وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة عمار ثليجي – الأغواط
كلية الآداب و اللّغات
قسم اللّغة و الأدب العربي

مذكرة ماستر

تقديم الطالبة: كليوات أمال

الميدان: اللّغة و الأدب العربي

الشعبـة: الدراسات أدبية

التخصص: أدب حديث ومعاصر

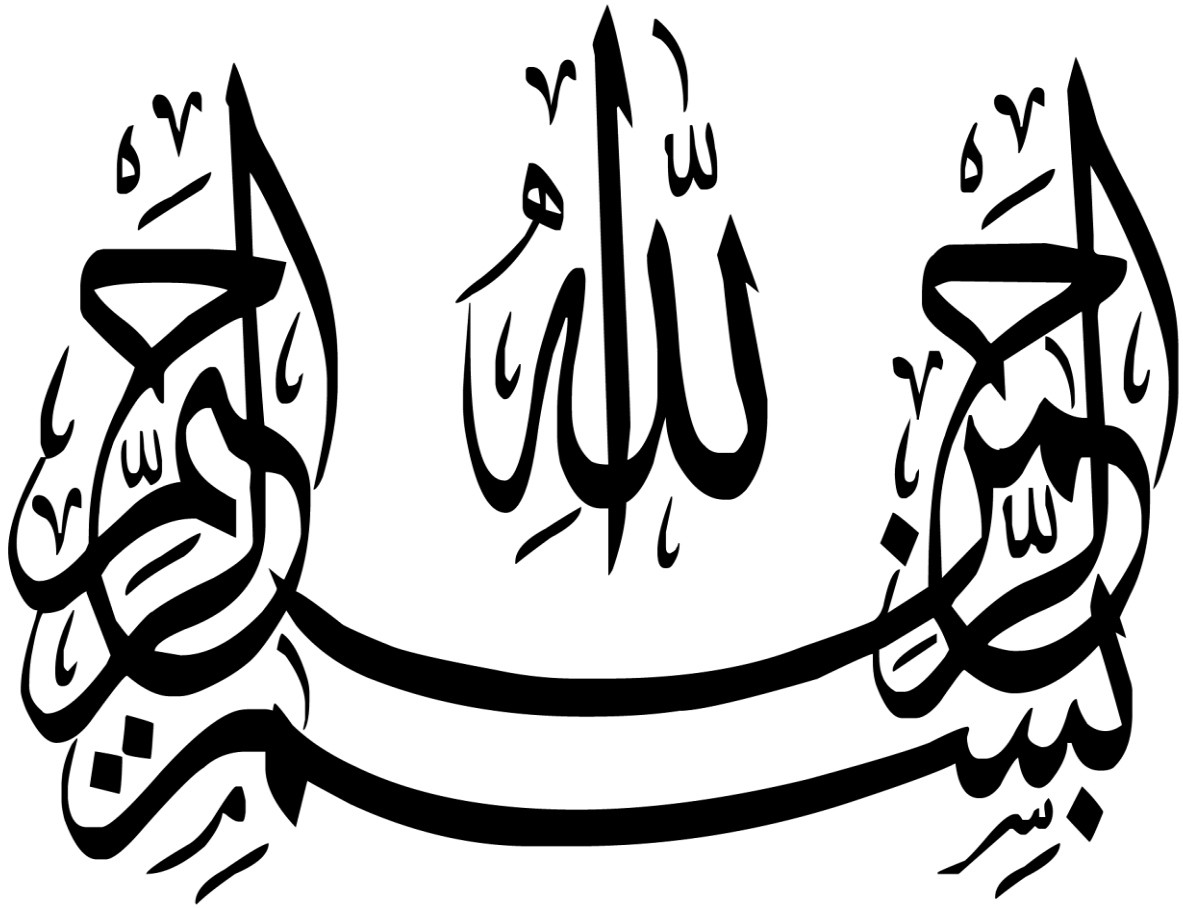
البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية ديوان سلوة الانفاس لمحمد عباس انموذجا

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الصفة
بن شاعة جلول	محاضر – أ–	رئيسا
عثماني بولرباح	محاضر– ب–	مشرفا ومقررا
بلغربي عبد القادر	محاضر– أ–	مناقشا

السنـة الجامعيـة

1439هـ/1440هـ الموافق لـ2019/2018


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وامتنان

أحمد الله تعالى و أشكره على نعمه التي لا تعد و لا تحصى فالحمد لله الذي وفقني في عملي هذا و سدد خطايا.

ثم أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف عثماني بولرباح فمن علمني حرفًا صرت له عبدًا، و هو لم يعلمني الحروف بل أعطاني دروس فقد كان له كل الفضل في هذا العمل، لأنه لم يبخل عليّا لا بالمادة العلمية و لا بالعامل النفسي فقد كان حافزًا لي و مرشدًا تارة و مصحح و ناقد تارة أخرى.

ثم شكري إلى الأستاذ الدكتور عبد القادر بلغربي و الأستاذ بن معاش محمد لمين حفظهم الله و أطال في عمرهم.

و أخيرًا كل الشكر للعائلة و الأصدقاء الذين كانوا نعم العون و السند.

إهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى:

إلى من ربتني فأحسنت، و أحبتني فصدقت، و أعانتني بالدعاء فنجحت إلى الغالية أمي فاطمة.

إلى نور حياتي، من عمل بكدّ لأجل نجاحي و علمني معنى الصبر و الكفاح و أوصلني إلى ما أنا عليه أبي العزيز ميلود.

إلى الذين لا تحلو الحياة إلا بوجودهم و لا تقال الكلمات إلّا لهم إخوتي محمد و زوجته صفية و عبد الرحمن وزوجته خيرة و فريد و زوجته نادية و عامر و خطيبته بشرى و آخر العنقود حمزة.

إلى الكتاكيت الصغار (مولود، راما، أروى، عبد المؤمن).

إلى أختي و توأمي نصيرة و زوجها حفظه الله.

إلى معنى الصداقة و الوفاء صديقتي سارة ديب و أمينة قرين.

إلى عزيزاتي و صديقاتي اللواتي كل ما احتجت إليهم وجدتهم بجانبي: نور الهدى، شريفة، ملخير، رتيبة، سهام، سعاد، مليكة، مديحة، مروى، حميدة، دنيا، أمال، فاطمة، أحلام.

إلى كل من يحبني إلى كل ما كان سند ليا و مدلي يد العون إلى كل زملائي و زميلاتي.

إلى أستاذي المشرف فقد كان سندًا و عونًا و جزءًا من هذا العمل.

.

مقدمة

مقدمة:

يعتبر الشعر الشعبي شكل من أشكال التعبير في الأدب الشعبي و وسيلة لتواصل الإنسان مع غيره بطريقة سهلة و بسيطة، فما كان عليه سوى أن يخترع لغة يخاطب بها من حوله، فتنوعت هذه اللغات و تعددت اللهجات.

و بما أنّ الشعر الشعبي من بين اللغات السهلة ، فإنّ لغته العامية مفهومة لدى جميع أفراد المجتمع و هذا ما أكسبها شهرة في الوسط الأدبي فأصبحت موروثا ثقافيا نرجع إليه وقت الحاجة، و نظرًا للأهمية البالغة التي حظيَّ بها الشعر الشعبي خصصنا له دراسة للتعريف به و عرض ماهيته التي ذهبت بالشعراء إلى مدى بعيد و عمقت طرق بحثهم و لعلَّ ما دفعني لإختيار هذا الموضوع هو عاملين إثنين الأوّل ذاتي و الثاني موضوعي.

فأما الذاتي فهو: ميولي و شغفي بالشعر عامة و الشعر الشعبي خاصة لما يحمله من جمالية و إبداع.

أما العامل الموضوعي فهو: هو الإحاطة بالشعر الشعبي و التعريف بالشاعر محمد عباس و اكتشاف الصورة الفنية التي استخدمها.

و بالنسبة لخطة البحث فجاءت على النحو التالي:

مدخل تطرقنا فيه إلى ماهية الشعر الشعبي و نشأته.

أما الفصل الأوّل حاولنا فيه معالجة اللغة الشعرية في شعر محمد عباس و تجسيدها في شعره و كذلك تطرقنا إلى المعجم الشعري.

أما الفصل الثاني بعنوان الصورة الشعرية و ركزنا في الفصل على ثلاثة عناصر و هي: مفهوم الصورة الشعرية، أنماط الصورة الشعرية، أخيرًا مصادر الصورة و روافدها.

أما بالنسبة للفصل الثالث بعنوان: تشكيل الإيقاع في الديوان فقد حاولنا هنا دراسة الموسيقى الخارجية من حيث الوزن و القافية ثم الموسيقى الداخلية من حيث موسيقى الألفاظ و الحروف والمحسنات البديعية و كذا التكرار.

و الدراسة التي قمنا بها في مجال بحثنا هذا لم تأت من فراغ، بل رجعنا فيها إلى دراسات سابقة ساعدتنا في شرح ما كان بالنسبة لنا غامضًا أهم هذه الدراسات:

رسالة ماجستير في جمالية الصورة الشعرية في الشعر الشعبي الجزائري و البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية أحمد قنشوبة و الشعر الملحون الديني لعبد القادر فيطس.

و نهدف من خلال هذه الدراسة إلى الوقوف على واقع الشعر الشعبي و تسليط الضوء على العتمة التي يعيشها، و عندما تطرقنا إلى الجانب الفني في شعر محمد عباس فقد كان هذا بهدف التعرف عليه و على شعره من خلال لغته الشعرية و صوره و إيقاعه الموسيقي، و من هنا يمكننا طرح الإشكال التالي: من هو الشاعر محمد عباس؟ و ما هي الخصائص الفنية التي استعملها في شعره؟وكيف بنى شعره ثقافيا

أما بخصوص المنهج الذي اتبعناه في بحثنا رأيت أنّ أقرب منهج هو المنهج الوصفي التحليلي بحيث ننقل الظاهرة و نصفها ثم بعد ذلك نقوم بشرحها و تحليلها بشكل علمي.

و من الصعوبات التي واجهتنا من خلال انجازنا لهذا البحث هي:

قلة المصادر و المراجع التي تتكلم عن الشعر الشعبي عامة و عن الشاعر محمد عباس خاصة، باعتبار أنّ بحثنا هذا كان أوّل دراسة في ديوان سلوة الأنفاس، بالإضافة إلى صعوبة شرح و توظيف بعض النماذج.

إلى غير ذلك من الصعوبات التي يتعرض لها الباحث في الأدب الشعبي عمومًا و الشعر الشعبي خصوصا، لكن هذه المشاكل و الصعوبات تهون و تسهل عند الحصول على نتائج مرضية.

و لا يفوتني في النهاية إلّا أن أتقدم بجزيل الشكر و الإمتنان إلى الأستاذ المشرف عثماني بولرباح عن المجهودات و النصائح و التوجيهات التي قدّمها لنا من بداية البحث إلى نهايته.

مدخل

نبذة عن حياة الشاعر.

مفهوم الشعر الشعبي.

نشأة الشعر الشعبي.

نبذة عن حياة الشاعر:

الشاعر محمد عباس بن بلال بن عمر بن بلعباس من مواليد 1967/02/19م ببوعلام ولاية البيض ينتمي إلى قبيلة أولاد سيدي محمد بن اعمر الشريف الإدريسي الذي يعود نسبه إلى فاطمة الزهراء رضي الله عنها و أرضاها، ترعرع و عاش في مسقط رأسه ببلدية سيدي اعمراين قضا فترة صباه في هاته البلدية، كما أنه عاش في وسط عائلة تسودها المحبة و التعاون على كسب العيش مما صقل عنده موهبة الكتابة، فكانت البداية بأشعار في الفصيح و خواطر إلى سنة 1991م حين كتب أوّل قصيدة يصف فيها التدخل الأمريكي على العراق، يقول في أحد أبياتها:

يا خيرة ما ولدت العراقية قيادة و امخاخ اعطات البرهان

و دخل الشاعر الحياة العملية و الاجتماعية بعد زواجه سنة 1994م، و توالت الأيام و الأحداث و واصل الشاعر مسيرته في الكتابة الشعرية في الشعر الملحون حيث كتب ما يزيد عن ستين قصيدة تناولت مواضيع عدّة الرثاء و الوصف و الغزل نذكر منها على سبيل المثال: الحرمة، التلفون، وصية شهيد، ذكر، عيبني، نهر الحب، الدنيا بالإضافة إلى القصيدة التي كتبها يرثي فيها أمه المتوفاة بعنوان "رحلت عني الغالية".

و قد تأثر الشاعر بفحول الشعراء نذكر منهم: بن كريو، بن طيبة، الشيخ اسماتي، جلجلي جلول، عمر الزيعر...إلخ.

هاته نبذة مختصرة عن حياة الشاعر محمد عباس الذي هو اليوم بصدد طبع أوّل ديوان شعري ثمرة سنين من الفكر و الإبداع الأدبي[1]

[1] محمد عباس، ديوان سلوة الأنفاس، الأغواط، الجزائر، ط1، 2018، ص 07.

مدخل : مفهوم الشعر الشعبي

اختلف الأقاويل و الآراء التي تحدثت عن الأدب الشعبي و ماهيته و تحديدًا الشعر الشعبي، أوساط المثقفين الذي حظي باهتمام كبير من قبل الباحثين و نجد هذا الاهتمام في البحوث و الدراسات التي قدمت في هذا الحقل الواسع الذي يتميز بتنوع مادته و خصوبة مواضعه و تعدد أشكاله، و لعلّ دور هؤلاء كبير في اخراج هذ النوع من الشعر، من دائرة النسيان إلى نور الذاكرة و المعرفة، فهو وجه من جوه التراث الشعبي الذي يستغرق مظاهر الحياة الشعبية قديمًا و حديثا و مستقبلا.

و كثيرًا ما تتبادر إلى الذهن سؤال حول ماهية الأدب الشعبي، و كيف بإمكاننا أن نميزه عن غيره من الآداب الأخرى، و الأدب الشعبي كما نعلم يحمل في جوهره التراث و العادات و التقاليد، و هي أحد أهم موضوعات علم الفلكلور إنه عريق و ضارب في عمق تاريخ الإنسان، يتطور بتطور الشعوب و ينمو و تتغير مدلولاته و مفاهيمه بتغير الزمان و المكان، و مصطلح الأدب الشعبي عمومًا إنّما يقصد به الفلكلور الذي يعتمد على الأغاني و المواسم و الأفراح و كذا الألغاز و الأنغام و الحكايا.[1]

كما نجد هناك صعوبة في تحديد مصطلح جامع يمكن أن نطلقه على الشعر الشعبي العربي الجزائري، و صعوبة أخرى تأتينا من نشأة القصيدة الشعبية نفسها في شمال إفريقيا عمومًا و الجزائر خصوصًا، و بالتالي فإن لم يتمحور على تعريف دقيق للظاهرة بقدر ما سيكون على الأقل مقاربة لمفهوم الشعر الشعبي و يحدث الأنواع التي تدخل تحت نطاقه أو على الأقل تقترب به أو تشتبه به.

و قد كان من التعريفات التي درج كل الدارسين للأدب الشعبي عمومًا و الشعر الشعبي جزء منه على نكرها ما أورده أحمد رشدي صالح في قوله: "فتفادى الأدب المتأثرون بآراء الفلكلور بين أنّ الأدب الشعبي لأيّة أمّة هو أدب عاميتها التقليدي، الشفهي مجهول المؤلف، المتوارث جيلا عن جيل....

[1] حياة خلط، صورة المرأة في الشعر الشعبي الجزائري، شعر البشير قذيفة (انموذجا)، شهادة ماجستير، جامعة المسيلة 2010/2009م، ص 09.

و أما أصحاب النظرة الثانية فيعتمدون وسيلة آداء التجربة الفنية (اللغة) فيرون أنّ الأدب الشعبي هو أدب العامية أما الرأي الثالث فيعتمد على محتوى الأدب أي ذلك الأدب المعبر عن ذاتية الشعب.[2]

قد يكون للشعراء تسميات أطلقوها على أشعارهم تماشيا مع ما توارثوه عن أسلافهم، فمن بين الأسماء التي أطلقوها على أشعارهم (الغناء القصيدة، القول، الكلام)، و المصطلح الشائع عند أغلب الدارسين هو "الشعر الشعبي"، فهذا التلي بن الشيخ يؤكد على ضرورة اتخاذ تسمية "الشعر الشعبي" فيقول: "بالرغم من أنّ الشعراء الشعبيين قد أطلقوا على الشعر تسميات مختلفة فإننا نميل إلى الإعتقاد بأنّ تسمية الشعر الشعبي تتطابق مع مفهوم الطبقات الشعبية[1] و يضيف التلي بن الشيخ قائلا: "الأدب الشعبي هو جزء من الأدب العربي الرسمي و ليس بديلا عنه أو نقيضا له، و وصفه بالشعبية، إنما هو تمييز بين تعبير شعبي بسيط في أهدافه و أغراضه، في الأكثر و بين تعبير يتميز بالعمق و سعة الإدراك.[2]

أما العربي دحو فيحدد المصطلح الذي اختاره هو، بعد سرده للعديد من التسميات التي أطلقها الشعراء على أشعارهم بقوله: "... و أمكن لنا بعد ذلك إطلاق مصطلح [الشعبية] أو الشعر الشعبي على هذا النوع من الشعر كان زجلا أو موشحًا أو غيرها من الأسماء التي أطلقها الشعراء على أشعارهم.[3]

و في دراسة للباحث أبو القاسم سعد الله الذي خصص جزء من كتابه للحديث عن الشعر الملحون، و أطلق هو الآخر عليه مصطلح الشعر الشعبي، و كما اهتم الشعر الشعبي بالسياسة و الاقتصاد و الاجتماع، اهتم أيضا بالدين و رجاله تارة، و مصطلح الشعر الملحون تارة أخرى بقوله:

---

[2] أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، د ط، مصر، القاهرة، 1971م، ص 14-15.

[1] التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1945) الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائري 1983م، ص 386.

[2] المرجع نفسه، ص 388.

[3] العربي دحو، الشعر و دوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس (من 1954-1962م) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ج، 1989م، 1م، ص 36.

