الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

جماليات التوظيف الشعري في قصيدة حيزية عند ابن قيطون و محمد جربوعة

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب شعبي

إعـداد الطـلبة:
* أحمد سوفلي
* حمزة ربوش
* عبد الحميد دقعة

إشراف الأستاذ:
* نعيم المثردي

تاريخ المناقشة : 2024/06/04

أمام اللجنة المشكلة من :

الاسم و اللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
أ د. كمال بن عمر	أستاذ محاضر " أ"	جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي	رئيسا
د.نعيم المثردي	أستاذ محاضر " أ"	جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي	مشرفا و مقررا
د. خليفة قعيد	أستاذ محاضر " أ"	جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي	مناقشا

الموسم الجامعي: .1445هـ/.2024/2023

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر

أولا : الفضل لله وحده على ما منّ به علينا من توفيق للقيام بهذا العمل .

ثانيا : من لا يشكر الناس لا يشكر الله ، فجزيل الشّكر لأستاذنا الفاضل الدكتور " نعيم المثردي " المشرف على هذا العمل ، و المتابع له ، منذ أن كان فكرة إلى أن صار عملا منجزا . فلم يبخل علينا بالتوجيهات و الإرشادات .

كما لا يفوتنا أن نتقدم بشكرنا و امتنانا لكل الأساتذة الفضلاء الذين درسونا خلال هذه الفترة ، و هم بذلك أسهموا في إذكاء شعلة طلب العلم بعد انقطاعنا عن الجامعة لردح من الزمن .

مقدمة

لا يختلف اثنان على أن الشعر هو شكل من أشكال الأدب التي لا يمكن لقائله أن يجعل منه بوتقة تفاعليّة يُقاس مدى تأثيرها من خلال جعل المتلقّي (باراميتر) تنعكس عليه شدّة أو انخفاض هذه التفاعلات إلّا إذا امتلك خاصّية الشاعريّة التي تقوم أساسا على ثلاث ركائز أساسية و هي : الموهبة الشعرية و التكنيك الشعري و الرسالة الشعرية المتوخاة . و منه فإنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتمّ إقحام تلك الاصطلاحات المتّفق عليها بين الدارسين في الشعر و تصنيفه تحت مظلة الرّسميّة (الفصيح) و الشعبي ، في عملية التّفاعل و قياسها و إطلاق أحكام الفشل أو النجاح على العمل الفنّي المقدّم ، ما دامت الشاعرية صفة لازمة للشاعر و تجلٍّ لموهبته و إبداعه في شعره بغضّ النظر عن التصنيفات .

و عطفا على ما سبق ذكره فإن الحكم على نجاح العمل الأدبي لا يتأتّى إلا من خلال تفاعل المتلقّي معه ، و ليتحقق هذا الأمر لا بدّ من تمظهر الجمالية في كافة مناحي النص و لأنّها الكفيلة كذلك بتحقيق هذه التفاعلية على اعتبار أن الذائقة البشرية تنجذب لكل ما هو جميل و تنفر من كل ما هو ضد ذلك .

و الجمالية بوصفها عاملا من العوامل المهمّة في التذوّق الفنّي و النّقد الأدبي ، كان لا بدّ أن تشمل جميع مستويات العمل ، و منه يمكن للقارئ أن يستنبطها و يكتشفها من خلال التوظيفات التي قدمها الشاعر في نصّه .

من هنا كانت رغبتنا في الكشف عن هذه الجماليات و آليات توظيفها في نصّين شعريين يختلفان في مناخيْ و تاريخيْ الولادة و كذا الهندسة النصية و المرجعية المخيالية ، على اعتبار أن نص قصيدة حيزية لابن قيطون ينتمي للشعر الشعبي ، و النص الثاني – حيزية – للشاعر محمد جربوعة ينتمي للشعر الفصيح ، و العامل المشترك بينهما هو موضوع القصّة التي كان الشاعر الشعبي سبّاقا في روايتها و ذلك لأنها كانت معاصرة له ، ثم أتى الشاعر جربوعة حديثا ليبدع فيها و يصنع منها رواية متفرّدة حيث اعتمد على طريقة السرد الشعري .

و عليه فقد جاء بحثنا هذا الموسوم بـ : " **جماليات التوظيف الشعري في قصيدة حيزية عند ابن قيطون و محمد جربوعة** " الذي نهدف من ورائه أن نبيّن أن ما سرى على النص

الشعري الفصيح يسري كذلك على النص الشّعبي ، و أن نوضّح فكرة معيّنة مفادها أن الشعر الشعبي لا يقل شأنا في غناه بالجماليات التي يحويها على نظيره الفصيح .

و تأسيسا على ما ذُكر آنفا فإننا نطرح الإشكالية التالية :

كيف هندس الشاعران نصيهما جماليا ؟ ، و ما هي المرجعيات الثقافية و الفلسفية و التاريخية التي اتكأ عليها منجز كل منهما ؟.

لتتفرّع على هذه الإشكالية التساؤلات الفرعية التالية :

هل توظيف آليات الجمالية الشعرية متاح للشاعر الشعبي على غرار الشاعر الفصيح ؟

إلى أي مدى يمكن الحكم على نجاح هذه التوظيفات خاصة في الشعر الشعبي ؟

و للإجابة على هذه الإشكالية و تفرعاتها ، قمنا بوضع الخطة التالية :

مقدمة و مدخل حاولنا فيه أن نضبط مجموعة من المفاهيم المتعلقة بالبحث على شاكلة الجمال و الجمالية و الفرق بينهما ، و مفهوم الشعر الشعبي و علاقته بالشعر الفصيح . لنخصّص بعدها فصلين للعمل التطبيقي ، حيث عنينا في الفصل الأول بدراسة الجانب الفني للقصيدتين حيث تطرقنا فيه : لجمالية توظيف التراث ، و لغة القصيدة و عناصرها كالرمز و التكثيف و الحذف . دون إهمال جمالية لغة السرد بنوعيها : اللغة التقريرية ، و اللغة التصويرية .

أما الفصل الثاني فخصصناه للجانب الفلسفي حيث تطرقنا فيه لمحاولة الكشف عن جمالية التيمات في النصين ، كتيمة ثنائية الموت و الحياة ، و تيمة الحب ، و دراسة الأنساق الواردة في النصين ، كنسق الفحولة و الأنوثة و القبيلة .

لننهي بحثنا هذا بخاتمة تضمنت مجموع النتائج التي توصلنا إليها .

و قد قاربنا النصين ببعض آليات النقد السيميائي و كذا النقد الثقافي أثناء دراستنا للجماليات المتعلقة باللغة و ذلك من خلال تحليل النماذج الشعرية المقتبسة من النصين ، و دراسة الأنساق الثقافية التي تطرقنا لها .

و قد اعتمدنا في هذه الدراسة على مجموعة من المصادر و المراجع و التي كان من أهمها : حيزية للشاعر محمد جربوعة ، و ديوان حيزية عاشقة من رذاذ الواحات للشاعر عز الدين مناصرة ، قصيدة حيزية لنعيمة العقريب ، و كتاب دور الشعر الشعبي في الثورة من 1830 إلى 1945 للتلي بن الشيخ .

و كطبيعة كل عمل فإنه لا يخلو من بعض الصعوبات التي تعرقل عملية البحث و الدراسة ، و إن كانت في الحقيقة ليست بالكم الكبير و لكنّها وقفت حاجزا حال دون الانطلاق مباشرة في الدراسة ، حيث أن ديوان حيزية للشاعر محمد جربوعة كان مفقودا ، و بالكاد حصلنا على نسخة منه .

و لكن بفضل الله أولا و الإرادة التي تحذونا استطعنا أن ننهي هذا العمل .

و في الأخير لا يسعنا إلا نتقدم بجزيل الشكر لكل من أمد لنا يد العون من قريب أو من بعيد و على رأس أولئك جميعا الدكتور نعيم المثردي الذي كان نعمَ الموجّه و المساعد

مدخل

1 – مفهوم الجمال

2– مفهوم الجمالية

3 – الشعر الشعبي

4 الشعر الشعبي و علاقته بالفصيح

1-) الجمال :

تساءل سقراط – موجها الحديث إلى هبياس : ماذا عسى أن يكون الجمال ؟ ، أجاب (هبياس) على سؤال أستاذه سقراط بأن عدّد له بعض الأشياء الجميلة ، فلم يجد سقراط بدّا من أن يلفت نظر تلميذه إلى أنّه لم يكن يسأله عن الجزئيات التي تنطبق عليها صفة الجمال ، و إنما هو يقصد من وراء سؤاله معرفة ماهية ذلك المدرك الكلّي الذي نسميه باسم الجمال [1] .

تعريف الجمال ليس بالبساطة التي نتوقعها ، فهو أمر يصعب الوصول إليه ، حيث تنوعت تعاريفه و اختلفت إن لم نقل قد تضاربت في بعض الأحيان ، و مرجع ذلك و مرده بالدرجة الأولى لاختلاف المدارس الفلسفية و الفكرية و نظرتها له ، و بالدرجة الأولى لاختلاف زوايا النظر إليه ، حتى أن هناك بعض من المفكرين يرون استحالة تحديد مفهوم مضبوط للجمال ، كما ينكرون استطاعتهم تحديد أصوله ، و مقاييسه .

إن معرفة الجمال قد لا تكون لها صلة بالعقل ، أو المنطق ، بل هي انجذاب ذاتي غير محدود ، يخلق في الوجود حركة ، لا سيما عندما يكون الجمال متناسقا فنيا ، و يتميز بحسن الأبعاد ، و امتلاء الصفات ، و يترجم الواقع الخارجي [2].

فأفلاطون يعرفه بأنه : موضوع محبة النفس لكل جميل و حسن ، و مرد ذلك لأن النفس البشرية مجبولة على هذا الأمر و مفطورة عليه ، و بذلك فهي ترتاح له و تتعلق به في حين تستهجن كل قبيح و تشمئز منه ، فيقول : **عندما تصادف النفس ما هو جميل تندفع نحوه لأنها تتعرف عليه إذ أنه من طبيعة مشابهة لطبيعتها ، أما حين تصادف القبيح فهي تصدف عنه و تنكمش على نفسها لأنه مغاير لطبيعتها**[3]. فالجمال في نظره يكمن في الصورة الخاصة للأشياء التي تتعرف عليها النفس البشرية و ترتاح إليها و تحبها لأن تلك الصورة جميلة و النفس تستمد جمالها من العقل و بالتالي فهي تبتعد على كل ما هو قبيح لأنه ليس من طبيعتها .

---

[1] الدكتور زكرياء إبراهيم ، فلسفة الفكر في الفن المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1988 ، ص 06

[2] د محمد التونجي ، المعجم المفصل في الأدب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1993 ، ج1 ص 320

[3] أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال أعلامها و مذاهبها ، دار قباء للطباعة و النشر القاهرة ، 1998 ص 89

أما هيربرت ريد فيعرف الجمال: **على أنه وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا و الإحساس بالجمال يتسم بالتقلب عبر الزمان و المكان ، فما هو جميل في زمان ، قد يرى قبيحا في زمان آخر**[1].

و هو بذلك يبين لنا أن الجمال هو النقطة التي يلتقي فيها كل ما يثير النفس و الشعور في كل زمان و مكان و يزداد شعورنا به أو ينقص بحسب الحالة التي نعيشها تلك اللحظة .

أما الفيلسوف جورج سانتيانا فيرى أن **الجمال لا بد أن يقترن بالشكل و ذلك لأن كل موضوع لا بد أن يتخذ شكلا حتى يمكنه أن يؤثر في نفوسنا ، و أن يلعب دوره في تشكيل أحاسيسنا ، و ليست أهمية الأسلوب في العمل الفني سوى مجرد تعبير آخر عن أهمية العنصر الشكلي في الجمال بصفة عامة** [2] . فهو يقيم علاقة ربط أو استلزام بين الجمال و الشكل أو الصورة التي من خلالها يمكننا تحديد نسبة تأثيره على النفس و ما من شأنه تحريك المشاعر و دغدغتها .

2 –) الجمالية :

ظهر علم الجمال أو الجمالية كمصطلح لأول مرة خلال القرن الثامن عشر من خلال الفيلسوف بومجارتن ، و أصبح هدف هذا العلم محاولة وصف و فهم و تفسير الظواهر الجمالية و الخبرة الجمالية ، إنه ذلك الفرع الذي نشأ أصلا في أحضان الفلسفة ، و ترعرع و بلغ أشده في ظلالها ، ثم جاءت فروع معرفية أخرى بعد ذلك ، كي تنعم بهذه الظلال و تساهم في سقاية هذه الشجرة الوارفة المتألقة لعلم الجمال ، و أن تضيف إليها فروعا جديدة .

و مثلما كنا أمام اختلافات في تعريف الجمال كذلك نحن الآن أمام اختلافات في تعريف الجمالية أو (علم الجمال) أو (الاستيطيقا) فلو قمنا بالبحث في معجم لالاند لوجدناه يعرف الجمالية بأنها : **علم الأحكام التقويمية التي تميز بين الجميل و القبيح**[3] . فهو بذلك فسر مهمة هذا العلم و مجالات دراسته بأنه كل حكم تقويمي نطلقه على ما هو جميل و ذميم و نميز به بينهما .

---

[1] هديل بسام زكارنة ، مدخل في علم الجمال ، المعهد الدبلوماسي الأردني 1998 ص 11

[2] محمد مصطفى بدوي ، جورج سانتيانا الإحساس بالجمال تخطيط لنظرية في علم الجمال ، المركز القومي القاهرة ، 2011

[3] د عزت السيد أحمد ، الجمال و علم الجمال ، حدوس وإشراقات للنشر عمان ، ط 2 ، 2003 ، ص 93

أما قاموس ويبستر فإنه يعرفها بأنها : **المجال الذي يتعامل مع وصف الظواهر الفنية و الخبرة الجمالية و تفسيرها** [1]. حيث أن علم الجمال له مهام أكثر من إطلاق الأحكام على صور الموجودات بل هو يبحث و يميز بين ما هو مستحب لدى النفس البشرية و ما هو مستقبح في مجال الفن مع التبرير و التفسير لهذه الأحكام .

في حين نجد بيرديلي يعرّف علم الجمال بأنه : **عمل بيني تقوم من خلاله فروع معرفية عدة بدراسة المنطقة المشتركة المتعلقة بالخبرة أو الاستجابة الجمالية ، بكل ما تشتمل عليه هذه الخبرة أو الاستجابة من جوانب حسية و إدراكية و انفعالية و معرفية و اجتماعية**[2]. يربط بيرديلي بين الحواس و كيفية استجابتها لكل مظاهر الجمال و تقييم هذه الاستجابة له و هكذا مع كل المستويات الأخرى : الإدراكية و الانفعالية و المعرفية .

أما جميل صليبا في معجمه فوجدناه يعرفها بأنها : **علم يبحث في شروط الجمال و مقاييسه ، و نظرياته و في الذوق الفني ، و في أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية ، و هو باب من الفلسفة و له قسمان : قسم نظري ، و قسم عملي**[3] .

و هو بذلك يقفز إلى ما وراء التعريفات السابقة في أن هذا العلم يتجاوز دراسة التمييز بين ما هو جميل و ما هو مستقبح بل يتوسع أكثر ليشمل الشروط و المقاييس المعيارية التي تفصل بينهما .

لا شك أن هناك الكثير من التعريفات الأخرى لعلم الجمال التي يمكن إفراد بحث مطول لها . ومهما يكن من أمر الكثرة و الاختلاف في هذه التعريفات يمكننا أن نستخلص منها أن الجمالية علم يدرس الجمال و أن يدرس هذا الأخير يعني أنه يدرس لماذا يُعدّ هذا الشيء جميلا ، وحتى يعرف لماذا كان جميلا سيدرس خصائص الجمال و مقوماته ، وحتى يصل إلى خصائص الجمال و مقوماته سيدرس لماذا كانت هذه الخصائص و المقومات موصوفة بالجمالية أو مرتبطة بالجمال ، فإذا عرفنا أنها توصف بذلك لأنها تؤثر تأثيرا إيجابيا في النفس (الفرح و السرور و البهجة و المتعة) اضطررنا للبحث في التذوق الجمالي ، ثم التقويم الجمالي ، و لأن الجمال مهم و يبعث كل مشاعر الارتياح و الرضا و السرور

[1] د عزت السيد أحمد ، المرجع السابق .ص 92

[2] المرجع نفسه . ص 93

[3] جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني بيروت ، 1982 م ، ج1، ص 408

و المتعة في النفس سيبحث علم الجمال في كيفية صنع الجمال ، أي في الفن و كل ما يتصل بالفن .

و لما كان الأدب مما يندرج في إطار الأشياء الجميلة ، و ذلك بجمال نسجه ، و حسن تصويره للأشياء ، فإن قضية الجمال و مسألة الجمالية يجب أن يبحث عنها في النص الأدبي ، و ذلك بغرض تمييز الجميل من الكلام ، من غير الجميل منه .

3 – الشعر الشعبي :

يعد الأدب الشعبي شكلا من الأشكال التي تنتمي إلى التراث الشعبي باعتباره من أبرز موضوعاته، وأكثرها عراقة، وأوفرها حظا من البحوث والدراسات ، و كنظيره الأدب الرسمي أو الفصيح الذي تتفرع منه مجموعة من الأجناس الأدبية كالرواية و القصة و الشعر ، فالأمر سيّان في الأدب الشعبي الذي تندرج تحته الحكاية الشعبية و الأمثال و الألغاز و الأسطورة الشعبية و الشعر الشعبي .

هذا الأخير الذي يعتبر من أبرز مظاهر التعبير الشعبي و أكثرها تألقا و أوسعها انتشارا ، كيف لا و هو الجنس الأدبي الأسمى تعبيرا عن آمال و آلام الشعب و عن واقعه و طموحاته .فما هو تعريف هذا الجنس الأدبي الشعبي ؟ و ما علاقته بالشعر الفصيح ؟

و كبقية الأجناس الأدبية سواء في الأدب الرسمي أو غيره فإن الشعر الشعبي لا يمكن له أن يشذ عن الخروج من دائرة إشكالية تحديد مصطلح دقيق له و إن كانت هذه الميزة تنطبق على كل مجالات العلوم الإنسانية . إلا أننا سنحاول أن نستعرض مجموعة من الاصطلاحات التي قدمها بعض الدارسين و المهتمين و نحاول في النهاية أن نوفق بينها أو نختار أقربها و أشملها في تعريف الشعر الشعبي

و أول تعريف اصطلاحي نورده هو مصطلح العامّي الذي قال به عبد الحميد يونس– و إن كان هذا الأخير قد أطلق هذه التسمية على كل أشكال الأدب الشعبي و التي من ضمنها الشعر[1] – فهو يقول بأن: "**الثقافة الجماهيرية بسفح الهرم، وعند القمّة يوجد الأدب الرّسمي وعند القاعدة يوجد الأدب العامّي، أمّا الأدب الشّعبي فهو ذلك الذي يستطيع أن يتخلص من القمّة هابطا ليملأ السّفح كلّه، أو ذلك الذي يستطيع أن يرتقي من القاعدة صاعداً ومنتشراً على السفح بأكمله**[1] و هو بذلك يربط العامية بثقافة الطبقة الدنيا من

[1] أحمد رشدي صالح، الآدب الشّعبي العربي مفهومه ومضمونه، دار الأدب العربي للطباعة ، 1972 ، ص49

المجتمع أما خاصية الشعبية فهي انحدار الأدب الرسمي و تخلصه من كل القواعد الضابطة أو هي احدى مراحل تحوله حتى يصير أكثر تداولا بين الطبقة المذكورة آنفا و كلما زاد انتشاره بين أفرادها إلا و زادت صفة العامية فيه .

أما محمد المرزوقي يرى أنّ مصطلح الملحون أعم وأشمل من الشعبي، وأنّه أحق بالتسمية من العامّي و هذا في قوله : **أما الشعر الملحون، الذي نريد أن نتحدّث عنه اليوم فهو أعمّ من الشعر الشّعبي إذ يشمل كل شعر منظوم بالعامية ، سواء كان معروف المؤلف أو مجهول، وسواء روي من الكتب أو مشافهة وسواء دخل في حياة الشّعب فأصبح ملكا للشّعب، أو كان من شعر الخواص وعليه فوصف الشعر بالملحون أولى من وصفه بالعامي، فهو من لحن يلحن في كلامه أي نطق بلغة عامية غير معربة. أمّا وصفه بالعامي فقد ينصرف معنى هذه الكلمة إلى عامية لغته، وقد ينصرف إلى نسبته للعامّة فكان وصفه بالملحون مبعداً له من هذه الاحتمالات**[1] و الملاحظ في ما ذهب إليه المرزوقي أنّه نحت هذا المصطلح بناء على ماهية اللغة التي عُبّر بها في هذا الشعر و التي هي اللغة العربية الملحونة التي تُسقط أغلب القواعد النحوية و الصرفية الضابطة . لأن مصطلح العامي ينسب للعامة و التي هي طبقة اجتماعية في مقابل الطبقة الراقية .

و الاتجاه الذي سلكه المرزوقي نجد "عبد الله ركيبي" قد سلكه كذلك حيث لا يجد أن مصطلح العامي مناسبا لأن العامية : " **توحي بأنّ قائله أمّي لا معرفة له باللّغة، قراءة أو كتابة وقد توحي أيضاً بأنّ المتلقي له من الأمّيين، وأنّ هذا الشّعر لا صلة له بالفصحى من قريب أو بعيد، فالقائل قد يكون أمّياً وقد يكون متعلماً، ذلك أنّ بعض القصائد بالرغم من أنّها لا تراعي القواعد اللّغوية ،فهي في روحها فصيحة ؛لأنّ ألفاظها وعباراتها ممّا يدخل في تركيب الفصحى لا في تركيب العامية أو نسيجها**[2] .و هو بذلك آثر تسميته بالشعر الملحون .

