الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي :

رقم التسجيل :15/ 09 L D

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم

شعبة : الأدب العربي تخصص : الأدب العربي

الحوار في الشعر الشعبي بمنطقة بوسعادة – دراسة في البنية والدّلالة–

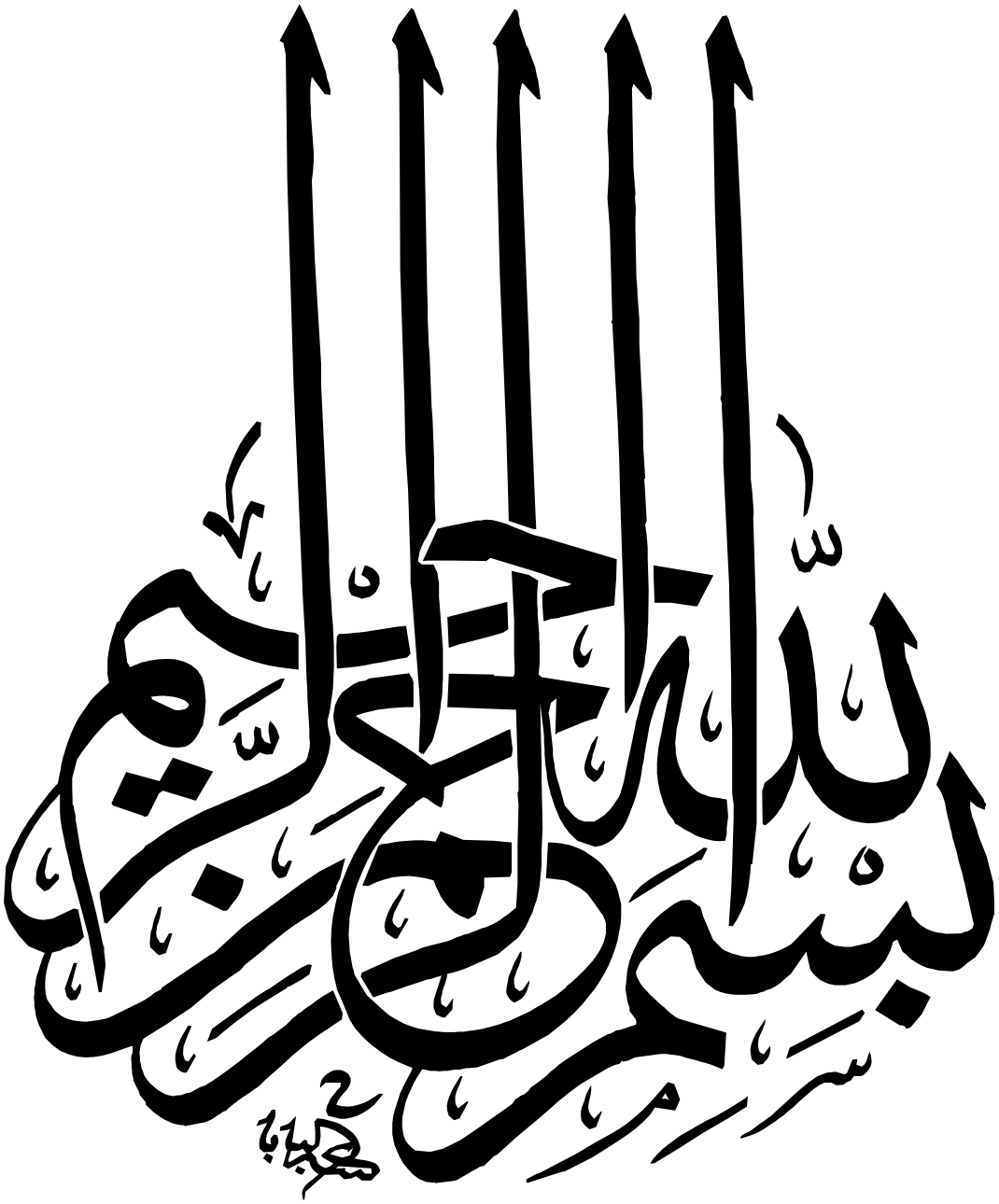
من إعداد :سعاد أرفيس

تاريخ المناقشة : ...../ ...../ .....

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة :

الرقم	الاسم و اللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة
1	عبد الرحمان بن يطو	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد بوضياف المسيلة	رئيسا
2	محمد بوسعيد	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد بوضياف المسيلة	مشرفا و مقررا
3	سعدية بن ستيتي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف المسيلة	ممتحنا
4	محمد بوعلاوي	أستاذ محاضر (أ)	المركز الجامعي أفلو	ممتحنا
5	سليم سعدلي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا
6	ياسين بغورة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا

السنة الجامعية :2019/ 2020


بسم الله الرحمن الرحيم

عملا بقوله تعالى: "وَلَئِنْ شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ"

نحمد الله حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه، حمدا يوافي نعمه ويكافئ مزيده، نحمده لأنه سهّل لنا مبتغانا، ووفقنا ومدّنا بالقوّة والعزم والإرادة لإتمام هذا العمل المتواضع، فالحمد لله أوّلا لأنّه علّمنا ما لم نكن نعلم.

واقتداء بقوله صلى الله عليه وسلم: "مَنْ لَمْ يَشْكُرِ النَّاسَ لَمْ يَشْكُرِ الله"، فإنّني أتقدم بأصدق معاني العرفان والشكر الجزيل إلى أساتذتنا الذين من علمهم قد استقينا، ومن حلمهم ارتوينا، وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور محمد بوسعيد الذي لم يبخل علي بنصائحه وإرشاداته، وشرفني بتأطير هذا البحث.

وأشكر كل من ساعدني في بحثي هذا أخي الدكتور محمد الأمين وزوجي عبد القادر وكل من الأساتذة: الدكتور بلخير أرفيس، والدكتور محمد المشهوري من مملكة السعودية الذي أرسل لي كتابه والدكتور بوزيد رحمون والدكتور عبد الرشيد الريغي اللذين استعرت من مكتبتيهما ديوانين مهمين .. فلهم جميعا أهديهم باقات الاحترام والتقدير على ما قدموه لي

مقدمة

مقدمـــــة

يعدّ الأدب الشعبي فضاءً خصبا للتّعبير عن المجتمع بمختلف فئاته، ويشكّل الشعر الشّعبي وسيلة من وسائل التواصل حيث يتأثّر ويتفاعل الشّاعر معهم ليكون لسان حال أحاسيسهم وإدراكهم مبرزا بذلك كلّ ميولاتهم ومواقف حياتهم، فهو يكتنز الكثير من التجارب الإنسانية المادية والمعنوية ممّا يجعله جزءا لا يتجزأ من هويتنا الثقافية، كما أنّه يسع لاحتضان مختلف الظواهر الفنيّة والأسلوبية التّي تسمه بخصوصية فنية مميّزة، ومن الميزات التّي وظّفها الشاعر قديما وحديثا نجد **الحوار**؛ إذ ينتج من خلال توظيف هذه التقانة جسرا تواصليا وتفاعليا بين المبدع والمتلقي، وذلك من خلال ما يبثّه من إيحاءات ودلالات عميقة تستميل انتباه المتلقي سواء أ كان الأمر يتعلق بذات الشّاعر أم بذات الآخر، فيضفي على بنية القصيدة هالة من الجمال والبهاء، والشّاعر يهدف به الكشف عن التجربة الشّعورية التّي يمرّ بها؛ إذ هو وسيلة لعرض الأفكار والرّؤى والمشاعر.

والحوار في العموم مادة دسمة حيث نجده في كل ما يحيط بنا من أثاث وبنايات ورسم ولباس و.. فكلها تشي برسائل خاصة وتعبّر عن رؤية فريدة، ممّا جعل الكثير من الباحثين يتناولوه في دراساتهم على مختلف مشاربهم ورؤاهم كعلماء الفلسفة وعلماء الاجتماع وعلماء النّفس.. والباحثين في مجال الأدب حيث تناولوه كثيرا في النصوص النثرية لكن النصوص الشعرية كانت قليلة إذا ما قارنها بالدراسات التّي خصّت النص النثري.

وقد كان النمط الحواري غالبا في القصائد الشّعبية، ممّا جعلنا نهتم بالحوار كظاهرة إبداعية في الكتابة الشعرية، ومن ثمّ وسمنا دراستنا بـ "الحوار في الشّعر الشّعبي بمنطقة بوسعادة –دراسة في البنية والدّلالة"، وذلك للإجابة عن الإشكالية التّي طرحت نفسها بقوة وهي:

كيف بنى الشاعر حواره في الشعر الشعبي؟ وما دلالته؟ وتتفرّع عن هذه الإشكالية التّساؤلات الآتية:

-ما مفهوم الحوار الشّعري؟ وما وظيفته في بنية القصيدة الشّعبية؟ وما مدى أهميّته في النّص الشّعري؟ وما هدف الشّاعر من توظيفه؟ لماذا يلجأ الشّاعر الشّعبي إلى توظيف الحوار في قصائده؟ وما الجانب الذي يخاطبه أسلوب الحوار؟، وما خصائصه الأسلوبية والفنيّة في القصيدة الشّعبية؟، وكيف أسهمت العناصر اللغوية في بناء لغة الحوار الشعري الشعبي؟..وغيرها من التساؤلات.

ولم يكن اختياري لهذا الموضوع عشوائيا بل كانت له دوافع عديدة كـ:

- الحفاظ على هذا الموروث الشّفوي من الضّياع، غير أنّه يوجد من يهتم بالشّعر ويكتبه ولكن تبقى في رف مكتبته، لا يطلع عليها أحد.
- تناول تقنية الحوار في النص الشعري بيد أنّه أسلوب ظهر في النصوص النثرية غالبا.
- دراسة الشعر الشّعبي بشكل جديد وذلك بالتركيز على الأشعار ذات النمط الحواري.
- الكشف عن قيمة الحوار وأثره في بناء النّص الشّعري.
- الغوص في فهم قضايا ودلالات الحوار في الشعر الشعبي.
- توضيح قدرة وكفاءة الشّعر الشّعبي في الإلمام بمختلف الجوانب الحياتية.

وتكمن أهمية الدّراسة في عدم وجود دراسة أو كتاب تناول الحوار في الشّعر الشّعبي بشكل مستفيض، لذا دراستنا تحاول الإحاطة بكل الجوانب وما تعلق بقضايا الحوار.

أمّا المنهج المعتمد في البحث فهو المنهج البنيوي الأسلوبي والذي ساهم في دراسة بنية الحوار في القصيدة الشّعبية وذلك من دراسة العنوان والمتن بمختلف الظواهر اللّغوية والتّركيبية والأسلوبية.

وانطلاقا من هذا، انتظمت الدّراسة في أربعة فصول يتقدمهم مدخل حيث حوى على بطاقة إثنوغرافية من تعريف بسيط لمنطقة بوسعادة، وذكر بعض عادات وتقاليد بوسعادة

إلى ذكر بعض المظاهر المادية ثم الحديث عن الأشكال التّعبيرية والتّركيز على كل ما يتعلّق بالشّعر الشّعبي.

وتناولت في الفصل الأوّل الحوار الشّعري، تناول المبحث الأول الجهاز المفاهيمي للحوار كما تحدّث المبحث الثّاني عن جذور الحوار في الشّعر، أمّا المبحث الثالث فتناول وظائف الحوار في الشّعر الشّعبي.

أمّا الفصل الثّاني الموسوم بصيغ الحوار فتناول مبحثين: الأوّل تحدّث عن الحوار الخارجي والثّاني تحدّث عن الحوار الدّاخلي.

ثم الفصل الثّالث تناول الحوار الشّعري وعلاقته بالفضاء السّردي في ثلاثة مباحث وهي: المبحث الأول: تناول الحوار وبناء الحدث أمّا المبحث الثّاني فتناول الحوار وبناء امكان أما الثالث فتحدّث عن الحوار وبناء الزمان أما المبحث الرّابع فتناول الحوار وبناء الشّخصيات.

والفصل الرّابع الموسوم بالتمظهرات الفنية للحوار الشّعري الشّعبي تطرّق إلى أربعة مباحث: المبحث الأول تناول بنية العنوان، أما المبحث الثّاني فتناول اللغة الشّعرية برصد بعض الظواهر الأسلوبية كالأسلوب الخبري والإنشائي في الحوار، وأمّا المبحث الثّالث فتناول الموسيقى الشعرية الإيقاع الخارجي والايقاع الدّاخلي أمّا المبحث الأخير فتناول الصّور الشّعرية من تشبيه واستعارة وكناية.

وانتهى البحث بخاتمة حوت أهم النتائج المتوصل إليها والتّي تؤكّد أنّ الحوار عنصر بنائي في القصيدة الشّعبية ويساهم في إثراء محتواها ودلالتها.

ومن الدّراسات التّي تناولت الحوار والتّي ساهمت في إضاءة هذا البحث نذكر منها:

- تقنيات الحوار في الرّواية اليمنية لآمنة الهتاري حيث حاولت الباحثة الكشف عن تقنيات الحوار في بنية الرواية اليمنية؛ من استكشاف الوظائف البنيوية التّي تنتج عن الحوار إلى الكشف عن الحوار الداخلي والخارجي وعلاقاته بعناصر السرد في النّص الروائي مستندة في تحليلها على المنهج البنيوي التكويني.
- أمّا الدراسة الثانية فهي موسومة بالحوار في الرواية السّورية في النّصف الثّاني من القرن العشرين لماجدة محناية، حيث هذفت في دراستها إلى الكشف عن دور الحوار في الرواية السورية وأنواعه وتقاناته وأساليبه، وقد اعتمدت فيها على مناهج نقدية مختلفة كالمنهج الأسلوبي والمنهج المّفسي والمنهج البنائي..

أمّا الدّراسات التّي تناولت الحوار في الشّعر نذكر منها:

- الحوار في شعر محمد حسن فقي لمحمد المشهوري، حيث اعتمد الباحث في دراسته على المنهج التداولي هادفا منها دراسة الأعمال الشعرية من مقاييس أخرى تبرز مدى التوازن بين الأدوات النثرية والمادة الشعرية، والوقوف على أثر الحوار في بناء شعر محمد حسن فقي وسماته على حد تعبير الباحث.
- أما الدراسة الموسومة بالحوار في شعر عبد الله البردوني لنوفل الجبوري فإنّه لاحظ طغيان الحوار في شعر البردوني بنوعيه الداخلي والخارجي، وقد غلب على النمط الحواري طابع السخرية مقتربا من الواقع.

وغيرها من الدراسات والبحوث.

ولقد اعتمدت في هذه الدراسة على مجموعة من القصائد المخطوطة وبالإضافة إلى القصائد المنشورة في كتابي عبد الكريم قذيفة أشعار حضنية (الشّعراء الرواد والحاليون)، بالإضافة إلى العربي دحو في معجم شعراء الشعر الشعبي في الجزائر– من القرن 16 إلى

أواخر العقد الأول من القرن 21- وديوان آهات للشاعر العيد دبوسي وديوان الرّيغي لمحمد الريغي شبيرة، وغيرها من الكتب والدّراسات التي تخدم هذا البحث.

ورغم اختلاف القصائد زمنيا في بعض الأحيان إلا أنّه لم يؤثّر على موضوعات الشعر ولغته، فكان التحديد الزمني للدراسة يتراوح ما بين بدايات القرن الثامن عشر ونهاية القرن العشرين، فكل شعراء مدوّنة الدراسة من العصر الحديث.

وأمّا الصعوبات التّي واجهت البحث تكمن في عدم وجود مراجع تعالج موضوع الحوار في الشعر الشّعبي باستثناء كتاب توترات الابداع الشعري لحبيب مونسي إذ تطرق لأسلوب المحاورة في الشعر الشعبي بشكل مقتضب جدا.

وتتلاشى الصّعوبات لما يتلقى الباحث التّشجيع من الأهل والأساتذة الكرام، وختاما أتوجه بالشكر الجزيل لأستاذي المشرف الأستاذ الدّكتور محمد بوسعيد والدكتور بلخير أرفيس اللذين لم يبخلا علي بتوجيهاتهما ونصائحهما التّي أنارت البحث، فكانا خير الموجّه والمرشد، فلهما أرفع باقات الاحترام والعرفان، كما أشكر لجنة المناقشة على تكبّدها عناء القراءة والتّمحيص والاستفادة من ملاحظاتهم في تقويم البحث.

المدخـــل

أوّلا: الطّابع الفولكلوري لبوسعادة:

مدينة بوسعادة "بوابة الصّحراء "كغيرها من المدن الجزائرية لها طابعها الخاص، فهي تتميّز بعادات وتقاليد ضاربة في القدم، وما زال أهلها محافظين عليها فهي إرثهم الأصيل، ومن هذه العادات: لمّا تظهر لطفل سن من الأسنان تحضّر له أكلة متوارثة أبا عن جد وهي لا تزال إلى يومنا هذا تقام وتسمى بـ" الشرشم "وذلك تفاؤلا بأنّ هذه الأسنان لن تمضغ إلاّ الخير، والقمح دال على ذلك، وعندما يكون الولد في سن الخامسة أو سادسة يختّن له (اطهارة) ولها طقس وهو أن تجتمع النّسوة مساء الأربعاء أو الأحد ويحضّرن (الدْرَاسْ) أي قطع من الحلوى والفول السّوداني واللّوز والتّمر، ويوزّعنه على الجيران والأقارب، وتعلّق (الرّاية) ، وهي عبارة عن قطعتين متوسطتين من القماش، واحدة خضراء والأخرى حمراء لمدة أسبوع، وأمّا في اللّيل فيضعن له الحنّاء، وتتعالى الزّغاريد ويحتفلن في تلك اللّيلة، وتجتمع النّسوة صباحا ويذهبن إلى مكان ليس به بنايات، كما يحملن التّراب في قصعة ويضعن فيه قطعة من فضّة، سوارا أو خاتما...، وبعدها يأخذ الرّجال تلك القصعة ويوضع فيها الطّفل ويختّن فيها أيضا، ثم ترجع النّسوة تلك القصعة وهي مغطاة بقماش من حرير أحمر اللّون، ويرجعن التّراب بعد نزع قطعة الفضة[1].

في الحقيقة لا تتوقف الطّقوس عند هذا الحد، هناك الكثير من الأمور تتبعها، لا يمكن ذكرها الآن. ومن العادات الأخرى كالتّويزة، وهي اجتماع الرّجال أو النّساء للتّعاون في موسم الزّرع والحصاد وفي البناء وفي تحضير الكسكس...وغيرها.

1- اللّباس التّقليدي:

تشتهر منطقة بوسعادة بلباس أصيل، فالرّجل البوسعادي لديه البرنوس والقشّابيّة والخيتُّوسة التّي تصنع من الصّوف أو الوبر، إذ يلبسها الرّجل في الشّتاء فتقيه من البّرد،

[1] - الذاكرة الشّعبيّة.

وكذا اللّحفاية (العمامة) فهي تحميه من أشِّـــعة الشّـــمس في الصّـــيف، وتقيه من البّرد في الشّتاء، كما يلبس الشّيخ السّروال العربي مع سترته والشّاش[1].

وقد سجّل الشّعر الشّعبي بعضا منها كقول الشّاعر أمهاني أحمد:

ذيك الهمّة بين عيني ما راحت	الشّاش امقصّر راه ببريمه محكوم
والقندورة زادتُ بيضا طبعت	وزْوِيجة ابرانيس لابسها مغروم
حتّى البلقه بوسعادي هي تحفت	والخيْزرانـه[2] امنيبه فاليّد اتروم
البوسعادي بجواه فالمحزم ثابت	من بكري معروف ذا الخدمي[3] مسموم

أمّا لباس المرأة البّوسعادية فتجد "الملحفة البّيضاء" وهو لباس ترتديه المرأة عند خروجها من البيت، وكذا اللّلباس البوسعادي النّايلي الذي تتزيّن به المرأة البوسعادية، وتضع "اللّوقا" أو "الحولي"، وهو عبارة عن قطعة قماش طويل من طراز رفيع، ويكون أبيضـــا، فتضـــع المرأة طرفه على رأسها وتشُّدّه بقطعة قماش أخرى متوسِّطة الطّول بطريقة رائعة، وتُسْدِلُ ما بقي من القطعة الأولى إلى الوراء ليصـــل إلى قدميها، وما لامس كتفيها تأتي به إلى الأمام وتُمسِكُه بالمَدْوَرْ (المسّاك) الفضّي وتضعه فوق صدرها، وتتزين المرأة البوسعادية بالحليّ المصـنوعة من الذّهب والفضّـة كأيّ امرأة جزائريّة، غير أنّ الحزام الذي تضـعه المرأة على خصرها مصنوع من الخيوط بطريقة رائعة، والذي يسمى بالباثرور، وهناك من تضع حزاما من الفضّـة أو من الذّهب إن وُجِد، وتتزيّن أيضـا بالعنبر (اسْـخاب) وأيضـا بالخلخال[4]، والشّعر الشّعبي قد سجّل هذه المظاهر التّراثية كشعر أحمد أمهاني الذي يقول:

---

[1] -الذّاكرة الشّعبية.

2 – الخيْزرانـه: العصا التي يتّكأ عليها .

[3] – الخذمي: السكين

[4] - الذّاكرة الشّعبيّة.

نزها بها كي الشّمس إذا طلّت	وتْحفها لبـاس كامـل اومحشـوم
الرّوبة من طافطه[1] وردي عصرت	والشّركه[2] عالصّدر بنحـاس مخدوم
لوڤاء لبيض راه انظيف امكبرت	لا يفلت تلڤاه بالمدور محكوم
ملحفة فيها ابزايم[3] هي لمعـت	وحْكمها بثرور عالدّورة محزوم
لمڤاوس[4] مترادفة فضّـة بڤصت	والزّموش[5] إيبان أكحل احموم
ذيك العكسة بلفافه هي شـدّت	والمنديل احمر ابليـدي معلوم
ألشّمبير[6] كيفـاش ثنيـتُ دارت	ولمشرّف هُ ابسنسلتُ محكوم
لخلاخل شرنان فالمشية رنّـت	الذوّادي[7] عادت غالي فالسّوم

2- الأكلات الشّعبيّة:

تشـتهر منطقة بوسـعادة بأكلة شـعبيّة مميّزة وهي: الزفيطي "سـلطة مهراس"، وكذلك نجد الأكلات الشّعبية كـ الكسكس "اطْعام، البربوشة" فهو دائم الحضور في المناسبات السّعيدة أو الحزينة، وفي غير المناسبات كل حسب رغبته، كما تشـتهر بالشـخشـوخة، والبغرير "لغريف" والعَيْشْ "المردود، البركوكس"، والمختومة "المحاجب"، والتشـيشـة "شـربة الفريك" وهي الطّبق الرّئيسي على مائدة رمضان لا يمكن الاستغناء عنها. وكما تشتهر بـ المِرْمِزْ الذي يصنع من

[1] – طافطه: نوع من اللّباس الفاخر.

[2] – الشّركه: القلادة

[3] – ابزايم: مصنوع من الفضة

[4] – امقاوس: السوار

[5] – الزّموش: سوار أسود مصنوع من البلاستيك

[6] – الشّمبير: رباط يشبه العمامة لونه أسود

[7] – الذّوادي: نوع من الخلخال الغالي

الشّعير يشبه "تشيشة الفريك"، ولكنّ له ذوقا خاصا ومميّزا، بالإضافة إلى أُكلة الصِّدَر "ارفيس التّونسي"، و الرفيس الخبزة، والذي يُقَدّم معه اللّبن، وكذا أُكلة الرّوينة، تُحضَّر دائما في الزّردة أو عند زيارة الأولياء الصّالحين.

هذا عن بعض الأكلات الشعبية التّقليدية المعروفة في بوسعادة، فما هي الحرف والصناعات التّقليدية الأصيلة؟

3 -الصّناعات التّقليدية:

تشتهر بوسعادة بصناعة الحليّ، وكذا صناعة الزّرابي والبّرنوس الذي يصنع من الصّوف الأبيض، والقشّابيّة والخيتوسة وذلك من وبر الإبل، كما يصنعون لُقْنُونة التي يشرب بها الماء، وهي بمثابة قدح، والأطباق والتي توضع فيها الكسرة (الخبز) عادة ، وصناعة السَّعْفَة (القُفَّة) كلٌّ يصنع من مادة الحلفاء، والقِربة التي تصنع من جلد الماعز، وهي بمثابة البرّاد الطّبيعي للماء، وصناعة الأواني الطينية، ونسيج المنديل الذي يضعون فيه الخبز أو المطلوع، وكذا صناعة الحدادة، التي تتمثل في صناعة الأدوات الزراعية كالفأس، الشّاقور الموس "السكين" البوسعادي...وغيرها من الصّناعات.

4- الطّب الشّعبي:

يتضمن تراث منطقة بوسعادة رصيدا كبيرا من المصطلحات الدّالة على الطّب الشّعبي المتنوّع، ويتجلّى هذا التنوّع في المصطلح الذي يدلّ على ذات المعالج، وفي المجالات العلاجية الشّعبية حينا آخر، فالشّخص المعالج بالآيات القرآنية باسم الطالب، والمعالج بالأعشاب يطلق عليه بالعشّاب، أمّا معالج الكسور فيكنّى بالجبّار.

فالمجتمع في منطقة بوسعادة يهتم بعلاج الأمراض بالأعشاب والنباتات الطبيّة، والعلاج بالكيّ وبالحجامة وبالتجبير والتمسيد (التدليك) والعلاج بالقرآن الكريم.

المدخل

وفي الحقيقة، إنّ ممارسة العلاج الشّعبي يتطلب خبرة ومهارة، قد تكون مستمدة بالوراثة من أحد الأقارب، أو مكتسبة عن طريق مواصلة القراءة والتحصيل الذاتي.

قد عرف الإنسان الشّعبي منذ القدم مدى أهمية النباتات والأعشاب الطبية في معالجة الكثير من الأمراض، ويذكر البحث بعض النباتات الطبية المستعملة في بوسعادة كـ:

آلام البطن: يستعمل له الشّيح والنعناع والكروية.

الغثيان: يستعمل له: الجعيدة والعرعار.

الاسهال: يستعمل له قشور الرومان والعرعار، كما أنه مفيد للمعدة ولمرضى السكري.

التهاب اللوزيتين: يستعمل لها عصير الليمون مع العسل.

الإمساك: يستعمل له عشبة السنامكي، وحبة حلاوة.... وغيرها من الأعشاب الطبية التي يستخدمها المجتمع البوسعادي.

وتتميّز مدينة بوسعادة بوجود المتحف الوطني ناصر الدين ديني الذي هو بيت الرّسام الفرنسي (ألفونس إتيان ديني (1861م- 1929م) الذي زار عدة مناطق جزائرية كـ الأغواط، ورقلة وبوسعادة، هذه الأخيرة تعلق قلبه بها، ودخل الإسلام وغيّر اسمه إلى ناصر الدين ديني، وقد رسم لوحات عن بوسعادة وسكانها، فهذا المتحف يستقطب الفنانين والزّوار المعجبين بالفن الأصيل.

وبوسعادة مدينة العلم والعلماء كالشيخ محمد بن أبي القاسم الشريف الحسني، والشيخ عاشور الخنقي، والشيخ محمد المكي بن عزوز، والشيخ الأمين بن عزوز المدني والشيخ العالم محمد بن عبد الرحمان الدّيسي الذي من آثاره: " فوز المغانم في التوسّل بأسماء الله

الحســـنى" و" الزّهرة المقتطفة "و" القهوة المرتشـــفة" ...[1]، الذين تخرّجوا من زاوية الهامل. وغيرهم من العلماء البوسعاديين.

وتشتهر منطقة بوسعادة بالغناء الصّحراوي، وأهم ما يتميز هذا الطّابع آلاته المصاحبة له، وهي القصبة والبندير؛ أمّا الأولى النّاي فهو من الآلات الهوائية؛ وهو عبارة عن قصبة متوسطة الطول بها ثقوب صغيرة تساعد على إخراج الهواء عند العزف مشكِّلة نغما مميّزا وجميلا، أمّا عن البندير (الدف) فشكله دائري مصنوع من جلد الماعز ويتميّز بإيقاع رائع.

وأشـــهر رواد الغناء الصّـــحراوي محمد لعراف، كما لا يفوتني أن أنوّه إلى أنّ الشّـــعر الشّعبي يُغنّى ويُنشد، مثل قصيدة الشّاعر الشعبي "مداد إسماعيل " التي غنّاها المطرب النّايلي الجلفاوي محمد شريك، وكذا بعض قصائد الشّاعرة اشويحة الزّهرة والتي أنُشِدت من قبل فرقة البهاء، وكذلك قصـــائد امهاني أحمد التي غُنَّت ونُشِـــدت من قبل فنانين بمختلف مدنهم. ومن الفنانين: الفنان مرنيز عبد الرشـــيد، والفنان بوزاهو عبد الحميد من مدينة الخنشـــلة، والفنان زميرلي مصـــطفى من مدينة بوســـعادة، والفنان فؤاد ومان من مدينة الجزائر....إلخ.

في الحقيقة، إنّ ما يشّـد سـمعك وذهنك هي اللّهجة البوسـعادية التّي يتكلّم بها أهلها، والتي تتميّز عن كُلِّ لهجات مدن الجزائر، فهي أقرب إلى الفصحى من غيرها، يبتدئ الناطق بها بالكسر لا بالسّكون، وينطقون حرف الغين قافا، وينطقون حرف القاف جيما مصرية.

كما تشتهر مدينة بوسعادة بطابعها المعماري الإسلامي، فهي مثل باقي المدن الجزائرية التّاريخية التي تزخر بفنون العمارة الإســلامية. ويظهر ذلك جليا من خلال الطّراز الهندســي

1- مجلة الحضنة عدد خاص بمناسبة الذكرى لعيدي الإستقلال والشباب تصدر عن ولاية المسيلة، (دليل سياحي)، ص 73.

الذي تزخر به مســـاجدها، كما هو حال مســـجد زاوية الهامل ذو الطّراز المعماري الّرائع، وأيضا مسجد النّخلة، والمسجد العتيق.

ثانيا: الأشكال التّعبيرية:

لمنطقة بوسعادة أشكال تعبيرية تجعلها تتفرّد عن المجتمعات الأخرى، وهي إن تشابهت في الهدف فإن قالب الذي صـيغت فيه مختلف بشـكل أو آخر، كالأمثال والألغاز والحكايات الشّعبية والشّعر الشّعبي...

أ- **المثل الشّـــعبي:** يعرّفه التّلي بن الشّـــيخ على أنّه "عبارة عن جملة أو أكثر تعتمد على السّـجع، وتسـتهدف الحكمة والموعظة"[1]، أمّا أحمد أمين فقد أولى الاهتمام بالجانبين الأدبي والاجتماعي حيث يقول: "الأمثال نوع من أنواع الأدب، يمتاز بإيجاز اللّفظ وحســـن المعنى ولطف التّشبيه وجودة الكناية، ولا تكاد تخلو منها أمة من الأمم، ومزية الأمثال أنّها تنبع من كل طبقات الشّعب "[2].

وأورد السّـــيوطي في كتابه "المزهر" تعريف المرزوقي للمثل الذي يقول: " والمثل جملة من القول مقتضبة من أصلها، أو مرسلة بذاتها، فتتسم بالقبول وتشتهر بالتّداول، فتنتقل عمّا وردت فيه إلى كلّ ما يصـــح قصـــدُه بها، من غير تغيير يلحقها في لفظها، وعمّا يوجبه الظّاهر لأشـباهه من المعاني، فلذلك تُضـرب وإن جهلت أسـبابُها التي خرجت عليها"[3]، إنّ المتأمّل في هذا القول يلاحظ تركيز المرزوقي على خاصيتين للمثل وهما الإيجاز والانتشار، أمّا نبيلة إبراهيم فتورد في كتابها " أشـــكال التّعبير" تعريف فريدريك زايلر للأمثال الشـــعبية الذي يقول: " إنّه القول الجاري على ألسـنة الشّـعب الذي يتميّز بطابع تعليمي، وشـكل أدبي مكتمل يسمو على أشكال التّعبير المألوفة"[4]، فهذا التّعريف يبرز خصائص المثل الشّعبي أي

1 - التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشّعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري 1990، ص155.
2 - أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1953 ص61.
3 - السيوطي: عبد الرحمان جلال الدين، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار إحياء الكتب العربية، ج1، ص486.
4 - نبيلة ابراهيم، أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، ص140.

التّداول. وهو ذو طابع تعليمي وشـكل أدبي. فالمثل الشـعبي له دور ورسـالة في المجتمع. ومن الأمثلة المنتشرة في بوسعادة نجد مايلي .:

1- الضيف ضيف، ولو كان يقعد اشتا واصيف:

ويضرب هذا المثل في تبيان وجوب رعاية الضيف وإكرامه، حتى وإن طالت إقامته.

2- اللّي جا ابلا عرضة يقعد ابلا افراش:

يضـرب هذا المثل للشـخص الذي يأتي لوليمة دون دعوة، فلا يرحب بقدومه وليس له مكان في تلك الحفلة، كما أنّه لا يطرد.

ب_ الألغاز الشّـعبية: (المحاجية): اللّغز الشّـعبي لا يختلف عن أشـكال التّعبير الشّـعبي الأخرى فهو قديم قدم الأسـطورة والحكاية والشّـعر الشّـعبي...وعرّفته نبيلة إبراهيم على أنّه: "شكل أدبي قديم قدم الأسطورة والحكاية الخرافية، كما أنّه يساويهما في الانتشار...واللّغز في جوهره اسـتعارة، والاسـتعارة تنشـأ نتيجة التقدم العقلي في إدراك الترابط والمقارنة وإدراك أوجه الشبه والاختلاف"[1].

وقد يصـــاغ اللّغز في قالب شـــعري أو نثري، ويتميز بالغموض، وهذا ما أورده رابح العوبي في تعريفه له حين قال: "جنس أدبي يصـاغ في قالب شـعري أو نثري، يتسم بالتعمية والغموض والالتواء في بنيته التّعبيرية، يلقى في شـكل سـؤال عن شـيء تذكر صـفاته البعيدة أو القريبة، أو من خلال عناصـر لها وجه شـبه بالمقصـود، أو بأسـرار المعنى المراد الذي أبهمته التّعمية في الكلام أو في الأسماء أو الأفعال"[2].

[1] – نبيلة ابراهيم، أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، ص154.

[2] – رابح العوبي، أنواع النثر الشّعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ص85.

وتعدّ ميزة الالتباس ركيزة من الرّكائز التي يقوم عليها اللّغز، وقد تحدّث عنها محمد سعيدي حينما قال هو: "خطاب لغوي يمتاز بالغموض والالتباس والإشكال والالتواء في بنيته اللغوية الشكلية"[1].

وهذه من الألغاز الشعبية المتداولة في بوسعادة:

1-جوهرة في الكاس دايرين اعليها مياة حراس

هي تشبه جوهرة في مكان يشبه الزجاج، لذلك استعملت كلمة الكأس، ويحيط بها مئة حارس لحراستها من الظواهر الخارجية، التي قد تلحق بها الضرر، إنّها العين التّي نبصر بها، وحراسها الأهداب.

2- اسما خطويتها والارض اشبرتها والشّمس احلبتها والقمر لبيتو

حل هذا اللغز هو الكذب، لأنه لا يمكن أن يمشي على السماء ولا يمكن له قياس الأرض، كما أن الشمس ليست بحيوان ثدي يحلب، ولا القمر. أي قام بكل ما هو مستحيل وحله الوحيد أنه الكذب.

وتتميز منطقة بوسعادة بكثير من الأشكال التّعبيرية الأخرى كـ: النّكت والأغنية الشّعبية ...والشّعر الشّعبي شكل من أشكال التّعبير الشّعبي الذي هو موضوع البحث. فما هو مفهومه؟ وما هي أهم الأغراض المتناولة فيه؟.

د- الشّعر الشّعبي: يعرّفه أحمد قنشوبة في كتابه المسمى بـ "الشّعر الغض" هو ذلك الشّعر: "الذي يعبّر بصدق عن حياة الشّعب من أحاسيس وأفكار وقيّم اجتماعية، بلغة الشّعب

[1] – محمد سعيدي، الأدب الشّعبي بين النّظرية والتّطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1998، ص98.

البسيطة التي يفهمها، وبالمعاني والصّور التّي تناسب ذوقه، ممّا يجعله يتواتر بين النّاس عن طريق الرّواية الشّفهية، ولا بأس عن طريق وسائل الطّباعة أو وسائل الإعلام الأخرى»[1].

ب_ أغراض الشّعر الشّعبي:

تناول الشّعر الشّعبي الجزائري الكثير من الموضوعات بشتّى الأغراض، وبمختلف الاتّجاهات التي تخصُّ الحياة، ومن الألوان المضيئة والجليّة في الشّعر الشّعبي الجزائري بصفة عامة، وفي منطقة بوسعادة بصفة خاصة، نجد اللّون الدِّيني، وهذا ما يؤكده قوّة الأثر الذي تركته العقيدة الإسلاميّة، حتى أنّ جلّ القصائد الشعبيّة في منطقة بوسعادة لا تستهلّ إلاّ بالبسملة والحمدلة والتّصلية ...وغيرها من العبارات ذات الطابع الدّيني والرّوحي، ولا يختتم الشاعر قصيدته إلاّ بالتّصلية أو الحمدلة أو الدّعاء أو الاستغفار.

وهذا لا يعني أنّهم لم يكتبوا في الجوانب الأخرى المتعلقة بالحياة، وسأذكر هنا أبرز الأغراض المتناولة كالمدح والرثاء والفخر والغزل والوصف، والأغراض الأخرى كالهجاء والشّعر الفكاهي.. موجودة بكثرة وقد وقع اختيار صاحبة البحث على الأغراض السّالفة الذكر.

1ـ المدح: يعتبر المدح من أبرز الفنون الشّعرية عند العرب، حيث «يقوم على عاطفة الإعجاب ويعبّر عن شعور – اتجاه فرد من الأفراد، أو جماعة أو هيئة – مَلَك على الشّاعر إحساسه وأثار في نفسه روح الإكبار والاحترام لمن جعله موضع مديحه، وفي هذا الفن من الشّعر تعداد للمزايا الجميلة ووصف للشّمائل الكريمة، وإظهار للتقدير العظيم الذي يكّنه الشّاعر لمن توافرت فيهم تلك المزايا وعرفوا بمثل هاتيك الصّفات والشّمائل»[2].

1 - أحمد قنشوبة، الشعر الغض (اقترابات من عالم الشعر الشعبي)، منشورات رابطة الأدب الشعبي، اتحاد كتاب الجزائريين، ص14.

2 – إميل ناصيف: أروع ما قيل في المدح، دار الجيل، بيروت، ص09.

المدح قسمان أساسيان:

مدح النبي صلى الله عليه وسلم ونضيف لهذا القسم مدح الأولياء الصّالحين، وسيتطرّق البحث إليهما في فصل آخر.

- مدح الأشخاص: كالأقارب والشّخصيات المهمة كالعالم أو الرّئيس.

حافظ شعراء بوسعادة على المعاني التّقليدية التّي وجدت في شعر المدح عند القدماء، كالحديث عن فضائل الممدوح من كرم وحلم وشجاعة، وعقل وحكمة، إضافة إلى المعاني الدّينية كالتّقوى والورع وغيرها من الميزات الإسلامية، فالمدح يرتبط بمبادئ أخلاقية وإنسانية قد فعلها أو اتصف الممدوح بها وكان لها أثرها وتأثيرها في الحياة.

ومن الشّعراء الذين طرقوا هذا الغرض بكثرة نجد الشّاعرة اشويحة الزهرة تمدح عم أولادها في القصيدة المعنونة ب "قصيدة الحاج الشيخ حرزلي" وتؤكد على أنّها لا يمكن الإحاطة بهذه الشّخصية من ذكر خصالها ومناقبها وقد عبّرت عن هذا بقولها:

يا من سلتينا على سيرة سيدي	انمجدلك وانقول ما نوجد التعبير

ثم تنطلق الشّاعرة بذكر بعض خصاله وتصفه بعالي النّسبة، بل أنّه كنز ذهب وأنّه إنسان طيب ومحب للخير لا ينتظر المقابل لفعله، ولا يوجد مثله إلا القليل، كريم الأخلاق وصادق وحكيم، يقول الحق، لا يخشى لومة لائم، وفي المقابل هو سخي جدا. كل ذلك عبّرت عنه بقولها:

غالي النسبة كنز ذهب لا يردي	سعد لي يراه يتفاءل بالخير
قليل المثال يعطي ما يدي	كريم الأخلاق قول بالتسير
مول القلب الزين ماهوشي قهدي	صادق في الكلام ناجح في التدبير

اعلى قول الحق بالغالي يفدي	على مد المعروف ما يفعل تأخير

وتردف الشّاعرة القول: اسألي جميع الناس عن صفاته سيحكون عنه بالخير. الكل يحبونه وتختم قصيدتها بالدعاء له بالتسيير وإعمار البيت كل ذلك في قولها:

سالي قاع الناس مانيشي وحدي	يحكولك في سيرة صبي وكبير

ولها قصائد كثيرة في مدح الأقارب. وقد مدحت كذلك الرئيس بوتفليقة في قصيدة أكتفي بذكر القصيدة السالفة الذكر.

2- الفخـــــــر: الفخر غرض شعري يعنى بإبراز فضائل الشاعر، وإبراز مآثر قبيلته وحسناتهم. والفخر لم يكن "هدفا بحدّ ذاته، ولكنّه كان وسيلة لرسم صورة عن النّفس ليخافها الأعداء فتجعلهم يترددون طويلا قبل التعرّض للشّاعر أو قبيلته"[1]، وهناك من يعرّفه على أنّه "نوع من التّعبير عن الذّات، ومظهر من مظاهر إعجاب الشّاعر بنفسه، المفطورة على حبّ الظّهور، والنّزوع إلى التفوّق والاقتدار"[2].

وقد تناول هذا الغرض ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة على أنّه هو "المدح نفسه، إلاّ أنّ الشّاعر يخصّ به نفسه وقومه، وكل ما حسن في المدح حسن في الافتخار، وكل ما قبح فيه قبح في الافتخار"[3]، وأكثر ما ورد في الفخر من مناقب: الشجاعة، والنّجدة والبأس، والوفاء والحلم وعراقة الأصل وحماية الجار، وإكرام الضيف وإيواء الطارق، والتبحّر في العلم والنبوغ في الشّعر...إلخ.

[1] – سراج الدّين محمد، سلسلة المبدعون، الفخر في الشّعر العربي، دار الرّاتب الجامعية، بيروت، لبنان ، ص05.

[2] – يحي شامي، أروع ما قيل في الفخر، دار الفكر العربي، بيروت، ص05.

[3] – القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة، دار الجيل، بيروت، ج2، ص 143.

ويعتمد الفخر دائما على إلحاق المكارم بالنّفس، وبالقبيلة من جهة، وعلى إبعاد ونفي المساوئ والنقائص عنها من جهة أخرى، ويتميّز الفخر من حيث الأسلوب باستعمال الألفاظ السّهلة والعبارات المألوفة ذات الفخامة والجرس المدوّي الرّنّان.

وقد كثر هذا الغرض في الشّـعر الشـعبي، فهناك من يفتخر بنفسـه وهناك من يفتخر بقومه، ومن بين الشـعراء الذين نظموا في هذا الغرض نجد الشّـاعرة اشـويحة الزهرة قصـيدة المعنونة بـ " الشرفة الكرام 1987" التي تقول فيها:

ياسايلني اعلى ابلادي لاش اتخاف	سولني نحكيلك تاريخ الأبـرار
احنا نسبة عالية والأصل الأشراف	ووطننا معروف تتعاد الأخبـار
بر الهامل زين واتجيه بالآلاف	واعبادُ صـلاح ناسُ يـتِـزارُ
متملك بالدين وغـاني بالعفـاف	موجود البرهان في ساس أحجار

فالشّاعرة من خلال الأبيات السّابقة، تفتخر بالنّسب العالي والأصل الشريف بل هم قبلة الآلاف من الناس لشـهرتهم وبغية زيارة عباد صـالحين معروفين بالدين والعلم والصّـلاح...ثمّ تقول:

احنا شجرة طيبة واتمد أعراف	كل عرف ايمد بنـة بثمار
سال اعلينا في لمدن مع لرياف	سال اعلينا كل عرشي ودوّار

ثم شـبهت عرشـها بشـجرة طيبة، لها أغصـان هنا وهناك، أي أن أبناء الهامل أينما حلوا حلّ معهم الخير، ثم أردفت: اســأل المدن والأرياف وكل عرش إن شــئت، ســيكون كلامه مطابقا لكلامها، وفي مقطع آخر تذكر شـخصـية معروفة في الهامل وهي شـخصـية ازواوي حيث مدحته ووصفته أنه معروف ورجل صالح ... حيث تقول:

ابن الهامل في الشدائد لا يضعاف	وارجالُ شجعــان مهما ينهارُ
ازواوي معلـوم امليه انصـاف	ما يفعل حاجة تطيح من كارُ
ما يبغي رشوة ولا حاجة أكتاف	ايديها بالحق يعلى مقدارُ

ونجد من الشـعراء من يفتخر بالوطن كالشـاعر قذيفة البشـير الذي يقول في قصـيدته المعنونة بـ "الجزائر"[1]:

الجزائر من غيرها محال نحب	لعزيزة في القلب حطّيت سماها
عروسة افريقيا بهجة لعرب	قلعة للإسلام ربي علاّها
أرض الرجلة والكرم عز التاعب	ولّي هو مظلوم يلجأ لحماها

والشّاعر عبد القادر العطوي قد نظم في هذا الغرض بكثرة، أذكر هنا قصيدته المشهورة البيت الحمراء الذي يعتز بكل ما له صلة البادية، فقد صور ووصف الحياة الريفيّة تصويرا دقيقا، يكتفي البحث بذكر بعض الأبيات من هذه القصيدة الطويلة يقول فيها[2]:

أهل غيرة وازناد ما فيهم عرّة	يا سعد لي دارهم في الجار حذاه
كرما وابطال وامالي كرة	يا ضيفهم ذا بيتكم وانت مولاه

ويختم قصيدته بقوله[3]:

ابن الصّحرا وصحرتي لي فخره	سحرتني بجمالها لي رب اعطاها

[1] – عبد الكريم قذيفة، من فحول الشعر الشعبي الجزائري (أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة –الشعراء الحاليون)، ص ص100/101.

[2] – نفسه، ص132.

[3] – نفسه، ص133.

جدّي شْرَبْ الواد خلاهـا ذكرى	بـن سيدي زيّان في الشّدة تلقاه
سيدي نايل شاع في التّل وْصحرا	حكمة ربي كل ماء يتبع مجْـراه
نختم بالصّلاة عن أب الزهرة	محمد الهاشمي رسول الله

فالشـاعر في ختام قصـيدته يؤكد اعتزازه وفخره بنسـبه بعرشـه وقومه ثم يصـلي على الحبيب محمد صلى الله عليه وسلم.

1- **الغزل:** هو شعر غنائي يعبّر عن الوجدان والذّات وهناك من يسميه بالشّعر الوجداني أو النّسيب أو التّشبيب، ويتمحور حول المرأة ذلك لأنّها منبع الحب والجمال، وصلة الرّجل بالمرأة قديمة قدم البشرية ذاتها، وذلك لاتصاله بالطبيعة الإنسانية ويظهر الشّاعر فيه لوعته وصـــبابته ووجده ورقته، والمتغزل يجب أن يراعي وينتقي ما هو موافق لنفســيّة المرأة وما يجذبها إلى الرّجل، "ويقال في الإنسان أنّه غزل إذا كان متشكلا بالصورة التي تليق بالنّساء، وتجانس موافقاتهن، لحاجته بالوجد الذي يجذبهن إلى أن يملن إليه والذي يميلهن إليه هو الشّـــمائل الحلوة، والمعاطف الظريفة والحركات اللّطيفة والكلام المســـتعذب والمزاح المستغرب»[1] أي مراعيا لتفسيتها وما يجذبها نحو الرّجل، وقد أورد إميل ناصيف في كتابه أروع ما قيل في الوجدانيات تعريف طباطبا الذي يقول: "الشـــعر الذي يحكي ما في نفس السّـامع، ويحسـن التّعبير عنه، فيبتهج لذكر ما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفينا، ويبرز به ما كان مكنونا، فينكشـــف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء من نشـدانه"[2]، ولم تختلف اتجاهات الشّـعراء الشّـعبيين عن سـابقيهم، فمنهم من اتّجه وجهة الغزل العفيف، ومنهم من اتّجه إلى الغزل الماجن.

[1] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د س ص134.

[2] – إميل ناصيف، أروع ما قيل في الوجدانيات، دار الجيل، ببروت، د س، ص12.

أ- **الغزل العفيف:** هو ذلك الغزل الذي يبتعد فيه الشّاعر عن الوصف الحسي لجسد المرأة بمفاتنه المختلفة، ويركن إلى الوصف المعنوي الذي يقوم على تصوير لواعج الشوق والحنين، ومعاني الصّد والهجران والأرق والعذاب.

ب_ الغزل الحسي: وهو ذلك اللّون من الغزل الذي يتناول الأوصاف الحسية للمرأة،فيتغنى بمفاتنها المختلفة ومكامن الجمال فيها، وهو ينقسم إلى نوعين: حسي غير فاحش و حسي فاحش.

ولا يمكن أن نستثني أي شاعر في كونه أنه لم يغترف من بحر الغزل، فهو يتضمن لوعة فراق الأحبة والشوق لرؤية المحبوبة، ووصف ما يعانيه من آلام البعد، والتأسي على ما فات من ذكريات، وتمني رؤية الأحبة ولمّ الشمل وقد يشير الشّاعر إلى بعض صفات المحبوبة المعنوية، وما تسمح به العفة من صفات جمالها، ويذكر الرّقيب والواشي، ويمكن أن أستدل بمقطع لقصيدة غزلية لأمهاني عامر في قصيدته المعنونة بـ " عذاب الفراق" حيث يصوّر فيها ما اعتور ذاته من حب صادق مخلص، ومشاعر ملتهبة، ويصف فيه كذلك موقف المحبوبة من حبه، يقول في مطلعها:[1]

يا ولفي وش بيك ما همك تعبي	والقلب اديته في جنبك سافر
اهجرتيني رايح لحتي حبي	وركبني وسواس من هم حاير

ويعاتب الشاعر المحبوبة على هجرها له ويحاول الضغط عليها بأنه سيحملها ذنبه ولن يسمح لها في اليوم الآخر يقول فيها:[2]

[1]- علي بولنوار، الشعر الشعبي الجزائري -منطقة بوسعادة-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2010، ص283.

[2]- نفسه: ص283.

يا ولفي واعلاش اهجرتي حبي	من كثرت جفاك ارجعت شاعر
نكتب في لبيات والدمع ايدربي	ما نكذبش اعليك ما نيش صابر
ياولفي يدزيك ورجعي قربي	إذا طالت ليام نفنى ونسافر
ونت اتولي نادمه اديتي ذنبي	ما نرضاش اعليك في ليوم الآخر

2- الوصف: يعد الوصف أشمل الأغراض الشعرية التي عرفت في الأدب العربي، وقد تحدث عن هذا ابن رشيق القيرواني حيث لاحظ شمولية هذا الفن، واتصاله مع معظم الأغراض الشعرية وارتباطه بها فقال: «الشعر إلاّ أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه.»[1] بل عماد أكثر الألوان الشعرية وأساسها، من هجاء فيصف مثالب خصمه، ورثاء فيصف خصال فقيده، وغزل يصف فيه محاسن محبوبه، وفخر يصف فيه الشجاعة والنسب، ومدح يصف فيه مناقب ممدوحه، ويعرفه ابن جعفر في كتابه نقد الشعر بأنه: «ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات» [2].والوصف يعد أهم أسلوب من أساليب التعبير القديمة عند الشعراء القدماء، جاءت أوصافهم حسية مادية بعيدة كل البعد عن التجريد والخيال، وهي نسخة مطابقة للواقع.

وهناك من يطالب الشعراء بتجاوز الحدود الحسية للوصف إلى الوصف الذي«يحدّثنا عن إحساساته إزاء ما يريد وصفه»[3]، أي أن يتخطى الشّاعر حدود الظّاهرة الحسيّة فينتقل إلى نفسه أو ضميره أو شعوره، ويتّخذ منها موضوعا جديدا أرقى من الوصف النّقلي والمادي على السّواء، وقد حوى الشّعر الشّعبي أوصافا كثيرة رائعة لأشياء متباينة ومتعدّدة، حيث وصفوا الطّبيعة الحية كـ (الخيل والإبل والطير...)، وكذا الطبيعة الصّامتة كـ (النخل و

[1]- القيرواني، العمدة، ج2، ص294.

[2]-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص130.

[3]- بدوي أحمد أحمد، أسس النّقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د س، ص278.

النعناع والسّحاب ...)، والطّبيعة الاصطناعيّة كـــ (البرنس والزربية والمسجد...)، ومن الشّعراء الذين تناولوا هذا الغرض نجد الشّاعر الحمدي بوشنافة ويذكر قصيدته التي تناولت وصـــفا للزّربية التي أبدى في مطلعها تعجّبه في إتقان صـــنعها بطريقة تقليدية، ويذكر ممّا صُنعت من طُعْمة وهي عبارة عن خيوط من الصّوف، ويشيد بجودة صنعها لدرجة التعجب، ويقول إنّها تاريخ صاحبها واسمه، يقول في مطلعها:

قدرت ربي واش تصنع هذا اليد	وحتى العقل كان ذاكي وتاها
من طُعمة وخيوط تقلع وتمـهد	ومن نعجة ذا صوفها جبناها
وجدت أوصاف هنا لا توجد	في زربية ضاويا يا مبهاها
من صنعة من نوع رفيع منكد	تحبر فيها كي تدنق لهواهـا
تصاطع بنوار لكان تـوقـد	مكتوب التاريخ واسم مولاها

ثم يردف الشـــاعر أنّ الزربية انتقلت بعد مدة من الزمن إلى المســـجد، والتي التقطتها عينه هناك، وقد تأمّلها ووجد فيها اسم صـاحبها، وسرد الشـاعر ما فيها من رسـومات كأنها لوحة فنية للطبيعة، من فيل وطير وأسد ونخيل ورمال...يقول:

طال الحال وصدقوها على المسجد	كي رحت انصلي انظرت لهواها

ثم يصف ما فيها من رسومات نكتفي بذكر بيت واحد وهو:

نلقى وصف الفيل وامعاه الأسد	نلقى وصف اغزال وطيور امعاها

بعدها يحاور الزّربية ويطلب منها أن تحكي عن المرأة التي صـــنعتها بطريقة مشـــوقة ورائعة.

يكاد الوصف أن يكون أوسع أغراض الشّعر التّي طرقها شعراء العرب على الإطلاق، فما إن ينفعل الشّـــاعر بمظهر من مظاهر الطّبيعة، أو مؤثّر خارجي، أو موقف من مواقف الحياة، ينطلق على لسانه وصف لمظهر أو موقف، فالشاعر يصف أشياء ذات تأثير في حياته، لها روابط بمشـــاعره وأحاســـيســـه وهي ترتبط بالبيئة التي يعيش فيها والمجتمع الذي يرتبط به.

4_ الرّثاء: الرّثاء غرض شـــعري قديم حيث إنّه لا يوجد "في العالم أمّة لا تعرف الرثاء كما أنّه ليس فيه أمة لم تعرف الموت"[1]. فهو من الموضوعات الجلية في شعرنا العربي، «إذ طالما بكى شـــعراؤنا من رحلوا عن دنياهم وســـبقوهم إلى الدار الآخرة، وهو بكاء يتعمق في القدم منذ وجد الإنسان ووجد أمامه هذا المصير المحزن مصير الموت والفناء الذي لابد أن يصير إليه"[2].

والرّثاء يأتي على عدّة أشكال مختلفة، وذلك تبعا لطبيعة ومزاج ومواقف الشـاعر " فإذا غلب عليه البكاء على الراحل وبثّ اللّوعة والحزن كان ندبا، و إذا غلب عليه تســـجيل الخصال الحميدة التي تمتّع بها الفقيد في حياته، كان تأبينا، وإذا غلب عليه التأمّل في حقيقة الموت والحياة كان عزاء، وقد يجتمع الندب والتأبين والعزاء في القصيدة الواحدة"[3].

وقد نظّم فيه النّســـاء والرجال، "بل ربما كان للنّســـاء الحظ الأوفر من القيام عليه... وطبيعي أن يتفوق النســـاء على الرجال في ندب الموتى والنّواح عليهم لأنّ المرأة أدقّ حسّـــا وأرقّ شعورا"[4].

---

[1]– شوقي ضيف، فنون الأدب العربي، الفن الغنائي، الرثاء، دار االمعارف، القاهرة، ط4، 1987، ص09.

[2]– نفسه، ص50.

[3]– إميل ناصيف، أروع ما قيل في الرّثاء، دار الجيل، بيروت، د س، ص05.

[4]– شوقي ضيف، الرثاء، ص88.

المدخل

فالرّثاء يتمثل في بكاء الأحبة والأصدقاء والأبناء، وبكاء العلماء والشيوخ، وقد نظم فيه الشّعراء الشّعبيون عند وقوع حساب بقريب أو صديق أو عالم، وحافظ الشّعراء على المضامين العامة والمعاني التقليدية لشعر الرّثاء ودارت أغلب مراثيهم حول بكاء الأقارب والعلماء، ويذكر البحث بعض الأمثلة في هذا النوع الشاعر الحمدي بوشنافة في رثائه لأخيه لعمري حيث يقول:

هزيناه توال قبرو مصوب	نداه التراب والمكتوب القاه

ثم يصف المناطق التي مرّوا بها باتجاه المقبرة، ثمّ يذكر أنّ الميّت كان صائما عندما توفي حيث يقول:

من الشيحة الخنق لينا قرب	عين اغراب الناس فيها تستناه
يا صلاح البر أنا فيكم نطلب	اتهلاو في ضيفكم هانا جبناه
راهو صايم ما ياكل لا يشرب	وادعولو ربي العالي يغفر له

ونجد فن الرثاء في قصائد شاعرات المنطقة كثيرا، ونذكر أبياتا لزوليخة أوباح حيث تقول في رثاء الرّئيس الرّاحل محمّد بوضياف:

الجزائر اليوم راها تتعذب	تطلب من الإله أو محمد نبيه
ادموعها ويدان على الخد اتريب	ولحمها راها اتقطع فيه
اتعيط بالصوت وينكم يا عرب	عزوني في لحبيب خدعوني فيه
محمد بوضياف لمسيلة ينسب	مجاهد ثوري الأمة تشهد بيه
حارب الاستعمار واقسم بالرب	حيا على الفلاح وطني انموت اعليه

فالشاعرة أوباح زوليخة عبّرت عن الأسى الذي سكن قلبها لدى وفاة الرئيس محمد بوضياف، ولهذا فغرض الرّثاء لا يخص الأقارب أو القريب، بل كل شخص كان له دور في هذه الحياة، وأثّر في النّاس من خلال مواقفه النّبيلة.

فالرّثاء شعر صادق ينبع عن عاطفة جياشة، تفضي عن صدق مشاعر صاحبها ويستشف من هذا الشّعر المعاني الدّينية والقيّم الإسلامية (حي على الفلاح...) وقد يتحدثون أيضا عما ينتظر المرثي من حسن ثواب الآخرة، وعن الجنّة، وما أعدّ الله فيها من النّعيم المقيم، كما يعدّد فيها مناقب الراحل، ويبرز أنّ نفسه ذات حسرة وأسى عليه.

كان هذا عرضا موجزا عن بعض الأغراض التي تناولها شعراء المنطقة ببوسعادة، التي تنم عن ثراء شعرهم بخصائص مميزة التي تجعل شعرهم متداولا، يتناوله الصغير والكبير في حديثهم اليومي.

فبوسعادة مدينة أثرية تراثية عريقة ممّا جعل محبّها وعاشقها الفنّان الرسّام"نصر الدين ديني يقول فيها : "لو كانت الجنّة في السّماء لكانت فوق مدينة بوسعادة، ولو كانت في الأرض هي مدينة بوسعادة" [1]، وهذا لجمال الطبيعة وطيبة سكانها.

[1]– مجلة الحضنة، ص 07.

الفصل الأول:

الحوار في الشعر الشعبي مفهومه وجذوره ووظيفته

المبحث الأول: الحوار وحدود تناوله

المبحث الثاني: جذور الحوار في الشّعر العربي

المبحث الثالث: وظائف الحوار في الشّعر الشّعبي

المبحث الأوّل: الحوار وحدود تناوله / الجهاز المفاهيمي:

1-مفهوم الحوار:

أ_ لغة:

إنّ المتأمّل للمفهوم اللّغوي للحوار يجد تعريفات اللّغويين له تكاد تصبّ في قالب واحد، ويتجلّى ذلك عند البحث عن معنى جذر (حور) في المعاجم اللّغوية مثل لسان العرب لابن منظور حيث يقول فيه: "حور: الحَوْرُ: الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، حارَ إلى الشيء وعنهحَوْراً ومَحاراً ومَحارَةً وحُؤُوراً: رجع عنه وإليه ...وكلَّمته فما رَجَعَإلَيَّ حَوَاراً وحِواراً ومُحاوَرَةً وحَوِيراً ومَحُورَة، بضم الحاء، بوزن مَشُورَة أَي جواباً.

