الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة أبي بكر بلقايد

كلية الآداب واللغات

{ الملحقة الجامعية -مغنية- }

قسم اللغة العربية وآدابها

تخصص: دراسات أدبية

مذكّرة تخرّج لنيل شهادة الماستر بعنوان:

الدلالة الرمزية للوطن في شعر محمد العيد آل خليفة

إعداد الطّالبة:

سارة برودي

إشراف الأستاذة الفاضلة:

د. دليلة زغودي

أعضاء لجنة المناقشة

د. محمد بكاي	رئيساً
د. دليلة زغودي	مشرفاً ومقرّرةً
د. وهيبة وهيب	مناقشةً

السنة الجامعية: 2016-2015

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى من حقّ إليهما الإهداء، ومن نزلت بسببهما هذه الآية الكريمة: {وقُل ربِّ ارحمهما كما ربياني صغيراً} ومن كانا سببا في وجودي وتربيتي وتعليمي، والديّ الكريمين، أمّي وأبي أطال الله في عمرهما.

- ♥ إلى أغلى من روحي، أختاي، وسام ومريم.
- ♥ إلى أعز ما في قلبي، أختي أمينة وزوجها وأبناؤهما، فاطمة الزهراء، محمد.
- ♥ إلى كل من يحمل لقب: برودي، هني، فلاح، حساين، عظيم، بن عيسى، قرموش، قاضي.
- ♥ إلى صديقات الدراسة، اسمهان، إيمان، وسيمة، سهام، أمينة...
- ♥ إلى كل طلبة ماستر2، وماستر1.

شكر وتقدير

إنه ليقودني في بداية الأمر شرف الوفاء والاعتراف بجميل النيل، وخالص الشكر بعد توفيقي من الواحد الأحد أن أتجه بأسمى عبارات الشكر والامتنان لمرشدتي ومشرفتي **زغودي دليلة**، التي تفضلت بقبولها الإشراف على هذه المذكرة كما لا يفوتني أن أثني على الأستاذة **وهيبة وهيب** والأستاذ **بكاي محمد** اللذان قبلا مناقشة هذه المذكرة.

وأتقدم بكل معاني الشكر إلى جميع أساتذة الأدب العربي وفي الختام أتقدم بجزيل الشكر إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا العمل.

جزاكم الله خيرا.

مقدمة

اتجه الشعر العربي الحديث إلى توظيف الرمز وعدّ في البداية نوعاً من الرفض، وصيغة من صيغ التمرد على النظام الموجود، والفوضى في جنبات الحياة ومنظومات الفكر، واعتبروه موقفاً خاصاً من الحياة برؤيا معاصرة، به يبرز الشاعر اعتماده على نسيج لغوي خاص، يتعدى فيه إقامة العلاقات الجديدة بين الدال والمدلولات إلى آفاق رمزية جديدة مفتوحة يحدّد بها مواقفه، تتداخل فيه نصوص حاضرة وغائبة، ويتمازج الواقعي مع الأسطوري وتتداخل فيه وقائع شتّى متنافرة ممّا يتولّد عنه قراءات متعدّدة ومتباينة للنص.

حاول الشعر الجزائري مسايرة هذا المد الإبداعي، واتّجه لتوظيف الرّمز توظيفات فنّية فعمد إلى التكثيف والضغط على عنصر اللغة للتواصل مع الحدث وتشكيلاته في عملية بناء النص ومحاولة الاندماج فيه، ثم اختيار السقوط أحياناً في الغموض، وإثقال هوامش القصائد بالإحالات والشروح للإبقاء على التجاوب، والعلاقة التي تربطه بمتلقّيه، بعدما أصبح القلق ملازماً للشعراء، وأحسّوا بالغربة في أوطانهم، وعن ذواتهم، فحاولوا الانفلات من واقعهم في أحايين كثيرة، فأحسّ الكثير منهم بنبض ما حولهم، وبالأنين والخيبات والوجع، واسترجعوا الآمال التي لم يستطيعوا تجسيدها، فالتجأوا للرمز والقناع للتعبير عن تلك الحالات في إيحاء ورمز بعيداً عن المباشرة والتقرير.

ومن الذين انبروا لهذه المهمة الصعبة رجل سيبقى اسمه مقترناً بهذه المرحلة وما بعدها، وهو محمد العيد آل خليفة، الذي تغنّى هو الآخر بالرّمز في قصائده وذلك بسبب الظروف الاستعمارية التي كان يعيشها، ومن أشهر قصائده التي استخدم فيها الرمز بكثرة قصيدة 'ين ليلاي؟'.

فما مدى حضور الرمز في شعر محمد العيد؟ ومن أين استقى رموزه؟ وما المقصود بـ 'ليلى' في قصيدته 'أين ليلاي؟'.

واخترت البحث في هذا الموضوع لسببين: أوّلهما موضوعيّ، لأنّ لهذا الموضوع أهمية كبيرة، ويتناول شاعراً عاش في مرحلة تاريخية عصيبة. وكان دليلاً على مقاومة لغة الضاد للغة الاستعمارية، وساهم مساهمة كبيرة في حفظ تراث الشعب الجزائري وأصالته، كما كان صدى للأحداث السياسية، وحمل أصوات الرفض لسياسة الاستعمار، وشحذ النفوس الخامدة، وأحيا الضمائر الميّتة، وأرهص للثورة قبل وقوعها.

والثاني ذاتي: وهو إعجابي بفكرة هذا الرجل وكتاباته التي تنمّ عن حبّ لهذه الأمّة، ورغبة في الرقيّ بآدابها.

وللتبع مسيرة البحث كان لزاماً عليّ أن أرسم لنفسي خطّة واضحة المعالم قسّمتها إلى مدخل وفصلين:

المدخل: اتخذت له عنوان تمثّل في 'استخدام الشعر العربي المعاصر'، فتطرّقت فيه لمفهوم الرمز وعلاقته بالشعر، والأسباب التي أدّت إلى استخدامه، وأهمّ خصائصه وأنواعه.

الفصل الأول: اخترت له عنوان 'شعرية محمد العيد آل خليفة'، وقسّمته إلى ثلاث مباحث، تطرّقت في الأول إلى المعجم الشعري عنده من لغة وأسلوب، وخصّصت الثاني لغرض الصورة الشعرية عنده، والمصادر التي تناول منها صوره من دين وطبيعة، وكذلك الرمز عنده، أمّا الثالث فكان عن موسيقاه الشعرية، الخارجية والداخلية.

الفصل الثاني: بما أنّه تطبيقي فقد عنونته بـ 'تحليل قصيدة "أين ليلاي؟" لمحمد العيد آل خليفة'، وجعلت له ثمانية عناصر، تحدّثت في الأول عن جوّ القصيدة، وفي الثاني عن موضوعاتها، والثالث عن شرح بعض أيقوناتها، وتطرّقت في الرابع إلى إطلالة سميائية حول النصّ، ثم الخامس على المعجم الفني للنص، والسادس جعلته تأويلاً للرمز في النص، أمّا السابع فكان للإيقاع الخارجي للقصيدة، والثامن كان عن زمن القصيدة.

وأنهيت بحثي بخاتمة ضمّنت فيها أهمّ النتائج المتوصّل إليها في هذا البحث المتواضع.

ولمعالجة هذا الموضوع أيقنت أنّه من الصعوبة التقيّد بمنهج واحد، كما أنّه من الأصعب تطبيق أكثر من منهج، بيد أني رأيت أنّ كلاّ من المنهج التاريخي والفني ضروريان سواءً في تتبّع أفكار الشاعر ومضامين قصائده وتحليلها، أو في رصد الأدوات الفنية التي اعتمدها في صياغة أفكاره كما اضطرني هذا البحث في بعض منعطفاته، إلى اعتماد بعض الإجراءات الوصفية.

واستقيت مادة بحثي من بعض المصادر والمراجع لعل من أهمها وأولها ديوان الشاعر، وعلى تكملته، ويحسن بي أن أشير أنني استعنت كذلك بعز الدين إسماعيل 'الشعر العربي المعاصر' ومحمد فتوح أحمد 'الرمز

والرمزية في الشعر المعاصر' واستعنت ببعض الدراسات الشاملة عن الأدب الجزائري منه الشعر الجزائري الحديث واتّجهاته وخصائصه الفنية لمحمد ناصر.

ولعلّ من الصعوبات التي اعترضت مسار البحث الفيض الهائل من المعارف المتعلّقة بهذا الموضوع الذي طرق غير ما مرّة، فكان هاجسي الأكبر هو تقديم الأهم على المهم وإيثار ما اتفق عليه محاولة تجنب الجوانب الجدلية.

الحمد لله على ما نحن فيه من نعمة، والشكر لأستاذتي الكريمة التي شدّ بها الله أزري وجعلها سببا في هذه النعمة.

والله من وراء القصد وهو المستعان.

من أبرز الظواهر الفنية التي تبرز النظر في تجربة الشعر الجديدة، هي الإكثار من استخدام الرمز كأداة للتعبير، وليس غريبا أن يستخدم الشاعر الرموز في شعره، فالعلاقة القديمة بين الرمز والشعر ترشح لهذا الاستخدام، وتدل حينئذ على بصيرة كافية بطبيعة الشعر والتعبير البشري.[1]

فالحقيقة أن التعبير البشري اقترن منذ بداياته بالرموز الإشارية الحركية التي تواصل بها الإنسان في علاقته مع أخيه الإنسان وعلاقته بمن يوجه إليهم طقوسه وعاداته فيما بعد، حيث كانت الرموز تعني التعبير عن الإيمان الديني وكانت تعمل وسائط بين العالمين المادي والروحي، وهذه علاقة تتّسم بالغموض الضروري للتلميح بأسرار التجربة الروحية التي يستعصي عليه التصريح بها.[2]

وقد حفظ القرآن الكريم لكلمة الرمز، معناها الإشاري بدل الكلام حيث جاء قوله تعالى: {**قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّيَ آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزًا وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالإِبْكَارِ**}[3]

مفهوم الرمز لغة واصطلاحا:

أ- **لغة:** أورد **'الزمخشري'** في كتابه أساس البلاغة قوله: "دخلت عليهم فتغامزوا وترامزوا".[4]

وقد كان **'ابن منظور'** أكثر دقة عندما حاول أن يعطي مفهوما أشمل للإشارة والرمز فقال: "إن الإشارة تكون تصويتا خفيا باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بالكلام غير المفهوم باللفظ من غير إبانة إنما هو إشارة بالشفتين. وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين، والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة كل ما يبان بلفظ. [5]

ب- اصطلاحا:

يقول محمد فتوح أحمد في كتابه "الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر" عن الرمز: "نادرا ما نجد مصطلحا كهذا تعرض لكثير من الاضطراب والعمومية في فهمه".[6] والحقل الذي يدرس فيه الرمز هو الوحيد الكفيل بتحديد مفهومه وإعطاء أبعاده.

---

1 عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي بمصر، دط، 1977، ص195.

2 إعداد: بلهاشمي أمينة، الرمز في الأدب الجزائري الحديث، "رمز الحب والكراهية عند بعض الشعراء الجزائريين المحدثين"، رسالة ماجستير، تحت إشراف الأستاذ: أحمد طالب، دفعة 2010-2011م، ص42

3 سورة آل عمران، الآية 41.

4 الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، تحقيق باسل محمد عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص385.

5 ابن منظور، لسان العرب، ج5، مادة "رمز"، دار صادر بيروت، (د.ط)، 1997، ص356.

6 أحمد فتوح محمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف القاهرة، مصر، ط3، 1984، ص32.

وأصل كلمة "**رمز Symbol**" مثلا: في اللغة اليونانية القديمة Symbolein التي تعني "**الحزر والتقدير**" وهي مؤلفة من sum بمعنى "مع"، و« bolein » بمعنى "حرز"، فهذه الكلمة « Symbol » مع كلمة « Cicreed »: التي تعني دستور الإيمان المسيحي، كما أنها تستمل منذ القديم في الشعائر الدينية والفنون الجميلة عموما، والشعر بخاصة للدلالة اللغوية، والعنصر المشترك بين كل هذه الاستعمالات هو شيء يعني شيئا آخر. [1]

أمّا "**أرسطو**" في العصر اليوناني فيحدد معناه بقوله إن: "الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رمز للكلمات المنطوقة".[2]

وفي العصور الوسطى تعددت تفسيرات كلمة "رمز" ومنها مثلا أنها في اليونانية كانت تعني خزف أو من أي إناء ضيافة. دلالة على الاهتمام بالضيف. والكلمة في أصلها مشتقة من الفعل اليوناني الذي يعني "**ألقى في الوقت نفسه**" أي هو يعني "الجمع في حركة واحدة بين الإشارة والشيء المشار إليه". [3]

أما في العصر الحديث فيعرفه أدونيس بقوله إنه: "اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو العقيدة التي تتكون في وعي القارئ بعد قراءة القصيدة... إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له". [4]

أمّا موهوب مصطفاي الذي حاول دراسة التراث العربي القديم بمنهج حداثي، فقد تناول العمل الأدبي في علاقاته مع الرمز، وعرفه بقوله أنه: "تعبير مباشر عن فكرة بواسطة استعارة أو حكاية بينها وبين الفكرة مناسبة، وبهذا يمكن الرمز في التشبيهات، والاستعارات، والقصص الأسطوري، والملحمي والغنائي، وفي المأساة والقصة، وفي أبطالها" [5].

وعلى خلافية "محمد الولي" يفرق بين الصور البيانية التقليدية المعروفة وبين الرمز قائلا: "الرمز لا يمثل أداة تعبيرية مثل الاستعارة والمجاز المرسل والكناية، إن هذه المجموعة الأخيرة هي التي تنضوي تحت تسمية

---

[1] المرجع السابق، ص32.

[2] رماني إبراهيم، دراسة أدبية "الرمز في الشعر العربي الحديث"، مجلة اللغة والآداب، العدد 2، لمعهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، ص74.

[3] هنري بيير، الأدب الرمزي (ترجمة هنري زغيب) منشورات عويدات، بيروت، باريس (وذلك بموجب اتفاق خاص مع المطبوعات الجامعية بفرنسا) دط، 1981، ص7.

[4] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1980، ص160.

[5] موهوب مصطفاي، الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، دط، 1981، ص139.

الرمز، وكأن الرمز يدل على جنس وأنواعه هي الاستعارة والمجاز والكناية".[1]

والحديث عن الرمز يحيلنا عن الرمز يحيلنا مباشرة على بودلير، الذي كان يرى أن كل ما في الكون رمز، وكل ما يقع في متناول الحواس رمز يستمد قيمته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات، وفي رحاب نظرية التراسل" البودليرية غدا الرمز الحديث، لغة الرؤيا التي تصل الواقعي بالخيالي، والأسطوري الماضي بالحاضر، والمستقبل الإقليمي بالقومي، والإنساني الذاتي بالعام على نحو دلالي كثيف تزداد كثافته ويشتد غموضه وتكثر تفسيراته، إذ يستحيل أن يفصح عن مدلولاته لقارئ واحد.[2]

عند إيليا الحاوي الرمز هو: أشبه ما يكون بلحظة من النبوءة الشعرية، به نتصل بما وراء الأشياء، وما وراء جدار الحس والعقل، وهي الحالة التي قد تدركها النفس حتى تستقل وتتضرر من جسدها.[3]

أمّا صلاح فضل فيرى أن البلاغة العربية القديمة قد رصدت فيما يشبه الرمز وفي أسعد لفتاتها الأسلوبية، بعض مظاهر المرونة في أشكال محددة منها "الالتفات" الذي يعتمد على تغيّر الضمير دون اختلاف المضمر، و"التجريد" الذي يمثل في الحديث عن "أنا" باعتبارها "هو" لكنّها لم تذهب في تتبع بقية مظاهر هذه الحركية إلى أبعد من ذلك، "ممّا يقع عبئه على عاتق الأسلوبية المعاصرة في وضعها لقوانين فك الشفرة الشعرية، ومستويات الترميز الأدبي."[4]

وصبحي البستاني يرى بأن الرمز: قد يعني تجاوزا للدلالة الاصطلاحية إلى دلالة ثانية وهي الدلالة الرمزية.[5]

ويمكن تعريف "الرمز الفني" « Artistic Symbol » بأنه: صورة الشيء محولا إلى شيء آخر، بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث يغدو لكل منها الشرعية في أن يستعلن في فضاء النص. وإن للرمز الفني عدة سمات إذا انتفت عنه، انتفى كونه رمزا... أما تلك السمات فهي الإحيائية، والانفعالية، والتخيّل، والحسيّة، والسيّاقية.[6]

وقد حاول "غنيمي هلال" أيضا الحديث عن الرمز كأداة فنية جد فعالة يوظفها الشعراء لتغذية تجاربهم

---

[1] الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1990 ص192.

[2] رماني إبراهيم، دراسة أدبية الرمز في الشعر الربي الحديث، "مجلة اللغة والآداب، ص74.

[3] الحاوي إيليا، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي ولعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، 1980، ص134.

[4] فضل صلاح، شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيد) الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر دط، 1999، ص13.

[5] البستاني صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع) دار الفكر اللبناني، بيروت لبنان، دط، 1986، ص173.

[6] كليب سعد الدين، وعي الحداثة (دراسة جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1997، ص71، 72.

الشعرية، فقال إن الرمز بهذا المعنى: معناه الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية، والرمز هو: الصلة بين الذات والأشياء، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإشارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريع.[1]

2- الرمز والشّعر:

الشعر صياغة وتصوير يتجاوز بها الشاعر إطار النظم الذي عادة ما يتحصر في الشعر التعليمي أو شرح بعض المنظومات العلمية، والشاعر يتناول المعاني ويحملها بألفاظ، يلبسها بها حلّة جميلة يؤثر في سامعيه ويسلب خيالهم وعواطفهم بما يحققه من متعة لهم، وبملامسة للمعنى بطريقة شعرية غالبا ما ينأى عن التصريع والاكتفاء بالتلميح.

والرمز في القصيدة الحديثة مرتبط بالمجاز، وتعدد السياقات الدلالية في النص الواحد وتنوّع طرق المجاز يكاد يكون "ثابتا نظريا يعني مفارقة القول للاصطلاح، وكل ما هو في البدء مجازي يصبح بعد تداوله حقيقة، أي يتحوّل إلى إمكانية "تغيير" فهو من المتغيّرات التي تحتم على المبدع أن يبدّلها لكي يؤسس مجازه الإبداعي الذي يدنو من بلاغة التعبير على حد وصف "الجرجاني" للمجاز بأنه "أبلغ من الحقيقة".[2]

ولقد ارتبط الشعر بالرمز والإيحاء. وارتبط مصطلح "الرمز" بالرمزية، وكان منه أن وهب ومنح اسمه كحركة أدبية وفلسفية، *وعادة ما كان التعبير تعبيرا عن فكرة أو رأي إمّا بتشبيه، او استعارة، او كناية، أو ما ماثلها، وكثيرا ما كانت الصور والرّموز قديما شتاتا متناثرا يجمع "أطراف أو عناصر متنافرة يأخذونها من ظواهر البيئة الحيوانية والمكانية والكونية من حولهم ويخلقون بينها علاقات معينة".[3]

وفي التراث العربي القديم كذلك ارتبطت بعض الدلالات برموز معينة عكسها العربي في شعره ونثره، فالقط الأسود والبوم والغراب نذير شؤم، وقد ارتبط رمز أسطورة الغول بالتخويف والتهويل، وكذلك الحال بالنسبة لرموز الشياطين والآلهة ونكتفي بما أوردته "ثناء أنس الوجود" من وجود علاقة رمزية بين

---

[1] غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1983، ص398.

[2] الغذامي عبد الله محمد، شرح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة) دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص11.

*الرمزية مذهب مثالي يرى العالم الخارجي من خلال الذات ويردّه إليها وأنها طريقة في الأداء الأدبي، تعتمد على الإحياء بالأفكار والمشاعر وإثارتها بدلا من تقريرها أو تسميتها، أو وضعها ولم تعرف الرمزية على هذا الوجه إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وقد ظهرت الحركة الرمزية في الشعر في فرنسا بين عام 1880 وعام 1900 على وجه التحديد، وأهم روادها: بودلير، فرلين، رامبو، مالارميه... وغيرهم.

[3] عبد الفتاح محمد أحمد، المنهاج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي (دراسة نقدية) دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1987، ص180.

الأفعى والإنسان العربي القديم، ورأت أن الحية مثلا وفكرة توّحدها بالشيطان "في الديانات القديمة وربط المخيلة العربية بينهما، وما أضافه العرب عليها من صفات الإيذاء والعوج والالتواء والخبث"[1] وتضيف أنه قد "ترمز الأفعى إلى المرأة في بعض السياقات التي ترد فيها، فهما متشابهتان في الرّقة والنعومة وفي الدّهاء والتلوّن والخديعة إذا التزم الأمر".[2]

وقد انعكست بعض هذه الإيحاءات الرمزية في إبداعات القدامى ولكن لم ترق تلك الاستعمالات إلى مستوى التوظيفات الفنية التي عرفها الشعر في العصور اللاحقة.

وإنّ "أيّ نص أدبيّ يرتكز في بنائه على مجموعة من العلاقات الدلالية وتتجلى بين متوالياته، وتتلاحم في بناء منطقيّ محكم سواء كان ذلك على مستوى البنية السطحية أو العميقة"[3]

وبين ثنايا هذه البنى قد نعثر على بنى إفرادية أو تركيبية تسمو بالنص وتحيلنا إلى معان متعددة، أو يمارس بها صاحبها انزياحات تدفع النص إلى قراءات متعددة، وتجعل إشكالية تلقي المعنى منوطة بالقارئ، ليس القارئ المتوسط (الموديل) حسب ما يقول "إيكو" بل النص الواحد بما يشمله من إيحاءات ورموز قد يجعل النص الواحد نصوصا، والمعنى الواحد معاني، أو قد يصل عند البعض حد اللامعنى، إذا لم تشفع الإحالات ولا الشروح ونتائج اللغة من فك بعض طلاسم ورموز هذا النص، ومن هنا تطرح فكرة الغموض التي صاحبت الشعر الحديث، والتي كثيرا ما ارتبطت بالتكثيف من توظيف الرّموز والأساطير وإرهاق عقل المتلقي ووجدانه معا، وجعله يفر من النص إلى عوالم أقل إرهاقا وأكثر احتضانا.

اتجه الشعر العربي الحديث والمعاصر إلى معانقة الرمز كملمح فنيّ رغم ما أحيط به من غموض وتستّر وراءه لمعالجة قضايا راهنة واستعانوا في ذلك بأدوات تصويرية ولغوية حاولوا بها ملامسة المعنى والتأثير في المتلقي، وكانت الرّموز على اختلاف أنواعها جزئيات مهمة للصور الفنية والأساليب التعبيرية الجديدة، وأصبح الشاعر يتكّئ عليها لكسر مباشرية التجربة والانتقال بعالم النص الشعري إلى آفاق عليا تنأى عن التجارب المتكررة المستهلكة التي أصبحت قوالب جاهزة مستحضرة من بيئات بعيدة عنّا لا تضيف لبصمة الماضين بصمة جديدة، بل تكتفي فيها بترديد الصدى !

ممّا أدى إلى التفكير في صياغة ذات الشعر بنفس حداثيّ دون "أن يتبدد الرصيد الضخم الذي خلّفه لنا

---

[1] أنس الوجود ثناء، رمز الأفعى في التراث العربي، دار الفكر العربي القاهرة، دط، 1986، ص87.

[2] المرجع نفسه، ص101.

[3] فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، دط، 1997، ص11.

أسلافنا الكبار في خزائن التاريخ"[1] بل حاوروا كثيرا من الرموز الأسطورية والتاريخية... إلخ المستحضرة من بيئات مختلفة ومتباينة ولقد اتجه بعض الشعراء الرواد في البداية، وعلى رأسهم: **السيّاب، البيّاتي، أدونيس، يوسف الخال، عبد المعطي الحجازي، صلاح عبد الصبور**... وغيرهم إلى مطابقة تجاربهم بتجارب غيرهم ممّن سبقهم في الضفة الأخرى.

3- الأسباب التي أدّت إلى استخدام الرمز:

لجأ الشاعر المعاصر إلى استعمال الرمز بألوانه المختلفة في قصائده وأشعاره، تجسيدا لرؤية حداثية تسعى لتجديد الشعر العربي، وبناء صورته على الإشعارات والمجازات المكررة.

وقد كان لاستعمال الرمز في القصيدة الحديثة عدّة أسباب لعلّ أهمّها:

- ضغط الواقع العربي المعيشي فرديا كان ذلك، أو جماعيا، فالشاعر يستخدم الرمز لأن فيه دلالات تنسجم مع ذلك الواقع.
- توظيف الشاعر للرمز لإخراج المتلقي من قوقعة النظام المألوف للغة المباشرة والفصل بينه وبين توقعاته الشعورية عقد سماع كل لفظة أو قراءتها.
- توظيف الشاعر للرمز يدلّ على انه اكتشف بعدا نفسيا خاصّا في واقع تجربته الشعورية.
- إثراء القصيدة بالدلالات وشحنها بالمعاني الرمزية.
- تكثيف ظاهرة الغموض وبالتالي إضفاء مسحة جمالية على القصيدة.
- الرمز نفسه مصدر قوة اللغة الشعرية عندما يراد به إثارة الغموض في ألفظ القصيدة أو إيقاعها.
- تلبية الحسّ الحضاري وتقليد المبدعين الغربيين.
- تجنّب الرتابة والرغبة في التجديد ورفض التصريح.
- البعد عن السطحي في الفكرة وطلب التداعي الحر للمعاني.
- الخوف من السلطة والرغبة في إثارة المتلقي.
- السعي لتكثيف الصورة بكلمات دقيقة.[2]

---

[1] خليف يوسف، أوراق في الشعر ونقده، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (دط)، (دت)، ص91.

[2] الرمز الشعري، منتديات التجانية أونلاين: www.atijania-online.com

4- خصائص الرمز الفني:

- الأصالة والابتكار: يتميز الرمز الفني بأصالته وجدّته، وحيويته، وقد يستخدم الفنان رمزا قديما بعد أن يحطمه ويعيد صياغته ولكن الابتكار لا سيما في ميدان الرمز الخاص هو الذي يهبه قيمته وأهميته شريطة أن نعني بالكلمة لا مجرد الرغبة في الجديد بل القدرة على الخلق.[1]

- الحرية الكاملة غير المقيّدة: يتمتع الرمز الفنيّ، على عكس جميع الرموز، بالحريّة الكاملة التي لا يقيّدها سوى نسقها، وطاقته ناتجة دائما عن حريّته هذه التي يستطيع عن طريقها أن يثير في روع المتلقي ويستدعي العديد من العلاقات.[2]

- الطبيعة الحسية: يوصف الرمز بالحسيّة لأنه معادل ملموس يجسد الإحساس الأصيل ومهما قيل عن دور الحسية هذه فإنها لا تجعله يكبر حتى يستغرق العمل الفني بأكمله، فالقصيدة التي قد تتوحد في رمز عام كلي تؤكده وحدات جزئية او رموز ثانوية تشير كلها إليه وتحمل رؤيته إلا أنها لا يمكن أن تكون هي ذاتها رمزا واحدا.

- الكيفية التجريدية: إذا كان من شأن كل عمل فنيّ إن لم يبدأ بالتجريد أن يسير إليه فإن الرمز الفنّي يعبّر عن عاقت ذات طابع تجريدي فكري عام، ويبدو أن التجريد تقترن عادة ببعض العمليات الذهنية المتمايزة ويتوفر فعلا في كل عمل.

- الرؤية الحدسيّة: يوصف الخيال في الشعر الحديث بأنه حدس يعبّر عن رؤية معيّنة، ومن الطبيعي أن نلحق الحدس بكلّ الأشكال، التي يخلقها ومن جملتها الرمز.[3]

- النسقية: الرمز الفنيّ ابن السياق وأبوه معا لا حياة له خارجة، وهذا ما يبعده عن كثير من الألفاظ المفردة المجسمة التي يحكم عليها خارج النص أو تلك التي يحكم عليها داخله، لأن الإفراد والتداول يقتلانه.

- ثنائية الدلالة: يجمع الرمز بين الحقيقي وغير الحقيقي، بين الواقع وغير الواقع، ويشير إلى دلالتين إحداهما مباشرة وأخراها غير مباشرة، فإذا كانت إحدى هاتين الدلالتين هي المقصودة فغن الأخرى لا تبطل بل تظل قائمة إلى جوارها.[4]

---

[1] الياني نعيم، تطوّر الصورة الفنيّة في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسة والنشر، سورية، دمشق الإصدار الأوّل، 2008م، ص227.

[2] المرجع نفسه، ص227.

[3] المرجع نفسه، ص228.

[4] المرجع نفسه، ص229.

5- أنواع الرمز:

إن للرمز الفني عدة سمات إذا انتفت منه انتفى كونه رمزا، وتحوّل إلى مجرد إشارة أو علامة، أما تلك السمات فهي الإيحائية، والانفعالية، والتخييل، والسياقية، وإن سمة الإيحائية تعني أن للرمز الفنيّ دلالات متعددة، ولا يجوز أن يكون له دلالة واحدة فحسب، وإن يكن هذا لا يمنع من أن تتصدر إحدى الدلالات.[1]

ومن تلك التصنيفات للرمز أن أنماط الرموز التي طرحها شعر الحداثة هي الرمز الأسطوري، والرمز التاريخي، والرمز الاصطناعي،* والرمز الطبيعي.[2]

وهناك من يقسم الرمز إلى خاص وعام ورمز الطبيعة، وهناك من يدمج بين العام والخاص، وهناك من يقسم الرمز إلى رموز (الأسطورة، التراث، التاريخ، الرمز الصوفي... إلخ).

