الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم اللّغة والأدب العربي.

شعرية النص في ديوان " أغنيات نضالية " لمحمد الصالح باوية

مذكرة مُقدّمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبين:
إبراهيم زاير
طارق شنوفي

إشراف الدكتور:
عبد القادر لباشي

لجنة المناقشة

الاستاذة : نعيمة بن علية .....جامعة البويرة .....رئيسا

الأستاذ: عبد القادر لباشي.....جامعة البويرة.....مشرفا ومقررا

الأستاذ: سالم بلباد.....جامعة البويرة.....ممتحنا

السنة الجامعية:
2019/2018

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بسم الله الرحمان الرحيم

نتقدم بجزيل الشكر وخالص العرفان إلى الأستاذ المشرف:

الدكتور عبد القادر لبناشي

لإحاطته هذا البحث بالتوجيه والإرشاد

إهداء

بسم اللّه الذي علّم والشكر له على ما أنعم

أهدي ثمرة جهدي إلى:

فيض الحنان، وعاصفة الوجدان أمي

أرضي وسمائي، ونبع الضّياء أبي

حاللي عقدي، وأجمل السّند إخوتي

نسيم الروح، ومرهم الجروح أصدقائي

مناضلي الاتحاد العام الطلابي الحر

زملائي بالفوج الأول

موظفي كلية الآداب واللّغات

إلى:

المدينة الفاضلة

إبراهيم

إهداء

أهدي ثمرة هذا العمل إلى:

الوالدين الكريمين

وإلى جميع أفراد العائلة

والأصدقاء

طارق

مقدمة

تعدّ الشّعرية أهم نظرية في الأدب، ذلك أنّها تهتم بالنصّ الأدبي وتحيط بجميع جوانبه، كما تعنى بالقوانين التي تميزه عن باقي النّصوص وحتى تلك التي تميز نص إبداعي عن آخر.

والشّعرية تجعل من الأدب عامة موضوعا لدراستها، وتهتم بجميع الأجناس الأدبية، إلا أن أفضل تجلياتها تكون في جنس الشّعر، هذا الأخير برز فيه شعراء جزائريون معاصرون أخذوا على عاتقهم مهمّة التجديد في الشّعر الجزائري مدفوعين بتجاربهم المميزة–وإن كان هناك ما يعيبها– ومعارفهم المكتسبة، وموهبتهم الفذّة لينتجوا لنا نماذج شعرية ترقى إلى مصاف الشّعر الجيّد.

ومن أهم هؤلاء محمد الصالح باوية صاحب ديوان "أغنيات نضالية"، والذي وقع عليه اختيارنا كأنموذج لهذا البحث الموسوم بـ" شعرية النّص في ديوان أغنيات نضالية لمحمد الصالح باوية".

وقد كانت هناك أسباب دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع تحديدا، وامتزجت بين الموضوعيّة والذّاتية.

فأما الموضوعية فتتعلّق بقضيّة الشّعرية الّتي تعتبر موضوعا شيّقا يصبّ في صميم الأدب، وهو النقطة الّتي يتفاوت فيها الشّعراء والأدباء ومن خلاله تبرز فرادة العمل الأدبي، أما الذاتية فهي متعلقة برغبتنا الملحّة في اكتشاف أغوار الشّعر الجزائري ووضعه على المحكّ النقدي والتحليلي.

وكان هدفنا من هذا البحث تسليط الضّوء على شاعر مخضرم عاشَ ثلاث مراحل مهمة من تاريخ الجزائر وهي: الاستعمار، الثورة، والاستقلال.

وهو ما دعا إلى طرح عدّة أسئلة نذكرُ منها:

– كيف تطوّر مفهوم الشعرية عند كل من العرب والغرب ؟.

– كيف وظف محمد الصالح باوية عنصر الإيقاع في شعر التفعيلة وماهي انعكاسات التّجربة الشّعرية فيه ؟، وما مدى تحكم الشاعر في آليات الإيقاع؟.

– إلى أي مدى ساهمت الصورة في بناء شعرية قصائد الديوان؟، وماهي العناصر المشكلة لها؟.

– ماهي أبعاد التجربة الشعرية عند باوية؟.

وقد قسّمنا خطّة البحث إلى: مدخل تمهيدي تحت عنوان: الشعرية والنص المصطلح والمفهوم، تناولنا فيه مفاهيم عامة عن الشعرية والنص.

وفصلين: الأول منهما كان بعنوان: شعرية الإيقاع في ديوان أغنيات نضالية، عالجنا فيه مستويين من الموسيقى، خارجية وداخلية.

أما الفصل الثاني الموسوم ب شعريّة الصّورة في ديوان أغنيات نضالية، فقد تطرقنا فيه إلى موضوع الصورة الشعرية، من خلال أهم مصادرها وأنواعها في الدّيوان ودلالتهما.

لنختم بخلاصة لأهم الاستنتاجات التي خرجنا بها، معتمدين على المقاربة الأسلوبيّة دونَ إهمال سياقات النّصوص وتاريخها، بالإضافة إلى الاعتماد على المنهج النّفسي.

ولم يكن بحثنا هذا أول بحث في هذا الموضوع إذ سبقتنا عدة بحوث إلى ذلك سواء تلك التي تناولت الشعرية أو التي اهتمت بالشعر الجزائري ونذكر منها:

الصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع عفيف التلمساني، وهي مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، ومذكرة لنيل شهادة الماستر بعنوان: شعريّة الإيقاع في القصيدة الجزائرية المعاصرة– ديوان تراتيل حلم موجوع لأبي القاسم خمار، لكن ما يميّز بحثنا هو جمعه لشعرية الإيقاع والصورة معا، وهما ما نحسبه أهم معين للشّعرية.

وقد اعتمدنا على عدة مراجع أهمها: كتاب مفاهيم الشعرية لحسن ناظم، وكتاب القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية لمحمد ناصر عبيد.

ولم يخل هذا البحث من العقبات اثناء إنجازه نذكر منها: تشعب موضوع الشعرية وصعوبة ضبطه واختلاف الآراء فيه، وضيق الوقت نتيجة الاضطرابات التي شهدتها الجامعة والتي أدت إلى تقديم العطلة وغلق المكتبات وتعذر إيجاد أماكن ملائمة لإنجاز البحث.

وفي الأخير نتقدم بجزيل الشكر للأستاذ المشرف لبّاشي عبد القادر، الذي أحاط هذا البحث بالنصح والتوجيه، ونسأل الله التوفيق.

مدخل تمهيدي:

الشعرية والنص المصطلح والمفهوم

أولا: الشعرية

أ/ لغة واصطلاحا

ب/ عند القدامى

ج/ عند المحدثين

ثانيا: النص

أ/ لغة واصطلاحا

ب/ معايير النصية

ج/ بين النص والخطاب

عَرف النّقد الأدبي منذ القدم حركة حثيثة في سعيه للإلمام بالإبداع وتفسيره، ومن أجل ذلك ظهرت عدّة نظريات أدبيَّة ومناهج نقديَّة، بداية بالعصر اليوناني، مرُورا بالنُّقاد العرَب في العصرِ العبّاسِي وصولًا إلى العصرِ الحديث، الّذي تبلورت فيهِ الأفكار النّقدية على شكلِ مناهج ونظريات مؤسس لها وفق قواعد محدّدة.

وتعدُّ الشّعرية من أقدم النّظريات الأدبيّة، إذ ظهرت مع الفيلسوف اليوناني "أرسطو طاليس"، وتطوّرت على يد العرب العبّاسيّين، لتُصبح نظريّة قائمة بحدّ ذاتِها في العصر الحديث.

أولا: مفهوم الشّعريّة

أ/ لغة واصطلاحا:

1/ لغة:

إنَّ عبارة الشّعرية مأخوذةٌ من مادّة (شَعَرَ) وقد جاء في لسان العرب لابن منظور:" . شَعَرَ. شَعَرَ به وشَعُرَ يشعُرُ شِعْراً وشَعْرا وشِعرةً ومَشعُورةً وشُعوراً وشُعورة وشِعرى...كلّه عَلِمَ،... وليت شِعرِي أي ليتَ علمي، أو ليتني عَلِمتُ... وأشعرهُ الأمرَ وأشعرهُ به: أعلمهُ إيّاه".

وفي مفهوم الشّعر جاء في اللّسان: " والشِّعرُ: منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية"[1].

وقد عرَّف معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب الشِّعرَ بأنّه: " فنّ من فنون الكلام يوحي عن طريق الإيقاع الصوتي، واستعمال المجاز بإدراك الحياة والأشياء إدراكا لا يوحي به النثر الإخباري."[2]

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مادة "شعر"، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، طبعة جديدة محققة، القاهرة، د ت، ص 2273.

[2] –مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، باب الشين، مكتبة لبنان، ط 2 بيروت، 1984، ص 210.

يتّضح لنا من خلال هذه التّعريفات أنَّ الشّعورَ بالشّيء هو إدراكه والعلم به، لذا سمي الشّاعر شاعرًا، لأنّه ينقل بشعره إدراكات وإيحاءات لا يستطيع المتلقّي الوصول إليها بنفسه، والشّعر شرطان: الأول توفّره على الوزن والقافية، كي يطرب سامعه ويتميّز عمّا سواه، والشّرطُ الثّاني ما يتعلق بالصور والتّخييل والتأثير في المتلقي، عبر ما يملكه الشّاعر من نظرة وما يحوزه من قدرات لغويّة، يستطيع من خلالها الإبداع في نقل الأفكار وتصوير ما حوله.

2/الشّعرية اصطلاحا:

يعتبر المفهوم الاصطلاحي للشعريّة كغيره من كثير من المفاهيم الأدبيّة متذبذبا وغير قار، فهو يختلف من زمن إلى آخر، كما يتغير حسَبَ البيئة، وحتى حسَبَ صاحب المفهوم نفسه، لأنَّ الآراء تختلف من باحث إلى آخر.

ويُعرِّف "حسن ناظم" الشّعريّة بقوله: " محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنّا لفظيا. إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذا تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي"[1]، فالشّعريّةُ هي نظرية تعمل على مسايرةِ الأدب، والنّظر في المميّزات التي تميّزهُ عن الخطابات والنّصوص الأخرى، وفي نفس الوقت تضع له قوانين تحكمه تكون مستمدّة منه.

[1] . حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في المنهج والأصول والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 1994، ص 9.

أمّا محمود درابسة فيقول: " إنَّ الشعرية (poetik)، كلمة يونانية أصلا، وهي مرتبطة بالفن الشعري، وبالتالي فهي نظرية معرفية مرتبطة بفنية العمل الشعري وجمالياته (esthetique)، وتظهر هذه الشعرية من خلال الصور الفنية (bildronst)"[1].

وعليه فإنّ كلّ خطاب لغوي يتوفّر على مجموعة من العناصر الجماليّة: كالصّورة الفنيّة، يمكن وصفه بالشّعري، وهذه العناصر هي موضوع اهتمام الشّعرية.

على كل حال، ورغم أن التّعريفين السّابقين يمنحاننا نظرة شاملة عن الشّعرية إلاّ أنّنا لا نستطيع الاكتفاء بهما، بل يجب تتبعها أصولها وتطوّرها.

[1] . محمود درايسة، مفاهيم في الشعرية، دراسة في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، ط 1، عَمَّان، 2010، ص 15.

ب/**الشّعريّة عند القدامى:**

إنّ الشّعريّة كنظريّة في الأدب ليست وليدة اليوم، وليست كذلك محصلة ناقد أو باحث بعينه، بل إنَّ مفهومها وقواعدها كانت نتيجة تراكمات فكرية، فلا يمكن الحديث عنها دون الرّجوعِ إلى أصولها التي بدأت مع أرسطو في العصر اليوناني، وتطوّرت مع العرب العباسيّين.

1/ عند اليونان (أرسطو طاليس):

يعدُّ الفيلسوف اليوناني" **أرسطو طاليس**" مؤسّس الشّعرية كمفهوم يبحث في الخصائصِ الّتي تميّزُ الإبداعَ الأدبي عن أي نصوص أخرى، وتنظر في الحدود بين الأنواع الأدبيّة وتَتتبّعُ تطورها، وذلك في كتابه فنُّ الشّعرِ، "وينطلق أرسطو في كتابه . طبقا لعرض استدلالي . من تحديد مبادئ أولية عامة ومن ثم التدرج نحو جزئيات الموضوع"[1].

لقد بنى أرسطو شعريّتهُ على نظرية فلسفيّة هي "المحاكاة" وقد خالف مفهومه للمحاكاة مفهوم أستاذه أفلاطون فهو لم يربطها بعالم المثل، وإنّما ربطها بالواقع وجعلها من صميم العمل الأدبي وأهم ركائزه، فالشعر عنده لا يقتصر على الوزن والقافية وإنّما هو وزن وقافية ومحاكاة، وهذه الأخيرة هي روح الشّعرِ، يقول: "على أنّ الناس اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن، فيسموا البعض شعراء إيليجين*والبعض الآخر شعراء ملاحم، فإطلاق لفظ الشعراء عليهم

[1] . حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 21.

*– الشّعر الإيليجي اليوناني نشأ عن الوزن السداسي الملحمي، وذلك بإضافة الوزن الخماسي، والوزن الخماسي يكون وحدة مستقلة، لأن المقطع الأخير في الشطر الأول يجب أن يكون طويلا ولا يجوز القطع بينه وبين المقطع التالي والإيليجيا كلمة مرتبطة بكلمة أجنبية معناها الناي، وتبعا لهذا فإن الإيليجيا أغنية للناي (شرح فنّ الشّعر)، ص 06.

ليس لأنهم يحاكون بل لأنهم يستخدمون نفس الوزن، والواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرا: ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس و أنباذوقليس إلا في الوزن. ولهذا يخلق بنا ان نسمي أحدهما (هوميروس) شاعرا، والآخر طبيعيا أولى منه شاعرًا"[1].

وعلى هذا الأساس فإنّ معيارَ الشّعريّة الأول عند "أرسطو" هو المحاكاة، التي يعتبرها الفاصل بين الشّعر واللّاشعر، وضرب مثالا في مقارنته بين هوميروس وأنباذوقليس، فرغم اشتراكهما في الوزن فأحدهما وهو هوميروس شاعر بمعيار المحاكاة والآخر طبيعي وليس شاعرا بذات المعيار.

والمحاكاةُ عند "أرسطو" ليست خاصّيةً موجودة في الشّعرِ فقط، إنّما تشتركُ فيها جميع الفنون الأخرى لكن بدرجات متفاوتة، فكل فنّ يرتكز على محاكاة الواقع الإنساني من أجل بلوغ أسمى أهدافه ووظائفه وهي: تطهير النفوس من كلّ شيء دنيء فيها.

ويرى "أرسطو" أنَّ الشعرَ نوعان: شعر جيّد غايتهُ نبيلة ويتجلّى في الأناشيد والمدائح، والأخر رديء منحط وتمثله الأهاجي، فالشِّعرُ يتبع في الحكم ما يحاكيه، يقول:" انقسم الشّعر وفقا لطباع الشُّعراء، فذووا النّفوس النّبيلة حاكوا الفعال النّبيلة وأعمال الفضلاء، وذووا الفعال الخسيسة حاكوا أفعال الأدنياء، فأنشأوا الأهاجي، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح"[2]، وهذا يعني أنَّ معيار جودة الشّعر ليْس الإيقاعَ أوْ حُسن الصّياغة والنّظم، بل هو حسن المحاكاة.

[1] – أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، د ط، القاهرة، 1953، ص06.

[2] – نفسه، ص 13.

وقد " تتبّع أرسطو نشأةَ الأجناسِ وتطورها وكيف انبثق بعضها من بعض، فالتراجيديا نشَأتْ عن الديثرمبوس*، أما الكوميديا فأصلُها الأغاني، التي تدور حول الذكر، أما الملهاة فيجهل مؤسسها لقلة الاعتناء بها، وهو في كل هذا يقدم التراجيديا على باقي الأجناس الأدبية لأنها تحقيق تام للشعرية، لأنها تتوفر على عناصرها (المحاكاة، اللغة، التطهير)، فهي أي المأساة تضم أبطالا نبلاء وشخصيات ذات أخلاق عالية"[1].

ومنه نستنتج أنّ "أرسطو" في كتابه "فنّ الشّعر" قد وضع أُسسًا للشّعريّة أوَّلُها المحاكاة، لأنّها طبيعة إنسانيّة تحقق اللّذّة والمتعة، بالإضافة إلى تحقيقها لوظيفة التَّطهير، وعلى أساس المحاكاة أيضًا ميَّز بين جيِّد الشِّعر ورديئه، ووضع فواصل بين الأجناس معتمدا على معايير استنبطها منهَا.

2 / الشّعريّة عند العرب القدامى:

عَرَفَ النّقدُ العربي العبّاسِي، وما تلاه تطورا كبيرا نتيجة المجهودات المبذولة من طرف النُّقاد وحركة التّرجمة التي نقلت الكثير من المعارف الأجنبية إلى العرَب، ومن هذا المنطلق سعى هؤلاء آنذاك لتأسيسِ نظريّة نقدية خاصّة بهمْ من خلالِ التعرض لمختلفِ القضايا ومن بينها " الشّعريّة" ومنهم: " حازم القرطاجني"، الذي بحث في الخصائص التي تجعل الإبداع الأدبي مكتملا و مثاليا، وخاصّة الشّعر لاسيما في كتابهِ:" مناهج البلغاء وسراج الأدباء"، وقد وضع مفهوما للشّعر

* الديثرمبوس: نشيد يتغنى به في أعياد باخوس إله الخمر، وقد نما وتطور حتى أصبح فنا شعريا قائما بذاته (شرح فنّ الشّعر)، ص13.

[1]–ينظر: بومنقاش رحموني، مصطلح الشعرية بين أرسطو طاليس وحازم القرطاجني، مجلة العلوم الاجتماعية، العدد 23 ديسمبر، جامعة محمّد لمين دبّاغين سطيف، 2016، ص180.

الذي هو " كلام مخيّل موزون، مختصّ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها غير التخييل."[1]

فالقرطاجنّي يشترطُ في الشّعرِ الوزنَ والقافية وعنصر التّخييل ولا يهم فيه الصّدقُ أو الكذب.

ويتعرَّضُ القرطاجنّي في كتابهِ إلى موضوع المحاكاة، فيتّفق فيها مع أرسطو، باعتبارها محقّقة للذّة في الشّعر، عطفا على كونها فطرةً إنسانية، يقول: "النفوس قد جبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصّبا"[2].

ويعتبِر حازم الأوزان عنصرا من صميم الشّعرِ وبالتالي لا يمكن إهمالها، ويجب أن تتّفق مع المعاني، وألاّ تكون اعتباطية "فالتّناسب بين المسموعات والمفهومات هو أساس الشّعرية في القول، ولهذا أولاه حازم كل عنايته، فلم يقصره على العلاقة بين الأصوات في الشعر، بل وسّع مداه ليشمل كلّ مكوّناته"[3].

وعليه نستنتجُ أنَّ شعريّةَ "القرطاجنّي" يمكنُ تلخيصها في: التّخييل، المحاكاة، الأوزان المناسبة، وكل ما سبق يجب أن يرتبط ببعضهِ عبر شبكة من العلاقات التي تشمل كلّ مكونات الشّعرِ.