وأَحارَ عليه جوابه: ردَّه. وأَحَرْتُ له جواباً وما أَحارَ بكلمة، والاسم من المُحاوَرَةِ الحَوِيرُ، تقول: سمعت حَوِيرَهما وحِوَارَهما. والمُحاوَرَة: المجاوبة. والتَّحاوُرُ: التجاوب؛ وتقول: كلَّمته فما أَحار إِليَّ جواباً وما رجع إِليَّ خَوِيراً ولا حَوِيرَةً ولا مَحُورَةً ولاحِوَاراً أَي ما ردَّ جواباً. واستحاره أَي استنطقه. وفي حديث علي، كرم اللهوجهه: يرجع إِليكما ابنا كما بِحَوْرِ ما بَعَثْتُما بِه أَي بجواب ذلك؛ يقال: كلَّمته فما رَدَّ إِليَّ حَوْراً أَي جواباً... وفي حديث سَطِيحٍ: فلم يُحِرْجواباً أَي لم يرجع ولم يَرُدَّ. وهم يَتَحاوَرُون أَي يتراجعون الكلام. والمُحاوَرَةُ: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة، وقد حاوره. والمَحُورَةُ: من المُحاوَرةِ مصدر كالمَشُورَةِ من المُشاوَرَة كالمَحْوَرَةِ"[1]. كما نجد الفيروز آبادي لم يختلف عن ابن منظور في تعريفه للحوار حيث يقول: "الحَوْر: الرجوع كالمحار

[1] ابن منظور، لسان العرب، تحقيق، عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله هاشم، محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، 1981، مج 2، ج 12، ص1043/1042

والمحارة والحؤور.. والمحاورة والمحْورة والمحُورة: الجواب كالحوير والحَوار، ويكسر، والحيرة والحُويرة، ومراجعة النطق، وتحاوروا: تراجعوا الكلام بينهم.. والتحاور: التجاوب"[1].

ويرى ابن فارس في معجمه مقاييس اللغة أنّ مادة " حور: الحاء والواو والراء ثلاثة أصول: أحدها لون، والآخر الرّجوع، والثالث أن يدور الشيء دورا..[2]

والحور: مصدر حار حورا رجع، ويقال: "نعوذ بالله من الحور بعد الكور" وهو النقصان بعد الزيادة...، ونقول: كلّمته فما رجع إليّ حَوَارا وحِوارا ومحورة وحويرا"[3].

من خلال ما سبق من تعريفات نجدها تدور في مدلول واحد وهو المداورة ومراجعة النطق والكلام والتفاعل أي أنه يتم بين شخصيتين فأكثر.

ورد لفظ " حوار " في القرآن الكريم في ثلاثة مواضع[4]، قوله تعالى :**﴿وَكَانَ لَهُ ثَمَرٌ فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَا أَكْثَرُ مِنْكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا (34)﴾** سورة الكهف، الآية 34.

وقوله عزوجل**﴿قَالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَكَفَرْتَ بِالَّذِي خَلَقَكَ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّاكَ رَجُلًا (37)﴾** سورة الكهف، الآية 37.

وقوله: **﴿وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ (1)﴾** سورة المجادلة، الآية 01.

ب- اصطلاحا: سنورد بعض التعريفات التي وردت في المعاجم:

1- معجم المصطلح السّردي: حيث عرفه أنّه"عرض (دراماتيكي في طبيعته) لتبادل شفاهي بين شخصيتين أو أكثر"[5]، فالمتأمّل للمفهوم سيلاحظ أنّ التعريف ينزع الى الحوار المسرحي حيث يوجد فيه الدراماتيك؛ أي التمثيل والشّفاهية، وهاتان السمتان لم تذكرا في التعاريف السابقة.

---

[1] – الفيروز أبادي، القاموس المحيط، راجعه: أنس محمد الشـــامي وزكرياء أحمد جابر، دار الحديث، القاهرة، 2008، ص420/419.

[2] – ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج2، دار الفكر، دب، 1979، ص115.

[3] – المصدر نفسه، ص117/115.

[4] –هالا سعيد محمد مقبل، الحوار في مشاهد القيامة في القرآن الكريم، دراسة دلالية بيانية، رسالة ماجيستير، إشراف عمر محمد الأسعد، جامعة الشرق الأوسط، 2010–2011، ص12.

[5] – جيرالد برنس، المصـطلح السـردي (معجم المصـطلحات)، ترجمة عابد خزندار، محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، القاهرة، ص59.

2-الحوار في معجم تحليل الخطاب:

ورد في معجم تحليل الخطاب أنّ مصطلح Dialogue قد أخذ"من اليونانية Dialogos بمعنى "محادثة، نقاش""[1] ومعناه حسب المعجم الفرنسي le hobert 2005 هو محادثة شخصين أو أشخاص عديدين[2]، وقد ميّز بعض المختصين حتّى يتجنبوا الخلط والفوضى في استعمال اللّفظ حيث فضّلوا "في تحليل المحادثات أن يحتفظ لكلمة dialogue بمعناها الأجناسي وأن يركن للتعبير عن الأشكال الخاصة التي للحوار حسب عدد المتكلمين إلى المصطلحات المحدثة dilogue(حوار ثنائي) trilogue (حوار ثلاثي) polylogue (حوار متعدّد الأصوات)"[3].

أمّا لفظة dialogue(الحوار) هي مؤلفة من كلمتين: dia التي تعني اثنين وlogue التي تعني الكلام[4].

3- **الحوار في معجم المسرح:** يعرّف معجم المسرح الحوار بأنّه " حديث بين شخصين أو أكثر"[5]، فمن المعروف لدى الدارسين أنّ الحوار أساس المسرحية وأداتها، وقد بدأ المسرح شعرا.

4-**الحوار في معجم الأسلوبيات:** يعرّف الحوار فيه على أنّه "نوع من التفاعل الحواري أو الخطاب Discourse جدّي أكثر منه لغو، يستلزم تبادلا لوجهات النّظر"[6]، فالمتأمّل لهذا

---

[1] -شارودو، باتريك، منغنودومنيك، معجم تحليل الخطاب، ترجمة المهيري عبد القادر زصمّود حمادي، دار سيناترا، تونس 2008، ص174

[2]- Le Robert, dictionnaire de Français, imprimé sur les presses de Maury- Imprimeur S.A. France, N: d'impression: 114411, 2005, p120.

[3] – شارودو، باتريك، منغنودومنيك، معجم تحليل الخطاب، ، ص174.

[4] – نفسه، ص174.

[5] – باتريس بافي، معجم المسـرح، ترجمة ميشـال، ف- خطّار، مراجعة نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2015م، ص170.

[6] – كاتي وايلز، معجم الأسـلوبيات، ترجمة خالد الأشـهب، مراجعة قاسـم الريسـم، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2014، ص202.

المفهوم سيجده قد اشترط الإفادة والنّفع؛ أي الابتعاد عن اللغو. كما يلاحظ عليه أنّ الحوار جعله مرادف للخطاب.

5- **معجم المصطلحات الأدبية:** إنّ المتصفّح للمعجم وخاصة لكلمة الحوار يجده قد تطرّق للتعريف ثمّ للموضوعات التّي تتناول الحوار يقول:

" -حديث بين شخصين اثنين أو أكثر

-سطور يقولها الشخوص في مسرحية أو أكثر

-علم أدبي أو فلسفي يكتب على شكل محادثة.

-اتصال ديبلوماسي أو تفاوض ويجرى غالبا بين فريقين متعارضين"[1]، إنّ القارئ لما ذكر سابقا يلاحظ سمة مشتركة وهي أنّ الحوار هو كلام بين اثنين أو أكثر، ويتغيّر موضوعه بحسب المقام الذي قيل فيه، سواء أكان مسرحية أم رواية أم في مكان أدبي..

6-المعجم الفلسفي:

ورد في المعجم الفلسفي مادة المحاورة بمعنى "المجاوبة، أو مراجعة النطق والكلام في المخاطبة، والتحاور التجاوب، لذلك كان لا بد في الحوار من وجود متكلم ومخاطب، ولا بد فيه كذلك من تبادل الكلام ومراجعته، وغاية الحوار توليد الأفكار الجديدة في ذهن المتكلم، لا اقتصار على عرض الأفكار القديمة، وفي هذا التجاوب توضيح للمعاني، وإغناء للمفاهيم، يفضيان إلى تقدم الفكر"[2]، فالحوار الفلسفي هدفه توليد الأفكار الجديدة في ذهن المتحاور لا مراجعة النطق دون إفادة.

هذا عن مدلول الحوار في حقول معرفية متنوعة، لكن الباحث لطيف زيتوني يرى أنّ كل التعريفات اللغوية المبثوثة في المعاجم العربية القديمة والحديثة ومثلها في المعاجم الفرنسية

[1] – نواف نصار، معجم المصطلحات الأدبية، عربي – انجليزي، دار المعتز، عمان، 2009، ص105.

[2] – جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، لبنان، د ط، 1982، ج1، ص501.

والإنجليزية لم تحدّد الحوار، بل حددت ظاهرة أوسع منه هي تبادل الكلام، ولتبادل الكلام أشكال مثل الجدل والمحادثة والمقابلة.. وجعل شروطا ضرورية لتعريفه وهي:

1-المداورة 2-التماسك 3-التكافؤ 4-المحاجّة 5-مسرحة الأقوال 6-الغاية. [1]

هذا عن الشّروط التي استنتجها الباحث لطيف زيتوني للحوار، لكن الملاحظ عنها أنّها تخصّ الحوار الخارجي دون الحوار الدّاخلي، وهذا ما تؤكّده السمة الخامسة وهي مسرحة الأقوال.

المصطلحات المتداخلة مع الحوار: يوجد الكثير من المصطلحات المتداخلة حيث هناك من يستعملها كمرادف له، لكن لكلّ منها مدلول يختلف عن الحوار.

1-المناظرة:

وردت لفظة المناظرة في معجم المصطلحات الأدبية على أنّها " مناقشة أو حوار بين شخصين أو فريقين يحمل كل منهما موقفا مناقضا للشخص أو الفريق الآخر من مسألة ما، ويحاول كل طرف دعم آرائه وتقويتها بالأدلة والبراهين، وفي الوقت ذاته يحاول دحض الرأي المناقض وتخطئته"[2].

في حين نجد عبد الرحمان حسن حنبكة الميداني لا يختلف في تعريفه لها عن هذا التعريف، بل يردف خاصية الرغبة الصّادقة لكلا الطرفين في حضور الصّواب والاعتراف به لدى تبيانه؛ حيث يقول "المناظرة هي المحاورة بين فريقين حول موضوع لكل منهما وجهة نظر

[1] – لطيف زيتوني، شعرية الحوار، مجلة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء2017، المجلد 2/25، العدد98، ص70

[2] – نواف نصّار، معجم المصطلحات الأبية، ص326.

فيه تخالف وجهو نظر الفريق الآخر، فهو يحاول إثبات وجهة نظر خصمه، مع رغبته الصّادقة بحضور الحق والاعتراف به لدى ظهوره"[1] .

فـ"المناظرة نوع من أنواع الحوار ولكنها تختلف عنه في أنّها تعتمد جوهريا على العقل في جهوده الإستنتاجية، وعلى أحكامه المنطقية الصارمة، كما أنّها تقوم على الإدراك الشامل للمعطيات المطروحة من قبل الخصم"[2].

2-الجدل :Dialectique

عُرِّف الجدل من قبل أرسطو بأنه: " نمط من التفاعل خاضع لقواعد يقابل بين طرفين، المجيب الذي عليه أن يدافع عن تقرير معين و السائل الذي عليه أن يهاجمه " [3]، يتبين من خلال هذا التعريف وجود طرفين متناقضين أو لهما اتجاهان مختلفان في التفكير، في حين نجد تعريفا عاما للجدل، فهو عبارة عن " ممارسة الحوار المعقلن، و(فن) الاحتجاج بالأسئلة و الأجوبة "[4]، فمن خلال هذا التعريف نلاحظ تقاطع الجدل مع الاحتجاج، بل هناك من يستعملهما كمترادفين لا اختلاف بينهما .

وقد عرّفه أيمن أبو مصـــطفى بأنه "المفاوضـــة على ســـبيل المنازعة و المغالبة لإلزام الخصـم"[5]، وقد ذكرت لفظة الجدال في القرآن الكريم في أكثر من موضـع نذكر على سـبيل المثال قوله عز وجل :﴿**ادْعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ ۖ وَجَادِلْهُم بِالَّتِي هِيَ**

[1] – عبد الرحمان حنبكة الميداني، ضـوابط المعرفة وأصـول الاسـتدلال والمناظرة، ط4، دار القلم، دمشـق، ص371، نقلا عن: ليتيمي مراد، الحجاج في مناظرة (الحيدة والإعتذار) لعبذ العزيز الكناني، رسـالة ماجيسـتير، إشـراف بوجمعة شـتوان، 2012، جامعة تيزي وزو (مولود معمري)، ص39.

[2] عبد الرحمن السلمي، خطاب المحاورة الحجاجيُ في التّراث الأدبي، محاورات الخوارج أنموذجا ص604/603.

[3] – شارود باتريك، منغنو دومنيك، معجم تحليل الخطاب، ص 169.

[4]– نفسه، ص169.

[5] – أيمن ابو مصطفى، أفلا يتدبرون، تأملات في الحوار القرآني، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، أغسطس 2017، ط1، ص17.

أَحْسَنُ ۚ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَن ضَلَّ عَن سَبِيلِهِ ۖ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ(125)﴾ سورة النحل الآية 125.

، وقوله تعالى : **﴿ وَلَا تُجَادِلُوا أَهْلَ الْكِتَابِ إِلَّا بِالَّتِي هِيَ أَحْسَـــنُ إِلَّا الَّذِينَ ظَلَمُوا مِنْهُمْ ۖ وَقُولُوا آمَنَّا بِالَّذِي أُنزِلَ إِلَيْنَا وَأُنزِلَ إِلَيْكُمْ وَإِلَٰهُنَا وَإِلَٰهُكُمْ وَاحِدٌ وَنَحْنُ لَهُ مُسْـــلِمُون﴾(46)** ســورة العنكبوت الآية 54، وهنا توحي إلى المناظرة؛ إذ ترمي إلى إظهار الحق[1] ويورد أيمن أبو مصـــطفى في كتابه مثالا من القرآن الكريم يبين لنا الفرق بين الجدل والحوار وهي قوله تعالى: **﴿قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا ۚ إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ(1)﴾** سورة المجادلة الآية 1، فهذه الآية نزلت في حق خولة بنت ثعلبة جاءت غاضبة ومنفعلة من قبل زوجها أوس بن الصامت حين ظاهرها، فبدأت كلامها بجدل فيه تشدّد ومعاندة، وبعد أن أفرغت الطّاقة السّلبية حصل لها بعض هدوء وتحوّل جدالها إلى مراجعة الكلام، وبهذا أفضـى الجدال إلى حوار، فالرسـول لم يدخل في الجدل لأنّ هذا النّوع مذموم وقد عبّر عنه في القرآن الكريم لفظة تجادلك، فتحوّل الجدال إلى حوار إيجابي، وهذا ما أظهره الخطاب القرآني في قوله " تحاوركما" أي الرسول صلى الله عليه وسلم والمرأة خولة بنت ثعلبة[2]

ويرى عبد المنعم الحنفي أنه هناك فرقا بين الجدال Eristic والجدل، فالجدال هو عبارة عن اللجاج و"مراء يتعلق بإظهار المذاهب وتقريرها والمجادلة هي المنازعة والمخاصمة لا لإظهار الصواب بل لإلزام الخصم "[3] . أما الجدل يرى أن الغرض منه "إن كان المجادل سائلا معترضا، إلزام الخصم وإسكاته، وإن كان مجيبا حافظا للرأي، أنلا يصير ملزما من الخصم"[4].

[1] – قدامة بن جعفر، نقد النثر، نقلا عن أيمن ابو مصطفى، أفلا يتدبرون، تأملات في الحوار القرآني، ص19.

[2] أيمن ابو مصطفى، أفلا يتدبرون، تأمّلات في الحوار القرآني، ص26.

[3] – عبد المنعم الحنفي، المعجم الشّامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مديولي، ط3، 2000، ص249.

[4] – نفسه، ص249.

3-المناقشة Discussion:

وتعني: " 1- التعامل مع معالجة موضوع ما كلاميا أو كتابة.

2- دراسة موضوع والبحث فيه والحديث عنه بشكل جاد مع الآخرين وقريب من المناظرة"[1]

4-المحادثة : Conversation

ترى زيغد سعيدة علي بأن المحادثة لها خصائص و هي: "

- لا يفرضه واجب أو وظيفة أو مهمة معينة .
- التقارب بين المشاركين.
- عدد قليل من المشاركين.
- الأدوار turns قصيرة نوعا ما.
- الحديث يوجه بالأساس إلى المشاركين وليس إلى المستمعين في الخارج "[2]

ويجمل الخصائص السالفة الذكر لطيف زيتوني في كتابه معجم مصطلحات نقد الرواية بقوله إن المحادثة تتميز ب " طابعها المرتجل والمجاني فليس فيها ما هو مهيأ سلفا، لا عدد المشاركين، ولا مدّة التبادل، ولا طول المداخلة ولا الموضوعات المطروحة "[3].

فمن خلال التعريفين السابقين، نلاحظ تقاطع المميزات التي تم ذكرها آنفا، كعدم وجود الهدف، والارتجالية في الكلام، وأنّ المحادثة تتخلّلها الكثير من التقاطعات والتوقّفات على عكس الحوار الشّعري الذي يحتوي على صراع فيه[4]

---

[1] – نواف نصار، معجم المطلحات الأدبية، ص327.

[2] – زيغد سعيدة علي، تحليل الخطاب الحواري في نظرية النحو الوظيفي، دار مجدلاوي، عمان، 2014، ص60.

[3] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص80.

[4] – مفتاح خلوف، شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري، من 1962 إلى الآن، إشراف يوسف لطرش، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2015/2014، ص90.

إذن الفرق الجوهري بين الحوار والمحادثة في أنّ الأوّل (الحوار) يتسم بطابع رسمي، في حين لا توجد في الثانية التّي تتسم بالعفوية والارتجال.

5-الخطاب: يرى بنفينست (benveniste أنّ الخطاب "قول يفترض متكلما ومخاطبا، ويتضمن رغبة الأول بالتأثير في الثاني بشكل من الأشكال، وهذا يشمل الخطاب الشفهي بكل أنواعه ومستوياته ومدوناته الخطية، ويشمل الخطاب الخطي الذي يستعير وسائل الخطاب الشفهي وغاياته، كالرسائل والمذكرات والمسرحيات والمؤلفات التعليمية، أي كل خطاب يتوجه به شخص إلى شخص آخر معبرا عن نفسه بضمير المتكلم"[1]وهناك من يضيف له وظيفة أوغاية وهي الإفهام والإقناع حيث يعرفه بـ "الكلام الذي يقصد به الإفهام، أو هي فن مشافهة الجمهور وإقناعه وإستمالته، أو هي فن مخاطبة الجماهير بطريقة إلقائية تشتمل على الإقناع والاستمالة"[2]، فالفرق الجوهري بين الحوار والخطاب هو أنّ " الخطاب فيه مرسل ومستقبل فقط، أمّا في الحوار فكلّ الأطراف مرسلة ومستقبلة"3.

في حين نجد أرسطو قد عدّ الخطابة والجدل " فنّا الخِطاب والخِطابة هي النّظير أو المقابل للجدل"4، ويتواجد الجدل في موضوعات فلسفية، في حين تهتم الخطابة بموضوعات تجنح إلى نمط اجتماعي أو سياسي، ويعدّ الجدل وسيلة نقاش بين طرفين، وتكون عبارة عن أسئلة وأجوبة، في حين موضوع الخطابة هو الخطاب الطويل المتواصل5.

---

[1]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مادة خطب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002، ص88.

[2] – محي هلال السرحان وآخرون، الخطابة، مطبعة التعليم العالي، الموصل، 1410، ص 10، نقلا عن عبد الكريم علي المعاري، أدب الخطابة، فن التوصيل والتواصل، دراسة دلالية، مجلة كلية الإمام الأعظم، العراق، ص57.

[3] السيد خضر، أبحاث في النحو والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009، ص173.

[4] –شارودو باتريك، منغنو دومنيك، معجم تحليل الخطاب، ص169.

[5] – نفسه، ص169.

ويعرف طه عبد الرحمن الحجاج بأنّه: "كلّ منطوق به، موجّه إلى الغير؛ لإفهامه دعوى مخصوصة يحقّ له الاعتراض عليها"[1].

فالحجاج خطاب إقناعيّ يهدف صاحبه من ورائه إلى جعل المتلقي يقرّ بصحة مقولة أو قضية معينة، وبالتالي فالحجاج يهدف إلى التأثير في فكر المتلقي، وحمله على تعديل رؤيته أو مواقفه"[2] وقد فرق بين نمطين من الحجاج: حجاج جدلي وحجاج خطابي فيرى في الأول أنّه أكثر ارتباطا بالقضايا الفكرية والعقدية، أما النّمط الثاني فمجاله إرشاد وتوجيه الآخرين والتأثير فيهم ... فالحجاج تقنية من تقنيات الخطاب، إذ يهدف إلى التأثير واستمالة المتلقي[3]

أمّا عن الفرق الجوهري بين " الخطابة" و" الحجاج" فيمكن تلخيص وجهة نظر " بيرلمان" في عنصرين مهمين وهما المتلقي ونوعية الخطاب كما هو موضح في الجدول الآتي[4]:

	المتلقي	نوعية الخطاب
الخطابة	علاقة الخطيب بالمتلقي / الجمهور مباشرة، وهذا ما يجعل الخطيب يسعى إلى التأثير وتكييف موضوعه وفق أهواء الجمهور	الخطابة ترتكزعلى الشّفوي.
الحجاج	يقع الحجاج مع فرد وجماعة أو بين فرد وآخر..	

[1] –طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط/2، 2006، ص226.

[2] عبد الرحمن السلمي، خطاب المحاورة الحجاجيُ في التّراث الأدبي، محاورات الخوارج أنموذجا، ص590.

[3] – نفسه، ص591 وما بعدها.

[4] – محمد عبد الباسط عيد، في حجاج النص الشعري، أفريقيا الشرق، المغرب، 2013، ص14.

	وعلاقة المحاجج والجمهور ليست مباشرة	الخطاب الحجاجي أوسع من ذلك فقد يكونا منطوقا أو مكتوبا.

هذا عن المصطلحات المتداخلة والمتقاطعة مع الحوار، ويمكن أن نستدل على مفهوم عام وهو أنّ " الحوار أنواع وفنون، ولكن أصله أن يكون ثمة طرفان يتداولان الحديث حول مسألة ما أو قضية، فيجري بينهما كلام حول تلك المسألة أو القضية هذا الكلام هو الحوار أيّا كان موضوعه أو أطرافه إنّه عملية لغوية تواصلية"[1].

أمّا الحوار الأدبي فيتجاوز في العملية التواصلية التفاعلية طرفي الحوار إلى طرف ثالث غير مرئي وهو المتلقي، "فالحوار الأدبي، وإن بدا في الظاهر حوارا بين شخصيتين فهو في حقيقة الأمر غير محصور في هذا المدى المنظور، وإنّما يمرّ عابرا إلى المتلقي الذي يكون بمثابة الشخص الثالث غير المرئي بين هذين الشخصين المتحاورين في موقع داخل النص وهو الذي يجعل من دائرة الكلام دائرة مفتوحة غير منغلقة"[2]

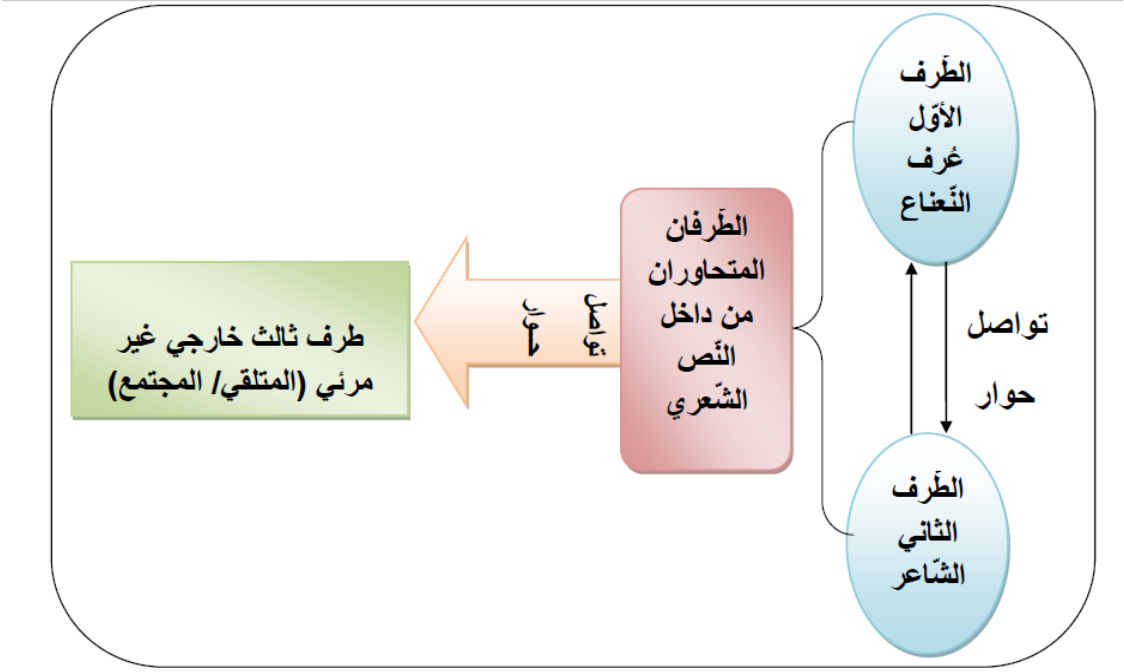
يفضي هذا التعريف إلى أنّ للحوار شكلين في عملية التواصل:

1- حوار بين الشخصيات داخل النص 2- حوار من الداخل أي تتحد الشخصيات في إرسال رسالة معينة فتمثل طرفا للحوار لتقابل طرفا خارجا، أي المتلقي بصفة عامة، ويمكن إسقاط هذا التعريف على قصيدة شعبية لأمهاني أحمد الموسومة بـ "عُرف النّعناع" حيث تبرز فيها شخصيتان هما: شخصية أولى وهي عُرف النّعناع، وشخصية ثانية: الشّاعر، حيث نقل لنا الشاعر الحوار الذي دار بينه وبين عرف النعناع، والذي كان موضوعه شكوى عرف النعناع

[1] – السيد خضر، أبحاث في النحو والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009، ص125.

[2] – بدران عبد الحسين محمود البياتي، رسالة ماجيستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1989، نقلا عن: سالم محمد ذنون، الحوار سمة فنية في شعر علي بن الجهم، مجلة التربية والعلم، 2005، مج 12، ع1، ص191.

من الرجل الذي اقتلعه من جذوره، ويمكن توضيح الحوار الشّعري في قصيدة "عرف النّعناع" للشّاعر أمهاني أحمد عبر الخطاطة التالية:



تعريف الحوار الشعري: عند البحث عن تعريف للحوار الشّعري نجد كل التعريفات تكاد تصب في قالب واحد ومن الدراسات التّي عنيت بالشّعر نجد عزالدين إسماعيل، في كتابه "الشعر العربي المعاصر" قد عرفه بأنه أسلوب "يقوم أساسا على ظهور أصوات (أو صوتين على أقل تقدير) لأشخاص مختلفين، ومألوف في الشعر القديم ظهور هذا النوع من الحوار الذي يرويه الشاعر في قصيدته فيحكي به ما دار بينه وبين محبوبته (في الأغلب الأعم) هكذا ظهر هذا الأسلوب منذ عهد امرئ القيس في العصر الجاهلي كما يتضح من معلقته"[1].

[1] – عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص 298.

بهذا التّعريف نجد أن عز الدين اسماعيل يتحدث عن الحوار الخارجي دون الحوار الداخلي.

وقد عرّفه السيد أحمد عمارة بأنّه "حكاية الواقع مضافا إليه عنصر التّشويق والخيال والتّصرف الشّخصي"[1]، نلاحظ أنّ السيد عمارة ركّز في تعريفه هذا على ما يحدثه الحوار في بناء النّص الشعري من تشويق وخيال وحرية التصّرف الشّخصي ليعبّر عن الواقع، وهذا يدفعنا الى تساؤل: هل كلّ حوار يصنعه أو يطعّم به الشّاعر قصيدته يرمي به التّعبير عن الواقع؟.

أمّا صالح السّهيمي فيرى أنه "يشمل كل ما يدور من حديث بين شخصيتين فأكثر، داخل النّص الشعري على مستوى الحوار الخارجي؛ أو ما يقوم مقامهما في الحوار الدّاخلي"[2]

أما الفايز عبد العزيز فيعرفه بأنّه " حديث شعري، يتناول موضوعات شتّى، للوصول إلى هدف معيّن، يدور بين طرفين أو أكثر في النص الواحد، سواء أكان هذا النص قصيدة أم مقطوعة أم بيتا واحدا"[3]

ويُعرّف محمد المشهوري الحوار الشعري: بأنّه " حديث يجريه مبدع النّص حقيقة أو خيالا في أبياته الشّعرية مع نفسه، أو طرف فأكثر، أو

---

[1] – أحمد عمار السيد، الحوار في القصيدة العربية إلى نهاية العصر الأموي، ط21، 1414هـ، ص11، نقلا عن عبد الله أحمد عبد الله الوتوات، أساليب الحوار في شعر ابن الوردي، المجلة العلمية لكلية التّربية، ليبيا، المجلد الثاني، العدد الثّامن، يونيو 2017، ص48.

[2] صالح السهيمي الحوار في شعر الهذليين، دراسة وصفية تحليلية، رسالة ماجيستير، إشراف عبد الله العضيبي، 2009/2008، جامعة أم القرى بمكة المكرمة ص25.

[3] – الفايز عبد الرحمن بن عبد العزيز، الحوار في الشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي، دراسة بلاغية نقدية،رسالة دكتوراه، إشراف محمد بن سعد، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعو الإسلامية، السعودية، 2004، ص 06.

بينهـا – مـن دون الشّـاعر– فـي مقـام تواصـلي حـول موضـوع معـيّن للوصـول إلى غاية ينشدها، قد تكون بعد إقناع وحجاج"[1].

ومـن خـلال مـا سـبق نلاحـظ أنّ كـلّ التّعريفـات تركّـز علـى الأطـراف المتحـاورة مـن داخـل الـنّص ولا يـتمّ ذكـر الطّـرف الثّالـث إلاّ قلـيلا؛ وهـذا الأخيـر سـبب وجـود تلـك الأطـراف خاصـة إن كانـت الشّخصـيات متخيلـة، فالشّـاعر لـم يختلقهـا عبثـا بـل لغايـة وهـي إيصـال رسـالة إلـى طـرف غيـر مرئـي صـامت وهـو المتلقـي، وعليـه يمكننـي تعريـف الحـوار الشّـعري بأنّـه حـوار إنسـاني يرتكـز علـى تـوافر طـرفين فـأكثر، أو مـا يقـوم مقامهمـا فـي الحـوار الـداخلي علـى حـد تعبيـر الباحـث صـالح السـهيمي –حتـى وإن كانـت الأطـراف المتحـاورة مـن جمـاد أو حيـوان.. – تجمعهـا علاقـة لغويـة تواصـلية تفاعليـة، والحـوار الشـعري عـادة لا يكتـف بـالأطراف المتحـاورة مـن داخـل الـنّص بـل يتعـداه إلـى طـرف ثالـث رئـيس غيـر مرئـي وهـو المتلقـي، حيـث يقحمـه فـي العمليـة التّواصـلية التّفاعليـة ليخـرج منهـا متـأثرا ومقتنعـا بـالرّأي الصّـائب، ويظهـر كـلّ مـا ذُكـر جليـا فـي الشّـعر الشّـعبي، ويعضّـد وجـود طـرف ثالـث صـامت مـا ذكـر فـي المثـل الشـعبي المتـداول وهـو "الْهَـدْرَة عْلِـيَّ والمعنى لجارتي".

[1]– محمد بن عبد الله المشهوري، الحوار في شعر محمد حسن فقي، دراسة تداولية، سلسلة الدراسات الجامعية، كرسي الأدب السعودي، جامعة الملك سعود، الرياض، 2013، ص10.

المبحث الثاني: جذور الحوار في الشعر العربي:

إنّ المتأمّل للدراسات النّقدية التّي درست الشّعر العربي بصفة عامة، أو لتلك الدّراسات التّي تناولت ظاهرة الحوار في الشعر العربي بخاصة، لا يجد من تطرّق إلى نشأة الحوار بإسهاب إلاّ نادرا[1]، فمن الدّراسات التّي تطرقت لنشأته نجد كتاب فن الحوار والمناظرة في الأدبين الفارسي والعربي الحديث لمحمد عبيد الحمزاوي؛ فالقارئ لمنجزه سيخلص أنّ الحوار مشرقي الأصل ظهر عند الفرس قبل العرب، وذلك نتيجة التّطور الذي أصاب حضارة الفرس؛ إذ ترجموا الكتب الهندية واليونانية خاصة في زمن **الساسانيين** حيث كانت العلوم والفنون في غاية الدّقة والكمال، وقد انتقلت محاورات أفلاطون ومحاكمة سقراط عن طريق الفلاسفة الذين انبهروا بالعلوم اليونانية ممّا جعلهم ينقلونها إلى **البهلوية**، كلّ هذه العوامل مهّدت لظهور فن الحوار والمناظرة في الفرس، وقد أورد أبرز نوع من الحوار هو الحوار الأدبي القديم الذي دار بين **النخلة والعنزة** المعنون ب "**خت آسوريك**" بمعنى **الشجرة الآشورية** والتّي ظهرت في قالب شعري ثم حوّلوها إلى قالب نثري بسبب سقوط الوزن في بعض أبياتها.

كما أنّه ظهر لديهم أسلوب متميّز في فن الحوار، وهو فن السّؤال والجواب[2].

ويؤكّد أنّ فن الحوار ظهر نتيجة **التأثّر والتأثير** الحاصل في الأدبين العربي والفارسي[3]، بل إنّ أكثر المحاورات ظهرت في العصر الجاهلي؛ وذلك لولوع العرب بالأخبار التّي تتصل

---

[1]. لا أدعي أنّي قرأت كل ما كتب عن الحوار وإنّما الدّراسات والكتب التّي تحصّلت عليها كثيرة، ولم أجد كتابا أو مقالا تحدّث عن نشأته عند العرب–

[2]– محمد عبيد الحمزاوي، فن الحوار والمناظرة في الأدبين الفارسي والعربي في العصر الحديث – دراسة مقارنة– تقديم محمد زكي العشماوي، مركز الاسكندرية للكتاب، ط1، 2001، ص 11، وما بعدها.

[3] - محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار الثقافة، د ب، د س، ص 252.

بأنسابهم، وكذلك بسبب الحروب والصّراع بين القبائل، ومن أبرز المنازعات بين الشّعراء ما دار بين امرئ القيس وعلقمة اللذين احتكما إلى أمّ جندب[1].

ويرى زهير محمد كتبي أنّ "الحوار ضرب من الأدب عرف منذ الجاهلية في خطب المفاخرات والمنافرات، ويشهد تاريخ العرب أنّهم توسّلوا بهذا الفن الأدبي إلى مآربهم، لكثرة خصوماتهم وتنازعهم على الشّرف، فكان الرّجلان إذا تنازعا في صفات الشرف والصّدارة تنافرا إلى واحد أو أكثر من حكماء العرب يقضي بينهما بمن أحق بالصّفات الكريمة، والمآثر المشهودة التي ترجح كفته على كفة غريمه ولهذا السّبب كان يقول لغريمه أنا أعز منك نفرا، ويظل يذكر الدّليل إثر الدّليل وكذلك يفعل غريمه إلى أن يحكم القاضي الذي اختاراه لواحد منهما، وهي عادات ذميمة عاشت بين القوم ما عاشت الجاهلية، فلما جاء الإسلام حرمها وقضى عليها شيئا فشيئا، ويمكن القول بأنّه هذّبها بالتدريج وهذّب أساليب الحوار"[2]

ومن الدّراسات التّي تطرّقت لظاهرة الحوار في الشّعر الجاهلي نجد دراسة ليلى نعيم عطية الخفاجي المعنونة بـ"**سيكولوجية الحوار في القصيدة الجاهلية**" حيث ترى أنّ استخدام الشّاعر للحوار في القصيدة " يخضع لمقاربات نفسية يعزّز الشّاعر من خلالها قدرته على تنامي الحدث واستشراف المشاركة الوجدانية لتفعيل الغرض أو الفكرة التّي يودّ التعبير عنها من خلال النّصوص الشّعرية التّي يقدّمها"[3]. بل إنّ الشّاعر في إدراجه لهذا الفنّ يعبّر عن ثقافة التّواصل مع الآخر، وهذا ما حاول الباحثان إبرازه في دراسة بحثية موسومة بـ " ثقافة الحوار مع الآخر في نماذج من الأدب الجاهلي" لعمر الفجّاوي، وريم المعايطة حيث توصلا إلى أنّ الشاعر كان "محاورا فذا في الدّفاع عن حقوقه، يحاور نفسه، ويحاور الآخر، فمحاورته

---

[1]– محمد عبيد الحمزاوي، فن الحوار والمناظرة في الأدبين الفارسي والعربي في العصر الحديث ، ص 186.

[2] – زهير محمد كتبي، فن الحوار المصطلح والتّطور، ج1، ط1، 1994، ص 75/73، نقلا عن: علوة بنت عابد عبد الله الحساني، الحوار في الحديث النبوي الشريف، دراسة تحليلية بلاغية لأحايث مختارة، إشراف عبد الموجود متولي بهنسي، جامعة أم القرى، السعودية، 1430/1429، ص14.

[3]– ليلى نعيم عطية الخفاجي، سيكولوجية الحوار في القصيدة الجاهلية، مجلة مداد الآداب، ع 2، د س، ص224.

نفسه دالة على تقليبه الأمور من أوجهها جميعا، ومحاورته الآخر دالة على تقبّله لهذا الآخر"[1]، وقد دعّما فكرتهما وتوجّاها بعدّة نماذج من التراث الجاهلي بنثره وشعره، ولاحظا أنّ الحوار تمّ استثماره في معظم القضايا التي تهم الإنسان كي يصل إلى أهدافه بأسلوب شيّق، وقد أكّدا أنّ ثقافة الحوار مؤصّلة في العربي، فليس بالهمجي والقمعي لا يؤمن بالآخر ولا يتعامل معه[2]، نذكر هنا على سبيل المثال شعر امرئ القيس الذي تضمّن مختلف أشكال الحوار، ممّا جعل الكثير من الدّراسات تغرف من معينه، وتستدل على وجوده، كدراسة محمد مرعي الموسومة ب " الحوار في الشعر العربي القديم– شعر امرئ القيس أنموذجا– حيث تناول الحوار الذي دار بين الشاعر وحبيبته عنيزة وكذا الحوار الذي دار بين الشّاعر وفرسه[3].

ومن الدّراسات التّي اتّخذت من الشّعر الجاهلي مطية بحث خاصة عن ظاهرة الحوار نجد "دراسات في الشّعر الجاهلي" لنوري حمودي القيسي حيث يرى أنّ الحوار قد يأتي "بسيطا لا يخرج عن نطاق المساجلة الآنية والفكرة المغلقة، والتأثّر الذاتي، وقد يكون طويلا تنبعث منه فلسفة الشّاعر"[4].

وقد لاحظ من خلال بحثه في القصائد عن الحوار أنّه يقع ضمن نوعين:

1–حوار حقيقي " استحدثته الفكرة المؤقتة، أو أوجبه العقاب الانفعالي، أو خلقه الظّرف المناسب.

---

[1]– عمر الفجّاوي، ريم المعايطة، ثقافة الحوار مع الآخر في نماذج من الأدب الجاهلي، المملكة الأردنية الهاشمية، د ع، د س، د ط، ص2.

[2]– نفسه، ص23.

[3]محمد مرعي الحوار في الشعر العربي القديم– شعر امرئ القيس أنموذجا–، مجلة تكريت للعلوم الإنسانية، مج 14، ع3، نيسان2007، مج 14، ع3.

[4] – نوري القيسي، دراسات في الشعر الجاهلي، جامعة بغداد، د س، د ب، ص68.

2- **حوار متخيل:** بمعنى لا وجود للطّرف الآخر (النسوة)"[1].

وخلص أنّ أكثر الحوار الذي استخدمه الشّاعر الجاهلي هو **الحوار التجريدي** الذي "يختلقه الشّاعر ليؤكّد في نفسه صفة مشهورة"[2]، فهو يحاور الفَرس والغول بغية تأكيد **صفة الشّجاعة** أمّا إذا حاور الذّئب كي يؤكد **صفة الجود..**[3].

ويرى نوري القيسي أنّ الدّافع الرئيس إلى استخدام الحوار في قصائدهم هو "نقل أفكارهم للنّاس، وإيضاح العلل التّي وجدوا أنفسهم ملزمين باتخاذها.. فمجموعة تستخدم الحوار لتدافع عن فكرة الكرم والبذل والعطاء والإنفاق ومجموعة أخرى تستخدم الحوار لتدافع عن حب المخاطرة.."[4].

يعدّ الشّعر الجاهلي وثيقة تاريخية تصوّر لنا حياة العرب؛ إذ نقل لنا الكثير من المواقف والصّفات التي يتحلّى بها العربي فهو بمثابة " صوت الفطرة التّي تلد مع الإنسان في كل زمان ومكان.. إذ يتسرّب الصوت من خلال رغبة الإنسان في إثبات الذّات والوجود"[5].، ومن الشّعر الجاهلي نذكر على سبيل النّموذج مرثية الحارث في ولده بُجير للشاعر الحارث بم البكرى قوله[6]:

قل لأمّ الأغر تبكي بُجيرا	حيل بين الرجال والأموال
ولعمري لأبكي بجيرا	ما أتى الماء من رؤوس الجبال

[1] – نوري القيسي، دراسات في الشعر الجاهلي، ص68.

[2] – نفسه، ص68.

[3] – نفسه، ص68.

[4] – نوري القيسي، الحوار في القصيدة الجاهلية، القسم الثاني، الأقلام، ع6، 1974، العراق، ص3.

[5] – خليل رشيد، القيم الإنسانية في الشّعر الجاهلي، مجلة آداب الرّافدين، ع7، 1972، ص516.

[6] –عصام عبد الفتاح، الشّعر الجاهلي، حياتهم أشعارهم، دار كنوز، القاهرة، 2010، ص39.

ولمّا ظهر الاسلام في الجزيرة العربية نتج عنه ظهور تيارين متضادين: تيار إسلامي والآخر معادي له، ونجد على سبيل المثال مجلس الشّاعر الصاحب بن عباد أشهر المناظرات لاهتمامه بالأدب، وكان دائما يطارح ويجادل جلساءه بالقول، فقد سعى الصّاحب في كثير من قصائده " إلى الارتقاء بفنه الشعري متخذا من الأسلوب الدّرامي والحواري وسيلة للبوح عن أفكاره بصيغ وعبارات فنية مشهدية"[1]

كما نجد ابن العميد الذي كان يقسّم مجلسه إلى عدّة جلسات بحسب فئات المناظرين، فهذه مناظرة للأدباء، ويوم آخر مناظرة للعلماء، وهذا للفلاسفة وذاك للمتكلمين، وكان يغدق عليهم بالهدايا والهبات لجذبهم، ثم توسعت المناظرة من المجالس إلى القصور، ثمّ إلى الجامعات والمعاهد، وظهر **فن النّقائض** حيث ارتبط بثلاثة أسماء دون غيرهم وهم: **الفرزدق – جرير – الأخطل** سبب نضج البناء الفني على أيديهم[2].

وفي العصر الأموي نجد جميل بن معمر، عمر بن أبي ربيعة، أمّا في العصر العباسي نجد **أبا فراس الحمداني** الذي اشتهر بالغزل جمال الدين بن مطروح، والشّاعر البهاء زهير.

أمّا في عصر الانحطاط فنجد صفي الدين الحلي (ت 750)[3].

وفي العصر الحديث نجد أحمد شوقي، أحمد الصافي النجفي، معروف الرّصافي.

فأحمد شوقي عرف بإنتاجه الثّري والمتنوّع؛ حيث أجرى أشعاره على لسان الحيوانات والطّير بأسلوب آخّاذ ورائع، محاكيا في ذلك لافونتين، أو مثل ما نجده في كليلة ودمنة؛ إذ

---

[1]– حربي نعيم الشلبي، بشار جواد، سردية الحوار في شعر الصّاحب بن عباد (ت 385)، مجل جامعة كربلاء العلمية، مج2، ع4، 2014، ص124.

[2]– محمد عبيد الحمزاوي، فن الحوار والمناظرة في الأدبين الفارسي والعربي في العصر الحديث – دراسة مقارنة– ، ص190.

[3]– نفسه، ص195 وما بعدها.

القالب الظّاهري يظهر أنّ الشّعر للتّسلية يسعد بها الأطفال في حين تكتنز على الكثير من المعاني السياسية والاجتماعية ونذكر على سبيل المثال: **الدّيك الهندي والدّجاج البلدي** قوله[1]:

بَينا ضِعافٌ مِن دَجاجِ الريفِ	تَخطِرُ في بَيتٍ لَها طَريفِ
إذا جاءَها هِندي كَبيرُ العُرفِ	فَقامَ في البابِ قِيامَ الضّيفِ
يقولُ: حَيّـا اللهُ ذي الوُجـوها	وَلا أَراهـا أَبَـداً مَـكـروهـا
أَتَيتُكُم أَنشُـرُ فيكُم فَضـلي	يَوماً، وَأَقضي بَينَكُم بِالعَدلِ
وَكُـلُّ ما عِنـدَكُـمُ حَـرامُ	عَلَيَّ، إِلّا الـماءُ وَالمَنـامُ
فَعاوَدَ الدَجـاجَ داءُ الطَيشِ	وَفَتَحَـت لِلعِلجِ بابَ العُشِّ
فَجـالَ فـيهِ جَولَـةَ المَليـكِ	يَدعو لِكُـلِّ فَرخَةٍ وَديكِ

إنّ هذه القصيدة تبعث في نفوس الأطفال البهجة والسّعادة "ومتعتها في الحوار الدّائر بين الدّيك والدّجاج، أمّا الكبار فيعلمون جيّدا أنّ المغزى الحقيقي للشّاعر النّقد اللاّذع للاستعمار والتّعريض به، مشيرا إلى أسلوب الاستعمار في خداع النّاس أوّل الأمر حتّى يتمكّن من الاستيلاء على أرضهم، فإذا أحسّ أبناء الشّعب بهذا الاحتلال يكون الوقت قد فات، ويكون الاستعمار قد حقّق ما يصبو إليه"[2].

إنّ المتأمّل لقصائد أحمد شوقي كـ **اليمامة والصّياد، السفينة والحيوان، والأسد ووزيره الحمار**.. سيلاحظ أنّها بسيطة موجّهة للأطفال، فهي تحوي معاني عميقة يرمي بها إلى معالجة

[1]– أحمد شوقي، الشّوقيات، مؤسسة هناوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012، ج2، ص871.

[2]– طه ندا، الأدب المقارن، ص156، نقلا عن: محمد عبيد الحمزاوي، فن الحوار والمناظرة في الأدبين الفارسي والعربي في العصر الحديث – دراسة مقارنة–، ص 239.

قضايا اجتماعية وسياسية في المجتمع العربي، أي هي صالحة لكلّ زمان ومكان دون تحديد لبلد معين.

هذا عن الحوار في القصيدة العربية عموما، أمّا عن وجود الحوار في القصيدة الجزائرية سواء أ كانت ملحونة أم فصيحة، فإنّنا انتخبنا بعض النّماذج.

1-الحوار في القصيدة الشّعبية الجزائرية:

في الجزائر لا يمكن تحديد أوّل ظهور للحوار في القصيدة الشّعبية الجزائرية نظرا لعدم ضبط تاريخ محدّد للاهتمام بالشّعر الشّعبي عموما[1]، ويعود السّبب في عدم تحديد تاريخ نشأة الشعر الشّعبي إلى طرفين رئيسين هما:الشّاعر الشّعبي والمتلقي؛ فالشّاعر الشّعبي أمّي لا يحسن تدوين ما ينظمه من شعر في تلك الفترة، وكذا المتلقي لا يختلف عن الشّاعر في جهله للكتابة، وقد بقيت الكثير من القصائد حبيسة الصّدور، بل ماتت بموت صاحبها وبموت من يحفظها في صدره، وهذا ما أكّده البشير الإبراهيمي حينما قال أنّ: "الشّعر العامي في العربية الذي استبحر فيها بين القرنين 12 و13 يندثر للعلّة نفسها وهي عدم التدوين"[2].

ويرى الباحث عبد الحميد بورايو أنّ أقدم مدوّنة شعرية شعبيّة في الجزائر«يعود إنتاجها إلى القرن السادس عشر، وقد نشرت في نهاية الخمسينيات من طرف محمد بخوشة منسوبة للأخضر بن خلوف ...وهو رجل متصوف جمع بين العلوم الدّينية والشّعر»[3].

يؤرخ ظهور الشعر الشّعبي الجزائري منذ مجيء الهلاليين للجزائر فنقلوا لغتهم وعاداتهم وتقاليدهم ومظاهر حياتية..، وقد أكّد ابن خلدون في مقدمته أنّ لدى مجيء الهلاليين ظهر

[1]– ينظر عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر، د ب، د س، ص367.

[2] – محمد البشير الابراهيمي، التراث الشعبي والشعر الملحون في الجزائر، تحقيق عثمان سعدي، شركة دار الأمة، الجزائر ط1، 2010، ص25.

[3] – عبد الحميد بورايو، في الثّقافة الشّعبية الجزائرية – التّاريخ والقضايا والتّجليات– فيسرا للنشر، 2011، ص12–13.

من خلالهم " فن آخر كثير التداول في نظمهم يجيئون به معصبا على أربعة أجزاء يخالف آخرها الثلاثة في رويّه، ويلتزمون القافية الرّابعة في كلّ بيت إلى آخر القصيدة، شبيها بالمربّع والمخمّس الذي أحدثه المتأخرون من المولدين، ولهؤلاء العرب في هذا الشعر بلاغة فائقة "[1].

ويمضي أيضا في التأكيد على أنّ لغة العرب فسدت لما "خالطها ومازجها من العجمة فكانت تحيل العرب بأنفسهم لغة خالفت سلفهم من مُضر من الأعراب جملة وفي كثير من الموضوعات اللغوية وبناء الكلمات" [2]، فكان لأهل المغرب والمشرق تسميات لهذا الضرب من الشّعر" فأهل أمصار المغرب من العرب يسمّون هذه القصائد بالأصمعيات نسبة إلى الأصمعي راوية العرب في أشعارهم، وأهل المشرق من العرب يسمون هذا النّوع من الشّعر بالبدوي و الحَوْراني والقَيْسي"[3].

ويؤكد الكثير من الباحثين أنّ من أقدم القصائد الشعبية التي عرفتها الذاكرة الشعبية هي للشّاعر المتصوّف الأخضر بن خلوف التي شهد فيها الشاعر "موقعة مازغران سنة 1518 بين الإسبان بقيادة شنطاطوش والجيش الجزائري التركي بقيادة حسن باشا نجل خير الدين.." وقد خلّدها في قصيدة قوله:[4]

يا فارس من ثم جيت اليوم	غزوة "مزغران" معلومة
يا عجلانا ريّض الملجوم	رأيت جناب الشلو موشومة
يا سايلني عن طراد اليوم	قصة مزغران معلومة

[1] – ابن خلدون، المقدمة، دار القلم، بيروت، ط7، 1989، ص582.

[2] ابن خلدون، المقدمة، مراجعة سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، د ط، 2001، ص805.

[3]– نفسه، ص806.

[4]– جلول يلس وامقران حفناوي، المقاومة الجزائرية في الشّعر الملحون، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1975، ص29، نقلا عن أحمد قنشوبة، الشعر الشعبي الجزائري، البداية ومراحل من المسيرة، مجلة الفنون الشعبية، أكتوبر 2006– مارس 2007، العدد 72–73 ص59.

يا سايلني كيف ذي القصة	بين النصراني وخير الدين
اجتمعوا في برهم الأقصى	بجيش قوي جاوا متهدين
ترى سفون الروم محترسة	صبحوا في المنا اعداي الدين

وفي أواخر القرن 18 لمّا قصفت الدانمارك الجزائر وذلك في 1770[1]حيث قال الشاعر "ولد عمر"[2]عنها:

بسم الله نبدا على وفا	ذا القصة تعيانا
قصة ذا البونبة المتلفة	كيف جابوها اعدانا
واضحا وعلى البعد واقفا	ما قرب لحذانا
يا ربي يا عالم بالخفا	اهزم جيش اعدانا
يا ربي يا عالم بالخفا	

إلى أن يقول:

استمع يا قوم على ما طرا	في هذه القصة نعيده
قصة ذا الكفار ظاهرة	" الدانمارك" اخزيو جده
الكفار ابليس غرهم	ظنوا في البهجة مشوشة

والملاحظ من خلال هذين النموذجين الذين أوردناهما سابقا استحضار الشّاعر لمخاطب يسرد عليه أحداثا وقعت في الماضي، حيث استعمل أسلوب النداء فقط ليشدّ انتباه المتلقي ويجعله

[1] – نفسه، ص57

[2] – نفسه، ص59.

يتماهى مع الأحداث كقوله: يا فارس، ياسايلني، ياعجلانا، استمع يا قوم،.."، وكأنّ المتلقي طرح سؤالا والشّاعر يجيبه.

ومن فحول الشعر الشّعبي الذين اشتهروا في المائة التاسعة الهجرية الشيخ الأخضر بن خلوف المستغانمي، وأيضا مصطفى بن إبراهيم وسعيد بن المنداسي...

2-الحوار في القصيدة الفصيحة الجزائرية:

إنّ الشّعر الفصيح في الجزائر مثله مثل القصيدة العربية، فقد حوى الحوار، وذلك لإبراز مهارته، وللاستمالة المتلقي والتأثير فيه، ومن نّماذجه شعر بكر بن حماد التاهرتي في رثاء تاهرت بعد تخريبها قوله[1]:

زرنا منازل قوم لم يزورونا	إنا في غفـــلة عـما يقاسونا
لو ينطقون، لقالوا: الزاد ويحكم	حل الرحيل فما يرجو المقيمونا
الموت أجحف بالدنيا فخر بها	وفعلــنا فعــل قوم لايـموتونا

ونجد الشّاعر مفدي زكريا في قصيدته "محمّد هذه حكاية حبّي" قد ضمّن فيها الحوار يقول:[2]

(محمّد) والمـثل الــسّائر	ومَغناك، و(الحَسَن) الثّائرُ
وذكرى عُروجك في رمضان،	يقدّسُــها يومُــهُ العاشِــرُ
وسرُّكَ في صانعِالمُعجزات،	يُــبايِعُهُ شعــبُك الطّاهِرُ

ثم يسرد واقع ما يحدث في المغرب العربي ويستنجد بسيدنا محمد صلى الله عليه وسلم قوله[3]:

[1] – بكر بن حماد التاهرتي، الدر الوقاد، معه وحققه، محمد بن رمضـــان شـــاوش، المطبعة العلوية ، مســـتغانم/ الجزائر، 1966، ص60.

[2] – مفدي زكرياء، ديوان أمجادنا تتكلم وقصـائد أخرى، جمعه: مصـطفى بن الحاج بكير حمودة، مؤسّسـة مفدي زكرياء، الجزائر، 2003، ص303.

[3] – نفسه، ص304

(محمّد)، غوثا، أمانا لقوم	دليـلُـهم تائـــه حائـرٌ
تميلُ المطامعُ يُمنى ويُسرى	بمن ماتَ في نفسه الزّاجِرُ
فما بلغ القومُ بعد الفِطامِ،	ولا انفتــحَ القلبُ والنّاظِرُ

كل هذه المظاهر والأحداث أبتلي به المغرب العربي حتى اشتكى الصّبر من صبر الشعب وقد عبّر عن ذلك بقوله:

شكا الصّبر من صبرِ شعبِ الفِدا،	وضاقَ به عزمُهُ الخائِرُ
فأين الأُلى أَدهشوا العالمين؟	وأين إباؤُهمُ القاهِرُ
أمَن *دوّخوا حِلفها الأطلسي	يدوسُ رقابَهمُ الحافِرُ؟
وقالوا: استقلّتْ، فقلتُ/ استُغِلّتْ،	وغلّلها وحشُها الكاسِرُ
يجوعُ بجنّات عدن كرامٌ،	ويبتزُّ خيراتِها الماكِرُ

ثم يتوجّه بالتضرع والدّعاء الى الله عزّوجل بقوله[1]:

حنانيْكَ يا ربُّ، غوْثًا لشعْب،	فأنت على نصره قادرُ

ثم يتجّه الشّاعر الى الشّعب مخاطبا إياه مستهلا كرمه بأداة نداء بقوله:

ويا شعبُ إنْ لم تَصنْ حُرْمَةً،	فلَيْلُكَ ما إنْ لهُ آخِرُ

ونجد الحوار السردي في شعر الأمير عبد القادر كقصيدته الموسومة بـ " جودي بطيف"[2]:

جفاني من أم البنين خيال	فقلبي جريح والدموع سجال

1- نفسه، ص305.

2- الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الشاعر، تحقيق: العربي دحو، منشورات ثالة، ط3، 2007، ص60.

ولو قلت: دمعي ملكت فكاذب	بدعواي بل ذا غُرة وضلال
وبي ما يزيل العقل عن مستقره	فلا تعجبوا إن قيل: فيه خبال

يستهل الأمير عبد القادر في قصيدة "غيب"[1] بخطاب يوجهه لنفسه بل بحرف نداء للبعيد ليجرد ذاته من نفسه ويجعل منها ذاتا آخر قوله:

يا نفس إنّ الأمر غيب فما تدري*	بماذا يكون الكشف في آخر العمر
فإمّا بشير باللقاء وبالرّضى	على طول عتب بالزيارة للزور
وإما بضذ بل ولا كان ضد ذا	تعالى إلهي عن عذابي وعن ضري

وفي نهاية القصيدة يحول الخطاب الى متلق نموذج وهو الله عز وجل:

– أيا سامع الشكوى! ويا دافع البلا!	ويا منقذ الغرقى! وياواسع البرّ!
تجهت لكم وجهي بأكرم شافع	محمد المبـعوث للعبد والحـر
لترسل لي عند الوفاة مبشرا	برضوانك الوفى وفوزي في الحشر

ونستدل على الحوار في ديوان محمد العيد آل خليفة بقصيدته المعنونة " مناجاة بين أسير "وأبي بشير" حيث نظمها في فترة من فترات التي "ألزم بالإقامة الإجبارية وحرم من حق حرية الاجتماع وطوق برقابة شديدة الى انتهاء الثورة سنة1962"[2] وقد استهلها بترحيب بهذا الطائر:

جزمتُ بقُرب إطلاق الأسير	غَداةَ سمعتُ صوتَ (أبي بشيرِ)

1 –نفسه، ص114.

2– محمد العيد آل خليفة، الديوان، دار الهدى– عين مليلة، الجزائر، 2010، ص 385.

فقمتُ مرحّبا بنزيل يُمنِ	عليّ بكلّ إكرام جدير
وجِئت أبُثُّه نجواي سرا	ومَن للحُرّ بالصّوت الجهير
أناجيه بآمالي وحالي	وأستفتيه عن شعبي الكسير
كما ناجا الأمير أبو فراس	حمامته بشعر مُسْتَثير
فقلتُ أبا بشير أنت ضيفٌ	قراك الشِّعرُ لا حبُّ الشّعير
– أراك أبابشير ضيفَ خير	وطائرَ رحمة للمستخير[1]
أرح قلبي بزقزقة الأماني	ومتّعني بمَنْظَرِكَ النّضير
وأنبئني عن الأمل المرجّى	وحدّثني عن الحَدَث الخطير[2]

راح الشاعر يحدّث الطائر في سبعة أبيات دون انقطاع ثم أورد لنا صوت الطائر محدّثا ومجيبا للشاعر في 24 بيتا كلها أمل وتفاؤل وبشرى بالنّصر:

–فقال: لقد أتيتُكَ من بعيد	فأصْغإليّ وأرو عن الخبير
كما اصغى سليمان قديما	غلى أنباء هُدْهُده الصّغير
سيحمُدُ شعبُك العُقْبى قريبا	ويُحرزُ نصرهُ بيد القدير[3]

إلى قوله:

– أتى استقلاله حتما فأبشرْ	وبشّرما لقولك من نكير

[1]– محمد العيد آل خليفة، الديوان، ص385.

[2]– نفسه، ص386.

[3]– محمد العيد آل خليفة، الديوان، ص386.

ودع عنك التشاؤم فهو وهْمٌ	وهَمٌّ ليس يجمُل بالبصير
فليس لأمّة بالحقِّ ثارتْ	مصيرٌ غيرٌ تقرير المصير![1].

إنّ تتبعنا لمراحل وعصور بغية استجلاء وبيان خاصية الحوار في القصيدة العربية نهدف من خلاله إلى وجوده وعناية الشّعراء بهذا الفن، حيث لم يكن وجوده في القصائد هدفا بحدّ ذاته، بل كان يرمي الشاعر من خلاله إلى إظهار قدرته ومهارته في قول الشّعر، والملاحظ هو تعدّد قضاياه الشّعر الحواري وموضوعاته.