وذكر تلك التقسيمات وغيرها ليست لذاتها، بل لمحولة تسهيل دراسة الرمز المختلفة، ووضع إطار يستطيع استيعاب هالة الرموز جميعها، رغم ما قد يحدث من خلط بين التاريخي والديني، والصوفي وأحيانا حتى الأسطوري لطبيعة التقاطعات الواردة بينهما.

وتجاوزا لهذه الاختلافات وغيرها سنركن إلى الرأي الذي ذهب إليه 'vينيه ويليك'Rinih welik و'أوستن وارين' Eusten warine من تقسيم الرمز إلى أنواع ثلاثة هي: (الرمزية التراثية، والرمزية الخاصة، والرمزية الطبيعية).[3]

والإيحاءات لعناصر التراثية حدت بالشعراء العرب إلى استخدام العناصر التراثية وتوظيفها رمزيا باستخدام: التراث الأسطوري، والتراث الديني، والتراث التاريخي، والتراث الشعبي.[4]

وهو ذاته المنحى الذي سنحدوه ونضع هاته الرموز تحت خانة الرموز التراثية ونختار منها: الرموز الأسطورية، والتاريخية، والدينية، والصوفية.

---

[1] كليب سعد الدين، وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)، ص72.

*أنظر المرجع السابق، ص74: نعني بالرمز الاصطناعي كل ما اصطنعه الإنسان من أشياء وأدوات، عبر تاريخه مثل: المنزل، القطار، السفينة، والراية... إلخ، ولا شك في أن هذه لا تكون رموزا إلا إذا علمنا الشاعر كذلك.

[2] المرجع نفسه، ص74.

[3] قادري عمر يوسف، التجربة الشعرية عند فدوى طوفان بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر، دط، دت، ص124.

[4] المرجع نفسه، ص124.

أ- الرمز الأسطوري:

من الرموز التراثية التي اتجه الشعراء المحدثون إلى توظيفها، والرمز الأسطوري، ويقال: "إن الدب كما لو كان يبدا من جديد يبدأ ليعيش عصره، عليه أن تكون بدايته الأسطورة".[1]

وهناك تعريفات كثيرة للأسطورة ليس الهدف هنا إحصاؤها، بل التعرّف في النهاية على العلاقات التي تربطها بالشعر، وكيف خدمته وخدمها!

فقد ترد كلمة أسطورة كناية عن شخصية حقيقية أو خيالية تتخذ شكل البطل الأسطوري نتيجة للطابع الرمزي الذي يعطي لها... والأسطورة التي تتضمن أحداثا وأفعالا متباينة بحث لا يكاد يستبين فيها أي نوع من أنواع المنطق أو حتى الاستمرار والاطراد كما ان شخصيات الأسطورة قد تتشكل بأشكال كثيرة وتجمع خصائص وصفات متباينة، وتتراوح بين الخير والشر وارتكاب كل أنواع الجرائم والموبقات وتقوم بينها كل أنواع العلاقات التي يمكن تصورها، أي أن كل شيء يصبح في الإمكان حدوثه في الأسطورة مهما يبدو غريبا في نظر الباحث.[2] "والأسطورة هي حكاية مقدسة ذات مضمون عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الناس"[3]

وربما كان الابتعاد عن المنطق هو مظهر من مظاهرها، وهي تنقل بعض تناقضات الماضي وإغراقه في تفسير الظواهر واتكائه على التفسيرات الخارقة وأحيانا الخرافية لا يحكمها منطق علمي صحيح، والمعرفة الساذجة هي السائدة، وهي ذاكرة ونمط تفكير مميز.

والشعر لإطار احتضن الأسطورة، وحاول أن يعانقها ويستفيد من بعض سحرها وخيالها، والغربيون بما تأتى لهم من اطلاع على التراث الإنساني القديم والأساطير اليونانية، كانوا من عبّد الطّريق الفعلية للتوظيفات العربية لهذا النوع من الرموز.

الأسطورة في الأدب العربي اتّسع لها الشعر العمودي والحر (التفعيلة)ن ولعلّ هذا الأخير هو الأوفر حظّا للتواجد المكثف لكثير من الأساطير، ويعود توظيف الأسطورة في الشعر الحرّ إلى التأثر بالشعراء الأوروبيين، وعلى رأسهم "ت.س إليوت'،T.C.Ilyout صاحب مصطلح المنهج الأسطوري... وقد كان تيار الحداثة في الشعر العربي المعاصر في تناصّه واقعا تحت تأثير الخطاب الشعري الإليوتي "الأرض الخراب" The waste land [4]

---

[1] أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص211.

[2] الصباغ رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء الإسكندرية، ط1، 1997، ص345، 346.

[3] السّواح فراس، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق 1997، ص112.

[4] الصبّاغ رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، ص349.

حاول هؤلاء االرّواد العرب الاطلاع على تلك التوظيفات الرمزية، وحاولوا وعي الواقع التاريخي الذي وجدت فيه، فذكروا الأبطال الأسطوريين والحكايات والخوارق التي أحيطت بهم حتى وصلوا إلى مستوى الرمزية، كما أمعنوا في بعض الجزئيات التي لها علاقة مباشرة بالحدث او البطل أو البيئة التي صنعت او وجدت فيها تلك الأسطورة.

وظلت الأسطورة موردا سخيا للشعراء في كل عصر، وفي كل بقعة يجسدون عن طريق معطياتها الكثير من أفكارهم ومشاعرهم، مستغلين ما في الأسطورة من طاقات إيحاءات خارقة، ومن خيال طليق لا تحدّه حدود... وقد جاء الشاعر الحديث، فحاول أن يعطي للأساطير طاقاتها الخرقة تلك، وقدراتها غير الطبيعية التي فقدتها في عصر العلم، وذلك عن طريق بعث أبطال ليجسد من خلالهم مشاعره التي تجد في هؤلاء الأبطال صورتها المثلى.[1]

وهناك أساطير كثيرة استعملها هؤلاء الشعراء وغيرهم منها الخاصة: كالسندباد البحري، وشخصيات ألف ليلة وليلة، سيزيف، العنقاء، بوليسز، إلكترا... إلخ وحتى بعض الشخصيات في الموروث العربي كشخصية سيف بن ذي يزن، عنترة بن شداد، زرقاء اليمامة، سطيح الكاهن، شداد بن عاد، ولقمان بن عاد وغيرهم. *

ب- الرموز التاريخية والدينية:

دعا "رامبو" Ramboo إلى العصرية المطلقة، وأن يظهر من خلال الفنون الشعور بالظواهر المعاصرة كالآلة والمدينة والسلوك العصابي، وما إلى ذلك، وعلى خلافة 'عز الدين إسماعيل' مثلا يلّح على أن يكون الشاعر عصريّا، وله صلة قوية في ذات الوقت مع تراثه.[2]

والشعر العربي بشكل عام اتجه نحو التراث والتاريخ والماضي وحاول قراءته ووعيه ثم سبر أغواره، والخروج بعدها ببعض خلاصات هذا العلم والاهتداء إلى انتقاء بعض المنارات المضيئة وكذا حتى الذين حاولوا الوقوف ضد عجلة التاريخ، وتياره الجارف ومثّلوا الظلم والشر، وغدت أيضا بعض الوقائع والأحداث وحتى الأماكن وغيرها محاطة بهالة من الذكر بلغ درجة العلم والرمز.

وكمقال على استحضار الشعراء المحدثين للرموز التاريخية التراثية وتمثلها، قصيدة محمود درويش 'رحلة

---

[1] زايد علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة 1997، ص176.

*للمزيد انظر عنصر (العرب والأساطير): المرجع السابق، ص177 وما بعدها.

[2] للمزيد انظر (الشعر بين العنصرية والتراث)، عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصرقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص9إلى 37.

المتنبي إلى مصر'، وقصيدة بدر ساكر السياب 'المسيح بعد الصلب' اللذين حاولا فيهما المزج بين الرمز القديم والقصّة الأولى ثم الالتفات لدمجه مع حقبة تاريخية حاضرة لخلق الانسجام بين الحداثة التاريخية الماضية، والوضع الرهن، وهو ما حاوله عبد الله حمادي، وأحمد حمدي مع المتنبي، وما فعلته أحلا مستغانمي مع امرئ القيس، وأبي فراس.

والشعراء الجزائريون لهم امتدادات عريقة شرقا وغربا ممتدة في الماضي السحيق حتى التاريخ القريب، تاريخ الثورة الجزائرية وما ارتبط بها من قدسية، وهاته المادة جميعها حفلت بها أشعارهم فكانت بدءا رموز آدم، حواء، هابيل، وقابيل، والشيطان...) ثم تلتها رموز بلقيس، طالوت وجالوت، وفرعون... وقصص الأشخاص والأمم البائدة).

وكان حظ كثير من الرموز الدينية (محمد يوسف، عيسى، موسى، مريم...) وكذا الصحابة والفاتحين والتابعين.

كما لم تتخلف أمجاد الجزائر الماضية الممتدة في الماضي السحيق (ماسينيسا، يوغرطة، طاكفاريناس، يوبا،...) وكذا أمجاد الثورة وصانعي أمجاد الجزائر (مصطفى بن بولعيد، عميروش، زبانا، ابن مهيدي، ابن باديس، الإبراهيمي، بومدين، جميلة بوحيرد.... وغيرهم).

وكذا المدن والرّبوع التي كانت لها قصص أهّلتها للسمو إلى مكانة الرمز (الأوراس، جرجرة، الونشريس، تيمقاد، سجن بربروس، وباقي السجون أثناء الثورة...إلخ)

كلّ هذه المادة وغيرها كثير، كانت حاضرة في أشعار المبدعين الجزائريين ليثبتوا فيها تواصلهم مع الماضي ومحاولة خدمة الحاضر والمستقبل، ولكن كان لكل شاعر طريقته الخاصة للاغتراف من هذا الزخم، ويرجع أساسا لذوق كل شاعر، وبيئته، وثقافته وفلسفته، وسنجد الشعراء مختلفين في هذا التناول.

ج- الرموز الصوفية:

الرموز الصوفية نوع من الرموز ارتبط بالتجارب الشعرية الصوفية التي انتهجها بعض الشعراء، فحاولوا من خلالها رؤية ذواتها، ثم الارتقاء والتدّرج لفهم خلق هذه الذات، ليس في ذاته وماهيته، ولكن في خلفه وتعاليه في تجليات وجدانية يبتعدون فيها عن الواقع، ويحاكون بعض رموز التصوف (كابن الفارض، وابن عربي، وأبي حيّان التوحيدي، والحلّاج وغيرهم.)

وجاء العصر الحديث بتعقيداته الحضارية، وبمتغيراته العقدية والسياسية، والثقافية ليضيف إلى التصوف مفاهيم لا حصر لها حين صار معقودا بآراء المفكرين والفلاسفة والدينيين واللادينيين، فالرومانسية لها

معان تصوفية منها أنها جهد للهروب من الواقع، وسوداوية عاطفية وتشوّف مبهم، والوجودية لها تصوّفها الذي يعني السعي نحو الوجود المطلق، والسريالية لها تصوّفها، ذلك أن السريالي يغوص في لا وعيه لمساءلة ذاته مقصيا بذلك آليات العقل ممتلئا بنشوة الفرح الماورائي بعيدا عن عالمه الأرضي، احتفاءاً بالعالم الفني هناك حيث تنسجم الذات مع عالمها وتسكن إليه في ألفة، والثوريون الواقعيون لهم صوفيتهم إذ لما كانت الصوفية هدما كليا وتحطيما كاملا لكل ما يشمل الواقع الإنساني بوصفه ممارسة يومية تخلو من أي تعبير وجداني فقد شملت كل معاني الثورة والتمرد والعصيان.[1]

وبذلك فالصوفيّ بشكل عام يبحث فيما يحقق الانسجام بين الذات وعالمها، ويبحث في المرئي وتركيزه فيما وراءه، وهو لا يكتفي بظاهر ما حوله، بل يحاول الغوص لاكتشاف العلاقات مهتديا بفكره وعقله وقلبه الذي يهديه إلى النور ويضيء له مجاهيل الغيب، وعوالم النفس التي لا تعي كثيرا من أسرارها.

والقارئ المتفحص مثلا لأشعار محمد العيد آل خليفة، باعتباره من الجيل الأول المتشبع بالثقافة والحسّ الدّينيين، ومن الذين رفعوا راية الإصلاح، -يجد أنّه من خلال أشعاره- "عاش تجربة التصوف من خلال المناجاة الروحية التي تأتي في رحلات تموج بالابتهال الذي يرسله صيحات إيمانية، يناجي خالقه المنقذ من زيف الدنيا وضلالها، الهادي إلى الحياة ملؤها النور والحقّ والصدق"[2]

عرفت تجربة الشعر الصوفي تطوّرا حين أدخل الباحثون فيها معظم صيغ الغارق في الوجدانية الرامزة، فقالوا عن شخصية "فيس" بطابعها الجنوني، إنها كانت خلقا صوفيا خالصا ورمزا للمحبّ، وقالوا: لعلّ عبارة "أنا ليلى' تشبه من قريب عبارة الحلّاج "أنا الحقّ".[3]

يقترب التوّحد في الرمز الصوفي حين يرتبط بالمطالب الذاتية "النفسية" التي رأت في المرأة رمزا حافلا بدلالات التوّحد مع العالم الميثولوجي حيث الحرية والبراءة.[4]

---

[1] بوقرورة عمر أحمد، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر (الشعر وسياق المتغيّر الحضاري) منشورات جامعة باتنة،دط، دت، ص98.

[2] للمزيد حول تجربة محمد العيد آل خليفة الصوفية، راجع، عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، ص101 وما بعدها.

[3] المرجع نفسه ص98.

[4] الهيمة عبد الحميد، البنايات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، (رسالة دكتوراه مخطوطة) جامعة باتنة الجزائر 2004، 2005، ص105.

من المصطلحات التي شاعت في النقد الحديث، وشغلت النقاد مصطلح التشكيل في الشعر. وتعد هذه الظاهرة من الظواهر العامة التي يحرص عليها في دراسة القصيدة الحديثة للرفع من مستوى الشعر "فالأساس القوي الذي تقوم عليه القصيدة العربية الحديثة ويمنحها القيمة الفنية اللائقة بها هو تشكيلها تشكيلا مناسبا ونعني بذلك الإطار الذي يستعار لها في سبيل الكشف عن قيمتها ومضمونها"[1].

وعلى هذا الأساس فإن معنى التشكيل في الشعر هو "الأدوات التي يتألف منها المعمار الأدبي"[2] بهذا ندرك أن مفهوم التشكيل في الشعر لا يخرج عما اصطلح عليه في النقد القديم بالشكل والمضمون أو المبنى والمعنى، وكل ما ارتبط بهما "وللتشكيل في القصيدة الحديثة وجهان، أحدهما خارجي والآخر داخلي، فالتشكيل الخارجي يعني بناء القصيدة بناء متلائم الأجزاء... أما التشكيل الداخلي فعناصره متنوعة وعديدة أبرزها عنصرا الصورة والموسيقى".[3] وهنا نود التعرف على أبرز عناصر التشكيل الشعري عند محمد العيد آل خليفة وهي اللغة، الأسلوب، الصورة الشعرية، والإيقاع.

[1] الحاوي إبراهيم، حركة النقد الحديث المعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1984، ص208.

[2] المقالح عبد العزيز، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والنشر، دمشق، ط2، ص139.

[3] الحاوي إبراهيم، حركة النقد الحديث المعاصر في الشعر العربي، ص207.

المبحث الأول: المعجم الشعري.

المطلب الأول: اللغة:

قبل التطرق إلى اللغة الشعرية عند محمد العيد، يجدر بنا أن نشير إلى مفهوم اللغة الشعرية بصفة عامة ذلك لأن اللغة هي البوابة التي يدلف منها إلى عالم النص الرحب، وأن أي فهم لا بد أن يتم بالقراءة الصحيحة لمعجمه، الذي لا يعدو أن يكون "نتاج تراكم وتحصيل لعدد كبير من النصوص"[1] هذه النصوص تخزنت في ذهن الأديب ثم تفاعلت وتمخضت عن نص ما.

وإذا كانت اللغة بالمفهوم العام، كما يرى ابن جني **"أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"**[2]. أو هي وسيلة أو "أداة للتواصل" [3] فإن اللغة الشعرية كما يعرفها العقاد هي اللغة التي "بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه، ولم يكن منه كلام الشعراء".[4]

ومن زاوية أخرى فإن وظيفة اللغة في العمل الشعري "لا تقتصر على المعاني الذهنية بدلالاتها المعجمية المحددة فحسب، وإنما مهمتها الأولى أن تثير الأحاسيس والمشاعر لدى المتلقي بصورها وظلالها، وتلك هي الوظيفة الحقيقية للفظة في التعبير الأدبي، وهو ما يميزها حقا عن وظيفة اللفظة في التعبير العلمي الذي يهدف إلى تأدية المعنى المجرد بدقة ووضوح".[5]

---

[1] السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر د.ط، 1997، ص97.

[2] ابن جني: الخصائص، نقلا عن حماد عبد الرحمن، العلاقة بين اللغة والفكر، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، مصر، 1985، ص18.

[3] بوحجام محمد ناصر: أثر القرآن في الشعر الحديث، نقلا عن : بيطام مصطفى، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي (1954-1962) دراسة موضوعية فنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، ص322.

[4] العقاد عباس محمود: اللغة الشاعرة، نقلا عن بيطام مصطفى، المرجع نفسه، ص323.

[5] ناصر محمد: الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1985، ص281.

وبناء على هذا فإن اللغة تكون إما وسيلة لبلوغ غاية وهي المعنى، وإما أن تكون وسيلة وغاية في حد ذاتها وهذا في العمل الأدبي، ولهذا فهي تقوم بوظيفتين أساسيتين، إما أن تكون أداة لنقل الحقائق العلمية يراد من خلالها التوصيل والتبليغ، ولكنها إضافة إلى ذلك قد تؤدي وظيفة انفعالية عند التعبير عن العواطف والأحاسيس، وفي هذه الحالة تكون غاية في حد ذاتها يرقى بها أصحابها إلى منزلة فيها مهارة وبراعة، وخصائص جمالية تستروح بها النفوس وتتلذذ بها الآذان.

وهذه المفاهيم المرتبطة باللغة الشعرية ليست جديدة فمنذ القديم أكدّ الباحثون في نشأة اللغة وتطورها أن "اللغة والسحر والشعر ظواهر مرادفة ومتساندة في حياة الإنسان ارتبطت ببعضها منذ النشأة الأولى ارتباطا وثيقا"[1]

وقد لاحظ مصطفى مندور الارتباط الوثيق بين طبيعة اللغة وعلاقتها بالشعر في قوله: "لعل الاستخدام الشعري للغة هو أقرب الاستخدامات من طبيعتها ولسنا نرى الشعر ضربا من الإيقاع الموسيقي فحسب، إنه خلق لغوي".[2]

أما الدكتور غنيمي هلال فيرى في علاقة اللغة بالإبداع الأدبي، أنه "إذا كان العمل الأدبي –بعامة– يتوقف على الدقة في الصياغة فإن أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائه... وذلك أن الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير في إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به".[3]

تِلْكُمُ هي أهمية اللغة ودورها الكبير في الشعر، فإذا كان الشعر يتكون من العناصر الآتية، الفكرة والعاطفة والصورة والأسلوب، فإن اللغة هي الأداة الفنية لبناء هذه العناصر وهي "مجموعة من الألفاظ تحمل خصائص يمكن أن تتغير من شاعر لآخر في مصدرها المستقاة منه، وفي درجة قوة معانيها، وفي تجاورها أي في التراكيب مما يؤدي إلى ما يسمى بالأسلوب".[4]

ونظرا لأهمية اللغة ودورها في الحكم على الشعر إيجابا وسلبا رأيت أن أقف على هذا الجانب الفني الهام من شعر محمد العيد، متتبعة بعض الخصائص التي تميز لغته الشعرية:

---

[1] الورقي سعيد: لغة الشعر العربي الحديث، مقدماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984، ص62.

[2] مندور مصطفى: اللغة والحضارة، نقلا عن سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقدماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص63.

[3] غنيمي محمد هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص408.

[4] الشيخ صالح يحي: شعر التوراة عند مفدي زكرياء، دار البعث قسنطينة، ط1، 1987، ص363.

أ- **الطابع التقليدي:** مما لا شك فيه أن اتجاه محمد العيد الأدبي، هو اللغة البيانية القديمة، وقد استطاع بفضل تكوينه العربي الإسلامي أن يملك ناصيتها ويروض قوافيها، وهو يعد من القلة القليلة التي استثمرت التراث الأدبي واقتدت به في أساليبه البيانية الرائعة، يقول ناصر محمد "العجيب في الأمر أن أغلبية الشعراء في هذه المرحلة لم يستطيعوا استثمار التراث الأدبي والاقتداء به في أساليبه البيانية الرائعة... ولا يمكن أن نستثني من هذا الحكم سوى بعض الممتازين مثل محمد العيد"[1]

والواقع أن الإنتاج الأدبي –ومنه شعر محمد العيد- المصوغ باللغة الفصيحة المتحررة من الركاكة والتكلف والقيود اللفظية التي طبعت أدب تلك المرحلة "يعد دفاعا علميا عن اللغة وقدرتها على الوفاء بالتعبير عن كل ما هو جدي في الحياة، وهذا الدفاع العلمي لا يقل شأنا –إن لم يزد- عن الدفاع المباشر، ويعد ذلك من أدب المقاومة لمحاولات القضاء على لغة العرب ومحاربة وحدتهم"[2]

والمتتبع لديوان محمد العيد يلاحظ ارتباطه بالمعجم اللغوي العربي القديم، حتى وإن كانت الموضوعات التي يعالجها حديثة، ومن أمثلة الشعر الذي يشبه معجم القصيدة القديمة بكل خصائصها الفنية قوله في قصيدة (يا فتية العلم شدوا العزم):

اليَوْمَ أُسْدي على نوْل من الأدَبِ ... مطارِفي من خيُوطِ الشَمْسِ للشهب
اليَوْمَ أُهْدي تحِيَّاتي ومَوْعِظَتِي ... إلى العباقرَةِ الصَيابة النُخَب
النَّازِلينَ كَقَطْرِ الغَيْثِ مُنْسَكِبًا ... في ظِلِ قُطْر لهُمْ بالبشَر مُنْسَكِب
الزَّاحِفِينَ لِغَاراتِ النُهَى طَلَبًا ... وَالجَامِعِينَ عليها الهم فِي الطلَب[3]

[البسيط]

[1] ناصر محمد: الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية ص281.
[2] خضر صالح: أدب المقاومة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة، دط، 1968، ص82.
[3] محمد العيد محمد علي خليفة، ديوان، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، دط، 1967، ص231.

فالمتأمل لكثير من الكلمات التي وظفها الشاعر هنا يدرك أنها كانت متداولة في قصائد أبي تمام، والمتنبي وغيرهما مثل (الشهب، مطارفي، خيوط الشمس) هذا بالإضافة إلى القدرة على التصوير التي تجلت في التشبيه المفصل (تشبيه العباقرة بقطر الغيث)، وفي طرق تحسين الكلام (كالتصريع) في البيت الأول)، والجناس بين (قطر، قُطر) بالإضافة إلى جزالة وقوة اللفاظ مثل (العباقرة، الصيانة، النازلين، الزاحفين).

ومن ملامح تقليدية اللغة عند محمد العيد طريقة الاستهلال في بعض قصائده التي بدأها على شاكلة امرئ القيس في مطلع معلقته:

قِفا نَبْكِ من ذِكْرَى حَبيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِوى بَيْنَ الدخُولِ فحَوْمَلِ

[الطويل]

يقول محمد العيد في قصيدته (تحية الشهاب للشباب):

خَلِيا عَنْكُمَا حَدِيثَ احْتِجَابِي عَرِّجَانِي علَى العُلَى عَرِّجَانِي
اركَبَا بِي مَتْنَ النَّجَاحِ وخُوضاَ بِي عَبَابَ الإصْلاَحِ فَهْوَ عَبَابِي
واطْلُبَا بِي رَغَائِبَ الشَعْبِ إنِّي في سَبِيلِ العُلَى وَقَفْتُ طُلاَبِي[1]

[الخفيف]

فهو يخاطب صاحبيه الحقيقيين أو المفترضين كما جرى ذلك التقليد بين الشعراء القدامى.

وحين يستلهم محمد العيد من الشعر العربي القديم، يستروح نسائم التراث بملكة فنية كبيرة لنتأمل قوله في قصيدة (استوح شعرك):

مَن فيكُم يَحْيَى خِلاَلَ أَرْبَعَا يحْيي الجَزَائِرَ بالخِلاَلِ الأَرْبَعِ
صِدْقُ (العَتيقِ) وَعِزَّةُ (الفَارُوقِ) في حُلْمِ (ابْنِ عَفَانَ) وَعِلْمِ الأَصْلَعِ[2]

[البسيط]

[1] محمد العيد، الديوان، ص87.
[2] المرجع نفسه، ص149.

فهو اقتباس من قول أبي تمام في مدح أحمد بن المعتصم الخليفة العباسي حيث يقول:[1]

إِقْــدَامُ عمْــرو في سَمَاحَــةِ حَــاتِمِ في حِلْــمِ أَحِنَــفَ في ذكَــاءِ إيَــاسِ

[البسيط]

أمّا أهم ظاهرة من الظواهر اللغوية عند محمد العيد، فهي منبعه القرآني، والذي يمد نصوصه بالكثير من التضمينات القرآنية، في شكل تحويلي إلى جمل قرآنية ذات دلالات عميقة أحيانا وفي شكل ألفاظ بعيدة عن مفهوم التضمين المتعارف عليه.

وهكذا نستنتج أن العناية بالقاموس القديم من طرف محمد العيد، وباقي شعراء الإصلاح عملية مقصودة، وهي شكل من أشكال المقاومة نظرا لما أصاب اللغة العربية من تدمير على يد المستعمر "فشعراء الإصلاح باعتبارهم رجال علم وفكر ديني إصلاحي رأوا في اللغة أمرا مقدسا، لأنها لغة القرآن فالتجديد فيها، أو الخروج عن مقاييس القدماء أو الثورة على قوالبها يعد خروجا على المقدسات".[2]

وقد كانت المرحلة التي عاشها محمد العيد وأمثاله، مرحلة بعث، لاقوا خلالها كثيرا من المحن المتعلقة بمصير هويتهم كغيرهم من الشعراء العرب، مما جعلهم يتمسكون، بقوة، بكل ما يشدّهم نحو تراثهم ويذكرهم بأجدادهم، فكان " الأسلوب التقليدي بلغته الفصحى لغة القرآن ولغة بني العرب، كان في ذاته ظاهرة قومية اتسمت بالإجلال والتقديس فلم يكن من الممكن أن يصدر عن الشعراء أي نزوع جاد نحو قطع الصلة أو إضعافها بذلك التراث العريق في مثل هذه المرحلة من حياة العرب"[3]

ب- **السهولة والبساطة:** يقول رمضان حمود في شأن اللغة " لا يسمى الشاعر شاعرا عندي إلا إذا كان خاطب الناس باللغة التي يفهمونها بحيث تنزل على قلوبهم نزول ندى الصباح على الزهرة الباسقة لا أن يكلمونا في القرن العشرين بلغة امرئ القيس وطرفة والمهلهل الجاهليين الغابرين"[4]

[1] الرفاعي احمد الشعر الوطني الجزائري (1925-1945)، ص202.

[2] بوقرورة عمر، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث 1945-1962، منشورات جامعة باتنة، دط، ص195.

[3] الدقاق عمر، الاتجاه القومي في الشعر العربي، جامعة حلب سوريا، ط3، 1977، ص425.

[4] رمضان حمود: بذور الحياة، طبعة تونس 1928، ص125.

وقال لينين لممثلي المنظمات الشيوعية لشعوب الشرق سنة 1919 "لكي تصلوا إلى قلوب الجماهير عليكم أن تتحدثوا إليها باللغة التي تفهمها"[1]

وعلى هذا فاللغة مستويات، كما هو الشأن بالنسبة للناس، فاللغة التي تصل إلى عامة الناس تختلف عن اللغة التي تصل إلى رجال الفكر والعلم، إذا كان الموضوع يفرض طبيعة اللغة التي يعبر بها عنه فإن "الفئة التي يتوجه إليها الموضوع تفرض على الشاعر أن يختار لموضوعه هذا لغة تجعله مفهوما، لأنه إذا كان المفكر يريد لأفكاره أن تصل إلى الآخرين فلا بد له أن يضع هؤلاء الآخرين باعتباره وهو يصوغ أفكاره".[2]

وإيمانا منه برسالة الشعر في معالجة قضايا وطنه وأمته، تحرى محمد العيد اللغة السهلة البسيطة، والمعاني الميسورة المأخذ، والصور القريبة المنال، والجمل سهلة التراكيب، مرتبة العناصر فقارئ شعره في الغالب لا يحتاج إلى قاموس لغوي لفهم الألفاظ والمعاني، ولكن هذه السهولة لم تكن حائلا دون جمال شعره، وقوة تأثيره "وإذا كانت لغة محمد العيد أميل إلى الجزالة لفظا وتركيبا فإنه لم يكن يميل إلى الغريب من اللغة إلا إذا وقع في التركيب لفظ يناسب المكان". [3]

وهذه السمة ليست خاصة بمحمد العيد وإنما يشترك فيها جميع الشعراء الإصلاحيين "والذي يلاحظ في لغة الشعراء الإصلاحيين هو ما تمتاز به من بساطة، ويسر، وسهولة، ومرّدُ ذلك يعود فيما نحسب إلى أسباب منها: أن الشعراء الإصلاحيين بحكم رؤيتهم التقليدية للغة لم يحاولوا أن يتعاملوا مع اللغة تعاملا غير عادي باستخدام الرمز".[4]

وقد أشار أبو القاسم سعد الله إلى هذا أثناء دراسته لشعر محمد العيد فقال: "إنك تقرأ شعره فلا تحتاج معه إلى قاموس ينجدك في تفسير الغامض من الألفاظ، ولا تحتاج إلى كد ذهني للوصول إلى ما يريد من المعاني، فهو شعر قريب من النفس لبعده عن التكلف من ناحيتي الأسلوب والمعنى..." [5]

ومن مظاهر البساطة في الشعر محمد العيد آل خليفة هذه الأبيات من قصيدة (ثورة بنت الجزائر) التي يتوجه فيها إلى المرأة لتحث الخطى هي الأخرى وتساهم في تحرير البلاد:

---

[1] دكروب محمد: الأدب الجديد والثورة، دار الفرابي، بيروت لبنان، ط3، 1990، ص52.