وإلى جانب حازم القرطاجني نجد أنّ "الشّعرية حظيت باهتمام الناقد العربي الفذ عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) في كتابيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"... إذ حاول الجرجاني تناول

---

[1] . أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، د ط، د ب ن، 1964، ص89.

[2] . نفسه، ص 116.

[3] . أحمد الجوة، بحوث في الشعريات –مفاهيم واتجاهات–، مطبعة التفسير الفني، تونس، 2004، ص 189.

الظاهرة الأدبية ومعاينتها بعيدا عن التنظير، حيث ركّز على البعد التّحليلي واكتناه النّص الأدبي من خلال مجالاته اللغوية وأبعاده الدلالية"[1].

واشتهرَ "الجُرجاني" بنظريّةِ النّظم، وهي نظريّة راقية عملت على سبر أغوار الإبداع الأدبي واستنباط قوانينه ورسمِ حدوده، يقول الجرجاني: " أمّا نظمُ الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنّك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسَب ترتب المعاني في النّفس. فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النّظم الذي معناه ضمّ الشّيء كيف جاء واتّفق... وأنّه نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنّقش، وكل ما يقصدُ به التصوير"[2].

وعلى ضوء هذا القول يتبين أنّ النّظمَ الّذي قصده الجرجاني ليس صحة ما ينظم نحويا فقط، ولا توالي الحروف في النُّطق، إنَّما هو نظم يتعلّق بالمعاني ومدى تقبّل النّفس لها، فقد تكون العبارة صحيحة نحويا لكنّها مستهجنة إذا تعلّق الأمر بالنّظم، فالمراد هنا الاهتمام بالدّلالاتِ التي تكوّنها المعاني في علاقتها ببعضها.

ويقيم الجرجاني علاقة بين النّظم والنّحو "فليس المقصود بالنحو – في ضوء علاقته بالنظم – القوانين التي تضبطُ اللّغة وتؤدّي إلى سلامة العبارة اللّغوية، وهذا ما لا علاقة له بالإبداع الشعري أصلا"[3]. بل هي علاقة فنّية دلالية تحقق الجمالية في العمل الإبداعي، "وعلى مستوى المعنى يفصل الجرجاني بين نوعين: الأوّل عقلي، لا يخدم الشّعر، أمّا الثّاني فهو تخيّلي يقبل التأويل ويكون من تصوير الشّاعر، فلا تستطيع إثباته أو نفيه، أمّا مسألة المفاضلة بين نظم وآخر

---

[1]. محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص 11.

[2]. الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنّشر والتوزيع، ط3، القاهرة،1992، ص 49-50

[3]. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 28.

فيرجعها الجرجاني إلى الذّوق وهو بذلك يعطي قيمة للمتلقي"[1]، وبهذا فإنّ الجرجاني يشترط في المعنى الشّعري مقبولية التأويل ويجعل من اللّغة المباشرة عيبا من عيوب الشّعر.

إنَّ المستخلصَ ممّا سبق عرضه عن نظريّة النّظم (شعرية الجرجاني) هو نقطتين مهمّتين:

– يجب على الشّاعر الارتقاء بالعبارة الشّعرية عن مجرّد صحّتها نحويا، والاهتمام بالمعاني والدّلالات طلبا للمعنى التّخيّلي.

– جودة الشّعرِ ورداءته يحدّدها المتلقّي، فما يستسيغه قارئ يستهجنهُ آخر، وما يقبله قوم يرفضه قوم آخرون، فالمسألة إذا متعلقة بالذّوق شأنها شأن سائر الأمور في الحياة.

ومنه يُمكن القول أنّ الجرجاني من خلال ما جاء به يقارع النّقاد المعاصرين، فالمسائلُ الّتي عالجها لم تظهر كنظريّات وقضايا في الغرب إلّا مؤخرا.

ج/الشعرية عند المحدثين:

1/عند الغرب:

تطوّر النّقد الغربي في العصر الحديث بشكل كبير، فقد أفاد النقاد من الجهود التي كانت قبلهم فطّوروها وجعلوا منها مناهج ونظريات قائمة بحد ذاتها.

أخذت الشّعرية في العصر الحديث مفاهيم جديدة اختلفت باختلاف زوايا النّظر، بالنّسبة للمدارس والباحثين الذين عكفوا على دراستها في الغرب أمثال "ياكبسون كتابا في الشعرية سمّاه "قضايا الشّعرية"، يقول فيه: "لقد أسلفت القول إن محتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغير مع الزمن، إلّا أنّ الوظيفة الّشّعرية أي الشّاعرية، هي كما أكّد ذلك الشكلانيون، عنصر فريد عنصر لا

[1] . ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ، ص28–29.

يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله"[1]

ويقصد ياكبسون بهذا القول أنّ الشّعرية هي العنصر المشترك بين جميع الأعمال الأدبيّة – وإن اختلفت صوره وتجلّياته باختلاف الجنس الأدبي–وهو الجدير بالدراسة والبحث دون سواه.

ويعرّف ياكبسون الشّعرية بأنّها: "الوظيفة التي تركّز على الرّسالة مع عدم إهمال العناصر الثانوية الأخرى، ونلمَح تعريفها في تحديد ياكبسون مجال الشعرية بوصفها علما قائما بذاته ضمن أفانين اللسانيات، أي بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص، ...ولا تكاد تغيب عن أية رسالة لكنها بدرجات متفاوتة"[2].

إذن: فموضوع الشّعريّة التي هي علم قائم بذاته عند "ياكبسون" هو التّمييزُ بين النّصوص الأدبيّة وغير الأدبيّة، كما أنَّ الشّعرية جزء من اللّسانيات، تتتبّع العناصر الأدبيّة في الرّسائل اللّفظية، و"ياكبسون" يعتبرُ الشّعرية وظيفة حاضرة في كل رسالة لفظيّة، لكنّها تزيد وتقل حسب نوع الرّسالةِ وغايتِها.

أمّا طودوروف فالشّعرية عنده: "تستثمر كل العلوم المتعلقة بالأدب، وذلك مادامت اللغة جزءا من موضوعها، لأن الشعرية مجالها اللغة الأدبية الفنية. التي تجعل من الأدب أدبا جماليّا يتميّز عن الكلام العادي"[3].

---

[1] . رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، د.ط، الدار البيضاء، المغرب، د.ت، ص 19.

[2] . الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط 1، بيروت–الجزائر، 2007، ص 52.

[3] . محمود درايسة، مفاهيم في الشعرية، ص 27.

فطودوروف هنا يوسع من مجال الشّعرية ويفتح لها المجال لاستغلال علوم أخرى كعلم النفس مثلا، ويرى تودوروف أنّ الشّعرية لا يجب أن تنظر إلى الأنواع الأدبيّة، فهذه الأخيرة ليست موضوع اهتمامها شعرا كانت أم نثرا، إنما ما يهم الشّعرية هي الخصائص الواردة في هذا الخطاب الإبداعي يقول: "ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي"[1].

2/ الشّعرية عند النّقاد العرب المحدثين:

تعدّدت التّسميات والمفاهيم عند العرب المحدثين المهتمّين بالشّعرية: "فقد سمّاها البعض بالشّعرية، بينما وصفها آخرون بالإنشائية وسميت عند البعض الآخر بالشّاعرية، ووسمها باحثون بعلم الأدب، ونظرية الشّعر، فالبويطيقا، والأدبية حسب آخرين"[2]، وهذا راجع إلى تأثّرهم بمختلف المدارس الغربيّة كما أنّه ناتج عن اختلاف الآراء.

ويرى كمال أبو ديب أنّ الشّعرية: "خصّيصة علائقية أي أنّها تجسُّد في النّص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أوّلية سمتها الأساسية أن كلّا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريّا"[3].

فالشّعريّةُ عند "أبو ديب" هي مجموعة من العلاقات المتداخلة التي تتوّلد بين جميع مكونات النص. بحيث أنّنا لو أخذنا عنصر من عناصر النّص ودرسناه على حدى لما كان حاملا لأيّ شعريّةٍ، فهو إذا يكتسبها من خلال موقعه بين العناصر النّصية الأخرى.

---

[1] . تزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار تويقال للنشر، ط 2، المغرب، 1990، ص 23.

[2] . ينظر: محمود درايسة، مفاهيم في الشعرية، ص 15.

[3] – نفسه، ص 23.

أمّا "أدونيس" فينظرُ إلى النّصِ الشّعري على أنّه نصّ مجازي يضفي غموضا يستدعي التأويل، ويضع القارئ في حيرة من أمره، وهذا يحيلنا على قضيّة تعدّد القراءات، فالنّص الشّعري عند "أدونيس" هو النّص الذي يحتمل قراءات متعدّدة ويستدعي تأويلات كثيرة نظرا لغموضه وذلك يتحقّق عبر اللّغة المجازيّة يقول: "فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة"[1].

ثانيا: النّص.

عُرِفَتْ اللّسانيات منذ ظهورها بدراسة الجملة كأكبر وحدة لغوية دالّة، وهذا لم يرضِ بعض الباحثين الذين أشاروا إلى ضرورة الانتقال من دراسة الجملة إلى دراسة النَّص، خاصّة في الإبداع الأدبي، ومنه ظهرت لسانيات النّص التي وضعت مفهوما وأسسًا ومعاييراً لهذا الأخير.

أ/ مفهوم النّص:

1/ لغة:

جاء في اللّسان " النَصُّ رَفعُكَ الشَّيءَ. نَصَّ الحَديثَ يَنُصُّهُ نَصًّا: رَفَعَهُ وَكُلُّ ما أُظهِرَ، فقد نُصَّ".[2] فالنّص لغة هو رفع وإظهار الحديث والكلام.

2/ اصّطلاحا:

اختلفت المفاهيم الاصطلاحيّة للنّص، من باحث لآخر، فجوليا كرستيفا ترى أن النّص "نظام عبر لغوي يقوم الكاتب فيه بإعادة توزيع نظام اللّغة، وذلك بإقامة علاقات بين الكلام التواصلي

[1] . أدونيس، الشعرية العربية، دار الأداب، ط 2، بيروت، 1989، ص 54.

[2] . ابن منظور، لسان العرب، مادة نصص، ص 4441.

الذي يهدف الإبلاغ المباشر، وبين الملفوظات القديمة والمعاصرة"[1]، أماّ "رولان بارت" فقد عالج مفهوم النّص من زاوية لغوية حيث يرى أنّه " نسيج من الكلمات، ومجموعة نغمية وجسم لغوي"[2]،وهذ ا معناه أنّ النّص هو متتالية كلماتية مترابطة ذات نغمات معينة.

ويُعرّفُ محمد مفتاح النّص بأنّهُ: "وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة منسجمة"[3]، فالنّص عبارة عن منطوقات يشترط بينها الاتّساق والانسجام والتّرابط عبر مجموعة من الوسائل الّتي تحقّق ذلك.

ب/ معايير النصّية:

يخضع النّص لمجموعة من المعايير الّتي يشترط توفّره عليها ليوصف بذلك، " ودي بو غراند" من العلماء الأوائل اللّذين حدّدوا معايير النصّية من خلال كتابه " النصّ والخطاب والإجراء" وتتمثّل هذه المعايير فيما يلي:

1/ معايير متعلّقة بالنصّ:

هي المعايير التي ترتبط بالنصّ في حدّ ذاته لأنّها متوفّرة داخله، وهي:

1-أ/ الاتّساق:

يتحقّق عبر الترابط الموضوعي " وهو أن يعالج النّص موضوعا محدّدا يكون الرّابط بين الجمل والكلمات المشكّلة للنّص"[4]، لأنّ تعدد الموضوعات يخلّ باتّساق النّص ويجعله يدور في

---

[1] – محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النّص ومجالات تطبيقه، الدّار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، د ط، د ت، ص23، نقلا عن: .Kristiva(Julia). Recherches pour une sémanalyse.

[2] – حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ط1، بيروت، الجزائر العاصمة، 2007، ص44، نقلا عن: R. Bartes.theorie du texte un encycl– univers

[3] . محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1996، ص 35.

[1]– ينظر: محمّد الأخضر الصّبيحي، مدخل إلى علم النّص ومجالات تطبيقه، الدّار العربية للعلوم ناشرون،ص82.

فوضى وتفكّك. " وأن يُحترم فيه التدرّج والترتيب المنطقي في عرض الأفكار كأن ينطلق صاحب النّص من عرض عام إلى جزئيّات الموضوع، هذا بالإضافة إلى ضرورة احتواء النصّ على خاتمة تحمل النتيجة والغاية من كتابته، وانتماء النّص إلى نوع محدّد تحترم فيه قواعد هذا النّوع وذلك يمكّن القارئ من إدراك نوع النّص دون الرّجوع إلى مضمونه"[1].

1-ب/ الانسجام:

هو أحد أهم المعايير النصيّة حيث" يدرس اللغويّون النصّ من منطلق أنّه بنية لغوية. ويعني مفهوم البنية وجود علاقات متنوّعة ومتداخلة بين عناصر النّص ومقاطعه، يعبّر عنها بالانسجام والتّماسك"[2]، وهذه العلاقات تتمثّل في أدوات الرّبط، وللانسجام أدوات يتحقق بها هي: الإحالة، التّكرار، الاستبدال، الحذف، الوصل وغيرها.

2/ معايير متعلّقة بطرفي النّص (صاحب النّص والمتلقي):

ونميّز فيها معيارين هما:

2-أ/ القصدية:

تتعلّق بصاحب النّص وهي: " أحد المقوّمات الأساسيّة للنّص، باعتبار أنّ لكلّ منتج خطاب غاية يسعى إلى بلوغها أو نيّة يريد تجسيدها"[3]، وهذا معناه أنّ كلّ نصّ يفترض فيه وجود هدف وغاية من إنتاجه.

[1] – ينظر: محمّد الأخضر الصّبيحي، مدخل إلى علم النّص ومجالات تطبيقه ، ص84-85.

[2] – نفسه، ص86.

[3] – نفسه ، ص96.

2-ب/ المقامية:

هي المقام الذي أنتج فيه النّص، يقول دي بو غراند:" ينبغي للنصّ أن يتّصل بموقف يكون فيه، تتفاعل فيه مجموعة من المرتكزات والمتوقّعات والمعارف، وهذه البنية الشّاسعة تسمّى سياق الموقف"[1].

3/ المعايير المتعلّقة بسياق النّص:

وسياق النّص يعني الظروف المحيطة بإنتاجه، ونجد في هذا المعنى معيارين هما:

3- أ/ التّناص:

هو إدراج نصوص سابقة في نصّ جديد" فيتضمّن العلاقات بين نصّ ما ونصوص أخرى مرتبطة به وقعت في حدود تجربة سابقة"[2]، أي حضور نصوص سبقت النّص المنشود إلى نفس الفكرة أو التّجربة، فلا وجود لنصّ من عدم، وقد يكون التّناص عبارة عن اقتباس صريح أو فكرة.

3-ب/ الإعلاميّة:

هي من المعايير النصية المتعلقة بالسّياق الخارجي للنصّ، وهي" العامل المباشر بالنّسبة لعدم الجزم في الحكم على الوقائع النصّية، أو الوقائع في عالم نصّي في مقابل البدائل الممكنة. فالإعلامية تكون عالية الدّرجة عند كثرة البدائل، وعند الاختيار الفعلي لبديل من خارج الاحتمال"[3].

---

[1] – روبرت دي بوجراند، النّص والخطاب والإجراء، ترجمة تمّام حسّان، علا الكتب، ط1، القاهرة، 1998، ص91.

[2] – نفسه، ص104.

[3] – نفسه، ص105.

وهذا معناه أنّ الإعلامية ترتبط بما يقدّمه النّص من معلومات للمتلقّي فإن كانت جديدة عليه كليّا حققت الإعلامية بدرجة كبيرة والعكس صحيح.

ج/ بين النصّ والخطاب:

يصعب التفريق بين النصّ والخطاب، حتّى أنّ هناك من الباحثين من لا يرى فرقا بينهما، أما الّذين رأوا العكس فيوجزونه في النّقاط التالية:

– "اختلاف المعنى اللّغوي فالنّص هو منتهى الشّيء وأقصاه وغايته الإفهام، أماّ الخطاب فهو القدرة على إيصال الكلام والإقناع وإن كان المتلقي غائبا

– الخطاب هو نتيجة اللّغة الشفويّة أمّ النصّ فتنتجه الكتابة

– يتعلّق الخطاب بالمتكلّم والسّامع وعليه فهو لا يتجاوزهما، أماّ النّص فيستعمل نظاما خطّيا وعليه يمكن الاطلاع عليه في كلّ زمان ومكان"[1].

– " يفترض الخطاب وجود السّامع الّذي يتلقى الخطاب، بينما يتوجّه النص إلى متلقي غائب يتلقاه _ أي النص_ عن طريق عينيه قراءة، أي أنّ الخطاب نشاط تواصلي يعتمد أوّلا وقبل كلّ شيء على اللّغة المنطوقة، بينما النص مدوّنة مكتوبة"[2]، وعليه فالفرق بين النص والخطاب يمكن تلخيصه في أن الأول يعتمد اللّغة المكتوبة ما يضمن ديمومته، أما الثاني فوسيلته المشافهة ما يحكم عليه بالآنية.

[1] – ينظر: نصيرة لكحل، النصّ والخطاب بين المفهوم والإستعمال، مجلّة مقاليد، العدد الخامس، جامعة الجلفة، ديسمبر 2013، ص 149– 150.

[2] – نفسه، ص151.

ممّا سبق يمكن القول أنّ مصطلح الشّعرية كان ولا يزال متعدّدَ المفاهيمِ غير قابل للضّبط، لأنّه يحتمل النظر إليه من زوايا متعدّدة من جهة، ولقدم هذا المصطلح من جهة أخرى، فالشّعريةُ ظهرت مع كتاب "فن الشعر" لأرسطو، الذي جعل "المحاكاة" أساسا لها ومعيارا للحكم على العمل بأنّه شعري ، وذلك يحيلنا إلى وظيفة التّطهير التّي تحققها "محاكاة أرسطو" في الإبداع الأدبي، ثم جاء العرب العباسيين واستفادوا من تجارب "أرسطو" في هذا الموضوع أمثال "القرطاجنّي" في كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" ليضع أسسا للشعريّة بناها على المحاكاة، الأوزان، والتخييل.

وإلى جانب القرطاجني نجد أنّ الجرجاني من بين أهم النّقاد الذين خاضوا في هذا الموضوع من خلال نظرية النظم.

أمّا في العصرِ الحديث فالملاحظ أنَّ النقاد الغربيين أخذوا الريادة، أمثال رومان ياكبسون وتودوروف اللّذين ينظر إليهما على أنّهما من أعلام التنظير للشّعرية.

وبالنسبة للعرب فإن الشّعرية اختلف مفهومها عند كل واحد منهم، بدءا من التسمية وفوضى التّرجمة، وصولا إلى القواعد مرورا بالمفاهيم، ويبرزُ هنا كمال "أبو ديب" و"أدونيس".