المبحث الثالث: وظائف الحوار الشعري:

قبل أن نتطرق لوظائف الحوار، علينا أن نتطرق إلى **فاعليته في الشّعر**، فالدّارس للشّعر ستظهر أمامه عدّة تساؤلات، من بينها: ما هدف الشّاعر من توظيفه لأسلوب الحوار؟ وما الجانب الذي يخاطبه أسلوب المحاورة؟.

يرى عبد الحليم حنفي أن أسلوب الحوار يخاطب ثلاثة جوانب:

1-مخاطبة الجانب العقلي في الإنسان: ويندرج فيه جانبين: عرض الحقيقة نفسها كالعقيدة، أمّا الجانب الآخر المباراة بين المتحاورين؛ أي الصّراع الفكري وما ينتج عنه من حجج وهذا ما نجده عند الشاعر أمهاني أحمد في قصائده الموسومة بالمناظرات وعلى سبيل النموذج نذكر قصيدة الزربية والفوتاي وهي قصيدة أساسها الحوار وتقوم على الهجاء فكل طرف يذكر مساوئ الآخر ثم يذكر إيجابياته التي يتميز بها عن الآخر ليفصل بينهما الشاعر مصلحا بينهما.

2-مخاطبة الغرائز: حيث تخاطب غريزة من أسمى الغرائز لقربها من العقل ولصوقها بالمعرفة، وهي غريزة حب الاستطلاع، وذلك لاشتماله على طابع القصة في أقوى

[1]- نفسه، ص387.

حالات إثارتها وهي تصارع قويتين ويكون غالبا المتلقي منحازا لموقف البطل بمشاعره وعواطفه[1]، نجد قصيدة عرف النعناع حيث نسج الشاعر قصيدته معتمدا على القصة وقد نجح في استمالته والتأثير فيه.

3-مخاطبة المشاعر والانفعالات: يشتمل هذا الجانب على كثير من الأحداث التّي تثير مشاعر السامع وانفعاله، وذلك من خلال مباراة وتنافس بين طرفين، كالمبارزات في الهجاء بين الشعراء والمناظرات الأدبية[2].

إنّ الباحث عن وظائف الحوار يجدها متوفرة في أي نص أدبي، ومن الباحثين الذين تطرقوا إلى وظائف الحوار في النّص الشّعري صالح السهيمي الذي يرى أن للحوار ثلاث وظائف في الشعر وهي: **الوظيفة التواصلية والوظيفة الحركية** (الدرامية) التي تهتم بالحركة **والوظيفة السّردية**[3] التي تهتم بدفع الأحداث في القصة الشعرية[4]؛ وخير مثال لهذه الوظائف نجد قصيدة عُرف النعناع للشاعر أمهاني أو قصيدة ياعيني للشاعرة أوباح زوليخة حيث جعلت من الحوار مطية لسرد وبثّ سبب حزنها..وغيرهما، فالوظيفة التواصلية نجدها في أغلب القصائد سواء كانت تحوي على الحوار الديالوجي أو المنولوجي فهي تسعى الى التواصل مع الملتقي والتأثير فيه.

ونجد الشاعر الشعبي يعقد حوارا مع النعناع أو الزربية بأسلوب مشوّق وهادف، إذ يهدف هذا الحوار الخيالي "إلى إظهار لغة تواصلية غير واقعية، تؤكّد على تعددية الحوار من خلال

---

[1] – عبد الحليم حنفي، أسلوب المحاورة في القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط3، 1995، ص ص51-52.

[2]– نفسه، ص ص53-54.

[3]– صالح السهيمي، الحوار في شعر الهذليين –دراسة تحليلية وصفية–، ص27.

[4]– نفسه، ص ن.

التّواصل مع غير البشر، وتكشف عن طاقة اللغة الحوارية إذ ترهن على خلق رؤية جديدة تتجه إلى البحث عن البعد النّفسي لهذا النّمط من الحوار الشعري"[1].

ويرى صالح السهيمي أنّ الوظيفة الحركية "تهتم بالحركة، وتظهر المشهد القصصي في صورة ماثلة، ومجسّدة تشعر المتلقي بالحركة"[2]، وتتجلّى هذه الوظيفة في قصائد المناظرات للشاعر أمهاني أحمد حيث يستهلها بالحوار لدفع عجلة الأحداث.

أمّا الوظيفة السّردية فهي تكسر من رتابة السّرد ومن إمعان القصيدة في الغنائية وقد وفّق الكثير من الشّعراء بتطعيم قصائدهم بمختلف أشكال الحوار، فمثلا قصيدة بوسعادة للشاعر البشير قذيفة، التي عبّر فيها عن لوعة فراق محبوبته فابتدأها بحوار والملاحظ أنّه أكثر من صيغ القول كـ: "قال، قلتلوا، قولي، قلتلها.." وهذا يؤكّد أنّنا أمام حوار سردي. فعندما يعمد الشاعر في شعره الى توظيف قال، قالت.." وهو حين يروي الحوار فإنّه يبتعد عن التّجسيم الدرامي بمقدار ما يقترب من السّرد القصصي"[3]

في حين نجد نوفل حمد الجبوري قد ذكر لكلّ نوع من الحوار له وظيفته الخاصة، حيث تحدّث عن وظيفة الحوار ذي النزعة المسرحية وهي" تطوير الأحداث وإنشاء الصّراع، والكشف عن انكسار الشّخصيات ونقل وتجسيد أجواء المشهد، الذي يساعد القارئ أو المتلقي على فهم طبيعة الأحداث والوقائع" [4].

أمّا وظيفة الحوار السّردي فهو يرى أنّه يلتقي مع بعض وظائف الحوار ذي النزعة المسرحية ويساهم بشكل رئيس في"تطوير القصّة ودفعها الى الأمام، وتصوير الشّخصيات وعكس أفكارها التي تمثّل أفكار الشاعر والمساعدة على خلق الجو أو المشهد الذي يعكس لنا

---

[1]– نفسه، ص32.

[2] – نفسه، ص27.

3 – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، ص298.

[4]نوفل حمد الجبوري، الحوار في شعر عبد الله البردوني، ص 176.

طبيعة الحوار"[1]، وهذا ما نجده في قصيدة عرف النعناع التّي تضمنت قصة شعرية مكتملة العناصر.

أما الحوار الداخلي فتكمن وظيفته في " التعبير عن أفكار النّفس الدّاخلية" [2].

وقد أوجز نوفل الجبوري وظائف الحوار في الشعر في ثلاثة عناصر وهي:

"– الكشف عن دواخل الشخصيات، والتعبير عن الأفكار المختلفة، وتطوير الأحداث ودفع القصة إلى الأمام"[3].

ويرى الجبوري أنّ للحوار شروطا على الشّاعر أن يتقيّد بها وهي:

1. "أن يدور الحوار على قضية تكون جوهرا لموضوعه.
2. أن يساعد على تطوير الأحداث والكشف عن الشّخصيات.
3. أن يكون قصيرا ومكثفا، وموحيا في الوقت نفسه"[4].

في الميزة الأخيرة التي ذكرها الجبوري نجد في الشعر الشّعبي قد تجاوزها حيث نجد على سبيل المثال قصائد أحمد عامر الموسومة بالمناظرات"[5] طال الحوار بين الشخصيات بل إنّ المتحدّث قد أخذ وقتا معتبرا في الحديث عن فكرته ولكن بأسلوب مشوّق لا ملل فيه، فالملاحظ أنّه اعتمد فيها على السخرية من واقع مؤلم، كما نلفي في سير الأنبياء أنّ الشاعر يأخذ نفسا طويلا في ذكر صفات ومعجزات الأنبياء ونجده في قصائد أحمد أمهاني الموسومة بالأنوار وهي سرد لسيرة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وفي قصيدة عن سيدنا يوسف عليه السلام.

---

[1] –نفسه، ص 177.

[2]– نفسه، ص177.

[3]– نفسه، ص178.

[4] – نوفل حمد الجبوري، الحوار في شعر عبد الله البردوني، ص 186.

[5]نذكر هنا بعض القصائد مثل قصيدة الصالح والطالح، قصائد السير مثل سيرة سيدنا محمد وسيدنا يوسف عليهما الصلاة والسلام... وغيرها.

ويرى توفيق الحكيم أنّ "العجب في الحوار ليس لأنه يؤدي الأغراض المختلفة بمفرده، بل العجيب أنه يؤديها كلّها في الوقت عينه، فقد يرسل العبارة من عباراته إرسالا على لسان شخص من أشخاص المسرحية، فإذا هذه العبارة محملة بمختلف المهام، ففيها إخبار بحادثة وفيها تكوين لشخصية وفيها خلق لجوّ، وفيها تلوين لروح مظلم أو مفرح.. كشأن بيت في القصيدة الشعرية، ينطلق حاملا إلى النّفس عذوبة ووزنا وفكرا ومعنى وصورا، كلّ هذا في آن!.."[1]، إذا كان الحوار يزيد العمل الأدبي رونقا وبهاء يضاهي البهاء الذي يتركه الشّعر في نفوسنا فما بالك إن اجتمعا معا –الحوار والشعر– وتضافرت العناصر الفنية لكليهما وأخرجت لنا قصيدة تحوي على الحوار في أبهى وأرقى صورة.

وقد أكّد على أنّه "حوار يجري على منطق الشّعر؛ فهو لا يتسلسل بنظامه الطّبيعي في الحياة الواقعية، ولكنّه يتسلسل بنظامه الطّبيعي في حياة المعاني النّفسية، فهو يقفز قفزات، ويعبر فجوات، ويستعين بالكلمات المضيئة، والحكم البليغة، والصّور اللاّمعة، ليصل في صفحات قليلة إلى أغوار النّفوس الإنسانية وأسرار الطّبائع البشريّة!.."[2]، إذا كان الحوار بهذه الصورة، يسير على منطق الشعر، فهو يؤكّد بأنّه لا يفسد ولن يُخِلّ ببناء القصيدة العام.

كما يسهم "في تلاحم القصيدة، واتصال أجزائها من خلال ما يحمله الحوار من المحافظة على وحدة النص الشعري"[3].

ويرى الباحثان حمد محمد ووسام الحديثي أنّ من وظائف الحوار في النص القصصي: **مسرحة السّرد وكسر رتابته**[4]، ويمكن إسقاط هذه الميزة

---

[1]– توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، مصر، د ط، دس، ص142.

2 – نفسه، فن الأدب، ص143.

[3]– صالح السهيمي، الحوار في شعر الهذليين، ص28.

[4] – حمد محمود محمد، وسام سعيد فيصل الحديثي، الحوار والبناء السّردي، عند (عبد الله طاهر البرزنجي، هيفاء زنكنة، تحسين كرمياني)، مجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد 20، العدد4، نيسان، د س، ص83.

على النّص الشّعري، حيث يمكن للحوار أن يُمسرِح النّص الشّعري، ويكسر من غنائيته، ويبعد عنه الذاتية، ويسمه بالموضوعية، وقد استعان الشاعر بالحوار كي " يبثّ في قصيدته الحيوية والحياة، إذ ينزع فيه من أسلوب المتكلّم المباشر، أي من الصّوت الواحد إلى التعبير عن صورتين متقابلتين"[1]، وهناك من يراها وظيفة **تزيينية جمالية**[2] للنّص، فيكسب القصيدة **الحركية**، ويعمل على تحريك ونقل الأحداث بطريقة منظمة سلسة مكوّنا الحبكة[3]، كما يساهم في **تقديم الشّخصية**[4]، إذ يعمد الشّاعر إلى "توظيف الحوار للتّعبيرعن ذات الشّخصية، إذ كشف الحوار عن عالم الشّخصية الداخلي والخارجي"[5] وهذه الحالة الشّعورية التّي تمرّ بها أحد أطراف الحوار قد تكون انعكاسا لما يعتور داخل مبدعها إزاء موقف ما من الحياة[6].

كما يوجد وظيفة أخرى للحوار وهي التّواصل مع أطراف الحوار ومن ثم إلى طرف ثالث وهو المتلقي، ويتضح ذلك في القصائد الموسومة بالمناظرات للشّاعر أمهاني أحمد؛ فالمتلقي لها يجد نفسه أمام شخصيتين متحاورتين بل متجادلتين على مساحة كبيرة من القصيدة لتتدخّل شخصية

---

[1] عمارة السيد أحمد، الحوار في القصيدة العربية إلى نهاية العصر الأموي، طنطا، ط1، 1993، ص ب، نقلا عن: عمر الفجاوي، ريم المعايطة، ثقافة الحوار مع الآخر في نماذج من الأدب الجاهلي، ص9.

[2] – فادية مروان أحمد الونسة، الحوار في مقامات الهمذاني، مجلة التربية والعلم، المجلد 18، العدد4، 2011، ص273.

[3] – حمد محمود محمد، وسام سعيد فيصل الحديثي، الحوار والبناء السّردي، عند (عبد الله طاهر البرزنجي، هيفاء زنكنة، تحسين كرمياني)، ص83

[4] – ماجدة محناية، الحوار في الرواية السّورية في النّصف الثّاني من القرن العشرين، رسالة دكتوراه، إشراف أحمد زياد محبك، جامعة حلب، 2011، ص126.

[5] – نفسه، ص126.

[6] – سالم محمد ذنون، الحوار سمة فنية في شعر علي بن الجهم، مجلة التربية والعلم، المجلد 12، العدد1، 2005، ص192.

ثالثة يطلق عليها الشّاعر أحيانا اسم الضّمير وأحيانا أخرى الشّاعر لتفضَّ الجدال بينهما.

أمّا مسرحة السّرد لكسر رتابته فنجده واضحا في قصائد أوباح زوليخة خاصة في القصائد الرّمزية مثل قصيدتها المعنونة بالزّمان حيث تحدّثت فيها عن تغيّر الأحوال وتبدّل الأوزان بطريقة رائعة، ويلجأ الشّاعر الشّعبي لهذا النّوع لمّا يتأثّر كثيرا بحادثة أو موضوع تجده يلج قصيدته بالحوار، إذ لا تمكّنه مشاعره المثارة من توظيف مقدمات أو تمهيدات لموضوع قصيدته، فيحمل شخصياته سرد الموضوع للمتلقي بطريقة فنية بارعة.

ويرى نوفل حمد الجبوري أنّ لجوء الشاعر لأسلوب الحوار بسبب شعور الشاعر"باغتراب نفسي داخلي، فراح ينشئ شخصيات ثانوية يحاورها إن لم يكن يحاور نفسه، هروبا من ظروفه العامة مفرغا بعض الأفكار والأحاسيس التّي تجول في داخله" [1].

إذن توظيف الشاعر للحوار مطلب ملح للتخلص من الاغتراب النّفسي، أو لإبراز الأحاسيس والأفكار التي تلفه، وبهذا التوظيف قد أخرج قصيدته من دائرة الذاتية (لغنائية) إلى الموضوعية.

ومن الواضح أنّ الحوار في النّص الشّعري أداة بنائية تسهم في إنجاز العديد من الوظائف في النّص الشعري.

[1]– نوفل حمد الجبوري، الحوار في شعر عبد الله البردوني، ص 30.

الفصل الثاني: صيغ الحوار ومساحته في الشعر الشعبي

المبحث الأول: الحوار الخارجي

المبحث الثاني: الحوار الدّاخلي

المبحث الأوّل: أشكال الحوار في القصيدة الشّعبية

يصنّف حاتم الصّكر المحاكاة إلى ثلاثة أنواع، تنتج عنها الأجناس أو الأنواع الشّعرية وهي: "الرواية الخالصة التّي يرويها الشّاعر ذاته ويتكلم فيها بمفرده، وهي تشمل ما نعرفه اليوم بالجنس السّردي الخالص، والرواية بالمحاكاة حيث تتكلم الشّخصيات وحدها، وهي الجنس الدرامي، والنّوع الثّالث هو المزدوجحيث يتكلم الشاعر ذاته تارة، والشخصيات تارة أخرى، وهو الشعر الملحمي"[1]

يؤكّد حاتم الصّكر أهمية التقسيمات الثلاثة السّابقة الذّكر، "من حيث فصلها بين الغنائي والدرامي والملحمي"2، فتطعيم الشّاعر لنصه الشّعري بعناصر السّرد لا يعني أنّه تخلى عن "استراتيجيات الخطاب الشّعري وعناصره المهيمنة في البناء النّصي" [3].

ويرى عمارة أحمد أنّ الحوار في الشّعر لا يتأتّى لأيّ شاعرإلاّ للشّاعر الموهوب المقتدر، إذ هو " ليس مجرّد عبارات متبادلة بين الشّخصيات، بل إنّ صياغته تحتاج إلى موهبة كاملة، حتّى تؤدّي كلّ شخصية دورها، في حدود ما يتطلبه الموقف"[4].

أمّا توفيق الحكيم فيرى أنّ الحوار ملكة أكثر منه مكتسب، وذلك لصفته الرئيسة وهي "التركيز والإيجاز، والإشارة التي تفصح عن الطبائع، واللّمحة التي توضح المواقف"5، بل يرى أنّ الحوار يشبه الشّعر في "الاقتضاب؛ ذلك أنّ ألد أعداء الحوار الإطالة والحشو"6، لكن في هذه الخاصية نلاحظ بعض الشعراء الشعبيين قد تجاوزوها من حيث

---

[1] – حاتم الصكر، مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيد السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية الدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999 ص16.

[2] – نفسه، ص16.

[3] – نفسه، ص19.

[4] عمارة السيد أحمد، الحوار في القصيدة العربية إلى نهاية العصر الأموي، ص د، نقلا عن: عمر الفجاوي، ريم المعايطة، ثقافة الحوار مع الآخر في نماذج من الأدب الجاهلي، ص9.

[5] – توفيق الحكيم، فن الأدب، ص140.

[6] – نفسه، ص140.

الإطالة وخاصة في الحوار السردي والمناظرات، وذلك بسبب مخيلتهم الواسعة ونفسهم الطويل في الشعر، وهذا ما نجده في قصائد الشّاعر أمهاني أحمد.

وللحوار في القصيدة الشّعبية الجزائرية أشكال مثلها مثل القصيدة العربية الفصيحة ألا وهي: الحوار الخارجي والحوار الداخلي، وسيحاول البحث التطرّق إليهما:

1-**الحوار الخارجي (الديالوجي):** يطلق عليه فاتح عبد السلام بالحوار التناوبي"ذلك لأنّ التناوب هو السّمة الإجرائية الظّاهرة عليه"[1]، وفي هذا النّوع يكون فيه الكلام مباشرا بين الطّرفين دون تدخّل الرّواي[2]، إذ يتأسس "على فكرة المشهد الذي تعرض عبره أقوال الشخصيات"[3]، وهذا النّوع من الحوار يكسب القصيدة خصائصكالواقعية والمباشرة، وتستخدم فيه الشّخصية ضمير المتكلم أنا وتستعمل صيغة المضارع للدلالة على الحاضر، ويأتي على شكل مساءلة أو نقد أو مناقشة[4].

وفي دراسة نوفل الجبوري نجده قد تطرّق للحوار الخارجي تحت مسمى الحوار المسرحي، وقد عرّفه بأنّه حوار مباشر تختفي فيه شخصية الكاتب؛ أي كأنّنا أمام مشهد مسرحي يُعرَض على خشبة المسرح ويتضمّن شخصيات واقعية ممثّلة لظاهرة اجتماعية، وقد تكتب بطابع درامي مشوّق يشغل ذهن المتلّقي لما فيها من حدث وحوار وحركة وصراع وفعل[5]،حيث يشكّل الحوار المسرحي عاملا أساسيا في تطوّر الحبكة وفي خلق

[1] – فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 1999، ص41.

[2] – نفسه، ص42

[3] – نفسه، ص41

[4] – بيداء عبد الصاحب الطائي، البنية الدرامية في شعر نزار قباني، دار الضفاف، ط1، 2012، ص ص63/62.

[5] نوفل حمد الجبوري، الحوار في شعر عبد الله البردوني، ص ص36/35.

الجو الدرامي إذا ما توافرت على الصّراع سواء أكان داخليا أم خارجيا؛ ممّا يبرز لنا أبعاد الموقف وأثر ذلك على نفوسنا.

ومن القصائد الشّعبية التي يتجلّى فيها الحوار مباشرا نجد قصائد أمهاني أحمد الموسومة بالمناظرات والتي برع فيها في استمالة المتلقي لها، حيث نسج قصائده من خلال طرفين متضادين متصارعين في أول بيت منها، والملاحظ أنّه منح لكلتا الشخصيتين الكثير من الحرية للتّعبير عن رؤى وأفكار المتلقي، وذلك بتوظيفه للحوار الذي هو "صفة عقلية تمنح الشّخصيات هويتها الفكرية والنّفسية المنفردة التي تميزها عن غيرها من الشخصيات، داخل العمل الفني الواحد"[1]. وقد استطاع الشاعر التّعبير عن واقع اجتماعي نعيشه ليختتمها بتدخل طرف ثالث محايد ليخمد نار الصراع التي نشبت بينهما، وذلك بأسلوب حكيم ورائع مسميا ذلك الطّرف تارة الشّاعر وتارة أخرى الضّمير.

والمتلقي لهذا النوع من قصائده يلاحظ استعماله للتكنولوجيا وذلك من أجل بعث في قصائده روحا، فالمتفق عليه أنّه هناك فرقا شاسعا بين تلقي القصيدة مكتوبة وبين تلقيها سماعا وحضورا حيث يستعمل في الأخيرة النّبر والإيحاءات والإشارة ...، إذ استطاع الشّاعر تخليد صوته وحضوره من خلال الاستعانة بالتكنولوجيا في كثير من قصائده كقصيدة أنوار النبي وقصيدة سيدنا محمد وفي المناظرات كـ **المهري والسيارة وقصيدة الصالح والمتشرّد**... نذكر على سبيل النموذج قصيدة **الصّالح والمتشرّد**، والتّي قام بإخراجها في فيديو رائع حيث ساهمت الصّورة مع الصّوت بإيصال المعنى أكثر إيحاء وتأثيرا، والسّمة البارزة في كلّ قصائد المناظرات للشّاعر أمهاني أحمد المكتوبة هو عدم إيراد في قصائده قال لي أو قلت له ... بل استبدلها باسم الشخصية واضعا أمامها نقطتين متراكبتين للدلالة على كلام الشّخصية، جاعلا المتلقي لها كأنّه أمام مشهد

[1] باقر جواد الزجاجي، الرواية العراقية وقضية الريف، دار الرّشيد للنشر، بغداد، 1980، نقلا نوفل حمد الجبوري، الحوار في شعر عبد الله البردوني، ص19.

مسرحي. وإذا كانت منطوقة فإنّه يقول:"واش قاللو الصّالح أو واش ارد اعليه المتشرّد". نذكر منها قوله:

الصّالح:

راني امهني ديم فارح	زايد مبسوط عقلي رايح	منذ صغري ونا صالح	منيشي في حياتي شاك
فالماء حكم ونصائح	لحلوا مايخلط عالمالح	والحنظل من ذاق لايح	شُرْب لعسل فيه اشفاك
وعلاش ياشرير امشرّد	جيتني في صْباح لونك اسوّد	قا طينة في حيط امْبَوْرد	آلين مشين ملقاك
وجهك يخلع راه امْكدّد	وشْعر مْكعْول مْكشرد	مَنُّ لِقْمل جاي امْهوَّد	يرعى ويْبات فُست احماك

في بداية القصيدة نلاحظ أنّ الشاعر ابتدأها بصوت الشاب الصالح حيث أخبرنا بأنّه مرتاح وسعيد بحياته إلى أن جاءه ذلك المتشرّد، حيث سأله بسؤال استنكاري قوله:

وعلاش ياشرير امشرّد جيتني في صْباح لونك اسوّد؟

فيسرد لنا الصّفات الحسيّة القبيحة للمتشرّد، ثمّ يعلو صوت المتشرّد ليردّ على الشّاب الصّالح بمدح نفسه، بأنّه قوي ويخاف منه كلّ شجاع ثم يخاطبه بسؤال بقوله: **وَنْتَ وشْ دَرْت من صُغْرك؟**. بهذا السؤال يتحوّل المتشرد من مدح نفسه إلى ذمّ الشاب الصّالح بأنّه خائف جدا من معلمه، يقول الشاعر:

المتشرّد:

ياذا المخبوط راك امقندف	في كْلامك راك غير اتْخرَّفْ	أنا اسبوعة منّي تُرْجُف	تُهْرب واتْروح تبْطكاك
تْشوفني فالشارع كي نوقف	أعْباري بالميا والألف	ولّي احْكَمْتُ إعودْ إلَقَّفْ	ما يْفُكُّ حتّى فكّاكْ
وَنْتَ وشْ دَرْت من صُغْرك	وقرايتك هي سْبايب همّك	أحبل مزيّر في عنْقك	مَنُّ مربوطْ لا سَلّاكَ

كي طُعْت زعم معلمك	خايف مذلول لا يضربك	هو دِيمَ اِشَنَّفْ عنَّك	يتْكوّتْ راهْ ما يلْقاكْ
وذا وَلاتْ هُ يُطْرَدَكْ		جابِيْها ديما أُراكْ	

ليردّ عليه الشّاب الصّالح أنّ ما يسميه خوفا هي طاعة لمعلمه الحامل للرّسالة، وأنّ أول آية نزلت على سيدنا محمد وهي: "اقرأ"، وأنّ العلم يرفع الأمم والجهل يجعل صاحبه منبوذا ولا قيمة له، يقول الشاعر:

مَنيشي طايِعْ منْ والا	والعلم ناسُ رجّالا	أُستاذي حامل الرسالا	هُ جاءْ لِيَّ كيما جاكْ
قا شوف وشْ قالك تعالى	اِقْرأْ هي جاتْ بالبسمالا	لقْلامْ مَنْ بكري سَيّالا	رفْعت أمم في دنياكْ
ولَّيْتْ فالوِيدانْ اشْفايهْ	تُوقَفْ وَطِّيحْ ياهَذايَ	وِلْسانْ اَمْلَهْوَتْ في غايه	وكْلامَكْ موذي صَفّاكْ
وَلُّعْروقاتْ هِيَ كَسّايَهْ		تَنْقَيّهْ راكْ لُحْتْ احْشاكْ	

إنّ المتأمّل للقصيدة يلاحظ أنّ الشّاعر فسح لكلا الطرفين للتعبيرعن رؤاهما بالمقدار نفسه من الأبيات 6 تدخلات لكلّ منهما ليختتم حوارهما بتدخّل صوت ثالث هو صوت الضّمير الذي أخذ مساحة 12 بيتا، يقول:

أنا الضمير جيتكم نحكم	وسْمعت كل من اتكلّمْ	ونْتايا يا الصّالَحْ تَكْرَمِ	أُكُلْ الحقْ راهْ أمْعاكْ
مَتْرِبّي راقي بالعلم	مَتْخلّقْ زايْدَكْ الفَهمْ	طايع في عمرك ما تظلم	تُحْسَنْ حتّى لّي عاداك
والطّالح شُفْتك ما تحشم	لكلام الحق قابض تزْدَمْ	قُدامنا طايح أتْجُقم	والخمر طرشك واعماك

أشْكالي بيك نور العقل	مُخُّك ماعادْشي يتحمّلْ	قالي جمّدْني بالجْهلْ	مَنْ شَمّكْ غابْ عالإدْراك
اشْكاتْلي لخْلاقْ قالت سَوَّلْ	وظّلْ فالعبادْ إبَهْدَلْ	نوّاني كي عادْ أمبقّلْ	حيْوان يحرنْ أُصكّاكْ

يشكّل الشاعر أمهاني أحمد في قصيدته هذه مشهدا مسرحيا، إذ تقدّم نموذجين متضادين؛ نموذجا لشاب صالح والآخر غير صالح، فيسرد لنا على لسانهما طريقة تفكيرهما وسلوكهما، والشّاعر هنا قد وُفِّق في ارتكازه على الحوار الخارجي حيث ساهم في رصد ملامح الشّخصيتين، ورسم لنا صورة درامية من خلال صراعهما وجدالهما، ومحاولة كلّ طرف إبطال حجج الآخر؛ فهذا الأسلوب زاد من جمال وشعرية القصيدة؛ إذ الحوار "وسيلة درامية تمكّن أطراف الصّراع من عرض رؤاهم المتجاذبة أو المتعارضة بشكل موضوعي، وقد يطول أو يقصر بحسب ارتباطه بالموقف وطبيعته من ناحية، وحاجة الشّاعر ورغبته بالانتقال من صوت إلى الأصوات الأخرى التّي تشكّل مشهدا دراميا بشكل يصوّر المواقف الحسيّة والنّفسية للمتحاورين"[1].

إنّ المتأمّل للقصيدة يلاحظ أنّ الشاعر ذو نفس طويل، وذلك من خلال إتاحة لكلّ من الشّخصيتين مساحة كبيرة للتعبير عن وجهات نظرهما، ودحض حجج الطّرف الآخر. ممّا خلق جوّا دراميا تنامت معه حدّة الصّراع دون نهاية لولا تدخّل الشّاعر بشخصية الضّمير ممّا أخمد الصّراع، وانتصر للشّاب الصّالح فهو نموذج الشاب المسلم الصّالح.

وفي القصيدة الموسومة "قصة سيدنا يوسف" نجد الحوار فيها طاغيا حيث ابتدأها بحوار سيدنا يوسف مع والده حينما أخبره بالرؤيا العجيبة التّي رآها سيدنا يوسف، وقد تعددت أطراف الحوار في القصة مثلا: حوار سيدنا يوسف مع السيدة زوليخة والصبي

[1]– كمال الديب، البنية الدرامية في شـــعر أمل دنقل، مجلة الجامعة الإســـلامية، م4، ع2، غزة، يونيو، 1996، ص119، نقلا عن عبد الله أحمد عبد الوتوات، أسـاليب الحوار في شـعر ابن الوردي، المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة مصراتة، ليبيا، مج2، ع2، يونيو 2017، ص52.

والعزيز وحواره مع إخوته وغيره ...، ارتكز الشاعر في قصته الشعرية على ما ورد في القرآن الكريم وعلى كتب التاريخ بإضافة بعض التفاصيل على القصة.

يابُوَي احداعش انكوكب حسبان	شمس اقمر كلهم لبّى سجدوا
قال يابني ما اتعيد لي كان	عن خوتك بحقادهم ليك إشدّوا
والشيطان اعدو من بكري فتّان	وحرّض ابكيدهم ليك إصدّوا
أبشر ياولدي ابحبّك للرّحمان	يصطفيك الله ترسل من عند
وعلمك تعبير للرؤيا عرفان	نعمة الله سابقه وش إرد
كانت لإسحاق جدّك فالزّمان	وبراهيم أبينا مكثر مجد
وركب حسد خاوت ظاهر كي بان	قالوا قلب أبينا مايل عند
حب يوسف أخوه وحناي شجعان	هذا ظلم أكبير نجعلوا حدّوا
نقتلوا يوسف دمذ عنّا هان	ولاّ أرض خاليه نجعل بعد
نتهنى جميع هاذا الأحزان	يبقى وجه أبينا لينا وحد

إنّ المتأمّل للأبيات السّابقة نجد ثلاثة أطراف متحاورة أولا حوار سيدنا يوسف مع أبيه عليهما السلام ثانيا حوار الاخوة بعد أن مهد الشاعر بسرد ووصف حالتهم، والملاحظ على القصيدة أنّ الشاعر لما يدرج حوارا فإنّه يستند على صيغ القول مثل: قال – قالوا .. مدعمة ومسبوقة بسرد أو وصف حتى يبرز ويقدم لنا الشخصية المتحدثة.

أمّا حوار سيدنا يوسف مع زليخة والصبي والعزيز:

انطق يوسف قال ياسيدي بهتان	عرضت عنّي حالها اهربت بعد

به الله ما ايحب للمومن يتهان	أنطق صابي راه كلّم في مهد
أنظروا قميص يوسف بلأعيان	في قطع القدام ه الكاذب يبد
في قطع الوراء مهوشي خوّان	يظهر باري راه صادق في عهد
كي شاف العزيز حقق فالقمصان	ظهر بالي راه كوشل جلد
قال الزليخا وسوسلك شيطان	هذا كيدك كاذبه صابي شهد
يايوسف ونت اتواعد بالكتمان	هذا عيب اكبير فالصدر أنشدّ
شاع الخبر اسبايب خم نسوان	في مصر اتعاد لاواحد جحدوا

إن المتلقي للقصيدة سيلاحظ تعدد الحوار مع الشخصية الرئيسية شخصية سيدنا يوسف مع شخصيات كثيرة نذكر منها: الأب والإخوة والعزيز وصاحبي السجن والصبي.. وقد استعان بالحوار الخارجي لينقل لنا تفكير الشخصية، فتعدد أطراف الحوار خدم "فنية القصيدة من الناحية الدرامية والقصصية، وتمكن الشاعر من مسرحة الموقف بشكل عفوي بعيد عن الصّنعة"[1]، حيث تمكّن الشاعر بواسطة أسلوبه البسيط أن ينقل لنا أحداث ووقائع حدثت في زمن سيدنا يوسف عليه السلام.

وفي قصيدة أخرى نجد غياب صوت المخاطب؛ إذ يوجّه الشّاعر كلامه لمتلق صامت، وهذا ما شكّل "حالة درامية مؤثرة عزّزت الفكرة التّي أراد الشّاعر التّعبير عنها"[2]، ففي قصيدة الشاعر أم هاني أحمد يوجّه كلامه لحبيبته الصّامتة، ويعدّ هذا النوع حوارا مباشرا، يقول[3]:

يا طفله وعلاه غدرتي بيا	درتيني في قفص زادنيلعذاب

[1]–بيداء عبد الصاحب الطائي، البنية الدرامية في شعر نزار قباني، ص46.

[2]– بيداء عبد الصاحب الطائي، البنية الدرامية في شعر نزار قباني، ص64.

[3]علي بولنوار، الشعر الشعبي الجزائري –منطقة بوسعادة–، ص218.

ياك أنا في اللول متمنيك ليا	وعديت عليك جميع الأحباب
علجالك يا لعزيزه ممو عينيا	سمحت في أهلي م رديت جواب
وشحالقاصيت عليك يا لبنيه	ودرت فلوس باش نفتحلك الباب

في هذه القصيدة نجد عتاب الشاعر لحبيبته فهو لا ينتظر منها جوابا بالرغم من إيراده للسؤال وإنّما يقصد به التعجّب والاستنكار لموقفها، ونجده في قصيدة أخرى قد جعل من محبوبته متلقيا صامتا لكن بطريقة مميزة؛ إذ يتوسل لمحبوبته بالحروف الهجائية مما جعلها ظاهرة فنية فريدةحيث افتتح قصيدته بمقدمة سردية وصف فيها حالته نذكر منها قوله:

نبكي بالحروف كي ننظر ما نشوف	يا مكثر دموع أعماو أعياني
وعلاش ذا الفتات ما سقات الملهوف	فالحب المكشوف ابقيت أنعاني
جيتك باِلّيفْ يا ساكنه الريف	عمري ما نحيف كوني واثقا
جيتك بالبا كنت حابّا	وعلاش هاربا صرت امفارقا
جيتك بالتا ورده النابتا	يالي ثابتا كنت العاشقا
جيتك بالثا ورده امثلثا	يا لي لابثا في اهواك ناشقا
جيتك بالجيم يا غايتي الريم	لفراق كي اعديم ونت السابقا
جيتك بالحا لي رايحا	القلب جارحا مكيش عاتقا

في حين نجد قصيدة أخرى للشاعر أم هاني أحمد يوجّه عتابه لحبيبته ثم يورد لنا جوابها. يقول في مطلع قصيدته[1]:

يا ولفي وش بيك ماهمك تعبي	والقلب اديتيه في جنبك سافر
اهجرتيني رايح لحتي حبي	وركبني وسواس من هم حاير
ازهيتي بفراقنا خافي ربي	ربما غروك ناس المناكر
ما نحسبش إعود فرحك في كربي	خليتي بدم دمعي يتقاطر
انهاري ولى ليل تالع في رعبي	نتكلم مهبول وناي ساير

إلى أن ظهر صوت الحبيبة تبرر موقفها وأنّها غير راضية لما يحدث لها وتبين أنّها ملتزمة بعهد الحب وتنقل قول والدها والخاطب. يقول الشاعر على لسان حبيبته[2]:

قالت خوي ما تزيدني بغبينا	هم الدنيا زاد اكلامك بركيني
تحسب زاهيه بسفر آه يا خونا	ونا احبيبي للي بسم راه يسقيني
البارح بابا بالهم هُ خبرنا	قال انبيني في ذي راي ما تعصيني
احبيبي فلان راه جاني وخطبنا	ونت لازم نا بابك أطيعيني
يا بابا وعلاش اعليك خلينا	أنا قلبي الوحد الشاب راه يبغيني
أغلق عينيه قالي ما تنوينا	قال الصاحب انهار السبت اتهنيني

[1]– علي بولنوار، الشعر الشعبي الجزائري –منطقة بوسعادة–، ص283.

[2]– نفسه، 286/285.

كيف ننساك هذ الشيء حرام علينا	ونا عارفه بعد اعليك راه يعميني
راني نرجع غيرراجيوستنا	غير إذا كان هو مجرم وقتلني
أنا وياك فالحب ما اتعدينا	غيرك محال ما يوجد من يبريني
ما ننسى أعلى واش رانا اتعاهدنا	طول احياتي أنت زوجي اتواتيني

اعتمد الشاعر هنا الحوار غير المباشر، أي الحوار المنقول؛ إذ تظهر فيه صيغ القول مثل قال له أو قالوا له.. فتوظيفه يحقق سرعة سردية في القصيدة ويكسر من رتابة السرد والوصف، لذا اعتمد الشاعر كثيرا عليه في قصيدة قصة سيدنا يوسف عليه السلام، وفي القصيدة السالفة الذّكر تعد أنموذجا لهذا النوع أي الحوار غير المباشر؛ إذ نقل لنا ما جرى بينه وبين حبيبته من الحديث بأسلوب فني درامي ممتع[1].

تأسيسا على ما ذكّر نستنتج أنّ الحوارَ الخارجيَّ بنوعيه المباشر وغير المباشر هو عنصرٌ دراميٌّ مهمٌ في بناء القصيدة، إذ به استطاع التّعبير عن تجربته الإنسانية بطريقة موضوعية نافيا عنه الذّاتيّة والخطاب التّقريريّ، وممّا ساعد ذلك القالب الذي جاء فيه الحوار وهو اللّهجة العامية التّي عبّرت بشكل خاص عن قضايا مجتمعه سواء إنسانية اجتماعية نفسية سياسية..

الحوار الداخلي: يصنّف الشّعر الغنائي ضمن الحوار الدّاخلي لأنّ الشّعر الغنائي "على نحو عام هو حديث النفس، ولاسيما في شعر الغزل واللوم والحزن، وفي هذا الأسلوب يكون الشّاعر منطويا على نفسه، يكلّمها وكأنّها شخص آخر"2، ويتّسم الشّعر بالغنائية

[1] بيداء الطائي، البنية الدرامية في شعر نزار قباني، ص67/66/65.

2- نوفل حمد الجبوري، الحوار في شعر عبد الله البردوني، ص27.

كونه مرتبطا بحاجات الشّاعر الفرد الوجدانية 1، فهي سمة إنسانية بالدّرجة الأولى ثم سمة فنية2.

فالشّعر الغنائي لا ينفصل فيه الشّاعر عن إبداعه، حيث يحضر فيه الشّاعر بلا قناع إذ "يتغنّى فيه الشّاعر بآماله وأفراحه وأتراحه.. حيث تطغى فيه المشاعر والانفعالات، فتطفو فوق سطح الكلمات، بهدف نقل تجربة الشّاعر الدّاخلية إلى المتلقي، بل وإحداث أثر نفسي مشابه لما مرّ به الشاعر"3، فيبرز لنا الشّعر رؤية الشّاعر للواقع لا صورة للواقع4، "أي أنّه يدمج العقلي بالعاطفي في استجابة واحدة للنفاذ إلى جوهر موضوعه، باحثا عن معناه الحقيقي بالنسبة لذاته"5، بمعنى أنّ العالم ليس مستقلاّ عن ذاته، فيقدّم رؤيته للواقع كما يعيشها ويراها في ذهنه.

فالشّعر "مستودع الذاتية كيفما كان نوعه على أنّها ليست مقتصرة على التعبير عن الذات في انغلاق على النّفس، وإنّما هي ذاتية معدية موجهة للتأثير في فرد أو في جماعة، فالشّعر هو "تذاوت" تواصلي فعال وناجع"6، خاصة إذا اتسم بطابع الإنسانية فيتواصل ويؤثّر في ذاتية الفرد والجماعة، لأنّ "ميلاد القصيدة يتأسّس على قطبين اثنين هما: الإنسان والعالم إزاءه، فالقصيدة . في رأي لوتشي . لا تبدأ في العزلة، بل في نطاق من العلاقات فهنا الناظم وهناك – إزاءه– سر الكون والفصول الأربعة وملايين

---

[1] – عبد العزيز موافي، الرؤية والعبارة، مدخل إلى فهم الشعر، ص86.

[2] – نفسه، ص87.

[3] – نفسه، ص90.

[4] – هلال الجهاد، فلسفة الشعر الجاهلي، دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي، دار المدى، سوريا، ط1، 2001، ص8.

[5] – نفسه، ص34.

[6] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، يوليو 1992، ط3، ص147.

الأشياء.."[1]، فالشّاعر يتأثّر ويؤثّر في الواقع فلا يمكن كتابة قصيدة دون ارتكاز على لبنة صلبة يستمدها من محيطه.

يلجأ الشّاعر إلى حوار ذاته نتيجة الغربة النّفسية التي تكتنفه، فيخلق ذاتا أخرى تحاوره،فـ"الحوار الداخلي المعبّر عنه بالمونولوج إحدى أهم صيغه التوصيلية، هو تحقيق الصلة العلائقية بين الذّات بوصفها كينونة نفسية ووجودية، وبين الذّهن بوصفه كينونة عقلية توليدية متصلة بالخيال والذاكرة معا"[2]، إذن يستعمل الحوار للكشف عن الانفعالات النّفسية ولتحليل ذهن الشّخصية من خلال الحدث والحركة، فنخلص إلى أنّ توظيف "البنية الدرامية لا تقوم على تعدّد الأصوات وتشابكها بقدر ما تمثّل الصّوت الواحد المشروخ، الذي يلجأ إلى الحوار مع ذاته"[3]، إذ هو مطية للتنفس والترويح عن النّفس لأنّه لم يستطع إبقاء صوته داخله دون تحاور.

وعليه سيحاول البحث دراسة الحوار الداخلي في نماذج من الشّعر الشّعبي؛ من خلال أنماط الحوار الداخلي وهي: المونولوج والمناجاة والارتجاع، فقد وظّفوا الحوار كآلية بنائية فيه، ومن خلاله استطاعوا إيصال إحساسهم ورؤاهم للمتلقي.

1- المونولوج:

إنّ "الحوار الداخلي ضرب من المونولوغ الداخلي يظهر في النّصوص والمقاطع السّردية بضمير المخاطَب"[4]، أي أنّه الكلاميأو الوضع التلفظي يكون بين المتكلم

---

[1] – عبد العزيز موافي، الرؤية والعبارة، مدخل إلى فهم الشعر، سلسلة العلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010، ص85.

[2] فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، ص109

[3] محمد صالح الشّنطي، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، ص144.

[4] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفارابي لبنان، مؤسسة الانتشار العربي لبنان، دار تالة الجزائر، دار العين مصر، دار الملتقى المغرب، ط1، 2010، ص161.

والمخاطب دون حدوث تبادل كلام بينهما، أي أنّ المخاطب شخصية حاضرة صامتة شاهدة على الخطاب الذي ألقي أمامه وعنه[1].

ويرى دانو بوالو Danon-Boileau)أنّ الحوار الداخلي "علامة حداثة سردية بفضل ضمير المخاطَب والمضارع لا ينسخ واقعا سابقا للسرد ولا يصف أيّ شيء، وإنّما هو يرتّب مرجعا ويبنيه ويقدّمه في اللّحظة التّي يختلقه فيها"[2]، فالمونولوج الداخلي يشي لنا بأفكار وهواجس التي تعترض ذهن الشخصية بل"هو المحاكاة المباشرة لكلام المرء نفسه"[3]، إذ هو أحادي الارسال ينطلق من ذات الشاعر إلى متلق صامت ليس له ردّة فعل، فصمت المتلقي (المخاطب) يشكّل "حالة درامية مؤثرة، عززت الفكرة التّي أراد الشّاعر التّعبير عنها" [4]. وتكمن وظيفة الحوار غير مباشر في تحقيق سرعة سردية في النّص، كما يمثّل الحوار غير مباشر حوارا منقولا[5].

لقد واجه الكثير من الباحثين والنقاد صعوبة الفصل بين المصطلحين–تيار الوعي والمونولوج– من أمثال روبرت همفري. لكن استطاع الناقدان روبرت شولز Robert Schulze وروبرت كيلوج Robert Kellogg الفصل بينهم[6]، إذ يذهبان إلى أنّ "تيار الوعي هو مصطلح سيكولوجي أكثر منه مصطلحا أدبيا فهو يصف جوهر العملية الذّهنية، أمّا المونولوج فهو مصطلح أدبي مرادف للمناجاة غير الملفوظة"[7]

ويرى فاتح عبد السّلام أنّ كلاّ من تيار الوعي والمونولوج يلتقيان في نقطة جوهرية هي: "وضع الذهن في حالة بث مستمر واتصال مع أجزاء النّفس خيالا وذاكرة، وماضيا

---

[1] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، 161.

[2] – نفسه، 161.

[3] – عبد العزيز موافي، الرؤية والعبارة، مدخل إلى فهم الشعر، ص113.

[4] بيداء عبد الصاحب الطائي، البنية الدرامية في شعر نزار قباني، ص64.

[5]– نفسه، ص65.

[6]–فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، ص110.

[7]the Narrative، Oxford University Press,Eedition :U. S. A. 1971. p, 177

نقلا عن: فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، ص110.

وحاضرا ومستقبلا في سياق زمني خاص، هو الزمن النّفسي في باطن الشخصية"[1]، ويتميز المونولوج بسمتين هما: "التعبير ذو الطّبيعة المتسلسلة منطقيا، تعبير الذاتي المرتبط بطبيعة البوح الوجداني. فعلى صعيد التعبير المتسلسل عن هواجس النفس نجد المونولوج يتسم بالطول النسبي أحيانا"[2]، إذ يلجأ الشاعر لتقنية المونولوج لوعيه بضرورة استبطان الشخصية ومكاشفتها نفسيا فينطلق الحوار من ذاته ليعود إلى ذاته، ووظيفة المونولوج هو تعرية بعض جوانب الضّعف في الشّخصية إذ ينتقدها ويلومها[3] وهذا ما نجده عند الشّاعر أمهاني أحمد في قصيدته الموسومة بـ " ما يغرك زهو الدّنيا"[4] التي يقول فيها:

ما يغرّك زهو الدّنيـا يا غافـــل	ويذا ملت ألريحها ترجع نادم
ظل الشمس وين ضربت هو مايل	ويذا أتهرّب بشرو ليلو قادم
يا صيّاد الرّيح في عقلك هامل	كي أتلحت بِدَيك أنظر وش حاكم
شوف أمروج الزّرع خضرا تتمايل	ويذا جاها صيفها ترجع حاطم
حتّى الورد الزّين كي تشمّو هايل	وسْحر ناس أبشوفتو لونو غارم
يرجع في مدّه أقليله هو ذابل	حتّى الرّيح يقطعوا ماهو سالم

إنّ المتأمّل لهذه الأبيات يجد أنّ الشّاعر يتكلم ويوجّه خطابه لمخاطب صامت وهو الشّاعر، فأنا الشاعر = أنت، وأنت = أنا، فقد جرّد ذاته وجعلها ذاتا أخرى يوجّه لها الخطاب، ليحذّرها من الجري وراء الملذات واللّهو، فكلّ شيء زائل، فقد استعان بصور

[1]– فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، ص110

[2]– نفسه، ص119.

[3]–عبد الغفار عبد الجبار عمر، أنماط الحوار الداخلي دراسة في الشعر العراقي المعاصر، مجلة تكريت للعلوم الانسانية ، مج20، ع9، أيلول2013، ص225.

[4] – سعاد أرفيس، الشعر الشعبي الديني، دراسة موضوعاتية فنية، إشراف علي بولنوار رسالة الماجيستير، أدب شعبي، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2015/2014 ، ص146/145.

واقعية لخدمة فكرته مثل: صور مروج الزرع خضراء غضة في فصل الربيع وعندما يدخل عليها الصيّف يتغير ثوبها ويصبح أصفر حطاما، والورد المعطر الذي يسحر الناس برائحته وجماله يصير ذابلا وتقطّعه الرّيح..، وغيرها من الصّور يبرز فيها بهرجها وجمالها وهدوءها ثم يبرز نقيضها وتغيّر حالها.

فالمونولوج الذي استعان به الشّاعر عبّر عن وعي الشّخصية من خلال استحضارات واستذكارات تجلّى في كلام عفوي غير منظّم[1]، فيستحضر صورة في ماضي وما يقابلها في المستقبل من بداية القصيدة إلى نهايتها، إذ يحاول الشّاعر تحذير وتنبيه الغافل.

وفي قصيدة مع الأموات نجد الشّاعر قد استعمل فيها ضمير المتكلم في مستهل القصيدة، فيصف ويسرد لنا وقائع زيارته للمقبرة، يقول فيها:

هلّكني ذا اليوم قاسي يا عجبه	لمقبره أمشيت في شاو أصباحو
قلت أنزور أحبابنا راهم غربه	ما شفناش أجوهم من لّي راحو
نطحتني هاذا شواهد قا حربه	حجر أمنيّب موش مسوّي تفطاحو
أتقولي صفّاح نابت فالتربه	واقف فالمكان ويقول أرواحو
حتّى أقبور أمسويه رجعت خربه	من طول الزّمان أحيوطو طاحو
وامخيّم أسكوت في هذا الرّحبه	يرعب من إيجيه وتزول أفراحو

هنا الشّاعر يصف ما تلتقطه عينه في المقبرة من أحجار والقبور والسكوت المرعب، لترتفع حدّة التّوتر والقلق والحيرة فيصف حالته من الدموع المنهمرة وضيق في الصّدر، ولمّا يرصف لنا التّساؤلات وراء بعضها البعض كسؤاله عن وجهة الأحباب والعلماء وحفظة القرآن الكريم.. وغيرها، يقول:

دمعي فاض اعلى خدودي يدّربه	صدري بتنهات أنفاسو لا حو

[1] عبد الغفار عبد الجبار عمر، أنماط الحوار الداخلي دراسة في الشعر العراقي المعاصر، ص226.

عقلي في وسط اثرى راح أتخبّى	يسأل في لعماق منبعد تتواحو
وين راحت أحبابنا ولّي نسبه	وين الوالدين كي درقوا راحو
وين عُلَمَا ماهره وين الطّلبه	حفظت ذا القرآن ومحات ألواحو
وين راحت شجعان تخلع بالرّهبه	ويذا شاف أعدوه يبغي نطاحو
وين فرسان اللّوم تعجب فالرّكبه	ويذا فز العود يعرف تطراحو
وين راحت رجال في يوم الغلبه	ينعر عالمظلوم ويهز أسلاحو

وغيرها من التساؤلات التّي طرحها الشّاعر، فقد تجلت حيرته من خلال تكرار أداة سؤال عن المكان بأداة أين؟! لتوحي إلى موضوع يشغله ويريد تأكيده وهو: دوام الحال من المحال، وأن الدّنيا زائلة لا أحد خالد فيها، لم تتوقف حيرته عند سؤاله وتعجّبه ليرتفع صوته، ويوجّه كلامه متوسّلا لمخاطب يسمعه (الموتى) وذلك عند قوله:

جيتكم ابجاه الله من سمع لبّا	وين قستوها وينكم غير أرواحوا

وبعد مخاطبته للموتى وتوجيهه بسؤال مباشر، اهتّزت الأرض ودوّت ثم سمع صوتا خشنا يحاوره، فينقل لنا كلامه في 35 بيتا نذكر منها قوله:

قالي بجاه الله معظمها طلبه	حشّمتنا بيه ودموعك طاحو
من البرزخ جيناك يا ولد النّسبه	قلنا ذا المخلوق كثر إلحاحو
أنورّوك أحوالنا وقت الغلبه	وقت نزع الرّوح مشين تشراحو
هذا عطش أكبير وحنا في تعبه	الكبد عالنار مكثر توكاحو
إبليس الملعون يلقى ذا السبّه	جانا عند الرّاس حرّك أقداحو
ألي ثابت راح يرفض ذا الشّربه	ولّي مفتونين فالخدعه طاحو
دخلت ربع أملاك تنطق بالنوبه	نادى لوّل قال أرزاقك راحو

يحاول الشاعر خلال 35 بيتا إبراز قصّة موت الإنسان على لسان أحد الموتى، وذلك من بداية لحظات سكرات الموت إلى موته، ثم كيفية غسله ودفنه ومساءلته من

قبل الملائكة، ورؤية حسناته وسيئاته، وكلّ ذلك بلغة سلسة وبسيطة تتداعى الأفكار بانسياب دون تعقيد.

ويوجد ضرب آخر من الحوار الداخلي قد طرّز به الشّاعر قصائده وهو المناجاة، فالمناجاة من العناصر الفنية والبنائية للشعر القصصي، إذ هي "نشاط فردي يتكلّم فيه الشخص وحده، وتتخذ المناجاة عادة شكل حوار، حيث يتكلّم المرسل ويجيب نفسه" [1]، وقد شاع أسلوب المناجاة في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي وذلك لما لها من وظيفة نفسية داخل السياق النّصي، فيقيم الشّاعر حوارا كي يظهر للمتلقي ما يعتور ذاته من تمزّق وانشراخ وكلّ أفكاره وخواطره[2]، "فالمناجاة تشكّل ظاهرة أسلوبية أساسية في نسيج النّص الشعري إذ تبين عن تجربة الشّاعر الفردية، وتكشف عن معاناته النفسية كما تشكّل هذه الظاهرة بُعدا حيويا في السياق الذي ترد فيه، وهذا البعد إثارة عند المتلقي، إذ تفتح أمامه آفاقا كثيرة للتعامل مع النّص"[3]، وقد قسّم صالح الشيتوي المناجاة إلى أربعة أضرب:

- "التجريد المحض وغير المحض
- مناجاة اعضاء الجسم
- مناجاة الطلل والحيوان
- مناجاة الذات الإلهية"[4].

[1] – علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص209.

[2] – صالح الشيتوي، رؤى فنية قراءات في الأدب العباسي، المؤسسة العربية، لبنان، دار الفارس، الأردن، ط1، 2005، ص45.

[3] – نفسه، ص46.

[4] – صالح الشيتوي، رؤى فنية قراءات في الأدب العباسي، ص46.

وقسّم ابن الأثير التجريد إلى قسمين هما: "التجريد المحض والتجريد غير المحض، فالأوّل أن تأتي بكلام هو خطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك.. وأمّا القسم الثّاني: فإنّه خطاب لنفسك لا لغيرك"[1]، فكلاهما يصبان في قالب الذات سواء إن وجد المخاطب أم لا يوجد.

فالشّاعر الشّعبي ألغى "المسافة بين الذات والموضوع، فالموضوع هو الحركة الدّاخلية التّي تقسّم الذات وتعيد توحيدها؛ إذ يلجأ الشّاعر إلى الحوار المنكر للأطراف الذي يأتي على شكل تداعيات داخليّة تقسّم الذّات إلى نقيضين متحاورين"[2]، فالشّاعر بتوظيفه للحوار جعل قصيدته تخرج من دائرة الذّاتية إلى الموضوعية؛ أي أكسب قصيدته خاصية الموضوعية.

أمّا المناجاة الإلهية فهي" خطاب سري يتوجّه به المناجي إلى ربّه منفردا في عزلته عن كل ما سواه، ويكون عادة على شكل حوار، حيث يتكلّم المرسل ويجيب نفسه"[3].

ويرى محمود عبد الوهاب أنّ الفرق بين المناجاة والمنولوج هو أنّ الشّخصية في المناجاة تقوم " بالتّفكير بصوت عال، وفي المنولوج تقوم بالتفكير وحدها في الدّاخل"[4].

فأسلوب المناجاة يمنح للشاعر حرية وذلك من خلال حديثه مع عنصر من عناصر الطبيعة، وهذا لا يعني أنّه حوارا خارجيا، فهو حوار دائري ينطلق من الذّات ويرجع إليها[5]، وغاية الشّاعر من توظيف المناجاة في شعره هو لـ" زيادة الترابط ذلك أنّ غرضه

---

[1] – نفسه، ص47.

[2]– محمد صالح الشّنطي، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول، ، مصر ، مارس 1987، ع 1–2، ص144.

[3]– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص209.

[4]– محمود عبد الوهاب، الحوار في الخطاب المسـرحي، مجلة الموقف الثّقافي، بغداد، ع2، 1998، ص52، نقلا عن نوفل حمد الجبوري، الحوار في شعر عبد الله البردوني، ص81.

5 – نوفل حمد الجبوري، الحوار في شعر عبد الله البردوني، ص82.

توصيل المشاعر والأفكار ... في حين أنّ غرض المنولوج الداخلي هو توصيل الهوية الذهنية"[1].

يرى نوفل أنّ للمناجاة سمات خاصة:

1-سمة التصريح العلني للشاعر بالمناجاة وقد يذكر فيه ناديت.. أو صيغة الأقوال..

2-الاستخدام المتنوّع والمتعدّد للضمائر في مناجاته.

3-يفترض الشاعر شيئا أو عنصرا من عناصر ليناجيه ويرجع بعد ذلك ليجيب نفسه[2].

ولجوء الشّاعر إلى توظيف الحوار سببه إحساسه بالغربة النّفسية والاجتماعية وإحساسه بعدم كمال ذاته ونقصها[3].

إنّ توظيف الشّعراء العرب للحواس وأعضاء الجسم كان قديما قدم الشّعر، وقد تنبّه الشّعراء المعاصرون للحواس فطرّزوا قصائدهم بها لأنّها "قادرة على تهيئة الانفعالات الجمالية، التّي تستطيع التأثير في المتلقي عبر الزّمن، فهي قادرة على إثارة الاحساسات والمشاعر المختلفة، بحسب الحالة التي بها الانسان"[4] سواء مشاعر حزن أو فرح.

تعدّ الأعضاء غير عاقلة، فأكسبها الشعراء الشّعبيون صفات إنسانية كالعقل والنّطق ومشاعر كالحزن والفرح..، ومن الأعضاء التّي حظيت باهتمام كبير في الشعر الفصيح وخاصة في الشّعر الشّعبي نجد " العين" فتمّ تشخيصها بمختلف الدلالات، فيختلف توظيفها من شاعر إلى شاعر بحسب التجربة التّي مرّ بها فمثلا نجد توظيف "العين"

1 تيار الوعي، ص56، نقلا عن نوفل حمد الجبوري، الحوار في شعر عبد الله البردوني، ص82.

2 – نوفل حمد الجبوري، الحوار في شعر عبد الله البردوني، ص ص83/82.

3 –نفسه، ص84.

4ثائر سمير حسن الشمري، التشخيص في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري– دراسة نقدية–، مؤسسة دار الصّادق الثّقافية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2018، ص170.

عند الشّاعرة أوباح زوليخة كي تبرز لنا مدى لوعتها وحزنها على زوجها المتوفي، نذكر على سبيل النموذج قصيدتها الموسومة بـ: "يا عيني" حيث تقول في مطلعها[1]:

يا عيني وعلاش راه حُرم عليك النوم	طول الليل تبيتيني سهرانا
اشكي يا عيني اوقوليلي ما بيك	امريضة و لا مريضة هلكانا
إ يلا بيك الدوا نشري و نداويك	و لكحل مدقوق تشتيه ازيانا
جفي يا عيني من الدمعة تاذيك	ما عدناش حباب نعيشو في هانا

لتجيبها العين قائلة:

مانيش امريضة راني نجاوب فيك	مانيش شاتية أكحل ماني فرحانا
نبكي علّي راح عليا و عليك	انسانا و عاشر ناس الجبانا
إيلا قلت ننساه راني كذبت عليك	يا حزني ما عاد واحد يهوانا

إنّ المتأمل للأبيات يلاحظ نجاح الشاعرة في توظيف العين ومحاورتها لها لإبراز مدى حزنها وكآبتها وتأثيرها في المتلقي لما ناجت هذا العضو لأنّ الحزن يظهر عليه حتى ولم يكن فيه الدّموع ممّا أظهر مصداقية مشاعر الشّاعر اتجاه المفقود، وممّا زاد مشاعرها صدقا وتأثيرا في المتلقي هو توجّهها لكلّ من اليد والقلب والشّعر ومحاورتهم عن سبب التّغيّر والحزن الذي ظهر عليهم فمن خلال هذه المحاورة استطاعت الشّاعرة إبراز مدى حزنها واشتياقها لزوجها المتوفي.