[2] المرجع السابق، ص53.

[3] دوغان أحمد، شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، دط، 1989، ص29.

[4] ناصر محمد، الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص287.

[5] أبو القاسم سعد الله محمد العيد رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، دار المعارف بمصر، ط2، 1968، ص213.

سَاهمي في الجِهَادِ، جُنْدَ الجِهَادِ وَأَعَدّي الغَدَ البَنْصَر البلاَد
يا فَتَاةَ البِلَادِ شَعْبُكَ نادَى فَاسْتَحْيي بِعَزْمَةٍ لِلْمُنَادِي
كَيفَ يَرْضَى الجُمُودَ مَنْ كَنَ حَيّا لَيْسَ يَرْضَى الجُمُودَ غَيْرَ الجَمَادِ [1]

[المديد]

ثم يتوجه بالخطاب إلى الجنسين معا لمواصلة الثورة قائلا:

فَلْنُثِرْ ثَوْرَةً عَلَى الظَالِمِ كُبْرَى وَلْنُحَطِّمْ سَلاَسِلْ الأَقْيَادِي
وَلْنَقُمْ مِنْ رُقَادنا، فَهْوَ عَارٌ هَلْ يُفيدُ الرُّقَادُ غِيرَ الكَسَادِ
وَلْنَصْنَعْ صَيْحَةَ اللَّبوءَات في الغا بِ لِنَحْظَى بِحُرْمَةِ الأَسَا د[2]

[المديد]

ولكن هذا كما يرى أبو القاسم سعد الله: " لم يحُل دون نجاحه (الشاعر) ولاسيما في المجتمع الذي كان يلقيه على سمعه، فهو مجتمع بسيط ساذج، ولعل فيه التلاميذ الصغار، والكهول الذين لا يقرؤون ولا يكتبون والشيوخ الذين ليس لهم حظ من العلم إلّا حفظ القرآن وبعض الأحاديث والمتون القديمة".[3]

فأدب محمد العيد هو أدب المواطن الاجتماعي البسيط، العامل المضطهد الفقير، المناضل في السر والعلن الذي يعمل لأجل قضية وطنه، وليس أدب شعراء البلاط والقصور الذين يقول عنهم مالك حداد: " إن شعراء البلاط والقصور قد خانوا المثل الإنساني الأعلى الذي يزعمون أنهم يمثلونه، كما خانوا الشعر الذي يدعون أنهم حملة لوائه"[4]

المطلب الثاني: الأسلوب

إن إدراك ما هو جوهري في النص الأدبي بطريقة علمية دقيقة ظهر خلال النصف الأول من القرن العشرين جماعات من الدراسين قاموا بتأليف عديدة حول ما يسمّى بالأسلوب بالمفهوم العام، لكن مضامين هذه المؤلفات معقدة نابعة من رؤى مختلفة المشارب، وبسبب اختلاف المصادر وظهرت اتجاهات متعددة في

[1] محمد العيد: الديوان، ص430.
[2] االمصدر نفسه، ص430.
[3] أبو القاسم سعد الله، محمد العيد رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، ص214.
[4] العطار نجح، وحنا مينة: أدب الحرب، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1976.، ص210.

الأسلوبية، والأسماء التي تتصدر هذه البحوث: "معروفة جيدا كارل فوسلر، وليو سبترثر، وهلموت، هاثفيلد، وبيرجيرود، ودامسوا ألونسوا... وهم يستقون جميعا من ف. ديسوسير من تفريقه الذي أصبح الآن كلاسيكيا بين اللغة والكلام" [1]

وجاء بعد المجموعة السابقة كتاب كثيرون، شكلوا مدارس كان هدفها دراسة لغة الإبداع الشعري، وطرق التعبير فيه يقول (دامسو ألونسو) أحد رواد هذه المدارس: "الأسلوب هو الهدف الوحيد للنقد الأدبي، والرؤية الحقيقية لتاريخ الأدب، يكمن في تفريق وتقويم وربط وتسلسل الأساليب الخاصة" [2]

ومن هنا جاءت الأسلوبية، وهي بالتأكيد جديدة في اللغة العربية وهي مشتقة من كلمة (أسلوب) التي تعني في معناها العام طريقة، أو فن الكتابة، وتكون الأسلوبية إذن دراسة الأسلوب الأدبي.

ونحن إذا تعرضنا لأسلوب محمد العيد، فإننا نجده سهل اللفظ، بسيط التعبير، سليم التراكيب، واضح الفكرة، قريب الصورة، فهو أسلوب، متأثر بتربية الشاعر ونشأته وظروفه، وظروف وطنه، لأن الحياة الأدبية بجميع جوانبها تتفاعل مع الظروف الاجتماعية والسياسية وتتأثر بها، لهذا لم يكن أسلوبه من الأساليب الممتازة الرفيعة، ولا من الأساليب الساقطة، فهو كغيره من شعراء الجزائر أقرانه اختاروا النمط: "الأوسط الذي ارتفع عن الساقط السوقي"[3] فلم يرق أسلوبه إلى الأساليب القوية الجزلة، ويعود ذلك التأثير السلبي للبيئة الثقافية الوطنية، وتردّيها بسبب سياسة الاستعمار، وضعف الحركة النقدية ومتطلبات الحالة الراهنة التي جعلت الشعراء ينظرون إلى وظيفة الشعر ورسالته "فلقد كان الشعراء آنئذ يكتبون لجمهور الشعب، ويستخدمون الشعر أداة من أدوات الإصلاح، فالشاعر منهم إنما يتوجه بعمله الشعري إلى الغير لا إلى نفسه... ومن ثم فهو يحاول أبدا أن يكون واضحا في ألفاظه ومعانيه، يتوخى البساطة المتناهية في الألفاظ والتراكيب" [4]

وعلى هذا الأساس فإن الأسلوب في نظر محمد العيد أو الشكل الشعري الذي اختاره هو موقف الثبات من أحداث الواقع الذي فرضه الاستعمار "والذي يريد أن يستجيب إلى أشكال الثبات في الواقع فإنه يلوذ

[1] مونتين هوجو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة عبد اللطيف عبد الحليم مجلة الفيصل السعودية عدد 109، السنة10، مارس أفريل 1986، ص41.

[2] المرجع نفسه، ص41.

[3] الرافعي أحمد، الشعر الوطني الجزائري 1925، 206.

[4] ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص287.

—أدرك أو لم يدرك– بأشكال الثبات العمودية في الشعر، والعكس صحيح إذ من يتمرد على الأولى لا بد أن يتمرد على الثانية"[1]

وبناء على هذا فإن الدارس لشعر محمد العيد آل خليفة والمتمعن في أسلوب نظمه للشعر يمكنه أن يقف على الخصائص التالية:

أ- **المباشرة والتقريرية**: المعروف عن الشعر أنه من الفنون الجميلة التي تعتمد على كثير من الأدوات الفنية التي تستمد منها قيمتها كالرمز والموسيقى والصورة الشعرية، وإذا رجعنا إلى شعر محمد العيد —من باب الإنصاف– لا نقول إن شعره يخلو من هذه الأدوات، وإنما هو كما يرى محمد ناصر له مستويان من الأسلوب "بل إننا نلحظ فرقا جليا بين لغة النصوص التي كتبها محمد العيد تحت إلحاح المشاعر الذاتية الخالصة، وبين لغة تلك النصوص التي يقف فيها أمام جمهوره في مناسبة أو عيد".[2]

فالنصوص الأولى تخطّى فيها محمد العيد الدلالة المعجمية للألفاظ التي وظفها، وفجّر فيها أبعادا جديدة كما هو الشأن في قصائده الذاتية (أين ليلاي، يا ليل، يا هزاري، يا فؤادي، يا بحر).[3]

وللنظر إلى هذه القطعة من قصيدته (يا ليل) التي ابتعدت فيها كل الكلمات عن تقريريتها وحملت إيحاءات، وإشارات لا نجد مثلها إلا عند الرومانسيين أو الرمزيين:

يا لَيْلُ طُلْتِ جَنَاحًا مَتَى تُرِينِي الصَّبَاحَا
أَرَى الكَرَى صَدَّ عَنِّي بِـــــــوَجَهِـــهِ وأَشَاحَا
كَأَنِّني رَهْنُ سجن لَمْ أَرْجُ مِنْهُ سَرَاحَا
كَأَنَّ تَحْتِي شَوْكًا يَشُوكُـــــنِي أَو رِمَاحَا
أَبيتُ وسْنانُ مُضْنىً أَرْجُو المنَى أَنْ تُتَاحَا
ظَمْآنَ أَنْشُدُ ماءً يَشْفي الغَلِيلَ قَرَاحَا [4]

[المتقارب]

وهل الليل إلا الاستعمار؟ وهل هذا الكرى إلا الحيرةُ والقَلَق التي تقضّ المضاجع بسبب التفكير في في كيفية الخلاص، وهل السجن إلا الوطن الذي أصبح مغارة تثير الخوف؟ وهل أمنيّة الشاعر وظمأه إلى شيء غير الحرية والاستقلال؟

[1] المقالح عبد العزيز، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص198.
[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص283.
[3] أنظر القصائد في الديوان فهي على التتابع، 63، 54، 49، 45، 41
[4] محمد العيد، الديوان، ص45.

أما بقية نصوص الشاعر التي كان يقف فيها أما جمهوره فقد تميزت بالتقريرية والمباشرة والوصف، وتشخيص الواقع الذي يعمل الشاعر على تغييره، ومن ثمة فإن المواضيع الاجتماعية والسياسية التي كانت محل اهتمام الشاعر فرضت عليه هذا الأسلوب "ومن هنا نرى أن الأسلوب يصبح جزءا أساسيا من الموضوع، بل هو العامل الحاسم هنا، سواء في وصول الموضوع إلى الجماهير أم في طمس هذا الموضوع أو قتله إذا صيغ بلغة لا تفهمها الفئة الموجة إليها"[1]

وهذا يعني أنه إذا أراد الشاعر أن تصل أفكاره إلى الآخرين فعليه أن يضعهم في اعتباره ويخاطبهم باللغة التي يفهمونها وقد دعا إلى هذا رمضان حمود قائلا: "على الشعراء أن يتنازلوا إلى مخاطبة الطبقة الوسطى والسفلى من الأمة، أي العامة التي هي هيكل الشعوب ومرجعها الوحيد عند المدلهمات ويقتدوا بشعراء فرنسا، وأدباءها الكبار إبان انفجار الثورة الكبرى..."[2]

وفي هذا المجال يقول أندري جيد: "يوجد دائما في كل مجال طريقان أو اتجاهان... فهناك الشعر المعاكس (بما لهذه الكلمة من معنيين وهما التأملي والمعاكس شأن المرآة) ويقابله من الجانب إخر الشعر المباشر، وقد نبعت جميع روائع الشعر العقلي بفرنسا من الاتجاه الأخير أي من الشعر المباشر"[3]

وللدلالة على هذه السمة يكفي أن نورد هذه القصيدة القصيرة التي بعنوان (بلادنا أسيرة) والتي يصور فيها الشاعر وضع البلاد وأحوال العباد:

أَزْرَى بِنَا الذُّلُّ يَا خلِيلي ... فَهَلْ إِلَى العِزِّ مِنْ سَبِيلِ؟
بِلادُنا أَصْبَحَتْ ذَلُولاَ ... أَسيرَةً في يَدِ الدَّخِيلِ
وحُكْمُنَا اليَوْمَ شَرُّ حُكْمِ ... وَجِيلُنَا اليَوْمَ شَرُّ جِيلِ
مَتَى نَرَى قَائِدًا حَكِيمًا ... يَبِينُ عَنْ رَأْيِّهِ النَّبِيلِ؟
أَنَرْتَجِي لِلْهُدَى وُصُولاً ... وَنَحْنُ رَكْبٌ بِلَا دَلِيلِ؟
لَكِنْ سَنَسْعَى بِرَغْمِ هَذا ... لِرَدِّ سُلْطَنِنَا الجَلِيلِ
لاَتَحْسَبُوا رَدَّهُ بَعيداً ... فَإِنَّهُ غَيْرُ مُسْتَحِيلِ[4]

[البسيط]

فالقصيدة واضحة اشتملت على استعارة في البيت الأول، وعلى تشبيه بليغ، ولم يخرج الشاعر عن الأساليب القديمة في بقية الأبيات.

[1] دكروب محمد: الأدب الجديد والثورة، ص56.

[2] رمضان حمود، بذور الحياة، طبعة تونس، 1928، ص56.

[3] مالكوم كولي وبتروكس: أراغون شاعر المقاومة، ترجمة عبد الوهاب البياتي وأحمد مرسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1994، ص13.

[4] محمد العيد، الديوان، ص347.

ب- **شيوع النبرة الخطابية:** نقصد بالنبرة الخطابية أسلوب معين في شعر محمد العيد، وهذا الأسلوب يحمل من سمات الخطابة وخصائصها أكثر مما يحمل من سمات الشعر مع العلم أن هذه الفنون الأدبية يميزها عن بعضها البعض ما تحمله من خصائص.

فحينما نقرأ قصائد الشعراء الجزائريين عامة، والكثير من شعر محمد العيد خاصة نشعر أن ما يفرق بينها وبين الخطابة هو الوزن والقافية الملتزمة فقط، فأما ما عدا ذلك فهو من صميم أسلوب الخطابة، حيث تسيطر كثير من العناصر التي توحي بذلك، مثل طابع الوضوح الذي يكتسي القصيدة واستعمال أحرف التنبيه، والمزاوجة بين الأسلوبين الخبري والإنشائي، حيث يكثر الاستفهام والنداء والتعجب والأمر، والنهي، وتتعدد أغراضها البلاغية تبعا لحالة الشاعر أو حالة السامعين، ويكثر الاقتباس والتضمين من القرآن الكريم، ومن الحديث الشريف.

ولتوضيح ذلك نسوق هذا النموذج لمحمد العيد من قصيدة ألقاها في حفل الجمعية الخيرية بالعاصمة سنة 1935م يقول:

الحَمْـــدُ لِلّـــهِ مُعْطـــي الحَسَـــنَيْنِ ... لِكُـــلِّ حِـــزْبٍ عـــــلى طـــاعَتِهِ اجْتَمَـــعَا
الحَمْـــدُ للهِ مَ فِي الصّالِحِـــــينَ أَخٌ ... مِنَّـــا أَجَـــابَ أَخَـــا للـــصَّالِحَـــاتِ اجْتَمَعَـــا
آمَنْـــتُ لله أَنَّ عُصْـــفورَ الخَـــيْرِ مُـــقْبِلَةٌ ... لاَ رَيْـــبَ في صِـــــدْقِ بَـــرْقٍ قَبْلهـــا لَمَعَـــا
يـــا أَيُّهـــا النّـــاسُ أَنْـــتُمْ في السُـــلاَلَةِ مـــن ... أَبٍ وأُمٍّ فَكُـــــونُوا إِخْـــــــــوَةً شَرْعًـــــا
لَا تَقْطَعُـــوا لا تَخُونَـــوا في مَعَـــائِشِكُمْ ... مـــا أَلَّـــــفَ الله مِـــنْ أَنْســـــابِكُمْ وَرَعَـــى
لاَ تَزْرَعُـــوا الشّـــرَ فَالأَيـــامُ مُحْصِـــــدة ... كُـــلُّ امـــــرِئٍ حَصِـــدٌ فيهـــا الـــذي زَرَعَـــا
مَـــا بَـــالُ قَـــوْمٍ إِلَيْهَـــــا أَخْلَـــدُوا سَـــفَهَا ... آثـــــرُوا فوقهـــــاَ اللـــــــذاتِ والمتَـــــــعَا
مَـــا بَـــالُ قَـــوْمٍ عَلَـــى مَـــوْلاهُم اجْتَـــرَأوا ... حـــتّى إذا فَوْقَهَـــا اقتَضـــى مِـــنْهُم أَعُولـــوا اجْـــــزَعَا[1]

[البسيط]

إن هذه الألفاظ التي وردت في القصيدة وتكررت أحيانا (الحمد لله، يا أيّها، فكونوا، لا تقطعوا، لا تخونا، لا تزرعوا، ما بال قوم) ألفاظ تناسب خطب الوعظ التي كان الشعب الجزائري في أمسّ الحاجة إليها في تلك الفترة.

وكما هو معروف فإن لكل ظاهرة أسبابها:

- وأول أسباب شيوع النبرة الخطابية في شعر محمد العيد، فهي مواجهة المرحلة التاريخية الصعبة المتمثلة في الاستعمار الذي وجد الشاعر نفسه في مجابهته –كغيره–منخرطا في الحركة الإصلاحية، هذه المجابهة التي كانت تقتضي إسماع الصوت لكل جزائري ليجدد مسؤوليته من الواقع الرهن.

[1] المصدر السابق، ص254-255.

- وثاني الأسباب هو ارتباط شعر محمد العيد بالمناسبات الدينية والاجتماعية والسياسية التي كانت تنظمها جمعية العلماء في نشاطاتها الشاملة. "ولقد كانت المناسبات الاجتماعية والأعياد الدينية التي تنظمها الحركة الإصلاحية غالبا، الحافز الأساسي لكتابة الشعر".[1]

ويقول أبو القاسم سعد اله في هذا الجانب: "ولعل هذه أبرز ميزة في شعره فإن أكثر من ثلاثة أرباعه كان مرتبطا بمناسبة تاريخية أو اجتماعية، أو وطنية"[2]

وقد صدق صديقه محمد البشير الإبراهيمي حين قال: "رافق شعره النهضة الجزائرية في جميع مراحلها، وله في كل ناحية من نواحيها وفي كل طور من أطوارها وفي كل أثر من آثارها القصائد الغر والمقاطع الخالدة"[3]

ولكن هذه المناسباتية لم تكن لتؤثر على شاعرية محمد العيد، يضيف سعد الله معلقا على موقف الإبراهيمي من شعر الشاعر: " وإذا كان هذا قول أديب مصلح فإن الناقد لا ينظر إلى شعر محمد العيد على هذا الأساس إذ لا يهمه ما فيه من تواريخ وأسماء ومراحل، ولكن ما فيه من صدق وإخلاص للفن وما فيه من روح بنائية ودفء نفسي"[4]

وفي اعتقادي أن شعر محمد العيد ومعاصريه يجب أن يحكم عليه بالنظر إلى ذاته وملابساته، فلا يراعي في نقده إلا هو نفسه، دون النظر إلى مواكبته تطور الآداب ومسايرة مقتضيات الفن في عصره أو عدم مسايرتها، فظروفه خاصة، وتقييمه يجب أن يكن كما يرى الرومانسيون "الأدب يجب أن يحكم عليه بالنظر إلى ذاته وملابساته، فلا يراعي في نقده إلا هو نفسه، إذ وجد فيه ثمار وجود هذه الثمار يلغي ما قد به من أشواك (أي المحاسن تزيل مواطن الضعف)"[5]

إذن فشعر محمد العيد، بمقياس عصره يعتبر حديثا، إذا ما قارناه ببعض ما عاصره كما عبّر عن ذلك ابن قتيبة قديما: "ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره"[6]

---

[1] ناصر محمد: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص290.

[2] أبو القاسم سعد الله، محمد العيد رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، ص290.

[3] المرجع نفسه، ص219.

[4] المرجع نفسه، ص219.

[5] أحمد امين، النقد الأدبي، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية لفنون المطبعة، الجزائر، دط، 1992، ص458.

[6] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، تحقيق وشرح محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر دط، دت، ص63.

أمّا من حيث مستواه فقد سلم من الانحطاط الفكري، ومن ضعف التأليف وأخطاء الإعراب، ومن خلل الوزن الذي تميز به كثير من الشعر في عصره إلى حدّ بعيد، كما سلم من الوصف الذي أطلقه رمضان حمود على الشعر سنة 1927: "نعم إنك لا ترى في هذه السنين الأخيرة إلا مخمسا و مشطرا و معارضا ومحتديا، ومادحا، وهاجيا، ومتغزلا، ومسمطا، أو غير ذلك"[1]

كما يمكن اعتباره جديدا لأنه كان ثروة على الأوضاع الثقافية والاجتماعية والسياسية التي سادت لوقت طويل، واحتداؤه لنموذج القديم في شكل القصيدة ولغتها وأسلوبها هو نوع من البعث الحضاري الذي لا ينطلق إلاّ على أسس كما هو الشأن كل نهضة أدبية.

المبحث الثاني: الصورة الشعرية:

إن اهتمام النقاد بالصورة الشعرية ليس وليد اليوم أو الأمس وإنما هو قديم قدم الأدب والفن، وتعود جذور هذه القضية إلى عهد اليونان حيث ارتبطت بأصول فلسفية، ومن ثم انتقلت الصورة بمعناها الفلسفي إلى العرب مع

[1] رمضان حمود، بذور الحياة، ص105.

الفلسفة اليونانية، يقول علي البطل: "لقد سقطت كلمة الصورة –بمعناها الفلسفي– إلى العرب مع الفلسفة اليونانية، وبالذات الفلسفة الأرسطية حيث دعم الفصل ين الصورة والهيولي [1] في هذه الفلسفة فكرة المعتزلة القائلة بالفصل بين اللفظ والمعنى في تفسير القرآن الكريم، وسرعان ما انتقل هذا الفصل بين اللفظ والمعنى إلى ميدان دراسة الشعر الذي هو رافد من روافد تفسير القرآن".[2] ويرى جابر عصفور مثل هذا الرأي: "ولقد تبلور هذا الفصل بين الألفاظ والمعاني –أول ما تبلور– في بيئة المعتزلة الذين ألحوا على فكرة المجاز وحاولوا من خلالها فهم النص القرآني فهما ينزّه العقيدة عن كل ما يتعارض مع أصل التوحيد الاعتزالي".[3]

وفي هذا الإطار دار جدل كبير بين الفلاسفة واللغويين والبلاغيين حول مفهوم الصورة ومصادرها ودورها وأنواعها البلاغية، و"ذهب الباحثون مذاهب شتى في تعريف الصورة مما جعلها تأخذ دلالات مختلفة" [4]مع العلم أن النقد العربي القديم كان يتناول الصورة الشعرية ضمن دراسة للأنواع البلاغية كالتشبيه والاستعارة والكناية، وسائر أضرب المجاز، ولم تكن الصورة الشعرية مصطلحا نقديا كما هو الشأن بالنسبة للعصر الحديث.

ويتحدث أبو الهلال العسكري عن الصورة الناجحة في ميدان الوصف قائلا: "إن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف حتى كأنه يصوره لك، فتراه نصب عينيك" [5]

ويبين ابن سينا وظيفة التصوير في الشعر عند القدامى إذ يقول إن العرب "كانت تقول الشعر لوجهين أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه ب كل شيء لتعجب بحسن التشبيه".[6]

ونخلص إلى أن مفهوم الصورة عند القدامى هو التصوير الدقيق للأشياء، وهي نظرة مستمدة من الطبيعة، ومن حدود الخيال العربي القديم الذي لم يكن في الغالب يتجاوز المحسوسات، دون التفات إلى المشاعر والأحاسيس

---

[1] الصورة هي الشكل، والهيولي هي المادة، فالمنضدة هيولاها الخشب والغراء، وصورتها هي التركيب المخصوص الذي تألف به الشب والغراء حتى ظهر على هذا الشكل، ينظر البطل علي: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1983، هامش الصفحة15.

[2] البطل علي: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ص15.

[3] عصفور جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة، دط، 1974. ص381

[4] ابن غلاب مبروك: الصورة الشعرية عند محمد أل خليفة، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة 1988، ص11.

[5] العسكري أبو هلال الحسين بن سهل: الصناعتين الكتابة والشعر، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1981، ص128-129.

[6] عصفور جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص403.

لأن الشعراء "لم يتخذوا الصورة الشعرية وسيلة تنقل للمتلقين انفعالاتهم وأفكارهم وتجاربهم، وإنما قصاراهم في ذلك أن يصفوا الأشياء وصفا أمينا لا أثر فيه للإيحاءات النفسية والتلميحات الرامزة فيه"[1]

هذا هو مفهوم الصورة في النقد العري القديم أمّا مفهومها في النقد الحديث فهو مفهوم جديد، يستمد أصوله من التأثر الناتج عن الاحتكاك بالآداب الغربية، وخاصة بعد الدراسات النفسية على يد علماء النفس وربطها بالأدب وعملية الإبداع.

وقد احتل مفهوم الصورة الشعرية في النقد الحديث مكان الصدارة في الخصائص الفنية التي يجب توفرها في العمل الشعري، في النقد الغربي والعربي على حد سواء، ففي النقد الغربي يقول بول ريفردي، وهو شاعر فرنسي حديث، معرفا الصورة: "إن الصورة إبداع ذهني صرف وهي لا يمكن أن تنبثق عن المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة... إن الصورة لا تروّعنا لأنها وحشية أو خيالية، بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة"[2]

وعلى هذا الأساس تبقى الصورة الشعرية الوسيلة التي يستخدمنها الشاعر استخداما فنيا المراد منه إيصال حالة شعورية انتابته إلى المتلقي، وجعله يشاركه هذا الإحساس، وبهذا تكمن قيمة الصورة الشعرية في مدى إيفائها بما سبق ذكره وهو ربط المتلقي بالمبدع في حالة شعورية مشتركة.

ومن هذا المنظور فإن إدراك الصورة في العمل الأدبي عند هؤلاء سيكون صعبا للغاية يتطلب ثقافة عالية ومقدرة كبيرة على التذوق، وإحساس مرهفا شفافا وهذه عملية ترتفع بالشعر إلى أبراج عاجية يكون عندها بعيدا تماما عن العامة.

أما النقاد العرب فلم يكونوا بمعزل عن التطورات التي حصلت في المفاهيم الأدبية والنقدية في العصر الحديث ومنها مفهوم الصورة الشعرية، حيث يعرفها عز الدين إسماعيل بأنها "تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع".[3] وهو تعريف لا يختلف عن التعاريف السابقة في جعل الصورة الشعرية عملية ذهنية معقدة.

---

[1] ناصر محمد: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص464.

[2] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة بيروت لبنان، ط4، 1981، ص70، 71.

[3] المرجع السابق، ص66.

ويقول الدكتور أحمد كمال زكي: "الصورة على ما نعرف في لب الشعر ومناط قدرة الشاعر الفنية، وما يصحبها من عرض تقرير قد يكون ضربا من التفكير الواعي أو شيئا يقتضيه الموقف، ولاسيما إذا كان موضوعا، ولم يكن عجيبا من أجل ذلك أن يلجأ الشعراء المصورون القدامى —من أمثال أبي تمام-إلى الحكمة الشعرية من حيث كونها تلخيصا لموقف أو تجميعا لمغزى مجموعة من الصور"[1]

ومن خلال هذه التعاريف فإن صورة الشعر هي الإطار المناسب الذي يسكب في الشاعر ما يختلج في نفسه (أعماقه) من أحاسيس وتصورات، أمّا **غنيمي هلال** فيتحدث عن صور الأسلوب الفنية قائلا: "نقصد بها الصور الجزئية التي ينقل بها الكاتب أفكاره، ويصبغ بها خيالية فيما يسوق من عبارات وجمل".[2]

ويقول في موضع آخر معرفا الصورة: "فليست الصورة إلا علاقة بين الشيء ودلالته الصورية في الوعي، وخطأ جسيم أن خلط بين هذا الوعي والشيء المادي الخارجي".[3]

وهذه النظرة إلى الصورة هي نظرة من زاوية نفسية بحتة.

ويتحدد إبداع الصورة بمدى نجاحها في نقل الفكرة أو الشعور، ونختم التعاريف السابقة بالمفهوم الذي أعطاه **'عبد المالك مرتاض'** للصورة: "هي شيء يجنح نحو تقريب حقيقتين متباعدتين".[4]

وعلى الرغم من هذا التطور الذي طرأ على مفهوم الصورة الشعرية فإن شعر الشعراء الجزائريين ومنهم **محمد العيد آل خليفة** ظل بعيدا عن هذه المفاهيم، ويرجع النقاد ذلك إلى عدة أسباب منها:

- أن ثقافة أغلب الشعراء الجزائريين كانت ثقافة عربية خالصة تستمد من جذورها من التراث القديم ومن المدرسة الإيحائية في المشرق "ولم تطعم بالاطلاع على الآداب الأجنبية ولم تثر بالتجارب العالمية الغنية بخيالها وصورها"[5]
- والسبب الآخر أن أغلب الشعراء الجزائريين نشأوا في بيئة صحراوية بسيطة تركت أثرها على نفوسهم، فجاءت صورهم أشبه بنفوسهم الواضحة البسيطة التي تتميز بالمباشرة والوضوح.

---

[1] أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1973، ص174.

[2] غنيمي محمد هلال: الأدب المقارن، ص182، 183.

[3] غنيمي محمد هلال: النقد الأدبي، ص435.

[4] مرتاض عبد الملك، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمني"= ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1991، ص49.

[5] ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص267.