هذا عن الشّعرية، أما النّص فقد عرفَ مفهومهُ هو الآخر تذبذبا حتّى وصل حدّ الخلطِ بينه وبين الخطاب، ومن أجل ذلك ظهرت لسانيات النّص الّتي ركزت عليه بعدما كانت اللّسانيات التقليدية تركز على الجملة، وأخضعته لمجوعة من المعايير النصية.

وللشعّريةِ علاقة وثيقة بالنّص باعتباره حقلا تتجلّى فيه، فهي وإنْ كانت موجودة في الخطاب فإنّ هذا الأخير يقيّدها ويظهر العناصر المنطوقة منها فقط، عكسَ النّص.

الفصل الأول:

شعرية الإيقاع في ديوان أغنيات نضالية

أولا: الموسيقى الخارجية

أ/ البحور والأوزان

ب/ القافية والروي

ثانيا: الموسيقى الخارجية

أ/ التكرار

ب/ السجع والجناس

يشكّلُ الإيقاعُ عنصرا هامّا في بناء أي قصيدة شعرية –سواء كانت عمودية أَم حرة – فهو السّمة البارزة للشعر والحد الفاصل بينه وبين النثر، ولما كانت اللغة " أصوات يعبر بها كل قوم عن اغراضهم"[1]، وجب الاهتمام بالصوت خاصة في الشعر الذي هو أرقي صور التعبير الإنساني.

ويعرَّف الإيقاع في اللّغة بأنّهُ: " من إيقاع اللّحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها"[2] ومنه سميت موسيقى الشعر بالإيقاع، لأنّ الشّاعر يوقع وزنا ولحنا خاصا على الألفاظ في قصيدته، والتي تظهر بشكل جلي فيها.

وأوَّلُ من أشارَ إلى مصطلح الإيقاع في التراث النقدي العربي هو "ابن طباطبا" حيث يرى بأن للشّعر" إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه "[3]، فيجعل بذلك الإيقاع عيارا من عيارات الشّعر.

ويحتل الإيقاع مكانة خاصة ومهمة عند حازم القرطاجنّي، فهو يعتبره جوهر الشّعر وأمر ضروري لتحسين الكلام فـ " لشدّة حاجة العرب الى تحسين كلامها اختصّ كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي..."[4]، وهو بهذا يريد القول بأنّ الإيقاع – وان لم يذكره لفظا – عنصر أساسي في لغة العرب حتى أنّه جعله خاصية تميّز

---

[1]– ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، ج1 بيروت – لبنان، 2001، ص87 .

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادة وقع، ص4897.

[3]– محمد أحمد بن طاباطبا العلوي، عيار الشّعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، د ط، بيروت–لبنان، د ت، ص21.

[4]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص122.

بها العرب عن غيرهم، ويربط القرطاجني بين التخييل والايقاع، " فالتخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن"[1]، لهذ كانت الأوزان والإيقاعات أهمّ ما يميّز الشّعرَ حَسَب القرطاجنّي بصفتها نوع من أنواع التخييل.

هذا وقد خاض كثير من النقاد والفلاسفة العرب في موضوع الإيقاع كابن رشد وأبي هلال العسكري والفارابي، الذي يرى أنّه " النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنّسَب "[2]، ولا يخفى أن هؤلاء استفادوا من الفلسفة اليونانية خاصة من أرسطو.

إلاّ أنّ مفهوم الإيقاع عرف تطورا عند العرب المحدثين نتيجة احتكاكهم بالنقاد الغربيين من جهة، وتغير نظرتهم الى هذا المصطلح من جهة أخرى، فمثلا يربط أبو ديب الإيقاع بالفاعلية التي " تنقل الى المتلقي ذي الحساسية المرهفة والشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية"[3] ، وبذلك يختلف عن الوزن الذي هو مجرّد مقاطع كمّية ثابتة خالية من الحيوية والحركة عكس ما كان شائعا عند النقاد القدامى الذين كثيرا ما حصروا الإيقاع في الوزن، وهو ليس كذلك، لأنّ الأخير ليس سوى عنصر من عناصر الإيقاع الذي يتحقق بمجموعة من العلاقات المتداخلة بينها منتجة لحنا عاما يثير عواطف المتلقي.

---

[1]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص89.

[2]–أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح غطاّس عبد الملك خشبة، دار الكتب العربية للطباعة والنّشر، د ط، د ت، القاهرة، ص436.

[3] – كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، د ط، بيروت – لبنان، دت، ص230 .231

إن الإيقاع في القصائد ينقسم الى نوعين هما: الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية وسنحاول من خلال هذا الفصل تتبع العناصر الايقاعية في ديوان "أغنيات نضالية" والكشف عن خصائصها ومدى مساهمتها في بناء شعرية القصيدة على هذين المستويين

أولا: الموسيقى الخارجية:

تتعلق الموسيقى الخارجية بما يمثل الشكل الخارجي لإيقاع القصيدة وتتألف من:

أ/ الأوزان والبحور:

تعدّ الأوزان في القصائد عنصرا إيقاعيا متعلقا بالموسيقى الخارجية، والوزن في اللّغة هو: "روز الثقل والخفة... ويقال وزن فلان الدراهم وزنا بالميزان، وإذا كاله فقد وزنه أيضا... والميزان المقدار...وأوزان العرب: ما بنت عليه أشعارها، واحدها وزن وقد وزن الشعر وزنا فاتّزن وهذا القول أوزن من هذا، أي أقوى وأمكن"[1]، فالوزن هو درجة ثقل وخفة الأشياء، والميزان هو الأداة التي يقاس بها، وفي الشعر يتجلى الوزن في البحور الخليلية، وهي تلك القوالب النغمية التي عرف عن العرب التزامهم بها في نظم الشّعر.

وهي محدّدة لا يجوز تعدّيها، وبتعبير آخر هي: " مجموعة الأنماط الايقاعية للكلام المنظوم التي تتألف من تتابع معين لمقاطع الكلمات أو التي تشمل على عدد ما من تلك المقاطع اللّغوية، وفي العربية يتألف من المقاطع تفعيلات، ومن هذه التفعيلات تتكون البحور الشعرية" [2].

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة وزن، ص 4828–4829.

[2]– مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، باب الواو، ص433.

فالوزن إذا هو مقاطع لغوية لها جرس موسيقي معين تشكل تفعيلات تتكرر في كلّ بيت بنفس الصّيغة فتتشكل بذلك البحور الشعرية.

وتجدر الإشارة الى أنّ الوزن ليس أمرا شكليا غرضه إضفاء إيقاعات معيّنة على القصيدة، إنّما يشكّل وحدة متناسقة مع مختلف عناصر القصيدة الأخرى، باعتباره " وسيلة لجعل اللغة شعرا ويجب أن ندرسه على أنه كذلك"[1]، وهو لا يكفي وحده لإنتاج قصيدة، بل انسجامه مع العناصر الأخرى حتمي، فالوزن" ليس ملبسا يغلّف، دون ضرورة لغة يتحدّد قدرها الشّعري على مستوى آخر"[2]، وهذا يعني أنّ الوزن عنصر صوتي في القصيدة يجب أن ينصهر في المعنى.

يحوي ديوان "أغنيات نضالية" لمحمد الصّالح باوية على ستَّ عشرة قصيدة، جاءت في معظمها تتحدث عن النضال والكفاح من أجل الحرية ما جعل شعره شعرا غنائيا بامتياز، ويعتبر الشعر الغنائي" أكثر أنواع الشعر التصاقا بالجوهر الشعري لأنّه أنقى أنواع الشعر تعبيرا عن العاطفة"[3].

من خلال ما سبق نستنتج أنّ الصالح باوية شاعر يتألم لآلام شعبه، معتزّ بقوميته العربية، ولا عجب في ذلك إذا عرفنا أنّه عايش الاستعمار والثورة والاستقلال، وكرّس قلمه للدفاع عن قضايا الأمّة العربية عامّة والقضية الجزائرية خاصة، وهو ما ولّد لديه تجربة شعرية فريدة، ويتجلّى

---

[1]– جون كوين، بناء لغة الشّعر، ترجمة أحمد درويش، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، د ط، مصر، 1990 ص58.

[2]– نفسه، ص57.

[3]– عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1 عمان الأردن، 2007، ص155.

ذلك بداية بعنوان ديوانه " أغنيات نضالية"، فالأغنية عبر التاريخ كثيرا ما رافقت المناضلين والمحاربين، فيجدّدون بها حماسهم، ويبثّون فيها معاناتهم بطريقة مشحونة بالعواطف وقصص المجد السّارة، وحكايات الموت الحزينة في سبيل القضية.

والملاحظ على قصائد " باوية " أنّ معظمها جاءت كشعر حر، مع بعض القصائد العمودية كقصيدة " إنسانية الطريق "، وقصيدة التّحدي"، لكن حتىّ هذه تميّزت بلمسة حديثة ترجمها التنويع في حروف رويّها والتخلي عن شكلها المعتاد بتقسيمها إلى شطرين متوازيين، وهذا يدلّ على التوجه الحداثي للشاعر من جهة، والتمسك ببعض خصائص القصيدة التقليدية من جهة أخرى، فالشّاعر ميّال للحرية الشعرية تماما كميله للحرية في الحياة، وفي نفس الوقت لا يرفض القديم كله، بل يرفض أن يكون محكوما بقواعد محدّدة ترسم طريقه من البداية فإذا حدث وكتب الشّعر العمودي لا بدّ أن يكون ذلك بقواعده هو لا بقوانين معدّة مسبقا.

إنّ ديوان "أغنيات نضالية" أسطر شعرية إجمالية بلغ عددها سبع وخمسين وتسع مائة موزعة على ستّ عشرة قصيدة بمعدّل 52.23 بالمائة في القصيدة الواحدة، وقد كانت القصائد موزونة على ستّة بحور هي:

1/ بحر الرمل:

من البحور الصافية مفتاحه:

رمل الأبحر ترويه الثقات فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

وقد جاءت سبع قصائد على بحر الرّمل بنسبة 43.75 بالمائة وهي:

الشاعر والقمر، الانسان الكبير، ساعة الصفر، أغنية للرفاق، إنسانية الطريق، التحدّي، الانطلاق.

2/ بحر الرّجز:

من البحور الصافية، مفتاحه:

في أبحر الأرجاز بحر يسهل مستفعلن مستفعلن مستفعل

وهذا البحر حاضر في الدّيوان بأربع قصائد، وبنسبة بلغت 25 بالمائة، وهذه القصائد:

أغنية منسية، يوميات تبحث عن يوم، الرحلة في الموت، يوميات منسيّة.

3/ السّريع:

من بحور الشعر الحرّ، مفتاحه:

بحر سريع ماله ساحل مستفعلن مستفعلن فاعلن

مثلته بنسبة 12.5 بالمائة وهما قصيدتي: رحلة المحراث والحلقة الضائعة.

4/ المتقارب:

من البحور الصّافية، مفتاحه:

عن المتقارب قال الخليل فعولن فعولن فعولن

وقد وردت قصيدة واحدة على هذا البحر أي بنسبة 06.25بالمائة وهي قصيدة الصّدى.

5/ الوافر:

من بحور الشعر الحر، مفتاحه:

بحور الشّعر وافرها جميل مفاعلتن مفاعلتن فعولن.

وهو الآخر جاء في قصيدة واحدة هي: المخاض، بنسبة 06.25 بالمائة.

6/ الكامل:

من البحور الصافية، مفتاحه:

كمل الجمال من البحور الكامل متفاعلن متفاعلن متفاعلن.

مثّلته قصيدة واحدة هي: فدائية من المدينة بنسبة 06.25 بالمائة

وفيما يلي جدول يوضح لنا البحور واستعمالاتها في الديوان:

البحر	الرمل	الرجز	السّريع	الكامل	الوافر	المتقارب
عدد القصائد	07	04	02	01	01	01
النسبة من الدّيوان	٪43.75	٪25	٪12.5	٪6.25	٪06.25	٪06.25
عدد الابيات	398	251	183	48	45	32
نسبة الأبيات	٪41.58	٪26.22	٪19.12	٪05.01	٪04.70	٪03.34

يكشف الجدول أن الشّاعر في كلّ القصائد لم يخرج عن بحور الشعر الحر، أربعة منها صافية وهي: الرمل، الكامل، الرجز، المتقارب، مقابل كل من: السريع والوافر.

نلاحظ أنّ الشاعر استعمل بحر الرّمل كثيرا بواقع سبع قصائد أي 398 بيتا، يليه بحر الرجز بأربع قصائد أي 251 بيت، السريع بقصيدتين 183 بيت، ثم الكامل فالوافر والمتقارب بقصيدة واحدة لكلّ بحر.

إنّ بحر الرّمل وهو أكثر البحور استخداما في الدّيوان يمنح مستخدمه مجالا واسعا للتعبير فالقصائد السبع التي تمثل هذا البحر تحدثت عن قيم إنسانية كالنضال والحريّة ، ، وهذا مؤشر على أنّ الشاعر قد ملّ الاستعمار والاضطهاد والتفرقة في الأمّة العربية عامّة وفي الجزائر بشكل خاص، وحتّى في نفسه التي يريد إطلاق أفراحها والتخلّص من أحزانها، وهو بالتالي يريد الخروج من كلّ ذلك بسرعة حتى يجد نفسه وشعبه وأمّته أحرارا، زد على ذلك أن الرمل بحر مرن يستوعب الأوجاع و الأنّات التي شحنه الشّاعر بها، وأيضا عبارات التهديد والتحدّي وهذا ما لمسناه في قصيدة "ساعة الصفر":

جيل عربي...

صوب الإفناء للطاغي.. وسدّد

الصدور العري...

تطوي سرّ خلقي

سرّ إبداعي.. وآمالي الطليقة[1]

يعدّ بحر الرّجز ثاني البحور المعتمدة في الديوان وقد وظّفه الشاعر في قصائد تتحدث عن الحزن والشوق والضياع وكل الأمور المبهمة، واستخدامه هذا البحر بالذّات في هاته القصائد راجع إلى أنّ موسيقاه غير واضحة وتنسجم مع الألفاظ بشكل كبير، والألفاظ التي وظّفها الشاعر تترجم حالات نفسية معينة، وبالتالي هي ألفاظ خافتة كأنّها همس من داخل حفرة عميقة في نفس الشاعر المتألمة، وتظهر هذه الحالة النفسية في:

حبّة قمح.. تعرف الدّرب

تعاني لحظة الميلاد.. والإسراء،

في مزرعة الأرحام..[2]

أما باقي القصائد فقد تنوّعت فيها البحور بين السريع والمتقرب والكامل والوافر بتنوّع أغراضها ومواضيعها.

وعليه فبالنظر إلى الظروف السياسية والاجتماعية التي عاشها الشاعر، ومعايشته لثلاث مراحل مختلفة من تاريخ الجزائر (الاستعمار، الثورة ومرحلة الاستقلال)، تولّدت لديه تجربة شعرية عملت على تجاوز النموذج الشعري التقليدي والثورة عليه – وإن كانت هناك بعض القصائد العمودية في ديوانه – وذلك واضح في البحور التي اعتمدها والتي تتلاءم تماما وتوجهه، زد على ذلك أنّها تترجم تجربته الشّعرية، مماّ أخضع الأوزان للتجربة الشاعر وليس العكس.

[1] – الدّيوان، ص50.

[2] – نفسه، ص103.

ب/ القافية والروي:

1/ القافية:

القافية سمة بارزة في الشّعر، بها يمتاز ويُعرف، وهي في اللّغة مأخوذة من " القفا، مقصور، مؤخر العنق ألفُها واو، والعربُ تؤنّثها، والتذكير أعمّ ... والقافية من الشّعر: الذي يقفو البيت، وسميت قافية لأنها تقفو البيت، وفي الصّحاح لأنّ أثرها يتبع أثر بعض "[1]، وسميت قافية الشّعر كذلك، لاحتلالها أواخر الأبيات، وتشابهها عادة وتكرارها في كلّ بيت (لا يلتزم الشعراء الأحرار بذلك)، وهي على رأي الخليل: " آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرّك قبل أوّلهما. وهي عند الأخفش الأوسط آخر كلمة في البيت"[2].

ممّا تقدّم ورغم الاختلاف الذي ظهر بين الأخفش والفراهيدي فإننا نرجح رأي الأخير، لأنّ القافية بالدرجة الأولى هي وحدة نغمية تتكرّر في نهاية كل بيت، وعليه فهي تتبع الحركة والسّكون دون النظر الى الكلمات.

ويرى إبراهيم أنيس أنّ القافية " عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكرّرها هنا يكون جزءا هامّا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردّدها "[3]، وهو بذلك يتفق مع ما جاء به الخليل، والقافية نوعان: مطلقة ومقيدة، فالأولى ما كان رويّها متحركا والثانية ما كان رويّها ساكنا.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادّة قفا، ص3708 – 3709.

[2]– مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، باب القاف، ص238.

[3]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، 1952، مصر، ص244.

إنّ القافية عنصر مهم في أيّ قصيدة، والشعراء الحديثين لم يتخلوا عنها تماما، لأنّهم أكثر النّاس إدراكا لأهميّتها، انّما قاموا بتنويعها لأننا نجد في القصيدة الواحدة عدّة قوافي، كما أنّهم قاموا بالتّقليل من حضورها، فهي لا تأتي مع نهاية كلّ بيت بشكل متكرّر كما هو الحال في الشعر العمودي، لكنّها تظهر في سطر وتغيب في آخر.