"الهدف من الحديث قليلا عن الشعر الشعبي أو الملحون هنا تحديد علاقته بالثقافة و تحديد علاقة الثقافة به ....[4]

و هناك دراسة أيضا للباحثة عمارية بلال (أم سهام) أوردت مصطلح [الشعر الشعبي] في معرض حديثها عن هذا النوع من الشعر في منطقة القبائل، تقول الباحثة "إنّ الشعر الشعبي يعدّ بلا شك سجلًا حافلا بالأحداث، يتعرف من خلاله على مستوى الفكري و الشعوري للأمم و الشعوب، فهو المرآة العاكسة لصدق الماضي، بكل ما ينطوي عليه من تقاليد و عادات اجتماعية، و طقوس دينية، و أحاسيس فردية أو اجتماعية.[1]

أما بالنسبة لعبد الحميد يونس فهو بدوره يعرف الأدب الشعبي (و الشعر الشعبي جزء منه) حيث يقول: ".... فالأدب الشعبي، إذن هو القول الذي يعبر به الشعب عن مشاعره و أحاسيسه أفرادًا و جماعات، فهو من الشعب و إلى الشعب يتطور بتطوره و هو غذاؤه الوجداني الذي يلائمه كل الملاءمة و ليس ينفعه غيره، و هو يمتاز عن سواه بسمات نجدها في سائر أنواعه و أقسامه التي تتناقلها الأجيال، و تعتز بها المواطن و الشعوب.[2]

نشأة الشعر الشعبي:

بعدما ابتعد الناس عن اللغة العربية الفصحى بسبب التخلف و الاستعمار و الأمية و دخول اللغات الأجنبية، ظهر ما اصطلح عليه باللغة العامية "إنّ الشعر الشعبي يطلق على كل كلام منظوم من بيئة شعبية بلهجة عامية، تضمنت نصوصه التعبير عن وجدان الشعب أمانيه، متوارثا جيل بعد جيل عن طريق المشافهة و قائله قد يكون أميًّا و قد يكون متعلمًا بصورة أو بأخرى مثل المتلقي أيضا.[3]

---

[4] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، من القرن العاشر إلى الرابع عشر (16-20) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ج 2، ط1، 1985م، 2م، ص 329.

[1] عمارية بلال (أم سهام)، شظايا النقد و الأدب، دراسات أدبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989م، ص 25.

[2] أحمد قنشوبة، الشعر الفض، قراءات في الشعر الشعبي الجزائري، دار الفرابي بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص 12.

[3] التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة من 1980م إلى 1995م مخطوط 1977، ص 395.

فاختلف الباحثون حول نشأة القصيدة الشعبية في المغرب العربي عمومًا و الجزائر خصوصًا، فهناك ثلاثة أصناف من الرأي، و يرى أصحابها بوجود قصيدة شعبية في الجزائر قبل الفتح الإسلامي تنحدر أصولها من الشعر الأوربي، و الرأي الثاني يعتبر وجود الشعر الشعبي سابق للزحف الهلالي، و هذا الشعر هُمِّش لأنّ الثقافة الجديدة و المعتقدات تغيرت بعد الفتح الإسلامي، بينما رأي آخرون أنّ القصيدة الشعبية ظهرت تزامنا و الفتح الإسلامي في الجزائر و الرأي الغالب هو القصيدة الشعبية هي واحدة من انتاج أو ثمرة الحملة الهلالية على الجزائر، التي أدت خدمة جليلة للعربية و لسكان شمال إفريقيا الذين عربتهم بسهولة.[1] اي ان الشعر الشعبي همزة وصل بين الجزائر وسكان شمال افريقيا

و كان لتلي بن شيخ رأي في هذا حيث كان يرى بأنّ الشعر غير المعرب جاء مع الفتح الإسلامي، ثم انتشر بصورة قوية واضحة بعد مجيء الهلاليين في الفترة الممتدة ما بين (460هـ 1047م) إلى الجزائر يتضح من خلال ما سبق أنّ الصورة الشعبية عند الباحث تعني الآداة التي يعبر بها الشاعر عن تجاربه و أساسها إقامة علاقات جديدة بين الكلمات في سياق خاص يصرح دلالات جديدة في إطار الوحدة و الانسجام مع اعتبار العاطفة و إيحائها سواء كانت الصورة حقيقة أو مجازية.[2]

فهي تركيبة لغوية تقوم أساسًا على تنسيق فني حي لوسائل التصوير و أدواته تلك التي يختارها الشاعر ليبث مشاعره و عواطفه و انفعالاته لعلها تكشف حقيقة ما يريده من معاني[3]، فهي تشكيل جمالي تستحضر به لغة الإبداع الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة، تمليها قدرة الشاعر و تجربته وفق تعادلية فنية بين طرفي الحقيقة و المجاز دون أن يستبد طرف بالآخر.[4]

[1] خوازم خديجة، جمالية الصورة الشعرية في الشعر الشعبي الجزائري رسالة ماستر، جامعة حمه لخضر الوادي، 2014-2015م، ص 20.

[2] ينظر، مصطفى ناصف الصورة الأدبية دار الأندلس، بيروت، لبنان، ص 217.

[3] عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، القاهرة، مصر دار الثقافة للنشر و التوزيع، 1998م، ص 62.

[4] المرجع نفسه، ص 63.

نستنتج في الأخير من خلال هذه التعاريف أنّ الصورة الشعرية هي وسيلة يستعملها الشاعر لتعبير عن نفسية الشاعر و تجاربه، انتقلت إلى المتلقي بصورة إبداعه، ساهمت في إعطاء معنى أعمق للقصيدة فأخذ كل ناقد تعريفه بناء على ذوقه الخاص و فكره و تجربته.

حاملين معهم لهجاتهم المتعددة، حيث تغلغلوا في الأوساط الشعبية، و ساهموا في تعريب الجزائر بصورة جلية اعترف بها كثير من الدارسين بحيث أصبح الأدب الشعبي منذ ذلك الوقت ثمرة من ثمار الثقافة العربية.[5]

و ما القصيدة الشعبية الجزائرية إلّا تلاقح ثقافي و تزاوج لغوي بين القبائل العربية و الحضرية و البدوية و التأثير الأندلسي و القبائل الأمازيغية هذا هو الواقع الذي يعرف منه القوالون و الطلبة لتغذية سامعيهم، هذا هو واقع الثقافة التي تتغذى منها معظم العائلات العربية القبائلية بشمال إفريقيا.[1]

[1] يوسف العارفي الشعر الشعبي في منطقة سور الغزلان رسالة ماجستير جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2012م، ص 20.

[2] مرجع نفسه، ص 21.

الفصل الأول

البناء اللغوي و شعريته في ديوان سلوة الأنفاس

- مفهوم اللغة الشعرية.
- طبيعة اللغة الشعرية في القصيدة الشعبية.
- المعجم الشعري.

1- مفهوم اللغة الشعرية:

يعرفها ابن جنّي بأنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم.[1]

و اللغة في مفهومها المتراوح بين الغرضية و الجوهر "حاجة اجتماعية ضرورية و معطى اجتماعي مشترك محمل بالمعاني و الاستعمالات .

و ما هو متفق عليه أنّ اللغة آداة توصيل و تبليغ يعبر بها.[2]

ذكر ذلك ابن جني بأنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم، كما يعرفها رومان ياكبسون بأنها مكتسبة من المجتمع، ثُمَّ إنّ الوجود يكتشف فقط من خلال اللغة، و يبدأ وجوده عند الإنسان لحظة كشف اللغة عنده كما يقول هيدجر: و الدراسة الإحصائية تضع أيدينا على بعض الترددات ذات المغزى، و التي تسهم في رصد المحاور التي يدور عليها الخطاب.[3]

و إنّ الدراسات النقدية تهتم بكل جوانب اللغة و مدى فاعليتها في نقل أفكارها، و معاني الشاعر و تجاربه و انتقاء الكلمات التي تسهل دراسة البناء اللغوي الذي يجر لا محالة إلى توضيح المعاني والصور الشعرية، و هذا ما قصدته نبيلة إبراهيم في قولها، " و كما أنّ اللغة تنتج و تثمر فإنها تكون كذلك قادرة على الخلق فاللغة تخلق الشكل أو الصورة و ذلك حينما توجه توجيها أدبيا و هذا المفهوم ينطبق على لغة الشعر الملحون التي تعتمد على اللهجة التي كتب بها كآداة لتوصيل و تبليغ الغرض المقصود و تصوير كوامن النفس و الانفعالات و المشاعر لأنّ لغة الشعر الملحون هي لغة العامة في التعامل انطلاقًا من البيئة التي وُجد فيها.[4]

---

[1] فيطس عبد القادر.

[2] البقاعي سفيق يوسف، نظرية الأدب منشورات جامعة، ابريل، بنغازي، ليبيا، ط1، 2005م، ص 135.

[3] فلفل محمد عبدو قراءة في التشكيل اللغوي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، السعودية، ع 54، ديسمبر، 2004م، ص 422.

[4] مساعدة نوال، البنية الفنية للشعر الملحون في منطقة سيدي عامر، ص 95.

و اللغة هي آداة الأدب، بل هي أعظم أدوات الإنسان في تعامله مع عالمه، و وجودها شرط لقيام المجتمع، فهي ليست نتاجًا طبعيًا، بل انتاج اجتماعي يمثل تطور صلة الإنسان بعالمه الاجتماعي و علاقاته و يعدّ من أبرز مهامها على الإطلاق، إنما تختزن سياقها تاريخيا و اجتماعيا أكثر من أي آداة فنية أخرى، فهي الأداة الوحيدة التي تلتحم بصورة مباشرة متينة بالتطور التاريخي لتكوين الإنسان عضويا و ذهنيا، كما أنها الآداة الوحيدة التي يواكب نضجها المجتمعات البشرية و يحدد شروط بقائها.[1]

و أما عن الأصوات، فلا تكاد تعرف مثل هذا التجديد لها إلّا في العصر الحديث و يكاد الباحثون اللغويون يجمعون على أنّ اللغة أصوات و قد قصر (ابن جني) اللغة على الأصوات و أفرح الكتابة من هذا التعريف و هو دليل واضح على أنّ علماء العربية لم يكونوا يدرسون اللغة باعتبارها لغة مكتوبة، و إنما كانوا يدرسونها باعتبارها لغة منطوقة قائمة على الأصوات، هذا ما سيؤدي بنا إلى القول بأنّ لغة الشعر الملحون، إذا كتبت ماتت لأنّ الشعر الملحون يستخدم لهجات خاصة متفرعة عن اللغة الأم و هي لهجات ملحونة لم تراع قواعد اللغة، فاللذّة في الشعر الملحون هي سماعه من أفواه قائلية أو رواته، و ليس قراءته من الكتب فاختلاف اللهجات و اختلاف نطق الحروف و الكلمات من قبل شعراء الملحون كل هذا يؤدي إلى عدم فهمه و بالتالي إلى احتقاره و الحط من قيمته و مستواه.[2]

و اللغة الشعرية تخضع لنظام فني خاص، فرضه الواقع الأدبي للشعر لتحتل بذلك أعلى مراتب اللغة في تقسيماتها، فهي تمثل أعلى مستويات اللغة و أكثرها جلالا، كما اللغة الأدبية بعيدة كل البعد على أن تكون دلالية فقط، إذ أنّ لها جانبها التعبيري فهي تنقل لهجة المتحدث أو الكاتب و موقفه، كما أنها لا تقتصر على تقرير ما يقال أو التعبير عنه، و إنما تريد أيضا أن تؤثر في موقف القارئ أن تقنعه و أن تغيره في النهاية.[3]

---

[1] عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة المصرية في قصور الثقافة، د ط، الجزائر، 1997م، ص 18.

[2] مساعدة، نوال، مرجع سابق، ص 36.

[3] فنطازي محمد، الصورة الفنية في الشعر الحر، مطبعة بن سالم، الأغواط، الجزائر، ط1، 2013م، ص 183.

و لما كانت لغة الشعر عند عامة الباحثين من قدماء و معاصرين متميزة بعناوين فنية معينة أعلاها المستوى الإشاري أو الإيحائي و المجازي أو الاستعاري، كما يسميه القدماء، فإننا أمام هذه التحديدات أو التعريفات للغة الشعر، نجد أنفسنا متسائلين عن موقع الشاعر، و يقصد بصريح القول محمد عباس ضمن هذه التراكمات اللغوية و هذه المواقع، كما نذهب إلى القول بأنه في حال انعدام مستوى هذه اللغة في تحصيل الحاصل، سنلقي مع الواقع أي المباشرة و التقريرية، أو لغة الأخبار، لأنّ الشاعر في الحالتين لا يعد و أن يكون في كفّة من كفتي الميزان، و إذا ظل متأرجحا بينهما فمن الأكيد أنه سيبحث عن لغة ثالثة يحدد مستواها.[1]

و بهذا نحاول النفاذ إلى تحديد قيم النص المدروس الجمالية و الفنية و غير ذلك مما رمى إليه المبدع، و سخر له لغته و هذه الأخيرة التي تحتاج إلى الغوص في خصوصياتها إن وجدت هذه الخصوصيات التي يكشف عنها الاستقراء المتأني للألفاظ التي وظفها في مواضعه.[2]

2- طبيعة اللغة الشعرية في القصيدة:

من المعروف أنه لكل غرض شعري لغته الشعرية التي تنسجم مع مفاهيمه و صوره، و تشكل معًا نسيجًا متلائمًا، عمل الشعراء معًا على ترسيخه من خلال النصوص الابداعية و النقدية.[3]

و الألفاظ وسيلة لإدراك القيم الشعورية في العمل الأدبي ينقل بها الأدبي تجاربه مصورًا إياها اعتمادًا على ما تحمله من دلالات كامنة، لغوية كانت أو ايقاعية أو تصويرية، تتظافر كلها لتكشف لحظة فائقة من لحظات الحياة الشعورية.[4]

---

[1] رقاب جمال، مرجع سابق، ص 24.
[2] مرجع نفسه، ص 24.
[3] رقاب جمال، مرجع سابق، ص25.
[4] مساعدة نوال مرجع سابق، ص 37.

و بما أنّ لغة الشعر في عمومها لها أهمية كبيرة، فإنّ لغة الشعر الملحون أهميتها أكبر نظرًا لارتباطها بتجربة الشاعر الشعبي القريبة من المجتمع فيفهمها العام و الخاص من الناس فهي مستمدة من محيطه الذي يؤثر و يتأثر به، و هنا نحاول دراسة لغة الشاعر محمد عباس اللفظية لنرى إلى أي مدى نجح الشاعر في توظيفها، حيث نقسمها إلى حقول دلالية فنضع كل الألفاظ التي تحتوي نفس المعنى تحت عنوان مشترك.

أ/ الحزن و البكاء:

إنّ الحزن ليس مقتصر على شخص دون آخر إنما هو فطرة إنسانية بثّها فينا المولى عز وجل، فنحن نتألم للمصائب و الشدائد، و نتذوق مرارة المشاكل و المحن، و الحزن إحساس يختلج القلب، و يكسر الخاطر، فكل منّا يعبر عن حزنه بطريقته، فهناك طرق متعددة للتعبير عن أوجاعنا من بينها الدموع التي نذرفها جراء الألم أو عند وقوعنا تحت صدمة نفسية أو مرض شديد، و الدمع الصادق خطوة نبيلة نحو الصبر، و البكاء بالدمع، ليس مقصورًا على أحد.

فكلنا نبكي إذا تألمنا فقط يمكن الاختلاف في شدّة البكاء أو قلته أو كثرته، فإذا تذكرنا قصة نبيّ الله يعقوب عليه السلام أنه بكى سنين طوال على ابنه يوسف حتى ابيضت عيناه، لقوله تعالى: ﭽ ﯣ ﯤ ﯥ ﯦ ﯧ ﯨ ﯩ ﯪ ﯫ ﯬ ﯭ ﯮ ﯯ ﯰ ﯱ ﯲ ﯳ ﯴ ﭼ [يوسف الآية 84].[1]

أما بالنسبة لشاعرنا محمد عباس فقد مرّ بمواقف في العديد من محطات حياته بمواقف جعلته يبكي و يستبكي من معه، و ذكر هذا في العديد من الألفاظ الحزينة و أخرى مؤلمة.

يقول الشاعر:

ليلة كحلة و هم قاسي لا ونسة نستنى وينتا يفجر نور الحال

[1] يوسف 84.

خالي ليه اشكيت ما حس الوكة صدري للشاعر و دمعي هو طال[2]

و هذا ما يدل على معاناة الشاعر بعد فراق أمه، جعلته يثري إلهامه بأبيات مشحونة بالألم و الحزن فالألفاظ (الوكسة، دمعي، ليلة كحلة) قاسني كلها ألفاظ تدل على مرارة الألم من الفراق.

و يقول أيضًا في قصيدة أخرى:

لخرى جات تسال تبكي و تحرحر و تهاتي بوليدها يمكن تلقاه

قالت وخذي على ابني ما طقت اصبر كان معايا فيدي خوتي و يراه

يا خوتي محال ننسى ذا النظر و اجهد لا جهد ربي وقت ابلاه[3]

يجسد الشاعر الألفاظ الموالية تحت حقل الألم و الحصرة (تبكي، تحرحر، تهاتي، وخذي...) كل هذه الألفاظ كلها توحي عن ألم الأم و حزنها بعد ضياع ابنها، فهذا هو الواقع الذي عاشه الشاعر في هذه الأثناء.

و هناك ألفاظ أخرى موحية عن الحزن و البكاء تحت حقل الفراق و الاستسلام، تستعرضها فالأبيات الموالية، بوضع خط تحت كل لفظة لنميزها في المعجم اللفظي للشاعر.

يقول:

واش يداوي جرح قلبي يا لحباب عللي راحت ما قدرتش ننساها

راحت عني الطاهرة زينة لنساب قرة عيني و تاج راسي محلاها

[2] محمد عباس، مرجع سابق، ص 121.

[3] نفسه، ص 122

رحلت لحبيبة و حطت فوق اسحاب و الكبدة تشوات منـها مقواهــا[1]

و يقول في أخرى:

يا غزة نبكيــك و ابكــاوك لمــلاح بالدمعة و القلب يدمي في لغلال

يا غزة لحرار صوت الظلم و صاح حسبنا ربـي العــادل ذو الجــلال[2]

يعبر الشاعر هنا عن ألمه و تحصره على الوضع الذي تعيشه غزة من ظلم و استعداد، فينتقي ألفاظه من الحالة النفسية التي يمر بها تأثرًا بالقضية الفلسطينية.

و يقول أيضًا:

يا ما قلبي كـاتم اشقايـا و اشقــاك و تغرب من بعد غربة صام هـواه

وين سوايع كنت فيـها أنـا ويــاك عيني تروي من اصباحك يا ملاحه

وين مراسم شواهد كي كنت حداك واش يطفـي نـار قلبـي زاد اضمـاه

كان لهذه الأبيات تأثيرًا في روح الشاعر فهو يعبر عن اشتياقه لأمه المتوفاة و ألمه و حزه للأيام التي قضاها بجانبها، و يتساءل إن كان بإمكانه أن يتجاوز هذه المرحلة من حياته.

و يقول في موضع آخر:

خايف نغرق مـا نصيبش جبايــا و ننســى وين أنـا نتلف محالـي

خايف نسمح في أهلي زيد امايا و خايف نجي ما يشوفش اخيالي

[1] عباس محمد سلوة الانفاس مصدر سابق، ص 121.

[2] نفسه ص 48

حالي حال اللي أوحل في سدرايا و هذا حال اللي عشق زين يلالـي[1]

توحي هذه الأبيات للحالة التي يمر بها الشاعر من ألم الحب و عذابه و خوفه أن يؤدي به هذا العشق إلى مالا يحمد عقباه، فهو يعبر عن صادق و حزن دفين.

