

الفصل الثالث :

التشكيل الجمالي في الأغنية الشعبية في الوادي الأبيض

المبحث الأول: التشكيل اللغوي في الأغنية الشعبية

المبحث الثاني: التشكيل الإيقاعي في الأغنية الشعبية

المبحث الثالث : الصورة الفنية في الأغنية الشعبية

المبحث الأول: التشكيل اللغوي في الأغنية الشعبية

اللغة وسيلة تواصل عرفها الإنسان ، منذ ظهوره على هذه الأرض ، حيث كانت عبارة عن إيماءات وإشارات -في البداية- ثم تحولت تدريجيا إلى حروف وكلمات ، اصطح مستعملوا اللغة على معانيها ، فأفردوا لها المعاجم الشارحة، وأسهموا في تدوينها وتطويرها ، بينما ظلت اللغة الشفوية ذات الاستعمال الأوسع، هي السائدة في العصر الحالي ، لأسباب حضارية وسياسية خاصة ، لا يسمح المقام بالخوض فيها، وهكذا نجد في كل مجتمع لغتين:

* اللغة الرسمية (المكتوبة)

* اللغة المنطوقة (المتغيرة اللسانية أو اللهجة)

إن " اللغة عمل جماعي ، أو هي وضعية ممارسة الكلام في ذهن الأفراد، بغية الاتصال ، وهي تختلف عن جوهر الدلائل التي تكونها، فهي حقيقة نفسية واجتماعية وتنظيم موجود بالاتفاق".¹

ولما كانت المتغيرة اللسانية (الشاوية) حقيقة نفسية واجتماعية كذلك ، نظرا لانتشارها الواسع بين مستعمليها وتعلقهم النفسي بها، لم يجدوا أفضل منها لعرض انتاجاتهم الأدبية (كالأغنية الشعبية مثلا) .

وقد صنفت اللغة الأمازيغية ، التي تعد الشاوية فرعا من فروعها، على أنها " لغة حامية مشتقة من الليبية وقريبة من المصرية وتفرعت إلى لهجات أهمها الزناتية

¹ عبد العالي بشير - تحليل الخطاب السردى والشعري - منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبى بالجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د.تا)، ص12.

والصنهاجية ، تختلف بعضها عن بعض في بعض مظاهرها ويطلق على هذه اللغة اسم "تمازيغت" أي لغة الأمازيغ وهم "البربر"¹

وإن أهم ما يميز المتغيرة اللسانية (الشاوية) أنها لغة عريقة ، كما أنها لغة منطوقة ، تكتسب طبيعيا بالمولد والنشأة.² إلا أن هذا لم يمنع اللغويين من دراستها بل بالعكس كان حافزا للبحث في جذورها اللغوية وطبيعتها ، وأهم ما يميز نظامها اللغوي عن باقي المتغيرات اللسانية المنحدرة عن اللغة الأم "الأمازيغية".

ولعل من أهم الباحثين الذين أولوا عناية لهذه اللغة " أندري باسي "

-André Basset- الذي عني بجوهر اللغة أكثر من عنايته بخصوصيات اللهجات، أو كما سماها الباحث الدانماركي "كارل.ك.براص" -Karl.G.prasse- الأمازيغية الأولى (Le protoberbère) والتي يقول عنها "أندري باسي" أنها " لم تتغير كثيرا في القرون الثمانية الأخيرة " أي منذ القرن الثاني عشر الميلادي ، كل ما حدث حسب الظاهر ، هو أن لهجة أخذت شيئا فشيئا تتخصص " في المجال المعجمي الوثيق الصلة بنمط العيش المميز للمنطقة الجغرافية ، التي استقرت فيها القبائل الناطقة بتلك اللهجة... بينما حافظت اللغة الأمازيغية على قواعد النحو والصرف والاشتقاق موحدة ، وبقي الجانب المعجمي غير المتخصص مشتركا، لا تختلف فيه اللهجات إلا بما يكون قد حدث من انحراف عند بعضها في النطق بعدد من الألفاظ، بسبب تغير جزئي في مخارج حروفها ، كأن ينطق الكاف شيئا، والكاف جيما أو ياء، والغين قافا والزاي هاء، واللام راء ، أو الراء لاما ، ورغم هذا توصل كل من

¹ محمد الطمار - الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج - سلسلة الدراسات الكبرى ، الشركة الوطنية للنشر

و التوزيع ، الجزائر ، ص 32.

² أنظر: محمود ذهني - الأدب الشعبي (مفهومه ومضمونه) - ص 97

PRASSE و BASSET وغيرهما من استقرار القواعد الجوهرية في النحو والصرف .

ومن ثبات الرصيد المعجمي ، أن اللغة الأمازيغية تتميز باستمرارية ملحوظة رغم أنها تخلت عن أبجديتها الأصلية (تيفيناغ) منذ اثني عشر قرناً¹ ورغم أنها لم تكتب إلا نادراً طوال الانثي عشر قرناً هذه ، ويكمن السر في استمرارية وجودها وفي محافظتها على جوهر بنيتها ، حسب رأي محمد شفيق - هو أنها ظلت ملازمة لبيئتها التي نشأت فيها ، محصورة في الرقعة الجغرافية التي احتضنت نشأتها الأولى ، فلم يكذب يتخاطب بها سوى الشعب الذي وضعها.²

إضافة إلى العامل البيئي ، ثمة عامل آخر هو تمسك المرأة باللسان الذي ورثته عن آبائها ، فظلت تخاطب به أبناءها ، وهي المدرسة الأولى لهم ، فمن البديهي إذن أن يتعلموه ويتكلموا به ومن ثم يستمر استعماله، ويبقى حياً مجابها التأثيرات في ثبات ، مادامت المرأة متمسكة به.³

ويعد كتاب "اللغة الأمازيغية". (La Langue berbère) الذي ألفه (أنديري باسي) (André Basset) من أهم الإنتاجات اللغوية في هذا المجال الذي نشره سنة 1920م ، وقد استفاد هذا الباحث كثيراً من الدراسة الإثنوغرافية الرصينة التي كان العلامة والباحث الجاد "إ-لاووست" (E.Laoust) قد أنجزها في غضون العقد الثاني من هذا القرن ونشرها سنة 1920م، بعنوان "ألفاظ وأشياء أمازيغية"

¹ أنظر: محمد شفيق -المعجم العربي الأمازيغي- سلسلة "معاجم"، ج 1 (أ-ص)، أكاديمية المملكة المغربية، المملكة المغربية 1990م، ص 09

² أنظر: المرجع نفسه، ص 09

³ أنظر: محمد الطمار - الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج - ص 34

(Mots et choses berbères) ، وقد اعترف باسي في مقدمته لمؤلفه السابق الذكر، بأن المهتم باللغة الأمازيغية " ينتقل من لهجة إلى لهجة دون أن يحس بأنه ينتقل"، كما تحدث في موضع آخر عنها في مقال نشرته له مجلة " le monde non chrétien " سنة 1949م : " إنّ بنية اللغة الأمازيغية وعناصرها وأشكالها الصرفية تتسم بالوحدة إلى درجة أنك إن كنت تعرف حق المعرفة لهجة واحدة منها، استطعت في ظرف أسابيع أن تتعلم أية لهجة أخرى، تدلك على ذلك التجربة، إذ اللغة هي اللغة نفسها.¹

وأرى أن الباحث " أندري باسي" قد أصاب كثيرا في هذا الحكم ، إذ يمكن للمهتم فعلا باللغة الأمازيغية أن يفهم عدة متغيرات لسانية أمازيغية* ، إنطلاقا من لهجة واحدة ، يلم من خلالها بجميع قواعدها وبنائها اللغوي .

بعد هذه الوقفة الموجزة عن أهم الدراسات التي عنيت باللغة الأمازيغية كلغة، والتي أسفرت عن الكشف عن أهم خصائصها، مما لا يمنع من أن تتخطى هذه اللغة وظيفة الاتصال إلى وظائف أخرى كالوظيفة الجمالية التي تتجلى في الأشكال الأدبية المختلفة، منها الأغنية الشعبية -موضوع هذا المبحث-

يتميز الأدب عن بقية أفراد أسرة الفنون الجمالية ، "بأنه الوحيد الذي يستخدم هذه الوسيلة المعنوية في التعبير عن نفسه ، فالموسيقى والرسم والنحت والتصوير والعمارة والرقص تستخدم جميعا أدوات مادية كي تعبر عن نفسها... أما الأدب يستخدم "اللغة" أو بمعنى أدق يستعير اللغة للتعبير عن نفسه ، حيث أن اللغة أساسا

¹ أنظر: محمد شفيق- المعجم العربي الأمازيغي - ص07 ص08

* مثل: القبائل والشاوية والميزابية والورقلية....، وتعد اللهجة التارقية من أصعب اللهجات الأمازيغية تعلمًا ، نظرا لصفاتها ، وتميزها عن باقي اللهجات الأمازيغية (القبائلية، الشاوية، الشلحية والميزابية...)

لها وظيفة اجتماعية ؛ هي تحقيق الاتصال بين البشر لخلق تفاهم بينهم، يؤدي إلى التعاون وبالتالي إلى الإرتقاء بالإنسان في مدارج الحضارة ، فاللغة إذن ليست ملكا للأدب ، ولكنها استعارة مؤقتة أو استعارة بالمشاركة حسب رأي فندريس".¹

ولما كانت اللغة الفنية غايتنا ، سنسعى لرصدها في الأغاني الشعبية، مبرزين أهم خصائصها ، حيث أن أهم ما يميز اللغة الفنية عن اللغة العامة ، أن معانيها أقدر على الإيحاء ، إذ تستطيع الإنفلات من نطاق الإدراك الذهني لتدل على المجردات، وأنها تنشط عمليتي التصور والتخيل ، وتستدر تداعي المعاني ، وتحمل إشعاعات وجدانية، وتمتلك توقيعاً موسيقياً يبيث فيها الحياة ، ويجعلها تنساب إلى النفس لتنتقل التجربة الوجدانية التي مارسها الأديب ، ويريد أن يشاركه إياها المتلقي.² لهذا تتغير علاقة الشاعر باللغة التي يستخدمها، لأنه يتعامل معها تعاملًا خاصًا، حيث ينقلها من نظام معجمي إلى نظام يتجاوز العلاقات اللغوية القائمة، إلى علاقات لغوية جديدة نابعة ، لجدة رؤيته وخبرته وطريقة صياغته للعالم.³

وإستناداً لنصوص الأغنية الشعبية ، سنسعى لاستنباط سمات اللغة الفنية التي وظفها الشاعر، وأهم الوظائف التي حققتها، خاصة وأن المغني "ليس نظاماً يتقن صنعة نظم الكلمات وتعليق بعضها ببعض، بل يذيب روح الكون في الإنشاء أين

¹ محمود ذهني - الأدب الشعبي العربي (مفهومه ومضمونه). ص93، نقلا عن: فندريس - اللغة - تر: الدواخلي والقصاص -

² أنظر: المرجع نفسه، ص 106

³ أنظر: مدحت الجيار - الشاعر والتراث . ص 205

تسترد فيه الكلمات حريتها، فتكف عن كونها مجرد أوعية يقطنها معنى محدد، وتتوغل في مهب الدلالات".¹

ولعل أول خاصية سنقف عندها في لغة الأغاني الشعبية ، التكرار اللغوي بأشكاله المتباينة :

أ- التكرار اللغوي: يمثل التكرار ظاهرة لغوية ، عرفت في العربية في أقدم نصوصها التي وصلت إلينا ، بما في ذلك الشعر الجاهلي ، وخطب الجاهلية وأسجاعها ، كما وردت في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وكلام العرب؛ شعره ونثره من بعد.²

وقد عالج النقاد القدامى هذه الظاهرة ، ومنهم ابن رشيق القيرواني في كتابه " العمدة في محاسن الشعر" حيث بيّن أن " للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها ، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني ، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه ، ولا يجب على الشاعر أن يكرر اسما إلا على سبيل التشويق والاستعذاب ، إن كان في تغزل ونسيب..... أو التتويه والإشادة إن كان في مدح.... أو على سبيل التقرير والتوبيخ..... أو على جهة الوعيد والتهديد"³ وهذا يعني أن التكرار يغني المعنى ، إذا تمكن الشاعر من

¹ لطفي اليوسفي- فتنة المتخيل فضيحة نرسييس وسطوة المؤلف-، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002م، ص 13 وكذا ص 316

² أنظر: الموقع الإلكتروني: docs.ksy.edu.sa / DOC / electronic document Archive / التكرار

الأسلوبي في اللغة العربية (ملخص) ، ص 01

³ أبو هلال الحسن بن رشيق القيرواني - العمدة في صناعة الشعر ونقده - حققه : النبوي عبد الواحد شعلان ، ج2 ، ط1، الشركة الدولية للطباعة، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 2000م ، ص 698

السيطرة على هذه التقنية.¹ واستخدامها بطريقة فنية ، إذ يتضمن مثل غيره من الأساليب الأخرى إمكانات تعبيرية، يمكن توظيفها بشكل جمالي في النصوص الشعرية ، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة، التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء ، الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة.² فكل كلمة استخدمت في غير موضعها ، أو تكريرها دون غاية، أسهمت بشكل أو بآخر في إصابة النص الشعري بنوع من الابتذال والجمود.

أما في التراث الشعبي ، فيعد التكرار خاصية من خصائص الأسلوب الشفهي المرتبط بعملية التذكر والذاكرة من جهة ، ومن جهة أخرى يرتبط بعدة وظائف أهمها: إظهار بناء النص³، إضافة إلى الوظائف الدلالية والجمالية، التي تكتشف من خلال سياق النص⁴

" وآلية التكرار هذه خصيصة تشترك فيها الآداب التقليدية عند كل الشعوب، حيث لاحظ الأنثروبولوجيون عند بعض الجماعات ، أغاني ليست إلا تكرارا نهائيا لكلمة واحدة."⁵ وهو شكل من أشكال التكرار، إذ نجد تكرارا للحروف والأسماء

¹ أنظر: الموقع الإلكتروني: www.difaf.net / محمد الصالح خرفي / الشعر الجزائري المعاصر والتكرار اللغوي- ص 01

² أنظر: صالح حسن سليم رجب- التشكيل الجمالي في شعر إبراهيم نصر الله - "رسالة ماجستير، قسم الأدب، جامعة القاهرة، 2005م، ص59 نقلا عن: نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر-.

³ أنظر: غراء حسين مهنا- أدب الحكاية الشعبية- مكتبة لبنان ناشرون، لونغمان ، 1997م، ص50 ص51

⁴ أنظر: الموقع الإلكتروني: www.difaf.net / محمد الصالح خرفي / الشعر الجزائري المعاصر والتكرار اللغوي

⁵ عبد الحميد حواس- أغنية العمل والبنية الأولية للشعر - مجلة التراث الشعبي- ع01، ص07، المركز الفلكلوري في وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة ، بغداد، 1976م، ص15

والأفعال والجمل الاسمية والفعلية ، ونجد كذلك ألوانا تكرارية وإيقاعية، يقصد بها إحداث نوع من الموسيقى اللفظية المؤثرة.¹

وعلينا أن نشير إلى أن الأدب الشعبي عموما، كغيره من الآداب الأخرى، والأغنية الشعبية خصوصا، لم تخل من هذه الظاهرة الفنية، ذات الدلالات الجمالية والإيحائية ، مثلما سيظهر في نماذج الأغنية الشعبية المستشهد بها في هذا الباب.

أ-1- تكرار الكلمة:

هو شكل من أشكال التكرار البسيط ، الذي يعنى فيه الشاعر أو المغني، بانتقاء كلماته المتكررة بعناية فائقة ، مراعاة للعامل الإيقاعي والدلالي خاصة ، إذ غالبا ما تلح به الأغنية لتأكيد الفكرة وتوضيح كل جوانبها ورسم تفاصيلها² ولهذا يمكن أن نقول إن الشاعر أو المغني الشعبي لم يوظف آلية التكرار، من أجل الإيقاع فحسب ، بل ثمة أبعاد إيحائية ، تتعلق بالشاعر في حد ذاته ، والتي لا تظهر إلا من خلال سياق الكلمة في حد ذاتها، ومن نماذج تكرار الكلمة ، نجد تكرار كلمة (أيما) أي

(أمي) في النص الموالي :

أَيْمَا بُغَيْتُ الْمَالَ

أَيْمَا بُغَيْتُ الزَّيْنَ

أَيْمَا بُغَيْتُ نَحْوَسَ

أَيْمَا لَعْمُرُ مَا زَالَ

¹ أنظر: الموقع الإلكتروني: DOC / .sa / .edu / .ksy / docs / التكرار الأسلوبي في اللغة العربية (ملخص)،

ص01

² أنظر: عبد الحميد حواس- أغنية العمل... - مجلة التراث الشعبي - ع01، ص16

تكررت كلمة (أيما) أربع مرات متتالية ، في مقاطع غنائية مختلفة، لتوحي وتعبر عن تأوهات هذا الابن المشتكي من حظه العثر ، الذي لم يسعفه في بلوغ ما يتمناه ، ولعل في تكرار لفظة "أيما" المقترنة بألف النداء (آ) بعدا دراميا لأن الأم هي أكثر الناس إحساسا ومشاركة لأبنائها البائسين وأكثر حساسية ودموعا في التعامل مع قضاياهم ومآسيهم.¹ وبالمقابل يبرز مثل هذا التكرار النفسية المحطمة والذبرة التشاؤمية التي يشعر بها هذا الشاب ، والتي تقل حدتها في المقطع الأخير .

أما التكرار على مستوى المعنى ، فنعثر على نص يقول:

يا طائرة يا دبابة	يَاطِيَارَةٌ يَا لِيَشَارَةٌ
يا شرع الله ابتعدي عني	يَاشَرَعُ اللهُ بَعَّ دُّ فَالًا
أمي الحنون ، أين هي ؟	يَمَا لَمِيمَةً مَانِي ثَلًا ؟

حيث تكرر نفس المعنى بلفظتين متجاورتين ومختلفتين لفظا (يما) و(لميمة) ، على أن اللفظة الأخيرة أكثر قربا من النفس والروح من اللفظة الأولى، ولعل مثل هذا التكرار كان لغاية التأكيد على هذا القرب النفسي الذي يشعر به المغني ، وهو يردد مثل هذه اللفظة.