وسنحاول توضيح ذلك في ديوان أغنيات نضالية من خلال الجدول التالي:

القصيدة	القافية	تكرارها ونسبته
إنسانية الطريق	00/ الرّياح، السلاح، الأثير	17 ٪73.91
	0/0/ دعاني، طواني، حواني	06 ٪26.08
الصدى	00/ السنون، مساء، أقرانيه	09 ٪28.12
	0//0/ حبيس الألم، دمعا ودم	09 ٪28.12
	0/0/ جدّي، أبيض، بطولة	05 ٪15.62

أغنية للرفاق	0/0/ جوعي، ضلوعي، ربوعي	21 ٪78.56
التحدّي	0/0/ أتحدّى، استبدّا، المفدّى	23 ٪82.13
ساعة الصّفر	0/0/ الباني، انتظارا، الحمر	94 ٪82.45
	00/ الصّديق، رقيق، السّحيق	09 ٪07.89
الإنسان الكبير	00/ المصير، الكبير، الصّعيد	10 ٪16.94
	0/0/ جراحي، السّنابل، مناجل	41 ٪69.48
الحلقة الضائعة	0///0/ تعترف، يعترف، ينزف	04 ٪8.69
	00/ العنكبوت، صموت، روح	21 ٪45.65
	0//0/ إنّي هنا، يوما عشق	12 ٪26.08

الحلقة الضائعة	0/0/ عجيبا، سؤال، حياتي	05 ٪10.86
المخاض	0/0/ بقلبي، بليلي، وجودي	45 ٪100
الانطلاق	00/ كتوم، يجوع، ذهول	17 ٪18.27
	0/0/ صدفة، غرفة، أكثر	70 ٪75.26
فدائية من المدينة	0//0/ رأسها، صدرها، حيّنا	16 ٪33.33
	00/ تلال، الزّهر، العجيب	11 ٪22.91
الشاعر والقمر	00/ الولوع، طيوب، الصراع	37 ٪63.76
	0/0/ كاسا، دروبي، خالي	16 ٪27.58

رحلة المحراث	00/ اليقين، دواء، طين	48 ٪35.03
	0//0/ تنتظر، أفرخت، مبحرة	26 ٪18.97
	0/0/ البرعم، انهزاما، قلبي	58 ٪42.32
يوميات منسيّة	0/0/ زنود، قمح، أوتادي	16 ٪55.16
	0//0/ تعتلي، تنحني، صامدا	06 ٪20.68
	00/ مدار، المحّار، نضّار	05 ٪17.24
يوميّات تبحث عن يوم	0/0/ تعاني، نخل، حبلى	37 ٪41
	0//0/ أبحرت، أوغلت، تنكوي	24 ٪26.66
	00/ منار، خيال، سؤال	19 ٪21.11

أغنية منسية	0/0/ ولّى، دربا، صلّى	18 ٪50
	0//0/ محراثكم، ظلّها	10 ٪27.77
الرّحلة في الموت	0/0/ ليل، أمّي، الإنسان	35 ٪36.45
	0//0/ جدّي، يا أبي	28 ٪29.16
	0///0/ بعد قدم، للحسّ قدم	07 ٪07.29
	00/ الأغنيات، الانتظار، القفار	10 ٪10.41

النتيجة التي خرجنا بها من الجدول السّابق هي أنّ 866 سطرا في الديوان كان مقفّى بنسبة 90.49٪، وقد وظّف الشاعر أربعة أنواع من القوافي هي:

•قافية المتواتر /0/0:

تتمثّل في" أن يقع متحرك واحد بين ساكني القافية، إضافة الى المتحرك ما قبل الساكن الأول"[1] كما هو مبين في العنوان، وهذه القافية هي المسيطرة في الديوان، إذ تكررت 491 مرة، أي بنسبة 56.69٪.

• قافية المترادف /00:

هي عبارة عن" اجتماع ساكنين متتاليين أخر البيت، أحدهما يردف الآخر، يسبقهما حرف متحرك"[2]، ووردت قافية المترادف في الديوان 213 مرة، بواقع 24.59٪.

• قافية المتدارك/0//0:

هي القافية " التي يتوالى فيها حرفان متحركان بين آخرين ساكنين، مع الحرف المتحرك الذي يسبق السّاكن الأول"[3]، وبدورها وجدت قافية المتدارك 131 مرة بنسبة 15.12٪.

• قافية المتراكب /0///0:

تتشكل من خلال تركّب " ثلاث متحركات بين ساكنين إضافة الى المتحرك قبل الساكن الأول"[4]، وقد وردت هذه القافية 31 مرة بنسبة 3.57٪، وعليه فان الشاعر لم يعتمد عليها بشكل كبير عكس القوافي الأخرى، بينما أهمل قافية المتكاوس /0////0

---

[1]– كريم مرزة الاسدي، علم القوافي ألقاب القافية وحدودها، الموقع الالكتروني لصحيفة المثقف، www.almthaquaf.com

[2]– نفسه.

[3]– نفسه.

[4]– نفسه.

نلاحظ أنّ الشاعر مزج بين القوافي المطلقة والمقيدة.

يقودنا هذا إلى التسليم بميل الشاعر للقافية ذات الوقع الموسيقي المقتضب، باعتبار إهماله لقافية المتكاوس، والّتي تعتبر ذات تدفق موسيقي كبير نوعا ما، ويعود ذلك لنفسيته القلقة وشعوره بالضّيق والتقييد في حياته. واعتماده قافية المتواتر بشكل كبير يمنح القصيدة نوعا من التنظيم الموسيقي لأنها تشمل ساكنين ومتحرّكين، فهو يريد أن تكون حياته منظّمة في كنف مجتمع عادي بعيدة عن فوضى الاستعمار والأحزان من جهة، أما من جهة أخرى فإنّ هذه القافية نادرا ما يقفّي بها الشّعراء قصائدهم، وهو بالذّات ما أجاده والسّبب أنّه شاعر مخضرم عاش تجارب مختلفة عمّا عاشه الشّعراء، ما وضعه في موقف المغترب لا يجد من يشاركه خلجات نفسه.

كانت القوافي المقيدة والمطلقة متوازنة نوعا ما وهذا له دلالة وارتباط بمواضيع القصائد، فالقافية المقيدة ترتبط بالظّلم الذي يعانيه الشعب الجزائري والأمة العربية نتيجة قيود الاستعمار، وأيضا ما يقيد نفسه من خلال الأحزان التي لا تكاد تتركه، لكنّها لم تكن كافية لدفن أمله وإيمانه، فهو يريد إطلاق نفسه حرّة من أحزانها ومآسيها، وأن تحطم الأمة العربية قيود الاستعمار والجهل والتخلف فمادام حيّا لن يموت رجاؤه.

2/الروي:

الرويُّ أهم حروف القصيدة والقافية، بتركه وقعًا موسيقيًّا من خلال تكراره في أواخر الأبيات أو الأسطر الشّعريّة.

وتختلف صورة الرّوي في الشّعر العمودي عنهَا في الشّعر الحرّ، ففي الأوّل نجده يتكرر في آخر كل بيت، ويكون واحدا لا يتغيّر، أمّا في الشعر الحرّ فقد يغيب في أسطر ويحضرُ في

أخرى، وقد نصادف أكثر من روي في قصيدة واحدة، " والرّويّ: حرف القافية... ويقال: قصيدتان على رويّ واحدٍ، قالَ الأخفشُ: الرّويُّ الحرفُ الّذي تبنى عليه القصيدة"[1]، فرويُ الشعر هو ما تشترك فيه جميع أبيات القصيدة فيصلها ببعضها كالحبل لأنه" أحد أحرف القافية الذي تبنى عليه القصيدة، ويتكرر في نهاية أبياتها وتنسب اليه عادة "[2].

فنقول قصيدة بائية إذا كان رويها باءا، أو ميمية، إذا كان رويها ميمًا...الخ.

وفيما يلي جدول يوضح حروف الروي التي وردت في الديوان وتكراراتها:

القصيدة	حرف الروي	تكراره
إنسانية الطريق	**الحاء:** الرياح، السّلاح...	07
	اللام: الثقيل، عويل...	08
	النون: مكاني، حواني...	06
الصّدى	**النون:** السنون، تطاردني...	04
	الهاء: أقرانيه، أشواقيه ...	11
أغنية للرّفاق	**العين:** جموعي، جوعي...	05
	التاء: الجناة، الطغاة ...	09
التّحدي	**الدال:** اتحدّى، استبدّا....	07
	الهمزة: الشّهداء، الفداء....	05

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة روى، ص1786.

[2]– مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، باب الراء، ص190.

ساعة الصّفر	**القاف:** الحقيقة، الدقيقة...	29
	الدال: تجمّد، عربد....	09
	الميم: المواسم، الجماجم...	07
	الراء: خناجر، مغامر...	17
الانسان الكبير	**الراء:** المصير، الكبير...	05
	الحاء: الرّياح، الصباح...	04
	التاء: طفلتي، ثورتي...	08
	الياء: سخيّة، صبيّة...	07
	الفاء: كهوفي، اقصفي...	07
الحلقة الضائعة	**الفاء:** يعترف، ينزف...	04
	التاء: حياتي، أمنياتي...	04
	الرّاء: النّهار، الجدار...	07
	الدّال: عيد، البعيد...	07
المخاض	**الباء:** قلبي، دربي...	09
	النون: انساني، زماني...	04
	الهمزة: مشيئة، جريئة...	07
	التاء: سؤالات، الكالحات...	05

الإنطلاق	**اللّام:** رسول، سيول...	08
	الرّاء: تفجّر، أكثر...	11
	العين: الشّموع، يجوع...	07
	النون: انسان، أحزان...	10
	الباء: مخالب، شعب...	08
	التاء: طغاة، خمرة...	09
فدائيّة من المدينة	**اللّام:** تلال، سلال...	10
	الراء: التتر، القدر...	07
	التاء: اللّعنة، الجنّة...	14
الشّاعر والقمر	**العين:** الولوع، الضلوع...	05
	الباء: الطيوب، الغروب...	05
	الرّاء: الصغيرة، الخميرة...	07
	الميم: الظلام، السّلام...	04
	الفاء: العفاف، هتاف...	04
	الكاف: اليك، مقلتيك...	07
	اللّام: الجميل، الرّحيل...	09
رحلة المحراث	اللام: الجميل، الطويل...	14
	الرّاء: خبر، قمر...	31
	النون: الطين، اليقين...	14

رحلة المحراث	**الحاء:** رياحا، رماحا...	06
	الهمزة: دواء، مساء...	06
	الهاء: كفيه، التيه...	08
يوميات منسية	**الرّاء:** جسور، بذور...	06
	الدال: الزّنود، بنود...	07
يوميات تبحث عن يوم	**الهمزة:** الليلاء، الخضراء...	06
	النون: القرآن، الربّان...	21
	الميم: لكم، العلم....	07
	اللّام: الذلّ، الراحل...	10
	التاء: أبحرت، أوغلت...	18
	الرّاء: الدّهر، السّفر...	09
أغنية منسية	**الرّاء:** مطر، قمر...	07
	الميم: محراثكم، سلمى...	04
الرّحلة في الموت	**النون:** أعوامنا، أحلامنا...	04
	الهمزة: السّمراء، الأشياء...	04
	التاء: أغنيات، كلمات...	17
	الراء: القفار، الانتظار...	18
	الميم: أمّي، دمي...	11
	السين: الأسى، المسا...	05

من خلال الجدول نخلص إلى:

- الأسطر التي جاءت بحروف روي متشابهة هي: 547 سطر، من أصل 957 أي بنسبة 57.15٪.

- اعتمد الشّاعر على خمسة عشر حرفا كروي وهي:

الرّاء، التّاء، النّون، اللّام، الميم، الدال، القاف، الباء، الهمزة، الهاء، العين، الفاء، الحاء، الياء، السّين، على الترتيب.

- انقسمت حروف الرّوي في الدّيوان بين جهرية ومهموسة، فالجهرية هي: الرّاء، النّون، اللّام، الميم، الدّال، القاف، الباء، الهمزة، العين، الياء.

وبخصوص الحروف المهموسة فهي: التاء، الهاء، الفاء، الحاء، السّين.

غير أنّ الحروف الجهرية كانت هي الطاغية كروي، فالشّاعر يريد كسر حاجز الصّمت والرّضوخ ويسعى إلى إيصال صوته للعدو من أجل إرهابه والتأكيد على أنه صاحب هذه الأرض ولا يرضى المساومات عليها، وفي نفس الوقت يريد إيصال رسالة إلى قومه بغية الثّورة وتغيير الواقع المؤلم الذي ينغّص حياة الشّاعر ويغرق قلبه هموما واكتئابا، ما يؤدي به في بعض الأحيان إلى مناجاة نفسه وإقامة حوار داخلي معها، فمثلما تحمل كلماته صفة القوّة حين يواجه الآخرين، تحمل أيضا صفة الهمس والضعف بسبب اليأس الذي ينتابه من وقت لآخر وكان داعيا للتروية بحروف مهموسة.

– مخارج حروف الروي في الدّيوان:

_ مخارج الشّفتين وما قاربها كطرف اللّسان وهي: الراء، التّاء، النون، اللّام، الميم، الدال، الباء الفاء، الياء، السّين. وهي الأكثر حضورا ف"الصّوت بقدر ما يكون مخرجه أقرب إلى الشفتين يكبر حظه من الاستعمال رويا"[1]، لأنّها تحمل عادة صفة القوّة والوضوح وهو ما دعا العرب في شعرهم القديم أو الحديث إلى الإكثار من استخدامها.

_ مخارج الحلق وما شابهها ومثلتها حروف: القاف، الهاء، الهمزة، العين، الحاء، ويكاد ينعدم وجودها وذلك راجع إلى" أن نسبة خروج الروي من حيز الشفتين أرفع النسب ونسبة خروجه من حيز الحلق أضعفها"[2]، وهذه الأخيرة تترجم آهات الشّاعر ونداءاته الخفية.

[1] – محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، السلسلة السادسة مجلد عدد 20، 1981 ص45.

[2] – نفسه، ص45.

ثانيا: الموسيقى الداخلية:

تتحقق الموسيقى الدّاخلية عن طريق عدّة وسائل تساعد على إبراز النّغَم الإيقاعي في تفاعلها مع الموسيقى الخارجية، ومن هذه الوسائل ما سنتطرّق إليه

أ/ التكرار:

التكرار أحد ركائز الإيقاع الداخلي، وقد ورد في لسان العرب أنّ " الكرَّ: الرجوعُ. يقال: كرّهُ وكرَّ بنفسه... وكرّرَ الشّيءَ وكَركَرهُ: أعادهُ مرّةً بعد أخرى... ويقال: كررتُ عليه الحديثَ وكرّرتهُ إذا رددتهُ عليه. والكرُّ الرجوع على الشيء، ومنهُ التكرار"[1]، فالتّكرار هو الإتيان بنفس الشيء أو مثله عدّة مرّات، وترديد نفس الكلام يسمّى تكرارًا، وهوَ أيضًا " الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفنّي، والتكرارُ هو أساسُ الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشّعر، وسرُّ نجاح الكثير من المحسنات البديعية "[2] فالفنّ لا يكاد يخلو من عنصر التكرار، خاصّة الشعر، عطفا على أنّهُ عامل مهم لا يمكن الاستغناء عنه لأنه" نسق تعبيري في بنية الشّعر التي تقوم على تكرير السّمات ومعاودتها في النص بشكل تأنس إليه النفس التي تتلهف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة"[3]، سواء تعلّق الأمر بتكرار التفعيلات في البحور أو تكرار الأصوات والكلمات والجمل وحتىّ المعاني.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة كرر، ص3751.

[2]– مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، باب التاء، ص118.

[3] – حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، د ط، بيروت– لبنان، 2001 ص81.

والتكرار في الشّعر الحرّ عدّة أشكال، قد تضمن ديوان " أغنيات نضالية "على ثلاثة منها:

01/ تكرار البداية:

يمثّل تكرار البداية جزءا مهمّا من عنصر التكرار، وهو نمط" تتكرّر فيه اللّفظة أو العبارة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع"[1]، فالتكرار الاستهلالي يختص ببداية الأسطر الشعرية في القصيدة.

ونجد تكرار البداية حاضرا في الديوان من خلال عدّة قصائد كقصيدة " إنسانية الطريق" التي يقول فيها الشاعر:

دمدم الرّعد وهزّتنا الرّياح

حطّمي الأغلال وامضي للسّلاح

حطّميها واهتفي ملءَ الأثير

يا طغاة اشهدوا اليوم الأخير

حطّميها لم تعودي قطعة من أدواتي أو رؤى حلم ثقيل"[2].

ويقول في موضع آخر من القصيدة:

أنت للمدفع، للرّاية، للثأر هنا بين الروابي والحقول

أنت شلال رهيب وشروق يحضن البعث مع النّصر الجميل

[1]– حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص90.

[2]– الديوان،، ص33.

حطميها نحن في الغابة رعب يلبس السرو واعصار الرّياح

هاهنا راياتنا الحمر، تناغي ثورة الفجر وأعراس السّلاح

هاهنا يا أخت لبّي شعبنا شوق جراحي ونداءات الصّباح

هاهنا، موعدنا بالنصر من قرن ثقيل غاص في عمق الجراح[1].

ونجده أيضا في قصيدة "الصّدى" يوظّف التكرار الاستهلالي في قوله:

وتمضي السّنون

وأذكر يا طفلتي الوداعة

بعينيك أنت...

بعينيك ترعش مأساتيه

وترقد " يافا " و" حيفا " وأصحابيه

بعينيك عمق كثيف الظلال"[2].

ويكرّر الشاعر ذلك في قصيدة الانطلاق حيث يقول:

رحت أنقضّ بشوق وأغان

رحت أنقض على التين والأصنام

[1]– الدّيوان، ص33.

[2]– نفسه، ص38.

في كلّ مكان

رحت ألوي مخلب الغربان"[1].

إنّ ما ذكرناه سابقا من أمثلة هو مجرّد غيض من فيض، فالدّيوان مزدحم بتكرار البداية الذي" يستهدف الضغط على حالة لغوية واحدة وتوكيدها عدّة مرّات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معيّن قائم على مستويين رئيسيّين إيقاعي ودلالي"[2].

فالشّاعر إذ يستعمل هذا الشكل من التكرار يحقق هدفين:

الأوّل: هدف إيقاعي بتكراره للفظة واحدة في أسطر شعرية مختلفة كما رأينا في الأمثلة السابقة.

الثاني: هدف دلالي قائم على إيصال فكرة وصورة معيّنة وتثبيتها في ذهن القارئ، كما يشدّه الى تلك الفكرة إذا ما تاه بين أسطر القصيدة، فتكراره لجملة " حطّميها " مثلا إنّما يوحي لنا بضيق الشّاعر من أغلال الاستعمار ودعوة المرأة من أجل الانتفاض ومساندة الرّجل في الكفاح.

02/ التكرار الدائري:

التكرار الدائري "ينهض على تكرار جملة شعرية واحدة أو أكثر في المقدّمة والخاتمة"[3]، وله عدّة أوجه فقد يأتي بين نهاية فكرة وبداية أخرى، وقد يكون مع بداية أو نهاية كل مقطع شعري في القصيدة مشكلا حركة دائرية، ويحتوي الديوان عل عدد من التكرارات الدائرية كالذي نجده في قصيدة "الصّدى" التي يقول فيها الشّاعر:

---

[1]– الدّيوان، ص76.

[2] – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص204.

[3] – نفسه، ص199.

... وتمضي السنون

وإنّي أحس

أحسّ الأسى وحبيس الألم

***

... وتمضي السّنون

وأذكر جدّي

ينوّمنا بأغاني الطفولة

***

وتمضي السّنون

وأذكر يا طفلتي الوداعة "[1].

ويتكرّر الأمر في قصيدة " المخاض " على النحو التالي:

سؤالات،

نداءات مغرّزة بقلبي

تفجّر طاقتي في كلّ درب

[1]– الديوان، ص 37–38.

***

سؤالات،

نداءات تقهقه من بعيد

من قريب

***

سؤالات

نداءات مليئة

ملفّعة بأكثر من مشيئة "[1].

يهدف توظيف هذا التكرار إلى التأكيد على اللّفظة المكرّرة وجعلها محور القصيدة ونقطة بدايتها، فهو " يمثّل حلقة وصل بين أجزاء القصيدة إذا كانت طويلة ويشدّ القارئ على مركز البدء من جديد محدثا في نفسه ما يسمّى بعملية التسميع الذاتي ويشكل ما يشبه السكتة أو الوقفة الكاملة في نهاية كلّ مقطع ايذانا بابتداء مقطع جديد أو يأتي في بداية كلّ مقطع لينبّه القارئ على ابتداء فكرة جديدة يتفرع منها معنى جديد"[2]، حتّى إذا ما تاه بين الأسطر تأتي اللّفظة المكررة لتنبهه ، إلى جانب ذلك فالتكرار الدائري يحقق غرضا موسيقيا مهما فالقارئ عند بداية كلّ مقطع ينتظر تكرار نفس النغمة الموسيقية، كما أنه يعطي تناسقا شكليا للقصيدة وهذا ما يفتح شهية القارئ منذ النّظرة الأولى، وهو مرتبط بالتجربة الشّعرية أيّما ارتباط ويعبّر عن عاطفة وحالة نفسية معينة، فالقارئ

[1]- الدّيوان، ص68-69.

