] – منشورات جمعية أفاق مستغانم، سيدي لخضر بن خلوف، حياته وقصائده ، ص 123.

قدر الفضة والنحاس والذهب والحـــديد

قدر ما لبست الأرض من اللباس الجديد[1]

شاعرنا يتماهى في توظيفه المعجم الديني، وفي مدحته للنبي صلى الله عليه وسلم يظهر التأثير جليا بالدين الإسلام، ونصوصه تتناص مع الكثير من آي القرآن الكريم. ولغة الشعر الشعبي عموما لا تحتاج إلى فلسفة نحوية وصرفية، لكي تتلقى أشكالها الخطابية المغايرة، والشاعر الشعبي بلغة الحياة اليومية ينتقي منها ألفاظه، وهذا من خصائص الشعر الحديث لقد استمد من الحياة الشعبية والريفية روحها وألفاظها وعبراتها، كما استفادة من الموال والأغنية الرعوية هي التي طرحها بديلا للغة الشعرية التي تغالي في النموذج اللغوي.

إذا كان النص عبارة عن بناء كامل وتام قائم على شبكة من العلاقات اللغوية بين الألفاظ ، ولا يتم المعنى للألفاظ إلا داخل هذه العلاقات فبمجرد دخول المفردة للسياق الشعري تتجرد من دلالاتها في الواقع لترتدي، دلالات جديدة تنتمي الى طبيعة التجربة، فألفاظ القصيدة مستمد من اللغة اليومية إذ هي التي تقوم بمنح الدلالات الجديدة للألفاظ لتغادر دلالاتها الوضعية، يقول مصطفى بن براهيم:

قلبي تفكر لوطان و الهـــــالة * راني مهـــوّل مانيش في حالي**
قلبي تخبّل بالوحش تخبـــــالة * و علاه يـــا مرو غريب تلغى لي**
نوبة نجـــالس شي ناس عقالة * و نقول ذا لـــوّل خير من التالي**
نوبـــــــــة نتفكّر يـــا لمثالة * و يثور جرح المحنة و يربى لي**
و من بعد ما كنت عزيز في حالة * ماني شي باخس بسومتي غالي**

[1] – منشورات جمعية أفاق مستغانم، سيدي لخضر بن خلوف، حياته وقصائده ص120.

شاني مع الطلبة شعت بمسالة * و نآمر الجن و علاش يهوى لي**

ولّيت قاضي عنـــــدي العدالة * و نفكّ بين الشـرّاع بفصالي**

اعييت قايد بطبـــــول زعالة * و الحكم يظلم ما درت بفعالي**

اهلي و ناسي في الشوم رجّالة * اشحال من فجّ هداوه خالي**[1]

لقد وظف الشيخ مصطفى بن براهيم الصور البلاغية في قصيدته أحسن توظيف، وكأن الرجل من خلال هذه الاستخدامات المجازية له اطلاع واسع بعلم المجاز، فالزخرفة بدت واضحة وجلية في قصيدته تنم عن سبك محكم وانسجام رائق، ومن الأنواع التي وظفها شيخنا تمثلت في التشبيه تارة والاستعارة أخرى، والكناية ثالثة، هذه كملاحظه أولى، أم الملاحظة الثانية فالشاعر يستخدم لغة عامية محضة، ألفاظها ترمز للحنين والشوق، وظفها توظيفا محكما، وكل كلمة ومفردة لها إيقاعها الشعبي القائم على الشوق العارم الذي يأخذ بكاهل مصطفى بن إبراهيم.

- **المستوى التركيبي:**

لا يختلف اثنان حول طبيعى الشعر الشعبي اللغوية التي تخترق الأنموذج اللغوي الفصيح، لتنزل إلى مستوى الدارجة والتخفيف من وطأة اللغة النموذج، وهذا لا يعني أنها عاجزة على أن تضع لنفسها موازينها الشعرية اللغوية، بل هي تخالف المستوى التركيبي للغة النموذج، وأهم شكل لغوي يتجسد في الشعر الشعبي في مستواه التركيبي هو التكرار اللغوي، ولعل التكرار "يحول البناء اللغوي إلى جسد هلامي يكسب الكلمة فيه موقعها الدلالي، وما عليه رؤية القارئ من ترجيح لإحدى

[1] – مصطفى بن براهيم شاعر بني عامر ومداح القبائل الوهرانية، عبد القادر عزة، ط2 ، دار موفم بالجزائر، 1122 ، ص 23.

الصيغ المحتملة على سواها "[1]، يقول محمد بلخير شاعر الشيخ بوعمامة:

سَلكْنَيْ مَنْ بَـيْنْ سَدّ وسَدّ حْجَارْ الْمَغْبُوْنْ يْشُوْفْ لَوْ كَانْ بْعَيْنَيْه

سَلكْنِيْ منْ بَيْـــنْ ضَيْقْ الأَعْدَاءْ قَادَرْ تَبْنَيْ الْرّيْحْ وَالْكَافْ تْوطَيْه

سَلكْنَيْ مَنْ بَيْنْ الأَفْرَاسْ وَالأَشْفَارْ وَاْتَيْنِيْ بِاْشْبُوْبْ عَــزّ إِلاّ نَدْرَيْه

سَلكْنِيْ كِيْمـــــاْ سَمَكْتْ ثْمَيْمْ الْدَارْ خَطْرَهْ فِيْ الْزْمَانْ صَارَتْ غَمْرَهْ بَيْه

سَلكْنِيْ كِيْمَاْ سَلكْتْ طَــه فِيْ الْغَارْ الْحْمَامَهْ وَالْعَنْكَبُوْتْ بْنَاْوْا عْـــــليهْ

سَلكْنِيْ كِيْمَاْ سَلكْتْ إِبــْراهِيْمْ مِنْ لَيْفَاْتْ الْنّاْرْ بَرْدَاْ وَسَلاْمْ حَاْجَهْ مَاْ تَاْدْيْه[2]

محمد بلخير يتهجد ويدعوا متبتلا ومتضرعا للمولى عز وجل، النص كاملا طغى عليه التكرار اللغوي، حيث نلاحظ أن جميع الأبيات تشترك في بداية الصدر بلفظة (سلكني)، وهذه اللفظة كانت المركز الذي عول عليه الشعار ليبث أمله ورجاؤه، ويبدو أن التكرار الاستهلالي في القصيدة عكس ما في نفس الشاعر من معان ودلالات صوفية وولاء، والتكرار يتفرد في طاقته الإبداعية من أجل أن تصير أكثر قوة وجمالية وأكثر وضوحا في معناها ودلالاتها المتعددة، ثم نلاحظ تكرار معنوي خفي حين استعان في طلبه ورجاؤه بقصص متشابهة في خواتمها، تحقق النصر في كل منها توفيقا من الله سبحانه وتعالى، والتكرار أحدث انسجاما صوتيا وتناسقا دلاليا وحسنا جماليا ، مما جعل حلاوته تعلو وتسمو بمعانيها الشعرية من خلال التتابع والتلاحق الذي ميز كافة القصيدة.

[1] – . أميمة درويش، مسار التحولات(قراءة في شعر أدونيس)، دار الآداب، القاهرة، ط1، 1992، ص 125 ،

[2] – العربي بن عاشور، أشعار محمد بلخير – شاعر الشيخ بوعمامة وبطل المقاومة، ص233.

ب- **الصورة في المتخيل الشعري الشعبي:**

ليس كل نموذج أدبي تنفتح له أبواب الخلود، إلا أن يكون مميز الرحيق، بحيث نستطيع أن نعيش فيه ونهنأ بقراءته أو نستأنس بسماعه، أو تتخطفنا الابصار على نبراته وإنشاده، لما يقدمه صاحبه لنا، فيه من طعم فريد نتذوقه في لذة ومتعة خالصة، فلا بد أن يكون شيئا فريدا حتى تكون له شخصيته الكاملة التي تميزه وتجعله محببا إلينا، لذلك نجد الأدباء كالنحل يسعون إلى جمع رحيق الحياة، ولكن هذا الرحيق عندهم ليس كله من طعم واحد، فلكل أديب رحيقه الذي يقدمه في نماذجه، يستطيع أن يشارك به الوجود ونظامه، والعمل الأدبي ينطوي على صعوبة شاقة، فليس كل الأدباء ناجحين في مسيرتهم الإبداعية، إنما يستطيع ذلك الأفذاذ الذين لا يعيشون على السطح من واقعنا وحياتنا، وإنما يحلقون في الفضاء العالي للخيال، يعيشون في داخل أعمالهم الفنية ويغوصون أعماقها[1]، ولعل الشعر الشعبي من الاجناس الأدبية التي كتب لها النجاح منذ مطلع العصر الحديث، وتشكلت في الأفق الفني الشعبوي إبداعات تطوف في فلك الهوية والذاتية والوطنية والقبلية، والغنائية الحماسية وغيرها من أنماط التفكير الشعبي، مثلما استطاع الكثير من شعراء الشعر الشعبي أن يتمركزوا في قمة الأدب الشعبي، إذ قدموا لنا تجاربهم الشعرية الجادة الفياضة، والتي برهنوا من خلالها على قدراتهم الفنية المبتكرة التي تعكس روح الشاعرية لديهم.

[1] -شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص139.

استطاع الشعر الشعبي أن يجد لنفسه مكانا ضمن الإبداعات الثقافية و لفنية المختلفة، وارتقى بجمالياته حين انفتح على مجالات التجريب الفنية؛ إذ استلهم كل المقومات والمعايير الشعرية التي تمثلها الشعر العربي الفصيح، وكان للخيال دور مهم في بناء أشكال متنوعة للشعر الشعبي، حيث امتلك شعراء الشعر الشعبي كل أسباب الفن الأصيل الذي يرمي إلى تحقيق كينونة فنهم، وتدوينه فنيا وثقافيا، والعمل على تحديث تمظهراته الفنية، فكانت مشاركاتهم الشعرية تنبأ عن الذائقة الشعرية المتمكنة والمحكمة والمطبوعة في أصحابها، وزادها جمالا ورونقا صداها وانتشارها السريع بين جمهور المستمعين.

إن قوة المتخيل الإبداعية في الشعر عامة والشعر الشعبي خاصة لن تكون ممكنة سوى ضمن إرساء علاقة فنية بين الشكل والمضمون والواقع، وهذا يعني أن المتخيل الشعري لا ينبت من فراغ، ولابد أن يقيم صورته التجريدية ضمن مكونات مادية تخبر وتنبأ عن صفته الخيالية أو الذهنية وربما العجائبية، وتظهر قوة التصور عند الشاعر في مدي تكييف الصورة المادية التي تمده بها الحواس مع انفعالاته النفسية بعيدا عن التعامل البارد والتنميق المشين، الى جانب الذوق باعتباره وسيلٌه لتنسيق الأضواء والظلام في الصورة الشعرية [1]، فتصير الصورة الشعرية معادلا موضوعيا يتبناه الشاعر ليعبر عما يعانيه، أو يجيش بخاطره. يقول عبد الرزاق شوشاني:

خير المنيـــــــــة بيت شعر..... ومكحلتي ومهرية
ونسكن وين أتعفى البر .... في رقـــــــاريق خلية
ويـــــــن الرمل إدِير زِمْل.... خطوط عشـب عفية

[1] – محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص170.

خَلِ نَرعَى بغنمي والبَل .... والخيمـــــــــة مبنية
مـــع نجُـــــع عْرُوبة ونزل..... مـن أولاد ربـعية[1]

الشاعر عاش في بيئة بدوية ويظهر لك جليا من خلال لغته الشعرية التي زاوج فيها بين اللغة الفصيحة والعامية فيقول : فأمانيه لا تكاد تخرج عن واقعه الذي يعيشه، وطلبه الزهيد فيها لا يتعد خيمة منسوجة من الشعر ، وسلاح يتميز بالجمال والرشاقة، وسعادته في البراري، والأرض الفسيحة، ويهوى من هذه الأرض جبال الرمال وكثبنها (والزمل) مفردها زملة وهي المرتفع الرملي على شكل جبل ينتهي بقمة، ويرعى غنمه وإبله عند مواطن للكلأ المعشوشب في البراري، وتتزين الحياة أمامه لما يلتف حول هذا المقام الطبيعي الثر أهله وعشيرته التي تقاسمه يومياته.

هذا شرح ميسر لهذه الأبيات الشعرية الشعبية، أما فيما يخص لغة التصوير الفني في هذه الأبيات فأننا نجد الشاعر قد استلهم واقعه، ونسج منه عباراته الشعرية، وعكف على رسم البيئة التي يعيش فيها، مستخدما طاقته الفنية وخيالاته الواسعة، التي تتميز بالامتلاء الخارق، فنجده استعمل ألوان شتى من المجاز وفي مقدمتها الكناية، في البيت الأول (بيت شعر) ويقصد بها الخيمة، فهي مصنوعة من شعر المعز ووبر الابل، وتصلح للسكن، والكناية المتوارية خلف هذه الكناية الظاهرة، ونستطيع أن نسميها كناية الكناية، فهو يبحث عن الاستقرار مادام صرح في بداية الأمر خير المنية، يجعلنا ندرك قيمة الاستقرار لدى الانسان، وهو استقرار مادي ومعنوي. ويلاحظ أن إبداع هذه الصورة يكّون بتفعيل الخيال ، الذي هو أداة الصورة ومصدرها ، بفضله تتشكل وتظهر للعين في هيئتها وحركتها بألوانها وأصواتها ناطقه

[1] – محمد الصالح بن علي، عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية، ص86

تنبض بالحياة[1]. يقول عبد الرحمن المجدوب:

يا الجايـــزات يا نخلات رواضي

أنتم قاع زينات وأنا بغيت هاذي[2]

الشاعر في موضع تغزل، وهو يتشبب استعمل المجاز كحجة فنية للتدليل على مقصوده، والتشبيه البليغ ظاهر للعيان في قوله **(نخلات رواضي)** فالفتيات اللواتي مررن بقره شببهن بالنخيل، فالخيال آني ومحلي يعرب فيه عن تواصله البيئي أيضا.

ويقول المجذوب:

الرجل بلا مال محقور (مقهور)
في الدنيـــــــــا ما يسوَا شي
المَشْرَارْ (الشرير) كيف (مثل) الدلو المقعور (المثقوب)
يوصل للماء ويرجع بلا شي.[3]

يظهر الشاعر في هذه الأبيات كحكيم خَبُر أسرار الحياة، وعرف كنهها، فالرجل الفقير منبوذ مقهور، والفاسد مثل الدلو المثقوب مهما جد وكد فهو لا يستطيع أن يصل إلى مبتغاه، ثم هو بين هذا وذاك، لا يلبث يذكّر من يلقى بخلاصة تجربته في الحياة، وخلاصة أسفاره وخبرته مع أجيال متعددة من الناس.ونلاحظ التشبيه التام في البيت الثاني استخدم فيه مؤشرات التشبيه الأربعة من مشبه (المشرار) ومشبه به(الدلو) ووجه الشبه (المقعور) لا يحصل على شيء والأداة(كيف).

[1] – علي بولنوار ، الشعر الشعبي الجزائري، منطقة بوسعادة، ص63.

[2] – عبد الرحمن المجدوب، الديوان ص09

[3] – عبد الرحمن المجدوب، الديوان، ص10.

وللشاعر يحيى بختي تشبيهات رائعة، تمكن من صياغتها ونسجها بما يتقارب والذائقة الرومنسية فقد ملكت أشجانه ووجدانه امرأة خمرية القد والطرف ، وصارت ملهمته في السحر الشعري، يقول:

خزرتني بالعين كنشاب مسموم اللي قاسو يموت ما ينجى محال

ولا يبقى طول حياتو مسقوم ما يوجد علاج تكثر لو لعلال[1]

جمع الشاعر يحي بختي أركان التشبيه في صدر البيت الأول، لكنه واصل في ذكر أوجه الشبه المتعدد، وتحول التشبيه من تشبيه تام مفصل إلى تشبيه مرسل تمثيلي، وفعلها أيضا في البيت الثاني عدد من وجه الشهبه ومثل كل الصور الغريبة العجيبة التي تتساوى في رمزيتها الدلالية بحسب نظر الشاعر إلى تلك الهالة التي أحاطت به عندما رمقته بالطرف (الخزرة).

إن الشاعر الشعبي العربي كان مؤهلا لقول الشعر، وأنه لديه القدرة على رسم خيالاته في نظم فطري، انطلاقا من تلك الطبيعة الرحبة والفضاء الواسع الفسيح المليء بحركاته الكونية المختلفة، والشاعر قد يصعب عليه الفصل في مصادر الصورة الشعرية لذا يلجأ إلـى عمليـة التكثيف الزماني والمكاني في تشكيل الصورة وقد يستغل رواسب الصورة الشعبية التي تنقلها بعد أن يضيف إليها من عنده بعض اللوان، وقد يستمد الصورة كما هي من تراث الانسـانية الزاخر المستقر في الضمائر وفي أي من هذه الحالات يعبر الشاعر عن نهج جديد في تشكيل الصورة ووعي بأثرها الفني[2]

[1] – ينظر، عبدالوهاب المسعود، شعر يحي بختي (جمع ودراسة)، ص24.

[2] – عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت،دط، دت، ص112.

إن الشعر الشعبي الجزائري غني متفرد في سماته الفنية وتشكلاتها الجمالية، وحظ التصوير الفني نال القسط الاوفر من جمالياته، إذ لا تخلو قصيدة أو مقطوعة شعرية من الصور الشعرية ، ولعل أهم الصور المتكاثرة في هذا الفيض العارم من الإنتاج الشعري الشعبي نجد تلك الصور التي ركبت بشكل مشهدي سنمائي.

وفي هذا السياق هناك من يرى أن الصورة الشعرية هي الشعر عينه وأن الشاعر لا يكون كذلك إلا بفضلها، وما يصنع الشاعر وليس القافية والتقطيع الشعري ، إنما ابتدع صوره بارزة[1] فيستطيع أن يبني منها عوالم ثقافية متراكمة تزخر بكل مقوماته الشعبية، ويحيلها إلى نصغ فني كامل، ويعتمد على الذائقة التصويرية التي ترصد الحركات المتباعدة في المشهد الواحد. وفي هذا السياق من يإن إبداع الشعر الشعبي في ملامحه العامة خاضع للغته العامية واللهجة المتداولة في الأوساط المجتمعية، والتصوير الفني خارج من عمق الذهنيات الشعبية التي تسعف قدرة المتلقي في فهم هذا الشعر الشعبي.

[1] – علي بولنوار ، الشعر الشعبي الجزائري، منطقة بوسعادة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010.، ص63.

الفصل الثاني

تمظهرات الصورة الفنية

في شعر مبروك زواوي

1- توطئة:

انصرف الشعراء الجزائريون الشعبيون إلى التعبير الحر الذي يتماشى مع تطور العصر في جوانبه المتعددة، تناوبوا على حمل مشعل القصيدة الشعبية، فرفعوا راية التحدي الفني عاليا واتخذوا من البلاغة شعارا فنيا لمذهبهم الشعري الشعبي، وارتقت الصورة الشعرية لديهم وسارت تمثل روح الإبداع الذي يجمع بين التفاصيل ويقوم على التشخيص والتجسيد والتجسيم والمبالغة. ولعل شاعرنا مبروك زواوي من بين هؤلاء الذين غامروا بإبداعهم وتحدوا الصعاب، وسلكوا مسلك العظماء من الشعراء العرب، نال هذا الشاعر الإعجاب الفني، واستطاع أن يجسد طاقاته الابتكارية في مجال الشعر الشعبي الراهن، وقدم عصارة تجربته بتلك الهمة الفنية العالية.

يمكننا ان نحصي مع شاعرنا مبروك زواوي كل بادرة وشاردة بلاغية استلهمها في التصوير الفني، فلم يخالف المعايير البلاغية التي حددها أهل البلاغة القدامى، مثل الإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، وغيرها [1]، وظهرت الصورة الشعرية الموظفة من لدن هذا الشاعر الشعبي على أنها قادرة على توظيف اللغة المحكية لخدمة الأغراض الفنّية التي تترجم تجاربه الشعورية، وهذا يعكس تصوره الفني الذي يمد أواصر الإيحاءات الشعرية بواقعيتها الطبيعية والاجتماعية والثقافية.

إن كنا قد عرفنا أن الصورة الشعرية هي لب الشعر وجوهره، إذ أن "مهمة الشاعر أن يحسن صياغتها ويخرجها في صورة جميلة "[2] بنسج تراكيب جديدة تكون

[1] – ينظر، المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، علق عليه: غريد الشيخ، وضع فهارسه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص10.

[2] – عزالدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي " عرض وتفسير ومقارنة" ، دار الفكر العربي ، ط3، 1974، ص401.

الألفاظ المستحدثة أساسها، والمعاني الحديثة من القاموس الذاتي للشاعر مادتها، ويحدث هذا كلُّه بالاتكاء على الاستعارات، والتشبيهات، والكنايات، والرموز، والتشخيصات المتعددة الأوجه، وبقراءتنا لنصوص الشاعر المبروك تستوجب منا الوقوف على صورها البلاغية ووسائطها الابلاغية، التي تنم عن السحر البياني الذي تميز به شاعرنا مبروك زواوي، ويمكننا أن نجاري ذلك في بحوث مستقلة لكل الصور الفنية التي شكلت في مجموعها مشهدية سنمائية متراصة محكمة، يغلب على طابعها العام الاتساق والانسجام في أشكال التصوير المختلفة.

2- الصورة التشبيهية:

للتشبيه أهمية كبيرة في صناعة البيان في بلاغة الشعر العربي، ويعد من أعظم وسائل التصوير فيما يقدمه للصورة الشعرية من جمال فني، من الذين وضحوا حدوده، وبينوا مقاصده البلاغية، قدامة بن جعفر ، فيراه "ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد"[1]، فالتشبيه يقوم على ضرورة التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه من خلال الصفات التي تدعم المشابهة، لأنه "من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبَّه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه لم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا فصار الاثنان واحداً"[2]، حيث يُجمعُ في التشبيه أكثر من وجه شبه بين المشبه والمشبه به حتى يكون بينهما أكبر قدر من الاشتراك في المقاربة والمطابقة.

ويرى عبد القاهر الجرجاني أن التشبيهات على ضروب مختلفة فمنها : تشبيه الشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة، ومنها تشبيهه به لوناً، ومنها تشبيهه به صوتاً، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض[3]،

[1] -قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص122.

[2] - المصدر السابق، ص122 .

[3] - ينظر، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص69، 70.

وأروع تشبيه وأجمله ذلك الذي يكون في الشيئين اختلافَا وتباعدَا، واقتربَا في الدلالة، وحَذْقُ الشاعر ومهارَتِه هي التي تجمع بينهما رغم تباعدهما حيث "إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس من أعجب وكانت النفوس إليه أطرب"[1]، فالتشبيه يقوم على مرتكزات منها البعد والقرب بين المشبه والمشبه به "اعلم أن الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين أحدهما: أن يكون من جهة أمر بين لا يحتاج فيه إلى تأويل والآخر أن يكون الشبه محصلاً بضرب من التأويل فمثال الأول تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل ...والثاني هو الشبه الذي يحصل بضرب من التأويل ـ كقولك ـ هذه حجة كالشمس في الظهور"[2]، إذ يرمي إلى وصف المشبه بمثل ما اتصف به المشبه به على وجه التأويل والإيحاء فيزداد حسنا وجمالا.

تقوم فكرة الإصابة التي نادى بها المرزوقي في جوهرها على صحة التشبيه وصوابه من خلال الجمع بين الشيئين، وهذا راجع إلى الفطنة وحسن التقدير؛ لأن "عيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه الشبه بلا كلفة، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به واملكها له، لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس"[3]، فالجمع بين الحقائق المدركة للأشياء يكون من طريق الفطنة والدقة في التشبيه، وتوخي الوضوح والابتعاد عن التعقيد والغموض أثناء الجمع بين المتشابهين.

[1] – المصدر السابق، ص98.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ، ص69، 70.

[3] – المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص11.

وأما جابر عصفور فهو يرى أن "التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته"[1]، فالتشبيه عند ليس المطابقة الكلية بين الشيئين المتشابهين، فلا بد من حد يفصل بينهما، ومهما يكن من ارتباط بين طرفي التشبيه "فان العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة مقارنة أساسا، وليست علاقة اتحاد أو تفاعل، بمعنى أنه لا يحدث داخل التشبيه تجاوز مفرط بين دلالة الكلمات"[2]، حتى وإن كانت درجة الابتعاد بينهما كبيرة.

للتشبيه قيمة فنية بيانية وله "أثر عظيم في التعبير عن المعاني، ونقل الأفكار وإمتاع النفوس بالصور والأخيلة وتقريب الكلام إلى الأذهان والسموّ به من أرض الواقع إلى فضاء الخيال، وكلما تدرج المرء في هذا الارتفاع كان تصويره ابعد أثرا في القلب، واشد رسوخاً في النفس"[3]، وهو مظهر من مظاهر الصورة الشعرية وفطنة "بلاغية جادة لصقل الشكل وتطوير اللفظ، مهمته تقريب المعنى إلى الذهن بتجسيده حياً، ومن ثم ينقل اللفظ من صورة إلى صورة أخرى على النحو الذي يريده المصور، فإن أراد صورة متناهية في الجمال والأناقة شبه الشيء بما هو أرجح منه حسناً، وإن أراد صورة متداعية في القبح والتفاهة شبه الشيء، بما هو أردأ منه صفة"[4]، فالتشبيه وليدة الرؤية الفنية من خلال تجسيد مبدأ القيمة الجمالية في المقام الأول.

إنّ البلاغيين قد قسموا التشبيه تقسيمات عدة[5]، من حيث الأداة ومن حيث وجه الشبه ومن حيث الطرفين، فقد أحاط حازم القرطاجني بجانب مهم في الصورة

---

[1]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص173 .

[2] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص172 .

[3] – غازي يموت، علم أساليب البيان، دار الأصالة، بيروت، ط1، 1983، ص183.

[4] – محمد حسين علي الصغير، الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد، بغداد، 1981، ص167.

[5]– ينظر، غازي يموت، علم أساليب البيان،93 وما بعدها.

التشبيهية لمـــا ربطها بمتعلقات الخلق والانفعال"وأمّا التشبيهات فمنها ما يتعلّق الشَبَهُ فيه بالصور والخلق، ومنها ما يتعلّق الشَبَهُ فيه بالانفعال والصفات وكلا التشبيهين لا يخلو من أن يكون تشبيهُ الشيء فيه بما هو من نوعه ..."[1]، وبذلك ستكون دراستنا في هذا الباب مختصة بأنواع التشبيه التي ساهمت في بناء الصورة الفنية عند الشاعر الشعبي مبروك زواوي.

اتملك شاعرنا ناصية الشعر الشعبي، وتقدم بخطى نحو الابتكار والتفنن في بناء الصورة الشعرية، فأفاض في فنون البيان، ومال إلى سحر الكلام الجميل، فكان التشبيه المرتكز الذي تدور عليه الكثير من صوره الشعرية، والوسيلة الطيعة التي ساعدته في التعبير والبوح عن مكنونات ضميره، ومخبوءات نفسه، مثلما ساهم في الإبانة عن براعة عقوله وخصوبة خياله، وساهم في توجيه نشاطه التصويري البديعي بشكل ملفت للانتباه، ومن يطالع شعر مبروك زواوي يكاد يحصي من مجموع شعره الشعري الكثير الكثير من الصور ذات الطابع التشبيهي بأنواع التشبيه المختلفة.

يقول في أول بيت من قصيدته المعنونة" فحل مروب":

أنـــا شِـــعري للْوفى عَـــوْد مســـــرّج

حطْ الحافر ع السّحاب منْ الوهّـــاب[2]

شاعرنا مندفع كعوده المسرج، وشعره يسبح في فضاء الشاعرية، هذا الاعتداد بالنفس جعل شاعرنا جريئا إلا حد بعيد في رسم ملكته الشعرية، وكيف استساغها بحكمة، فقد كانت بذرة وكبرت حتى استحالت في قمة رونقها، وله من هذه

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 220.

[2] – لقاء مع الشاعر مبروك زواوي: يوم 2018/07/15، بالبيرين، قصيدة بعنوان "فحل مروب".

الاندفاعية تشبيه رائق ورائع في البيت الثناي من قصيدته فحل مروب، حين شبه "كلماته" بالعروس في غَنَجِهَا ودَلَالِهَا وكَمَالِ زينتها يوم تزف وترتحل على هَوْدَجٍ و تزداد المعاني تعمقا والدلالات تَشَعُبًا وتفرعًا، تزاوجا بين هذا الشطر والذي يليه في قوله:

والكلمة عندي عروس على هَـــودج

وكِي كبرت زَوجتْها وُدْن القصّـــــاب[1]

إذ يفهم من هذا أنّ الشاعر لا يخرج شعره من صدره إلى سامعيه إلا بعد أن ينضج ويستوي كما يطيب للشاعر ويتم رضاه، مثل الذي لا يزوج ابنته إلا بعد أن يشتد عودها ويكتمل عقلها وتكبر, ولقد ذهب الشاعر إلى أعمق من هذا إذ عيَّن من يزوجه بنات صدره إذ قال:

..... زَوجتْها وُدْن القصّـــــاب

فهو لا يهتم أن يعجب عامة الناس بشعره؛ بقدر ما أنه يختار نخبة القارئين والسامعين للشعر، فتخصيصه للقصاب لم يكن اعتباطا، إنما هو هنا يتحدى بسليقته وقريحته أن تسقط في أذن أهل الشعر والدراية به زلة أو سقطة في موازين الشعر ما يخدش الأذن الموسيقية، والتي صورها فنيا وذلك حين تمنى الشاعر في تصوير بلاغي تجلى في التورية، في قوله:(وُدْن القَصَّابْ)، والتي يقصد بها الأذن الموسيقية المتفننة والمقتدرة على استكناه موسيقى الشعر وألحانه, ونجد كل هذا في صورة بيانية بليغة المعاني.

[1] – المصدر السابق، قصيدة "فحل مروب".

والقصاب هو عازف الناي والمزمار في اللهجة المحلية، وهي من الفصيح، فقد ورد في لسان العرب:« والقاصب: الزامر. والقصابة: المزمار ...، والقاصِبُ والقَصَّاب النافخُ فِي القَصَب؛ قَالَ:.*** وقاصِبُونَ لَنَا فِيهَا وسُمَّارُ والقَصَّابُ، بِالْفَتْحِ: الزَّمَّارُ»[1]، فقد بلغت الصورة التشبيهية عند مبروك زواوي جانبا كبيرا من الروعة والدقة والجمال لاحتوائها على دقائق الوصف وعناصر المطابقة والتجسيد، وأحسن الصنعة في تشبيهاته فجاءت شديدة الوقع. ويقول مبروك زواوي في البيت الموالي:

ركْبت ظَهْر النـاي مكْـوي وامْبـعَّج

وفـارح بيـها راكبـــة بنـت الركّـــاب[2]

يشبه ههنا كلمة (شعره) بالشيء الذي يركب، حاذفا المشبه به، مبقيا على قرينة الركوب الفعل (ركبت)، كما شبه الناي (القصبة) بالمركوب أو المَركب، وجعل له ظهرا يمتطى، مستطردا في وصفه للقصبة في شكلها، إذ تكون ذات ثقاب بعدد وكيفية محددة، وتُزين بعملية الكيّ على جنبات وأطراف القصبة كما هو موضح في الملحق رقم اثنان.