في حين نجد الشّاعر أمهاني أحمد قد وظّف العين في شعر النسيب والعتاب، فهو من جهة يتغزل بمفاتن حبيبته، ومن جهة أخرى يلوم العين على رؤيتها للحبيبة وعذابه،

[1] - حنان غربي، مظاهر الحزن في الشعر النسوي الشعبي بمنطقة المسيلة، رسالة الماجيستير، إشراف علي بولنوار، أدب شعبي، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2016/2015، ص183.

فجعلها شخصا ذا إرادة يلومه على توريطه في ابتلاء الحب. يقول في قصيدته المعنونة بـ "يا عيني":

يا عيني وَنْتِ اسْبايَب دَعُتِي	جِبْتيلي بِبْلاك كلّ المخاطرْ
وَشْ قَرْبك أَلْذَا لَّمْهالك يا بنتي	لاش اِتْشوفي فالورد لِّي ساحرْ
وعشقتي ذا الزّين بيه أتْولّعْتي	ودْخلتي في امْروج مَشيها واعرْ
عجبك هذا اربيع ثم رَوْكَسْتِي	هو راه اعريس زاهي وقامَرْ
حط أَزْهاجُ لّي اعليه أتْمَرَّغْتي	وِحَرْقَصْ في اعْروستُ هُ بِتْفاخرْ

إلى أن ترتفع حدة الألم والوجع الذي ابتلي به الشّاعر بسبب عينه التي أسرته في سجن العشق والهيام يقول:

–يا عيني هاواه عنّي ما اشفقتي	عقلي راح ابعيد عنّي ومسافر
باه انشوف كي انت اعليه اتْوَدّرْتِي	نِتْلمَّس أعلى الزّين لّي طايرْ
دِرْتيني محبوس عنّي سكَّرْتي	ونايَ مربوطْ قاعد ونْعافر
دِرْتي هذا الزّين سلطان واعبدتي	ونا ليه أخديم كي يلقى حاضر
كاس المَحِيّهْ ليَّ شرّبْتي	كي اسكرتْ ولّيت نمشي ندّافَر
–لُكان ذا الجمال عنُّ زاحدتي	ما انعودش مفتون ومهلوس حاير
وحمد/ عامر كّي انت عنُّ رُحتي	أم هاني اترمتيه دمُّ بِتْقاطَرْ

في هذه القصيدة لم نسمع صوتا للعين كما فعلت الشاعرة أوباح زوليخة، إذ جعلتها طرفا يُسأل ويُجيب، غير أنّ الشاعر أمهاني أحمد جعلها طرفا مُخاطَبا صامتا، حيث أبرز الشاعر ندمه على رؤية الحبيبة وتعلقه بها ممّا سبّب له ألما كبيرا.

ومن جهة أخرى، نجد أنّ الشّعراء الشعبيين قد شخّصوا المعنويات كالدّهر والموت والحق والباطل... وهذه الظاهرة ليست جديدة، بل قديمة قدم الشّعر وهذا ما أكّدته الدراسات والبحوث، ومن المعنويات نجد الدّهر الذي يظهر على عدّة صيغ كـ (الزّمن– الموت– الأيام– الحياة– الدّنيا– السّاعة..) قد شخصّه الشّعراء كائنا حيا يوجّه له الخطاب

ويتميز بصفات إنسانية كالسّمع والنّطق والشعور والحكمة، نذكر على سبيل النموذج قصيدة ياعيني للشاعرة أوباح زوليخة تقول فيها[1]:

انت يا زمان راني نشكي ليك	يا حكيم الحق ما عاد امعانا
ملفي مجهول هاهو بين إيديك	اقرا و جاوبني لاني قلطانا
إيلا بيك الصح ما كذبتش عليك	و لا بيك بيان اشهود امعانا
قالي يا بنتي ماني نكذب فيك	ملفك انضيف ما فيه خيانا
إيلا بيك الموت ما تعدات عليك	هاذو ناس كثير لقاوا مولانا
إيلا بيك الفراق الله يلطف بيك	بدل حبك بحب ربي مولانا

إنّ المتلقي لهذه الأبيات السالفة الذّكر، سيلاحظ أنّ الشاعرة أوباح نسبت للزمان صفات معنوية فريدة وإيجابية، وهي الصّدق والحِلم والحكمة، إذ لجأت إليه لتبثّ حزنها ويبعد عنها حيرتها وحزنها بكلّ موضوعية.

يعدّ حوار المعنويات أكثر إبداعا من النّاحية الفنية من حوار المحسوسات والسبب أنّ للمحسوسات أبعادا وحدودا مدركة بعكس المحسوسات؛ فالمعنويات تكون أكثر غرابة عند تشخيصها[2] فـ "إضفاء صفة الكلام إلى أمر معنوي لا يكون ماثلا أمام الشّاعر، أو المتلقي يكون دليلا على سعة المخيلة الشّاعرة من جانب، ورمزا يدلّ على إبداعها من جانب آخر"[3].

وينتقل بنا الشّاعر ليقيم مناجاة، وغايته الأنس، فيناجي القلب موطن الحزن والشكوى فيقول الشّاعر:

يا قلبي كثرت تلطامي يهديك	دليت اعلى أضراري ومحاني
لا بلاك من البلا والشوم اخطيك	واقصد بر العافية تمسى هاني
داوستك ما فادشي فيك التنبيه	من أول عمري لآخر زماني
باقي تبني في الوعر وتميز فيه	راني خايف لا تشفّي عدياني

[1] – حنان غربي، مظاهر الحزن في الشعر النسوي الشعبي بمنطقة المسيلة، ص184.

[2]– ثائر سمير حسن الشمري، التشخيص في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري– دراسة نقدية–، ص310.

[3]– نفسه، ص310.

هذا الهم لي بلاني ربي بيه	من صغري وهو امعاشر نوّاني
ظّالو مدّه خاطري مالم بيه	مس الكبده والجواجي دخلاني
وما لقيت طبيب ماهر ايداويه	في عمرو قرن وراهو داخل في الثاني
وماذا فوّت من امحاين صارت فيه	ومحّوس بر العرب والروماني
ايداوي ذا القلب ومراضو تخطيه	مول نصح ادواه حسي وامعاني

إنّ تشخيص القلب واليد والعين لا يعني أبدا الخروج عن الذّات، بل هو حوار داخلي افتعله ليطرد عنه الفقد والحرمان والنقص والحزن الذي يعانيه؛ إذ هو متنفّس وحريّة له من كلّ ما يحيطه وكما هو معلوم أنّ للمناجاة دور كبير في توصيل الأفكار والمشاعر والأحاسيس لمتلقي القصيدة.

عند اعتماد الشّاعر لأسلوب المناجاة لا يعني أنّه لا يفترض وجود متلق، بل غايته استمالة المناجي والمتلقي، كما أنّ مناجاته لا يقعان في الخارج بل ينطلق من الذّات ويعود إليها[1]، فالحوار الدّاخلي يتمحور حول الذّات ويلجأ الشّاعر إليها كلّما أحسّ بمشاعر سلبية (الحزن – الحرمان– الفقد– الغربة..)، بالرغم من استعمال الشّعراء لضمير أنت والذّي يمثّل ضمير ذات الشّاعر، لكنّه يجرّدها ويجعلها لا كائنا واقعيا أو افتراضيا آخر بل صورة الأنا الأخرى Alter Ego التّي ينمّ عنها الالتفات[2]، جاعلا بين نفسه والذات الأخرى فاصلا لغويا على حد تعبير نوفل الجبوري.

ويرى الكثير من الباحثين أنّ المونولوج الدّرامي له تأثير كبير في استمالة المتلقي للقصيدة وهو عنصر مساعد في فهم الموضوع.

عند الحديث عن المناجاة والمونولوج فإنّه وجب علينا الحديث عن خاصيتين مرتبطتين بهما ألا وهما: التشخيص والتجريد، فالتجريد في قصيدة المونولوج حيث يلجأ

[1]– نوفل حمد الجبوري، الحوار في شعر عبد الله البردوني، ص99.

[2]– نفسه، ص103.

إليه الشّاعر حينما يجرّد ذاته، أمّا المناجاة فإنّه يستخدم تقنية التشخيص لمناداة غير العاقل[1].

وقد اعتمد الغانمي على مخطط في توظيفه للضمائر " من حيث دلالتها عندما تكون داخل اللغة وخارجها:

القصيدة	الضمير	الشخص
المونولوج	أنا	أنا
القناع	هو أنا	أنا هو
التخارج	أنت	أنا" [2]

تعرّف التّشخيصية بأنّها: "طريقة سردية، تقوم على نعت / موضوع/ شيء/ وحدة مجرّدة/ كائن غير إنساني، بنعوت، تسمح باعتباره فاعلا، يمتلك برنامجا سرديا"[3]

ويعرّفه فتحي إبراهيم بأنّه "تعبيرٌ بلاغيٌّ يسبغ فيه على التجريدات والحيوانات والمعاني والأشياء غير الحيّة شكلا وشخصية وسمات انفعاليّة إنسانية"[4].

استقى الشعراء الشعبيون من معين الطّبيعة عناصرها، فوشّحوا بها قصائدهم للتّعبير عمّا يدور في مخيلتهم وما يدور في نفوسهم، فغرفوا من الطّبيعة الاصطناعية والحيّة والصّامتة.

بعد تطرّق البحث إلى مفهوم المناجاة، والتّي تعدّ ضربا من ضروب الحوار الدّاخلي، لكن قد تجد قصيدة تحوي على مميّزات الحوار الخارجي، إذ تتضمّن على صيغ القول ولكنّها ليست حوارا خارجيّا بل هي مناجاة الشّاعر لنفسه حينما وظّف عنصرا من عناصر

[1]– نوفل حمد الجبوري، الحوار في شعر عبد الله البردوني، ص88.

[2] – نفسه، ص87.

[3]– علوش السّعيد، معجم المصطلحات الأدبية، مادة تشخيصية رقم 339، ص126.

[4]– فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للنّاشرين المتحدين، تونس، ط1، 1986، ص85.

الطبيعة، كما نجده قد وظّف الحوار السّردي الذي غالبا ما يكون الشّاعر هو السّارد (الرّاوي) وهذا موجود في قصيدة (عرف النّعناع) وفي قصيدة (آلومي)..؛ إذ حاول الشّاعر نقل حادثة أو قصّة ماضيّة وقد يكون أحد شخصياتها.. معتمدا على المخيلة في رسم الشّخصيات والأحداث.

ففي قصيدة عرف النعناع نلاحظ أنّ الشّاعر قد ابتدأ قصيدته باسم الإشارة "ذا"، وهذا يدل على وجود مخاطب يوجّه له الكلام، مُظهرا حيرته وحزنه لما حدث للغصن.
ينقل لنا الشاعر قصة حدثت في الماضي إذ يستخدم ما يسمّى السّرد التّابع (Narration Ulterieure) بمعنى أن السّارد ينقل أحداثا وقعت قبل زمن السّرد أي يرويها بعد وقوعها[1]، يقول الشاعر:

ذا عرف النعناع ذابل حيرني	راهو في ظني احطم قبل الأوان
كي احكمتو فاليد رجّه ركبتني	قتلو همك فات همي فالميزان
خدعتك ليام كما خدعتني	وقريت في دار الدنيا قا لمان
وش بيك بعد أخضورتك هكذا مثني	ورقك يتنسل ونتايا مشيان
يا بالي قا قول فيسع جاوبني	ما تخليني دايره بي لحزان
قالّي شوف أمنين كنت زهواني	ومّا حالتي اتغيرت بزاف الآن
كنت امفحفح ناس ياسر حبتني	يتنزه من شافني فسط البستان
الماء الهامل فاسواقي يرويني	ونا تائق فاسماء قاعرفي بان

اعتمد الشّاعر في قصيدته "عرف النّعناع" على مقدمة وصفية، والتّي تعدّ ممهّدا سرديّا؛ حيث نقلت لنا حدثا وزمانا ومكانا وحوارا، ثم ارتكز على الحوار ليصف لنا الشخصية داخليا وخارجيا؛ حيث أبرز لنا كيف كان عُرف النعناع مزهوا بنفسه وسط الحشائش وورد النّعمان، والعبق طيّب الرّائحة.

[1]– نوفل حمد الجبوري، الحوار في شعر عبد الله البردوني، ص132.

نلاحظ أنّ الشّاعر مزج بين الحوار الخارجي، والذي يظهر من خلال صيغة الأقوال، وبين الحوار الداخلي الذي يظهر من خلال توظيف المناجاة، وذلك من خلال توظيفه عنصرا من عناصر الطّبيعة. ووظّف عناصر السّرد كي يعمّق الفكرة ويؤثّر في متلقي للقصيدة، ففي هذا المقطع الشّعري نجد الشّاعر قد وظّف تقنية الاسترجاع الفني، وقد استخدم الشّاعر السّرد القصصي في مطلع القصيدة لاستمالة انتباه المتلقي ونقل حيرته إليه.

ويرى توفيق الحكيم أنّ الشّاعر حين يعبّر عن حادثة أو موقف بالحوار على لسان شخصياته، فإنّه "لا يقصّها علينا حكاية وقعت في الماضي، ولكنّه يقيمها أمام أعيننا في الحاضر حيّة نابضة تتحرك، فالحوار هو الحاضر، وهو ما يحدث في اللّحظة التّي نحن فيها حاضر أبدا، لا يمكن أن يكون ماضيا أبدا، .. فإنّ الحوار يبرز الحوادث لأشخاص حاضرين، يتكلمون ويتحرّكون في حاضر دائم"[1]، وهذا ما يجعل قصيدته تتسم بطابع الإنسانية؛ إذ قد تعبّر عن الكثير من الأشخاص الذين لقوا عدم الاهتمام والتجاهل والجفاء بل لقوا الكثير من القسوة والظلم، وقد نجح الشاعر في نقل ما يعتور ذاته من خلال البناء القصصي الذي وشح به قصيدته. وقد ارتكز على الحوار لأنّه " وسيلة إلى تحقيق تلك الغاية، بوصفه عاملا يضفي على الشعر حيوية"[2] وهذا بدوره يضفي أثرا في "رسم الشخصيات ، والكشف عن مواقفها من الحوادث ، وتغلغله إلى صميم العمل القصصي"[3].

وقد استعان الشاعر بعناصر الطبيعة الحية كالقُمري (ذكر الحمام) إذ يعدّ وسيلة قديمة في نقل الرسائل، فالشّاعر قذيفة البشير طلب منه بأن يسرع في إيصال رسالته ويبين له طريقه محملا إياه مشاعره وشوقه لشيخه، ثم يوصيه بأن يلقي السلام عند وصوله إليه. قوله:

---

[1]– توفيق الحكيم، فن الأدب، ص141.

[2] – احمد اسماعيل النعيمي، الاسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، 309 .

3– محمد يوسف نجم، فن القصة، ص ص 112 /114 .

يا قاصد للشيخ بجوابي تزرب	واخلي ذا البر جبالو وشعابو
اقصد ليه للظهره غرّب	فالجلفة تلقاه برنوس حبابو
ذا ڤندوزك راه عنّك متشقّب	باعث ليك سلام وترد جوابو
راه القلب اعليك بالوحشه لاهب	والخاطر مجروح من طول اغيابو
أهديلو ذا القول من عاشق محب	زاد أعليه الشوق واكثر تشحابو
ذاك الصيد اللي من النظره يرهب	سلّم تسلم كي تقربع عن بابو

ثم بطريقة رائعة يجعلنا أمام المشهد من خلال مخاطبة شيخه بضمير مخاطب رغم المسافة البعيدة فإنّه حاضر وقريب في ذهنه بل يكرر ضمير أنت 18 في قصيدته ويصفه بكل جميل ونابض بالحياة والقوّة ...ومن قوله:

يا غوث المضيوم سلاّك الهارب	بيك يندە كل من ربّي صابو
يا مولا البرهان طاير ما تتعب	وين يهب الريح تشق اسحابو
مثل الصقر لي ضرب كاسح مخلب	يا ويح اللي ڤد ليه بنشابو
قطب الصالحين وجناح الهارب	غوث الأوليا والحافظ لكتابو
نت يا شيخي المقصد والمطلب	ونت للبشير سترو واحجابو
ونت الغيث لي نزل في أرض القب	بإذن الله يليان بخضار ترابو
ونت نسيم الصبح واشعاع المغرب	ونت الليل إذا خيّم بثوابو

في حين نجد الشاعر يحي بوزيدي يصرّح باسم ذكر الحمام " القمري" ، فيمدحه ويتغزّل به ويصفه بكل ما هو جميل، حتّى يستعطفه ويستلطفه كي يوصل رسالة الشاعر لحبيبه أو شيخه حيث يقول:

خَيْرَا قُمْرِي الاصْطَاحْ	آخْضَرْ الجَنَاحْ	لَوْنِكْ فِيهْ التِبْـدَاحْ	زِينْ شهَّانِي
اِدِّي كُتْبِي وَارْوَاحْ	شَوْرْ سِيدْ الامْلاَحْ	لَعْرَجْ قُطُبْ الصُّلَّاحْ	شَيْخْ رَبَّانِي
لَعْرَجْ قُطُبْ اَلْصُّلاَّحْ	مَا جـَا لِلْمَدَّاحْ	نَا قَلْبِي فِيهْ اِجْرَاحْ	ذَاكْ دَخْلاَنِي
نَا قَلْبِي فِيهْ اِجْـرَاحْ	آلَعْـرَجْ قَحْقَـاح	مَدْقُوقْ دَقَّاتْ	ارْمَاحْ حَالِي فَانِي

والمتلقي للقصـيدة يجد الشّـاعر يسـتعطف شـيخه " الجيلاني"، وذلك بذكر كراماته. وقد سـرد لنا كرامة من كراماته مع عجوز عمياء وابنها الغائب الذي أخذوه عنها عنوة، إذ حلّ ضـيفا عليها رفقة أصـحابه، وقد سـعدت بوجودهم رغم فقرها، ولم تكن تملك من الطّعام إلا حفنة شـعير وعنزة، فقامت بذبحها لإكرام الضـيوف، ولكنها فوجئت بالخير الكثير الذي منح لها؛ فتيقنت بأنّ الذي حلّ ضيفا عليها هو الشيخ الجيلاني، وقد زادت غبطة وسرورا بمعرفة أنّه ضيفها، وقد علم بغياب ابنها حيث أخذه النصراني فأحضره لها ثم أرجع لها بصرها. إذ هذه القصـة تحوي على ثلاث كرامات للشـيخ الجيلاني وقد وفق الشـاعر في اختيار هذه القصـة قصـد استعطاف واستمالة الشيخ له، والشاعر اختار ألفاظا بسيطة عبّرت عن فكرته وموضوعه بطريقة مشوّقة ورائعة يقول:

خطرا ساير حواس	في اثلاث من النّاس	بايزيد وبلعباس	مْع الجيلاني
سايرين ابلاد اقفار	حملوا في دوار	نزلى وابيوت اكبار	آي لخواني
دخلوا وسط المراح	القاهم براح	كفونا يا كسّاح	عن وجه القاني
اضياف الله والليل	وزاد المطر ايسيل	ظني ذا النجع ابخيل	الكل رماني

صدوا من ثم امشاو	منهم اتنواو	حتى وصلوا يلقاو	اهل الله ثاني
اعجوز احذا الدوار	امسميهم فالجار	فقير من الاشرار	عميت الأعياني
قصدوا ليها وامشاو	للعشا نواو	وقت ان ليها اصفاو	قالت هاني
حمدت ربي هي	مولات النيا	قالت سعدي نيا	ابدا لفرساني
في البيت حفنا اشعير	ذعشا الفقير	زادت انواة الخير	تلقي الرعياني
هات لمعزا وارواح	هذا ما تمناح	بادر فيها ذباح	اعشا الي جاوني
اذبحها ثم ابدات	كثرت الخيرات	قالت انظن	هيهات ذا الجيلاني
ناداها سيد القور	آنيا قدور	نخطف ولدك بالفور	اعلى نصراني
جابوا ثم في الحين	صاروا مجملين	فرحت هي فرحين	الرب اعطاني
واتكلم بلعبـــاس	آنيـــا دعـــاس	رجعت طفلة تسلاس	ابراو لعياني

ومن خلال ما سبق يتضح لنا أنّ الشّعر الشّعبي يحتوي على نسق حواري، يتضمن أكثر من صوت أو شخصية، غير أنّ المتأمّل للقصائد يجدها تذهب بعيدًا في تشكيل نسق شعري جديد، مؤسس على هيكلية درامية تمزج بين السردي والحواري[1]

[1]– معتز قصي ياسين، مستويات بناء الحوار في شعر أحمد مطر، مجلةدراسات البصرة، السنة الحادية عشر / العدد ٢١/ 2016. ص258

الفصل الثالث: الحوار الشّعري وعلاقته بالفضاء السّردي

المبحث الأوّل: الحوار وبناء الحدث

المبحث الثاني: الحوار وبناء المكان

المبحث الثالث: الحوار وبناء الزّمان

المبحث الرّابع: الحوار وبناء الشّخصيات

أوّلا: الحوار وبناء الحدث:

يمثّل الحدث في القصّة والرواية عنصرا أساسيا في بناء المتن الحكائي، كما يعدّ الحدث عنصرا رئيسا في تشكيل الحوار الشّعري، ومن دونه يصبح الحوار شكلا لفظيا لا حركة ولا روح فيها، فالحوار هو الوعاء اللّغوي الذي ينبني عليه الحدث وينمو ويتطوّر ليصل إلى النهاية المطلوبة.[1]

فالحوار الشّعري هو القالب اللّغوي الذي يتشّكل منه الحدث، ويؤسّس شخصيات قادرة على دفع الحدث إلى الأمام فعدم وجود الشّخصية الحوارية تقود الحدث ويجعله يتّسم بالضّعف وينتج عنه الملل وبطء في الأحداث من بدايتها إلى نهايتها.[2]

والأحداث ما هي إلاّ مواقف حياتية قد تعرّض لها الشّاعر أو يتعرّض لها غيره فينتجها لنا في قالب لغوي جميل نتيجة تضافر عناصر السّرد الأساسية فيخرج قصيدة فنية جمالية تأسر المتلقي لها.

أمّا المفهوم العام للفظة الحدث فهي " الواقعة المهمّة التّي تخرج عن المألوف"، أمّا في السرديات تعني " الانتقال من حالة إلى أخرى.."[3]، وقد استعاض أغلب السّرديين كلمة الحدث بكلمة الفعل؛ إذ يرون أنّ الأحداث المترابطة في تكوّن فعلا[4]، وتوظيفه في الشّعر يبرز بعدا تأمّليا وفكريا جماليا للشاعر.

يعد الحدث أهم العناصر السرديّة، فلا يمكن أن توجد قصة بلا حدث فـ"الحدث مجموعة من وقائع منتظمة أو متناثرة في الزّمان، وتكتسب تلك الوقائع خصوصيتها وتميّزها من خلال

---

[1] – آمنة الهتاري، تقنيات الحوار في الرواية اليمنية، رسالة الماجيستير، إشراف حيدر غيلان، جامعة صنعاء، 2008، ص91.

[2] –نفسه، ص92.

[3] – محمد القاضي، معجم السرديات، ص145.

[4] – نفسه، ص145.

تواليها في الزّمان على نحو معيّن"[1]، فالحديث عن الحوار وفاعليته في بناء الأحداث يقتضي وجود قصّة شعريّة يسهم فيها ببناء الأحداث، والشّاعر الشّعبي قد ضمّن الكثير من قصائده الملحونة القصّة، وجعل لها حدثا رئيسا تنبني وتتمحور عليه القصّة، وقد طعّم قصائده بالحوار كي يبني جسر التواصل ويبني أيضا الحدث "فيحصل التأثير في المتلقي الذي هو أساس وقوام العملية التواصلية برمّتها"[2] وهذا ما نجده في قصيدة"الحق والباطل" للشاعر أمهاني، حيث يقول الحق:

أنا الحق بضيايا	كي نطلع عالأمم من اعلايا	تصبح الكل تحمد في مولانا	كي بان الحق راهي جات النجدة
قاليد ناقل راية	وجيوشي طايعة كلهم أرايا	النّصر حليفي والله امعايا	نهزم أجيوش الخزي رغم العَدّة
ونت اسماك الباطل	تُبْطُل بيك كلّ الأمور يا غافل	طريقك ظلام ما يمشيها عاقل	والشّوك امنيّب فراش هذا الوَهْدَه
يسلكها غير إبليس	من بكري يشتي لحفر ودهاليس	أُفيها يلقى الوسواس ولَّخنيس	وَهْل النّفاق أدُّور ثمّة هدّا

الباطل:

قولك مهوش اصواب	فالجاهلية مكثرني بصحاب	من ذاك العصر حلّيتلهم لبواب	بْيوت النّسيج ونا نْعلّم فيها

[1] – عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق (دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة)، ص189، نقلا : مها وحيد، بناء الحدث في شعر محمد الخفاجي، قراءة في ديوان (الهامش يتقدم)، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، ع29، تشرين أوّل 2016، ص680.

[2]– الحسين زاهدي، التواصل نحو مقاربة تكاملية للشفهي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2011، ص63، نقلا عن محمد المشهوري، الحوار في شعر محمد حسن فقي، ص82.

ألباطل من لبطال	كوّنت أجْيوش عالحيله والقتال	وِذا نعيّط العشرة من ارجال	تجيني آلاف هي ومّاليها
ناس الحق زيّافا	وذا تنْدهْهم كلهم خوّافا	ما يشهدوش أمعاك ذا الضّعافا	وشهاده يبقى دايما خافيها
يا وديرها في بالك	يتعدّوا في لصباع قاع انصارك	في صنادق لِنْتِخاب ديمه هالك	والدّيمقراطيه ضاحك اعليها

إنّ المتأمّل للأبيات السّابقة سيلاحظ أنّ الحدث مبني على الحوار مباشرة؛ إذ جاء الحدث متزامنا مع الحوار، حيث حمّل الحوار بالحدث دون مقدمات سرديّة، وجعل المتلقي أمام شخصيتين تتناوبان على الحوار، مبرزا الموضوع والفكرة التّي دار حولها الحوار، وهي أفضلية شخصية على أخرى، فقد أبرز سلبيات وإيجابيات كلّ شخصية، ليختتم كلّ قصيدة بحوار لشخصيّة ثالثة تبرز رأيها السّديد والموضوعي حول كلّ شخصيّة وتنتصر للشّخصيّة التّي تراها مناسبة. ورغم استناد الشّاعر على الحوار المكثّف وتدعيم كلّ طرف بحجج إلا أنّه لم يسعفه من المشاركة في الحوار وإبداء رأيه حتّى يُنهي الحوار، وفي قصيدة مناظرة بين الحق والباطل نجد الشاعر قد فصل بينهما بتدخله الذي أخذ مساحة 14 بيتا، إذ قسّمها بينهما متوجها بكلامه نحو الحق، ثم التفت الى الباطل وردّ عليه في 7 أبيات ثم أضاف بيتا أخيرا أعلن فيه حبه للحق. قوله:

حبسوا الحوار وعتاب	جيت انسلك لُحايل	شمسي فرّاقت اسحاب	شاد الغربال ما يحاول

فهذا البيت بمثابة مقدمة؛ حيث قدّم الشّاعر نفسه للمتخاصمين ليحلّ النّزاع بينهما:

الحقجيت بالبرهان	عدّلت اللي كان سايل	ونت القسط والميزان	ما تُظلم ما تتنازل
جْميع المحقور راه جاك	وعْلى ضْعيف ما تّطاول	وبْنيتلو بيت في حْماك	لا تصيبوا حجار وابل
فالعدلْ ما تْشوف كسّاب	ولّا من لابس ادرابل	لا خوك لا شْريف لنْساب	تْهمّك غير الفعايل

وغيرها من الأبيات التي تبرز مدى حب الشّاعر للحق، ثمّ يتوجّه الشّاعر بكلامه للباطل يقول:

ونْت الباطل نوّاح	كذّاب جمّاع أرذايل	نعوّد منك كلّ صْباح	فالك أجُّر لمشاكل
خدّاع، شرّير، ظلّام	حقّار ديمه تتحايل	والمُنكر رافعو عْلام	تنهي عالمعروف كامل
تدْرق أُراء لصْباعْ	سْرقتْ أجْملْ ولّي حامل	ولْبست ألفيْن أقْناع	أُتَسْقي في سمْ قاتل

ثمّ ينهي حواره ببيت يبرز رأي الكاتب الحازم. يقول:

ومْهاني ساق لبيات	أزاد فالحكم فاصل	كلمات عالقلب فاجات	وحْمد ما ينصر باطل

إذن استعان الشاعر في مناظراته بشخصية ثالثة، مرة باسم الشّاعر، ومرة أخرى باسم الضّمير، وفي قصيدة " الصالح والمتشرّد"، نجد بروز الشّخصية الثالثة والممثلة بصوت الضّمير، وهو حدث صغير بالنسبة لمساحة الحوار التّي استغلّتها كلا الشخصيتين، وهذا

الأخير قد حاز على عدد محدود من الأبيات، إلاّ أنّه تمكّن من فضّ الجدال العنيف الذي دار بين الصّالح والمتشرّد، وقد استطاع ترجيح كفّة النّصر للشّاب الصّالح.

إنّ المتأمّل للقصيدة يلاحظ أنّ الحدث فيها متنامي وفق لغة وأسلوب الحوار الذي دار بين الشّخصيتين، إذ الصّراع والتضّاد يكتنف لغتيهما، لتخمد نار الصّراع بظهور صوت ثالث محايد يحتكم إلى العقل، وقد انتهج أسلوب الحكمة لإيقاف الصّراع الذي نشب بينهما، والملاحظ أنّ الشّاعر في مناظراته قد اعتمد على السرد والحوار، مما أكسب القصيدة ميزة جمالية فنية مشوّقة، حيث نسج الشّاعر قصيدته بخيوط الحوار وجعلها أساسا في بناء أحداث قصته الشعرية، ولاسيما أنّ الشّاعر أمهاني أحمد يتميز بنفسه الطويل فهو يمنح لشخصياته الكثير من الوقت للتّعبير عن رؤاها، وهذا جلي في الأثر الكتابي وعدد الأبيات التي منحها لكل شخصية، ممّا نتج عنه حوارا مطوّلا إذ " يحمل الحوار الأحداث حملا، ولا يصفها وصفا خارجيا كما وقعت في الماضي بأسلوب القص، إنّما يقوم الحوار بتجسيد الأحداث أمام المشاهد في صورة حية متحرّكة تتمثّل فيها الحركة الدّاخلية للأحداث"[1].

وسنحاول في هذه الورقة البحثية أن نبرز ثلاثة أنواع أو أنساق للحدث في القصيدة الشّعبية وهي على التّوالي:

1- نسق بناء المتتابع:

إنّ القصيدة ذات الطّابع الدّرامي يبرز فيها الحدث بشكل جليّ، ومن أنساق الحدث نجد التّتابع، والذي يقصد به "تعاقب الأحداث في الزّمان الذي يبدأ من نقطة محدّدة، ويتتابع وصولا إلى نهاية محددة، دون ارتداد أو عودة إلى الخلف"[2].

---

[1]-يوسف حسن نوفل، تطوّر لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر، دار النهضة العربية، د س، ص54، نقلا عن محمد المشهوري، الحوار في شعر محمد حسن فقي، ص87.

[2] - عبد الله إبراهيم، أبنية الحدث في رواية الحرب، الأقلام، ع19، سبتمبر 1988، العراق، ص14.

قد استهل الشّاعر قصيدته باستهلال مميّز، فقدّم لنا الحدث الرئيس، ونقل لنا زمن الحدث ومكانه، فالمتلقي للقصّة سيلاحظ أنّ القصيدة حدثت في الصّيف وبجانب البستان، والملاحظ "خضوع بناء الحدث لمنطق السببيّة لأنّ الأفعال المترابطة التّي تكوّن الحدث، تخضع مباشرة للعلاقة السّببية بينها، فهي توجد وتنمو وتتطوّر بفعل علاقات مترابطة فيما بينها، بحيث يكون كل منها سببا لما يليه، ونتيجة لما سبقه وبذلك تترابط هذه الأفعال، في حركة صعود نحو الذروة"[1]، وكمثال عن الذروة نذكر قصيدة "قصة يوسف عليه السلام" والمتمثلة في كيد إخوته ورميه في البئر دون شفقة ولا رأفة به، وتعقب مرحلة ما بعد الذروة حالة جديدة وهي مرور قافلة التجار من البئر المهجور لاستسقاء منها فإذا بطفل صغير يخرج بدل من الماء يقول الشاعر:[2]

يوسف فالبير ما اعطش ماه جيعان	بعد الثلث أيام أظهر سعد
بانت رحّال سايره عبر البلدان	من مدين المصر فالصّحراء وردوا
حطّو قرب البير يسقوا فالعطشان	أبعثوا ورّادهم مالك وحد
ارمى دلو فالجب اليوسف بان	وكرّش فيه ابْقوتُ زايد جهد
وتفزع ورّادهم ونطق فرحان	يا بشرى غلام ذا دلوي جبد
قصدوا به مصر فالأسواق اتهان	يفرصوا في بيعت زادوا زهدوا
أشراه العزيز بأرخس لثمان	عشرين درهم تافهه مبخس نقد

[1] – عبد الله إبراهيم، أبنية الحدث في رواية الحرب، ص16/15.

[2] – سعاد ارفيس، الشعر الشعبي الديني، ص 152.

ونلاحظ هيمنة نسق التتابع في البناء القصصي الشّعري الشّعبي، لأنّ أحداثها متسلسلة ومتتابعة بشكل منطقي قائمة على السببية"[1]، فهي تندرج ضمن نسق التّتابع " إذ تنتمي إلى فن السيرة فقد اتّخذ الشّاعر على عاتقه سرد سيرة سيدنا يوسف بشكل مغاير في قالب شعري، ولم يكتف الشاعر بما ورد في القرآن الكريم بل لجأ إلى الكتب التاريخية، وذلك من أجل الاستزادة وتوشيح قصائده بحقائق وأخبار لم تذكر في القرآن الكريم، حيث بدأها من مرحلة سرد الرؤيا على والده ثم ذكر غيرة وحقد إخوة يوسف عليه السلام فكادوا له وأبعدوه عن والده فرموه في البئر، ثم العثور عليه من قبل المارة وتم بيعه في سوق العبيد وانتهى به المطاف في قصر العزيز فعاش فيه إلى أن أصبح شابا فتيا وسيما ممّا جعله محل اهتمام امرأة العزيز، فكادت له ولم تستطع اغواءه، فألقته في السّجن ثم ذكر أحداث التّي ظهرت في السّجن إلى غاية خروجه من السّجن وبراءته ثم إنقاذه لمصر من سنوات الجفاف بسبب حكمته وتوفيقه من الله، فتقلّد أرقى المناصب في مصر؛ إذ أصبح أمينا على خزائن مصر، ثمّ لقاؤه بأخوته ووالده وما تبعها من الأحداث والتفصيلات.

وقد تنوّعت الأحداث في الشّعر الشّعبي نظرا لتعدّد الموضوعات القصصية التّي تطرّقوا لها كالرّثاء والغزل والمدح..، ويعد نسق التتابع في الفن القصصي الأكثر استعمالا وشيوعا بين الأدباء وقد اشتهر باسم البناء التقليدي[2]، ويعدّ الاستهلال أهم سمة في نسق التّتابع، وللفقرة الأولى أهمية كبرى، إذ به تسترعي انتباه المتلقي ما تحمله من حدث نذكر على سبيل النّموذج قصيدة الشاعر الحمدي بوشنافة "رحلة إلى البقاع المقدسة بيت الله الحرام" حيث استهلّها بزمان ومكان الحدث، أي رحلته نحو البقاع المقدسة التّي افتتحها بقوله:

يوم الأحد على الله توكلنا	وادعنا الأولاد كانوا مجمولين

[1] – صالح الجميلي، رمضان عبود، الحدث وتشكيلاته في قصص حسن حميد، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج17، ع1، كاموم الثاني 2010، ص2.

[2] – عبد الله إبراهيم، أبنية الحدث في رواية الحرب، ص14.

للمسجد رحنا اتوالو صلينا	واتكلنا على خالق الدنيا والدين
بوسعادة ونزوعها جملة لينا	ولا نفرق بين الأحباب الزينين
فزينا منا اتوال المدينا	إلى قبر الرسول رانا قاصدين
باذن الله يا سيدنا تشفع فينا	يوم القيامة المحمل راه خشين
اركبنا في الطايرة قلعت بينا	مثل الحمامة قاصدة الحرمين

والملاحظ أنّ العنوان يحوي على حدث هو القيام برحلة إلى البقاع المقدسة ثمّ استهل قصيدته بالزّمان، وهو يوم الأحد إذ توجّه إلى المسجد للصّلاة للالتقاء بباقي الحجاج، فالمسجد محطة انطلاق لرحلتهم، ثم يصف ويسرد كل ما رآه في الطّائرة خلال فترة مكوثه فيها خمس ساعات من أحداث، ثم انتقل إلى وصف ما رآه في السّعودية من تفصيلات جزئية قد شاهدهاهناك من معالم ومظاهر حياتية.. "فنوع الأحداث المختارة، وقراءة الشّاعر التأويلية لها جعل نسق التتابع في القصيدة ينتقل إلى حالة إبداعية وجمالية قد لا تحقّقها سرديّة التّسجيل لذلك الحدث"[1]، فالشّاعر اعتمد على التّصوير التّسجيلي في سرد الأحداث التّي شاهدها لأوّل مرّة، وقد انطبعت في ذهنه لقداسة المكان، ولم يكتف الشّاعر بسرد الجزئيات بطريقة مباشرة تقريرية، بل إنّه اتّخذ أسلوبا آخر، وذلك باستلهام التاريخ الإسلامي، وبعثه بطريقة مميزة، حيث كان يبحث عن قبر نبينا محمد صلى الله عليه وسلم، لترشده الحمامة ويتكلم العنكبوت مع الشّاعر ويوصيه بالتّقيّد بسيرة النّبي، بل إنّه عند زيارته للمعالم الدّينية فإنّه يذكّره بقصة كل معلم، فمثلا مقام سيدنا إبراهيم عليه السلام يذكره بقصة سيدنا إسماعيل مع أبيه أو رؤيته لغار الحراء، فيتذكّر نزول الوحي ونزول أوّل آية فيه.. كقوله:

الحمامة بجناحها شارت لينا	العنكبوت تكلمت يا قاصدين

[1] – مها وحيد، بناء الحدث في شعر محمد الخفاجي، قراءة في ديوان (الهامش يتقدم)، ص 683.

هذا وقت طويل وبعيد علينا	تهلاو في وصاية الصّادق الأمين
النّبي منا قصد المدينا	مع الصّحابة كانوا والمهاجرين
والهجرة قام بيها سيدنا	من بعد عيسى بخمسة مية سنين

2- البناء المتداخل:

تطلق هذه التّسمية على النّص الذي تتداخل في بنائه الأحداث دون مراعاة لترتيب الزّمان المنطقي لها، وقد ظهر البناء المتداخل ردا على النّسق المهيمن في الفن القصصي وهو المتتابع..، إذ فيه "تتقاطع الأحداث وتتداخل دون ضوابط منطقية وتقدم دون الاهتمام بتواليها إنّما بكيفية وقوعها"[1]، ممّا يكسب القصيدة بعدا جماليا مميزا، ولا يعني أبدا أنّه تمّ إلغاء الزّمان بل هو ترتيب جديد أسسّه الشاعر نظرا لوقعه على نفسه ممّا أولاه أهمية كبرى واستهلّ به قصيدته[2].

إنّ الشّاعر أمهاني أحمد قد فجّر الحدث في مستهل قصيدته، وقد عضّده في ذلك الاستفهام الاستنكاري بالإضافة إلى اسم الإشارة "ذا" يبيّن قُرب عُرف النّعناع منه.

والملاحظ أنّ الشّاعر قد استهلّ بحدث في الحاضر وهو تحطّم عرف النعناع، لينتقل بنا إلى الماضي عندما أنطق عُرف النّعناع ليحكي سبب تحطّمه بطريقة سلسة مشوّقة، فالشّاعر أمهاني أحمد في قصيدته " عرف النعناع" قد مزج بين ما هو خيالي بالواقعي، وقد استطاع جعل الأحداث تتنامى وفق تصوراته، فشخصية "عرف النعناع" ما هي إلاّ ذاته التّي تولّدت من ذات الشّاعر، حيث ساهمت بالحوار للتّعبير عن وجهة نظره بطريقة فريدة.

وقد يلجأ الشّاعر إلى تقنيات خاصّة في زعزعة التتابع الزمني للأحداث فيجعلها متداخلة كأن تستدعي الشّخصيةُ الماضيَ في زمن الحاضر أي تتذكّر أحداثا وقعت في الماضي

[1]- عبد الله إبراهيم، أبنية الحدث في رواية الحرب، ص17.

[2] - نفسه، ص17.

فترويها؛ أي يستطيع الشّاعر القفز على الزّمن وفق ما يريده سواء من الحاضر إلى الماضي أو حاضر نحو استشراف المستقبل وذلك من خلال التكهّن وتوقّع أحداث تقع فعلا في المستقبل أو لم تقع بعد[1].

إنّ استعمال البناء المتداخل في القصة الشعرية يكسبها خاصية فنية مهمة وهي "تباين زمن الحدث عن زمن السرد"[2]، ولكي تتضح هذه السمة علينا بالرّجوع إلى القصيدة فقد كان عُرف النّعناع غضّا طريّا بين الحشائش والزهور، وعلى حين غرّة ظهر أمامه رجل قطّعه من جذره ثمّ شمّه بقوة وألقاه على قارعة الطّريق فاستحال ذابلا محطما، فالشّاعر ابتدأ من آخر حلقة من قصّة " عرف النعناع"، وجعلها فاتحة الوقائع في قصيدته ثم " عادت بعض الوقائع متناثرة في وعي الشخصية"[3]، ونلاحظ أنّ الشّاعر اعتمد على زمن الحاضر في رواية الوقائع، إذ تجلّى التّباين "بين زمن السرد الذي هو الحاضر، وزمن الحدث الذي يمتدّ طويلا في الماضي"[4].

في الحقيقة هناك من يبتدئ قصيدته بمقدمة سرديّة تبيّن الحدث أو الفكرة التّي تدور حولها القصّة الشّعرية من خلال تضافر العناصر السّردية من الزّمان والمكان والشّخصيات والحوار، ووظيفة هذا الأخير تكمن في الكشف "عن نفسية الشّاعر اتجاه الحدث الذي يقوم به، وقد يبرز تفاعل الشّخصيات القصصيّة مع بعضها بعضا داخل القصّة الشّعرية، وربما قد يظهر الحوار إحساس الشّاعر بالزّمان، أو يجلّي جانبا مهما للشّخصيّة القصصيّة بالمكان وكيفيّة

[1] – صالح الجميلي، رمضان عبود، الحدث وتشكيلاته في قصص حسن حميد، ص8.

[2] – عبد الله إبراهيم، أبنية الحدث في رواية الحرب، ص20 .

[3] – نفسه، ص20 .

4 – نفسه، ص20 .

تواصلها مع هذين العنصرين المهمّين في النّسيج القصصي"[1]، إذ يرى الباحث صالح السهيمي أنّ الحوار وظيفته متراوحة بين التّواصلية والحركيّة والسرديّة[2].

إنّ هذه اللّوحة الفنيّة التّي رسمها الشّاعر أمهاني ما هي إلاّ حوار الذّات، إذ خلق الشّاعر ذاتا أخرى والممثّلة في عنصر الطّبيعة لكي يبرز لنا الأفكار والهواجس التّي تعتري ذاته بطريقة قصصية مؤثّرة، فلو اعتمد الشّاعر على المباشرة فلن يحقق التأثير الذي حقّقته القصّة التّي نسجها الشّاعر ممّا مهّد أرضية الحوار، وهذا الحوار يندرج ضمن الحوار الدّاخلي هو مناجاة لغير العاقل، وهو حوار ذاتي محض، وقد استطاع الشاعر جعله إنسانيا، إذ يعبّر عن ذوات أخرى مرّت بالتّجربة نفسها.

أمّا في قصيدة "ألومي" نجد الشّاعر قد استعطف القمري لنقل شجنه للولي الصالح ثم أدرج حكاية سردية قد حدثت في الماضي قد تنامت فيها الأحداث بشكل تصاعدي ابتدأها بحدث ذهاب الولي الصالح ورفقائه إلى عجوز عمياء ثم حدث التّرحيب والاستعداد لضيافتهم ثم حدث ذبح رغم الفقر لم يمنعها من ذبح عنزتها الوحيدة؛ إذ بدأت الخيرات تتواجد وتتكاثر لدى العجوز الفقيرة، فاستنتجت أنّ ضيوفها مميزون وتأكّدت من هوية الضيف الذي بسببه حلت البركات والخيرات بل ردّ لها ولدها الغائب ورفع عنها الغشاوة التّي تمنعها من الرؤية فأصبحت سليمة مبصرة للوجود.

خطرا ساير حواس	في اثلاث من النّاس	بايزيد وبلعباس	مْع الجيلاني
سايرين ابلاد اقفار	حملوا في دوار	نزلى وابيوت اكبار	آي لخواني
دخلوا وسط المراح	القاهم براح	كفونا يا كسّاح	عن وجه القاني
اضياف الله والليل	وزاد المطر ايسيل	ظني ذا النجع ابخيل	الكل رماني

[1]– صالح السهيمي، الحوار في شعر الهذليين، ص50.

[2]– نفسه، ص50.

صدوا من ثم امشاو	منهم اتنواو	حتى وصلوا يلقاو	اهل الله ثاني
اعجوز احذا الدوار	امسميهم فالجار	فقير من الاشرار	عميت الأعياني
قصدوا ليها وامشاو	للعشا نواو	وقت ان ليها اصفاو	قالت هاني
حمدت ربي هي	مولات النيا	قالت سعدي نيا	ابذا لفرساني
في البيت حفنا اشعير	ذعشا الفقير	زادت انواة الخير	تلقي الرعياني
هات لمعزا وارواح	هذا ما تمناح	بادر فيها ذباح	اعشا الي جاوني
اذبحها ثم ابدات	كثرت الخيرات	قالت انظن	هيهات ذا الجيلاني
ناداها سيد القور	آنيا قدور	نخطف ولدك بالفور	اعلى نصراني
جابوا ثم في الحين	صاروا مجملين	فرحت هي فرحين	الرب اعطاني
واتكلم بلعبـــاس	آنيـــا دعـــاس	رجعت طفلة تسلاس	ابراو لعياني
آساعد أهل النية	اتنال من الوليا	من الي يقتب	يحي ايروح دكاني

وفي ضوء ما تقدّم نلاحظ أنّ القصيدة قد احتوت على العديد من الأحداث المتنامية وفق تسلسل واضح، وقد أسهم الحوار بشكل جلي في تنامي الأحداث واستمراريتها.

3-**البناء الدائري:** انتشر هذا النّسق في القصيدة العربية المعاصرة، وتوظيف الشّاعر للبناء الدّائري في قصائده يمكّنه من تركيز تجربته ويجعلها في بؤرة واحدة مركزية على الرّغم من تعدّد الموضوعات فيها[1]، فلمّا تكون "تجربة القصيدة متوترة وبحاجة إلى ملاحقة توترها يكون

[1] – علي صليبي المرسومي، القصيدة المركزة ووحدة التّشكيل، دراسة فنية في شعر الستينيات في العراق، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص33.

الشّكل المدوّر للقصيدة طبيعيّا وحالة صحيّة"[1]، إذ يجعل من القصيدة كأنّها دائرة مغلقة بمعنى بداية القصيدة هي نهايتها، وقد ربطه عز الدّين إسماعيل بالجانب النّفسي للشّاعر، "فكلّ دفقة من دفقات القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاق الأولى، ويدور دورة كاملة يستوعب خلالها الأفق الشّعوري الذي يتراءى له،.. إذ ما تكاد دائرة تنتهي حتّى يعود الشّاعر مرة أخرى إلى نقطة البداية"[2]، وقد شبّهها بالسّلك الحلزوني الذي تتراءى له حلقاته منفصلة ولكنّها مترابطة ترابطا عضويا حيّا يؤكّده الانسجام وتتجاوب هذه الأجزاء وتولّد بعضها من بعض وانعكاس بعضها على بعض في ترادف كاشف تتكوّن عنه دائرة مغلقة شعورية تتحرّك القصيدة فيها ظاهريا إلى الأمام ولكنّها في الوقت نفسه تتحرّك نفسيا إلى الخلف، مستكشفا الشّاعر أبعاد ذلك الشّعور إلى أن يستنفذها كلّها، ويُتِمّ الدّورة ويكون قد عاد إلى حيث بدأ[3].

وحتّى تتضح الرؤية نذكر على سبيل النّموذج قصيدة الشّاعر العيد الدّبوسي الموسومة بـ " المتهم" ففيها يتجلّى لنا البناء الدّائري حيث استهلّها بقوله:

حيّرني شفتو المسكين يغنّي	يتمحّن كيما العبد اللي مهموم

هذا الاستهلال الذّي ابتدأه الشّاعر ليس ببداية يتحرّك منها إلى الأمام، وإنّما يتحرّك الشّاعر منها نحو الخلف يثبت ذلك رؤية لوم وعتاب عند المتهم، ثمّ يسرد له ماضيه الزّاهي حيث كان ذا قدر وشأن، وكانت حياته مريحة إلى أن نصبوا له فخا ووجد نفسه بين القضبان الحديدية، وقد صوّر لنا صورا أخرى مؤثّرة له في السّجن نذكر منها:

في زنزانة غير وحدي عزلوني	راه اصرالي كالطفيل للي مفطوم
في صندوق حديد راه امعلقني	وكل اصباح يتوّق عنّي بالسّلوم

[1] – حسن الغرفي، حرائق الشعر عن تجربة حميد سعيد الشّعرية، ص33، نقلا عن: علي المرسومي، القصيدة المركزة ووحدة التّشكيل، دراسة فنية في شعر الستينيات في العراق، ص 34.

[2] عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص261.

[3] – نفسه، ص 255 وما بعدها.

ساعة ينساني وساعة يطعمني	وشي مرات نديرها غي عالصوم

هذه الأبيات وصفت لنا حجم المعاناة التّي ابتلي بها هذا المتهم، فأبسط حقوقه مسلوبة، وهو حقه في الأكل الصّحي، إذ أحيانا لا يطعمونه أبدا فيحتسب يومه صائما وهذا أدعى للصّبر، ثمّ ينتقل بنا إلى رؤية أخرى وهي شوقه لأولاده وزوجته، وقد طال غيابه عنهم يقول[1]:

سال على لحباب من بنتي لابني	وخبّرهم راني بلا تهمة متهوم
متوحشهم راه شوقي قاتلني	راه القلب اتوالهم حاير مقسوم
اميمتهم ما زالها تتفكرني	وفوق السّجن تجي تصفّر لي واتحوم
ترفعلي في صوتها وتسمعني	حتى نايا كلامها عندي مفهوم

ثمّ يتذكّر أنّه في السّجن منسي وممنوع عليه زيارة أهله ولا وجود للمحامي ليدافع عنه، ثمّ يطلب من الشّاعر نظم قصيدة عنه حتّى ينتصر على الظّالم، وبعدها يتوجّه بمناجاة إلى الله كي ينصره ويفكّ سراحه قوله[2]:

ما جاني لا تخفيض لاحد انفعني	عندي مدة طايلة وأنا مردوم
وعْلى أهلي مانعين يزوروني	ولا محامي جا يدافع ع المظلوم
عارف مهوش رايح يرحمني	واهنا ماتوا من قبل كم من مرحوم
غير اكتب عنّي قصيدة وانصرني	لعلاه يخرجوا كانش مرسوم

لم يشر الشّاعر في هذه القصيدة إلى مرور الزّمن نحو الماضي، فحسب بل أشار إلى مروره نحو الحاضر والمستقبل؛ إذ وظّف تقنية الاسترجاع حينما تحدّث وسرد لنا معاناته ثم

[1] – العيد الدبوسي، ديوان آهات، ص82.

[2] – نفسه، ص83.

وظّف تقنية الاستباق والتّي تتجلى في قوله: "لعلاه يخرجوا كانش مرسوم" إذ توحي هذه العبارة على الأمل في تحقيق العدالة وإطلاق سراحه.

والملاحظ أنّ السّارد في رواية الأحداث قد انتهى بالموقف نفسه لكنّه أحدث تغييرا طفيفا في صدر البيت إذ في بداية القصيدة يقول فيها:

حيّرني شفتو المسكين يغنّي	يتمحّن كيما العبد اللي مهموم

وفي خاتمة القصيدة يقول:

خليتو وامشيت يبكي يغنّي	يتمحّن كيما العبد اللي مهموم

إنّ المتأمّل للبيتين سيلاحظ حضور المعنى نفسه في كليهما، بالرّغم من تغيير طفيف الذي اعترى صدر كلا البيتين، وقد عبّرت عنه مسيرة الزّمن التّي لم تغيّر أحواله ومواقفه وهذا نظرا لتطابق البداية والنهاية في القصيدة[1].

ونجد قصيدة أخرى قد اعتمد فيها الشّاعر على البناء الدّائري، إذ ابتدأها ببيت شعري ثم أنهى قصيدته به، وقد سرد لنا قصة الولد العاق الذي رمى أمّه في العراء عرضة للخطر، فقد رماها في مكان خال ترتاده الذّئاب، ولم تبرح الأمّ مكانها حيث كانت تنتظره واثقة من عودة ابنها لها، فمرّ بها راع وفهم أنّ الولد تخلى عن أمّه، فطلب الراعي من الأمّ العجوز أن ترافقه وتمكث الليلة عنده، فرضت رفضا قاطعا مخافة أن يرجع ولدها ولا يجدها، فتركها الراعي مُكرها، وذهب إلى عائلته، لكنّه لم يستطع النّوم، وما إن ظهرت خيوط الصّباح حتّى رجع إليها مسرعا نحو المكان الذي تركها فيه آملا أن يجدها سليمة ومعافاة، أو قد رجع إليها ابنها، لكنّه ما لبث أن وجدها مقطّعة إلى أشلاء، والمكان قد صبغ بدمائها، وأصبحت أكلة صائغة

[1] – نجوى جمعة، بناء الحدث في شعر نازك الملائكة (مقاربة نصية)، مجلة آداب البصرة، ع44، 2007، ص114/113.

للكلاب البرية والذّئاب، كلّ هذا قد ذكره الشّاعر في صور شعرية مميّزة مؤثّرة، وقد استهلّ قصيدته [1]بقوله:

تراكم هم كبير ع البر وعمّم	تسمع مُغْريبات وأخرى تراها

وليغلق قصيدته بالبيت الذي استهل به ليؤكّد فكرة أنّ الدّنيا تحوي على الكثير من القصص والقضايا المربكة إذ قد تسمعها أو تكون شاهدا عليها.

ونجده في قصيدته الموسومة بـ "حلم الإنجاب" قد ابتدأها ببيت شعري فيه الكثير من الحكمة والتّجربة يقول فيه[2]:

بونادم بكاي شكاي ويضبح	معروفين اطبايعو ديما وحواح

فالشّاعر في هذه القصيدة قد أغلق قصّته الشّعرية بالبيت نفسه ليؤكّد أنّ الإنسان متأصّل فيه الشّكوى والبكاء رغم النّعم التّي أنعمها الله عليه لذا ابتدأ الشّاعر قصيدته من النتيجة التي انتهى إليها، إذ تعبّر عن طبع الإنسان المتجذّر فيه؛ فهو كثير الشكوى وليس بقنوع ..

ومن خلال ما سبق نستنتج أنّ الحوار الشعري ما هو إلاّ أداة لدفع الأحداث وتناميها، إذن هو عنصر حيوي وفاعل في النّص القصصي.

والملاحظ أنّ الحدث لا يمكن أن يتجلّى دون العناصر السّردية الأخرى، فهي متضافرة، فلا يمكن أن يوجد حدث بلا مكان ولا زمان ولا حوار ولا شخصيات، إذن فعناصر السرد مترابطة ترابطا وثيقا.

المبحث الثاني: الحوار وبناء المكان

[1] - العيد دبوسي، ديوان آهات، د د، الجزائر، د س، ط1، ص38.

[2] – نفسه، ص46.

إنّ المكان والزّمان أحد نواميس الكون فذكرنا للمكان يقتضي حضور الزّمان وذكرنا أيضا للزّمان يفترض وجود المكان، وعليه لا يمكن الفصل بينهما، ولقد انتبه السّرديون لهذه العلاقة وأطلقوا عليها اسم الزّمكانية إذ شكّل "هذا المفهوم منهج ميخائيل باختين القائل باستحالة الفصل بين المكان والزّمان في العمل الأدبي"[1]، وقد انتبه الباحثون إلى "اختلاف في طريقة إدراك المكان حيث إنّ الزّمن مرتبط بالإدراك النّفسي، أمّا المكان فيرتبط بالإدراك الحسّي"[2].

قد أثار المكان انتباه الأدباء والباحثين والفلاسفة فأفردوا له دراسات كثيرة تعنى به، ولا يخفى وجود أثر البيئة في الشّعر الشّعبي فنجد القصائد توشّحت بكثير من المظاهر المادية، فعملية التأثّر والتأثير متبادلة بين الإنسان والمكان، والإنسان لا يمكنه نسج قصيدته دون الاغتراف من معين بيئته، فينتج عنه خلق شخصيات تساهم في بلورة الحدث وتسهم في حركية النّص.

ويرى جاستون بشلار Gaston Bachelard أنّ مفهوم المكان يشتمل على "جميع العلاقات الحسية والمعنوية التّي تربط الإنسان بواقعه، فهو مجسّد أصيل لما في الشّخصية، من خلال الذاكرة التّي تجد صداها الحقيقي في مدركات مادية، كالغابة وبيت الطفولة وملاعب الصّبا"3.

يعد المكان من أهم العناصر السّردية المؤثرة في بناء النّص النّثري والشّعري، فلا حوار ولا شخصيات ولا الأحداث تؤدي أدوارها في الفراغ[4]، فـ"علاقتنا بالمكان تنطوي على جوان بشتى ومعقدة تجعل من معايشتنا له عملية تجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل في لاشعورنا، فهناك

---

[1]– ميخائيل باختين، أشكال المكان والزّمان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثّقافة، سوريا، 1990، ص5، نقلا عن آمنة الهتاري، تقنيات الحوار في الرواية اليمنية، ص110.

[2]– سلمان كاصد، علم النّص، دراسة بنيوية في الأساليب السّردية، ص128، نقلا عن آمنة الهتاري، تقنيات الحوار في الرواية اليمنية، ص111.

[3] –آمنة الهتاري، تقنيات الحوار في الرواية اليمنية، ص112

[4] – نفسه، ص110.

أماكن جذابة تساعدنا على الاستقرار، وأماكن طاردة تلفظنا؛ فالإنسان لايحتاج إلى مساحة فيزيقية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره، وتتأصل فيها هويته ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها فاختيار المكان، وتهيئته يمثل ان جزءاً من بناء الشخصية البشرية "[1]، وينشأ المكان من خلال عناصر البناء القصصي الشعري؛" الذي تدور فيه الأحداث وتتحاور عليه الشّخصيات.. والحوار [الشّعري] يربط الشّخصيات بمعطيات المكان والمنظومات الذّهنية والنّفسية، ويتحقّق ذلك من خلال مدى حميمية هذا المكان أو عدمه، وهذا ينعكس على الرّموز الاجتماعية والفكرية والنّفسية والأخلاقية.."[2].

وقد تجلّى المكان في القصيدة الشّعبية بكثير من الجمال والابداع الفني، وقد انبثقت هذه الميزات نتيجة تأثر الشّاعر ببيئته، وهذا ما تشيه لنا القصائد الشّعبية، إذ نجدها مكتنزة بدلالات ثريّة، فتارة نجده مسلما محافظا على التّعاليم الدّينية، يصلّي جماعة في المسجد وتارة عاشقا يقف على الأطلال يتذكّر محبوبه أو يراسل محبوبه فيتغزّل به أو يخبره ما فعل به بُعْده وهجره له وتارة نجده سياسيا[3] وتارة يذكره المكان بالثورة التحريرية.. وغيرها، ويمكننا في المبحث تقسيم المكان إلى قسمين وهما:

1-المكان الأليف: هو "مكان المعيشة المقترنة بالدفء والشّعور بأنّه ثمّة حماية لهذا المكان من الخارج العادي وتهديداته ويمنح هذا المكان الفسحة للحلم والتّذكّر"[4]، إذ هو مكان واقعيّ انصهرت فيه الذّات الإنسانية كونه الأكثر التصاقا بحياة الإنسان فانعكس على الشّعر من

---

[1] يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة ألف، الصادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة،1986 ، ص 83.

[2] آمنة الهتاري، تقنيات الحوار في الرواية اليمنية، ص111.

[3]- ساهرة العمري، المكان في شعر ابن زيدون، إشراف هناء عبد السادة، رسالة الماجيستر، جامعة بابل، 2008، ص 14 وما بعدها.

[4]- ساهرة الحبيطي، المكان الأليف والمعادي في شعر علي بن الجهم (ت 249هـ)، مجلة الدّراسات التاريخية والحضارية، مج9، ع30، تموز 2017، ص5.

خلال تصوير الشّاعر للواقع فوتوغرافيا، بل قد يدمجه بمخيّلته فيضفي عليه هالة فنيّة إبداعية تستميل انتباه المتلقي لها، لمّا يؤنس المكان أو يضيف له شيئا غير اعتيادي، والشّعر العربي قد تطرّق للمكان بشكل لافت ولا سيما الشعر الجاهلي ، فقد ارتكز كثيرا على أيقونة المكان في المقدمات الطّللية.