ويتجلى أكثر، تكرار الكلمة في النص الموالي الذي يقول:

فارج بالدنيا
وإذا طالت به
يحسب ما يفنى

¹ أنظر: الموقع الإلكتروني: www.alimbratur.com / هايل محمد الطالب / البنية اللغوية والأسلوبية في

النص الشعري . مجموعة " سيدة الرمال " نموذجا

ويروّح لماليه

الله الله ربي

رحيم الشهدا

تكرر اسم الجلالة "الله" مرتين لفظا ، وثلاث مرات معنى (الله، ربي، رحيم) في المقطع ما قبل الأخير، حيث نشعر بزفرة حادة ، حزينة ومنتهدة ومستسلمة في الآن نفسه ، لقضاء الله وقدره ، كما يدل تكرار كلمة "الله" على حجم المأساة والمعاناة والتمزق الذي عاشه الشباب الجزائري إبان الثورة ، أين ضحى بالنفس والنفيس من أجل الوطن.

كما يوحي تكرار اسم الجلالة "الله" بإدراك الشاعر أن هذه الكلمة ذات وجود منفرد ، وأن استعمالها طاقة لها وزنها ولها سرها.¹ لأن المتلقي يتأثر بمثل هذه اللغة ذات البعد الديني والعقائدي ، والتي تؤدي رسالة الكشف عن مكونات المرسل، فيشاركه كتابة ما خط في رسالته بصورة أو بأخرى، وقد يساويه في درجة الإنفعال أو يتجاوزه ، حيث يكون التأثير بالغا والإستفزاز حادا في إثارته.²

أ-2- تكرار الاسم:

أما عن تكرير الأسماء فهي كثيرة ، منها ما تعلق بالأعلام ، ومنها ما تعلق بأسماء الأماكن ، وهي شائعة جدا في الأغنية الشعبية، خاصة في باب التغزل والنسيب (اسم الحبيبة) ، وكذا في النصوص الثورية (أسماء الرموز الوطنية) ، وأخيرا أسماء الأماكن التي تشغل من قلب الشاعر حيزا مهما.

¹ أنظر: فاروق خورشيد - الموروث الشعبي، ص50

² أنظر: العربي دحو - مقاربات في الشعر الشعبي - ص 69

يعمد الشاعر إلى تكرير اسم الحبيبة -غالبا- أو اسم الحبيب في مثل النص

الموالي:

هَالُوَيْرَةَ هَالُوَيْرَةَ

وَطَرِيقَكَ بَاعَدْتَنِي

وَأَدْعُ لِي دَعْوَى الْخَيْرِ

وَالسَّمْرَةَ هَالِكَ تَنْبِي

وفي موضع آخر:

وَاهْمَامَةَ وَهْمَامَةَ

وَاهْمَامَةَ زَيْنِ الْهَدْبَةِ

بِيعِ الْقَمْحِ وَهَيَا مَرْحَبًا

ويتضح جليا أن اسم "همامة" من الأسماء المكررة ، في كثير من النصوص

الغزلية ، إذ نعثر على نفس الاسم في نص آخر:

أَهْمَامَةَ وَهْمَامَةَ

يَارْقُبَةَ لَحْمَامَةَ

سَالَفَ رَيْشِ نَعَامَةَ

يَا زَرْقَةَ لَوْشَامًا

ويذكر ابن رشيق القيرواني أنه يجب على الشاعر أن لا يكرر اسما إلا على

جهة التشوق والاستعذاب ، إذا كان في تغزل أو نسيب¹، ولهذا نجد الأغاني الشعبية

كثيرا ما يتكرر في نصوصها اسم الحبيب على سبيل الاستعذاب ، فاسم "همامة"

¹ أنظر: ابن رشيق القيرواني . العمدة . ص 698

المقترن بألف النداء ، مشحون بطاقة دلالية هائلة، توحى بنفسية الشاعر التي تظهر أنها متميزة بها ، متشوقة إليها ؛ ذلك أن الكلمة في استطاعتها أن تفجر الإحساس الفني لدى المبدع أو المتلقي معا ، حسبها أن تتفجر من أعماقه وتمتدح بتجربته وتستمد روحها وفيضها من روحه ونبضه¹، فما بالك إذا كانت الكلمة اسم المحبوب.

وإذا انتقلنا إلى باب النصوص الثورية ، نجدها زاخرة بتكرير الأعلام، التي تمثل في حقيقة الأمر ، رموزا وطنية وثورية ، لهذا يمكن أن نطلق على مثل هذا النوع من التكرار الرموز اللغوية ، التي استعان بها الشاعر عن وعي:

الْحَاجُّ لَخُضَرَ

يَا الْحَاجُّ لَخُضَرَ

مَوْلُ الشَّاشِ لَصَفَرِ

شُبَّانِكَ لُبَسُوا عَسْكَرِ

لَمِيمَةَ عَلَيْكَ مَا تَصْبِرِ .

بنبرة فيها الكثير من التباهي والافتخار، يكرر الشاعر اسم "الحاج لخضر"، سعيا منه لتقليد هذه الشخصية وسام الاستحقاق ، وجعلها رمزا ثوريا خالدا ، تتغنى به الحناجر على مر العصور.

ويذكر نص آخر اسم "الحاج لخضر" يقول النص:

يَا الْحَاجُّ لَخُضَرَ

لَأَبْسُ جِنْرَالُ

¹ أنظر: محمد ناصر - الشعر الجزائري الحديث- اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925_ 1975م)- ط 2، دار

يَا الْحَاجَّ لَخُضَرَ

لَأَبْسَ جِنْرَالُ

اهْرَبْ يَا دِيْعُولُ

شَعَلْتُ فِيكَ النَّارُ

يكشف لنا مثل هذا التكرار عن روح التحدي ، التي يتجلى بها الشاعر، وهو يضع "الحاج لخضر" في أعلى المراتب العسكرية "جنرال"، حيث تشعر بأن الشاعر يستمد قوته من هذه الشخصية ، ومن خلال هذا التكرار الموفق ، فقيمة اللغة تنمو وتتسع بمدى قدرتها على تصوير التجربة ونقل أصدائها ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لعصره بأكمله¹ وهذا لا يتحقق إلا من خلال توظيف تقنية التكرار أو تقنية أخرى تهيب الكلمة ، لتحمل لشعب مستضعف أو محتل شعورا بالحمية والنخوة ، يدفعه إلى الجهاد و البذل والفداء ، أو أن يمتص حزن وألم ويلاتهما.²

إنّ التكرار في حد ذاته ليس جمالا يضاف إلى النص ، بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله ، وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يرد في مكانه من النص، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات³ كما بعث تكرر اسم الشهيد " قرين بلقاسم" الحياة في هذا النص :

يَا قَرِينُ يَا قَرُونُ

يَا قَرِينُ يَا قَرُونُ

¹ أنظر: عادل الهاشمي - فنون الأغنية العربية -مجلة التراث الشعبي ، العدد الفصلي الرابع، السنة 19، دار

الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، خريف 1986م، ص 167- ص 168

² أنظر: محمود ذهني - الأدب الشعبي العربي (مفهومه ومضمونه) - ص104-ص105

³ أنظر: www.difaf.net / محمد صالح خرفي / الشعر الجزائري المعاصر والتكرار اللغوي

يَارْزُقُ الْعَيْنِينَ
 أَلْخَمَائِسِي فِيهِ أَلْفِينُ
 وَلَحْزَامُ فِيهِ مِثْرَتَيْنِ..

كرر الشاعر اسم " قرين " متبوعا بصيغة تصغير " قرنون " لما لهذه الصيغة من معاني ، كتدليل هذه الشخصية وإبراز مكانتها وقربها من قلب الشاعر أو الشاعرة ، والتي تبوأَت منزلة عالية وعزة لا مثيل لها ، كما أدى التكرار وظيفة أخرى وهي نقل هذا الشعور إلى المتلقي ، الذي شارك الشاعر فخره وتقديسه لهذا الرمز الوطني ، الذي أباد جيش الاحتلال .

وفي موضع آخر يكرر الشاعر اسم علم ، لا يقل أهمية أو مكانة . عما سبقه من أسماء - في ذاكرة الشعب الجزائري :

يا بن بلة	أَبْنُ بَلَّةَ
يا بن بلة	أَبْنُ بَلَّةَ
اجمع الجيش	جَمَعْتُ الْجَيْشَ
حيثما كان	مَآئِي قَلًّا
سبع سنوات من المذلة	سَبْعَ سَنِينَ الْمَذَلَّةَ
رحنا الاستقلال	أَرْحَ نَا لاسْتِقْلَالَ
بدم الشهداء	بُدْمَ الشُّهَدَا

و"بن بلة" اسم مجاهد جزائري ، حيث التحمت وتوحدت روح الشاعر وجدانيا مع هذه الشخصية ، وتأثرت بها أيما تأثير ، لهذا انتقاها من أسماء وطنية كثيرة ، ليزف

لها بشرى الاستقلال وهذا يعني أن الشاعر قد كرر هذه الأسماء اللامعة ، والصانعة لتاريخ الثورة الجزائرية على سبيل التعظيم للمحكي عنه.¹

ولم يقتصر توظيف الشاعر لتقنية التكرار على الأعلام فحسب ، بل تجاوزها إلى تكرار أسماء الأماكن ، التي كان لها حضور بارز، حيث تعدت الحيز الجغرافي الضيق الذي ينتمي إليه الشاعر، إلى ذكر بلدان عربية.

في النص الموالي، يكرر الشاعر اسم مكان، اقترن في فكره ووجدانه بالثورة التحريرية الكبرى ، التي تركت بصماتها على المبدعين الشعراء ، سواء في الشعر الفصيح أو الشعبي :

يَا جَبَلُ لُورَاسِ يَا الْعَالِيَا

يَا جَبَلُ لُورَاسِ يَا الْعَالِيَا

سَبْعَ سَنِينَ وَأَنْتَ تَقْدِيَا

عَاضُونِي الرِّجَالَ الْمَنْفِيَا

بحرف النداء "يا" يخاطب الشاعر جبل "الأوراس"، الذي أسند إليه صفة العلو، ليشكل بهذا النوع من التكرار شبكة من الدلالات، تكشف عن التحام الشاعر النفسي بالمكان ، وشعوره بالفخر والاعتزاز ، هذا الشعور الذي استمدته من شموخ جبال الأوراس ، ليشكو إليه ويشاركه همومه ، ويستمد منه صموده وصبره وقوته وكأنه يرى في علوه ، صمود الشعب الجزائري الذي لا يستسلم ولا يقهر أمام المصاعب.

¹ أنظر: ابن رشيق القيرواني . العمدة في صناعة الشعر ونقده . ص 698

ونعثر بالمقابل على أسماء أماكن عربية ، مكررة في بعض النصوص:

آيَا فَلَسْطِينُ يَا فَلَسْطِينُ

كِي عَيْطُ لَوْرَاسُ

جَا مَسْكِينُ

نَحَا الْبَرْئُوسُ

وَأَلْبَسُ مِنْيْتِيرُ

إن الغاية من تكرار اسم " فلسطين " هو تأكيد المشاركة الوجدانية بين الشعبين، الجزائري والفلسطيني مع المعاناة والألم وتقاسمهما مرارة الاحتلال ويطشه.

أ-3- تكرار الفعل:

أما مستوى تكرار الفعل فنعثر في غرض الغزل والنسيب ، على تكرار فعل

(أذِلَّوَا) بمعنى (يتحمل) مرتين في النص الموالي:

أَعْلَاوَهُ

أَعْلَاوَهُ

قلبي مهموم

أولينو ضامريض

لا يستطيع أن يحتمل

إعيا أذِلَّوَا

يحتمل

أذِلَّوَا

أدعو الله

أنطلب ربي

أن يشفيه الليلة

الليلة آتداوا

كرر الشاعر فعل (أذِلَّوَا = يتحمل) لغاية دلالية وتأكيديا لحالة شعورية

نفسية، فالكلمة توحى بالألم والمرض والتعب واليأس من وضعية تكاد تفتك

بصاحبها، فتكرار هذا الفعل لم يكن لغاية إيقاعية ، بل من أجل الإلحاح على المعنى المقصود ، والحالة التي آلت إليها هذه المرأة ، التي فقدت القدرة على التحمل، كما قد تكون الغاية من هذا التكرار، الاستعطاف واستمالة قلب الحبيب.

أما النص الموالي ، فتكرره فيه الفعل(اصبر):

المَاطُ فِي يَدَيْنَا

جَبَالَ زَفَاعَةَ كَمْبِينَا

صَدُّوا لِحَبَابِ أَعْلِينَا

اصْبِرْ يَا قَلْبِي وَاصْبِرَا

إنّ ورود الفعل المكرر بصيغة الأمر (اصبر) ليفصح عن جملة من المعاني، وهي الضيق والعسر والاشتياق والتعب والاضطهاد، وبالمقابل الأمل في غد جديد ، وهو أن كل شيء يهون من أجل الوطن والحرية.

ويتكرر الفعل(أهوتيد = أهبطوا) في نص آخر يقول:

أَهْوَيْدُ يَا لِحَرْكَةِ اهبطوا أيها الخونة

أَهْوَيْدُ يَا وَبِرْكََا اهبطوا وكفى

الْحَايِيْنَ وَنْ-إِمَارْكََا خيانتكم مسجلة

أَسْنُونْ-حَدْ-أوكني تفوكا. يومكم لا أحد سينقذكم فيه

هذا الفعل المتكرر يحمل طاقة من الغضب والانتقام ، ممن خان الوطن وقد

ورد بصيغة الأمر، الذي غرضه الترهيب والتخويف.

كل ما ورد من أفعال مكررة في النصوص السابقة ، تصف الحالة النفسية لمختلف الشرائح الاجتماعية ، وتحديها لمن خانوا العهد ، وبالمقابل تكررت أفعال أخرى، تتحدى فرنسا وتستهزئ بها في مثل قولهم:

سِيرُ يَا دِيغُولُ

سِيرُ فِي حَالِكُ

وِبِلَادِ الْخَضْرَا مَا هِيَ دِيَالِكُ

جَزَائِرَ حُرَّةَ رَاهُوا تُغَيِّرُ حَالِكُ

أَبْنُ بَلَّةَ وَ تُغَيِّرُ حَالِكُ

من الملاحظ أنّ الفعل المكرر هو (سير) الذي يعني (ارحل) موجهها الخطاب إلى (ديغول) رئيس فرنسا آنذاك.

ويحمل الفعل عدة دلالات أهمها : دعوة فرنسا للرحيل بعد أن تأكد لها، أن الجزائر للجزائريين ، وعدم تقبلهم الانسلاخ عن أصلهم ووطنهم وقوميتهم. وفي مواضع عدة ، قد يستعين الشاعر بتقنية التكرار ، فيكرر اسما أو فعلا أو جملة ، ولكن غالبا ما يتحاشى تكرار اسما من أسماء العدو، كما هو الحال في النص السابق ، أين كرر الشاعر الفعل ، ولم يكرر اسم (ديغول) ، ولعل لهذا القصد دلالة ، حيث نشعر بمقت رهيب واحتقار وغضب ، إلى درجة أن هذه المشاعر، تجلت بوضوح في الكلمات ، وهو في الحقيقة ينقل بذلك مشاعر الملايين من الجزائريين.

أ-4- تكرار جملة :

يشيع هذا النوع من التكرار في الأغاني الشعبية بالوادي الأبيض ، خاصة في الأغاني الثورية ، المتعلقة بمآسي الشعب الجزائري، وانتصاراته ، ويعد هذا النوع من التكرار أكثر تعقيدا وتركيبا من النوع الأول.

يتكرر في النص الثوري الموالي : الجملة "كم أمنيغ أيما" بمعنى: "كم قلت لك يا أمي" ، وهي من الجمل الناقصة ، التي يكتمل معناها بعناصر لغوية أخرى من النص:

كم قلت لك يا أمي	كَمِ إِمْنِيغُ أَيِّمًا
كم قلت لك يا أمي	كَمِ إِمْنِيغُ أَيِّمًا
توقفي عن البكاء عني	بَرْكَامُ إِمطَاوُنْ فَلَا
الجهاد ناداني	الْجِهَادُ إِلاَغُ فَلَا
إن مت ، فابني موجود	مَامُوثْغُ مَمِي يَلَا

إنّ تكرار جملة " كم أمنيغ أيما" بمعنى: "كم قلت لك يا أمي" تكشف لنا عن ثنائية دلالية ، يتشكل منها النص وهي ثنائية الأم والابن ، وكذا طبيعة الصراع النفسي الذي يهيمن على كل منهما ، فحتى الجملة في حد ذاتها مبنية على صيغة تكرار فعل القول ، المتمثل في التوقف عن البكاء.

إنّ تكرار هذه الجملة ، يخرجها من نطاق الاستعمال اليومي العادي ، إلى نطاق الشاعرية والفضاء الدلالي الجديد ، حيث يحولها إلى شعلة من المعاناة والألم والحزن والأسى ، وكذا الخوف من الفراق والموت بالنسبة للأم ، أما الابن فيقبل على الموت، باسم الثغر، ولكن عذاب ودموع أمه تؤرق صفوه وتحزنه.

أما النص الآتي ، فنكرر فيه جملة "أَجَايَ أَيِّمًا" بمعنى "دعيني يا أمي"

أَجَايَ أَيِّمًا	دعيني يا أمي
أَجَايَ أَيِّمًا	دعيني يا أمي
أَنْبِعَامٌ لَيْلَشَ فَلًا	قلت لك لا تبك علي
مَامُوْتَعُ مَاتًا فَلًا	إن مت ، فلا علي
وَالْجِهَادُ أَبْرَايِدُ فَلًا	فالجهد يكفيني فخرا

أما تكرار الجملة "أَجَايَ أَيِّمًا" بمعنى: "دعيني يا أمي" ، فتكشف عن نبذة ترج وتوسل الابن لأمه ، المتلهف للجهد من أجل وطنه والمستبشر بالموت.

