Jerash for Research and Studies Journal مجلة جرش للبحوث والدراسات

Volume 11 | Issue 2 Article 5

2010

On the Aesthetics of The Inner Rhythm of The Folk Poem's Music

Ali Bollnwar
University of Mohamed Boudiaf, M'sila , Algeria, AliBollnwar121@yahoo.com

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/jpu

Part of the Arabic Language and Literature Commons, and the Arabic Studies Commons

Recommended Citation

Bollnwar, Ali (2010) "On the Aesthetics of The Inner Rhythm of The Folk Poem's Music," *Jerash for Research and Studies Journal مجلة جرش للبحوث والدراسات*: Vol. 11 : Iss. 2 , Article 5.
Available at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/jpu/vol11/iss2/5

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in Jerash for Research and Studies Journal مجلة جرش للبحوث والدراسات by an authorized editor. The journal is hosted on Digital Commons, an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aaru.edu.jo, marah@aaru.edu.jo, u.murad@aaru.edu.jo.

في جمالية الإيقاع الداخلي لموسيقى القصيدة الشعبية

علي بولنوار❖

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٧/١١/١٥ تاريخ قبوله للنشر: ٢٠٠٩/٣/٣

الملخص:

دون شك أن الموسيقى تعدّ من أقوى الصورالتي تعكس جمالية الشعروسحره الأخاذ. وكما تكون فيما نسميه بالموسيقى الخارجية، المتمثل في الوزن والقافية، تكون أيضا فيما نسميه بالموسيقى الداخلية، التي تتآلف عناصرها مؤلفة إيقاعا صوتيا خاصا، يحدث فينا جوا من الانفعال، وشحنة قوية تدفعنا إلى التعايش مع صور الشاعر وكلماته. من هذه الحقيقة تولدت لدي فكرة إنشاء هذا المقال لإبراز سر ذاك السحر الجميل الذي يحدثه الشعر.

Abstract

The popular poetry has already contained the essential musical quality which could be perceived.

Through the internal rythm , the fact which reflects the reality of the psychological and aesth etic experience of the poet . Thus , we can say that music in general is no longer a mere acoustic effect that would temperarily appeal to the ear then fade away ; but it has become a kind of a psychological and aesthetic print that would penetrate deep in the heart of the receiver so as to move him gently and smoothly.

مقدمة:

كنت ولا أزال اعتبر الشعر فضيلة تتغنى بالقيم الروحية المطلقة وكنت لاأزال اعتبر الشعر الذي لا يحرك الشعور الإلهي في الانسان، ولا يدفع بالفكر إلى أعماق الخبايا النفسية شعرا مهيض الجانبين، وكنت ولا أزال اعتبر الشعر فكرا وتجربة إنسانية حميمية. غير أن هذا الاعتبار ولد لدي الرغبة الملحة للبحث عن سر هذه القيم التي يحملها الشعر.

فقد يكون هناك نظم بغير شاعرية، كما يمكن أن تكون هناك شاعرية بغير فن شعري. فالشاعرية لها مظاهر مختلفة يشارك فيها الشعراء وغير الشعراء، فقد تتبدى لنا الشاعرية في لوحة تصويرية، أو في تمثال، أو في لحن موسيقي أوحتى في مشهد طبيعي. لكن هذه النفحة الشاعرية ليست من الشعر في شيء، ذلك أن العملية الشعرية عملية دقيقة معقدة، فالشعر إبداع يتفرد به صاحبه لقدرته

❖ جامعة محمد بوضياف بالمسيلة/ كلية الآداب والعلوم الاجتماعية/ قسم اللغة العربية والآداب/ الجزائر.

على تحويل شاعريته إلى عمل شعري.

إن صناعة الشعر كفن وكقدرة على إبداع العمل الفني هي التي تجعلنا نطلق على صاحبها إسم الشاعر. ومن بين أهم الأشياء الذي يتفرد به الشاعر عن سواه من مستخدمي الكلمات والأصوات التي في شكل عبارات أدبية هو صناعته الجمالية. وهذه الجمالية تتحدد بفعل عناصر فنية عديدة لعل أبرزها البناء الموسيقي، فأية دراسة للشعر تستبعد هذا الجانب تعدّ ضربا من العبث وإعلانا صريحا بفشل الدراسة، ذلك أن السحر الفني المؤثر الذي كان يشدّنا ويجذبنا تجاه القصيدة قد زال. فالموسيقى في الشعر تعد من أسمى الصور وأرقاها. صحيح أنها تختلف من شاعرإلى آخر، أو لنقل من تجربة إلى تجربة أو ربما من عصر إلى عصر، إلا أن دورها لا يختلف في الكشف عن الإحساس ورفع مستوى العاطفة وتوصيل الفكرة إلى المتلقي.

وكما هو غني عن البيان فإن موسيقى الشعر ليست في أوزانه وقوافيه فحسب، أي ليست مقصورة على القالب الخارجي الذي تصب فيه التجربة. فموسيقى الشعرتكون أيضا فيما يصح أن نسميه بالموسيقى الداخلية التي يمثلها الانسجام الصوتي النابع من ذاك التوافق الموسيقي الناتج عن الكلمات ودلالاتها وعن علاقات الألفاظ بعضها ببعض، وما فيها من أصوات أو نبرات أو ضربات موسيقية خاصة تجلو المعنى وتؤكده في نفس المتلقي.

لقد اتجه الشعراء الشعبيون١ إلى خلق حالات ومساحات فضاء واسعة من الإيحاء عن طريق موسيقى الحروف، وإلى الالحاح عن استخدام الكلمة كدلالة وكصوت انفعالي، كما اهتموا بخلق جوّ من الموسيقى التصويرية المصاحبة للانفعال. وعموما فقد سعوا إلى جعل التشكيل الموسيقي يرتبط أكثر بالحالة النفسية للشاعر، من هنا برزت أهمية الموسيقى الداخلية كشكل موسيقي أقدر على الاتصال بالأحاسيس الداخلية والانفعالات النفسية.

بداية أحب أن أشير إلى أن الموسيقى الداخلية لقصائد الشعراء قد اختلفت من قصيدة إلى أخرى – قوة وضعفا – وذلك تبعا لنفسية الشاعر التي تفرض على القصيدة جوّا نفسيا خاصا وإيقاعا موسيقيا معيّنا يميّزها عن غيرها.

وكما هو معروف فإن للموسيقى الداخلية أوجه متعددة، يظهر من خلالها ذلك السحر الذي نلمسه ولا نكاد نراه، نعيشه ونذوب في جماله. من تلك الأوجه، القافية الداخلية، الشدة، المد، وما إلى ذلك.

١. القافية الداخلية:

أول ظاهرة نقف عندها، والتي رأى الشعراء أنها ضرورية ولازمة في قصائدهم ووجودها يعدّ علامة مميّزة، الازدواج في القافية – القافية الداخلية التي تكون مع نهاية الشطر الأول، والقافية النهائية – فلقد ظل الشاعر الشعبي وفيّا لقافيتين في القصيدة الواحدة، وقد يرجع السبب في ذلك إلى "حاجة الشاعر الشعبي إلى النغم الموسيقي الذي يعطيه اتحاد أشعار القصيدة الواحدة في الروي. وقد يكون الهدف أيضا من ذلك هو إبراز العضلات اللغوية والفنية من قبل هؤلاء الشعراء"٢. ونظرا لأن هذه الظاهرة قد عمت، فإني أعتقد أن الاحتمال الأول الذي تفضّل به الدكتور العربي دحّو أميل إلى الصواب، فلو تعلق الأمر بفئة خاصة من الشعراء دون غيرهم، لقلنا بأن إبراز العضلات اللغوية والفنية أمر جائز ومقبول. فالقافية الداخلية صنيع توخّى به الشعراء مضاعفة النبر الموسيقي في داخل البيت الشعري، وذلك إدراكا منهم لما لهذا النبر من أهمية. وكمثال على ذلك نأخذ أبياتا للشاعر ابن النوي

عبد القادر من قصيدته التي بعنوان "وكر اجدودي":

بِـنْتْ ابْلادِي سَـجْـلِتْ شُـهْـرَه تِـتْـقَـالْ سَـالْ أَهْلِ الـتَـاريخ سَـقْـسي كُـتَـابـو٣
والـلِّي في لَـحْـبَـاسْ مِـتْـوَلِي لِـهْـوَالْ والـصَـابِـرْ لِـلـجلادْ راضي بَـعْـذابـو٤
قَـاسَى مِـنْـهَـا ذاقْ فِـيـهَـا كُلْ أشْـكَـالْ جَـاحِـد سِـرُ وكَـاتْـمُـو بَـيْنْ اجْـنَـابـو
جَلادِينْ امْـقَـابْـلِـيـنـو بَـالـفَـصَـالْ مَـا نَـالِشْ مِـنُـو الـسّـجن أُو تِـرْهَـابُـو

القارئ لهذه الأبيات تهزّه الأنغام الموسيقية التي هيأتها القافية الداخلية، وبشيء من التدقيق نلاحظ بأن الشاعر لم يأت بها على سبيل الحلية أو الزخرف الموسيقي، بل كانت لها علاقة بالناحية النفسية، فالجو النفسي للشاعر هو الذي يفرض عليه تنغيما موسيقيا معينا يجعل المتلقي يعيش التجربة بخياله وأذنه، فالشاعر منفعل وهو يتذكر ما فعل المستعمر الفرنسي بالشعب الجزائري من تعذيب وتنكيل، وحتى يقرّب إلينا صورة المعاناة راح يزاوج في أبياته بين القافيتين، المقفلة والمفتوحة، فالقافية المقفلة تفيد الانحباس والانقطاع في الصوت، فكأن الشاعر جمع أنفاسه ليفجّرها بعد ذلك في الشطر الثاني، ومن الناحية الموسيقية فإن هذه القافية تؤكد جرس الصوت عندما تجتمع النبرات وتقف عندها، لتتواصل بعد ذلك في الشطر الثاني. وما يزيد من تعميقها أن القافية المفتوحة من طبيعتها أنها تعمل على مدّ الصوت وبالتالي امتداد النبر الموسيقية، فبعد أن تنقبض نفس المتلقي في وسط البيت تنفتح بعد ذلك، وأعتقد أن هذا الجوّ يساعد على إظهار تجربة الحزن والألم.

في الأخير نخلص إلى نتيجة مؤكّدة تتمثل في مدى وعي الشعراء الشعبيين بهذا الركن الهام في البيت الشعري.

وإننا حين نتأمل قصائدهم نجدها تشي بوعيهم الدقيق وإدراكهم العميق لقيمتها في العمل الإبداعي كقيمة فنية بشكل عام، وقيمة جمالية بشكل خاص.

٢. الشدّة:

الشاعر الحقيقي هو الذي يعيش التجربة، ويكون منفعلا بموضوع قصيدته، وعلى قدرانفعاله تسيطر على لغته حروف دون أخرى، فالحزن مثلا يجعل الحروف الحادّة المشددة أكثر سيطرة على جو القصيدة وعلى موسيقاها، وكمثال على ذلك نأخذ أبياتا للشاعرة إبراهيمي أم الخير ترثي أحد أقاربها، تقول :

ابْـكِي يـا عَـيْـنِي عَـلَى طُـولْ الـدُّنْـيَـا وَبِـالـدَّمْـعَه حَـتَّـانْ تَـتْـخَـبَّلْ لَـشْـفَـارْ
عْـلَى الْـبَـطَلْ لِي اسْـلِفْ سَـارْ اَعْـشِـيَـا وَدَّعْ بِـالـشَّـظْـفَه وَاغْـرِبْ شَـاوْ نْـهَـارْ
يَـوْمْ افْـرَاقُـو صْـعِـيبْ عَـنَـا يَـا خُـويَـا وَشَـهْـرْ الْمَـغْـفِـرَاتْ مَـاحِي كُلْ أَوْزَارْ
امْـلَـاكْ الـرَّحْـمنْ وَشْـهُـودْ الـدنـيَـا سَـهْـلِتْ عِـنْـدْ الْـخَـاتْـمَه مَـكَـانْ أَوْعَـارْ

تمور الأبيات بحرارة العاطفة والإحساس بهول الخطب، فهي تكشف عن مساحة حزن عميق يحتدم

Published by Arab Journals Platform, 2010

داخل الذات. لقد تعرضت الذات إثر هذا الرحيل لضرب من الانكسار النفسي، فأصابها الجزع والهلع وأحست بأنها انسلخت عن واقعها، ولقد ساعد على إظهار هذا الاحساس مجموعة من الألفاظ من أهمّها التي جاءت مشدّدة مثل : "إبَكّي، الدّنيا، بالدّمعه، حتّان، تتخبّل، البّطل، لّي، ودّع، بالشّظفه، افرّاقو، عنّا..." . ومعلوم أن استخدام التشديد في اللفظة يضخّم حالة الحزن عند الشاعرة، ويشدّد على أثر الفراق وتداعياته وذلك لما يتميّز به الحرف المشدّد من قوّة وشدّة ومن السهولة إدراك القوّة والشدّة التي يستشعرهما المتلقي عند قراءته الأبيات، بل إن يده ستقوم بحركة لا شعورية متجمعة في شكل قبضة أو منبسطة في تصلب، مرافقة بذلك النطق بالحرف المشدّد مع ملاحظة أن هذا الحرف عند النطق به يضاعَف، وعندما تتكرّر العملية لعدّة مرات تكتسب بتلك الحروف المشدّدة خصوصية موسيقية، تتمثل في الإيقاع الناشيء من تكررها وبهذا الشكل تنشأ علاقة ذاتية بين المتلقي وبين الشدّة بحيث توفّر له جانبا قد لا تستطيع اللغة بكلماتها ودلالاتها بلوغه.