والمكان الأليف هو المكان الذي يكنّ له الشّاعر المحبّة ويشعر نحوه بالمحبّة والدفء والحنان والحماية ولا يعني أنّ الشّاعر ملزم بتصوير الواقعي للمكان كما هو دون تطعيمه ببهارات الخيال وهذا ما نجده في القصائد الشّعبية مثل قصيدة محزمة الشّهيد للشاعر بوعشرين السّعيد وقصيدة مناجاة مع جبل الثّورة للشاعر أمهاني أحمد.

يمنح الخيال للشّعر بعدا جماليا فنيا آسرا لانتباه المتلقي، فلو استند الشّاعر على المباشرة والتقريرية لاكتنف المتلقي لقصيدته الكثير من الملل والضّجر.

والملاحظ خلال استقرائنا للدواوين والمدونات التّي بحوزتنا أمكننا من تصنيف المكان الأليف في ذكر الشّاعر (البيت، المدينة، المسجد، الوطن..) وأمّا الطبيعة فقد انحصرت قي الجبل والبستان وفي البادية مناطق ريفية فلاحية (البيت (الخيمة الحمراء) / كاف قروز..)، ونذكر هنا على سبيل النموذج القصيدة الموسومة ب "مناجاة مع جبل الثورة" للشاعر أمهاني أحمد إذ يكتنز ذاك الجبل على الكثير من الذكريات والأحداث والبطولات فينشئ الشاعر حوارا معه دون مقدمة سردية إذ وجّه له الكلام مباشرة، يقول:

جيتك عازم يا جبل مني تقبل	ذكّرني بسنين ثوره ما ننساش
أيام الكفاح عنهم أنسوّل	ولُمَّايَرْ في حجارك ما تفناش
باكي شاكي جيت والعقل أتخبّل	كي حوّست أقريب ناسك ما نلقاش
في كل يوم امسافره راهي ترحل	والشّهداء بدات تاذيهم لحناش

ونت ساكت واه بلكلمه تبخل	كاتم سرّك طول عمرك ما تلقاش
نعرفك تاريخ حاصيها بُكُل	رموزك اكثيرها ما نفهمهاش
حشّمتك بالله للدّعوه يقبل	كلّمني ولّا عنك ما نرضاش

ألفينا هنا الشّاعر يوظّف المكان، بل جعله طرفا في الحوار؛ ذلك لأنّ علاقة الحوار الشّعري بعنصري الزّمان والمكان علاقة قويّة متينة، فلا يمكن أن ينشأ الحوار دون الاستعانة بهما والارتكاز عليهما، فهي صلة متداخلة ومترابطة، "فلا نتصوّر حوارا بدون فضاء مكاني، تقف عليه الشّخصيات المتحاورة أو بدون زمان يدور في أثنائه ذلك الحوار"[1] ولكي يكون للحوار أهميّة في النّص الشّعري يجب أن يتماهى ويتفاعل معه "لأنّ علاقة الحوار بالمكان علاقة قوية تصل إلى حد التوحّد، لأنّ الحوار بتشكيله العام يجسّد المحيط الجغرافي ببعديه الاجتماعي والمادي"[2]، فتعالق الحوار الشّعري بالمكان الواقعي في القصيدة الشّعبية "يسهم في الكشف عن بعد واقعي يحيل إلى الموضوعية في تقبّل النّص الشّعري، كما أنّه يكشف عن تقبّل المتلقي للرّؤية التّي يحملها الشّاعر من خلال هذا المكان"[3]،فالشّاعر استعان بالجبل لسرد أحداث ووقائع واقعية، وتوظيفه هذا أخرجه من النّمطية والتّقريرية إذ أكسب الجبل صفات إنسانية كالكلام والسّمع والمشاعر، ويتجلّى ذلك في توجّه الشّاعر بكلامه للجبل، حيث ألحّ عليه بالتّكلم، فقد طال صمته وهو شاهد على كلّ أحداث الثّورة ، فترجّاه بجاه الله أن يتكلّم وإلاّ لن يرضى عنه أبدا، نلاحظ في البيت الأخير من الأبيات السّابقة الذّكر تصعيد الشّاعر في طريقة كلامه، وقد اختلفت نبرة صوته، ممّا جعل الجبل يردّ على الشّاعر معاتبا له بقوله:

يا سايلني قالّي لاش أطّوّل	نتظرتك أسنين ذا الغيبة وعلاش

[1] –آمنة الهتاري، تقنيات الحوار في الرواية اليمنية، ص111.

[2] – نفسه، ص113.

[3]– صالح السهيمي، الحوار في الشعر الهذليين، ص97.

خلّيت جرحك طال تحسب يجمل	ونت شاعر عليك زعمه ما تخفاش
نحكيلك وش صار ونت قا سجّل	قرّيها لطفالنا ما تكتمهاش

ثمّ بدأ يسرد له أحداث الثورة التّحريرية التّي كان شاهدا عليها، وذلك على مساحة 29 بيتا من القصيدة، فتحدّث عن الأبطال وعن المستعمر والأسلحة وعن رتب المجاهدين في الجيش التحريري الوطني من ملازم وعريف ومساعد.. وغيرها من التفاصيل قد حدثت أيام الثورة التحريرية الجزائرية نذكر من كلامه بعض الأبيات كقوله:

سبع اسنين انص قضّيتها بُكل	تحت القصف ألّي عْلي ما يهداش
والنّا بِلم في حجاري هـ يشعل	لمدافع امصوبه ليّ كفاش
ونا حاضن على اولادي متحمّل	هذا سبوعه كيفهم ما توجدهاش
وتعاهدوا وكلامهم ما يتحوّل	إمّا الحريّه ولّا ما تبقاش
وحماوني خبيث ليَّ ما يدخل	ونا حميتهم بسقف زيد لفراش
مغروسه فيّ الرّايه تتمايل	جبل الثّوره حر باين ما نخفاش

فالشّاعر وظّف تيمة الجبل بمعنى غير سطحي، أي لا يعني ذلك المكان الذي يقصده الناس للاستجمام، بل يحمل دلالات كثيرة وعميقة، إذ كان ملاذ المجاهدين، فاحتموا به من هجمات المستعمر الفرنسي، وكان موطن اجتماع للقادة والتخطيط للمقاومات وللثورة التحريرية الجزائرية، بل راح الشّاعر يذكر كل حدث في التاريخ الإسلامي له صلة مباشرة بالجبل، فمثلا الجبل الذي يحوي على غار حراء، وقد أنزل فيه القرآن الكريم والذي قصده النبي محمد صلى الله عليه وسلم للعبادة والتّفكّر، وأيضا ذكره لجبل الثّور الذي يوجد فيه الغار الذي دخله الرسول صلى الله عليه وسلم ولم تنتبه قريش له وكذلك تذكّره لجبل الطور، فقد تذكّر الشّاعر كلّ جبل

له قصة عظيمة في التاريخ الإسلامي، وهذا ينمّ عن ثقافة الشّاعر الدّينية والتي استغلّها لتعميق دلالة الجبل، وليؤكّد على عظمة جبل الثورة.

وقد أكسب الشّاعر للمكان خصوصية نظرا للأثر الذي تركه في نفسه إذ يستطيع "أن يظهر أصالة الأمكنة ويرسم تاريخ أمجادها، وفخامة قصورها وقلاعها وجمال طبيعتها وطيب زهرها ورقّة نسيمها وجريان أنهارها.."[1]، وهذا ما نجده في القصيدة الموسومة ب" بوسعادة والتّاريخ" حيث سرد فيها الشّاعر كلّ التّفاصيل التّاريخية والجمالية لبوسعادة بشكل مختزل ومفيد، إذ ذكر أبرز المحطات التّي مرت بها بوسعادة مثل ذكره لبني الهلال والشيوخ الذين اتخذوها موطنا لهم ولعروشهم.. وغيرها حيث ابتدأ قصيدته بجواب لسؤال مضمر ماذا تعني لك بوسعادة؟ يقول الشّاعر أمهاني أحمد ردا عن هذا السّؤال:

بوسعاده اعلي اعزيزه ما نجحد	ولّي يكتم زينها راه باخل
ظهرت تاريخها كان أملمّد	كي الكنز المكنون يبقص أشاعل
نطحتني قلعه أجبلها مسترفد	نلقى آذياب أجازيه فيها نازل
قالوا أصلنا آهلالي من نجد	بن غانم معروف كشّاف أجايل
عجبتني ذي أفجوجكم فيها نقعد	بركاني من ذا – 119 –سف رونا هامل
–عجبتني لمياه والواد إورّد	عجبوني ذا النّاس ما فيهم باخل

يواصل الشّاعر ذكر كل المحطات المهمة وذلك على مساحة 192 بيتا شعريا حيث حاول ذكر كلّ شاردة وواردة عن بوسعادة واللافت للانتباه تلك اللاّزمة الشّعرية، حيث جعلها فاصلة بين الأبيات الشّعريّة والتّي زادت قصيدته وزنا وبهاء. يقول الشّاعر:

[1]– ساهرة العمري، المكان في شعر ابن زيدون، ص17.

– بوسعاده اعلي اعزيزه ما نجحد	ولّي يكتم زينها راه باخل
–بوسعاده اعلي اعزيزه ما نجحد	ضوها فالتّاريخ هُ ديمَ شاعل
–بوسعاده اعلي اعزيزه ما نجحد	مركز الإشعاع ما فيها جاهل
–بوسعاده اعلي اعزيزه ما نجحد	قلعة الفنون من حب إواصل
–بوسعاده اعلي اعزيزه ما نجحد	هي مهد الأبطال عالوطن أتقاتل
– بوسعاده اعلي اعزيزه ما نجحد	معروفه بعروش أهل الفضايل

إنّ المتلقي للقصيدة سيلاحظ أن هذه اللازمة هي بمثابة تمهيد للموضوع الذي سيتحدّث عنه الشّاعر في الأبيات التّي تليها، وقد أحدثت موسيقى رائعة ومؤثرة جدا، ليختمها بأنّه مهما ذكر في هذه الأبيات فإنّه لن يحصي تاريخ بوسعادة فهي "ابلاد التاريخ" –على حد تعبير الشّاعر–، يقول:

– بوسعاده اعلي اعزيزه ما نجحد	ما تكفي الأشعار لا قول القائل
أبلاد التّاريخ وش تعي تجبد	تعجز الأقلام ما تحصي كامل
ونختم ذا الأبيات نتمنّى تخلد	تقراها شبّان وتزيد أتواصل
أمهاني معروفْلُ أسم باحمد	أبعامر معروف بالشّعر إحاول

ومن الأماكن الأليفة التّي وظّفها الشّاعر الشّعبي في قصائده نجد على سبيل النموذج المسجد ومكة المكرمة.

يوم الأحد على الله توكلنا	وادعنا الأولاد كانوا مجمولين
للمسجد رحنا اتوالو صلينا	واتكلنا على خالق الدنيا والدين

بوسعادة ونزوعها جملة لينا	ولا نفرق بين الأحباب الزينين
فزينا منا اتوال المدينا	إلى قبر الرسول رانا قاصدين
باذن الله يا سيدنا تشفع فينا	يوم القيامة المحمل راه خشين
اركبنا في الطايرة قلعت بينا	مثل الحمامة قاصدة الحرمين

إنّ المتلقي لهذه الأبيات سيلاحظ أنّه ابتدأها بالزّمن "يوم الأحد"ثم عدّد المكان فيها (المسجد، بوسعادة، قبر الرّسول، المحمل، الطّائرة)، فالشّاعر ذكر تلك الأماكن لقربها من قلبه وقد تماهى الحوار بوصف المكان ذلك لأنّ الشّاعر يفترض متلقيا لقصيدته.

ويرى الباحث حازم سعدون أنّ "المكان في النّص الشّعري يكتسب حيويته من طريقين: الأوّل يتمثّل بتجربة الشّاعر ورؤيته للمكان من خلال التّذكّر وتداعي الأفكار والمشاعر، أمّا الآخر فهو التوظيف الشّعري الذي يتمثّل بشبكة العلاقات القائمة بين الألفاظ والتّي تعطي النّص دلالته وإيحاءاته"[1]، وهذا ما نجده عند الشّاعر عبد القادر العطوي حين يحن إلى الموطن الأوّل وهو البادية فيرسم بريشته الشّعرية أحلى لوحة شعرية مفتخرا ومتباهيا بكل ما هو بدوي أصيل حيث اهتّم بمختلف تفاصيل حياة الريف فصوّرها تصويرا دقيقا نذكر منها بعض الأبيات:[2]

اتوحشت أولاد نايل ذا الخطره	الله لا ترّاس نغد انا ويّاه
نسري عل لفجار وانشق البكره	نتوكل عن خالقي عظيم الجاه
البّر لّي فيه تطياب العشره	توحشنا ذوك المراسم يا حسراه

[1] حازم سعدون، تجليات المكان في شعر السّري الرّفاء، ص153.

[2]– عبد الكريم قذيفة، من فحول الشعر الشعبي الجزائري (أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة –الشعراء الحاليون–)، ص129.

محلاها قعدات في البيت[1] الحمرا	ذيك القعده تزيد للخاطر تنزاه
فلجه[2] مرقومين من رقبه من ظهره	والكانون رواق من قبله غطّاه
وطرايق[3] فوق لَعْمَد زينه نظره	ورْكيزه بيها القُنْطاس سْمَكْناه
مشدوده باوتاد زبوج وسدره[4]	فيها خالفتين لمَنْ ضيفو جاهْ
وعْلى صُنْع البيت نعطيلك فكره	نْوَرِيلك لَفْليجْ كيفاه اقْلَعْناه[5]

إنّ الشّاعر في هذه الأبيات قد ارتكز في وصفه للحياة الريف على المكان كثيرا مثل قوله (البِّر، المراسم، البيت الحمرا، ظهره، قبله، البيت) كلّها لتؤكّد حبّه للخيمة، حيث راح يصوّر تصويرا فوتوغرافيا عن الحياة الرّيفية انطلاقا من البيت الحمراء وكيف تمّ تصنيعها إلى وصف لباس أهليه وذكر الحيوانات التي تعيش مع الإنسان كـ لحبار والرّيم ولجدل بوقرنين والحصان بأنواعه، بل إنّه لم ينس مذاق القهوة الخضراء المعطّرة بالشّيح والقرفة، وبهذا يكون المكان "معطى سيميولوجي غير منته متواصل التأثير باختلاف الأزمنة والرؤى والموروثات الثّقافية.. ليصبح المكان والإنسان وجهان لعملة واحدة وهي الحياة بكلّ أشكالها"[6]، إذًا المكان ذو زخم ثقافي وإنساني واجتماعي..

هذا عن المكان الأليف نكتفي بهذه النّماذج التّي انتخبناها في هذه الورقة البحثية لنعرج إلى نوع مقابل للمكان الأليف ألا وهو المكان المعادي.

---

[1]– البيت الحمراء: الخيمة

[2] – فلجة: القطعة المنسوجة من الخيمة

[3] طرايق: ستائر الخيمة

[4] – زبوج وسدرة: نوع من الخشب

[5] – اقلعناه: نسجناه

[6] –جيهان أبو العمرين، جماليات المكان في شعر تميم البرغوثي، رسالة الماجيستير، إشراف حبيب بوهرور، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، 2013–2014، ص120.

2- المكان المعادي: "هو المكان الذي لا يشعر الإنسان بالألفة نحوه، بل يشعر بالكراهية والتوتر والعداء ويكون الإنسان في أوقاته مجبرا على الحياة فهو تحت ضغط من الضّغوط الطّارئة أو القدر المحتوم"[1]، ومن الأمكنة المغلقة والمعادية نجد السّجن الذي يعبّر عن الوحشة والظّلمة والوحدة، حيث يقول الشّاعر العيد دبوسي على لسان المسجون[2]:

دارولي فخه وراهم حكموني	راني نعت للي سكر ما عنو لوم
نتخبط نلقى السلك امحاصرني	نوع امخير من الحديد اللي مبروم
اترصد لي مولاه ناوي يسجني	اعلى جالي اموجدو جاهز مخدوم
غي خمسين غرام نسعى في وزني	وباعوني يتزايدو عني ف السوم
في زنزانة غير وحدي عزلوني	راه اصرالي كالطفيل للي مفطوم
في صندوق حديد راه امعلقني	وكل اصباح يتوق عني بالسلوم
-داخل سجني غي الظلام مونسني	الله غالي حالة للي هو محكوم

ونجد في قصيدة أخرى للشاعر البكاي بلخضر بن أحمد قد تطرّق للسّجن، حيث وصف الحالة المأساوية التّي اعترته هناك، فالرّائحة الكريهة والحشرات المؤذية كالبق والقمل التّي تصيب ساكنه. لكنّه رغم ذلك يفخر بدخوله للسّجن كونه شجاعا، وواجه المستعمر ولم يأت بفعل يندى له الجبين، فالجبان لن يدخل السجن؛ كونه لاذ بالسكوت والانصياع لمتطلبات المستعمر، يقول الشّاعر:

ودعنا لحباب من فيض البطمه ودموعي ويدان هاضو ما يصحاوش

[1]- ساهرة الحبيطي، المكان الأليف والمعادي في شعر علي بن الجهم (ت 249هـ)، ص15.

[2] - العيد دبوسي، ديوان آهات ص80-81.

دارونا في حبس والريحه شينه	وْبَقُو ياسر والقمل لكان يْحوش
ياسر من عديان يستشفى فينا	باصا عبد النّار رايو ما قدوش
الحبس مُعَد للنّاس الزّينه	والجباني راه عمرو ما دخلوش
ما باصينا ياك عن كلفه شينه	نثينا العديان عادو ما يلقوش
ولد الباي المير راه خصل فينا	وهو دار الخير واحنا ما ننسوش

إنّ المتأمّل لهذه الأبيات يجد تحوّل السّجن من مكان معادي إلى مكان يفخر به الشّاعر؛ كونه لن يدخل إليه إلا الشّريف المدافع عن عرضه وأرضه.

وفي قصيدة أخرى، نجد مكانا آخر يشبه السّجن في انغلاقه وفي وحشته وظلمته وفي السكوت المخيم عليه وهو القبر، إذ أفرد الشّاعر أمهاني أحمد قصيدة عنونها "مع الأموات" حيث استهلها بقوله:

هلّكني ذا اليوم قاسي يا عجبه	لمقبره أمشيت في شاو أصباحو
قلت أنزور أحبابنا راهم غربه	ما شفناش أجوههم من لّي راحو
نطحتني هاذا شواهد قا حربه	حجر أمنيّب موش مسوّي تفطاحو
أتقولي صفّاح نابت فالتربه	واقف فالمكان ويقول أرواحو
حتّى أقبور أمسويه رجعت خربه	من طول الزّمان أحيوطو طاحو
وامخيّم أسكوت في هذا الرّحبه	يرعب من إيجيه وتزول أفراحو
دمعي فاض اعلى خدودي يدّربه	صدري بتنهات أنفاسو لا حو

فالشاعر في هذه الأبيات قد عبّر عن مكان واقعي بطريقة مختلفة ومؤثّرة إذ المكان قد ألهب في نفسه الكثير من مشاعر الخوف والحزن الشّديد.

تأسيسا على ما سبق نستنتج أنّ: تشكيل المكان في الشّعر الشّعبي ما هو إلاّ انعكاس لنفسية الشّاعر ونمط تفكيره، فالمكان يختلف بحسب تجربة الشّاعر النّفسية وبحسب ثقافته وعلاقته به، فالمكان مسرح للأحداث وللحوارات على اتّساع القصيدة.[1]

استعان الشّاعر الشّعبي بالمكان، فخلق حوارا وأحداثا وشخصيات، وخاصة إذا كان المكان اجتماعيا، كالأسواق الشّعبية والبيوت، بل طوّع أمكنة لا تدعو إلى حوار؛ حيث ولّد فيها حوارا مميّزا مثل: المقبرة والمسجد[2] كما رأينا سابقا مع الشّاعر أحمد أمهاني والشّاعر العيد الدبوسي والشّاعر الحمدي بوشنافة..

المكان يمثّل عتبة سردية مهمة، تفضي إلى معرفة ما يريده الشّاعر من خلال توظيفه له[3].

فالشّاعر من خلال الحوار الذي أداره بين الشّخصيات، يتجلّى للمتلقي ملامح المكان وحدوده وجماليته من خلال الاستعانة بتقنية الوصف والسّرد.

والملاحظ أنّ الشّاعر مرتبط ومتأثّر ببيئته، فيجعل الشّخصية ترتبط به، ويظهر ذلك من خلال البنية الحوارية المكوّنة للمكان[4] سواء أكان المكان أليفا أم معاديا.

وتظهر قدرة الشّاعر على تطويع المكانية في قصيدته بطريقة مختلفة عن أيّ شاعر أو كاتب؛ وذلك عندما يخلق فيها تفاعلا بينها وبين فلسفة العصر، ويتمّ ذلك من خلال تجربة

---

[1]– آمنة الهتاري، تقنيات الحوار في الرواية اليمنية، ص111.

[2]– مرتضى حسن، جماليات المكان في الشّعر العراقي الحديث، سعدي يوسف أنموذجا، إشراف محمد المناصرة، كانون الثاني، 2016، ص177.

[3]– نفسه، ص178

[4]– نفسه، ص183.

الشّاعر وثقافته ونظرته وطريقة تفكيره؛ فالمكان ليس مساحة جغرافية فحسب، بل هو متنام ومتناه مع وجود الإنسان، فالمكان يؤثّر ويتأثّر مما يكسب النّص دلالة عميقة ومميزة.

والجدير بالذكر أنّ دراستنا هذه لا تنطبق على جميع الشّعراء؛ ذلك لأنّ لكلّ شاعر تجربته الخاصّة، وله قاموسه، وظروفه وثقافته التي تختلف عن شاعر آخر.. حيث قد تجد شاعرا مكثرا للمكان الأليف في شعره كالمسجد والمدينة والبيت، وهناك من يستعمل المكان المعادي، والآخر يستعملهما بشكل مختلف عمّا ذكرنا.

المبحث الثالث: الحوار وبناء الزّمان

يرى الكثير من الباحثين أنّ عنصر الزّمن يضفي على النّص الحياة والحيوية، فإذا انعدم في النّص، فسيتحوّل إلى موت؛ فالزّمن في النّص الشعري نفسي وفكري، فالنفسي يتمثّل في الإحساس بوقع الأيام والسّنين، فينتج عنه الشّعور بالاغتراب والوحدة، فيهرب الشّاعر نحو الخلف (الماضي) أو نحو (الأمام) في استشرافه للمستقبل.

وأمّا الفكري يتمثّل في موقف الشّاعر من الحياة ممّا حوله من سياسات واختلالات في موازين القيم والأخلاق، ولا يحدث هذا الزمن بمعزل عن الزّمن النّفسي بل يندمج فيه ويولّد موقفا وجدانيا تحرّكه قوّة إرادة الشّاعر على التّعبير عن حركة وجدانه في شعره[1].

حظيت موضوعة الزّمن باهتمام كبير من قبل الباحثين والعلماء على مختلف مشاربهم، فتناولوها اجتماعيا أو فلسفيا أو دينيا أو نفسيا... فمن أبرز التّعريفات نجد تعريف أحمد طالب الذي يرى أنّ "الزّمان في مفهومه العام هو المادة المعنوية المجرّدة، التّي تتشكّل منها الحياة، فهو حيّز كلّ فعل ومجال كلّ تغيّر وحركة"2.

[1] – غانم الحسناوي، عمار المسعودي، البعدان الزماني والمكاني في قصيدة الجوتهري، يا أم عوف، مجلة جامعة كربلاء العلمية، مج11، ع4، 2013، ص89.

[2]– أحمد طالب، الزمان من الفلسفة إلى الأدب، مجلة الحياة الثّقافية، العدد 155، 1 يناير 2004، تونس، ص16.

إنّ الإنسان الشّعبي قد اعتنى كثيرا بالزّمن، وقد ظهر ذلك في مختلف الأشكال التّعبيرية الشّعبية. ومن الدّراسات التّي اعتمدت موضوعة الزّمن في التّراث الشّعبي نجد:

دراسة للباحث صفوت كمال الموسومة ب: مفهوم الزّمن بين الأساطير والمأثورات الشّعبية – دراسة إثنولوجية –1، والدراسة الثانية للباحثة نبيلة إبراهيم المعنونة ب: الإنسان والزّمن في التّراث الشّعبي[2]، والدراسة الثالثة لأحمد علي مرسي الموسومة بـ "الزمان والإنسان في الأدب الشّعبي المصري"[3]،والدراسة الرابعة هي للباحث فاروق خورشيد الموسومة ب "الزمان والمكان في السيرة الشّعبية"[4].

أمّا عن الدراسات الجزائرية فنجد دراسة عبد الملك مرتاض عن الألغاز الشّعبية الجزائرية، وقد تناول في أحد فصولها الزمان[5]، والدراسة الثانية هي للباحث زين العابدين بن زياني الموسومة بـ "مفهوم الزمان ودلالته في الأدب الشّعبي الجزائري– الألغاز الشّعبية أنموذجا–"[6]

أمّا الدّراسة الثالثة فهي لصاحبة البحث سعاد أرفيس والمعنونة بـ "تيمة الزّمن في اللّغز الشّعبي الجزائري – مدوّنة " حاجيتك ليوسف بوجميعة أنموذجا– وقد نشرت في مؤلف جماعي محكّم.

---

[1] – صفوت كمال، مفهوم الزّمن بين الأساطير والمأثورات الشّعبية – دراسة إثنولوجية –، عالم الفكر، المجلد الثامن، العدد الثاني، الكويت، 1977.

[2] – نبيلة إبراهيم، الإنسان والزمن في التّراث الشّعبي، عالم الفكر، المجلد الثامن، العدد الرابع، الكويت، 1 يناير 1978.

[3]– أحمد علي مرسي، الزّمان والإنسان في الأدب الشّعبي المصري، مجلة الفنون الشّعبية، العدد 18، الهيئة العامة المصرية للكتاب، يناير– فبراير– مارس، 1987.

[4] – فاروق خورشيد، الزّمان والمكان في السيرة الشّعبية، ع43، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، أبريل، يونيه، 1994، ص21.

[5]عبد الملك مرتاض، الألغاز الشّعبية الجزائرية، دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص 107.

[6]– زين العابدين بن زياني، مفهوم الزمان ودلالته في الأدب الشّعبي الجزائري– الألغاز الشّعبية أنموذجا، العدد 16، مجلة معارف، السنة الثامنة، ديسمبر 2014.

فموضوعة الزّمن في الشّعر الشّعبي لا تخرج عن أمرين "الأمر الأوّل يرتكز حول رؤية الشّاعر إلى الزّمان بوصفه قوّة فاعلة ومؤثّرة فيما يتّصل بالطّبيعة، وأمّا الآخر فنستشفه من خلال تعامل الشّاعر داخل عمله الفنّي"[1]، فالزّمن الطّبيعي يتجلّى من خلال دورات الطّبيعة مثل الصّباح، المساء، الفصول الأربعة..وهو زمان محسوس يستشعره الإنسان في الحياة، فينقله الشّاعر عبر نصه إلى متلق يعي الإحساس به، فالزّمان الطّبيعي "حسي مباشر يكفي فيه البصر لإدراك قانون التّعاقب الذي لا ينقطع"[2]، وقد ظهر الزّمان الطّبيعي جليّا وبكثرة في الشّعر الشّعبي خاصة في السّياق الحواري، وسندرج تمثّلات الزمن في القصائد الشّعبية الحوارية مثل قصيدة أمهاني أحمد " الرّبيع والشّتاء" فالمتلقي للعنوان سيدرك الدلالة الزّمنية التي يحملها العنوان، وقد جعلهما يتناظران حول أفضلهما. وفي الأخير حكم الشّاعر للرّبيع بأنّه الأفضل.

وهناك ألفاظ تحوي في طياتها الزمن الحاضر أو الزمن الماضي (القديم والجديد) فمثلا القصيدة الموسومة بمناظرة بين الزّربية والفوتاي والتي تحوي في الوقت نفسه دلالة مكانية كالريف والمدينة. وهذا ما ينطبق على القصيدة الموسومة ب **المهري والسيارة**، إذ تبرز الصّراع بين الماضي والحاضر.

وفي قصيدة أمهاني أحمد المعنونة بـ "مناظرة بين الحق والباطل" نجده قد استعمل لفظ "الجاهلية" و"العصر" يقول:

قولك مهوش اصواب	فالجاهلية مكثرني بصحاب	من ذاك العصر حليتلهم لبواب	بيوت النسيج ونا نْعَلَّمْ فيها

وفي قصيدة عبد الغفّار عبد الحفيظ الموسومة "أضعف الإيمان" حيث استعمل لفظ "بكري" والتّي تعني الزمن الماضي يقول:

[1] – صالح السهيمي، الحوار في شعر الهذليين، ص112.

[2] – علي الغيضاوي، الإحساس بالزّمان في الشّعر العربي القديم، ص251، نقلا عن صالح السهيمي، الحوار في شعر الهذليين، ص114.

من بكري وحنا مْعاهم في لحساس	دارونا خدّامهم والكفر ايسود

ولفظ الوقت في قوله:

أفطن خويا ما ابقى ذ الوقت أنعاس	وعرّف روحك راك من بكري مقصود

والمتأمّل لعنوان قصيدة "رمضان" يجده يحوي على دلالة زمنية إذ هو شهر من الأشهر الهجرية وفي المتن نجد لفظة "يوم العيد" والتّي تعني أوّل شهر شوّال يقول:

– يا مرح رمضان شهرو عنّا هل	شهر التوبة فيه يغفر مولانا
–في ذا الشّهر الّي القرآن انتزّل	على الرسول الي ابنورو ضوانا
–يوم العيد تكون على الخير امحصل	وملاك الرحمن قربك فرحانا

ونجد في قصيدة " الرسول 2" للشّاعرة شويحة الزهرة قد حشدت ألفاظا كلها ذات دلالة زمنية قولها:

في ليلة الخميس من شهر رمضان	ألف وتسمعائة وسبعين اتوالي

إنّ المتأمّل سيلاحظ الألفاظ التّي استخدمتها الشّاعرة تحوي كلّها على الزمن في بيت واحد وهي: "ليلة، والخميس، وشهر رمضان، وسنة 1970" فقد أرّخت للحظة مهمّة في حياتها، وهي نظم قصيدة عن سيّد الخلق وفي وقت عظيم وهو شهر رمضان.

كما نجد الشّاعر العطوي عبد القادر في قصيدته الموسومة بـ "البيت الحمراء" قد مثّل للزمن بطريقة رائعة يقول[1]:

نسري عل لفجار وانشق البكره	نتوكّل على خالقي عظيم الجاه

[1]– عبد الكريم قذيفة، من فحول الشعر الشعبي الجزائري (أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة –الشعراء الحاليون–)، ص129.

فعبارة "نسري عل لفجار وانشق البكره" تدلّ على الزّمن الباكر؛ فلفظة "لفجار" مأخوذة من الفجر، البكرة من البكور، وكلاهما يدلان على الزّمن الباكر، وقد أكّد الشّاعر المعنى بلفظة انشق البكره، وهذا يؤكّد مدى حماس الشّاعر وشدّة شوقه للبيت الحمراء.

والمتلقي للقصيدة الشّعبية سيلاحظ أنّ الشّاعر يتلاعب بمهارة بألفاظ الزّمن ويستخدمها بشكل دقيق ورائع، ومن جهة أخرى نجد شاعرا شعبيا يسمّي قصيدته بلفظ يدل على الزّمن، وهي "قصيدة السّاعة" للشّاعر البشير قذيفة حيث أكثر من استعمال لفظ الزّمن فالمتأمّل لها يجد أنّه استعمل لفظ " السّاعة" 40 مرّة دون حساب ألفاظ الزّمن الأخرى مثل: أيام، والزّمان، والسّهر، والشّتاء، قمر، والرّبيع..

يقول الشّاعر البشير قديفة:

ساعة يظلم ليلنا ساعة قمره	ساعة شاعل نورنا ساعة طافيه
ساعة ياتينا شتا برد وقره	ساعة يجينا ربيع بنوار مزهيه
ساعة في ليالي وجلسات وليالي قسره	ساعة وحدي حد ما نتونّس بيه
ساعة نفرح فرحتي تظهر برّه	ساعة دمعي عالخدود ندربي فيه

إنّ القارئ للقصيدة سيلاحظ أنّ الشّاعر قد ذكر كلّ ما يطاله التّغيّر الزّمني، إذ يأتي بصورة ويأتي بنقيضها، فالشّاعر يؤكّد فكرة صراع الإنسان والطّبيعة مع الزّمن وانسحاقهما "أمام جبروته؛ فكلّ شيء يتحوّل بفعل الزّمن؛ ولكنّ الإنسان أكثر الموجودات قابلية للتحوّل وخضوعا لقوانين الزّمن الصّارمة"[1]. إذ خلص أنّ دوام الحال من المحال، فمصيره متقلّب في كلّ حين، والشّاعر لم يكتف بلفظ "السّاعة" والتّي تعني مدّة معيّنة قصيرة؛ بل دعّم ذلك بألفاظ

[1]– فوزي عيسى، النّص الشّعري وآليات القراءة، ، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2006، ص33.

تدلّ على الزّمن حيث استعمل "ليل، وقمره، شتا، وربيع" كلّها لها دلالات زمنية وتدلّ على الحال وما يقابله أي ضدّه.

فالشّاعر رسم صور تقلبات الزّمن، ويبرزها ليس عرضا في قصيدته، بل ليذكّر الآخرين وينصحهم، أمّا لفظة الزّمان فقد ذكرها بقوله[1]:

واحد ما يدري من القبله من الظّهره	وواحد لاعب في الزّمان وقاري فيه

وفي قصيدة أخرى قد طعّم قصيدته بعنصر الزّمن الموسومة بـ "نكّار الخير" يقول[2]:

في هذا الكلام خمّم تلقى الصّح	ثبّت روحك في زمانك كون احذير
في هذا الزمان ياويح الطّايح	والزوالي يا حليلو واش ايدير

ونجد الشّاعر يكثّف في استعمال معنى واحد للزّمن في البيت الواحد. فمثلا قوله في قصيدته الموسومة بـ "محزمة الشّهيد"[3]:

وقت العشوه في المسا وعقوب النهار	خلّيت لفقيدنا رحمة باريه

فالشّاعر استعمل " وقت العشوه، والمسا، وعقوب النهار" كلّها تفيد معنى المساء.

وفي قصيدة " أحكي لي يا الحاج" للشاعر عبد القادر بن النّوي[4]:

احكي يا حاج حجّك أكبر حج	واحكي لي تاريخ حجّك سبع سنين

[1]– عبد الكريم قذيفة، من فحول الشعر الشعبي الجزائري (أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة –الشعراء الحاليون–)، ص98.

[2]– نفسه، ص95.

[3]–نفسه، ص71.

[4] – عبد الكريم قذيفة، من فحول الشعر الشعبي الجزائري (أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة –الشعراء الحاليون)، ص 53.

جهادك صح العالم منو رج	تاريخك يملى خزاين ودواوين

فالمعروف أنّ للحج وقتا معلوما يحج النّاس فيه إلى البيت الحرام وهو شعيرة عظيمة يؤديها المسلم، والشّاعر هنا حاول أن يجعل الجهاد بمرتبة الحج بل إنّه يؤكّد ذلك بقوله:"**واحكي لي تاريخ حجّك سبع سنين**" أي حجّه مختلف عمّا هو معروف لدى النّاس فهو يتحدّث عن الثّورة التحريرية التّي أصبحت تاريخا يتدارسه الشّعب الجزائري والشّعوب العربية.

إنّ المتأمّل للشّعر الشّعبي يجد أنّ في الكثير منها أنّ الزّمن مقرون بفكرة المصير، أو ذكر الموت، ولا يعني أبدا إشاعة التشاؤم "كما أنّ التشاؤم لا يعني أبدا الشّعور بالمصير كما أنّ الإحساس بالمصير والفناء تجربة إنسانية في أوسع مجالها"[1]، مثل قول عبد القادر بن النوي[2]:

يا بنتي جُرْحي اجمارو ما تَطْفا	هزمتني ليام غَصْبَت بْقْضاها
فجعة موتك جات حرشه مَشْظوفا	موت الغصبه نار ما مَرْ الْذَاهَا

وقول الشاعر أمهاني أحمد في قصيدته " ما يغرك زهو الدّنيا":

ما يغرّك زهو الدّنيـا يا غافـل	ويذا ملت ألريحها ترجع نـادم
ظل الشمس وين ضربت هو مايل	ويذا أتهرّب بشـرو ليلو قـادم
يا صيّاد الرّيـح في عقلك هامـل	كي أتلحت بِدَيك أنظر وش حاكم
شوف أمروج الزّرع خضرا تتمايل	ويذا جاها صيفها ترجع حاطم
حتّى الورد الزّين كي تشمّو هايل	ويذا جاها صيفها ترجع حاطم
يرجع في مدّه أقليله هو ذابل	حتّى الرّيح يقطعوا ماهو سالم

[1] – أحمد الجنابي، الزمان في شعر تازك الملائكة ومحتواه الشعوري، الأقلام، ع12، العراق، ديسمبر 1995، ص113.

[2] – عبد الكريم قذيفة، من فحول الشعر الشعبي الجزائري (أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة –الشعراء الحاليون)، ص45.

تندرج هذه القصيدة ضمن معادلة "ما كان وما سيكون" من خلال السير الأفقي1 للأشياء والتمثيلات التي وضعها الشّاعر حيث أكثر الشّاعر بضرب أمثلة تبين كيف كانت وكيف ستكون فقد شبه طالب الدنيا بصياد الريح وهي كناية على أنّه لا يبق منها شيء، ودعا لتأمل لون مروج الزّرع الأخضر ولمّا يأتيه الصّيف سيصير حطاما، ويمضي الشّاعر في قصيدته بذكر أمثلة عن غدر الدنيا، ليؤكد لنا أنّ دوام الحال من المحال، فترى تجربة الشاعر وحكمته في هذه الدّنيا يصف حالة شيء ما ثم يأتيك بما يناقضها في هذه الحياة بعد زمن، فهو يصف تقلب الحياة وأن الموت تطلب كل حي وسيصبح زائلا ثم يختتم قصيدته بنصيحة التي ابتدأها أوّل بيت بأن نغتنم حياتنا في التوبة واللجوء إلى الله ونزهد في هذه الدنيا لأنّها محطة نمر بها إلى دار المستقر.

كلّ ما ذكر من تمثيلات آنفا وغيرها يؤكّد لنا أنّ "الشّعراء أكثر النّاس إحساسا بالزّمان، ويعدّون أشدّهم شعورا بالزّمن ودورته في الحياة، وهم الأبلغ في تقبّله ورفضه، والأبرع تصوّرا له من ناحية فنيّة سواء أكان في الزّمان الطّبيعي أم النّفسي"[2]، وقد جسّد الشاعر عدّة صور تبرز خضوع الكائنات لملاحقة الزّمن، يخضعون لقانون دوام الحال من المحال، إذ صوّر لنا الشّاعر الكثير من الصّور التّي توحي إلى صور التّحول الزّمني كصورة الشّمس والظّل أي النّهار ومآله إلى اللّيل والظّلمة، وصور مروج الزّرع الخضراء في فصل الرّبيع تتمايل وتسرّ النّاظرين إليها وستخضع لعامل الزّمن فلا مناص منه أن تخضع له مروج الزّرع مثله مثل أفول الشّمس فإنّه سيذهب جمالها وستغدو حطاما بقدوم الصيف.

وها هو يعرض لنا صورة أخرى في هدوء البيئة، ويوم مشمس تزهى فيها الطّير مغرّدة وتحوم عاليا، فيدركه قانون الزّمن، فيكسر هدوء ذلك اليوم رعد وصواعق وتتلبّد السّماء فتكسب الجوّ ظلمة يكسر سوادها برق، وكذاالرّيح التّي تسقط كل من هو أمامها.

---

* السير الأفقي : حالة الشيء في الحاضر وما سيطرأ عليه من التغييرات في المستقبل.

[2] – صالح السهيمي، الحوار في شعر الهذليين، ص113.

وذا شفت أنهار صاحي بڤوايل	يزها فيه الطّير يتعلاّ حايم
أتفكّر يوم أرعد ونت خاجل	ولاوح بصواعق بيهم راجم
والبر ق البڤاص فالظّلمه شاعل	والأرياح أتريّب إلي هو قايم

إنّ القصيدة من أوّلها إلى آخرها تؤكّد خضوع الكائنات إلى قانون الزّمن فمثلا "البرق دالة من دوال الزّمن، وهو إن كان يستغرق لحظات قصارا إلا أنّه يمتاز بالقدرة و"الفاعلية".. إنّه صورة أخرى من صور هيمنة الزّمن ودالة من دوال جبروته وسطوته، ومن ثمّ فإنّ علاقة الشّاعر بالبرق صورة من علاقته بالزّمن؛ إذ تقوم على الخوف والتوجّس والرّهبة"[1]. فمضمون القصيدة " لا ينفصل عن وعي الشّاعر بوطأة الزّمن"[2]، والملاحظ أنّ قصيدة "ما يغرّك زهو الدّنيا" ذات بناء دائري تنتهي من حيث بدأت، فقد اكتنزت دلالات زمنية والتّي تؤكّد تفاهة الحياة إن لم تقرن بالعبادة فكلّ شيء زائل ومصيره الأفول "إنّها ترمز إلى رحلة الحياة ذاتها أو رحلة الإنسان القصيرة في الحياة؛ كما ترمز كذلك إلى صراع الإنسان الأزلي مع المجهول أو الزمن"[3].

ففي قصيدة "**عرف النّعناع**" نجد الزّمن في السّياق الحواري إذ يوجّه الشّاعر كلامه عن عرف النّعناع لمتلق صامت يسمع حديثه عن حالة **عرف النعناع** ثمّ يظهر صوت عرف النعناع متحدثا عن حالته في الماضي؛ أي كيف كان غضا وسعيدا مع شقائق الرّيحان، لكن لم تلبث هذه الحالة بقدوم ذلك الرّجل الذي استأصله من جذوره وتركه نازفا باكيا..، فهذه القصّة تحوي على الزّمن الحاضر ثم الماضي ثم المستقبل..، فقد استعان الشّاعر بتقنية الاسترجاع flash back حيث زاوج بين الماضي والحاضر، وبهذا قد أحدث نوعا من التّقابل

[1] – فوزي عيسى، النّص الشّعري وآليات القراءة، ص41.

[2] – نفسه، ص43.

[3] – نفسه، ص44.

والتّضاد أي غض يقابله حطام، والتقابل بين الاتصال والانفصال، أي كان بين الحشائش والورود متصلا بها ولمّا بُتِر من جذره حدث الانفصال.

إنّ الزّمن في الشّعر الشّعبي له الأثر الواضح في قصائدهم، فالشّاعر ينظم متأثرا ببيئته وبالزّمن الذي يعيش فيه، فلذا يتعدّد استخدام الزّمن بمختلف أشكاله وموضوعاته، وإن كانت القصيدة لا تتحدّث عن الزمن بصورة واضحة، إلّا أنّها تغرف من الزّمن ويطرّز به الشّاعر قصيدته بحسب الموضوع المتناول.

وهناك من يرى أنّ "الزمن الحقيقي للقصيدة أقصر من زمن الرواية ... بحيث نستطيع أن نلمح في كل رواية حقيقية تطورا، وأن نميز مراحل، فالقصيدة تبدو كتلة واحدة وتركيبا لا يتجزأ"[1] لكن هذا الحكم المطلق لا يعمم على كل القصائد فالقصيدة التي تحوي على مقوّمات القص أو السيرة الغيرية يظهر فيها التطور، كما تبرز فيها المراحل الزمنية وهذا ما نجده في قصائد السيرة ك قصيدة أنوار محمد وقصيدة قصة سيدنا يوسف للشاعر أمهاني أحمد.

وقد أشارت الكثير من الدّراسات إلى أنّ الزّمن في العمل الأدبي بصفة عامة ينقسم إلى ثلاثة أقسام: زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن النّص[2]، والمتأمّل للنّص الشّعري الشّعبي يجده زاخرا بمختلف مستويات الزّمن ومقاييسه، وبها يمكن "ترتيب الأحداث على خط مستقيم [في بنية القصيدة] على امتداد السّرد"[3].

---

1 مكي نورمان، مقال بعنوان الزمن في شعر خليل حاوي، مجلة الأقلام، عدد ١٩٨٩ ،٥ / ٤٤ ، نقلا عن، وجدان صدام، معتز ياسين، مسنويات بناء الزمن في شعر بشار بن برد، مجلة الدراسات البصرة، السنة التاسعة، ع17، 2014، ص269.

[2]– ينظر نور الدين السّـــد، الأســـلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة ، الجزائر، ج2، ص168، وآمنة الهتاري، الحوار في الرواية اليمنية ص101.

[3]– آمنة الهتاري، الحوار في الرواية اليمنية، ص101

المبحث الرّابع: الحوار وبناء الشّخصية

الشخصية عنصر من عناصر العمل الأدبي، وقد انتقلت هذه المفاهيم إلى الشّعر الشّعبي حيث تتجلّى الشّخصية في تقديمها للأحداث والحوارات التّي تعبّر عن وجهات نظر هذه الشّخصية أو مجموعة من الشّخصيات، ومنها ماتعبّر عن وجهة نظر الشاعر بشكل مباشر أو غير مباشر.

ترتبط الشّخصية ارتباطا وثيقا بعناصر السّرد، إذ " تعد مصدرا أساسيا للحدث، لأنّها تنتج أفعالا، تترابط فيما بينها بعلاقات سببية أو زمانية"[1]، وتمثّل الشخصية مع الحدث "عمود الحكاية الفقري"[2]، وقد عمد الشّاعر كثيرا إلى الاستعانة بالحوار للتعبير عن ذات الشّخصية، إذ يمكّنه منإبراز عالم الشّخصية الدّاخلي والخارجي، فيفسح السّارد العليم للشخصيات المشاركة بالحوار، ويتضح صوتها الخاص، فتقدم تبريرا لأفكارها وسلوكها بكل حرية قد تتوافق أو تختلف مع وجهة النظر للمتلقي[3].

وعندما يوظّف الشّاعر الشخصية للمتلقي "فإنّه يصوّرها له إمّا تصويرا مباشرا أو غير مباشر"[4]، والشاعر البارع هو من يلجأ إلى التّصوير غير المباشر؛ لأنّه الأكثر تشويقا ويحوي على عنصر المفاجأة والدّهشة أحسن من التّصوير المباشر الذي قد يعتريه الملل. و"قد تتحدّث الشّخصية بكلام منطوق أو غير منطوق، فتكون هي نفسها المخاطَب، وفي هذه الحالة قد نتكلّم بوجهات نظر الآخرين أو قد تتكلّم بصوتين لها مختلفين في زمنين مختلفين"[5]، وهذا

---

[1] – عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، ص18، نقلا عن، بيداء عبد الصـــاحب الطائي، البنية الدرامية في شعر نزار قباني، ص81.

[2] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص270.

[3] – ماجدة محناية، الحوار في الرواية السّورية في النّصف الثّاني من القرن العشرين، ص 126.

[4] – نفسه، ص82.

[5] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص105.

يتجلى كثيرا في القصائد الشّعبية، فالشخصية عنصر بنائي في القصيدة وتوظيفها يضفي على القصيدة مسحة جمالية ذات بعد فلسفي تأملي ويكسبها حيوية وحداثة[1].

والشخصية في الخطاب الشعري تختلف عن الشخصية في الخطاب النثري إذ "تحمل مخزونا دلاليا في الوعي الجمعي، إذا ارتبطت لديه بزمان ومكان ما ومعطيات ما، خصوصا الشخصيات التراثية التي ارتبطت ارتباطا حميما بواقعها وأصبحت تستدعي حدثا واضحا في ذاكرة الوعي الجمعي"[2]. كما يذهب الباحث محمد زيدان إلى الطّرح نفسه بأنّ الشخصية في الشّعر ليست مثل الشّخصية في القصة؛ إذ هي في الشعر " أداة من أدوات التشكيل النصي، الخاضعة تماما لتوجّه السّارد ومعاييره، وقيمه الاجتماعية والنفسية في الشعر.. فإنّ أقصى نمو لها، لا يعدو كونه موضوعا للذات الأولى، " السارد الفعلي" وهذا ما يدرجه " تودوروف" تحت وظيفة الشّخصية، فيجعلها إمّا ذوات للأفعال، وإمّا موضوعات لها" [3].

وهناك من قسّمها ثلاثة أقسام: " 1- شخصيات واقعية حقيقية 2- شخصيات خيالية مصنوعة 3- شخصيات تراثية"[4]، وسنتتبع أنواع الشّخصيات في القصيدة الشّعبية حيث لا تخرج عن التقسيمات الثلاثة السالفة الذكر:

الشّخصية الواقعية: عالج الشعراء الشعبيون العديد من القضايا الاجتماعية والسياسية والنّفسية وقد وظّفوا شخصيات واقعية وأولوا عنايتهم بالأبعاد الثلاثة: البعد الجسماني، والبعد الاجتماعي، والبعد النّفسي، ويرى عبد الناصر هلال أنّ هذا النوع يمنح "مساحات سردية تسهم في خلخلة البنية الأحادية في النّص الشّعري وتمنحه حركة وتوترا كما في حركة الشخصية وامتلاكها

---

[1] ريم الحفوظي، الدراما في الشعر- تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة- الشاعر محمد مردان نموذجا، دار الخليج، 2017، ص114، ، نقلا عن الموقع الالكتروني: https://books.google.dz/books?id=alU6DwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ar&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false تم ولوجه يوم: 2019/06/7، الساعة 14:30.

[2] عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشّعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، ط1، 2006، ص88.

[3] - محمد زيدان، البنية السّردية في النّص الشّعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2004، د ب، ص 190.

[4] - عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشّعر العربي المعاصر، ص88.

قدرات مختلفة، وإمكانات سردية تحرّك القارئ من حيادته إلى حالة الاندماج والمشاركة"[1]، ونجد من الشخصيات الواقعية التّي تواجدت في الشّعر الشّعبي هي شخصية المرأة ممّا لها من دور وأهمية في المجتمع، وقد تناولوها إمّا زوجة أو حبيبة وإما ابنة أو أختا.. ومن الشّعراء الذين اتّخذوها موضوعا لشعرهم نجد الشاعر نويبات أحمد الذي ألصق كل ما هو جميل وموجود في الجنة بأمّه؛ إذ جعل شخصية الأم مستمعة صامتة وقد عضّد هذا الرأي كاف الخطاب قوله: (يا أما، أنت جنة، وجهك، اجبينك، قلبك، روحك، صوتك، فيك عينيك عطفك، حضنك، رضاك)[2]

ونجد من الشّخصيات الواقعية التّي وظّفها الشّاعر الشّعبي تلك القصائد الشّعبية ذات طابع اجتماعي وعظي مثل قصيدة الصالح والمتشرّد أو في القصيدة الموسومة بـ " العاق"[3]للشّاعر العيد دبوسي حينما دار الحوار بين الأم والراعي، حيث جسّدت قصّة مؤلمة واقعية حيث عالج قضية عقوق الوالدين بل نجد من رمى أمه في العراء دون رحمة ولا شفقة.

كما نجد الشّاعرة شويحة الزهرة في قصيدتها الموسومة بـ "قصيدة الرسول" حيث وجّهت خطابها لشخص الرّسول صلى الله عليه وسلم، وكأنّه ماثل أمامها نظرا لمكانته العظيمة وحبها الكبير الذي تكنّه له تقول:

ياصاحب الوفا يامنقذ الأنفاس	يا صاحب الغمامه عليك الأمل
نت الشّفيع لينا يا سيد النّاس	يا صاحب الهدى عنّا لا تبخل
أنا الوحيد ونت ليّ ونّاس	قلبي ضرير وشاهي لبيتك نوصل

[1]– عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشّعر العربي المعاصر، ص89/88.

[2] – العربي دحو، معجم شـعراء الشـعر الشـعبي في الجزائر– من القرن 16 إلى أواخر العقد الأول من القرن 21–، دار اللمعية، الجزائر، ط1، 2001، ص57.

[3] – العيد دبوسي، ديوان آهات، ص38.

وفي الموضوع نفسه نجد الشّاعر أمهاني أحمد قد أفرد قصيدة حول أسماء الرسول صلى الله عليه وسلم حيث عنونها بـ " وقفة مع أسماء محمد صلى الله عليه وسلم" قوله:

يا محمّد ذاكرك من إوّحد	اسم مخلّد جاي جنب الله يڤدي
شافو آدم فالسما لبنو عوّد	وعلى سا ڤ العرش باين للبعدي
فالجنّه وقصورها قا وين أتصد	وعلى أورق طوبى بلحرف الوردي
فالحجب وطرافها ثم أمقيّد	بين عيون لملاك مكتوب آسيدي
أنت الفاتح والنّعمه يا لمجد	سيراج منير بنت فالظلمه تهدي
أنت الشاهد والماحي وش نجحد	بشّرتنا ياك بجنّة الخلدي
فالصحف أنت العاقب والمرشد	يفخر ابراهيم ڤال ذا ولدي

ومن القصص القرآنية التّي جاءت قصتها مكتملة وتمثّل نموذجا متكاملا لفن القصة في القرآن الكريم هي قصة سيدنا يوسف عليه السلام، ولقد عُرِضت الشخصية فيها"على حلقات تمثّل كلّ حلقة فترة زمنية من فترات عمر الشّخصية، وتتطوّر الشّخصية وتنمو في تقدّمها مع الزّمن الممتد من خلال الأحداث ذات الأثر البالغ في تشكيل الشّخصية وتطوّرها"[1]، وقد اهتّم الشّاعر الشّعبي أمهاني أحمد بهذه الشّخصية لأنّها تحوي على الكثير من "الدلالات كالجمال المطلق، والغربة، والبراءة والصّبر عند البلاء، والأمانة، وحسن العاقبة"[2]، كلّ هذه المضامين تمّ استثمارها واستخراجها من قصّة سيدنا يوسف بمختلف محطاته العمرية.

---

[1]– اعلاوي، الشخصيات القرآنية، ص 84، نقلا عن: محمد القاضي، استدعاء الشخصيات التاريخية في الشعر العباسي، دار الخليج، 2019، ص47، نقلا عن الموقع الالكتروني : https://books.google.dz/books?id=P5akDwAAQBAJ&dq=الشخصية+في+الشعر&hl=ar&source=gbs_navlinks_s، تم ولوجه يوم: 2019/06/12م على الساعة: 17.36.

[2] عبد الله السويكت، استدعاء الشخصيات القرآنية في الشّعر السّعودي، ص33، نقلا عن: محمد القاضي، استدعاء الشخصيات التاريخية في الشعر العباسي، ص47.

في الحقيقة خلال رحلة البحث لم أصادف شاعرا شعبيا نظم قصيدة حول سيرة الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، أو عن سيرة سيدنا يوسف عليه السلام بهذا الطول وبهذا الزّخم من المعلومات، إذ ذكر الشّاعر أدق التفاصيل، وكذا المحطات الحياتية المهمة لكل منهما لتكون عبرة للمتلقي البسيط خاصة.

وقد لجأ الشاعر إلى سرد قصة سيدنا يوسف وقصة سيدنا محمد عليهما السلام شعرا "ليغدو وقع النصيحة في النفس أبلغ وأعمق، ولذا نلمح صلة تشابه وطيدة بين القصص القرآني وشعر الوعظ الدّيني، فكلاهما يهدف إلى تثبيت العبرة والموعظة وتربية النفس وتقوية العقيدة"[1]، وقد استوحى قصة سيدنا يوسف من القرآن الكريم بأسلوب شعري راق وجميل، بل أضاف بعض التفصيلات التّي لم تذكر في القرآن الكريم ليؤكّد سعة اطلاعه واهتمامه بالجانب الدّيني فقد استعان بالكتب التاريخية؛ فمن الإضافات التّي وشّح بها قصائده نجد ذكره لأسماء ولدي النبي يوسف عليه السلام، وذكره لسنة وفاته وغيرها من الإضافات التّي وردت في القصة الشعرية.

الشخصيات في السياق الحواري: وردت الكثير من الشّخصيات بمختلف طبائعها وصفاتها في الشّعر الشّعبي، وخاصة تلك التّي وردت في السّياق الحواري، وقد تناول الشّاعر الشخصيّة "بطريقة فنية يسعى الشّاعر من خلالها إلى استخدام تلك الشّخصيات باستدعاء أخبارها وملامحها وصفاتها ومواقفها وأقوالها.. وتوظيفها في شعره للتعبير عن تجربته الشّعرية بشكل فنّي ومؤثّر في قضايا واقعه الذي يعيشه ويحياه"[2].

نذكر على سبيل النموذج قصة سيدنا يوسف عليه السلام التي وردت في القرآن الكريم، والتي حوت في ثناياها رسائل ودروس، وهذا ما جعل الشّاعر يفرد لها قصيدة من 230 بيتا

[1]– وسام قبّاني، تجليات قصة يوسف في الشعر الأندلسي بين الثابت والانزياح الشعري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثّقافة دمشق، 2012، ص144.

[2] – محمد منور، استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2007، ص7، نقلا عن محمد المشهوري، الحوار في شعر محمد حسن فقي، ص274.

فقد تضـــمنت عواطف إنســـانية (حب، كره حقد...) وكذا التاريخية والاجتماعية والنفســـية والدّينية في أسلوب سردي، أساسه الحوار والحوادث التي وقعت في الماضـي الغابر بهدف حث الناس على التزام بالأخلاق والإيمان بالله واليوم الآخر[1] .

يقول الشّاعر:[2]

أحسن قصة نازلة فسـط القرآن	عن يوسف كي خاوت عن حقدوا
شاف امنام اعجيب في صغرو حيران	عاد عن يعقوب جمله ما جحد
يابوي احداعش انكوكب حسبان	شمس اقمر كلهم لبّى سجدوا

والمتأمّل للقصيدة يلاحظ أنّ الشّاعر لم يكتف بما ورد في القرآن، بل تحدّث عن تفاصيل لم تذكر فيه، وهذا نتيجة لاطلاعه على كتب التاريخ والسـيّر، مثل ذكر وقوف يوسـف على الصّخرة، والملك جبريل الذي كان مؤنسا له في الجبّ.

ثم تحدّث الشّـــاعر عن يوســف وهو في غيابات الجبّ لا عطش ولا جوع، حيث مكث ثلاثة أيام، وتمر قافلة من قوافل التّجار من مدين مصـــــر وتحطّ رحالها بقرب البئر طلبا للسقاية من البئر فيرمي " مالك" دلوه في الجب، ويسحب الحبل فيجد بدل الماء صبيا، فيسعد بذلك كثيرا، ويعرضـه للبيع فيشـتريه بثمن زهيد، والذي اشـتراه كان صـاحب مال ونفوذ ومكانة فمكث سيدنا يوسف في بيت عزيز مصر 13 عاما.

ب – مكيدة زوجة العزيز:

كبر ســـيدنا يوســـف ففتنت زوليخة به، وأرادت أن توقع به، فغلّقت الأبواب السّـــبع، فرفض طلبها وهرع إلى الباب إذ الباب يفتح وخلفه العزيز، والدّهشـــــة تتملّكه يريد أن يعرف

[1] –عبد القادر فيطس، الشّـــعر الملحون الدّيني، قضـــاياه الموضـــوعية وظواهره الفنيّة 1830– 1954، ج1، دار ســـحنون الجزائر، ص416.

[2]– سعاد أرفيس، الشّعر الشّعبي الدّيني، ص 151.

ماذا يجري داخل الغرفة، وأمام هذا الموقف الحرج الذي أوقعته فيه زوجة العزيز بادرت بتوجيه التّهمة إلى يوسف، وطلبت من زوجها أن يودعه السّجن، وأن ينزل به العقاب الشّديد على فعلته. وبدأ سيدنا يوسف بالدّفاع عن نفسه وقد برّأه الله من التّهمة لمّا أنطق الرّضيع، قال أنظروا لقميصه إن قطع من الأمام فهو كاذب، وإن قطع من الخلف فإنّه صادق لأنّه كان يفرّ من الفتنة والفتنة كانت تلاحقه من الخلف وتمسك بقميصه ما أدّى إلى تمزيقه، كل هذه الأحداث مذكورة في قوله:

يوسف فالبير ما اعطش ماه جيعان	بعد الثلث أيام أظهر سعد
بانت رحّال سايره عبر البلدان	من مدين المصر فالصّحراء وردوا
حطّو قرب البير يسقوا فالعطشان	أبعثوا ورّادهم مالك وحد
ارمى دلو فالجب اليوسف بان	وكرش فيه ابقوت زايد جهد
وتفزع ورّادهم ونطق فرحان	يا بشرى غلام ذا دلوي جبد
قصدوا به مصر فالأسواق اتهان	يفرصوا في بيعت زادوا زهدوا
أشراه العزيز بأرخس لثمان	عشرين درهم تافهه مبخس نقد

ويقول:

به الله ما ايحب للمومن يتهان	أنطق صابي راه كلّم في مهد
أنظروا قميص يوسف بلأعيان	في قطع القدام ه الكاذب يبد
في قطع الوراء مهوشي خوّان	يظهر باري راه صادق في عهد

ج- تأويل الرّؤيا: يلتقي الابن بأبيه ويرفعه في مكان أعلى، فسجدوا كلهم وحمدوا الله كثيرا.