[2]- علي بوعلام، جمالية التكرار والياته في التماسك النصّي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في مشروع اللسانيات النصية، جامعة وهران 01، 2017/2016، ص61.

للأمثلة تشده جملة " وتمضي السّنون" فتحيله مباشرة إلى حالة الشّاعر وتأكيده على الحنين إلى الماضي لأنه يربطها بعبارة " وأذكر"، ما يجعل القصيدة مزدحمة بالذكريات.

03/ تكرار اللّازمة:

تكرار اللّازمة صورة مألوفة لدى الشّعراء الحداثيين وهو من أكثر أشكال التكرار حضورا في شعر التفعيلة من أولى القصائد كأنشودة المطر للسيّاب وحتّى يومنا هذا ،" ويقوم تكرار اللّازمة على انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية تشكل بمستوييها الايقاعي والدلالي محورا أساسا ومركزيا من محاور القصيدة "[1].

ونأخذ قصيدة " رحلة المحراث " كمثال إذ تكررت فيها لازمة " أنهي اليك " على النحو التالي:

أنـهي اليك

ألف سلام،

ألف موّال..وحرف.. وخبر

***

أنـهي اليك

عن رحلة الواحة في زند الصّحاري

أنـهي اليك

عن وارف الأحزان

[1]– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص208.

أنـهي اليك

عن رحلة الصّاري.. رماحا

أنـهي اليك

يوم الصواري" [1].

وعليه فإنّ لازمة "**أنـهي اليك**" هنا جعلها الشّاعر كحجر أساس وركيزة تقوم عليها القصيدة، بحيث أننا لو حذفناها سيختل توازن القصيدة وتفقد كثيرا من جانبها الشعري ايقاعيا ودلاليا.

والأمر ذاته في قصيدة " الإنسان الكبير"، لكنّ الشاعر هذه المرّة يقوم بالتنويع في اللازمة:

ياجراحي

أوقفي التاريخ، انّه نبع تاريخ جديد

أوقفي التاريخ يجني غلتي عبر دمشق والصعيد

يا جراحي

في دمي كنز السنابل

والى جانب هذه اللّازمة نجد:

يا رفيقي

أنا انسان طريقي

[1]– الدّيوان، ص91 – 92 – 93 –94.

يا رفيقي

أنا انسان صراعي"[1].

فالشاعر من خلال تكراره للازمة "يا جراحي" يودّع جراحه التي تتمثل في الفرقة والتمزق الذي عاشته العرب ويطالبها أن توقف التّاريخ وهو في الحقيقة يطالبها بالتوقف عن ازعاجه، فلشدّة قدمها فيه صارت تاريخه وتاريخ أمة عربية، أما وقد زال الآن سببها وهو العداوة بين العرب ناداها مطالبا إيّاها بالرّحيل، فزمنها قد انتهى وبدأ زمن بديل، إنه زمن الفرح والخيرات والسّنابل، والذي حلّ على الشاعر بعد الوحدة بين مصر وسوريا عام 1958، أمّا لازمة "يا رفيقي" فهي تأتي بعد الجراح والتفرق ليصبع العدوّ صديقا.

ب/ الجناس والسّجع:

هما من المحسّنات البديعية التي يستعين بها الشاعر لتكوين إيقاع داخلي في القصيدة.

1/الجناس:

جاء في لسان العرب أنّ: " الجنسَ الضربُ من كلّ شيءٍ... ومنه المجانسةُ والتجنيسُ، ويقال: هذا يجانسُ هذا أيّ يشاكلهُ "[2]، فالمشابهة والمماثلة تسمّى مجانسةً، والجناسُ: "تشابه اللّفظين في النطق مع اختلافهما في المعنى، وهو إمّا تام إن اتّفق اللّفظان في عدد الحروف، ونوعها، وشكلها (هيئاتها) وترتيبها، وإما غير تام، إن اختلف اللّفظان في واحد من هذه الأربعة "[3].

---

[1]– محمد الصالح باوية، الديوان، ص 57 – 59.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادة جنس، ص700.

[3]– مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، باب الجيم، ص138.

والديوان ثري بالجناس، لكن الناقص منه فقط، فالجناس التام يكاد يكون منعدما، ومن أمثلة الجناس قول الشاعر في قصيدة "الصّدى":

فيدنو **الصّدى**..

يشق السّنين يشق **المدى**"[1].

وفي "ساعة الصّفر":

تذري رهبة الأجيال في تلك **الدّقيقة**

قطرات العرق الباني

نداء..

وسلال مثقلات **بالحقيقة**"[2].

ومن أمثلته في قصيدة "الانسان الكبير"

يا زغاريد **اعصفي**

يا هتافات **اقصفي**

لون عيني، أبدا، ينساب في دنيا **خصيبة**

ودمي عبر دروبي، عبر وهران الحبيبة

ينبت الزغرودة الخضراء في هدب **الخطيبة**".

---

[1]- الديوان، ص37.

[2]- نفسه، ص49.

عمل الجناس في الدّيوان على تحقيق جرس موسيقي داخلي، كما أنّه ساعد على نقل الأفكار والأحاسيس والعواطف إلى المتلقي باعتبار طريقته الجمالية، والملاحظ أنّ العبارات المتجانسة منتقاة من القاموس الثوري للشاعر، المشحون بكره الاستعمار وحب النضال والاستعداد التام للتضحية كـ" اقصفي" و"اعصفي".

2/ السّجع:

السّجع شأنه شأن الجناس، آلية من آليات تحقيق الإيقاع الداخلي في القصائد " وسَجعَ يسجعُ سجعًا: استوى واستقام وأشبه بعضه بعضا.

والسّجعُ: الكلام المقفّى، والجمع أسجاع وأساجيع، وكلام مسجع"[1]، أي أنّ السجع هو تقفية الكلام وبمعنى آخر هو" اتّفاق الفاصلتين في الحرف الأخير، والفاصلة هي الكلمة الأخيرة من كلّ فقرة... والسّجع في الشّعر هو اتّفاق الفواصل في القافية في البيت من الشّعر"[2].

ولا تكاد تخلو صفحة من صفحات الديوان من السّجع، ومن أمثلة ذلك قصيدة "أغنية منسية" التي يقول فيها الشاعر:

يرسم أحداقا أقدام **الشّجر**

أعمدة يبني لأقواس **القمر**"[3].

[1]– ابن منظور، مادة سجع، ص1944.

[2]– مجدي وهبه، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، ص197.

[3]– الديوان، ص113.

وقصيدة فدائية من المدينة:

لو **تنطق**..

أقدار شعب.. وبنود **تخفق**"[1].

وكذلك قصيدة الشّاعر والقمر:

عانقي قلبي، فأطياف **الغروب**

تنشر الرّعب، شمالا.. **وجنوب**"[2].

ونلحظ أنّ السّجع هنا غير متكلف، عفوي زاد القصائد حسنا، إلى جانب تحقيقه لإيقاع ونغمة موسيقية تطرب السّامع، فضلا عن ألفاظه التي تأتي دوما لتهزّ القلب بعد هزّها للأذن، ونمثل لذلك بـ" الشجر" و" القمر"، فليست العبرة في اتفاقهما في الحروف الأخيرة فقط، بل في تآلف معنييهما حيث تعبّر الشجرة عن واقع حياة الشّاعر بينما يعكس القمر الهدف المنشود، الذي وإن كان يعرفه إلا أنّه لا يستطيع الوصول إليه.

في ختام هذا الفصل الخاص بـ" شعرية الإيقاع في ديوان أغنيات نضالية لمحمد الصالح باوية" نقول أنّه وفق أيّما توفيق في توظيف العناصر الإيقاعية بانسجام كبير بين الخارجية منها والداخلية، ما حقق تميّزا وشعريةً تحمل بصمة الشاعر، وتخص ديوانه فقط، فاختياره للبحور كان في إطار بحور الشّعر الحرّ التي أخضعها تماما لمواضيع قصائده، فجعل البحر وموسيقاه يخدمان موضوع القصيدة، أمّا القوافي فقد اختار أربعًا منها هي: قافية المتواتر، المتدارك، المترادف

[1]– محمد الصالح باوية، الدّيوان ، ص81.

[2]– نفسه ، ص85.

والمتراكب بطريقة موافقة للحداثة ، وفيما يخص حروف الروي فقد كانت متنوعة، باعتبار أنّ القصائد هي من شعر التفعيلة شأنها شأن القوافي، إلا أنّ الشاعر قد اختار حروفه بعناية، بين مهموسة، وجهرية والتي كانت الأكثر حضورا.

أما عن الموسيقى الداخلية فقد ضمّت كل من التكرار والجناس والسجع، والملاحظ أنّ الشاعر لم يستعمل التكرارات المملة ولم يتكلّف في استخدامه للسّجع والجناس كما أنه لم يسرف في المعاني والألفاظ.

بهذا يكون الجانب الإيقاعي من ديوان "باوية" قد عكس تماما التجربة الشعرية الثرية لصاحبه وكان حقلا زاخرا بالعواطف، مشحونا بالأحاسيس معبّرا بصدق عن الذات الشعرية مثيرا الذّات المتلقية، ولسانا ناطقا بكلّ ما هو حديث ويخدم جوهر الشّعر.

الفصل الثاني:

شعرية الصورة في ديوان أغنيات نضالية

أولا: مصادر الصورة الشعرية

أ/ مصادر طبيعية

ب/ مصادر زمانية

ج/ مصادر مكانية

ثانيا: أنواع الصورة الشعرية

أ/ الصورة البيانية

ب/ الصورة الرمزية

حظيت الصّورة الشّعرية باهتمام النّقد الأدبي منذ القدم –في إطارها البلاغي–إلّا أنّها صارت من أهم مواضيعه حديثا، فالنّقد الحديث جعل من الصّورة الشعرية إحدى أكبر قضاياه وهمومه، ولا عجب إذا علمنا أنّ النصوص الأدبية والشّعر بشكل كبير تفقد بريقها دون وجود صورة شعرية، فالقصيدة تصبح قالبا إيقاعيا خاويا لا روح فيه.

والصورة الشعرية مشتقّة من " صوّر، وفي أسماء اللّه تعالى: المصوّر هو الّذي صوّر جميع الموجودات ورتبها، ... وتصورت الشيء أي توهمته، والتصاوير: التماثيل"[1]، فالتصوير هو تركيب الشّيء على نحو معيّن، والصّورة هي نتيجة هذا الفعل، وفي الشّعر هي عبارة عن تخيلات تتركّب في ذهن المتلقي يبثّها الشاعر فيه عبر استعماله لعدّة وسائل وآليات.

ولم يعرف العرب القدماء مصطلح " الصورة الشعرية "، أو على الأقل بالمفهوم الحالي إنّما اقتصروا على دراسة التصوير بلاغيا: كالاستعارة والكناية والتشبيه، وهذا يعني أنّ الصورة الشّعرية وليدة النقد الحديث باعتبارها " الصّوغ اللّساني المخصوص الذي بواسطته يجري تمثيل المعاني تمثيلا جديدا بما يحيلها إلى صور مرئية معبّرة"[2]، فهي تعتمد بالأساس على حسن انتقاء الألفاظ والمعاني وتوظيفها بطريقة جمالية تستدعي ترجمتها على شكل مشاهد وصور ذهنية.

وتباينت الرؤى في مفهوم الصورة الشّعرية بين العرب والغرب المحدثين، فأدونيس يعتبرها " خرق للإطار الخارجي ونفاذ لعمق الأشياء، وكشف لجوهرها"[3]، ومن هذا المنطلق فإنّ الصورة

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادّة صوّر، ص 2523.

[2]– بشرى صالح موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت – لبنان، 1994، ص03.

[3]– هدية جمعة البيطار، الصورة الشّعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات، 2010، ص53.

الشعرية أرقي وأعمق من أن تكون ربط بين متشابهين في أمور محسوسة، وهي أبعد من أن تكون أمورا منطقية وواقعية يدركها العقل إنما " تحسّ الأشياء إحساسا كشفيا وفقا لجوهرها وصميمها اللّذين لا يدركهما العقل والمنطق بل يدركهما الخيال والحلم"[1]، ومنه نقول أن الصور البيانية التي عرفها العرب سابقا وإن كانت تحرّك خيال المتلقي إلا أنها رسمت له طريقا معيّنا يسير فيه فالشاعر هو الذي يحدد الصورة التي تصل المتلقي، فتكون بذلك مقيدة نوعا ما، لكن رغم ما قيل لا يمكن التخلي عن الصورة القديمة التي نجدها حاضرة في الشعر الحديث، كما أنها أساس انبثقت منه أنواع أخرى من الصور الشعرية.

ويرى عزّ الدّين إسماعيل أن " الرغبة تتفجّر في تشكيل الصور الشعرية على أساس من الحقائق الفلسفية الجمالية النظرية، التي سبق أن عرضناها وفقا لثقافة الشّاعر ومدى وعيه بحقيقة التعبير الفني"[2].

فعزّ الدين إسماعيل يردّ قضية تشكل الصورة الشعرية إلى عوامل نفسية كالرغبة مثلا، ويجعلها انعكاسا لثقافة الشاعر تخرج بطريقة جمالية، كما أنه يربط الصورة الشعرية بالمبدع ويجعلها عملية واعية تراعى فيها وسائل التعبير الفني، وهذا ما لا نتفق فيه معه إذ أنّ الصورة الشعرية لا ترتبط بالجانب الواعي للمبدع بل هي محصّلة تجارب وعواطف تكون معظمها مرتبطة بالجانب اللّاواعي من النفس المبدعة.

[1] – هدية جمعة البيطار، الصورة الشّعرية عند خليل حاوي ، ص 53، نقلا عن: أدونيس، زمن الشعر.

[2] – عزّ الدين إسماعيل، التفسير النّفسي للأدب، دار غريب للطباعة والنّشر والتوزيع، ط4، القاهرة ص77.

أما عند الغرب فينظر إليها "سي دس لويس" على أنّها: " رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة "[1]، وبمعنى آخر الصّورة التي لا تترك آثار متخيلة تطرق عاطفة المتلقي وأحاسيسه لا يمكن اعتبارها كذلك، ويعتبر ريفردي " الصورة إبداع ذهني صرف وهمي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين، تتفاوتان في البعد قلة وكثرة "[2].أي أن تشكيل الصورة يكون حصيلة حقائق واقعية مرتبطة ببعضها بقرائن معيّنة تنتج مشاهد ذهنية وهمية.

أولا/ مصادر الصّورة الشعرية في ديوان أغنيات نضالية:

إنّ أيّ صورة شعرية لها مصادر تستمدّ منها وجودها وتركيبها، وتتنوّع هذه المصادر بتنوع واختلاف مواضيع القصائد، كما أنّ بيئة الشاعر وحياته لها دور كبير في تحديد أنواع الصورة التي يستعملها، فمثلا بالنسبة لباوية باعتبار نشأته في بيئة صحراوية نجده يستعمل مفردات من هذه البيئة.

نميّز في الديوان ثلاث أنواع من مصادر الصّورة الشعرية، كانت هي الغالبة ومثلت عنصر عام اشتركت فيه كل القصائد تقريبا كما هو مبين في الجداول.

[1] – ز، يونس، الصّورة في شعر السّياب – أنشودة المطر أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر 2002/2001 ، ص15، نقلا عن سي دس لويس، الصورة الشعرية.

[2] – النمس نادية، تجليات الصورة الشعرية عند محمود درويش– ديوان أعراس أنموذجا، جامعة محمد بوضياف، 2018/2017، ص18، نقلا عن عز الدين إسماعيل، تشكيل الصورة الشعرية.

أ/المصادر الطبيعية:

يعيش الإنسان حياته كاملة في ارتباط مع الطبيعة وعلاقته بها تكون وثيقة، ما يؤدّي إلى تأثّره بها فهي تنعكس عليه في جميع مجالات حياته مخاصّة حين يتعلّق الأمر بالفنون، عامّة وبالشّعر على وجه التحديد، إذ يعتبر الأخير مرآة عاكسة للطبيعة التي نشأ فيها الشّاعر، وديوان أغنيات نضالية لم يشذ عن هذه القاعدة حيث كانت الطبيعة مصدرا هاما من مصادر صورته الشّعرية، وهي كما يلي:

القصيدة	المصادر الطبيعية
إنسانية الطريق	الرّياح، سيول، لهيب، الرّوابي، الحقول، الغابة، إعصار، الكهف، جبل الأوراس...
الصّدى	نورا، زيتونتي، الظّلال...
أغنية للرفاق	مغارات، الحقل الخصيب، اللّهيب، الرعد، الرّيح، شهبا...
التّحدي	الأرض، الجو، البحر، الإعصار، عاصفات، أرضي، الأرض، الطود، الجوّ، البحر، الكون، رعد، الضياء، الغلّات...
ساعة الصّفر	الرّيح، المدى، جزيرة، دروب شائكات، البيد السّحيقة، دروبي، المغارات، الينابيع العميقة، عصافير، أرضي، أرض، الصّدى، إعصار، الغلّات، ظل، خندق، الأزهار، حقل، إكليلا، شمس، كون، نجم، الحيّ، حقول، الطريق...
الإنسان الكبير	السّنابل، طريقي، الذرّة، السحب، البحر، الأمطار، الرّبيع، الكهوف، الحقول، الرّياح، البرعم، أدغال، قمّة، أفق، الأعشاب، ظل، دروبي، نبع، نار، الأرض، العطر، الزّهر...

الحلقة الضائعة	قطرة، عنكبوت، خيط، الرّيح، جدار، بئر، قبور، جليد، شتاء، ثلج، دخّان، أرض...
المخاض	الظّل، اللّهيب، الظلام، أفق، السّحب، السّماء، السّنابل، الحقل، إعصار، الماء، برد...
الانطلاق	غيم، شموع، مروج، إعصارات، كون، كهوف معتمة، رياح، سيول، الشّمس، الزّهر، الطّير، الحقول، البذور، الأرض، الثلج، النّهر، كرومي، الصّخر، الغربان، ريش العصفور، العقبان، أكاليل، الغابة السوداء، التين...
فدائيّة من المدينة	البحار، التلال، غلال، الزّهر، عصفور، النّار، الأدغال، المطر، الجبل، الأرض، الجنّة، موج، جبال، ريح، قمّة...
الشّاعر والقمر	النّور، الطّيوب، البرد، دروبي، إشعاع، الظّلام، النّجوم، الغمام، رباك، الأرض، خريف، رياح، أقمار، الشّمس، النّخيل، الواحة، الهلال، السواقي، خلايا النّحل...
رحلة المحراث	الرّمل، القحط، قمر، مرج، واحة، الرّمال، النّخل، الصحاري، الجذع، المطر، دربا، رياحا، الصّقور، قبور، الطّين، شاطئ، نخلتين، سماء، الواحة الخضراء، طير، الثّعابين، أنجما، أغصان، الشّجرة، بئر، قطرة ماء، غيما، النخلة الطولى، التمرة الأولى، جبل، الغيمة الأولى، البرعم، الطريق، ضياء...