- والسبب الأخير هو النظرة الموضوعية التي سيطرت على مواقف الشعراء الجزائريين، والظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي دفعتهم إلى تسخير الشعر في سبيل الوظيفة الاجتماعية: "ولقد أدرك هؤلاء الشعراء جيدا هذه الوظيفة الاجتماعية للشعر، ومن ثم اعتمد الخيال الشعري لديهم في تجميعه للصور وحشده لها على مراعاة روح الاعتدال والوضوح، وعلى الانصراف في التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانية، وهي كلها حسيّة"[1]

هذه الظروف هي التي دفعت محمد العيد إلى تبني الوظيفة الاجتماعية للشعر فقد كانت المقاومة هي السمة المسيطرة على شعره، مقاومة ثقافة الاستعمار، مقاومة الجهل والانحراف، مقاومة الأمراض الاجتماعية الأخرى، ودعوة الشعب إلى النهوض، "فلا غرابة إذن وأمام تلك المسؤولية أن تتحول مهمة الشاعر من فنان يخلق الصور ويجري وراء الألفاظ إلى مفكر يرسم لأبناء أمته."[2]

ولنعرج على ديوان الشاعر **محمد العيد** لنرى مقدرته على الإبداع والابتكار في تشكيل الصورة، وأول ما يمكن قوله في هذا المضمار أن صوره الشعرية لا تخرج من الناحية الشكلية عن الإطار الذي رسمه القدامى، من تشبيهات واستعارات وكنايات... إلخ.

وكانت غايته من ذلك نقل مشاعره ومواقفه نحو ما يعيشه وما يشاهده إلى الشعب الجزائري، ولنتأمل هذا المقطع من قصيدة (**استوح شعرك**):

وَالقَـــوْمُ كَالأســـدِ الـــرّوابضِ جُـــثَّمُ ... مِـــنْ حَـــوْلِهِمْ أَوْ كَالنُّسُـــورِ الوُقّـــعِ

قُـــلْ للجَزائِـــرِ وَهْـــيَ أُمٌّ مرضِـــعٌ ... مِثْـــلُ اللبـــوءَةِ أَيُّ أُمٍّ مُرْضِـــعِ

أَبْنـــاؤُكِ الأشـــبالِ فيـــكِ تَـــزاوَرُوا ... وَتَـــزاءروا في الغيـــلِ مِنْـــكِ بِمَسْـــمَعِ

قَـدْ خـانَهُمْ فيـكِ الشَّـريكُ فَلَـم يُـبح ... طيـــبَ المَنَـــاخ لهُـــمْ وحُسْـــنَ الموقِـــعِ

أَطْعَمْـــتِ مُكْثِـــرَةٌ فأَطْعمْـــتِ العِـــدى ... لا تُكْثِـــري الإطعـــامَ كَـــيْلا تُطمِعـــي

بُورِكْـــتَ مِـــنْ وَطَـــنٍ تَســـامى فـــالتُقى ... بِـــــالْمُنْتَهى في مُسْـــــتَواهُ الأَرْفَـــــعِ

يَحْمِيـــهِ شـــيبٌ كالملائِـــكِ طيبـــة ... وَشـــبيةٌ مثـــل النُّجـــومِ اللُّمَّـــعِ

العِلْـــمُ سُـــلْطَانُ الوُجـــودِ فَسُـــدِ بـــه ... مَـــنْ شِـــئْتَ أَوْ ذُدْ عـــن حِيَضِـــكَ وادْفَـــعِ

الجَهْـــلُ أَشْـــبه بـــالغُرَابِ فَمَـــا لَـــهُ ... مِـــنْ مَنْـــزِلٍ غَيْـــرَ الخَـــرَابِ البَلْقَـــعِ

الفَجْـــرُ يُـــؤْذِنُ بـــالطُّلُوعِ فَـــرَجِّبي ... بـــالنُّورِ غـــبَّ ظَلامِـــكِ المتقَشِـــعِ[3]

[البسيط]

[1] الورقي سعيد، لغة الشعر العربي الحديث مقدماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص101.

[2] المرجع نفسه، ص102.

[3] محمد العيد : الديوان، ص143، 144، 145.

الخيال وليد العاطفة وهو الذي ينتج الصور التي تشيع الروعة في الأدب، ولذلك تتلون الصور بلون العاطفة، وهي في هذا النص يغمرها السرور والتفاؤل تارة حزينة متألمة مطبوعة بواقع الاستعمار المرّ تارة أخرى، ففي البيت الأول تشبيهان يوحيان بالشجاعة والقوة والتأهب، وفي البيت الثاني تشبيه الجزائر بالأم المرضعة، وباللبوءة القادرة على حماية أشبالها، وفي البيت الثالث تشبيه الشبيبة الملبية للنداء بالأشبال التي تزأر، وسرّ جمالها الإيحاء بالاستعداد للمستقبل، وفي البيت الرابع كناية فالاستعمار شريك لكنه خائن مستأثر، وفي البيت الخامس استعارة شبهت الجزائر من خلالها بمضايقة أكثرت الإقراء فأطمعت في خيراتها الأعداء، وفي البيت السابع تشبيهان شبه من خلالها حماة الجزائر من الشيوخ بالملائكة، ومن الشبيه بالنجوم، وهي صور توحي بالتسامي والترفع، وفي البيت الثامن تشبيه بليغ شبه العلم فيه بسلطان العقول واستعارة تصريحية شبه فيها الحمى بحياض الماء، وفي البيت التاسع تشبيه الجهل بالغراب الذي لا يحوم إلا على الأرض، اليباب وهي صورة توحي بقتامة الوضع الثقافي للجزائر إبان الاستعمار، وفي البيت الأخير استعار لفظ الفجر للاستقلال الذي كان الشاعر يراه قريبا فيها تجسيم للمعنى وإيحاء بالتفاؤل، وهذه الصور في الغالب ترتبط بموجودات حسية وبالتالي فهي تقترب من السطحية، ويعلل أبو القاسم سعد الله ذلك بقوله: "وقد اختلفت الموضوعات التي طرقها في الوصف، ولكنها جميعا تتفق في ظاهرة واحدة هي أن الشاعر وقف حولها كالمصور الضوئي يلتقط المنظور والمحسوس دون أن يتعمق إلى ما في الصورة من أبعاد، بل دون أن يشترك معه هذه الصورة في الإحساس أو يخلع عليها من ذاته ألوان الحب والبؤس أو ألوان الكآبة والابتسام شأن العبقريين من الشعراء ولا سيما شعراء المدرستين الرومانسية والرمزية"[1] وهي الملاحظة نفسها التي نجدها عند **عبد الملك مرتاض** الذي يرى أن محمد العيد ظل ثابتا في مساره الشعري، وطريقته في بناء الصورة تعتمد على " اختيار اللفظ وانتقاد العبارة واصطياد الصورة المألوفة لدى القارئ العربي التقليدي". [2]

وهذا الحكم على الرغم من أنه ينطبق على شعر محمد العيد إلى أبعد الحدود لأنه يهتم بالموضوعات التي يعالجها بالدرجة الأولى، فقد ارتبط شعره بالحياة الوطنية وكان سلاحا ينازل به الاستعمار، ويحث به مواطنيه على اليقظة، والمقاومة، أو توجيههم على السلوك الحسن، غلى الرغم من ذلك فإنه لم يهمل الجانب الجمالي فشعره يزخر بالتشبيهات والاستعارات، وهذه السمة لا تخص **محمد العيد** فحسب بل يشترك فيها جميع شعراء الضاد في عصره، يقول **أحمد توفيق المدني** في مقدمة كتاب " **الثورة في الأدب الجزائري**" **لصلاح مؤيد**: "وشعراؤنا قوة ذلك كلهم من الشعب، من صميم الشعب، فهم الألسنة الطبيعية التي سجلت أحاسيس

[1] أبو القاسم سعد الله، محمد العيد رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، ص165.

[2] مرتاض عبد الملك: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1992، ص52.

الشعب كعدسة مصور بالغة الإتقان، ليس فيها تنسيق ريشة المصور وليس فيها التغرير ببريق الألوان الزاهية، هي صورة طبق الأصل لا زيادة ولا نقصان"[1]

وبما أن التشبيه كان أفضل صورة عند محمد العيد يقرب به الحقائق إلى الأفهام ويوضحها بذكر ما يماثلها، فقد كان أكثر الصور تداولا في شعره الذي تغلب عليه النظرة الواقعية للأشياء، ومن الأمثلة على ذلك قوله في ذكرى المؤتمر الإسلامي:

وَيَا أملاً تَأَلّق مِنْ بَعيدِ كَمَثَل النجم آن لك الصعود
ويا شعبُ اجتَنِبْ حَرْبَ التَّعادي وَجَلَّ اللغْوَ فهو لها وَقود.
وَلا تَيْأسَ من الفوز المرْجّى فقد يخْضُرُّ بَعْدَ اليُبْسِ عود .[2]

[الطويل]

ومن تشبيهات واستعاراته الرائعة قوله في قصيدة "**يا نفس**":

وَغْـرَبُ خَطْـبٍ هَـالَني خَطْـبُ مَـوْطِن لَنَـا مَنَعَتْـهُ الشَّـمْسُ أَسْـرابُ أَغْـرَب
كَمَـا جَلَسَـت عَنْـهُ وَعَارضَـتْ لـهُ دَونَ سَـيْلِ القَطْـر مِـنْ كُـلِّ مَسْـرَبِ
بِأَجْنِحَـة سُـود كَـأنَّ خَيالهـا ظَـلاَمٌ بِلَيْـلٍ قَـتِمِ الوَجـه غَيْهَـبِ
فَيَـا لَـكَ فِرْدَوْسًـا تَحَوَّلَـت دِمْنَـةً وَيَـا وَحْشَـتاً أَغْـرَبُ فيـك نُعـب
وَمـا أنـا إلّا طـائرٌ فَـوْقَ بَانَـهُ يُـرَدِّدُ سـجْعا خافتـا ذات مَغْـرب
يَسـرُّ بـه تَحْـتَ الـدُّجى متَسَـتِراً لِيَـأْمُنْ رَمْـيَ الصـائِدِ المتَرَقِـبِ
فَـلا تَحْقِـري صَـوْتِي الرقيـقِ فإنّـهُ مِـنَ الشّـعْبِ كالسّـلْكِ الرَّقيـق المكَهْـرَبِ[3]

[الطويل]

وفي هذه الأبيات الشعرية من قصيدة "يانفس" رسم الشاعر صورتين حزينتين وهما:

- الصورة الأولى هي الوطن الجريحُ الذي فقد حريّته بسب الاستعمار، فاستعار له بلفظ الأغرب وذلك بسب أجنحته السود التي تشبه ظلام الليل. فحولته إلى ما يشبه القبر، وهي تثير الحسرة والأسى والتشاؤم.

[1] صلاح مؤيد: الثورة في الأدب الجزائري، نشر مكتبة الشركة الجزائري ومكتبة النهضة المصرية بالقاهرة، دط، دت، ص6.
[2] نحمد العيد: الديوان، ص305، 303.
[3] المصدر السابق، الديوان، ص289-290.

- أما الصورة الثانية والمتمثلة في الشاعر الذي حوله إلى طائر يردد لحنا حزينا عند وقت الغروب وذلك من أجل أن يؤمن من رمى الصائدين.

وسر جمال هذه الصورة المركبة انها تشخص لنا نفس الشاعر الحائرة والقلقة التي يطلب منها ألا يهين، وألا يقلق من قيمة صوته الذي يسمعه ويسر في عروق الشعب مثلما تسري الكهرباء في السلك.

وقد كثرت الصور البيانية في قصائد محمد العيد، واختلفت مصادر بنائها، فمنها ما شكل من مصدر ديني هو القرن الكريم ومنها ما شكل من عناصر الطبيعة، ومنها ما نحا نحو الرمز.

المطلب الأول: صور مصدرها ديني:

للحديث عن هذا الأمر يجدر بنا أن نسوق هذا القول للدكتور **'محمد ناصر'**: "فقد حددت الثقافة السلفية منذ البداية الإطار الذي كان الشعراء المحافظون يضعون داخله صورهم الشعرية، هذا الإطار الذي لا يخرج عن التراث في مصادره المعروفة، قرآنا كريما وأحاديث شريفة وأدبا عربيا قديما".[1]

وبوسع أي دارس لشعر محمد العيد أن يلمس أثر القرآن في جل شعره فقد وقف منه موقف المقدس لمعانيه المعظم لمبانيه، فقلما تخلو القصيدة من ذلك، وقد تم الحديث عن تأثره بالقرآن في الألفاظ والمعاني، وسنقصر الحديث هنا على جانب الصور.

لقد أدرك الشاعر أنّ "التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن وهو القاعدة الأولى فيه للبيان، وهو الطريقة التي يتناول بها جميع الأغراض" [2]كما أدرك قوة علاقة الشعب الجزائري بالقرآن الكريم، فراح يستمد غالبية صوره منه ، ومن ذلك حديثه عن وطنه الأسير وشعبه المضطهد الذي ليس له من يترجم معاناته التي يعانيها إلا صورة سيدنا 'يوسف' المظلوم من طرف امرأة العزيز التي اتهمته بهتانا، ولم يكن له ما يؤكد براءته إلا قميصه المقدود:

وَطَـــني الـــذي هَمُـــوا بـــه ودليلـــه كـــدَليل يوُســـفَ ثَوْبُـــهُ المقْـــدود[3]

[الكامل]

[1] ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص470.

[2] سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، نقلا عن لزهر فارس، الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف، ص83.

[3]محمد العيد، الديوان، ص22.

فهي صورة مأخوذة من قوله تعالى:{فَلَمَّا رَأَى قَمِيصَهُ قُدَّ مِن دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِن كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيم}[1]

وفي الثلاثينيات عندما اشتدت الأزمة الاقتصادية وضاقت سبل العيش بالجزائريين لم يجد الشاعر لذلك الوضع في قسوته سوى صورة السينين السبع بسنيّ يوسف:

فَشَـــا الجُـــوعُ واشْـــتدَّ عُسْـــر المعَـــاشِ وعـــــادَتْ ســـــنُو يوُســـــف الغـــــابرة[2]

[الطويل]

فهي صورة مأخوذة من قولة تعالى: {ثُمَّ يَأْتِي مِن بَعْدِ ذَلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلاَّ قَلِيلاً مِّمَّا تُحْصِنُون} [3]

ويقول مخاطبا المجلس الإداري لجمعية العلماء عام 1933م:

صِـــفْ الجَزائـــر فيمـــا شِـــئْتَ مـــنْ كَـــرَمٍ ولُـــذْ بهـــا حُرُمـــا ناهيـــكَ عَـــنْ حـــرم

أَلَمَّ رَكْبُـــــكَ فـــــاهتزَّتْ لَـــــهُ ورَبَـــــتْ كـــالأرض غـــبَّ نُـــزُلِ العاطـــل العمـــم[4]

[البسيط]

فصورة الأرض في البيت الثاني مأخوذة من معنى الآية الكريمة: {وَتَرَى الأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاء اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنبَتَتْ مِن كُلِّ زَوْجٍ بَهِيج}[5]

وحين يتحدث عن وعود الاستعمار للشعب الجزائري، لا ينسى أن هذه الوعود لا تعدو أن تكون سرابا خادعا يقول في ذكرى 08 ماي 1945م:

وَمَـــا وَعْـــدُهُمْ إلا ســـراباً بقيعـــةٍ ومـــا عَهِـــدُهُم إلا مِـــدادًا بقرطـــاسِ [6]

[1] سورة يوسف، الآية 48.

[2] محمد العيد، الديوان، ص250.

[3] سورة يوسف، الآية 48.

[4] محمد العيد: الديوان، ص102.

[5] سورة الحج، الآية5.

[6] محمد العيد، الديوان، ص327.

[الطويل]

وفي صورة مأخوذة من قوله تعالى: {وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاء حَتَّى إِذَا جَاءهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِندَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَاب}[1]

ويقول في رثاء أحمد شوقي مستلهما قصة موسى عليه السلام:

أَتَـــتْ الفُصِـــحى فَرَّفَـــتْ وَزَفَّـــتْ مِثْلَمـــا يـــأتي الطّيُـــور البكُـــورُ
وأضـــاءت حولهـــا فَهـــيَ نـــارٌ وَالـــوَرى مُوسَـــى وشَخْصُـــكَ طُـــورٌ [2]

[المديد]

وهي صورة مركبة تشبه فيها فصاحة الشاعر أحمد شوقي بالنار التي تضيء ما حولها، والمستمتعين بهذه الفصاحة تشبههم بموسى عليه السلام دلالة على الانبهار وشبه أحمد شوقي بجبل الطور دلالة على مكانته وعظمته وهي صورة لا تخلو من المبالغة.

وهكذا يتضح لنا من خلال هذه النماذج، كيف كان **محمد العيد** يتواصل مع القرآن بلغته وصوره، فظهر في معظم شعر يسوق صوره في كل موقف من المواقف الشعورية والنفسية التي تشبهها.

المطلب الثاني: صور مصدرها الطبيعة.

إن الخيال في الشعر لا يتنافى مع الحقيقة ولا يجاوز الواقع "ولكنه وسيلة للتعبير عنها بقوة لا تخلو من جمال وتأثير"، وحين نتحدث عن الصور الشعرية التي استمدها محمد العيد من الطبيعة سواء أكانت مظاهرها حية، أو جامدة، فإننا لا نعني بذلك مجرد الوصف كما شاع في شعر القدامى، صحيح أن **محمد العيد** تناول هذا الغرض وأجاد فيه في مواقف، ركبا في مواقف أخرى[3]، لكن صور الشاعر الوصفي ما تلبث أن تلتحم

[1] سورة النور، الآية39.
[2] محمد العيد، الديوان، ص458.
[3] ينظر أبو القاسم سعد الله، محمد العيد، رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، ص165.

بعاطفته، فتصبح الجمادات فيها كائنات حية تفيض حيوية ونشاطا تخلع على النفس ألوان البهجة والسرور.

ومن الأمثلة الدالة على ذلك هذه المقطوعة التي يتحدث فيها عن حالة الجزائر بعدما غطّتها الثلوج:

أَصْحو قلْبا فَوَجدَكَ اليوْمَ حَمْقُ ... إنَّ وَجْهَ الطبيعة اليوْمَ طَلْقُ

زانت الجونةُ السماءِ فزالتْ ... ظُلُماتُ بها ورعد وبَرْقُ

وبدَا النُّور من وراء الغيابات ... فما في خلالها اليوم ودَقُ

وَبَدا البَحْرُ ساكِناً غيْرَ مَوْجات ... عَلَتْهاَ طَيْرُ أبابِيلُ بُهْقُ

وأرىَ الثَلجَ ذاب إلا بقيا ... ت بهَا الدُرُ توّجت فهي بلق

خالعات على الربى حللا بيـ ... ضاً بَدَتْ تَحْتَها غلائل زُرْقُ [1]

[المديد]

نلاحظ في هذه القطعة صورا كثيرة جعل منها قلبه محاورا له يدعوه إلى الصحو والاستبشار ، وجعل الطبيعة إنسانا طلق المحيّا والسحب تزين السماء والنور يبدو من الغيابات، والبحر ساكنا والطيور بلقا، وهي صور تعكس السرور والفرح الذي يغمر نفس الشاعر في تلك اللحظة، ومن الصور التي تتجلى فيها الطبيعة بوجه سافر وشكل ملؤه الحركة والحبور قول الشاعر:

وَجَوّ عَجيبٌ يَنْثُرُ الثَلْجَ نَاصِعاً ... كَذُوبِ لُجَيْن أو يرى منهُ أنصاعا

وَشَمْسٌ خلال السحب تبْدو وتختفي ... حَياءٌ وَيَرْجُوهَا النباتَ لِتسْطُعَا [2]

[الطويل]

فعلى الرغم من أن العيد ألقى القصيدة في مناسبة معينة هي أعمال دروس قام بها **الشيخ محمد البشير الإبراهيمي** رئيس جمعية العلماء المسلمين، فإنه ربط بين جو المناسبة، وبين تجاوب الطبيعة مع ذلك الجوّ،

[1] محمد العيد: الديوان، ص23.

[2] المصدر نفسه، الديوان، ص186.

فجعل المظاهر الجامدة ناطقة متحركة تشترك مع البشر في مميزاته، فيصبح الجو شخصا ينثر الثلج الناصع البياض الشبيه بالفضة الذائبة، وتتحول الشمس إلى أنثى ذات حياء تظهر وتستر خجلا.

ويتحول النبات إلى ولهان متيم بها، يرجوها أن تخرج من خدرها.

وفي قصيدة جما الريف، يجعل **محمد العيد** من الطبيعة مصدرا للإلهام ومبعثا للإحساس ومثارا للانشراح والفرح، ثم يخلع على كل مظاهرها الحركة والحياة في صور تجعل من الريح فنان ماهرا يعزف الألحان ومن الروض معجبا يصفق لها، ومن الأشجار مغنيا متجاوبا مع ألحانها:

هَـــزّكَ للشـــعر حَنـــاتٍ وأَشِـــواقُ ... وَعَوَدَتْـــــــكَ حَساســـــــاتٌ وأذْواقُ

اليَـــوْمَ صَـــدْرُكَ للأفـــراحِ مُنْشـــرِحٌ ... فَمَـــا عَلَيْـــه مِـــنَ الأَتـــراحِ أَغْـــلاقُ

أَقِـــمْ هَنيئـــا فمَـــا في القلـــبِ موجِـــدَةٍ ... ونَمِ قَريـــــرا فمـــــا بـــــالعينِ إرّاق

حيّتْـــكَ في البـــدوِ كُـــلُّ الكائنـــاتِ بـــه ... الرِّحـــيُ عازفـــةٌ والـــرّوْضُ ســـفَّقُ

والحَقْـــلُ مُحتَفِـــلُ الأشـــجار مـــن طـــرَبٍ ... تشـــــدوُ وتَهْفـــــو بـــــه وُرقُ وأوراقُ[1]

[البسيط]

هذه باختصار بعض الصور التي استمدها الشاعر من الطبيعة ونقل بها إحساسه إلى القارئين، وهي كما يلاحظ لا تخلو من جمال وروعة.

[1] المصدر السابق، ص56.

المطلب الثالث: الرمز.

استعمل الشاعر محمد العيد آل خليفة في شعره كثيرا من الرموز للدلالة على الحرية، حيث أطلق عليها اسم ليلى في قصيدة أين ليلاي؟، ودعاها بذات الفخار في موشح يا هزازي، ودعاها بالورقاء وبالحمراء في قصيدة استقلال ليبيا.

وقد سبق الحديث عن هذا الأمر في مباحث سابقة.

كما استعمل كثيرا من الرموز للدلالة على الاستعمار مرة يرمز له بالغراب، ومرة بالثعلب الماكر، والذئب المحتال، وتارة يشببه باللي، يقول في قصيد (يا نفس):

وَأَغْـــرَبُ خَطْـــبٍ هـــالَني خَطْـــبُ مـــوْطني لنـــا مَنَعَتْـــهُ الشَـــمْسَ أســـرابُ أغـــرُبُ[1]

[البحر الطويل]

ويقول في قصيدة الترحيب بالحجاج:

وكَيْـــفَ رضـــينا أَن نعـــيشَ أذلّـــة ضِـعافا يَرانَـا الغَيْـرُ أحقَـرَ مـن هبـا؟
حَيـــارى كقُطْعـــان جفتهـــا رُعاتهـــا فـــأغرَتْ بهـــا خَصْـــمَين ذئبـــا وثعْلَبـــا[2]

[الطويل]

[1] محمد العيد: الديوان، ص289.

[2] المصدر نفسه: ص195.

ويقول في قصيدة (يا ليل)

يـــــا ليـــــلُ طلَّـــــت جناحـــــا مـــــتى تـــــريني الصَّـــــباَحا
يـــــا لَيْـــــلُ أَسْـــــرَفتَ بـــــرْدا وظُلْمَـــــةً ورياحـــــا
أَطْفـــــئ حُروبَـــــكَ عنّـــــا ولا تزِدْهـــــا لقاحـــــا
نفْســـــي إلى الفجْـــــر تاقـــــتْ مـــــتى أرى الفجْـــــرَ لاحـــــا[1]

[المتقارب]

وقد سلك الشاعر طريق التعبير الرمزي اتقاء لشر الاستعمار، فرمز له بالليل الأسود، ورمز إلى الاستقلال بالفجر وبالصباح، ورمز لأعمال القهر والتسلط والطغيان والقمع والموت، بالبرد والظلمة والرياح.

إن هذه الرموز بسيطة، لأن العلاقة بين الرمز والمرموز إليه علاقة مادية حسية، مما يجعلها في متناول من هي موجهة إليه.

هكذا إذن حددت وظيفة الشعر عند محمد العيد طبيعة صوره الشعرية ودور والخيال فيها، فقد اعتمد في بناء صوره على الاعتدال والوضوح، وعلى الاعتماد على المظاهر الواقعية، والمدركات الحسية المعلومة وهذا لا ينقص من قيمة شعره الذي أدى وظيفته التي يعبر عنها محمد العيد في قصيدة (بلادي) قائلا:

أصّـــرِحُ أَحْيانًـــا بقَصْـــدِيَ واضـــحًا وأَلْحَـــنُ أَحيانـــا فهـــل أنـــتَ فـــاهم[2]

[الطويل]

[1] المصدر نفسه: ص45، 46، 48.

[2] المصدر السابق ص139.

المبحث الثالث: الموسيقى الشعرية.

نشأ الإنسان مرتبطا بالشعر، وذلك لأنه مجبول على الغناء بالفطرة محاكيا أصوات الطبيعة من حفيف الأوراق، وخرير المياه، وزقزقة العصافير، فأخذ قول الشعر بعد أن امتلأ وجدانه.

وكان العرب قديما أمة شاعرة، والعربيّ كان يقطع المسافات البعيدة على ظهر راحلته التي تهتز به اهتزازات بطيئة أو سريع، وتحرك قرائحه بوقع مناسمها أو سنابكها، فتوحي له بالألحان المناسبة لهذه الاهتزازات أو الإيقاعات يحدوها بها "فأذن الناقة فهمت موسيقى الشعر قبل الحادي"[1]

وكان عرضة للهموم فخفف عن نفسه بالغناء.

وقد تجسدت الصياغة الموسيقية العربية في بحوره وقوافيه التي وصلتنا عن طريق خليل بن أحمد ومن جاء بعده من النقاد.

وقد أدرك النقاد العرب القدامى ما للموسيقى من أهمية في الشعر ولذلك تواتر تعريفهم للشعر بأنه" قول موزون ومقفى يدل على معنى"[2] لأن الموسيقى في العمل الفني تعد أهم العناصر التي يرتكز عليها. ذلك ان العلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة ترجع على طبيعة الشعر نفسه، الذي نشأ مرتبطا بالغناء، ومن ثم فإنهما يصدران من نبع واحد، وهو الشعور بالوزن والإيقاع.[3]

---

[1] أبو السعود سلامة أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، دط، 2002، ص3.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كامل مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1979، ص17.

[3] ينظر عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، نشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، 1993، ص87.

فالموسيقى إذن هي عنصر أساسي في القصيدة، بواسطتها يتمكن الشاعر من نقل تجربته الشعرية إلى المتلقي لأن في الإنسان زوايا نفسية مطوية لا تستجيب للإيقاع الموسيقي.

والهدف من الموسيقى هو التأثير شأنها في ذلك شأن الصورة الشعرية "لكن الموسيقى تتدخل في تحديد مغزى الصورة ومعاني القصيدة بصورة عامة، لأنها –أي الموسيقى–هي الأسهل والأبسط في عملية التذوق لدى القارئ أو المستمع، ولأنها أيضا هي الأسبق زمنيا في عملية الإدراك، والتمثل[1]

ولقد كان للموسيقى أبلغ الأثر في النفوس لدرجة أن العرب، كانوا يحذرون من "ميسم الشعر ومن شدة وقع اللسان، ومن بقاء أثره على الممدوح والمهجوّ وقد جمع الجاحظ، بعض أقوال الشعراء، في التحذير من ميسم الشعر"[2]

وقد كانت دراسة الموسيقى في الشعر القديم تنصب على العناصر الخارجية ممثلة في وزن (البحر) الناتج عن البيت ذي الشطرين المتساويين المقسم على تفعيلات والمنتهي بمقطع صوتي يسمى قافية مختومة بحرف يلتزمه الشاعر من بداية القصيدة إلى نهايتها هو حرف الروي الذي تسمى القصيدة غالبا باسمه مثل لامية الشنفرى، سينية البحتري، نونية ابن زيدون "وفي النقد القديم نلاحظ اهتماما بالوزن دون الإيقاع، أي بالموسيقى الخارجية دون الداخلية.[3]

أما النقد الحديث فبالإضافة إلى العناصر السابقة يلج عالم النص الأدبي، ويستنكه أغواره، بحثا عن نوع ثان من الموسيقى هو الموسيقى الداخلية المرتبطة بالحالة الشعورية للشاعر والناتجة عن الإيقاع المترتب عن وسائل متعددة "أهمها التكرار، تكرار كلمات معينة ومتشابهة، أو حرف أو حروف متحدّة المخرج او متقاربة او ذات صفة جرسيّة واحدة".[4]

وهناك من يرى أن الموسيقى الداخلية ذات جانبين هامين هما " اختيار الكلمات وترتيبها، والموائمة بين الكلمات والمعاني التي تدلّ عليها.[5]

[1] الشيخ صالح يحي: شعر الثورة عند مفدي زكريا، ص296.

[2] عوني محمد عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي بمصر، د ط، 1977، ص87.

[3] الشيخ صالح يحي: شعر الثورة عند مفدي زكريا، ص295.

[4] المرجع نفسه، ص294.

[5] عارف محمد حسين، وعلي محمد حسين، دراسات في النص الأدبي العصر الحديث، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط4، 1998، ص13.