من هنا يمكن القول – وبكلّ اطمئنان – إن الشدّة تمثّل ظاهرة موسيقية يمكن أن تساهم في حمل المتلقي على معايشة التجربة.

من الشعراء الآخرين بن النوي عبد القادر الذي يقول في قصيدته التي بعنوان "احكيلي ياحاج":

قُوتْنَا بِاللّهْ قُوَّه مَا تِعْجِزْ ... قُوة الإيمانْ والحَقْ الْمُبِينْ
أتْذِلْ الطُّغْيَانْ وَتْسقَمْ لَعْوَجْ ... وَتُتَوَّبْ ظُلامْ جَارُو سَلاَطِينْ
شَعْبْ الْبَهْجَه ثَارْ سَارْعْلاَ مَنْهَجْ ... صَفْ أمْضَوحَدْ مَا يْكُونْ عْلاَ صَفَّيْنْ
جَيْشْ مْنَ الصُّلاَحْ بِسْلاَحْ امْدَجَّجْ ... جيشْ النَدْهَه حَاطْ عَنْهَا صُورْ حْصِينْ٦
دَوْرِيَاتْ اَعْلى السلاح امْنَ الخَارجْ ... دَارتْ مُعْجِزات وَرَاتْ أَبْرَاهِينْ٧
طَبَّه حَرْبِيَة اتْدَاوِي وَتْعَالِجْ ... وَمْجَالِسْ تَمْشِي ابْحِكْمَه وَقْوَانِينْ

لجأ الشاعر إلى تضعيف بعض الحروف كوسيلة من وسائل الإيقاع كما في الكلمات التالية: "قوّتنا، بالله، قوّه، الحقّ، اتذلّ، الطّغيان، اتسقّم، وتتوّب، ظلاّم، ثّار، صفّ، امودّد، صفّين، الصّلاّح امدجّج، النّدهه، السّلاح، ورّات، طبّه، حربيّه. فكما هو واضح فإن كل لفظة من هاته تشكل بمفردها عالما مستقلا تام المبنى والمعنى فماذا لو اجتمعت وجاءت مشدّدة، بالتأكيد سيتضاعف النبر الموسيقي ويرتفع مستوى التغيم ليحاكي التجربة الشعرية موسيقيا.

خلاصة القول، إن التشديد يتّسم بأنه ذو بعدين متتامين: أولهما، أنه تأكيد على واقع الحال يغرس الحقيقة االقائمة في ذهن المتلقي، وثانيهما أن الشاعر يسعى إلى صب انفعالاته ومشحوناته عبر هذا المناخ الموسيقي فكأنما هو طفل منفعل يضرب الأرض بقدميه وتأخذ هذه الضربات الإيقاعية الثقيلة شكل ألفاظ تكثر فيها الشدّات وتقوى فيها الإيقاعات الموسيقية.

٣. المدّ :

يتحقق الإيقاع الصوتي من كثرة استخدام حروف المدّ التي تمثّل ظاهرة صوتية بارزة، فهناك المدّ بالألف، وهناك المدّ بالواو، وأخيرا المدّ بالياء. ولإبراز تأثير هذه الظاهرة نأخذ أبياتا للشاعر بوشهابة

محمد، وهي في غرض الغزل:

بسم الله ياخاوتي نبدا نشدي ... وانعاود بقصيدتي في ما صار
أتفكرت امحان بكري يا وعدي ... هم الفقر أزاد نا تاريخ التفكار
انبات انحاجي في النجوم على ودي ... والدمعه على لخد تجري مثل أمطار
ذاب الجلد أعلى لعظام ابق جهدي ... وسبابي هو الزمن القدار
السبه الزمان والخايب سعدي ... واللي هي ابهمها بنت الأشعار
ما ندريش أخلاص ما نعرف حدي ... ونايَ في اعذابها ريمة لوكار
هاذ تسع اسنين ما نسيتش وعدي ... والهم إلي زادني منه محتار
جاحد يا حبيب ما يفيد جحدي ... ولّي ما يدروش علم با لأخبار
انتايَ إلّي بيكْ نغزل وانسدي ... انتايَ إلّي بيكْ غنيت الأشعار
أنت بيكْ الروح راها في جسدي ... أنت عقلي بيكْ نطلع ذي الأفكار
أجميع الحياة أنتايَ حدي ... أبيكْ الكونْ أسجيعْ في أرض القفار
يا حبيب اليوم أنتاي صهدي ... أحشمتكْ بالله أطفي هذا النّار
ناراً بلا دخان تطلع من جسدي ... منها قلبي طابْ وطلع بيه أظفار
منها منْ نيران متغيلفْ كبدي ... وانشف دمي من عروق عقلي طار
يا حبيب انحس روحي ما عندي ... أنت يالّي بيكْ نرجع تبشار
أنتاي قريبْ لّيَ ياودي ... ما توجدْ بينا تنا حجبه في الدار٨
في النسبه قريب جدك هو جدي ... تستنّ بعيد وأنت بين أنظار٩
إذا ما شفتك يوم يذبل وردي ... يجر الي ما صاب قبلي ناس أكثار

إذا تأملنا إيقاع الكلمات والحروف في هذه الأبيات بالتأكيد نكتشف بأن الشاعر يلتمس الإيقاعات الموسيقية الطويلة ليفرغ فيها زفراته، فهو يكثر من حروف المدّ كثرة ملحوظة، ففي كل بيت تنتشر محدثة إيقاعا متناغما. فعند قراءتنا للأبيات نحس أن نظامها الإيقاعي يهزنا ويدغدغ مساحة مشاعرنا، ودون أن نشعر نجد أنفسنا تحت سيطرة سحر إيقاعات أبياته. وهذا ما يدفعنا للقول بأنه من شروط العمل الفني الناجح أن يرتبط الإيقاع فيها بانفعال النفس ويتعامل معها، وإلا تحولت الإيقاعات الداخلية إلى نوع من الزخرف الصوتي الجاف، فبدءًا من الفقرة "يا خوتي" نجد المدّ قد وُظّف توظيفا يتناسب وموضوع القصيدة، فياء النداء من مميزاتها أنها للاستغاثة وهذا الذي ذهب إليه الشاعر ليفصح عمّا يلاقيه من عذاب، كذلك الأمر بالنسبة للفظة " خاوتي" ففي معنى من معانيها أنها تدلّ على الاستغاثة فالأخ هو الشخص الأقرب إلينا لذلك نلجأ إليه عندما تشتد بنا الأمور وهذا المعنى زاده الإيقاع الثقيل الذي تمثل في حروف المدّ، تأكيدا.

Published by Arab Journals Platform, 2010

ومن الأمور التي أحبّ أن أشيرإليها، أن صاحب الأبيات قد حاول أن يلوّن في استخداماته لحروف المدّ، بحيث لجأ إلى جمع أكثر من حرف مدّ في اللفظة الواحدة وذلك لاحداث مزيد من التأثير النغمي والنفسي، مثل : "خاوتي، انحاجي، أسبابي أعذابها، زادني".... فكل لفظة من هاته تملك أن تهزّ ذواتنا لما تفيض به من معان، ومن جرس موسيقي، فألف المدّ الذي اشتملت عليه كل لفظة له رنين إيقاعي قوي ومؤثر- حيث امتداد الصوت ونبرة الانكسار الواضحة، والتي يفصح عنها أكثر، حرف المدّ الثاني، وهو الياء الواقعة في آخرلفظة ليزيد الايقاع بطئا يوميء إلى حالة العذاب المترسّب في ذات الشاعر. من هنا نقول إن شاعرنا قد كان واعيا بقيمة حروف المدّ ولم يكن استخدامه لها بمحض الصدفة والشاهد على ذلك، ذلك الاستهلال لكل بيت من أبياته فلقد وزّع أبياته بطريقة تدلّ على وعي وثبات. البيتان الأوليان بدأهما بلفظين خاليين من حروف المدّ، ليدلاّ على بداية سريعة في النطق، بعد ذلك انقطع الصوت السريع في البيتين المواليين اعلانا من الشاعر بأن المعاناة قد اشتدت (انبات، ذاب) فسمة حروف المدّ أنها تفرض على المتلقي قراءة الأبيات ببطء وتأن، ولو أراد الاسراع ما أمكنه ذلك.

بعد ذلك تهدأ نفسه ويبدأ البيت الخامس بلفظ خال من حروف المدّ وكأنه يستريح ليعود إلى المعاناة والعذاب في الأبيات الأربعة الأخرى، بعدها يستريح أيضا في البيت العاشر، ليكمل الأبيات المتبقية على أنغام حروف المدّ، وكأني بالشاعر أراد بهذه الهندسة الصوتية أن يشد آذاننا وذواتنا إليه، وقارئ الأبيات سوف يشعر بالتأكيد بتلك الاهتزازات النغمية، بداية سريعة ثم تأنٍّ وبطء، وهكذا إلى آخر الأبيات.

وماهو لافت أيضا في هذه الأبيات، القافية الداخلية، فهي تبعث على التأمل البعيد لسبر أغوار النفس، كما تبعث في الوقت ذاته على الإحساس بالتوقف بعد كل شطر لأخذ النفس الذي يستنفده طول المدّات : " نشدي، وعدي، ودّي، جهدي، سعدي، جدّي، وعدي...". فكل لفظة من هاته توقفنا وقفة عندها، نبطيء ونتمهّل ونمدّ صوتنا. وكأني بالشاعر يريد بهذا التمهّل أن يؤكد معاني الحزن والعذاب، ويثبتها في ذهن المتلقي. وبهذا تكون القافية الداخلية قد اسهمت في احداث هذا البطء الموسيقي الدال على توتر النفس وانكسار العواطف.

مما زاد في موسيقى الأبيات، ذلك الإيقاع الذي وفّرته القافية النهائية الموصلة بحرف مدّ "الألف" "صار، التفكار، أمطار، القدار، الأشعار، لوكار..." لقد حقق صوت ألف المدّ الذي يتكرر قبل الروي حرص الشاعر على تأتيه هذا البطء الموسيقي، وعلى هذا النحو يؤدي الإيقاع الخارجي - بفضل المد - دورا بارزا في تعميق الإيقاع النفسي، وفي خلق نغمات وإيقاعات أخرى تتوازى مع الإيقاع الداخلي للأبيات.

من هنا نقول بأن القافية حقل من الحقول الواجب على الشاعر استثمارها وتوظيفها في خدمة القصيدة، وإلا فلا لزوم لها على الإطلاق، لأنها وببساطة ستصبح عبئا على القصيدة، لذا يتوجب عليها أن تكشف عن اللون الداخلي للشاعر - معنى أوصوتا - وأن يقوم إيقاعها بنصيب من نهوض القصيدة بعبء التعبير عن المعنى.

خلاصة القول، إن الأشعار الشعبية قد اشتملت على خاصية موسيقية جوهرية تتمثل في الإيقاع الناشيء عن تساوق حروف المدّ مع الحالة النفسية الشعورية لدى الشاعر، وبالتالي فإن موسيقى الشعر لم تعد مجرّد أصوات رنانة تروع الأذن ثم ينطفيء سحرها بسرعة، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ

إلى ذات المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق.