يوميات منسية	البذرة، العذراء، محيطات، إعصار، البذور، نجمة، النور، مزرعة، الطّين، الغصن، حبة قمح، الشّمس، جذوع، محّار، غابة...
يوميات تبحث عن يوم	زيتونة، الأرض، التّين، النحلة، الطين، نبات، النور، الرّياح، الدّرب، النّخل، الناقة، قفر، شمس، الذّرى، البرتقال، بحار، جذع، أغصان، السّنبلة، الطير، أدغال، لوزة، جذر، الرّيح، المدى...
أغنية منسية	أقمار، الأرض، سنبل، أصداف، مطر، شمس، درب، حجر، زيتونة، الشّجر، القمر، نجمة، النّهر، الصّدى، ظلّها، الشاطئ...
الرّحلة في الموت	النخلة السمراء، البحار، الشّوك، الطّلع، الواحة، النّخل، البوم، الطحلب، البحور، الرّيح، أودية، الزهور، اعشاب، القفار...

من خلال عملية الإحصاء الذي قمنا بها تبين لنا أنّ الشاعر في مصادره الطبيعية للصّورة، ركّز على حقول معينة جاءت كالتالي:

أ/ حقل الأرض:

الأرض، الجبل، الجزيرة، الحي، تراب، طين، مروج، الحقول، تلال أدغال، الرمل، الصحاري، الواحة...، وقد كان هدا الحقل هو الأكثر حضورا في الدّيوان، ورغم أنّ مفرداته قد تختلف دلالاتها من قصيدة إلى أخرى إلّا أنّه خدم المعنى العام، وكانت له دلالة على وطنية الشاعر وارتباطه بأرضه، والتي حضرت في الديوان تارة على شكل الجزائر بشكل عام، وواد سوف مسقط رأسه تارة أخرى، وذلك جليّ حين يذكر الواحات والرمال والصحاري....

ب/ حقل الظواهر الطبيعية:

الرياح، الإعصار، رعد، سيول، عواصف، موجة الأمطار، الجليد، الشتاء، الثلج، البرد...، وهذه المفردات وغيرها أدت دورا مهمّا في القصائد، فهي تكشف عن مدى استياء الشاعر من الواقع، وتوقه إلى التخلّص منه والثورة عليه، ولهذا نجده يوظف الفاظ كالرياح والأعاصير، والتي تتميز بأنها ذات دلالة قوية تلائم موضوع الثورة، وكسر القيود وتغيير الواقع الذي يعكسه الاستعمار الذي عبر عنه الشاعر بألفاظ كالجليد والبرد...

حقل النبات:

الغابة، الزيتون، التين، الأزهار، الشجيرات، السّنابل...، والملاحظ أنّ هذا الحقل يدلّ على مدى استشراف الشّاعر وشوقه لرؤية وطنه حرّا مزدهرا، والتمتع بخيراته، ونجد ذلك في القصائد أو المقاطع التي يحثّ فيها الهمم من أجل حملها على البناء والعمل، أو في حثّه على طرد الاستعمار، فهو إذا حقل خاصّ بأبناء الجزائر وأبناء العروبة.

حقل النّور:

لهيب، نور، شهب، الضّياء، الشّمس، إشعاع، شموع...، ويعبر هذا الحقل عن الأمل والمستقبل المشرق، في كنف الحرية، وكذا طيبة النّفوس وصفائها وأملها في غد أفضل، ونلاحظ أنّ الشاعر استخدم بعض ألفاظ هذا الحقل بالإضافة إلى دلالاتها السابقة بدلالات أخرى، كالقوّة والعنف وهي الثورة المصحوبة بأمل التحرر، ومحاربة الظلام والظلم، هذا الأخير ذكره الشاعر بمفردات كالظلام الذي يحجب شمس الحرية ويطلق العنان لعبث الحاقدين والظّالمين.

ونضيف ملاحظة هي أنّ " باوية" أورد بعض المصادر معرّفة وبعضها نكرة، كما أنه ألحق ببعضها بياء المتكلّم، فمثلا كلمة الأرض إما أن يذكرها معرفة، وإما ان تأتي مع يا المتكلم وقليلا ما تكون نكرة وهذا يعبّر عن أنّ هذه الأرض ملك لشعبها رغم محاولات انتزاعها منهم، وكذلك الحال بالنسبة للألفاظ التي جاءت بهذا الشّكل والتي ارتبطت جميعها بما يحبه الشاعر ويقلق لأجله مثل: شعبي، أرضي، حقلي، دروبي...

ونشير إلى أنّ هناك حقول أخرى ولكنها قليلة جدّا، فإما أن تحضر بقوة في قصيدة وتغيب في باقي القصائد، وإمّا أن تحضر في مجوعة من القصائد لكن بشكل محتشم، كحقل الحيوانات: الناقة، النحل، الغراب، الصّقور...، وحقل الماء: البحار، الينابيع، بئر...، وهذه الحقول لم نتطرّق إليها بالتفصيل، ذلك أنها ليست ظاهرة عامة في الدّيوان.

ب/ المصادر الزّمانية للصّورة الشعرية:

يلعب عنصر الزّمان دورا هاما في بناء عناصر القصيدة على جميع مستوياتها، لكنه يطفو بوضوح على مستوى الصّورة الشعرية –باعتباره مصدرا أساسيا فيها–فبدونه يصعب على الشّاعر بناء صورته كما يتعذّر على المتلقي تقبلها في غياب إطارها الزّماني. وعليه قمنا بتتبع المصادر الزّمانية في ديوان أغنيات نضالية وإحصائها على النحو التالي:

القصيدة	المصادر الزّمانية
إنسانية الطريق	اليوم الأخير، الماضي، الصّباح، القرن، الفجر...
الصّدى	السنون، السنين، المساء، ليلة...
أغنية للرّفاق	ليل، فجر...

التحدّي	زماني، قرونا...
ساعة الصّفر	الدقيقة، اللّحظة، الفجر، ليل، صبح، يوم، ساعة...
الإنسان الكبير	يوم، الصّباح...
الحلقة الضائعة	ليلا، يوما، غد، اللّحظة، النهار، الضحى...
المخاض	ليلي، أمسي، اللّيل، السنين، ليلتي، أمسياتي...
الإنطلاق	أمس، صبح، غدا، القرن...
الشّاعر والقمر	القرون، الصّباح، الماضي، الهجيرة...
رحلة المحراث	ليل، السّنين، مساء، الدّهر...
يوميّات منسيّة	فجر، لحظة، مساء...
يوميات تبحث عن يوم	اللّيلة، الدّهر، نهارا...
أغنية منسية	الصبح، ليلة القدر، المساء...
الرحلة في الموت	ليل، أعوامنا، العام، المساء...

نلاحظ من خلال الجدول، أنّ الشّاعر أكثر من توظيف المصدر الزّماني " اليوم " وبعد ربطه بمواضيع القصائد استنتجنا أنّ له دلالة الحسم، إذ استخدمه الشّاعر عند حديثه عن قضايا تحتاج إلى حسم وانتصار وردّ فعل سريع كقوله: "يا طغاة اشهدوا اليوم الأخير"، فالشاعر يريد حسم معاركه الخاصة التي يتخبط فيها مع نفسه وأحزانه، وهذه الأخيرة ليست سوى نتيجة للمصاعب والمشاكل التي يعاني منها قومه من استعمار وجهل وغيرهما، كما أنّ "اليوم" يثبت أنّ الشاعر يعيش واقعه وحاضره، ويريد تغييره، فهو ليس من أولئك الذين يسرحون في الماضي ويتعزون به على مشاكل الحاضر، فهو لا يعود إليه إلّا لاستخلاص الدروس والعبر، لأنّه يريد أن يبني حاضره الخاص، وقد ورد المصدر المذكور معرفة في غالب المرّات وهذا يعني أنّ الشاعر يدرك تماما

اليوم الذي يقصده ويصبو إليه، وهو ليس يوم محدد تاريخا، بل هو معروف بصفته وما يحمله من أمنيات وأهداف.

وجاء المصدر "ليل" وما يدلّ عليه ك" مساء" في المرتبة الثانية من حيث التوظيف في الدّيوان، وهو جزء من اليوم لكن هذه المرّة جاء نكرة عطفا على حالة الشاعر الضائعة بين ثنايا الأحزان والآلام واضطرابه المستمر سعيا منه إلى التخلص من كل وجع، فمعروف عن اللّيل أنّه محيي الآلام، ووقت الوحدة حين ينام الجميع ويبقى وحيدا من طار عن عينيه النعاس، ومعروف عن محمد الصّالح باوية أنه إنسان حزين متألّم كثير التفكير والقلق، وليس هذا فقط فالشاعر يشير إلى اللّيل أيضا حين يصوّر معارك الثورة التحريرية، لأنه وقت المعارك الطاحنة ضد الاستعمار مثل: ليلة أول نوفمبر التي نظم الشّاعر فيها قصيدة عنونها ب" ساعة الصّفر".

ويظهر نفاذ صبر الشّاعر في المصادر الزّمانية التي تعبّر عن فوات الأوان أو طول الانتظار مثل:" السّنين، الدهر..." فمحمد الصّالح لم يعد يريد الصّبر أكثر ليرى الجزائريين والعرب مثلما يأمل، كما أن هذا المصدر يعبّر عن حنين الشّاعر لما مضى من الأيام الجميلة خاصّة في قصيدة " الرّحلة في الموت" التي يتحدث فيها عن طوفان "المغيّر".

ولا يمكننا إنكار حقيقة أنّ المصادر الزّمانية كانت قليلة العدد في الدّيوان مقارنة بنظيرتها الطبيعية، وهذا لا ينقص من أهميتها، فالمصدر الزّماني الواحد قد يكون كافيا في بعض الأحيان لتدور فيه قصيدة كاملة، كما يمكنه أن يتسع لأحداث ومشاهد كثيرة، ولنا في قصيدة "ساعة الصّفر" أفضل مثال، فرغم أنّ الشاعر ذكر إلى جانب هذه الجملة مصادر زمانية أخرى قد كان بإمكانه الاكتفاء بها وحدها، لأنها تمثل اندلاع الثورة الجزائرية وما يمكن أن تحمله هذه الساعة فقط من مشاهد وصور تستهلك عدد كبير من الأسطر.

إنّ أهمية المصادر الزّمانية في ديوان أغنيات نضالية لا تكمن في العدد، بل في حضورها بشكل منتظم ومتكرر في كل قصيدة.

ج/ المصادر المكانية للصّورة الشّعرية في الديوان:

من المتعارف عليه أن الإنسان مهما كانت صفاته لا يستطيع العيش بمنأى عن الانتماء، والمكان من أوّل الأمور التي يتعلّق بها الشّخص ويميل إليها، وذلك حسب علاقته بمكان معين وتجاربه فيه، فمن ذا الذي لا يحنّ إلى الأماكن التي قضى فيها طفولته كيف ما كانت، فهذه الأشياء تسكن عمق النّفس وترتبط أكثر بالعاطفة، ولمّا كان الشعر تعبيرا عن عواطف صاحبه وترجمة لتجاربه، كان للمكان حضور قوي فيه بالضّرورة.

ومن هذا المنطلق يساهم عنصر المكان بشكل كبير في بناء الصّورة الشعرية، ويعدّ مصدرا أساسيا من مصادرها، كما هو الحال في ديوان " أغنيات نضالية"، الذي جاءت مصادر صورته المكانية كما هو مبين في الجدول:

القصيدة	المصادر المكانية
إنسانية الطّريق	كوخ، الكهف، الحقل، السّاحة...
الصّدى	يافا، حيفا...
أغنية للرّفاق	السّجن، القبر، مغارات، الأوراس...
ساعة الصّفر	كوخ الصّديقة، المغارات العتيقة، خندق، الجزائر، وهران...
الإنسان الكبير	دمشق، الصّعيد، وهران، أكواخ...

الحلقة الضائعة	كوخ، كهف...
الإنطلاق	غرفة، كهوف، يافا، الكعبة...
فدائية من المدينة	البحار، التلال، الدهاليز، القصبة...
رحلة المحراث	الحيّ الجميل، الواحة، الدّار
يوميات منسية	مزرعة، الحي...
يوميات تبحث عن يوم	صومعة، مدخنة، السّجون...
الرّحلة في الموت	سجون، قفار، الحيّ...

البارز أنّ الشاعر ركّز على أماكن دون أخرى، فنجد حضورا كبيرا "للسّجون" وما يصبّ في معناها، كالقبر، المغارات، الدهاليز، الكهوف، وكلّها ذات دلالتين في الدّيوان، فتأتي تارة لتعبّر عن الاضطهاد والظّلم وسوء الحال، لأنّ الشاعر يوشّحها بوشاح من الظّلمة والوحدة والضّيق وسط عبارات أخرى تشكل حولها شبكة دلالية تستدعي إلى الذهن صور مؤلمة عن حال الجزائر والأمة العربية، وتارة أخرى ترد حاملة الأمل معبّرة عن الثورة والشموخ والصّمود، فمثلما يستدعي القبر صورة الموت المفزعة قد يكون بداية لحياة أخرى، وكأنّ الشاعر يقول: يموت البعض منّا ليعيش الكلّ في رغد، وكما أنّ الكهف والمغارة يغرقان في ظلمة مخيفة موحشة ومبهمة، يحتضنان النبوءات التي تأتي عادة لتكسر شوكة الظالم وتعلن العدل والحرية، والسجن قد لا يكون مقيّدا للحرية وصورة عن العذاب فقط بل يفتح ذراعيه للأبطال الشّامخين الثائرين الأحرار هؤلاء الأبطال

الذين تحكي عنهم القصص وكيف لم يستطع السجّان كسرهم، هم أحسن قدوة وأفضل طريقة لشحذ الهمم.

وعليه نقول: أنّ "محمد الصالح" قد يضع القارئ في اضطراب ويشحنه بصور تحمل معنيين في نفس الوقت، ما قد يغيّر من قناعات المتلقي إلى الأبد، فالذّي كان يحمل نظرة مخيفة عن السّجن وينظر إليه نظرة رعب قد يغيّر ذلك ويتخلّى عنه.

لم تغب أسماء المدن عن المصادر المكانية، فهي تعبير صريح عن الانتماء للأرض والوطن، وهنا نميّز بين نوعين من الانتماء، الأول مرتبط بالوطن أو الجزائر من خلال مدنها كوهران، الأوراس القصبة، الجزائر، والثاني يتعلّق بالقومية العربية من خلال " دمشق، الصعيد، يافا، حيفا" وهذا يثبت حجم الحسّ الوطني والقومي لدى الشّاعر الذي عايش عدّة حوادث مؤلمة، كالعدوان الثلاثي على مصر، ومجازر يافا وحيفا، وعايش أيضا بعض الحوادث الجميلة كالوحدة بين مصر وسوريا.

كل ما ذكر سابقا يساهم في تقوية الصّورة الشعرية واستكمال شروطها فإحاطة المتلقي بصور عن المكان الذي تدور فيه أحداث القصيدة تزيل الضبابية وتوضح رؤيته وبالتالي انسجامه مع القصيدة.

ثانيا/ أنواع الصورة الشّعرية في ديوان أغنيات نضالية:

تعرف الصورة الشّعرية تنوعا حسب ما يقضيه موضوع القصيدة، فتحضر أنواع بكثرة وتغيب أخرى أو تقل، كما أنّها تكون جزئية تتجمّع فيما بعد لبناء الصّورة الكلية للقصيدة، والتي بدورها تتظافر لترسم صورة عامة للدّيوان.

1/ الصور البيانية:

ترتبط الصور البيانية ارتباطا وثيقا بالأدب، وخاصة الشعر وإن قلّ الاعتماد عليها في الشعر الحديث مقابل التركيز على أنواع أخرى تتميز بعمق الدلالة، إلا أنها تبقى حاضرة ولا يمكن تجاهلها وعليه سنقوم بدراستها باختصار من خلال ثلاث عناصر.

أ/ الاستعارة:

تعدّ الصورة الاستعارية من أهم أركان الصورة البيانية، وهي" في البلاغة العربية كما عرفها السكاكي– تشبيه حذف منه المشبه به، أو المشبه ولا بد أن تكون العلاقة بينهما المشابهة دائما كما لا بد من وجود قرينة لفظية أو حالية مانعة من إرادة المعنى الأصلي للمشبه به أو المشبه"[1] فالاستعارة في الأصل تشبيه حذف أحد أركانه مع ترك قرينة تدل عليه. "والاستعارة من الفنون التي تكشف عن طبيعة الشاعر وحسّه، وكيف تستحيل الأشياء في وجدانها إلى حالة جديدة ليست في الأحوال الأليفة التي تراها عيون الناس"[2]

ويزخر ديوان "أغنيات نضالية" بعدد كبير من الاستعارات في جميع قصائد، وفيما يلي بعض الأمثلة عن ذلك:

ففي إنسانية الطريق يقول الشاعر:

مدفعي يا خلجة الشعب، دعاني جبل الأوراس للثأر دعاني[3]

---

[1]– مجدي وهبه، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، ص27.

[2]– محمد أبو موسى، الإعجاز البلاغي، دراسة تحليلية لتراث أهل العلم، مكتبة وهيبة، ط2، 1997، ص115.

[3]– الديوان، ص33.

فقد شبه هنا جبل الأوراس بالإنسان، فحذف المشبه به وهو الإنسان، وترك قرينة تدل عليه وهي الدعوة، والنداء، على سبيل الاستعارة المكنية.

أما قصيدة ساعة الصفر فيقول فيها الشاعر:

ثورة خرساء

أهوال مغيرة[1]

شبه الشاعر الثورة بالإنسان الأبكم، الأصم وحذف المشبه به وهو الإنسان الأبكم وأشار إليه بلفظة خرساء، ووجه الشبه هنا هو المضي قدما دون الالتفات إلى الوراء، فهذه الثورة ستظلّ قائمة حتّى ينال الشعب حريته رغم ما يقال، على سبيل الاستعارة المكنية.

"الرحلة في الموت":

يشربني آهة ليل

في بحار الظلمات[2]

يشبه الشاعر "آهة الليل" بالسوائل التي تشرب فحذف المشبه به، وهو السائل أو الماء، وأشار إليه بخاصية من خصائصه وهي أنه يشرب، وما يجمع بين طرفي هاته الاستعارة، هي أن الشاعر أراد أن يصف كثرة أحزانه وآهاته التي تحيط به ليلا حتى أصبحت كالماء الذي يدخل حلقه ويستقر في بطنه، ما يعطينا فكرة عميقة عن معاناته، عقب اجتماع الفعل " يشربني" الذي يدلّ الغصب على

[1]– الديوان ، ص49.

[2]– نفسه، ص117.

أمر لا يريده الشاعر، "وآهة" التي تنتج عن شدّة الألم، وأخيرا "اللّيل" الذي يكون عادة عامل مساعد لهاته الأمور.