لكنّ الشاعر يرمز بعبقريته إلى ذلك الوجع الذي يصاحب كل مستمع لصوت القصبة، فصوت الناي أغلبه حزن وآهات، كالتي تنبعث من الألم الذي تعرّض له جراء الكي، وأنينه الذي تعرّض جوفه إلى الطعن (البعج)، الذي يناسب مقام الحال

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (قصب)، 675/1.

[2] – المصدر السابق، قصيدة "فحل مروب".

من أثر الوجد وشدة الصبابة، وهو مدلول الكلمة في فصيحها، فقد جاء في لسان العرب: « والانبعاج: الانشقاق. وتقول: بعجه حب فلان إذا اشتد وجده وحزن له»[1].

ورغم الجو العام الذي يعيشه الناي إثر الكي والطعن؛ إلا أنه فَرح أن يكون أداؤه وإيقاعه مصاحبا لكلمة هذا الشاعر التي تركب ظهره، فهي من بنات صدر ذلك الفارس الشاعر (الرّكّاب)، والذي طوّع ذاك الجواد المسرّج الذي ذكرناه في مطلع القصيدة، والعلاقة الموجودة بين لفظ (الرّكّاب) في هذا البيت وبين (عود مسرج) في البيت الأول زادت النص ترابطا وتماسكا، وهذا ما يعرف بالاتساق والتماسك النصي، وهو أحد المفاهيم التي تقوم عليها لسانيات النص في العصر الحديث والتي تعتبر من مقومات النص وقيامه[2]، بل ومنهم من يراه المحدد الرئيس والوحيد لنصية النص[3]، وهذا صورة فنية تشكلت في الأسلوب اللغوي الذي يمتاز به شاعرنا، وذلك من خلال الترابط والاتساق الشديد بين معاني القصيد، إذ لا يمكن بتر القصيدة ودراستها بيتا بيتا كل على حدة، وهذا الذي جعلنا ننتهج هذا النهج في دراسة جماليات وتشكلات الصورة الفنية له، وهو عينه الذي أشرنا له في غير موضع بدءا من المقدمة.

ويعود شاعرنا إلى وصف ما شبهه بالعروس (الكلمة) فيقول: إنه أحسن تربيتها حتى صارت طيّعة مستقيمة لا تقبل عوجا، وهنا نجد التصوير البلاغي بالكناية،

---

[11] ابن منظور: لسان العرب، مادة (بعج)، 214/2.

[2]– ينظر: محمد خطابي: لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص13.

[3]– ينظر: صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000م، ج1، ص93.

والتي مفادها أنّ الشاعر ذو اقتدار، حيث يرى بأنه لن تجد – إن فتّشت – في نظمه لحنا أو كسرا، ويزيد على ذلك أنّ كلمته – وهي التي يعني بها شعره – تَتْبع وقع وإيقاع أذنه الموسيقية الذواقة الصاخبة، في تناغم بين المؤدّى الصوتي والمعنى الدلالي.

إن مبروك زواوي يقوم بتمزيق نظام اللغة الشعبية المأنوس، وتحطيم بنياته، ويمارس عليه عنفا مقصودا، ليجعل القارئ يتفاجأ بهذا الاستعمال، فيفرغ الدوال من مدلولاتها المعجمية، ويؤجل دلالاتها المتوقعة، وخاصة في البيت الثالث، وكأن المعاني عائمة في أفق النص، ظلالها ترتفع عن النسق المفهومي الساكن، فلا التصوير الفني قادر على أن يثبت الرؤية العميقة التي يتصيدها شاعرنا ولا قادر على أن يمسك على الحقيقة الهاربة من المعنى ودلالته الضمنية، فالصورة التشبيهية في كينونتها تتوزعها الإيحائية والظنية، تتراءى أولى هذه الظلال الجميلة التي البسها شاعرنا حللا من التوشيح.

أنَّ " قوة الشعر تتجلى في الصور التي تملك من الإمكانات الفنية والقيم ما يمكنها من التَّعبير عن التجربة الشعورية ودقائقها والإيحاء بظلالها"[1] هناك التوحد اللازم بين الشُّكل والمضمون، وهذه الصور نفسها جاءت مكبرة في شكل لوحة استخدام فيها الشاعر المجازات والأخيلة، بل هي ترصد الواقع الإنساني كما هو رصدا شعريا دقيقا وتعمل على إثارة الدهشة والتصادم والمفاجأة، ولعل شاعرنا مبروك زواوي انتشى بصوره التشبيهية، فحقق بها انتصارا فنيا، يقول:

وَكْري وَكْر صقور بمْخالــب تبعـــــج

والتالـــي في صِيلــنا يثْقـــد اعْقـــاب

[1] – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة، ص11.

جلفاوي من صيل في البر مْهَجْهَـج

عُرفي مـــن شجـــرة عزيـــزة لْنســـاب[1]

فقد شبه منطقته (الجلفة) بوكر الصقور على اختلاف أنواعها من بيزان وبواشق وشواهين وغيرها من الطيور الجارحة القوية التي تهاب مخالبها، جاعلا أقل أحد من أهله منزلة موصوفا بالعقاب، لما فيه وفي أهله من صفات نبيلة وقوية، نجد بعضها في فصيلة الكواسر من الصقور التي تحلق عاليا في رفعة كالتعفف، فهي لا تأكل الجيف ولا تأكل إلا ما اصطادت بمخالبها الحادة التي تطعن (تَبْعَجْ) فريستها، وقد كنّى بالوكر عن أصله و أهله ومدينته ولايته الجلفة التي يستهل بها البيت الموالي، فهو يفتخر هنا بأصله وولايته (الجلفة) حين ينسب نفسه للولاية بقوله: جلفاوي. مردفا ياء النسبة لاسم الولاية. ثم يفتخر بنسبه وكثرة عدد أفراد أولاد نايل عرش ولايته، بدليل **(من صيل في البر مْهَجْهَـج)** أي من أصل منتشر في البر بقوة. ولفظ (مهجهج) تعني بلهجة أهل المنطقة كثير الانتشار والتوزع.

كل صاحب نعمة محسود وكل علاقة حب يحفّها الوشاة، ها هو يعرب في البيت الموالي حاله معهم فيقول:

مضّغ لحمـــي حاســـدي بـــات يملـــــوَج

ورْجع ذكـــري ريـــــق في فُمّو ولعـــاب[2]

[1] – قصيدة "فحل مروب"

[2] – قصيدة فحل مروب

فلقد كان لسان حاسده يلوكه لوكا بسب البغض، وفي لمحة فنية استطاع شاعرنا أن ينحرف بصورته التشبيهية، مما جعله ببراعة يؤخر لفظ الحاسد (حاسدي) وقد جاء فاعلا على المفعول به (لحمي)، فأصل القول:(مضغ حاسدي لحمي)، أي: فعل وفاعل ثم مفعول به، وما تقديمه للمفعول به هنا إلا لتثمين قيمته، وما التأخير للفاعل (حاسدي) إلا لترسيخه، وقد جرت عادة العرب على تقديم الأهم عناية يقول سيبويه:«كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى»[1]. وكعادة الحساد أنهم لا يجهرون ولا يجاهرون بقولهم، إنما يأتي دائما كهمس وهمز ولمز، وكلها لا تحلوا لهم إلا بوقت الليل، وهذا ما أشار إليه بقوله:(بات يملوَج)، وهذا اللفظ (ملوج) هو من الفصيح القح أصله من الفعل لاج جاء في لسان العرب (لاج الشيء لوجا: أداره في فيه)[2]. حتى رجع ذكره دائما في أفواههم كدوام الريق في الفم فقد قال:

ورْجع ذكـــري ريـــــق في فُمّو ولعـــاب

أي: فم الحاسد ولعابه. ونقف هنا على براعة الشاعر في ذكره للفظتي (ريق, لعاب) ليس حشوا أو موافقة للقافية، بل دلالة على تمييز الشاعر بينهما، فالريق هو ماء الفم ما دام فيه، فإن خرج منه فهو لعاب، فالشاعر يقصد حاسده سواء حدّث هذا الحاسد نفسه أو حدّث عنه غيره.

[1] عمرو بن عثمان سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط 3، 1408، ج 1، ص 34.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 3، 1414، ج 2، ص 360.

في عجز هذا البيت يوجد تشبيه بليغ ورائع، حينما قال رجع ذكري في فمو لعاب، حيث شبه ذكره (يعني أحوال شاعرنا وأخباره) مثل اللعاب في فم حاسده، فذكر المشبه والمشبه به، زهذا على سبيل تشكيل صورة تشبيهية بليغة، ويقول:

فَحْــل امْروَّب نقصــو صوفــو بالـــزّج

وكي يُنْقُص يَكْمال فحل قبيــل تعـــاب

في البيت تشبيه ضمني لفحولة الشاعر التي رام إنقاصها الحاسدون بالوشاية والكيد عند من أحب، إذ شبه حاله هذه بحال سيد قطيع الغنم ورأسها وفحلها حين"الزَّج"[1]، فعملية "الزّج" التي هي قص وإنقاص لبعض صوف هذا الفحل إنما هذا الإنقاص ليجعله متميزا عن باقي الأقران من الكباش، وهو دلالة على اكتماله فهو بذلك إنقاص يدل على اكتمال، فلو لم تكن قد اكتملت الصفات المطلوبة لقيادة القطيع ما ميزوه بإنقاص بعض صوفه وفق كيفية محددة اسمها الترويب (روبة).

الشاعر مبروك زواوي يعبر بمعايير الخيال، لأنه يمتلك ناصية الرؤيا الشعرية الشعبية، وكما هو معروف أن والرؤيا عالم مغاير متحرك تعجز التعابير المستنفذة والصور المألوفة الجاهزة أن تجاري هذه الحركة، فقد تفقد حرارتها بتلك الصورة المبسطة، فنجده قد استلهم الصورة المدهشة التي تحول هذه الحركات إلى فعل جديد في العمل الفني.

[1] أصل اللفظ هو الجزّ، والذي يعني القطع. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (جزز)، 319/5.
وقد وقع قلب مكاني لها في اللهجة فصارت: زج، وهو كثير حتى في الفصيح كقولنا: بعض وبضع.

ما يلاحظ على الشاعر مبروك زواوي أنه يغمر قصيدته بكل ما أتاحته له قدرته الإبداعية بصور مفاجأة، حيث يأخذ المفردات ويوظفها داخل السياق الشعري ليكسبها دلالات جديدة تتجاوز معانيها المتبادرة للذهن، وبالتالي تصير مركز إشعاع وطاقة إيحاء لأنها تعدت حدودها اللغوية، ومن ثم فإنها تمكن للقارئ تأمل ما وراءالنص ويتجاوز الظاهر وتجاوز المفهوم المتبادر الأولي، يتجاوز كل ما له علاقة بإبعاد تأويل الحركة الفاعلة في الصورة، أوما يتجاوز انغلاق النص. وهذه حكمة شاعرنا في التلاعب بأفانين القول الشعري الشعبي. يقول:

هَـانِـــي جِـيـتْ وجْـبْـتْـلَـكْ فُسْتَانْ جْدِيدْ

مْـنْ شِـعْـرِي وُامْـطَـرْزُولْـكْ بِالْـلْـمْـحَاتْ

فـــيـه مْـنْ الأَلـوان لَـــومْ وبَوحء عـنِـيـدْ

وفـيــه دلال عْـلَـى اُمْـيْـمَـةْ وُجْـيَـاحَـاتْ

نـنْـوي نـكـتـب شَـاوْ سَطْـري سُخـط عْـتِـيدْ

ونْـتـــي حُـبـك سَـابـقْ الْـنْـيَّـةْ مِـمْـحَاتْ

هَـاكِـي دمـــي واكْـتـبـيـنـي بـيـه قـصِـيدْ

هَـاهُو قـلـبـي قَـطّـعـي مـنُو صـفـحـاتْ[1]

للسياق حضور قوي في بناء الصورة الشعرية وكذا التجربة الشعرية حيث تظل العلاقة بين الصورة والسياق الكلي للتجربة الشعرية الواقعية المحرك الأساسي الذي ينبغي أن تتبع منه الصورة ، وهذا ما نتلمسه في قصائد شاعرنا مبروك زواوي، فهي تفيض بالكثافة والتوتر في صورة شعرية ما فتحيلنا إلى عملية من

[1] – لقاء مع الشاعر مبروك زواوي، يوم 02/ 11/ 2019، عنوان القصيدة: البلح الذبيح.

الفيض والإضاءة والكشف لا حدود لها، فيصوّر قصيدته هذه لهذه المناسبة بثوب يقدم في هذا العرس، ويشبه مشاعره المختلفة بألوان تزركش هذا الثوب، حيث جاءت الألوان تارة (بوح) وتارة (لوم)، غير أنه ليس كأي لون، فهو عتب المحب للحبيب وغنج الطفل على أمه ودلاله عليها الذي قد يراه البعيد حماقات.

يريد أن يقول انه كلما نوى فقط أن يكتب اما بداية السطر أي السطر المكتوب (الشيء الذي يكتبه) او بداية السطر (الألم) لكن حبه لها يسبق كل ذلك فيمحو ذلك الألم قبل الصراخ و السطر الذي كان في نيته ان يكتب سخطا عليها دلالة منه لها على أنه سيبقى محبا معطاء لهذا الوطن رغم كل المعاناة، وسيواكب أعراسها بنصوصه دائما جاعلا من دمه حبرا لذلك، ومن قلبه صفحات من الشعر في حب الجزائر.

الشاهد في البيت عن الصورة التشبيهية في هذه الأبيات أنها جاءت عبارة عن لوحة فسيفساء منمنمة، تشي بوجود "وحدة تركيبية معقدة تتبأر فيها شتى المكونات، الواقع والخيال، اللغة والفكر، الإحساس والإيقاع، الداخل والخارج، والأنا والعالم..." [1]، إذ التشبيه عند مبروك زواوي يشكل عاملا بنائيا ودلاليا وإيحائيا في الوقت نفسه، إذ يعمل على تجسيد رؤية الشاعر وإحساسه العميق بالنسب والأصل.

ينعت الشاعر مبروك زواوي مهجوه و كأن جدي ماعز صغير أحس بطاقة و نشوة زائدة فراح يتطاول أمام فحل الابل و ضخامته و قوته و الذي يبعث الرعب فقطمن خلال هديره القوي الذي شبهه الشاعر هنا بهزيم الرعد الذي يسبق المطر فيقول:

[1] – نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1993، ص174.

وانـــت جَـدي مـعـيـز قاصـد فـحل البل

لـــي يـرمـق دمـــدام نـعـت الـمـزّانـــة[1]

المزانة هنا يقصد بها أم المزن أي السحابة العظمى التي يرافقها الرعد والبرق, ويعود في البيت الذي يلي مكملا نفس الوصف اذ يصف (زهو) واعتزاز هذا الجدي بقرنيه مما دفعاه الى حتفه وهدر دمه أمام قوة أنياب فحل الإبل التي لا تعيقها صلابة الصخر فما بالك بعظام وقرني هدا الجدي. ويعود للموقف مرة أخرى فيصوره بمشهد آخر، في تشبيه ضمني أيضا، فكأن الشاعر جبل عظيم قصده هذا الحاسد ليفجره ويسقطه ولكن سلاحه في ذلك مفرقعة صغيرة (محيرقة)، حيث نسي قاصد الجبل أن صوتها سيكرره صدى الجبل فيصم أذنتيه ويخرقهما. وبالعودة إلى البيت، فإننا نجد الشاعر قد صوَّر نفسه نارا مستعرة وخصومه أعرافا وغصونا وحطبا لها فهو يتنزه عن هذا الخصم استصغارا به وإذلالا له.

الشاعر هنا جعل من صورته التشبيهية قائمة على التشبيه البليغ، " أنت" المخاطب وشبهه جدي الماعز الصغير، فذكر المشبه والمشبه به على سبيل تشكيل تشبيه بليغ.

لعل الصورة التشبيهية عند مبروك زواوي تعد عالما تتماوج فيه بكثافة اللمحة الفنية في شفافيتها التي تقود إلى عمق الأثر الفني الذي تتبع خلاله الدلالات والرموز المغمورة بأطياف الحكمة الشعرية الشعبية العظيمة، وصار العمل الشعري عنده أكثر إحكامًا وإثارة فتآزرت فيه ألوان التشبيه الجزئية وأمتدت على صفحات شعره، وخلق فيها نبضاً شعريًا شاملا، تجسدت فيه الطاقة البلاغية البيانية وجمالياتها الشعرية.

[1] – لقاء ثالث مع الشاعر مبروك زواوي يوم 13/ 01/ 2020، قصيدة "يا ناطح الجبل "

3- الصورة الاستعارية:

تعد الاستعارة من الصور البلاغية الجزئية التي بحثها البلاغيون والنقاد قديما وحديثا عربا وغربا، وكانت ضمن مباحث علم البيان، وقد أولوها عناية واهتماما كبيرين، باعتبارها "أول أبواب البديع، وليس في حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"[1]، وعرفوها بتعريفات مختلفة، فيراها أبو هلال العسكري على أنها "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره"[2] لغرض توليد فيض لا نهائيّ من الأفكار والصور، وإذا كانت "الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة"[3]، فإن المعنى "لا يقدم فيها بطريقة مباشرة بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه"[4] بمعنى أنها صورة جزئية تقوم على المشابهة "صورة شكلية تحل فيها مفردة محل مفردة أخرى بمقتضى علاقة التشابه القائمة بينهما"[5] فتبرز فيها بوضوح عملية النقل والإبدال والحذف بين الطرفين المشبهين.

وعرفها الجرجاني بقوله: " أن تريد تشبيه الشيء بشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فيتغير المشبه... "[6]، بمعنى "أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الأخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به،

---

[1]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص368.

[2]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 275.

[3] - الرماني أبو الحسن علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن: ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلق الله و محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص 79.

[4] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص 22.

[5] - خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1992، ص 25.

[6]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، قرأة وتعليق : محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004، ص67.

دالاً على ذلك بإثبات للمشبه ما يخص المشبه به"[1]، فهي إلباس صفة لشيء لم توضع له في أصل والاصطلاح، وهذا يعني انتقال الكلمات من حقولها الدلالية الأصلية إلى حقول أخرى تنتمي إلى مجال دلاليٍّ آخر.

ويرى عبد القاهر الجرجاني أن أصل الاستعارة هو التشبيه، وهو الجذر الذي خرجت منه "اعلم أن الاستعارة كما علمت تعتمد التشبيه أبدا"[2] فهي جزء منه "والتشبيه كالأصل في الاستعارة وهي فرع له أو صورة مختصرة من صورهِ"[3] وقد أشار القاضي الجرجاني إلى عملية النقل في الاستعارة، وبين قيمتها الفنية فهي عنده "ما اكتُفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر"[4]، ومن خلالها خلالها يحاول المبدع جعل المتلقي في توحد بين الطرفين المتشابهين، ولا يتأتى له ذلك حتى يكون مدركا لتماهي الحدود بينهما، فيصل بصورته الاستعارية إلى أقصى غاية ممكنة من التشابه.

تشكّل الاستعارة نسقًا معينًا يرتكز على استعمال الألفاظ بغية الوصول إلى تجليات المعنى، لذلك فهي "علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التشبيه، لكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال او الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة"[5]، فالمبدع له الحرية في استعمال اللغة والغوص في بواطنها وتحريك سواكنها وتفجير طاقتها الكامنة حتى يستطيع أن يجعل المتلقي في خضم

[1] – السكاكي أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص477.

[2] – عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص45.

[3] – المصدر السابق، ص 26.

[4] – القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 43.

[5] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 201.

الحدث الشعري، ويدفعه إلى مشاركته في تجربته، وحتما سيجعله منفعلا، لأنها "اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقترانًا دلاليًّا ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعورًا بالدهشة والغرابة "[1]، ومحاولة استنطاقه لها يعتبر مزية فنية، لأن المتلقي سيبحث عن المفقود بالتقدير والتأويل والادعاء ليكتشف المعنى من طرفي المعادلة في بنية الاستعارة.

وإذا كانت الاستعارة هي"دخول المشبه في جنس المشبه به"[2] من طريق النقل والإبدال بين حقلين دلاليين مختلفين؛ لأنها "من الوسائل القوية في اختراع الصور وابتداعها من جزئيات تتنافر فيما بينها وهي مفترقة، ولكن خيال الشاعر يخترع الملابسات بينها، ويشد عناصرها برباط وثيق وإحكام دقيق"[3]، فهي نتاج حركة فنية تتراوح بين الظاهر والمخفي، إذ تتبدّى وتحتجب وفق طاقة التبادل وعلاماتها، فلذلك ربطها السكاكي بالتخييل والوهم، حيث "يكون المشبه المتروك شيئًا وهميًّا محضًا لا تحقق له إلا في مجرد الوهم"[4]، وهنا تقوم الاستعارة على عدم الثبات وتشير إلى "مبالغة في التخييل والتشبيه مع الايجاز غير المخل بالمعنى والتوسعة على المتكلم في العبارة"[5]، فتساهم في انتاج الصورة الشعريّة من اتساع فضائها الدلاليّ، كونها تتقمص تجليين: أحدهما ظاهر يتبدّى في الوجه المرئي، وثانيهما باطنيّ يخبو وينكشف من خلال الظاهر المرئي، وهذا بحكم أن الاستعارة هي "أن تستعير لفظًا

---

[1] – سعد مصلوح، في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية)، مطبعة عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، اسباتس الهرم، القاهرة، ط1، 1993، ص 187.

[2] – السكاكي، مفتاح العلوم، ص 369.

[3] – علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص 169.

[4] – السكاكي، مفتاح العلوم، ص 373.

[5]– محمد القاسم الانصاري السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس اساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 1980، ص235.

دالاً على حقيقة خيالية تقدرها في الوهم ثم تردفها بذكر المستعار له إيضاحًا لها وتعريفًا لحالها "[1]، والقدرة التأويلية للمتلقي هي التي تساهم في التقاط الطرف المخفي والمسك به.

تكون الاستعارة نابضة حية لمـًا تصل إلى ذروة التأثير والإقناع في المتلقي؛ لأن ذلك هو سر جمالها حين "يظهر في أنّها تصور المعنى تصويراً يحقق غرض القائل مع مبالغة مقبولة، وتأثير في نفس السامع مع اثارة لخياله دون اطالة أو إطناب"[2]، فرهان الاستعارة في السمو يبدأ عند امكانيّة خرق الإشارات الدلالية التعيينية، وإغراء المتلقي بالبحث والسعي وراء المعاني قصد إدراكها وتحديدها، ولا يمكن إهمال شعور الباث ووجدانه في المساهمة في تركيبها، لذلك لابد "أن تكون الاستعارة تعبيرا عن شعور القائل وخواطره، فتخرج في صورتها مطبوعة من نفسه ملونة بأحاسيسه، لتدل على أصالته فيها، وقدرته في تركيبها وبراعتها في تقوية الفكر بالدليل الاستعاري، وجلاء المعنى بالبرهان المحس المتخيل والوحي بأعمق الحقائق وأبعدها"[3]، فالصورة الاسعارية لابد من أن تتصافح فيها رؤى المتكلم وخلجاته العاطفية وطموحاته الفكرية المحنطة بالخيال، وأن تكون مشعة بالدلالات والإيحاءات المؤثرة في المخاطَب.

شكلت الاستعارة قوة فاعلة في المحاولات الشعرية الشعبية، فهي كرؤيا تكرس مبادئ البيان البلاغية، يتجاوز من خلالها الشاعر الاستعمال اللغوي العادي وينحرف به إلى فضاء واسع، فظهرت علامات الاستعارة في الشعر الشعبي متوازنة في أطرها التشبيهية التي تخلو من النشاز، ولعل شاعرنا مبروك زواوي تجسدت

[1] – العلوي يحي بن حمزة اليمني، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2002، ج1، ص120.

[2] – غازي يموت، علم أساليب البيان، ص273.

[3] – علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص167.

عنده في أسمى ألوانها الجمالية البديعية، وحقق من خلالها قوته الفنية الطموحة التي تحاول أن تثب لنفسها مكانا ضمن مصاف الكبار من الشعراء الشعبيين. يقول:

وامْن الوُحْش حروفــنا هــاك اتوهَّج

تقْـدي من ضَلْعاثْــنا ساعة تطيــاب[1]

حيث صوّر لنا الشاعر حاله مع الشوق الذي ينعكس فيما يكتب، فكأنّ حروفه تتوهج فتنبعث من حشاه الملتهب، فلقد استعار الوهج من النار للمشبه وهي (حروفنا)، وحذف المشبه به وهو (النار) على سبيل أن تكون الاستعارة مكنية.

وقد عزّز هذه الاستعارة باستعارة مكنية أخرى تبدأ من حيث انتهت الأولى، وقد جمع بينهما باللفظ (تقدي)، فشبه (الضلوع) بأعواد الحطب، وحذف المشبه به، تاركا القرينة الدالة على ذلك المحذوف وهي (تقدي)، وهذا زاد في التصوير الفني من خلال الترابط في الصور الفنية الاستعارية.

ثم يوغل في عمق المعنى إذ أخذنا بهذه التوليفة إلى طقوس الطهاة واستعمالهم لأعواد الحطب إيقادا لما يراد طهيه، ويفسِّر هذا كلَّه لفظُ (ساعة تطياب)، حيث يريد هنا أن يقول: إن قلب العاشق في جوف صاحبه المشتاق يشبه تلك القدرة التي تحترق بنار الشوف التي حطبت لها ضلوعه، فاستوى حرفه، وطاب على تلك النار.يقول أيضا:

واتوشــــم ع الريح بسمــي لا عـــــرج

وتهاتفنـــي بالنسيــم اللـــي هبهـــــاب[1]

[1] – مبروك زواوي قصيدة فحل مروب

مصورا مناجاتها للنسائم والرياح التي تعرج وتمر بها وتأمل أن توصل سلامها وشوقها وأخبارها وأن ذكره باق في خلدها، واسمه لم يفارق بعد شفاه الروح، فقد جعل من الريح جسدا تشم عليه اسم من أحبت، وحذف المشبه به وهو الجسم، تاركا قرينة الوشم لتدل عليه، في استعارة مكنية زادت المعنى وضوحا وجمالا وإبرازا.

ونريد أن نقف في هذا الشطر على لفظتين اثنتين: لفظ (توشم) الذي أدرجه الشاعر هنا لغاية وعمق دلالة، فكان يمكن له أن يقول إنها تقرأ أو تذكر اسمه على الريح أو حتى تكتبه عليه، وإنما وظف (الوشم) لدلالة العمق والرسوخ والثبات، فما كتب يمكن أن يمحى، ولكنّ الوشم لا يزول ولا يتأتى إلا بعد وخز وألم وكتابة على الدماء لا بالدماء.

وتجدر الإشارة بنا إلى عناية وبراعة الشاعر الفائقة في انتقاء الألفاظ والتصوير, هذه البراعة في التصوير تتجلى في اللفظة السابقة (يَعَرّجْ)، فهي من القاموس الفصيح ولا نجدها في القاموس الشعبي العامي، وقد أدرجها في اتساق وانسجام تام مع القاموس العامي الشعبي التي كتبت به القصيدة، فهذه اللفظة رغم أنها فصيحة إلا أنّ صبغتها الصرفية ألبستها أو أعطتها الطعم الشعبي، كما أنّ البعد الأكاديمي والمستوى العلمي للشاعر يظهر جليّا في استعمال الفصيح، فهو من الشعراء الشعبيين القلائل جدا ممن يستعمل الفصيح ببراعة كما رأينا, وبالعودة إلى الخلفية العلمية الأكاديمية للشاعر نجده وظف اللفظ (عَرَّجَ) لتناسبه مع التصوير العام لهذا

[1] – مبروك زواوي قصيدة فحل مروب

البيت على خطى المتغزلين من الشعراء المتقدمين من العرب الذين يجمعون اللفظ (عرّج) مع إرسال السلام و التحية إلى المحبوب. يقول:

وتقلـــي من غيم وحشـــك نتزهـــج

ونخيط ثوب الزفاف من التشْحـــاب[1]

فهي تخبره في وعد ضمني أنها بعد أن استحالت أن تكون له زوجة فلن تكون زوجة لغيره إلا شكلا، إذ قالت أنها ستجعل شوقها له جهازا لعرسه، وستخيط ثوب زفافها من الهم، وحسرة الفراق، وما يتركانه من نحول وهزال وذبول نضارة، وتغيّر لون، وشحوب وجه.

ونجد في هذا الشطر الأول استعارة مكنية، حيث شبّه الشاعر هنا غيم الوحش (غيوم الشوق) باللباس وقطع القماش، وحذف المشبه به، تاركا الفعل (نتزهج) ليدلَّ عليه، كما نجد في ذات الشطر مجازا عقليا باعتبار ما يكون، إذ قال:(من غيم وحشك)، وهو يقصد المطر الذي يكون بعد الغيم وليس الغيم، وهذا التداخل والجمع بين الاستعارة والمجاز في نفس الشطر دلالة على براعته وقدرته على التصوير البليغ.

ونجد في عجز البيت تشبيه الشحوب كذلك بالقماش، حيث حذف هذا الأخير وترك قرينة (نَخَيَّطْ) لتكون استعارة مكنية لتوضيح البيت وتعزيز الوعد الذي ذكرناه سالفا فيقول على لسانها:

يـــدو قـــاع فريستـــي كـــي نتـــزوج

ويبقـــى قلبـــي بايـــر عليك آحبـــاب[1]

[1] – مبروك زواوي قصيدة فحل مروب

أي حتى وإن زُوِّجْت لغيرك فسيبقى قلبي متعلقا بك إلى الأبد، وهذا من شدة الوله والغارم الذي كان غصة في حل مبروك زواوي، وتحدى أن ينتزعونه من كيانه ومن قلبه، ومهما فعلوا ولن يأخذوه ولن يغيروه، واستعمل كلمة نابت عن الدلالة العميقة التي يريد أن يوصلها لمحبوبته، وهي لفظة "باير" وجرى على ألسنة العامة أن يصفوا المرأة التي فاتها سنّ الزواج ولم تتزوج (بالبايرة)[2]، أي:(العانس)، جاء في معجم اللغة العربية المعاصرة:" البائرة: صفة للفتاة التي لم تتزوّج وظلَّت عانسًا"[3]. بمعنى أن شاعرنا يوظف كل ملفوظ متداول بين العامة، ويحيله إلى ما يقاربه من اللغة الفصيحة. وهذه مزية تفرد فيها مبروك زواوي في الكثير من أبياته.