شكل تكرار هاتين الجملتين عدة دلالات متلاحمة ، تشعر الملتقي بالدهشة والإنفعال والإعجاب وترسيخ الثقة ، كما تؤكد شجاعة الشعب الجزائري وبسالته في مقاومة الاستعمار، رغم المعاناة.

إن اللغة التي تتبض بالحياة، وبروح الشاعر وإحساسه وواقعه ، من خلالها نستطيع أن نعرف مدى استجابة هذا الشاعر أو ذلك لظروف عصره وهمومه ومشاكله وقضاياها.¹

وبصيغة الأمر الاستنكاري، تتكرر جملة فعلية في نص آخر:

أَذْرَارِي بَلَا يَعْلَاوُنْ	الشباب بلا يرانيس
أَنْتُوْسَنَ قُ دَفْلَاوُنْ	يببتون في الثلوج
أَكْسَمْتُ أَوْرَعُ ذِي رَزْفَاوُنْ	انزعن الذهب والفضة

¹ أنظر: محمد ناصر- الشعر الجزائري الحديث- ص 356 ، ص 357

أَكْسَمْتُ أَوْرَغَ ذِي زَرْفَاوُنْ
 أَنْزَعْنَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ
 أَهْبِرَازِينَ أُمَّ وُؤَلَاوُنْ
 يَا قَاسِيَاتِ الْقُلُوبِ

جملة "أكسمت أورغ ذي زرفاون" بمعنى "انزعن الذهب والفضة" وهي جملة فعلية استهلكت بفعل أمر "أكسمت" أو "انزعن" وهي تعبر عن حالة استنكارية، ثائرة، غاضبة، جراء بعض المواقف السلبية التي أجبت في الشاعر صوت الكلمة منددا وآمرا بنزع الذهب والفضة ، وعلينا أن نوضح أن معنى الجملة لا يكتمل إلا بما قبلها وما بعدها ، هذا التكرار الذي يكسب النص روحاً ودلالات عميقة ، يكشف عن مدى الوعي الذي كان يتمتع به الشعب الجزائري ، إبان الثورة التحريرية ومواقفه النقدية اللاذعة.

كما تعج النصوص الثورية بالوادي الأبيض، بتكرار جملة تصف معاناة الأم في

فترة الاحتلال الفرنسي:

مَا تَبْكِيْشْ لَمِيْمَةَ
 لا تبكي يا أماه
 مَا تَبْكِيْشْ لَمِيْمَةَ
 لا تبكي يا أماه
 لَبْرِيَّةَ مَا تَجْنِيْشْ
 الرسالة لا تصلني
 وَهَذِي الْهَدْرَةَ فِي الدَّبِيْشْ
 والاتصال بالهاتف
 نُمُوْتُ فِي الْجِيْشْ
 أموت في الجيش
 أُوْمَارُنْدِيْشْ
 ولا أسلم نفسي

تمكن الشاعر من خلال تكرار الجملة (ما تبكيش لميمة) أن ينقل للمتلقي

صورة حية عدة ، منها الصورة السمعية التي يسمع من خلالها بكاء هذه الأم،

المفجوعة والمتألّمة ؛ لأنها فقدت الاتصال مع فلذة كبدها، ونشاركها أحزانها وآلامها

رغم المسافة الزمنية البعيدة ، وهذا الشعور نتج عن توحد الشاعر وجدانيا مع الحدث ، وإجادته استخدام التكرار في موضعه ، منتقيا الجملة المكررة بعناية، إذ نجح في إثارة مشاعر المتلقي وتأجيج عواطفه ، فتظهر عليه علامات التفاعل.

وظف الشاعر في النصوص الغنائية ، بمختلف أغراضها تقنية التكرار، على أنه في ذاته " ليس جمالا يضاف إلى القصيدة ، بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه ، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات¹ وتغني النص دلاليا وموسيقيا.

وفي نص آخر يقول :

أَكْرُ فَلَاكُ أَسْفِيلُ	قم أيها الشعب
أَكْرُ فَلَاكُ أَنْزَهِيذُ	قم لتفرح
الاسْتِقْلَالُ إِخْلَظْدُ	الاستقلال وصل
أَبْنُ بَلَّةٍ إِرْوَحْدُ	ابن بلة رجع

تتكرر الجملة الاسمية "الاستقلال إخلظد" بمعنى "الاستقلال تحقق" في هذا النص ، الذي يبشر به الشاعر ، المتلقي بفرحة الاستقلال ، وكان اختياره موقفا للجملة المكررة التي تحمل بين طياتها فرحة لا توصف ، طالما انتظرها الشعب الجزائري، وهذا يكشف عن حالة الشاعر النفسية والتي لم تهتم لأي خبر، بقدر اهتمامها بالاستقلال.

¹ أنظر: الموقع الإلكتروني - www.difaf.net / محمد صالح خرفي / الشعر الجزائري المعاصر والتكرار اللغوي.

ب- تقنية الحذف والإيجاز:

إلى جانب تقنية التكرار اللغوي ، وظف الشاعر تقنية أخرى وهي الحذف والإيجاز ، أين تخلص بفضلها من الحشو الذي لا يفيد النص دلاليا ، بل يثقله وينقص من قيمته الفنية وتظهر هذه التقنية في بعض النصوص منها:

أَعْلَاؤُ أَمَلًا	برنوس أبيض
أُولِيئُو إِعْلَقُ ذِي لَهْلَالٍ	قلبي معلق في الهلال
مَانِي يَلِيْسُ لَحَلَالٍ ؟	أين هي ابنة الحلال ؟
أَرْوَاحُ س . وُؤْلُ دَا مَلَالٍ	تعالى بقلب صافٍ

حيث لا يظهر من خلال بناء هذه المقاطع الشعرية ، أنها قائمة على الحوار أي أن الشاعر حذف ما يدل على ذلك من أفعال القول ، وبهذا يكون قد حذف حشوا لا يضيف للأغنية شيئا ، بقدر ما ينقص من جماليتها ، وكذلك في النص الموالي :

وَاهْمَامَةٌ زَيْنُ الْهَدْبَةِ
وَاهْمَامَةٌ زَيْنُ الْهَدْبَةِ
بِيعِ الْقَمْحِ
وَهَيَا مَرْحَبًا

ويمكن للمتلقي أن يكتشف أن ثمة حوارا ، من خلال شبكة العلاقات الدلالية التي تظهر في سياق النص.

أما النموذج الأخير ، فهو الذي يقول:

يَا لِحَطَابَةِ
رَانِي جِيْتُ مَرِيضٌ

شَاوَرُ بَابَا

شَاوَرُ بَابَا

وَالْحَالُ بُعِيدُ

ونسنتج أن الحوار يكون بين طرفين (رجل وامرأة) باختلاف طبيعة العلاقة التي تجمع بينهما، فقد تكون علاقة حب بين طرفين ، أو علاقة أم بابنها، أو زوج بزوجته.... ويرد الحوار على شكل سؤال وجواب ، أو عرض وقبول.

والشاعر بهذه التقنية ، خلص النص الشعري من السردية السلبية ، أي السردية

التي لا تخدم النص ، والتي تبعده عن إطار اللغة الشعرية التي تميز النص الشعري.¹

ج- الاقتباس والتضمين:

إن عملية الاقتباس والتضمين للنصوص والألفاظ المأثورة ليست بالشيء الهين ، لأنها عملية تفجير للطاقة الدلالية في النص ، وإن توفيق الشاعر في الاقتباس والتضمين يرجع إلى مدى تناغم النصوص المقتبسة والمضمنة ، وتناسقها مع البناء الفني للقصيدة واستيعابها وتعبيرها عن تجربة الشاعر ، وإضافتها ظلالاتاً جمالية على القصيدة،... فالأقتباس والتضمين يحافظ على التراث ويحييه من خلال إعادة نبض الحياة إليه وحقنه بالدلالات الجمالية والإيحاءات² الجديدة.

¹ أنظر: الموقع الإلكتروني: www.alimbratur.com / هايل محمد الطالب / البنية اللغوية والأسلوبية في النص

الشعري ، مجموعة "سيدة الرمال" نموذجاً ، ص 02

² أنظر: صالح حسن سليم رجب- التشكيل الجمالي في شعر إبراهيم نصر الله- رسالة ماجستير، ص 81/ نقلًا

عن كريم الوائلي- غناء في سجون الغربية (دراسة نقدية) مجلة الموسم ، ع06 ، بيروت ، 1990م ، ص 11

ونعثر في النصوص الغنائية على نص برزت فيه ظاهرة الاقتباس والتضمين

بوضوح :

أَفْ لَيْلَةَ وُلَيْلَةَ

الْقَلْبُ يَحْمَمَا

جَبُولِي دَلِيلَةَ

نُرُوحَ أَرْوَحَا

اقتبس الشاعر من التراث العربي وضمناه شعره ، حيث وظف " ألف ليلة وليلة" ، وهذا يوحي بثقافة الشاعر التي أحاطت حتى بقصص ألف ليلة وليلة و إن لم تكن بنفس الصورة التي وصلت إلينا أشكالها المتعددة المعاصرة .¹

كما أن ألف ليلة وليلة مزجت الموروث الشعبي الأسطوري بالممارسة الشعبية في الحياة والسلوك ، ويتحقق فيها دائما أحلام الطبقات الكادحة في أن يتزوج الشاطر حسن الفقير من الأميرة الغنية .²

ولعل هذا الاقتباس هنا ، له علاقة بالنموذج الأخير من ألف ليلة و ليلة وهو زواج الشاب بمن يحب ، وهذا يعني أن اقتباس ألف ليلة وليلة في هذه الأغنية لم يقتصر على اللفظ فحسب ، بل تجاوزه إلى المعنى .

وفي حقيقة الأمر، فإن ظاهرة الاقتباس والتضمين في الشعر ، تماثل ظاهرة توظيف التراث في الإعلام والإشهار، فكلاهما يسعى لإحياء هذا التراث.

¹ أنظر: فاروق خورشيد . الموروث الشعبي . ص197

² أنظر : المرجع نفسه ، ص198

د- اللغة الدخيلة:

انعكس الواقع السياسي والاجتماعي ، الذي عاشه الجزائريون إبان الاحتلال الفرنسي ، انعكاسا بيّنا على الوضع الثقافي الذي ظهرت عليه علامات الضعف والتدني والفتور، وأولى هذه المظاهر: غزو القاموس اللغوي الفرنسي حياة الجزائريين نظرا لعلاقات التأثير والتأثر، الناتجة عن المعاملات اليومية وغيرها بين الجزائريين والاحتلال.

ولم يكن الشعر بمنأى عن هذا ، إذ أصبح يزخر بالمفردات الفرنسية، من حقول دلالة كثيرة ، وغالبا ما يختار الشاعر ألفاظا ومفردات ، تتسجم والإيقاع الموسيقي للمقطوعة ، كما أنها غالبا ما تتعلق بمفردات خاصة بالعتاد العسكري والرتبة العسكرية ، وكل ما هو منوط بالحرب في النصوص الثورية .

ومن هذه النصوص قولهم:

كُتَيْبَةُ بِنِ عَانِي	تَكْبَانِيثُ* نْ-أُوَعَانِي
التي خرجت من أجل الدين والقسم	إِفْرِييْنُ فَالْدَيْنُ دَ لُعَاهْدُ
من خان فليُشْهَدُ	وَإِيقُومَانُ إِالْأذ- إِشَاهْدُ
يُسَلُّ السكين لِيُجَاهِدِ	أَدْرِي أُوخْدَمِي أذْ إِجَاهْدُ

وظف الشاعر كلمة فرنسية وهي (تكبانيث) بمعنى (الكتيبة) وهي لفظ يخص التنظيم العسكري ، ومن الأرجح أنها لغة متداولة بكثرة ، نتيجة لظروف الحرب القائمة آنذاك ، فتلقفها الشاعر كما ينطق بها أهل المنطقة ، بمعنى محرفة عن أصلها

* تكبانيث : Compagnie بمعنى (الكتيبة)

اللغوي وأضفى عليها ميزات لغوية أخرى تخص اللهجة الشاوية، بإدخال حرف (التاء) في بداية الكلمة وتسكين آخرها ، وتشديد الحرف الثالث منها (الباء).

وفي نص آخر:

يا ممثل ، يا ممثل	آيَا دَلِيْقِي * يَا الدَّلِيْقِي
الرئيس هو بن بولعيد	يَا بَرِيْزْدَانُ ** ذ-أُبُوْلَعِيْدَا
الحاج مصالي يقرؤكم السلام	أُوَيْسَلَّمُ أَعْلِيْكُمْ الْحَاجُ مَصَالِي
ويوصيكم خيرا بالوطن	قَالَكُمْ أَنْهَلَاؤُ فِي الْوَطَنِ

ونفس الظاهرة نلاحظها في النص ، إذ يتضح أن طبيعة اللغة الدخيلة قد انحصرت في الألفاظ المتعلقة بالحرب والسياسة عموما ، مثل لفظ "دليقي" أو الممثل، ولفظة "بريزدان" أي الرئيس.

أما اللغة المتعلقة بالحرب فنجد الكثير منها، خاصة الأسلحة والعتاد المستعمل من قبل الاستعمار أو المجاهدين آنذاك ومن نماذجها.

انهض	أَكْرُ فَلَاكُ
واحمل السلاح	أَرْفَدُ لَسَلَاحَا

أما الرواية الحديثة لهذه الأغنية فهي :

انهض	أَكْرُ فَلَاكُ آهَا
واحمل رشاشك	أَرْفَدُ لَكَلَاشَا ***

* الدليقي: Délégué بمعنى ممثل في التنظيم

** بريزدان: président بمعنى (رئيس)

*** لكلاشا: Kalachnikov ، سلاح روسي

وكلمة (لسلاحا) تعني (السلاح) مهما كان نوع الأسلحة آنذاك ، فمن يملكه يشعر بالقوة ، لأنه يساعد على خوض الحرب بثقة أكبر، وكذلك أراد الشاعر أن يبين أن المجاهدين كانوا يملكون عتاد حرب مثل الاستعمار .
وفي نص آخر، نجد اللغة الدخيلة حاضرة ، وقد انحصرت في مجموعة من الأفعال ، التي تعكس ما يقوم به عتاد الاستعمار، حيث تظهر الكلمة، بشكل لساني جديد ، حيث أضيف إليها أحرف ، وأسقط منها أخرى حتى تتناسب نطق اللهجة الشاوية :

يَا الطِّيارَةَ اللَّيِّ بِيكَاتٌ*

فِي شَهْرٍ رَمَضَانَ اللَّيِّ فَاثُ

سَمَعْتُ لَمِيمَةَ وَ بَكَاتُ

قَالَتْ هَذَا وُلَيْدِي اللَّيِّ مَاتُ

وكذلك في قولهم:

لَبَّانُ تَسْرُوسَا

أُورِيغَةَ تَنْرُوزًا**

فالكلمة الأولى هي فعل في اللغة الفرنسية (بيكات) بمعنى هوت محلقة، أما

الفعل الثاني فهو (تنروزا) بمعنى (تقصف)

* بيكات: Piquer بمعنى هوت محلقة

** تنروزا: Arroser بمعنى تقصف

وكما وظفت الأغنية كلمتي "ترانشي"، "هسر كلا" فيما يلي:

أَيَّمَا حَنًّا	أُمِّي الحنون
وَالْتَرَانِشِي يَحْتَسِرُ فَلَاً	الخدق ضيق علي
الْتَرَانِشِي *** يَحْتَسِرُ فَلَاً	الخدق ضيق علي
لِقَوْمِيَا عَاشَا هُسْرُكَلَا****	الخونة أمسوا محاصرين
وَأَقْرَبِينَ العَاهْدُ يَلَاً	من خان ، القسم شاهد

فالكلمة الأولى (ترانشي) تعني (الخدق) وكلمة (هسر كلا) بمعنى (محاصرة)، وكلها كلمات تدل على الحرب ، وحجم المأساة التي كان يعانيتها المجاهدون من أجل هذا الوطن ، ومما نلاحظ في كلمة (هسر كلا) أن مستعملي اللغة الشاوية أدخلوا على هذا الفعل، قواعد اللغة (الشاوية)، حيث بدأت الكلمة بالهاء وهي من علامات التأنيث في الشاوية خاصة في نبرة أولاد داود.

أما الرتب العسكرية فنعثر على: الكابتان، كماندة ، جنرال..... كما في النص

التالي:

كَابِتَانُ هَالْكَابِتَانُ*

أَسْمَعُ لَعَشَارِي

وَاشْ رَاهُ أَيْقُولُ

فَرْحَاتُ عَبَّاسُ

أَنْفَى دِيْعُولُ

*** الترانشي : Tranchee بمعنى خندق

**** هسر كلا Encerclé بمعنى محاصر

* كابتان: رتبة عسكرية "نقيب"

وفي نص آخر:

الكاشفة تحوم	الكَشَافَةُ تَتَحَوِّمُ
الرائد غارق في الكتابة والتفكير	لَكَمَانِدًا* اِكْتَبُ يَنْحَمَامُ
والجيش تسلل من الحمّام	الجِيشُ إِسْرَبُ سِي لِحَمَّامٍ
سننتزع الاستقلال كاملا	أَدْنَاوِي لَاسْتِقْلَالٍ إِتَامُ

أما رتبة "جنرال" فنجدها حاضرة في نص ثالث:

يَا لِحَاجٍ لِحُضْرٍ
لَابَسُ جِنْرَالٍ***
اهْرَبْ يَادِيْعُوْلُ
شَعَلْتُ فِيكَ النَّازِ

إن الشاعر في هذا المقام، وظف هذه اللغة لغاية مهمة، وهي تقليد الرتب العسكرية المهمة، لمجاهدي الثورة آنذاك، موظفا تقنية التناسب، لإفزاز العدو، والتأكيد على تساوي القوى. ومن الألفاظ الدخيلة كذلك الموظفة في الأغنية الشعبية قولهم:

رُوجِ اذْرَارِي
طَلُّعُوا لِحَبَالُ
هَزُّوا السَّبِيْتَه
زَادُوا الرَّقَالَ*

** لکماندا: رتبة عسكرية "رائد"

*** جنرال: عميد

* رفال: رشاش

ضَرَبُوا ضَرْبَةً

جَآبُوا لِيَشَارَ**

أما النص الموالي فيظهر كيف حاد مستعملو اللغة بالكلمة الدخيلة عن أصلها

اللغوي ومعناها الأصلي ، إلى معنى جديد اتفقوا عليه بالإجماع :

أَوْحَابَةٌ ذِ اِيْمَسُوْلُ حَابَةٌ مَسُوْلُ

سِي حَنْدُ أَوْعَزَا يَنْهُوْلُ أَحْمَدُ عَزُوِي تَهُوْلُ

هَابِيَاْسَتْ*** هَرْعِي ذ-لْمَحْمَلُ الرَشَاشُ دُوِي فِي الْمَحْمَلِ

قَاوْرِي لَا يَرْوَحْدُ يَجْمَلُ وَلَا فَرَنْسِي سَلْمُ

فكلمة " هابياست" معناها في الفرنسية قطعة ، بعد أن تم إدخالها في اللغة

الشاوية لتأخذ معنى جديداً أوسع وهو المدفع الرشاش.