و يقول في قصيدة أخرى:

حسنو عوني ليا اشكيت لمخـدة ما تفشيش أسرار قلت و لا دمعات

حسنو عوني ليا البست أنا فردة متخلوض من صهد لمحاين فالذات[2]

و كأنّ هذه القصيدة تشبه القصيدة الجاهلية في مراحلها حتى في مقدمتها و كأنها جاءت طللية ابتدأت ببكاء الشاعر على محبوبته و الحالة النفسية المؤلمة التي يمر بها.

و يقول أيضا:

قلبي راه حزين مكـوي بالجمــرة و الكبدة تشوات من صهد النيران

بيا زين الناس سـافر يا حظـرة و خلاني وحدي نعافر يا لخـــوان

خلاني نبكي مداري ذا العبــرة و افراقه بكــي أولادي و الجيـران

ليلة جمعة الروح للخالق تسرى و اختم موتــه بشهــادة و القرءان[1]

[1] محمد عباس، مرجع سابق، ص 92

[2] نفس ص 100

[1] نفس ص50

2/ ألفاظ الفرح و السرور:

يعتبر الفرح و السرور أيضًا فطرة إنسانية في قلب البشر و هي اللحظات التي يمر بها [بالرضى على أنفسنا فيمتلأ القلب بهجة] حين نشعر بالرضى على أنفسنا فيمتلأ القلب بهجة و ترتاح الروح، فهي حالة نفسية نتمنى لو أنها لن تزول لكن:

لكل شيء إذا ما تم نقصان فلا يفز بطيب العيش إنسان

أي أننا نعيش في دنيا و ليست جنّة، فهناك لحظات فرح و لحظات حزن إلى أن يرث الله الأرض و من عليها.

و الألفاظ التي عبّر بها الشاعر عن سعادته و بهجته متعددة في قصائده، حيث تصوّر لنا واقعه و الظروف التي عاشها.

يقول الشاعر:

هي بسمة ما تفارق وجه عليل هي نسمة في أهواها عقل يتيه

هي درّة في بحر تضوي بالليل هي نور بنورها نارت ماطيه

في الدنيا جنّة و ماليهاش مثيل هبّة من وهاب لا شريك ليه

شمعة تضوي دارب نمشي و السيل في دمي حبي امزجته ما نخفيه[2]

يتحدث الشاعر عن وطنه فامتزجت ألفاظه بين الفرح و الافتخار و الوصف فأبدع في التعبير و أدقّ في الوصف موظفًا هذه الكلمات (بسمة، درّة، نور، جنة، شمعة).

و يقول أيضًا فرحًا بيوم العيد:

[2] عباس محمد سلوة الانفاس مصدر سابق، ص 107

مرحبا يا خيمة بعيدك ها هو عاد شعشع نور بهاه محلاه بطلّة

عاشر عيد اليوم هل مع الميعـاد و الفرحة بضيافنا فيها تحلا

و في هذا السياق استعمل الشاعر كلمات دالة على فرحته بيوم[1] العيد، و بلمّة الأهل و الأقارب في هذا اليوم.

و يقول معبرًا عن فرحته بالاستقلال:

حررناهـا كاملـة تـل و صحـرة عمـت فرحـة مـع اشـوارع و الدوار

فالبدو و لجبال لمـدن و الدشـرة شياب و شبـاب و عجايـز و صغـار

رفرف عالي علامنا نجمـة حمـرة فجر الحريّـة اطلع ضـوى لقطـار

يا أرض المليون من عشقك نبرى و في حضنك ندفى أنت مومو لبصار[2]

جاءت الألفاظ في هذه الأبيات معبرة عن فرحة كبيرة تختلج قلب الشاعر، جراء استقلال بلده الجزائر، حيث أنه يصف فرحته و فرحة شعبه بالاستقلال وصفًا مؤثرًا يبعث في القارئ الشعور بالروح و الوطنية تتخلى أبياته نوع من المدح.

و يقول في قصيدة أخرى:

وسط أصحابي زهيت فرحان مقسر هذه ليلة في احياتي فالدنيا[3]

هنا فرحة الشاعر لا توصف فهي فرحة العمر، يوم زفافه.

[1] نفسه، ص 128

[2] مصدر سابق، ص 66

[3] نفسه، ص 84

ج/ توظيف الطبيعة:

لا يتخاصم إثنان في أنّ الطبيعة هي مصدر ملهم الشعراء، و قد تفاوتوا في توظيفها في قصائدهم فمنهم من صّور مظاهر الطبيعة و اكتفى بالنقل الحرفي لمظاهرها، و هناك من ادمجها في مشاعره، ليؤكد تعلقه بها في تقسيمها بين الصامت و المتحرك، فنقل مشاهد زاهية تعكس نفسيتهم الطرية، كما نقلوا وجهًا متجهما لها يعكس نفسيتهم الحزينة، فالطبيعة مساحة تكتنز فيها الحالة الشعورية التي يمر بها الإنسان الشاعر و المتأمل للشعر الشعبي عامّة سيلاحظ أنّ الكثير من القصائد الشعبية في مختلف أغراضها قد اغترفت من الطبيعة و هذا راجع لنفسية الشاعر المرهفة.[1]

و لقد نوّع محمد عباس في توظيفه للطبيعة بين الطبيعة الصامتة و الطبيعة الحيّة، سنوضح هذا مع ذكر أمثلة.

يقول محمد عباس:

فاضت ذي لشعـــاب و الويـــدان و اتهول ذا الغول حامـــل يامعنـــاه

كر اليابس و الخضار معاه أجر تسمع حسه جاي يصهل بان ابلاه[2]

استقى الشاعر ألفاظه من الطبيعة الصامتة حيث مجموعة من المفردات من بينها (الويدان، الخضار، اليابس) حيث لم يكن الهدف التغني بالطبيعة و حسب بل الشاعر امتزج و تفاعل و كأنه يخاطبها مثلما يخاطب الإنسان، ثمّ وضح كيف يتبدل الحال حيث وظّف عناصر الطبيعة الصاخبة و المخيفة، و جعلها تضحك و تبكي و تعاني مثلما هو حال الإنسان.

و يقول في موضع آخر:

[1] أرفيس، سعاد، موضوعية الطبيعة في الشعر الشعبي، شعراء بوسعادة، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، ص 172.

[2] عباس محمد مصدر سابق، ص 119.

الله أكبر عاشت بلادي حرّة في لجبال و فسهول و فالبحار

لمراسم و الواد لينا و الشجرة و اسماها عنوان تلفت لنظـار[3]

استقى الشاعر ألفاظه هذه من الطبيعة الجامدة التي جعلته يصف الجزائر أدق الوصف و يفتخر بها و بالخيرات التي تزخر بها.

و هناك ألفاظ أخرى موحية على توظيف الشاعر الطبيعة نستعرضها في الأبيات الموالية بوضع خط تحت كل لفظة بتمييزها في المعجم اللفظي للشاعر:

فوق الخيل تصيبني عند فراسين فالسدرية نبان نضوي و منور

يقول أيضا:

سكنتنا خيمـة اتحفناهـــا بالــزر تزهى عينك كي اطل على لجبــال

خبز القمح مع الحليب معاه تمر لحم خروف و كل شرح فوق اجبال

و يقول أيضًا في قصيدة أخرى:

يا نجمة هذا اسمك و لا معناه و لا شمس بنورها دافـي و قـــاد

و لا قمرة رافقت قيــس ليـــلاه و لا جدي غزال جلفه حس زناد[1]

نلاحظ ذكاء الشاعر في الأبيات الأخيرة حينما وظّف (الشمس، القمر، النجم، الغزال) ليعبر عن طبيعة هادئة تبعث في الروح نوعا من الراحة و السكينة، و المتأمل لهذا المقطع يستنتج أنّ الشاعر

[3] عباس محمدسلوة الانفاس ص65

[1] محمد عباس، سلوة الانفاس مرجع سابق ص 65.

استقى ألفاظه من الطبيعة الحيّة و الجامدة ليبيّن لنا مدى انسجامها مع بعض، بالإضافة إلى أنّه اختيار ألفاظا سهلة، و إيحاء قويا.

3/ المعجم الشعري:

يعبر المعجم الشعري عن حقيقة اللغة التي يكتسبها الفرد عن طريق معرفة المفردات الخاصة، التي تتوافر على تشكيل الخطاب و بنائه، فالمعجم يتجاوز المفردات و لكن لا يبلغ إلّا بها، و لا تكون المفردات إلّا بوجود المعجم، لأنّها تعدّ عيّنه منه، و على الرغم من أنه يصعب معرفة عدد الكلمات التي تكوّن معجم اللغة، إلّا أنّ عددها محدّد نسبيّا في اللغة المعينة، و هو قابل للإثراء و الازدياد و الافتقار.[2]

و نظرية المعجم الشعري للشاعر هي نوع اللغة المناسبة للشعر و الرخص المسموح بها، و بتعبير أدق هي مجموعة من الألفاظ التي تشيع قلمه و يستعملها في التعبير عن أفكاره، و التي تتسم بالتواتر المستمر بين القديم و الجديد و الثابت و المتغير من طرائق و قوالب الصياغة، مما يضع خيارات شتّى من أعراف اللسان.[1]

و ديوان سلوة الأنفاس ينبني على ألفاظ حاملة للمعاني و المشاعر و تتجلى فيها أثر شخصيته في اختيار معجمه و هذا ما سنتحدث عنه في دراستنا للألفاظ التي وظفها في مواضيعه.

أ/ **الحب**: خير ما نفتتح به هذا المجال:

قوله تعالى: (زين للناس حب الشهوات من النساء و البنين)

فإذا تكلمنا في هذا الموضوع إنّ الحب غريزة فطرية في قلب الإنسان، تسكن روحه اتجاه والديه و اخوته و حبيبته و أحبابه و لقد بدا الحب و الغزل واضحًا في شعر محمد عباس، فهو لم يتكلم عن مرأة

[2] ظاهرة أبو شعيرة، ياسر ذيب، 2018، المعجم الشعري و مصادره في شعر عبد المنعم الرفاعي، مجلة جامعة بن طلال للبحوث، مجلة علمية دورية، الأردن العدد 2، ص 398.

[1] رقاب جمال، مرجع سابق، ص 51.

معينة و يغازلها و يرسم من خلالها قصيدة عشق و الهوى بل تنوعت قصائد غزله فكان غزله عفيفا طاهرًا بعيدًا خاليا من أي مذلة، فكان مستوى غزله مترفعًا عاليا، و لا نجد في كلامه إلّا العفة و الحب الصادق، و ربما كان يحكي تجربته في الحب.

يقول محمد عباس:

عيني رامت سير ذا الريم و محلاه عدت نقرب بين عجلة و التسهاد

و ادنيت اسعات قلبي ريـــح هــواه و تودّر عقلي اقبل ما ننطق عاد

قلت اصباح الخير لافت كلش تاه محلاهـا لحظــة توقــف العــداد[2]

توجد في هذه الأبيات مفردات ينتقيها الشاعر من خلال اللحظة الأولى التي جمعته بمحبوبته (ادنيت، قلبي، تودّر، محلاها، تقرب).

كلها ألفاظ تصف لحظة اللقاء التي جمعته بها و الشعور الذي انتابه عند رؤيتها، و كأنها لحظة من زمن لا يتكرر تمنى فيها الشاعر أن يتوقف الوقت لكي تدوم تلك اللحظات.

يقول في قصيدة أخرى مغازلا محبوبته:

فـي عينيــك انسيـت وينــاه أنايــا و في رمشتهم شفت لهب متخالـي

في عينيــك اسهيت تلفــت الآيــة و فــي لغة لهداب فســرت اهبالــي

في عينيك ارويت داويت اضمايا و في ضحكتهم تهت فالبر الخالـي

في عينيك ابريت و لقيت ادوايــا و في عنيك ابركت من ثقل احمالي[1]

[2] محمد عباس، مصدر سابق، ص 69.

[1] مصدر سابق، ص 91.

يتضح في هذه الأبيات أن الشاعر يتغزل بمحبوبته واصفًا عينيها و الأثر الذي تركته في قلبه فيتحدث متغزلا بها و بجمال عيونها.

ب/ الوطن:

حب الوطن من الإيمان، فمن الطبيعي أنّ الوطن هو الحجر الذي يعيش فيه الإنسان و الملجأ الذي يأوي عليه، و الكتف الذي يستند عليه، فهو أساس الانتماء، و فطرة إنسانية تولد مع الفرد منذ ولادته فالوطن منبع العواطف و الأحاسيس لدى الشاعر الشعبي.

يقول محمد عباس مفتخرًا بوطنه:

هي قمة شامخة من جيل الجيل هي عزة و عز حاضر و الماضيه

هي نبع عيون تروي ضيم مقيل هـي نهر الحب عاشقهـا تسبيـه

هي بسمة ما تفارق وجه عليـل هـي نسمـة في اهواها عقل يتيـه

هي درّة في بحر تضوي بالليـل هـي نور بنورهـا نـارت ماطيـه[2]

يوضح لنا الشاعر هنا و كغيره من الشعراء افتخاره بوطنه و وطنيته و يصفها بأغلى ما في الوجود.

إلى أن يقول احتفالا بالنصر:

حرّة عاشت ما رضاتش ذل اذليل تشهد ثورتنـا السايـل و نوريـه

فجر الحريّة اطلع و خر ذا الليـل رفرف عالي علامها زهى غاشيه

يا سايل عنّا انظر لا قال و قيـل انجـازات تحققت منـا و لهيـه[1]

[2] نفسه، ص 61.

[1] مصدر سابق، ص 106.

تظهر هنا حماسة الشاعر باحتفال الجزائر بالنصر و فرحته باستلام الحرية، و وظف كلمة "رفرف عالي علامها" يوجهنا إلى دلالة الألوان الثلاثة التي يحملها العلم الجزائري، فلكل لون رمز خاص فالأبيض يرمز للسلام، و الأحمر إلى دماء الشهداء أما الأخضر فرمزه الأمل و المستقبل.

و يقول أيضا في نفس القصيدة:

سال هواها و شمسها و جبال و خيل سال العربي و سال لطفتي ثاروليه

سال اللي كانوا هنا و لا عميل سال الحلف و سال لمراسم تكفيه

سال الصحرة و خيرها نفط براميل سال التل اجنايحه وفاكى فيه

سال الجامعات تعطيك التفصيل و مدارس في كل قرية جابت ايه

قوتنا في جيشنا بيه بواسيل بر و بحر و جودها كلش حاميه[2]

يحاول هنا محمد عباس أن يبيّن لنا مدى الإعجاب الكبير الذي في ذاته اتجاه وطنه، كما أنه يفتخر بوطنه و بخيراتها و تاريخها و ثوارها الذين ضحوا بحياتهم فداء الوطن و الشاعر بيّن مدى حبه للوطن بل يراها يمثل الروح التي تعانقه و أنّ الوطن هو رمز الكرامة.

ج/ الحرب:

من خلال التجربة الشعرية التي قام بها محمد عباس عن الحرب يصفها و كأنها مكسب للأدب و الشعر، فمن خلال قصائده يبيّن لنا غيرته على العروبة و يبرز لمن خلالها انتمائه القومي و الوطني اتجاه قضية الجزائر و القضايا العربية الأخرى.

يقول الشاعر:

[2] عباس محمد سلوة الانفاس ص 107.

ابكـي يـا تـــاريخ بالدمـــع القـــداح و احكي عن غزة الحرّة مهد الأبطال

و ابكي ذل و عار لعرب شاو اصباح و احكي بالتفصيل في قتل الأطفال

و اكتب يـا تـــاريخ بالدم اللي ســـاح دم احرايـــر ظـــاهرة مدت بمثـــال

يظهر في هذا المقطع حالة الانكسار و الهزيمة لدى الشاعر من الوضع[1] الذي تعيشه غزة و حجم معاناة الشعب الفلسطيني من نساء و رجال و حتى الأطفال و كأنّ الشاعر يعيش حالة نفسية حزينة نتيجة تضامنه مع قضيّة فلسطين و الحال الذي آلت إليه.

و يقول أيضًا في نفس القصيدة:

وين النخوة يا عرب رانـــي نـــواح كمشة ما ليهود دارت فيكم حـــال

وين الحرمة يا عرب عـافت لمراح وين اللي سمعو و شافو ذي لهوال

غزة تبكي ذلنا كي بـــان و فـــاح و تنـــادي غيثو أولادي ذا محـــال[2]

تجسد هذه الأبيات صورة الشاعر و كأنه منفعل و غاضب و هو يخاطب العرب و يناشدهم لمساندة غزة و الوقوف بجانبها ضد الكيان الصهيوني و قد استعمل مفردات تصب في حقل الاستغاثة (وين النخوة، وين الحرمة، تنادي، غيثو) و جاء الاعتراف من فلسطين بتقصير العرب و ضياع حرية فلسطين فهم جزء من واقعهم المؤلم لأنهم لم يحركوا ساكنا للتضامن معهم.

يقول:

في لجبال و فالمدن و لا القـــرى ما يسكت بارود ظلمة و نهار

[1] محمد عباس سلوة الانفاس مرجع سابق ص 46.

[2] نفسه، ص 66.

ما نخشوش سلاحهم مهما يصرى قوتنا و ايمانـــا نسل لعمـــار

لا دبابة نهـــاب لا جيش بكثـــرة لا طيارة لا السلك و لا اسوار

جبهة وحدة و حبها فالدم اجـــرى كيللي راهم فاجبل و لا تجـار

يصف الشاعر هنا الوضع الذي عاشته الجزائر وقت اندلاع ثورة أوّل نوفمبر و معاناة الشعب في تصدي الاستعمار الفرنسي بكل ما يملك من قوة، كما تحدث أيضًا عن انسجام الشعب مع الجبهة و وقوفهم مع بعض كيد واحدة ضد العدو إلى آخر لحظة من الحرب حتى أخذوا استقلالهم.

نستنتج أنّ الحرب قد شغلت جزءًا مهما في ديوان الشاعر محمد عباس، و بينت مدى تأثره بقضية وطنه و قضية فلسطين ايضا.

الفصل الثاني

تجليات الصورة الشعرية في ديوان سلوة الأنفاس

- مفهوم الصورة الشعرية.
- أنماط الصورة الشعرية في ديوان سلوة الأنفاس.
- مصادر الصورة و روافدها في شعر محمد عباس

مفهوم الصورة الشعرية عند القدماء و المحدثين:

الصورة الشعرية ليست شيئًا جديدا في عالمي الأدب و نقده فالشعر منذ بدايته قائم عليها و لم يستغن عنها بعد، فلقد اختلف النقاد في تعريفهم للصورة الشعرية و تعددت الآراء و وجهات النظر فيها بين القدماء و المحدثين.