و قد خالف عباس الجراري كل الإطلاقات و الآراء السالفة الذكر و وظف مصطلح – الزجل – حيث يقول : **فإننا نفضل إطلاق الزجل على كل أنواع الشعر الشعبي ... و ندعو إلى هذه التسمية بدلا من أي تسمية أخرى تطلق عليه ، مهما بلغت من الذيوع**

[1] محمد المرزوقي، الأدب الشّعبي في تونس ، الدار التونسية للنشر، تونس 1967 ص51

[2] عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر،ط1 ، 1981 ، ص364.

و الانتشار[1]. ودوافع عباس الجراري لاعتماد هذا المصطلح هي رؤيته بأن الزجل هو منبع كل شعر ملحون حيث عُرف على الأزجال تحررها من قواعد اللغة – و لو جزئيا – و شكل القصيدة الكلاسيكي ، و دافع آخر هو أن هذا المصطلح كثير الذيوع في كل البلدان العربية و منه فهو مصطلح موحد و درْءا لكل الاختلافات .

أما المدافعون عن اضفاء صفة الشعبية للشعر و من بينهم الدكتور العربي دحو الذي يفضّل مصطلح الشعبي على الملحون ، يبرر ذلك بأن الذين أطلقوا هذه التسمية إنما عزوها لعامل تحرير اللغة من الضوابط و جعلوها هي الفاصل بين الأدب الرسمي و الشعبي و لكن الواقع يثبت عكس ذلك تماما ، حيث أن هذه الأخطاء المتعلقة باللغة نجدها عند الرسميين و الشعبيين على حد السواء ، **و لهذا فإننا لا نستطيع الاعتماد على اللغة وحدها عاملا حاسما للفصل بين القصيدة الشعبية و القصيدة الرسمية**[2].

و قد ذهب الدكتور التلي بن الشيخ إلى اعتماد مصطلح الشعبية كذلك لأنه الأكثر صوابية من غيره و أن الذين اعتمدوا غير هذا المصطلح ليس لهم سبب إلا **أنهم يحاولون إبعاد صفة الشعبية عنه، ولعل ذلك راجع إلى عدم تحديد مفهوم الشعبية في الأدب**[3].

و نحن كدارسين فمن حقنا أن نحاول التمييز بين هذه المصطلحات و اختيار الأنسب و الأدق و الأقرب للصوابية من غيره و اعتماده بصفة موضوعية ، وابتعادا عن تحكيم الذاتية و العاطفة . فإننا من خلال الإطلاقات السابقة نجد أن المصطلح المناسب هو الشعبي لأنه الأكثر شيوعا وانتشارا .

كما أن العديد من الدارسين و المهتمين يتداولون هذا المصطلح خاصة في المغرب العربي ، فالشيوع و الانتشار من شروط اعتماد المصطلحات و في هذا الشأن يقول عبد السلام المسدي : **المصطلح يبتكر فيوضع ... ثم يقذف به إلى حلبة الاستعمال ، فإما يروج فيثبت و إما أن يكسد فيختفي ، وقد يُدلى بمصطلحين أو أكثر لمتصور واحد ، فتتسابق المصطلحات الموضوعية و تتنافس في سوق الرواج ، ثم يحكم للأقوى فيُستبقى و يتوارى الأضعف**[4].

---

[1] عباس الجراري ، الزجل في المغرب ، مكتبة الطالب ، الرباط ، المغرب 1970 م ، ط 1 ، ص 363

[2] العربي دحو ،الشعر الشعبي و دوره في الثورة التحريرية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1989 ج1 ، ص 26

[3] التلي بن الشيخ ، دور الشعر الشعبي في الثورة من 1830 إلى 1945 ، الشركة الوطنية للنشر ، الجزائر ، ص 223

[4] عبد السلام المسدي ، المصطلح النقدي ، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر ، تونس 1994 ص 15

4 – الشعر الشعبي و علاقته بالفصيح :

إن الباحث عن العلاقة بين الشعر الشعبي و الفصيح لا يمكن له أن يكشف عنها إلا من خلال تتبع نشأة كل منهما تاريخيا ، و كما هو معلوم فإن الشعر العربي الفصيح كان سبّاقا للظهور و التداول على اعتبار أنه يساير اللغة المتداولة آن ذاك ، و قد اختلف الدارسون في تحديد تاريخ معين لنشأة الشعر العربي فالجاحظ يرى أن : **الشعر حديث الميلاد ، صغير السن ، أول من نهج سبيله ، و سهل الطريق إليه امرؤ القيس بن حجر ، و مهلهل بن ربيعة ... فإذا استظهرنا الشعر وجدنا له إلى أن جاء الله بالإسلام خمسين ومائة عام ، و إذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام**[1]. و الملاحظ أنه قد ربط نشأة الشعر العربي بامرئ القيس و حدد له من العمر ما يقارب المئتي عام ، و لكن هذا الطرح لا يمكن استساغته على اعتبار أن القصيدة العربية في ذلك الوقت قد كملت في البناء من كل الجوانب و صار لها ضوابط تحددها و لا يمكن اعتبار ما يقال شعرا إلا إذا التزم بهذه الضوابط ، و من البديهيات أن كل الموجودات لا بد أن تمر بمراحل حتى تكتمل و منه **فالنمو الطبيعي للقصيدة العربية ، أوزانها ، و موضوعاتها ، و اللغة و نحوها و أساليبها ، و إيجازها ، يستدعي أن تكون مرت قبل زمن امرئ القيس بأطوار كثيرة ، و تعثّرت تعثرات جمّة حتى اكتمل لها هذا الشكل الذي نجدها عليه في شعر امرئ القيس و من سبقه أو جاء بعده** [2].

ليواصل الشعر العربي انتشاره بسرعة كبيرة بالبنية التي أرّخ لها الجاحظ ، و تلقفته القبائل العربية بشره و نهم كبيرين ، حتى أنه صار من المتعارف عليه أن توكّل كل قبيلة من رجالها من يكون لسان حالها، و المنافح عنها و الناطق باسمها . **و لم تزل العرب تنطق على سجيتها في صدر إسلامها و ماضي جاهليتها ، حتى أظهر الله الإسلام على سائر الأديان ، فدخل الناس فيه أفواجا ، وأقبلوا إليه إرسالا ، واجتمعت فيه الألسنة**

[1] نجيب محمد البهيتي ، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ،مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة ، 1950 ص 4

[2] المرجع نفسه ص 4 .

المتفرقة و اللغات المختلفة ، ففشا الفساد في اللغة العربية ، و استبان منه في الإعراب الذي هو حليها و الموضح لمعانيها [1].

و رغم المحاولات العديدة التي قام بها الكثير من النحويين لأجل ضبط قواعد اللغة العربية ، و تبسيطها لغير المتكلمين بها ، إلا أن سيل التمازج الثقافي و العرقي ، مع توسع رقعة الدولة الإسلامية ، كان جارفا و لم يتمكنوا من صدّه ، و حلّ محلّ اللغة العربية اللهجات الدّارجة ، التي وجدت البيئة المناسبة لكي تنتشر . و على مر الزمن صارت اللغة العربية الفصيحة ملازمة للرسميات ، فسمي بذلك الأدب المكتوب بها بالرسمي أو الفصيح، **و** صار حكرا على الطبقات المثقفة ، و من ضمنه الشعر الفصيح .

و في ظل هذا التوازي الذي انتهجته اللغة العربية الفصيحة ، و اللهجات المنبثقة عنها كان من البديهي أن يتم استنساخ أشكال التعبير ، أو الأجناس الأدبية من الأولى للثانية ، و بما أن الشعر هو أرقى هذه الأشكال، من ناحية أنه يعكس آمال و آلام الشعوب ، فقد عرف انتشارا واسعا بين هذه الطبقات ، و يرث بذلك المكانة التي كان يتمتع بها نظيره في الفصيح قبل ظهور اللحن في اللسان العربي ، آخذا منه بنية الإيقاع :" **فالشاعر لا ينطق بكلامه في لغة عادية، وإنما ينطقه موزونا** "[2] . و حتى و إن لم تُضبط القصيدة الشعبية بالأوزان الخليلية الخاصة بالفصيح ، إلا أننا من خلال السماع نلمس تلك الموسيقى و نستعذبها .

[1] الزبيدي أبو بكر محمد بن الحسن ، طبقات النحويين و اللغويين ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف القاهرة ، ط2 ، ص 11

[2] . شوقي ضيف: في النقد الأدبي ، دار المعارف القاهرة مصر ، ط5 ، 1977 ، ص 99.

الفصل الأول

التوظيفات الفنية في في قصيدتي حيزية لابن قيطون و جربوعة

أولا : جمالية توظيف التّراث

ثانيا : لغة القصيدة 1 – 2

ثالثا : لغة السرد 1 – 2

1 جمالية توظيف التراث[1]* :

يعتبر التراث الثقافي والأدبي من أهم المصادر التي يستمد منها الشعراء إلهامهم و مواد إبداعهم، فهو يمثل تجربة الأجداد وحضاراتهم وقيمهم التي تترك أثراً عميقاً في الوعي الجمالي والفكري للمجتمع. ومن هنا، يندرج اهتمام الشعراء بتوظيف التراث في شعرهم كمصدر رئيسي للإلهام والتعبير الفني. إن استحضار التراث في الشعر له بعد جمالي كما أنه يعزز الانتماء الثقافي ويسهم في الحفاظ على الهوية القومية و اللغوية **فالتراث من أهم الجذور القومية التي ترتكز عليها أية أمة في مواجهة أي خطر يهددها ويهدد كيانها[2].**

و من هذا المنطلق ، فقد قمنا في بداية دراستنا هذه بالبحث عن توظيف التراث في نص حيزية بن قيطون و حيزية جربوعة . و بذلك قسمنا هذا الجانب بحسب أشكال التراث التي استخدمها الشاعران في نصيهما :

1 – 1) التراث الديني :

تبرز النزعة الدينية لدى الشاعر في اعتماده على النصوص المقدسة – بغضّ النظر عن الديانة المنتهجة – و استحضارها و توظيفها بما يخدم إنتاجه الأدبي مما يضفي عليه صبغة جمالية و قد : **كان التراث الديني في كل الصور ولدى كل الأمم مصدرا سخيا من مصادر الإلهام الشعري حيث يستمد منه الشعراء نماذج و موضوعات و صور أدبية ، و الأدب موضوع ديني حافل بالكثير من الأعمال الأدبية العظيمة التي محورها شخصية دينية أو موضوع ديني ، أو التي تأثرت بشكل أو بآخر بالتراث الديني** [3].

و بالعودة لقصيدة حيزية لابن قيطون نجد توظيف التراث الديني يتجلّى في قوله في الرباعية 35 من القصيدة :

و اثْـــــــــرَيْتْ الْمِلِيـــــــــحْ دارِلْـــــــهَا تَسْـــــــــريحْ

حـــــــــرَّفْهَـــــــا للْمَسِيـــــــح ربّـــــــي مَوْلايـــــــــــا [4]

---

* أجمع الكثير من الباحثين أن التراث هو : " مجموع الإنتاج الفكري و الحضاري و التاريخي الذي ورثته الإنسانية جمعاء و الذي يتمثل في الآثار المكتوبة سواء كانت نقوشا حجرية أو كانت على شكل كتب أو ملفات أو ما شابهها ، التي حفظها التاريخ كاملة أو مبتورة .

[2] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ص 25

[3] المرجع نفسه ،ص 75

[4] عز الدين المناصرة ، حيزية عاشقة من رذاذ الواحات ، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع الجزائر ط 4 ، ص 165

و كشرح للرُّباعية السّابقة ، حتّى يسهل علينا بعد ذلك أن نربطها بالنص القرآني الذي وظّفه الشاعر فيها ، فهو يقول في ما معناه : فإذا بـ (المليح) الله عز وجل سهّل لها أن تغادر الحياة الدنيا ، و ذلك بعد انحراف مسار الحياة الدنيوية إلى حياة في البرزخ ، و كأننا به قد عَنَى بكلمة (تحريف) الارتقاء من الحياة على الأرض إلى ما يقابلها في البرزخ ، و هو مشابه للحدث الذي طرَأَ لنبي الله المسيح عيسى عليه السلام ، فقد رفعه الله إليه ، و إن كان هناك اختلاف كبير بين الحدثين على اعتبار أن ما حدث لسيدنا عيسى عليه السلام هو معجزة إلهية ، قال تعالى :(**بَل رَّفَعَهُ اللَّهُ إِلَيْهِ ۚ وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا**) **[النساء الآية 158]** ، أما ما حدث لحيزية فهو ما ينطبق على جميع البشر ، ولكن الشاعر أراد بتوظيف هذا الحدث أن يبين لنا أن حيزية ، في حبها العذري ، و عشقها الطاهر النقي ، إنّما هي تماثل الأنبياء في خاصية نشر الرسالة ، و رسالتها أنّ الحبَّ ليس عناقا و التقاء أجساد بل هو: **قوة توطد العلاقات بين المخلوقات ، و أن ابتسامة الحب تلمع بين السماء و الأرض ، و أن الحب إرادة ثابتة جذابة تجذب الجنسين و تجعل الاثنين واحدا** [1].

و في الرباعية 47 التي يقول فيها الشاعر :

مـــــاتت مَوْت الجِهـــــــاد مَصْبُـــــــوغِةْ لَثْمَـــــــاذْ

قَصْـــــــــدُوا بِيهَا بْـــــلاَذْ خَـــــــــالذْ مِسْمِيَّـــــــة

يقول ابن قيطون أن حيزية لم تمت موتا طبيعيا بل ماتت و هي مجاهدة ، إيمانا بقضيتها السّامية – الحب و العشق – ، ماتت لأنّها تحدّت كل من يقف اعتراضا على أسمى و أرقى شعور إنساني " **من عشق فعفّ فمات فهو شهيد** " [2] ، سقطت شهيدة بعد أن خاضت أعْتى المعارك ضد أعراف القبيلة و السلطة الذكورية التي كانت تضع في دائرة المحضورات هذا الشعور النّبيل ، كما لا يمكن إنكار ما يترتب على من كابد الحب العذري من نزعات **فما المحب إلا صوفي خالص ، صوفي في ظمئه الذي لا ينتهي إلى رؤية الحبيب و لقائه ، و صوفي في تغنيه بعشقه الجامح الذي يملك كل قلبه و كل أهوائه و عواطفه و مشاعره ، و صوفي تعييه الحيلة ، و تعوزه الوسيلة إلى لقاء بالمحبوب ، و إنه ليسير في طريق لا نهاية لها و لا سبيل إلى الدنو من غايتها إلا**

[1] عمر رضا كحالة ، الحب ، مؤسسة الرسالة بيروت ، ط 1 ، 1978 ، ص 8

[2] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 167

بإسلام الروح[1] . و بما أن نهاية هذه المكابدة و الكمد هي إسلام الروح لبارئها ، فقد نالت الشهادة و بذلك نالت حياة أخرى . و يتجلّى لنا التوظيف في هذه الرباعية في استحضار قوله تعالى :(**وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ) [آل عمران الآية 169].**

إن توظيف التراث الديني في قصيدة ابن قيطون ليس فيه غرابة إذا علمنا أن هذا الشاعر هو عالم دين في الأصل ، فالأكيد أن ثقافته الدينية تشبّع و فاض بها النص الشعري الذي قدمه لنا في الإطار و الحد المعقول .

أما في قصيدة حيزية للشاعر محمد جربوعة فنجده لم يحد عن النهج الذي سار عليه ابن قيطون ، حيث صنع جمالية فريدة باستحضاره للتراث الديني تجلّت لنا في ما يلي :

هذا القميص سيبقـــى منك رائحة طول الحياة ، إلى موتي إلى الأبد [2]

فالقميص الذي أعطته حيزية لحبيبها كان في كل مرة يرجع له و يستنشق عبقه كلما أحس بالاشتياق و أطفأ به نيران العشق المضطرمة في فؤاده ، **و** لطالما كانت الرائحة المنبعثة من القميص (رمزيا) تزيل غشاوة عين المحب و ترد عليه بصره و تجعله يرى الحياة بنظرة نورانية مشرقة بالأمل بعدما كانت كلها ظلمات فوق ظلمات بسبب فراق المحبوب و لا أدلّ من ذلك مثل إرسال نبي الله يوسف قميصه لأبيه يعقوب عليهما السلام فهو [3]. واستخدام الشاعر للفظ القميص فيه استحضار للنص القرآني من سورة يوسف عليه السلام ، قال تعالى : (**وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلَا أَن تُفَنِّدُونِ) [آل عمران الآية 169].**

و في بيت آخر يقول الشاعر محمد جربوعة :

كخيمـــــــة من خيام البدو خافقة بلا عمود أنـــــا من دون أعواد

يكاد صرصر ريح الشوق يقلعنـــي و يقطع الحبل أو يودي بأوتـادي[4]

نجد الشاعر في هذين البيتين يصور لنا حالة الوله الشديد الذي وصلت له حيزية ، و عدم استطاعتها على مواجهة عواصف الحب الشديدة التي كانت تعصف

---

[1] د شوقي ضيف ، الحب العذري عند العرب ،الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ط1 ،1999 ، ص 23

[2] محمد جربوعة ، حيزية (مسلسل شعري) ،(ط1) ،(د،هـ)،(د،ب)،2014

[3] حسن الأمراني ، قمصان يوسف – مقال – جريدة المحجة ، العدد 373 ، فيفري 2012

[4] محمد جربوعة ، المصدر السابق ص 49

بها و هي مثل الخيمة تلاعبت بها رياح الشوق لمحبوبها و ابن عمّها" سعيّد " حتى كادت تقتلعها و هي في صورة خيمة و تقطعُ حبالها و تسقط أوتادها التي تقف عليها ، أو تميتها و هي في صورة مخلوق بشري لا طاقة له باعتراض أعاصير العشق .

وقد لجأ الشاعر هنا لتبيان شدّة هذا الوله العنيف الجارف بدلالة كلمة " صرصر " لاستحضار قصّة وردت في القرآن الكريم تبين ما جرى لقوم عاد بعد أن كذبوا رسول الله إليهم سيدنا هود عليه السلام **(وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ 6 سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ 7 فَهَلْ تَرَى لَهُمْ مِنْ بَاقِيَةٍ 8) [سورة الحاقة الآيات 6 – 7 – 8] .**

و الصرصر وصف مخصوص بالريح المرسلة للعذاب ، **وقد اختير وصفا لها لما فيه من امتداد الصوت و تكريره و ترجيعه " فصوت الصاد بصفيره مجتمعا مع الراء المتكررة ولّد تقطيعا صوتيا يوحي بشدة الريح و تلاحقها و طول زمنها ، و كان اصطكاك الأسنان في نطق الصاد مع ذبذبات نطق الرّاء يولّد صفيرا و دويّا يشبه صوت الريح ، وهذا ما يسمّى بالمناسبة الطبيعية بين اللفظ و المعنى لدلالة جرس الكلمة على معناها**[1]. و رمزية هذا اللفظ تنطبق على كل من وصل به العشق إلى درجة العذاب ، و إن كان عذابه رغم شدّته فهو مستلذ و مقبول لدى الأنفس و الذوات المأسورة في سجنه ، وقد تجد من ابتلي به لا ينفك إن خرج منه إلا عاد له مسرعا ليكبّله مجدّدا و يذيقه ويلاته فحاله كحال الحطب رغم ما تلحقه النار به إلا أنه يأبى إلا أن يكون العنصر الرئيس في إشعالها.

1 – 2) التراث الأدبي :

التراث الأدبي يشير إلى الأعمال الأدبية التي تعبر عن تاريخ وثقافة مجتمع معين حيث يمثل هذا التراث العمق الثقافي و الفكري للشعوب عبر العصور، و يعتبر موروثًا للبشرية جمعاء.

و قد لجأ الشاعر الشعبي محمد الصغير بن قيطون في قصيدته حيزية إلى محاكاة القصيدة الجاهلية من خلال تعدد الأغراض المستخدمة في النص الشعري (الرثاء ، الغزل ، الفخر ، الوصف ..) **و كذلك في الانتقال من العام إلى الخاص و استدعاء الماضي من خلال اللحظات الطللية المتأزمة التي تلتحم**

[1] محمد المبارك ، فقه اللغة العربية ، دار المعارف ، مصر ، مادة صرصر ج8، ص 197

بالمرأة و المكان و تصبح جزءا من نسيجه و هكذا تحولت الوقفية التذكرية للعاشق في قصيدة حيزية إلى رثاء للمكان و أيضا رثاء للذات نظرا لتماهيها مع هذا المكان .[1]

و قد نجد في بعض أبيات القصيدة نوعا من الاستدعاء للتراث الأدبي أو ما يمكن أن نسميه (تناص) مع بعض الأبيات الشعرية في قصائد جاهلية ، حيث يقول ابن قيطون :

عَيْنَكْ فَـــــــــرْدْ الرّصَـــــــــاصْ حَـــــــرْبِي في قُرْطَـــــــــــــاسْ

سُـــــــــوري قيّـــــــــــــاسْ في يَدِّيـــــــــــن الْحَـــــــــرْبِيَّة [2]

و هذا المعنى من الرباعية نجده في بيت شعري قاله امرؤ القيس :

و ما ذرفت عينـــــــاك إلا لتقدحي بسهميك في أعشـــــــار قلب مقتّل[3]

حيث أبدل بن قيطون تشبيهه لعيني حيزية من السهم إلى الرصاصة التي أطلقت من بندقية بيد رامٍ متمرّس لا يمكنه أن يخطئ هدفه (يدين الحربيّة) و هذا الاستبدال في الوسيلة المشبه بها فرضه التداول في الاستخدام في تلك الفترة حيث أن البندقية حلّت محلّ القوس ، و هو ما يؤكد مقولة الشاعر ابن بيئته و **مرآة تعكس الموروث برمته، من ثقافة مجتمعية أو عقدية أو أعراف متداولة، وبالتالي إن لم تكن هذه العناصر هي المؤثر الرئيس في قوام القصيدة فإنها تكون خالية من المضمون**[4] .