إن قدرة التوصيف لدى الشاعر جعلته يخصّص هذه الصفة (البايرة) لقلبها الذي سيبقى أعزبا حتى وإن زُفّت إلى غيره, ذاكرا الجزء (القلب) دلالة على الكل (الجسم) في مجاز مرسل علاقته الجزئية، وذكره للقلب دون غيره من الجوارح؛ لأنّ القلب محل الحب ومستقر الحبيب، الذي رغم تباعد الجسوم إلا أنها تبقيه قريبا من قلبها وروحها، ونلمس ذلك في النداء بالهمز الدال على القرب في قوله بعد كل هذا:(أحبّاب)، وتؤكّد بعد حبّها الشديد له حبّه لها كذلك الشديد بصيغة المبالغة في (حبّاب) . ويقول:

طاف القلب وفي هواهـــــا دمّـي حـج

---

[1] – المصدر السابق

[2] البائرة: صفة للفتاة التي لم تتزوّج وظلَّت عانسًا. انظر: أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط 1، 1429، ج 1، ص 262.

[3] انظر: أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط 1، 1429، ج 1، ص 262.

وانحر شـعري سَيْحو فـي متن كتـــاب[1]

نجد في هذا الشطر اشتراكا بين الاستعارة والمجاز المرسل، فقد ورد المجاز باعتبار إراد الجزء وقصد الكل، فذكر (القلب) وقصد الشخص كاملا بكل حواسه وأعضائه، فليس للقلب – وهو مضغة – أن يقوم بفعل الطواف.

وأما الاستعارة المكنية فتظهر حينما شبه محبوبته بالكعبة تاركا فعل الطواف ليدل عليه، وقد جاء هذا البيت بعد أن ذكر حاله والفراق، إذ كان يدور في حلقة دائرية يتناوب قطراها بين الشوق والتجلد، كلما دفعه أحدهما أرجعه الآخر فصار ينتهي حيث بدأ، ويبدأ من حيث انتهى، مما جعله في طواف، وهذا ما استهلَّ به هذا البيت بكلمة (طاف)، ولعله جعل الطواف للقلب دون سواه لبعد مقصده عن العين وباقي الجوارح بحكم الفراق، فصار لا يتمثّلها إلا من خلال الذكرى والرغبة والنية, كل ذلك في حرمة محبته وهواه، مثلما قال في:

طاف القلب وفي هواهـــــا دمّـي حـج[2]

وجعل في استعارة مكنية أخرى دمه شبيها بالحاج، وترك قرينة بعد الحذف تمثلت في الفعل (حج)، ليحيلنا إلى تصور آخر لكل الشطر، فكأنه يقول: إنّ دمه الذي يحمل هذا الحب ليطوف به وبها في كل جريان له في دورته الدموية الدائمة على مركز ثابت جعله القلب، مصورا كل ذلك بمناسك الحج أثناء الطواف، ثم يلج إلى عجز البيت من ذات المناسك، فيشبه شعره بالشاة حين الهدي فيقول:

[1] – مبروك زواوي قصيدة فحل مروب

[2] – مبروك زواوي قصيدة فحل مروب"

وانحر شـعري سَيْحو فـي متن كتـــاب[1]

حاذفا المشبه به الشاة، على سبيل أن تكون الاستعارة مكنية، وخصّص مكان سيلان الدم (الشعر) الذي جعله هديا لها بالمتن في براعة رهيبة، جعلته بهذا اللفظ يفيض بالمعاني، فمنها أنه أهداها أعز ما يملك وهو الشعر، ومنها أنه يعرف ويقدر مكانة حرفه وشعره وما أهدى، إذ جعلها متنا لا حاشية ولا هامشا، وذلك في افتخار بشعره من جهة، وتبيان لما يعصر قريحته (حبه) من جهة أخرى.

ولعلّ الشاعر بهذا البيت يُعَد من أجرأ الشعراء الشعبيين في كسره للطابوه الديني بمقاربته هذه، فلم نعهد ولم نجد حسب ما اطلعنا عليه بعد بحثنا مثل هذا. فالشعر الشعبي الجزائري عامة كان ولا يزال يجانب السطحية، إن لم نقل السذاجة في طرحه في بعض الأحيان، مما جعل الشعراء يتجنبون التّماس في تشبيهاتهم وتصويراتهم بالمقدسات في رهبة من الطابوه الديني، إلا أنّ خلفية الشاعر الثقافية والإبداعية جعلته يجافي السطحية إلى العمق بحسن سبكه وتصويره، مما يجعله يكسر الطابوه بكل ثقة لقدرته على أخذ القارئ إلى مقاصده والمعاني التي يرومها من دون أن يخدش المقدّس، أو يترك لَبْسا لدى المتلقي. يقول:

يا ماخض مَحْلــوب قلبــي بعـــد الــرَّج

تجبـــد شِعـــــري كـي تزَحْلَـق بَعْدن راب[2]

---

[1] – المصدر السابق.

[2] – مبروك زواوي قصيدة فحل مروب

فهو يشبّه قلبه في هذا البيت بذوات الضرع مما يحلب، وحذف ذلك وترك لنا قرينتين هما:(محلوب) و(ماخض)، ليدلا عليهما المضاف (محلوب), واسم الفاعل (ماخض)، ويحيلنا بلفظة (محلوب) إلى معاني الصفاء والبياض والطيبة والعطف الذي هو عليه قلب الشاعر اتجاه المحبوبة مما جعله مدرارا فيقول مناديا كل من يعنى بعصارة القلب الذي شبهه بمصدر الحليب في ندائه:(يا ماخض) ستجد بعد عملية المخض والرج لهذا المحلوب أنّ الشعر في كل حياته هو الزبدة والعصارة لتجاربه معها، ويدل على ذلك لفظ (تَزَحْلَقْ)، وكما هو معلوم أنّ عملية المخض – وهي تحويل الحليب بعد أن يترك فترة ليروب إلى لبن– تستخرج أثناءها الزحلوقة (المرحلة الأولى للزبدة)[1]، فكأنّ الشاعر أراد أن يثمّن شعره فجعله أعلى شيء ينتج عن عملية المخض وهو(الزبدة)، وهو بهذا يساير السياق المتداول في قول العرب: زبدة الكلام، أي خلاصته وفائدته.

وها هو بعد أن ثمن شعره يناديه في البيت الذي يليه بيا حرفي، فيقول:

يا حَرْفـــي حَرْفـــي طعامـــك وامْرهّـــج

إيـــذا غايـــب سَقـــوها فيـــك آقتـــاب[2]

إذ شبّه شعره (حرفه) بالوليمة المقدمة لعزيز, وحذف المشبه به تاركا لنا ما يدل عليه وهو لفظ (حرفي طعامك)، على سبيل أن تكون استعارة مكنية, وهو بهذا يقول ما معناه: أنك يا شعري (حرفي: بتفخيم الراء) إن كنت وليمة – وقد خصها بالطعام

[1] ينظر: ملحق المخض والزحلوقة رقم: 04.

[2] – مبروك زواوي قصيدة فحل مروب

وهو المعروف في الجزائر عامة بالأكلة التقليدية (الكسكسي)- لا تصلح للأكل أو تكون سيئا في غياب السمن والإدام (الدهان)، والذي يعيدنا هنا إلى البيت السابق في تفضيله لحرفه في عملية المخض وقد جعله زحلوقة (إدام).

ويدلُّ على هذا قوله: حرفي – بترقيق الراء – وهذا اللفظ في المنطقة يعني الكسكسي (الطعام) من غير إدام, وهو غير مستساغ، ولا يصلح للأكل إلا بعد إدامه, ويردف كل ذلك بكون وليمته مسمومة (رهج)، كل هذا إن لم يكن في شعره ذكر للمحبوب كما نشرح فيما يأتي.

وهنا يستوجب علينا الوقوف على براعة الشاعر وقدرته على التصوير الفني بكثافة دلالية وبلاغية واقتصاد لغوي، إذ أنه في مساحة ضيقة من اللفظ بيّن كثيرا من المعاني المتعددة, فجمْعُه هنا بين الطعام الحرفي – بترقيق الراء- وهو الكسكسي الخالي من الإدام، والرهج (السم) لم يكن اعتباطا أو لغرض موسيقي كتوافق القافية أو الروي, بل لعلاقة عميقة لا يدركها إلا أهل التجربة والخبرة في الحياة، فالتداوي عند أهل البادية للمصاب من السم (الرهج) يكون بالإدام، فمعهود عند أهل المنطقة أنهم يناولون ملسوع العقارب أو الأفاعي كمية من السمن الأصيل والطبيعي (دهان حر)، وهي طريقة فعالة, فالشاعر هنا ببراعة جعل شعره صحنا من الطعام الحرفي (معدوم الإدام) ورهج (سم) في آن واحد، وذلك إذا لم يكن هذا الشعر في محبوبته, أي أنه أقصى وجود الدواء وهو الدهان ضمن هذا الصحن وأوجد الداء (الرهج)، مما يجعل الطعام سيئا لا يساغ وضارا معدم النفع, كل هذا إن غاب محبوبه في شعره كله صدره وعجزه, ويعود في عجز هذا البيت إلى التعمق في المعنى من

جهة، والتبيان والتوضيح من جهة أخرى، فيقول بعد أن قدّم جواب الشرط الذي هو صدر البيت على جملة الشرط التي هي عجز البيت، والذي يقول فيه:

إيـــذا غايـــب سَقـــوها فيـــك آقتـــاب[1]

من المعلوم عند أهل المنطقة أنّ أكلة الطعام (الكسكسي) لا تؤكل إلا إذا صحبها لبن أو مرق (السقو)، وجرت الأعراف والتقاليد على جعل المرق (السقو) مقدما على اللبن عند الضيافة، والمرق لا يكون جيدا ولا لذيذا إلا إذا طهي باللحم.

فالشاعر جمع كل هذه المعاني في هذا العجز قاصدا أنه مثلما جعل ذكر محبوبته سمنا وإداما للطعام كي يستساغ، ها هو يجعل ذكرها أيضا هو اللحم الذي لا يطيب ولا يكون ذا جودة المرق (السقو) إلا به.

جاءت أشعار مبروك زواوي في أغلبها مبنية على الاستعارة، فقد استخدمها في المشابهة بين المدركات الحسية وكذلك بين الأمور المجردة ووقف على أوجه الاقتراب والافتراق بينها، وعمد إلى تجسيد ما بينها من تشاكل من خلال البنى اللغوية التي تُفعل التراسل الفني لديه، والذي توصل به إلى الجمع بين متشابهين مختلفين ضمن المتغيرات الأسلوبية التي سعى بها بصيغة تعبيرية تقوم على الاختزال والإيجاز والإبدال بين طرفي المعادلة التشبيهية فيها، ومن استعاراته الشعرية الشعبية المحدثة النادرة، حينما راح يتغنى بنسبه ويعرب عن حسه الوجداني الغائر بالإرث التليد الذي أثر فيه وجعله يزهو به، ويكابر به أقرانه، يقول:

عُرفي مـــن شجـــرة عزيـــزة لْنســـاب

و امْخَـــوّل " لولاد نايـــــل" مْـــــــدَّرّج[2]

[1] – مبروك زواوي قصيدة فحل مروب

[2] – مبروك زواوي قصيدة فحل مروب.

الشاعر في هذا البيت يفتخر بنسبه، وينتشي بانتمائه القبلي إلى ولاد نايل الأحرار، أهل الجود والكرم، مستعملا في ذلك صورة استعارية رائعة جدا، وهي استعارة تصريحية حيث جعل شبه أصله (الانتماء) بالغصن (عرفي) صرح بالمشبه به مباشرة وحذف المشبه. هذه الصورة الاستعارية استوفت شروطها البيانية، اذ جُمعت فيها البراعة في الخيال إلى القوة الشعورية الوجدانية المرهفة ولا شك أن لها تأثير عميق في قارئها، ويجلو نور هذه الاستعارة البديعية في تقارب العناصر المتباينة والتأليف بينها في تعانق غير مسبوق، ومن صوره التي شمخت في الميزان الفني البديعي.

يقول مبروك زواوي في قصيدته البلح الذبيح:

نَـــذّبَـحْ شِـعْـرِي فِـي مْـرَاحْـكْ هَـادْ العِيـدْ

ونْـشْـوِي لَـجْـلْـكْ نَـشْـوتِـي بِـينْ الْـلَـفْـحَـاتْ[1]

الشاعر يتغنى بوطنيته، ومن أجله يدفع الغالي، نلاحظ وجود استعارة مكنية "تذبح شعري" حيث شبه شعره بالأضحية التي تقدم قربانا يوم عيد الأضحى، فهو يقدم شعره قرابينا بمناسبة عيد الأستقلال، فشبه شعره بكبش العيد حذف المشبه به وأبقى على قرينته وهي "ذبح" وهذا على سبيل تشكيل استعارة مكنية، ويواصل في الشطر الثاني ويقدم لنا صورة استعارية أخرى رائعة البيان، نشوي لجالك نشوتي وهي مكنية أيضا وجعل نشوته (طموحاته وأهواءه) مثل اللحم الذي يشوي، فحذف المشبه به اللحم وابقى على ما يدل عليه " نشوي" فتشكلت الاستعارة المكنية، وما

[1] – مبروك زواوي ، قصيدة البلح الذبيح

يلاحظ عن البيت أن الشاعر ركب صورة بلاغية فنية متفتجرة بإيحاءاتها الدلالية. من خلال تجسيد للمعنوي بالمادي، يقول أيضا:

هَـاكِـي دَمِّـي وُاكْـتْـبِـيـنِـي بِـيـهْ قْـصِـيـدْ

هَـاهُو قَـلْـبِـي قَـطّـعِـي مْـنُو صَـفْـحَـاتْ[1]

فهو يرى أن الوطن يكتبه كقصيدة، وأن قلبه كديوان صفحاته في حب هذا الوطن، هنا أيضا جعل القلب كالديوان(الكتاب أو الكراس) فيه صفحات حذف المشبه به الديوان وابقى على ماي يدل عليه " صفحات" فكانت الاستعارة مكنية، وهنا شاعرنا يجسد المادي بالمادي، فالشاعر له تنويعات في الاستخدام البلاغي للاستعارة. يقول:

وَاهْ..! سْعَيَّدْ عَـادْ يَعْلَا فُـوقْ سْـعِـيـدْ!!!

وُالْـرْهْـبَـةْ دُونْ الْـسْبَـعْ ركْـبْـتْ نَـبْحَاتْ[2]**!!!...**

الافتتاحية التي استهل بها هذا البيت تتنم على مدى عمق الأسى والحسرة للحال التي يستنكرها الشاعر، وهي علو الرداءة عن الجودة والصغار عن العظام موظفا لفظ (سعيد) بصيغة التصغير.

يوجد في البيت استعارتين متداخلتين، حيث شبه الرهبة بالفارس الذي يركب الخيل والرهبة هنا بالفظ العامي تعني (الهيبة) وحذف المشبه به تاركا قرينة الركوب مشبها في ذات الشطر النباح بظهر الفرس حذف المشبه به ول عليه بذات القرينة في الاستعارة الأولى.

[1] - قصيدة البلح الذبيح
[2] - المرجع السابق

ويقول في قصيدته حناء العيد:

نندب شعري من خُدود الحرف نديب

وانحفّر بظفـار دمعـي خـد بـخـد[1]

فالشاعر من هول الفاجعة يستحضر شعره لرثاء هذا الصديق العزيز، إذ يبكيه بشدة وحرقة، فكأنما شبّه شعره بالشخص الذي له وجه، وشبه حروفه بذوات الخدود، وصوّر النص الرثائي بالمرأة أو الشخص الذي يندب ويلطم وجهه حين البكاء من الفقد، مشبها كذلك دموعه بذوات الأظافر التي يمكنها الحفر أو النديب التي تترك خدوشا وشقوقا على الخد تشبه الحفر، وهذا كله من خلال استعارات متتالية ومترابطة، وهكذا صارت الاستعارة أداة فكرية تجمع بين المتغايرات وتوحد بينها فينتج بين المعاني المختلفة المتولدة من هذه الاستعارات علاقة تفاعل، هذا التفاعل الدلالي الذي تبنى عليه الاستعارة حيث لا يمكن أن يحل شيء محلها كميا يقول صلاح فضل "وتسهم في التوتر المزدوج الذي يميزها، وهو الخضوع للواقع والإبداع التخييلي معا، فهي إحلال وتسام في الآن ذاته"[2]، وهذا ما اجتهد فيه شاعرنا، وحاول ان يقدم لنا تصوره الشعري الخالص في قوالب فنية ذات تعويمات متحركة لا يسهل معها معرفة الحقيقة الهاربة من المعنى.

4- الصورة الكنائية:

للصورة البيانية الكنائية مكانة مهمة في الدراسات البلاغية نتيجة لوظائفها الحيوية، وقيمها الجمالية والفنية، وتعد الكناية أدق الفنون البيانية وأكثرها بلاغة، ويكمن سر بلاغتها "أنها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضية

[1] – لقاء ثالث مع الشاعر مبروك زواوي يوم 13/ 01/ 2020،: قصيدة حناء العيد

[2] – صلاح فضل ، بلاغة الخطاب ، 145

وفي طيها برهانها"[1]، فعنى بها العلماء عناية فائقة، فعبد القاهر الجرجاني يرها "أن يريد المتكلم اثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه"[2]، والكناية عند الخطيب القزويني هي " لفظ أريد لازم معناه مع إرادة معناه حينئذ"[3]، فالمعنى الكنائي يكون سليلا لمعنى مباشر مصرح به، يدرك من طريقه.

ظل مفهوم الكناية يتوسع فجمع مصطلحات الأرداف والتوابع والمماثلة والتعريض، فهي "أن يكنى الشيء ويعرض به ولا يصرح على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء.."[4]، وتكون "الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح،.. إلا أن ذلك وإن كان معلوماً على الجملة فإنه لا تطمئن نفس العاقل في كل ما يطلب العلم به حتى يبلغ فيه غاية من تغلغل الفكر في كل زواياه وبذلك يكون قولنا طويل النجاد وجم الرماد أبهى لمعناك وأنبل من أن تدع الكناية وتصرح "[5]، فبلاغة الكناية تكون عن طريق العدول من المعنى الصريح الى المعنى الخفي والذي يزيد المعنى مبالغة وتأكيدا وتفخيما وتعظيما.

تحمل الكناية الكثير من الدهشة والمباغتة، وتنبض بالحركة والجمال لما فيها من تصرف بليغ بديع في المزاوجة بين المعاني في تركيب لغوي واحد، فهي فضاء جمالي ولغوي موزع بين الخيال والصور السمعية، فيه مفاجئة بلاغية مبنية على الإيجاز والتخفيف، وللكناية أثر قوي في المخاطَب، لأن "من الأبعاد النفسية المهمة

---

[1] – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار احياء التراث العربي،بيروت، دط، دت، ص354.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص66.

[3] – الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 330.

[4] –قدامة بن جعفر، نقد الشعر، 179 .

[5] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص70.

التي تفيدها الكناية وتتوافر عليها هي الهيمنة على المتلقي عن طريق توكيد المعنى المراد كتقريره في نفسه للتلازم بينه وبين ما يدل عليه ظاهر اللفظ، ويبدو هذا البعد النفسي بصورة أكثر جلاء في الكناية التي طريقها الأرداف خاصة إذ أن الكناية أو الأرداف تعتمد على الانتقال من المعنى الذي يدل عليه ظاهر اللفظ إلى المعنى الذي يريده المتكلم للتلازم بينهما، على اعتبار أن ثبوت المعنى الظاهري يستلزم ثبوت المعنى البعيد المكني عنه ويستدعي تحققه بصفته لازماً له"[1]، فالمعنى المخفي يصبح جوهرا في الكلام قائماً بنفسه ومُفصحاً عن محتواه الدلالي والجمالي، فيفتح مجالا تأمليا أمام المتلقي ليعثر على الدلالة السحرية التي تحقق المتعة من المعنى الغائب.

والكناية في الشعر "هو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دل على التابع أبان على المتبوع"[2]، فالمعنى الصريح يشير إلى معان أخر خفية. وهي تمثل "مظهراً من مظاهر المجاز في التعبير عن الاشياء بما يلائمها من أوصاف لإضفاء الغموض عليها"[3] وهذا ما يجعلها تحرّض المتلقي على قراءات وتأويلات لأن "هذا الضرب من المعنى كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه"[4]، تتوهّج الطاقةُ الإيحائية للكناية وتشي بتنوّع التأويل ضمن نسيجً شعريّ مخصوص يطوف في دائرة الانغلاق ينتظر من يفك قيوده ويبعث به إلى أفق الانفتاح.

[1] – مجيد عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ص234 .

[2] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص178.

[3] – صلاح مهدي الزبيدي، بنية القصيدة العربية ، البحتري أنموذجاً، دار الجوهرة، عمان، ط1، 2004، ص106.

[4] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 107.

كانت الكناية من ألوان البيان، ووسيلة خصبة في أيدي الشعراء الشعبيين، إذ استعانوا بهذه الصورة خدمة لفنهم البديعي، باعتبارها تركيب لغوي بطانته الدلالية الايحائية تنبت في الدلالات التعينية من الكلام المباشر، فجاءت عندهم صور كنائية مختلفة في معانيها، وهذه الصور لم تكن تجديداً في معاني الشعر القديم، بل كانت صورا جديدة مستوحاة من معالم الحضارة الجديدة بما فيها من قصور ولباس وزينة وترف، وهذه الأمور قادت الشعراء إلى الإبداع في النظم، وكانت أسلوبا فنيا خلق عالماً جديداً من الجمال الحسي والمتخيل الذي لقى قبولا وتشجيعا.

تعد الكناية عنصرا بارزا من عناصر التصوير الشعري لدى الشاعر مبروك زواوي، تلمسنا فيها الطاقة الحيوية التي استمدها من معرفته الدقيقة بأسرار الحياة في مختلف ألوانها، وقد اشرأبت نفسه بالحكمة والحلم، وابتغى من هذه الصورة البلاغية الفنية طموحه الإبداعي الجميل، ورسم على هوامشها أشكالا بديعية بيانية زاهية، يقول:

يا قِرْجة من طيحتك نا صــرْت اقْرَج

ويا ضحكة من بسمتك عرِّيت النَّـاب[1]

في البيت ينادي الشاعر نداء خفيا لمحبوبته ويستحضر كل الصفات التي تتميز بها، من ذلك وصفه لها بالقرجة، وكلمة (قرجة) تعني بلهجة أهل المنطقة المرأة التي في ذقنها غمازة.

ويقال للذكر: أَقْرَج. فيريد شاعرنا إيراد المعنى الذي مفاده أنه إن كان بذقنها تَقَعُرٌ وتحفر(غمازة) لخلقة ربانية – وهي من أسرار الجمال ومحببة بعيون رائيها خاصة

[1] – مبروك زواوي ، قصيدة فحل مروب

حين التبسم – فهو قد صيّر نفسه مثلها (أقرج)، ليس لخلقة فيه، إنما يحيلنا الى أثر الوقوع الذي عناه بكلمة (الطيحة)، فقد جرت بين عامة الناس في أقوالهم في نحو: طاح على فمو.

في البيت صورة فنية كنائية، صوّر بها في كناية ما وقع وقوعا شديدا أو تورّط بشدة, كما أن لفظ (طاح) في المجتمع الجزائري إذا قُرن بحرف الجر (في)، وبإضافة الهاء له؛ دل على دلالة اجتماعية خاصة تعني الوقوع في الحب، فـ(طاح فيها) بمعنى: أغرم بها غراما شديدا.

ثم يعود إلى النداء مرة أخرى في الشطر الموالي في ترتيب رهيب، فبعد أن أحالنا على وجود الغمازات ها هو يقرنها بالمنادى (الضحكة)، والداري بخبايا الجمال يدرك أنّ سحر الغمازات يظهر ويفتن أكثر أثناء الضحك والتبسم، ويعود للنداء مرة ثالثة من شدة الحنين، فيصف قربها منه وبعدها عنه في آن واحد، إذ يجعلها قريبة جدا بقدر خطوة وبعيدة بالقدر ذاته، حين يناديها (يا خطوة) وباستعمال حرف النداء (يا)، وهي كناية عن ذلك القرب وإن استعمل الحرف (يا). فمعلوم أن حرف النداء (يا) يستعمل للبعيد[1]، غير أنه قد ينزّل القريب منزلة البعيد لنكت بلاغية عديدة[2]، ومما عناه الشاعر من هذه النكت البلاغية والأغراض في هذا البيت غرضُ

[1] ينظر: ابن مالك: شرح التسهيل، ت: عبد الرحمن السيد، ومحمد المختون، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1990م، ج3، ص386.

[2] ينظر: صنع الله الحلبي، شرح مائة المعاني والبيان، ت: يونس زواوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2019م، ص142.

الحرص وتعظيم شأن المدعو، كما في نحو قولنا: يا رب. وقد قال تعالى:(فإني قريب)[البقرة: 186].

ثم يعود لمرارة واقعه الذي جعلها – أي محبوبته – بعيدة المنال، فيقول:

ويا خَطْوة وامْجَريتْـــي فَـــجْ.. بفَـــــج

ويا خَمْــرة وامسكرتنـــــي قبْل شــراب [1]

وهي كناية عن شدة البعد معنويا وماديا بحكم المسافة بينهما، كما وظف في هذا الشطر طباقا في قوله: خطوة # فج. مما زاد في تقوية المعنى ووضوحه، فالأمور بأضدادها وتقابلاتها تعرف وتتبين ويتبين المعنى، ويعكف مرة أخرى إلى النداء جاعلا المنادى (خمرة)، ليصف نفسه من شدة تعلقه بالمدمن لشرب الخمر.

فالمعلوم أن الذي يتعلق بالخمرة ويدمنها، وتحدث فيه السكرة وتذهب عقله هو متعاطيها، إلا أن شاعرنا ابتلي بذهاب عقله بمجرد رؤيتها لا بتناولها، ملمحا إلى شدة فتنتها من جهة، وإلى عفة العلاقة التي بينهما من جهة أخرى، ودليله هنا قوله: **(مسكرتني قبل شراب)**، وبعد أن صدّر حاله وحبه، هاهو ذا يحيل السامع إلى أن المحبة لم تكن من طرف واحد، بل كانت تبادله الحب وتقاسمه ألم الفراق وحسرة الرفض من أهلها، فيقول:

حبّك لَـيَّ عَيْـــن بالمــذروف ادّج[2]

[1] – قصيدة فحل مروب

[2] – قصيدة فحل مروب

والعين هنا جعل منها عينين، فأمّا العين الأولى فقصد بها منبع الماء، وهذا يدل عليه لفظ (يدج) الذي يعني التدفق السريع[1]، وأما العين الثانية فالمقصود منها العين الدامعة الجارحة وهذا يدل عليه لفظ (مذروف)، وهو من: ذرف الدمع. فإن كان المقصود هو العين الأولى فقد أرادها كناية على أنها لا زالت تبادله الحب ولازال نبعها متدفقا من معين المحبة، وإن كان يقصد الثانية وهي العين الجارحة فهي كناية على مقاسمته ألم الفراق ودمع المبعدين.

يوغل مبروك زواوي في تقزيم وإفحام طالب خصومته؛ لأنه كما يقول رضع من حكم الحياة ما جعله يتشبع بفحوى المثل المدرج الذي يلزم أهل القدر بأن يحفظوا قدر أهل هذا الجاني (المهجي)، وما يعزز قولنا هذا قوله فيما يلي:

قبل اللا تخضار من صهدي تذبل

ونوريك رمـــــاد عرفـ ن نـوَّانـا[2]

مما ثبت نظرة الشاعر المستصغرة لهذا المهجي فمثلما أخذه صغيرا للماعز (جدي) وأخذه صغير الحجم أمام الجبل ها هو الآن يراه في صنف آخر من صور الحياة كعرف شجرة في بداية اخضراره ونموه أمام نار ملتهبة تكفي حرارتها عن بعد (صهد) على أن تجعله يذبل تحذيرا من أن يصير مصيره كالعرف الذي سبقه فاحترق وصار رمادا.

[1] دج، يدج، بمعنى أسرع. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، 263/2.

[2] – قصيدة يا ناطح الجبل

في البيت كناية عن الشجاعة التي يتمتاز بها شاعرنا، وأهلته أن يكون بين أقرانه فحلا، ومن شدة بأسه وجرأته أن يجعل خصمه مثل العشب أو الورود تذبل وتستحيل رمادا تذروه الرياح، وهنا كناية عن الاعتداد بالنفس، ومن جمالياتها أنها وردت في صورة معنوية تستوي كمالها من التجسيد المادي.

ثم يحدد لنا الشاعر الإطار الزمني لهذه الفاجعة التي كانت سبب الرثاء والبكاء فيقول:

ضيق العشوة مُر دهمى شاو مغـيب

دق أوتادو في الجـواجـي ليـلة حد

فخبر الحادث وصل إلى الشاعر أطراف المساء وقبيل المغرب، وهو ما عبّر عنه بقوله:(ضيق العشوة)، وقد جرت على ألسن عامة المنطقة عادة تمييز هذه الفترة المحددة من المساء والتي تكون قريبا من دخول المغيب بتسميتة (المضايق) دلالة على ضيق المساء حينئذ، لأنه يوشك على الانتهاء، فجاء هذا اللفظ في هذا النص ليحدد تلك الفترة الزمنية التي أعلن فيها بفقد صاحبه بالتدقيق، معززا ما يزيد الدقة بقوله:(شاو مغـيب)، أي بداية المغيب، ولعل لفظ (ضيق العشوة) يصف الحالة النفسية للشاعر بعد سماعه للخبر من ضيق في نفسه، أو الشعور بالتضايق والحزن، حتى أنّ الأرض ضاقت عليه بما رحبت وكذلك الزمن.

ثم يعود شاعرنا ليصف لنا حاله في هذه الليلة فيقول:(ليلة كحلة)، والأكحل هنا يعني اللون الأسود، واعتاد أهل المنطقة عند تسميتهم للألوان أن يقولوا في ساعة اليسر والرخاء عن الشيء الذي لا يعيبهم (أسود) أو (أدهم)، أما لفظ أكحل فيطلق

دائما على الشيء الذي تستنكره النفس أو تستكثره، كقولهم:(فلان دار ق الكحلة)، وقولهم:(عقبت ليلة كحلة)، فها هو يدخل البيت بقوله:

ليلة كحلة كي تعصرت طاح الشيب

عاللي راسو قبلها ممشوط أسود[1]

إذ أنه صوّر في هذا البيت شدة الفاجعة ومرارتها، فرغم أنها ليلة كحلة (سوداء) إلا أنّ ما أتت به من هموم عند عصرها أنزلت البياض (الشيب) على الرأس الذي كان قبل هذه الليلة أسود اللون خالي الهموم مثلما يشير إليه لفظ (ممشوط). وهذا المعنى مقتبس من قوله تعالى:{يوما يجعل الولدان شيبا} [المزمل: 17]، وهذا يدل على الخلفية الدينية للشاعر مبروك زواوي.