أ/ الصورة الشعرية عند النقاد القدماء:

يجمع الباحثون و المتخصصون في حقل الأدب و النقد لاسيما في العصر الحديث على أنّ أهم ما يميّز الشعر عن بقية الفنون عنصران اثنان الموسيقى و الصورة، بل لقد ذهب معظمهم إلى أنّ الشعر في جوهره تعبير بالصورة[1] و لعّل أقدم نص عربي قديم نصادف فيه الحديث عن الصورة هو نص الجاحظ الذي يتحدث فيه عن اللفظ و المعنى يقول: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي و البدوي و القروي إنما الشأن في إقامة الوزن، و تخير اللفظ و سهولة المخرج، و في صحة الطبع وجودة السبك، فإذ ما الشعر صناعة و ضرب من النسيج و جنس من التصوير.

فالصورة ثابتة في كل القصائد و كل قصيدة هي تجد ذاتها صورة فالاتجاهات تأتي و تذهب، و الأسلوب يتغير كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك ولكن المجاز يأتي كمبدأ للحياة في القصيدة و كمقياس رئيسي لمجد الشاعر.[2]

فالصورة ثابتة في كل القصائد و كل قصيدة هي بعد ذاتها صورة فالاتجاهات تأتي و تذهب و الأسلوب يتغير كما يتغير نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك و لكن المجاز تأتي كمبدأ للحياة في القصيدة و كمقياس رئيسي لمجد الشاعر[3] و من هنا فإنّ الصورة سمة بارزة من

---

[1] رابح محوي الصورة الشعرية في ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد شهادة الماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2008-2009م، ص 21.

[2] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق و شرح عبد السلام هارون، شركة مكتبة و مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده مصر 1995م، ط2، ج3، ص 131.

[3] جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، دار المعارف القاهرة، 1980م، ص 15، محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري دار المعارف القاهرة، ص 43.

سمات العمل الأدبي و احدى المكونات الأصلية للقصيدة و لا يخلو عمل شعري من التصوير، و لأهميتها القصوى في العمل الشعري أولاها النقاد قديمًا و حديثا عناية كبيرة، لعلّ أوّل من لفت النظر إليها و طرح فكرتها على بساط البحث و فجر العناية بها في تاريخ النقد العربي الجاحظ عندما قال "فإنما الشعر صناعة و ضرب من النسيج و جنس من التصوير.[1]

كما تتناول أيضًا بعض النقاد العرب مفهوم الصورة نجد ابن طباطبا العلوي يقول "كل ما وافق هواء النفس، و تقلق ما يخالفه و لها أجواء تتصرف بها، فإذا أوردت عليها في حالة من حالتها ما يرافقها اهتزت و حدثت لها أريحية و طرت و إذا أورد عليها ما يخالفها قلقت و استوحشت.[2]

و أشار أبو هلال العسكري أنّ إلى الصورة في معرض حديثه عن البلاغة يقول: "البلاغة كل ما تبلغ المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه مع صورة مقبولة و معرض حسن، و إنّما جعلنا حسن المعرض و قبول الصورة شرطا في البلاغة لأنّ الكلام إذا كانت عبارته رثّة و معرضة خلقا لم يسمّ بليغًا، و إن كان مفهوم المعنى مكشوف المعنى[3] و رغم تأكيد العسكري على دور الصورة في تجميل المعنى أو تهجينه مهما كانت قيمته نجد ذاته فإنه لم يشرح لنا كيف يمكن أن تكون الصورة مقبولة و لا العبارة مستحسنة و إنّما اكتفى بالوصف المحتمل دون تفصيل أو تعليل.[4]

أما إذا ذهبنا إلى حازم القرطاجي نجده يتجاوز قاعدة القدماء في هذا المضمار و ذلك بإفادته من الفكر الفلسفي مثل فلسفة ابن خلدون و ابن رشدا فانصب اهتمامه على كيفية تشكيل الصورة و انتظامها[5]، و كذلك ورد ذكرها عن ابن سلام الجمحي عن الصورة هي ميدان العمل تظهر فيها مقدرة الشاعر ففيها يبرز تمكنها من الصيغة و الشعر، سائر الفنون و الصناعات فقطعة الأثاث أنيقة بما فيها من صنعة تتمثل في الصورة و ليست أنيقة [بما فيها من صنعة تتمثل في الصورة] و بما هي قطعة من

---

[1] الجاحظ، الحيوان، مرجع سابق، ص 557.

[2] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجزي، محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، 1956م، ص 81.

[3] ابو هلال الحسين، بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة و الشعر تحقيق على محمد البخاري، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار أحياء الكتب العربية 1371هـ، 1952م، ط1، ص

[4] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 11.

[5] حازم القرطاجي، مناهج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب الخوجة بيروت، دار المغرب الإسلامي، ط1، سنة 1981م، ص 18-19

خشب لأنّ الخشب وحده لا يعطي شيئًا و الصورة هي التي تجعله كل شيء فإذا كانت التجارة صناعة لها أصولها و ثقافتها الأزمة لكل من يريد أن يخرج من الخشب صورًا جميلة[1] أما عبد القادر الرباعي فيقول أنّ الصورة لا تعني عندي ذلك التركيب المفرد الذي يمثله تشبيه أو كناية أو استعارة فقط و لكنها أيضًا ذلك البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة من الصور المفردة بعلاقتها المتعددة حتى تصير متشابك الحلقات و الأجزاء بخيوط دقيقة مضمونة بعضها إلى بعض في شكل اصلاحات على تسميته بالقصيدة.[2]

يتضح من خلال اختلاف النقاد في تعريفهم للصورة الشعرية و صعوبة الوصول إلى تعريف إلى تعريفا واحد شامل للصورة، بالرغم من أنّ كل ناقد قد استفاد من ناقد آخر، و هنا تكمن جمالية الصورة الشعرية.

II/ الصورة الشعرية عند المحدثين (النقاد):

و انتقالا من القديم إلى الحديث يجب أن نقف على مفهوم واضح للصورة الفنية و ابتداء ليس هناك مفر من الاعتراف بصعوبة الموقف لكثرة ما قيل في هذا الموضوع، إلا أن النقاد لم يتوقفوا عن محولاتهم في ابداء آرائهم، حيث نجد في هذا الشرح مصطفى ناصف الذي يرى أنّ الصورة ترادف الاستعمال الاستعاري، فهو يقول: تستعمل كلمة صورة عادة لدلالة على كل ما له صلّة بالتعبير الحسي و تطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمة، إنّ لفظ الاستعارة إذا حسن إدراكه قد يكون أهدى من اللفظ الصورة، و أنّ الصورة إذا جاز الحديث المفرد عنها لن تستقل بحال ما عن الإدراك الاستعاري[3]، و يرى د. جابر عصفور أنّ الصورة هي آدة مميزة للتعبير عن المعاني إذ يقول هي وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدام أو كيفية تشكيلها عن مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر و يوجه مسار قصيدته إما جانب النفع المباشر، أو جانب المتعة الشكلية، فالصورة من هذا المتطور وسيلة

[1] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، شرح و تعليق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة، ج1، ط2، 1990م، ص 13.
[2] عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية و التطبيق، الرياض السعودية، دار العلوم، ط1، 1984م، ص 10.
[3] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، سنة 1953م، ص 03.

تخدم المعنى الذي يحكم و يوجه عمل الشاعر و هي مهما اكتسبت طابع الخصوصية و التمييز إلا أنها لن تتميز من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير من طريقة عرضه و كيفية تقديمه و هذا معناه أنّ الصورة خادمة المعنى.[1]

أما إذا انتقلنا إلى عبد الملك مزنا من فهو ينحو منحى مصطفى ناصف حيث يرفض أن تقيّد الصرة بأشكالها البلاغية القديمة و لا تهدف إلى التقرير، و إنّما هي خلق جديد للمعاني يتزاوج فيها الفكر بالسعور أنّها في نظره، رسم عبقري بفكره مضخمة بالعاطفة داخل نفس الفنان المبتكر، و لا يفترض في الصورة إلّا الابتكار، فمن صفاتها الأساسية أنها خلق جديد.[2]

أما بالنسبة للعقاد فقد كان له دور آخر في تحديد مفهوم الصورة الشعرية يقول "أنّ الصورة الشعرية عند الشاعر تتجلى في قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع في الحس و الشعور و الخيال أو هي قدرته على التصوير المطبوع لأنّ هذا الحقيقة هو فن التصوير كما يتاح لأنبغ المصورين.[3]

و بما أنّ الصورة فن من الفنون التي يمكن للفنان فقط التعامل معها، أرجعها العقاد إلى قدرة الشاعر في نقل الأشكال كما وقعت في الشعر و الخيال و الحس في نفس الوقت كما أنّ هناك من ربط مفهوم الصورة الشعرية بالشكل كالدكتور علي البطل الذي يقول: "الصورة تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها".[4]

كما أنّ هناك من نظر إليها بأنها تشكيلات عقليا يقول الرباعي "أنّ الصورة في المفهوم الفني أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهب، شريطة أن تكون الهيئة معبرة و موحية في آن واحد، و لكن هذا المفهوم العام للصورة أما المجال التفصيلي له فيجعل الصورة تركيبية عقلية".[5]

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، القاهرة، مصر، دار الثقافة للطباعة و النشر سنة 1984م، ص 321.

[2] عبد الملك مرتاض، مجلة أمال عدد 55، 2006م، ص57.

[3] العقاد، حياته من شعره منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1984م، العدد 207.

[4] علي البطل، الصورة في الشعر العربي، بيروت لبنان، دار الأندلس، ط3، سنة 1983م، ص 36.

[5] عبد القادر الرباعي، الصورة في النقد الأوربي، مجلة المعرفة، العدد 464، سنة 1989م، ص 32.

في حين هناك من ربط الصورة بالوجدان كالدكتور عز الدين اسماعيل الذي يقول: "الصورة تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[1]، أما بالنسبة للناقد عبد القادر القط فقد تحدث عنها بأنها الشكل الذي تتخذه الألفاظ العبارات و بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياتي خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة و امكانياتها في الدلالة و التركيب و الايقاع و الحقيقة و المجاز و الترادف و التضاد و المقابلة و الجناس و غيرها من وسائل التعبير الفني.[2]

3- أنماط الصورة الشعرية في ديوان – سلوة الأنفاس – :

تعتبر الصورة الشعرية مصطلح جديد يحتوى على دلالات مختلفة و ترابطات متشابكة فهي الجوهر الثابتُ دائما، متعدد المفاهيم و هي ترتبط كثيرًا بعناصر الابداع، فهي تجسد الحس الداخلي لأفكار الشاعر المجردة، و يعتبر الخيال من أهم العناصر التي تنتجها الصورة.

و قد اعتمد الشعراء الشعبيين في عملية التصوير على الصور البيانية كوسيلة لتبليغ الفكرة و ايصال المعنى و احداث المتعة الفنية، و ترجع هذه الأهمية في عملية الابداع إلى عنصر الخيال و ما ينتجه من صور، فعند عرضهم هذه الصورة فإنهم يعرضون عواطفهم ضمنها و يلعب الخيال دورًا كبيرًا في عملية التصوير فهو يكسر الحاجز الذي يبدو عميًا على العقل و المادة، فيجعل الخارجي داخليا و الداخلي خارجيا، يجعل من الطبيعة فكرًا و يحيل الفكرة إلى الطبيعة.[3]

و تعتمد الصورة الشعرية في معظمها على الأنماط البلاغية المعروفة و المتمثلة في البيان البلاغي (الاستعارة، التشبيه، الكناية، المجاز).[4]

---

[1] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية، بيروت، لبنان، دار العودة، ط3، سنة 1981م، ص 127.

[2] عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، سنة 1978م، ص 435.

[3] فيطس، عبد القادر، مرجع سابق، ص 103.

[4] نقلا عن، جمال رقاب، بناء القصيدة في شعر ابن الخلوف، مرجع سابق، ص 69.

الصورة الاستعارية في ديوان "سلوة الأنفاس":

لغة: تعوّر و استعار: طلب العارية و استعار الشيء و استعاره منه: طلب منه أن يعيره إياه يقال: "تعوّر و استعار نحو تعّجب و استعجب، و أما العارية و الإعارة و الاستعارة فإنّ قول العرب فيها هم يتعارون العواوي.

و يقال ستعرت منه عاريةً فأعارنيها".

و استعار ثوبًا فأعاره إياه، قيل في قوله مستعار قولان: احدهما أنه استعير فأسرع العمل به مبادرة لارتجاع صاحبه إياه، و الثاني اعتورناه و تعاورناه بمعنى واحد و قيل: مستعار بمعنى متعارف أي متداول.[1]

اصطلاحًا: تعددت التعاريف حول الاستعارة و اختلف مفهومها عند البلاغيين و المفكرين فقد شغلت حيزًا كبيرًا و أصبحت محط أنظار لدى مختلف التوجهات و التخصصات ذلك أنها الركيزة الأساسية في علم البيان، و نجد من أبرز اللغويين الذين تناولوا قضية الاستعارة هو عبد القادر الجرجاني و يعود الفضل إليه في التقسيمات التي عرفتها الاستعارة في عهده. و قد عرّف الجرجاني الاستعارة بقوله "و اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أنّ يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي، معروفا، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمل الشاعر أو غيره ذلك الأصل و ينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية" مثل أن تقول رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته و قوة بطشه سواء فتدع ذلك و تقول رأيت أسدًا.[2]

أما بالنسبة لما جاء به بعض النقاد القدامى و البلاغيون فهي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة، يعرفها ابن قتيبة.

"أنها اللفظ المستعمل في غير ما وضع له إذا كان المسمى به بسبب من الآخر أو كان مجارب له أو مشاكلًا"، فهي ألفاظ استعملت في غير ما وضعت له في أصل اللغة[3]، أما الجاحظ فكان تعريفه

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج2 (ع، ر، أ)، ص 927.

[2] عبد القادر الجرجاني، أسرار البلاغة قرأه و علق عليه محمود محمد ساكر، دار مدني، جدي، د ط، د ت، ص 30.

[3] الدينوري، ابن قتيبة، تأويل مشكل الفرءان، ت ح السيد أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، ص 135.

للاستعارة أنها تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه[1]، و كان هناك تعريف آخر عند ابن المعتز فنجدها أقسام البديع الرئيسية (الاستعارة، التجنيس، المطابقة رد اعجاز الكلام، المذهب الكلامي)، و هي في قوله "إنها استعارة الكلمة بشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها.[2]

كما كان لعلي الكندي تعامل مع الاستعارة و وجه لها تعريفًا خاصًا حيث يقول بأنها لم تعد العلاقة التي تقيمها علاقة تشابه أو تمثيل و إنما علاقة تفاعلية يفقد كل طرف فيها شيئًا من خصائصه.[3]

يتبين مما سبق أنّ الاستعارة هي أحد أعمدة الكلام، و سيدة الفنون جميعا يقول جابر عصفور. عليها المول في التوسع و التصرف، و بها يتوصل إلى تزيين اللفظ و تحسين النظم و النشر.[4]

كما كان لعليّ الكندي تعامل مع الاستعارة و وجه لها تعريفا خاصًا حيث يقول بأنّها لم تعد العلاقة التي تقيمها علاقة تشابه أو تمثيل و إنما علاقة تفاعيلية يفقد كل طرف فيها شيئًا من خصائصه و مكوناته الأساسية.

و الاستعارة جديرة بما أولاها النقاد من اهتمام، فلقد جعلوها جوهر الشعر و أساسه و روحه، لأنها تجدد المعنى و يجعل منه معنى مبتكرًا و قد وردت الاستعارة بنوعيها في شعر محمد عباس و كان استخدامه لها عفويا غير متكلف و غير مصطنع فقد لعبت مخيلة الشاعر دورًا كبيرًا في انتاج صور كهذه.[5]

و من أمثلة في شعر محمد عباس:

---

[1] الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان و التبيين، مصدر سابق، ص 67.

[2] ابن المعتز، عبد الله البديع، ت ح اغناطيو ساكر اتشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط3، 1982م، ص 02.

[3] علي الكندي الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص 27.

[4] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م، ص 324.

[5] علي الكندي الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص 27.

الاستعارة التصريحية:

حيث شبه الشاعر بلده (الجزائر) بالشمعة فذكر المشبه به (الشمعة) و حذف المشبه (الجزائر الحبيبة).

شمعة تضوي دراب نمشي و السبيل في دمي حبي امزجته ما نخفيه[1]

و قوله أيضا:

هي دّرة في بحـــر تضـــوي بالليـــل هي نور بنورها نارت مـــا طيـــه[2]

شبه الشاعر البلد بالدّرة، ذكر المشبه به (الدّرة) و حذف المشبه (البلد) على سبيل الاستعارة التصريحية.

الاستعارة المكنية:

يقول محمد عباس:

رد عليه الفيكسي يا ذا اللعين ماني كيفك كي المرض الي تنشر

شبه الشاعر الهاتف الثابت بالإنسان فحذف المشبه به (الإنسان) و أبقى على أحد لوازمه (رد عليّا) على سبيل الاستعارة المكنية.

و في قول آخر:

يا نجمة هذا اسمك و لا معناه و لا شمس بنورها دافي رقاد[3]

[1] عباس محمد، الديوان سلوة الأنفاس، ص105

[2] مرجع السابق، ص106

[3] عباس محمد، سلوة الانفاس ص15

شبه الشاعر (الفتاة (المحبوبة) بالنجمة، فحذف المشبه به (الفتاة) و أبقى على قرينه من قرائنه (و لا معناه).

كما شبه أيضا الفتاة (المحبوبة) بالشمس فحذف المشبه به (الفتاة) و أبقى على أحد قرائنه (النور).

كي تنظر ملائكة الرحمة تعبد تنزل راحة و لوجع يعطوك ادواه

شبه الشاعر الإنسان (بالملائكة) فحذف المشبه به (الإنسان) و أبقى على أحد لوازمه (رحمة تعبد).

رد عليه البورتابل يا مسكين كي صنعوني امخاخ دمغتها تحفر

شبه الشاعر الهاتف النقال بالإنسان فحذف المشبه به (الإنسان) و أبقى على أحد قرائنه (رد عليا) على سبيل الاستعارة المكنية.

نستنتج مما سبق أنّ الاستعارة قمة الفن البياني و جوهر الصورة الرائعة و العنصر الأصيل في الإعجاز و الوسيلة الأولى، التي يحلق بها الشعراء و أولو الذوق الرفيع إلى سماوات من الإبداع بالاستعارة ينقلب المعقول إلى محسوسًا تكاد تلمسه اليد و تبصره العين، و يشمه الأنف و بالاستعارة تتكلم الجمادات و تتنفس الأحجار، و تسري فيها الحياة.[1]

إذن و بعد تحليلنا الذي اقتصرناه على بعض الاستعارات في الديوان الذي احتوى العديد منها، نقول بأنها لم تستعصي على الشاعر بل شعّ سناها في ثنايا الديوان و قد تميزت.

