الخصائص الشكلية
للشعر الجزائري الحديث
"١٩٢٠ - ١٩٥٤"

الدكتور عبد الملك مرتاض

أولاً: توظيف الصوت في هذه المجموعة

إذا كنا لسنا بصدد الحديث عن الموسيقى الداخلية التي تقوم غالباً على تكرار ألفاظ بعينها داخل بيت واحد أو بيتين اثنين أو عدة أبيات متجاورة، أو اصطناع ألفاظ متشابهة الصيغ كعطف اسم على اسم، أو فعل على فعل... فلا أقل من أن نقول كلمة حول الموسيقى الخارجية التي آثرها الشعراء الجزائريون الذين اختيرت لهم هذه القصائد المثبتة في هذه المجموعة التي تتألف من ثلاث وخمسين قصيدة.

وإذ أفضى بنا الحديث إلى الموسيقى الخارجية فعلينا أن نطرح عدة أسئلة توضح معالم الطريق، وتفتح أبواب البحث على مصاريعها الواسعة؛ ومنها هذه: ما هي البحور التي اختيرت في المجموعة؟ وينشأ عن هذا السؤال سؤال ثان أدق وهو: ما هو البحر أو البحور التي سيطرت على هذه المجموعة فاستحقت الملاحظة؟ وليس البحر وحده كافياً لقياس الصوت في الشعر؛ إذا لم يتله سؤال آخر عن كيفية هذه القصائد: هل هي طويلة أو قصيرة أو متوسطة؟ وأي نوع من الأنواع الثلاثة يسيطر في المجموعة؟ وحين نتحدث عن البحور أو نتساءل عنها، فعلينا أن ننصرف بأذهاننا أيضاً إلى نوع الروي (الصوت الخارجي للقصيدة) الذي اصطنعه الشعراء الجزائريون عبر هذه المجموعة. وحين نحدد نوع الروي، ينشأ عن هذا التحديد الظاهرة الصوتية المسيطرة. وهل ندّ شعراؤنا عن خط الشعراء العرب القدامى في اختيار القافية أو أنهم ساروا في خطهم حذو النعل بالنعل؟

وواضح أن طبيعة كل سؤال من هذه الأسئلة يقتضي الجواب عنه القيام بعمليات احصائية بالضرورة. ونحن إن اصطنعنا هذا المنهج هنا، وفي مواطن أخرى كثيرة من دراستنا، فذلك إيمان منا بأنه يساعد على الحصر والملاحظة الدقيقة لظاهرة أدبية معينة ولا سيما في مجال الصوت الذي هو جزء من المقومات الشكلية للقصيدة العربية العمودية.

وقد اهتدينا من خلال العمل الاحصائي الذي أجريناه على هذه المجموعة المؤلفة، ولنكرر، من ثلاث وخمسين قصيدة؛ أن خمسة بحور خليليّة هي التي استبدت بأذواق هؤلاء الشعراء فإذا الطويل والمديد والبسيط والكامل والمتقارب هي المسيطرة. فقد تكرر المديد ثماني مرات، والبسيط والكامل والطويل ستاً، والمتقارب خمساً، ومعنى ذلك أن هذه البحور الخمسة وحدها نالت الحظ الأوفر في المجموعة إذ قيلت عليها إحدى وثلاثون قصيدة. أي أن خمسة بحور كانت قالباً صوتياً لأثني عشر بيتاً وثمانمائة بيت، مع العلم أن عدد أبيات قصائد المجموعة يبلغ زهاء ثلاثة وستين بيتاً وأربعمائة وألف بيت؛ بحيث ترقى النسبة المئوية لهذه البحور الخمسة، بناء على هذا الاحصاء إلى ٥٠، ٥٥٪.

بينما نجد بحري الخفيف والمجتث يأتيان في الدرجة الثانية بثلاث قصائد لكل منهما؛ ثم بعد ذلك يأتي بحرا الرمل والوافر بقصيدتين اثنتين لكل منهما. ثم ترد بحور أخرى من البحور المغضوب عليها في معاجم الشعراء كالمقتضب، والهزج، والمضارع.

وإذا علمنا بأن القصائد المفضلة لدى عرب الجاهلية، وهي المعلقات السبع، قيل ستّ منها على بحور الطويل والكامل والمديد، ولم يشذ إلا عمرو بن كلثوم الذي أورد معلقته على بحر الوافر، أي أن نسبة ٧١، ٨٥٪ من قصائد المعلقات قيلت على بعض البحور التي سيطرت على قصائد هذه المجموعة التي نحن بصدد دراسة بعض مظاهرها الفنيّة، تبيّن لنا أن شعراءنا حين أولعوا بهذه البحور الخمسة (المديد والبسيط والكامل والطويل والمتقارب) لم يكونوا بدعاً من أسلافهم الأول الذين كانوا يؤثرون بعض هذه البحور منذ ميلاد تاريخ الشعر العربي.

والحديث عن بحور قصائد المجموعة يفضي بنا إلى البحث في كيفية هذه القصائد في حد ذاتها: هل هي طويلة أو قصيرة أو متوسطة، كما أسلفنا طرح السؤال؟ وعلى دأبنا في بعض هذه الدراسة، فلكي نستطيع الإجابة عن بعض هذا السؤال احتكمنا إلى منهج الإحصاء الذي أفادنا أن القصائد التي تطّرد في

المجموعة إنما هي تلك التي تتألف من عشرين إلى تسعة وعشرين بيتاً حيث بلغ عددهن إحدى وعشرين قصيدة باثنين وتسعين بيتاً وأربعمائة بيت.

ثم تأتي القصائد المؤلفة من ثلاثين إلى تسعة وثلاثين بيتاً حيث يبلغ عددها عشراً بخمسة وعشرين بيتاً وثلاثمائة بيت. ومثلها القصائد المؤلفة من عشرة أبيات إلى تسعة عشر بيتاً بتسعة وأربعين بيتاً ومائة بيت. ونجد في المرتبة الرابعة القصائد المؤلفة من أربعين إلى تسعة وأربعين بيتاً حيث يبلغ عددها ثماني قصائد ولكن بستة وأربعين بيتاً وثلاثمائة بيت.

ووجدنا من بعد تلك مقطوعتين اثنتين مؤلفتين من تسعة أبيات فقط؛ ثم قصيدة مؤلفة من خمسة وخمسين بيتاً، وأخرى مؤلفة من ثمانية وسبعين. فأي قصيدة في هذه المجموعة على هذه الملاحظات الاحصائية، لا يقل عدد أبياتها عن تسعة، ولا تزيد عن ثمانية وسبعين.

ولكن القصائد المسيطرة على هذه المجموعة هي التي يتراوح عدد أبياتها ما بين أحد عشر بيتاً وثمانية وثلاثين بيتاً حيث يبلغ عددها إحدى وأربعين قصيدة من ثلاث وخمسين؛ أي أنها تمثل نسبه مئوية ترقى إلى ٣٩، ٨٠٪.

وهذا جدول يبين بعض ذلك.

قصائد المجموعة بحسب عدد أبياتها (مرتبة بحسب درجة تواترها).

عدد أبيات القصيدة	درجة تواترها في المجموعة	نسبتها المئوية
من ٢٠ إلى ٢٩	٢١	٣٩،٦٢٪
من ١٠ إلى ١٩	١٠	١٨،٨٦
من ٣٠ إلى ٣٩	١٠	١٨،٨٦
من ٤٠ إلى ٤٩	٨	١٥،٠٩
من ١ إلى ٩	٢	٣،٧٧
من ٥٠ إلى ٥٩	١	١،٨٨
من ٦٠ إلى ٦٩	٠	٠
من ٧٠ إلى ٧٩	١	١،٨٨

ومن خلال هذا الجدول يتبين لنا أن النسبة العالية من قصائد المجموعة تتراوح أبياتها ما بين تسعة أبيات وتسعة وثلاثين بحيث ترقى نسبتها المئوية إلى ٣٥، ٧٧٪. فهذه الملاحظة تخول لنا أن نعلم بأن شعراءنا كانوا يؤثرون النفس الوسط. فالمقطّعات لم تجاوز اثنتين، والمطولات لم تجاوز عشر قصائد في المجموعة كلّها.

وإذ خضنا في شأن قصائد المجموعة وبحورها التي صبّت فيها، فعلينا الآن البحث في قوافيها. فالقوافي هي أساس الصوت في أي قصيدة. وإذا كان نوع البحر داخلاً في السلّم الصوتي فدخوله لا يجاوز الإيقاع العام؛ أما الصوت بأدق ما يحمل اللفظ من معنى فقد لا ينبغي أن نلتمسه أساساً، إلاّ في رويّ القصيدة.

وقد بحثنا في شأن هذه الرويّات التي تنتهي بها قصائد المجموعة فألفيناها ولعة بالباء ثم النون، ثم الدال، ثم التاء، ثم الميم، ثم الراء، ثم اللام، ثم الهاء، ثم الفاء، ثم الهمزة، ثم العين، ثم القاف، ثم الكاف، ثم الجاء، ثم السين، ثم الواو، ثم الضّاد.

ولكن الحروف التسعة الأولى هي التي استبدت بأذواق الشعراء فإذا هم يجرون عليها قصائدهم؛ وإذا رويّ الباء ينال وحده أربعة وتسعين بيتاً ومائة، وروي النون ينال تسعة وسبعين ومائة، وروي الدال ينال ثمانية وسبعين ومائة، وروي التاء ينال اثنين وأربعين ومائة، وروي الميم ينال ستة ومائة وروي اللام ينال مائة، وروي الهاء ينال ثمانية وتسعين، وروي الفاء ينال خمسة وثمانين.

وهذه الحروف هي التي كان الشعراء العرب يؤثرونها، منذ القدم. وقد عدنا، على سبيل الاستطلاع، إلى ديوان أبي الطيب فوجدنا ست قصائد ومائتين، (من بين زهاء أربع وثمانين قصيدة ومائتين وردت في ديوانه) قيلت على روى اللام (٤٧ قصيدة)، والميم (٤١ قصيدة)، والدال (٣٤ قصيدة) والباء (٣٢ قصيدة) والراء (٣١ قصيدة)، والنون (٢٠ قصيدة). وهكذا، بتعبير رياضي آخر، نجد نسبة ٥٣، ٧٢٪ من شعر أبي الطيب الذي قد يعد أكبر شاعر عربي قيلت على هذه الحروف الستة.