أما في نص حيزية جربوعة فنجد الشاعر قد قام هو الآخر باستدعاء البيت نفسه لامرئ القيس ، حيث يقول :

و حظّه ما رمت من قوس أعينها بين الرّموش و بين الكحل و الحور [5]

في هذا البيت، يبين الشاعر حظ العاشق من عشيقته سوى سهم اللحظ من العين ، فالسهم يمثل هنا السرعة والاتجاه المباشر، كما يرتبط بفكرة الانطلاق والوصول إلى الهدف ، عندما يشبه الشاعر لحظ العين بالسهم .

و هنا لا بد لنا أن نتطرق لرمزية القوس في الشعر العربي **فقد استخدم العرب القوس و السهم استخداما خرج بهما عن النطاق المألوف إلى صور معنوية يرونها أشد**

---

[1] نعيمة العقريب ، قصيدة حيزية دراسة تحليلية ، دار الفيروز للإنتاج الثقافي ، برج البحري ، الجزائر ، ص 389

[2] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 161

[3] ديوان امرؤ القيس ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف القاهرة ، ط4 ، 1984 ص 13

[4] https://www.addustour.com/articles/112568 اطلعت عليه يوم 2024/03/19 16:48

[5] محمد جربوعة المصدر السابق ص 17

فتكا من قوس رام أو سهم منطلق ، فقد تغنى الشعراء بهما في وصف العيون النجل و تشبيه الحاجب بالقوس و تلاحظ العينين بالنبال [1] . و هو ما بدا لنا بارزا في النصين الّذيْن بين أيدينا .

1 -3) التراث التاريخي :

يعد التاريخ بكل فروعه حقلا يلجأ إليه الشعراء لاقتباس ما يدعم أفكارهم و القضايا التي يطرحونها في أشعارهم ، فالتاريخ متشعب و زاخر بالأحداث و الشخصيات التاريخية ، و لا يعتقد أحد أن ثمة تجافيا بين الشعر و التاريخ فبينهما علاقة وطيدة ، تتبدى من خلال الاتصال الروحي بينهما ، فهما ينطلقان من بؤرة معرفية واحدة ، و قد أكد هذه العلاقة أحد الباحثين بقوله واصفا الشعر بأنه " **تاريخ مخلّق** "[2] .

و منه فعند قراءتنا لقصيدة حيزية ابن قيطون ، وجدنا أنه استحضر أحداثا تاريخية عديدة أهمها ما ذكره بداية من الرباعية الرابعة حيث يقول :

إذا تِمْشِـــــي قْبَـــــالْ تِسْلِـــــبْ العُقَّـــــال
أُخْتـــي بـــاي الْمَحَـــالْ رَاشَـــقْ كـــمْ ميَـــا

جَـــابْ الْعَسْكَـــرْ مْعَاهْ و الْقُومَـــانْ وْرَاهْ
طَلْبَـــتْ مَلْقَـــاهْ كُـــلْ واحـــدْ بِهْدِيَّة

نَاقِـــلْ سِيْفْ الْهُنُـــودْ كِـــي يُومِـــي بِـــالْيِدْ
يَقْسَـــمْ طَرْفْ الحـــديد و اللّـــي صَمِّيَـــا

مَـــا قَتَّلْ مِنْ عِبَـــادْ مِنْ قَـــوْمْ الفُسَّـــادْ
يَمْشِـــي مَشْي الْعَنَـــادْ بِـــالْفَنْـــطازِيّـــة[3]

---

[1] عبد الملك أبو سعيد بن قريب الأصمعي ، الأصمعيات ، تح : عبد السلام هارون ، أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، مصر ط3 ص 159

[2] فرانز روزنثال ، علم التاريخ عند العرب ، ترجمة صالح أحمد العلي ، مكتبة المثنى ، بغداد ، 1963 ، ج 1 ، ص 254 .

[3] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 160

فهو في معرض وصفه لحيزية و هي تمشي بدلال و خيلاء الواثق من نفسه شبهها بأحد الشخصيات التاريخية و هو (باي المحال) ، و كلمة الباي تعني رتبة إدارية في عهد الحكم العثماني و الشاعر يشير إلى **الباي مصطفى قائد الذهب***. حيث انتشرت أخبار هذه الانتفاضة الشعبية و ما قابلها من حملة عسكرية قام بها هذا الباي ، وقد أشار بن قيطون إلى هذه القوة العسكرية التي كانت ترافقه في سبيل القضاء على هذه الانتفاضة ، رغم أن الفاصل الزمني بين هذه الأحداث و الفترة التي عاش فيها الشاعر تقارب القرن و عشرين سنة .

و القارئ الذي لا يملك هذه الخلفية التاريخية المتعلقة بما ذكرناه من الأحداث لا يمكنه أن يفهم العلاقة بينها و بين حديثه عن حيزية ، **فالباي دال رمزي تاريخي تم توظيفه رمزا للهيبة و القوة و الشهرة ، فهناك تناص مع وقائع تاريخية مشهورة في الذاكرة الشعبية ، تم توظيفها في النص لتقوية المعنى**[1] .

في الجانب الآخر من قصيدة محمد جربوعة نجده أورد قصة لا ندرِ مدى حقيقتها و إن كانت في الغالب ممكنة الحدوث ، على اعتبار أنه لم يبقَ شبر من هذا الوطن إلا و احتله الفرنسيون ، خاصة المناطق العمرانية و التجمعات السكانية ، و مدينة سيدي خالد واحدة من تلك التجمعات ، و حتى إن كانت غير واقعية ، فرمزيتها و الهدف من سردها هو تعلق الجزائري بأرضه ، و إدراكه بأن هؤلاء الغرباء ما هم إلا غزاة ، و أنه في النهاية ستعود هذه الأرض لأهلها طال الزمن أو قصر. يقول الشاعر على لسان حيزية و هي تخاطب عشيقها :

كـــرهتها ... رغم أنّي أجهل السّببا و قـــــد تمنيت لـو قطعتها إربـــا
ما إن سمعتُ .. و قد كـانت تحدثني حـــتى تزلزل قلبي فيَّ و اضطربـــا
ألست مسلمة ، و الأرض أرض أبـي فكيـف تأمرني بالرجس يا عجبـــا
نسوا بـــأن لنا دينـــــــا كأعيننا يفـوق في سعره الألماس و الذهبا
و كـــــدت أصرخ فيها و هي واجمة يا ويلكم من حبيب القلب إن غضبا [2]

* الذي كان حاكما للإيالة الغربية ، و المحال أو ما تدعى بسويد* هي قبيلة من ولاية غليزان ، وقد ثار أهالي هذه القبيلة على حكم هذا الباي سنة 1743 إلى أن تمت إقالته

[1] نعيمة العقريب ، المرجع السابق ، ص 395 .

[2] محمد جربوعة المصدر السابق ص 95 – 96

و قد أسبق الشاعر هذه الأبيات ساردا بأنه في سنة 1870 قدم وفد من المنصّرين و يرافقهم المصورون و جنود فرنسيون ، ليصلوا للحي الذي تسكنه حيزية ، فأرادوا محادثة النساء في البيوت فمنعوا من طرف الأهالي ، ليعترضوا بعد ذلك مجموعة من الصبايا و هنّ عائدات من الوادي لجلب الماء ، ومن بين الصبايا حيزية ، حيث طلبت منهن المنصّرة أن يكشفن على شعورهن رغم أنها لم تكن هي نفسها تكشف عن شعرها ، و مدّت يدها لوجه حيزية التي كانت أجمل الصبايا و حررت خصلة من شعرها ، لكن الفتاة العربية الجزائرية ردّت عليها بقوة و ثقة قائلة لها : و لم لا تحررين أنت شعرك أيتها الأخت ؟ . ليصير الأمر الذي وقع حديث كل أهل الحي و ما قامت به حيزية بنت أحمد بن الباي .

و بالعودة للأبيات السابقة من القصيدة نجد حيزية تحكي ما وقع لها مع المنصّرة لعشيقها سعيّد و أنها دافعت عن شرفها و عاداتها و تقاليدها المستمدّة من الدين الإسلامي و كذا من أعراف القبيلة الهلالية العربية ، فكيف ترضى المرأة المسلمة بالنقيصة في دينها ؟ و هي في أرضها و أرض أجدادها .

و قد أراد الشاعر باستحضاره لهذه الحادثة أن يبين مدى تعلق المرأة الجزائرية بوطنها و دينها و الجهد الذي بذله الفرنسيون في سبيل تخليها عن وظائفها الأساسية و أهمها على الإطلاق التربية الأسرية لأنها هي الأساس ، حيث أن المعلّمة الفرنسية **أليكس*** خاطبت وزيرا في حكومة بلدها : **... كما تعلمون السيد الوزير أن أقوى عنصر من حيث التأثير في إفريقيا كما هو الحال في أوروبا هو المرأة ، فإذا تمكنتم من استقطاب مئة ألف من بنات الجزائريين و إشباعهم بمبادئ حضارتنا ، بحيث يؤخذون من مختلف فئات المجتمع ، و من ثم يضمن إلى الأبد خضوع البلد ، و يكون بالتالي الرهينة المتعذر استردادها**[1] .

* أليكس : ولدت سنة 1804 في فرنسا ، و تعلمت تعليما مضطربا ، اما والدها فكان يعمل كاتبا في بلدية "تورين" حيث كانت لديه مكتبة استفادت منها أليكس ، دخلت الجزائر و تعلمت اللغة العربية و تعرفت على أحوال المرأة الجزائرية العربية . ينظر أبو القاسم سعد الله ، ابحاث و آراء في تاريخ الجزائر ، ج 5 ، ط 1 دار الغرب الإسلامي ، بيروت ،2005 ص 117

[1] إيفون تيران ، المواجهات الثقافية في الجزائر المستعمرة (المدارس و الممارسات الطبية و الدين 1830 – 1880) ترجمة ، محمد عبد الكريم أوزغلة ، دار القصبة ، الجزائر ، 2007 ص 60

2 – جماليات توظيف اللغة :

إن اللغة هي أداة التشكيل الأدبي عموما ، و أداة للتشكيل الشعري خصوصا وبذلك فهي الوعاء أو الإطار الذي يحتضن الفن الشعري، ولا يخطر أبدا أن يكون الفن الشعري حيث لا تكون اللغة، فالشعر حقيقة لا ندركها إلا من خلال تجليها في اللغة بخصوصياتها الفنية ومن خلال توظيف اللغة توظيفا فنيا مؤديا إلى الغاية الجمالية، التي ترتقي بالشعر من خلال ارتقائها بذاتها. و من مقومات اللغة الشعرية التي سنستهدفها في دراستنا للقصيديتين اللتين هما بين أيدينا : توظيف الرمز و توظيف خاصيتي التكثيف و الحذف .

2 –1) الرمـــــــز :

يلجأ الشعراء عادة إلى إقحام الرمز في القصيدة باعتباره عنصرا مؤثرا في اضفائه لنوع من العمق والتعقيد والجمالية على النص الشعري. باعتبار الشعر فنًا للتعبير الإبداعي،

و بذلك فهو يوفر للقارئ فرصة لاكتشاف معانٍ عميقة ومختلفة وربطها بتجاربه الشخصية وثقافته الخاصة. إن استخدام الرموز يسمح للشاعر بالتعبير عن الأفكار والمشاعر بطريقة تتجاوز الكلمات الحرفية، مما يتيح له التواصل مع القارئ بشكل أكثر عمقًا وتأثيرًا.

بالإضافة إلى ذلك، يمكن للاستخدام الفعّال للرموز في الشعر أن يضفي جمالية وإبداعًا على النص الشعري، مما يجعله أكثر جاذبية وتأثيرًا على الحواس والمشاعر لدى القارئ أو المستمع.

و بالعودة لنص حيزية للشاعر بن قيطون فإننا نجده قد استخدم بعضا من الرموز التي كان يهدف من خلال توظيفها لأن يعطي صورة عن الجمال الفائق الذي كانت تتسم به الشخصية الرئيسة في قصيدته ، و الملاحظ أن الشاعر اعتمد اعتمادا كبيرا في توظيف رمز الحيوان ، و إن كان هذا الأمر يعد تقليدا متبعا في الشعر العربي منذ القدم ، و قد اخترنا من بين هذه التوظيفات رمزية الغزال ، **فقد ربط الشعراء الجاهليون ، أثناء حديثهم عن الجمال و الرشاقة بين صورة المرأة و صورة الغزال حتى صارت من رموز المرأة التقليدية التي تضمنها قاموس الشعر العربي** [1] ، و لا يمكن أن نقول أن مشابهة المرأة بالحيوان

[1] محمد زغلول سلام ، مدخل إلى الشعر الجاهلي – دراسة في البيئة و الشعر ، منشأة المعارف ، الأسكندرية ، مصر ، ص 30 .

(الغزال) يعتبر حطّا من قيمتها ، وهذا ما ذهب إليه إيليا الحاوي حين قال : **إن الجاهلي لم يشبّه الحبيبة بالغزال ، و إنما شبه عضوا من أعضائها بعضو من الغزال ، حيث اتخذ عيني الغزال مثلا أعلى لجمال العيون و جيدها مثلا أعلى للجيد** [1] .

فالشاعر يقول في الرباعية

مـــــا شِفْنَـــــــا مِنْ دَلالْ كـــــــي ظِلّ الخيّـــــــــــال

صـــــدّت جـــــدي الغَــزال بالـــــــــــزُّهد عـــليّـــــا [2]

و يظهر هنا أن الشاعر لم يشذ عن القاعدة المتعارف عليها بين الشعراء العرب السابقين له حيث لجأ إلى تشبيه المرأة بالغزال ، و ما يمكن ملاحظته أن أغلبهم كان يقابل في المشابهة بين أعضاء المرأة المتغزل بها و أعضاء الغزال ، فتجد من يشابه العين ، و من يشابه الجيد ... لكن ابن قيطون أخذ كل الصور الجمالية النمطية التي يتوافر عليها هذا الكائن و يطبقها إجمالا على حيزية ، فالغزال له رمزيات جمّة أهمها الجمال المتكامل من مظهر جسدي و رشاقة و سرعة و أهمها على الإطلاق **دلالة الخصب و الحياة الذي يربط بين المها و المرأة المتمثل في الأنوثة و الأمومة** [3] ، فربط صورة المرأة بالغزال هو في الأصل تقليد ديني ضارب أطنابه في القدم ، **خاصة إذا علمنا أن الغزال كان حيوانا محميا بمقتضى العقيدة الدينية**[4] ، و أن الشعراء على كثرتهم لم يذكروا أنهم صادوا غزالا . و بالعودة لابن قيطون نجده قد أسبق استخدام لفظ الغزال بالجدي الذي هو صغيره ، و هو بذلك يرمز للتجدد و دورة الحياة الطبيعية .

أما في قصيدة جربوعة فنجده كذلك قد استخدم رموزا بدلالة الحيوان و لكن بشكل مكثّف خاصة الظبي و الحمامة ، و بما أننا شرحنا رمزية الغزال في القصيدة الأولى و أن هذا الأمر هو طابع مشترك بين جميع الشعراء فالدلالات الرمزية لهذا الحيوان هي المتداولة منذ القدم و بقيت محافظة على النمطية نفسها ، لذا فسنبحث في رمزية الحمامة في قصيدة

---

[1] إيليا الحاوي ، النابغة سياسته وفنه و نفسيته ، دار المعارف ، مصر ، ط2 ، ص 221

[2] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 159

[3] الأخضر عيكوس ، الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية ، دراسة بلاغية نقدية ، رسالة ماجستير ، جامعة قسنطينة 1985 – 1986 ص 296

[4] نصرت عبد الرحمان ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، مكتبة الأقصى ، عمان ، ص 68

حيزية لجربوعة ، حيث يذكر في السرد النثري* أن حيزية **كانت تملك حمامة بيضاء جميلة تهتم بها اهتمامها بنفسها ، تتعهدها بالرعاية ، و تقضي معها أوقاتا تأخذها فيها بين يديها ، تقربها من خدها ، في حنان و تحدثها عن أحلامها البريئة ، وعن خوف قلبها من القادم من الأيام**[1].

و استخدام الشاعر للحمامة فيه دلالات رمزية عديدة خاصة إن كانت بيضاء اللون فقد أوحت الحمامة في قصيدة الغزل العربية – بمعاني الحب وكان لها علاقة بموضوع العشق فارتبطت بالمرأة أقوى الارتباط، وكانت صورة لها، كما ارتبطت بمحور أساسي من محاور تجربة العشق، هو الحزن و لهذا **فقد اكتسبت الحمامة جانباً عاطفياً خاصا**[2].

فحيزية في قصيدة محمد جربوعة هي مثال للرقة و الجمال و الحب ، و هو ما جعلها تتخذ الحمامة البيضاء التي ترمز للحب و السلام و النقاء أنيسا لها من دون البشر ، تبوح لها بما تحمله من هموم و من ضائقات ما ألمّ بها من شغف العشق و عنفوانه و حرقته ، لتحاول أن تطفئه و تهدّأ من عواصفه باللجوء لهذه الحمامة ، ونعتقد أن رمز الحمامة في الغزل العربي لا يحوم إلا في أجواء الحزن و الألم ، و لا يدل إلا عليهما ، و لا يوحي إلا بهما، ولهذا أصبحت العلاقة بين الشاعر والحمامة علاقة تعاطف قائمة على المشاركة الوجدانية التي تربطهما معاً.

2 –2) التكثيف* :

يمثل التكثيف معيارا إبداعيا لقيمة الإنتاج الشعري ، و قيمته العالية في الصورة الشعرية ، إذ يكشف البناء الفني الدقيق الذي تنتجه عبقرية الشاعر ، لأن الشاعر ينسجها من عمقه اللاشعوري عبر أفكاره ليصل إلى مرحلة الإبداع و الخروج عن دائرة التكرار ، كما

* حيث أن الشاعر محمد جربوعة استخدم مزيجا بين الشعر و النثر في كتابة روايته هذه و هو ما يصطلح عليه بالرواية الشعرية

[1] محمد جربوعة ، المصدر السابق ، ص 37

2 القيسي نوري ، الطبيعة في الشعر الجاهلي ، دار الإرشاد بيروت ، لبنان ط1 1970 ، ص 189

* هو تركيز المعاني الكثيرة في الألفاظ القليلة و هو يشمل العمل الفني كله ، و لا يتوقف عند حدود البناء فحسب ، و إنما يتعداه إلى المادة المقدمة في هذا العمل أو ذاك ، و تكثيف المادة يعني اكتشاف ما هو أساس فيها و التخلص من كل ما هو إضافي من شرح و تزيين و تفصيل و ما إلى ذلك مما يعطل فاعلية العمل الفني و تأثيره . ينظر : إسماعيل شلبي ، الأصول الفنية للشعر الجاهلي ، مكتبة غريب الفجالة مصر ط 2 ص 69

يعد التكثيف بمثابة نسق إبداعي يمنح النص امتدادات توحي بها للمتلقي لينهض بمهمة انبهاره ، و تكمن غايته في شدة تأثيره .

و في قصيدة حيزية للشاعر ابن قيطون نجد أنه استخدم هذه الآلية في قوله :

الشمـــس اللّـــــي ضْـــواتْ طَلْـــــعَتْ و تْمَـــــــــــسَّاتْ

خَسْفَتْ بَعْـــــــد ان اِسْتُوَاتْ وَقْـــتْ الضَّحْـــــــــوِيَّـــــة[1]

فهو استخدم الشمس التي هي واحدة من الظواهر الطبيعية التي تناولها الشعراء في أشعارهم و وظفوها في سياقات متعددة ، كالرثاء و الفخر و الغزل و المدح .. كما أن الشمس في الحضارات القديمة قد أتّخذت كآلهة ، مثل مملكة سبأ و قد كان يعتقد فوق ما أنها تعبد ، **فهي تتصف بصفات عديدة ، فلقد أنزلت الأمطار ، و سطعت أشعتها ، فنبتت الزهور ، و الأعشاب ، لتكسو وجه الأرض ، فاكتمل جمال الطبيعة**[2] .

إذا فالشمس هي مبعث الحياة في كل الكائنات و بها تتجدد و بها يحصل الخصب و النماء ، هذه الرمزية للشمس تحيلنا مباشرة لربطها بنفس الرمزية للمرأة فهما متشابهتان في أن الحياة تتجدد بهما دوريا ، كما أن المرأة الجميلة الوضاءة هي شبيهة بالشمس المتألقة بجمال ضوئها و أشعتها التي تنسدل منها ، لذلك استخدم الشاعر هذه الرمزية مشيرا إلى أن حياة حيزية كانت أشبه ما يكون بالشمس التي أشرقت و أخذت تتدرج في مراحلها لتصل إلى وقت الغروب و بذلك تنتهي حياتها لذلك اليوم و تودع كل الموجودات على سطح الأرض ، لكن الذي وقع أن هذه الشمس حدث لها خسوف حجبها و قطع علاقتها بما لا يحيا إلا بها وهي في مراحلها الأولى و هي مرحلة ما بعد الشروق و التي تسمى بالضحى .

و المبهر في هذه الصورة أن الشاعر ربط مراحل الشمس بمراحل حياة الإنسان ، فالشروق يقابله مرحلة الوجود الأولي في هذه الحياة ، و مرحلة الصباح يقابلها الصبا و الطفولة ، و الضحى يقابله الشباب و في هذه المرحلة بالذات تكون فاعلية الشمس النفعية في الموجودات أكثر من غيرها من المراحل التي تمر بها و كذلك مرحلة الشباب

[1] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 170

[2] كمال فواز أحمد سلمان ، الشمس في الشعر الجاهلي ، أطروحة ماجستير جامعة النجاح نابلس فلسطين 2004 ص 56

بالنسبة للإنسان ففيها يكتمل نموه العقلي و البنيوي و العاطفي الوجداني و يكون مستعدا لأن يساهم في بعث الحياة و تحريكها بالخصوبة و التزاوج . لكن حيزية في هذه المرحلة المهمة من حياتها انسحبت إلى ما تحت الأرض لتُحجب بذلك عن أداء المهمة المنوطة بها ، و هو ما حدث للشمس بخسوفها .