ثم يعود الشاعر بتبيان التوقيت الذي فقد فيه صاحبه، فبعد أن حدّد التوقيت الزمني لهذه الفاجعة ها هو يحدد التوقيت العام، فقد وقع الحادث في ثاني أيام عيد الفطر، والمعلوم أنّ أجواء العيد هي أجواء فرح وابتهاج، ومن مظاهر الفرح فيه شراء الأثواب الجديدة (كسوة العيد)، والتزين بالحناء، وصنع الحلويات وتجهيز الطعام (الكسكس)، إلا أنّ الشاعر في البيتين المواليين يبين كيف انقلبت مظاهر الفرح والسرور إلى مظاهر الحزن والأسى، فبدل كسوة العيد اكتسى الفقيد الكفن، وبدل الحناء تخضبت كفه بدماء الحديث، وبدل تجهيز الطعام (الكسكس) للأقارب والأصدقاء فرحا بالعيد فإنه جُهّز للمعزين الذي جاؤوا من كل مكان، وهذا كله بقوله:

[1] – قصيدة حناء العيد

اتكسّات أعـيادنـا من كفـن حبيب

ومن الـدم اللـي غـلا حنّـات اليد

واه تعـود أعـيـادنـا دمـعـة ونحـيب

وطـعام الفرحـة يعود عزا من صَد

يوجد تشبيه للعيد بالإنسان الذي يتجهّز للعيد، فالعيد كان يأتينا في أثواب الفرح لكن هذا العام اكتسى حلة الحزن والأسى، فكأن العيد قد لبس من كفن الفقيد، وخضّب يده من دمه.

وبعد هذا الذي ذكرناه آنفا، فإننا نجد الشاعر يوظف اسم صديقه المرثي (جابري) توظيفا بديعا، وقبل بيان ذلك يجدر بنا أن نعرج قليلا عن أصل تسمية (الجابري) لنضع القارئ الكريم في المسار الصحيح، لذا نقول: اسم الجابري هو اسم متداول في منطقة البيرين، وهو نسبة إلى فرقة الجوابر، وهي فرقة مقدسة في هذه المنطقة، فهم أهل صلاح وجبر للخواطر.

5- الصورة الكلية:

إنّ الصورة الفنية ليست حبيسة المعايير البيانية البلاغية المعروفة فقط، بل هي ذلك الكل الذي يستقصي مجموع التقنيات اللغوية في مستويات النص الأسلوبية وأنساق تشكيلها من منظور متماسك، والتي تنحو في بنائها اللغوي منحى اللوحة التشكيلية في خطوطها وألوانها فتميل إلى تأكيد الصورة، حيث يرسم الشاعر في قصيدة لوحة تصويرية تمثلها الصورة الكلية التي تعتمد على رصد الجزئيات، حيث "تُشَكّل الصورُ الفرعيةُ بناءَ الصورة الكليّة، وإنما بشيءٍ من التضافر والتداخل والتبادل الذهنيّ والحسيّ بين الأجزاء والكلّ، أي بين البسيط والمركَّبِ في إيقاعيّة

مُوقَّعَةٍ تبلغُ فيها الصورةُ درجةً عاليةً من التوافق والانسجام والإضاءة الداخلية، في شعر المتلقي معها وكأنّه أمام لوحة تتشابك فيها الدوال الصوتية بالدوال المرئية من خلال مدلولاتها الرمزيّة، في حركةِ تعاقب بين الظهور والتخفّي بعيدةٍ عن الرتابةِ والإملالِ"[1]، وبذلك تكون صورة كبرى تتفرّع إلى صور فرعيّة متداخلة في نسيج القصيدة في شكل باقةٍ عديدةِ الألوان والأطياف الإيحائيّة ذات دلالات متباينة ومتشاكلة.

تتضام الصور الجزئية بوحداتها المتنوعة لتشكل مشهدا تصويريا متكاملا "إن الصورة الواحدة ترسم وتوطّد بالكلمات التي تجعلها حسية وجلية للعين أو للأذن أو للمس لأي من الأحاسيس، ثم وضع صورة أخرى قربها، فينبلج معنى ليس هو معنى الصورة الواحدة منهما ولا هو معنى الصورة الثانية ولا حتى مجموع المعنيين معاً، بل هو نتيجة لهما، نتيجة للمعنيين في اتصالهما وفي علاقتهما الواحد بالآخر"[2]، فبتلاحم الصور الجزئية واجتماع دلالاتها بعضها إلى بعض تنتج لوحة واحدة هي الصورة الكلية لها جمالياتها الخاصة وتأثيرها الفريد.

الصورة الكلية كيان عضوي موحد "هي مجموعة من الصور ترتبط كل واحدة منها بالأخرى على نحو ما ويتألف من الجميع شكل صوري أوسع وأشمل وأكثر تشعبا وتشابكا"[3]، وهنا تبرز قدرة الشاعر على تأطير صوره من خلال الارتباطات اللغوية التي يخلق لنا بها تشبيهاته واستعاراته وكناياته وتشخيصاته ومزاوجته بين المقومات الحسية والعقلية حين يقيم بينها علاقات إسنادية تذيب الجزيئات ودلالاتها ليبني تصورا كليا.

1 – عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، ص59.

2 – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا،ط1، 1980، ص77.

3 – عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص226.

*** الصورة الإيحائية:**

صرح بول ريكور بأن "الصورة الدلالية هي الصورة التي يمكن إيجاد ما يعادلها في الواقع، إن الصورة الدلالية تكمن في التفسيرات والتأويلات ومحاولة إيجاد مقاربة بين التمثيل والواقع : تغيير التركيز التأويلي إلى التركيز على مغزى sense العمل نفسه ومرجعه Ref er ence"[1]، فالمغزى التصوير هو الذي يفتح الكثير من مجالات التأويل، ويتوقف هذا على الطاقة الاستعابية التي تحركها الصورة الكلية في نفس المتلقي، بالإضافة إلى الإدراك الذهني الذي يتمتع به هذا الأخير حتى يصل إلى فهم حقيقة الصورة الشعرية، من خلال محاولته مقاربة هذا التمثيل الحاصل بين التخييل والواقع.

تنهض الصورة الكلية في بنيتها الأساسية على نوع من التجاور الداخلي بين آليات مختلفة، وهذا التجاور يخضع لاختيارات دلالية وتركيبية، وفيه "انسجام منطقي ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعورًا بالدهشة والغرابة "[2]، لذلك فالشاعر تتداخل كل معطيات الحواس في تشكيل صوره وتتراسل فتقدم الظواهر في وجودها الواقعي والخيالي، وينبثق الجمال من الصورة الحسية في تلك الصورة التي تمثل حلم الشاعر تمثيلاً دقيقًا حتى تصبح الصورة تجسيمًا لجميع الدلالات الإيحائية التي تخرج من عنفوان الخيال والفكر وكذلك بدرجة قصوى من الانفعال والوجدان "وحتى تتوافر الصفات الإيحائية للصور، على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تعنى بها اللغة الوجدانية، كي تقوى على التعبير عما يستعصي التعبير عنه، من ذلك إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية بحيث تتجدد

[1] – بول ريكور، مهمة الهرمنيوطيقا، تر: خالدة حامد، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي، جدة المملكة العربية السعودية، ع22، 2002، ص49.

2 – سعد مصلوح، في النص الأدبي (دراسة أسلوبيةإحصائية)، ص 187.

بعض معالمها، لتبقى فيها معالم أخرى ظليلة موحية"[1]، فالصورة الإيحائية هي التي تضيئ عتمة الدلالات المستترة.

فالصورة تستطيع " بما تحمله من معاني مستمدة من الواقع أن تكون إحساساً نابعاً من الذات "[2]، فتمكن الشاعر مبروك زواوي من إدار حقيقة التصوير الشعري، استطاع أن ينفذ إلى كنه الأشياء، وتمثل حقيقتها اللغوية التي مكنته من الالمام بأطراف الحقيقة الهاربة من اللمحة الشعرية، فجاءت صوره مفعمة بالحركة واللون والصوت، ومن يطالع قصائده يجدها مركبة تركيبا عجيبا، إذ لا يخلو بيت شعري من أشكال الصور الجزئية والصور الإيحائية، التي تشكل في مجموعها صورا عجائبية، مثلا يقول:

أنـــا شِـــعري للْوفى عَـــوْد مســـــرّج

حطْ الحافر ع السّحاب منْ الوهّـــاب

والكلمة عندي عروس على هَـــودج

وكِي كبرت زَوجتْها وُذْن القصّـــــاب

ركْبت ظَهْر النـاي مكْـوي وامْبـــعَّج

وفـارح بيـها راكبـــة بنـت الرّكّـــــاب

وامْر بيهـــا ساجيـــة ما تتعـــوَّج

والحـــادي لي راه خَبَّبْها ما خـــــاب

وامْن الوُحْش حروفـــنا هـاك اتوهَّج

[1] – غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 418، 419.

[2] – يحيى زكريا الآغا ، جماليات القصيدة في الشِّعر الفلسطيني المعاصر، دار الثّقافة، الدوحة، دار الحكمة، غزه، ط1، 1996، ص 124

تقْـدي من ضَلْعاتْــنا ساعة تطيــاب[1]

القارئ لهذه الأبيات الشعرية الشعبية يصطدم بطبيعة اللغة التصويرية، ليس من السهولة بمكان أن تحيط بالدلالات الإيحائية التي يرمي إليها الشاعر مبروك زواوي، ولكن بقراءة متأنية فاحصة يمكن أن تتجلي كل الشوائب، الصورة الكلية التي يحاول شاعرنا ان يوصلها لنا بجديته الفنية هي أنه من فحول الشعراء الذين برعوا قوافي الشعر ونظمه، فقريضه للشعر الشعبي استوى على سوقه أستتبت له كل المؤهلات الفنية ومعرفته الدقيقة بها نلاحظ انه استفتح قصيدته بقوله: أنا شعري، فهذه الافتتاحية هي مربط البيت ومقصد القصيد، وكل المعاني التي حاول أن يستنطقها شاعرنا لا تخرج عن الرؤية الكلية التي تصورها مبروك زواوي لشعره وهي صورة الفحولة الفنية للقول الشعري.

ولعل موضوع الفحولة الشعرية تحدث عنده كبار النقاد العرب قديما، حينما حاولوا أن يجدوا المسوغات الفنية التي تأهل الشاعر إلى أن يصير فحلا في نظم الشعر، لكن شاعرنا لم يتوقف على هذا المعنى النقدي القديم فقط بل زاد عنه معنى أخرا وهو أكثر تماسا بمصدر الفحولة، إذ وظف الشاعر لفظ "فحل" كعنوان للقصيدة وعلى ما يحمله من دلالات الاكتمال، والخبرة والفحولة، والقيادة، ومحط الانتقاء، والعناية الفائقة، والفحل هو الذكر من الغنم(الكبش) فلا يتسيَّد القطيع إلا فحل مميز يراد من تزاوجه امتداد النسل والتأصيل؛ لصفائه وقوته. والصورة التي تحققت هي أن الشاعر يريد أن يخبرنا على الريادة والسيادة الفنية التي يمتاز بها.

استرسل شاعرنا في قصيدته بعد هذه الافتتاحية، لكن كل الصور التي جسدها شاعرنا تصب في قالب اللفحولة الشعرية التي يعرف بها، وجاءت تشبيهاته

[1] – قصيدة فحل مروب

واستعارات الفنية خادمة ومجسدة لمعنى الفحولة، والملاحظ أيضا على الشاعر أنه يتكئ على المعجم الطبيعي، وهذا أيضا دلالة واضحة على الفطرة الفنية التي يتقوى بها شاعرنا. يقول في قصيدة "**البلح الذبيح**":

نَــذّبَـحْ شِـعْـرِي فِـي مْـرَاحْـكْ هَـادْ العِيـدْ

ونْـشْـوِي لَـجْـلْـكْ نَـشْـوتِـي بِـينْ الْـلَـفْـحَـاتْ

هَـاكِـي دَمِّـي وُاكْـتْـبِـينِـي بِـيـهْ قْـصِـيـدْ

هَـاهُو قَـلْـبِـي قَـطّـعِـي مْـنُو صَـفْـحَـاتْ

يَـا جَـزَائِرْ كَـانْ مَـا كَـفَّـاكْ نْـزِيـدْ

حَـتَّـى يَـفْـنَـى خَـاطْـرِي عُـقْـبْ الْـنَّـفْـحَاتْ

مَـدّبُـوحْ الْشِّـرْيَـانْ نُـرْقُـصْـلْـكْ بُـورِيـدْ

وحَـتَّـى الْطَّـيْـرْ إِذَا ادّبَـحْ عَـنْـدُو شَـطْـحَاتْ

جَـيْـتْـكْ نَـخْـلَـةْ صَـاهْـدْتْـنِـي فِـيـكْ اصْـهِـيـدْ

مْـنْ صَـهْـدْكْ وُاتْـطِـيـبْـلْـكْ فِـيَّـا بَـلْـحَاتْ

نَـفَّـظْـتِـينِـي رَاحْ عُـمْـرِي طَـاحْ جْـرِيـدْ

وُادْفْـنْـتِـينِـي حَـيّ فِـي قَـلْـبْ الـوَاحَـاتْ

ولعل الصور البصرية التي تعتمد على الألوان هي إحدى الخيارات التي يعتمدها الشاعر كلبنة في تشكيل منجزه الشعري، لأن اللون يمثل "رؤية شعورية على أساس

أنه قيمة تعبيرية ترتبط بمعنى العمل ومحتواه وبتجربة صاحبه الوجدانية"[1]، فتعد الألوان مقوم من مقومات الصورة الشعرية، لأن "الشعر ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن، وهو بالنسبة للقارئ وسيلة لاستحضار هذه الأشكال والألوان في نسق خاص"[2]، فاللون فضاء يثري الصورة الكلية بالدلالات والإيحاءات، ويكشف ما هو مخبوء داخل الحس والذهن، ويبرز أبعادا رمزية غائر تختفي وتحتجب وراء كيان الشاعر الوجداني.

تلك هي ممارسة أشكال القول الشعري لدى مبروك زواوي في التصوير الفني كطموح ورؤية إبداعية قصد تكريس مبادئ الثورة على الأنموذج الفصيح للشعر العربي، والخروج عن سلطته، ومن ذلك إن الصورة الشعرية البديعية في الشعر الشعبي تعد علامة فارقة في تجاوز ورفض المنجز الإبداعي الشعري الفصيح في الكثير من ألوانها، ذلك أنه يخطو نحو الإدراك الجمعي للفئات الشعبوية أولا وثانيا أنه يستنفذ الطاقة التصويرية المتراكمة وكأنها لمحة مشهدية خاطفة تحرك عناصر اللغة العامية بحركات لولبية تخدم الصناعة الشعرية الشعبية.

[1] – نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983، ص 179.

[2] – عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب، ص67، 68.

الفصل الثالث

جماليات الصورة الفنية

في شعر مبروك زواوي

توطئة:

إن التأمل في الجماليات الشعرية للقصائد الشعبية يعد تأملاً في ماهية الشعر وممارسته وتلقيه، إذ تتسم كل القصائد الشعرية بملامح جمالية تقفز عن الصورة الفنية المعيارية المحدد سلفا في قواعد شتى، البلاغية والإيقاعية والتركيبية والمعجمية، فهناك تجليات شعرية هي التي يغدو بها الشعر شعراً، تجليات تصنع مركز السلطة الشعرية، عندما تحاكي الكلمات ودلالتها العادية والمجازية لتكتسب الدهشة، وتضيء بعيدا عن سلطة المعيار، والجماليات هي لحظات استكشاف شعري تعقلنت إلى الحد الذي يجعلها قابلة للتواصل بين النص الشعري والقارئ.

إن حدود الصورة مهما أوغل في تحليل شعريتها الداخلية، وتوسلها الفني تظل ناقصة عن تحليل الحالة الشعرية في كليتها ما لم يتم الوقوف على تمظهراتها الجمالية وكيفية بنائها وتناسقها الضمني. وتتشكل فيما بينها بمثير يستبطن عملية الإبداع الشعري، ويكون مفصل تكوينها في جوهره الجمالي ضمن فعل فكري وحدسي، يتسع بدلالاته ومتعته الفنية، ويساهم في نقل التجربة الفنية من ضبابية التحليل المتسلط إلى رؤية التحليل الماتح والماتع، وهذا ما سنحاول كشفه في ممارستنا التحليلية الوصفية للقضايا الجمالية التي كانت تضيء المخيال الشعري لدى مبروك زواوي، وبمقتضاها استطاع أن يجعل مدا وجسرا تواصليا مع قراءه، ومشجعيه.

ولعل الجماليات التي سنقف على تبين بعض حدودها والتي كان بمقتضاها الشعري اكتسبت سمتا فنيا جميلا، فاقتنصها مبروك زواوي بكل عفوية وشاعرية فذة، لذلك سنحاول أن نقف على الرؤية الشعرية ودورها في اكساب الصورة

الشعرية اشعاعها الفني، ولنا وقفة مع المجاز و لغة الحواس وأهمية الانفعالات في توليد الطاقة الشعرية التي تتجاوز الصناعة البلاغية، ثم سنحاول أن نبين أهمية الانزياح في تمكين التجربة الشعرية الشعبية لدى مبروك زواوي، ومنه نخطو نحو اكتشاف الطبيعة التصويرية ودعائمها التصويرية الناتجة عن تغليب اللمحة المشهدية والتكثيف الدرامي في قصائد شاعرنا.

1- الرؤية الشعرية لدى مبارك زواوي ودورها في بناء الصورة الفنية:

إن الرؤية الشعرية هي تلك اللمحة الذهنية الخاطفة التي تستوعب الجزئيات الدقيقة التي تمكن الشاعر من لمّ شتات التجارب الإنسانية التي يعيشها ويعايشها، مع مدى استعابه لقدراته الجمالية في الخلق والتذوق ومعدل تجاوبه أو رفضه لهذه التجارب الإنسانية المختلفة، وهي "إلمام بأبعاد التجربة في أصقاعها البعيدة وبعثها وجودا واقعيا، وهي تجاوز الواقع دون الانسلاخ الشامل منه، وهي نوع من المعرفة الفلسفية الحديثة التي تخرج التجربة الفنية في حرارتها الأولى، في صدقها الحقيقي... إنها الأداة التي تنقل القصيدة من عالم القوة إلى عالم الفعل، عبر التقمص الداخلي والحلولية في قلب الأشياء وتجسيدها في لغة جمالية"[1]، فالرؤية هي إعادة بناء شعري متعدد الأقطاب، شعر بديل متحرر من المركزية الفنية المغالية التي تمثل السلطة الاستلابية.

ولعل الرؤية الشعرية الشعبية تقفز على هذا التنميط العقلاني للشعر الفصيح وتتجه إلى فضاءات من الاحتمالات، تخترق الممكن والموجود لتنفتح على اللحظة

[1] – ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط1، 1994 ص 107.

الغامضة التي تعوم في الإرادة الشعرية، وكما يراها محي الدين صبحي هي إدراك تقوده وتؤيده ملكة عقلية عليا. وهناك رؤيا الاستحالة والكشف والتنبؤ والرّؤيا البهيجة، والرّؤيا توحي بالمحسوس الحي، كما توحي أيضاً بالنّموذج البدئي، والمثالي، والرّوحي. ولغتها _ التي هي الحكاية المجازية والاستعارة والرّمز وغير ذلك من وسائل للتعبير عن المعاني في العمق _ تتطلب غالباً مهارات خاصة في التأويل[1]. فتخطو الأفق الجمالية للشعرية في تدرج مستمر نحو المعنى وصعود دائم باستكشاف كثافته وتحولاته، والبحث العميق عن الجواب المتوتر بسبب السؤال المختنق في الذات الشاعرة.

ومن خلال العقود الشعرية التي تتأولها الرؤية الفنية الخالصة يتّضح كيف يتحوّل الوجود من صور واقعية إلى صور مليئة بالحياة واضحة الملامح ، تزخر بالأحاسيس العميقة والخيال الخصب ، يقول علي البطل :" قد تخلو الصورة– بالمعنى الحديث – من المجاز أصلا فتكون عبارات حقيقة الاستعمال ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة عل خيال خصب"[2]، وهو في الأصل صورة بجميع أنواعها دون إغفال العلاقة التي تجمع العنصرين، فالوقوف على العنصر الأول وارد في الكثير من اهتمامات وتعريفات الدارسين المحدثين بما أنه يشكل أينما حلّ في العمل الأدبي، صورا من الواقع ليعكس الحقائق بنظرة مغايرة جديدة ، فالخيال يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه، من خلال رؤية شعرية ... ومن خصائص الخيال الشعري الأصيل أنه يحطّم سور مدركاتنا المعرفية، ويجعلنا

[1]– ينظر محي الدّين صبحي ، الرّؤيا في شعر البياتي، دار الشّؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987 ص: 21.

[2] – علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى اخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، دط، 1981، ص25.

نجفل لائذين بحالة من الوعي بالواقع تجعلنا نشعر كما لوكان كل شيء يبدأ من جديد، وكما لو كان كل شيء يكتسي معنى في جدّته وأصالته[1].

وللصورة الفنية تأثيرها الخاص فهي تجعل المتلقّيَ منبهرا فتُبْهتُه؛ لأن"الصورة أكمل وأوضح في نفوس القراء والسامعين، وأدعى إلى التأثير في أفكارهم ووجداناتهم على سواء"[2]. مما يمنح النص سلطة فنية تمثلها المعاني الجيدة والمباني المحكمة؛ والصورة الفنية تقودها "قوة المعاني أو المباني التي تنفرد بها النصوص الجيدة الرفيعة التي تصور في دقة الخوالج والأحاسيس وتجسد جمالية الخبرات والتجارب وتبني من خصوصيتها في اللفظ والمعنى بين المبدع والمتلقي جسرا من التواصل الإدراكي"[3] وهذا ما يوفر الانجذاب والانبهار والتأثر، والذي يظهر مرة بصورة جلية واضحة عندما يتخذ الشاعر أشكالا جمالية جديدة، تساهم في بلورة الرؤية الشعرية من خلال الصورة الكلية، وقد يصعب على الشاعر الفصل بين مصادر الصورة الشعرية لذا يلجأ إلـى عمليـة التكثيف الزماني والمكاني في تشكيل الصورة وقد يستغل رواسب الصورة الشعبية التي تنقلها بعد أن يضيف إليها من عنده بعض اللوان، وقد يستمد الصورة كما هي من تراث الانسـانية الزاخر المستقر في الضمائر وفي أي من هذه الحالات يعبر الشاعر عن نهج جديد في تشكيل الصورة ووعي بأثرها الفني[4].

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغة عند العرب المركز الثقافي، ط3، المغرب،1992،ص18

[2] – إبراهيم عبد الله مفتاح، أدبنا العربي والمعايير الحديثة، مجلة الفيصل ، ص55.

[3] – عبد الله الكيش، اللغة العربية – قواعد تدريبات، ليبيا ط1، 2004، ص 163.

[4] – عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ص112.

ولا تكتمل الصورة في الشعر الشعبي إلا بفهم القارئ لها ووعيه لبنائها، وذلك لأن الصورة الشعرية تفرض على المتلقي نوعا من الانتباه واليقظة لأنها تسرّع إيقاع التقاء المتلقي بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة. وهكذا ينتقل المتلقي من ظاهر المجاز إلى حقيقته، ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها. ومن المشبه به إلى المشبه ومـن المضـمون الحسي المباشر للكناية إلى معناها الأصلي المجرد، ويتم ذلك خلال نوع من الاستدلال الـذي ينشط معه ذهن المتلقي ويشعر إزاءه بنوع من الفضول الذي يدفعه إلى تأمل علقات المشابهة أو التناسب الذي تقوم عليها الصورة[1] وبهذا تصبح الصورة الشعرية وسيلة للاقناع ، وذلـك لأنه من المستحيل أن تكون هناك مشاعر في الشعر دون التحامها برموز الواقـع وقضـاياه الخارجية، بمعنى أنا الصورة الفنية خاضعة للرؤية الشعرية. أو يمكن أن نقول أن كلا من الرؤية والصورة الفنية هما وجهين لعملة واحدة ، لا يمكن أن نفصل بينهما فتضيع القوة الجمالية للهالة الشعرية.

إن معظم القضايا الملحة التي حفل بها معترك الشعر الشعبي الجزائري كان من الطبيعي أن تتصدر أعمال مبروك زواوي؛ فتح بها سجالا عميقا مع الواقع الذي يتمحور حول الذات، وكشف أحاسيسه المترعة بالفخر والأنفة، مثلما له مخرجات فنية تعكس توجهه الحياتي إزاء الكثير من القضايا، فهو يجسد إحساسا فائضا من الوعي الفني والذي يحدد علاقة الذات بنفسها من جهة وبالعالم الخارجي من جهة أخرى، فأخصب متنه الشعري الشعبي بالغوص في أماكن وفضاءات تكاثفت بفضاءات الرؤية المتعددة في النص الشعري وأكسبها أبعادا

[1] –جابر عصفور ،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ،ط1،دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ،1983،ص328

دلالية منوعة أدت إلى تحديث الرؤية والصورة الشعريتين معا، وكذا الرؤى الجمالية التي تكفلهما فنيا. يقول في قصيدة فحل مروب:

أنـــا شِـــعري للْوفى عَـــوْد مســـــــرّج
حطْ الحافر ع السّحاب منْ الوهّـــاب

والكلمة عندي عروس على هَـــودج

وكِي كبرت زَوجتْها وُذْن القصّـــــاب[1]

يشكل الإيحاء الفني مركز الصورة الشعرية في هذين البيتين بنشاط مركّب وحيوي، صوت الأنا العليا التي تفرض وجودها الشعري بالكلمة ، إذ نلاحظ جهة الإيحاء الدلالي غالبة على منطق الصورة الشعرية التي ركبت من استعارة في البيت الأول وتشبيه تمثيلي في البيت الثاني، حتى غدت الصورة تمثل تكثيفا دلاليا غير مسبوق في الشعر الشعبي العربي، نلاحظ تلك المراوغة التي تغطي الصدى المضمر في جنبات هذين البيتين للتدليل على قوة الشاعرية التي يتمتع بها صاحبنا، ومربط الفرس في الرؤية الشعرية هنا هي توجيه المتلقي إلى الهدف الفني الذي يسعى إليه صاحبنا، وهو فحولة القول الشعري.

والرؤية الشعرية الشعبية لدى مبارك زواوي تنبثق من منطق اللغة الذي يتفجر في المطلق، فهو لا يعترف بمحدودية اللغة الساكنة، ومن ثم فإن قابلية التجاوز والاستعلاء وفق هذا التصور جرت فيه انحرافاته اللغوية لتجسد رغبته في التميز والتفوق، إذ يفهم من هذا أنّ الشاعر لا يخرج شعره من صدره إلى

[1] – قصيدة فحل مروب

سامعيه إلا بعد أن ينضج ويستوي، كما يطيب للشاعر ويتم رضاه، مثل الذي لا يزوج ابنته إلا بعد أن يشتد عودها ويكتمل عقلها وتكبر، ولقد ذهب الشاعر إلى أعمق من هذا إذ عيَّن من يزوجه بنات صدره.

وقد تكون الصُّورة المؤثرة هي تلك المنبثقة من رؤية الشَّاعر وشعوره ؛ لأنَّ " قوة الشعر تتجلى في الصور التي تملك من الإمكانات الفنية والقيم ما يمكنها من التَّعبير عن التجربة الشعورية ودقائقها والإيحاء بظلالها "[1]، لأنها تعتمد على زاوية الالتقاط التى يختارها أو يركز عليها المبدع وتعتمد التكثيف والاختزال يقول مبارك زواوي:

نقـــرا كـــف الحـــب بالشـــعر نبـــرج

ويقراني فنجـــال زينـــب بين اهـــداب

واتوشـــم ع الريح بسمـــي لا عـــرج

وتهاتفنـــي بالنسيـــم اللـــي هبهـــاب

وتقلـــي من غيم وحشـــك نتزهـــج

ونخيط ثوب الزفاف من التشْحـــاب[2]

إن الصورة الشعرية ها هنا تتأسس أبنيتها على شكل علائقي حي متدفقٍ بالإشعاع، نابضٍ بالحركة، في مشهد غزلي يقطر رِقّة ويفيض دلالة، ولذلك

[1] – عدنان حسين قاسم : التصوير الشعري . التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان – ليبيا – ط1/1980م: ص11

[2] – مبروك زواوي ، قصيدة فحل مروب.

يقتضي النظر إلى هذه اللغة الشعرية الشعبية بنظرة مختلفة وبإطار نقدي فنّي تفرضها الحالة الإبداعية، ولعل بلاغة الأبيات جسدت رؤية ممارسة طقوس الحب لدى مبروك زواوي، وهو في حالة انتشاء يغالبه بها الهيام والغرام، ويتخطفه الوجد على أشكال مختلفة، وكأن طلسم الحب يتمتم في كف عرافة تقرأ الحظ، هذا جعل للحب كفا (**نقـــرا كـــف الحـــب بالشـــعر نبـــرج)** والتشبيه اللبليغ هنا يستمد طاقته من زاوية الرؤية المتهدجة من سمو الخيال العاطفي، فجاء التخريج لهذه الصورة على شكل هذيان نفسي يصارع صاحبه.

يواصل شاعرنا في سرد منطق المغالبة الوجدانية التي يتخبط في عنفوانها(**ويقراني فنجـال زينـــب بين اهـــداب)** الالتباس الفني حاصل من هذه الصورة ولعل قارؤها لا يجد لها منفذا ليدرك طبيعتها البلاغية، وفالحقيقة الهاربة هنا هي تمثيل صورة الحب المتواصل بين الشاعر ومحبوبته، ولعل الرؤية الخالصة التي تمكن منها مبروك زواوي جعلته يرواغ في التوضيح عن مقصديته التي يريد للتبليغ عنها، فاستحضر الاستعارة البيانية في قوله **(يقراني فجان)** وهنا الأمر واضح وجلي بين المستعار **(الانسان)** والمستعار له **(الفنجان)** لكن الانحراف اللغوي باستعمل الإضافة والظرف جعل هذه الصورة الاستعارية تتفتق بتصورات فنية ليس لها مصدر بلاغي تؤسس عليه قاعدتها، وهذا ما يعرف لدى البلاغيين بالتراكم البياني كما يسميه محمد العمري[1]. حين يقوم الشاعر بتجاوز القاعدة، ويستثمر قانون الضرورة الشعرية ليحيط بالمعنى المستهدف.

[1] – محمد العمري، الموازنات البلاغية، ص123.

