الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي

كلية: الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الموضوع:

جماليات المكونات الشعريّة في القصيدة الشعبيّة الجزائريّة

علي عناد -أنموذجا-

مذكرة معدة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: الأدب الشعبي

إعداد الطالبة :

* صفاء قعيد

إشراف الدكتور:

*يوسف العايب

اللجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرّتبة	الجامعة	الصّفة
علمي مسعودي	أستاذ	جامعة الشّهيد حمّه لخضر – الوادي	رئيساً
يوسف العايب	دكتور	جامعة الشّهيد حمّه لخضر – الوادي	مشرفاً ومقرّراً
صديق معوش	دكتور	جامعة الشّهيد حمّه لخضر – الوادي	عضواً ومناقشاً

السنة الجامعية: 1436 – 1437هـ / 2015 – 2016م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ نٓ ۚ وَٱلۡقَلَمِ وَمَا يَسۡطُرُونَ ١ مَآ أَنتَ بِنِعۡمَةِ رَبِّكَ بِمَجۡنُونٖ ٢ ﴾

القلم: 1-2.

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ

قال تعالى: { فَاذْكُرُونِي أَذْكُرْكُمْ وَاشْكُرُوا لِي وَلَا تَكْفُرُونِ}

الحمد لله الواحد القهار ،العزيز الغفار مقدر الأقدار.

نحمده ونشكره على توفيقه وعونه لنا، ومد الطاقة و التبصِرة لانجاز بحثنا.

نتقدم بجزيل الشكر ووافر الامتنان إلى أستاذ الفاضل:يوسف العايب على كرم قبوله الإشراف على مذكرتنا وعلى جهده الدؤوب في مساعدتنا على إتمامها وقطف ثمار البحث،نحيّ فيه النية الخالصة والتفاني الحر في عمله،أدامه الله ذخرًا للعلم وأطال لنا في عمره.

كما نتقدم بعظيم الشكر إلى كل أساتذة قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة حمة لخضر.

ونشكر كل من تفضل بتقويم هذه الدراسة ومناقشتها راجين منه ألاّ يبخل علينا بتقديم التوجيهات النقدية الصائبة.

مقدمـة

يترك الشعر في النفوس أثرًا جميلاً، يمكن أنّ نسميه (حلم الشاعر) ونحن نعلم أنّ الشغل الشاغل للشاعر هو الإفصاح عن هذا الحلم وإيصاله إلى الآخرين وإذا كان الإفصاح يمسّ الروح الشعبيّة الذي من خلاله يحاول أن يدمج جملة من العناصر تعطي للقصيدة سحر فني تستنهض به أحاسيس النفس.

إنّ القصيدة تبدأ في خيال الشاعر بمهمات ثم تتخلق وتتخذ لها قالبا من كلمات وصور ومعانٍ، وإنّ متذوق الشعر، يعلم جيدًا أنّ وراء بعض الأصوات والمعاني يكمن جوهر القصيدة. والأدب الشعبي الذي هو جزء لا يتجزأ من هويتنا الثقافيّة وذاكرتنا الحضاريّة لأنّه يحوي طاقات فنيّة هائلة مليئة بالرموز والمضامين والتجارب الإنسانيّة المتعددة، غير أنّ هذا التراث الذي نأسف لحاله ظلّ عُرضةً للإقصاء و التهميش لوقت طويل، حيث غُيب من دائرة الاهتمام إلى وقت طويل، ونظرًا لأهميته ودوره الحضاري الفعّال على جميع الأصعدة، ستسعى هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على جانب مهم منه ألاَّ وهو الشعر الشعبيّ.

ويتوفر الشعر الشعبي الجزائري على حمولة معرفيّة وثقافيّة هامة يُكشف من خلالها عن التصّورات التي يُشكلها خيال الجماعة حول العلاقات الاجتماعيّة وثقافة حاملي هذا التراث وتجسّيد لمختلف تمثلاتهم الذهنيّة، بالإضافة إلى طبيعته الجماليّة التي سمحت لهذه النّصوص أنّ تقاوم الزمن لأنّها ظلّت قادرة دائمًا على إحداث ردّ الفعل وتحريك السواكن ،إذ بقيت فاعلة في المتلقي محركة له، وما كان عليهم إلاَّ تدوين هذا التراث الشعري و الاهتمام به حفاظًا عليه من الضياع والاندثار.

ولهذا كان عنوان البحث " جماليات المكونات الشعريّة في القصيدة الشعبيّة الجزائريّة " علي عناد أنموذجا ويعود سبب اختيارنا لهذا الموضوع لأسباب عِدّة:

- ميولنا للشعر الشعبي لأنّه مشحون بالصور التجريدية والخياليّة التي تمس واقعنا التي تحتاج منا وقفة تأملية .

- أمّا اختيارنا لقصائد علي عناد بالذّات، فهو راجع إلى أنّه من أبرز من كتبوا في الشعر الشعبي ونجحوا فيه.

- إ براز جماليات القصيدة الشعبيّة التي تطرب أذان السامع .

- خوفنا من ضياع واندثار هذا الموروث وحرصنا على الحافظة على نتاج تراثنا الشعبي.

وللغوص في أعماق الدراسة البحث لابد من الإجابة عن هذه الإشكالية التي وضعناها نَصَبَ أعيننا منذ بداية البحث من بينها:

- ما هي الأدوات الفنية والقواعد التي تكسب القصيدة الشعريّة الشعبيّة جماليتها الشعريّة؟ وتفرعت عن هذه الإشكالية :أسئلة فرعية يمكن صياغتها كالآتي :

- ما الذي يميز شعر علي عناد من الناحية اللّغوية والتركيبيّة والصوتيّة ؟

- كيف وظف الشاعر عناصر البناء الفني في قصائده ؟

- ما هي أهم المرجعيات الفنيّة والشعريّة التي اتكأ عليها في صياغة تلك القواعد وعناصر البناء الفني؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليات اتبعنا المنهج الأسلوبي من خلال الوقوف على مسار تاريخ الأصول الجماليّة و الشعريّة، و المنهج الأسلوبي والوصفي التحليلي أثناء لجوئنا لفك رموز جماليات الصور وأبعاد الإيقاع و كذلك المنهج التاريخي من خلال الوقوف على مسار تاريخ الأصول الجماليّة والشعريّة.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة وضع خطة كالآتي :

وبناءًا عليه فقد تَطلب منهج الدراسة أنّ تتوزع مادة البحث على مقدمة و ثلاثة فصول، الفصل الأول عُنّون بالإطار المفاهيمي للجماليّة والشعريّة، تطرقت فيه إلى الحديث عن المفهوم اللغوي والاصطلاحي للجماليّة عند القدامى الغرب والعرب، والمحدثين الغرب والعرب، المفهوم اللغوي والاصطلاحي للشعريّة عند فلاسفة اليونان، وفلاسفة المسلمين، في التراث النقدي.

أمّا الفصل الثاني فحمل عنوان جماليات الصور وبلاغة الإنشاء، وقد حوى هذا الفصل كل ما يخص الصور البلاغية من تشبيه، واستعارة، كناية، أساليب إنشائية.

وفي الفصل الأخير ركزّنا على الأبعاد الشعرية للإيقاع، فتناولنا فيه الوزن، القافية، والتكرار والتصريع، والجناس، الطباق.

وفي الأخير خلصنا إلى خاتمة سجلنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها.

وقد استعنا في هذه الدراسة ببعض المصادر والمرجع التي اقتضتها ضروريات البحث غير أنّ الاعتماد الأساسي في هذا البحث كان على كتاب: من روائع الشاعر الشعبي علي عناد، وبعض مراجع التي قدمت مساعدة لهذا البحث ومن بينها:

- جواهر البلاغة أحمد الهاشمي.
- البلاغة الاصطلاحية علي الجارم ومصطفى أمين.
- جماليات الشعريّة خليل موسى.

ولعلّ من واجب التذكير بأنّ هذا العمل كباقي البحوث العلميّة قد تعرض لبعض المصاعب، منها ما يتعلق بقلّة الدراسات الشعريّة والفنيّة في بنيّة القصيدة الشعبيّة وعناصر التشكيل الفنيّ فيها، ونقص المراجع المهتمة بتحليل القصائد الشعريّة الشعبيّة، بالإضافة إلى بعض المشاكل التي تتعلق بصعوبة فهم بعض المفردات في قصائد الشاعر.

وفي الأخير فإنّ الواجب والفضل يقتضي منّا أنّ نَقِر بأفضال الأستاذ المشرف على البحث الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته وملاحظاته القيمة، ووسعنا بكرمه وتواضعه، وأحسسنا شغفه بأنّ يرى هذا البحث النور في أحسن الحلل وأقرب الآجال فله منّا كل الشكر والعرفان والتقدير، كما نتقدم بالشكر للجنة الموقرة التي تحملت عناء قراءة هذه الرسالة.

الفصل الأول: الإطار المفاهيمي للجماليّة والشعريّة.

1- الجمالية:

1- المفهوم اللغوي

2- المفهوم الاصطلاحي:

3- القدامى الغرب والعرب.

4- المحدثين الغرب والعرب.

5- أنواع الجمال .

2- الشعريّة:

1- المفهوم اللغوي

2- المفهوم الاصطلاحي:

3- فلاسفة اليونان والمسلمين.

4- التراث النقدي الغربي و العربي.

5- الفكر الغربي والعربي الحديث.

6- علاقة الشعريّة بالعلوم الأخرى.

1- مفهوم الجماليّة:

تتضارب الآراء وتختلف في تحديد مفهوم الجمال، وهو الأمر الذي أثار جدلاً كبيرًا في إيجاد تعريف جامع مانع لهذا المصطلح. وعلى الرغم من المصاعب التي تعترضنا بسبب تباين وجهات نظر المفكرين في هذا المجال الواسع من جهة، وكثرة الآراء من جهة ثانية كان لِزاما علينا تحديد مفهوم لهذا المصطلح تحديدًا دقيقا قدر المستطاع ، ويقلّل من غِلواء هذه الفوضى الاصطلاحية، وللتماشي مع مجريات هذه الدراسة آثرنا تقديمه على الشكل الآتي:

أ- المفهوم اللغوي

ب-المفهوم الاصطلاحي

أ-المفهوم اللغوي:

الجمال لغة: كما ورد في لسان العرب لابن منظور:" مصدر الجَمِيل، والفِعْلُ جَمَلَ وقوله عز وجل: (وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ)[1].

أي بهاء وحسن، والجَمَالُ: الحسن يكون في الفعل والخلق، وقد جمل الرجل بالضم جمالا، فهو جميل، والجمال بالضم والتشديد أجمل من الجميل.

قال ابن الأثير: والجمال يقع على الصور والمعاني، ومنه الحديث:" إنَ الله جميل يحب الجمال، أي: حسن الأفعال كامل الأوصاف...".[2]

والجمال كما ورد في المعجم الوسيط: "جَمَلَ جَمَالاً حسن" خلقه، وحسن خُلقه، فهو جميل وجَمَلهُ: حسنه وزينه. يقال في الدعاء: جَمل الله عليك: جعلك الله جميلا حسنا.[3]

---

[1] . النحل ، الآية06

[2] – ابن منظور، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، (د ط)، 1423هـ ، 2003م ، ج2، مادة جَمَلَ ، ص 208،209.

[3] – المعجم الوسيط، المعجم اللغوي ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط2، (د ت)، ج1،ص136.

وقد أورد الزمخشري في أساس بلاغته (مادة جَمَلَ):

فلان يعامل الناس بِالجَمِيل، وجَامَلَ صاحبُه مُجَامَلَةً، وعليك بالمداراة والمجاملة مع الناس، وتقول: إذا لم يُجمِلُكَ مَالُكَ لم يُجْدْ عليك جَمَالُكَ، وأجْمَلَ في الطلب إذا لم يحرص، وإذا أصبت بنائبة فتَجَمَّلْ أي تصبر، وجَمُلَ الشّحم: أذابه و اجْتَمَلَ

وتَجَمَّلَ أكل الجَميْل وهو الورك، وقالت أعرابيّة لبنتها تَجَمَّلي وتعفّفي، أي كلي الجَميْلَ، واِشربي العفافة، أي بقية اللبن في الضرع، و اسْتَجْمَلَ البعير: صار جَمَلًا وناقة جَمَّالَةً في الخلق الجمل، ورجل جَمَالي: عظيم الخلق ضخم.[1]

فالجميل من الناحية المادية هو الحسن والحلو، واللطيف والوسيم، وهو ما يبعث السرور والبهجة والإثارة في النفوس سواء تعلق الأمر بالأمور المادية أو المعنوية أو الأفعال والأخلاق وقد وردت صيغة الجميل في القرآن الكريم في عدة مواضع منها قوله تعالى:

(قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ عَسَى اللَّهُ أَن يَأْتِيَنِي بِهِمْ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ)[2].

ويقول ابن سيّدة: الجمال: "الحَسَنُ يكون في الفعل والخلق، وقد جَمُلَ الرجل بالضم جَمَالاً، فهو جميل، والجمال يقع على الصور والمعاني..." .[3]

إنَّ مفهوم الجَمَالُ في مصادر اللغويّة يعني بهاء والحسن الأفعال وكامل الأوصاف ،حسن خَلقه خُلقه.

ب–المفاهيم الاصطلاحية:

حظي مفهوم الجمال باهتمام الفلاسفة والمفكرين والشعراء منذ القدم وحتى عصرنا الحالي، وذلك لارتباطه بأحاسيس الإنسانية ولتأثيره الكبير على رؤى وأفكار الإنسان.

[1] –الزمخشري، أساس البلاغة ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط1 ،1998م ، ج1 ،ص148.

[2] – يوسف ، الآية 83.

[3] – ابن منظور ،لسان العرب، تحقيق عبد الرحمان محمد قاسم النجدي، دار صادر،ط1،بيروت ، 1992م،ج3، ص202.

وتَبعا لذلك نثير إلى آراء القدامى في تحديد ماهية الجمال، ونبدأ الحديث عن الغرب لأنّهم السباقون إلى مثل هذه المواضيع، فنجد: أفلاطون قد أسس نظرية في الجمالية تقوم على أن: الشيء يكون جميلا، إذا ما توفرت فيه صفات معينة، سواء وجد من يحكم عليه بهذا الجمال، أو لم يوجد، فالجمال مجموعة خصائص، وإذا تحققت في الشيء أصبح جميلا، وإذا امتنعت عن الشيء لا يعتبر جميلا.[1]

ربط أفلاطون بين الأخلاق والجمال، اِنطلاقا من أنَّ الجمال ينبغي أن يعبّر عمّا هو أخلاقي والجمال عنده درجات فهناك جمال الجسم أسفل درجات الجسم وأسمى منه جمال النفس والأخلاق ويعلوه درجة جمال العقل وفي القمّة يقع الجمال المطلق.[2]

أمّا مفهوم الجمال عند أرسطو فيتجلّى في قوله: "كلّ شيء في الوجود هو محاكاة لِمثال لا تقع عليه العين وكل عمل فني، هو محاكاة لعمل جميل موجود، أو متصور تقع عليه العين أو يَجْلُو له الفكر أو يصوره له خيال، وليس جمال الحياة قائما على الجمال الموضوع، فالجمال والقبح من مظاهر الطبيعة والحياة، يمكن أنّ يمدا أهل الفن بموضوعاتهم، حتّى يكون هناك جمال الجمال، أو جمال القبح، فيغدو الجميل أجمل ممّا هو، والقبح أشدّ إثارةً واِشمئزازاً.[3]

فمفهوم الجمال عند إيمانويل كانط:

وقد حدّد الفيلسوف الألماني "كانط" مفاهيم الجمال في كتابه" نقد الحكم الخالص" أي الحكم الجمالي على الأشياء من خلال ملكة التذوق الجمالي وعرض الكتاب قضية الجمال الخالص والنسبيّ، وتناول الفرق بين الجليل والجميل، وأثبت أن الجمال يبعث السرور والبهجة والسعادة دون تصور مسبق للجمال، وذلك لأنّ الإحساس بالجمال عام وليس خاص، وأنّ الأحاسيس يصعب قياسها،

[1] – كريب رمضان، بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران (د ط)،(د ت) ، ص46.

[2] – أشرف محمود نجا ، مدخل إلى النقد اليوناني القديم ،دار الوفاء، الإسكندرية ، مصر،(د ط)، (د ت) ،ص121.

[3] – كريب رمضان، بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم، ص28.

إذن فالجمال عنده سِمَة كلية عامة، والجمال عنده لا علاقة له بالمنفعة أو إشباع رغبة مادية، بل هو البهجة والاستمتاع الجمالي.[1]

أما مفهوم الجمال عند هيجل:

يعتبر هيجل من الفلاسفة الذين تناولوا مفهوم الجمال تناولا ميتافيزيقيا ومفهوم الجمال عند هيجل يتخلص في إعتباره وسيلة من وسائل معرفة الحقيقة القصوى للوجود.[2]

فهيجل يقرر أنّه لابد من معرفة مفهوم الجمال باعتباره فكرة كليّة أو حقيقة كليّة ويجب إرخاء العنان للمظاهر الحسيّة والموجودات التي تعوق إدراك الجمال الكلّي أو الحقيقة الكليّة.

سانت أوغستين يعرف الجمال فيقول: " الجمال عموماً بأنّه الوحدة ، وجمال الجسم بأنّه توافق الأجزاء مع جمال اللّون".[3]

ومن هذا القول نستنتج أنّ الجمال كلّي وليس جزئي.

وهناك تعريف آخر لـ "هيرت" في مقاله عن " الجمال في الفن"، والجمال في رأيه هو: " الكمال الذي يمكن أن يدركه موضوع منظور أو مسموع أو متخيّل".[4]

كما نجد أيضا بول فاليري يعرف الجمال بقوله: " الجمال علم الإحساس".[5]

أي أنّ الجمال لا يدرك بالعقل بل بالإحساس، فعندما ننظر إلى منظر طبيعي بحواسنا نشعر بما هو جميل فيه ونتذوقّه.

إذً مفهوم الجمال عندهم: فأفلاطون ربط بين أخلاق والجمال ، أمّا هيجل تناوله من جانب ميتافيزيقيّ.

---

[1] – أنصار محمد عوض الله الرفاعي، الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص علوم التربية الفنيّة مخطوطة ، جامعة حلون، 2002م ،ص392.

[2] – أنصار محمد عوض الله الرفاعي، الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي، ص392.

[3] – عزّ الدين إسماعيل ،الأسس الجماليّة في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة) ، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د ط)، 1992م، ص40.

[4] – هيجل، المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال)، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1978م، ص92.

[5] – ر .ف جونسن، الجماليّة، تر: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي م1 ، المؤسسة العربية للدراسات، ط 2، (د ت)،1983، ص269.

وإذا اِتجهنا إلى التراث العربي فسنجد أن تقدير العرب للجمال كان مقتصراً على الأشياء المادية الحسيّة مثل جمال المرأة والبعير والفرس والأطلال، ويظهر هذا بشكل واضح وجليّ في الشعر العربي إذ يقول ابن سلام الجمحي في حديثه عن جمال المرأة: " فتوصف الجارية فيقال: ناصعة اللون جيدة الشطب نقيّة الثغر حسنة العين والأنف جيدة النهود طريفة اللّسان واردة الشعر فتكون هذه الصفة بمائة دينار وبمائتي دينار وتكون أخرى بألف دينار وأكثر لا يجد واصفها مزيداً على هذه الصفة".[1]

ولكن النظرة الجمالية اِتّضحت أكثر عند العرب بظهور الإسلام الذي حمل معه معاييّر جديدة ومبادئ حديثه لم يعهدها الجاهليون، وعليه نحاول عرض أهم ما قيل حول الجمال في الفكر الإسلامي، نجد قول أبي حامد الغزالي: " يدرك الجمال الحسي بالبصر والسمع وسائر الحواس أمّا الجمال الأسمى فيدرك بالعقل والقلب، أمّا إن كان الجمال بتناسب الخلقة وصفاء اللّون، فإنه يدرك بحاسة البصر وإن كان الجمال بالجلال والعظمة، وعلو الرتبة وحسن الصفات والأخلاق، وإرادة الخيرات لكافة الخلق، وإضافتها عليهم على الدوام، فإنه يدرك بحاسة القلب".[2]

فالملاحظة أن إدراك الجمال عند أبي حامد الغزالي يتجلى عن طريق الحواس، وإذا ارتقى يدرك عن طريق القلب، وإذا اشتمل على عناصر موضوعية يدرك عن طريق العقل.

أمّا تصوّر الفارابي للجمال فيتجلّى في قوله:" الجمال والبهاء والزينة في كل موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل، ويبلغ استكماله الأخير، وإذا كان الأول وجوده أفضل الوجود فجماله إذن فائق لجمال كل ذي جمال، وكذلك زينته وبهاؤه وجماله بجوهره وذاته وذلك في نفسه وبما يعقله من ذاته".[3] نلاحظ في هذا النّص أن كل موجود له جماله الخاص، وقسطه من الجمال وأن الموجود الأول هو الله، جماله فوق كل جمال.

إذً تركيز على الأشياء الماديّة، وأنّ الجمال يدرك عن طريق الحواس البصر والسمع، وسائر الحواس .

[1] – محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1402هـ،1982م ، ص27.

[2] – علي شلق ،الفن والجمال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د ط)، 1974م ،ص 74،75.

[3] – كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د ط)، (د ت)، ص58.

وإذا اتجهنا إلى الدراسات الحديثة التي عينت بالجمال نجد تبايناً في وجهات النظر واختلافا في الآراء، فويكلمان يرى: "أنّ الجمال صفة تطلق على كل ما يعطي لذة منزهة عن الغرض، فهو كالمياه الصافية المستقاة من عين صافيّة، وهي تكون صالحة للشرب كلّما كانت خالية من الطعم".[1]

نجد شارل لالو يقول: " الجمال هو إشباع منزه عن الغرض، هو لعب حرّ واتفاق لملكاتنا أي توافق بين خيالنا الحسّي، وبين عقلنا ".[2]

ويرى ويليام.ك.م: " أن الشعور بالرضى في حضرة الجمال هو شعور بالاتحاد وبالتفاعل المتناغم بين الإحساس والعقل، وهو التّحرّر الكامل من الضرورة العملية والنفعية.[3]

ويتّفق معه دافيد هيوم في ذلك يرى: " أنّ الجمال هو انتظام الأجزاء وتناسقها إمّا بفعل طبيعتها الأصلية أو بفعل التعوّد، أو بفعل الرغبة وبشكل يعطي لذة ورضا نفسيا، واللّذة والألم هي ماهية الجمال" [4]

فلرؤيتهم للجمال فهي: الشعور بالاتحاد والتفاعل المتناغم بين الإحساس والعقل ،وانتظام الأجزاء وتناسقها.

أمّا في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: " أن الجمالية هي نزعة مثاليّة تبحث في الخلفيات التشكيليّة للنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جماليته، وترمي النزعة الجماليّة إلى الاهتمام بالمقاييس الجماليّة بغض النظر عن الجوانب الأخلاقيّة، انطلاقا من مقولة الفن للفن، كما ينتج كل عنصر جماليته إذ لا توجد جماليّة مطلقة بل جماليّة نسبيّة تساهم فيها الأجيال والحضارات والإبداعات الأدبيّة والفنيّة.

ولعلّ شرط كل إبداعية هو بلوغ الجمالية إلى إحساس المعاصرين "[5]

---

[1] – كريب رمضان ، بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم، ص13.

[2] –عزّ الدّين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر، ط3، 1974م، ص50.

[3] – مرجع السابق، ص21.

[4] – رمضان صباغ ،الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط1، 2001م،ص 75.

[5] – سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص62.

فالجماليات في دلالتها الواسعة تهتم بكل ما يتعلق بالأستيق ، أي بالمحسوس الذي ندخل معه في علاقة بواسطة الإدراك، إنّها تهتم بقدرتنا على الإحساس من خلال انطباعات الحواس.[1]

فعندما نحكم على شيء ما بأنه جميل أو قبيح، فإنه يتم بمدى تأثر حواسنا.

تفيد الجمالية بمعناها الواسع محبة الجمال، وهو كما يوجد في الفنون بالدرجة الأولى وفي كل ما يستهوينا في العالم المحيط بنا.[2]

ومن خلال هذا المفهوم يبدو أن مصطلح الجمالية واسع وشامل، يضم الفنون ويضم ما هو جميل في العالم، كما تضفي أيضا قيمة عالية على الفن.

وممّا سبق نستخلص أن هناك اختلاف في مفهوم الجمالية، فهناك من يعتبرها القيمة الجمالية للعمل الأدبي، وهناك من بعدها من يَعدُّها مشقّة للجمال.

أمّا عن الجمالية أو علم الجمال فيقول عباس حسن: " الجماليّة مصدر صناعي مشتق من الجمال، والمصدر الصناعي يطلق على كل لفظ زيد في آخره حرفان، هما ياء مشدّدة بعدها تاء تأنيث مربوطة ليصير بعد زيادة الحرفين اِسمًا دالاً على معنى مجرّد لم يكن يدل عليه قبل الزّيادة، وهذا المعنى المجرّد الجديد هو مجموعة الصفات الخاصة بذلك اللفظ، مثل الاشتراك والاشتراكِيّة، والوطن والوطِنيّة...".[3]

يُفهم من هذا أنّ الجمالية لا تحمل معنى الجمال فقط، بل تضمن معاني أخرى إضافية.

عرّف بعض الدارسيّن الجماليّة بأنّها محبّة الجمال، غير أنّ الكلمة ظهرت أوّل مرّة في القرن التاسع عشر مشيرة إلى شيء جديد ليس مجرّد محبّة الجمال بل صارت تحمل مفهوم الفنّ من أجل الفنّ.[4]

ممّا سبق ذكره يمكننا أن نتوصّل إلى خلاصة مفادها أنّ الجمال نوعان:

---

[1] – رشيدة التريكي، الجماليات وسؤال المعنى، الدار المتوسطية، تر: إبراهيم العميري، بيروت، لبنان ط1، 2009م، ص 25.

[2] – ر ف جونسون، الجمالية، ص 269.

[3] – عباس حسن ،لنحو الوافي، دار المعارف، مصر، ج3، ط8، 1987، ص 186.

[4] – المرجع السابق ، ص 65.

1- جمال موضوعي: وهو ما توفّر على عناصر معيّنة جعلت منه جميلاً بغضّ النظر عن إدراكنا لذلك الجمال أو عدم إدراكنا له، وبعيدا عن المؤثرات الخارجية المحيط به.

2- جمال ذاتي: وهو ما تحقّق له شرط الجمال بسبب عوامل خارجيّة (تاريخيّة، نفسيّة أخلاقيّة...)[1].

والمسألة هذا الاختلاف الذي قد يكون مراده إلى سببين: أولها الشيء المحكوم عليه بالجمال وثانيهما اختلاف الأذواق.

الجمال في النقد الأدبي:

سبق أن ذكرنا أن الجمال نوعان، موضوعي وذاتي، أمّا الموضوعي فهو ذلك الذي ندركه بناء على شروط تحقّقت فيه وليست خارجة عنه، أمّا الذاتي فنتوصل إلى إدراكه بفضل الذوق الذاتي الذي عرفه ابن خلدون بقوله: "اعلم أنّ الذوق لفظة يتداولها المعتنون بفنون البيان، ومعناها حصول ملكة البلاغة للسان، فالمتكلم بلسان العرب والبليغ فيه يتحرّى الهيئة المفيدة لذلك على أساليب العرب أنحاء مخاطبتهم، وينظم الكلام العرب، حصلت له ملكة نظم الكلام على ذلك الوجه مجه، ونبأ عنه سمعه..."[2].

يفهم من كلام ابن خلدون أنّ الناقد يستطيع عن طريق الذوق أو غيره إدراك جمال النص الأدبي، فهذا الذوق ليس موهبة أو فطرة وإنّما يتم اكتسابه بالممارسة.

2- مفهوم الشعريّة:

منذ مطلع القرن العشرين ظهرت العديد من مناهج النقديّة الحديثة، ذات اتجاه اللغوي في تناول النّص، كالشكلانيّة والبنيويّة والأسلوبيّة والتفكيكيّة وغيرها، وهذه المناهج جميعها اِنطلقت في تناولها للنّص الأدبي من بنيّة اللغويّة، باعتبارها أولاً وأخيرًا نّصًا لغويا يشغل إمكانات اللغة الواسعة في اِكتساب خصوصيته، ومن بين المناهج الحديثة التي عُنيت بالنّص الأدبي الشعريّة poetique وهو مصطلح غربي قديم وحديث في آن واحد، قديم لِقدم اِستعماله مع أرسطو الذي اِكتشف برؤيته

[1] -كريب رمضان ، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، ص 17.

[2] - ابن خلدون، المقدّمة، دار القلم، بيروت، ط5، 1984م، ص562.

النّاقدة عن جوهر الصناعة الشعريّة من خلال عرضة لمفهوم المحاكاة، وحديث لأنّه أخذ ينمو ويتطور في حركة متصاعدة على يد الشكلانييّن الرُّوس لاسيما رومان جاكبسون ،أمّا عن مفهوم فقد تنّوع بتنوع المصطلح، على الرغم من أنّه ينحصر في فكرة عامّة تتلخص في البحث عن القوانين العلميّة الإبداعيّة التي تحكم النّص الأدبي.