و الشاعر استخدم أسلوب المفارقة بالضد بشكل ينم على إبداع متميز لا متناه حيث جاء بلفظة (طلْعَتْ)التي تعني أشرقت للدلالة على انبعاث الشمس (الرمزية) ثم أتبعها بضدها (تمسّات) التي تعني غربت و هنا نلمس تلك الصدمة التي تحدثها هذه الضدية المتزامنة في نفسية القارئ أو المستمع مما يجعله يعايش حالة الذهول من وقع الفاجعة التي عاشها العاشق سعيّد بسبب فقده لعشيقته حيزية .

كما أننا نجد نفس ما سبق ينطبق على قوله في الرباعية التالية :

القمـــــــــر اللّي بـــــــانْ شَعْشَـــــعْ فِي رمْضـــــــــان

جَـــــــاه المِسْيـــــــــــان طـــــالب أوداع الدّنيـــــا [1]

و بالعودة لنص محمد جربوعة نجده بحرا يزخر باطنه بكل الاستيطيقات الشعرية ، فقد استطاع أن يوظف كما هائلا من الآليات التي جعلت نصّه يرتقي لمصاف و مرتبة العذوبة الشّاعرية و من بينها آلية التكثيف حيث يقول في أحد أبياته

سقطت بأهل البـــــدو أطولُ نخلة و أعزُّ نخـــــلات الصحارى الأطْول [2]

حيث أنّ الشاعر استخدم رمزية النخلة التي لم تعد تلك الشجرة ذات المنفعة الاقتصادية و الاجتماعية فقط بل أصبحت لها مكانة ثقافية و حضارية مرموقة ، و هذا لما أحرزته من حضور إلزامي في الذاكرة الجماعية ، فعلاوة على ورود ذكرها في الكتب المقدسة ، فقد ورد ذكرها أيضا في أجناس أدبية مختلفة مثل : الشعر بنوعيه ، الفصيح و الشعبي ....

بل صارت في الشعر العربي ، من كونها نبتة إلى رمز معنوي يمثل المرأة و الوطن و الشموخ و المقاومة .

[1] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 170

[2] محمد جربوعة ، المصدر السابق ص 288

و الشاعر جربوعة في نصه هذا استخدمها في البيت نفسه بدلالتين مختلفتين ، الأولى بدلالة المرأة حيث أن النخلة هي معادلٌ موضوعيٌ للمرأة ، فكلاهما يشتركان في عديد الخصائص و الصّفات : كالجمال ، و الخصب ، و النماء ، و العطاء دون مقابل ، و نهاية هذه الصفات و الخصائص لا تنتهي إلا في حال سقوط هذه النخلة ، و السقوط بالنسبة لها هو الانتقال من حالة الوجود و انعكاسه مظهريا من خلال وقوفها شامخة بالصورة النمطية التي ندركها و ما فيه من عطاء لا متناهٍ ، إلى حالة الفناء و العدم و ما فيها من سلب للخصائص التي تميزها في الحالة الأولى ، و عليه فحيزية المرأة الرمز و بما تحمله من دلالات مشابهة لما في النخلة قد انتقلت إلى دار الفناء بعدما كانت تمثل دور الخصوبة و الجمال و الشموخ .

أما الثانية : فهي النخلة بدلالة الوطن ، حيث تحولت بحكم حضورها الإلزامي الطاغي في الذاكرة الجماعية لدى العرب ، من نبتة إلى رمز إشعاعي يدل على الوطن ، فأصبح الحديث عنها بمعنى الحديث عن الوطن ، وكل ما يتعلق بالأماكن ، **فعبد الرحمان الداخل*** رغم أنه كان يعيش حياة رغيدة ملؤها الجاه و السلطان بالأندلس و الطبيعة الغنّاء في تلك البلاد ، إلا أنه لما رأى نخلة فيها ، تذكر (الرصافة بالعراق) و عاودته ذكريات موطنه الأصلي بالمشرق ، فغمره الحنين إلى منبت عزّه و مرابع صباه ، و مرتع أحلامه ، و أيّام أنسه مع أقرانه ، فلم يتمالك نفسه و تدفّق الشّعر على لسانه يقول :

تبدت لنا وسط الرصـــــــافة نخلــة تنــاءت بأرض الغرب عن بلد النخل
فقلت شبيهي فـــــــي التغرب والنوى و طول التنائي عن بني وعن أهلــي
نشـــــــــأت بأرض أنت فيها غريبة فمثلك فـــي الإقصاء والمنتأى مثلي
سقتك غوادي المزن من صوبها الذي يسح و يستمــري السماكين بالوبل[1]

* عبدالرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك الملقب بصقر قريش (توفي 788)، كان أحد الأمراء الأمويين المرشحين للخلافة في عاصمة الدولة الأموية في دمشق، جده الخليفة هشام بن عبد الملك عاشر الخلفاء الأمويين. هرب من العباسيين عند قيام دولتهم، إلى الأندلس حيث دخلها، وسمي بذلك عبد الرحمن الداخل، وأكمل فترة الخلافة الأموية هناك في الأندلس ، حكم بين عامي 756-788.

[1] عيسى خليل محسن،أمراء الشعر الأندلسي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط .1 ،2007، ص102 .

فالنخلة هنا ، هي الوطن بامتياز و بكل ما يحمله الوطن من ذكريات ، و آمال ، و أحلام ، ومنه **يعود اهتمام الشاعر العربي برمزية النخلة ، إلى أنها تمثل بالنسبة إليه الوطن الذي يمنحه الطمأنينة والسكينة ، و يدفع عنه جبروت الصحراء و وحشة رمالها** [1]

و هو ما قصده الشاعر محمد جربوعة في البيت السابق حيث ربط النخلة بالصحراء التي هي موطن البدو ، فهي صورة نمطية أو لنقل أنها سيميائيا عند ذكرها تحيلنا مباشرة إلى معنى الصحاري و هذا لاقتران اسمها بمكان نموها .

2 -3) الحذف* :

يلجأ الكثير من الكتاب إلى الاعتماد على آلية الحذف في كتاباتهم بهدف تسريع تطور الأحداث في العمل الأدبي. هذا الاعتماد على الحذف يأتي نتيجة للرغبة في جعل النص أكثر حيوية وتشويقًا للقارئ، و كذا للحفاظ على اهتمامه ومتابعته للعمل السردي.

و باستخدامه ، يمكن للكتاب تجنب الإطالة في الأحداث الثانوية التي قد لا تساهم بشكل كبير في تطوير الحبكة السردية. بدلاً من ذلك، يتم التركيز على الأحداث الرئيسية والمشاعر والأفكار الهامة التي تحرّك العمل السردي.

هذا الأسلوب قد يساعد في إبقاء القارئ مشدودًا ومتفاعلًا مع القصة، ويخلق تجربة قراءة مشوقة ومثيرة. ومع ذلك، يجب أن يكون الحذف متوازنًا و مدروسًا، حتى لا يفقد النص من توازنه أو يفتقر إلى التفاصيل اللازمة لفهم السياق وتطور الأحداث .

و بالعودة لنص قصيدة حيزية لابن قيطون نجد أن النص الشعري هو عبارة عن سرد لوقائع و أحداث من بدايته حتى لنهايته و لا يُستغرب هذا الأمر **لأن السرد الشعري كان موجودا حتى في الشعر الجاهلي و بقوة فالقصيدة الجاهلية منجم معرفة ، و هي صورة و حالة في آن واحد ، و القصيدة هذه منجز يمثل سرد شعب من الشعوب ، يقود إلى تكوين مفهومٍ اتجاه هذا الشعب و مكوناته العقائدية و المعرفية ، فهي القصيدة عندما تعرض و تحمل في داخلها الوحدات تحكي العالم و الوجود ، فهي تسرد و تقدم على**

[1] مختار ملاس، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث عبد الله البردوني- نموذجا- ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية،د.ط، 2002 ،ص56

* و هو حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة و عدم التطرق لما جرى ففيها من وقائع و أحداث ، فلا يذكر منها السرد شيئا يحدث الحذف عندما يسكت السرد عن جزء القصة ، أ, يشير إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الحذف

المتلقين ما يحتمل في الذات الساردة ... لهذا نجد أن الشعر الجاهلي في كثير من قصائده ، الطوال خاصة و المتضمنة لموضوعات تسرد أحداثا ... هو شعر سردي بامتياز[1] .

وقد لجأ الشاعر بن قيطون لآلية الحذف في قوله :

في التّـــــــل مْصَيْفيـــــــــنْ جِينَـــــــــا مَحْدُوريـــــــنْ
للصّحـــــــــــراء قاصـــــــدين أنَـــــــا و الطَّـــــــــوّايا[2]

حيث اعتمد على نوع من أنواع الحذف :" الحذف المعلن " الذي هو **إعلان الفترة الزمنية و تحديدها بصورة صريحة و واضحة ، بحيث يمكن للقارئ أن يحدد ما حذف زمنيا من السياق السردي** [3].

فلفظة " مصيفين " تحمل دلالة زمنية لفصل الصيف ، الذي يمتد لثلاثة أشهر كاملة ، و رغم ما فيه من أحداث جرت ، إلا أن الشاعر تجاوزها بغرض تسريع وتيرة السّرد ، و كذلك بسبب أنه ركّز في الرباعيات التي سبقت هذه الرباعية على ذكر مراحل الرحلة و الأماكن التي مرّت بها ، و تطرقه للأحداث التي جرت في كل مكان منها ، لذلك أراد أن يبقي القارئ أو المستمع مشدودين لتعاقب الأزمنة و معها الأحداث المتضمنة فيها ، و الوصول إلى عقدة النص السردي .

لنجده يعتمد على هذه الآلية مرة أخرى في الرباعية رقم 64 حيث يقول فيها

بَعْـــــدْ شْهَرْ مـــــا يـــدُوم عنّـــــي ذا الملْجـــــــــومْ
نْهـــــارْ ثْـــــــلاثينْ يُومْ وْراء حيـــــــــــــزيّـــــة[4]

و بذلك فهو تجاوز كل الأحداث التي جرت له خلال هذا الشهر رغم ما كابده فيها من أحزان و آلام بسبب وفاة عشيقته إلّا أنه أراد أن يبين حجم المصيبة و الرّزيّة التي حلّت به فأضاف فوقها فاجعة أخرى تمثلت في نفوق حصانه الذي كان ملازما له طوال أطوار السرد ، و هو بذلك يكسب تعاطف القارئ و يجعله يتفاعل مع النص .

---

[1] عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1 ، 2012 ، ص 7

[2] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 163

[3] مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ، ط 1 ، 2004 ص233

[4] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 169

أما الشاعر محمد جربوعة فمن خلال تتبعنا لمواقع الحذف في قصيدته وقعنا على بعضها مثل قوله :

عامان مرّا ... و يكفيني فقد تَعِبتْ حبـــــال قلبي بأضلاعي من الجرّ[1]

فهو حذف الأحداث التي وقعت و تعاقبت عليه خلال فترة عامين ليجعل لها نتيجة تمثلت في تعبه و تأثّره من البعاد و الجفاء بينه و بين حيزية و هو بذلك استخدم الحذف المعلن من خلال الكلمة (عامان) و سرّع به أحداث السّرد ، و الأكيد أنّ الشاعر استعان بهذه الآلية إلا لأجل أن يضع القارئ في إطار التشويق و إبعاده عن لحظات الملل التي قد ترافق النص في حال تكرّرت الأحداث و تباطأت .

و يواصل الشاعر استخدامه لآلية الحذف المعلن في قوله :

و قلت في السّرّ هل فعلا سيخطبني و بعد كـــــل سنين البعد نجتمع[2]

رغم أن كلمة سنين لا تشي بالعدد الذي يوافقها إلّا أن الشاعر حذف كل الأحداث التي وقعت فيها و ترك أمر تحديد عددها للقارئ من خلال البناء على ما سبق من أطوار السرد و بذلك يستنتجها و في الوقت نفسه يصبح هذا القارئ مشاركا في بناء النص و التفاعل معه

و مما وقعنا عليه في نص حيزية للشاعر جربوعة استخدامه لنوع آخر من الحذف يتمثل في الحذف الضمني **الذي لا يظهر في النص رغم حدوثه ، و لا تنوب عنه أي إشارة زمنية أو مضمونية ، و إنما يكون على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات و الانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينظم القصة** [3].

حيث يقول :

عيني عليـــــــك بإذن الله باردة كنار(إبرَ..)(خليل الله)..في الحرق
فهل نقطـــــــع أيدينا بدهشتنـــا إذا نظرنا إلـــــى شمس و لم نطق [4]

---

[1] محمد جربوعة ، المصدر السابق ص 62

[2] محمد جربوعة ، المصدر نفسه ص 128

[3] حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن الشخصية) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ص 162

[4] محمد جربوعة ، المصدر نفسه ص 137

و الشاعر هنا عمد إلى حذف الأحداث التي وقعت لنبيّيْ الله سيدنا إبراهيم الخليل و سيدنا يوسف عليهما السلام ، ففي البيت الأول استغنى عن المجريات و استعاضها بنقاط ، ليجعل القارئ يستذكرها بنفسه ، أما في البيت الثاني فقد أورد ما يدل على قصّة سيدنا يوسف و النّسوة (نقطع أيدينا بدهشتنـا) .

3-) لغة السّرد* :

يلجأ السّارد في النص السردي إلزاما للّغة التي تعتبر وسيلة التواصل بين القارئ و النص فمن خلالها يتم نقل الأفكار و المشاعر و الأحداث . و السارد يقوم باستخدام اللغة بشكل دقيق ومؤثر لتحقيق الأهداف السردية المرجوة، لذا يجب أن تكون اللغة غنية بالمفردات و التعابير المناسبة و تزخر بتقنيات مختلفة مثل التشبيه ، والاستعارة، والتكرار، والصور البصرية لتشكيل تأثيرات معينة على القارئ وتعزيز فهمه وتفاعله مع النص. وعليه فسنبحث في مستويين من مستويات اللغة السردية في القصيدتين :

3 -1) اللغة التقريرية :

و هي لغة مباشرة و إعلامية تهدف أساسا لإبلاغ معلومات ما أو إيصال فكرة محددة ، و تلجأ لاستعمال جمل و كلمات واضحة المعنى و سهلة بالنسبة للمتلقي ، فهي **تتسم بالوضوح والمباشرة في سرد الأحداث، وهي لغة إخبارية يتم بواسطتها الإخبار عن حدث أو شخصية إخباراً خالياً من التصوير، ويلجأ إليها السارد لتقديم محتوى ذهني أو نفسي لإحدى شخصياته، أو لتقديم تقرير يخبر عن انقضاء فترة زمنية بطريقة تشعر السارد بأن تقديمها بهذه الطريقة يخدم النص في ظل تضافر المستويات الأخرى لتحقيق التوازن والمحافظة على الإيقاع المتناغم للرواية**[1]

---

* أ – اللغة : يرى دو سوسير اللغة على أنها : **عبارة عن منظومات مكونة من علامات و أن العلامة اللغوية تتألّف من عنصرين الصورة الصوتية أو بديلها المكتوب و يطلق عليه دو سوسير مصطلح الدال ثم المفهوم يطلق عليه المدلول** " ينظر : عدنان بن ذريك، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2010 ص 31

ب – السرد عرّفه الرافعي بأنه : **متابعة الكلام على الولاء و الاستعجال به و قد يراد به أيضا جودة سياق الحديث و كأنه من الأضداد** . ينظر : مصطفى صادق الرافعي ، تاريخ آداب العرب، ، دار الكتاب العربي، بيروت،ج2 ، ط2 ، 1974 ص 109.

[1] بوترون رولاين، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكري ، دار الشؤون الثقافية بغداد: ، ، ط1 ، 1991 م ، ص 54.

و في نص قصيدة حيزية للشاعر ابن قيطون نجده قد اعتمد بشكل كبير على هذا المستوى من اللغة خاصة عند تطرّقه لرحلة العودة من (التّل) بعد قضاء فصل الصيف هناك حيث فصّل في ذلك ابتداءً من الرباعية 22 :

فـــي التّـــــلْ مْصَيْفينْ جِينـــــاَ مَحْدُوريـــــن
للصّحْـــــــراء قاصْدينْ أَنـــــا و الطّـــــواية
أجْحَـــــافْ مْغَلْقيـــن و الْبـــــاروْد ينِيـــنْ
لَزْرقْ بِيَّـــــا اِيمِيـــلْ سَـــــاحَةْ حِيزِيَّـــــة
سَـــــاقوُا أجْحَافْ الـــدّلَال حَطُّـــــوا عِيـــــن آزال
سيـــــدي لَحْسَنْ أَقْبَـــالْ و الـــــزّرقـــــــة هيّ
قَصْـــــــدُوا سيـدي سْعيدْ و المَـتْـكَـعْـــوَاكْ زِيـــدْ
أَمْـــدوكَـــــالْ الجّريد فيهـــــا عَشّـــــاية
رَغَّـــى شَـــــاوْ الصّباح كِـــــي هَبَّتْ لَـــــرْياحْ
سيـــــدي مْحَمّدْ شْبَـــاحْ أَرْضَـــــــهْ مَعْـــفِيَّـــة
منّـــــه ساقُوا الجّحـــاف حطُّـــوا فـــــي المُخْـــرافْ
لَزْرقْ لَكَـــان سَـــــافْ يَتْهَـــــــاوَى بِيَّـــا
اِبْـــنْ صْغَيّرْ قصّـــــادْ بِمَـــوَشّمْ لَعْضـــــــاد
بعـــــد أنْ قَطْعُـــوا الْوَادْ جَـــــاوْ مْعَ الحَنْيَـــــة
حَطُّـــــوا رووسْ الطُّوال فِـــي سَاحـــــةْ لَرْمَـــالْ
وَطْنـــي بِنْ جَـــــلّال هـــي غْنَـــــاقْ الْمَشْيَة[1]

فرحلة العودة للدّيار في الصحراء انطلقت مع بداية فصل الخريف ، و الشاعر هنا قام بذكر المكان المُنطلق منه ، مبينا وجهة الرحلة و هو بذلك يبعد كل إشكاليات التأويل التي قد تعترض القارئ لذا لجأ للغة المتداولة (التقريرية) ، ومحاولا بهذا تسريع الزمن السّردي ، ليذكر بعد ذلك الأماكن التي تمرُّ بها الرحلة دون الدخول في ذكر تفاصيلها و تفاصيل الأحداث التي وقعت في هذه الأماكن و الهدف من وراء ذلك كما سبق ذكره هو اختزال الزمن ، أو لأجل الوصول إلى العقدة في هذه الحكاية و هي موت حيزية .

[1] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 163 – 164

و ما يمكن ملاحظته أن الشّاعر غلّب الأفعال الماضية في معرض حديثه عن الرحلة على شاكلة (جينا – ساقوا – حطّوا – قصدوا – رغّى – هَبّت – قطعوا – جاوا –) دلالة على التلاحق الزمني السريع الذي لا يصور الأحداث بقدر ما يخبر عنها .

كما أنّ أغلب هذه الأفعال دالّة على الحركة التي تتسم بالهدوء و عدم الانفعال ، و هذا يرجع للحالة النفسية للشاعر أثناء الرحلة و ما فيها من متعة .

و في الرباعيات التي يتناول فيها وفاة حيزية و ما أصابه من حزن بلغ به حد الجنون نجده يستخدم الأفعال الماضية الدالة على الحالة النفسية المضطربة :

في وادْ يَتّـــــــل نْعيـــــدْ حـــــــاطّينْ أسْمـــــــاطْ فْريدْ
رايسْـــــــة الْغِيـــــــدْ وَادْعِتْنـــــــي يـــــــا خـــويا
فِـــــــي ذَا اللّيْلة وْفَـــــاتْ عَـــــادتْ فـــــــــي المماة
كَحْـــــــــلْ الرَّمقـــات وَادعـــــــتْ الدّنْيَـــــــا
لَظّـــتْ أختـــــي صـــدري مَـــــاتتْ فِـــــي حِجْـــري
دَمْعَـــــة فِي بصْـــــري على خـــدوُدي مِجْـــــريَّا
و مْكـــــنْ راسي جْـــذَابْ نجـــري في الأعْـــــلابْ
ما خلّيـــت الشّـــعاب من كـــــاف و كُديـــــة
خَطْفـــتْ عقلـــي و راح مصبوغـــــة لَلْمـــــاحْ
بنْت النّـــــاس المـــلاح زادتنـــــي كيّـــــة
حَطّـــــوها في اكْفَـــانْ بنت غـــــالي الشّـــان
زادتنـــــي حمّـــان نـــافضة مخ حْجـــــايا[1]

فالأفعال المتسخدمة في هذه الرباعايات (وادعتني – عادت – لظّت – ماتت – خلّيت – خطفت – زادتني – حطُّوها –) تعكس الحالة النفسية شديدة الانفعال الناتجة عن صدمة الفراق .

الأمر نفسه نجده في قصيدة حيزية للشاعر جربوعة فهو كذلك استخدم اللغة التقريرية و لكن بشكل أقل – على اعتبار أن جانب التصوير و المحاورة طغى

[1] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 164 – 165

فيها – و إن كان استعماله لهذا المستوى من اللغة كان في الجانب السردي النثري إلا أننا سنورد ما وجدناه في الجانب السردي الشعري ، حيث يقول على لسان حيزية .:

وضعت رأسي على كتفي ...و لم أنم رأيت حلمـــــــا .. و يا للحلم من حلم
رأيت نفسي .. كأن الطيـــــر تأكلني و تنثر العظـــــم و الأشلاء فوق دمي
حاولت أهرب ، لم أقدر ، ففي قدمـــي كـــــــــالقيد ، يمنع ، أو أني بلا قدم
ناديت .. ناديت .. أهل الحي صارخة بالله ، بالدين بالقربى .. و بالـــــــرحم
فمـــا رأيت سوى النظرات تشتمنـــــي و كنت أبكـــــــي من الإحساس بالألم
حظّـــي قليل .. و عمري ينتهي كمدا يا حسرتاه .. (و جف الحبر في القلم)[1]

ففي هذه الأبيات تردّ حيزية على أمّها بعد أن رأتها منكسرة حزينة و وجهها شاحب انسحبت منه النظارة و حلّ محلّها لونا يميل إلى الصُفرة ، لتسرد عليها الحلم المفزع الذي رأته بلغة إخبارية بسيطة ، مستعملة أفعالا مزج زمن حدوثها بين الماضي و المضارع ، إلا أنّ هذه الأفعال تشي بحالة الانفعال و عدم الاستقرار و الارتياح الذي كانت تعيشه على شاكلة : (تأكلني – تنثر – حاولت – أهرب – يمنع ...) .