والواقع أن النماذج الشعرية للشعراء الشعبيين غنية بهذه الظاهرة لا أجد داعيا للإكثار منها وأكتفي بأبيات ثلاثة للشاعر ابن النوي عبد القادر من قصيدة له بعنوان "يا نجاة" التي عبرت موسيقيا عن فحواها وعن حالة صاحبها النفسية والعاطفية ربما أبلغ مما عبرت عنه الصور الشعرية والأفكار ورسمت له منظرا حيًا وهو يعيش التجربة الأليمة ويعبر عنها. يقول:

مَـــاتِتْ بَـــيْنْ أوْرودْ والـــنـــسـيمْ إهبْ ... وقتْ المـــغـــربْ بَـــيْنْ زهْـــرا وَكْـــبَـــالاَ

في بُـسْـتَـانْ أرْوَايْـحُـو زَيْـنه تَـعْـجبْ ... بَـــازْهَـــارُو مِـــتْـــخَـــالْـــفَه دَارْ أظلالاَ

لِـــمِنْ نـــشـــكِي وِينْ مِنْ روحِي نـــهْـــربْ ... لمَنْ نـــبْـــكِي وِينْ مِنْ ذا الـــبـــهْـــدالاَ

ما هو مثير حقا في هذه الأبيات كثرة حروف المدّ، ووروودها بنسبة عالية، الأمر الذي يجعل المتلقي يقع تحت سيطرة الإيقاع البطيء، وهو بطء يعكس شدة الانكسار الذي يعيشه الشاعر.

فالشاعر كما هو ملاحظ يحاصرنا بهذه الحروف التي لا تصبح حروفا، وإنما تتحول في لحظة من الزمن إلى مناخ موسيقي يتجاوب مع طبيعة التجربة المعبرة عنها، وما زاد من تأثير الأبيات، ذلك التوزيع الجيد لحروف المدّ، بحيث جاءت مناسبة لطبيعة الموضوع، ففي الشطر الأول من البيت الأول نجد كلمة "ماتت" ونحسّ أن ألف المدّ فيها تعكس ما في معنى تلك الكلمة من حركة بطيئة، في حين خلت الكلمة الأولى في الشطر الثاني من المدّ "وقت" لتدل على هدوء النفس، لكنه هدوء نسبي، بحيث يختم هذا الشطر بكلمتين فيهما مد "زهرا، وكبالا" أما البيت الثاني فقد بدأه بمد ثلاثي "في، بستان، اروايحو " وأنهاه بكلمتين خاليتين من حروف المدّ – الكلام هنا يخص الشطر الأول –، في حين اشتملت كل كلمات الشطر الثاني على مدّ. البيت الثالث كان توزيعه على الشكل التالي: بداية خالية من المدّ، ثم مد، ونهاية خالية من المدّ. الشطر الثاني بداية خالية من المدّ ثم مدّ حتى آخر البيت. وبعد هذا التوزيع للمدّات يكون الإيقاع كالتالي: ايقاع ثقيل ثم سريع فثقيل، ثقيل فسريع فثقيل، ثقيل (الشدّة) ثقيل (مدّ) فسريع ثقيل (الشدّة) ثقيل، ومن هنا يتّضح أن نسبة المقاطع الثقيلة قد مثّلت النسبة العظمى (ثمانية) في حين كانت المقاطع السريعة أقل (ثلاثة) ونظرا لأن هذه المقاطع كانت موزّعة بين الأبيات الثلاثة فقد أحدثت تناغما إيقاعيا مؤثرا خصوصا وأن ترتيبها كان وفق نسق معين، فالمقاطع في تواليها حاكت ناموس الحياة، فالنفس البشرية لا يمكن لها أن تدوم على حال واحدة فهي لا يمكن أن تظل متوترة غاضبة دون انقطاع، بحيث تحتاج إلى فترات تستريح فيها لتعاود التوتر وبين هذه وتلك يحدث تناغم يولّد رنينا موسيقيا ينسجم مع انفعال الشاعر. ودون شك فإن لهذا أثرا كبيرا فبي إحداث نوع من الموسيقى الداخلية تتناسب والحالة الشعورية التي تعبّر عنها وتصوّرها، فالمقاطع السريعة تستغرق في نطقها زمنا أقل من الزمن الذي تستغرقه المقاطع الثقيلة، ويكون توفيق الشاعر في اختياره المقاطع المناسبة لنوع العاطفة وتموّجها عنده. بالإضافة إلى هذا فإن هناك شيئا آخرلافتا أحبّ أن أشير إليه، فنظرا لسيطرة حروف المدّ على الشاعر فلقد راح يحمّل بعض كلماته حروف مدّ كان بالإمكان الاستغناء عنها من ذلك كلمة " أورود" فالشيء الثابت أن الكلمة في الشعر الشعبي تكتب كما تنطق وهذه الكلمة

Published by Arab Journals Platform, 2010

تنطق دون الواو الأولى أي (أرود) لكن شاعرنا أراد أن يضاعف من حروف المد (الواو) وذلك كي يظهر مدى حجم الشرخ الذي أصابه وحطّم نفسه فعند قراءتنا للبيت نحسّ أن الكلمة تستوقفنا عند الواو الأولى، ونظرا لمجيء الكلمة التي تلتها مشتملة على حرف مد (الياء) فإن هذا قد عمّق الصورة الصوتية ومنحها تأثيرا أقوى وأشد. كذلك الأمر بالنسبة لكلمة "بازهارو" عندما اشتملت على حرف المدّ الأولى (الألف). ومع هاتين الكلمتين (أورود، بازهارو) نحس فعلا أنهما تتطلبان جهدا في النطق، نطق ثقيل وفيه شيء من الصعوبة، شأن من يتحدث في حالة تعب وانكسار، وهذا ما يعطي إحساساً موسيقيا انفعاليا بمدى الجهد في معاناة التجربة.

أما اختياره لحرف اللام رويا فقد اسهم في ارتفاع الإيقاع الصوتي، وأظن أن عاطفة الشاعر المنفعلة بالموضوع فرضت سيطرة هذا الحرف لما يمتاز به من حدّة مكبوحة تمثلها حركة التصاق اللسان بأعلى سقف الحلق عند النطق، والشاعر إذ حرّك حرف الروي بالفتح يكون قد جعله أكثر وضوحا والتصاقا بالسمع، كما جعل الإحساس به أكثر قوة وأطول ترددا على الأذن عندما ألحقه بحرف مدّ (الألف) وهو حرف يمتاز برنين إيقاعي قوّي، مؤثر حيث امتداد الصوت ونبرة الانكسار الواضحة القوية. وبما أن حرف الروي قد جاء محصورا بين ألفين (إلا) فقد كان أفضل إيقاع ينقل شعور الشاعر ويحقق له تجربته، فبفضل ألفي المدّ تضاعف زمن الإيقاع وفجر نغم التصويت موسيقيا. ولنحاول قراءة القافية حتى نتمكن من إدراك ذلك " وكبالا، أظلالا، البهدالا" فكل لفظة تمثّل انفجارا بين مدّين، وتشدنا بواسطة البطء الزمني للإيقاع الذي طغى عليها.

إذا تتبعنا قصائد الشعراء نجدهم يوفرون حظوظا من القيم الجمالية في الموسيقى والخيال الصوتي ومتعة الأذن وطرب الوجدان إلى جانب غذاء الفكر بالمضمون العقلي.

٤. الجناس :

قد يكون الجناس من مظاهر موسيقى القصيدة الداخلية، فضلا عما قلناه ما نجده من محسنات لفظية من جناس وسجع وما إلى ذلك.

الواقع أن اللغة العربية من اللغات التي عنيت بموسيقى ألفاظها وعباراتها في كل العصور "فلها ما يسمى بالمحسنات اللفظية فنون وفنون... وبلغ تفنن الكتاب والشعراء والخطباء في تلك العناية اللفظية أن وضع لها المتأخرون من دارسي البلاغة قواعد ونظما أوشكت أن تصبح علما مستقلا من علوم اللغة العربية هو ما يطلق عليه علم البديع"١٠. ومن هذا العلم، الجناس وهو مقطعان صوتيان متفقان في الإيقاع مختلفان في المدلول، أي لفظان متحدان في الشكل مختلفان في المدلول. وهو وثيق الصلة بموسيقى الألفاظ، إذ هو تفنن في طرق ترديد الأصوات في البيت الشعري. ومن هنا يُكسب النغمة الموسيقية، وعلى هذا الأساس فإن مجيئه في الشعر يقوّي من موسيقاه "وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ويرى فيها المهارات والمقدرة الفنية"١١ .

ومن الشعراء الذين نلمس عندهم هذه الصنعة، عامر أم هاني، الذي يقول في إحدى قصائده:

كَـانتْ أُمَّه أَفْـعـالُـهـا حَقْ أَتْـشَـيبْ ... في وَرْطَه هي تـايـهـا فُـسْطْ الـوهـادْ١٢
عـارْ أعْـلـيـهَـا لـلـعـرب زَعْمَ تَـنْـسِبْ ... ذريـة اسـمـاعـيل هُ نـعم الأجـداد

دون شك أن من قيم هذين البيتين تكمن في الجناس الذي بين كلمتي "زعم، نعم" فهو مصدر الإثارة لما توفر عليه من إيقاع صوتي. صحيح أن المعنى يختلف من كلمة إلى أخرى، لكن التشابه بين جرس الكلمتين يظل له دور بحيث يوجد في الذهن نوعا من التشابه الرمزي بين معنى الكلمتين، فهذا التجانس في الكلمتين لاشك في أنه منح الصورة إيقاعا خاصا. وزاد من قوّة ذلك أن الشاعر اعتمد تكرار حرف العين بصورة لافتة، فأنت تحسّ سيطرة العين على الجو الموسيقي العام للبيت الثاني "عار، اعليها للعرب زعم، اسماعيل، نعم" وهو حرف من حروف الحلق الذي له وقع خاص على الأذن وله أثر كبيرعلى خلق الجو الانفعالي الذي يبتغي الشاعر أن يهيئه، كذلك فإن العين تمتلك جلجلة وقوّة فكأن الشاعر يحكي بها، لذلك تحس وأنت تقرأ البيت بأنه صورة صوتية متناغمة نقلت انفعال الشاعر تجاه الموضوع فهو مستاء غاية الاستياء من أناس ينتسبون إلى الأمة العربية ولا يتحلون بأخلاقها الحميدة الفاضلة.

وفي قصيدة أخرى يقول الشاعر عامر أم هاني:

احْنَا قَومْ عاداتنا شَتوه والصيف عَنْ صَيْحِتْ الديك يجلي حالي
حاقّه منْ بِكْري اهْوَانا رَاهُ انظيف وزيدْ نَسِيم بُكْرَه يَحْلاَلي

ويقول :

أحنا أَهْل الحق والعدل ونْصِيفْ في ظلمات الظلم يبقص مِشْعَالِي

كما يقول :

ما فينا خواف إيمان ضعيفْ يَبْهِرْ من اعدوه يهرب من تَالِي

في البيت الثاني نجد الشاعر وقد راح يشدّنا إلى زمنين الماضي (بكري) والمستقبل (بكره) ويقيم حوارا بينهما إنه الماضي النظيف والمستقبل الجميل وقد زاد من روعة البيت وإثارته ما يتوفره في كلمتي الجناس "بكري، بكره" من إيقاع صوتي ولما يصدر عن حروفه المكررة من جرس.

أما البيت الثالث فإننا نجد الجناس في كلمتي "ظلمات، الظلم" وهو جناس الاشتقاق١٣، فالشاعر أراد أن يقوي صورة أهله ويكسبهم منزلة مشرفة، معتمدا في ذلك الصورة الصوتية المتناغمة التي جسدت حركة البيت وخفته بفضل جرس الحروف (الظاء، واللام، والميم). وإذا لنا أن نقول بأن الجناس هنا ليس جناسا ممقوتا متكلفا فإنه صورة جميلة ومؤثرة.

أما في البيت الأخير فإننا نجد الجناس في كلمتي "يبهر، ويهرب" وبفضل قراءة متأنية يتّضح أن الكلمتين تمنحان موسيقى هادئة تسري في نفوسنا تطمئننا وتبعث فينا العزّة والمهابة، إنها موسيقى الحروف التي تحدث بتكرارها نغما موسيقيا (ي، ب، هـ، ر) خصوصا وأن الشاعر قد جمع الكلمتين في شطر واحد وكلما كانت الحروف متقاربة في النطق كان مفعولها أقوى وأكثر تأثيرا.