ولو عدنا إلى دواوين أخرى لما اعتقدنا أن هذه الظاهرة تختلف فيها عما وجدناه في ديوان المتنبي.

وقد لاحظنا أثناء ذلك أن شعراء المجموعة رفضوا ثمانية أصوات أو حروف فتنكبوها في أشعارهم فإذا رويات الثاء، والجيم، والخاء، والذال، والزاي، والشين، والصاد، والعين تختفي من قوافي قصائدهم.

وقد دفعنا حب الاستطلاع إلى ملاحظة القوافي التي اختارها أبو الطيب الذي كان حتماً لا يعزب عن أذهان شعراء هذه المجموعة فوجدنا هذه الحروف المنبوذة في قوافي المجموعة إما منبوذة هي أيضاً في أشعار أبي الطيب، أو أن عدد القصائد التي قالها هو أيضاً عليها لا تعد شيئاً. وفي كل الأحوال لا تجاوز قصيدة واحدة. فهم يتفقون معه في نبذ رويات الثاء، والخاء، والصاد، والغين. ويختلف معهم في اصطناع روي الجيم ولكن في قصيدة واحدة أبياتها اثنا عشر، والذال في قصيدة ذات سبعة عشر بيتاً، والزاي في قصيدة واحدة ذات ثمانية وثلاثين بيتاً، والشين في قصيدة واحدة ذات ستة وثلاثين بيتاً.

وكذلك نلفي شعراءنا، في نبذ بعض الأصوات لصعوبة مخارجها، وقلة ورودها في آخر الألفاظ العربية حتى أصبحت القافية عليها سمجة ثقيلة كالشين والضاد والجيم والزاي لا يعدون أن يكونوا كشعراء العربية الذين سبقوهم، والذين سيلحقونهم. وحتى أبو الطيب ما حمله، في اعتقادنا على نسج هذه القصائد القليلة التي لا تجاوز الأربع (والتي لا تمثل إلاّ ١،٤٠٪ من قصائد ديوانه) على هذه الرويّات السمجة إلاّ رغبة في تحدّي معاصريه. وهي على كل حال لا تمثل قمة شعره وما ينبغي لها. فأجمل قصائده وأروعها تلك التي قيلت على رويات الحروف الرطبة الصوت العذبة المخارج كالباء، والدال، واللام، والميم،

والنون وهلم جرّا.

ومعنى كل هذا أن الأصوات الخارجية تتميز بالعذوبة والفخامة والجمال. ومعناه أيضاً أن الظاهرة الصوتية المسيطرة ليست ناشزة ولا سمجة. ومعناه أخيراً أن شعراءنا من خلال هذه المجموعة قلّدوا الشعراء العرب الأقدمين وساروا على نهجهم حذو النعل بالنعل.

يبقى أن نلاحظ آخر الأمر أن شعراء هذه المجموعة كانوا يضطرون في معظم القصائد الواردة الى تكرار بعض الألفاظ بعينها في رواياتهم أما لضحالة المعجم اللغوي لديهم، واما انسياقا مع الموقف العاطفي الذي يستدعي أحياناً تكرارا لبعض الألفاظ الخارجية بعينها. وقد عدنا إلى ثماني عشرة قصيدة من شعر المجموعة فوجدنا سبع قصائد منها فقط لم تتكرر فيها ألفاظ الرويّ.

ثانياً: العناوين

إن الذي لاحظناه في تتبعنا لعناوين القصائد التي وردت في المجموعة أن معظمها كان يقوم على أدراج جملة تطول أكثر مما تقصر. وغالباً ما تكون هذه الجملة مصراع بيت من القصيدة نفسها. ولكن هذا المصراع كثيراً ما يكون صدراً لا عجزاً؛ خذ لذلك مثلاً عناوين القصائد الخمس التي اختيرت للربيع، بوشامة فهي ينطبق عليها هذا الحكم حيث أن عنوان القصيدة الأولى (فنّ بالعلم ملهم الألحان) نجده عبارة عن المصراع الأول من البيت الذي يمثل مطلع القصيدة. ومثل ذلك يقال في عنوان القصيدة الثانية (يا ساحل المجد هيا اسمع لإنشادي). فهذا العنوان هو أيضاً المصراع الأول من مطلع القصيدة. وتمضي إلى العنوان الثالث (أقم عيدك) فنجده عبارة عن بداية القصيدة أيضاً. أما العنوان الرابع (ايه يا شادي حنانيك) فقد وجدنا الشاعر يأخذه أيضاً من المصراع الأول من البيت الحادي عشر من القصيدة. ونلاحظ ذلك اخيراً في عنوان القصيدة الخامسة في المجموعة وهو (مرحباً يا ربيع طبت مزاراً) فهذا العنوان الطويل لا يعدو وأن يكون المصراع الأول من البيت السادس عشر من هذه القصيدة.

وهذه الظاهرة نفسها نجدها تتكرر تقريباً بالنسبة لعناوين القصائد التي اختيرت لمبارك جلواح العباسي حيث نجد معظمها إما مصاريع أبيات، وإما جملاً مؤلفة من أكثر من لفظ واحد. فعنوان القصيدة الأولى هو (أني سئمت حياتي) هو المصراع الأول من البيت الواحد والثلاثين منها. وعنوان القصيدة الرابعة (شعب الجزائر شعب مسلم عربي) هو المصراع الأول من البيت الثالث عشر منها. وعنوان القصيدة الخامسة (أبكي على وطن يحيا الخؤون مكرماً) هو المصراع الأول (إلاّ «مكرماً» فهو بصورة استثنائية من المصراع الثاني) من البيت السابع منها. وعنوان القصيدة التاسعة والأخيرة (أترى لذي الويلات يا دهر غاية) هو أيضاً، المصراع الأول من البيت الحادي عشر منها.

ونمضي إلى أحمد معاش الباتني فلا نجده يختلف في شيء عن الربيع بوشامة وجلواح العباسي حيث يُعَنْونُ القصيدة الأولى في المجموعة باللفظ الأول من مطلعها. ويجيء ذلك نفسه في القصيدة الثالثة إذْ يعنونها بما جاء في مطلعها. ونجده في القصيدة الخامسة يأخذ لفظاً من آخر صدر البيت الأول فيتخذه له عنواناً.

ونَعُوجُ على مختار بن موسى الأحمدي فنجده يعنون قصيدته الوحيدة التي اختيرت في المجموعة بالمصراع الأول من البيت التاسع والعشرين منها.

أما حسن حموتن فلم يشذ عن هذه القاعدة حيث عنون قصيدة واحدة من اثنتين اختيرتا له في المجموعة بالمصراع الأول من البيت الثالث من القصيدة الثانية.

ولا يأتي محمد بن منصور إلا ذلك في قصيدته الوحيدة التي اختيرت له حيث نجد عنوانها (من الشعور اشتقاق الشعر) عبارة عن بعض المصراع الأول من مطلع القصيدة.

أما أحمد الغوالي فقد اختار لفظين من الصدر والعجز من آخر بيت في القصيدة التي هي محاولة في الشعر الحرّ فجعلها عنواناً لها. فعبارة «أنين ورجيع» حتماً مأخوذة من قوله:

من أنين للضحايا
ورجيع للسفوح

وقد أوحى لنا هذا المنهج بأن نعمد إلى تجميع هذه العناوين في جدول عام يوضح مدى انتمائها إلى القصيدة نصّاً، أو روحاً.

وينشأ عن هذا الجدول العام أن العناوين التي كانت ألفاظها مصراع بيت أو جزء منه في القصيدة: ٢٤ أو ٤٤، ٤٤٪.

والعناوين التي كانت ألفاظها في نصها: ١٨ أو ٣٣، ٣٣٪.

والعناوين التي كانت ألفاظها خارجة عن قصائدها: ١٢ أو ٢٢، ٢٢٪.

وإذا راعينا أن العناوين التي كانت ألفاظها جزءاً في النص وضممناها إلى الصنف الأول الذي يمثل الأغلبية ونشأ عن ذلك أن $\frac{٤٢}{٥٤}$ أو ٧٧، ٧٧٪ من العناوين هي أجزاء في القصائد نفسها. ولا يشذ عن ذلك إلا $\frac{١٢}{٥٤}$ أو ٢٢، ٢٢٪ من العناوين التي خرجت ألفاظها عن نصّ القصائد. ويعني هذا شيئين على الأقل:

١ - إن شعراءنا على ذلك العهد كانوا يعانون في العثور على عنوان يرضيهم فكانوا يعمدون إلى مصْراعٍ كامل من بيت، غالباً ما يكون الأول، وغالباً ما يكون هذا البيت هو مطلع القصيدة أيضاً، ليتخذوا منه عنواناً لقصيدتهم.

٢ - إن شعراءنا كانوا يؤثرون المباشرة في اختيار عناوين قصائدهم حتى يستطيعوا التوصل إلى الشعب من طريق قريب؛ لأن العنوان كلما ابتعد عن نصّ القصيدة دعا القارىء إلى تفكير أعمق وبذل جهد أكثر في الفهم.

ومهما يكن، فإن كل العناوين تمثل قصائدها وتترجم محتواها بأمانة ومباشرة.

ثالثاً: الصورة

١ - كلمة عن «الصورة» من حيث هي مصطلح نقدي:

إنّ أول ما ينبغي أن ننبه إليه، أن هذا المصطلح لم يكن متداولاً، حسب اطلاعنا، بين النقاد العرب القدامى. و« الصورة » فيما نعلم مصطلح غربي دخل إلى النقد الأدبي العربي حديثاً، وهو على الأرجح ترجمة للفظ (Image). وهذا اللفظ إن كان كثير الدوران على أقلام الأدباء المعاصرين وألسنتهم فإنه مع ذلك ظل قليل الاستخدام في الكتابات النقدية التي سبقت هذا الجيل. ومن آيتنا على ذلك أن الموسوعة العربية الميسرة (التي صدرت خلال سنة ١٩٦٥) لم تكتب جملة واحدة عن مفهوم هذا اللفظ من حيث هو مصطلح أدبي؛ وإنما كتبت عنه بعض العبارات من حيث هو مصطلح خلقي[١]، مع العلم أن هذا اللفظ أصبح من مصطلحات علماء النفس أيضاً.