3 –2) اللغة التجسيدية (التصويرية) :

يلجأ السّارد إلى أسلوب يستخدم فيه الوصف بشكل مفصل لإيصال الأفكار و المشاعر و المشاهد بشكل أكثر حيوية و واقعية. يقوم هذا الأسلوب بإعطاء القارئ تجربة حسية أكثر تفصيلاً، تتميز اللغة التجسيدية السردية بالاستخدام الوافر للمعاني البديعية والصور البصرية و المقارنات و التشبيهات ، كل هذه العناصر تعمل معًا على توسيع فهم القارئ للمشهد أو الموقف الموجود في النص وتجعله أكثر إحساسًا بالتجربة السردية.و بشكل أدق هي : **اللغة التي تعتمد على التصوير الاستعاري ، و استخدام الألفاظ و الرموز الموحية المتعددة الدلالات ، واللغة النابضة بالإيقاع و التلوين البياني و البديعي**[2] .

و عند قراءتنا لقصيدة حيزية للشاعر ابن قيطون ، وجدنا أنّ اللغة التجسيدية قد تم الاعتماد عليها بشكل كبير في عملية السّرد . لذا سنأخذ بعض الأمثلة على سبيل التعيين لا الحصر

[1] محمد جربوعة ، المصدر السابق ، ص 36

[2] عبد الرحيم حمدان، اللغة في رواية "تجليات الروح" للكاتب محمد نصار، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، 2008 ، ص 120

3 – 2 – 1) التشبيه :

ففي قول الشاعر :

طلْقـــــتْ ممْشوطْ طَـــــاحْ بِرْوَايـــــحْ كِـــــي فـــــاحْ
حـــــاجِبْ فُوقْ لَلْمـــــاحْ نُـــــــــونِينْ بْرَيَّـــــــــة[1]

نجده قد لجأ للتشبيه البليغ في مماثلة حاجب حيزية بحرف النون المكتوب في رسالة ، و قد حذف أداة التشبيه ، محاولا بذلك إبراز دقة التشابه و مدى جمالية الحاجبين .

ليواصل الشاعر في الاعتماد على التشبيهات بشكل كبير، ليصنع بذلك صورة أقرب للمثالية منها للحقيقة ، معتمدا على الجماليات و الظواهر الطبيعية في هذا التصوير و التجسيد (الورد ، القرنفل ، القطن ، ....). و هو بذلك يحاول أن يجسد صورة حسّية متوارثة تتناص مع التراث الأدبي القديم .

و في نص حيزية للشاعر جربوعة نجده قد اعتمد على هذه الصورة البيانية بشكل كبير جدا لعدّة اعتبارات من بينها مساحة النص التي اتّسمت بشساعة العرض مما يجعل الشاعر يركّز في الكثير من المرّات على التصوير المبالغ فيه للشخصيات و خاصة شخصيتي حيزية و سعيد و كذا الأحداث التي طرأت في السّرد .

و من الأمثلة التي نوردها من نص جربوعة التي استخدم فيها التشبيه قوله :

و الشَّعْـــر شلال تدلّى خلفهـــا كـــــالنّهر فحميٌّ طويـــــل أليلُ [2]

فالشّاعر استعمل نوعين من التشبيه في هذا البيت حيث نجد التشبيه البليغ في (و الشَّعْر شلّال تدلّى) فذكر المشبّه (الشّعر) و المشبّه به (الشّلال) و وجه الشّبه (تدلّى) . و النوع الثاني تمثل في التشبيه التام حيث نجد كل الأركان اللّازمة له من مشبّهٍ (الشّعر) و أداة التشبيه (الكاف) و المشبَّه به (النهر) و وجه الشّبه (الطُّول) .

و غرض الشاعر من وراء تكثيف التشبيه هو رسم صورة حسّية لعنصر من العناصر المؤثرة الذي طالما تغنّى الشعراء القدامى به و جعلوه معيارا من المعايير الثابتة في تحديد جمال المرأة .

---

[1] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 160

[2] محمد جربوعة ، المصدر السابق ، ص 277

و كما رأينا في قصيدة ابن قيطون و استعماله لمظاهر الطبيعة في التشبيه نجد محمد جربوعة كذلك قد استعان بها في بناء هذه الصور ، فالطبيعة هي **أحد مصدري الجمال في الكون بينما المصدر الثاني هو الفن، ويقصد بالطبيعة من وجهة موضوعية مجموعة الكائنات من حيوان ونبات وجماد ومن وجهة ذاتية الأخلاق والطباع** [1].

3 -2 -2) الاستعارة :

للاستعارة أهمية كبيرة في الدراسات الأدبية و البلاغية قديما و حديثا ، باعتبارها عنصرا هاما في بناء العمل الأدبي ، فهي مكون يعبر به الشاعر أو الكاتب عن مكنوناته و أحاسيسه

تُحدث الاستعارة خللا على مستوى التركيب و الدلالة ، فلا يعتمد المتلقي على الدلالة المعجمية للوحدات اللغوية بصفة مطلقة ، و إنما يحاول الوصول إلى الدلالة المجازية اعتمادا على القرائن النصية ، مما يجعله يصل إلى دلالات أخرى غير المعجمية نتيجة هذا الخرق المقصود الحامل لدلالة جديدة [2]

ما يلاحظ بعد قراءتنا للقصيدة هو أن الشاعر اعتمد على الاستعارة بشكل أقل من استعماله للتشبيه ، و مما ورد منها ما يلي :

قَلْبِـــــــي ســـــــافِرْ مع الضّـــــــــامر حيزيّـــــــة[3]

ففي هذا البيت استعارة مكنية حيث شبّه القلب بالإنسان الذي يسافر فأبقى على المشبه (قلبي) و حذف المشبّه به (الإنسان) و ترك لازمة من لوازمه و هو السّفر . وبهذا اكتسب القلب أحد الصّفات الإنسانية . لنجد الشاعر مرّة أخرى يضفي صفة إنسانية جديدة للقلب في قوله :

صَبَّـــــــــــرْني يـــــا إلَهْ قَلْبِـــــي مَـــــــــاتْ بْداهْ[4]

و الملاحظ أن الشاعر ركّز في هذه الصور على القلب للاعتقاد الراسخ أنه مستودع العواطف الجيّاشة ، و أنه هو المسؤول الأول عن الميولات العاطفية ، فهو يحيا ويزهو بالحب ، و يذبل و يموت بفقد الحبيب .

---

[1] روز غريب ، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ص 13

[2] نعيمة العقريب ، المرجع السابق ، ص346

[3] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 159

[4] المرجع نفسه ، ص 170

أما الشاعر محمد جربوعة فنجد غزارة الاستعارات في قصيدته ، حتى أنه لا يمكن أن تقرأ بيتين أو ثلاثة إلا و تجده قد وظفها ، و مردّ هذا إلى مساحة نصه الشعري التي تتسم بالشساعة في السّرد مما ألجأه للاستعانة بالتجسيد و التصوير الاستعاري ، وهذا ما نجده في قوله :

و النفس تلبس في التوديع زلزلة من قال يجهل معناها فقد كذبا[1]

إن القارئ لهذا البيت يدرك اقتدار الشاعر و ذكاءه في توظيف الصور ، و مما يزيد في تجليات البلاغة فيه و في قوة الصورة البيانية ، هو أن محمد جربوعة يتهم القارئ في حال عدم فهمه لهذه الصور بالكذب (من قال يجهل معناها فقد كذبا) ، مما يجعل القارئ يحاول فك شفراتها و استكناه معناها و يتفاعل مع النص في هذه الجزئية لأنه في موضع تحدٍّ .

استند الشاعر في هذا البيت على نمط التكثيف في توظيف الاستعارة ، حيث نكتشف استعارتين مكنيتين في قوله (و النفس تلبس في التوديع زلزلة) ، ف – النفس – تحيلنا إلى الذات التي هي شيء معنوي ، في حين الفعل يلبس يحيلنا لعمل تجسيدي و من ثمّ لفعل إنساني ، فهو بذلك شبّه النفس بالإنسان و حذف المشبّه به و ترك لازمة من لوازمه .

فهذه الصورة الاستعارية لم تنته هنا و لم يكتمل وضوحها دون تعضيدها باستعارة أخرى تجلت في قوله : (تلبس في التوديع زلزلة) فهو شبّه الزلزلة بالشيء الذي يُلبس و حذف المشبه به و ترك لازمة من لوازمه تمثّلت في الفعل (تلبس) ، و هكذا يمكننا أن نجمع الصورتين لتصبحا صورة واحدة تتجلّى فيها تلك الحالة النفسية و الوجدانية المهتزة لبطلة القصة بسبب الحزن الذي يعتريها عند توديعها للحي الذي تسكنه .

3 – 2 – 3) الكناية :

هي وجه من أوجه البيان ، و واد من أودية المبدعين ، و غاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه ، و صفت قريحته ، و طريق جميل من طرق التعبير الفني يلجأ إليها الأدباء للإفصاح عما يدور بخلدهم من المعاني ، و يجيش في نفوسهم من الخواطر.[2]

[1] محمد جربوعة ، المصدر السابق ، ص 182

[2] رابح بوحوش ، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري ، دار العلوم الجزائر ، 2007 ، ص 184

إذا كانت الاستعارة تعمل على تعميق المعنى عبر مستوى استبدالي فإن الكناية تقوم على تعميق المعنى عبر محور المجاورة . حيث تعمل الكناية على الانتقال من المعنى المعهود إلى المعنى المجازي ، و يوظفها الشاعر لدعم صورته الشعرية ، و هي **أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، و لكن يجيء إلى معنى هو تاليه و ردْفه في الوجود فيومئ به إليه ، و يجعله دليلا عليه** [1]

و بالعودة لقصيدة ابن قيطون نجده قد استعمل الكناية في عدة مواضع من قصيدته

شُوفْ الرّقْبَـــــــــــــة خْيَارْ مِـــنْ طَلْعـــــــــــةْ جُمّارْ

جَعْبَـــــــــــةْ بُـــــــلّار و الْعَـــــــوَاقَدْ ذَهبِـــــيّة[2]

حيث كنّى الشاعر في هذه الرباعية على بياض عنق حيزية بجمّار النّخلة و نقائها بقطعة زجاجية .

و الملاحظ أن أغلب الكنايات الواردة في النص جاءت متعلّقة بحيزية لأجل إبراز جمالها مثل : (كحْل الرمْقات ، مصْبوغة للْماح ، عين الشّراد ....)

و رغم أن هذه الكنايات نجدها مستعملة في الشعر العربي القديم من قبل عدة شعراء ، إلا أن حشدها و إلقائها على المستمعين في سياق معيّن يجعلها تثير وجدانهم و تعمل على تأجيج عواطفهم[3].

أما الشاعر محمد جربوعة فنجده يسير وفق ما بدأه مع الصور السابقة ، فهو يوزع الصور توزيعا متناسقا و ينثرها بانتظام في نصّه ، مع أنّه يكثفها و يزيد في نسقها كلما دعت الحاجة لذلك ، و هو بذلك يهدف لأن يبقي القارئ معايشا لأحداث السرد متفاعلا معه حسب ما يقتضيه الأمر .

و عطفا على ما سبق فإننا نجد استخدامه للكناية بكل أنواعها كان متوازنا ، و من الأمثلة على ذلك قوله :

بإشـــــارة الكف تبسط ملكها و كذاك كانت في الخلائق تفعل

من من عباد الله تعبــر قربه و يشم يبصر ثـــم لا يتزلزل [4]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، قراءة و تعليق محمود شاكر ، مكتبة الخانجي القاهرة 2000 ، ص66

[2] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 161

[3] نعيمة العقريب ، المرجع السابق ، ص351

[4] محمد جربوعة ، المصدر السابق ، ص 178

و الشاعر هنا يصوّر حيزية على أنها ملكة تحكم الخلائق حتى أنها تسلب عقل كل من تمر بقربه لحدّ أنهم لا يصدّقون . و في هذين البيتين كناية على الجمال الفائق الذي تتسم به حيزية .

و يقول أيضا :

و ترفّقوا فضلـــوعه مكسورة و بصدره حمل يهدّ ، و مرجل

فلقد تفتّت قلبه فـــــي إثرها و أصابه ضر الفراق المنحلُ[1]

فالشاعر في هذين البيتين كنّى على حالة الحزن و الأسى الشديدين التى تعتري العاشق سعيد و ما خلفته صدمة فقده لحيزية مستخدما مجموعة من الألفاظ لتشكيل هذه الصورة التي تجعل القارئ يقدّر شدّة الكمد و هول الفاجعة من قبيل (مكسورة – يهدّ – مرجل – تفتّت – المنحل) .

الخلاصة :

كحوصلة لما تطرقنا له في هذا الفصل ، فقد استطاع الشاعران أن يوظفا التّراث في نصيهما توظيفا ينمّ على اقتدار شعري و إبداع لا متناه ، فقد قمنا بالبحث عن تجلّيات هذا الاستدعاء المتمثل في التُّراث الديني و الأدبي و التاريخي و حاولنا كقرّاء أولا ثم كدارسين ثانيا أن نتفاعل مع هذا التوظيف من خلال الاعتماد على ثقافتنا من حيث أنها هي التي تصنع الفارق التفاعلي بعد اكتشاف هذه التوظيفات و الاستدعاءات .

ثم انتقلنا بعد ذلك إلى الجانب اللغوي و جمالية توظيفه مركّزين على بعض الخواص مثل الرمز و التكثيف و الحذف ، و حاولنا قدر الإمكان أن نقع على هذه التوظيفات و استجلاء الغايات التي يصبو لها الشاعران في نصّيهما من خلالها ، فكان أن أخذنا عيّنات على كل خاصّية و قمنا بشرحها و التعقيب عليها .

و بما أنّ النصين محلّ الدراسة من جنس السرد الشعري فقد عنينا بدارستنا اللغةَ السردية و جمالية توظيفها ، و قد وجدنا أن الشاعرين اعتمدا على اللغتين : التقريرية و اللغة التجسيدية (التصويرية) ، مستشهدين في ذلك بما وجدناه .

[1] محمد جربوعة ، المصدر السابق ، ص ،288

الفصل الثاني

جمالية التيمات و الأنساق في قصيدتي حيزية لابن قيطون و جربوعة

1- التيمات :

1-1 تيمة الموت و الحياة

1 -2 تيمة الحب

2 – الأنساق الثقافية

2-1 – نسق الفحولة

2-2- نسق الأنوثة

2-3 – نسق القبيلة

يعتبر الشعر بمفهومه العام وسيلة من الوسائل التي يحاول الإنسان أن يستجلي بها الإشكالات النفسية و العاطفية التي تعترضه في حياته ، فهو يلجأ إليه متى دعت الحاجة إلى ذلك ، فهو إحدى أعظم وسائل التعبير الإنساني، حيث يتجلى من خلاله الشعور و الانفعال و الرؤى و الأحاسيس العاطفية و الوجدانية. و يعبر الشاعر عن هذه الخبرات الإنسانية بواسطة صور وتعبيرات لغوية خاصة، تُضفي على النص الشعري رونقاً جمالياً و إحساساً عميقاً. فتكون الكلمات فيه كما لو كانت سطوراً لامعة تنبعث من غياهب العقل الباطن، حيث يتم تجسيدها بومضات الذهن و إدراك العقل الواعي. ليغوص بها الشاعر في أعماق محيطه النفسي و الوجداني محاولا بذلك استخراج أنفس ما فيه من المواضيع التي يعرضها أمام قارئ تتوفر فيه خاصيتي التذوّق الفنّي و إدراك الماورائيات التي يهدف إليها صاحب النص .

من هذا المنطلق ، و بما أنّه بين أيدينا نصين شعريين مختلفين في لغة التّعبير و كذا الاختلاف في الطّبقة المُوجّه لها ،إلا أن ذلك لا ينتقص من القيمة الشّعرية لأحدهما ، على اعتبار أنهما يتناولان موضوعات لا طالما كانت تشغل الفكر الإنساني و تدفعه للبحث فيها

لذا سنثير الإشكالية التالية : ما هي التيمات التي تناولها الشّاعران في قصيدتيهما ؟ ، محاولين الإجابة و الكشف عن كنهها من خلال تقصّي النظرة الفلسفية لهذه الموضوعات للشاعرين في نصيهما .

1 –) التيمات :

1 – 1) تيمة ثُنائية الحياة و الموت :

تعد قضية الحياة و الموت من أهم القضايا و أبرز الثنائيات التي شغلت فكر الإنسان منذ القدم ، وذلك لواقعيتها و الحتمية الأكيدة التي تتصف بها ، مما جعله يبحث عن سر الوجود و دوره فيه ، محاولا قدر الإمكان البحث عن حلول و مخارج تنقذه من القطب الآخر لهذه الثنائية و تجعله يتمسك بالقطب الأول أو ما يسمى بالخلود الذي حرم منه بسبب الغواية الشيطانية .

و بما أن الشاعر تعمّه صفة الإنسانية فقد خاض غمار البحث عن أسرار هذه الضدّية منذ أقدم الأزمنة و العصور ، بل يمكن لنا أن نجزم أن البناء الشعري موقوف

على هذه الثنائية المتلازمة التي تعني الوجود و الفناء ، **إذ تعبّر مفردتا الحياة و الموت عن معنى مشترك ، أو أنهما نمطان لحالة واحدة ، بمعنى أن كل واحدة منها لا يكتمل معناها إلا بذكر الثانية ، فكل منهما بحاجة إلى الأخرى** [1] ، فالعبور إلى الموت يستلزم ولوج عالم الحياة أولا .

و قد اهتم الشاعر العربي في العصر الجاهلي و عني بهذه الضدّية ، فراح يخصّص لها حيزا في قصائده ، و نظر للحياة بأنها أمل يعيشه في لحظته و الموت بأنه قدر محتوم سيصيبه مهما حاول الفرار منه ، و من أمثلة ذلك ما قاله الشاعر الجاهلي (عمرو بن كلثوم) مخاطبا خليلته :

ألا هُبّي بصحنك فاصبحينـــــــا و لا تبقـــــــــي خمور الأندرينا[2]

حيث يعبر عن الحياة و ما يعايشه فيها من لذّة و متعة و حركية يحسبها دائمة لا تنقطع ، ليصل في النهاية لحقيقة لا مفر منها و هي أنّ النهاية مقدرة بالموت :

و إنّا سوف تدركنـــــــا المنايا مقدّرة لنـــــــــــــا و مقدّرينـــا[3]

و بالعودة إلى النصين محلّ الدراسة فقد وجدنا أن الشاعر ابن قيطون قد أسهب في ذكر هاتين التيمتين الضدّيتين بل يمكن القول أن النص بنسبة كبيرة بني عليهما ، حيث كانت انطلاقته بموضوع الموت الذي يعني الفناء و العبور و الانتقال من الحياة إلى ما وراء هذه الحقيقة الحتمية .

عزّونـــــي يـــــــــا مْلاحْ فِـــــــي رايِسْ لبْنَـــــــــاتْ
سِكْنَـــتْ تَحْـــــــــتْ اللّحُود نَـــــــــاري مِقْدِيَّـــــــــا[4]

و قد أراد الشّاعر بهذا الافتتاح أن يوجّه القارئ أو المستمع منذ البداية إلى الإشكالية التي جعلته يدخل الوضع المتأزم المتمثل في الحزن على فقد الحبيبة بسبب الموت الذي عبّر عنه في هذه الرباعية بما يلازمه و يدل عليه (عزّوني – اللحود) .

---

[1] نضال الزبيدي ، الثنائيات المتضادة في شعر مخضرمي الجاهلية و الإسلام ، دار الينابيع للطباعة و النشر و التوزيع عمّان 2010 ، ص 21

[2] عمرو بن كلثوم ، ديوان عمرو بن كلثوم ، جمع و تحقيق إميل يعقوب ،دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1991 ص 64

[3] المرجع نفسه ص 66

[4] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 159

و لم يتوقف الشاعر عن ذكر هذا الطرف من الثنائية المتضادة في ثنايا نصّه بعد أن فصّل في رسم صورة نمطية عن الحياة و جمالياتها ليأتي الموت و ينهي هذه الصورة و يقلبها رأسا على عقب أو من النقيض للنقيض **مما يشكل نوعا من التراجيديا المبنية على هذه الثنائية ، التي ضيعت أهم ما يحرصون عليه ألا و هو الحب**[1] ، لنجد أنه في نهاية النص يطلق سيلا من (الأفعال و الأسماء و الجمل) تحمل دلالات الفناء المتمثل في الموت الذي هو مرحلة عبور فأغلب الفلاسفة كانوا ينظرون للموت بهذه النظرة و نجد من هؤلاء الفيلسوف اليوناني أفلاطون الذي يعتقد بالخلود من بعد الموت **فتأكيد خلود النفس يعني أنها حينما يهاجمها الموت لا يمكن أن تفنى**[2].

و إن كان الشاعر يؤمن بنفس الفكرة بالنظر لمرجعيته الدينية التي أثبتت هذه الحقيقة **فمما لا شك فيه أن تعاليم الإسلام الحنيف تضمنت الحل النهائي لمعضلة الفناء الإنساني بالحديث عن الموت بوصفه حدثا مرحليا معزولا تماما عن بقية جوانب الوجود الإنساني العديدة بل على أن جزئية محدودة أو حلقة سلسلة مشدودة إلى ما قبلها و ما بعدها بأواصر و وشائج لا تنفصم** [3] .

و ما أورده الشاعر من دلالات أو إطلاقات مباشرة للموت نورده في الجدول التالي :

الأفعال	الأسماء	الجمل الصريحة	الجمل الحاملة للدلالة
– عزّوني – وادعتني – أوفات – ماتت – توفّى	– الممات – أكفان – أنعاش – الألحاد	– ماتت موت الجهاد . – ما عادتش تقوم من دار الدنيا . – حفّار القبور . – داروها في القبر – ربّي نزّل اقْضاه و ادّى حيزية .	– و زْنَدْ عنْها الرّيح قلّعْها بالْميحْ . – حرّفْها للْمَسِيحْ ربّي مولايا . – غابت على عينيا . – صدُّوا صدّ الوداع لزْرقْ و أُخْتِي قاعْ .