عاش يوسف بعد وفاة أبيه 23 عاما عن عمر يناهز 120 عاما ثم اختتمها بالصّلاة والسلام على الرّسل جميعا، ثم يطلب الغفران عن ذنوبه، ويؤرّخ قصيدة ويوقّعها باسمه.

من خلال ما تمّ ذكره هو الإطار العام للقصيدة، حيث تحوي على الكثير من التّفصيلات، لا قبل لي بذكرها هنا لأنّها تحتاج إلى فصل مستقل لذكر ما ورد في القصيدة، فقد كان الشّاعر يصف كل صغيرة وكبيرة كآلة فوتوغرافية، وكأنّه كان مواكبا للأحداث نظرا لبحثه العميق عن كل ما له صلة بشخص سيدنا يوسف من حاله في البئر وحياته في القصر إلى السّجن ثم الرؤيا ...أسماء ولديه "إفرائيم وميثا"...وصفاته وعمره وغيرها من التفاصيل.

2-الشخصية الخيالية المصنوعة:

نجد شخصيات غير إنسية تنتمي إلى الطبيعة أو مظهر من مظاهرها، فمثلا نجد الشاعر أمهاني أحمد قد غرف من معين الطبيعة بمختلف مظاهرها، ووشح بها قصائدها، بل إنّه أنسنها وشخصّها لتصبح ناطقة مفعمة بالأحاسيس، فمثلا نجد قد خلق حوارا بين الرّبيع والشّتاء، وجعلهما يتجادلان حول موضوع من الأفضل؟ فكل واحد منهما يرى نفسه الأفضل من الآخر، فقد منح لكلتا الشخصيتين مساحة 4 أبيات لترد على الطرف الآخر، ليتحد صوتهما في بيت واحد كي يحكم بينهما، فيلبي الشّاعر النّداء، ويخمد نار الصّراع التّي تأججت بينهما في بيت واحد.

وقد تفنّن الشّاعر في توظيف الشّخصيات المعنوية، إذ استدعاها وبنى حوارا شيّقا ممتعا على سبيل النموذج نجد قصيدة " مناظرة بين الحق والباطل" إذ منح مساحة لكل منهما كي يعبّرا عن وجهة نظرهما، وذلك على امتداد أربعة أبيات.

والملاحظ في قصائد المدونة وخاصة قصائد أمهاني أحمد يجده قد نوّع شخصيات قصائده، فتارة يكون الحوار بين عناصر الطبيعة بنوعيها الصّامتة والنّاطقة، وتارة أخرى بين الشّاعر وأحد العناصر في الطّبيعة، ونجد الكثير من الشّعراء قد أدرجوا الطّبيعة في سياق حواري ولكن ليس مثل أمهاني أحمد الذي استعان كثيرا بالطّبيعة، ومن القصائد التي أجرى الشّاعر حوارا مع الطّبيعة الصّامتة نجد القصيدة الموسومة بمناجاة مع جبل الثّورة، إذ توجّه الشّاعر بخطاب مباشر للجبل حيث قال:

–جيتك عازم يا جبل مني تقبل	ذكّرني بسنين ثوره ما ننساش
–ونت ساكت واه بلكلمه تبخل	كاتم سرّك طول عمرك ما تلقاش
نعرفك تاريخ حاصيها بُكُل	رموزك اكثيرها ما نفهمهاش
حشّمتك بالله للدّعوه يقبل	كلّمني ولّا عنك ما نرضاش

ليظهر بعدها صوت الجبل الذي انطلق لائما ومعاتبا الشّاعر الذي طال غيابه، إذ انتظره كثيرا ولم يأت إليه، يقول:

يا سايلني قالّي لاش أطّوّل	نتظرتك أسنين ذا الغيبة وعلاش
خلّيت جرحك طال تحسب يجمل	ونت شاعر عليك زعمه ما تخفاش
نحكيلك وش صار ونت قا سجّل	قرّيها لطفالنا ما تكتمهاش

بل إنّ الشّاعر قد أبدع في قصيدة أخرى حين جعل حوارا بين القديم والمعاصر من خلال مظهر من مظاهرهما، مثل الزربية التي هي رمز للقديم وبين الفوتاي (الأريكة) الذي هو رمز للتحضر والتطوّر، وذلك بأسلوب هزلي ممتع، وهذا ما نجده أيضا في قصيدة الزربية والفوتاي.

الزّربية:

فوتاي أمبهدل	ولّي كسبك راهٌ يحصل	كرعين المغزل	بتّي واش اديروا بيك
لبسه مصنوعه	من لكلاب وجلد اضبوعه	أحطبة مخدوعة	وليبونج المخنز فيك
ونا زربية	بنت الأصل عربيه	مخدومة هي	من صوف امنظّف ولين
أخزر يا بائس	مرسوم فيّ فرخ الطّاوس	وخْضورة مارس	والنّوار امفتّح زين

الفوتاي:

أسْمِك زربيه	اخسارة فيك هذا التّسمية	نقلّك مخْزيّه	شوفي أصْلك وانْوريك
من صوف امكعوّل	من جيفة منتور امنسّل	يا ويل المنزل	لّي شافك يستطيّر بيك
نا وجه الخير	مَكْسْي بجلد اسْبَع وحْريرْ	من شافني إغير	وقول ذا الفوتاي امنين
أنا دادّاك	نسوى قدّك وألف امعاك	حطّه أُتَرياك	للْحكّام والسّلاطين

تعدّ هذه القصيدة من الهزليات؛ إذ يهدف الشّاعر إلى إمتاع المتلقي لها، وبالرّغم ما تحوي من وقائع إلا أنّه أخرجها من صفتها المعهودة، إلى صفة الاستهزاء والسّخرية، وذلك حين أنسنها ومنحها صفة السماع والنّطق، فكلّ منهما يعدّد مثالب الآخر ويمدح خصائص تحويها الذّات، ليفضّ النّزاع تدخّل الشّاعر الذي ساوى بينهما، وبيّن أهميّة كلّ منهما لدى الإنسان.

ونلفت الانتباه إلى أنّ استحضار الشّاعر للشّخصية سواء أكانت مشاركة للحوار أم مستمعة دون أن تتكلّم. وقد جاءت الشّخصيات في الشّعر الشّعبي متنوعة وفريدة؛ من إنسيّة إلى

الطّبيعة بمختلف أصنافها، سواء أكانت ناطقة أم صامتة، وقد وفق الكثير من الشّعراء في توظيفهم للشّخصية في السّياق الحواري لتؤدي رسالتها ودورها بأكمل وجه.

إنّ الشّاعر الشّعبي مدرك لما للكلمة أو حتّى اسم الشّخصية من أثر في نفس المتلقي، فيوردها حتّى تؤدّي رسالة معينة؛ فالاسم التّاريخي "مرتبط دائما بحقبة زمنية معينة لا كإطار يشير إلى تحقيب معيّن، بل كإطار يشتمل على سلسلة من المعارف التّي تحتاج إلى معرفة سابقة تفسّر سلوك هذا الشّخص التاريخي"[1]

إنّ توظيف الشاعر للشخصية يكسب النص ثراء مدلوليا، خاصة إن كانت تراثية أو شعبية، كما تدرك في الخطاب الشعري ملتحمة فيه، لأنها بناء من بناءات النص الشعري، وقد تصبح مركزا من مراكز البنية الأساسية للنص، ويراها تصنّف إلى شخصيات فاعلة وشخصيات غير فاعلة في النّص الشعري2.

ونجد الشاعر امهاني أحمد قد تجاوز المقدمات السردية التقليدية حيث جعل متلقي قصائده الموسومة بالمناظرات أمام شخصيتين تتحاوران، ويأتي السرد مصاحبا للحوار الذي دار بين الشخصيات، ويرى فاتح عبد السلام عن اختلاط الحوار بالسرد هو ليجنب الشاعر رتابة تفضي إلى الملل[3].

إنّ المتلقي لقصائد المناظرات سيلاحظ إيقاعا سريعا يغمره التوتر الحاد، ولكن لا يلبث أن يتسم بالهدوء، مع تدخل شخصية حكيمة وقورة تارة يسميها الضمير وتارة الشاعر.

1 –سعيد بنكراد، سيميولوجية الشّخصيات السردية، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجا، دار مجدلاوي، الأردن نقلا عن محمد المشهوري، الحوار في شهر محمد حسن فقي، ص283.

[2]محمد زيدان، البنية السّردية في النّص الشّعري، ص192.

[3] – فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، ص254.

تعد الشخصية ركنا أساسيا في الحوار الشعري، ويرى لوكاتش " أنّ أهمية الشخصية تأتي من تمكن مبدعها من الكشف عن الصلات العديدة بين ملامحها الفردية وبين المسائل الموضوعية العامة، ومن قدرته على جعلها تعيش أشد قضايا العصر تجريدا وكأنّها قضاياها المصيرية"[1].

فالمتأمّل للشّعر الشّعبي يجد الشاعر قد وفق في رسم الملامح الداخلية من خلال الصراع مع الذات أو مع الغير الذي اجتاح دواخل الشاعر والخارجية للشّخصية وذلك بالاستعانة بتقنية الوصف2 وقد حمّلها برسائل ذاتية وموضوعية كي توصلها إلى المتلقي وتؤثر فيه.

إنّ حوار الشخصيات الذي خلقه الشّاعر في نصّه الشّعري يحوي على رؤية الشّاعر للعالم، وينم عن ثقافته وطريقة تفكيره، وقدرته اللّغوية من أجل الوصول إلى الهدف المنشود، ولا يمكن أن تتواجد الشّخصية أو قيامها بدورها المنوط دون عناصر السّرد الأساسيّة، فلا يمكن أن تظهر دون حدث أو مكان وزمان.

[1] – لوكاتش، دراسات في الواقعية، ص 28، نقلا عن، آمنة الهتاري، تقنيات الحوار الرواية اليمنية، ص76.

[2]– آمنة الهتاري، تقنيات الحوار الرواية اليمنية، ص78.

الفصل الرّابع: التمظهرات الفنية للحوار الشّعري الشّعبي

المبحث الأوّل: حوارية العنوان

المبحث الثاني: الحوار واللغة الشّعرية

المبحث الثالث: الحوار والصورة الشّعرية

المبحث الرابع: الحوار والموسيقى

قبل البدء في دراسة العنوان للنّص الشّعري الشّعبي عليّ أن أنبّه إلى نقطة جوهرية وهي أنّ الشّاعر الشّعبي نادرا ما يخرج قصائده في ديوان يضم منتوجه، وخلال رحلة بحثنا وجدنا ديوانين لشاعرين شعبيين الأوّل للشّاعر العيد دبوسي والذي وسمه بـ "آهات" والثّاني للشاعر محمد الريغي شبيرة والمعنون بـ: "ديوان الشيخ محمد الريغي شبيرة 1957/1895" فقد جمعت قصائده بعد وفاته وضاع منها الكثير حيث أكّد الجامع لقصائده أنّها أتلفت "بسبب عوامل طبيعية، وظروف أمنية أثناء فترة ثورة التحرير أدت إلى حرق بعضها وردم بعضها الآخر من طرف الشاعر وأهله أو من يملك نسخه الأصلية"[1].

وقد تحصّلنا أيضا على كتابين مهمين هما للمهتم والغيور عن التراث الشّعبي وبخاصة الشّعر الشّعبي منه للكاتب عبد الكريم قذيفة، فقد جمع نماذج لشعراء شعبيين وسمهما بـ"أنطولوجيا بمنطقة الحضنة" حيث جاء في جزأين، الأوّل ضمّ نتاج الشّعراء الرواد، وأما الجزء الثّاني فقد ضمّ نتاج الشّعراء الحاليين، بالإضافة إلى قصائد تحصّلنا عليها من الشّعراء أنفسهم، وأحيانا نتحصّل عليها بشيء من التوجّس، وذلك لأنّ هناك من لم يتقبل فكرة دراسة شعره.

المبحث الأوّل: حوارية العنوان:

حظي العنوان باهتمام كبير في الدّراسات النّقدية العربية والغربية الحديثة والمعاصرة، بوصفه أيقونة جمالية مميّزة، تضاهي جمالية المتن الإبداعي؛ لاحتوائه على الكثير من الدّلالات الضّمنية والإيحائية المختزلة فيه، غير أنّ الاصطلاحات التي تطلق عليه متعددة كـ:"المطلع، الافتتاحية، المقدمة، التنبيه، التوطئة"[2]،كما يشكّل "العنوان نظاما سيميائيا ذا أبعادا دلالية، وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فكّ شفراته الرّامزة"[3]ويبرز

---

[1] – محمد الريغي شبيرة، الديوان، ص8.

[2] – حميد لحمداني، عتبات النّص الأدبي، بحث نظري، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي، جدة، 12، العدد 46، شوال 1423، ص8، نقلا عن: محمد مشهوري، الحوار في شعر محمد حسن فقي، دراسة تداولية، ص303.

[3] –بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، 2001، ط1، ص33.

التساؤل علينا مراعاة زمن القصيدة الذي نظّمت فيه، فالشّعراء القدامى لم يهتموا بالعنوان1لكن نلفي إرهاصات متفرقة تؤكد وجود العنوان، ويمكن الاستدلال بـ (المعلقات، المجمهرات، النّقائض، الروميات)، حيث إن العرب قد سموا تلك القصائد بالتّسميات السّابقة الذّكر، ثم بعد ذلك تطور مجال التسمية أو العنونة، وبرز بصورة وصفية فوجدت (الفاضحة، الدامغة، ...)، كما وجدت تسميات لبعض القصائد تقوم على اشتقاق ذلك من قافيتها فيقال لامية امرئ القيس أو رائية النّابغة.. إلخ، والملاحظ أن هذه العنونة لم تكن بقصد من الشّعراء[2]، وهناك من يؤكّد أنّ عنونة النّص الشّعري لم تبرز "إلا في القرن الخامس . على الأغلب . حين عمد أبو العلاء المعري إلى تسمية ديوانه بـ (اللّزوميات) أو (لزوم ما لا يلزم)، وإذا كان هذا العنوان أقرب إلى الوصف أو بيان الجنس القولي فإن ديوانه الآخر (سقط الزند) يحقق مفهوم العنوان كما نريده اليوم، وهو بهذا رائد في مجال عنونة الأثر الشّعري .."3، أما عن وجود العنونة في القصيدة الشّعبية بمنطقة بوسعادة تحديدا، فلقد تحصّلنا على مخطوط قديم لأحد المهتمين بالتّراث الشّعبي،إذ جمع فيه العديد من القصائد لمختلف الشّعراء ولاحظنا عدم وجود العنوان فيه بل يوجد الكثير من القصائد مجهولة القائل، أمّا في العصر الحديث نجد الشّعراء الشّعبيين قد أولوا عناية بالعنوان وذلك على نوعين:

1-العنوان المقتبس/ المطلع: وهو من أكثر العناوين رواجا في الشّعر الشّعبي ببوسعادة، ونعني أن العنوان مقتبس من ذات القصيدة، وتحديدا من صدر البيت الأول من القصيدة ،أي مطلعها. نذكر على سبيل النّموذج: الشّاعرة أوباح زوليخة في قصائدها الآتية: **ياعيني، وياويلي، والشّمعة، ولحبيب، الدنيا، طاح حيال بيتي، البارح شفت لمنام**..وغيرها من

---

1 – محمد المشهوري، الحوار في شعر محمد حسن فقي، ص306.

2 – هاجد الشدادي، الرثاء في الشعر السعودي، رسالة دكتوراه، إشراف مجمد بن سعد بن حسين، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، 1426/1425، ص229، وينظر غانم صالح سلطان، بنية العنوان في الشعر العربي الحديث –قراءة في نماذج منتخبة–، مجلة التربية والعلم – المجلد (20)، العدد (2)، 2013، ص85.

3 – عبد الله بن سليم الرشيد، مجلة عالم الكتب، مج 25، ع3–4، (ذو القعدة ــ ذو الحجة 1424هـــ: المحرم ــ صفر 1425هـ) دار ثقيف للنشر والتأليف، ص274. نقلا عن: هاجد الشدادي، الرثاء في الشعر السعودي، ص229.

القصائد، ونجد أيضا الشاعر زبدة بن عبد الله يعتمد هذا النّمط في عنونة قصائده مثل: **روحي يا الدنيا، ويا قلبي..** في الحقيقة يوجد الكثير من الشّعراء يعتمدون هذا الضّرب من العنونة.

2-**العنوان الوصفي/ التّأمّلي**:وهذا النمط يكون أقرب إلى الإبداع من سابقه لوجود عنصر التصوير والخيال فيه والفلسفة حيث هذا التوع يختلف جذريا عن النوع السّابق الذكر إذ يعنون الشاعر قصيدته بخلاف ما جاء في مطلع القصيدة، أي يعنونهابحسب الفكرة الجوهرية التّي جعلته يبني قصيدته نذكر على سبيل المثال بعض الشّعراء الذين يندر لديهم استخدام مطلع القصيدة كعنوان: أمهاني أحمد في قصائده الآتية: **بوسعادة ملكة عدن، رد عن إساءة الغرب لشخص الرّسول صلى الله عليه وسلم، في قبضة الريح، ورفقة الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم، مع الأموات، فلسطين وعتاب عمر وصلاح الدين وقصائد المناظرات،** فكلّها جاءت بعنوان يختلف عن الاستهلال في قصائده، وغيرها من القصائد، إلاّ أننا نجده قد عنون بمطلع القصيدة في أربع قصائد من مجموع23 قصيدة مخطوطة منحها لنا وهي: **يا عيني، وعرف النعناع، وقصيدة ما يغرك زهو الدّنيا،** والقصيدة الأخيرة: **يا خالق العرش والكون،** ويتميّز الشّاعر أمهاني بثقافة واسعة في شتّى الميادين؛ ممّا جعله ينتج عناوين إبداعية فلسفية رمزية مثل عنوان **في قبضة الريح،** وقصيدة **مع الأموات** و **رحلة مع القلم..** وغيرها، كما نجد ذلك عند العيد الدبوسي في ديوانه "**آهات**" مثل: **انفلونزا السيارات، مظاهر مزعجة، الموؤودة، الكمين..** وغيرها.

ونجد أيضا الشّاعر العطوي عبد القادر يعنون قصائده بخلاف المطلع مثل: قصيدة **مولد النبي، والبيت الحمراء والمصالحة ويا لحجل شق المقاسم..**

أمّا ديوان "**آهات**" للعيد الدبوسي فنجده قد اعتمد العنونة التي تعتمد على الموضوع المحوري للقصيدة أي **العنوان الوصفي/ التأمّلي** وذلك في 24 قصيدة من أصل 25 قصيدة بنسبة 96%، وقد جاءت قصيدة واحدة تحوي على مطلع القصيدة كعنوان وذلك بنسبة **4%،** وقد وسمها بـ "نار الغربة".

وقد أحصينا عدد القصائد الموجودة في ديوان " الشيخ محمد الريغي" فوجدنا **61 قصيدة**، وننوّه أنّنا أخرجنا **رباعيات الحكمة وقصيدة فصيحة** من الإحصاء، وقد وجدنا أنّ الشاعر الريغي يعتمد كثيرا في عنونة قصائده بمطالع قصائده فوجدنا **50 قصيدة** من هذا الضّرب أي بنسبة 81.96%، أمّا القصائد التّي اعتمد فيها العنونةالوصفية/ التأمّلية عددها 11 قصيدة أي بنسبة 18.03%.

إنّ المتأمّل في البنيّة التّركيبية للعنوان "رحلة مع القلم" للشّاعر أمهاني أحمد، يجده يحتاج إلى من يتمم معناه ويمكن أن يُتمَّ معناه من خلال علاقته التّركيبية مع القصيدة، وذلك بِعَدِّ العنوان خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذه القصيدة (أو يكون العنوان مبتدأ لخبر سيأتي فيما بعد، هو نص القصيدة أي **رحلة مع القلم** وخبره (القصيدة)، فالعنوان يدفعنا منذ البداية إلى إسناد الرحلة إلى الشّاعر إلا أنّ وجود المصاحبات النّصية المتعددة في القصيدة تفتح هذه الامكانية، إذ تخبرنا بأنّ الشّاعر أمهاني أحمد هو المؤلف الفعلي لرحلة مع القلم[1]، ويثير العنوان تساؤلا ملحا حول المكان الذي ذهبا إليه وما نوع الرّحلة خاصة أنّ القلم أداة كتابة للعلوم وللفنون.. كما نلفي عند تأمّلنا للعناوين السّابقة الذكر وعناوين أخرى أنّها تتّسم بتفاوت طولا وقصرا وتعدّد لأنماطها التّركيبيّة التّي تتعالق مفرداتها؛ فأحيانا تدهش المتلقي ممّا جُمِع فيها من المتنافرات وتقارب المتباعدات فتسحبه وتشدّه لاطلاع بإلحاح شديد ورغبة كبيرة على النص أي القصيدة[2]. يبرز لنا تساؤل مهم **ما علاقة دراسة عتبة العنوان بالحوار في الشّعر الشّعبي؟** سيتناول البحث كلّ عنوان يشي بوجود حوار وسنقوم بتحليله والتّعليق عليه، ذلك لأنّ العنوان هو العتبة الأولى التّي تصادف الباحث3 "لتأملّها واستنطاقها، قصد اكتشاف بنياتها وتراكيبها،

---

[1]– غانم صالح سلطان، بنية العنوان في الشعر العربي الحديث –قراءة في نماذج منتخبة–، ص92.

[2]–سعيد الجريري، شعر البردوني قراءة أسلوبية، مكتبة الدراسات الفكرية والنّقدية، ط1، 2004، ص24.

[3]محمد المشهوري، الحوار في شعر محمد حسن فقي، ص 307.

ومنطوقاتها الدلالية ومقاصدها التداولية"[1]، فالعنوان بؤرة مركزة لمعان يحتويها النّص الشّعري بأكمله.

ستناول في دراستنا هذه العنوان من ناحيتين: عنوانا **رئيسا** والآخر **فرعيا**، فالعنوان الرّئيس نتطرّق فيه لمثال واحد وهو ديوان الشّاعر العيد دبوسي ذلك لأنّه وضع له عنوانا اختاره بعناية فائقة "وذلك لتولده من الذات المبدعة في الغالب وعدم تدخل العناصر الخارجية في وضع عناوينه وتأطيرها، فالشاعر المبدع قد عايش هذه المجموعة وتابع تكونها حرفا حرفا، وتعهدها برعايته وترتيبه القائم على الزيادة والإضافة والتعديل والتنقيح، وقبل ذلك المعاناة الصادقة لمحتويات مجموعته"[2]، أمّا ديوان الرّيغي فهو مختلف جذريا عن ديوان الشاعر العيد الدبوسي فقد جمع بعد وفاته ووسموه باسمه لكننا نجده قد قسمت قصائده المجموعة بمختلف الأغراض والرّؤى إلى مجموعات بحسب الموضوع والمناسبة ولا شك أنّ صاحب القصائد هو الأقدر على اختيار عنوان إبداعي يعبّر عن مجموعته لأنّه هو من عايش التجربة الشّعرية لا جامع تلك القصائد لذا لم يسمه بعنوان إبداعي بل فضّل العنوان الذي يدلّ على صاحب القصائد المجموعة ألا وهو "**ديوان الشيخ محمد الريغي شبيرة 1957/1895**" .

أمّا عنوان ديوان العيد دبوسي الموسوم بـ "**آهات**" جاء متكوّنا من لفظ واحد يوحي "بالتتشظي والتبعثر والتناثر"[3]، والمتأمّل للفظة "**آهات**" سيلاحظ أنّها جاءت على صيغة الجمع لتدل على الكثرة، وقد جاءت نكرة لتدلّ على التنوّع، فالشّاعر يريد لملمة هذه الشّظايا عن طريق اللّغة

---

[1] نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2009، ص125.

[2] – هاجد الشدادي، الرثاء في الشعر السعودي، ص232.

[3] – نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ص128.

أي بجمع اللّفظة وذلك من خلال معالجة قضايا وطنه بتعرية الواقع بواسطة الكلمة1، فلفظة آهات ترمي إلى عنوان واحد وهو الضّياع والتّشتّت والبعثرة والتناثر والمعاناة والألم..

أ-**العنوان الرئيس في المستوى النحوي:** إنّ المتأمّل للعنوان يجده اسما؛ إذ تألفت من مسند (خبر) والذي يتمثّل في لفظة "آهات"، أمّا عن المسند إليه (المبتدأ) فهو محذوف لوضوحه وتقديره "هذه آهات".

ب- **العناوين الفرعية للديوان:** العنوان مرآة صغيرة للنّص، فهو هيكل لغوي سردي قصير شديد الاختزال والاقتصاد، يعكس أو يعبّر عن مدلولات النّص، والملاحظ أنّ العناوين في الدّيوان الشّعري كثيرة ومتعدّدة، إذ يحوي على 25 عنوانا داخليا فرعيا دون احتساب العنوان الرّئيس الذي يجمع تحت مظلّة دلالته النّصوص الشّعرية، وقد عالجت نصوصه بعض السّلوكات المستهجنة في مجتمعه كموضوع **قطع صلة الأرحام، وعقوق الوالدين، وغلاء المهور، وظاهرة ارتفاع حوادث السيارات، وزواج المادة، والهجرة غير الشّرعية..** وغيرها بأسلوب نقدي ساخر، "فالشاعر في مجموعته هذه ينحاز إلى صفّ المقهورين والمظلومين والمهمّشين، إنّه ببساطة صوت الضّمير الذي يرتفع صارخا في وجه الجميع"2، وقد نجحالشّاعرفي تعرية الواقع ونقد سلبيات التي يراها في الواقع.

يحوي الدّيوان على **25 عنوانا** منها: ثمانية **عناوين مفردة** أي بنسبة**32%**، وجاءت17**عناوين مركبة** بنسبة **68%**؛ والملاحظ عليها أنّها ترزح تحت الحقل الاجتماعي والنّفسي، نذكر على سبيل النموذج: **حراقة، والعاق، مشردون، عديان الحب..** تمثّل هذه الموضوعات قيّما سلبية في المجتمع.

إنّ المتأمّل للدّيوان سيجد المتن يستجيب استجابة جلية وواضحة لدلالة عتبة العنوان الرئيس، فـ" الكاتب لم يكتف بالعنوان الرئيس للتّعبير عن هذه الحالة الفكرية والنفسية التي أراد

---

[1]- نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ص132.

[2] - العيد دبوسي، ديوان آهات، ص8.

التعبير عنها، بل أكّد هذه الحالة من التشظي بالعناوين الفرعية"1. التّي تصبّ كلّها تحت قالب لغوي دلالي مناسب، إذ يمارس العنوان على متلقيه الإغراء والتشويق والغموض الجذاب فيدفعه لقراءة المتن.

وجاءت العناوين مرتّبة: **(عتاب، أطلال، عديان الحب، رسالة إلى مجهول، فراق المحتوم، رسالة إلى أخي، العاق، مشردون، حلم بالإنجاب، حراقة، اتمسى قمري، نار الغربة، انفلونزا السيارات، مظاهر مزعجة، نكارين الخير، خطبت وبطلت، الموؤودة، المتهم، وكري، حدثني بوي، هلال نوفمبر، وطني، الكمين، هيك المرجلة، من أضعف الإيمان)**، فالقارئ لها سيلاحظ أنّأغلبها مركّبات اسمية فالاسم يمنح "نوعا من الإطلاقية غير المقيّدة بزمن"2، وقد وظّفها "لدلالاتهاعلى القوّة من جهة، ولشدّة تمكّنها وخفتّهاعلى الذّوق السّليم من الدّلالة الفعليّة من ناحية أخرى"3؛ وذلك كي يسمه بخاصية التواصل والاستمرار في الدّلالة، فـ" يتسلّمه القارئ مقطوعا عن وسطه المكاني والزّماني؛ ممّا يسمح بالانفتاح أكثر من مكان، وأكثر من زمان، وبالتّالي يتّسع التأويل"4، وبهذا سيجعل النّصوص الشّعرية صالحة لكلّ زمن ولكلّ بلد عربي. وقد جاءت متعالقة دلاليا مع العنوان الرّئيس.

كما جاءت أغلب العناوين نكرة لتفيد أنّ الأمر يتعلق بذوات متعدّدة ومختلفة أي ذات الجماعة، لا ذات واحدة المنشطرة والمبعثرة، بل الأمر يطال العديد من الشّخصيات بكل مستوياتها وكلّ ما يهم الفرد في المجتمع. فـ"آهات" ترمي إلى عنوان واحد وهو الضّياع والتّشتت والبعثرة والتّناثر والمعاناة والألم...، فاختيار الشّاعرالعنوان مفردا نكرة دال على براعته واختياره الموفق له، ممّا

---

[1] عبد الناصر حسن محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، 2002، القاهرة، ص131.

[2] – عبد الناصر حسن محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، ص80.

[3] –محمد عيسى محمد، العنوان في الأدب العربي– النشأة والتطور –، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1987،ص27 .

[4] – إبراهيم عبد السلام صافار، تواصلية العنوان، ص170.

جعلها تصبغ بصبغة البساطة والاختصار والاقتصاد اللّغوي، بل جعلت المعنى قويا ومؤثرا في المتلقي له[1].

ونجد الشّاعر أمهاني أحمد قد عنون بعض قصائده **بمناظرة بين الحق والباطل، مناظرة بين الرّبيع والشّتاء، مناظرة بين الزّربية والفوتاي، مناظرة بين المهري والسّيارة، ومناظرة بين الصّالح والمتشرّد..** كلّها توحي من خلال العناوين أنّ هناك حوار وموقف حجاجي أو جدلي بين الطّرفين فكلّ يريد إثبات نفسه ووجهة نظره.

يقول في قصيدته الموسومة بمناظرة بين المهري والسيارة:

المهري:

أناي مهري	بالصّحراء راه زايد فخري	في ارمالي نجري	نتخطّف صبْحَ وعْشيه
ركبت عن ظهري	رسل ونْبياء من بكري	زادو في قدْري	ونْوارهم كبّت اعلي
لكن في ذا اليوم	من صبحتُ راني مغموم	نوّاني لمشوّم	من شوفت هذا المبليه
سيّاره اكراسي	من يركب اعليها غير أمباصي	خلعتلي ناسي	كحْله مَشْيَنْها ناصيه
	قلبتلي راسي		من حِسْها لّي زاد اعْلِيَ

السّياره:

يا نا سي راعوا	الذا لطرق خبّاط أكراع	أمثالك تاعوا	وكلاتهم وهده مخليه
كرعين الخبزه	ما تمشي لخلا بنقزه	ياشين الفزّا	في ظهرك ذروه ملوية
ها شوف أناي	معدوله من كلش غايه	ونْكونْ أهْنايَ	في لحظه افجوجي مطويه
كَرّوسه هي	كلّ الناس هي تحلم بِيَ	تَسْتيكي فِيَ	وَنَا في ادْلالي مَحْظيه
	انظيفه وانقيه		زَيْنه، بقّاصه مسْوِيّه

[1]– زهرة مختاري، خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة، مقاربة سيميائية، إشراف عبد الوهاب مبراوي، جامعة وهران، 2012/2011، ص48.

فالمتلقي للقصيدة سواء أ كان سماعيا أم بصريا، سماعيا لمّا يلقيها الشّاعر مشافهة، يقول الشّاعر في مناظرة بين المهري والسّيارة: واش قال المهري للسّيارة ولما يكمل قول المهري.. إييه واش ردت اعليه السيارة وهكذا إلى نهاية القصيدة.

أمّا بصريا وذلك من خلال القراءة، فالقارئ يجد كلمة **المهري** منفردة، أي تحوز على مساحة سطر كله، بل يردفها بنقطتين متراكبتين لتدلّ على قول شخصية المهري؛ إذا كلّ الضّربين يؤكّد وجود طرفين للحوار، ولذلك منذ مستهل القصيدة إلى نهايتها عبارة عن حوار، فالمناظرات عنوانات حوارية صريحة، وهناك شكل آخر للعنوان الحواري الصّريح الذي يتضمّن في بنيته نداءً حيث ينادي الشّاعر شخصية يقيم حوارا معها منذ مستهل القصيدة وهذا ما نجده لدى الكثير من الشّعراء الشّعبيين نذكر على سبيل النّموذج عناوين أشعار للشّاعر الريغي ك: ياعيني كيفاش تطياب الرقدة1، ويا من ليك الهروب[2]، يا سايرين لعباد3، قلي اعلاش4.. وغيرها، فالمتلقي لهذه القصائد قد يجدها تحوي على صوت واحد ولكن يوجد طرف ثان مستمع للخطاب الموجّه إليه، وفي قصيدة أوباح زوليخة الموسومة بـ "يا عيني" إذ نجد حوارا دار بين الشّاعر والعضو بأسلوب مميّز، كما نجد الشّاعر قذيفة في قصيدته المعنونة بـ "يا قلبي"، أو" يا قلبي" لابن عبد الله زبدة وقصيدة "يا عيني"، و "يا خالق العرش والكون" للشاعر أمهاني أحمد.. وغيرها من القصائد.

كلّ العناوين التّي ذكرت تحوي على النّداء؛ والّذي يفيد لفت الانتباه خاصة إذا كان المنادى من أعضاء الجسم، إذ يضفي للعنوان نوعا من الانزياح والتّشويق، يجعل المتلقي في حيرة، وتتراءى أمامه الكثير من الضّبابية من جرّاء الغموض الذي يلفُّ العنوان، ولن يهدأ له بال إلا إذا عرف إجابة لتساؤلاته الملحاحة ك: من يقصده الشاعر بقلبي؟ هل يقصد شخصا أم يقصد

---

[1]– محمد الريغي شبيرة، الدّيوان، ص37.

[2]– المصدر نفسه، ص42.

[3]– المصدر نفسه، ص40.

[4]–– المصدر نفسه، ص122.

العضو في جسده؟ ولماذا يناديه الشّاعر؟.. كلّ هذه التّساؤلات تجعله يدلف عالم القصيدة رغما عنه كي يبدّد الحيرة التّي تملّكته.

المبحث الثّاني: اللغة الشّعرية:إنّ اللغة والعقل هما أهم ما يميّز الإنسان عن سائر المخلوقات، وبهما تتحقّق إنسانيته، إذ هو كائن عاقل ناطق، وللّغة أهمية كبيرة إذ هي وعاء يحمي للأمة تراثها، بل تحوي على ثقافة وهوية أمّة، وتعد الجسر الرابط بين أبنائها[1]، حيث يرى "روبير مارتان" أنّ للّغة « وظيفة إنسانية، مرتبطة بالجنس»[2]، ويعرفها جبور عبد النّور بأنّها "مجموع الألفاظ والقواعد التّي تتعلّق بواسطة التّخاطب والتفاهم بين جماعة من النّاس، وهي تعبّر عن واقع الفئة النّاطقة بها، ونفسيتها، وعقليتها، وطبعها، ومناخها الاجتماعي والتاريخي"[3]؛ فاللغة أداة تواصل اجتماعية يتواصل بها الأفراد للتعبير عن رؤاهم وعن أغراضهم، ومن خصائص اللغة أنّها ليست ثابتة بل متغيرة وهذا ما ذهب إليه العالم الروسي ميخائيل باختين (1895-1975) وقد أورد رأيه هذا "جان جاك لوسركل" في كتابه "عنف اللغة" الذي يقول: "اللغة ليست شيئا ثابتا مستقرا ، بل هي دائمة التطوّر والتشكل حيث تتأثر بالتراث السائد حولها وتؤثر فيه باستمرار"[4]. فاللغة كالكائن الحي تتأثر وتؤثر بالتّراث[5].

لكلّ أمّة لهجتها الخاصّة بغض النظر عن الإطار العام للغة الأم، فـ«اللّهجة في الاصطلاح العلمي الحديث هي مجموعة من الصّفات اللّغوية تنتمي إلى بيئة خاصة ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة، وبيئة اللّهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تضم عدة لهجات لكل منها خصائصها، ولكنها تشترك جميعا في مجموعة من الظواهر اللّغوية واللّسانية التي تيسّر اتصال أفراد هذه البيئات بعضهم ببعض...وتلك البيئة الشاملة التي تتألف

---

[1] – سعاد أرفيس، الشعر الشعبي الديني، ص84.

[2] – روبير مارتان: مدخل لفهم اللسانيات، تر: عبد القادر المهيري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، سبتمبر 2007 ص 67.

[3] – عبد النور جبور، المعجم الأدبي، ص227.

[4] – جان جاك لوسركل، عنف اللغة، تر: محمد بدوي، الدار العربية للعلوم، ط1، فبراير 2005، ص15.

[5] – سعاد أرفيس، الشعر الشعبي الديني، ص86.

من عدة لهجات، هي التي اصطلح تسميتها اللغة...»[1]، فالأمّة الواحدة تتميز بعدد من اللّهجات وهذه اللّهجات ما هي إلاّ جزء من اللّغة التي هي أشمل وأوسع منها.

ويظهر للغة جمال وأثر إذا أحسن المبدع التّعامل معها، فيوظّفها شعرا ونثرا ويمكن ملاحظة السمة الأولى«في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير، هي أوّل شيء يصادفنا، وهي النّافذة التي من خلالها نطل، ومن خلالها نتنسم، وهي المفتاح الذهبي الصّغير الذي يفتح كل الأبواب والجناح النّاعم الذي ينقلنا إلى شتى الآفاق»[2].

وإذا كانت اللّغة بمفهومها العام هي أداة تواصل؛ فإنّ المبدع يستطيع أن يخلق بتلك اللّغة عالما جماليا خاصا، وذلك من خلال موهبته وأسلوبه الخاص، ويرى الرّافعي أنّها«نقْلُ حقائق الدّنيا نقلاً صحيحًا إلى الكتابة أو الشعر هو انتزاعُها من الحياة في أسلوب، وإظهارُها للحياة في أسلوبٍ آخَر يكون أوفى وأدقَّ وأجمل"[3]، فلغة الشّعر تختلف عن اللغة العادية، التي هي عبارة عن أداة للتواصل، إذ يرى ياكبسون أنّ "الأمر في اللغة الشّعرية يتعلّق بتبدّل جوهري في العلاقة بين الدّال والمدلول، ويطرح السّؤال الآتي: " أين نعثر على الشّعرية؟ "على ذاك الذي يجعل من النّص الشّعري شعرا، ويجيب كالآتي: "نشعر بشعرية النّص عندما نحسّ بالكلمة ككلمة، لا بديلا لشيء أو تفجيرا لانفعالعندما لا تقتصر الكلمات بتركيبها ودلالتها، على كونها علامات مطابقة للحقيقة، بل تكتسب وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»[4].

وعليه فإنّ لغة الشّعر تتميز عن اللغة العادية بما تحمله من دلالات جديدة تحتوي عليها العبارات التي تنقل انفعالات ومشاعر المبدع للمتلقي، فـ"الكلمة الشّعرية يجب أن تتوافر على عناصر ثلاثة المحتوى العقلي والإيحاء عن طريق المخيّلة والصّوت الخاص، ويجب أن يكون اتّصالها بالكلمة الأخرى اتّصالا إيقاعيا بحيث يؤدّي هذا التّلوين الإيقاعي إلى الغاية

---

[1] – إبراهيم أنيس،في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط3، 1965،ص16.

[2] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، د س، ص173.

[3] – مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، راجعه: درويش الجويدي، ج1، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، دس، ص9.

[4]– جودت فخر الدين: في لغة الشّعر والبحث عن الشّعرية، مقال منشور عن مجلة إلكترونية نزوى، مجلة أدبية ثقافية فصلية رابطها:http://www.nizwa.com/articles.php?id=595 .

المطلوبة"[1]فالشّاعر لا يقوم بإتيان المفردات ورصفها جنبا إلى جنب لتشكل عبارات، بل لها علاقة بالظروف الخارجية ونفسية الشاعر حيث تسهم بشكل كبير في جزالة أسلوبه، والأثر الذي يتركه في المتلقي للقصيدة.

وتحدث ابن رشيق عن علاقة اللّفظ بالمعنى في كتابه العمدة حيث قال: «اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الرّوح بالجسم؛ يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختلّ بعض اللّفظ، كان نقصا للشّعر وهُجنة عليه،..»[2].

تختلف وتتميّز لغة الشّعر الفصيح عن لغة الشّعر الشّعبي، بل قد تتفوّق هذه الأخيرة عن الأولى أحيانا من ناحية التأثير وجمال الأسلوب رغم القالب الذي أنتجت فيه، فالشّاعر استخدم معجما دلاليا مؤثرا في التعبيرعن شخصياته ببعديها الداخلي والخارجي وذلك بحسب الموضوع المطروق حيث نجد معجما دينيا إذا تحدّث عن موضوع ديني أو معجما غزليا إذا تعرّض للغزل أو معجما اجتماعيا إذا تحدّث عن ظاهرة اجتماعية..وغيرها، في الحقيقة تفنّن الشّاعر كثيرا من الاغتراف من محيطه ومن عناصر الطّبيعة فأخرج لنا قصائد حوارية فنية مميّزة، وقد تمكّن من خلالها إيصال أفكاره وفي محاورة المتلقي وإقناعه بآرائه.

بنية التّركيب اللّغوي:إنّ المتأمّل للقصائد الحوارية الشّعبية سيلاحظ أنّ الشّاعر زاوج بين الأسلوب الخبري والإنشائي وذلك دفعا للملل وإثارة المتعة والتّشويق في قصائده.

1-الجمل الخبرية في الحوار:

إنّ استخدام الشّاعر لأسلوب الخبر يجعله يبذل جهدا كبيرا أكثر من استخدامه للأسلوب الإنشائي، ذلك لأنّ الخبر يحتمل الصّدق أو الكذب[3]؛ ويسعى الشّاعر بأن يوصف إنتاجه بالصّدق دون الكذب لذا يحشد قصيدته بوسائل الدّفاع والإقناع دون مبالغة أو تكلّف[4].

---

[1] -عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد الأدبي، ص350، نقلا عن، صالح الجميلي، اللّغة الشّعرية لدى نازك الملائكة، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج13، ع2، 2005، ص100.

[2]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص124.

[3]-سمير رفاعي، أحمد علي، أسلوبية التّركيب في شعر الشّريف المرتضى، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2010، ص60.

[4] -محمد المشهوري، الحوار في شعر محمد حسن فقي، ص355.

ومن القصائد الحوارية التّي استعان الشّاعر بالأسلوب الخبري فيها نجد: مناظرات أمهاني وفي القصائد الوعظية وفي قصائد المدح والفخر والرّثاء.. وغيرها، أو في معرض السّرد كقول أمهاني أحمد في قصيدته الموسومة بـ "إساءة الغرب لشخص الرّسولالكريم محمد صلى الله عليه وسلم" يقول:

كانت لرض أمغطية بليل اسوّد	والسّما هي حازنه في حدادي
لا طريق تبان والبرداجمد	والنّاس تايها بين شعبه والوادي
كي لغنم الهاملة لا من إرد	تلفت في لوعار بين الكردادي
وبقات هي سهم اذيابة تتقصد	وضبوعه هي جاتها للتّكدادي
والوحوش أمقعدة قا تترصد	طاق على من طاق في ذا البوادي
ولي هربت وين تمنع فاه اتشد	مسقطها فالهاوية ول ألوادي

في هذه القصيدة يسعى الشّاعر إلى إخبارنا بحالة العرب قبل بعث الله لرسوله الكريم إلى النّاس كافّة، والمتلقي لها سيجد طغيان الأسلوب الخبري عن الأسلوب الإنشائي وهو الأسلوب الأنسب لموضوع القصيدة.

وفي قصيدة أوباح زوليخة نجدها تناجي الليل طالبة منه الرأفة والمساعدة وقد استعملت الأسلوب الخبري في كافة القصيدة إلاّ في موضع واحد حينما أدرجت أداة النداء تقول[1]:

أَنَـــا نُومِـــي رَاهْ حْـــرُمْ عْلِيَـا	مَقْسَا لَيْلْ الشْتَـا وُمَطْوَلْ سَاعَاتُـو[2]
أَنْعَدِي فِـــي الوَقْتْ بْالْحَتْمْ عْلِيَـا	مْوَنَّسْنِـي الرَّفَايْ نَحْسَبْ دَقَاتُـــو[3]
حَشَمْتَكْ يَالِيّـــلْ وَاهْ أُرْفُـــقْ بِيَّـا	قَلْبِـــي مْرِيْـــضْ كَثّرْتْ عَيَّاتُـــو[4]
مَاهُوشْ حَقْ عْلِيْكْ تْلُومِـــي عْلِيَّـا	نْتِي زّمَانَكْ مَكْتُوبْ مْسَطَّرْ وَرْقَاتُـو[5]

[1] – حنان غربي، مظاهر الحزن في الشعر النسوي الشعبي بمنطقة المسيلة، ص35.

[2] راه: إنه، مقسا: ما أقسى، مطول: ما أطول، ساعاتو: ساعاته.

[3] انعدي: أمضي، بالحتم: مجبر لذلك،الرفاي: كلمة فرنسية المنبه

[4] حشمتك: أخجلتك (تقال عند طلب أمر من شخص معين)، واه: آهات الحزن،عياتو: تعبه.

[5] ما هوش: ليس، نتي: أنتِ، زمانك: قضاء وقدر.

أَنَـــا اسْمِـــي اللَّيْلْ يَجْتَمْعُو فِيَّـــا	عْلَى ضَيِّ الشْمُوعْ تَحْلَى سَهْرَاتُـــو[1]
لَوْنِـــي أَسْمَرْ وُنْجُومِـــي ضَوَّايَا	وُلَهْلَالْ إِلَا بَـــانْ مَحْلَا ضَيَّاتُـــو[2]
لُوْمِي عَلْ مَكْتُوبْ مَاهُوشْ عْلِيَّا	وُاشْكِي لِلْإِلَـــهْ يْنَـــزَّلْ رَحْمَاتُـــو

ونجد الشّاعر قذيفة البشير يمدح الولي الصّالح محاد عبد السلام وقد طغى الأسلوب الخبري عن الإنشائي وهذا ليس عيبا في القصيدة بل هو جمالية إذ "يحدث تلوينا في أسلوب النّص، فيبعث فيه الحيوية والجدّة عن طريق الالتفات من بنية أسلوب لبنية أسلوب آخر.. [فهذه المراوحة بين الأساليب في النّص الشّعري هي] قمّة إبداعه الفنّي، فتتحقّق قيمته الإنسانية في نفس المتلقي"[3]يقول:

قطب الصالحين وجناح الهارب	غوث الأوليا والحافظ لكتابو
نت يا شيخي المقصد والمطلب	ونت للبشير سترو واحجابو
ونت الغيث لي نزل في أرض القب	بإذن الله يليان بخضار ترابو
ونت نسيم الصبح واشعاع المغرب	ونت الليل إذا خيّم بثوابو
ونت الورد اروايحو زينه تعجب	ونت شجر الخير واثمارو طابو
ونت بإذن الله بين إيديك الطّب	ونت الخير أوفيك للجرح طبابو
ونت البحر إذا هدا نسماتو تهب	وإذا هاج الويل اللي ركابو
ونت نخيل الزاب واجبال المغرب	ونت الربيع امزخرف باعشابو

إنّ المتلقي للقصيدة يجد الشّاعر قد أرسل ذكر الحمام إلى شيخه يمدحه فيها، إذ لم يترك كلّ جميل، إلاّ ألحقه بالولي الصّالح فاستعان بمظاهر الطّبيعة ليخبرنا بمكانته وعلو شأنه في أهله وفي مدينته الجلفة، فالنّص الشّعري جاء إخبارا في معظمه و "لغته أداة، وعندما يكون إبداعا

---

[1] ضي: ضوء الشموع ونورها.

[2] ضوايا: مضيئة، إلا: إذا، بان: ظهر، محلا: ما أحلى.

[3] –جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ص356/355.

تكون لغته خبره الذي ينقله"[1]، فقد نقل لنا الشّاعر مشاعره بلغة الفنان وليس بلغة الإنسان العادي، ويفيد العلماء أنّ الغرض من الخبر إفادة المخاطببأمرين فائدة الخبر ولازم الفائدة والقصيدة السابقة الذكر تخبرنا بأنّنا أمام شخص مميز، وهو ولي من الأولياء الصّالحين ،لذا استعان الشّاعر بذكر ألقاب الأولياء كقطب الصّالحين، غوث...

2- الجمل الإنشائية في الحوار: الإنشاء بخلاف الخبر فهو " الكلام الذي لا يمكن الحكم عليه بالصّدق أو الكذب"[2]، ويوظّف الأسلوب الإنشائي لـ "جذب انتباه السّامع ليشارك المتكلّم في أحاسيسه وانفعالاته"[3] إذ لها أهمية كبيرة في النّص في تأثيرها الشّديد على المتلقي "لأنّها تدفعه نحو المشاركة في إنتاج النّص فالمتلقي يقف متلقيا أوامر الشّاعر ونواهيه وتساؤلاته ومن ثم يتحوّل دوره إلى مشارك في صناعة النّص"..[بل تتلبسّه] انفعالات الشّاعر وأزماته العاطفية الحادة"[4]، وينقسم الإنشاء إلى قسمين: طلبي وهو ما "يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطّلب، وله خمس صور وهي التّمني، والأمر والنّهي والاستفهام، والنّداء"[5]، أمّا الإنشاء غير طلبي فهو لا يستدعي مطلوبا ومن صوره أفعال المدح والذّم والتّرجي والتّعجب والقسم..[6]، ومن الأساليب الإنشائية التّي وردت في الشّعر الشّعبي الحواري نجد:

أ-**الاستفهام**: تعدّ بنية الاستفهام من أكثر البنيات ربطا بين المبدع والمتلقي، إذ تقحم المتلقي في العملية الإبداعية وهي من الوسائل التّي تثير انتباهه وتدفع عنه "رتابة التّلقي،

---

[1] – منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار المحبة، دمشق، ط1، 2009، ص107، نقلا عن محمد المشهوري، الحوار في شعر محمد حسن فقي، ص354.

[2]–سمير رفاعي، أحمد علي، أسلوبية التّركيب في شعر الشّريف المرتضى، ص60.

[3] –مصطفى السنجرجي، بناء الجملة في شعر نازك الملائكة، مؤلف جماعي، نازك الملائكة دراسات في الشّعر والشّاعرة، إعداد وتقديم: عبد الله المهنا، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1985، ص657.

[4]– جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ص364.

[5] – سمير رفاعي، أحمد علي، أسلوبية التّركيب في شعر الشّريف المرتضى، ص 60.

[6] – نفسه، ص60.

وتمارس إحداث المفاجآت التّي تنتهك جمود التّوقع لتنشئ جدلية حيوية حركية بين المبدع والمتلقي، ومن ثم يصبح الثّاني فاعلا أصيلا في التّجربة الصّياغية"[1].

والمتأمّل للقصائد الشّعبية الحوارية يجد من أكثر أدوات الاستفهام تكرارا نحو: **علاش؟ وعلاه؟ ولاش؟** والتّي تعني **لماذا؟** أمّا**واش؟** تعني **ماذا؟، وين؟** تعني **أين؟** واش بيك تعني ما بك؟... وغيرها ومن الشّعراء الذين يطعّمون قصائدهم بأداوات الاستفهام نجد الشّاعرة أوباح زوليخة في قولها في قصيدة " البارح شفت منام":

نَادَى لِيَّـــا صَوّتْ **مَالْكْ حَيْرَانَـــــا؟**	هَذَا مُلْكْ الله وَاحْـــدْ مَا هُـو لِيّـــهْ[2]

مَالْكْ حَيْرَانَـــــا؟ تعني ما سبب حيرتك؟

وفي قصيدة "طاح حيال بيتي" نجدها تسأل الدّنيا بأداة علاش؟ تعني لماذا؟ بقولها:

لكن يا دنيا همـــك رشانـــي	قوليلي **وعلاش درتي احذايــا؟**

وفي قصيدتها الموسومة بـ "ياعيني" نجدها تكثر من أدوات الاستفهام خاصة لما تريد سماع صوت الشخصيات المختلقة فهي تناجي الأعضاء العين واليد والشّعر والقلب تسألهم كلهم عن سبب تغيّر حالهم؟ تقول:

– يا عيني وعلاش راه حُرم عليك النوم	طول الليل تبيتيني سهرانا؟
–أنت يا يدي قوليلي واش بيك	اتعبت و لا عدتي فنيانا؟
–لكني اليوم راني نسقسي فيك	حالك راه اشيان احنا بكانا؟
– ونتا يا قلبي وش هو لي بيك؟	خليني وعلاه يتزي بركانا؟

إنّ القارئ لهذه الأبيات سيجد أدوات الاستفهام التّي استعانت بها الشّاعرة وذلك لفتح باب الحوار مع الشخصيات، ونجد فيها أداة استفهام مضمرة ولكن السياق يشي بوجودها عند محاورتها لشعرها في قولها:

---

[1] – جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ص371.

[2] مالك: مابك؟ ما هو ليه: ليس لأحد من البشر.

–لكني اليوم راني نسقسي فيك	حالك راه اشيان احنا بكانا؟

فالشاعرة استعملت عبارة "نسقسي فيك" أسألك عن سبب حالتك السيئة المبكية، أي ما سبب حالتك السيئة المبكية؟.

وفي قصيدة البحر نجدها استعملت أداة علاه؟ بمعنى لماذا وكيفاش؟ بمعنى كيف ذلك؟ تقول:

يا ذا البحر **علاه** موجك يتلطم؟	عامل حس وطول ليلك ما تهداش
–هاني نبكي با بحر ودموعي دم	دبر عنّي وفيدني قلي **كيفاش؟**

وفي قصيدة الشمعة نجدها حشدت فيها أدوات الاستفهام كي تنطق الشمعة وسعدها، تقول:

يا شمعة لو كان تحكي **وش** بكاك؟	ادموعك **واعلاه** ديمة سيالة؟
–**وينك** يا سعدي؟ لو انصيبك نلقاك	نعلمك وزير على كل اعمالة
–يا سعدي **وعلاه** راني اعييت معاك؟	قولي **وش**يرضيك؟**وينا** مسألة؟

في الحقيقة الشّاعرة أوباح زوليخة لديها الكثير من القصائد الحوارية المطرّزة بأنواع أدوات الاستفهام لا يسع المجال لذكرها كلّها، وقد وفقت في استخدام أدوات الاستفهام فيها.

ومن الشّعراء الشّعبيين الذين أكثروا من استخدام الاستفهام، نجد الشّاعر أمهاني أحمد الذي يقول في قصيدته الموسومة بـ "مع الأموات":

وينراحت أحبابنا ولّي نسبه؟	**وين** الوالدين كي درقوا راحو؟
وين علما ماهره؟**وين** الطّلبه	حفظت ذا القرآن ومحات ألواحو؟
وين راحت شجعان تخلع بالرّهبه؟	ويذا شاف أعدوه يبغي نطاحو

وين فرسان اللّوم تعجب فالرّكبه؟	ويذا فز العود يعرف تطراحو
وين راحت رجال في يوم الغلبه؟	ينعر عالمظلوم ويهز أسلاحو
وين أحرايم شادّه نيف أو حجبه؟	ما غّرهم زهو الدّنيا ورياحو
جيتكم ابجاه الله من سمع لبّا	**وين** قستوها؟ و**ينكم** ؟غير أرواحوا

نلاحظ أنّ الشّاعر قد حشد أداة الاستفهام "**وين**" أي "**أين**" في الأبيات السّابقة، وقد انطوت الأداة في ثناياهاعلى مفارقة أسلوبية إذ السّؤال يحمل الجواب ويؤكّد على حقيقة موتهم وقد أفادت معنى التّحسر على فقدانهم، والمتلقي لهذه الأبيات سيقحمه في التفكير والتأمّل أنّ هذه الدنيا زائلة ولن يخلد فيها إلاّ الله سبحانه وتعالى.

وفي قصيدة "مناجاة مع جبل الثّورة" نجده استعمل أدوات الاستفهام كـ "لاش" و"علاش" و"كيفاش" يقول:

يا سايلني قالّي **لاش** اطوَّلْ؟	نْتَظَرْتِكْ أسْنينْ ذا الغيبه **وعْلاشْ؟**
–حرْبكم هَزْ العالم يا راجِلْ	دورْ يمْحُو تاريخكم ولاَّ **كيفاشْ؟**

في البيت الأوّل استعان الشّاعر بـ "لاش" وعلاش" التّي تفيد اللوم والعتاب أما أداة "كيفاش أفادت معنى التعجب والاستنكار للعدو الغاشم.

وفي قصيدة العيد دبوسي المعنونة بـ"مظاهر مزعجة" نلاحظ أنّه كرّر أداة الاستفهام "واش" في بيتين أربع مرات يقول[1]:

واش من قلب للي بقى يامن بالحب؟	**واش** من شعر نسرحو بعد للي شاب؟
واشمن حل للي ندير ويناسب؟	**واش**من عمر يفيدنا بعد الشباب؟

[1]–العيد دبوسي، ديوان آهات، ص70.

إنّ المتلقي للبيتين سيجد أنّ واش تفيد معنى "أيُّ" وقد عبّرت عن قلق الشّاعر وضياعه، فتكرار الأداة من شأنه يثير انفعال المتلقي مع الشّاعر ويجعله يتعاطف معه.

ومن الشّعراء الشّعبيين الذين استخدموا الاستفهام، ولكن بطريقة فريدة، إذ جعلوه بوابة لقصائدهم، أي عنوانا لها، نجد الشّاعر محمد الريغي شبيرة في أربعة قصائد من ديوانه وهي: "ياعيني كيفاش تطياب الرقدة؟"[1] قد عنونت بصدر البيت الأوّل من القصيدة،أمّا قصيدة "واش في الروح تخمم؟"[2] فتبتدئ بقوله: سبحان الله وش في الروح اتخمم؟أما القصيدة الثالثة "قلّي علاش؟"[3]وهي معنونة بصدر البيت الأول من القصيدة، أمّا القصيدة الأخيرة بعنوان "واش اصبر خاطري"[4]وهو عنوان بخلاف صدر البيت الأوّل، فاستخدام عذا الأسلوب يثير انتباه المتلقي ويجعله يهتم لموضوع القصائد ليعرف إجابة للتساؤلات المطروحة.

وفي قصائد شعبية أخرى قد تجد حوارا افتراضيا؛ إذ نلفي صوتا واحدا يجيب على تساؤلات مضمرة لطرف ثان. صنو قصيدة "أفضل جبال إفريقيا"للريغي يقول:

أفضل جبال افريقيا الشّامخ جبل أوراس	سكنوه ارْجال شادينو بالحُرْمة

فالمتلقي للقصيدة سيلاحظ أنّ القصيدة نسجت للإجابة عن تساؤل طرف ثان لسان حاله يقول: ما أفضل جبال افريقيا؟، وفي قصيدة العيد دبوسي الموسومة ب" نكارين الخير" حيث في مطلعها تلاحظ أنّ الشّاعر يجيب عن تساؤل مفترض من طرف ثان يسأله ما الحادثة وقعت لك تزعجك إلى الآن؟ أو ما الأمر المؤلم رأيته في الناس ولا يمكن لك نسيانه؟ أو ما الأمر الذي أثار تعجبك؟.. ليجيب عن السؤال بسرد قصّة عجوز مع ابنها الذي تنكّر لها لمّا استوى عوده يقول[5]:

---

[1] –محمد الريغي شبيرة، الديوان، ص37

[2]– المصدر نفسه، ص120.

[3] – المصدر نفسه، ص122.

[4] – محمد الريغي شبيرة، الديوان، ص136.

[5] – العيد دبوسي ديوان آهات، ص71.

تتعجّب في ناس واش راها تخدم	بعيني شفت عجوز تبكي غضبانه
يا مخلوقه واش عنّك هذا الهم؟	اوحيده؟ ولّ مريضة تعبانه؟

إنّ المتلقي للبيتين سيلاحظ مدى تعجّب وحيرة وألم الذي اعترى الشّاعر وقد ساعد في بثّ تلك المشاعر في قصيدته استخدامه بنية السّؤال والتّي تدفعه نحو التّحسر عن حال العجوز، والأسئلة التّي طرحها الشّاعر للعجوز تقحم المتلقي للمشاركة لإيجاد تفسير أو تبرير للحال التّي آلت إليه العجوز.

تأسيسا لما سبق نلاحظ أنّ الشّاعر الشّعبي في الكثير من القصائد الشّعبية الحوارية طرّزها بألوان أدوات الاستفهام– لا يسع المجال لذكرها كلّها–فالمتلقي لها سيلاحظ تنوّع أدوات الاستفهام فيها مما دفعت رتابة التّلقي عن القصيدة وجعلها مشوّقة وأشرك المتلقي في العملية الإبداعية أي أصبح فاعلا فيها يتساءل بتساؤلات الشّاعر بل إنّه قد يجيب عنها؛ فالاستفهام بنية طلبية تستدعي الإجابة عمّا لم يكن معلوما بأدوات محدّدة، وقد ساهم الاستفهام في خلق الحوار بين الشّخصيات، ولاحظنا أنّ الشّاعر قد ينسج قصيدة لحوار مفترض ليجيب عن تساؤل مفترض لطرف ثان لا نسمع صوته ولكن نشعر بوجوده القوي من خلال سياق القصيدة.