وإذا تم استقراء ديوان **محمد العيد** في مجال الدراسة العروضية، فإن أول ما يلفت النظر هو محافظته الشديدة على القصيدة العمودية والتزامه القوي بالأوزان التقليدية المعتمدة على القافية المطاردة، مع العلم أن هذه ميزة معظم معاصريه من الشعراء، وإن كان لا بد من تعليل لتلك الظاهرة، فإن معظم نقاد الجزائر آنذاك يجمعون على أن أغلبية الشعراء انضووا " تحت لواء حركة إصلاحية محافظة كانت ترى في الحفاظ على القصيدة العربية بشكلها التقليدي حفاظا على مقوم من مقومات الشخصية العربية الإسلامية ولعلها كانت تعتبر ذلك وجها من وجوه مقاومة الاستعمار الغربي الدخيل".[1]

وقد كان مفدي زكريا أكثر جرأة وصراحة –كما عهدناه–في تعليل هذه الظاهرة حيث تحدث عن ديوانه وما قد يواجهه من طرف دعاة الشعر الحديد حيث قال: " قد لا يجد عشاق –ما يسمونه بالشعر الجديد" في (اللهب المقدس) ما يشبع غرائزهم المشبوهة في جحيم النهوض والبراعم والفساتين... ولكن سيجد فيه (الشعراء الناس) صلة رحم وتقى بعز أمجادهم، وتجاوبا صادقا مع مشاعر العروبة الزاحفة في كل بلد عربي يقدر ما لكلمة (عروبة) من عظمة وجلال، وسيجد فيه رواد (التجديد الرصين) ما يدعم عقيدتهم في أن عمود الشعر العربي –غير مغمور النسب– يبقى شامخا أمام أي تجديد في التعبير والتفكير في حدود (الشخصية الذاتية) للغة صمدة في وجه الزمن"[2]

ويعلل **عبد العزيز قاسم** تعلق محمد العيد وامثاله بالقافية تعليلا نفسيا، فعنده أن " ثقل الماضي لم يضغط على حظوظ أمة بقدر ما ضغط على حدود الأمة العربية، وعلى الرغم من أن المثقفين قد عاشوا في قرارة أنفسهم انهيار قيم الحدود تحت صدمة واقع جديد، تفجر في وجهها فجأة بعد سبات القرون، فإن كثيرا منهم قد جعل الحنين قيمة تعويضية".[3]

ويضيف **عبد الله الركيبيّ** سببا آخر مكّن لمفهوم القصيدة التقليدية عند شعراء الجزائر عند محمد العيد وهو " أن النقد عندنا قد تخلف عن ركب الشعر خاصة (النقد المنهجي) الذي يعتمد على التحليل والتفسير والتقويم وعلى الاستشهاد بالنص ودراسته بموضوعية، فالجرأة في نقد كهذا لم تظهر في الجزائر إلا في وقت متأخر جدا".[4]

---

[1] ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص191.

[2] مفدي زكريا، اللهب المقدس، المكتب التجاري، بيروت، دط، 1961 نقلا عن مجلة آمال (وزارة الثقافة، الجزائر) عدد1، دت، ص95.

[3] فؤاد نعمات، خصائص الشعر الحديث، دار الفكر العربي، دط، 1971، ص43.

[4] الركيبي عبد الله، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983، ص147.

ويضاف إلى العوامل السابقة المناخ الذي نشأ فيه الأدب الجزائري آنذاك والظروف التي كانت تتحكم فيه وهي ظروف لا يجهلها أحد، فزمن الشاعر ربما كان الإنسان مهيأ للاضطراب عن طريق القصيدة العمودية، والقافية الموحدة، مما دفع الشعراء إلى عدم التفكير في شعر يكون بديلا لمعيارية سابقة مألوفة.

وبناء على ما سبق فإن من يتأمل الدراسة الإحصائية التي قدمها **الدكتور محمد ناصر** في نسبة شيوع شعر الشعراء الجزائر الإحيائيين ومنهم محمد العيد –وهي جهد كبير في الرصد والاستقصاء- فإنه لا يكاد يجد فرقا كبيرا بين نسب الأوزان التي كانت شائعة في العصر الجاهلي والعصر الإسلامي وبين هذه النسب في ديوان محمد العيد رغم ما نجده من نظمه في المجزوءات وقصار القصائد، وبالتالي فإن دراسة تشكيل الموسيقى عند **محمد العيد** لا تحيد عنه كما هو في دراستها في الشعر القديم في شكلها الخارجي ممثلة في الوزن والقافية، وهذا لا يعني خلو شعر **محمد العيد** من عناصر الموسيقى الداخلية التي هي من أكثر القضايا إلحاحا في لشعر المعاصر، وسنحاول بعد قراءة متأنية لديوان الشاعر تحديد بعض معالم التشكيل الموسيقى الداخلية والخارجية.

المطلب الأول: الموسيقى الخارجية:

أولا: البحور المستعملة:

الشيء اللافت للانتباه في شعر **محمد العيد** هو محافظته على موسيقى القصيدة القديمة الخارجية، فلم نلحظ على شعره تجديدا في بناءه الموسيقي، أو مغايرة لما هو مألوف في شكل القصيدة العربية العامة، فقد انتهج النهج الذي استقر عليه بناء موسيقى القصيدة في مختلف العصور محافظة على أوزان الخليل المعروفة، وعلى قافية معينة تلتزم بها سائر أبيات القصيدة على وجه العموم، يقول **عبد المالك مرتاض**: "إن العيد ظل يقرض القصيدة على أصولها العمودية المعروفة في الشعر العربي التقليدي في شيء كثير من الاقتناع بالمسعى والاقتدار عليه أيضا".[1]

والملاحظة الثانية التي تضاف إلى ما سبق هو طول قصائد محمد العيد ففي ديوانه تبلغ قصيدة (استوح شعرك) مائة وتسعا وعشرين بيتا على قافية موحدة، وعلى نسج بحر واحد هو الكامل، وفي ديوانه قصائد تتجاوز الثمانين بيتا، وأخرى ما بين الأربعين والخمسين.

وعن نسبة استعمال هذه البحور في شعر محمد العيد، فقد ذكرها محمد ناصر في كتاب (الشعر الجزائري الحديث وخصائصه الفنية)، ففي مجموع إنتاجه الشعري، ديوانه وتكملته التي صدرت حديثا، بلغ عدد نصوصه ثلاث مائة وثلاثة وخمسين نصا ما بين قصيدة وموشح، ومقطوعة، وبين منفرد، وذكر أيضا **محمد ناصر** نسبة استعمال **محمد العيد** للبحور القديمة كما يل:

[1] مرتاض عبد الملك، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ص34.

أ- **البحر الكامل**: إذا كان الكامل في الشعر العربي القديم من بحور الدرجة الأولى ذات التفعيلة الواحدة تتكر ست مرات، فإن هذا البحر عند محمد العيد –كما عند غيره من شعراء الجزائر– نال قصب السبق، فقد استعمله بكثرة بشكله التام والمجزوء، الصحيح والمعتل، وقد بلغ عدد القصائد المنسوجة على منواله ثمانين قصيدة بنسبة 22.7 ٪ أي ما يفوق خمس إنتاج **محمد العيد** الإجمالي وقد يعود هذا إلى " ما يمتاز به هذا البحر من إيقاع موسيقي هادئ رصين، وما تعرف به تفعيلاته من جزالة وحسن اطراد (متفاعلن ست مرات) تجعله يتناسب والموضوعات الجادة التي تحتاج إلى نفس طويل".[1]

ويلاحظ أن معظم القصائد التي وردت على هذا البحر طويلة.

ب- **البحر الطويل**: إن الطويل في الشعر العربي من اكثر البحور استعمالا "ويكاد يكون ربع الشعر العربي مكتوبا كله على ميزان الطويل"،[2] أما عند **محمد العيد** فإن هذا البحر يأتي في الدرجة الثانية من حيث نسبة الاستعمال فقد استخدمه في ست وخمسين قصيدة أي بنسبة 15.9٪ وهذا يعني ان البحر الطويل –وإن لم تعد له الصدارة– فإنه لم يفقد مكانته بالنسبة إلى شعراء الجزائر لأنه كان في القديم كما يرى النقاد "الطويل منه نظم ما يقرب من ثلث الشعر العربي، وإنه الوزن الذي كان القدماء يأثرونه على غيره ويتخذونه ميزانا لأشعارهم ولا سيما في الأغراض الجليلة الشأن".[3]

ج- **البحر البسيط**: البسيط من البحور الدرجة الأولى يأتي مباشرة بعد الطويل في نسبة الاستعمال، والملاحظ أن جل الشعراء الجزائريين نظموا على منواله أثناء مرحلة الإصلاح، والثورة، والاستقلال.[4] أما عند **محمد العيد** فإن هذا البحر يمثل المرتبة الثالثة، فقد نسج على منواله واحدا وخمسين قصيدة بنسبة 14.5٪، وقد استعمل الشاعر هذا البحر تاما مجزوءا، وقد تقاربت موضوعات القصائد المنسوجة على منواله أحيانا، وتباعدت أحيانا أخرى.

د- **البحر الخفيف**: هذا البحر من الأوزان التي قلّ استعمالها في العصر الجاهلي " فهو يأتي في الرتبة الخامسة بعد الطويل والبسيط والوافر والكامل من ناحية الشيوع"،[5] أمّا في الشعر الجزائري الحديث فقد اقبل

[1] ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص249.

[2] حركات مصطفى، قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 1989، ص56.

[3] أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1965، ص120.

[4] ينظر ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص261.

[5] حركات مصطفى، قواعد الشعر، ص120.

الشعراء عليه بكثرة " ولعل ما يلفت نظر الدارس ما ظهر من الإقبال على البحر الخفيف من طرف الشعراء ولاسيما في الأربعينات وما بعدها".[1]

أما عند محمد العيد فقد نسج على منواله تسعا وأربعين قصيدة بنسبة 13.9٪، وقد استعمل بشكليه التام والمجزوء.

هـ- **البحر الوافر**: الوافر عند المتقدمين من بحور الطبقة الأولى مستعمل بكثرة، وقد حافظ على هذه المنزلة عند الشعراء، في العصور الموالية، وقد كثر استعماله عند الشعراء الجزائريين بشكله الصحيح أكثر من المجزوء كغيره من البحور كما يرى **محمد ناصر** "وفي ديوان محمد العيد الذي يضم 269 قصيدة ليس بينها سوى سبع وعشرين قصيدة من البحور المجزوءة".[2]

وقد استعمله **محمد العيد** في مجموع إنتاجه الشعري الديوان وتكملته في ست وأربعين قصيدة بنسبة 13.04٪.

و- **البحر المجتث**: هذا البحر من الطبقة الأخيرة من حيث نسبة الاستعمال وهو لا يمثل إلا نسبة ضئيلة جدا من الإنتاج الشعري في القديم أو الحديث، وقد استعمله محمد العيد في أكثر من سبع عشر قصيدة من مجموع إنتاجه الشعري، بنسبة 4.83٪ ويلاحظ ان معظم القصائد التي جاءت على هذا الوزن طويلة.

ز- **البحر الرمل**: الرمل من البحور الدرجة الثانية متوسط الاستعمال، وهو من البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة (فاعلاتن) تتكرر ست مرات، وقد استعمله محمد العيد بشكليه التام والمجزوء. ورد على منواله ثلاث عشرة قصيدة بنسبة 3.7٪ وهي نسبة ضئيلة مقارنة بالبحور السابقة، كما قلت نسبة استعماله عند الشعراء المحافظين "نلحظ فيه بأن اهتمام بعض الشعراء المحافظين به تقل قلة ملحوظة... كما هو الشأن في ديوان **محمد العيد** الذي لم يسجل له فيه سوى 3.23٪.[3]

ح- **البحر المتقارب**: هذا البحر من بحور الدرجة الثانية استعمله القدامى بنسبة ملحوظة غير أن استعماله قلّ عند شعراء الجزائر الإحيائيين، باستثناء مفدي زكرياء الذي تجاوز نسبة 30٪ في ديوانه **اللهب المقدس، وتحت ظلال الزيتون والإلياذة**،[4] ولكن بالمقابل ذلك أعيد له الاعتبار عند الشعراء الذين مارسوا القصيدة

[1] ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص261.

[2] المرجع نفسه، ص266.

[3] المرجع نفسه، ص257.

[4] ينظر، ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص270.

الحرة "كما نلاحظ عودة الاعتبار لبحر المتقارب الذي احتل المرتبة الثانية عند شعراء القصيدة الحرة بعد الرجز، وكان يحتل المرتبة السادسة عند شعراء القصيدة العمودية"،[1] أمّا عند محمد العيد فق استعمله في اثني عشرة قصيدة بنسبة 3.4٪ من مجموع وقد وظفه تاما أكثر منه مجزوء.

ط-بحر الرجز: هذا البحر ذو تفعيلة واحدة هي (مستفعلن) تتكرر ست مرات، ورد تاما ومجزوءا ولقب بحمار الشعراء لسهولة النظم على منواله، مما جعل كبار الشعراء ينفرون من استعماله، ولقد استعمله محمد العيد في اثني عشرة قصيدة، شأنه شأن المتقارب بنسبة 3.4٪ وقد استعمله تاما في سبع قصائد، ومجزوءا في خمس.

ي- بحر الهزج: هذا البحر قليل الاستعمال في الشعر العربي قديمه وحديثه وهو يتكون من تفعيلة واحدة (مفاعيلن) تتكر أربع مرات وقد بلغت القصائد المنتمية لهذا البحر عند محمد العيد ست قصائد، قصيدتان في الديوان الأم، وأربع في تكملة الديوان، وهي نسبة قليلة تساوي 1.7٪ .

ك- بحر السريع: السريع من بحور الطبقة الثانية من حيث نسبة الاستعمال وهو من البحور المزدوجة التفعيلة، يشبه إلى حد كبير بحر الرجز لأن حشوه هو نفسه حشو بحر الرجز (مستفعلن مستفعلن) وقد استعمله محمد العيد في مجموع شعره فيما لا يتجاوز خمس قصائد بنسبة 1.43٪ وهي نسبة ضئيلة جدا، والملاحظ على القصائد المنتمية لهذا البحر أن أربعا منها طويلة، وواحدة قصيرة.

ل- البحر المتدارك: هذا البحر لم يكن من مجموع البحور الذي اهتدى إليها الخلي بن أحمد " ويقال أن الأخفش هو الذي اكتشف هذا البحر"[2] بعد ذلك ولذا سمي متداركا، وهذا يعني أنه لم يكن معروفا في الشعر القديم على الرغم من انه موحد التفعيلة (فعل تتكر ثماني مرات) وقد استعمله محمد العيد في ثلاث قصائد بنسبة 0.9٪ وقد ورد مجزوءا في قصيدتين وتاما في قصيدة واحدة.

م- البحر المديد: هو بحر مزدوج التفعيلة (فاعلاتن فاعلن) تتكرر قلّ استعماله في الشعر العربي القديم والحديث، ولم يرد إلا مجزوءا، أما محمد العيد فلم يستعمله إلا في قصيديتين بشكله التام، بنسبة 0.6٪.

وخلاصة القول في هذا المضمار.

1- أعماق محمد العيد استقرّت في صورة مقدسة للتراث، فكان طبيعيا أن يتجه إليه مستلهما اوزانه القديمة الشائعة عند كبار الشعراء في الصياغة والبناء ليعبّر عن ظروف وعن واقع شعبه، وأنّ تأثره هذا بالتراث لم يكن قائما على ارتباط البحر بالحالة النفسية فأعتقد أن الشاعر حين كان ينظم شعره لم يكن بتة يفكر في البحر الذي ينظم على منواله فالشعر "فيض تلقائي لمشاعر قوية والشاعر عندما تجيش نفسه بالشعر لا يضع في

[1] المرجع نفسه، ص263.

[2] حركات مصطفى، قواعد الشعر، ص137.

اعتباره بحرا أو قافية وإنما يأتي هذا طواعية ليلائم أحاسيسه وانفعالاته بحكم ان الوزن والقافية جزء لا يتجزأ من العمل الشعري".[1]

2- إن قضية علاقة الوزن وما يصلح له من أغراض محاولة قام بها القدماء والمحدثون وهي ذات صلاحية نسبية قد تنطبق على بعض الأغراض بشكل لافت كما هو عند محمد العيد فقد وردت كثير من الموضوعات المتشابهة على وزن واحد ولكنها لا يمكن تعميمها على شعر ولا على الشعر بصفة عامة، لأن الشعر ظهر قبل أن تظهر الأوزان ولأن الأشعار العربية القديمة والحديثة " دلّت على أن الشاعر كان يعبر عن عواطف شتى في وزن واحد"[2] إذن فالربط بين عاطفة الشاعر والوزن الذي يتخيره لموضوع تجربته في قصيدته "قضية شائكة أثيرت من قبل النقاد قديما وحديثا ولم يحسم القول فيها بعد فبعض النقاد ينتصر لها مثل الدكتور **عبد بدوي**، وبعضهم يرفضها مثل الدكتور **عز الدين إسماعيل**"[3] **ومحمد شكري عياد** "... أتعني أن أغراض الشعر المختلفة تتطلب بحورا بأعينها. هذا عين الباطل ألسنا نجد مراثي في الطويل وأخرى في البسيط وأخرى في المنسرح وهلم جرّا؟ ألا يدل هذا على أن أي بحر من البحور يصلح أن ينظم فيه لأي غرض من الأغراض الشعرية".[4]

3- إن محمد العيد كغيره من الشعراء الجزائريين الإصلاحيين وشعراء العرب الإحيائيين استعمل الوزان الخليلية، وكانت الصدارة للبحر الكامل إذ نسج على منواله ما يفوق خمس شعره، وقد علل النقاد ذلك بعدة أسباب أهمها فشو هذا البحر "من طرف الشعراء في الوطن العربي فقد أصبح هذا البحر في العصر الحديث 'معبود الشعراء' يطرقه كل الناظمين"[5]

وقد يكون سبب ذلك هو قرب هذا البحر من الرجز حينما يسكن ثاني متفاعلن فتصبح (مستفعلن) وتتكرر ست مرات كما هو الشأن في بحر الرجز " مما يفسح المجال للشاعر ويعطيه حرية في النظم أكثر من غيره"[6]

4- إن محمد العيد نظم معظم شعره على أوزان خمسة هي الكامل، الطويل، البسيط، الخفيف والوافر. وهذه الملاحظة نفسها تنطبق على الشعر القديم " فثمة أوزان أربعة قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أحصي من الشعر، وهي الطويل، والكامل، الوافر والبسيط".[7]

---

[1] بقرورة عمر، الغربة والحنين، في الشعر الجزائري، الحديث، ص300.

[2] المرجع نفسه، ص299.

[3] عبد الدائم الصابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطوّر، ص20.

[4] عياد محمد شكري، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، مصر، دط، 1978، ص16.

[5] ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص251.

[6] المرجع نفسه، ص249.

[7] عياد محمد شكري، موسيقى الشعر العربي، ص13.

5- والملاحظة الأخيرة أن ظاهرة فشو الأخطاء العروضية التي طبع بها الشعر الجزائري في جميع مراحله كما يرى محمد ناصر لم يسلم منها إلا القليل النادر من الشعراء المتمرسين "مثل محمد العيد آل خليفة، ومفدي زكريا".[1]

فقد قلت الزحافات والعلل في شعره، وأظهر من خلال نظمه معرفة كبيرة بالبحور الشعرية وإلماما واسعا بالعروض وحتى ظاهرة المجزوءات التي كثرت عند غيره قلت في شعره، وقد نظم في ثلاثة عشر بحرا كما يبينها الجدول الآتي:

الرتبة	البحر	عدد القصائد	النسبة
01	الكامل	08	٪22.70
02	الطويل	56	٪15.90
03	البسيط	51	٪14.50
04	الخفيف	49	٪13.90
05	الوافر	46	٪13.04
06	المجتث	17	٪04.83
07	الرمل	13	٪03.70
08	المتقارب	12	٪03.40
09	الرجز	12	٪03.40
10	الهزج	06	٪01.70
11	السريع	05	٪01.43
12	المتدارك	03	٪00.90
13	المديد	02	٪00.60

[1] ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص251.

ثانيا: القوافي: لقد لازمت القافية الشعر منذ القديم فحين عرفوا الشعر قالوا: «إنه قول موزون مقفى يدل على معنى".[1] وقد اهتم بها النقاد، وحثّوا الشعراء على ضرورة تخيّرها، يقول أبو هلال العسكري لبشر بن المعتمر: "إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأحضرها على قلبك واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها قافية يحتملها فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية، ولا تتمكن منه في أخرى"[2]

ولم تكن القافية سهلة المراد فقد ألحّ على ضرورتها النقاد، كما تحدث الشعراء عن صعوبة الحصول عليها، يقول **سويد بن كراع**:

أَبِيـــتُ بِـــأَبْوابِ القَـــوَافِي كَأَنَّمَـــا أُصـــادي بهـــا ســـرْباً مـــنَ الـــوَحْشِ ترَّعَـــا[3]

[الطويل]

وهذا يدل على المعاملة التي يلقاها الشاعر في سبيل الحصول على البيت الشعري، والقافية خاصة، كما أنّ الشعراء يحذرون من "ميسم الشعر وشدة وقع اللسان ومن بقاء أثره على الممدوح أو المهجوّ".[4]

وقد جمع الجاحظ أمثلة كثيرة من تلك الأقوال منها قول الأخطل:

حَـتّى أَقَـرّوا وهُـمْ مِـنّي علـى مَضـضٍ والقـــوْلُ يَنْفُـــذُ مـــا لاَ تَنْفُـــذْ الإبَـــرِ [5]

[البسيط]

كما عني المحدثون بالقافية، وبالأثر الذي تحدثه في السامع، يقول "**سليمان البستاني**" في مقدمة ترجمة الإلياذة: «وقوافي الشعر كبحوره يجود بعضها في موضع ويفضله غيره في موضع آخر، وحسبك دليلا على ذلك أن جميع قراء الشعر يطربون لبعض القوافي دون بعض، وإذا نظم شاعر واحد قصيدتين على بحر واحد، بمعنى واحد، فلا ريب أن القافية الغناء تميل بالسامع إلى إيثارها على أختها".[6]

وقد أدرك شعراء الجزائر هذا الأمر فلم يحيدوا عن الاهتمام بالقافية لكونها مكملة للوزن وشريكة له في التأثير، تؤدي وظيفة معنوية وأخرى موسيقية.

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص17.

[2] عوني محمد عبد الرزاق، القافية والأصوات اللغوية، ص88، مكتبة الخانجي، مصر، طد، 1977، ص88.

[3] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج2، تحقيق عبد السلام هارون مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 1985، ص12.

[4] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج1، ص156.

[5] المرجع نفسه، ص158.

[6] عوني محمد عبد الرزاق، القافية والأصوات اللغوية، ص94-95.

وكما شاعت البحور الخليلية التقليدية في أشعارهم، شاعت القوافي التي اعتمدوها " أما بالنسبة لموضوع القافية فقد ظلت ملتزمة بنظام معين وقافية واحدة في الأغلب الأعم متمثلة في روي الراء والهاء، والباء، والدال، والنون، والعين، والكاف، واللام، والواو" [1]

والقافية في اللغة في آخر الشيء، وقال الأخفش: " القافية آخر كلمة في البيت، أما الخليل بن أحمد فقد حددها في آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن"[2]

ومن هذا المنطلق اهتم القدماء والمحدثون بمكونات القافية في القصيدة خاصة حرف الروي والروي: "هو الحرف الذي تبنى عليها القصيدة فتنسب إليه فتقال قصيدة لامية، أو ميمية، أو نونية إن كان حرفها الأخير لاما، ميما، أو نونا".[3]

وقد تفاوت حروف الهجاء في مجيئها رويا حسب سهولة مخارجها، وحسن وقعها على الآذان.

وعندما تم استقصاء شعر محمد العيد (الديوان وتكملته) تبيّن أن الحروف التي تبنى عليها قصائده هي نفسها التي شاع ورودها في الشعر القديم وهي: " الراء–اللام–الميم–النون–الباء– الدال) [4]

وهو الأمر نفسه بالنسبة للحروف المتوسطة الاستعمال في الشعر القديم فقد وردت بنفس نسبة الاستعمال عند محمد العيد وهذه الحروف هي: «التاء–السين–القاف–الكاف–الهمزة–العين–الحاء–الفاء–الياء–الجيم"[5]

وهذا الحكم يمكن تعميمه على الحروف التي قلّ استعمالها قديما، أو ندر أو هجرها الشعراء، فقد قلت عند محمد العيد، أو ندرت أو هجرها ولم يستعملها.

وقد انتهى الاستقصاء إلى تحديد نسبة ورود حروف الهجاء رويا عند محمد العيد كما ينص على ذلك:

3**محمد ناصر**" في الجدول الآتي:

الرقم	حرف الهجاء	عدد مرات الاستعمال في مجمل شعره	النسبة٪
01	حرف الراء	68	20.3
02	حرف النون	47	14.1
03	حرف اللام	36	10.8
04	حرف الدال	34	10.2
05	حرف الميم	28	8.5
06	حرف الباء	26	7.9

[1] بيطام مصطفى، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العرب، ص440.

[2] ينظر، عبد الدايم صابر: موسيقى الشعر بين الثبات والتطوّر، ص152–153.

[3] المرجع نفسه، ص165.

[4] عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر بين الثبات والتطوّر، ص166.

[5] المرجع نفسه، 167.

07	حرف العين	18	5.5
08	حرف الهاء	16	4.9
09	الهمزة	16	4.9
10	حرف القاف	12	5.5
11	حرف التاء	06	1.6
12	حرف السين	06	1.6
13	حرف الياء	05	1.4
14	حرف الحاء	04	0.8
15	حرف الجيم	03	0.5
16	حرف الكاف	03	0.5
17	حرف الفاء	02	0.3
18	حرف الطاء	02	0.3
19	حرف الصاد	01	0.2
20	حرف الزاى	01	0.2

فقد شبه ما يمتاز به شعره من خصائص بما اشتهر يوسف عليه السلام من جمال رائع وصفات حسنة.

وقد حالفه التوفيق غالبا فيما يوفره لشعره من: " الموسيقى المواتية والقافية المتينة التي تزيد من قوة هذه الموسيقى"[1]

فالشاعر يختار الألفاظ الملائمة للمعاني، ويحسن ترتيبها ترتيبا يلذ السمع ويريح النفس، يبعد عنها كل تنافر، فتنساب على اللسان انسيابا وتقع على الأذن وقعا حسنا ويمكن أن نجد هذا في قصيدته التي ألقاها بباتنة سنة 1937 إثر دروس قام بها رئيس الجمعية 'محمد البشير الإبراهيمي':

بِبَاتْنَـــةَ رَعْـــدُ البَشَـــائرِ لَعْلعَـــا فَـــأَطْرَبَ (أَوْرَاسً) بهـــا (والشـــلْعَلْعا)

وجَـــادَتْ غُيـــوثُ الـــبرِ كُـــلَ رِحابِهَـــا فَجَـــادَتْ وَعَـــادَتْ لِلْمُبـــاراَة مَرْتَعَـــا

[1] مصايف محمد، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1981، ص20.

وَأَخْصَـــبَتِ الآمـــالُ فيهـــا وأَيْنَعَـــتْ كمَـــا أَخْصَـــبَ الـــرَّوْضُ الجَـــذيبُ وأَيْنَعَـــا
بمَدْرَسَـــــــةٍ دينيَّـــــــةٍ عرَبيَّـــــــةٍ أَعَـــــــدَتْ لإِرواء المِـــــــدَارِكِ مَنْبَعَـــــــا
نَمَـــتْ ونَمَـــى الـــنَّشْءُ الصَّـــغيرُ علَـــى بهَـــا ووَعَـــى فيهـــا مِـــنَ العِلْـــمِ مَـــا وعَـــى[1]

[الطويل]

فالقافية عينية مرفوقة بحرف مد هو الألف، وهو حرف العين من الحروف متوسطة الاستعمال في القديم وقد قال عنها **الرازي** في نهاية الإيجاز "فأما العين فأنصع الحروف جرسا"[2]

هذا ناهيك على أنّنا لا نجد كلمة واحدة مضطربة في مكانها في البيت، وأن حرف العين تكرر في كل بيت أكثر من مرة، ففي البيت الأول خمس مرات، وفي البيت الثاني والثالث مرتين، وفي الرابع ثلاث مرات، وفي الخامس أربع مرات مع ما في ذلك من جرس موسيقي له وقع على السمع وأثر على النفس.

المطلب الثاني: الموسيقى الداخلية:

إذا كانت الموسيقى الخارجية ممثلة في الوزن والقافية هي التي تحدد اتجاه الشاعر الفني، في احتذاء القديم، ونهج سبل من ساروا عليه فإن الموسيقى الداخلية هي التي: "تعكس شخصية الشاعر في داخل العمل الفني، وفي سرّ تفوقه أو إخفاقه في تعامله مع اللغة داخل الإطار الخارجي".[3]

والموسيقى الداخلية هي: "هذا الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالتها حينا أو بين الكلمات بعضها وبعض حينا آخر، أو هذا الانسجام الصوتي الذي يحققه الأسلوب الشعري من خلال النظم وجودة الرصف على نحو ما يعبر أبو هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني".[4]

---

[1] محمد العيد، الديوان، ص185.

[2] الرازي، نهاية الإيجاز، نقلا عن بدوي عبده، دراسات في النص الشعري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، دت، ص29.

[3] بري حواس، شعر مفدي زكريا دراسة وتقويم، ص288.

[4] عبد الرحمن إبراهيم، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، نقلا عن حواس بري، شعر مفدي زكريا دراسة وتقويم، ص288.

ومدلول هذا الكلام ان الموسيقى الداخلية تنبعث من حسن اختيار الكلمات الدالة على المعنى، ومن حسن نظمها لتترك أثرها المزدوج أثرها المعنوي على النفس، وأثر جرسها على الأذن.