ومن النماذج الشعرية الأخرى نأخذ أبياتا للشاعر قويدر بن الحاج عطية :

رَانِي خـــايف من ســـحـــابه قَـــرْبِـــيَه وابـرَاجْـهـا مـنْ بَـعْـد لِـبْـيُـوضَه رَجْـعُـو سـود
الـــبـــراق إرَيَّشْ لَـــيْـــلَـه مُـــوذِيَه ومِـلـكـو مِـعْـصِفْ طـبق الـدنـيـا بِـرْعُـود
فَـــيْضْ الـــدَّرْدِي راه بِـــدِّي يـــا وُدي وَيْحْ إِلِي دَهْـــمـــاهْ راحْ أَبْلا بَـــارُودْ

يوجد الجناس في البيت الثالث بين كلمتي "يدي، ودي" ولا أظن أني سأكون مغاليا إذا قلت بأن قيمة هذا البيت يساهم فيها هذا الجناس بحظّ كبير، وذلك لاعتبارات نذكر منها: الوزن الصرفي والعروض. فزيادة على ما توفّره الكلمتان من جرس موحّد، فهما متساويتان في وزنيهما الصرفي والعروضي، فلا نكاد ننسى قوّة جرس الكلمة الأولى حتى يحاصرنا جرس مماثل في الكلمة الثانية، وهو جرس أسهمت فيه عوامل عديدة منها: حركة حرف الدّال بالكسر مما يجعل الاحساس به أكثر قوّة وأطول ترددا على الأذن، ومعروف أن الحركات عند النطق بها تحدث أصواتا، ودلالات الأصوات موسيقية إيحائية قبل أن تكون ضوابط لغوية، والشاعر المتمكن هو القادر على استغلال هذه الدلالات الموسيقية ويسعى بواسطتها النفاذ إلى نفوس الناس ومخاطبة مشاعرهم.

هكذا يتبيّن بأن الصورة الصوتية لها مكانتها الفنية في التشكيل الشعري، فبواسطتها تتم إثارة الحاسة السمعية لدى المتلقي، وذلك بفضل الإيقاع الصوتي الناتج عن الجناس. ومن هنا يمكن القول بأن الشعر قبل كل شيء ألفاظ وأصوات، وكمثل ما هو تشكيل لغوي فهو تشكيل صوتي وموسيقي. وإذاً فالجناس ومن ورائه البديع "ليس ترنمّا في الأسلوب الأدبي أو حلية تكون بمثابة الفضول التي يستغني عنها حتى يكون مكانه في المؤخرة من عناصر العمل الفني ولا هو يأتي بعد استيفاء البلاغة لعلمي المعاني والبيان، بل منزلته لا تقلّ شأنا عنهما" ١٤.

دون شك أن متابعة النماذج الشعرية أمر يطول، لذلك سأكتفي بهذين البيتين وهما للشاعرين الحاج تناح وأحمد فضيلي، يقول الأول :

وَاشْ انْـعِـدْ أَبْـطَـالْ قُـدَامـو فَـاتُـو إِنِـدْ عَنْ عَـرِشْـهم نُـوَاب اعْـلِـيه

ويقول الثاني :

وَنْـدْ الحُـضْـنَه بِـيهْ نْـفْـخـرْ نِـتْـكـلَم فَـارس جَـانَـا ضَـيف قَـلـبي لَـيه

الجناس في البيت الأول كان بين كلمتي "انعد وإند" وفي البيت الثاني بين "بيه وليه".

فهذا الجناس يكوّن نوعا من الأجراس التي تتكرّر لتخلق انسجاما في النغم الموسيقي خاصة وأن الجناس هنا ناقص، وهذا النوع تتوفّر فيه وحدة الصوت والوزن معا، وعندما يتحقق التماثل في الوزن والصوت يحصل الانسجام أو الخاصية المرجوة من ظاهرة الجناس، والانسجام "هو سرالجمال،

والجناس لما فيه من عاملي التشابه في الوزن والصوت من أقوى العوامل في إحداث هذا الانسجام، وسر قوّته كامن في كونه يقرّب بين مدلول اللفظ وصوته من جهة، وبين الوزن الموضوع فيه اللفظ – الدندنة – من جهة أخرى"١٥.

هكذا فلقد ذهب الشعراء الشعبيون يدعّمون صورهم البيانية بصور بديعية مزاوجين بذلك بين الخيال البصري والخيال السمعي. فهذه الصور السمعية دون شك أنها ذات "قيمة جمالية كبرى لا تخطئها الأذن المرهفة ولايغفل عنها الوجدان الصادق"١٦. لقد اهتموا بالجناس لأنهم أحسوا بما يوفره من العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع، فبألفاظه يشدّ الآذان وبمعانيه يشدّ العقول والقلوب، إنه مهارة في نظم الكلمات وبراعة في ترتيبها وتنسيقها.

٥. السجع:

من أنواع الصنعة الأخرى التي جاءت لخدمة موسيقى الشاعر الشعبي في القصيدة، السجع، وقد اعتمده الشعراء لأنه يحقق الرنّة النغمية – صرفا وعروضا – فراحوا يأتون بالكلمات التي تشترك فيمابينها في الصيغ والأوزان والأصوات، توخيا منهم تنويع قوافي البيت الداخلية وخلق نوع من جمالية الموسيقى فيه. والأمثلة متعددة لا حصر لها في قصائد الشعراء الشعبيين، دالة – إن كان الأمر يحتاج إلى دليل – على اهتمام أصحابها بالموسيقى في شعرهم. ولعل من أبرز الشعراء الذين حذقوا هذه الصناعة وظهرت عندهم بشكل واضح الشاعر عامر أم هاني، ففي قصيدة له بعنوان "سورة الأنعام" يقول :

آهْ يَـالَـنْـعَـامْ بَـعْـديـني منْ الَـحْـرَامْ ... سـوِّي المَـقَـامْ رَانِ نـشْـعُـرْ بِـنـيَه
قـدْرُكْ أَكْـبـيـرْ ولي اتْـمَـعَنْ راه اِحَـيَـرْ ... أَمْلاَكْ اكْـثـيـرْ جـاتْ الْـخـاتمْ لـنْـبـيه
نِـتْـوسَلْ بِـيكْ لـلـعَـالِي يـشْـفِـينِي بِـيكْ ... كِـيفْ أنْتَ لـيكْ تـضْـوِي بِـيكْ الـعَـقْـلـيه
حِـزْبِـين أثْـنِـين تَـحْـفُـو لكْ حَـالكْ بـالـزين ... اَكْلامْ ابْـنـينْ يَـفْـضحْ حَـالْ الـكُـفْـرِيه

ظاهر إذاً السجع في هذه الأبيات، ودون شك أنه ليس حلية، بل لبنة من لبنات المعمار الفني لأبيات القصيدة يؤدي دورا بتكوينه الإيقاعي، والشاهد على ذلك تلك التقنية التي اتبّعها شاعرنا في أبياته بحيث نلاحظه وقد اهتم بتنويع نهايات الكلمات المسجوعة من بيت لآخر فتنوّعت بذلك الحروف، تجاورت مع بعضها معمقة الإيقاع الصوتي: (الأنعام، الحرام، المقام. أكبير، إحير، أكثير. بيك، بيك، انتليك،. اثين، الزين، ابنين) لقد تجاوب كل حرف مع ما يناظره وامتزج مع ما يغايره، ونتج عن هذا أن نشأ عن التناظر والتغاير معا إيقاع خاص أكسب الصورة روعتها ومنحها هيبتها.

لقد استعمل شاعرنا هذه الصنعة في أكثر من قصيدة، اكتفي بعرض أبيات من بعضها.

يقول في قصيدة له بعنوان دعاء بأسماء الله الحسنى" :

Published by Arab Journals Platform, 2010

سُبْحَانْ اللهْ الرَحْمانْ الرَحيمْ نَرْجَى عَفُوه ... وَاحدْ وحْدُهُ يَا مَليكْ المُلْكْ وَنَا عَبْدكْ
آه يَا قُدُوسْ ورْحمْنَا يَوْم أَتْشيبْ فيه الرُوسْ ... فاكرْ احْبوسي السلامْ أتسوقْنا بْلطفكْ
إلى الفرْدوْس اتْنَجينا امْنَ الهُولْ لينَا تسْترْ

اسْمكْ مُؤمنْ يا رَبْ وعْلى كُلْ أنت مْهيْمَنْ ... أجْعلْني مُحْسنْ ولي أحسَنْ تْظلْ في ظلكْ
رَاني مَحْيارْ يَا عَزيزْفي مُلكْ يَا جَبارْ ... ابْجَاه الأسْوَارْاتْبَعدْني امْنَ الشَرْ منْ فَضْلكْ
منْ لي غَرارْ منْ شَرْ الحُسادْ ولي يَغْدَرْ

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان "شعب الجزائر مغوار"

شَعْبَ الجَزَائرْ مُغوَارْ تَاريخْ نَاقشْ ثوَارْ ... أَوّلْ نوفَمْبَرْ لَحْرَارْ نادَاوْ أبْصَيحَه ثَوْريَه
يَا خويَ جيني وانْجيكْ في أعْلاَ جَبَلْ انْلاَقيكْ ... والبنْدقيَه في ديكْ أنعْلَنْ ثَوره حَرْبَيه
هَذا المسْتعمَرْ مَا سمَعْني وَنْزَعْلي أَرْضي واقْهَرْني ... وَتْركْني أُمي ونْعَانيوفْتَحْلي بَابْ الجَهْليه
دَنَسْلي عَرْضي ببْدَاعْ ذَلْلْني ونَا شُجَاعْ كي ... نَحْرَثْ أَرضي زراعْ يَحْصدْهَا ولْدَالرُوميه

أما قصيدته التي بعنوان "يا صحراتي يا غاليه" فيقول :

يَا صَحْرَاتي يَا غَاليَه فيكْ الحَياةْ الهَاديَه ... من بَكْري رَاكْ نَاقْيَه يَا زَينه أَصْلكْ بَادي
حَبيتَكْ منْ جَمَالكْ عْروسَه في قمْصَانكْ ... وسَحْرتني ابَرْمَالكْ تَظهَرقَاصَفراء ذَهبيَه
يَا وْطَن لي رَحَاله فُسْط أَرْضكْ جَوَالَه ... والنَّجْع سَارْأقْبَاله أَنْسَا ورْجَالْ أذريه١٧
أَرْضكْ هيَ مَرْتَع للغَزْلَان ذابو قَرْنَيْنْ ... للْبعْد إبَانْ زَاهي ويهَاوشْ فَالجديان الزَاهيه

كما هو واضح من النماذج المقدّمة اهتمامات الشاعر أم هاني كانت موجّهة إلى الرّنّة النغمية في الكلمات وما ينتج عن هذا من إيقاع موسيقي تطرب له الآذان وتستمتع به الأسماع، ودون شك فإن هذا الصنيع يتطلّب مهارة وبراعة وقد لا يقدر عليه إلا الشاعر الذي وهب حاسّة مرهفة في تذوّق الموسيقى اللفظية، خصوصا وأن هذه الرنّة الموسيقية لم تكن مقصودة لذاتها، بل تساعد المتلقي على التفاعل مع الموضوع، فهي خفيفة سريعة عند ما يكون الموضوع للفرح، وثقيلة بطيئة عندما يكون الموضوع حزنا.

الشاعر الآخر الذي يبدو أنه قد حذق فن السجع أحمد فضيلي، ففي واحدة من قصائده وهي بعنوان "نداء ونصح للمغتربين" يقول :

فهذا التساوي في المقاطع يتضمّن عنصر الإثارة، مما يجعل المتلقي يستجيب لإيقاع الصورة الناتج

يا مْهَاجِرْ نُوصِيكْ من هَمْ الغُرْبه بَرْكِيكْ أبلادك تْتْرَجَى فِيك تَبْني فيهَا واتسقَّمْ
أُصْبر والصبْر أجْميلْ النهارْ امْع الليْلْ رب هو الوكيلْ توبْ ليْه أنْدمْ
لا اتْبيعشْ هْوَاكْ اتْفكَر وَاشْ أوْراكْ وَالْديكْ أُوقُرْبَاكْ أهل الفضل الأعظمْ
إلي مِنْهمْ مْشِيتْ وامْعاهِمْ راكْ اتْرِيتْ كنتْ ضاوي في البيْت افْراقكْ عنْهمْ ظلمْ

عن تقسيمها إلى أشطر تقسيما متساويا استجابة سمعية بدرجة أولى، فلكل بيت لحظة في الزمن لا تقلّ ولا تكثر عن لحظة البيت الذي يسبقه أو يلحقه، حتى لا يحدث إختلال في انفعالات السامع، بل حتى لا يحدث أدنى إختلال، فتموجات النغم متسلسلة ثابتة. فالتقطيع العروضي يعطينا الإيقاع نفسه، وهذا يسهم إلى حد كبير في خدمة موسيقى البيت ومن ثمة القصيدة، بل إن هذا الإيقاع سرجمال الصورة و إليه تعود قيمتها الفنية.