وتداول المصطلح الشعريّة في النقد الأدبي لا يعني أنّه مقتصر على جنس الشعر فقط ،وإنّما يلامس في مفهومه عالم السرد من الرواية وقصَّة، ولما كانت القصيدة الشعريّة تحمل مجموعة من الجماليات والتجارب والمواقف عَبر لغة فنيّة انزياحيّة ،إذ ما هي ماهيّة الشعريّة عند الغرب والعرب.

أ- المفاهيم اللغوية

ب-المفاهيم الاصطلاحية

أ-المفاهيم اللغوية:

ورد في مقاييس اللغة أنّ " الشين والعين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات والآخر على علْم وعَلَم... شعرت بالشيء، إذا علمته وفطنت له...".[1]

"شعر فلان: قال الشعر...وما شعرت به: وما فطنت له، وما علمته...".[2]

ولم يبتعد لسان العرب عن هذه المعاني إذ نجد فيه " شَعَر: بمعنى عَلمَ...وليت شعري أي ليت علمي والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية... وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر غيره أي يعلم... وسمي شاعراً لفطنته".[3]

نستنتج أنّ الأصل اللغوي للشعرية " شعر" يدل على معنيين أحدهما مادي- وهذا المعنى لا نقصده بالدراسة- أمّا المعنى الآخر فهو معنوي مجرّد يدل في الغالب على العلم والفطنة أمّا دلالته على الثبات فهذا لأن الشعر كما ذكر الأزهري في لسان العرب محدود العلامات لا يجاوزها وهذا ما

[1] - ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة (شعر)، ج3، ص209.

[2] -الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (شعر)، ص 331.

[3] - ابن منظور، لسان العرب، مادة (شعر)، المجلّد 4، ج26، ص273.

كان ينطبق على الشعر فيما مضى فقائله يلتزم بقواعد ومعايير معيّنة لا يمكنه تخطّيها وسُمّيت أعمال الحج بالشّعائر كونها ثابتة ومحدودة وعلى الحاج الالتزام بها وعدم الخروج عليها وهذا هو الرابط بين الحاج وشاعر.

نستخلص أنّ مصطلح الشعرية في دلالته اللغوية يوحي بالمعاني التالية:

- الدلالة على العلم والفطنة والدراية.
- أنّ لكلّ شعرية معالم وضوابط محدّدة تستند عليها.
- يحمل مصطلح الشعرية نوعا من الثبات المؤقت.

ب- المفهوم الاصطلاحي:

1- الشعريّة عند الغرب:

باعتبار اليونان هم الأوائل الذين بادروا إلى البحث في هذا المفهوم وإنّ لم يتطرقوا إليه بالمصطلح الحديث (كالرائع والجميل والمتناسق وهي ألفاظ تشير إلى المحسوس والواقعي...) وتجسّدت الشعريّة كمفهوم في أعمال الفلاسفة اليونان بدءًا من هوميروس ثم بهيراقليطس وسقراط وصولاً إلى أفلاطون وإنتهاء بأرسطو الذي إكتملت على يده مفهوم الشعريّة بصفة عامة في مؤلفه فن الشعر[1] .

هوميروس تطرق لها في ملحمته والتي خصَّ فيها شخصياته بصفات جماليّة عظيمة، فأخيل مغطس بماء الألوهيّة و هيلين ذات قوام لين ورشيق و أوليس صاحب الحنكة والحيلة والذكاء والصبر، وبيلنوب وأندروماك مثالان للوفاء والصبر على الشدائد..[2]فهي الصفات تتسّم بالجماليات تعكس طابعًا جماليًا على النّص الإبداعي ، لأنَّ كل ما يميز النّص الشعري من الصفات جماليّة يمثل مفهوم الشعريّة، أمَّا عن هيراقليطس فإنّه يحصر مفهومه للشعريّة بالثنائيات الضديّة القائمة على الجدل، لأنّه ينزع للفلسفة الماديّة لذلك نجد الانسجام الجمالي عند هيراقليطس ديناميكي ،وهو نابع من وحدة

[1]. خليل الموسى، جماليات الشعريّة ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2008،ص31 .

[2] . المرجع نفسه،ص 31.

الأضداد المتصارعة وفاق والاختلاف ،أصوات عاليّة ،ومنخفضة.[1] وعليه تبنى الشعريّة عنده على أساس المفارقة الضديّة التي تخلق عالما للجمال يتحقق به، تناسق وإنسجام النّص الشعري.

وأمَّا سقراط جعلته لا يولي الحواس والفلسفة الطبيعيّة اِهتمامًا لأنّه يقف (منها ومن مبدأ السببيّة موقفًا سلبيًا، ويهتم بمبدأ الغائبية، ولذا كانت جماليّة هذا الفيلسوف نفعيّة من جهة ،ومثاليّة من جهة ثانيّة)،فشعريّة عنده إذن تنزع منزعًا مثاليًا، لأنَّ الجمال عنده مستقى من الطبقة الأرستقراطيّة، التي تفضل اِجتماع الصفات الخُلقيّة والخِلقيّة في الشخص نفسه، لذلك مثل هذه الخصائص بعيدة كل البعد من توفرها في الطبيعة.

أمَّا أفلاطون يُنشد عالم المثل في الحقيقة يُحاول تطبيقهُ على الفنّ، واِهتمامه بالفلسفة والسياسيّة لم يمنعه من اِهتمامه بالأدب الذي ربطه بالأخلاق ،فمفهوم الشعر عنده يرتبط بعالم الأخلاق وذلك عندما عدَّا المحاكاة تشويها لعالم الحقيقة.

أمَّا أرسطو فالطبيعة المحاكاة عنده خاصة بالشعر التمثيلي الذي يمنح الشخصيات بعدًا جماليًا وفي نفس الوقت حريّة مطلقة تتيح لها التعبير عن نفسها، دون فرص رقابة أو سُلْطَةٌ عليها من طرف المؤلف التي تكسبها ثقة بالنفّس ،والتي تعكس إيجابيًا على العمليّة الإبداعيّة ،وعلى هذا الأساس تظهر الشعريّة المحاكاة من خلال محور الحريّة، إذ ينبغي على الشاعر "ألاَّ يتكلم بنفسه ما اِستطاع إلى ذلك سبيلاً ، لأنّه لو فعل غير هذا لما كان محاكيًا "[2]،ولما كانت المحاكاة عنده هي القطب الرئيسي الذي بنت عليه شعريّة نجده يحصرها في ثلاث طرائق يقول "لَمَّا كان الشاعر محاكيًا شأنه شأن الرَسامٌ وكان الفنان يصنعٌ الصور، فينبغي عليه بالضرورة أنّ يتخذ دائمًا إحدى الطرق المحاكاة ثلاث ،فهو يُصور الأشياء إمَّا كما كانت ،أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها النَّاس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون"[3].

---

[1] . ثيوكاريس كيسيدس، هيراقليطس، جذور الماديّة الديالكتيكية، تر: حاتم سليمان، دار الفارابي، بيروت ،لبنان ،ط1 ،1987 ،ص 231.

[2] . أرسطو طاليس، فن الشعر مع الترجمة العربيّة القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تر: تح: عبد الرحمان البدويّ، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص 69.

[3] المرجع نفسه، ص 72،71.

إنَّ الشعريّة الأرسطيّة صدى واسعًا وذلك ما تحمله من أفكار وقضايا نقديّة ساهمت في الثراء المعرفة الأدبيّة، عارض بها أفكار أستاذه أفلاطون التي ربط فيها الأدب بالأخلاق جاعلاً المحاكاة تزويرًا لوقائع مجسّدة على أرض الواقع، في حين جعلها أرسطو وسيلة إبداعيّة لِاكْتِنَاهْ جوهر العمل الإبداعي الفني.

أمَّا بالنسبة للفلاسفة المسلمين نجد: ابن سينا يرى المولّد للشعر في قوة الإنسان شيئان "أحدهما الالتذاذ إذ بالمحاكاة، والسبب الثاني في حب النّاس للتأليف المتّفق والألحان طبعًا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فما لتا إليه النفّس و أوجدتها ،فمن هاتين العلتين تولّدت الشعريّة"[1].

وأمَّا الفارابي "يعني بلفظة الشعريّة السّمات التي تظهر على النّص بفعل الترتيب وتحسين معنيين حيث تؤدي هذه السمات إلى ظهور أسلوب الشعري يطغى على النّص ،أمّا ابن سينا يعني بلفظة الشعريّة عِلّل تأليف الموسيقي بمعناها العام، حيث يجعل المتعة والتناسق أساسًا لتأليف الشعر "[2]

ويُعرف ابن سينا الشعر بقوله "إنَّ الشعر هو كلام مُخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساويّة، وعند العرب مقفاه"[3] والشعر في تصوره:" يُفيد التخييّل الذي يعتمد على المحاكاة أمور موجودة بالضرورة أو ممكنة الوجود."[4]

وأمَّا ابن الرشد نجدهُ لا يختلف عنهم حيث " اعتبر جوهر الشعريّة في خاصيتي المحاكاة و التخييل سواء تعلق الأمر بالشق التشكيلي أو بجانب الوظيفة والتأثير يقول في سياق وصفه لطبيعة فعل المحاكاة و التخييل باعتبارهما أسس الصناعة التخييليّة اِرتبطت بالشعر أو بغيره من الفنون." [5]

إذ إنّ مفهوم الشعر عند الفلاسفة المسلمين مؤلف من التخييل الذي يَعد فرعًا من المنطلق الذي يقود إلى بناء الكُليات والتي بفضله يتم اِكتناه جوهر العمل الإبداعي ،واِستخراج مكنوناته وخصائصهُ.

---

[1] . أبو علي حسين بن عبد الله بن سينا البخاري ،الشفاء ،ضمن الكتاب فن الشعر لأرسطو، ص72،71

[2] . حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة، دراسة المقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1، 1994 م، ص 12

[3] . ابن سينا، الشفاء، ص 161.

[4] . ألفت الروبي، نظرية الشعر عن الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن الرّشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان ، ط1، 1983م،ص90.

[5] . الأخضر جمعي ، نظريّة الشعر، عند الفلاسفة المسلمين، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،(د ط)،1999 ، ص 31.

يختلف النقّاد في تحديد مفهوم الشعرية كل حسب قناعته العلمية، وإن كانت التسمية الشعريّة في القدم عند "أرسطو" في كتابه " فن الشعر" يقول: "محاكاة تتسم بوسائل ثلاث، قد تجتمع وقد تنفرد وهي: الإيقاع، الانسجام واللغة ".[1]

ووردت الشعرية في كتابات القدامى بتسميات مختلفة " كصناعة الشعر"، وأرسطو هو أول من استخدم هذا الاصطلاح، وقد ركّز اهتمامه على جانبين في العمل الأدبي هما الشكل والمضمون، وجعل "الشعر صنعة فنّية وأنّ فنّ الشاعر يتجلّى في صياغته وتنظيمه للعمل الشعري حتى يكسبه الصفة الشعرية، مستنداً إلى المحاكاة كعنصر جوهري في الشعر".[2]

إنّ الشاعر الحقيقي في نظر أرسطو هو الذي يتوفر على آلية التنبؤ بالمستقبل والاستشراف له، متجاوزاً ما هو موجود في الواقع إلى ما يمكن أن يوجد في الخيال وذلك ما جسده قوله: إنّا متكلّمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها".[3]

وورد أيضا مصطلح " الشعرية "، بمعنى نظم الكلام وعمود الشعر، وهذا ما جسدته الظروف التاريخية والحضارية التي عملت على وضع قوانين وشروط تتمثل في حركة الإبداع، وهذا ما يسمى " عمود الشعر" الذي حدّده المرزوقي في مبادئ سبع، كان قد عدّها الآمدي ووضحها القاضي الجرجاني من قبل وهي:

1- شرف المعنى وصحته. 2- جزالة اللفظ واستقامته. 3- الإصابة في الوصف

4-المقارنة في التشبيه. 5- التحام أجزاء النظم و إلتآمها على تخيير من لذيذ الوزن

6- مناسبة المستعار منه للمستعار له. 7- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينها.[4]

[1] – أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان،ط2، 1973م، ص40.

[2] – رمضان صباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة الجمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، مصر،ط1، 1998م،ص25،26.

[3] –المرجع سابق، ص85.

[4] – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان ، ط4 ، 1983م ، ص405.

لكن المرزوقي لم يكتف بوضع هذه المبادئ فقط، بل زاد على ذلك معايير متنوعة خاصة بكل مبدأ.[1]

مفهوم الشعرية في التراث النقدي العربي:

لقد كان لـ : عبد القاهر الجرجاني موقفاً نقدياً معارضاً لنظرية عمود الشعر فالوزن والقافية لا يعتمد عليهما في تحديد شعرية الشعر، لذلك عمل على إسقاطهما: " لقد نقض عبد القاهر الجرجاني" بنظريته الكثير من الأسس التي قام عليها عمود الشعر...".[2]

والمتتبّع لمسار" الشعرية" في تراثنا النقدي يتجلّى أمامه إضافة إلى أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء، الذي اهتمّ فيه صاحبه بالشعر، فتحدّث أبو الحسن حازم القرطاجني، عن شعرية الشعر، والقول الشعري، ولم يكن المقصود بهما الشعر ولا النظم، وإنّما نلمس في حديثه شيئاً من معاني كلمة الشعرية حين ربط بين صفة الشعرية وبين التخييل.[3]

وفي هذا السياق يقول الغرابي: "القول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بإيقاع، فليس يعد شعراً ولكن هو قول شعري".[4]

ومفهوم الشعر عند حازم القرطاجني: "هو إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده، أو التخلي عن فعله، أو طلبه أو اعتقاده".[5]

ولقد كان عمود الشعر هو الأقوى نقدياً على حمل سواعد الشعر العربي، فقد احتضنه من ناحية التخييل والتشكيل البلاغي والإيقاعي، وبالتالي فمفهوم الجرجاني أقرب إلى مصطلح الشعرية لأنه يحافظ على روح الشعر، وفيما يلي جدول يوضّح ورود مصطلح " الشعرية في التراث النقدي"

---

[1] – المرجع سابق، ص 406.

[2] – مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة (في النقد العربي المعاصر) ، منشورات الاختلاف، الجزائر ،ط1، 2006م، ص62.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 77.

[4] – جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، القاهرة ،مصر، ط4، 1990م، ص124.

[5] – نوّارة ولد أحمد ، شعرية القصيدة الثورية في اللّهب المقدّسة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، (د ط)، 2008م ، ص23.

الجدول يوضّح ملخص مفهوم الشعريّة في التراث النقدي الغربي والعربي.[1]

التسمية	قائلها	المقولة	المرجع
الصناعة	أرسطو	"إنّا متكلّمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها"	أرسطو طاليس فن الشعر، ص85
الصناعة	– ابن سلام الجمحي – قدامه بن جعفر – الجاحظ – أبو هلال العسكري	"وقد أفذ مفهوم الصناعة عندهم مدلولاً خاصاً تمثل في المهارة وحسن التفنّن"	نوارة ولد أحمد شعرية القصيدة الثورية ص85،بشير تاوريتريت رحيق الشعرية، ص22
الصناعة	– ابن سلام الجمحي	"وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات"	ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص05
عمود الشعر	– القاضي الجرجاني	حدّدها المرزوقي في سبع مبادئ كان قد عدّها الآمدي ووضّحها الجرجاني"	إحسان عبّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، 405
النظم	– عبد القادر الجرجاني	"توحى معاني النحو في معاني الكلام"	عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز، تح: محمد التويخي، ص 99
التخييل	– القرطاجني	والتخييل عنده: "أن تتمثل لمتلقي الشعر صورة أو صور ينفعل لتخيّلها انفعالاً من غير رؤية إلى جهة من الانبساط والانقباض"	حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص89

[1] – خولة بن مبروك، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر العدد: 9، 2013م، ص 367.

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن مفهوم الشعرية الغربية تعني صناعة الشعر، أمَّا الشعريّة العربية موجودة في التراث العربي النقدي بتسميات متعدّدة كالصناعة، النظم، عمود الشعر، التخييل...إلخ، كما لا يمكننا أن ننكر جهود النقاد القدامى، التي كانت الأساس في انطلاق النقاد المحدثين في دراستهم التنظيرية والتطبيقية على السّواء، إذ تتمثل هذه الجهود في الأفكار والآراء النقدية التي تضمنتها مؤلفاتهم.[1]

2-الشعرية في الفكر الغربي الحديث:

أ- رومان جاكبسون:

يعود الفضل للشكلانيين الرُّوس في تحديد مصطلح الشعرية وبلورة مفهومه لأنّ تركيزهم " على الشعرية يهدف إلى تجاوز مختلف التصورات القديمة للأدب، والتي لم تهتم بأدبية الأدب، واهتمت ببعض الظواهر فيه، لذلك حدّد الشكلانيون مفهوم الشعريّة باعتبارها النظريّة العامة للخطابات الأدبية، و بها يتم التّواصِلُ إلى الخصائص النوعيّة للأدب أو ما يجعل من العمل خطاباً أدبيّاً " .[2]

ولما كان جاكبسون واحداً من ممثلي هذه حلقة، أول من برزت على يده الشعرية كمنهج نقدي حديث، إذ نجده يؤكّد أن الشعرية لا تعنى بفهم مضامين النص بقدر ما تُعنى بمعرفة القوانين التي تحكم بنيته وتشكله.

أما مفهوم الشعرية عنده فقد تحدّد بالسؤال الذي طرحه ضمن مقالة بعنوان الشعرية واللسانيات يقول: "إنّ موضوع الشعرية هو، قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي، ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنّياً ؟ وبما أنّ هذا الموضوع يتعلّق بالاختلاف الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكيات اللفظية، فإنّ للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية ".[3]

---

[1] – خولة بن مبارك، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ص 367

[2] – نور الدّين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ج2، الجزائر، ص12.

[3] – رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب،ط1 1988م، ص24.

فموضوع الشعرية عنده هي تلك السمات التي تجتمع فيما بينها لتخلق جواً إبداعيّاً يتّسم بالأدبية المتمثلة في آليات الصياغة والتركيب، وتسمى هذه السّمة التي تجعل من النّص يتميّز بالإيحائية والمرونة بالوظيفة الشعريّة التي انبتت على أساسها شعريته، والتي تتحقق بفضل: " إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف".[1]

إنّ شعرية التماثل التي جاء بها جاكبسون يندرج ضمنها عنصر الإسقاط المولد لبنية التوازي في الشعر الذي "يكون في التراكيب النحوية والوحدات المعجمية كما يكون كذلك من خلال إيقاعات موسيقية تحدثها التنوّعات الصوتية والهياكل التطريزية".[2]

ويصور جاكبسون الشعرية في النقاط التالية:

1- الاستناد إلى المبدأ الشكلي في أن اللغة الشعرية ذاتية الغائية مقابل اللغة اليومية التي تحيل على موضوع يقع خارجها.

2- النص الأدبي هو ما يميّز الوظيفة الشعريّة، وليس أيّ شيء يقع خارجه.

3- تقوم الوظيفة الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف .

4- وطبقاً للعنصر"3" ينبثق التوازي .[3]

تبيّن هذه العناصر طريقة تصور جاكبسون للشعريّة التي ينبغي حضورها أثناء التأليف خاصة اللغة التي تعتبر لبّ العملية الإبداعيّة لأنها تمثل "النظام الكلّي الذي يتواجد ضمنه عدد هائل من الأنظمة الصغرى الفرعيّة والتي تتفرّع عن هذا النظام الكلّي بصورة تشبه أو تماثل فروع الشجرة بالنسبة لأغصانها".[4]

كما نجده يركز على البنية الكامنة داخل النص الأدبي دون الاستناد إلى عوامل خارجية تؤطره وتهيكله مثله مثل تدوروف، خاصة وأن شعريته تخضع لمبدأ لساني، لذلك "يمكن للشعرية أن تعرف

---

[1] – المرجع السابق، ص07.

[2] – الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1،2007م، ص62.

[3] –حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية، ص 97،98.

[4] – الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، ص28.

بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الوسائل الرسائل اللفظية عموماً وفي الشعر على وجه الخصوص ...".[1]

وما تؤكّد عليه هو أن "جاكبسون" قد وقف على ملامح الشعرية التي حصرها في القافية والسجع والجناس، والمقابلة... إضافة إلى الصورة الشعرية، وعلى ما يبدو أنها تركّز على الجانب الشكلي الذي يترك أثراً محسوساً في ذهنيّة المتلقي.

إضافة إلى اهتمامه بالتصوير الشعري الذي جسّده في التشبيهات والرموز والغموض، وكلّها تحتكم إلى جانب موسيقي وصوتي يؤطّرها.

ب- شعرية جون كوهين:

عرف الشعريّة بقوله:" الشعرية علم موضوعه الشعر ".[2]

وقد ركّز في دراسة الشعرية على الخصائص والسّمات التي تحقق النصر فرادته مثل: الوزن والقافية، والإسناد اللغوي المخصوص، النظم والاستعارة وغيرها، فالشعريّة عنده هي: "ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري".[3]

ودرس أيضا قضية الانزياح في الشعر الذي عدّه: "علم الانزياحات اللغويّة"، فهو يرى بأن الانزياح ذو طابع تعميمي يمس كل مكونات القصيدة لتتحول بذلك إلى الانحراف عن القاعدة، والانحراف يكون أكثر ظهوراً في اللغة الشعريّة، الشيء الذي يضفي على النصر صفة الشاعريّة، مما يجعلها لغة متراحة تتسّم بالغموض وينعتها كوهين " باللغة العليا".[4]

والشعر عن كوهين هو دور فعال ويقول: "قوة ثانيّة للغة وطاقة وسحر وافتنان"

[1] – رومان جاكبسون، قضايا الشعريّة، ص78.

[2] – جان كوهن ،بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1 ، 1986م.

[3] – بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006م، ص69.

[4] – حسن ناظم ،الشعرية العربية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج) ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2003م،ص16،17.

ويتّفق جون كوهين مع ابن طباطبا في قوله: "الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطاباتهم بما يخص به من النظم".[1]

مما سبق نجد أنَّ ما يميز اللغة الشعريّة عند كوهين هو عدولها عن المعاني القاموسيّة فهي بغموضها ذلك تضفي على القصيدة صفة الشاعريّة واللغة المتزاحة على حدّ قوله، وهي لغة مبهمة ترهق المتلقي قبل الوصول إلى دلالتها، وما يميز لغة النشر عن اللغة الشعر هو أنَّ لغة النثر هي لغة الطبيعة، وأمَّا لغة الشعر فهي لغة الفن، ولقد جعل كوهين الشعريّة في كونها انزياحًا، ويعني بالانزياح العدول عن المعاني القاموسيّة مما يضفي على القصيدة النّص صفة الشاعريّة.

ج – الشعرية عند تدوروف:

يتجلى مفهوم الشعرية عند تدوروف في مؤلفه "الشعرية" الذي قدم فيه مجمل آرائه حول الشعرية، حيث مفهومها وعلاقتها بالعلوم، ومدى فاعليتها في تحديد خصائص النص الأدبي، فلم يترك عنصراً من عناصرها إلاّ وشرحه، لذلك يعدّ: "الناقد المهتم الذي عُني بشكل خاص بتأصيل مفهوم الشعرية والتنظير له في النقد الحديث منذ الستينات وحتى الوقت الحاضر".[2]

لقد جسّد أفكاره باطلاعه على كتاب " أرسطو " فن الشعر، الذي يعتبره البنيّة الأساسية "لعالم الشعريّة بوصفه عالماً متموّجاً لا يمكن ضبطه بقواعد معيّنة أو جاهزة، لأنّ الشعرية تخضع إلى عالم التغيير فمن الصعوبة بمكان وضع تعريف معيّن لها"[3]

ولأهمية كتاب فن الشعر يشبهه تدوروف بإنسان "خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب".[4]

[1] – خولة بن مبارك، مجلة المخبر،ص371.

[2] – فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص102.

[3] – بشير تاوريريت ، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية ، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا، ط1، 2008م، ص34.

[4] –عثمان الميلود، شعرية تدوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1991،1م، ص 08.

كما أن شعرية تدوروف متعدّدة الرؤى وواسعة الأغوار يصعب الجمع بأجزائها لأنّها زئبقية كما لا يمكن هدفها في البحث عن قوانين ثابتة، بل تسعى إلى اكتشاف خصائص داخلية للّنص الإبداعي، باعتبارها ترغب في الانفتاح على عوالم النص، و شعريته "لا تتأسّس على النّصوص الأدبيّة باعتبارها عيّنات فردية ولا يهمّها حتّى الأثر الأدبي في ذاته، إنّما يتأسّس موضوعها على قاعدة المفهوم الإجرائي: الخطاب الأدبي باعتباره حضوراً زمنيّاً ولا حتّى فضائيّاً ".[1]

كما خصّ مفهوم الشعريّة بتلك البنيات الكامنة في الخطاب الأدبي، أي شرح المكنونات التي لم يفصح عنها النّص، ومن ثم البحث في لبّ النص الإبداعي لذلك نجده يشرح " جوهر الأدبية أكثر من شرح مغزى النصوص الأدبية ".[2]

وشعريّته بنيويّة تركّز على جوهر النص وما يميّزه، بعيداً عن المؤثرات الخارجية التي تحدّد كينونته، كعلم النفس، وعلم الاجتماع، لذلك لم يركّز على العمل الأدبي في تحديد مفهوم الشعريّة، إذ "ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعريّة، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجلّياً لبنية محدّدة وعامّة، ليس العمل إلاّ انجازاً من انجازاتها الممكنة ولكل ذلك فإنّ هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تضع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبيّة".[3]

مفهوم الشعريّة عند نقّاد العرب الحديث:

أ-الشعريّة عند "كمال أبو ديب":

تحدّدت الشعريّة كمفهوم ومصطلح عند أبي ديب من خلال مؤلّفه في الشعريّة الذي يحيل العنوان ذاته على موضوع دراستنا، حيث نجده يمهّد لهذا العمل في مقدّمة هذا الكتاب، بقوله: "يمثّل هذا البحث صياغة نظرية مكثّفة لأطروحات ودراسات تطبيقيّة تنامت عبر سنوات عديدة من

[1] - مرجع نفسه، ص16.

[2] - حسن البنا عزّ الدين ،الشعرية والثقافة ،مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم ،المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1 ، 2003، ص43.

[3] - تدوروف ،الشعرية، تر: شكري البخوت ورجاء بن سلامة، دار البيضاء، المغرب، ط1 ،1992، 1987 ،ص23.

الاكتناه الدائب لطبيعة الشعر في أبعاده المختلفة بدءاً من الهاجس الإيقاعي المبهم...والطبيعة و الما وراء".[1]

كان كمال أبو ديب من النقّاد الذين تمّ اختيارهم كونه حصر السمة الشعريّة في حدود النص أو ما هو داخلي، كما نجده لا يحدّد الشعريّة بعناصر ثابتة بل تظل مفتوحة تنشد الكليّة، بدليل رفضه تحديد الشعريّة على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية، أو الإيقاع أو الصورة، أما عن تحديده الدقيق لمفهوم الشعرية يظهر في توظيفه لمصطلح الفجوة مسافة التوتر، التي تنضوي تحتها العلائقية والكلية، لأنّ الشعريّة "خصيصة علائقيّة أي أنّها تجسّد في النّص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أوليّة سمتها الأساسيّة أن كلاًّ منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريّاً".[2]

وهذا ما جاءت به شعريّة أبي ديب التي اِلتقت وجمعت العديد من المواقف والآراء ،وهي شعريّة حديثة تتصف بالانفتاح ،حققت مكسبًا معرفيًا يُضاف إلى الحقل المعرفي، فتبحث في اللامحدود ،واللانهائي وهي شعريّة لم تقم على أساس المفاضلة بين الشعر والنثر وإنّما قابل في الفجوة مسافة التوتر بين الشعر و اللاشعر ،كما لم يقتصر في تحليله على قصائد الموزونة مقفاه، بدليل تحليله لنماذج شعريّة من قصيدة النثر لنزار قباني ،كما دعا إلى الدراسة النّص في إطار بنيته الكليّة لأنَّ الفجوة مسافة التوتر لا تنشأ من وجود المادة اللغوية معزولة بل من وجودها العلائقي ،أي من شبكة العلاقات القائمة بين المادة اللغويّة وبين وبينه النّص الذي تتحرك فيه وتفاعل معه، بهذا التحديد قد يكون التعبير شعرًا وقد يكون نثرًا تبعًا للعلاقات القائمة بينه وبين بنيته، يكون هو مكون من مكونات.[3]كما حاول بهذا المفهوم للشعريّة تقديم صورة حول منهجه البنيوي بدليل توظيفه للعلائقيّة والكليّة و البنيّة.

[1] –كمال أبو ديب، في الشعريّة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1978م،ص 07.

[2] – المرجع نفسه، ص14.

[3] .كمال أبو ديب ، في الشعريّة، ص 94.