ب/ الكناية:

تنوع الصورة البيانية في ديوان "أغنيات نضالية"، فإلى جانب الاستعارة، نجد حضور كبيرا للكناية هي الأخرى، وتعرف الكناية في البلاغة العربية بأنها: "لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي، أو هي كما عرفها السكاكي: ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما هو ملزومه، لينتقل من المذكور إلى المتروك"[1]، أي هي لفظ لا يقصد به المعنى الحقيقي للكلام وإنما معنى يصحبه فنستنتج الثاني من خلال الأول.

ومن أمثلة الكناية في الديوان ما جاء في قصيدة "الحلقة الضائعة":

أصنع إنسانا عجيبا

دون طيف...دون روح[2]

وهذه كناية عن التغيير والتجديد فهو هنا لا يقصد المعنى الحقيقي لصناعة الإنسان إنما يقصد به زرع الأفكار الحميدة في المجتمع لنشر الوعي لدى إنسان هذا المجتمع.

وفي قصيدة "أغنية للرفاق"، يورد الشاعر مجموعة من الكنايات ومنها ما جاء في قوله:

أقسمت بقيدي، بجروحي سوف لا تمسح عن عيني دموعي

[1]– مجدي وهبه، وكمال المهندس، معجم المصطلحات العربية، ص310.

[2]– محمد الصالح باوية،الديوان، ص64.

أقسمت أن تمسح الرشاش والمدفع بمنديل دموعي[1]

وهنا كناية عن التضحية في سبيل تحقيق الحرية فهذه الأم، لم تبك ابنها، وكانت راضية عن التضحية به في سبيل الوطن، ففي الوقت الذي من المفروض أن الأم تهتم بألم ولدها ودموعه، الأم الجزائرية مشغولة بالكفاح.

والكناية حاضرة في قصيدة "رحلة في الموت" حين يقول:

أسكن مقطوع الرحم

بين تجاعيد زواياه..[2]

وهي كناية عن الوحدة، وعدد الأرواح التي فقدت في طوفان "المغيّر".

ج/ التشبيه:

يعد من أشهر الصور البيانية، وأكثرها حضورا في الشعر، خاصة القديم منه، وديوان "أغنيات نضالية" لا يخلو من التشبيهات، ويعرّف التشبيه: "في علم البيان العربي: هو الدلالة على أن شيئا أو صورة تشترك مع شيء آخر أو صورة أخرى في معنى أو صفة، وهو يتكون من مشبه ومشبه به وأداة التشبيه"[3] أي أنه: الإتيان بشيء وجعله مقابلا لشيء آخر شريطة وجود وجه الشبه بينهما.

---

[1]– محمد الصالح باوية،الديوان ، ص41.

[2]– نفسه، ص122.

[3]– مجدي وهبه، وكامل المهندس، معجم مصطلحات العربية، ص99.

ومن الأمثلة التي جاءت في الديوان نذكر ما ورد في قصيدة "المخاض" التي جاء فيها:

نداءات معززة بقلبي

تفجر طاقتي في كل درب

تلاحظني كظلي[1]

فقد شبه النداءات بظله ووجه الشبه بينهما هو الملازمة، فالظل يلازم الإنسان أين ما حل، كذلك هذه النداءات ملازمة لقلب الشاعر وتلاقحه دوما فالمشبه: النداءات، والمشبه به: الظل وجه الشبه: الملازمة، أما أداة التشبيه فهي: الكاف.

وفي قصيدة "التحدي" يقول:

فأنا الشعب سأبقى..وسأبقى صامدا كالطود

دوما أتحدى[2]

فالشاعر هنا يتكلم بلسان الشعب، الذي شبهه بالجبل أو الطود، فالمشبه هو: الشعب، والمشبه به: هو الطود، ووجه الشبه هو: الصمود والشموخ، أما الأداة فهي: الكاف.

ويقول محمد الصالح في قصيدة "الشاعر والقمر":

لحديث الشيخ عن زيد الهلالي

[1]– محمد الصالح باوية، الديوان، ص68.

[2]– الديوان ص 45.

والصبايا حوله مثل الهلال[1]

يشبه الشاعر الصبايا في تحلقهم حول الشيخ بالهلال، فيذكر المشبه وهو الصبايا، والمشبه به وهو: الهلال، وأداة التشبيه: مثل، لكنه لا يذكر وجه الشبه، ولكن يمكن استنتاجه.

ب/ الصّورة الرّمزية:

تشترك معظم القصائد الحديثة–إن لم نقل كلّها–في توظيف الرّمز، حيث صار من أهم الأساليب التي يستغلّها الشّعراء في قصائدهم، نظرا لما يحققه من شعرية، وما يصل إليه من إبهار وإدهاش المتلقي، " وأصل الرّمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، فهو قريب من اللّغز، وكان قليلا في الشعر الجاهلي وصدر الإسلامي ثمّ كثر في شعر العبّاسيين ومن بعدهم حتى أصبح بابا من أبواب الشّعر "[2] في العصر الحديث، وبالتالي فإنّ الرّمز يحيل القارئ على تأويلات تأخذه بالضّرورة إلى الإبحار في سياقات خارج القصيدة، فالرّمز " هو حجب للمباشرة، واستخدام بديل عن الشيء أو الموضوع المعبر عنه،... فهو عنصر مهم من عناصر الظواهر الجمالية إيحاء"[3]،

والرمز أنواع، تختلف باختلاف طبيعتها، فهناك الرّمز الطّبيعي، والرّمز الأسطوري، والرّمز التّاريخي وغيرهم الكثير.

---

[1]–الديوان ص87.

[2]– زيد محمد بن غانم الجهني، الصّورة الفنية في المفضليات، أنماطها ومصادرها وسماتها الفنية، ط1، ج1، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، 1425هـ، 154.

[3] – عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 2011، ص210.

إنّ ديوان "أغنيات نضالية" لمحمد صالح باوية كان حقلا خصبا لاستخدام مختلف أنواع الرموز لكن بحضور متفاوت، وفيما يلي ستعمل على إعطاء صورة عامّة عن توظيف الشّاعر لأنواع الرّموز في الدّيوان.

أ_ الرّمز الطبيعي:

تتميّز الطّبيعة بأنّها منهل عام، ينهل منه الشّعراء ويستفيدون منها، لتقوية شعرهم والارتقاء به، ولا يختلف الأمر بالنّسبة للرّمز الطبيعي فهو كثيرًا ما يحضر في الشعر كما هو الحال في ديوان "أغنيات نضالية" إذ أنّه الأكثر حضورًا في القصائد من خلال قصيدة الرحلة في الموت، التي يذكر فيها النخلة حين يقول:

في جرّة الصّبر

نداء النّخل مات

في قاعها نهر الهوى جفّ ومات"[1]

فالنّخلة هنا هي رمز الحياة خاصّة في البيئة الصّحراوية التي يعيش فيها الشّاعر، وفي قوله " نداء النّخل مات" دلالة على حجم الخراب الذي خلّفه الطّوفان، فبموت النّخل جاء الجدب والقحط وانقطعت عن النّاس أرزاقهم باعتبار الواحات في الصّحراء هي الأساس الذي يعتمد النّاس عليه في حياتهم.

وموت النّخل أيضا يعطينا صورة عن ظاهرة الموت وكثرتها " في المغيّر" فبرغم صلابة النّخلة وشموخها إلّا أنّها لم تستطع الصّمود، فما بالك بالإنسان، وعلى هذا الأساس فإنّ ما يتشكّل

[1] – الدّيوان، ص118.

في أذهاننا من صورة جاءت مستوفية لجميع شروطها، وللمتلقي أن يتخيّل المنظر الذي رآه الشّاعر وما خلّفته هاته الكارثة والتي رمز لها الشّاعر بـ"الشّيح" وهو نبتة تنمو في المناطق القاحلة والجافّة، يقول الشّاعر في نفس القصيدة:

يا بائع الشيح

أجوب التيه عن ذرّة شيح

اسق حزينات الخطى قطرة سر[1]

فلفظ "الشيح" هنا يحيل إلى دلالات ورموز أخرى خارج القصيدة، لكي تفهم علاقة هذه النتيجة بمخلفات الطّوفان، والخراب، وموت النّخلة والواحة.

أمّا قصيدة الانطلاق فتزخر بالرّموز الطّبيعيّة بطريقة مدهشة، فالشّاعر في القصيدة –التي كتبها في عزّ الثّورة–والتي يعدّد فيها جرائم الاستعمار وكيف دفن الإنسان في الجزائر، ويصف محمد الصالح باوية في هذه القصيدة عواطفه في اتجاه هذا الظلم، ويؤيّد الثّورة بحرقة، موظفا عدّة رموز منها قوله:

غير مرّة

خنقت ألف حياة ومسرّة

بيد الغربان .. غربان المعرّة

[1]– الديوان، 120.

غير مرّة [1]

فرمز الغربان هنا يقصد به الشّاعر المستعمر، فالغراب كما هو معروف، نذير شؤم، يدلّ على الموت والجثث، والشّاعر يضيف كلمة المعرّة، وهي كلمة تدلّ على" الإثْمِ والجناية ...ومَعَرَّةُ الجَيْشِ أَنْ يَنْزِلُوا بِقَوْمٍ فَيَأْكُلُوا مِنْ زُرُوعِهِمْ شَيْئاً بِغَيْرِ عِلْمٍ".[2] ، فالشاعر إضافة إلى وصف جنود الاستعمار بالغربان وما يرمز له الغراب، وذلك دال على أنّهم غربان معرّة

ب/ رمزية المكان:

هذا النوع من الرمز كان ثاني أكبر الرّموز حضورا في الديوان، ويتعلق بذكر الشاعر لأسماء الأمكنة، والتي تحمل دلالات من خلال رمزيتها، والقصص التي ترويها، ومثال ذلك في الدّيوان، ما جاء في قصيدة التحدي:

أتحدى، أتحدّى، بزماني، بوجودي..في قناتي

أتحدَى

قوة الجبار في الأرض وفي الجو وفي البحر وأيّان

استبدّا[3]

[1]– الديوان ، ص75.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادة عرر، ص2874.[2]

[3]– الديوان: ص45.

وقول الشاعر "في قناتي"، يقصد به قناة السويس والعدوان الثلاثي على مصر بعد تأميم القناة من قبل جمال عبد الناصر، سنة 1956، وما تحمله هذه الحادثة، من موقف رجولي لمصر ضد الهيمنة الغربية، والتي أيقضت في نفس الشاعر قوميته العربية ليكتب هذه القصيدة، المليئة بعبارات التحدي، وللمعتدين.

وتعدّ قصيدة الصدى، هي الأخرى محتوية لرمز المكان من خلال مدينتي "يافا" و"حيفا"، الفلسطينيتين يقول:

بعينيك أنت...

بعينيك ترعش مأساتيه

وترقد "يافا" و"حيفا" وأصحابيه[1]

فهاتين المدينتين هما رمز للمجازر الصهيونية ضد الشعب الفلسطيني، كما أنهما تمثلان صمود الشعب الفلسطيني ونضاله.

والشاعر من خلال ذكره "لقناة السويس"، واستخدام "يافا" و"حيفا" كرمز، يثبت تشبته بقوميته العربية الاسلامية.

ويعود بنا "محمد الصالح" إلى النضال الجزائري والصمود الذي تميز به شعبه، في قصيدة "ساعة الصفر" حين يذكر "الأوراس" المنطقة التي تمثل مهد الثورة ورمز انتصارها وشموخها في قوله:

[1]– الديوان ، ص38.

قصّة بكرا. عنودا

لم يعد يوما بها سحر الأساطير العريقة

قصة "الأوراس"..جرحي...[1]

فهو مكان يرسم صورة عن ميلاد الثّورة الجزائريّة بكلّ مظاهرها، فحتّى الطّبيعة فيها تظافرت مع الإنسان ضدّ الغاصب رغم كلّ صور انتقام الاستعمار التي خلّفت في نفس الشّاعر أثرا نفسيا وجرحا لم يندمل، لأنّ تلك المشاهد دوما تراوده.

ج/ رمز المرأة:

تطور دور المرأة شيئا فشيئا إلى أن أصبحت تناضل إلى جانب الرجل، والمرأة الجزائرية والعربية ذات تاريخ في هذا الموضوع، ما جعلها تخلد في قصائد الشعراء، ومنه محمد الصالح باوية، الذي وظف في ديوانه رمز المرأة، وهذا في "قصيدة الصدى" حيث يقول:

وتمضي السنون

وأذكر يا طفلتي الوداعة

بعينيك أنت...[2]

ورمز "يا طفلتي" هنا رمز لكفاح المرأة منذ صغرها، كما أنه رمز البراءة التي تموت في فلسطين.

ويقول الشاعر في قصيدة "انسانية الطريق"

---

[1]– الديوان، ص 50.

[2]– نفسه، ص 38.

عانقي المدفع والريح فطفلي يرقب الثدي مع النصر الجميل

أنت للمدفع، للراية، للثأر: هنا بين الروابي والحقول[1]

فالثدي يرمز للأم التي تجاهد وتحارب الاستعمار، فقد تركت رضيعها جائعا وعانقت المدفع، بدل أن تعانقه هو، وحتى هذا الطفل تسري فيه دماء الحرية، فهو لم يبك جوعا وراح يرقب حليب أمه ممزوجا بالنصر الجميل.

د/ الرمز الأسطوري والموروث الشّعبي:

أحدث الرمز الأسطوري نقلة جديدة في الشّعر الحديث، فتوظيف الأسطورة التي تروي قصص خرافية وأحداث خارقة كان أهم ما ميّز الشعر الجديد، لما يحققه من عمق لاسيما على مستوى الصّورة الشعريّة شأنه في ذلك شأن الموروث الشّعبي الذي ينتقل إلى الشّاعر من مجتمعه وما يحمله من معتقدات قد تختلف أشكالها بين أغاني شعبية أو قصص وغيرها.

وجاء ديوان أغنيات نضالية حاملا لمجموعة من الرّموز الأسطورية وكذا الموروث الشّعبي وسنذكر مجموعة من الأمثلة عن ذلك:

قصّة العملاق بيمناه دماء

وبيسراه عصافير رقيقة[2]

فالعملاق هو مخلوق أسطوري عظيم الخلقة، شديد القوّة لكنّه معروف ببرودة أعصابه وأنّ ردة فعله تكون بطيئة عادة، كذلك العرب بالنّسبة للشّاعر فهم عمالقة من ناحية القوّة والتأثير، وإذا

[1]– الديوان، ص 33.

[2]– نفسه، ص51.

اتّحدوا ضدّ عدوّهم فإنّهم قادرون على الحاق الضرر به، نفس الضرر قد يقع في حال انقلبوا على بعضهم لكن الضحية تكون هم أنفسهم، وعليه هذه الصّفة التي وصفهم بها ذات حدّين لذلك وصف العملاق بأنّه يحمل بيمناه دماءً والتي ترمز للتقاتل والفرقة، فالدّماء إماّ أن تكون دماء العدوّ أو دماء الإخوة،

أماّ العصافير الرقيقة التي يحملها هذا العملاق بيسراه فترمز إلى الوحدة العربية والأخوّة التي كانت مُناسبةً لكتابة قصيدة " الإنسان الكبير" إثر الوحدة بين مصر وسوريا سنة 1958.

وقصيدة الرحلة في الموت احتوت أيضا الرمز الأسطوري حيث يقول الشاعر

يا بائع الشّيحِ انتظِرْ

الغولُ،

يغتال بذور الشّيحِ في دفق دمي[1].

فالغولُ الّذي يوظفه الشّاعر هنا هو عبارة عن أسطورة متداولة عن كائن روحي له القدرة على الظهور في أكثر من شكل، وكثيرا ما يعترض المسافرين ليلا في أماكن مهجورة ليوقع الرّعب في قلوبهم، وهو وسيلة معروفة عند العرب للترهيب، والاعتماد عليه للدلالة على الطوفان وما خلّفه يبعث بخيال المتلقي إلى سياقات خارج القصيدة ليشكل صورة عن الرعب الذي خلفته كارثة الطّوفان.

ولا يختلف الموروث الشّعبي كثيرا عن الأسطورة، والترميز به يحقق هو الآخر وظائف متعددة حتى أنّ بعض الأساطير تعتبر أيضا من الموروث الشّعبي، وهذا الأخير يظهر في قول الشّاعر:

[1] – الديوان، ص121.

وصادني

ما صادها

ما صادها مرض الهوى

مرض الهوى مال دواء

من حبّ الرّيم المغنّج[1].

وهي في الأصل أغنية شعبية محليّة تحكي عن" عاشقين منعتهما الظروف الاجتماعية من الزّواج، فخرجا ذات ليلة خفية من قرية المغيّر ثمّ وجدا ميّتين على بعد 3 كلم، ومعهما هذه الأغنية الشّعبيّة، وهناك دفنا حيث نبتت نخلتان على قبرهما"[2]، ةاعتماد الشّاعر على المروث الشّعبي تؤكّد أنّ شعره يحمل طابعا محليّا، ما يعدّ ميزة مهمّة في شعر محمد الصّالح باوية ومظهر من مظاهر التجديد فيه، ما أعطى شعره معانٍ عميقة ودلالات متنوّعة تشدّ القارئ وتضعه أمام متاهات دلاليّة تستدعي التأويل وربط النّص بسياقات خارجيّة، هذه السّياقات حالما يدركها المتلقي فإنها تلج إلى عمق عواطفه لأنّ الأسطورة مثلا والموروث الشّعبي مرتبطان بعواطف النّاس وبما يؤمنون به أو على الأقل بما هو متداول بينهم.

إن محمد الصالح باوية بتوظيفه للرمز بشتى أنواعه قد عمل على تعميق المعنى الشعري في قصائده، ما يحقق التأثير في المتلقي، فلا يختلف اثنان على أن استخدام الرمز يكون أعمق وأبلغ من توظيف عبارات مباشرة تسير بالقصيدة لأن تصبح مملة ومتوقعة، كما أن الرمز يساهم في

[1] – الديوان ، ص94.

[2] – نفسه، ص 94.

تجسيد جمال البناء الشعري عامة، ويفتح القصائد على تعدد القراءات والتأويلات، ما يجعل النص الإبداعي حيا، ويتجه به إلى الخلود، وهذا ما لاحظناه على الرمز في ديوان أغنيات نضالية.

ما يمكن استخلاصه ممّا سبق هو أن الشاعر محمد الصالح باوية، قد شكّل صورته الشعرية في ديوان أغنيات نضالية من خلال اعتماده على عدة مصادر، أهمها: مصادر طبيعية، زمانية ومكانية، هذه المصادر ساهمت في انشاء نوعين مهمين من الصورة، هما: الصّور البيانية (الاستعارة، الكناية، التشبيه) والصّورة الرمزية (الرمز الطبيعي، المكاني، المرأة، الأسطوري والموروث الشّعبي) وقد استطاع الشاعر أن يمزج بين هذين النوعين بامتياز، فإذا علمنا أن النوع الأول (الصور البيانية) هي ميزة كبيرة في الشعر القديم، والنوع الثاني (الرمز) هو خاصية في الشعر الحديث ندرك أن الشاعر ندرك أن الشاعر أحسن الجمع بينهما، فالصور البيانية تخدم أكثر الصورة الجزئية للقصيدة أما الرمز فهو أوسع منها، لكن معا يشكلان صورة كلية فريدة.