ولك أن تبحث في كتب الدراسات الأدبية العربية المعاصرة لتجد تعريفاً لهذا المصطلح أو تحديداً لمفهومه، أو كلاماً عن نشأته وتطوره فلا تظفر بشيء من ذلك: وإنما تظفر، هنا وهناك مما يكتب في كتابات المعاصرين.

باصطناع هذا المصطلح من حيث هو مفهوم لفكرة، أو نقل فكرة، أو « اهتزازة عاطفية » على الأصحّ، وتذوقها في إطار إبداعي خالص. مع أننا لا نستطيع أن ندرك الصورة، أو نتذوقها، أو نميزها في إبداع أدبي ما، شعراً كان أم نثراً، إلا بعد أن نكون قد عَرَفْنا مفهوم هذه الصورة وتحديد وظيفتها وصفتها المدلولية. بل قد رأينا بعض من ألف في المصطلحات الأدبيّة العربية فلم يكتب حول مصطلح « الصورة » عبارة واحدة.

وهكذا نجد نقادنا كثيراً ما يختطفون بعض المصطلحات الغربية فيصطنعونها دون أن يعرّفوا بها القراء العاديين أو حتى القراء من المستنيرين: فتضبّب المفاهيم، وتغمض المداليل، ويتيه العقل العربي في أوحال فكرية كان يمكن أن لا يتيه فيها.

والحقيقة أن انعدام التمييز بين « فكرة »و « صورة »كان قائماً حتى في بعض الآداب الأوربية الكبرى كالأدب الفرنسي الذي ظل كتابه، إلى منتصف القرن الثامن عشر يصطنعونها بدون تمييز بينهما. ولكن منذ ذلك الحين أصبح لفظ « صورة » مناقضاً لـ « مفهوم » (Concept) أو لـ « فكرة » (L'idée) المجردة من وجهة، وللحقيقة أو للأشياء الموجودة بمعزل عن النفس من وجهة أخرى.

ونحن نحاول هنا أن نعطي بعض التحديدات لمفهوم هذا المصطلح عند النقاد الغربيين حتى نكون على بينة مما نريد بالصورة حين نستخدمها في فقرة من هذه الدراسة.

فما قيل عن تحديد مدلول الصورة ووظيفتها وموقعها اننا (نستطيع أن نستقبل ونعبّر عن مقصدنا بالصورة، ولكننا لا نستطيع أن نحكم بها أو نستنتج)[١]. فالصورة ملازمة للابداع أبداً، ومزايلة للآثار المكتوبة التي لا تنتمي إلى الإبداع. فكأنها شيء ضد المنطق وقواعده. فهي شرارة إبداعية ابنة الخيال وحده.

ويوضح هذه الفكرة بصورة أدق (P. Reverdy) حين يقرر قائلاً: « إنّ الصورة إبداع خالص تقذف بها النفس. ولا يجوز أن تنشأ الصورة عن تشبيه، وإنما عن التقريب بين حقيقتين (متباعدتين)على نحو ما. فبقدر ما تتباعد العلاقات القائمة بين هاتين الحقيقتين المتقاربتين.... تكون الصورة قوية.. مما يسمح لها بحمل القوة المتحركة، والحقيقة الشعرية »[٢].

ولكن اندري بريطون (André Breton) زعيم النزعة السريالية يعترض على تعريف روفيردي (Reverdy) اعتراضاً شديداً فيقرر ان من الخطأ « أن يزعم زاعم بأن النفس تهيء العلاقات القائمة بين حقيقتين بكل وعي. إن من التقارب العرضي الواقع بين تعبيرين ينبجس ضياءٌ خاصّ، هو ضياء الصورة التي منها نبدو لطافاً إلى أبعد الحدود. إنّ قيمة الصورة تتوقّف على جمال الشرارة المحصّل عليها...)[٣].

وربما كانت تعريفات برنار كراسي (Bernard Grasset) أكثر وضوحاً، وأدق تحديداً من التعريفات السابقة. ومما يقول كراسي في تعريف هذا المصطلح الأدبي:

« إن الصورة هي 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 الاحساس بالخاص، وإلى المعروف، من أجل أن تبرز، في مفاتن الشيء المستكشف، العلاقة الجديدة بين الأشياء التي هي عبارة عن إبداع النفس...)[٤].

فكأن الزهرة المتفتحة العابقة صورة للطبيعة ومفاتنها، وإبداع عبقري من ابداعاتها، ولا يعدو أن يكون تسجيل الاهتزازة العاطفية التي تمر بمخيلة المبدع أو الفنان صورة جميلة لهذه الاهتزازة اللامرئية واللامسموعة. فالصورة إذن رسم عبقري لفكرة مضمخة بالعاطفة العابقة داخل نفس الفنان المتكر. ولا يفترض في الصورة إلا الابتكار؛ فمن صفاتها الأساسية أنها خلق جديد؛ وإلاّ فإنها تفقد خصائص الشرعية والأصالة الانتمائية؛ وحين تفقد الشرعية تصبح كالوثيقة المصوّرة عن نسخة أصليّة لا يحق الارتفاق بها إلاّ إذا صحّحت شرعاً في الادارات المختصّة. أو كاللوحة الزيتية غير الأصليّة، على جمالها الذي لم تفقده في حد ذاتها، فإن المختصين يجهدون جهدهم ليحصلوا على اللوحة الأصلية التي رسمها راسمها بريشته العبقرية... ولا نريد أن نتزلق هنا إلى الحديث عن الأصالة والزيف في الأشياء، ومنها الفن بمعناه العام.

وعلى الباحث في شأن الصورة الأدبية أن يكون ملمّاً بمصادر الالهام، ومصادر الثقافة الشخصية للكاتب المبدع الذي يبحث في صوره. وإذا كان من الصعب حصر مصادر الثقافة والالهام للكاتب بصورة دقيقة؛ فإن الحديث عن صوره الابداعية يظل متسماً بالنقص أكثر من الكمال، وبالضعف أكثر من القوة، وبالاحتمالية أكثر من اليقين. وما ذلك إلاّ لأن الكاتب قد يسرق صورة ما، من أثر أدبي ما، غير مظنون أنه ألمّ به أو أطلع عليه، فلا يلحن إليها دارسه، فيعجب بالصورة ويحلّلها على أساس أنها له، من حيث هي لغيره. لأن مصادر الثقافة قد تعددت على عهدنا الراهن؛ وباستطاعة الأديب أن يطلع على معظم النتاجات الأدبيّة العالمية الراقية، عن طريق الترجمة، دون أن

يتعلم أي لغة ثانية، فإن كان ملمّاً بلغتين اثنتين، أو بأكثر من ذلك، فإن من العسير الالمام بمصادر ثقافية. لأن المثقف المعاصر، يسيح فيتثقف، ويدخل المسرح فيتثقف، ويدخل دور السينما فيتثقف، ويسمع الاذاعة فيتثقف، ويشاهد التلفزة فينثقف،... وفي كل مسرحة يشاهدها، أو حديث يتلقفه، أو مقالة يقرؤها، أو فصل يلمّ به في كتاب في كل ذلك ألوان من الثقافات والفلسفات والايديولوجيات مما ينتمي إلى مصادر عالميّة متباعدة الأصول، متباينة المصادر.

ولكن لعّل الذي ييسر من مهمتنا في رصد الصورة الأدبيّة في بعض هذه القصائد المثبتة في هذه المجموعة أن أصحابها، في أغلب الظن أُولُو ثقافةٍ تراثية.

٢ - نماذج من الصور المستخدمة لدى الشعراء الجزائريين

ولعلّ الذي ييّسر من مهمتنا في رصد الصورة الأدبيّة في بعض هذه القصائد المثبتة في هذه المجموعة أن أصحابها، في أغلب الظن، لا يتقنون إلا لغة واحدة هي لغة الضاد؛ ولبس لهم إلا مصدر واحد للثقافة الشخصية هو التراث العربي الإسلامي. وحين نضعهم في هذا الموضع فإننا نعرض صورهم على التراث فما وافقه فهو جزء منه، وما خالفه فهو إحساس مبتكر، أو إبداع أصيل نابع من نفس الشاعر وروحه وتجربته المعاشة.

ونود أن نتوقف لدى قصيدة «يا طائراً» لمحمد الصالح خبشاش لنرصد بعض ما فيها من صور، ولنضع، من خلال ذلك، هذه الصور في ميزان الابداع لننظر مدى جمالها وصدقها وأصالتها أو شرعيتها الابداعية.

وأول ما نلاحظه أن فكرة هذه القصيدة لا يستأثر بها الشاعر خبشاش وحده وما ينبغي له، فقد وجدنا أكثر من شاعر خاطب الطير وناجاه، وحادث الحمام وحاوره. ويحضرنا هنا مثالان من التراث العربي القديم. أولهما قصيدة كان أنشأها أبو فراس الحمداني في أسره بالقسطنطينية وقد سمع حمامة تنوح على شجرة بقربه، ومنها هذه الأبيات:

أقول وقد ناحت بقربي حمامة
أيا جارتا لو تشعرين بحالي
أبا جارتا ما أنصف الدهر بيننا
تعالي أقاسمك الهموم تعالي
تعالي ترى روحاً لديّ ضعيفة
تردد في جسم يعذب بالي
أيحمل محزون الفؤاد قوادم
على غصن نائي المسافة عال؟
أيصحك مأسور وتبكي طليقة
ويسكت محزون، وينددب سال؟

وثانيها مقطوعة تنحدث عن ورقاء تهدل في الضحى، فصوّر الشاعر عباس بن الأحنف ما بينه وبينها من تشابه في الحال، وتماثل في الوضع، فقال:

ربّ ورقاءَ هتوفٍ في الضحى
ذاتِ شجو صدحت في فن
ذكرت إلفاً ودهراً سالفا
فبكت حزناً فهاجت حزني
فبكائي ربما أرّقها
وبكاها ربّما أرّقني
ولقد تشكو فما أفهمها
ولقد أشكو فما تفهمني
غير أني بالجوى أعرفها
وهي أيضاً بالجوى تعرفني

وهذه المقطوعة الرقيقة المفعمة بالعواطف الصادقة، والمشحونة بالإحساسات المنبجسة: من أجمل الشعر الذاتي إطلاقاً في اللغة العربية.