غلبة الاستعارة المكنية التي تقوم على حذف المشبه به، و ترك قرينة عقلية و لفظية دالّة عليه.

كما تقوم الاستعارة عند محمد عباس على انسية الأشياء و الخواطر و تشخيصها و تجسيمها.

من خلال استعارات الديوان الكثيفة ورودًا، استطاع الشاعر الكشف عن كوامن نفسه و خلجاتها و بلوة تجربته الشعرية.[2]

[1] مساعدة، نوال، البنية الفنية للشعر الملحون في منطقة سيدي عامر، رسالة ماجستير، جامعة المسيلة، 2009-2010م، ص 77.

[2] رقاب، جمال، مرجع سابق، ص 76.

الصورة الكنائية:

لغة: أن تتكلم بشيء و تريد غيره، و كنّى عن الأمر بغيره يُكني كناية يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه.[1]

اصطلاحًا: يعرفها قدامة ابن جعفر بأنها الأرداف أي أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدّال على ذلك، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه و تابع له فإذا دّل على التابع ابانا عن المتبوع[2] كما عرّفها عبد القاهر الجرجاني بأنّها: أن يريد المتكلم اثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، و لكن يجيء إلى معنى هو تاليه و ردفه في الوجود فيومئ به إليه و يجعله دليلا عليه.[3]

و يعرفها أبي هلال العسكري أنها الارداف و هو أن يريد المتكلم الدلالة على معنى، فيترك اللفظ الدّال عليه الخاص به، و يأتي بلفظ هو ردفه، و تابع له فيجعله عبارة عن المعنى الذي أراده و في تعريف آخر له.

و هو أن يكنّى عن الشيء و يعرض به و لا يصّرح على حسب ما عملوا باللحن و التورية عن الشيء...[1]

و الصورة الكنائية كذلك تُجسد المعنى و تقربه لنا، و تسلط الأضواء عليه، ليزداد وضوحًا، و ترسيخًا في الأذهان و لم تخلو قصائد محمد عباس من الصور الكنائية، بل وردت كثيرة موحية و مؤثرة.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص 168.

[2] ابن جعفر قدامة، نقد الشعر، مصدر سابق، ص 57.

[3] الجرجاني، عبد القادر، دلائل الاعجاز، مصدر سابق، ص 431.

[4] العسكري ابو هلال حتاب الصناعتين ص385

نذكر هنا بعض الكنايات الواردة في الديوان:

وين مراسم شاهدة كي كنت حذاك واش يطفي نار قلبي زاد اضماه[1]

هذا البيت هو كناية عن الشوق للمحبوبة

ريح غرامك صاقني و القلب كواه عدمني سهم العيون ارجحت رماد [2]

كناية عن الحب و العذاب الذي يعاني منه الشاعر.

كسبوني حكام و لا الشبعانين كي تدخل و تشوفني تبقى تنظر [3]

كناية عن الغنا و الثراء.

نستنتج أنّ التعبير الذي يمثّل الكناية نجد ذاته تعبيرًا بليغًا يفوق التعبير المباشر، لأنه يحتفظ بقيمته خاصة ناتجة عن تمتعه بخصوصيات مميزة فبخلاف الأوجه البلاغية الأخرى يكون سر الكناية و جمالها في اتخاذ المعنى (المكنّى عنه).

[1] عباس محمد سلوة الانفاس ص 88

[2] نفسه ص68

[3] نفسه ص15

مختفيا وراء صورة لا نصل إليها إلّا من خلالها، فيستتر و يتوارى داخل صدفة يصعب الكشف عنه إلّا بشقها، و هذا يجعل الكناية مظهرًا حسنًا من مظاهر الفن البديع، و هذا ما درج عليه الشاعر محمد عباس.[1]

الصورة التشبيهية:

لغة: التمثيل، يقال: هذا شبه هذا و مثيله، و شبهت الشيء بالشيء أقمته مقامه لما بينهما من الصفة المشتركة.

اصطلاحًا: الحاق أمر (المشبه) بأمر المشبه به في معنى مشترك وجه الشبه بآداة الكاف و كأنّ و ما معناهما، لغرض الفائدة.[2]

يعرف ابن طباطبا العلوي التشبيه بأنه يقوم على الاعتدال و هو مطابقة المشبه للمشبه به صورة و معنى، فالصورة التشبيهية جزء لا يتجزأ من القصيدة حسنه بحسنها، و قبحه بقبحها فهو بذلك يدعو إلى ضرورة المطابقة بين ركني التشبيه.[3]

أما ابن رشيق القيرواني فهو يعرف التشبيه بأنه "صفة الشيء بما قاربه و شاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه الا ترى أنّ قولهم: (خد كالورد) إنّما أردوا حمرة أوراق الورد و طراوتها لاما سوى ذلك من صفرة وسطه و خضرة كمائه... فوقوع التشبيه إنّما هو أبدًا على الأعراض لا على الجواهر.[1]

[1] رقاب جمال، بناء القصيدة في شعر ابن الخلوف، ص 92.
[2] مساعدة نوال، مرجع سابق، ص 77.
[3] جمال رقاب، مرجع سابق، ص 77.
[4] القيرواني، ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 286.

و للتشبيه أنوع منها: التشبيه العادي، و التشبيه البليغ و هو أقوى الأنواع و التشبيه الضمني (يفهم من ضمن الكلام و سياق القول) و التشبيه التمثيلي (وجه الشبه فيه مأخوذ من متعدد).[2]

و من الأمثلة في شعر محمد عباس:

رد عليه الفيكسي يا ذا اللعين ماني كيفك كي المرض اللي تنشر

شبه الشاعر في عجز البيت الهاتف الثابت (مشبه) بالمرض (مشبه به) و ذكر آداة الشبه (كي) أما وجه الشبه فقد جاء من متعدد فالمرض أحيانا ينتشر في جميع أنحاء الجسد.

مثال 2: يقول الشاعر:

مترنكل ما نهول اللي نعسانين ماني كيفك كي الجرو تبات تهر

شبه الهاتف الثابت (مشبه) بالكلب (مشبه به) و ذكر آداة الشبه (كي).

مثال 3:

وين احرار شامخة كيما لجبال ديما تلقاها تضوي كي مصباح

شبه الشاعر في هذا البيت (لحرار) المشبه (الجبال) مشبه به، و ذكر آداة الشبه (كيما) أما وجه الشبه فتمثل في قيمة لحرار و شموخها فشبهها بالجبال التي يصعب صعودها.

مثال 4:

مسرور و ساهي و مل من التمداد و العينين بقاو كي بير انزح ماه

شبه الشاعر في عجز هذا البيت العينين (المشبه) البير (المشبه به) و ذكر آداة الشبه (كي).

[2] مساعدة نوال، البنية الايقاعية للشعر الملحون ص 77.

مثال 5:

لاخر ربي ناوله صحة لبعير تايك بيها ما درى واش وراها

شبه الشاعر الصحة (المشبه) لبعير(المشبه به) تشبيه بليغ.

التشبيه يزيد المعنى وضوحًا و يكسبه تأكيدًا، و لهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب و العجم عليه، و لم يستغن أحد منهم عنه، و قد جاء عن القدماء و أهل الجاهلية، و من كل جيل ما يستدل به على شرفه و فضله و موقعه من البلاغة بكل لسان.[1]

مصادر الصورة الشعرية و روافدها في الديوان:

يمكننا القول أنّ الشاعر محمد عباس قد استقى صوره الشعرية من منابع مختلفة فقد أخذ من الطبيعة و منابعها و الدين و أوامره و نواهيه و التراث و العادات و التقاليد فإذا به ينوع صوره و يزكيها حسب تنوع مصادره و روافده.

1- المصدر الديني:

لا يكاد يختلف اثنان حول أهمية الدين للإنسان.[2]

لقوله تعالى: (قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ ﴿٥٦﴾﴾ الذاريات: 56

حيث استقى الشاعر محمد عباس صوره من الدين الذي يبعث في الروح نوعًا من الراحة الطمأنينة هذا ما جعله يتخذ القرءان الكريم و السنّة النبوية مصدرًا، فقد استحضر النص القرءاني لفظا و معنى في قول الشاعر محمد عباس في قصيدته الوالدين:

نطفة كنت وصانها ربي و عجل من مضغة وليت علقة في صنعه

[1] أبو هلال العسكري الصناعتين، ص 61، نقلا عن: إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر على حازم، ص 163.

[2] خوارزم خديجة، جمالية الصورة الشعرية في الشعر الشعبي الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة حمه لخضر الوادي: 2015/1014م، ص 85.

هذا البيت الشعري مأخوذ من قوله تعالى : ﴿ثُمَّ خَلَقْنَا النُّطْفَةَ عَلَقَةً فَخَلَقْنَا الْعَلَقَةَ مُضْغَةً فَخَلَقْنَا الْمُضْغَةَ عِظَامًا فَكَسَوْنَا الْعِظَامَ لَحْمًا ثُمَّ أَنشَأْنَاهُ خَلْقًا آخَرَ ۚ فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ ﴿١٤﴾﴾ [1]

كما غلب على قصائد محمد عباس أنه و في نهاية أغلب قصائده إلا و صلى على النبّي صلى الله عليه و سلم و هذا ما خلق صورة و أهمية تليق بحضرته عليه الصلاة و السلام.

2/ مصدر الطبيعة و الواقع:

تعتبر الطبيعة مصدر أساسي يلجأ إليه الشاعر في اثراء رصيده ليكون صورة قوية فهو لا يألفها من فراغ بل يستمدها من المواد الموجودة في الطبيعة، من جماد و متحرك و صامت و بما تزخر به الطبيعة من جمال، حيث قام بإسقاطها على قصائده من غزل و وصف و مدح لتعبير عن المواضيع التي قام باختيارها، و الفارئ لديوان محمد عباس يدرك أنه نوّع في استعماله للقصائد و عدّدها فتنوعت مصطلحات الطبيعة في الديوان نذكر منها: الواد، الجبل، الشمس، القمر، النجم، البحر، السحاب، السماء، الرمل، الفرسان، الطيور، الشجر....الخ.

[1] المؤمنون "14".

الفصل الثالث

تشكيل الايقاع في ديوان سلوة الأنفاس

- الايقاع و الموسيقى الشعرية.
- عناصر التشكيل الايقاعي في شعر محمد عباس

الايقاع و الموسيقى الشعرية:

مفهوم الايقاع:

لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور الميع و الميقعة كلاهما المطرقة و الايقاع مأخوذ من ايقاع اللحن و الغناء يوقع الألحان و يبينها و يقال أيضا وقع على الشيء و منه يقع وقعًا و وقوعًا سقط و وقع الشيء من يري كذلك و أوقعه غيره و وقعت من كذا و عن كذا وقعًا، و وقع المطر بالأرض و لا يقال سقط هذا قول أهل اللغة، و قد حكاه سيبويه فقال: سقط المطر مكان كذ فكان كذا.[1]

أما بالنسبة (ما ورد في قاموس المحيط وقع، يقع (بفتحها) وقوعًا: سقط و القول عليهم: وجب الواقع، وقعة الضرب بالشيء، و المكان المرتفع من الجبل و السحاب المطمع أو الرقيق كالوقع، ككتف و سرعة الانطلاق و الذهاب، و الوقعة بالحرب صدمة بعد صدمة و الايقاع ايقاع ألحان الغناء و هو يوقع الألحان بينهما.[2]

كما يعتبر الايقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعًا تبدو واضحة في الموسيقى و الشعر و النثر الفني و الرقص، كما تفوقوا أيضًا في كل الفنون المرئية فهو بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب و الفن و يستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الايقاع باتباعه طريقة من ثلاث: التكرار التعاقب أو الترابط.[3]

يقول الخوارزمي عن الايقاع أنه هو النقلة على النغم في أزمة محدودة المقادير كما وجدنا عز الدين اسماعيل يشمل جميع الفنون فهو خاصية أساسية مشتركة في كل الفنون.[4]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، مادة (و، ق، ع)، ص 260.

[2] الفيروز أبادي، قاموس المحيط، مادة وقع 210.

[3] فاطمة مختاري، محمود عبد الوهاب، في البنية الايقاعية للقصيدة العربية الحديثة، دار المعرفة، 2009م، ص 25.

[4] عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، مصر، 1974م، ص 117.

كما ذكر الايقاع عند اليونانيين و عرّف بمعنى "الرقص و دق الطبول"، يرجحه كولربدج إلى عاملين أوّلهما التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة بحيث تعمل على تشويق المتلقي و ثانيهما المفاجأة أو جنية الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة و التي تولد الدهشة لدى المتلقي.[1]

اصطلاحًا:

إنّ مفهوم الايقاع يحتوي على عدّة دلالات و تعاريف مما أدى إلى عدم وجود تعريف شامل له، و هذا الغموض لمفهوم الايقاع جعله يشترك مع عدّة فنون أخرى كالرقص و الموسيقى، و يعتبر الايقاع تتابع مقاطع الكلام و تواليها على مسافات زمنية متساوية، بالإضافة إلى أنه أجدى في التعبير عن العواطف و لاسيما إذا نطقت بالشعر فالشعر في أصله تنظيم موسيقى الكلام و نحن نستجيب للموسيقى و نتأثر بها بلا وعي في دواخلنا فإذا سمعت الأذن الشعر شعرت بالطرب الذي تشعر به حين تسمع الموسيقى و هو في حقيقة أمره ليس إلّا كلامًا موسيقيا تتأثر به القلوب.[2]

و الايقاع في مفهومه هو خاصية جوهرية في الشعر و ليس مفروضًا عليه من الخارج.[3]

كما أنّ مفهوم الايقاع اتسع من مجرد توقيع الألحان و اتفاق الأصوات و توقيعها في الغناء بشكل تنجم عنه مجموعة من أوزان النغم، إلى مدلول يشمل طريقة توزيع العناصر اللغوية (المنطوقة) في الخطاب الأدبي، ثم ليصبح العنصر الأوّلي المشترك بين جميع الفنون، و ليدل بالتالي على الطريقة التي تتوزع بها العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي و خصوصًا منها النبرات و الوقفات في المقام الأوّل، ثم الوحدات الصوتية و الصيغ التركيبية و المعجمية التي يمكن لترددها أن يغلق شعورًا بوجود ايقاع.[4]

و قد يرتبط الايقاع بظواهر طبيعية معروفة و مدروسة مثل: ايقاع القلب الذي يتعامل معه الأطباء، ايقاع التنفس الخاص بحركة الرئتين، ايقاع الأمطار و ايقاع اشارة دلالية كإشارة المرور و يستعمل الايقاع

---

[1] محمد زكي العشماوي، فلسفة الخيال، ص 162.

[2] أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط4، 2010م، ص 18.

[3] سيد البحواوي، العروض و ايقاع الشعر العربي، ص 109.

[4] ينظر: فاطمة مختاري، محمود عبد الوهاب، المرجع سابق، ص 26-27.

في المجالات الفنية و الجمالية، في الشعر و الموسيقى و حتى النثر، حيث يتكلم النقاد عن ايقاع الكلمات و الجمل و جرس الألفاظ: كما يستعمل الايقاع في الفنون التشكيلية كالرسم و النحت و في فن الرقص أيضًا و كل خاضع لتصورات الناقد و أحاسيسه و انطباعاته.[1]

فالإيقاع في ضوء ما سبق هو انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظامًا محسوس أو مدركا ظاهرًا و خفيا، يتصل بغيره من بنى النص الأساسية و الجزئية، و يعبر عنها كما يتجلى فيها، و الانتظام يعني كل علاقات التكرار و المزاوجة و المفارقة و التوازي و التداخل و التنسيق و التآلف و التجانس، مما يعطي انطباعًا بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة، مكوّنًا في احدى تلك العلاقات أو بعضها، وليس يعني أي من تلك العناصر الايقاعية في تكويناته الجزئية الصغيرة المبعثرة في النص شيئا ذا بال إذا هو لم ينتظم في بنية ايقاعية أساسية و شاملة تجمع مختلف أطرافه.[2]

1-2- الجمالية الفنية للايقاع و الموسيقى الشعرية:

إنّ الايقاع في الشعر يعتمد على عنصر الإنشاد، و قد ألزم الشاعر نفسه باتباعه لإعطاء القصيدة تأنقا مميزًا حتى يسهل تبليغه إلى المتلقي و لا ثراء جمالية هذا النوع الشعري، لأنّ العلاقة بين الشعر و الايقاع علاقة تلازمية فلا يوجد شعر بدون ايقاع، فالإيقاع سمّة أساسية و ضرورية في الشعر لعاملين اثنين، أولهما لخصوصية صوتية و ثانيهما لعامل الطبيعة من أجل الاعتماد على الانشاد المرادف للحن الذي هو أساس تقويم أوزان النصوص[3] بالإضافة إلى أنّ اختلاف آراء النقاد حول ماهية الايقاع و مدلولاته و مفاهيمه، الخطاب أي المعنى، فإنهم متفقون على أهميته و قيمته الجمالية و التعبيرية في استكانه الظاهرة الشعرية باعتباره الخاصية الأساسية في الشعر و المنظم للعملية الشعرية بما يحققه من وحدة لفوضى الأصوات المتجانسة.[4]

---

[1] مصطفى حركات، نظرية الايقاع الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى، دار الآفاق للنشر، عين البنيان، الجزائر، ص 40.

[2] الهاشمي علوي، جدلية السكون و المتحرك، مدخل إلى فلسفة بنية الايقاع في الشعر العربي، مجلة البيان، ع 290.، الكويت 1990م، ص 69، نقلا عن محمد عبد الباسط، ص 312.

[3] فيطس، عبد القادر، الشعر الملحون الديني، مطبعة بن سالم، الأغواط، ط1، 2013م، ص 108.

[4] ينظر: فاطمة مختاري، محمد عبد الوهاب، المرجع السابق، ص 31.