وإذا كنت هنا قد تحدّثت عن الإيقاع الموحّد – الوزن الصرفي –، فليس معنى ذلك أن الشاعر قد أهمل الجوانب الاخرى. فعلى مستوى الحروف وفّر الشاعر فضيلي لأبياته عددا منها، وزاد أن اختارها متشابهة أحيانا ومختلفة أحيانا أخرى، وهذا من شأنه أن يخلق توازنا في الإيقاع، بحيث تتم الاستجابة النفسية للمتلقي على حسب طبيعة كل حرف.

٦. التكرار:

من الظواهر الصوتية الأخرى التي تؤدي دورها في تعميق الإيقاع الصوتي التكرار، فكل "تكرار مهما يكن نوعه، تستفاد منه زيادة النغم وتقوية الجرس"١٨. قد يكون التكرار على مستوى الحروف، فيتكرر أكثر من مرّة في البيت الواحد مكوّنا بذلك ما يشبه الضفيرة الصوتية ونشير إلى أن "موسيقى الحرف يقصد بها النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف وعلاقة هذا النغم بالتيار الشعوري والنفسي في مسار النص الشعري، ومن المعروف أن لكل حرف مخرجا صوتيا، ولكل حرف صفات، ومخارج الحروف وصفاتها بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية وفنية لا يتعمّد الشاعر إظهارها، بل يتجسد التوافق النغمي والانسجام اللفظي تجسيدا فطريا لدى الشاعر الموهوب المتمكّن من أدواته اللغوية والفنية"١٩.

فمن مميزات لغة الشاعر تكرار الحرف، فبالإضافة إلى كونه وسيلة بلاغية، فهو يزيد المعنى وضوحا يضفي على الشعر طابعا جماليا وموسيقيا متميّزا، من ذلك ما نجده في أبيات الشاعر أم هاني عندما يقول في نونيته التي بعنوان القلب الهارب:

يا بَرَّاحْ لِي اتْبَرَّحْ عَالْقُلُوبْ شُوفْلِي قلبي وينْ راحْ أُخَلاَنِي
مَا عْرَفتْ خَوْنُوهْ مِنْ صَدْري مَسْلُوبْ وَلَا اهْرَب كي شَافْني طَابْ اَجْنَاني٢٠
شُوفُولِي بَلاَكْ مَجْروحْ أمَعْطُوبْ يَتمَرْمَد مَسْكِينْ فَالدمْ إيعَانِي
وذَا عَاد أمَاسْ بِهم هـ مَضْروبْ من قَاس لَكان عَبد حَرطَانِي٢١

Published by Arab Journals Platform, 2010

ظاهر إذاً اعتماد الشاعر على الصوت (الحرف) المتكرر الباء، حتى يتم له تصوير موقفه وتجسيده أو تقريبه إلى ذهن المتلقي، فالباء له قيمة صوتية موسيقية تناسب جو القصيدة وإيقاعها الشديد فهو صوت شديد مجهور، يتضمّن معنى التفجّر والانحباس. ودون شك أن هذا المعنى هو الذي ذهب إليه الشاعر الجريح الذي فقد قلبه وذهب يبحث عنه. هذا الصوت وكما أسلفت يتّفق مع طبيعة التجربة الشعرية التي يمكن القول عنها إنها كانت شديدة ومجهورة، ومن ثم فإنها تعطي موسيقى فخمة تتفق مع المعنى.

من الأصوات الأخرى التي تكررت في قصائد شعرائنا، الحاء، يقول الشاعر بوشهابة محمد في إحدى قصائده الغزلية:

الـقَـلْبْ الـكَـسـيحْ لَـوْ عَـنـي يـتْـحَـيـرْ	إزَهي روحي اكـــونْ لي زنْـــد أَكْـبـيْـر
ذَاكْ الـيَـوْم انْـعـودْ بـالـفـرْحَه طَـايـرْ	نَـعْـرَضْ الأَحْـبـابْ يَـوْم الـفَـرْحْ أَكْـبـيـرْ
وَلي كَـــانْ اَحْلاَمْ إعَـــشي صَـــايـــرْ	نَـحْـمـدْ رَبي خَـالْـقي مـولْ الـتَـدْبـيـرْ
يـا حَـبـيـبْ الـيَـوْمْ ذا الحـلـمْ الأكْـبَـرْ	الـكَـلْـمه رَاهْ لـيْكْ يَـا مـولْ الـتـفْـسـيـرْ

في هذه الأبيات الأربعة تكرّر حرف الحاء عشر مرات، ولا أظنّ أن هذا قد جاء عفويا، لو لم تكن في عاطفة الشاعر شحنة عالية من التوتر أفرغها في هذه الدفقات الموسيقية. فالشاعر مهموم يناجي محبوبته ويأمل منها الالتفات إليه والاقتراب منه. وبما أن الحاء حرف حلقي مهموس صامت تصاحبه بحّة خاصة، يكون من الحروف التي تعمل على إظهار عاطفة الشاعر، فبإمكاناته الصوتية يناسب نبرة المناجاة، وأعتقد أن توزيعه على الكلمات بهذه الهندسة سمح بتردده على مسافات زمنية متقاربة: ٤ – ٣ – ١ – ٣. ومن شأن هذا التوزيع أن يزيد في تنظيم الإيقاعات الموسيقية التي تعمل على تنظيم العاطفة.

من الأصوات الأخرى، الدال. يقول الشاعر عبد الغفار عبد الحفيظ في قصيدته التي بعنوان "بيت العرب".

دَهـشْـني شَـمْل الْـعَـرَبْ مَـابَـا يَـتْـلمْ	مَـهْـمَـا دَاروا مَـا يْـفـيـدش تـلـمَـاد٢٢
مَـا نـفْـعـتشْ الْـجَـامْـعَه مَـا يـنْـفعْ دَمْ	الـلـغَه والـعَـاداتْ فـيـهمْ مَـا فَـاد
مَـا فَـادشْ رَسـولْ بـالـصـدْقْ اتْـكـلَمْ	حـتَى اَمْن الـقـرآنْ هـجْـروهْ أحَـاد
الاسْـتـعـمَـارْ اَصْـعـيـبْ عـمْـر مَـا يَـرْحَمْ	بَـعْـد أَنْ فَـرقْـنَـا اَتْـحَـققْ مـرَاد
يَـا حَـصْـرَاهْ اَعْـلى اَزْمَـانْ اَنْ فَـاتْ اقْـدمْ	وَالـقـديمْ اَكـيـدْ يَـصْـعـبْ تجْـدَاد

مما لا شك فيه أن تكرار هذا الصوت مرتبط ارتباطا شديدا بالعاطفة العنيفة التي تجتاح الشاعر،

فالدال يعدّ صوتا انفجاريا يثير جواً من التوتر الحاد، ويوحي بارتفاع الصوت وحدته، وهذا يماثل التجربة الشعرية التي يعيشها الشاعر.

إلى جانب الدال نلاحظ أن حرف الميم وقد تكرّر بشكل لافت، ولا أظن أنه من باب المصادفة أن يتردد هذا الحرف أربعا وعشرين مرّة، موزّعة على خمسة أبيات، وحرف الميم صوت أنفي مجهور يمتاز بطاقة نغمية غير محدودة، إضافة إلى ذلك فهو يمتاز أيضا بخفة وقلة في الجهد العضلي، وفيه سهولة في النطق ولطف في الموقع، لذلك كان إلحاح الشاعر عليه إلحاحا غير عادي، من هنا كانت نسبة تردده أكثرمن نسبة تردد أي صوت آخر. ودون شك فإن صوتا كهذا يحظى بهذه القيمة الموسيقية لابد وأن يستهوي الشعراء ويفرغون فيه مشاعرهم. فشاعرنا هنا مهزوم ومكسور لما لحق الأمة العربية من ضعف وتشتت وذلّ وهوان، لذلك راح يحاور الحروف علّه يجد فيها مالم يجده عند العرب. وعند قراءتنا للأبيات ينتابنا شعور بأن صاحبها يسعى إلى توكيد الفكرة من خلال اعتماده التكرار الذي لبى رغبة الإيقاع الموسيقي على حساب اللغة والصورة، خصوصا البيت الأول الذي تكرر فيه حرف الميم سبع مرّات.

ومن الحروف الأخرى الرّاء، التي كثيرا ما تكرر في قصائد شعرائنا، من ذلك قصيدة للشاعر عامر أم هاني بعنوان "بكاء عن الجزائر الحبيبة" يقول فيها :

الْجَزائِرْ كُلْهَا نَارْ أدخانْ ... وكْلاَهَا لَهيبْ قَا رَبي يسْتَرْ
إلي وَاقفْ شَاعْلَه فيه النيرَانْ ... ولي رَاسي فاسْماءْ طارْ أتْفَجرْ
إلي امْدَمرْ رَاحْ مَا عَادشْ إبَانْ ... والبَاقي مَلْيُوحْ حَاطمْ ومْكَسَرْ٢٣
ومْنَ الظُلمْ صَارْ شَعبْنَا عَيَانْ ... مَا ظَنيتْ الحُرْ في وَطْنُ يحْقرْ
والسُجونْ اتعمْرتْ مَا ابْقى مَكَانْ ... مَكْثرْهَا حُرَاسْ والبَابْ امْكَسرْ

واضح إذاً تكرار حرف الراء، واعتقد أن عاطفة الشاعر المنفعلة بالموضوع هي التي فرضت سيطرة هذا الحرف لما يمتاز به من حدّة مكبوحة تمثلها حركة التصاق اللسان بأعلى سقف الحلق عند النطق. فحرف الراء صوت صامت مجهور لثوي احتكاكي شديد، وهو من الأصوات التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالعاطفة العنيفة، لذلك فهو يصوّر هول الموقف وشدته ويناسب ما في صدر الشاعر من انفجار وألم، فتكراره اللافت يزيد في النبرات أو الجرس، وهذا من شأنه أن يخلق إيقاعا موسيقيا يهيء المتلقي لاستقبال الفكرة وتقبلها، ولننظر مثلا إلى البيت الأول وكيف أنه جاء حافلا بهذا الحرف (أربع مرّات) وكأنه احتفالية صوتية خاصة، بحيث يشيع في البيت جوّا صوتيا شديدا يناسب حالة البكاء المتفجّر.

ولكي يعمّق من حدّة الإيقاع الموسيقي نجد الشاعر وقد راح يزاوج بين الراء المتحركة التي تحاكي الصراخ في جلجلتها وامتدادها، والراء الساكنة، وهذا من شأنه أن يجعل الإحساس به أكثر قوّة حيث انحباس النفس وانقطاع الحركة فلا سامع ولا مجيب، بل قل لا حياة دون عافية الجزائر.

ومن الراء إلى النون، يقول الشاعر أم هاني في رثاء أحد مشايخ مدينة بوسعادة وهو سي إبراهيم

Published by Arab Journals Platform, 2010

ونْتَ يَـا قـرآنْ دَبـرْ منْ يـتْـلـيكْ عَنْ فَـحْل الـفـحـولْ تحْـزَنْ ذَا الآيَه
كَـانْ اصَـلْـصَلْ فَـا اجْـوَامعْ يـقْـرا فـيكْ في عَـقْل مَـرْسـومْ قَـا نَـعْتْ امْـرايَه
جَـامعْ لـومَـامـينْ سَـالْ ووَريكْ عَـالْـحـزْبْ لي كَـانْ مَـرْفـوعْ أهْـنـايَه
منْ انْـهـارْ الـيـومْ مـنْه لي يـسَـويكْ منْ إصَـحَ يَـاكْ لَـحْنَ الـقَـرايَه٢٤

مرخوف:

لقد تكرر حرف النون خمس عشرة مرة موزّعة على أربعة أبيات، وحرف النون صوت أسناني لثوي أنفي مجهور، وإذا أدركنا أنه من حروف القبض لأنه حلقي أدركنا العلاقة بين ما تموج به نفس الشاعر من ألم وحزن كشف عنه ظاهرة الكبح الموسيقي الذي أشاعه سيطرة هذا الحرف الجوالموسيقي الداخلي للمرثية. وعلى هذا الأساس فإن الحزن يتفق مع طبيعة تجربة الشاعر التي تقوم أساسا عن الحسرة والألم لفقدان هذا العالم الجليل.