ب – الشعرية عند جمال الدين بن الشيخ:

فيما يخص الشعريّة عنده، نجده خصّص لها كتاباً بعنوان " الشعريّة العربية "، الذي أجمل فيه رؤيته لهذه النظرية، والذي تتقدّمه مقالة حول خطاب نقدي، أجمع فيه رؤية النقّاد لعالم الشعرية، والكشف عن الإبداع الشعري القديم بغية تطوير، إضافة إلى تركيزه على الشعر لأنه بمثابة الصورة التي تؤول ثقافة معيّنة والسبب وراء هذا التخصيص لجنس الشعر هو الوصول إلى معايير وخصائص تقدمه من الناحية الفنيّة والجماليّة، إذ يقول: "حسمت خلال القرنيين الهجريين الأوليين الاستراتيجية الثقافيّة العربية الإسلامية، وكان من أدواتها الكبرى التمييز القائم بين العلوم الأصلية التي تنظم المعارف الدينيّة...العلوم الأصلية" .[1]

إنّ شعريّته قائمة على الإبداع " بوصفه طريقة داخلية لا تستطيع تخطي مادتها، إلاّ أنّه يستطيع أن يتماثل معها، ليس مبدع من يبتكر شكلاً، ولكنّه كذلك يعرف كيف يحييه وكيف يستخلص منه دلالة ".[2]

كما تكمن مهمة المبدع غي اكتشاف دلالات جديدة تسمح للأثر الادبي بالتداول والانتشار، وما يضمن لها هذه العملية هو التلقي الذي يدخل كعنصر من العناصر المشكّلة لطرق الإبداع، خاصة إذا كانت هذه الشعرية حديثة والتي " تُعدّ إمكانيّة إبداع الجديد تفرض نوعاً من المتلقّي الجديد".[3]

وإذا كان التلقّي عنصراً مهما يعمل على تحقيق شعرية النص الشعري ويسمح بتداوله ونشره، فإنّ الخيال يُعد عنصراً من العناصر الفاعلة في تحقيق التماسك لأن " بنيات الخيال، وحي تتحقق في الكلام، تكسب هذه البنيات التماسك " .[4]

---

[1] – جمال الدين بن الشيخ ،الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2008م، ص07.

[2] – المرجع نفسه، ص 49،50.

[3] – عبد الله الغذامي ،تشريح النص، مقاربات تشريحيّة لنصوص شعريّة معاصرة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006م، ص56.

[4] – جمال الدين بن الشيخ ،الشعرية العربية، ص57.

ج – الشعريّة عند أدونيس:

تتجلى شعريّة أدونيس في كتابه "الشعريّة العربية" ،وهو عبارة عن مجموعة من الدراسات، ومحتويات كتابه الشعريّة العربية بدأها بطبيعة الشعريّة والشفويّة، وأردفها بالشعريّة والفكر ثم أعقبها بالشعرية والفضاء القرآني وختمها بالشعرية والحداثة، كما يرى أنّ "القصيدة المنفتحة ذات الشكل المنفتح تتضمنّ مبادهات تغير باستمرار مقاييسنا الشعريّة والجماليّة: من هنا يعارض الشاعر الجديد الثبات بالتحول، والمحدود بالامحدود ،والشكل المنغلق الواحد المنتهي بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي ،ويعلن أن الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة وصار عالما فسيحا من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية فيما وراء الحد والنوع، وفيما وراء كل قاعدة وكل تقليد"[1] فأدونيس يدعو إلى الانفتاح ويرفض الانغلاق الذي لا يكسب الشعر إبداعًا ،كما لا ينبغي النظر للشعريّة الشفويّة بنفس الرؤية التي تتسم بها الشعريّة الكتابيّة فبدلا من" أن ينظر إلى الوزن بوصفه تقعيدًا الحالة إنشادية غنائية في نوع معين في القول أًصبح ينظر إليه بوصفه جوهر كلّ نّص شعري"[2]

ومن مكونات التي أسقطها أدونيس من شعريته "الوزن" مثله مثل الجرجاني وأبي ديب حيث يرى :"تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي، سطحي، قد يناقض الشعر، إنّه تحديد للنظم لا الشعر"[3]،كما يتفق أدونيس مع كوهن من حيث عدّ الغموض واحدا من الخصائص المميّزة للنّص الشعري وذلك "لأنّه ليس من الضروري لكي نستمع بالشعر أن ندرك معناه إدراكا شاملا، بل لعلّ مثل هذا الإدراك يفقدنا هذه المتعة، ذلك أن الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة"[4]،وإلى جانب الغموض هناك الصور الشعريّة باعتبارها المولد للدلالات الإيحائية لأن أدونيس يعتبرها "مفاجأة ودهشًا، تكون رؤيا، أي تغيير في نظام التعبير عن الأشياء"[5] ،هي أفكار لخصّ بها أدونيس مفهومه للشعريّة التي انحصرت في الحداثة وتجلياتها.

---

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، محاضرات ألقت في الكوليج دوفرانس، دار الآداب، بيروت. ط 1، 1985م، ص 107.

[2] مرجع نفسه،ص30.

[3] مرجع سابق ،ص 112.

[4] المرجع نفسه، ص 21.

[5] المرجع نفسه، ص 154.

جدول الآتي يوضح أراء النقاد حول اصطلاح الشعريّة :

التسمية / اصطلاح	آراء النقاد	المرجع
الشعريّة	حسن ناظم:" إن لفظة الشعرية قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد فضلاً عن الكتب المترجمة إلى العربية "	حسن ناظم، مفاهيم الشعرية المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989م، ص16، 17.
الشعريّة	" فالفجوة تميّز الشعرية تمييزاً موضوعيّاً لا قيمياً	كمال أبو ديب، في الشعرية مؤسسات الأبحاث العربية بيروت،ط1، 1987م ص35.
الشعريّة	" سرّ الشعرية هو أن تضل دائما كلاما ضدّ الكلام لكي نقدر أن نسمى العالم وأشياءه أسماء جديدة "	أدونيس، الشعرية العربية دار الآداب، بيروت، ط2 1989م، ص87.
الفن الإبداعي/ الإبداع	تبني هذا المصطلح: جميل نصف في ترجمته لكتاب ميشال باختين " شعرية ديستوفسكي "	حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ص28.
بوتيك	تبنى هذا المصطلح حسين الواد في كتابه" البنية القصصية في رسالة الغفران"	حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ص27.
بو يطيقا	تبنى هذا المصطلح: د. خلدون الشمعة في كتابه " الشمس والعنقاء "	حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ص27.

علاقة الشعرية بالعلوم اللغوية الأخرى:

1- علاقة الشعرية باللسانيات:

قرّر فرديناند دو سوسير دراسة اللغة بذاتها ولذاتها دراسة علميّة، فوضع بذلك أسس لعلم جديد يسمى " اللسانيات " يهتم بكل ما له علاقة باللغة ومنها وظائفها، وهذه هي النقطة التي تلتقي بها الشعرية باللسانيات ولهذا فقد " ألحّ جاكبسون على ضرورة ارتباط الشعرية باللسانيات ذلك لأنّ مجال دراسة اللساني هو الأشكال اللغوية كافة، ومادام الشعر نوعا من اللغة فلا مناص للساني من دراسة الشعر طبقاً لمنهجية اللسانيات " .[1]

فجاكبسون يعتبر الشعرية جزء من اللسانيات التي تدرس كافة أشكال اللغة، وباعتبار الشعرية تختص بشكل من أشكالها (اللغة) وهو الخطاب الأدبي بشكل عام، والشعر بشكل خاص فهي فرع من فروع اللسانيات، فالشعرية باعتبارها في نظر البعض الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية اكتسبت من اللسانيات الأسس العلمية في الدراسة.

2- علاقة الشعرية بالأسلوبية:

إنّ الربط الأساسي بين الأسلوبية والشعرية هو البحث من العناصر الجمالية والفنيّة المميّزة للخطاب الأدبي عن غيره من أنواع الخطاب،" ونعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعيّة لإرساء علم الأسلوب " فالأسلوب هو المميّز لكل خطاب أدبي عن الآخر ومن هنا" فالأسلوبية هي بحث عمّا يتميّز به الكلام الفني عن بقيّة مستويات الخطاب أوّلاً عن سائر أصناف الفنون ثانياً ".[2]

وعلاقة الشعرية بالأسلوبية يذهب عبد السلام المسدي إلى أنّ "هذا المخاض الذي عرفته دراسة الأسلوب...هو الذي فجر بعض مسالك البحث الحديث وأخصب بعضها الآخر، فأمّا الذي

[1] – حسن ناظم ،مفاهيم الشعرية، ص70.

[2] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربيّة للكتاب، ط2،(د ت) ،1982 م،ص25.

تفجّر فهو "البويتيقا" الجديدة والتي تضيق رؤاها حين فتصلح لها عبارة " الشعرية " وتتّسع مجالاً واستيعاباً أحياناً أخرى فتحسن ترجمتها بمصطلح الإنشائية ".[1]

هنا يجعل الشعرية قد نشأت بسبب الأسلوبية وبالتالي يمكن أن نعتبر الشعرية فرعاً من فروع الأسلوبية في نظره، هناك من يعارض هذا الرأي ويقلب النظرية من خلال اعتبار الأسلوبية فرع من فروع الشعرية فالقدامى يرى أن: "الشاعرية (الشعرية) تحتوي الأسلوبية وتتجاوزها، فالأسلوبية هي إحدى مجالات الشاعرية ولعل أخطر الجوانب التي تضر بالتناول الأسلوبي الصرف هي اقتصاره على دراسة (الشفرة) دون(السياق) وهذا بفرض الحاجة إلى الشاعرية".[2]

2 علاقة الشعرية بالسيميائية:

إنّ السيمياء في عمومها تبحث في أنظمة العلامات ومن بين هذه الأنظمة نجد النظام اللغوي، والشعرية تدرس الجانب الجمالي في هذا النظام لهذا كانت " الشعرية إحدى الأهداف التي سعت إليها السيميائيات في إطار طموحها إلى أن تكون العلم الشامل الجديد الذي يتسلّط على سائر العلوم، لكن الشعرية حاولت المقاومة والتأبى في وجه السيميائية ".[3]

هناك تأثير متبادل بين الشعرية و السيميائية فقد ساعدت الشعرية السيميائية على تبنّي فرع آخر يتمثل في الاهتمام بجمالية النص الأدبي، ومن ناحية أخرى ساهمت السيميائية في إضافة عنصر الدلالة والتواصل داخل الشعرية[4].

انطلاقاً من كل ما ذكرناه يتبيّن لنا مدى ارتباط الشعرية بكافة علوم اللغة، حتى تستطيع أن تحدّد بشكل أفضل العناصر الجمالية التي تخلف العمل الفنّي، كما أفادت من العلوم الأخرى المجاورة لها كعلم النفس، وعلم الاجتماع.

---

[1] – المرجع نفسه، ص 25.

[2] – عبد الله الغذامي ،الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط6، 2006م، ص24.

[3] – فيصل الأحمر، معجم السيميائيات،دار العربيّة للعلوم ناشرون ،ط1، 2010،ص301.

[4] – المرجع سابق ، ص302.

الفصل الثاني: جمالية الصورة وبلاغة الإنشاء.

1- جمالية الصورة:

1- التشبيه

2- الاستعارة

3- الكناية

2- بلاغة الإنشاء

1- الأمر

2- النّهي

3- الاستفهام

4- التمني

5- النداء.

لقد حظي مصطلح الصورة الشعريّة اهتماما بارزا لدى دارسين و نقاد المعاصرين، ذلك أنّ الصورة الشعريّة ركن من أركان العمل الأدبي ،ووسيلة الأديب الأولى التي يستعين بها في صياغتة تجربته الإبداعية، وأداة الناقد المثلى التي يتوسلّ لبها في الحكم على أصالة الأعمال الأدبية ، وصدق التجربة الشعريّة، فهي لبّ العمل الشعريّ الذي يتميز به وجوهره الدائم والثابت ، إذ ماهي الصورة الشعريّة ؟وماهي أهميتها ؟

1- الصّورة الشعريّة:

"الشّعر رسم بالكلمات كما التّصوير رسم بالرّيشة، والكلمات تحمل في طيّاتها المعنى المكشوف كما تُؤمن إليه تلميحاً لا تصريحاً، وتعمل الخيال وتستدعي وسائل الزينة لتجميل المعنى وإظهاره بأبهى حُلّة وأجمل شكل، ومن هنا كان الكلام على الصّورة الشعريّة أو الصّورة الفنيّة في البلاغة العربية لأنّ البلاغة لا تعني الوضوح التّام فحسب، بل جهد لإيصال المعنى بأجمل شكل وأبهى صورة.

لهذا قال الرمّاني: " البلاغة: إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللّفظ ".[1]

"تُعدّ الصّورة الشعريّة من أهم أدوات التّشكيل الشّعري التي فُتِن بها علماء اللّغة العربيّة قديماً وصاغتها الدراسات اللّسانية الحديثة في الاتجاه ذاته، والتي تَنُم عن ذوق رفيع لدى شعراء القصيدة القديمة في تعاملهم مع هذه الألوان البيانيّة التي لم تظهر أنّها متكلّفة أو مفتعلة.

ويتّضح لنا ارتباطها الوثيق بنفسيّة الشاعر المتفاعل مع تجربته الشعرية التي سجّلت وجهاً من وجوه المعاناة التي يتخبّط فيها ".[2]

"تُعدّ الصّورة الشعريّة من أهمّ أدوات التشكيل الشعري، يتوسّل بها الشاعر للتّعبير عن رؤاه ومشاعره وانفعالاته".[3]

[1] – محمد أحمد قاسم ،محيّ الدّين ديب، محيّ العلوم البلاغة (البديع، البيان، المعاني)، المؤسسة الحديثة طرابلس، لبنان، ط1، 2003م، ص 254.

[2] – فاطمة دخية ،مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمّد خيضر بسكرة، قراءة في جماليات الصّورة الشعريّة في القصيدة القديمة، قسم الآداب واللّغة العربيّة، ص01.

[3] –مرجع نفسه، ص 01.

فالصّورة كما يعرّفها علي البطل: " الصّورة تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مقدّمتها، فأغلب الصّور مستمدّة من الحواس، إلى جانب ما لا يُمكن إغفاله من الصّورة النفسيّة والعقليّة وإن كانت لا تأتي بكثرة الصّورة الحسيّة"[1].

بالنسبة لعزّ الدّين إسماعيل فإنه يعرّف الصّورة على أنّها: "الصّورة دائما غير واقعيّة وإن كانت منتزعة من الواقع، لأنّ الصّورة الفنيّة تركيبة" وجدانيّة تنتمي في جوهرها، إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[2].

أما محمّد غنيمي هلال يرى: "إنّ الصّورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية، فقد تكون العبارات الحقيقيّة الاستعمال، وتكون مع ذلك، دقيقة التصوير دالّة على الخيال الخصب".[3]

فنجد أيضا خليل عودة يعرّف الصّورة على أنّها جوهر الشّعر وأداته القادرة على الخلق والعطاء بما تُوصِله إلى نفوس الآخرين من خبرة جديدة وفهم عميق للأمور ".[4]

فمحمّد فكري الجزّار: "فيرتبط برؤية الشّاعر للعالم المحيط به فيقول يرتبط مفهوم الصّورة الشعريّة برؤية الشّاعر للعالم الموضوعي، ودور الخيال عبر موهبته وكفاءة الشّاعر، وهو مفهوم يتّكِئُ على منظور يتماشى مع النّشاط الفلسفي، فالصّورة الشعريّة تشكيل لمعطيات عمليّتين تمثّلان جناحي الوعي الإنساني بنفسه وبعالمه هما عمليّتا: الإدراك والتخيّل"[5].

ويعرّفها الأخضر عيكوس: "تتعدّى النظرة النقديّة الحديثة للصّورة الشعريّة، المفهوم البلاغي القديم الذي فصّل أو يكاد يفصل الصّورة عن ذات الشّاعر ويفرغها من محتواها الوجداني وقيمتها

[1] – الصّورة في الشّعر العربي، حتّى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ط1980،1م، ص30.

[2] – الشّعر العربي المعاصر،(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3 ،1978م، ص 127.

[3] – محمد غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث، مطبعة دار نهضة مصر، القاهرة، 1997م، ص 432.

[4] –عودة خليل ، الصّورة الفنيّة في شعر ذي الرمّة، (رسالة دكتوراه غير منشورة)، جامعة القاهرة جمهورية مصر العربية، 1987م، ص06.

[5] – محمود درويش ،الخطاب الشّعري، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط2، 2002م، ص 192.

الشعوريّة وربّما كان هذا الفصل هو الفارق الجوهري بين مفهوم المحدثين للصّورة الشعريّة ومفهوم النقّاد الأقدمين بها"[1].

ويعرّفها جابر عصفور بأنّها: "الصّورة الفنيّة هي الجوهر الثّابت والدّائم في الشعر".[2]

ويرى عزّ الدّين إسماعيل أنّ " الصّورة الشعريّة تنقل إلينا انفعال الشاعر (تجربته الشعريّة) ولكنّها كذلك قد تنقل إلينا الفكرة التي "انفعل" بها الشّاعر وليست الصّورة التي يكوّنها خيال الشّاعر إلاّ وسيلة من وسائله في استخدام اللّغة على نحو يضمن به انتقال مشاعره (انفعالاته وأفكاره) إلينا على نحو مؤثّر "، أنّ الصّورة كما تكون مجموعة من الألفاظ تكون لفظاً واحداً، والشّاعر في بحثه وتركيبه للصّورة يستخدم اللّفظ المفرد كما يستخدم المجموعة من الألفاظ، وبذلك يمكننا أن نقول إنّ القصيدة مجموعة من الصّور.

ويرى محمّد حسن عبد الله " أنّ الصّورة جوهر الإبداع الشعري، حيث يقول: إنّ الشّاعر يفكّر بالصّور، والتعبير بالصّورة هو لغة الشّاعر التلقائيّة ".[3]

إذاً فالصّورة الشعريّة " تعبيراً عن حالة نفسيّة معيّنة يعانيها الأدب إزاء موقف معيّن من مواقفه مع الحياة ".[4]

2- أهمية الصورة:

رأى المحدثون أنّ العاطفة والانفعال يكيّفان أسلوب اقتناصها، ورأى بعضهم أنّ الصّورة قائمة أساساً على العبارات المجازيّة، ولقد ذهب عبد القادر القطّ إلى أنّها: "الشّكل الفنّي الذي تتّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن يُنظّمها الشّاعر في سياق بياني خالص ليعبّر عن جوانب التجربة الشعريّة الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللّغة، وإمكاناتها والدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتّضاد والمقابلة والتّجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنّي " واضح أنّ الصّورة شملت

[1] – الأخضر عيكوس، مفهوم الصورة الشعرية حديثاً، مجلة الآداب، العدد الثالث، 1996م، جامعة منتوري، قسنطينة، ص 148.

[2] – جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي،ط3، 1992م، ص07.

[3] – فاطمة دخية، مجلة المخبر، ص02،03.

[4] – محمد زكي العشماوي ،قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (د ط)، 1975م ،ص108.

أدوات التعبير كلّها، ولهذا كان البديع والبيان والمعاني والعروض والقافية وغيرها من وسائل الصّورة الشعريّة، ولهذا ذهب بعضهم إلى أنّ (البيان) علم دراسة صورة المعنى الشّعري.[1]

وتكمن أهميّة الصّورة في البناء الشّعري ودورها المحوري كأداة فاعلة في نقل التّجربة والتأثير في المتلقّي، وسأسعى إلى دراسة ملامح الصّورة الشعريّة في قصائد الشّاعر الشعبي **"علي عناد"** محاولة إبراز أهم الوسائل المستخدمة أهمّها: تّشبيه، استعارة، و كناية لإبراز تراثنا والكشف عن مكنوناته:

1- التّشبـــــيه:

للتّشبيه روعة وجمال، لإظهار الخفيّ وتقريبه البعيد، يكسب المعاني رفعة و وضوحاً ويكسوها نُبلاً وفخراً، متشعّب الأطراف دقيق السّياق، يدفع الخيال إلى التّحقيق لجلاء الصّورة واستقصاء ملامحها الغامضة.

أ- لغة: التّمثيل، وعند التهانوي: الدّلالة على مشاركة أمر لأمر آخر.

وعند أهل البيان: هو الدّلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في المعنى.

الجرجاني: أن التّمثيل ضرب من ضروب التّشبيه والتّشبيه عام والتّمثيل أخصّ منه فكلّ تمثيل تشبيه وليس كلّ تشبيه تمثيلاً.[2]

ب- اصطلاحاً:

هو إلحاق أمر بأمر آخر في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التّشبيه ملفوظة أو ملحوظة وهو عند عبد القاهر " أن تثبّت لهذا المعنى من معاني ذاك أو حكماً من أحكامه، كإثبات للرّجل شجاعة الأسد ".[3]

"ولما ذكر بدوى طبانة هذا التّعريف لعبد القاهر، علّق عليه بقوله: " وهذا التّعريف يُبيّن وظيفة التّشبيه وعمله أكثر ممّا يدلّ على حقيقته وحده " وقد نظر البلاغيّون في تعريف التّشبيه إلى المعنى

[1] – محمد قاسم ،محي الدّين ديب ،علوم البلاغة، ص255.

[2] – محمد علي زكي صباغ ،البلاغة الشعريّة في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، إشراف ومراجعة ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، دار البوذجية، صيدا، بيروت، ط1، 1418هـ ،1998م ،ص 112.

[3] – عبده عبد العزيز قلقيّة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1412هـ،1992م، ص37.

اللّغوي لكلمة (شَبهَ) وهو (مِثْلَ)، تقول فلان شبه فلان أو مثله، وشبّهته به أي مثّلته به، فالمعنيان اللّغوي والاصطلاحي للتّشبيه قريب قريب".[1]

"والتّشبيه بيان أنّ شيئاً أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر، بأداة الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة ".[2]

أركـــان التشبيــه وطرفــاه:

"أركان التّشبيه أربعة: المشبّه والمشبّه به والأداة ووجه الشّبه، أمّا طرفاه فهما المشبّه والمشبّه به، هما طرفان، وهما ركنان، أمّا الأداة ووجه الشّبه فركنان فقط.

والفرق بين الرّكن والطرف في التّشبيه: أنّ الرّكن يُمكن وجود التّشبيه بدونه، بل إنّ حذفه أفضل من ذكره.

"أمّا الطّرف فلا يُمكن وجود التّشبيه بدونه، ولتوضيح ذلك نقول: كما لا يُمكن تصوّر الميزان ذي الكفّتين بدون الكفّتين، لا يُمكن تصوّر التّشبيه بدون الطّرفين".[3]

أدوات التشبيــه:

"هي ألفاظ تدلّ على معنى المشافهة، كالكاف وكأنّ ومِثْلَ وشَبَّهَ وغيرها. ممّا يؤدّي معنى التّشبيه كالمضاهاة والمحاكاة والمشابهة والمماثلة ونحو، وكذا ما (مَاثَلَ وشَابَهَ) أو ما يُرادفها في المعنى".[4]

"هي أيّة لفظة تشعر بالمشابهة والمماثلة: من ذلك حرف الكاف، وهي أم الباب لبساطتها وخفّتها على اللّسان والسّمع، ومن هنا كَثُر عقد التّشبيه بها، ينقسم التّشبيه باعتبار الأداة إلى:

مُرسل: ما ذُكرت فيه الأداة

مُؤكّد: ما حُذفت منه الأداة.

---

[1] –المرجع نفسه، ص37.

[2] – علي جارم ،مصطفى أمين ،دليل البلاغة الواضحة (البيان، المعاني، البديع) ،دار المعارف للنشر، النيل، القاهرة، 1119هـ ، ص19.

[3] – عبده عبد العزيز قلقيّة، البلاغة الاصطلاحية، ص 39.

[4] –أحمد الهاشمي ،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، دار النشر، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1999م، ص236.

والمؤكّد أبلغ من المرسل، ففيه لا تَفصل أداة التّشبيه بين المشبّه والمشبّه به.

ذهاباً إلى أنّهما شيء واحد أو ادّعاء لذلك على سبيل المبالغة ".[1]

بلاغة التّشبيه:

تنشأ بلاغة التّشبيه من أنّه ينتقل بك من الشّيء نفسه إلى شيء طريق يُشبهه، أو صورة بارعة تمثّله، وكلّما كان هذا الانتقال بعيداً قليل الحضور بالبال، أو ممتزجاً بقليل أو أكثر من الخيال، كان التّشبيه أروع للنّفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها.

هذه بلاغة التّشبيه من حيث مبلغُ طرافتهِ وبُعد مرماه ومقدار ما فيه من خيال، أو بلاغته من حيث الصّورة الكلاميّة التي يوضع فيها فمتفاوتة أيضا، فأقل التّشبيهات مرتّبة في البلاغة ما ذُكرت أركانه جميعاً، لأنّ بلاغة التّشبيه مبنيّة على ادّعاء أنّ المشبّه عين المشبّه به، ووجود الأداة ووجه الشّبه معاً يَحُولان دون هذا الادّعاء، فإذا حُذِفت الأداة وحدها أو وجه الشّبه وحده ارتفعت درجة التّشبيه البلاغة قليلاً لأنّ حُذِفت أحد هذين يقوّي ادّعاء اتّحاد المشبّه والمشبّه به بعض التقوية أمّا أبلغ أنواع التّشبيه، فالتّشبيه البليغ، لأنّه مبني على ادّعاء أنّ المشبّه والمشبّه به شيء واحد.[2]

ولقد ورد التّشبيه بكثرة في قصائد الشّاعر "**علي عناد** " ونجد ذلك في قصيدة "**رسالة لأخي بالثّورة**"

مِنْ سَاعْتَهْ الوزّاع فيه إفْرَاقْ يُوصَل حَبيْب الرُّوْح يدخلْ دَارَه

حديث صَحْ يَا معنى قد ملك سَرّق إفزْ قَلْبَهَا إتْفَتّحْ كيْماَ النُوَّارَة .[3]

إذا نظرنا إلى التّمثيل في قصائد وجدنا تصويرا فنيا عجيبا يعجز عن إدراك شأوه أساطين البيان، وتنحني له البلاغة في أسمى درجاتها، والمتأمل لهذه الجماليات الإبداعية والخصائص الفنية الواردة في قصائده و يلحظ تنوعها وتعددها من حيث الأصل والمبدأ، ومن حيث الغرض والمقصد، فمن حيث الأسلوب والطّريقة .. فهي شاملة عامة لكل نواحي الإبداع وأقسامه، فلا تطلب بابا من أبواب

[1] – عبده عبد العزيز قلقيّة ،البلاغة الاصطلاحية، ص41،43.

[2] – أحمد الهاشمي ،جواهر البلاغة، ص 245،246.

[3] – علي عناد ،من روائع الشّاعر الشّعبي، جمع وشرح وتعليق بن علي محمّد الصّالح، مراجعة القصائد: عبد المجيد عناد، دار الثقافة، الوادي، ط1، 2008م، ص 57.

الإبداع ولا جزئية من جزئياته إلاّ ولفت اهتمامك صورة التّشبيه التّمثيلي المتضمنة في شعاره ، ومقامها الرفيع الظّاهر بين أترابها من الألوان البيانيّة في ذلك الباب.

ورد تشبيه في هذا البيت بتوظيف أداة الكاف التّشبيه التّام .

المشبّه	المشبّه به	أداة التّشبيه	وجه الشّبه
الأخ	النُوّارة	الكاف	انفتاح

حيث شبّه الشّاعر الأخ بالنُوّارة، عندما يفزّ قلبها يفرح وينتشي، أي عندما يفرح الأخ فقلبه ينفتح مثل فتح النُوّارة، فعلاقة فرح هنا علاقة مشابهة بين الأخ بالنوّارة ، فهذه اللّفظة دلالتها قوية قوة التّشبيه في هذا المقام لما دلت عليه فرح.

ورد التّشبيه أيضا في نفس القصيدة "**رسالة أخي بالثّورة** "

يَا خَايْنَة طَمَّاعَة يَا ظَالْمِة مُسْتَعْمَرَه خَدّاعَهْ

جَرَالَك كِيْمَا فِرْعُوْنْ فِي البِلاّعَهْ لاَ إِطَلْعَكْ غَطّاسْ لاَ جُرّارَه.[1]

التّشبيه ذُكرت أداة وهي الكاف فنوع التّشبيه تام.

المشبّه	المشبّه به	أداة التّشبيه	وجه الشّبه
فرانسا	فرعون	الكاف	البِلاَّعَه لاَ إِطَلْعِكْ غَطَّاسْ لاَ جُرّارَه

حيث شبّه الشّاعر هنا فرانسا بالفرعون ووصف حالها؛ أي أنّها حدث لها مثل ما حدث لفرعون في البِلاّعَه (البحر). فذكر الأداة الكاف وشبّه فرانسا بالفرعون ووجه الشّبه هو البِلاَّعَهْ.

ورد أيضا التّشبيه في قصيدة "**الثّورة في سوف**" حيث قال:

جِيْش لَعْدَا هَمّهْ بِالهَمّْ الثّوْرَةَ صُبْحَتْ في لَهْوَادْ

هُوْدْ شِيْكَهْ مَرْكَزْ لِلْدّم سَبْعة وعشرة بْغِيْر زْنَادْ.[2]

تشبيه بليغ ← هود شيكه مركز للدّم، تشبيه بليغ حيث نسبنا وجود الدّم بكثرة في ذلك مكان، ذكر المشبّه وهو الهود والمشبّه به هو كثرة وجود الدّم حيث قال مركز للدّم.