[1] قاسم سيزا ، القارئ و النص، العلامة و الدلالة، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة 2002 ، ص 81

[2] جاك شورون ، الموت في الفكر الغربي ، ترجمة :كامل يوسف حسين ، عالم المعرفة ، د ط ، 1984 ، ص48

[3] احمد فلاق عروات ، فكرة الموت في التراث العربي ، دار هومة ، د ط ، الجزائر ، 2005 ص 145

و فناء النفس بالموت يستلزم أنها مرّت بالضد قبل فنائها ، و هو ما عبّر عنه الشاعر في باقي أطوار نصّه من خلال سرده للوقائع و الأحداث التي عايشتها حيزية رفقة ابن عمها سعيّد ، و وصف هذه الحياة المليئة بالسّعادة و الهناء و الحل و الترحال :

حسْـــــــــــراه على قْبيل كُنّـــــــــــــا في تاويل

كِـــــــــــي نَوّار العطِيلْ شَـــــــــاوْ النَّقْضِيّـــــــا[1]

و هذه الرباعية تلخّص موضوع الحياة التي يراها الشاعر فقد ربطها بالفترة التي تدبّ فيها الحياة في الأرض ألا و هي فصل الربيع بعد الجمود الذي اعتراها في فصل الشتاء ، فتنبعث الحياة في النباتات بعدما كانت بذورا تحت التربة لتطول و تزهو و تخضر و تزهر مشكّلة أجمل صورة مختصرة عن الحياة في هذا الوجود ، ليكون مصيرها الفناء بعد مدّة من الزمن .

و أكثر ما شدّنا في هذه الجزئية من قصيدة حيزية للشاعر ابن قيطون هو تعبيره عن هذه الثنائية المتضادة بين الموت و الحياة في قوله :

ربّي جْعَـــــــلْ الْحَيَـــــاةْ وَ وْراهـــــــــــــــا الممـــات[2]

فقد وصل لنتيجة تعتبر من صلب اعتقاده و إيمانه الديني و يعضدها المنطق و التفكير الفلسفي بأن الحياة و الموت و إن كانتا متضادتين فإنهما متلازمتان ، مشكّلتان بهذا التّتابع النظام المنطقي للوجود ككل .

أما في قصيدة محمد جربوعة فنجد الشاعر قد انطلق في قصيدته بتصوير الحياة بكل ما تحمله من رونق وجمال ، و الحياة في هذه القصيدة مثّلتها و رمزت لها حيزية من خلال ما تملكه من جمال و فتنة و فتوّة و صحّة و لا أمثل على ذلك من قول الله تعالى : **(اعلموا أنما الحياة الدنيا لعب و لهو و زينة و تفاخر بينكم و تكاثر في الأموال و الأولاد) [سورة الحديد الآية 20].**

فالحياة و إن كان فيها ما يعكّر صفوها في الكثير من الأحيان إلا أنّ الإنسان بطبعه يبقى محبًّا لها و متشبّثا بها ، و إن استطاع أن يجد سبيلا للخلود لاتّخذه ، لأنّ الفطرة الإنسانية هي من تدفعه لذلك دفعا ، و ما غواية الشيطان لأول إنسان خلقه الله إلا

[1] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 159

[2] المرجع نفسه ، ص 169

خير دليل على ذلك ، فآدم عليه السّلام أخذ منه ربّه موثقا بأن لا يقرب الشجرة في الجنّة ، فكانت الغواية الشيطانية بأنه ما مُنع من الأكل منها إلا لأنها ستكون سببا في خلوده .

أمّا تيمة الموت فقد أطلق الشاعر العنان لمخيّلته السرديّة لأن تجعل نهاية النصّ تطفح بما يدل عليها تصريحا أو تلميحا ، على اعتبار أنها نهاية الرحلة الوجودية التي قضاها الإنسان (حيزيّة) في هذه الدُّنيا بعد أن ملأته حركة و متعة و جمالا ، و هو لا يختلف في ذلك كثيرا مع الشاعر ابن قيطون في قصيدته بل نجده في أكثر الأحيان يتناص معه في بعض الأبيات على سبيل التعيين لا الحصر نجد قوله :

سقطت بأهل البداوة أطول نخلة و أعز نخلات الصحارى الأطول[1]

فهو يتناص مع الرباعيات التالية من قصيدة ابن قيطون

بِنْتْ احْميْـــــدة تْبـــــانْ كـــــي ضَيْ الوَمَّـــــــان
نخلـــــة بستـــــــــان غـــــي وحَـــــذْها شَعْوِيَّة
اَزْنَدْ عنْهَـــــــا الرّيـــح طيَّحْهـــــا بالْميـــــحْ
ما نَحْسِبْهَـــــــا اطِّيـــحْ دايـــــــــــمْ مِحْضِيّة[2]

و ربط النهاية الحتمية المتمثلة في الموت للإنسان بالكائنات الأخرى التي تلاقي نفس المصير هو نظرة أمْعنت فيها الفلسفة الوجودية حيث يرى سارتر أن الموت يأتي لينهي الوجود ، و قد سبق القرآن الكريم الجميع في إقرار هذه الحقيقة ، حيث أن كل الموجودات مآلها الفناء يقول تعالى :(**كل شيء هالك إلا وجهه**) [القصص الآية 88] .

[1] محمد جربوعة ، المصدر السابق ، ص 288

[2] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 164

أما من الجانب الإحصائي للمفردات و الجمل الدالة على الموت في قصيدة جربوعة فندرجها في الجدول التالي :

الأفعال	الأسماء	الجمل الصريحة	الجمل الحاملة للدلالة
– عزّوا – يقبرها	– الفراق – الكفن	– أتى ملاك الموت يقبض روحها – الموت عند مجيئه لا يمهل – لربه سيعود في الكفن المعطر – أقبلُ حكم ربي أقبلُ – هذا قضاء الله .	– الآن ينزل صامتا مترجل – الآن عن سرج الحياة سينزل . – سقطت بأهل البداوة أطول نخلة . – إنّ الذي حصد السنابل منجل .

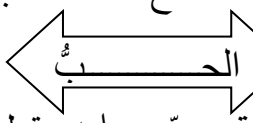
1 – 2) تيمة الحب :

تمثل تيمة الحب سؤالا مركزيا في التجربة الإنسانية ، و في الوقت نفسه تشكل مدخلا رئيسيا لفهم الأفكار الفلسفية التي أحاطت بهذه الإشكالية ، و بخاصة القضايا الجمالية و التوجهات الروحية ، و من الطبيعي أن يحيلنا هذا التصوّر إلى تجلية أشكال العشق بوصفها تجسيدا مكثفا لفعل الحب ، ثم إن الطقوس المحيطة به قد تكشف عن دلالات رمزية متجذرة في زمن و روحانية الإنسان .

و لهذا فإن موضوع الحب يقفز على التعريفات النمطية العالقة به من قبيل التوصيف العاطفي المتأجج ، أو التقاء الأجساد و ارتباطها بالشهوة الغريزية ، إلى ما أبعد من ذلك و أسمى حيث يعرفه نزار قبّاني بأنه : **المسامات التي تساعد الإنسان على التخلّص من انفجاراته و أفكاره و مشاعره و ارتفاع منسوب المياه الجوفية في أعماقه ، و الحب واحد من أهم تفاصيل الحياة التي نحب أن نقرأ و نكتب عنها ، لأنه أرقى و أخلص المشاعر الإنسانية**[1] . حيث أن الحب – حسب رأيه – يكون شعورنا به و معايشة أحواله و انفعالاته خاص بنا لوحدنا فقط ، و لكن التفاعل فيه أكثر متى كتبنا عنه و قرأنا له ، لأن في الكتابة و القراءة مشاركة مع الآخرين في نشر هذا الشعور و الإحساس به – و لطالما قرأنا نصوصا و روايات فغصنا فيها و عايشنا أحداثها و اندمجنا معها ، فوجدنا أنفسنا طرفا متفاعلا مع هذا الشعور النبيل – .

إن كل حُبّ عظيم إنما هو عالم لا متناهي الجمال مستقلٌ لا يُشابه غيره من حالات العشق السابقة له و لا سبيل لمقارنته معها فكل روح ولجت محراب الحب و احتست كأس الجنون الأفلاطوني الذي امتزج فيه النور بالظلام و تعانق في سمائه القمر و الشمس و ارتطم داخله الحرب بالسلام قد عاشت كل ذلك كتجربة متفرّدة لا تحاكي أمثالها من التجارب مهما تشابهت. و رغم تعدد أنواع الحب و لغاته إلا أنّ أحدا لم ينجح في تحديد ماهيته الزئبقية فبقي سرّا إلهي يترفّع عن كل محاولات التعريف به و يندّ عن كل فهم له لكنه على طبيعته هذه يُكسب الوجود البشري معنى و قيمة لكونه أعمق تجربة ميتافيزيقية عرفها الإنسان على مرّ العصور وهو ما جعل جميع الديانات منذ الأزل تقوم على الحب كأقدس فضيلة .

[1] ينظر : https://tanwair.com/archives/18455 اطلعت عليه يوم 2024/04/14 في الساعة 8:35

و بالعودة لنص قصيدة حيزية للشاعر ابن قيطون ، نجد أن تيمة الحب من أكثر التيمات التي أُعتُمد عليها في الجانب الموضوعاتي للقصيدة إن لم نقل أنها هي عماد النص ، و قد يقول قائل أن النص غلب عليه الغرض الرثائي الذي يتّسم بالحزن ، فجوابنا على ذلك أن الرّثاء لم يكن للشعراء أن يخوضوا فيه لو لا أنّ الحبّ هو من دفعهم لذلك ، فموت المحبوب الذي لا يعني بأي حال انقطاع صلة الحب ، إلا أن فقد طرف من أطراف هذه العلاقة الثلاثية : (المحبُّ  المحبوب) قد يعني موت هذه الرّابطة . و هو ما وجدنا الشاعر قد عبّر عليه بقوله في إحدى رباعيات قصيدته :

مِنْهـــــــا راحْ الغـــــرام ما عـــــــــادش يَحْيَـــــا[1]

فابن قيطون أعْدم أن يحيا الحُبّ بعد موت حيزية ، و هو بذلك لا يرى أن هناك أحدا بعدها سيكون أهلا ليقاسمه هذا الشعور ، و هذا الأمر مردّه للحالة النفسية المتأزمة التي يعيشها بسبب لوعة الفراق الذي لا رجعة فيه أو ما يسمى في علم النفس الحديث بـ اضطراب ما بعد الصدمة ، لا بل إنّ القلب الذي هو مستودع هذا الشعور الراقي قد لاقى المصير نفسه الذي لاقته محبوبته :

صبّـــــــــــرني يا إلَـــــــه قَلْبِـــــي مَـــــاتْ بْـــــدَاه

حبّ الـــــزّيْنَـــــــــــة أدَّاه كـــــــي غَـــــــــــابَتْ هِيَّ[2]

و إن كنّا نحاول أن نميل إلى أن نعتبر هذا النموذج من الحب الذي قدّمه لنا الشاعر في نهاية القصيدة هو مماثلة و مشاكلة للحب العذري الذي عُرف في التاريخ العربي مثل (قيس و ليلى) الذي ترفّع عن الاتّصال الجنسي الغريزي الشهواني و ارتقى للمصافّ الرُّوحي ، لكن هناك بعض الرباعيات في قصيدة ابن قيطون تشي بأن هذا الحب (الروحي) الجارف الذي عايشه العاشق سعيد ما كان ليكون لولا استعماله للغريزة الجنسية كداعم لتقويته و هذا هو الأصل ، فإذا كان الجنس مرتبطا بالجسد و هو مطلب بيولوجي و الحب مرتبط بالروح و هو مطلب نفسي ، فإن العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة استلزامية تبادلية . **فالحب شيء من كل شيء ، ففيه شيء من**

[1] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 172

[2] المرجع نفسه ، ص 170

العقل ، و فيه شيء من القلب ، وفيه شيء من الجسد ، فالحب الحقيقي أشبه ما يكون بالانسجام الرقيق بين الحاجات الحيوية و العواطف الوجدانية ، أو هو ضرب من التوافق الخفي بين مطالب الجسم أو الحيوانية ، و بين نوازع الروح أو الحرية [1].

أما في نص الشاعر محمد جربوعة فإن تيمة الحب كانت متوهّجة من بداية النص إلى نهايته ، و يرجع ذلك إلى اعتماد الشاعر على السرد و الممازجة فيه بين النثر و الشعر ، كما أن المساحة التي خصصها للحوار بين سعيد و حيزية و بين سعيد و نفسه و بين حيزية و نفسها ، أدّت دورا كبيرا في تجلية تيمة الحب و تفاعلاتها بشكل بارز ، على اعتبار أن المحاورة هي خطاب متبادل ، و الحب إن وقع بين طرفين لا سبيل لإظهاره و استجلائه إلا بالشكوى و البوح الصريح (الحوار بين سعيد و حيزية) أو ما يصطلح عليه في علم النفس بالحوار بين الأنا و الآخر ، و البوح الضّمني فسيكون الحوار داخليا ذاتيا (حوار الأنا) .

هذا الحوار المتنوع الذي كانت أكثر مضامينه تداولا هو موضوع الحب ،حيث أراد الشاعر أن يربط الحب بالبحث عن السعادة التي نقدمها لأنفسنا و لغيرنا ، والبعيد كل البعد عن الأنانية و المصلحة الخاصة ، هذه النظرة التي يقول بها الفيلسوف الألماني " ليبينتز " الذي : **يدعو إلى حب يتحلّى بالنزاهة و النقاء يتجلى فيه الرضى المتبادل و نتخلّى فيه عن المطامع الشخصية المرتبطة بالحاجة [2].**

و هو ما ضمّنه محمد جربوعة في ثنايا نصّه الشعري ، فشخصية " سعيّد " المحب ، رغم فاقته و فقره و لكنّه أحبّ حيزية ابنة أحمد بن الباي الذي يعتبر زعيما للقبيلة و منصبه هذا ما ناله إلا لأنه أكثرهم مالا و وجاهة ، فسعيد لا يطمح من وراء حبّه لحيزية لأن ينال الحضوة أو طمعا في مال أبيها ، و لكنه أحبها لأجل الحبّ فقط ، و هي بذاتها قد بادلته هذه المشاعر

[1] زكريا إبراهيم ، مشكلات فلسفية معاصرة ، مشكلة الحب مكتبة مصر ، القاهرة ، ط 2 ، 1970 ، ص 260

[2] شستاكوف فياتشيسلاف ، الإيروس و الثقافة ، فلسفة الحب و الفن الأوروبي ترجمة نزار عيون السود ، دار المدى سوريا ، ط 1 ، ص 176

المعادلة السابقة التي وضعها " ليبينتز " للحب هي التي يرى كل من الفيلسوفين " كانط " و " هيجل " **أنها لا تتحقق إلا في إطار الزواج ، من منطلق أن الحب يجد أساسه الأخلاقي فيه**[1] .

2 –) الأنساق الثقافية

3-1) الرجل (نسق الفحولة) :

شكل الرجل على مر التاريخ في الثقافات و الحضارات الإنسانية المتعاقبة محورا للجدل و الاختلاف في وضعه بالنسبة للمرأة ، فالذكر قد يكون مفضلا عن الأنثى في كثير من المجتمعات الريفية و الحضرية ، و الأكيد أن ذلك مردّه للموروث الثقافي و التنشئة الاجتماعية أو الفهم الخاطئ للدين ، و لذا فنحن أمام صورة غير عادلة ، فلقد ارتقى الرجل للسيادة و تدنت المرأة و تقهقرت ، و أصبحنا نعيش في مجتمع ذي هيمنة ذكورية ، سواء في الحضر أو البادية ، ويلاحظ أن استمرارية هذه الهيمنة لم يأت من فراغ ، إذ أن هناك عوامل رسّخت لهذه الظاهرة مثل الموروث الثقافي ، فالكثير من المجتمعات تحتفي بميلاد الذكر بينما يتم إهمال هذا الحدث عندما يتعلق بالأنثى ، و قس على ذلك من العوامل الأخرى .

يقودنا الحديث عن الرجل كموضوع أساسي في الشعر العربي إلى الكشف عن النسق الثقافي الفحولي الذكوري في النصين موضوع البحث ، وقد تعددت التعاريف التي قاربت النسق ، و رغم اختلافها ، فإنها تجمع على أن النسق **ما كان مؤلفا من جملة عناصر أو أجزاء تترابط فيها و تتعالق لتكوّن تنظيما هادفا إلى غاية** [2] ، و هذا يعني أن النسق يتألف من مجموع الأجزاء المترابطة و المتماسكة و المتكاملة و المتكافئة وظيفيا ، **كما يتحدد مفهوم النسق في نظرتنا للعناصر التي تتكون منها البنية ، ذلك أن البنية ليست مجموع هذه العناصر بل هي هذه العناصر بما ينهض بينها من علاقات تنتظم في حركة العنصر خارج البنية و داخلها ، و هو يكتسب قيمة داخل البنية في علاقته ببقية العناصر** [3] .

---

[1] شستاكوف فياتشيسلاف المرجع السابق 194

[2] جماعة من كبار اللغويين ، المعجم العربي الأساسي ، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم ، دط – د ت ، ص 1191

[3] يمني العيد ، في معرفة النص ، دار الأفاق الجديدة ، لبنان ، ط 1 ، 1983 ، ص 32

و إذا علمنا أن النقد الأدبي ينشغل بتحليل بنية النص و التراكيب النحوية و الدلالية و يسلط الضوء على النص للكشف عن أوجه الجمالية و الشعرية ، فإن النقد الثقافي يهتم بتتبع الأنساق المضمرة و الاهتمام بالخطابات المهمشة ، بما في ذلك الموروثات الشعبية ، لأنها في النهاية **نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه و تفكيره و يعبر عن مواقف إزاء تطورها و سماتها** [1] .

انطلاقا مما سبق ذكره نجد أن النصين محلّ الدراسة قد أُضمر فيهما النسق الفحولي رغم أن ظاهر النصين كان الموضوع الرئيس فيهما هو موضوع الحب و الرثاء ، إلا أن هذا الأمر لا يعدم وجود أنساق ثقافية تم التطرق لها ، أو لنقل هي تحصيل حاصل نتيجة التراكمات الثقافية ، و كنتيجة لتناول تيمة الحب الذي هو جمع بين نقيضين في الجنس ، و أحد النقيضين هو – الرجل – الذي يمثّل في الموروث الثقافي : الذكورة و الفحولة ، فقد طفح النصان بكشف هذه التراكمات المتمثلة في السيطرة الذكورية ، فنجد الرجل العاشق يتصف بصفة حب الفوز و الظّفر بالمرأة التي اختارها قلبه ، بينما لا يتأتى هذا الخيار للمرأة ، فرفضها و قبولها للزوج سيّان و ليس له اعتبار في أوساط المجتمع الذي يحاول دائما تغليب الذكور ، رغم أن الشرع الإلهي قد ألزم بمشورتها و أخذ رأيها في هذا الجانب .

هذا الأمر و إن كانت مجريات أحداث السرد في النصّين تنفيه ، حيث أن حيزية (المرأة) كانت تبادل ابن عمها (الرجل) المشاعر ذاتها ، إلا أنّ الشاعرين أظهرا إقدام الرجل و أخذه بزمام المبادرة في كل مرّة لأجل الوصول للمبتغى و الوصال مع المرأة ، و استعداده للتضحية بأغلى ما يملك لأجل أن لا تفارقه ، يقول الشاعر ابن قيطون في هذا السياق :

لو تجـــــي للقمـــــــار تسمـــع كـــــان و صـــار
نديهـــــا بالجهـــــــار و الشهـــــــود عليـــــا
لو تجـــــــي للـــــذراع نحلـــــف مـــــا تتبـــاع

[1] ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي –إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط 3 ، 2002 ، ص 305

ننطح سرســـور قـــــــاع بـــــــاسم حيـــــــــــزية [1]

و الرجل المحب كما يصوره النص ، مستعد أن يخوض أشد المعارك و لو ألزمه مقارعة جيوش بأكملها لأجل أن يستعيد المرأة ، و هو بذلك يحاول إبراز الفحولة التي تعطي انطباعا أن الرجل في الثقافة العربية دائما هو من ينبثق منه الشعور بالحب و أنه هو الأكثر تضحية في سبيله ، و حتى لا نضع ثقل ما سبق ذكره على الموروث و التراكم الثقافي ، فيجب أن ننوّه إلى أنّ التّضحية و إن أُثبت أنها ليست حكرا على الرجل إلّا أن الغريزة المودعة في كل المخلوقات تبين أن الذكر هو من يلجأ لها للدفاع عن أنثاه و صغاره ، فالأسد مثلا يذود عن حماه و كذلك البشر .

كما أن الشاعرين حاولا إبراز الفحولة في الشهامة و الفروسية و البطولة و الشجاعة التي يجب أن يتسم بها الرجل و هما بذلك يعدمانها (ثقافيا) عن المرأة التي تُصوّر دائما بأنّها المخلوق الضعيف الرقيق ، مرهف المشاعر الذي يحتاج لمن يحميه و يدافع عنه . فالشاعر محمد جربوعة يقول :

و الفارس الحق من في الجد ، كان لها و يضرب الصدر في عزم إذا خطبا [2]

فالرجل في هذا البيت هو ذلك الفارس الممشوق القامة الذي يتّصف بالحزم عند حلول الحادثات و كدلالة على إقدامه و شجاعته يضرب صدره ليثبت ذاته و صفاته الذكورية ، و بهذه النظرة التفاضلية لا يمكن وصف الرجل بالفحولة إن لم يتحلَّ بما سبق من ميزات هي في الأساس ثُبِّتت في العقل الجمعي مجتمعيًّا .