إن النصوص التي قيلت قبل الاحتلال الفرنسي ، خالية تماماً من اللغة

الدخيلة، وهذا يعني أنها ظاهرة استحدثت مع الاحتلال الفرنسي للجزائر، بما فيها

منطقة الأوراس ، حيث أثرت اللغة الفرنسية في اللسان المحلي ، بحكم الظروف التي

كان يحياها أهل هذه المنطقة ، فانقل الكثير من الكلمات من القاموس اللغوي

الفرنسي، إلى الشاوية، خاصة منها ما تعلق بالعتاد العسكري والأسلحة والتنظيم

العسكري والسياسي ، لأنها لغة جديدة بالنسبة لأهل المنطقة الذين لم يعرفوا مثل هذه

الأشياء ، كما أن السبب الثاني يتمثل في فعل التأثير والتأثر بحكم الاحتكاك الذي

جمع بين الجزائريين والفرنسيين ، بطبيعة الحال فمثل هذا التأثير، سترك آثارا

** ليشار: مجنزرة ، دبابة ، مدرعة

*** هابياست: Une pièce ومعناها في النص "مدفع رشاش"

أهمها الأثر اللغوي الذي تجلى في قاموس سكان الوادي الأبيض وفي انتاجاتهم الأدبية الشعبية.

اختار الشاعر من هذه اللغة ما يناسب مواضيعه ، ويعبر عن حالته النفسية، ليوظفها توظيفا حسنا، تناسب اللغة الجديدة (الشاوية) التي انتقلت إليها هذه اللغة، وغالبا ما يكون ذلك التأقلم ، بإحداث بعض التغييرات على اللفظة بتسكين آخر حرف عن طريق إضافة نون أو شين أو ألف مد أو غيرها من الحروف، بغرض تكييف الكلمة بحسب إيقاع النص مع مراعاة الجانب الدلالي.

وعلينا أن نشير أن مثل هذا القاموس اللغوي الدخيل ، نصادفه كذلك في الشعر الفصيح كمثل كلمات: كلاشنكوف¹، الفرماج²، وهذا يعني أن أثرها، قد تجاوز اللغة الشعبية إلى اللغة الفصحى، لأن الواقع المعبر عنه واحد، والوسيلة تختلف ، وتتوحد في أحيين كثيرة على مستوى الموضوع ، فالجدة في التجربة الشعرية ، يجب أن تكون متجسدة في تميز اللغة الشعرية ، بأن نجد فيها بصمات الشاعر، صوته وشخصيته.³ وكل ما يمكن أن يعكس تجربته الشعرية .

¹ أنظر: قصيدة "أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي" عبد العالي رزاقى"، آمال ع48، 1979م ص 39. و:

² أنظر: قصيدة "قائمة المغضوب عليهم" أحمد حمدي، ص 99، ص100

³ أنظر: محمد ناصر - الشعر الجزائري الحديث . ص 357

المبحث الثاني: التشكيل الإيقاعي في الأغنية الشعبية

ظلت إشكالية كتابة الحرف الأمازيغي وتحديدده قائمة إلى اليوم ، رغم الجهود المبذولة في هذا الباب ، حيث اعتمدت الدراسات الأولى الحرف اللاتيني لكتابة الحرف الأمازيغي ، وتوالت البحوث لتتخذ من المزوجة بين الإغريقية واللاتينية سبيلا جديدا لكتابة الأمازيغية ، ومن هؤلاء سالم شاكور ومولود معمرى بينما ظلت الدراسات التي سعت لكتابة الحرف الأمازيغي بالحرف العربي قليلة جدا ، إن لم نقل منعدمة ما عدا ما قدمه محمد شفيق ، هذا الأخير الذي قدم معجمه العربي الأمازيغي، مبرزا أهم القواعد التي تساعد على كتابة الحرف الأمازيغي بالحرف العربي .

وما دما سندرس في هذا المبحث التشكيل الإيقاعي ، كان لزاما علينا أن نبين أولا أهم ما يميز الأصوات والحركات في اللغة الأمازيغية عموما ، وأكثر تخصيصا المتغيرة اللسانية (الشاوية) ، كلما اقتضى الأمر ، ذلك أنها لا تختلف كثيرا عن المتغيرات اللسانية الأخرى المتفرعة عن اللغة الأم الأمازيغية .وقبل الشروع في تحليل البنية الإيقاعية للنصوص الغنائية ، خاصة وأن ثمة بعض الأصوات الساكنة التي تختص بها الأمازيغية دون اللغة العربية ، سنقدم وقفة موجزة عن أهم الخصائص التي تميزها ، وكذا الوصف العام لأصواتها وحركاتها حتى نتمكن من الكشف عن طبيعة الحروف المتجاورة أو المتباعدة ، والتي تألفت لتشكل البنية الإيقاعية للنص .

1- الخصائص العامة للغة الأمازيغية :

نظرا لعوامل ثلاثة أولها : اتساع الرقعة الجغرافية التي شاعت فيها اللغة الأمازيغية ، حيث تمتد من المحيط الأطلسي إلى تخوم مصر الغربية ، ومن البحر الأبيض المتوسط إلى السنغال ومالي والنيجر والتشاد ، وثانيها: إنعدام التدوين حيث تناقلها أهلها مشافهة

أما العامل الثالث: فهو قدم العهد الذي عرفت فيه هذه اللغة .كل هذه العوامل مجتمعة أدت إلى تفرع لهجات متعددة عن اللغة الأم ، يتميز بعضها عن بعض بالنبر والنطق L'accent¹ أولا¹ وما يطرأ على بعض الحروف من إبدال ، وسنعرض في هذا المدخل أهم الخصائص العامة التي تميز الأمازيغية:

أ- النبرات الأمازيغية :

النبر مصدر نبر الحرف " ينبره نبرا : همزه والنبرة :الهمزة ورجل نبار: فصيح الكلام ، ونبار بالكلام : فصيح بليغ ، ويقال : نبر الرجل نبرة : إذا تكلم بكلمة فيها علو²

كما أن النبر هو الضغط على مقطع معين من الكلمة ليصبح أوضح في النطق من غيره لدى السمع ، يقول كانتينيو: إن النبر هو إشباع مقطع من المقاطع بأن تقوي إما ارتفاعه الموسيقي أو شدته أو مداه ، أو عدة عناصر من هذه العناصر

¹ أنظر : محمد شفيق - المعجم العربي الأمازيغي - ص 126

² أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور - لسان العرب - المجلد الخامس ، ط1 ، (ر-ز)، دار

في نفس الوقت ، وذلك بالنسبة إلى نفس العناصر في المقاطع المجاورة¹ ويشير هذا التعريف إلى أشكال النبر منها : نبر موسيقي (النبر المقطعي العادي) ونبر توتر (نبر الهمزة مثل : شأبة ودأبة ولا الضالين) ونبر طول وهو الناشئ عن إطالة صوت المد² .

وقد توصل الباحثون إلى أن اللهجات الدارجة توظفه وتستعمله استعمالات جديدة ، تختلف في ما بينها وقد ألقى بعض المحدثين الضوء على أمثلة منها لاستنباط القاعدة التي تحكم النبر فيها ، ومن هؤلاء الدكتور إبراهيم أنيس الذي قارن بين مواقع النبر في لهجة الصعيد ولهجة القاهرة والوجه البحري³ .

أما اللهجات الأمازيغية ، فنجد فيها نبرات مختلفة ، حيث لكل متغيرة لسانية نبرة تختلف عن نظيرتها في الجزائر وخارجها ، ففي الجزائر مثلا: نجد النبرة القبائلية والشلمية والميزابية و التارقية، والشاوية التي بدورها تتعدد فيها النبرات، من منطقة إلى أخرى، حيث نجد نبرة سكان الوادي الأبيض فمثلا: نبرة أولاد داود تختلف عن نبرة بني بوسليمان.

ب- أنواع الإبدال:

1- تبدل الكاف المائلة إلى الياء في بعض اللهجات الأمازيغية شيئا مثل: (أكال) أي (التراب) في اللهجة القبائلية، وفي الشاوية يقال (شال).

¹ أنظر: عبد الغفار هلال- أصوات اللغة العربية- ط3، مكتبة وهبة، القاهرة، 1996م ، ص 216 نقلا عن:

كانتينيو- علم أصوات العربية، ص 194

² أنظر: المرجع نفسه ، ص 216

³ أنظر: المرجع نفسه ، ص 224

2- تبدل الكاف المعقودة (ق) في الشاوية جيما يقال (إمقر) أي (حصد) في

القبائلية، وفي الشاوية (إمجر).¹

أما في الميزابية فتقلب الكاف أو الشين جيما مثلا: (أرقاز) أي (الرجل)، فتصبح (أرجاز) في الميزابية، وفي اللهجة الشاوية يدغم الحرف الأخير كالتاء أو اللام في النون مثل: " هَيْسَدْنَانُ رَقْصَنُ " (بتشديد سكون النون) بمعنى " النساء ترقصن " وأصلها " رَقْصَنْتُ " ، وهذه الظاهرة معروفة عند عرش آيدّاوڤ .

ج- إحلال الألفاظ بعضها محل بعض من حيث المدلول:

تتميز اللغة الأمازيغية بالطابع الشفوي ، مما جعلها عرضة للتغيير والتحوير، على مستوى القاموس اللغوي ، مما أدى إلى اندثار بعض الألفاظ الأصلية، وتعويضها بأخرى سواء بلفظة عربية أو غيرها ، إذ حادت بعض الألفاظ عن معناها الأصلي ، المرتبط بحركة أو حدث أو غيرهما ، للدلالة على معنى آخر، قد يكون أحيانا محظور التلفظ به عند سكان الوادي الأبيض ، بينما مازلت مناطق أخرى تحتفظ بنفس اللفظة ونفس المعنى مثلا: (تانزايث) أي (الصباح) تحولت إلى (هاصبيحيث)/(هامديث) أي (المساء) حولت إلى (هاعشويث)

1- حذف همزة الابتداء في الاسم المذكر المفرد ، المركب من مقطعين مثل:

(فوس) بمعنى (اليد) وأصلها (أفوس) / (ضار) بمعنى (الرجل) وأصلها (أضار) / (فوذ) بمعنى (الركبة) وأصلها (أفوذ)

¹ أنظر: محمد شفيق- المعجم العربي الأمازيغي - ص 126 ص 127

2- يضعف الضاد طاء مثل: (يوضن) أي (مرض) // (أطآن) أي (المرض)، ولكن هذا المصدر، لم يعد يستعمل إلا نادرا في سياق الحديث ، يقال: أَدَكْسَغِ أَطَّانُ نُؤُولِينُو بمعنى : " أنزع المرض من قلبي "

3- تضعف الغين قافا مثل: (يَعْرَى) أي (حفر) / إِيْقَارُ/ أي (يَحْفَرُ)¹

4- كثيرا ما تتقلب الواو المضعفة كافا معقودة مثل: (ئِرْوَلُ) أي (فر) أو

(يِرْقُلُ) أي (يَفِرُّ) وفي هذه الحالة، تضم الكاف المضعفة بضمة مختلصة.²

د- طبيعة الأصوات :

1- الأصوات الساكنة (الحروف) :

- الهمزة: صوت حنجري شديد

- الباء: صوت شفوي رخو مثل: بابا (أبي) // أبريد (الطريق) // أنبيري (الحمام)

- التاء: صوت أسناني لثوي مثل: أَقْسُوْرُ (السيف)

- الناء: صوت أسناني شديد مثل: ثَامَطُوْثُ (المرأة) وعلينا أن ننبه إلى أمر

مهم وهو أن كل اسم مؤنث عبارة عن: ث أو ت + اسم المذكر + ت

مثال: ثا + أفوناس + ت

ثافوناست أي البقرة

إلا أن هذه القاعدة العامة ، فيها بعض الاستثناءات ، مثل : إِكْر (الكبش) : ثِيْحْسِي

(نعجة) ، بينما عند غالبية عرش أيّداوْذ ، تتقلب (الثناء) (هاء) مثل

(ثامطوث) = هامطوث

¹ أنظر: محمد شفيق- المعجم العربي الأمازيغي - ص 128 ، ص 130

² أنظر: المرجع نفسه ، ص 130

- الجيم: صوت غاري وفي المتغيرة اللسانية (الشاوية) جيمان . إن صح التعبير . جيم صوت غاري شديد التعطيش مثل: أفجاج / جيم: صوت غاري رخو مثل : أمجر

- الحاء: صوت حلقي مهموس

-الحاء: صوت طبقي مهموس

- الدال: صوت أسناني شديد

- الذال: صوت أسناني رخو، مجهور

- الراء: صوت لثوي مكرر مجهور

- الزاي: صوت أسناني ولكن في اللغة الأمازيغية من المهم جدا ، التفریق بين

الزاي المفخمة والزاي المرققة¹ فبالتحكيم والترقيق يتغير معنى اللفظ مثلا:

نزي (الذباة) = تنطق زايا مرققة

نزي (المرارة) = تنطق زايا مفخمة²

- السين: صوت أسناني لثوي مهموس

- الشين: صوت غاري مهموس رخو

ولكن هناك حرف مركب ماهو بالشين الصريحة ولا بالتاء الصريحة وهو حرف

أسناني شديد إنفجاري

- الصاد: صوت أسناني لثوي مفخم

¹ أنظر: حسام البهنساوي - علم الأصوات - ط1، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، 2004م ، ص 43 إلى 59 وكذلك أنظر: عبد العزيز مطر - لهجة البدو في الساحل الشمالي لجمهورية مصر العربية - دار المعارف ،

1981م، ص 43 إلى 48

² أنظر: محمد شفيق - المعجم العربي الأمازيغي - ص 22

- الضاد: صوت أسناني رخو، فنجد في الأمازيغية لفظة (ضار = الرّجل) في العربية (ضار = مهلك) وهو نفس النطق
- الطاء: صوت أسناني لثوي مجهور
- الظاء: غير موجود في المتغيرة اللسانية (الشاوية)
- العين: صوت حلقي، مجهور
- الغين: صوت غاري، طبقي
- القاف: صوت شديد ، مجهور
- الكاف: صوت طبقي، رخو

ولكن في اللغة الأمازيغية نجد حالات خاصة لهذا الصوت :

- أ- كاف المعقودة ويرمز لها ب ق
- ب- كاف معقودة ملينة ينطق بها ما بين الكاف والياء وهو حرف تختص به الأمازيغية دون سواها ، فأغلب من يحاول نطقه من غير الأمازيغ ينطقه كافا، وهذا دليل أن مخرج هذا الحرف قريب جدا من مخرج حرف الكاف.¹

- اللام: صوت لثوي، رخو، مجهور
- الميم: صوت شفوي، مجهور
- الهاء: صوت حنجري، مهموس
- الواو: صوت شفوي، مجهور
- الياء: غاري، رخو²

¹ أنظر: محمد شفيق - المعجم العربي الأمازيغي - ص 21

² أنظر: حسام البهنساوي - علم الأصوات . ص 43 ص 50

2- الحركات (الأصوات اللينة):

أ- الحركة العادية والسكون: يحدد محمد شفيق هذه الحركات في حروف العلة الثلاثة: الألف والواو والياء ، وهي تقوم مقام الحركات الثلاث: الفتحة والضمة والكسرة¹. أما الباحث كمال نايت زراد ، فحددها - حسب دراسة سالم شاكر - في :
أ - ئي - أو²

ويضيف محمد شفيق أنه لا ضير في اعتبار حروف العلة الثلاثة حركات، مادامت اللغة الأمازيغية ليس فيها مد ، وعلى هذا الأساس يكون كل حرف صحيح مفتوحاً، إذا تبعه ألف ومضموماً إذا تبعه واو ومكسوراً إذا تبعه ياء ، ويكون ساكناً في غير ذلك من الأحوال .