فالشاعر خبشاش، في «يا طائراً»، لا يعدو أن يستعيد تجربة شعرية وقعت لشعراء عرب، فحاول هو، بناء على لحظة مماثلة مر بها، أن يرسم تجربته العاطفيّة. ولكن شاعرنا استطاع أن يتخذ طريقه في بعض المواطن من المقطوعة فيحوّلها من همومه إلى هموم شعبه، ومن محنته الشخصيّة، إلى محنة الأمة التي ينتمي إليها. وبينما عقد أبو فراس وعباس بن الأحنف مقارنة بين حالين: إحداهما تتمثل في الأسر، والثانية تتمثل في الحب، فإننا نجد خبشاش يعزو حزن طائره إلى سطو البزاة والجوارح الظالمة على أبنائه، ثم يعزو حزنه هو إلى أنّ وطنه أصبح مداساً للقساة من الاستعمار الفرنسي. ثم يلتقي خبشاش. في الأخير مع أبي فراس: إذ كل منهما يحسد الحمامة على الحرية التي تتمتع بها وتَرْفُلُ في ظلالها. فأبو فراس يتساءل في ألم وعجب جميعاً:

أيضحك مأسور، وتبكي طليقة
ويسكت محزون، وينددب سال؟

وقد أتى بعض ذلك خبشاش حين قرّر في يأس وحزن وهو يخاطب الحمامة أو ابن الأبك:

لو كنت مثلك مطلقاً حرًّا لما
ضيّعت وقتي حسرة ونواحا
لكنني بأ طير موثقُ أرجل
ومكمَّمٌ لا أستطيع صداحا

فحمامة أبي فراس طليقة، وهو مأسور، ومع ذلك فهي حزينة باكية على حريتها، فكيف يجوز له هو أن يبكي على الأسر والوثاق؟ وطائر خبشاش حرّ طليق هو أيضاً، ومع ذلك نراه يملأ الفضاء حزناً وبكاءً، من حيث أنّ الشاعر موثق الرّجلين، مقيّدهما، بل هو مكمّم لا يستطيع أن يسمع صوته، ولا أن يعبّر عن آرائه.

فصورة خبشاش إذن نسخة طبق الأصل، كما يقول رجال الإدارة، من صورة أبي فراس الحمداني. فهناك حمامة (أو طائر وهو إطلاق أعم يشمل الحمام وغيره) طليقة حرة؛ ومع ذلك نجدها حزينة تذرف الدمع تذرافاً على ما ترفل فيه من ظلال هذه الحرية وجمالها ولذتها. ويقابلها شاعر يدرك بحاسته الشعرية حزنها ويحسدها على حريتها التي تنعم بها.

ولدى مقارنة الصورتين أو مجموعة الصور نجد بيت أبي فراس أغنى صورة، وأغزر عطاء من بيتي خبشاش مجتمعين. ففي بيت أبي فراس نجد الصور التالية، وهي كلّها تتألف من المتضادات:

الضحك	الأسر
البكاء	الحرية
الصمت	الحزن
النحيب والندب	خلو الذهن

والترتيب المنطقي لهذه الصور كان يجب أن يكون، لو أن الشاعر أجرى كلامه في غير أسلوب الاستفهام، على النحو التالي:

الحرية	الضحك
الأسر	البكاء
الصمت	خلو الذهن (السلو)
الحزن	الندب

وإذا كانت بعض هذه الصور مكررة أو مختلطة، فإن ذلك لا ينفي عنها صفة الصورة الأدبية المبتكرة. على حين أن بيتي خبشاش مجتمعين، كما أسلفنا القيل، لا يشتملان إلاّ على ثلاث صور. ينضاف إلى ذلك أنها مقتبسة أو مستلهمة من صور أبي فراس، وهي:

الطلق	الحسرة (الحزن)
الحرية	النواح (البكاء)
القيد	الصداح (الغناء).

وهذه الصور أيضاً نجدها مقلوبة لأن المنطق يقتضي أن ينشأ عن الحرية الانشراح والسعادة، لا الحسرة والنواح: كما ينشأ عن القيد الحزن والكآبة لا الصداح والطرب. وذلك يشبه طبيعة الصور التي عرفناها في بيت أبي فراس.

وحتى الألفاظ التي اتخذها خبشاش مطية لتركيب صوره هي عينها الألفاظ التي كان أبو فراس اصطنعها في بيته.

فالأسر والحرية والبكاء والضحك عند أبي فراس، هي القيد والحرية والنواح والصداح عند خبشاش. فالاتفاق واقع إما باعتبار اللفظ ذاته وإما باعتبار المترادف كالنواح الذي يؤدي معنى البكاء.

كما نجد خبشاش يصطنع طائفة من الألفاظ التي وردت في مقطوعة «الورقاء...» كالحزن، والبكاء، والصداح، والشجو، والزمان، والغصون (مقابل الفنن).

وإذا كنا نجد هذه الألفاظ مشتركة بين خبشاش وصاحب مقطوعة «الورقاء...» فإنه يشترك أيضاً مع أبي فراس في الألفاظ التالية: النواح، والبكاء، والحمامة (مقابل الطير عند خبشاش، والورقاء عند الشاعر الذي نجهل اسمه وأدرجنا مقطوعته هنا للموازنة)، والدهر (مقابل الزمان عند خبشاش)، والحزن، والغصن، والطلق، والسكوت (مقابل الصمت عند خبشاش)، والضعف (مقابل: وأنا وأنت الفاقدان جناحا عند خبشاش).

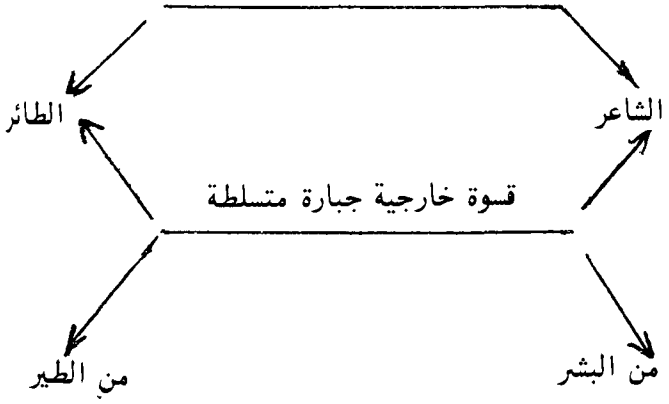
وهكذا نجد معجماً واحداً يسيطر على المقطوعات الثلاث مما يجعلنا نميل إلى أن المعين الأصلي هو أبو فراس. كما أن الفكرة العامة التي تقوم عليها الصور الأدبيّة واحدة، تتمثل في حال من الحزن تعتري شاعراً فيجد أمامه حمامة حزينة مثله، فيخاطبها كيف تحزن وهي طليقة؟ وماذا كانت تأتي لو كانت مثله مسلوبة الحرية، موثوقة الرجلين، أسيرة أو مستعمرة أو معذبة بغرام الحبيب النائي؟

ونحن حين حاولنا عرض هذه الصور بعضها على بعض، فما رغبة منا في معرفة الصور الأصلية من الصور الفرعية، أي في محاولة لتمييز الصور الأصلية أو الشرعية من غيرها... ونتيجة لما توصلنا إليه بعد اقتناع أقمناه على موازنة المقطوعات الثلاث؛ فإن الصور الأدبية المبتكرة في هذه المقطوعة ضئيلة العدد.

ولعلّ أجل هذه الصور وأقربها إلى خبشاش تلك المتمثلة في الطائر والشاعر الباكيين الحزينين: أما أحدهما فيبكي، تحت وطأة الضعف والظلم، على حماه الذي سطت عليه الجوارح من عتاة الطير؛ وأما ثانيهما فيبكي وطنه الذي داسته أرجل الاستعمار فدنّست أرضه، وظلمت شعبه، ومسخت ثقافته، وسلبت حريته..

وأجمل ما في هاتين الصورتين أنهما غائبتان عن أعيننا؛ فإن الشاعر إنما يحكي قصة محنة هذا الطائر المظلوم من خلال حاله الضعيفة؛ كما يحكي هو قصة شعبه من خلال شخصه الضعيف، وجاهه القاصر، وصوته المخنوق. فالصورتان المتعلقتان بالشاعر والطائر ليستا في الحقيقة إلا صورة واحدة مصدرها إحساس مفرط بالضعف والظلم، وعجز مطلق عن النجاة منها.

الظلم والضعف والحزن والجراح



فالشاعر والطائر ضحيتان لقوة خارجية عاتية تسلطت عليهما، وضعف حاليهما يحول بينهما وبين النجاة منها، أو الفضاء عليها. فالصورة قاتمة حزينة يغذوها اليأس ويخيّم عليها الظلام الحالك. وهي من أجمل الصور التي يمكن أن يوصف بها حال الشعب الجزائري على عهد الاستعمار الفرنسي، ولا سيما في السنوات العشرين من هذا القرن حيث كانت الحرّيات العامة مداسة في الجزائر، وحيث كان الشعب الجزائري مهاناً إلى أقصى الحدود. وليس على الذين لا يقتنعون بهذا المزعم الذي أوردناه هنا إلاّ أن يعودوا إلى التاريخ الجزائري الحديث لكي تتأكد لديهم هذه الصور الأدبية الفائقة التي رسمها حسان

وأصحابه من شعراء النصف الأول من هذا القرن في الجزائر. فالصور التي ترسم المآسي هي الأهم والأغلب، ولو رسم شعراؤنا صوراً غيرها مما يتصل بالسعادة والأمل والطموح لكانت صورهم مريفة لا صلة لها بواقع الشعب الجزائري على ذلك العهد.