إن الرؤية الشعرية لدى مبروك زواوي كثيرا ما نجدها تقفز على هذا التنميط العقلاني وتتجه إلى فضاءات من الاحتمالات، تخترق الممكن الموجود لتنفتح على اللحظة الغامضة التي تعوم في الإرادة الشعرية، **(واتوشـــم ع الريح بسمـــي لا عـــــرج/ وتهاتفنـــي بالنسيـــم اللـــي هبهـــــاب)** البيت كاملا فيه كثافة بلاغية تجسد الصور الفنية الاستعارية المغالية في الغموض جعل الريح مثل الحبر المخصص للوشم لكن مكان الوشم في الجسد اختار المبسم والشفاه، وكأن الشاعر يبرر التواصل الآني الذي يفترضه في مخيلته مع معشوقته، إذ نابت الريح عن كلام محبوبته في حلقة هذا التواصل، الريح تمثل الصوت المفقود من الغائب الموجود في الخيال العاطفي.

وفي تدرج مستمر نحو المعنى وصعود دائم باستكشاف كثافته وتحولاته، والبحث العميق عن الجواب المتوتر بسبب السؤال المختنق في ذات شاعرنا مبروك زواوي نجده يستخدم طاقته الفنية المنتشرة عبر رؤية شعرية خاصة، ووضع شعره محل تساؤل جعل مفهوم شفافية اللغة والفن الشعري في محطة غريبة، وهي تفكيك الوعي الموجود والجموح في لغة الشعر إلى قول ما لا يقال، يقول في قصيدة "**البلح الذبيح**":

نَـــذْبَـحْ شِـعْـرِي فِـي مْـرَاحْـكْ هَـادْ العِيـدْ
ونْـشْـوِي لَـجْـلْـكْ نَـشْـوتِـي بِـينْ الْـلَـفْـحَـاتْ
هَـاكِـي دَمِّـي وُاكْـتْـبِـينِـي بِـيـهْ قْـصِـيـدْ
هَـاهُو قَـلْـبِـي قَـطّـعِـي مْـنُو صَـفْـحَـاتْ
يَـــا جَـــزَائِـرْ كَـــانْ مَـــا كَـــفَّـــاكْ نْـزِيـدْ

حَـــتَّـــى يَـفْـنَـى خَـــاطْـــرِي عُـقْـبْ الْنَّـفْـحَاتْ
مَـذْبُـوحْ الْشِّـــرْيَـانْ نُـــــرْقُـصْـلْـكْ بُـورِيـدْ
وحَـــتَّـى الْطَّـيْـرْ إِذَا ادْبَـحْ عَـنْـدُو شَـطْـحَاتْ

جَـــيْـتْكْ نَـخْـلَـةْ صَـاهْـدْتْـنِـي فِـيـكْ اصْـهِـيـدْ
مْـــنْ صَـــهْـدْكْ وُاتْـطِـيـبْـلْـكْ فِـيَّـا بَـلْـحَاتْ
نَـفَّـظْـتِـينِـي رَاحْ عُـمْـرِي طَـــاحْ جْـرِيـدْ
وُادْفْـنْـتِـينِـي حَـــيْ فِـي قَـلْـبْ الـوَاحَـــاتْ[1]

إن السمة الشعرية الشعبية تتكون بالتفرد في الحدث الشعري عندما تكون فيها الرّؤية محاطة بظلال ثقافية أو تاريخية، أو دينية، وربما حتى وجدانية، ولعل دأب شاعرنا مبروك زواوي يمتاز بـ "حركات فنية، متمردة وطليعية، ولكن على نحو خاص واع بجوهر تناقضات المجتمع العربي وأزمة الإنسان فيه. إذ بدا متمردًا على كافة الأشكال الجاهزة والنمطية، التي تعوق تجسيد الأزمة والتناقض على نحو دقيق وجميل"[2]، والنص الشعري بهذا المنظور يكون انفتاحا متواصلا لا نهاية له ضمن حيز التمرد وممارسة فنيات التلميح والخفاء من طريق المكاشفة والمغامرة.

اجتهد مبروك في إيجاد نقاط التلاقي التي تتقاطع عندها متغيرات الرؤية الشعرية الممكنة مع الحدث التاريخي الذي يستهدفه، فقد استطاع أن يستمد من البنية التاريخية الطاقة الفنية التي تنهض بوحداتها الفكرية والجمالية وتتحكم في

[1] – قصيدة البلح الذبيح.

[2] – طراد الكبيسي، في الحداثة والحداثة العربية في الشعر، ص117.

إنتاج المعنى، وتفيض بدلالاتها الغير متناهية في مستوى التأويل وأخضعها لنمط حياة راهن، فهو يوظف معطيات الإشارات التاريخية "في تكثيف فني مكتنز المعنى وثري المغزى وبواسطة استبصار واع تتراوح في اللحظة ذاتها أوجاع الماضي وهموم الحاضر فإذا هما وجهان لعملة واحدة"[1]، هذا المصدر التاريخي المتمثل في احياء اللحظ الزمانية المسكونة بهاجسي الثورة والاستقلال كان له الأثر في توجيه القاعدة البلاغية التصويرية، فجاءت صوره الشعرية مختلفة متراكمة متباينة، إلا أنها متماسكة محكمة النسج.

يظل الاتحاد شعوريا ولا شعوريا بالماضي، ومبروك زواوي بوعيه الحكيم حاول أن يصوغ أحلامه في نصرت وطنه والدفاع عنه بالقلم **(نَـــذْبَـحْ شِـعْـرِي فِـي مْـرَاحْـكْ هَـادْ العِيـدْ/ ونْـشْـوِي لَـجْـلْـكْ نَـشْـوتِـي بِـينْ الْـلَـفْـحَـاتْ/ هَـاكِـي دَمِّـي وُاكْـتْـبِـينِـي بِـيهْ قْـصِـيـدْ/ هَـاهُو قَـلْـبِـي قَـطّـعِـي مْـنُو صَـفْـحَـاتْ)** فتتقد الرؤية الشعرية الثورية، وتبني على ضفافها صورا بيانية تتماهى مع موضوعه الشعري، وجعل من صوره الفنية معادلا موضوعيا، إذ جاءت الاستعارة في البيت الأول واضحة، شبه شعره بكبش العيد، وحذف المشبه به، وأبقى على قرينته، ومثل في باقي الأبيات تصوره الغائر بالمحبة لوطنه وشدة تعلقه به.

والرؤية الشعرية هنا أيضا متمحورة حول ظلال الأنساق الثقافية، فشعر مبروك زواوي مشبع بالتاريخية والدينية، وهو يشهد انفتاحا حضاريا وثقافيا على المشترك القومي الجزائري والعربي في الدين والتاريخ، وهنا يمكن "دراسة

[1] – رجاء عيد، لغة الشعر والاسطورة ، ص 332.

الإنتاج الجمعي للممارسات الثقافية وبحث العلاقات بين تلك الممارسات ...وكيف جرت صياغة المعتقدات والتجارب الجمعية، ثم نقلها من وسيط إلى آخر مركز في شكل جمالي يمكن التعامل معه ثم تقديمها للاستهلاك، وكيف خططت الحدود بين الممارسات الثقافية التي تعتبر أشكالا فنية، وبين الأشكال الأخرى ذات الصلة.."[1]، وتلك أدبية وشعرية مبروك زواوي في المزاوجة بين الفني والثقافي من خلال رؤاه الشعرية المختلفة.

ولعل الرؤية الشعرية هي الكشف عن علاقات جديدة تعيد القصيدة في ضوئها ترتيب الأشياء المحسوسة والمعنوية، وتخلق عوالم جديدة تتصهر فيها تجربة الشاعر باعتباره مبدعا، ويصبح النص الشعري فيها نصا مفتوحا؛ و"هو النص القابل للتأويل والاستجابة، والاستثارة؛ في حين أن النص المنغلق على ذاته أوالنص المغلق هو النص الذي لا يتجاوز حدود التفسير المعجمي أو الشرح، وكلما اتسعت مساحة الانفتاح، وامتدت في فضاء الدلالة كانت فرص اختراق المقروء. وتجاوز المحجوب أكثر حضوراً وفاعلية"[2]، يقول مبروك زواوي في **قصيدة حناء العيد:**

نندب شعري من خُدود الحرف نديب

وانحفّر بظفـار دمعـي خـد بـخـد

ضيڤ العشوة مُر دهمى شاو مغـيب

دڤ أوتادو في الجـواجـي ليـلة حد

[1] – عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص. عالم المعرفة، الكويت، 2003م .ص253.

[2] – عدمان عزيز محمد، حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، 2009ص86.

ليلة كحلة كي تعصرت طاح الشيب

عاللي راسو قبلها ممشوط أسود

اتكسّات أعيادنا من كفن حبيب

ومن الدم اللي غلا حنّات اليد

واه تعود أعيادنا دمعة ونحيب

وطعام الفرحة يعود عزا من صَد

إن إثراء الدلالة وتوزيعها بعمق في النص كان ديدن شاعرنا مبروك زواوي، وعلى هذا التأسيس اتجه إبداعه إلى الإيغال في الحقائق الوجدانية لتكون بديلًا من العرض الزائف، وقد يكون ذلك تعبيرًا فنيًا عن المصيبة التي ألمت به، فأضحت اللغة العادية تشاكل الواقع، فهي في اللحظة ذاتها منهارة سحقتها مرارات الخبر المفجوع منه، وربما لغته أزاحت النسق الجمالي الهامشي، وحولته إلى نسق وجودي تختلط فيه الرؤية بين لحظات الفن بالإيجاب والسلب، ولحظات الفقد أيضا بالإيجاب والسلب.

لعل الصورة الشعرية تتجاوز منطق اللغة؛ لأنها تنبتق منها وتقفز على ثوابتها، وتمثل قدرة الشاعر في تحويل الصور الذهنية إلى مدركات لغوية حينما تغوص في أعماق التجربة الفنية، وتصبح كل صور شعرية إنتاج جديد لعلاقات لغوية جديدة بطريقة جديدة في التعبير، والشاعر المبدع حين يتعامل مع لغة الصورة "عليه أن يجسدها ويترك فيها ثغرات للتخيل اللامرئى حتى لا يحرمها من ثراء الإيحاء، عليه أن يعثر على فقر الأشياء وصمتها، ويعيد شحنها بالدلالات

المتراكمة فى طبقات اللغات الإنسانية ومتخليها العريق، عليه أن يستقطر فى عمل فنى واحد خلاصة تجربته الجمالية فى فنون الكلام والرسم والتشكيل والموسيقى والتعبير الجسدى الراقص كى يبرز شعر الحياة دفعة واحدة مكتملة"[1] ، فتمكن من نقل ما هو عقلي وعاطفي غير ظاهر إلى الحسية، إذا أنها تمثل كيانا نفسيا وتركيبا لغويا منسجمان وهو ما يجعل القارئ يتأمل كثيرا لأنها جوهـــــر الشعـــــــــر وروحه وبين وضوحها وجلائها من جهة و تأثيرها من جهة.

فنلاحظ قول شاعرنا في البيت الأول: **(نندب شعري من خُدود الحرف نديب / وانحفّر بظفــار دمعــي خــد بــخــد)** الصورة الفنية واضحة في كلا الشطرين، نالت الاستعارة حظها من الشطرين، والمدهش في كل الاستعارتين أنهما تخضعان لمنطق المغامرة، مثلا في الشطر الثاني نحفر بظفار دمعي خد بخد، جعل للدموع أظفارا مستعيرا بالتجسيد المادي للمتشابهين، بين الدمع والانسان، هنا استعارة مكنية، ويمكن أن تكون الاستعارة المخبوءة أكثر تعمقا، إذ توجد علاقة المشابهة بين الألة الحادة المفترضة للحفر وبين الأظفار ولا قوة لاها إلا الخدش، لكن شدة الألم جعلها بمثابة أداة الحفر، ثم يمكن أن تنفتح الرؤية الشعرية على تصور آخر ألا وهو أن الدمع يترك لمجرى سيله علامات كأنها محفورة، مما يعني أنا الشاعر مبروك زواوي متمكن في جعل قوالب الصورة الفنية تتراكم بشكلها الهلامي لتجسد طاقتها الإبداعية بتلك الرؤى الحكيمة.

وحقيقة الرؤية الشعرية هي اكتشاف المخبوء والمسكوت عنه، لذلك يرى جان كوهن أن اللغة الشعرية ليست إلا "بديلا مقننا للتجربة نفسها والتواصل

[1] – – صلاح فضل : قراءة الصورة، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2003م ، ص14

اللغوي يفترض عمليتين متقابلتين: إحداهما الترميز، ويسير من الأشياء إلى الكلمات، والثانية فك الرموز ويسير من الكلمات إلى الأشياء. أليس فهم نص من النصوص عبارة عن تبين ما يختفي وراء الكلمات أي السير من الكلمات إلى الأشياء"[1]، لذلك يمكننا أن نقرأ بيتا آخرا فنجده يستتب للطاقة الشعرية الهلامية الطيفية التي تتزوعها الرؤية الشعرية الغامضة، **(ضيڤ العشوة مُر دهمى شاو مغـيب/ دڤ أوتادو في الجـواجـي ليـلة حد)** ما يلاحظ هنا أن الشاعر مبروك زواوي في صدر البيت هناك تكثيف دلالي وتكثيف تصويري، بجعل الزمان يضيق ومر وغامض وغائب، هذا الزمان هو وقت المساء (العشوة) فجعله ضيق مثل شيء مادي كاللباس الضيق أو الطريق أو ما شابه ذلك في الضيق.

وهنا تشبيه المعنوي بالمادي، فالخبر (المصيبة) قد جعل من المساء ينحصر في فجوة زمنية ضيقة، مثلما كان مرا وكانه شيء مادي له مرارة قوية، ودهمى الظلام الدامس، فالشاعر يصف الحالة النفسية للشاعر بعد سماعه للخبر من ضيق في نفسه، أو الشعور بالتضايق والحزن، حتى أنّ الأرض ضاقت عليه بما رحبت وكذلك الزمن. ويعمد الشاعر في الشطر الثاني إلى وصف مرارة هذا الشعور، وذلك من خلال تشبيهه (المرّ) بالمرتحل المسافر الذي حلّ بأرض نصب فيها ليستقرّ، وذلك بقوله: (دڤ أوتادو)، والعائد من الفعل للفاعل (مرّ).

والشطر الثاني (دقّ أوتاده)، كناية عن الحزن الذي سكن واستقر في قلب الشاعر، وهي كناية بعيدة، يحتاج فيها الى أكثر من خطوة واحدة للوصول الى المعنى المجازي المراد من الكلام، فقوله:(دڤ أوتادو) يدل على نصب الخيام،

[1] – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب، ، ط1، 1986، ص33.

ونصب الخيام يدل على الاستقرار والمكوث، هذا الاستقرار والمكوث يدل على استقرار هذا الشعور المرّ في قلب الشاعر وصدره، ومنه فأننا نجد الشاعر يضمر خلف لغته الشعرية الشعبية دلالات عميقة، منحت نفسها الحرية الفنية في الإفادة من البناء اللغوي الشعري والتشكيل البلاغي النابض فيه، فجاء النص لوحة رمزية متلونة بالصور الفنية ذات مضمون يجمع مشاهده وأجزاءه خيط دلالي موحد، ألا وهو المصيبة التي ألمت بصاحبه، ويمكن لنا أن نستشف من خلاله دلالات شتى في باقي الأبيات المعبرة بنفس النسق التصويري لمشهد شعري تراجيدي.

3- جماليات المجاز في لغة الحواس لدى مبروك زواوي:

كثيرا ما نجد أن الصورة الفنية تحولت من نتاج المخيلة التى كان يملكها الشاعر الملهم، "إلى لغة الحواس كبديل فني بواسطة حدس الشاعر الحسى، والذى يتأسس على الانطباع المباشر تجاه الأشياء بالحواس المدركة، وهذا ما يجعل الصور الجزئية تنحصر أمام الصورة الكلية، هذه الصور الكلية تدعمها اللغة التداولية بعيدا عن اللغة المتعالية، وهذا النمط الجديد من التصوير الفني يجمع بين المجاز والحواس، باعتبارهما من مصادر الصورة الشعرية، والتي "أبرزها الخيال والواقع بنوعيه الحسي والذهني، وما يتعلق بهما من مؤثرات تتجانس في الصورة و تمتزج امتزاجا جدليا... والأساس الأخر أن هذه التأثيرات تتجلى في طرائق صياغة الصورة وبراعة الشاعر في انتقاء موضوعه وإضفاء فنية متفردة عليه وتقديمه على نحو خاص يتحد فيه الشكل والمضمون"[1]، ويأتي الشاعر ويقوم بعقد الصلات بين تلك الاشكال والمعاني بحيث يقدم لنــا مجموعة من العواطف

[1] – بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث ص29.

الحسية المفعمة بالانفعال، ويفتح مخيلته لاحتضان هذا التشكل الشعري المحسوس، ويخرج لنا رسما شعريا قوامه العبارت الشعرية المتخيلة والمحسوسة في آن واحد.

إن الصورة نعد انبثاقا حرا للحظة انفعالية خرجت من عنفوانها الواعي واللاواعي في آن واحد، يجتمع فيها الايحائي والقصدي، فتشكل بطابعها الوظيفي هرما تجريديا يشترك في صنعه الموقف واللحظ الشعورية، ويرى كمال أبوديب أن الصورة لها " مستويين من الفاعلية، هما المستوى النفسي والمستوى اللدلالي أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية"[1]، لذلك الصورة هي الأقدر على تجسيد عواطف الفنان وأحاسيس والتي استحالت إلى لغة انفعالية ولغة شعرية عليا، تختلف على اللغة الخطابية اليومية. لذلك نجد أن الشاعر مبروك زواوي تستند موهبة على جملة ركائز التصوير الفني المعروفة كالاستعارة والتشبيه ضمن علاقة المشابهة، وكذا علاقة غير مشابهة في الكناية والمجازين المرسل والعقلي، ويمتح هذه الركائز بالمعـاني المحسوسة والمنسـجمة بالأشكال والأصوات داخل النص الشعري، يقول في قصيدة الرمد:

عصرتلي ليام من وحشك عنقود

ساكر بيه وخاطري مال وادعثر

قلبي عندك والعقل دايم مشدود

نجمل صبري في مراحك يتبعثر

[1] – كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص02.

رمشي شاهي شوفة العينين السود

نمشي ساهي كان بانو نتعثر

نحسب عيني شافت عيونك ونعود

كي لرْمَدْ حكاك للعين امسمَّر

عاشق راشق حبها فيا معمود

حربت حربي صابت القلب اتعفر

يا ضيمي منوحشها صبري مرفود

خدي واد سحابها مزنو شمر[1]

من سمات التعبير الفني الذي تجاوز به مبروك زواوي منطق المجاز إلى منطق الحس، أنه تعبير يصور وضعاً نفسيًّا خاصًّا بالشَّاعر، لقد اصطنع منه حواراً بينه وبين (مرآه) ليكشف عبره عن صراع نفسي بين نفسه التي يعرفها، ونفسه المُتحوِّلة الطامحة ، بين البقاء المحبب، والابتعاد القاهر(**قلبي عندك والعقل دايم مشدود/ نجمل صبري في مراحك يتبعثر)** إنها الحظة العصية االتي تخاتل وجدانه وتضع قلبه على شفير السيف القاتل وتدميه من الداخل، فاستطاع من خلال الصورة الاستعارية المركبة أن يبرسم المعنى المجازي، وقد استثمر في ذلك التجسيد الحسي الوجداني، وابان عن اللواعج الداخلية التي تحيطه بهالة من الارتباك النفسي من شدة الوله والفقد، وكأن يعيش في المطلق المقيد، يزداد هذا

[1] – لقاء مع مبروك زواوي ، يوم 12/12/ 2017بالبيرين،عنوان القصيدة: لرْمَدْ.

الفيض العارم مشدودا إلى مداه بقوله (**رمشي شاهي شوفة العينين السود/ نمشي ساهي كان بانو نتعثر**) ، فتحل الصورة البصرية مكان الصورة الاستعارية، ويصبح المجاز متبعثرا أمام حاسة البصر، واللفاظ تأخذ مزيتها الشعرية في التركيب، وترواح المعنى العام لفنية التصوير، (رمشي، شوفة، العينين، بانو) تتباين الألفاظ في معانيها الحسية لتشكل الصورة المركبة بصريا.

ويظل مبروك زواوي يبني عالمه الشعري الذي ينال به التفرد والإعجاب من خلال التوقيع الحسي، وكانت اللغة الشعبية المستوحاة من محيطه هي المادة الخام التي يتصرف فيها ويحقق بها مراده الفني،(**نحسب عيني شافت عيونك ونعود / كي لرْمَدْ حكاك للعين امسمَّر/ عاشق راشق حبها فيا معمود/ حربت حربي صابت القلب اتعفر**) تبقى المزية الحسية تستوطن كمون الصورة الفنية، وتلامس عمق الابداع الشعر الشعبي، يتماهى مع اللحظة الشعورية التي يتصورها في حلمه، وفي هواجسه، لعطينا تصورا خاصة بتلك اللحظة الحلمية، فالبصر توقف عند الرؤية العينية حين امتلأت بها قريحته، فعاودته الصورة خلستها الشعورية فصارت تتقلب في بصره كأنها رمد يشتدّ إيلاما له (حكاك).

ولا يمكننا تجاوز المعطى العام لوحدة القصيدة الشعرية وأثرها في توجيه الصورة الفنية، لأن القصيدة الشعربية في الغالب تكون مترابط ترابطا محكما بفنياتها الشكلية والمضمونية، وقد عرف معنى وَحدة القصيدة "أن يكون بين موضوعاتها انسجام في العاطفة المسيطرة ..... والشاعر يحقّق هذه الوحدة في بنائه لقصيدته بأن يرتب موضوعاته ترتيباً يقوم على النموّ المطّرد، بحيث ينشأ أحدهما عن سابقه نشوءاً عضوياً مقنعاً، ويقود إلى لاحقه بنفس الطريقة، وبحيث

تتكامل أجزاء القصيدة في توضيح عاطفتها المسيطرة، واتجاهها المركزي، حتى إذا قرأنا القصيدة ازددنا بالتدرج دخولاً في عاطفتها، وبصراً باتجاهها"[1]. والصورة الفنية تأخذ شكلها النهائي من التصور الكلي لموضوع القصيدة، وإذا تتبعنا الكثير من قصائد مبروك زواوي ألفيناها تخضع لمنطق وحدة القصيدة، يقول :

ما مات اللي زارع فخط برية

حرف يوادع في الحبيبة ويعدد

يا حرفي رد الوفى دير مزية

وارفد نعش الحب لي مات امقيدد

مات الحب نهار ماتت حيزية

وارجع بعثو في قصايد تتردد

لقصايد مارات تبقى من كية

والكية من فم شاعر تتنهد[2]

ركز مبروك زواوي عدسته الفنية على مضمون القصيدة العام والذي يبدي المعاناة التي تواجس العاشق، فتخطف منه قلبه وتحرك فيه كل ساكن، وبرر أصالة العشق في تدوينه وكتباته في رسائل كشاهد عن تاريخ الوصال بين المحبوب ومحبوبه، يستثمر مبروك زواوي تلك اللفتة الشعورية الوجدانية ليرسم

[1]- نفسه: 436/2.

[2] – لقاء مع الشاعر مبروك زواوي: يوم 2018/07/15، بالبيرين، قصيدة بعنوان "لقصايد مارات"

لنا مشهدا غريبا تستفيق فيه الحروف من هلعها لتودع ذاك الحب الذي طالما جعلها ترقص على أوتاره وتتناغم مع أحلامه وآماله.

شاعرنا يمتلك لمسة سحرية في جعل المحسوس مجسدا كأوشام نقشت على حجر، إذ جعل حروفه كخدم تطيعه وتتصاع لأوامره، يناديها مثلما ينادي السيد لغلامه فتهرع لتلبي طلبه **(يا حرفي رد الوفى دير مزية/ وارفد نعش الحب لي مات امقيدد)** ويطلبها حثيثا لتفي بالعهد الجميل الذي قدسته تلك الحروف خلال أيام التلاقي والتآلف بين القلبين المنفطرين على الغرام، وكأن الشاعر يصنع حوارا تراجيديا بينه وبين حروفه، ولا سبيل إلى مواساته إلا تلك الهمسات الحارقة التي تخرج من قرارة عمقه الروحي مع حروفه، وجعل للحب نعشا وكأنه إنسان مات مقيدا، والصورة التمثيلية في طابعها الاستعاري تمددت على أوجاس الفقد التي مني بها شاعرنا، وكأننا نلاحظ إعادة ترتيب المعطى الفني ضمن تشكلات النفس بحرارتها الداخلية، فكانت الاستعارة عفوية "بهذا المعنى تكون الاستعارة خلقا تلقائيا، وابتكارا دلاليا، لا مكان له في اللغة السائدة، ولا وجود له إلا لأنه اكتسب مسندا غير عادي أو غير متوقع"[1]، وحلت محلها اللغة العاطفية الوجدانية.

وإذا واصلنا قراءة أبياته وجدناه تخضع لمنطق اللغة النابعة من عمق الحواس، وخرجت بالصورة المجازية التي تحولت إلى مدركاتمن خلال عاطفة الانكسار التي بدت ملازمة لصاحبها، وحالة الحزن واليأس اعترته وصارت انعكاسا للتشتت العاطفي المؤلم بنهايته **(مات الحب نهار ماتت حيزية)** وكأن الحب

[1] – بول ريكور، نظرية التأويل أو فائض المعنى، ص93.

لم يبقى منه إلى الشكل الهلامي بعد حيزية، والصورة موحية هنا إذ توحي برمزيتها إلى كينونة وجدانية مغالية في الحب (حيزية)، والموت كان سرابا حتميا لفقد معنى الحب، فتجعل من اللقاءً الذي أصبح شيئا معدوما نارا تكتوي بها جباه محبين.

إن الشاعر مبروك زواوي يطرح غيضا من تجربته مع حبيبته ع؛ إذ كان الحب بينهما بريئا متدفقا تدفقا عفويّا فيّاضا، وكانت أحاسيس الحب تتدفق بالقوة والعفوية والاندفاع، لكن انقطع هذا الفيض وأصبحت الحياة جحيم، وبقت ذكريات تطويها حروف القصائد ، وترويها الألسن **(لقصايد مارات تبقى من كية/ والكية من فم شاعر تتنهد)** هنا يكمن تغليب الحواس التي تمارس دورها العاطفي، لكن علامات الحس من تلك الكية والعلامة التي تثبت مع الأيام سناها في الألم الدائم وتتأوهها الأفواه وتخرج زفيرا حارقا، نلاحظ أن التدليل العاطفي غالب على المسحة الاستعارية في كلا الشطرين، فتنتفي تلك الصورة البلاغية بشكلها الشعري، وتقوم مقامها الكتلة العاطفية التي غطت بوجودها على كافة الأبيات. نجد شعرنا يغلب لغة الحواس في قصيدته، جاعلا منها ركيزة أساسية في توضيح مقاصده، وآلية فنية تسعفه في بناء مجازاته المختلفة، وله في ذلك الكثير.

4- انزياح الصورة الفنية لدى مبروك زواوي:

قصائد مبروك زواوي تتجاوز فلسفة النظر إلى الأشياء نظرة بسيطة إلى فلسفة رؤيوية عميقة، وتسعى للتعبير عن علائق جديدة، وإيجاد ارتباطات بين الأشياء، وهذا ما يُكسبها التحرر من قيود المألوف والعادي لترتبط بأفق النفس الداخلية ومداها الأرحب، وتكشف الأشياء وتمنحها وجوداً مستمرا. وإذا قمنا

باستظهار مواطن الفلسفة الشعرية من مناحيها البلاغية والتصويرية لدى مبروك زواوي فإننا نجدها ثرية بعطاءاتها المختلفة، وتفرض الصورة نفسها من خلال المسارب المتعددة التي يمر شعوره عبرها ، والتي تفسح له امتدادات شتى تنشأ فيها رؤاه الفكرية وملامحه الوجدانية بعيداً عن المألوف من القول، أو المكرر من التَّراكيب؛ فكلَّما كانت الصُّور أكثر جِدَّة وإبداعاً كان الشَّاعر أكثر إقناعاً، نتيجة التَّطور الحاصل في تنوع أشكال الصور ومضامينها.

ولعلنا نعرف أن الشعر هو "الكلام المتميز بقدرته على الانزياح، والتفرد وخلق حالة من التوتر..."[1] فهذا يعني فرادته في الشعري ذاك الاستعمال اللغوي الذي يجعله يقفز ويخلق انفعالا وتوترا يختلف عن الكلام المعهود، لكن إن ما تتيحه اللغة من إمكانات استبدالية وقدرة توزيعية يدل على أن الشعر هو أسمى ما يعبر عن انتهاك اللغة وانحرافها عن النمط المألوف[2]، ففكرة الانزياح أو الانحراف لا تعد خرقا لشفرة اللغة فقط، بل تعتبر في حقيقة الأمر هي الوجه المعكوس لعملية أساسية أخرى ضمن ممارسة اللغة، إذ إن الشعر لا يدمر اللغة العادية إلا كي يعيد بناءها على مستوى أعلى، فعقب فك البنية الذي يقوم به الشكل البلاغي، تحدث عملية إعادة بنية أخرى في نظام جديد[3] هذا البناء الذي يمس بالدرجة الأولى الكلمة ودلالتها ومن ثم تركيبها مع غيرها في السياق الشعري الذي ترد فيه، مما يكسبها طاقتيها الإبداعية والجمالية .

---

[1]– إبراهيم عبد الله عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان، الأردن. ط1 ، 1997، ص102.

[2] – Kamal Abo Deeb, al-jurjani's theory of poetic imagery, aris and phillips LTD Warminister,Wilts 1979, p 11.

[3] – صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد 164، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992، ص 58.

فالانزياح مصدر من مصادر الشعر الجمالية، وهو الذي يُكسب اللغة الشعرية جماليتها وجوهرها المتميز وبالتالي تصبح لغة خاصة لها تأثيرها (الجمالي) وبُعدها الإيحائي وذلك لما تحمله من دلالات متنوعة وطاقة متفجرة لذلك وصف الشعر بأنه "الكلام المتميز بقدرته على الانزياح، والتفرد وخلق حالة من التوتر[1]، ويتموضع الانزياح في أفق التفرّد والتوتر حين مساءلة النص وملىء الفراغ والبحث في فضاء العلاقات الكائنة التي أتاح لهذه الوحدات أن " تفجر طاقات لا حدود لها، ومن ثم لا جدوى من وضع حـدود أو قيـود أو ضوابط لهذه الطـاقات، إن المعاني تتحـرك داخل النـص في اتـجاهات متباينة تشـكل نسيـجا متـباينا معقـدا "[2] فيكون الانزياح أس العملية الشعرية وديدنها الجمالي.

قد عرفنا في مطلع بحثنا أن الصورة الفنية تتسع لتشمَل الأشكال المجازية المشحونة بالعاطفة والخيال، وتتسع –أحياناً أخرى– لتشمُل "كل تشكيل لغوي يستقيه خيال فنّان لمعطيات الحواسّ والنفْس والعقل"[3]، ويمكننا أن نعرّف الصورة الشعرية "وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف إلى جوانب خفية من التجربة الإنسانية"[4]، وبأنها تشكيل لغوي فني يكوِّنه خيال الشاعر انطلاقاً من معطياتٍ، أبرزها أشياء العالم الفيزيقي المُحيط بنا، هذا

---

[1]– إبراهيم عبد الله عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان، الأردن. ط1 ، 1997، ص102.