ب- الضم المختلس: يوجد في الأمازيغية حركة ينطق بها بين الضم والسكون يمكن أن نسميها الضم المختلس³، فإذا أغفلنا هذه الحركة ، كان نطق الكلمة خاطئاً، ومعناها غير مفهوم. مثل: أسّاس (عام) عندما نفككها نطقاً: أسّوأس (بالتشديد على حرف الكاف المعقودة) فنتنتج حركة الضم المختلس ، ولو نطقناها من غير هذه الحركة (أسّاس) كان نطقها غير مألوف ومعناها غير مفهوم

ج- ياء الوقاية: عندما يلتقي ألف ، ورد في آخر كلمة ، بألف تبتدئ به الكلمة الموالية ، يفصل بينهما ب: ياء الوقاية، ترسم منفردة هكذا: يـ

د- التقاء واوين أو ياعين أو واو وياء : حينما يلتقي واو ورد في آخر كلمة، بواو في أول الكلمة الموالية ، فينطق الواو الثاني ساكناً قائماً بذاته

¹ أنظر: محمد شفيق - المعجم العربي الأمازيغي - ص 24

² Kamel Naït Zerrad - Manuel de conjugaison Kabyle -6000 verbes ; 176 di timaziyt (le verbe en berbère) ENG/ éditions, Alger P 12 Conjugaisons / amyag

³ أنظر: محمد شفيق - المعجم العربي الأمازيغي ، ص 26

وعلينا أخيراً أن نقول: إن قيمة الحرف الفونولوجية وكذا دلالات الرموز الخطية تتغير من لغة إلى أخرى في جميع الأنظمة الأبجدية.¹

بعد هذا المدخل الموجز لأهم خصائص الأمازيغية ، ننتقل إلى ماهية الإيقاع قبل أن نصل إلى تحديد البنية الإيقاعية لنصوص الأغنية الشعبية بالوادي الأبيض. إن منشأ الإيقاع فيزيولوجي بحت ، إكتشفه الإنسان في كيانه وكيان الحيوان على السواء ، وجيب القلب وعملية التنفس ، أما موسيقياً فالإيقاع هو تعاقب أصوات موقعة ووقفات متناسقة في الزمن ، كان الإنسان يصدر أصواتاً موقعة أثناء قيامه بعمل شاق أو عندما يقلد صياح الحيوان² كما يعد "موسيقى أو حروفاً معينة متحدة المخرج أو متقاربة ، وذات صفات جرسية واحدة ، وهذا النوع من الإيقاع هو الموسيقى الداخلية ، وقد يكون الإيقاع من وسائل غير صوتية ، وهي عبارة عن أفكار تتقابل عن طريق التضاد أو التشابه أو التوازي أو غير ذلك من علاقات الإزدواجية.³

لذا لا يمكن للشعر أن يقدم نفسه دون إيقاعية لها ثوابتها ، فإنه يتبع مبدئياً حركة القصيدة ويتشكل بوصفه أحد عناصرها الداخلية ، مشكلاً في الحركة أحد أهم عناصرها بروزاً ، لذلك لا قاعدة ثابتة مسبقة لإيقاع القصيدة ، فكل قصيدة إيقاعها أو لكل تجربة متكاملة إيقاعاتها⁴ وتتسجم هذه الإيقاعات مع الحالة الشعرية للمبدع

¹ أنظر: المرجع السابق ، ص 133

² أنظر: مصطفى عائشة - في الأغنية الشعبية الجبلية - مجلة التراث الشعبي - ع 10، 1977، ص132

³ عبد العالي بشير - تحليل الخطاب السردى والشعري - ص122

⁴ أنظر: عبد الخالق محمد العف - التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر - بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراة في النقد الأدبي، معهد البحوث والدراسات العربية ، قسم الدراسات الأدبية واللغوية، القاهرة، 1999م، ص 253 نقلاً عن: إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر ، بيروت، دار ابن رشد ، 1979م ، ص101

وتتمازج مع البنية التعبيرية ، فلكل صوت لغوي عوامل تتحكم في إيقاعه مثل المدى الزمني والنبر والتنغيم وقوة الإسماع وانتظام كل عنصر من هذه العناصر القائمة موضوعيا في الصوت اللغوي في نسق ، يشكل عنصرا من عناصر الإيقاع¹.
ومن هنا كان الإيقاع في الشعر تنظيما لأصوات اللغة في أزمنة محددة وتوظيفا لقيم هذه الأصوات وخصائصها النوعية²

غير أن البنية الإيقاعية تتعدى هذا الحصر المرتبط بالخصائص الصوتية إلى سياقات معنوية وإيحائية وموضوعية تؤثر فيها حركة النغم الداخلي للنص وتحرك الانفعال به عند المتلقي ، حيث أن الموسيقى في الأدب ترتفع عن مجرد موسيقى لغوية لسانية ، وتستعين بدلالات أخرى غير مجرد دلالات المخرج والنبرة ، توجد في التردد والمماثلة والمشاكلة والمقابلة والموقف والاسترسال والإيقاع ، وهي تصاحب الشعور المعبر عنه وتساير جيشانه ، وتحكي درجته ومقداره ، فإذا زاد الإنفعال ارتفعت النبرة وتداخلت وتعقدت ، وإذا هداً واقترب من التأمل خفت هذه النبرة وانبسبت³

فالإيقاع هو الأداة التي يمتلكها الشاعر الفذ ؛ محاولا استخدامها ما استطاع في السيطرة على حس قارئه وإخضاعه لمشيئته ، إذ من المتأكد وصول الرسالة الموقعة قبل غيرها⁴.

¹ أنظر: المرجع السابق ، ص253 نقلا عن : سيد البحراوي - في البحث عن لؤلؤة المستحيل - بيروت دار الفكر الجديد ، 1988م ، ص51

² أنظر: المرجع نفسه ، ص 253

³ أنظر المرجع نفسه ، ص255 - نقلا عن : عبد الحميد - الأسس الفنية للنقد الأدبي (مصر، دار المعرفة) 1979م

⁴ أنظر: محمود عسران - البنية الإيقاعية في شعر شوقي - مكتبة بستان المعرفة ، 2006م، ص13

ولعلنا نقف عند أول نص غنائي يقول :

شجرة الحلوى	هَاسِطَةٌ لَحَلْوَى
ملفوفة بالحريز	يُنْضَاسُ لَحْرِيْزٍ
من أين أتينا إلى سيدتنا ؟	مَآئِسُ إِدْنُوسَا عَزْرٌ لِآلَا ؟
من بلاد بعيدة	سِي لِبَلَادٍ يَبْعَدُ

تكرر صوت السين في هذه المقطوعة خمس مرات وهو من الأصوات المهموسة المرققة ، أين عمد الشاعر إلى تحقيق التوازن الإيقاعي بين الأسطر من خلال توزيع الصوت على عدة دوال متناثرة في المقطوعة ، ولكنها منسجمة إيقاعيا (هاسطة، ينضاس، مانس، إدنوسا، سي) ثم تتوالى الإيقاعات ، وقد تضمنت حرف اللام الرخو الذي انسجم مع حرف السين المهموس ، لتتعانق الإيقاعات .

أما النص الثاني فتردد فيه صوت النون المتبوع بألف مد:

أَسْعَيْنَا أَسْعَيْنَا
سَعَيْنَا بِأَلْمَالُ
جَبْنَاهَا وَجَبْنَا
بَحْيَاةَ الرُّجَالُ

يردد صوت النون الذي يعد من الأصوات الساكنة والرقيقة ، خمس مرات وقد تلاه ألف مد ، زاد من قوة صوت النون وامتداده دون حد ، مما أبرز النغم وأضفى على النص إيقاعا مميزا ، خاصة وأن الشاعر قد وزع هذا الصوت في ثنايا كل المقطوعة ، ومما زاد هذه الرقة صوت الجيم الشديد التعطيش ، الذي أبرز

بوضوح ظاهرة النبر المقطعي التي تكثر في هذه النصوص الغنائية ، لأنها ظاهرة لغوية قبل كل شيء .

وإذا كان النص السابق وظف صوت النون المتبوع بألف مد ، فإن النص الموالي يتردد فيه صوت النون المسبوق بحرف مكسور ، لأنه مسبوق بالياء التي تعد من حروف الاستطالة (ألفين، مترتين، حبتين، ميتين) و قد تكرر حرف النون تسع مرات ، كما يظهر مراعاة التماثل الصوتي والتوافق بين عدد الأحرف من جهة، وكذا التماثل في الأحرف الأخيرة المكررة ، و هذا ما أكسب النص انسيابا في الإيقاع :

قَرِينُ يَا قَرُونُ

يَا زَرَقُ العِينِ

لَحْمَائِسِي فِيهِ أَلْفِينُ

أُولَحْرَامُ فِيهِ مِثْرَتَيْنُ

أَلْحَبَّةُ حَبَّتَيْنُ

أُوطِيحُ مِيتَيْنُ

ومن الملاحظ أن النص الغنائي ، يستعين بثلاث أصوات متناسقة ، يوزعها توزيعا حسنا بين أسطر النص ، بحيث تتمازج فيما بينها وتتسجم لتفرز نغما ، ينبض بالفخر والحماسة والغبطة ، وهذا ما يتماشى مع طبيعة وغرض النص.

وفي موضع آخر نعثر على صوتي السين والراء ، فالى جانب الصوت

المهموس الرقيق ، نجد صوتا ما بين الإستقال والاستعلاء وهو حرف الراء المتبوع

بحركة الضم المختلصة التي توضح الدلالة وتضبطها ، دون أن ننسى ظاهرة النبر ،
فكل هذه العوامل أفرزت إيقاعا هادئا :

أَنْبِي بَدُّ أَوْرُقْلُ بجاه النبي قف ، لا تهرب
سَلْحُسُ أَكَنْدَوْرُ بلل شعرك ، لنقصه دائريا

كما تكرر حرف الراء سبع مرات ، هذا الصوت الترددي المرقق في المقطع الموالي

:

أَلْفَرَسُ أَلْمَلَاخُ الفرس يا سادة
نَجْعَلُهَا مُوَلَاةً يِرْتَاخُ يمتطيها صاحبها ، فيرتاح
سَرْقُ أَدْرَارِي غَ . لِمَرَاخُ أخرج الشباب إلى الميدان
فَلَأْسُ أَنْ . انْمُضْرَاخُ عليها نتسابق

وقد زواج الشاعر بين حرف الراء الترددي الرقيق وبين حرف الحاء
المهموس الخافت الساكن في نفس الدوال تقريبا (يرتاح ، لملاح ، لمراح ،
أنمضراح) ، مما حقق توازيا صوتيا وإيقاعيا ، يشعر المتلقي بالسكينة والهدوء
والراحة . وبين الراء والحاء نجد صوت السين المهموس الرقيق ، الذي أعطى نكهة
خاصة لهذه الظاهرة الإيقاعية ، والملاحظ أن النص الغنائي في الوادي الأبيض
يوزع الدوال المحتوية على الأصوات بطريقة تحقق التوازن الإيقاعي ، وكذلك
تكون هذه الإيقاعات منحصرة في ثلاثة أصوات أساسية ، تسهم بشكل واضح في
ضبط إيقاع المقطوعة .

وفي نص آخر :

الطَّيَّارَةَ الصَّفْرَا

حَبْسِي مَا تَضْرِبِيشْ

نَطْلَعُ رَأْسَ لَجْبَلْ

نُمُوتُ أُوْمَارَانْدِيْشْ

الله الله ربي

رَحِيمُ الشُّهَدَا

إن الرءاء المكرر هنا صوت مفخم ، وقد تكرر سبع مرات في دوال متعاقبة مثل :
(صفرا ، ما تضربيش ، راس ، مارنديش ، رحيم) ، أما حرف الشين الصريح فورد
ثلاث مرات ، وهو من الأصوات الرخوية ، ورغم تباعد الصفات الصوتية إلا أن
انسجامها تحقق بفعل حسن توزيع الدوال في النص الغنائي ، إضافة إلى صوت الباء
الشفوي .

وتتردد الرءاء سبع مرات في موضع آخر :

الطَّائِرَاتِ الصَّفْرَاوَاتِ

هَيْطَارِينْ هِيُوْرَاغِينْ

القَادِمَاتِ مِنَ الشَّرْقِ مِصْطَفَاتِ

إِيْدِيُوْغِينْ شَرَقْ أَدْ . لَالِينْ

مِنْذَ أَنْ غَابَ الشَّاطِرُ إِبْرَاهِيمَ

سِيْقْ غَابَ الشَّاطِرْ إِبْرَاهِيمَ

لَا أَخْبَارَ وَلَا رَسَائِلَ

لَا لَخْبِرْ لَا هِيْبِرَاضِينْ

ينسجم الرءاء مع صوت الغين رغم تباين مخرجها وصفاتها الصوتية ، فالرءاء
صوت لثوي ، متذبذب ، بينما الغين صوت طبقي رخو ، إلا أن هذا لم يمنع من
انسجام الصوتين وتكاملهما مع صوت ثالث وهو صوت النون الساكن ، المتمسم

بالرقة والسكون ، والذي تناسب كثيرا مع الصوتين السابقين ، حيث أضفى سكونا متميزا على النص .

أما صوت السين ، فنجد نسا آخر تكرر فيه هذا الصوت :

أوما ذ . اقر ن وذبير	أخي جناح حمام
حسبخت ذ ازر ف ي قور	خلته فضة تمشي
أري حفصاس باباس	يا ربي إحفظ له أباه
طو لاس ذ _ لعمر لآباس	وأطل في عمره كثيرا

تتجلى الظاهرة الإيقاعية في النص ، من خلال تكرار صوت السين خمس مرات ، (حسبخت ، حفصاس ، باباس ، طولاس ، لآباس) ، هذا الصوت الرقيق المهموس الذي هيمن على السياق الصوتي والدلالي للنص ، و قد تزوج مع حرف الباء الشفوي المرقق ، ورغم اختلاف مخارجهما ، إلا أنهما يلتقيان في خاصية الرقة، كما أن خفة حركة الجهر في حرف الياء ، خلقت تناغما إيقاعيا متميزا مع صوت السين .

أما حروف التفخيم ، فنجد صوت الكاف الانفجاري:

الكشافة تثحوم	الكاشفة تحوم
لكماندا إكتب ينحمام	الرائد غارق في الكتابة والتفكير
الجيش إسرب سي لحمام	والجيش تسلل من الحمام
أدناوي لاستقلال إتام	سننتزع الاستقلال كاملا

وصوت الكاف من الأصوات الانفجارية الشديدة ، التي ينحبس فيها الهواء انحباسا تاما عند النطق ، وما يلبث يتدفق الصوت متفجرا ، ولعل هذه الخصائص

الصوتية لهذا الحرف ، تناسب الموضوع الذي يعبر عن وضعية نفسية قلقة ومتحمسة في نفس الوقت ، وزواج الشاعر بين صوت الكاف المهموس وصوت الميم المجهور ، والتقى الصوتان في السطر الأول والثاني (الكشافة تتحوام / لكاندة يكتب يتخام) وينسجم الصوتان إيقاعيا ، باستخدام ألف المد قبل صوت الميم ، مما يشعرنا بنوع من الإنطلاق والحرية ، وهي من المعاني التي تعلق بها السياق الدلالي للنص .

أما في النص الموالي والذي قسمناه إلى مقطوعات ، مراعاة للبنية الإيقاعية، حيث اختار الشاعر لكل مقطوعة أصواتا مختلفة عن سابقتها ، وهذا يوحي بمدى قدرته على التلاعب بالأصوات وتشكيل الإيقاع الداخلي ، بما يتماشى وحالته الشعورية .

أما في الأسطر الأربعة الأولى :

البندقية ذات المسمار

الفُوشِي أنْسَمَارُ

والنعل في القدم

الْبُلْعُثُ هَاتُ افْدَارُ

هذا بن زلماط

وايِّي ذُ اوقزَلْمَاضُ

متنقلا من ضفة لأخرى

جَارُ أوعَلَّا ذُ اوجَمَاضُ

حيث استخدم الشاعر حرفي الذال والميم المجهورين ، إضافة إلى صوت الكاف المعقودة ، بينما غير الشاعر الأصوات في الأسطر الأربعة الموالية ، حيث استعان بصوت النون المجهور ، المرقق الساكن ، حيث تكرر ثماني مرات وزواج بينه وبين السين المهموسة المفخمة في بعض الدوال (فرنسا) والسين المرققة

(إيديوسين) ، وبين النون المجهورة المرققة ، ورغم هذا التضاد في الخصائص الصوتية ، إلا أن الشاعر أحسن استخدامها ، فأنتجت تناغما صوتيا متميزا :

ثَأْوَرَقِيْثُ الْمَاصَا	الورقة الشفافة
إِيْدِيُوْسِيْنُ سِيْ فَرْنَسَا	المرسولة من فرنسا
شَمُّ أَدَهْوٍ جَبِيْدٌ	أنت لم تسألني
نَشْنِيْ أُوْنِيْ مَاتًا	ونحن لم نُلَبِ

في حين استخدم الشاعر صوتي القاف والفاء في الأسطر التالية :

رَبِيْ ذَاخَلَقْ	الله عظيم
إِخْلَقْ إِتْفَرَقْ	يخلق و يفرِّق
دَقْلَةٌ دَقُّ صَنْدَاقِ	دقلة في الصناديق
وَقْ اصْعَبْ لَفَرَاقْ	ما أصعب الفراق
أَجُوْجَا مَالِيَا	أجوجا ياكنزري

إضافة إلى صوت الكاف المعقودة ، استخدم الشاعر صوت القاف الذي يتميز بالهمس والانفجار ، حيث يتناسب كثيرا مع الحالة الشعورية الكئيبة .

كما استخدم صوت الفاء الاحتكاكي المهموس ، أين يلتقي الصوتان في السطر الثاني (إخلق إتفرق) وكذلك (لفراق) ، ولعلنا نشعر بوقع الصوتين في إبراز الحالة الشعورية اليائسة للشاعر .

ويقفز الشاعر إلى أصوات أخرى مجهورة ، في المقطوعة الموالية :

وَبَقَاوَا بَسْلَامَا	هيا نمشي
وَاحْنَا صَدِيْنَا	نحن رحلنا

نحن مساكين

انْشَنِى ذِمَّعْبَانُ

في بلاد الناس

ذِ ثُمُورًا أَنِّيُودَانُ

صبرا يا همامة

اصْبِرْ اهِمَامُو

هذا قدرى

مَاتًا اِبْيَلَانُ

حيث يتضح أن الأصوات المكررة في هذه المقطوعة هي : النون واللام والباء وهي أصوات مجهورة ومرفقة ، ولعل الإكثار من توظيف مثل هذه الأصوات المجهورة له دلالاته ، إذ يوحي بالحالة الشعورية والانفعالية للشاعر ، الذي يهتم بالرحيل مودعا أحبابه ، ومثل هذه المشاعر الإنسانية العميقة ، يمكن للمتلقى أن يتجاوب معها .