فالصورة الأدبية التي رسمها خبشاش ملتقطة إذن من واقع التاريخ؛ وحياة الشعب وواقعه. وكل ما في الأمر أن المؤرخ يفزع إلى الوثاق المكتوبة، والخطب المسموعة والصور المرسومة ليبني عليها أحكامه، فيحلل الواقع بعد وصفه. على حين أن الشاعر لا يفزع إلاّ إلى نفسه ولا يلتجىء إلا إلى الطبيعة يستمد منها الصور التي تخرج رسوماً من الحقائق على الرغم من أنها لا تنتمي إلا إلى الطبيعة التي يمثّلها هنا، في مقطوعة خبشاش، هذا الطائر المظلوم الحزين. فقد اتخذه الشاعر سلّماً إلى التعبير عن حقيقة الشعب الجزائري؛ فتخيّل فاقد الوطن، معتدى عليه من حوارح وبزاة... ومن هذه الحال نفذ إلى حال الشعب الجزائرى من خلال الشاعر نفسه، ونفسه ومن الحالين القائمتين اليائستين رسم صورة مشتركة يجتمع فيها الطائر المعتدى عليه، والشعب الجزائري المعتدى عليه. كل ذلك نستخلصه من أبيات خبشاش:

تبكي وأبكي والشجون عريقـــــــــة
وأنـــا وأنـــت الفاقـــدان جناحـــا
وأنـــا وأنـــت النائحـــان عـــلى الحمـــى
وأنـــا وأنـــت المثخنـــان جراحـــا
فحماك داستـــــه البزاة بمخلـــــب
وحماتي أضحـــــى للقساة مراحـــــا

فالشاعر خبشاش يشترك مع الطائر فى البكاء المر، والشجون العميقة والضعف والحسرة المتناهية على الجروح التي لا تندمل. فالصور الأدبيّه، في الابيات الثلاثة، إذا شئت تفصيلاً، تعني في البيت الأول بكاء وحزناً وضعفاً، وفي الثاني نواحاً وجراحاً، وفي الثالث ظلماً وتسلّطاً واستبداداً.

وفي كل دلك اشتراك بين انسان وحيوان، وعلى الأصح بين شاعر وطائر. فالمادة الأولى للصور مجتمعة، (وهي في الحقيقة صورة واحدة متشرّبة لصورتين باعتبار، ولعدة صور باعتبار ثان كما أسلفنا القيل) وفي هذه الأبيات إنما هي الطبيعة، والطبيعة وحدها. فليس الشاعر مفتقراً هنا، كالمؤرخ أو الصحفي الموضوعي، إلى العثور على مادة ملموسة من الحقائق لكي يصوغ الحديث عن حال معينة، أو موضوع معين، أو شعب بعينه؛ وإنما مادته هي الطبيعة بكل مظاهرها: فالبكاءُ رمز للظلم، والظلم إنما يقوم على عدم تكافؤ الفرص، وتباين في القوة المتاحة؛ والشجونُ (وهو جمع للتدليل على الكثرة وللمبالغة في وصف هذه الحال) رمز للسخط الناشىء عن عدم الرضى؛ والضعف وصف به الشاعر حال الشعب الجزائري في تلك الفترة التي تلت الحرب العالمية الأولى حيث كان الشعب بدون قادة يقودونه على نحو واضح شأنه فيما بعد الحرب العالمية الثانية، وحتى ابتداء من تأسيس حزب نجم شمالي افريقيا. ففقدان الجناح ينشأ عنه القصور عن الطيران. والقصور عن الطيران معناه سلب ما هو طبيعي... فكأن فَقْدَ الجناح يرمز إلى فقدان حرية التعبير والحرية السياسية أكثر مما يرمز إلى ظاهر اللفظ الدال على الضعف في أصل الوضع اللغوي. وإذا كان الشاعر أطلق البكاء الأول، فقد قيد النواح الثاني بكونه كان من أجل الوطن؛ فهو من باب التخصيص بعد التعميم، والتصريح بعد التلميح. وبعد ذلك نجد صورة مكررة هي الجراح البليغة. وربما كان تكرارها ضرباً من الالحاح على هذه الصور القاتمة بما يزيدها قتامة وسواداً. وفي الصورة الواردة في البيت الثالث تخصيص بعد تعميم ورد في البيت الثاني، وتفصيل أو توضيح لما كان الشاعر أطلقه في البيت الثاني أيضاً. فهي صورة تنبع من الصورة الكبرى الواردة في الأبيات الثلاثة وتصب فيها.

وحين نتأمل الأبيات الثلاثة الأولى من المقطوعة، والبيتين الأخيرين منها، لا نكاد نجد فيها، مجتمعة، صورة أدبية مبتكرة أو جميلة، وإنما نجد الشاعر هنا ينادي الطائر ثم يصف حاله في الأبيات الأولى؛ من حيث يختتم القصيدة بالضجر من انعدام حرية التعبير، والمبالغة في الاضطهاد؛ كل ذلك بعبارات تنتفي عنها الشاعرية طوراً وتضعف فيها وتضحل طوراً آخر.

ونمضي إلى شاعر آخر لننظر شأن الصورة عنده، وقد استقرت بقلمنا النوى لدى قصيدة عبد الحكيم العكون؛ وهي قصيدة غزلية. فلماذا هذه القصيدة الغزلية؟ ربما لأننا في دراساتنا للشعر الجزائري الحديث لا نكاد نتوقف عند الغزل، وإنما نتوقف في العادة عند الشعر الملتزم الذي يدافع عن القضايا الوطنية الكبرى ولا يلتفت الشاعر فيه إلى نفسه. وفي هذه القصيدة نجد الشاعر لا يُعْنى إلا بنفسه، ولا يلتفت إلى غيره، فقد سبته صبية جميلة فأطارت عقله، فراح يعدد من محاسنها، ويثني على مفاتنها: واصفاً إياها بأوصاف ورد كثير منها في الشعر الغزلي العربي القديم. وهذه الأوصاف اتخذت لها صوراً. وهذه الصور هي التي تعنينا في هذه الفقرة من الدراسة. ولطول هذه القصيدة من وجهة، ولطبيعة هذه الدراسة العامة من وجهة أخرى، فإننا لن نتوقف إلا لدى بعض النماذج من صورها.

والغريب الذي لاحظناه في صور هذه القصيدة التي تقع في ثلاثين بيتاً أن الشاعر على الرغم من أنه عبّر عن لحظة عاطفية صادقة لاذعة مربها وعاشها؛ فإن الصور التي عبّر بها عن هذه التجربة والرسوم التي اصطنعها في معظمها والألوان التي استخدمها في الرسم العام مبتذلة سبقه غيره إليها. ولعل الذي حال دون أصالة هذه الصور وابتكارها أن الشعراء كُلّهم عشقوا وأحبوا وتحدثوا عن تجربتهم أثناء ذلك شعراً. من أجل ذلك نشعر بأن الصور المستخدمة في قصيدة « فتاة » للعكون كلّها مكررة. فالألفاظ العاطفية لم توظف توظيفاً جديداً، وإنما راح الشاعر يسوق الألفاظ العاطفية وكأنه يكدسها تكديساً، أو يحاول استنفادها من المعجم. والتشابيه لا جديد فيها، بل وجدنا الشاعر لا يتورع في استخدام التشابيه التي كانت تشيع في بعض أشعار الجاهلية الأولى كتشبيه الثدي بالحُقّ الذي كان أول من شبهه بذلك، حسَب علمنا، هو عَمْرُو بن كلثوم. كذلك تشبيه الشعر بالليل مما سُبِقَ إليه، ووصف الأسنان بالفلج مما هو

معروف في التراث الأدبي العربي. وحين كان الشاعر يحاول أن يبدع صوراً جديدة كانت السماجة غالباً ما تصاحبه كوصف الخد بالدم المضرج. فالدم لفظ سمج، ويرمز إلى الشر والإجْرَام والعنف والحروب والآلام والفناء؛ واصطناعهُ اطلاقاً على الْخدّ المورّد أو رمزاً مما يُسْتَسْمَجُ حتماً في أذواق الناس في جميع الآداب. فالصورة الأدبية في قوله:

وبخـــــــــد مضـــرّج
بدمـــــــاء الألى سَبَـــــت

ليست جميلة من عدة وجوه:

١ - لأن الدم، كما أسلفنا القبل، ليس مما يستحدم للجمال والسعادة والأمل والحباة، وإنما يستخدم للسماجة والشقاوة واليأس والموت.

٢ - لأن لفظ «الألى» أو الأجداد يستخدم رمزاً للمجد التليد، ولعراقة الأمة وأصالتها في التاريخ، فإذا استخدم في معجم الغزل والعواطف الرقيقة سمجَ وقَلِقَ ونبا به المكان. فالألى، هنا، لفظ لا يليق بهذا المقام حتماً.

٣ - لأن لفظ «سَبَت» الذي جاء به الشاعر ليرضي به (قافيته) فقط، لم يكن أقل قلقاً ونبوًّا وسماجة من لفظ «الألى...» لأن الخدّ الذي يضرّجه الدم لا يفتِنُ النفسَ ولا يَسْبي العقل وما ينبعي له. ولو اصطنع الشاعر ألفاظاً شعرية أخرى فوصف «الخد» بالتضرج، وزاده شيئاً من هذا من المتعلقات به في المصراع الثاني لجملت الصور الأدبية ورقّت.