[2]– سعيد البحيري ، علم لغة النص ، مكتبة زهراء الشرق، ط1، 2007، ص 17.

[3] – علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط.1، 1980، ص30.

[4]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص383 .

الاتساع منح الشاعر رخصة التماهي مع القول الشعري في اتجاهات مختلفة، وبأساليب متنوعة، وله جوازات لغوية فنية يخرق بها القاعد والمعيار اللغوي حتى يتسنى له أن يرسم تشكلا شعريا خاصا به، ويعرب عن مكنونه الفني الجمالي.

والانزياح الذي ترومه الشعرية الشعبية ليس فقط ذلك الثابت في عدول الأشياء عن وظائفها الجوهرية، أو خروج عن اللغة المتداولة، بل هو أيضا يمثل الانزياحات التي تشمل حركة الذات المتغيرة حين تلمس أشياء العالم بأدوات الشعر، فانزياح الشكل يخضع لانزياح المضمون والذي بدوره يعرب عن قلق الذات الشاعر وما تحمله من انحرافات شعورية داخلية.

تتضمن الصورة الفنية لدى مبروك زواوي العديد من الانزياحات الدلالية المدهشة والمبتكرة، وإن هذا الأسلوب الفني يشكل مع غرائبية الصورة التي جاء بها شاعرنا، وهو السمة الغنية الأبرز في مجمل شعره، وقد كانت الصورة الشعرية لديه تمثل كياناً فنياً نابضاً بالحياة الإنسانية[1]، وجمالها يستمد حدوده الفنية من هذا الصدق وهذه البساطة وتثبيت الحقيقة قرب المجاز، وجعل هذا التدفق الدلالي في جسد النص الشعري يأخذ قوته من هذه المزاوجة.

وأول ما نلاحظه في باب انزياح الصورة الفنية هو أن الصور التشبيهة والاستعارية والكنائية لم تقتحم في الإبداع من باب تحسين الشكل وطلائه ليظهر مُبْهِجا، وإنما لتدعيم المضمون وجعله أكثر تفاعلاً، وهذا من أسباب القوة الفنية

[1] – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا ط1/1980م، ص7.

عند مبروك زواوي، بحكم أنَّ " قوة الشعر تتجلى في الصور التي تملك من الإمكانات الفنية والقيم ما يمكنها من التَّعبير عن التجربة الشعورية ودقائقها والإيحاء بظلالها"[1]، هناك التوحد اللازم بين الشُّكل والمضمون، وهذه الصور نفسها جاءت مكبرة في شكل لوحة استخدام فيها الشاعر المجازات والأخيلة، بل هي ترصد الواقع الإنساني كما هو رصدا شعريا دقيقا وتعمل على إثارة الدهشة والتصادم والمفاجأة. يقول مبروك زواوي:

أنـــا شِـــعري للْوفى عَـــــوْد مســـــــرّج
حطْ الحافر ع السّحاب منْ الوهّـــاب

والكلمة عندي عروس على هَـــودج

وكِي كبرت زَوجتْها وُذْن القصّـــــاب

ركْبت ظَهْر النـاي مكْـوي وامْبـــعَّج

وفـارح بيـها راكبـــة بنـت الرّكّـــــاب

وامْر بيهـــا ساجيـــة ما تتعـــــوَّج

والحـــادي لي راه خَبَّبْها ما خـــــاب

وامْن الوُحْش حروفـــنا هـاك اتوهَّج

تقْـدي من ضَلْعاتْـنا ساعة تطيـاب[2]

---

[1] – المرجع السابق، ص11.

[2] – مبروك زواوي ، قصيدة فحل مروب.

إن مبروك زواوي يغمر قصيدته بكل ما أتاحته له قدرته الإبداعية، حيث يأخذ المفردات ووظفها داخل السياق الشعري الشعبي وأكسبها دلالات قوية تتجاوز معانيها المتبادرة للذهن، وصارت تلك الألفاظ في تضامها تشكل عمق التصوير الفني، ومركز إشعاع وطاقة إيحاء، لأنها تعدت حدودها اللغوية في الافراد واحتوت جدلها في الصياغة والتركيب، فالبيت الأول يشكل لوحده وحدة تصويرية كاملة لغويا وفنيا، فقد شبه شعره في تشبيه بليغ بالجواد (عَود) دلالة على تمكن هذا الشاعر من القول الشعري، وقد روض قريضه وجعله مثل الحصان بترويضه وركوبه أينما شاء ومتى شاء، و (شعره) دائما (مسرج)، أي جاهز للانطلاقة وقت ما أراده وكيف ما استدعاه، والشاهد من الجمالية التي حققها انزياح الصورة التشبيهية أن الشاعر تمكن من جعل الشعر يتحرك في أفق الابداع له جماليته الطبيعية المستقات من منظر الحصان، وما يحمله من دلالات العطاء والخير والشجاعة والاستعداد والمواجهة، فهذا كفيل بأن يمنح الصورة طاقة جمالية موازية لما في جعبة الشاعر من قوة شعرية تؤهله للخوض في في أصناف متعددة من الشعر.

ويواصل شاعرنا فهو في أهبة دائمة لاقتدار ملكته واقتران شيطان الشعر به، وجاهزية الإلهام لديه، مما شكل علاقة عميقة ذات تخريجين، بين ثنائيتين (الشاعر والشعر) والوفاء الذي بينهما. وثنائية (الشاعر وما يحب) والوفاء له، فأورد استعارة مكنية في شطره الثاني **(حطْ الحافر ع السّحاب منْ الوهّــاب)** ، فكأنه السحاب بمضمار أو محط لحوافر الخيل الذي تسير عليه، حاذفا المشبه به وتاركا قرينة (حط) ومنزلا مسير الحصان (الشعر) على السحاب منزلة الحقيقة (المسير على الأرض) ما يدل على ثقة الشاعر في حرفه وبوحه وعلو ورفعة

ورقي ما تجود به قريحته، والطبع ديدنه (مَنْ الوهّاب)، أي أنها موهبة وهِبَةٌ من الوهاب جلّ في علاه.

وتلك هي صورة الانزياح الجمالية في صورتي التشبيه والاستعارة، حيث التغيير الملازم للإبداع الذي يجسد التجاوز في أعلى صوره "إن خاصية التجاوز هي إحدى الخاصيات المركزية للرؤية الشعرية فبدون التجاوز والتخطي، لن يكون ثمة اختلاف بين الشعر وغيره، والتجاوز بهذا المعنى هو منطق الشعر فالشعر في أصله تجاوز لنمط التفكير والتعبير السائد إلى نمط آخر يحققه هذا التجاوز بفعل ما يسمى في البلاغة بالمجاز"[1]، بمعنى أن شاعرنا رصد حركة التخطي الفنية التي لا تقف على شكل الصورة الفنية في شكلها الأفقي فقط، بل عرضها أيضا في مستواها العمودي حيث ارتفع بها إلى مجال شعري فلسفي. ويقول في البيت الثاني:

والكلمة عندي عروس على هَـــودج

وكِي كبرت زَوجتْها وُدْن القصّـــــاب[2]

ثمت ما يمكننا ملاحظته على تشكل النص الشعري لدى مبروك زواوي هو أن أبيات قصيدته كلها تحمل في كنفها صورة فنية، وهذا ما يدل على تمكنه في نظم الشعر، ومعنى البيت يفسر البيت الأول ويدعمه، بما لا يدع مجالا للشك وللطعن في شعره، فلا يخرج شعره من صدره إلى سامعيه إلا بعد أن ينضج ويستوي كما يطيب للشاعر ويتم رضاه، مثل الذي لا يزوج ابنته إلا بعد أن يشتد

[1]– عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، ص121 .

[2] – قصيدة فحل مروب

عودها ويكتمل عقلها وتكبر, ولقد ذهب الشاعر إلى أعمق من هذا إذ عيَّن من يزوجه بنات صدره.

الفكرة الفنية العجيبة التي استمدها الشاعر من الواقع أن جعل الكلمة ويقصد بها القول الشعري وكأنها بنت صارت بكرا، وأصبحت جاهزة للتزويج وأن تزف إلى بعلها، لا يمكن أن نسمي هذا استعارة ولا تشبيها فهناك تداخل، مما يحقق نوع من الاضطراب البلاغي للمتلقي، ولا يستطيع أن يهضم فكرة الشاعر إلا بعد ممانعة وعليه أن يحرك التصورات المختلفة ويقسرها ويكشف الرابط بينها، وهو النضج والاستواء، مما يجعل الحسن فيها تهوي له الافئدة.

وشاعرنا يمارس حركته الفنية بنبرات شعرية منتشة فيها من الوثوقية ما يجعلنا نؤمن بمسيرته الشعرية التي تخطت المألوف، وانتهكت ستر الصمت، ويعرب عن ما في خلده من لواعج شعرية، وهكذا تظل التجاوزات الدلالية تشكل أنساقا فنية لافتة في نصوص مبروك زواوي، والتي تنطوي على بؤر إيحائية وجمالية عالية القيمة، وتبقى انزياحاته تتكاثر وتتراكم بطاقاتها ومواضعاتها المختلفة التي تكسر العادة والألف والعقل والانتظام والتلقي. يقول:

ركْبت ظَهْر النـاي مكْـوي وامْبــعَّج

وفـارح بيـها راكبـــة بنـت الرّكّـــــاب

وامْر بيهـــا ساجيـــة ما تتعـــوَّج

والحـــادي لي راه خَبَّبْها ما خـــــاب[1]

[1] – مبروك زواوي، قصيدة فحل مروب

عنصرا التجاوز والتخطي تحركهما الصورة الشعرية في باطن المعنى العام الذي يتميز بنشاط مركّب وحيوي، تعمل من خلاله على جهة الإيحاء الصورة الاستعارية، وتحتفي بالمضمر من الدلالة إذ يواصل توضيح مقصيدته في الإبانة عن طفرته الفنية وشاعريته، وقوله الشعري يستوي لكل مقام ويتسع لكل سجية، فجعل له ظهرا يمتطى، مستطردا في وصفه للقصبة في شكلها، إذ تكون ذات ثقاب بعدد وكيفية محددة، وتُزين بعملية الكيّ على جنبات وأطراف القصبة وهي نوع يشبه الناي.

والشاعر يرمز بعبقريته إلى ذلك الوجع الذي يصاحب كل مستمع لصوت القصبة، فصوت الناي أغلبه حزن وآهات، كالتي تنبعث من الألم الذي تعرّض له جراء الكي، وأنينه الذي تعرّض جوفه إلى الطعن (البعج)، الذي يناسب مقام الحال من أثر الوجد وشدة الصبابة، وهو مدلول الكلمة في فصيحها، وفي البيت الموالي أراد أن يقول إنّ أذنه الشخصية الموسيقية هي ذلك الحادي الذي تتبعه الكلمة كما تتبع العيس حاديها، ويذهب إلى أعمق من ذلك، إذ يبين أن إيقاعه موزون متزن كالخبب الذي ضارع الرجز[1]. وهكذا صوره الشعرية تركها للمطلق، فهو لا يعترف بمحدودية اللغة الشعرية الشعبية، ومن ثم فإن قابلية التجاوز وفق هذا التصور جرت فيه انحرافاته اللغوية لتجسد رغبته في التميز والتفوق. ويقول:

وامْن الوُحْش حروفــنا هــاك اتوهَّج

تقْـدي من ضَلْعاتْــنا ساعة تطيــاب[2]

[1] ينظر: محمد الباتل: بحر الرجز، مجلة جامعة الملك سعود، المجلد7، 1995م، ص269.

[2] – مبروك زواوي ، قصيدة فحل مروب.

تستند موهبة الشاعر على جملة ركائز، منها الذاكرة الزاخـرة بالمعـاني المنسـجمة والأشكال والأصوات، ويقوم بعقد الصلات بين تلك الاشكال والمعاني بحيث يقدم لنـا مجموعة من العواطف الحسية المفعمة بالانفعال، فنراه يستكمل عناصر اللوحة التي بدأ برسمها، وهي صورة شعره ومكانته وفحولته وانتشائه بها، حيث تتضافر لديه قوة الحافظة البصرية مع الملاحظة الدقيقة للمحسوسات الطبيعية فيتم تشكيل الصورة الفنية مغمورة بالانزياحات والانحرافات الدلالية. حيث صوّر لنا الشاعر حاله مع الشوق الذي ينعكس فيما يكتب، فكأنّ حروفه تتوهج فتنبعث من حشاه الملتهب، فلقد استعار الوهج من النار للمشبه وهي (حروفنا)، وحذف المشبه به وهو (النار) على سبيل أن تكون الاستعارة مكنية.

وقد عزّز هذه الاستعارة باستعارة مكنية أخرى تبدأ من حيث انتهت الأولى، وقد جمع بينهما باللفظ (تقدي)، فشبه (الضلوع) بأعواد الحطب، وحذف المشبه به، تاركا القرينة الدالة على ذلك المحذوف وهي (تقدي)، وهذا زاد في التصوير الفني من خلال الترابط في الصور الفنية الاستعارية. ثم يوغل في عمق المعنى إذ أخذنا بهذه التوليفة إلى طقوس الطهاة واستعمالهم لأعواد الحطب إيقادا لما يراد طهيه، ويفسِّر هذا كلَّه لفظُ (ساعة تطياب)، حيث يريد هنا أن يقول: إن قلب العاشق في جوف صاحبه المشتاق يشبه تلك القدرة التي تحترق بنار الشوف التي حطبت لها ضلوعه، فاستوى حرفه، وطاب على تلك النار

السمة الفنية الطاغية في مجال التصوير هي تراكم الصور داخل البيت الواحد، قلما نجد بيتا فيه صورتين، وهذا ضرب من الانزياح الفني عن المعيار الشعري البلاغي، ولم تكن هذه المزية الفنية مجرد تلطيخ وتصنع بل الحاجة

الشعرية فرضتها، وكانت تقوم بدورها التركيبي والنظمي ككل. وهذا جعل من نصوصه الشعرية تصبغ بالغموض في بعض الأحيان، لكن شاعرنا كان يترك للمعنى متنفسا يستطيع المتلقي أن يمسك على حقيقته، لذلك نجد الشاعر يقدِّم مفاتيح الحلِّ لمقاصده، وهو ما يُمكّن من تعليل التكثيف من الاعتماد على الصُّورة الشِّعرية ؛ حيث "إن الشعر كله يستعمل الصور ليعبر عن حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة أومن أجل أن تنقل الدلالة الحقة لما يجده الشاعر"[1]. وذلك أن الصُّورة الشِّعرية التي يجمع لهاُ الشَّاعر كل طاقاته الفنية بغية إنتاجها، فهي تمثل وعاءه الذي سيبث من خلاله ما يريد، وهي أيضا وعاء المتلقي لما يقوم بتحليلها وتأويلها تتكشف أمامه دلالات لم تكن ظاهرة على السطح. وتلك هي صنيعة شاعرنا في الانزياح الشري فيحقق جمالية فنية تكتسي بطابعها المتفرد في الانتشار والتصوير، يقول:

نَـــذْبَـحْ شِـعْـرِي فِـي مْـرَاحْـكْ هَـادْ العِيـدْ
ونْـشْـوِي لَـجْـلْـكْ نَـشْـوتِـي بِـينْ الْـلَـفْـحَـاتْ
هَـاكِـي دَمِّـي وُاكْـتْـبِـيـنِـي بِـيـهْ قْـصِـيـدْ
هَـاهُو قَـلْـبِـي قَـطّـعِـي مْـنُو صَـفْـحَـاتْ
يَـــا جَـــزَائِـرْ كَـــانْ مَـــا كَـــفَّـــاكْ نْـزِيـدْ
حَـــتَّـــى يَـفْـنَـى خَـــاطْـــرِي عُـقْـبْ الْـنَّـفْـحَاتْ
مَـذْبُـوحْ الْـشِّـــرْيَـانْ نُـــرْقُـصْـلْـكْ بُـورِيـدْ
وحَـــتَّـــى الْـطَّـيْـرْ إِذَا ادْبَـحْ عَـنْـدُو شَـطْـحَاتْ

[1] – مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ، ص217

جَـــيْتُكْ نَـخْلَـةْ صَـاهْدْتْـنِـي فِـيـكْ اصْـهِـيـدْ
مْـــنْ صَـــهْدْكْ وُاثْـطِـيـبْـلْـكْ فِـيَّـا بَـلْـحَاتْ[1]

من يتأمل قصائد مبروك زواوي يلمس أنه قد استقى صوره الشعرية من مصادر متعددة. وله حرية اختيار عناصر التجربة الشعرية التي خاضـــها علـــى أن تكون انبعاثا لعواطفه وأحاسيسه، كذلك تكون تجسيدا لرؤياه الإبداعية، وبطبيعة الحال فهو المثقف الألمعي له قامة سامقة مديدة وقدم راسخة، أديب حقق الاشعاع للإبداع الشعبي المحلي، وساهم في إثبات ثراء الذاكرة الشعبية للجزائر ونحت واقعها الأصيل، فكتب هذه القصيدة عربون وفاء لمجد الجزائر الخالد.

لعل الصورة الفنية لم تبرح مقام الشعر لدى مبروك زواوي، وهو ينقل لنا تفاعله مع الذاكرة الجزائرية، لم يكتفي بالإخبار المسترسل فيها، بل جعل من هذ المصدر رافدا شعريا حوله من واقعيته إلى مستوى الخيال، وهنا تصدق رؤي الجاحظ بقوله "إنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير[2]، فشاعرنا صنع مجده الخالد شعرا ومجده الفني تصويرا، تطابق الكل في جمالية فنية راقية. ولعل البيت الأول يعد مفتاح القصيدة، ومولوجها الذي يوضح أركان الصناعة الفنية الشعرية، إذ فيه دلالة واضحة عن المناسبة الشعرية، وهو الاحتفاء بعيد الجزائر العظيم، وقد حمل هذا البيت تصويرا بيانيا بلاغيا جميلا :

نَـــذْبَـحْ شِـعْـرِي فِـي مْـرَاحْـكْ هَـادْ العِـيـدْ

[1] – مبروك زواوي ، البلح الذبيح.

[2] – الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تح: بعد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى، البابي الحلبي واولاده، القاهرة، 1948، ج3، ص 131.

ونْشْـوِي لَـجْـلْكْ نَـشْـوتِـي بِـينْ الْـلَـفْـحَـاتْ

وردت صورة الاستعارة المكنية واضحة في هذا البيت ؛ إذ جعل شعره كبش فداء يصلح كأضحية عيد، وتكتمل الصورة بعد تقديم القربان والشعيرة تتعالى الأهاليل والأفراح، وعملية الشواء فهو يشبه نشوته الشعرية بقطع اللحم التي تشوى بعد أن شبه شعره بالأضحية التي تنحر، إنما هذا الشواء جاء ملفوحا بنيران الأسى والتحسر على وضع الوطن، الصورة اخذت حظها من البيان ولا غموض فيها، لكن شاعرنا تلمس فيها موطن الأسى حين جعل الشواء كرمز ودلالة على أن الغالي يفتدى ولو بالنار والقهر، وكلمة اللفحات أبانت عن الحزن الدفين الذي لا ينفك ابتعادا عن كل وطني مخلص لما يعرفه عن ثورة الأبطال، الصورة انزاحت في موضعين، الأول في تجسيد المعنوي بالمادي (العيد، كبش الفداء)، تطابق المادي بالمادي(الشعر، كبش العيد)، أما الثاني في تجسيم معنى الفرح (الشواء) وتجسدي المادي بالمعنوي (لفحات النار والأسى) يمكننا أن نستنبط من هذا الانحراف الدلالي صورة اللذة والألم وكأنهما وجهان لعملة واحدة، وعيد الاستقلال هو رمز لمعنيين معنى الفرح ومعنى الألم.

لكنه يقول في البيت الموالي أنه رغم ذلك السخط سيظل معطاء للوطن مقدما أغلى ما يملك، ونستطيع أن نستخلص أن الفكرة الملحمية الثائرة قد رانت على ذهن الشاعر وتملكت كل وجدانه، الاستعداد للتضحية والتفاني والإخلاص الدائب الدائم (**وهَـاكِـي دَمِّـي وُاكْـثْـبِـينِـي بِـيهْ قْـصِـيـدْ هَـاهُو قَـلْـبِـي قَـطّـعِـي مـْنـُو صَـفْـحَـاتْ**) دمائه صارت حلا للوطن، واستحالت مدادا يصلح

للكتابة، وقلبه أصبح سجلا يدون فيه معنى الوفاء للوطن، كل هذا التفاني والالتفاف مع الوطن عبر عنه شاعرنا بصور فنية جميلة جدا، يغامر بصوره إلى درجة غريبة جدا فيها من العجائبية ما يجعلنا نقف عاجزين على امتلاك طبيعة البيان البلاغي هنا وخاصة في الشطر الأول، وإذا تمعنا جيدا نجد معنى الفداء (هاكي دمي) يقدم شخصه ككل ويرى ذالك من أسباب الخلود والمجد، لأنه سيذكر في صفحات تاريخ عظيم للجزائر، ويجعل دمه مثل الحبر مستعيرا له ما يقاربه في المعجم (اكتبني)، فانزاح بصورته إلى زاوية المبالغة في استهلاك المعنى المراد.

وفي الشطر الثاني استعارة مكنية لتشبيهه قلبه بالسجل وأبقى على قرينة السجل (صفحات)، والشاعر هنا لم يقصد المعنى المباشر بالتقطيع، ولكن أراد معنى أخرا، وهنا موطن الانزياح الدلالي الاستبدالي؛ فاراد أن يكون له مكانا في صفحات هذ الوطن الحبيب، وتمتلىء بها أخباره وبسالته، وهذه حكمة فنية تباعة من الشاعر المتمكن في تقل تصوراته، إذ كلماته بشكل غير متوقع؛ "لا يستخدم الكلمات بحال ولكنه يخدمها، فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية"[1]، وهذا حتى يسقط في شرك الكلام العامي، وينزاح به إلى الطابع الشعري، لأن الشعر لغة خاصة داخل اللغة، يعمل الشاعر على اتقانها، والارتفاع بها، ويفنيها في سبيل تحديدها وإبداعها.

يستخدم الشاعر مبروك زواوي أسلوب المخاطبة المباشرة مستندا إلى مفردات الذاكرة الشعبية، فيستمد جذور خياله من اللاشعور الجماعي ويتسامى به

[1]– – جان بول سارتر: **ما الأدب؟**، ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال، القاهرة، 1961، ص7.

عن الغريزة الذاتية، ومن كان على حال شاعرنا، وينتمي لهذا الوطن العزيز فأنه لا يولي الأدبار ولا يتخلف عن الميعاد، فحبه ساكن في نفوسنا الثائرة، نفوسنا التي لم يعيها حمل هموم هذا البلد الغالي ولا تغيرنا عنه الرهانات المختلفة مهما كانت طبيعتها. يقول:

يـــا جـــزَائِرْ كَـــانْ مَـــا كَـــفَّـــاكْ نْـــزِيـــدْ
حَـــتَّـــى يَفْنَـــى خَـــاطْـــرِي عُـــقْبْ الْنَّـــفْحَاتْ
مَـــذْبُـــوحْ الْشِّـــرْيَـــانْ نُـــــرْقُـــصْـــلْـــكْ بُـــورِيـــدْ
وحَـــتَّـــى الْطَّـــيْـــرْ إِذَا ادْبَحْ عَنْدُو شَطْـحَاتْ[1]

لعل البيت الثاني يمثل مغامرة فنية، من يتدبر معناها يجد صاحبها مخمورا أو مصابا بالهذيان، لكن الرسالة التي بعثها الشاعر تبين عن حقيقة الود والمحبة التي يتفانى فيها شاعرنا، جمالية الصورة هنا تحمل مشهدا تراجيديا للطير وهو يصارع الموت، من يراها يتخبط بذلك الشكل يحسبه في شطحات، وهذا دليل على شدة الألم، صورة الألم انزاحت بمدلولها الفني عند ميروك زواوي وأصبحت تمثل قيمة معنوية راقية، لأن للوطن حق عليه ولو قطعت أوصاله، وذبح من الوريد إلى الوريد، الصورة تحمل تشكلا بينيا يستمد طاقته من الخيال التصويري.وهذا ما يؤكده عز الدين إسماعيل حول الشعر عامة أن: "الشعر قبل كلّ شيء تعامل خاص مع اللغة في مفرداتها وتراكيبها"[2]، فتكون اللغة الشعرية موحية ومتوترة وقادرة على الإثارة، ولا تنبثق عن مشكلات الحياة اليومية، وإنما تصدر عن

[1] – مبروك زواوي، قصيدة البلح الذبيح.

[2] – عز الدين إسماعيل، الشعر المعاصر في اليمن : الرؤيا والفن، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة، 1972، ص241.

وجدان عميق، والتعبير عن الوجدان يستلزم ألفاظا ذات دلالات نفسية وشعورية خاصة قادرة على أن تصور إحساس الشاعر، وعلى التأثير في نفس القارئ أو السامع لتحدث إحساسا مماثلا، وتنقل إليه تجربة الشاعر كاملة. يقول مبروك زواوي:

نندب شعري من خُدود الحرف نديب

وانحفّر بظفـار دمعـي خـد بـخـد

ضيڤ العشوة مُر دهمى شاو مغـيب

دڤ أوتادو في الجـواجـي ليـلة حد

ليلة كحلة كي تعصرت طاح الشيب

عاللي راسو قبـلها مـمشـوط أسـود[1]

تتمثل القيمة الفنية للصور الشعرية لدى مبروك زواوي بما تحمله من أشكال بلاغية وبيانية، وألوان للخيال الشعري نسجها من المكون الجمعي الذي يفرض منطقه بكل تراكماته الحياتية، المفرحة والمحزنة، ويصف مظاهرها في أبهى تصوير، والشاعر في هذه الأبيات ينعي صاحبه الذي خطفته المنية، في مساء عزيز أغر، عشية ليلة العيد، وقد نقل لنا حالة الهستيريا التي أصابته، وعن الألم الذي اكتسح ليله الدامي، فعبر عن ذلك بلغة تأبينية يعزي فيها حاله.

[1] – مبروك زواوي، قصيدة حناء العيد.

شبّه شعره بالشخص الذي له وجه، وشبه حروفه بذوات الخدود، وصوّر النص الرثائي بالمرأة أو الشخص الذي يندب ويلطم وجهه حين البكاء من الفقد، مشبها كذلك دموعه بذوات الأظافر التي يمكنها الحفر أو النديب التي تترك خدوشا وشقوقا على الخد تشبه الحفر، وهذا كله من خلال استعارات متتالية ومترابطة. يعني أن الشاعر مبروك زواوي يتنقل بين ألوان بلاغية شتى ويزاوج بينها في صياغة فنية راقية، وهذا انزياح فني جديد تلمسناه في الكثير من قصائده الشعبية.

ونلاحظ في البيتين المواليين أن مبروك زواوي يعمق الرؤية الشعرية، تكتسي عنده بطابع المتانة اللغوية ذات الأبعاد الدلالية القوية، تصرف في اللغة الشعبية بطلاقة، **(دڤ أوتادو في الجـواجـي / ليلة كحلة / تعصرت طاح الشـيب / عاللي راسو قبـلها مـمشـوط أسـود)** وصف مرارة الشعور، وتشبيهه (المرّ) بالمرتحل المسافر الذي حلّ بأرض نصب فيها ليستقرّ، وذلك بقوله: (دڤ أوتادو)، والعائد من الفعل للفاعل (مرّ). ودقّ أوتاده، كناية عن الحزن الذي سكن واستقر في قلب الشاعر، وهي كناية بعيدة، يحتاج فيها الى أكثر من خطوة واحدة للوصول الى المعنى المجازي المراد من الكلام، فقوله:(دڤ أوتادو) يدل على نصب الخيام، ونصب الخيام يدل على الاستقرار والمكوث، هذا الاستقرار والمكوث يدل على استقرار هذا الشعور المرّ في قلب الشاعر وصدره. ثم وصف شدة الفاجعة وما خلفته من أثر في نفسه، كأنها ليلة سوداء (كحلة) إلا أنّ ما أتت به من هموم عند عصرها أنزلت البياض (الشيب) على الرأس الذي كان قبل هذه الليلة أسود اللون خالي الهموم مثلما يشير إليه لفظ (ممشوط).

يقوم بعملية توزيع الألم على مسافات متباينة في نصه، ويحركها بتقنية محكمة من التصوير، فاللحظة الشعرية استلهمت وجدانه، فرسمها بشكلها الواقعي، وخاصة لما جعل الخبر مثل المسافر قد حط برحاله، ونصب خيمته وعرز أوتاده في الأرض، الأوتاد ما هي إلا تمكين للمقيم في أرض جديدة، وكأن رحلة الألم صادفت نفسه فأقامت فيها، وضربت بأطنابها في كنفه العميق.هنا تكثيف دلالي من طبيعة الصورتين الكنائية والتشبيهية، المعنى المراد في التشبيه يفسر دلالة الكناية، ويجسد ما افلت منها من معنى، وهذا ديدن شاعرنا في تراكماته التصويرية من أجل توضيح المعنى العام.

نكاد نتبيّن في أغلب نصوص مبروك زواوي الشعرية نمطًا من الصور الشعريّة قائمًا على صورة كبرى تتفرّع إلى صور فرعيّة متداخلة في نسيج القصيدة في شكل باقةٍ عديدةِ الألوان والأطياف الإيحائيّة، ذات دلالات مؤثرة .

إن الصناعة الشعرية التي يمتلكها مبروك زواوي جعلت من نصوصه تتماز عن تجارب الشعراء الشعبيين؛ إذ جرى نهر البلاغة مجاري متفرّقة وانبعاثها بتصوّراتها المختلفة لديه، ولبّست حللاً شتّى تراوحت بين والجماليّة ولأدبيّة، والوجدانية وفقا لسياق الشعور والإحساس، وتلك هي اللغة الشعرية الشعبية والتي «تبدو كأنها تكشف عن بنيتها الأصيلة التي لا تتمثل في شكل خاص محدد بصفات معينة، وإنما في حالة، في درجة من الحضور والكثافة التي يمكن أن تصل إليها أية متتالية لغوية، بحيث تخلق حولها هامشا من الصمت يعزلها عن الكلام العادي المحيط بها»[1]، فانصرف إلى التعبير الحر الذي يتماشى مع تطور

[1]– صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة. دار الآداب. بيروت. ط1. 1995.ص25.

لغة الشعر الشعبي في جوانبه المتعددة، وانزياح صوره الشعرية كان على مستويات "الفهم وعلاقته بالقول، وفي اللغة المجازية الاستعارية ذات البعد الواحد؛ وتعميقا لتعقيد العلاقات الاستعارية في العالم، ونفيا للوحدانية ليحل التعددية في الدلالة والتعددية في المنظور مكانها"[1]، فكان يراكم من الصور الشعرية داخل البيت الواحد ويتلاعب بالتراكيب الشعرية دون أن يمس بالجوهر الشعري.