أما في المقطوعة التالية من القصيدة ، فاختر الشاعر صوت الراء الذي تكرر ستة مرات :

هيا نمشي

أَكْرَ أُنُوقِيرِ

كم الطريق بعيدة

وَقَبْعَدُ وَاِبْرِيدُ

ما بين منعة و شير

جَارُ نِ مَنَعَةَ دُوشِ بِيرِ

أطلت على النافذة

نَسْجَبَادُ فَطَاقُ

ذات الشعر الأشقر

السَّالْفُ ذُ اشُورَاقُ

ما أصعب الفراق

وَقِ . اصْنَعَبُ لُفْرَاقُ

واجوجا مابي

وَأُجُوجَا وَاِمَالِي

ومما يتميز به صوت الراء أنه صوت ترددي ، وهو في هذه الأبيات مرقق ، لأن ما بعده مفخم (القاف) ، وقد زوج الشاعر بين حرف الراء والفاء والقاف :

الفاء بهمسه ورقته ، والقاف بشدته وانفجاريته والراء بتذبذبه ، ورغم هذا الاختلاف في الخصائص الصوتية ، إلا أننا نشعر بانسجام وتناغم صوتي بارز .

أما الصوت الذي تكرر من بداية القصيدة إلى نهايتها ، فهو صوت الكاف المعقودة ، حيث تكرر عشر مرات ، وغالبا ما يكون مسبقا بحرف مد أو استطالة كالألف و الواو .

ويكرر صوت اللام في نص آخر اثنتي عشرة مرة ، وصوت النون ثماني مرات ، ثم استخدم حرفي السين والعين وهي متحدة المخرج ، فالصوت الأول مهموس ومرفق ، أما الصوت الثاني مجهور ، وقد اجتمع الصوتان السين والنون في كلمة (سنين) :

يَا جَبَلُ لَوْرَاسٍ يَا الْعَالِيَا

سَبْعُ سَنِينَ وَ النَّازُ تَقْدِي

غَاضُونِي الرِّجَالُ الْمَنْفِيَا

مَايَفَكَ الْفِكَكَ مَنْ غَيْرِ الْعَالِيَا

غَاضُونِي الرِّجَالُ

وَمَا بِيَأْشُ الْمَالُ

عَفْسُوا فِي النَّضَالُ

اللي حَزْفُوا لَجِبَالُ

وفي نص آخر كرر الشاعر حرف اللام إحدى عشر مرة :

أَعْلَاهُ

أَعْلَاهُ

قلبي مهموم

أولينو ضامريض

إِعيَا أَذِلَاوَا	لا يستطيع أن يحتمل
أَذِلَاوَا	يحتمل
أَنْطَلَب رِبي	ندعو الله
الليلة آذَاوَا	أن يشفيه الليلة
أَعْلَاوَه	أعلوه
أُولِيئُو ضَاْمَرِيضُ	قلبي مهموم
يَعِيَا أَذِلَاوَا	لا يستطيع أن يحتمل
أَنْطَلَبُ رَبِّي	ندعو الله
اللِيلَةَ أَثَلَاوَا	أن يحتمل آلامه

ومما يميز اللام أنه صوت مجهور ، وقد ورد متبوعا بواو ممدودة ، هذا الصوت المرقق الذي خفف من شدة اللام (أعلوا ، أذلاوا ، أثلاوا) ، إضافة إلى صوت الباء المرقق الذي انسجم مع صوتي اللام و الواو ، ليحدث تناغما صوتيا ، خاصة وأنه ليس أنسب للوصف والإخبار من صوت اللام.¹

وقد استعان الشاعر في نص آخر بصوت الرء المفخم ، الذي تراسل بتكرارته المجهورة ، وقد أسفر تمازج الرء بصوت الجيم الرخو المرقق المتبوع بألف مد ، بالانطلاق والراحة النفسية والسعادة ، وهذا ينطبق على ما ورد في النص ، إضافة إلى مراعاة التماثل الصوتي من ناحية الحروف المكررة في الدوال

¹ أنظر: سعد بوفلاحة - الشعر النسوي الأندلسي - ص222 ، نقلا عن : ميخائيل صوايا ، سليمان البستاني

(رهواجا ، راجا ، أنمراجا) . كل هذه العوامل تضافرت لينساب الإيقاع الصوتي هادئاً
جذاباً :

يا رهواجا	يَا رَهْوَجَا
انتظري	رَاجَا
انتظري	رَاجَا
ننتظر بعضنا البعض	أَنْمَرَجَا
لنلتقي	أَنْمَسَلَقَا
في جبل عرفة	ذُ . جِبَلْ عَرَفَةَ

وننتقل إلى نموذج آخر ، تلاقحت فيه أصوات النون والسين والذال :

انزلوا يا حراس	أَهْوَتْدُ أَيَّ إِعْسَاسَنْ
الجنود يريدون المجيء	الْجُنُودُ أَحْسَنْ أَدَّاسَنْ
إنهم يثيرون الشفقة	أَهَنْ غَنِينُ أَمْسَاكَنْ
يا ربِّ فرِّجْ عليهم	أَرَبِي فَرِّجْ فَلَّاسَنْ

وما نلاحظه هو بروز صوت السين بهمسه ورقته ، حيث تكرر ست مرات وتلاقح مع صوت النون المتميز بسكونه ورقته ، وما بين الهمس والسكون ، نجد صوتاً انفجارياً مجهوراً ، وهو صوت الذال الذي يوحى بحالة ضيق وشدة ، بينما خففها صوتا السين والنون ، اللتان تستثيران مشاعر المتلقي وتحركها ، كما لا ننسى النبر المقطعي الذي نشعر به في الدوال (أهوتد ، غنين) ومثل هذا الضغط، يهدف إلى التركيز على ضرورة مساعدة المجاهدين والوقوف إلى جانبهم.

ويجانس الشاعر بين صوت اللام والجيم والنون والعين ، رغم تباعد مخارجها ،

يقول النص :

أمي الحنون	يَمَّا حَنَا
بوفراق توسطت السماء	بُوفَرَاقُ إِعْدَدْتُ أَجَنَّا
سأتفقد الجيش	أَسَجْبِيغُ قَلِّ . الْجَيْشِ
إن هو هناك	مَايَلًا
إن مت ، فلا عليّ	مَا مُوْتَعُ مَاثًا فَلَا
أمي الحنون	يَمَّا حَنَا
ما أعظم هذا الحلف في السماء	مَاثًا دَلْحَلْفُ إِدْيُوعِغِينُ أَجَنَّا
سأتفقد الجيش	أَسَجْبِيغُ قَلِّ الْجَيْشِ
إن هو هناك	مَايَلًا
وإن متُّ	مَا مُوْتَعُ
يكفيني الجهاد فخرا	الْجِهَادُ بِزَايِدٍ فَلَا

حيث تكرر اللام ثماني مرات ، في حين تكرر صوت الجيم سبع مرات ،

والنون خمس مرات ، وهذا يعني أن الشاعر ارتكز في إيقاعه على حرفي اللام

والجيم بنسبة أكبر ، فاللام باحتكاكيتها ورخاوتها ، والجيم بانفجاريته الشديدة

التعطيش ، فهذا التزاوج بين الصوتين يوحي بحالة حركة وتأهب (الجيش ، أسجبيغ،

لحلف ، بوفراق) ، لينتقل إلى صوت النون في الدوال (إيديوغين ، حنا، أجنا) ،

برقته وسكونه ، ومثل هذا الانسجام بين هذه الأصوات المختلفة الصفات، يشعرا

بحجم معاناة الشعب الجزائري إبان الاحتلال ، وبالمقابل مدى شجاعته وتضحيته من أجل الجزائر .

وفي النص الموالي :

مروحية تنزل	لُبْنَانَ تَسْرُوسَا
وطائرة تقنبل	أُورِيغَةَ تَنْرُوزَا
أطلوا يا إخواني	اسْجَبَاتَدَّ _ آيَايْمَا
ماذا يقول بن بلدية	مَاتَا يِقَارُ أُوبَلِدِيَا
مروحية تنزل	وَلْبَانَا تَسْرُوسَا
وطائرة تقنبل	وَأُورِيغَةَ تَنْرُوزَا
أطلوا يا إخواني	اسْجَبَاتَدَّ آهَا الْآخِوَانُ
ماذا يقول بن بلدية	مَاتَا يِقَارُ أُوبَلِدِيَا

نلاحظ تراسل صوت الناء المهموس ، المرقق في ثنايا النص عن طريق الدوال (تسروسا ، ثنروزا ، يايثما) وتفاعل مع صوت الرءاء بتكرارائه وجهريته، وما بينهما حرف السين المهموس المرقق الذي خلق تناغما رائعا في النص بأسره، كما نلاحظ تماثلا في عدد الأصوات وفي تركيب الدوال (تسروسا ، ثنروزا ، أوبلديا ، لخوانا ..).

أما النص الموالي :

سَجْعُوا شُبَّانُ

حَزْمُوا لَمَحَارِمُ

زَادُوا الرِّفَالُ

ضَرُّوْا الطِّيارَه

زَادُوا لِيَشَارَ

يَحْكُمُوا لاسْتَقِ لَالٌ

نَجْمَةٌ وَ هَلَالٌ

يتكرر صوت اللام الذي يسبقه أو يليه ألف مد ثماني مرات ، إذ لا يكاد يخلو سطر منه ، ولا يخفى علينا أن صوت اللام من الأصوات المجهورة التي تبعث الإيقاع العام وتعلن عن شعور بالشجاعة والفخر بشباب الجزائر إبان الاحتلال ، مثلما يجسده هذا النص.ومما زاد من هذا الانسياب النغمي ، صوت الزاي المعروف باحتكاكيته ورقته وجهريته خاصة في الدوال التالية (حزموا ، لمحازم) أين يبرز التجنيس الاشتقاقي الذي أسهم في تشكيل الإيقاع العام للنص .

يتردد في النص التالي حرف اللام كذلك ، ثلاث عشرة مرة في الدوال (سفيل

الحال ، المال ، لحلال ، لهلال) :

يَاسِفِيلُ إِبْرَعُ الْمَالُ الشعب يتبرع بالمال

أَدِيغُولُ إِغَاضِيثُ الْحَالُ وديغول إمتعض

مَآثَلَمُ تَأَزَوْا لَحَلَالٌ إن كنتم أبناء الحلال

مَاهَلَامُ تَأَزَوْا لَحَلَالٌ إن كنتم أبناء الحلال

أَهْوَيْدُ سِ نَجْمَةٌ وَ هَلَالٌ اهبطوا بالنجمة و الهلال

ومن الملاحظ أن من أكثر الحروف ترديدا في الأغنية الشعبية ؛ صوت اللام بجهريته ، وصوت الناء باحتكاكيته وهمسه ورقته والحاء بهمسه ، رغم التباين في المخارج ، إلا أنه تحقق الانسجام والتناغم الصوتي على مستوى النص ، كما

يشعرنا مثل هذا الإيقاع بالتحدي والإصرار. إضافة إلى اعتماد هذا النظام الإيقاعي

على النبر الشديد (هلام ، أهوتد) ، تأكيدا على الغاية المرجوة من النص الثوري .

يكرر الشاعر صوت الميم بجهريته ورقته ، ستة مرات في الدوال (تخمام ، يمام

، فلام ، زاذم) وصوت الدال خمس مرات برقته وحرف الراء بتكرارته وجهريته :

أَفْرَنْسَا لَيْلٌ لَا تُحَمَّامٌ يا فرنسا لا تبك و لا تفكري

أَتَرْيِيذُ بَلَا يَمَّامٌ ستخرجين رغما عنك

وَدَّرَارِي بَعْدَنْ فَلَّامٌ والشباب صعب المنال

غَيْرُ أَرْقَدُ زَادَنْمٌ هيا احزمي متاعك

وقد ناسب صوت الميم وصوت الدال ، طبيعة الموضوع المتعلق بهجاء فرنسا

المستعمرة وتحديها .

أما صوت الغين ، فكان حاضرا في النص الموالي :

رَكْبَعُ ذِ . لَبَابُورُ إِلِيغُ ركبت السفينة و بكيت

أَخْلَطَغُ فُرَنْسَا مَكْتِيغُ وصلت فرنسا و تذكرت

مَا عَزَّ إِيْمَنِيغُ ؟ لم أخبرتك ؟

آيْمَا وَأَنْدَمِيغُ يا أمي ندمت

رَفَذَغُ أَسْتِيْلُو سَنِيغُ رفعت القلم و أمضيت

يتردد صوت الغين باحتكاكيته ورقته في الدوال (ركبع ، إليغ ، مكثيغ ،

سنيغ ، إمنيغ ، رفذغ ، أخلطغ) وقد انسجم مع صوت السين المهموس والمرقق

لينساب التناغم الصوتي هادئا ، بنبرة حزينة توحى بشعور الندم .

يزوج الشاعر بين صوت اللام والحاء والسين في النص الموالي :

أُوحَابَةٌ ذِ اِيْمَسُوْلُ	حَابَةٌ مَسُوْلُ
سِي حَنْدُ أُوْعَزَا يَثْهُوْلُ	أَحْمَدُ عَزُوِي تَهُوْلُ
هَابِيَاْسَتْ هَرْعِي ذِ-لْمَحْمَلُ	الرَشَاشُ دُوِي فِي الْمَحْمَلِ
قَاوْرِي لَا يِرُوْحَدُ يَجْمَلُ	وَلَا فِرْنَسِي سَلْمُ

ويتميز صوت اللام بجهريته والسين بهمسه ورقته ، أما الحاء فهو صوت حلقي مهموس ، ورغم تباعد المخارج بينها ، إلا أن السياق الإيقاعي كان متوافقا لا تشوبه شائبة ، وهذا راجع إلى استخدام الشاعر للتماثل في عدد الحروف المكررة مثل : (ايمسول ، يثهول ، لمحمل) حتى وإن كان صوتا واحدا ، وهذا من أجل الحصول على إيقاع موحد .

أما النص الأخير :

تُكْبَانِيْثُ نْ-أُوْعَانِي	كُتِيْبَةُ بِنِ عَانِي
إِقْرِيْبِيْنُ فَالْدِيْنُ ذَ لْعَاهْدُ	الْتِي خَرَجْتَ مِنْ أَجْلِ الدِيْنِ وَالْقِسْمِ
وَإِقْوَمَانُ الْإَادْ- إِشَاهْدُ	مِنْ خَانَ فْلِيْشَهْدُ
أَدْرِي أُوْحَدْمِي أَدْ إِجَاهْدُ	يُسَلُّ السُّكِيْنُ لِيُجَاهِدُ

يتكرر صوت الذال سبع مرات في ثنايا النص ، في حين تردد صوت النون ست مرات ، أما الهاء فتكررت ثلاث مرات ، فالذال والنون من الأصوات المجهورة المرققة ، بينما الهاء فهو صوت حنجري مهتوت ، مرقق ، وقد التقت هذه الأصوات في السطر الثاني (إقريبن فالدين ذ لعاهد) وأكسبت النص إيقاعا متميزا

بانسجامها وتلاحمها ، ولا ننسى دائما عامل التماثل في عدد الحروف وتقاربها بين الدوال (لعاهد ، إشاهد، أذجاهذ) .

والملاحظ أنه من الحروف الكثيرة الشيوخ والتكرار ، في الأغاني الشعبية؛ اللام والنون والميم والراء ، والسبب يعود إلى ليونتها وطبيعتها ؛ فهي أكثر الأصوات وضوحا¹ .

أخيرا نقول : إن البنية الإيقاعية للنصوص الغنائية بالوادي الأبيض ، تستخدم عدة عناصر ، تتكامل من خلالها وتنسجم وفق السياق الإيقاعي وهي :

• اختيار الأصوات المناسبة للغرض وتوزيعها بإحكام على كامل مساحة النص

.

• مراعاة التماثل الصوتي في عدد أصوات الدوال ، بما فيها الأصوات المكررة .

• اعتماد النظام الإيقاعي في الأغنية الشعبية على النبر ، وكذا التجنيس

الاشتقائي .

• كما لاحظنا أن أغلب الأغاني الشعبية ، تستخدم صوتي الراء والسين ، وغالبا

ما يكون الوقوف على صوت ساكن أو صوت متبوع بألف مد .

• الاستعانة بثلاثة أصوات إيقاعية منسجمة ، على مستوى النص الغنائي .

¹ أنظر : سعد بوفلاحة . الشعر النسوي الأندلسي . ص 221

المبحث الثالث : الصورة الفنية في الأغنية الشعبية

كثيرة هي الدراسات النقدية التي عنيت بالصورة الفنية قديما وحديثا، ولكل وجهة نظر في ماهيتها وأهم ما يشكلها ، وما يمكن للصورة الفنية أن تضيفه للتجربة الشعرية ، ومن هؤلاء الأدباء القدامى الذين تحدثوا عن الصورة الشعرية الجاحظ الذي يقول: " إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج ، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير. " ¹ وهذا يعني أن الجاحظ كان على وعي تام بأهمية التصوير في باب الشعر.

أما أبو هلال العسكري ، فقد أشار إلى الصورة الفنية في موضوع الإبانة عن حد البلاغة حيث يقول: " والبلاغة كل ما تُبلغ به المعنى قلب السامع ، فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسه مع صورة مقبولة ومعرض حسن ، وإنما جعلنا المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة ، لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خَلِقا لم يُسمَّ بليغا ، وإن كان مفهوم المعنى ، مكشوف اللغز. " ²

وأبو هلال العسكري في هذا المقام ، شدّد على أهمية الأثر الجمالي الذي تتركه الصورة في نفس المتلقي.

بينما عبد القاهر الجرجاني، فقد أفاض في حديثه عن الصورة الفنية حيث يربطها بدوافع نفسية ، بالإضافة إلى الخصائص الدوقية والحسية ، أين تجتمع هذه

¹ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ - الحيوان - تحقيق و شرح: عبد السلام محمد هارون ، ج3 ، دار الجيل بيروت ، (د.تا) ، ص131 ، ص132 .

² أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري - الصناعتين ، الكتابة والشعر - تحقيق : علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم - ط2 ، دار الفكر العربي ، (د.تا) ، ص16

الخصائص جميعا عبر وشائج وصلات حية ، لتعطي الصورة شكلا ورونقا وعمقا مؤثرا لأنّ " التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو أبرزت هي باختصار في معرضه، وتُقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة وكسبها منقبة ، ورفع من أقدارها ، وشب من نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس ودعا القلوب إليها واستثار لها أقاصي الأفئدة صباة وكفا ، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا"¹.