وقد وجدنا الشاعر حين يستخدم ألفاظاً جديدة لا يكاد يوفق في توظيفها؛ لأنها ألفاظ تشيع عند المعلمين، والوعاظ، والسوقة كلفظ «الخصال» الذي اصطنعه في هذا البيت:

قـــــد سبتـــــني بحسنهـــــا
وخصـــــــال تجمّعـــــت

فالصورة الواردة في المصراع الأول شعريّة ما في ذلك من ريب، وهي جميلة راقية ما في ذلك من ريب أيضاً، وقد تكررت في الشعر الغزلي العربي منذ فجره، فالجمال الفائق يسبي اللّب ويأسره؛ أما الخصال الحميدة، والأخلاق الفاضلة فهي من الأشياء التي نعجب بها في الشخص دون أن تَسْبيَ عقولَنا أو تَبْهَرَ ألبابَنا. فالخصال لفظ ناب في هذا المقام، لأنه لا يَنْسَلكُ في معجم الغزل. ومثله لفظ «تفوقت» في قوله:

كـــــل شيء يروقـــــني
في فتـــــاة تفوّقـــــت

فاللفظ الشعري الشائع في الأدب العربي القديم هو «الفائق» أو «الفائقة» وهذا اللفظ يستخدم صفةً مسقة للفظ «الحُسْن» فيقولون: «فائقة الحسن». أما «التفوق» فهو إنما يستحدم لدى المعلمين لوصف الطلاب الأوائل في الصف. وقد لاحظنا في أكثر من موطن من القصيدة؛ أن الشاعر يبدأ بيته في مستوى شعري جيد، من حيث رسم الصورة الأدبية، ثم لعوامل القافية فيما يبدو، يُنهيه في مستوى رديء»، وذلك كقوله:

هـــي رَوْضٌ أريـــجُـــه
ذادَ عن نفْسِيَ العَنَـــــــتْ

فالمصراع الأول شعر، والمصراع الثاني نثر. فاستخدام «ذاد» هنا لا يليق، مثل ذلك يقال في «العنت».

وكقوله:

بعـــــــير محبّـــــب
أنعش الروح فارتقـــــت

فالعبير والانعاش والروح من الألفاظ الشعرية، وهي ان وفق الشاعر في تركيبها ترسم لَنَا صورة شعرية بديعة. ولكن العكون هنا لم يكد يوفق إلاّ في استخدام لفظ «العبير» في مكانه الشعري. فبعد أن أنعش العبير الروح أصبحت راقية. فكأن هذه الفتاة كائن يشبه المعلم يهذب روح الشاعر، ويصقل نفسه، ويرقّي عقلَه بالعلم لا حسناء تخلب الألباب وتسبي العقول.

ونجد الشاعر يَسِف في محاولة رسم بعض الصور اسفافاً شديداً كما ينجلى ذلك في قوله:

ورعـــــى الله لطفهـــــا
رحمة قـــــد تفجّرت

فالدعاء للفتاة هنا وللطفها شيء لا معنى له؛ فهو بصدد وصف جمالها وتأثيره في نفسه، لا بصدد الدعاء له بالرعاية والحفظ؛ ثم هو لا يدعو لجمالها وحسنها؛ وإنما يترك ذلك إلى لطفها الذي يتعلق بالخصال والسلوك أكثر مما يتعلق بالصورة الخارجية للفتاة التي تسبي الشعراء لأول وهلة عادة.

ومهما يكن من أمر، فإن الصورة الشعرية لا يجوز أن تستقيم في هذا البيت؛ وإن المصراع الثاني خاصة، ولفظ «رحمة» بوجه أخص، لا صلة له بالشعر والشعراء.

ولعل من أجمل الصور الرقيقة التي اشتملت عليها هذه القصيدة تلك التي وردت في قوله:

هـــي فـــجـــر شعاعـــه
منـــــه نَفْسِيَ أَشْرَقَـــــتْ

فقد صوّر الشاعر هذه الفتاة فجراً يستمد منه مصدر نوره. وأحمل الألفاظ اطلاقاً في هذا البت «الفجر» لما يرمز إليه من نور وأمل وخلاص، ثم لما قد يرمز إليه من شباب وبكور وجدَة. أما الشعاع فعلى ما فيه من جمال، فإنه استِمْرارٌ لِلفجْرِ ومعنى من معانيه، ومنعة الإشراق.

ونريد أن نتوقف أخيراً لدى صورة كانت وردت في شعر عمرو بن كلثوم وهي صورة الثدي الكبير المكتمل المكتنز الذي يشبه وعاء العطْر ويجسمها قوله:

وثدبـاً مثـلَ حُـقِّ العـاج رخْصاً
حصانـــاً من أكـــف اللامسينـا

فالصورة هنا شفافة موحية معبّرة؛ فهناك شيء أبيض ناصع البياض حتى كأنه العاج، ورخص حتى كأنه الشباب، وحصان حتى كأنه مقدس، هيئته كالوعاء الصغير المخصص للعطور ونفائس المرأة الأنيقة. والأدوات التي اصطنع الشاعر في رسم هذه الصورة التي لا تخلو من نزعة جسية، تتمثل في تشبيه غايته إلحاق الثدي بالحق، في كبره واستدارته، وفي أوصاف

بعضها مباشر كـ « رخصا » و « حصاناً »؛ وبعضها غير مباشر كـ « العاج » الذي هو في الحقيقة شبه وصف للثدي للتدليل على بياضه. وكل وصف استبد بأصباغ ساهمت في رسم الصورة وتحميلها. فالحقُّ للدلالة على المقدار وأن فتاة الشاعر ناهد ذات صدر ممتلىء بحيث « تروي الرضيع، وتدفىء الضجيع » كما قال يوماً علي بن أبي طالب. والعاج للدلالة على نصاعة البياض، والرخص للدلالة على الفتوة والريعان، والحصان للدلالة على العفة والمنعة، وعلى تسامي النّجر، وكرم المنبت. فالشاعر هنا لم يقتصر على وصف الثدي وحده، وإنما جاوزه إلى الحديث عن حاله وتحديد علاقته بالراغبين في لمسه، على حين أن العكون حين نقل هذا التشبيه فوضعه في صورة شعرية في قصيدته قصر عن كل هذه المعاني، ولم يستطع أن يرسم لنا إلا صورة ثديين كبيرين لا غير:

وبثديـــــين مثـــــل حُـقَّـ
ـين قلبيَ قَـــــــدْ سَبَـــــــتْ

فالأولى: أن العكون لم يصف الثديين، لا سيما وأن المشبه به لا يمنحها شيئاً، ولا يميزها إلا بالكبر والضخامة، في ذوق المعاصرين؛ لأن كبر النهدين ليس كل شيء في جمال المرأة، فهذا الكبر قد يصبح مذمة وسماجة إذا جاوز المقدار المألوف، ثم إذا فقد الثديان الرخوصة والبياض والاستدارة والحصانة؛ وهي الصفات التي وردت في ثدي عمرو بن كلثوم؛ أي في الصورة الأصلية التي اقتبس منها العكون بدون توفيق.

وعلى الرغم من أن الشعر يتجاوز عن كثير من التفاصيل التعبيرية التي يمتاز بها النثر، بل ان الشعر يجب أن يمتاز بالايجاز في التعبير حتى تكون الصورة موحية، فإن بيت العكون هنا نحده ناقصاً. فهو يريد أن يقول: إن الفتاة سبتني بثديين يشبهان الحقّ. ولكن طبيعة الشعر العمودي الذي هو صارم في اصطناع الوزن والقافية، وضحالة المعجم اللغوي عند الشاعر؛ جعلتا هذا البيت ضعيفاً إلى حد كبير.

والشيء الذي نريد أن نستخلصه من بعض هذا الحديث المتعلق بالصورة الشعرية لدى الشعراء الجزائريين فيما بين الحربين خاصة، أنهم كانوا يستلهمون في رسم صورهم التراث الشعري العربي. وأن رسم هذه الصور ظل مختلفاً بين شاعر وآخر، تبعاً لصدق التجربة أو عدم صدقها، ثم تبعاً لمقدار العبقرية الشعرية التي كانت تصاحب كل شاعر والتي تتمثل خاصة في سعة الخيال ورحابة الأفق والقدرة على ابتكار المعاني.

ولعل في بعض هذه النماذج التي أومأنا إليها من الصور لدى بعض هؤلاء الشعراء ما يدفع المهتمين بالشعر العربي الحديث في الجزائر إلى البحث والاستقراء حول هذا الموضوع الذي لا يبرح بكراً لم تعمل فيه الأقلام.

وأخيراً فإن أغلب الصور المستخدمة، بناء على المعجم اللغوي الذي يتسم بالحزن والفتامة والكآبة والألم والشقاء لدى هؤلاء الشعراء، كما يتضح ذلك من الدراسة التي أجريناها على معجمهم اللغوي، تتسم، هي أيضاً، بالقتامة والكآبة والحزن والسخط على الاستعمار، والدعاء على الزمان، واليأس من الحياة والطعن في الدهر.

رابعاً: المعجم الفني للشعراء الجزائريين

لكل أديب يحق أن يطلق عليه هذا اللقب - معجم فني يستخدمه في نتاجه هنا وهناك. ونحن حين جئنا ندرس هذه القضية في أشعار هذه المجموعة ركزنا على أكثر هؤلاء الشعراء حظًّا من حيث عدد القصائد الواردة لهم في المجموعة. ولا يتعلق الأمر إلا بمبارك جلواح العباسي التي ورد له في المجموعة تسعُ قصائد يبلغ عددُ أبياتها أربعةً وأربعين بيتاً ومائتين. وأحمد الباتني الذي ورد له ثماني قصائدَ، وعلى صادق نساخ الذي اخترنا لـه قصيدة واحدة لا غير، على سبيل حبّ التثبّت والاطمئنان... وقد حاولنا، من خلال القصائد التسع الجلواحيّة أن نتتبّع المعجم اللغوي الذي كان هذا الشاعر يصطنعه في شعره فلاحظنا:

١ - أن مبارك جلواح العباسي كان له معجم فني فعلاً يغترف منه حين ينظم الشعر.

٢ - أن هذا المعجم ينحصر في معاني الحزن والألم والشقاء والمرض والضعف والموت والدواهي والكوارث وما يتصل بهذه المعاني الدّالة على التعاسة التي كان الشعب الجزائري يحياها من خلال هذا الشاعر

وانضاف إلى هذا المعجم التعيس، معجم آخر تكرر وروده، باستمرار في شعر جلواح أيضاً، وهو معجم الألفاظ الوطنية والدينيّة.