و قد كان لفؤاد زكرياء رأي في هذا حيث يحدد الايقاع في الموسيقى بأنه تنظيم لحركة اللحن بحيث تتناوب خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر و عنصر اطلاق هذا التوتر و تخفيفه.[1]

كما أنّ الايقاع في حدود وظيفته ليس ذلك المظهر الصوتي الفارغ الرتيب الذي يؤدي به النظم التعليمي أغراضه، و لكنه ذا وظيفة جمالية تندمج ضمن النسق العام للشعريات، أي أنّ وظيفة الايقاع ليست ثانوية في النسيج الشعري، بل هي مقوم جوهري للشعريات و لا يجوز لأي شاعر أن يدعي هذه الصفة بمعزل عن التعامل جماليا مع الايقاع.[2]

و القصيدة الشعبية أيضًا تعتمد على عنصر الموسيقى، الذي ينطوي على دلالات في الكلمة و ما تفرزه من معنى، باعتبار الكلمة تتألف من مجموعة حروف و كل حرف له صوته و وقعه الموسيقي داخل السياق الايقاعي و إن الشعر أساسه الايقاع الذي هو السمة البارزة فيه بالأخص في موازينه التي تضبط الأصوات بالاعتماد على التفعيلات، و بدونها تفقد الظاهرة الشعرية فنياتها و تقنياتها الجمالية، لأنّ الايقاع يعبر عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر[3] و لا يجب أن يوهم بوصف الايقاع على أنه مجرد وسيلة إطراب أو استجابة لحاجة نفسية فهو ذو قيمة خاصة من المعاني التي يوحي بها، و إذا كان الفن تعبيرًا ايحائيا عن معانٍ تفوق المعنى الظاهرة، فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التوتر و الانفعال الذي يتركز عليه الشعر ارتكازًا أساسيا في موسيقته وَ عُدَّ أَحَدُ أهم أركانها التي تنهض أولًا على الانسجام أو تأليف الأصوات، و ليس إطارًا كميًّا يقف عمله على رصف الألفاظ و ترتيبها معينا و إلّا لكان أصحاب المنظومات التعليمية أشعر الناس[4]، و موضوع الايقاع يستدعي بالضرورة الحديث عن البناء الموسيقي المرتبط أشد الارتباط بالصوت في القصيدة الشعبية، فالشاعر يعتمد على عنصر الصوت في بحث [معانيه] معانيه كما ينتج عنه نغمًا يحقق عملية التواصل بينه و بين السامع، و

---

[1] فؤاد زكرياء، التعبير و الموسيقى، مكتبة مصر، القاهرة، 1956م، ص 20، نقلا عن عبد الحميد في ايقاع شعرنا العربي و بيئته، ص 74.

[2] مرتاض عبد الملك، الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، مرجع سابق، ص 214.

[3] فيطس عبد القادر، الشعر الملحون الديني مرجع سابق، ص 108.

[4] وقاد، مسعود، البنية الايقاعية في شعر فدوى، رسالة ماجستير، إشراف: د. عبد القادر دامخي، كلية الآداب، جامعة ورقلة، 2003-2004م، ص 13.

بما أنّ القصيدة الشعبية شفاهية تعتمد على الالقاء و الانشاد، فإنّ الجانب الصوتي يلعب دورًا كبيرًا في ارسال المعاني و تدفقها و لأنّه يؤثر في الأذن و الأصوات الموسيقية هي كل صوت ترتاح إليه الأذن و تتلذذ لسماعه و تستقبله[1]، مما جعل بعض النقاد يعطي للوظيفة الايحائية للموسيقى نَحُو غامض فهم يلجؤون آخر الأمر إلى موسيقى الشعر فيروها تزيد من انتباهنا و تضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، و تجعلنا نحس بمعانيه كأنّما تمثل أمام أعيننا علميا واقعيا، هذا إلى أنها تهب الكلام مظهر العظمة و الجلالة، و تجعله مصقولا مهذبا تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه، و كل ذلك مما يثير منا الرغبة في قراءته و انشاده و ترديد هذا الانشاد مرارًا و تكرارًا.[2]

1-3- الموسيقى و الشعر .... الشعر و الغناء:

يمكننا القول أنّ الموسيقى هي منبع سحر، و سرّ جمال الشعر و مظهر تميزه عن سائر فنون القول فهي أوّل ما يطرق الأسماع فتشدها، و تتسلل إلى القلوب فتأسرها زمنًا طويلا[3] و ذلك من خلال ألحانه كلامه و أنغامه و ليس هذا بل من خلال انتقاء الألفاظ الموسيقية أيضًا، التي تكون له منظومة نغمية تتميز بانسجام و توافق، تعبر عن الأحاسيس الدفينة و الحاجات الفطرية النفسية التي تمس عمق دخائل الإنسان، و تحمله إلى عالم التأمل و الصياغة.

و إذا كانت الموسيقى الشعر الشعبي ارتبطت بالغناء فقد عُدَّ الايقاع فيه جوهرًا ثابتا منذ القدم، و لا يمكننا فصل أيًّا منهما عن الآخر مهما كانت الحجج لأنّ هذا الارتباط انتج تفاعلًا جميلا مختلف النواحي الحياتية و شكل مخزونًا تراثيا حفل بالتنوع في أساليب الآداء.[4]

---

[1] فيطس عبد القادر، الشعر الملجون الديني مرجع سابق، ص 108.

[2] أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص14.

[3] بن يحي، محمد، قوافي الشعر العربي من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتية، مجلة كلية الآداب و اللغات و العلوم الإنسانية و الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة ع5، ص 02.

[4] نقلا عن ، فاطمة شلبي، شعر الثورة الشعبي في الجنوب الجزائري جمع و دراسة، دكتوراه، جامعة لحاج لخضر، 2016-2017م، ص 280.

أو اللغة التي يعبر بها كل منها، و لعنا نحفظ ما كنّا ندرسه في شتّى حياتنا العلمية من قبل أنّ الشعر يعبّر بالكلمة بينما الموسيقى تعبّر بالصوت في حين أنّ الرسم يعبر باللون إلى آخر تلك الأسس التعليمية، إذا كان كذلك فإنّ هناك من الفنون ما هو أقرب لصاحبه من الآخر و أشد به ارتباطا و ألصق به رحمًا، و أشبه به آداة كالشعر و الموسيقى مثلا، حيث أنّ العلاقة بينهما علاقة تاريخية، فلا نغالي إذا قلنا أنهما بدا معًا، ولدًا لأب واحد هو "التطريب" و رحم واحدة هي "السماع" فهما فنان يجمعها أكثر مما يفرق بينهما.[1]

و بالرغم من أنّ الموسيقى احدى الوسائل التي تشكل النص الشعري إلّا أنه لا يقتصر عليها لأنّ الشعر يكون بتظافر عناصر فنية متعددة فهو مكوّن من أربعة أشياء و هي اللفظ و الوزن و المعنى في الشعر عامة، يقول إبراهيم أنيس: "و الكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهًا عجيبًا و ذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتتكوّن منها جميعًا تلك السلسلة المتصلة الحلقات فقد اهتم بها الشعراء، فقبول الشعر مرهون بقوة ايقاعه و مدى تأثيره في نفوس السامعين.[2]

التشكيل الايقاعي في شعر محمد عباس:

لقد تمتع الايقاع في القصيدة العربية بأهمية كبيرة منذ أن لفت انتباه الشعراء و النقاد لأنّ الايقاع يُمَكِن ألفاظ الشعر من تجاوز عالم الوعي و الوصول إلى العالم الذي يجاوز حدود الوعي المرتبطة بالألفاظ المنثورة[3] و هذا ما يجعل للإيقاع مدلولان متداخلان هما الايقاع الخارجي و الايقاع الداخلي اللذان ينصهران أثناء صياغة التجربة الابداعية للشاعر و ما يتلوها من مستويات التلقي في أحوال و مقامات مختلفة فالقالب الوزني و القافوي و جينات الايقاع الداخلي يتخلقان في رحم المعنى أثناء ولادة النص الشعري و يتجليان أثناء التلقي[4] و تستدعي دراسة التشكيل الايقاعي التمييز بين هذين المظهرين

[1] محمد عبد الحميد في ايقاع شعرنا العربي و بيئته، ص 26.

[2] حسين علي الدخيلي، البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية في عصر صدر الإسلام، ط1، 2011م، ص 135.

[3] أدونيس، مقدمة في الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م، ص 111.

[4] جمال رقاب، بناء القصيدة في شعر ابن الخلوف القسنطيني، رسالة ماجستير، جامعة زيان عاشور الجلفة، 2014-2015م، ص 105.

للموسيقى الشعرية الايقاع الداخلي و يشمل التشكيلات المتصلة بالمستويات اللغوية و الصوتية الباطنية، أما بالنسبة للإيقاع الخارجي فهو البنية العروضية التي تأسس عليها الشعر العربي، و التي على خطاها صاغ الشعراء أشعارهم و تنحصر في الوزن و القافية، ضبطت بعلم العروض الذي هو ميزان الشعر بها يعرف صحيحه من مكسوره.[1]

و أحيانا ما يتداخل الايقاعين الداخلي مع الخارجي من أجل تشكيل التركيب البديع لكن يبقى الشعر الكامل هو ذلك الذي يحتوي على الايقاع الغني بصنفيه الاثنين، بل يشمل أيضًا العلاقة الثنائية بين الصدر و العجز و العلاقة بين البيت الشعري و لاحقه، و العلاقة العامة بين البيت الأوّل و الأبيات التي تعقبه في النص الشعري، و إنّ العلاقة الايقاعية الداخلية لا تدنو وظيفتها الجمالية عن العلاقة الايقاعية الخارجية.[2]

3-1- الايقاع الخارجي:

3-1-1- الأوزان:

لقد اهتم العرب منذ القديم بالايطار الخارجي للقصيدة اهتمامًا كبيرًا، فهذا أقدم تعريف للشعر "أنه قول موزون مقفى".[3]

و هو أعظم أركان حد الشعر و أولاها به خصوصية، و هو مشتمل على القافية و جالب لها ضرورة[4]، كما يعتبر الوزن صورة الكلام الذي نسميه شعرا، و الصورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرًا و يدرس هذه الظاهرة ليعين الناقد على التمييز بين الخطأ و الصواب، و ليعين الشاعر المبتدئ على اجادة فنه و اختصار الطريق إليه، بتعبير آخر: هي تجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة بحر الذي وزن عليه البيت و يسمى أيضًا بالتقطيع.[5]

---

[1] التبريزي الخطيب، الكافي في العروض و القوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص 15.

[2] مرتاض عبد الملك، المرجع السابق، ص 213.

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر.

[4] القيرواني، ابن رشيق، العمدة، مرجع سابق، ج1، ص 134.

[5] عبد الرحمن تيبر ماسين، العروض و ايقاع الشعر العربي، ص 5، نقلا عن: قواجلية سعاد، البنية الايقاعية في بائيات ابن حمديس الصقلي، رسالة ماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2015-2016م، ص 25.

ذلك أنّ موسيقى الشعر تنبعث من نظام وزنه و قافيته، و من اختيار ألفاظ ذات وقع خاص، يتألف بعضها من بعض في صورة صوتية معينة و الايقاع الموسيقي للوزن منشأة تكرار وحدة صوتية، قوامها توالي الحروف المتحركة و الساكنة في نظام مخصوص، تسمى هذه الوحدة الصوتية تفعيلة.[1]

و اختلفت التفعيلات و الأوزان فهناك من الدارسين من ذكر أنّ الأوزان في الشعر الشعبي تختلف عن أوزان الشعر الفصيح التابعة للخليل ابن أحمد الفراهيدي و تفعيلاته، فالشعر الملحون يصعب إخضاعه لأبحر الخليل و تفعيلاته، فيما ذهب البعض الآخر إلى ضبط أوزانه وفق بحور تمامًا، كما هو الحال في الشعر الفصيح، و هي ملحون الرجز العروبي و شبه العروبي و ملحون المتدارك و المشرقي، و ملحون البسيط البدوي و ملحون الخبي.[2]

و يتميز الشعر الشعبي (الملحون) بالنسبة إلى الوزن بنظام خاص به أي أنّ للشعر الشعبي عروض خاص به، و اجتهد بعض الباحثين الدارسين في البحث عن القواسم المشتركة بين العروض الخليلية و الأوزان الشعبية إلّا أنهم لم يتوصلوا إلى نظرية شاملة للشعر الشعبي فيما يخص الوزن و الايقاع، فارتأى بعضهم اعتماد النظام المقطعي الذي يعتمد على حساب عدد المقاطع الصوتية في كل بيت شعري و منه تتحدد الأوزان، كأن تقول وزن سباعي، وزن عشاري (10) و غيرها من الأوزان.[3]

و قبل أن نقطع نماذج شعريه في الديوان يحسن التطرق إلى أهم النماذج و النظريات التي طبقت سابقا على الشعر الشعبي الجزائري لرصد مظاهر الوزن في الديوان:

1-**النظام المقطعي**: و هو يعتمد على عدد المقاطع في البيت و توحدها في العدد بين الأبيات المختلفة في القصيدة.

[1] رقاب جمال، بناء القصيدة في شعر ابن الخلوف القسنطيني، مرجع سابق، ص 106.

[2] مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي، دار الآفاق، الجزائر، د ط، د ت، ص 58.

[3] يوسف العارفي، الشعر الشعبي في منطقة سور الغزلان، دراسة انثروغرافية، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، 2012م، ص 116.

2-**النظام النبري**: و هو نظام يقوم على عدد المقاطع المنبورة في البيت التي يتوحد عددها في أبيات مختلفة.

3-**النظام الكمي**: يقوم على الورود المنتظم للمقاطع القصيرة و الطويلة في البيت بشكل متتابع منظم، تتحدد فيه أبيات القصيدة كلها، و هنا لا يحدد الوزن فقط بعدد المقاطع فحسب، بل أيضًا بالتوزيع المنظم للمقاطع الطويلة و القصيرة في السطر الشعري.

4-**النظام النبري / الكمي**: يجمع بين النظامين النبري و الكمي فيعتمد الانتظام المتتابع للمقاطع القصيرة و الطويلة، و كذا المقاطع المنبورة و غير المنبورة (المقاطع زائدة الطول)[1].

من خلال هذه المعلومات سنقوم بتقطيع مجموعة من الأبيات لنخرج ببعض الملاحظات المتعلقة بالوزن في القصيدة الشعبية.

النموذج الأول: قصيدة الشوق.

يقول محمد عباس:

يــاما في دار الخلى تامن بلاك

يَـاْمَـاْ فِيْ دَاْرْ لخْلَىْ تَـاْمَنْ بَلَاْكْ

00// 0/0/ 0/0/00/ 0/ 0/0/

يوطي فيها اللي اعلى و الواطي راه

يُوْطَيْ فِيْهَـاْ لْلِـيْ عْلَىْ وَ لْوَاْطِيْ رَاْهْ

00/ 0/0/0/ 0/0 0/00/0/ 0/0/

[1] أحمد قنشوبة، البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية، منطقة شمال افريقيا الصحراء انموذجا، رسالة دكتوراه، جامعة العقيد لحاج لخضر، باتنة، 2007م، ص 70.

ياما زاد اشنا الخردة و الهرواك

يَـاْمَــاْ زَاْدْ شْنَـاْ لْخُرْدَةْ وَ لْهَرْوَاْكْ

00/0/0/0/0/0 0/000/ 0/0/

و اصبح مولى شي الهامل و التياه [1]

وَ صْبَحْ مُوْلَىْ شِيْ لْهَاْمِلْ وَ تْتَيَاْهْ

00//0/ 0/0/0 0/ 0/0/ 0/0 /

النموذج الثاني: قصيدة الشهيد

يقول الشاعر:

قدّر ربّي صاحب القدرة و احكم

قَدْدَرْ رَبْبِيْ صَاْحَبْ لْقُدْرَةْ وَ حْكَمْ

0/0/ 0/0/0 0/0/ 0/0/ 0/0/

و وفي اجلي اميمتي راني شهيد

وَ وْفَيْ اَجْلِيْ مِيْمْتِيْ رَاْنِيْ شَهِيْدْ

00/0/ 0/0/ 0/00/ 0/0/ 0/0/

من وحشك يا غالية صدري محجم

مَنْ وَحْشَكْ يَاْ غَاْلْيَةْ صَدْرِيْ محجم

[1] محمد عباس سلوة الانفاس ص88

0/0/0 0/0/ 0/00/ 0/ 0/0/ 0/

كي وصلك خبري أما في يوم العيد

كِيْ وَصْلَكْ خَبْرِيْ أَمَاْ فِيْ يُوْمْ لْعِيْدْ[1]

00/0 00/ 0/ 0// 0/0/ 0/0/ 0/

النموذج الثالث: قصيدة الرئاسيات

يقول محمد عباس:

قلت نجرب جاتني هذا الفكرة

قُلْتْ نْجَرَبْ جَاْتْنِيْ هَاْذَاْ لْفِكْرَةْ

0/0/0 0/0/ 0/00/ 0//0 00/

و نمركي في لكرس للرئاسيات

وَ نْمْرْكِيْ فَلْكُرْسِ لَلْرِئَاْسِيَاْتْ

00//0//0/ /0/0/ 0/0/0/

بايت ليلي طول نبني فالهدرة

بَاْيَتْ لِيْلِيْ طُوْلْ نَبْنِيْ فَلْهَدْرَةْ

0/0/0/ 0/0/ 00/ 0/0/ 0/0/

و نخمم كيفاه نجمع توقيعات

[1] محمد عباس مصدر سابق ص20

وَ نْحَمَمْ كِيْفَاْهْ نَجْمَعْ تَوْقِيْعَاْتْ[1]

00/0/0/ 0/0/ 00/0/ 0//0/

النموذج الرابع: قصيدة الحرمة

ظنيت الحرمة امالیها راحو

ظَنِيْتْ لْحُرْمَةْ مَاْلِيْهَاْ رَاْحُوْ

0/0/ 0/0/0/ 0/0/0 00//

و اكثر فالدنيا الخايب و الكذاب

وَ كْثَرْ فَالدَنْيَاْ لْخَاْيَبْ وَ لْكَذَاْبْ

00//0/ 0/0/ 0/0// 0/0/

و اردل حال الناس و البز اجياحو

وَ رْدَلْ حَاْلْ نْنَاْسْ وَ لْبَزْ جْيَاْحُوْ

0/0/0 0/0/ 00/0 00/ 0/0/

و اتشتت ميعادنا و الحال اضباب

وَ تْشَتَتْ مِيْعَاْدْنَاْ وَ لْحَاْلْ ضْبَاْبْ[2]

00/0 00/0/ 0/00/0/ 0//0/

[1] محمد عباس مصدر سابق ص23

[2] محمد عباس مصدر سابق ص33

النموذج الخامس: قصيدة عيني

عيني لا تبكيش ناكر للعشرة

عَيْنِيْ لَاْ تَبْكِيْشْ نَاْكَرْ لَلْعَشْرَةْ

0/0/0/ 0/0/ 00/0/0/ 0/0/

عفي قلبي راه معلول و مضموم

عَفِيْ قَلْبِيْ رَاْهْ مَعْلُوْلْ وَ مَضْمُوْمْ

00/0// 00/0/ 00/ 0/0/ 0//

ما شفتي دورات في جوف الثمرة

مَاْ شَفْتِيْ دَوْرَاْتْ فِيْ جَوْفْ ثْمَرَةْ

0/0/0 00/ 0/ 00/0/ 0/0/ 0/

و لا فرزتي صيلنا من صيل الروم

وَ لَاْ فَرْزَتِيْ صِيْلْنَاْ مِنْ صِيْلْ رْرُوْمْ [1]