[1] – المصدر سابق، ص58.

[2] – المصدر نفسه، ص 55.

ورد أيضا التّشبيه في قصيدة "**النّفس الغرور**" حيث قال:

الدّنيا بالدّاير نُوّ هِزّْ رَاسَك تِلْقاه قْرِيبْ

قُلتلها يا وجه النا رَاسي عَادْ الْكُلّهْ شِيبْ

قُلتلها يا وجه إنت رايكْ مثل الذّرْ.[1]

حيث كان الشّاعر يخاطب في النّفس الغرور ويقول لها يا وجه النّار ويا وجه الشّرّ أي أنّه شبّه النّفس بالنّار ووجه الشّبه هو رَاسِي عَادْ الْكُلّه شِيبْ وشبّه النّفس أيضا بالشّرّ وذكر المشبّه وهو النّفس والأداة ووجه الشّبه والمشبّه به الشّرّ، وأيضا وردت أداة التّشبيه: مثل الذِّرْ.

حيث شبّه علي عناد النّفس الغرور بالذِّرْ ذكر المشبّه وهو النّفس، والمشبّه به الذِّرْ (للدّلالة على التّصغير تقوم بتصرّفات صبيانيّة) أي ليست من مستوى هذه النّفس وذكر أداة مِثْلَ، فهو تشبيه مرسل .

ورد التّشبيه أيضا في قصيدته "**طيقي الشّقاء ياعين**"

حيث قال الشّاعر:

ياربّ أنت بالخفية سَامعْ إللّي طَاحْ من غيرك إِهِزْ طْيَاحَهْ

فِكْري غَدي خَشْ اَلْبَحَايِرْ هامع جَرَالِي كيما اللّي ضَيّع فقد سلاحه.[2]

أنّ الشّاعر كان يتحسّر على العين شقاء حيث قال فِكْري غَدي خَشْ اَلْبَحَايِرْ هامع وشبّهها باللّي ضَيّع سلاحه، وذكر الأداة وهي كاف زادت المعنى توكيداً و توضيحاً، نوعه تشبيه تمثيلي .

ورد التّشبيه أيضا في قصيدة "**جدال بين البدويّة والمدنيّة**"

البدويّة قَالت عيب وما نخدع جارْ ولا حبيبْ

وحتّى الرّاجل كيف إغيب برَّى رَاهُو فاتْ الشّهرين

[1] – علي عناد، من روائع الشّاعر الشّعبي ، ص 163.

[2] – المصدر نفسه، ص11.

صافي قلبه مِثَلْ حليب وزَاقِد عن جنبه لِيمْينْ.[1]

حيث شبّه الشّاعر قلب الرّجل بالحليب حيث ذكر المشبّه وهو قلب الرّجل وذكر المشبّه به وهو الحليب وذكر أداة وهي مِثْلَ، ووجه الشّبه وهو الصّفاء.

أثرها زادت المعنى وضوحاً وتأكيداً للسّامع.

ورد أيضا: "**العجايز الباركات**" حيث قال:

لِلْهَامدة باركة ماهيش من اليوم.* ما عَنْهاش اللُّومْ.* وتصبح ديمة فاشلة غالبها النُّومْ وماذبيها فطورها امحَمَّضْ ميدوم.* وفاعش مايطيقوش.* وأمَّا حديث لسانها مِثْل البرهوش.[2]

حيث شبّه الشّاعر: كلام العجائز بالبرهوش(الأكل دون لحم وزيوت وإدام، أي عكس الميدوم مثل البرهوش) وذكر المشبّه به وهو البرهوش وذكر الأداة وهي مِثْلَ. ووجه الشّبه هو الكلام الجارح.

ورد التّشبيه أيضا في نفس القصيدة:

تمشي عن حبلين وما إطيحش في البيْر *وتلوحك في التُّوش* وتلدغ مثل هايشة من سمّ الموش[3].

تلدغ مثل الهايشة تسري في الدّم *وأكثر منها سمّ* وتاعبْ كَانْ عشيرها دمة عايش في الهمّ.

حيث شبّه الشّاعر، كلام العجائز بالسمُّ الذي يضُرّ الإنسان، ذكر مشبّه وهو كلام العجائز أي الألفاظ السيّئة والمشبّه به وهو هايشة (العقرب) وذكر وجه الّشبه وهو السُّم، وذكر أداة وهي مِثْلَ.

أيضا، حيث شبّه كلام العجائز بالسُّم وذكر المشبّه به وهو الهايشة ووجه الشّبه وهو السُّم وأداة "مِثْلَ" زادت المعنى جمالاً و وضوحاً وتقوية المعنى للسّامع.

نجد جمالية التشبيه عند علي عناد أكثر سطوعا تبدو لغته من واقع فشكلت جانبا نفسيا لدى سامع، فالصورة الفائقة تصوير وتمثيل وتحكم في اللغة.

---

[1] – المصدر نفسه ، ص209.

[2] – المصدر سابق ، ص219.

[3] – المصدر نفسه ، ص 219.

فالتشبيه كان صورة صادقة لمسيرة الذوق شاعر،فجمال التشبيه كشف غبار غموض وغوص في جمال النّصوص ، أعطاء جانبا فنيا للأشعار وسحر لفت انتباه.

2- الاستعـــــارة:

تعد الاستعارة لوناً بلاغياً شائعاً في الشعر من قديمه إلى حديثه، وقد اختلف النقاد والبلاغيّون في إعطاء تعريف لها إذ تعرّف بأنها:

أ- لغة: الاستعارة لغة: من قولهم اِستعار المال، طلبه عارية.

ب- اصطلاحاً: هي اللّفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة عند السكاكي أن تذكر أحد طرفي التّشبيه وتريد به الطرف الآخر مُدّعياً دخول المشّبه في جنس المشبّه به و إلاّ على ذلك بإثباتك للمشبّه ما يخص المشبّه به.[1]

الاستعارة من المجاز اللّغوي: وهي تشبيه حذف أحد طرفيه، فعلاقتها المشابهة دائماً.[2]

أمّا الاستعارة هي ضرب من التّشبيه، ونمط من التّمثيل والتّشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول.[3]

الاستعارة قسمان:

1/- تصريحيّة: وهي ما صُرِّحَ فيها بلفظ المشبّه به.

2/- مكنيّة: وهي ما حُذف فيها المشبّه به ورمز له بشيء من لوازمه.[4]

أو الاستعارة بالكناية: تسميان بلفظ واحد وهي أنْ نحذف المشبّه به بعد أن نستبقى شيئاً من لوازمه تُكنّى به ثمّ تسنده إلى المشبّه المذكور في الكلام.[5]

بلاغــة الاستعــارة:

[1]- محمد علي زكي الصباغ ،البلاغة الشعريّة ، ص246، 247.

[2]- علي الجارم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة،ص77.

[3]-عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة، عَلّق عليه محمود محمّد شاكر، دار الناشر المدّني بجدّة، (دت) ،(دط) ، ص20.

[4]- المرجع السابق ، ص 77.

[5]-عبده عبد العزيز قلقيّة، البلاغة الاصطلاحيّة، ص64.

وسرّ بلاغة الاستعارة المكنيّة ما فيها من تشخيص وهبة الحياة، وذلك أَنَّ كمية الخيال فيها أكبر من كمّيته في الاستعارة التصريحيّة، من حيث إنّ المكنيّة صورة خيالية أصلية ملحقة بها صورة خيالية فرعية هي قرينتها التخييليّة.

ويمكن القول لهذا بأنَّ الخيال في الاستعارة المكنيّة مركّب، أمّا في الاستعارة التصريحيّة فيبسط هذه واحدة.

أنَّ الاستعارة المكنية فيها الكناية عن المشبه به المحذوف بما استبقيناه منه دلالة عليه، وهذا يعني أنّه قد اجتمع لنا في صورة بيانيّة واحدة هي الاستعارة المكنيّة مجاز وكناية معاً.[1]

وإذا كان جمهور البلاغيين يقرّرون أن الانتقال في المجاز من اللاّزم إلى الملزوم، وفي الكناية من الملزم إلى اللاّزم، فإن الأمرين هنا يكونان قد اجتمعا واجتماعهما مع اختلافهما طبيعة وطريقة يكسب النسيج الأدبي المكون منهما جمالاً وقوة، لأنهما يكونان فيه كاللحمة والسَّدى، أو كسلوك الطريق الواحد مرتين ذهاباً وإيابا[2]

وسر بلاغة الاستعارة: لا يتعدى هاتين الناحيتين فبلاغتها من ناحية اللفظ أن تركيبها يدل تناسي التشبيه، ويحملك عمدا على تخيل صورة جديدة تنسيك روعتها ما تضمنه الكلام من تشبيه خفي مستور.[3]

حظيت الاستعارة باهتمام خاص في المقاربة الجمالية، التي تعنى بالإبداع الفني، وهدفها صياغة قوانين عامة تمثل ما يطرد من أساليب وصور تتضافر لتمنح النص الأدبي جمالية وخصوصية ، وبما أن الشعر كان أهم فنون الإبداع الأدبي فقد حظيت الوجوه البلاغية المكونة له بعناية خاصة درسا وتحليلا، الاستعارة تكون أبرز الوجوه البلاغية التي اهتمت بها المقاربات الجمالية ومن أجل الوقوف عليها، ولعلّ الكيفية التي تمت بها مقاربة الاستعارة جماليا، سنتطرق في هذا الفصل لعرض التصور البلاغي العربي القديم للاستعارة .

[1]- عبده عبد العزيز قلقيّة ،البلاغة الاصطلاحية ، ص66.

[2]- المرجع نفسه، ص66.

[3]- أحمد الهاشمي ،جواهر البلاغة ، ص284.

وذلك من خلال استحضار محطة حاسمة في بعض قصائد "علي عناد" ونلمح هذا الإبداع الفني إذ يقول في قصيدة:" **الجزائر بين الأمس واليوم**":

يا قَلْبْ ما تَبْقَاشْ دِيمَهْ حايِرْ نوفمبر عاهد حَلَفْ إِمِينَهْ.[1]

شرحها: حيث شبّه الشّاعر نوفمبر بالإنسان وحذف المشبّه به وهو الإنسان وأبقى لازمة من لوازمه وهي حلف إمينه على سبيل الاستعارة المكنيّة.

أثرها: زادت المعنى جمالاً و وضوحاً.

ولقد وردت الاستعارة المكنيّة في قصيدة: " **أفْـرَحْ يا جُمْهُـورْ إِتْـهَـنَّـى**" حيث قال الشّاعر:

أفْـرَحْ يا جُمْهُـورْ إِتْـهَـنَّـى و أرفع رَاسَك يا مُخْتَارْ

عصفورك في جِنَّانِكْ غَنَّى اليوم وغِدْوة وكل نْهَار.[2]

عصفورك في جِنَّانِكْ غَنَّى:

شرحها: حيث شبّه الشّاعر العصفور بالإنسان وحذف المشبّه به وهو الإنسان،و أبقة لازمة من لوازمه وهي غنّى وعلى سبيل الاستعارة المكنيّة.

ولقد وردت الاستعارة المكنيّة في قصيدة "**طيقي الشقاء ياعين**" حيث قال الشّاعر:

طيقي الشقاء يا عيني وبعد الهناء على وَاشْ شَقِتِيني

هَارِبْ عَلَيَّ النُّومْ سَهَّرتيني ولا عاد القلب هاني في مُطْرَاحَهْ.[3]

هَارِبْ عَلَيَّ النُّومْ:

شرحها: حيث شبّه الشّاعر النَّومْ بالإنسان وحذف المشبّه به وهو الإنسان، وذكر لازمة من لوازمه وهي هارب على سبيل الاستعارة المكنيّة.

أثرها: زادت المعنى جمالاً و وضوحاَ.

[1]- من روائع الشّاعر الشّعبي،ص65.

[2]- المصدر نفسه، ص69.

[3]- المصدر نفسه، ص111.

ولقد وردت الاستعارة المكنيّة في قصيدة: "**عيد النصر 19 مارس** "حيث قال الشّاعر:

الحمد لله الرَّايس خَبَّرنا بَشَّرنا الكُفّار إمشو

فَتّحْ لِسْلامْ أو نَوَّرْنَا بعد الظَلْمَا طلع الضَوْ.[1]

فَتّحْ لِسْلامْ:

شرحها: حيث شّبه الشّاعر اسّلام بالباب الذي يفتح وحذف المشبّه به وهو الباب وذكر لازمة من لوازمه وهي فتح على سبيل الاستعارة المكنيّة.

ولقد وردت الاستعارة المكنيّة في قصيدة "**طيقي الشقاء ياعين**" حيث قال الشّاعر:

كاين اللّي يسمعني يلقى القوافي كامله إتّبعني

بخصاص من كانه خاطري وَاجِعْني الشعر إِمْخَزَّنْ والعقلْ مِفْتَاحَهْ.[2]

العقلْ مِفْتَاحَهْ:

شرحها: حيث شبّه الشّاعر العقل بالباب الذي لديه مفتاح وحذف المشبّه به وهو الباب وذكر لازمة من لوازمه وهي مفتاحه على سبيل الاستعارة المكنيّة.

أثرها: زادت المعنى جمالاً و وضوحاَ.

ولقد وردت أيضا في قصيدته: " **طيقي الشقاء يا عين**" حيث قال:

الله يحفظه ويمتعه ويزيده كل عام زايد خدمته بسماحه

كاين اللّي دخلوا قلبي وخرج يَشْبَح شَبح موشْ مْصَبْلي.[3]

دخلوا قلبي:

شرحها: حيث شبّه الشّاعر القلب بالبيت حذف المشبّه به وهو البيت وذكر لازمة من لوازمه دخلوا، على سبيل الاستعارة المكنيّة.

وردت أيضا:" **فقدان العزيز**" حيث قال الشّاعر:

[1]- من روائع الشّاعر الشّعبي ، ص60.

[2]- المصدر نفسه، ص112.

[3]-المصدر نفسه ، ص112.

سَاعَات نسمع صُوتَه وساعات يِتْوصف إِمسامي حُوتَه

وساعات نِحسابه بطي في غوطه والفِكْرُ يَرْجَى فيه بَاش إِجيني.[1]

والفِكْرُ يَرْجَى فيه:

شرحها: حيث شبّه الشّاعر الفِكْرُ بالإنسان وحذف المشبّه به وهو الإنسان وذكر لازمة من لوازمه وهي يرجى على سبيل الاستعارة المكنيّة.

أثرها: زادت المعنى جمالاً و وضوحاً.

حيث قال:

بَطَّالْ ما عَادَشْ اَلْعِينْ تْشُوفُهَ قصَدْ بَرْ مِطّوَحْ مشي خاطيني

يا رب عبدك لِيْك هز كْفُوفَهْ عطشان مِنْ كاَس الصبر اسقيني.[2]

مِنْ كاَس الصبر اسقيني:

شرحها: حيث شبّه الشّاعر الصبر بالمشروب وحذف المشبّه به وهو (المشروب) وذكر لازمة من لوازمه وهي اسقيني على سبيل الاستعارة المكنيّة.

أثرها: زادت المعنى وضوحاً وجمالاً.

وردت الاستعارة التصريحية: "**فقدان العزيز**" حيث قال:

قادر إجيب الصبر ننسى زوله ولا إهز أمانته يديني

على وَاشْ غَزْلِي إِمْخَلِبْصات غزُولَهْ طاب ذاب قلبي وكبدتي وكنيني.[3]

على وَاشْ غَزْلِي إِمْخَلِبْصات غزُولَهْ:

شرحها: حيث شبه حالة التحطم والتمزق التي يعيشها بالغزل المختلط الخيوط، الذي يصعب فكه، فحذف المشبه وصرَّح بلفظ المشبه به عل سبيل الاستعارة التصريحيّة.

[1] – من روائع الشّاعر الشّعبي، ص124.

[2] . المصدر نفسه ،ص124.

[3] – المصدر نفسه ، ص126.

يُعد هذا الفن البلاغي قمة من قمم البيان العربي ، إذ شكل حيزاً مهماً لدى الدارس البلاغي فأظهر عنايته واهتمامه به ؛ لأنه يوجه فكر المتلقي إلى آفاق الخيال فيأنسن الطبيعة ، ويُنطق الجماد ، ويُحرك الساكن ، ويبث الحياة فيما لا حياة فيه ، فنال الأسلوب الاستعاري أعلى مراتب الجمال والإبداع في الشعر العربي قديماً وحديثاً ، إذ أنه لون وفن خيالي مبالغ فيه .

وقد أحتل أسلوب الاستعارة في شعر الشاعر مرتبة مرموقة ، إذ استطاع بكل جدارة أن يرسم صورا بلاغية دلالية جمالية يشد بها ذهن القارئ وتبعثه على التأويل في كشف المعنى الخفي الباطني الذي لم يصرح به ، مما دعا الفكر إلى المماطلة في كشف المعنى الآخر .

كان شعره مليء بجمالية أدبية وسبك لغوي متماسك ، مثلت جربته الشعرية حالته النفسية وانفعالاته الوجدانية ، إذ صور لنا ذلك أروع تصوير .

3- الكنـــايـة:

لغة: أن تتكلم بشيء وتريد غيره

اصطلاحا: لفظ أُريد به غير معناه الذي وضع له، مع جواز إرادة المعنى لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته، أوهي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه جواز إرادة ذلك المعنى.

وقد وردّت الكناية عرضا بمعناها العام، عند الجاحظ وهو التعبير عن المعنى تلميحا لا تصريحا كلما اقتضى الحال فالكناية عند الجاحظ تقابل الإفصاح والتصريح.[1]

والكناية كما عرّفها القزيوني: لفظ أريد به لازم معناه جواز إرادة المعنى حينئذٍ كقولك طويل النجاد أي طويل القامة.[2]

وتنقسم الكناية باعتبار المكنى عنه ثلاثة أقسام: فإن المكنى عنه قد يكون صفة وقد يكون موصوفا وقد يكون نسبة.[3]

[1]- محمد علي زكي الصباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ ، ص251، 253.

[2]- عبده عبد العزيز قلقيّة، البلاغة الاصطلاحية ،ص100.

[3]- علي جارم، مصطفى أمين ،البلاغة الواضحة، ص125.

والكناية ثلاثة أقسام:

1/- كناية عن صفة أي عن معنى.

2/- كناية عن موصوف أي عن ذات.

3/- كناية عن نسبة الصفة إلى الموصوف أي أن عن نسبة المعنى إلى الذات.

-الكناية عن صفة:

وفيها نُصَّرح بالموصوف وبالنسبة إليه، لكن لا نُصَّرح بالصفة المكنى عنها، بل بصفة أو بصفات أخرى تستلزمها.[1]

-الكناية عن موصوف:

نُصَّرح بالصفة ونُصَّرح بالنسبة، لكن لا نصرح بالموصوف صاحب النسبة، بل نكنى عنه بما يدل عليه ويستلزمها.[2]

الكناية عن نسبة الصفة إلى الموصوف:

وفيها نُصَّرح بالصفة ونصرح بالموصوف، ولكن لا نصرح بالنسبة الصفة إلى الموصوف بل نكنى عن النسبة بنسبة أخرى يستلزمها.[3]

بلاغة الكنايّة :

الكنايّة مظهر من مظاهر البلاغة ،وغاية لا يصل إليها إلاَّ من لطف طبعه وصفت قريحته، والسِّر في بلاغتها أنّها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها ،والقضية في طيها برهانها، ومن أسباب بلاغة الكنايات أنّها تصنع تلك المعاني في صور المحسنات ،ولاشك أنَّ هذه خاصة الفنون، فإنَّ المصور إذا رسم لك صورة للأمل أو اليأس بَهرك وجعلك ترى ما كنت تعجز عن التعبير عنه

[1]-عبده عبد العزيز قلقيّة، البلاغة الاصطلاحية، ص102.

[2]- المرجع نفسه ،ص106.

[3]-المرجع نفسه ، ص109.

واضحًا ملموسًا ، ومن خواص الكنايّة : أنّها تمكنك من أنّ تغشي غُلتك من خصمك من غير أنّ تجعل له إليك سبيلاً، دون أنّ تخدش وجه الأب[1].

لقد وظف الشاعر الكناية التي تثير في الذهن المتلقي و تقريب أحاسيس الشاعر وأفكاره للمتلقي،

"ونلمح جمالية الكنايّة في قصائده إذ يقول في قصيدة: **"رسالة لأخي بالثورة"** .

يَا خَائِنَةٌ طَمَّاعَةٌ يَا ظَالِمِه مُستَعمِر خداعةٌ

جرّا لك كيما فرعون في البِلاعة لا يطلعك غطاس لا جُرارة

لا يطلعك غطّاس لا جرارة : كنايّة عن صفة عدم النجاة والهلاك

قد وردت الكنايّة في نفس القصيدة حيث قال :

إلواش إخاير ؟ رايس العدو عن واش قاعد حاير

إذا تحزموا لولاد من الجزاير بالسيف يمشي دمعته قطارة

إذا تحزموا لولاد من الجزاير : كنايّة عن صفة العزم والشجاعة والهيبة

حيث قال :

ولا ينفعك رخفان طول أوذانك ولا ينفعكشي اللّي عاونك بدبارة

دخل ملح في بطنك إخدعتي خانك ياخداعة الخدّاع تخلى داره

كنايّة عن صفة قوة وشجاعة وعدم الضعف وذل [2]

و قد ذكرت أيضًا في قصيدة :ذكريات نوفمبر

فقد قال:

سَمِعْت النّداء في بلادي في الراديو المذيع بِيْه إنادي

اِللّي عِنْدهم غِيْرة على الجهاد نُوفَمبر كِيفاش شعل نَارَهْ[3]

[1] . أحمد الهاشمي ،جواهر البلاغة ،ص 293.

[2] . علي عناد، من الروائع شاعر الشعبي ،ص58،59

[3] مصدر نفسه، ص 62.

نوفمبر كيفاش شعل نارهْ كناية عن صفة الحرب و وقوة .

وقد ورّدت الكناية في قصيدة: الفروسية للعرب .

حيث قال:

كان شفته غَايْر غُبارة عَامل دُخان

شبهة من طاير كِي نشوفه إطير الشيطان [1]

كي نشوفه إطير الشيطان :كناية عن صفة ابتعاد والحزن و التشائم وتظهر بهجة وفرحة في قلبه

نلاحظ أنّ الشاعر اعتمد على وصف ، فالوصف كان ركيزة أشعاره مما ساعده على دقة الصور وتقريب المعنى وتوضيحها للقارئ

مما رأينا فأنّ الكناية كلها ارتكزت على نوع صفة، لأنه كان هدفه من الوصف هو وصف حالته نفسيّة ومما يشعر بيه من ألم والحسرة وفقدان ذويهه.

عبّرت الصور الكنائية عن أحاسيس الشاعر وأفكاره، وكانت مثيرة لذهن المتلقي، وكان لها معنى قريب ومعنى بعيد، وهوما يسمى معنى المعنى. وعبرت الكناية عن كنايات عامة معروفة كالحزن والألم. وامتازت الصورة الكنائية في شعره بتوافر العناصر الجمالية الأسلوبية في تجربته الشعرية فألفاظه أحيانا كانت صعبة وأحيانا سهلة، وكانت مشاكلة للمعنى، واصطبغت بالطابع الحسي والتي أدت إلى تجلي الصور، وكان الشاعر مسيطرا على اللغة، فمن خلال لغته نقل كل معانيه و انفعالاته. واعتمد الشاعر في مصادر صوره على تجربته الحياتية وما مر به من أحداث، واتكأ على الطبيعة والبيئة التي عاشها في تشكيل صوره. و على لون ثقافي

ومعظم الكنايات التي وردت عند الشاعر هي كنايات عن صفة، أما الكناية عن موصوف فوردت بنسبة قليلة، وأدت الصورة الكنائية دورها فعّال في أحشاء قصائد، فعبرت عما يدور في ذهن الشاعر وأشارت إلى المعاني التي يقصدها، وفي الوقت نفسه أثارت ذهن المتلقي.

[1] المصدر السابق، ص 84.

الأساليب الإنشائية:

للجمال أفنان وألوان أبدعتها ذاكرة الشعراء ومخيلتهم... فلم يقف الحُسْن في الكلام والحياة والفن عند حدٍّ معين... وإنّما كانوا يبنون حياتهم وأدبهم ولغتهم ونقدهم بناء جمالياً يمتد إلى آفاق إنسانيّة رحبة، ومثيرة، فما خلّفه شعرائنا لنا من أساليب فنية وبلاغية إنّما يدل على مدى عشقهم للجمال وولعهم بالحُسْن في كل شيء... ولما كان الجمال روح الأثر الفني لديهم فإنّه غدا وجهاً من وجوه الوجود الحي والفاعل... فالحسن الذي ترتاح إليه العين قبل النفس أصبح سمة مشخصة في كل أسلوب من أساليب كلامهم؛ وكان لعلم المعاني منزلة كبرى في هذا المجال الجمالي.

نلمس مواطن الجمال في أساليب البلاغة العربية وإدراك عناصرها الفنية المتألقة، والحاملة لقيم نبيلة رفيعة صافية صفاء نفوس أهلها.... دفعتنا الرغبة الأدبية إلى استجلاء ملامح ذلك وبيان قيمتها في واحد من أهم أساليب علم المعاني؛ إنّه أسلوب (الإنشاء).

والإنشاء لغة: الإيجاد ،اصطلاحًا: ما لا يحتمل الصِّدق والكذب لذاته، نحو: اغفر وارحم ، فلا يُنسب إلى قائله صِدق أو كذب ،وإنّ شئت فقل في تعريف الإنشاء ما لا يحصل مضمونه ولا يتحقق إلاَّ إذا تلفّظت به، فطلب الفعل (إِفْعَلْ) وطلب (الكَفِّ)في (لَا تْفَعْل) وطلب المحبوب في (التمني) وطلب الفهم في (الاستفهام) وطلب الإقبال في (النِّداء) كل ذلك ما حصل إلاَّ بنفس الصيّغ المتلفظ بها.

وينقسم الإنشاء إلى نوعين : إنشاء طلبي،وإنشاء غير طلبي .

فإنشاء غير الطَّلبي: ما لا يستدعي مطلوبًا غير حاصل وقت الطلب كصيغ المدح والذم والعقود، والقسم، والتّعجب ،والرجاء ،وكذا رُبَّ ولَعَلَّ، وكم الخبريّة (ولا دخل لهذا القسم في علم المعاني)

أمّا المدح الذم فيكونان بنعم و بئس وما جرى مجراهما نحو: حبذا و لا حبذا ،و الأفعال المحوَّلة إلى فَعُلَ

وأمَّا العقود فتكون في الماضي كثيرًا، نحو: بعتُ واشتريتُ.

وأمَّا القسم فيكون بالواو والباء والتاء و بغيرها .

وأمّا التعجب فيكون بصغتين، ما أَفْعَلَهُ ،وأفْعِل به.[1]

وأمّا الرجاء فيكون بعسى وحرى و اِخْلَولقَ.

وأنواع الإنشاء غير الطلبي كثيرة ولكنّها ليست من مباحث علم المعاني ولذا نقتصر فيه على ما ذكرناه ولا نطيل البحث في هذا القسم الذي أكثره في الأصل أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء ،وإنّما المبحوث عنه في علم المعاني هو:

الإنشاء الطلبي: وهو الذي يستدعي مطلوبًا ،غير حاصل ،في اعتقاد المتكلم وقت الطَلَبِ ويكون بخمسة أشياء: الأمر، النّهي ، والاستفهام، و التمني ،والنِّداء ، وفي هذا الباب خمسة مباحث:[2]

وللفضول إلى المعرفة، وإدراك أسراره.... نتطرق إلى هذا الأسلوب الذي لبس ثوب جمال شفاف نسج خيوط الذهبية، فنرى قصائد شاعرنا هل تزخر بهذا سحر الفنان؟ .

سنتناول هذه الأساليب ونلمح جمالها :

الأمـــر:

طلب فعل على وجه الاستعلاء

للأمر أربع صيغ: فعل الأمر ،والمضارع المقرون بلام الأمر ،واسم فِعْل الأمر والمصدر النائب عن فعل الأمر.

قد تخرج صيغ الأمر عن معناها الأصليّ إلى معانٍ أخرى تستفاد من سياق الكلام كالإرشاد، والدُّعاء، والالتماس، والتمني ، والتخيير، والتسوية، والتعجيز، والتهديد، والإباحة.[3]

ولقد ذكر الأمر في عديد من قصائد علي عناد ومن بينها نجد قصيدة "الغزل" حيث قال:

[1] أحمد الهاشمي ،جواهر البلاغة، ص 69.

[2] المرجع نفسه، ص 70.

[3] علي جارم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص179.

ورد في قصيدة "القلب"

حيث قال:

يا قلب **بدِّل** فكرتك م الحيرة ولا يشغبك من خالفك الشيرة[1]

بدّل / الأمر.

وفي قصيدة "النفس الغرورة "

الذنيا بالدّاير نوّار **هز** راسك تلقاه قريب[2]

وفي قصيدة "فقدان العزيز"

يارب عبدك ليك **هز** كفوفه عطشان من كاس الصبر سقيني[3]

النّـهي :

هو طلب الكف عن الفِعْل على وجه الاستعلاء.