و الملاحظ في النّصين وجود تلك الصّفة التي يحاول الذكور الاصطباغ بها و هي حب التملّك و السّيطرة على الطرف المقابل ، فالرجل في النسق الفحولي المضمر في النص له كل الحرية في أن يعشق و يحب من يشاء من النساء و إن هو تزوّجها فلا نقاش في سيطرته عليها و الأفعال التي يقوم بها ليست في حاجة لأن تُبرّر مادام أنه المالك الذي لا ينازع في مملكته و ما تحويه ، فالشاعر ابن قيطون يقدّم لنا هذه الصفة في بعض رباعياته فيقول في ذلك :

عزُّونـــــــي يا أحبـــــــــاب في هـــــــا فرس ذيـــــــــــاب

[1] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 168

[2] محمد جربوعة ، المصدر السابق ، ص 109

ما ركبـــــــــوها انســـــاب من غيـــــــر أنـــــــــــــايا[1]

و هنا تتجلّى الأنا الذكورية المضخّمة و المفخّمة و الدالة على السيطرة و التملّك فهو وضع نفسه في مصاف ذوي النّسب (انساب) الذين لديهم الحق في أن يقودوا المجتمع و أن يتملكوا و يتسيدوا أفراده ، و يختاروا وسائلهم المستخدمة في حياتهم اليومية بعناية شديدة ، فيجب أن تكون مميّزة تميزهم كذلك ، ففرس ذياب الهلالي عُرف عنها أنها من أجود الخيول و أنقاها سلالة و ما استطاع أحد أن يروضها و يركبها سوى الرجل البطل المعروف في السيرة الشعبية . و إن كان الشاعر في معرض تقديم صورة تشبيهية و لكن هذا الأمر يشي بدلالة السيطرة الذكورية لديه ، و ما فِعْلُ (ركبوها) سوى دلالة على الاستعلاء الفحولي .

كما نجد الشاعر محمد جربوعة قد جعل المرأة بذاتها هي من تثبت صفة التملك و التسيّد للرجل عليها ، و تحاول تبرير هذا التقدّم الفحولي عليها بأنها مخلوق جُعل محتاجا لمن يحميه و يلجأ له ، حيث يقول الشاعر على لسان حيزية :

عزيز قلبي "، حنّوني ، أعيني ، شغفي و أخوف الناس في الدنيا على شرفي
و أقـــــرب الناس من قلبي ، و سيده شقيق عيني ، لـــــو لا أنت لم أقفِ
(ربي وكيلك) .. هـــــذا الحب يقتلني ألا تصدقني ، قـــل لي ، بلا حلف ؟
و الله و الله ، ما خضّبت كـــــــف يـدٍ إلا لأجلك ، أو طـــــرزت فـــي كتف[2]

فالألفاظ المستعملة في هذه الأبيات (أخوف ، شرفي ، أقرب ، سيده ، لولا أنت لم أقف ، ما خضبت ، إلا لأجلك) دالة على تضعيف الأنا الأنثوية و جعلها تبدو في موضع الدّونية مقارنة بالآخر الفحل ، فالتمسكن و التذلّل و التوسّل ظاهر فيها ، و لا يكون هذا الأمر إلا بوجود تلك الطبقية بين الجنسين ، و هي تقرّ بتملّكه و تسيّده و حاجتها له .

2 – 2) المرأة (نسق الأنوثة) :

تعتبر الأنثى كائنا اجتماعيا أُنيطت به الكثير من المهام في هذه الحياة منها ما لا يمكنها التنصّل منه أو هي مجبولة عليه من الناحية الخَلْقية كالحمل و الولادة و منها ما

[1] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 172

[2] محمد جربوعة المصدر السابق ، ص 32

لم يفرض عليها و لكن بسبب التراكمات صار من قبيل الواجب كالاهتمام بالبيت من تنظيف و طهي للطعام و جلب للحطب ... ، و هي كذلك تتصف بصفات نمطية كالرقة و الإحساس و الاتّسام بالجمال المظهري ، و هذا ما يقودنا إلى القول بأن الأنوثة بالنسبة إلى الغالبية من الناس ضرب من الضعف و العاطفة المخنوقة و الطاعة الضاربة إلى الوداعة ، **إنها شيء يتصف باللطف و اللين ، كما أن الأنوثة مستقرة و ساكنة و هي شبيهة بالماء العميق ، ، إنها تكون حياتنا الداخلية كلها و تحس بالحياة كما هي بطريقة مشخصة مباشرة و عملية و دون موارية** [1].

و بالعودة لنص حيزية للشاعر ابن قيطون نجده يصوّر المرأة على أنّها تلك الصورة الجسدية التي يجب أن تتحقق فيها مجموعة من المعايير المتّفق عليها ثقافيا عبر التاريخ كسواد الشَّعْر و دُعْجَة العيون و شكل الحاجبين و الأنف و الشّفاه و القد الممشوق، حتى تتجه لها الأنظار و تجذب لها الرجل الذي سيبسط سلطته الذكورية عليها ، هذا النسق الأنثوي الذي يجعل من المرأة في المكانة الدونية ، بمعنى أنها تعامل معاملة جسدية خالصة ، فالرجل **لا يعنيه من هذه المرأة لا عقلها و لا حسبها و لا نسبها و لكن الذي يعنيه فقط هو طلب التمتع بجسمها و جمالها ، فهو ينساق وراء لذته ... و لا يفكر فيما وراء ذلك الجسد من شيء** [2] ، و قد خصص الشاعر حيزا كبيرا لهذا التصوير الجسدي ، في قصيدته فنجده يقول :

إذا تمشـــــي قْبـــــالْ تسلـــــب العـــــقّـــــال
أختـــــي باي المحـــــال راشـــــق كـــــم ميا
طلقت ممشـــــوط طاح بروايـــــح كـــــي فاح
حـــــاجب فوق للمـــاح نونييـــن بـــــرية
عينك فـــــرد الرصـــاص حـــــربي فـــي قُرطاس
ســـــوري قيّـــــاس فـــــي يديـــــن الحـــــربيّة
خـــــدك ورد الصبـــاح و قرنفـــــل و ضّـــــاح

[1] بيير داكو، المرأة بحث في سيكولوجية الأعماق، ترجمة: وجيه أسعد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 3 ، 1991 ، ص 52

[2] عبد الملك مرتاض ، مائة قضية و قضية ، دار هومة ، الجزائر ، د ط ، د س ، ص 142

الـــــــدم عليـــــــه ساح مثـــــــــــل الضـــــــــوّاية
و الفـــــــم مثيـــــــل عاج و المضـــــــــحك لعّـــــــــاج
ريقـــــــك سي النعـــــاج عسلـــــــــة شهّـــــــــــاية
شوف الـــــــــرقبة خيـــــار مـــــــن طلعـــــــــة جمّـــار
جعبـــــــــــة بـــــــلّار و العـــــــــواقد ذهبيّـــــــــة[1]

و قد ينزل الشاعر في إعطاء صورة أكثر جرأة عن المرأة متجاوزا في ذلك الأعراف و التقاليد المجتمعية التي ربما أنها تشجب و ترفض التصوير المبسّط للأنثى كما سبق ذكره ، فما بالك بالتصوير الجريء ، و هو بذلك يحاول أن يكسر الحواجز و الطابوهات التي فرضتها التشريعات الدينية و القبليّة و إن كنا لا نغفل أن لها أصلا في الشعر الجاهلي خاصة امرؤ القيس الذي يعتبر الرائد في هذا الجانب :

صدرك مثـــــل الرخـــــــــام فيـــــــه اثنين تـــــــــوام
من تفّـــــــاح السّقـــــــــام مسّـــــــــوه ايـــــــــديا [2]

فنلاحظ في هذه الصّورة الجريئة التي قدّمها الشاعر كيف أن النّظرة الذكورية للأنثى تتمثّل أساسا في الجانب الجنسي الغرائزي ، و هو نوع من التدني المكاني للأنثى مقابل الفحل.

أما في نص الشاعر محمد جربوعة فنجد أن النسق الأنثوي المستخدم قد صوّر لنا الأنثى في أغلب النص بأنها أكثر جرأة و تحرّر من صورتها النسقية عند ابن قيطون ، كيف لا و هي تحاور العشيق و تجهر بحبها متحدّية في ذلك السلطة الأبوية و سلطة القبيلة و أعرافها التي في العادة تكون قاسية على الأنثى حال جنوحها عن العرف ، لأنها تلحق العار بالأسرة و تدنس شرف القبيلة ، و إن كان الشاعر قد ذكر أن الأب بسلطته الذكورية قد حجب ابنته و طبّق عليها قانونا من قوانين الحكم البطريركي الأبوي ، إلا أن هذا لم يكن عقابا أو تأديبا كما ذكر الشاعر بل هو اتقاء لكلام الناس و حين يبلغ الكتاب الأجل و تهدأ النفوس سيزول معه هذا الحكم الذكوري .

[1] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 161

[2] المرجع نفسه ، ص 161

إن القارئ لنص حيزية جربوعة يجد في غالبه أن مكانة المرأة محفوظة و راقية ، فهي تقرّر ، و تنفّذ ، و تقبل و ترفض ، و تحبّ و تكره ، بل إن الندّيّة موجودة بين الأنوثة و الفحولة في كل مراحل السرد ، عدا بعض المواضع التي لا تكاد تذكر وجدنا فيها أنساقا مضمرة مثل قول الشاعر على لسان أم حيزية وهي تلومها على حبها لابن عمها :

ما كان ضرك يا عيني و يا كبدي يا عين والدها لو صُغت أعذارا

ما كـــان ضرّك لو فكّرت ساعتها أنّ احتـــراق فتاة يجلب العارا[1]

و الملاحظ في دلالة هذا النسق المضمر أن الفتاة متى أحبّت فقد ألحقت بأهلها العار و هو حكم ثقافي تراكمي ، فالأنثى إنسان له مشاعر ، بل إنها أكثر المخلوقات شاعرية و هي مستودع الأحاسيس المرهفة .

2 – 3) نسق القبيلة :

القبيلة هي منظومة مجتمعية كانت نشأتها نابعة من ثقافة إنسانية يتم فيها سن مجموعة من القوانين و الأعراف التي تستخدم بعد ذلك كوسيلة رقابية و ردعية على تصرفات و سلوكات كل من ينتمي لها . يرث أفراد القبيلة هذه القوانين فتصير قابعة في ذاكرة اللاوعي و لن يستطيعوا التخلّص منها مهما يحصل لهم من تطور فكري و اجتماعي .

و عند قراءتنا لنص قصيدة ابن قيطون فقد وجدنا أنّ نسق القبيلة لم يكن بالقدر الذي يجب ، على اعتبار أن هذه الأحداث التي جرت في القصّة تعتبر تمرّدا على أعراف القبيلة و بذلك تم تعطيل الآليات الرقابية لها ، و لنفرض جدلا أن المجتمع لم يكن له إشكالية في علاقة حب جمعت بين رجل و امرأة ، فلا يمكن أن يهمل الشاعر مثلا اشتغال العذّال و الحاسدين و رقابتهم .

و النّزر اليسير الذي وقع عليه نظرنا لهذا النسق هو نسق القبيلة المضمر في قول الشاعر :

تاقت طـــــــــول العـــلام جـــوهر فـــــي التّبـــــسام

تمعنـــــــــي في الكـــــلام و تفهّـــــــــم فـــــــــيَّ[1]

[1] محمد جربوعة ، المصدر السابق ، ص 24

فالفعل (تاقت) بمعنى أطلّت و استرقت النظر يشي بالخوف في حال النظر العادي الذي فيه بروز للجسم و انكشاف من الرقابة القبلية ، كما أنّ الفعل (تمعْني) الذي يعني تلغيز و تشفير الكلام بينها و بين حبيبها حتّى لا يُفهم من طرف الآخرين فيه من دلالة التستّر و الخوف ما فيه .

إن القبيلة التي كانت مضاربها موطنا لمجريات أحداث هذه الرواية ، لم تكن بتلك الصّرامة و التشديد الرّقابي على هذا الحدث ، فالشاعر صوّرها بأنّها مسالمة و ربّما راضية و داعمة لطرفي الحب ، و قد أسهب في هذا عند ذكره للحل و التّرحال الذي كانت تتميز به هذه القبيلة في بداية فصل الصّيف إلى (التّل) و العودة منه إلى الموطن الأصلي مدينة سيدي خالد . حيث كان يلتقي بحيزية أثناء الرحلة و يقترب من الهودج الذي تركبه و هو يبرز فحولته و يستعرض فروسيته لها :

في التّـــــــل مصيفيـــن جينـــــــا محدوريـــن
للصحـــــــراء قاصديـــن أنـــــــا و الطوّايـــــا
أجحـــــــاف مغلّقيـــن و البـــــارود ينيـــــن
لـــــزرق بيّـــا يميـــل ســـــــاحة حيزيّـــــة[2]

و قد لجأ الشاعر لاستجداء أهل قبيلته في أن يعزُّوه في مصابه الجلل :

عزّونـــــي يا رجـــــال في صـــــافي الخلخـــــال
داروا عنهـــــــا حيال لسّـــــــع مبنيّـــــــة[3]

و هذا الطّلب ينمُّ عن هذا الرّضا القَبَلي على العاشقيْن قبل وفاة حيزية .

كما أن هناك جزئية لا يمكن أن نغفلها و إن كانت مجرّد رأي من أراء دارسي هذه القصيدة و هي أن وفاة حيزية لم تكن بشكل طبيعي كالمرض مثلا و إنما تمّ قتلها من طرف أبيها بعد أن علم بعلاقتها بابن عمّها سعيّد :

ماتت موت الجهـــــــاد مصبوغـــــة لثمـــــاد
قصدوا بيهـــــا بـــــلاد خـــــــالد مسميّـــــة[4]

---

[1] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 164

[2] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ص 163

[3] المرجع نفسه ، ص 172

[4] المرجع نفسه ، ص 167

و كإجراء عرفي تمليه الجماعة القبلية قام بقتلها كي يَئِدَ العار ، و الأكيد أن القبيلة ستتقبله ، على اعتبار أن أب حيزية أحمد بن الباي هو أحد أعيانها إن لم يكن شيخها ، و عز القبيلة من عزه ، و عارها من عاره ، و قد وصف الشاعر هذه الميتة بموت الجهاد ، ربّما لأن الشاعر يعتقد أنها جابهت في سبيل هذا الحب السلطتين البطريركية و القبلية .

و إن كان هناك بيت في القصيدة يفنّد هذا الرأي ، حيث نجد أن الشاعر يثني على أب حيزية و يمدحه :

بنت النّـــــــاس المـــــلاح زادتنـــــــــي كيّـــــــــة[1]

فقد وصفه (بالناس لملاح) و هو قول لا يُقال إلا في من كانت علاقته به جيدة .

أمّا في حيزية جربوعة ، فنسق القبيلة قد تمّ تفعيله بشكل مكثّف ، و هذا راجع لبروز حبّ حيزية و سعيد للعيان و انكشاف سرّيته أمام النّاس ، ممّا أعمل اشتغال الحاسدين و العذّال و الوشاة ، باعتبارهم آلية من آليات الرقابة القبَليّة ، وتناقل الأخبار بين الناس ، يدفعهم للزّيادة في التلفيق و نشر الإشاعات ، و هو الأمر الذي جعل أب حيزية يقوم بحجبها و منعها من الخروج لتفادي التقائها مع ابن عمّها ، و الأب لم يلجأ لهذا الحل إلا بعد أن مورست عليه ضغوطات عرفية قبلية ، فقام بتنفيذ الاملاءات .

ليتواصل نسق القبيلة المضمر في فرض منطقه من خلال انتشار أخبار مفادها أن سعيد قد هام حبًّا بفتاة أخرى اسمها (حدّة) التي تمثل دور العاذل ، و ما يهمنا هنا هو الدور الذي تلعبه القبيلة في سرعة تناقل الإشاعة و كذا الاهتمام الكبير بتتبع أخبار العاشقيْن و مراقبتهما و بذلك يتحقق الدور الرقابي لها :

لكنّنا قد سمعنا عنكم خبـــــرا لا سامح الله من في البال إن غدرا

و قد تحدّث أهل الحي أن بكم حبّا (لحدّة) ... لا تبديه مستترا[2]

فعند قراءتنا لهذين البيتين نلمس اشتغال آلية الرقابة القبلية في العبارات التالية : (سمعنا – وقد تحدّث أهل الحي) ، كما أن الشاعر صرّح بهذا الأمر على لسان حيزية في قوله

[1] عز الدين المناصرة ، المرجع السابق ، ص 165

[2] محمد جربوعة ، المصدر السابق، ص 78

أبي يغار ... و خطواتي مراقبة لا أستطيع .. عليّ العين من مدّة[1].

فتسبيق ذِكْر الأب و غيرته على المراقبة فيه خوف من السلطة الأبوية التي تعتبر كذلك آلية ردع مجتمعية لمن يجنح عن الأعراف و التقاليد .

خلاصة :

من خلال ما تطرقنا له بالدراسة في الجانب الفلسفي من عملنا هذا : الثيمات الأكثر بروزا في النصّين ، حيث و بعد قراءتنا وجدنا أن الشاعرين ركّزا على موضوع الحب و موضوع ثنائية الموت و الحياة باعتبار أن هذه المواضيع لها بعد فلسفي لطالما شُغل الإنسان بها و قد حاولنا أن نستجلي نظرة الشاعرين لها .

ثم تناولنا في هذه الدراسة الأنساق الثقافية التي تم التطرق لها في القصيدتين ، لنجد بعد البحث أن هنالك ثلاثة أنساق رئيسية هي : نسق الفحولة و نسق الأنوثة و نسق القبيلة ، فوجدنا أن هذه الأنساق تتفاعل فيما بينها و تؤثر في بعضها البعض ليظهر لنا ذلك التفاوت الطبقي بين المرأة و الرجل الناتج عن موروثات ثقافية و تراكمات عبر العصور .

[1] محمد جربوعة ، المصدر السابق ، ص 144

خاتمة

بعد وصولنا لنهاية بحثنا هذا بعون الله و توفيقه ، يمكن أن لنا أن نختمه بمجموعة من النتائج التي توصلنا لها من خلاله :

1 استنتجنا في المدخل أن علم الجمال أو الجمالية هو باب من أبواب الفلسفة يبحث في الجمال و مقاييسه ، و نظرياته و وجدنا أن الجمالية من المفاهيم الإشكالية التي لا نقف لها على تعريف محدد ، فقد تنوعت التعريفات و المفاهيم ، و هذا ما أدى في النهاية لإشكالية المصطلح

2 الشعر الشعبي هو جنس من أجناس الأدب الشعبي ، تضاربت المفاهيم و التعريفات حوله ، فهناك من أطلق عليه تسمية الزجل ، و هناك من دعاه بالملحون ، و هناك من الباحثين من أطلق عليه الشعر الشعبي و هو الأقرب حسب وجهة نظرنا .

3 هناك علاقة وطيدة بين الشعر الفصيح و الشعر الشعبي ، و هذا الأخير يمكن اعتباره امتدادا للأول ، خاصة و أنه استمد الكثير من خاصياته .

4 النصّان و إن كانا مختلفين في الانتماء الأدبي ، إلا أن الشاعرين استطاعا إبراز عدة جماليات شعرية متشابهة كتوظيف التراث و الرمز و التكثيف و الحذف و اللغة السردية . و هو ما ينمّ على اقتدار و ملكة شعرية مميزة لهما .

5 إن تيمة ثنائية الموت و الحياة و تيمة الحب ، كانتا من أبرز المواضيع التي تم التطرّق لها في النصّين .

6 من خلال ممارستنا للنقد الثقافي على النصين استطعنا أن نبرز الأنساق التي ركّز عليها الشاعران في النصين ، حيث استجلينا تلك السيطرة الفحولية و القبلية على الأنثى ، و أن هذا الأمر ناتج عن طبيعة المجتمعات العربية ، و كذلك بسبب التراكمات الثقافية .

7 يظهر لنا من خلال ما اكتشفناه في الدراسة التي قمنا بها أن الشعر الشعبي مثله مثل الشعر الفصيح متى كان الشاعر مقتدرا و مبدعا كان شعره يطفح بالجماليات التي تجعل القارئ أو المستمع يتفاعل مع النص .

و بما أن دراستنا السابقة كانت خاصة بتوظيف بعض آليات الجمالية في القصيدتين ، لذا لم تأخذ كل واحدة منها حقها في الدراسة بشكل موسّع ، و بما أن البحث العلمي هو عملية تسلسلية مترابطة ، لا يتوقف عند الإجابة عن الإشكالية التي

طرحت قبل بداية البحث ، حيث تنبثق في النهاية أخرى تتطلب الدراسة كذلك ، لذا فقد أردنا وضع الإشكالية التالية : ما هي آليات السرد الشعري – (الرواية الشعرية) – في الشعر الشعبي ؟ و هل لهذا النوع من السرد تأصيل في الفصيح ؟ و ما مدى انتشاره في الأوساط الأدبية الشعبية ؟ ، آملين أن تكون منطلقا لدراسة مقبلة ، و أن تكون قصيدة حيزية للشاعر ابن قيطون ميدانا لهذا البحث ، و ذلك لما تتميز به هذه القصيدة من جمالية في السرد .

في الأخير نتمنى أن نكون قد وُفْقنا في دراستنا و أفدنا و استفدنا .

الملاحق

1- حيزية :

هي حيزية بوعكاز بنت أحمد بن الباي ، من قبيلة الذواودة الهلاليين ، ولدت عام 1855، وعاشت حياة بدوية ، متنقلة مع قبيلتها بين قرية سيدي خالد بمدينة بسكرة جنوب الجزائر، ومنطقة بازر في العلمة شرقي الجزائر.

جمعتها علاقة حب قوية بابن عمها "سعيد" الذي نشأ يتيما وكفله والدها، حيث انتهت هذه العلاقة بزواجهما الذي لم يدم طويلا بسبب مرضها المفاجئ و الذي غادرت بسببه الحياة ، عام 1878 ، أثناء رحلة عودة القبيلة من (التّل) ، لتدفن بمقبرة سيدي خالد .