00/0 00/ 0/ 0/00/ 0/0/0/ 0//

النموذج السادس: قصيدة السوق

يا ما شي سوق انسا شوف اقبالك

يَاْ مَاْ شِيْ سُوْقْ نْسَاْ شُوْفْ قْبَاْلَكْ

[1] محمد عباس سلوة الانفاس مصدر سابق ص33

0/0/0 00/ 0/0 00/ 0/ 0/ 0/

تلقاهم في كل جهة ملمومين

تَلْقَاْهُمْ فِيْ كُلْ جِهَةْ مَلْمُوْمِيْنْ

00/0/0/ 0// 0/ 0/ 0/0/0/

قدامك و وراك كي ظل اخيالك

قَدْ مَكْ وَ وْرَاْكْ كِيْ ظَلْ خْيَاْلَكْ

0/0/0 0/ 0/ 00/0 / 0/ 0/

وين تروح تصيب قطعة مجمولين

وِيْنْ تْرُوْحْ تْصِيْبْ قَطْعَةْ مَجْمُوْلِيْنْ [1]

00/0/0/ 0/0/ 00/0 00/0 00/

النموذج السابع: قصيدة الواد

يقول الشاعر:

كي جا أمر الله مكتوب مقدر

كِيْ جَاْ أَمْرْ لْلَهْ مَكْتُوْبْ مْقَدْدَرْ

0/0/0 00/0/ 0/00 00/ 0/ 0/

سبحان المعبود في حكمه و اقضاه

[1] نفسه ص109

سُبْحَانْ لْمَعْبُوْدْ فِيْ حُكْمُوْ وَ قْضَاْهْ

00/0/ 0/0/ 0/ 00/0/0 /0/0/

قيس عيشة نهار في شهر أكتوبر

قِيْسْ عِيْشَةْ نْهَارْ فِيْ شَهْرْ كْتُوْبَرْ

0/0/0 00/ 0/ 00/0 0/0/ 00/

لبرق يسطع و الرعد يزرم موراه

لْبَرْقْ يَسْطَعْ وَ رَعْدْ يَزْرَمْ مُوْرَاْهْ [1]

00/0/ 0/0/ 00// 0/0/ 00/0

النموذج الثامن: قصيدة شبعان بلا راس

يحسن عون اللي بحالك ما فاهم

يَحْسَنْ عُوْنْ لْلِيْ بْحَاْلَكْ مَاْ فَاْهَمْ

0/0/ 0/ 0/0/0 0/0 00/ 0/0/

ما فرز كلخات من عيدان الدوم

مَاْ فَرْزْ كَلْخَاْتْ مِنْ عِيْدَاْنْ دْدُوْمْ

00/0 00/0/ 0/ 00/0/ 0/0/ 0/

ما دور سهران يكتب و يخمم

[1] عباس محمد مصدر سابق ص 119

مَاْ دَوْرَ سَهْرَاْنْ يَكْتَبْ وَ يْخَمَمْ

0//0 / 0/0/ 00/0/ /0/ 0/

ما صنف و لا قرى علم و علوم

مَاْ صَنْنَفْ وَ لَاْ قْرَىْ عَلْمْ وْ عُلُوْمْ[1]

00// 0 00/ 0/0 0/ / 0/0/ 0/

النموذج التاسع: قصيدة "ريم الصحراء"

هذي شوفة شفتها و أنا جوال

هَذِيْ شَوْفَةْ شَفَتْهَاْ وَ أَنَاْ جَوَاْلْ

00// 0// / 0/0// 0/0/ 0//

ماهي شهر و لا أسبوع بجمعاتو

مَاْهِيْ شْهَرْ وَ لَاْ سْبُوْعْ بْجَمْعَاْتُوْ

0/0/0/0 00/0 0/ / 0/0 0/0/

عشوة عدت في حياتي عوض أجيال

عَشْوَةْ عَدَتْ فِيْ حْيَاْتِيْ عَوْضْ جْيَاْلْ

00/0 00/ //0/0 0/ 0// 0/0/

كل دقيقة بعام فالعد سواتو

[1] عباس محمد مصدر سابق ص98

كُلْ دْقِيْقَةْ بْعَامْ فَلْعَدْ سْوَاْتُوْ [1]

0/0/0 0/0/ 00/0 0/0/0 0/

النموذج العاشر: قصيدة نهر الحب

يا سايلني على النيف و عز قبيل

يَاْ سَاْيَلْنِيْ عْلَىْ لْنِيْفْ وَ عَزْ قْبِيْلْ

00/0 0/ / 00/0 0/0 0/0/0/ 0/

لازم تفهم واش يقصد كون انبيه

لَاْزَمْ تَفْهَمْ وَاْشْ يَقْصَدْ كُوْنْ نْبِيْهْ

00/0 00/ 0/0/ 00/ 0/0/ 0/0/

يا سايلني على الأصل و صيل الصيل

يَاْ سَاْيَلْنِيْ عْلَىْ لْأَصْلْ وَ صِيْلْ صِيْلْ

00/ 00/ / 00/0 0/0 0/0/0/ 0/

أصل القوة فالعقل ما ليه شبيه

أَصْلُ لْقُوَةْ فَلَعْقَلْ مَاْ لِيْهْ شْبِيْهْ[2]

00/0 00/0/ 0/0// 0//0 /0/

[1] عباس محمد مصدر سابق ص 94

[2] عباس محمد سلوة الانفاس ص105

نستنتج بعد تقطيعنا لمجموعة من الأبيات في قصائد محمد عباس بأنّ الشاعر التزم الوزن العشاري في أغلبية قصائده، أي عشر حركات في الشطر الأوّل و عشرة في الشطر الثاني نحو:

فعل فعل مفعل فعل فعل مفعل

حيث نلاحظ أنّ الشطر الأوّل من كل قصيدة يبدأ بمتحرك فساكن و كثيرًا ما ينتهي بحركة و سكونين.

كما أنّ الغالبية الكبرى من الأشطر عشارية المقطع أي أنّ عدد المقاطع في كل شطر عشرة، و هذا يساهم في شكل كبير في اقامة الوزن، و الاحساس بالإيقاع الصوتي المنسجم بين كل الأسطر.

أما المقاطع التي لم تكن عشارية بان الشاعر فيها لم يلتزم بنظام الحركات العشر، و هذا ما يسمى في القاعدة العروضية بالزحافات و العلل التي هي تغيرات تدخل على التفاعيل لتغيّر من صورتها الأصلية، كما نشير أيضا إلى وجود العديد من الأسباب و الأوتاد و الفواصل عند اجتماع الحركات و السكنات تتشكل الوحدات العروضية من الأسباب و هي على ضربين: سبب خفيف (/0) و سبب ثقيل (//) و من الفواصل نجد الفاصلة الصغرى (///0) و الكبرى (////0) و من الأوتاد نجد: وتد مجموع (//0)، و وتد مفروق (/0/)، تظهر هذه الحركات و السكنات و تختفي بالزيادة أو النقصان أما بالنسبة للحركات فثابتة لا تتغير.

و إذا نظرنا إلى القصائد التي قطعناها نجد أنّ الأوزان تنوعت بين العشاري و التساعي، و أحيانا ما نجد في القصيدة الواحدة اختلاف و تنوع بين في القصيدة الواحدة، فنجد عدد الأشطر الأولى للأبيات عشاري، و لكن الأشطر الثانية للأبيات نفسها تساعية كما هو الحال في قصيدته نهر الحب و أحيانا أخرى تكون هناك زيادة في عدد المقاطع مثلا السطر الأوّل عشاري و السطر الثاني يحتوي (11) مقطعًا، هذا طبعًا لا يعني غياب الأوزان في القصيدة، بل المهم أن تكون الأشطر متوازية في عدد المقاطع على المستوى العمودي.

كما نجد أيضًا في بعض أبيات القصائد، الشطر الأوّل تساعيا بينما الشطر الثاني لكليهما يحتوي على (7) مقاطع أو ثمانية (8) مقاطع، كما هو الحال في قصيدة الرئاسيات الذي تنوع فيه نظام المقاطع في صدر البيت الأوّل ثمانية (8) في حين تميّز العجز بالوزن العشاري، و أيضًا صدر البيت الثاني جاء عشاري إلّا أنه تغير فالعجز ليصبح تساعي، و نستنتج من هذا التغيير تنوع في المقاطع.

بالإضافة إلى ما هو موجود في قصيدة محمد عباس التي تحمل عنوان وصية الشهيد، حيث أنّ الشطر الأوّل لكلّا البيتين عشاري، بينما الشطر الثاني لكليهما يحوي تسع مقاطع حيث نلاحظ أنّ هناك توازنا بين أبيات القصيدة الواحدة على المستوى العمودي بحيث تتعامد المقاطع القصيرة مع المقاطع القصيرة و الطويلة مع الطويلة.

و هكذا نجد أنّ كل عمود هو عبارة عن خانة عروضية: تتراصف فيها المقاطع الطويلة فوق الطويلة، و الأكثر طولًا فوق الأكثر طولًا في شكل يتماشى مع القالب العروضي.[1]

كما نلاحظ من خلال تقطيعنا للأبيات أن نعد النظام العروضي للقصيدة الشعبية، نظامًا كميًا، ما دام يعطي هذه الأهمية في الوزن للجانب الكمي الزمني بحيث تأتي المقاطع الطويلة أولا الأكثر طولًا متكافئة عموديًا كما أنه يخضع لنظام العد بحيث يمكن عدّه أيضًا نظامًا مقطعي يحافظ على وحدة عدد المقاطع و الأشطر الأولى للأبيات و الأشطر الثانية، و حتى و ان اختلف عدد المقاطع في الأشطر الأولى عنها الشطر الثاني و هي حالات ليست كثيرة، لهذا فإنّ العروض في الشعر الشعبي يتفق مع النظام العروضي للشعر العربي الكلاسيكي من الناحية الكمية، بينما يختلف معه في نظام العد المقطعي.[2]

و الخلاصة التي نخرج بها من خلال النماذج المقدمة من الديوان التي تمثل شكل القصيدة الشعبية أنّ الشاعر محمد عباس قد التزم في الكثير من قصائده بنظام وزني معين و هذا ما يعكس نضجه الفكري، و يحفز الدارسين بعده على البحث هذا المجال.

---

[1] أحمد قنشوبة، البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائر، رسالة دكتوراه جامعة العقيد لحاج لخضر باتنة، 2007-2008م، ص 63.

[2] أحمد قنشوبه، المرجع السابق، ص 63.

القافية:

استعمل العرب كلمة قافية في أشعارهم و جمعها قواف و القافية آخر كل شيء، و القافية منطقة ما وراء العنف و أطلق العرب كلمة قافية في أوّل الأمر على آخر البيت كله، و لم يقف الاتساع عند هذا النطاق، بل ازداد حتى القصيدة كلها.[3]

و حدّها الخليل ابن أحمد الفراهيدي من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن.[1]

أما إبراهيم أنيس فيقول: أن القافية هيّ عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة و تكررها يكون جزءًا مهمًا من الموسيقى الشعريه، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع و يستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة و يعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن.[2]

و قد درس العروضيون القافية على اختلاف في تحديدها، و لكنهم اتفقوا على ضرورة التزامها في القصيدة، و تمكنوا من تحديد الكثير من العيوب التي تضفيها و تقلل من قيمتها الموسيقية و تأثيرها و أجمل القوافي ما اقتضاه الوزن و جاء منسجمًا مع الايقاع العام للقصيدة مطمئنًا في موضعه، فإذا كان كذلك فإنّ القارئ يحس أنّ البيت مصنوع من أجل القافية.[3]

و هنا تكمن أهمية القافية في بناء القصيدة.

---

[3] مساعدة، نوال، البنية الفنية للشعر الملحون منطقة سيدي عامر، ص 70.

[1] القيرواني، ابن رشيق العمدة، ص 151.

[2] أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص 233.

[3] بن لبقع محمد عوامل السرورة في شعر المتنبي بين رؤية بلاشير و النقد العربي، رسالة ماجستير، اشراف د. محمد خليفة كلية الآداب جامعة الجلفة، 2009/2008م، ص 11.

و للقافية أهميتها الكبرى، في القصيدة فهي مركز ثقل في البيت و العنصر البارز في ايقاعه و دلاليته و شعريته، بل انها تصبح دالًا عن الكلام الشعر أحيانا بمفردها يقول الشاعر:

اعلمه الرماية كل يــوم فلمَّا اشتد ساعده رماني

و كم علمته نظم القوافي فلما قال قافيــة هجانــي

يقول حسان ابن ثابث:

فنحكم بالقوافي من هجانا و نضرب حين تختلط الدماء

و قد قام القدماء بمعاينة القافية و اثبتوا لوازمها من أحرف و حركات (قبل الروي و بعده) و درسوا عيوبها من إيطاء و اقواء و سناد و اكفاء، فكانت حروفها الستّة ذات حظ وافر من دراستهم و هذه الحروف هي: الوصل و الخروج و الردف و التأسيس و الدخيل و الروي الذي تقوم عليه قافية القصائد، و الذي يعتبر اسماها مرتبة و أثبتها في الشعر باعتبارها الجزء الأساسي منها فجميع حروف القافية قابلة للظهور و الاختفاء إلّا الرويّ فإنه ينفرد عنها بميزة أساسية و هي أنه ضروري في الشعر التقليدي، وتنبع صرورته من أنه الصوت الذي لا تخلو من قصيدة و الذي تنسب إليه القصائد، و تنقسم القافية إلى موّحدة و متعدد فإذا تكرر في القصيدة من أوّلها إلى آخرها كانت متعددة.[1]

و ترتبط القافية في القصيدة الشعبية بنهاية الجملة فيكون الوقف في نهاية البيت دلاليا و ايقاعيا و نحويا، إذ يلزم الشاعر نفسه بأن تنتهي الجملة و معناها الجزئي مع نطقه للقافية، و بهذا يتحقق للبيت نوع من الاستقلال الصوتي و النحوي و الدلالي، و يختلف الأمر قليلا بين القافية في الشعر الفصيح و القافية في الشعر المحلون حيث نجد أنّ الشاعر الملحون يستخدم قافيتين قافية واحدة في صدر كل بيت و أخرى في العجز و التزام قافيتينا في كل قصيدة يساعد الشاعر على استخدام طريقة التسكين، ذلك أنّ استخدام حروف مختلفة قد لا يكون مناسب للنطق بالسكون، كما أنّ الجرس الموسيقي يكون أقوى

[1] جمال رقاب، بناء القصيدة في شعر ابن الخلوف، ص 113.

تأثير في السامع، كلما أعيد نفس الحرف، يضاف إلى هذا أنه كلما التزم الشاعر باستخدام قافية واحدة كان هذا دليلا على قوة موهبته الشعرية و سعة ثروته اللغوية في نظر جمهوره.[2]

أخذت قصائد محمد عباس قافيتين في القصيدة الواحدة.

نستخرج ذلك من بعض الأبيات في شعره:

مثال 1:

لا ريح الظهرة اجبرني فالخطرة

0/0/0/ 0/0/0 0/0/0 00/0/

و لا عندي ذاك المطوحل نخطر بيه

00/ 0/0/ 0/0/0/ 00/ 0/0/ 0/0

القافية الأولى في الشطر الأوّل: (0/0/) ← فطرة.

القافية الثانية في الشطر الثاني: (00/0/) ← طربية.

مثال 2:

ابكي يا تاريخ عالعز اللي راح و احكي مجد امضى و عيده للأجيال

/0/ 00/ 0/0/ 00/0/ 0/ 0/0/ 00/0/0/ 00/ / 0/0 00/ 0/0/

القافية الأولى في الشطر الأوّل هي: (00/0/) ← أجيال.

[2] مساعدة نوال، البنية الايقاعية للشعر الملحون ص 70.

القافية الثانية في الشطر الثاني هي: (00/0/) ← لي راح.

و بهذه الطريقة نتعامل مع القصائد الأخرى و استخرج قوافيها المزدوجة و يدخل في تركيب القصيدة مجموعة من الحروف هي (الروي، الوصل، الردف، الخروج، التأسيس، الدخيل) و هي موجودة في الشعر الملحون كما هو الحال في الشعر الفصيح.

1- الروي: هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة فنسب إليه.[1]

الروي في المثال (1) هو الهاء، القافية في المثال (1) مقيدة ساكنة.

الروي في المثال (2) هو اللام القافية في المثال (2) مقيدة ساكنة.

2- الوصل: هو حرف مد ينشأ عن اشباع الحركة في آخر الروي المطلق و الوصل يعتمد على أصوات يتأتى لها قوة اسماع ايقاعي و رنين يجعل النهاية قمة التركيز الايقاعي للبيت.

مثال 1:

هذي شوفة شفتها و أنا جوال ماهي شهر و لا أسبوع بجمعاتو

مثال 2:

و شا يداوي جرح قلبي يالحباب عللـي راحت مـا قدرتش ننساهـا

مثال 3:

في عينيك انسيت وينـاه أنايـا و في رمشتهم شفت لهدب متخالي

يظهر الوصل في المثال (1) في الواو المتولدة عن اشباع الحركة بعد حرف الهاء (حرف الروي) في كلمة (ننساها) الهاء: روي، الألف: وصل.

[1] مساعدة نوال مرجع سابق، ص 72.

الايقاع الداخلي:

إنّ الترابط و التداخل الموجود في الشعر بين رنين الوزن و الألفاظ الملقاة فيه، ليحقق موسيقى داخل النص، و حينما يقابل الشاعر أو القارئ، بيّن رنة الوزن و شاكليتها في اللفظ، إنّما يقابل بين النغم المجرد الكامن في الوزن و النغمات الجزئية التفصيلية، و عنصر الوزن الذي في جملة القول المسرود، و هكذا تتشكل موسيقى الشعر من ملابسة الوزن و القافية لألفاظ اللغة و بنيات الكلم و من الانسجام الحاصل بين رنين الوزن المجرّد و رنين اللفظ الملقى فيه، و مقدار ذلك كله على التكرار و التنويع بعد الوزن و القافية.[1]

و الشعر العربي في أساسه ظاهرة صوتية، بما في ذلك الشعر الملحون لأنه يؤلف ليلقى فالسماع و الإنشاد هما كيفية الآداء و التلقي و لذلك يتم تنويع عن طريق انشاد الشعر في داخل هذه الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية، و الإنشاد يقتضي الضغط على بعض المقاطع و الكلمات في ثنايا البيت، و طول الصوت في بعض الكلمات و قصره في الأخرى و علو الصوت أو انخفاضه.[2]

أ/ المحسنات البديعية:

يقول الخطيب القزويني "البديع هو علم يعرف به وجود تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة و وضوح الدلالة، أما عن ابن خلدون فيعرف المحسنات البديعية بأنها "النظر في تزيين الكلام و تحسينه بنوع من التنميق: إما بسجع يفصله أو تجنيس يشابه بين ألفاظه، أو ترجيح يقطع أوزانه أو تورية عن المعنى المقصود أو ابهام معنى أخص منه لاشتراك اللفظ بينهما أو الطباق بالتقابل بين الأضداد أو مثال ذلك.[1]

---

[1] رقاب جمال، مرجع سابق، ص 118.