ب–النّداء:

تؤكّد بنية النّداء على الطبيعة التحاورية للنّص، فوجوده يعني وجود "منادى سواء أكان له حضور صياغي في السياق أم لم يكن .، كما أنّه بنية لغوية تتجه من المبدع/ الباث إلى المخاطب/ المتلقي أيا كان وجوده"[1]، والنّداء بنية طلبية تعني طلب الإقبال حسيا أو معنويا بحرف مولّد من فعل أدعو[2]، والنّداء من أكثر الأساليب الإنشائية ورودا في قصائد الشّعراء الشّعبيين، ومن أدوات النّداء الأكثر توظيفا من قبل الشّعراء نجد "يا" النّداء التّي تستعمل للقريب وللبعيد في آن واحد، ونادرا ما يستعمل الشّاعر همزة النّداء "أ".

---

[1] – جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ص397.

[2] – سمير رفاعي، أحمد علي، أسلوبية التّركيب في شعر الشّريف المرتضى، ص86.

إنّ المتأمّل للقصائد الشّعبية الحوارية ببوسعادة سيلاحظ هيمنة النّداء فيها ليس فقط في ثناياها بل في عناوينها مثل قصيدة أوباح زوليخة الموسومة بـ "ياعيني" وفي قصائد أمهاني أحمد المعنونة بـ "يا عيني" و " ياخالق العرش والكون" .. وفي قصيدة عبد القادر بن النّوي يابنتي جرحي اجماروا ما تطفا" وقصيدة احكي لي يا الحاج" وقصائد الشّاعر الريغي محمد بن شبيرة الموسومة بـ" يا من لا نعبود سواك" و" ياعيني كيفاش تطياب الرقدة" و"يا سايرين لعباد" و" يا من ليك الهروب" و " آ حمام ولد النيلية" و"آخوتي راني منكد" و"يا حسراه على زمان بكري" و"يا قمري بجوابي سير دعوة خير"..وغيرها من القصائد، فالمتلقي لها يتوقع وجود طرف يحاوره الشّاعر سواء أ كان إنسانا أو حيوانا أو جمادا، فالنّداء مؤشر على وجود أرضية تخاطبية حوارية.

وفي العنوان "ياخالق العرش والكون" و" يا من لا نعبود سواك" نلاحظ أنّ الشاعرين استعمالا أداة النداء "يا"، والتّي تدل "على بعد المنادى، ولا يخفى أنّ المراد بالبعد هنا بعد المكانة، وعلو المنزلة"[1]، كما نلاحظ وجود النّداء لغير العاقل كـ: "يا عيني" أو " ياقلبي" أو "يا قمري بجوابي سير دعوة خير".. ويشير ذلك "إلى عمق نفسي في ذاته يدفعه لأن يندمج مع الأشياء في محاولة اقتراب منها وبثّ فيها روح الحياة"[2]، فهو مناجاة وحوار داخلي يحاول الشّاعر التعبير عن مكنوناته وانفعالاته من خلال أنسنتهللجماد أو للحيوان.

أمّا وجود النّداء في ثنايا القصائد الشعبية الحوارية فهو كثير لا تكاد تخلو منه قصيدة مثل قصيدة "قصة سيدنا يوسف عليه الصلاة والسّلام" للشّاعر أمهاني أحمد يقول:

يا بوي احداعش انكوكب حسبان	شمس اقمر كلهم لبّى سجدوا
قال يا بني ما اتعيد لي كان	عن خوتك بحقادهم ليك إشدّوا

[1]–مصطفى السنجرجي، بناء الجملة في شعر نازك الملائكة، ص670.

[2] – جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ص398.

وقد ورد البيتان في سياق حديث سيدنا يوسف مع والده، ساردا له المنام الذي رآه، والملاحظ أنّ الشّاعر الشّعبي يستخدم أداة النّداء "يا" للقريب وللبعيد.

وفي قصيدة التوبة لعبد الحفيظ عبد الغفار نجد تكرار أداة النّداء في قوله:

يا عالم بالظاهره والمخفيه	سر المخلوقات كامل في علميك
يا خالق ذا الكون تعلم ما بيّا	حتّى ونخبّيـــه سـرّي ما يخفيـك
يا خبير أنت العالم بالنيّا	ضاقت روحي من لمعاصي ڤلت أنجيك

إنّ المتأمّل للأبيات سيلاحظ أنّ الشّاعر كرّر أداة النّداء الدالة على البعيد غالبا، لكن هنا لها دلالة لعلو ومنزلة المخاطَب، فهو قريب جدا منه، لذا يناديه ويناجيه حتّى يقبل منه الدعاء، ويستجيب له مطلبه وسؤله.

ج-الأمر: يعدّ الأمر من أنواع الأساليب الإنشائية، ويتميّز بمنح المتكلّم شعورا بالقوّة وبعلو منزلته من المخاطَب؛ ذلك لأنّ النّحاة يتّفقون على أنّ طلب الفعل استعلاءً وإلزاما، وقد يحمل الأمر دلالات أخرى غير دلالة الاستعلاء والالزام، دلالات شعرية متعدذّة ومتنوّعة اقتضاها تنوّع السّياق[1].

وقد ظهر الأمر في بنية العنوان، فاستخدامه يشي بوجود طرفين للحوار، نذكر على سبيل النّموذج: قصيدة "احكي لي يا حاج" للشاعر عبد القادر بن النّوي، وهنا جاء بدلالة الاستعطاف والالتماس لا بمعنى الاستعلاء، ولا تخرج عن هذا المعنى قصيدة الشّاعر الريغي المعنونة بـ "اتحرّف يا سالسو" فهو يطلب من الجبل الابتعاد عن طريقه ليرى بلدته، وفي قصيدة " اتهياو للرّحيل" جاء الأمر بدلالة النّصح والإرشاد، أمّا القصيدة المعنونة بـ"قلي علاش" هنا المتلقي للعنوان لا يعرف سبب وجود هذا الأمر، ولكنّه موجّه لكل من يتلقّى العنوان، وقد جاء بدلالة الالتماس.

---

[1] – جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ص393.

أمّا وجود الأمر في ثنايا القصائد، فقد ظهر بكثرة. نذكر على سبيل المثال قول الشّاعرة زوليخة أوباح في قصيدتها الموسومة بـ "ياعيني":

اشكي يا عيني **اوقوليلي** ما بيك	امريضة ولا مريضة هلكانا
جفي يا عيني من الدمعة تاذيك	ما عدناش حباب نعيشو في هانا

هنا الأمر جاء بدلالة التّمني لأنّ "فعل الأمر إذا خوطب به غير الإنسان يكون المراد به التّمني غالبا"[1]، فهي تتمنى من العين أن تخبرها عن سبب البكاء.

ونجد الأمر في قول الشّاعر أمهاني أحمد في قصيدته "ما يغرّك زهو الدّنيا":

بركاك أمن النّوم **وفطن** يا غافل	فالدّنيا قا ضيف والمروح لازم
هاذا زاد اليوم أوهاذا راحل	وين اللّي حيّين من وقت آدم
سال النّعش إخبرك وشت ناقل	**سال** أمقابر ترابها وشت رادم

فالشاعر استعان بالأمر بغرض نصح وإرشاد المتلقي، لذا حشد الأمر في قصيدته كقوله: **أنظر،شوف، اتفكّر، بركاك، افطن، سال..**

د- النّهي: النّهي من الأساليب الطّلبيّة ولكنّه بخلاف الأمر، فهو طلب الكف عن الفعل من جهة الاستعلاء والإلزام، وصيغة النّهي لها دلالات أخرى متنوعة اقتضاها السّياق كـ: الدّعاء والالتماس والتّمني والتوبيخ والارشاد..

ومن النّماذج التّي ورد فيها النّهي نجد قصيدة أمهاني أحمد الموسومة بـ "ما يغرّك زهو الدّنيا" بمعنى "لا يغرنّك" وقد ورد النّهي في مفتتح القصيدة أي في العنوان وفي صدر البيت الأوّل ليؤكّد الشّاعر على حقيقة وهي عدم الانجراف وراء الملذات، والمتلقي للقصيدة سيلاحظ أنّ الشّاعر بثّ النّهي بغرض النّصح والإرشاد، ولم يكتف بذلك بل اختتم قصيدته ببنية النّهي تارة

[1] – مصطفى السنجرجي، بناء الجملة في شعر نازك الملائكة، ص661.

أخرى؛ إذ كرّر البيت الأوّل من القصيدة، فهو يريد التّأكيد على فكرة جوهرية وهي عدم السّعي وراء الملهيات وبهرج الدّنيا.

ونجد الرّيغي يعنون قصائده بصيغة النّهي كـ "لا تلوم اعلي" و"لا تأمن" و"لا تسأل"، فالمتلقي لصيغ النّهي سيلاحظ وجود شخصيتين؛ شخصية النّاهي أي الباث/ الشّاعر، وشخصية المنهي عن الفعل أي المتلقي، "فالنّاهي في حواره يمثّل صوت سلطة معيّنة تتأطّر من خلال موضوع الحوار وغرضه، فهو في درجة أعلى يستطيع بواسطتها أن يقوم بإصدار نواهيه"[1].

ومن النّماذج التّي حوت على صيغة النّهي نجد قصيدة "احكي لي يا حاج" لعبد القادر بن النّوي يقول:

لا تحكي عالجايه ولّي تنتج	احكي لي ما صار في عهد الحُرّين

في هذا البيت يلتمس الشّاعر من الحاج أن يحكي له ما حدث مع أبطال الجزائر إبان الاستعمار الفرنسي، لا أن يحكي له عن المستقبل.

ونظم الشّاعر عبد الله بن مداني قصيدة في الزّهد، والذّي غالبا ما يأتي على شكل نصائح وإرشادات، حيث يضرب أمثلة في قصيدته عن تقلّب الأحوال وعدم استقرارها في قصيدته، ونجد ذلك في قصيدته المعنونة بـ " لا تفرحش للرخا" يقول:[2]

لا تفرحش للرخا بعدو شدّه	ولا تزهاش للقمر تظلام اوراه
لا يعجبك زهو في هذي الدّنيا	وراه ايجيك امرار بعد وتشرب ماه
اتفكّر وحش القبر راه ايشيّب	وفعلك يامخلوق ثم نت تلقاه

في هذه الأبيات حشد الشّاعر أسلوب النّهي، فهو مناسب جدا للنّصح والإرشاد، ويدعو المتلقي للزّهد وعدم الانسياق وراء اللهو والملذات.

---

[1] – محمد المشهوري، الحوار في شعر محمد حسن فقي، ص356.

[2]– عبد الكريم قذيفة، من فحول الشعر الشعبي الجزائري (أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة –الشعراء الرّواد)، ص46.

تأسيسا على ما ذكر. نلاحظ أنّ البنى الإنشائية متعدّدة ومتنوّعة، وقد وجدناها بكثرة في القصائد الشعبية الحوارية ما هي إلاّ وسيلة اتّصال بين الباث/ المبدع وبين المخاطب/ المتلقي، إذ تجعلهما في علاقة اتصالية دائمة، والبنى الإنشائية لها دور كبير في دفع الملل عن المتلقي خاصة في القصائد الطّوال؛ فهي بمثابة دفعات نشاط له ليبقى أمام النّص يتأمّله ويعيه.[1]

المبحث الثّالث: الصّورة الشّعرية:

حظيت الصورة باهتمام كبير من النّقاد القدماء والمحدثين، فتعدّدت اتجاهاتهم ورؤاهم ومنطلقاتهم الفكرية والفلسفية، فبرز مفهومان لمصطلح الصّورة الفنية: " قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التّشبيه والمجاز، وحديث يضمّ إلى الصّورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصّورة الذّهنية، والصّورة باعتبارها رمزا، حيث يمثّل كل نوع من هذه الأنواع الثّلاثة اتّجاها قائما بذاته في دراسة الأدب الحديث"[2]

يتشكّل النّص الشّعري من عنصر رئيس وهو الصّورة الفنية، فبها ينأى الشعر عن السّطحية والمباشرة، وبها يكتنز دلالات عميقة موحية مؤثّرة، يعضّد تلك المعاني الإيقاع الموسيقي الذي يعبّر عن انفعالات وخلجات، ذلك لأنّ "قيمة الشعر تكمن في نمو الخيال الشعري، إذ يعد القوة المبدعة الأساسية لك لشاعر، كما أنه يعد قوة إيجابية موصلة ومدركة..، وإنّما يحتاج – دائمًا إلى أن يكون خلقا خياليا"[3] وهو ميزة الشّعر الأساسية، إذ الصورة الفنية في معظم الأحيان ترادف الخلق الخيالي[4]، فاستخدام الخيال يشي بقدرة الشّاعر "على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحسّ.. فتعيد تشكيل المدركات، وتبنى منها عالما متميّزا في جدّته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتّباعد، وتخلق الانسجام والوحدة"[5]، وهذا تؤكّده النّماذج التّي أوردناها سابقا لشعراء شعبيين، كالشّاعر

---

[1] – جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ص401.

[2] – علي البطل، الصورة في الشّعر العربي، دار الأندلس، ط2، د ب، 1981، ص15.

[3] –عبدالرحمان حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، المجلسا لأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 ،2005،ص 205 .

[4] – نفسه، ص205.

[5] – نفسه، ص203.

أمهاني أحمد حيث جمع بين كل متباعد ومتنافر بواسطة الخيال، والحوار الذي كان أساس تلك الصّور الذهنية لتظهر في وحدة وانسجام لا نشاز فيها.

وقد أكّد ابن رشيق أهمية الصّورة في الشّعر، إذ هي عنصر أساسي في تشكيل الشّعر الجيّد والمؤثّر يقول: "الشعر ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن"[1]، كما للصورة دور فعّال في إيصال الرّسالة إلى المتلقي بشكل مؤثّر وبأسلوب فني مميّز يرقى عن لغة التواصل اليومي[2]، وقد تجلّت الصّورة لدى الشّعراء الشّعبيين في عدّة أشكال منها:

1-الصّورة التّشبيهية: يعدّ التّشبيه من "أبرز أنواع التّصوير اطرادا في كلام البشر عامّة، المسموع والمقروءعلى حدّ السّواء.. فعن طريق التّشبيه اتّسعت معارف البشر في أقرب ما أمكن من وقت وأقلّ ما أمكن من جهد"[3]، ويعرّف التّشبيه بأنّه مشابهة "بين الطرفين تقوم على أساس من الحس، أو أساس من العقل، فإنّ العلاقة التّي تربط بينهما هي علاقة مقارنة أساسا، وليست علاقة اتحاد أو تفاعل"[4] ويتفق علماء البلاغة على أنّها "صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنّه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إيّاه"[5]، ويرى صاحب العمدة أن فائدة التّشبيه والاستعارة تكمن في كونهما "يخرجان الأغمض إلى الأوضح ويقربان البعيد"[6]، فالشّعر الشّعبي يعجّ بالتّشبيهات وذلك لأنّه الأوضح والأسهل فهما للمتلقي الشّعبي، مثل قول الشّاعر أمهاني أحمد في قصيدته الموسومة بـ "رفقة الحبيب

---

[1]- القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1 ،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، ط5 ، 1981 ، ص122 .

2 - محمد المشهوري، الحوار في شعر محمد حسن فقي، 375.

3 - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط1، 1981، ص142.

[4]- جابر عصفور، الصّورة الفنية في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص172.

[5]- ابن رشيق: العمدة، ج1، 286.

[6] - المصدر نفسه، ج1، ص287.

كوّش لحمي صار **كي**شّوك الظّلفه	قبّلتو وبقيت **كي**الحجره جامد
ڤوَدني من ليد ماسك بلطافه	عشّيت **كي** البن جاي في جنب الوالد

إنّ المتأمّل للبيتين يلاحظ أنّ الشّاعر استعمل أداة التّشبيه وهي "**كي**" والتّي تعني **مثل** حيث عبّر عن حالة الفرح والسرور التّي اعترته لدى رؤية سيد الخلق محمد صلى الله عليه وسلم إذ تفاجأ من زيارته له حدّ الصدمة فجعلته جامدا جمود الحجر وقد استعان بعناصر الطبيعة المحسوسة للتعبير عن حالته النّفسية بشكل أفضل.

وفي قصيدة بوسعادة والتاريخ نجد استعماله أيضا "كي" وهي أداة تشبيه حيث توضّح المعنى الذي يقصده الشّاعر دون غموض يقول:

ظهرت تاريخها كان املمد	**كي** الكنز المكنون يبقص أُ شاعل

وفي قصيدة "**عُرف النعناع**" حيث استعمل أداة "**كِما**" والتي تعني "**مثلما**" حيث يقول:

خدعتك ليّام **كما** خدعتني	وقريت في الدّنيا قا لمان

ونجد الشّاعر قذيفة البشير في قصيدته الموسومة بـ "**يا قلبي**" حيث نوّع في استعمال أداة التّشبيه وهي "**كي**" والتي تعني **مثل**، و**كأنّ**، وذلك في قوله:

–راه ايجيك انهار تتفاجى لغيام	ترجع زاهي **كي** زمان الجرح يزول
–انطق ليا قالي ما ردت الكلام	واعزم ليّا **كأنّك** بيا مشغول
–هايج بحري راه يتلطم تلطام	مثلي **مثل** اغريب خلاه المرحول

هنا أراد الشّاعر تبيان حالة الاضطراب التي اعترته، وقد ساعده في إظهار ذلك أدوات التّشبيه حيث حاول مواساة قلبه الذي أصابته غربة قاسية.

ونجده في قصيدة "**مدح الشّيخ محاد عبد السلام**"، وقد استعمل فيه أداة التّشبيه "**مثل**" و "**كي**" حيث شبّهه بالصّقر صاحب مخلب قوية كاسحة وذلك في قوله:

مثل الصّقر كي ضرب كاسح مخلب	يا ويح اللّي قَدْ ليه بِنْشابو

وفي قصيدة الحق والباطل يقول:

وزرعت الحب فالنّاس	ولاّلهم الخير ساهل	دعّمت أهل الإخلاص	أُفكّيْتْ قيدَ أسْناسل
ونْتَ الباطلْ نوّاح	كذّاب جمّاع أرْذايل	نْعوّذْ منّك كُلْ صْباحْ	فالِكْ لإجُرْ لمْشاكِلْ

نلاحظ تشبيه الشّاعر الحب بالزّرع، ثم حذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو "الزراعة" على سبيل الاستعارة المكنية والقرينة إثبات الزرع للحب، كما أنّه شبّه الباطل بالإنسان النّائح ثم حذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو "النّواح" على سبيل الاستعارة المكنية والقرينة إثبات النّواح للباطل.

وفي قصيدة "رفقة الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم**":**

نار الشّوق أقدات زادتني لهفه	الدّمع إذرذر تقول من عيني رامد

هنا شبّه الشّاعر الشّوق بالنّار، ثم حذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو "اقدات" أي "الاشتعال" على سبيل الاستعارة المكنية والقرينة إثبات الاشتعال للشّوق.

كما نلاحظ إكثار الشّعراء الشّعبيين من استخدام التّشابيه البليغة في أشعارهم وذلك من أجل إيصال المعنى والدلالة بأفضل تعبير وأكثر إيحاء مثل قول شويحة الزّهرة:

نت النور لينا في ليل ادماس	يا عزّ من عيوني وما تتأمّل

إذ جعلت الشّاعرة المشبّه (سيدنا محمد صلى الله عليه وسلّم) هو المشبّه به نفسه (النّور) وقد أهملت الأداة التّي على أنّ المشبّه أضعف في وجه الشّبه من المشبّه به وأهملت ذكر وجه الشّبه الذي ينمّ على اشتراك الطرفين في اشتراك في صفة ويسمّى هذا النّوع بالتّشبيه البليغ

وفي قصيدة البشير قذيفة نجده يمدح الشيخ محمد عبد السلام محاد يقول:

ونت الغيث لي نزل في أرض القب	بإذن الله يليان بخضار ترابو
ونت نسيم الصبح واشعاع المغرب	ونت الليل إذا خيّم بثوابو
ونت الورد اروايحو زينه تعجب	ونت شجر الخير واثمارو طابو

فالمتلقي للأبيات يجد الشّـاعر قد حشـد بمختلف التشـبيهات البليغة والمؤكدة حيث شبّه الولي الصّالح بالغيث ونسيم الصّباح واللّيل والورد وشجر الخير، والثمار الناضجة ..

2- الاستعارة:

وفي قصيدة الحجاج للشاعرة اشويحة الزهرة :

قلبي ابعثتوا للكعبه	ايحج امع لي يسعاوا
يا ما عيوني سبقوني	وعيوني ما يصحاوا

شـبّهت الشّـاعر القلب بالإنسـان ثمّ حذفت المشـبه به ورمز إليه بشـيء من لوازمه وهو صفة "المشي" على سبيل الاستعارة المكنية.

وقولها "وعيوني ماصـحاو" شـبّهت العينين بالسـماء الماطرة ثمّ حذف المشـبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو صفة "الصّحو" على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي قصيدة رد إساءة الغرب لشخص محمد صلى الله عليه وسلم للشاعر أمهاني أحمد:

كانت لرض أمغطية بليل اسوّد	والسّما هي حازنه في حدادي

قوله: "والسّما هي حازنه في حدادي" شبّه السماء بالإنسانثمّ حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو صفة "الحزن" على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول الشّاعر نويبات أحمد:

ما غطّاه اجليد ما صهدو حمّان	جو اربيع اموالفو ما يتبدل1

[1]- العربي دحو: معجم شعراء الشعر الشّعبي في الجزائر، ص57.

شـــبه الشـــاعر نويبات في عجز البيت الأم بالرّبيع بجامع اللّطافة والجمال والطّمأنينة ثم استعير اللّفظ على المشبّه على سبيل الاستعارة التصريحية.

نهرب ليه إذا كواني حر ازمان	نطمّن في ساحتو عيني تغفل

شبه الشاعر نويبات الزمن بالنار، ثم حذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الحر على سبيل الاستعارة المكنية والقرينة إثبات الحر للزمان.

وقول الشّاعرة اشويحة الزهرة :

زدت شوقا يا إله	ذاب قلبي في هواه

شبهت الشّاعرة القلب بشيء يذوب ثم حذف ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو "الذوبان" على سبيل الاستعارة المكنية.

3-الكناية:

وظّف الشّاعر الشّعبي أيضا الكناية بكثرة والتي هي "كلّ لفظة دلّت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز"[1]، نذكر على سبيل المثال: قول الشّاعرة اشويحة الزّهرة:

خلاو نارهم بحشايا	خلاو خاطري مهموم

كناية عن الشّوق الشّديد لرؤية المصطفى صلى الله عليه وسلّم

أمّا قولها:

والنار لاهبة دخلاني	والقلب حاسو محطوم

كناية عن شدة الشّوق والحنين لزيارة المصطفى صلى الله عليه وسلّم.

وفي قصيدته الموسومة بـ "لفراق المحتوم" يقول[2]:

كانت ليّا شمعتي وسط الظلمات	وكانت في بحر لمحاين مجدافي

[1] – ضياء الدّين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، تقديم، أحمد الحوفي وبدوى طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ج3، ص52.

[2] – العيد دبوسي، ديوان آهات، ص31.

كنايةعن غياب الأنس والأمان والشّعور بالوحدة.

وأمّا قول الشّاعر عبد الحفيظ عبد الغفار:

كنت امغمض ما انشوف بعينيه	كانت ران فوق قلبي نا ناسيك

كناية عن الغفلة

وفي قصيدة رد إساءة الغرب لشخص محمد صلى الله عليه وسلم:

كانت لرض أمغطية بليل اسوّد	والسّما هي حازنه في حدادي
– كي لغنم الهاملة لا من إرد	تلفت في لوعار بين الكردادي

قوله " كانت لرض أمغطية بليل اسوّد" و" كي لغنم الهاملة لا من إرد" كناية عن الجهل والضياع .

أمّا قوله:

– بيّضتوا لغراب من لون لسود	والثلج درتوه أكحل ورمادي

كناية عن ظلم وطغيان الغرب والهجمات المسعورة ضد الاسلام والمسلمين.

وفي قصيدة "رسالة إلى المجهول" للشاعر العيد الدبوسي يقول1:

–قعدت شجره يابسه من دون اثمار	مقطوعه لغصان قعدت عريانه

كناية عن الألم والحزن.

وفي قصيدة الريغي الموسومة بـ "وصلك وقت السفر" يقول2:

وصلك وقت السفر حاواتِك لضرار	واحبابك جاو في صفوف وصلك وقت

كناية عن اقتراب الموت منه.

1- العيد دبوسي، ديوان آهات، ص27.
2- محمد الريغي شبيرة، الديوان، ص38.

المبحث الرّابع: الإيقاع الشعري:

يشكّل الإيقاع الخاصية الأهم في شعرية القصيدة العربية، إذ به يتم التمييز بين نص شعري من النّص النثري[1]، ذلك لأنّ، "البناء الموسيقي للقصيدة هو الصورة الحسية لها، هو أول ما يصادف السامع أو القارئ منها؛ ومن ثم كانت خطورته، وكانت العناية به"[2]

ويعرّف الإيقاع بأنّه عبارة عن "ظاهرة التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة، كما يشمل تكرار هذه العناصر، وهذه الخاصية من خواص العمليات الإيقاعية، نعني بذلك خاصية التردد، هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاع، إن في الحركات الطبيعية للإنسان، وإن في نشاطه العملي على حد سواء، وقد أصبح من التقاليد المستقرة في البحث الأدبي التأكيد على التطابق بين الإيقاع في النشاط العملي والطبيعي والإيقاع في الأدب بعامة وفي الشّعر بخاصة"[3]، والحقيقة أنّ الإيقاع أو الوزن يأتي نتيجة التّجربة النّفسيّة والشّعورية للشّاعر فهو ترجمة ما يعتور دواخل الشّاعر، بل إنّ "حركة الإيقاع الدائبة داخل القصيدة هي الفيصل المهم في تقدير نجاح القصيدة من فشلها"[4]، فالإيقاع جزء من بنية القصيدة، بل له تأثير وإيحاء قوي فيه وأكثر تعبيرعن دخائل النّفس وهناك من يُؤْثِر ويقدّم البناء الموسيقي عن بناء الصّورة نجد إبراهيم أنيس حينما قال: "فليحاول النّقاد... ليكتشفوا لنا عمّا قد يكون فيه من أخيلة واستعارات وتشبيه ومجاز، وليؤلفوا من مثل هذا علما أو فنا للنّاس، غير أنّنا نطمع منهم أن يضعوا موسيقى الشّعر في محلّها الأسمى"[5]، نستشف من هذا التّصريح أهمية

---

[1]– سلمان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص133.

[2] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص69.

[3] – مهاد نقدي، تحليل النص الأدبي، ترجمة: محمد فتوح ص95، نقلا عن: هاجد الشدادي، الرثاء في الشعر السعودي، ص392.

[4] – سلمان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، ص135.

[5] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952، ص15.

الموسيقى في الشّعر، ولكي نقف على أهم ركائز الإيقاع في الشّعر الشّعبي يجب أن نتناول الوزن والقافية بالدراسة، إلى جانب ركائز أخرى قد طرحت نفسها في الشّعر.

أ_الإيقاع الخارجي:

1_الوزن: يشكّل الوزن ركيزة أساسيّة ينبي عليه الشّعر بل هو القالب الذي تتشكّل من خلاله القصـــيدة، إذ يلفت انتباه المتلقي له من خلال نغماته الموســـيقيّة التي تطرب النّفس، وللوزن الشّـعري أثره الخاص في النّفس كما يقول يوسـف حسـني عبد الجليل « ومن ثم فإن إيقاع التجربة يتأثر بتأثير الوزن مثلما يتأثر الوزن بإيقاع التجربة ومعنى ذلك أن كلا من الوزن والتجربة يسبغ الآخر بلونه الخاص فضـلا عن أن التجربة تتأطر – أي تأخذ إطارها – من خلال الوزن، مثلما ينتقل الوزن من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل من خلال التجربة بعد أن تتشـكل شـعرا، أي من خلال التشـكيل الذي يجمع بين الوزن و الصـوت والمعنى»[1]، فالوزن ناتج عن تجربة شـعوريّة عايشـها الشّـاعر فينقل لنا إحســاســاته وما يعتور دواخله بواسطة الإيقاع الذي تقولب به شعره.

في الحقيقة لقد تحدّثت الكثير من الكتب عن الأوزان الخليلة وعن خصـائصـها ونظّروا لها، لذا سنعرج ببحثنا مباشرة إلى الحديث عن القصيدة الشّعبيّة وبحورها، حيث يرى عبدالله ركيبي أنّه «من الصـعب أن نذكر بحورا محدودة لهذا الشّـعر بسـبب كثرته وتنوع قصـائده وانتشـاره بين العامة في بيئات متعددة وبلهجات مختلفة من الصـعب حصـرها إلا بدراسـة مستفيضة منظمة لكل مايتصل بهذا الشعر من شتى النواحي»[2].

فعلا، ذكر بحور معيّنة أمر صـــعب، ولكن هناك إمكانية في تحديدها وفي تدوين القصـائد وجمعها من صـدور الشّـعراء والحفظة، فقط تحتاج من الباحثين إرادة قوية والصّـبر

---

[1]– يوسف حسني عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني. دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، نقلا عن أحمد زغب جمالية الشعر الشفاهي، نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي، رسالة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو، تخصص الأدب الشّعبي بجامعة بن يوسف بن خدة الجزائر، سنة 2007/2006، ص121.

2 – عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص490.

والوقت الكافي لتحقيق ذلك، وكذا تظافر الجهود مع مراكز البحث المهتمة بالتراث الشّـــعبي وبخاصة الشّعر الملحون لتذييل الكثير من الصّعوبات التّي تعترض الباحث في هذا المجال.

ويرى مصـطفى حركات أنّ أوزان الشّـعر الشّـعبي ناتجة عن الأوزان الخليلية فقد حرفت هذه الأخيرة مثلها مثل اللّغة الفصيحة وقد طرأ[1] « التغيير على مستويات مختلفة انطلاقا من الحرف والحركة حتى البحر»[2].

كثرت الآراء وتباينت حول قضـية وجود وزن في الشّـعر الشّـعبي الجزائري[3]، في حين نجد من أنكر وزن القصيدة الشّعبية في علاقته بوزن الخليل كـ**رابح بونار**[4]**والعربي دحو** الذي يرى أنّ النّصوص الشّعبية « أولى لنا أن نطرحها من جانب أوزانها الموسيقية، لا من جانب بحور الخليل، لأنّ ذلك غاية في الصّعوبة»[5].

وقد حاول الباحث مصـطفى حركات أن يجعل للشّـعر الشّـعبي أوزانا خاصـة به كأوزان الخليل[6]، في الحقيقة لا يزال البحث قائما في دراســة إيقاعية الشّـــعر الشّـــعبي الجزائري، وبتطبيق ما أسّـسـه الباحث حركات مصـطفى على بعض من نماذج لشـعراء شـعبيين في منطقة بوسـعادة، ومن خلال تقطيع بعض الأبيات لعدد من الشّـعراء اتضـح لنا أنّها نظمت على الإيقاع العشري الشّطرين وهو« كل وزن ممدود في خامسة وقد يكون تاما أو مجزوءً، وسميناه بـــ هذا الاسم لأنّه اشتهر عند أهل البادية حتى أصبح الوزن الرّئيسي في بعض النواحي...الوزن الذي يبني عليه هو:

مفعــولن فعْلان مفعــولن فعْلان مفعــولن فعْلان مفعــولن فعْلان

---

[1] – مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي، دار الآفاق، د ت، ص28.

[2]– نفسه، ص28.

[3] – للمزيد من التفاصيل عن هذا الموضوع ينظر سعاد أرفيس، الشعر الشعبي الديني، دراسة موضوعاتية فنية، ص117 و118 و119.

[4] رابح بونار، الشّـعر الشـعبي وتطوّره، مجلة آمال، ع4، نقلا عن العربي دحو، الشّـعر الشّـعبي والثّورة التّحريرية بدائرة مروانة، ص136.

[5] –العربي دحو، الشّعر الشّعبي والثّورة التّحريرية بدائرة مروانة، ص138.

[6] – مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي، ص 44

(س س س) (س ط) (س س س) (س ط) (س س س) (س ط) (س س س) (س ط)»[1]

وقد أعطى أمثلة عنه بالإضافة إلى الزّحافات التي تدخل عليه[2].

وأكّد الباحث مصـــطفى حركات أنّ الوزن«البدوي ذو العشـــرة مقاطع أكثر النماذج استعمالا وله أربعة أضـرب حسـب نوع القافية والمد الوارد في آخر الشـطر، وهذه الأضـرب تكتب كما يلي:

1_ مفعولن فعْلان مفعولن فعْلان مفعولن فعْلان مفعولن فعْلان

2_ مفعولن فعْلان مفعولن فعْلان مفعولن فعْلان مفعولن فعْلن

3_ مفعولن فعْلان مفعولن فعْلن مفعولن فعْلان مفعولن فعْلان

4_ مفعولن فعْلان مفعولن فعْلن مفعولن فعْلان مفعولن فعْلن»[3].

إنّ المتأمّل للوزن العشـري البدوي دخول الزحافات في التفعيلة الأخيرة لكل من الصّـدر والعجز. وســـنحاول الوقوف على تلك المظاهر التّي تطرأ على الوزن العشـــري البدوي في أشعار الشعراء الشعبيين ببوسعادة المتضمّنة على الحوار نجد:

قصيدة الشّاعرة اشويحة الزّهرة[4]:

يا من صاب لو كان نغدى للعدنان	وانشوف الضّريح يطفى مشعالي
يا من صب لو كان نغدى لل عدنان	ونْشُفْاِضْ ضاريح يطْفَامِشْ عالي
0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/ 0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/	
س س س س ط س س س س س س س س ط س س س	
مفعولن فعلان مفعولن فعْلن مفعولن فعلان مفعولن فعْلن	
سهّل يا مجيب نغدى في لمان	نبلغ المقصود بجاه العالي

[1] – المرجع نفسه، ص91.

[2] – سعاد أرفيس، الشعر الشعبي الديني، دراسة موضوعاتية فنية، ص119

[3] – المرجع نفسه، ص93.

[4] – المرجع نفسه، ص173/172.

سهْهِلْيا موجيب نغدافيلامان نبْلغْ اِلْ مقْصود بيجاهِلْ عالي	
0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/ 0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/	
س س س س ط س س س س س س س ط س س س س	
مفعولن فعلان مفعولن فعْلن مفعولن فعلان مفعولن فعْلن	

كقول الشّاعر الحمدي بوشنافة[1]:

الزّربيه قاتلي ولا نجحد نحكيلك بحالتي كيما راها	
اِزْزَرْبِيْيَهْقَاتْ ليْوالا نجْحَدْ نَحْكِيْلَكْ بحالْ تيكيما راها	
0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/ 0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/	
س س س س ط س س س س س س س ط س س س س	
مفعولن فعلان مفعولن فعْلن مفعولن فعلان مفعولن فعْلن	
استريح على فراشي وتوحّد فلي اخلق الكون أرض واسماها	
استارح اعلا فْ راشيوتْ وحْحَدْ فلْاِخْلَقْ اَلْكَوْنْ أَأْرِضْوِسْ ماها	
0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/ 0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/	
س س س س ط س س س س س س س ط س س س س	
مفعولن فعلان مفعولن فعْلن مفعولن فعلان مفعولن فعْلن	

وكقول الشّاعر أمهاني أحمد[2]:

يا عيني ها واه عنّي ما شْفَقْتي عقلي راح ابعيد عنّي ومْسافر	
ياعيني هاواه عنْنِيْ مشْفَقْتي عقْليرَحْ اِبْعيْدْ عَنْنِيْ وِمْسَافِرْ	
0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/ 0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/	

---

[1]– قصيدة مخطوطة.

[2]– قصيدة مخطوطة.

س س س س ط س س س س س	س س س س ط س س س س س
مفعولن فعلان مفعولن فعْلن	مفعولن فعلان مفعولن فعْلن
–لُكان ذا الجمال عنُّ زاحَدْتي	مانْعُودَشْ مَفْتُونْ وَمْهَلْوَسْ حايِرْ
لُوكَنْذَلْ جامالْ عَنْنوْزاحَدْتِيْ	مانْعُودَشْ مَفْتُونْ وَمْهَلْوَسْ حايِرْ
0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/	0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/
س س س س ط س س س س س	س س س س ط س س س س س
مفعولن فعلان مفعولن فعْلن	مفعولن فعلان مفعولن فعْلن

وكقول الشّاعر العيد الدّبوسي[1]:

يا خويا ورّاك غير ارجع للدّار	واه انهون اعليك هكذا تنسانا
يا خويا ورْرَاكْ غِرْارْجَعْ لِدْدَارْ	وهْانْهُوْ نَعْلِيْكْهَكْذَاْتَنْ سانا
0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/	0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/
س س س س ط س س س س س	س س س س ط س س س س س
مفعولن فعلان مفعولن فعْلن	مفعولن فعلان مفعولن فعْلن
أمّك دمعت عينها حرقت لشفار	والوالد مسكين عينو سهرانه
أمْمُكْدَمْ عَتْعِيْنْ هاحَرْقَتْ لِشْفَارْ	وَلْوَالْدْ مِسْكِيْنْ عِيْنُوْسَهْ رَاْنَهْ
0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/	0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/
س س س س ط س س س س س	س س س س ط س س س س س
مفعولن فعلان مفعولن فعْلن	مفعولن فعلان مفعولن فعْلن

[1] – العيد الدبوسي، ديوان آهات، ص27.

وكقول الشّاعر البشير قذيفة[1]:

ادعو مْعايا كلكم جُرْحيْ يبْرى قولوذا المخلوق مولانا يَشْفِيْه	
اذْعُمْعا ياكُلْ كُمْجُرْحيْ يبْرى قولوذَلْ مَخْلُوق مولانا يَشْفِيْه	
0/0/0/ 0/0/ 0/0/0/ 0/0/ 0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/	
س س س س س س س س س س س س ط س س س س س س	
مفعولن فعْلن مفعولن فعْلن مفعولن فعلان مفعولن فعْلان	
يا سامع هذي القصّه منشوره وحْكِينا بلّي جْرى ما زدْنا فيه	
ياسامع هاذِيْلْ قصْصَهْمَنْ شُوْرَهْ وحْكِينا بِلْلِيجْ رامازدْ نافِيْهْ	
0/0/0/ 0/0/ 0/0/0/ 0/0/ 0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/	
س س س س س س س س س س س س ط س س س س س س	
مفعولن فعْلان مفعولن فعْلن مفعولن فعلان مفعولن فعْلن	

وكقول الشّاعر السّعيد بوعشرين[2]:

اتْمَعْنى يا صاحْبي وفْهمْ ما صارْ يوْمُ الْجوْلهْ راهْ قلْبي ساتَهْ فيهْ	
اتْمَعْنَىْ ياصاحْ بيْوِفْهمْ ماصارْ يوْمُلْجوْ لَهْرَاهْ قلْبِيْسا تَهْفِيْهْ	
0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/ 0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/	
س س س س س س س س س س س س ط س س س س س س	
مفعولن فعْلان مفعولن فعْلن مفعولن فعلان مفعولن فعْلان	
–اِسْمَعْ ياشهيدْنَا نعْطيك أخْبار نْبَلْغَكْ هذا الخبر عارف تشْتيه	
اِسْمَعْيا شاهيدْ نَانعْطِيْ كخْبار اِنْبَلْغَكْ هاذلْخْ بَرْعارف تشْتِيْهْ	
0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/ 0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/	

[1] –عبد الكريم قذيفة، الأنطولوجية (الشعراء الحاليون)، ص100.

[2] – –عبد الكريم قذيفة، الأنطولوجية (الحاليون)، ص69 و71.

س س س س س س س س س س	س س س س ط س س س س
مفعولن فعْلان مفعولن فعْلن	مفعولن فعلان مفعولن فعْلان

كقول الشّاعرة أوباح زوليخة[1]:

انطق ليّا قالْ لي ربّي يهديك	حيّرني اللّي راح صدْ وخلْلانا
اِنْطَقْلِيْ يَاقالْ ليْرَبْبِيْ يَهْدِيْكْ	حيْيَرْنِلْ ليْراح صدْأُوْخلْ لانا
0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/	0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/
س س س س س س س س س س	س س س س ط س س س س
مفعولن فعْلان مفعولن فعْلن	مفعولن فعلان مفعولن فعْلن
ما كانِشْ حتى شي يعجب فيا وفيك	همّ الدنيا اصعيب حالو رشانا
ما كانِشْ حتْشي يُعْجِبْفي اوفيك	همْمُدْنِنْ يَصْعِيْبْ حاَلْوَرَشْ شانا
0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/	0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/
س س س س س س س س س س	س س س س ط س س س س
مفعولن فعْلان مفعولن فعْلن	مفعولن فعلان مفعولن فعْلن

من خلال تقطيع الأبيات السّابقة نلاحظ أوزان القصائد المنتخبةقد جاءت من ضمن الأضرب المشهورة التي ذكرها الباحث مصطفى حركات ولم تخرج عنها، إذ ينتهي الشطر الأول والثاني فيها بمتحركّ فساكن، وذلك بحسب الضرب الرّابع من الوزن البدوي العشري الشطرين.

أمّا قصيدة الشّاعر عبد الحفيظ عبد الغفار ينتهي الشّطر الأوّل بمتحركّ فساكنين والشطر الثّاني من كل بيت ينتهي بمتحرّك فساكنين، وهذا ما يتوافق والضرب الأوّل من الوزن "**البدوي العشري الشطرين**" ويظهر ذلك في قوله[2]:

---

[1]– حنان غربي، مظاهر الحزن في القصيدة النّسوية الشعبية، ص184.

[2] –سعاد أرفيس، الشعر الشعبي الديني، دراسة موضوعاتية فنية، ص122.

يَا ذَ الْمَجْمَعْ جِيْـــتْكُمْ فِيْ بَعــضِ أَبْيَاْتْ	عَنْ ذَ الْمَنْبَــرْ جَــأْيْ نَمْدَحْ فالرّسُوْلْ
يَاذَلْمَجْ مَعْ جِيْتْ كُمْ فِيْ بَعْ ضِأَبْيَاْتْ	عَنْ ذَلْمَنْ بَرْجَاْيْ نَمْدَحْ فِرْ رَاْسُـوْلْ
0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 00/0//	0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 00/0/
س س س س ط س س س س ط	س س س س ط س س س س ط
مفعولن فعلان مفعولن فعلان	مفعولن فعلان مفعولن فعْلان
دار العـــام او دارت الذّكـــرى ولاّت	طـوّل ربّي فالــعمر مـــازلت انقـــول
در ألعم اودرت أذذكرى وللات	طوولرب بي فل عمرمازلت انقـول
0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 00/0/	0/0/0/ 0/0/ 0/ 0/ 0/0/0/ 0//0/0/ 00/0/
س س س س ط س س س س ط	س س س س ط س س س س ط
مفعولن فعلان مفعولن فعلان	مفعولن فعلان مفعولن فعْلان

وعنـد تقطيـع قصـيدة الشّـاعر بـن عبـد الله زبـدة الموسـومة ب "يـاقلبي"[1]لاحظنـا أن كـل بيـت ينتهـي الشّـطر الأوّل فيـه بمتحـركّ فسـاكنين والشـطر الثّـاني ينتهـي بمتحـرّك فساكن، وهذا يتوافق والضّرب الثاني كقوله:

ياقلبي كثرت تلطامي يهـديك	دلّيت اعلي اضراري ومحاني
ياقلبي كثثرت تلطامي يهديك	دلليتع ليا اضْ راريـوِمْ حاني
0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 00/0/	0/0/0/ 0/0// 0/0/0/ 0/0/
س س س س ط س س س س ط	س س س س ط س س س س ط
مفعولن فعْلان مفعولن فعْلن	مفعولن فعلن مفعولن فعْلن
لا بلاك من البــلا والشّــوم اخطـيك	واقصــد بــر العــافيه تمسي هاني
لا بيلا كمنبي لاوششو مِخْطيك	وقصدبر العاف يه تمسي هانـي
0/0/0/ 0/0// 0/0/0/ 00/0/	0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 0/0/

[1] – المرجع نفسه، ص123/124.

س س س س س س س س ط س س س س ط س س	مفعولن فعْلن مفعولن فعْلان مفعولن فعلان مفعولن فعْلن

تأسيسا على ما سبق تأكد لنا أن القصائد الشّعبية بمنطقة بوسعادة قد جاءت أوزانها وفق أضرب الوزن البدوي العشري، حيث انتخبنا القصائد الحوارية لتسعة شعراء شعبيين؛ وهذا يفنّد الرّأي الذي يدعي عدم وجود أوزان خاصة بالشّعر الشّعبي كما يلاحظ دخول الزحافات على أوزان البدوي العشري الشطرين ويتضح ذلك في النموذج الأخير للشاعر بن عبد الله زبدة، حيث يلاحظ في الشطر الأول من البيت الثاني أنّ التفعيلة الثانية منه وهي: فعْلان أصبحت فعْلن.

2-القافيـــة: تعدّ القافية سمة أسلوبية واضحة في هيكل النّص الشّعري، وهي عنصر رئيس في تشكّل الصّوت الموسيقي، فتكرارها ينتج "الفواصل الموسيقية يتوقّع السّامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"[1].

وقد ورد تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي للقافية في كتاب العمدة حيث يقول: "القافية من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل السّاكن"[2]، وسبب تسميتها باسم القافية لأنّها " تقفو إثر كل بيت، وقال قوم لأنّها تقفو أخواتها"[3].

والملاحظ على مدونة الدّراسة أنّ الشّعراء الشعبيين استعملوا قافية موحّدة في كلّ قصيدة، إلاّ نادرا لم يلتزم الشّعراء بقافية محدّدة، مثلما ما نجده في قصيدتين للشّاعرة اشويحة الزهرة المعنونتين بالحجاج والتوحيد وقصيدتي الشاعر يحي فقد تنوعت في هذه القصائد القافية ،وقصيدة بن عبد الله زبدة "الصّلاة على الرسول صلى الله عليه وسلم" ..وغيرهم،كما نلفت الانتباه إلى أنّ هناك من الشّعراء

---

[1] – إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، ص244.

[2] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر آداب ونقده، ص151.

[3] – المصدر نفسه، ص151.

الشّعبيين من نظم شعرا يتكون البيت الواحد فيه من أربعة أشطر قصيرة تتحد القافية في الأشطر الثلاثة الأولى؛ وتتغير في الشطر الرابع لكنه-الشطر الرابع من كل بيت- يتحد في القافية مع الشطر الرابع في البيت الذي يليه ويتغير حرف الروي في ثلاثة الأشطر الأولى من كلّ بيت كالشّاعر أمهاني أحمد يقول :

يا رب يا خالق يا حيّ	عملي ما يساوي شي	ونا ما دّيني دي	نحسب روحي نخلد
ونسيت قدرك لكبير	وعصيت بذنوب أكثير	ونتايا أمنزل الخير	والشّر منّي يصعد
غدوه في يوم الهول	كي ننطق وش نقول	ونعود تاعب أو مذلول	من شافني قاع إصد

يلاحظ على هذا النموذج اعتماد الشاعر على حرف الروي **اليـاء** في الأشطر الثلاثة الأولى من البيت الأوّل، أما في البيت الثاني اعتمد في أشطره الثلاثة الأولى على حرف **الـرّاء**، أمّا في البيت الثالث اعتمد في أشطره الثلاثة الأولى على حرف**اللّام**ليتفّق الشطر الرابع من كل بيت على حرف روي واحد وهو **الدال**.

وقد قمنا بإحصاء عدد القصائد التي تتوفّر فيها القافية الموحّدة وجدناها 163 قصيدة وأخرجنا كل قصيدة التّي لم تلتزم بالقافية الموحّدة.

وقد تنوّعت القافية في المدوّنة بين المطلقة[1]والمقيّدة[2]، وقد استخدم الشّعراء الشّعبيين القافية المطلقة في 67 قصيدة من أصل 161 قصيدة، أي بنسبة مئوية تقدر بـ 41.61%والقافية المقيّدة في 94 قصيدة، أي بنسبة مئوية تقدر بـ 58.38%من مدوّنة الدّراسة.

---

[1] للقافية المطلقة ستة أنواع وهي مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة بلين، ومطلقة مجردة موصولة بهاء، مطلقة مردوفة موصولة بلين، مطلقة مردوفة موصولة بهاء، ومطلقة مؤسسة موصولة بلين، ومطلقة مؤسسة موصولة بهاء. للاطلاع أكثر ينظر محمد الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991، ص142/141.

[2] للقافية المقيدة ثلاثة أنواع وهي مقيدة مجردة ، ومقيدة مردوفة ومقيدة مؤسسة للاطلاع أكثر ينظر محمد الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص143.

ويمكـن الاسـتدلال مـن الشـعر الشـعبي بـأنموذج تضـمّن القافيـة المطلقـة والتـي يكـون فيهـا الـرّوي متحرّكـا كقصـيدة أمهـاني الموسـومة بـ" رد **عــن إســاءة الغــرب لشخص الرّسولالكريم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم** يقول:

آذيتوا رسل قبل تتعبّد	وتهمتوا موسى بالفعل الرّادي
قتلتو أنبيا والآية تشهد	وتباتوا تتآمروا فالنوادي
وتهمتوا العذرا بيوسف الزاهد	فالحضر أبواقكم والبوادي
قتلوا المسيح بربّي امتجسد	للخطايا راه بدمّو فادي
بيّضتوا لغراب من لون لسود	والثلج درتوه أكحل ورمادي

ارتكـز الشّـاعر فـي قصـيدته علـى**القافيــة المطلقــة المردوفــة الموصــولة بلــين** وقـد تجلّـت فـي قـوافي الأبيـات مثـل: **رادي، وادي، فـادي، مـادي، يـادي**...حيـث أضـفى هـذا الصّـوت المكسـور جـوا حزينـا مناسـبا للتّجربـة الشّـعورية التّـي تولّـدت لـدى الشّـاعر، وقـد زاد الكسر من حدّته لأنّه يشي بمشاعر الحزن والألم والحرقة والتّمزّق..

أمّـا القافيـة المقيّـدة هـي القافيـة التـي يكـون فيهـا الـرّوي سـاكنا والأنمـوذج التّـالي سيوضّـح أثرهـا فـي المعنـى يقـول الشّـاعر قذيفـة البشـير فـي قصـيدته الموسـومة بـ "يـا قلبي":

غاب الفكر امعيشتي غير تخمام	مثلي مثل اغريب خلاه المرحول
نمشي وحدي ما انرد الحد سلام	غاب ارجايا وحيلتي واش المعمول
مثل الصابي على ام طاق افطام	كيف ايواسي ما القى قوة لحلول
حين ايطيح الليل وايعم الظلام	تشعل ناري في الحشى والعقل ايجول

اسـتند الشـاعر فـي قصـيدته علـى **القافيــة المقيــدة المردوفــة** /00 مثـل: **حــول، مــول، لــول، جــول**.. والمتأمّـل للقصـيدة أنّ الشّـاعر لـم يكتـف بالقافيـة المقيـدة فـي آخـر كـل بيـت بـل إنّـه جعـل كـل شـطر مـن أبيـات قصـيدته تنتهـي بقافيـة مقيـدة مثـل: **مــام، لام، طــام، لام**..،وردت القافيــة المقيّــدة بشــكل مكثّفلتمثّــل معــادل السّــكون النّفســي

والجمود المعنوي..[وأضفت] معنى الحصر والمحدودية والضّيق والسكون والثبات"[1]، وقد وفّق الشاعر في اختيار القافية المقيدة التّي عبّرت عن تجربته الشّعورية التّي تلوّنت بمشاعر الألم والحزن والأسى.

تأسيسا على ما ذكر نستنتج أنّ دور القافية لا يقتصر بكونها حلية تزيينية صوتية في القصيدة فقط، بل أهميتها دلالية أيضا، وذلك في التعبير عن إحساس الشّاعر وتجربته الشّعورية.

3-الروي:

تؤكّد كلّ الكتب والدّراسات أنّ الروي هو "الحرف الذي تبنى عليه القصيدة "[2] بل هو من أهم حروف القصيدة " ولابد من وجوده في القافية ولذلك لا يسمح بتغييره بأي حال من الأحوال"[3]، ويعرّفه عبد الله درويش على أنّه "الحرف الصّحيح آخر البيت، وهو إمّا ساكن أو متحرّك.."[4]، أي أنّ كل الحروف الهجائية تصلح أن تكون رويا في القصيدة يستثنى منها الحروف الزائدة على بنية الكلمة[5]، ويشترط تكرّر الروي في جميع أبيات القصيدة كي تنسب القصيدة بحسب رويها مثلما اشتهرت به عدة قصائد ك: همزية البوصيرى وأحمد شوقي، وسينية البحتري، ولامية العجم الطّغرائي.. وغيرهم

أمّا سبب تسميته فقد اختلف العلماء في أصل اشتقاقه: فالكثير من يرى أنّ الرّوي مشتق من " الرِّواء بمعنى الحبل، أرادوا أن يضمّ أجزاء البيت ويصل بعضها ببعض ويمنعه من الاختلاط بغيره كالحبل الذي تشدّ به الأمتعة فوق الجمل"[6]،

---

[1] -قط نسيمة، شعر عبد الله بن الحداد دراسة أسلوبية، أطروحة دكتوراه علوم، امحمد بن لخضر فورار، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2015/2014، ص183.

[2] -حسين نصّار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدّينية، دب، ط1، 2001، ص40.

[3] -سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشّعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص86.

[4] – عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي مكة المكرمة، ط3، 1987، ص 96.

[5] – محمد الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991، ص136.

[6] – حسين نصّار، القافية في العروض والأدب، ص41.

ويـرى الـدّمنهوري أنّـه مشـتق مـن " الرَّويّـة وهـي الفكـرة لأنّ الشّـاعر يتفكّـر فيـه"[1]، ويـرى ابــن السّــراج أنّهــا مــأخوذة مــن "الارتــواء لأنّــه تمــام البيــت الــذي يقــع بــه الارتــواء والاكتفــاء"[2].. وغيرهــا مــن الآراء التّــي تؤكّــد علــى أهميــة ودور الــرّوي فــي إكســاب القصيدة خاصية التّماسك والوحدة والتّرابط.

حروف الرّوي	عدد القصائد	النّسبة المئوية
الهاء	24	14.90
النون	23	14.28
اللام	22	13.66
الراء	17	10.55
الميم	12	7.45
الدال	12	7.45
الباء	11	6.83
الياء	11	6.83
الكاف	8	4.96
التاء	7	4.34
الحاء	5	3.10
الشين	3	1.86
الفاء	3	1.86
السين	2	1.24
الثاء	1	0.62

[1] – المرجع نفسه، ص ن.

[2] – المرجع نفسه، ص ن.

من الملفت للانتباه أن الهيمنة الصّـــوتية للمدونة كانت للحروف الآتية: هـ، ن، ل، ر، م، د من أصل 15 حرفا، أمّا الحروف الأخرى فجاءت نسبها متفاوتة، وأهملوا الحروف الأخرى كـ **(ق، ص، ض، خ، ط، ظ...)** وهي نادرة الاستعمال كذلك في الشّعر العربي الفصيح.

أمّا نسبة استعمال الحروف المجهورة والمهموسة والذي نوضحه في الجدول الآتي:

المجهورة	ب، د، ل، م، ن، ي، ر	%67.05
المهموسة	ك، ت، ث، ح، س، ش، ف، هـ	%32.88

وما يلاحظ من خلال هذه النّســب المعبّر عنها في الجدول، أنّها حروف ذات أثر قوي على النّفس والسّمع، وذلك تبعا لحالة الشاعر النّفسية التّي تجعلنا نلمس مشاعر الحزن والأسى تارة، ومشاعر الفرح والفخر تارة أخرى.

إن المدونة التي بين أيدينا تقارب 200 قصيدة، وقد أقصينا منها القصائد التي لم يلتزم فيها الشـاعر بوحدة الروي في قصـيدته، وقمنا بإحصـاء القصـائد التي نسـجت على روي واحد فتحصلنا على 161 قصيدة، وتبيّن لنا أنها بنيت على 15 حرفا هجائيا كروي لها.

والروي الغالب كما هو موضـح في الجدول السّـابق هو الهاء، إذ ورد في24 قصـيدة دون احتساب عدد الأبيات أو عدد وروده في القصائد، لأنّه يتطلب منا جهدا كبيرا ووقتا أكبر، لذا آثرنا احتساب الروي لكلّ القصائد وتصنيفها في الخانة المناسبة فحرف **الهاء** حرف مهموس رخو، إذ هو الأنسـب والأكثر إيحاء بمشـاعر الحزن والأسـى واليأس والضّـياع[1]كما نجده في قصـــيدة عبد القادر بن النّوي في رثائه لابنته نجاة التّي توفيت في ريعان شـــبابها، وقد نجح الشّاعر في بث حزنه من خلال ارتكازه على حرف الهاء كروي لها، يقول[2]:

يا بنتي جرحي اجمارو ما تطفا	هزمتني ليام غصبت بقضاها
فجعة موتك جات حرشه مشظوفا	موت الغصبه نار ما مر الذاها[3]
حرب اعزاك اتغيب فيه المعريفا	واللي مثلك واش يجبر باباها

[1]–حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2009، ص48.

[2] – عبد الكريم قذيفة، الأنطولوجية، الشعراء الحاليون، ص45.

[3] –مشظوفة: في ظروف طارئة وصعبة، ما مر الذاها: ما أشدّ مرارة أذاها.

اهدف خبرك في اعشيه مشلوفا	شلشل عقلي واجواجي قدّاها[1]
خبرن زلزلني ونقلتني زفّا	ضيق امغارب والصّحر طاح اسماها
–حرمتني لجراح حتّى من شوفا	ما طقتش لوداعها لا ملقاها

ونجد الشـاعر السّـعيد بوعشـرين في قصـيدته "محزمة الشّـهيد" قد ارتكز على حرف الهاء كروي لقصـــيدته، إذ به نجح في بثّ الحزن والألم الذي اعتراه لدى رؤية محزمة الشّـــهيد فتداعت الصور والذّكريات المؤلمة في ذهنه يقول[2]:

حين مشيتو بالرّجل نَفْطِتْ لَضْرار	محزمة الشّهيد كي نطحتني فيه[3]
بقيت نعاني[4] صوبها فيها محتار	جلدي شوّك والألم عاد مْغَطِّيه
واقف حاير قربها دمعي قطّار	قلبي لاجي[5] والجمر صار مْكوّيه
جيت مْهَوْهي شَوْرها[6] قلبي سطّار	دمعي واد وكي جْرى واش يْصَحِيه

بعد الهاء يأتي حرف النون في المرتبة الثانية في عدد وروده كروي للقصـائد حيث ظهر في 23 قصـيدة؛ وهو من الحروف المجهورة، ويعدّ الأصـلح للتّعبير عن مشـاعر الألم والخشـوع غير أنّه يوحي بالأناقة والرّقة والاستكانة كما يدل على الاهتزاز والاضطراب وتكرار الحركة[7].

نذكر على سبيل النّموذج قصيدة "ياعيني" للشاعرة أوباح زوليخة والتّي تقول:

يا عيني وعلاش راه حُرم عليك النوم	طول الليل تبيتيني سهرانا
اشكي يا عيني اوقوليلي ما بيك	امريضة و لا مريضة هلكانا
– نبكي علّي راح عليا وعليك	نسانا وعاشر ناس الجبانا[8]

---

[1] – مشلوفة: مستعجلة، شلشل عقلي، أفقدني تاصبر والصواب والهدوء، الجواجي: ما بين الضلوع.

[2] – عبد الكريم قذيفة، الأنطولوجية، الشعراء الحاليون، ص69.

[3] – نفطت: عاودت الظهور بعد اختفائها، نطحتني: قابلتني

[4] – انعاني: أتّجه صوبها

[5] – قلبي لاجي: شديد التأثر

[6] – مْهَوْهي شَوْرها: متّجه إليها.

[7] – حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، بتصرف، ص47.

[8] –نسانا: نسينا، الجبانة، المقبرة.

إيلا قلت ننساه راني كذبت عليك	يا حزني ما عاد واحد يهوانا
ابكي يا عيني الدمع اقليل عليك	مالومش عليك ماكي قلطانا[1]

وفي قصيدة " عرف النعناع" للشاعر أمهاني أحمد نجدها طافحة بمشاعر الألم والحزن، وقد أشاعه تكرار حرف النون فيها يقول:

ذا عرف النعناع ذابل حيرني	راهو في ظني احطم قبل الأوان
كي احكمتو فاليد رجّه ركبتني	قتلو همك فات همي فالميزان
خدعتك ليام كما خدعتني	وقريت في دار الدنيا قا لمان
وش بيك بعد أخضورتك هكذا مثني	ورقك يتسل ونتايا مشيان
يا بالي قا قول فيسع جاوبني	ما تخليني دايره بي لحزان

فالمتأمّل للأبيات السّابقة يجد أنّ خلفية الأبيات تلونت بلون الحزن والألم والأسى وقد أشاع هذه المشاعر التوتر الصّوتي للنون حيث تكرّر 17 مرة.