للنّهي :صيغة النّهي عن معناها الحقيقي إلى معانٍ أخرى تُستفاد السيّاق وقرائن الأحوال، كالدّعاء والالتماس، والتمني والإرشاد، والتوبيخ ، والتيئيس، والتهديد، والتحقير.[4]

ولقد وردَّ النهي بكثرة في قصائد علي عناد ومن بينها :

في قصيدة "القلب"

حيث قال:

البلدون لاتنصاغ من سبايك ولايكنزوك العارفين ذخيرة [5]

حيث قال في قصيدة" إفرح ياجمهور وتهنى"

إخدم عن روحك وتهنى ولاتيقى ديمة تستنى

فعلك تدخل بيه الجنّة لاتكذب لاتخون الجار[6]

[1] المصدر نفسه،ص 175.

[2] المصدر نفسه،ص 163.

[3] المصدر نفسه،ص 124.

[4] علي الجارم ومصطفى أمين ،البلاغة الواضحة ،ص 187.

[5] المصدر السابق،ص 28.

[6] المصدر نفسه،ص 69.

الاستفــهام وأدواته:

هو طلب العلم بشيءٍ لَمْ يكن معلومًا من قبلْ، وله أدوات كثيرة منها:

الهمزة وهـل.

يُطلب بها ب "الهمزة" أحد الأمرين:

1. التّصوّر: وهو الإدراك المفرد، وفي هذه الحال تأتي مُلْوَّة بالمسؤل عنه ويذكر له في الغالب مُعادل بعد أم.

2. التّصْديق: وهو الإدراك النسبة، وفي هذه الحال يمتنع ذكر المعادل .

ويُطلب ب "هـل" التّصديق ليس غَيْرُ، ويمتنع مَعَهَا ذكْرُ المعادِل.

أدوات أخرى غير الهمزة وهل وهي:

مَنْ: ويُطلب بها تعيين العقلاء.

مَا: ويُطلب بها شرح الاسم أو حقيقته المسمى.

متى: ويُطلب بها تعيين الزمان ماضيا كان أو مضارعا.

موضع التهويل:

كيف: ويُطلب بها تعيين الحال.

أين: ويُطلب بها تعيين المكان.

أنّى وتأتي لمعانٍ عدَّة فتكون بمعنى كيف، وبمعنى مِنْ أيْنَ وبمعنى متى.

كَمْ: ويُطلب بها تعيين العدد.

أيُّ: ويُطلب بها تعيين أحد المتشاركين في أَمْرٍ يعمهما ،ويسأل بها عن الزمان والحال والعدد والعاقل وغير العاقل على حسب ما تضاف إليه.

جميع الأدوات المتّقدمة يُطلب بها التصوّر ولذلك يكون الجواب مَعَها،بتعيين المسؤل عنه.[1]

ولقد ورد الاستفهام بكثرة في قصائد علي عناد من بينها نجد.

[1] علي جارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص 194،196.

قصيدة " الصغر والكبر"

حيث قال :

بِيبنَاتهم عُدت غْرِيِّبْ وعْلاش ها كذا وعلاه.[1]

علاش ها كذا نقول وعلاه. الاستفهام.للدلالة على حيرة.

وحيث قال :

اللّي خلق حوَّى وآدم وَاشْ دا نقول كِي نَلْقَاه؟[2]

وَاشْ دا نقول كِي نَلْقَاه؟ الاستفهام .للدلالة على حيرة.

حيث قال في قصيدة فقدان "أم الأولاد"

إذا تفكرت نندمْ على تبسيمهْ من بعدها هُنتْ الحياة إلواش؟[3]

إلواش ؟ الاستفهام.للدلالة على استحقار شيء وعدم مبالاة .

ذكر أيضا في قصيدة "موت النخيل" حيث قال:

اسمك على واد يا واد سوف ماذا تشوف؟ نخلك إخسر عاد عنّك الخوف.[4]

ماذا نشوف؟ الاستفهام. للدلالة على الأمر والتعجب.

حيث قال أيضًا في قصيدة "آفة التدخين"

واشْ لَزْنِي يا سيدي واش لَزِنِي إنسبِّ هلاكي بيدي [5]

واش لَزْنِي الاستفهام. للدلالة على الحسرة والندم.

التمنـــي:

طلب أمر محبوب لا يُرجى حصوله، إمَّا لكونه مُستحيلا، وإمَّا لكونه مُمكنا غير مطوع في نيله واللّفظ الموضوع للتمني لَيْتَ ،وقد يتمنى بهَلْ، ولَوْ، ولَعَلَّ ،لغرض بلاغي .

[1] علي عناد، من روائع الشاعر الشعبي، ص 92،93.
[2] المصدر نفسه، ص 93.
[3] المصدر نفسه،ص119.
[4] المصدر نفسه، ص 153.
[5] المصدر السابق،ص153

إذا كان الأمر المحبوب مِمّا يُرجى حُصوله كان طلبُهُ ترجّيًا، ويعبر فيه بلعَلَّ أو عسى وقد تستعمل فيه ليت لغرض بلاغي.[1]

حيث ذكر في قصائد علي عناد بكثرة ومن بينها:

حيث قال:

ولو كان نوجدْ شاطره نوّاحه ونهديلها مليه فلوس جبيره[2]

حيث قال أيضا في قصيدة " طيقي يا الشقاء "

لو كان نوجد طب اللّي يبريني إندير فرح سبعة يخدموا ذبّاحة

لو كان عيني تبرى يبقى كلام اللّي يقعد ليكم عبرة [3]

النِّــداء:

هو طلب الإقبال بحرف نائب مناب أُدعو.

أدوات النِّداء ثمانٍ: الهمزة، وأي، ويا، وآ، وآى، وأيا، وهيا، و وا.

الهمزة، أي: لنداء القريب، وغيرهما للنّداء البعيد.

قد يُنزل البعيد منزلة القريب فينادي بالهمزة وأي، إشارةً إلى قربه من القَلبِ وحُضوره في الذهن، وقد يُنزل القريب منولة البعيد، فينادي بغير الهمزة ،وأي، إشارة إلى عُلوِّ مرْتبةِ، أو انحطاط منزلته، أو غفلتهِ وشُرودِ ذهنه.

يخرج النّداء عن معناه الأصلّي إلى معانٍ أخرى تُستفاد مِنَ القرائن: كالزجر، والتحسر، والإغراء.[4]

حيث ورد كثيرًا في قصائده ونجد من بينها في قصيدة "فقدان العزيز الغالي" حيث قال:

يا ربْ كانها طُلبتي مقبولة الله يجعله محفوظ راسه عالي [5]

[1] علي جارم ،مصطفى أمين، البلاغة الواضحة،ص207.
[2] علي عناد،ص 131.
[3] المصدر السابق ،ص 111،112.
[4] علي جارم، مصطفى أمين ،البلاغة الواضحة، ص 212.
[5] علي عناد، من روائع الشاعر الشعبي،ص122.

حيث أنّ الشاعر ينادي ويطلب ويتحسر من مولى عز وجل أنّ يحفظ ابنه متوفي ونجده أيضا يتساءل وينادي عن أحواله حيث قال:

يا لندرا واش حال حال أحواله بلا بيه ما إنظنش إتم أحوالي [1]

ورد النداء للدلالة على تسائل.

ولقد ورد النّداء في قصيدة "فقدان العزيز"

يا خالقي هات الصبر نسّيني برِّد النار الشَّاعلة في كنيني

حيث نجده ينادي في خالقه ويطلب منه النسيان وحفظ النار و خمدها في كنينه وطلب أيضا من مولى عزو جل يهز كفوفه ويسقيه من كاس الصبر حيث قال:

يا رب عبدك ليك هز كفوفه عطشان من كاس الصبر سقيني[2].

وقال أيضا:

يا لندرا في خاطره فاكرني ولا عزم سقّد مشي ناسيني

يا لعتي محروق نشحى عنّه مُدة حياتي خالقي مشقيني

رديت عنّه لِرض فوق إيساره يا لندرا مازالتشي إلاقيني[3]

تجلّ في هذه الأبيات بالحيرة وتسأل على ابنه متوفي حيث يتسأل عن أحواله وكيف هو الآن .

فهذه الأساليب ، لكل منها نسقها وعناصرها حقق انسجام وتناسق ، وخلقت الصورة الفنية البلاغية الجميلة وتحقق فكرة معايير الجمال في الاتساق والوحدة والارتباط بالمضمُون والتعبير عنه بأنماط موحية ولعله من نافلة القول أن نُعيد على الأسماع ما أسهم به البلاغيون العرب في إيضاح ذلك كله، فقد كشفوا بذوقهم الفني ورهافة مشاعرهم؛ وعظيم مخزونهم الثقافي ما اكتنفته أساليب القول من جمالية عظيمة.. غير أن دراسة إمكانية التعبير في مخزونه الجمالي لم يكن هدفاً لهم.. وهذا

[1] المصدر نفسه، ص 122.

[2] المصدر نفسه، ص 124.

[3] المصدر سابق ،ص 124،125.

ما حاولنا أن نبرزه..

إذ فالصورة البلاغية للكلام تمتاز بأنها ثمرة انتقاء وتهذيب وتكثيف مستمدة من الانفعال الجمالي في الأسلوب ذاته، ومن كيفية التأثر والتفاعل، ومن تفسير أهله له.. حتى تنتهي إلى المتلقي الأخير، في إطار من الوعي والموازنة الدقيقة لعناصر الأسلوب وسياقه. وبهذا تتجلى جمالية الأساليب الإنشاء في حال التوكيد والشرح والتوضيح والتفصيل و الإيجاز، والتعميم والتخصيص، والمبالغة والتعجب والسخرية.. والدعاء والتضرع والتوسل.. وهكذا.

فقد كشفنا عن بنية جمالية لأسلوب الإنشاء؛ باعتباره بنية غير محايدة؛ علماً أنها منفتحة على عالم لامتناهٍ، لأنّها لم تكن إشارات لغوية اعتباطية.. لهذا كله أكدنا أن بنية جمالية فنية تحمل رسائل إيحائية عديدة.

الفصل الثالث: الأبعاد الشعريّة للإيقاع.

1- الإيقاع

2- الوزن

3- التكرار

4- التصريع

5- الجناس

6- الطباق

1- المستوى الايقاعي في القصائد علي عناد:

الإيقاع من العناصر الجوهريّة في العملية الشعريّة، وهو المميز و الأساسي الذي يبتعد بالشعر عن النثر، وقول العرب قديما :إنّ الشعر الكلام الموزون المقفىّ .

فجوهر الشعر إذًا عملية التخييل التي تتحقّق من تصّرف الشاعر بألفاظه ومعانيه تصرّفًا معينًا، يعدل بها عن الهيئات العاديّة إلى هيآت غير عاديّة، تحدث أثراً لدى المتلقي، فينفعل لصُروها المتأتيّة من هذه الهيآت التي أحدثها الشاعر، ولَعلَّ أهم ما يقع من خلاله التخييل ،هو عالم المجاز الذي يتدخل كثيرًا في تغيير هيآت اللفظ والمعنى ،فينزاح بهما عن حالتهما العاديّة إلى حالات جديدة تخدم مرامي الشاعر وتوحي بالدلالات الجديدة، وتدخل القول إلى عالم الشعريّة ،هذا بالإضافة إلى الإيقاع الذي يتكئ على عالم الأصوات في انتظامها وتجانسها على المستوى الخارجي(الوزن/ القافيّة) ، وعلى المستوى الداخلي (الموسيقة الداخليّة/ الإيقاع الداخلي).

إذ إنّ كل التجانسات الصوتيّة والصوريّة داخل القصيدة يمكن أنّ تدخل في باب الإيقاع ،لأنّه يمثل حركة الذات الشاعرة التي تتبدىّ داخل القصيدة ،وإذا كان الوزن جزء من الإيقاع قد يكون موحد بيّن الشعراء ،إذًا فما هو الإيقاع؟ وما هي أقسامه؟

1- ماهــية الإيقـــــاع وتجلـــياته:

اِختلف كثير من الباحثين في تحديد مفهوم الإيقاع، فربطه البعض بالوزن العروضي لأبيات الشعريّة ،وبعضهم قسّمه إلى إيقاع داخلي وآخر خارجي ....الخ ويبقى - رغم كل هذا - مفهوم الإيقاع من أعقد وأغمض المفاهيم لاسيما أنّه دال رئيسي في الخطاب الشعري.

وإذا تتبعنا مفهوم الإيقاع في المعاجم اللّغويّة القديمة، وجدناها تتفق في المفهوم نفسه، فقد جاء في لسان العرب أنّ الإيقاع " مأخوذ من إيقاع اللّحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبنيها، وسمّى الخليل رحمه الله كتابًا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"[1]

[1] أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب،(و،ق،ع)،مج8،دار الصادر ،بيروت، (د ط) ، (د ت)،ص 408.

أمّا الإيقاع في المعاجم الحديثة ،فقد ورد في المعجم الفلسفي لصاحبه جميل صليب إذ يقول: " فالإيقاع في اللغة اِتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"[1]

الإيقاع هو مصطلح إنجليزي اشتق أصلا من اليونانيّة بمعنى الجريان والتدفق، ثم تطور معناه بتطور العصور حتى أصبح مرادفًا لكلمة measure الفرنسيّة المعبرة عن المسافة الموسيقيّة"[2]

أمّا في الاصطلاح فيعرف أنّه " تتابع منتظم لمجموعات من العناصر وهذه العناصر التي تكون أصواتًا، وقد تكون حركات"[3].

"والإيقاع هو ذلك الانسياب وهو عنصر يتوافر في الشعر أو النثر يتضمن الحركة أو الشعور، أمّا الحركة فهو يمثل فيها من خلال المقاطع المنبورة وغير المنبورة، وبواسطة مُدّة تلك المقاطع، ويعتمد الإيقاع في الشعر على النموذج الوزني ،ويكون إيقاعا منتظمًا ،ولكنّه يكون في النثر منتظما وغير منتظم"[4]

كما يعرف الإيقاع أيضًا بأنّه "جرس التفعيلة المسموع أو المحسوس به والمختلف من بحر إلى آخر(إنّ وجد) وهو يأتي من وقفات متكررة أو من علامات الاستفهام أو التعجب أو من الفاصلة أو من جميع ما في القصيدة من كلام أو حركات"[5].

فالإيقاع إذا يقوم على عناصر يجمع بينهما التشابه والتباين في الوقت نفسه، وذلك الجامع بينهما هو الانسجام، فالنغمات يكون لها كلٌّ واحد ، ويكون فيها تفاصيل متعددة متباينة والسمع يدركها متباينة ثم يجمع بينهما وبين كل النغمات ،ويدرك ذلك كلّه على أنّه كلّ واحد[6].

---

[1] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب ،دمشق، (د ط)،2005،ص234.

[2] ابتسام أحمد حمدان ،لأسس الجماليّة للإيقاع في العصر العباسي ،دار القلم ،سوريا،ط1، 1998،ص21.

[3] علي يونس ،نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب،(د ط)،1993م،ص17.

[4] مصلح عبد الفتاح النجار و أفنان عبد الفتاح النجار، الإيقاعات الرّديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، مجلة جامعة دمشق ،المجلد 23،عدد1، 2007،ص125.

[5] مصلح عبد الفتاح النجار وأفنان عبد الفتاح النجار، الإيقاعات الرّديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، ص 128.

[6] عبد الله الطبيب، المرشد إلى الفهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر،بيروت،ط2، 1970،ج2، ص 489،490.

و"للانسجام دور أساسي في صناعة الإيقاع يتمثل في التكرار والتنويع فالتكرار يمثل البعد الزماني والتنويع يمثل البعد المكاني "[1]

إذا فالإيقاع هو تردّد ظاهرة صوتية معينة، ومن مجموع هذا التردّد في البيت الواحد تتكون صورة الوزن الشعري، فالوزن هو الصورة الخاصة للإيقاع وكلاهما يقوم على الشعور من جانب الشاعر ومن جانب المتلقي.

ويتولّد الإيقاع في الشعر العربي من توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص ،بحيث ينشأ عن توالي " وحدة نغمية هي التفعيلة التي تكرر على نحو الخاص في الشعر أو في الكلام، أي إنّه تلوين صوتي صادر عن الكلام" [2]ومن تردّدها ينشأ الإيقاع، ومن مجموع مرات هذا التردّد في البيت الواحد يتكون الوزن الشعري في القصيدة العربية، فالوزن جزء من الإيقاع.

و"الإيقاع في الدرس العربي القديم، يكاد لا يخرج عن المفهوم الذي يجعله مطابقا للوزن، فعلماؤنا القدماء لم يتنبئو لجوهر الإيقاع، إذ تناولوه من خلال المادة التي تجسّد الحركة الإيقاعيّة، فكان المصطلح عندهم ألصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي، لأنّ التوالي الزمني هو جوهر الموسيقي من هنا ركزت أغلب الدراسات على ارتباطه بالزمن، وأهملت الحركة، ولم يلحضه الدارسون إلاَّ من خلال الموسيقي والوزن الشعري من أنّه كان أوضح مظاهر العمارة والزخرف الإسلاميين كما كان الأساس الذي قدمت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي"[3].

ويؤكد ابن فارس الفكرة بقوله: إن أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع تقسيم الزمن بالنغم، وصناعة العروض تقسيم الزمان بالحروف المسموعة"[4]،وابن سينا سينا يقول:" تقدير ما لزمان النقرات فإنّ أن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنا، وإنّ اتفق أن كانت النقرات لحنا محدثة للحروف المنتظمة منها كلام الإيقاع شعريًا"[5].

---

[1] المرجع السابق، ص 490.

[2] رحمن غركان، مقومات عمود الشعر ،الأسلوبية بين نظرية والتطبيق، منشورات أتحاد الكتاب العرب ،دمشق،(د ط)،2004،ص166.

[3] ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي،ص25.

[4] ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامهما، ح، عمر فاروق الطّباع، مكتبة المعارف، بيروت ،لبنان،ط1، 1993م،ص266.

[5] صلاح يوسف، عبد القادر في العروض والإيقاع العربي، دراسة تحليلية تطبيقية،الأيام،الجزائر،ط1، 1996م ، 1997م،ص 159.

فنسبة إلى أشعار العرب فوجدها خليل بن أحمد الفراهيدي واضع علم العروض ،لا تخرج عن الأوزان معيّنة حددّها لاعتماده على الإيقاع الموسيقي الذي يحدثه توالي الحركات والسكنات في البيت الشعري، هذا التوالي الذي يتكرر على شكل مجموعات إيقاعية سمّاها تفعيلات، وجد أنّ الشاعر يلتزم في تكرارها ترتيبا معينا في البيت الشعري، ولا يخرج عنه في قصيدته وهذا ما سّماه "بحر القصيدة"[1].و بالتالي فموسيقى الشعر العربي، قد تعارفها الشعراء والعرب من زمن بعيد، إذا كان الشاعر قديما يعاب عليه إذا خرج عن الإيقاعات العامة التي توارثها، وعليه فقد كانوا يميّزون بيّن جيّد الشعر و ضعيفة بناء التربية اللغوية الأصلية، ومن هنا فالخليل مكتشف الأوزان الشعريّة.

نجد أن العرب القدامى قلَّ استعمالهم لمصطلح الإيقاع ربما لغموض المصطلح من جهة، أو لارتباطه بالموسيقى من جهة أخرى ،واستعاضوا عنه باستعمال مصطلح "الوزن" مرادفا له .

أمّا الإيقاع في الدرس الحديث :فيعرفه "فانسان داندي" الذي يرى أن الإيقاع هو انتظام وتناسب في المسافة وكان "كولردج" في القرن التاسع عشر قد أرجع الإيقاع إلى عاملين هما: أولهما التوقع الناشئ عن تكرار وحدة الموسيقية معينة تعمل على تشويق المتلقي "القارئ" وثانيهما المفاجأة وخيبة الظنّ التي تنشأ عن نغمة غير متوقعة والتي تولّد الدهشة لدى المتلقي. بينما ردّه ".إ.أرتشاردز" إلى عاملي التكرار والتوقع[2] .

"فيتشكل نسيج يتألف من التوقعات و الإشباعات والاختلافات أو المفاجأت التي يحدثها تتابع المقاطع، وهو يرتكز على الحالة النفسيّة للسامع لا المتكلم، لأنّ الإيقاع هو إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله ندرك ليس فقط صوت الكلمات بل ما فيها من معنى الشعورية."[3]

[1] مصلح عبد الفتاح النجار، وأفنان عبد الفتاح النجار، الإيقاعات الردّيفة والإيقاعات البدلية في الشعر العربي،ص125.

[2] ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي ،ص21.

[3] مصلح عبد الفتاح النجار، وأفنان عبد الفتاح النجار، الايقاعات الردّيفة و الايقاعات البديلة في الشعر العربي،ص125.

و"لقد قسم الإيقاع إلى قسمين:

1. الإيقاع الخارجي: المتمثل في الوزن والقافية.

2. الإيقاع الداخلي: ويشمل دراسة الصوت المعزول والجناس والسجع والطباق وكذلك التكرار المعجمي وتكرار الصيغ والعبارات والتراكيب."[1]

2- أهمية الإيقاع في بناء القصيدة:

الإيقاع عنصر أساي من عناصر بناء الشعر، وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في قصيدته، فقد اعتبر القدامى القاعدة الأساسية للتمييز بين الشعر والنثر، إذ يرون امرًا يميّزه عن النثر إلاَّ ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي ،وقد حظي هذان العنصران عندهم باهتمام بالغ إلى حدّ الذي احتلا معه نصف المفهوم الذي حدّ به قدامه جعفر الشعر "إنّه قول موزون مقفى يدل على المعنى"[2].

ويؤكد ابن رشيق هذا القول إذ جعل الموسيقى من مرجحات الشعر على النثر لأنّ اللفظ" غذا كان منثورًا يتبدد في الأسماع ،وتدحرج عن الطّباع ،أما إذا أخذ سلك الوزن وعقد القافية تآلفت أشتاته."[3]

هذا ما يخص الإيقاع الخارجي، في حين حظي الإيقاع ككلّ باهتمام كبير نظرًا لأهمية ودوره البارز في بناء الشعر، إذ لا يمكن إغفاله وغضّ النظر عنه، إذ عدّ الإيقاع "الملمح النوعي للشعر العربي منذ القديم أو على الأقلّ الملمح الحاضر في النصوص التي لم ينازع في شعريتها"[4]

فهو الأداة الخاصة التي يستعملها الشاعر في السيطرة على الحسّ وإخضاعه لمشيئتيه كما يفعل المنوم المغناطيسي، عندئذ يكون الجو الشعري الخاص الذي يلتقي فيه الشاعر والقارئ والذي يكشف

---

[1] مرجع السابق،ص125.

[2] أبو الفتوح قدامه بن جعفر، نقد الشعر' تح: د محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط) ،ص 64.

[3] مصلح عبد الفتاح النجار وأفنان عبد الفتاح النجار، الإيقاعات الرّديفة والإيقاعات البّديلة في الشعر العربي، ص 129.

[4] أسامه عبد العزيز جاب الله، العروض والإيقاع الشعر العربي، (د ن) ، (د ط)، 2005، ص51.

فيه الشاعر عمّا يريد أن يقول "فالموسيقى إذا أقوى عناصر الشعر ،إذ أنّ غاية الشعر التعبير عن التجربة الانفعالية، والإيقاع هو الوسيلة المثلى للتعبير عن هذا الانفعال.

1ـ الإيقاع الخارجي : المتمثل في الوزن والقافية.

2- الوزن:

إن أهم ما يميز الشعر عن النثر هو الوزن، فهو أهم مكون من مكونات الشعر، وقد لقي من العناية والاهتمام ما لم يلقه غيره من عناصر الشعر، وفي ذلك يقول ابن رشيق: هو أعظم أركان حد الشعر و أولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة .[1]

تعريف الوزن:

أ- لغة: الوزن في المعاجم اللّغوية يعني تقدير الشيء.

جاء في لسان العرب، يقال: وزنت فلانا ووزنت لفلان... وهذا يزن درهما... والميزان المقدار.[2]

وأوزان العرب ما بنيت عليه أشعارها، والواحد منها يسمى وزنا.

ب- اصطلاحا:

لقد تعددت تعريفات الوزن إلا أنها في مجملها تصب في بحر واحد، فقد عرفه حازم القرطاجني بقوله: أن تكون المقادير تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب.[3]

ويعرف أحد الدارسين الوزن العروضي بقوله: النظام الموسيقي القائم على اختيار مقاطع موسيقية معينة تدعى التفعيلات، فيكون لها نغم خاص نميز به شعر و آخر[4].

أما الوزن عند محمد غنيمي هلال، فهو: مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت[5].

---

[1]- أبو علي الحسين بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، ج1، ص 134.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج:13، ص 134.

[3]- أبو حسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، (د ط) ،(د ت)، ص 165.

[4]- نورة فطوش، بنية الخطاب الشعري في عهد الحفصي خلال القرن السابع هجري، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009م، 2010م، ص 157.

[5]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان،(د ط) ، 1986م، ص461.

والمعنى نفسه نجده عند محمود فاخوري القائل بأنه: هو مجموعة من التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأحيان .[1]

أهميته:

لم يحتل الوزن هذه المكانة من فراغ، وإنما نظرا لأهميته ودوره في تشكيل القصيدة، إذ يؤكد ريتشاردز أهميته بقوله: الوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث أنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضا يكاد يصبح التحديد كاملا، وعلاوة على ذلك فإن فترات زمنية منتظمة في الوزن ممكنا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه.[2]

يرى كولريدج أن الوزن هو الشكل الصحيح للشعر الذي يكون ناقصا معيبا بدونه، لأن الشعر ارتبط بالوزن زمنا طويلا... كما يرى أيضا أن الوزن بالنسبة لأي غرض من أغراض الشعر يشبه الخميرة لا تساوي شيئا ومسيخة المذاق في ذاتها، ولكنها تمنح الحيوية والروح للمسائل التي تضاف فيه بالقدر المناسب.[3]

أما نازك الملائكة تذهب إلى أن الوزن هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية، وتصيرها شعرا، فلا تشعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى، وينبض في عروقها الوزن.[4]

وفي الإطار ذاته يصور لنا أحد النقاد الشعر بأنه: كائن حي نابض له قيوده وضوابطه ومنطقه وأنه بناء هندسي ترى نسيجه وروحه، وأن هذه الروح هو الوزن، إن فقدت توقف النبض، وصار الشعر جسدا بلا روح كأنه الأحجار الصماء.[5]

---

[1]- محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، دمشق، (د ط)، 1996م، ص165.

[2]- يوسف حسن بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، (د ت) ،ص159.

[3]- المرجع السابق، ص159.

[4]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، دار التضامن، بغداد،(د ط) ، 1965 م، ص193.

[5]- يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1995م، ص12.

ولذلك عد الوزن سحرا فاعلا في النص وفي الوظيفة، وفي ذلك تقول نازك الملائكة: إن الوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة، وهو لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب، وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة ولذلك كان الشعر مؤثرا بحيث كان القدماء يعدونه ضربا من السحر يسيطر به الشاعر على الجماهير...[1]

أمّا بالنسبة لأوزان الشعر الشعبي تختلف عن الأوزان خليلية لذلك مردها "للهجة الخاصةk فالتفاعيل القديمة بنيت على أسباب وأوتاد وفواصل... أمّا اللهجة... فلا تشتمل في الغالب إلاّ على الأسباب والأوتاد فقط".[2]

وبالتالي لا نستطيع تطبيق البحور الخليليّة عليه نظرًا "للبداية بالسكون والتقاء أكثر من ساكنين في بعض الأحيان"[3]

فإخضاع قصائده لبحور الخليل "ضرب من التجني عليها وإقحام لها فيما لم تخلق له أصلاً"[4] فهو في الأساس يبني على اللحن والإنشاد، لذلك فالممكن فقط" هو ضبط موازينه بواسطة الإيقاع الموسيقي".[5]

والشعر الشعبي بوادي سوف يحمل طبوعًا أو موازين مضبوطة "بالإيقاع والقافية"، تحتل مكانة البحور الخليليّة ومن أهمها:

1ـ المزيود: وتكون قصائده عادة بدون طالع ولا مكب ، ويعود سبب التسمية إلى زيادة الشاعر لقافية أخرى داخل البيت الواحد، ما تكون في الشطر الأخير للبيت وهو ثلاثة أنواع:

1ـ النوع الأوّل: وهو رباعي الأشطر. قافية الأشطر الثلاثة الأولى متحدة والرابع مستقل بقافيته. وأغصانه متساوية الإيقاع ما عدا الشطر الثاني مثل قول الشاعر: في قصيدة "ضحضاح ورقراق":

---

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،ص194.

[2] محمد مرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر،(د ط)،1967،ص83.

[3] علي بوصبيع العائش، الشعر الملحون في منطقة وادي سوف وأهم أغراضه عند فحوله، مذكرة التخرج لنيل شهادة الليسانس في اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة ،88، 87، ص 9.

[4] العربي دحو ،الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريريّة بمنطقة الأوراس، 1945، 1962،ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر،1989،ص 250.