وإذا عدنا إلى توزيع الحرف بين الأبيات الأربعة فإننا نلمس نوعا من الهندسة الموسيقية التي لها علاقة فطرية بطبيعة النفس البشرية. ففي البيت الأول كرر الحرف خمس مرات، أي أن الجرس كان كثيفا والمسافة الزمنية قريبة بين الرنّة والأخرى وبالتالي فالإيقاع الموسيقي يكون سريعا بعد ذلك أي في البيت الثاني ينخفض وتطول المسافة الزمنية الأمر الذي يوحي بنوع من الثقل، وفي البيت الثالث يكاد يكون الأمر نفسه بحيث يقلّ جرس الحرف وتقل أو لنقل تضعف معه عاطفة الشاعر. أما في البيت الأخير فتنفجر عاطفة الشاعر وتتقلص المسافة الزمنية بين الحرف والآخر، ويعود الجرس الموسيقي للظهور بشكل قوي وواضح، خصوصا وأن النون تشبه الحركة في قوّة الوضوح السمعي. وكما سبق وأن أشرت فإن طبيعة البشر تتماشى مع هذه الهندسة الصوتية، فالانسان عندما يتعرض لمصيبة كفقدان عزيز تتكون لديه شحنة انفعال قوية، بعد ذلك تبدأ هذه الشحنة في الانخفاض لتعود مرّة أخرى إلى القوّة والشدّة، وهذا الذي حدث لشاعرنا.

ومن الشعراء الآخرين الذين اهتموا بظاهرة التكرار، الشاعر بشير مفتاح الذي يقول في قصيدته التي بعنوان "عذاب الغربة":

اتْـعـذبْتْ وذابْ قـلْـبي منْ سـنـينْ في أوْطـانْ الـنـاسْ مـا زلتْ انْـقـاسي
مـا عـنْـديشْ رْفـيقْ في ذا الـبـرْ حْـنـينْ نْـقـذْ نـفْـسي منْ شـرْ الـوسْـواسِي
نْـبـاتْ الـلـيْل وْطـولْ نجْـري بـالـعـيْنْ انْـحِسْ الـشـيْـطـانْ يـلْـعبْ في راسِي
الـغـرْبه نْـسـاتْـنِي الـدنْـيـا والـدِينْ لاحـتْـنِي في نـاسْ مـا هـمشْ نـاسِي

القارئ للأبيات يستوقفه حرف السين الذي أكسب تردده لونا من الموسيقى الصامتة المهموسة. والسين صوت صامت مهموس لثوي احتكاكي، لايستطيع الانسان النطق به وهو مفتوح الفم. ونظرا لهذه القيمة اختاره الشاعر للدلالة على العذاب والألم اللذين يعاني من مرارتهما. من هنا فإن هذا الحرف أدل بجرسه الصوتي الاحتكاكي على حالة القهر الذي يعيشه الشاعر من جراء غربته عن أهله

وأحبابه، فراح يبكي في صمت ويهمس لنفسه علّه يجد نوعا من الرّاحة.

والواقع أن الحديث عن موسيقى الحروف أمر يطول، لذلك اكتفي بما قدّمت لانتقل إلى ظاهرة تكرار أخرى، وأعني بها تكرار الكلمة. فعند شعرائنا نعثر على كثير من الكلمات التي تكررت بلفظها أو بمشتقاتها، معتمدين في ذلك على ماتتميّز به بعض الألفاظ من مميزات صوتية خاصّة وعلى ما توفّره من تناغم موسيقي يساهم في إبراز المعنى، وبما يمنحه من إيحاءات خاصّة، من أمثلة ذلك أبيات للشاعر بوشهابة محمد يرثي فيها أحد أقربائه، يقول :

بُـوعِلاقْه يـابيْ قـاشِـيكْ اتِ لِـنـوضْ ... اتـقـعـدْ شُـوفْ جْـمِـيعْ المخْـلـوقـاتْ٢٥
شُوفْ الـطـلْـبه وجْـمـايِعْ مـتـعْـرفْـهمْ شُوفْ ... الـقَـاشِي شُـوفْ لخْلاَيِقْ إلجَـاتْ
شُوفْ دْمُوعِي نُوضْ بيدِكْ تَمْسَحْهمْ شُوفْ ... الحَـالِي يَـابَي زَيْنْ الـصِّـفَـاتْ
انـظُـرْ قـلْـبي راهْ بـالمـوسْ امْـقـسمْ شـوفْ ... أعْـيـوني عـادو مـثْل الـقـلْـتـاتْ٢٦

يكرّر الشاعر هنا كلمة (شوف) فيتكرّر معها نفس الجرس الذي تنتجه عند نطقها مما يحدث تآلفا في النغم الموسيقي في كل بيت. وهذا يوفّر للأذن متعة إيقاعية لا يمكن إنكارها، تلك هي المتعة التي ترافقك وتملك إحساسك حين تسمع صوتا بعينه يتكرر، أي جرسا ذاته.

ومن الشعراء الآخرين نذكر عامر أم هاني الذي نجده يكرر الكلمات الواقعة في أول كل بيت، وأحيانا يتجاوز ذلك ليكررها في أول كل شطر. يقول في رثاء العقيد محمد شعباني :

أبْـكَـاكْ الـشَـعبْ أجْـفـونْ عَـيْن صَـبْـحتْ دَمْ ... نـسَـاءْ ورْجَـالْ خَـرْجَتْ تـضَـابَحْ٢٧
أبْـكَـاوَكْ لَـخْـوَانْ بـالـشَـهْـقَه تَـفْـحَمْ ... جـنـودْ أَضـبَـاطْ مْنَ خَـبْـرَكْ جَـارحْ
أبْـكَـاتكْ جْـبَـالْ قَـالَتْ أنْـغَـيَمْ ... وَشْ إصَـبَـرْ خـاطْـري عَـالي رَايَحْ
أبْـكَـاتَكْ رْمَـالْ غـبَـارْهَـا يَـرْدَمْ ... وبْـكَـاتَكْ لَـفْـجـوجْ وَعْـشـبْـهَـا طَـايَحْ
أَبْـكَـاتَكْ أَرْض الـصَـحْـرَاء هيَ تَـحْـطَمْ ... وَبْـكَـاكْ الْـسْـمَـاءْ بَـالحَـجَـرْالأَوَحْ٢٨
أَبْـكَـاتَكْ ويـدَانْ بَـعْـنَـاصَـرْ تَـتْـلَمْ ... أَمَـاهَـا بَـعْـد أَصْـفـا وَلاَ مَـالَحْ
أَبْـكَـاتَكْ لَـقْـلاَمْ في اسْـمَكْ تَـرْسَمْ ... تَـبْـقَى لـلـتَـاريخْ كي المسْكْ الـفَـايَحْ

كما هو واضح لقد وفّر لنا الشاعر جرسا خاصّا يتردد في كل بيت (أبكاتك) مما يجعل ذواتنا تألفه وتنساق وراءه، بل وتتوقعه قبل حدوثه، أي أنه أصبح جرسا في ذواتنا قبل أن يكون في الكلمة، فكأن زفراتنا أصبحت إيقاعات تحاور هذه الكلمات. وهذه النغمية من شأنها أن تكسب الشعر متعة نفسية وجمالية.

كما نجد في هذه الأبيات ظاهرة أخرى تؤكد القيمة الصوتية لموسيقى الكلمات، تتمثل في تكرار الكلمة الواقعة في آخر كل بيت بالترتيب نفسه في الحركات والسكنات (تضابح، جارح، رايح، طايح

Published by Arab Journals Platform, 2010

إلاوح، مالح، الفايح)، ليس هذا فحسب، بل ويعمل على أن يشاغلنا بهذا التكرار مرة ثالثة في آخر كل شطر – الشطر الأول – (دم، تفحم، أنغيم، يردم، تحطم، تتلم، ترسم) وهذا يخلق إيقاعا موحّدا ونغمات موحّدة تتردّد في كل كلمة، وكأنها فاصلة موسيقية، ودون شك أن هذه الهندسة الموسيقية قد حقّقت الغاية المرجوّة، وهي خلق الانسجام بين المقاطع الصوتية وتقوية الموسيقى.

إذا فالشاعر أم هاني قد بدا حريصا على توفير قدر من التناغم والتناسق الموسيقي، فلا نكاد نتخلص من أثر كلمة حتى يحاصرنا بكلمة أخرى، لنبقى بذلك تحت وقع هذه النغمة أو الجرس لفترة زمنية غير قليلة نتجاوب معها ونتمتع بها.

يبقى شيء مهم في أبيات أم هاني ويتمثّل في ذلك التوزيع الرائع الذي اتبعه في نشر كلماته، بداية البيت ووسطه ثم نهايته. وبهذا الشكل يكون قد سيطر على الأبيات بالكلمة المكرّرة، ونشير إلى أن خاصية التوزيع لها أهمية جوهرية في تشكيل موسيقى النص. فهي تمثّل الانفعال الذي يصعد بالقصيدة نحو التوتر والبطء أو الانفراج والسرعة، ويتيح لها الانصهار بتجربة الشاعر.

وفي الختام نقول بأن عنصر التكرار قد لعب دورا عظيم الأهمية في تجسيد الحركة ونقل الصورة عن طريق الصّوت والنغم والجرس.

إن ظاهرة التكرار اللفظي من أهم الوسائل التي استعان بها الشاعر الشعبي وذلك قصد تقوية النغم الموسيقي، إلى جانب مالها من قيمة معنوية.

وبلا شك أن شعراءنا الشعبيين حين لجأوا إلى التكرار فلكي يخفوا وراءه عجز اللغة عن الإعراب عمّا في ذواتهم، إذ من المسلّمات أنّ ما بأنفسنا من مشاعر أضخم مما في عقولنا من أفكار وأكبر مما تعبّر عنه المفردات اللغوية والأشكال الأسلوبية.

٧.الألفاظ القوية والألفاظ الهادئة:

مما لاشك فيه أن الموسيقى الشعرية تتأثر بالمعنى، ترقّ في مواطن الرقّة وتقوى في مواطن القوّة، محقّقة نوعا من التطريب.

لقد ذهب شعراؤنا يحاورون ذواتهم جاعلين من التشكيل الموسيقي أداة ترتبط بالحالة النفسية التي يعيشونها، ومن هنا برزت أهمية الموسيقى التعبيرية الداخلية كشكل موسيقي أقدر على الاتصال بالأحاسيس الداخلية والانفعالات النفسية.

لقد حاولوا خلق حالات من الإيحاء عن طريق موسيقى الألفاظ وإلى الالحاح على استخدام الكلمة كدلالة وكصوت انفعالي.

وبداية أحاول إظهار الموسيقى التي تتولّد عن الألفاظ القوية الشديدة. يقول الشاعر ابن النوي عبد

فِي لـوْراسْ ابْـدا الـبُـرْكـانْ اتْـفـجـرْ جـبْل أوْراسْ الـشمْ مـدْرسـةْ الـثـوارْ
وتْـكـسـرْ جـيْش الـعـدُو فـيـهـا تـكْـسَارْ يـا رَهْـبَه لـدوكْ يـا قَـلْـعَـةْ لـنْـصَـارْ

الـشَـاوي وَقْـبَـايْـلي صَـيْـد امْـظَـفـرْ ... مـتْـدرَبْ في شَـاوْهـا فَـارسْ مـغْـوَارْ
جـبْل الـريشْ الـلي امْـغـطي كُلْ أوْعَـرْ ... أَخْـديـجَه والـشـيـلْـيَـا حَـوْمَـةْ لـطْـيَـارْ
وجْـبَـالْ الـظـهْـرَه اغْـيـبْـهَـا ريشْ انْـسِـرْ ... وصْـرَاوَاتْ الـتَلْ تـتْـحَـدى لخْـطَـارْ٢٩
والـصَـحْـرَا بـهَـا بْـطَـالْ عـظَـمَـا تَـزْخَـرْ ... مَـا رَكْـعـوا لَـلْي اتْـعـدى مَـهْـمـا جْـارْ
تـرْبـتْـهَـا تَـحْتْ الـعَـدو وَلاَتْ اَجْـمَـرْ ... لَـهْـبـتْ في ظَلاَمْـهَـا لَـشْـرَارْ٣٠
فـرْسَـانْ الـبَـارودْ وَبْـرَانـيسْ أوبَـرْ ... دَمْ اعْـروبَه صَـافْـيَه مَـا فـيه اَغْـيَـارْ
يَـا سَـايْلْ هَـاذ الْـجـبَـالْ أعْـيـاتْ أوكَـرْ ... ومْـراكـزْ لـرْجَـالْ وسْـبـوعَه زهـارْ
تَـسْـتـغـرَبْ وَتْـحَـيـرْ فـيـهَـا كي تَـنـظـرْ ... تَـسْـتـعـجَبْ كـيـفَـاشْ عـدَاتْ الـغـمَـارْ
أجْـبَـالْ الـصَـفَـاحْ حَـلْـفـا وَالـهَـيْـشَـرْ ... عَـاشتْ وَقْتْ اَزْمَـانْـهَـا نَـارْ و غَـبَـارْ
عَـدَاتْ اَمْنَ احْـرُوبْ وَمْـعَـارَكْ قُـدَرْ ... وتْـكَـسَـرْ جَـيشْ الـعَـدو فـيـهَـا تـكْـسَـارْ