[2] مصطفى عثمان، مريم الألوان البديعية (من خلال كتاب المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها للدكتور عبد الله الطيب المجذوب، رسالة دكتوراه، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان، 2009-2010م، ص 9.

[1] مرجع نفسه، ص 10.

و المحسنات البديعية تنقسم إلى قسمين محسنات لفظية و أخرى معنوية سنحاول في هذا الديوان اختيار أشهر المحسنات التي استعملها محمد عباس:

1/ الطباق: هو الجمع بين كلمتين متضادتين في المعنى.

مثال 1: (الحيلة النيّة).

عمر الحيلة ما مشات مع النية و عمر الفضّة ما تصدي حال انحاس[2]

مثال 2: (ايمنيك، شمالك)

وين ادور على ايمنيك و اشمالك لاصق حال اللي غرس في وسط الطين[3]

مثال 3: (لبداية، انهاية)

كل سفينة عندها شط و ترسى و لبداية ليها انهاية في لاجال[4]

2/ المقابلة: هي أن يؤتي بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثم يقابلهما أو يقابلها على الترتيب و المراد بالتوافق خلاف التقابل.

مثال 1:

لا فلان اعطاه ربي خير اعزيز و احرم ناس و ناس بالعلم غناها.[1]

مثال 2:

[2] عباس محمد، مصدر سابق، ص 114

[3] نفسه ص109

[4] نفسه ص 82

[1] نفسه ص121

اتحدث من كان ما يعرف لغات و اتبكلم من كان للعلم يفصل.[2]

3/ الجناس: هو تشابه الكلمتين في اللفظ و اختلافها في المعنى.

و ينقسم إلى قسمين

- **جناس ناقص**: هو اختلاف الكلمتين في عدد الحرف و الترتيب.
- **جناس تام**: هو اتخاذ اللفظتين في جميع الحروف.

مثال 1: (روحو، ارواحو) جناس ناقص

تاه التايه بين روحو و ارواحو لمن يسمع ما فهم دمعه دهراب

مثال 2: (دنية، دونية) ناقص

دنية دونية الداني فيها راس يا ما حطت شان عالي فالنسبة[3]

مثال 3:

الفارس ليه الركبة و الرهبة للي رقبة و القايم مول الوجبة و الفاهم فالناس ارشيد[4]

(الركبة، الرهبة) جناس ناقص

مثال 4:

هم و هم وهم لاخر راه اكبير عيشة مرة فالشوارع مأواها[1]

[2] نفسه ص75
[3] نفسه ص40
[4] نفسه ص 63
[1] نفسه ص 63

(هم، هم، هم) جناس تام

ب/ التكرار:

إنّ تكرار الأصوات و الكلمات و التراكيب يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري و كلمّا تشابهت البنية اللغوية، فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة منسجمة، تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار و الإعادة، على أنّ التكرار قد يكون متجاورًا و قد يكون متباعدًا، فإذا تتابعت الكلمات المتطابقة أو المتقاربة الأصوات كانت تعني الحث أو الكف بسرعة أو اعارة الانتباه، و إذا فصل بينهما فاصل فإنّ الهدف المتوخى من التكرار مرغوب فيه، و لكنه في زمن دوري متثاقل.[2]

و النص الأدبي باعتباره عمل على درجة من التنظيم عالية، فإنه يتحقق عن طريق التكرار باعتباره احداثًا لمبدأ التنظيم على المستوى الموقعي، أيّ التنظيم عن طريق التكافؤ.[3]

و ينقسم التكرار إلى ثلاثة أنواع: تكرار الحروف، و تكرار الكلمات، و تكرار العبارات (الجمل).

1- تكرار الحروف: و هي أن [تكرّر الكلمة الواحد]، يكرّر الحرف نفسه عدّة مرات في القصيدة.

و يمكننا التمثيل لتكرار حرف العطف (واو) في هذه القصيدة:

مثال 1:

يقول محمد عباس:

و تهانت من كانت عزيزة لبنات و اطلع شان الواطيـــة راهــا تصهــل

و تعافت حرّة على الدين اتربات و اتحبت من باعت الأصل و مفصل

[2] مساعدة نوال، البنية الايقاعية للشعر الملحون، ص 77.

[3] رقاب جمال، مرجع سابق، ص

و الداني بالمال باعولــه حــرات و الخاين شكروا خصالــه عاد ابطــل

و التراس يخيد سولــه لمنمــات و العاقــل مولى الحيــا راه مغفــل[1]

مثال 2: قول الشاعر في تكراره لحرف الميم.

مخليه ذا الخالية ماليـا ســاس ما تفرر فيها احدورة من عقبة

مربية و مشولة ما تملي كاس عياية و ترجع الطايــر يحبــى

محنية و القد فيها ما يتقــاس و الطالع فيها مهود ما يجبى[2]

2- تكرار الألفاظ (المفردات): و هي تكرّار الكلمة في عدّة أبيات كما هو الحال في قصيدة محمد عباس حين يقول:

فــي عينيك انسيت و ينــاه أنايــا و فــي رمشتهم شفت لهدب متخالــي

فــي عينيك اسهيت تلفت الآيــة و فــي لغــة لهــداب فسرت اهبالــي

في عينيك ارويت داويت اضمايا و في ضحكتهم تهت في البر الخالي

هنا يكرّر الشاعر كلمة في "عينيك" كثيرًا في القصيدة، لأنّ فيها نوع من الغزل للفتاة التي يحبها.

[1] عباس محمد، ص 76.

[2] نفسه، ص 36.

مثال 2:

يقول:

يــا سايلني على النيــف و عز قبيــل لازم تفهم واش نقصد كون انبيه

يا سايلني على الأصل و صيل الصيل اصل القوة فالعقل ماليه شبيـــه

و يــا سايلني على احديث بلا تعليــل تبعني تلقى كلامي ذا واحصيه [1]

تكرار لفظة "يا سايلني"

2- تكرار العبارة أو الجملة:

قول الشاعر:

هاذوك اللي ظهرو ما كان اخريــن هاذوك اللي فسرو فاللغز أشكــال

هاذوك اللي طيبوا خاطــر لحزيــن هاذوك اللي رجعو بسمات اعيال

هاذوك اللي احماونا من المجرمين مــا خافو ما وخرو عاشو لهــوال [2]

التكرار تمثيل في عبارة "هاذوك اللي"

[1] محمدعباس سلوة الانفاس ص105

[2] نفسه ص60

خاتمة

خاتمة:

في ختام هذا البحث الموسوم بالبناء الفني في القصيدة الشعبية و رحلتنا هذه مع الشاعر محمد عباس في ديوانه سلوة الأنفاس يمكننا استخلاص ما يلي:

- الشعر الشعبي و هو الذي يستقي كلماته، و ألفاظه، و معانيه، و أسلوبه، من الحياة العامة أو الشعبية، حيث يكتب باللهجة المحكية بين الناس و لا يستخدم الفصحى لكنه يختار أجمل التوصيفات التي يقولها الناس في كلامهم و لهجتهم المحكية.
- فالشعر الشعبي يتعايش مع المجتمع و موروثه الثقافي.
- اللغة الشعرية تحمل مشاعر الشاعر و أحاسيسه و ذلك من خلال ارتباط اللفظ بالمعنى ليكون لنا نصًا شعريا.

فاللغة الشعرية جامدة و الشاعر هو الذي يفجرها حسب مقدرته ليجعل منها مشاعر تعبر عن كينونته و وجدانه.

- الشاعر المتميز بلغته الشعرية هو من يخلق الموضوع و يسكبه لنا ببراعته و دقته التصويرية فهو بذلك لا يفرز لغته الخاصة التي تعبر عن الموضوع فقط بل تتعداه نحو البناء المتكامل باتصال متزامن دون انفصال أو تشويه.
- فالنص الشعري تمخض من رحم دلالات لغوية بديعية و المضمون و التعبير في إطار بيئة الشاعر التجريبية.

- الصورة الشعرية في الشعر الشعبي هي عملية تفاعل متبادل بين الشاعر و المتلقي للأفكار و الحواس، من خلال قدرة الشاعر على التعبير عن هذا التفاعل بلغة شعرية متميزة.

- تتكون الصورة الشعرية من عناصر تتمثل في اللغة، و الموسيقى، و ايقاع، و ايحاء، و تتمثل كذلك في الخواطر، و الأحاسيس، و العواطف الخاصة بالشاعر.

- ترتبط الصورة الشعرية بخيال الشاعر فهو الذي يبلور خياله لصور تجسد ما يشعر به.

- يستخدم الشاعر طرق لتوظيف الصورة الشعرية منها المجاز و التشبيه و الاستعارة و الكناية.

- الصورة الشعرية ليست إضافة فقط بل هي تتجاوز ذلك لكونها عنصر من عناصر الإبداع.

و في الأخير نأمل أن يشكل موضوعنا إضافة و لو بسيطة في مجال الشعر الشعبي الذي يمثل الشعوب و ثقافتها الخالدة عبر الزمن.

قائمة المصادر

و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم:

- عباس محمد سلوة الانفاس الاغواط الجزائر ط1 2018
- ابن العلوي طباطبا، عيار الشعر، ت ح، طه الحاجزي، محمد زغلول سلام المكتبة التجارية 1956.
- ابن المعتز، عبد الله، البديع، ت ح: أغناطيوساكرا تشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط3، 1982.
- ابن منظور، لسان العرب، دار ضادر، بيروت، لبنان ط1، مادة (و.ق.ع).
- أبو القاسم، سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، من القرن العاشر إلى الرابع عشر المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ج2.
- أحمد رشيد، صالح، الأدب الشعبي مكتبة النهضة المصرية، د ط، القاهرة 1971.
- اسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، مصر، 1974.
- اسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية، بيروت، لبنان، دار العودة، ط3، 1981.
- أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط4، 2010.
- البطل علي، الصورة في الشعر العربي، بيروت، لبنان، دار الأندلس، ط3، 1983.
- بلال عمارية، شظايا النقد و الأدب، دراسات أدبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989.

- بن شيخ، التلي، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1845) الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائري 1983.

- التبريزي الخطيب، الكافي في العروض و القوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.

- تليمة، عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة المصرية في قصور الثقافة (د ط) الجزائر 1997.

- الجاحظ عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق و شرح عبد السلام هارون، شركة مكتبة و مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده مصر 1995، ط2.

- الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان و التبيين.

- الجرجاني، عبد القادر، أسرار البلاغة قرأه و علق عليه محمود محمد شاكر، دار مدني، جدّة، د ط، د ت.

- الجمحي، ابن السلام، طبقات فحول الشعراء، شرح تعليق محمود محمد شاكر مطبعة المدني، القاهرة، ج1، ط2، 1990.

- حركات، مصطفى، نظرية الايقاع الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى، دار الآفاق للنشر، عين البنيان، الجزائر.

- حياة خلط، صورة المرأة في الشعر الشعبي الجزائري، شعر البشير قذيفة انموذجًا، شهادة ماجستير المسيلة 2010/2009.

- الخوارزمي، منهاج العلوم، ت ح: عثمان خليل، ط1، 1930.

- دحو العربي، الشعر الشعبي و دورهُ في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس.

- الدخيلي، حسين علي، البنية الفنية لشعر الفتوحات الإسلامية في عصر صدر الإسلام، ط1، 2011.

- الدينوري، ابن قتيبة، تأويل مشكل القرءان، ت ح: السيد أحمد صقر مكتبة دار التراث، القاهرة.

- الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية و التطبيق، الرياض، السعودية، دار العلوم، ط1، 1984.

- عباس محمد، سلوة الأنفاس، الجزائر، ط1، 2018.

- العسكري، أبو هلال الحسين بن عبد الله بن سهل، الصناعتين الكتابة و الشعر، ت ح: على محمد البخاري، دار أحياء الكتب الغربية 1952م- ط1.

- عصفور، جابر أحمد، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي دار المعارف، القاهرة 1980.

- العقاد، حياته من شعره، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1984.

- فنطازي محمد، الصورة الفنية في الشعر الحر، مطبعة بن سالم، الأغواط، الجزائر، ط1، 2013.

- فيطس عبد القادر، الشعر الملحون الديني بمنطقة الجلفة شعراء حاسي بحبح، الأغواط، الجزائر، ط1، 2013.

- القرطاجي، حازم، مناهج البلغاء و سراج الأدباء، ت ح: محمد الحبيب الخوجة، بيروت، دار المغرب الإسلامي، 1981.

- قنشوبة، أحمد، الشعر الفض، قراءات في الشعر الشعبي الجزائري دار الفرابي، بيروت لبنان، ط1، 2008.

- الكندي، علي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتابة الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

- محمد محمود عبد الوهاب، فاطمة، في البنية الايقاعية للقصيدة العربية الحديثة، دار المعرفة، 2009.

- مرتاض، عبد الملك، الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور.

- ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، 1983.

- الهاشمي علوي، جدلية السكون و المتحرك، مدخل إلى فلسفة بنية الايقاع في الشعر العربي.

المجلات و الرسائل:

- فلفل، محمد عبدو، قراءة في التشكيل اللغوي، مجلة علامات النادي الأدبي الثقافي، جدّة السعودية، عدد 54، ديسمبر 2004.

- البقاعي شفيق يوسف، نظرية الأدب، منشورات جامعة من أبريل بنغازي، ط1، 2005.

- أبو شعيرة، ياسر ذيب، المعجم الشعري و مصادره في شعر عبد المنعم الرفاعي، مجلة جامعة بن طلال للبحوث، مجلة علمية دورية، الأردن، عدد "2"، 2018.

- الهاشمي علوي، جدلية السكون و المتحرك، مدخل إلى فلسفة بنية الايقاع في الشعر العربي، مجلة البيان عدد "209"، الكويت 1990 نقلا عن محمد عبد الباسط.

- بن يحي محمد، قوافي الشعر العربي من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتية مجلة كلية الآداب و اللغات و العلوم الإنسانية و الاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة عدد "5".

- خلط، حياة، صورة المرأة في الشعر الشعبي الجزائري، شعر البشير قذيفة انموذجًا، شهادة ماجستير المسيلة 2010/2009.

- خوارزم خديجة، جمالية الصورة الشعرية في الشعر الشعبي الجزائري رسالة ماستر، جامعة حمة لخضر الوادي، 2015/2014.

- العارفي، يوسف، الشعر الشعبي في منطقة سور الغزلان، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2012م.

- محوي، رابح، الصورة الشعرية في ديوان الأميزابي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد، شهادة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة 2009/2008.

- رقاب جمال، بناء القصيدة في شعر ابن الخلوف القسنطيني، رسالة ماجستير، جامعة زيان عاشور، الجلفة، 2015/2014.

- مساعدة نوال، البنية الفنية للشعر الملحون في منطقة سيدي عامل، رسالة ماجستير، جامعة المسيلة 2010/2009.

- أرفيس، سعاد، موضوعة الطبيعية في الشعر الشعبي، شعراء بوسعادة جامعة محمد ضياف المسيلة.

- وقاد، مسعود، البنية الايقاعية في شعر فدوى، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة ورقلة، 2004/2003.

- شلبي، فاطمة الزهراء، شعر الثورة الشعبي في الجنوب الجزائري، جمع و دراسة، شهادة دكتوراه، جامعة لحاج لخضر، 2017/2016.

- قواجلية سعاد، البنية الايقاعية في بائيات ابن حمد يس الصقلي رسالة ماستر جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2016/2015.

قنشوبة أحمد، البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية منطقة شمال الصحراء انموذجًا، رسالة دكتوراه، جامعة العقيد لحاج لخضر باتنة، 2008/2007.

الفهرس

فهرس المحتويات

شكر وامتنان

إهداء

مقدمة: .....أ

مدخل:

نبذة عن حياة الشاعر: 6

مفهوم الشعر الشعبي المدخل: 7

نشأة الشعر الشعبي:..... 9

الفصل الأول

1- مفهوم اللغة الشعرية: 13

2- طبيعة اللغة الشعرية في القصيدة:.....15

2/ ألفاظ الفرح و السرور: 20

3/ المعجم الشعري: 24

الفصل الثاني

مفهوم الصورة الشعرية عند القدماء و المحدثين: 31

أ/ الصورة الشعرية عند النقاد القدماء: 31

II/ الصورة الشعرية عند المحدثين (النقاد): 33

3- أنماط الصورة الشعرية في ديوان – سلوة الأنفاس – :.....35

الصورة الاستعارية في ديوان "سلوة الأنفاس": 36

مصادر الصورة الشعرية و روافدها في الديوان: 44

الفصل الثالث

الايقاع و الموسيقى الشعرية: 47

مفهوم الايقاع:.....47

1-2- الجمالية الفنية للايقاع و الموسيقى الشعرية: 49

1-3- الموسيقى و الشعر .... الشعر و الغناء:.....51

التشكيل الايقاعي في شعر محمد عباس: 52

3-1- الايقاع الخارجي: 53

3-1-1- الأوزان:.....53

الايقاع الداخلي:.....70

أ/ المحسنات البديعية: 70

ب/ التكرار:.....73

خاتمة: 77

قائمة المصادر والمراجع 80

فهرس المحتويات 87

ملخص البحث 89

ملخص البحث

عنوان المذكرة: البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية "سلوة الأنفاس" محمد عباس انموذجًا

الإسم: أمال **اللقب:** كليوات **المؤطر:** عثماني بولرباح

الملخص باللغة العربية:

يتوجه البحث إلى دراسة البناء الفني في القصيدة الشعبية محمد عباس انموذجًا، و ذلك في محاولة منا للوصول للفنه الشعرية النابعة من موروث شعبي زاخر بالعراقة و الأصالة الفنية، فقد جعل الشاعر محمد عباس من صوره الشعرية لوحة فنية تنبض بأنفاس البناء الشعري الذي يطل من نافذة الإبداع، فقد حاول الشاعر أن يتعايش مع المجتمع من خلال لهجتهم المحكية و من هذا فقد حاولنا إبراز مواطن النسيج الفني في الشعر الشعبي مركزين بذلك على ديوان سلوة الأنفاس الذي رصدنا من خلاله معالم الجمال، التي صورها لنا محمد عباس.

Le titre du mémoire : la construction artistique dans le poème populaire algérien, « Salwato Elanfas » de Mohammed Abbas comme modèle.

Le résumé : la recherche va à l'étude de la construction artistique dans le poème populaire Mohammed Abbas comme modèle, da dans le but d'atteindre son langage poétique issu d'un patrimoine populaire riche en traditions et en originalité artistique. Le poète a essayé d'être en coexistence avec la communauté par le biais de son dialecte parlé c'est à partir de cela que nous avons essayé de mettre en évidence le tissu artistique demeurant la poésie populaire, en nous concentrant sur le produit « Salwato Elanfas » à travers lequel nous avons met en relief les traits de la beauté, dépeints par Mohammed Abbas.