ليلجأ زوجها سعيّد ، للشاعر محمد الصغير بن قيطون ، كي يرثيها في قصيدة شعبية مكوّنة من 104 رباعيّة ، فكانت من أروع قصائد الشعر الشعبي الجزائري ، حيث أرّخت لهذه القصة.

2 – الشاعر محمد ابن الصغير بن قيطون :

هو الشاعر الشعبي الكبير ، محمد بن الصغير بن قيطون البوزيدي ، المولود بمدينة سيدي خالد عام 1844 على أرجح الأقوال .

و قد نشأ في أسرة فقيرة ، حيث كان والده " الصغير " قليل ذات اليد ، ليست له من حرفة إلا الفلاحة على عادة أهل القرية آنذاك .

و قد امتهن ابن قيطون في بداية عهده الفلاحة ، على طريقة والده ، حيث كان يقضي يومه في الزراعة طلبا للرزق ، رغم ميله الشديد لطلب العلم ، بل إن فقره الشديد – حسب قوله – كان السبب الرئيس في منعه من ذلك ، و القيام برحلة الحج لبيت الله و زيارة قبر الرسول المصطفى صلى الله عليه و سلم ، و قد ذكر ذلك في بعض شعره ،

حيث يقول :

مُدَّة نَلْقَى على اللّي جاني كَوْدة مَبْعَدْ وَطْنُو في مْسيــرَةْ حَوْلْ

إيكوُدْ الْقِلّيـــــلْ و اللّي وَحْــدُو و يْكُودْ اللّي ما يْطِيقْ الرُّحُولْ

عاش ابن قيطون طيلة حياته بين بيئتين ، بيئة الشعر و بيئة الفقه ، حتى وافاه الأجل عام 1907 عن عمر ثلاثة و ستين سنة على أرح الأقوال ، مخلّفا وراءه رصيدا شعريا ضخما ضاع معظمه ، و لم يحفظ لنا الروّاة من الشعر إلا ستين قصيدة ، و لا زال الكثير منها مخطوطا في دفاتر متناثرة [1].

[1] رحيم عبد القادر ، الشعر الشعبي و المقاومة الشعبية في منطقة سيدي خالد ، الشاعر محمد بن قيطون أنموذجا ، ضمن كتاب القصيدة و المقاومة الشعبية ، أعمال الندوة الوطنية المنظمة بالمتحف الجهوي للمجاهد ، يوم 10 ديسمبر 2012 ، الإصدار الثاني ، 2013 ص 18

3 – محمد جربوعة :

محمد جربوعة شاعر و كاتب و إعلامي جزائري ولد في 20 أوت 1967 بقرية الثنايا الواقعة بين مدينتي صالح باي و عين أزال ولاية سطيف شرق الجزائر ، تلقى تعليمه الأول في مدينة عين آزال ، حفظ القرآن الكريم بثلاث قراءات : ورش و حفص و قالون ، تحصل على بكالوريوس زراعة من جامعة الفاتح ليبيا ، و مكث في سوريا أكثر من سبعة عشرة عاما ، و عمل في مناصب عدة ، منها أنه عمل مستشارا إعلاميا في ليبيا ، ثم مذيعا و معد برامج في إذاعة صوت الوطن العربي الكبير سنة 1999/ 2000 ، و مدير تحرير في مجلة سومر بسوريا سنة 2000 / 2001 ، و باحث في مركز التوثيق القومي بسوريا ، ثم مديرا عاما و رئيسا لمجلس إدارة قناة اللافتة الفضائية و غيرها من المناصب ..

يعد من أكثر الإعلاميين والكتاب العرب إنتاجا، حيث تجاوزت إصداراته 60 مؤلفا منها في الشعر:

رماد القوافي، الجزائر 1997 – آه ، دار الشمس ليبيا 1999 – وزراء الدفاع سأشتمكم بعد الفاصل ، دمشق 2006 – ديوان الشاعر – حيزية ....

قصيدة حيزية للشاعر ابن قيطون

عزوني يا ملاح في رايس لبنات * سـكنت تحت اللحود ناري مقديا
ياخي انـا ضريـر بيا مـا بيا * قلبي سافر مع الضامر حيزيـه
يا حصراه على قبيل كنا في تاويل * كي نوار العطيل شاو النقصــيا
ما شفنا من دلال كي ظل الخيال * راحت جدي الغزال بالزهد عليـا
وإذا تمشي أقبـال تسلب العقال * أختي بـاي المحال راشق كمـيا
طلقت ممشوط طاح بروايح كي فاح * حاجب فوق للماح نونين بريـا
عينك قرد الرصاص حربي في قرطاس * سوري قياس في يدين حربيا
خدك ورد الصباح و قرنفل وضاح * الدم عليه ساح مثل الضوايــا
شوف الرقبة خيار من طلعة جمار * جعبة بلار و العواقد ذهبيــا
فى بازر حاطين نصبح في الزين * و احــنا متبسطين في خير الدنيا
نصبح في الغزال نصرش للفـال * كي اللي ساعي المال وكنوز قويـا
ما يسواش المال نقحات الخلخـال * كي نجبي للجبال نلقى حيزيــا
تتسحوج فالمروج بخلاخيل تسوج * عقلي منها يروج قلبي و اعضايا
في التل مصيفين جينا أمحـدرين * للصحراء قاصدين نا و الطوايــا
الأجحاف مغلقين و البارود ينين * الأزرق بيا يميل ساحة حيــزيا
ماذا درنا أعراس لزرق في المرداس * يدرق بيا خلاص قي روحانيــا
تاقت طول العــلام جوهر في التبسام * تمعني في الـكلام و تفهم فيــا
بنت حميده اتبان كي ضي الومـان * نخلة بستان غي وحدها شعويـا
زند عنها الريح قـلعها بالــميح * ما نحسبها أطيح دايم محضيــا
في واد أثل نعيد حاطين سماط فريد * رايسة الغيد وادعتــني يا خويـا
في ذا الليلة وفات عادت في الممات * كحل الرمقات وادعت دار الدنيـا
خطفت عقلي راح مصبوغة الالماح * بنت الناس المـلاح زادتني كيـا
حطوها في لكفان بنت غالي الشان * زادتني حمان نفضت مخ حجايـا
حطوها في لنعاش مطبوعة الاخراس * راني وليت باص واش إلي بيـا
في حومتها أخراب كي نجم الكوكاب * زيد أقدح في أسحاب ضيق العشويا

كثرت عني هموم من صافي الخرطوم * ما عادتش أتقوم في دار الدنيـا
ماتت موت الجهاد مصبوغة الاثماد * قصدوا بيها بلاد خالد مسميــا
عشَّات تحت الألحاد موشومة الأعضاد * عين الشراد غابت على عينيا
يا حفار القبور سايــس ريم الـقور * لا تطيحشي الصخور على حيزيا
قسمتك بالكتاب وحروف الوهاب * لا طيحشي التراب فوق أم مرايــا
لو تجي للعـناد ننطح ثلث اعقـاد * نديها بالزناد عن قوم العديــا
واذا نحلف وراس مصبوغة الأنعاس * مانحسب شي الناس لو تجي ميا
لو تجي للزحــام نفتن عنها عام * نديها بالدوام نا بو سهمـــيا
كي عاد أمر الحنين رب العـالمين * لا صبتلها منين نقلبها حيــا
صبري صبري عليك نصبر أن ناتيك * نتفكر فيك يا أختي غير انتيــا
عودي في ذا التلول رعى كل خيول * و اذا ولى الهول شاو المشليــا
ما يعمل ذا الحصان في حرب الميدان * يخرج شاو القران أمه ركبيــا
بعد شهر ما يدوم عندي ذا الملجوم * نهار ثلاثين يوم أوراء حيزيــا
توفى ذا الجـواد ولى في الأوهـاد * بعد أختي مازاد يحيا في الدنيــا
صدوا صد الوداع هو وأختي قاع * طاح من يدي صراع لزرق آدايا
رب أجعل الحيـاة وراهـا الممات * منهم روحي فنات الأثنين أرزايا
نبكي بكي الفراق كي بكي العشاق * زادت قلبي حراق خواضة مـايـا
يا عيني واش بيك تنوحي لا تشكيك * زهو الدنيا بديك ما تعفي شي عليا
زادت قلبي عذاب مصبوغة الأهداب * سكنت تحت التراب قرة عينيـا
نبكي والراس شاب عن مبروم الناب * فرقة الأحباب ما تصبر عينيـا
الشمس إللي ضوات طلعت و تمسات * خسفت بعد أن ستوات وقت الضحويا
القمر اللي بان شعشع في رمضان * جاه المسيان طالب وداع الدنــيا
هذا حكم الإله سيدي مولى الجاه * ربي نزل قضاه و ادى حيزيـــا
صبرني يا اله قلبي مات بـداه * حب الزينة أداه كي صدت هـــيا
تسوى ميتين عود من خيل الجاويد * و مية فرس زيد غير الركبيـــا
تسوى من الابيل عشر ميات مثيل * تسوى غابة نخيل عند الزابية

تسوى عرب التلول والصحرا والزمول * ما مشات القفول عن كل أثنيــا
تسوى اللي راحلين واللى في البرين * تسوى اللى حاطين عادوا حضريــا
تسوى خيل الشليل و نجمة الليـل * في أختي قليل قليل طبي ودوايـــا
نستغفـر للجليل يرحم ذا القليـل * يغفر للى يعيل سيدي مولايـــــا
عـزوني يا أسلام في ريمة الاريام * سكنت دار الظلام ذيك الباقيـــا
عزوني يا أصغار في عارم الأوكار * ما خـلاَّت غير دار قعدت مسميـا
عزوني يا رجال في صافي الخلخال * داروا عنـها حيـال لسّع مبنيـــا
سعيد في هواك ماعادش يلــقاك * كي يتفكر أسماك تديه أغميـــا
اغفر لـي يا حنين أنا والوالدين * راه أسعيد حزين به الطوايـــــا
أرحم مول الكلام واغفر لأم عـلام * لاقيهم في المنام يا عالي العليـــا
يا علام الغيوب صبر ذا المسلوب * نبكي بكي الغريب ونشف العديـا
ما ناكلش الطعام سامط في الافوام * واحرم حتى المنام عـلى عنيـا
بين موتها والكلام عني ثلاث أيـام * بقاتني بالسلام وما ولات ليـــا
تمت يا سامعين في الألف وميتين * كمَّل تسعين وزيد خمسا باقيـــا
كلمة ولد الصغير قلنــاها تفكيـر * شهر العيد الكبير فيه الغنــايـــا
في خالد بن سنان بن قطون أفـلان * قـال على اللي زمان شفناها حيـــا
قلـــبي ســافر مع الضــامر حيزيـا

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر :

1. القرآن الكريم
2. ديوان امرؤ القيس ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، ط4 ، القاهرة 1984
3. عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، قراءة و تعليق محمود شاكر ، مكتبة الخانجي القاهرة 2000
4. عمرو بن كلثوم ، ديوان عمرو بن كلثوم ، جمع و تحقيق إميل يعقوب ،دار الكتاب العربي ، 1991 بيروت .
5. محمد جربوعة ، حيزية (مسلسل شعري) ،(ط1) ،(د،هـ)،(د،ب)،2014
6. نزار قبّاني: قصائد وأشعار نزار قبّاني: عدد 7، الأشعار الممنوعة، بيروت،

قائمة المراجع :

1. أبو القاسم سعد الله ، أبحاث و آراء في تاريخ الجزائر ، ج 5 ، ط 1 دار الغرب الإسلامي ، بيروت ،2005
2. أحمد رشدي صالح، الآدب الشّعبي العربي مفهومه ومضمونه، دار الآدب العربي للطباعة،1972
3. أحمد فلاق عروات ، فكرة الموت في التراث العربي ، دار هومة ، دط ، الجزائر ، 2005.
4. إسماعيل شلبي ، الأصول الفنية للشعر الجاهلي ، مكتبة غريب الفجالة مصر ط 2
5. أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال أعلامها و مذاهبها ، دار قباء للطباعة و النشر القاهرة ، 1998
6. إيفون تيران ، المواجهات الثقافية في الجزائر المستعمرة (المدارس و الممارسات الطبية و الدين 1830 – 1880) ترجمة ، محمد عبد الكريم أوزغلة ، دار القصبة ، الجزائر ، 2007
7. إيليا الحاوي ، النابغة سياسته وفنه و نفسيته ، ط2 دار المعارف ، مصر
8. بوترون رولاين، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكري، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1991م .

9. بيير داكو، المرأة بحث في سيكولوجية الأعماق، ترجمة: وجيه أسعد، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 3 ، 1991 .
10. التلي بن الشيخ ، دور الشعر الشعبي في الثورة من 1830 إلى 1945 ، الشركة الوطنية للنشر ، الجزائر
11. جاك شورون ، الموت في الفكر الغربي ، ترجمة :كامل يوسف حسين ، عالم المعرفة ، دط ، 1984 .
12. حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن الشخصية) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب .
13. الدكتور زكرياء إبراهيم ، فلسفة الفكر في الفن المعاصر ، دار مصر للطباعة 1988 .
14. رابح بوحوش ، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري . دار العلوم – الجزائر. 2006 .
15. روز غريب ، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان .
16. الزبيدي أبو بكر محمد بن الحسن ، طبقات النحويين و اللغويين ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط2 دار المعارف القاهرة مصر
17. زكريا إبراهيم ، مشكلات فلسفية معاصرة ، مشكلة الحب ط 3 مكتبة مصر ، القاهرة
18. شستاكوف فياتشيسلاف الإيروس و الثقافة ، فلسفة الحب و الفن الأوروبي ط1 ترجمة عيون السود نزار ، دار المدى سوريا .
19. شوقي ضيف ، الحب العذري عند العرب ،الدار المصرية اللبنانية ط1 ،1999 ، القاهرة ، مصر
20. شوقي ضيف: في النقد الأدبي ، دار المعارف القاهرة مصر ، ط5 ، 1977
21. عباس الجراري ، الزجل في المغرب ، مكتبة الطالب ، ط 1 ، الرباط ، المغرب 1970 م

22. عبد الرحيم حمدان، اللغة في رواية "تجليات الروح" للكاتب محمد نصار، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، 2008 .
23. عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1 ، 2012 .
24. عبد السلام المسدي ، المصطلح النقدي ، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر ، تونس 1994
25. عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر،ط1981،1
26. عبد الملك أبو سعيد بن قريب الأصمعي ، الأصمعيات ، تحقيق : عبد السلام هارون ، أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، مصر ط3
27. عبد الملك مرتاض ، مائة قضية و قضية ، دار هومة ، الجزائر ، د ط ، د س .
28. عدنان بن ذريك، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2010 .
29. العربي دحو ،الشعر الشعبي و دوره في الثورة التحريرية ، ج1 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1989
30. عز الدين المناصرة ، حيزية عاشقة من رذاذ الواحات ، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع ط 4 الجزائر
31. عزت السيد أحمد ، الجمال و علم الجمال ، حدوس و إشراقات للنشر عمان ، ط 2 2003
32. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراث في الشعر العربي المعاصر
33. عمر رضا كحالة ، الحب ، مؤسسة الرسالة ط 1 1978 ، بيروت
34. عيسى خليل محسن،أمراء الشعر الأندلسي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط 1. ،2007 .
35. فرانز روزنثال ، علم التاريخ عند العرب ج 1، ترجمة صالح أحمد العلي ، مكتبة المثنى ، بغداد 1963 العراق.

36. قاسم سيزا ، القارئ والنص، العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة 2002 القاهرة .
37. القيسي نوري ، الطبيعة في الشعر الجاهلي ، دار الإرشاد بيروت ، لبنان ط1 1970
38. كمال فواز أحمد سلمان ، الشمس في الشعر الجاهلي ، أطروحة ماجستير جامعة النجاح نابلس فلسطين 2004 .
39. محمد التونجي ، المعجم المفصل في الأدب ، دار الكتب العلمية ، ج1 ، ط 1 ، 1993 بيروت ، لبنان
40. محمد المبارك ، فقه اللغة العربية ج8 ، دار المعارف ، مصر .
41. محمد المرزوقي، الآدب الشّعبي في تونس ،الدار التونسية للنشر، تونس 1967
42. محمد زغلول سلام ، مدخل إلى الشعر الجاهلي – دراسة في البيئة و الشعر ، منشأة المعارف ، الأسكندرية ، مصر.
43. محمد مصطفى بدوي ، جورج سانتيانا الإحساس بالجمال تخطيط لنظرية في علم الجمال ، المركز القومي ، مصر .
44. مختار ملاس، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث عبد الله البردوني- نموذجا- ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، د.ط، 2002
45. مصطفى صادق الرافعي ، تاريخ آداب العرب، ، دار الكتاب العربي، بيروت،ج2 ، ط2 ، 1974 .
46. مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط 1 ، بيروت ، لبنان 2004
47. ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي -إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان ط 3 ، 2002 .
48. نجيب محمد البهيتي ، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ،مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة مصر 1950
49. نصرت عبد الرحمان ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، مكتبة الأقصى ، عمان .

50. نضال الزبيدي ، الثنائيات المتضادة في شعر مخضرمي الجاهلية و الإسلام ، دار الينابيع للطباعة و النشر و التوزيع عمّان 2010 ، الأردن .
51. نعيمة العقريب ، قصيدة حيزية دراسة تحليلة ، دار الفيروز للإنتاج الثقافي ، الجزائر
52. هديل بسام زكارنة ، مدخل في علم الجمال ، المعهد الدبلوماسي الأردني 1998
53. يمني العيد ، في معرفة النص ، دار الأفاق الجديدة ، لبنان ، ط 1 1983 .

قائمة المعاجم :

1. جماعة من كبار اللغويين ، المعجم العربي الأساسي ، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم ، دط – د ت
2. جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج 1 ، دار الكتاب اللبناني بيروت ، لبنان ، 1982 م .

قائمة الرسائل و الأطروحات :

1- الأخضر عيكوس ، الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية ، دراسة بلاغية نقدية ، رسالة ماجستير ، جامعة قسنطينة 1985 – 1986 .

قائمة المواقع الإلكترونية :

1. https://www.addustour.com/articles/112568
2. https://tanwair.com/archives/18455

فهـــــــــرس الموضوعات

1	المقدمـــــة	02
*	مدخل : ضبط المفاهيم	
1	الجمال – إشكالية المصطلح	06
2	الجمالية – إشكالية المصطلح	07
3	الشعر الشعبي – ضبط المفهوم	09
4	الشعر الشعبي و علاقته بالفصيح	12
*	الفصل الأول : الجانب الفني	
1	جمالية توظيف التراث	16
1-2	التراث الديني	16
1-2	التراث الأدبي	20
1-3	التراث التاريخي	21
2	جمالية توظيف اللغة	24
1-2	الرمز	24
2-2	التكثيف	27
3-2	الحذف	30
3	جمالية توظيف لغة السرد	33
1-3	اللغة التقريرية	33
2-3	اللغة التصويرية (التجسيدية)	36
1-2-3	التشبيه	37
2-2-3	الاستعارة	38
3-2-3	الكناية	39
3-3	خلاصة الفصل الأول	41
*	الفصل الثاني : الجانب الفلسفي	
1	التيمات	44
1-1	تيمة ثنائية الموت و الحياة	44
2-1	تيمة الحب	50
2	الأنساق الثقافية	53
1-2	نسق الفحولة	53

2-2	نسق الأنثى	56
3-2	نسق القبيلة	59
3	خلاصة الفصل الثاني	62
*	الخاتمة	64
*	الملاحق	
1	حيزية	67
2	محمد بن الصغير بن قيطون	68
3	محمد جربوعة	69
4	قصيدة حيزية للشاعر ابن قيطون	70
*	قائمة المصادر و المراجع	74
*	الفهرس	79
*	ملخص الدراسة	81

ملخص الدراسة :

بعد نهاية دراستنا هذه يمكن أن نحوصل ما توصلنا إليه من خلالها فيما يلي :

الجماليات في الشعر لا يمكن حصرها في دراسة واحدة ، نظرا لأنها متنوعة و متعدّدة ، لذا فقد اخترنا منها ما وجدنا النصّين يطفحان بها ، حيث تطرقنا في الفصل الأول للجانب الفني و تناولنا فيه توظيف التراث و الرمز و التكثيف و الحذف ... و الملاحظ أن هذه التوظيفات الجمالية تشي باقتدار كبير لدى الشاعرين و امتلاكهما لصفة الشّاعرية ، التي هي أساس نجاح العمل الأدبي .

و في الفصل الثاني تطرقنا للجانب الفلسفي ، و درسنا التيمات البارزة في النصين كموضوع الموت و الحياة و موضوع الحب ، كما عنينا بالدراسة الجانب الثقافي من خلال استظهار الأنساق الطاغية سواءً ظاهرة كانت أو مضمرة .

كنتيجة لما سبق فإن الشاعر الشعبي استطاع أن يوظف آليات جمالية في نصه ، ليزيد هذا الأمر في قناعتنا أن النّصّ لا يهمنا انتماءه الأدبي بقدر ما تهمنا قدرة الشاعر في جعله نصّا ثريا بالجماليات التي تجعل من القارئ شريكا في بنائه من خلال تفاعله معه .

After the end of our study, we can summarize what we have achieved through it as follows:

Aesthetics in poetry cannot be confined to one study, since it is diverse and numerous. Therefore, we chose from it what we found in the two texts to be overflowing with it. In the first chapter, we touched on the artistic aspect and dealt with the use of heritage, symbolism, condensation, and deletion... and it is noted that These aesthetic uses indicate the great ability of the two poets and their possession of the poetic quality, which is the basis for the success of literary work.

In the second chapter, we touched on the philosophical aspect, and studied the prominent themes in the two texts, such as the topic of death and life and the topic of love. We also studied the cultural aspect by highlighting the overwhelming patterns, whether apparent or implicit.

As a result of the above, the popular poet was able to employ aesthetic mechanisms in his text. This increases our conviction that the text does not matter to us about its literary affiliation as much as we care about the poet’s ability to make it a text rich in aesthetics that make the reader a partner in its construction through his interaction with it.