وهذا ما يضفي عليها جمالية وعمقا.

خاتمة

أدّتْ عدّةُ عوامل بالشعراء الجزائريين –في العصر الحديث–إلى تبنّي الشّعرِ الحُر والنّظمِ فيه، ولعلّ أهمّ هذه العوامل إحساسهم بضيق القصيدة التقليدية وعجزها عن التعبيرِ عن كبُتهم السّياسي والإجتماعي وتجاربهم التي تزامنت والاستعمار الفرنسي، فكان لابدَّ من تجربة أساليب جديدة تتلاءمُ ومستجدَّاتِ العصر مثل ما حدث في الشّعر الأوروبي وحتى في المشرق العربي.

كلّ هاته العوامل دفعت بالقصيدة الجزائرية الحديثة إلى السّاحةِ الأدبية، وإن كانت بداياتها محتشمة إلا أنّها شهدت تطورا كبيرا فيما بعد مجسِّدةً الحداثة بجميع عناصرها، ومن الشّعراء الحداثيين اللّذين برزوا آنذاك " محمد الصّالح باوية "، وقد توصّلنا بعد دراسة ديوانهِ "أغنيات نضالية" إلى النتائج التالية:

– الشّعرية هي صميم الأدب، لأنها تهتمُّ بما يجعل النص نصا أدبيا دون غيره.

– تطور مفهوم الشّعرية عبر الزمن، بداية "بأرسطو"، مرورا بالنقاد والفلاسفة العرب القدامى وصولا الى نقاد العصر الحديث.

– أخضع الشاعر "محمد الصالح باوية" عناصر الإيقاع تماما بما يخدم شعره، سواء في الموسيقى الخارجية، من الالتزام ببحور الشّعر الحرّ والتنويع في القافية والروي، وهو ما يمتاز به شعر التفعيلة الذي كان طاغيا على الديوان، أو الموسيقى الخارجية التي كانت هي الأخرى سمة بارزة في الدّيوان عن طريق التكرارات والسّجع والجناس.

– الإيقاع بشكل عام يترجم التجربة الشعرية للشاعر ويعبّر عنها.

– استمدّ الشّاعر صورته الشّعرية من عدة مصادر – وهو ما ضمن لها التنويع–هي الطبيعية الزمانية والمكانية، والتي ساهمت في منح الديوان أنواع من الصور هي: الصور البيانية والصور الرامزة.

– اتّسمت الصورة الشّعريّة " لباوية " بالعمق وكانت مشحونة بالعاطفة.

– الصّورة الشعرية حديثة لاعتمادها على الرّمز بأنواعه واستغلالها للموروث الشّعبي والأسطورة.

– التجربة الشعرية عند باوية حملت ثلاث أبعاد الشّعرية ذات ثلاثة أبعاد:

بعد وطني عكسته القصائد التي تتحدّث عن الجزائر كـ" ساعة الصّفر".

بعد قومي: ظهر في اهتمام الشّاعر بقضايا الأمّة العربية مثل قصيدة" الإنسان الكبير، وفدائيّة من المدينة".

بعد إنساني: بلغَهُ الشّاعر من خلال تطرّقه لقضايا انسانيّة كالحريّة، وهذا بدوره يعكس التّجديدَ الذي ظهر على ديوان " محمّد صالح باوية ".

–عكسَت الألفاظ الواردة في الديوان الوضع الجزائري والعربي آنذاك، فكانت تأتي قوية متحدية للظروف تارة، ورقيقة تارة أخرى حين تعبّر عن آلام الجزائريين والعرب.

وفي ختام هذا البحث نأمل أن نكون قد وفقنا في اختيار الموضوع ومنهج التحليل.

ملحق

الشاعر محمد صالح باوية:

" ولد في بلدة المغيّر، ولاية الوادي، سنة 1930، وبعد حفظه القرآن والدراسة الابتدائية في مسقط رأسه توجه إلى معهد عبد الحميد بن باديس بقسنطينة حيث حصل على الشهادة الأهلية 1952، ومنه انتقل للدراسة في جامع الزّيتونة بعض الوقت، ثم توجه في بعثة جمعية العلماء إلى الدراسة في الكويت حيث قضى أربع سنوات وتحصل على الثانوية سنة 1957 في العلوم، وفي السنة الموالية التحق بكلية العلوم في سوريا. وبعد حصوله على الليسانس ذهب للدراسة في يوغسلافيا حيث التحق بجامعة بلغراد ودرس الطب وحصل على الدكتوراه 1968، وارتبط بسيدة يوغسلافية، وكان باوية ينشط ضمن اتحاد الطلبة وجبهة التحرير طيلة مرحلة الدراسة في الكويت وسوريا ويوغسلافيا، وفي الجزائر درس الجراحة ودخل عضوا في اتحاد الكتّاب، وقد مارس طب العظام في مستشفى الدويرة ثم البليدة وانفصل عن السيدة اليوغسلافية التي أنجب منها بنتين، وتزوج من جزائرية، وقد عاش محنة الجزائر في التسعينات من القرن الماضي فاختطف ولم يعرف مصيره، وله ديوان بعنوان (أغنيات نضالية) "*.

* سيرة مأخوذة من كتاب أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار البصائر، طبعة خاصة، ج10، 2007، ص513

نماذج من ديوان "أغنيات نضالية لمحمد صالح باوية":

يضم ديوان أغنيات نضالية عدة قصائد، وفيما يلي مختارات من هاته القصائد حتى تعطينا نظرة عامة عما جاء في الدّيوان:

الصّدى:

... وتمضي السّنون

وإنّي أحس

أحس الأسى وحبيس الألم

تدفق نورا ودمعا ودم

يفجر آمالنا المغلقة

فيدنو الصّدى..

يشق السّنين. يشق المدى

صدى ضحكاتي وأشواقيه

يداعب زيتونتي الغالية

يعانق أهلي وأقرانيه

بكلّ مسائي

***

... وتمضي السّنون

وأذكر جدّي

ينومنا بأغاني الطفولة

وتنسلّ من شعره الأبيض

كنوز الحكايات ... ذكرى البطولة

وتضحية الفارس الأسمر

بليلة حب

فيهزمنا الشوق يا طفلتي

ويعتصم الحبّ بالثقة

بكلّ حكاية"[1]

***

[1]- الدّيوان، ص37- 38.

التحدّي:

أتحدّى، أتحدّى، بزماني، بوجودي.. في قناتي

أتحدّى

قوة الجبّار في الأرض وفي الجوّ وفي البحر وأيان

استبدّا

لا وعيدا. لا حديدا، لا جيوشا توقف الإعصار

والنّصر المفدّى

أتحدّى عاصفات زرعت أرضي خرابا وعداوات

وحقدا

وزرَعْتُ الأرض حبّا وسلاما وعطورا وابتسامات

وودّا

فأنا الشعب سأبقى.. وسأبقى صامدا كاطود

دوما أتحدّى

قوة الجبار في الأرض وفي الجوّ وفي البحر وأيّان

استبدّا

يا قناتي، من عميق الكون، من أقصى المدى،

من حشرجات الشهداء

هزّنا طفلا وكهلا وشيوخا، ألف رعد من

شفاه الضعفاء

سحقت خوف الملايين التي ظلّت قرونا تحت

رعب الأقوياء

الملايين.. ملايين بلادي زحفت تغرس ميلاد

الفداء

أمتي يارب، هذي، ووجودي وقضائي، فجّروا

نبع الضياء

يا قناتي، منحة الإنسان جَدِّي، أنت،

للإنسان بناء الحياةِ

سوف تبقين عطاء عربيا

راعف الغلّات في نبضِ الحياة"[1]

[1] – الدّيوان، ص45 – 46.

ساعة الصفر:

المدى والصمت والرّيحُ

تذري رهبة الأجيال في تلك الدّقيقة

قطرات العرق الباني،

نداء..

وسلال مثقلات بالحقيقة

الأسارير، أخاديد مطيرة

ثورة خرساء،

أهوال مغيرة

لون عمق يتحدّى في جزيرة

الأسارير صدى حلم

تبدي في الجباه السمر يوما،

فتجمّد

العيون الحمر..

تنوي في تحدّ

تعبر اللّحظة للنصر المؤكد

الزّنود الصلب

جيل عربي...

صوب الإفناء للطاغي.. وسدّد

الصّدور العري...

تطوي سرّ خلقي

سرّ إبداعي.. وآمالي الطليقة

قدمي الدّامي.. دروب شائكات

وسراج يأكل البيد السحيقة

.. وإذا رعد الشّفاه السّود

يرمي طلقة الصّفر، فتنساب الدّقيقة

.. وإذا البارود عربد

والذّرى حولي تردد:

ساعة الصّفر انفجارات عميقة

يقظة الإنسان، ميلاد الحقيقة

***

في الذّرى، في الطّفل، في كوخ الصّديقة

في رفاقي، حفر الفجر طريقه

في دروبي، في المغارات العتيقة

أنشديني، أنشديني يا صديقة

قصّة مشحونة بالموت، بالنّصر المدمّى

في الينابيع العميقة

قصّةً بكرا. عنودا

لم يعد يوما بها سحر الأساطير العريقة

قصّة الأوراس.. جرحي...

جرحنا الخلّاق، يا صحبي، وجود وحقيقة

قصّة الساعد والزّند المدمّى والهدايا

والمناديل الأنيقة

قصّة العملاق بيمناه دماء

وبيسراه عصافير رقيقة

قصّة الإنسان والأرض الوريقة"[1]

***

[1]- الدّيوان، 49- 50- 51.

الإنسان الكبير:

قال شعبي يوم وحدنا المصير

أنت إنسان كبير

يا جراحي

أوقفي التاريخ، إنه نبع تاريخ جديد

أوقفي التاريخ يجني غلتي عبر دمشق والصّعيد

يا جراحي في دمي كنز السّنابل

ينحني شوقا إلى صوت المناجل

يا أنا، يا ثورتي

يا أغاني طفلتي

أنا إنسان كبير

قال شعبي يوم وحدنا المصير

يا رفيقي

أنا إنسان طريقي

أغرز المحراث ينقل ثورتي للذرّة الدنيا

لأعماق خفية

أحبس السّحب..

هنا بحر وأمطار سخية

وربيع صاغه طفل لشعبي وصبية

أوقف اللّحظة أنا لحظة كبرى غنية

لم تزل تعمق أعماقا وأجيالا فتية"[1]

***

فدائية من المدينة:

مجهولة

تطوي بحارا وتلال

لا تقتني غير طرود وسلال

تهديك أثقال السّلال

تهدي الصّبايا كلّ أصناف الغلال

لكن تريد الكلمة

تهديك طردا

ثمّ تهديها وفاء الكلمة

---

[1]- الدّيوان، 57- 58.

***

بائعة الأعمار

في عمر الزّهر

عصفورة

دوما تبيض النّار في حيّ التتر

مجهولة تجتاز أدغال القدر

في المخبأ المجهول

تصغي لنداءات المطر

تصغي لنداءات السّحر

***

حطابة،

من حيّنا،

في كفّها فأس كبير.. وأجل

تحمل زادا،

من بر الجبل

حطابة،

مجروحة العمر..

منار الهمّة

تربط سفحي بأعالي قمتي

تكمل ذكرى رحلتي"[1]

***

يوميات منسيّة:

عن.. عن زنود..

تنحني،

توقظ فجر البذرة العذراء..

قنديلا، غزا عاصي محيطات العطاء

عن.. زنود..

تعتلي

توقد إعصار البذور

نجمة درب.. وأساطير فؤوس،

كحلت جفن النّسور

---

[1]- الدّيوان، 79- 80.

عن.. عن زنود..

تعتلي مزرعة الحلم..

بنودا..

وساق من لآل..

أبدا في خصلة الطّين رحال وجسور

أروي لكم

***

عن ماسك الغصن..

وفاء، صامدا،

حبّة قمح.. تعرف الدّرب،

تعاني لحظة الميلاد.. والإسراء،

في مزعة الأرحام..

تنساب هوى.. في كلّ مدار

عن ماسك الغصن

وفاء، صامدا،

حبة قمح..

لم تزل واهبة الشّمس لأعوادي

تروي جذور أوتادي..

وفي جبهة ذاك الوافد البحار من قلب المحار

غابة حبّ.. ومتاهات نضار

أروي لكم"[1]

***

أغنية منسية:

الرّاحل المنسيّ..

بالأقمار.. أعيى خلجة الدّهر..

وبالأغراس ولّى..

مثقل الأقدام والنبض..

وجيل السّنبل الحادي، بجفنيه

ثوى،

صلّى..

وفي أصداف عينيها سرى

---

[1]- الدّيوان، 102 - 103.

حمّال حبّ ومطر

.. الشّمس لا تتعب..

يا.. أهل سلمى..

حالفا.. يا أهل سلمى..

زارع الموت بعينيها انتحر

محراثكم..

عاشق درب

وخيالات حجر

أذرعه

ملّاح أعماق،

تمادى، في مدى زيتونة

يرسم أحداقا لأقدام الشّجر

أعمدة، يبني لأقواس القمر"[1]

***

[1]- الدّيوان، ص112 - 113.

الرّحلة في الموت:

منذ نتأت في الشّيء

في الإنسان،

أعراف الصّفات

يمتدّ

يمتدّ ذراع النخلة السّمراء

يطوي غلّتي

يشربني آهة ليل

في بحار الظلمات

يطوي تعاريج الشّرايين

إلى بحر العرق

يورق في طياته شوق الأرق

لكن..

يموت الطّلع في ليل

على بعد قدم

آه... ولم؟

من يهب الواحة أحداقا وفم؟

لكن..

يزول الظلّ في الأشياء،

تهوي بددا،

كلّ الصّفات

كلّ الصّفات"[1]

***

[1] - الدّيوان، 117- 118

قائمة المصادر المراجع

أ/ المصادر:

1- محمد الصالح باوية، ديوان أغنيات نضالية، موفم للنشر، ط2، د ب، د ت.

ب/المراجع:

1/ المراجع بالعربية:

1- إبراهيم أنيس موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، 1952، مصر.

2- ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية ط1، ج1، بيروت – لبنان، 2001.

3- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار البصائر، طبعة خاصة، ج10، 2007.

4- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة ،دارا لكتب الشرقية، د ط، د ب، 1964.

5- أحمد الجوة، بحوث في الشعريات مفاهيم واتجاهات، مطبعة التفسير الفني ، تونس، 2004.

6- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب ، ط 2، بيروت، 1989.

7- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنّشر والتوزيع، ط3، القاهرة،1992 .

8- الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط 1، بيروت، الجزائر، 2007.

9- بشرى صالح موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت – لبنان، 1994.

10 – حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، د ط بيروت – لبنان، 2001.

11- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في المنهج والأصول والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 1994.

12- حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت – الجزائر العاصمة، 2007.

13- زيد محمد بن غانم الجهني، الصّورة الفنية في المفضليات، أنماطها ومصادرها وسماتها الفنية، الجامعة الإسلامية، ط1، ج1، المدينة المنورة، 1425هـ.

14- عبد العليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث ، دار الفكر العربي، ط1 ، القاهرة، 2011.

15- عزّ الدين إسماعيل، التفسير النّفسي للأدب، دار غريب للطباعة والنّشر والتوزيع، ط4 القاهرة.

16- عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان – الأردن، 2007.

17- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، د ط بيروت – لبنان، د ت.

18- محمد أبو موسى، الإعجاز البلاغي، دراسة تحليلية لتراث أهل العلم، مكتبة وهيبة، ط2، 1997.

19- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، د ط، بيروت – لبنان، د ت.

20- محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النّص ومجالات تطبيقه، الدّار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، د ط، د ت.

21 – محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية السلسلة السادسة، مجلد عدد 20، 1981.

22– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2001.

23 – محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1 1996.

24– محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسة في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع ط1، عَمَّان، 2010.

25– هدية جمعة البيطار، الصورة الشّعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، الإمارات، 2010.

26–أبي نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح غطّاس عبدالملك خشبة، دار الكتب العربية للطباعة والنّشر، د ط، د ت، القاهرة.

2/ المراجع المترجمة:

1– أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبدالرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، د ط، القاهرة 1953.

2– تزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر ط 2، المغرب، 1990.

3– جون كوين، بناء لغة الشّعر، ترجمة أحمد درويش، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، د ط، مصر 1990.

4- روبرت دي بوجراند، النّص والخطاب والإجراء، ترجمة تمّام حسّان، علا الكتب، ط1، القاهرة 1998.

5- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، د ط، الدار البيضاء، المغرب، د ت.

ب/ المقالات:

1- نصيرة لكحل، النصّ والخطاب بين المفهوم والاستعمال، مجلّة مقاليد، العدد الخامس، جامعة الجلفة، ديسمبر 2013.

2- بومنقاش رحموني، مصطلح الشعرية بين أرسطو طاليس وحازم القرطاجني، مجلة العلوم الاجتماعية، العدد 23 ديسمبر، جامعة محمّد لمين دبّاغين سطيف، 2016.

ج/ المعاجم:

1-ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبدالله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، طبعة جديدة محققة، القاهرة، د ت.

2- مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان ط 2، بيروت، 1984.

د/ الرسائل والمذكرات:

1 -النمس نادية، تجليات الصورة الشعرية عند محمود درويش- ديوان أعراس أنموذجا، جامعة محمد بوضياف، 2018/2017.

2- ز يونس، الصّورة في شعر السّياب – أنشودة المطر أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، 2002/2001.

3- علي بوعلام، جمالية التكرار والياته في التماسك النصّي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في مشروع اللسانيات النصية، جامعة وهران 01، 2016/2017.

هـ/ المواقع الالكترونية:

1- كريم مرزة الأسدي، علم القوافي ألقاب القافية وحدودها، الموقع الالكتروني لصحيفة المثقف، الأحد 21/أفريل/2019، 11سا و17د، www.almthaquaf.com

فهرس الموضوعات

مقدمة..... 01

مدخل تمهيدي: الشعرية والنص المصطلح والمفهوم..... 04

أولا: مفهوم الشعرية.....05

أ/ لغة واصطلاحا.....05

ب/ عند القدامى.....08

ج/ عند المحدثين.....13

ثانيا: النص.....16

أ/ مفهوم النص.....16

ب/ معايير النصية.....17

ج/ بين النص والخطاب.....20

الفصل الأول: شعرية الإيقاع في ديوان "أغنيات نضالية"..... 23

أولا: الموسيقى الخارجية.....25

أ/ البحور والأوزان 25

ب/ القافية والروي.....32

ثانيا: الموسيقى الداخلية 46

أ/ التكرار.....46

ب/ الجناس والسجع.....54

الفصل الثاني: شعرية الصورة في ديوان " أغنيات نضالية"..... 60

أولا: مصادر الصورة الشعرية.....62

أ/ مصادر طبيعية 63

ب/ مصادر زمانية.....67

ج/ مصادر مكانية.....70

ثانيا: أنواع الصّورة الشعرية.....72

أ/ الصور البيانية 73

ب/ الصورة الرمزية 78

خاتمة 89

ملحق 92

قائمة المصادر والمراجع 110

فهرس المحتويات 116