ولم نتمكن من ملاحظة هذه الظواهر الفنية إلا بعد تتبع هذه القصائد التسع لفظاً محاولين احصاء الألفاظ التي تتردد أكثر. ونحن مع اعترافنا بأن مثل هذه الاحصائيات التي يسلك فيها الباحث سبيل الوسائل اليدوية البدائية لا تسلم من الخطأ. ولا ينبغي أن نزعم لها الدقة المتناهية. ولو استطعنا أن نبرمجها ثم نعرضها على عقل الكتروني لكانت الإجابة أدق وألصق باليقين. ومع ذلك، فلا وسيلة أخرى، في رأينا، لدى ارادة القيام بمثل هذه الدراسة الفائمة على ملاحظة الظاهرة المسيطرة في معجم الشاعر، أفضل من الاحصاء الذي قمنا به. فقد مَكَّننا من معرفة الظاهرة المعجمية رقم ١ في شعر مبارك جلواح العباسي.

والذي يَسَّرَ علينا البحث أننا كنا قمنا بدراسة من هذا النوع في شعر ستة شعراء جزائريين آخرين لم يَرِدْ ذكرهُم في هذه المجموعة وهم محمد السائح اللقاني، ومحمد العيد، ومحمد السعيد الزاهري، ومحمـد الهادي السنوسي ورمضان حمود، وأحمد سحنون. وقد كنا لاحظنا، في ثماني عشرة قصيدة لهؤلاء الشعراء الستة، ما لاحظناه في شعر مبارك جلواح حيث تغلب النزعة الحزينة، واللهجة البئيسة والسخط على الدهر، والدعاء على الزمان وأهله.

ونحن حين أحصينا الألفاظ التي تتكرر في شعر جلواح أهملنا من حسابنا كل الألفاظ التي لم تتكرر ثلاث مرات على

الأقل. فعدد ثلاثة هو أدنى ما اعتبرناه في احصائنا هذا، أي أننا أهملنا كل لفظ تكرر مرتين، أو مرة واحدة فقط، لأن مثل ذلك لا يعد ظاهرة قمينة بالملاحظة.

وهذه هي نتائج الاحصاء بحسب كثرة تواترها:

١ - الموت ومرادفاته تكرر:	١٩ مرة - ١
٢ - الدمع ومرادفاته تكرر:	١٥ مرة
٣ - النأي ومرادفاته:	١١ مرة - ١
٤ - المرض ومرادفاته:	٨ مرات
٥ - العناء ومرادفاته:	٨ مرات
٦ - الشكوى:	٨ مرات
٧ - الحزن ومرادفاته:	٨ مرات
٨ - الخطوب ومرادفاتها:	٨ مرات - ٥
٩ - العطش ومرادفاته:	٧ مرات
١٠ - النار ومرادفاتها:	٧ مرات
١١ - الشعب والأمة:	٧ مرات - ٣
١٢ - الخطر ومرادفاته:	٦ مرات - ١
١٣ - الفقدان:	٥ مرات
١٤ - الدعاء على الحياة:	٥ مرات
١٥ - الويل والويلات:	٥ مرات
١٦ - البلاد والأرض:	٥ مرات - ٤
١٧ - الكرب والاكتئاب:	٤ مرات
١٨ - الاهانة والذل...:	٤ مرات
١٩ - الكلام والجروح:	٤ مرات
٢٠ - الغربة والاغتراب:	٤ مرات
٢١ - المجد:	٤ مرات
٢٢ - الضجر والسأم:	٤ مرات
٢٣ - الخوف ومرادفاته:	٤ مرات
٢٤ - الدهر:	٤ مرات
٢٥ - العداوة:	٤ مرات - ٩
٢٦ - النسيان:	٣ مرات
٢٧ - الفقر:	٣ مرات
٢٨ - اليبس والذّوى:	٣ مرات
٢٩ - الكبل والأسر والرسف:	٣ مرات
٣٠ - العروبة والعرب:	٣ مرات
٣١ - الذوبان:	٣ مرات
٣٢ - اليأس:	٣ مرات
٣٣ - الظلام والسواد:	٣ مرات
٣٤ - السهاد والأرق:	٣ مرات
٣٥ - الحيرة والتيه:	٣ مرات
٣٦ - الشقاء:	٣ مرات
٣٧ - الجفاء:	٣ مرات
٣٨ - الغلبة والعز والنصر:	٣ مرات - ١٣

وهكذا نجد ثماني وثلاثين مادةً تتكرر بمرادفاتها أو بالمتعلقات بها في شعر هذا الشاعر. وإذا كانت المنية وما في حكمها من موت وردى وفناء ومنون، ثم نعش، وقبر، ومقبرة، ولحد، ودفن، ووأد... جاءت وحدها على رأس القائمة بتسع عشرة مرة؛ فإنها تفردت بهذا العدد ولم تشاركها فيه مادة لغوية أخرى من معجم الشاعر جلواح. ومثل ذلك يقال في مادة البكاء وما يتصل بها من دمع ونواح؛ فقد جاءت في المرتبة الثانية بخمس عشرة مرة، وقد تفردت بهذا العدد، وهي أيضاً، وحدها. ونحو ذلك يقال في النأي والبعد ونحوهما. وبعد ذلك نجد خمس مواد نالت درجة واحدة من التكرار أو التواتر، وقد بلغ عددُها ثمانيْ مراتٍ، ثم تأتي ثلاثُ موادَّ بسبع مرات؛ وهكذا.

ولا ينبغي أن نخرج من هذا الموقف حتى نلاحظ بأن عدد ثلاثة هو الذي نال الحظ الأوفر حيث ألفينا ثلاثَ عشْرَة مادَّة تتكرر ثلاثَ مراتٍ على التساوي؛ مما يمنحنا دليلاً على أن هذا الشاعر عُنِيَ بهذه الألفاظ الثلاثة عشر أكثر من سواها في شعره، على الرغم من أن المواد الثلاث الأولى استبدّت بالعناية منه فتكررت خمساً وأربعين مرة، من حيث تكررت ألفاظ الفئة الأخيرة تسعاً وثلاثين مجتمعة.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه المجموعة من الألفاظ والتي تكررت مجتمعة، في القصائد التسع التي أوردناها لجلواح في هذه المجموعة، سبع مرات ومائتي مرة. فهذه هي الألفاظ التي تمثل المعجم الفني للشاعر.

وحين نتأمل هذه القائمة نجدها مشكلة من ألفاظ الحزن والسخط والأسى والألم والدمع وما في حكم هذه المعاني بالدرجة الأولى. فإذا استثنينا ألفاظ الوطنية والحماسة التي لم تتكرر مجتمعة أكثر من اثنتين وعشرين مرة (وهذه الألفاظ هي الشعب والأمة والبلاد والأرض والمجد والعروبة والعرب والغلبة والعزة) فإن سائر الألفاظ التي تشكّل معجم الشاعر تتصل بما أومأنا إليه من حزن وألمٍ ودموع وسخط وشفاء. وبنظرة متأملة إلى القائمة المثبتة يتأكد هذا الحكم ويقوم على أساس متين.

وعلى الرغم من أننا قد اقتنعنا بهذه النتيجة الأولية التي توصلنا إليها، وذلك على ضوء ما كنا توصلنا إليه في دراسةٍ مماثلة أجريناها على ثماني عشرةَ قصيدةً لستة شعراء جزائريين آخرين؛ فإنّنا، وفاءً لقاعدة الاستقراء التي تتطلب حدًّا أدنى، فقد أمعنّا البحث في تسع قصائد أخر، منها ثمان لأحمد الباتني وحده (وهي كل ما ورد له في المجموعة شأنه شأن جلواح الذي ورد له تسع) وواحدة لعلي صادق نساخ. وهذه القصائد الثماني عشرة تشكل مجتمعة خمساً وستين بيتاً وخمسمائة؛ أي أنها تمثّل أكثر من ثلث شعر المجموعة؛ وبالتحديد المرقم فانها تبلغ ٣٨,٦٠٪ مما يعطي لحكمنا حدًّا أدنى على الأقل من الوجاهة العلمية.

وحين جئنا نقرأ هذه القصائد التسع الإضافية، لاحظنا الظاهرة نفسها التي كنّا لاحظناها في قصائد جلواح؛ أي سيطرة النغمة الحزينة الساخطة الباكية المتأملة الشقية مما يدلّ على أن شعراءنا كانوا يمثلون شعبهم أصدق تمثيل. فما هذا الديدن إلا انعكاسٌ لِمَا كان كامناً طوراً، وناطفاً طوراً آخر، في الشعب الجزائري من آلام وأتراح، ولِمَا كان يَعْتَوِرُه من خطوب وأمراض.

ولعلنا الآن أن لا نكون مفتقرين إلى وضع قائمة لألفاظ معجم الباتني ونساخ؛ لأن القائمة الأولى التي أثبتناها لجلواح ستبين مَدَى ما أضيف إليها من مثل هذه الألفاظ، ولذلك آثرنا أن نضع قائمة عامة تشمل ألفاظ المعجم الفني لهؤلاء الشعراء الثلاثة، أي لقريب من تسع وثلاثين في المائة من شعر المجموعة التي بين أيدينا:

١ - الموت ومرادفاته: ٣٠ مرة
٢ - الوطن ومرادفاته: ٢٣ مرة
٣ - الحزن ومرادفاته: ١٩ مرة
٤ - البكاء ومرادفاته: ١٩ مرة
٥ - الفراق ومرادفاته: ١٨ مرة
٦ - المرض ومرادفاته: ١٥ مرة
٧ - الشعب والأمة والقوم: ١٤ مرة
٨ - الخطوب ومرادفاتها: ١٤ مرة
٩ - العناء والمعاناة والتجرع: ١٤ مرة
١٠ - الظلام ومرادفاته: ١٣ مرة
١١ - النار ومرادفاتها: ١٣ مرة
١٢ - العز والغلبة والمجد: ١٢ مرة
١٣ - الظلم ومرادفاته: ١١ مرة
١٤ - الشكوى: ١١ مرة
١٥ - الدهر: ١٠ مرات
١٦ - الضجر والسأم واليأس: ١٠ مرات
١٧ - السهام وما في حكمها: ١٠ مرات
١٨ - الله والإله والرب: ٩ مرات
١٩ - الحيرة والتيه والضلال: ٨ مرات
٢٠ - العطش ومرادفاته: ٧ مرات
٢١ - الجروح والكلام والدماء: ٧ مرات
٢٢ - الفقدان: ٧ مرات
٢٣ - الذوبان والذبول واليبس: ٧ مرات
٢٤ - الخطر ومرادفاته: ٧ مرات
٢٥ - القيد والكبل: ٧ مرات
٢٦ - القفار والبيد: ٧ مرات
٢٧ - الغربة والاغتراب: ٧ مرات
٢٨ - الدعاء على الزمان والحياة والأيام: ٧ مرات
٢٩ - العداوة والعدوان والخصومة: ٦ مرات
٣٠ - الخيانة: ٦ مرات
٣١ - الرمي: ٦ مرات
٣٢ - الويل: ٦ مرات
٣٣ - الحرية والأحرار: ٥ مرات
٣٤ - العبودية والعبيد: ٥ مرات
٣٥ - السجن والأسر والقفص: ٥ مرات
٣٦ - البؤس: ٥ مرات
٣٧ - الشر: ٥ مرات
٣٨ - الثكل والحداد: ٥ مرات
٣٩ - الخوف ومرادفاته: ٥ مرات
٤٠ - الشقاء: ٥ مرات
٤١ - النسيان: ٤ مرات
٤٢ - الغرر: ٤ مرات
٤٣ - المعالي: ٤ مرات
٤٤ - المكر والكيد: ٤ مرات
٤٥ - الجفاء: ٤ مرات
٤٦ - الحق: ٣ مرات
٤٧ - الكتب: ٣ مرات
٤٨ - الحجر والحديد ٣ مرات
٤٩ - ويح أف: ٣ مرات
٥٠ - الهمّ والغم: ٣ مرات
٥١ - الشيب والشيخوخة: ٣ مرات
٥٢ - السحاب: ٣ مرات
٥٣ - الفضيحة والعار: ٣ مرات
٥٤ - الهروب والالتياذ: ٣ مرات
٥٥ - الأرق والسهاد: ٣ مرات

ولدى تتبع المعجم الفني لهؤلاء الشعراء الثلاثة أهملنا الألفاظ (ونريد بالألفاظ هنا الأسماء خاصة كما يلاحظ ذلك من القائمة المثبتة) التي لم تتكرر ثلاث مرات على الأقل؛ وقد كنا وجدناهذا أيضاً لدى احصاء المعجم الفني لجلواح العباسي.

ويمكن أن نلاحظ بكل يسر أن ألفاظ الحزن والأسى والعذاب والشقاء والمعاناة والبؤس والثكل والموت والدهر والعداوة والخطوب والنار والبكاء والشكوى... وهلم جرا هي الألفاظ التي يتشكل منها المعجم الفني لهؤلاء الشعراء بالدرجة الأولى. وقد بلغ عدد تكرارها أربعاً وستين مرة وثلاثمائة مما جعل نسبتها المئوية بالنسبة للألفاظ الفنية الأخرى (ألفاظ الوطنية والحماسة والدين) ترقى إلى ٧٩,٦٤٪. وهي نسبة ساحقة. ونجد ألفاظ الوطنية والحماسة كالوطن والأرض والبلاد والحمى والشعب والأمة والقوم، ثم الحق والعز والغلبة والنصر والعبودية والحرية والخيانة تتكرر اثنتين وسبعين مرة؛ فشكلت بذلك نسبة مئوية لم تجاوز ١٥,٠٧٪. أما ألفاظ الدين فلم تكد تتكرر إلا ست عشرة مرة بنسبة مئوية لا تجاوز ٣,٥٣٪، وهي نسبة ليس لها اعتبار.

وإذن فالظاهرة رقم واحد في هذا المعجم الفني لهؤلاء الشعراء الثلاثة هي ألفاظ الحزن والسخط والأسى وما يتصل بهذه المعاني. وقد لاحظنا أن مقاديرها متقاربة بين أحمد الباتني ومبارك جلواح العباسي لتقارب عدد الأبيات التي أجرينا عليها هذه الدراسة لدى كل منهما، على حين أن الظاهرة رقم اثنين تتمثل في ألفاظ الحماسة والوطنية، ثم بعدها ألفاظ الدين.

ويمكن تعليل ذلك، مرة أخرى، بكون شيوع النزعة الحزينة وطبعها للمعجم الفني للشاعر الجزائري كان يمثل شعباً حزيناً مضطهداً ساخطاً على الاستعمار ناقماً من شروره، منغمساً في شقائه. ولو اتصل الأمر بهؤلاء الشعراء الثلاثة فقط لما كنا وصلنا إلى هذه النتائج؛ ولكننا، كما أسلفنا القيل، كنا أجرينا دراسة مماثلة على ثماني عشرة قصيدة أخرى قيلت كلها

على عهد الاستعمار الفرنسي فكنا لاحظنا أيضاً شيوع هذه الظاهرة نفسها. ويعني هذا أن الشاعر الجزائري كان ملتزماً بقضية شعبه التزاماً مطلقاً، وأنه كان ذائباً في الجماعة ناطقاً باسمها راسماً لآلامها الناشئة، أساساً، عن وجود الاستعمار المصطحب بالشرور والهموم.

والذي يجب ملاحظته أن المعجم الفني بالنسبة لأكثر من ثلث هذه المجموعة التي نحن بصدد إلقاء الضياء عليها من عدّة جوانب يتشكل من خمس وخمسين مادة تكررت اثنتين وخمسين مرة وأربعمائة. وقد كنا رأينا أن المعجم الفني لمبارك جلواح العباسي بلغ ثماني وثلاثين مادة.

وقد لاحظنا أثناء ذلك أن المعجم الفني للثّلاثة الشعراء متّفق أو متشابه بنسبة عالية. وحتى الألفاظ التي تشيع عند أحدهم أكثر من الآخر، فإن معانيها في النهاية، تغترف من معين واحد هو الحزن والأسى والمعاناة والدموع وما إلى هذه المعاني المصورة للآلام والمآسي التي كان الشعب الجزائري يتجرّع كأسها.

ومقابل ذلك لاحظنا قلة ورود الألفاظ الدالة على السعادة والأمل والتفاؤل لدى الشعراء الثلاثة الذين نحن بصدد دراسة معجمهم الفني. وهكذا بناء على الاستقراء الذي حاولنا تسليطه على هذه القصائد، لم نجد إلا تسع عشرة مادة مما له صلة بالمعاني السعيدة المتفائلة الطافحة باللذة والجمال والحياة. وقد بلغ عدد التكرار في هذه المواد التسع عشرة مجتمعةً تسعَ مرات ومائة مرة، فشكّلتْ بذلك نسبةً مئوية، بالنسبة للألفاظ الحزينة اليائسة الساخطة الشقيّة لا تجاوز أكثر من ٢٤,١٠١٪.

إنّ النتيجة العلمية العامة التي يمكن استخلاصها من هذه الدراسة أن المعجم الفني بالنسبة لهؤلاء الشعراء الثلاثة من خلال ثماني عشرة قصيدة أوردناها لهم وتشكل أكثر من ثمان وثلاثينَ في المائة من مجموع الشعر الوارد في قصائد المجموعة كلها، ولنكررْ، يتشكل أساساً من ألفاظ الحزن والسخط واليأس والشقاء والعذاب والدموع وما إلى هذه المعاني التي تدل عليها القائمة المثبتة في بعض هذه الدراسة. أما الألفاظ الأخرى فهي ثانوية أو عارضة، ولم تكن تطغى على اهتمام الشاعر الجزائري الذي كان قلمه يقطر أسى وسخطاً وحقداً على الاستعمار الذي كان يرين بكلْكله على الشعب الجزائري.

الدكتور عبد الملك مرتاض

جامعة وهران - الجزائر

إحالات

(١) الموسوعه العربيه الميسره، القاهره ١٩٦٥ (صوره)، وأنظر أيضاً
Dictionnaire de la Philosophie, Larousse Paris. 1973 (image)

(٢) راجع مبلاً عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهره، ط ٤، ١٩٦٥، ص ١٣٨ وما بعدها

(٣) لاحظنا أن عز الدين إسماعيل ركز في المصدر السابق على الحديث عن الشعر وحده، وكأنه هو وحده مصدر استخدام الصوره الأدبيه ومجالها. وهو تصور، منه، غير سليم، لأن الصوره كما تكون في القصيده تكون في القصه القصيره، وكما تكون في الملحمه، تكون في الروايه، وكما تكون في المقطوعه القصيره، تكون في الخاطره أو الأقصوصه، فالعمل الابداعي كلّي لا يتجزأ

(٤) يراجع الدكتور ناصر الحاني، المصطلح في الأدب العربي، منشورات المكتبه العصريه، صيدا، بيروت ١٩٦٨

(5) Joubert (Joseph), Pensées, Edition Perrin, XX II, C X I

(6) CF Grand Robert (image)

(7) Sud et Nord, mars 1918, (in breton, Manifestes du surréelisme)

(8) A Breton, Manifestes du surréslisme, P, 253

(9) Bernard Grasset, in Georgin, la presse d'aujourd'hui, p 253

(١٠) قد أجرينا على هذه المقطوعه دراسه سريعه قد يجب الحين لاداعيها بين الناس

دار ابن خلدون
للطباعة والنشر والتوزيع

IBN KHALDOUN
PUBLISHING HOUSE

صدر حديثاً
١٩٨٢

□ عاصفة الأوراق	غابرييل غارسيا ماركيز	١٢ ل.ل.
□ القضية الفلسطينية في فكر اليسار المصري	عبد القادر ياسين	١٤ ل.ل.
□ الدون الهادىء	مخائيل شولوخوف	٢٢ ل.ل.
□ الرواية العربية الطليعية	عصام محفوظ	تحت الطبع
□ برتولد بريخت	فردريك أوين	
□ رأس المال (١) نقد الاقتصاد السياسي ترجمة جديدة	كارل ماركس	٢٠ ل.ل.
□ فرحة ليست للحبر السري شعر	سمير عبد الباقي	٦ ل.ل
□ الحركة العملية العربية في فلسطين	د. موسى البديري	١٨ ل.ل

بناية ريفييرا سنتر - كورنيش المزرعة - الهاتف: ٣١٢٣٣٥ - ص.ب: ١١٩٣٠٨ - بيروت - لبنان