القادر في قصيدته التي بعنوان "ثورة الأحرار":

يظهر من الألفاظ بأن الشاعر في موقف انفعال شديد، تحدّث فيه عن عظمة الثورة التحريرية، لقد كانت الألفاظ أكثر قوّة وعنفا، اختار لها الحروف العنيفة المتفجّرة، ونتج عن هذا نغم موسيقي حاد يقرع الآذان ويهز الأبدان، من هذه الألفاظ نذكر: "البركان، اتفجر، الثوار، رهبه، قلعه، صيد، فارس مغوار، أوعر، لطيار، اغيبها، انسر، صراوات، تتحدى، لخطار، ابطال عظما، ماركعو، اتعدى، جار العدو، اجمر، لهبت، ظلامها، لشرار، فرسان البارود، دم، سبوعه زهار، الغمار، اجبال الصفاح، الهيشر نار غبار...." هذه الألفاظ وغيرها تدل في معانيها على الشدّة والعنف، ومن ثم فهي تخلق أمام المتلقي أصواتا مجلجلة تشكل في مجموعها نغمات الثورة بما توفره من جرس حاد وقوي. لقد راح الشاعر يوفّر إيقاع هذه الموسيقى العنيفة باعتماده على الحروف العنيفة التي من شأنها أن توفر الإيقاع القوي والنغمة الحادة العنيفة، كالضاد والصاد والطاء والجيم. فهذه "إذا كثرت في ألفاظ الشعر ولم تكن كثرتها مما يستقبح أو مما تنطبق عليه ضوابط تنافر الحروف مجتمعة، أحسسنا في موسيقى هذا الشعر بقوّة وعنف لا نحس بهما مع غيرها من الحروف، ذلك هو الكمال المطلق في موسيقى الشعر"٣١. إلى جانب هذا فقد أكثر من الحروف الشديدة كالباء التي تكررت واحدا وعشرين مرة، والتاء التي تكررت ثمان عشرة مرة والدال الذي تكرر خمس عشرة مرة، وأخيرا الكاف الذي تكرر ثلاث عشرة مرة، ودون شك أننا نحس في أنغام هذه الحروف بالشدّة والعنف، كما نسمع طنين الحرب وأجراسها العنيفة.

كذلك فقد اعتمد الشاعر على الحروف المجهورة ذات النسبة العالية في الوضوح السمعي والتي من شأنها أن تشكل انغاما قوية عنيفة، وتأتي في مقدمتها الراء والجيم. لقد استخدم الشاعر جملة من الألفاظ التي تكرّر فيها حرف الراء بصورة لافتة، حتى ليمكننا أن نعدّه مفتاح هذه الأبيات ولم يقتصر تكراره على القافيتين الداخلية والنهائية فحسب، بل يشيعه في سائر الأبيات مما يمنح لونا موسيقيا خاصّا. فقد تكرّر ثماني وثمانين مرة، بمعنى أنه سيطر على الجو الموسيقي الكلي للأبيات، نحن إذاً

Published by Arab Journals Platform, 2010

أمام شاعر ينتقي - بلاوعي - ألفاظا توازن موسيقاها حجم موصوفاتها، باعتماده على الألفاظ ذات الدلالة الصوتية وعلى الأفعال ذات الأصوات الحركية، وهذه النغمة العنيفة الحادّة تخدم تجربته وتعمّقها أكثر فـ "الصوت وموجاته وإيقاعاته في كل عمل فني ناجح ليس إلا نتيجة مباشرة لنوع الانفعال الذي يسود العمل الفني"٣٢.

أما الجيم فقد تكرر ثلاث عشرة مرة، وبذلك يكون قد عمل على تأكيد النغمة القوية الشديدة التي تجسّد معاني العنف والثورة.

نمضي مع الإيقاع القوي العنيف ونأخذ أبياتا للشاعر عامر أم هاني من قصيدة له بعنوان "ماي ١٩٤٥ ورحمة فرنسا"يقول :

كِي نتْفكرْ يومْ قلْبِي يتْفرْتتْ ... في ذا أولْ مايْ عِيدْ ماذا صارْ
تِسْمعْ الرشاشْ والقاشِي طاحتْ ... ابصدْ رزادمْ ياكْ هذا الشعبْ الْحارْ
شُهَدَاء مِنْ خيرتْ هَا هِي سقْطتْ ... عَالْوطنْ الْعَزِيزْ هَوَنْ الأَعْمَارْ
مَا حَبْسَتْ عَزيمْتُ وَلاَ نَقْصَتْ ... قَرَرْ يصْم يَاكْ وتِمْ المِشْوارْ
عيّن اثْمِنيه مايْ يومْ لِي نكْستْ ... فِيه اجْيوشْ الْمانْيا تحتْ الْحِصارْ
الثلاثاء اليومْها لْخاوه شارتْ ... يوْم السوقْ أتْجيه كلْ لِي تجارْ
أسْطِيفْ العالِي غيْر كِي شمْس بزْغتْ ... مِنْ انْطلقتْ ماشيهْ هذا الثوارْ
كل الصناديد عالعيطه وقفتْ ... هجمتْ عالكفار زاحتْ ذا الجِدار
مجزرة في حق شعبنا حدثتْ ... واد الدم إسِيل فالشارع شرشار
ذِي خراطه نارها بكره شعلتْ ... واتحزمتْ شيوخ امع شباب اصغار
قتلوا حاكِم جاي يخطب وبهت ... ذي عين ما قرامان تشهد عالي صار
الشعب الثائِر اطبِيعت دِيمه يثبت ... رغم أرصاص اعلى أجنابِي تصفار
أتْقتْلتْ آلافْ وعْوائلْ راحتْ ... وجرْحتْ آلافْ مِنْ طلقاتْ النارْ

إن موسيقى الألفاظ في هذه الأبيات عنيفة مندفعة باندفاع الشاعر وحرقته على ما وقع لأبناء الشعب الجزائري في مجزرة ماي ١٩٤٥ ومن أمثلة الألفاظ الشديدة نذكر: "الرشاش، طاحت، زادم، الحار سقطت، يصمد، نكست، الحصار، الثوار، الصناديد، العيطه، هجمت، الكفار، زاحت، مجزرة، واد الدم، شرشار، نار، شعلت، قتلو...." بكل تأكيد أن اللفظة الواحدة من هاته تمنح قراءة وافية نظرا للمعاني الحادّة القوية التي تشيع منها، فالشاعر إزاء حادثة مؤلمة وتاريخ مؤلم، ولايسعه إذاً إلا أن يلجأ إلى هذا النوع من الكلمات ذات الإيقاع القوي الذي يفضي إلى الجرس الموسيقي مزيدا من الحدّة.

وإذا تأملنا الأبيات استطعنا أن نضع أصابعنا على عنصر صوتي كان له عميق الأثر في توفير الشدّة والقوّة، إن هذا العنصر الصوتي يتمثل فيما يُصدره حرف التاء من جرس يحاكي الشدة والقوة، فهذا

الصوت الانفجاري العنيف يشاغلنا به الشاعر ثماني وثلاثين، فالشاعر هنا يحاصرنا بالكلمات التي يتكرّر فيها هذا الصوت الذي لا يصبح صوتا، وإنما يتحوّل إلى مناخ موسيقي عنيف يتفق وطبيعة التجربة.

إلى جانب هذا الحرف نجد أصواتا أخرى قوية كفيلة بأن تخلق نغما موسيقيا عنيفا يتردد في ثنايا الأبيات، ويحرّك في ذواتنا ما لا تستطيع أدوات فنية أخرى بلوغه من انفعالات وإثارات تشركنا في التجربة وأغوارها. من هنا يمكن القول بأن موسيقى الشعر لم تعد مجرد أصوات رنانة تروع الأذن بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهزّ أعماقه.

وبما أن هناك مواقف لا يجوز فيها استخدام الألفاظ القوية الخشنة، كان لزاما أن تظهر عند شعرائنا قصائد يعزفون فيها ألحانا عذبة رقيقة تلامس العواطف وتدغدغ الأحاسيس، وهذا لا يتحقق إلا بفضل الألفاظ الهادئة.

يَا فَصْلَ الرَبِيعْ أَهْلاً كِي حَلِيتْ ... بَعْدِ أَغْيَابِكْ عِدتْ يَا خَيْرْ الفصولْ
يَا خَيْرْ الفصولْ عَنكْ مَا غَنِيتْ ... أَيَّامْ التزْهَارْ وجوكْ المَعدولْ
جوكْ المَعدولْ بالحِسْ أَسمِيتْ ... وعَنِكْ قَالو أهْلَ القَوْلْ
بنْسِيمْ الأشْجَارْ وَلِيتْ حِيتْ ... أو حسْنَك البَدِيعْ إداوِي المَعلولْ
أَزْهَارِكْ الزَاهِيه بِهَا زِهِيتْ ... بفْرَاشِكْ مَرْقومْ غَطِيتْ الحقولْ
فْرَح بِيكْ أَصْغَارِن وَأَكْبَارْ البَيتْ ... الشعْبَه والوادْ جْبَالْ وسْهولْ
أَلحَاله خَضْرَه زَاهِيه وِينْ أَمْشِيتْ ... حسْنَكْ الفَتانْ سَالبْ العقولْ
ذيكْ الحَلِيه بَاهِيه بهَا اتْكسِيتْ ... الطَبِيعه زَاهِيه والطَيْر إجولْ
جَدِيَانْ أو خرْفَانْ تَلعبْ فَوقْ البَيتْ ... والأغْنَامْ الرَّاعِيه إبلْ وَعْجولْ
والدجاج إصيح قرب كتاكيت ... شوف الديك إصيح في قرب مخلول
المُهره تلْعبْ جايه احْسنْ ماريتْ ... والعودَاتْ اثْنِينْ مْن أصْل الخيولْ
اسْلاقْ أُو كلبَاتْ أتْهاتي هيتْ ... هم حُراسْ احْريمْنا وقتْ المَرْحُولْ
يَا فَصْل الرَبِيعْ نَاديتْ أُنَاديتْ ... والذكْرِيَاتْ المَاضِيه بهَا مَشْكُولْ
اتْفَكَرتْ اشْبابْنا وَلي حَبِيتْ ... الطُفْلة إلي بَغْرامْها رَاني مَخْتولْ
الطُفْله السمْره كي النُورْ إذا ضويتْ ... مطْبُوعَة لوصَافْ والقدْ المَعْدُولْ
ما نْسَاهَا طُولْ خُوتِي مَا حَيِيتْ ... سَكْنتْ قلْبِي يَا حْبَابي شَاوْ الحُوْلْ
يَا حَسْرَاهْ اعْلى اَزْمَانْ إلي عَديتْ ... الهَمْ إلي ساقْني واريَاحْ الهُوْلْ

Published by Arab Journals Platform, 2010

يقول الشاعر بوشهابة محمد في إحدى غزلياته:

المتمعّن في الأبيات يجد موسيقاها تتصف بالهدوء، ولا تشتمّ منها رائحة الصّخب، فالشاعر في موقف استرجاع ذكريات حلوة محببة إلى نفسه، ولا يجوز أن يسمع منها صدى الدوي والشدّة، فهو لا يتناول موضوعا يتطلب العنف والقوّة، بل موضوعا يتطلب أقصى الرقة والسلاسة. ولتوفير هذا الإيقاع نراه قد استخدم الألفاظ العذبة الرقيقة مثل : "الربيع، أهلا، حليت، عدت، خير، غنيت، التزهار، الحسن نسيم، حييت، البديع، إداوي، أزهارك، الزاهية، زهيت، مرقوم، فرح، خضره، الحلية، باهيه، الطبيعه زاهيه، جديان، خرفان، الأغنام، كتاكيت، مخلول، المهره...." فكل كلمة من هاته توفّر سيلا من الإيقاعات العذبة، وباتحاد بعضها ببعض تخلق نغما موسيقيا رقيقا. موسيقى هامسة مؤثرة تخاطب الأذن قبل أن تصيب العقل فتجعل السامع يعيش الحالة عن طريق أذنه قبل أن يتأملها بفكره، وبالتالي يكون أكثر تهيأ واستعدادا لتقبل ما يقول الشاعر، وكل ذلك بفضل جرسها العذب الرقيق.