لا يخفى ما للأسلوب الانزياح من أهمية في بناء الصورة الفنية ، إذ يعد عمادها، وقد شكل الانزياح بمدلولاته البلاغية والأسلوبية قوة التجربة الفنية لدى مبروك زواوي، اعتنى بالتخييل والترميز والغموض وقدم صورا غاية في الجمال.

5- جمالية الصورة المشهدية والتكثيف الدرامي:

قصائد مبروك زواوي تتجاوز فلسفة النظر إلى الأشياء نظرة بسيطة إلى فلسفة رؤيوية عميقة، وتسعى للتعبير عن علائق جديدة، وإيجاد ارتباطات بين الأشياء، وهذا ما يُكسبها التحرر من قيود المألوف والعادي لترتبط بأفق النفس الداخلية ومداها الأرحب، وتكشف الأشياء وتمنحها وجوداً مستمرا. وإذا قمنا باستظهار مواطن الفلسفة الشعرية من مناحيها البلاغية والتصويرية فإننا نجدها ثرية بعطاءاتها، تتزاوج فيها اللحظة الشعرية بالرؤية، وتمتزج الصورة بالحركة المشهدية، وتتظافر فيها إمكانات التصوير البياني بعفوية، يقوم بثوير الدلالة

[1] – كمال أبو ديب، الحداثة السلطة النص، – مقال– فصول مجلة النقد الأدبي، ص 42.

والكشف عنها عبر مسالك لغوية بطابعها الشعبي (العامي) ويحقق لها كفاءاتها اللغوية بإعادة ترتيبها وفق ما تمليه عليه صوره الفنية.

إذا نظرنا إلى الصورة الفنية أنها كفاية لغوية بالدرجة الأولى، فإن مبروك زواوي جعلها "إبداع لغوي ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي"[1]، وصارت الصورة عنده تبدو لفرط جمالها وصدقها أنها امتثلت لأساس الموقف الشعري الواقع، وأنها تتقطر بعفوية ممتزجة بفلسفة وروعة آسرة وساحرة. يقول في إحدى قصائده :

عاصرتلي ليام من وحشك عنقود

ساكر بيه وخاطري متل ادعثر

قلبي عندك والعقل دايم مشدود

نجمل صبري في مراحك يتبعثر

رمشي شاهي شوفة العينين السود

نمشي ساهي كان بانو نتعثر

نحسب عيني شافت عيونك ونعود

كي لرمد حكاك للعين امسمر

عاشق راشق حبها فيا معمود

[1] – اليوسفي، محمد لطفي، 1985م: في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس ط1، ص25.

حربت حربي صابت القلب اتعفر

يا ضيمي من وحشها صبري مرفود

خدي واد سحابها مزنو شمر

نبكي ما فاد البكى من هو مصهود

ما طفا نيران في الجوف اتجمر

جسميرق وما بقى منو للدود

غير لسان وعين واقليب اتفطر

في صدري محرابها ما كل اهجود

فادي شمعتو من ضلوعي ويبخر

لولا حبل ايمان مني بالمعبود

من يخزر دفدوف ليا نتكفر[1]

امتازت قصيدته المعنونة "لرمد" بالكثافة الدرامية، والحركة المشهدية التي تختصر جماليات لتصوير البلاغي، إذ نجده يحاول أن يبرز مأساته التي حلت به، وعبر تفجير قدرات اللغة التوليدية، والدلالية، والتصويرية، وغيرها. وباختراقه لتلك السويات[2]، استطاع أن يوضح مقاصده الفنية التي تخترق

[1] – لقاء مع الشاعر مبروك زواوي يوم 12/12/ 2017، الجلفة، عنوان القصيدة "لرمد"

[2] – عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر. الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ص 176، وما بعدها.

الموجود، وتلك هي حال شاعرنا فهو عاشق للحياة، مقاوم يحلم بالمستقبل، والغد الأجمل مع قدر كبير في الهزيمة يزدري فيها كل شئ، ويدمر كل شئ، يريد أن يعيد ترتيب بوصلته الحياتية رغم ما به من وجل وهوس بالمفقود.

والشاعر استعان بالواقع في نقل تجربته الشعرية ، و للسياق حضور قوي في تجربته الشعرية يعد المعادل الموضوعي لمستوى التخييل داخل قصيدته و«تظل العلاقة بين الصورة والسياق الكلي للتجربة الشعرية المحرك الأساسي الذي ينبغي أن تتبع منه الدراسة. وتبلغ هذه العلاقة حدا من الكثافة والتوتر في صورة شعرية ما يحيل فاعلية الصورة إلى عملية من الفيض والإضاءة والكشف لا حدود لها»[1]، فتتبني اللغة الشعرية لهذا النص على درجة من الكثافة الدرامية التي تحقق له خصوبة فنية. ويتمثل الأمر في ظاهرتين فنيتين الأولى المشهدية، والثانية الأبعاد المجازية المبثوثة في بعض التراكيب الشعرية.

ويمكن أن نعرف الصورة المشهدية بأنها تصوير متلاحق، تتوالى فيه الصور وتتراكم بطريقة ملحمية، فالسرد له أثره وهذا من خلال الشعر الوصفي، فالمشهد يقوم بدوره على رؤية فكرية وملحمية يمتلك المبدع تجاه بناء الصور المشهدية خيارات متعددة عن طريق تناول المَحَّسات السمعية والبصرية والتذوقية واللمسية وغيرها، ويعتمد المبدع فى ذلك الوصف المباشر، أو طرق التشبية على طريق تبادل المدركات، أو إعطاء صفات الماديات للمعنويات، أو صفات المعنويات للماديات، بالتجسيد أو التجريد. وإبداع هذه الصورة يكُون بتفعيل الخيال ، الذي هو أداة الصورة ومصدرها ،

[1]– كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. دراسات بنيوية في الشعر. دار العلم للملايين. بيروت. ط3. ص45.

بفضله تتشكل وتظهر للعين في هيئتها وحركتها بألوانها وأصواتها ناطقه تنبض بالحياة[1]، وإذا استظهرنا حقيقة المشاهد التصوير التي رصدها مبروك زواوي في قصيدته السابقة فأننا نجده خلق منها ألوانا بيانية جميلة، ننظر في قوله:

عاصرتلي ليام من وحشك عنقود

ساكر بيه وخاطري متل ادعثر

قلبي عندك والعقل دايم مشدود

نجمل صبري في مراحك يتبعثر[2]

تعمد مبروك زواوي خلق مشهد شعري يتسم بالاضطراب، يصور عمق الشجن الذي تملك عنه وجدانه، يشبهه بالخمرة التي أخذت لبه وقوته، ثم يسترسل في وصف حالته وهذيانه، القلب مكبل لديها والصبر يتعثر كإنسان، والمشهد يعبر عن العلاقات الفنية التي تنزع إلى الصدام والاختلاف بين التفكير العقلي والرؤية البصرية للعلاقات بين الأشياء، بين الواقعي والخيالي؛ إذ جعل الأيام مثل الرحى أو الطاحونة(آلة) عصر للعنب، فاشتمل التصوير على تحقيق الفاعلية المجازية للصورة المادية للأيام ثم دمجعنصر المفاجأة (عنقود) دلالة العنب وما يعتصر منه من خمرة، وابقى على القرينة الرابطة للمعنى الايحائي(ساكر)، ثم جعل الخاطر (مكنونه النفسي) مثل الانسان

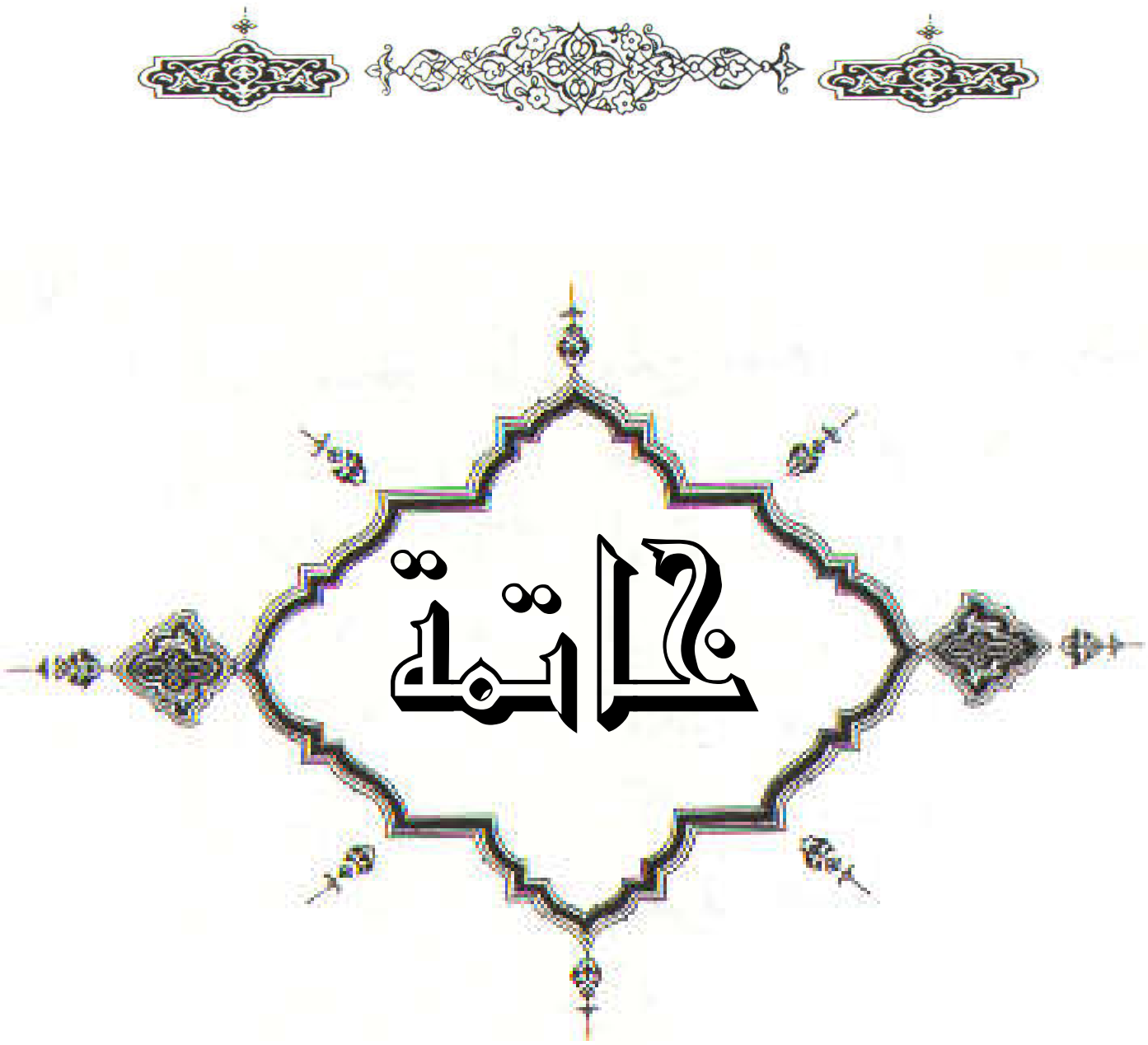
[1] – علي بولنوار، الشعر الشعبي الجزائري، منطقة بوسعادة، ص63.

[2] – مبروك زواوي، قصيدة "لرمد"

يتعثر، فالصورة الكلية توحي كأنها مشهد درامي كُتبت تفاصيله بأسلوب سردي.

وديدن شاعرنا التخاطب الذي يأخذ بعداً منولوجياً، تخاطب فيه الذات ذاتها عبر مرآة اجتمع فيها النور وظله، هذه هي فاعلية الجمع بين الثنائيات الضدية التي اعتمدها الشاعر في نسج خيوط الصورة الشعرية، ولا غرابة في ذلك لأنه شاعر متوتر باحث عن فرصة للتتويج والانبعاث، ، فهو يحاول إكساب شعره أبعاد ثقافية وفنية متميزة.

إن تجربة مبروك زواوي الشعريّة ظلت تشق طريقها، وتُعلن عن حضورها بغزارة، وقد جاء تفجّرها مرافقًا لببساطتها اللامتناهية، مع صدق فني يتسم بالجمال، ولغة عفوية تتدفق بحرية مطلقة نحو فضاء رحب لا حدود له؛ استطاع أن يضع بإحكام موضوعاته الشعرية في خدمة الفن والمجتمع، وتجسدت مواقفه الجاد بكل ارادته الفنية.


خاتمة

تكاد قصائد الشعر الشعبي الجزائري أن تبقى متوارية في طي النسيان، عالقة في خطاباتها الشعوبية المحلية، مجهولة لا تبرح شفويتها ولا أثر لصداها، وما لم تتكاثف الجهود لتحقيق الإرادة الفنية الطموحة التي ناشدها شعراء الشعر الشعبي الجزائري لخدمة الامة والوطن، وخدمة المجتمع بمختلف أطيافه ومكوناته، وقد كان سعينا في هذا البحث العلمي أن نلم ببعض شتات الشعر الشعبي الجزائري، ودراسته دراسة أكاديمية تخرجه من سكونه، وتبعثه من جديد بعثا أدبيا خالصا كما يحلو للبعض تسميته.

خزان الشعر الشعبي الجزائري لم ينضب ولن يكف عن العطاء، ولعل قصائده تقارب موضوعات مختلفة، كالحب والمدح والرثاء والطبيعة والوطن وغيرها من الموضوعات، وتتراوح بين نصوص قصيرة وأخرى طويلة قد تمتد إلى مستوى الأراجيز مثل قصيدة "قط القلب يا سعد" للشاعر بلخيري، وقد بلغ الشعر الشعبي الجزائري مستوى النضج الفني، واستوى بخصوصيته اللغوية والتركيبية والدلالية التي تبرر سمو بلاغته، ونجد الشعراء قد تباروا في نظم الشعر الشعبي واستلهموا كل طاقاتهم لإثبات أحقيتهم الفنية بقريضهم المتمكن في أدبيته ولغته.

لعل نظام القول الشعري الشعبي الجزائري تميز بصفتين فنيتين، الأولى اللغة الشعرية العامية ذات الطابع المحلية، حيث لكل منطقة من مناطق هذا الوطن الغالي نجد لغة شعرية تتفرد بمكوناتها اللهجية، وتلتزم بنمطيتها الصوتية والتركيبة، محافظة على أشكالها الأسلوبية النابعة من خصوصية المكان وأحوال اللسان المحلي المتبلور عنه، لكن رغم هذه المفارقات اللغوية إلا اننا وجدناها تتصل ببعضها البعض في العطاء الفني الذي يبين أن المنتج الشعري الشعبي قاسم مشترك بين أطياف المجتمعات الجزائرية المختلفة، وهذا لتشاكل موضوعاتها وهمومها.

أما الصفة الثانية فهي ما رصدناه من جمال فني آسر يحمل في طياته الصفة البلاغية الإبلاغية، فنجد الشاعر الشعبي الجزائري قد ألبس قصائده الشعرية الشعبية حللا مختلفة من خياله الواسع، وجعل لأصواتها وحروفها ظلالا موحية وألوانا وإشعاعات نابضة وإضاءات عاكسة ثرية، واتخذ من تعانقها وتجانسها وتخالفها وسائل فنية لتحقيق أهدافه، هكذا تتفجر طاقات اللغة الكامنة الخفية بين يديه، وتتولد وتتبلور وتتكاثر عناصرها، وتصير هذه العناصر طيعة مرنة في رسم صوره وتجلية إبداعاته، والشاعر قد ينطلق باللغة إلى آفاقه الرحبة الواسعة ويصعد بها إلى سماء خياله يفجر طاقاتها ويلبسها من فنه أثوابا جديدة تغنيها بلاغيا.

ولعل ممارسة أشكال القول الشعري الشعبي لدى مبروك زواوي في التصوير الفني يعد طموحا، ورؤية إبداعية كرس من خلالهما مبادئ التصوير الفني، الذي يوازي في منطلقاته البلاغية الشعر العربي الفصيح، ومن ذلك إن الصورة الشعرية البديعية في الشعر الشعبي تعد علامة فارقة في الإبداعي الشعري العربي في الكثير من ألوانها، ذلك أنه كان يخطو نحو الإدراك الجمعي للفئات الشعبوية أولا وثانيا أنه يستنفذ الطاقة التصويرية المتراكمة وكأنها لمحة مشهدية خاطفة تحرك عناصر اللغة العامية بحركات لولبية تخدم الصناعة الشعرية الشعبية.

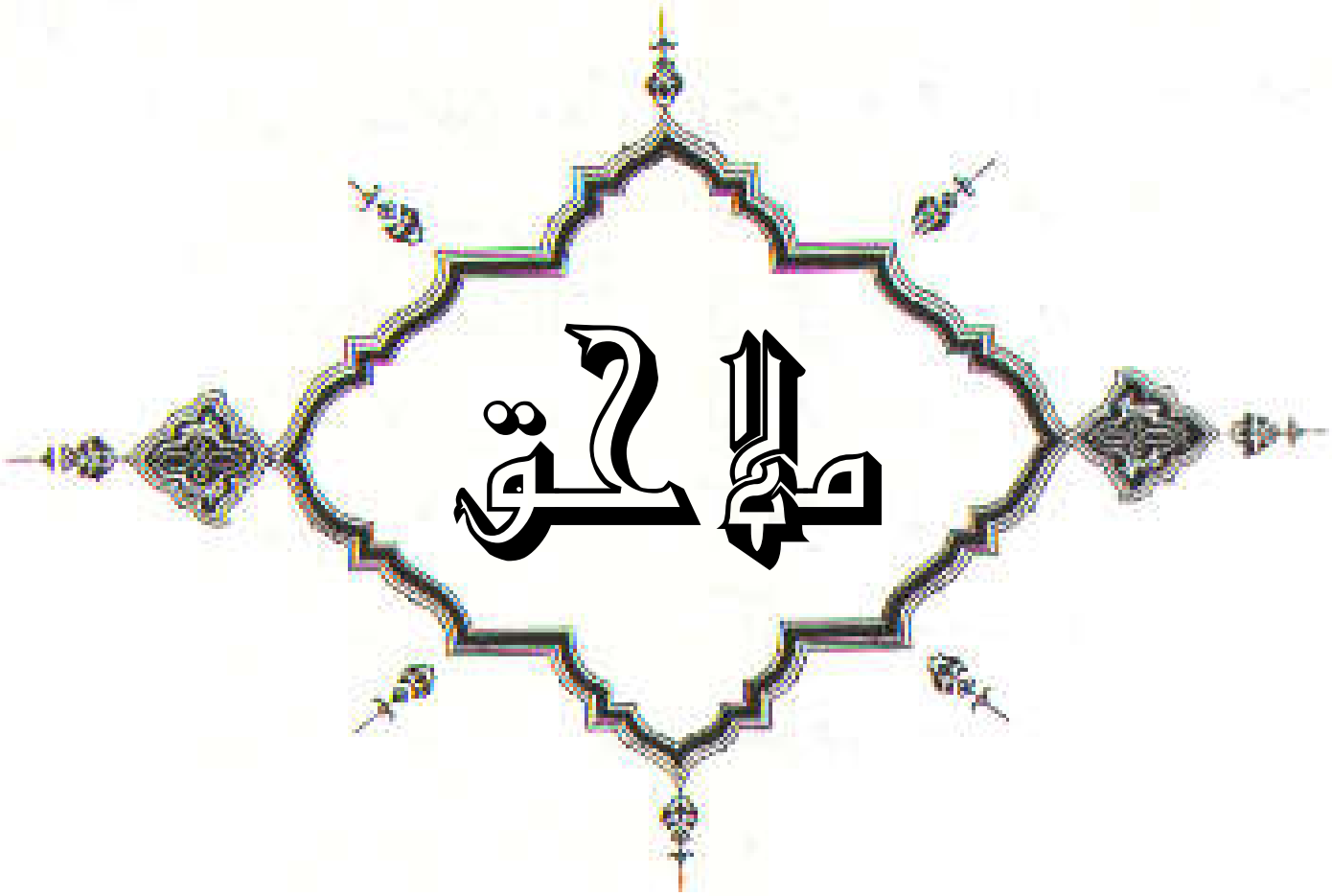
تمكن مبروك زواوي من صنع لوحاته الشعرية بمختلف الصور البيانية، فأضاء نصوصه الشعرية الشعبية بألوان بيانية كالتشبيه والاستعارة والكناية

والصوة الكلية والصورة الإيحائية، فاحتلت الاستعارة الصدارة في قائمة الأشكال البيانية، وأكثرها ورودا وتواترا الاستعارة المكنية.

ثم وجدنا الشاعر مبروك زواوي قد استلهم كل ضروب التشبيه، وأحسن استخدامه في مواطنه الفنية والدلالية، وكان اهتمامه بالكناية قليلا مقارنة بالاستعارة والتشبيه، وإن دلت هذه النتيجة على شيء فأنها تبرر عمق الطاقة التخييلية للشاعرنا، وتناول أنواع جميع مظاهر الحياة بالوصف ووصفها وصفاً دقيقًا، ونسج منها صورًا رائعة من التعبير البياني، فأحسن التقاط الصور، وانتقاء المناظر من البيئة، واستجلاء الملامح الأساسية في التصوير الفني، ووظف أنماط التصوير البلاغي كالتشخيص والتجسيد والوصف والتجريد، وتجسيم الصورة المعنوية بتلوينات استعارية غاية في الروعة.

لم يفت شاعرنا أن استفادة من كل اشكال التصوير البياني، وحفها بجماليات فنية استفادها في بناء صوره وتشكيلها بكل ما وقع له من حس فطري، فتنوعت تلك الملامح الجمالية، وظهرت خلالها سمو رؤاه الشعرية، وتمكنه من اللمحة الشعرية الغارقة في الصفة البلاغية، وقد أدلهم في تحقيق شاعريته بلغة حسية ترقى في جمالها المكون النظمي للشعر في مراتبه الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية.

وهكذا ظلت قصائد الشاعر مبروك زواوي تضيء مناطق مختلفة من عالمه وتزيدها اتساعاً، وفيها تظهر مخيلته الواسعة والفريدة، ومشاعره العاطفية والبيرينية، إضافة إلى تفاصيل صغيرة من الحياة اليومية استحالت قصائد شعرية شعبية غاية في الجمال.


ملاحق

الملحق 1:

التعريف بالشاعر: مبروك زواوي

هو مبروك بن لخضر زواوي، من مواليد الخامس جانفي من سنة خمس وثمانين تسعمائة وألف، بمدينة البيرين بأقصى الشمال الشرقي لولاية الجلفة الجزائرية، تدرج في مساره التعليمي، فدرس بمسقط رأسه الأطوار الثلاث: الابتدائي، والمتوسط، والثانوي. وختم هذا المسار بحصوله على شهادة البكالوريا في سنة 2006م .

- تخرج في جامعة سعد دحلب بالبليدة متحصلا على شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي سنة 2010م.
- تخرج في جامعة زيان عاشور بالجلفة متحصلا على شهادة الماستر في الأدب القديم ونقده، وذلك سنة 2018م.
- يشغل حاليا منصب أستاذ بوزارة التربية الوطنية في اللغة العربية .

6.1.2 أعماله

له أعمال عديدة مخطوطة لم تطبع بعد، نذكر منها

- ديوان شعري بعنوان "تجاعيد الصبر" في الشعر الفصيح .
- ديوان شعري بعنوان "على قيد الحنين" في الشعر الشعبي.
- ديوان شعري آخر بعنوان "كبريت وحشها" في الشعر الشعبي .

6.1.3 مشاركاته

للشاعر مبروك زواوي مشاركات عديدة داخل الوطن وخارجه بين ملتقيات ومهرجانات، منها

- مشاركته في الجلسة الأدبية الإبداعية الأولى بولاية الجلفة سنة 1999م.

- مشاركته ممثلا عن ولايته الجلفة في مهرجان الشعر الشعبي والأغنية البدوية بولاية تيسمسيلت سنة 2003م.

- مشاركته ممثلا عن ولايته الجلفة في مهرجان اليوم العالمي للمعاقين بالعاصمة سنة 2010م.

- عكاظية الشعر العربي حول القضية الفلسطينية بولاية البليدة سنة 2010م.

- العكاظية الوطنية الرابعة للشعر الشعبي – عبد الرحمن قاسم – في مدينة "مخادمة" بولاية بسكرة سنة 2013م .

- العكاظية الثانية للشعر الملحون في أم الطيور بولاية وادي سوف سنة 2014م.

- ملتقى خيمة الشعراء للشعر الشعبي، المقام بولاية أدرار، سنة 2014م.

- الملتقى الوطني للشعر الشعبي والأغنية البدوية بولاية سعيدة سنة 2015م.

- الملتقى العربي للأدب الشعبي في طبعته الرابعة بالعاصمة سنة 2015م.

- المهرجان الثقافي المحلي للفنون والثقافات الشعبية، المقام بولاية ورقلة، سنة 2015م.

- المهرجان الوطني "بيت القصيد" للأدب الشعبي في طبعته الأولى بولاية الطارف سنة 2015م.

- مشاركته في تظاهرات قسنطينة عاصمة الثقافة العربية سنة 2016م.

- الملتقى العربي للشعر الشعبي في ولاية قفصة بتونس سنة 2017م.

- المهرجان العربي للشعر الشعبي في ولاية المنستير بتونس سنة 2017م.

- ملتقى لبابة للثقافة والإبداع بالمغرب الأقصى سنة 2018م.

6.1.3 الجوائز المتحصل عليها

للشاعر مبروك زواوي عدة جوائز حصدها ضمن مسيرته الأدبية، وسنذكر جملة منها، والتي تعكس وبلا شك مستواه الأدبي والفني، ومن بين هاته الجوائز

- متحصل على الجائزة الأولى في الشعر الشعبي ضمن مشاركته في فعاليات مهرجان اليوم العربي للسياحة، والذي أقيم في ولاية الجلفة سنة 2007م.

- متحصل على الجائزة الأولى للإبداع الأدبي في مجال الشعر بين أوساط الطلبة، والذي جرت أعماله في ولاية البليدة، سنة 2009م.

- متحصل على المرتبة الأولى وطنيا في مسابقة "قديلة" للإبداع الشعري، في ولاية بسكرة، سنة 2013م.

- متوج بجائزة "برنوس الأحداب" في الشعر، وذلك في الملتقى الوطني للشعر الشعبي المقام بولاية الجلفة، سنة 2014م.

- متحصل على الجائزة الأولى للشعراء الأقل من أربعين سنة، في مشاركته بالمهرجان الوطني للشعر الشعبي والأغنية البدوية، بولاية الطارف سنة 2015م.

الملحق الثاني: قصائدة مختارة للدراسة.

1- قصيدة فحل امْرَوَّب:

أنـــا شِـــعري للْوفى عَـــــوْد مســـــــرّج

حطْ الحافر ع السّحاب منْ الوهّـــاب

والكلمة عندي عروس على هَـــودج

وكِي كبرت زَوجتْها وُذْن القصّـــــــاب

ركْبت ظَهْر النـاي مكْـــوي وامْبـــعَّج

وفـارح بيـها راكبـــــة بنـت الرّكّـــــــاب

وامْر بيهـــــا ساجيـــــة ما تتعـــــوَّج

والحـــادي لي راه خَبَّبْها ما خـــــاب

وامْن الوُحْش حروفـــنا هـاك اتوهَّج

تقْـدي من ضَلْعاتْـــنا ساعة تطيـاب

يا قِرْجة من طيـحتك نا صـــرْت اقْرَج

ويا ضحكة من بسمتك عرِّيت النَّـاب

ويا خَطْوة وامْجَريتْنـــي فَـــجْ.. بفَـــــج

ويا خَمْـــرة وامسكرتنـــــي قبْل شـــراب

حبّك لَـيَّ،، عَيْـــــن بالمـــذروف ادّج

وحب ابَّيـــــك فوقها حاجب وحجـاب

نقـــرا كـــف الحـــب بالشـــعر نبـــرج

ويقراني فنجـال زينـــب بين اهـــداب

واتوشـــم ع الريح بسمـي لا عـــــرج

وتهاتفنـــي بالنسيـم اللـــي هبهـــــاب

وتقلـــي من غيم وحشـــــك نتزهـــــج

ونخيط ثوب الزفاف من التشْحـــــاب

يـــدو قـــاع فريستـــي كـــي نتـــزوج

ويبقـــى قلبـــي بايـــــر عليك آحبـــاب

طاف القلب وفي هواهـــــا دمّـي حـج

وانحر شـعري سيحو فـي متن كتـــاب

يا ماخض مَحْلـوب قلبـي بعـــد الـرَّج

تجبـــد شِعـــــري كـي تزَحْلَق بَعْدن راب

يا حَرْفـــي حَرْفـــي طعامـــك وامْرهّـــج

إيـــذا غايـــب سَقـــوها فيـــك آقتـــاب

مضّغ لحمـــي حاسـدي بـــات يملـــوَج

ورْجع ذكـــري ريـــق في فُمّو ولعـــاب

فَحْـــل امْروَّب نقصـــو صوفـــو بالـــزّج

وكي يُنْقُص يَكْمال فحل قبيـــل تعـــاب

ما يتْشرشم بيضــنا ويطيــب حْــدَج

وما يصفــاو لعشْــنا حتّــى بركـــاب

وكَرْي وكَرْ صقور بمْخالــب تبعـــج

والتالـــي في صِيلــنا يثْقــد اعْقـــاب

جلفاوي من صيل في البر مْهَجْهَــج

عُرفي مـــن شجـــرة عزيـــزة لْنســـاب

وامْخَــوّل " لولاد نايـــــل" مْـــــــدَرّج

متْمَيْعد..و"اموبعـــدي جابـــر سَبّـــاب

ندفن قلبي بين ياجـــــوج..ومَجَّـــــج

ولا ندَّل بخُطبتـــــك لانـــِي خطّـــــاب

مناسبة القصيدة:

إنّ شاعرنا كما ورد في ترجمته هو شاعر أكاديمي خريج جامعة البليدة، وشاءت الصدف أن يتعلّق قلبه سنوات الدراسة بإحدى زميلاته والتي تيّمت به كذلك، كيف لا وهي أمام شاعر يخاطب القلب قبل العقل، شاعر أتى من الجزائر العميقة يحمل من خصال الرجولة والفحولة والشهامة ما يحمل, ولم تكن العلاقة بينهما بنت يوم أو أسبوع أو شهر، ولا إعجابا عابرا، ولا نزوة شباب طائشة، بل دامت طيلة سنوات

الجامعة الأربع، وامتدت بعدها لسنوات، وكانت كلها وفاء وإخلاص ونية صادقة، أراداها أن تتكلل بزواج، ولا خير للمتحابين مثل النكاح[1].