ويحدد النقد الحديث للموسيقى الداخلية –كما يرى يحي الشيخ صالح-: "شكلين اثنين أحدهما الموسيقى الصوتية التي يلعب الجرس دورا بارزا فيها، وثانيهما ما يسمى الموسيقى الفكرية التي لا دور للجرس فيها بينما الإيقاع "الفكري" هو الذي يعطي لها صورتها".[1]

أما صابر عبد الدايم فإن الموسيقى الداخلية في مفهومه "هي التي تكسب النص الشعري بعدا تأثيريا تشد إليه القارئ".[2]

وهي تتمثل في عدة عناصر: الإيقاع الباطن الذي نحسه ولا نراه، ويكون في تعادل النظم عن طريق مذاق الحروف وتكرارها، واستعمال حروف مهموسة وأخرى مجهورة، القيم الصوتية في النص من حركة وسكون ومدلولاتها، علو الصوت وانخفاضه أثناء الإنشاد الشعري ليناسب حالات معينة.[3]

وبناء على ما سبق فإن الموسيقى الداخلية في أي نص أدبي تنبعث من مواطن مختلفة يوظفها الشاعر تلقائيا أو على وعي تام "هناك إلى جانب الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية) الموسيقى الداخلية وهي ذات جانبين هامين: اختيار الكلمات وترتيبها، والموائمة بين الكلمات والمعاني التي تدل عليها".[4]

وتفصيل هذين الجانبين أن الأول هو اختيار الكلمات وترتيبها، حيث ينتقي الشاعر الحسن من اللفظ ويطرح المستهجن منه، والملائمة بين هذه اللفاظ، وحسن سبكها.

"ويدخل في هذا الجانب أنماط متعددة من الموسيقى الداخلية تظهر في التصريع، والتنوين، والجناس، والطباق".[5]

أما الثاني فيعني اختيار الشاعر الكلمات التي تناسب موضوعه الشعري "فيختار للحماسة الألفاظ القوية (الجزلة) وللغزل الألفاظ الرقيقة (السهلة) التي تشبه أنسام الصباح، وللفخر الألفاظ القوية والاعتزاز لدى الشاعر".[6]

وهذا النوع من الموسيقى ليس بدعا في شعر محمد العيد، فهو موجود عنده كما هو عند غيره من معاصريه من شعراء الإحياء "والواقع أن عناية الشعراء في الاتجاه المحافظ التقليدي بالجانب الموسيقي لم يقتصر على الموسيقى

---

[1] الشيخ صالح يحي، شعر الثورة عند مفدي زكريا، ص352.

[2] عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطوّر، ص27.

[3] ينظر عبد الدايم صابر، المرجع نفسه ص27- 28.

[4] عارف محمد محمود حسين، وعلي محمد، دراسات في النص الأدبي العصر الحديث 143.

[5] عارف محمد محمود حسين، وعلي محمد، دراسات في النص الأدبي العصر الحديث 143.

[6] المرجع نفسه، ص13.

الخارجية للقصيدة بالمحافظة على الإيقاع المتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة بحرا وقافية، وإنما تجاوز ذلك عندهم إلى مراعاة الموسيقى الداخلية الناتجة عن مخارج الحروف وتآلف الألفاظ والكلمات... وقد تميز بهذه الميزة بعض الشعراء نذكر من بينهم محمد العيد، أبو اليقظان، مفدي زكريا".[1]

لكن تفاوت بين هؤلاء يكمن في قدرة كلّ منهم على التحكم في هذه الظاهرة بما يخدم شعره، ولهذا إذا وجدت عند محمد العيد فهي لم تكن غاية في حدّ ذاتها، خاصة ونحن نعرف فلسفة هذا الأخير من وراء شعره، والغاية التي استعمله من أجلها، فقد سخره لخدمة قضايا شعبه، وثبت على عمود الشعر القديم، مع ما يتطلبه ذلك في بناء القصيدة حيث يقول:

وَقَفْتُ شِعْري على شَعْبي أُخَلِّدُ ... أَبْدَاهُ من مثل عُلْيا بتدْويني

شَعْبي الذي شَغَلَهُ شُغْلٌ لِمَوْهِبَتِي ... شَعْبِي الذي كُلُّ مَا يَعْنيهِ يَعْنيني

أَهْدي إلى شهداَء الشَّعْبِ قافِيةً ... أَثْنَتْ عَلَيْهِمْ وَأَدْلَتْ بالبراهينِ

سارَتْ مَعَ الشَّعْبِ في أَطْوار ... تحصي مزاياَهُ في شتّى الميادينِ[2]

[البسيط]

فقد زخر شعره بكثير من ظواهر الموسيقى الداخلية كالتصريح والجناس والطباق، والمقابلة والتكرار، كما حالفه الحظّ، غالبا في العناية باللّغة، واختيار المناسب منها للموضوع، وأحسن توظيفها للتعبير عن مشاعره، ونقلها إلى سامعيه، وإلى قرائه، والتأثير فيهم.

أ- **التصريع:** من أبرز مظاهر الموسيقى الداخلية عند محمد العيد التصريع، وهو عند علماء العروض "إلحاق العروض بالضرب وزنا وتقفية سواء بزيادة أو نقصان".[3]

وقد حرص عليه الشعراء قديما، لدرجة أن جاءت جل المعلقات مصرعة، كما أشاد النقاد القدامى بقيمة هذه الظاهرة، وما تحدثه من تأثير.

وقد أدرك محمد العيد قيمة التصريع، فاهتم بتجويد مطالع قصائده لأن ذلك أول ما يقرع السمع، فيجد طريقه إلى النفس.

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص194.

[2] ابن سمية محمد، تكملة ديوان محمد العيد آل خليفة، ص140.

[3] عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطوّر، ص49.

ونتناول نماذج مختلفة من شعر محمد العيد لنتبيّن دور التصريع في التأثير على السامع وجلب الانتباه إلى القصيدة، ففي قصيدته (وقفة على قبور الشهداء) التي ألقاها سنة 1966 بمناسبة عيد الأضحى، وموضوعها هو الترحم على أرواح الشهداء:

رَحِـــمَ الله مَعْشَـــرَ الشُّـــهَداءِ وجَـــزَاهم عنَّـــا كَـــرِيمَ الجَـــزَاءِ
وَسَـــقَى بـــالنَّعيمِ مِـــنْهُمْ تُرَابـــاً مُسْـــتَطَابًا مُعَطَّـــرَ الأَرْجـــاءِ
هـــذِهِ فِي الثَّـــرى قُبُـــورُهُمْ حَـــوَتْهُمْ أم قصـــورٌ تَسْـــمُو علـــى الجَـــوْزاءِ؟
أَيُّهـــا الزائـــرُونَ ســـاحَةَ طُهْـــرٍ قُدُسِـــيٍّ وعِـــزَّةٍ قَعْســـاء
قَـــدْ وَطِّئْـــتُمْ مـــا طَـــابَ منهَـــا وَسَـــعِدْتُمْ بِـــزَوْرَةِ السُّـــعَداءِ[1]

[الخفيف]

فبالإضافة إلى الاتفاق الحاصل بين نهايتي (شطري البيت الأول) (الشهداء-الجزاء) تنبعث نغمة موسيقية من تكرار حروف معينة في النص كحرف السين الذي لم يخل منه بيت نغمة موسيقية من تكرار حروف معينة في النص كحرف السين الذي لم يخل منه بيت، ويوحي بجو الموقف المهيب والسكون الذي يخيم على المكان، ثم تتابع حروف المد في الأسماء (الشهداء-جزاء-ترابا-مستطابا-الأرجاء...) مما أضفى على النص طابع القوة، وهي تعبر عن انفعالات الشاعر.

ولنتأمل النموذج التالي، وهو قصيدة (بشرى الجزائر) فالمناسبة ثقافية هي افتتاح دار الطلبة بقسنطينة سنة 1953 يقول فيها:

هَـــاتِ البَشـــائِرَ لِلْجَزائـــرِ هَاتِهَـــا إِنَّ الجَزَائِـــــرَ أَبْصَـــــرَتْ غَاياتِهَـــــا
عَقِـــدَتْ لَهَـــا عَزَمَاتِهَـــا فَمِـــنْ الـــذي غَيْـــرَ الإلـــهِ يَحُـــلُّ مِـــنْ عَزَمَاتِهَـــا
وَتَـــدَفَّقَتْ كالســـيلِ لَـــيْسَ يرّدهـــا خُـــذْلَانَ قُرْباهَـــا وظُلْـــم عُـــداتِها
لَـــوْلَا كَـــوارِثُ بَـــيْنَ جَنَبَيْهـــا جـــرَتْ لَعَـــدَدْتُ هـــذا اليـــومَ عيـــدَ حياتِهَـــا [2]

[الكامل]

[1] محمد العيد، الديوان، ص435.

[2] محمد العيد، الديوان، ص211.

لقد كان لهذا الحديث أثر عظيم في نفسية محمد العيد، فمهد له بالتصريع (هاتها-غاياتها) ثم اهتدى إلى الألفاظ التي لها دلالة على فرحه وسروره مثل: (البشائر، غايات، عزمات، عيد)، ثم اتخذ حرف الهاء رويا مشبعا بالألف، وكرر حرف الهاء ثلاث مرات في كل بيت، والهاء حرف مناسب للتنبيه إلى مثل هذا الحدث العام، مما أعطى النص موسيقى قوية.

ثم ننظر إلى هذا النموذج من شعره المتعلق بتأملاته وهو صادر عن نفس حزينة جريحة في قصيدته يا ليل:

يَـا ليـلُ طَلَـتْ جناحًـا ... مَـتَى تُـريني الصَّـباحا
أَرَى الكَـرىَ صَـدَّ عـنِّي ... بِوَجْهِـهِ وَأَشَـاحاَ
أَمْسَـى عَلَـيَّ حَرَامًـا ... مَـا كَـانَ مِنْـهُ مُبَاحَـا
قَـدْ ضِـقْتُ بـالهَمِّ ذَرْعًـا ... ومـا وُجَـدَتْ انشـرَاحا
مَلَّـتْ فِرَاشِـي نَفْسِـي ... وَاسْتَوْحَشَـتْ سَـاحا [1]

[المتقارب]

فبالإضافة إلى التصريع في البيت (جناحا، صبَاحَا)، فإن الإيقاع الداخلي لهذه القصيدة على الرغم من طابعها الحزين الذي يتطلب الموسيقى الهادئة، عالي النبرة، ثقيل الموسيقى، حيث يصعب النطق بكلماتها لاشتمالها على الحروف حروف متنافرة جعلت من تشابه الكلمات المشتملة عليها صعبة النطق لا تجري بطلاقة على اللسان مثل (أرى الكرى صد عني، قد ضقت بالهم ذرعا، ملت فراشي نفسي، استوحشت) فهذه العبارات يصعب نطقها دون تلعثم، وهي تدل على حالة الشاعر النفسية المتوترة القلقة، بالإضافة إلى التعابير الفخمة ذات النبرة العالية في القافية ذات الروي (حرف الحاء) الممدودة (المشبعة بالألف) الذي يجعل القارئ يفتح فمه بوضوح (الصباحا، أشاحا، مباحا، استراحا، ساحا).

وما يؤكد عناية **محمد العيد** الكبيرة بمطالع قصائده، أنه بعد إحصاء لمجموع إنتاجه الشعري في الديوان، وتكملة الديوان من مجموع 353 نصا ما بين قصيدة ومقطوعة وبيت منفرد، يوجد 207 نصوص مصرعة بنسبة 58.64٪ وهي نسبة تفوق نصف إنتاجه.

[1] المصدر نفسه ص45.

كما يلاحظ كذلك أن معظم القصائد المصرعة هي النصوص الطويلة والمتوسطة، ولا شك أن اعتماد الشاعر على التصريح له علاقة باتجاهه الكلاسيكي، والتزامه في شعره بكل المقاييس التي وضعها النقاد القدامى للشعر، (وحدة البحر، وحدة القافية، وحدة البناء في شكل عمودي)[1]

ب- **الجناس:** الجناس من طرق تحسين النظر، وقد عرفه ابن المعتز بقوله: "التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها".[2]

وهو تعريف يقصر الجناس على تشابه الكلام في تأليف حروفه، دون إشارة إلى أن يمتد هذا التشابه إلى المعاني أم لا.

أما عبد القاهر الجرجاني فحين بين أثر الجناس في جمال الأسلوب، قد أكد "أن الجمال الأسلوبي والإيقاعي المتمثل في الجناس والسجع كان صدى للمعنى الذي قدح في النفس وأشرف في العقل وتموج في الشعور"[3] يقول: "أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا"،[4] وبعد أن تستشهد بأمثلة شعرية لأبي تمام، وغيره يؤكد كذلك مرة أخرى: "وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه لا يبتغي به بدلا، ولا تجد عنه حولا، ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه أعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه، وما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه"[5]

والجناس ينقسم إلى قسمين، تام، وغير تام (ناقص)، فالجناس التام هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: "أنواع الحروف وأعدادها، وترتيبها وشكلها، والجناس الناقص هو ما اختلف فيه اللفظان في أحد الأمور الأربعة السابقة".[6]

---

[1] ينظر، بوفلاقة سعد: (في سيمياء الشعر العربي القديم) مجلة العلوم الإنسانية عدد 23 جوان، 2005، جامعة منتوري قسنطينة، ص102، 103.

[2] ابن المعتز، كتاب البديع، نقلا عن عتيق عبد العزيز، علم البديع، دار الجيل، بيروت، لبنان، د،ط، د،ت، ص195.

[3] عبد الدائم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطّور، ص44.

[4] الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق خفاجي عبد المنعم وشرف عبد العزيز، دار الجيل بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص25.

[5] المرجع نفسه، ص28.

[6] ينظر عتيق عبد العزيز، علم البديع ص197، 205.

وهو من الظواهر الصوتية البارزة بشكل لافت في شعر محمد العيد، ويرجع أبو القاسم سعد الله ذلك أن محمد العيد درس الشعر العباسي، وعرف ما أحدثته مدرسة أبي تمام من فنون التزيين، ثم اطلع على مدرسة البحتري التي تعتمد على الطبيعة والبساطة، ونجد في المدرستين مجالا للاقتداء.[1]

غير أن محمد العيد لم يسرف في استعمال تلك التحسينات اللفظية ولو كان ذلك على حساب المعنى "فالبديع الذي جاء به ليس إغراقا ولا تعقيدا في الكلام، ولا بعدا بالصورة، ولكنه لا يعدو بعض الحلي اللفظية كالمقابلة والجناس".[2]

ومن الأمثلة على ذلك قول محمد العيد في قصيدة (استوح شعرك):

أَبْنَـــاؤُكَ الأَشْـــبَالُ فيـــكَ تَـــزَاوَروا وتَـــزَاءرُوا في الغِـــلِ منْـــكَ بِمَسْـــمَعِ[3]

[البسيط]

فالجناس قائم بين لفظتي **تزاوروا** من الزيارة، و**تزاءروا** من الزئير، فالأولى توحي بالاتحاد، والثانية بالقوة والشجاعة، وهو المعنى الذي أراده الشاعر.

ويقول في نفس القصيدة عن طبيعة الجزائر الغنية بالخيرات مما جعلها محل الطامعين.

أَطْعَمْـــتِ مُكْثِـــرَةً فَأطعَمْـــتِ العِـــدَى لا تُكْثِـــري الإطعَـــامَ كَـــيْ لَا تُطْمِعِـــي[4]

[الرجز]

إن الجزائر كانت تسوق القمح إلى فرنسا، وهذا ما أدته لفظة أطعمت، وقد كانت الديون المترتبة عن هذا القمح هي السبب المباشر للغزو، ثم الاستعمار طمعا في الأرض، وهذا ما دلت عليه لفظة أطمعت، ونوع الجناس ناقص، وبالإضافة إلى الإيقاع الذي يحدثه هذا الجناس وتكرار حرف الميم خمسا مرات ومكا تركه من أثر، هناك المقابلة الجميلة بين شطري البيت التي تدل على براعة الشاعر ومقدرته "وله قدرة على تشقيق اللفاظ واستحضار ما يقابلها أو يطابقها أو يشبهها حروفا وحجما، ويناقضها معنى ومفهوما"[5]

---

[1] ينظر أبو القاسم سعد الله، محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، ص227، 228.

[2] أبو القاسم سعد الله، المرجع نفسه، ص228.

[3] محمد العيد، الديوان، ص143.

[4] المصدر نفسه، ص143.

[5] أبو القاسم سعد الله، محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، ص228.

وفي قصيدة (في أذن الشرق) يتحدث محمد العيد عن النيابات في وطنه المستعمر قائلا:

النِّيابـــــاتُ كُلُّهـــــا وَالقِيَـــــاداتُ كُلّهـــــا أَقْيـــــاد[1]
[المديد]

فحين يجانس محمد العيد بين (النيابات، والنائبات) وبين (القيادات، والاقياد) بالإضافة إلى ما يحدثه اتفاق الكلمة في الأصوات من جرس موسيقي، هناك الدلالة المعنوية التي تربط بين لفظة (النيابات) التي يخيطها المستعمر على مقاسه، فتعمل لصالحه، وبين لفظة (نائبات) التي تجعل من تلك النيابات مصائب تحل بالشعب، وكذلك شأن كلمة (قيادات) التي يعنيها الاستعمار لإدارة شؤونه فتكون أغلالا في رقاب الجزائريين.

وقد استعان محمد العيد بكثير من الألفاظ القرآنية الأكثر دلالة وجانس بينها ليعبّر بها عن معانيه من ذلك قوله في قصيدة الترحيب بالحجاج:

وطُـــوبى لِعَبْـــدٍ صَـــادِق الـــدّين صـــادعْ بِـــهِ لَا يُبَـــالِي أَنْ يُقَـــالَ تَعَصُّـــبَا[2]
[الطّويل]

فالجناسُ هنا بين (صادق وصادع)، فالثانية مقتبسة من قوله تعالى: {فَاصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرْ وَأَعرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ}[3]

وهو جناس لا يقتصر على اتفاق اللفظين في النطق وما يحدثه من أثر، بل يحمل دلالة معنوية، هي الصدق في قول الحق، والجهر به دون خوف.

ويقول في قصيدة **دعاة إلى الحسن**:

مَـــنْ يَعِـــشْ عـــن ســـنِ الـــدُّنيا يُعـــش وَمَـــنْ يُجَـــوِز حُـــدُدَ العَقْـــلِ يَـــرْتَطِمِ[4]
[البسيط]

[1] محمد العيد، الديوان، ص120.
[2] المصدر السابق، الديوان، ص120.
[3] سورة الحجر، الآية 94.
[4] محمد العيد، الديوان، ص104.

فقد جانس بين (يعشو، ويعيش)، فالأولى اقتبسها من قوله تعالى: {وَمَنْ يَعْشُ عَنْ ذِكْرِ الرَّحْمَنِ نُقَيِّضْ لَهُ شَيْطَانًا فَهُوَ لَهُ قَرِينٌ...}[1]

ولهذا الجناس دلالة كبيرة على المعنى الذي أراده الشاعر هو: أن من يجاوز الحق ويتعدّ قوانين الكون يعش شقيا.

ولئن حالف هذا الحظّ محمد العيد في الكثير من قصائده، فجاء الجناس عن سجية، فإن لكل فارس كبوة كما يقول المثل، فقد كان أحيانا يتكلفه تكلفا كما هو شأن غيره ويستعمله استعمالا لا يستدعيه المعنى، ونشعر أنه عبء على الأسلوب "ومن المؤسف حقا أن ينساق إلى العنت اللفظي شعراء كبار من أمثال محمد العيد، ومفدي زكريا"[2]

وكمثال على ذلك ننظر هذه القصيدة التي يتحسر فيها على حال شعبه:

يا فؤادا به اخترقَ لاعج الهَمَّ فاحترقْ
ما عَسَى يَدْفَعُ طَارِقًا بالأذى طُرُق
مَا عَسَى يَنْفَعُ أُمَّةً شَمْلُهَا افترَ ق[3]

[المتدارك]

فقد جانس بين (اخترق واحترق) (عسى، الأسى)، ولئن كانت بين (اخترق، احترق) علاقة بين صوت الكلمة وعناها، فالهم الذي اخترق قلب الشاعر سبب له حرقة أسى، فأثر جرس الكلمتين ينتقل من السمع إلى النفس، فإنه بين كلمتي (عسى، الأسى) لا توجد علاقة معنوية، وتأثيرها على السامع لا يتعدى الأذن مع العلم أن الجناس بالإضافة إلى كونه أداة موسيقية، فهو كذلك وسيلة للتعبير عن الأفكار والمعاني.

وظاهرة التزام هذا اللون من البديع يمكن ملاحظتها بجلاء في القصائد التي لتزم فيها محمد العيد ما لا يلزم "ولا بد ان نذكر هذه اللزوميات كانت أقرب إلى النظر منها إلى الشعر الوجداني الصادق أو الوطني الثائر"[4]

وفي نموذج آخر يقول محمد العيد:

[1] سورة الزخرف الآية 36.
[2] ناصر محمد: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه، ص629.
[3] محمد العيد، الديوان، ص383.
[4] أبو القاسم سعد الله، محمد العيد رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، ص229.

وَيَـــا عَـــالَمِي إِنِّي أَرَى بِـــكَ عَـــالَمِي بَـــدَا بَعْـــدَمَا أَخْفَتْـــهُ عَـــنِّي يَـــدُ السِّـــتْرِ
فَأَنْـــتِ حَيَـــاتِي أَنْـــتِ رُوحِـــي وَرَاحَـــتِي وَرَاحِـــي وَرَيْحَـــانِي وَيُسْـــرِي مِـــنْ عُسْـــرِي
وأَنْـــتِ صَـــدَى عِـــزّي، وأَنْـــتِ نَـــدى وَأَنْـــتِ هُـــدى قَلْـــبِي وَأَنْـــتِ مَـــدَى

[الطويل]

فقد بلغ الإجهاد البديعي منتهاه[2] بمحمد العيد لدرجة أن جاء البيت الثالث من هذه القطعة مكونا من أربع فقرات مسجوعة متوافقة الفواصل –مع العلم أن هذه من خصائص (النثر، صدى ندى، هدى، مدى) وهذا ما يجعل البيت مجرد نظم بعيد عن السليقة الشعرية والطبع الذي عرف به محمد العيد.

ج– التكرار: من الظواهر: من الظواهر التي برزت في شعر كثير من الشعراء ومنهم محمد العيد آل خليفة، ظاهرة التكرار، وهي تعني تكرار بعض الحروف او الكلمات أو العبارات في القصيدة بدافع معين، او إظهار نزعة معينة كالفرح، او الرضى أو السخط أو لغرض التنبيه إلى قضية أو فكرة لتثبيتها في نفوس المتلقين، أو الإلحاح على فكرة معينة في القصيدة أكثر من غيرها.

والتكرار كما ورد تعريفه في القاموس هو "دلالة اللفظ على المعنى مرددا كقولك لمن تستدعيه أسرع، أسرع، فإن المعنى مردد واللفظ واحد"[3] ويكون بتكرار لفظ أو لفظة أو جملة، ويعرفه علي البطل في معرض حديثه على الظواهر التي شاعت في شعر الرثاء قديما: "... والتكرار في حدّ ذاته وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري والشعائري"[4]

أمّا نازك الملائكة فترى أن: "أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية، إنه في الشعر مثله في لغة الكلام، يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك أن يسطر عليه سيطرة كاملة أو يستخدمه في موضعه"[5]

وهذا يعني أن للتكرار قيمة جمالية يسهم في موسيقية القصيدة لكن إذا أحسن الشاعر استخدامه.

---

[1] محمد العيد، الديوان، ص433.

[2] ينظر، ناصر محمد، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه، ص631.

[3] شيخون محمود السيد، أسرار التكرار في لغة القرآن، نقلا عن تيير ماسين عبد الرحمن، النية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2003، ص192.

[4] البطل علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص218.

[5] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، نقلا عن السيد نور الدين، القضية الجزائرية عند بعض الشعراء العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986، ص72، 73.

وإذا تأملنا شعر محمد العيد فإن التكرار فيه من السمات البارزة: "في شعره تكرار المعنى الواحد في القصيدة أو القصائد أو تكرار كلمات بأعيانها أو أشطار بذاتها عدة مرات... وهذا التكرار قد يقصد به إلى توكيد المعاني وإعطائها صفة الحتمية والوجوب، وقد يقصد به الاستشارة والحماس في نفوس الجمهور المستمع حتى يستحوذ على مشاعره ويحوز إعجابه"[1]

والأمثلة في شعره كثيرة لا يسع المقام لذكرها، وأكتفي ببعضها، ففي قصيدة يخاطب فيها الشباب بمدرسة بسكرة سنة 1947 يقول:

أَنْـــتَ مِـــنْ عُنْصُـــرِ الخُلُـــودِ لُبَـــابُ كُـــن إِلَى المِجْـــدِ طَامِعًـــا يَـــا شَـــبَابُ
يَـــا شَـــبَابُ اتَّجِـــهْ إِلَى الشَّـــرْقِ واحْفَـــظْ كُـــلَّ كَنْـــزٍ إِلَيْـــهِ انْتِسَـــابُ
إِنَّمَـــا الشَّـــرْقُ نِسْـــبَةَ العَـــرَبِ الأَحْـــرَ ار لَمْ تَنْقَطِـــعْ لَهَـــا أَسْـــبَابُ
إِنَّمَـــا الشَّـــرْقُ لِلْعُرُوبَـــةِ كَهْـــفٌ آمِـــنُ الظِّـــلِّ بِـــالأَذَى لا يُصَـــابُ
إِنَّمَـــا الشَّـــرْقُ لِلْعُرُوبَـــةِ وَكْـــرُ مِـــنْ بَيْنِهَـــا تُؤْمَـــهُ أَسْـــرَابُ
إِنَّمَـــا الشَّـــرْقُ لِلْعُرُوبَـــةِ وِرْدٌ بَـــارِدُ المَـــاءِ ســـائِغٌ مُسْـــتَطَابُ[2]

[المديد]

فقد كرر أسلوب النداء (يا شباب) مرتين لغرض التنبيه، ثم كرّر (إنما) أربع مرات لغرض التوكيد، وكرر كلمة (الشرق) خمس مرات و(العروبة) أربع مرات ليؤكد على امتداد الجزائر العربي الإسلامي، ويكذب كل زعم يخالف ذلك، وكان هذا التكرار في القصيدة كلازمة نغمية (موسيقية) حاول أن يضبط على أساسها مشاعر السامعين.

ومن أمثلة تكرار حرف معين وما يدل عليه من معاني قوله بمناسبة افتتاح دار الطلبة التابعة لمعهد ابن باديس بقسنطينة:

[1] أبو القاسم سعد الله، محمد العيد رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، ص217.
[2] محمد العيد، الديوان، ص259-260.

هَـــــــاتِ البَشَـــــــائِرَ هَاتِهَـــــــا إِنَّ الجَزَائِـــــرَ بِصَـــــوْتِ غَايَاتِهَـــــا
عَقِـــدْتُ لَهَـــا عَزْمَتَهَـــا فَمَـــنْ الـــذّي غَيْـــرَ الإلـــهِ يَحِـــلْ مِـــنْ عَزْمَاتِهَـــا[1]

[البسيط]

فتكرار حرف الهاء أربع مرات في البيت الأول والثاني يدل على تهليل الشاعر وفرحه بالحدث ومثال ذلك يمكن ملاحظته في البيت الآتي في مناسبة الترحيب بالحجاج:

حَبَـــاكُمُ اللهُ بِحَـــجِّ البَيْـــتِ أَكْـــرَمَ مَـــنْ حَبَـــا فَـــأَهْلاً وأَهْـــلاً وَسَـــهْلًا بـــالحَجِيجِ وَمَرْحَبًـــا[2]

[الطويل]

فقد تكرر حرف الحاء خمس مراتٍ، والهاء مرتين للدّلالة على إيحاءات نفسية معينة. ومن أمثلة تكرار الكلمة قوله في القصيدة السابقة الذكر:

فـــإن طِبْـــتَ سَـــعْيًا تَلْقَـــهُ عَنْـــكَ رَاضِـــيًا وَإِنْ سُـــؤْتَ سَـــعْيًا تَلْقَـــهُ عَنْـــكَ مُغْضَـــبًا
وَضـــمَنْ فَـــرَّ مِـــنْ بَعْـــضِ العِبَـــادِ لِبَعْضِـــهِمْ فَقَـــدْ فَـــرَّ مِـــن أَفْعَـــى لِيَقْـــرُبَ عَقْرَبَـــا
فَكُـــنْ هَارِبَـــا مِـــنْهُمْ إِلى اللهِ وَحْـــدَهُ أَلَمْ أَرَ غَيْـــرَ اللهْ لِلْمَـــرْءِ مَهْرَبًـــا[3]

[الطويل]

فبالإضافة إلى طابع الأبيات الحكمي الذي يجعلها تعلق بالنفس نجد تكرار كلمة (سعيا) في البيت الأول، والفعل (فرّ) في البيت الثاني، ولفظ الجلالة (الله) في البيت الثالث، كما تكرر حرف العين، وحرف الهاء بشكل لافت في الأبيات للتعبير عن معان يريدها الشاعر، ولخلق أثر معين في المتلقي.

[1] المصدر نفسه، ص211.
[2] محمد العيد، الديوان ص194.
[3] المصدر نفسه، ص197.