[5] مرجع سابق،محمد مرزوقي ،ص 84.

ضحضاح واسع مشيان يزراق يدكان غيمه حفز دار دُخّان من بعد ركد سرابه

جايب كلامي إبلوزان ميزون ميزان ابن عناد معروف م زمان للشعر مفتوح بابه[1]

2ـ النوع الثاني: هو ثلاثي الأشطر. قافية الأول والثاني متحدة. أمّا الثالث فمستقل بقافيته. وأغصانه متساويّة الإيقاع ماعدا الشطر الثاني .مثل ما ذكر في قصيدة "قدس العرب" حيث قال:

القدس يا ناس طالب إغاثهْ إلواش الحنانه وثماش رجال توقف عْمانا.[2]

وورد أيضا في قصيدة " الفقيد محمد بوضياف" حيث قال:

ما كبرها قصه نكبة وعيب وعار وخصه محمد بوضياف تمسّى[3]

3ـ النوع الثالث : هو ثنائي الأغصان. ويتركب كل غصن من قافيتين مختلفتين تتحدان على ترتيب مع قافيتي الغصن المقابل. وهو متساوي الإيقاع في كلا الشطرين وهو أخف من سابقيه ومثاله قول شاعر في قصيدة" قصة حبّ في الباديّة " حيث قال:

ساهر طول اللّيل بايت في حاله فقدت خيار الجيل بنت الرّجاله[4].

2ـ الموقف: وسميّ بهذا الاسم لأنّ الشاعر أو الراوي يلقيه وهو واقف و وتنخ عليه الفتيات وهنّ واقفات أيضًا، حيث يكون طالع مصرع ،ثنائي الأشطر، وأدوار تتكون من عشرة أغصان .وقافية الأولين والرابع والخامس متحدة. والثالث والسادس متحدان في قافية أخرى .أمّا السابع والثامن والتاسع فيتحدون في قافية مختلفة ،بينما ترجع قافية الغصن الأخير إلى الطالع .وإيقاع الأغصان متنوع ومتواتر فالأغصان المتحدة القافية متساوية في الإيقاع تقريبًا ويقسم الدور عند كتابته إلى سداسي ثم رباعي الأغصان ومثاله قول الشاعر:

الطالع: مرحب بشهر الصيامْ تتوحّد فيهْ الإسلامْ

الدور: يا شهر الدِّين شهر التوبة واليقين

[1] علي عناد، من روائع الشاعر الشعبي، ص 184.

[2] المصدر نفسه، ص 197.

[3] المصدر نفسه،ص134.

[4] المصدر نفسه،183.

تفرح بيهْ المسلمين في أنحاء العالم تَامْ[1] .

3ـ الردّاسي: ويتكون من طالع ثلاثي الأشطار .متحدّ القافية وأدوار ثلاثية الأشطار أيضًا ،متحدة القافية ما عدا الشطرين الأخيرين فتعود قافيتهما إلى الطالع ويسميه المرزوقي "المسدس العريض" ومثال قول الشاعر في قصيدة" مسقط الراس"

الطالع: اِسمك على الرِّبح رَبَّاحْ ضَحْ إلشافاك اِربحْ ناصَحْ طلَّع فِيْكْ قُوسِ القِزحْ

الدور: اسمك على الربح وسْماك غالي يازْهو بالي الرَّباح وعْميشها والنخالْي

شباب واعي ماهوش خالي بالعلم مالي مساجد وقرآن وآذان عالي

مصانع ومدارس تلحق إلتالي إلكل الأهالي أنثى وذكر طالعيْن العالالي

وسجور ونخيل بثمار مالي غروس ودقالي وآبال وغنيم مبسوط فالي

وبيوت متجاوره في الرمالي وعُشبه طفحْ في شاوْ كارس فتَّح نَصَحْ.[2]

وأغصان الرداسي متساوية الإيقاع ما عدا الشطر فهو يساوي نصف إيقاع الأشطر الأخرى تقريبًا.

4ـ بورجيلة: وهو وزن يعتمد على لازمة ثنائية او ثلاثية الأشطار ومتحدة القوافي. وأدوار ثانية ويختم كل دور ببيت ثلاثي الأشطر يعود شطراه الأخيران إلى قافية اللازمة. وهو وزن أغصانه متساوية الإيقاع ما عدا الشطر الثاني من اللازمة..والمكبات إذ يساوي الأشطار العاديّة تقريبًا .مثاله حيث قول الساسي حمادي:

الطالع: عليا وعليك الشعر بالترديد وجهك قمر العيد زينك تحدى زين بنت دريد

الدور: زينك تحدَّى القمر في الشعان ضاوي سطع تحت السّحاب بْهَرْ

عيونك تذلِّل هامل الوديان مانع على الصّيّان راح نِفَرْ

رجحة عيونك خمر للولهان اللّي رَاكي يتخمَّر بلاش خمَرّ

ليك نظم من السّاسي نقشت اوزان مرتوب خطِّ قصيْد

[1] المصدر السابق، ص 159.

[2] المصدر نفسه، ص 101.

نهديك ونغَنّي عليكِ اِنْزيد

5ـ الغربي: نسبة إلى غرب الوادي ويقصدون به منطقة أولاد نايل والغرب الجزائري عمومًا، ولكن بعض الشعراء المحليين ينسجون على منواله بعض الأشعار وتكون قصائده عادة ثنائية الأشطر بلا طالع ولا مكب ،وليس هناك ضابط معين لقوافيه ولكن كثيرًا ما نجد قصائده تتحد قوافي أشطارها الأولى كما تتحد قوافي أشطارها الأخيرة ومثاله في قصيدة "الغريب"

بسم الله بديت هذي الأغنيا على النبي صلّيت كل مساء وصباح

واحد وثمانين في الميلاديا آخر ليلة جويلية قبل السبَّاح [1]

وهذا الوزن بطئ الإيقاع مقارنة بما سبق ،وإيقاعه متساوي في كل الأشطر تقريبًا.

6ـ الشرقي: "نسبة إلى شرق الوادي ويقصدون به تونس ،حيث ينتشر هذا الوزن بكثرة بيّن شعراء الجنوب التونسي، ويستعمل عادة في الوصف والشكوى ويغلب عليه طابع الحزن و تطويع الصوت ولإطالته عند إنشاده ويتكون هذا الوزن من طالع مصرع ثنائي الأشطر وأدواره تتألف من ستة أبيات ثنائية الأشطر أيضًا ،إذ تتحد فيه قافية الأغصان الثلاثة الأولى والخامس بينما ترجع قافية الرابع والسادس إلى الطالع"[2].

والشرقي وزن أغصانه متساوية الإيقاع ماعدا الشطر الأول من البيت الأول ويساوي تقريبًا نصف الأشطر الباقية ومثاله في قصيدة " الصديق"

الطالع: الصديق من الواجب إزور حبيبه أو نا صاحبي طوّل عليّ الغيبه

الدور: صاحبي جافيني أو هو طلته عند العرب تغليني

إفاجي عليّ الضِّيم وإهنيني بيه نفتخر تنزاد ليّ هيبه

يالندرا في خاطري ناسيني ولاَّ ظروف الوقت قلّة صيبه[3]

[1] علي عناد، من الروائع الشاعر الشعبي ،ص 110.

[2] محمد مرزوقي، الأدب الشعبي في تونس،ص88.

[3] المصدر سابق، ص 148.

ونلاحظ أنّ "بداية الدور دائما تشتمل على غصن ناقص وهو منتشر الآن..."[1]

هذه إذن أهم موازين التي على منوالها نسج الشعر الشعبي في منطقة وادي سوف .

5. القوافي:

من الضوابط التي يتفق عليها الشعراء لضمان ميزان القصيدة وضبط إيقاعها الموسيقي بعد القافية بنيتها والتي تبنى من :

1 الطالع . اللازمة.

2 الدور . الجريدة

3 المكب . الرجوع .

1 الطالع . اللازمة. وهو البيت الأول من كل منظومة قافيته هي الأساس لقافية المكب أو الرجوع، وعلى أي ميزان كانت ،أو بتعبير آخر هو مطلع القصيدة ،وقافيته هي أساس لقوافي المكبات ومثال ذلك: "الفروسية العرب"

في بلادي ثم فرسان فلان فلان في ركوب المهري والحصان.[2]

2 الدور . الجريدة . ويسميها البعض العرف ،أو المطيرة ، وهي مجموعة الأبيات التي تنحصر بين الطالع والمكب أي آخر بيت في الجريدة والذي له نفس قافية الطالع ،وقد تتركب القصيدة من دور واحد أو دورين أو أكثر ويتوقف ذلك على طول نفس شاعر ومقدرته.

في قصيدة "رسالة لأخي في الثورة" إذ يقول:

الطالع: جواب إنختم بيدي كتبت أسطاره إتمنيتله إسافر مع الطيّاره

الدور الأول:

عزم في حينه قدا زول مطّوح بعيد علينا

الله ينصره ويمتعه ويعينه طالع جبل واعر صعيب حجاره

جزايري ثاير إنعر عن دينه على الوطن حتّى غاب موش خساره

[1] محمد مرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، ص 88.

[2] علي عناد، من الروائع الشاعر الشعبي، ص 84.

الدور الثاني:

عزم في حاله قدا زول فارقتني فقدت زواله

الله ينصره وينصر جميع أمثاله الثوار والقيّاد والخطّاره

على الظّالمه لولاد عملو حاله لا إفكها عوّان لا سماره [1]

3 المكب . الرجوع ويسمى المكب و الرجوع والترويحة أو الرواحة والمنصرفة.[2]

1. قافية اللازمة: وهي ثنائية ومتحدة كما في قصيدة "فقدان العزيز"

يا خالقي هات الصبر نسّيني بزّد النّار الشّاعله في كنيني [3]

2. قافية الأدوار: وتتحد فيها قافية الأغصان أو الأشطر الثلاثة الأولى والخامس ،بينما تتحد قافية الرابع والسادس مع القافية اللازمة كما في قصيدة "فقدان العزيز"

الدور الأول :

شـــــاعله نيـــــراني على زول متغيّب مشي خلاّني

كل وين ننطق ذكرته في لساني وكل وين نمشي نوجده مساميني

الله ينعله الدهر الزمان الفاني بحال لامشي في لرض لا في إميني

الدور الثاني:

جت ميته معجوله إمسطر كتب قدّر حكم المولى

بعد ما وصل سُطاش وافي حوله غيّب طلس ماعادشي إلاقيني

دور عام ما إلقاش عنّي زُوله وساعات صوته نسمعه إناديني [4]

وهكذا إلى آخر الأدوار.

[1] المصدر السابق ،ص 57.

[2] المصدر نفسه،ص42.

[3] المصدر نفسه، ص 124.

[4] المصدر نفسه ،ص 124.

3. **قوافي المكبات أو الكراسي**: وتتحد أو تعود إلى قافية اللازمة ويظهر شكلها كما في قصيدة "فقدان العزيز"

الدور الأول

كل وين ننطق ذكرته في لساني وكل وين نمشي نوجده مساميني

الله ينعله الدهر الزمان الفاني بحال لامشي في لرض لا في إميني

الدور الثاني:

جت ميته معجوله إمسطر كتب قدّر حكم المولى

بعد ماوصل سُطاش وافي خوله غيب طلس ماعادشي إلاقيني

دور عام ماإلقاش عنّي زوله وساعات صوته نسمعه إنادي[1]

وهكذا لإلى آخر الأدوار.

القسيم: هو قصيد اتحدت قوافي أغصانه ـ أشطاره ـ الأولى ،كما تتحد قوافي أغصانه الثانية ولا يوجد به طالع ولا مكب في الأصل، لكن الشعراء الشعبيين حاليا أخضعوه لقواعد وموازين الشعر الشعبي فمنهم من استهله بكالع وختمه بمكب فأخذ مواصفات الدور العريض أحيانًا ،وأصبح جزءًا من الملزومة المزدوجة أحيانًا أخرى ،ومنهم من تركه على أصوله دون طالع ومكب.

لديه ثلاثة أنواع:

1. القسيم المثنى: تتركب أبياته من غصنين تامين تتحد قافية الأغصان الأولى كما تتحد قافية الأغصان الثانية ، مثاله في قصيدة" يا أنصار الدين لازمنا ثورة، فقدان أم الأولاد ،الغرس الضارب، الحمار والسمسار، الظلم على الإسلام، التراث، وقصة حب البادية التي سنأخذ منها مثال[2]:

الطالع: ساهر طول الليل بايت في حاله فقدت خيار الجيل بنت الرجّاله

القسيم : ساهر إنحمم في التعب في حاله سهران لانهجع رقاد النّوم

سبب داي منه ناسها رحّاله إنساق نجعهم سقّد عزم اليوم

[1] المصدر سابق ،ص 124.

[2] المصدر نفسه ،ص 43،44.

مرحولهم حوش وساق جماله بجحاف تتمايل على المخزوم

سبعين فارس يخزروا ختّاله وإبيها فيهم كبير القوم

كل واحد عنده مسممه قتّاله وكل حد في حزامه الجعب مقيوم

المكب: وأصله ناس أجواد جمله نقّاعه إميصّل من الجديّن سيده وأخواله.[1]

2. **القسيم المثلث**: وهو قسيم يتألف البيت فيه من ثلاثة أغصان أوسطها ناقص . مقطوف . تتحد قافية الغصن الأول والثاني أما الثالث فله قافية منفردة[2] مثل في قصيدة "السلم في العالم"

يا إلاهي أنت السبحان عالم ماكان يا رحيم عبادك يا خالق البشر

يا مسير الإمس والجان عظيم الشان لا قبلك ولا بعدك يامسخر المطر

ياخالق كان أو ماكان على كل ألوان يا قادر تحي المدفون في القبر

يا منجي إلبلعه حيوان مدّة ما بان وقت إللّي استغفر رديتله الخبر

إبجاه كتاب القرآن أو مارد إلسان وما كتبوا الطلبه بالحرف والسطر[3].

3. القسيم المربع: وهو قسيم يتألف البيت فيه من أربعة أغصان يكون فيه الغصن الثاني في الغالب مقطوفًا، وتتحد فيه قوافي الأغصان الثلاثة الأولى في حين ينفرد الغصن الرابع بقافية جديدة[4]،مثل في قصيدة "الغرس الضارب"

الطالع: إذا كان أصلك حر ماكش دوني هات غلتك ونشوفها بعيوني

جبار مترداع بدي يتعلّى إبتسم ظهر الطلع من الجمّار

فسّخ فدق ليفه جريدة حلّه ع لرض كهّب ميز ثلث أشبار

في النّز والسّماش رابح ظلّه حاز التقى لا ريح ولاغبّار

في أرض الكرم ضرب يتسلى خدمه ولد فلاّح من لخيار..

[1] علي عناد، من الروائع الشاعر الشعبي ص 181.

[2] المصدر نفسه، ص 45.

[3] المصدر نفسه، ص 161.

[4] المصدر نفسه، ص 48.

إذا كان أصلك جيّد واجب عليّ نكرمك يا سيّد

عين الحسد تبعد عليك إتحيد إشوفوك كان النّاس اللّي إحبوني

كان عشت هاني إبغلتك متفيد وكان متت منها إصدقوا يفدوني[1]

2- الإيقاع الداخلي :فتمثل في:

3- التكـرار:

"من بيّن ظواهر الافتة للنظر في هذه قصيدة معينة أو قطعة أدبية ظاهرة التكرار، وهي ظاهرة لغوية عربية عامة فيها العرب منذ العصر الجاهلي ،فقد ورد في أشعارهم بين الحين والحين، وقد أكد عبد الله الطيب في كتابه المرشد إلى فهم أشعار العرب، إذ يقول عرفت العربية التكرار ودليل ذلك أننا نجده في القرآن في بعض السور المكيّة وخاصة سورة الرحمن ،وكذلك استدل على وجدوده بالأسلوب الذي عرفته اللغة العربية وهو أسلوب إعادة البيت في أجزاء القصيدة على سبيل الترنم"[2].

أ- لغة: "التكرار في لغة اعادة فيقال كرر الشيئ تكرارًا و تكراره أعاده مرة بعد أخرى، والكرّ الرجوع، ويقال كررت عليه الحديث إذ رددته عليه."[3]

ب- اصطلاحا: "فيتحدد مفهوم التكرار في أبسط من مستوياته بأن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أم مختلف، أو يأتي بمعنى ثم يعيده".[4]

ويقول "ابن رشيق في كتابه العمدة: للتكرار مواضع يخس فيها، ومواضع يقبح فيها ،فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ".[5]دون المعاني ،وهي في المعاني دون ألفاظ أقل ،فإن تكرار اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه، ولا يحبب الشاعر أن يكرر اسما إلاَّ على جهة التشويق ولإستعذاب إذا كان في التغزل أو النسيب..." والتكرار هو إلحاح على جهة هامة من العبارة يعني بها الشاعر أكثر من

[1] المصدر السابق، ص87،88.

[2] عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الأثار الإسلامية ،الكويت،ط3، 1989،مج2،ص62.

[3] ابن منظور، لسان العرب ،مج5،مادة كرر،ص135.

[4] محمد صابر عبيدة، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسة الانبثاقية الشعرية الأولى ،جيل الرواد والستينات، اتحاد الكتاب العربي ،دمشق، (د،ط) ،2001،ص 185.

[5] ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج2،ص74.

عنايتها بسواها وهو بذلك ذ[1]و دلالة نفسية كاتبة، إذ يصنع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر "ولقد ورد كثيرا في قصائد علي عناد وبأنواعه مختلفة نجد:

1ـ تكرار الكلمة (المعجمي):

لقد توزع تكرار اللفظ في القصائد الأنموذج كالتالي :

قصيدة "عظم الشقاء":

صبرنا ياسر قد ما صبر العبد ديمه خاسر

تكررت اللفظة صبر مرتين للدلالة على تحمل الشاعر على التعب والمشقة

أيضا نجد في نفس قصيدة تكررت لفظة مشي حيث يقول:

كل وين يمشي تعرضه تعكيله عمره مشي جمله عقب كلاحه[2]

دلت لفظة على قدوم والسير التعب نحوه.

أيضا تكررت لفظت فتح في نفس قصيدة حيث قال:

بلا حساب ربِّ فاتحه بيبانه وعظم الشقاء بابه غدي مفتاحه

استغفر تلك ياخالقي مولانا أفتح علينا نخرجوا للسّاحة[3]

دلت لفظة فتح على فتح باب الرزق والنعم والراحة.

وذكر تكرار اللفظ في قصيدة "الكبر" حيث قال:

ولا عاد فاكرلي الهوى لا زهوه ولا عدت نحمل حلقة النسواني

دلّ تكرار اللفظ عاد على تذكر أيام الصبا وكيف كان وكيف أصبح.

وتكررت لفظة طب في نفس قصيدة حيث قال:

حوست ثمش طب اللّي إساعدني فتشت حتى طب مادواني [4]

دلت لفظت طِبْ على مساعدته ومعالجته .

[1] علي عناد ،من روائع الشاعر الشعبي ،ص 74.

[2] المصدر نفسه، ص 90.

[3] المصدر نفسه، ص 90.

[4] المصدر نفسه، ص 96،95.

وتكررت لفظت الحلم أربع مرات في قصيدة إذاعة سوف حيث قال:

تقول من إحلم بعد المنام إستاعه إلكان حلم هاهو نشر في الإذاعة

إلكان حلم يافهامة تحقق صبح الحلم ميش منامه[1]

دلت لفظت حلم على حيرة وتسائل.

تكررت أيضا في قصيدة "مسقط راسي" تكرر لفظة الرِبح عشرة مرات .

وتكررت لفظة "الكلام" في قصيدة "لقاء مع الصحافة" حيث قال :

كَانَهْ كَلاَمَهْ إِقُولْ إِبصَرَاحَهْ أُو كَانَهْ كلامْ الْغِيرْ مَا نَشْقُولَهْ[2].

وتكرر اسم إشارة هذا مرتين في نفس قصيدة حيث قال:

هَذَا فِكْري أُو هَذَا كلَامِي تَوْ وَلَّا بَكْرِي.[3]

في قصيدة الصديق تكرر اسم "الصبر" مرتين حيث قال:

الصَّبَر لله خَالْقِي تَعَالى أُو هَا الصبر مَالْقيتش مْنِينْ إِنْجِيهْ.[4]

تكرر فعل "ينفعك" في قصيدة رسالة لأخي بالثورة حيث قال:

يَا ظَالْمه مَا تعجبكشي أَشْغَالِكْ وَلاَ تنْفعك نَاسْ اللِّي تجْي عن بَالِكْ

مَا ينفعكشي إذا خْسرتِ مَالِكْ ولا ينفِعكْ تَحْلِيلْ لِلْقُصَارهْ.

تكرر لفظة "الطمع " مرتين في نفس القصيدة حيث قال:

مادِّيهَا الطَمَعْ الصحْرَاء فرَانْساوية وَحْرُوف الطمع في وسطهم دَهْوَارهْ.[5]

لقد شكلت الكلمات المكررة في قصائد الآنفة مفتاح الولوج إلى فهم معنى القصيدة كما كان لها وقع إيقاعي شعرنا بع أثناء قراءة القصائد، وبالتالي قد أحسن الشاعر علي عناد في توظيف التكرار إذ ساهم في إعطاء القصائد إيقاعًا ينجذب إليه القارئ، ويتشوق إليه السامع وفي الوقت ذاته

[1] المصدر السابق ،ص 97.

[2] المصدر نفسه، ص 108.

[3] المصدر نفسه، ص 109.

[4] المصدر نفسه، ص 148.

[5] المصدر نفسه، ص 58.

ساهمت هذا الكلمات في إثراء المعنى الذي يريده الشاعر ،ومن أمثلة ذلك كلمة (حكيلها) في قصيدة "الغزل" إذ يقول :

حْكِيلها عن حَالِي وَإحْكيلها ع اللِّي في فطري وبالي

وَ حْكِيلها ما صَارْلِي وجْرَالي و إحْكيلها في الخَافِيْة إِقُولِلْهَا

وحْكِيلها وَقْتَاش بَاشْ تْوَالي حبك كْوَانِي كبدْتي شعَّلْتهَا.[1]

يكرر الشاعر (إحكيلها) في هذه الأبيات مرتين في بداية كل شطر بغرض التأكيد، إصرار، شدة إلحاح.

2- تكرار الصيغة الصرفيّة:

بإضافة إلى تكرار اللفظي عند الشاعر" علي عناد" نلمح تكراره لصيغ معينة، من أجل الكشف او وصف الشيء ما، وسنتطرق إلى بعض النماذج لنبيّن أثر هذه الصيغ في إثراء الإيقاع والدلالة في نفس الوقت.

1- صيغة فعيلة:

يقول الشاعر في قصيدة "وادي سوف"

نَظَمْت قَصِيْدة طُلْعَتْ مِنْ الصَمِيْم جَاتْ جديدة[2]

إنّ متأمل لكلميتين قصيدة/جديدة، يلحظ مجيئها على صيغة "فعيلة" و بما أن هذه الكلمات وردت مسجوعة أيضًا أدت إلى إحداث نغم إيقاعيًا متوازنًا ،ويهدف الشاعر من خلال تكراره لهذه الصيغة ليثبت أن عبارات نظمت لأجل شعب وادي سوف ،وأنّها تبعث الأمل وإحياء بعث من الجديد لذا قال من صميم جات وجديدة أي من أعماق القلب أدون واكتب للشعب وادي سوف.

2- صيغة "فعل": ويقول في قصيدة "عيد النصر 19 مارس"

ما **قعدْوا** كانْ الْبَيَّاعهْ الطَمَّاعه **شَدُّوا** في الْبَو

طَاعوا بِلّي رَانَا رُحنا سَنْيُوا لِستقلال **أَعطوْ**

[1] علي عناد ،من روائع الشاعر الشعبي ،ص 187.

[2] المصدر نفسه، ص 104.

عَمْلوا عنْهم صُوَر حصينْ **طَوَّلُوا** سَاسَه وبِنَوْ[1]

لقد وردت الكلمات (قعدوا، شدّوا، طاعوا، أعطوا) على صيغة" فعل" ليصف بها أحداثًا ماضوية في تاريخه ،الذي قام به هذا المحتل ،كما أكدت على استمرار الأفعال.

جموع التكسير:

كما نلمح في جُلَّ قصائده تكرار صيغ منتهى الجموع، وخاصة صيغ جموع التكسير، والمتطلع لقصائده يدرك ذلك ففي قصيدة عيد النصر 19 مارس نجد (الأعداء، لبطال....)التي أحدثت إيقاعًا تطرب له الأذن، كما كان لورودها بصيغة الجمع للدلالة على أن الضمير الجمعي موجود دائما في نفس الشاعر، فهو يخاطب الجماعة من أجل قضية تخصهم جميعًا ،فالشاعر في قصائده يسعى إلى استنهاض الضمائر حتى يكونوا يدًا واحدةً في مواجهة عدوهم واسترجاع أرضهم.

3- تكرار العبارة:

لم يكتفِ الشاعر بتكرار الصوت أو الكلمة في إحداث إيقاع يرضي السامع،وتصغي أذنه أو ربما رأى أن الصوت أو الكلمة وحدها غير كافية لتحمل المعنى الذي يريد أن ينقله إلى المتلقي فلجأ بذلك إلى تكرار العبارة.

واللازمة الشعريّة هي عبارة عن مجموعة من الأبيات أو الكلمات التي تنعاد في الفقرات أو المقاطع الشعريّة بصورة منظمة، واللازمة الشعريّة كما يرى عثمان بدري "هي عبارة عن بيت أو مجموعة أبيات متكررة في آخر كل مقطع أو دور شعريّ من القصيدة "[2] وهي نوعان :

1 اللازمة الثابتة: وهي التي يتكرر فيها البيت الشعريّ بشكل حرفي ،وهذا النوع هو الذي وظفه شاعرنا في جُلَّ قصائده.

2 اللازمة المائعة: وهي التي يطرأ فيها تغير خفيف على البيت المكرر ، وترى نازك الملائكة "أن تفسير السيكولوجي لهذا التغيير أن القارئ وقد مر به هذا المقطع يتذكره حتى يعود إليه مكرر آخر من القصيدة ،وهو بطبيعة الحال يتوقع توقعًا غير واعٍ أن تجده كما مرَّ به تماما ،ولذلك يحسّ برعشة من

[1] علي عناد ،من روائع شاعر الشعبي، ص 60،61.

[2] عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي ،نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، منشورات ثالة ، الأبيار، الجزائر، (د ط) ،2009،ص77.

السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف وأنّ الشاعر يقدم له في حدود ما سبق أن قرأه لونا جديدًا "[1].

وتكرار اللازمة أو التركيب في القصيدة يحتاج إلى مهارة ودقة بحيث يعرف الشاعر أين يضعه فيجيء في مكانة اللائق إذ يسعى من خلاله إلى ربط أجزاء القصيدة وتماسكها بفضل إيقاعها المميز، وكأنّها قالب فني متكامل ووحده موسيقية ذات إيقاع واحد.

وللكشف عن أثر الإيقاع الذي يمكن أن يحده تكرار التراكيب في القصائد وما يحمله من معنى، قمنا بإحصاء التراكيب المتكررة في القصائد ،فوجدناها على النحو التالي :

"عيد النصر 19 مارس":

الحْمد لله الرّاَيس خَبَّرْنَا بَشَرْنا الْكُفَارْ إِمْشَوْ

الحْمد لله الرّاَيس خَبَّرْنَا بَشَرْنا الْكُفَارْ إِمْشَوْ[2]

تكرر مرتين في نفس القصيدة.

نلمح تكرار البيتين في قصيدة "الثورة في سوف"

نُوفمبر رَبْعَة وخمسِينْ في بْلاَدِي وقت الجْهَادْ

نِحْكِيلك عن قِصّة وِيْن عن حادثْ في سُوقْ الوَادْ.

نُوفمبر رَبْعَة وخمسِينْ في بْلاَدِي وقت الجْهَادْ

نِحْكِيلك عن قِصّة وِيْن عن حادثْ في سُوقْ الوَادْ.[3]

ويظهر تكرار أيضا في قصيدة "الفروسية العرب"إذ يقول:

في بلادي ثمَّ فرسَان فْلان فْلان في رْكوب الْمَهْرِي والحِصَانْ

في بلادي ثمَّ فرسَان فْلان فْلان في رْكوب الْمَهْرِي والحِصَانْ[4]

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص 236.

[2] علي عناد ،من روائع شاعر الشعبي، ص 60،61.

[3] مصدر نفسه، ص 55،56.

[4] المصدر نفسه، ص85،86.