وهذا يعني أن المصادر البلاغية والنقدية القديمة ، قد تعرضت للصورة الفنية وأهم ما يميزها، حتى و إن اختلفت المصطلحات التي وظفها كل ناقد أو باحث. لهذا كان استخدام هذا المصطلح النقدي "صورة" وافدا إلينا عن طريق اتصال الثقافة العربية الحديثة بالثقافة الغربية ، فهو حسب رأي - محمد ناصر- ترجمة للمصطلح النقدي الغربي Image ، ولعل هذا الموقف هو الذي يفسر اعتماد النقاد العرب المحدثين على تعريفات النقاد الغربيين للصورة ، وهو يفسر لنا أيضا ، قلة الدراسات العربية المتخصصة المهمة بهذا العنصر الهام في العمل الشعري.²

يعرّف بيار ريفردي Pierre Reverdy الصورة بقوله: "هي إبداع ذهني صرف ، ولا يمكن أن تنبثق من المقارنة ، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين ، تتقاربان في البعد قلة وكثرة".³

¹ أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي . أسرار البلاغة . قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر ، ط1 ، مطبعة المدني بالقاهرة ، دار المدني بجدة ، 1991م ، ص155

² أنظر : محمد ناصر- الشعر الجزائري الحديث..... ص 421

³ أنظر: عبد العالي بشير- تحليل الخطاب الشعري والسردى- ص 118

أما برنار قراسي Bernard Grasset والذي يعد من أحسن المنظرين للصورة الشعرية ، فيرى " أنها استحضار مشهد من الطبيعة أو من حقيقة الإنسان، إنها إجمالاً ربط الاهتزازة العاطفية التي يريد الفنان أن يولدها في محاولة لمنافسة الأشياء ، وهي نداء إلى العام من أجل الإحساس بالخاص ، وإلى المعروف من أجل أن تبرز في مفاتن الشيء المستكشف العلاقة الجديدة بين الأشياء التي هي عبارة عن إبداع نفسي".¹ ولهذا فإن الصور الفنية الناجحة هي التي يسعى الشاعر لأن يكون فيها دمه ونبضه وبصماته ، ولذلك تكون كشفاً نفسياً لشيء جديد ، وليست مزيداً لمعرفة المعروف.²

إنّ أهم ما تؤكد الدراسات النقدية القديمة والمعاصرة "الخصائص النوعية للأدب" باعتباره نشاطاً تخيلياً متميزاً من الأنشطة الإنسانية".³ لهذا راح النقد المعاصر يعمل على النفاذ إلى نسيج العمل الشعري ؛ باعتباره بنية من العلاقات، كشفت تفاعلها عن معنى القصيدة⁴ وتبتغي إثراء المتلقي من خلال أسلوبها المميز. وقد عرف النقاد الصورة بأنها تلك التركيبية اللغوية المتحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص وحقيقي ، موجّ كاشف ومعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية⁵ فكل صورة هي موقف من العالم يتضح ويتوهج من

¹ أنظر: محمد ناصر - الشعر الجزائري الحديث..... ص 422 نقلاً عن: مصايف، مرتاض ناصر - دراسات

في الشعر الجزائري الحديث - (مخطوط) ص 133 ترجمة لرأي: Bernard GRASSET
In Georin, La prose d'aujourd'hui, P 213

² أنظر: المرجع نفسه، ص 432

³ الموقع الإلكتروني www.albirbro.com / مثني عبد الرسول - الصورة الفنية عند القدماء و المحدثين نقلاً عن: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص 07.

⁴ أنظر: المرجع نفسه ، ص 07.

⁵ أنظر: المرجع نفسه ، ص 20.

خلال اللغة ، والمرآة لا تعكس الخصوصية والوجه الإبداعي للشاعر فحسب، بل إنها تحمل سمات المرحلة الشعرية التي يعد الشاعر جزءا منها ، وهذا من أهم ما يمكن للصورة الفنية أن تحققه بالنسبة للشاعر والمتلقي ، دون أن ننسى الجانب الجمالي فيها .

والصورة عامة لا تقف عند مجرد الأشكال البلاغية المعروفة، بل تتعداها إلى الوصف المباشر القائم على حوار الأحاسيس مع الحواس على اختلاف أنواعها.¹

بعد هذه اللوحة الموجزة عن ماهية الصورة الفنية التي يستوجبها المقام، سنحلل جملة من النصوص ، بغية الكشف عن الجانب الجمالي الذي تتوفر عليه نصوص الأغنية ، ونقصد بذلك الصور الفنية.

1- الصورة الأولى: التأسى

التأسى أو العزاء ما هو إلا لون من ألوان الرثاء ، يتمثل في صبر الإنسان على مصابه ، وتلمسه سلوانا لمعاناته ، والرضا بما حل به والاستسلام للقدر.² ولهذا اللون من الرثاء حضور في نصوص الأغنية الشعبية ، التي تصور لنا بصدق ، عينة من عينات معاناة الأسر الجزائرية إبان الاحتلال الفرنسي، لفقدانها أحد أفرادها.

كفالك يا أختاه

بَرْكَامْ أَوْلَمَّا

كفالك دموعا

بَرْكَامْ إِمطَاوْنِ

¹ أنظر : محمد عسران - البنية الإيقاعية في شعر شوقي - ص 459

² أنظر: الموقع الإلكتروني www.salwin.net / الصور الفنية في شعر الخنساء

هُفَّانِدُ حَمَانُ أُمَّ إِصْفُضَاوُنْ تنهمر كالجدوى
 حَرْقُنْ أَبَابَا وَوَلَاوُنْ احترقت القلوب يا أبتاه
 ثَجْبَادُ أَيِّمَا فَ لُمَحْمَلْ أطلت أمي على المحمل
 ثَقَّيْمٌ لَمِيمًا ثَهْمَلْ وبقيت أمي هائمة
 وَادٌ - اِيَقْدَرُ رَبِّي أَنْ نَحْمَلْ. ما قدره الله نحتمله

هي صورة فرد بغض النظر عن جنسه ذكرا أم أنثى ، يصبر امرأة في مصابها الجلل أكثر من تعزيتها ، تترجأها أن تكف عن ذرف دموعها الحارة، حرارة (الجدوى) والصورة تشبيه تمثيلي يجسد لنا مدى حرقة هذه المرأة على فقيدتها ؛ الذي قد يكون زوجاً أو أخاً أو ابناً ، وعن طريق شبكة العلاقات اللغوية والدلالية ، نشعر بحجم المأساة والمعاناة والحزن ، فالقلوب ممزقة، محترقة والأمهات متشردة ، هائمة على وجهها، ورغم هذه المظاهر المؤلمة إلا أن لا سبيل آخر، سوى الجَد والصبر والتأسي والتحمل لفراق الأحبة ، مهما كان حجم المعاناة. وأهم ما يميز الصورة الفنية طابع التعميم، ما يجعلها قادرة على تحريك مشاعر وأحاسيس أي شخص ، سواء أعاش فترة الاحتلال أم لا، رغم الفرق في درجة التأثير إلا أن مأساة الفراق كقيلة بذلك.

2- الصورة الثانية : وحشية فرنسا - قبيلة المداشر -

يقول النص :

أَنَا حَوَّاسٌ فِي بِلَادِيَا
 وَالرَّشَاشَةَ مَهْرُورَةَ فِي أَيِّدِيَا

الطِفْلُ صَغِيرٌ قَاعِدٌ فِي الْبَابِ

الطَيَّارَاتُ تَحْرُقُ بِالنَّازِ

هي صورة حية ناطقة ؛ تتطق ببشاعة فرنسا ووحشيتها ، فهذا أحد الثوار ، في إحدى زيارته إلى دواره ، يحمل رشاشه بيده ، حذرا من غدر الاستعمار، وإذا به يلمح طفلا صغيرا يجلس على عتبة الباب ، وفي نفس اللحظة تقنبل طائرات العدو الدوار ، حيث تتقل لنا مشهدا عن معاناة جماعية مست الشعب الجزائري الأعزل ، الذي تعرض لأبشع أنواع الانتقام ، عن طريق قصف المداشر و القرى وتحويلها إلى مقابر جماعية ؛ إلى ركام و دمار، فلم تستثن أرواح الأطفال التي حصدها وهي خضراء ، الأيادي الآثمة .

3- الصورة الثالثة: المواجهة والإقدام

يقول النص:

جَبِيْتُ عَلَى بُوحَمَامَةَ

نَلَقَى لِعَسْكَرِ اِغْمَامَةَ

وَإِذَا قَدَمْنَا شَعَلَتْ النَّازِ

وَإِذَا وَحَرْنَا هَذَاكَ الْعَازِ

المواجهة سمة من سمات الأبطال الشجعان الذين لا يهابون الموت ولا يبالون بما قد يؤول إليه مصيرهم ، لو وقعوا في قبضة الاستعمار .

إن الصورة التي يجسدها هذا النص نراها ونتخيلها ونشعر بها ؛ نشعر بإقدام هؤلاء المجاهدين ، الذين تفاجأوا بعسكر الاحتلال منتشرا، بربوع المنطقة وقد شبه الشاعر كثرتهم بالغمام ، الذي يغطي كل شيء ، وينقل لنا الشاعر حيرة الثوار بين

الإقدام الذي سيسفر عن معركة ساخنة مشتعلة ، وبين التراجع الذي يعد مجلبة للعار والاحتقار.

إنّ علامة الإبداع في هذه الصورة ليس قائما على طبيعة الموضوع ونوعه وإنما توازن بين المجهول والمعلوم للوصول إلى الدهشة المبتغاة ، أو القيمة الفكرية المطلوبة ، حيث تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثف يسعى إلى أن يتجسد في تركيب لغوية ذات نسق خاص.¹ هذا الإحساس الذي يتسرب إلى المتلقي تسرب الماء في الشرايين لقوة التصوير وبراعته.

4- الصورة الرابعة: البكاء والمعاناة

يقول النص:

قاقا بني	آقاقا ممي
أين رشاشك ؟	الرفال أنك ماني ؟
فوجك مر بالأمس	لقروب نك إعدا اضلي
أمك تبكي ، حزينة	يماك ثيل - ثغني.

البكاء صورة تعبيرية عن ألم حاد ، وحزن ينفطر له قلب الإنسان، وهو لون من ألوان التعبير المادي ، ويدرج تحت فن من فنون الشعر وهو الرثاء، ذلك أنه اقترن بظاهرة الموت،² أو الفراق أو غيرهما من الحالات الأليمة التي قد تصيب الإنسان ، وقد دلت لفظة (ثيل) في النص على البكاء ، ولكن معناها لم يتوقف عند هذا الحد ، بل تجاوزها إلى الألم والحزن الذي أصاب هذه الأم المفجوعة في ولدها

¹ أنظر: الموقع الإلكتروني www.albiro.com / مثنى عبد الرسول - الصور الفنية عند القدماء والمحدثين -

ص04، ص05

² أنظر: الموقع الإلكتروني www.salwin.net / الصور الفنية في شعر الخنساء

(قاقا) وهي صيغة تصغير لاسم (بلقاسم)، والذي أسند إليه لفظة (بني) التي تحرك المشاعر وتحقق الانفعال لدى المتلقي ، وهذا يوحي بمدى تعلق هذه الأم بهذا الابن بالذات ، خاصة وأن استعمال همزة النداء ، تكون لنداء القريب (أقاقا)، ولعل هذا القرب مجسد في القرب النفسي ، أي علاقة الأم بالابن ، فبأسلوب استفهام تسأل الأم ابنها عن رشاشه ، وعن سبب تأخره عن فوجه الذي تعود مرافقته.

هي صورة أم مفجوعة ، مستصرخة متألمة ، لفراق ابنها الذي يمر بها كل صباح رفقة كتيبته ، وبأسلوب تلمحي يظهر افتخار هذه الأم بابنها ، الذي لم تطق عليه صبورا ، بعد أن تركها وحيدة تشكو الفراق ، وتثير شفقة كل من يراها.

تعكس لنا هذه الصورة الرائعة التي نسجت من أحزان الأمهات، وحرقتهن على أبنائهن ، في زمن الاحتلال الفرنسي الذي أتى على الأخضر واليابس ، مظاهر الأسى والألم الذي تشعر بها كل أم فقدت ابنها ، حتى وإن كانت راضية بالتحاقيه بالجهاد ، إلا أن موته يوهن قواها، ويحطم معنوياتها، ويولجها في دوامة من الحزن.

5- الصورة الخامسة: وصف معركة

أوحابة ذِ ايمسول	حابة مسؤل
سي حنذ أوعرّا ينهول	أحمد عزوي تهول
هابياسنت هرعى ذ-لمحمل	الرشاش دوى في المحمل
قأوري لآ يرؤحد يجمل	ولا فرنسي سلم

يوظف الشاعر في هذه الصورة الحية المجسمة ، الوصف الحسي للمعركة بذكر مسؤولها الأول المدعو (أوحابة) وبطلها الرئيسي المدعو "أحمد عزوي" الذي

تصوره في معركة وقعت بجبل المحمل ، مقداما متحمسا بسبب دوي المدفع الرشاش ، وضراوة الحرب بين الطرفين ، التي لا ترى فيها سوى أشلاء جنود الاستعمار متناثرة هنا وهناك ، وهيهات أن تلمح جثة كاملة الأعضاء، في هذه المعركة الساخنة ، التي شارك فيها البطل الشهيد أحمد عزوي ، المعروف في الأوساط الشعبية ببسالته و شجاعته الفذة .

فبأسلوب المبالغة الموظف في هذه الصورة الفنية ، عمد الشاعر إلى تقديم الشهيد أحمد عزوي بطلا نموذجيا لا يهزم ، بأسلوب يقارب أسلوب المغازي والسير في الوصف الذي يصور سيدنا علي-رضي الله عنه- بطلا لا يقهر .

كما تذكر أغلب هذه الصور الفنية ، المكان وأسماء الشخصيات الثورية التاريخية ، التي تضي على المشهد طابعا واقعيا ، يخلق الدهشة والانبهار، لدى المتلقي بمثل هذه الشجاعة الفذة .

أما النص الموالي فيقول:

هاهو ذا قرين هاهو ذا	هَآئِثَا قَرِينِ هَآئِثَا
أماه أزرق العين هاهو ذا	يَا يَمَا زَرَقُ الْعَيْنِ هَآئِثَا
هاهو ذا قرين هاهو ذا	هَآئِثَا قَرِينِ هَآئِثَا
يحارب من أجل الدين هاهو ذا	يَنْشَاتُ فَـلَجَالُتْ نَالِدِينِ هَآئِثَا
توارى في الجبال هاهو ذا	إِكْمَبَادُ نَقْ دُورَارِ هَآئِثَا
هاهو ذا يقتل الكفار	إِنَّقُ نِ لُكْفَارِ هَآئِثَا
هاهو ذا يقرأ الجريدة	إِقْرَا ذِي لُجْرَنَانِ هَآئِثَا
هاهو ذا الدبابة المسرعة	لِيَشَارُ أُغْبَارِ هَآئِثَا

اسرُكَلْ أَقْوَارَ هَائِيَا	حاصر الدوار هاهو ذا
لِيَشَارَ نْ وَاغْمُودُ هَائِيَا	الدبابة ذات الفوهة هاهو ذا
يُنْزِيَابُ دَقْ قَرْمُودُ هَائِيَا	يهدم القرميد هاهو ذا
هَائِيَا قُرِينُ هَائِيَا	هاهو ذا قرين هاهو ذا
يَتَشَاتُ رَبِّي أَثِيعِينُ	يحارب ، أعانه الله

إنَّ شجاعة البطل "أحمد عزوي" التي تجسدت في الصورة الأولى ، نجدها تتكرر مع بطل آخر وهو " قرين" والمقصود به "قرين بلقاسم" في الصورة الموالية ولكن الاختلاف يكمن في الأسلوب ، حيث تعج هذه المقطوعة بالصور الفنية الجزئية ، والتي تعطي بانسجامها وتكاملها صورة كلية عن هذا الشهيد البطل.

كما وظف الشاعر اسم الإشارة "هائيا" بمعنى (هاهو) دلالة على "قرين" ويتبعها بصورة حسية ، يتسنى لأي شخص رؤية هذا البطل ماثلا أمامه، من دقة التصوير والوصف ، حيث يصف لون عينيه الزرقاوين ، جمال شكله الخارجي، ومن جهة أخرى تصور شجاعته وإقدامه ، ودفاعه عن العقيدة الإسلامية، وقد خيم في الجبال ، لغاية واحدة وهو قتل الكفار دلالة على العدو الفرنسي .

أما الصورة الجزئية الثالثة فهي التي تصف "قرين" جالسا يقرأ الجريدة، وفي كل مرة يتكرر اسم الإشارة "هائيا" (هاهو) لشد انتباه المتلقي ، وإثارة مخيلته.

وتتوالى هذه الصور الفنية الرائعة ، التي تتم عن ذوق رفيع وموهبة فذة في الوصف وتجسيم للمشاهد ، حتى تتراءى للمتلقي على شكل سلسلة متشابكة، محكمة الحلقات ، لتنتقل من هذا التصوير الهادئ إلى تصوير مباغته الاحتلال "لقرين"، حيث تفاجئه بالدبابات التي يتصاعد منها الغبار من شدة سرعتها، وقد حاصرت

الدوار بحثاً عنه ، وإذا بصورة دبابة أخرى تهدم قرميد البيوت، بينما يظل "قرين" يقاوم ويبادل العدو طلقات الرصاص، متمنين له النصر والعون.

وفي صورة تلميحية ؛ نشعر في بداية المقطوعة بالطمأنينة نظرا للغة الهادئة، والجو الهادئ الذي خيم على المكان ، أين يتصفح " قرين" الجريدة، وإذا بصوت الدبابات يمزق هذا السكون والهدوء ويحولهما إلى صوت رصاص، ودمار مفزع ، زارعا الخوف في المكان، ويظهر جليا أن الشاعر قد نجح في نقل هذه الصورة النفسية العميقة إلى المتلقي بكل حيثياتها.