أمّا الحرف الثالث المهيمن في المدونة هو حرف اللام؛ حيث تكرّر 22 مرّة وهو حرف مجهور متوسّط الشّدة يوحي بمزيج من اللّيونة والمرونة والتماسك والالتصاق[2]، نذكر على سبيل النّموذج قصيدة بوسعادة والتاريخ للشاعر أمهاني أحمد يقول:

بوسعاده اعلي اعزيزه ما نجحد	ولّي يكتم زينها راه باخل
ظهرت تاريخها كان أملمّد	كي الكنز المكنون يبقص أشاعل
نطحتني قلعه أجبلها مسترفد	نلقى آذياب أجازيه فيها نازل
قالوا أصلنا آهلالي من نجد	بن غانم معروف كشّاف أجايل
عجبتني ذي أفجوجكم فيها نقعد	بركاني من ذا آسفر ونا هامل

[1] – ماكي قلطانة: لست مخطئة.

[2] – حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص41.

فهنا الشـاعر يؤكّد عدم كتمانه لحبّه مدينة بوسـعادة، ويؤكد انتماءه لها واعتزازه بها؛ كل تلك المعاني أشاعها تكرّر حرف اللّام فيها، كما نجد قصيدة العيد دبوسي والتي لا يبتعد فيهاعن هذا المعنى في قصيدته الموسومة بـ "وكري" يقول[1]:

–الحضني تلقاه في وقت الشّده	الكلمه والنيف عندو راس المال
عدّينا لهموم وليالي سوده	شاركنا أهل المدن ولي رُحال
اقرا ف التاريخ لينا شهداء	ذقنا من فرانسا عشنا لهوال
–محمد بوضياف ورجال الهده	مازالو لليوم مضرب الأمثال
مازالت آثار مجدك موجوده	يشهد عنك ذا لُوكَر قلعه وجبال
يا حضنه يا ساكنه وسط الكبده	وما نعشق يا زايخه مثلك محال

في هذه الأبيات السّـابقة نلاحظ الهيمنة الصّـوتية للحرف اللام حيث تكرّر 28 مرّة، حيث تدلّ على تمسّك الشّاعر بوطنه واعتزازه به وغيرته عليه.

أما الحرف الذي يلي حرف اللام في المدونة هو حرف الرّاء وهو "حرف مجهور، متوسّـط الشّـدة والرّخاوة،.. ويدل على التّحرّك والتّكرار والتّرجيع وعلى الرّقة، والنّضـارة والرّخاوة وعلى الفزع، والخوف وعلى الثّبات، والاسـتقرار والرّبط وضـمّ الأشـياء"[2]، فالمتأمّل لدلالات الراء يجدها كثيرة بل أحيانا تدل على الاستقرار والثّبات في قصيدة ما وفي قصيدة أخرى تدل على الخوف والفزع، وما يعضّد معنى عن معنى آخر هو موضوع القصيدة وتكرر الحروف فيها، ومن القصـائد التّي ارتكزت على حرف الراء نجد قصـيدة "نكار الخير" للشـاعر البشـير قذيفة حيث عبّر فيها عن خوفه من مظاهر اجتماعية طغت في مجتمعه كالأنانية والمصـلحة يقول[3]:

الدّنيا ما شفت فيها ما يُصلح	نكّاره وأيّامها ما فيهم خير
بين احباب اليوم واحباب البارح	خمّم يا خويَ تْصيبْ الفرق كْبير

[1] – العيد دبوسي، ديوان آهات، ص88.

[2] – حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص42.

[3] – عبد الكريم قذيفة، الأنطولوجية (الشعراء الحاليون)، ص94.

ثبّتْ روحك يا بْني لا تزّلبحْ	في صُحْبةْ اليومْ يَلْزمَلَكْ تفكيرْ
عبْدْ اليوْمْ مْحَبْتو غيرْ صْوالَحْ	بَعْدْ أن يَقْضي حاجْتو يحْفرْلك بير
–تهْدرْلو باسْرارْ قلبكْ وتْصرَّحْ	وْعْلى الدَورَه يْسلّمْ اسْرارِكْ للغير

وفي قصيدة " ياقمري بجوابي سير دعوة خير" للشاعر الريغي نجده يمتدح أهل الحضنة بمختلف عروشها فهو يضم ويربط بينها تحت مظلة الشكر والمدح يقول[1]:

جبت اغْنايَ علْ لبْطال آسَعْفايه	والحُضنيه نا مدّاحهم نُشْكرْ
كُلْ اقْبيلة امْنْ الدّيسْ للمسيله	كلْ اعماله بريكه وْناسْ الجَرْ
جِبْتْ امْثالي عنْ درّاجْ ادلاّلي	الْحَرْكْ الْغالي كُلَشْ باهي امَّصَّرْ[2]
النّفاعه مُعَدِّين للشّجاعه	كاف المَنْعَه اهرب لَيْهْ لا تُحْقُرْ
الحُضْنِيه كي رحْمان والسَّلْمِيَّه	زَهْوْ الدِّنْيا ما عَدّاوْ شُوف انظُرْ

أمّا حرف الميم فهو حرف مجهور متوسّط الشّدة والرّخاوة "يوحي بالجمع والضّم والكسب.. والتّوسّع والامتداد والانفتاح.."[3]، ومن القصائد التّي اعتمدت على حرف الميم كروي لها نجد قصيدة الشّاعر مردفي بايزيد بن المردف الموسومة بـ "ما ندريش" يقول[4]:

أنا وَحْشْ الوالْدَه [5]جارْ اعْليَ	بتْ انْخَمَّمْ يا احْبابي احْرمْ النَّوْم
شاهي نُخْطَرْ شَوْرْ[6] هذا الغَرْبيهْ	مَا صُبْتُشْ وُعْلاه والْخاطِرْ مَحْمُومْ

ثم يصف ويسمي كل المناطق التّي مرّ بها في سفره انطلاقا من مدينة برج بوعريرج إلى المسيلة واولاد دراج إلى سيدي برهوم وسيدي ثامر مرورا بالهامل إلى غاية وصوله لوجهته جبل امساعد وتحديدا قرية اسمارة التّي بها عرشه وأهله يقول[7]:

---

[1] – محمد الريغي شبيرة، الديوان، ص79/78.

[2] –الْحَرْكْ الْغالي كُلَشْ باهي امَّصَّرْ: الأكل الممتاز.

[3] – حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص41.

[4] – عبد الكريم قذيفة، الأنطولوجية (الشّعراء الحاليون)، ص16.

[5] – وَحْشْ الوالْدَه: الاشتياق الكبير للأم.

[6] – شاهي نُخْطَرْ: أريد السّفر، شَوْرْ: اتجاه.

[7] – عبد الكريم قذيفة، الأنطولوجية (الشّعراء الحاليون)، ص17.

من أولاد اعمر لحْرار لا هو خَلْوِيَه	وْلْبَيْتْ البكّايْ بالقولْ المَتْمُومْ
نْبقِي شيخي بالخَيرْ نَخْطَفْ بُكْرِيَهْ	جبْلْ امْساعِدْ ياكْ والعُنْقْ المَعْلومْ
كي نْجَبّي عن ذيك سْمارَهْ المسْميَهْ	نَلْقَ عرْشي يا الخُو فيها مَلْمُومْ

فتكرار حرف الميم ساهم في إشاعة معنى الجمع ولَمّ شمله بأهله، إذ وُفّق الشّاعر في إبراز كلّ ما يتعمل داخله من مشاعر شوق وحنين لأمّه ولبلدته.

وتأسيسا على ما ذكر ، نجد أنّ الضّفيرة الصّوتية التّي نسجها كلّ شاعر في قصيدته لها وقعها وأثرها في التّعبير عن مشاعره وإبرازها للمتلقي بشكل لائق، كما نلفت الانتباه إلى أنّه ليس دائما مراعاة حرف الروي كصوت مهيمن للقصيدة لتعميم دلالته على كامل القصيدة، بل قد توجد حروف مهيمنة فيها قد تغيّر دلالات القصيدة، فمثلا قد نجد قصيدة بنيت على حرف روي كالنون والذي عادة يفيد معاني الحزن والألم إلا أنّه يوجد حروفا قد تكررت أكثر منه فتغيّر دلالته إلى دلالة أخرى، بل إنّه يوجد حرف يجمع في دلالته على النقيض كحرف الرّاء، فتارة يدل على الخوف، وتارة أخرى على الاستقرار. وموضوع القصيدة وتكرّر الأصوات هو الذي يرجّح دلالة على أخرى.

ب-الإيقاع الدّاخلي: اهتم الكثير من النقاد برصد القافية الدّاخلية في الشّعر، ذلك لأنّها مصاحبة للحالة الشّعورية التّي تعتري الشّاعر، حيث تأتي على إثرها الموسيقى سريعة أو بطيئة، هادئة أو صاخبة، وينتج الإيقاع الداخلي "في الغالب على تكرار ألفاظ بأعيانها داخل بيت واحد أو بيتين اثنين، أو حتّى عدّة أبيات متجاورة أو اصطناع ألفاظ متشابهة الصّيغ متقاربة البنى"[1]، ومن مظاهر الإيقاع الدّاخلي نجد التّصريع.

1-التصريع: يعرّف التّصريع بأنّه "لون تعبيري يتصل بالسجع، ويعتمد على طبيعة التوازن التي تتم من خلال الأوزان الصرفية أي أن حقيقته تؤول إلى عملية التوفيق بين الوزن

[1] -عبد الملك مرتاض: أدب المقاومة الوطنية في الجزائر (1830-1962) رصد لصور المقاومة في الشّعر الجزائري، دار هومة، الجزائر، د س، ج1، ص230.

العروضـي والوزن الصـرفي .. والعملية التوفيقية بين البنية العروضـية والصـرفية تؤدي إلى تناغم مدهش يدعم الإيقاع ويجعله متوازنا حيث توجد بنية الترصيع"[1]

يمثّل التّصـريع أحد أشكال التوازي الصّـوتي الأسـاسـية في النّص، ولكن التّصـريع في القصيدة الشّعبية بخلاف القصيدة الفصيحة، فالقصيدة الشّعبية نجده في كافة أبيات القصيدة أمّا في القصـيدة الفصـيحة فنجده في أوّل بيت من القصـيدة، وقد لا يتعداه إلى كافة الأبيات إلاّ قليلا، وتوظيف الشّاعر الشّعبي للتّصريع يسهم في إشاعة دفقة دلالية صوتية، وفي إنتاج شاعرية النّص وتحقيق رسالته[2].

ومن الملاحظ في بعض القصـائد المدروسـة أنّ أبياتها جاءت كلّها مصـرّعة، أي كل صـدر وعجز البيت ينتهي بالحرف نفسـه الذي قيّده الشّـاعر لتلك القصـيدة، ومثال ذلك على سبيل الذّكر لا الحصر قصيدة الشّاعر الموسومة بـــ "وقفة مع أسماء محمد صلى الله عليه وسلم يقول:

يا محمد ذكــراك من اوحّد	اسم امخلّد جاي جنب الله يڤدي
شاف آدم فاسما لبن عوّد	وعْلى ساق العرش بايـن للبعدي

وفي قصيدته " عرف النّعناع" يقول:

ذا عرف النعناع ذابل حيرني	راهو في ظني احطم قبل الأوان
كي احكمتو فاليد رجّه ركبتني	قتلو همك فات همي فالميزان

في هذه القصـــيدة نلاحظ أنّ صـــدر البيت انتهى بقافية مطلقة، وفي عجزه انتهى بقافية مقيدة

وأمّا في قول الشّاعر البشير قذيفة:

ياقاصد للشيخ بجوابي تــزرب	واتخلي ذا البر جبالو واشعابو
اقصد ليه اتروح للظهرة غـرب	فالجــلفة تلڤاه برنـوس حبابو

[1] – محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص384، نقلا عن هاجد الشدادي، الرثاء في الشعر السعودي، من 1351 إلى 1423هـ، ص417/416.

[2] – جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ص682.

إنّ المتلقي للقصـــيدة ســـيلاحظ أنّها بنيت بقافية مقيدة في صـــدر البيت، أمّا عجزه فقد جاء بقافية مطلقة، بعكس ما رأيناه عند الشّاعر أمهاني أحمد في قصيدته "عرف النّعناع"

وفي قصـــائد شـــعبية أخرى يلاحظ تنوع الموســـيقى فيها باســـتخدام القافية المزدوجة، باســـتعمال هذه الطريقة يحدث في القصـــيدة نغم رائع ومنســـجم كقول الشّـــاعر العطوي عبد القادر:

في ذا الليلة زاد طه نور العين	محمد رسول الله ابو القاسم
ربيع الأول وقتـــها ليلة لثنين	فرحة أمينـــة بزين اسمايم

ومثله في قصيدة الشاعرة اشويحة الزهرة:

يا من صاب لو كان يغدى للعدنان	وانشوف الضريح يطفى مشعالي
اكتب يا مكتوب وقدّر يا رحمان	وثبّت الخطوات وحقّق آمالي

ومثله نجد قول الشّاعر الحمدي بوشنافة في قصيدته "رد الإساءة عن الرّسول صلى الله عليه وسلم":

كي سبّيتوا واش درتوا يا كفّار	يا عديان الله راكم جوهالا
نْتم راكم قا اخشب انتاعت نار	ناعلكم ربي المولى تعالا
مدربيكم شيطانكم اعلا لوعار	ومصّرّف اعلا اطريف السّوهالا

تأسيسا على ما سبق، نستنتج أنّ التصريع من الظواهر الأسلوبية الفنية التّي أثارت انتباه النّقاد أثناء دراستهم للوزن، وقد ظهر بكثرة في الشّعر الشّعبي، فهو ضرورة شعرية يلتجئ إليها الشّـــاعر، وهناك من يعدّه زيادة في البراعة، فقد لاحظنا أن الشّـــاعر الشّـــعبي قد نظّم قصائده في النّوع الثّاني أكثر من النّوع الأوّل، وقد أنشأ هذا التّصريع نغمة موسيقية رائعة في القصيدة، ساهمت في إشاعة الجو المناسب لها.

وهذا الأسلوب – التصـــريع – يفضـــي بنا إلى نوع آخر من الموسـيقى الداخلية وهو الجناس، حيث أحيانا يتداخلان خاصـة في الأبيات ذات أربعة أشـطر، والجناس في الشّـعر يكســـبه موســـيقى رائعة، لما فيه من تشـــابه بين أحرف الكلمات، أما الاختلاف بينه وبين

الترصـــيع؛ فهذا الأخير يظهر في آخر صـــدر وعجز البيت، أي وظيفته في أغلب أحوالها إيقاعية عروضية.

2-الجناس: اهتم النّقاد القدامى والمحدثون بالجناس، واتفقوا على أنّه يتشـــابه فيه اللّفظان في النّطق ويختلفان في المعنى. والجناس نوعان:

- **تام** أي ما اتفق فيه اللفظان في نوع الحروف، وشكلها، وعددها وترتيبها.
- **غير تام:** وهو ما اخْتَلَفَ فيه اللّفظان في واحد من الأمور المتقدّمة الذكر في النّوع الأوّل.

وقد استخدم الشعراء الشّعبيون الجناس كثيرا في شعرهم، مثل قول الشّاعر أمهاني أحمد في قصيدة مناظرة بين الحق والباطل:

-أنا الحق بضيايا	كي نطلع من **اعلايا**	تصـــبح الكل تحمد في **مولايا**	كي بان الحق راها جات النّجده
-قـولـك مـهـوش **اصواب**	فـالجـاهليه مكْثرني **بصْحاب**	من ذاك العصـــر حلّيتلهم لبواب	بْيوت النّســـيج ونا نعلّم فيهم

وفي قصيدة "صيحة الأم المهجورة" يقول:

أرواح ليّ يا **ولدي**	ونت **كبدي**	ونقول بوليدي **سعدي**	قدّام النّاس
-ما عندي غيرك **بُويَ**	ولاّ **خُويَ**	ونت طُبّي وذْوايَ	أترجّع لنفاس

إنّ المتأمّل للبيتين في قصـــيدة مناظرة بين الحق والباطل يجد الجناس بين كلمتي "اعلايا، ومولايا" وبين كلمتي " اصـواب" وبصـحاب"، وفي قصـيدة "صـيحة الأم المهجورة" نجده في الكلمات " ولدي، وكبدي، سعدي" كما نجده بين كلمتي " بوي وخوي".

وفي قول السّعيد بوعشرين:

واقف حاير قربها دمعي قطّار	قلبي لاّجي والجمر صار مْكوّيه
جيت مهوهي شورها قلبي سطّار	دَمْعي واد كي جْرى واش يصحّيهْ
-اداتو غَيْره عْلى بْلادو فيها ثار	جاد بْدَمُو بالرّضا عاد مْسخّيه
خلّى والديْه وادَعْهم ما دَارْ	حبْ يرضِي خالقو عارو يَمْحِيه

يكمن الجناس في هذه الأبيات بين كلمتي "قطّار، وســـطّار" وبين "ثار، ودار"، فتوظيفه يحدث نغما موسيقيا تطرب له الأذن ويثير النّفس، ويتضح ذلك أكثر في قول الشاعر يحي:

نت اقطاي وافراشي ونتاي بيك انعاشي

نت حرمي وامعاشي والباب محلول

ويتضّح الجناس في الكلمات (انعاشي، وافراشي، امعاشي) حيث أحدثت جرسا موسيقيا جميلا في البيت، فأسـلوب الجناس لا يتأتى لأي أحد، إذ تحدّث عن هذا أنيس إبراهيم حينما قال: «ومثل هذا الأســـلوب في نظم الكلام يتطلب المهارة والبراعة، وقد لا يقدر عليه إلاّ الأديب الذي وهب حاسة في تذوّق الموسيقى اللّفظية»[1]، كما يساهم في «تأكيد النّغم ورنّته، ويزيد عليه بأن يُوجِد نوعا من الانســـجام بين المعاني العامة، ورنّة الألفاظ العامة...لما فيه من عاملي التّشـابه في الوزن والصّـوت، من أقوى العوامل في إحداث هذا الانسـجام، وسـرّ قوّته كامن في كونه يقرّب بين مدلول اللّفظ وصوته من جهة، وبين الوزن الموضوع فيه اللّفظ بما يسبغه عليه من الدّندنة من جهة أخرى»[2].

فالشاعر الشّعبي طرّز قصيدته بالجناس، لأنّه على دراية بالأثر الذي يتركه في نفس المتلقي من جمال وسحر، فكلما كان اللّفظ يتّسم بالحلاوة والرونق، كلّما كان أكثر التصاقا بالأسماع واتّصالا بالقلوب[3].

-التكرار:

يعـدّ التكـرار ظـاهرة أسـلوبية فنيـة عرفتهـا النصـوص العربيـة منـذ القـدم، وقـد ظهـر التكـرار فـي القـرآن الكـريم بصـورة مميـزة ولافتـة، وقـد اسـتعان الشّـعراء بهـذه التّقنيـة لتوشـيح قصـائدهم بـه، لمـا لـه دور كبيـر علـى مسـتوى المبنـى والمعنـى؛ إذ يزيـد الشـعر

---

[1] – أنيس إبراهيم: موسيقى الشّعر، ص43.

[2] – عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الجرس اللّفظي، دار الآثار الإسلامية، الكويت ص262/261.

[3] – سعاد أرفيس، الشّعر الشّعبي الديني في بوسعادة دراسة موضوعاتية فنية، ص130.

دلالـة وعمقـا، كمـا يكسـبه جرسـا موسـيقيا مـؤثرا يعضّـد ويجلـي دلالـة الـنّص الشـعري قوة وأكثر إيحاء.

وقـد أكّـد النّقـاد قـديما وحـديثا علـى أهميّـة التكـرار نـذكر علـى سـبيل النّمـوذج الجـاحظ حيـث بـيّن أنّ التكـرار لـيس عيّـا مـا دام لحكمـة وقـد أورده فـي كتابـه تحـت مسـمّى التّـرداد يقـول: " وجملـة القـول فـي التّـرداد، أنّ لـيس فيـه حـدّ ينتهـي إليـه، ولا يـؤتى علـى وصـفه، وإنّمـا ذلـك علـى قـدر المسـتمعين، ومـن يحضـره مـن العـوام والخـواص... ومـا سـمعنا بأحـد مـن الخطبـاء كـان يـرى إعـادة بعـض الألفـاظ وتـرداد المعاني عيّا..."[1]

ودور التكـرار هـو إبـراز الحالـة النفسـية التّـي يمـرّ بهـا الشّـاعر؛ وقـد يعمـد إلـى التكـرار للتنبيـه علـى الأهميـة، وقـد ظهـر التكـرار فـي القصـيدة الشّـعبية الحواريـة علـى مسـتوى الحـرف و الكلمـة و العبـارة، والهـدف مـن التكـرار تكثيـف الصّـور الفنيـة، لتكتسـب أبعـادا جماليـة فهـو« يسـلّط الضـوء علـى نقطـة حسّاسـة فـي العبـارة ويكشـف عـن اهتمـام المـتكلم بهـا... فـالتكرار يضـع فـي أيـدينا مفتاحـا للفكـرة المتسـلطة علـى الشّـاعر، وهـو بـذلك أحـد الأضـواء اللاّشـعورية التـيّ يسـلطها الشّـعر علـى أعمـاق الشّـاعر فيضـيئها بحيـث نطلـع عليهـا، أو لنقـل أنّـه جـزء مـن الهندسـة العاطفيـة للعبـارة يحاول الشّاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما »[2].

يكثـر الشّـعراء الشـعبيون مـن اسـتعمال تكـرار الحـرف فـي قصـائدهم، وقـد شـاع تكريـر القافيـة –كمـا رأينـا سـابقا– عنـد العـرب فـي قصـائدهم لمـا فـي ذلـك مـن نغمـة إيقاعيـة متسـاوية، فسـأورد مثـالا عـن تكـرار حـرف الاسـتفهام لـدى الشّـاعر أحمـد أمهـاني فـي قصـيدة " مـع الأمـوات " حيـث كـرره 10 مـرات وفـي مواضـع متلاحقـة يقول:

---

[1] - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ص105.

[2] – نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص242–243.

وين راحت أحبابنا ولّي نسبه	وين الوالدين كي درقوا راحو
وين عُلَمَا ماهره وين الطّلبه	حفظت ذا القرآن ومحات ألواحو
وين راحت شجعان تخلع بالرّهبه	ويذا شاف أعدوه يبغي نطاحو
وين فرسان اللّوم تعجب فالرّكبه	ويذا فز العود يعرف تطراحو
وين راحت رجال في يوم الغلبه	ينعر عالمظلوم ويهز أسلاحو

نلاحظ أنّ الشاعر ارتكز على تكرار حرف الاستفهام "وين" لينقل قلقه للمتلقي وليؤثّر فيه أكثر ليحرّك مشاعره ويتقيّن بأنّ دوام الحال من المحال؛ فكل شخص مآله الموت.

وفي قصيدة الشّاعرة اشويحة الزهرة المعنونة بـ " قصيدة الرّسول" المتأمّل لها يلاحظ في القصيدة تكرار حرف النّداء **(يا)** 7 مرات، مثل قولها: **(يا خير خلق الله، يا نور من السّماء، يا صاحب الغمامة،..)**، فالتّكرار عبر **(يا)** النّداء الذي يتردد في جو القصيدة كان له أثره المميّز لأنّ تكراره يشكّل انحرافا عن المألوف إذ ليس من المألوف أن تتلاحق هذه الظاهرة كل هذا التّلاحق، فهي إذن ليست سوى تعبير عماّ يعتور النّفس بين جوانحه من المشاعر[1].

وأمّا تكرار الكلمة سنمثّل ذلك بقصيدة الشّاعر البشير قذيفة الموسومة بـ "قصيدة مدح الشيخ عبدا لسّلام" المتأمل لها تكرار ضمير **(نت)** تكررت 18 مرة، قد أكسب للممدوح الولي قوة وحضورا، وذلك من خلال احتلاله رتبة الأولى أي المبتدأ من النّاحية الإعرابية، فقد أكسبه هذا التّصدّر القوة والشّجاعة والانتصار، كقوله: **(ونت نسيم الصّبح..، ونت الورد...، ونت شجر الخير...، ونت البدر...)**، ضمير (أنت) المشخص للشّيخ برمزية جمالية واتصالها بكل ما هو

[1] – وهب رومية: الشعر والنّاقد، عالم المعرفة، الكويت، عدد 331، 2006، ص70.

ممتع جميل، فهذا التكرار ساعد على خلق جو غنائي منسجم وذلك من خلال النبرة الخطابية كشفت عن أحاسيس وعواطف الشّاعر، فالشّاعر أبرز إعجابه بالطّبيعة الخلابة السّاحرة، تحقق بذلك الذّات المفقودة التي يبحث عنها الشّاعر في الطّبيعة التي تدل على شخص الشيخ بما فيه من أمان وطمأنينة وراحة.

ونجد الشّاعرة أوباح زوليخة في قصيدتها " يا عيني" قد كررت كلمة اتوريلك أربع مرات لتؤكّد أهميتها ودورها تقول:

واتوريلك الصيف اغصانو ذبلانا	**اتوريلك** الربيع بنوارو اتزهيك
وتوريلك جفاف أرض عطشانا	**توريلك** مياه شرشارة ترويك

وهناك من الشعراء الشعبيين من يكرّر عبارة مرّتين أو ثلاث أو أكثر مثل قصيدة الشّاعر يحي التي نظمها في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم حيث كرّر صدر البيت مرّتين، يقول:

نا شوّف ليه ڤلبي	ڤلبي لباش يبرا
نا شوّف ليه ڤلبي	ما قال انجي لكلبي

وقوله أيضا في القصيدة نفسها:

منقمض نوم نرڤد سكنت في الجوف جمرا

منقمض نوم نرڤد وادموعي جات عالخد

وقد كرّر الشاعر البيتين ليؤكّد شوقه لمحبوبه ولتأكيد الحالة النّفسية التّي يمر بها فقد أصبح لا ينام واعتراه الحزن لبعده عنه وقد ساهم التكرار في إشاعة جرس موسيقي قوي، وفي تعميق المعنى، ونجد أيضا الشّاعر أمهاني أحمد قد كرّر صدر البيت في قصيدته الموسومة " بوسعادة والتّاريخ" حيث جعلها كمستهل لكل مقطع:

– بوسعاده اعلي اعزيزه ما نجحد	ولّي يكتم زينها راه باخل
–بوسعاده اعلي اعزيزه ما نجحد	ضوها فالتّاريخ هُ ديمَ شاعل

–بوسعاده اعلي اعزيزه ما نجحد	مركز الإشعاع ما فيها جاهل
–بوسعاده اعلي اعزيزه ما نجحد	قلعة الفنون من حب إواصل
–بوسعاده اعلي اعزيزه ما نجحد	هي مهد الأبطال عالوطن أتقاتل
– بوسعاده اعلي اعزيزه ما نجحد	معروفه بعروش أهل الفضايل
– بوسعاده اعلي اعزيزه ما نجحد	ما تكفي الأشعار لا قول القائل

فتكرار الشّاعر لصدر البيت في قصيدته كان له دور مهم في موسيقى الشعر وذلك بـ "استحضار الطاقات الانفعالية والتأثيرية لدى الباث / المرسل، فتقوم بإثارة انفعال المتلقي، واستنفار مشاعره وعواطفه، ومن ثمّ التأثير به"[1]

وهناك من الشّعراء الشعبيين من كرروا أبياتا، هذا ما يسمّى **بـ "اللاّزمة"** تحدث نغما مميزا وهو ما يسمى في الشّعر الشّعبي بـ **"التقصاد"** كالشّاعر بن عبد الله زبدة في قصيدته المعنونة بـ "صلاة الرسول صلى الله عليه وسلم" ابتدأها بقوله:

الصّلاة على محمد	طه صلى الله عليه
صلوا عْلى نبينا لمجد	يربح من صلى عْليه

فهذا البيت كرّره 7 مرّات في ثنايا قصيدته، لأنّه يعدّ "المفتاح الذي ينشر الضّوء على الصّورة لاتّصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلّم إنّما يكرّر ما يثير اهتماما عنده، وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطبين، ممّن يصل إليهم القول على بعد الزّمان والدّيار"[2].

تأسيسا لما سبق نستنتج أن التكرار ميزة فنية أسلوبية له دور بارز في الإيحاء والتأثير وقوة المعنى ويكسب نصوصهم جرسا موسيقيا مؤثرا يساهم في إثراء دلالة النص، وقد طعّم الشّعراء الشعبيون نصوصهم بمختلف أشكال التكرار خاصة تكرار

[1] - وسيم حميد القبلاوي، أثر التكرار في موسيقى شعر البحتري ودلالته، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017، ص13.

[2] – عز الدين السّيد، التّكرير بين المثير والتأثير، علم الكتب،ط2، 1986، ص136.

الحـرف والـذي يظهـر جليـا فـي قـوافي قصـائدهم بـل فـي الصـدر والعجـز معـا، ناهيـك عـن تكـرار الحـرف فـي مواضـع مختلفـة مـن قصـائدهم تبعـا للتجربـة الشـعورية التـي يمرون بها ، فالشاعر يلجأ إلى التكرار ليؤكّد فكرةٍ ما تسيطر على خياله وشعوره.

خاتمة

تأسيسا على ما سبق ذكره، نجمل في هذه المساحة ما تمّ التوصّل إليه من نتائج وهي:

- ✓ الحوار في النّص الشّعري أداة بنائية أسهمت في إنجاز العديد من الوظائف في النّص الشعري.
- ✓ للحوار أهمية كبيرة في بنية النّص الشّعري الشّعبي، إذ به عبّر الشّاعر عن رؤاه وأفكاره.
- ✓ أسهم الحوار في القصيدة الشّعبية بتنوّع الدلالات وإثرائها، ومعالجة القضايا التّي تهمّ الشّاعر والمجتمع بمختلف فئاته.
- ✓ الحوار في الشعر الشّعبي حوار إنساني، يرتكز على توافر طرفين فأكثر، أو ما يقوم مقامهما في الحوار الداخلي، حتى وإن كانت الأطراف المتحاورة من جماد أو حيوان.. – تجمعها علاقة لغوية تواصلية تفاعلية، والحوار الشعري لا يكتفي عادة بالأطراف المتحاورة من داخل النّص، بل يتعداه إلى طرف ثالث رئيس غير مرئي، وهو المتلقي، حيث يقحمه في العملية التّواصلية التّفاعلية، ليخرج منها متأثرا ومقتنعا بالرّأي الصّائب.
- ✓ لم يكن وجود الحوار في القصائد هدفا في حدّ ذاته، ولم يكن يرمي الشاعر من خلاله إلى إظهار قدرته ومهارته في قول الشّعر؛ بل كان هدف الشاعر من توظيفه معالجة وإثارة القضايا التي تهمه وتهم المجتمع بمختلف فئاته، ولذلك تعدّدت قضاياه وتنوعت موضوعاته.
- ✓ توظيف الشاعر للحوار مطلب ملح للتخلص من الاغتراب النّفسي، أو لإبراز الأحاسيس والأفكار التي تلفه، وبهذا التوظيف قد أخرج قصيدته من دائرة الذاتية (لغنائية) إلى الموضوعية.
- ✓ تمكن الشّاعر من خلال الحوار الخارجي والدّاخلي من رسم ملامح شخصياته المادية والمعنوية.
- ✓ الحوارَ الخارجيَّ بنوعيه المباشر وغير المباشر عنصرٌ دراميٌّ مهمٌ في بناء القصيدة، إذ به استطاع التّعبير عن تجربته الإنسانية بطريقة موضوعية، نافيا عنه الذّاتيّة والخطاب التّقريريّ، وممّا ساعد ذلك القالب الذي جاء فيه الحوار، وهو اللّهجة العامية

التّي عبّرت بشكل خاص عن قضايا مجتمعه سواء أكانت إنسانية، اجتماعية، نفسية أم سياسية..

- ✓ لجوء الشاعر الشّعبي لتقنية المونولوج لوعيه بضرورة استبطان الشخصية ومكاشفتها نفسيا، فينطلق الحوار من ذاته ليعود إلى ذاته، ووظيفة المونولوج هو تعرية بعض جوانب الضّعف في الشّخصية التي ينتقدها ويلومها.
- ✓ –أسلوب المناجاة يمنح للشاعر حرية، وذلك من خلال حديثه مع عنصر من عناصر الطبيعة، وهذا لا يعني أنّه حوار خارجي، فهو حوار دائري ينطلق من الذّات ويرجع إليها.
- ✓ حوار المعنويات أكثر إبداعا من النّاحية الفنية من حوار المحسوسات، والسبب أنّ للمحسوسات أبعادا وحدودا مدركة بعكس المحسوسات؛ فالمعنويات تكون أكثر غرابة عند تشخيصها.
- ✓ إنّ حوار الشّاعر للأعضاء وتشخيصه لها لا يعني أبدا الخروج عن الذّات، بل هو حوار داخلي افتعله ليطرد عنه الفقد والحرمان والنقص والحزن الذي يعانيه؛ إذ هو متنفّس وحريّة له من كلّ ما يحيطه، وكما هو معلوم فللمناجاة دور كبير في توصيل الأفكار والمشاعر والأحاسيس لمتلقي القصيدة.
- ✓ اعتماد الشّاعر لأسلوب المناجاة لا يعني أنّه لا يفترض وجود متلقي، بل غايته استمالة المناجي والمتلقي، كما أنّ مناجاته لا يقعان في الخارج بل ينطلق من الذّات ويعود إليها، فالحوار الدّاخلي يتمحور حول الذّات ويلجأ الشّاعر إليها كلّما أحسّ بمشاعر سلبية (الحزن – الحرمان– الفقد– الغربة..).
- ✓ الشّعر الشّعبي يحوي على نسق حواري يتضمن على أكثر من صوت أو شخصية، غير أنّ المتأمّل للقصائد يجدها تذهب بعيدًا في تشكيل نسق شعري جديد، مؤسس على هيكلية درامية تمزج بين السردي والحواري.

- ✓ استقى الشعراء الشعبيون من معين الطّبيعة عناصرها، فوشّحوا بها قصائدهم للتّعبير عمّا يدور في مخيلتهم، وما يعتور في نفوسهم، فغرفوا من الطّبيعة الاصطناعية والحيّة والصّامتة.
- ✓ كشف الحوار في القصيدة الشّعبية عن أبرز العلاقات السّردية في النّص الشّعري كعلاقته بالحدث وبالزمكان وبالشّخصيات.
- ✓ الحوار الشّعري هو القالب اللّغوي الذي يتشّكل منه الحدث، ويؤسّس شخصيات قادرة على دفع الحدث إلى الأمام، وعدم وجود شخصية حوارية تقود الحدث يجعله يتّسم بالضّعف، وينتج عنه ملل وبطء في الأحداث من بدايتها إلى نهايتها، فالحوار يساهم في تنامي الأحداث واستمراريتها.
- ✓ وجود ثلاثة أنساق للحدث في القصيدة الشّعبية الحوارية، وهي نسق المتتابع، ونسق المتداخل، ونسق الدائري، مثلها مثل القصيدة الفصيحة، واعتماد الشّاعر الشّعبي لنسق دون آخر هو نتيجة التجربة الشعورية التّي يمرّ بها.
- ✓ تشكيل المكان في الشّعر الشّعبي ما هو إلاّ انعكاس لنفسية الشّاعر ونمط تفكيره، فالمكان يختلف بحسب تجربة الشّاعر النّفسية وبحسب ثقافته وعلاقته به، فالمكان مسرح للأحداث وللحوارات على اتّساع القصيدة.
- ✓ قدرة الشّاعر على تطويع المكانية في قصيدته بطريقة مختلفة عن أيّ شاعر أو كاتب؛ وذلك عندما يخلق فيها تفاعلا بينها وبين فلسفة العصر، ويتمّ ذلك من خلال تجربة الشّاعر وثقافته ونظرته وطريقة تفكيره.
- ✓ المكان ليس مساحة جغرافية فحسب، بل هو متنامي ومتناهي مع وجود الإنسان، فالمكان يؤثّر ويتأثّر فيكسب النّص دلالة عميقة ومميزة.
- ✓ الشّاعر يتلاعب بألفاظ الزّمن بمهارة، ويستخدمها بشكل دقيق ورائع .
- ✓ تنوّع شخصيات الحوار من جماد وحيوان إلى إنسان، فحوار الشخصيات الذي خلقه الشّاعر في نصّه الشّعري يحوي رؤية الشّاعر للعالم، وينمّ عن ثقافته وطريقة تفكيره وقدرته اللّغوية من أجل الوصول إلى الهدف المنشود، ولا يمكن أن تتواجد الشّخصية

أو قيامها بدورها المنوط دون عناصر السّرد الأساسيّة، فلا يمكن أن تظهر دون حدث أو دون مكان وزمان.

- ✓ تجلى الحوار في عناوين القصائد الشّعبية، وذلك بمساعدة الأساليب الإنشائية كالاستفهام والنّهي والأمر والنّداء، كما اتّسمت العناوين بتفاوت طولا وقصرا، وتعدّد لأنماطها التّركيبيّة التّي تتعالق مفرداتها؛ فأحيانا تدهش المتلقي ممّا جُمِع فيها من المتنافرات وتقارب المتباعدات فتسحبه وتشدّه للاطلاع بإلحاح شديد ورغبة كبيرة على النص، أي القصيدة.
- ✓ زاوج الشّاعر الشّعبي بين الأسلوب الخبري والإنشائي وذلك دفعا للملل وإثارة للمتعة والتّشويق في قصائده.
- ✓ البنى الإنشائية متعدّدة ومتنوّعة؛ وهي وسيلة اتّصال بين الباث/ المبدع وبين المخاطب/ المتلقي، إذ تجعلهما في علاقة اتصالية دائمة، كما لها دور كبير في دفع الملل عن المتلقي خاصة في القصائد الطّوال؛ فهي بمثابة دفعات نشاط له ليبقى أمام النّص يتأمّله ويعيه.
- ✓ وجود الحوار الافتراضي في القصائد الشعبية؛ إذ نلفي صوتا واحدا يجيب على تساؤلات مضمرة لطرف ثان مضمر.
- ✓ تفاوت الحوار الشّعري في القصيدة الشّعبية بين الطول والقصر.
- ✓ اشتغل الحوار على مساحة سردية كبيرة.
- ✓ للحوار جمالية خاصة في الشّعر الشّعبي؛ إذ وظّف الشّاعر عنصر التّشويق والخيال في قصائده.
- ✓ ميل بعض الشّعراء الشّعبيين إلى ترميز الحوار لمعالجة قضايا اجتماعية مهم، وهذا ما وجدناه عند الشّاعر أمهاني أحمد، وعند الشّاعرة زوليخة أوباح.
- ✓ استعانة الشّاعر بالعناصر السّردية كالحوار والزمكان والحدث والشّخصيات ماهو إلاّ انعكاس لنفسية الشّاعر ونمط تفكيره.

- ✓ انفراد بعض الشّعراء بتقنية فريدة من تقنيات الحوار، وهو الحوار المسرحي، أي استخدامه للحوار المباشر بين الشّخصيات، فعلى سبيل النموذج نجد مناظرات الشّاعر أمهاني أحمد، وذلك باستخدام الثنائيات والمقابلات الضدية مما ساهم كثيرا في تميّز شعره.
- ✓ استخدام بعض الشّعراء الشّعبيين تقنية القناع للتعبير عن رؤاهم وأفكارهم بحرية.
- ✓ إفراط بعض الشعراء الشعبيين من استخدام الحوار في شعره كشف عن رغبته في التواصل والتعبير عن رؤاه.
- ✓ كشف الحوار عن النظرة الفلسفية العميقة لدى بعض الشّعراء.
- ✓ تنوّع الصور الشّعرية والايقاع الشّعري في القصائد الحوارية أكسبها رونقا وبهاء.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

المصادر والمراجع:

أوّلا: الدوواوين والمخطوطات:

أ- الدواوين:

1. عبد الكريم قذيفة، من فحول الشعر الشعبي الجزائري (أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة –الشعراء الرواد–)، منشورات أرتيستيك القبة – الجزائر، ط2، 2007.
2. عبد الكريم قذيفة، من فحول الشعر الشعبي الجزائري (أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة –الشعراء الحاليون–)، منشورات أرتيستيك القبة – الجزائر، ط2، 2007.
3. العربي دحو، معجم شعراء الشعر الشعبي في الجزائر– من القرن 16 إلى أواخر العقد الأول من القرن 21–، دار اللمعية، الجزائر، ط1، 2001.
4. العيد دبوسي، ديوان آهات، د د، الجزائر، د س، ط1.
5. محمد الريغي شبيرة، الديوان، جمع وإعداد: عبد الرشيد الريغي شبيرة، دار النشر المؤسسة الصحفية، المسيلة/ الجزائر، ط1، 2013.

ب- المخطوطات:

1. مخطوطة لمختلف الشعراء المنطقة نذكر منهم: يحي البوزيدي، لطاق ابراهيم، زبدة بن عبد الله، زهاق الطيب.
2. مخطوطات للشاعر أمهاني أحمد وبوشنافة الحمدي والشاعرة اشويحة الزهرة وعبد الحفيظ عبد الغفار والعطوي عبد القادر وقذيفة البشير ونويبات أحمد والشاعرة أوباح زوليخة.

ثانيا: الكتب باللغة العربية:

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952.

2. إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط3، 1965.
3. إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2009.
4. أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1953.
5. أحمد قنشوبة، الشعر الغض (اقترابات من عالم الشعر الشعبي)، منشورات رابطة الأدب الشعبي، اتحاد كتاب الجزائريين.
6. أحمد شوقي، الشّوقيات، ج2، مؤسسة هناوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012.
7. الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الشاعر، تحقيق: العربي دحو، منشورات ثالة، ط3، 2007.
8. إميل ناصيف، أروع ما قيل في الوجدانيات، دار الجيل، ببروت، د س.
9. إميل ناصيف: أروع ما قيل في المدح، دار الجيل، بيروت، د س.
10. إميل ناصيف: أروع ما قيل في الرّثاء، دار الجيل، بيروت، د س.
11. أيمن ابو مصطفى، أفلا يتدبرون، تأملات في الحوار القرآني، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، أغسطس 2017، ط1.
12. إميل ناصيف، أروع ما قيل في الوجدانيات، دار الجيل، ببروت، د س.
13. إميل ناصيف: أروع ما قيل في المدح، دار الجيل، بيروت، د س.
14. إميل ناصيف: أروع ما قيل في الرّثاء، دار الجيل، بيروت، د س.
15. بدوي أحمد أحمد: أسس النّقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د س.
16. بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، 2001، ط1.
17. بكر بن حماد التاهرتي، الدر الوقاد، معه وحققه، محمد بن رمضان شاوش، المطبعة العلوية، مستغانم/ الجزائر، 1966.
18. بيداء عبد الصاحب الطائي، البنية الدرامية في شعر نزار قباني، دار الضفاف، ط1، 2012.

19. التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشّعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، 1990.
20. توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، مصر، د ط، دس.
21. ثائر سمير حسن الشمري، التشخيص في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري– دراسة نقدية–، مؤسسة دار الصّادق الثّقافية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2018.
22. جابر عصفور، الصّورة الفنية في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.
23. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، لبنان، د ط، 1982.
24. حاتم الصكر، مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية الدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999.
25. –حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2009.
26. –حسين نصّار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدّينية، دب، ط1، 2001.
27. ابن خلدون، المقدمة، دار القلم، بيروت، ط7، 1989.
28. ابن خلدون، المقدمة، مراجعة سهيل زكار، دار الفكر، بيروت، د ط، 2001.
29. رابح العوبي، أنواع النثر الشّعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر.
30. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 2، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيرو ت، ط5 ،1981 .
31. زيغد سعيدة علي، تحليل الخطاب الحواري في نظرية النحو الوظيفي، دار مجدلاوي، عمان، 2014.

32. سراج الدّين محمد: سلسلة المبدعون، الفخر في الشّعر العربي، دار الرّاتب الجامعية، بيروت، لبنان.

33. –سعيد الجريري، شعر البردوني قراءة أسلوبية، مكتبة الدراسات الفكرية والنّقدية، ط1، 2004.

34. سلمان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011.

35. سمير رفاعي، أحمد علي، أسلوبية التّركيب في شعر الشّريف المرتضى، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2010.

36. –سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشّعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

37. السيد خضر، أبحاث في النحو والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009.

38. السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار إحياء الكتب العربية ، دار إحياء الكتب العربية ، د ب، د س، ج1 .

39. شوقي ضيف، فنون الأدب العربي، الفن الغنائي، الرثاء، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1987.

40. صالح الشيتوي، رؤى فنية قراءات في الأدب العباسي، المؤسسة العربية، لبنان، دار الفارس، الأردن، ط1، 2005.

41. ضياء الدّين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، تقديم، أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ج3.

42. –طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط/2، 2006.

43. عبد الحميد بورايو، في الثّقافة الشّعبية الجزائرية – التّاريخ والقضايا والتّجليات– فيسرا للنشر، 2011.

44. عبد الحليم حنفي، أسلوب المحاورة في القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط3، 1995.

45. عبد الرحمان حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1 ، 2005.
46. عبد العزيز موافي، الرؤية والعبارة، مدخل إلى فهم الشعر، سلسلة العلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010.
47. عبد القادر فيطس، الشّعر الملحون الدّيني، قضاياه الموضوعية وظواهره الفنيّة 1830- 1954، ج1، دار سحنون الجزائر.
48. عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي مكة المكرمة، ط3، 1987.
49. عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر، د ب، د س.
50. عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الجرس اللّفظي، دار الآثار الإسلامية، الكويت .
51. -عبد الملك مرتاض: أدب المقاومة الوطنية في الجزائر (1830-1962) رصد لصور المقاومة في الشّعر الجزائري، دار هومة، الجزائر، د س، ج1.
52. عبد الملك مرتاض، الألغاز الشّعبية الجزائرية، دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.
53. عبد المنعم الحنفي، المعجم الشّامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مديولي، ط3، 2000.
54. عبد الله المهنا، مؤلف جماعي، نازك الملائكة دراسات في الشّعر والشّاعرة، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1985.
55. عبد الناصر حسن محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، 2002، القاهرة.
56. عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشّعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، ط1، 2006.
57. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.

58. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، ط3.
59. عصام عبد الفتاح، الشّعر الجاهلي، حياتهم أشعارهم، دار كنوز، القاهرة، 2010.
60. علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985.
61. علي البطل، الصورة في الشّعر العربي، دار الأندلس، ط2، د ب، 1981.
62. علي صليبي المرسومي، القصيدة المركزة ووحدة التّشكيل، دراسة فنية في شعر الستينيات في العراق، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016.
63. علي بولنوار، الشعر الشعبي الجزائري –منطقة بوسعادة–، ديوان المطبوعات الجامعية، 2010.
64. عمر الفجّاوي، ريم المعايطة، ثقافة الحوار مع الآخر في نماذج من الأدب الجاهلي، المملكة الأردنية الهاشمية، د ع، د س، د ط.
65. فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 1999.
66. فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للنّاشرين المتحدين، تونس، ط1، 1986.
67. – ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، د ب ، د ط، 1979، ج2.
68. فاروق خورشيد، الزّمان والمكان في السيرة الشّعبية، ع43، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، أبريل، يونيه، 1994.
69. فوزي عيسى، النّص الشّعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2006.
70. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، راجعه: أنس محمد الشامي وزكرياء أحمد جابر، دار الحديث، القاهرة، 2008.

71. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د س.
72. القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1 ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيرو ت، ط5 ،1981 .
73. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مادة خطب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002.
74. محمد البشير الابراهيمي، التراث الشعبي والشعر الملحون في الجزائر، تحقيق عثمان سعدي، شركة دار الأمة، الجزائر ط1، 2010.
75. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط1، 1981.
76. محمد الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991.
77. محمد الحمزاوي، فن الحوار والمناظرة في الأدبين الفارسي والعربي في العصر الحديث – دراسة مقارنة– تقديم محمد زكي العشماوي، مركز الاسكندرية للكتاب، ط1، 2001.
78. محمد زيدان، البنية السّردية في النّص الشّعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2004، د ب.
79. محمد سعيدي، الأدب الشّعبي بين النّظرية والتّطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1998.
80. محمد المشهوري، الحوار في شعر محمد حسن فقي، دراسة تداولية، سلسلة الدراسات الجامعية، كرسي الأدب السعودي، جامعة الملك سعود، الرياض، 2013.
81. محمد صالح الشّنطي، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، فصول، مصر ، مارس 1987، ع 1–2.
82. محمد عابد الجابري، التواصل نظريات وتطبيقات، الكتاب الثالث، مؤلف جماعي، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2010م.

83. محمد العيد آل خليفة، الديوان، دار الهدى– عين مليلة، الجزائر، 2010.
84. محمد عيد، في حجاج النص الشعري، أفريقيا الشرق، المغرب، 2013.
85. –محمد عيسى محمد، العنوان في الأدب العربي– النشأة و التطور –، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط1، 1987.
86. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار الثقافة ، د ب، د س.
87. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفارابي لبنان، مؤسسة الانتشار العربي لبنان، دار تالة الجزائر، دار العين مصر، دار الملتقى المغرب، ط1، 2010.
88. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، يوليو 1992، ط3.
89. مصطفى حركات، الهادي إلى أوزان الشّعر الشّعبي، دار الآفاق.
90. مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، راجعه: درويش الجويدي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، دس، ج1.
91. مفدي زكرياء، ديوان أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى، جمعه: مصطفى بن الحاج بكير حمودة، مؤسّسة مفدي زكرياء، الجزائر، 2003.
92. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق، عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله هاشم، محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، 1981، مج 2، ج 12.
93. نبيلة ابراهيم: أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، دار نهضة مصر، القاهرة.
94. نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2009.
95. نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج2.
96. نواف نصار، معجم المصطلحات الأدبية، عربي – انجليزي، دار المعتز، عمان، 2009.
97. نوفل حمد الجبوري، الحوار في شعر عبد الله البردوني، دار غيداء، عمان، ط1، 2011.

98. نوري القيسي، دراسات في الشعر الجاهلي، جامعة بغداد، د س، دب.
99. هلال الجهاد، فلسفة الشعر الجاهلي، دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي، دار المدى، سوريا، ط1، 2001.
100. وسام قبّاني، تجليات قصة يوسف في الشعر الأندلسي بين الثابت والانزياح الشعري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثّقافة دمشق، 2012.
101. يحي شامي، أروع ما قيل في الفخر، دار الفكر العربي، بيروت.

ثالثا: الأطروحات والرسائل:

1. أحمد زغب جمالية الشعر الشفاهي، نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي، رسالة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو، تخصص الأدب الشّعبي بجامعة بن يوسف بن خدة الجزائر، سنة 2007/2006.
2. آمنة الهتاري، تقنيات الحوار في الرواية اليمنية، رسالة الماجيستير، إشراف حيدر غيلان، جامعة صنعاء، 2008.
3. جيهان أبو العمرين، جماليات المكان في شعر تميم البرغوثي، رسالة الماجيستير، إشراف حبيب بوهرور، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، 2013-2014.
4. حنان غربي، مظاهر الحزن في الشعر النسوي الشعبي بمنطقة المسيلة، رسالة الماجيستير، إشراف علي بولنوار ، أدب شعبي، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2016/2015.
5. زهرة مختاري، خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة، مقاربة سيميائية، إشراف عبد الوهاب مبراوي، جامعة وهران، 2012/2011.
6. ساهرة العمري، المكان في شعر ابن زيدون، إشراف هناء عبد السادة، رسالة الماجيستر، جامعة بابل، 2008.
7. سعاد أرفيس، الشعر الشعبي الديني، دراسة موضوعاتية فنية، رسالة الماجيستير، إشراف علي بولنوار ، أدب شعبي، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2015/2014.
8. صالح السهيمي الحوار في شعر الهذليين، دراسة وصفية تحليلية، رسالة ماجيستير، إشراف عبد الله العضيبي، 2009/2008، جامعة أم القرى بمكة المكرمة.

9. علوة بنت عابد عبد الله الحساني، الحوار في الحديث النبوي الشريف، دراسة تحليلية بلاغية لأحاديث مختارة، إشـــراف عبد الموجود متولي بهنســـي، جامعة أم القرى، السعودية، 1430/1429.

10. الفايز عبد الرحمن بن عبد العزيز، الحوار في الشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي، دراســة بلاغية نقدية، رســالة دكتوراه، إشــراف محمد بن ســعد، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعو الإسلامية، السعودية، 2004.

11. قط نسيمة، شعر عبد الله بن الحداد دراسة أسلوبية، أطروحة دكتوراه علوم، امحمد بن لخضر فورار، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2015/2014.

12.

13. ليتيمي مراد، الحجاج في مناظرة (الحيدة والإعتذار) لعبذ العزيز الكناني، رسالة ماجيستير، إشراف بوجمعة شتوان، 2012، جامعة تيزي وزو (مولود معمري).

14. ماجدة محناية، الحوار في الرواية السّـــورية في النّصـــف الثّاني من القرن العشرين، رسالة دكتوراه، إشراف أحمد زياد محبك، جامعة حلب، 2011.

15. مرتضى حسن، جماليات المكان في الشّعر العراقي الحديث، سعدي يوسف أنموذجا، إشراف محمد المناصرة، كانون الثاني، 2016.

16. مفتاح خلوف، شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري، من 1962 إلى الآن، إشـــراف يوســـف لطرش، رســـالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضـــر باتنة، 2015/2014.

17. هاجد الشدادي، الرثاء في الشعر السعودي، رسالة دكتوراه، إشراف مجمد بن سعد بن حسين، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، 1426/1425.

18. هالا ســعيد محمد مقبل، الحوار في مشــاهد القيامة في القرآن الكريم، دراســة دلالية بيانية، رسالة ماجيستير، إشراف عمر محمد الأسعد، جامعة الشرق الأوسط، 2011-2010.

رابعا: الكتب الأجنبية المترجمة:

1-باتريس بافي، معجم المســـرح، ترجمة ميشـــال، ف- خطّار، مراجعة نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2015م.

2-جان جاك لوســـركل، عنف اللغة، تر: محمد بدوي، الدار العربية للعلوم، ط1، فبراير 2005.

3-جيرالد برنس، المصـطلح السـردي (معجم المصـطلحات)، ترجمة عابد خزندار، محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، القاهرة.

4-روبير مارتان: مدخل لفهم اللســـانيات، تر: عبد القادر المهيري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، سبتمبر 2007.

5--شـــارودو، باتريك، منغنودومنيك، معجم تحليل الخطاب، ترجمة المهيري عبد القادر زصمّود حمادي، دار سيناترا، تونس 2008.

6-كاتي وايلز، معجم الأسلوبيات، ترجمة خالد الأشـهب، مراجعة قاسـم الريسـم، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2014.

7-يوري لوتمان: مشـكلة المكان الفني، ترجمة: سـيزا قاسـم، مجلة ألف، الصـادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة،.1986

خامسا: الكتب الأجنبية:

Le Robert, dictionnaire de Français, imprimé sur les presses de Maury- Imprimeur S.A. France, N: d'impression: 114411, 2005.

the Narrative ،Oxford University Press,Eedition :U. S. A. 1971. p, 177

سادسا: المجلات والدوريات:

1-مجلة آداب البصرة، ع44، 2007.

2-مجلة آداب الرّافدين، ع7، 1972.

3-مجلة الأقلام، ع6، العراق، 1974.

4-مجلة الأقلام، ع19، العراق، سبتمبر 1988.
5-مجلة الأقلام، ع12، العراق، ديسمبر 1995.
6--مجلة التربية والعلم، مج 12، ع1، 2005.
7-مجلة التربية والعلم، المجلد 18، العدد4، 2011.
8--مجلة التربية والعلم – المجلد (20)، العدد (2)، 2013
9-مجلة تكريت للعلوم الإنسانية، مج 14، ع3، نيسان، 2007.
10- مجلة تكريت للعلوم، المجلد 20، العدد4، نيسان، د س.
11- مجلة تكريت للعلوم الإنسانية، مج17، ع1، كاموم الثاني 2010.
12- مجلة تكريت للعلوم الانسانية، مج20، ع9، أيلول2013.
13- مجلة جامعة كربلاء العلمية، مج11، ع4، 2013.
14- مجلة الدراسات البصرة، السنة التاسعة، ع17، 2014.
15- مجلة دراسات البصرة، السنة الحادية عشر / العدد ٢١/ 2016.
16- مجلة الدّراسات التاريخية والحضارية، مج9، ع30، تموز 2017.
17- مجلة الحضنة عدد خاص بمناسبة الذكرى لعيدي الإستقلال والشباب تصدر عن ولاية المسيلة.
18- مجلة الحياة الثّقافية، العدد 155، 1 يناير2004، تونس.
19- المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة مصراتة، ليبيا، مج2، ع2، يونيو 2017.
20- المجلة العلمية لكلية التّربية، ليبيا، المجلد الثاني، العدد الثّامن، يونيو
21- عالم الفكر، المجلد الثامن، العدد الثاني، الكويت، 1977.
22- عالم الفكر، المجلد الثامن، العدد الرابع، الكويت، 1 يناير 1978.
23- مجلة الفنون الشّـــعبية، العدد 18، الهيئة العامة المصـــرية للكتاب، يناير- فبراير- مارس، 1987.
24- -مجلة كربلاء العلمية، مج2، ع4، 2014.
25- مجلة كلية التربية الأســاســية للعلوم التربوية والإنســانية، جامعة بابل، ع29، تشرين أوّل 2016.
26- مجلة معارف، العدد 16، السنة الثامنة، ديسمبر2014.

27- مجلة النقد الأدبي فصـــول، المجلد 2/25، العدد98، الهيئة المصـــرية العامة للكتاب، شتاء2017.

سابعا: المواقع الالكترونية:

1. ريم الحفوظي، الدراما في الشعر- تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة- الشاعر محمد مردان نموذجا، دار الخليج، 2017، نقلا عن الموقع الالكتروني: https://books.google.dz/books?id=alU6DwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ar&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

2. جودت فخر الدين، في لغة الشّعر والبحث عن الشّعرية، مقال منشور عن مجلة إلكترونية نزوى، مجلة أدبية ثقافية فصلية رابطها: http://www.nizwa.com/articles.php?id=595.

3. محمد القاضي، استدعاء الشخصيات التاريخية في الشعر العباسي، دار الخليج، 2019، نقلا عن الموقع الالكتروني : https://books.google.dz/books?id=P5akDwAAQBAJ&dq=الشخصية+في+الشعر&hl=ar&source=gbs_navlinks_s

فهرس المحتويات

المحتويـــــــــــات	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمـــة	أ
المدخل: بطاقة إثنوغرافية	**10**
الفصل الأول: الحوار الشعري:	33
المبحث الأوّل: الحوار وحدود تناوله	32
المبحث الثاني: جذور الحوار في الشّعر العربي	47
المبحث الثالث: وظائف الحوار في الشّعر الشّعبي	**60**
الفصل الثاني: صيغ الحوار	66
المبحث الأول: الحوار الخارجي	67
المبحث الثاني: الحوار الدّاخلي	77
الفصل الثالث: الحوار الشّعري وعلاقته بالفضاء السّردي	97

المبحث الأوّل: الحوار وبناء الحدث	98
المبحث الثاني: الحوار وبناء المكان	114
المبحث الثالث: الحوار وبناء الزمان	126
المبحث الرابع: الحوار وبناء الشخصيات	136
الفصل الرابع: التمظهرات الفنية للحوار الشّعري الشّعبي	
المبحث الأوّل: حوارية العنوان	149
المبحث الثاني: الحوار واللغة الشّعرية	159
المبحث الثالث: الحوار والصورة الشعرية	174
المبحث الرابع: الحوار والموسيقى الشّعرية	180
الخاتمـــة	211
قائمة المصادر والمراجع	217
فهرس المحتويات	230

الملخص بالعربية:

يعد الحوار ظاهرة قديمة قدم الانسان، حيث أدرك الانسان أهميته ودوره في الحياة، إذ الحوار شكل من أشكال التواصل الانساني والفكري والاجتماعي بل هو ضرورة بيولوجية- .يسعى هذا البحث إلى تسليط الضوء على موضوعة الحوار في القصيدة الشعبية بمنطقة بوسعادة وقد ركزنا فيه على مفهوم الحوار في الشعر ووظائفه وصيغه، وعلاقته بالفضاء السردي وانتهى البحث بالخصائص الفنية والاسلوبية للحوار في القصيدة الشعبية

.الكلمات المفتاحية: الحوار- القصيدة الشعبية – أشكاله – وظائفه.

Résumé:

Le dialogue est considéré comme un ancien phénomène apparu depuis l'antiquité et l'homme a connu son importance et sa nécessité dans sa vie. Dialogue est l'une des façons des communications humaines et sociales par les idées et les pensées, il est devenu donc une nécessité biologique.

Cette recherche a pour objet de mettre en lumière le dialogue dans la poème populaire de la région de Boussâada, Nous avons évoqué le concept du dialogue dans la poésie, ses fonctionnalités, ses formes, et sa relation avec le contexte narratif, et nous avons clôturé notre recherche par les caractéristiques techniques et les styles du dialogue dans la poésie populaire.

Mots clés : Dialogue, poésie, poème populaire, ses formes, ses fonctionnalités.

Abstract:

Discussion is considered as an ancient phenomenon that has appeared since antiquity, of which man knew his importance and his necessity in his life. Discouse is one of the ways of human and social communication through ideas and thoughts, so it became a biological necessity.

This research aims to shed light on the dialogue in the popular poem of the region of Biskra, We evoked the concept of the dialogue in poetry, its functionalities, its forms, and its relation to the narrative context.

We closed our research by the characteristics techniques and styles of dialogue in popular poetry.

Keywords :

Dialogue, poetry, popular poem, its forms, its functionalities.