إلا أن العادات والتقاليد والعقد الاجتماعية والجغرافية حالت دون ذلك، فبعدما أراد الشاعر أن يستشعر قبول أهلها ويجس نبض قبولهم؛ اصطدم برفض والدها – وهي بنت الشمال – أن يزوجها إلى تلك الأقاصي في عمق الجزائر؛ كأنما يزدري ويحتقر معيشة أهالي تلك المنطقة (الجلفة)، ويتوهمها في قرننا الواحد والعشرين عيشة من لا راحلة له غير البعير، ولا ديار له غير الخيام، ولا لباس لهم غير البرانس، مما ينم عن جهل هذا الوالد بمدن الجزائر ومعيشتها وحواضرها التي ينحدر منها شاعرنا، فهو ابن دائرة تعَدُّ من بين أكبر دوائر ولاية الجلفة وليس حتى ابن بادية منها.

وتعزّز الرفض كلما ألحّت البنت على والديها، إلا أنّ شاعرنا لم يعد بعد هاته المرحلة يهتم، وقد خُدش كبرياؤه، فقد أقال الفكرة من رأسه ووأد حبه، واختار عزة نفسه وأهله وموطنه على حبه.

إن واقعة الشاعر هنا لطالما وقعت وتكررت في كل جيل من سابقيه ومن الذين بعده، في صراع الحب والعادات وصراع الحب والجغرافيا، فلطالما كانت هنالك انكسارات للقلوب عصف بها تيار (شمال – جنوب)

[1]إشارة لقوله صلى الله عليه وسلم:« لم يُرَ لِلْمُتَحابَّيْنِ مثلُ النكاحِ». ينظر: الألباني: صحيح الجامع الصغير وزيادته، المكتب الإسلامي، سورية، حديث رقم (5200)، ج2، ص923.

قصيدة البلح الذبيح:

نَــذْبَـحْ شِـعْـرِي فِـي مْـرَاحْـكْ هَـادْ العِيـدْ

ونْـشْـوِي لَـجْـلْـكْ نَـشْـوتِـي بِـينْ الْـلَـفْـحَـاتْ

هَـاكِـي دَمِّـي وُاكْـتْـبِـينِـي بِـيـهْ قْـصِـيـدْ

هَـاهُو قَـلْـبِـي قَـطّـعِـي مْـنُو صَـفْـحَـاتْ

يَـا جَـزَائِرْ كَـانْ مَـا كَـفَّـاكْ نْـزِيـدْ

حَـتَّـى يَـفْـنَـى خَـاطْـرِي عُـقْـبْ الْـنَّـفْـحَـاتْ

مَـذْبُـوحْ الْـشِّـرْيَـانْ نُـرْقُـصْـلْـكْ بُـورِيـدْ

وحَـتَّـى الْـطَّـيْـرْ إِذَا ادْبَـحْ عَـنْـدُو شَـطْـحَـاتْ

جَـيْـتْـكْ نَـخْـلَـةْ صَـاهْـدْتْـنِـي فِـيـكْ اصْـهِـيـدْ

مْـنْ صَـهْـدْكْ وُاتْـطِـيـبْـلْـكْ فِـيَّـا بَـلْـحَـاتْ

نَـفَّـظْـتِـينِـي رَاحْ عُـمْـرِي طَـاحْ جْـرِيـدْ

وُادْفْـنْـتِـينِـي حَـيّْ فِـي قَـلْـبْ الـوَاحَـاتْ

وُالـنَّـخْـلَـةْ لِـي عَـاقْـرَةْ عْ الْـتَـمْرْ وْلِـيـدْ

ارْعَـيْـتِـيـهَا كِـي تْـعَـدْلَـتْ بْـشْـبَـاحَـاتْ..... !!!؟

وَسْـطْ اسْـبُـولْـكْ لِـي عْلَاتْ طْـوِيـلْـةْ جِيدْ

والـلِّـي دْرْقْـتْ رَاسْـهَا وَافِـي قَـمْـحَـاتْ

وَاهْ..! سْـعَـيَّـدْ عَـادْ يَـعْـلَا فُـوقْ سْـعِـيـدْ!!!

وُالْـرْهْـبَـةْ دُونْ الْـسْـبَـعْ ركْـبْـتْ نَـبْـحَـاتْ!!!...

عُـمْـرْ الْبَـصْلَـةْ مَـا تْشَبَّحْ صَـدْرْ ثْـرِيـدْ

يـُـومْ الضِـيـفَـةْ لِلْحَمْ وُلْـدْ الْـذَبْـحَـاتْ

مَـــاهِـي ضَـنَـّـةْ كَـانْ ضَنّتْ عَنِّي لِيدْ

لِـــي رَسْمتْنِي فَـارْسْ الْـحُبْ فْلَوْحَاتْ

وْمَـانِـــي فَـــارْسْ كَـــانْ مَـا دْوَّبْـتْ جْـلِيدْ

حُـــزْنِـي فِـيـكْ ومَـا عْـصَـرْتُولْـكْ فَرْحَاتْ

هَـانِـــي جِـيـتْ وجْـبْتْلَـكْ فُسْتَانْ جْدِيدْ

مْـنْ شِـعْرِي وُامْـطَـرْزُولْـكْ بِالْـلْـمْـحَاتْ

فـــيـه مْـنْ الأَلـوان لَـــومْ وبَوحء عـنِـيـدْ

وفـيـــه دلال عْـلَـــى اُمْـيْـمَـــةْ وُجْـيَـاحَـاتْ

نـنْـوي نـكـتـب شَـاوْ سَطْـري سُخـط عْـتِـيدْ

ونْـتـــي حُـبـك سَـابـقْ الْـنْـيَّـةْ مِـمْـحَاتْ

هَـاكِـي دمـــي واكْـتـبـيـنـي بـيـه قـصِـيدْ

هَـــاهُو قـلـبـي قَـطّـعـي مـنُو صـفـحـات

مناسبة القصيدة:

بمناسبة عيد استقلال الجزائر 5 جويلية دعي الشاعر إلى أمسية مخلدة لهذه الذكرى فجاء بهذا النص ليقول فيما معنى فكرته العامة أنه يتحامل على نفسه ليقنعها بعيد استقلال يرى أنه لم يكتمل في مشاهد عدم المساواة في مشاريع التنمية وتوزيع الخيرات بين الشمال والجنوب من الوطن.

قصيدة يا ناطح الجبل:

جـاي يغـطي فـي جـبل _ مسكين هبل __

رافـد فـي يـدو _ الجـــايـح __ كتانة!

كـي حـفـفت لـصاحبك يا جـايح بـل

واهـــرب منـــي غير لـيا تـتـعـانـــا

وانـــت جَـدي مـعـيـز قاصد فـحل البل

لـــي يـرمـق دمـــدام نـعت الـمـزّانـــة

دار ڤـــرون ، وجـاب دمـــو يـشـربـل

عـنـد اللـي نـابو يـــشـڤ الـــصـوّانـة ...

ولـّى جـاب محـيرقـة جـاي يـــقـنبل

جبـلي ، مايـدريـش مـن رجـع صـدانا

ما يحـفرلـوا طـبـلت الوذنـــيـــن .طـبـل

قـبـل طبـل يـنـــز دمو مـــن جـــانـــا

جايـب عـظـم الراس يتـــنـاطـح لـجـبل

دايـر من صـــفّـاح سَـفـحـــو جبّـانـــة

مـن بـكـــري متـنـزهـين . ايذا ڤـبـَّـــل

ريـح المـرخـص نـظـهـرو ، قـبـل لـقـانا

لو ماڤالو _ ما حشمنا __ شوف _ ڤـبـل

ضـرب الكلـب __ لعيـن مـولاه اتـقـانـا

قـبـل الـلا تـخـضـار مـن صـهـدي تـذبـل

ونـوريـك رمـــــاد عـرفـ ن نـوَّانـــا

بصـح مـثـلـك نـتـركـوه عـشـيـر زبـل (أكرمكم الله)

ذاك الـلـي يسـواه عـرف الـمـثـنـانة

مناسبة القصيدة:

القصيدة نظمت في غرض الهجاء، وقد نظمها الشاعر في هجاء لأحدهم، بعدما تطاول عليه، واتهمه في شعره وشاعريته، فنظم هاته القصيدة هاجيا إياه ومذكرا بمكانته وشاعريته.

قصيدة حناء العيد:

نندب شعري من خُدود الحرف نديب

وانحفّر بظفـار دمعـي خـد بـخـد

ضيڤ العشوة مُر دهمى شاو مغـيب

دڤ أوتادو في الجـواجـي ليـلة حد

ليلة كحلة كي تعصرت طاح الشـيب

عاللي راسو قبـلها مـمشـوط أسـود

اتكسّـات أعـيادنـا مـن كفـن حبيب

ومن الـدم اللـي غـلا حنّـات اليد

واه تعـود أعـيـادنـا دمـعـة ونحـيب

وطـعام الفرحـة يعود عزا من صَد

كُـسري دونـك مـا تلـمـو يد طـبيـب

وانت رحت آجـابري والسّـطـر اشد

لوجـه مغيّم والصدر فيه ترعـبيـب

وعيـن تصُـب أعـڤاب تنـهيدة ترعد

لولا ذكـر الله مـا يـطـفـاش لهـيـب

نار تـڤـشـڤـش من ضـلوعي وتـوّڤـد

مستـًمسك بالـله بيـه الهـم يريـب

كـي نـتفـكر صـاحـبي راح مـزوّد

تاقي ناقـي لازم السـبحة والـطيب

صلـى صـام وقـام ولسـانو شهّد

وما زكيت على العالي عبد _ ڤريب

منو _هو بيـه داري ومـوكّـد

يااااا عـالم سر السراير يا مجيب

ترضى عنـو في جنـانك يتـسرمد

مناسبة القصيدة:

لقد كان للشاعر صديق مقرب بينهما مودة واحترام كبيرين، اسمه (الجابري طلبة)، وشاء الله أن يتوفاه في أمسية السبت إثر حادث مرور أليم، راح ضحيته ستة أشخاص منهم هذا الصديق المرثي(الجابري طلبة) وزوجته وابنته ناريمان.

وصل الخبر مسامع الشاعر قبيل المغرب من هذا اليوم المشؤوم على الشاعر أي ليلة الأحد التي باتها معتصرا بالألم والحزن بسبب فقده لصديقه الحميم.

فالحدث كان جللا في أمسية واحدة فقدت البيرين ستة أشخاص من خيرة أبنائها مما جعل الشاعر يبيت ليلته بين الدمع والشعر فجاء هذا النص وليد هذا الجو الحزين.

لقاء مع مبروك زواوي ، يوم 12/12/ 2017 بالبيرين.

عنوان القصيدة: لرْمَّدْ:

عصرتلي ليام من وحشك عنقود

ساكر بيه وخاطري مال وادعثر

قلبي عندك والعقل دايم مشدود

نجمـــل صبري في مراحك يتبعثر

رمشي شاهي شوفة العينين السود

نمشي ســـــاهي كان بانو نتعثر

نحسب عيني شافت عيونك ونعود

كي لرْمَـــــدْ حكاك للعين امسمَّر

عاشق راشق حبها فيا معمـــود

حربت حربي صابت القلب اتعفــر

يا ضيمي منوحشها صبري مرفود

خدي واد سحابها مزنـــــو شمر

نبكي ما فاد البكى من هو مصهود

ما طفا نيـــران في الجوف اتجمر

جسميرق وما بقى منـــــو للدود

غير لسان وعيـــن واقليب اتفطر

في صدري محرابها ما كل اهجود

فادي شمعتو من ضلوعي ويبخر

لولا حبل أيـــمان مني بالمعبود

من يخزر دفدوف ليا نتكفـــــر

قائمة المصادر
والمراجع

القرآن الكريم

قائمة المصادر والمراجع:

1-أحمد الأمين، حيزية (الملحمة الجزائرية)، دار المصباح، برج الكيفان، الجزائر، د.ط، د.ت.

2-إبراهيم عبد الله عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان، الأردن. ط1 ، 1997

3-أحمد حمدي، ديوان الشعر الشعبي، شعر الثورة المسلحة، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، د ت،

4-أحمد رشدى صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط3، 1971.

5-أحمد بن زيان، قصائد للثورة والوطن، منشورات الوكالة الإفريقية للإنتاج السينمائي والثقافي، الجزائر، ط1، 2012

6-أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط7، 1964.

7-إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط1، 1994

8- أحمد محمد المعتوق الحصيلة اللغوية سلسلة عالم المعرفة، العدد 212، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1997.

9- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط 1، 1429،1ج

10- أحمد يوسف: يُتم النص الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، دت.

11- أدونيس، ديوان الشعر العربي، دار المدى سوريا، د ط ،1996،ج1

12- أميمة درويش، مسار التحولات(قراءة في شعر أدونيس)، دار الآداب، القاهرة، ط1، 1992.

13- أيمن اللبدي: الشعر والشاعرية، دار المعارف، مصر، ط1، 2003
14- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث،
15- بونار عبد الحق: دراسات في الشعر الملحون الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، د ت.
16- بورايو عبد الحميد: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2007.
17- بول ريكور، نظرية التأويل أو فائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط2، 2006.
18- التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830- 1954)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.
19- التلي بن الشيخ، د راسات في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية لمكتاب، الجزائر، 1989.
20- جابر عصفور ،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ،ط1،دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ،1983
21- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تح: بعد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى، البابي الحلبي واولاده، القاهرة، 1948، ج3
22- الجاحظ أبو عثمان: البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، لبنان، د ط، 1423ه، ج1.
23- جان بول سارتر: **ما الأدب؟**، ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال، القاهرة، 1961
24- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب، ، ط1، 1986.

25- جلول يلس وأمقران الحفناوي، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007.
26- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة، تونس 1966
27- حسين نصار: الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ، مصر، ط2، 1980.
28- الخطيب القزويني جلال الدين محمد، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
29- ابن خلدون: المقدمة، تح: عبد الله الدرويش، دار البلخي، سوريا، ط1، 2004، ج2
30- الخليل بن أحمد: العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، لبنان، د ت، د ط، ج8
31- خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1992.
32- رجاء عيد ، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2001.
33- عبد الرحمن الرياحي، قال المجدوب، دار الجزائر للكتب، الجزائر، ط3، 2011.
34- بن رامي مسعود، الكنز المغمور في الشّعر الملحون، قصر الكتاب، البليدة، الجزائر، 1999.
35- رشدي، صالح أحمد، الأدب الشعبي، دار المعرفة، القاهرة، 1966.
36- الرماني أبو الحسن علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن: ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلق الله و محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، دط، دت.

37- روبرت شولز: السيمياء و التأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية لتوزيع المطبوعات، بيروت، ط1، 1944.
38- الزبيدي السيد محمد المرتضي: تاج العروس, المكتبة الوقفية, الطبعة الثانية 2008.
39- السجلماسي محمد القاسم الانصاري ، المنزع البديع في تجنيس اساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 1980
40- سعد مصلوح، في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية)، مطبعة عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، اسباتس الهرم، القاهرة، ط1، 1993
41- سعيد البحيري ، علم لغة النص ، مكتبة زهراء الشرق، ط1، 2007
42- السكاكي أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987.
43- سلاّم رفعت: بحث عن التراث الشعبي، نظرة نقدية منهجية، دار الفارابي، لبنان، ط1، 1989
44- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار احياء التراث العربي،بيروت، دط، دت.
45- الشّايب ورنيقي، ديوان شعر علي بن شهرة الشعبي، جمع وتحقيق: ، مطبعة رويغي، الأغواط، 2015.
46- شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط5، دت.
47- صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000م، ج1.
48- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة. دار الآداب. بيروت. ط1. 1995.
49- صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد 164، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992.
50- صلاح فضل : قراءة الصورة، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2003.

51- صلاح مهدي الزبيدي، بنية القصيدة العربية ، البحتري أنموذجاً، دار الجوهرة، عمان، ط1، 2004.

52- صنع الله الحلبي، شرح مائة المعاني والبيان، ت: يونس زواوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2019.

53- ابن طباطبا العلوي محمد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

54- طراد الكبيسي، في الشعرية العربية ،قراءة جديدة في نظرية قديمة،اتحاد الكتاب العرب،دمشق 2004.

55- عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر. الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد 02، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1978.

56- عباس الجراري: القصيدة الزجل في المغرب، مطبعة الأمنية، المغرب، د ط، دت

57- عدمان عزيز محمد، حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، 2009.

58- عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا،ط1، 1980.

59- العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى (منطقة الأوراس 1945- 1962) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986

60- العربي بن عاشور، محمد بلخير شاعر الشيخ بوعمامة وبطل المقاومة، وزارة الثقافة، دار الشروق للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2008.

61- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت،دط، دت

62- عز الدين إسماعيل، الشعر المعاصر في اليمن : الرؤيا والفن، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة، 1972.

63- عزالدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي " عرض وتفسير ومقارنة" ، دار الفكر العربي ، مصر، ط3، 1974

64- عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص. عالم المعرفة، الكويت، 2003م

65- علي البطل الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث هجري : دراسة في أصولها وتطورها دار الأندلس، بيروت، 1981

66- علي بولنوار، الشعر الشعبي الجزائري، منطقة بوسعادة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010.

67- علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، ط1، 1996.

68- علي صبح الصورة الأدبية، تاريخ ونقد دار إيحاء الكتب العربية القاهرة، ط1، 1996.

69- العلوي يحي بن حمزة اليمني، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2002، ج1.

70- عمرو بن عثمان سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط 3، 1408، ج 1

71- غازي يموت، علم أساليب البيان، دار الأصالة، بيروت، ط1، 1983.

72- غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دط، د.ت.

73- فرانسو مورو: الصورة الأدبية، ترجمة علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع للنشر، دمشق، 1995.

74- فرانسو مورو: البلاغة المدخل لدراسة الصورة البيانية، ترجمة محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003

75- ابن فارس أبو الحسين أحمد بن زكريا ، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، سوريا، د ط، 1979، ج3.

76- عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث ،مكتبة المنار، الأردن دط 1985

77- الفيروزآبادي مجد الدين، القاموس المحيط, تحقيق العرقسوسي و آخرون، مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر و التوزيع، لبنان، ط8، 2005، ج1.

78- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في نقد الشعر دراسة في النظرية والتطبيق دار العلوم الرياض 1984

79- عبد القادر عزة، مصطفى بن براهيم شاعر بني عامر ومداح القبائل الوهرانية، ط2 ، دار موفم بالجزائر، 2012.

80- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، قرأة وتعليق : محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004.

81- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط3، 2001.

82- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط4،1966.

83- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

84- عبد الكريم الجيلي، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر و الأوائل، تح: أبو عبد الرّحمن صلاح بن محمّد بن عويضة، دار الكتب العلمِيّة، بيروت- لبنان، ط1، 1997.

85- عبد الكريم قذيفة، من فحول الشعر الشعبي الجزائري (انطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة الشعراء الرواد)، منشورات ارتيستيك، القبة، الجزائر، 2007، ط2

86- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. دراسات بنيوية في الشعر. دار العلم للملايين. بيروت. ط3.

87- عبد الله التطاوي، الصّورة الفنّية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2002.

88- عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، ط1، 2009، ج1.

89- عبد الله العشي، أسئلة الشعرية. بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2009.

90- عبد الله الكيش، اللغة العربية – قواعد وتدريبات، ليبيا ط1، 2004

91- عبد الله بن كرىو ، الديوان ، تح: إبراهيم شعيب ، نشر المحقق نفسه ، ط 2 ، الأغواط ، 2004.

92- لوسيل سيسل دي، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصف الجنابي وآخرين مؤسسة الخليج، عمان، 1984.

93- ابن مالك: شرح التسهيل، ت: عبد الرحمن السيد، ومحمد المختون، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1990م، ج3.

94- مجيد عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ص234 .

95- محمد الباتل: بحر الرجز، مجلة جامعة الملك سعود، المجلد7، 1995.

96- محمد حسين علي الصغير، الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد، بغداد، 1981.

97- محمد خطابي: لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991

98- محمد المرزوقي: الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط5، 1967

99- محمد دبوز: تاريخ الأدب الكبير، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، مصر، ط1، 1964.

100- محمد رضا حسين، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1993.

101-محمد زروال، الحياة الروحية في الثورة الجزائرية، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، طبع المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار بالرويبة، الجزائر، 1994.

102-محمد زكي العشماوي ، النابغة الذبياني (مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية)، دار النهضة العربية بيروت، دط، 1980.

103-محمد الصالح بن علي، عبد الرزاق شوشاني شاعر الوطن والبادية، مطبعة مزوار، دار الثقافة لولاية الوادي، الجزائر ، 2010

104-محمد العمري، الموازنات الصوتية (في الرؤية البلاغية والممارسات الشعرية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001

105-محمد مصايف ، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ط2، 1984

106-المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد ، شرح ديوان الحماسة، علق عليه: غريد الشيخ، وضع فهارسه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.

107- مصطفى عبد الشافي الثوري، شعر الرثاء - في العصر الجاهلي، د ا رسة فنية موضوعية، دار لبنان، لبنان، بيروت، ط1، 1955.

108-مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت لبنان ط2، 1983

109-منشورات جمعية أفاق مستغانم، سيدي لخضر بن خلوف، حياته وقصائده، منشورات دار الغرب للنشر والتوزيع وهران ، ج1.

110- ابن منظور محمد بن مكرم: لسان العرب, دار صادر, بيروت ط3, 1414هـ, ج4.

111- محي الدّين صبحي ، الرّؤيا في شعر البياتي، دار الشّؤون الثّقافية، بغداد، الطّبعة الأولى، 1987 .

112- نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، د ط، 1981

113- نجيب محمد البهيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الفكر مكتبة الخانجي.

114- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983

115- نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1993.

116- نعيمة هدى المدغري، نقد الشعر المغربي الحديث، مطبعة دار المناهل، المغرب، 2013.

117- أبو هلال العسكري، الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى بابي الحلبي، القاهرة، 1952.

118- هولتكراس: قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، تج: محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف، مصر، ط2، 1973

119- يحيى زكريا الآغا ، جماليات القصيدة في الشِّعر الفلسطيني المعاصر، دار الثقافة، الدوحة، دار الحكمة، غزه، ط1، 1996.

120- اليوسفي محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس ط1. 1985

المراجع الأجنبية:

1-Kamal Abo Deeb, al-jurjani's theory of poetic imagery, aris and phillips LTD Warminister,Wilts 1979

2-LE PETIT ROBERT, 5 éme EDITION, TRIMESTRE, 1970

الرسائل الجامعية:

1- محمد المنقاري ، شعر الملحون في منطقة الغرب الجزائري، دراسة فنية تحليلية، مذكرة جامعية لنيل شهادة الماجستير، 2004 / 2005.

[2] – عبد الوهاب المسعود، شعر يحي بختي (جمع ودراسة)، اشراف روزالين ليلى قريش، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات جامعة بن يوسف بن خدة ، الجزائر، 2005/2004.

المجلات العلمية:

1- مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد6، ماي 2007

2- مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 16، العدد 4، ربيع 1998

3- مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي، جدة المملكة العربية السعودية، ع22، 2002

4- مجلة النقد الأدبي (الحداثة في اللغة والأدب) ج1، المجلد الرابع، العدد الثالث (أبريل، مايو، يونيه)، 1984.

5- مجلة الفيصل، شركة الطباعة العربية السعودية ، الرياض ع38، 1980

اللقاءات

1- لقاء مع الشاعر مبروك زواوي يوم 12/12/ 2017، الجلفة، عنوان القصيدة "لرمد"

2- لقاء مع الشاعر مبروك زواوي: يوم 2018/07/15، بالبيرين، قصيدة بعنوان "فحل مروب".

3- لقاء مع الشاعر مبروك زواوي: يوم 2018/07/15، بالبيرين، قصيدة بعنوان "لقصايد مارات"

4- لقاء مع الشاعر مبروك زواوي، يوم 02/ 11/ 2019، البيرين، عنوان القصيدة: البلح الذبيح.

5- لقاء مع الشاعر مبروك زواوي يوم 13/ 01/ 2020، الجلفة، قصيدة "يا ناطح الجبل "

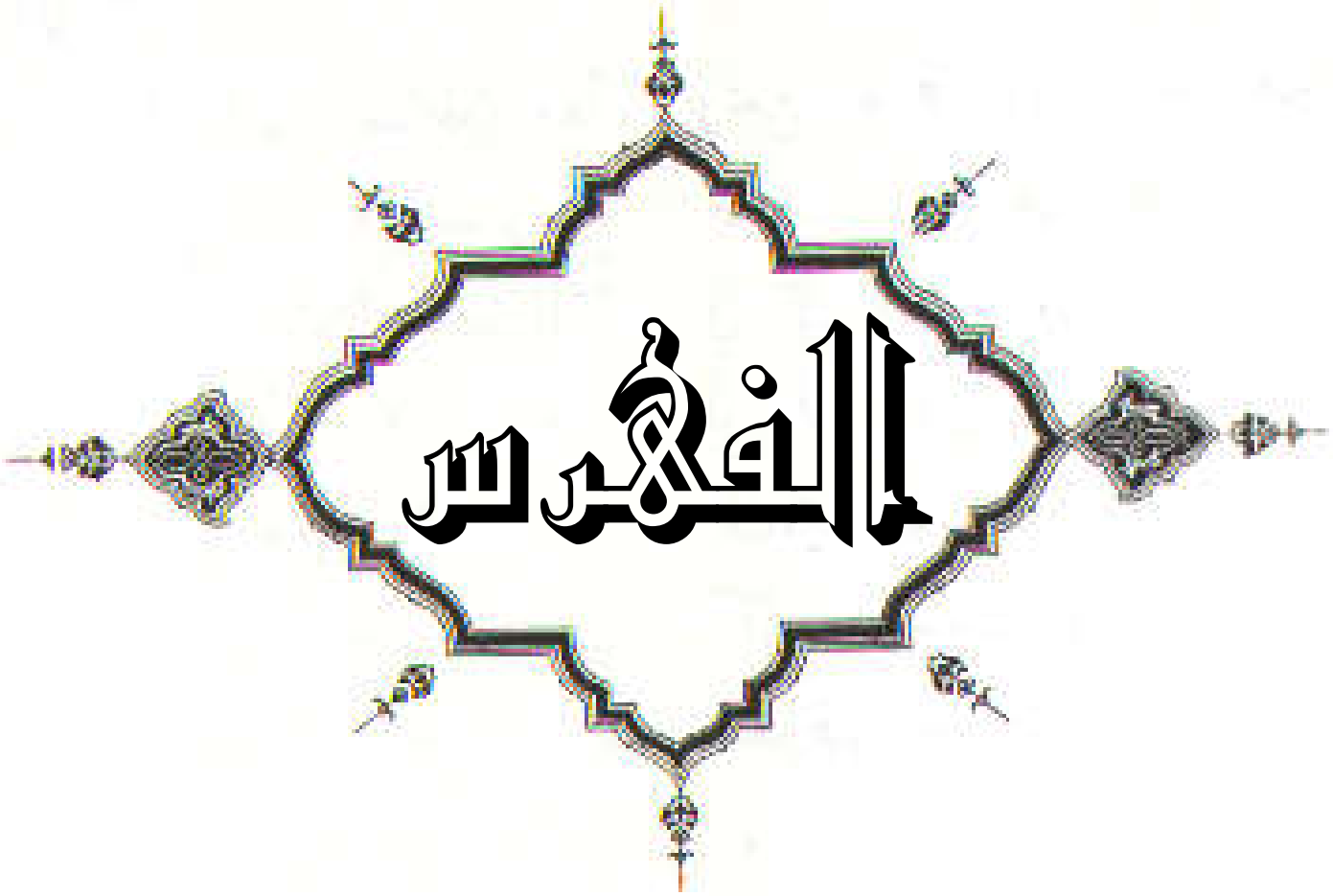
6- لقاء مع الشاعر مبروك زواوي يوم 13/ 01/ 2020،الجلفة، قصيدة حناء العيد

المواقع الالكترونية

1 - بلخيري محفوظ. 04 أغسطس 2014
ar.facebook.com/belkheirmahfoud/posts/478275098974015:0، https://ar-

2- جلال محمد، توحشـــت أولاد نايـــــل، لمجلة الثقافية،
https://www.djelfa.info/ar/mag_cult/7830.html

3- عبد القادر العطوي، قصيدة البيت الحمراء،
http://feitasahmed.blogspot.com/2014/05/blog-post.html


الفهرس

إهداء

كلمة شكر وعرفان

مقدمة..... أ- هـ

مدخل: مفهوم الصورة الفنية:.....5

1- توطئة:.....5

2- تعريف الصورة الفنية.....6

أ- التعريف اللغوي للصورة:.....6

ب- التعريف اللغوي للفنية:.....7

ج/ التعريف الاصطلاحي للصورة الفنية عند العرب:.....9

د- الصورة الفنية عند الغربيين: 16

3- بين اللغة والخيال والصورة:.....19

الفصل الأول: الشعر الشعبي الجزائر موضوعاته وخصائصه الفنية.....22

1- توطئة.....24

2- ماهية الأدب الشعبي:.....25

- مفهوم الشعر الشعبي وإشكالية المصطلح:.....26

أ- مفهوم الشعر الشعبي:.....26

ب- إشكالية تسميات الشعر الشعبي:.....28

- الفلكلور:.....29
- الشعر الملحون:.....31

- الزجل.....32
- الشعر الشعبي:.....33

3- نشأة الشعر الشعبي الجزائري 34

4- موضوعات الشعر الشعبي الجزائري:.....36

أ- المدح.....37

ب- الغزل:.....45

ج- شعر الحنين:.....50

د- الرثاء:.....54

د- شعر الحماسة / الثورة:.....55

5- الخصائص الفنية للشعر الشعبي الجزائري:.....59

أ- اللغة الشعرية في الشعر الشعبي: 60

- المعجم اللغوي :.....62
- المستوى التركيبي:.....65

ب- الصورة في المتخيل الشعري الشعبي:.....67

الفصل الثاني: تمظهرات الصورة الفنية في شعر مبروك زواوي.....73

1- توطئة:.....74

2- الصورة التشبيهية:.....75

3- الصورة الاستعارية.....89

4- الصورة الكنائية.....104

5- الصورة الكلية:.....113

6- الصورة الايحائية:.....117

الفصل الثالث: جماليات الصورة الفنية في شعر مبروك زواوي.....120

1- توطئة.....121

2- الرؤية الشعرية لدى مبارك زواوي ودورها في بناء الصورة الفنية:..122

3- جماليات المجاز في لغة الحواس لدى مبروك زواوي:.....136

4- انزياح الصورة الفنية لدى مبروك زواوي:.....142

5- جمالية الصورة المشهدية والتكثيف الدرامي:.....160

خاتمة:.....166

ملاحق.....170

ملحق 1: تعريف الشاعر مبروك زواوي.....171

ملحق2:. قصائد مختارة للدراسة.....174

قائمة المصادر والمراجع:.....185

الفهرس.....198