واللافت للنظر أكثر في شعر محمد العيد هو أن التكرار عنده، يمكن اعتباره تقليدا فنيا كما يرى علي البطل "ولقد ظل هذا التكرار تقليدا فنيا يلجأ إليه الشعراء المتأخرون أحيانا"[1]

وما يؤكد ذلك أن معظم قصائد محمد العيد في الرثاء تتكرر فيها وحدات صوتية معينة لأغراض نفسية، ومثال ذلك قوله في رثاء شاعر النيل حافظ إبراهيم:

يَـا مَـوْتُ فَاجَـأْتِ مَـنْ لَـوْ ضِـفْتِ سَـاحَتَهُ مَهْـــلًا لوَفَّـــاكِ تَرْحيبًـــا ولإكْبَـــارًا
يَـا مَـوْتُ عُـدْتَ بِـنَفْسٍ خِصْـبَةٍ نَبَتَـتْ فِيهَـا المـبراتُ مِثْـلُ الـرَّوْضِ أَنْهَـارَا
يَـا مَـوْتُ طُفْـتِ مِـنَ الأَيْـدي عَلَـى عضـد فـــدَّر حطَّمْـــتِ فِي الأَســـياقِ تَبَّـــارا[2]

[البسيط]

فقد تكرر أسلوب النداء المشتمل على لفظ (الموت) كلازمة موسيقية حزينة مؤثرة.

ومثال ثاني عن ذلك قوله في قصيدة إلى روح شوقي:

عجبـــا للـــدار كيـــف تـــدور نكـــبُ الشِّـــعر بهـــا والشـــعُورُ
ذَهَـــبَ الشِّـــعْرُ بهـــا حَسَـــراتٍ وَعَرَّتْـــــهُ وَحْشَـــــةٌ وَنُفُـــــور
فَقَـــدَ الشِّـــعْر مـــنَ الشَّـــرْقِ شَمْسًـــا لَمْ يَـــزَلْ مِنْهَـــا عَلَـــى الشَّـــرْقِ نـــور
فَقَـــدَ الشِّـــعْر مـــنَ الشَّـــرْقِ سَـــرْحًا طالَمَـــا غَنَّـــت عَلَيْـــهِ الطُّيُـــورُ
فَقَـــدَ الشِّـــعْرُ أَبَـــا الشِّـــعْرِ شَـــوْقِي فَطَغَـــا الوَيْـــلُ بِـــهِ والثُّبُـــورُ[3]

[الكامل]

فالشاعر مقدر لمنزلة أحمد شوقي في الشعرية، حزين لفقده الذي ترك فراغا في الساحة الأدبية وعبّر عن حزنه بتكرار عبارة (فقد الشعر) عدة مرات.

وفي قصيدة (الوداع) في رثاء الأمير خالد يقول محمد العيد:

اليَـــوْمَ يَـــا قَلْـــبُ فَاهْلَـــكْ تَحَسُّـــــــــرًا والتّباعَـــــــــا

[1] البطل علي، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الرابع الهجري، ص220.
[2] محمد العيد، الديوان، ص454، 455.
[3] المصدر نفسه، ص457.

اليَـــوْمَ يَـــا طَـــرْفُ فـــاذرَفْ مِنْـــكَ الـــدُّمُوعَ تَبَاعَـــا
ابْـــكِ الـــزَّعيمَ المُفَـــدَّى ابْـــكِ الأَمِـــيرَ تَبَاعَـــا
ابْـــكِ الكَـــرِيمَ الـــمُرَجَّى ابْـــكِ الغيُـــورَ الشُّـــجَاعَا
ابْـــكِ الجَلِيـــلَ مَزَايـــا ابْـــكِ الجَمِيـــلَ طِبَاعَـــا[1]

[المجتث]

فهذا اليوم عند الشاعر وعند الجزائريين يوم مشهود تقطع له القلوب حسرة، وأسى، وعبّر محمد العيد عن ذلك بتكرار كلمة (اليوم) مرّتين، والفعل (ابك) ست مرّات للدلالة على شدة تأثره، وبالغ حزنه.

[1] محمد العيد، الديوان، ص436.

أنتهي من التسويد في 1987/03/21.

أنتهي من التبيض في 1988/05/07.

أين ليلاي؟

أَيْـــنَ لَـــيْلاَيَ أَينَهَـــا؟ حيـــلَ بَيـــني وَبَيْنَهَـــا
هَـل قَضـت دَيـنَ مَـن قَضـى في المحبـــينَ دَيْنَهَـــا
أَصـــلَت القَلـــبَ نَارهَـــا وَأَذَاقَتـــه حيْنَهَـــا
مُـــذْ تَعَرَّفـــتُ سِـــرَّهَا وَتَعَشَّـــقْتُ زَيْنَهَـــا
رَوَّعَتْـــنِي بِبَيْنِهَـــا لاَ رَعَـــى الله بَيْنَهَـــا
فَتَعَلَّقْـــتُ بِـــالطُيُو فِ اللَـــوَاتِي حَكَيْنَهَـــا
وَتَعَلَّلْـــتُ بِـــالمنى فَتَبَيَّنْـــتُ مَينَهَـــا
مَـــالِ لَـــيْلاَيَ لَم تَصِـــلْ مُهَجَـــاتٍ فَـــدَيْنَهَا
وَقُلُوبـــاً عَلِقْنَهَـــا وَعُيُونـــاً بَكَيْنَهَـــا
إيـــه يَـــا عَيْـــنِي أُذْرُفِي لَـــن تَـــرَي بَعـــدُ عَيْنَهَـــا
السَّـــمَاوَاتُ وَالأَرَا ضِـــي جَمِيعـــاً نَفَيْنَهَـــا
كَـــمْ تَسَـــائَلْتُ سَـــالِكاً أَنْهُجـــاً مَـــا حَوَيْنَهَـــا
لَم يُجِبْـــنِي سِـــوى الصَّـــدَى أيْـــنَ لَـــيْلاَيَ أَيْنَهَـــا[1]

[البحر المتدارك]

[1] محمد العيد آل خليفة، ديوان، ص 41، 42.

1. جوّ القصيدة:

'تبدو المحنة القومية مجسّمة في المأساة العاطفية لمحمد العيد مع "ليلاه" يوم تساءل في تضرّع وتهالك: أين ليلاي؟ وجولة الشاعر مع ضالّته، تبدو جولة مثخنة بالجراح، سخينة الدم، متهالكة الخطى جرياً وراء سر لم تحوه لا الأرض ولا السماوات، وكما لاحت على الطريق علامات، واجتذبت العين معالم، وأنعشت الأمل، ولكنّ الشاعر خانه الصباح الذي يحمد فيه السّرى، فانحبس في حلفة مفرغة، وانصهر في دوّامة عاصفة، وقف الشاعر وقفة المشدوه، يملأ الجو استفهامات حائرة، والجهات الأربعة تلفّتاً ممزّقاً ورجله لا تكاد تبرح موقع قدمها، محجمة عن خطوة لا تدري أهي ألصق بالماضي التائه، أم بالمستقبل المهتدي'.[1]

والقصيدة تبدو كأنّها غزل حقيقي لولا أنّ الشاعر نشأ في خط جمعية العلماء المسلمين التي لا تحبّذ مثل هذا الشعر، ولولا أنّه تحدّث عن ليلاه بلفظ الجمع (المحبّين، مهجات، قلوباً علقنها، عيوناً بكينها) وهذا ما يدلّ على أنّ ليلى محبوبة الجميع ليست إلاّ الحرية المفقودة.

وقد احتدم الأخذ والردّ في مضمون القصيدة، وتأرجح بين الحقيقة والرّمزية، 'فقد حرص الشيخ عبد الحميد بن باديس –بالرغم من وضوح رمزيتها– على أن يبعد عنها أيّة شبهة ذاتية صرفة، ويقطع الطريق دون إساءة الظن بالشاعر في أن يكون في موقف عاطفي صادق يلهث وراء "ليلى" من بنات حوّاء، لا خلف حرية مجنّحة، فذيّل القصيدة بقصّة (ابن المولى) مع الحسن ابن زيد عندما أنكر عليه تشبيهه بنساء المسلمين، فحلف أنّه لم يفعل ذلك، فقال له الحسن ومن ليلى شاعرنا يا ترى؟ ليست له قوس ولكن له مروحة فهل يعني هو الآخر مروحته؟ إنّ محمد العيد الذي يشعر بشعور الشعب لا تشغله قوس ولا مروحة، ولكن تفتنه –وهو البلبل الغريد في القفص– إلاّ الحرّية فهل يوافق على هذا بعض من ينقصهم شيء من السياسة ليفهموا'.[2]

---

[1] خرفي صالح، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984، ص 304.

[2] المرجع نفسه، ص 317.

2. موضوعات القصيدة:

تعد قصيدة 'أين ليلاي' لمحمد العيد آل خليفة من أعظم قصائده التي استخدم فيها الرمز فرمز هنا للحرية والوطن ب "ليلى"، وتمنّاها رغم أنّها كانت تأبى وتتمتّع وتأتي بعيداً عنه 'فمظهرها غال ليس برخيص، ولا هي مبتذلة العلاقة، ولا سريعة الود، ولا سهلة الانقياد، ولا لينة الانصياع، إنّما هي فتاه نهتك عن فتاه: تغالي في حبّها لفرط جمالها، وتباهي اعتزازها إدراكاً لقيمتها المعنوية، فإذا هي تكاد توجد في كلّ مكان ولا توجد في أيّ مكان'.[1]

فرغم كلّ هذا بقي بطلبها ويسأل عنها كلّ من يرى، وفي كلّ مكان، ولا يملّ، ولهذا حقّ له أن ينال لقب (مجنون الحريّة).

أَيْنَ لَيْلاَيَ أَينَهَا؟ حيلَ بَيني وَبَيْنَهَا
هَل قَضت دَينَ مَن قَضى في المحبينَ دَيْنَهَا؟
أَصلَت القَلبَ نَارهَا وَأَذَاقَته حيْنَهَا[2]

يتصوّر محمد العيد في هذه الأبيات الحرّية على أنّها امرأة فسمّاها ب 'ليلى'، فغازلها بطريقة رومنسية جميلة، يبدأ بالسؤال الحيران عن مكانها الغير معروف، المولّه بالحبّ، حتى أنّه 'قرّ بأنّ قوة متسلّطة حالت بينه بين ليلاه هذه'،[3] قبل أن تؤدّي ما عليها من دين وتطفئ نار الحب التي أوقدتها في قلبه.

وكذلك 'كأنّ الناصّ هنا يعرف مكانها، وإنما الذي حمله على التساؤل عنها فزعه من هذه القوّة الغاشمة... وتظاهره بعدم معرفة هذا المكان الذي يحوي ليلى، قد يكون من باب التقية أو التعمية، وذلك مثله العاشق الولهان الذي يخشى لوم العذال، أو خبثهم أو شرّهم فتراه على الرغم من معرفة مكان حبيبته يتظاهر لهم بالجهل به'.[4]

[1] مرتاض عبد الملك، أ.ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة 'أين ليلاي' لمحمد العيد، ص 84.
[2] محمد العيد آل خليفة، ديوان، ص 41، 42.
[3] مرتاض عبد الملك، أ.ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة 'أين ليلاي' لمحمد العيد، ص 82.
[4] المرجع نفسه، ص 82.

مُـــــذْ تَعَرَّفِـــــتُ سِـــــرَّهَا وَتَعَشَّـــــــقْتُ زَيْنَهَـــــــا
رَوَّعَتْـــــــنِي بِبَيْنِهَـــــــا لاَ رَعَـــــى اللهُ بَيْنَهَـــــا
فَتَعَلَّقْـــــــتُ بِـــــالطُّيُو فِ اللَّـــــوَاتِي حَكَيْنَهَـــــا
وَتَعَلَّلْـــــــتُ بِـــــالمنى فَتَبَيَّنْـــــــتُ مَينَهَـــــا
مَـــــالِ لَـــــيْلاَيَ لَمْ تَصِـــــلْ مُهَجَـــــــاتٍ فَـــــدَيْنَهَا
وَقُلُوبـــــــاً عَلِقْنَهَـــــا وَعُيُونـــــــاً بَكَيْنَهَـــــا؟[1]

يضيف الشاعر هنا، أنّه منذ أن عرفها رسخت صورتها في خياله فهي لا تفارقه مما جعله يتعلّق بكلّ خيال يماثل صورتها. ثم يواصل عتابها على الهجران ونكران الجميل، وعدم الاكتراث بمشاعره، وبحزنه وبكاءه عليها.

إيـــــه يَـــــا عَيْـــــنِي أُذْرُفِي لَـــــن تَـــــرَي بَعـــــدُ عَيْنَهَـــــا
السَّـــــــــــــمَاوَاتُ وَالأَرَا ضِـــــي جَمِيعـــــاً نَفَيْنَهَـــــا
كَـــــمْ تَسَـــــائَلْتُ سَـــــالِكاً أَنْهُجـــــاً مَـــــا حَوَيْنَهَـــــا
لَمْ يُجِبْـــــنِي سِـــــوى الصَّـــــدَى أيْـــــنَ لَـــــيْلاَيَ أَيْنَهَـــــا[2]

وأخيراً، انتهى الشاعر إلى اليأس فقد تطلّع إلى السماء ولم يجد خبرها ونقّب في الأرض فلم يعثر عليها وصرخ بأعلى صوت فلم يجبه إلى صدى.

[1] محمد العيد آل خليفة، ديوان، ص 41، 42.
[2] المرجع نفسه، ص 41، 42.

3- شرح بعض الأيقونات من قصيدة أي ليلاي؟:

بحكم انتماء هذا النص إلى الأدب التقليدي، نعتقد أنه ينزع إلى تمثّل موضوع تمّ معالجته، فليست اللغة المستعملة فيه بريئة فليست مجرّد شكل مفض إلى شكل المعنى، أي ليست إبداعية وليست ذاتية الغاية كما يعبّر الشكلانيون الرّوس.

والأيقونات تعدّ مصطلحاً من مصطلحات السميائيين وهي عبارة عن الصور المنعكسة عن استعمال شيء في حاضر النص لشيء يشبهه في الخارج عروف في الذهن بصورة أوضح، ومن تلك النماذج الأيقونية الموجودة في النص نذكر ما يلي:[1]

أ- **ليلى:** فليلى هنا لا تمثّل المضمون التقليدي، في مفهوم النقد التقليدي، وإنما تمثّل صورة بصرية "الأيقونة"، وإن لم تك بصرية خالصة، لعالم من المثل والقيم غير بصرية، فالوطنية والنضال والحرّية، والتاريخ، والكرامة، والشرف، والمجد، والعز، قيم غير مرئية بالعين، فتمثّلها الناصّ، ثم قرّ بها بواسطة هذا العاكس المرئي المبصر الذي هو شخص شخصية يقال لها 'ليلى'.

فمن الممكن ألا نؤوّل ليلى هنا، تأويلاً تقليدياً، على أساس أنّها مجرّد رمز أو أنّ وظيفتها في النصّ رمزية، فنذهب في تأويلها إلى بعض ما ذهبنا إليه في الفقرة السابقة، من أنّها صورة بصرية لصورة خارجية مركّبة، غير بصرية، أي أنّها عكس أيقوني لعوالم تحوي مثلاً تشبه هذا المعكوس البصري تقريباً للصورة، وتجسيداً للفكرة، وهي إيديولوجية، وتجسيماً للرؤية، وهي شكل.[2]

ب- **الطيوف اللواتي حكينها:** وهذا المظهر، يكرس في السميائية، ما حاء حول ليلى، بل نجده هنا يعكسه عكساً دقيقاً إلى درجة أنّ النص

[1] مرتاض عبد الملك، أ.ي، دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ص 79، ص 80.

[2] المرجع نفسه، ص 80.

يقـــرره تقريـــراً. فهـــو يتعلّـــق بأســـباب بصـــرية تربطـــه بهـــذا الشـــبه الـــذي يشـــبه الموضـــوع وهـــو "الطيـــوف". فـــالطيوف هنـــا كـــالمرآة العاكســـة لوجـــه غـــير مرئـــي مباشـــرة، فنجتـــزئ بمـــا نـــراه في المـــرآة لأنهـــا لا تكـــذب ولا تـــزوّر الشـــيء الـــذي تعكســـه، بـــل هـــي عاكســـة أمينـــة للصـــورة الـــتي تتســـلّط عليهـــا فتعـــوّض في معكســـها اللمّـــاع الحســـاس، فـــالحكي هنـــا هـــو الشـــبه الصـــراح، والشـــبه لا يكـــون معـــادلاً لســـواه إلاّ بانعكاســـه فيـــه، أو عكســـه لـــه، أو في مماثلتـــه لصـــورته البصـــرية، فالصـــورة هنـــا بصـــرية مركّبـــة، والطيـــوف ليســـت مجـــرّد أفكـــار وهميـــة تتـــأوّب النـــوام فتـــزعجهم أو تمـــتّعهم، وإنّمـــا هـــي صـــورة حقيقيـــة مرئيـــة، لصـــور أخـــرى أشـــدّ تركيبـــاً، وأكثـــر تعقيـــداً، تتمثّلهـــا الشخصـــية الشـــعرية لعـــالم غير بصري.[1]

ت- **لـــن تـــرى بعـــد عينيهـــا:** والصـــورة الأيقونـــة هنـــا، في هـــذا النمـــوذج، تتّســـم بالشـــعاع والبصـــرية المجسّـــدة، أي بـــالإدراك المحســـوس الـــذي لـــيس إلاّ صـــورة بصـــرية واردة في الأصـــل، لاســـتحالة الرّؤيـــة غـــير البصـــرية نفســـها، فانعـــدام المعادل الأيقوني الأول، أفضى إلى انعدام المعادل الأيقوني الآخر.

ومـــن الملاحـــظ أنّ الصـــورة الأيقونيـــة القائمـــة علـــى نفـــي وجـــود الشـــبه تحـــت الملكـــة البصـــرية، تقـــوم هنـــا علـــى اصـــطناع العضـــو الممتـــاز لإفـــراز الأشـــعة والصـــور البصرية، وهو العين.

ث- **لـــم يجبنـــي الصـــدى:** إذا كانـــت الصـــورة الأيقونيـــة الســـابقة تقـــوم علـــى اصـــطناع عضـــو الإفـــراز الشـــعاعي، أو البصـــري، فإنّهـــا هنـــا تقـــوم علـــى اصـــطناع عضـــو الإفـــراز الصـــوتي، وهـــو الأذن، فالصـــدى هنـــا صـــورة "سمعيـــة" (وهـــي إن لم تنـــدرج صـــراحة في صـــنف الصـــور الأيقونيـــة الـــتي تقـــوم علـــى تمثّـــل

[1] مرتاض عبد الملك، أ.ي، دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ص 80، ص 81.

الحيّز البصري)، فإنّها تمتُّ حتماً إلى الأيقونية بسبب متين من حيث هي عكس لشيء موجود في الخارج، وذلك باصطناع الشخصية الشعرية لهذه العلامة الصوتية ابتغاء الدّلالة على عالم غائب، غير موجود مفقود لتعبر بها عن الخيبة العقيمة.[1]

"وهذه العلامات التي اصطنعها النصّ، كما نرى تندرج في صميم التشكيل الحداثي للنسج الشعري، إذن فهذا النصّ، على الرغم مما كنا قررناه في مطلع هذا الفصل وذلك انسياقاً مع مظاهر الشكل التقليدي له، ليس في حقيقة الأمر تقليدياً محض التقليدية، فقد كشفت مثل هذه الرؤية الحديثة إليه، والتي صبئنا على بعضها في الفقرات الفارطة، عن مكانة الحداثة، وبعض هذا يجعلنا نذهب إلى أنّ الحداثة قد لا تتكشّف في نصّ ما إلاّ باصطناع رؤية حدية إليه، وأدوات حديثة في افتضاض مجاهله، وقد يعي هذا أنّ النصّ الشعري الحديث، يظلّ أخرس أبكم إذا لم نصطنع في مدارسته أدوات تقنية من جنس نسجه، فالمسألة كما نرى نسبية جداً".[2]

4- **إطلالة سيميائية على النص:** ينتمي نص هذه القصيدة إلى البنية الشعرية التقليدية، من حيث الشكل فهي عمودية، وإيقاعها يعد إلى خليلي، غير أنّها تتميّز ببنيتها الخاصّة، ومن الوجهة التقنية تنتهي هذه القصيدة التي نحن بصدد دراستها بمثل ما تبتدئ به، وذلك عن وعي، أو غير وعي، وبهذا تلج الحداثة.

فإن تمتّعنا ودققنا في نصّ هذه القصيدة، نلاحظ بأنّ النهاية مفتوحة ليست مغلقة، لأنّها تبتدئ، وتمثّل نفس النقطة التي ابتدأ بها النص.

[1] مرتاض عبد الملك، أ.ي، دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ص 81.

[2] المرجع نفسه، ص 82.

أمّ القصة التي تناولها وعالجها هذا النصّ فإنّنا نجدها مغلقة، حيث لم تعثر الشخصية الشعرية على الموضوع المنشود، ولم تبلغ غايتها منه، فاستسلمت في آخر المطاف إلى اليأس، وانقطع بها حبل الأمل وبالتالي أمر القصة منته.[1]

على حين أنّنا نلاحظ أنّ النص تحكمه بنيتان اثنتان، بنية تطلعية، وبنية قهرية، فالبنية الأولى لا تتجلى خصوصاً في:

أين ليلاي أينها؟ حِيلَ بَيْنِ وَبَيْنَهَا
هَل قَضت دَينَ مَن قَضى في المحبينَ دَيْنَهَا؟
كَمْ تَسَائَلْتُ سَالِكاً أَنْهُجاً مَا حَوَيْنَهَا
لَمَ يُجِبْني سِوى الصَّدَى أيْنَ لَيْلاَيَ أَيْنَهَا؟[2]

وتتمثّل البنية الأخرى خصوصاً في:

حيل بيني وبينها

روعتني بينها

تبنت مينها

لم تصل مهجات ندينها

وقلوباً علقنها.

وعيوناً بكينها.[3]

"والصراع الذي يحتدم بين البنيتين الاثنتين، أي بين حبّ التطلّع إلى معرفة الحقيقة، أو نيل المبتغى، أو قضاء الوطر، وبين قمع هذا التطلّع المتحفّز وقهره هو الذي يمثّل موضوع النص وجماله معاً والإصرار على البحث عن ليلى، ثم الإصرار على

[1] مرتاض عبد الملك، أ.ي، دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، بتصرّف، ص 55، 56.

[2] محمد العيد آل خليفة، ديوان، ص 41، 42.

[3] المرجع نفسه، ص 41، ص42.

قمع كل من يبحث عنها، هما اللذان يشكّلان روعة هذا الصّراع ويغذّيانه دون انقطاع".[1]

ويصطنع النصّ شفرة تندرج ضمن إطار العشاق، وهذا دليل على تفاني الشاعر في حبّ هذا الرمز الذي ظلّ ينشده طوال الدهر إلى أن تحرّرت الأرض المغتصبة، فالشاعر هنا مجنون مستهتر، ويمز إلى نفسه بالمجنون ضمنياً، فالتعلّق بالأطياف، والتساؤل في الشوارع عن ليلى، سلوك ذلك الشاعر العربي القديم الذي ظلّ يبحث عن ليلاه طوال العمر، فسمّي بذلك المجنون، غير أنّ جنون الشاعر في هذا النصّ، ليس صفة مستهجنة، وإنّما هو جنون نبيل لا يستطيع أن يبلغه ي من شاء، فهو كجنون العباقرة.

وليلى الشاعر رمز مفقود موجود في البن ذاته، والبحث عن هذا الرمز يشكّل موضوع النصّ، مصطنعاً في وصف ذلك لغة شعرية كفؤة في التعبير عن تلك الحال المفضية إلى ادلالة على العلاقة بين النصّ وعالمه الشعري، وهذه العلاقة غرامية ظاهراً، وعلاقة كينونة، حقيقية، أي علاقة كينونة الذات.[2]

ونلاحظ أنّ النص تربطه شبكة من العلاقات والرموز والمعطيات والقيم:

"إنّ توظيف الشاعر ليلى إنّما يعني رمزاً للعشق قبل كلّ شيء، ولكن ليس يّ عشق وإنّما أسمى صفاته وأجلذ معانيه، فليلى أصبحت رمزاً للعشق الممض، والهوى الذي لا تخمد له نار، والحب الذي لا يبرد له أوان، إنّه العشق اللذيذ لا ينبغي أن ينشد خارج لذاذة العذاب، ورسيس الغرام".

[1] مرتاض عبد الملك، أ.ي، دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ص 56.

[2]

"إنّ الإلحاح في البحث عن ليلى وتمثّلها في كلّ مكان، وفي غير مكان أيضاً، فإذا هي تتجلى في كلّ حال، وتتشكّل في ألف هيئة وهيئة، برهان ساطع على التفاني في هذا العشق الروحي المتناهي الشفافية".

"إنّه اصطنع لغة شعرية ضاربة في شبكة من العلاقات الآخذ بعضها بتلابيب بعض، وتنحصر هذه الشبكة العلاقية خصوصاً في البنيتين الاثنتين التطلّعية والقهرية بين كرفين غير متصارعين في الحقيقة، على نقيض ما قد يتوهّم، بين الباحث والمبحوث عنه، أي بين العاشق والمعشوق".[1]

5- **المعجم الفني لهذا النص:** "إذا لم يكن لأيّ نصّ أدبي معجمه الفنّي الخاصّ به، المميّز له، فلا ينبغي له أن يرقى إلى مستوى النصّية، وإذا لم يرق إلى مستوى هذه النّصية، فلا ينبغي له أن يرقى إلى مستوى الأدبية، وعلى الرغم من أنّ الناس لا يزالون يختلفون بعض الاختلاف، أو كلّه في مفهوم المعجم الفنّي أو القاموس اللغوي للنصّ -كما يحلوا لبعضهم أن يعبّر-، بحيث ربّما حصره بعض الدارسين في مجرّد رصد الألفاظ التي تتوافر عبر نصّ أدبي واحد بدون استنتاج يذكر، على حين أنّ بعضهم الآخر ربما حاول التعمق في ذلك إلى أبعد عمق ممكن، مع استخلاص النتائج الفنّية من وراء ملاحظاته وإحصائياته بالكشف عن مراكز الثقل النصّي في هذا المعجم".[2]

وقد لاحظنا في المعجم الفنّي الذي يضرب فيه هذا النصّ أنّه يقوم على محورين اثنين:

[1] مرتاض عبد الملك، أ.ي، دراسة سيميائية لقصيدة 'أين ليلاي'، لمحمد العيد، ص 57.

[2] المرجع نفسه، ص 73.

أوّلا: الحب والعشق، والصبابة، وما في حكم هذه المعاني: ليلاي، المحبين، قلب، عشق، الزين، التعلق بالطيوف، ما ليلى؟، لم تصل مهجات تفدينها، قلوباً علقنها، ليلاي...،

ثانيا: البين والعذاب، وما حكمها: الحيلولة، البين، الدين، أصلت القلب نارها، الحين، الترويع بالبين، الدعاء على البين، بكاء العيون، تذارف الدموع، الاحتكام إلى الصدى العابث....

وبعد هذا الرصد لسطح المعجم الفني للنص يتبين لنا أنّ:

أ- **'ليلى'**: يتكرّر ثلاث مرّات في النص، مع عدم مراعاة التقاليد النّحوية التي تعدّ الضمير اسماً. وقد قمنا بذلك لارتفاع تواتر تكرار لفظ 'ليلى' إلى زهاء اثنتين وعشرين مرّة.

ب- **'أين'**: تكرّر أربع مرّات، وهو لفظ للسؤال عن تحديد الحيّز الذي لم يستطع احتواء ليلى، وهو مظهر يدلّ على القلق الذي كان يعتورِ الناص.

ت- **'العيون'**: تتكرّر ثلاث مرات، وهو مظهر يدلّ على الجنوح الواضح نحو الأقونية التي تتظاهر بالفضاء البصري على الدلالة على الحال، أو وصفها أو رفضها...

ث- **'القلب'**: يتكرّر مرتين اثنتين.

ج- **'البين'**: يتكرّر أيضاً مرّتين.

ح- **'البكاء'**: أيضاً مثله.

خ- ومثله **'الدين'**.

د- ومثل ذلك يقال في **'بين'** (الظرفية) التي تتكرّر هي أيضاً مرّتين.[1]

[1] بتصرّف، مرتاض عبد الملك، أ.ي، دراسة سيميائية لقصيدة 'أين ليلاي'، لمحمد العيد، ص 73، 74.

ورغم كلّ هذه الملاحظات الوصفية، نلاحظ أنّ 'ليلى' هي التي تمثّل صلب المعجم الفنّي وتستبد بثقله المركزي، حيث ذكرها بتواتر ما لا يقلّ عن اثنتين وعشرين مرّة في هذا النصّ، و 'أين' التي تتكرّر أربع مرّات، إنّما تتكرّر من أجل التساؤل عنها، وتقصّي آثارها، وتتبّع أخبارها، و 'العين' ترد من أجل البكاء على ليلى المفقودة، و 'القلب' إنّما يتردد مرتين ليؤدّي عن العين بكاها، وبعض واجب الحبّ الذي علقه القلب الهائم ليلى، ويتردّد 'البين' في النصّ لإثبات علاقة الشخصية الشعرية بالموضوع إثبات كينونة وتلاحم. والبين بمعنى الفراق، فقد تردّد لإتمام هذه السلسلة من الآسي والأحزان التي سبّبها نأي ليلى واختفاؤها في غير مكان، أو في مكان صعب المنال.

"إذن فليلى هي المتحكّمة في كلّ علاقة دلالية بين التساؤلات المثارة 'أين' والعين الباكية والقلب الهاوي، والبين الواقع، والدين المعلّق، والبكاء على كلّ هذه الشبكة من المعاني التي لم تفض إلى بلوغ الغاية من ليلى التي تظلّ كأنّها مستحيلة المنال".[1]

6- **تأويل الرمز في النصّ:** استخدم محمد العيد في هذه القصيدة رمزاً وأطلق عليه اسم 'ليلى' هذه امرأة من النساء، ولا عشيقة من العشيقات الجميلات، وإنّما هي رمز لشبكة من القيم والمعاني والمثل لعلّها أن تتجسّد أساساً في الحرّية، فالموضوع ليلى ظاهراً، والموضوع هو الحرية في حقيقة الأمر.