ولكي يوفّر الشاعر هذا الإيقاع الهادئ ابتعد عن الألفاظ ذات الأصوات القوية ولم يوردها إلا قليلا ولجأ إلى استغلال الألفاظ التي تحوي قدرا كبيرا من الأصوات المهموسة، وأحيانا المهموسة والرخوة مثل الهاء التي تكررت اثنين وعشرين مرّة، والحاء التي تكررت عشرين مرّة، والسين التي تكررت خمس عشرة مرة، والفاء ثلاث عشرة مرّة، وما إلى ذلك من الحروف كالشين والخاء، فتردد هذه الأصوات اكسب الأبيات لونا من الموسيقى تستريح إليها الآذان وتقبل عليها، وهذه الأنغام الرقيقة بلا شك أنها عكست نفس الشاعر وهو يعيش حلاوة الربيع وذكريات الحبيبة ومن هنا يمكن القول إن الشاعر قد حقّق توافقا وانسجاما كبيرين بين المناخ الموسيقي الرقيق الهامس الذي أضفاه على أبياته، وبين الحالة النفسية التي أراد إبرازها.

وفي نموذج شعري آخر نجد هذا الجو الموسيقي الهادئ يتحقّق، يقول الشاعر عامر أم هاني في قصيدة له بعنوان "يا عبد الله":

يَـا عَـبـدَ الـلـه قُـولِي وَشْت لي بِـيكْ ... تَـرفَعْ في بَـصْـرِك فَـالـنَـظْـرَه حَـايِـر
أَحْـكِـيـلِي وَشْ بِـيكْ ولي هـ امـنـويكْ ... غَـيْـمِكْ رَاه أكْـبِـيـر أُعـقـلْك بَـايِـر
غَـيْـرْ اَشـكِـيـلِي وَشْ لِي هُـوَ يـبْـكِـيكْ ... وَحْـكِـيـلِي اعْـلى لِي هُـو صَـايِـر
اَرْفعْ رَاسكْ رَانِي نَـمْـسحْ عـيـنـيكْ ... أُدمـوعك بـزاف نَـواو الخَـاطِـر٣٣
كَـلَّـمـنِي لـلـه بَلاَك أنـوَريكْ ... ضَـاري في لَـمـحـان أنت ديمَه صَـابِـر
لَـكِنْ اَنـهـارْ الـيـوْم رَاهْ اعـمَـلـهَـا فِـيكْ ... يَـاك قَـلـبِك مَـبـهُـور أُدمِك هَـادِر
مَـا نَـحْـسَبْ هـذا ادمُـوعْ إِيـكـونْ فِـيكْ ... أشْـكِـيـلِي بـالـلـه صَـدِيـقِكْ حَـايِـرْ
اَنْـطق لي قـالـي اعْـذرْ أخـيـكْ ... اهْـمُـومْ الـدّهْـر قـاسِـتْـنِي ونـا سَـايِـرْ
عَـمْـلَـتْـلي ضَـربه كْـبـيـره هَـاهي لـيكْ ... مَـا اصْـبـرْتشْ مُـحَـالْ أقـلـبي طَـايِـر

الجوّ الحزين الذي كان الشاعر يعيشه فرض عليه استعمال كلمات أقلّ قوة وعنفا. فمفرداته في هذه

الأبيات هادئة قلّت فيها الأصوات الشديدة القوية، وكثرت فيها الأصوات المهموسة الرخوة التي لها دلالتها الصوتية الخاصّة. والواقع أن الجو النفسي للشاعر هو الذي يفرض عليه طريقة معينة في رصف كلماته وتنسيقها داخل الأبيات حتى تنسجم مع الجو النفسي، فينتج عن ذلك جرس موسيقي خاص.

فلنقرأ من هذه الأبيات الألفاظ الرقيقة العذبة الآتية: "حاير، امنويك، باير، اشكيلي، بيكيك، احكيلي نمسح، عينيك، ادموعك، نواك، لمحان، كويك، قلبك، مبهور، دمعك هادر...".

فكل لفظة تهيء نغما موسيقيا هامسا، وهذا بدوره يخلق إيقاعا خفيفا يتماشى وطبيعة التجربة. فالشاعر يتوجه هنا إلى صديق له مهموم منكسر، ومن غير المعقول أن يخاطبه بألفاظ قوية. وإذا قمنا بعملية استقراء للأبيات يتّضح بأن الأصوات المهموسة الرخوة قد طغت وخير دليل على ذلك، تكرار صوت الكاف أربع وثلاثين مرّة. وهذا ما يعكس قدرة الشاعر الانفعالية على اختياره اللاواعي للموسيقى الداخلية المعتمدة على ما في الألفاظ من خصائص صوتية خاصّة بمكوّناتها الحروفية. وهنا أريد أن أنبّه إلى مسألة في غاية من الأهمية، وهي أنه لا ينبغي أن يفهم من أن الشعراء عندما ينتجون إبداعاتهم أنهم قد وضعوا أمامهم حشدا من الحروف والكلمات ليختاروا منها عن وعي ما يشتمل على نسبة معينة من صوت ما، ونسبة أخرى من صوت آخر، وهكذا، وإلا تحوّلت العملية الإبداعية إلى عملية رياضية عقيمة. فالشاعر مدفوع بحسه الفني – ودون شعور في أغلب الأحايين – يتحرى من الكلمات ألطفها وقعا وأكثرها ملاءمة للمعنى المراد.

في الأخير أقول إن الشاعر الشعبي قد استطاع أن يضيف إلى موسيقى أشعاره ظاهرة صوتية تمثلت في الألفاظ الخشنة القوية، والألفاظ الهادئة الرقيقة، فكان أن نتج إيقاع داخلي نحس به دون أن نراه ندركه ولا نستطيع الامساك به.

ومن كل ما تقدّم نخلص إلى أن للموسيقى الداخلية دورا هاما في جمالية الشعر، بل إنها من أهم الأدوات الفنية وأبرزها على الإطلاق، فبواسطتها يمكن الوصول إلى جوانب من شاعرية شعرائنا الشعبيين ونكتشف بعض أسرار الإبداع عندهم. فهي تساعد على معرفة مدى صدق الشاعر في عواطفه ومدى معايشته للتجارب التي يعبّر عنها. فهي لم تعد مجرد أصوات رنانة تروع الأذن بل أصبحت توقيعات نفسية، إنها مرآة الوجدان ومن الصعب أن ترسم عليها صورة غير الصورة الحقيقية للشعور، ومن أجل هذا يمكن للنقاد أن يميّزوا بها الشعور الصادق من الزائف، وتعليل ذلك أن الموسقى الداخلية تنتج عن تفاعل حالة الشاعر النفسية والفيزيولوجية معا. بحيث ترتبط بدقات القلب، وبالزفير والشهيق، وما إلى ذلك من ردود الأفعال غير الإرادية التي لا سلطان للشاعر عليها. وفي هذا المعنى يقول ابراهيم أنيس : "على أن نبضات القلب تزيد كثيرا مع الانفعالات النفسية، تلك التي قد يتعرض لها الشاعر في أثناء نظمه، فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس ونبضات قلبه حين يمتلكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهم والجزع، ولابد أن تتغيّر نغمة الانشاد تبعا للحالة النفسية، فهي عند الفرح والسرور سريعة ملتهفة مرتفعة، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة"٣٤.

Published by Arab Journals Platform, 2010

الخلاصة:

هكذا فإن الذي يعيش حالة إنفعال وغضب يملكان عليه أمره يصعب عليه أن يتحدث بأسلوب مرح منبسط دون أن يبدو الزيف والتكلف عليه. كذلك الشاعر الصادق في تجربته لايمكنه أن يعبّرعن التجربة دون أن تشي عن ملامحها موسيقاه. صحيح أن الموسيقى تختلف من شاعر إلى آخر ومن عصر إلى عصر، إلا أن دورها يبقى قائما في أنها تمثل الانبعاث االعاطفي والاستفزاز الروحي الذي يكشف عن أحزان النفس أو عن أفراحها، كما أنه – دورها – لا يختلف في الكشف عن الإحساس ورفع مستوى العاطفة، وتوصيل الفكرة للمتلقي. فعاطفة الشاعر مهما اتجهت لا يمكنها الاستغناء عن الموسيقى، فهي العنصر الذي يستطيع أن يثير العاطفة ويكسبها قدرة على التأثير.

الهوامش :

١- الشعراء الذين ندرس أشعارهم جميعهم من مدينة بوسعادة، وهي مدينة تقع في الجنوب الشرقي للبلاد على بعد ٢٤٨ كلم من الجزائر العاصمة، وتقع في نقطة التقاء الإحداثيات الجغرافية التالية : ١١ – ٤، على خط الطول الشرقي و١٣ – ٣٥، على خط العرض الشمالي كما تقع على ارتفاع يبلغ ٥٦٠ م بالنسبة لسطح البحر.

تعدّ بوسعادة ملتقى طرق حقيقي، يربط البحر المتوسط بالصحراء، كما يربط منطقة الزيبان بساحل الجزائر العاصمة، وكذا منطقة المزاب بقسنطينة. وهي دائرة تابعة لولاية المسيلة التي تبعد عنها بـ ٦٨ كلم. يحدها من الشمال بلدية أولاد سيدي إبراهيم، ومن الشمال الشرقي بلدية المعاريف، ومن الشرق بلدية الحوامد، ومن الغرب بلدية تامسة ومن الجنوب الشرقي بلدية ولتام، ومن الجنوب الغربي بلدية الهامل.

تغطي بوسعادة مساحة إجمالية تقدر ب ٢٥٥ كم٢، عدد سكانها ١٠٢,٢٤٤ نسمة (إحصائيات ١٩٩٨). تحيط بالمدينة جبال وأودية، من أشهرها، جبل كردادة من الجنوب وعز الدين من الشمال، وينساب أسفلها من الجنوب الغربي في شكل حزام واديها المسمى وادي بوسعادة أو وادي درمل. ومن الشمال الشرقي وادي ميطر. كما تطوقها من الجنوب الشرقي كثبان رملية.

٢- العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبريبمنطقة الأوراس، ج١ ص ٢٦٨.

٣- سال: إسأل. سقسي: إسأل.

٤- متولي: يواجه.

٥- بالشظفة: بسرعة.

٦- حاط: واضع.

٧- دارت: خلقت.

٨- بيناتنا: بيني وبينك.

٩- تستن: تنتظر.

١٠- إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٦، ص ١٦٨.

١١- ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٧ ١٩٩٧ ص ٤٥.

١٢- فسط: في وسط.

١٣- انظر الخطيب القزويني :الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت ط١، ١٩٨٨، ص ٣٩٥

١٤- عبد القادر حسيني: فن البديع، دار الشرق، بيروت، د.ت، ص ١١ .

١٥- عبدالله الطيب المجدوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٧٠ ج٢ص ٢٣٤.

١٦- عبد القادر حسيني: فن البديع، دار الشرق بيروت ص ٢٩.

١٧- أذراري: الأطفال.

١٨- عبد الله الطيب المجدوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج٢، ص ١٢٦

١٩- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي القاهرة ط٣، ١٩٩٣ ص ٢٨

٢٠- طابك نضج.

٢١- قاس: ضربه.

٢٢- تلماد: تجمعه.

٢٣- امدمر: محطم. مليوح: مشتت.

٢٤- ياك: إذاً.

٢٥- قاشيك: أهلك.

٢٦- القلتات: أماكن تجمع المياه.

٢٧- تضابح: تبكي بشدة.

٢٨- إلاوح: يرمي.

٢٩- اغيبها: غاباتها.

٣٠- ولات: أصبحت.

٣١- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٤٣.

٣٢- محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٣٣٧.

٣٣- بزاف نواو: أغضبوك كثيرا.

٣٤- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص ١٧٥.

قائمة المصادر والمراجع:

أ - المصادر:

أولا :الشعراء.

- أحمد فضيلي
- بشير مفتاح
- بوشهابة محمد

- الحاج تناح
- ابن النوي عبد القادر
- عامر أم هاني
- عبد الغفار عبد الحفيظ

ثانيا: الكتب.

الخطيب القزويني. الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت، الطبعة الاولى، ١٩٨٨.

ب - المراجع:

١ - إبراهيم أنيس.

- دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٦.
- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٧ ١٩٩٧.

٢ - محمد زكي العشماوي. قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧،

٣ - صابر عبد الدايم. موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور،مكتبة الخانجي القاهرة ط٣، ١٩٩٣.

٤ - عبد الله الطيب المجدوب.المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت،١٩٧٠.

٥ - عبد القادرحسيني. فن البديع، دار الشرق، بيروت، د.ت.

٦ - العربي دحو. الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٩.