إن تلك الصور الجزئية التي أشرنا إليها سلفا ، تتشابك وتتكامل لتعطينا صورة واحدة عن البطل "قرين" الذي يتمتع بجمال الشكل والروح، متعلم، محب لدينه ووطنه، مقاوم ، يرفض الاستسلام والرضوخ للعدو.

ونظرا لولوع الشعراء بشخصية "قرين" الوطنية أبداعوا في تصوير شجاعته وبسالته في مقاومة الاحتلال الفرنسي ، حيث عثرنا على نص آخر يقول:

يَا قُرَيْنُ يَا قُرُونُ

يَا رَزَقُ الْعَيْنِيَا

أَلْحَمَاسِي فِيهِ أَلْفِينُ

وَلَحْزَامُ فِيهِ مِثْرَتَيْنُ

آ.. لُحْبَةَ حَبَّتَيْنُ

وَطِيْحُ مَيْتِيَا

تنبض الصورة الفنية في هذه المقطوعة بالحيوية والحركة ، لروعة المشهد ودقة التصوير والتجسيد ، أين يسعى الشاعر ليجعل " قرين" بطلا خارقا للعادة ،

فأخذ يصور شجاعته غير المعهودة ، فهو يحمل سلاحا ذا خمس طلقات، ولكنه في يد " قرين" يتحول إلى ألفي طلقة ، وحزام خراطيش طوله مترين، كناية على كثرة الذخيرة ، إضافة إلى علو القامة وضخامة الجسد، أين تتحول حبة الرصاص إلى رصاصتين ، كناية أخرى على حسن التصويب فهو البطل الذي يقتل برصاصة واحدة أكثر من جندي واحد، ليسقط مائتي جثة بأقل عدّة.

ورغم أن شخصية " قرين" الثورية تنتمي إلى عصر الثورة إلا أننا لا نشعر بقدم الصورة ، ذلك أن القدم والجدة فيها لا تعود لكونها تجسد شيئا قديما، أو الجدة لكونها تصور شيئا جديدا ، "وليس جدة الصورة أن ينتقي الشاعر مما حوله من مظاهر الحضارة الجديدة ، ما يساعده على التصوير، فإن أي شاعر لو اتخذ صورة الشمعة للتعبير عن حالة نفسية ، بعد أن أصبح الشمع ثانوي القيمة في الحياة الحضارية ، لما وجدنا في صورته عيبا، لأنها قديمة وأنها استعملت كثيرا"¹ وكذلك مثل هذه المواضيع التاريخية الثورية ، فإن البراعة في التصوير، والدقة في اختيار عناصر الصورة الفنية ، جعلها تنبض حيوية وجدة ومازالت تحمل بذور التجدد والقدرة على التأثير في المتلقي.

أما الرواية الثانية للنص السابق :

يَا قَرِينُ يَا رَزَقَ الْعَيْنِينَ

يَا رُقْبَةَ فِيهَا شَبْرِينَ

يَضْرِبُ ضَرْبَةَ مَا بَيْنَ الْجِهَتَيْنِ

يُطَيِّحُ فِيهِمُ الْفَيْنِ

¹ إحسان عباس - فن الشعر - الفنون الأدبية 3، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، (د.تا) ، ص 236

يتشكل هذا النص من صورتين ؛ الأولى تشخص بعدا جماليا يتمثل في العيون الزرقاء وطول الرقبة التي قدرها الشاعر بشبرين ، ليدل بذلك على جسم قوي و ضخم وجميل . أما الصورة الثانية فتصور كيف يستطيع صاحب هذا الجسد المتميز أن يضرب ضربة واحدة ، فيردى عدوه جثة هامة من الجهتين ، وكأنه بهذه الضربة يقضي على ألفي جندي في لمح البصر . وهكذا تظهر شخصية قرين شخصية بطولية ملحمية ، تتمتع بصفات تدعو إلى الإعجاب والانبهار بقوته وشجاعته وكذلك جماله .

6- الصورة السادسة : الإصرار والعزيمة.

يقول النص:

رُوجُ أَدْرَارِي

طَلَعُوا لَجِبَالَ

هَرُؤَا سَبَبَةَ

زَادُوا الرِّقَالَ

ضَرَبُوا ضَرْبَةَ

جَابُوا لَيْشَانَ

يَا حَمُودِي نَجْمَةَ وَهَلَالَ

تجسد هذه الصورة الفنية شجاعة ووطنية شباب الجزائر، إبان فترة الاحتلال الفرنسي ، فتبرز نموذجا حيا لشابيين في مقتبل العمر، وقد حملا عتادهما الحربي (الرشاش وحزام الخراطيش) ، متكبدين عناء صعود الجبال، من أجل تحطيم دبابة العدو، رغم صغر سنهما، كل هذا من أجل النجمة والهلال -علم الجزائر-.

إن هذه الصورة مفعمة بالإصرار والعزيمة ، التي تميز شباب الجزائر، الذي لا يرضى عنها وطنا آخر، كما تكشف عن طبيعة هذه الشخصية الملحة، المتماسكة والمقدامة، في أوقات المحن، لا يعرف الخوف إليها سبيلا، فكل شيء يهون من أجل الجزائر.

7- الصورة السابعة : المعاناة

إن الصورة الفنية هي الخيط النفسي والشعوري الذي يربط بنية القصيدة¹ أو المقطوعة ككل ، وهذا ما نجده في الأغاني الشعبية بالوادي الأبيض، أين نشعر بوحدة النص الشعورية وترابطها واستحالة تفككها، لأنها شحنة من المشاعر والأحاسيس.

يقول النص:

جِينَا مَنْ عَيْنِ أَمْلِيَّةَ

سَبْعَ أَيَّامٍ عَلَى رَجْلِينَا

وَصَلْنَا لَجِبَالٍ كَمَبِينَا

يَا رَبِّي فَرَّجْ أَعْلِينَا

إنّ الشاعر في هذه الصورة يشكل الزمان والمكان ، تشكيلا نفسيا خاصا، والذي يفتح لنا باب المشاهدة والتخيل والتجاوب مع الحدث ، حيث نتصور حالة هؤلاء المجاهدين، الذين يقطعون المسافات مشيا على الأقدام ، ليل نهار وهم

¹ أنظر: محمد ناصر - الشعر الجزائري الحديث.. ص 541 نقلا عن: عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر، ص163.

يحملون خراطيشهم وأسلحتهم ، بخطى سريعة حتى لا يكتشف العدو أمرهم، وما إن وصلوا لإحدى الجبال خيموا هناك طلبا للراحة.

8- الصورة الثامنة: التحدي

يقول النص:

أَفَرَنْسَا لَيْلٌ لَا تَحْمَامٌ	يا فرنسا لا تبك و لا تحزني
أَتَزْيِيدُ بِلَا يَمَامٍ	ستخرجين رغما عنك
أَدَهْوَانُ تَأْرَوَى نِ - دُورَارُ	و سينزل أبناء الجبال
وَأْمُوعَانُ أَرَطَالٌ	ليثأروا منك

تعتمد هذه الصورة على الاستعارة التي تتمثل في "نقل العبارة عن موضع اللغة إلى غيره لغرض ، وذلك الغرض إما أن يكون شرحا لمعنى وفضل الإبانة عنه أو توكيده و المبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعروض".¹

كما يعرفها ابن رشيق القيرواني بقوله: " الاستعارة أفضل المجاز وأول أبواب البديع ، وليس في جلى الشعر أعجب منها وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها ، والناس مختلفون فيها : منهم من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه ... ومنهم من يخرجها مخرج التشبيه ."²

وقد استخدم الشاعر الاستعارة ، التي تعد من أكثر الفنون البلاغية تأثيرا في تشكيل الصورة الفنية ، حيث تضيف عليها طابعا جماليا متميزا وتشخص للمتلقى المعنى المقصود ، حيث تمكن الشاعر من نقل مشاعره الساخطة ، ونقمته على

¹ أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري - الصناعيتين ، الكتابة والشعر - ص 274

² ابن رشيق القيرواني - العمدة - ص 428

فرنسا عن طريق تشخيصها في غريم له ، يخاطبه ويتحداه ، ويأمره عن طريق توظيف صيغ الأمر، المسبوق بأداة نفي (ليل: لا تبك) (لا تخمام: لا تفكري)، ليؤكد رحيل هذا الغريم (فرنسا) رغم أنه.

9- الصورة التاسعة: الاستشهاد

بُوحَا أَوْعَبْدِي	بُوحَا أَوْعَبْدِي
مَا الَّذِي أَوْصَلَك إِلَى الضِّفَّةِ الْآخَرَى مِنَ الْجَبَلِ	مَانِي إِشْوِينُ أَظْهَرِي؟
الطَّائِرَةُ تَحُومُ عَلَيْكَ	وَرِبْعَةٌ فَلَاكَ أَهْرَلِي
نَلْتَقِي فِي سَاعَةِ أَفْضَلِ يَا عَزْوِي	مُلَاقَاةَ الْخَيْرِ أَعَزْوِي

هي صورة حية تنقل لحظة استشهاد أحد مجاهدي الثورة ، فبصيغة الأسلوب الاستنكاري ، يستنكر الشاعر سبب انتقال المجاهد (بوحا أوعبدي) إلى الضفة الأخرى من الجبل ، أين لمحت طائرات الاستعمار، فأخذت تحوم حوله، وتخلصت منه . إنها صورة محكمة النسيج ، مفعمة بمشاعر الأسى والحزن من أجل هذا المجاهد ، الذي أخطأ التصرف وأودى بحياته ، لانتقاله من موضع إلى آخر دون إذن من قائده ، ومثل هذا التفصيل في الصور، يعطينا فكرة عن طبيعة التنظيم الذي كان سائدا بين قوات جيش التحرير الوطني ، وبالمقابل ترصد الاحتلال لتحركات المجاهدين.

10- الصورة العاشرة : التأهب والدفاع

يقول النص:

الفُوضِيلُ آ الفُوضِيلُ	الفوضيل يا الفوضيل
يُوعَا هَابِيْسْتُ عَزْ-وَازِي دُوغِيلُ	الرشاش بين الكتف و الساعد
حَبَسْ لِحَرْبِ أُتُوْبِيْرُ	أوقف الحرب ، لنرحل
الْحُرِيَّةَ نَوْتَدَّ نَمَّيْرُ	ظفرنا بالحرب وانتهى

تصور لنا المقطوعة السابقة إحدى وضعيات التأهب والدفاع لمجاهدي الثورة، حيث تصور أحدهم وقد أمسك برشاشه في وضعية تأهب لأي طارئ، وقد أحسن الاستعداد ، حيث أسند رشاشه إلى كتفه وأمسكه بيده ، وهذا يوحى بجندي متدرب وحذر وفطن .

ومما يكسب الصورة في نصوص الأغنية بالوادي الأبيض ، نوعا من الخصوصية والمحلية ، أنها تذكر أسماء أعلام كانت معروفة عند أهل المنطقة في الغالب ، وفي هذه الصورة يذكر اسم " الفوضيل " وبصيغة الأمر ، يأمره بتوقيف كل شيء ويعلمه باستقلال الجزائر .

إنها صورة حية تتقل بصدق فطنة مجاهدي الجزائر، إبان فترة الاحتلال، وحذرهم الشديد من المباغته المفاجئة لقوات الاستعمار، وتمسكهم بالاستقلال لآخر لحظة أو الموت . وستبقى مثل هذه الصورة الفنية الرائعة، مفخرة الجزائريين وشاهدا حيا على تاريخ مشرف ، وذوق فني رفيع.

11- الصورة الحادي عشر: الفناء

يقول النص:

طَلَّتْ نَجْمَةٌ يَا أَحْبَابُ

مَحَلًّا الدُّنْيَا لَوْ كَانَ تَدْوَمُ

وفي ذات المعنى يقول نص آخر:

يَا نَجْمَةٌ ضَاوِيَّةَ

مَا بَيْنَ نُجُومِ

يَا دُنْيَا فَانِيَّةَ

لَا حَالَ يَدْوَمِ

تتقاطع الصورتان في تقريب وتجسيد مفهوم الفناء والموت ، فالصورة الفنية الأولى توظف التشبيه البليغ ، أين يجعل من إطلالة نجم ساطع ميلاد طفل وحياة جديدة ويستدرك ليؤكد روعة الحياة ، لولا أنها فانية ويفنى معها الإنسان ، ومن المعاني التي تؤكد الصورة أن الفناء محقق لا محالة.

أما الصورة الثانية فاعتمدت التشبيه كذلك ، الذي لا قيمة له في الوصف بحد ذاته ، لأنه وسيلة للتعبير عن التجربة ، جماله أو قبحه يتعلقان بتعبيره المخلص ، واتصاله الحميم بالتجربة الداخلية.¹ حيث شبه عمر الإنسان بالنجم اللامع الذي يلوح من بعيد ما بين النجوم ، ويقصد به مرحلة الشباب التي تكون أهم مرحلة من حياة الإنسان ، ولكن لكل إطلالة أفول ، فالدنيا فانية والشباب لا يدوم ، وهي صورة

¹ أنظر: محمد ناصر - الشعر الجزائري الحديث.. ص 445 نقلا عن: إيليا حاوي- فن الوصف- ص22

رائعة ، لأنها تجسد عمر الإنسان ؛فترة شبابه بنجم لامع ، تعبيراً عن أن العمر يمر
بسرعة ويختفي بسرعة .

وتكمن فنية هذه الصورة في اختزال الشاعر عمر الإنسان ، بكل ما فيه من
كبوات وانتصارات في نجم يطل في لحظة وبأقل في لحظة ، وكأن عمر الإنسان لا
يتجاوز عمر هذا النجم.

أما النص الثاني فيقول:

كُولِي كُولِي يَا دُودَةَ

كُولِي لَحْمِي وَ اعْظَامِي

خَلِي قَلْبِي وَ لِسَانِي

بَاشْ انْقَابِلْ مُوَلَايَ

تجسد لنا هذه الصورة حقيقة الموت ، التي تنتهي بالإنسان في قبر مظلم ، تقنات
من جسده الديدان ، وروعة هذه الصورة تكمن في قوة التمثيل ؛ إذ تفتح المجال أمام
القارئ ، ليرى ما يحدث في القبور المظلمة ؛ المآل الأخير للإنسان ، أين يفقد سلطته
وقوته ، لتتال منه أضعف المخلوقات الديدان ، الذي كان في حياته يسحقها سحقاً ،
وإذا به الآن لا يقوى عليها ، بل يترجأها لترك له قلبه ولسانه ، ليقابل بهما المولى -
عز وجل-

12- الصورة الثاني عشر: وصف الخونة

يقول النص:

الخونة القذرة

الْقَوْمِيَّة لَحْمًا حَجًّا

سَلَّمُوا أَنْفُسَهُمْ مِنْ أَجْلِ قِطْعَةِ جَبِينِ

إِرَانْدَانُ قَلِّ - فَرْمَا حَجًّا

ساعدوا الشباب	عَاوَنْتُ أَدْرَارِي فَ . لِحَجَّاجِ
يكافحون بشجاعة	إِتْكَافَحْنَ سَلَّ كُورَاجِ
الخونة الكلاب	الْفُومِيَّةَ لِكَلَابِ
ساعدوا الأولياء على الحرب	عَاوَنْتُ لَوْلِيَّةَ عَ . لِحَرَابِ
هل أعجبكم الاستعمار!	الاسْتَعْمَارَ مَاذُونَ يَعْجَابُ !
يا الخونة يا السفلة	يَا الْفُومِيَّةَ يَا دَمِيَّةَ
بعتم الدين بثلاثمئة	تَرَزَمَ الدِّينَ سَ - تَلْتَامِيَّةَ
نحن لا نريد المال	نَشْنِي أَوْ نَحْسَسُ الْمَالِيَّةَ
نريد حياة حرة	نَحْسُ الْعَيْشَتِ الْحُرِّيَّةَ .

استخدم الشاعر في هذه الصورة الفنية الكلية ، عدة تشبيهات متفرقة، في حديثه عن الخونة حيث يشبههم في أول صورة جزئية بالقذارة ، وقد طابق بين المشبه والمشبه به ، للدلالة على انتفاء الفرق بين الطرفين والمساواة بينهما ، لأنهم استسلموا من أجل شيء رخيص ؛ من أجل قطعة جبن ، لا تسمن ولا تغني من جوع.

ومرة ثانية ينتقي الشاعر الصفات المزدراة لينسبها للخونة ، ففي صورة أخرى يشبههم بالكلاب ، حيث طابق بين المشبه والمشبه به على سبيل التشبيه البليغ تحقيرا لهم ، مستنكرا عليهم إعجابهم بالاستعمار ،

أما الصورة الأخيرة يصفهم بالسفلة ، الذين باعوا دينهم وملتهم بأرخص ثمن، وأخيرا يؤكد الشاعر بتوظيفه ضمير الجمع (نحن) دلالة على الشعب

الجزائري بأسره ، الراض لتصرفات هذه الشزيمة ، وتأكيدهم من جديد أن لا مال يغنيهم عن الحرية.

والصورة في مجملها تكشف عن جانب نفسي عميق ، الأول متعلق بنفسية الخونة ، التي تظهر متذبذبة ، متلهفة على كل ما هو مادي ، مهما كان رخيصا ، والثاني متعلق بمشاعر الجزائريين ومواقفهم من هذه الفئة ، وتمسكهم بالحرية.

13- الصورة الثالثة عشر: فرحة الاستقلال

يقول النص:

سِيرُ يَا دِيغُولُ

سِيرُ فِي حَالِكُ

وَبِلَادَ الْخَضْرَا

مَا هِيَ دِيَالِكُ

جَزَائِرُ حُرَّة

ارْهُو تَغَيَّرَ حَالِكُ

يشخص الشاعر في هذه الصورة الفنية ، فرنسا في شخصية ديغول المتغطرسة ، فهو يرمز للمستعمر بأحد قواده ، ليخبره عن طريق التشبيه البليغ أن الجزائر بلاد الاخضرار والنضارة وكثرة الخيرات ، ليست ملكا له ، وقد اختار اللون الأخضر لأنه لون الحياة والإشراق.