وهذا الحب والعشق لا يتمثّل حبّ الشاعر ليلى، إنّما حبّه كلّه ينساق وراء الحرية، والتغنّي بجمالها، والحقّ أنّ هذا الحبّ لا يقوم بين الشاعر وليلى الحرة فقط، كما هو ظاهر في نصّ القصيدة، بل يقوم هذا الحبّ بين الشعب الجزائري كلّه، هذه الحرية التي ضحّى من أجلها ملايين الشهداء.

والشاعر في هذا النصّ لم يكن أناني، فقد خرج من دائرة ضيّقة إلى دائرة جماعية، متمثّلة في الشعب الجزائري كلّه، فإنّ لفظة 'أنا' في النصّ، أو ياء المتكلّم، أو تاء

[1] المرجع نفسه، ص 75.

المضارعة وسواها لم تكن تعني ذلك الشيء أو الحرية، أو الأمل العظيم الذي كان ينشده لنفسه فقط، بل الذي كان يريده خالصاً للجميع، ف'أنا' تعدّ مجرّد مرآة مفردة ولكنّها قادرة على عكس عدد كبير من الجماعات والآمال والتطلّعات...

ونلاحظ أنّ النص هنا يلقي سؤالاً، ثم يصف حالا، ثم ينتهي إلى اليأس، والسؤال يكون مصدره الشاعر، وليس هذا الشاعر هو محمد العيد، وإنّما هو الشاعر الحالم بالحريّة الفنان، وهو يمثّل بدوره عن الشعب الجزائري كله ووطنه، أمّا وصف الحال فيتمثّل في تقديم ليلى، والحديث عنها والاشتياق لها، واليأس من الوصول إليها وإيجاد مكانها، وكأنّ في هذا بحثاً عن الذات، والمستقبل والهوية.... والحرية.[1]

ويقوم هذا النص من الناحية التأويلية على أربع دعائم على الأقل:

أ- **من الناحية الأسطورية:** نجد النص يحاول توظيف الأسطورة مجسّدة في شخصية ليلى بكلّ ما تحمل هذه الشخصية من أبعاد أسطورية، فقد اتخذت ليلى هنا رمزاً للكيان وحال، كما أومأ النصّ إلى تعلّقه بالأطياف، وكلّ الأوهام الممكنة على ما فيها من ضياع الحقيقة.

ومع ذلك فقد استطاع النص أن يتّخذ من ليلى رمزاً وأسطورة لغاية فنّية فيها شيء كثير من الأصالة، فليلى لدى الشعراء وأهل التصوّف، رمز للجمال والحبّ والخير والحقيقة، ولعلّها اتخذت هذا الشكل الخرافي الجميل منذ أن وظّفت في الشعر العربي في تاريخه المبكّر.

فالحديث عن ليلى في أيّ نص شعري عربي في هذا السياق يعني أسطرته، أي يعني توظيف الثقافة التراثية من أجل تعميق بعض المفاهيم الرّمزية، وكون ما ورد في النصّ قد لا يرقى إلى مستوى توظيف الأسطورة وإخراجها في رداء سردي

[1] المرجع نفسه، ص 94، 95.

جـذّاب أو مثـير، لا يبعـد عنـه صـفة الأسـطورية المجسّـدة في ليلـى الـتي اتخـذ الـنص منها كياناً وحالاً.[1]

ب- **مـن الناحيـة الروحيـة:** أمّـا مـن الناحيـة الروحيـة فقـد ألفينـا الـنص بحكـم شـعريته، يقـيم الموضـوع علـى قضـية حـب تصـطلي الشخصـية الشـعرية بنـار هـواه، وفي هـذا الاصـطلاء تتجلـى المعانـاة الروحيـة الـتي تشـبه معانـاة المتصـوّف الـذي لا هـمّ لـه، في حـبّ ذات الله إلاّ أن يـذوب ويتعـذّب، ولا شـيء لديـه ولا أحلـى ولا أغلـى مـن أنّ حالهـا شـبيهة بهـذا المتصـوّف الـذي يمضـه ذلـك الضـرب مـن الحـب، فهـو يحـبّ مـن أجـل الحـبّ، ويبحـث عـن الحقيقـة إلتـذاذا بالبحـث المجـرّد عنهـا، ولا تكـون هـذه الحقيقـة إلاّ ليلـى، ولا تكـون ليلـى هـذه إلاّ قيمـة روحيـة تتغـذّى منهـا النفس.[2]

ت- **مـن الناحيـة السياسـية:** نجـد الـنص يتنـاول موضـوعهاً -قضـية-، أي موضـوعاً مـن نـوع القضـية الـتي تتخـذ شـكل المثـل الأعلـى لجماعـة أو شـعب، أو أمـة، وقـد وفّـق الـنص في الـدعوة إلى حـب هـذه القضـية الـتي هـي هنـا الحريـة بعـد أن كان وصفها وجسّدها، وشخّصها وحبّبها.

ث- **مـن الناحيـة التاريخيـة:** نجـد الـنص يـربط الموضـوع بـالواقع التـاريخي للشـعب الجزائـري، حيـث لم يقـع البحـث عـن الحريـة، والتضـحية مـن أجـل العثـور عليهـا بـأيّ ثمن، التي استلبها هذا الاستعمار من الشعب.[3]

[1] مرتاض عبد الملك، أ.ي، دراسة سميائية لقصيدة "أين ليلاي"، لمحمد العيد، ص 96.

[2] المرجع نفسه، ص 96، 97.

[3] المرجع نفسه، ص 97.

7- **الإيقـــاع الخـــارجي للقصـــيدة:** والـذي يعنينـا مـن الإيقـاع الخـارجي هنـا لـيس مجـرّد الـروي، أو الويـت الأخـير، وإنّمـا نـودّ التوقّـف لـدى الفونيمات التي انتهت بها وحدات النصّ.

وأوّل مـا نلاحـظ أنّ هـذه النهايـات ليسـت في مظهرهـا الإيقـاعي مجـرّد صـوت مـنغّم تنتهـي بـه الوحـدات، كمـا أنّهـا ليسـت مجـرّد مـا كـان القـدماء العـرب يطلقـون عليـه 'لـزوم مـا لا يلـزم' بـل إنّهـا جـاوزت ذلـك كلّـه وأوغلـت في طلـب هـذا الإيقـاع حـتى وقـع لهـا موحّـداً في فـونيمين اثنـين (نهـا) بحيـث أنّهمـا اللـذان يمـثّلان نهايـة كـلّ وحدة تتخذ لها هذا الشكل الإيقاعي ولا تحيد عنه قيد أنملة:

1. بينها.
2. دينها.
3. حينها.
4. زينها.
5. بينها.
6. كينها (من حكينها).
7. مينها.
8. دينها (من فدينها).
9. كينها (من بكينها).
10. عينها.
11. فينها (من نفينها).
12. وينها (من حوينها).
13. أينها.

وإذن فالمواد الإيقاعية والصوتية التي حضرها النصّ لنسيج بنيته الخارجية تتمثّل في: بين، دين، حين، زين، مين، فدين، بكين، عين، نفين، حوين، أين.[1]

يمكن أن تكون هذه المواد الصوتية قد حضرت قبل كتابة القصيدة، أو جاءت عفو الخاطر، وسيل القريحة، وربما عمد الناص إلى تحضير بعض هذه المواد الصوتية دون أن يلحّ في طلبها كلّها، مما يترك الفرصة للقريحة أن تبدع، وللخيال أن يبتكر.

"بيد أنّ الأمر الذي لا يكاد يكون مقطوعاً به أنّ إيقاع الوحدة الأولى هو الذي أفرز الإيقاعات التالية له، وتحكّم فيها أشدّ التحكّم، بل إنّ نهاية (عروض) المصارع الأول من الوحدة الأولى هو الذي تحكّم في مسار الصوت والإيقاع إلى نهاية النصّ".[2]

8- **زمن القصيدة:** إنّ الزمن الطاغي في هذا النص هو الزمن التقليدي، إذ آثر الناص اصطناع الزمن الماضي مجسّداً في الفعل الماضي الدالّ على الحدث الزمني في عصر مضى وانقضى، وقد بالغ النصّ في ذلك حيث بلغت الأفعال الماضية الواردة في هذا النصّ تسعة، مضاف إليها فعلان في صورة الحاضر، ولكن الأداة النافية لهما قلبت دلالتها إلى الماضي:

حيل، قضت، قضى، أصلب، أذاقت، تعرّفت، تعشّقت، روّعتني، لارعي، تعلّقت، حكينها، تعلّلت، تبيّنت، فدين، علقن، بكين، نفين، تساءلت، حوين، تصل، لم يجبني.

ويضاف إلى كلّ ذلك أداتان دالّتان على الزمن الماضي بشكل ما، وهما: مذ، وكم الخبرية.

بينما لا نكاد نلاحظ دلالتين زمنيتين تقليديتين حاضرتين، وهما:

[1] مرتاض عبد الملك، أ.ي، دراسة سيميائية لقصيدة "أين ليلاي"، لمحمد العيد، ص 164، 165.

[2] المرجع نفسه، ص 165.

أذرفي، ايه (وهو اسم فعل للاستزادة، أولناه هنا على أنّه معادل للزمن الماضي)، مقابل زمنية مستقبلية واحدة: لن ترى.[1]

"والنص تتنازعه أزمنة ثلاثة تقليدية، ماضي وحاضر ومستقبل، ولكن زمن الماضي هو صاحب الشأن في هذا النص، بحيث كما رأينا هو الذي يطغى، ولم يكن ذلك إلاّ تجسيداً للبنية الجامدة التي يتميّز بها النصّ، ولم تكن هذه البنية الجامدة أو الثابتة لتكون لو لم يتوافر لها هذا الزمن الماضي الذي لا يدلّ أولا وقبل أيّ شيء إلاّ على حدث مات وفات، أي على زمن كانت فيه ليلى موجودة سعيدة، وينعم بجمال وجهها الشعب الجزائري، ثم فجأة صعقته صاعقة جاءته من نحو الشمال، ومنذ ذلك اليوم اختفت ليلى، وضاع دربها، ولم يعد أحد يعرف عنها أي شيء، أي أنّ الموضوع لا يوجد إلاّ في الماضي".[2]

أمّا الحاضر فلم يذكر إلاّ مرتين اثنتين في أحسن الأحوال مما يدلّ على أنّ همّ النصّ كان منصباً على الماضي يستلهمه ويستوحيه، لأنّ الحاضر لم يكن ذا غناء يذكر بالقياس إلى الوضع اليائس والاستزادة منه، فوروده هنا بهذه الصفة، وفي هذا السياق، لم يكن إلاّ ليعكس الحال التعيسة للعشب الجزائري، الذي كان يذرف الدموع تذرافاً، ثم لا يكاد يدري من بعد ذلك ما يصنع...[3]

وأمّا الزمن المستقبل فلم يذكر في النص إلاّ مرة وحيدة مما يجعلنا نفترض أنّ الشخصية الشعرية كان اليأس استقرّ في ذهنها، فراحت تعتقد بأنّ المستقبل غامض، وغير محقق الوقوع، أمّا الحاضر فهو أتراح ودموع.[4]

[1] مرتاض عبد الملك، أ.ي، دراسة سيميائية لقصيدة "أين ليلاي"، لمحمد العيد، ص 125، 126.
[2] المرجع نفسه، ص 125، 126.
[3] المرجع نفسه، ص 126.
[4] المرجع نفسه، ص 126.

"فهناك إذن ماض، وهو الطافح الطاغي، ويدلّ حتماً على وجود الموضوع فيه، وهناك المستقبل الذي لا يمثّل بالقياس إلى الشخصية الشعرية غير اليأس، واليأس من العثور على الموضوع خصوصاً، وهو ليلى الأسطورة، وبينهما ذلك الحاضر الذي كانت أطوار الماضي تتنازعه فيعطف نحوها، ويتنازعه المستقبل الغامض القاتم فينجع نحوه، فهو مجرّد حاضر ممزّق".[1]

[1] مرتاض عبد الملك، أ.ي، دراسة سميائية لقصيدة 'أين ليلاي'، لمحمد العيد، ص 127.

خاتمة

بعد الانتهاء من هذا البحث المتواضع توصّلت إلى بعض النتائج وهي كالتالي:

- ✓ يعدّ مصطلح الرّمز أكثر المصطلحات شيوعاً في العصر الحديث، فقد استخدمه الكثير من الأدباء، وخاصّة الشعراء للتعبير عن موضوع بطريقة غير مباشرة، ومعناه أيضاً 'الإيحاء'.
- ✓ عرف الشاعر العربي الإيحاء والمجاز والتعبير غير المباشر منذ القديم، وهذا يعني بأنّ الشعر والرمز كانا مرتبطين منذ زمن بعيد، لكن ذلك التعبير غير المباشر كان إمّا بتشبيه، أو استعارة أو كناية...
- ✓ من الأسباب التي أدت إلى استخدام الرّمز: إثراء القصيدة بالدلالات وشحنها بالمعاني الرمزية وتكثيف ظاهرة الغموض.
- ✓ من أهم خصائص الرمز الفني: الأصالة والابتكار والحرية الكاملة غير المقيّدة، الطبيعة الحسّية، الكينية التجريدية، الرؤية الحدسية للنسقية، وثنائية الدلالة.
- ✓ من أهم أنواع الرمز: الرمز الأسطوري، الرموز التاريخية والدينية، والرموز الصوفية.
- ✓ يعدّ محمد العيد آل خليفة من أهم شعراء الجزائر الذين استخدموا الرمز في قصائدهم، إلاّ أنّ هذا الأخير لم تتح له الفرصة كزملائه نازك، السياب، البياتي... لأنّه كان يعيش في فترة مليئة بالظلم والاضطهاد الاستعماري التي لم تسمح له بالإكثار والتعمّق في الرمز في قصائده، وذلك بهدف إيصال المعنى للشعب وخدمة القضية الوطنية آنذاك.

  وبالرغم من هذا إلاّ أنّ محمد العيد تميّز بفصاحة اللغة، وقوّة بيانها، وحسن سبكها، حيث جارى كبار شعراء العصر العباسي، وقد رأى الشاعر في ذلك تمسّكاً بالأصالة، وشكلاً من أشكال المقاومة الثقافية.

  وإن اضطر الشاعر إلى لغة قاموسية في الغالب لمخاطبة شعبه، فإنّ ذلك لم يحل دون أن تكون هذه اللغة شاعرية إيحائية في كثير من الأحيان.
- ✓ تميّز محمد العيد بنوع من التسامي الرّوحي، فتجلى ذلك في سلوبه التعبيري، حيث اتّخذ من القرآن الكريم منهلاً عذباً، ينهل منه الألفاظ والمعاني والرموز، والصور البيانية، التي لم تكن في الغالب تخرج عن المفهوم القديم الذي يحصرها في التشبيه والاستعارة، والكناية، وسائر أضرب المجاز.

- ✓ الرّموز التي كان الشاعر يستمدّها من القرآن، أو من التراث كانت قريبة المنال يفهمها شعبه، ولم تكن رموزاً غريبة شاذة كما هو الشأن عند بعض المدارس الأدبية.
- ✓ أمّا عن وزن الشعر وموسيقاه، فإنّ محمد العيد رأى في مرحلة الشعر العمودي ضرورة للفترة التي يمرّ بها المجتمع الجزائري، وهي تعني الثبات أمام رياح التغريب، زوابع الردّة الثقافية، فاتّخذ من العروض الخليلي مرجعيته، لدرجة أنّ أشهر البحور التي نسج الشاعر على نوالها هي نفسها البحور التي استعملها الشعراء القدامى، والأمر نفسه ينطبق على القوافي.
- ✓ وكانت المضامين التي تناولها الشاعر محمد العيد –وفق الطريقة التي ارتآها– جزءًا من هم الشعب آنذاك، وعبّرت عن آلامه وآماله، فتجاوب الشعب مع هذا الشعر ورآه في قمة الفن، وحسب محمد العيد أنّه استطاع ن ينفذ إلى عقل الشعب من خلال قلبه.
- ✓ لفظة 'ليلى' التي اتّخذها محمد العيد رمزاً في قصيدته 'أين ليلاي' تكررت زهاء اثنين وعشرين مرة، وليس المقصود بها هنا تلك العذراء، أو بنتاً من بنات حواء، يلهث وراءها العاشق، وإنّما قصد بها الحرية المجنحة التي كان يتمنى الحصول عليها هو وشعبه للتخلص من الاضطهاد الفرنسي.

مولده ونسبه

ولد محمد العيد آل خليفة في مدينة العين البيضاء، بتاريخ 27 جمادى الأولى 1323، الموافق ل28 أوت 1904 من أسرة دينية عريقة، ونشأ في هذه المدينة وحفظ القرآن الكريم وتعلم بمدرستها، الابتدائية على يد الشيخين محمد الكامل بن عزوز واحمد بن ناجي، ثم انتقل إلى بسكرة على أبواب الصحراء سنة 1918، حيث تابع دراسته على يد المشايخ، علي إبراهيم العقبي الشريف، والمختار بن عمر اليعلاوي والجنيدي أحمد المكي.

وفي عام 1920 تاقت نفسه إلى الذهاب إلى تونس كي ينال شهادة التطويع من جامع الزيتونة التي كانت له شهرة دينية زثقافية في المغرب العربي كمعقل إسلامي عربي قديم، وقد زاد من شوق محمد العيد من تحقيق هذه الأمنية أن يساير النهضة القومية كانت تبعث المان في النفوس التي ظلت تساورها الشك واليأس حوالي قرن من الزمن.

وفي جامع الزيتونة حاول أن يتعمق في الثقافة العربية قديمها وحديثها وأن يجمع بين الحياة الدينية التي ورثها عن أسرته ومشايخه وبين الحياة المادية الصاخبة التي يعيش تحت شمسها ويسمع عن تطوراتها أشياء كثيرة، ولكن المحاولة لم يقدر لها أن تنجح فقد عاد إلى بسكرة بعد عامين لأسباب عائلية أو شخصية نجهلها حتى الآن.

وفاته:

بقي الشاعر يعيش أواخر حياته بصوفيته وزهده، وعكوفه عن الحياة الدنيا إلى ان مرض ونقل على إثر ذلك إلى مستشفى مدينة باتنة، وبقي على حاله يوم الأربعاء، وتوفي في السابع من رمضان المعظم سنة 1399هـ، الموافق لـــ31 جويلية 1979، ونقل جثمانه إلى مدينة بسكرة حيث دفن بمقبرة **الفريلات**، وذلك يوم التاسع من شهر رمضان الموافق للثاني من شهر أوت.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

المصادر:

1- ابن سمينة محمد، العيديات المجهولة (تكملة ديوان محمد العيد آل خليفة)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر، دط،2003.

2- العيد آل خليفة محمد، الديوان، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، دط، 1967.

3- ابن منظور، لسان العرب، ج5، مادة "رمز"، دار صادر بيروت، (د.ط)، 1997.

المراجع:

1- أدونيس علي أحمد سعد زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1980.

2- أمين أحمد ، النقد الأدبي، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية لفنون المطبعة، الجزائر، دط، 1992.

3- أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1965.

4- أنس الوجود ثناء، رمز الأفعى في التراث العربي، دار الفكر العربي القاهرة، دط، 1986.

5- بدوي عبده، دراسات في النص الشعري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، دت،

6- بري حواس ، شعر مفدي زكريا دراسة وتقويم، ديوان المطبوعات الجامعية، 1984.

7- البستاني صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع) دار الفكر اللبناني، بيروت لبنان، دط، 1986.

8- البطل علي، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر. دط،دت.

9- بوقرورة عمر أحمد، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر (الشعر وسياق المتغيّر الحضاري) منشورات جامعة باتنة،دط، دت،

10- بوقرورة عمر، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث 1945-1962، منشورات جامعة باتنة، دط.

11- بيطام مصطفى،" الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي ". (1954 – 1962). (دراسة موضوعية فنية). ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1998

12- تيبر ماسين عبد الرحمن، النية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2003،

13- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج2، تحقيق عبد السلام هارون مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 1985.

14- الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق خفاجي عبد المنعم وشرف عبد العزيز، دار الجيل بيروت، لبنان، ط1، 1991.

15- الحاوي إبراهيم، حركة النقد الحديث المعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1984.

16- الحاوي إيليا، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي ولعربي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، 1980.

17- حركات مصطفى، قواعد الشعر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 1989.

18- حماد أحمد عبد الرحمن، العلاقة بين اللغة والفكر، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، مصر، 1985.
19- خضر عباس، أدب المقاومة، دار الكتاب العربي، للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1968م.
20- خليف يوسف، أوراق في الشعر ونقده، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (دط)، (دت).
21- الدقاق عمر، الاتجاه القومي في الشعر العربي، جامعة حلب سوريا، ط3، 1977.
22- دوغان أحمد، شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري، دط، 1989.
23- الركيبي عبد الله، قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983.
24- رمضان حمود: بذور الحياة، طبعة تونس 1928.
25- زايد علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة 1997.
26- الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، تحقيق باسل محمد عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.
27- السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر د.ط، 1997..
28- السد نور الدين، القضية الجزائرية في بعض الشعراء الجزائري ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر د.ط، 1997.
29- أبو السعود سلامة أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، دط، 2002.
30- السّواح فراس، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق 1997.
31- الشيخ صالح يحي: شعر الثورة عند مفدي زكرياء، دار البعث قسنطينة، ط1، 1987.
32- الصباغ رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء الإسكندرية، ط1، 1997.
33- عارف محمد محمود حسين، وعلي محمد ، دراسات في النص الأدبي العصر الحديث، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط4، 1998.
34- عارف محمد حسين، وعلي محمد حسين، دراسات في النص الأدبي العصر الحديث، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط4، 1998.
35- عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، نشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، 1993.
36- عبد الرحمن، النية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2003،
37- عبد الفتاح محمد أحمد، المنهاج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي (دراسة نقدية) دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1987.
38- عتيق عبد العزيز، علم البديع، علم البديع، دار الجيل، بيروت، لبنان، دط، دت.
39- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي بمصر، دط، 1977.
40- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة بيروت لبنان، ط4، 1981.

41- العسكري أبو هلال الحسين بن عبد الله بن سهل: الصناعتين الكتابة والشعر، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1981.
42- عصفور جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة، دط، 1974.
43- العطار نجاح، وحنا مينة: أدب الحرب، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1976.
44- عوني محمد عبد الرزاق، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، طد، 1977.
45- عوني محمد عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي بمصر، د ط، 1977.
46- عياد محمد شكري، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، مصر، دط، 1978.
47- عيسى فوزي، النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، دط، 1997.
48- الغذامي عبد الله محمد، شرح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة) دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
49- غنيمي محمد هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.
50- غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1983.
51- فتوح محمد أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف القاهرة، مصر، ط3، 1984.
52- فضل صلاح، شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيد) الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر دط، 1999.
53- قادري عمر يوسف، التجربة الشعرية عند فدوى طوفان بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر، دط، دت.
54- أبو القاسم سعد الله محمد العيد رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، دار المعارف بمصر، ط2، 1968.
55- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، تحقيق وشرح محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر دط، دت.
56- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كامل مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1979.
57- كليب سعد الدين، وعي الحداثة (دراسة جمالية في الحداثة الشعرية)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1997.
58- كمال زكي أحمد ، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
59- كمال زكي أحمد: النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1973.
60- مالكوم كولي وبتروكس: أراغون شاعر المقاومة، ترجمة عبد الوهاب البياتي وأحمد مرسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1994.
61- مؤيد صلاح: الثورة في الأدب الجزائري، نشر مكتبة الشركة الجزائري ومكتبة النهضة المصرية بالقاهرة، دط، دت.
62- مرتاض عبد الملك، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمني"= ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1991.
63- مرتاض عبد الملك: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1992.
64- مصايف محمد، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1981.

65- المقالح عبد العزيز، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والنشر، دمشق، ط2.
66- موهوب مصطفاي، الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، دط، 1981.
67- ناصر محمد: الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1985.
68- نعمات فؤاد ، خصائص الشعر الحديث، دار الفكر العربي، دط، 1971.
69- هنري بيير، الأدب الرمزي (ترجمة هنري زغيب) منشورات عويدات، بيروت، باريس (وذلك بموجب اتفاق خاص مع المطبوعات الجامعية بفرنسا) دط، 1981.
70- الورقي سعيد: لغة الشعر العربي الحديث، مقدماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984.
71- الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، النركز الثقافي العربي، بيروت، ط1990 .
72- اليافي نعيم، تطوّر الصورة الفنيّة في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسة والنشر، سورية، دمشق الإصدار الأوّل، 2008م.

المجلات:

1- بوفلاقة سعد: (في سيمياء الشعر العربي القديم) مجلة العلوم الإنسانية عدد 23 جوان، 2005، جامعة منتوري قسنطينة.
2- رماني إبراهيم، دراسة أدبية "الرمز في الشعر العربي الحديث"، مجلة اللغة والآداب، العدد 2، لمعهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت.
3- مفدي زكريا، اللهب المقدس، المكتب التجاري، بيروت، دط، 1961 نقلا عن مجلة آمال (وزارة الثقافة، الجزائر) عدد1، دت.
4- مونتين هوجو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة عبد اللطيف عبد الحليم مجلة الفيصل السعودية عدد 109، السنة10، مارس أفريل 1986

الرسائل الجامعية:

1- بلهاشمي أمينة، الرمز في الأدب الجزائري الحديث، "رمز الحب والكراهية عند بعض الشعراء الجزائريين المحدثين"، رسالة ماجستير، تحت إشراف الأستاذ: أحمد طالب، دفعة 2010-2011م.
2- لزهر فارس، الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة 2004، 2005.
3- مبروك بن غلاب: الصورة الشعرية عند محمد أل خليفة، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة 1988.
4- الهيمة عبد الحميد، البنايات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، (رسالة دكتوراه مخطوطة) جامعة باتنة الجزائر 2004، 2005.

مواقع إلكترونية:

الرمز الشعري، منتديات التجانية أونلاين: www.atijania-online.com

فهرس

	الصفحة
بسملة	
إهداء	
شكر	
مقدمة	أ–ج
مدخل	12–1
الفصل الأول: شعرية محمد العيد آل خليفة	67–13
المبحث الأول: المعجم الشعري.	14
المطلب الأول: اللغة.	14
المطلب الثاني: الأسلوب	21
المبحث الثاني: الصورة الشعرية.	27
المطلب الأول: صور مصدرها ديني.	34
المطلب الثاني: صور مصدرها الطبيعة.	37
المطلب الثالث: الرمز.	40
المبحث الثالث: الموسيقى الشعرية.	42
المطلب الأول: الموسيقى الخارجية	46
المطلب الثاني: الموسيقى الداخلية.	55
الفصل الثاني: تحليل قصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد	84–68
1– جوّ القصيدة.	69
2– موضوعات القصيدة.	70
3– شرح بعض الأيقونات من قصيدة أين ليلاي؟	72
4– إطلالة سيميائية على النص	74
5– المعجم الفني لهذا النص.	77
6– تأويل الرمز في النص.	79
7– الإيقاع الخارجي للقصيدة.	81
8– زمن القصيدة	83
خاتمة	85
ملحق	87
قائمة المصادر والمراجع	88
فهرس	92

الملخص:

يتحدث هذا البحث المتواضع عن الدلالة الرمزية للوطن في شعر محمد العيد آل خليفة، حيث استهل البحث بلمحة موجزة عن الرمز من خلال المفهوم والخصائص، والأنواع، وعلاقته بالشعر، ثم إبراز الظواهر المعنوية والأسلوبية في شعر محمد العيد، كظاهرة اقتباسه من القرآن الكريم لفظا ومعنى، وتطرّقا إلى الأدوات التشكيلية الفنية كالصور الأدبية وأنواعها ومصادرها، ثم الموسيقى الشعرية وجذورها، وختم بتحليل قصيدته "أين ليلاي" التي وظف فيها الرمز.

الكلمات المفتاحية: الرمز، الإيحاء، الغموض، الصورة الفنية، المعجم الشعري، الموسيقي الشعرية.

Résumé:

Cette recherche a pour objectif d'étudier le théme de la sens symbplique du « pays » dans la poésie de Mohammed El Aid El Khalifa.

Dance cette étude, nous anons évoqué la nation du symbole en concept et en charactéristique et sa relation avec la poeisie. En suite les phénoménes sémantiques et stylistiques dans la poisie de Mohammed el aid el khalifa en incitant le cas de quotation du sacré quran tr terme et en sens. Avisi nous avons explicité toutes fégures easthétiques et artististique dans sa poeisie comme par exemple: le rhytheme, la tonalité… ect.

En a opté pour les poemes intitules: « aina laylay ? » qui sont charactévisés par la parésence du symbole.

Mots clés: le symbole- la connotation- l'ambiguité- l'image artistique- le dictionnaire poétique- le shythme – la musique poetique.

Summary: This resaesarche aims at studing the theme of « the symbolic nation of the Contry in the poetry by Mohammed El Aid El Khalifa.

In this study, we cleared up the nation of the symbol either in consept or in charaeteristics and its reletion the sematic and stylistic phenomena in the poetry by Mohammed El Aid El Khalifa stating his quatation from the holy Quran either in terms and or in meanings. We've explicited ther all easthetic and artistic figures in his poetry such as : the rlythem, the tonality- the music … ect.

We've opted for his poems entithed: « Aina laylay ? » which are characterised by the existance of the symbole.

Key-words: the symbole- the fégurative meaning- the ambiguity- the artistics image- the poetic dictimory- the rhythem- the poetic music.