في قصيدة عظم الشقاء نجد:

النّاس كَامْلَة متْهَنية ومرْتَاحة وعظم الشقَاء إيِّسْ علِيْه الرَّاحَة

النّاس كَامْلَة متْهَنية ومرْتَاحة وعظم الشقَاء إيِّسْ علِيْه الرَّاحَة[1]

في قصيدة "إفرح يا جمهور وتهنى"

أرفع راسك يا قلِّيل لاتبقى محْقُوْر ذْلِيْلْ

أرفع رَاسَكْ يَا زوَّالي لاَ تبقى مَحْقُورْ إلْتَالِيْ

أرفع راسَكْ لاَشْ تْحِيْر ولاَ تبْقَى مَحقورْ فَقِيْرْ

أرفع راسَك يا مغبونْ ولاَ تبقىَ دِيْمَهْ مرْهونْ

أرفع راسَك يا مِسْكِينْ ولاَ تبقىَ مَحقور رْهِينْ[2]

في قصيدة "الصغر والكبر"

الصُغُرْ رَاحلِي وتْوَدَّرْ فَاتْ الربيعْ يَا حسراهْ

الصُغُرْ رَاحلِي و تْوَدَّر الْكُبرْ جايْني مِتْقَدِّرْ.[3]

لقد كان تكرار التركيب صورة كثيرة في قصائد " علي عناد" ،فقد كرّر عنوان بأكمله في عظم الشقاء، كما كرّر البيت شعري في بعض قصائده ،كقصيدة فقدان العزيز، في حين نلمح في قصائده أخرى تكرار مقاطع في بدايات أواخر أجزاء القصيدة. وهي كالتالي:

1- تكرار القاطع:

ومن ذلك قصيدة :بنت الحلال" إذ يقول فيها:

واحِدْ كَاسِب بِنْت رِجَال بِنْت عروشْ خيَارْ قَبِيْلهْ

واحِدْ كَاسِب بِنْت أَرذَالْ يَاويلهْ مِنْها ياويْلهْ

واحِدْ كَاسِب بِنْت رِجَال بِنْت عروشْ خيَارْ قَبِيْلهْ

[1] المصدر السابق ،ص 90،91.

[2] المصدر نفسه ،69،70.

[3] المصدر نفسه، ص 92 .

واحِدْ كَاسِب بِنْت أَرذَالْ يَاويلهْ مِنْها ياويْله[1]

لقد ورد في هذه قصيدة تكرار مقطعي.(واحد كاسب بنت) حيث كرّر ذلك في بداية كل جزء من أجزاء القصيدة ،ليسهم في خلق نغم إيقاعي بفضل تكرارها في مفاصل القصيدة ،كما أراد الشاعر من خلال هذا التكرار إلى شد انتباه المتلقي وتوجيهه ذهنه إلى معنى القصيدة خاصة أن تكرارها قد ساهم في إثرائها دلاليًا ،فقد كشفت هذه اللازمة عن دلالات الدهشة والحيرة.

4- تكرار التركيب:

لقد لجأ الشاعر أيضًا إلى تكرار تراكيب معينة، والتي كان بتكرارها واقعًا إيقاعيًا في القصائد ومن ذلك:

الجمل الفعلية:

إن بالعودة إلى قصائد شاعر نسجلّ تكرار للجمل الفعلية (فعل+فاعل) (فعل +فاعل+مفعول به) والتي تربط في كثير من ومواضع القصائد بين ثنائيتي هما: شاعر وابنه.

إذ يقول في قصيدة "إفرح يا جمهور إتهنى"

أفرح يا جمهور إتهنى وأرفع راسك يا محتار[2]

وقال أيضا في قصيدة "فراق الأم"

دخلت البحر أوريمه والشّط قابلني إملوّح غيمه.

بكت مشغوبه دموع عينها عن خدّها مصبوبة[3]

في قصيدة "الفقيد الراحل" يقول:

غَيِّبْ سَفْر مولاكْ يَا تصويره نخبيك نستحفظْ عليك ذِخِيْرْهْ

نخَبِيْك في كراسَه و نشُوفلِكْ مضرب أعز بلاصهْ[4].

[1] علي عناد ،من روائع شاعر الشعبي ، ص 150،151.

[2] المصدر نفسه، ص 69.

[3] المصدر نفسه، ص 16،17.

[4] المصدر نفسه، ص130.

إنّ تكرارها في قصائد عكست لنا بحث الشاعر عن ابنه ،في محاولة استرجاعه، ومحاولة استرجاع صديقه ساسي حمادي ،وبالتالي يسعى الشاعر من خلال إيراده لهذه التراكيب إلى حث الناشئة لاسترجاع ماضي مع ابنه، وصديقه.

كما نلمح أيضا تكرار لجمل الفعلية المنفية ،ومن ذلك قوله في قصيدة "الصديق"

كِيْفَاشْ نَا تَعْبَان يَابِسْ رِيْقِي لا طَلْ عَنِّي لا بَعثْ كتيْبَه

لا بَعث برَيَّة لَا طَلْ عَنِّي ولَا نشَدْ عَلَي [1]

وقال أيضًا في قصيدة "طيقي الشقاء يا عين"

طِيْقِي يَا الشِقَاء يَا عين بَعْد الرَاحة لاَ يَنْفِكْ لاَ طِبْ ولاَ جِرَاحهْ

طِيْقي يَا الشِقَاء يَا لاَّلة لا ينْفعِكْ عِيشُوشْ لاَ جابْ الله [2]

ولقد كرّر الشاعر هذا التركيب ليجسّد لنا الواقع المرير والحزن الذي يعيشه.

الجمل الإسمية:

يقول الشاعر في قصيدة "وادي سوف":

واد سوف يا مسمية مشهور اسمك في العواصم حيّة[3]

و يقول أيضا:

أرض فلاحة كل من خدم ينجح إنال أرباحه

بلاد ثقافة بلاد كرم والجود و الضيافه

بلاد الرّمله عفيفة نظيفة لا زلق لا طلمه[4]

لقد كان لتكرار هذا التركيب إيقاعًا جميلاً شعرنا به أثناء قراءة قصيدة، إذ من خلاله تسعى هذه أشعار للمواصلة وتقريب صورة السامع وزرع في نفسه نغمًا موسيقيًا.

[1] المصدر السابق، ص 149.

[2] المصدر نفسه، ص111.

[3] المصدر نفسه، ص 103.

[4] المصدر نفسه، ص 103.

2 التصريع:

يعد التصريح خاصية صوتية وبلاغية استدعت اهتمام الكثير من الشعراء والنقاد باعتباره عنصرا جوهريا يساعد في بناء نسيج النظام العام للقصيدة.

أ–لغة: جاء في لسان العرب التصريح في الشعر ثقفية المصراع الأول مأخوذ من مصراع الباب وهما مصرعان، وإنما وقع التصريح في الشعر دليل على أن صاحبه مبتدئ إما قصة أو قصيدة.[1]

ب–اصطلاحا: يعرفه ابن رشيق في كتابه العمدة بأنه: ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربة تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته. [2]

ويقصد بذلك أن الشاعر يسعى من خلال التصريح إلى تحقيق التسوية بين عروض البيت وضربه من حيث الوزن.

ولما أقر النقاد ضرورته ولزومه في الشعر، ربطوه بقدرة الشاعر ونجاحه، في نضمه للشعر، إذ يرون بأن التصريح دليل قدر الشاعر وسعة فصاحته واقتداره في بلاغته.[3]

فقد وقف النقاد طويلا حول توظيف التصريح في القصيدة، إذا اجمعوا على قلته في القصيدة، ورأوا أن كثرته دليل التكلف والتصنع، ويدخل في باب التحسين الشكلي لا غير، وفي هذا المجال يقول أحد النقاد ما يحسن فيه التصريع ما قل وجرى مجرى اللهفة واللمحة كالطراز في الثوب.[4]

والتصرع من الناحية الموسيقية يضفي على القصيدة طلاوة إذ يمنح الشعر جمالا موسيقيا.

ولتتبع أثر الإيقاع من ناحية هذه المظاهر اخترت بعض قصائد مصرعة التي طغت عليها هذه الظاهرة، ونجده في قصيدة: " **ذكريات نوفمبر**"

حيث قال:

جزائري واحد من الشعار سمعت النداء في الراديو وأخباره

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مج 8، مادة (ص ر ع) ، ص199.

[2]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1، تح: محمد محي الدين، عبد الحميد، دار الجليل، بيروت، لبنان، ط5، 1981م ،ص 173.

[3]– يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، (د ت)، ص 174.

[4]– المرجع السابق، ص 174.

سمعت النداء في البلادي في الراديو المذيع بيه ينادي.[1]

حيث قال في قصيدة "**عيد الإستقلال** ":

حلفتنا اللي بعد جوان عدها شان في دزاير في كل مكان

يوم 5 جويلية ذكرى كل عام إنعدوك حفلات جميلة وفرحة في القلب إنعزوك.

من كل قبيلة من الخارج زوار راجوك بلادي جميلة فرحتنا اليوم نهنوك

اللي فات إقبيلة استشهد في جنة رضوان والحي نهدوله أبيات شعر من عند الفنان

يوم 5 جويلية هالمرّة عيد وعيدين أشهر الفضيلة وعيد الخمسة والعشرين

الشاعر يمشيله شعب دزاير فرحانين إبشهرجويلية من عام اثنين وستين

طفي الفتنة وعلينا برد لفتان وضو قنديلة ضوي ضوه في كل أوطان

نحفل بقدومك 5 جويلية يا نور الكل نتعنولك قرية ومدينة و دشور

نورت بنورك وهلالك عن لمة بان الله إدومك يا فرحة زين لبلاد.[2]

حيث قال في قصيدة:" **روح العمل** "

شهر ماي في لوطان عند قيمه أو في وطنا ذكرى علينا قديمه

شهر ماي يا سماعه يوم عيد اللي يعملوا بالسماعه

وروح العمل واجب علينا الطاعه وأما لمخوه تابعتنا ديمه

ونتعاونوا كل حد وإستطاعته سوى في المدن ولا عرب الخيمه

حيث قال في قصيدة :"**سفينة صحراء**"

أنا فرحان ماعندي خلل جيت نشارك في عيدة الجمل

كاين جمال باش تشريه واش تدفع حلال

كان هزيتزاش عندك اثقال وكان هديت في ذودك فحل

[1]- من روائع الشاعر، ص 62.

[2]- المصدر نفسه، ص64.

أحجل شبهته مثل الغزال مزين طلته إذا بان طل.[1]

حيث قال في قصيدة : "**عظم الشقاء**"

الناس كاملة متهنية ومرتاحة وعظم الشقاء إيس عليه الراحه

عظم الشقا يا ويله كون مات ريح خيرله وقيله

من دون جيله طول ضارب ليله ناره شعيلة ما إتشوفالراحه

كل وين يمشي تعرضه تعكيلة عمره مشي جمله عقب كلاحه

عمر الهانه إمعدي حياته كاملة تعبانه

بلا حساب رب فاتحه بيبانه وعظم الشقاء بابه غدي مفتاحه.[2]

حيث قال في قصيدة :" **لقاء مع الصحافة**"

جي وفد من الشجعان بأمر الدولة كل حد شاعر سجلوله قوله

كل حد جاب كلامه أو يحكيلناماصار له في أيامه

وإتسجله مسجلة قدامه واش قال تمشي ساجيه مصقوله

وكي إتعيرهوإتفسره الفهامه على الله ما يتخص حتى لوله

كل حد من الغنايه نادوه للمحضر ويعطي رايه

إذا كان قوله مستوي في غايه على قافية مترادعه معدوله

وإذا كان عنده للكلام أوهايه تقريب تمشي كلمته مقبوله

كل حد في مطراحه إنادوه للمحضر إجيب سلاحه

كانه كلامه إقول بصراحة أو كانه كلام الغير ما نشقوله

إسمعنا بكري منينا سواحه الله يرحمه اللي جايبه عن طوله

كل حد يا سماعه إنادوه للمحضر إبين ذراعه

إهزوا كلامه تنقله الإذاعه إمصفيه ومنقيه حب سبوله

[1]- المصدر السابق، ص81.

[2]- المصدر نفسه، ص90.

بالك من القارح صعيب فراعه المدفع قوي ما تعانده البشطوله
الله يرحمه ويزيده أو في الأخيرة يلحق أيام سعيده
سمعنا بكري من سنين بعيده أو سمعوه ناس أفكارها محلوله
للآن متمسي أو رافع شيده من كل جهه يقصدوا يعنوله.[1]

حيث قال في قصيدة:" **فقدان العزيز**"

يا خالقي هات الصبر نسيني برد النار الشاعلة في كنيني
شاعلة نيراني على زول متغيب مشي خلاني
كل وين ننطق ذكرته في لساني وكل وين نمشي نوجده مساميني
الله ينعله الدهر الزمان الفاني بحال لا مشي في لرض لا في إميني.[2]

حيث قال في قصيدة: "**الوقت**"

الفيل إستحى كشت عليه الفيله والصيد عاد خايف في الرتيله
الفيل واطى راسه إحشمإستحي ريح قبض بلاصه
والصيد ما صابش سلاك خلاص وهالوقت ما ريتش مثيله
وأما الحياء حكموا عليه وباصه وياويل من قعد وأبقوا من جيله.[3]

حيث قال في:" **قصيدة الكبر**"

تولهت نلقى الكبر قدم جاني شد ركبتي وطالع قدا مسلاني
إرقي لظهري ولت أكتافي تقول ذروة مهري
وننفخ وننهج نوع داخل شهري حتى لحذايا إقلق من كتاني
البدعة الكبيرة عدت وحدي نهري من بعد ننسى واش قال لساني.[4]

[1]- علي عناد ،من روائع شاعر الشعبي ، ص 108، 109.
[2]- المصدر نفسه، ص124.
[3]-المصدر نفسه، ص173.
[4]-المصدر السابق، ص95.

حيث قال في قصيدة:"**إذاعة سوف**"

تقول من إحلم بعد المنام إستاعه إلكان حلم هما هو نشر في الإذاعة

إلكان حلم يا فهامه تحقق صبح الحلم ميش منانه

الشاعر نظم الشعر جاب كلامه في القطر كامل تسمعه السماعه

ونشكر أصحابه الطقم والخدامه و إلشاركوا و إلأسسوا الإذاعه.[1]

مما نلاحظه أن مطالع القصائد جلها مصرعة مما يؤكد القيمة الموسيقة للتصريع، فهو بمثابة ضبط الآلة على الأنغام المراد به العزف على إيقاع الخاص، ومن هذا المنطلق ،قد يكون التصريع بمثابة المقياس أو هو دليل على نباغة الشاعر ومدى تحكمه في بلاغته وسعة فصاحته ،والتخلي عن هذه الظاهرة في نظرهم ينقص من قيمة النّص الشعري، والواقع أنّنا نشعر بانسجام كبير في موسيقى هذه القصائد ،بل نحس بنشوة السماع وإلقاء ونحن نستمع إلى هذه الأبيات المصروعة.

3الجنـــاس:

اهتم البلاغيون والكتاب بموضوع الجنـــاس وأكثروا من تقسيمه وإيراد أنواعه. فذكروا منه، التام وغير التام. وجعلوا من هذين القسمين ،المماثل والتركيب .والمتشابه والمفروق والمحرف والمطرّق والمذيل، والمضارع والقلب والاشتقاق.

وورد الجناس باسم التجانس و التجنيس والمجانسة وللتجنيس تعريفات كثيرة وقد شرق المؤلفون فيه وغربوا وقسموه أقسامًا كثيرة لذلك قال ابن الأثير: وقد تصرف العلماء من أرباب هذه الصناعة فيه فغربوا وشرقوا لاسيما المحدثين منهم، وصنف النّاس فيه كتب كثيرة وجعلوه أبوابًا متعددة، واختلفوا في ذلك وأدخلوا بعض تلك الأبواب في بعض فمنهم عبد الله بن معتز، وأبو علي الحاتمي والقاضي، وإنّما سمي هذا النّوع من الكلام مجانسًا ،لأنَّ حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد، وحقيقته أنّ يكون اللفظ واحدًا ، والمعنى مختلفاً وعلى هذا فإنّه هو اللفظ المشترك وما عداه فليس من

[1] – المصدر السابق، ص97.

التجنيس الحقيقي في شيئ إلاّ أنّه قد خرج من ذلك ما يُسمى تجنيسًا وتلك تسمية بالمشابهة لا لأنّها دالة على حقيقة المسمى بعينه.

أنــواعـــه:

الجناس التام: اتفاق الكلمتين في أنواع الحروف وأعدادها و هيآتها وترتيبها، ما هو بين الاسم والفعل.

الجناس النّاقص: وذلك أن تختلف الكلمتان في أعداد الحروف فقط، ويكون ذلك على جهتين: أحدهما أن يختلفا بزيادة حرف واحد في الأول ، أو في الوسط أو في الأخير .[1]

في قصيدة "فقدان العزيز" أكثر الشاعر من الجناس إذ اقتصر على الجناس الناقص الذي احتل حيز واضحًا على طول القصيدة. نلمح ذلك في قوله:

ساعات نسمع **صوته** وساعات يتوصف مسامي **خوته**[2]

ويقول أيضًا:

عطشان يابس **ريقي** غذيت شوري و جمعتي و**طريقي**[3]

على رغم من مرارة الشاعر وحزنه الشديد إلاّ أنّه استطاع أن يشعر السامع بأنينه وآلمه. وخاصة عند توظيفه له في عروض و ضروب القصيدة، إذا أحدث جرسا موسيقيا عذبًا يطرب له السمع، ففي كلّ مرّة يريد الشاعر من خلالها أن يستوقف السامع ليشعره بحرقة فقدان عزيز.

كما أبدع الشاعر في توظيفه في قصائد عدّة منها أيضا "قصة حب في البادية": إذ يقول فيها:

ساهر إنخمّم في التعب في **حاله** سهران لا نهجع رقاد **النّوم**

سبب داي منه ناسها و**حّاله** إنساق نجعهم سقّد عزم **اليوم**

مرحو لهم حوّش وساق **جماله** بجحاف تتمايل على المخزوم.[4]

[1] محمد بركات حمدي أبو علي ، البلاغة العربيّة في ضوء منهج متكامل، دار بالشير،ط1،1416هـ ، 1991م ، ص 63،64.

[2] علي عناد ،من روائع الشاعر الشعبي، ص 124.

[3] المصدر نفسه، ص 124.

[4] المصدر نفسه، ص 181.

ووقع جمال الجناس أيضا في قوله:

على حصان عربي ما إقولش لاله من جرته إخلّي الحجر **مَقْسُومْ**

مانيش عن فارس ولا خيّاله ولاني عن سيف إنجبد **مَسْوُمْ**[1].

نرى أيضا الجناس في قصيدة "عيد النصر 19 مارس" إذ يقول:

إحيّد عنهم عين **الحاسد** أو ينصرهم على جيش **الفاسد**

أوساع بالي ماعتش **كاسد** يا مبعد بكري عن تو[2].

كما أبدع الشاعر في توظيفه في قصائد عدّة منها في قصيدة "الغرس الضارب "الجبار" إذ يقول:

ما دام نايا حي يا عبد الله إنديره **سَمَرْ** و**قَمَرْ** كل نْهَارْ.

إذ تجلت الوظيفة الدلالية للجناس في هذه النّصوص إذ ساهم في ربط نصوص التي تقوم في حقيقة على مبدأ التشابه والتماثل، حين تلحق بعض المتماثلات أو المتشابهات من الأشياء ببعض، وذلك يسهم إسهاما كبيرا في دلالة النص وإثارة ذهن المتلقي بما يمتلك من ذائقة جمالية وخبرة لغوية للوقوف بإزائها وكشف دلالاتها.

تحققت الوظيفة الجمالية للجناس أيضا في بنية موسيقية مؤثرة تتصل بالصياغة الأدبية في مستوياتها المختلفة، وذلك بمعاودة البنية والتركيز عليها على نحو يحقق تناسبا بين الأجزاء، وهذا التناسب هو المبدأ الأساس لتحقيق جمال النص.

4 ـ الطبـــاق :

ويكون بيّن كلمتين في التركيب، أو أكثر ومنه طباق الإيجاب، ونوع آخر طباق سلب .[3]

لقد ورد طباق في قصيدة: "عيد النصر 19 مارس"

[1] علي عناد ،من روائع شاعر الشعبي ،ص 181.

[2] المصدر نفسه ،ص 61.

[3] محمد بركات حمدي أبو علي، البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل ،ص 67.

أكثر الشاعر من توظيف الطباق في جُلّ قصائده، مما أبرز جانبا فنيا في روح قصائد ،ونلمح هذا الفن في إحدى قصائده إذ يقول:

بعد الظلما طلع سْهيل ضَوىَ ضَو أو معادش لِيْل.[1]

الظلما\ضو طباق نوعه الإيجاب .

لقد ورد أيضا في قصيدة: "الجزائر بين الأمس واليوم"

حيث قال :

بعد السدود الضيقة توسعنا وطلعت مثل البدر تضوي فينا.

الضيقة\ توسعنا طباق نوعه الإيجاب.

حيث قال:

بيك إبشروا الشباب والأكابر في التل و الصحرا و وكل المدينة[2]

الشباب \ الأكابر طباق نوعه الإيجاب.

التل \ الصحراء طباق نوعه الإيجاب.

ورد أيضا في قصيدة: "أفرح يا جمهور إتهنى "

حيث قال:

عصفورك في جنانّك غنى اليوم وغدوة وكل نهار

مايبقاش ظلام اللّيل كان طلعت عنه لفجار[3]

اليوم \ غدوة طباق نوعه الإيجاب.

اللّيل \ نهار طباق نوعه الإيجاب .

[1] علي عناد، من الروائع الشاعر الشعبي، ص 60.

[2] المصدر نفسه، ص 66.

[3] المصدر نفسه ،ص 69.

حيث قال:

شد متّن إيدك في ليد وَعرّي إيمينك و الإيسار[1]

إيمينك \ الإيسار طباق نوعه إيجاب.

ورد أيضا في قصيدة "التراث"

حيث قال :

بالوذن نسمع في الحديث حْذايا إنعبّر إنسمي ليمينه وليسار[2]

ليمينه \ليسار طباق نوعه إيجاب .

وقال أيضا في قصيدة "سفينة الصحراء"

كاين جمال باش تشريه واش تدفع حلال

من حقه يا ناس ذبحانه حرام حتى إموت نبنوله محل[3]

حلال \ حرام طباق نوعه إيجاب .

ذكر أيضا في قصيدة "الغرس الضارب"ـ الجبار ـ

حيث قال :

كان عِشرة هاني إبغلتك متفيد وكان متت منها إصدقوا يفدوني[4]

عشت \ متت طباق نوعه إيجاب .

حيث قال في قصيدة "عظم الشقاء"

عظم الشقاء يا ويله كون مات ريح خيرله وقيله

الشقاء \ ريح طباق نوعه إيجاب

في نفس قصيدة حيث قال:

في كل خطوة إتجيه لازم طيحة حذاه الخطر ساجي قريب طياحه

[1] المصدر السابق، ص 70.

[2] المصدر نفسه، ص 78.

[3] المصدر سابق، 81.

[4] المصدر نفسه ،ص 88.

ها السعد عند لازماته طريحة حتان تسمع من بعيد صياحه[1]

قريب \ بعيد طباق نوعه إيجاب .

ولقد أيضا في نفس قصيدة "الصغر والكبر"

الصغر راحلي وتودر فات الربيع يا حسراه

والكبر جايني متقدر عندي حساب ناوإياه .

الصغر\ الكبر طباق نوعه إيجاب .

وذكر في نفس قصيدة

اللّي خلق حوّى وآدم واش ذا يقول كي نلقاه؟ [2]

حوى \ آدم طباق نوعه إيجاب .

إذ للطباق أثر فني في النّصوص الأدبية سواء كانت هذه النصوص شعرية أم نثرية، فالطباق يضيف للنّص جماليّة رائعة في ظاهر اللفظ والدقة في المعنى، ويجعل للنّص روحا ناطقة تؤثر في سامعيه وقارئيه. وهذا الأثر نلمسه أيضاً شعر الشعبي ، فا ألفاظ شاعر برزت في خصوصية استخدام الطباق، يعطي عذوبة للكلام ورونقا، و يساعد أيضاً في فهم المعنى ووضوحه و استخدامه.

فالطباق حلية بلاغية تضاف إلى الشعر من أجل تحسين المعنى، أضفى على أشعاره العذوبة والجمال.

[1] المصدر السابق،ص 90،91.

[2] المصدر نفسه، ص 92،93.

الخاتمة

في نهاية هذه الدراسة يمكن أنّ نسّجل النتائج التي توصلنا إليها في النقاط الآتية:

- الشاعر علي عناد من أبرز شعراء منطقة وادي سوف .
- مسّ شعر علي عناد جميع جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية....الخ.
- جوهر عنصر الجمال بارز في قصائده .
- تنوعت الصور الجماليّة من التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز بأنواعه ممّا يثبت أن الشعر الشعبي مليء بالصور البلاغية أسهمت في جمال النّص.
- يميل شعره إلى الإيقاع المنغوم، فقد لجأ إلى نظم قصائده الموجهة للسّامع ممّا جعلها أكثر نفاذا إلى القلب و الآذان، وعليه فلقد وردّ الإيقاع بقسميه الداخلي والخارجي.
- جاءت الموسيقى الخارجية في ديوانه سلسلة عذبة ذات إيقاع تطرب له الأسماع وتشّد له الآذان وذلك من خلال استخدامه للأوزان متنوعة .
- لجأ الشاعر إلى ازدواجيّة القافية في عدد من القصائد، وهذا يضفي نوعًا من المرح والبهجة في النسيج الإيقاعي وحفظها بسرعة وتناغمها بيّن السامعيّن، وساهم في كسْرِ الرتابة والابتعاد عن الملل الذي تضفيه القافية في نهاية الأبيات.
- تلاعب الشاعر بتفعيلات الوزن، ولم يكن ذلك عيبًا، وإنّما كان ذلك ناتج عن الرتابة التكرار التفعيلات وشكلت جزءًا من الإيقاع الشعري.
- وظف الشاعر في قصائده تقنيّة التكرار بكل أنواعه، ليلّح على المعنى ويترجم حالته النفسيّة، ويتغنى به عمّا يكنّه في صدره، كما ساهم التكرار عنده في إقامة إيقاع داخلي إذ يجعل النّص الشعري عنده مفعما بالموسيقى.
- كشف التصريع عن حالته الشعوريّة التي يعيشها ،مما ساهم في ترابط النّص وإضفاء جانبٍ موسيقي، فكان له دور في نسيج موسيقي النّص.

- استخدام الشاعر بعض المحسنات البديعية التي تُسهم في إعطاء النّص بعدًا إيقاعيًا تَطرب له الآذان من جهة، وينسجم مع دلالة من جهة الأخرى ،في حين أبدع في توظيف الجناس بأنواعه، مما أعطى شعلة الإيقاع ونظم قصائده.

قائـــمـة

المصادر والمراجع

❖القرآن الكريم

i. المصادر:

1.علي عناد ،من روائع الشاّعر الشّعبي، جمع وشرح وتعليق بن علي محمّد الصّالح، مراجعة القصائد: عبد المجيد عناد، دار الثقافة لولاية الوادي، ط1، 2008م.

ii. المراجع:

- **المراجع العربية:**

2.ابتسام أحمد حمدان ،الأسس الجماليّة للإيقاع في العصر العباسي ،دار القلم ،سوريا،ط1، 1998.

3. إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب ، باتنة، الجزائر ،ط1، 1985.

4.ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1، تح: محمد محي الدين، عبد الحميد، دار الجليل، بيروت، لبنان، ط5، 1981م.

5.إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان،ط4، 1983م.

6.أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق د. يوسف الصميلي، دار النشر، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1999م.

7.الأخضر جمعي ، نظريّة الشعر، عند الفلاسفة المسلمين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1999م.

8.أسامه عبد العزيز جاب الله، العروض والإيقاع الشعر العربي، (د ن) ، (د ط)، 2005.

9.أشرف محمود نجا ، مدخل إلى النقد اليوناني القديم ، دار الوفاء، الإسكندرية ، مصر (دط)، (دت).

10. ألفت الروبي، نظرية الشعر عن الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن الرّشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ،لبنان، ط1، 1983م.

11. بشير تاوريريت ، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008م.

12. بشير تاوريريت ،رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006م.

13. التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1990م، (دط).

14. جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي،ط3، 1992م.

15. جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، القاهرة مصر، ط4، 1990م.

16. حسن البنا عزّ الدين، الشعرية والثقافة، ، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1 ، 2003.

17. أبو حسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

18. حسن ناظم ،الشعرية العربية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج) ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2003م.

19. حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة، دراسة المقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1، 1994 م

20. ابن خلدون، المقدّمة، دار القلم، بيروت، ط5، 1984م.

21. خليل الموسى، جماليات الشعريّة ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2008.

22. رحمن غركان، مقومات عمود الشعر ،الأسلوبية بين نظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،(د،ط)،2004.

23. رمضان صباغ ،الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط1، 2001م.

24. رمضان صباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة الجمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، مصر،ط1، 1998م.

25. الزمخشري، أساس البلاغة ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ج1

26. سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1 1985م.

27. صلاح يوسف، عبد القادر في العروض والإيقاع العربي، دراسة تحليلية تطبيقية،الأيام،الجزائر،ط1، 1996م . 1997م.

28. الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقارنة تحليلية لنظرية

29. عباس حسن ،النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ج3، ط8، 1987.

30. عبد السلام المسدي ،الأسلوبية والأسلوب، الدار العربيّة للكتاب، ط2،د ت، 1982

31. عبد العزيز عتيق ،الأدب العربي في الأندلس ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، (د ط)، (د ت)

32. عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي ،دار النهضة العربية للقراءة والنشر ،بيروت لبنان،ط2، 1972م.

33. عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة، عَلّق عليه محمود محمّد شاكر، دار الناشر المدّني بجدّة، (دت) ،(دط)

34. عبد الله الطبيب، المرشد إلى الفهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت ،ط2، 1970،ج2

35. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الأثار الإسلامية، الكويت،ط3، 1989،مج2.

36. عبد الله الغذامي ،الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط6، 2006م.

37. عبد الله الغذامي ،تشريح النص، مقاربات تشريحيّة لنصوص شعريّة معاصرة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006م.

38. عبد المنعم الخفاجي ،الأدب العربية في العصر الأندلس الأول، دار الجيل ،بيروت ،لبنان ، ط 1، 1998.

39. عبده عبد العزيز قلقيّة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1412هـ، 1992م.

40. عثمان الميلود، شعرية تدوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1991م.

41. عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي ،نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، منشورات ثالة ،الأبيار، الجزائر (د ط) ،2009.

42. العربي دحو ،الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريريّة بمنطقة الأوراس 1945-1962،ج1،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر،1989.

43. عزّ الدّين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي، ، دار الفكر، ط3، 1974م.

44. عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر،(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3 1978م.

45. علي البطل، الصّورة في الشّعر العربي حتّى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1980م.

46. أبو علي الحسين بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، ج1

47. علي جارم ومصطفى أمين ، دليل البلاغة الواضحة (البيان، المعاني، البديع، دار المعارف للنشر، النيل، القاهرة، 1119هـ.

48. أبو علي حسين بن عبد الله بن سينا البخاري ،الشفاء ،ضمن الكتاب فن الشعر لأرسطو.

49. علي شلق ،الفن والجمال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،)د ط (، 1974م.

50. علي يونس ،نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب،(دط)،1993م.

51. فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، (د،ط)،2005.

52. ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامهما، تح: عمر فاروق الطّباع، مكتبة المعارف، بيروت ،لبنان،ط1، 1993م.

53. ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة (شعر)، ج3.

54. فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

55. أبو الفتوح قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تح: د محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط) .

56. أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب، (و،ق،ع)،مج8،دار الصادر، بيروت، (دط)،(دت).

57. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، دار العربيّة للعلوم ناشرون ط1، 2010.

58. كريب رمضان، بذور الاتجاه الجمالي في النقد العربي القديم، ، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، (دط)، (دت).

59. كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، (دت).

60. كمال أبو ديب، في الشعريّة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1978م.

61. محمد أحمد قاسم ،محيّ الدّين ديب، محيّ العلوم البلاغة (البديع، البيان، المعاني)، المؤسسة الحديثة طرابلس، لبنان، ط1، 2003م.

62. محمد بركات حمدي أبو علي، البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل ،دار بالبشير،ط1، 1416هـ . 1991م.

63. محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1402هـ،1982م.

64. محمد زكي العشماوي ،قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (د ط)، 1975م.

65. محمد شامي ،الخنساء شاعرة الرثاء، دار الفكر العربي ،بيروت ،لبنان، (د ط) ، (دت)

66. محمد صابر عبيدة، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسة الانبثاقية الشعرية الأولى ،جيل الرواد والستينات، اتحاد الكتاب العربي، دمشق.(د،ط)،2001

67. محمد علي زكي صباغ ،البلاغة الشعريّة في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، إشراف ومراجعة ياسين الأيوبي، دار البوذجية، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، ط1، 1418هـ ،1998م،

68. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، (دط)، 1986م.

69. محمد محمد حسين ،الهجاء والهجاؤون في الجاهلية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ط2 ، (دت)

70. محمد مرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر،دط،1967.

71. محمود درويش، الخطاب الشّعري، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط2، 2002م.

72. محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، دمشق، (دط)، 1996م.

73. مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة (في النقد العربي المعاصر)، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2006م.

74. المعجم الوسيط، المعجم اللغوي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط2،)د ت (، ج1.

75. ابن منظور، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة،)د ط (، 1423هـ ، 2003م ، ج2.

76. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، دار التضامن، بغداد، (دط)، 1965م.

77. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967.

78. نوّارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللّهب المقدّسة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، (د ط)، 2008م.

79. نور الدّين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ج2، الجزائر.

80. يوسف حسن بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، (دت).

81. يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1995م.

82. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، د ت

- **المراجع الأجنبية:**

83. أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربيّة القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تر:،تح: عبد الرحمان البدويّ، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

84. تدوروف، الشعرية، تر: شكري البخوت ورجاء بن سلامة، مطبعة سبو، المغرب،(د ط)، (دت).

85. ثيوكاريس كيسيدس، هيراقليطس، جذور الماديّة الديالكتيكية، تر: حاتم سليمان، دار الفارابي، بيروت ،لبنان ،ط1987.

86. جان كوهين ،بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب.

87. جمال الدين بن الشيخ ،الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2008م.

88. ر.ف جونسن، الجماليّة، تر: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي م1 ، المؤسسة العربية للدراسات، ط 2،)د ت(،1983.

89. رشيدة التريكي، الجماليات وسؤال المعنى، الدار المتوسطية، تر: إبراهيم العميري، بيروت، لبنان ط1، 2009م.

90. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب،ط1 1988م.

91. هيجل، المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال)، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان ط1، 1978م.

iii. المجلات والدوريات:

96. الأخضر عيكوس، مفهوم الصورة الشعرية حديثاً، مجلة الآداب، العدد الثالث، 1996م. جامعة منتوري، قسنطينة.

97. خولة بن مبروك، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر العدد: 9، 2013م..

98. فاطمة دخية ،مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمّد خيضر بسكرة، قراءة في جماليات الصّورة الشعريّة في القصيدة القديمة ، قسم الآداب واللّغة العربيّة.

99. مصلح عبد الفتاح النجار و أفنان عبد الفتاح النجار، الإيقاعات الرّديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، مجلة جامعة دمشق ،المجلد 23،عدد1، 2007.

iv. الرسائل الجامعية:

100.أحمد قنشوبة، الشعر الشعبي في منطقة الجلفة ،رسالة ماجستير، قسم الأدب العربي، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الجلفة.

101.علي بوصبيع العائش، الشعر الملحون في منطقة وادي سوف وأهم أغراضه عند فحوله، مذكرة التخرج لنيل شهادة الليسانس في اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة 87.88

102.عودة خليل، الصّورة الفنيّة في شعر ذي الرمّة، (رسالة دكتوراه غير منشورة)، جامعة القاهرة جمهورية مصر العربية، 1987م.

103.نورة فطوش، بنية الخطاب الشعري في عهد الحفصي خلال القرن السابع هجري، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009م، 2010م.

الملاحق

نبذة عن حياة الشاعر علي عناد:

يعرفنا الشاعر عن نفسه في هذه المنظومة:

عَلِي بِن الطَاهِر بِن عْنَادْ

شَاعِرْ جَزَائِرِي مِنْ وِلَايَة الْوَادْ

أَلَفْ وَتِسْعمائة وَثَّمَانِي وَعِشْرِينْ الميْلاَدْ

فِي حُومَة عَلِي دِرْبَالْ زَادْ

بَلَدِية الرَبَّاحْ الْعَمْ وَالْخَالْ وَالأَجْدَادْ

بَلَدِية الْمَقْرَنْ الدَّارْ وَالزَوْجَة وَالأَوْلاَدْ

هو الشاعر عناد علي بن الطاهر بن محمد بن عبد القادر بن محمد عناد بن الظريف بن علي بن أحميدة بن علي بن خليفة، ولد سنة 1928م بحي سيدي علي دربال بالرباح ،تربى وترعرع ودرس القرآن بهذا الحي، ليكمل حفظه بتونس ،ولما بلغ من العمر 14 سنة، أي سنة 1942مانتقلت العائلة إلى منطقة بلغيث* من أجل غراسة النخيل.

انتقل الشاعر علي عناد سنة 1950م إلى الرديف بتونس ليعمل لمدة سنتين ونصف تقريبًا في المناجم، وبذلك عاش غربته الأولى التي أنجبت قصيدته الرائعة (الغربة) أو كما سماها(فراق الأم)، ثم عاد سنة 1953م إلى بلغيث* بطلب من والده الذي فقد البصر محبذا قضاء بقية أيامه مع لذة كبده، ليعمل في هذه الفترة بالنشاط الفلاحي(رفع الرملة)** العزق)***،(التزريب)****،(تلقيطالتافزة،)*****(حرق الجبس).

* لغيث: منطقة فلاحية تشتهر بغيطان النخيل ،تقع غرب أمية ونسه.

** رفع الرملة: عملية نقل التراب لتحرير أماكن غرس النخيل .

*** العزق: حرث وتقليب محيط النخلة وتسميدها.

**** التزريب: بناء مصدات الرياح بجريد النخيل.

*****تقليع التافزة: قلع التافزة والتافزة حجر كلسي يوجد في بقايا الوديان القديمة وفي الغيطان.

توفيت والدة الشاعر سنة 1956م ،ثم توفي والده سنة 1970م ليبدأ مرحلة التوحد واليتم وتحمل المسؤولية مبكرًا، خاصة وأن شاعرنا هو وحيد أبويه وله أخ استشهد في الثورة.[1]

في سنة 1970م إثر وفاة والده انتقل الشاعر من بلغيث إلى منطقة المقرن وبالضبط "للحمادين"، حيث عمل إمامًا بمسجدها لمدة سنة، ومدرسًا للقرآن الكريم لمدة أربع سنوات، ثم عاد للعمل الفلاحي بعد ذلك ، فاشترى (صحن)* وغرس به حوالي سبعين نخلة، فأكد بذلك قصة العشق الأبدية بينه وبين الشجرة المباركة ،فوصفها بأرقى الأوصاف حتى ليظن السامع أنه يصف ابنه المدلل، وأفتخر بها فخر العربي الأصيل بنسبة العريق وقبيلته الأعرق في العديد من قصائده.

عاش الشاعر علي عناد مكافحا في أرض سوف ، معايشا لفترات متأرجحة بين الاحتياج الشديد وكفاف العيش ،لكن حبه لهذه الأرض وإصراره على الإعمار كان دافعه الكبير بأن يضمن لنفسه مكانة الاجتماعية اللائقة في زمن لا تكتمل فيه مكانة الرجل الاجتماعية إلاّ إذا استغنى بنخيله وتمره عن الغير، ولم يقتصر هيام الشاعر بالنخيل كأنيس وغذاء أمين في وحشة الصحراء ،ليهيم بالإبل ويملكها ومازال إلى اليوم متعلقا بها ومُودعا شيئا من الإبل عند أبناء عمومته**.

ومن المحن التي عاشها الشاعر أن توفيت زوجته الأولى ،فتعددت زوجاته فيما بعد ورزقه الله من البنين عشرة وستة بنات ، واختطف الموت خمسة ،منهم محمد الذي توفي وهو ذو الستة عشرة سنة فرثاه بقصيدة بعنوان يا خالقي هات الصبر نسيّني.

افتك الشاعر مكانا مرموقا لنفسه بتفانيه وصبره وسعة صدره ورباطة جأشه وحبه لما يفعل وما يقول، فسبقت طرفته ودعابته غضبه فيشد سامعه شدًا ،ويقفز اسمه لكل مجمع موضوعه الشعر الشعبي، واستحوذ على مسامع النّاس كلما (قض)**قصيدته، فأصبح سيد الإلقاء ،ومطوع الوزن والقافية، وملك الحفلات والتجمعات الثقافية، فقلما حظي شاعر شعبي معاصر في سوف بما حظي

[1] علي عناد ،من روائع الشاعر الشعبي، ص 10،9.

به الشاعر القدير علي عناد على مستوى الطبقات الشعبية والرسمية، ونفس المكانة ينالها بمجرد ما يُسمع قصيدته خارج وادي سوف.[1]

ثقافة الشاعر علي عناد:

أولى مصادر ومنابع الشاعر القرآن الكريم الذي بدأ دراسته وحفظه منذ سن مبكرة، مع العلم أن المدرسة القرآنية في ثلاثينات القرن الماضي وفي ظل الاحتلال الفرنسي الذي لم يتح الفرص للتعلم العربي والأكاديمي ،كانت تمثل التعليم الشامل والموسوعي إن صح التعبير، مما جعل المتعلمين بالمدارس القرآنية لا يقلون شأنا وأهمية عما يمارس اليوم من تعلم، إذا ما استثنينا خصوصيات العصر وما وفد من حديث علومه.

ولذلك لا نرى تباينا كبيرا بين ذلك الجيل في الإلمام بواقعه آنذاك، وفهم ما يحيط به اليوم، وهذا ما جعل شاعرنا متأقلما مع شتى المواضيع المتداولة بمحيطه الحالي ويدرجها في قصائده وبفهم عميق وبمصطلحات العصر إذا اقتضى الموضوع ذلك.

وما ساهم في بناء ثقافة الشاعر علي عناد أيضا رحلاته المتعددة في أطراف أرض سوف وتعدد نشاطه بين الفلاحة والتعليم القرآني والإمامة وما رافق ذلك من اطلاع وبحث تتطلبه هذه المهن، كما لا ننسى رحلته إلى تونس كعامل بالمناجم محتكا بأقطاب ثقافية متعددة وحركات سياسية نشطة هناك، وبعد أن وجد نفسه كموهبة فذة في الشعر الشعبي توسعت رحلاته في المدن الجزائرية مكتسبا من الملتقيات الثقافية والمهرجانات الأدبية ثقافات متعددة من مناطق متعددة، وخروجه إلى تونس كمنافس عنيد لشعراء تونسيين كبار ضمن فعاليات ثقافية دولية تجمع شعراء عرب أيضا، وخاصة وأن الشاعر منحه الله ملكة حفظ وسعة إطلاع وتواضع وبساطة ساعدته على بناء ثقافته، وبجلسة واحدة معه وقد دخل الشاعر شيخوخته يلمس مجالسة أنه يخاطب رجل واثق من نفسه، تكاملت فيه كل جوانب الشخصية المتوازنة، يملك جل أدوات رجل الماضي بأصالته و تجذره ،متعايشا مع حاضره

---

[1] المصدر السابق،ص10،.11.

*الصحن: أرض منبسطة قريبة من الماء صالحة للفلاحة. شبيه بالسهل في مناطق التل.

** قض: مصطلح في الشعر الشعبي ،بمعنى قرأ قصيدته وسردها على السامعين دون تلحين.

بواقعية من لا يرى هوة وبين أجيال إلي اليوم ، تسأله فيلتقط السؤال في هدوء ليجيب بما يوفي الإجابة حقها من كلمات مرفقة بالطرفة في الغالب، هذا إن لم يجب منظومة شعرية ارتجالية لها كل مقومات القصيد الشعري الشعبي[1].

وفضلا عن كل هذه العوامل التي بَنت ثقافة الشاعر ،فإن الشعر يحتم على صاحبه أن يكون دقيق الملاحظة ومتابعا من الدرجة الأولى لكل ما يدور حوله.[2]ليساير حاضره ولتكون قصيدته تعبيرا صادقا عن هموم وانشغالات وطموحات الطبقة العريضة التي تدعم الشاعر وتكريم إن احترمت القصيدة القيم والأعراف لهذه الطبقة.

وكذا ما اكتسبه من أهله وقبيلته الضاربة في عمق النقاء والصفاء البدويين، و ما يمتاز به البدوي من ذكاء حاد، وبعد نظر وتروّ في تحليل ما يتعرض له من مستعصيات الصحراء، وما يتحلى به من صفات الشجاعة والإقدام والكرم ونصره من طلب النصرة، كلها صفات تسهم في تكوين السريرة النقية، والشخصية المتوازنة المحنكة ذات الأفق الواسع.

أما مدرسة الحياة وخلاصة التجارب الذاتية ،وعصارة تجارب الآخرين فهي كفيلة أيضا بتثقيف من أراد ذلك.

أبرز موضوعاته الشعريّة:

كتب علي عناد أغلب أشعاره معبرة عن حاجات الشعب وتطلعاته، مصورة واقع المعيشي، وملامح الحياة اليومية مما جعله يطرق أغلب الأغراض الشعرية من غزل، رثاء، وصف، زهد، فكاهه، إضافة إلى الشعر الثوري والقومي، وهذا ما سنحاول التطرق إليه من خلال العناصر:

1- الغزل: "ويقال النسيب والتشبيب ..فإننا نجد الشاعر يتحدث فيه عن الحب معبرًا عن كل مواقفه وتجاربه العاطفية المختلفة مع من أحب"[3] وبالنسبة للشعر الشعبي فقد كان الغزل "غرضا من أوسع أغراض الشعر وأكثرها تداولا بين الشعراء، وأبعدها أثرا في حياة الطبقات الشعبية، فالشعراء

[1] علي عناد ،من روائع الشاعر الشعبي، ص 11.

[2] علي عناد ،من روائع الشاعر الشعبي،ص،12.

[3] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي ،دار النهضة العربية للقراءة والنشر ،بيروت ،لبنان،ط2، 1972م،ص 172.

الذين نالوا شهرة واسعة بين النّاس إنّما خلدوا بالشعر الذي عبر عن وجدانهم وعواطفهم نحو المرأة"[1]فالمرأة دوما كانت تثير الاهتمام الشاعر وتلهمه بفيض من الأحاسيس الشعرية ،ويعتبر علي عناد من الشعراء الذي خصوا المرأة بنصيب وافر من شعرهم ومن بين قصائده نجد قصيدة "حب البادية، ضحضاح ورقراق ،بنت النّاس ،الغزل."

2 الرثاء: "إذا كان المدح هو الثناء على الشخص في حياته فإن الرثاء أو التأبين هو الثناء على الشخص بعد موته، وتعديد مآثره والتعبير عن الفجيعة فيه شعرًا "[2]و "هو واحد من أغراض الشعر الغنائي، بل هو من أهمها، وذلك نظرًا إلى صلته الحميمة بالعاطفة والإحساس، و لصوقه بالنفس لصوقًا ... ومن منا لم يفجعه الموت بعزيز أو حبيب أو قريب"[3].

وشاعرنا فقد فَقَدَ الكثير من أقاربه وأحبابه، وفي مقدمتهم ابنه محمد الذي فارق الحياة فجأة وعمره لا يتعدى ستة عشر ربيعًا ،ومن بيّن قصائده نجد قصيدة "فقدان أم الأولاد، موت الأبناء، فقدان العزيز الغالي، تمنيت راهي حضرت معانا داده، الفقيد الراحل، الرئيس الراحل هواري بومدين، الفقيد محمد بوضياف، زلزال الأصنام، زلزال الجزائر".

3 الوصف: "تصوير الأشياء الحسية والمعنوية، أو هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات وأحسن الوصف مانعت به الشيء حتى يكاد يمثله عيانًا ،وما استوعب أكثر معاني الوصف حتى كأنه يصور لك"[4] ،وقد حظي الوصف باهتمام كبير لدى الشعراء الشعبين لاسيما علي عناد ،تعددت الموضوعات التي تناولها ومن بيّن قصائده نجد قصيدة "الغرس الضارب، التراث، سفينة الصحراء، الفروسية العرب، عظم الشقاء ،الصغر الكبر".

4الهجاء:"الهجاء ضد المديح وهو أدب غنائي يصور عاطفة الغضب و الاحتقار والاستهزاء، وسواء في ذلك أن يكون موضوع العاطفة هو الفرد أو الجماعة أو الأخلاق والمذاهب"[5] ،"ويسمى عند

---

[1] التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي،ا لمؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1990م،دط، 87.

[2] عبد العزيز عتيق ،الأدب العربي في الأندلس ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان،د ط، د ت، ص 19.

[3] محمد شامي ،الخنساء شاعرة الرثاء، دار الفكر العربي ،بيروت ،لبنان، د ط ، د ت ،ص5.

[4] عبد المنعم الخفاجي ،الأدب العربية في العصر الأندلس الأول، دار الجيل ،بيروت ،لبنان ، ط 1، 1998،ص 172.

[5] محمد محمد حسين ،الهجاء والهجاؤون في الجاهلية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ط 2، دت، ص16.

الشعراء الشعبيين الشنا من شناه يشنوه أي يحقد عليه ويكرهه، وهذا الباب له فروع منها: الهجاء العادي السليم الذي يختار صاحبه العبارة المحتشمة والكلمة غير النابية، فهو أقرب إلى باب الغتاب الشديد، ومنه الهجاء المقذع الذي يعتمد الصفات السّمجة في المهجو والعبارات النابية والكلمات البذيئة ،ومنها ما يختلط فيه الهجاء بالفكاهه ويقصد من هذا النوع الترفية والضحك في المقام الأول"[1] هذا من حيث الأسلوب أما من حيث المهجو فقد يكون فردًا أو جماعة أو أخلاقًا ومذاهب كما سبق ذكره في التعريف من بيّن قصائده نجد قصيدة "الأعداد الثلاثة، الكوطة،ا لوقت.

5– شعر الثورة: " وهو شعر الثائر الذي يواكب فعل الثورة منذ أن كان شعورًا جنينًا إلى أن أصبح حقيقة واقعة"[2] وقد واكب الشعر الشعبي في الجزائر عمومًا الثورة التحريرية فسجل أحداثها وخلد مآثرها ،وكان الشاعر "يتابع باهتمام وتفاعل ما يجري من أحداث الثورة ويستمد تجاربه الشعرية من وقائعها وملابساتها، تفرحه انتصاراتها وتحزنه انكساراتها ويسجل غضبه وسخطه على من خانها ويهجو من خذلها بلسان لاذع قاطع"[3]،وقد واكب علي عناد الثورة التحريرية بشعره، فندد بجرائم المستعمر الفرنسي وأشاد ببطولات المجاهدين، ونجد ذلك في عديد من قصائده ومن بينها قصيدة" الثورة في سوف، رسالة لأخي بالثورة، عيد النصر 19 مارس، ذكريات نوفمبر، عيد الاستقلال، الجزائر بين الأمس واليوم، روح العمل، أفرج يا جمهور و تهنى ،يا فرنسا من الأوراس ردي بالك".

6 شعر القومي: "لم يثر قف الشاعر الشعبي في الجزائر عامة، وفي منطقة وادي سوف خاصة عند حدود تسجيل مآثر ثورته التحريرية "بل إنه قد آمن بقوميته العربية الإسلامية فسجل بؤرة المحنه ومواقع الأحداث المصيرية التي تنتاب الأقطار العربية،"[4] ألف قصائد عديدة عالج فيها الهموم العربية المشتركة وعبر فيها عن نظامه الدائم مع الشعب الفلسطيني بخاصة، شحنها بعواطف جياشة وسخط عظيم على الصهاينة، ومن قصائده نجد قصيدة" قدس العرب:،يا أنصار الدين لازمنا ثورة".

---

[1] محمد مرزوقي ،الأدب الشعبي في تونس،ص198.

[2] إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب ،باتنة، الجزائر ،ط1، 1985،ص33.

[3] أحمد قنشوبة، الشعر الشعبي في منطقة الجلفة ،رسالة ماجستير،ص187.

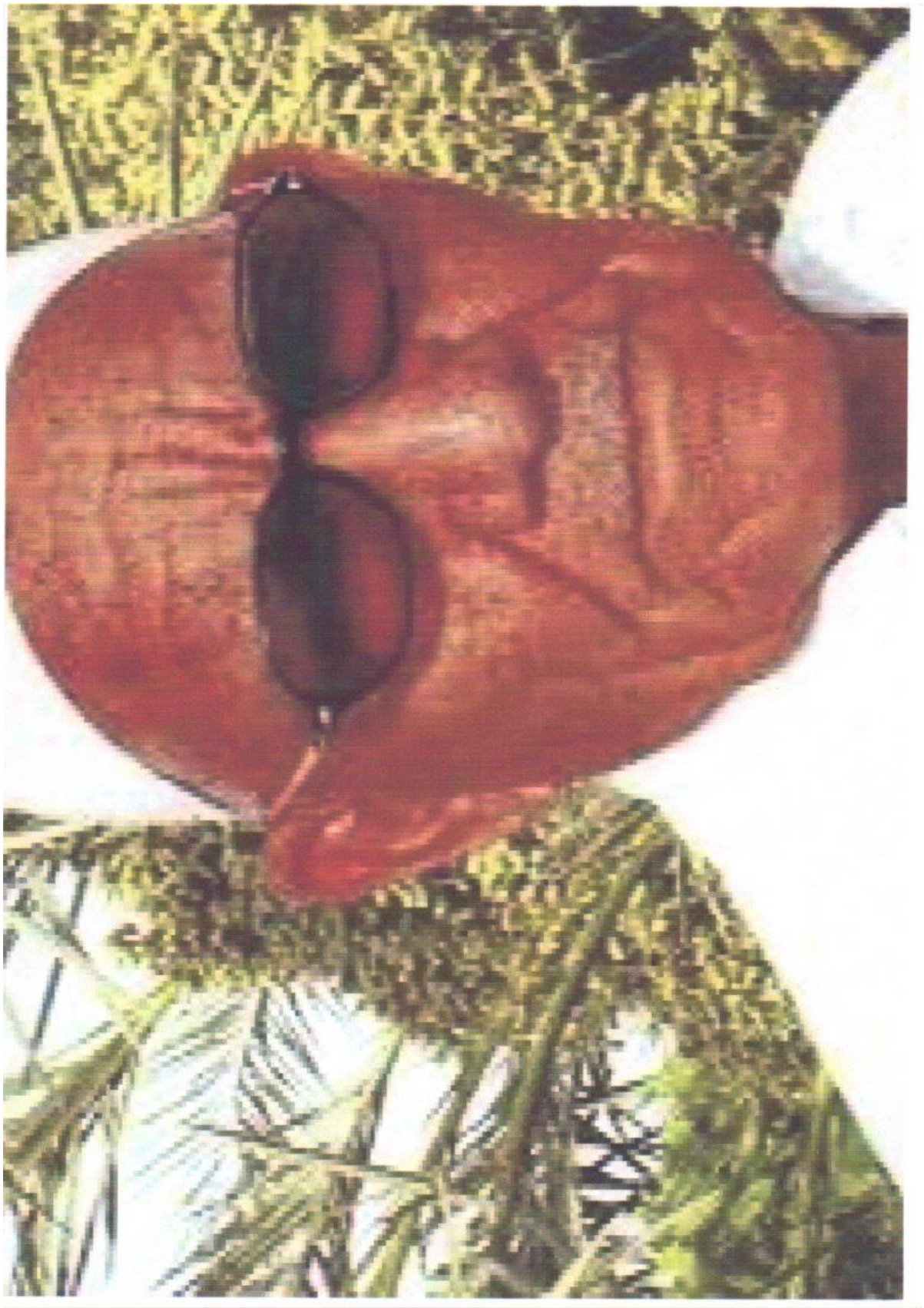
[4] مرجع نفسه ،ص 189.

7 **شعر الزهد والترسل**: ألّف الشاعر عدة قصائد عبّر فيها عن أحاسيسه وآلامه واعترافه بذنوبه ،ملتجأ إلى الله شاكيًا باكيًا ،ومن بيّن قصائده نجد قصيدة "النفس المغرورة، عتاب القلب."

هذه أهم المواضيع التي تطرق إليها الشاعر، فقد تعدد وتنوع فيها، ويعود هذا تعدد وتنوع إلى مظاهر الحياة المحيطة بالشاعر الشعبي إما طبيعية أم اجتماعية، أم ثقافية، أم سياسية....كلها أثرت على بناء القصيدة، وعلى آذان السامع .

نماذج مختارة من قصائد شاعر علي عناد

بعض صور علي عناد:



فهرس

الموضوعات

العنوان	الصفحة
الآية	
البسملة	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
الفصل الأول: الإطار المفاهيمي للجمالية والشعريّة	
الجماليّة	09
المفهوم اللغوي	09
المفهوم الاصطلاحي	10
أنواع الجمال	15
الجمالية في نقد الأدبي	16
الشعرّية	16
مفهوم اللغوي	17
مفهوم الاصطلاحي	18
علاقة الشعرية بالعلوم الأخرى:	33
باللسانيات	33
الأسلوبية	33
السيميائية	34
الفصل الثاني: جمالية الصورة وبلاغة الإنشاء	
الصورة الشعريةّ	36
أهمية الصورة	38
1التشبيه	39
مفهومه	39
أركان التشبيه وطرفاه	40
بلاغته	41

2 الاستعارة	45
مفهومها	45
بلاغة الاستعارة	45
3 الكناية	50
مفهومها	50
بلاغة الكناية	51
مفهوم الإنشاء	54
1 الأمر	55
2 النّهي	56
3 الاستفهام	57
4 التمني	59
5 النداء	59
الفصل الثالث: الشعرية الإيقاع في القصيدة	
مفهوم الإيقاع	66
أهميته	68
مفهوم الوزن	68
أهميته	69
التكرار	78
1 تكرار الكلمة	79
2 تكرار الصيغة الصرفية	81
صيغة" فعيلة"	81
صيغة "فعل"	81
جموع التكسير	82
تكرار العبارة	82
تكرار المقاطع	84

التصريع	87
مفهوم الجناس	91
مفهوم الطباق	93
الخاتمة	98
قائمة المصادر والمراجع	101
الملحق	111
فهرس الموضوعات	121

تم بحمد الله